

463.



180/4

1996

ISSN 0182-1807

სელექცია

4-5-6 · 96

ინდექსი 76177

ხელოვნება

ქურნალი გამომცემი
1921 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს —
თავისუფალი ხელოვნება

4-5-6—95

ქურნალის დაგეგმვაშია „ხელოვნების“ რედაქცია და
საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

მთავარი რედაქტორის
მოადგილე
ლამარა ელიოზიშვილი

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიჩინაძე

საქართველოს ქურნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „საშობლო“
თბილისი, 1995

რედაქციის მისამართი: 880002 თბილისი, უზნაძის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-13-24

ქურნალი რეგისტრირებულია საქართველოს რესპუბლიკის იუსტიციის
სამინისტროს მიერ № 0789

სიხარულია:

	ბესიკ ბარათელი — კულტურის ცნებისათვის	2
კინო	პაატა იაკაშვილი — იმის შესახებ თუ როგორ ასახა კინომა ქართულ საზოგადო- ებაში არსებული ნიკილისტური შეხედულებანი	25
	წვიად დოლიძე — სამ კეკელიძის ანტიპესტიდნი	81
მუსიკა	ავთანდილ თათარაძე — მოკლემ ცნობები წარმართული ხანის ქართული ხალხური მო- რეოგრაფიული ნიმუშების შესახებ	36
	გიორგი ჭავჭავაძე — ხალხური სიმღერის სიბლდი	47
	თამარ ხურციანი — მელიტონ ბალანცაშვილის მუსიკალური საზოგადოებრივი და საბუნებისმეტყველო მოღვაწეობა	62
	სუსანა კახიანი — შესაძლოა თუ არა იგივეობა მუსიკაში?	66
	თეიმურაზ მთიბელიძე — ტირანი მიუზიკ	93
	ოპარ ხუციანი — „მომოგულუნე ჩონჭონი“	103
	ციციშვილი მათურელი — ალბან ბერბის აღრეული პერიოდის ნაწარმოებები	110
	ლალი გაბუნია — საბუნდო მუსიკის ზეიმი გორში	120
სახვითი ხელოვნება	დავით ანდრაძე — პირველიდან კონცეპტუალურ ანუ იმპროვიზაციული ვაჟაბერის ოპ-ოპუსების თემაზე	12
	სამსონ ლეჟავა — ალექსანდრე ბანძელაძის მხატვრობის მნიშვნელობისათვის	51
	ეთერ შავგულიძე — აკოლონ ჭოთათელაძის ბახსენება	98
	ვახტანგ დავითაია — ალექსანდრე ალადაშვილის ბახსენება	131
თეატრი	თეონა ტაბატაძე — პავლე ფრანგიშვილი	76
	გიორგი თუმანიშვილი — „მინ იყო „ოტელო“ კროტოტიკი“	88
	„იყო კი ოტელო შავკანიანი?“	91
	უილიამ შექსპირი — დანის უფლისწულის კამელების ტრაგედია (პიესა)	134

ხელოვნება

კულტურის ცნებისათვის

გასიკ ბარათელი

უკანასკნელ წლებში ფილოსოფიურ ლიტერატურაში განუხრელად იზრდება მკვლევართა ინტერესი კულტურის პრობლემებისადმი. ეს ინტერესი შემთხვევითი არაა, მას ხომ თვით ცხოვრება განსაზღვრავს. აქ მხედველობაში უნდა მივიღოთ მთელი თანამედროვე სინამდვილე, ეპოქის განვითარების წამყვანი ტენდენციები და თავისებურებები. ცნობილია, რომ თანამედროვე ყოფიერებისათვის დამახასიათებელია მწვავე სოციალური და სულიერი კონფლიქტები, პოლიტიკური კონფრონტაციის გაძლიერება და გამძაფრება, ზნეობრივი და ესთეტიკური ღირებულებების დეფიციტი, და საერთოდ ათასგვარი მანკიერი მოვლენა, იქმნება საშიშროება იმისა, რომ ეს კონფრონტაცია მომავალში გაცილებით მწვავე ხასიათის გლობალურ პრობლემად გადაიქცევა. აქედან გამომდინარე, კაცობრიობის წინაშე მთელი სიცხადით დგას ადამიანის ბედის, მისი კულტურის საკითხი. ამიტომ საკვებით ბუნებრივია ამ პრობლემების დიდი მნიშვნელობა მთელი თანამედროვე ცივილიზებული კაცობრიობისათვის. საზოგადოების ცხოვრებაში ყოველმხრივ იზრდება ადამიანური და კულტურული ფაქტორების როლი, ეს კი თავის მხრივ ზრდის ადამიანისა და კულტურის შესახებ ფილოსოფიური და მეცნიერული ცოდნის აუცილებლობას. კულტურის ფილოსოფიური პრობლემების დამუ-

შავების გარეშე წარმოუდგენელია ამ მოვლენის არსის წვდომა და მისი შემდგომი განვითარება. სახელდობრ, კულტურის ფილოსოფიური გაგება საშუალებას გვაძლევს გავაცნობიეროთ ფილოსოფიური ცოდნის სპეციფიკა, აუხსნათ ფილოსოფიის ადგილი კულტურის სისტემაში, გამოვიკვლიოთ ადამიანი, ღირებულებათა თეორია და ა. შ.

სიტყვა „კულტურა“ დიდი ხანია ფართო მნიშვნელობით გამოიყენება ყოველდღიურ ცხოვრებაში, მეტყველებაში. ძნელია ჩამოვთვალოთ ამ სიტყვის ხმაურების შემთხვევები, გადმოვცეთ მისი აზრის ყველა მრავალფეროვანი ელფერი — მეცნიერული, პოლიტიკური, იდეოლოგიური. თუმცა, „კულტურა“ არა უბრალო სიტყვაა, არამედ უმნიშვნელოვანესი მეცნიერული ცნება, ურომლისოდაც ვერ იარსებებს საზოგადოებრივ-თეორიული ცოდნის ვერც ერთი რამდენადმე არსებითი სფერო. კულტურის ცნების მეცნიერული ანალიზის სირთულე, უპირველეს ყოვლისა, განპირობებულია კულტურის, როგორც სოციალური მოვლენის სირთულითა და მრავალმხრივობით. იგი სასიცოცხლო მოღვაწეობის სპეციფიკური უნარია, რომელიც თავის თავში მოიცავს ადამიანური არსებობის სხვადასხვა მხარეებს, ადამიანის გარე სამყაროსთან და სხვა ადამიანებთან მრავალგვარ კავშირებსა და დამოკიდებულებებს. სამეცნიერო ლიტერატურაში ვხვდებით კულტურის

განსაზღვრების მრავალრიცხოვან მაგალითებს. კულტურის ცნების იმდენი რიცხვია, რომ სამართლიანია კულტურის ქართველ მკვლევართა შორის გამოთქმული აზრი, რომ საჭიროა, ალბათ, ზომების მიღება მათი რაოდენობის ზრდის რეგულირებისათვის. ამ განსაზღვრებებში ვხვდებით ისეთებსაც, რომელთა ავტორები არცთუ იშვიათად ცდილობენ კულტურის რომელიმე მხარის გააბსოლუტურებას და არ იღებენ მხედველობაში მის მთლიან ხასიათს. ასე მაგალითად, ზოგიერთ ცნებაში კულტურა დაყვანილია ადამიანური მოღვაწეობის საგნობრივ შედეგებამდე, ე. ი. კულტურის არსებობის ობიექტურ ფორმამდე. ასეთ შემთხვევაში უარყოფილია მისი პიროვნული (სუბიექტური) ფორმა. სხვა განსაზღვრებებში ხაზგასმულია და დომინირებს ტრადიციის მომენტი, მემკვიდრეობითობა და არაა გათვალისწინებული შემოქმედების მომენტი, ახლის შექმნა და ა. შ.

კულტურის ცნების ტერმინოლოგიური მრავალმნიშვნელობა ჯერ კიდევ არ ამოწურავს მის თეორიულ სიძნელეს, რომლის არსებობა აიხსნება არა მართო მეცნიერული, არამედ გაცილებით უფრო ღრმა სოციალურ-ისტორიული მიზეზებით. რამეთუ, „კულტურა დღეს — ეს არა მხოლოდ მეცნიერული ცნებაა, მეცნიერული ტერმინია, რომელსაც მხოლოდ ზედმიწევნით შემეცნებითი მნიშვნელობა აქვს, არამედ თანამედროვე ისტორიული განვითარების რეალური პრობლემაა და მოითხოვს თავის პრაქტიკულ (და არა მხოლოდ თეორიულ) გადაწყვეტას. ამა თუ იმ ფორმით კულტურის პრობლემა დგას ყველა ქვეყნისა და ხალხების წინაშე და ჩართულია თანამედროვე ისტორიულ პროცესში, იგი პირდაპირი შედეგია ამ პროცესისა“.

კულტურის ისტორიული გაგაბის ჩამოყალიბება

კულტურაზე პირველი თეორიულად გაფორმებული წარმოდგენა მიეკუთვნება ახალი დროის გონით მონაპოვარს.

სწორედ ამ პერიოდში ხდება იგი ფილოსოფიურ-თეორიული ინტერესის ობიექტი და დამოუკიდებელი ცნების მნიშვნელობას ღებულობს. ამას ადასტურებს თვითონ სიტყვა „კულტურის“ ისტორია, რომელიც გერმანელი ლინგვისტის ი. ნიდერმანის მოწმობით, როგორც დამოუკიდებელი ლექსიკური ერთეული, არსებობს მხოლოდ XVIII-საუკუნეში. აქამდე ის იხმარებოდა სიტყვათა შეერთებაში და გამოხატავდა რაიმეს ფუნქციას.

ლინგვისტთა უმრავლესობა ფიქრობს, რომ „კულტურის“, როგორც ლექსიკური ერთეულის წარმოშობა მოხდა ლათინური სიტყვიდან Cultura (დამუშავება, მოვლა, გაუჯობესება), რომელიც პირველად აღნიშნავდა ნიადაგის დამუშავებას, სამიწათმოქმედო შრომას. კლასიკურ ლათინურში ეს სიტყვა, როგორც წესი, ამ მნიშვნელობით იხმარება, მაგრამ, უკვე ციცერონის წერილებში გვხვდება ასეთი გამოთქმა: „გონის კულტურა არის ფილოსოფია“.¹ ამ წერილებში რომის იმპერატორი ლაპარაკობს იმის შესახებ, რომ აზროვნება, გონება ისევე უნდა დამუშავდეს როგორც გლეხი ამუშავებს თავის მიწას. „გონების დამუშავება“, აზროვნების უნარების განვითარება, გონებრივი შრომა არის თავისუფალი ადამიანის ჭეშმარიტი მოწოდება განსხვავებით მონებისაგან, რომელთა ხვედრია ფიზიკური შრომა, „ნიადაგის დამუშავება“. შემდგომში სიტყვა „კულტურა“ სულ უფრო და უფრო იხმარება ადამიანის განათლებულობის, აღზრდილობის მნიშვნელობით.

1. ამასთან დაკავშირებით მეტად საყურადღებოა გერმანელი ფილოსოფოსის, ნეოკანტიანელობის მარტურგის სკოლის ერთ-ერთი წარმომადგენლის ერნსტ კასირეის შრომა „რა არის ადამიანი?“. წიგნში გარჩეულია ადამიანის გონით კულტურის უმთავრესი ფორმები: ენა, მითოსი, რელიგია, ხელოვნება, მეცნიერება. ავტორი ცდილობს დაადგინოს ამ უკანასკნელთა საერთო საფუძველი მათი ლოგიკური ადგილის ჩვენებით სიმბოლურ ფორმათა სისტემაში.

სამართლებელი
პარლამენტის
ეროვნული
ბიბლიოთეკა

სიტყვა „კულტურის“ წარმოშობის საფუძველში უნდა ვიგულისხმოთ, ახალი ცნების წარმოშობის საჭიროება, რომლის წარმოქმნა სცილდება ლექსიკოლოგიური ანალიზის ფარგლებს, რადგანაც დამოკიდებულება აქვს სოციალური და სულიერი ხასიათის პროცესებთან. ახალი გაგების საჭიროება ყალიბდება ადამიანის საზოგადოებრივ ყოფიერებაში არსებული ძვრების შედეგად, რომლებსაც ადგილი ჰქონდათ შუა საუკუნეებისა და ახალი დროის მიჯნაზე. ეს პერიოდი ხასიათდება ადამიანის ბუნებისადმი და უშუალო სოციალური გარემოსადმი სრულიად ახლებური და დამოკიდებულებით. ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ სიტყვა „კულტურა“, როგორც დამოუკიდებელი ლექსიკური ერთეული იქმნება სიტყვა „ბუნების“ სრული დაპირისპირებით. ასეთი, წმინდა ენობრივი დაპირისპირების მიღმა დგას რეალური პრობლემა, რომელიც შეცვლილმა ვითარებამ ახალი დროის ცნობიერების წინაშე დააყენა.

XVIII საუკუნე მსოფლიო კულტურის ისტორიაში შევიდა, როგორც განმანათლებლობის კლასიკური საუკუნე. განმანათლებლობის ეპოქის მოაზროვნეები ჯერ კიდევ მწკვივედ გრძნობენ თავიანთ კავშირს ჰუმანიზმის ტრადიციასთან, რომელიც უშუალოდ მომდინარეობს აღორძინების (XIV—XV სს.) ეპოქიდან. ჰუმანიტებმა, ანტიკური მემკვიდრეობისადმი თავიანთი ინტერესით საფუძველი ჩაუყარეს სრულიად ახალ — „წარჩინებულთა“ „ჰუმანისტურ“ კულტურას, რომელიც მიმართული იყო არა მხოლოდ ადამიანებისაკენ, არამედ მისგანაც ამოდიოდა, ადამიანის საკუთარი სულიერ-შემოქმედებითი შესაძლებლობებითა და სუბიექტური უნარით იყო განსაზღვრული. კულტურის ბუნების გაგების საკითხში ჰუმანიზმი აღმოჩნდა სრულიად საწინააღმდეგო შუა საუკუნეების რელიგიური იდეოლოგიისა. სულიერ ცხოვრებაში ის დაუპირისპირდა ეკლესიასა და საღვთო

წერილების ავტორიტეტს ადამიანური უფლებებით საკუთარ აზროვნებაზე და სულიერ შემოქმედებაზე. სწორედ ჰუმანიზმისტიკაში კარგავს კულტურა კულტის, ტრადიციებით მოცულ და არაპიროვნულ დანიშნულებას და ხდება ადამიანის „ნაწარმოები“, ადამიანური „სიბრძნე“ და ადამიანური „ქმედება“ (განსხვავებით „ღვთაებრივი სიბრძნისა“ და ღვთაებრივი „ქმედებისაგან“).

ამ ახალი „ჰუმანიზტური“ კულტურის, რომლის შემქმნელი და მაკონტროლებელი ადამიანია (ადამიანი არა საერთოდ, არამედ სავსებით კონკრეტული პიროვნება — მხატვარი, სწავლული, პოეტი, ფილოსოფოსი), პრინციპი ასეთია: „ადამიანი — კულტურის შემქმნელია“. კულტურის სუბიექტად გაგებულია ადამიანი, სასრული არსება, რომელიც თავის სასრულობას ვადალახავს მხოლოდ შემეცნებისა და ქმედების შემოქმედებით აქტში. ადამიანის მოღვაწეობა, თუმცა იგი ითვლება დროში სავსებით განსაზღვრულად და შეზღუდულად, ამავე დროს ითვლება მთლიანის, უნივერსალურობის „სამყოფელად“. მხოლოდ საკუთარი სულიერ-მწარმოებლური მოღვაწეობით, საკუთარი აზროვნების შედეგებითა და ქმედებით ერთდება ადამიანი მიწის ჰარმონიაში, ბუნების არაპიროვნულ წესრიგში, პირადი სულიერი აქტიურობა ხდის ადამიანს არსებად, რომელსაც უნარი აქვს ჩაწედეს გარემომცველი სამყაროს მთელს უსასრულობასა და მრავალფეროვნებას. შეხედულება ადამიანზე, როგორც თავისუფალ და დამოუკიდებელ არსებაზე, რომელსაც აქვს უნარი ვადალახოს საკუთარი (ფიზიკურად სასრული) საზღვრები და პირადი განცდების ფასად მიაღწიოს მთლიანობას და უნივერსალურობას, არის მთავარი აღმოჩენა ჰუმანიზმისა, რომელმაც მიიღო სახელწოდება „ადამიანის „აღმოჩენა“. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ აღმოჩენას იმ დროისათვის არა იმდენად თეორიულ-განყენებული ხასიათი ჰქონდა, რამდენადაც პრაქტიკული. იგი გამოიხატა არა აბსტრაქტული მსჯელობის სახით ადამიანის „არსებასა“ და „დანიშნულე-

ბაზე“, არამედ აღორძინების ეპოქის უდიდეს მოღვაწეთა კონკრეტულ მიღწევებში, იმ ეპოქის თავისებურად ახალი კულტურული პრაქტიკის სახით.

აღორძინების ტიტანების სახით, ჩვენს წინაშე პირველად წარსდგა პიროვნების სავესებით ახალი ტიპი, თავისუფალი დაკანონებული სქემებისა და დოგმატური კონსტრუქციებისაგან. პიროვნების ეს ახალი ტიპი მთლიანად ემყარება საკუთარ (და არა „სხვის“ „ლოთარეო“) გონებას. ჰუმანისტური პიროვნება, უპირველეს ყოვლისა, არის თავისუფლად მოაზროვნე, გონებრივი არსება. სწორედ აღორძინების ეპოქაში ხდება „გონიერება“ ადამიანურობის პირდაპირი გამოვლინება და გამოხატულება.

ამასთან ერთად, აღორძინების ეპოქაში პიროვნების ჰუმანისტური კონცეფციის საერთო აზრი ძნელად ეთანხმებოდა სინამდვილეს. დასავლური საზოგადოების ჩამოყალიბების პროცესში ეს აზრი ცნობიერდება, როგორც „იდეალი“. „რენესანსული ადამიანის“ კრიზისი ჩანდა იმაში, რომ იგი არ ემთხვეოდა აღორძინების პერიოდში შექმნილ ადამიანის სახეს. ცხოვრება წარმოადგენდა იმის საწინააღმდეგოს, რასაც ჰუმანისტური ცნობიერება თავის თავში ატარებდა და ამტკიცებდა. ასეთ სიტუაციაში „ადამიანის ბუნება“, გაგებული, როგორც დამოუკიდებელი და თავის მოქმედებებსა და აზრებში თავისუფალი არსება, შეიძლება დაფიქსირებულიყო არა იმდენად უშუალო ცდილური მონაცემებით, არამედ დასაბუთებთა მეტაფიზიკური სისტემით. სწორედ, მეტაფიზიკის გზებით შეეცადა სამყაროს სურათის აგებას მე-17 საუკუნეში, რაციონალისტური ფილოსოფია.

აქ ჩვენ გვაქვს კავშირი ახალი დროის რაციონალიზმსა და ევროპულ ჰუმანიზმს შორის. ჰუმანისტური იდეალი პიროვნებისა, სუვერენული თავის შემეცნებით, გონებით აქციებში, თეორიულად გაფორმდა მე-17 საუკუნის რაციონალურ ფილოსოფიაში (დეკარტე, სპინოზა და სხვ.). კლასიკურმა რაციონალიზმმა თანმიმდევრულად გაატარა

ინდივიდის პოზიცია, ინდივიდისა, რომელსაც გააჩნია სულიერი შემოქმედებითი დამოუკიდებლობა და რომელიც საშუალებას აძლევს მას საკუთარი გონებითა და გავებით ააწყოს ცხოვრება, ჰუმანისტური და ერთდროულად „გონიერი ადამიანის“ რაციონალისტური იდეალი მიიღო მე-18 საუკუნის განმანათლებლობამ.

მეორეს მხრივ, რამდენადაც იმ დროის ადამიანში ადამიანურმა „ბუნებამ“ მიიღო მცდარი, დამახინჯებული გამოხატულება, რამდენადაც ადამიანის ბუნებას ექებდნენ არა აწყმობი, არამედ წარსულში — ძველი ბერძენების წესჩვეულებებში, ზნეობაში, ცხოვრების წესში. წარსულის იდეალიზაციამ, რომელმაც შემდეგ გამოხატულება ჰპოვა „ბუნებრივი ადამიანის“ კულტში, გაამძაფრა ისტორიისადმი ინტერესი. ასე წარმოიქმნება „ბუნებრივ“ და „ცივილიზებულ“ ადამიანს შორის დაპირისპირებულება, რომელიც მდგომარეობს იმ ძმაფრი წინააღმდეგობის გაცნობიერებაში, რაც არსებობს ადამიანის ნამდვილ, ჭეშმარიტ „ბუნებას“ და იმ „გარდაქმნებს“ შორის, რომლებსაც ადამიანი განიცდის თანამედროვე საზოგადოებაში. განმანათლებლური ცნობიერება იცავს „ბუნებრივ“ ადამიანს და კრიტიკის მახვილს მიმართავს „ცივილიზებული“ ადამიანისაკენ, რომელიც ცხოვრობს ფეოდალურ-აბსოლუტური წყობილების პირობებში.

მაგრამ, ცივილიზაციის კრიტიკა ისე არ უნდა გავივით, როგორც მოწოდება უკან დაბრუნებისაკენ, ისტორიამდელისაკენ. ეს იყო თავისებური მეთოდი, რათა პირველსაწყისი მდგომარეობის საფუძველზე უკეთ დანახულიყო და გაგებულიყო დღევანდელი ვითარება, მოძებნილიყო გზები და საშუალებები მისი ნაკლოვანებებისა და მანკიერებების აღმოფხვრისათვის. ასეთი კრიტიკა წარსულისაკენ კი არ იყო მიმართული, არამედ მომავლისაკენ. აღნიშნული წინააღმდეგობის გადაჭრას იგი ცდილობდა თვით ადამიანის განვითარების საშუალებით, როგორც „გონიერად“ მოწყობილი არსებისა. „ადამიანის უნარი, იც-

ხოვროს თავისი „ბუნების“ თანახმად და ცივილიზებული საზოგადოების პირობებში, გულისხმობს მისი გონების განვითარებას, რომელიც გაცნობიერდება, როგორც კულტურის, კაცობრიობის მთელი კულტურული ისტორიის ძირითადი ამოცანა“.

ამრიგად, აღმოჩნდა, რომ კულტურის ცნება განუყოფელია განვითარების ცნებისაგან, თუმცა ადამიანის თავისი ბუნებით გონიერი არსებაა, მისმა გონებამ გარკვეული განვითარება უნდა განიცადოს. კულტურის არსი იმის სრულყოფასა, გაუმჯობესებასა და აღზრდაში მდგომარეობს, რაც პირველად არსებობს ბუნებრივი ჩანასახის სახით, თანდაყოლილი უნარები, რომლებიც ჯერ კიდევ არაა ადამიანის აქტუალური უნარი. კულტურა არის ის, რაც შექმნილია, დამზადებულია (განვითარებულია, გაუმჯობესებულია, შეცვლილია) თვით ადამიანის მიერ, განსხვავებით იმისაგან, რაც შექმნილია, მოცემულია ბუნებით. ამით კულტურაში წარმოდგენილია ადამიანისა და მთელი „ადამიანური გვარის“ უმნიშვნელოვანესი უნარი — თვითგანვითარების უნარი, რომელიც შესაძლებელს ხდის თავად კაცობრიობის ისტორიის ფაქტს. შესაბამისად, ეს უნარი შეიძლება გაგებული და გაანალიზებული იქნეს აზროვნების ისტორიული ტიპის ფარგლებში. ჰუმანიზმთან და რაციონალიზმთან ერთად, ისტორიულობა ქმნის ახალი დროის კლასიკური ცნობიერების კიდევ ერთ ძირითად ნიშანს.

აღსანიშნავია, რომ არსებობს პირდაპირი დამოკიდებულება კლასიკურ ისტორიზმსა და იმ ტიპის კულტურას შორის, რომელმაც განსაკუთრებით ნათელი გამოხატულება ჰპოვა აღორძინების ეპოქის კულტურაში. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამ კულტურის ძირითადი პრინციპია დამოუკიდებელი, საკუთარი სულიერ-პროდუქციული უნარები პიროვნებისა. ინდივიდის კულტურულ ცხოვრებაში ჩართვა ხდება ტრადიციულად მიღებული, რიტუალურად განმტკიცებული ნორმების არა პასიური ათვისებით, არამედ საკუთარი

სულიერ-მწარმოებლური მოღვაწეობით. სწორედ კულტურის ასეთი ტიპის ფარგლებში წარმოიქმნება ისტორიულ შეხედულება, რომლის თანახმად იგი გაგებულია, როგორც თაობათა თანამიმდევრული ცვლა და ყოველი მათგანი ახალი პირობების შესაბამისად გამოიყენებს, გარდაქმნის წინა თაობების მოღვაწეობის შედეგებს. ამგვარად, მოღვაწეობა აქ გამოდის, როგორც ერთადერთი შესაძლებელი პირობა ჩართოს ინდივიდი კულტურაში.

კლასიკური ისტორიზმის არსიც მდგომარეობს იმაში, რომ კულტურის ასეთი ტიპის (მოღვაწეობის პრინციპი) არსებობის წესი „გარდაქმნის“ მთელ სამყაროს უნივერსალურ პრინციპად. ახალი დროის ფილოსოფიაში სამყარო გაგებულია, როგორც „შემოქმედების“ შედეგი, როგორც პროდუქტი და რეალიზაცია სამყაროში ან მის ფარგლებს გარეთ არსებული აქტიური შემოქმედებითი ძალებისა. ამ პრინციპის რაციონალიზირებისაკენ, მისთვის გონიერი (ადამიანისთვის გონიერი) ფორმის მინიჭებისაკენ სწრაფვამ წარმოქმნა სპეციფიკურად თეორიული კონსტრუქცია — მოძღვრება განვითარებაზე. სამყაროს განვითარებაში გაგება — ეს ნიშნავს მისი წარმოშობის „საიდუმლოებაში“ ჩაწვდომას, მისი „შექმნის“ მექანიზმის გაგებას, „ცოცხალი ძალების“ ან კანონების თანახმად. ისტორიზმის ამოცანაც ამ პრობლემის გადაჭრაში მდგომარეობს.

ეს ამოცანა პირველად ახალი დროის ფილოსოფიამ დააყენა და მას განიხილა ბუნების ისტორიის ფონზე. მოძღვრება განვითარებაზე განიხილებოდა მატერიალურ მასალაზე დაყრდნობით, რომელიც საზოგადოების ისტორიას კი არ მიეკუთვნებოდა, არამედ ბუნების ისტორიას. მე-17 საუკუნის ისტორიული თეორიის შემქმნელები სოციოლოგები და ისტორიკოსები კი არ იყვნენ, არამედ ფიზიკოსები და მათემატიკოსები. აღნიშნული პერიოდის მკვლევარები სამყაროს სურათს აფუძნებდნენ მათემატიკისა და მეტაფიზიკის საფუძველზე. ეს მოძღვრება ბუნების განვითარებას

გახიზილავდა, როგორც მოძრაობის ზღმიწვევით მექანიკური კანონებით გაგებულს. მექანიკური ცხოვრებისათვის კი ნიშანდობლივია სამყაროს არსებობის უკანასკნელი, საბოლოო მიზეზის მიგნება, მისი სუბსტანციური საფუძვლის დადგენა. ასეთი ამოცანა დაფუძნებული იყო შემდეგ მსჯელობაზე: თუ ყველაფერს, რაც ჩვენ ცდაში გვეძლევა თავისი მიზეზი აქვს, მაშინ სამყაროსაც, როგორც მთლიანს, თავისი მიზეზი უნდა ჰქონდეს. რაციონალური შემეცნების მიზანი იმაში მდგომარეობს, რომ მთლიანი სამყაროს პირველსაწყისი მიზეზის შესახებ ლოგიკურად გაფორმებული მსჯელობა, შეხედულება გააჩნდეს. რამდენადაც, ასეთ მიზეზს ჩვენ ცდაში ვერ მივაკვლიეთ, რადგანაც ის შეხედულება გრძნობადი საგნებით, ამიტომ იგი უნდა დავაღვინოთ გონების თვალთ, ნათელი და მკაფიო აზროვნების საფუძველზე. ამის შედეგად, ფილოსოფოსები, სამყაროს ბუნებრივი ისტორიის ახსნისას იძულებული იყვნენ დაეშვათ არა მარტო ცდაში არსებული, ფიზიკური მიზეზების, არამედ მეტაფიზიკურად პოსტულირებული მიზეზების არსებობაც. არსებითად, განვითარების იდეა აქ მეცნიერულად დასაბუთებული იდეა კი არ არის, არამედ მეტაფიზიკური, ფილოსოფიურად განყენებული პრინციპია.

მე-17 საუკუნეში, განვითარების იდეა ჯერ კიდევ ვერ იქნებოდა დაფუძნებული მხოლოდ საბუნებისმეტყველო ცოდნის ბაზაზე. ამიტომ, იმ პერიოდის საბუნებისმეტყველო მეცნიერებაში და მის ყველაზე უფრო დამუშავებულ ნაწილში, როგორც იყო ნიუტონის მყარი სხეულების მექანიკა, განვითარების იდეა როგორც ასეთი არ არსებობდა. თვითონ ნიუტონი, რომელიც პრეტენზიას აცხადებდა სამყაროს აგებულების მექანიკურ ახსნაზე, იმავე საფუძველზე შესაძლებლად ზდიდა მიეთითებინა სამყაროს წარმოშობისა და განვითარების პირველსაწყისი მიზეზზე. ამიტომ თავის მექანიკაში იგი იძულებული გახდა მიემართა „პირველი ბიძგის“ თეორიისათვის, რომელიც არსებითად ნიშ-

ნავაღვთაებრივი შემოქმედის აღიარებას სამყაროს პირველმიზეზებად. ასეთ ვითარებაში, განვითარების იდეა შეიძლებოდა დასაბუთებულიყო ლოდ ფილოსოფიური ცნობიერების ფარგლებში. ეს უკვე იმას ნიშნავდა, რომ მექანიკური ბუნებისმეტყველებისაგან განსხვავებით, მითითებული იქნებოდა განვითარების სრულიად სხვა წყაროზე. ასეთ წყაროდ მკვდარი, გაქვავებული ბუნების მექანიკური პრინციპები კი არ ითვლებოდა, არამედ ადამიანის მიერ შექმნილი კულტურა, საკუთრივ ადამიანი.

მე-18 საუკუნის განმანათლებლებში განვითარების იდეას არა მეტაფიზიკური ხასიათი აქვს, არამედ სოციალურ-პრაქტიკული ფორმა, რომელიც გამოიხატა ადამიანის გვარის „უსასრულო და განუხრელი პროგრესის“ იდეით. ფრანგი განმანათლებლების დამსახურება დიდია იმაში, რომ „პროგრესის თეორიამ“ ევროპული ფილოსოფიის შემდგომი შემობრუნება გამოიწვია „ბუნების ფილოსოფიიდან ისტორიის ფილოსოფიისაკენ“. თუმცა, ფრანგი განმანათლებლების აღნიშნულ თეორიას ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ფილოსოფიური, გონებრივ-თეორიული ფორმა, მან უზარმაზარი გავლენა მოახდინა ყველა მომდევნო ფილოსოფიურ აზროვნებაზე.

აქედან იწყება განვითარების იდეის გააზრება, როგორც კულტურულ-ისტორიული პრინციპისა. შესაბამისად, ფილოსოფოსთა ყურადღება სულ უფრო და უფრო მიმართულია გარეგანიდან „ადამიანის ბუნებისაკენ“ ანუ კულტურის სფეროსაკენ, რომელიც წარმოადგენს ამ „ბუნების“ გამოვლენასა და განვითარებას.

თუ კულტურის ცნების წარმოშობის თეორიული საფუძველი იყო ბუნებრივად წარმოშობილისა და ადამიანის მიერ ისტორიულად შექმნილის, განვითარების განსხვავება, ამ ცნების პრაქტიკული აუცილებლობა, როგორც თვით კულტურის პრობლემისა, მდგომარეობდა იმაში, რომ სწორედ კულტურაში ხელდავლენ ახალი დროის მოაზროვნეები არსებული ცივილიზაციის ნაკლო-

ვანებათა და მანკიერებათა აღმოფხვრის ძირითად საშუალებას. ყველაზე მკაფიოდ კულტურის პრობლემა იდგა კანტისა და ჰეგელის ფილოსოფიაში.

კანტის ფილოსოფიაში დაისვა პირველად კულტურის პრობლემა, როგორც პრობლემა თვითმოქმედებისა, კაცობრიობის თავისუფალი შემოქმედებისა. ეს პრობლემა წარმოადგენს ერთ-ერთ ცენტრალურს მთელს გერმანულ კლასიკულ ფილოსოფიაში.

კანტის ფილოსოფიაში ადამიანი ვაგებულა, როგორც არსება, რომელიც ერთდროულად ეკუთვნის ორ განსხვავებულ სამყაროს — გონებისა (აბსოლუტური თავისუფლების) და ბუნების (აბსოლუტური აუცილებლობის) სამყაროს. მისი ფილოსოფიის უმწვავესი პრობლემაა ამ ორი სამყაროს დაპირისპირება ანუ როგორ შეიძლება ადამიანმა იცხოვროს თავისუფალი ადამიანის სახით მკაცრად განსაზღვრული ბუნების სამყაროში. ამ ამოცანის გადაჭრის საშუალებად კანტი კულტურას მიიჩნევს, რადგანაც ადამიანი დაჯილდოებულია განსაკუთრებული თვისებით თავისუფლად დაისახოს მიზნები და განაზოციელოს ისინი ბუნების დახმარებით, როგორც საშუალება ადამიანის თვითგანთავისუფლებისათვის. ბუნებასა და ადამიანს შორის არსებობს თავისებური „მაკავშირებელი“ — ადამიანის კულტურა, როგორც სპეციფიკური ფორმა მისი მოღვაწეობისა, კანტის მიხედვით კულტურა მოთავსებულია ამ მოღვაწეობაში, შედეგი ამ მოღვაწეობისა სინამდვილის (ბუნების) სამყაროშია და დაქვემდებარებულია მის კანონებს. რამდენადაც კანტთან კულტურა მხოლოდ „სუბიექტის განსაზღვრულობას“ მიეკუთვნება, სუბიექტიც, კაცობრიობის ისტორიაც განხილულია სუბიექტურად, როგორც ფსიქოლოგიურ თვისებათა და შესაძლებლობათა განვითარება. კანტისათვის „ისტორიის“ ცნება ყურადღების საგანი არ არის, მას უპირველეს ყოვლისა, აინტერესებს ადამიანის თავისუფლების პრობლემა ბუნებასთან მიმართებაში, ადამიანის არსებობის, როგორც თავისუფალისა და გო-

ნიერის, გრძნობადისა და აუცილებლის ანტონომიურობა. ამრიგად, კანტი გვამლევს კულტურის საყოველთაო მალურ განსაზღვრებას, რომელიც არის „თავისი თავისათვის მიზნის დასახვის უნარი“. ადამიანის, კაცობრიობის მოქმედების განსაზღვრული წესი, „ბუნებისაგან“ განსხვავებული, მისი თავისუფალი მოქმედება, მისი კულტურა.

ჰეგელის ფილოსოფიაში კულტურის კანტიესული განსაზღვრება თავისებურ კონკრეტულ სახეს იღებს იმ აზრით, რომ ჰეგელი ისტორიას განიხილავს, როგორც გონების „შესაძლებლობას“, დასახოს განსაზღვრული მიზნები, რომლებიც განსაზღვრული ხალხების საყოველთაო მიზნების სახით წარმოდგებიან. მიუხედავად იმისა, რომ ჰეგელის ფილოსოფიაში თითქმის არ ეხვდებოთ თვით ცნებას „კულტურა“, კულტურის პრობლემას ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს ჰეგელის სისტემაში.

თუ კანტთან „სინამდვილე“ მოქცეულია ბუნების მოვლენათა სამყაროში და მკაცრად დეტერმინირებულია, ჰეგელის სისტემაში ცნება „ისტორია“ „სინამდვილის“ ცნების სინონიმია, ჰეგელის აზრით, ადამიანი თავისუფალია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც განზოციელებულია არსებულში „თავისუფლების იდეა“, რამდენადაც გონიერულია თვით სინამდვილე. გონება და ბუნება ჰეგელის ფილოსოფიაში გვეკლინება, როგორც სპეციფიკური სამყაროს, ისტორიის მომენტები, რომელშიც ბუნება ხდება გონიერი, ხოლო გონება „ზორც-შესხმულია“ და ეს სინამდვილე უფრო „ნამდვილი“ ხდება, ვიდრე ბუნება თავის უშუალო ყოფიერებაში, რადგანაც თვით ბუნება სხვა არაფერს წარმოადგენს, თუ არა გონების „სხვად ყოფნას“.

ჰეგელის ფილოსოფიაში ისტორიისა და თავისუფლების პრობლემები ფაქტიურად კულტურის პრობლემებია. კულტურა წარმოგიდგება, როგორც ინდივიდის მიერ საკუთარი ცალკეულობის, თავისებურების გადალახვის საშუალება. მაგრამ, რადგანაც იგი გაიგივებულია აზროვნებასთან, ამავე დროს ერთდროულად გვეკლინება, როგორც ადა-

მიანის ეპიროული, გრძნობად-პრაქტიკული ცხოვრების გადაღახვის საშუალებაც. კულტურაში ადამიანი თავის თავს ამკვიდრებს არა როგორც კონკრეტულს, არამედ აბსტრაქტულს, მოაზროვნე არსებას, რომელიც თავისი რეალური არსებობით — წმინდა აზრის“ სფეროში მოიქცევა. კულტურა, გავებული, როგორც ინდივიდის აბსოლუტური არსებობით „წმინდა აზრის“ სფეროში, მოწყვეტილი რჩება რეალური ცხოვრებისაგან. ასეთნაირად განიხილებოდა აზროვნების ისტორიაში კულტურის პრობლემები. კულტურა გაცნობიერებული იყო, როგორც წმინდა სულიერი პრობლემა ინდივიდის აღზრდა-განათლებისა, რომლის გადაჭრას ცდილობდნენ მხოლოდ ინტელექტუალური მოღვაწეობით.

კულტურის სტრუქტურა

კულტურის სტრუქტურის ანალიზის დროს მხედველობაში უნდა მივიღოთ ის გარემოება, რომ მასში შემავალი ელემენტები, მატერიალური იქნება თუ სულიერი, ერთმანეთისაგან განცალკევებით, მოწყვეტილად არ უნდა განვიხილოთ. მატერიალური და სულიერი კულტურა ერთმანეთისაგან განუყოფელია. მატერიალური კულტურა კულტურას წარმოადგენს იმდენად, რამდენადაც მასში გასაგნებულია ადამიანური უნარები, ჩვევები და ა. შ., მასში გასაგნებულია სულიერი მოღვაწეობაც. მატერიალური კულტურის ძეგლები შეიძლება სულიერ კულტურას მიეკუთვნებოდნენ. ისინი არსებობის ფორმით არ განსხვავდებიან.

სწორედ იმიტომ მიეკუთვნება მატერიალური კულტურა კულტურას, რომ მასში გასაგნებულია ადამიანის სულიერი მოღვაწეობა. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ სულიერი განმსაზღვრელი მნიშვნელობისაა კულტურისათვის.

რამდენადაც მატერიალური კულტურის მიეკუთვნება კულტურისადმი, მასში სულიერი მოღვაწეობის მონაწილეობით არის გაპირობებული, ამდენად, კულტურის სტრუქტურის გასარკვევად

გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს სულიერი სტრუქტურის დახასიათებას.

სულიერი მოღვაწეობის, სამყარო სულიერი ათვისების სხვადასხვა ფორმები არსებობს. ერთ-ერთი ძირითადი ფორმაა შემეცნება.

ასე გავებული შემეცნების პროცესი არის ადამიანის სულიერი მხარე და ამგვარი მოღვაწეობა შეადგენს კულტურის ერთ-ერთ ძირითად ელემენტს — ცოდნის სფეროს, რომლის უმაღლესი ფორმა მეცნიერებაა.

ადამიანის გარდამქმნელი მოღვაწეობის ერთ-ერთი ძირითადი, აუცილებელი მომენტია ადამიანის პრაქტიკული მიმართულება, რომელიც ნიშნავს გარკვეული მიზნებისათვის უპირატესობის მინიჭებას. ამისათვის ადამიანს გააჩნია გარკვეული ღირებულებითი ორიენტაციები. ამ ორიენტაციების ერთობლიობა შეადგენს სამყაროს სულიერი ათვისების მეორე ფორმას, სამყაროს ღირებულებით ათვისებას. ამ სფეროში უმაღლესი სფეროა ზნეობა ანუ ეთიკურის მიჩნევა ღირებულებითი ცნობიერების უმაღლეს ფორმად.

ღირებულებითი დამოკიდებულება ცნობიერების სხვა სფეროშიც გამოიხატება, კერძოდ, ესთეტიკურ ცნობიერებაში. ღირებულებას თეორიული შემეცნება ვერ დაადგენს, როგორც, მაგალითად, ვერ დაადგენს ეთიკა, როგორც მეცნიერება. ეთიკა ზნეობრივი ცნობიერების ანალიზის საფუძველზე დასკვნებს აკეთებს იმის შესახებ, თუ რა არის ეთიკურის სფეროსათვის ღირებულები. ასეთი ვითარებაა ესთეტიკაშიც, რომელიც ეთიკის მსგავსად არ ადგენს მშვენიერებას, მშვენიერება ხელოვნებაში ღვინდება. ესთეტიკა თეორიულად აფორმებს იმას, რაც ხელოვნებაში ღვინდება. ესთეტიკური ღირებულების დასანახავად ადამიანს გააჩნია ერთადერთი საშუალება — მხატვრული ესთეტიკური ზედვა. ეს არის სინამდვილის ათვისების კიდევ ერთი უნარი, რომლის უმაღლესი ფორმა ხელოვნებაა.

განვიხილოთ სინამდვილის სულიერი ათვისების ეს ფორმები ცალ-ცალკე.

მეცნიერების შესახებ ის შეიძლება ითქვას, რომ ცოდნა იმდენად წარმოადგენს კულტურას, რამდენადაც ადამიანის გარკვეულ დამოკიდებულებას გამოხატავს სინამდვილისადმი, კერძოდ, სამყაროს რეალურ ათვისებასთან. ეს დამოკიდებულება უცვლელი არ არის. იგი იცვლება საზოგადოების შეცვლასთან ერთად. ის თვითონაც ახდენს გავლენას კულტურაზე, ადამიანთა ცხოვრების წესზე, მათ საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე. ეს „მეცნიერული დამოკიდებულება“ ნიმუშად იქცევა სამყაროსადმი ადამიანის სხვა დამოკიდებულებებისათვის.

პირველი დამოკიდებულება, რომელიც მეცნიერებაში გამოიხატება, იმაში მდგომარეობს, რომ სამყარო წარმოდგენილია, როგორც მოწესრიგებული კოსმოსი, ხოლო შემეცნება გაგებულია, როგორც კოსმოსის კანონზომიერებაში ჩაწვდომა ამ კანონზომიერებისადმი დამორჩილების მიზნით. შემეცნება წარმოდგენილია როგორც უანგარო მოღვაწეობა, ჭეშმარიტების უანგარო კვლევა.

კლასიკური ფორმით წარმოდგენა მეცნიერებაზე, როგორც წმინდა თეორიულ მოღვაწეობაზე, რომელიც სინამდვილისადმი პრაქტიკული დამოკიდებულების ზევით უნდა მდგარიყო, ევროპის კულტურაში ანტიკურობას ახასიათებდა. ამგვარმა დამოკიდებულებამ დასავლეთის მოაზროვნეთა ცნობიერებაშიც იჩინა თავი და შესატყვისი ფორმა მიიღო კლასიკურ გერმანულ ფილოსოფიაში.

კულტურის სტრუქტურა და მასში მეცნიერების ადგილი იცვლებოდა, მაგრამ ყველა ცვლილებისას ის მაინც კულტურად რჩებოდა. ასევეა მეცნიერებაც. მისი სახე ისტორიაში იცვლება, მაგრამ მეცნიერება არ წყვეტს თეორიულ მოღვაწეობას.

მეცნიერული მოღვაწეობის საეციფიკის განხილვიდან ჩანს, რომ მას ვერ შევაფასებთ, თუ არ გავარკვევთ მისი ადგილი ადამიანის მოღვაწეობაში საერთოდ და ადამიანის ღირებულებით ორიენტაციებთან. ღირებულებით ორიენტაციებს კი მივყავართ მეცნიერებისა და ზნეობის ურთიერთობის საკითხთან. ამიტომ, აუცილებელია ზნეობის, როგორც კულტურის სფეროს განხილვა.

ზნეობრივი ღირებულებები კულტურის უმაღლეს ფენას შეადგენენ, რამდენადაც ისინი მოწმობენ ადამიანისა და ადამიანური ცხოვრების ჰარმონიზაციის დონეს. ამ თვალსაზრისით საქმოდ საინტერესოა ა. შვეიცერის კონცეფცია კულტურის შესახებ, რომლის თანახმად „კულტურა არის ოპტიმისტური მსოფლმხედველობისა და ეთიკის ურთიერთშემოქმედების შედეგი“. სწორედ ჰუმანიზმი ქმნის, შვეიცერის მიხედვით, ადამიანურ კულტურის ბირთვს და ყოველ ისტორიულ ეპოქაში გამოდის ყველა ხალხის ცივილიზაციის პროგრესის ძირითად კრიტერიუმად.

იმისათვის, რომ ლაპარაკი იყოს სინამდვილის ღირებულებით ათვისებაზე, საჭიროა არსებობდეს ზნეობრივი-ღირებულებითი პროგრესის კრიტერიუმი. ზნეობრივი ცნობიერების ტიპების დახასიათება თეორიულ საქმიანობას წარმოადგენს, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ზნეობრივის დაფუძნება თეორიულ სფეროში ხდება. თეორიული დამოკიდებულება მხოლოდ გამოავლენს ზნეობრივ სფეროში არსებულ ურთიერთობას. მეცნიერება იმპერატივებს არ აყალიბებს. თეორიულ ცნობიერებას შეუძლია დაადგინოს, რა არის ადამიანის გვარობითი არსი, რა ქცევა შეესაბამება ადამიანს, როგორც ადამიანს. მაგრამ მოთხოვნა — მოიქცეი ისე, როგორც ადამიანს შეეფერება, ეს ღირებულებითი, ზნეობრივი ნორმაა და არა თეორიული დებულება.

სულიერი კულტურის ისეთი სფერო, როგორც ხელოვნება, საკმაოდ რთული და პრობლემურია. საკითხის ისიც ართულებს, რომ ხელოვნება, მეცნიერებისა და ზნეობისაგან განსხვავებით უფრო საიდუმლოებით მოცული მოვლენა თავისი არსებობით, განვითარებით, თვითგანახლებით, მისაღმი ადამიანთა მისწრაფებით. ჩვენს უპირველეს ამოცანას შეადგენს გავერკვეთ ხელოვნების საზოგადოებრივ ფუნქციაში, იმისათვის, რომ გავივით მისი, როგორც კულტურის მოვლენის ბუნება. ეს მეტად შრომატევადი საქმეა, ვფიქრობთ, ცალკე შესწავლის საგანია, და შეიძლება ითქვას, რომ ესთეტიკურ დამოკიდებულებაში ადამიანი ერთი რომელიმე მხარით კი არ შედის, არამედ მთლიანად, როგორც მთელი. ესთეტიკური უნარის დანიშნულება იმაშია, რომ დააკავშიროს ერთმანეთთან ადამიანის სხვა უნარები, უზრუნველყოს „გონების მთლიანობა“.

ადამიანი ხელოვნების საშუალებით მისწრაფვის დაამყაროს ჰარმონია თავისა და სამყაროს შორის. ადამიანს სურს, იგრძნოს თავისი ადგილი სამყაროში, იგრძნოს თავისი კავშირი ბუნებასთან, ხელოვნება უბრალო ინფორმაციას კი არ აწვდის ადამიანს სამყაროსა და მასში ადამიანის ადგილის შესახებ. ხელოვნება, მხატვრული ხედვაა, ერთადერთი საშუალებაა ადამიანის ამ დამოკიდებულების შეგრძნებისათვის, მისი აღქმისათვის.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კულტურის, ადამიანის, ღირებულებების პრობლემები განყენებული თეორიული პრობლემები კი არ არის, არამედ თანამედროვე კაცობრიობის არსებითი რეალური პრობლემებია ყოფიერებისა. ამიტომაც წამოიწიეს წინა პლანზე ამ პრობლემებმა, როგორც ყველაზე უფრო აქ-

ტუალურმა ფილოსოფიაში, რადგანაც ფილოსოფია — ეს არის ეპოქის ადამიანური არსებობისა და კულტურის თვითცნობიერება.

ამრიგად, ადამიანური კულტურა, როგორც მთლიანობა შეგვიძლია ადამიანის თვითგანთავისუფლების პროცესად დავსაზოთ. ფილოსოფია ხელს ვერ აიღებს ადამიანის თვითგანთავისუფლების პროცესში ერთიანი საფუძვლის ძიებაზე. ამ შორეული მიზნისაკენ მიმავალ გზაზე იგი გვერდს ვერ აუელის ვერც კოსმოსის კონფლიქტებს და ვერც ადამიანური არსებობის მტკივნეულსა და ღრმა დისონანსებს. მაგრამ ეს კონფლიქტები არ მოიხსენება რაციონალურად; ისინი არ დაიფანება ერთ პრინციპზე, რადგან ყოფიერების უშრეტი სიმდიდრე არ წარმოადგენს მეტაფიზიკური უთანხმოებისა და დისჰარმონიის გამოხატულებას. ადამიანურ სამყაროში ძალთა თამაშის კომპონენტები ერთმანეთს ავსებს და აპირობებს. ყოველი მათგანი გვამცნობს ადამიანის ბუნების ამა თუ იმ მხარეს. „ადამიანები ვერ ხედებიან“ — ამბობს ჰერაკლიტე, თუ შეუთანხმებელი როგორ თანხმობაშია თავისავე თავთან: დაპირისპირებულთა ჰარმონია, მსგავსად შეილდისა და ლირისა“. ეს ჰარმონია ისე ცხადია, რომ იგი საჭიროებს მის შემქმნელ ძალთა იგივეობის ან მსგავსების საბუთს. იგივეობას კი არ მოჰყავს კულტურის განსხვავებული ფორმები ადამიანური კულტურის ერთიანობისაკენ, არამედ იმ საერთო მიზანს, რასაც ეს ფორმები ემსახურება.

პერსპექტივან კონსერვაქია

ანუ

იპროპიზაციები ვაზარელის
ოპ-ოპუსების თემაზე

დავით ანდრიაკი

I

„ვემოქმედი მზერის ფსიქოლოგია“
 — ასეთია ქვესათაური რულოფ არნხე-
 იმის გახმაურებული წიგნისა „ხელოვ-
 ნება და ვიზუალური აღქმა“. დიახ,
 მზერა შემოქმედებითი პროცესია, კონ-
 სტრუქტულად რომ გარდასახავს ყო-
 ველივე იმას, რაც კი პროცირდება
 მოაზროვნე ადამიანის „პერცეპტუალურ
 ეკრანზე“. ვიქტორ ვაზარელის ოპტი-
 კური ილუზიებიც ამგვარ „ეკრანზე“
 უნდა პროცირდეს და კონცეპტუალურ
 რეფლექსიად გარდაისახოს: „პერცე-
 პტი“ — „კონცეპტად“ იქცეს.

მოხდა ისე, რომ 1988 წელს თბილის-
 ში გამართული გამოფენის სახით ოპ-
 არტის „მამის“ ოპუსებს არ „დახვდა“
 საკუთრივ ზემოხსენებული ეკრანი,
 და ამიტომაც, ამ გამოფენამ ფაქტობ-
 რივად ცარიელ დარბაზში ჩაიარა.

წინამდებარე ტექსტი ვაზარელის
 ოპ-ოპუსებისათვის შესაბამისი პერცეპ-
 ტუალური „ეკრანის“ მომზადებისა და

ამ „ეკრანზე“ კონცეპტუალური რეფ-
 ლექსიების პროცირების ცდაა. მანამდე
 კი, ცოტა რამ მხატვრის შესახებ.

ვაზარელი ახლახანს გარდაიცვალა.
 იგი წარმოშობით უნგრელი იყო. მისი
 „ნამდვილი“ სახელი და გვარია დიეზე
 ვაშარხეი. დაიბადა 1908 წელს ქალაქ პე-
 ჩში. სწავლობდა ფერწერის აკადემიაში.
 დიდი გავლენა მოახდინა მასზე ბაუჰაუ-
 ზის სკოლის ესთეტიკური პრინციპების
 ადვოკატის შანდორ ბორტნიკის გაკვეთი-
 ლებმა. ვაშარხეის საბოლოო დაოსტა-
 ტება პარიზში მოხდა. აქ ყალიბდება
 მისი ავანგარდისტული მენტალიტეტი,
 აქ იძენს იგი მოდერნისტის „თეზაუ-
 რუსს“, განიცდის სიურრეალიზმის, გე-
 ომეტრიული აბსტრაქციონიზმის, კონს-
 ტრუქტივიზმის კეთილმოყოფელ გავლენ-
 ნას, რასაც სულ მალე მომართავს ინდი-
 ვიდუალური მხატვრული მეთოდის ჩა-
 მოსაყალიბებლად.

დამოუკიდებელი შემოქმედებითი კა-

რეორ ვაშარხეიმ 30-იან წლებში დი-
წყო როგორც გრაფიკოსმა და დიზაინე-
რმა. ფერწერით 40-იანი წლების შუა-
ხანებიდან დაინტერესდა. ამ დროს გა-
ნეკუთვნება მის შემოქმედებაში ე. წ.
„ბელლე-ისლეს“, „კრისტალის“, „დენ-
ფერტის“ პერიოდები. ფერწერის პარა-
ლელურად ვაშარხეი საკუთარ ძალებს
ცდის არქიტექტურაში, ქსოვილთა მო-
დელირებაშიც მუშაობს, თეორიულ
ნარკვევებსაც წერს, ფილმებსაც იღ-
ებს... მოკლედ, დაძაბული შემოქმედე-
ბითი ცხოვრებით ცხოვრობს.

ასე იქცევა უზრუნველი დიეზე ვაშარხეი
ფრანგ მხატვრად ვიქტორ ვაზარელად
— ოპტიკური ვიზიონების დიდოსტატად.

II

ოპ-არტი გეომეტრიული აბსტრაქციონ-
იზმის წიაღში ჩაისახა. ვაზარელი
დ მისი რამდენიმე თანამოაზრე (მაგ.
ხესუს-რაფაელ სოტო) მინდრინანისეუ-
ლი ნეოპლასტიციზმის იდეებთან ზიარ-
ების შემდეგ მივიდნენ ოპტიკურ ხე-
ლოვნებაშიც. თუმცა, მალე გაემიჯნენ
და დაუპირისპირდნენ კიდევ „კონკრე-
ტულ ფერწერას“. ამის მთავარი მიზე-
ზი კი ის იყო, რომ ნეოპლასტიციზმი
(და საზოგადოდ, ავანგარდიზმი) ანგა-
რიმს არ უწევდა მყურებლის პერცეპ-
ტუალურ უნარებს.

მეორე მხრივ, ოპ-არტი მოკვევდინა,
როგორც ნეოპლასტიციზმის ეზოტერუ-
ლი გეომეტრიისადმი“ რეაქცია. ამ მხრივ,
სიმპტომატურია ოპტიკური და კინეტი-
კური ხელოვნების მხატვართა გაერთი-
ანება „ვიზუალური ხელოვნების კვლევა-
თა ჯგუფის“ 1961 წელს გამოქვეყნე-
ბული მანიფესტის სათაური „კმარა მის-
ტიფიკაცია“, რომელშიც პუნქტობრივად
იყო ჩამოყალიბებული:

„ამიერიდან ნაწარმოები აღარ უნდა
იყოს გამიზნული:

კულტურული თვალისათვის,
გრძნობადი თვალისათვის,
ინტელექტუალური თვალისათვის,
ესთეტიკური თვალისათვის,
მოყვარული თვალისათვის,

ადამიანური თვალი წარმოადგენს
ჩვენს ამოსავალ წერტილს“.

სწორედ ეს ადამიანური თვალი
ია ვაზარელის ოპტიკური ილუზიე-
ბის მაკონსტიტუირებელი ორგანო. მაგ-
რამ, იმავდროულად ეს თვალი თანა-
მედროვე ევროპული ცივილიზაციისა და
მისი თანამდგევი სციენტისირებული ყო-
ფიერების მამოძღვირებელი ორგანო-
ცაა. ესაა, თუ შეიძლება ითქვას, „უგუ-
ლო“ ანდა „უსულგულო“ თვალი, კომ-
პიუტერული სიზუსტით რომ აფიქსი-
რებს ერთგვარ ვიზუალურ „ტესტებს“
და თავისებურ ოპტიკურ-ფსიქოლოგიურ
ექსპერიმენტში რთავს პერციპიენტს. ამ
მხრივ, ვაზარელის ოპ-ოპუსები გემტა-
ლტფსიქოლოგიური სკოლის გრაფიკულ
პარადიგმებთანაა წილნაყარი, პარადიგ-
მებთან, რომელთა დანიშნულებაა, გა-
მოავლინოს ადამიანური პერცეპციის
ლატენციური მექანიზმები.

ვაზარელისა და საერთოდ, ოპ-არტის-
ტა ოპუსებში ეს გემტალტფსიქოლო-
გიური ექსპერიმენტები საკუთრივ
თვალისმოტყუებას ისახავენ მიზნად.
ესაა თვალის „მცდარი რეაქციის“ ერთ-
გვარი პროვოცირება, რომლის შედეგა-
დაც ვიზუალურად წინააღმდეგობრივი
კონფიგურაცია ემპირიულსა და მოჩვენე-
ბით ფორმას შორის კონფლიქტში
გადაიზრდება და ფიზიკური სუბსტანცი-
ისაგან ემანსიპირებულ აბსტრაქტულ
ერთეულთა იმპატერიალური ტრანსფორ-
მაციების სფეროდ ყალიბდება. ისიც
ფაქტია, რომ ოპ-არტის მიერ ესთეტიკუ-
რი თამაშის პრინციპად ქცეული — ხე-
დვისა და შეგრძნების პროვოცირებული
დაპირისპირება გარკვეული გაგებით,
პერციპიენტის ვიზუალურ აპარატზე
„ძალადობასაც“ მოასწავებს იმდენად,
რამდენადაც „მეორადი ხატების“ ოპტი-
კური ეფექტები, ერთმანეთთან მოცილე
ხაზულობათა ანდა დამატებით ფერთა
ოსცილაცია თუ ვიბრაცია თვალს ქან-
ცავს. ვაზარელის „ხესენსორულ“ ოპ-
ოპუსთა კვაზიოპტიკური ბადებებით მოჩი-
თული ზედაპირები გარკვეული გაგებით,
ფიზიოლოგიურად შემოქმედებს პერცი-
პიენტზე. მაგრამ, ამ ოპტიკური კინეტი-
ზმის დანიშნულება ესეცაა — ამოროთოს

მაყურებელი „ტკბილი მეღანეოლის“ წრედიდან და მასში აღძრას „ველური სიხალისე“, ფსიქოფიზიოლოგიურ „შოკთან“ რომაა წილნაყარ.

ასე თხზავს ვაზარელი თავის ოპტიკურ ამალგამებს და ქმნის მექანიკურ რიტმებში ჩაძირულ სივრცეს, რომელიც კონსტრუირებულია გეომეტრიული სტრუქტურების თავისებური „ურთიერთწაფენით“, ტალღისებურ ეფექტს რომ ქმნის და აყალიბებს არა სუქცესიურ, არამედ სიმულტანურ ხატს. ეს პრინციპი მხატვარმა ჯერ კიდევ „ზებრების“ ციკლში განახორციელა და საკუთრივ სიმულტანურ „ფოკუსში“ დაიჭირა ბიოორგანულ სტრუქტურათა კინეტიკური ხატი, რითაც ორიენტაცია აიღო სწორედ ადამიანურ თვალზე და ამ თვალის ბადურაში პროეცირებული ილუზიებისაკენ, როგორც ადამიანის რეფლექტორული რეაქციების ნირსახეობისაკენ.

ასე გადაიკვეთა ვაზარელის მხატვრულ მეთოდში „სწორი“ ოპტიკური ხედვა და პარადოქსული ვიზუალური განსჯა, ფსიქოლოგიური რეაქცია და ესთეტიკური თამაში, რაც საფუძვლად დაედო ოპტიკური ხელოვნების პოეტიკას.

ავანგარდიზმის ისტორიკოსები და კრიტიკოსები ოპ-არტის დაბადების თარიღსაც კი ასახელებენ. ესაა 1965 წლის მარტი, როდესაც ყოველკვირეულმა „Arts“ პუბლიკუმს აუწყა: „ოპ-არტი მოკვდა. გაუმარჯოს ოპ-არტს“.

ოპ-არტს დიდხანს არ უცოცხლია. ეს ჯერ კიდევ მარსელ დიუშანმა იწინასწარმეტყველა. ამ მხრივ, თავად ვაზარელიც „რელისტი“ აღმოჩნდა — არც მას ჰქონია ხელოვნების ამერიკულ „ბაზარზე“ მისი „პირშოს“ სიცოცხლისუნარიანობის იმედი. თუმცა ყოველივე ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ ოპ-არტმა უკვალოდ ჩაიარა. ვაზარელისა და მისი თანამოაზრეების — ბ. რილის პ. ლე პარკის, ი. ალბერსის და სხვათა მიერ დამკვიდრებულმა ესთეტიკამ თავისებური გამოძახილი ჰპოვა დიზაინში.



ვაზარელის შემოქმედება თანამედროვე სციენტისტური კონფორმიზმის პროლექციაა და მისი ნონკონფორმისტული რეაქცია, იგი ჩვენი ტექნოლოგიური საუკუნის აპოლოგეტიცაა და მისი ფარული კრიტიკოსიც. ვაზარელის ოპ-ოუსები „შემაწუხებლად“ ორგანიზებული „წესრიგის“ გამომხატველია, ამასთან მათში ფარულადაა მონიშნული ქაოტური ელემენტები, შავი და თეთრი ფერების (თუ „არა-ფერების“), ხაზისა და ლაქის დაპირისპირების კონტექსტში რომ მოიაზრება და ამ, ერთგვარი „დისჰარმონიული ჰარმონიით“ ამჟღავნებს ავტორის ნონკონფორმისტულ ეთოსს.

ვაზარელის, როგორც ოპ-მხატვრის მუშაობის პროცესი არ წარმოადგენს თავისუფალ, აბსოლუტურ შემოქმედებას. იგი პედანტურად წინასწარმეტყველი ოსტატია, და არა წინასწარმეტყველი ხელოვანი. მუშაობს არა როგორც შთაგონებული პოეტი, არამედ როგორც კონსტრუქტორი, „ინჟინერი“. მისი ნამუშევრების სტრუქტურული პარტიტურა ფერისა და სინათლის ათასჯერ შემოწმებულ მონაცემებს ეფუძნება. აქედან გამომდინარე, ვაზარელი ფუტკრის ფიჭასავით აშენებს ოპტიკური ილუზიებით გაჯერებულ ხელოვნურ სამყაროს, რომელმაც ფუჭი შრომის — „სიზიფის შრომის“ ასოციაცია შეიძლება აღძრას მაყურებელში.

ვაზარელის მხატვრობა თავისებური ინტერპრეტაციაა მოდერნიზმსა და განსაკუთრებით პოსტმოდერნიზმში ესოდენ მწვავედ დასმული დილემისა „ქაოსისა“ და „წესრიგის“, „დისჰარმონიისა“ და „ჰარმონიის“ თაობაზე. თუმცა, ეს პრობლემატიკა მის შემოქმედებაში თავიდანვე კულტუროლოგიური ასპექტით არ დასმულა და წმინდა მხატვრული ფორმათქმნალობის კონტექსტში გამჟღავნდა. ამ დროს იგი ჯერ კიდევ ეძებს სახვითი „ენის“ გრამატიკულ კატეგორიებს, ცდილობს შეათანხმოს გეომეტრიული ფორმის სიხისტე და ფერის დენადი პლასტიკა, მიზნად ისახავს

ელემენტარულ გეომეტრიულ ფორმა-
თაგან — გარკვეული ღერძის ირგვლივ
მბრუნავი წრისა თუ კვადრატისაგან
შექმნას ის მოდული, რომელიც ყოველ
ცალკეულ კომპოზიციურ მოტივში ახ-
ლებურად გაამჟღავნებს თავის ინვარი-
ანტულ ბუნებას. ეს ელემენტები ტრანს-
ფორმირდებიან: კვადრატი — რომბად,
წრე — ელიფსად და ა. შ. იმავედროუ-
ლად, მხატვარი ეძებს ფორმასთან ორგა-
ნულად დაკავშირებული ფერის მო-
დულს, რომელიც ასევე მოწოდებულია,
გაამჟღავნოს ინვარიანტული მოდიფი-
კაციის პოტენცია. ფერის ეს მოდული
დაახლოებით 20-მდე ტონს ირეკლავს,
რაც საბოლოო ჯამში უჩვეულო ეფექტს
— მოძრაობის ოპტიკურ ილუზიას წარ-
მოშობს და უსასრულოდ აფართოებს და
იმავედროულად, სპეციფიკურად ართუ-
ლებს ამ ობიექტების ვიზუალური აღქმის
დიაპაზონს.

IV

ვაზარელისეული ჰარმონია „წინას-
წარდადგენილი“ ჰარმონიაა, რაც იმას
ნიშნავს, რომ იგი დისჰარმონიის გადა-
ლახვის შედეგად კი არაა მოპოვებული“,
არამედ *a priori*-ა მიღებული. ამიტო-
მაცაა, რომ ვაზარელისეულ ჰარმონიას
არა აქვს „ფეთქებადი“ ხასიათი; იგი არ
გაღელვებს, თუმცა გაოცებს. მაგრამ, ეს
მანც გემოვნების კრიტიკის სფეროა.
მე კი, ამ შემთხვევაში პერცეპტუალურ
კატეგორიათა ფუნქციონირება უფრო მა-
ინტერესებს ვაზარელის ოპ-ობიექტების
პარტიტურაში. ხოლო ამ კატეგორიათა,
როგორც არნხეიმი იტყვის, გვირგვინი
— „გამომსახველობა“. ამ კატეგორია-
თაგან თითოეული მათგანი — წონასწო-
რობა, ხაზულობა, ფორმა, სივრცე, სი-
ნათლე ფერი, მოძრაობა — ვიზუალურ-
ად აღქმადი დაძაბულობის გზით გა-
მომსახველობის კონსტიტუირების ფაქ-
ტორებია. ამიტომაც ვერ გავიზიარებთ
ამერიკელი კრიტიკოსის ბარბარა რო-
უზის მოსაზრებას, რომ ოპ-არტს არ
გააჩნია გამომსახველობითი შინაარსი
და ექსპრესიულ მიმართებაში იგი ნეიტ-

რალურია, რამდენადაც მხოლოდ შეგრძე-
ნებებთან აქვს საქმე.

ვაზარელის კომპოზიციები
ღია მაკრო და მიკრო სტრუქტურების
პერცეპტუალურ „თამაშზე“, მათ „ში-
გნით“ კვლავ გამოიყოფა ელემენტარულ
სტრუქტურათა ახალი ინვარიანტები,
რომელნიც, საბოლოო ჯამში, ქმნიან
პერცეპტუალურ კატეგორიათა ერთგვარ
„ატომებს“ და თავიანთ ემოციურ
საზრისს საკუთრივ „ექსპრესიისმიერ
ატომთა“ წყობაში ჰპოვებენ. ამიტომაცაა,
რომ ვაზარელისეული ობი-
ექტების ესთეტიკური ათვისების ხარისხი
პირდაპირაა დამოკიდებული მათდამი
მაყურებლის შთაგრძნობით-ემპათიურ გა-
ნწყობაზე. ამ გარემოების გაუთვალის-
წინებლად, იმგვარ სიტუაციაში აღმოვ-
ნდებით, როდესაც ხელოვანს სთხოვენ
იმის „უპოვებას“, რაც თავად მას ეს-
თეტიკური თამაშის პირობის სახით
არა აქვს პროგრამირებული ნაწარმოებ-
ში.

ვაზარელი პირველადი, „მკვლარი“
მატერიის ვაფორმებას ესწრაფვის. ამა-
სთან, არ ცდილობს ეს მატერია ცოც-
ხალ, ინდივიდუალიზებულ სხეულებად
გარდასახოს. ოღონდ, ყოველივე ეს ჯერ
კიდევ არ გვაძლევს იმ დასკვნის უფ-
ლებას, რომ მხატვარი ფანტაზიისა და
წარმოსახვის უნარსაა მოკლებული. შე-
იძლება ითქვას, რომ ვაზარელის ოპ-
ტიკური ილუზორული სამყარო კონ-
სტრუირებული ფანტაზიის სამეფოა,
რომელიც ფარულ აურატულობასა და
„აჟურულ“ ლირიზმსაც არაა მოკლებუ-
ლი.

და მანც, ვაზარელი ქმნის „ხელოვ-
ნურ ხელოვნებას“, ამასთან მის „უკაც-
რიელ“ სამყაროში, სადაც თითქოსდა
აღამიანის, როგორც ექსისტენც-სუბი-
ექტის ადგილი აღარ მოიძებნება, მანც
იგრძნობა ადამიანის, როგორც ტექნი-
კის სამყაროს „შემოქმედისა“ და ამ სა-
მყაროში თვითგაუცხოებული სუბიექ-
ტის არსებობის კვალი. დაკვირვებული
თვალი და „შემოქმედი მხერა“ მათში
სიცოცხლის ბიოლოგიური სუბსტრატის
ანაბეჭდვებსაც იპოვებს, ოღონდ, ცხადია,

ეს არ მოასწავებს ვაზარელის მსოფ-
ლმეგრძნების ბიოლოგიზმს. ეს უფრო
ე. წ. „ახალი ნივთობრიობის“ გამოხა-
ტულებაა, გამოხატულება პოსტინდუსტ-
რიალური ეპოქისა.

ოპ-არტი და მისი ორივე — როგორც
ევროპული, ისე ამერიკული ვარიანტი,
პოპ-არტისაგან, როგორც მისი წინამორ-
ბედისაგან განსხვავებით, ამჟამად გა-
მოხატული ესთეტიზმით გამოირჩევა,
თუ პოპ-არტი ერთგვარი რეაქციაა ინ-
დუსტრიული ცივილიზაციის „გაკრიია-
ლებული“ ფორმებისადმი, ოპ-არტი
ამ ცივილიზაციისათვის დამახასიათე-
ბელი „გარეგნული“ წესრიგის აბსურდა-
მდე მიყვანილი ესთეტიზებული მო-
დიფიკაციაა.

V

უილიამ ბლეიკი თავის ლექსში „ვეფ-
ხე“ ირონიულად ეკითხება თავისი
ლირიკული რეფლექსიის ობიექტს:
„ვინ ჩაიფიქრა სიმეტრიული ხატი შე-
ნი?“ შეიძლება დავუშვათ, რომ ვაზა-
რელის ოპტიკური ილუზიებიც „ზებრე-
ბის“ თემაზე implicite ანალოგიურ კი-
თხვას გულისხმობს და წარმოადგენს
ერთგვარ გრაფიკულ რეფლექსიას იმ
პარადოქსული სიმეტრიის შესახებ, ბუ-
ნება რომ შობს და მხატვრის „გონიერი
თვალი“ ხელახლა აკონსტიტუირებს,
როგორც საკუთარ თავში ჩაკეტილ აბ-
სტრაქტულ რეალობას. თითოეული ზე-
ბრის ფიგურა მეორე მათგანის ფონად
წარმოგვიდგება; ისინი ერთმანეთისათ-
ვის თავისებური სივრცული მატრიცის
ფუნქციას ასრულებენ და აღმქმელი
სუბიექტის პერცეპტუალურ ქრონოლო-
გში აყალიბებენ ზებრის ოპტიკურ-კინე-
ტიკურ ხატს, რომელიც კვლავ და
კვლავ კომბინირდება სიმეტრიული მო-
დულაციების სახით და გვევლინება არა
იმდენად მხატვრის შინაგან-იმაგინა-
ციური „მუშაობის“ შედეგად, რამდენა-
დაც მაყურებლის „გარეგან“-პერცეპტუ-
ალურ პროცესად. მხატვრის ფუნქცია
ცხოველის ბუნებრივ-სიმეტრიული ხა-
ტის სტილიზებულ-აბსტრაქტულ ენაზე
„თარგმნისა“ და მისთვის მექანიკური

განმეორებადობის „კულტურული“ სტა-
ტუსის მიკუთვნებით იფარგლება: და
მიუხედავად ამისა, ვაზარელის მხატვ-
რიულ ოპუსებში ზებრის სიმეტრიული
ხატისქმნალობის წიაღ, ილანდება ადა-
მიანის ექსისტენციალური „მოუსვენ-
რობის“ პერიოდული თუ ციკლური ხა-
სიათი, რომლის ლიტერატურულ ანა-
ლოგადაც შეიძლება კაფკას თხზულებ-
ებანი მოვიხმოთ; რაც შეეხება საკუ-
თრივე სახვით პარალელს, ამ მხრივ, ყვე-
ლაზე მართებული, ალბათ მაურიც ეს-
ხერის გრაფიკული ოპუსების მოხმობა
იქნება, რადგანაც პოლანდიელი მხატვ-
რის გრაფიკურებშიც ოპტიკური ილუ-
ზია გვევლინება, როგორც კაფკას ვერ-
ბალური პარადოქსების ერთგვარი სი-
ვრცული კორელატი.

და მაინც, ვაზარელი სიმეტრიულ-ოპ-
ტიკური მეტამორფოზებით ერთი გარკ-
ვეული რიტმულ-სიმეტრიულ-პროპორ-
ციული ნახატის მეორეში ტრანსლაციის
პერცეპტუალურ ალგორიტმში ფარუ-
ლად დებს ასიმეტრიის, ირეგულარო-
ბისა და დისპროპორციის სემანტიკურ
კოდს და აბსოლუტური „სიზუსტე-სი-
სწორის“ ანუ ყოფიერების თანატოლო-
გიური, სიკვდილისმიერი საწყისის ილ-
უზორული „დათრგუნვის“ იკონიკურ
სიმბოლოდ წარმოგვიდგენს.

VI

ვაზარელისეული ოპ-აბსტრაქტული
გამოსახულება, როგორც ესთეტიკური
ხატი, გარკვეული ორნამენტის (ოღონდ,
არა ნახჭის) რეპრეზენტაციაა, ორნამენ-
ტისა, რომელიც შეიძლება შევადაროთ
სალექსო სტრუქტურას, მით უფრო, თუ
გავიხსენებთ ესეისტურ დაკვირვებას ო-
მანდელშტამისას, რომელიც „დანტეს
შესახებ საუბარში“ შენიშნავდა, რომ
ორნამენტი სტროფულია, ნახჭი კი —
სტრიქოფული². ამგვარ სტროფულ-
სტროფოიდულ ფორმასთან ასოცირდე-
ბა ვაზარელისეული ორნამენტი. იგი
სივრცულად დასაზღვრულ სინარქეზა
„მოქსოვილი“ და ეფუძნება მრავალ-
შრიან ოპტიკურ მეტამორფოზებს, რო-
მელთა „მოყოლა“ შეუძლებელია. ეს
მეტამორფოზები თითოეული ოპუსის

კინტიკურ პარტიტურაში არიან ჩაწულნი. რაც მთავარია, ვაზარელისეული ორნამენტი წარმოადგენს არა ერთხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბებულ პლასტიკურ-სემანტიკურ ფორმულას, როგორც „რიტმულ მუდმივას“, არამედ ქმნად სტრუქტურას, ქამელეონივით რომ იცვლის შეფერილობას და ამ „ობტიკური ხალიჩების ქსოვის“ პროცესში რთავს მაყურებელს. ამ უკანასკნელის ადქმა კი გვეკვლინება, როგორც ხსენებული ხალიჩების ხელრთვის პროცესის გაგება-შესრულება; ე. ი. არაოდენ ადქმა, არამედ ად-ქმნაც ანუ აქტიური ჭვრეტა, ობტიკური ტალღა-სივანალების „დაჭერა“ და აქედან გამომდინარე სრულფასოვანი წვდომა და ინტერპრეტაცია იმ ობტიკური მუსიკისა, ვაზარელის ობუსების სტრუქტურულ პარტიტურაში რომაა კოდირებული და ვიზუალურ აქლერებას უცდის.

VII

ზემოთ ვაზარელის ობ-ობუსები მოვიხსენიე, როგორც ერთგვარი ვიზუალური „ტექსტები“. ახლა კი, დაეძენ რომ ეს ობუსები იმავედროულად გვეკვლინებიან, როგორც თავისებური ვიზუალური ტექსტები. ობ-არტში, ისევე როგორც საზოგადოდ, მოდერნისტულ ხელოვნებაში მხატვრული ენა, უფრო ზუსტად მეტაენა მეტაფორული ფუნქციითა და საზრისით მოიხმარება. აქედან გამომდინარე, თვით მეტაენობრივი დისკურსი ის ნიშანია, რომელიც არ დაიყვანება აღსანიშნამდე და სხვა დისკურსებთან, სხვა ნიშნებთან მიმართებით ღვინდება.

ვაზარელის ობ-ობუსების სახით რეალური ნივთის მობაძვით კი არ იქმნება ამ ნივთის ვიზუალურ-ობტიკური ხატი, არამედ ამ ვიზუალურ-ობტიკური ხატის პერცეპტუალური გაშიფრისა და ადქმელის კონცეპტუალურ ეკრანზე მისი პროეცირებით კონსტიტუირდება, როგორც ნივთი, და თანაც, ნივთი, როგორც ტექსტი, ნივთი, როგორც ნიშანი. ამ შემთხვევაში, ვაზარელის მეტასაგნობრივი სამყაროს კონტექსტში, საგნობრიობას ქმნის მისი ობტიკურ-ვიზუა-

ლური დისკურსი საგნობრიობის შესახებ, ხოლო ეს საგნობრიობა ქმნის საგანს; არა კინკრეტულ, გრძნობად-რეალურ საგანს, არამედ მეტასაგანს, როგორც კრისტალურ-სიმეტრიულ ფენომენს. ამ უკანასკნელს კი, წარმოგვიადგენს არა როგორც ოდენ ბუნებრივ-გეოტექტონიკურ ფენომენს, არამედ როგორც კულტურის ფენომენს. როგორც სუბიექტურ პერცეპტო-კონცეპტუალურ ეკრანზე პროეცირებული მეტასაგნობრივი სამყაროს ხატს. ეს უკანასკნელი ორნამენტულ-სიმეტრიული სტრუქტურის მეოხებით სტროფულ-ტექსტუალურ გამომსახველობასაა ნაზარევი და გვეკვლინება იმ ესთეტიკურ-ფილოსოფიური პოზიციის გამოხატულებად, რომლის თანახმადაც ხელოვნება მეორადი მოდელირებადი სისტემების სფეროდ მიიჩნევა და მისი არსი, მდგომარეობს საკუთრივ მხატვრულ მეტყველებაში, გამოთქმაში, დისკურსში, აღნიშვნაში და არა აღსანიშნაში.

იმისათვის, რათა ბოლომდე მივიყვანო ვაზარელის მხატვრული მეთოდის პოსტსტრუქტურალისტური ინტერპრეტაცია, უნდა გავიხსენოთ ის სააზროვნო სიტუაცია, რომლის კონტექსტშიც დერიდამ, ლიოტარმა თუ დელიოზმაც მიმართეს ონტოლოგიის დესუბსტანციალიზაციას. სახელობრ, მათ ნივთები ჯერ მიმართებებზე დაიყვანეს, ხოლო შემდგომად ამისა, სუბსტანციას სტრუქტურები ჩაუნაცვლეს და მოახდინეს თავად სტრუქტურების დეკონსტრუქცია. სახვით ხელოვნებაში დაახლოებით ანალოგიური პროცედურა სეზანის მხატვრულ მეთოდს უკავშირდება, სეზანისა, რომელმაც საგნის სუბსტანცია მისი სტრუქტურით შეცვალა, ხოლო მოგვიანებით მის კვალობაზე, კუბისტებმა მიმართეს სეზანისეული კონსტრუირებული საგნის სტრუქტურის დეკონსტრუქციას. ეს პრინციპი უკიდურესად განზოგადდა ობ-არტში, რომელმაც საგნის სტრუქტურის „დეკონსტრუქციას“ საგნებით შესწირა თავად საგანი და იგი დაიყვანა ამ საგნის შიდა კონსტრუქციული მიმართებების წმინდა ობტიკურ-ვიზუ-

საქართველო
პარლამენტი
ბრწყველი

ალურ ილუზიებამდე და აქედან გამომდინარე, უარი თქვა სეზანის მხატვრულ მეთოდზე, რომლის არსიც მდგომარეობდა ამა თუ იმ საგნის, როგორც სახვით-ენობრივი ნიშნის ერთი გარკვეული სიგნიფიკატის მოძიებაში, მით უფრო, რომ სეზანთან სუბსტანციის ჩანაცვლებას სტრუქტურით, საბოლოო ჯამში, სწორედაც საგნის ონტოლოგიური არსის გამოხატვის პრეტენზია ჰქონდა და არსებითად, ისევ და ისევ სუბსტანციონალიზმს მოასწავებდა.

ასე რომ, ვაზარელიმ და სახოვადოდ, ოპ-არტიზმებმა უარყვეს იკონიკური გამოსახულების ერთადერთი დენოტატი ანუ ვიზუალური ნიშნის ერთადერთი სიგნიფიკატი და ამდენადვე, საბოლოოდ განუდგნენ სამყაროს ესთეტიკური საზრისის ონტოლოგიურ ასპექტში გამოხატვას, საგნის ონტოლოგიური სტრუქტურის დეკონსტრუქციის სფერო მათ თვით საგნის შიდასტრუქტურული მეტამორფოზების ოპტიკური ილუზიურ კონტინუუმში, ვიზუალურ-კინეტიკური ტრანსფორმაციების დროსივრცეში გადაიტანეს.

VIII

ჯერ კიდევ ჰეგელი შეინიშნავდა „ესთეტიკაში“, რომ შუქი აუქმებს ელემენტარულ ობიექტურობასა და მძიმე მატერიის გარეგან ფორმას და ძალუმს მისი გრძნობადი, სივრცული სისავისიდან განყენება. სწორედ ამ იდეალური თვისების გამოისობით იქცევა შუქი ფერწერის ფიზიკურ პრინციპად. ვაზარელის ოპ-ფერწერა ამ პრინციპის ერთი რადიკალური ინტერპრეტაციათაგანია. ამ მხრივ, მისი წინაპარი ბაუჰაუსის ერთ-ერთი იდეოლოგი ლასლო მოჰოლი-ნადი და მისი „შუქფერწერის“ კონცეპციაა. ელექტრონული აბსტრაქციონიზმის ესთეტიკა სწორედ შუქის-მიერი ეფექტის მაქსიმალური ინტენსიფიკაციისაკენაა მიმართული და ტრადიციულ ვალორულ მოდელირებაზე „დაგეშილ“ თვალს ახალ ჰორიზონტებს უხსნის. ესაა ტრანსცენდენტური სინათლის „სიკვდილის“ ჩანაცვლება ფიზიკა-

ლურ-სციენტური შუქით, რომელიც თავის მხრივ, ახალი რაკურსით იძენს იმ საკრალურ საზრისს, მზის სხივს რომ ჰქონდა მითოპოეტურ აზროვნებაში. ასე რომ, ჩვენს წინაშეა შუქის, უფრო ფართოდ კი, სინათლის თაყვანისცემის ის ახალი ვარიანტი, ელექტრონული საუკუნის აღმოჩენებით რომაა პროვოცირებული³.

მოჰოლი-ნადის კონცეფცია, რომელიც იმავდროულად „აბსოლუტური ფერწერის“ იდეასაც ამკვიდრებდა არა მხოლოდ ვაზარელის, არამედ 1950-60-იანი წლების აბსტრაქციონიზმის მთელი რიგი წარმომადგენლების მხატვრულ მეთოდს ეწინააღმდეგებდა. საკმარისია გავიხსენოთ ბ. კლინგტის, ო. პიენის, ჰ. მაისის, ე. კასტელანის, ფ. ვაალეს და სხვათა ოპუსები. მრავალი მათგანისათვის ერთგვარი წინარეხატის მნიშვნელობა ენიჭება სატელევიზიო თუ ოსცილოგრაფიულ ეკრანზე პროეცირებულ ოპტიკურ მოდულაციებს და ხაზების, მრუდების, ზოგზაგებისა თუ ლაქების თამაშითა და კინეტიკური სახიერებით გვეძლევა.

ვაზარელის კინეტიკურ ფერწერაში ტელე-თუ ოსცილოგრაფიული ბადეებისა თუ დიაგრამების მოტივები ესთეტიკური პერცეფციის სპეციფიკურ სიგნალურ ბაზას ქმნიან, მიმეზისური ფერწერული კატეგორიების სანაცვლოდ, ანტიმიმეზისური, „ინფორმაციული ფერწერის“ კატეგორიებს გვთავაზობენ და გვიბძებენ, არა მხოლოდ გავერკვეთ ჩვენს პერცეპტუალურ პოტენციებსა და ინტენციებში, არამედ სათანადო „თეზაურუსითაც“ აღვიჭურვოთ.

ვაზარელისეული ოპ-არტი სტატუსტიკური აბსტრაქციონიზმის პრობლემატიკასაც ეჯაჭვება, პრობლემატიკას, რომელიც ფორმატქნილი ფაქტორის სტატუსით „შემთხვევითობათა პოეტის“ დაფუნებას და შემოქმედებითი პროცესის მიზნად, თუნდაც თვითმიზნად, მის მოაზრებას გულისხმობს. ავტორისეული ნების პრინციპული ინერტულობა „პოეტური სუგესტიის“ მექანიციზმთანაა გაშუალებული და სე-



რიული მეტამორფოზების სპონტანობას მოასწავებს. ამ კონტექსტში საგულისხმოა ბერნარდ შულტცეს მოსაზრება, არნოლდ გელენს რომ მოჰყავს ერთგან და იმაში მდგომარეობს, რომ შემთხვევითობათა წარმოშობა თავისთავად იმდენადაა ღირებული, რამდენადაც იგი ხსნის ახალ შემთხვევითობათა ველს... ერთეული შემთხვევითობა კი, ჯაჭვური რეაქციის მსგავსად, პერმანენტულ შემთხვევითობათა მასტიმულირებელ წყაროდ გვევლინება და ვარკვეული აუცილებლობისა და კანონზომიერების სტატუსს იძენს. ვაზარელის სერიული ობუსები ამგვარი „გამრავლებული“ შემთხვევითობის პარადიგმაა, ისინი ფორმალური თემის ფუგისებური ვარიაციებით ქმნიან ოპტიკურ-კინეტიკურ ხატს, როგორც სტრუქტურულ-კონსტრუქციულ მოდელსა და სივრცულ-დროით მოდულს.

IX

ვაზარელის ობ-ობუსები ძალდაუტანებლად ეწერება ჩვენს ტოტალურ ტელეგარემოში და გვევლინება იმ მასობრივი კომუნიკაციური სისტემის ნაწილად, რომლის კონტექსტშიც საოჯახო ფოტოალბომი წიგნური ფორმიდან ტრანსფორმირდება სლაიდების კრებულად, როდესაც საოჯახო სახვითი რელიქვიების შენახვის საშუალებად ჯერ კასეტები იქცევიან, ხოლო შემდგომ, პერფორატები და მინიტელეკომპიუტერის ელექტრონული მეხსიერება. ასე იქმნება ის ყოფითი იკონოთეკა, რომელიც კერძო გამოვლინებაა იმ უნივერსალური ტელეპროექციისა, რომელიც ტელევიზორის მაგიური ფუთის სახით ზღუდავს ადამიანის პროლექტიული ფანტაზიებით თამაშს და იმავდროულად, განსხვავებულ გამოსახულებებთან მიმართებაში, ზრდის კიდევ მისი თავისებურების ხარისხს. თუმცა აქ არის კიდევ ერთი „მაგრამ“. კერძოდ: ტელეპროექციის უნივერსალიზაცია სპეციფიკურად ახშობს ე. წ. ტაქტილური კომუნიკაციის ტალღებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ამგვარ სიტუაციაში

საგრძნობლად მცირდება, — რომ არა ვოქვა, ალიკვეთება — საგანთან მიმართებაში სუბიექტის უშუალო, შეხებად შეგრძნებადი კონტაქტი. სწორედ სახვის ტელეკომპიუტერული პრინციპის და შესაბამისად, არატაქტილური კომუნიკაციის გამოა, რომ ვაზარელის ობ-ობუსების აღქმისას ადრესატს არა აქვს ორიგინალის, უფრო ზუსტად ორიგინალის აღქმის განცდა. ამდენად, საქმე გვექვს ა. მოლის მიერ დაფიქსირებულ იმ ესთეტიკურ სიტუაციასთან, როდესაც თავად ნაწარმოები იმყოფება ორიგინალსა და რეპროდუქციას შორის დიალექტიკურ ურთიერთმიმართებაში. აქედან გამომდინარე, ობ-ობუსების ნამდვილობა ანუ აუთენტურობა მხატვრული ობიექტის თვისებად კი არა, სუბიექტსა და ობიექტს შორის მიმართებად გვევლინება, ამ შემთხვევაში შეიძლება ვილაპარაკოთ ე. წ. სიტუაციურ ნამდვილობაზე, რომელიც ცვლის რა ობიექტის აუთენტურობას, ეფუძნება ობიექტისადმი სუბიექტის სპეციფიკურ მიმართებას, სუბიექტისა, რომელიც, იქნებ, ჯერაც არ გამხდარა ინდუსტრიული კულტურით გამოწვეული გაუცხოების მსხვერპლი⁴.

და მაინც, ვაზარელის ოპტიკური ილუზიები სწორედ ჩვენი ინდუსტიული თუ პოსტინდუსტრიული ცივილიზაციის (და არა კულტურის) პირმშოა და მათი რეცეპციისას, ნებით თუ უნებლიეთ გვებადება ეჭვი მათი აუთენტურობის შესახებ; და ეს ეჭვი მწიფდება ერთი მხრივ, ამ ობუსების ტაქტილური არტფაქტულობის არქონის გამო, ხოლო მეორეს მხრივ, იმ კინურობის გამო, რომელიც ამ ობუსების ესთეტიკურ სტრუქტურაში ერთგვარი კომპიუტერული თამაშის წესით ფუძნდება. მაგრამ, რა არსებითი ნიშნების საფუძველზე დასტურდება ობ-არტი კიჩის ელემენტის არსებობა?

დავიწყოთ იმით, რომ ობ-არტი არაქსიოლოგიური ხელოვნებაა, თუ გნებავთ, ანტიხელოვნებაა „მომამბზრებელი ტრანსცენდენციის“ გარეშე. მეორე მხრივ, ობ-არტის კინურობის მახასი-



აქვს იმგვარ პროექციულ მიმართულებებს, რომელთაც ოპ-არტი თავისი სპეციფიკური რეფლექსიის სასაგანად აქცევს. ამ რეფლექსიის მთავარი ასპექტი კი, მაინც ისაა რომ, თუ ხილულ სამყაროში ჩვენ აღვიქვამთ ობიექტთა სამგანზომილებიან „სიღრმულ“ ფორმებს, ხილულ ველში პროექციული ფორმები გვეძლევა, ფორმები, რომლებიც თავის მხრივ, გვევლინებიან პერსპექტიული ილუზიების ერთგვარი ფაბრიკაციის წყაროდ. ამასთან ოპ-არტისტთა, და პირველ ყოვლისა ვაზარელის ობტეკური რეფლექსიის სხვები მიმართულია იქით, საითაც ხილულ ველს ახსნათებს იმ სახის სურათოვნება, რომელიც უცხოა ხილული სამყაროსათვის. და რაც ასევე უადრესად არსებითია: ხილული სამყაროს აღქმა დროშია „გაწვლილი“ და ყოველწამიერად დაკვირვებადი სინამდვილის სურათს წარმოადგენს, ცოცხალ ემპირიულ ცდაში გვეძლევა, იმ დროს, როდესაც ხილული ველი ადამიანის ინტენციონალობის ობიექტს წარმოადგენს, საგანგებო გონითი ძალისხმევით აღიქმება, თუნდაც „მოიპოვება“. ესაა აღქმა, რომელსაც ხანგრძლივად ვერ მოიხელთებ და ამიტომაც, იგი მომენტალურია.

ნიშნადობლივია, რომ ადამიანური პერსპექციის გენეზისი ზემოთ დასახელებული და მოკლედ დახასიათებული ორი ტიპისა თუ ბინალური ოპოზიციის მიხედვით თავისებურად ემბიანება როგორც აქსიოლოგიურ, ისევე გნოსეოლოგიურ და ონტოლოგიურ პრობლემატიკას, რაც იმას ნიშნავს, რომ სივრცისა და დროის ჭვრეტა „სამყაროსა“ და „ველის“ ტიპების კვლობაზე მუდამ სპეციფიკურად ფიქსირდებოდა სხვადასხვა ეპოქათა მხატვრულ ნაწარმოებებში და თავის მხრივ, განსაზღვრავდა თვით ამ ნაწარმოებთა ყოფიერების წესს. თითოეულ შემთხვევაში, „სამყაროსა“ და „ველის“ ტიპთა მიხედვით სივრცისა და დროის ესთეტიკური ჭვრეტისა და არტეფაქტიზაციის ცდები

ამ თუ იმ ესთეტიკურ-ღირებულებრივი ორიენტაციის გამოხატულებაა.

ასეა თუ ისე, ოპ-არტში ჰიპერტროფირებული სახითაა გამოვლენილი „ხილული სამყარო“ — „ხილული ველის“ ოპოზიცია და სტრუქტურული ვარიაციის პრინციპსაა დაქვემდებარებული. ოღონდ ხილულ ველში პროეცირებული ფორმები პრინციპულად კონცეპტუალიზებულია და ვიზუალური კომუნიკაციის ალგორითმებზეა გადაწყობილი. ამასთან, ეს კომუნიკაცია გვევლინება, როგორც აქსიალური პროცესი ანუ ინფორმაციის იმგვარი გადაცემა, „განდობილ“ ადრესატს რომ გულისხმობს. ასე რომ, ოპ-არტში „სამყარო“ — „ველის“ ოპოზიცია გარემოული და სურათოვანი ხედვის პრინციპულ განსხვავებაზე რეფლექსიაა და თავისებური გაგებით, უნივერსალური ოპოზიციის „ბუნება“ — „კულტურის“ ერთ-ერთ ქვესახედ ყალიბდება.

ჯ. ვიბსონს ეკუთვნის ერთი შეხედვით პარადოქსული დებულება, რომლის თანახმადაც გამოსახულების, მათ შორის მხატვრული გამოსახულების აღქმა ვერასოდეს აღწევს ჭეშმარიტი აღქმის დონეს, რადგანაც ეს უკანასკნელი გარემოში სუბიექტის აქტიური გადაადგილების პირობებშია მხოლოდ შესაძლებელი⁸. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ „სურათოვანი“ აღქმის ეკვივალენტური ესთეტიკური პერსპექტივაც არაა ჭეშმარიტი. ცხადია, ამგვარი თვალსაზრისი უშუალოდ გამოხატულებაა „სამყაროებლო აღქმისადმი ეკოლოგიური მიდგომის“ ავტორის კონცეფციისა, რომლის proet contra-ს ანალიზის ადგილიც აქ არ არის; ოღონდ გასათვალისწინებელია, რომ ოპ-არტისტებს ერთგვარი კომუნიკალური კოდის სახით თავიანთი ოპუსების აღქმის პარტიტურაში რეალურ გარემოში გადაადგილების მექანიზმი აქვთ ჩადებული. ესაა ხილულ სამყაროში, კერძოდ გალერეის კედლებში, როგორც ჩარჩოში „მომწვედელი“ ხილული ველი, გარკვეული ოპ-ოპუსის, ანდა მთლიანად, ოპ-გალერეაში წარმოდგენილი უწყვეტი

ოპტიკური ატრაქციონის სახით წარ-
მოდგენილი.

ამ იმპროვიზაციის დასასრულს კიდევ
ერთი პარალელი მინდა გავავლო ოპ-არ-
ტსა და პოპ-არტს შორის. ორივე მათგან-
ნი თავისებურ რეფლექსიას მიმართავენ
„ხილული სამყარო“ — „ხილული ვე-
ლის“ თემაზე და სწორედ ამგვარი რეფ-
ლექსიის კონტექსტშია ეს ორი, მხატ-
ვრულ-კონცეპტუალურად დამორებული
(თუმცა ფონეტიკურად ძალზე ახლო-
მდგომი) მიმართულება თანაზიარი. პოპ-
არტში საგნობრივ-სივრცული გარემოს
კოლაჟურ-ასამბლაჟური აღქმაც ზომ
ასევე გულისხმობს ხილული სამყაროს
„გადაწყობას“ ხილულ ველზე და „ვა-
რდნად“ სურათების კონსტრუირე-
ბას.

XI

ვაზარელის ოპ-არტი გარკვეული გა-
გებით თვალის სასერიო სანახაობაა მა-
გრამ, მის მიღმა ესთეტიკური აქტის
როგორც პროცესია „ჩასაფრებული“. სა-
ქმე ისაა, რომ კუბიზმიდან მოკიდებული
მხატვრობაში დამკვიდრდა გამოსახუ-
ლების „ძნელი“ აღქმის პოეტიკა, რო-
მელიც პერციპიენტის ვიზუალურ შე-
მოქმედებასაც გულისმობს და მის პლა-
სტიკურ-სივრცულ „სმენასაც“. ვაზარე-
ლის ოპუსები ელემენტარული აბსტრაქ-
ტული ერთეულების განზრახ „გართულე-
ბული“ რიტმულ-არიტმული „თამაში-
თა“ და ამ ელემენტების ფერ-
ტონალური ინგრედიენტების პულსირე-
ბულ-ვიბრირებადი მოძრაობით, სინათ-
ლის ნაკადია დაუდევარი „სროლით“
და საერთოდ სექტარულ-კილორისტ-
ული დინამიზმით ხშირად „ჩიხში“ აქ-
ცევს პერციპიენტს. აბსტრაქტული მიკ-
როსტრუქტურების მოზაიკური „ნაკუწე-
ბით“ მხატვარი მთელ შუქ-ფერადოვან
კალიედოსკოპს სთავაზობს მაყურე-
ბელს, სივრცული ეფექტების უმდიდრეს
გამას გადაუშლის თვალწინ და
უბიძგებს, ჩაერთოს ამ ოპტიკ-
ურ-ილუზიური ხერხებით „შეიტ-
ყუებს“ მაყურებელს ესთეტიკურ თა-
მაში. ამ უკანასკნელის ემპირიული სი-

ვრცული მდგომარეობის შეცვლის გა-
ლობაზე მყისვე „ინგრევა“ ბავშვის
სათამაშო კუბებივით კონსტრუირებულ
ლი ვიზუალური ხატი და ისიც, იძუ-
ლებული ჰდგება სურათის სიბრტყის
პირისპირ მდგომმა, განუწყვეტლივ იც-
ვალოს მდგომარეობა, რადგანაც ერთ
გარკვეულ, სტატიკურ მდგომარეობაში,
კომპოზიციის უსასრულოდ მრავალრიც-
ხოვანი ასპექტიდან მხოლოდ ერთ-ერთ
მათგანს აღიქვამს. თუ კუბისტი ობიექტის
გარშემო მოძრაობის ილუზიას გვიქმნის,
ანუ „გაგვანხენებს“ საგნის სხვადასხვა
რაკუსებს, ოპ-არტისტი გვაიძულებს,
რეალურადაც ვიმოძრაოთ რეალურ და
არა მხოლოდ ილუზორულ ქრონოტოპ-
ში და ამრიგად განჭვრეტოთ აბსტრაქ-
ტული ხატის სივრცულ-დროითი განზ-
ომილებანი; ასე გამოიყოფა ერთსა და
იმავე გამოსახულებაში „პერცეპტული“
და „კონცეპტური“ შრეები და ვიზუა-
ლური აღქმის პროცესში კონსტიტუი-
რდება ერთი მხრივ სურათი, როგორც
აღქმის შეშვებით წარმოსახული ობი-
ექტი, და მეორე მხრივ, სურათი როგ-
ორც უკვე აღქმულის შესახებ ხსოვნის
რეფლექსიით წარმოსახული ობიექტი-
გამოსახულების ამ პერცეპტულ-კონცე-
პტური პლანების დინამიური სინთეზით
ყალიბდება სურათი, როგორც ორგანუ-
ლი მთელი, რაც თავის მხრივ, ვიზუა-
ლურ აღქმას ინტელექტუალური რეფ-
ლექსიის სტატუსს ანიჭებს და პასიური
ტიქნიკური პროცედურიდან ინტელექ-
ტუალურ ჭვრეტად, შემოქმედებით „მუ-
შაობად“ აყალიბებს. ვაზარელის ოპ-
ოპუსები სწორედაც ინტელექტუალუ-
რი რეფლექსიის აქტივიზაცია-დინა-
მიზაციისათვისაა მოწოდებული და ოპ-
ტიკური ხატის არა მხოლოდ ვიზუა-
ლურ-პერცეპტუალურ მოდელს აფუძ-
ნებს, არამედ ამ ხატის ონტოლოგიურ
სტატუსსაც განსაზღვრავს. ამგვარ დი-
ნამიკურ მეტამორფოზებშივე დგინდება
ოპ-არტის ტემპორალური სტრუქტურა,
და საზოგადოდ მისი ქრონოტოპული
გარკვეულობა. ამ მხრივ, ოპ-არტის
მხატვრული დრო-სივრცე პერციპიენ-
ტის ფაქტობრივ დრო-სივრცეზეა კოორ-

დინარეული. პერპიციენტია ოპ-ოპუსის სრული განმკვეთი. იგი თავად ავსებს იმ ქრონოტოპულ ვაკუუმს, რომელსაც გამიზნულად ქმნის ოპ-მხატვარი. ამ უკანასკნელის ფუნქცია თითქოსდა, მართლოდენ მაყურებლის თვალის ბადურის გაღიზიანება და გარკვეული ოპტიკური „უჯრედის“ ტირაჟირებაა. უნიკალობის გაუქმებისა და აქედან — ტირაჟირებულობის ხაზგასმით, ეს ოპუსები მასობრივი ვიზუალური კომუნიკაციის ტრანსლაციურ ფორმებთანაა წილნაყარი და ფაქტობრივად უარყოფს ხელოვნების ქმნილების საზოგადოებრივ სტრუქტურის არტეფაქტულ სუბსტრატს, როგორც ქმნილების ონტურ ბაზას; ეფემერული ოპ-ილუზიების სიმეტრიული-ინეარაიანტული სტრუქტურების ტირაჟირება-რეპროდუცირების კვალბაზე კი, თავად ქმნილების პირველადი ოპტიკური სუბსტრატის რედუცირებასაც ახდენს და გარკვეული ვაკუუმით, იმ ოპტიკურ „მატრიცამდე“ დაჰყავს ფორმა, რომელიც ოპ-არტიზაციამდე მხოლოდ იდეალური სახით არსებობდა და მხატვრის ინტენციონალური „ჩარევით“ იქცა იკონიკურ სისტემად.

ვაზარელის მხატვრობა დინამიურია. დინამიურია იმის გამო, რომ პერციპიენტს განაწყობს მობილური, უფრო ზუსტად მობილიზებული აღქმისათვის. აქედან კი, თეორიული დასკვნის გამოტანაც შეიძლება, რომ ხელოვნების ნაწარმოების დინამიური სტრუქტურა მხოლოდ მისი ონტოლოგიური სტატუსით კი არ დგინდება, არამედ იმითაც, თუ ესთეტიკური აღქმის რავგარ იმპულსებსა თუ სიგნალებს გადასცემს იგი მაყურებელს — აქტიურსა თუ პასიურს, დინამიურსა თუ სტატიკურს.

ოპ-არტი ერთი შეხედვით, უსაგნო ხელოვნებად შეიძლება მოგვეჩვენოს. მაგრამ, სახელდობრ შემოქმედი „მზერით“ თუ შევხედავთ, იგი ადამიანური ყოფიერების სივრცეში საგნის დროითი არსებობისა და ფუნქციონირების კოდს შეიცავს. ოპ-ოპუსების ტემპორალობა საკუთრივ მხატვრულ სივრცეში საგანთა

მომარაობის ფორმად განიხილება. ოდონდ, ეს საგნები მათი აბსტრაქტული ნიშნებითაა ჩანაცვლებული. ოპ-არტი საგანსა და დროით-სივრცულ კონტინუუმში მის არსებობას მეტამორფოზის უსასრულო ციკლის სახით წარმოგვიდგენს. ვაზარელის ოპტიკური ილუზიების დინამიურობა და ტემპორალობა ერთხელ მომართული მექანიზმის, როგორც პერპეტუუმ-მობილეს მუდმივი მოძრაობაა და გრძნობად დრო-სივრცესთან აღკვეთილი აქვს შეხების წერტილები. ამ გაგებით, ვაზარელის ოპ-ოპუსები თავისებური წინამორბედი ან ტენგილის „მეტამატიკებისა“, რომელშიც ჰაერტროფირებული სახით წარმოსდგა დრო-სივრცეში ობიექტის შეუქცევადი მოძრაობის კონცეფცია.

დაბოლოს: ლაზარელის ოპტიკური ილუზიები გარკვეული ვაკუუმით, პერციპიენტისათვის სიამოვნების წყაროა. მაგრამ, როგორც რ. ინგარდენი იტყვის, ესაა ესთეტიკური ობიექტისადმი ინსტრუმენტული მიმართება, რომელიც ესთეტიკურ განწყობას პრაქტიკულ განწყობას უდებს საფუძვლად; ესთეტიკური კონსუნენციის განწყობა, როცა მაყურებელი ხელოვნების ნაწარმოებს განიხილავს, როგორც ოდენ ესთეტიკური ტკბობის ობიექტს, ანუ თვალის სასიყვრო სანახაობის წყაროს. ნამდვილი მაყურებელი, კონსუნენტი არ შეიძლება იყოს, მან ესთეტიკური საგნის კონსტიტუირების პროცესში „უთვნილი უნდა მიაგოს“ ნაწარმოებს, სახელდობრ: თავისი ესთეტიკური ინტენცია უნდა მიმართოს ნაწარმოებისაკენ და ამრიგად მოახდინოს მისი მატერიალური ფუნდამენტის ანუ არტეფაქტული სუბსტრატის კონკრეტიზაცია და იგი ესთეტიკურ საგნად აქციოს. ესთეტიკური საგანი კი, ნაწარმოებთან, როგორც სქემატური ბუნების კონსტრუქციასთან ცოცხალი „დიადლოგის“ პროცესში აიგება. ამგვარი „დიადლოგის“, როგორც ესთეტიკური თამაშის პირობას უქმნის მაყურებელს ვაზარელი.

მოხდა ისე, რომ ჩვენი „მომთხოვნი“

მაყურებელი ამგვარი „თამაშისათვის“ მზად არ აღმოჩნდა.

შენიშვნები:

1. სოტო წერდა: „მე ვერ ვიტან სიტყვას „პლასტიკური“. მე ნეოპლასტიკური ხელოვნების წინააღმდეგი ვიყავი მუდამ, და ვიცი, რომ მონდრიანიც ამავე აზრისა იყო. „პლასტიკური“ — ფორმის გულისხმობს. მე კი, ფორმის წინააღმდეგი ვარ, მე არასოდეს მჯეროდა ფორმათა შორის პლასტიკური მიმართებების არსებობა“: იხ. C. Barrett. Op art. N.—Y; 1970, p. 151.

2. O. Мандельштам. Разговор о Данте. М., 1967, с. 7.

3. აქსელ ბლომი თავის წიგნში „სივრცე, დრო და ელექტრონი“ თანამედროვე ფერწერას აღნიშნულ ასპექტში განიხილავს იხ. A. Blom. Raum, Zeit und Elekron, München, 1959.

4. იხ. А. А. Моль. Художественная футурология. К роли китча и копья в социально-эстетическом развитии, — В. Боров, А. Коваленко. Культура и массовая коммуникация, М., 1986, с. 263.

5. იქვე, გვ. 269.

6. იქვე, გვ. 280.

7. იხ. А. Логвиненко. Перцептивная деятельность при инверсии сетчаточного образа (Восприятие и деятельность). М., 1976.

8. იხ. I. Gibson. Prefatory essay on the perception of markings on a surface. — In: the perception of pictures. N. — Y. 1980

მართლაც, ძნელია უკეთესის წარმოღვევა, მითუმეტეს, ეს ჩვენ ნატვრად გვექონდა გადაქცეული... მეორე რესპუბლიკის გამოცხადებამდე რამდენიმე წლით ადრე კოლონიურ-ტოტალიტარული რეჟიმის დროს, დიდ კინოფორუმზე ვიდაცამ გაიმეორა ერთი კინომოყვარულის ნათქვამი: — „გვსურს ისეთ ფილმებს ქმნიდნენ, რომლებშიც ქალის და კაცის სიყვარული იქნება ასახული“... ასე ადრეც დაუნივლია მაყურებელს და კაცმა რომ თქვას, ვანა რას ითხოვდნენ განსაკუთრებულს ან შეუძლებელს? ნამდვილად არაფერს, მხოლოდ ფილმებს, ადამიანზე, მის განცდებზე, მიზნებსა და მისწრაფებებზე, წარმატებებსა და წარუმატებლობაზე, სიხარულსა და საწუხარზე, ღირსეულ და უღირს საქციელზე, სულიერ ამაღლებასა და ზნეობრივ დაცემაზე.

ცხოვრებისეული კოლიზიები უამრავ მასალას იძლევა დრამატურგიული საფუძვლისათვის, რაც პრაქტიკულად ამოუწურავს ხდის ამ თემას და კიდევ აუცილებელია გმირი, აქტიური, ქმედითუნარიანი, რომელსაც შეუძლია უყვარდეს ან სძულდეს, იყოს, ძლიერი ან სუსტი, უმწიკლო ან ცოდვებით სავსე. ჩვეულებრივი და ამავე დროს განსხვავებულიც, რადგან ის გმირია და საყოველთაო ყურადღების საგანს წარმოადგენს... ჩვენი უბედურება ის იყო, რომ ჯერ ერთი: გაბატონებული სოციალ-პოლიტიკური რეჟიმის იდეოლოგიური პრინციპები გამოირიცხავდა ისეთი ფილმის და გმირის არსებობას, თუ ის ამ იდეოლოგიის პროპაგანდის საქმეს არ ემსახურებოდა. მეორე: არც ჩვენს კინემატოგრაფისტებს გამოუდევიათ მაინცა და მაინც თავი. გულახდილად უნდა ითქვას, ცხოვრებისეულ თემებზე საინტერესო და დამაჯერებელ ფილმებს ვერ ქმნიდნენ. თუ ერთ-ორ ავტორს არ მივიღებთ მხედველობაში, უმეტესობა ამას უეცრად, უგულოდ და უნიჭოდ აკეთებდა. კარგი ფილმი, პროფესიონალის

იქმს შესახებ თუ როგორ ასახა ქინომა ქართულ საზოგადოებაში არსებული ნიჰილისტური უხედალუა

„...ბოლოს და ბოლოს ნუთუ არის მთელს ქვეყანაზე რაიმე უფრო უკეთესი, ვიდრე კინოს ეკრანზე პატარა წრე და მასში ორნი, ერთად მიმაჯაღლნი?“

ო, ჰენრი

ააატა იაკაშვილი

ნამუშევარი ძალიან ცოტა იყო და მაინც სწორედ ამ კარგმა ფილმებმა შეუქმნეს სახელი ქართულ კინოს. ეს მოხდა კოლონიურ-ტოტალიტარული რეჟიმის იდეოლოგიური პრინციპების უარყოფის გზით: საპირისპიროდ ზემოდან ნაკარნახევი თემებისა და იდეების მაგიერ, სადაც ყალბი კონფლიქტიდან გამოწვეული ასევე ყალბ ვნებათა ღელვის კორიანტელი იდგა. საუკეთესო, ანუ არაკონიუნქტურულ ქართულ ფილმებში მთავარი ადამიანი იყო! ამას ეროვნულ კოლორიტს და ტრადიციების თავისებუ-

რებას, იუმორს, აგრეთვე ყოფის კრიტიკული გააზრების მცდელობას თუ დაუშმატებთ, მავიღებთ იმას, რითაც განირჩეოდა ქართული კინო ეგრეთწოდებული „საბჭოთა კინოს“ საერთო პროლუქციდიდან, მაგრამ, ყოველივე ზემოთქმულის გარდა, ისიც უნდა ითქვას: ბევრი ქართული ფილმი, კარგია და ცუდიც, უხვად აფრქვევდა ოპტიმიზმს, იმდენად უხვად, რომ ეს ჩვენი კინოს დამახასიათებელ ნიშნად იქცა. ოღონდ, უმეტეს წილად, მეტად უსაფუძვლო იყო ეს ოპტიმიზმი და ეჭვი ჩნდებოდა: ამ

იმედის მომცემი ამბების ჩვენებით ხომ არ იფარებოდა უიმედობა? თუ ასეა, მაშინ გამოდის, რომ კინემატოგრაფისტთა საკმაოდ დიდი ნაწილი, მიუღებელ რეალობასთან შეგუების გზას იყო დამდგარი... ასეთი რამ მაშინ ხდება, როცა რაიმეს შეცვლის იმედი გადაწურულია და ხელოვანი გაურბის რა სინამდვილეს, ცდილობს შავი თეთრად წარმოადგინოს, ეს ჯერ თავად დაიჯეროს და მერე სხვაც დაარწმუნოს... ეს იმას ნიშნავს, რომ მან ნებსით თუ უნებლიეთ გადაუხვია ქართული კინოს პიონერების მიერ მონიშნულ გეზს, უარყო სულიერ ფასეულობათა შენარჩუნებისათვის ბრძოლის აუცილებლობა, უარყო ჩვენი კინოს ასაკუთესო ტრადიციები, უარყო გარემომცველი რეალობის კრიტიკულად გააზრების საჭიროება. ხოლმე ამდენმა უარყოფამ არ შეიძლება არ გაუიქრებინოს, რომ საქმე ნიჰილისტურ შეხედულებათა გამოვლენასთან ვეკუქვს... უცხო სიტყვათა ლექსიკონში ნიჰილიზმი — ლათინურდ nihil არაფერი — განმარტებულია როგორც: ყველაფრის ხელაღებით უარყოფა, საყოველთაოდ აღიარებული ნორმების მიუღებლობა. ზემოთ უკვე აღვნიშნე, რომ ჩვენს შემთხვევაში მოხდა უარყოფა იმ ზე ამოცანისა, რომელიც დაეკისრა ქართულ კინოს: ყოფილიყო ეროვნული თვითმყოფადობის გამოხატვის მძლავრი საშუალება, რაც თავის მხრივ ძნელი იყო და კინემატოგრაფისტისაგან ითხოვდა: აქტიურ მოქმედებას, შეურიგებელ პოზიციას თავსმოხვეული იდეოლოგიური და მხატვრული პრინციპების მიმართ, ეროვნული ინტერესის დაცვას, ამისი გაკეთება ძნელი იყო და ამას ცხადია ყველა ვერ შეძლებდა. აქედან ნიჰილისტურ შეხედულებათა გამოვლენაც... ზოგჯერ ეს აშკარად საგრძნობია, სხვა შემთხვევაში ნაკლებად, მაგრამ ერთი შეხედვით ხალისიანი, კოლორიტული და იმედის მომცემი ქართული კინოს წიაღში ნიჰილისტური ტენდენციებიც, რომ იყო, ესეც საგრძნობია.

საინტერესოა თუ როდის და რა ფორმით იჩენდა ის თავს. 10-იან 20-იან წლებში აშკარაა ნიჰილისტური ტენდენციები კიდებულება ბურჟუაზიული ცხოვრების წესის მიმართ, ასეთივე თვალთახედვითაა დანახული რელიგია და ღვთისმსახურება, არისტოკრატია და ინტელიგენცია, დამოუკიდებლობის იდეა და ეროვნული ტრადიციები. ამ პერიოდის კინოში გამოხატულება ჰპოვა გაცილებით ადრე დაწყებულმა პროცესმა, რომელიც თავის მხრივ ჩვენი კოლონიური ყოფის შედეგი იყო: დამთრგუნველმა სინამდვილემ წარმოშვა ეროვნული ნიჰილიზმი. ტრადიციულ ფასეულობათა უარყოფა, ურწმუნობა, უიმედობა, რაც XIX საუკუნის უკანასკნელ მეოთხედში მეტად საგრძნობი იყო. ბევრი ქართველის გულისნაღებს გამოხატავდა ივანე ჯავახიშვილის მიერ რუსულ პრესაში გამოქვეყნებული «Письмо о Грузии» საქართველოს შესახებ ცილისმწამებლურ მოსაზრებებს რომ შეიცავდა: თითქოს ქართველი ერი დაბერებულიყოს და მისი სასიცოცხლო ენერჯია ამოწურულიყოს... ამ, ასე ვთქვათ, ნააზრევს შავი დღე აყარა ილია ჭავჭავაძემ საპასუხო წერილების სერიით „აი ისტორია“ სამწუხაროდ ყველა ნიჰილისტური მოსაზრების უსაფუძვლობის მტკიცება არ მოხერხდა. კერძოდ მიუხედავად სერიოზული კრიტიკისა სოციალისტური მოძღვრებანი და იდეები რელიგიასავით გავრცელდა საქართველოში, ფასეულობათა გადაფასება გამოიწვია და ეროვნული ნიჰილიზმის შხამით მოწამლა საზოგადოების დიდი ნაწილი. ამიტომ არ უნდა გაგვიკვირდეს, თუ ნიჰილისტურ შეხედულებებს უხვად ვხვდებით გასული საუკუნის მხატვრულ ლიტერატურაშიც, განსაკუთრებით ისეთ ნაწარმოებებში, რომლებიც ყოფას კრიტიკულად იაზრებდნენ... არც ის უნდა გაგვიკვირდეს, რომ იგივე შეხედულებამ მუნჯი პერიოდის ქართულ კინოში იჩინა თავი. ჯერ ერთი საერთო ტენდენცია იყო ასეთი და მეორეც, ის

ლტერატურის მეშვეობითაც მოვიდა კინოში. ამ თვალსაზრისით ოკუპაციამდელი და შემდგომი პერიოდის ფილმები ბევრად არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან... 1915-17 წლებში ალექსანდრე წუწუნავამ ფირზე გადაიტანა ეგნატე ნინოშვილის „ქრისტიანე“, ეს გახლდათ პირველი ქართული სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი და ცხადია შესაძლებელი იყო უფრო მნიშვნელოვანი ლტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზება მოეხდინათ, მაგრამ „ქრისტიანეს“ ღირებულებას მხატვრული ღირსებები და ზოგად საკაცობრიო იდეები კი არ ანიჭებდა, არამედ იმ წლებში მოღერის სოციალური პრობლემების კრიტიკა... ამიტომ შეიძინა აქტუალობა ამ გლეხის გოგოს თავგადასავალმა აზნაურის მიერ შეცდენილი, ქალაქის საროსკიპოში ამოყოფს თავს, ხოლო შემდეგ, როცა დასახინრებული იქაც აღარ ინდომეს, ქუჩა-ქუჩა მათხოვრობით ირჩენდა თავს, ვიდრე არ დასნეულდა და არ მოკვდა. ტრაგიკული ამბავია, ოღონდ ისიც აშკარაა, რომ ის ცალმხრივად ასახავს დროის თავისებურებას, ამ მიზნის მიხედვით საგანგებოდ არის აქცენტირებული ეპოქის ყველა უარყოფითი მომენტი და დადებითი არაფერია ნაჩვენები. ფილმის ავტორები არ მალავენ თავიანთ ნიჰილისტურ დამოკიდებულებას ბურჟუაზიული საქართველოს მიმართ... მეორე რუსული ოკუპაციის შემდეგ ეს პოზიცია ქართულ კინოში კიდევ უფრო ძლიერდება, რადგან მთლიანად ეთანხმებოდა კოლონიურ-ტოტალიტარული იდეოლოგიის მოთხოვნებს. ეს კარგად ჩანს 20-იანი წლების ეკრანიზაციების მაგალითზე. ფირზე გადასატან ლიტერატურულ ნაწარმოებთა უმეტესობა მართლად ასახავდა დროის და ყოფის თავისებურებებს ჯდა კრიტიკულად ციხაზრებდა მას. ამ თვისებით იქცევს ყურადღებას — ალ. ყაზბეგის „მამის მკვლეელი“ და „მოძღვარი“, გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯი“, დ. ჭონქაძის „სურამის ციხე“, ე. ნინოშვილის „ტარიელ მკლავაძე“. მათი მიხედვით შექმნილ კინოვერსიებში ვ.

ბარსკომ, ი. პერესტიანმა, ა. ბეკნაზაროვმა და ალ. წუწუნავამ რომ შექმნეს, ეს უკვე საკმარისი აღარ იყო. რეჟისორებმა სოციალური დაპირისპირებისა და კლასობრივი ბრძოლის საგანგებოდ აქცენტირებას მიმართეს, რაც გარკვეულ უხერხულობას ქმნიდა, რადგან დასახელებული ფილმები და ზოგი სხვა სურათიც, კერძოდ იმავე ვ. ბარსკის „არსენა ყაჩაღი“ და ა. ბეკნაზაროვის „ნათელა“ სენტიმენტალური მელოდრამები იყო. ამასთან რევოლუციამდელი რუსული კინოს ესთეტიკით შექმნილი. ჟანრის თავისი კანონები აქვს, იდეოლოგიას კი თავისი მოთხოვნა, მითუმეტეს ტოტალიტარულ სახელმწიფოში. ამიტომ მელოდრამებს მათთვის შეუფერებელი ფუნქცია დაეკისრათ. ამ ფილმებში ნაჩვენები სამყარო დეგრადირებული, ანტი-ჰუმანური, აპორალური, დასალუპავად განწირული უნდა დახატულიყო, ანუ უარყოფილიყო... განუჩევლად იმისა ეკრანიზაციამ თუ არა, მხატვრულად საინტერესოდ არის გაკეთებული, თუ ნაკლებად ყურადღაღებაა. გმირების ბედი ერთნაირად ტრაგიკულია როგორც არ უნდა ეცადონ, საბოლოო ჯამში ისინი მაინც განწირულნი არიან და თითქოს ამით გვახსენებენ იმ სამყაროს დამხობის გარდაუვალობას, რომელსაც ისინი ეკუთვნოდნენ. ცხადია, ფილმების ასეთი მიზანდასახულობა ჟანრის კანონებით არ იყო ნაკარნახევი. ამასთან ისიც აშკარაა, რომ ყოველგვარი არაკოლონიური და არა ტოტალიტარული საზოგადოების მიმართ გამოვლენილია ნიჰილისტური დამოკიდებულება.

რადგან მელოდრამებს შევეხეთ, ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ ჟანრის შედარებით გვიანდელ, კერძოდ 50 და 70-იანი წლების ფილმებში ჩვენთვის საინტერესო საკითხი სულ სხვა კუთხით იჩენს თავს. გავიხსენოთ ხსენებული პერიოდის ფილმები — შ. მანაგაძის „საბუდარელი ჭაბუკი“, დ. კანდელაკის „ორი ოჯახი“, ლ. ესაკიას „ნინო“, ლ. ხოტივარის „განაჩენი“, შ. მანაგაძის „ყვავილი თოვლზე“, კ. პიპინაშვილის

„სად არის შენი ბედნიერება, მზია“, რ. ჩხეიძის „ჩვენი ეზო“, ს. დოლიძის „დღე უკანასკნელი, დღე პირველი“, შ. მანაგაძის „კეთილი ადამიანები“, დ. რონდელის „პიერი მილიციის თანამშრომელი“, თ. გოშაძის „წყალდიდობა“, თ. აბესაძის „ჩემი ქალაქის ვარსკვლავი“, ლ. დოლობერიძის „როცა აყვავდა ნუში“, თ. ფალავანიძეილის „მზე შემოდგომისა“, თ. აბესაძის „ანარეკლი“. ამ ფილმებში 10-და 20-იანი წლების მელოდრამებისაგან განსხვავებით კლასობრივ კონფლიქტზე ლაპარაკი არ არის, ამიტომ თავიდან შეიძლება იფიქრო, რომ ამჯერად მაინც ჟანრის პრინციპები დაცული იქნა, მაგრამ ეს მთლად ასე არ არის, რადგან როგორც მოგეხსენებათ მელოდრამას ახასიათებს—მწვავე ინტრიგა, კარგის და ცუდის კონტრასტული დაპირისპირება შემთხვევითი და საბედისწერო ვარსებობების, რომლებიც მოქმედების განვითარებას განსაზღვრავენ, მაყურებლის გრძნობებზე „თამაში“, პერსონაჟთა ამპლუის ურყეობა. იდეალური გმირი, მუხანათი გმირი, დაჩაგრული, განცლებში მყოფი გმირი, მელოდრამაში ყველაფერი ზედაპირულად არის წარმოჩენილი, ადამიანური ვნებათა დღევაცა და სოციალური პრობლემებიც ასე ახასიათებს ჟანრს, მაგრამ როცა ცხოვრებისეული პრობლემები ზედაპირულად არის წარმოჩენილი, ადამიანური ვნებათა დღევაცა და სოციალური პრობლემებიც ასე ახასიათებს ჟანრს, მაგრამ როცა ადამიანი მხოლოდ ცუდად შედგენილი სქემის ნაწილია, როცა ცხოვრებისეული პრობლემები ზედაპირულად არ არის ასახული, კონფლიქტი კარგსა და უკეთესს შორის შერკინებაა მხოლოდ, ყოფა კი უადრესად შელამაზებულია და ბოლოს ნაჩვენები ამბავი არასაინტერესო, მოსაწყენია, დრამატურგიულად დაუხვეწავი. ასეთ დროს ჟანრის სიწმინდეზე ლაპარაკიც არ შეიძლება. სამაგიეროდ უნდა ითქვას, ეგრეთწოდებულ „საბჭოური კინოს“ სპეციფიურობაზე, რომელიც ხელოვანს აიძულებდა ერთი ეპოქა უარ-

ყოფითად ეჩვენებინა, მეორე კი უადრესად დადებითად... ამ შემთხვევაში უნაკლოდ „კომუნისტური საზოგადოება“ დაიხატა და რამდენადაც შექმული და შელამაზებული იქნა, იმდენად სწრაფად შეიძლება საპირისპირო დასკვნის გაკეთება — თუ რომელიმე საზოგადოების ცხოვრების წესს ფერად-ფერადი საღებავებით გაფერადება სჭირდება ნამდვილი სახის შესანიღბავად, და ხელოვანი ამას ნებსით თუ უნებლიეთ აკეთებს, გამოდის, რომ ის ამ საზოგადოებას უარყოფს, რაკი მისი ჩვენება სათანადო შენიღბვის გარეშე არ შეუძლია... ჩემის აზრით ამ შემთხვევაშიც ნიჰილისტურ დამოკიდებულებასთან გვაქვს საქმე თუნდაც არატრადიციული ფორმით გამოვლენილთან... მითუმეტეს რომ ტოტალიტარულ სახელმწიფოში სპეკულარ შეხედულებათა გამოხატვა სათანადო კომუნიტაჟს საჭიროებდა...

მსგავსი პოზიცია საგრძნობია მთელ რიგ ქართულ კინოკომედიებშიც, რომელთა შემხედვარემ შეიძლება იფიქრო, რომ ქართველები ცოტათი შერეკილი და უზომოდ ოპტიმისტი ერი ვართ... ასეთ იმიჯს განსაკუთრებით ისეთი ფილმები გვიქმნის, რომლებიც მეტად არიან დაშორებულნი ჟანრულ კანონებს. ასეთი სურათებიც ბლომად არის გადაღებული. გავისხენით ს. დოლიძისა და ლ. ხოტივარის „ჭრიჭინა“, ნ. სანიშვილის „აბეზარა“, ზ. გუდავაძისა და შ. მარტაშვილის „მანანა“, გ. წულაძისა და ნ. ნენოვას „წარსული ზაფხული“, ლ. ხოტივარის „უდიპლომო სასიძო“, ნ. სანიშვილის „თოჯინები იცინიან“, რ. ჭარხალაშვილის, ბ. წულაძის, რ. გაბრიაძის „სიყვარულო ძალსა შენსა“, ნ. მჭედლიძის „ნამდვილი თბილისელი“, ვ. კიკაბიძის „ნამდვილი მამაკაცი და სხვები“, ვ. კვაჭაძის „ასეც ზდება“, რეზო გაბრიაძის სცენარით გადაღებული „პეპელა“, „ლიმონის ტორტი“ და ამ სერიალის ყველა ფილმი. ეს სურათები კომედიის პრინციპებს უპირველეს ყოვლისა იმით არღვევენ, რომ ვერ გაიგებ ლირიკულ კომედიას უყურებ, სი-

ტუაციებისას, ექსცენტრიულს თუ სა-
ტირულს, რადგან არც ლირიკაა იქ,
არც ექსცენტრიკა, არც მახვილგონივ-
რულად მოფიქრებული სიტუაციები
და არც სატირის მახვილი არ მუსრავს
არაფერს. ამ ფილმების „სათქმელი“
არავითარ ზნეობრივ, სოციალურ და
პოლიტიკურ ღირებულებას არ შეი-
ცავს... იმიტომ, რომ ამ ფილმებშიც,
მელოდრამისა არ იყოს, მეტისმეტად
მრუდდაა არეკლილი სინამდვილე და
ამის გამო არ შეიძლება ეს სურათები
რაიმე მოვლენას ან პრობლემას ეხმაი-
ნებოდეს. ასეთი ზემოცანა არც ფილ-
მებს და არც ავტორებს არ ქონიათ. ამ
ფილმების პერსონაჟების რომელიმე
სოციალური ტიპი არ უდევს საფუძე-
ლად და ვერც ადამიანის ხასიათის რაიმე
უცნაურობის გამოვლენას ამხელენ, ერ-
თადერთი ფუნქცია, რაც მათ აქვთ ის
არის, რომ თავიანთი სიბრიყვით მაყუ-
რებელი აცინონ... ეს სიბრიყვეც რა-
ღაც უბოროტო, უხიფათო, უმნიშვნე-
ლოა. უყურებ ამას და უნებლიედ გება-
დება აზრი, რომ ამ სურათებშიც უარ-
ყოფილია რეალობა, რომელიც იმდენად
მიუღებელი ყოფილა ფილმის ავტორე-
ბისათვის, რომ მას გაქცევიან და მის
დავიწყებას ცდილობენ, ამიტომ მათი
გმირები უადრესად პირობით, უკომფ-
ლიქტო გარემოში მოქმედებენ და ამით
კიდევ იმასაც მიგვაჩვენებენ, რომ მათ-
თვის მიუღებელი სამყაროს მიმართ
აქტიური პოზიცია არ გააჩნიათ, არა-
ფერს არ ებრძვიან, უბრალოდ უარყო-
ფენ, ანუ თავიანთ ნიჰილისტურ შეხე-
დულებებს ამჟღავნებენ...

თუ მელოდრამებსა და კომედიებში
თანამედროვე ყოფის მიუღებლობა აშ-
კარაა, ქართულ ისტორიულ და სათავგა-
დასავლო ფილმებში ერთის მხრივ ჩვე-
ნი წარსულის, მეორეს მხრივ კი დამო-
უკიდებლობისათვის ბრძოლის იდეის
უარყოფა მოხდა. ისტორიისადმი გა-
მოვლენილი ნიჰილისტური დამოკიდე-
ბულება ფხვს იკიდებს მას შემდეგ, რაც
ქართველმა სოციალ-დემოკრატებმა,
ორივე ფრაქციის წარმომადგენლებმა,

მენშევიკებმა და ბოლშევიკებმა ანტიე-
როვნული პროპაგანდა წამოიწყეს, ხო-
ლო ხელისუფლებაში მოსვლის შემდეგ
ვევლავერი გააკეთეს. იმისათვის, რომ
ილია ჭავჭავაძისეული განსაზღვრა ის-
ტორიის როლისა და ადგილისა დავიწყ-
ებას მისცემოდა. გავიხსენოთ, ილია
წერდა: — „არ ვიცი, სხვა როგორ
ჰფიქრობს და ჩვენ კი ასე გვეონია, რომ
ერის დაცემა და გათახსირება მაშინ
იწყება, როცა ერი თავის საუბედუროდ,
თავის ისტორიას ივიწყებს. როგორც.
კაცად არ იხსენიება ის მაწანწალა ბო-
განო, ვისაც აღარ ახსოვს — ვინ არის,
საიდან მოდის და სად მიდის, ისეთ
ერად სახსენებელი არა არის იგი, რო-
მელსაც დემრთი გასწყრომია და თავი-
სი ისტორია არ ახსოვს. რა არის ის-
ტორია? იგი მოთხრობილი იმის თუ რა-
ნი ვიყავით, რანი ვართ და რად შესაძ-
ლოა ვიყვნეთ კვლავადაც“. აი ამის სა-
წინააღმდეგო აზრებს გამოთქვამდნენ
ქართველი კომუნისტები, მიხეილ კახი-
ანი წერდა: — „ჩვენ არ გვჭირდება ის
ხალხი, რომელიც ზოტბას ასხამს ძველ
დროს, ყოველივე დახავსებულს და იყუ-
რება წარსულისაკენ, საშუალო საუკუ-
ნეებისაკენ. ყოველივე ეს აღმოვფხვრათ
საქართველოს სინამდვილიდან“. ფახე-
ულობათა ასეთმა შეცვლამ თავისი შედე-
გი გამოიღო, მთვა დრო და ქართველი
მწერალი კონსტანტინე ლორთქიფანიძე
იტყვის: „...რად მინდა სამშობლო, ჩემ-
თვის ერთია ერგულა მეფე და ადამაპ-
მად-ხან“. ეს სიტყვები ნათელს ჰვენენ
რუსეთის კოლონიური პოლიტიკის ხა-
სიათს, რომლის შედეგად თანდათანო-
ბით გვიჩლუნგდებოდა ეროვნული თვით-
შეგნება და ვივიწყებდით წარსულს. თავის
საწადელს კოლონიზატორები და
მათი დამკაშები სხვა საშუალებასთან
ერთად ქართული ისტორიული ფილმე-
ბის მეშვეობითაც ახორციელებდნენ.
ამიტომ იყო, რომ ე. წ. „საბჭოთა პე-
რიოდში“ შესაძლებელი გახდა წარსუ-
ლის ეკრანზე ასახვა, ცხადია ვარკვეუ-
ლი იდეოლოგიურ-პოლიტიკური ნორ-
მატივების გათვალისწინებით... ხსენე-

ბულ პერიოდში ორ ათეულამდის სურათი გადაიღეს: ი. პერესტიანის „არსენა ჯორჯიაშვილი“, ვ. ბარსკის „არსენა ყანაღი“, ა. ბეკ-ნაზაროვის „ნათელა“, ა. წუწუნავას „ჯანყი გურიამი“, მ. ჭია-აურელის „უკანასკნელი მასკარადი“, „არსენა“ და „გიორგი სააკაძე“, ნ. სანიშვილის „დავით გურამიშვილი“, ღ. რონდელის „მამლუქი“, ლ. ესაკიას „ბაში-აჩუკი“, რ. ჩხეიძის „მაია წყნეთელი“, ვ. ტაბლაიშვილის „დიდოსტატის მარჯვენა“, ბ. ხოტივარის „დიმიტრი II“, გ. ლორთქიფანიძის „წიგნი ფიცისა“, ღ. თუთებრიძის „ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“. ეს ფილმები მხატვრული თვალსაზრისით საკმაოდ სუსტი ნაწარმოებებია, რაც თავისთავად კარგი არ არის, მაგრამ უბედურება ის იყო, რომ ამ სურათების უმეტესობა გაყალბებულად წარმოაჩენდა საქართველოს ისტორიას და რაც კიდევ უფრო ცუდია, ჩვენი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიიდან ფილმის თემად საგანგებოდ შეირჩეოდა ისეთი ეპიზოდები, რომლებშიაც ნაკლებად იყო გამოვლენილი ქართველთა ეროვნული ენერგია, ცოტა ან სრულიად არ იყო სახელოვანი ამბები და რაც იყო იმის ისეთ ინტერპრეტაციას იძლეოდნენ, რომ მაყურებელი დაერწმუნებინათ — ქართველთა ეროვნული ენერგია, ცოტა ან სრულიად არ იყო სახელოვანი ამბები და რაც იყო იმის ისეთ ინტერპრეტაციას იძლეოდნენ, რომ მაყურებელი დაერწმუნებინათ ქართველთა ბრძოლა თავისუფლებისათვის ფუჭი, უშედეგო საქმე არისო. ამ ფილმებში ნაჩვენებია ფეოდალური ტერიტორიულად დაქუცმაცებული საქართველო, რომელიც ან სპარსელებს ვაჟს დამონებული, ან თურქებს, კიდევ მონღოლებს. ცხადია, მხოლოდ დაშლილი და დამონებული არ ყოფილა საქართველო, ის ძლიერიც იყო, ერთიანიც და აყვავებულიც, მაგრამ ასეთი საქართველო არ აუსახავს ისტორიულ ფილმს, ეს, ჩანს, მის ავტორთა მიზანს არ შეადგენდა. სამაგიეროდ ბევრია ისეთი ფილმი, რომლებშიაც

პირდაპირ თუ ირიბად იმაზეა ლაპარაკი, რომ ქვეყნის ხსნა რუსეთის მფარველობის ქვეშ შესვლაშია მთელი ქმის ყველა ისტორიულ ფილმში ქართველები მარცხდებიან, ხოლო მათი ლიდერები და გმირები ან იღუპებიან, ან კიდევ იძულებულნი არიან სამშობლოდან გადაიხვეწონ. ამ მხრივ გამოხატულია ფილმი „ბაში-აჩუკი“, რომელსაც ბედნიერი დასასრული აქვს — ვიმარჯვებთ და გმირებიც, ყოველ შემთხვევაში მათი უმეტესობა საღ-საღამათი რჩება, ოღონდ ეს ლიტერატურულ პირველწყაროს ავტორის, აკაკი წერეთლის დამსახურებაა, რომელიც კინემატოგრაფისტებისაგან განსხვავებით სულ არ უყურებდა ისტორიას ნიჰილისტური თვალთახედვით... ის ცალმხრივობა, რითაც აისახა კინოში ჩვენი წარსული, ბევრად იყო განსაზღვრული კოლონიური პოლიტიკით. ეს ასეა, მაგრამ რომ მოგვენდომებინა და გვეცადა ძლიერი საქართველოსა და გამარჯვებული გმირების ჩვენებაა, ამას შესძლებდნენ. სამაგალითოდ ასეთ ფაქტს მოვიხმობ: ლატვიელ ერს 1918 წლამდე დამოუკიდებელი სახელმწიფო არ შეუქმნია, სულ მუდამ ვილაციის მიერ დაპყრობილი იყვნენ და მიუხედავად ამისა გადაიღეს რამდენიმე ფილმი, მათ შორის „ემშაის მსახური“ (1970 წ. რეჟ. ლეიშანისა), რომელშიც ნაჩვენებია ლატვიელების თავისუფლებისათვის ბრძოლა და გამარჯვება, თუმცა ეს ამბები ისტორიულადაც არ დასტურდება... როცა ერი წარსულში დღევანდელი ბრძოლისათვის ზნეობრივ მაგალითს ეძებს, იმას ყოველთვის იპოვნის, მაგრამ თუ არავინ ბრძოლას არ აპირებს, მაშინ ბუნებრივია არც ისტორიაში დაუწყებენ გმირული ბრძოლების ეპიზოდებს ძებნას...

ცხადია, იმ დამოკიდებულებას, რაც კინემატოგრაფისტებს ქონდათ ისტორიული ჟანრისადმი, გამართლება არა აქვს, მაგრამ შესაძლოა ვინმემ თქვას: საქართველოს ისტორია ეს ტრაგიკული ამ-



ბების თავმოყრაა, კინომაც კს ტრაგიზ-
მი წარმოაჩინა და ნაპილიზში აქ არა-
ფერ შუაშიაო. ასეთ მოსაზრებას ვერ
დავეთანხმები, მითუმეტეს არათუ ის-
ტორიულ ფილმებში, არამედ წარსულის
თემაზე შექმნილ სათავგადასავლო ჟან-
რის ფილმებშიც ვერ შეძლეს ჩვენმა კი-
ნემატოგრაფისტებმა გამარჯვებული სა-
ქართველოს და ქართველების ჩვენება...

60-80-იან წლებში ქართულ კინოში
ამ ჟანრის რამდენიმე ფილმი შეიქმნა:
გ. შენგელაიას „მაცო ხვიტია“ და „ხა-
რება და გოგია“, გენო ზოჯავას „კოლ-
ხური ბალადა“ და „მიზანი“, გ. მგელა-
ძის „გათენების წინ“. სათავგადასავლო
ჟანრს თავისი კანონები აქვს, რომელიც
გულისხმობს: დაძაბულ, მწვავე, სწრა-
ფად განვითარებად ფაბულას, რომელ-
საც საფუძვლად უდევს ვინმეს თავგადა-
სავალი ან მოულოდნელი მოვლენები,
ცხოვრების ჩვეულ რიტმს, რომ არღვევს
სიცოცხლისათვის საშიშია და გმირს
მოქმედებისაკენ უბიძგებს, ზოგ შემთ-
ხვევაში სათავგადასავლო ფილმს ის-
ტორიული ამბები უდევს საფუძვლად,
ზოგჯერ უბრალოდ წარსულის თემა გა-
მოიყენება, სხვა შემთხვევაში თანამე-
დროვე ცხოვრების ამბები, თუმცა ამას
არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს. სა-
მაგიეროდ როგორც წესი ამ ჟანრის
ფილმებს ბედნიერი დასასრული აქვს,
რა თქმა უნდა არის გამონაკლისიც, მა-
გრამ სათავგადასავლო კინოკლასიკა უბი-
რატესობას „ჰეპი ენდს“ ანიჭებს. ამი-
ტომ ასეთი ფინალიც ერთ-ერთ ჟან-
რულ პრინციპად შეიძლება მივიჩნიოთ.
მიუხედავად ამისა ყველა ზემოხსენებუ-
ლი ქართული ფილმი ტრაგიკულად
მთავრდება; ხოლო ფილმის გმირები მი-
უხედავად შინაგანი კეთილშობილებისა,
ძალის, საარაკო სიმამაცისა; ჭკუისა და
მოხერხებულობისა, უდიდესი ძალისხ-
მევისა, რასაც ბოროტებასთან ბრძოლას
აზმარენ, ფილმის დასასრულს აუცილე-
ბლად იღუპებიან... ასე, რომ ვერც სა-
თავგადასავლო ფილმებში შეიქმნა ძლი-
ერი, ჭკვიანი და გამარჯვებული გმირის
სახე. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება თი-

შქოს ამ ფილმების ავტორებს თავად
არ სჯერათ რეალურად ასეთი გმირის
არსებობისა, ამიტომაც არ შეიქმნა
მარჯვებული გმირის კინოსახე. რაა ეს
თუ არა ნიჰილისტური დამოკიდებულე-
ბა საკუთარი ერის ძალისა და ენერჯის
მიმართ და შემდეგ უკვე ამის გამო ქვე-
ყნის ისტორიის ცალმხრივი ხედვა, თა-
ვისუფლებისა და სიკეთისათვის ბრძო-
ლის უარყოფა. უნებურად ასე იფიქრებ
და მართალიც იქნები, ისტორიული და
სათავგადასავლო ჟანრის ფილმების შემ-
ხედვარე ასე დასკვნის... და განა მხო-
ლოდ ამ ფილმების გამო?

70-იანი წლებიდან ქართულ კინოში
შემოქმედებით ასპარეზე გამოდიან ერ-
ოვნული კინოსკოლა დამთავრებული ახ-
ალგაზრდა კინემატოგრაფისტები. თაო-
ბათა ცვლა იმითაც არის საინტერესო,
რომ თუ მთლიანად არა, ფასეულობათა
შეცვლას არა, ახალ შეხედულებათა და-
მკვიდრებას მაინც უწყობს ხელს. ამას-
თან ახალგაზრდებს სითამამე, ენერჯი-
ულობა და უკე მპრომისობა ახასიათებთ.
ზოგჯერ ისინი თავიანთ მოსულას რა-
იმე მანიფესტის გამოქვეყნებით იწყებენ,
ზოგჯერ კი არა. არც ჩვენს ახალგაზ-
რდებს გამოუქვეყნებიათ რაიმე საპრო-
გრამო დოკუმენტი. თავიდან მათი ფილ-
მები მამხილებელი პათოსით იქცევედა
ყურადღებას, ისინი ამხელდნენ იმას,
რაც დისკომფორტს უქმნიდათ, აწუ-
ხებდათ და არ მოსწონდათ. ამ
თვალსაზრისით მათი კრიტიკული გან-
წყობა უდავოდ პიროვნული ხასიათისა
იყო, ამიტომ არც თემატური თვალსაზ-
რისით ყოფილა ყოვლის . მომცველი,
არც პრობლემატური და არც სტილუ-
რი ძიებების თვალსაზრისით იყვნენ
ორიგინალურნი, ასე რომ ამ რამდენიმე
ახალგაზრდა რეჟისორის მოსვლით
ქართულ კინოში რაიმე რადიკალურად
განსხვავებული პროცესი არ დაწყებუ-
ლა, რაც შეეხება მათ სათქმელს ანუ
რეალობის კრიტიკულ ხედვას, ის ფა-
ქტების კონსტატაციას არ გაცდილება
და მოვლენათა ანალიზის პრეტენზია არ
ქონია. ახალგაზრდა რეჟისორები ქმნი-

დენ თავიანთ ფილმებს სიმარტლევზე, სულიერ სიკარიელეზე, არაკომუნიკაბელობაზე, ურთიერთ გაუტანლობაზე, უმოქმედობაზე, ფუჭად დაკარგულ დროზე და კიდევ იმაზე, რომ ცხოვრებაში, იდეალები არ გააჩნდათ. ასეთია ნ. დვალისშვილის „და ასე ყოველ დღე“, დ. ცინცაძის „დღე“ და „სონატინა“ №7 ა. ჭიაურელის „კვირა დღე“, მ. ხონელიძის „ოთახი“, შ. ჯორჯაძის „კარუსელი“, ნ. ჯორჯაძის „მოგზაურობა სოპოტში“, ა. ცაბაძის „ლაქა“, ვ. კოტეტიშვილის „ანემია“, თ. კვანტალიანის „ბიძინა“. მე ეს ფილმები დავასახელებ იმიტომ, რომ ახალგაზრდული კინოს ტიპიურ ნიმუშებს წარმოადგენენ და არა მხოლოდ თემისა და პრობლემის, არამედ გმირის ბუნებისა და ხასიათის მიხედვითაც. როგორც წესი მათ ფილმებში ინერტული სოციალურად პასიური, ცხოვრების დინებას მიყოლილი პერსონაჟები მოქმედებენ და თავიანთი უბადრუკი ყოფით იმ საზოგადოების ცხოვრების წესის სიგლახზე ამხელდნენ, რომელშიც ცხოვრობდნენ. ამ თვალსაზრისით ასეთი გმირები თუნდაც პასიური მაგრამ მაინც პროტესტის გამომხატველნი იყვნენ, ოღონდ ეს უკმარობის, გრძნობას იწვევდა ჯერ ერთი იმიტომ, რომ ამ ქვეყნად მხოლოდ ინერტული ადამიანები არ არიან, მეორეც მიუღებელ ყოფას სხვაც და აქტიურადაც ებრძოდა, ეს კი ამ ფილმებში არ აისახა. მათი გმირები მაქსიმალურად აქტიურნი მხოლოდ მაშინ ხდებოდნენ, როცა თავის დაცვა უზღებოდათ, ან შურს იძიებდნენ, როგორც ეს თ. ბაბლუანის „ბედურების გადაფრენაში“ ან ლ. ერისთავისა და დ. ცინცაძის „კვაზიმოდოშია“. სხვა მხრივ აქტიურობის ნიშანს ეს გმირები არ ამჟღავნებენ, არადა მათ გარშემო მუდამ იყვნენ ქმედით უნარიანი თანატოლები, რომელთა საქმიანობა აშკარად კონტრასტული იყო უძრობის წლების მონოტონური ატმოსფეროსაგან, მაგრამ ასეთი პიროვნება ვერ შენიშნა ახალგაზრდულმა კინომ. მაშინ, როცა ეროვნული კინოსკოლის პირვე-

ლი კადრები ემზადებოდნენ შემოქმედებით ასპარეზზე გამოსასვლელად, კოლონიური საქართველოს ისტორიაში ერთერთი გრანდიოზული მანიფესტაცია მოხდა 1978 წლის 14 აპრილს და რომლის მიზანიც იყო ქართული ენისათვის სახელმწიფოებრივი სტატუსის შენარჩუნება. ისინი, ვინც მაშინ ქუნაში გამოვიდა, ეროვნული რეალიების დაცვის მოსურნე ბრძოლის უნარიანი ადამიანები იყვნენ, მათი უმეტესობა ახალგაზრდა იყო. მას შემდეგ დღემდის გრძელდება ამა თუ ის ფორმით გამოვლენილი პოლიტიკური ბქტიურობა ახალგაზრდების, მაგრამ ისინი არ ქცეულან ახალგაზრდული კინოს ინტერესის საგნად. არც მაშინ, როცა კოლონიურ-ტოტალიტარული ცენზურა ბატონობდა და არც შემდეგ ყველაფრის გადაღება რომ გახდა შესაძლებელი. აშკარაა ახალგაზრდული კინო უარყოფდა რა სოციალურად აქტიურ გმირს, ამით ამჟღავნებდა თავის ნიჰილისტურ დამოკიდებულებას სოციალური, პოლიტიკური, ეროვნული და ზნეობრივი პრობლემების მოგვარების მიზნით აქტიური მოქმედების მიმართ... 70-იანი წლების ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტთა ნიჰილისტურ შეხედულებებს ერთგვარად საერთოც აქვთ XIX საუკუნის მიწურულს სალიტერატურო ასპარეზზე გამოსულ ახალგაზრდა ქართველ მწერალთა ნიჰილიზმთან, რომელთა შესახებაც ცნობილი კრიტიკოსი კიტა აბაშიძე წერდა — „გამოურკვევლობა იდეალისა“, ურწმუნოება, გულის გამგმირავი პესიმიზმი, — აი რა იხატება დღევანდელი ჩვენი ლიტერატურის წარმომადგენელთა ნაწარმოებებში“. ეს მოსაზრება სრულიად მიესდაგება ჩვენი ახალგაზრდობის ფილმებსაც, მათ პოზიციას და შეხედულებებს. ნიჰილიზმის ეს ორი გამოვლენა XIX საუკუნისა და XX საუკუნის ბოლოს, საერთო საფუძვლის მქონე მოვლენაა. ეს რეაქციაა მძიმე დამთრგუნველ სოციალ-პოლიტიკურ და ზნეობრივ ატმოსფეროზე, რომლის დროსაც ხელოვანი ირჩევს პოზიციას

ორივე ხსენებულ შემთხვევის დროს პასიურს, ბრძოლაზე უარის მიტოვებს, რაც ჩემის აზრით იმ ხელოვანის პიროვნული სისუსტის ბრალია, ვიდრე გარემომცველი რეალობისა...

ჩემს მიერ სამაგალითოდ მოხმობილმა ფილმებმა შესაძლოა ვინმეს ათქმევინოს: ამ სურათების უმეტესი ნაწილი მხატვრულად მეტად სუსტია, ამიტომ მათ მიხედვით მსჯელობა ქართულ კინოში გამოვლენილ ნიჰილისტურ შეხედულებაზე მთლად მართებული არ უნდა იყოს. ვერ დავეთანხმები ასეთ მოსაზრებას, რადგან მელოდრამები, კომედიები, სათავგადასავლო და ისტორიული ასევე სტუდენტური, სადებიუტო და საერთოდ ახალგაზრდა ავტორთა ფილმები ერთიანი კინობროცესის ნაწილია და განურჩევლად იმისა, თუ როგორია მათი მხატვრული დონე, ამ სურათებში გამოვლენილი ტენდენციების გააზრების გარეშე ეროვნულ კინოხელოვნებაში მიმდინარე პროცესების სრულად შეფასება შეუძლებელია. ესეც არ იყოს, მხოლოდ კარგ ფილმებს არსად ქმნიან, მაგრამ ახლა სწორედ მათ შეეხებოთ. ზემოთ უკვე აღვნიშნე თუ რა თვისებებით გამოირჩეოდა ქართული არაკონიუქტურული კინო და, რომ ადამიანი იყო მისი მთავარი ინტერესის საგანი, ეს ასეა, ოღონდ ერთი და ვფიქრობ არსებითი ხასიათის მომენტიც: ამ ფილმებში ადამიანი უფრო ხშირად პასიური მონაწილეა ნაჩვენები ამბისა, ვიდრე აქტიურად მოქმედი და ამ გზით საკუთარი ბედის გამგებლად ქცეული, რაც იმას მიკვანიშნებს, რომ აქაც იგივე სურათია. ადრე მოხსენიებულ ფილმებში რომ იყო განურჩევლად იმისა ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზები, თუ ორიგინალური კინონაწარმოები, აქტიური ადამიანი დიდი იშვიათობა იყო, კიდევ უფრო იშვიათია გამარჯვებული გმირი... საილუსტრაციოდ მოვიხმობ 20-იანი და 60-80-იანი წლების პროფესიულ დონეზე შესრულებულ არაკონიუქტურულ, კორბლერ მატურ და საავტორულ ფილმებს: „კოსტურ“

მარჯანიშვილის „სამანიშვილის დღიანაცვალის“ გმირი პლატონი გულმოდგინედ დაემებს ორნაქმარებ და მანინე უშვილო დედინაცვალს, პოულობს, მაგრამ ეს გადარჩენის კი არა, სამანიშვილთა დაქცევის დასაწყისი ხდება. ალექსანდრე წუწუნავს „ვინ არის დამნაშავე“ მთავარი გმირი სიკო ცდილობს ფული იშოვოს და ამით გააბედნიეროს ოჯახი, ამ მიზნით კონტაქტს დებს ამერიკელი ცირკის მეპატრონესთან და ოკეანის გაღმა, მიემგზავრება. მართლაც გამდიდრდება, მაგრამ ამან ბედნიერება არ მიაუტანა, დაბრუნებული შეიტყობს, რომ შვილი მოკვდილია, ცოლი მეზობელს შეუცდენია, შერცხვენილი ქალი თავს იხრნობს, გაუბედურებული სიკო კი სიმწრით ნაშოვნ ქონებას ცეცხლს გაატანს. ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისოს“ გმირებს ჩეჩენ ელისოსა და ქართველ ვაჟიას ერთმანეთი შეუყვარდებათ, ამ დროს რუსი კოლონიზატორები ჩეჩნებს თურქეთში ასახლებენ, ვაჟია თავს გამოიღებს, რუს გენერალს გადასახლების ბრძანებას გააუქმებინებს, მაგრამ ეს საქმეს არ უშველის, ჩეჩნებს მაინც გადასახლებენ, მათთან ერთად მიდის ელისოც, ვაჟია მარტო რჩება. გიორგი შენგელაიას „ალავერობის“ გმირს გურამს ალავერობის დღესასწაულზე პროტესტის გრძნობას აღუძრავს ღრეობად ქცეული რელიგიური დღესასწაული. გადაწყვეტს გამოაფხიზლოს ხალხი, სხვა თვალით შეახედოს ალავერობას, მაგრამ ერთადერთი, რაც შესძლო ის იყო, რომ წუთით ააფორიაქა ხალხი, ეს იყო და ეს... მიხეილ კობახიძის „ქორწილის“ გმირს გოგო მოეწონება. ბევრს ფიქრობს იმაზე, თუ როგორ სთხოვოს იმ გოგოს დედას ქალიშვილის ხელი და ბოლფს და ბოლოს, როცა გადაწყვეტს ხელი სათხოვნელად წასვლას, მსაქმრის ნიღბი ყრიონს შეეყვება. ქალიშვილი კობახიძის ვფილმში, მილენდინდელ ლეონინ „მინ... ინველდარ შენგელაიას „ორიგინალური ვი გამოიყენებს“ გმირი, ავტოლის „პროვინციული მოქმედების“ ციფლი მოქმედების ციფლი, ციფლი ავტოლის

ლის მიერ ნაჩუქარი პიროსის მარმარილო აქვს და ოცნებობს ჯერ „გაზაფხულის“ შემდეგ კი „ჩრდილოეთის ცივალის“ გამოქანდაკებას, მაგრამ ისე ჩაითრევს ყოფითი პრობლემები, რომ სასაფლაოს უნიჭოდ გაკეთებული ძეგლების მეტი არაფერი რჩება გაკეთებული..

ალექსანდრე რეზიაშვილის „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკის“ გმირი ტყის გადარჩენას ცდილობს, ამისათვის ყველაფერს აკეთებს, მაგრამ იმავე ტყეში შეიპყრობენ და საღდაც გააქრობენ...

რეზო ესამის ფილმის „ნეილონის ნაძვის ხის“ გმირები 80-იანი წლების საზოგადოების ერთგვარ მიკრო მოდელს ქმნიან. ისინი ახალიწლის წინაღამეს ავტობუსით სახლის გზას ადგანან. ასე ჩანს თავიდან, მაგრამ შემდეგ თანდათანობით ნათელი ხდება ამ მგზავრების პიროვნული ტრაგედიის მიზეზი. ისინი: გადიდაცებულნი, ადამიანურ ცოდვებში ჩაფლულნი, გაუსაძლისი ცხოვრების მიერ გაბოროტებულნი უგზო-უკვალოდ დახეტიალობენ და თუ როდის მიაღწევენ სანუკეარ მიზანს ამას არ უწყვიან.

არა ოპტიმისტური ფინალის მქონე კარგი ფილმი რამდენიც გნებავთ იმდენია ჩვენი გადარებული. ცხადია ეს სურათები მხატვრულადაც ღირებული არიან და მათი სათქმელიც უღარესად ყურადსაღებია, რადგან მნიშვნელოვან სოციალურ და ზნეობრივ პრობლემებს შეეხებიან, მაგრამ ამ შემთხვევაში სხვა რამ არის აღსანიშნავი. ამ ფილმებშიც ვერ ნახავთ გამარჯვებულ გმირს, არა კონიუქტურული კინო ამ თვალსაზრისით მეტად ღარიბი გამოდგა, თუ არ ვცდები, ორად ორი ფილმი გვაქვს, საღდაც გმირის ბრძოლა პირადი ბედნიერებისათვის თუ საზოგადოებრივი კეთილდღეობისათვის გამარჯვებით მთავრდება. ასეთია მერაბ კოკონაშვილის „მიხა“ მიხეილ ჯავახიშვილის „მუსუსის“ მიხედვით გადარებული ფილმი და რომელიც მიხასა და ფეფელას იმ ძლიერ სიყვარულს გვიჩვენებს, მათ რომ

მთელი სოფლის წინააღმდეგობა გადააღზენა და ესოდენ ძვირადღირებული ბედნიერება მოაპოვებინა. ასეთივეა ოთარ იოსელიანის „გიორგობის თვის“ გმირიც, ახალგაზრდა სპეციალისტი ნიკო, რომელიც წინ აღუდგება ღვინის ფალსიფიკატორებს და ამარცხებს კიდევაც მათ. ჩვენ არ ვიცით რამდენ ხანს იზეიმებს ის თავის გამარჯვებას, როდის გააგებენ მას ღვინის კაზხნიდან... მაგრამ ერთი კი ფაქტია ამ არაკომიური გარეგნობის სუსტ ყმაწვილს დიდი ზნეობრივი ძალა აღმოაჩნდა რომ ბოროტებას შებრძოლებოდა.

ისეა ადამიანის ბუნება მოწყობილი, რომ სხვის მაგალითს მისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს, გამარჯვებისათვის სხვისი გამარჯვების ნახვა საჭირო, თუ ცხოვრებაში არა, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მაინც. ჩვენი უბედურება ის არის, რომ ბედკრულ ყოფაში მყოფნი არც ლიტერატურასა და ხელოვნებას გაუნებებურებივართ გამარჯვებული ადამიანის მხატვრულ სახეთა მრავალგვარობით. ცხადია მე აქ არ ვგულისხმობ კომუნისტურ საავიტაციო „ქმნილებებს“, რომლის მიზანი დანაშაულებრივი რეჟიმის განდიდება იყო, ხოლო კომკავშირელ-კომუნისტ კარიერისტების სახალხო გმირებად ჩვენება... არამგონია ასეთი „ხელოვნება“ და ასეთი „გმირები“ ვინმეს სამაგალითოდ ქცეოდეს. რაც შეეხება არაკონიუქტურულ კინოს, აქ როგორც ვნახეთ ამ მხრივ ბევრი არაფერი გაკეთებულა.

ქართული კინოს მის საუკეთესო ნაწილის ჰუმანიტურ ხასიათს ყოველთვის აღიარებდნენ, მაგრამ მე ასე მეონია, რომ სანახევროა ეს ჰუმანიზმი, რადგანაც ამ სიტყვის განმარტება ნიშნავს — მსოფლმხედველობას, რომელიც გამსჭვალულია ადამიანის სიყვარულით, მისი ღირსების პატივისცემით, ეს კი გულისხმობს არა მხოლოდ თანაგრძნობასა და თანადგომას ყოველივე ადამიანურის მიმართ, არამედ ადამიანური თვისებების სრულიად წარმოჩენას — ბრძოლასაც, გამარჯვებასაც და ასე

შემდეგ. სხვაგვარად ჰუმანიზმის პრინციპი დაცული ვერ იქნება...

სხვას რომ რაიმესკენ მოუწოდო, ჯერ თავად უნდა გვამდეს და გჯეროდეს... შემთხვევითი არ არის ის ფექტი, რომ როცა რუსეთის კომუნისტური იმპერიის ევრეთწოდებული СССР-ის რღვევა დაიწყო, შესაბამისად ძლიერდებოდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა. ბუნებრივია ამ პროცესში კინემატოგრაფისტებიც აღმოჩნდნენ, ოღონდ ყველაზე ნაკლებად შემოქმედებითად... ისიც და საკმაოდ უნიჭოდ კინოპუბლიცისტიკის მხრივ. მხატვრული კინემატოგრაფისტი კი ვერაფრით ვერ გამოეხმაურა მიმდინარე მოვლენებს ან არ მოხდა ის, რაც „სოლიდარობის“ წლების პოლონურ კინოში, ან „პერესტროიკის“ პერიოდში ბალტიისპირეთის რესპუბლიკებში. მართალია ჩვენთან დიდი მატერიალური სიდუხჭირეა, მაგრამ კინო რომ უმოქმედოთ იყო დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის წლებში და დღესაც ასეა, ეს უკვე სხვა მიზეზის ბრალია, რადგან მიუხედავად გაჭირვებისა, ჩვენში ფილმებს მაინც იღებენ, ოღონდ არა იმას, რაც საჭიროა. მე კინოს პოლიტიზაციისაკენ არ მოუწოდებ, მაგრამ ცხადია, რომ ის რაც ხელოვნების გარშემო ხდება, მისთვის შემოქმედებითი ინტერესის საგნად უნდა იქცეს ხოლო თუ ეს ასე არ არის, მაშინ მიზეზი კონკრეტულ პიროვნებებშია. ისინი ვინც ბოლო ათი წელია ქართულ კინოხელოვნებას წარმოადგენენ, არ აღმოჩნდნენ ისეთი პიროვნული და შემოქმედებითი ენერჯის მქონენი, რომ შემდეგ ბოლათ რადიკალურად ერთი ხელის დართვით თვისობრივად ახალი კინოხელოვნებისათვის დაედოთ სათავე. ეს მწელი აღმოჩნდა კოლონიურ-ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში აღზრდილი ადამიანებისათვის, რომელსაც უამრავი ყოფითი პრობლემაც აწუხებს და როგორც ჩანს ნიპილიზმის ჭიაც უღრღნის გულს...

უკანასკნელი ორი ათეული წლის ქართული კინოს ერთ-ერთ მთავარ ნაკ-

ლად მიაჩნდათ ის, რომ ფილმებში მოქმედება ნაკლებად დინამიურად ვითარდებოდა, ღუნედ მიმდინარეობდა. ერთი შეხედვით ეს მხატვრულ საშუალებად შეიძლება ვინმემ მიიჩნიოს, მაგრამ სინამდვილეში ეს მოქმედ პირთა იმ ქმედით უნარიანობაზე უარის თქმის შედეგად მოხდა, რაც როგორც დავინახეთ ნიპილისტურ შეხედულებათა გამოვლენის ბრალი ყოფილა...

ოთხმოცდარვა წელია, რაც კინო არსებობს და მთელი ამ დროის მანძილზე საქართველო მხოლოდ რვა წელი თავისუფალი, აქედან სამი წელი პირველ რესპუბლიკაზე მოდის, ხუთიც მეორეზე, დანარჩენა მონობის პერიოდი იყო, რუსეთის მიერ თავს მოხვეული ცხოვრების წესით უნდა გვეცხოვრა, მაგრამ ახლა ხომ თავსუფლები ვართ? ეს ასეა, ამიტომ უნდა ვქმნიდეთ თავისუფალი ერისათვის, განთავისუფლებული ხალხისათვის შესაფერის ფილმებს. ჟანრულად მრავალფეროვანსაც და პოლიჟანრულისაც, გახართობსაცა და პრობლემურს, რაც მთავარია მათში ყველანაირი გმირები უნდა მოქმედებდნენ. ანტიგმირებიცა და სუპერმენტებიც, რეალისტურნიცა და ფანტასტიკურნიც, ოღონდ ყველაფერს დასაწყისი აქვს და ახალი ქართული კინოც იმ პერსონაჟებით უნდა დაიწყოს, რომელთაც მიწაზე მყარად მდგარი სიყვარული ყოველგვარ დაბრკოლებას გადაალახვინებს, მისალწევს მიადწევიანებს და ვიხილავთ მათ ეკრანზე ბედნიერებს, ერთად მიმავალთ, რადგან ჭეშმარიტად ამაზე უკეთესს ვერაფერს ნახავს ეკრანზე ადამიანი...

მოკლე ცნობები ნაკრები ხანის ქართული ხალხური ქოჩაობრაჟიული ნიგუზების შესახებ

აკოხანილ თათარაკა

საუბარი ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის უძველესი წარსულის შესახებ, ვფიქრობთ, დავიწყით მოკლე განმარტებით თუ რა არის ცეკვა და რა კავშირი აქვს მას ადამიანთა ყოფასთან.

როგორც ცნობილია, ცეკვა ადამიანთა მატერიალურ სამყაროსთან დაკავშირებული სულიერი მოთხოვნილებების გამოხატულებაა. იგი ქცევებისა და გრძნობების ხელოვნებაა, გამოხატული პლასტიკური ხერხებით. ასევე შეიძლება ითქვას, რომ ცეკვა სულისა და სხეულის დაპირისპირებაა, სადაც, როგორც წესი, სული განაგებს სხეულის ფიზიკურ მოქმედებას და მხოლოდ მაშინ ამართლებს ცეკვა თავის დანიშნულებას, როდესაც ამ დაპირისპირებაში მიღწეულია ჰარმონია, დაცულია წონასწორობა და მოქმედებასაც ამართლებს აზრი.

ცეკვა რომ მხოლოდ მშრალი ტექნიკის დემონსტრირება არ არის და მას გააჩნია შინაგანი განცდების გამოხატვის მიზანი, ამასთან დაკავშირებით შეიძლება მოვიყვანოთ მე-13 საუკუნის გამოჩენილი ფრანგი ბალეტმანისტერისა და რეფორმატორის ჟან ჟორჟ ნოვერის მიერ გამოთქმული მოსაზრება წიგნიდან — „წერილები ცეკვაზე“ (გამოცემული პარიზში ჯერ კიდევ 1760 წელს). იგი წერს, რომ — „...თუ ცეკვაში არ არის გრძნობა და გამომსახველობა, მაშინ ტაშით ვხვდები მოცეკვავის სიმარდეს, მე აღტაცებული ვარ ადამიანი-მანქანით. მე სათანადოს მიუზღავ მის ძალას, მაგრამ იგი ვერ გამოიწვევს ჩემში ვერავითარ დღევას“-ო.

რაც შეეხება ცეკვის ცხოვრებისეულ მნიშვნელობას, ძველად — პლატონი მას ადამიანის გონებრივი განვითარების

თარებისა და ფიზიკური გაკაქების საშუალებად მიიჩნედა, ამ მხრივ საყურადღებოა ასევე ჩვ. წ. ა. II საუკუნის ბერძენი მწერლისა და ისტორიკოსის ლუკიანე სამოსატელის მოსაზრება, რომელიც წერს, რომ — „ცეკვა არ არის იოლი საქმიანობა, რადგან იგი მოითხოვს ყოველი მეცნიერების მაღალ შესწავლას, არა მხოლოდ მუსიკის, არამედ რიტმიკის, გეომეტრიისა და ფილოსოფიისაო“ (ლუკიანე — თხზულებათა კრებული“, ტ. II, გვ. 63). უფრო მეტიც, თურმე, ადრე ძველ ბერძნებში ცეკვას, როგორც სახელმწიფო საქმიანობას, ეძღვნებოდა სპეციალური მეცნიერება — „ორხესტიკა“, რომელიც, როგორც ფილოსოფიური მეცნიერების ნაწილი, ისწავლებოდა გიმნაზიებში“ (ვ. ი. ურალსკაია — „ცეკვის ბუნება“, მოსკ. 1981 წ., გვ. 12—13).

აღსანიშნავია, რომ XX საუკუნის ცნობილი ფილოსოფოსი — გიორგი გურჯიევი ზეინტელექტისა და ზემოციური ადამიანების მიღებისათვის გატარებულ ექსპერიმენტში განსაკუთრებულ ადგილს უთმობდა ქორეოგრაფიული ხელოვნების, კერძოდ სხვადასხვა ხალხების ცეკვების სწავლებას (შემთხვევითი არ არის ისიც, რომ ზშირად ცეკვას ველურთა ტომებში ადამიანთა ფსიქოლოგიური განტვირთვის წყაროდაც კი მიიჩნევდნენ — ჰ. რაიტი — „გრძნეულების მოწმე“, თბ., 1986 წ., გვ. 61—62).

რაც შეეხება ცეკვის ხელოვნების აღმნიშვნელ ძველ ბერძნულ ტერმინს — „ორხესტიკას“, იგი წარმოშობილია ბერძნული სიტყვიდან „ორხეომაი“, რაც ნიშნავს — ცეკვავე. საყურადღებოა, რომ იმავე „ორხეომაი“-ს საფუძველზე ვხვდებით ქორეოგრაფიისათვის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ტერმინს — „ორხესოგრაფიას“, რომელიც პირდაპირი მნიშვნელობით ცეკვის ჩაწერას ნიშნავს, რაც ცეკვის ჩაწერის ტრადიციის ადრინდელ წარმოშობაზე მიგვანიშნებს. დღესდღეობით ჩვენ-

თვის „ორხესოგრაფიის“ სახელწოდებითაა ცნობილი ტუნო არბოს მიერ შემოთავაზებული მეთოდი, ნაშრომში გამოცემულია საფრანგეთში ჯერ კიდევ 1589 წელს.

როგორც ჩანს, ტერმინმა „ორხესოგრაფიამ“ აღნიშნული მნიშვნელობით XVIII საუკუნემდე იარსება. XVIII საუკუნეში კი იგი შეცვლილი იქნა ფრანგი რაულ ოჟე ფეიეს მიერ ასევე ბერძნული ტერმინით — „ქორეოგრაფია“, სადაც „ქორეა“ — ცეკვას ნიშნავს, ცეკვას ფერხულში, „გრაფია“ კი — აღწერას.

რაულ ოჟე ფეიემ პირველმა უწოდდა „ქორეოგრაფია“ მის მიერ შექმნილ ცეკვის ჩაწერის გრაფიკულ პირობით ნიშნებს, რომელიც შემდგომში ცეკვის ხელოვნების აღმნიშვნელ ზოგად ტერმინად იქცა, რამაც ხელი შეუწყო ორი ერთმანეთისაგან განსხვავებული მნიშვნელობის უფრო ადრინდელი ტერმინის — „ორხესტიკა“-სა და „ორხესოგრაფიის“ ამოღებას ცეკვის ხელოვნების ტერმინოლოგიიდან.

რაც შეეხება ცეკვის ხელოვნების წარსულს, მისი წარმოშობის საფუძველს, შეიძლება ითქვას, რომ ქორეოგრაფიული ხელოვნება თავისი წარმოშობით უძველეს წარსულში იღებს სათავეს. ფიქრობენ, რომ ცეკვა წარმოიშვა ნადირობასთან, შრომის პირველად ფორმასთან კავშირში, ჯერ კიდევ ადამიანთა განვითარების ველურობის საფეხურზე. იმ დროს გამორიცხული იყო ესთეტიკური სიამოვნების ფაქტორი და როგორც ნადირობის ხელისშემწყობი საშუალება, მხოლოდ უტილიტარული მნიშვნელობით არსებობდა.

რაც შეეხება მონადირული ცეკვის საწყის ფორმას, უნდა ვიფიქროთ, რომ მისი წარმოშობის საფუძველი გავლილი ნადირობის პროცესის გაცეკებაში იღებს სათავეს, რომელიც, როგორც წესი, ნადირობის შემდეგ სრულდებოდა, ნანადირევის გარშემო და პირველყოფილ ადამიანთა შორის გამართული მეტყველების ჩამოყალიბებამდე იგი

ძირითადად გავლილია ნადირობის პროცესის პლასტიკური ხერხებით გადმოცემის, ანუ თხრობის მიზანს ემსახურებოდა, თუმცა იგი საწყისშივე არ გამორიცხავდა მონადირულ ხერხებში გავარჯიშებისა და ამ ხერხების თაობიდან-თაობებზე გადაცემის მნიშვნელობასაც, რაშიც უნდა მდგომარეობდეს სწორედ პირველყოფილი ცეკვის უტილიტარული მნიშვნელობის საფუძველი.

საინტერესოა წარმოშობასთან დაკავშირებით წამოჭრილი ორი საპირისპირო მოსაზრება, მათ შორის ერთი — ცეკვას მიიჩნევს თეატრალურ ხელოვნების შემადგენელ ნაწილად დამის წარმოშობას უკავშირებს თეატრალური ხელოვნების წარმოშობას.

რაც შეეხება მეორე საპირისპირო მოსაზრებას, მისი მიმდევრები ეყრდნობიან მტკიცებას, რომ პირველყოფილი ცეკვა უშუალოდ ნადირობის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა და ამის გამო მისი საწყისი ფორმაც მხოლოდ უტილიტარულ ანუ სარგებლობის ინტერესს ემსახურებოდა და სხვა არავითარი მიზანი იმ დროისათვის ცეკვას არ გააჩნდა. სწორედ ამის გამო მეცნიერთა ეს ნაწილი ცეკვის ხელოვნებას ყველაზე ადრინდელი წარმოშობის დამოუკიდებელ ხელოვნებად მიიჩნევს, რომელშიც ასევე ხელავს ხელოვნების წარმოშობის საფუძველს. ამ მხრივ ინტერესს მოკლებული არ არის თეატრმცოდნე ა. ავდევის მოსაზრება გამოთქმული ნაშრომში — „თეატრის წარმოშობა“ (მოსკ. ლენ. 1959 წ. გვ. 51). იგი წერს, რომ — „სწორედ მონადირული შენიღბვა გახდა წინაპირობა მონადირული ცეკვის შექმნისა; ეს უკანასკნელი კი იკავებს არსებით ადგილს თეატრალური ხელოვნების წარმოქმნისა და ფორმირების პროცესში“.

იგივე შეიძლება ითქვას ცეკვა-სიმღერის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ ცეკვის წარმოშობის პროცესში.

როგორც ითქვა, პირველყოფილი მონადირული ცეკვა უშუალოდ გავლი-

ლი ნადირობის პროცესის გამეორებას წარმოადგენდა. სრულდებოდა ნადირობის შემდეგ, ნანადირევის გარეშე. მას ძირითადად თხრობისა და მონადირულ ხერხებში გავარჯიშების მნიშვნელობა ამოძრავებდა. ძნელად დასაჯერებელია, რომ ამ სახით წარმოდგენილ სინამდვილის ამსახველ მონადირულ ცეკვას (რომელიც გავლილი ნადირობის პროცესის უესტ იმიტაციას წარმოადგენს) აუცილებლად სიმღერა ახლდა თან და იგი ჩანასახშივე სიმღერის თანხლებით სრულდებოდა.

ხშიერი ანუ სასიმღერო მუსიკის წარმოშობასთან დაკავშირებით საინტერესო ცნობას გვაწვდის დიდი ქართული მეცნიერი აკად. ივ. ჯავახიშვილი ნაშრომში — „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ (გვ. 287), იგი წერს, რომ — „ქართული ხშიერი მუსიკა თავდაპირველად თამაშობასთან ყოფილა განუყრელად დაკავშირებული და იქ ყოფილა სწორედ მისი სათავე“. ვფიქრობთ, რომ სიტყვა „თამაშობაში“ მოსაზრების ავტორი ცეკვას გულისხმობს და სიმღერის წარმოშობის სათავესაც ცეკვის ხელოვნებაში ხელავს და არა პირიქით.

გამოთქვამთ მოსაზრებას, რომ აკომპანემენტი ცეკვაში ძირითადად მხოლოდ მას შემდეგ დამკვიდრდა (ეს იქნებოდა სიმღერა თუ დასარტყმელი ინსტრუმენტი), რაც მასში თანდათანობით შეიჭრა ჯადოქრობის ელემენტები და ცეკვამ მაგიური მნიშვნელობა მიიღო, რამაც მოითხოვა მონადირული ცეკვების შესრულების ტრადიცია არა მარტო ნადირობის შემდეგ, არამედ ნადირობებს შორისაც და უფრო მეტად ნადირობის წინ. ამას თავის მხრივ მოჰყვა საცეკვაო მოძრაობების ერთ რიტმში მოქცევის აუცილებლობა და აკომპანემენტის დამკვიდრება ცეკვის მიმდინარეობის პროცესში.

რაც შეეხება ცეკვის აკომპანემენტის საწყის ფორმას, იგი ჩვენის აზრით თავდაპირველად უნდა ყოფილიყო არა სიმღერა, არამედ დასარტყმელი ინსტრუმენტის შესატყვისი მარტივი საშუალება, წარმოდგენილი ქვისა და ხის

ნატრების სახით, რაც შემდეგში, ალბათ, ტაშის გამოყენების საფუძვლად აქი იქნა საცეკვაო ხელოვნებაში.

კამათს არ უნდა იწვევდეს ცეკვისა და პანტომიმას შორის არსებული კავშირი. პანტომიმა პირველყოფილ ადამიანთა შორის წარმოადგენდა უსიტყვოდ თხრობის ერთ-ერთ საშუალებას და მან ცეკვაში თავდანივე დაიკავა საპატიო ადგილი, როგორც მისი შემადგენელი ნაწილი მეტ-ნაკლებად დღესაც დგას ქორეოგრაფიული ხელოვნების სამსახურში.

ყოველივე ამის შემდეგ კი ვფიქრობთ, უნდა დავეთანხმობთ იმ მოსახზრებას, რომ ცეკვა თავისი წამოშობით სრულიად დამოუკიდებელი ხელოვნებაა აღმოცენებული ხელოვნების სხვა დარგებთან კავშირების გარეშე, რაც შეეხება მათთან კავშირებს, იგი უნდა განვიხილოთ ცეკვის ხელოვნების განვითარების შემდგომ ეტაპზე და არა მის ჩანასახში.

როგორც ცნობილია, თავდაპირველად სინამდვილის ამსახველი მონადირული ცეკვა გამოირიცხავდა ყოველგვარ მისტიკურობას და იგი მხოლოდ ნადირობაში წარმატების მიზნით გამოყენებული ხერხების დემონსტრირებას ემსახურებოდა. მაგრამ შემდეგ, როდესაც ადამიანმა დაინახა ბუნების ძალებთან და ცხოველებთან ჭიდილში უძლურება, მან მონადირული შინაარსის რელიგისტურ ცეკვაში თანდათანობით შეიტანა ჯერ ჯადოქრობის ელემენტი, რამაც შექმნა ტოტემიზმი და ტოტემური ცეკვა, რომლის საფუძველსაც წარმოადგენდა არა ღვთაებრივ, არამედ ნათესაური კავშირი ადამიანთა სოციალურ ჯგუფსა და ბუნების ობიექტს შორის (ე. ი. ადამიანსა და ცხოველს ან მცენარეს შორის), შემდეგ კი მისტიკის ელემენტი, რომლის დროსაც ცხოველთა ჯოგის „პატრონს“ (უფრო სწორად, ჯოგის მეთაურს, მის წინამძღოლს) უკვე ღვთაებრივი ძალა ძანიჭა და მასვე დაუკავშირა თავისი არსებობა. ვინაიდან ღვთაებად აღიარებული ცხოველთა „პატრონი“ თავი-

სი გარეგნობით არ განსხვავდებოდა ცხოველისაგან, ამიტომ რელიგიის ფორმას ზოომორფიზმი ეწოდა.

საყურადღებოა, რომ ზოომორფიზმის, ამ ყველაზე უძველესი რელიგიის ნაკვალევი საქართველოშიც გვხვდება, მათ შორის ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაშიც. ამ მხრივ აღსანიშნავია: ძვ. წ. ა. II ათასწლეულის შუახანის თრიალეთის ვერცხლის თასი, რომელზეც გამოხატულია მხეცისთავიანი, კულიანი და ტუნიკით მოსილი 23 არსების საფერხულო მსველელობა ფერხულის შიგნით ტახტზე მჯდომი ასევე შენიღბული პერსონაჟის გარშემო. ზოომორფიზმის უძველეს ქორეოგრაფიულ ძეგლად უნდა მივიჩნიოთ ძვ. წ. ა. I ათასწლეულის შუახანის ითიფალური ქანდაკებები, რომელთა შორის ზოგი მათგანი რქოსანი ცხოველის ნიღბითაა გამოსახული. პროფ. შ. ამირანაშვილი განიხილავს რა ფიგურების მკლავებისა და ფეხების მოძრაობას, ასკვნის, რომ ეს ქანდაკებები ფერხულში მონაწილეთა გამოსახულება უნდა იყოს. ქანდაკებებს შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ორი ხელიხელჩაკიდებული, მუხლებში მოხრილი მამაკაცის ფიგურა, რომელიც ზუსტად განასახიერებს საბრძოლო შინაარსის ძველი ქართული ცეკვა — „ხორუმის“ ძირითად სვლას. აღსანიშნავია, რომ უძველესი ხანის ქანდაკებებში გადმოცემული შკლაკებისა და ფეხების მოძრაობა-მდგომარეობები სრულიად ანალოგიურია ქართულ ქორეოგრაფიაში დღეს გამოყენებული მოძრაობებისა.

ზოომორფიზმის ერთ-ერთ ქორეოგრაფიულ ნიმუშს წარმოადგენს ასევე ნინბისის არქეოლოგიური გათხრების შედეგად ძვ. წ. ა. I ათასწლეულის ხანის ბრინჯაოს სარტყელი, რომელზეც გამოხატულია ცხოველის ნიღბებით შენიღბული მამაკაცთა ცეკვის ორი მომენტი. მათ შორის ერთ შემთხვევაში — ორი, სახით ერთმანეთისაკენ მიმართული ხელიხელჩაკიდებული მოცეკვავე მამაკაცი (ერთი ბუქნში, მეორე კი

დღომაში) საცეკვაო მოძრაობას გადმო-
სცემს, მეორეში კი — შენიღბულ მას-
კაცთა ოთხკაციანი ჯგუფი საფერხუ-
ლი მსვლელობას განასახიერებს. (დ-
ნიშნული ცნობა გადმოგვცა პროფ. გუ-
რამ ლორთქიფანიძემ, რისთვისაც მ-
დლობას ვუხდით).

ცხოველების კულტისადმი თავყა-
ნისცემას გამოხატავს ნიღბების ძველი
ხალხური საიმპროვიზაციო სანახაობა
— „ბერიკაობა“, რომელიც თავის მხრეკ
არ გამოიხატავს ქორეოგრაფიას.

პროფ. დ. ჯანელიძის აზრით ბერა-
კაობაში ჩართული ქორეოგრაფიას
გულაზვად აღრინდელ ფორმას ფერხუ-
ლის ფორმა გააჩნდა, რომელთა შორის
აღსანიშნავია ფერხული — „დაიო“,
„დათუნა“, „დათობა“, „დათუა“. გა-
რდა ამისა — „დათვი და მგელი“, „კუ-
რდელი“, „მოკლული ტახის ვაცოცხ-
ლება“, „ქალ-ტახიანი“ და სხვა მრავალი,
რომლებიც ასევე არ გამოიცხად-
ებენ ცეკვა-თამაშს.

ცნობილია, რომ ზოომორფიზმის
განვითარების შემდგომ ეტაპზე ცხო-
ველთა სახით წარმოდგენილ ღვთაებებს
თანდათანობით ადამიანის სახე ეძლე-
ვთ, რის გამოც საფუძველი ეყრება
ზოომორფიზმისაგან განსხვავებულ რე-
ლიგიურ მიმართულებას — ანტროპო-
მორფიზმს, სადაც ცხოველთა ღვთაება
წარმოდგენილია ადამიანის სახით.

ძველად დასაჯერებელია, რომ დღეს-
დღეობით ცივილიზებულ ერებს შორის
რომელიმეს გააჩნდეს ანტროპომორ-
ფიზმის ხანის უძველესი წარმოშობის
ისეთი ქორეოგრაფიული ნიმუში, რო-
მლის საფუძველიც მატრიარქატის ხა-
ნას უკავშირდება, შინაარსი კი — ნა-
დირობის ღვთაებათა თავყანისცემას.
ჩვენ კი ამ მხრივ მაღლიერებით უნდა
მოვიხსენიოთ ჩვენი წინაპრნი, კერ-
ძოდ სვანეთის ძველი თაობების ის წარ-
მომადგენლები, რომლებმაც ჩვენამდე
მოიტანეს ანტროპომორფიზმის პერი-
ოდის ნადირობის ქალ-ღვთაების —
„დალის“ სათაყვანებელი ისეთი უძვე-
ლესი ფერხულები, როგორცაა —

„დალა კოჯას ხელღვაყალე“ (დალი
კლდეში მშობიარობს) და „ბაილ ბეთ-
ქილი“, რაც მთავარია ფერხულთა
სათვის დამახასიათებელი სამივე კომ-
პონენტით — ტექსტით, მუსიკით და
საფერხულო ფეხით, ანუ ფეხების მო-
ძრაობების თავისებური კომპლექსით.

აღსანიშნავია, რომ ნადირთა „პატ-
რონის“ ქალად წარმოდგენის ფაქტზე
ს. მაკალათიაც ამხეილებს ყურადღე-
ბას ნაშრომში — „ფშავი“ (გვ. 190).
იგი წერს, რომ — „ფშავლებს ნადი-
რობა უყვართ და ჰგონიათ, ნადირს თავისი
საკუთარი პატრონი ჰყავს. ნადი-
რობის დროს ის ევედრება ამ ნადირთა
პატრონს, რომელიც წარმოდგენილი
პატარა ქალად...“

საქართველოში შემორჩენილი უძვე-
ლესი ფერხულებიდან მონადირული შ-
ინაარსის ფერხულების ჯგუფს მიეკუთ-
ვნება ასევე სვანეთსა და რაჭაში შე-
მორჩენილი ფერხული მიძღვნილი ბო-
როტი ძალების წინააღმდეგ მებრძოლი
გმირისადმი — კაც-ღვთაება — ამირა-
ნისადმი, რომელიც სვანეთში „სახადი-
როდ“ იწოდება (აღბათ დალის მემ-
კვიდრეობის გამო). რაჭაში კი მას „ამი-
რანის ფერხულს“ უწოდებენ.

სახელგანთქმული მონადირის პატ-
რისცემას ეძღვნება სვანეთში დღემდე
შემორჩენილი ფერხული „ლემჩილიც“,
რომელშიაც აქებენ მონადირის ოსტა-
ტობას და დაბერებას, ანუ დიდხანს სი-
ცოცხლეს უსურვებენ მას.

ჩვენ ვერ შევუძლებთ იმის მტკიცე-
ბას თუ რამდენი საუკუნე გვაშორებს
ნადირობის ღვთაებათა კულტისა და
მასთან დაკავშირებული საფერხულო
სანახაობების ჩასახვის დღეს. მაგრამ
ერთი კი ნათელია, რომ ნადირობის
ღვთაებათა წარმოშობის საფუძველი და
მასთან დაკავშირებული ქორეოგრაფი-
ა უშუალოდ უკავშირდება ადამიანთა გან-
ვითარების იმ პერიოდს, როდესაც მათი
ძირითადი საქმიანობა ჯერ კიდევ
ნადირობა იყო.

როგორც ფოლკლორული მასალები
მიგვანიშნებენ, საქართველოში ადამი-
ანის სახით წარმოდგენილ ცხოველთა
ხეებზე მხრივ ღვთაებებს შორის ქალ-

ღვთაებების გვერდით ვხვდებით კაც-ღვთაებებსაც, როგორცაა: ჩვენთვის უკვე ცნობილი კაც-ღვთაება ამირანი, აქვე აფსათი (სვანეთი) და თეთრი სნე-ზა (ხევსურეთი).

პროფ. დ. ჯანელიძეს ნაშრომში — „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ (თბ. 1948 წ. გვ. 111) მოჰყავს დალისადმი მიძღვნილი სვანური ფერ-ხულის — „მეთხვარ მარეს“ (მონადირეს) შინაარსის აღწერა, რომელშიც მოქმედ პირთა შორის მოხსენიებულია დალის ვაჟიშვილად წარმოდგენილი კაც-ღვთაება — აფსათი.

ხევსურეთში ს. მაკალათიას გაძო-ცემით ნაშრომში — „ხევსურეთი“ (თბ. 1984 წ., გვ. 231). — „...ნადირიბას საქმე თეთრ სანებას თვით მორიგემ (ღმერთმა) ჩააბარა და მას თავაჯა ხე-ლით სისხლიანი ხმალიც შემოარტყა. ამიტომ თეთრ სანებას შეუძლია თავის ყმის მტრის თოფ-იარაღის შეკვრა და გალახვა“.

ამ ხატზე ძღვენ-საწირით მონადირეები ღოცულობდნენ და მას ნადრობაში ხელის მომართვას შესთხოვდნენ“.

შემთხვევითი არ უნდა იყოს წმ. გიორგის მონადირეთა მფარველად გაი-ცხადება, რადგანაც როგორც პროფ. ვ. ბარდაველიძე აღნიშნავს — „ქართველი ტომების წარმართული რელიგიის ისტორიის მანძილზე დალი დაახლოვი-ბული ჩანს ღვთაება ჯვრაგთან (ე. ი. წმ. გიორგისთან). მისი აზრით — „...თა-გ-დაპირველად ჯვრაგი და დალი „ტყას არსებანი“ უნდა ყოფილიყვნენ. დალი ცხოველებისა და ჯვრაგი მცენარეუბას სულთა განსახიერებაში. ალბათ მას შემდეგ, რაც ეს არსებანი ანტროპო-მორფულ სახეს ღებულობენ, ისინი კუ-მრბითი (ჯვრაგი) და მღვდრობითი (დალი) სქესის ნადირთ პატრონებად წარმოისახებიან, ხოლო უკანასკნელად, როდესაც ჩვენში ასტრალური რელიგია განვითარდა, ნადირთ პატრონება ცაზე ყოფილან აყვანილი და იქ ისინი, რო-გორც ირკვევა, ღამის დიდმნათობსა და მზის დაუკავშირდნენ — პირველს ჯვრაგი და მეორეს დალი“ (ვ. ბარდა-

ველიძე — „ქართული (სვანური) საწე-სო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები“, თბ., 1953 წ., გვ. 88).

თუ ეს ასეა, მართლაც, გაუმართლე-ბელი არ უნდა იყოს ნადირთა და ლი-ნადირეთა საქმიანობაში დალის კვირ-ლით წმ. გიორგის მონაწილეობაც.

აკად. ივ. ჯავახიშვილის გამოკვლე-ვი მთვარის ადრინდელი დღესასწაუ-ლები საფუძვლად დაედო საქართვე-ლიში უკანასკნელ დრომდე შექორჩე-ნულ წმ. გიორგის დღესასწაულს. ალბათ აღნიშნული გარემოებაა მიზე-ზი იმისა, რომ ქართველთა წარმოდგე-ნაში წმ. გიორგი ყველაზე უფროსია და იგი მთვარის მაგივრად მთავარ ღვთა-ებადაა აღიარებული (ივ. ჯავახიშვი-ლი — „ქართველი ერის ისტორია“, წ. I, გვ. 88).

როგორც წმ. გიორგის დღესასწაუ-ლების ქორეოგრაფიული ანალიზი გვიჩვენებს, ყველა შემთხვევაში ადგი-ლი აქვს ცეკვას — ცალური, წყვილუ-რი, ანდა მასობრივი ფერხულის სახით, რომელშიაც გადმოიციემა წმ. გიორგის დიდება. მაგალითად, კახეთში დღემდე შემორჩენილი ფერხულის „დიდება“-ს ტექსტი შემდეგნაირად იკითხება:

დიდება და ღმერთსა დიდება
პირველად ღმერთი ვახსენით
და მერე ყოვლაწმინდაო
წმინდა გიორგი და იალთა
დაიარები და მთა-მთა
ღვთისა წყალობა ვეობო
პურით ავეივსე კალთა
ღვინით ავეივსე მარან...
და ა. შ.

როგორც აღნიშნეთ ზოომორფიზ-მისა და ანტროპომორფიზმის წარმო-შობის საფუძველი და მასთან დაკავში-რებული ქორეოგრაფია ძირითადად უკ-ავშირდება შრომით საქმიანობას, კუ-რძოდ ნადირობას და მასში წარმატე-ბებზე ზრუნვას. აქედან გამომდინარე, ცხადია, რომ ყოველგვარი სიახლე რე-ლიგიური ხასიათის ქორეოგრაფიულა ნიმუშების შექმნასთან დაკავშირებით

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ქართველთა რწმენაში მთვარის ადგილს შემდგომში წმ. გიორგი იკავებს და მთვარის დღესასწაულების ანარეკლს უშუალოდ წმ. გიორგის დღესასწაულებში კპოვებს, რის გამოც წმ. გიორგი ქართველებს შორის ამ დროისათვის მთვარის მსგავსად მთავარ ღვთაებადაა აღიარებული.

ატარებს რა პარალელს მთვარისა და წმ. გიორგის დღესასწაულების ჩატარების წესებს შორის ივ. ჯავახიშვილი, იმ დასკვნამდე მიდის, რომ თირიე შემთხვევაში დღესასწაულების ჩატარების ტრადიცია თითქმის ერთი და იგივეა; როგორცაა: დამის თევა, ზვარაკის დაკვლა, მთვარის მონების მსგავსი ქადაგების არსებობა, დიდების გლობა, ცეკვა-თამაში, ფერხული და სხვა.

ჩვენთვის ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს როგორც მთვარის, ასევე წმ. გიორგის დღესასწაულში ჩართული ყოველი საცეკვაო ნიმუში, შესრულებული როგორც ცილური და წვეილური, ასევე საფერხულ წყობის მასობრივი ცეკვის სახით, რაც უფლებას გვაძლევს გამოვთქვათ მოსაზრება იმის შესახებ, რომ სვანური ფერხული „დიდებათა“ და კახური — „დიდება“ თავდაპირველად მთვარის სადიდებელი ფერხულის მნიშვნელობით ჩამოყალიბდა, რომელმაც ჯერ კიდევ წარმართულ ხანაში გააგრძელა თავისი არსებობა მთვარის ადგილზე აღმოცენებულ წმ. გიორგის კულტთან დაკავშირებულ დღესასწაულებში და რომელიც შემდგომში ქრისტიანული წარმოსების ღვთაებათა სამსახურშიც ჩაღდა.

მთვარისა და წმ. გიორგის დღესასწაულებში ჩართული ჩვენს მიერ აღნიშნული ფერხულების („შუშპარი“-ს, „დიდებათა“-ს და „დიდება“-ს) გარდა შეიძლება ასევე მოვიყვანოთ ინდივიდუალური და მასობრივი ცეკვების შესრულების შემდეგი მაგალითი:

1. სოფელ სორში (რაჭა) — წმ. გიორგის ხატის წინ პარაკლისის გადახდის შემდეგ ქალები და კაცები ფერ-

ხულს ჩააბამენ და გათენებამდე სიმღერითა და ცეკვით შეექცევიან.

2. სოფელ აწყურში — ეკლესიის გარეშე რშემო სამჯერ ან შვიდჯერ შემოვლისას „დიდებას“ ვალობენ რიგრიგად ქალები და კაცები. შემდეგ ხალხი ქუდმოხდილი ირვვლივ დგას და მოწიწებით თეთრებში შემოსილ მთათამდე მონა ქალს შესცქერის. მოცეკვავე შეუწყვეტილვ გატაცებით უვლის. იგი თეთრი გიორგის ხატის მონაა და ხატი აცეკვებს.

3. რაფიელ ერისთავის აღწერით — ქალები მთვარის დღეობასთან დაკავშირებულ დღესასწაულზე — წრეს შეკრავენ, ტაშის ცემას გააჩაღებენ. წრის შიგნით ქალი ცეკვაუს და თან მღერის.

4. თიანეთში წმ. გიორგის დღესასწაულის დროს, რომელიც „იხინჭოჭის“ სახელწოდებითაა ცნობილი, სრულდება ცალური და წვეილური ცეკვები წრეში ღზინის სახით. საბოლოოდ კი ზევსურები დიდების ფერხულს ასრულებენ ხატის გარშემო, რაც დღესასწაულის დამთავრებულად გამოცხადებას ნიშნავს.

5. საყურადღებოა ღვთაებათა სადიდებელი სვანური ფერხულის — „ლაჟღავის“ არსი; სახელწოდება — „ლაჟღავი“ გადმოცემით წინამძღოლს ნიშნავს, რომელშიც ნაგულისხმევია ის ღვთაება, რომელიც ხალხის წარმოდგენით წინ მიუძღვის მათ შრომასა და ბრძოლაში, რადგანც სვანები ხშირად ლაშქრობისას წინამძღოლობასა და მფარველობას წმ. გიორგის სთხოვენ. ადვილმ შესაძლებელია, რომ ლაჟღავში ანუ წინამძღოლში წმ. გიორგი იგულისხმება და ფერხული „ლაჟღავი“-ი სწორედ წმ. გიორგის სადიდებელი ფერხულია.

საფუძველს არ არის მოკლებული მოსაზრება იმასთან დაკავშირებით, რომ სვანეთში ადრე არსებული მთვარის ფერხული — „შუშპარი“-ც მთვარის თაყვანისცემის შემდეგ წმ. გიორგის დიდებაში აგრძელებს თავის არსებობას.

როგორც ნაშრომი — „საქართველოს ისტორიის ნარკვევები“ მიგვითითებს, თუ წარმართული პანთეონის ღვთაებათა შორის თავიდანვე პირველ ადგილზე მთვარე იდგა, მზეს კი მეორე ადგილი ეკავა, შემდგომში მიწათმოქმედების ძირითად საქმიანობად გადაქცევის პროცესში მზის კულტი თანდათანობით პირველ ადგილზე ინაცვლებს. ამასთან დაკავშირებით ნაშრომში ვკითხულობთ, რომ — „ოდინდელი უზენაესი ღმერთის მზის დიდი კულტი იმ ხანას უნდა დაუკავშირდეს, როდესაც მიწათმოქმედება საზოგადოების არსებობის უმთავრესი წყარო გახდა. შემდეგში მეურნეობის ამ დარგის დაწინაურებას თან უნდა მოჰყოლოდა მზის ღმერთის — დედა ღმერთის მნიშვნელობის ზრდა“ (გვ. 679).

მთვარესთან ერთად მზისადმი ღრმა პატივისცემა ქართველმა ერმა ქორეოგრაფიაშიც გამოხატა. ხალხური გადმოცემით ფერხულის ის ფორმა, რომელიც წრე-წრეში ჩასმული — ორი წრის სახით გვხვდება, გამოხატავს მზისა და მთვარის მოძრაობას. მზის თავყვანისცემას ემსახურება სვანური ფერხული — „ლილე“, სადაც ლილე მზის ქალ-ღმერთის სახელია.

აღსანიშნავია ის, რომ ფერხული „ლილე“ ჩვენს მიერ ადრე განხილულ ფერხულებთან ერთად დღემდე ამშვენებს უძველესი წარმოშობის სვანური ფერხულების რეპერტუარს.

ფერხულ ლილეში სვანი ხალხი აქებს და ადიდებს მზეს, ასევე ხოტბას ასხამს მისთვის განკუთვნილ შესაწირავს.

თუკი ჩვენთვის ცნობილი უძველესი წარმოშობის ფერხულების შემადგენელ კომპონენტებს ერთმანეთს შევადარებთ, დავინახავთ, რომ მათი მუსიკალური მხარე თითქმის სრულიად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. რაც შეეხება ტექსტებს, მათ შორის ერთგვაროვანი ტექსტები გააჩნიათ ფერხულებს — „დიდებათა“-ს, „ლაჟღავს“-სა და „ლილეს“. დანარჩენი ფერხულების ტექსტები სხვადასხვაგვარია. ფეხების

მოძრაობის მხრივ კი ვარდა ფერხულ — „ლეშინილ“-ისა, „ლაჟღავს“-ისა და „შუშპარი“-სა, ყველა დანარჩენი (თუკი არ მივიღებთ მხედველობაში ოდნავ განსხვავებებს) ყველაზე ადრინდელი ფერხულის — „დალა კოჯას ხელღაჟალს“ მსგავსია, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ მონადირული და რელიგიურ-რიტუალური შინაარსის ყოველი ფერხულის ფეხების მოძრაობათა კომპლექსის სათავე დალის ფერხულში დევს და მის საფუძველზეა აღმოცენებული.

საერთოდ კი, შეიძლება ითქვას, რომ ვინაიდან ყველა სახის მასობრივი ცეკვის სათავე ფერხულს უკავშირდება, ფერხულის წარმოშობის საფუძველი კი მონადირული ფერხულების საწყისებს, ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ყველა სახის ქართული ხალხური მასობრივი ცეკვის საფუძველი ალბათ მონადირულ ფერხულებში უნდა ვეძიოთ.

აღსანიშნავია, რომ თვით ცალური და წვეილური ცეკვებიც კი თავისი წარმოშობით ძველი ფერხულების იმ ფორმას უკავშირდება, რომლებსაც ახასიათებთ ფერხულის შიგნით მოთამაშე. ამ მხრივ აღსანიშნავია მთვარის ფერხულის — „შუშპარის“ თავისებური ფორმა, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ფერხულის (ანუ წრის) შიგნით ერთი ან ორი მოთამაშის, კერძოდ ქალის ცეკვა მამაკაცის თანხლებით, რომელიც თავისი წარმოშობის საფუძველში სიმბოლურად მზისა (ქალის) და მთვარის (ვაჟის) ცეკვას გამოხატავდა. უფიქრობთ, სწორედ ამის საფუძველზე შემდგომში აღმოცენდა სატრფიალო შინაარსის ქალ-ვაჟის წვეილური ცეკვა თვით ცეკვა „ქართულის“ ჩათვლით.

თუ აღნიშნულ მოსაზრებას გავყვებით, ადვილი შესაძლებელია სინამდვილეში ცეკვა „ქართულის“ წარმოშობის საფუძველი დავადგინოთ.

უძველესი წარმოშობის ქორეოგრაფიული ნიმუშების განხილვისას არ შეიძლება არ მოვიხსენიოთ წარმარ-

თული ხანის განაყოფიერებისა და შვილიერების კულტთან — ღვთაება კვირიასთან დაკავშირებული საფერხულო სანახაობები, რომელთა შორის საყურადღებოა სვანური სანახაობა — „მურყვამობა“ ანუ კოშკობა. ამ სანახაობის განხილვისას აკად. ივ. ჯავახიშვილს მოჰყავს არს. ონიანის ცნობა იმასთან დაკავშირებით, რომ ამ დროს ქვემო სვანეთში რვა სხვადასხვა ჩვეულება სცოდნიათ. მათ შორის პირველი — „ადრეკილა“, მეორე — „მელიაი ტულეფია“, მესამე — „კვირია“, — მეოთხე — ფერხული (ჭიშხაშ), დანარჩენი ოთხი კი სხვადასხვა სიმღერაა.

აღნიშნული სანახაობიდან ჩვენთვის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს საფერხული წყობის ის ქორეოგრაფიული ნიმუშები, რომლებიც ტექსტითა თუ პლასტიკური ხერხებით უშუალოდ გამოხატავენ განაყოფიერების კულტთან კავშირებს, მათ შორის პირველ რიგში გამოყოფთ ფერხულს — „ადრეკილას“ და „მელიაი ტულეფია“-ს.

„ადრეკილა“ სვანი ხალხის წარმოდგენაში ეს ის ღვთაებაა, რომელიც ხიბური ტელეფინუსის მსგავსად მოსვლითა და წასვლით განაგებს ბუნების გამოცოცხლებასა და სიკვდილს.

ადრეკილას ქვემოსვანური ვარიანტი ორ გუნდად გაყოფილი რვა-რვა კაციანი ჯგუფის მიერ სრულდება, რომელიც ფერხისას უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე ფერხულს (რომლისთვისაც სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით, მწკრივებისაგან განსხვავებით, მხოლოდ წრიული ფორმაა დამახასიათებელი).

ჩვენს მიერ ჩაწერილი „ადრეკილას“ ზემოსვანური ვარიანტი ქვემოსვანური ზაგან განსხვავებით ჰსწორედ წრიული ფერხულის სახითაა წარმოდგენილი. კვლევის საგანს წარმოადგენს ერთი და იგივე შინაარსის ფერხულის ფორმის მხრივ არსებული განსხვავება.

„ადრეკილას“ შინაარსის განაყოფიერების კულტთან კავშირზე ფერხულის ტექსტი თავიდანვე მიგვანიშნებს. ამ შემთხვევაში საფერხული სიმღერა იწ-

ვება სიტყვებით: „ოი ადრეკილა მოვიდა და მოვიდა“ (ან წავიდა). რაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ხაზს უსვამს ბუნებაში განაყოფიერებასა და უნაყოფობას.

რაც შეეხება „მელიაი ტულეფია“-ს კავშირს განაყოფიერების კულტთან, მას გადმოგვცემს საფერხული მსვლელობის თავში მდგომი მეთაური წიკპლით ხელში პანტომიმური ხერხებით.

პროფ. დ. ჯანელიძის ცნობით „მელიაი ტულეფიას“ მსგავსად სანახაობა ადრე ძველ თბილისშიც სცოდნიათ, რომელიც „ილიას თამაშობის“ სახელწოდებითაა ცნობილი.

ყურადღებას იმსახურებს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიისათვის კიდევ ერთი საყურადღებო ფაქტი. კერძოდ ის, რომ ყოველ სვანურ ფერხულს დაწვებულს წარმართული ხანის დაღის ფერხულებიდან შემდეგი პერიოდის ფერხულების ჩათვლით, როგორც წესი, თან ახლდა მამაკაცთა მიერ ცერებზე ცეკვის სახით გამოხატული ფერხულის სახეიმი ნაწილი — „ცეკვა ცერული“, რაც თავისთავად მიუთითებს ქართველებს შორის ცერებზე ცეკვის ტრადიციის უძველეს წარმოშობაზე, მის არქაულობაზე, რომელიც ყოველგვარი დავის გარეშე ხსნის დღის წესრიგიდან საკითხს, წამოჭრილს კაკასიელ ტომებს შორის ცერებზე ცეკვის „ავტორობასთან“ დაკავშირებით.

ამჟამად აქ შევწყვიტო საუბარს უძველესი წარმოშობის ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიულ წარსულზე, განვითარების შემდგომ ეტაპზე არ არის გამორიცხული, ასევე ადრინდელი წარმოშობის — საბრძოლო, მეომრულ-ლაშქრული, პატრიოტული და საყოფაცხოვრებო შინაარსის საფერხული წყობის ცეკვების არსებობა, რომელთა შესახებაც შემდეგ ვექნება საუბარი.

P. S. თუმცა არავისთვის არ არის უცხო, მაგრამ მაინც საყურადღებოა,

რომ ცეკვა ჯერ კიდევ მეორე საუკუნეში ბერძენი მწერლის — ლუკიანე სამოსატელის მიერ მიჩნეულია როგორც „წარსულის ისტორია“ (ლუკიანე — „თხზულებათა კრებული“, ტ. II, გვ. 63).

მართლაც ცეკვა ხშირ შემთხვევაში უშუალოდ უკავშირდება ერის ყოფაცხოვრებაში მომხდარ ისტორიულ მოვლენებს, ამიტომ ვფიქრობთ, რომ ხალხური ქორეოგრაფიის წარსულის ძირფესვიანი შესწავლა, კერძოდ კი ქორეოლოგიის სამსახური გარკვეულ დახმარებას გაუწევს ერის ისტორიის სფეროს ზოგიერთი ისტორიული ფაქტის გარკვევა-დაზუსტების საკითხში. მაგალითად, რატომ არ უნდა იყოს საინტერესო ისტორიისათვის ის, თუ როგორ არის დანახული თამარ მეფე სვანი ხალხის მიერ ფერხულში — „თამარ დედოფალ“, რომელიც ხოტბას ასხამს რა მის სილამაზეს, ასევე ხაზს უსვამს იმას, რომ მას თავზე ეხურა ზუჩი (მუზარადი). შეგნით ცეკვა ატლასი, გარედან აბჯარი, თეძოზე ეკიდა ხმალი და სხვა. ე. ი. ქალი, რომელსაც თვალეები გიშრისა ჰქონდა და კბილეები მარგალიტისა, ერთდროულად იყო მეფეც და მხედართმთავარიც.

ქართველთა და აფხაზთა ურთიერთობის გარკვევისათვის საყურადღებო ცნობას იძლევა ასევე მათი ქორეოგრაფია, რომელიც აფხაზეთის მიწაზე აფხაზთა არსებობას ორ პერიოდად წარმოაჩენს: პირველი — ძველი აფხაზეთი, რომელშიც გარკვევით შეინიშნება ქართულ და აფხაზურ ქორეოგრაფიას შორის სიახლოვე, რომელთაგანაც აღსანიშნავია უძველესი წარმოშობის „დალის“ ფერხულის სვანური — „დალა კოჯას ზელღვაჟალე“-ს (რაც ნიშნავს დალი კლდეში მშობიარობს) და აფხაზეთის ტერიტორიაზე ადრე გავრცელებული ფერხული — „დალმახაჯირ“-ის (და არა მუნახჯირი) არსებობა, რაც სვანურ ენაზე ნიშნავს „დალი ახლად გვაჟ“. ასევე უძველესი საფერხულო ბერიკული სანახაობა ქართული — „დათუნა“ და აფხაზური — „ამუშეკუამარა“ (დათვის ცეკვა), რო-

მლებიც ერთდროულად ითვალისწინებენ შეგნით მოთამაშეთა ერთსა და იმავე პერსონაჟს — დათვისა და შონსაგანს.

იგივე შეიძლება ითქვას ცეკვა-თამაშის ტიპის „ბასტის“ შესახებაც, რომელიც ქართველთა შორის სულხანსაბა ორბელიანის განმარტებით „როცკა არს ფეხის ცემითა“, აფხაზეთში კი ცეკვა-თამაშთა ხმლებითა და თოფებით შეიარაღებული ორი თვალეაზვეული მამაკაცის შესრულებით, რომლის მსგავსსაც სამეგრელოში — „ხინთქირიას“ უწოდებენ.

ყოველივე ზემოაღნიშნული კი იმაზე მიუთითებს, რომ თუ საქართველოს ისტორიის აღნიშნული პირველი ეტაპი აფხაზეთთან დამოკიდებულებაში ერთ საფუძველზე აღმოცენებული ქართული და აფხაზური ქორეოგრაფიის ნიმუშების არსებობას გულისხმობს, მის მეორე ეტაპზე (აფხაზეთის ტერიტორიაზე აღიღელთა ტომების დასახლების შემდეგ) ე. ი. შედარებით უფრო ახალი აფხაზეთის ყოფაში ქართულ საცეკვაო ხელოვნებასთან დაახლოებული ქორეოგრაფიის ნაცვლად, მასში უფრო მეტი დოზით ფიგურირებს დღევანდელ აფხაზთა მონათესავე ჩერქეზულ-ადიღეური ქორეოგრაფია, როგორცაა — „ატლარჩოა“, „შართინ“ და სხვ. რაც განამტკიცებს იმ ისტორიკოსთა აზრს, რომლებიც დღევანდელ აფხაზეთში ძირითადად ხედავენ მხოლოდ XVIII საუკუნეში შემოჭრილ ადიღურ ტომებს და არა ადრინდელი წარმოშობის აფხაზებს, რომელთაგანაც დამახასიათებელია ქართველ ტომებთან უშუალო კავშირი.

ხალხური სიმღერის ხიზლი

გიორგი ჯავახიშვილი

ქართული ხალხური სიმღერის სახელგანთქმულ შემსრულებელთა შორის გამორჩეული ადგილი უკავია ლევან მულალაშვილს.

ჭულალაშვილები | გურჯაანელები არიან. ლევანის მამა-პაპას ამ მხარეში საუკეთესო მომღერალ-მგალობლად იცნობდნენ, მაგრამ მათი პოპულარობა არ გასცილებია მშობლიური კახეთის მხარეს. მოღბინე ჭულალაშვილებს იწვევდნენ დღეობებში, ძეობებსა და ქორწილებში.

1872 წელს დავით მულალაშვილის ოჯახში დაიბადა ყრმა, რომელსაც ლევანი შეარქვეს. ოჯახში ათი შვილი იზრდებოდა. ყველანი მღეროდნენ. ლევანს სიმღერის განსაკუთრებული ნიჭი ბავშვობიდანვე შეამჩნიეს. ერთხელ კახთუბნის ყველაწმინდის ეკლესიაში სალოცავად ამოსულთ მოესმათ საოცარი წკრიალა ხმა. ყმაწვილი ფერდობზე გაშლილი ცხვრის ნოტოს მწყემსავდა. ნადიმიდან ადგა თავადი ანდრონიკაშვილი და პატარა მწყემსისაკენ გაეშურა. მან 10-12 წლის ყმაწვილი წამოიყვანა და ამღერა, შემდეგ კი განთქმულ სასულიერო პირს პოლივექტოს კარბელაშვილს ჩააბარა. ანდრონიკაშვილმა მოძღვარს აღუთქვა, რომ თუკი საეკლესიო გუნდს შექმნიდა, პატარა ლევანს ამღერებდა და შემწეობას არ მოაკლებდა. ეს ასეც მოხდა.

მალე კახთუბნის ყველაწმინდის ეკლესიის მგალობელთა გუნდი დაამშვენა ლევანმა, მაგრამ ეს დიდხანს არ გაგრძელებულა. 20 წლის ახალგაზრდა სამხედრო სამსახურში გაიწვიეს. ჯარის ის ნაწილი მაშინ თელავში იდგა. ოთხი წლის განმავლობაში ლევანი თელავში იყო და ხშირად საგანგებო ნებართვით ჯარის ნაწილიდან გამოჰყავდათ თელავის თვითმოქმედ მომღერალთა გუნდში მონაწილეობის მისაღებად. სწორედ ამ ხანებში (1897 წელს) კახეთში, „ალავერდობის“ დღესასწაულზე ჩამოვიდა სახელოვანი ქართველი პოეტი აკაკი წერეთელი. აქ მან მოუსმინა ლევან მულალაშვილს და გაოცდა. მაშინ იგი კარბელაშვილების სამგალობლო გუნდში მღეროდა.

1897 წლის ბოლოს ლევანი თბილისში ჩავიდა და მუშაობა დაიწყო რკინიგზის სახელოსნოში, ერთი წლის შემდეგ გადავიდა ფოსტაში. ერთხელაც, ის ქაშუეთის ეკლესიაში საღამოს ლოცვას დაესწრო. აქ მას მოუსმენია „შენ ხარ ვენახის“ გალობა და გახსენებია გურჯაანის ყველაწმინდის მონასტერში შესრულებული სიმღერის ვარიანტი. ქაშუეთელი მგალობლის პეტრე კაპანაძისათვის უთქვამს — ჩვენ ამ სიმღერის შედარებით სრულ ტექსტს ოთხ ხმაში ვმღეროდით და იქვე გალობით ჩამოუმარც-

ვლავს „შენ ხარ ვენახის“ სტრიქონები:

„შენ ხარ ვენახი, ახლად აყვავებული, ნორჩი კეთილი, სამოთხეს ამოსული, ალვა სულნელი, ედემს შინა ნერგული ღმერთმა შეგამკოს ვერაინა გჯობს ქებული

და თავი თვისი მზე ხარ
გაბრწყინებული, —
მღვთისმშობელი და ყოვლად
პატიოსანი,
დედა, ქალწული მშვენიერი შროშანი,
მას ახარებდა ანგელოსი ფრთოსანი:
შენგან იშვების მეფე გვირგვინოსანი
და მას ჰმონებდნენ მეფენი
მრავალმოსანი.“

„შენ ხარ ვენახის“ ამ სასიმღერო ტექსტზე მიბმულია მეფე დიმიტრისავე ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილი ლექსი და საგულისხმოა, რომ გურჯაანელების გუნდში ასეთი ვარიანტით მღეროდა. ეს ათ სტრიქონად შეკრული სასიმღერო ტექსტი შემოინახა მომღერლის არქივმა, რომელიც დაცულია გურჯაანის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში.

პეტრე კაპანაძეს ისე მოეწონა ახალგაზრდა კაცის ხმა და გულწრფელობა, რომ მაშინვე შესთავაზა დარჩენილიყო ქაშუეთის მგალობელთა გუნდში, სადაც იგი 1900 წლის ბოლომდე დარჩა. ხოლო იმ წელს ლევანს მამა გარდაეკვალა და იძულებული გახდა მშობლიურ სოფელს დაბრუნებოდა, რადგან დიდ ოჯახს მესვეური სჭირდებოდა.

ლევანი ყველგან მღეროდა — ვენახში, სამკალში, თუ სამწყემსურში მუშაობის დროს. იგი გაჭირვებასაც სიმღერით იქარავდა. ყოველთვის აკვირდებოდა მეზობელი გლეხების შესრულებულ სიმღერებს და უბის წიგნაკში იწერდა. მან ხომ ქაშუეთის ეკლესიაში ყოფნის დროს სანოტო ანბანი შეისწავლა.

ლევანმა დიდი ხნის ოცნება აისრულა, შეკრიბა სიმღერით გატაცებული ნათესავეები, მეზობლები და ჩამოაყალიბა გუნდი, რომელმაც მალე გაით-

ქვა სახელი. 1904 წელს გახტო „ივერიაში“ გამოქვეყნდა „კაჟან ღვეის“ ფსევდონიმით დაწერილი ცნობილი მღვარა მგალობელთა გუნდი და ყოველ კვირა დღეს მლოცველთ ყურთა-სმენას უტკბობენ ბნ ლევან მულაღაშვილის ლიტბარობით.

დიდი მადლობის ღირსია ბნი ლ. მულაღაშვილი, ეს ორი წელიწადია რაც უფასოდ ასწავლის გალობას საქალბო სკოლის მოწაფეთ და მშვენიერი გალობაც შეასწავლა“ („კაჟან-ღვეის“ ფსევდონიმი ეკუთვნის პ. კარბელაშვილს).

„ივერიაში“ ნახსენებმა მომღერალ გოვონათა გუნდმა 1917 წლამდე იარსება. ლევანმა გურჯაანში და ახლომახლო სოფლების სკოლებში დაუდო სათავე სიმღერის გაკვეთილებს. პარალელურად იგი ხელმძღვანელობდა მომღერალ ვაჟთა გუნდს, რომელშიც შედიოდნენ გარე და შიდა კახეთში განთქმული მომღერლები.

ლევან მულაღაშვილის გუნდმა სახელი გაითქვა ტრადიციული ხალხური სიმღერებით: „მრავალკამიერის“, „ღიაბეგოს“, „ზამთაროს“, „გუშინ შვიდნი გურჯაანელის“ და სხვა სიმღერების შესრულებით. მან დაამუშავა აგრეთვე ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ვახტანგ ორბელიანის, ილიას, აკაკის, ვაჟას ლექსებზე შექმნილი სიმღერები: „ჩამწურწულე“, „კახეთისადმი“, „წარვედ წყლისა პირს“ და სხვ.

ლევან მულაღაშვილის გუნდის წევრის ვანო შაშიაშვილის მოგონებებიდან ვიგებთ, რომ როცა „1918 წელს ცნობილ ქველმოქმედს ივანე მახოშვილს გვერდში მთავარანგელოზის მონასტრის ეზოში ასაფლავებდნენ, გალობისა და წესის ასაგებად ლევანის გუნდი მიიწვიეს. იქ შესრულებულმა გალობა-სიმღერებმა აუარებელი ხალხი მოიზიდა, ხოლო დაკრძალვის შემდეგ ხალხური სიმღერით დაინტერესებულებმა პირებმა ეს გუნდი მთელი კვირა დატოვეს. მომღერლები გადადიოდნენ უბნიდან უბანში, მათ სიმღერებს მოზღვავებული ხალხი უსმენდა. აქ იყვნენ ამ მხარეში სახელგანთქმუ-

ლი მიმდერლები გრემელი მიხა ავეა-
როზაშვილი და შილდელი ლევან ასა-
ბაშვილი (დედას ლევანა) თავიანთი
ბიჭებით და მთელი კვირა თავს გვევ-
ლებოდნენო“ (ჩანაწერი ეკუთვნის მა-
ხოშვილს, გურჯაანის რაიონული გა-
ზეთი, 1987 წ. №80).

„გადიოდა“ წლები. ლევან მულალა-
შვილის გუნდის წევრები დაქსაქსა
ხან რაიონის ხელმძღვანელობის გუ-
ლგრილობამ, ხან კოლექტივიზაციამ
და დიდმა სამამულო ომმა, მაგრამ
ისინი მაინც მდეროდნენ.

მთელს კახეთში გავრცელებული
იყო სიმღერა „გაფრინდი, შავო მერც-
ხალო“. მას მდეროდნენ ალაზნის ორ-
ივე მხარეში არსებული მომღერალთა
გუნდები. ყველგან თითქმის ერთი და
იგივე ტექსტი ტრიალებდა, მაგრამ
მულალაშვილის გუნდის წევრები მღე-
როდნენ განსხვავებულ ტექსტს. მოვი-
ტანი ორივე ტექსტს:

„გაფრინდი, შავო მერცხალო,
გაჰყე ალაზნის პირსაო,
ამბავი ჩამოგიტანე
ომში წასული ძმისაო.
ომში წასვლა მას უხარის,
ვისაც კარგი ცხენი ჰყავსო,
ღაბრუნება და შინ მოსვლა —
ვისაც კარგი ცოლი ჰყავსო.
ალაზნის პირსა მოსულა
წითელი სატაცურიო,
მიველ და კრეფა დაუწყე,
მეგონა უკაცურიო.

გაფრინდი შავო მერცხალო,
გაჰყე ალაზნის პირსაო...“
ეფიქრობთ, რომ გურჯაანელების ნამ-
ღერი ტექსტი უფრო ზუსტად გადმოს-
ცემს ამბავს:

„გაფრინდი, შავო მერცხალო,
გაჰყე ალაზნის პირსაო,
ამბავი ჩამოგიტანე
ომში წასული ძმისაო.
იქნება დაკოდილია
სისხლი სდის მრავალგზისაო,
იქნებ ტყვედ წაყვანილია,
შუქი აკლია მზისაო.
ნიშნად წაუღე ნაწნავი
კავი ამ ჩემი თმისაო;
უთხარი, ზედ ასხურია

გრემელი საყვარელ დისაო, —
უმიხოდ ჩემი სიცოცხლე
ჩალადაც აღარ ღირსაო.
გასწიე, გადიკამარე,
გაჰყე ალაზნის პირსაო.
ამბავი ჩამოგიტანე
ომში წასული ძმისაო.“

სიმღერის „გუშინ შვიდნი გურჯა-
ნელნის“ გავრცელებულ ტექსტთან
ერთად ლევან მულალაშვილის გუნდის
წევრებისაგან ჩავიწერე ასეთი ტექს-
ტიც:

„გუშინ შვიდნი გურჯანელნი
სანადიროდ წასულიყვნენ
შვიდნი წავიდნენ... შვიდნივე
ვეფხის გამტყორცნი ნეკითა
შემოუარეს ფრიალოს
გორ-შიბებით და ბეკითა
ჯიხვი გადმოღა კლდის პირზე
შეშინებული რეკითა
შვიდთა ესროლეს შვიდ-შვიდი
არცერთი არ მოეკიდა, —
ესროლა ბერმა პაპამა,
ჯიხვი რქით გადმოეკიდა“.

ეს სიმღერები მულალაშვილის გუნ-
დის წევრებს ფრთებს ასხამდა, სიმღე-
რის ჟინს მატებდა, აგულიანებდა.

1938 წელს ლევან მულალაშვილის
თვითმოქმედი გუნდი სახელმწიფო ან-
სამბლად ჩამოყალიბდა, დაიწყო ოლ-
იმპიადები, გასტროლები, სიმღერის
დღესასწაულები, საიუბილეო საღა-
მოები, სადაც ეს ანსამბლი დიდ მო-
წონებას იმსახურებდა.

ქართული ხალხური სიმღერის
ცნობილი ქომავი ლაღო გვეგჭკორი
წერდა ლევან მულალაშვილის გუნდზე:
„საქართველოში თითქმის ერთადერ-
თი გუნდია, რომელიც სრული სის-
წორით და ორიგინალობით მღერის
ხალხურ სიმღერებს, არავითარ გადა-
კეთებას და „გადამუშავებას“ გუნდი
არ მიმართავს, ისე მღერიან, როგ-
ორც ამას ხალხი მღეროდა ძველად.
გუნდმა გააცოცხლა და კვლავ ამდღე-
რა ძველი ხალხური სიმღერა, რომე-
ლიც დავიწყებული იყო. („ქართული
ხალხური სიმღერის ოსტატები, 1958
წ. გვ. 28). 1963 წელს გაზეთ „ლიტე-

რატურულ საქართველოში“ (№37) ცნობილი მუსიკათმცოდნე ოთარ ჩიჯავაძე წერდა: „ლევან მულალაშვილი არა მარტო ხალხური სიმღერის კარგი მცოდნე იყო, არამედ თვითმოქმედ კომპოზიტორადაც გვევლინება. მისი დამსახურება მრავალმხრივია. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ იგი უმწიკლოდ იცავდა ხალხურ დედან ჰანგს, რომელიც მისი გუნდის წყალობით ჩვენამდე იქნა მოტანილი“.

ლევან მულალაშვილის არქივში, რომელიც დაცულია გურჯაანის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში, ინახება რამდენიმე სიმღერის სანოტო ჩანაწერი და წერილები. მკითხველს გააცნობთ მხოლოდ ორ წერილს. 1938 წელს ძველი მეგობარი პეტრე კაპანაძე ლევანს წერდა:

„ლევან! მე თბილისში ვინახულე ვინც საჭირონი იყვნენ — შენი პენსიის შესახებ. შენ უნდა მოიქცე ასე: თბილისში საქართველოს ხელოვნებათა კავშირის გამგეობის წინაშე უნდა აღიმარას; საკითხი შენი პენსიის დანიშვნის შესახებ. შენს განცხადებასთან ერთად უნდა იყოს შენი ავტობიოგრაფია შემოწმებული.“

ლევან — ავტობიოგრაფიაში შენ სოციალურ წარმოშობასთან ერთად, დაწერილებით უნდა მოიხსენიო თუ როგორ და როდის იღწვოდი შენი გუნდით მშრომელი ხალხის სასარგებლოდ — შენ ხომ ბევრი რამ გაქვს გაკეთებული. ნუ დაივიწყებ, რომ დარაჯად იყავი თბილისში და შენით შეისწავლე ნოტები.“

ლევან! ავტობიოგრაფიაზე ბევრი რამაა დამოკიდებული, რომ პენსია დაგენიშნოს და ამისათვის ვინმე შენს ერთგულს და გამოცდილს პიროვნებას დააწერინე — ასეთები ვგონებ ბევრი გვეოლება. აბა, შენ იცი, რომ „მიროვი“ ავტობიოგრაფია გამოვიდეს.

ლევან! მე კაი ხანია წერილი გამოგიგზავნე ამის შესახებ და პასუხი არ მიმიღია. ამას მეორედ გწერ. მე ძალიან კარგად ვარ. ჩემი დამჭერი ჯერ არ დაბადებულა. სალამი და მოკითხვა თქვენს ოჯახობას.

შენი პეტრე კაპანაძე
1938 წ. 7/II

მეორე წერილი ეკუთვნის ლადო გვეგეჭკორს, მასში ვკითხულობთ: „სალამი პატივცემულ ლევანს! თქვენზე დიდი ბიოგრაფია მაქვს დაწერილი, რომელიც გრიგოლ კოკლამესთან ინახება ხალხური შემოქმედების სახლში-მახარაძის ქუჩა №8.“

ამას წინათ გაზეთ „ლიტერატურასა და ხელოვნებაში“ დავაბეჭდინე თქვენზე მოკლე წერილი (6 ივნისის ნომერში), რომელსაც ცალკე ვიგზავნით.

იქნებ გაზეთი თქვენ უკვე ნახეთ, ან გაჩვენეს, იქნებ კოლეგაც გაქვთ მაგრამ, მე მაინც ვიგზავნით. სალამი თქვენს ოჯახს!

ლადო გვეგეჭკორი
17/VI — 2“.

ლევან მულალაშვილს სიცოცხლეშივე დაუფასეს ღვაწლი. 1922 წელს სოფელ გურჯაანში ქართული სიმღერის ცნობილი მცოდნისა და მკვლევარის პოლივექტორს კარბელაშვილის ინიციატივით აღინიშნა ლევანის იუბილე. გაივლიდა მისი შემდეგ კი 1963 წელს გურჯაანის რაიონის მშრომლებმა დიდი სიყვარულით აღნიშნეს მომღერლის დაბადების 90 წლისთავი. ამაგდარი მომღერლის დიდ დამსახურებაზე ლაპარაკობდნენ მუსიკისმცოდნე ოთარ ჩიჯავაძე, მწერალი ერემია ქარელიშვილი და სხვები.

გურჯაანელები ხშირად სიყვარულით იხსენებენ ხოლმე ქართული ხალხური სიმღერის მუფეს ლევან მულალაშვილის ღვაწლს და როცა ახალი თაობის მომღერლებში მისეული სიმღერის ხიბლს შენიშნავენ, მაინც ჩაილაპარაკებენ ხოლმე — არა, ლევანი, ის მირონცხებული სულ სხვა იყო...“

ალექსანდრე ბანძელაძის მხაგვრობის მნიშვნელობისათვის

სასწონე ლექსავა

არც თუ ბევრი დროა გასული ალექსანდრე (შურა) ბანძელაძის გარდაცვალებიდან. მისი ნაღვანის მნიშვნელობისა თუ ღირსების შესახებ არაერთგზის თქმულა და დაწერილა კიდევ და მაინც — მისი შემოქმედების თავიანთ-მცემლებს არ გვტოვებს დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა, თუმც კი ისიც ვიცით, რომ საღვთისმეტყველად ძნელია მისივე დანატოვარის სიღრმისეული შეფასება, — აქ ფუნდამენტური კვლევაა საჭირო, ვინაიდან ამ მხატვრის შემოქმედების საწყისთა თუ პრობლემემატიკის გააზრება უაღრესად დიდ ძალისხმევას ითხოვს — ამოტივტივდება მრავალი გაუშუქებელი და სპეციფიკური საკითხი — ესაა თუნდაც ზოგადად, მისი თაობის მიმართება მსოფლიო ხელოვნების ძველთაძველ თუ უახლეს ტრადიციებთან, XX საუკუნის ხელოვნების ენასთან დიალოგის ჩასიათი საკუთრივ მის შემოქმედებაში და სხვ. ამჯერად კი ჩვენი ამოცანა სულ სხვაგვარია — შეძლებისდაგვარად წარმოვაჩინოთ (მასთან მრავალწლიანი უშუალო კონტაქტის გამოც) გარკვეული ინტერესის შემცველი და ალბათ საკმაოდ სუბიექტური ხედვა მისივე პიროვნების და მხატვრობის განუყოფელი მთლიანობისა. ამრიგად, ყოველივე ეს უფრო მოგონება-ანალიზი, გახსენება-დაკვირვება იქნება, ვიდრე განყენებული თხრობა ნაწარმოებთა შესახებ.

მხატვარს ძალიან ფართო სულიერი ინტერესები ჰქონდა, აზროვნება კი, შესატყვისად — ძალზე ცოცხალი, მძაფრად კრიტიკული, ზოგჯერ პარადოქსულ „უცნაურობათა“ შემცველიც, თუმცა თავისებურად მტკიცედ დასაბუთებული დებულებებით. არ უყვარდა თუნდაც საკმაოდ ნიჭიერ ადამიანთა ღვაწლის ჩვენში არათუ ჩვეულებრივ, არამედ ლამისაა „საამაყო“ მოვლენად ქცეული, ჰიპერთროფირებული შეფასებანი. ასეთ დროს მკვახე სიტყვაც გამოუთქვამს მათი მისამართით, თანაც სრულიად დაურიღებლად. ამის საფუძველს კი მახვილი ხედვა და კარგი განათლება აძლევდა. არც ის იყო მეორეხარისხოვანი, რომ მშვენივრად იცოდა თავისი მოღვაწეობის მასშტაბი და მნიშვნელობა. მე მაინც ვფიქრობ, რომ გარკვეულ ტკივილს ანიჭებდა ის შეუსაბამობაც, რაც მისი მოღვაწეობის რეალურ ფასეულობასა და საზოგადოებაში მისსავე აღქმას

შორის არსებობდა, მიუხედავად გარკვეული პოპულარობისა ჩვენი ინტელ-
გენციის, განსაკუთრებით კი სწორედ ქართულ მწერალთა წრეში. (ზოგიერთ-
მა მათ შორის დიდი სიბოთითი და გულსტკივილით აღსავსე წერილებიც მო-
უძღვნა ალექსანდრე ბანძელაძის მხატვრობას).

საერთოდ, მას კარგად ესმოდა და იზიდავდა კიდეც ლიტერატურა, უმთავ-
რესად კი იმ რიგის მწერლობა, რომელშიც თავს იჩენს მძაფრი, დრამატული
კონფლიქტები, სადაც ვლინდება, ცნაურდება მთელი სისხავისითა და შთამბეჭ-
დაობით — არაორდინარული, ძლიერი ხასიათები გმირებისა. ის მთელი არსე-
ბით ესწრაფვოდა ეპოსს, რომელსაც მხატვრულ სახეთა მკაცრი, ტყეადი სისა-
დავე, ძალუმი დამუხტულობა, უბრალოების სინაღდე და „პირველქმნილობის“
ცოცხალი ძალმოსილება გამოარჩევს; ერთგვარი „ფართო მოსმა“ და საზო-
გადოდ, სამყაროს მთლიანობის, უნივერსალური „ყოვლადობის“ გამოვლენის
სულისკვეთება ახასიათებს. მუდამ იზიდავდა ჰომეროსის პოემათა გრან-
დიოზული სიდიადე, თავის მხრივ, „ვეფხისტყაოსნის“ ამოუწურავი, მართლაც-
და გამაოგნებელი, „უძირო“ სიღრმეები, ისევე როგორც ქართული ხალხური
პოეზია მთლიანობაში, განსაკუთრებით კი თავისი „გულუბრყვილო სიბრძნით“,
გულიდან მომდინარე განცდის მიუკიბავი სიმართლისმთქმელობით და ცოცხა-
ლი იუმორით აღსავსე „არსენას ლექსი“, რომლის მხატვრულ „თარგმანებას“
მან წლები შეაღია. მთელი არსებით მონუმენტალისტი იყო. აქ როდი იგულის-
ხმება მხოლოდ შედარებით გარეგანი ნიშნები — ლაპიდარულობა, ერთგვარი,
თითქოსდა „უკანმოუხედავი“ გამარტივება ცოცხალი სტრუქტურულობის
დროს, დიდი, „ძლევაბოსილი“ ფორმის განცდა თუ სხვ. მთავარი იყო საკუთ-
რიუ მხატვრულ სახეთა ტყეადობის, აღვსილობის დროს, სწორედ ფორმის
ძირეული არსის, საფუძველის შეძლებისდაგვარად პირდაპირი, უშუალო, ლა-
კონური წარმოჩინება, მნახველზე აქტიურად ზემოქმედი, შთამბეჭდავი სახით
მოწოდება, „ბარაქიანი“ ფუნჯის ხელმოსმისას — ეკონომიურობის დიდი სის-
რულე.

არ იქნება არანაირი გადაჭარბება, თუკი ვიტყვი, რომ მონუმენტურობის
განცდა, მისი მოთხოვნა, მასზე ორიენტაცია ქართული მხატვრობისათვის აშ-
კარად „ღერძული“ ტრადიციაა. ესაა უაღრესად ორგანული, უშინაგანესი მახა-
სიათებელი. აღმოსავლურ-ქრისტიანული, მართლმადიდებლური მსოფლმხედვე-
ლობის დომინანტურობის პირობებში იგი მაქსიმალური სრულფასოვანებით გა-
მოიხატა. მიუხედავად საბჭოური ეპოქის იდეოლოგიური „წინებისა“, აღნიშნუ-
ლი მიზანსწრაფვა, ცხადია, განუზომლად შესუსტებული სახით, მაინც მთელი
„სიჯიუტით“ იმკვიდრებდა თავს. ეს იყო უფრო მისკენ „გარდევვის“ მცდე-
ლობები, და თანაც გამჟღავნებული არა მხოლოდ კედლის მხატვრობაში, არა-
მედ „ხელთქმნილ“ დაზგურ სურათშიც.

სრულიად კანონზომიერია სწორედ ამ კონტექსტში, რომ ა. ბანძელაძე პირ-
ველთაგანი იყო მათ შორის, ვინც კვლავ მიუბრუნდა ქრისტიანულ კედლის
მხატვრობას — უმაღლეს ორიენტირს. თუმცა კი „შორიდან“ დაიწყო, ამ სუ-
ლიერ პირველსაწყისთან ზიარებისათვის უაღრესად რთული გზა განვლო.

აღ. ბანძელაძის ზემოაღნიშნულ ძიებათა გზა, თავისი რთული დიალო-
გით ჯერ XIX ს-ის ევროპულ თუ რუსულ მხატვრობასთან, ხოლო შემდგომში
XX ს-ის ავანგარდთან, ერთ-ერთი გამორჩეულთაგანია ჩვენში, და, შესაძლოა,
იგი ამ მხრივ განსაკუთრებული ფიგურაც არის.

მისი ყველაზე ადრინდელი სურათებიც კი უკვე მკაფიო, მართლაცდა „არა-
შენდობითი“ ნიჭიერების დასტურია. ასეთია თუნდაც რუსული მხატვრობის
კორიფეების — რეპინისა თუ სეროვის ძიებებთან გარკვეული დოზით წილნა-
ყარი, ერთგვარად „ჰეროიზირებული“ პორტრეტები დ. ჭიჭინაძისა, და მით



ა. ბანძელაძე. „არსენას ლექსი“. ილუსტრაცია

უფრო, გალაკტიონისა. დაჯერებული და „უფოყმანო“ ოსტატობა აქ საესეებით ცხადია, და, ამასთანავე, სურათი ადასტურებს, რომ მართლაც შედგა დიალოგი გალაკტიონთან, რომელსაც ეს პორტრეტი ძალიან მოსწონდა, მეტიც — ჩანს სიზარულსაც ჰგვრიდა მისი ღირსებები. რომ არც ვიცოდეთ, ვინაა მასზე გამოსახული, მაინც მივხვდებოდით, რომ იგი მილიანად არაორდინარული, რაღაცადაგვარად, „საზეო“ პიროვნებაა, რაც ხაზგასმულია, გამოკვეთილია კომპოზიციური ხერხებით, მეტად გაბეღული და „მიზნობრივი“ რაკურსით — პოეტი წარმოდგენილია შთაფონების მომენტში, ან იქნებ ლექსის კითხვის ჟამს. ეს რაკურსი ქმნის მგონის ჩვენს თვალწინ „ზრდის“, გამასშტაბურების ეფექტს, უკეთ — განცდას... მასვე შემოაქვს მომენტი ჰიპერთროფირებისა, რაც უთუოდ ესადაგებოდა გალაკტიონის სახის ვახსნას.

თანდათანობით, გალაკტიონის სამყაროსთან ზიარება სულ უფრო ღრმავდებოდა და უკვე გარდუვალ აუცილებლობადაც კი იქცეოდა. მხატვარს მუდამ აწუხებდა, შინაგანად აფორიაქებდა ეს თემა. ერთხელ თავისი განზრახვაც გამანდო — სურდა დიდი ფერწერული ტილო მიეძღვნა გალაკტიონის სამყაროსათვის — ცხადია, არა მისი პოეზიის „ილუსტრირების“ სახით, არამედ უაღრესად პირობითი ენით, სადაც შეეცდებოდა გადმოეცა საკუთარი, ძალიან ინტენსიური განცდა გალაკტიონისეული „სახილველის“ გაქანებისა. სამწუხაროდ, ეს სურვილი სურვილადვე დარჩა.

ერთი რამ კი დაბეჯითებით ითქმის: მართლაც ბრწყინვალე მცოდნე და ჩამწვლომიც იყო გალაკტიონის პოეზიისა. სურდა ამ გამოცდილების ხორც-შესხმაც: თუკი მხოლოდ ოცნებობდა შეექმნა სურათი, რომელშიც ამ ლამის მტანჯველად ქცეული ვანცლისაგან ნაწილობრივ მაინც განთავისუფლდებოდა, სამაგიეროდ სხვა მიზანი, და არანაკლებ საძნელო — მან განახორციელა — გადადგა საკმაოდ ვაჟაკური ნაბიჯი, როცა კონკრეტული გამოცდილების გარეშე, პირდაპირ შეეჭიდა ქანდაკებაში გალაკტიონის მხატვრული სახის „ვახსნას“. ალექსანდრე ბანძელაძემ შექმნა მართლაცდა შთამბეჭდავი ქმნილება — თავისი უმძაფრესი დინამიზმით, მბორგავი „გიგანტურობით“, მკვეთრი ხაზგასმით, ძარღვიანი „ჰიპერდეფორმაციით“ პლასტიკური ფორმებისა. მის სკულპტურაში ცოცხლდებოდა გალაკტიონის „არამსივრცისეულობა“, ერთგვარი

„კოსმიურობა“ ძალისხმევებსა. ფართო, მეტისმეტად, უკიდურესად ფართო, მაგრამ გალაკტიონის დიადი სახისათვის ფრიად ორგანული, გოლიათური „ბიჯი“, ჰერკულესისებრ ფორმათა მკვეთრი შემობრუნება, მკერდზე წიგნის მკვეთრად, მაგრამ არა ბანალური, პრამედ დამაჯერებელი, „გულსმოსახვედრი“; თქვამის „ანთებულობა“, — ეს იყო მისი დიდი გამარჯვება, როგორც მოქანდაკის!

ყოველთვის იზიდავდა ძლიერი, ზოგჯერ, ჭეშუმით ხასიათები. ასეთი გახლდათ თუნდაც სპარტაკ ბადაშვილის უდრეკი ნებისყოფისა და სიმტკიცის შესატყვისი, პლასტიკური სიმყარით, სტრუქტურულობით აღსავსე პირტრეტი, რომელიც მცირე ფერწერული „შტრიხებით“ არის აგებული.

ალექსანდრე ბანძელაძემ, მისი მრავალი კოლეგის მსგავსად, ერთხანს დიდი ინტერესი გამოიჩინა იმპრესიონიზმის მონაპოვარის მიმართ. ხაზგასასმელია, რომ ორმოცდაათიანი წლების ქართული „იმპრესიონიზმის“ ხარისხი ძალიან მაღალია ტექნიკურადაც და წმინდა მხატვრული თვალსაზრისითაც. ეს იყო მართალია დაგვიანებული, მაგრამ საკვებით მართებული არჩევანი, მიმართული ფერწერის „საკუთარი“ ენის შემქმნელებისავენ, ყოველი სოციალური „დაკვეთის“ კლიშეებისგან თავდაღწევისაკენ. ყოფილ საბჭოურ სივრცეში ეს გახლდათ საკმაოდ რადიკალური და ბევრისათვის გამაღიზიანებელი ნაბიჯი. სწორედ ამ დროს შეიქმნა ჯ. ხუნდაძის უფაქიზესი, ფერწერული ენის საიდუმლოებებში ლამის ბოლომდის ჩამწვდომი პეიზაჟები, ე. კალანდაძის ბრწყინვალე, გულშიჩამწვდომი სერია გურიის ხედებისა, ზ. ნიჭარაძის „ფერწერულ-ტექტონიკური“ ნატურმორტები, ს. ჩახოიანის უადრესად ლირიკული მოტივები, ე. ბერძენიშვილის ინტიმური, „განწყმენდილი მგრძნობიარობით“ აღვსილი ლანდშაფტები, დ. ხახუტაშვილის „თემატური დივიზიონიზმის“ ნიმუშები და სხვ. ამ ნაკადში ღირსეულად ერთვებოდა ალ. ბანძელაძის უმთავრესად ქართლისადმი მიძღვნილი სოფლის პეიზაჟები. ეს სოფლები მან საკუთარი მიტოროლეურით შემოიარა. მახსოვს, მ. ლებანიძემ მშვენიერი ლექსიც მიუძღვნა მის ამგვარ „ვოიაჟებს“ — ლექსი, აღსავსე სიყვარულითა და დიდი იუმორით.

ამ სერიას გამოარჩევდა იქაური ბუნების „აურის“ არაჩვეულებრივად ღრმა განცდა, მშვიდი, სინათლით გაჯერებულობა ფერადოვანი ნიუნსირების დროს, მთლიანობის შეუმცდარი გამოხატვა და ნათელი აღნაგობა. აღსანიშნავია მტკიცედ დატანილ მონასმთა თავისებური „პლასტიკურობა“ — ზოგან ისინი არა იმდენად ძერწავს, რამდენადაც „აშენებს“ ფორმას, ერთგვარად „აყალიბებს“ მას, თუმცა კი ფერწერული სიღბოს გარკვეულწილად შენარჩუნებით. მსგავს სურათებში ზოგან პუნაქტლისტური რიგის ძიებებიც ჩანს. ასეთ დროს იმპრესიონისტული წარმავლობის განცდას ხანდახან ძლევს ხოლმე ბუნებისეული „ობიექტის“ სპეციფიკური „კვლევის“ ასპექტი — თავისი ზოგჯერ უცნაური, განყენებამდე მისული გარდასახვით საგნობრივი სამყაროსი. მსგავს სურათებშიც, საკუთრივ „სული“ ქართული სოფლისა მთელი სისრულით ჟღერს — იბადება შთაბეჭდილება „იქ მყოფობისა“, იმდენად ძლიერ ხატს გვაწვდის ავტორი. თანაც ეს ყოველივე იმდაგვარად ხდება, რომ სულაც არ ესმება ხაზი ეთნოგრაფიულ ასპექტს — გლობალური წვდომა მოტივისა იძენს დიდ სიღრმისეულობას, სურათებს გაფართოებულ, უკვე „მოტივსგარეშე“ საზრისსა და მნიშვნელობას ანიჭებს.

შემთხვევითი მისთვის არც ვოგენისეული „სინთეტიზმით“ დაინტერესება იყო — მით უფრო, რომ ამ გამოჩენილი ოსტატის დაუოკებელი, დრამატიზმით აღსავსე ძიებები გარკვეულწილად ეხმიანებოდა მის „შიდა“ ამოცანებს. მაგრამ გამოსაკვეთია, რომ ამ შემთხვევაში საუბარი მხოლოდ საერთო „ამოსავალზე“, საზიარო პრინციპებზეა. აქ არსად ჩანს პირდაპირი, უშუალო მიმართვა, ხდება კი სულ სხვა რამ — მხოლოდ იერით ერთგვარად ანალოგიურ მის რივ ნამუ-



შეერებში ჩანს, პირველყოვლისა, სწორედაც ბანძელაძისეული, უაღრესი სიმტკიცე და დინამიზმი ნახატისა, რომელშიც, ყოველ შემთხვევაში ჩვენი შეხედულებით, უფრო ძლიერი სტრუქტურაც კი აქვს ხაზს, ენერჯია მის მძლავრ მოქნივას, ხოლო „შემომსალტველობა“ — სიმაგრეს მოქნილობის მთელი სისასის დროს. შესაძლოა, ადრეულ ეტაპზე „მაუგლის“ მეტად ცოცხალი, ლამისაა „კინემატოგრაფიული“ დინამიკით აღვისილ ილუსტრაციებში გააცხადა მან თავისი უფართოესი შესაძლებლობები, თანაც სრული ძალით, „ხმამაღლა“, როგორც გამორჩეულმა, მართლაცდა დიდმა ოსტატმა, თუმც კი „არსენას ლექსის“ ილუსტრაციათა პირველ ვარიანტშიც უკვე მთელი თვალსაჩინოებით გამოჩნდა მხატვრის პოტენციალი — იქნებ რამდენადმე უკიდურეს გასაღებაში, დაწმენდაში, და ამის დამბალანსებელ, აუცილებელი ტევადობის ძიებაში ხერხებისა. აქ უკვე ჩანდა, ინტუიციის დონეზე მაინც — ერთგვარი „პროგრამა“ — თუმცა მსგავს „პირველსაწყის“ მიგნებებში ცხადდებოდა მონუმენტურობის არა იმდენად და არა მხოლოდ გონისმიერი ძიება, არამედ სწორედაც რომ გამოვლენა, ცხადყოფა, გამოძხურება.

სამოციანი წლების დასაწყისშივე იგი საკუთრივ მხატვრულად დატვირთული ფორმის ძიებაში მთელი არსებით არის ჩართული. დაბეჯითებით ითქმის, რომ მსგავსი, ურთულესი სავალის მრავალსაბექტურობის წვდომაში ის ქართულ სახვით ხელოვნებაში ერთ-ერთ ყველაზე მოწინავე პოზიციებს ამკვიდრებს. ყოველივე ამის რეალიზაციის გზაზე კი უბრალოდ ვერაფერს გააწყობდი, თუკი მხოლოდ ოდნავ გაფართოებული ინფორმაციით შემოიფარგლებოდი — საქმე ისაა, რომ დროის შესატყვის ამოცანათა დაძლევა უპირველესად საკუთარი ძალისხმევით იყო მოსაპოვებელი — მტკივნეული ინფორმაციული „ლაკუნების“ შევსება მხატვრებს თავადვე უწევდათ, რაც შემოქმედებითი ნებელობის დიდ ძაბვას ითხოვდა — მით უფრო ბევრწილად რუტინულ გარემოში, რომლის ფარდობითი „ლიბერალურობა“ მაინც ზედაპირული და მოჩვენებითიც იყო.

ალექსანდრე ბანძელაძე სწორედ ამ დროს — სამოციანი წლების შუა ხანაში — ახერხებს მოძიებას მაქსიმალურად დატვირთული სახვითი ხერხებისა — მართალია ზოგადად ეს ეპოქის მახასიათებელიც იყო, მაგრამ მთავარი ის გახლდათ, თუ ვინ რა ენერჯიას გაიღებდა „მოცემულ“ შესაძლებლობათა განსახორციელებლად. აი, ამ პერიოდში ალექსანდრე ბანძელაძე ძალიან ბევრს მუშაობს ბავშვის ნახატის სპონტანურ უცნაურობათა ჩასაწვდომად, და საზოგადოდ, ამ რიგის ფენომენთა საკუთრივ მხატვრული პოტენციალის გამოსაკვეთად — მხედველობაში ვეაქვს „აცდენილი“ რიტმები, ნახატის „უკომპლექსო“, შემოუფარგლავი თავისუფლება, მომდინარე ბავშვის ჭარბი ბიოენერჯიიდან თუ სხვ. თითქმის იმავე ხანაში ჩვენი ავტორი ეხმიანება ანდრე დერენის ნატურმორტებს, და, ვფიქრობთ, არანაკლებ, ანდა იქნებ მეტ ძალასაც კი აქსოვს ფერადოვნების მხრივ ძუნწი, „მოძკირნე“, მაგრამ მასალის „საიდუმლო“ შესაძლებლობათა გამოვლენის მხრივ ვირტუოზულად დაწერილ, ლაქა-მონასმის პლასტიკური „გემოს“ უღრმესად ჩამწვდომ სურათებში, სადაც საგნის პირველადი არსის, მისი შეუბღალავი ბუნების წვდომას ახერხებს გასაოცრად ლაკონური, ვერგამოსაცნობი ხერხებით. რიგ „ფიგურატიულ“ კომპოზიციებში კი ლამისაა პიკასოსებრ მძლავრი, „უსასრულობასთან“ წილნაყარი გაქანება გვეძლევა უაღრესად ტაქტილური მონახატებისა. თუმცა ნაკლებია პიკასოს სურათთათვის ორგანული „სალტომორტალები“ საკუთრივ ნახატში, მაგრამ აქაც სუფევს დიდად მეტყველი, „დონიერი“ ნგრევა ფორმებისა, რომელიც მხატვრულად ლოგიკურია და ორმად სტრუქტურული, ამდენად — დამარწმუნებელი. ეს ყოველივე უმთავრე-

სად ჩაკეტილი იყო სახელოსნოს სივრცეში, ძალიან დიდხანს ელოდა დღის სი-
ნათლეს — არადა, მხატვრობის მონაპოვარი გასაზიარებელი ღირებულებაა, და
არა ჩაკეტილი, „ჭერმეტული“. რა აბსურდულია ეს ყოველივე! იმედია, მხატვნი
ვითარებანი გუშინდელი დღეა, გარდასული რეალობაა, რომელიც ალბათ აღა-
რასოდეს იჩენს თავს, აღარასოდეს შემობრუნდება.

უფრო უკეთესად იცნობდნენ „არსენას ლექსის“ გაფორმების მეორე ვარი-
ანტს; რომელმაც ავტორს ფართო აღიარება მოუტანა — კერძოდ კი საერთა-
შორისო პრიზი შეისინა „მსოფლიოში უღამაზესი წიგნისათვის“. აქ უკვე სხვა
ამოცანა იდგა: მიზანი იყო ხალხური პოეზიის ნიმუშთა ამტყვევლება ხალხუ-
რივე, ოღონდაც სახვითი თუ ე. წ. „დეკორაციულ-გამოყენებით“ ხელოვნების
ნიმუშებთან ზიარების გზით — ზიარებისა, რომელიც გულისხმობდა არა მორ-
ჩილებას „ფოლკლორული“ საწყისისადმი, არამედ უფრო მისი ძირების, სა-
ფუძვლების ამოცნობასა და ინდივიდუალურ ენაზე წარმოჩინებასაც — ოღონდ
იმგვარად, რომ არ დაკარგულიყო სული, განწყობა, „აურა“ ბევრწილად „ანო-
ნიმური“ რიგის „სახვითი ფოლკლორისა“. ავტორმა მიმართა სტელისებურად
აღნავ და თანადროულად საფლავის ქვებიდან მომდინარე „ირეგულარულ“ კალი-
გრაფიას, რომელიც ზედმიწევნით მიესადაგა საკუთრივ ტექსტის სულისკვეთე-
ბას, ხასიათსა და რიტმსაც. „მხატვრული ხელნაწერი“ ტიპის ამ მოხდენილი
და იმადროს, უბრალოებით მიმზიდველი ტექსტის კიდევზე მან განათავ-
სა კვლავ და კვლავ ხალხური ხელოვნებიდან „წამოსული“, ოღონდაც ავტორი-
სეული ხელწერით არსებითად, ძალზე შემოქმედებითად გადასხვაფერებული
მოტივები — მონათესავენი, ზოგან კი არაპირდაპირად შემახსენებლნიც ქარ-
თული ფარდავისა, თქვისა თუ სხვ. აქ ფაქტობრივად გვეძლეოდა არა პირველ-
წყაროთაგან სტრუქტურულად დაცილებული სტილიზაცია, არამედ მისი წყობის
ღრმად ჩამწვდომი ხედვა თავისი ზემოაღნიშნული ირეგულარულობითა და უბ-
რალოებით. მოკლედ, თავს იჩენდა „სახვით-გრაფიკული“ ჩანაცვლების პრინ-
ციპი, გამორჩეული შეკრული მთლიანობით, დასრულებულობით. ყოველივე ეს
არათუ მხოლოდ ეხმიანებოდა ქართული მხატვრობის იმდროინდელ ტენდენ-
ციებს: ფაქტია, რომ ამ ტენდენციათა ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიოდ გამომხატველი
და დამამკვიდრებელთაგანაც სწორედ აღ. ბანძელაძე გახლდათ. ამასთანავე სა-
ყურადღებოა ისიც, რომ მან შუა საუკუნეთა ძველებურ, „პროფესიულ“ ხელნა-
წერთა სრულქმნილებას საფლავის ქვათა ცოცხლად „ოკრო-ბოკრო“ წარწერები
ამჯობინა, ზღვრულად პირობით, ზოგან ტაძართა რელიეფისებურად აღნავ
ილუსტრაციებში კი (რომელთაც ალბათ ხალხურ ძეგლებთან საზიარო, პირ-
ველადი ამოსავალი „არქიტექტურები“ მოეძებნება), თავი იჩინა ზოგიერთის აშკარა
მონუმენტალიზაციამ („სასიამოვნო მონუმენტურობამ“ — თ. ვირსალაძის მი-
ხედვით). თუმცა ეს ნიშანი იმ დოზით ვლინდებოდა, რომ იქნებ კიდევ არღვევ-
და რამდენადმე წიგნის ილუსტრაციის „ჩარჩოებს“, უკეთ — სპეციფიკას — ეს
უკავშირდება, პირველყოფლისა, მთავარი გემირის ძალზე „ჰიპერბოლიზაციას“,
რის გარკვეულ საფუძველს, თუმც კი, საკუთრივ ლიტერატურული პირველწყა-
როც იძლევა. ამასთან, ავტორმა, მთელი პირობითობის მიუხედავად, მიაღწია
ზოგი სხვა პერსონაჟის ხასიათის წვდომას და მათი ინდივიდუალობის ხაზგას-
მას მოულოდნელად მეტყველი, ხანდახან თვით გროტესკული ხერხებით.

მთლიანობაში, ეს წიგნი იყო შთამბეჭდავი ნიმუში ხელნაწერი წიგნის,
როგორც მთლიანი მხატვრული ორგანიზმის ურთულესი „არქიტექტონიკის“
აღორძინებისა. სწორედ ეს ზოგადი პრინციპი აკავშირებდა ყველაზე მეტად ბან-
ძელაძისეულ „არსენას ლექსს“ შუა საუკუნეების ხელნაწერი წიგნის ტრადი-
ციასთან, და არა იმდენად კონკრეტული ხერხები თუ თავის მხრივ, მოტივები.
ეჭვგარეშეა, რომ ეს გახლდათ კაპიტალური ნაშრომი, შედეგი ძველი ქართული

ხელოვნების ტრადიციათა მრავლისმომცველი შესწავლისა, მისი სულის ამოცნობისა, მისი თვისობრიობის „დაუძაბავი“ და ორგანული გარდასახვისა გრაფიკის ენაზე.

იმავე სამოციანი წლების შუა ხანაში, როგორც ითქვა, განსაკუთრებით გაძლიერდა სახვითი ხელოვნების პირობითი ენის საიდუმლოებებში ღრმად ჩაძიების ტენდენციები — უკვე თავს იჩენდა მომწიფებული ფაზა „ორმოცდაათიანელთა“ პოტენციალის რეალიზაციისა — სქემატურად, მარტივად რომ ვთქვათ, „ანალიტიკური“ ეტაპი შეცვალა „სინთეტიკურმა“, რომელიც თუმცა, არათუ არ უარყოფდა, არამედ კიდევ გულისხმობდა გარკვეულ ექსპერიმენტულობასაც.

ზოგადეპოკალურმა ვითარებამაც და პიროვნულმა მოთხოვნებმაც იგი მიიყვანა აბსტრაქციონისტული ხელოვნებით დაინტერესებასთან, რაც შინაგანი აუცილებლობის შედეგი იყო და ადრე თუ გვიან მაინც გამოვლინდებოდა — ამ მხრივ, როგორც ირკვევა, გარკვეული ბიძგისმიმცემი გახლდათ ისეთ საინტერესო პიროვნებასთან ურთიერთობა, როგორც გ. ოჩიაურია — ესაა უაღრესად განათლებული, ინტელექტუალური შემოქმედი, რომელსაც ალ. ბანძელაძე თავის შეგონებად თვლიდა. ამ კონტექსტში ცხადი ხდება ისიც, რომ მის ინტერესთა გამზიარებელ პროფესიონალთა თუნდაც მცირე წრის არსებობა ერთგვარი სტიმული იყო მხატვრისათვის, მით უფრო მანამდე, სანამ გაჩნდებოდა (უკვე სამოცდაათიანი წლების მიწურულში, ახალი ნაკადი ქართული აბსტრაქციონიზმისა, რომლის ფორმირებაში მას, ალბათ, გადაწყვეტი როლი ეკუთვნის — და თუ ვინმესათვის ეს მთლად ასე არაა, ყოველ შემთხვევაში ის ზომ მაინც ფაქტია, რომ იგი სამართლიანად აღიარებული გახლავთ (ჩვენშიც და საზღვარგარეთაც) ქართული აბსტრაქციონიზმის, როგორც საკმაოდ ძლიერი სკოლის „მეტრად“.

მხატვარი აქაც როდი გახლდათ სხვისი გამოცდილების უბრალო მიმდევარი, არამედ თავადვე ქმნიდა საკუთარ, „ავტონომიურ“ მოდელს „ზოგადაბსტრაქციონისტული“ პრინციპებისა. თავდაპირველად მისი სურათები შედარებით მცირე ზომისა გახლდათ, თანდათან კი მათში ჩადებული ამოცანების საზღვრები სულ უფრო არსებითად ფართოვდებოდა და ამ რიგის ხელოვნების ყველაზე სპეციფიკური გამომსახველობის ნიმუშთა სახეს იძენდა, რაც ვლინდებოდა თუნდაც მასალის ერთგვარად „გაშისვლებული“ ექსპრესიის სულიერ დატვირთვაში. ცხადია, ზემოაღნიშნული ისე პრიმიტიულად არ უნდა გავივით, თითქოსდა მცირე ტილოში ნაკლებია გამომხატველობა, ზოლო დიდში — მეტი. ეს, ცხადია, აბსურდია. საუბარი უბრალოდ აქტუალურ მიზანდასახულობაზეა, ამოცანათა გართულებაზე, მასშტაბურობის მოპოვებაზე.

იგი თავადვე, საკუთარი ევოლუციით (ანდა უფრო ზუსტად, ფორმათა სახეცვალებით) მივიდა აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის პრობლემატიკასთან — აქ მხედველობაში გვაქვს ფართო სიბრტყეთა დაუფლება, გამონთავისუფლებული ლაქის, მონასმის, ხაზის, უფრო კი მათი ერთობლიობის მეტყველება — ყოველივე ეს მასთან უკვე „ხმამაღლა“ წარმოჩინდება, განსაკუთრებით ოთხმოციანი წლებში, თანაც წარმოჩინდება „ხელგაშლილად“, „უხვად“, თუმცა კი საბოლოო ჯამში მოგვარებულად და შეკრულად. აქ მაინც ზომიერება სჭარბობს — არსად ჩანს „ტაშისტური“ გარღვევები, ემოციათა „უმართავობის“ ექსტატიურობა, ანდა „ვიტალურ-ბიოლოგისტური“ აგრესია ფერწერისა. აქვე დაეძინო, რომ ეს როდი ნიშნავს ფერწერული ქსოვილის ენერჯის ნაკლებობას — ეს მხოლოდ და მხოლოდ სხვა რიგის ენერჯიაა — თავდაჭერილი და სიმძაფრის სისრული-სას — მოთოკლინც. აღსანიშნავია ისიც, რომ ტილოთა სტრუქტურული სიმ-

დიდრე, ხერხთა მრავალგვარობა, კონფიგურაციათა გამოძვინებლობა ტოლს სრულიადაც არ უდებს „გრანდთა“ ნაღვს — ეს არის ისევე და ისევე შეიძლება დანახული სპეციფიკის მოვლენა, მისი „ბადება“, და არა მხოლოდ რაიმეგვარი ცნობისწადილი აბსტრაქციონიზმისადმი. ასე რომ, ეს ყოველივე სავესებით კანონზომიერი და ლოგიკური იყო და ალბათ მეტიც — გარდუვალი, მხატვრის სულა ზემოთ მითითებული გზით გამოხატავდა სულიერ მოთხოვნილებას. ამდენად შედეგიც ამ „შეხვედრისა“ როდი უნდა აღვიქვით მოულოდნელად და უცნაურად — ვფიქრობთ დღეისათვის მაინც ეს ყოველივე აშკარად ჩანს.

და კიდევ ერთი რამ: ამ რიგის სურათებში გაცხადდა ოდნავ „სიურეალისტური“ არომატი, რაც გამოიხატავდა მხოლოდ თამაშს „სახვით-განყენებული“ ფორმებით და სძენდა ტილოებს გარკვეულ, საკმაოდ ძლიერად ზემოქმედ სულიერ სიღრმესა და დრამატულობასაც. ამავე დროს, თავს იჩენდა ლაღი სუნთქვა ფერთი „სუბსტანციისა“, გრძობადისა და განყენებულის დამაბალანსებელ და მაკავშირებელ ელემენტთა ნაირგვარობა, საბოლოოდ კი — ის მაესტრია, რომელიც სძენდა მაღალ ხარისხს მის დიდ თუ მცირე ტილოებს. სურათებში თანაარსებობს თვით ფერწერული ქსოვილის მოქნილობა და სტრუქტურულობა, თავისუფლება ხელწერისა და აღნაგობის მათრგანიზებული „დისციპლინა“.

ალ. ბანძელაძე, ყველაზე არსებითი მხატვრული ამოცანებისაკენ მსწრაფი ოსტატი იყო. იგი სამოცდაათიანი წლების პირობითად თემატიკურ, უფრო კი „ალეგორიულ“ სახის მქონე დიდ ტილოებში ფაქტობრივად ჯაკე „გაიდა“ კედლის მხატვრობის ამოცანების დაძლევაზე. აი, სწორედ ამგვარ ნამუშევრებში ჩანს გამკვეთრებული, დაუფარავად წარმოჩენილი, მძაფრი ხერხები, ელანდება ძალიან დაძაბული კონტრასტები, ყურადღებას იქცევს ერთგვარი „რელიეფისებრ-გრაფიკული“ აღნაგობა პლასტიკისა, მთლიანად კი გამოვლენილია სწრაფ-ვა „გრანდიოზულობისაკენ“, მომცველობისაკენ, კრებითობისაკენ და საბოლოო ჯამში, ამდღებულობისაკენ. ძლიერ ნახატზე დაფუძნებული სითამამე, ორგანიციზმისა და გეომეტრიზაციის უცნაურად მტკიცე შეკავშირება, რიტმების მკვეთრი დინამიკა იზიდავდა აღმქმელს.

თუკი ეს ნიშნები ჩანდა ნაწარმოებებში, რომლებიც ფაქტობრივად, მიუხედავად რეალური ღირსებებისა, წარმოადგენდა მომამზადებელ ეტაპს კედლის მხატვრობის, საკუთრივ მოხატულობის დასამკვიდრებლად მის შემოქმედებაში, ახალი ფაზა უკვე სერიოზულ ნოვაციათა შემცველი აღმოჩნდა.

თავდაპირველად მან დიდმის სასურსათო „უნივერსამის“ „ფრიზისებრ“ გაშლილ მოხატულობაში სცადა თავი — და, უნდა ითქვას, რომ საკმაოდ წარმატებითაც. ეს იყო სამოცდაათიანი წლების დასაწყისი. აქვე ისიც მინდა დავძინო, რომ ჩვენში ძალიან ზერეულად, ზედაპირულად აფასებენ კედლის მხატვრობის შესაძლებლობებს — ის, რაც გვაქვს (თუნდაც ნ. იგნატოვის „ფიროს-მანისადმი მიძღვნა“) ფაქტობრივად დაღუპვის პირასაა გულგრილობისა და უყურადღებობის წყალობით. დღეს მოღვაწე ძლიერ მხატვრებს არა აქვთ არავითარი ხელშეწყობა იმისათვის, რათა განახორციელონ უთუოდ დიდი პოტენციალი საქართველოს კედლის მხატვრობისა, რომელიც შეიძლება რეალობად იქცეს მხოლოდ მაშინ, თუკი ამ პრობლემას ჯეროვანი ყურადღება მიექცევა.

ალ. ბანძელაძემ დიდმის „ზემოხსენებულ“ „უნივერსამში“ შესასრულა თითქმის 30 მეტრის სიგანის მოხატულობა, რომელიც მიეძღვნა ქართულ სოფელს, მის ყოფას, ცხადია, ეს გახლდათ გარკვეული კრებითობის, ზოგადობის, ერთგვარი სიმბოლური „თავმოყრის“ მატარებელი დიდი „პანორამა“ და არა ნარატიული ეთნოგრაფიული „სურათი“. ვფიქრობთ, ავტორმა მეტად ორიგინალურად შეათავსა თითქმის აბსტრაგირებული და ამასთანავე საკუთა-



რი, „ავტონომიური“ სიცოცხლის მატარებელი ფორმები და მათ მიერვე აღ-
ნავი პლასტიკა-ფიგურებისა თუ პეიზაჟისა. აქ ჩანს უაღრესად პირობით კონ-
ფიგურაციათა უწყვეტი სვლა, რომელიც ითავსებს დინამიკას და რიგ არეწმინ-
თავიხებურ „შეფარებულობას“ — რითაც თავის მხრივ, ძლიერდება მონახაზ-
თა შინაგანი მრავლისმეტყველება; დატვირთულობა, სიმდიდრე. კონტურები
„არმატურისებრ“ მტკიცეა, მყარი, მაგრამ თანადროულად მიზანსწრაფული, მოძ-
რავი, რამდენადმე ჭარბად ორნამენტოზებულიც. მონახაზები საკუთარ მეტყვე-
ლებასაც სრულად ავლენენ და ადამიანთა, ხუროთმოძღვრებისა თუ ბუნების არ-
სობრივ დახასიათებასაც ახერხებენ. თავისი მასშტაბებით ეს ყოველივე უფრო
მეტად „წუთისიფლისეული“ ხატია: ტყვადი, ძალზე კოლორიტული და, ალბათ,
გარკვეულწილად ბავშვობის შთაბეჭდილებიდან მომდინარე — ის ხომ იმერე-
თის სოფელში, მდინარე ჩხერიმელას მახლობლად იზრდებოდა.

აფხაზეთში, კერძოდ კი აგუძერაში, ერთ-ერთი სანატორიუმის სასილიოს
კედელი მან მოხატა ანალოგიური, მაგრამ უფრო რთულად აგებული კომპოზი-
ციით, რომელშიც როგორც ფორმათქმნადობის გამოძგონებლობა, ისე დეფორ-
მაციის თავისებური „ძარღვიანობაც“ იჩენდა თავს. განსაკუთრებით დამამახ-
სოვრდა დათვის უხარმაზარი ფიგურა (იგი ხომ ბრწყინვალე ანიმალისტი იყო,
რამაც კიბლინგისეული „მაუკლის“ გაფორმებაში იჩინა თავი). ეს გახლდათ მარ-
თლაც ვირტუოზულად შესრულებული გამოსახულება: ფართო ფუნჯის ძალო-
ვანი, დონიერი მოსმით (სულ ორი-სამი მონახშია გამოყენებული, რომელთაც
დიდი ლაქის მასშტაბი ენიჭება) მხატვარმა მოახერხა გამოეძერწა ცხოველის
ხასიათი, მისი სხეულის მასიურობა, სიტლანქე, ძალზე სპეციფიკური პლასტიკა;
როგორც მატერიალურობისა და შეხებადობის განცდით, ისე სიბრტყის დატ-
ვიანთვის უაღრესად დამაჯერებელი უნარით იგი ძალიან მიუახლოვდა ფიროს-
მანაშვილისეულ, „ზემონუმენტურ“ ცხოველთა გამოსახულებებს. აქ გაერთიან-
და უკიდურესი ლაკონიზმი, შენივთული სიმკვრივე, ერთგვარი „დაბრძენებუ-
ლი“, უბრალოება.

აფხაზეთის ქართულ მიწაზე, გულრიფშში, მისი პატარა აგარაკი იყო ის
ცენტრი, სადაც დიდი იმპულსი მიეცა ქართული აბსტრაქციონიზმის სკოლას.
აქ მოღვაწეობდნენ ვია ეძვევრაძე, ილია ზაუტაშვილი, თემურ ცხოვრებაშვი-
ლი; ლუკა ლასარეიშვილიც გამოჩნდებოდა ხოლმე. მე ვიყავი ამ ძალზე ცოცხ-
ალი პროცესის მოწმე, პროცესისა, რომელმაც უთუოდ ხელშეახლება შედეგები
მოუტანა ქართულ მხატვრობას. ის ეზო, სადაც მიმდინარეობდა ინტენსიური
შრომა, სადაც ჩნდებოდა ახალი იდეები ქართული სახვითი ხელოვნების სამო-
მავლო გეზისა, დაბურული იყო ულამაზესი მცენარეულობით — იქაური გარე-
მო მართლაცდა იდეალურ პირობებს ქმნიდა ნაყოფიერი, შთაგონებული შემოქ-
მედებითი ცხოვრებისათვის. ჰემინგუეის თუ გალაკტიონის დამსგავსებული, ჭა-
ღარაწვერიანი შურა ბანძელაძე კი იქვე ტრიალებდა, ენაკვიმატობდა, ხანაც
ნამდვილ ჯარგვალში მივაბატიყებდა, რომელიც თავად ააშენებინა იქაურ გლე-
ხებს. ეს იყო შესანიშნავი ხანა, რომელიც უკვე შორეული, დიდი ტკივილის
ადმძვრელი წარსულის კუთვნილებაა. სწორედ გულრიფშში, მოსკოური „ლი-
ტერატურული გაზეთის“ დასასვენებელ სახლში მოხატა მან დიდი კედელი.
თემა — „არგონავტიკა“ იყო — ესოდენ ორგანული კოლხეთის სივრცისათვის,
რომელსაც დღეს გადამთიელი არამზადები ეპატრონებიან. აქაც თავი იჩინა ძა-
ლიან გაბედულად დეფორმირებულ სხეულთა რთული მოძრაობების ექსპრესი-
ამ, და რაც მთავარია, დინამიკურ მონახაზთა ურთიერთგამმჭვალავმა რიტმმა.
კომპოზიციის ერთგვარი „გაჭვდილობა“, ზღვრული „აღვსილობა“ ფიგურებით
ხელს უწყობდა განწყობის გამძაფრებას, დამახულობას. ამასთანავე, ყოველი,
თანადროულად „მდგრადი“ და მოძრავი პლასტიკური „ერთეული“ მთლიანო-

ბასთან მტკიცე შეკავშირებულობის დროს, თავისთავად მეტყველებასაც ინარჩუნებდა, ატარებდა რა საკუთარი, „ინდივიდუალური“ გამოხატვეულობის ამკარად გამოკვეთილ, ხაზგასმულ თვისობრივობას.

მსგავსი ხასიათის სახვით ამოცანათა წრემ ვაცილებით უფრო „ცინცბალი“ და ელემენტთა უწყვეტი მთლიანობის შემცველი ნამუშევრის შექმნისაკენ უბიძგა მას. ეს გახლდათ დიდი სურათი „პუშკინი თბილისში“, რომელიც იმავე სანატორიუმს ამშვენებდა. მასში ძველი ქალაქის კოლორიტული ტიპაჟი, ბანიან სახლთა თუ აივნისა შენობათა ხუროთმოძღვრება, და საერთოდ აბსტრაგირებული, თუმც კი თვალჩინული რეალობის შემახსენებელი, მის ზღვარზე მყოფი სხვა ფორმები ურთიერთგარდაისახებოდა დიდი დამაჯერებლობით. ლაქა-კონფიგურაციები ექმნიდა მოხაზულობით უადრესად საინტერესო, ნაირგვარ, „მარადცვლად“ იქნს. კავშირი ფორმებს შორის ვაცილებით უფრო უშუალო და ხარტოვანი იყო. ნახატში მიღწეული გახლდათ თავისუფლების მაღალი ხარისხი, მწყობრი აღნაგობის სრული გამოვლინების დროს. მთელი პირობითობის მიუხედავად, ავტორმა შეძლო ფორმებში არსობრივად გადმოეცა გამოსახულებათა არა მხოლოდ ნიშან-თვისებები, არამედ საკუთრივ თვისობრიობაც.

იგი ერთი პიონერთაგანი იყო მათ შორის, ვინც პირველი ნაბიჯები გადადგა საეკლესიო კედლის მხატვრობის აღორძინებისათვის. მან იტვირთა წარმოდგენილად რთული, ურთულესი ამოცანის დაძლევა. აქ არ შეიძლება არ აღინიშნოს უწყინდესისა და უნეტარესის, სრულიად საქართველოს კათალიკოს პატრიარქის, ილია მეორის უზარმაზარი ღვაწლი აღნიშნული საქმის წარმართვაში და მის დაგვირგვინებაში.

დიდუბის ეკლესიის უშეგირდოდ მოხატვა ითხოვდა განსაკუთრებულ გონებრივ, ფიზიკურ და სულიერ ძალებს. არც ისაა დასავიწყებელი, რომ ჩვენი მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციის წყვეტის გამო მას, ფაქტობრივად, პირველგამკვალავობაც მოუხდა (ისევე, როგორც ლევან ცუცქერიძეს). აქ უკვე აღდგა ძველი სისტემა არა ცალკეულ ფრაგმენტთა, არამედ ძველის მთლიანი მოხატვის სახით. XX ს-ის ხელოვნების გარკვეულწილად „ნიშნობრივ“ ენასთან უკვე საფუძვლიანად ნახიარებმა მხატვარმა მოახერხა უკეთ შეეგრძნო სიღრმე, სიმტკიცე და ძლევაძობილება შუა საუკუნეთა უმწყობრესი ხელოვნების ფუნდამენტური პრინციპებისა, შეძლო აღეკვა მისი „არამაქვეყნიური“, უსასრულო მომცველობის დამაჯერებლობა, მომდინარე ჭეშმარიტებასთან მაქსიმალური ზიარებიდან; შეეგრძნო მისი „ზეკოსმიური“ მონუმენტალიზმი — ზღვარდაუდებელი და უკიდევანო; ამოეცნო მისი ლაკონიზმის უდიდესი აღვსილობა და სულიერი გაჯერებულობა. მთლიანად, ეს იყო გამორჩეული მნიშვნელობის მქონე ნაბიჯი ჩვენი სულიერი კულტურის ისტორიაში. ამავე დროს მას, როგორც მართლაც დიდ ოსტატს, არ დალატობდა ობიექტურობის გრძნობა და ძალიან კრიტიკულად იყო განწყობილი თავისი მოხატულობის მიმართ — ცხადია, მთელი „ციცილის“, მთელი პროცესის გავლამ უზარმაზარი გამოცდილება შესძინა და მასვე ყველაზე უკეთესად დაანახნა თავისი ესოდენ მასშტაბური ნაღვაწის ხარვეზები, რაც მთელი გულწრფელობით, დაუნდობლობითაც კი დააფიქსირა ერთ-ერთ ინტერეიუში.

და ბოლოს, არ შეიძლება არ შევეხოთ მისეული „ვეფხისტყაოსნის“ გაფორმებას, რაზეც მრავალი წლის მანძილზე შრომობდა — სამწუხაროდ, საუკუკარი მიზანი ვერ განახორციელა და მისი განაზრახი ნახევარგზაზე შეწყდა.

ა. ბანძელაძე მართლაცდა ჩინებული მცოდნე იყო საერთოდ ქართული პევიზისა. იგი ეკუთვნოდა იმ იშვიათ ქართველთა რიცხვს, რომელთაც ზეპირად იციან თითქმის მთელი „ვეფხისტყაოსანი“. მხატვარი მუდამ ეძიებდა სხვადასხვა გზებს „ვეფხისტყაოსნის“ სამყაროსთან მიახლოებისათვის და დიდხანსაც

უტრიალებდა ამ ამოუწურავ თემას. აქ აღსანიშნავია ისიც, რომ მას ესკიზები ჰქონდა შექმნილი რუსთაველის ძეგლისათვის, რომელშიც პოეტის „თავზარდამცემი“ ძალმოსილება მეტად ჰიპერთროფირებული პლასტიკით ჰქონდა აზრებული, იგი ქმნიდა უამრავ ესკიზს, რომლებშიც ცდილობდა გამოეკვლინა არა მხოლოდ და არა იმდენად კლასიკური სიმწყობრე და „საზეო“ სრულქმნილება, არამედ უფრო მეტად ზღვარდაუდებელი მრავლისმომცველობა, მრავალგანზომილებიანობა „ვეფხისტყაოსნის“ სულიერი სივრცისა — ყოველ შემთხვევაში, ასეთია ჩემი შთაბეჭდილება, რომელიც შემდგომში, მისი ნაღვანის უფრო ღრმა გააზრებისას, იქნებ გადაისინჯოს კიდევ. ერთი რამ კი ცხადია: აღ. ბანძელაძე თავისი „პულსირებული“ დინამიკით აღსავსე კომპოზიციებში გამოხატავდა სიცოცხლის იმ ძალუმ ფეთქვას, რომლითაც გამსჭვალულია ეს გრანდიოზული ქმნილება.

მის სახელოსნოში ყურადღებას იქცევს მხატვრის „ვირტუოზული უბრალოებით“, თითქოსდა ერთი ხელის მოსმით გამოძერწილი ავტოპორტრეტი. ფერადოვნების მხრივ იგი სადაა, მაგრამ იმდენად ცოცხალია ხელწერა, რომ ფერადოვანდაც კი უფრო მდიდრულად აღიქვამ (საერთოდ ფერთი „მომჭირნობა“ ხომ სულაც არ ნიშნავს „არაკოლორისტობას“!).

აქ მოხდა უკიდურესი სინთეზირება — გამარტივება სეზანიესული, „ფერთი-პლასტიკურ-სკულპტურული“ ძერწვის პრინციპისა, როდესაც მონასში თავისი ძარღვიანობით ახდენს მტკიცე ნიშანდებს საგნობრივი სამყაროსი, რომელშიც „ამოიცილობს“ კოსმოსის სტრუქტურას — ასეთ დროს ხდება ყოველგვარი ზედაპირული შრეების რადიკალური გარღვევა და დაფარული, არსისმიერი საწყისის ამოტივტივება, და თანაც ისე, რომ თვით მასალა საკუთარ ენაზე ბოლომდის „ღალადებს“.

და ბოლოს: აღ. ბანძელაძე უთუოდ ქართული მხატვრობის ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენელია. საშურია მისი დანატოვარის ფუნდამენტური კვლევა. ამ არაორდინარული და დღემდე მაინც დაუფასებელი (მიუხედავად მისთვის სახელმწიფო პრემიის მინიჭებისა სიკვდილის შემდგომ) ოსტატის, ჭეშმარიტი მანეტროს მხატვრობა არის თვალსაჩინო მაგალითი „დარვის“ სპეციფიკაში მუდმივგანახლებადი, მართლაცდა დაუოკებელი ჩაძიება-წვდომისა. მისი დანატოვარი კი თავისი სერიოზულობით და მაღალი ღირებულებით ქართული კულტურის ოქროს ფონდს მიეკუთვნება.

მედიკონ ბალანჩივაძის მუსიკალურ-საზოგადოებრივი და საგანმანათლებლო მოღვაწეობა

თაბარ სუროვილი

ქართული ოპერის და ფოკალური ლირიკის პიონერად აღიარებული მელიტონ ბალანჩივაძე, მუსიკალურ-საზოგადოებრივი საქმიანობის წამომწყები იყო საქართველოში. სწორედ ამ საქმიანობით დაიწყო მან, ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა ენთუზიასტმა, თავისი მოღვაწეობა ქუთაისსა და თბილისში.

გასაოცარი მიხედვით აულო აღლო ქართული მუსიკის პირველ რიგში მოსავარებულ საკითხებს, რომლებიც დიდი ხანია ელოდნენ ამ საქმის ენთუზიასტებს. 20-21 წლის ახალგაზრდა მაშინვე ჩაება ხალხური მუსიკის ჩაწერისა და პროპაგანდის საქმიანობაში, რაზეც ასე თავგამოდებით ზრუნავდნენ მისი თანამედროვე ქართველი მწერლები და მოღვაწენი. „ხალხში გასვლას“, მისი ხელოვნების შესწავლა-შეგროვებას მელიტონ ბალანჩივაძე გატაცებით ემსახურებოდა. იგი მხარში ამოუდგა ხალხური მუსიკით ასევე ფანატიკურად გატაცებულ ფილიმონ ქორიძეს. ქართული ხალხური მუსიკის გადარჩენისა და შეგროვების საქმე, რაზეც ასე ოცნებობდნენ ქართველი „სამოციანელები“, უკვე საიმედო ხელში აღმოჩნდა.

ქართული მუსიკის აღორძინების ამოცანას დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ერის ცხოვრებაში. ამიტომაც საზოგადოება აღფრთოვანებით შეე-

გება მელიტონ ბალანჩივაძის მიერ 1883 წელს გამართულ პირველი ეთნოგრაფიული გუნდის საჯარო კონცერტს. მალე იგივე საქმიანობა ფ. ქორიძესთან ერთად მან განაგრძო ქუთაისში. მელიტონ ბალანჩივაძის შემოქმედების პირველი მკვლევარი პროფ. პ. ხუჭუა ამის შესახებ წერს: „ადგილობრივი პატრიოტები ააღელვა მშობლიური პანგების მწყობრმა და უნაკლო შესრულებამ... ნათელი გახდა ის, რომ მუსიკალური ფოლკლორის შეგროვება, დამუშავება და მისი პროპაგანდა საკონცერტო გამოსვლების სახით დებულობდა ეროვნული თვითშეგნებისათვის ბრძოლის ხასიათს და ხელს უწყობდა პატრიოტული გრძნობის განმტკიცებას და აღმავლობას“.

გასული საუკუნის 80-იანი წლები შუა პერიოდში მელიტონ ბალანჩივაძე გატაცებით ჩაება ქუთაისის კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობაში. იგი ლიტერატურულ-მუსიკალური საღამოების ხშირი სტუმარი და აქტიური მონაწილე იყო. მართავდა საგუნდო კონცერტებს, გამოდიოდა სოლო სიმღერით (ხშირად გიტარის თანხლებით), დიდ დახმარებას უწევდა მუსიკით დაინტერესებულ ახალგაზრდობას სოლო და საგუნდო სიმღერის შესწავლაში, ასწავლიდა გიტარაზე დაკვრას, რაც იმ დროს უდიდესი გატაცე-

ბის საგანი იყო, ბევრს მუშაობდა ქართული სიმღერების შეგროვებისა და შესწავლის ხაზით. მისი მოღვაწეობის პერიოდში ქუთაისის მუსიკალურმა ცხოვრებამ თანდათან სერიოზული სახე მიიღო. უცხოური წარმოშობის მსუბუქმა, გასართობმა მუსიკამ ადგილი დაუთმო მაღალმახატვრულ ხელოვნებას. ფილიმონ ქორიძის და მელიტონ ბალანჩივაძის წყალობით მსმენელმა პირი იბრუნა ქართული ხალხური მუსიკისაკენ. ამ ნიადაგზე, კიდევ უფრო გამდიდრდა და გამრავალფეროვნდა ქალაქური სიმღერა, რომელშიც თანდათან მომძლავრდა ქართული ხალხური მუსიკის ნაკადი, იმდროინდელი მუსიკირების ერთ-ერთ ძირითად საყრდენად იქცა, რაც მნიშვნელოვანი იყო თვით მ. ბალანჩივაძის ფორმირებისათვის. ასე იწრთობოდა მომავალი კომპოზიტორისა და საზოგადო მოღვაწის სულიერი მრწამსი.

ფართოდაა ცნობილი ლალო აღნიაშვილის ეთნოგრაფიული გუნდის დიდი ისტორიული მნიშვნელობა ქართული მუსიკალური კულტურის აღმავლობის საქმეში. გარდა იმ დიდი მისიისა, რომელიც მას ეკისრებოდა ქართული ხელობური მუსიკის აღდგენასა და გამომწვეურებაში, ეს გუნდი ბევრი ქართველი მუსიკოსის ესთეტიკური აღზრდის კერად იქცა. აქ ხდებოდა ივანე და ზაქარია ფლიაშვილების, ზაქარია ჩხიკვაძის, ია კარგარეთელის, მელიტონ ბალანჩივაძის პროფესიული წრთობა. აქ დაელო სათავე ხალხურობითა და რეალიზმით გამსჭვალულ მათ ხელოვნებას.

რატილის შემდეგ მელიტონ ბალანჩივაძემ დაიკავა გუნდის ლოტბარის ადგილი. „ამ შესანიშნავ გუნდთან დაკავშირებამ კიდევ უფრო გააძლიერა მასში ქართული ხალხური სიმღერისადმი სიყვარული და ინტერესი“ — წერს პროფ. პ. ხუჭუა.

გუნდის სხვა წევრებთან ერთად მელიტონ ბალანჩივაძე აგრძელებს მოგზაურობას საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, იწერს ხალხურ სიმღერებს,

ამდიდრებს გუნდის რეპერტუარს და ამზადებს მათ გამოსაცემად.

80-იანი წლების დასასრულისათვის ქართველ მოწინავე საზოგადოებაში უკვე კარგად იყო ცნობილი მელიტონ ბალანჩივაძის, როგორც ხალხური სიმღერის საუკეთესო მცოდნისა და გუნდის ნიჭიერი ხელმძღვანელის სახელი.

ამრიგად, საქართველოდან გამგზავრების წინ მელიტონ ბალანჩივაძე სავსებით მომზადებული იყო იმ აქტიური საქმიანობისათვის, რაც მან რუსეთის ქალაქებში გააჩაღა 90-იან, 900-იან წლებში. თუმცა მისთვის პირველი რიგის ამოცანას შეადგენდა სათანადო პროფესიული ცოდნის დაუფლება, მაგრამ მას კარგად ჰქონდა გააზრებული ის პატრიოტული მისიაც, რომელიც მას, საქართველოდან გასულ პირველ ქართველ მუსიკოსს, ავალებდა მშობლიური კულტურის პროპაგანდას. ამ მხრივაც ფასდაუდებელია მ. ბალანჩივაძის ღვაწლი.

მან ჩამოაყალიბა პეტერბურგში მცხოვრებ ქართველ სტუდენტთა გუნდი, მოამზადა ქართული ხალხური სიმღერებისაგან შემდგარი რეპერტუარი და მართავდა კიდევ კონცერტებს დედაქალაქშიც და რუსეთის სხვა ქალაქებშიც. ამ კონცერტებს ყველგან დიდი წარმატება ჰქონდა. ეს იყო ქართული მუსიკალური ფოლკლორის პროპაგანდის პირველი ცდა ასე ფართო მასშტაბით. ამ საქმეს შემდეგში ბევრი უნთუზიასტი გამოუჩნდა.

მელიტონ ბალანჩივაძე პეტერბურგში აწყოდა „ქართულ სადამოებს“, რაც თავდაუზოგავ შრომას მოითხოვდა. შესანიშნავ მოვლენას გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან ეყრება საფუძველი რუსეთის მაშინდელ დედაქალაქში და შეფასებულია, როგორც უდიდესი მნიშვნელობის მქონე ისტორიული ფაქტი რუსეთ-საქართველოს კულტურული ურთიერთობისა და აგრეთვე ქართული ხელოვნების პროპაგანდისა იმ ადრეულ ეტაპზე.

მაგრამ ეს „სადამოები“ ხანგრძლი-

ვი დროის მანძილზე შემთხვევითი პიროვნებების ხელში იყო და საკმაოდ დაბალი დონის ეკზოტიკური ხასიათის თავშესაქცევ სანახაობას წარმოადგენდა. ამკარად იგრძნობოდა ამ მეტად სასარგებლო წამოწყების ეროვნულ ღირსებაზე დაყენების აუცილებლობა. ასეთად მოგვევლინა მელიტონ ბალანჩივაძე. მის მიერ ორგანიზებულ „სალამოებს“ შემეცნებითი მნიშვნელობა ჰქონდა. ეს საღამოები“ სწორ წარმოდგენას უქმნიდნენ მსმენელებს ქართულ ხელოვნებაზე.

მ. ბალანჩივაძის მიერ მოწყობილ „ქართულ საღამოებში“, ტრადიციად იქცა ეროვნულთან ერთად რუსული ხალხური სიმღერებისა და რუს კომპოზიტორთა ნაწარმოებების შესრულება, გამოჩენილი რუსი არტისტების მონაწილეობა. თანდათან ფართოვდებოდა ამ სახელგანთქმული საღამოების სამოქმედო ასპარეზი. ქართული საღამოები იმართებოდა უკრაინაში, პოლონეთში და რუსეთის ბევრ ქალაქში.

რუსეთში ხანგრძლივმა მოღვაწეობამ ოღნავადაც არ ჩამოაშორა მ. ბალანჩივაძე მშობლიურ მხარეს. ჯერ კიდევ სტუდენტობის პერიოდში იგი ხშირად ჩამოდიოდა საქართველოში და მამინვე უბრუნდებოდა თავის საყვარელ საქმეს — აწყობდა ექსპედიციებს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, იწერდა სიმღერებს და ამით ამდიდრებდა თავის საკონცერტო რეპერტუარს. ასე იმრგზაურა მან 90-იანი წლების დასასრულს კახეთში, შემდეგ კი პირველად ეწვია სვანეთს და იქ შეგროვილი სიმღერების კონცერტი ჩაატარა ქუთაისში. კონცერტებს მართავდა თბილისშიც. ფოლკლორულ პროგრამასთან ერთად იგი ასრულებდა თავის რომანსებსა და ოპერის „თამარ ციური“ ნაწყვეტებს, მან თანდათან მიიზიდა ცნობილი ქართველი მოღვაწეები: პოეტები, მუსიკოსები, მსახიობები. მისი წყალობით გააქტიურდა ადგილობრივი პრესა, განჩნდა რეცენზიები, განცხადებები, ანონსები, რომლებიც საზოგადოებას ამზადებდნენ

ამ კონცერტის მოსასმენად. უღვევებდნენ ინტერესს ეროვნული მუსიკისადმი. ყოველივე ამას დიდი აღმზრდელობითი მნიშვნელობა ჰქონდა.

პრაქტიკულმა ფოლკლორულ-საკონცერტო მოღვაწეობამ მელიტონ ბალანჩივაძეს აღუძრა სურვილი გაეანალიზებინა ქართული ხალხური სიმღერის ზოგიერთი თვისება. პირველი წერილი სათაურით „ქართული ხალხური საერო სიმღერების შესახებ“ მან გამოაქვეყნა 1899 წელს, პეტერბურგში ამ დროს ცნობილ „რუსულ მუსიკალურ გაზეთებში“. ავტორი ეხება ქართული ხალხური სიმღერის ჟანრობრივ და დიალექტურ მრავალფეროვნებას, მათ მხატვრულ შინაარსს, შესრულების წესს. აღსანიშნავია აგრეთვე ავტორის შეხედულებები ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარების გზებზე. მისი აზრით ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული შინაარსის მთავარ ღირსებას შეადგენს მუსიკის ხალხურობა და მისი მკაფიოდ გამოხატული ეროვნულობა. „ეროვნული მუსიკის აყვავება მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, თუ მას საფუძვლად უდევს ხალხური სიმღერა“ — ხაზგასმით აღნიშნავს მ. ბალანჩივაძე; გასაგებია, რომ მის იდეურ-ესოტიკური პრინციპების ჩამოყალიბებაზე ნაყოფიერი ზეგავლენა მოახდინა ურთიერთობამ მოწინავე რუს კომპოზიტორებთან, მე-19 საუკუნის პროგრესულმა რუსულმა მუსიკალურმა სკოლამ.

მ. ბალანჩივაძემ გლინკას გარდაცვალებიდან 50 წლისთავის აღსანიშნავად თავისი სახსრებით გამოსცა მისი წერილები, რასაც დიდი ინტორიული მნიშვნელობა ჰქონდა. ამ წერილებში გაბნეულია აფორიზმებად ქცეული გამოთქმები, გზას რომ უნათებდნენ რუსული მუსიკის განვითარებას. ამ აქტის გამო მ. ბალანჩივაძეს მადლიერებით იხსენიებდნენ რუსი მოღვაწეები, მათ შორის ცნობილი გამოცემელი და მუსიკისმცოდნე ნ. ფინდუიზენი.

საქართველოში დაბრუნებისას (1917

წ.) მელიტონ ბალანჩივაძის მოღვაწეობამ ახალი მიმართულება მიიღო. მან კარგად იცოდა თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ერის კულტურის განვითარებისათვის მუსიკალური განათლების სწორ ორგანიზაციას, პროფესიული კადრების მომზადებას, ამჯერად მელიტონ ბალანჩივაძემ სწორედ ეს დიდი ამოცანა დაისახა. პირველ ყოვლისა თავის მშობლიურ ქალაქ — ქუთაისს მიმართა. 1918 წელს საქართველოს სამუსიკო საზოგადოების დახმარებით მან დააარსა სასწავლებელი, რომელიც დღესაც მის სახელს ატარებს, იგი სწრაფად იქცა დასავლეთ საქართველოს მნიშვნელოვან მუსიკალურ ცენტრად. აქტიურად ჩაება რესპუბლიკის მუსიკალური განათლების ქსელში. ქუთაისის სასწავლებელს რამდენიმე წელი თვით მ. ბალანჩივაძე ხელმძღვანელობდა, როგორც მისი დირექტორი. აქვე იგი პედაგოგიურ მუშაობას ეწეოდა თეორიულ საგნებში. მისი მუდმივი ზრუნვის საგანი იყო პედაგოგიური კადრების შერჩევა, სასწავლო პროცესის მოწესრიგება, სასწავლებლის შენობისა და სხვა საარსებო საშუალებების გაუმჯობესება. მელიტონ ბალანჩივაძის ჩვეული გულმოდგინებისა და უსაზღვრო ენთუზიაზმის წყალობით ამ საქმიანობაში ჩაება ბევრი გამოჩენილი მოღვაწე ქუთაისის ინტელიგენციის წრეებიდან. მოკლე ხანში სასწავლებელმა ქმალალი ავტორიტეტი მოიპოვა. სწორედ აქედან მოვიდა პროფესიონალ მუსიკოსთა ის ნაკადი, რომელმაც განაპირობა ქართული საშემსრულებლო ხელოვნების აღმავლობა.

მ. ბალანჩივაძის თაოსნობით მუსიკალური განათლების ქსელში ჩაება საქართველოს სხვა რაიონებიც. იგი ხომ 1921 წლიდან სათავეში ჩაუდგა საქართველოს განათლების სახალხო კომისარიატის მუსიკალურ განყოფილებას. სწორედ მ. ბალანჩივაძის ინიციატივით დაარსდა სამუსიკო სკოლები და სასწავლებლები გორში, სამტრედიასში, ქუთაისში, თბილისში. 1929 წელს მისი აქტიური მონაწილე-

ობით დაარსდა ბათუმის სამუსიკო სკოლა და სასწავლებელი, რომელსაც ორი წლის მანძილზე თვითონვე დირექტორობდა. 1935 წელს იგი ხელახლა ჩაუდგა სათავეში ქუთაისის მუსიკალურ სასწავლებელს, სადაც სიცოცხლის ბოლო დღეებამდე დაჰყო.

მ. ბალანჩივაძე აქტიურად მონაწილეობდა თბილისის კონსერვატორიის მუსიკალურ-აღმზრდელით საქმიანობაშიც. ამ საქმეს დიდი დეწლი დასლო გამოჩენილმა რუსმა კომპოზიტორმა და საზოგადო მოღვაწემ მ. მ. იპოლიტოვი-ივანოვმა. სათანადო საბუთებით დადასტურებულია, რომ თბილისის კონსერვატორიის რეორგანიზაციის საკითხიც საქართველოს განათლების სახალხო კომისარიატის მუსიკალურ განყოფილებაში მომწიფდა და მომზადდა. საქართველოში ჩამოსვლამდე მ. მ. იპოლიტოვი-ივანოვი პირადად აწარმოებდა მოლაპარაკებას მ. ბალანჩივაძესთან მიმოწერის საშუალებით. 1924 წელს მ. ბალანჩივაძის მიერ შედგენილმა საგანგებო კომისიამ განიხილა და დაამტკიცა მ. მ. იპოლიტოვი-ივანოვის მიერ მომზადებული პროექტი, რომლის საფუძველზეც ჩამოყალიბდა უმაღლესი მუსიკალური განათლების მწყობრი სისტემა. — დაკომპლექტდა ყველა ფაკულტეტი და განყოფილება, გადაისინჯა და შეივსო სასწავლო პროგრამები და სწავლების მეთოდოლოგია, გადაწყდა ქართულ ენაზე სწავლების საკითხი, მოგვარდა პედაგოგიური კადრების მოზიდვის პრობლემაც. შემდგომ თბილისის კონსერვატორია რესპუბლიკის სამუსიკო განათლების ფლაგმანად იქცა.

დაძაბული საგანმანათლებლო მუშაობის მიუხედავად მ. ბალანჩივაძეს არ შეუწყვეტია მოღვაწეობა ხალხური სიმღერის მოვლა-პატრონობის ხაზითაც.

მელიტონ ბალანჩივაძემ რთული და ნაყოფიერი ცხოვრების გზა განვლო. მისი მოღვაწეობა სამაგალითოა შემდგომი თაობების მუსიკოსთათვის ეროვნული კულტურისადმი უანგარო სამსახურით.

შესაძლოა თუ არა იზივობა მუსიკაში?

სუსანა კასიანი

მუსიკალური ხელოვნების განვითარების ისტორიაში ჩამოყალიბდა რამდენიმე ფუნდამენტური დიადა, რომელთა ურთიერთკავშირი ბევრად განსაზღვრავს მთელ მის მრავალსახეობას. მათ რიცხვს მიეკუთვნება იგივეობა — კონტრასტის წყვილიც.

ამავე დროს მუსიკალური ლიტერატურის კითხვისას იშვიათ შემთხვევაში თუ შეგვხვდება ცნება — იგივეობა. რუსულ მუსიკისმცოდნეობაში იგივეობის პრობლემა პირველად იქნა დასმული ბ. ასაფიევის ფუნდამენტურ-კვლევით შრომაში „მუსიკალური ფორმა როგორც პროცესი“. აღნიშნულ პრობლემას განიხილავენ აგრეთვე ვლ. პროტოპოპოვა თავის წიგნში „ვარაუდოებული პროცესები მუსიკალურ ფორმაში“, ი. პიასკოვსკი „მუსიკალური აზროვნების ლოგიკაში“ და კიდევ სხვა რამდენიმე ნაშრომში.

ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მუსიკისმცოდნე-თეორეტიკოსები შეგნებულად არიდებენ თავს იგივეობის ტერმინის გამოყენებას და სცვლიან მას აზრობრივად მსგავსი ცნებებით.

ამ მხრივ აღსანიშნავია ი. ედოკიმიოვას შენიშვნა. „შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ხანის პოლიფონიის“

ლექციებში იგი აყენებს კითხვას კანონური ფორმების აღქმის შესახებ და მიუთითებს იგივეობის როლზე ამგვარი ფორმების აგებისას. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ „ეს რთული საკითხებია, რომლებიც... წამოყენებულიც კი არ არის კვლევით ლიტერატურაში“¹.

ყოველივე ამით აიხსნება ჩვენი ინტერესი იგივეობის კატეგორიისადმი.

უპირველესად ჩვენ დავინტერესდით, თუ რატომ არ დამკვიდრდა მუსიკისმცოდნეობაში ტერმინი — იგივეობა? თეორეტიკოსების გამოკვლევაში თუ რატომ გამოიყენება იგივეობა როგორც განმეორების სინონიმი? ამასთან ის გამოხატავს მხოლოდ ზუსტი განმეორების პროცესს, რაც გამოისახება ფორმულით $a a a \dots$ და ა. შ.? ასეთი მიდგომის შედეგად იგივეობა განიხილება მხოლოდ როგორც განმეორების ცალკეული შემთხვევა. როგორ შინაარსობრივ დატვირთვას ატარებენ სიტყვები განმეორება და იგივეობა?

რატომ მიაკუთვნებენ იგივეობას პრინციპის და არა კატეგორიის თანრიგს, თანაც ის ხშირად დაყავთ წერის ტექნიკის დონემდე?

პროცესები, რომლებიც მიეკუთვნებიან იგივეობის სფეროს, რატომღაც

გამოსახება სიტყვებით — განქორბა, მსგავსება...

წინამდებარე სტატიაში ჩვენ შევეცდებით ამ საკითხების გარკვევას.

იგივეობა, იგივეობრიობა. იგივეობის ცნება, იგივეობის კანონი—ამ ცნებებით სარგებლობენ მეცნიერების სხვადასხვა დარგები და ის ფაქტი, რომ ისინი წარმოადგენენ ერთფუძიან სიტყვებს, არ ნიშნავს მათში ჩაქსოვილი შინაარსის იდენტურობას.

მოვიყვანოთ იგივეობის ფორმულირების რამდენიმე მაგალთს:

I. იგივეობა — 1) სრული მსგავსება, 2) მათემატიკაში — ტოლობა. მასში მოთავსებული ნიშნებისათვის ყოველთვის სამართლიანი ყველა რიცხობრივ მნიშვნელობას².

II. იგივეობა — ობიექტებს შორის განხილული, როგორც „ერთი და იგივე ტოლობის შეფარდების „ზღვრული“ შემთხვევა³.

III. იგივეობა — ლოგიკის, ფილოსოფიის და მათემატიკის ძირითადი ცნება, რომელიც გამოიყენება სამეცნიერო თეორიების ტერმინოლოგიაში, თანაფარდობებსა და თეორემების განმარტებისას. ლოგიკის თვალსაზრისით იგივეობა პრედიკტია, რომელიც გამოიხატება ფორმულით $X=Y$ (იკითხება „X იგივეა, რაც Y“).

ფილოსოფიის თვალსაზრისით იგივეობა არის ფარდობა, რომელიც დამყარებულია წარმოდგენებზე ან მსჯელობებზე იმის შესახებ, თუ რა არის „ერთი და იგივე რეალობის, აზრის, აღქმის საგანი“⁴.

IV. იგივეობა — კატეგორია, რომელიც გამოსახავს ტოლობას საგნის, მოვლენის ერთნაირობას თავისთავთან ანუ რამდენიმე საგნის ტოლობას⁵.

პირველი განსაზღვრა მიგვითითებს იგივეობის სემანტიურ საფუძველზე, ხოლო მომდევნოები კი — გნოსეოლოგიურ და ონთოლოგიურ ასპექტებზე.

იგივეობის პირველ მნიშვნელობას ს. ოქგოვი განსაზღვრავს როგორც ზუსტ მსგავსებას. რა არის მსგავსება? იმავე ლექსიკონში ვკითხულობთ: „მსგავსება

— სადარი რამესთან, ვინმესთან შესაბამისობა“⁶ „შესაბამისობა კი — რაიმე სადარია რამესთან, რაც შეიცავს რამდენიმე სახეს, ხელს“⁷.

ზემოაღნიშნული სიტყვების სემანტიკურმა ანალიზმა ჩვენ გაგვიყვანა წრის პრინციპზე: იგივეობიდან მსგავსებამდე, მსგავსებიდან — ერთნაირამდე, ერთნაირიდან — ტოლობამდე, ტოლობიდან — იგივეობამდე და ა. შ. ისინი თავის არსში გამოხატავენ ერთი და

იგივე მოვლენის სხვადასხვა ელფერს. იგივეობის არც ერთ სემანტიკურ განმარტებაში არ ფიგურირებს სიტყვა გემორება: განმსაზღვრავად გვევლინება კავშირის სახეობის გამოხატვა—ურთიერთობა, რომელიც დამყარებულია განსაზღვრულ ხარისხზე. და ეს ხარისხი — ტოლობა. გამეორების სემანტიკაში კი გამოყენებულია ზმნები, რომლებიც ურთიერთობის ტიპთან კი არ არიან დაკავშირებულნი, არამედ უშუალოდ კონკრეტულ მოქმედებასთან.

„გამეობა, — როგორც განმარტავს ს. ოქგოვი, ნიშნავს: 1) რაღაცის თქმას ან გაკეთებას ხელმეორედ;

2) გახსენება რაღაც უკვე ცნობილისა ან ნასწავლისა“⁸.

ამიტომ იგივეობის სინონიმად გვევლინება არა განმეორება, არამედ მსგავსება, ტოლობა, ერთნაირობა.

ახლა გადავიდეთ იგივეობის კატეგორიის ონთოლოგიური და გნოსეოლოგიური ასპექტების განხილვაზე.

იმ კითხვათა შორის, რომლებიც მიეკუთვნებიან იგივეობის ცნებას, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებენ შემდეგი საკითხები: კატეგორიის და პრინციპის ურთიერთშეთანხმების, აბსოლუტური და შედარებითი, აბსტრაქტულის და კონკრეტულის იგივეობის შესახებ. ეს პრობლემა ერთ-ერთმა პირველმა დასვა პლატონმა. მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე ადამიანის აზრი არა ერთხელ დაუბრუნდა იგივეობის გამოვლინების რთულ საკითხს. მაგრამ აზრების მთელი მრავალფეროვნება შეიძლება დაიყვანოთ პლატონის მიერ გამოყოფილ ორ განმარტებამდე:

„იგივეობა თვითონ თავისათვის, ვცნობთ თუ არა ჩვენ, რომ ის არსებობს“ და მეორე: „კითხვა საგნების იგივეობაზე“.⁹ ამ ორმა მიდგომამ — ონთოლოგიურმა და გნოსეოლოგიურმა — შესაბამისი ანარქული ჰპოვეს ინდივიდუაციის და განურჩეველი იგივეობის პრინციპებში.

ინდივიდუაციის პრინციპში (იგივეობის ონთოლოგიური ასპექტი) საგანთა იგივეობის პრობლემა დაყვანილია „თავისთავად“ პრობლემად. ამ მიდგომის თანახმად მსოფლიოში ყველაფერი იგივეობრივია თავის თავთან ზუსტად მოცემული დროის და სივრცის ერთეულში და „შედგენილია ინდივიდუალური ფორმისა და ინდივიდუალური მატერიისაგან“¹⁰. ინდივიდუაციის პრინციპი გადმოგვეცემს იგივეობის აბსოლუტურ ასპექტს და გამოისახება ფორმულით $a = a$ (ზუსტი ტოლობა). „უნივერსუმის ყოველი საგანი — ერთადერთი საგანია, რომლიდანაც ყოველი მათგანი იქნებოდა იგივე რაც მეორე არ არსებობს“¹¹.

მიუხედავად ინდივიდუაციის პრინციპის მიღებისა, ყოველდღიურ პრაქტიკაში ჩვენ მუდამ ვაიგივებთ სხვადასხვანაირ საგნებს, ვლაპარაკობთ მათზე ისე, თითქოს ისინი წარმოადგენენ ერთი და იგივე საგანს. ეს აისახა განურჩეველი იგივეობის პრინციპში, რომელიც წარმოადგენს იგივეობის გნოსეოლოგიურ ასპექტს. მოცემული პრინციპის თანახმად, ვაიგივება სხვადასხვა საგნების შესაძლებელია ვაიგივების აბსტრაქციის ინტერვალის საშუალებით.

ე. ი. პირობების, თვისებების, ფუნქციების ერთობლიობა, რომლის მიმართ უნივერსუმის ესა თუ ის საგანი განურჩეველია (გადმოიცემა ფორმულით $a(y) = b(y)$, სადაც y არის ვაიგივების აბსტრაქციის ინტერვალი). ის გვიხსნის იგივეობის კატეგორიის შეფარდებით ასპექტს, რომელიც საწყისშივე გულ-ისხმობს შედარებითი საგნების შინაგან განსხვავებას დედამიწაზე ობიექტურად ჩამოყალიბებული სივრცობრივ-დროებითი პირობების აკომ.

აბსოლუტური და შედარებითი, აბსტრაქტული და კონკრეტული იგივეობის ასპექტები შესაბამისად აისახნენ იგივეობის კანონში და ცნებაში. ფილოსოფიაში იგივეობის კანონი ცნობილია როგორც ლეიბნიცის კანონი. მან შეაჯამა წინამორბედთა აზრები და ჩამოაყალიბა ისინი კანონის სახით, რომელიც გვევლინება აზროვნების ერთ-ერთ უმთავრეს კანონად და გამოხატავს იგივეობის ურთიერთობის რეფლექსურობას. სწორედ ამ კანონით ფილოსოფიასა და ლოგიკაში ხშირად ამოიწურებოდა იგივეობის შინაარსი, რომელიც არ არის ტოლფასი იგივეობის ცნებისა. ეს უკანასკნელი კი დაფუძნებულია მხოლოდ შედარებით განურჩეველი ობიექტების ვაიგივების პრინციპზე იგივეობის აბსტრაქციის ჩარჩოებში.

ე. ი. სემანტური და ონთოლოგიური მნიშვნელობა ეკვივალენტურია იგივეობის კანონისა, გნოსეოლოგიური კი — იგივეობის ცნებისა.

იგივეობის ფილოსოფიური არსის შესწავლით ჩვენ მივედით შემდეგ განმარტებად.

იგივეობა — ყოფიერების, აზროვნების ისეთი კატეგორიაა, რომელიც აიზრეკლავს თანაფარდობას რეალობის საგნებს, აღქმის, აზრთა შორის, დაფუძნებულებს წარმოდგენაზე ან მსჯელობაზე იმის შესახებ, თუ რა არის „ერთი და იგივე“ ვაიგივების აბსტრაქციის გარკვეულ ინტერვალში.

ზუსტად იგივეობის ორი ძირითადი პრინციპის არსებობით აიხსნება ამ ცნების გამოყენების სირთულე.

მუსიკისმცოდნეობაში იგივეობის ტერმინის ხმარებისას შემოიფარგლებიან მხოლოდ მისა პირველი პრინციპით და იგივეობას განიხილავენ როგორც სრულ მსგავსებას.

ხოლო იგივეობის მეორე პრინციპის გამოვლენისას ის განიხილება არა როგორც იგივეობა, არამედ როგორც განმეორება.

ე. ი. გამოდის, რომ საქმე გვაქვს ერთი მთლიანის ორი შემადგენელი ნაწილის ურთიერთდაპირისპირებასთან.

ერთ შემთხვევაში ეს იგივეობაა, მეორეში კი — არა. აი სად იმალება ერთნობი მიზეზი მუსიკისმცოდნეების ორმაგი დამოკიდებულებისა ამ პრობლემის მიმართ.

მეორე მიზეზი მდგომარეობს იმაში, რომ მუსიკისმცოდნეობაში იგივეობა განიხილება როგორც განვითარების პრინციპი, რომელიც არა იშვიათად დადის წერის განსაზღვრულ ტექნიკამდე (კერძოდ კი — ზუსტ განმეორებამდე).

მაგრამ ცნება იგივეობა მიეკუთვნება კატეგორიის თანრავს, ამიტომ იგივეობის თავისებურებების გამოკვლევის დროს მუსიკაში დგება კატეგორია — პრინციპის ცნებების დიფერენციაციის პრობლემა.

იგივეობრივი თანაფარდობები მსჭვალავენ ცხოვრების, ბუნების, სამყაროს სრულად განსხვავებულ დონეებს. ჯერ კიდევ ადრინდელ ბრძენთა ტრაქტიკატებში იყო აღწერილი ანალოგიის კანონი, რომელიც წარმოადგენს სამყაროს ქვაკუთხედს: „ის, რაც არის დაბლა, ანალოგიურია იმისა, რაც ზღვდა მაღლა, და ის, რაც არის მაღლა, ანალოგიურია იმისა, რაც ზღვდა დაბლა“¹².

ეს პოსტულატი აღნიშნავს კოსმოსის მოვლენათა საერთო კავშირების არსებობას და გადმოგვცემს ამ კავშირების ხასიათს: მაკრო — და მიკრო — კოსმოსის კანონების იგივეობას. აბრიორული — სინთეტური მსჯელობა კი შესაძლებელია კანტის მიხედვით კატეგორიების მეშვეობით, ე. ი. „ყველაზე ზოგად და ფუნდამენტურ ცნებათა რიცხვს, რომლებიც აირეკლავენ სინამდვილის და შემეცნების მოვლენათა არსებით, საყოველთაო თვისებებს და თანაფარდობებს“¹³.

ამიტომაც იგივეობა | მიეკუთვნება კატეგორიების განრიგს. იგივეობა, როგორც ყოველგვარი კატეგორია, უნივერსალურია. წარმოადგენს რა ცოცხალ სისტემათა გარემოსთან სპეციფიური ურთიერთგავლენის შედეგს, იგი გამოხატავს ურთიერთობას ამ სისტემის ორ ან რამდენიმე ელემენტს შორის. მაგ-

რამ ეს ელემენტები ხომ დროში და სივრცეში არიან განლაგებულნი. და სწორედ ეს დროთა — სივრცობრივი პარამეტრი, კონკრეტულ მოქმედების განხორციელებასთან დაკავშირებული, ვლინდება განმეორებადობის პრინციპში. ამ ორ ცნებათა შორის არსებობს იერარქიული დაქვემდებარება კატეგორიისა და პრინციპისა, რადგან „პრინციპი — ცენტრალური ცნებაა, სისტემის ბურჯი, რომელიც წარმოადგენს რომელიმე დებულების განზოგადებას და გავრცელებას იმ დარგის ყველა მოვლენაზე, რომლიდანაც ეს პრინციპი განიცდის აბსტრაგირებას“¹⁴.

კატეგორია წარმოადგენს მოძრაობას აბსტრაქტულიდან კონკრეტულისაკენ, მოვლენიდან არსამდე. ამიტომაც იგივეობის კატეგორია დებულებს ცხოვრებაში და მუსიკაში მრავალმხრივ გამოვლინებას ძირითადი საწყისი პრინციპის — განმეორების — მეშვეობით. ამიტომაც განმეორება თავის საწყისებში იგივეობიდან გამომდინარეობს და არა პირიქით!..

იგივეობის კატეგორია უკვე ვარაუდობს შინაგანი სხვაობის შინაარსს, რომელიც გამოვლინების გარკვეულ პირობებთანაა დაკავშირებული. თვით ცალკეული საგნების გაიგივება მოითხოვს მათ წინასწარ სხვაობას. ეს კი ნიშნავს, რომ იგივეობა განუყრელადაა დაკავშირებული სხვაობასთან (და არა კონტრასტთან!) და ცხოვრებაში იგი შედარებითია.

აბსოლუტური იგივეობა შესაძლოა მხოლოდ აბსტრაქციის სფეროში. ცხოვრებაში კი იგივეობა კონკრეტულია, ამიტომ არის იგი პირობითი.

თუ წარმოვიდგინო იგივეობის და განმეორების ურთიერთობას გენეალოგიური ხის სახით, ფესვები იქნება იგივეობის კატეგორია — მთელი ხის მკვეზავი. ტანი — განმეორების პრინციპია, ხოლო მრავალრიცხოვანი შტოები — ოსტინატური, ვარიანტული, ვარიაციული, კანონური და განვითარების სხვა ხერხები.

ყველა შემოჩამოთვლილს სჩვევია სა-

ერთო თვისებები იგივეობის კატეგორიის სპეციფიკიდან გამომდინარე. მათ ახასიათებს სიმყარე, სტაბილურობა, საწყისი ნაკვების არაერთგზის დაბრუნება. მათ საფუძველშია მსგავსების თანაფარდობა.

მუსიკალურ ხელფენებაში იგივეობის კატეგორიის თავისებურებების გამოკვლევამ გამოამჟღავნა ფუნქციების გარკვეული წრე.

უპირველესად, იგივეობრივი ასახვა წარმოადგენს ერთი ხასიათის დამატაციბელ, შეუფერხებელ საშუალებას. ამასი გამოიხატება ემოციური საწყისის გამყარების ფუნქცია.

მეორედ, რიტმო-ინტონაციის განმეორება წარმოადგენს მიღებული ინფორმაციის უფრო მყარად დამკვიდრებულ საშუალებას, ის ვლინდება ღერძად, საყრდენად სმენისა და მეხსიერებისათვის მუსიკალური ბგერების უწყვეტ დინებაში. ეს განსაზღვრავს მნემონურ ფუნქციას.

მესამედ, ყალიბდება მუსიკალური კომპოზიციება, დამყარებული სხვადასხვა განმეორების ნაირსახეობაზე — ფორმაქმნადური ფუნქცია.

მეოთხედ, გამოვლინდება რა სხვადასხვა დონეზე — მოტივიდან სრულ ნაწარმოებამდე, იგივეობრივი ურთიერთობა მოიცავს კომპოზიციის დრამატურგიულ დონესაც — დრამატურგიული ფუნქცია.

ქრონოლოგიურად ზემოაღნიშნული ფუნქციები არაერთდროულად იყო მოთხოვნილი საზოგადოების მიერ. საუკუნეების მანძილზე ხდებოდა მათი თანდათანობითი შემეცნება. ეს დამოკიდებული იყო საზოგადოების ენატურულ-ესთეტიკური მოთხოვნის დონეზე და მუსიკალური ხელფენების გადასაწყვეტი კონკრეტულ ამოსახნელ ამოცანებზე.

იგივეობის პირველი ორი ფუნქცია გამოვლინდა კაცობრიობის საზოგადოების ძალიან ადრეულ ეტაპზე. ისინი უწყვეტად ურთიერთშეკავშირებულია ასევე ადამიანის ფიზიოლოგიურ თავისებურებებთან. როგორც ცნობი-

ლია ფსიქოლოგების შრომებიდან (კერძოდ, უხნაძის, ლურიას, ვიგოტსკის, მოლის და ა. შ.), იგივეობა წარმოადგენს შემეცნების თავისებას აღიქვას ინფორმაცია შესაბამისი კოდების სისტემიდან.

ასე, შემეცნების პროცესში ხდება არა გარეგნული სინამდვილის ცნობიერებაში არსებულ წარმავალ სახეებთან შეკავშირება, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, კოდის ძიება, რომლის დამხარებით შესაძლოა გავივით გარეგანი ზემოქმედების არსი და გავივით იგი თანაც მისი ამოცანებიდან გამომდინარე.

აღქმა არ მოითხოვს ობიექტის ვეფლა ნიშნის აუცილებელ რევისტრაციას. ეს ხდება გამოცნობის ფსიქოლოგიის ორი ხერხის მოქმედების ზეგავლენით: ზემოქმედების დეტალური შესწავლით ობიექტის თანდათანობითი ჩამოყალიბების პროცესში და ობიექტის წყაროების მცირერიცხოვან, მაგრამ „ძლიერ“ დამახასიათებელი ნიშნების სწრაფი ამოცნობით. ინფორმაციის კლასიფიკაციის პროცესში კოდის, თეზაურუსის მეშვეობით, საშუალებას იძენს მეორე შემთხვევაში დაზოგოს გამოცნობის ძიების მოძრაობანი, შემოიფარგლოს გამოცნობისათვის საკმარის კრიტიკულ ნიშანთა კომპლექსის შემოწმებით.

ინდივიდის მიზანმიმართულებიდან გამომდინარე, კონკრეტული ამოცანის გადაწყვეტისას, შემეცნების პროცესში ერთი და იგივე ობიექტის „წაკითხვისას“ შეიძლება ამოვარჩიოთ ესა თუ ის კოდი, რომელიც ასახავს მის ხან ერთ, ხან მეორე თავისებურებას. ამიტომაც კოდო ოპერატულია. ამ ფაქტში ვლინდება ცნობიერების აქტიური ხასიათი: კოდებზე დაყრდნობით იგი აღქმისას სცნობს საჭირო ობიექტს, იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც იგი ვარიანტულ კლასს მიეკუთვნება.

წიგნში „მუსიკალური აღქმის ფსიქოლოგიაზე“ ე. ნაზაიკინსკი მიმართავს სახე-ეტალონის ცნებას, რომლის შინაარსის დედა-აზრს ჩვენ კოდის მნიშვნელობას ვუკავშირებთ. „ძალზე მნიშ-

ენლოვანია გამოცნობის თეორიაში სახე-ეტალონის ცნება... იგი შესაძლოა ერთსა და იგივე ობიექტისათვის განსხვავებული იყოს და ასახავდეს მის თავისებურებათა სხვადასხვა მხარეებს, მაგრამ ყოველთვის სწორედ იმას, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კონკრეტული ამოცანის გადაწყვეტისას.

სახე-ეტალონის ცნების პრინციპული მნიშვნელობის წარმოსადგენად მუსიკალური აღქმის კანონზომიერებათა კვლევისას საკმარისია მოვიგონოთ, რამდენად მნიშვნელოვანია მუსიკაში ვარიანტულობის პრინციპის როლი განვითარების სხვადასხვა დონეზე“¹⁵

ახე რომ გამოცნობა სულაც არ წარმოადგენს საგნობრივ და ცნობიერებაში წინასწარ არსებულ სამყაროთა სახეების დაპირისპირებას (ამგვარი წინასწარარსებულ სახეთა სამყარო არ ვგუგულებს), არამედ სწრაფვას „წავიკითხოთ“ საგნობრივი სამყარო არსებული კოდების მეშვეობით, მიუვახლოვით იგი (სამყარო) ადრე არსებულ (სუბიექტის ცნობიერებაში ისტორიულად ჩამოყალიბებულ) კლასიფიკაციას. სამყაროში აბსოლუტური დამთხვევები არ არსებობენ. იგივეობის გამოვლენა — ცნობიერების თვისებაა დამყარებული კოდის მექანიზმზე, როდესაც მხოლოდ ორი შემაჯღლი პარადიგმის დამთხვევის შედეგში იქმნება მთელის სრული სურათი.

მუსიკის დროებით — პროცესუალური ბუნებიდან გამომდინარე, მისი აღქმის პროცესში გამოვლინდება ა. მოლის მიერ დასახელებული ავტოკორელაციის მექანიზმი. ავტოკორელაციაში იგი განიხილავს მოვლენათა თანამიმდევრულ კავშირს, რომელნიც უწყვეტობის ან პერიოდულობის მეშვეობით შეიქმნენ. ავტოკორელაციისას, აღქმის პროცესში, განვითარების ყოველი ცალკეული მომენტი ამავე პროცესის უახლოეს წინამავალ მომენტს ედრება, რომელიც შენარჩუნებულია კვალის სახით ხანმოკლე, ოპერატიულ მეხსიერებაში. მყარდება ამ მომენტების იგივეობრიობა,

ანუ დახასიათებათა სიახლოვე, რაც პროცესის ერთიანობას უწყობს ხელს: პროცესი თითქოსდა უპირისპირდება თავის თავს — ანუ ავტოკორელირება ხოლო ინფორმაციის გადაცემის დასამახსოვრებლად წარმოებს მისი დუბლირება, ანუ გამეორება, განმტკიცება. ფსიქოლოგების მიერ დადგენილია, რომ განმეორებითი გალიზიანება იწვევს განმეორებით რეფლექსებს. ამიტომაც მუსიკის აღქმის პროცესში, ხელოვნების ჰედონისტური მიმართულებიდან გამომდინარე, ის მუსიკალური ნაწარმოები იძლევა მეტ სიამოვნებას, რომელშიც ცნობილის „როდენობა“ დომინირებს არაცნობილზე.

როგორც აღნიშნავს გ. ორჯონიკიძე, „მუსიკის ფუნქცია — დააფიქსიროს გარკვეული განწყობილებები. ამიტომ მის აღნაგობაში მნიშვნელობა ენიჭება არა იმდენად უსასრულო წინსვლას როგორც, მაგალითად მეტყველებაში, რამდენადაც მოცემული ემოციის განმტკიცებას. ამ ფორმადქმელებით კანონზომიერებაში გამოვლინდა ადამიანის ფსიქური ბუნების ერთ-ერთი თვისება — დამახსოვრება, მიღებულ შეგრძნებათა, შთაბეჭდილებათა განმტკიცება განმეორებითი გალიზიანების გზით...“

მთავარი ემოციის ხშირი ფიქსირება გამეორების გზით — ეს მხოლოდ მუსიკისათვის ჩვეული კანონზომიერებაა“¹⁶.

ე. ი. კოდი, სახე-ეტალონი თავისი ფუნქციების მიხედვით ემსგავსებიან გაიგივების აბსტრაქციის ინტერვალს. და, მართლაც, აღიქვამს რა მაგალითად, სხვადასხვა ობიექტებს კოდი მათ კლასიფიკაციას უკეთებს მსგავსების ან განსხვავების პრინციპის მიხედვით გაიგივების აბსტრაქციის ინტერვალზე გულისხმობს ისე და ისე შერევათი ნიშნის ფარგლებში სხვადასხვა ობიექტის გაიგივებას. სწორედ კოდის, სახე-ეტალონის, გაიგივების ინტერვალის არსებობა შესაძლებელს ხდის შედარებას, გამოცნობას, მსგავსის პოვნას და განსხვავებულის გამოყოფას.

ყოველივე ამით აიხსნება იგივეობის კატეგორიის ფუძემდებლური როლი

მუსიკალური ხელოვნების ჩამოყალიბებაში და განვითარებაში. როგორც ბ. ასაფიევი წერს წიგნში „მუსიკალური ფორმა როგორც პროცესი“ „ცნობიერებაში დენადი ბერადმასალის შეკავების აუცილებლობის გამო, ვასკნით, რომ მთელი მუსიკალური პროცესის გაფორმების და ყველა ჩამოყალიბებული ფორმა-სქემის საფუძველში უნდა იყოს ორი პრინციპი, რომელთაც ძალუძთ ჩამოყალიბონ ეს „ჰაეროვანი“ მასალა: ესენია იგივეობის პრინციპი, ანუ მსგავსის ან კი სრულიად ერთნაირ თანაფარდობათა გაყოფის ან პერიოდულად განმეორებად დაბრუნებისა, და კონტრასტის პრინციპი, ანუ ინტონაციათა გაყოფა, რომელნიც თავის თავს უპირისპირებენ ჟღერადობათა წინამავალ კომპლექსს“.¹⁷

ვიზიარებთ რა ასაფიევის მიერ ჩამოყალიბებულ იგივეობის კონცეფციას, ამავე დროს ჩვენ არ ვეთანხმებით მკვლევარს, როცა იგივეობას და განმეორებას, კატეგორიას და პრინციპს იგი იხილავს როგორც სინონიმებს, სტატიის დასაწყისში მოყვანილი დასაბუთების გამო.

შემდეგში მუსიკისმცოდნეების ნაშრომებში გვხვდება ტერმინების მთელი მრავალფეროვნება. ისინი მიგვითითებენ პროცესებზე, რომლებიც გენეტიკურად იგივეობის კატეგორიიდან გამომდინარეობენ. მაგალითად, ვლ. პროტოპოპოვთან ვკითხულობთ ვარიაციული იგივეობა, ვარიაციული ამოზრდა; ს. სკრებკოვთან — ოსტინატურობის პრინციპი (ნაწილობრივ ცვალებადობასაც), ლ. მაზელ, ვ. ცუკერმანთან — მოძრაობა ერთიანობიდან და მიყვანა ერთიანობამდე; ვ. სპოსობინთან — განმეორება და შეცვლილი განმეორება; ვ. ბობროვსკისთან — მსგავსების პრინციპი, უკონტრასტო ფუნქცია. ერთელემენტური დრამატურგია; ო. სოკოლოვთან — იგივეობასთან მიახლოება — იგივეობასთან დაცილება და ა. შ. ყველა განსაზღვრა გამომდინარეობს ერთიანი საწყისიდან — იგივეობის კატეგორიიდან.

და მაინც, შესაძლებელია თუ არა იგივეობა მუსიკაში?

მუსიკისმცოდნეობაში მიმდინარეობს „ფარული“ დისკუსია ამ საკითხის ირგვლივ. ყველა მრავალრიცხოვანი პოზიცია შეიძლება ჩამოყალიბდეს სამჯგუფად.

მკვლევარების ერთი ნაწილი სთვლის, რომ დასაშვებია იგივეობის ცნება მუსიკალურ ხელოვნებასთან დაკავშირებით (მაგალითად, ბ. ასაფიევი, ვლ. პროტოპოპოვი, ე. ნაზინკინსკი, ი. პიასკოვსკი და ა. შ.).

მუსიკისმცოდნეების მეორე ჯგუფი იკვლევს იგივეობის კატეგორიიდან გამომდინარე მოვლენებს თვით სიტყვა იგივეობის ოპერირების გარეშე (მაგალითად, ს. სკრებკოვი, ს. სპოსობინი, ლ. მაზელ, ვ. ცუკერმანი, ვ. ბობროვსკი, ი. ბარანოვა, ა. ივაშკინი, ი. სუხომლინი და ა. შ.).

მესამე ჯგუფში ვაერთიანებთ მუსიკისმცოდნეებს, რომლებიც საერთოდ უარყოფენ იგივეობის იდეას მუსიკაში (მაგალითად, მ. არანოვსკი, ო. სოკოლოვი, ი. ვოლკოვა და ა. შ.). რით მოტივირებენ ისინი თავიანთ პოზიციას?

მივმართოთ ო. სოკოლოვის სტატიას „მუსიკაში ფორმაქმნადობის ორი ძირითად პრინციპზე“. იკვლევს რა მუსიკალური ფორმაქმნადობის ლოგიკას, მუსიკისმცოდნე წამოაყენებს მასში ორ ზეპრინციპს. ერთი მათგანი დაკავშირებულია მუსიკის დინამიკურ, მეორე — კონსტრუქციულ მხარესთან. პირველ პრინციპს ო. სოკოლოვი უწოდებს წინსვლით განვითარებას, მეორეს — შეკრულ ქმნადობას. შემდეგ ავტორი აღნიშნავს, რომ მის მიერ დასახელებული ორი ზეპრინციპი მოგვაგონებს ბ. ასაფიევის კონცეფციას, მოცემულს წიგნში „მუსიკალური ფორმა როგორც პროცესი“. მაგრამ, როგორც აღნიშნავს ო. სოკოლოვი, სწორედ განმეორების განსაზღვრასთანაა (ბ. ასაფიევი — იგივეობასთან). დაკავშირებული მის მიერ შემოთავაზებული ზე-

პრინციპთა წყვილის ასაფიქვის კონცეფციასთან სხვაობა¹⁸.

რითი ასაბუთებს ამ სხვაობას ო. სოკოლოვი?

მეცნიერს მიაჩნია, რომ მუსიკალურ ხელოვნებაში უბრალო განმეორებაც კი არ შეიძლება იყოს იგივეობა. აღქმის პროცესში იგი ხარისხობრივად განსხვავდება პირვანდელისაგან, რადგან მას შემოგადმოცემულის შეგრძნების მტკიცების და არა პირველი იმპულსის ხასიათი აქვს. მაგრამ სქოლიოში (მოკვიანებით) ო. სოკოლოვი აღნიშნავს, რომ თავის სტატირაში იგი „გამოიყენებს ასაფიქვისტერმინს „იგივეობა“ იმ მრავალრიცხოვან შემთხვევაში, როდესაც „მანძილზე განმეორებულ ელემენტთა შორის განსხვავება არ არსებობს“¹⁹.

ერთ-ერთი ზეპრინციპის უმნიშვნელოვანეს თავისებურებას — წინსვლით განვითარებას — ო. სოკოლოვი დაიყვანს ურთიერთსაწინააღმდეგო პრინციპების წყვილამდე: იგივეობასთან (ანუ მსგავსებასთან) დაცილება და იგივეობასთან (ანუ მსგავსებასთან) მიახლოება. ყურადღებას იპყრობს ფრაზა „იგივეობასთან ანუ მსგავსებასთან“ იმიტომ, რომ ერთი ვერდის შემდეგ ტერმინები უკვე უპირისპირდებიან ერთიმეორეს: „დაყვანა იგივეობამდე იცვლება დაყვანით მსგავსებამდე“. კონტექსტიდან გამომდინარე, ო. სოკოლოვი ტერმინებს ვერ იყენებს როგორც სინონიმებს, მაგრამ ერთ ვერდის მერე — უკვე როგორც ანტონიმებს.

ამგვარად, თუ გავყვებით ო. სოკოლოვის აზრთა დინებას, გამოდის, რომ მუსიკაში, ერთის მხრივ შეუძლებელია ლაპარაკი იგივეობაზე (უბრალო განმეორებაც კი არ არის იგივეობა), მაგრამ, მეორე მხრივ, „მანძილზე“ გამეორებულ ელემენტებს შორის სხვაობა არ არსებობს.

რა თქმა უნდა, სტატიას ზიანი მიაყენა სარეზიუმო ფორმულირებათა უქონლობამ, რას გულისხმობს კონკრეტულად, ავტორი. იგივეობის, მსგავსების ქვეშ და მანძი, დავსვათ კითხვა: როგორ მოხდა, რომ ამ სტა-

ტიაში ერთი აზრი თითქოსდა უარყოფს მეორეს?

ძირითადად ეს აიხსნება თვით შესასწავლი მოვლენის როლი, მრავალწახნაგოვანი ბუნებით. ასეთ მიდგომაში ვლინდება გავრცელებული შეხედულება, რის თანახმადაც იგივეობა დაყვანილია სიტყვა იგივეობის სემანტიკამდე. მაგრამ თვით იგივეობის კატეგორია ხომ უფრო ტყუადი შინაარსით აღინიშნება! გამოდის საკითხის ერთმხრივი განხილვა. ამიტომაც იქმნება სტატირაში აზრთა შეუსაბამობა, როდესაც ერთი მოვლენის, ერთი მთლიანობის ობიექტურ თვისებებს ერთმანეთს უპირისპირებენ.

მ. არანოვსკი სტატირაში „ინტონაცია, ნიშანი და „ახალი მეთოდები“ სვამს მუსიკაში განმეორების ფუნქციის საკითხს. ის აღნიშნავს, რომ მოცემული საკითხი „ფლობს მხოლოდ ქრესტომათიული ნათლის წარმოდგენას, სინამდვილეში კი ასახავს საგრძნობლად რთულ და მცირედ შესწავლილ ფსიქოლოგიურ პროცესებს“²⁰. არანოვსკი აღნიშნავს, რომ „გამეორება, როგორც წესი გამოიყენება კონტექსტში როგორც იგივე, მაგრამ დროის განსხვავებულ მომენტში“²¹. მაგრამ ავტორის უნიშვნით, განმეორებანი მიეკუთვნება უფრო რთულ და მრავალფეროვან მოვლენებს. კერძოდ, ის მიუთითებს თემის განმეორებით ჩატარებისას, შესაძლებელ დინამიურ და ავოგაურ ცვლილებაზე. აქედან გამომდინარე, ავტორი გეთავაზობს აზრს, რომ მუსიკაში შეიძლება მსგავსობა არა იგივეობაზე, არამედ ორი გატარების ეკვივალენტობაზე, როგორც არა სრულ ტოლობაზე, ე. ი. მსგავსებაზე არა ყველა, არამედ ერთი ან რამოდენიმე მხრივ“²².

მეორედ, „მუსიკაში, როგორც დროებით პროცესში არ არის რეალური ფიზიკური იგივეობა. ჩვენ უნდა შევქმნათ ის ჩვენს წარმოდგენაში, შევქმნათ ილუზია ერთიანობისა ორი სხვადასხვა ფიზიკური ობიექტის დახმარებით, ე. ი. წარმოვსახოთ ერთის თვისება მეორეში...

ეს მოღველი განსაზღვრავს „შედარების ფსიქოლოგიურ ოპერაციას“.

ამრიგად, მუსიკისმცოდნე სწორედ აღნიშნავს მუსიკაში იგივეობის პრობლემასთან დაკავშირებულ მიდგომის რთულ სპექტრებს.

რას გვათავოზობს ის მდგომარეობიდან გამოსასვლელად?

ტერმინ იგივეობაზე უარის თქმას და მის შეცვლას ეკვივალენტობის ცნებით ან იკონიკური ნიშნით.

მაგრამ მისი ერთიცა და მეორე მოსაზრებაც მუსიკაში იგივეობის წინააღმდეგ არ ეწინააღმდეგება იგივეობის ცნებას. პირიქით, ისინი იგივეობის კატეგორიაში შემავალი აუცილებელი და ურთიერთშემავსებელი საწყისებია და ამაში ვლინდება პარადოქსი ტერმინ იგივეობის გამოყენებისა მუსიკაში, როდესაც მისი შემადგენელი საწყისები ურთიერთშეპირისპირებულია ერთიმეორესთან და მეტიც, ურთიერთშეპირისპირებულია იგივეობის არსთან.

დავამტკიცოთ ეს აზრი თვითონ არანოვსკის სტატიის ციტატებით. ასე, პირველი მიზეზი, რომლიდანაც „მუსიკაში არ არის იგივეობა... ესაა მსგავსება რომელიც განსაზღვრულ მდგომარეობაში“. მაგრამ ეს სხვა არაა, თუ არა ჩვენ სტატიის დასაწყისში განხილული გაიგივების აბსტრაქციის ინტერვალი. ე. ი. ინდივიდის მიზანდასახულებიდან გამომდინარე ის ჯამი II როდენობის მსგავსი რიცხვისა, რომლიდანაც ჩვენ ვაწარმოებთ შესადარებელთა იგივეობას.

მეორე შემთხვევაში, არანოვსკი ოპერირებს მუსიკის დროებითი პროცესით, ის გამოხატავს გავრცელებულ შეხედულებას, რომლის თანახმად ჟღერადობის ყოველი მომენტი მიმართულია წინ და ამიტომ, შეუძლებელია რეალურ ფიზიკურ იგივეობაზე ლაპარაკი. „ჩვენ უნდა შევქმნათ ის ჩვენს წარმოდგენაში, შევქმნათ ილუზია ერთნაირობისა ორი სხვადასხვა ფიზიკური ობიექტის დახმარებით, ე. ი. ერთის თვისების მეორეში წარმოსახვით“.

მაგრამ რადგანაც არანოვსკი ფიზი-

კურში გულისხმობს კონკრეტულად ხელშესახებ საგანს (მაგალითად, ადამიანს), მაშინ როგორ მოვიქცეთ მათემატიკაში, რა არის იქ ფიზიკურად „რეალური“? აკი აბსოლუტური იგივეობა (ე. ი. ტერმინის ის მნიშვნელობა, რომელიც მას მხედველობაში აქვს) შესაძლებელია მხოლოდ აბსტრაქტულ სფეროში!

შემდეგ, ადამიანის თავის თავთან იგივეობაზე მოყვანილი მაგალითი დიკუსიურია. თუ მივიღებთ მხედველობაში ადამიანს მოცემულ მომენტში და სივრცის კონკრეტულ წერტილში — დიახ, ეს აბსოლუტური იგივეობაა. მაგრამ, ხომ ცხოვრება უწყვეტად დინებადია და შემთხვევით როდი ჩამოყალიბდა მოსწრებული გამოთქმა „ერთი და იგივე მდინარეში ორჯერ შესვლა შეუძლებელია“. ამასთან მიმართებაში გასახსენებელია სოფისტების ერთ-ერთი დისკუსია ისრის მოძრაობასთან დაკავშირებით. ერთი მხრივ ისარი მოძრაობს, რადგან რეალურად ის „ა“ წერტილიდან მოხვდა „ბ“ წერტილში. მაგრამ თუ ისრის ფრენის ტრაექტორიას დავყოფთ შემადგენელ ნაწილებად, მაშინ სივრცის მოცემულ წერტილში ისარი დგას. ჯამში მოძრაობის ილუზია იქმნება: ისარი მოძრაობს და უძრავია ერთდროულად.

დელამიწის დროებითი ვექტორი მიმართულია წინ არა მარტო მუსიკაში, არამედ ცხოვრებაშიც. ამიტომ ცხოვრების ყოველი გაეღვება თვითგაიგივებულია. ჩვენ კი აღვიქვამთ და ვქმნით სრულ სურათს დროის ორი მონაკვეთის შეჯერებით, შეცნობის და შედარების ფსიქოლოგიური ოპერაციიდან გამომდინარე.

ამრიგად, კითხვაზე მუსიკაში იგივეობის შესაძლებლობაზე ვპასუხობთ დადებითად. იგივეობის კატეგორიის ასპექტების გამოკვლევამ, მათი მუსიკალურ ხელოვნებაში ასახვის თავისებურებების ანალიზმა მიგვიყვანა მუსიკაში იგივეობის არსის შემდეგ განსაზღვრებად.

იგივეობა წარმოადგენს მუსიკალური

ხელოვნების ერთ-ერთ ძირითად კატეგორიას, რომელიც აყალიბებს მუსიკალური ქსოვილის ელემენტებს შორის (აღებულს უშუალოდ ზედიზედ ან დაშორებით მანძილზე) თანაბარ უფლებიან ურთიერთობის ტიპს; გვევლინება რა სამყაროს შედარებით კატეგორიად, იგი განსახიერებულა განმეორების ძირითად პრინციპში და აქვს შემდეგი ფუნქციები: ემოციური განწყობის განმტკიცება, მნემონური, ფორმაქმნალობა, დრამატურგიული.

მუსიკაში იგივეობის გამოვლინებაზე მსჯელობისას საჭიროა გაითვალისწინოთ შემდეგი, ჯერ ერთი, შესაძლოა სხვადასხვა ნაწარმოების გაიგივება. მეორეც, განვიხილოთ იგივეობის თანაფარდობანი ერთი ნაწარმოების ფარგლებში.

იმ შემთხვევაში, თუ ჩვენ ვამყარებთ იგივეობას დამოუკიდებელ ნაწარმოებთა შორის, იგივეობის კატეგორიის ასპექტები გამოვლინდებიან შემდეგნაირად. ონთოლოგიური ასპექტის შესაბამისად, ყოველი ნაწარმოები თავის თავს უდრის. გაიგივების აბსტრაქციის ინტერვალად ჩვენ მივიჩნევთ ზოგად საკომპოზიციო სქემებს. ფორმის ტიპები წარმოადგენენ ნაწარმოებთა გარკვეული ჯგუფისათვის იმ ერთიან ღერძს, რომელიც საშუალებას გვაძლევს ვაწარმოოთ მათი კლასიფიკაცია და გამოვიცნოთ თუ რამდენად შეეფარდება მოცემული ნაწარმოები ფორმის ამა თუ იმ ჩამოყალიბებულ ტიპს. გნოსეოლოგიური ასპექტი ვარაუდობს სხვადასხვა ნაწარმოებთა გაიგივებას იგივეობის აბსტრაქციის რჩეული ინტერვალის ფარგლებში.

ერთი ნაწარმოების ფარგლებში თვალი გავვლება იგივეობის კატეგორიის მოქმედების შემდეგ თავისებურებებს. ონთოლოგიური ასპექტი იხსნება მუსიკალური ნაწარმოების შინაარსის დონეზე. მუსიკის პროცესუალური დროის ბუნებიდან გამომდინარე უღერადობის ყოველი ცალკეული მომენტი თავისთავს უდრის, იგი განუმეორებელია თავისი ემოციურ-აზრობრივი ადვსებით.

გაიგივების აბსტრაქციის ინტერვალში მოიცავს კონკრეტულ საკომპოზიციო გემას. იგი შეეფერება ფორმის სტრუქტურას, ინდივიდუალურ პრაოორციებს.

იგივურად განურჩეველთა პრინციპის მოქმედების გამო, ჩვენ ვაიგივებთ სტრუქტურის თვალსაზრისით მსგავს, მაგრამ ემოციური შინაარსის მხრივ განსხვავებული, მუსიკალური დროის ერთიანი დინების მომენტებს. ამიტომაც გნოსეოლოგიური ასპექტი მოქმედებს მუსიკალური აღნაგობის და შინაარსის თანაფარდობის დონეზე.

ესე იგი, ჩვენ ვერ ვეთანხმებით გავრცელებულ, მყარ დებულებას, რომლის თანახმად იგივეობას უტოლებენ გამოორებას, განიხილავენ რა მას როგორც მის კრძო გამოვლინებას. ვიძიებთ: გამეორება ამოდის იგიეობიდან და არა პირიქით! მათ შორის არსებობს კატეგორია — პრინციპის ეერარქიული თანაფარდობა.

ჩვენ ვერ დავეთანხმებით ისეთ აზრსაც, რომ მუსიკაში იგივეობაზე მსჯელობა მხოლოდ პირობითია. ამ მიდგომის ძირითად დებულებას წარმოადგენს მუსიკის სპეციფიკისადმი, მისი დროებითი ბუნებისადმი ოპელირება და იგივეობის ვაგება როგორც სრული მსგავსებისა.

მაგრამ „იგივეობის ცნება“, „იგივეობის კატეგორია“ განსხვავდებიან სიტყვა იგივეობის სემანტიკისაგან. იგივეობის კატეგორია მუსიკაში, ისევე როგორც ცხოვრებაში, შედარებითია. იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ნაგებობა უცვლელად მეორდება (უშუალოდ ან მანძილზე), ყოველი მისი განხორციელება ავლენს იგივეობის შედარებით თანაფარდობას. მისი სტრუქტურული, კონსტრუქციული ასპექტები უცვლელია, მხოლოდ ემოციური აღქმა ყოველ შემთხვევაში ახალი აზრით ივსება.

სწორედ ამაში მდგომარეობს იგივეობის გამოვლინების ფენომენი ცხოვრებაში და მუსიკაში: ერთი და იგივე შეიძლება ვაჩვენოთ სხვადასხვა რაკურსში, ცხოვრების სხვადასხვა მომენტში!



1. Евдокимова Ю. Полифония средних веков и эпохи Возрождения: Лекции по курсу «Полифония», Государственный музыкально - педагогический институт имени Гнесиних. М., 1985, с. 26.
2. Ожегов С. Словарь русского языка. М., 1984, с. 711.
3. Советский энциклопедический словарь. М., 1983, с. 1130.
4. Большая Советская энциклопедия т. 26. М., 1977, с. 31.
5. Философский словарь, М., Политиздат, 1986, с. 484.
6. Ожегов С., ზემოლნიშნული შრომა, გვ. 696.
7. იქვე, გვ. 477.
8. იქვე, გვ. 468.
9. Философская энциклопедия. 5, М., 1970, с. 238.
10. Антология мировой философии, т. 1, ч. 2, М., 1969, с. 847.
11. Философская энциклопедия, т. 5, М., 1970, с. 238.
12. Кибалион. Учение о герметической философии Древнего Египта и Греции. Издание Ассоциации Духовного Единения «Золотой Век», Москва, 1993, с. 2.
13. Советский энциклопедический словарь, с. 557.
14. Философский словарь, М., 1987, с. 382.
15. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972, с. 63.
16. Орджоникидзе Г. К вопросу о специфике музыкального мышления. Сб. Вопросы музыкознания. т. 3, М., 1960, с. 290.
17. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 104.
18. Соколов О. О двух принципах формообразования в музыке. В сб. О музыке. Проблемы анализа. М., 1974, с. 53.
19. Соколов О., ზემოლნიშნული შრომა, გვ. 60.
20. Арановский М. Интонация, знак и «новые методы». Журнал «Советская музыка», 1980 № 10, с. 103.
21. Арановский М., ზემოლნიშნული შრომა, გვ. 103.
22. Арановский М., ზემოლნიშნული შრომა, გვ. 104.

იმ სახელოვან ადამიანთა შორის, რომელთაც ჭიათურაში უმოღვაწეაო და თავიანთი ხელოვნებით დიდი წვლილი შეუტანაოთ ქართული თეატრალური კულტურის განვითარებაში, პაულე ფრანგიშვილი ერთ-ერთი გამოჩენილი მოღვაწეა. იგი მთელი სიცოცხლის მანძილზე თავდაუზოგავად ემსახურებოდა თეატრს და იბრძოდა მისი აღმავლობისათვის. დაულალავი ენერგიით მოღვაწეობდა თბილისში, ჭიათურაში, გორში და რესპუბლიკის სხვა ქალაქებში.

განსაკუთრებით დიდა მისი დამსახურება ჭიათურის თეატრის წინაშე. ამ ქალაქის სცენას ამშვენებდნენ ისეთი გამოჩენილი რეჟისორები, როგორც იევნენ აღ. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, მ. ქორელი, ნ. გამრეკელი-თორელი.

პ. ფრანგიშვილი 1926-1927 წწ. სეზონში მოვიდა ჭიათურის თეატრში. დიდი ენერგიით მოჰკიდა საქმეს ხელი. „ხელოვნების მსახური — ამბობდა იგი — მოწოდებულია ცხოვრების დამამშვენებელ ადამიანს სულიერი საზრდო მიაწოდოს, გონება აუმაღლოს, გრძნობა გაუფაქიზოს და პროგრესიულობისათვის მებრძოლთ მხარი დაუშვენიოს, ცხოვრების სინამდვილე სისწორით აღიქვას და აღქმული კი, თავისი ნიჭით გასპეტაკებული, ხალხს დაუბრუნოს“¹. რეჟისორს ეს წმინდა მოწოდება შესისხლბორცეული ჰქონდა. თეატრში მისვლისთანავე მთავარი ყურადღება მიაქცია რეპერტუარის განახლებას. ამ მხრივ წარმატებას მიაღწია. ეს სეზონი წინა სეზონისაგან განსხვავებით გამოირჩეოდა ქართული პიესების სიმრავლით: ს. შანშიაშვილის „ამბოკარი“, „მათრახის პანაშვიდი“, ა. წერეთლის „კინტო“, მ. ჯავახიშვილის „ჯავოს ხიზნების“ ინსცენირება, ა. ცაგარელის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, სენკევიჩის „ვიდრე ჰხვალ, უფალო!“

კავლი ფრანგიზვილი

თორნა ტაბატაძე

მაყურებელი მეტად უკმაყოფილო იყო წინა სეზონების მუშაობით და უნდობლად უყურებდა 1926-27 წწ. სეზონსაც. მაგრამ, მიუხედავად მრავალი დაბრკოლებისა, ყველა წარმოდგენა მომზადებული იყო. სეზონი გაიხსნა 24 ოქტომბერს ს. შანშიაშვილის პეისით „ამბოკარი“. პრესა თავიდანვე კარგ შეფასებას აძლევდა პ. ფრანგიზვილის მოღვაწეობას. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ (№1, 1927 წ.) წერდა: „...სეზონის ხელმძღვანელი პ. ფრანგიზვილი ასე ფართო ხელმძღვანელად პირველად გამოდის და ცოდვა იქნება არ აღვნიშნოთ, რომ მისი მუშაობა ჯერჯერობით სრულიად დამაკმაყოფილებელია“.

„1926-27 წწ სეზონი ჭიათურის თეატრის ისტორიის ფურცლებზე უნდა აღინიშნოს გამარჯვებით. ჭიათურის თეატრს ამ ოცი წლის განმავლობაში ბევრი თვალსაჩინო დასი და სეზონი უნახავს, მაგრამ ამ 4-5 წლის განვლილი სეზონები კი თითქმის ყოველთვის მოიკოჭლებდნენ. აი, 1926-27 წწ. სეზონი ახალგაზრდა რეჟისორ ფრანგიზვილის (მეთაურობით) ხელმძღვანელობით გამარჯვებით მიმდინარეობს. მსახიობთა რიგიანი შერჩევა ამა თუ იმ როლისათვის, მხატვრული გემოვნება — აი, რა ახასიათებს წლეულად სეზონს“¹.

„ფრანგიზვილი კმაყოფილი იყო და სეზონის დამთავრების წინ მიმართა საზოგადოებას: „...არ შემძლიან ჩემი გულწრფელი მადლობა არ გადაუხადო ჩემს მეგობრებს, რომლებმაც დიდი სითბო და სიყვარული მაგრძნობინეს... მე ვისურვებდი, რომ ასეთი შემხატკბილებული მუშაობა არასოდეს

არ შეწყვეტილიყო ჭიათურის სცენაზე და ყოველთვის ახალ გზით ევლოს ქართული თეატრის ასაყვავებლად“².

ფრანგიზვილიმა ახალი პერსპექტივები გაუხსნა თეატრს. იგი რეალისტი რეჟისორი იყო და მისი მგზნებარე ბუნება, ეროვნულობის გრძნობა სრულად აისახა მიმდინარე თეატრალურ ცხოვრებაში.

ფრანგიზვილი იღვწოდა ახალგაზრდობის მიზიდვისა და სცენაზე ორიგინალური დრამატურგიის დამკვიდრებისათვის. „კვდილობდით რეპერტუარი არა ცალმხრივი, არამედ მრავალფეროვანი და მიმზიდველი ყოფილიყო, რისთვისაც საჭირო და აუცილებელი ადგილი კლასიკურ მემკვიდრეობასაც ჰქონდა განკუთვნილი. რა თქმა უნდა, ამასთან ერთად არ ვივიწყებდით კოლექტივში შემაჯავლ ძალთა შესაძლებლობას და მუხლს ისე ვშლიდით, როგორც საბანი გპწვდებოდა“³.

ფრანგიზვილი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ქართულ ორიგინალურ რეპერტუარს. მან გადაწყვიტა ეჩვენებინა სპექტაკლი ჭიათურის მუშათა ცხოვრებიდან. ამ მიზნით, შალვა დადიანის რჩევით, მიმართა მწერალ ია ეკალაძეს, რომელმაც დაწერა კიდეც პიესა — „ზეინკალი“. „მუშაობის პროცესში — იგონებს პ. ფრანგიზვილი — გზადაგზა რაიმე გაუგებრობა თუ გვგვდებოდა მიწერ-მოწერის საშუალებით ვასწორებდით. სამწუხროდ სიშორის გამო დრამატურგი რეპეტიციებს ვერ ესწრებოდა. პიესა ნახა მხოლოდ პრემიერის დროს“⁴.

პიესა „ზეინკალი“ 1929-30 წწ სეზ-

ონში წარმოადგინეს. მაყურებელში სპექტაკლმა დიდი მოწონება დაიმსახურა. ეს კარგად ჩანს თეატრის დღიურში. „რაც შეეხება პიესის დადგმას, სწორედ ცოცხალი შემოქმედებით არის საესე. ძალები საერთოდ ნიჭიერი არიან. ამ დღეებში თვით მე ბევრი რამ ახალი გამოცდალე სცენური ტექნიკისა, რასაც შემდეგში გამოვიყენებთ. თუკი რაიმე ხეირიანი გამოვიდა ხელიდან, პირველ ყოვლისა ჭიათურელებს ვუძღვნი. ახლა კი მაღლობას მოვახსენებ მათ იმ ტკბილი წუთებისათვის, რომელიც მათ განმაცდვენიეს, ასეთი ძალებით ყოველთვის შეიძლება ქართული სცენისა და საზოგადოების გამოცოცხლება.“⁶

ამავე სეზონში წარმოადგინეს შანშიაშვილის „ბრაზი“, „პროტექცია“, ლვეტიანას „განაჩენი“, როსტოვას „ორი ბიჭი“. თეატრმა შეძლო მუშათა ფართო წრის მიხილვა.

1929-30 წწ. სეზონში მოეწყო თეატრის გასტროლები მარჯანიშვილის სახ. თეატრის შენობაში. საგასტროლო წარმოდგენები დაიწყო 16 აპრილს. მაყურებელს უჩვენეს ხუთი საუკეთესო დადგმა. „გასტროლებმა დაგვანახვა რომ პ. ფრანგიშვილს შესწევს უნარი და გამოცდილება გაუძღვეს თეატრს“ (გაზ. „კომუნისტი“ N25 1930 წ. 25 აპრილი). გასტროლები კარგად ჩატარდა. სანდრო შანშიაშვილი მოგონებებში წერდა: „პირადად მე გაკვირებული დავრჩი, როცა ჩემი პიესები ვნახე ამ თეატრში — „ბრაზი“, „პროტექცია“. ეს სპექტაკლები, ჯერ ერთი, კარგად იყო დახვეწილი და მეორეც, ბევრი ისეთი რამ იყო შეტანილი და გაკეთებული, რომელიც მე არც მქონდა წარმოდგენილი, როცა მათ ვწერდი. ცხადია, ყველაფერი ეს მიეწერება ამ თეატრის ხელმძღვანელს, ნიჭიერ რეჟისორს პ. ფრანგიშვილს და ასევე თეატრის ნიჭიერ კოლექტივს.“⁷

ჭიათურის თეატრში მუშაობის პერიოდში ფრანგიშვილი ჩამოყალიბდა, როგორც თეატრის ნამდვილი სამხატვრო ხელმძღვანელი და პროფესიონა-

ლი რეჟისორი. მის სპექტაკლებში ერთმანეთს ერწყმის აზრი და მხედველობა. დაუცხრომელი ენერგიის გამოყენება და ყოველ სპექტაკლზე. სამართლიანად მკაცრი და მუშაობაში მომთხოვნი იყო. „პ. ფრანგიშვილს — წერს გრუზინძემ — თეატრში მქონდა მკაცრი დისციპლინა. მას არ უყვარდა მსახიობების გარჩევა, მისთვის ყველა მსახიობი თანაბრად საყვარელი იყო. პავლეს, როგორც დაჯილდოებულს უდიდესი სცენური ალღოთი, შეეძლო ერთი შეხედვით ამოეკითხა მსახიობის სახეზე, თუ რა უჭირს მას. მუშაობაში ის აღაფრთოვანებდა და აქეზებდა კიდევ — „ნუ გეშინიან, თამამად და ყველაფერი კარგად იქნება!“⁸

ფრანგიშვილი დიდ ყურადღებას აქცევდა კლასიკური ნაწარმოებების დადგმას, თეატრში ოცდაათიან წლებში დაიდგა ა. ოსტროვსკის „უღანაშაულოდ დამნაშავენი“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, შექსპირის „ოტელო“, „ჭირვეულის მორჯულება“, ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“.

„ოტელო“ ფრანგიშვილმა 1934-35 წწ. სათეატრო სეზონში დადგა. მთავარი როლის შესასრულებლად აღ. იმედაშვილი მოიწვია. ძნელი მისია იკისრა თეატრმა — კლასიკური ნაწარმოები აემტყვევებინა თანამედროვე თეატრალურ ენაზე. რამდენად შესძლებდა თეატრის კოლექტივი შექსპირის განხორციელებას სცენაზე დამდგმელი რეჟისორის, მსახიობების თავდაუზოგავმა მუშაობამ კარგი შედეგი გამოიღო. რეჟისორმა ახალგაზრდული შემართებით და ენთუზიაზმით მოკიდა ხელი საქმეს და მაყურებელმა იხილა საინტერესო სპექტაკლი, შემკული ხალასი ნიჭით. „ოტელო“ ერთ-ერთ საუკეთესო დადგმად დარჩა თეატრის ისტორიაში.

აღ. იმედაშვილი იგონებს: „ოტელო პირველად 1915 წ. ვითამაშე, უკანასკნელი მოქმედებით ჩემი თავის კმაყოფილი არ ვიყავი, ვერ იქნა და ჩემი ოტელოს უბედურებით ისე ვერ დავწვი მაყურებელი, როგორც მინდოდა. ჭიათურის თეატრში დავიწყე თამაში

ლა უცებ რას ვხედავ? მოულოდნელად მოხდა ის, რასაც ამდენ ხანს ველოდი. აქამდე სად იყო ეს ტონი, ეს განცდა. ეს ყელში მიბჯენილი უბედურება და ცრემლი? ეს რა არის? მე ვარ თუ სხვა? მე ვარ, მაგრამ სხვა ვარ. ხალხით სავსე დარბაზში ზღუკუნი და ოხვრა ისმის, სცენაზე ჩემი პარტნიორები ტირიან და თვალებდაჭყეტილი შემომცქერიან. ფარდა დაეშვა, ხალხი აღარ ისვენებს, გავდივარ, დარბაზი განათეს, ხალხი ცრემლიან თვალებს იწმენდს და ტაშს მიკრავს, მეც ბედნიერი ვარ, თუმცა ძალიან გვიან, 20 წლის შემდეგ, მაგრამ მაინც ისე არ მოკვდი და ვიპოვე ის, რასაც ყოველთვის ვეძებდი“.⁹

თეატრმა „ოტელო“ ქუთაისშიც უჩვენა მაყურებელს. ამ სპექტაკლს ვრცელი სტატია უძღვნეს გ. ჯიბლაძემ და ნ. აგიაშვილმა: „...ახალგაზრდა თეატრს ისე დაუმორჩილებია შექსპირის გმირების ქვეყანა, რომ ჩვენ თვალწინ ნამდვილი შექსპირი იდგა, ნამდვილი ოტელო, დეზდემონა და იაგო... ალ. იმედაშვილი ოტელოს როლში იყო თანამედროვე აირა ოლდრიჯი, რომელმაც საუკუნის წინათ შექმნა ოტელოს ნამდვილი სახე სცენაზე. იმედაშვილის ყოველი ყესტი, მიმიკა, დიქცია ისე ჰარმონიულად და ორიგინალურად იყო დაკავშირებული ოტელოს ტრაგედიასთან, რომ გამოცდილი თეატრალური კრიტიკოსის თვალში კი ვერ შეამჩნევდა, თუ სად იწყება და თავდება აქტიორი ან ოტელო“.¹⁰

ფრანგიშვილის სპექტაკლები გარეგნულად ლამაზი, მიმზიდველი სანახაობის გარდა, გამოირჩეოდა რეალიზმით, სინამდვილის დამაჯერებლად ასახვით. „ყოველ შემოქმედს უნდა ახსოვდეს, რომ სცენას არ უყვარს უსიცოცხლო, უსარგებლო და მკვდარი სულები, პირიქით, სცენას უყვარს სიცოცხლით, გრძნობითა და გონებით აღსავსენი“.¹¹

ფრანგიშვილის შემოქმედებას საფუძვლად ედო სცენური უშუალობა და აღამიანური სისადავე. 1935-1936 წწ. სეზონში უჩვენა ხუთი ახალი და-

დგმა: ი. ვაკელის „შამილი“, ა. კონრეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, გ. დარისკინის შვილის „არინა“, გაბუნიას „არსენა ოძელაშვილი“. გაზეთი „სტალინელი“ (1936 წ. 15 თებერვალი) წერდა: „პლატონ კრეჩეტი“ ისე ორიგინალურად განასახიერა ჭიათურის თეატრმა რეჟისორ პავლე ფრანგიშვილის ხელმძღვანელობით, რომ ჩვენ გულწრფელი საღამის მეტი არაფერი დაგვრჩენია. პავლე ფრანგიშვილს ამ დადგმით სრული უფლება აქვს განაცხადოს — თეატრმა უდავოდ გაიმარჯვა და თუ მსახიობები ალაზნისპირელი (პლატონი), ჩუბინიძე (ბერესტი), თ. მაკარაშვილი (ლიდია), კველიშვილი (არკადი), თ. აბაშიძე (მარია), ნ. კაკაბაძე (ბონკარიოვა), უ. სამხარაძე (სტიოპა), გრ. ტყაბლაძე (ბუბლივი) ასე კარგად ასრულებენ როლებს, ამ მსახიობებთან ერთად პ. ფრანგიშვილს მადლობა ეკუთვნის“.

1937 წ. ფრანგიშვილს მიენიჭა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის საპატიო წოდება. ამაზე ადრე, 1934 წ. საქართველოს დამსახურებული არტისტის საპატიო წოდება.

1939-40 წწ. სეზონიდან პ. ფრანგიშვილი გადაიყვანეს ვორში. ხშირად უთქვამს — ვორის თეატრი ისეთივე პირშშოა ჩემი, როგორც ჭიათურის თეატრი. მათ შვეალიე ჩემი ცხოვრების და მოღვაწეობის ყველაზე ძვირფასი და ნაყოფიერი წლები და ორივე შვილივით მიყვარსო.

1949 წ. პარილიდან პ. ფრანგიშვილი კვლავ ჭიათურის თეატრს დაუბრუნდა როგორც დირექტორი და მთავარი რეჟისორი. მისთვის დამახასიათებელი ენთუზიაზმით შეუდგა თავის საყვარელ საქმეს. უკვე საკმაოდ დაოსტატებული დახვდნენ მისი მოწაფეები: ს. ცომაია, მ. ვაშაძე, გრ. ტყაბლაძე და სხვები. პ. ფრანგიშვილი მეტყველების საუკეთესო ოსტატი იყო. იგი სპექტაკლზე მუშაობის დროს დიდ ყურადღებს აქცევდა და აქტიორისაგან მოითხოვდა სწორ მეტყველებას, როლის ბუნებრივ განსახიერებას

სცენაზე. „მა თუ იმ როლის შემსრუ-
ლებელი სცენაზე კი არ უნდა „თამა-
შობდეს“, არამედ ცოცხლობდეს. მან
ყოველმხრივ უნდა გააშუქოს ადამიან-
ის სულიერი ცხოვრება“.¹²

50-იან წლებში თეატრმა დაღვა შე-
მდევი პიესები: პ. კაკაბაძის „ყვარყვა-
რე თუთაბერი“, მ. გორკის „ვასა ჟე-
ლუზნოვა“, ა. წერეთლის „თამარ
ცხიერი“, ვ. კანდელაკის „მაია წყნეთ-
ელი“, კალდერონის „თავის თავის და-
რაჯი“, ი. მოსაშვილის „ჩამძრული
ქვები“, მ. ბარათაშვილის „ჭრიჭინა“.
ისტორიული შინაარსის ნაწარმოე-
ბებიდან გამოირჩეოდა ვ. კანდელაკის
„მაია წყნეთელი“, სპექტაკლი დიდი
წარმატებით სარგებლობდა. დადგმას
პრესა თეატრის გამარჯვებულ თელი-
და, რაც განპირობებული იყო რეჟის-
ორული ინტერპრეტაციით, მშვენიერი
გარეგნული ფორმით და რაც მთავა-
რია, მსახიობთა ნიჭიერი შესრულე-
ბით.

პ. ფრანგიშვილი ვატაცებით და ინ-
ტერესით მუშაობდა დრამატურგებთან.
მათ სპექტაკლის ავტორებადაც კი
მიიჩნევდა, განსაკუთრებით ეხმარებ-
ოდა რჩევა-დარიგებებით დამწყებ
დრამატურგებს. მისი თაოსნობით პი-
რველად ჭიათურის თეატრში დაიდგა
მ. ბარათაშვილის „ჭრიჭინა“.

პ. ფრანგიშვილს გარკვეული წვლი-
ლი აქვს შეტანილი დრამატურგიაში.
ავტორია ვოდევილების „უი-ქაა!“,
„ცრუ დამკერული“. მასვე ეკუთვნის გ.
წერეთლის „პირველი ნაბიჯის“ და შ.
ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ ინ-
სცენირება.

მის შემოქმედებაში ძალიან დიდი
როლი ითამაშა ცხოვრების განუყრე-
ლმა თანამგზავრმა თამარ აბაშიძემ. პ.
ფრანგიშვილი მოგონებებში წერს: „უინ
მოსთვლის რამდენჯერ დავკეთენბია
თავს ახლის ძიების სჯაბაასში, და-
კეთენბია ისე, რომ თავიც და ოჯა-
ხიც დავკვიწყებია“.

დაულალავმა საზოგადო მოღვაწემ
მთელი თავისი ენერგია, ნიჭი უანგა-
როდ, პროფესიონალიზმის მაღალი

შეგნებით მოახმარა პერიფერიული
თეატრების წინსვლა-განვითარებას.

1953 წ. 26 ოქტომბერს რეჟისორის
სასცენო მოღვაწეობის 40 წლისთა-
ვის აღსანიშნავად ჭიათურის თეატრ-
ში გაუმართეს საიუბილეო საღამო.
საღამო ვახსნა შალვა დადიანმა: „პაე-
ლე ფრანგიშვილის სახელი კარგადაა
ცნობილი ქართული თეატრისათვის.
ბუნებით — მკვირცხლი, ნიჭიერი და
გამჭრიახი. შეგნებით — ხალხის მსა-
ხური ხელოვნების დარგში, საქმით
გარდა მსახიობისა, შესანიშნავი დრ-
განიზატორი დრამატული დასებისა,
სეზონების შეუფერხებლად წამყვანი
ხასიათი — მუდამ ცეცხლოვანი, მულ-
ამ აღფრთოვანებული ქართული თე-
ატრის აღორძინებითა და წინსვ-
ლით“...

შენიშვნები

1. პ. ფრანგიშვილი „რაც ვნახე და განვიცა-
დე“. გვ. 235. თბილისი 1963 წ.
2. გაზეთი „მუშა“ (№ 1292. 1927 წ. 12
მარტი).
3. ნ. კეკელიშვილი „პაელე ფრანგიშვილი“.
მონოგრაფია. გვ. 36. თბ., 1956 წ.
4. პ. ფრანგიშვილი. „რაც ვნახე და განვი-
ცადე“, გვ. 230, თბ., 1963 წ.
5. იქვე. გვ. 232.
6. იქვე. გვ. 232.
7. ნ. კეკელიშვილი. „პაელე ფრანგიშვილი“,
გვ. 43. თბილისი. 1956 წ.
8. იქვე. გვ. 63.
9. ალ. იმედაშვილი. „მოგონებანი“, გვ. 178.
თბ., 1963 წ.
10. გაზ. „სტალინელი“ (№ 153. 1935 წ.
6 ივლისი).
11. პ. ფრანგიშვილი. „როგორ დავეუფლოთ
სასცენო ხელოვნებას“, გვ. 14, თბ., 1955 წ.
12. პ. ფრანგიშვილი, როგორ დავეუფლოთ სა-
სცენო ხელოვნებას“, გვ. 10. თბილისი, 1956 წ.

სამ პეკინკას ანტივესტერნი

ზვიად ღოლიკა

სემიუელ დევიდ პეკინკა (1925-1984), რომელსაც ლომის წილი მიუძღვის ვესტერნის ჟანრის ახალი მიმდინარეობის — ანტივესტერნის ჩამოყალიბება-განვითარებაში, კინემატოგრაფში მოვიდა 60-იანი წლების დასაწყისში ტელევიზიიდან, სადაც სცენარებს წერდა კოვბოური ტელეგერიალებისათვის. ერთ-ერთი ტელეგერსკლავის — ბრაიან კიტის დაქინებული თხოვნის შედეგად მან გადაიღო პირველი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „საზარელი კომპანიონები“ (1961).

„ვესტერნი უნივერსალური კადრია, რომლის ჩარჩოებში შესაძლებელია დღევანდელი კომენტარი“ — აცხადებდა იგი¹. ამ თეატრალიზებულ კინოსურათს პროდიუსერობა გაუწია მორინ ო'ჰარას ძმამ — ჩარლზ ფიცსაიმონსმა. მთავარი როლები განასახიერეს ბრაიან კიტმა და მორინ ო'ჰარამ. დებიუტანტმა რეჟისორმა ხელახლა სიცოცხლე შესძინა ჟანრს. მასში მოიტანა ახალი თემები, შეგნებულად დაგვაშორა ზღაპრულ სამყარ-

ოსთან და თანდათანობით გადავიყვანა უფრო რეალურ, უფრო მკაცრ ქვეყანაში, სადაც სულ სხვა სიტუაცია სუფევს, სულ სხვა ურთიერთობები არსებობენ, სულ სხვა რწმენა მეფობს.

ეს ვესტერნი „ეყვდნობა თავდაჯერებულ გააზრებასა და ადამიანის მერყეობის თითქმის კალვინისტურ გრძნობას. მისი გმირები არ არიან შემთხვევითნი, იარაღის ძალით მოხილი ჯონ უეინები, არამედ წარმოადგენენ დანაშაულით შეპყრობილ ადამიანებს, ვინც განიდევნა იმ მიწიდან, რომელსაც მთელი სიცოცხლის მანძილზე კარგად იცნობდნენ და გრძნობენ სიკვდილის მოახლოებას“².

ტრადიციულ თემატიკაზე ახლებური მიდგომა, არასტანდარტულად დაღმული სცენები, ძალმომრეობის უკიდურესი გამოხატვა და რაც მთავარია, „შეცვლილი გმირები შეცვლილ მიწაზე“³ — აი, ასეთი საკვანძო მიმართულებები გახდა პეკინკას შემოქმედების ძირითადი კრედი.

„ნოსტალგიური ფილმი ვესტერნის მითზე“⁴ — ასე დაახასიათეს მისი მორიგი ნამუშევარი „გაპქუსლე მთიან

მხარეში“ ანუ „სროლები შუადღისას“ (1962) რენდოლფ სკოტისა და ჯოელ მაკრის მონაწილეობით. ისინი ექსტრაორდინარულად თამაშობენ ორ ასაკოვან კოვზის, რომლებიც მიიღებენ ბოლო დავალებას — ადრესატს ჩააბარონ ოქრო. კინოსურათი გამსჭვალულია მეგობრობისა და ღირსების გრძნობით, მთავარ გმირებს შორის წარმოქმნილი წინააღმდეგობებით და მოგვითხრობს მათი დიდების უკანასკნელ დღეებზე.

„პეკინა დგამდა ვესტერნებს, რომლებიც გამოხატავენ რადიკალურ დაშორებას ჯონ ფორდის სენტიმენტალური რომანტიზმისაგან და მათ საფუძვლად ედებოდა ძალმოძრეობისა და ექსტრემალურობის მძიმე ატმოსფერო. როგორც ბეტიჩერსა და ჰატაუეის, მასაც საქმე ჰქონდა იზოლაციის თემასთან, მაგრამ თანდათან ის გადაიქცა დეზორიენტაციად, საბოლოო გადახრად: მისი პრინციპული პერსონაჟები სულ უფრო და უფრო არ განეკუთვნებიან იმ პერიოდს, რომელშიც ცხოვრობენ და სიკვდილის გარდა მეტი არაფრის გაკეთება აღარ შეუძლიათ“.⁵

უცნაური რეჟისორი ძალადობის, ქარაგმის, დიალოგის ოსტატია, თუმცა განსაკუთრებით სუსტია ზოგიერთი სახასიათო თავისებურებებით (მარტივი, გასაგები სიუჟეტები და სიკეთის ბრძოლა ბოროტების წინააღმდეგ), რითაც ძლიერია კლასიკური ვესტერნი. მის შემოქმედებაში პესიმისტურ მოტივებსაც ვხვდებით.

პეკინამ შესანიშნავად გადაიტანა ეკრანზე ნ. ბ. სტოუნის სცენარის სიუჟეტური ქარვა. ამას დაერთო ოპერატორ ლიუსიენ ბალარის მიერ მაღალი ოსტატობით აღბეჭდილი შემოდგომისეული ფერები, რამაც მითითობის ფარდა შემოხსნა „ველურ დასავლეთს“.

გაცვეთილ ტანსაცმელში გამოიწობილ, გულჩათხრობილ მთავარ გმირებში ჯერ კიდევ არ ჩამქრალა ჭაბუკური მგზნებარება. საჭიროების შემთხვევა-

ში, ასაკის მიუხედავად, ისინი მყისვე გადაიქცევიან მოუხელთებელ მებრძოლქადა. ყველაზე დასამახოვრებელია სცენა, როცა სასიკვდილო დაჭრილი სტივი (ჯ. მაკრი) თხოვს მეგობარს, რომ სხვა არავინ შეესწროს მის უკანასკნელ წამებს, არავინ დაინახოს ბრძოლის ველზე მიგდებული და სასოწარკვეთილი, ერთ დროს, ესოდენ ძლევამოსილი კოვზი.

ფრანგი მკვლევარის ჟან-ლუი რიპეირუს აზრით, ფილმი ნაჩვენებია „მორალური ინსტრუქციის ჩამოყალიბებული და ძალზე პერსონალური სინთეზი, რომელიც თანაბრადაა განაწილებული ვესტერნის საუკეთესო ნაწილში — ფორდის, მანის, ოლდრიჩის ფილმებში“.⁶

კინორარის სახით, სკოტმა და მაკრიმ მილიონები მიიღეს, ხოლო რეჟისორს მხოლოდ 15000 დოლარი არგუნეს.

სწორედ ჯონ ფორდის გახმაურებული ვესტერნების „ფორტ აპაჩისა“ და „რიო გრანდეს“ გავლენა იგრძნობოდა სემ პეკინას მომდევნო კინოსურათში „მაიორი დანდი“ (1964), რომელშიც მთავარი როლები განასახიერეს ჰოლიუდის ახალი თაობის კინოვარსკვლავებმა — ჩარლტონ ჰესტონმა და რიჩარდ ჰარისმა.

პეკინას შემოქმედების მკვლევარი პოლ სეილერი აღნიშნავს, რომ ამ ფილმზე მუშაობისას რეჟისორი საგონებელში ჩაავლო ისტორიული მასალების სიუხვემ, რაც ეწინააღმდეგებოდა ხელოვანის თავდაპირველ ჩანაფიქროს.⁷ ამას ისიც დაერთო თან, რომ ფილმის პროდიუსერმა ჯერი ბრესლერმა გადაღებებისას გადაწყვიტა სარეჟისორო სცენარიდან მთელი 35 გვერდის ამოღება, რასაც უარყოფითად შეხვდა პეკინა. ამასთანავე ამ უკანასკნელს უსიამოვნება მოუვიდა „კოლამბია პიქჩერსთან“, ვისი ვედიტაც მიმდინარეობდა კინოსურათის გადაღება.

„ფიქრობ, ყველას გვსურს და შეგვექმნა განსხვავებული ფილმი“. — იხსე-

ნებს ჩარლტონ ჰესტონე, — „კოლამბიას“ კი უნდოდა მხოლოდ კოვბოები-სა და ინდიელუბის დაპირისპირების ჩვენება“.⁸

საბოლოოდ ბრესლერმა დაიკადა გადაღებების დამთავრებამდე და უკვე სამონტაჟო მაგიდასთან ამოაჭრევინა არასასურველი ეპიზოდები. ამან იმდენად აღაშფოთა ჰეკინზა, რომ ფილმის ავტორობაზე ოფიციალური უარი განაცხადა.

კრიტიკამ არაერთგვაროვნად შეაფასა კინოსურათი. არც მაყურებელს გამოუთქვამს ალტაცება. „ჰეკინზამ ითამაშა კოლამბორაციონიზმის ანთიმალურებზე, რათა გამოეფხიზლებინა საზოგადოება, რომელშიც შიში, უნდობლობა და სიკვდილის სურვილი სუფევს“.⁹ აქ მრავლადაა ნაჩვენები გულგრილი მკვლევარები, მტრისადმი უსასტიკესი დამოკიდებულება, ერთერთი ბატალური სცენა კი სავსეა დაუნდობელი ზოცვა-ჟღერით. კინოკრიტიკოსმა ჯიმ კიცისმა თავისებურად გაამართლა რეჟისორი და მიუთითა, რომ „მაიორი დანდი“ აღწერს „სისხლიან აბაზანას“, რომელშიც ამერიკა დაიბადა.¹⁰

ალბათ ამის გამო აირჩია ჰეკინზამ მინორულ ნოტზე მუშაობა. სიცოცხლის რთიმით სავსე, მდიდარი ტენდენციებითა და კომპლექსებით დახუნძლული, ნათელ ინტელექტუალურ მიმზიდველობას მოკლებული „მაიორი დანდი“ უფრო ღრმად ჩასაფიქრებელი, მაღალი ოსტატობის ნიმუშია. ვიდრე რომელიმე ორდინარულ კესტერნი.

თავისი შესაძლებლობების სრულყოფილი გამოვლენა სემ ჰეკინზამ მოახერხა ხუთი წლის შემდეგ ფილმში — „ველური ბანდა“ (1969), რომელშიც გადმოცემულია საზარელი ამბავი ჰაიკ ბიშოპის (უილიამ ჰოლდენი) რაზმის უკანასკნელი დღეების შესახებ.

რეჟისორის აზრით, ფილმზე მუშაობისას, კინემატოგრაფისტთა ფიქრი და სიტყვა ასახავენ შეხედულებას ჰუმანიზმზე, მაგრამ მათი გული და ინ-

სტიქები უპირატესობას ველურობას ანიჭებენ¹¹. „ველური ბანდა“ სწორედ ამ უპირატესობის აშკარა დადასტურებაა. წარსულისადმი გამჭირდავი დამოკიდებულება ჰეკინზას სტილად იქცა და ფილმიდან ფილმში გადადიოდა.

...ჯარიმაცების ფორმაში გადაცემული ყაჩაღები ჩადიან ერთერთ ქალაქში ბანკის გასაძარცვად. მათ შეტაკება მოუწევთ ადგილობრივ მცხოვრებლებთან, დაუსხლტებიან ხელთან და მექსიკაში გადაიხვეწებიან. ქალაქელები მდევარს დაადევნებენ მათივე ყოფილი თანამზრახველის, ამჯერად კი უშფოთველი ცხოვრებისაკენ მობრუნებული მონადირის — ლეკ თორნტონის (რობერტ რაიანი) მეთაურობით.

უცხო ქვეყანაში მყოფ ბაიკსა და მის მეგობრებს უთანხმოება მოუვთ აქაურ თვითმარქვეია ხელისუფალთან, გენერალ მაპაჩესთან (ემილიო ფერნანდესი) და მათ შორის გამართულ, ფიცხელ ბრძოლაში, რომლის მსგავსი, სისასტიკის მხრივ, ალბათ არც კი გადაღებულა ოდესმე, ერთიანად გაწყვეტიან...

ჰეკინზასეული ძალადობა, როგორც ცხოვრების თანამგზავრი შთანთქავს ყველაფერს, რაც კი წინ დაუხვდება. ეს არ არის უბრალო ინფექცია ან ცივილიზაციის გარეთ მიმდინარე, მჭიდროდ შემოფარგლული მოვლენა, მას უფრო ღრმად ფესვები აქვს გადგმული ჩვენს ცნობიერებაში.

„რაც დამიჭრეს „მაიორ დანდიში“, ის გავაკეთე „ველურ ბანდაში“ — ამბობდა ჰეკინზა¹². შინაგანი არსებითი თვისებებით მისი ფილმი საგულისხმო, ნიშანდობლივი ალეგორიაა ვიეტნამის თემაზე. ეს არის ომის საწინააღმდეგო, პროპაგანდისტული ნამუშევარი, რომლის ავტორი სოციალურ-ფსიქოლოგიური პათოლოგიებით შეიძლება შევადაროთ არტურ ჰენსა და ლუი ბინიუელს. რეჟისორი წინასწარ გვაფრთხილებს, როგორ უნდა შევხვდეთ მოსალოდნელ საშიშროებას,

ცდილობს გვაგრძნობინოს საშინელება და ტკივილი, რაც ძალადობას მოსდევს.

ამაღელვებელია ფილმის პროლოგი, როცა ბავშვები მხიარულად ადევნებენ თვალს თუ როგორ ჭამენ წითელი ჭიანჭველები მორიელებს მხოლოდ და მხოლოდ რიცხობრივი უპირატესობის წყალობით. ამას ქვეტექსტად უღიჟინებ „გრძნობა იმისა, რომ ადამიანს არ შეუძლია განთავისუფლდეს იმ ბოროტებისაგან, რაც მასში ძევს, ისევე როგორც მორიელი ვერ თავისუფლდება ჭიანჭველებისაგან. ამის შედეგად, მთავარი გმირების სიკვდილი ვერ აღიქმება იდეის გადარჩენის რეალურ ფორმად — ეს არის, უბრალოდ, დასასრული“¹³.

„ველურმა ბანდამ“ არაერთგვაროვანი რეაქცია გამოიწვია. გამოჩენილმა რეჟისორმა ჯოზეფ კეინმა პირდაპირ განაცხადა, რომ ამ „ყმაწვილმა“ პეკინ-პამ „დახვრიტა“ ვესტერნიო¹⁴, კრიტიკოსმა ტერენს ბატლერმა კი, პირიქით, მას ამერიკული კინოს უდიდესი ჰიმნი უწოდა¹⁵.

ფილმში ვხვდებით რეჟისურის, ოპერატორობის, ხმის მონტაჟისა და სამსახიობო ოსტატობის ჩინებულ კომბინაციას, რის შედეგადაც იქმნება მტკივნეული ძალმომრეობის სურათი — „დასავლეთის აღსასრულის“ თემა.

პაიკ ბიშოპი გაურკვეველი წინააღმდეგობებით აღსავსე, მკაცრი, ლაკონური კაცია, რომელიც ცდილობს დაეჯახოს წარსულს, ვერ იტანს რესპექტაბელურობას, უარყოფს სიყვარულსა და ოცნებებს. სურს იყოს გულგრილი, მაგრამ მის ამბიციურობას მიყვავართ იქამდე, რაზეც ფილმში აგებული: სასიკვდილო განაჩენი, რომელსაც ცხოვრება გამოუტანს, საზარელი ნოტა, რომელზეც ასრულებენ სიმღერას მის დასახვედრად გამოსული მექსიკელი სოფლები, რაც სამგლოვიარო აქტს უფრო ჰკავს, ვიდრე ზემის.

„სანამ დრამატურგიულად ვემზადებით მოქმედების გასაყოლად, კინემატოგრაფიული წარმოსახვა აღწერს

ურთიერთკავშირს პეკინპას გმირებსა და იმ საზოგადოებას შორის, რომელიც მათ უწევთ გადაადგილებას¹⁶ და ამასთანავე, რაც მთავარია, ბავშვების ეპიზოდი, რომელიც წარმოგვიდგენს იმ დეტალის ქარვას, რაც გადამწყვეტია ფილმის სტრუქტურაში, რომელიც ერთმანეთის გვერდით არსებობენ უდანაშაულობა და სისასტიკე, სიცილი და ბარბაროსობა, იდეალიზმი და სისხლის წყურვილი“ — წერს ჯიმ კიცისი¹⁶.

მოქმედებაც თითქმის საგრძნობი შიშით ვითარდება, რეჟისორი თვლის, რომ ხოცვა-ჟლეტა გარდაუვალია, რადგან განსხვავებით საგნებისა და მოვლენებისაგან, რომელთაც არა აქვთ დასასრული, დაუნდობლობასა და სიკვდილს ვერსად გაექცევი. ამერიკელი ავაზაკები მოხვდებიან უცხო მხარეში, რომლის კულტურა არც იწვევს მათში დიდ ასოციაციებს. მექსიკური მიწა უცხოელთათვის იზოლაციისა და სიცარიელის მეტი არაფერია, რადგან ეს უკანასკნელი ვერა და ვერ ვეუბიან აქაურ ადამიანებს.

შესაძლოა, ამაში გამოიხატება პეკინპას რეალისტური ხედვა ამერიკული დასავლეთის შეფასებაში. „საერთო ჯამში, მივიღეთ ძველმოღური, მითოლოგიური ვესტერნის კატეგორიებისა და მკვეთრი რეალიზმის ნაერთი, მიუხედავად პეკინპას დაჟინებული მცდელობისა, ეჩვენებინა მხოლოდ კინოგმირის მითის დეგრადაცია“¹⁷. ფაქტობრივად, ბიშოპი და მისი ბანდის წევრები საზოგადოებისაგან მოკვეთილი კრიმინალური დამნაშავეები არიან.

კინოსურათში ნაჩვენებია ორი მექსიკა: ერთი — გენერალ მაპაჩესა და მისი მიმდევრების, მეორე — უბრალო ადამიანების, ღარიბი გლეხების, რომელთათვის მშობლიური მიწის სიყვარული ყოველივეზე მაღლა დგას. სოფელი პასტორალური ადგილია, რომელიც მძებ გორჩებს (უორენ ოუტსი და ბენ ჯონსონი) ლამის მიატოვებინებს პაიკთან თანამშრომლობას. თვით რეჟისორი იხიბლება სოფლის თემის

ტრადიციული ჩვევებით და შენატრის ასეთ გარემოს.

„ჩემს ცხოვრებაში ყველაფერი მნიშვნელოვანი მჭიდრო კავშირშია მექსიკასთან“. — განაცხადა ერთ-ერთ ინტერვიუში პეკინამ, — „ქვეყანამ განსაკუთრებული ეფექტი მოახდინა ჩემზე... აქ ყველაფერი წინაა წამოწყებული — კოლორიტი, სითბო, სიცოცხლე“¹⁸. თუმცა ძირძველი ამერიკელი პეკინა გვერდს ვერ უვლის რასობრივ დაბირისპირებას: ბანდის წევრები ხაზს უსვამენ „იანკების“ ძალმოსილებას, როცა ჯიქურ შეივრებიან მაპაჩეს ბანაკში და მუსრს გაავლებენ ათეულობით მტერს — „დაბალი რასის“ წარმომადგენლებს. ღიადა ნაჩვენებია, რომ „მექსიკური სიმხდალე და გაცემლობა ვერ შეედრება პირდაპირ მოლაპარაკე, სწრაფად მოქმედ ბანდას“¹⁹.

რასიზმის ავიტაციის გამო ორად გაიყო კრიტიკოსთა შეხედულებები: ერთნი თვლიდნენ, რომ ფილმში აღწერილი რასობრივი გენოციდი ირონიულია, მეორენი კი ამტიკებდნენ, რომ რეჟისორი მიეცა ფაშისტურ ფანტაზიასო²⁰. ჩვენის ღრმა რწმენით, პეკინამ ზუსტად გადმოსცა თეთრკანიან ამერიკელთა უპირატესობის ლოკური გაფართოება, ლეგენდარულობის სტატუსი მიანიჭა თავის ბანდას, რომელიც ყოველგვარი ხერხებით იღწვის დააბრუნოს „ძველი დასავლეთელი“ კრედი. მისი წევრები კვლავაც იჯერებენ, რომ ადამიანთა შორის არსებობს ძველებური ლოიალობა და მათთვის უსინდისობად ითვლება, თუნდაც, ზურგიდან სროლა.

აუცილებლად უნდა აღინიშნოს დეკთორნტონის ეკრანული სახის შესახებ. როცა იგი იხილავს ამოხცილ ყოფილ ამხანაგებს, უფლებას არ მისცემს მარადიორებს გამარცხონ მიცვალებულნი, პაიკის ცხედარს კი წაასვენებს, რათა დაკრძალოს და ვაჟაკურად წესი აუგოს. ამ საქციელით რეჟისორი კვლავაც გვანხენებს იმ ღირსების გრძნობას, რომლითაც ასე იყ-

ნენ აღჭურვილნი ვესტერნის გმირები და რომელიც, საბოლოოდ, მაინც არ იკარგება იშვიათი ერთეულების მსგავს ფლმზედველობაში.

„ველური ბანდა“ — ეს ამერიკაა“ — განაცხადა ჯ. კიცისმა²¹. აღნიშნული ეპითეტი კოხტად ესადაგება ფილმს. იგი ემსახურება „ველური დასავლეთის“ თემის დემითოლოგიზაციას, გზას უხსნის ნათელ შეხედულებას გარყვნილ, უზნეო სამყაროზე, როგორც დაინახა სცენარის ავტორმა უალონ გრინმა და თვით რეჟისორმა.

ფინალური სცენა გააღებულა უმაღლესი საოპერატორო ხელოვნებით ლიუსიენ ბალარის მიერ. ტყვიამურქვევის კაქანი, მოცეცილი გვაქები, სისხლის თქრიალი შთამბეჭდავენა ცვლება ერთმანეთს. ამ ურთიერთსროლაშიც აშკარად ჩანს, რომ დამთავრდა რომანტიკული დრო. ცხენებმა გზა დაუთმეს ავტომობილებს, რეჟოლვერებით ომობანას თამაშმა — ნამდვილ ომს, კოვბოურმა სახუმარო შეჯიბრებებმა ტყვიის სროლაში — სასტიკ მკვლელობებს. პეკინამ მიანიშნა, რომ პრობლემა მაშინ გადაიჭრება, როცა მაყურებელი წინასწარ განჭვრეტს „იმ ატმოსფეროს, რომელშიც ძალმომრეობა არსებული რეალობის მნიშვნელოვანი ნაწილია“²².

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ „ველური ბანდა“ ერთ-ერთი შედეგურია. ჩარლზ სილვერის შეფასებით, სემ პეკინამ ტიპური დეკადენტია, ვისაც შეუძლია გამოიყენოს სხვისი, ამ შემთხვევაში, ჰოვარდ ჰოუქსის შემოქმედების ფრაგმენტები მამაკაცთა ჯგუფის რაღაც მიზეზის გამო ერთად ყოფნის შესახებ და ერთთავად „გაყინოს“ ბედნიერი წარსული.²³

ივაჯარაკის სტილში გადაიღო პეკინამ მორიგი ვესტერნი „კვიბლ ჰოვის ბალადა“ (1970). ეს არც რომანტიკული კომედიაა, არც ნაღვლიანი დრამა. მისი დაუდევარი, წინასწარ გამოუცნობი ნარატიული ხაზი აქტუალურია თავისი მომზიბველობით. საკმარისზე მეტია ექსცენტრიზმი.

ირონია და დაუჯერებელი სიტუაციები. „ამ ფილმში დომინირებს ნოსტალგია, ყოველგვარი ძალადობის გარეშე, იუმორისა და მოღერი ეპიკუროზის მოხერხებული სინთეზი აგებულია თვითმყოფადობის შთაბაგონებელი ძალით“.²⁴

კეიბლ ჰოვი (ჯეისონ რობარდსი) ტიპური დასავლეთელია, რომელიც უდაბნოში აიშენებს ქოხს, შეიქმნის საკუთარ მიკროსამყაროს და მიაჩნია, რომ ასეთი გარემო მისთვის სრულიად დამაკმაყოფილებელია. ის ცდილობს ისარგებლოს დასავლეთში მოსული პროგრესით, მაგრამ არც ძველი ყოფის მთლად მიტოვება-მივიწყება სწავდა. ის ცოცხლის ღრმა პერსპექტივა კარნახობს ახალ-ახალ იდეებს, რისი გატარებაც ძნელად ხერხდება. ამაშია ფილმის მიმზიდველობა, კეთილშობილება, სიმსუბუქე.

პეკინამ ხარკი გადაუხადა ჯონ ფორდისეულ დასავლეთს და ზოგიერთი მომენტი გადმოიღო მისი შედეგებიდან. მისი მეძავეები ლამაზი, ექსტრაორდინარული ქალები არიან, რომლებიც მკვეთრი ბუნებით, პროფესიონალიზმითა და ცხოვრებისეული არასერიოზულობით გამოირჩევიან. ისინი „აბრკოლებენ ვესტერნის მითს, აქცენტი გადააქვთ ისეთ წინააღმდეგობებზე, რაც რეჟისორს სიამოვნებას ჰკვირის“²⁵ და სრულიად შეგნებულად აღწერენ ყოფით თავისებურებებს, ააშკარავენ ბევრ სოციალურ უკუღმართობას.

ქარაგმებისა და სარკაზმის საშუალებით რეჟისორმა მიაღწია შეხედულებების გადამოწმების პრინციპებს, რასაც ერთგვარი სასწავლო დანიშნულება აქვს.

პეკინამ აღნიშნავდა, რომ ვერ იტანდა მანქანებს და თვლიდა, რომ კინოკამერა მანქანა არ არის, არამედ დუთაბერივი გამოგონებაა, რითაც შემოქმედი აქანდაკებს თავის ქმნილებას.²⁶ ასეთ ნაწარმოებებს განეკუთვნება „კეიბლ ჰოვის ბალადა“, რომელიც

შეიცავს „ცუდი ხარისხის ოპტიმიზმს, რაც ფრთაშესხმულია აქ გამოყენებული ლირიული სიმღერის ხვედრულ მასში... პეკინამ მასში შეიგრძნობს დეკადენტურ განუყრელობას“²⁷. საბოლოოდ, გულგატეხილი მთავარი გმირი ავტოავარიაში იღუპება, როცა ცდილობს შეაჩეროს ავტომობილი, რომლის მართვისა არა გაუგება რა.

მწერალმა ჩარლზ ნიდერმა 1956 წელს დაწერა რომანი „ჰენდრი ჯონსის ნამდვილი სიკვდილი“, რომელშიც ახალი რაკურსით გადმოიყვანა „ბილი კიდის“ თქმულება. რომანის ხელახალი გამოცემის (1972) შესავალში ლიტერატურულმა კრიტიკოსმა უირტ უილიამსმა განაცხადა, რომ იგი „შეიძლება განვიხილოთ როგორც ყველაზე დიდებული ვესტერნი, რაც კი ოდესმე დაწერილა“²⁸. სწორედ ამ ნაწარმოების მოტივები გამოიყენა აღმავლობის გზაზე შემდგარმა სემ პეკინამ ფილმისათვის — „პეტ გარეტი და „ბილი კიდი“ (1973). ამისათვის მან რამდენჯერმე ნახა არტურ პენის „ცაციათა იარაღი“ და სცენარი დაუკვეთა ანლო მეგობარს, დრამატურგ რუდოლფ ვერლიცერს, რომელმაც „აირჩია შემოფარგლულიყო ბილის ცხოვრების ბოლო სამი თვით, რადგან ეს პერიოდი აძლევდა მას გამოგონებლობისა და წარმოსახვის ყველაზე თავისუფალ შესაძლებლობას“²⁹.

პეკინამ ჩავიდა მექსიკის ქალაქ დურანგოში, რესტავრაცია გაუკეთა ლეგენდარული პანჩო ვილიას ციხე-სიმაგრეს — ჩუპადეროსს და შეუდგა გადაღებებს. მთავარ როლებზე, სათაურის შესაბამისად, მოიწვია ჯეიმს კობერნი და კრის კრისტოფერსონი. აღსანიშნავია, რომ ფილმში მონაწილეობს პოპულარული ამერიკელი მომღერალი ბობ დილანიც.

მაყურებელმა იხილა საკმაოდ მეღანქოლიური კინოსურათი ძალადობის აქტების გაელვებით, გმირისადმი ელემენტარული დამოკიდებულებით, არაჩვე-

ულტრავიოლეტული ბალადაებით, დინჯი „შავი იუმორით“.

კრის კრისტოფერსონის ბილი მკვლელიცაა და წამებულიც. იგი დაუნდობლად ებრძვის მდიდარ კაცს — ჯონ ჩისემს, მაგრამ არ კარგავს რაინდულ თვისებებს. ის ისეთ გმირთა კატეგორიას მიეკუთვნება, ვინც „ყაჩაღობის კარიერის მანძილზე ასრულებს თავაზიანობისა და დიდულღვინების აქტებს“³⁰. ასეთი ტიპაჟის დახატვა კი მხოლოდ ჰეკინზას ფუნჯს შეუძლია. ნიშანდობლივია ის გარემოება, რომ სემმა თავად განასახიერა ერთი როლი — ესაა შეკუბოვე უილი, რომელიც ყველას და ყველაფერს ცინიკურად უყურებს. მისი სახე სიმბოლურია, რადგან თვით ჰეკინზა იყო ერთ-ერთი იმ ათგანი, ვინც დაასამარა „ძველი დასავლეთის“ მითოლოგია.

„პეტ გარეტი და „ბილი კიდი“ კომერციული თვალსაზრისით წამგებიანი გამოდგა. ამასთან ერთად, „მეტროგოლდუინ-მეიერის“ ხელმძღვანელობამ და პროდიუსერებმა, რედაქტირებისას, ამოკრეს 16 წუთის ქრონომეტრაჟი, რამაც არსებითად დაამახინჯა ფილმის პროლოგიცა და ეპილოგიც.

და მაინც სემ ჰეკინზა ითვლება ამერიკული კინემატოგრაფის თვითმყოფად მხატვრად, ძალმომრეობის ასახვის დიდოსტატად, რომლის ვესტერნებიცა და არავესტერნებიც („თივის ძაღლები“, „გაქცევა“, „მკვლელთა ელიტა“ და სხვ.) „გამოირჩევა შოკის მომგვრელი ნატურალიზმით ნაჩვენები, განსაკუთრებული, იშვიათი, სასწაულებრივი სისასტიკით“³¹. მისი დასავლეთელი ცივისხლიანი მკვლელია ან ზნეობრივად დაცემული, გულუბრყვილო ადამიანი. ამგვარმა ტიპაჟებმა გადატრიალება მოახდინეს ჟანრში და წინ წამოსწიეს ანტიგმირი, რითაც

60-იანი წლების დასაწყისიდან დაიწყო ვესტერნის დეპეროიზაცია. ამ თხით, ჰეკინზა მოწინავე პოზიციებზე იდგა.

შენიშვნები:

1. ციტ.: ტუსკა ი. ცვალებადი, ნაყოფიერი ესეები და მიმოხილვები კინოსა და ლიტერატურაზე. ჯეფერსონი, „მაკფარლანდი“, 1990, გვ. 62 (ინგლისურ ენაზე).
2. კიუსი უ. კინო ამერიკაში. ლონდონი, „ტანტივი პრესი“, 1972, გვ. 234 (ინგლ.).
3. „ფილმზ ენდ ფილმინგი“, 1983, № 27, გვ. 18.
4. „საით ენდ საუნდი“, 1962, ზაფხული, გვ. 146.
5. ტუსკა ი. ამერიკული დასავლეთი კინოში. ლინკოლნი, „იუნივერსიტი ოფ ნებრასკა პრესი“, 1988, გვ. 119 (ინგლ.).
6. რიპერიუ ე.-ლ. ვესტერნის დიდი თავგადასავალი. პარიზი, „ედიშონ დიუ სერფი“, 1964, გვ. 358 (ფრანგულ ენაზე).
7. სეიდორი პ. ჰეკინზა: ვესტერნები ურბანა, „იუნივერსიტი ოფ ილინოის პრესი“, 1980, გვ. 56 (ინგლ.).
8. ჰესტონი ჩ. მსახიობის ცხოვრება. ნიუ-იორკი, „დატონი“, 1978, გვ. 190 (ინგლ.).
9. ბაქსტერი ჯ. პოლივუდი 60-იან წლებში. ლ., „ტანტივი პრესი“, 1972, გვ. 109 (ინგლ.).
10. კიუსი ჯ. დასავლეთის ჰორიზონტები. ბლუმინგტონი, „ინდიანა იუნივერსიტი პრესი“, 1970, გვ. 151 (ინგლ.).
11. იხ. ტუსკა ი. ამერიკული დასავლეთი კინოში... გვ. 8.
12. ციტ.: სეიდორი პ. დასახ. ნაშრ., გვ. 54.
13. კიუსი უ. დასახ. ნაშრ., გვ. 236.
14. ფლინი ჩ., მაკარტი ტ. ინტერვიუ ჯოზეფ კინთან. კრებულში „პ“ კატეგორიის მეფეები“, ნ.-ი., „დატონი“, გვ. 323 (ინგლ.).
15. ბატლერი ტ. ჯვარცმული გმირები. ნ.-ი., „გორდონ ფრეიზერი“, 1979, გვ. 38 (ინგლ.).
16. კიუსი ჯ. დასახ. ნაშრ., გვ. 161.
17. ფინლერი ჯ. ყველა დროის კინოფავორიტები. ლ., „ომნიბას ბუქსი“, 1977, გვ. 162 (ინგლ.).

18. „პლიზოი“, 1972, აგვისტო, გვ. 74.
19. „საუსვესტ რევიუ“, 1977, ზაფხული, გვ. 23.
20. კიცისი ჯ. დასახ. ნაშრ., გვ. 169.
21. იქვე.
22. სეიდორი პ. დასახ. ნაშრ., გვ. 79.
23. სილვერი ჩ. ვესტერნი. ნ.-ი., „პირამიდ ბუქსი“, 1976, გვ. 133 (ინგლ.).
24. ფელი ჯ. ფილმების ისტორია. ნ.-ი., „ჰოლტ, რაინჰარტ ენდ უინსტონი“, 1979, გვ. 336 (ინგლ.).
25. ბაქსტერი ჯ. დასახ. ნაშრ., გვ. 114.
26. „ნიუ-იორკ ტაიმს მეგეზინი“, 1971, ოქტომბერი, გვ. 92.
27. სილვერი ჩ. დასახ. ნაშრ., გვ. 133.
28. იხ. ნიდერი ჩ. ჰენდრი ჯონსის ნამდვილი სიკვდილი. ნ.-ი., „პაროუ ბუქსი“, 1972, გვ. 7 (ინგლ.).
29. სეიდორი პ. დასახ. ნაშრ., გვ. 188.
30. ბოუტრაიტი მ. დასავლეთის არამზადა გმირის როლში. კრ. „მისკიტის ხე და ტირიფი“. დალასი, „საუსვესტ მესოდისტ უნივერსიტი პრესი“, 1957, გვ. 100 (ინგლ.).
31. იურენევი რ. მეამბოხენი, განწირულნი. კრ. „თანამედროვე კინოს პრობლემები“. მ., „ისკუსტო“, 1975, გვ. 242 (რუსულ ენაზე).

1566 **წელი**. ვენეცია. აღორძინების ეპოქის ცნობილი იტალიელი ნოველისტი ჯანბატისტა ჯერალდი ჩინტიო თავისი ნაწარმოებების კრებულს აქვეყნებს. კრებულის ერთ-ერთი ნოველა ყურადსაღებია იმით, რომ მასში შექსპირის ტრაგედიის „ოტელო“ ყველა ფაქტიური მონახაზი გვხვდება: მავრი, დეზდემონა, ბოროტმოქმედი, მისი ცოლი, ახალგაზრდა მომხიბვლელი ოფიცერი, რომელიც მავრის ეჭვებს იწვევს, დაბოლოს, მთავარ როლს ასრულებს დეზდემონას ვითომდა დაღატაკის მამხილებელი ამოქარგული ცხვირსახოცი. თუ უფრო დეტალურად გადმოვცემთ ნოველის შინაარსს, დავრწმუნდებით, რომ სწორედ ეს ლიტერატურული მასალა გახდა შექსპირის „დრამატურგიული ბაზისი“, რაზედაც შეიქმნა უკვდავი „ოტელო“.

ზოგი რამ ჩინტიოს ნოველის შინაარსის შესახებ: ვენეციელთა ჯარში მსახურობდა მავრი, რომელიც გულკეთილ ვენეციელ ასულს შეუყვარდა მის შიერ ჩადენილი გმირობისათვის. ვენეციელი ასული იშვიათი სილამაზის ქალი იყო. იგი ცოლად გაჰყვა მავრს და ბედნიერად გრძნობდა კიდევ თავს, სანამ ცილისწამებამ მავრს ეჭვიანობა არ გაუღვიძა. კვიპროსის ვენეციელთა ჯარის უფროსობა რომ მიიღო, მავრმა, ერთ-ერთი თავისი ოფიცრის, რომელსაც დეზდემონა შეუყვარდა — გავლენის ქვეშ მოექცა. ქალმა მისი გულისთქმა რომ არ გაიზიარა, ოფიცერმა ეჭვი მიიტანა სხვა ოფიცერთან დეზდემონას სასიყვარულო ურთიერთობაზე და შურისძიების მიზნით თავისი ეჭვი მავრს შეატყობინა. ეშმაკობით, რომელშიც მნიშვნელოვან როლს ცოლისთვის მავრის მიერ ნაჩუქარი ცხვირსახოციც თამაშობს, მან დააჯერა მავრი ცოლის დაღატაკი. მიმედ დაჭრა ეჭვიმითანილი ოფიცერი, ქმრის თანდასწრებით მოჰკლა დეზდემონა, მერე კი მავრთან

„ვინ იყო „ოჯელოს“ პროფოზიკი“

ერთად ჩამოანგრია ოთახის ჭერი, ნანგრევები დააყარა ცხედარს, ამით ვითომდა კვალი დაფარა.

„ოტელითი“ ბევრი მკვლევარი დაინტერესებულა. მათ შორის ისეთი ცნობილი სახელებია, როგორიცაა: ჰაუკინსი, ფერნესა, მაკოლეი, ალფრედ დეივინი გერვინიუსი, მეშინი, ტენი, უილსონი, ვივენი, ბროუნი, ენგელი, ფოსბრუკი, კარლეილი.

პრაქტიკულად თითქმის ყველა მკვლევარი „ოტელის“ მიაკუთვნებს შექსპირის შემოქმედების 1601-1610 წლების პერიოდს. ტრგედის მოქმედების დრო მოიცავს ასწლიან პერიოდს, 1471-1571 წლებს, როცა კუნძული კვიპროსი ვენეციის მფლობელის ქვეშ იმყოფებოდა. ჯანბატისტა ჯირალდი ჩინტიოს ოცდაათი ნოველისაგან შემდგარი კრებული, რომელშიც მეთაური ადგილი უკავია ვენეციელი მავრის შესახებ მოთხრობას და ეძღვნება კეთილშობილ სინიორ ლაურე დ'ესტეს, გამოცემულია 1566 წელს ვენეციაში.

1837 წელს როუდენ ბროუნმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ „მორო—მორო—

გმირი ჩინტიოს მოთხრობისა იყო არამავრი, არამედ მორო. გამოჩენილი ვენეციური საგვარეულოს მოროს ერთ-ერთი წარმომადგენელი. საინტერესოა, რომ კვიპროსის გამგებელი 1508 წლამდე იყო ვინმე ქრისტოფორ მორო, რომელმაც კვიპროსი დასტოვა ცოლის ტრაგიკული სიკვდილის შემდეგ. რაში მდგომარეობს ამ ქალის სიკვდილის „ტრაგიზმი“, ამაზე შეიძლება მხოლოდ ვარაუდის გამოთქმა. ამის შესახებ მნიშვნელოვან ინფორმაციას ვეძებ ვენეციის სტატია „ოტელის პირველწყარო“ მოთავსებული შექსპირისადმი მიძღვნილი კრებულის 1889 წელს გამოცემულ ტომში.

ენგელს მოაქვს ქრ.:ჩიკიორ მარინო სანუტოს ცნობა, რომელიც 1508 წლის 27 ოქტომბრითაა დათარიღებული; „დღეს კოლეგიაზე (ვენეციაში) ესწრებოდა სინიორ კრისტობალ მორო, კვიპროსის ყოფილი ნაცვალი, ამჟამად კანდიის სარდლად არჩეული, მოშვებული წვერით ცოლის გარდაცვალების გამო (გლოვის ნიშნად)“. რამდენიმე დღის შემდეგ კი, ასე 5 ნოემბრისთვის სანუ-

ტო წერს: „სინიორ კრისტობელ მორონი უარი თქვა თანამდებობაზე და მის ნაცვლად სარდლად (კანდიას) მიემგზავრება სხვა Capetanio.

ენგელი არ გამოთქვამს საკუთარ აზრს როუდონ ბროუნის მიერ წამოჭრილ საკითხზე, ხომ არ იყო ჩინტიოს ნოველის მავრი ვენეციელთა საგვარეულო მოროს წარმომადგენელი, და სწორედ ქრისტოფორ მორო, რომელიც კვიპროსზე მბრძანებლობდა და იქ დაკარგა ცოლი. მაგრამ ენგელი მიუთითებს ერთ გარემოებაზე, რაც ამ ვარაუდს ჰუმდარიტად ხდის — ჩინტიო თავის ნოველაში არ ახსენებს მოქმედ გმირთა სახელებს, გამონაკლისია დეზდემონა. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ „დეზდემონას“ შემთხვევაში რეალური სურათი არ იხატება, ვინაიდან „დეზდემონა“ სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს „უბედურს“, ასე რომ, გმირი ქალის სახელი საკუთარ სახელად არ შეიძლება მივიჩნიოთ; ეს უფრო სხვა მოქმედი პირების ხასიათის თვისებაა ან სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ძირითადი, წამყვანი შტრიხია გმირი ქალის სახის პალიტრაში. რაც შეეხება დანარჩენ მოქმედ გმირებს, საინტერესო სურათს ვხედავთ — არც ერთ მათგანს არა აქვს სახელი, ისინი ყველანი დასახელებული არიან ამ საზოგადოებრივი მდგომარეობიდან გამომდინარე, რაც მათ ეკავათ მოქმედების დროს: „მორო კაპიტანო (სარდალი), „alfiero“ (მედროშე), capo di squadra“ (ასისტავი). ერთადერთ ლოგიკურ ახსნად შეიძლება მივიჩნიოთ ვერსია, რომ ჩინტიომ თავისი ნოველის საფუძვლად აიღო სინამდვილეში მომხდარი ამბავი, მაგრამ ვინაიდან მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდა ესტეს საგვარეულოსთან (ესტეს ოჯახის ერთ-ერთი წევრი ფერარის ჰერცოგ ჰერკულეს II მდივნად მუშაობდა), ამიტომ არ შეეძლო იმ პირთა სახელების მოხსენება, რომელთაც ეხებოდათ უშუალოდ მოთხრობაში ასახული ამბავი. საინტერესო ცნობას იძლევა როუდონ ბროუნი ცხვირსახოცთან დაკავშირებით. შექსპირთან იმ საბე-

დისწერო ცხვირსახოცზე ამოქარგული იყო ხენდროს ნაყოფები, მოროს საგვარეულო ღერებზე სამი ცალი შავი მუთის ნაყოფი იყო გამოსახული, ისიც ყურადღასღება, რომ „მორო“ იტალიურად ნიშნავს თუთის ხეს (ჭურჭერი), ხოლო „მავრი“ „ზანგი“ სიტყვა მოროს სინონიმებია. ყოველივე ზემოთქმულ დან შემდეგი დასკვნა შეიძლება გამოვიტანოთ: ჩინტიოს ნოველები, რომელიც შექსპირისთვის „ამოსავალი ლიტერატურული მასალა“ იყო, მთავარ მოქმედ პირს (აგრეთვე სხვა პერსონაჟებს) არა აქვთ საკუთარი სახელები. „მოროს“ სიტყვიერი გამოხატულება შეიძლება განვიხილოთ როგორც ვენეციაში ცნობილი გვარი, ან როგორც „თუთის ხე“, ასევე როგორც „მავრი“ ან „ზანგი“. ჩინტიოს ნოველას საფუძვლად ნამდვილი ამბავი უდევს, რის გამოც ავტორმა დაშიფრა პროტოტიპის სახელი. შექსპირმა ჩინტიოს ნოველიდან აიღო პრაქტიკულად ყველა მონაცემი, შეუცვლელად გადაიტანა ასევე „მოროს“ სიტყვიერი შინაარსი, მხოლოდ ჩინტიოსგან განსხვავებით მთავარ გმირს მისცა საკუთარი სახელი „ოტელიო“. ამრიგად მივდივართ დასკვნამდე, რომ ოტელიოს „პროტოტიპი“ (ისევე როგორც ჩინტიოს ნოველის მთავარი გმირისა) არის ქრისტოფორ მორო, რომლის პაპა, ასევე ქრისტოფორ მორო იყო ვენეციის დოჟი (მთავარი).

„იყო კი ოჯახო შავკანიანი“*

პიორაბი თუშანიშვილი

ტრადიციული ინტერპრეტაციის თანახმად შექსპირის ტრაგედიის „ოტელოს“ მთავარი გმირი შავკანიანია. ეს ინტერპრეტაცია ეყრდნობა ცნებების „მაერი“, „ზანგი“, „შავკანიანი“ იდენტიფიკაციას. ქვემოთ ჩვენ შევეცდებით ეჭვის ქვეშ არ დაეყენოთ სიტყვა „მორ“-ის საყოველთაოდ ცნობილი განმარტება, რაც თან სდევს ტრაგედიის მთავარ გმირს, ოტელოს მთელი პიესის განმავლობაში და რასაც ჩვეულებრივ ხსნიან ხოლმე როგორც „მავრს“. ყურადღება მივაპყროთ ზემოთ მოყვანილი სამი ცნების — „მაერი“, „ზანგი“, „შავკანიანი“ — იდენტიფიკაციის უფლებამოსილებას. ამასთან ვუპასუხოთ კითხვას — რამდენად ახლოსაა ტრადიციულობასთან ამგვარი, უკვე ტრადიციულად ქცეული იდენტიფიკაცია, ანალიზი და ვიწყობთ მცირე, მაგრამ ძალზე არსები-

თი შენიშვნით, რომ სიტყვა „მაერის“ თანამედროვე გაგება არ შესაბამეა იმ აზრს, რაც მასში ჩაღებულა ელიზაბეტ დედოფლის ეპოქის ინგლისელის მიერ. იმ პერიოდში სიტყვა „მაერი“ განზოგადებული იყო, მოკლებული დღევანდელ კონკრეტულ გაგებას. ამ სახელის ქვეშ არ გულისხმობდნენ მაინცდამაინც „მაერიტანული“ წარმოშობის პიროვნებას. ყველას, ვისაც კი ინგლისელზე უფრო მუქი კანი ჰქონდა, „მავრს“ ეძახდნენ. უფრო მეტიც, ყველა უცხოელს (ასეთები შეიძლება ყოფილიყვნენ ესპანელებიც, ფრანგებიც, იტალიელებიც და ა. შ. ე. ი. ყველა, ვინც არ იყო ინგლისელი) „მაერებს“ უწოდებდნენ. ამრიგად, ერთის მხრივ, სიტყვა „მაერი“ გამოყენებულია, როგორც ყველა შექსპირიანის საერთო განმარტება, და მათ მიმართ დამოკიდებულება აშკარად უარყოფითი იყო. მეორეს მხრივ, გამოყენებულია როგორც სინონიმი „უცხოელის“ გაგებით (ე. ი. არა ინგლისელი), მათ მიმართ

* ამ წერილში ავტორის მიერ გამოთქმული აზრი რედაქციას საკამათოდ მიაჩნია.



საზოგადოების დამოკიდებულებაც ასევე უარყოფითი იყო. და კიდევ ერთი დამატებაც — სიტყვა „მავრი“ გამოიყენებოდა სასაუბრო ენაში (ჭარგონი), როგორც სალანძღავი სიტყვა, ვისაც „მავრს“ დაუძახებდნენ, იგი უნდა ყოფილიყო უპატიოსნო, არამზადა, გაიძვერა და ქურდი.

ჩვენ აქ არ ჩავუღრმავდებით სიტყვა „მავრის“ დაწვრილებით და პრობლემატურ ანალიზს. როგორც ზემოთ უკვე ვთქვით, ამოსავალ წერტილად მივიჩნით ტრადიციული განმარტება, რისი მიხედვითაც სიტყვა „მავრი“ გულისხმობს სწორედ „მავრიტანული“ წარმოშობის ადამიანს. ასე რომ, კითხვა შემდეგნაირად ჩამოყალიბდება: არიან კი მავრები შავკანიანები? პასუხი კითხვაზე უკიდურესად უბრალოა — არა, არ არიან. მავრი თავისი წარმოშობით არის არაბული და ბერბერული სისხლის ნაერთი, რის შედეგადაც იბადება მეტიხის დია ოქროსფერი კანით (ე. ი. მსუბუქი „ზაგარის“ ფერი), არის აგრეთვე მავრთა წარმოშობის მეორე ვარიანტი. ეს ვარიანტი იძლევა მეტიხის მონაცრისფრო მოთეთრო კანის ფერით, ვინაიდან მიიღება იგი არაბული და ტუარეგების, რომელთაც საერთოდ თეთრი კანი აქვთ, სისხლის შერევით. არც ერთ აქ აღნიშნულ შემთხვევაში (არც ბერბერებისა და არც ტუარეგების) მეტიხებს არ გააჩნიათ რაიმე სპეციფიკური ნიშანი, რაც ნეგროიდულ რასას ყველა სხვა რასისაგან განასხვავებს. (მხედველობაში გვაქვს: სქელი ტუჩები, ხუჭუჭა თმები, განიერი ცხვირი და ა. შ.), არამედ, მივდივართ იმ დასკვნამდე, რომ ტრადიციული იგივეობა ცნებებისა „მავრი“, „ზანგი“, „შავკანიანი“ არ არის სწორი, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ჭეშმარიტებას არ შეესაბამება. მაშინ რა მოუხერხოთ პიესის ტექს-

ტის იმ ფრაგმენტებს, რომლებიც მიუთითებს ოტელოს ვითომდა შავკანიანობას? ამ ფრაგმენტების ავტორისეული ჩანაფიქრის ადეკვატური ახსნის გასარკვევად შევეცდებით, მივავნოთ მათთვის ფსიქო-ფიზიკურ მოტივაციას.

(I მოქმედება. I სცენა)

იაგო — იცით, რომ ახლა, სწორედ ახლა, აი ამ წუთებში შავი ბებერი ყოჩი თქვენს თეთრ ბატკანს გიკორტნით!

ექვს არ იწვევს ის გარემოება, რომ აღნიშნულ კონტექსტში, სიტყვა **შავი** აშკარად გაზვიადებულია. ამ სიტყვის გაიყენება ლოგიკურად გამართლებულია როგორც სიტყვა „თეთრის“ საპირისპირო, ისევე როგორც სიტყვა „ბატკანის“ საპირისპირო. ამ სვლას ზუსტი ფსიქოლოგიური მოტივირება გააჩნია. იგი იავოსთვის აუცილებელია, რომ შეანჯღღროს მძინარე ბრაბანციო, რომელსაც აღნიშნულ მომენტში ესაჭიროება ფსიქოლოგიური გამაღიზიანებლები, რათა არა მარტო გაიღვიძოს, არამედ ამოქმედდეს კიდევ. იაგო უზამსობასაც მიმართავს („მე აქ იმის საცნობლად ვახლავართ, რომ ამჟამად თქვენი ქალი და მავრი ერთ-სულს და ერთ ხორცს პირუტყვს წარმოადგენენ“). და აღწევს საწაფელს კიდევ. ბრაბანციო აყვირდება: „ოჰ, არამზადავ!“ და იწყებს მოქმედებას

(III მოქმედება, III სცენა)

ოტელო — „... მე შავი ვარ მე...“

ოტელოს „სიშავეზე“ ჩვენ უკვე გამოვთქვით მოსაზრება და ცნებების იდენტიფიკაციის უფლებამოსილება ანალიზის გზით დავამტკიცეთ, რომ უკიდურეს შემთხვევაში ოტელო არ შეიძლება იყოს ღია ოქროსფერზე უფრო

ტირანი

მეუფა

მუქი. მაშ საიდან გაჩნდა ოტელოს სიტყვებში სიტყვა „შავი“? შეიძლება ვთქვათ, რომ კონტექსტიდან და იმ სიტუაციიდან გამომდინარე, რომელშიც ამ შემთხვევაში ოტელო იმყოფება, ბუნებრივია, დაეუშვათ, რომ ეს არის ოტელოს მიერ საკუთარი თავის დაძაბულობის მცდელობა, შემდგომი სიტყვები უკვე გარკვეულწილად ადასტურებენ ამ ვერსიებს: „...და არ მაქვს ნიჭი კარისკაცთაებრ ტკბილი ენით ლაპარაკისა...“ ჩვენ მაინც მეორე ვერსიას უფრო ვიზიარებთ, ვინაიდან მიგვაჩნია, რომ იგი უფრო დამაჯერებელია და ფსიქოლოგიურად და დრამატურგიულადაც გამართლებული. იგი ოტელოს სახეს, ხასიათის ახალ საღებავებს, ახალ მნიშვნელოვან დეტალებს ჰმატებს, ჩვენს ვერსიას საფუძვლად უდევს სიტყვა black-ის (bleak) ანალიზი. მისი მნიშვნელობა: შავი, მუქი, ბნელი, დაჩაგრული, უკმაყოფილო, გაბრაზებული, პირქუში, ავბედითი, გულგრილი, მჭმუნვარე, ისე რომ „შავის გარდა ამ სიტყვას კიდევ ცხრა ძირითადი მნიშვნელობა აქვს. მაშ რატომ უნდა გავივით იგი მხოლოდ როგორც „შავი“?! მოტანილი ტექსტის, სიტუაციის და რაც მთავარია გმირის ხასიათის მიხედვით გავილებით უფრო ახლობელი და ბუნებრივი იქნებოდა გამოგვეყენებინა სიტყვა „პირქუში“. ე. ი. ჩვენი აზრით ამ შემთხვევაში ეს უფრო ტრადიციის გათვალისწინება იქნებოდა, ვიდრე ჭეშმარიტებისა, რაზეც დრამატურგიული თხრობა იშლება.

ზემოთ მოყვანილი მაგალითებით ჩვენ ამოვწურეთ პიესის ტექსტში მოტანილი ყველა ვარიანტი ოტელოს კანის ფერის შესახებ. და მივედით დასკვნამდე, რომ ტექსტში არაფერია თქმული ოტელოს „შავკანიანობის“ სასარგებლოდ.

თეიმურაზ მთიბაღვაშილი

ორმოცდაათიანი წლების მიწურული იყო ლონდონში. მისტერ ფელდი მომქანცველი სამუშაო დღის შემდეგ შინ ბრუნდებოდა, როცა გაჩინაღდებულ ვიტრინაში ნაცნობ გვარს მოჰკრა თვალი, დააკვირდა, ფორმატიც ეცნაურა: გრამფირფიტის კოლოფი გახლდათ. ბევრი აღარ უფიქრია, პირდაპირ მალაზიაში შევიდა და თავის ათი წლის ვაჟს, მარკს, რომელიც ჭკუას კარგავდა ბილ ჰეისზე, შინ საჩუქარი მიუტანა.

— მარკ! ჰა შენ ჰეისის ახალი ჩანაწერები!

მარკს დაუხედავს თუ არა გარეკანისთვის მიმხვდარა, რომ ეს ბილ ჰეისის კი არა, ბილ ჰეილი იყო.

„— ჯანდაბას, დავატრიალებ, უფიქრია ბიჭს და... იმავე დღს ჰეისის ალბომებს ფანჯრიდან გადაუმახეს — როკენ-როლი შევიდა ფილდების სახლში.“



მარკ ფელდი დაიბადა 1947 წლის 30 სექტემბერს ლონდონში. მამამისი ალბათ, თავბედს იწყევლიდა გრამფირფიტების მღაზიაში დაშვებული დაუღვერობისათვის, როცა ვაჟმა ვიტარაზე დაკვრის სწავლის სურვილი გამოთქვა, მაგრამ უარი კი არ უთქვამს შვილისათვის — კერძო პედაგოგი უქირავა. მარკი ბუჯითი და ნიჭიერი მოწაფე გამოდგა. სულ მალე ჩინებულად დაეუფლა ინსტრუმენტს, რის შედეგადაც საბავშვო ანსამბლებში ამოკყო თავი, ხოლო სიტაბუქეში გადამდგარი ვაწვევრიანდა ჯგუფში, ჯონის ბავშვები“, რომელთანაც რამოდენიმე წელიწადს გამოდიოდა. პატივმოყვარე ყმაწვილმა პოეტი სცადა ბედი—სამოციანი წლებს შუაში ტობი ტაილერი (სწორედ ეს ფსევდონიმი აიღო) საკმაო წარმატებით სარგებლობდა ლონდონელ მოდელებს შორის (აქ შეძენილი გამოცდილება შემდგომში ჩინებულად იქნება გამოყენებული სცენაზე და კამერის წინა: იგი ყველაზე ფოტოგენურ ვარსკვლავად გადაიქცევა, მაგრამ მუსიკის სიყვარულმა იმძლავრა და 1967 წლის დასაწყისში, უკვე მარკ ბოლანმა სტივ პერეგრინ თუქთან ერთად ჩამოაყალიბა ჯგუფი, რომელსაც დინოზაურის მსგავსად ჟღერადი „თირანოზაურუს რექსი“ უწოდეს. ღუეტი ბევრს უკრავდა გაერთიანებული სამეფოს კლუბებში, თავყვანისმცემელთა აუდიტორიაც სწრაფად ფართოვდებოდა. ყურადღებას იპყრობდა ვნებით არაინგლისურად დახუნძლული საოცარი მელიოდიკა, ბოლანის ექსპრესიული ვოკალი და იმავდროულად მეტად დატვირთული რიტმული ქარავემები „უიზობორნ“-ის აკუსტიკურ მოდელზე, ხოლო ბოშური დეტონაციები ხმაში თუქის ფანტასტიკურ პერკუსიასთან რეზონირებაში არანკვეულებრივ ეფექტურობას ანიჭებდა მუდამ ცეცხლიანად მომუშავე მუსიკოსებს. მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა პოეზია: დილანი, მორისონი, ბოლანი — აი, სამი ვეშაპი როკ-პოეტიკი-

სა (ალსანიშნაუა, რომ სამივენი ასევე იცნობდნენ ერთმანეთს). „ნახევრადაკუსტიკური მისტიკული განაცხადეს ერეტიკოსებმა, უფრო, ალბათ, ლექსების ზეგავლენით, თორემ ეს მაინც როკ-ენ-როლი გახლდათ, უბრალოდ, ქუჩაში ჰიპები მიმოდიოდნენ, მეგობრებიც მხოლოდ ჯინსებსა და მაისურებში გრძნობდნენ თავს ლაღად, ფსიქოდელითა და ლსდ-თი ბოგინობდნენ, მარკს დებორა უყვარდა და იასპიტს უგალობდა.

1968 წელს ჩაწერეს ალბომი „ჩემი მშობლები“, ხოლო შემდეგ ერთი მეორის მიყოლებით „წინასწარმეტყველნი და ნათელმზილველნი“, „მარტორქა“, „ვარსკვლავთა წვერი“—ყვავილთა შვილებით წარმოქმნილი თავისუფლების სულის სურნელი სამუდამოდ აღიბუჭდა ბოლანის მსოფლმხედველობაში, სადაც ნაზი რომანტიკა აგრესიულ ინდივიდუალიზმს ენაცვლებოდა.

1970 წელს ყველასაგან დაფარულად მარკი სრულიად თვითნებურად სახელს უცვლის ჯგუფს, უკეთ კი, უბრალოდ ამოკლებს „თირექს“-ზე, რაც ხდება თუქის წასვლის მიზეზი. აურაცხელი ინსტრუმენტებზე დამკვრელი სტივ პერეგრინ თუქი ათი წლის შემდეგ დაასრულებს სიცოცხლეს; მანამდე კი მას მიკი ფინი ცვლის. იმ წლის გაზაფხულზე შექმნილ სიტუაციას პროდუსერი ტონი ვისკონტი შემდგომში ასე შეაფასებს: „გარეკანსა და აფიშებზე „თირექსი“ რომ ამოვიკითხო, გავიხსენებდი შემოკლების მიზეზი ვკითხეთ მარკს. „უფრო ადვილად წარმოსათქმელი, დასამახსოვრებელი და ეფექტური“ — გვიპასუხა. დავა, ანდა ურთიერთობების გარკვევა უსარგებლო გახლდათ — მაგარი ხასიათი ჰქონდა, სიცოცხლეში ბოდიში არ მოუხდია ადამიანის შვილისათვის“. მიკი ფინი მხოლოდ პერკუსიაზე უკრავდა რიგიანად (თუქთან შედარებაზე ლაპარაკიც ზედმეტია) — მეცკლის ნამდვილი მიზეზი უფრო ღრმად უნდა ვეძიოთ — ბოლანს წმინდა როკზე ჰქონდა განზრახული გადასვლა, რადგან გრძნობდა — რაგინდ ბრწყინვალეც არ უნდა ყოფი-

ლიყო ალბომი, ვახუშტორებელი ჰეპ-ნიანი — ფართო აუდიტორიის ყურადღების მიღმა რჩებოდა მაინც და ვიწრო ჰიპური ინტერესის ჩარჩოებში მომწვედვეა ემუქრებოდა. დიდ ამბიციებს დიდი ხმა სჭირდებოდა. შეიკრება ჯგუფი, რომელმაც საკუთრივ „თირექს“-ად წარდგენის პატივი მოიპოვა, მარკი საჭიროებისამებრ იწვევდა სხვადასხვა მუსიკოსებს, საფუძველი კი რამოდენიმე წლის განმავლობაში უცვლელი რჩებოდა. პირველ ბერის აზრით საუკეთესო, შემადგენლობაში შევიდნენ ბასისტი სტივ ქარი და მელოდე ბილ ლეჯენდი. 1971 წელს გამოვიდა ალბომი „ელექტრული მეომარი“, რომლის წარმატება განაპირობა როგორც ჰიტების არსებობამ („ახალბედუნა“, „ბეთქე გონგს“), ასევე არაჩვეულებრივად ცოცხალმა, სპონტანურმა ელერადობამ. დაიწყო მუსიკოსების სუპერვარსკვლავებად გადაქცევის პროცესი, რომელიც „გულდამსხერეულმა ბლუზ“-მა დაასრულა, ხოლო მანამდე „ტკბილი სიყვარული“, „სიცოცხლე აირია“ (მართე თეთრი ვედი) და 1972-ში პარიზსა და კოპენჰაგენში ჩაწერილმა „მოსრიალემ“ დააფიქსირა დიდების ზენიტში ყოფნა. „გლემ როკა“ — განაცხადეს კრიტიკოსებმა (რაც სიტყვასიტყვით ბრწყინვალეს ნიშნავს — მხედველობაში ალბათ მათემატიკური სიზუსტით გათვლილი სასცენო წარმოდგენები უფრო ჰქონდათ, ვიდრე მუსიკის შინაარსი) „მოსრიალე“-ს შავ-თეთრ გარეკანზე გამოსახულ — თითქოს დიკენსის სამყაროდან მოვლენილ ცილინდრიან მეოცნებებს—მარკს (ფოტო რინგო სტარს ეკუთვნის) შევყავართ განუმეორებელ რეალობაში, სადაც სუფევს მსოფლიო პარმონიასთან ზიარი თვალსა და ხელს შუა გამპარავი ჭეშმარიტების შეგრძნება, ხელოვანი ის „მოსრიალე“ უცნობი, ჩვენს გონებას რომ უწევს გიღობას, სულსხვა ხატებისა და სახეების გალერეაში. ფირფიტაზე თანაბრად განთესილი ოთხი ჰიტი: „ლითონის ქურე“ (14 კვირა პირველი ადგილი ბრიტანულ ჩარტში), „ბიუიქ მაკქეინი“

და „აწვევტილი ეტლი“ (ბოლანის ხარაი კარდროკისადმი) და ავტობიოგრაფიული „ტელეგრაფი სემს“. დევიდ კოსტის სიმფონიური ორკესტრი, ვისკონტის უბადლო ხელმძღვანელი, ხელი, ჩინებული ბექ-ვოკალები მარკ ვოლმანისა და ჰოვარდ ქეილენის სახით — იქცევა მაკრისტალიზებულ ძალად გარდაუვალობით გამოწვეული შემოქმედებითი აქტისათვის, რომელიც 1972 წელს იტალიაში რეგორც მისი ზაფხული, ვითარცა ყველასა და ყველაფრისაგან მოწვევტილი რეფლექტორული ცნობიერების პირმშო, წარმავალი ეპოქის ინტუიტიური ანაბეჭდი. ბოლანს უახლოვდებიან რინგო, დევიდბოუი და ელტონ ჯონი. უკანასკნელი არაერთგზის მონაწილეობს „თირელს“-ის ტელეგამოჩენებში, ხოლო ქეს-ბიტლი 1973 წელს უშვებს სრულმეტრაჟიან ფილმს, ცუმცა განსაკუთრებული წარმატების ვარაუდით.

როკის ისტორიაში ერთ-ერთი უმძიმესი კომპოზიცია „რეგოლუციის შეილება“ უკვე ახალი საფეხური, უფრო ზუსტად კი დაძლევაა იმ ილუზიებისა, თობას რომ აცოცხლებდა ცისფერ ბურუსში: „მე ვმართავ „როლს როისს“, რამეთუ უპრაიანია ჩემი ხმისათვის“ — ვერავინ ჩაატანდა მეტ ცინიზმს ყელში გაჩხერილ ლუკმას, — მარკი უცრემლოდ ეთხოვება წარსულს, თუმცა მისი ციხის კარები დახურული დახვდება ხუთიოდე წლის შემდეგაც, როცა „ცეცხლისფრად მოკიფე განთიადზე“ — დანებდება ტკივილს. მაგრამ მანამდე „სიცოცხლე უცნაურია“ და „ბუგისთვის შობილი“ შეებას მუშაობაში პოულობს, ბოლო არ უჩანს სიგნალებს, ხოლო „წმინდა ოქრო, მარტივი მოქმედება“ აცხადებს უკვე მიღებულ ღირებულებით პრინციპს, თვითგვემით ასაცილებლად ჰერონისტური წილით გაზაფეხულს, ამიტომაც, „გლიტერ“ კოსმეტიკითა და დახვეწილი („გლემისათვის“ მაინც საკამრისად მკაცრი) სასცენო კოსტუმებით შეჭურვილ „XX საუკუნის ბიჭში“ არცთუ ძნელია ლონდონელი ბოქმის ამოცნობა. მოკლე მეტრა-

ვის მიუხედავად ბევრის მიერ საუკეთესოდ მიჩნეული ალბომი „ტანკები“ (1973) დასტურია იმისა, რომ სამყარო კანონზომიერი გამოუსავლობის მიუხედავად ფერადია და მთავარი სუბიექტის ირგვლივ ვიწრო რადიუსში მოხვედრილი ობიექტები და მათთან დაკავშირებული პროცესუალური ნაკადია. — ამ განწყობას ამტიკებს აგრესიული, როგორც არასდროს, კლიშეებითაა და სლადით უხვად გაჯერებული ამჯერად „ფენდერ სტრატოასტურა“ (ბოლანის ძირითადი მოდელი გახლდათ „იბსონ ლეს პოლი“), უცნაოდ შემოჭრილი ლიდერ-საქსოფონი, კიდევ უფრო დახვეწილი, ავტომატურ სიზუსტემდე აყვანილი რიტმ-სექცია; ხშირად სოლო ბასებით, მოულოდნელად ნაბადი ალტყინებული ოპტიმიზმი მელიოდისაა და მით უფრო პოტიკაში, სრულიად აშკარა სუპერ-ორკესტრირება — უმტიკებს ჯგუფს საკულტო პროექტის სტატუსს.

ყოველივე ამასთან ერთად მუსიკოსი არ კარგავს ცნობიერების სიცხადეს ყოფიერების აღსაქმელად და ერთგვარი ირონიით (რომელშიაც გამჭრიახი სასოწარკვეთის მიყრუებული სიმი — ფერიცვალება არ შედგარა, უბრალოდ მსახიობმა ზურგი აქცია ტკივილს და მხარზე შემოიკლო მძიმე ჯვარი). უჭვრეტს საკუთარ მდგომარეობას, რომლის გამოწვევ მიზეზებშიაც ყველაზე უკეთ თავადვე ერკვევა: „XX საუკუნის სათამაშო, მინდა ვიყო თქვენი ბიჭი“ — გაავებული მუშა — დასარტყამით დაძაბულ რიტმსა და ადამიანურ შესაძლებლობათა ზღვარზე მომწივანე დამხმარე ვოკალების ფონზე საკმაო ინდიფერენტულობით ნამდერი რეფრენი მხოლოდ მცდელობაა უღირსთათვის დამალვისა — „დაე, ვისაც ყური აქვს, იმან ისმინოს“.

1974 წელი დიდი ცვლილებების წელიწადია საქმესა და პირად ცხოვრებაშიც. ისევე, როგორც უწინ, შინაური არეულობა მხოლოდ წამიერ სისუსტეში პოულობს გამოსავალს ალბომი („დამალული მხედრები და ცინაის შენად-

ნობი“) აღიქმება ყველაზე კონცეპტუალურ ნამუშევრად, ეგაა მხოლოდ, ახალი პარმონიები ლივლივიფიცირებული გვერდს განცდების სიცხადეს. ბოლანის მხერას კვლავ მომავალს მიაპყრობს, ოღონდ აქ უწინ უცნობი შფოთი ჟღერს არა იმდენად მელიოდიებში, რამდენადაც შეცვლილ ორკესტრირებაში: (მხოლოდ „ესპანურ ღამეში“ ისმის აკუსტიკური გიტარა, საუნდი ოდნავ ხეშეშა (ეს დასარტყამებს ეხება) მრავალშრეებიანი და ნაკლებ მოცულობითია, ხოლო გართულებული გიტარული ნაფენების ფონზე ხშირად ჩვეულებრივ „დისტორშენ“-ში გასული სოლო საფეხურნამატი პენტატონიკებით ანდა ტიპიური დანამდერი ქარაგებით ამაფრებს არაცნობიერი გაურკვევლობის შეგრძნებას და აშკარაა მხოლოდ ერთი — „ცვლილებები ამოღიან ვითარცა მზე, ცვლილებები ამოღიან, გიჯობს გაიქცე...“ „ყმაწვილური ოცნება“ — ალბომის ძირითადი პრინციპის პირდაპირი განხორციელებაა, ისევე როგორც ვიგი, რომელშიაც იგი ვადაიზრდება: გამოკვეთილი პარტია ბასის და დოლისა მთლიანად რიტმ-სექციის ყურადსაღები სასადავე, ორკესტრირების აგება სიმფო-ჩანართების უკანა პლანიდან დომინირების თვალსაზრისით, მარკის მოჩვენებითი სიმშვიდე ქვეტექსტს მიღმა, სოლოს ხრინწიანი რევერი, ბოლოს რომ უნისონში კრინი მიჰყვება ფრაზითურთ — „ნუთუ მიატოვებ ამას;“ ალბომს საფუძვლიანად უწოდებენ ალტერნატიულს, რასაც ვერ ვიტყვით ბოლანის მეორე სოლო ნამუშევარზე, რომელშიც მზის სინათლე იმავე წელიწადს იხილა. „მტრელების საწყისი“ ქუფრო ალბათ მუსიკოსებზე რთული კონტრაქტის ზეწოლის შედეგია, განსხვავებით მარკის პირველი მცდელობისაგან („ძნელია, როცა გიყვარს“. 1972), რომელიც მოქმედების დიდების ზენიტში ყოფნისას მოველინა სამყაროს და უფრო ძალთა სიჭარბით იყო გამოწვეული, ვიდრე პოზიციების განმტკიცების აუცილებლობით.

1975 წელს სრულდება ვიდეომასა-

ლების ერთიან პროგრამად დამონტაჟების პერიოდი: „ბაჯადლო“ — თელიან ჯგუფის წევრები; ფილმს ემთხვევა ახალი ფორფიტის გამოცემაც — „ბოლანის სწრაფი იარაღი ბუკი“ სავსებით ამართლებს სახელწოდებას, თუმცა შეიმჩნევა ერთგვარი გადაღაც. მარკი შედარებით ამსუბუქებს რეპეტიციებს ჯგუფთან, უწინ რომ რკინის ხელთათმანებში ჰყავდა გამოძიწვედული და აქედან გამომდინარე კონცერტებიც ნაკლებშეკრული ხდება. იგრძნობა ძირითადი სამუშაოს პროდუსერზე, სტუდიის ინჟინრებსა და საკუთრივ ჯგუფზე გადაღების სურვილი — იწერება ძველი, აკუსტიკური კომპოზიციების საესტრადო ვარიანტები, რომლებიდანაც ცალკე აღნიშვნის ღირსია მხოლოდ „მიოგზაურე ავტოსტოპით“, ამასობაში მსოფლიოში და დიდ ბრიტანეთშიაც სიტუაცია რივიანად იცვლება: ვიეტნამის კომპანიის დასრულებასთან ერთად სრულდება მთელი თაობის მოქმედების პერიოდი, აშკარაა ჰიპური მოძრაობის მარცხი (ყოველივე მტკივნეულ ანაქრონიზმად აღიქმება). მგრძნობიარე მსმენელისათვის ცხადდება როკის კრიზისული სიტუაციის სიახლოვე. საქმეს პანკმუსიკის გამოჩენაც ართულებს. ირგვლივ იმედგაცრუებაა და ინდივიდუალიზმის სული ბატონობს, ოღონდ ახლა იგი ნარცისისტული ეგოიზმითაა გამსჭვალული და ბისექსუალიზმის სუნი უდის (ელის კუპერის, დევიდ ბოუის, „კის“-ის ზეგავლენა). ბოლანი რთული დილემის წინაშე დგება, მაგრამ 1976 წელს ჩაწერილი „ფუტურისტული დრაკონი“ არ იძლევა პასუხს კითხვებზე. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იღვწება ინტონაციური რიტმული, ტემპრული თავისებურებანი და თანაც მუსიკა მოწვევტილია გარემოს. ორჭოფულ მსოფლშეგრძნებას „თირექს“-ის ყველაზე გლემური ალბომის კომპოზიციათა საესტრადო სიმსუბუქე, ორკესტრირების მაქსიმალური დაშაქვრა აღქმისათვის, მთელი ეს ზეგზალტაცია მხოლოდ რამოდენიმეჯერ ირღვევა შედევრებით: „ფუტურისტული დრაკონი“

— მტოკარე რიტმი, ბასის ოქტავებში ლიდერ-გიტარის არეული ფრაზეოლოგია ანარეკლია ველური ქაოსისა, რომელიც მანც „ზედმეტად ბევრი კეთილგონიერებაა“ „ელექტრული მხსნელისათვის“ „სულ მარტო“ ჰიმნია მარტოსული მუსიკოსისა „სიბნელის გასაფანტად რომ შეაბიჯა სმოგში“. ნიუ-იორკ სიტი“ კი ადასტურებს, რომ საგასტროლო ტურნე გულის მოხებაა სრული ფიზიკური გამოფიტვისა მიუხედავად. ალბომის მხოლოდ პირველი გვერდი თუ ინარჩუნებს იდეურ და მუსიკალურ მთლიანობას, შემდგომ-თითქოს „ყოველ მწერეველთა გამოძახებელი“ იქცევა კატალიზატორად — ერთობა ირღვევა და სიმღერები ერთობ უსისტემო მოჭყვებიან ერთუროს, ხლო დამასრულებელი „ნუგეშისმცემელი“ აჩვენებს ხელოვანის პოზიციის თინეიჯერთა და ცხოვრების მიმართ-მარკის ყურადღება მეორე მეულეზე, ამერიკელ მომღერალ გლორია ჯოუნსზე განივრცობა, რაც მანც ოპტიმისტურ ინტონაციებს მატებს ნამუშევარს, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ფუზში ჩართული რიტმ-გიტარა, რაც ბოლანის მანერიდან გამომდინარე შემამსუბუქებელ ეფექტს კლავს — იბადება ჰიპ-როკი. მიუხედავად ჩინებული მელოდიებისა, ალბომი ახალს არაფერს ძენს „თი-რექს“, ვერ უახლოვდება რა როკ-ინდუსტრიასა და მით უფრო მსმენელზე ზემოქმედებით ადრულ ჩანაწერებს. ბოლანი გრძნობს, რომ საჭიროა ძალთა მოკრება, ყურადღების მაქსიმალური კონცენტრაცია, რათა არათუ არ ჩამორჩეს დროს („სექს პისტოლზი“ და პანკი, „აბბა“, „ბონიემი“ და დისკო, „კუინი“ და ახალი თაობის გლემი იკალათებენ ოლიმპზე) არამედ როგორც უწინ გზების გამკვალავი ანდა მიმდინარეობის მატარებლის ლოკომოტივი მანც იყოს. დაძაბული სტუდიური მუშაობა დაზვერვით იწყება: დაზღებზე ჩნდება სიგნალები „მე მიყვარს ბუკი“ და „იდღესასწაულე ზაფხული“, რომელთა წმინდა როკ-ენ-როლური სტრუქტურა ჩანაფიქრით იმდროინდელ თინეიჯერთა

მოთხოვნებს უნდა დამთხვეოდა. „ზაფ
„ხული „ზეცაა სამოცდაჩვიდმეტში“, —
ტრაგიკული ნოტა გაპარული, როგორც
ყოველთვის, ორიგინალურ მისამღერში
(ბასის პასაჟებში ყვეთელკანიანთა კი-
ლოები ეცნაურება სმენას); საკუთრივ
სიმღერის სევედანარევი ხასიათის ნამ-
დვილი მიზეზი სამიოდე თვის შემდ-
ევ გამოაშკარავდება თაყვანისმცემელთა-
თვის, ხოლო მანამდე ბუკის
აპოლოგეტი თითქოს ვნების
ამონთხვევას ჩქარობსო, თავშეკავებულ
ექსპრესიას ვოლანტერის ამყვი ეგზალ-
ტაციით ასრულებს. წარმატებით
ფრთაშესხმულნი აორკეცებენ ძალის-
ხმევის და ძალე გამოდის ჩინებულ ალ-
ბომი „ფრანტი ფსკერზე!“ რომელიც მნი-
შვნელოვნად უსწრებს დროს როგორც
კომპოზიციების სტრუქტურით, ასევე
ორკესტრირების მანერულობით. მდიდარ-
ი რიტმული მრავალფეროვნება, ნაპერ-
წკალმკეცხავი მელოდიები, უადრესად
ბუნებრივი სიმუსხუქე შესრულებაში
ახასიათებს დასამახსოვრებელ „ბრიყ-
ვი ვარ შენთვის“, „ჯიაზონ ბ. მოწყენი-
ლია“, „დომინოს ხედა“ და სხვებს,
ხოლო კოდური „ჰქმენი მეამბოხე სუ-
ლი“ გვაბრუნებს „ცინკის შენადნობის“
ყმაწვილურ ოცნებაში. ჯგუფი ჯღავ
წარმატების ტალღაზეა, მომავალი —
გრანდიოზული, რომ 16 სექტემბერს,
დაბადების დღესა და 30 წლის იუბი-
ლემდე ზუსტად ორი კვირით ადრე,
ბოლანების წყვილი ლონდონს გარეთ
პრესტიჟულ კლუბში ატარებს ღამეს,
უკვე დილისაკენ შინ დაბრუნებას განიზ-
რახავენ. მანქანა, რომლის საჭესაც
გლორიოზი უჯდა, გადადის გზიდან და...
არავინ უწყის რისი ან ვისი ხელი ერია
ავტოკატასტროფაში, რომელმაც შეი-
წირა მარკ ბოლანი, ის, ვისზეც შემდგო-
მში იტყვიან — „მსგავსი ვერვინ ვერა-
ფერი შექმნა.“

აპოლონ ქუთათელაძის პირ-
ოვნებაში იმთავითვე მოქმედებდა და
იბრძოდა ფროიდისეული სამი „მე“ —
ერთის მხრივ, მისთვის ნათელი ხდე-
ბა, რომ თუ ქვეცნობიერ „მეს“ მისცემს
თავისუფლებას, ეს აუცილებლად მოი-
ტანს რეალური ცხოვრებიდან განდგო-
მას და მოითხოვს მარტოსულ შემოქ-
მედად ყოფნას, რასაც არსებულ სოცი-
ალურ-პოლიტიკურ გაჭიმოში უთუოდ
მოჰყვება მისი ფიზიკური განადგურება,
მეორეს მხრივ, თუ მის არსებაში გაიმა-
რჯვებს ცნობიერი „მე“, მაშინ იგი უნ-
და იქცეს ამ დამახინჯებულ ყოფიე-
რებას მორგებულ პაგმატიკოს-ჩინო-
ენიკადრაც სულიერი განადგურების
ტოლფასია. ამიტომ იგი ირჩევს მოცე-
მულ ვითარებაში ერთადერთ სწორ
გზას — მუდმივი წონასწორობის და-
ცვას ქვეცნობიერ „მესა“ და ცნობიერ
„მეს“ შორის. ეს ნიშნავს იყო რეალურ
გარემოში მოქმედი საღად მოაზროვნე
შემოქმედი, თანაც არა მხოლოდ პი-
რადი კეთილდღეობისათვის, არამედ სა-
ზოგადოებისთვისაც.

ცხოვრების საზრისის ამგვარი გაგე-
ბა დიდ ფიზიკურ და სულიერ ძალებს
მოითხოვს, ამიტომ აპოლონ ქუთათე-
ლაძე იწყებს სხეულისა და სულის აქ-
ტიურ წვრთნას, ამ სიტყვების პირდა-
პირი გაგებით. პროფესიული დაოსტა-
ტების მიზნით 1928 წელს ლენინგრა-
დშია, ერთი წლის შემდეგ კი — მოს-
კოვში; ამავე დროს ბევრს ვარჯიშობს
ფიზიკურად. თითქოს მიზნადასახუ-
ლად სურს გახდეს ანტიკური ეპოქის
ადამიანი, ხელოვნებაშიც და რეალურ
ყოფაშიც დაიმკვიდროს მათი ცხოვრე-
ბის წესი. როგორც შემოქმედი, იგი
იღებს კლასიკურ განათლებას და როგ-
ორც ჰარმონიული პიროვნება, ნამდ-
ვილი აპოლონი, განასახიერებს პრინ-
ციპს — ჯანსაღ სხეულში ჯანსაღი სუ-
ლია. ხოლო როცა მის არსებაში წონა-
სწორობის შენარჩუნებისათვის მუდმი-
ვი ბრძოლა გაუსამძლისი ხდება, ეს მა-

აკოლონ ქუთათელაძის გახსენება

ეთერ შავხულიაძე

შინვე ასახება ე. წ. „გადახრის“ სახით შემოქმედებაში, ან სიტუაციის დამძიმებით საზოგადოებრივ საქმიანობაში. ვინ იცის, იქნებ ამ წონასწორობის აღდგენისათვის სჭირდებოდა ბატონ აკოლონს თავდაყირა დგომა: „ეგება წალბა ვიხილო“... მერე და რა ხშირად უხდებოდა ყირის აჭიმვა?!

დღეს უკვე თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აკოლონ ქუთათელაძე, როგორც შემოქმედცი, თურმე არაერთხელ მდგარა თავდაყირა და „ანტიხელოვნების“ ნიმუშებიც შეუქმნია (ამაზე ქვემოთ ვისაუბრებთ დაწვრილებით). მიუხედავად ამისა უმთავრეს დამსახურებად ქართული ხელოვნების წინაშე მაინც უნდა ჩაითვალოს ის, რომ მან ჩაუყარა საფუძველი ისტორიული ჟანრის ახალ თემატიკურ სახესხვაობას — ისტორიულ-რევოლუციურ სურათს და შექმნა სოციალისტური რეალიზმის მხატვრული მეთოდის საუკეთესო ტილოები. ნუ შეგვეშინდება ამ ცნების ხმარებისა და ნუ დავივიწყებთ, რომ სულ ახლო წარსულში „იმპრესიონიზმი“ საღანძღავ სიტყვას წარმოადგენდა. სახელმწიფოს ლიდერების ხატვა, ან ოფიციალური იდეოლოგიის სამსახურში ყოფნა თუ მხატვარს ნაკლად უნდა ჩაეთვალოს, მაშინ ხელოვნების ისტორიიდან აღარაფერი დაგვრ-

ჩება. ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოების ღირებულების საზომს წარმოადგენს არა „ვის ან რას ასახავს“ მხატვარი, არამედ „როგორ ასახავს“.

საბჭოთა ეპოქა ჩვენი ქვეყნის ისტორიაა და ვერცერთი ჭეშმარიტი ისტორიკოსი მას ვერ უგულუბეფლოფს, ხოლო სოციალისტური რეალიზმი — ჩვენი მხატვრული სინამდვილის ერთი მნიშვნელოვანი მონაკვეთია, რომელიც მეცნიერულ ხელოვნებათმცოდნეობით ანალიზს მოითხოვს, და არა მექანიკურ უარყოფას. თუკი ამ პრინციპით ვიხელმძღვანელებთ, თავად დარწმუნდებით, რომ აღიარებული ორგანიზატორული ნიჭისა და განმანათლებლური ტალანტის მქონე ბიროვნება აკოლონ ქუთათელაძე, არანაკლებ იმსახურებს „ფერწერული კულტურის ტრადიციათა მცველის“ საპატიო ტიტულსაც და აი, რატომ.

ფაქტია, რომ აკოლონ ქუთათელაძის სურათები ეპოქის ისტორიად, მატიაწუნედ იქცნენ და ასახავენ მის დადებით იდეალებსა და სახევით პრინციპებს, მეორეს მხრივ, ისიც ცხადია, რომ ამ მხატვრული პროგრამის ერთგვარად „დაცემენტებული“ ხასიათი ხელოვანს ყოველთვის უქმნიდა შემოქმედებით ნიხში მოქცევის საფრთხეს — ვერ გარღვიო დადგენილი თემატიკისა და პერ-

სონაქების მონუსხული წრე, ვერ გაც-
დე კანონიზირებული მხატვრული ხერ-
ხების ჩარჩოს. ამას მოწმობს, რევოლუ-
ციურ თემაზე შექმნილ ასობით ნაწარ-
მოებთან დიდი ზემოქმედება, რომე-
ლიც მხოლოდ გარეგნული დრამატიზ-
მით ან ჰეროიზმით ხასიათდება, შინა-
განად კი ცარიელი, ფუყე ნამუშევარია
და რეალურად მხოლოდ ავტორის დის-
კრედიტაციას ემსახურება. ამ შემთხვე-
ვაში საქმე გვაქვს არა მხატვარ პი-
როვნებასთან, არამედ რევოლუციური
იდეების პოლიტიკურ ავითატორ-პრო-
პაგანდისტთან, რომელიც კარგად ცნო-
ბილი მოვლენების განზოგადოებით ნა-
წარმოების პლასტიკური ქსოვილის დო-
ნეზე ახდენს მხატვრული ხერხების ტი-
რაჟირებულ ასახვას. ამას შეიძლება
ეწოდოს „სურათი-კონსტატაცია“. აპო-
ლონ ქუთათელაძე კი ცდილობს შექმ-
ნას „სურათი-აღმოჩენა“, სხვა სი-
ტყვეებით რომ ვთქვათ, სურათი უკვე
თავად, როგორც ასეთი, უნდა წარმოა-
დგენდეს დროის ნიშანსა და მოვლენას,
ე. ი. მხატვრის პლასტიკურ აღმოჩენას,
ვინაიდან თემა-ფაბულა ხელოვნების
ნაწარმოების ქმნალობის შრეთა შო-
რის ყველაზე ადვილად ხილვად ზე-
დაფენას წარმოადგენს, ჭეშმარიტი
შემოქმედის შეგნებული ძალისხმე-
ვა კი მხატვრული იდეის სიღრმი-
სეულ შრეებში ჩასვლას უნდა მოხ-
მარდეს, რათა ყოველი მისი ნაწარ-
მოები მაყურებლისათვის, გარკვეული
აზრით, გახდეს „მოსალოდნელი მოუ-
ლოდნელობა“. მოსალოდნელი, ვინაი-
დან წარმოსადგეი ზომის პარადულ
ტილოზე ჟანრობრივი წყობის ტრადი-
ციულობისადმი ერთგულებით ემსახუ-
რება საყოველთაოდ ცნობილი მოვლე-
ნის ასახვას და მოულოდნელი, ვინაი-
დან, აშკარაა, რომ ავტორისათვის
მთავარია მხატვრული და არა დაქტი-
ლოსკოპიური სიზუსტით გადმოცემუ-
ლი ემპირიული სიმართლე, რის გამოც
მისი მტდელობა მიმართულია თემის
პოეტიზაციის და არა პუბლიცისტიკის
მხარეს. ამ გაგებით იგი წყდება თავის

კონკრეტულ საზოგადოებრივ-ისტორი-

რიულ საფუძველს და ეხმიანება რ. შპე-
ნგლერისა და ორტეგა-ი-გასტის უთიო-
რისას, რომლის თანახმადაც თუ ხელო-
ვნება ჭეშმარიტია, მისი არისტოკრა-
ტიული სული უპირისპირდება და ყოვე-
ლთვის სძლევს კიდევ მის დემოკრა-
ტიულ-მომხმარებელურ გაგებას. ასეთი
ჭეშმარიტი შემოქმედია აპოლონ ქუთა-
თელაძე, რომლის არტისტული ტემპე-
რამენტის მგზნებარება შეზრდილია ის-
ტორიზმის თავისუფალ განცდასთან და
რომლის მამოძრავებელი დევიზია:
„სოციალისტური რეალიზმიდან ფერ-
წერული რელიზმისაკენ“.

ამრიგად, აპოლონ ქუთათელაძისათ-
ვის მთავარია მხატვრული ღირებულე-
ბის ამაღლება, ყურადღების გამახვი-
ლება ხელოვნების „შინაგან“ პრობლემა-
ტიკაზე. ამიტომ ნებისმიერი თემატიკა
მის მიერ განიხილება, როგორც შესა-
ძლო საბაბი შვიამხატვრული ამოცანე-
ბის გადასაწყვეტად. ამ აზრით მისი
ხელოვნება, ერთის მხრივ, თავის თავი-
საკენ არის მიმართული, მეორეს მხრივ,
გვარწმუნებს, რომ ფერწერული კულ-
ტურა — ეს არ არის რაღაც თავისთა-
ვადი, ერთხელ და სამუდამოდ გარკვე-
ული. ეს გაგება კლასიკურ ცოდნაზე
დაფუძნებულ პროფესიონალიზმთან ერ-
თად მოიცავს ფართო ჰუმანიტარულ გა-
ნათლებასაც, უზადო გემოვნებასაც და
ესთეტიკურ შთაბეჭდილებათა იმ დია-
ლობას, რასაც წინაპრებთან ურთიერ-
თობა იძლევა ბუნებრივი ტალანტის ნო-
ყიერ ნიადაგში მოხვედრილი, ამიტომ,
მიუხედავად იმისა, რომ მისი ფერწერუ-
ლი აზროვნება ტრადიციულად სურა-
თობრივია, ეყრდნობა გამოსახულების
უტყუარ დამაჯერებელ საგნობრიობას
და ჟანრობრივ განსაზღვრულობას, იგი
თითქმის ყოველთვის ახერხებს ეროვნუ-
ლთან აკადემიური მხატვრული პრინცი-
პების შერწყმის დემონსტრირებას.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მომენ-
ტია აღსანიშნავი, რომელიც დაკავში-
რებულია აპოლონ ქუთათელაძის შე-
მოქმედების ვიზუალური აღქმით გამო-
წვეულ ემოციასთან და არ წარმოად-
გენს წმინდა მჭვრეტელობით-შემეცნე-

ბითი ანალიზის შედეგს. ეს არის ხელოვნების ნაწარმოების სიყვარულით ქმნალობის ავტორისეული განცდა, რომელიც გამოსცემს განსაკუთრებულ მხატვრულ ინტონაციას და პერსონაჟთა ყოველდღიურ საქმიანობას, ბუნებრივ სიტუაციას, სოუჟეტურ კოლიზიას აძლევს ერთგვარ რიტუალურ ელფერს. ყოველივე ამის მიღმა კი იმალება მხატვრის რეჟისორული ჭოზიცია და საბოლოოდ ვრწმუნდებით, რომ კომპოზიციის ეს დიდოსტატი ყველგან და ყოველთვის მხოლოდ სიღამაზის კანონებს ემორჩილება.

აპოლონ ქუთათელაძის შემოქმედებითი არტისტიზმი მშრალი განსჯით რომ არ არის დამძიმებული და თავისი არსით მართლაც იმპულსურია, ამაზე მეტყველებს მისი პეისაჟური ფერწერაც. საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეობის გაგებით ეს სწორედ ის „ანტი-ხელოვნება“, რაზედაც ზემოთ მოვახსენებდით.

ამ მცირე ზომის კამერული ხასიათის ნაწარმოებებს მონუმენტურ-ბატალური კომპოზიციებისაგან განასხვავებს მხატვრული მოღვაწეობის არსებითი კრიტერიუმები: მხატვრული მეთოდი, რასაც ქმნის მხატვრული გამოხატვის წესის, მხატვრული შერჩევის პრინციპის, მხატვრული შეფასების, სინამდვილის მხატვრული ასახვის ხერხთა ერთობლიობა და მხატვრული სტილი, რაც ნაწარმოების სტრუქტურას წარმოადგენს. ჩვეულებრივ სწორედ მეთოდი და სტილი აერთიანებს, ან განასხვავებს მხატვრებს ერთმანეთისაგან, მაგრამ როცა საქმე ერთ პიროვნებას ეხება, მაშინ ამ სხვაობის რადიკალიზმის ზარისხია მნიშვნელოვანი. ჩვენ შემთხვევაში კი ეს იმდენად პოლარული ხასიათისაა, რომ მართლაც ნიშნავს შემოქმედებაში თავდაყირა დადგომას. ფაქტიურად, თითქოს ერთ სოციალ-კულტურულ გარემოში მოქმედებს თავისთავში მხატვრული მოღვაწეობის ორი, სრულიად განსხვავებული ფორმის მატარებელი ერთი პიროვნება აპოლონ ქუთათელაძე — ერთდროულად მხატვრული მწარმოებელი

და მხატვრული შემოქმედი. პირველი ორიენტირებულია მხატვრულ მომხმარებელზე, რომელსაც, როგორც წესი, თრგუნავს, სურათის მასშტაბურობას, გარეგანი სირთულე, ხოლო მისი ზედმეტი სქემატურობა და ლიტერატურულ-თხრობითი ხასიათი უადვილებს გამომსახველობით-პლასტიკურ სიმბოლოების რთული ენის გაგებას წმინდა შემეცნების დონეზე. მეორე კი — მხატვრული შემოქმედი ქმნის მხატვრული აღქმელისთვის, რომელსაც შესწევს უნარი ფერის სიმბოლიკით გაშიფროს გეოგრაფიულ-დროითი კონკრეტულობისაგან სოუჟეტური განდგომა და ფერწერული ფეიერვერკის თითქმის აგრესიული გამომსახველობითობით შექმნას სამყაროს ემოციურ-შემეცნებითი მოდელი. ამ ტიპის მაყურებელი ცხადია, მაღალ-ინტელექტუალური და დახვეწილი ესთეტიკური გემოვნება-გამოცდილების წყალობით აპოლონ ქუთათელაძის, როგორც მხატვრული მწარმოებლის, ხელოვნებაში კარგად აღიქვამს განვითარების უწყვეტობასა და შინაგან დინამიკას. ალბათ, მომავალში ამგვარ შემფასებელთა რაოდენობრივი ზრდის დიდი იმედი ჰქონდა ბატონ აპოლონს, როცა აქტიურად მოღვაწეობდა როგორც ერთი, ისე მეორე მიმართულებით — როგორც ისტორიულ-რეკოლუციური ტილოების დიდოსტატი და როგორც „სოცოვებისეული მასალის“ უარმყოფელი ფერწერის ჯადოქარი. ორივე შემთხვევაში კი პროფესიონალი, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით.

პირველ მიმართულებაზე ჩვენ უკვე გვქონდა საუბარი. ახლა უფრო კონკრეტულად გვინდა გავანალიზოთ აპოლონ ქუთათელაძის არაოფიციალური ხელოვნება — მისი ფერწერული პეიზაჟები.

დავიწყოთ იმით, რომ აპოლონ ქუთათელაძის ფერწერული სისტემა არ შეიცავს რაღაც განკერძოებულ პროგრამას. იგი მთლიანად ეყარება თავად ამ ტექნიკის ბუნებას და აღმოცენდება მასალაზე ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე. მათი შინაარსი სრულ

ჰარმონიაშია პლასტიკურ გამო-
მსახველობასთან.

ავტორი არ
ისწრაფვის რეალური ადგილის ზუსტი
ასახვისკენ. მისი მანერა მიმართულია
ზოგადად მინიშნებული ლანდშაფტური
რეალიების მიახლოებით გადმოცემაზე:
საგნების მოხაზულობა ითქვიფება ფე-
რთა ველზე მოცულობა და მასა ქრება
სწრაფი მონასმებისა და ლაქების დი-
ნამიურ შენაერთში. იკარგება მატერი-
ალური სიმკვრივე, საგნობრივი ნიშან-
თვისებები და ყველაფერი იქცევა ერთი-
ანი უწყვეტი სივრცობრივი მასივის ორი-
ენტირად. ფერი ამ ერთგვაროვან სტი-
ქიაში წარმოგვიდგება ცოცხალი ბუნე-
ბის ძირითად სუბსტანციად და სწო-
რედ ფერი შეხამებაში, კოლორიტიში
ინენს თავს კონკრეტული პეიზაჟის ინ-
დივიდუალურობა. ავტორს აინტერესებს
არა იმდენად კონკრეტული ადგილის
ხედი, რამდენადაც სივრცობრივ-კოლო-
რიტულ ურთიერთობებში ხორცშესხ-
მული პეიზაჟი, როგორც ბუნების თვი-
თგამოხატვის საშუალება. აქედან გამო-
მდინარე კომპოზიციები იგება ფერთი
ლაქების მონაცვლეობაზე, უფაქიზესი
ტონალური ნიუანსებისა და ტრადიცი-
ების საშუალებით. სიუჟეტურ-თხრო-
ბითი მოტივი კი უკანა პლანზე იწვევს.

მიუხედავად ამისა, აპოლონ ქუთა-
თელაძის პეიზაჟური ფერწერა შორსაა
მხატვრული ასახვის ერთმნიშვნელო-
ვანი იმპრესიონისტური მეთოდისაგან.
რა თქმა უნდა, ევროპული იმპრესიო-
ნიზმის გამოცდილება პოზიტიურად
ვლინდება, მაგრამ ემორჩილება სურა-
თის ქნალობის მისთვის სახასიათო მო-
ნუმენტურ-ეპიკური წყობის მოთხოვ-
ნებს. კერძოდ, ფერთი ურთიერთობა-
ში მის პეიზაჟში ბუნებრივი საღებავე-
ბი წამიერ და არც თამაშს კი არ წარ-
მოადგენს, არამედ ატმოსფერული ზო-
მების მონაცვლეობით ქმნის სიდრემში
მიმავალ უკიდევანო სივრცეს, რომელ-
შიც იკარგება საგნების მყიფე მონახ-
ზები.

ეს განუზომელი ბუნების ხედები იქ-
ცევიან სამყაროს უნივერსალურ მოდე-
ლად და მარადისობის მიზანს ატარებენ.

თავად ბუნების რეალური ფორმები კი
ცვალებადნი არიან, განიცდიან მუდმივ
მეტამორფოზებს და ამ ცვალებადობა-
ში კარგავენ სახის გარკვეულობას, ვი-
ზუალური ასახვის კონკრეტულობას.

ამრიგად, ორი საწყისი—გაელვებისა
და ზედროითობის თანაარსებობის მო-
ტივი არა მარტო მხატვრულ ხორცშეს-
ხმას პოულობს, აპოლონ ქუთათელაძის
პეიზაჟებში, არამედ მკვიდრდება მყარ
იკონოგრაფიად. შესაძლოა ბუნების
ასახვისადმი ამგვარი გაორებული დამო-
კიდებულება სპონტანურად წარმოიშვა
და ავტორის სულის ამოხეთქვა იყო.
ისიც შესაძლოა, რომ ბუნების აღქმის
ორგვარობა — ერთის მხრივ, როგორც
უნივერსალი სივრცეში ზედროითი
ყოფისა და მეორე მხრივ, როგორც
მოუხელთებელი, ცვალებადი ხედიით
სახის, წარმოიშვა სხვადასხვა მხატვ-
რული ტრადიციის სინთეზის საფუძველ-
ზე — იმპრესიონიზმისა და შუასაუკუ-
ნების ფრესკისა და მანინ, რა საწყის-
ებზეც არ უნდა იყოს აღმოცენებული
აპოლონ ქუთათელაძის პეიზაჟური ფე-
რწერა, მთავარია, რომ ნატურის ყო-
ფიერების ეს ორი განსხვავებული სა-
ზომი მის პეიზაჟებში ერთმანეთს კი არ
უპირისპირდება, პირიქით, ისინი ურთი-
ერთს ერწყმინან, ერთიანდებიან და არ
არღვევენ მხატვრული სახის მთლია-
ნობას. უფრო მეტიც, ბუნება, ხილული
სამყარო, ე. ი. ყველაფერი ის, რაც
ხედება მხატვრის მხედველობის არეში,
მის მიერ განიხილება როგორც სუბსტა-
ნციურად ერთგვაროვანი სტიქია, რო-
მელიც თავის თავში აერთიანებს და-
საწყისსა და დასასრულს, რომელიც მი-
ნდობილია დროის დინებას და ყოველ
გაელვებაში აირეკლავს მარადიული
ყოფიერების სისრულეს. ამ გაგებით
შეიძლება ითქვას, რომ აპოლონ ქუთა-
თელაძის ფერწერული პეიზაჟების მხა-
ტვრული ენა ეტიუდური ჟანრის კამე-
რულ ფორმაში მოქცეული ეპოსის ენაა.

ვფიქრობთ, აპოლონ ქუთათელაძის
შემოქმედების მხოლოდ ამ ორ მემარ-
თულების ანალიზიც დამაჯერებლად
მეტყველებს მისთვის „ფერწერული

კულტურის ტრადიციათა მცველის“ საპატიო ტიტულის მინიჭების აუცილებლობაზე. აქვე უნდა დაუმატოთ: „მცველი“, ამ სიტყვის ფართო გაგებით, ვინაიდან იგი იყო ყოველგვარ აღამიანურ ღირებულებათა დამფასებელი და ჭირისუფალი. ყველას და ყველაფერს პატრონობდა: მეგობრებსა და კოლეგებს, ნათესავებსა და მეზობლებს; მომავალ და მიმავალ თაობას, საზოგადოებრივსა და კერძოს, ნამყოსა და აწყმოს, სულიერსა და მატერიალურს. ამას ახერხებდა ისე, რომ არასოდეს უღალატია სამართლიანობის პრინციპებისათვის, ხოლო გონიერების ნიადაგზე აღმოცენებულ მის კომპრომისს ყოველთვის საფუძველად ედო საყოველთაო კეთილდღეობის სამსახური.

ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიაში ოქროს ასოებით უნდა ჩაიწეროს აპოლონ ქუთათელაძის სახელი თუნდაც იმიტომ, რომ ფიზიკური განადგურებისაგან იხსნა თბილისის სამხატვრო აკადემია. გადამწვევტ ეტაბზე იგი არ მოერიდა აკადემიის ტრადიციული გაგების უგულებელყოფას და მისთვის სიცოცხლის შენარჩუნების მიზნით, სახვითი ხელოვნების კლასიკური დარგების გვერდით შემოიღო ლეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების სპეციალობათა სწავლება, რისთვისაც გახსნა ახალი შესაბამისი ფაკულტეტი.

დღევანდელი გადასახედიდან კარგად ჩანს, რომ აპოლონ ქუთათელაძის რექტორობის პერიოდში სამხატვრო აკადემიის ცხოვრებაში „ოქროს ხანას“ წარმოადგენდა.

„შეამოგულუნა ჩონგუჩო“

ოზარ სუხუა

„ცხენოსნური“ ტრიფონ ხუხუას შემოქმედების გვირგვინია, მან სამუდამო ადგილი დაიმკვიდრა მეგრულ მუსიკალურ ფოლკლორში და მის ავტორს სახელი გაუთქვა. ეს სიმღერა 1950 წელს შეიქმნა. საბედნიეროდ, დღესაც არიან ის ადამიანები, რომელთა თვალწინაც და მონაწილეობითაც შეიქმნა „ცხენოსნური“.

როდესაც ახალი სიმღერა იბადებოდა, ტ. ხუხუა თავის ყველაზე ნიჭიერ მოსწავლეებს მოიხმობდა, რათა ესესაა ნაშობი მელიდია ესწავლებინა მათთვის და ამით გადაერჩინა, რადგანაც ნოტები არ იცოდა. მერე მათთან ერთად აზუსტებდა, ხვეწდა ცალკეულ დეტალებს, ქმნიდა, ასწორებდა ლექსს, მათაც მოუსმენდა, თუმცა ტრიფონ ხუხუას რაიმე შესწორებას ძნელად თუ ვინმე შეჰბედავდა.

თუ მისი სიმღერების მელოდიები ჭეშმარიტად ხალხური და მაღალმხატვრულია, ეს ყოველთვის არ ითქმის მის ლექსებზე. სიმღერა ადვილად გამოსდიოდა, ლექსიც, მაგრამ ლექსის დახვეწა-დასუფთავებას, რითმის გამართვას ნაკლებ ყურადღებას აქცევდა. ეს განსაკუთრებით საგრძნობია შეკვეთით შექმნილ ისეთ სიმღერებში, როგორცაა „ჩვენი ჩაი“, „ჩაი და ფაბრიკა“, „ჩვენი დოვლათი“, „ბერია და ჩარკვიანი“, „ჩვენი პარტია“ და სხვ.

ამ სახის სიმღერები მაშინ სავალდებულო იყო. კატეგორიულად ითხოვდნენ.

სულ სხვაა „ცხენოსნური“ და დიდა ინტერესი ამ სიმღერისადმი. მას ასრულებენ ზუგდიდელები (ანსამბლი „ოლიოა“ — პოლიკარბე ხუბულავა), სენაკელები (პატე ბოჯგუა), ხობელები, წალენჯიხელები, ჩხოროწყელები, ფოთელი სიმღერის მოყვარულები.

აგტორობა 1985 წელს დაუმტკიცა ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლის კომისიამ კომპოზიტორ შოთა მილორაგას ხელმძღვანელობით.

აფხაზური ტელევიზია „ცხენოსნურის“ მისამღერით იწყებდა თავის ყოველდღიურ გადაცემებს, დაბოლოება სტილიზებულია აფხაზური მუსიკალური ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი ნიუანსირებით.

სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე ვკითხე, თუ რამ უბიძგა ამ საოცარი სიმღერის შექმნისაკენ, რადგანაც, რაც მახსოვს, ტრიფონ ხუხუა მაინცდამაინც დიდი ვერაფერი მხედარი იყო.

— რაიონის ხელმძღვანელებმა დამავალეს შემექმნა მეგრული „მრავალჟამიერი“. მე ერთხანს თავი შევიკავე, რადგანაც ჩვენ გვაქვს მისი ბადალი „კუნზაბდინერი“. ეს იგივე ჩვენებური „მრავალჟამიერი“ა, ამიტომაც გვაქვს ამ სიმღერის უთვალავი ვარიანტი. ასეთივე მრავალვარიანტიანია „მრავალჟამიერიც“. მაგრამ დავალებაზე უარი ვერ ვთქვი და დავიწყე ფიქრი. დიდხანს ვფიქრობდი, მაგრამ არაფერი გამომდიოდა. ჩემთვის ცნობილი „ჟამიერი-ჟამი-

მიერი“ არაა მეგრული. მასზე დარდნობა ხელის მოცარვას ნიშნავდა. არ, ამ ფიქრისას წამოტივტივდა „ცხენოსნურის“ მელოდია და, უნდა ვთხრა, ამ მელოდიით მე თვითონ ვიყავ დიდხანს გაბრუებული. მაშინ არ მახსოვს, როგორ ვცხოვრობდი, რას ვაკეთებდი. მხოლოდ ამ სიმღერით ვცოცხლობდი. დიდხანს ვხვეწდი და ვამუშავებდი მას. ლექსი სიმღერამ წარმოშვა. მაინცდამაინც ძლიერი ვერ არის, მაგრამ მელოდიას შეეხისხლბორცა. მეც მეტი არაფერი მინდოდა.

სიმღერა ჩაიწერა საქართველოს ც. დიოკომიტეტში 1955 წლის ზამთარში, ოლიმპიადის დღეებში ნიკოლოზ ხეტიას უშუალო ზრუნვით. უყვარდათ ერთმანეთი მამაჩემსა და ნიკოლოზს.

სიმღერას იწყებდა ლონია ხელაია. იგი გაციებული იყო, ყელშეფუთული დადიოდა და თითქმის მოთქვამდა: „რავლა ახლა გაცივდი, რავლა ახლა?!“

მას ჰქონდა იშვიათი სილამაზისა და სიმღერის ხავერდოვანი ბარიტონი, მაგრამ თავისუფლად მღეროდა ტენორის პარტიებსაც.

„ცხენოსნურას“ იწყებს პირველი ხმა და თუ რა ძნელია პირველის თქმა ბარიტონისთვის ქალ-ვაჟთა (შერეული) გუნდში, დამეთანხმება ის, ვისაც გუნდთან უმუშავია.

ტრიფონი ამხნევებდა მომღერალს და მანაც ბრწყინვალედ იმღერა.

ზარივით, ფოლადივით რეკს ლონია ხელაიას ხმა ამ ჩანაწერში, რომელიც საქართველოს რადიოს ოქროს ფონდში ინახება, ჩონგურზე კი თალიკო სულავა და ვალიუტა ხელაია უკრავენ.

მარტვილის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დამთვალეირებლებს ამ სიმღერით ეგებებოდა.

როდესაც იქმნებოდა „ცხენოსნური“, ტრიფონ ხუხუა მარტვილის რაიონული კულტურის სახლის დირექტორი და სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის ხელმძღვანელი გახლდათ. ეს იყო ორმოც-

დაათიანი წლების დასაწყისი. 1936 წელს გადაიყვანეს 25 წლის კიწრელი პედაგოგი ამ თანამდებობაზე და მას შემდეგ 1961 წლამდე, მის სახელთანაა დაკავშირებული ანსამბლის ყველა წარმატება.

პირველი დიდი გამარჯვება 1938 წელს მოიპოვა მისმა ანსამბლმა თბილისში გამართულ რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე, რისთვისაც ხელოვნების საქმეთა სამმართველომ დააჯილდოვა ვერცხლის პორტსივარით, სითანდო წარწერით.

მე საგანგებოდ არ ჩამოეთვლი იმ ოლიმპიადაებს, რესპუბლიკურ თუ რაიონულ დთავალიერებებს, სადაც ყოველთვის საუკეთესოდ ფასდებოდა რაიონული ანსამბლის გამოსვლები. ამაზე ბევრი დაწერილა, გამორჩევით მოვიხსენიებ ლალო გეგეჭკორის „ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატების“ მეოთხე წიგნს, სადაც მრავალი თბილი სტრიქონია მიძღვნილი მამაჩემისადმი. მრავალი სატელევიზიო გადაცემა მომხადლა ხალხური შემოქმედების მთავარ რედაქციაში მასზე. განსაკუთრებით დასამახსოვრებელი იყო 1984 წელს მოწყობილი 45 წუთიანი გადაცემა, რომლის მომზადებაში დიდი წვლილი მიუძღვის მაშინდელ მთავარ რედაქტორს ბატონ სოლომონ ლაფაურს, რომელიც პირადად იცნობდა ტ. ხუხუას შემოქმედებას ჯერ კიდევ თავისი სტუდენტობის წლებიდან.

ამის შემდეგ ბატონმა სოლომონმა საოჯახო ანსამბლების სატელევიზიო გადაცემაშიც მიგვიწვია. ეს იყო ტრიფონის უკანასკნელი სატელევიზიო გამოსვლა რესპუბლიკის წინაშე.

გარდაიცვალა 1975 წლის 14 ივნისს ტყინში სისხლის ჩაქცევით ყანაში, თოხით ხელში.

რატომ ვამბობ გამოკვეთით — „თოხით ხელში?“...

ამას თავისი დიდი და ტკივილიანი მიზეზები აქვს.

1961 წელს, ოლიმპიადის შემდეგ, ტრიფონ ხუხუა გაანთავისუფლეს ანსამბლის ხელმძღვანელობისაგან.



ოლიმპიადაზე კი ანსამბლმა საუკეთესო შეფასება მიიღო ჟიურისგან.

მაშ, რა მოხდა?

უბრალოდ, მორიგ ოლიმპიადადმე, ოთხ წელიწადს, ანსამბლი არავის ჭირდებოდა. მაშასადამე, არც მისი ხელმძღვანელი, რომელსაც ორმოცდაათი წელიც არ შესრულებოდა ჯერ.

განთავისუფლების მიზეზი: „სამუშაოზე ორჯერ დაგვიანებით გამოცხადება“.

ასე ეწერა ბრძანებაში. ტრიფონმა ეს არ იცოდა. რეგულარულად დადიოდა კიწიდან მარტვილში, ატარებდა მეცადინეობებს ანსამბლის ძირითად ბირთვთან. არც წევრებმა იცოდნენ არაფერი. ვერ ბედავდნენ თქმას კულტურის განყოფილების „მესვეურებიც“.

ანსამბლის ხელმძღვანელი სამეურნეო ანგარიშზე ჰყავდათ, თვეში 60 მანეთად და როცა კულტურის სახლს შემოსავალი უჩნდებოდა, მაშინ ერთბაშად აძლევდნენ რამდენიმე თვისას თუ წლისას.

მოკლედ, ჩაშლილი იყო მუშაობა.

1952 წლის მარტში დააპატიმრეს „მეგრელიზაციის“ მოტივით. შეითიხ-

ნეს ვალბი დოკუმენტები, მიუსაჯეს 10 წლით პატიმრობა, კულტურის განყოფილების გამგესთან ნიკოლოზ გაბისონიასა (10 წელი) და ბანძის სასოფლო კლუბის გამგე აღმასხან ქიქავასთან ერთად (8 წელი). სამივენი გადაასახლეს დნებროპეტროვსკის ოლქის კრივიო როვის რკინის მაღაროებში.

იქაც ჩონგური და ჩოხა-ახალუხი მოითხოვა. გაუფრთხილეს.

იქაც ქართული ანსამბლი შექმნა.

და, როცა ვადაძე ადრე გაანთავისუფლეს 1953 წლის შემოდგომაზე, თავისი ანსამბლი, ჩონგური და ჩოხა-ახალუხი რომელიმე დირიჟორს მოწაფეს ჩააბარა. არ მაგონდება გვარ-სახელი. იქნებ ვინმე გამოგვეხმაუროს? მაღლია.

ტრიფონ ხუხუა 1952 წლის შემდეგ ხელმძღვანელ თანამდებობებს არ გააკარეს, თუმცა გაამართლეს, პარტიაშიც აღადგინეს.

1961 წელს კი სამუდამოდ ჩამოაშორეს საყვარელ საქმეს.

„შური არს წუხილი, სხვისა სიკეთესა ზედა“, — განმარტავს სულხან-საბა.

შურმა ქნა ყოველივე ეს.

„რა დროს ტრიფონ ხუხუას სიმღერაა, დაბერდა, ბაბა, — უბოდიშოდ ამბობდა მაშინდელი კულტურის სახლის დირექტორი 50 წლის კაცზე. ხალხი ევროპულად იზრდება. ვის ჭირდება შენი ჩონგური და ფანდური. ყელში ამოვიდა. მესმის გიტარა, ესტრადა...“

1961 წელს უკანასკნელად გაიყვანა ტრიფონმა სიმღერისა და ცეკვის რაიონული ანსამბლი რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე. მეც ვმღეროდი მეორე ხმებში.

ტრიფონი სიმღერებს ასწავლიდა, სხვები „საქმეებს“ აწყობდნენ და „ფულს აკეთებდნენ“.

ასეულათასობით თანხები ჩაარიცხვინეს მაშინ კოლმეურნეობებს, საბჭოთა მეურნეობებს, ფაბრიკა-ქარხნებს კულტურის სახლის ანგარიშზე. შეიკერა კაბები, ჩოხა-ახალუხები, აზიურები, შეიძინეს ქამარ-ხანჯლები 80-კაციანი ანსამბლისთვის.

ტრიფონს ვენების გაგანიერება ჰქონდა, აზიურებს ვერ იცვამდა არც ხეირიანი შარვალ-კოსტუმები, არც ჯაშინდა. „თბილისში ვიყიდიო“, — შეჰპირდნენ.

ფული ჩეჩქივით იბნეოდა, ტრიფონს კი არც ხელფასი გამოუწერეს და არც ტანსაცმელი უყიდეს.

სამივლინებო თანხის მეტი არაფერი გაგვანდა. ოდესღაც ლაღმა, თავმომწონე კაცმა მორიდებით მთხოვა თბილისის სასტუმროში — „სიგარეტის ფული მომეციო“.

და რადგან ტრიფონს ტანსაცმელი არა ჰქონდა, სცენაზე ანსამბლის გამოყვანა ევგენი კიკალეშვილს დაავალეს.

თავი მოიკლა ევგენიმ, უკეთილშობილესმა კაცმა და მამაჩემის ერთგულმა მეგობარმა, მისმა შეუცვლელმა თანაშემწემ 1936 წლიდან: „ტრიფონი უნდა დაუდგეს თავის გუნდსო“.

მაშინ ოცდახუთი წლის ვიყავი. გავფიცხბი.

რაიონის პირველ კაცს კლიმენტი ხუბულავას მოვახსენე, იგი სცენაზე იმყოფებოდა. მას, რა თქმა უნდა, სიმართლეს უმაღავდნენ. გაოცდა, განრისხდა.

ოპერის თეატრის გარდერობიდან მოუტანეს ძვირფასი შარვალ-კოსტუმი თავისი „პეპელათი“. ჩააცვეს. უჩვეულოდ გაღამაზდა იგი.

ასეთი მშვენიერი არასოდეს მინახავს.

ეს იყო მისი უკანასკნელი გამოსვლა რაიონული ანსამბლის წინაშე თბილისში.

ოცდაერთი წელი გავიდა ტრიფონ ხუხუას გარდაცვალებიდან. ჯერ კიდევ არიან ისინი, ვისაც უნახავთ მისი საკონცერტო გამოსვლები, ვისაც მის მიერ შექმნილ გუნდებში უმღერიათ. იხსენიებენ ცრემლიანი ღიმილით, ტკბილად, თბილად. „სადღაა მაგისტრანა კაცი, ხმატკბილი მომღერალი, ლაღი, მომღზენი, სცენის მშვენება...“

სცენა — ხმამაღალი ნათქვამია. სინამდვილეში ეს იყო ქოხსამკითხველთა ოთახები, სასოფლო კლუბები, ჩაის პლანტაციები, სიმინდის ყანები, საძოვ-

რები. — აი მისი თეატრი, მისი სამოღ-
ვაწეო ასპარეზი.

შეუცვლელი თამადა გახლდათ.

ერთიც უნდა გავიხსენო.

მაჭა გეგია, კულტურის სახლის ყა-
რული, ერთი ჩვეულებრივი, რიგითი
მუშაკაცი, ცოლს ირთავს თურმე, ბან-
ძელ ქალს.

არავინ გაყვა მაყრად უფულოს, ლა-
რიბს.

„ტრიფო, შენი ჭირიმე, კაცი ვერ ვი-
შოვე და შენ მაინც გამომყევიო“.

შეუკრებია ტრიფონის თავისი ბიჭები
და როგორც იტყვიან, „ბოლი აუღენი-
ათ“ ბანძელებისთვის.

ათეული წლები ხალხურ სიტყვიერე-
ბას ვაგროვებდი მთელს სამეგრელოში.

ერთი არ ჩამიწერია მამაჩემისგან.

ვიწერდი ხალხურ სიმღერებს, სადაც
წავაწყდებოდი.

არც ერთი მამაჩემისგან არ ჩამინიშ-
ნავს.

ასე მეგონა, ყოველთვის გვერდით მე-
ყოლებოდა.

კიდევ კარგი, მარტვილის მხარეთ-
მცოდნეობის მუზეუმში ინახება მისი
ხელით ჩაწერი ორი სქელი საერთო
რეკუული ასზე მეტი ნიმუშით.

„ისეთ „ოდოიას“ გასწავლი, არავის
გავეგონოსო“.

არ ვიჩქარე. დავაგვიანე.

დამასწრო სიკვდილმა.

დაიკარგა „ოდოია“ და უამრავი სხვაც.
თუნდაც ხალხური სიმღერა „ისო“,
რომელზეც აღნიშნავს ლადო გეგეჭკო-
რი — ტრიფონ ხუხუამ აღადგინაო.

მის მიერ აღდგენილ სიმღერათაგან
საქართველოს რადიოში მხოლოდ ერ-
თია ჩაწერილი „მეგრული ფერხული“.
მე მაქვს პატეფონის ფირფიტა ამ სიმ-
ღერით. მოკლე ვარიანტია. უფრო სრულ-
ყოფილი იქნებ ფონდებში მოინახოს.
მაგრამ ესეც საკმარისია, რათა მოიგო-
ნო მისი გადამრჩენი. „ფერხული“ ხომ
რიგითი სიმღერა არაა.

იგი გამოჩნეული საცეკვაო საგა-
ლობელია, ისეთივე, როგორც ნოკო
ხურციას საოცარი „ჰარირა“.

იქნებ ვინმეს „ჰარირა“ ხალხური
ჰკონია? არა, იგი ნოკოსია, მის მიერ
შექმნილი საკუთარი ხმისათვის.

მე მაქვს ხალხური „ჰარირას“ პატე-
ფონის ფირფიტა რემა შელეგიას ანსამ-
ბლის შესრულებით. იგი სულ სხვაა.

ტრიფონ ხუხუა რემა შელეგიას ნა-
მოწაფარია, ნოკო ხურციას მეგობარი,
მათი თანამებრძოლი.

ეს სამი ხელოვანი ერთ დროს ერ-
თად მოღვაწიობდა.

რემა შელეგიას ანსამბლში ვაზრდი-
ლი ვალიკო ჭუბაბრია იყო ტრიფონის
პირველი მასწავლებელი ხალხურ სიმ-
ღერაში. ვ. ჭუბაბრიამ, კიწიის სკოლის
მასწავლებელმა, თავის მოსწავლეებს
13 სიმღერა ასწავლა თურმე და სიკვ-
დილმაც უსწრო სრულიად ახალგაზრ-
დას. მისი დაწყებული საქმე ტრიფონმა
გააგრძელა სკოლაში, ხოლო, როცა სე-
ნაკის პედაგოგიური სასწავლებლის
მოსწავლე გახდა, ესაა 1930—1933 წლე-
ბი, იქ საკუთარი ანსამბლი ჩამოაყალიბა.

რემას შეეცყო პედსასწავლებლის გუ-
ნდის ამბავი, მეცადინეობას დასწრებო-
და, მიეთითებინა ზოგი რამ და ბოლოს
„უტუს ლაშქრული“ ეთხოვა, თან თა-
ვის ანსამბლში მიიწვია.

„უტუს ლაშქრულზე“ დღეს სხვა აზ-
რიც გააჩნიათ. ზოგს იგი ნოკო ხურცი-
ას შემოქმედებად მიაჩნიაო, სინამდვი-
ლეში კი მას რემა შელეგიას ანსამბლი
ასრულებდა. მე მაქვს ფირფიტა ამგვარ-
ი დასახელებით. შესაძლოა, სოლის-
ტი ნოკო იყოს.

ამ სიმღერას რემა შელეგიას ხელი
ატყვია, ისევე, როგორც საქვეყნოდ ცნო-
ბილ მის მიერვე დამუშავებულ „ურ-
მულს“.

მე მოვიძიე „უტუს ლაშქრული“ სალ-
ხინოში (მარტვილის რაიონი) და მი-
ვაკვლიე მის საინტერესო ვარიანტს
ყოველგვარი შეძახილების გარეშე.

სალხინო იყო სამეგრელოს გლეხთა
აჯანყების ცენტრი (1857 წ.), სიმღე-
რაც აქვე უნდა იყოს შექმნილი. ავტორ-
ზეც მიგვიღია მინიშნება სალხისგან.

ამიტომაც იცოდა, ალბათ, იგი სხვებ-
ზე ადრე ტრიფონ ხუხუამ. სალხინოსა

და კიწიას შორის ათიოდე კილომეტრია და ისიც აჯანყების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კერა იყო.

საკონცერტო მოღვაწეობა ტრიფონის სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებამდე არ შეუწყვეტია.

1966 წელს, რუსთაველის საიუბილეო დღეებში მშობლიური სოფლის ათკაციანი ანსამბლით ეწვია ზუგდიდს, სადაც წარმოადგინა თავისი სამი ახალი სიმღერა: „სიმღერა რუსთაველზე“ და „ნესტანის სიმღერა“ საკუთარ ტექსტზე და „დიდი თამარი“ ვაჟას ლექსის მიხედვით.

ჟიურიმ საუკეთესო შეფასება მისცა, თბილისში მიიწვია.

მაგრამ მოხდა კიდევ ერთი გაუგებრობა. რაიონის კულტურის განყოფილებამ დროზე არ შეატყობინა გამოძახება, ტ. ზუხუას ანსამბლის ნაცვლად თბილისში კულტურის სახლის კოლექტივი გააგზავნეს...

ჩვენ ეს ვავიგეთ ერთი წლის შემდეგ, როდესაც ვერიკომ საყვედური შემოგვითვალა.

ასე ებრძოდნენ.

ვინ, განა უცხონი?

პირველ რიგში ზოგიერთი მისი აღზრდილი, მისი დიდი ნიჭით დაშინებული, ტრიფონმა რომ ცხოვრებაში გამოიყვანა, ხელოვნებას აზიარა...

1974 წელს ტ. ზუხუა რაიონული ანსამბლის ხელმძღვანელად მიიწვიეს. დიდი იყო ჩვენი ოჯახის სიხარული. ხალხის სიხარულიც.

ზეიმი სუფევდა მარტვილის სასოფლო-სამეურნეო ტექნიკუმის ახალი კომპლექსის გახსნის დღეს. ზეიმის სული და გული ტრიფონ ზუხუას ანსამბლი გახლდათ.

მაგრამ ანსამბლი არ იყო სარფიანი საქმე.

და ანსამბლმაც დაიწყო დაშლა.

მოვიდოდა ტრიფონი მეცადინეობაზე დანიშნულ დროს. დახვდებოდა რამდენიმე კაცი.

არავინ ზრუნავდა დასწრებაზე.

ანსამბლისთვის არავინ არაფერს აკეთებდა.

წავიდოდა გულგატეხილი სოფელში, რომელიც მარტვილიდან 25 კილომეტრითაა დაშორებული.

ასე გრძელდებოდა დიდხანს.

არც ხელფასი, არც თანადგომა.

შრომის სახალური 800 მანეთი (თვიურად 8 მანეთი) მოგვიტანეს მაშინ, როცა იგი უკვე აღარ იყო ამქვეყნად, რაც მისსავე საფლავს მოხმარდა.

ტრიფონ ზუხუას ნუგეში იყო მისი მშობლიური სოფლის ანსამბლი, რომელსაც იგი სათავეში ედგა მთელი ცხოვრების მანძილზე. მასში მთელი ჩვენი ოჯახი მღეროდა. მღეროდნენ კარის მეზობლები, ჭარმაგნიც, ახალგაზრდებიც. საოცარი ხმები, საოცარი გავება ერთმანეთის. ეს იყო უფასოდ, უსასყიდლოდ შექმნილი ანსამბლი, რომელსაც მდიდარი რეპერტუარი ჰქონდა.

რა არის მთავარი ტრიფონ ზუხუას შემოქმედებაში?

ესაა, უპირველეს ყოვლისა, მისი საკუთარი სიმღერები, რომელთაგან მხოლოდ რამდენიმეა ჩაწერილი საქართველოს რადიოში რაიონული ანსამბლის შესრულებით. ესენია: „ომგადაზდილი“, „მათეია“ (ცალკე), „უქნარა მათეია“ და „კოლმეურნე მათეია“, (რომელიც ფირფიტაზეა გადატანილი), „ჩვენი ჩაი“, „ჩაი და ფაბრიკა“, „ჩვენი დოვლათი“, „ირინე და სიკოია“ (სადაც თვითონ მღერის ვაჟის პარტიას, ქალისას კი თალიკო სულავა ასრულებს), და კიდევ რამდენიმე, რომელთაც ვერ ვიხსენებ.

მასწავლებელთა ანსამბლმა „სალხინომ“ 1984 წელს, ჩემი ხელმძღვანელობით ჩაწერა ტ. ზუხუას „მარბელი“ და „ქალ-ვაჟის გაშაირება“, ხოლო 1987 წელს ჩემი შესრულებით ჩაიწერა მისივე სიმღერები: „ბატონი და ყმა“, „მომღვარი“ („ქერიეი ქალის სიმღერა“, სახუმარო). ზობის რაიონულ ანსამბლს (ხელმძღვანელი ვ. მიმინოშვილი) ჩაწერილი აქვს „ბეკია“, ოღონდ ხალხური „ბეკია“ გადაბმულია ტრიფონის საკუთარ სიმღერაზე, რაც არასწორია, შეუსაბამობაა შინაარსობრივად და მელოდიითაც, რადგანაც ტრიფონის სიმღე-

რა ზარმაც კოლმეურნეზეა, ხალხური კი ყოფილ მამასახლისზე, შექმნილია სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ავტორის მიერ. ამ ანსამბლს ტრიფონის სხვა სიმღერებიც აქვს ჩაწერილი. კოლხური ტრიო ასრულებს „სი ვარდისუ ვაუჯ-გულე“ (ტექსტი ლ. სალაყაიასი) და ა. შ.

ტრიფონ ხუხუა ასამდე სიმღერის ავტორია. ამთგან დაბეჭდილია მხოლოდ ორი: „ომგადახდილი“ (კრებულში) და „კაპიტანი ბუხაიძე“ ი. აბაშიძის ლექსზე.

ასი სიმღერიდან თითქმის ნახევარი დაკარგულია. ზოგიერთებს მივაკვლიეთ, ზოგიერთის სათაურია შემორჩენილი, ზოგიერთის ტექსტია მხოლოდ, ზოგის შინაარსი ვეახსოვს.

ტრიფონ ხუხუას შემოქმედება ელის თავის მკვლევარს, სიმღერების ჩამწერს, პატრონს.

არ დარჩენილა სოფელი მარტვილის რაიონში, სადაც ტრიფონს მომღერალთა გუნდი არ ჩამოეყალიბებინოს. მოამზადებდა, კონცერტზე გამოიყვანდა და შემდეგ მიმღერალთა შორის ყველაზე ნიჭიერს ჩააბარებდა. ასევე იქცეოდა სკოლებშიც. ასე ზრდიდა კადრებს.

ტრიფონ ხუხუას მრავალი თვითმომქმედი ანსამბლი ჩამოეყალიბებია სენაკის, ხობის, აბაშის, ჩხოროწყუს, წალენჯიხის, ზუგდიდისა და ხონის რაიონებში, სხვადასხვა სოფელში. მრავალი ამის ამსახველი მასალა შემონახულია მის ოჯახში, პერიოდულ პრესაში, მარტვილის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში.

მას გააჩნდა იშვიათი სილაძაშისა და სიძლიერის დრამატული ტენორი, დიდი დიაპაზონის ბუნებრივად დაყენებული ხავერდოვანი ხმა, საოცარი დიქცია... ყოველ კონცერტზე (ყოველწლიურად ორჯერ მაინც შემოვივლიდა მარტვილის რაიონის თვითეულ სოფელს, თითოჯერ მეზობელი რაიონების სოფლებს შერჩევით), ათამდე სიმღერას

თვითონ ასრულებდა ჩონგურზე, ფანდურზე თუ გიტარაზე, ამ საკრავებს ვირტუოზულად ფლობდა.



ოჯახში სათუთად ვინახავთ ჩანაწერებს ტრიფონის საკონცერტო შესრულებით. ესენია „ბურღულე და კესარია“, „ნინუცა ნანა“ და სხვ.

ტრიფონ ხუხუა იყო დიდი სახალხო მომღერალი, კომპოზიტორი, მსახიობი (შესრულებული აქვს მთავარი როლები ა. ყაზბეგის „ხევისბერ გონაში“, მოლიერის „ძალად ექიმში“, შ. დადიანის „გეგეჭკორში“, ვ. გუნიას „და-ძმა-ში“ და სხვ.), პროფესიონალი მეჩონგურე, რომელიც სოფელ-სოფელ დადიოდა მთელს სამეგრელოში, ამით ირჩენდა თავს და ინახავდა ოჯახს. მისთვის სხვა საქმე არ არსებობდა.

ტრიფონ ხუხუამ ლოტბარების, მომღერლების, სცენისმოყვარულების მრავალი თაობა აღზარდა. მისი უნიჭიერესი მოსწავლეები მოღვაწეობენ მთელს რესპუბლიკაში და მის ფარგლებს გარეთაც. მათ შორისაა სასიქაღულო მომღერალი ზურაბ ანჯაფარაძე.

ჩვენ ყველას ვთხოვთ გამოგვეხმაურონ და დაგვეხმარონ მისი შემოქმედების შესწავლაში.

ამას ითხოვს ტრიფონ ხუხუას ეკლიანი ცხოვრების გზა, მისი წამებუ-ლი სული.



ალბან ბეკასი

ადრეული პერიოდის

ნაწარმოებები

(1905—1909 წ.წ.)

თეიმურაზ მათურაძე

წინამდებარე ნარკვევი ეკუთვნის უდრო-
ოდ წასული მუსიკოსის, გამოჩენილი პიანისტის,
შესანიშნავი აღმზრდელის და განსაკუთრებული
ნიჭიერებით დაჯილდოებული მუსიკოსის თეი-
მურაზ მათურაძის ხელს. ეს ნაშრომი კიდევ
იმითაცაა განსაკუთრებით საინტერესო, რომ
XX საუკუნის მუსიკა და მეტადრე ე. წ. ვენის
ახალი სკოლა არსებითად წარმოადგენენ თეთრ
ლაქას ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში. თუ არ
ჩაეთვლით აწ გარდაცვლილ თ. გელაძის ორიოდ
გამოუქვეყნებელ ნაშრომს, ჩვენს სამუსიკისმცო-
დნეო ლიტერატურაში თითქმის არ გვხვდება
რაიმე სერიოზული კვლევა ამ თემაზე. მით უფ-
რო საგულისხმოა როგორც ფართო მკითხველ-
თათვის, ასევე პროფესიონალთათვის თ. მათუ-
რაძის ეს ნაშრომი, რომელიც მოიცავს არა
მხოლოდ ვენის ახალი სკოლის და საერთოდ XX
საუკუნის მუსიკის ერთ-ერთი უთვალსაჩინოესი
წარმომადგენლის ალბან ბეკასის შემოქმედების
მეტად საინტერესო პერიოდის ანალიზს, არამედ
ეპოქისა და მისთვის დამახასიათებელი მიმდინა-
რეობების ღრმა კულტუროლოგიურ კვლევასაც.
ამ ანალიზისას ვლინდება ავტორის დიდი ერუ-
დიცია, ორიგინალური თვალთახედვა და ზოგან
სრულიად ახალი და მნიშვნელოვანი დაკვირვე-

ბები (ეს უპირველეს ყოვლისა ეხება ავტორის
მიერ აღმოჩენილ ბეკასის შემოქმედებაში ა. შო-
ნბერგისეული დოდეკაფონიის ოფიციალურ დეკ-
ლარებამდე არსებითად დოდეკაფონიური ხერ-
ხის მიგნებას). თ. მათურაძის სიკაბუჯის წლე-
ბიდანვე გამოირჩეოდა ბრწყინვალე სამუსიკო
მონაცემებით, ენციკლოპედიური ცოდნით, შემ-
დგომ წლებში პროფესიონალიზმის ზედმიწევ-
ნითი დონით თავის საქმიანობაში. მით უფრო
სასიხარულოა, რომ ეს მისი თვისებები ასე უხ-
ვად ვლინდება ამ ნაშრომში, სადაც ავტორი
მიმართავს არა მხოლოდ ჩვენთვის თითქმის მი-
უწვდომელ, უცხო მასალას, არამედ ზოგან მო-
ულოდნელად, მაგრამ ძალიან გონივრულად
იყენებს ცნობილ ეროვნულ მოღვაწეთა თუ
მოაზროვნეთა ნაშრომებს.

ეჭვგარეშეა, რომ ყურნალ „ხელოვნების“
მიერ გამოშუქრებული ეს ნაშრომი დიდ დახ-
მარებას გაუწევს როგორც XX საუკუნის მუსი-
კის განვითარების გზებით დანტერესებულ
პროფესიონალებს, ასევე მუსიკის მოყვარულთა
ფართო წრეებს.

ვენიცი მახაპარიანი.



1904 წლის ოქტომბერში, კომპოზიციაში კერძო გაკვეთილებზე, ვენის გაზეთის განცხადებით არნოლდ შონბერგმა თავის კლასში მიიღო 19 წლის ჭაბუკი, რომელიც თავისი მაღალი, გამხდარი ფიგურით პოეტს ჩამოგავდა. იგი რალაციტ მოგაგონებდათ რამოდენიმე წლით ადრე გარდაცვლილ ოსკარ უაილდს. ჭაბუკისგან დაფარულად მისმა უფროსმა ძმამ შონბერგს აჩვენა მისი პირველი საკომპოზიტორო ცდები, რომელზეც შემდგომ მეტრი იტყვის:

„... მუსიკა მისთვის იყო ენა, რომელზეც იგი მეტყველებდა და... იგი აღსაქვე იყო თბილი გრძნობების მიმზიდველი ძალით.“¹

ამ გრძნობათა ვიბრაცია, რომელიც შონბერგმა ჭაბუკის გაუბედავობასა და სიმორცხვეში შეიძინა, ასევე ყმაწვილის შეზღუდული მატერიალური მდგომარეობის გამო გადაწყვიტა ბერგისთვის უფასო გაკვეთილები მიეცა.

განსჭვრიტა თუ არა შონბერგმა, რომ მისი მოსწავლე, რომელსაც იგი თითქმის 7 წელი ასწავლიდა, განდებოდა XX საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი კომპოზიტორი; რომ მალე იგი გაბრწყინდებოდა იმ ცნობილ ვენის ტრიუმფირატში, რომელიც მრავალი წლის მანძილზე ცხარე კამათებს იწვევდა და ბევრად განსაზღვრა XX საუკუნის მუსიკის ისტორიის სვლა? რომ ის — ალბან ბერგი — შექმნიდა საუკუნის საოპერო ხელოვნების შედეგს, რომ ის — ალბან ბერგი, გახდებოდა ყველაზე პოპულარული ავტორი თავის თანამოაზრეთა შორის, რომელიც სიცოცხლის ბოლომდე დარჩებოდა თავისი პედაგოგის — შონბერგის და თავისი მეგობრისა და კოლეგის, შონბერგის აღზრდილი მეორე კოლოსის — ანტონ ვებერნის თაყვანისმცემელი? განსჭვრიტა თუ არა შონბერგმა, რომ მისი მოსწავლე ჯერ კიდევ 1912 წელს „ვენის ახალი სკოლის“ კომპოზიტორებს შორის პირველი გამოიყენებდა თორმეტტონიან თემას², რითაც ორი წლით გაუსწრებდა თვით იდეას, ხოლო ცხრა წლით — შონბერგის მიერ დოდეკაფონიის აღმოჩენას, მეთოდისა, რომელსაც თვითონ შონბერგის თქმით, უნდა დამტკიცებინა „გერმანული მუსიკის უპირატესობა შემდგომი 100 წლით“.

ა. ბერგი ვარდაიცვალა ვიდრე იგი 51 წლის შესრულდებოდა. მისი მუსიკა 40 წლის ამპლიტუდას მოიცავს. ეს მუსიკა თავისი ლირიკული სათავეებით საუკუნის დასაწყისის გვიანრომანტიკული ტენდენციებიდან აღმოცენდა (მაღერი, რ. შტრაუსი, ადრეული შონბერგი), და რომანტიკული სასიმღერო ფორმების თანდათანობითი შეგნებული უარყოფით (დაწყებული „7 ადრეული სიმღერიდან“ „4 სიმღერამდე თხზ. 2“, სიმღერებამდე პ. ალტენბერგის ტექსტზე თხზ. 4), ტონალობის ქრომატიზაციისა და გაფართოების გზით (სონატა ფორტეპიანოსათვის თხზ. I, „4 სიმღერა თხზ. 2“) მივიდა თავისუფალ ატონალობამდე (ოპერა „ვოცეკი“) და სერიულ ტექნიკამდე (ლირიკული სიუიტი, „ლულუ“, საკონცერტო არია „ღვინო“, სავიოლინო კონცერტი).

„... რც ერთი თანამედროვე კომპოზიტორი არ ჩაწვდომია ასე ღრმად საუკუნის დასასრულს, ერთდროულად მისი გამოყენებითა და მის წინააღმდეგ ბრძოლით, როგორც ალბან ბერგი“ — წერდა ლუიჯი როჯონი.³

მართლაც, ერთი მხრივ, მისი თითქოს დაბრუნება ახლო ისტორიული წარსულის მუსიკალური გამოძახველობის მთავარი წყაროსაკენ — ადამიანის ხმისაკენ, რაც ფაქტიურად მისი მუსიკის ლირიკულ ხასიათს ქმნის (ეს იქნება ინსტრუმენტული, ვოკალური თუ საოპერო მუსიკა) — არის მისი ვენის მუსიკალურ ტრადიციებთან (მოცარტი, შუბერტი, ვოლფი) სიღრმისეული კავშირების უდავო დადასტურება. ადამიანის აღმტაცია ხმა (პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით), რომელიც მთელ მის შემოქმედებას განმსჭვალავს, მისი მცდელობაა გადაარჩინოს პირადული, ინდივიდუალური თვითგამანადგურებელი ტექნიკრატით განმსჭვალულ სა-

ზოგადობაში, რაც მას მალერის პირ-
დაპირ მეშვეობაზე ხდის.

მალერმა ერთხელ თქვა: „მთელი ცხო-
ვრება ვეძინიდი მუსიკას ერთ რამეზე:
როგორ შემიძლია ვიყო ბედნიერი, თუ
საღმე სხვა არსება იტანჯება“⁴.

იგივე, მაგრამ უფრო ტრაგიკულად
გამწვავებულ ფორმაში შეიძლება ითქ-
ვას ბერგის შემოქმედებაზეც.

ბერგმა მალერი ჯერ კიდევ შონბერ-
გის ვაცნობამდე „აღმოაჩინა“. მრავალი
შკელეკარი მიუთითებს ბერგის ზოგი-
ერთ ნაწარმოებში მალერის გავლენაზე.
მაგალითად, ნ. ჩედვიკი აღნიშნავს მა-
ლერის II სიმფონიის გამოძახილს
(რომელიც ბერგს შეიძლება მოესმინა
პირველი შესრულებისას ვენაში,
1899 წელს) ადრეული პერიოდის სიმ-
ფონიაში „მსახიობები“ იბსენის ლექსზე
(1902 წ.), ხოლო ციკლიდან „მოხეტია-
ლე შეიკრდის სიმღერები“ პირველი
მათეანის გავლენას — სიმღერაში „ყვე-
ლასთვის. საყვარელი, მშვენიერი ქალი“
პაინეს ტექსტზე.⁵ მალერისეულ სულზე
სიმღერაში „ტკივილი იყო მართებული“
თხზ. № 1 გებელის ტექსტზე მიუთი-
თებს ლ. როგნონი.⁶

მალერისეული გავლენა გრძელდებოდა
(და წლების განმავლობაში ბერგი ამას
უფრო მძლავრად შეიგრძნობდა) მოგ-
ვიანებითაც, როცა ბერგი უკვე დაძო-
ვნილი, მოწიფულ ოსტატად ჩამო-
ყალიბდა. 1914 წელს შექმნილი ცნო-
ბილი მისი სამი პიესა ორკესტრისათ-
ვის თხზ. 6 (ციკლი, რომელიც მხოლოდ
ბერგის მცირე, შეკვეცილი ფორმებისა-
დმი ტენდენციის გამო ვერ გახდებოდა
სიმფონია), ასევე ატარებენ მალერისე-
ული გენიის გავლენის ნიშნებს. ეს
თვითონ ბერგმა აღიარა, როდესაც ციკ-
ლის შესამე, ყველაზე დიდ პიესაზე —
მარშზე თქვა, რომ იგი უნდა უღერდეს
ისე, თითქოს „შონბერგის ხუთი საორ-
კესტრო პიესა და მალერის მეცხრე სი-
მფონია ერთად სრულდება“.⁷

მნელია ითქვას, იცოდა თუ არა სტრა-
ვინსკიმ ბერგის ეს გამოხატულება, მაგ-
რამ მანაც, ამ პიესების ძალზე მაღალი

შეფასებისას აღნიშნა, რომ „მარშში
ძალზე დომინირებს მალერი“⁸.
მეორეს მხრივ, ბერგის შემო-
ქმედებითი გზის დასაწყისი დაემთხვა
ძალზე რთულ პროცესებს ევროპული
ცხოვრების ყველა სფეროში.

XX საუკუნის პირველ დეკადაში აზ-
როვნების კონფუსიური ცვლილებები
მოხდა. კაცობრიობამ ცნობიერების შეს-
წავლის ახალი გზები აღმოაჩინა (ზ.
ფროიდის „სიზმრების ახსნა“), შეიცვა-
ლა წარმოდგენა სამყაროს მართვის კან-
ონებზე (ა. აინშტაინის ფარდობითობის
თეორია), განხორციელდა მრავალსაუ-
კუნეობრივი ოცნება ფრენაზე (ძმები
რაიტების აეროპლანი).

ხელოვნებაში ისახება ექსპრესიონიზ-
მი — „სინამდვილის ხედვის რომანტი-
ული მოდუსი“, მაგრამ გამწვავებული,
მიყვანილი „უკიდურეს საზღვრამდე;
ტრადიციების სრულ რღვევამდე“.⁹ მი-
უხედავად რომანტიკოსებთან იდეური
კავშირისა (შუმანი და „დავიდსბონდი“,
ე. თ. ა. ჰოფმანი და კაპელმასტერი კრე-
ისლერი და ა. შ.) ექსპრესიონისტები,
ახალი გამომსახველი ხერხების ძიება-
ში, რადიკალურად არღვევენ საუკუნე-
ების მანძილზე ჩამოყალიბებულ ფორმებს.
1905 წელს იქმნება მხატვართა გაერ-
თიანება „ხიდი“, 1909 წელს კი „ახალი
მხატვრული გაერთიანება“ მიუნჰენში
(კანდინსკი, იავლენსკი). 1908 წელს შო-
ნბერგი წერს ვოკალურ ციკლს „15 ლე-
ქსი სტეფან გეორგეს „დაკიდებული ბა-
ლების წიგნიდან“, თხზ. 15, რომელშიც
მან „ისევე ეფექტურად დაანგრია საუ-
კუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული
ტონალობის კონცეფცია, როგორც აინ-
შტაინმა — ნიუტონის მიკროკოსმო-
სი“ — წერდა ამერიკელი მუსიკისმცო-
დნე პაროლდ შონბერგი,¹⁰ 1910 წელს
ვასილი კანდინსკი ქმნის თავის პირველ
აბსოლუტურად არაფერწერულ სურათს
და საფუძველს უყრის აბსტრაქციონი-
ზმს.

„ახალი მხატვრული გაერთიანების“
საფუძველზე შექმნილმა „ცისფერმა მხე-
დარმა“ მოიცვა ყველა უახლესი მიმდ-
ნარეობა, გააერთიანა ხელოვნების შე-

რული სფეროები თავის აღმანახში. ასე ლოებისაკენ, რომლისკენაც წლების მაგალითად, 1912 წელს შონბერგი მასში ფიგურირებდა, არა მარტო როგორც კომპოზიტორი, არამედ როგორც მხატვარი: მისი ერთ-ერთი სურათი წარმოდგენილი იყო სეზანის, მატისის და ვან გოგის ნამუშევრებს შორის. აღმანახის მუსიკალური ნაწილი წარმოდგენილი იყო „ვენის ახალი სკოლის“ კომპოზიტორთა თითო ნაწარმოებით: შონბერგის „გულის ნერგი“, თხზ. 20,¹¹ ბერგის „ჰაერის სითბო“, თხზ. 2, № 4¹² და ვებერნის თხზ. № 4, № 5.¹³ აღმოსავლეთ ევროპა წარმოდგენილი იყო სკრიაბინის „პრომეთეს“ ანალიზით.¹⁴

გამოდოდენ რა კონცეფციის „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ წინააღმდეგე ექსპრესიონისტები ამტკიცებდნენ, რომ ხელოვნებას ჰუმანისტურ-ეთიკური დანიშნულება აქვს და ამ ისტორიულ ეტაპზე იგი უნდა გამოხატავდეს აღმანახის სუბიექტური ცნობიერების წამიერ მოძრაობებს, უნდა მოძებნოს ქვეცნობიერების ყველაზე სიღრმისეული შრეების ადეკვატური ფორმები.

ზემოთ აღნიშნული შონბერგის ციკლი სტ. გეორგეს სიტყვებზე თხზ. 15. წარმოადგენდა სიახლეს პოეტური ტექსტის და თანხლების ურთიერთდამოკიდებულების თვალსაზრისით. იმავე აღმანახში „ციცფერი მხედარი“ დაბეჭდილ სტატიაში შონბერგი აღიარებს, რომ შთაგონების ძირითადი იმპულსი ლექსებიდან მოდიოდა. თავის ახალ მეთოდში შონბერგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს იმ ფაქტს, რომ ნაწარმოები უნდა იქმნებოდეს „ტექსტის სიტყვების პირველივე ბგერების შთაგონებით, იმის გაუთვალისწინებლად, თუ როგორ განვითარდება შემდგომ პოეტური მოვლენები... და როცა დახედავ დაწერილს, განცვიფრებულმა აღმოაჩინო, რომ არასოდეს არ ყოფილხარ ავტორთან ასე ახლოს...“¹⁵

1909 წელს, ციკლის პირველი შესრულების მერე იგი წერდა: გეორგეს სიმღერებიდან მე პირველად წარმატებით გადავღვი ნაბიჯი... იმ იდეასთან მიახ-

მანძილზე ასე ვილტვოდი. აქამდე მე არ მყოფნიდა ძალა და საკუთარი თავის რწმენა ამის გასაცნობიერებლად. მაგრამ ხელა, როცა ნამდვილად ამ გზაზე ვღვაკარ, შეგნებულად ვწყვეტ კავშირებს წარსულ ესთეტიკასთან...“¹⁶

შონბერგთან შეხვედრის მომენტი თავის ბერგის აზროვნება სასიმღერო იყო და გერმანული სიმღერის ტრადიციებს ეყრდნობოდა. „როდესაც იგი პირველად მოვიდა ჩემთან, მისი წარმოსახვა მხოლოდ სიმღერების შექმნისკენ იყო მიმართული. თანხლებაც კი მის სიმღერებში ვოკალურ სტილში იყო...“ იგონებს შონბერგი.¹⁷

„სანამ მუსიკის შექმნას დაიწყებდი, მე მსურდა პოეტი გაემხდარეყავი“ — აღიარა ბერგმა ვებერნისადმი მიწერილ ერთ-ერთ წერილში (1914 წ.)¹⁸

ტონალობის შეგნებული ქრომატიზაციის სწრაფვით პროცესში, რაც ჯერ კიდევ ლისტსა და ვაგნერთან დაიწყო და მივიდა მის უსაზღვრო გაფართოებასა და სრულ უარყოფამდე XX საუკუნის დასაწყისში (სკრიაბინი, შონბერგი), ბერგი მუსიკალური ხელოვნების ამ განუხრელ და ლოგიკურ განვითარებაში საკუთარ გზებს ეძებს. „მას უნდა გაეერთიანებინა ევროპულ მუსიკალურ ცნობიერებაში რღვევის პროცესში მყოფი მთლიანობის კონსტრუქციულ-რაციონალური და ემოციურ-გრძნობითი მხარეები, ფორმის სიმყარე და უსაზღვროდ განვითარებული ფსიქოლოგიური ძვრები, პროცესები“ — აღნიშნავს ალ. მიხაილოვი.¹⁹

სასიმღერო ლირიკა ბერგისათვის გერმანული რომანტიზმისა და მისი მემკვიდრის — შონბერგის ტიპოლოგიის თვალსაზრისით, მხოლოდ მოღვაწეობის დროებითი სფერო იყო, ეს იყო მისი გენიის კომპრომისი ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი საკუთარი საკომპოზიტორო ტექნიკის წინაშე. „ბრამსის მსგავსად, რომელმაც მიაღწია რა სრულყოფილებას, როგორც სიმფონისტმა, აღარ შეუქმნია საფორტეპიანო სონატები, ას-



ევე მუსიკალური დრამების „ვოცეკის“ და „ლულუს“ ავტორი უკვე აღარ ქმნის სიმღერებს. მუსიკალური მედიუმის არჩევა ორივე შემთხვევაში თვით კომპოზიტორების აღიარებული დროებითი გადაწყვეტილებაა.“²⁰

თუ ბერგის მიერ 1909 წლამდე (თხზ. 2-მდე) შექმნილ სიმღერებში ივრძნობოდა ავსტრო-გერმანული სიმღერის ძლიერი გავლენა როგორც მუსიკალური ენის ისე ტრადიციული სასიმღერო ფორმების გამოყენების მხრივ (თუმცა თავის აღრეულ ცდებში ავტორი უკვე ცდილობს ახლებურად გაიაზროს ვოკალის და ფორტეპიანოს დამოკიდებულება), 1909 წელს შექმნილი ციკლი ფ. გებელის²¹ და ლ. მომბერტის²² ლექსებზე თხზ. 2 (ეს ფაქტიურად ბოლო სიმღერებია ფორტეპიანოს თანხლებით) გვიჩვენებს კომპოზიტორის სწრაფვით ევოლუციას არა მარტო წინა სიმღერებთან შედარებით, ასევე თვითონ ციკლის შიგნითაც. ციკლი ასევე საყურადღებოა ჯერ კიდევ შონბერგის კლასში სწავლის პერიოდში ბერგის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის თვალსაზრისითაც. რონინი მიუთითებს, რომ შონბერგის მონორამამ „მოლოდინი“ თხზ. 17 (1909) შთააგონა ბერგი მომბერტისეულ სიმღერებში ჰარმონიის „ქრომატიულ ექსპანსიაში“ ექსპერიმენტირებაზე.²³ დასაშვებია, რომ გეორგეს სიმღერამაც თავისებური გავლენა მოახდინა ამ სიმღერებზე (განსაკუთრებით ბოლო სიმღერაზე), კერძოდ მათი შექმნის მეთოდზე იმ რაკურსში, რომელიც ზემოთ აღნიშნულ შონბერგის სიტყვებშია ნახსენები (იხ. გვ. 4).²⁴ და მაინც ბერგი პოულობს თავის თანმიმდევრულ გზას სიმღერის რომანტიულ მოდელთან კავშირის გაწყვეტისა ამ პატარა ციკლში (ხანგრძლივობა 8 წუთი), პირველი სიმღერა, გებელის ლექსზე „დაიძინე, დაიძინე“. „ტიკვილი იყო მართებული“ დაწერილია გვიანრომანტიულ სტილში (მალერი ვაფართოვებული, მაგრამ აშკარად გამოხატული რე მინორით).²⁵ შემდგომი სამი სიმღერა

წარმოქმნის ციკლს. ციკლის შიგნით მომბერტის ლექსებზე „თბილი ხელები“ ძალზე პირობითი ტონალურად (ცეკლის მეორე და მესამე, შესაბამისად მომბერტის პირველი და მეორე სიმღერა) და ატონალური (მეოთხე ანუ მომბერტის მესამე სიმღერა) ნიშნებით. მომბერტის მესამე სიმღერის „ჰაერის სითბო“ წვეტილმა, ბოღვითმა ტექსტმა საშუალება მისცა ბერგს უარეყო ტრადიცია და მომავალი მუსიკალური დრამის „ემბრიონი“ შეექმნა. ბერგის, როგორც ხელოვანის დამოუკიდებლობა კარგად გამოვლინდა ამ სიმღერებისათვის (რომლებიც გარდატეხის, საკვანძო ეტაპს წარმოადგენენ) ლიტერატურულ საფუძვლად მომბერტის, მისი პოეტური ხილვების არჩევა, რაც ბერგისათვის გრედლიხის თქმით 1909 წლის დასაწყისში იყო „საკუთარი „მეს“ აღმოჩენა“.²⁶ მას არასოდეს არ მიუძმართავს სტ. გეორგეს პოეზიისათვის, რომელიც ასე ხშირად შთააგონებდა შონბერგსა და ვებერნს, იგი გებელის მხოლოდ ერთ ლექსს იყენებს, „ტიკვილი იყო მართებული“ რომელიც გამომდინარე კონცეფციიდან „ისხმარი — სიკვდილი“²⁷ ამ ციკლში შეიმღებოდა შერწყმოდა მომბერტისეულ ლექსებს.

მუსიკალური კომპოზიციის თვალსაზრისით, ფორმის მთლიანობის მნიშვნელოვანი მომენტებია სიმღერების თემატური, ჰარმონიული და რიტმული ერთიანობა.

ჰარმონიულ-ტონალური თვალსაზრისით ამ ციკლში მინიატურულად ნაჩვენებია ბერგის შემოქმედებითი ევოლუცია მთლიანობაში: ტონალობა (კაფართოვებული რე მინორი № 1-ში), ძალზე პირობითი და უაღრესად შერეული ტონალობა მი ბემონ მინორი № № 2, 3) და ატონალობა (№ 4). უნდა აღინიშნოს, რომ ნახსენები მი ბემონ მინორი ვლინდება მხოლოდ საკასადებო ნიშნებში და ორივე სიმღერის დაბოლოებით ერთსახელიან მკორში. პირველი სიმღერის ტონალური კავშირი მესამის შუა ნაწილთან,

მეორე და მესამე სიმღერების საერთო პირობითი ტონალობა და ანალოგიური ფუნქციური და რიტმული დაბოლოებები ქმნის ციკლის მთლიანობას. „ტონალური ფუნქციების მითითება, მათი ამპლიტუდა და ხარისხი ბერგთან მერეობს ყოველ მომდევნო ნაწარმოებში და თვითუღი ნაწარმოების შიგნით (დაყოფა ჩვენია – თ. მ.)“ – წერს ღუგლას იარმანი.²⁸

ოთხივე სიმღერის თემატური მასალა ასევე ურთიერთდაკავშირებულია. ამის კონკრეტული დამადასტურებელია: ა) მეოთხე სიმღერის ბოლოს და მეორე სიმღერის დასაწყისში ფორტეპიანოს პარტიაში ბანის იდენტური კვარტული სვლები: (შეადარეთ მაგალითი 1 და მაგალითი 2).



ბ) კვარტული (წმ 4+ ტრიტონი) სტრუქტურა მესამე სიმღერის ფორტეპიანოს პარტიის დასაწყისში (პირიზონტალი) და ანალოგიური აკორდული სტრუქტურები მეორე და მეოთხე სიმღერებში (ვერტიკალი), რაზეც თავის ნაშრომში მიუთითებს დ. იარმანი.²⁹ გვინდა უბრალოდ დავამატოთ, რომ მეორე და მეოთხე სიმღერებში აკორდების უბრალო დამთხვევის გარდა

მაგალითი 2 (თხზ. № 1)



მათ განსხვავებული დრამატურგული დატირთვა აქვთ: პირველ სიმღერაში (მაგალითი 2) ბერგი ორ კვარტულ აკორდს იყენებს, მათი დაჟინებული განმეორებით (ჯერ ვოკალთან უნისონში, შემდეგ მის გარეშე), შემდეგ ზედა ხმაში სიტყვებზე „ველა, ვინც მე შემხვდა“ პირქუში ვალსის რიტმში თითქოს ცდილობს შემოიჭრას ამაო, ფუჭი სინამდვილე, რომლისგანაც ხსნა შეიძლება მხოლოდ უფრო ღრმა ძილისათვის თავის მიცემით; მეოთხე სიმღერაში კი უკიდურესი „ოცნებისული“ ეგზალტაციის და ფორტეპიანოს პიატიოსი დაბალ რეგისტრში სი ბემოლის fff-ზე განმეორების, აზრობრივი კულმინაციის შემდეგ სიტყვებზე („მოკვდი“) უსიცოცხლოდ ჟღერს იგივე კვარტული აკორდები (მაგალითი 3), რომლებიც ნახევარტონებით ეშვებიან სამივე ხმაში, თითქოს ძალა არ შესწევთ ნაბიჯი გადაღან ერთ ტონზე (მარცხენა ხელის პარტიაში ამ დროს უკვე აღნიშნული კვარტული სვლებია. მაგალითი 3), ვოკალურ პარტიაში კი ჟღერს ციკლის ფილოსოფიურ-განმამზოვადებელი კულმინაცია „ერთის სიკვდილი და მეორის სიცოცხლით არის მშვენნიერი ეს სამყარო“.³⁰

უნდა აღინიშნოს, რომ ბერგის სხვადასხვა პერიოდის ნაწარმოებების დაყოფა ტონალურად, ატონალურად და დოღეკაფონურად ძალზე პირობითია.

ტონალური ელემენტები მის მუსიკაში არასოდეს არ გამქრალა მთლიანად. თუმცა ისინი მოკლებულნი არიან მრავალ ტრადიციულ ფუნქციას. ნაწარმოების საკმაოდ ვრცელ მონაკვეთებში ხდება ამ მონაკვეთების ტონალური ინტერპრეტაცია ტონალობის დამკვიდრების გარეშე. ასეთი ბალანსი ტონალობის აღიარებასა და უარყოფას შორის ბერგის შემოქმედებითი მეთოდის დამახასიათებელი ნიშანია, რაც მას განცალკევებით აყენებს უფრო რადიკალურ დოდეკაფონის ტიპს — შონბერგსა (ყველაზე ადრეული თხზულებების გამოკლებით) და კუბერნს შორის.

მაგალითად ვებერნმა პირველად დოდეკაფონური ტექნიკა გამოიყენა 1924—1925 წლებში სიმღერების ციკლებში თხზ. 17³¹ და თხზ. 18³² ექსპერიმენტის სახით. დაწყებული სიმებიანი ტრიოდან თხზ. 20 (1927 წელი) მთელი შემდგომი მოღვაწეობის მანძილზე მან უკომპრომისოდ და მთელი სიმკაცრით აიყვანა იგი ფორმის წარმოქმნის ერთადერთი კანონის რანგში.

ბერგის შემოქმედებით დამოუკიდებლობაზე ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ, როდესაც განვიხილეთ თხზ. 2. ამავე ამტკიცებს ბერგის მიერ ჯერ კიდევ 1912 წელს შექმნილ სიმღერებში პ. ალტენბერგის ტექსტზე თხზ. 4 (იხ. შენიშვნა 2) თორმეტტონიანი თემის გამოყენება, ამის წანამძღვარი კი უკვე შეინიშნება სიმებიან კვარტეტში თხზ. 3 (1910 წელი). ასეთ ადრეულ თხზულებებში მაშინ ჯერ კიდევ გამოუგონებელი სერიული ტექნიკის გამოყენების ახსნა შეიძლება ვეძიოთ გვიანრომანტიულ მუსიკაში დასახულ აპრიორული პირობითი სტრუქტურების კომპონირებაში (ლისტის „ფაუსტ-სიმფონია“, რ. შტრაუსის „ზარატუსტრა“). ბერგმა, როგორც ამ ტრადიციების მემკვიდრემ ინტუიციით შესძლო პრაქტიკულად მიედწია იმისათვის, რაც შემდგომ, 9 წლის მერე შონბერგის ერთიან სისტემაში გამოიხატა. მოგვიანებით, გაითავისა „ა შო-

ნბერგის მეთოდი, ბერგმა დიდი თავისუფლებით გამოიყენა იგი თავისი სერიული, ადრეულ სერიულ ტექნიკაზე დაყრდნობით შექმნილ ნაწარმოებებთან ისტორიული კავშირის შენარჩუნებით.

ჩვენ შევხვით რე მინორს თხზ. 2-თან დაკავშირებით. ეს ტონალობა ბერგს განსაკუთრებით იტაცებდა. იგი ფიგურირებს სამი პიესის ორკესტრისათვის თხზ. 6 მრავალ დამაბოლოებელ კადანსში, საკონცერტო არიაში „ღვინო“. ბერგის განუზოციელებელი სიმფონია „სერაფიტა“, რომელზეც იგი 1912 წელს მუშაობდა, ასევე რე მინორშია (მისი მასალა ნაწილობრივ გამოყენებულია თხზ. 6 და ოპერაში „ვოცეში“). ოპერა „ვოცეში“ ჩართულია ასევე ადრეულ საფორტეპიანო პიესის მასალა (დღეს იგი აღარ არსებობს), რომელიც ბერგმა თავის მეუღლეს ელენა ნახოვსკაია-ბერგს მიუძღვნა და რომელიც ასევე რე მინორში იყო. ამაზე მეტყველებს წერილი მეუღლისადმი, დათარიღებული 1909 წლის 16 ივლისით, სადაც იგი წერს, რომ პიესაში „მისი“ სულის საუცხოო რე მინორული აკორდები მთელი თავისი ბრწყინვალეობით ჟღერს.³³

ელენა ნახოვსკაია, უადრესად ინტელიგენტური, კეთილშობილი, თავდადებული მეუღლე, რომელიც ბერგმა 1906—1907 წლების ზამთარში გაიცნო, იყო ბერგის მუზა, მისი მრავალი ნაწარმოების შექმნის შემოქმედებითი იმპულსი. მან შეძლო უსაყვარლესი მეუღლისათვის მუშაობის საოცრად ჰარმონიული ატმოსფეროს შექმნა. „მე 28 წელი ვიცხოვრე ბერგის სიყვარულის სამოთხეში და თუ შევძელი მისი ფიზიკური სიკვდილის კატასტროფის გადატანა, მხოლოდ ჩვენი სულების კავშირის მემკვიდრეობით, რომელიც დიდი ხნის წინ შეიქმნა და დროსა და სივრცეს არ ემორჩილება.“³⁴ — ასე ახასიათებდა ელენ ბერგი ბერგთან თავის ცხოვრებას, რასაც სამართლიანად შეიძლება ვუწოდოთ დიდი სულიერი ერთიანობა. „ანგელოზური სიყვარულის არსებას“ უწოდებდა

ქლენ ბერგს ბერგების ოჯახის ახლო მეგობარი ალმა მარია მალერი.³⁵

28 წლის მანძილზე ბერგმა ელენს 570 წერილი მისწერა. 1918 წლის 9 ივლისის წერილი: „შენ რომ არ მყოლოდი, ჩემო ერთადერთო, თავს მოვიკლადი“. 1922 წლის 29 მაისის წერილი: „შენთან ერთად ყველა ვზა ზეცისაკენ მიდის“. თავის ადრეულ თხზულებებზე (თხზ. 1-თხზ. 6): „მე შემძლია წმინდა გულით ისინი შენ მოვიძღვნა“. რე მინორულ ინტერლუდიაზე „ვოცკეის“ ბოლო აქტის V სურათის წინ (ბერგისათვის რე მინორი ელენთანა დაკავშირებული): „მისი შექმნა შენი დამსახურებაა, ვინაიდან იგი შენ შექმენი, ხოლო მე ჩავწერე“ (22 მაისი, 1922 წელი).³⁶

ახლობელი ადამიანების გარემოცვა, მათთან სტაბილური მრავალწლიანი ურთიერთობები, რისი საოცარი ნიჭიც ბერგს გააჩნდა, წარსულის მოგონებები — ბერგის სიმწიფის პერიოდის უდიდესი ქმნილებების წყარო იყო.

მთელი ცხოვრება ბერგი შონბერგის პატივისცემას და ერთგულებას ატარებდა. შონბერგის 50 წელთან დაკავშირებით მან შექმნა კამერული კონცერტი ფორტეპიანოს, ვიოლინოსა და 13 ჩასაბერი საკრავისათვის, რომელსაც წარუძმდვარა მუსიკალური ეპიგრაფი „ახალი ვენის სკოლის“ წარმომადგენელთა სახელების ანაგრამით:³⁷ **არნოლდ შონბერგი, ანტონ ვებერნი, ალბან ბერგი,** (დიდი ასოები შესაბამისი ბგერებითაა გამოხატული). სიტყვიერი ეპიგრაფი ღმერთი სამებთაა — ზაზს უსვამს სამის კავშირის ურყეობას:

ლირიკული სიუიეტა სიმებიანი კვარტეტისათვის ბერგმა ღირიჟორ და კომპოზიტორ ცემლინსკის მიუძღვნა³⁸ და ნაწარმოების IV ნაწილის I ვიოლინოს პარტიაში გამოიყენა ციტატა მისი ლირიკული სიმფონიიდან.³⁹

სავიოლინო კონცერტი „ანგელოზის ხსოვნას“ უდროოდ გარდაცვლილ მანონ გროპიუსს, ალმა მალერის 19 წლის ქალიშვილს მიუძღვნა, რომლის სიკვდი-



ლმა ბერგი ძალზე შეადრწუნა. ეს კონცერტი მრავალ მსმენელში მოცარტის რექვიემის ასოციაციებს იწვევს. მართლაც, ბერგი თითქოს გრძნობდა მოახლოვებულ სიკვდილს — იგი მანონ გროპიუსის სიკვდილიდან 8 თვის მერე გარდაიცვალა.

ლირიკულ სიუიეტაში და სავიოლინო კონცერტში ბერგის მიერ ისტორიული ციტატების გამოყენება (შესაბამისად „ტრისტანი“ და ქორალი ბახის კანტატიდან № 20) არის არა უბრალოდ წარსულის გახსენება, არამედ ავტორის მიერ ღრმად გაცნობიერებული კავშირი დიდი წარსულის ტრადიციებთან.

შთაგონებული ადამიანური ურთიერთობების ინტიმური სფეროებით, ახლობელთა ტანჯვის სრული გათავისებით, ეს იქნებოდა უუფლებობა და ჩაგრულობა („ვოცკეი“) თუ სოციალური პარია („ლულუ“), წარსულთან კავშირის შენარჩუნებით, ბერგის შემოქმედება, მალერის მსგავსად, ჩამოყალიბდა, როგორც „ზოგადსაკაცობრიო სულიერების არსის წვდომის ფორმა“.⁴⁰ შეიძლება ესაა მისი ყველაზე დიდი პოპუ-

ლარობის მიზეზი „ენის ახალი სკოლის“ კომპოზიტორებს შორის.⁴¹ განწირულების პირადი სულიერი მდგომარეობის შერწყმამ ექსპრესიონიზმის ესთეტიურ მსოფლმხედველობასთან სამყაროს ბერგის მშვენიერი და მაღალზნობრივი მუსიკა მოუვლინა. ავტორის მხატვრული უკომპრომისობის გამო მისი მუსიკა არ შეიძლება ყოფილიყო სიცოცხლის დამამკვიდრებლად ნათელი. „ოპტიმიზტები ცუდად წერენ“ — თქვა პოლ ვალერიმ.⁴² ბერგმა მისცა აღამიანებს ყველაფერი, გარდა იმედისა, რომელიც მან პანდორის სკივრის ფსკერზე დატოვა.

თბილისი — 1986

შ ა ნ ი ზ ვ ე ნ ა ბ ი :

1. Шонберг Арнольд. Об Альбана Берге. Сб. «Зарубежная музыка XX в.» М. 1975. стр. 157.

2. ფლიეტის ბარტია ფინალურ პასაკალიაში ციკლიდან „ზუთი სიმღერა პ. ალტენბერგის ტექსტზე“ თხ. 4 ხმისა და ორკესტრისათვის.

3. ლუიჯი როგნონი. ვენის მეორე სკოლა. ექსპრესიონიზმი და დოდეკაფონია. ლონდონი. გვ. 102.

4. Барсова И. А. Симфонии Г. Малера. М., 1975, стр. 21.

5. Chadwick Nicholes, Berg's unpublished songs in the Osterreichische Nationalbibliothek. Music and letters. 1971, № 2, p. 12, 7-128.

6. ლ. როგნონი. იქვე, გვ. 104.

7. Adorno Th. Alban Berg. Vienna, 1968, p. 29.

8. Стравинский И. Диалоги. «Музыка», Л. 1971, стр. 104—105.

„... ისინი (3 პიესა ორკესტრისათვის თხ.— თ. მ.) უფრო სრულად და თავისუფლად ასახავენ მის ტალანტს, ვიდრე მისი დოდეკაფონური პიესები. თუ მხედველობაში მივიღებთ მათი შექმნის შორეულ თარიღს — 1914 წ. ... ისინი საოცრებად მოგვეჩვენება.“ „... ბოლო ტაქტი საყვირებთან (მარჯვნივ — თ. მ.) — ბერგის მიერ შექმნილი უმშვენიერესი ადგილია“ — ამბობდა სტრავენსკი.

9. Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. «Советский композитор-6, М., 1973, стр. 131.

10. Schonberg Harold. The Lives of the Great Composers. N.-Y., p. 562.

11. „გულის ნერგი“ შონბერგის ტექსტზე მ. მეტერლინიკის მიხ. სობრანოს, ჩელესტას, ფსკარმონისა და არფისათვის. თხ. 20 (1911).

12. „თბილია ჰაერი“, ბოლო სიმღერა ბერგის თხ. 2-დან ა. მომბერტის ტექსტზე (1909).

13. „თქვენი გზა ფარისაქენ მიდიოდა“, ბოლო სიმღერა ვებერნის 5 სიმღერიდან თხ. 4 სტეფან გეორგეს ტექსტზე (1908—1909).

14. Moldenhauer Hans and Moldenhauer Rosaleen. Anton von Webern. A Chronicle of His Life and Work. N.-Y., 1979, p. 155.

15. ლ. როგნონი. იქვე, გვ. 31.

16. ლ. როგნონი. იქვე, გვ. 32.

17. Шнейрсон Г. М. О письмах Шонберга. Сб. «Музыка и современность», вып. 4, М., 1966, стр. 341.

18. Воробьев Д. Д. «У истоков творческой эволюции Альбана Берга». Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных, вып. 70, М., 1983, стр. 58, сноска 2.

19. Михайлов Ал. В. Возвращение к естественности. Отмечая 100-летие Альбана Берга. Журнал «Советская музыка», 1985, № 7, стр. 106.

20. Redlich H. F. Alban Berg. Versuch einer Würdigung. Wien, 1957, p. 42.

21. კრისტიან ფრიდრიხ გებელი, პებელი (Hebbel, 1813—1863) — გერმანელი დრამატურგი, პოეტი, პროზაიკოსი. გარდა № 1 თხ. 2-სა ბერგს შექმნილი აქვს კიდევ ერთი სიმღერა გებელის ტექსტზე: „გასივრება“ (დაახლოებით 1902 წელი, გამოცემული არ არის).

22. ალფრედ მომბერტი (1872—1942) — გერმანელი მწერალი და პოეტი. თხ. 2 ციკლში გამოყენებული „Der Glühende“ გამოცემულია 1896 წელს. № 2, 3, 4 თხ. 2-ის გარდა მომბერტის ტექსტზე ბერგს შექმნილი აქვს ერთი სიმღერა „მოჩვენება“ (დაახლოებით 1902 წ. გამოცემული არ არის).

23. ლ. სოგინონი; იქვე. თხ. 104.

24. ბერგის თხ. 2-ზე შონბერგის თხ. 15-ის გავლენის შესახებ ვისაუბრებთ თავში ბერგის ვოკალურ შემოქმედებაზე.

25. ა). საინტერესოა, რომ შუშმანის საფორტეპიანო ციკლში „ტიუს სცენები“ თხ. 82 მთლიანობაში ნათელი, ლირიკული ხასიათის ქმნილებაში, ერთდერითი პიესა მუქ ფერებში არის „დაწყვეტილი ადგილი“ № 4, რომელსაც წამოძვარებული აქვს გებელის ლექსი, ბერგის

თხზ. 2-ის პირველ სიმღერასთან საერთო განწყობილებების გარდა ემთხვევა მათი ტონალობები — რე მინორი. ამ ტონალობის მნიშვნელობაზე ბერგის შემოქმედებაში იხილეთ ამ ნაშრომის მე-9-ე გვერდი.

ბ) სიმღერა „Schlafien, Schlafien“ იწვევს ასოციაციებს შონბერგის საფორტეპიანო პიესასთან. თხზ. II, № 2 (1908).

ბერგი. თხზ. 2 № 1
შონბერგი. თხზ. II. № 2

26. პ. რედლისი. იქვე. გვ. 46.

27. სიზმრის პრობლემა სხვადასხვა დროს ფართოდ იყო გაშუქებული გერმანულ ლიტერატურაში. ფროიდის მისი წარმოქმნასთან დაკავშირებით იგი სულ სხვა რაკურსში წარმოგვიდგა, რაზეც ვისაუბრებთ თავში ბერგის სიმღერებზე.

28. Jarman Douglas. The Muzic of Alban Berg. London-Boston, p. 15-16.

29. იქვე. გვ. 30.

თემატური ინტეგრაციის პრინციპი, რაც აქ გავრითაა ნახსენები თხზ. 2-თან დაკავშირებით, სათავეს იღებს ბერგის წინა ქმნილებაში — საფორტეპიანო სონატა თხზ. I. ეს პრინციპი, კვარტის ინტერვალის როლი, „წმ. 4 + ტრიტონის“ ფორმულა, ასევე კვარტული პარმონია მთლიანობაში, ფორმის შექვეყის პრინციპი, პორზონტალის და ვერტიკალის პრობლემები განხილული იქნება შემდგომ ორ თავში, რომლებზეც ექვნიება ბერგის საფორტეპიანო (12 ვარიანტი). საკუთარ თემაზე, სონატა თხზ. 1) და ვოკალურ მუსიკას („7 აღრეული სიმღერა“, 4 სიმღერა თხზ. 2).

30. აერთის სიკვდილით და მეორის სიცოცხლით არის მშვენიერი ეს სამყარო“.

31. „სამი ტრადიციული რიტმი“ ხმის, ვიოლინოს, კლარნეტისა და ბას-კლარნეტისათვის.

32. სამი სიმღერა ხმის, კლარნეტისა და გიტარისათვის.

33. Berg A. Letters to His Wife. London, 1971, p. 62.

34. Carner Mosco. Alban Berg in his letters to his Wife. Music and Letters. 1969, № 3, p. 366.

35. იქვე. შენიშვნა 2.

36. იქვე. გვ. 368.

37. ამ ასპექტშიც ბერგი გერმანული რომანტიზმის შემკიდრეა. გავიხსენოთ თუნდაც მისი სათაყვანებელი კომპოზიტორი — შუპანი (ვაარიაციები ABEGG ან „კარნავალის ფორმულა ASCH“).

38. ალექსანდრ ფონ ცემლინსკი — ავსტრიელი დირიჟორი და კომპოზიტორი. წარმოშობით პოლონელი. როგორც კომპოზიტორმა მან მა-

ლერის და რ. შტრაუსის დიდი გავლენა განიცადა. ბერგის დიდი მეგობარი.

39. იხ. „ლირიკული სიუიტის“ პარტიტურა ენა-ლონდონი, გვ. 54. ტ. 44.

40. Воробьев Д. Д. «Идейная эволюция и творческий метод А. Берга (1921—1935)». Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1980.

41. მხოლოდ ოპერა „ვოცეკი“ პრემიერადან (1925 წლის 14 დეკემბერი) 7 წლის მანძილზე 27-ჯერ დაიდგა (მათ შორის პრემიერები პრადაში 1926 წელს და ლენინგრადში 1927 წელს). პიტლერის მთავრობის აკრძალვამ არ შეაშინა ერის კლავიერი შეესრულებინა ლულუ-სიუიტა ბერლინში 1934 წელს (თუმცა ეს იყო ერთადერთი, გამონაკლისი შემთხვევა თავისი გამომწვევი სითამამით). სხვა ქვეყნებში (სკანდინავია, ამერიკა, შვეიცარია) 1935—1936 წლებში ბერგის ნაწარმოებები ქლერა ისეთი ოსტატების შესრულებით, როგორებიცაა მენგელბერგი, კლემპერერი, სტოკოვსკი და სხვ., წერილში მომღერალ რუჟენა ხერლინგერისადმი (შეასრულა 4 სიმღერა თხზ. 2 პარიზში. მასვე მიეძღვნა საკონცერტო არია „ღღინა“ ბოდლერის ტექსტზე), რომელიც 1935 წლის 17 ნოემბრითაა დათარიღებული ბერგი მწვევე ირონიით აღნიშნავს — „ავსტრიული მუსიკა იღვრება ყველგან, გარდა ავსტრიისა“).

იხ. Jarman D. The Music of Alban Berg, Introduction, p. I, p. II.

42. „Les optimistes ecrivent mal“.
Какабадзе Н. Поэтика романа Томаса Манна. Тб., 1983. стр. 199.

პუბლიკაცია მოამზადეს
მეცნიერმა მკვლევარმა და
ანა ფრუიქმა.

საგუნდო მუსიკის ზეიმი

გორში

(1996 წელი, 5-8 ივნისი)

ლალი ბააუნია

„ისეთი შთაბეჭდილება შეგვექმნა, თითქოს არაერთხელ ვყოფილვართ აქ, თქვენთან. თითქოს ყველა გვიცნობს, შინაურად გვთვლიან, ისე მიგვიღებ... ეს ფესტივალი დაუსრულებლად გაგრძელებულიყოს, არასოდეს დამთავრებულიყოს, აი, ჩვენი სურვილი, რომ ჩვენი ურთიერთობა უფრო მჭიდრო გახდეს...“

„ბედნიერი ვარ, რომ აქ ბავშვთა გუნდთან ერთად ჩამოვედი, მათ სომ ვერ მოატყუებ... და თუკი ისინი მომავალში მუსიკოსებად ჩამოყალიბდებიან, მათ სამუდამოდ ემასოვრებათ როგორ იღებდნენ საქართველოს მიწაზე, სამუდამოდ გაკაცებათ ის სითბო და გულისხმიერება, რასაც თქვენ ყველას უნაწილებთ...“

„მე ვთვლი, რომ თქვენ პრობლემა არა გაქვთ, ამინდის ჭირვეულობაც კი არ გიშლით ხელს. თქვენ სომ გულში გაქვთ მზე, სითბოს ასხივებთ და ღიმილი გაქვთ ყველაზე მომხიბვლელი. ჩვენ ძველ მეგობრებთან ჩამოვედით. თქვენ, გორელები, ბედნიერი ხალხი ხართ, შეგიძლიათ იამაყოთ ასეთი აღამიანებით...“

შემთხვევით არ მომყავს აღფრთოვანებული სტრიქონები, გორის საგუნდო მუსიკის ფესტივალში მონაწილე კოლექტივების ხელმძღვანელთა გამოსვლებიდან.

აღფრთოვანება... სხვა სიტყვას აღბათ ვერ ვიპოვიდი იმ გრძობათა გადმოსაცემად, რაც გორის წლევანდელი საგუნდო მუსიკის ფესტივალის კონცერტებზე განვიცადეთ ყველამ. კულმინაცია — კი ფესტივალის საზეიმო დასურვისადმი მიძღვნილი კონცერტი გახლდათ. არაჩვეულებრივად სადღესასწაულო ატმოსფერო შექმნა ვარინკა წერეთლის უბერებელმა „სულიკომ“, რომელსაც სცენაზე მასპინძლებთან ერთად მღეროდა თითოეული მონაწილე, გუნდები რუსეთიდან, სომხეთიდან, აზერბაიჯანიდან... დამსწრე საზოგადოება თვალცრემლიანი უკრავდა ტაშს და მღეროდა მათთან ერთად.

ყველაფერი კი ასე დაიწყო...

გორში საგუნდო სიმღერის ზეიმი ამ თერთმეტი წლის წინ გაიმართა პირველად — 1985 წლის მაისში და მასთან განსაკუთრებით აღნიშნავდნენ, რომ, როგორც იქნა, ასეთი პროფილის მუსიკის დღესასწაული ჩატარდა საქართველოში და მასში რამდენიმე მაღალპროფესიული საგუნდო კოლექტივი მონაწილეობდა. ყველაზე მთავარი კი ის იყო, რომ ზეიმის მასპინძელი გახლდათ გორის სულხან ცინცაძის სახელობის სამუსიკო სასწავლებლის ქალთა კამერული გუნდი. საქართველოს სახალხო არტისტის, ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის პრემიისა და საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატის შალვა მოსიძის ხელმძღვანელობით.

ქალთა კამერული გუნდი — ერთ-ერთი საუკეთესო კოლექტივია საქართველოში. შესრულების არაჩვეულებრივად დახვეწილი მანერით, ოსტატობით მან უკვე მოიპოვა აღიარება საზღვარგარეთაც. 1988 წელს გამართულ საგუნდო მუსიკის II ფესტივალს გორში ესწრებოდა ევროპის ქვეყნების ახალგაზრდული გუნდების ფედერაციის „ევროპა-კანტატის“ ვიცე-პრეზიდენტი პაულ ვერლე, ვისი მიწვევითაც გორის კამერული გუნდი მოხვდა უნგრეთში, ქალაქ ბეჩში „ევროპა-კანტატის“ ფესტივალზე. წარმატებით გამოსვლის შემდეგ იქ მათ მოლაპარაკება გამართეს „ევროპა-კანტატის“ ფედერაციის მხატვრული და კულტურული ასოციაციის ეროვნული კავშირის პრეზიდენტთან მარსელ კორნელიუსთან და 1989 წლიდან გორის კამერული გუნდი ევროპული ფედერაცია „ევროპა-კანტატის“ წევრი გახდა.

გორის სამუსიკო სასწავლებელთან არსებობს საოპერო სტუდია, აქვე დაიბადა პირველად საგუნდო მუსიკის ზეიმის ჩატარების იდეაც. ამრიგად, ბუნებრივია, რომ დღეს გორში ნამდვილი მუსიკისმოყვარეები არიან და საოცარ სითბოსა და გულისხმიერებას იჩენენ ასეთი მოვლენებისადმი.

რამდენიმე გამონათქვამი გორის ქალთა კამერული გუნდის შთაბეჭდილებათა წიგნიდან:

„არაჩვეულებრივად ნიჭიერი კოლექტივი, რომელსაც შალვა მოსიძე ხელმძღვანელობს, თავისი ჟღერადობით დიდი გუნდია. „შუა ევროპული“ თვალითა და ყურით მისი სახმო შესაძლებლობები სრულიად ფანტასტიკურია. ალტების სავერდოვანი ტონები ზანების ელფერს იძენს. გუნდი დამაჯერებლად გადმოსცემს ღრმა სულიერ განცდებს, რაც ძლიერ ემოციებს ბადებს“. იშტვან პარკაი (უნგრეთი).

„მე მომისმენია შესანიშნავი გუნდებისათვის, მაგრამ მესხიერებაში დამრჩა სულ რამდენიმე. ის არაჩვეულებრივი სიამოვნება კი, რაც განვიცადე თქვენი მოსმენისას, უდიდეს მოვლენად დამრჩება. თქვენი გუნდის ტექნიკა, ექსპრესიულობა, აბსოლუტურად უნიკალურია“. მარსელ კორნელიუ (საფრანგეთი).

საგუნდო მუსიკის მეოთხე ფესტივალი გორში 5 ივნისს დაიწყო. ლამაზად მორთულ და გაფორმებულ სტუმართმოყვარე ქალაქის შესასვლელშივე თვალს ხვდებოდა დიდი პლაკატი ფესტივალის ემბლემით (რომლის მიმართ, მერწმუნეთ, გულგრილი არავინ დარჩენილა) — ასაფრენად შემართული მერცხალი, რომელიც ვიოლინოს გასაღებს მოაფრიალებს — თითქოს ფესტივალის გახსნას გვაუწყებდა. აქ განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნოთ: ფესტივალის მხატვრის ალექსანდრე სარჩიმელიძის წვლილი, იქნებოდა ეს აფიშა, ფესტივალის ბუკლეტი თუ მოსაწვევი ბარათი, ყოველივეს მაღალი გემოვნების ოსტატის ხელი ეტყობოდა.

პირველი ინტერვიუ, ჩაწერილი ფესტივალის გახსნისადმი მიძღვნილი კონცერტის რეპეტიციაზე. 5 ივნისი. დილა.

გივი მუნჯიშვილი — საქართველოს სახელმწიფო კაპელის სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი:

„სახელმწიფო კაპელაში ბევრი პრობლემა და რთული სიტუაციაა, რაც განსაკუთრებით ამ ბოლო წლებში შეიმჩნევა. როგორ ვახერხებთ საერთოდ რაიმეს ისიც მიკვირს... მაგრამ ეს ფესტივალი იმდენად დიდი მნიშვნელობისაა ჩვენი მუსიკალური ცხოვრებისათვის, საგუნდო ხელოვნებისათვის, რომ არ შეიძლებოდა არ ჩამოვსულიყავით... ახლა გორში ასეთი ფესტივალის გამართვა, ნამდვილი გმობაა. თურას შევასრულებთ... გარდა ჯემალ ბეგლარიშვილის „სიმღერა გორზე“, კიდევ ხუთ ნაწარმოებს ვიმღერებ ჩვენი რეპერტუარიდან, ესეც გაჭირვებით ავკრიფეთ, შევაკოწიწეთ, თუ შეიძლება ასე ითქვას. ასე რომ, ვიმღერებთ ნიკო სულხანიშვილის „გუთნურს“, შალვა ღვთიაშვილის ერთ გუნდს, იოსებ კეჭავაძის ორ გუნდს და ალბათ ერთ კლასიკას — ვალსს გუნოს ოპერიდან „ფუსტი“. დახურვაზე კვლავ იოსებ კეჭავაძის ახალ ნაწარმოებს გამოვიტანთ, ძალიან საინტერესო გუნდია. მას ყველა მონაწილე გუნდები იმღერებენ. ასე ჰქვია — „გამოთხოვება გორთან“. საკმაოდ რთულია, ქართული საგალობლების სტილში გასლავთ. მ ივნისს აი, ეს ნაწარმოებები უნდა შევასრულოთ.

რაც შეეხება ფესტივალზე ჩამოსულ საგუნდო კოლექტივებს, მე მათ ვიცნობ წინა ფესტივალებიდან, თუმცა იმდენი დრო გავიდა, დაგვაფიქვდა კიდევ ერთმანეთი. მინდა განსაკუთრებით სახი გავუსვა იმ ფაქტს, რომ დღეს, სცენაზე, ერთად, ერთმანეთის გვერდიგვერდ გამოვლენ და იმღერებენ მასპინძლებთან ერთად სომხეთის სახტელერადიოს გუნდი და აზერბაიჯანის სახელმწიფო კაპელა. საქართველო სომ, ისტორიულად, ყოველგვარი წამოწყების ინიციატორი ვასლდათ და როგორც ჩანს, ისევ საქართველომ უნდა იკისროს შუამავლის როლი მშვიდობიანი კავკასიისათვის, თუნდაც ეს მუსიკის სფერო იყოს... ერთად უნდა ვიყვეთ, და მოვავაგროთ ჩვენი პრობლემები...“

მართლაც, ყველა გრძნობდა, როგორი ურთიერთვაგება დამყარდა ფესტივალის გუნდებს შორის: ვლადიმირის ბიჭუნების გუნდი, აზერბაიჯანის სახელმწიფო კაპელა, სომხეთის ტელერადიოს გუნდი და საქართველოს საგუნდო კოლექტივები ერთად გამოვიდნენ ფესტივალის გახსნის დღეს. ვფიქრობ, „მშვიდობიანი ამიერკავკასიისათვის“ — საქართველოს ამ ინიციატივას, გორის ფესტივალიც გამოეხმაურა.

ორიოდე სიტყვით ფესტივალში მონაწილე კოლექტივების შესახებ.

წელს, IV ფესტივალზე, გორი მასპინძლობდა: სომხეთის სახელმწიფო ტელერადიოს კამერულ გუნდს (სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი, საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი ტიგრან ეკეიანი), აზერბაიჯანის სახელმწიფო კაპელას (სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი გულბაჯი იმანოვა), ვლადიმირის ბიჭების კაპელას (სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი, რუსეთის სახალხო არტისტი, პროფესორი ედუარდ მარკინი), რუსთავის ხელოვნების სასწავლებელთან არსებულ კაპელას (სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი თეიმურაზ ჯანელიძე), საქართველოს სახელმწიფო კაპელას გივი მუნჯიშვილის ხელმძღვანელობით.

მართალია, წლევეანდელი მეოთხე ფესტივალი მოკრძალებული იყო თავისი მასშტაბით, მაგრამ ფრიად მნიშვნელოვანი მოვლენით გამოიდრებული — აღინიშნა იუბილე ფესტივალის უცვლელი მასპინძლისა, გორის სამუსიკო სასწავლებლის ქალთა კამერული გუნდისა. საქმე ისაა, რომ მათ დაარსებიდან 25 წელი შეუსრულდათ.

5 ივნისს, საღამოს 5 საათზე, გორის კულტურისა და ტექნიკის სასახლეში, საზეიმოდ გაიხსნა საგუნდო მუსიკის მეოთხე ფესტივალი. დარბაზში მოსულ მსმენელ-მაყურებელს სავარძლებზე ლამაზად გადაფენილი ბუკლეტი და პროგრამა დახვდათ. გორის ვაჟთა გუნდმა მიხეილ მცურაიშვილის ხელმძღვანელობით, „მრავალკამიერი“ დააგუგუნა. ფესტივალი დაიწყო...

ვაჟთა გუნდი საქართველოს სახელმწიფო კაპელამ შეცვალა. მან კომპოზიტორ ჯემალ ბეგლარიშვილის ახალი სიმღერა შესარულა — „სიმღერა გორზე“. სცენაზე

შიდა ქართლის სამხარეო ადმინისტრაციისა და ქალაქის ხელმძღვანელები ავიდნენ მხარის გუბერნატორი ბადრი ხატიძე მიესალმა საგუნდო მუსიკის მეოთხე ფესტივალის მონაწილეებს, სტუმრებს.



ბადრი ხატიძე: „გორი, დიდი კულტურის ქალაქი, პოლიტიკურად გრძნობს იმ ტკივილს, რაც ქვეყანას გააჩნია, გრძნობს და აღიქვამს იმ სტაბილურობასაც, ეკონომიკური მდგომარეობის გაუმჯობესებას, მშვიდობიან ცხოვრებას, რომელიც დღეს ფესს იკიდებს.“

აღბათ, დღევანდელი ფესტივალი გამოძახილია იმ პოლიტიკური ხაზისა, რომელსაც საქართველოს ხელისუფლება და პრეზიდენტი ატარებს.

სწორედ ისიც, რომ დღეს გორში თავი მოიყარეს სომხეთის, აზერბაიჯანის, რუსეთის, საქართველოს — გორის, რუსთავის, თბილისის საგუნდო კოლექტივებმა, ესეც გამოძახილია იმ დიდი პოლიტიკისა, რომელსაც მშვიდობის პოლიტიკა, მშვიდობიანი კავკასიის პოლიტიკა ჰქვია. მე ვფიქრობ, რომ დღევანდელი დღე დასაწყისი იქნება კულტურის, ხელოვნების გაღვივებისა. ჩვენ ვუბრუნდებით კარგ ტრადიციას, ვამაყობთ გორის გოგონათა კამერული გუნდით, რომლის ხელოვნება ნებისმიერ სცენას დაამშვენებდა. ამით ცხოვრობს გორი, ამით ცხოვრობს მთელი საქართველო. ამ ურთიერთსიყვარულს, ურთიერთთანადგომას, ძმობას ემსახურება დღევანდელ დღე; მან უნდა დაანახოს სრულიად საქართველოს, რომ ჩვენ ყველას მოვუწოდებთ ერთად სიმღერისათვის, გადარჩენისათვის, ბედნიერი მომავლისათვის.

გმაღლობთ, რომ ჩამობრძანდით გორში და მონაწილეობას იღებთ ჩვენს ფესტივალში“.

ბადრი ხატიძემ მისალმებისათვის სცენაზე მიიწვია საქართველოს კულტურის მინისტრის მოადგილე **გიორგი გუნია**, რომელმაც ხაზი გაუსვა, რომ გორის საგუნდო მუსიკის ფესტივალი დღიდან დაარსებისა დღესასწაული იყო ყველა მონაწილისათვის, სტუმრისთვის, გორელებისათვის. მან შემოქმედებითი წარმატებები უსურვა ფესტივალში მონაწილე კოლექტივებს, მათ შორის იუბილარს — გორის გოგონათა კამერულ გუნდს შალვა მოსიძის ხელმძღვანელობით.

სიტყვა — კვლავ საგუნდო სიმღერას გადაეცა. საქართველოს სახელმწიფო კაპელა ნიკო სულხანიშვილის ნაწარმოებებს ასრულებს. მისი საშემსრულებლო მოღვაწეობის ძირითადი სფერო ეროვნული საგუნდო მუსიკაა. კოლექტივს ნაყოფიერი შემოქმედებითი ურთიერთობა აკავშირებს საგუნდო ყანრში მოღვაწე ქართველ კომპოზიტორებთან, მისი შესრულებით არაერთი ქართველი კომპოზიტორის ქმნილება აჟღერებულა პირველად. კაპელის რეპერტუარშია ქართული კლასიკური და თანამედროვე საგუნდო მუსიკა, ქართული ხალხური სიმღერები და საგალობლები, მსოფლიოს საგუნდო ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშები. 1975 წლიდან კაპელას ხელმძღვანელობს გივი მუნჯიშვილი.

ფესტივალის მეორე დღეს, 6 ივნისს, დილით ავტობუსებით ყინწვისის სამონასტრო კომპლექსისაკენ გავეშურეთ, სადაც აზერბაიჯანის, სომხეთის, რუსეთის და საქართველოს გუნდებს ერთობლივი გამოსვლა ელოდათ. არაჩვეულებრივად გულთბილი განწყობილება სუფევდა ყინწვისის სამონასტრო კომპლექსში. ქარეულეებმა მონასტრის ეზოში სტუმრებისათვის სახელდახელო სუფრაც გამართეს.

„მე მინდა დიდი მადლობა გადავუხადო ფესტივალის მონაწილეებს, — განაცხადა ქარელის კულტურის განყოფილების გამგემ, — მადლობა იმ უნიკალური ხმებისათვის, რაც ჩვენ დღეს მოვისმინეთ. კულტურა ყოველთვის აკავშირებდა ერებს, ძმობა და სიყვარული მრავალი საუკუნის მანძილზე გვაკავშირებდა ერთმანეთთან, რაც გრძელდება და იმედა, კვლავაც გაგრძელდება... კიდევ მრავალჯერ ჩამობრძანდით!“

ვლადიმირის ბიჭების გუნდმა ედუარდ მარკინის ხელმძღვანელობით რამდენიმე საეკლესიო საგალობელი შეასრულა. ვლადიმირელები აზერბაიჯანელებმა და სომ-

სებმა შეცვალეს. კონცერტი დაასრულა გორის სამუსიკო სასწავლებლის გოგონათა
კამერული გუნდის გამოსვლამ.

კონცერტს დაესწრო საფრანგეთის ელჩის მეუღლე მადამ ფასიე. მან თქვა: „ჩემ
ბედნიერი ვარ, რომ თქვენთან ვიმყოფები. ჩემს ოჯახში ყველა მღერის და მე ვიცი
რა არის ეს, მაგრამ ნანახმა და მოსმენილმა ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა.
ყველამ კარგად ვიცით, რომ თქვენ სიძნელეების გადალახვა მოგიხდათ, მაგრამ მე-
რწმუნეთ, დიადი და ამაღლებული არ შეიქმნება ამის გარეშე. თუ იოცნებებთ სი-
მდიდრეზე, იოცნებეთ ამაღლებულზე, სრულყოფილებაზე, აი, სწორედ ისეთზე, რო-
გორიც ეს მონასტერია“. გამოსვლის ბოლოს მადამ ფასიემ ყველასათვის მოულოდ-
ნელად ქართულად წარმოთქვა: „ოქრო პატარაა, მაგრამ ძვირად ფასობსო...“

6 ივნისი — ფესტივალის ყველაზე მნიშვნელოვანი დღე გახლდათ — გორის
სულხან ცინცაძის სახელობის სამუსიკო სასწავლებლის ქალთა კამერულ გუნდს და-
არსებიდან 25 წელი შეუსრულდა. დღიდან დაარსებისა მისი ხელმძღვანელია შალვა
მოსიძე. გუნდის რეპერტუარი მოიცავს ნაწარმოებებს რენესანსის ეპოქიდან დღემდე,
მაგრამ მთავარი მანძი ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაა — ალექსი მაჭავა-
რიანი, ოთარ თაქთაქიშვილი, იოსებ კეჭაყაძე, ჯემალ ბეგლარიშვილი, მერაბ გაგ-
ნიძე, გიორგი ჩლაიძე... ქალთა კამერული გუნდი აქტიურად მიღვაწეობს. საკონ-
ცერტო გამოსვლები აქვს საქართველოში, მის ფარგლებს გარეთ. წარმატებით გამო-
დის წლების მანძილზე საერთაშორისო ფესტივალებსა და ფორუმებზე რუსეთის,
ბალტიისპირეთის ქვეყნების, ამიერკავკასიის ქალაქებში, აგრეთვე გერმანიაში, ჩე-
ხოსლოვაკიაში, ბულგარეთში, ესპანეთში, ირლანდიაში, საფრანგეთში. წელს კო-
ლექტივს განზრახული აქვს გაემგზავროს საფრანგეთს, საქართველოს კულტურის
დღეებში მონაწილეობისათვის.

სალამოს 5 საათზე გორის გიორგი ერისთავის სახელობის დრამატული თეატ-
რის დარბაზში თავი მოიყარეს საგუნდო მუსიკის თაყვანისმცემლებმა, ფესტივალის
სტუმრებმა. საიუბილეო სალამოს გაუძღვა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელო-
ბის სახელმწიფო კონსერვატორიის პრორექტორი რუსუდან წურწუშია. შესავალი
ნაწილის შემდეგ სიტყვა გადაეცა საქართველოს მუსიკალური საზოგადოების თანა-
თავმჯდომარეს მანანა ასმეტელს. რამდენიმე ფრაგმენტი მისი გამოსვლიდან.

მანანა ასმეტელი: „ძვირფასო მეგობრებო, სიტყვა ალბათ უძღურია, გამოხა-
ტოს იმ შესანიშნავი მუსიკალური მოვლენის არსი, როგორცაა ჩვენი სახელოვანი
იუბილარის შალვა მოსიძისა და მის მიერ შექმნილი ჭეშმარიტად უნიკალური ქალ-
თა გუნდის ხელოვნება... შალვა მოსიძე მართო ნიჭიერი ქორმეისტერი, ჩინებული
პროფესიონალი და ორიგინალური საგუნდო ინტერპრეტაციების ავტორი როდი გა-
ხლავთ. შალვა მოსიძე ნამდვილი მხატვარია, რომელსაც აქვს თავისი ესთეტიკა, აქვს
თავისი საშემსრულებლო სტილი, შექმნილი აქვს ბეგერდობის საკუთარი სისტემა,
საიდანაც იბადება უაღრესად დახვეწილი, ნატიფი და ამავე დროს მრავალფეროვანი
აკუსტიკური სამყარო... თავისი მრავალწლიანი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილ-
ზე შალვა მოსიძე თავდადებით იბრძვის მუსიკალური ბეგერის ამოუწურავი მხატვ-
რულ-ტექნიკური საშუალებების გამოვლენისათვის. ამიტომაც ეს მისი საგუნდო პა-
ლიტრა ესოდენ მდიდარი, კოლორისტული, ნიუანსებით, გრაფიკული შუქ-ჩრდილე-
ბით, ფერწერული მიგნებებით, რითაც მან ჭეშმარიტად ევროპულ დონემდე ამაღ-
ლა ქართული საგუნდო საშემსრულებლო ხელოვნება... ქალთა გუნდის სასახლოდ
უნდა ითქვას, რომ იგი ბატონი შალვას ხელში გადაიქცა მთლიან ორგანიზმად, ცო-
ცხალ ინსტრუმენტად, რომელიც დაუბრკოლებლად, შეუცდომლად, ზუსტად რეაგი-
რებს და ახორციელებს თავისი მკაცრი და ჭირვეული მასტროს შემოქმედებით
იდებებს... ბატონი შალვა მოსიძე ჭეშმარიტი მუსიკოსი გახლავთ... შეიძლება იყო
ნიჭიერი და ტიტულოვანი კომპოზიტორი, შემსრულეებელი ან მუსიკოსმცოდნე, მაგ-
რამ მანაც არ იყო ჭეშმარიტი მუსიკოსი. საქმე ისაა, რომ მუსიკოსობა წარმოადგენს

ცხოვრების განსაკუთრებულ წესს. ნამდვილი, ჭეშმარიტი მუსიკოსი ცოცხლობს, სულდგმულობს, არსებობს მხოლოდ მუსიკით, მისთვის მუსიკა არ წარმოადგენს პირადი კეთილდღეობის, კარიერის კეთებისა თუ სახელის მოხვეჭის საშუალებას. ასეთი მუსიკოსები იყვნენ ჩვენი დიდებული შემოქმედნი ანდრია ბალანჩივაძე, რევაზ ლაღიძე, სულხან ცინცაძე. ეს უმწიკვლო ადამიანები უანგაროდ ემსახურებოდნენ თავის სათაყვანებელ ხელოვნებას და შექმნეს კიდევ ჭეშმარიტი ფასეულობები. სამწუხაროდ, დღეს ასეთი მუსიკოსები თითებზე გვყავს ჩამოსათვლელი. მათ შორის არის ბატონი შალვა მოსიძე, რომელმაც ასევე თავისი უმწიკვლო ცხოვრების წესით მოიპოვა ჭეშმარიტი მუსიკოსის სახელი.

ცხადია, ასეთი სათუთი სულიერი წყობის ხელოვანი ვერ შეძლებდა იმ ურთულესი პრობლემის გადაწყვეტას, რაც დაკავშირებულია საგუნდო კოლექტივის ყოფაცხოვრებასთან. ბედმა იწევა, რომ მის გვერდზე დამდგარიყო შესანიშნავი ორგანიზატორი, მიზანდასახული და შემართული პიროვნება, ბატონი სანდრო კაჭარავა, რომელიც ათეული წლების მანძილზე გმირული შემართებით იბრძვის თავისი პირმშოს, გორის ქალთა გუნდის კეთილდღეობისათვის...

რაოდენ ღარიბი და უფერული იქნებოდა ჩვენი მუსიკალური ცხოვრება, ქართული საგუნდო ხელოვნება, ამ 25 წლის წინ გორის სამუსიკო სასწავლებლის ბაზაზე რომ არ შექმნილიყო ქალთა კამერული გუნდი, რომელიც შთაგონების წყაროდ იქცა სართული კომპოზიტორებისათვის. პირველ რიგში მე მინდა დავასახელო ქართული აკუნდო ხელოვნების დიდოსტატი, ქართული საგუნდო ხელოვნების ნოვატორი, კომპოზიტორი იოსებ კეჭაყაძე, რომელიც სპეციალურად ამ კოლექტივისთვის ქმნის საგუნდო შედეგებს. დღეს გარკვეულწილად ბატონი იოსებიც იუბილარია. გორის სამუსიკო სასწავლებლის ქალთა გუნდის და ბატონი შალვას შემოქმედებით ფრთები გაშალა გორელი კომპოზიტორის ბატონ ჯემალ ბეგლარიშვილის შემოქმედებამ... დბოლოს, სიამოვნებით მინდა აღვნიშნო, ამ რამდენიმე ხნის წინ, ბატონ შალვა მოსიძეს და გორის მუსიკალური სასწავლებლის კამერულ გუნდს მიენიჭათ დიდი კლასიკოსის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის პრემია. დღეს მე მინდა ლაურეატობის დიპლომი და მედალი გადავცე ჩვენს საყვარელ კოლექტივს“.

საზოგადოება მსურვალედ შესვდა შალვა მოსიძისა და გოგონათა გუნდისთვის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის პრემიის გადაცემას. იმ საღამოს მრავალი სასოტხო სიტყვა გაისმა იუბილარი კოლექტივისა და მისი უცვლელი ხელმძღვანელის შალვა მოსიძის მისამართით. მათ მიესალმნენ კომპოზიტორი ბიძინა კვერნაძე, ანსამბლი „რუსთავი“ და ანზორ ერქომაიშვილი, ფესტივალის მონაწილე გუნდების ხელმძღვანელები გულბაჯი იმანოვა, ტიგრან ეკევიანი, ედუარდ მარკინი... მისალმებებსა და მილოცვებს შორის განსაკუთრებით დასამახსოვრებელი გახლდათ გორის დრამატული თეატრის ახალგაზრდა მსახიობთა ორიგინალური მისალმება. მათ დამსწრე საზოგადოებას წაუკითხეს გოგონათა დღიურების ყველაზე საინტერესო და მღელვარე სტრიქონები. და ეს იმდენად მოულოდნელი გახლდათ თვით ამ სტრიქონთა ავტორებისთვისაც, რომ დარბაზში არაჩვეულებრივი ატმოსფერო შეიქმნა, გოგონები უშუალოდ რეაგირებდნენ ახალგაზრდა მსახიობების ჟანსად იუმორზე. რამდენიმე ფრაგმენტი:

„— უნგრეთი. ქალაქი დებრეცენი — ბელა ბარტოკის სახელობის საერთაშორისო კონკურსი, რომელშიც მონაწილეობდა მსოფლიოს საუკეთესო კამერული გუნდები. პირველი ტურის შემდეგ მოგვართვეს სადილი, რომელსაც საბჭოთა მოქალაქის გაწვრთნილმა ორგანიზებამაც ვერ გაუძლო და მოვიწამლეთ. კონკურსში მონაწილეობაზე ოცნებაც არ შეიძლებოდა. — ამას ვინ დაიჯერებს, ან ვის აუჯანყდა, იფიქრებენ, პირველ ტურს ვერ გაუძლეს და დამარცხებულები დაბრუნდნენო, — გავიგონე, როგორ ვადაულაპარაკა ბატონმა შალვამ ქალბატონ რუსუდან წურწუშიას — ბატონო შალვა, ვიმღერებთ, ყველა ვიმღერებთ. ისე, როგორც არანდროს, — წამო-

ვილულულეთ ცოცხალ-მკვდრებმა. მეორე ტური. თითოეული ჩვენთაგანის ტემპერატურა 39-40 გრადუსია. კულისები საესეა ექიმებით. ვიმღერეთ... ვიმღერეთ, მართლაც ისე, როგორც არასდროს. ჟიური ფეხზე წამომდგარი ვვიკრავდარტამს... ფეხზე იდგა დარბაზიც, ჩვენ ვტიროდით, ყველანი ვტიროდით — პირადად ჩემთვის, ყველაზე ძვირფასი ის ცრემლი იყო, ბატონ შალვას რომ შევნიშნე“.

მთვარისა ბერძენიშვილი:

„— ბატონმა შალვამ ერთ-ერთი ჰეცადინეობის დროს შეგავთვალა და გვი-თხრა: ვერა გრძობთ, რომ ჩამაბერდით ხელში! ვიდრე ინვალიდების სკამებით არ შემოვავაორებენ სცენაზე, თავს აღარ დამანებებთ? მას შერე ხშირად ვფიქრობ ჩემთვის. მართლაც და, სომ ყველაფერს აქვს დასასრული. მერე, მერე რითი ვიცხოვრო? ალბათ ეს, ჩემი ცხოვრების დასასრულიც იქნება“.

მანანა გოგიჩაშვილი:

„— ბატონი სანდრო ყოველთვის ცდილობს ცხოვრება გაგვილამაზოს და ათას-გვარ სიურპრიზებს გვიწყობს. იაპონია. აგვისრულდა ოცნება და წავიყვანეს „დის-ნეი-ლენდის“ დასათვალისწინებლად. სანახაობით თავბრუდახვეულებს უფალმა არნა-ხული სასწაული გამოგვიგზავნა. მოხდა მიწისძვრა, ნამდვილი მიწისძვრა. ეფექტები აჩქარდა. ჩვენს აღფრთოვანებას სახლვარი არ ჰქონდა. ღმერთო, როგორ არის ყვე-ლაფერი მოწყობილი და გათვლილი. აი, ეს სვეტი, პირდაპირ ჩემს ფეხთან დაეცა. საქართველოში თავში მომხვებოდა! — ალტაცებას ვერ ფარავდა ნანა სულთან-იშვილი“.

მანანა მამასახლისი:

„— ბატონი შალვას მორიგი შემოტევა, — შენ ისე ენაგადმოდებულები ბულ-დოვიგით მღერისარ... 25-წლიანი დუმილის შემდეგ შევბედე და ვუპასუხე: დიდი მად-ლობა, ბატონო შალვა...“

შალვა მოსიძეს, რომელიც უხალისოდ თანხმდება ან სულაც არ თანხმდება ხოლმე ინტერვიუზე, საიუბილეო საღამოს შემდეგ შეხვდით. ბედმა გავვილიმა და ბატონი შალვა დავიყოლიეთ, რამდენიმე კითხვაზე ეპასუხა.

შალვა მოსიძე:

„25 წელი გავიდა, — ნახევარი ცხოვრება დამთავრდა, მაგრამ ჩემი შეგრძნე-ბით თითქოს ისევე იმ ადგილას ვდგავართ, შეიძლება უკანაც დავიწვიეთ... მაშინ სხვა აღმაფრენა ჰქონდა ჩვენს სიმღერას, სუფთა ბგერა გვექონდა, წმინდა... რაც ვიზრ-დებით, უფრო მოთხოვნილებები ჩნდება... ეს ცხოვრებამ მოიტანა ალბათ. წმინდა ბგერა შეცვალა ექსპრესიამ, დრამატისმმა. რაღაცას ვიძენთ, რაღაცას ვკარგავთ... სულ მეშინია, ის უზარმაზარი პრესი, შრომა, რაც ჩვენს ლაბორატორიაში ხდება, მსმენელისთვის გატანილ პროდუქციას არ ეტყობოდეს. მსმენელს არ უნდა დარჩეს შთაბეჭდილება, რომ მუშაობისას ათასჯერ და ათიათასჯერ ვუბრუნდებით უკვე მიღწეულს. ჩემი სურვილია ჩვენს სიმღერას სილაღე და თავისუფლება ჰქონდეს“.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქალთა კამერული გუნდის რეპერტუარში განსა-კუთრებული ადგილი უჭირავს ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებას.

„აქტიური თანამშრომლობა გვაქვს იოსებ კეჭაყმაძესთან, — განავრძობს შალვა მოსიძე, — თუმცა, მასთან მუშაობა არც ისე იოლია. სოსო რთული პიროვნებაა, არ არსებობს, მან პირობა დადოს და ის შეასრულოს. აი, მაგალითად, ამ ფესტივალის-თვის გადასარევი ჩანაფიქრი ჰქონდა, რომელიც დაამშვენებდა კიდევ მას. ფრიალ ორიგინალური... ნახევარი წელია უკრავს ფორტეპიანოზე, ერთი ვერ დაჯდა და ვერ გადაიღო ნოტებზე ეს ჩანაფიქრი, ამიტომაც აი, ბოლო ორი თვეა აღარ ველა-პარაკები, ყველანაირი კავშირი გაწყვეტილი მაქვს (იცინის). მასხენდება, ოღონდ ზუსტად წელი არ მასსოვს, რომელი წელი იყო... კონსერვატორიაში ჩამოვყალიბეთ ქალთა გუნდი თეორეტიკოსებისაგან და სოსოს მივაკითხე, როგორც მოქმედ საგუნ-



ლო კომპოზიტორს, რომ ნაწარმოები დაწერა ამ გუნდისთვის. მპირდებოდა, მალე დაწერო, მაგრამ დრო გადიოდა, ყველანაირი ვადა ამოიწურა და ერთხელაც, გან-
რისხებული სამინისტროში მივაღდექი. დარწმუნებული ვიყავი, დაწერილი არ ჰქონდა. **გან-
დაჯდა** როიალთან, აკორდების მოსინჯვა დაიწყო და მითხრა, აი, ეს აკორდი დიდ-
ხანს გეჭიროსო, მერე რა ვქნა-მეთქი, მერე ზევით ადი, მერე ჩამოდი... რაღაც მოძ-
რაობები მოვიგონეთ... ვხედავ, რომ დამცინის, მაგრამ რას ვიზამდი, მალე წამოვე-
დი, გუნდში გავაკეთე დაახლოებით, რაც სოსომ მიჩვენა და ერთხელაც ვურეკავ-
მოდი, მოისმინე-მეთქი. მართლაც მობრძანდა, მოისმინა, შეჩერდა. რა იყო, არ მოგ-
წონს-მეთქი? შევეკითხე. არც ასსოვდა, დარწმუნებული ვარ. მერე თქვა: ეს რა
კარგი რამე გამოსულაო. ასე შეიქმნა ჩვენი „ეგზერსისი“. სადაც კი შევესრულეთ,
ყველგან დიდი წარმატებით. ნოტები კი არ გვექონდა. მასსოვს, გერმანიაში რომ
ვიმღერეთ, ნოტები მოგვთხოვეს და სრულიად განცვიფრებულნი დარჩნენ ჩვენი
გოგონების სასკოლო რვეულში რომ ნახეს ჩაწერილი. 10 წელია ამ ნაწარმოებს
ვმღერით.

ამ ფესტივალის შესახებ... მინდა ვითხრაო, რომ მას ძალიან დიდი მნიშვნელობა
აქვს ჩვენი ქალაქისათვის. ამ 25 წლის მანძილზე ვხედავ როგორი დიდი განსხვავე-
ბაა, ვხედავ, რომ მსმენელი აღიზარდა“.

7 იენისი. საღამოს სუთი საათი. გორის გიორგი ერისთავის სახელობის სახელ-
მწიფო დრამატული თეატრი. დღეს მაყურებლის წინაშე ფესტივალის სტუმრებია
წარსდგებიან. ვსარგებლობ მცირე დროით და ვესაუბრები გორის დრამატული თეატ-
რის მთავარ რეჟისორს **აღექსი ჯაყელს**:

„ფესტივალი ძალიან დიდ შთაბეჭდილებას ტოვებს. მე ცრემლი მომერია, გა-
ხსნაზე გაერთიანებულმა გუნდმა „მრავალკამერი“ რომ შეასრულა. მე ვფიქრობ,
ფესტივალის ორგანიზაციისთვის უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა სამუსიკო
სასწავლებლის დირექტორმა ბატონმა სანდრო კაჭარავამ. აქ იგრძნობა იმ უამრავი
მეცენატის წვლილიც, ვინც მას მხარში ამოუდგა... ნამდვილად საამაყოა, როცა
გყავს ისეთი საგუნდო კოლექტივი, როგორიც სასწავლებლის კამერული გუნდია
შალვა მისიძის ხელმძღვანელობით. ეს არის დიდი მავსტრო. ტაშის დაკვირისა და იმ
მისალმების მეტი, რაც ჩვენი თეატრის ახალგაზრდებმა მოამზადეს მათ იუბილეზე.
მეტს ვებარაფერს ვიტყვი. მე ქედს ვიხრი ყველა იმ ადამიანის წინაშე, ვინც ცოტა
მიანც გააკეთა ამ ფესტივალისთვის, მე აღარას ვამბობ იმათზე, ვინც ბევრი გააკეთა“.

დარბაზი ივსება. გორის ფესტივალმა ერთად შეკრიბა ამიერკავკასიის ხალხე-
ბის საგუნდო შემოქმედება. სცენაზე გამოდიან სომხეთის, აზერბაიჯანის, საქართვე-
ლოს და რუსეთის საგუნდო კოლექტივები. შევეცდები უფრო ახლოს გავაცნოთ ისი-
ნი. აზერბაიჯანის სახელმწიფო საგუნდო კაპელა ერთი-ერთი უძველესი შემოქმედე-
ბითი კოლექტივია და მისი საშემსრულებლო ხელოვნება დაფუძნებულია ეროვნულ
მუსიკალურ ტრადიციებზე. კოლექტივის რეპერტუარშია 700-ზე მეტი ნაწარმოები,
მათ შორის, ხალხური სიმღერების საგუნდო დამუშავებები, კლასიკოსი კომპოზიტო-
რების, თანამედროვე ავტორების, დასავლეთევროპული და რუსული მუსიკა. კაპე-
ლამ არაერთხელ წარმოადგინა აზერბაიჯანული მუსიკა ქვეყნის ფარგლებს გარეთ.
მონაწილეობდა ფესტივალებსა და კულტურის დღეებში, გამოდიოდა ანკარისა და
სტამბულის ფესტივალებში. კაპელის სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირი-
ჟორი გულბაჯი იმანოვა აღფრთოვანებული იყო იმ მიღებით, რაც გორელებმა მო-
უწვეეს სტუმრებს. ამაღლეველები გახლდათ ისიც, რომ აზერბაიჯანელებმა კონ-
ცერტებზე ქართული ნაწარმოებებიც შეასრულეს.

გულბაჯი იმანოვა: „მე პირველად ვარ საქართველოში და გულახდილად გი-
თხრაო, არც ველოდი, რომ ამ გაჭირების, ხელმოკლეობისა და სირთულეების დროს
თქვენ ასეთი ფესტივალის მოწოდებას განიზრახავდით. ორგანიზაცია ბრწყინვალეა,
შესანიშნავი ადამიანები გვახვევია გარს, ისე გვიღებენ, გვეფერებიან... ისეთი შთა-

ბეჭდილება გვექმნება, თითქოს ერთი 5-ჯერ ვართ აქ ნამყოფი ახლობლებთან. მე მინდა, ეს ფესტივალი დაუსრულებლად გრძელდებოდეს და გაისად კვლავ ჩამოვსულიყავით...“

ეროვნული
სამხარული
სამხარული

ქალაქ ვლადიმირის ბიჭების კაპელა — სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი რუსეთის სახალხო არტისტი, პროფესორი ელუარდ მარკინი.

ბავშვთა ხმების განუმეორებელი ტემბრი, შერწყმული მამაკაცთა გუნდის ჟღერადობასთან, უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენს მსმენელზე. კაპელა სისტემატურად მართავს კონცერტებს ქალაქ ვლადიმირის საგუნდო მუსიკის თეატრში. 1991 წელს ბიჭების კაპელა იტალიის ქალაქ ბოლონიაში გამოვიდა, მიიღო მონაწილეობა წმინდა პეტრეს სახელობის ტაძრის 600 წლისთავისადმი მიძღვნილ კონცერტში, სადაც შეასრულა აღორძინების ეპოქის იტალიელი კომპოზიტორების ნაწარმოებები. 1993 წელს კაპელა მონაწილეობდა ბავშვთა გუნდების ფესტივალზე, 1994 წელს გასტროლები გამართა გერმანიაში.

„მე 10 წელია თვალს ვადევნებ იმ მოვლენებს, რაც საქართველოში ხდება“, — გვითხრა კაპელის ხელმძღვანელმა ელუარდ მარკინმა, — თქვენთან ერთად განვიციდი და მიხარია ეს დადებითი მომენტები. ახლა ბედნიერი ვარ, რომ ბავშვებთან ერთად ჩამოვედი, მათ ხომ ვერ მოატყუებ... და ისინი როცა გაიზრდებიან და მუსიკოსები დადგებიან, გაახსენდებათ ეს წლები, როგორ თბილად, გულისხმიერად იღებდნენ მათ აქ, საქართველოში. ამიტომაც დიდ სიხარულს განვიციდი, მსურს ბევრი რამ ვნახო, რომ დაგბრუნდები, ვუამბობ ყველას რა ადამიანები ხართ, მე მინდა ყველას ვისურვოთ ნორმალური ცხოვრება, რომლის საფუძველთა საფუძველი მუსიკა და საერთოდ კულტურა გახლავთ. ის, რაც საქართველოში ხდება, ეს თქვენი სიბრძნეა, თქვენ ამ ფორმით გადაწყვეტთ თქვენი ქვეყნის აყვავებას, ღმერთს ვთხოვ, ყველანი ჯანმრთელნი და ბედნიერნი გამოყოფით“.

სომხეთის სახელმწიფო ტელერადიოს კამერული გუნდი, რომლის სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორია საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი ბატონი ტიგრან ეკეკიანი 1979 წელს დაარსდა კომპოზიტორ ედგარ ოპანესიანის ინიციატივით. კოლექტივს ვრცელი სავასტროლო რუკა აქვს, კონცერტებს მართავს რუსეთში, ბალტიის ქვეყნებში, უნგრეთში, პოლონეთში, გერმანიაში, შვეიცარიაში, ესპანეთში, საფრანგეთში, პოლანდიაში, ავსტრიაში, იაპონიაში.

გუნდი არაერთხელ გამოსულა საქველმოქმედო კონცერტებით სომხეთსა და საფრანგეთში. 1989 წელს პოლანდიაში გამოცემული კომპაქტდისკების რეალიზაციით მიღებული თანხა 100 000 ამერიკული დოლარი მთლიანად ჩაირიცხა 1988 წელს მიწისძვრით დაზარალებულთა ფონდში. 1981 წლიდან გუნდი ახალგაზრდული გუნდების ფედერაციის „ვეროპა-კანტატის“ წევრია.

„მე, შეიძლება ითქვას, ტელევიზიაში გავიზარდე, — თქვა ტიგრან ეკეკიანმა, — დღეაწეი ტელევიზიის მთავარი რეჟისორი გახლდათ, ის ერთ-ერთი იმათგანია, ვინც დააარსა სომხეთის ტელევიზია და რადიო და როცა პატარა ვიყავი, თან მიეყავი სამსახურში, ასე რომ, მცირეწლოვან ასაკშივე შევისისხლსორცე ტელევიზიის საქმე. მასსოვს, როცა პირველად დავედქი მიკროფონის წინ, შეიძლება ითქვას, პრობლემა არ მქონია. ბევრ მუსიკალურ ნაწარმოებს ვწერდით საფონდოდ, კვირაში ერთხელ, დამეთანხმებით, ეს არც ისე იოლია, თუმცა, დადებითი მხარეც აქვს, ამან ჩვენს სამუშაოს ტონი და რიტმი შესძინა. ხშირად ვმოგზაურობთ. გამოვსულვართ მსოფლიოს 14 ქვეყანაში... ჩვენთან, სომხეთის ტელევიზიაში ჩამოვაყალიბეთ ბავშვთა გუნდი სახელწოდებით „სომხეთის პატარა მომღერლები“. ის უკვე 2 წელია არსებობს და მასში 11-დან 16 წლამდე ყმაწვილები არიან გაერთიანებულნი. ამას წინათ მათ მოიარეს აშშ 20 შტატი და კვლავ მიიღეს მიწვევა. ასე რომ, ეს გუნდი მომავალში ჩვენი ცვლა იქნება.“



თქვენი ფესტივალის ორგანიზაცია შესანიშნავია. ძალიან მომწონს აზერბაიჯანის სახელმწიფო კაპელა, მათ ისეთი რბილი და თბილი ზეგრა აქვთ... გულანდილად გეტყვი, წარმოდგენა არ მქონდა მათ ხელოვნებაზე, ამ კოლექტივმა კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ აზერბაიჯანის მაღალბროფესიული კულტურა აქვს. ისინი ჩვენ გვესაუბრებოდნენ, ჩვენ მათთან ვსაუბრობდით, წარმატებებს გვისურვებდნენ, გვილოცავდნენ. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია. ინტელიგენცია ყოველთვის მაღლა უნდა იდგეს, მან უნდა დათრგუნოს ბოროტება, ძალადობა, ომი... მან უნდა დაუმტკიცოს ყველას, რომ არ არსებობენ ცუდი და კარგი ერები, არიან ცუდი და კარგი ადამიანები და ამით ყველაფერია ნათქვამი.

თუ კიდევ მოგვიწვევთ, სიხარულით ჩამოვალთ, შაგრამ მინამდევ ჩვენ გეპატივებით, მოწვევას გამოგივსავნით ასეთივე ფესტივალზე. კარგად ბრძანდებოდეთ“.

მ ივინისი. ფესტივალის ბოლო დღე.

ალექსანდრე კაჭარავა, გორის სამუსიკო სასწავლებლის დირექტორი: „დასკვნითი დღეა დღეს, ვფიქრობ, მაქსიმუმი გაკეთდა... თავიდანვე ვფიქრობდით, რომ ჩაგვეტარებინა 2-დღიანი ფესტივალი, თუმცა ადგილობრივი ხელისუფლების, მხარის ადმინისტრაციის მხარდაჭერა იმდენად დიდი იყო, რომ ფესტივალის ჩარჩოები გავზარდეთ და მოვიწვიეთ საგუნდო კოლექტივები სომხეთიდან, აზერბაიჯანიდან, რუსეთიდან... მართალია, ამინდმა ხელი არ შეგვიწყო, ცოტა აცივდა, მაგრამ ყველა კმაყოფილია და მღელვარებით ველით ფესტივალის დასკვნით კონცერტს.“

ის ფაქტი, რომ გორში ფესტივალზე ერთმანეთის გვერდით გამოდიან ამიერკავკასიის კოლექტივები — ეს ალბათ ფესტივალის გამარჯვებად უნდა ჩაითვალოს. მე სიხარულისაგან ცრემლები მომერია აზერბაიჯანელები და სომხები როცა ერთად ისტდნენ და საუბრობდნენ მუსიკაზე, ხელოვნებაზე. რა თქმა უნდა, მათი ასეთი გულთბილი საუბარი იმის დამადასტურებელია, რომ ხელოვნება ამეგობრებს ადამიანებს. თუმცა ვიცი, რომ მათ შორის როგორი დაძაბული ურთიერთობაა. რასაც ვერ ასერხებთ პოლიტიკოსები, ასერხებს ხელოვნება.

რაც შეეხება პერსპექტივებს, მე იმედი მაქვს, რომ შემდგომ ფესტივალებს ჩვენ ჩავატარებთ, როცა სახელმწიფო ეკონომიურად გაძლიერდება, უფრო უკეთესი პირობები გვექნება და მასშტაბებიც გაიზარდება. ამის სტიმულს გვაძლევს ისიც, რომ მსაყურებულმა ფესტივალი ძალიან კარგად მიიღო. ჩვენ დღეს გორში დავინახეთ სიცოცხლის ელემენტები. მართალია, ქალაქი ისე არ არის მორთული, როგორც საჭიროა, მაგრამ მოსახლეობა ისეა აღფრთოვანებული რომ, იმედი გვაქვს, ფესტივალის ტრადიცია კვლავ აღდგება.

მესამე ფესტივალის დროს „ვეროპა-კანტატის“ ფედერაციის პრეზიდენტმა მარსელ კორნელიუმ განაცხადა, რომ მეოთხე ფესტივალი ჩატარებულიყო „ვეროპა-კანტატის“ ეგიდით. ამ მხრივ მრავალი გეგმა ჩაიფიქრეთ. განზრახული გვექონდა კოლექტივების ხელმძღვანელების მოპატივება „ვეროპა-კანტატიდან“, მაგრამ ბოლო დღემდე არ იყო გადაწყვეტილი ჩატარდებოდა თუ არა. ჩვენ ეს ვერ შევძელით ახლა. ჩვენი კონტაქტები არ გამწყდარა, ისინი გვაწვდიან ინფორმაციას, გვწერენ. ჩვენ კი საპასუხოდ ვერაფერს ვაწვდით, მოგესხენებათ, ფინანსური პრობლემების გამო. საგუნდო კოლექტივების მსოფლიო ფედერაციაც არის ჩამოყალიბებული და მისი შტაბ-ბინა ამერიკაშია. თუ მშვიდობა იქნა, ჩვენ მათაც დავუკავშირდებით და ისინიც მიიღებენ მონაწილეობას მომავალ ფესტივალში ისე, რომ გორის საგუნდო მუსიკის ფესტივალი კვლავ საერთაშორისო იქნება.

დაბოლოს, მე მინდა მთელი საქართველოს გასაგონად გადავუხადო მადლობა ხელისუფლების ხელმძღვანელებს. მათი დაჭინებული მოთხოვნა იყო, რომ აღდგენილიყო ეს ფესტივალი. მე წინააღმდეგი გახლდით, მინდოდა ფესტივალი ჩაგვეტარებინა მომავალ წელს. ყველას დიდი მადლობა, არამარტო წარმოება-დაწესებულებების ხელმძღვანელებს, რომლებიც შეფები და სპონსორები იყვნენ, ეს უბრალო მო-

ქალაქები არიან. ვინ რამდენად გაგვიწია დახმარება ეკონომიურად, ამას ახლუ მნიშვნელობა არა აქვს. რომ არა თანადგომა ამ ადამიანებისა, რა თქმა უნდა, ეს ფესტივალი არ ჩატარდებოდა“.

8 ივნისი. საღამოს 5 საათი. გორის კულტურისა და ტექნიკის სასახლეში საგუნდო მუსიკის მეოთხე ფესტივალის საზეიმო დახურვისადმი მიძღვნილი დასკვნითი კონცერტი. რობერტ მაღლაკელიძე — გორის მერიის კულტურის განყოფილების გამგე:

„მე მისხარია, რომ აღფრთოვანებულები წავიდნენ დელეგაციები... ყველაზე მნიშვნელოვანი ის იყო, რომ ამ ფესტივალმა ისინი დაამეგობრა. დღეს, როცა ვაცილებდით მათ, თქვენ უნდა გენახათ, სომხეთის ავტობუსი მოვიდა აჭერბაიჯანის კაპელის ავტობუსთან, ისინი ყველანი გადმოვიდნენ და ერთმანეთს თვალცრემლიანნი ემშვიდობებოდნენ. ეს იყო ჩვენთვის ყველაზე ამაღლებელი წუთები... ამას ვლადიმირის ყმაწვილებიც შემოესწრნენ. სამივე დელეგაცია ხელისხელჩაკიდებული ერთად მღეროდა ქართულ სიმღერას „სულიკო“...“

სასაზეიმოდ დაიხურა საგუნდო მუსიკის მეოთხე ფესტივალი. მისი ბოლო აკორდი ვარინკა წერეთლის უბერებელი „სულიკო“ გახლდათ. სცენაზე გაერთიანებული გუნდი იდგა და მღეროდა. ყველა კოლექტივის სამხატვრო ხელმძღვანელი მონაცვლეობით ლოტბარობდა მის შესრულებას.

კარგა ხანია მუსიკასთან შეხვედრით გამოწვეული ასეთი სისხარული და ამაღლებული განცდა აღარ გვქონია. გორელებმა ნამდვილი ზეიმი მოგვიწვეეს. მაყურებლის აღფრთოვანებას ბოლო არ უჩანდა. დავამთავრებ იმით, რითიც დავიწყე: ცნობილი გამოთქმა რომ ცოტათი შევცვალოთ, — „გორი — ეს დღესასწაულია, რომელიც ყოველთვის შენთან არის“...

ალექსანდრე ალადაშვილის გახსენება

პანტაგონ ღაპითაია

ჩემმა მეგობარმა მოქანდაკე რეზო სანაძემ (სამწუხაროდ სრულიად ახალგაზრდა წავიდა ამ ქვეყნიდან) შემატყობინა, რომ 12 მარტს (1973 წ) სამხატვრო გალერეაში იხსნებოდა ამიერკავკასიის რესპუბლიკების თვითნასწავლ მხატვართა ნამუშევრების გამოფენა, თანაც შემპირდა, შეგახსენებ ალექსანდრე ალადაშვილს, რომლის ნამუშევრები შარშანდელი გამოფენიდან ასე „გულში ჩავრჩაო“. რეზო ხალხური შემოქმედების განყოფილებას ხელმძღვანელობდა ხელოვნების მუშაკთა სახლში, არა თუ „ხელმძღვანელობდა“, არამედ სულსა და გულს ატანდა ამ საქმეს, მისი მზრუნველობით, საქართველოს მრავალი თვითნასწავლი შემოქმედის ნამუშევარმა იხილა არა მხოლოდ სსრკ-ს დიდი ქალაქების საგამოფენო დარბაზები, არამედ ევროპაც. ზოგიერთი მათგანის ნამუშევრები შეტანილი იქნა მუდმივმოქმედ საკავშირო ექსპოზიციასში, რომელიც ეწყობოდა მსოფლიოს სხვადასხვა ქალაქებში, ბევრი „თვითნასწავლის“ ფერადი რეპროდუქცია დაბეჭდა პერიოდულ ჟურნალში და სპეციალურ წიგნებშიც საქართველოს თვითნასწავლ ფერმწერთა შორის, განსაკუთრებით ბატონი ალექსანდრე ალადაშვილის ტილოები მხიბლავდა, ამკარად გამობატულ ნიჭთან ერთად, იგი მთლიანად თავსდებოდა „თვითნასწავლის“ ჩარჩოში, საქმე იმაშია, რომ თვითნასწავლ მხატვართა გამოფენაზე არც თუ იშვიათად, იფინებიან მხატვრები, რომელთა „თვითნასწავლობა“ მხოლოდ პროფესიული სამხატვრო სასწავლებლის დაუმთავრებლობაში გამოიხატება, ხოლო სხვა მხრივ, ინტელექტით, ინფორმირებულობით (გამოიხა-

ტება) ცენზით არაფერი არა აქვს საერთო „თვითნასწავლობასთან“. განსაკუთრებით მღიზიანებს მათი პრეტენზიული „ფილოსოფიური წიადსვლება“, რომლებიც უმეტეს შემთხვევაში ცუდი მიმბამველობაა და მეტი არაფერი. ერთი სიტყვით, ჩემთვის „თვითნასწავლი“ — ფიროსმანია და არა რუსო, თუმცა ამ უკანასკნელის შემოქმედებას დიდ პატივს ვცემ, მაგრამ არა „თვითნასწავლობის“ გამო.

სამხატვრო გალერეაში გამოფენის გახსნამდე ორი დღით ადრე შევიარე, აქ დიდი ფუსფუსი იყო, ყოველ რესპუბლიკას მიჩენილი ქონდა საექსპოზიციო ფართი, ნამუშევრები უკვე სიანხევროდ გამოფენილი იყო — მათ შორის ალ. ალადაშვილის ტილოებიც, რომელიც მე ყველაზე მეტად მაინტერესებდა და რამდენიმე მათგანის შექმნასაც ვაპირებდი თუკი მათ ავტორი შეეღეოდა. რეზო და მე დიდხანს ვიდევით ამ ტილოებთან და აღტაცებას ვერ ვმაღავდით მხატვრის გულწრფელობისა და უშუალობის გამო, ამ დროის ერთ-ერთმა აზერბაიჯანელმა „თვითნასწავლმა“ ბ-ნი ალექსანდრე მოიყვანა ჩვენთან, ის ის იყო შემოსულიყო საგამოფენო დარბაზში. აზერბაიჯანელ „თვითნასწავლს“ უკვე ეცნობებინა მისთვის მისი ნამუშევრების „დიდ წარმატებაზე“. ასე ვაკიცანი ბ-ნი ალექსანდრე, ეს ნაცნობობა შედგომ ახლო მეგობრობაში გადაიზარდა. მისი ოჯახი ჭავჭავაძის პროსპექტის №22-ში ცხოვრობდა, მრავალსართულიანი საცხოვრებელი სახლის ეზოში — ერთსართულიან სახლში, თუ მესხიერება არ მღალატობს, მათ ორი ოთახი ეკავათ, საერთო ოთახის ერთ-ერთი კუთხე „სახელოსნოს“ ფუნ-

ქციას ასრულებდა, აქედან ჩემს სახე-
ლოსნომდე, სულ რაღაც 300-400 მ.
იყო და ბ-ნი ალექსანდრე ჩემი ხშირი
სტუმარი გახდა, როგორც კი მობრძან-
დებოდა, პირდაპირ დასასვენებელ ოთ-
ახს მიაშურებდა და კარგა ხანს იდგა
მის ორ ტილოსთან — „ოქროს შემოდ-
გომა“ და „ჭიდაობა“. ახლა ვფიქ-
რობ, რომ მისი ხშირი სტუმრობა უფ-
რო ამ ნამუშევრების მონატრება იყო,
ვინემ ჩემთან გაბასების სურვილი.

ბატონი ალექსანდრე იმ დროს
(1973წ.) სამოცდაათ წელს მიღწეული
პენსიონერი გახლდათ, ადრე ექიმთა
დახელოვნების ინსტიტუტში მუშაობდა
ბუღალტრად. საშუალო ტანის, რაღაც
ისეთი ჰქონდა, რომ პირველსავე შეხ-
ვედრიდან კეთილად განგაწყობდათ მის-
ადმი, ცოტა დაბნეულის შთაბეჭდილე-
ბას სტოვებდა. პენსიაზე გასვლის შემ-
დგომი წლები განსაკუთრებით ნაყოფი-
ერი იყო შემოქმედებითი თვალსაზრი-
სით. როგორც სჩანს ის მთლიანად მიე-
ცა მხატვრობას. მე გამოვთქვი ჩემი
აღტაცება ნამუშევრებზე. იგი ოდნავ
თავდახრილი, უსიტყვოდ მისმენდა. თა-
ნაც გავუმხილე, რომ სიამოვნებით შე-
ვიძენდი მის რამდენიმე ნამუშევარს,
დაეუსახლე კიდეე ზოგიერთი მათგანი—
„ჭიდაობა“, „კალოზა“, „კომბაინი“,
„ფერმა“ და სხვა, როგორც შევატყვე
მისთვის ეს მოულოდნელი იყო, ამავე
დროს სასიამოვნოდ, ვინაიდან. ამ საუბ-
არს ათამდე მისი კოლეგა „თვითნასწა-
ვლი“ ესწრებოდა. მან მიპასუხა, რომ
არასდროს უფიქრია გაყიდვაზე. ისე,
ალბად ძალიან გამიჭირდება ნამუშევ-
რებთან განშორებაო, თანაც დასძინა:
რამდენიმე დღის შემდეგ ამ ნამუშევ-
რებს გადაიტანენ ხელოვნების მუშაკ-
თა სახლში და იქ მოვილაპარაკოთო.
ჩავთვალე რომ მდგომარეობა არც თუ
ისე უნუგეშო იყო და იმჟამად ამით და-
ეკმაყოფილდი, ამაში დიდი წვლილი
რეზომაც ითამაშა — რომელმაც რამდე-
ნჯერმე გაიმეორა: ბატონო ალექსანდ-
რე, ნახატები საიმედო კაცის ხელში
იქნება და რამდენჯერაც დაგჭირდებათ
იმდენჯერ წამოვიღებთო, ამის თავმდე-
ბი მე ვიქნებო.

ათი დღის შემდეგ დანიშნულ დროს,
ჩვენ შევხვდით ხელოვნების მუშაკთა
სახელოსნოში, გავვინეთ ნამუშევრები
ახლაც განსაკუთრებით მომეწონა მ.
ჯავახიშვილის არსენა მარაბდელის თე-
მაზე შექმნილი „ჭიდაობა“ და იმპრო-
ვიზაცია კახეთის თემაზე „კალოზა“.
ბ-ნი ალექსანდრე ყოყმანობდა, უჭირდა
გადაწყვეტილების მიღება, ზოგადად
თანახმა იყო, მაგრამ როცა კონ-
კრეტულ ნამუშევარზე მიდგებოდა
ჯერი, ისეთ საბაბს მოიშველიებდა, რომ
აზრი არ ქონდა გადაჯერებას. „ამას ძა-
ლიანაც რომ მოვინდომო ვერ დავხატ-
ავ. ნახეთ რამდენი ფიგურაა, წინათ ჯა-
ნიც მეტი მქონდა“—სთქვა „ჭიდაობაზე“,
მაგრამ ბოლოს „გატყდა“ და ნახატი
გვერდზე გადადო, ეს იმას ნიშნავდა
რომ მას უკვე შეეღია, რაც შეეხება
„კალოზას“ ხე ბრძანა, ეს ნამუშევარი
ხალხური ხელვნების მუზეუმის კუთ-
ვნილებაა და თუ მე თანახმა ვიქნები
იგი მას შესასრულებდა ზუსტად ამ ზო-
მაში და ზუსტად ასეთს ან ოდნავ შეც-
ვლილს, თანაც დასძინა, რომ ამ თემა-
ზე მას რამდენიმე ნამუშევარი აქვს შე-
სრულებული, თითქმის განმეორება —
ერთი მოსკოვში აქვს რუს ქალბატონს
ხელოვნებათმცოდნეს (გვარიც დაასა-
ხელა), მეორე კი უნივერსიტეტის პრო-
ფესორს — ბაქრამეს დაეუხატო. თქვე-
ნი მეოთხე იქნებაო, წინადადებას მე
სიამოვნებით დავთანხმდი — თქვენ ამა-
ში რამე თუ არ მოგწონთ, იმასაც გა-
ვასწორებო, მე თვითონ შეგეხმებო-
ბით როცა ნახატს დავამთავრებო, —
ვუთხარი მე ასეთიც მაწყობს, მაგრამ
თუ თქვენ რაიმე ცვლილებებს შეიტანთ
ეს უკეთესი იქნება მეოქი.

ორი თვის შემდეგ, მაისის თვეში ბა-
ტონი ალექსანდრე პირველად მობრძან-
და ჩემთან სახელოსნოში, ინტერესით
დათვალიერა კედლებზე გამოფენილი
პროექტები და ნახატები. რამდენჯერმე
მივიდა თითოეულთან. აზრი არ გამო-
უთქვამს, მერე დასასვენებელ ოთახში
შევიყვანე და ვაჩვენე მისი ტილო „ჭი-
დაობა“ — ძალიან ესიამოვნა გამორჩე-
ულ ადგილას რომ ეკიდა, ამასობაში
სუფრაც გაიმალა. ღვინოს სიამოვნებით

სვამდა. საერთოდ ჩუმი და უსიტყვო კაცი აქტიურად ალაპარაკდა, ჯამრთელობას უჩიოდა. მიჩვენევენ ოპერაციასო, მაგრამ ძალიან მეშინიაო, ხანში შესული ვარო. არა და ვერ წარმოიდგენთ როგორ მინდა ხატვაო, მინდა რამე მოვასწროვო. მეორე ნატურაც მაქვსო, ჩამოვუარო ჩემს ნათესავებს და თითო-თითო ნახატი ჩამოვუერივო, შეხედავენ მომიგონებენო. ამას წინათ ტყვიავეში ვიყავ ჩემი მეგობარი თვითნასწავლი მხატვარის დაკრძალვაზე, უამრავ ნათესავს შევხვდი — ბავშვობა მომაგონდაო, ხელოვნების სახლის დირექტორი — ვახუშტაშვილი პერსონალურ გამოფენას მპირდებოდაო, კარლო კალაძემაც შემომთავაზა თავისი დაწესებულების დარბაზიო, იოსებ ნონეშვილმა მითხრა შენ დიდი პოპულარიზაცია უნდა გავიწიო. საერთოდ, ნახატების გამოფენაზე გატანა შუხავემა გამაბედვინა, ნახა ნამუშევრები და მითხრა შენ ნამდვილი მხატვარი ხარო, მართალია ამით, ამჟამად, თავს ვერ გამოკვებავ, მაგრამ მომავალში ეს ტილოები, შეიძლება, ათასები ელიროსო. პროფესიონალების ნახატებს საკმაოდ დიდი ფასი აქვს, ზოგიერთი 2-3 საათშია გაკეთებული, მე კი თვეობით ვხატავ ერთ პატარა ნახატსო, ბოლოს დასძინა, მე ჩემი სიტყვა შევასრულე, ნახატი მხადააო. საქაროდ გავყვი ბ-ნ ალექსანდრეს, ოთახის ცენტრში ლითონის „ფიჩი“ იდგა, ოთახში მუღღე, ერთი შუახნის ქალბატონი და 15-16 წლის ყმაწვილი იყო, როგორც ყველაფერიდან სჩანდა სტუმრები იყვნენ. ჩვენ პირდაპირ „სახელოსნო“ კუთხესთან მივედი. ბატონმა ალექსანდრემ ტილო შემოატრიალა, ვფიქრობ იგი საგანგებოდ იყო მიტრიალებული, კარიდან უცაბედი შეხვედრის იფექტი ქონდა ჩაფიქრებული. ტილოდან მზე და შემოდგომის ბარაქა იღვრებოდა, ეზო სავსე იყო ფრინველით და საქონლით, ძნა კალოობის სცენა, კუთხეში სახლთან აკვანში ახალგაზრდა დედა ბუბუს აწოვებს თავის პირმშოს. ეს სიკეთისა და სიჯანსაღის წარმოუდგენელი დღესასწაული იყო. ქვემოთ დიდი ასობით აწე-

რია—„ოქროს შემოდგომა“ აღ. ალადაშვილი 1973 წ.

— ბატონო ვახტანგ, წინა პლანში ცატი ცარიელია, მინდოდა შემევესო შინაური ფრინველებით და ბოჩოლით, მაგრამ ქალიშვილი მეუბნება, კაცო რად გინდა ამდენი ქათმები და ინდაურები, არ მოეწონებაო. ახლა მინდა თქვენ შეგკითხოთ, თუ დამთანხმდებით, მე როგორც მსურს ისე დავამთავრებ, დიდი დიდი ერთი კვირა დამჭირდესო. თითქოს ჩემს გულში იჯდა, წინა პლანს მართლაც რაღაცა აკლდა, დაეთანხმდი.

ბატონმა ალექსანდრემ კარადის უკან დასაჯდომად, დაწვეოდა, დაწვეოდა მკვლელობის გამოტანა, მოცეკვავეები, რომლებიც ერთ რიგად იდგნენ ტილოს კიდით-კიდემდე, სოფელი, გლეხის ეზო, ბარათაშვილის ცხენი, ბარათაშვილის ცალკე პორტრეტი, კაცო ყაჩაღი, ქართველები. სა და სპარსელების ბრძოლა, მეფე ერეკლე და სხვა, თან მისეულ ახსნა-განმარტებას იძლეოდა. შემდგომ დასძინა — ბავშვობიდან ვხატავდი, მაგრამ ყურადღებას არავინ მაქცევდაო, არც ახლაც ჩვენი საქმე დაფასებულიო, ამასწინათ სამხატვრო ფონდის თავმჯდომარეს ვსთხოვე, რამდენიმე ჩინური ფუნჯი გამოვეყო, უარით გამომიხსტუმრა, თქვენ კი არა პროფესიონალებსაც კი ვერ ვაკმაყოფილებო.

ბატონ ალექსანდრეს, სამწუხაროდ, დიდხანს არ უცოცხლია. ოპერაცია უშედეგო აღმოჩნდა, მეც, როგორც შემძლო შევეცადე მის გადარჩენას, ჩემი მეგობარი ექიმების ლადო ბარუტაშვილი და ირაკლი მეგრულაძის დახმარებით, მაგრამ ამაოდ.

1989 წელს, მხატვართა სახლში, მისი ქალიშვილისა და სიძის ძალისხმევით მოეწყო ბატონი ალექსანდრეს პერსონალური გამოფენა, უამრავი ხალხი მოაწვდა დარბაზს. იყო მოგონებები, სიხარული და სევდა.

ღანიის უფლისწულის ჰამლეტის ჰრაბერია*

ჰამლეტ

იმის, რომ თქვენ რომ თავმდაბალი და მშვენიერი იყოთ, თქვენმა თავმდაბლობამ არ უნდა დაუშვას სიმშვენიერესთან ახლოს გაკარება.

ოფელია

სიმშვენიერე თავმდაბლობაზე უკეთეს რამეს ურთიერთობისათვის იშოვის, მილორდ?

ჰამლეტ

ეი, ნამდვილად: მშვენიერებას უფრო შესწევს იმის ძალა, რომ თავმდაბლობას სახე უცვალოს, ასე ვთქვათ, გაიმაჰანკლოს, ვიდრე თავმდაბლობამ მშვენიერება თავის იერზე მოაქციოს. ადრე ეს პარადოქსი იყო, მაგრამ ახლა დრო ამტკიცებს ამას. ერთ დროს მეც მიყვარდი.

ოფელია

ღიას, მილორდ, თქვენ დამარწმუნეთ კიდეც ამაში.

ჰამლეტ

შენ არ უნდა დაგეჯერებინა ჩემთვის, რადგან სათნობა ისე ვერ დაემონება ჩვენს ძველ ცოდვილ ბუნებას, რომ რაიმე კვალი არ დატოვოს. მე შენ არ მიყვარდი.

ოფელია

მით უფრო მოვტყუებულვარ.

ჰამლეტ

მონასტერში წადი. რად გინდა, ქვეყნად ცოდვიანები გაამრავლო? მე თვითონ, ასე თუ ისე, თავშეკავებული კაცი ვარ, მაგრამ იმდენ რამეში შემიძლია ჩემს თავს ბრალი დავდო, რომ აჯობებდა დედაჩემს მუცელში გავწყალებოდი: ძალიან ამაყი ვახლავარ, შურისმგებელი, პატივმოყვარე. იმდენი საწყენი რამ მიტრიალებს გულში, რომ არც ფიქრი მყოფნის მათ გასააზრებლად, არც წარმოდგენა ფორმის მისაცემად და არც დრო განსაზოცილებლად. რა უნდათ ჩემნაირ ყმაწვილებს, რატომ დაეხეტებიან ცასა და დედამიწის შუა? ჩვენ ყველა ხელიდან წასული გაიძვერები ვართ. ნურავის ნუ დავვიჯერებ. მონასტერში წადი, სად არის მამაშენი?

ოფელია

შინ ბრძანდება, მილორდ.

ჰამლეტ

კარები მაგრამ ჩაუქეტე, რომ თავის სახლისგარეთ სხვაგან არავის მოაჩვენოს თავი სულელად. მშვიდობით.

ოფელია

ღმერთო მოწყალებო, შენ შეეწიე ამას!

ჰამლეტ

თუ გათხოვდები, აი, როგორ უსიამო მზითეს გაგატან: ყინულოვით წმინდა და უბიწო რომ იყო, თოვლივით ქათქათა და უმწიკვლო, ცილისწამებას მაინც ვერ დააღწევ თავს. წადი მონასტერში. მშვიდობით. მაგრამ შენ თუ მაინცდამაინც გათხოვება გნებავს, მაშინ სულელს გაყევი ცოლად, იმიტომ რომ ჰკვიან კაცს კარგად მოეხსენება, რა რქიან მხეცად გადააქცევ. მონასტრისა-კენ, წადი, სწრაფად. მშვიდობით.

ოფელია

ციურნო ძალნო, თქვენ შეეწიეთ.

ჰამლეტ

ყური მოვკარი, რომ თურმე მხატვრობას მისდევ, კი, კარგია. ღმერთმა ერთი სახე გიწყალობა, შენ კი მეორეს იქმნი. იქითაქეთ აწყდები, დათოხარო-კობ, დაშარიშურობ. ღვთის ქმნილებებს ზედმეტ სახელებს არქმევ. ასეთ ჟინიანობასა და თავშეუყავებლობას უშეცრებას აბრალებ. წადი, აღარ მიხდა; ამან გამაგო. მე ვამბობ, რომ ჯვრისწერა აღარ გვექნება. ვინც დაქორწინებულია, ყველა იცოცხლებს... ერთის გარდა. დანარჩენნი ისე დარჩებიან, როგორც არიან. დედათა მონასტერში წადი.

(გადის)

ოფელია

რა ღირსეული ჰქუა დაიბინდა!
დიდგვაროვანის, მხედრის,
სწავლულის, —
მზერა, მახვილი, ენოვანება,
დიდი იმედი სახელმწიფოსი,
თვით მაგალითი უბრწყინვალესი
თავის დაქერის, თუ გემოვნების.
დამკვირვებელი — დამკვირვებელთა,
დაემხო იგი სულ მთლად ბოლომდე!
მე უბედური, დამწუხრებული,
ყველა ქალებში გამოწირული,
თაფლივით ტკბილი აღთქმა ვინც მომცა,
ვუყურებ იმის მეფურ ვონებას,
ახლა გაბზარულ ზარივით რომ ჟღერს;
ეს გაფურჩქნული ახალგაზრდობა
სიგიჟისაგან როგორა ჰკნება.

ყველა ვნახე, რაც უნდა მეხილა,
და ვხედავ იმას, რასაც ვუყურებ!

(შემოდიან მეფე და პოლონიუსი)



მეფე

სიყვარულისკენ? სულ არ ისწრაფვის; მისი ნათქვამიც არ არის ბოღვა, თუმცა აკლია სიტყვათა წყობა, ეს არ წააგავს ჰკვისშეშლილობას. სულში აქვს რაღაც, და ის რაღაცა მელანქოლიას ბადებს მის გულში. მე ვშიშობ ბოლოს ის გამოჩეკავს რამე საშიშარს, რის აცილებაც უცებ ვიაზრე და გადავწყვიტე: ახლა საჩქაროდ გავგზავნით ინგლისს, დარჩენილ ხარკის ასაკრფევად. იქნება ზღვამ და ახალმა მხარემ, უცხო საგანთა ცვალებადობამ გადაუყაროს ის გულის დარდი, მისი გონება რომ უიერიკიტებს და აკარგვინებს საკუთარ იერს. აბა, ამაზე შენ რასა ბრძანებ?

პოლონიუს

კარგი იქნება. თუმც ისევ მჯერა მისი წუხილის თავი და თავი უარყოფილი სიყვარულია. აბა, რას გვეტყვი, შენ, ოფელია? რაც პრინცმა ვითხრა, ის ჩვენც გავიგეთ, ისე რომ ამის თქმა არ გჭირდება. ჩემო ხელმწიფევ, როგორც გენებოთ ისე განსაჯეთ. ამ სცენის შემდეგ იქნება დედა და დედოფალი შეევედროს, რომ მარტოდენ იმას გადაუშალოს თავისი გული. ელაპარაკოს მოუწიდეზღად, მეც დამრთეთ ნება, მივაყურადო იმათ საუბარს. თუ დედოფალმაც ვერა შეატყო ავადმყოფობის, მაშინ გაგზავნეთ იგი ინგლისში, ან ჩამწყვდიეთ ისეთ ადგილას, თქვენი სიბრძნე რომ საჭიროდ ჩათვლის.

მეფე

დიდაცთ სიგიჟე, მე ასე ვარჩევ, უმეთვალყუროდ არ უნდა დარჩეს.

გადიან

სასახლე

შემოდინან ჰამლეტ და სამი აქტიორი

ჰამლეტ

მე გთხოვ მონალოგი ისე წაიკითხო, როგორც მე ვითხარი, — სწრაფად, თავისუფლად. მაგრამ თუ ყვირილს მორთავ ისე, ბევრ ჩვენს მსახიობს რომ სჩვევია, მაშინ გინდაც ქალაქის მაცნეს წაუკითხავს ჩემი სტრიქონები. ზედმეტად ნუ დაიწყებ ხელების ქნევას, ყველაფერი წყნარად გააკეთე, მოზღვავებულ გრძნობათა თუ ვნებათა გრივალშიც კი. ზომიერების გრძნობა დაციავი, ყველაფერს სილბოსა და სიმშვიდეს რომ სძენს. ლამის გული შემიწუხდეს ხოლმე როცა ბობოქარი, თავზე პარიკწამოდებული ყმაწვილები ვნებებს ნაკუნაკუნოვ გლეჯენ, სანამ ძონძებად არ აქცევენ. ლამის არის ყურის აპკები დაუხეთქონ პარტერის მაყურებლებს, რომელთაც უსიტყვოდ თამაშის, პანტომიმასა და ხმაურის გარდა არაფერი გაეგებათ. ამ ჭველებს, ტერმაგანტის ჯობნა რომ სწადიათ, ერთი კარგად გავამათრახებდი. ესენი ჰეროდესაც კი გადააჰროდებენ. გთხოვ, ამას ერიდო.

აქტიორი

მაგას მე გპირდებით, თქვენო ღირსება.

ჰამლეტ

ნურც ძალიან მოდუნდებით, კეთილგონიერება იყოს თქვენი მრჩეველი. მოქმედება სიტყვას შეუფერეთ, სიტყვა მოქმედებას. განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეთ იმას, რომ ბუნებრივობას არ გადააჰარბოთ. ყოველი ასეთი გადაჰარბება სათეატრო წარმოდგენის მიზნის საწინააღმდეგოა, რომლის მიზანდასახულება როგორც ადრე, ისე ახლა, იყო და არის ბუნების წინ, ასე ვთქვათ, სარკის დაჭერა. სათნოებას მისი იერსახე უნდა აჩვენოს, სიძულვილს მისი ანარეკლი, ყოველ საუკუნეს და ხალხს კი მათი არსი, სახე და ნაკვალევი. ახლა თუ ამას გადაამეტებ, ან გერ მიადწევ, ამით უფიც ხალხს ვააციონებ, მაგრამ შემფასებელს კი გულს ატ-

ვენ. ხოლო ერთი ასეთის აზრი, თქვენც კარგად მოგეხსენებათ, მთელი თეატრის მაყურებლის შეხედულებას გადააწონის. ო, არიან აქტიორები, რომელთა თამაში მე მინახია და მათი ქება-ღიდებაც მსმენია, დიდი ქება... მაგრამ მათ, ღმერთო შეგცოდდე და, არც ლაპარაკის კილოკავი ჰქონდათ ქრისტიანული, არც მიხვრა-მოხვრით წააგავდნენ ქრისტიანს თუ წარმართს, საერთოდ არა გავდნენ ადამიანს; ისე დაიჯგიმბოდნენ და ისე ღრიალებდნენ, ვიფიქრე ესენი ბუნების რომელიღაც დაუოსტატებელმა ძალამ შექმნა ადამიანებად, შექმნა ცუდად და ამიტომ ბაძვენ ისინი ადამიანებს ასე საძავლად მეთქი.

აქტიორი

მე მგონი ჩვენ ეგ შეგცვალეთ, სერ.

ჰამლეტ

სულ უნდა მოსპოთ! იმათ კი, ვინც თქვენთან ტაკიმასხარებს თამაშობენ, იმაზე მეტი არ უნდა ილაპარაკონ, რაც ეკუთვნით, იმიტომ რომ არიან ისეთნიც, მხოლოდ თვითონ რომ იტყუებიან სიცილით, მაყურებელთა გარკვეული, ყეყეჩი ნაწილის გასაცივებლად სწორედ მაშინ, როდესაც პიესის სერიოზულ ნაწილს გულისყური ესაქიროება. ეს საშინელებაა და მხოლოდ იმ საცოდავი სულელის უზადარუკ პატივმოყვარეობას უჩვენებს, ვინც ამ იაფ ხერხს მიმართავს. ახლა წადით, მოემზადეთ.

(აქტიორები გადიან)

(შემოდინან პოლონიუს, გილდენსტერნი და როზენკრანცი)

რას იტყვი, ბატონებო, მეფეს ნებავეს ამ პიესის ხილვა?

პოლონიუს

დედოფალსაც ნებავეს. ახლავე. სურთ მაგის ნახვა.

(პოლონიუს გადის)

ჰამლეტ

უთხარით აქტიორთ ცოტა იჩქარონ. იქნებ წახვიდეთ და დააჩქაროთ?

როზენკრანცი

ახლავე, მილორდ.
(როზენკრანცი და გილდენსტერნი გადიან.)
შემოდის ჰორაციო



ჰამლეტ

ეი, ჰორაციო!

ჰორაციო

აჲ ვარ, მილორდ, თქვენს სამსახურად.

ჰამლეტ

მე შენისთანა ჯერ, ჰორაციო, ერთგული კაცი არ შემიხვედრია.

ჰორაციო

ძვირფასო, მილორდ...

ჰამლეტ

არა ვპირფერობ.

რა ჩინ-მედლისთვის? შენგან რას ველი? შენი კეთილი ბუნებაა, რომ გარჩენს, გახურავს და არა შენი ყოველწლიური შემოსავალი. მაშ, პირფერობა ღარიბს რად უნდა? დე, დაშაქრულმა ენამა ლოკოს აზრსმოკლებული ფუფუნება და მუხლისთავეები გადაიცივითოს წარამარა და შეკითი მოყრით, სად შორჩილებას სარგებელი აქვს. გესმის? რაც ჩემი ძვირფასი სული პატრონი გახდა ჩემი არჩევნის, შესძლო კაცების მან განხვავება, შენზე შესწევითა მან არჩევანი. რადგან შენა ხარ ის ერთადერთი, ვინც სატანჯველში ტანჯვას არ იმჩნევს და ერთიანი მადლობით იღებს ბედის წყრომას თუ იმის წყალობას; კურთხეულ იყოს, ვისი სისხლ-ხორცი, გონება ასე შეზავებულია, ბედის სტვირზედ რომ აღარა ხტუნავს. აბა, მიჩვენე ისეთი კაცი, ვნებებს მონად რომ არ გახდომია. გულით ვატარებ, სულში ჩავისვამ ასე შენსავით. კარგია, კმარა... ამალამ შეფეს ვუჩვენებთ სპექტაკლს, ერთ-ერთი სცენა ძლიერ წაგავს იმას, რაც გითხარ მაშის სიკვდილზე. მე გთხოვ, ის სცენა რომ დაიწყება, არ მოაშორო ბიძაჩემს თვალი. შენი გონების უღრმესი სიბრძნით დააკვირდი და, თუ შეამჩნიო ღრმად მიმალული დანაშაული რაიმე ნიშნით არ გაამხილა, — უნდა ვირწმუნოთ, რაც ჩვენ ვიხილეთ მხოლოდ წყეული აჩრდილი იყო. და ჩემი აზრიც ისე პირქუში

როგორც ვულკანის ქუთრა, სამკედლო. ფაციცად იყავ, არც მე მოგსწყვიტავ თვალსა და მზერას მის პირისახეს. მერე ორივემ მისი იერი ავწონ-დავწონოთ, ერთად განესაჯოთ.

ჰორაციო

კეთილი, მილორდ, და თუ პიესის თამაშის დროს ეს გამოგვაპარა, — მაშ ნაქურდალი მე მახლვევინეთ. (შემოდან მენალარენი, მედაფთაფენი, მეფე, დედოფალი, პოლონიუს, როზენკრანცი, გილდენსტერნი და სხვა ლორდები, სასახლის მცველნი, რომელთაც ჩირალდნები მოაქვთ. ისმის დანიის სახელმწიფო მარში. ფანფარების ხმა.)

ჰამლეტ

აჲ, მობრძანდნენ წარმოდგენაზე. ახლა კი თავი მოვისუღელოთ და დავიკავოთ ჩვენი ადგილი.

მეფე

როგორ ბრძანდება ჩვენი ძმისშვილი?

ჰამლეტ

ბრწყინვალედ, გაახლებით ქამელეონების კერძებს, ვულაპავ დაპირებებით სავსე ჰაერს; ასე ყვერულებსაც ვერ გაასუქებ.

მეფე

ეგ პასუხი მე არ მეხება, ჰამლეტ, ეგ ჩემი სიტყვები არ არის.

ჰამლეტ

ახლა აღარც ჩემია. (პოლონიუსს) მილორდ, ერთხელ როგორღაც ბრძანეთ, რომ უნივერსიტეტში სცენაზე ვთამაშობდიო?

პოლონიუს

ღიახ, მილორდ, და კარგ მსახიობადაც ვითვლებოდო.

ჰამლეტ

რა გითამაშიათ?

პოლონიუს

მე წარმოვადგინე იულიუს კეისარი. კაპიტოლში მომკლეს. ბრუტოსმა მომკლა.

ჰამლეტ

ის ბრუტოსი მართლა ბრუტიანი და

მხეცი ყოფილა, რომ ასე დიდი ხბო სა-
სიკვედილოდ გაუმეტებია. მსახიობები
მზად არიან?

როზენკრანც

ღიას, მილორდ, თქვენ ბრძანებას
ელთან.

დედოფალი

მოდი ჩემთან, ჩემო საყვარელო ჰამ-
ლეტ, გვერდით მომიჯექ.

ჰამლეტ

არა, ძვირფასო დედიკო, ამ ლითონს
უფრო მეტი ანდამატი აქვს.

პოლონიუს

(მიმართავს მეფეს)

აჰა, ხომ გესმით?

ჰამლეტ

შეიძლება თქვენი კაბის კალთებთან
წამოეწვე?

ოფელია

არა, მილორდ.

ჰამლეტ

მე მინდოდა მეთქვა თავი დაგადოთ-
მეთქი კალთაზე?

ოფელია

ღიას, მილორდ.

ჰამლეტ

თქვენ ხომ არა გგონიათ, რაიმე უხე-
ში აზრი მიდევს გულში?

ოფელია

მე არაფერი მგონია, მილორდ.

ჰამლეტ

რა მშვენიერი ოცენებაა ქალწულის
ფეხებს შუა წოლა.

ოფელია

რა ბრძანეთ, უფლისწულო?

ჰამლეტ

არაფერი.

ოფელია

თქვენ მხიარულ ხასიათზე ბრძანდე-
ბით, მილორდ.

ჰამლეტ

ვინ, მე?

ოფელია

ღიას, მილორდ, თქვენ.

ჰამლეტ

ო, ღმერთო, მე მხოლოდ თქვენი ტა-
კიმასხარა ვარ! კაცს მხიარულების მეტი
რა ღარჩენია? ვერა ხედავთ, დედაჩემი

რა საწეგაბადრულია, მამაჩემი კი /ორი
საათის წინ მოკვდა.

ოფელია

არა, მილორდ, უკვე ორჯერ ორი თვე
გავიდა.

ჰამლეტ

ასე დიდი დრო? მაშ ეშმაკმა ჩაიცივას
მურის ძაძები, მე კი სიასამურის მურა
ბეწვით შევიმურები. ო, ღმერთო! ორი
თვის წინ გარდაიცვალა და ჯერ კიდევ
არ დავიწყინათ? მაშ იმედია, რომ დი-
დი კაცის სხონვა ნახევარ წელსაც გა-
დააცილებს. მაგრამ უფალსა ვფიცავ,
ეკლესია უნდა აავო, თორემ ისე არავინ
მოგიგონებს იმ ჯოხის ცხენივით, რომ-
ლის ეპიტაფიაა — „მოკვდა ჩვენი ჯო-
ხის ცხენი, მივიწყეს მოსახსენი!“

(ისმის საყვირების ხმა. იწყება პან-
ტომიმა. შემოდინ აქტიორი მეფე და
დედოფალი, ურთიერთ მიმართ ერთობ
ნაზად არიან განწყობილნი, ეხვევიან
ერთმანეთს, დედოფალი დაიჩოქებს და
ერთგულებას ეფიცება მეფეს. მეფე წა-
მოაყენებს მას და თავს მხარზე და-
ადებს. შემდეგ ყვავილებით დაფენილ
ძელსკამზე წამოწვება. დედოფალი რომ
მძინარე მეფეს დანახავს, გავა. უცებ
შემოდის სულ სხვა კაცი, მეფეს გვირ-
გვინს მოხდის, ემთხვევა გვირგვინს,
მძინარეს ყურში საწამლავს ჩააწვეთებს
და გავა. ბრუნდება დედოფალი, ნახავს,
რომ მეფე მკვდარია, გრძნობებს გამო-
ხატავს. მომწამლავი, ხამი, ოთხი პირის
თანხლებით დაბრუნდება; დედოფალ-
თან ერთად ვითომ დასტირის მეფეს.
მკვდარი სხეული გააქვთ. მომწამლელი
ეარშიყება დედოფალს, საჩუქრებს უძ-
ღვნის. დედოფალი ერთხანს თითქოს
უარობს, მაგრამ ბოლოს დაჰყვება მის
სიყვარულს. გადიან.)

ოფელია

ეს რას ნიშნავს, მილორდ?

ჰამლეტ

ეს ლაჩრულად ზურგში დანის ჩაცე-
მაა; ვნების მიყენებასა ნიშნავს.

ოფელია

თითქოს ამ სცენაშია წარმოდგენის
მთელი შინაარსი.

(შემოდის პროლოგი)

ჰამლეტ

ამ ყმაწვილისგან შევიტყობთ. აქტიორებს საიდუმლოს შენახვა არ შეუძლიათ. ყველაფერს გვეტყვიან.

ოფელია

იმასაც გვეტყვიან რას ნიშნავს ის, რაც ახლა გვანახეს?

ჰამლეტ

კი, თუ თქვენს სანახავსაც უჩვენებთ; ნუ დარიცხვენთ თქვენი სანახავის ჩვენებას და არც იმას შერცხვება მოგახსენოთ ეს რას ნიშნავდა.

ოფელია

თქვენ ავი კაცი ხართ; ბოროტი კაცი; მე დავიმახსოვრებ ამ პიესას.

პროლოგი

„ჩვენთვის და ჩვენი ტრაგედიისთვის, მორიდებით ვთხოვთ თქვენს

ბრწყინვალეობას,

რომ მოგვისმინოთ დიდის მოთმენით“.

(გადის)

ჰამლეტ

ეს პროლოგია თუ ბეჭედზე ამოტვირთული დევიზი?

ოფელია

ღიახ, იგი მოკლეა, მილორდ.

ჰამლეტ

ქალის სიყვარულივით.

(შემოდის ორი აქტიორი —

მეფე და დედოფალი)

აქტიორი მეფე

„ფეხბოსის ეტლმა ოცდაათჯერ

შემოუარა

ნეპტუნის ზღვას და თელუსის მიწას,

თორმეტმა მთვარემ ოცდაათჯერ

გადმოგვაფრქვია

სხენი-მნათობთა ნახესხებ შუქით,

მას შემდეგ, რაც ჩვენ ერთმანეთს

ვეტრფით

და ჰიმენიმ გადგვიფსკვნა ხელნი,—

გავერთიანდით წმინდა კავშირით“.

აქტიორი დედოფალი

„დე ამდენივე იმოგზაურონ

მზემ და მთოვარემ ორივემ ერთად,

და სიყვარულის დღეები ვთვალოთ!

მაგრამ ბოლო დროს დამისნეულდი,

გულზედ მოგაწვა სევდის ღრუბელი,
დაგაქარგვინა შენ შენი სახე,
მე ეს მაშფოთებს, თუმცა ეს გრძნობ
ნუ შეგაწუხებს, ჩემო ბატონო,
ქალები იმას დაჰკანკალებენ,
რაც მოსწონთ, უყვართ და მათი შიში
თვით სიყვარულის თანასწორია,
ის არ არსებობს, ან ძლიერია.
ჩემი გრძნობები შენ კარგად იცი,
ის რომ იზრდება, შიშიც მუზრდება,
დიდ სიყვარულთან ეჭვსაც ვერ ვითმენ,
მცირე შიში რომ გაძლიერდება,
დიდი გრძნობებიც გაათკეცდება“.

მეფე აქტიორი

„უნდა დაგტოვო, დრო ახლოვდება,
ალარ მაქვს სიქა, ძალ-ღონე მტოვებს;
შენ აქ იცხოვრებ ტურფა მხარეში,
პატივისცემით და სიყვარულით,
შესაძლოა, რომ კიდევაც შეხვდე
ღირსეულ საქმროს...“

დედოფალი აქტიორი

„ო შემობრალე!

ეს სიყვარული, მე რომ მაქვს გულში
ნუთუ ღალატის გრძნობას აიტანს,
წყეულმიც ვიყო მეორე ქმართან!
ქორწინება არ იქმნას მეორედ
მასთან, რომელმაც პირველი მოკლა!“

ჰამლეტ

(გვერდზე)

ეს ბალახია უბალამესი.

აქტიორი დედოფალი

„ხოლო მიზეზი, რაც ამოძრავებს,
მეორე ქორწილს, თუ ჯვარისწერას,
ეს არის მხოლოდ სიმდიდრე, სარფი
და არა გრძნობა, თუ სიყვარული.
გარდაცვლილ ქმარს ხომ მეორედ
მოვკლავ
როცა ახალი ქმარი საწოლში
მომეხვევა და დამიწყებს კოცნას“.

აქტიორი მეფე

„მჯერა მას ამბობ, რასაცა ფიქრობ,
თუმცა განზრახულს ხშირადვე
ვარღვევთ,
მიზეზი ხსოვნის მონობა არის
შობილი მძლავრად, კარგავს ძლიერ
სულს.
მაგრად ასხია ხეს მკვახე ხილი,



მაგრამ მოსწყდება შეურხველად, როცა დრო მოვა და მომწიფდება. ყველაზე ძლიერ რაცა გვჭირდება, სწორედ მას ვკარგავთ და გვაიწყება, რომ გაღვიხანდოთ, რაცა გვღვეს ვალად. რასაცა ვგეგმავთ, როს გული ღელავს, იგი გაქრება დაცხრობის შემდეგ. ჭმუნვა და ლხინი იჩენენ ძალას, საკუთარ ძალით ისპობენ თავსაც: საღ დალხინება შფოთით ზეიმობს, მწუხარება კი გოდებს, ვიშვიშებს; ვაება ღრეობს, ლხინი წუწუნებს, მცირე მიზეზით იცვლიან სახეს. წუთისოფელი არ არს მარადი, და ეს არც არის განსაცვიფრალი, ჩვენს სიყვარულსაც ეცვლება ბედი, და ამ საკითხსაც უნდა გარკვევა, — სიყვარული თუ წარმართავს ჩვენს

ბედს, თუ ბედი მართავს ჩვენს გულს და დაცემულ დიდკაცს შემოეცლება გრძნობას.

მსახური, მონა; დაიმხსოვრე ფავორიტები გაუფრინდება. აღზევებული დაიმგობრებს თავის მოყვარეს და თავის მტერსაც, აქ სიყვარული ფორტუნას მისდევს. ვის არ სჭირდება თვის მეგობარი, მას მეგობრები არ დააკლდება; ხოლო ის, ვინაც მეგობრებს ელტვის, გაჭირვებაში მტერს თუ მოიწევს. რომ დავამთავრო, რითაც დავიწყე, — ჩვენი სურვილი და ჩვენი ბედი სხვადასხვა გზებით მიედინება; ჩვენი გეგმებიც ამით იშლება. ოცნებები კი ჩვენია, მაგრამ დაბოლოება არ არის ჩვენი. ასე რომ ნახე, — მეორე ქმარი შენ თავიდანვე კი უარყავი, მაგრამ ეგ ფიქრი მყისვე გაქრება, როცა პირველ ქმარს ნახავ უსულოს“.

აქტიური დედოფალი

„დე, დედამიწამ ნუ მომცეს საზრდო, ზესკნელი მზის შუქს ნუ გაიმეტებს, მომესპოს ღამით ძილი, სიმშვიდე, დღისით გართობა, შესაქცევარი, ნდობა გადმექცეს უიმედობად, და საპყრობილედ მექცეს ქვეყანა! გადამიფთორდეს სახე მლიმარი,

ბედნიერება შემხედეს, — დამეჩგრეს; აქაც და იქაც მსდევდეს ვაგლახი, თუ ერთხელ უკვე დაქვრივებული მე ცოლობაზე კიდევ ვიფიქრო!“

მამლეტ

ჰა, რომ ადგეს და ფიცი გატეხოს!

აქტიური მეფე

„ქმარა ეგ ფიცი, და საყვარელო, ახლა ცოტა ხნით მე აქ დამტოვე. სულზე რამ დარდი შემომამწვა და სიამოვნებით წვაიძინებდი. იქნება გული გადავაყოლო ამ მოსაწყენ დღეს“.

აქტიური დედოფალი

მაშ დაიძინე მშვიდი ნანინით“.

(მეფე იძინებს)

და არასოდეს არ ყოფილიყოს ჩვენი შორის ავი!“

(გადის)

მამლეტ

ჰა, როგორ მოგწონთ ეს წარმოდგენა, რას იტყვით, მადამ?

დედოფალი

მე მგონი ქალი ბევრსა პირდება.

მამლეტ

კი, მაგრამ იგი ასრულებს სიტყვას.

მეფე

შენ უკვე იცი პიესის არსი? უსიამოვნო ხომ არა არის?

მამლეტ

არა, არა, ეგენი მხოლოდ ხუმრობენ, ხუმრობით წამლავენ, უსიამოვნო არაა ფერია.

მეფე

რა ქვია ამ პიესას?

მამლეტ

„ხაფანგი“, სასაცილოა, არა? ოღონდ „ხაფანგი“ გადატანითი მნიშვნელობით. ეს პიესა წარმოადგენს მკვლელობას, რომელიც ვენაში მოხდა: პერტოგს ქვია გონზავო, მის ცოლს კი ბაპტისტა. ახლა მათ ნახავთ. თაღლითური საქმეა, მაგრამ მერე რა? თქვენი დიდებულებმა და ჩვენ ალაღმართალი, წმინდა სულელები ვართ. ეს ჩვენ არ გვეხება. რომელიც გასუქდეს, ტყავიც იმას შემო-



ასკდეს. ჩვენ ჭიდაო არა გვაქვს გადაყვლეფილი.

(შემოდის აქტიორი ლუციანოსი)

ეს ლუციანოსია, მეფის დისწული.

ოფელია

თქვენ კარგი ქორო ხართ, მილორდ.

ჰამლეტ

მე შემეძლო თქვენსა და თქვენს შეყვარებულს შორისაც გამეწია ინტერპრეტატორობა და ამეხსნა თოჯინების ენა, თუ მათ ჩემს წინ გაათამაშებდით.

ოფელია

მახვილი ენა გაქვთ, მილორდ, მახვილი ენა.

ჰამლეტ

ჰოდა, ამ მახვილის დაჩაღუნება კვნესის ფასად დაგიჯდებოდათ.

ოფელია

თანდითან უკეთესად ამბობთ უარესს.

ჰამლეტ

თქვენც უკეთ შეარჩიეთ უარესი ქმრები. დაიწყე, მკვლელო! მოეშვი მაგ წყეულ სახის მანჭვას და საქმეს მიხედე. შავი ყორანი გვიხმობს შურისსაგებად!

ლუციანოს

„წამალიც მზად მაქვს, ფიქრი მაქვს შავი.“

მტკიცეა ხალიც, დროც შესაფერი. ხელსაყრელია შესაძლებლობაც ვერ დაგვინახავს არსების თვალი; წვენო ნარევი, მცენარეულო, შემდგარო ღამის ბალახბულახით, გრძნეულ ჰეკატეს ჯადობაზობით, სამჯერ სნეულო, სამჯერ წყეულო, შემშარავო მაგ გრძნეულ ბუნებით, უცებ გააქრე აი, ეს სიცოცხლე!

(მძინარე მეფეს ყურში ხაწამლავს ასხამს)

ჰამლეტ

თავის ბაღში წამლავს მისი სახელმწიფოს ხელში ჩადების მიზნით. გონზავო ქვია. ეს ნამდვილი ამბავია და ჩინებული იტალიური ენითაა დაწერილი. ახლა ნახავთ, როგორ მოიბოვებს მკვლელი გონზავოს ცოლის სიყვარულს.

ოფელია

მეფე აბრძანდა.

ჰამლეტ

რაო, ყალბმა ბათქი-ბუთქმა ხომ არ შეაშინა?

დედოფალი

როგორ ბრძანდებით, მილორდ?

პოლონიუს

შეწყვიტეთ წარმოდგენა.

მეფე

შუქი მომანათეთ. წავედით აქედან!

პოლონიუს

ჩირაღდნები, ჩირაღდნები, ჩირაღდნები! (ყველა გადის ჰამლეტისა და ჰორაციოს გარდა)

ჰამლეტ

„დაჭრილ ირემს სდის ცრემლები, უდარდო ნუკრი ცქრიალღებს. უყურეთ, როცა ვინმე თვლემს, — სოფელი ასე ტრიალღებს.“

აეშალა თუ არა ქეჩოზე ბალანი. სერ... თუ ჩემი დარჩენილი დღეების ბედიც ასევე ცუდად მომექცევა... ცუდად მოეპყრობა იმ ორ პროვანსულ ვარდს ჩემს ჩაჭრილ ფეხსაცმელს რომ ამშვენებს, მაშინ მიმიღეთ მსახიობთა დასში!

ჰორაციო

ნახევარი წილით.

ჰამლეტ

მე მთელით.

„ო, შენ კი იცი, დამონ ძვირფასო, აქ ტახტი იდგა სამეფო რანგის, იუპიტერი მეფობდა თვითონ, ახლა განაგებს მას ფარშევანიგ“.

ჰორაციო

ეგ უნდა გაგერიომათ.

ჰამლეტ

ო, ჩემო კარგო ჰორაციო, აჩრდილის ყოველ სიტყვაში ათას ფუნტს მივცემდი. შენ შეამჩნიე?

ჰორაციო

ძალიან კარგად, მილორდ.

ჰამლეტ

მოწამელაზე რომ დაიწყეს ლაპარაკი მაშინ, არა?

ჰორაციო

ყველაფერი კარგად შევამჩნიე.

ჰამლეტ

აჰა! მუსიკა! ფლეიტისტებო, თქვენ დაუკარით,

თუ კომედია არ მოსწონს მეფეს,
ღმერთმანი, რაღაც არ მოსწონს მასში.
ჰუი, მუსიკა!

(შემოდინან როზენკრანც და

გილდენსტერნ)

გილდენსტერნ

კეთილო მილორდ, ნება მიბოძეთ,
ორიოდე სიტყვა მოგახსენოთ.

ჰამლეტ

თუნდაც მთელი ისტორია, სერ.

გილდენსტერნ

მეფე, მილორდ...

ჰამლეტ

რაო, რა დაემართა?

გილდენსტერნ

განმარტოვდა და ერთობ ცუდ ხასი-
ათზე ბრძანდება.

ჰამლეტ

სასმელმა ხომ არ აწყინა?

გილდენსტერნ

არა, მილორდ, ნაღველა მოერია.

ჰამლეტ

თქვენი სიბრძნე უფრო სრული და
გამჭირაბი იქნებოდა, ეგ ამბავი მისი
მკურნალისთვის რომ გეუწყებინათ. მე
რომ ახლა იმის ნაღველის გამორეცხვას
მივყო ხელი, უფრო მეტ ნაღველას და-
ვუმატებ.

გილდენსტერნ

ძვირფასო მილორდ, თქვენს სიტყ-
ვებს კარგად დაუყვირდით და ჩემს ნა-
თქვამს ასე უხეშად ნუ ატრიზავებთ.

ჰამლეტ

აჰა, მოვთვინიერდი, სერ. აბა, გვიბრ-
ძანეთ.

გილდენსტერნ

დედოფალი, დედათქვენი, უაღრესად
შეწუხებულია და ამიტომ გამომავზავნა
თქვენთან.

ჰამლეტ

კეთილი იყოს შენი მობრძანება.

გილდენსტერნ

არა, კეთილო მილორდ, ეგ ზრდილო-
ბიანობა დროული არ არის. თქვენ თუ
წესიერ პასუხს გამცემთ, მაშინ აღვას-
რულებ დედოფლის ბრძანებას, თუ
არადა, მაშინ მომიტყევთ და უკან დავ-

ბრუნდები. ამით დასრულდება ჩემი
მისია.

ჰამლეტ

მე არ შემიძლია.

როზენკრანც

რა არ შეგიძლიათ, მილორდ?

ჰამლეტ

ნორმალური პასუხის გაცემა. მე გო-
ნებით დაავადებული ვარ. მაგრამ, სერ,
როგორი პასუხის მიცემა შემიძლია,
ინებეთ, ან თქვენი სიტყვისამებრ, დე-
დაჩემმა ინებოს. მოკლედ საკმარისია,
საქმეს შევუდგეთ. დედაჩემმა, თქვენ
ბრძანეთ...

როზენკრანც

დედოფალმა ბრძანა, რომ თქვენმა
ქცევამ გააოგნა და განაცვიფრა.

ჰამლეტ

აი, ბრწყინვალე შვილი, რომელსაც
ლედის ასე გაკვირვება შეუძლია! ასეთ
გაოცებას რაიმე ხომ არ მოსდევს ფეხ-
დაფეხ? ბრძანეთ.

როზენკრანც

დედოფალს ნებავეს თავის ოთახში
მოგელაპარაკოთ, სანამ დასაძინებლად
წაბრძანდებოდეთ.

ჰამლეტ

უნდა დავემორჩილოთ, თუნდაც ათ-
ჯერაც დედაჩემი იყოს. კიდევ რა საქ-
მე გაქვთ ჩემთან?

როზენკრანც

მილორდ, ერთ დროს თქვენ მე გიყ-
ვარდით.

ჰამლეტ

ახლაც მიყვარხარ, გეფიცები ამ ქურ-
ღებს და მძარცველებს!

(თავის ხელებს უჩვენებს)

როზენკრანც

კეთილო მილორდ, რა არის თქვენი
უგუნებობის მიზეზი? თქვენ თვითონ
ურაზავთ თქვენს თავისუფლებას კარს,
როცა მეგობრებს არ უმხელთ თქვენს
გულისწუხილს.

ჰამლეტ

მე ჩინი და დაწინაურება მაკლია.

როზენკრანც

ეგ როგორ შეიძლება, როდესაც თვით
მეფის ხმა გაქვთ, რომ დანიის ტახტის
მემკვიდრე ბრძანდებით.

**(შემოდინან აქტიორები და ფლიტაზე
დამკვრელნი)**

ჰამლეტ

კი, მაგრამ ის როგორღაა — „ჰაცე, ვირო, ნუ მოკვდები, გაზაფხულზე იონჯა მოვაო“, — ცოტა დრომოჭმული ანდაზაა, არა? აჰა, დამკვრელებიც მოვიდნენ. აბა, ერთი ეგ სტვირი მაჩვენე. ერთი-ორი სიტყვა მინდა პირადად თქვენ ვითხრათ... ზურგის ქარივით რატომ მაწვებით, ჩემი შეგდება ხომ არა გნებავთ დაგებულ ბადეში?

გილდენსტერნ

ო, მილორდ, თუ ჩემი ერთგულება ძალზედ მათამამებს, ეს მხოლოდ ჩემი თქვენდამი სიყვარული მამედღინებს ამას.

ჰამლეტ

მე კარგად ვერ გავიგე რისი თქმა გნებავს. ამ სტვირზე უკრავ?

გილდენსტერნ

არა, მილორდ.

ჰამლეტ

გთხოვ, დაუკარი.

გილდენსტერნ

გარწმუნებთ, არ შემიძლია...

ჰამლეტ

გვევდრები.

გილდენსტერნ

ისიც კი არ ვიცი ხელი როგორ მოვიკიდო, მილორდ.

ჰამლეტ

ეს ტყუილის თქმასავით იოლია. თითები ამ თვლებზე ათამაშე, ჩაბერე და ეს საამო ხმას გამოსცემს. უყურე, აი, ეს არის თვლები.

გილდენსტერნ

კი, მაგრამ მე არ შემიძლია ჰარმონიული ხმა გამოვაცემინო. მე მაგის ოსტატი არა ვარ.

ჰამლეტ

ახლა ხედავთ, რა უღირს ნივთად გინდათ მაქციოთ? ჩემზედ დაკვრა გნებავთ. გგონიათ, რომ ჩემი თვლები იცით. გინდათ ჩემს საიდუმლოს გულამოვლიჯოთ, ხმა ამოაღებინოთ უმდაბლეს ნოტიდან უმაღლესამდე? ამ პატარა სტვირში უამრავი მუსიკაა ჩადებული, ბრწყინვალე ხმიანობა აქვს, მაგრამ

თქვენ მას კონტრასტ ვერ აძვრევინებთ. რატომ გგონიათ, რომ ჩემზე დაკვრა უფრო ადვილია, ვიდრე ამ სტვირზე მიწოდეთ რა საკრავის სახელიცა გნებავთ, ოღონდ ესეც იცოდეთ, თქვენ შეგიძლიათ შემაწუხოთ, მაგრამ ჩემზე დაკვრას ვერ შესძლებთ.

(შემოდის პოლონიუს)

ღმერთი შენყენ, სერ.

პოლონიუს

მილორდ, დედოფალს თქვენთან ლაპარაკი ნებავს, ახლავე.

ჰამლეტ

ხედავ, აგერ იმ ღრუბელს, აქლემს რომ წააგავს?

პოლონიუს

ღმერთმანი, ნამდვილად წააგავს აქლემს.

ჰამლეტ

მე მგონი სინდიოფალას უფრო გავს.

პოლონიუს

ზურგი სინდიოფალას მიუგავს.

ჰამლეტ

ან უფრო ვეშაპს.

პოლონიუს

ხედგამოჭრილი ვეშაპია.

ჰამლეტ

მაშ ახლავე მოვდივარ დედაჩემთან. **(კვირღზე)** ლამის მართლა ჰკუიდან შემშალონ. ამ წუთას მოვდივარ.

პოლონიუს

მასე მოვახსენებ.

(გადის)

ჰამლეტ

„ახლავე“, „ამ წუთას“, სათქმელად იოლია. დამტოვეთ, მეგობრებო.

(ყველა გადის ჰამლეტის გარდა)

და აჰა, ლამის ჯადო საათი, როს საფლავები აღებენ პირებს, და ჯოჯოხეთი სენს აფრქვევს მიწას. ახლა შემეძლო შემესვა სისხლი და ჩამედინა ისეთი რამე, რომ დღის ნათელიც, იმის მხილველი, შეთრთოლდებოდა. წაველ დედასთან. დაწყნარდი, გულო, იმას ნუ კარგავ, რაიც ბუნებას უბოძებია. ნუ-მისცემ ნებას ნერონის სულმა

ამ მტკიცე ნეკრდქვეშ დაიბინადროს.
სასტიკი ვიყრ; არა უგულო;
სიტყვიერ ხანჯლით დავემუქრები
და არა ხელში შემართულ დანით.
ენა და გული იყოს პირმოთენ;
თუმც საყვედურით იმას გულს ვატკენ,
საქმით, ო, სულო, არას ჩავიდენ!

(გადის)

მისამი სცინა

ციხესასახლე

შემოდინ მეფე, როზენკრანც და
გილდენსტერნ

მეფე

არ მომწონს იგი. არ შეიძლება,
რომ არე მიეცეთ იმის სიგიჟეს.
თქვენ მოემზადეთ. ახლავ გიბოძებთ
იმის რწმუნებას, რომ თქვენთან ერთად
იგი ინგლისში მოემგზავრება.
ჩვენი ღირსება ველარ აიტანს
საშიშროებას, რასაც გვიქადის
იმისი ბოღვა.

გილდენსტერნ

მოვემზადებით.

ღვთისნიერი და წმინდა ზრუნვაა,
რომ ააცდინოთ საფრთხე მთელ იმ ერს,
თქვენს ხელსქვეით რომ ცხოვრობს,
სულდგმულობს.

როზენკრანც

ყოველი კაცი მოვალეა, რომ
გონების ძალით, გამჭირაობით
თავი დაიცვას ზიანისაგან;
მითუმეტეს, თუ მასზე ჰკიდია
ბევრის სიცოცხლე. როდესაც ღებება
ქამი მეფეთა აღსრულებისა
იგი ეული აღარა კვდება;
როგორც მორევი ტრიალით იხვევს,
ჩაითრევს, რაც კი მასთან ახლოა;
ხოლო ბორბალი მთას ატანილი
მანებზე იკრავს უამრავ წვირილმანს
და, როცა იგი ძირს დაგორდება,
იმათაც ელის განადგურება,
ასევე მეფეც მარტო არ ნაღვლობს,
ეს არის ხალხის საერთო დარდი.

მეფე

გთხოვთ, მოემზადოთ გზისთვის ახლავე,
ამით ავლავმოთ იმისი შიში,
რომ დასეირნობს ხელ-ფეხ განსნილი.

როზენკრანც

ჩვენ ორივენი ერთობ ვიჩქარებთ.

(გადიან. შემოდის პოლონიუსი)

პოლონიუს

მილორდ, დედასთან წავიდა იგი.

გობელენს უკან დავიმალები,

რომ მოვისმინო მათი ბაასი.

ექვი არ არის, რომ დედოფალი

იმას სასტიკად უსაყვედურებს.

როგორც თქვენ ბრძანეთ, — და

ბრძანეთ ბრძნულად, —

კარგი იქნება, იქ სხვაც დაესწროს,

სამალავიდან მიაპყრას ყური;

ბუნებით დედა შვილის მხარს იჭერს;

ახლა მშვიდობით, ჩემო ხელმწიფევე,

მე მოვალ, ვიდრე მოისვენებდეთ

და მოგახსენებთ, რასაც შევიტყობ.

მეფე

მადლობელი ვარ, ძვირფასო მილორდ.

(პოლონიუს გადის)

ო, ჩემი ცოდვა საზარელია,

ზეცამდე აღწევს მისი სიმყარლე;

მე უძველესი წყევლა მხვდა წილად,

კანის ცოდვა, — ვარ ძმისა მკვლელი.

ლოცვა არ ძალმიძს, თუმცა სურვილი

და ნებისყოფა მისკენ მიმიღტვის.

დანაშაული ჩემს სურვილს ჯაბნის;

იმ კაცივით, ვინც ორ საქმეს იწყებს,

ვღგავარ ერთ ადგარს, რადგან არ ვიცი

რომლით დავიწყო უპირველესად

და იმ ორივეს არად მივიჩნევ.

ამ ღვთის პირისგან დაწყებული ხელებს

ნუთუ ძმის სისხლი ისე სქლად სცხია,

რომ მადლიანი ზეცის წვიმაც კი

არა კმარა, რომ ის ჩამორეცხოს?

მაშ, რისთვისღა მადლიანობა

თუ ცოდვებს აღარ შეამსუბუქებს?

ლოცვა არ არის ორმაგი ძალა, —

რომ შეგვაჩეროს ვიდრე ვეცემით,

ან აპატიოს მას, ვინც დაეცა.

აღვაპყრობ მზერას, პატიებას ვთხოვ,

მომეტევება ამითი, ცოდვა?

ან ვედრების რა სხე მოვანახო?

„მაპატიე ეს ბილწი მკვლელობა?“

ეს არ იქნება, რადგან იმას ვფლობ,

რის გულისთვისაც ვქმენი

მკვლელობა, —

გვირგვინს, ღიღებას და ჩემს

დედოფალს,



მიტევებულიც და ცოდვიანიც.
 გახრწნილი სოფლის გიჟურ სრბოლაში
 მოოქროვილ ხელს ისიცა ძალუმს,
 რომ უკუაგდოს მართლმსაჯულება.
 ხშირად კანონიც მოისყიდება
 უსასტიკესი ცოდვების ფასად.
 მაგრამ ზეცაში ასე არ არის:
 იქ ცბიერებას არ აქვს ადგილი;
 იქ ყველა საქმე ჩანს თავის სახით.
 და ჩვენც, ყოველმა, გვსურს თუ არა

გვსურს,
 უნდა ავხადოთ ფარდა ჩვენს ცოდვებს.
 შემდეგ რა? შემდეგ რაღა დაგვრჩება?
 მონანიება? და ეს გვიშველის?
 იმან რაღა ქმნას, ვისაც არ ძალუმს
 აღსარება და მონანიება.
 ბედკრული ყოფავი! ო, გულო ჩემო,
 შავი სიკვდილით რომა ხარ საესე!
 და კაცანათში გაბმული სულო,
 დასახსნელად რომ ფუჭად ფართხალებ
 და ამ ცდით უფრო რომ იხლართები
 ანგელოზებო, მიშველეთ! სცადეთ!
 ჰა, მოიდრიკეთ, ჯიუტნო მუხლნო,
 ფოლადის სიმით ნაქსოვო გულო,
 შერბილდი ისე, ვით ჩვილის გული,
 და ყველაფერი უკეთ იქნება.

(იჩოქებს. შემოდის ჰამლეტ)

ჰამლეტ

ახლა კი უნდა ბოლო მოვუღო.
 იგი ლოცულობს. ხელს მოვუთავებ
 და მისი სული ზეცაში ავა.
 შურისძიებაც მით აღსრულდება.
 მაგრამ სჯობს, კარგად ავწონ-დავწონო:
 ეს ავაზაკი მამას მიკლავს და
 მე მისი შვილი ამ ბოროტმოქმედს
 ზეცას ვაგზავნი.

ეს უფრო ქირით მკვლევობასა ვავს,
 ვიდრე მშობლისთვის შურისძიებას!
 მამა მომიკლა მოყირჭებულმა
 ამქვეყნიური ყველა სიამით.
 როცა ცოდვები მისი ყვაოდნენ,
 ვით გაზაფხულზე ყვავის მანისი.
 და რაც ზეცაში წილად, — ეს ზეცამ იცის.
 ახლა მე ვფიქრობ ბიძაჩემს უჭირს,
 მზად დვას იმ ქვეყნად

გასამგზავრებლად,
 ჰოდა, ახლა მე რა შურს ვიძიებ
 სულის განწმენდის ჟამს თუკი
 მოვკლავ?

არა.
 მახვილო ჩემო, სხვა დრო მონახე,
 ვთქვათ მთვრალს თუ სმინავს, ან
 ცოფებსა ყრის,

ანდა ნეტარებს თავის საწოლში,
 როს მიმდგარია სისხლის აღრევით,
 ან თამაშობდეს და თაღლითობდეს,
 აწყობდეს რამე უწმინდურ საქმეს,
 ე, სწორედ მაშინ გამოკარ სარმა
 და ყირამალა აატრიალე,
 ისე რომ ქუსლი მიართყას ზეცას.
 და მაშინ მისი სული შავნელი
 პირდაპირ ბნელეთს გაემგზავრება.
 დედა მომელის. და ეს მალამო
 ცოტა ხნით ბედშავ დღეს
 გაავიკრძელებს.

(გადის)

მეფე

(წამოდგება)

სიტყვა მიფრინავს, ფიქრები მრჩება.
 უაზროდ სიტყვა ცას ვერ შესწვდება.

(გადის)

IV სურათი

**დედოფლის მოსახვეწებელი
 შემოდინან დედოფალი გერტრუდა
 და პოლონიუს
 პოლონიუს**

ახლავე მოვა. კარგად დატუქსეთ.
 უბრძანეთ ანცობს თავდაუჭერლად,
 რომ ის გადაარჩა თქვენის წყალობით,
 როცა ჩადექით როგორც ტინარი
 მეფის რისხვასა და იმას შორის.
 მეც აქვე ჩემად დავიმალები.
 და გთხოვთ, რომ ერთი კარგად
 შერისხოთ.

ჰამლეტ

(სცენის მიღმა)

დედა, დედა, დედა.
 დედოფალი
 მე მაგას ვიზამ; ნუ გეშინიათ;
 ახლა კი წადით; ის აქეთ მოდის.
(პოლონიუსი ფარდის უკან იმალება)

შემოდის ჰამლეტ

ჰამლეტ

რა, დედაჩემო, რა ამბავია?
 დედოფალი
 ჰამლეტ, შენ მამა შეურაცხავი.
 ჰამლეტ
 მამაჩემი შენ შეურაცხავი.



დედოფალი
მე ნუ მპასუხობ უკმეხი ენით.

ჰამლეტ

ნუ მეკითხები შენც ავი ენით.

დედოფალი

ეგ რასა ნიშნავს?

ჰამლეტ

თქვენ რა გნებავდათ?

დედოფალი

ველარ მცნობ, ჰამლეტ?

ჰამლეტ

არა, ღმერთმანო,

როგორ არ გიცნობთ! **დედოფალი**
ხართ,

თქვენი მეუღლის ძამიკოს ცოლი,
გარდა ამისა, დედა ხართ ჩემი.

დედოფალი

კარგი, მაშინ მე იმათ მოვიწვევ, ვისაცა ძალუძს შენთან ბასი.

ჰამლეტ

მოითმინეთ და აი, აქ დაბრძანდით, აქედან ჯერ ფეხს ვერსად გაადგამთ, სანამ სარკეში არ დაგანახვებთ თქვენი ფარული სულის კუნჭულებს!

დედოფალი

რა გინდა ჩემგან? მოკვლა ხომ არ გსურს?

ჰეი, მიშველეთ!

პოლონიუს

(ფარდის უკნიდან)

ეი, მანდ ვინ ხართ! აქეთ, გვიშველეთ!

ჰამლეტ

(მახვილს გააშიშვლებს)

ეს ვილა არის? მგონი ვირთხაა! გენიძლავებით მკვდარი ვირთხაა!

(მახვილს ჩასცემს ხალიჩას და კლავს

პოლონიუსს)

პოლონიუს

(ფარდის უკან)

ო, მომკლეს!

დედოფალი

ღმერთო, რა ჩაიდინე?

ჰამლეტ

აბა, რა ვიცი, ეს მეფე იყო?

დედოფალი

ეს რა უაზრო, რა უგუნური, და სისხლიანი რამ ჩაიდინე!

ჰამლეტ

სისხლიანი რამ... ღიახ, ცუდია,

მეფე რომ მოკლა, კეთილო დედაც, შემდეგ კი იმის ძმას ცოლად გაყვე.

დედოფალი

მეფე რომ მოკლა?

ჰამლეტ

ღიახ, მილედი,

მეც სწორედ მაგას მოვახსენებდი.

(გადასწევს ფარდას და დახედავს

პოლონიუსს)

მე უბედურო, უჭკვო მასხარაც, მშვიდობით იყავ! მე სხვა მეგონე უფრო მაღალი; შენი ბეღია. ზედაც, საფრთხოა ეგ ჭარბი გარჯა. ზელებს ნუ იმტვრევ, დაწყნარდი,

დაჯექ!

მე მინდა ახლა გული გატყინო; თუკი მაგ გულში რამე შეაღწევს, და მაგ წყეული ჩვეულებისგან არ გახეშეშა ვით რკინის კოხი, არ ჩაიკირა და არ გადიქცა ქვის ბასტიონად გრძნობების მიმართ.

დედოფალი

რა ჩავიდინე განა ასეთი, ან როგორ ბედავ, რომ მემუქრები, ასე უხეშად რატომ მომმართავ?

ჰამლეტ

ასეთი ქცევა ლაქას სცხებს კდემას, სირცხვილის აღმურს უკიდებს

კრძალვას,

სათნობას ის უწოდებს თვალთმაქცს, უბიწო ტრფობას მშვენიერ შუბლზე ვარდებს აგლეჯს და ბოზის დაღს ასავას.

ქორწინების ფიცს ისე აყალბებს, ვით ყომაზბაზის მოცემულ სიტყვას. ო, ეს ქმედება ჯვრის წერის აღთქმას სწორედ სულსა გლეჯს; ტკბილ რელიგიურ

თანხმობას აქცევს უაზრო სიტყვად! ზეცას სახეზე ასდის აღმური და აღეწილი დაჰყურებს მიწას. თითქოს ახლოა განკითხვის ეამი, მაგ ქმედებისგან აზრით სნეული მასზედ მწუხარებს.

დედოფალი

რა ქმედებისგან? დასაწყისშივე ასე რომ გრგვინავს, ასე ხშიანებს?

ჰამლეტ

შეხე ამ სურათს, მეორეც ნახე,



ეს ორივე ძმის წარმოსახვაა.
 რა ლამაზად აქვს გადაჭიმული
 აი, ეს წარბი; ჰიპერბიონის
 კულულებით აქვს დამშვენებული
 იუპიტერის ნათელი შუბლი.
 თვალები მარსის, რისხვის, ბრძანების,
 ახოვანება თვითონ მერკურის, —
 ცად მიბჭენილი მწვერვალის
 მსრბოლის.

აგებულება ისეთი, თითქოს
 ყოველმა ღმერთმა დაადო ხელი,
 რომ ქვეყნისათვის წარმოეგზავნათ
 სანდო, სარწმუნო ადამიანი.
 ასეთი იყო თქვენი მეუღლე.
 შემდეგ უყურეთ ამას რა მოჰყვა.
 ახალმა ქმარმა, ფუჭმა თავთავმა,
 ძმა არ დაინდო სალსალამათი
 და სასიკვდილოდ გასწირა იგი.
 თვალები არ გაქვთ? როგორ დატოვეთ
 ეს მშვენიერი მთის სძოვარი
 და სათქვლეფავად რატომ არჩიეთ
 წებოვანი და მყრალი ჭაობი,
 ნუთუ ვერაფერს ვერა ხედავდით?!
 ამას სიყვარულს თქვენ ვერ დაარქმევთ,
 რადგან თქვენს ხანში სისხლბ ალარ
 დულს,

ის ჩამცხრალია, დაოკებული,
 ემორჩილება გონების კარნახს.
 მაშ, რა ჭკუაა ეგ რომ არჩია?
 გრძნობიერება უდავოდა გაქვთ,
 უამისოდ ვერც იმოდრავებდით,
 მაგრამ გრძნობა გაქვთ აპოპლექსური,
 რადგან შმაგიც კი არ შეცდებოდა.
 ასე არასდროს დამონებია
 გონებით წვდომა უგუნურ ექსტაზს,
 მას არჩევანი ქონდა ყოველთვის,
 რომ გაერჩია კარგი და ავი.
 ეს რა ეშმაკი იყო ასეთი,
 რომ გადაგაკრათ თვალებზე ლიბრი?
 თვალები, გრძნობა გამოცილილები,
 გრძნობა უთვალო, დაბრმავებული,
 ყურნი უხელო და უთვალეობ,
 ყნოსვა კი ყველა გრძნობით დაცილილი.
 ნამდვილი გრძნობის სუსტი ნაწილიც
 მსგავს სისულელეს არ ჩაიდენდა.
 ვაი, სირცხვილო, რად არ წითლდებით?
 ურჩო ბნელეთო, რაკილა ძალგძის
 მატრონას გულის ასე ანთება,
 მაშინ ფიცხელმა ახალგაზრდობამ

სათნობა ვით წმინდა სანთელი
 საკუთარ ცეცხლის ალზე გააღნოს.
 და ამას სირცხვილს შენ არ უწოდებ
 როდესაც ვნება დაუძლეველი
 წალეკავს ყოველს და თვითონ ყინვაც
 იწვის, გარვარებს, სალი აზრი კი
 სურვილს მაჰჯანკლად ემსახურება.

დედოფალი

ო, კმარა, ჰამლეტ, შენმა სიტყვებმა
 სულის სიღრმეში ჩამახედვინა.
 ვნებლავ შავ ლაქებს, სწრაფად რომ
 ქრება,
 თუმცა სიშავე აღარ აკლდება.

ჰამლეტ

ან როგორ ცხოვრობ ოფლით
 გაუღნთილ
 ჭმუჭნილ-დასრესილ იმის საწოლზე,
 გახრწნილებაში რომ იძირები,
 სტებები ხორციელ სიამისაგან,
 ღორის ჩხრინკელზე...

დედოფალი

გაჩუმდი-მეთქი.
 ხმას ნულარ იღებ. შე ეგ სიტყვები
 ხანჯლის პირივით მესობა გულში.
 ო, კმარა, ჰამლეტ.

ჰამლეტ

მკვლელი, ყაჩაღი,
 უმსგავსი მონა და ფერხთა მტვერი,
 შენი მეუღლის ფრჩხილად რომ არ
 ღირს.

აი, ეგ კარის ტაკიმასხარა.
 ქურდი ტახტის და ქვეყნის მპარავი,
 თითქოს თაროდან აეწანოს და
 ეგ ღიადებმა ჯიბეში ეკრას...

დედოფალი

საკმარისია!

(შემოდის აჩრდილი)

ჰამლეტ

მეფე ჯლანმანის, მეფე ჭინჭების...
 ო, დამიხსენი, ფრთები შემასხი,
 ზეცის გუშავო! რა სურს ნეტავი,
 მოწყალე აჩრდილს?

დედოფალი

ღმერთო, გაგიყდა.
ჰამლეტ
 ზოზინა შვილს გასურს უსაყვედურო,
 ვადის გასვლა და ჭირვეულობა,

რომ არ ასრულებს შენს მკაცრ ბრძანებას?

მითხარი-მეთქი!

აჩრდილი

არ დაგავიწყდეს.

მოველ, მიზნად მაქვს გამახვილება დაჩლუნგებული შენი განზრახვის. შეხედე დედას, განცვიფრებულა, მიეხმარე მის დაფეთებულ სულს! წარმოსახეები სუსტ არსებაზე ყოველთვის უფრო ძლიერ მოქმედებს, ხმა გაეც, ჰამლეტ.

ჰამლეტ

რა დაგემართათ?

დედოფალი

შენ როგორა ხარ?

მიშტერებიხარ მაგ ხალვათ სივრცეს, ცალიერ ჰაერს ესაუბრები? მაგ თვალებიდან ეგ შენი სული რალაც გიყურად რად იშვირება, თმაც აგწეწია, ყალყზე დამდგარა, როგორც განგაშზე აშლილი ჯარი... ო, შეილო, მაგ შენს გაგულისებას გთხოვ მოთმინების წყალი აპკურო. რას უქცერ?

ჰამლეტ

იმას, ო, აგერ იმას!

შეხედე როგორ გაფითრებულა! და დაჟინებით აქეთ გვიყურებს! მაგისი ბედი, შეხედულება ქვასაც შესძრავდა და გაადნობდა. მე ნუ მიყურებ! თორემ საბრალო ეგ შენი სახე გადამაფიქრებს უღმობელ საქმის მე აღსრულებას. ის, რაც უნდა ვქმნა, თავის ფერს კარგავს, მაშ სისხლის ნაცვლად ცრემლი ვანთხიო?

დედოფალი

ვის ეუბნები?

ჰამლეტ

ვერავის ხედავ?

დედოფალი

ვერავის; თუმცა რაც ირგვლივ არის ყველაფერს ვამჩნევ.

ჰამლეტ

არც არა გესმის?

დედოფალი

ჩვენი ხმის გარე - 'ა მესმის რა.

ჰამლეტ

შეხედე როგორ მიიპარება! მამაჩემია, როგორც ცოცხალი, თავის ტან-ფეხით და ჩაცმულობით. შეხედე ზღურბლზე გადააბიჯა!

(აჩრდილი გადის)

დედოფალი

ეგ წარმოდგენის ნაყოფი არის. ასე უხორცო რამე ქმნილება ალტკინებულ ტვინს მოელანდება, ერთობ ცოცხლადაც წარმოუდგება!

ჰამლეტ

ალტკინებულსო? თქვენს მაჯასავით ჩემიც სრულიად ზომიერად სცემს, სალსალამათი ტონით ხმიანობს. რაც მე ახლა ვთქვი, ბოღვა არ არის. თუნდ გამომცადეთ, მე სიტყვა-სიტყვით

ისევ იმავს გავიმეორებ, აბა, სიგეყ ამას შეიძლება? ო, დედაჩემო, ღვთის გულისათვის, მალამოსავით ნუ სცებ შენს სულს, რომ

ჩემი სიგეყ მალაპარაკებს და არა შენი დანაშაული. შენი ჭრილობა პირს კი შეიკრავს, მაგრამ შიგნით კი წყლული ყველაფერს დაალობს, ფოსო გაჩნდება სულში, ისე, რომ სენი არ გამოჩნდება. სჯობს აღიარო შენი წარსული, მოერიდო მას, რაც წინ მოგელის. სასუქს ნუ აყრი იმ სარეველას, რომ იგი უფრო გაათამამო. მაპატიე ეს გულკეთილობა, რადგან სიმსუქნით მოყირკებულ დროს თვითონ სიკეთე ითხოვს შენდობას და მუხლმოყრილი ბიწის წინაშე ითხოვს ნებართვას სიკეთის ქმნისთვის.

დედოფალი

ო, ჰამლეტ, გული ორად გამიპე.

ჰამლეტ

მაშ, შორს გასტყორცნე ბილწი ნაწილი და მეორეთი იცხოვერე წმინდად. დამე მშვიდობის... ოლონდ ბიძასთან ნუ დაიძინებ. თუ სათნო არ ხარ, სახე მიიღე სათნოებისა. ჩვევა მონსტრია, ყველაფერსა ნთქავს ჩვეულებათა ბოროტი ეშმა. თუმც ანგელოზი სიკეთეს იჩენს,



კარგსა და კეთილ საქმეს აკეთებს
და სამოსივით მოგარგებს ტანზე.
ამაღამ სცადე და მოითმინე,
რაიც შემდგომში უფრო იოლად
აგატანინებს თავშეკავებას.
ჩვეულება ცვლის ბუნების ტვიფრებს,
ან ტარტაროზი ამოსდებს ლაგამს,
ანდა, მოისერის საოცარ ძალით.
ჰა, ერთხელ კიდევ დამე მშვიდობის,
როცა დალოცვის იყო მსურველი
მე თვით მოვითხოვ შენთვის ამ
ლოცვას.

(პოლონიუსზე უჩვენებს)

ხოლო ამაზე ნამდვილად ვწუხვარ.
ეტყობა ზეცამ ინება ასე,
მე მით დამსაჯა, იგი კი ჩემით.
ზენაარის წინ პასუხს მე ვაგებ.
ამას მივხედავ, დავაბინავებ;
და მოკვლისათვის „იქ“ გავცემ
პასუხს.
მაშ კიდევ ერთხელ, — დამე
მშვიდობის.
მე მოვალე ვარ, ვიყო სასტიკი
მხოლოდ იმისთვის რომ სიკეთე ვქმნა.
ჰოდა, ამგვარად ცუდი იწყება,
უარესი კი უკანა გვრჩება.
ერთი სიტყვაც მაქვს...

დედოფალი

მე რა უნდა ვქნა?

ჰამლეტი

ის არა, რასაც მე ახლა ვთხოვდი:
და, მეფემ სქელმა და პირმსუქანმა,
ცდუნებით საწოლს კვლავ მიგიტყუოს,
გჩქმიტოს ლოყებზე, ფისო გიწოდოს;
მაშინ შენ იმის უწმინდურ კოცნის,
ყელზე თითების მოთათუნების
ფასად გაციე ეს საიდუმლო, —
უთხარ, რომ მართლა გიყი კი არ ვარ,
არამედ ამას ვიგონებ მხოლოდ.
კარგი იქნება ეს ყველა უთხარ.
სხვა ვერცვინ ეტყვის, გარდა ლამაზი,
ბრძენი, ფხიზელი დედოფალისა.
ვით დაუმალავ მას, იმ დამურას,
ბღინძა ვომბეუმოს და ხვადსა კატას,
ამ უძვირფასეს რამ საიდუმლოს?
ამას ვინ იზამს? ვინ გაუბედავს?
მიუხედავად გონიერების
და ამ ძვირფასი საიდუმლოსი;
ჩიტის გალია სულ მალა ბანზე

აიტანეთ და გაუღეთ კარი,
დაე, გაფრინდეს ყველა ფრინველი.
მერე იმ ცნობილ მაიმუნსავით
შიგ შეძევრით და ისე, ცდისათვის,
ძირს ჩამოგორდით სულ კისრის
მტვრევით,

დედოფალი

თუ სიტყვებსა ქმნის ამონასუნთქი
ხოლო სუნთქვა კი არის სიცოცხლე,
თავი არ მაქვს, რომ გავიმეორო,
ის ყველაფერი, რაც შენ მითხარი.

ჰამლეტი

ინგლისს მივდივარ; ეს მოგახსენეს?

დედოფალი

ოჰ, დამაფიწყდა, ასე გადაწყდა.

ჰამლეტი

ბეჭედლანსმული წერილები და
ბრძანება მოაქვს ორ ჩემს ამხანაგს,
ვისაც ვენდობი, ვით უხამიან გველს.
მათ ევალებათ, გზა გამიკვილონ
ჩემი მახსიკენ; დე, გაისარჯონ;
აი, ოინი, სურთ ეს მესანგრე
თავის ნაღმითვე რომ ააფეთქონ.
ცუდად იქნება ჩემი საქმე, თუ
მათი ნაღმის ქვეშ მე არ გავთხარე
უფრო ღრმად, ერთი იარღის სიღრმეზე
და თვით ისინი არ ავაფეთქე.
არის რალაცა სასიამოვნო,
როდესაც ორი მუხანათობა
ერთმანეთს შუბლით დაეტაკება.
ამ კაცმა ლამის მუშად მაქციოს:
ძმორს გადავათრევე გვერდით ოთახში.
დამე მშვიდობის. ახლა მრჩეველი
უფრო წყნარი და იღუმალია.
სიცოცხლეში კი სულელი იყო,
არამზადა და ენალაქლაქა.
აბა, წამო, სერ, ეგ შენი საქმეც
ბარემ ბოლომდე გადავათრიოთ.
დამე მშვიდობის, მაშ დედაჩემო.

(დედოფალი გადის. შემდეგ გადის
ჰამლეტი და თან მიათრევს პოლონიუ-
სის ცხედარს)

IV მოქმედება

სურათი I

სასახლე

(შემოდის მეფე, დედოფალი; მოყვე-
ბიან როზენკრანც და გილდენსტერნ)

მეფე

ეს მძიმე ოხვრა რალაცას ნიშნავს,
თქვენ უნდა გვითხრათ; უნდა

ვიცოდეთ;

სად არის ახლა, ის თქვენი შვილი?

დედოფალი

ცოტა ხნით გვინდა მარტო დარჩენა.
(მიმართავს როზენკრანცს და გილდენს-
ტერსს, ისინი გადიან)

ლამით რა ვნახე, ბატონო ჩემო!

მეფე

რაო, გერტრუდა? ჰამლეტ რასა იქმს?

დედოფალი

გაგიყვებულე, ვით მღელვარე ზღვა,
ოდეს ქარიშხალს ებრძვის,

მძევინვარებს.

თავაწყვეტილმა, გაცოფებულმა,
როცა შენიშნა რომ ფარდის უკან
რალაც იძროდა და ფაჩუნებდა,
იძრო მახვილი, — „ვირთხა, ვირთხაო!“
რაც მოელანდა გიჟური ტვინით,
მოკლა კეთილი, მოხუცი კაცი.

მეფე

ო, ეგ რა მძიმე საქმე უქმნია!
ჩვენც იგივე დღე დაგვადგებოდა,
დავუშვამთ და იქ ვყოფილიყავით.
მისი ასეთი თავისუფლება

მუჭარით სავსე არის ყველასთვის, —
შენთვის, ჩემთვის და ასე უკლებლივ.
რალა უნდა ვთქვათ ამ კაცისკვლისთვის?
ეს ყველაფერი ჩვენ დაგვბრალებდა,
ვისაც გვევალა შეკავება და
მთლად მოცილება გიჟი ყრმა კაცის
აღამიანთა გარემოსაგან.

მაგრამ იმდენად გვიყვარდა იგი,
ვერა ვხვდებოდით, რაც მოხდებოდა.
ამ ავი სენით დაავადებულს
ერიდებოდა განმალურების,
ასე ვაცალეთ ფესვების გადგმა.
ახლა სად არის, საით წავიდა?

დედოფალი

მოკლულს გვამი გადაათრია;
და, როგორც ოქრო სულ სხვა მადანში,
წმინდად გამოჩნდა მისი სიგიჟე.
ნაქმნარს დასტირის.

მეფე

ო, გერტრუდა,
წვიდეთ ჩქარა! და გავამზავროთ,
ვიდრე მთის წვერებს მზე შეხებია.

ეს მძიმე საქმე მთელი ღირსებით
და ოსტატობით მოვიბოდიშოთ.

ეი, გილდენსტერნი!

(როზენკრანც და გილდენსტერნი
ბრუნდებიან)

მაშ, მეგობრებო,
წადით ახლა და სხვაც დაიხმარეთ;
პრინციის სიგიჟეს მოუვლია და
პოლონიუსი მოუკლავს დაშნით.

დედის ოთახით გაუთრევივა;
წადით, იპოვეთ; ტყბილად ეუბნეთ,
გვამი საყდარში გადასვენეთ.
გთხოვთ, რომ იჩქაროთ.

(როზენკრანც და გილდენსტერნი გადიან)
წამო, გერტრუდა,

უნდა მოვიხმოთ ბრძენი მრჩეველნი,
ვაცნობოთ იმათ, რაც განვიზრახეთ
და აქ რაც მოხდა; იქნება ჭორო,
დედამიწას რომ გარშემო უვლის,
როგორც ნასროლი სამიზნეს თეთრ
გულს

და შხამიანი ნატყორცი ტყვია
ეგება აგვედეს და გაუაროს
ჰაერს, ნაკრავი რომ არ ეტყობა.
ოო, წავიდეთ! თავზარდაცემულს
სული მეგვება ათასი აზრით.

(გადიან)

II სურათი

სახსხლე

შემოდის ჰამლეტ

ჰამლეტ

კარგად დავმალე.

ჭენტლმენი

ჰამლეტ! ლორდ ჰამლეტ!

ჰამლეტ

წყნარად, რა ხმაა? ვინ უხმობს

ჰამლეტს?

აა, ესენი მოდიან.

(შემოდინან როზენკრანც და
გილდენსტერნი)

როზენკრანც

გვამი სად წადით, მილორდ?

ჰამლეტ

მტვერს შევუბრუნე, მაინც მისი

ჩამომავლობაა.

როზენკრანც

სწორად გვიბრძანე სად არის, რომ

ეკლესიაში გადავსვენოთ.

ჰამლეტ

მაგას არ დაუჭეროთ.

როზენკრანც

რას არ დაუჭეროთ?

ჰამლეტ

იმას, რომ მე თქვენს საიდუმლოს შევინახავ, ჩემსას კი არა. ვარდა მაგისა ღრუბლის კითხვაზე რა პასუხი უნდა გავცეთ მეფის ძემ?

როზენკრანც

ღრუბელს მე მიწოდებთ, მილორდ?

ჰამლეტ

ღიას, სერ, რომელიც შეიწოვს მეფის ფავორიტობას, მის გულუხეობას, მის ავტორიტეტს. მაგრამ ამისთანა მოხელენი მეფეს ყველაზე უკეთ ბოლოს ემსახურებიან. იგი ამ მსახურებს მაიმუნივით ყბის ერთ კუნტულში ინახავს, ადრე პირში ჩადებული რომ ბოლოს გადაყლაპოს. მას რომ დასჭირდება ის, რა თქვენ დააგროვეთ, მხოლოდ ხელის მოჭერა კმარა და ღრუბელი მაშინვე გამოიწურება.

როზენკრანც

მე თქვენი არ მესმის, მილორდ.

ჰამლეტ

ძალიან კარგი, — ეშმაკურ სიტყვას ბრძივის ყურში სძინავს.

როზენკრანც

მილორდ, თქვენ უნდა გვითხრათ, სად წაიღეთ გვამი და ჩვენთან ერთად მეფესთან წამობრძანდეთ.

ჰამლეტ

გვამი მეფესთანაა, მაგრამ მეფე არ არის გვამთან. მეფე ეს ის საგანია...

გილდენსტერნ

საგანი, მილორდ?

ჰამლეტ

არარაობის. წამოიყვანეთ მასთან. მოუსვი, მელიავ, და მოგყვები.

(გაღიან)

III სურათი

სასახლე

შემოდის მეფე, თან ახლავს ორი ან სამი პირი

მეფე

მის საპოვნელად კაცნი გავგზავნე.

გვამსაც ეძებენ. საშიშია, რომ იგი კვლავ დადის დაუბრკოლებლად! და არც სიმკაცრის გამოჩენა ღირს უგუნურ ბრბოს ის ძალიან უყვარს, ვინც თვალით სჯის და არა გონებით, ის დამნაშავეის დასჯას თუ ამჩნევს და არა იმის დანაშაულსა.

ყველაფერი რომ კარგად დამთავრდეს, ეს უეცარი გამგზავრებაც კი უნდა წამოჩნდეს როგორც წინასწარ მოფიქრებული და საგანგებო. ასეთ საშინელ ავადმყოფობას საშინელივე წამლით კურნავენ. ანდა არაფრით.

(შემოდის როზენკრანც, და სხვა კარისკაცი)

რა ამბავია?

რა დავემართათ, რაიმე მოხდა?

როზენკრანც

სად გადამალა მოკლულის გვამი, ვერ ვატყვევინეთ.

მეფე

თვითონ სად არის?

როზენკრანც

აქ არის, მილორდ; დარაჯი ახლავს; ბრძანებას ელის.

მეფე

შემოიყვანეთ.

როზენკრანც

ჰეი! მოიყვანეთ მეფის წინაშე.

(შემოყავთ ჰამლეტ)

მეფე

სად არის, ჰამლეტ, პოლონიუსი?

ჰამლეტ

ვახშმად ბრძანდება.

მეფე

ვახშმად? მერე, სად?

ჰამლეტ

იქ კი არა, სადაც ვახშამს მიირთმევდა ხოლმე, არამედ იქ, სადაც მას მიირთმევენ. მასთან მოწვეულია პოლიტიკის მატლთა პარლამენტის სხდომა. ჩვენ ყველა არსებას ჩავატყვირებთ ხოლმე, რათა მათ ჩვენ გავვასუქონ, ასე ნაპატივბენი კი ჩვენც ჰია-ლუას საკვებად ვემზადებით. გაფაშფაშებული მეფე, გაძვალტყავებული მათხოვარი; ეს საკმ-

ლის სხვადასხვა თავია, — ორი კერძია, ერთ სუფრაზე. ყველას ბოლო ეს არის.

მეფე

ოლონდაც, ოლონდაც.

ჰამლეტ

კაცს შეუძლია ითევზაოს იმ მატლით, რომელსაც მეფე უჭამია, მერე კი მიირთვას ამ ჭიით გამძღარი თევზი.

მეფე

მაგით რისი თქმა გნებავს?

ჰამლეტ

არაფრის; გარდა იმისა რომ ვაჩვენოთ, თუ როგორ შეუძლია ხელმწიფეს მოაწყოს მეფური გასეირნება მათხოვრის ნაწლავებში.

მეფე

სად არის პოლონიუსი?

ჰამლეტ

ზეცაში. გაგზავნეთ იქ ვინმე მის სახაზვად. თუ თქვენი შიკრიკი მას იქ ვერ იპოვნის, მაშინ თქვენ თვითონ ეძიეთ სხვაგან. ამ ერთ თვეში თუ ვერ იპოვით, მერე ყნოსვით მიაგნებთ იმ კიბეზე, დერეფანში რომ გადის.

მეფე

(მხლებლებს)

წადით, იქ მოძებნეთ.

ჰამლეტ

თქვენს მისვლამდე იგი ფეხს არსად გაადგამს.

(მხლებლები გადიან)

მეფე

ჰამლეტ, შენივე სიკეთისათვის, რაზედაც ვზრუნავთ, ასე გვაწუხებს, რაც ჩაიდინე, იმის გულისთვის ახლავ სასწრაფოდ უნდა წახვიდე და მოემზადო მგზავრობისათვის. გემი მზად არის, ქარიც ხელს გიწყობთ, შენი მხლებლები გემზე არიან. ინგლისში წახვალ.

ჰამლეტ

ინგლისში?

მეფე

დიხ.

ჰამლეტ

კეთილი.

მეფე

შენთვის სიკეთე გვინდა, თუ ამას ამჩნევ.

ჰამლეტ

მე ქერუბიმსა ვხედავ, მაგას რომ/ ამჩნევს. კარგი, წავედი ინგლისში/ მშველთა ღობით, ძვირფასო, დედაც!

მეფე

შენი მოსიყვარულე მამა, ჰამლეტ.

ჰამლეტ

დედაჩემო მეთქი... დედ-მამა, ეს ცოლ-ქმარია, ერთი სისხლ-ხორცი, ჰო-და, დედაჩემო, წავედი ინგლისში!

(გადის)

მეფე

ახლავ მიყევით მაგას ფეხდაფეხ; დააჩქარეთ, რომ გემზე ავიდეს. მსურს, ამაღამე რომ გაემგზავროს. ნუ დაყოვნებთ. აბა, გასწიეთ! ყველა მზად არის, რაც საჭიროა. ნუ დაახანებთ. გთხოვთ, რომ იჩქაროთ.

(მეფის გარდა ყველა გადის)

აჰა, ინგლისო, თუ ჩვენს სიყვარულს პატივს სცემ, როგორც ჩვენს დიად ძალას, —

დანიური ხმლის ძალა კი იცი, — ნაჭრილობევი ჯერ წითლად ღვივის. მაგ მორჩილებამ ძალის გარეშე დაიმსახურა ჩვენი პატივი.

ვიცი, გულგრილად არ მოვეპყრობით მეფურ ბრძანებას, რომელიც წვრილად წერილში არის გადმოცემული, — ჰამლეტი უნდა მოკვდეს ახლავ, — ეს ჰქმენ, ინგლისო, რადგანაც იგი ვით ავი სენი, სისხლში მძვინვარებს, უნდა განმკურნო; და სანამ ამბავს არ შევიტყობ, რომ იგი მკვდარია, ჩემი სვე-ბედი ვერ გაიხარებს.

(გადის)

IV სურათი

დაბლობი, ვაკე ადგილი დანიამში. შე- მოდის ფორტინბრას ჯარით ფორტინბრას (კაპიტანს)

წადი, ეახელ დანიის მეფეს, მოახსენე, რომ მე, ფორტინბრასი სალამს ვუძღვნი; და თან უთხარი, — მსურს გავიარო მისი ქვეყანა, ვით დართული მაქვს იმისგან ნება. შეყრის ალავი შენ უკვე იცი.

ხოლო თუ იმის დიდებულებას
ნებავეს პირადად რამის ბრძანება,
დაუყოვნებლივ ვეახლებით მას.
ასე აცნობე.

კაპიტანი

გადავცემ, მილორდ.

ფორტინბრას

წყნარად იარე.

(**ყველა გადის კაპიტანის გარდა. შე-
მოდიან ჰამლეტ, როზენკრანც და სხვე-
ბი**)

ჰამლეტ

სერ, ვერ მეტყვიტ,
ვისი ჯარია?

კაპიტანი

ნორვეგიელთა, სერ.

ჰამლეტ

ნება მიბოძეთ გკითხოთ, სად მიდის?

კაპიტანი

პოლონეთისკენ.

ჰამლეტ

ვინ არის მათი მხედართმთავარი?

კაპიტანი

ნორვეგიელთა მოხუცი მეფის

ძმისწული გახლავთ იგი, —

ფორტინბრას.

ჰამლეტ

მას დაპყრობა სურს შუა ნაწილის,
თუ პოლონეთის სასაზღვრო მიწის?

კაპიტანი

თუ მართალი გასურთ, რომ

მოვახსენოთ,

მცირე მიწების გვსურს ხელთ ჩაგდება,
სახელის მეტს რომ ვერაფერს შეგვძენს.

მე ხუთ დუკატსაც კი არ მივცემდი,
იჯართაც კი არ ავიღებდი;

არც ნორვეგიას მისცემს მოსავალს
და არც პოლონეთს აავსებს ხვავით.

ჰამლეტ

მაშ პოლონეთი არ დაიცავს მას.

კაპიტანი

უკვე ჯარი ყავთ იქ შეყვანილი.

ჰამლეტ

ორი ათას კაცს, ოც ათას დუკატს

ვერ გადუქრიათ ფუჭი საკითხი.

ეს არის წყლული ზედმეტ სიმდიდრის,

მშვიდობითა და განცხრობით ყოფის.

ოღონდ აბსცესი შიგნით თუ გასკდა

რა გამოაჩენს კაცი რით მოკვდა.

დიდი მადლობა, ბატონო ჩემო.

კაპიტანი

დე, ღმერთი იყოს თქვენი მფარველი.

(**გადის**)

როზენკრანც

წავიდეთ, მილორდ.

ჰამლეტ

თქვენ წინ წაბრძანდით

და მეც ჩქარავე წამოგეწევიტ.

(**ჰამლეტის გარდა ყველა გადის**)

ყველა შემთხვევა წინ აღმიდგება,
დევს კრავს ჩემს დუნე შურისძიებას!

ნუთუ კაცისთვის თავი და თავი

არის ძილი და კუჭის ავსება?

მთელი ცხოვრებაც ასე განლიოს.

პირუტყვობაა სხვა არაფერი.

ეჭვგარეშეა, ვინაც ჩვენ შეგვქმნა

ასეთი ფართო აღქმის უნარით,

ის ვინც ხედავდა წარსულს, მომავალს,

მიტომ არ მოგვცა უნარი, ნიჭი

და ღვთისა მსგავსი გონიერება,

რომ დაგვიბოდეს უხმარობისგან.

ეს ხომ არ არის ის პირუტყვეული

გულმავიწყობა, ბედწავი ჩვევა,

უზომო ფიქრი ჩვენს დასასრულზე.

ფიქრი ოთხად რომ დაანაწილო,

სიბრძნის ნაწილი მხოლოდ ერთია

სამი ნაწილი კი სიმხდალეა...

მე აღარ ვიცი, იმიტომ ვცხოვრობ

გავიძახოდე — „ასე უნდა ვქმნა!“

რაკი მაქვს ძალა, ნდობა, მიზეზი,

ეს გავაკეთო, — მით მაქვებუნ

ამის ნათელი მაგალითები.

და, ეს ლაშქარიც, აუარება

ხარჯი რომა აქვს და მეთაური

დელიკატური, ნატიფი პრინცი,

რომლის არსება სულ მთლად მოუცავს

ამბიციებს და აგდებულ სახით

ეთამაშება უხილავ ბოლოს.

საფრთხეში იგდებს თავს იმისათვის,

რაც წარმავალი, ბუნდოვანია;

ყველაფრისათვის, რაც ძალუძს

იღბალს,

აღსასრულსა და საშიშროებას,

იმისათვის, რაც ჩირადაც არ ღირს.

ნამდვილად დიდი ადამიანი

ირჯება, თუ აქვს დიდი მიზეზი.

ის ღირსეულად გამოაჩენს თავს



საქართველოს
 ეროვნული
 ბიბლიოთეკა

საქმისთვის, ჩალის ფასად რომ არ
ღირს,

თუ იგი საფრთხით დაემუქრება
მის ღირსებას და პატიოსნებას.

მე რაღას ვჩადი, მამა მომიკლეს,
დედა კი დარჩა ჩირქმოსებულები,
სისხლი, გონება მაქვს უგრძობელი
და ყველაფერი მივაფუჩეჩე.

ახლა ვუსკერი ჩემს სამარცხვინოდ,
რომ სადაცაა დაიღუპება
ოცი ათასი კაცის ლაშქარი,
რაღაც ამო იღუზისთვის,
სრულიად ფუჭი სახელისათვის
საფლავში წვება, როგორც საწოლში,
უნდა იბრძოლოს იმ მიწისათვის
მოლაშქრებებს რომ ვერც კი დაიტევს,
არ კმარა მოკლულთ დასამარხავად.
ო, ამის შემდეგ, მომავალშიაც,
ჩემო ფიქრებო, სისხლიანი ხართ,
არადა, მაშინ არაფრად ღირხართ!

V სურათი

ს ა ს ა ხ ლ ე

**შემოდინ ჰორაციო, დედოფალი
გერტრუდა და ჭენტლმენი**

დედოფალი

ოფელიასთან არ მსურს ბაასი.

ჭენტლმენი

იგი ჯიუტობს, მთლად შეიშალა,
უბედური და საბრალო არის.

დედოფალი

რაო, რა ნებაგ?

ჭენტლმენი

მოთქვამს მამაზე;
რომ ეს ქვეყანა ცბიერიო;
კენესის და ოხრავს,, გულში მჯიღს
იცემს;

აპილიდებდა სულ უმიზეზოდ
და ლაპარაკობს რაღაც უაზროდ,
რაც ნახევარზედ აბდაუბდაა,
მისი სიტყვები არაფერს ნიშნავს
თუმც უთავბოლო ნასაუბრევეში
მსმენელი მაინც აზრსა პოულობს,
თუნდ წესიერად არც კი უსმენდეს,
და იმის ნათქვამს მიკიბ-მოკიბულს
თავის ნაფიქრალს უსადაგებენ.
მისი უესტები, თავის კანტური,
ეს უცნაური თვალთა ხამხამი,

მსმენელს ნამდვილად აფიქრებინებს,
რომ ამ ამბავში რაღაც აზრია
უაზრო, თუმცა ძალზე ბედკრულნი
არცნაურნი

ჰორაციო

სჯობს უთხრათ რამე, თორემ იქნება,
საშიში აზრი რამ გაავრცელოს
ცულად მოწყობილ ჰკვა-გონებაში.

დედოფალი

შემოიყვანეთ.

(ჭენტლმენი გადის)

(გვერდზე)

ჩემს ავადმყოფ სულს,
(სადაც ცოდვები დაბუდებულა),
სათამაშოც კი წყარო ჰგონია
რაიმე მარცხის, უბედურების.
ისე მწვავეა ეს დიდი ცოდვა,
რომ თავს ამქლავნების იმისი შიშით, —
ოდესმე იგი გამომქლავნდება.

(შემოდის ოფელია, ჰკუადაკარგული)

ოფელია

სადაა დანიის ბრწყინვალე დედოფალი?

დედოფალი

რა გნებაგს, ოფელია?

ოფელია

(მღერის)

ვით შევიცნო შენი სატრფო
სხვისი თქმით და ენით,
პილიგრიმის მორთულობით
თუ მისი სანდლებით.

დედოფალი

ოჰ, ჩემო კარგო ოფელია, რას
ნიშნავს ეგ სიმღერა?

ოფელია

რა ბრძანეთ? გთხოვთ მომისმინოთ.
იგი მოკვდა და წავიდა,
ნუ დაუწყებთ ლოდინს.
თავით მწვანე კორდი ყვავის
გულზე ადევს ლოდი.
ო, ჰო!

დედოფალი

კი, მაგრამ, ოფელია...

ოფელია

გვედრებით, დაუგდეთ ყური.

(მღერის)

თოვლივით თეთრ სუდარაში...

(შემოდის მეფე)

დედოფალი

ო, ღმერთო ჩემო, შეხედეთ, მილორდ.

ოფელია

(მღერის)

მოვრთეთ ლამაზ ყვავილებით,
მიწას ისე მივაბარეთ,
ვაფრქვეთ უხვად ცრემლები.

მეფე

როგორ ბრძანდები, მშვენიერო
ქალბატონო?

ოფელია

კარგად გახლავართ, ღმერთმა წყა-
ლობა მოგცეთ! ამბობენ, რომ ბუ ხა-
ბაზის ქალშვილი იყო, ღმერთო, ჩვენ
ვიცი რანიცა ვართ, მაგრამ არ ვიცი
რანი ვიქნებით. ღმერთმა აკურთხოს
თქვენი სუფრა!

მეფე

მამაზე ფიქრობს.

ოფელია

გვედრებით, ამაზე ნუ ვილაპარა-
კებთ. მაგრამ თუ გკითხეს, ეს რას ნიშ-
ნავსო, ასე უპასუხეთ: (მღერის)
ხვალე ვალენტინის დღეა,
გაუჩინდება ალიონს პირი,
მე შენს სარკმელთან გავჩნდები,
გავხდე შენი ვალენტინი.
წამოდგები, ტანთ ჩაიცვამ,
გამომიღებ კარებს მხრებით,
შინ შემიშვებ ქალწულსა და
არასოდეს გავიყრებით.

მეფე

ტურფა ოფელია.

ოფელია

ნამღვილად, აჰ, ყოველგვარი ფიცის
გარეშე, ახლავე დავამთავრებ:

(მღერის)

ვფიცავ ქრისტეს, წმინდა ნაწილს,
კაცი არის უკუღმართი,
სირცხვილია, თავის მოჭრა!
ბოლოს მას დასწყევლის ღმერთი:
ქალი: „სანამ ასე დამკმუჭნიდი,
მთხოვდი ცოლად გაგყოლოდი!“
კაცი: „მოგიყვანდი კიდეც, შენ რომ
საწოლში არ ჩამწოლოდი.“

მეფე

დიდი ხანია, რაც ამ ღღეშია?

ოფელია

იმედი მაქვს, რომ ყველაფერი კარ-
გად დამთავრდება. მოთმინებით უნდა

აღვიჭურვოთ; მაგრამ ცრემლებს ვერ
ვიკავებ, როდესაც წარმოვიდგენ, რომ
ის ცივ სამარეში უნდა ჩააწვინონ. ჩემი
ძმა შეიტყობს ამ ამბავს. გმადლობთ
კეთილი რჩევისათვის. მომართვით ჩემ-
ეტლი! ღამე მშვიდობისა, ქალბატონე-
ბო, ღამე მშვიდობის. ძვირფასო ბანო
ვანო, ღამე მშვიდობის, ღამე მშვი-
დობის.

(გაღის)

მეფე

ახლოს იყავით და უთვალთვალეთ.

(პორაციო გაღის)

აი, შხამი დიდი მწუხარებისა,
მამის სიკვდილი არის სათავე.
აჰა, გერტრუდა, უბედურება
არასდროს მოდის მარტო, ეჟულად,
იგი ზღვასავით გვატყდება თავზე;
ჯერ მამა მოკლეს, მერე ჰამლეტი
მიზეზი გახდა თვითგანძეგების.
ამ ამბის გამო ხალხიც აღშფოთდა,
უსარგებლონი აზრებით, ფიქრით,
დაჩურჩულებენ ამ მკვლელობაზე;
და არც ის იყო ჭკვიანიური, რომ
მისი ცხედარი ჩუმად დავკრძალებთ,
რალაც იღუშალ ფაციფუტობით.
ოფელიაა შესაბრალონი.
გაყრია თავს და იმ ნათელ აზრებს
ურომლისოდაც მხეცებილა ვართ.
და ბოლოს, ესეც ცუდი ცნობაა, —
საფრანგეთიდან ძმა ჩამოსვლია,
ჩუმად მოსულა, ეჭვებით ცხოვრობს,
ამბის მიმტანი მას არ აკლია,
რომ ჩააწვეთონ ყურში შხამივით
მამის მკვლელობის ავი ამბავი
და ყველა ფაქტის უგულველყოფით
ეს ყველაფერი ჩვენ დაგვაბრალონ.
ჰოი, ძვირფასო ჩემო გერტრუდა,
მე სასიკვდილოდ მრავალგან დაჭირის
ერთის მაგიერ ათასჯერ მკლავენ.

(გარედან ისმის ხმაური. შემოდის მაცნე)

დედოფალი

რა ამბავია, რა ხმაურია?

მეფე

შვეიცარელნი, ჩემი მცველები!
უთხარით ჩქარა, კარ! — ითარაჯონ!
რაშია საქმე?

მაცნე

თქვენ თავს უშველეთ!
ოკეანეც კი გადმოხეთქილი
ისე მძვინვარედ არა ნთქავს ნაპირს,
ვით ახალგაზრდა, ჭაბუკი ლაერტ
ამბოხებულთა ხროვასთან ერთად
ამარცხებს მცველებს. მდაბიო ხალხი
მას ლორდს უწოდებს. თითქოს ქვეყანა
ახალა იწყებს თავის ცხოვრებას.
დავიწყებიათ ძველი წარსული,
არად ავდებენ წეს-ჩვეულებებს,
ყოველი სიტყვის კავშირს, დასაბამს.
ყვირიან — „ლაერტს ჩვენ ავირჩიეთ!
ლაერტსი ჩვენი იქნება მეფე!“
ცაში ისვრიან ქუდებს, ტაშს სცხებენ,
ისმის ყიყინა, ზეცას ერთვის ხმა, —
„ლაერტსი ჩვენი მეფე იქნება!
მეფეა ლაერტს!“

დედოფალი

რა სიხარულით
და რა ხალისით მისდევენ ცრუ კვალს!
კვალს აცდენილი დანიის ძაღლნი!

(შემოდის ლაერტს და სხვანი)

მეფე

კარები ძალით შემოამტვრიეს.

ლაერტს

სად არის მეფე?.. თქვენ, ბატონებო,
წადით აქედან.

ხალხი

ჩვენც შემოგვივივით.

ლაერტს

მე გთხოვთ, დამტოვოთ.

ხალხი

კარგი, ჩვენ წავალთ.

ლაერტს

მადლობელი ვარ. კართან დადექით.

(ლაერტსის მსლებლები გადიან)

ბილწო ხელმწიფევე, მომეცი მამა.

დედოფალი

დამშვიდდი, ლაერტს, ჩემო კეთილო.

ლაერტს

სისხლის წვეთიც კი რომ

დამიმშვიდდეს,

მაშინ საქვეყნოდ ბუში მიწოდეთ!

რომ მამაჩემი იყო რქიანი

და დედაჩემის სპეტაკ შუბლს აჯდა

მეძავის დადი.

მეფე

გვითხარი, ლაერტს,

რა მიზეზია ამბოხებულხარ
გიგანტის დარად? თავი ანებე
მაგას, გერტრუდა. ჩემზე ნუ
მეფეს ღვთიური ძალა იფარავს,
ღალატი მხოლოდ შორიშორს უვლის,
სურვილით კი ბევრს ვერას ჩაიდნს.
გვითხარი, ლაერტს, რაზედ
ბობოქრობ?

თავი ანებე, გითხარ, გერტრუდა.
აბა, გვითხარი.

ლაერტს

სად არის მამა?

მეფე

იგი მკვდარია.

დედოფალი

მეფისგან არა.

მეფე

აცალე, მკითხოს მან ყველაფერი.

ლაერტს

რით მიიცვალა? ვერ მომატყუებ.
ჯანდაბას იყოს ერთგულება და
ეშმაკის წილი იყოს აღთქმანი!
სინდისი, ტაქტი აქ რას მიქვივა?!
წყულშიც იყოს! არ მენადლეება
რა მომივა მე ამ ქვეყანაზე,
თუნდაც იმ ქვეყნად. რაც იყოს, იყოს.
მე შურს ვიძიებ. მამიჩემის სისხლს
არვის შევარჩენ.

მეფე

მერე, ვინ გიშლის?

ლაერტს

ჩემი სურვილი. სხვა არაფერი.
რაც შეეხება საშუალებებს,
ისე დაზოგვით გამოვიყენებ,
რომ მცირედიდაც შორს წავალ.

მეფე

ლაერტს,
გინდა შეიტყო სწორი მიზეზი,
შენი ძვირფასი მამის სიკვდილის;
თუ გსურს მაგ შენი შურისძიების
მსხვერპლი გახადო მოძმე, მოძულე,
არ გაარჩიო მტერი, მოყვარე?

ლაერტს

მხოლოდ მტერს ვერჩი.

მეფე

მათი ცოდნა გსურს?

ლაერტს

მის კარგ მეგობრებს გადავებევი;



კეთილ ვარსევით ვაწოვებ ჩემს
სისხლს
და გამოვკვებავ.

მეფე

მაგას შენ ამბობ
ვით კარგი შვილი, წმინდა ჯენტლმენი.
მე ბრალი არ მაქვს მამის სიკვდილში
და გულით ვწუხვარ იმის დაკარგვას.
მძიმედ განვიციდი ამ მწუხარებას.
წარვსდგები შენი მსჯავრის წინაშე, —
დღის ნათელივით რომ გახდეს ცხადი.

(ისმის ხმა გარედან: „გაატარეთ,
შევიდეს“)

ლაერტს

რასა ყვირიან? რა ხმაურია?

(შემოდის ოფელია)

ო, მზის აღმურო ამომწვი ტვინი,
მლაშე ცრემლებო, ღვარად მექვციო,
თვალთ ჩამიშრიტეთ ძალა და გრძნობა!
ზეცას ვფიცავარ, შენს ჰქუაზედ
შემშლელს

სულ ვაზღვევინებ მისხლის მისხლამდე!
მაისის ვარდო, კეთილო დაო,
წმინდა ასულო, ო, ოფელია!
ნუთუ ქალწულის ჰქვა და გონება,
როგორც მოხუცი კაცის სიცოცხლე,
ამ ქვეყნად ასე წარმავალია?
გრძნობის ბუნება ნატიფია და
იგი გვიგზავნის იმ ძვირფას ნიშუშს,
რაც ძლიერ უყვარს.

ოფელია

(მღერის)

კუბოში იწექ სახეახდილი
ლალე, ჰეი, ლალე, ლალე.
ბევრი ცრემლებიც ვღვარე...
მშვიდობით, ჩემო მტრედო!

ლაერტს

ჰქუა რომ გქონოდა და გემუდარა,
შური მეძია, ის ვერ გაჭრიდა
ასე ძლიერად.

ოფელია

შენ უნდა იმღერო — „დაბლა—ძირს,
დაბლა—ძირს“ და ახლა უნდა ბზრია-
ლასავით დატრიალდე, აი, ასე! ის თაღ-
ლითი მოურავია, თავისი ბატონის ქა-
ლიშვილი რომ მოიტაცა.

ლაერტს

ეს ბოდვა ჩემთვის ძლიერ ბევრს
ნიშნავს.

ოფელია

აი, როზმარინი, ეს მოსაგონარია. გე-
ვედრები გიყვარდე, არ დამივიწყო.
კი სამფერა ია იაა, ოცნების ყვავილია.

ლაერტს

ჰქუის დაკარგვის ერთი ნიშანი, —
ოცნება ხსოვნას არა სცილდება.

ოფელია

(მეფეს)

აი, თქვენთვის მოვიტანე კამა, (დე-
ლოფალს) თქვენთვის კი წყალიკრეფია.
ეს ტეგანაც თქვენთვისაა, ზოგიც ჩემია.
ჩვენ შეიძლება კვირადღის წყალობის
ყვავილიც ვუწოდოთ. ო, თქვენ წყალი-
კრეფია განსაკუთრებულად უნდა ატა-
როთ. აი, გვირილა, მე რამოდენიმე
იასაც მოგართმევდით, მაგრამ ყველა
დაჰქვანა, როცა მამა გარდაიცვალა...!
ამბობენ მშვიდად მოკვდაო. (მღერის)
„მოხდენილი რობინი ჩემი სიხარუ-
ლია“.

ლაერტს

ღარდს, მწუხარებას, თვით ჯოჯოხეთსაც
სინატიფეს და სიტურფესა სძენს.

ოფელია

(მღერის)

იგი აღარ დაბრუნდება,
უკან არ დაგვიბრუნდება
აღარ მოვა ის, ეჰ, არა.
მან დატოვა ეს ქვეყანა,
უკან აღარ დაბრუნდება.
წვერი ჰქონდა როგორც თოვლი,
თმებიც ბამბასავით თეთრი.
ის წავიდა, ის წავიდა,
აღარ გვინდა ცრემლთა ფრქვევა,
დაილოცოს მისი სული,
მოვრჩეთ მისი დატირება.

და ყველა ქრისტიანის სულიც დაი-
ლოცოს, ღმერთს ვევედრები. ღმერთს
იყოს თქვენი შემწე!

(გადის)

ლაერტს

ხომ ხედავთ ამას? ო, ღმერთო ჩემო!

მეფე

მე ვიზიარებ შენს მწუხარებას,
ლაერტს, ამაზე უარს ვერ მეტყვი.
მოდო, მოუხმე შენს ბრძენ მეგობრებს,
ვინც შენა ვსურს, და მათ მოგვისმინონ,
მერე განსაჯონ ეს ჩვენი საქმე.

თუ გადაწყვეტენ, რომ მრუდე გზებით რამე კავშირი მაქვს ამ საქმესთან, დავთმობ სამეფოს, სიცოცხლეს,

გვირგვინს, ყველაფერს, რასაც ჩემსაც ვუწოდებ, მაგ შენი გულის შესაჯერებლად. ხოლო თუ არ მაქვს, მაშინ დაწყნარდი და აღიპურვე ჩვენდამი ნდობით. სულის სიმშვიდის მოსაპოვებლად ერთად ვიღვაწოთ.

ლაერტს

მე თანახმა ვარ. მისი სიკვდილი, მალეით დაკრძალვა... უხმლოდ, უაბჯროდ, წესაუგებლად, დაუცველობა ყველა იმ წესის, რაც ღიღებულთა შესაფერია, არც ფორმალური ცერემონია... ყველას სასმენად ესა ლაღადებს, თითქოსდა იყოს ზეციური ხმა. იყოს სამსჯავრო.

მეფე

დასტური მითქვამს; ვინც დამნაშავე აღმოჩნდეს იმას, დე, სამართლის მეხმა უწიოს. ახლა კი მე გთხოვ, წამოდი ჩემთან.

(გაღიან)

VI სურათი

ციხე-სასახლე

შემოდიან ჰორაციო და სხვები

ჰორაციო

ვის უნდა ჩემთან აქ ლაპარაკი?

ჯენტლმენი

მეზღვაურებს, სერ, ამბობენ თქვენთვის წერილები აქვთ გადმოსაცემი.

ჰორაციო

მაშ, უთხარით, რომ აქ შემოვიდნენ.

(მსახური გაღის)

არ ვიცი ქვეყნის რომელ კუთხიდან ვინ მითვლის სალამს, ჰამლეტის გარდა.

(შემოდიან მეზღვაურები)

მეზღვაური

გწყალობდეს ღმერთი, სერ.

ჰორაციო

შენცა გწყალობდეს.

მეზღვაური

მეცა მწყალობდეს, სერ, თუ რამედ ვეპიტნავები. აი, ეს წერილია თქვენთ-

ვის... ეს იმ ელჩისგანაა, ინგლისში რომ მიდიოდა... თუ თქვენ ჰორაციო გქვიათ როგორც დამბარეს.

ჰორაციო

(კითხულობს წერილს)

„ჰორაციო, როცა ეს წერილი გადაათვალიერო, ისე მოახერხე, რომ ეს ყმაწვილები მეფეს შეახვედრო. წერილი აქვთ მისთვის. ორი დღეც არ ვიყავით ლია ზღვაში, რომ სამძრად კარგად აღჭურვილი შეკობრეთა გემი გამოგვედევნა. რაკი ერთობ ნელი სვლით მივდიოდით, მეტი გზა აღარ იყო, ვაქცაცობა უნდა მოგვეკრიფა და გვებრძოლა. შეტაკებისას მათ გემზე აღმოვჩნდი. მაშინვე ჩამოშორდნენ ჩვენს გემს და ტყვედ მხოლოდ მე შევრჩი ხელში. ძალიან გულმოდურადად მომექცნენ ეს ავაზაკები, მაგრამ კარგად იცოდნენ რასაც სჩადიოდნენ: მე კარგ გამოსასყიდს მივცემდი. ეს წერილები მეფემ უნდა მიიღოს, შენ კი ჩემსკენ გამოეშურე, ისევე ჩქარა, როგორც სიკვდილს გაექცეოდი. ისეთი რამ უნდა გითხრა, რომ ენა ჩაგივარდება. თუმცა სიტყვები ერთობ მსუბუქნი არიან ამ მძიმე საქმის გამოსახატავად. ეს კარგი ბიჭები მოგიყვანენ ჩემთან. როზენკრანცმა და გილდენსტერნმა ინგლისი საკენ განაგრძეს გზა. მათზედაც ბევრი რამა მაქვს შენთვის სათქმელი. მშვიდობით.“

(გაღიან)

მარად შენი ჰამლეტ“

მე გაჩვენებთ ვის მისცეთ წერილი, ეს ჩქარა მორჩით და წამიყვანეთ იმასთან, ვინც ეს გამოგატანათ.

(გაღიან)

VII სურათი

ციხე-სასახლე

შემოდიან მეფე და ლაერტსი

მეფე

ვალი სინდისით გადამიხალე და მიგულეებდე მე შენს მეგობრად. ხომ მოისმინე შენი ყურითვე, რომ ღირსეული მამისა მკვლელი ჩემს სიცოცხლესაც ემუქრებოდა.

ლაერტს

ცხადია, მაგრამ ესეც მიბრძანეთ,



რად არ მიუხვდით ბოროტებისთვის ავაზაკს, სიკვდილს რომ იმსახურებს. საფრთხის თავიდან ასაცილებლად; სიდიდის, სიბრძნის და თქვენი ტახტის არ დაიცავით უშიშროება.

მეფე

ო, მხოლოდ ორი მიზეზის გამო, რაც ალბათ სუსტად მოგეჩვენება ჩემთვის კი დიდი მნიშვნელობა აქვს: დედოფალს, დედას, თავს ურჩევნია. დედოფალი კი ჩემს სულთან, არსთან ძალუმადაა გადაჭდობილი; არ ვიცი რაა, ეს ღირსებაა თუ დედოფალის სათნობაა, როგორც ვარსკვლავი სფეროს გარეშე, ისე მე ვერ ვძლებ უიმისობას. ხოლო მეორე მიზეზი ვახლავს ის, რომ უბრალო ხალხს ძლიერ უყვარს, —

ამას ყურსმილმა ვერ მივატოვებ, რომ ანგარიში არ გაუწიო; ამ სიყვარულით, მიდრეკილებით მის ყველა ბრალზე თვალს ხუჭავენ და ოინს კეთილ საქმედ უთვლიან. ვერ გავაჩერებ მე ამ ქარიშხალს, თუ მის წინააღმდეგ ვსტყორცნე ისარი ის ვერ მოაღწევს თავის სამიზნეს და ისევ უკან დამიბრუნდება.

ლაერტს

ასე დავკარგე სულგრძელი მამა, ხოლო ჩემი და ამ ყოფაშია, ვისაც ღირსებით, სრულყოფილებით, თუკი მის წარსულს დავუბრუნდებით, — ტოლს ვერ ვუპოვით მთელს ქვეყანაზე. მაგრამ დადგება შურისგების დროც!

მეფე

ნუ გაიტეხავ შენ მაგით მშვიდ ძილს, ნურც იფიქრებ, რომ გაჩენილნი ვართ ისეთ ლენჩებად, დოყლაპიებად, რომ საფრთხემ ხელი წვეურებში

გეტაცოს

და ეს ჩავთვალთ თავის შექცევად. შენ უფრო მეტი უნდა შეიტყო. მე მამაშენი ძლიერ მიყვარდა, არ გვეჭავრება არც ჩვენი თავი და იმედი მაქვს თვითონვე განსჯი...

(შემოდის მსახური წერილებით)

ახალს რას გვეტყვი?

წერილებია, მილორდ, ჰამლეტის გამოგზავნელობის თქვენ, მეფეო, ეს კი დედოფალს.

მეფე

ჰამლეტისაგან? ვინ მოიტანა?

მსახური

მეზღვაურებმა, ბატონო ჩემო, მე ასე მითხრეს, თუმც არ მინახავს. კლაუდიომ მომცა, იმან მიიღო იმათგან, ვინც ეს ჩამოიტანა.

მეფე

ლაერტს, მინდა რომ შენც მოისმინო. დაგეტოვებ.

(მსახური გადის, მეფე კითხულობს)

„უმაღლესო და უძლიერესო, უნდა გაცნობოთ, რომ თქვენს სახელმწიფოში შიშველ-ტიტველი გადმომსვეს. გთხოვთ დამრთოთ ნება, ხვალ წარმოვდგე თქვენს თვალთა წინაშე. მაშინ მოგახსენებთ (ხოლო უპირველესად ბოდიშს მოგიხდით ამისთვის) ჩემი ასეთი უეცარი და უტყნაური ჩამოსვლის მიზეზს.“

ჰამლეტ

ეს რასა ნიშნავს? ყველა დაბრუნდა? თუ ესეც რაღაც თვალთმაქცობაა? სხვა არაფერი.

ლაერტს

ხელი იცანიო?

მეფე

მასა სჩვევია „შიშველ-ტიტველი“! პოსტსკრიპტუმში კი არის — „ეული“. შენ შეგიძლია მიჩიო რამე?

ლაერტს

არ მესმის, მილორდ. მაგრამ მოვიდეს. ეს გულის ტკივილს შემიმსუბუქებს, როცა ამ სიტყვებს პირში მივახლი: „შენ ჩაიდინე!“

მეფე

თუ ასე იქნა, (ან სხვანაირად როგორ იქნება), ნებას მომცემ, რომ მე გიწინამძღვრო?

ლაერტს

თუ მშვიდობისკენ არ მომიწოდებთ.



მეფე

მე მხოლოდ შენი მშვიდობა მინდა.
რაკილა ახლა იგი დაბრუნდა
და მიატოვა მოგზაურობა,
რომელსაც იგი აღარ განაგრძობს,
მაშინ მე ვურჩევ საქმეს მამაცურს,
რომლის იქით მას სხვა გზა არა აქვს
და ამ რჩევისგან დაილუბება.
მის სიკვდილისთვის არვინ ვაგვეციხავს;
დედაც ვერ განჭკრეტს ამ ჩვენს
ჩანაფიქრს
და მას ფათერაკს გადააბრალებს.

ლაერტს

მაშ მიწინამძღვრეთ, ჩემო ბატონო,
თუ ამა საქმის აღსასრულებლად
მე ამომირჩევთ.

მეფე

ასეც იქნება.
შენს არ ყოფნაში აქ ბევრს
ვაქებდნენ,
ისე რომ ჰამლეტს ყური მოუყარავს,
რომ ბრწყინვალედ ფლობ ერთ
ოსტატობას,
სხვა შენი ყველა ნიჭი, უნარი,
პრინციის გულს შურით არ აავსებდა
ისე, ვით მაგან ხელი დარია.
ჩემის აზრით, ეს არც ისე დიდი
სარისტა არის.

ლაერტს

რა ნიჭსა ბრძანებთ?

მეფე

ახლავაზრობას ქუდზე — ბუმბულთ
ერთობ სჭირდება; ჭეველს უხდება
დაუდევარი, ლაღი სამოსი,
ვით ხანშიშესულს დარბაისლური
მოსართავი და მოსაკაზმავი,
დინჯსა და ჯანსაღ იერს რომა სძენს.
ორი თვის წინათ ნორმანდიიდან
აქ ჩამობრძანდა ვინმე ჯენტლმენი.
მე ვიცნობ ფრანგებს და მიომნია
მათს წინააღმდეგ. მათ შეუძლიათ
ცხენზე ჯდომა და კარგი ჯირითი,
მაგრამ ეს იყო მთლად ჯაღოქარი,
ზედ უნავირზე ამოზიდული,
ცხენს იგი ისე დააგელვებდა,
თითქოს შერწყმული იყო იმასთან.
რა არ ვიფიქრე, გამოვიგონე
ოცნებით ცხენის ჯირითის ფანდი,
იმან მას საქმით გადააჰარბა.

ლაერტს

ნორმანი იყო?

მეფე

დიახ, ნორმანი.

ლაერტს

თავს ვლებ, ლამორდი ის იქნებოდა.

მეფე

სწორედ ის იყო.

ლაერტს

მე კარგად ვიცნობ,
თავისი ერის თვალია იგი.

მეფე

შენი ამბავიც იმან გადმოგვცა,
ფრიად შეაქო ეგ ოსტატობა, —
დაშნის ხმალების ხელოვანება,
განსაკუთრებით დაცვის სიმარჯვე.
ალტაცებულმა წამოიძახა
სანახაობაც ის იქნება, თუ
ხმალში მას ვინმე გამოიწვევსო.
მოფაროკავეთ იმისი ქვეყნის
არ ყოფნით თვალი და არც სისხარტე,
როდესაც მათთან ხმალდახმალ იბრძვი.
ამ შეფასებამ ჰამლეტის გულში
ისეთი შური გამოიწვია,
რომ მაშინ ბრძანა თავის სურვილი,
იქნებ როგორმე ჩამოსულიყავ, რათა
შეჯიბრში შეგერკინებოდა.
ხოლო აქედან...

ლაერტს

რაო მაქედან?

მეფე

ლაერტს, შენ მამას მართლა აფასებ?
თუ ეგ წუხილი არის ნიღაბი
უგულო სახის?

ლაერტს

რად მეკითხებით?

მეფე

იმანედ არა, რომ მეექვევა
შენ არ გიყვარდა მამა, მშობელი.
ვიცი, ამ გრძნობას რომ დრო სჭირდება;
იმასაც ვხედავ და ასეც არის,
ამას ამტკიცებს თვითონ ცხოვრება,
რომ დრო ასუსტებს გრძნობის
ნაპერწყალს
და სიყვარულის მნათებარე აღს,
და ამ პატრუქის ნაწვეი, ნარჩენი
რამოდენადმე სუსტადლა იწვის.

არაფერია ყოველთვის კარგი,
და ეს სიკარგეც რომ აღივსება,
თავის სიჭარბე მოუღებს ბოლოს.
ყოველ განზრახვას ქმედება უნდა,
თორემ განზრახვა გარდაიქმნება,
ან გაუჩნდება იმდენი ზღუდე,
რამდენიცაა ენა თუ ხელი,
ან უბედური შემთხვევა რამე.
მაშინ ეს „უნდა“ დაემსგავსება
დროის გამფლანგველ ქუშსა და ოხვრას,
შემსუბუქებით ვნება რომ მოაქვს.
ჯობს დავუბრუნდეთ ჩვენ ჩვენს

სატკივარს:

ჰამლეტი მოდის; ახლა რას იზამ,
რით დაამტკიცებ, რომ საქმიან ხარ
ღირსეული ძე მამიშენისა
და არა სიტყვით?

ლაერტს

ეკლესიაშიც კი გამოგჭრი ყელს!

მეფე

ნამდვილ კაცის მკვლელს ვერვინ
დაიცავს

ვერც ალაგი და ვეღარც მიდამო.
შურისძიებას არა აქვს ზღვარი.
ეს რომ აღსრულდეს, შინ უნდა დარჩე.
როცა ჰამლეტი აქ დაბრუნდება,
შეიტყობს შენი ჩამოსვლის ამბავს.
ჩვენ აქ მოვიწვევთ იმნაირ პირებს
ვინც შეაქებს შენს ბრწყინვალე უნარს
და ერთი-ორად იტყვიან იმას,
რაც ფრანგმა შენზე ილაპარაკა.
მე საბოლოოდ ერთმანეთს შეგჭრით,
ნიძლავსაც დავდებთ, თუ ვინ ვისა
სჯობს.

იგია ერთობ დაუღვევარი,
ღიღი ბუნების და უეშმაკო,
დაუნებს ის კარგად არც კი გასინჯავს,
ამდაგვარად შენ სრულიად იოლად
და სულ მცირედი წაეშმაკებით,
აირჩევ უფრო წვერმახვილ დაშნას
და უეცარი გამოხდომებით
გაუსწორდები მამის მოკვლისთვის.

ლაერტს

მე თანახმა ვარ. თანაც დაშნის პირს
ჩასაზღელს წავსცხებ, იგი შხამია,
ვიყიდე ვილაც ექიმბაშისგან.
დაშნა რომ მასში ამოაწო და

მერე სულ ოდნავ სისხლს შეუტრიო,
ალარ არსებობს ქვეყნად საფენი,
ნაჯერი ყველა ბალახის წვენი,
რომ იმან სიკვდილს გადაარჩინოს,
ის, ვინც ამ დაშნით გაიკაწრება.
მე ამ საწამლავს წაფუსვამ დაშნას
და თუ გავკენწლავ თუნდაც
მსუბუქად, —
ეს სიკვდილია.

მეფე

ჩვენ ყველაფერი
შემდგომში კარგად ავწონ-დავწონით,
შევარჩიოთ ის დრო და გარემო,
რაც საქმეს უფრო გამოადგება.
ეს წამოწყება თუ ჩაიშლება
და ჩვენი საქმეც გამოძლავდება,
სჯობს არ დავიწყეთ; ჩვენი განზრახვა
განვამტკიცოთ, ან სხვა მოვიგონოთ,
უფრო სისწრაფით რომ იმოქმედებს,
თუ ეს ჩივარდა; წყნარად, ვიფიქროთ.
მაშ ასე, თქვენზედ დავნიძლავდები...
აჰა, მივაგენ!

ორთაბრძოლაში რომ გახტურდებით...
და შეტაკებაც გამძვინვარდება...
ასეთ დროს იგი სასმელს მოითხოვს.
მომზადებული მექნება თასი
„შემთხვევით“... ტუჩი რომ დააქაროს,
თუნდ აიცილნოს ეგ შენი დაშნა
იმ საწამლავში ამოწებულნი,
ჩვენი სასმისი აი, მაშინ გაჭრის.
მაგრამ მოიცა, რა ხმაურია?

(შემოდის დედოფალი)

დედოფალი

უბედურებას უბედობა სდევს.
ერთი მეორეს იქავე მოსდევს.
შენმა დამ თავი დაიხრჩო, ლაერტს.

ლაერტს

დაიხრჩო?! ოო, სად?

დედოფალი

მდინარის პირას, იქ ირიბად დგას
ერთი ტირიფი, მისი ფოთლები
სარკისებრ წყალში რომ ირეკლება:
და ოფელის ტოტებისაგან
ულამაზესი ჯილა დაუწნავს,
ჩაუტნევია შიგ ზიზილები,
ზამბახი, ბაია და ჯადღარები, —
ენაფხიანი იმათ მწყემსები
ერთობ ცუდ სახელს რომ უძახიან,

ხოლო ქალწულნი თავდაპირველნი გარდაცვილ კაცთა თითებს უხმობენ. ჰოდა, ტირიფის ტოტზე უცდია თავის გვირგვინის ჩამოკიდება. ტოტი მომტყდარა და ოფელიაც ყვავილებით მას თან ჩაჰყოლია იმ დაღვრემილ და ცივ მდინარეში. წყალზედ გაშლილა მისი სამოსი, მიტივტივებდა ვით სირინოზი, თანაც უძველეს ჰიმნებს გალობდა, უბედურებას სულაც არ გრძნობდა. იგი გავდაო ისეთ არსებას თვით ბუნებით რომ წყალში გაზრდილა. დიდხანს ეს აღარ გაგრძელებულა, რომ გაიყენთა ტანისამოსი გალობა ბეჩავს შეუწყვეტია და ჩაძირულა უსულო გვამი შლამიან ფსკერზე.

ღაერტს

მასე დაიხრჩო?

ღედოფალი

ღიახ, დაიხრჩო, იგი დაიხრჩო.

ღაერტს

ო, ოფელია, ჩემო საბრალო, ისეც საკმაოდ გაქვს ნესტი, წყალი, ამიტომ ცრემლებს მე შევიკავებ. მაგრამ ასეთი გვექონია ბედი. ბუნებას თავის კანონები აქვს. მოდით, სირცხვილით ვალიართო, რომ ეს მწუხარება რომ გადაივლის, ისეც ისეთი კაცი დავდგებ. მშვიდობით, მილორდ, გულით

მხურვალე

სათქმელი მქონდა, მაგრამ ცრემლებმა ის გაანელა.

მეფე

გავყვეთ, გერტრუდა. რა არ ვიღონე, ძლივს დავამშვიდე! ახლა ვშიშობ, რომ კვლავ არ გაშმაგდეს;

ამიტომ მიყვეთ.

(გაღიან)

V მოქმედება

I სცენა

სასაფლაო. შემოდის ორი მესაფლავე

I მესაფლავე

შეიძლება იმ ქალის ქრისტიანული წესით დამარხვა, თავი რომ მოიკლა?

II მესაფლავე

მე გეუბნები, რომ შეიძლება. ამიტომ სწრაფად გათხარე საფლავი. ამიტომ უეცარი სიკვდილების გამომძიებელმა ეგ საქმე უკვე გამოიძია და დაადგინა, რომ ქრისტიანულად უნდა დაიმარხოსო.

I მესაფლავე

ეგ როგორ შეიძლება, როცა თავის დასაცავად არ დამხრჩვალა?

II მესაფლავე

არ ვიცი, ასე გადაწყვიტეს.

I მესაფლავე

აქ აუცილებელია — „თავის დაცვის დროს“, სხვანაირად არ შეიძლება. ეს არის თავი და თავი: თუ მე განზრახ ვიხრჩობ თავს, ეს მოქმედებას ამტკიცებს, ყოველ ქმედებას კი სამი განზრტობა გააჩნია — მოქმედება, ჩადენა და შესრულება; აქედან გამომდინარეობს, რომ განზრახ დაუხრჩვია თავი.

II მესაფლავე

ახლა მეც მომისმინე, შე კაი კაცო...

I მესაფლავე

მოიცა. აი, აქ არის წყალი, — ძალიან კარგი. აქა დგას კაცი, — კეთილი, ბატონო. თუ კაცი შევა ამ წყალში და თავს დაიხრჩობს, უნდა იმას თუ არ უნდა, — წყალში ჩადის, ეს დაიმასლოვრე. მაგრამ თუ წყალი ამოდის და ახრჩობს მას, მაშინ თვითონ არ იხრჩობს თავს. აქედან გამოდის, რომ იგი არ არის დამანაშავე თავის სიცოცხლის მოსწრაფებაში.

II მესაფლავე

მერე, ეგ არის კანონი?

I მესაფლავე

მაშა, მაშა, ეს არის... საგამომძიებლო კანონია.

II მესაფლავე

სიმართლე გინდა? ეს რომ დიდგვაროვანი ქალბატონი არ ყოფილიყო, ქრისტიანული წესით არავინ დამარხავდა.

I მესაფლავე

მაგაშია საქმე. სამწუხაროა, რომ ან ქვეყნად დიდკაცებს უფრო მეტი უფლება აქვთ დაიხრჩონ ან ჩამოიხრჩონ თავი, ვიდრე მათ ქრისტიან თანამოდ-

მეებს. აბა, შენ იცი, ჩემო ნიჩაბო! ყველაზე უძველესი დიდგვაროვანნი მებაღეები, მიწისმთხრელები და მესაფლავენი არიან. მათ ადამის ხელობა აქვთ.

II მესაფლავე

ადამი თავადი იყო?

I მესაფლავე

ის იყო პირველი, ვინც იარაღით შეჭურვილი დადიოდა.

II მესაფლავე

იმას იარაღი საერთოდ არა ქონია.

I მესაფლავე

შენ ურჯულო ხომ არა ხარ? მასე გესმის საღმრთო წერილი? ის ამბობს, რომ ადამი თხრიდაო. უიარაღოდ გათხრიდა? მე ერთ რამესა გკითხავ, თუ სწორედ პასუხს ვერ გამცემ, მაშინ აღიარე, რომ...

II მესაფლავე

მიდი.

I მესაფლავე

ვინ აშენებს კალატოზზე, გემის მშენებელზე და ხუროზე უფრო მტკიცედ?

II მესაფლავე

სახრჩობელას ოსტატი. ათასობით მღვდელს ამოიჭამს ხოლმე.

I მესაფლავე

მართალი ვითხრა, შენი ჰქვიანური პასუხი მომეწონა. სახრჩობელები კარგად ირჯებიან. მაგრამ ვისთვის ირჯებიან კარგად? იმათთვის, ვინც ავსა ჩადის. ახლა არც შენა სჩადიხარ კარგ საქმეს, როცა ამბობ, რომ სახრჩობელები ეკლესიაზე მკვიდრიაო. სახრჩობელა არც შენ გაწყენდა. ახლა შენა მკითხე, მიდი, ჰე!

II მესაფლავე

მაშ ვინ აგებს კალატოზზე, გემის მშენებელზე და ხუროზე უფრო მტკიცედ?

I მესაფლავე

აბა, მიპასუხე და მერე, თუ გინდა, მთელი დღე თითსაც ნუ გაანძრევ.

II მესაფლავე

ღიახაც, რომ გეტყვი.

I მესაფლავე

აბა, ბრძანე.

II მესაფლავე

ღმერთმანი, ვერ ვამბობ.

(მოწორებით შემოდინან ჰამლეტ და ჰორაციო)

I მესაფლავე

თავს ნუ იტყხავ, იმიტომ რომ შენი ზარმაცი ვირი ცემით ფეხს არ აუჩქარებს. თუ კიდევ ვინმემ ასეთი რამე გკითხოს, უპასუხე — „მესაფლავეთქო“. იმისი გაკეთებული სახლი მერედ მოსვლამდე ძლებს. წადი ახლა და ერთი დიდი ტოლჩა ყელის ჩასასველებელი რამ მოიტანე.

(II მესაფლავე გადის, I მღერის)

როცა ვიყავ ახალგაზრდა, მეც მიყვარდა, მეც მიყვარდა. ტყბილი სიყვარულის გარდა არაფერი არ მენება. არ ვუწუფდი... აჰ... დროს ანგარიშს... ოჰ, არც იყო... უჰ... მისი ხსენება.

ჰამლეტ

ნუთუ ეს კაცი ვერა გრძნობს, რას აკეთებს? საფლავსა თხრის და მღერის!

ჰორაციო

დროის განმავლობაში ეჩვევა იმას, რომ იოლად აიტანოს ის, რასაც აკეთებს.

ჰამლეტ

კი, მასეა. ის ვინც ხელებს ნაკლებ ამუშავებს, უფრო მგრძნობიარეა.

I მესაფლავე

(მღერის)

ასაკი რომ მომეპარა და კლანჭებში ჩამიჭირა, გადამადლო სხვა მხარეში, მიიხრა, აი, ამ სოფელს იყავ, — თითქოს ის ყმაწვილი კაცი არასოდეს გყოფილიყავ.

(ადამიანის თავის ქალას ამოაგდებს)

ჰამლეტ

ამ ქალას ოდესღაც ენა ჰქონდა და სიმღერაც შეეძლო. ეს არამზადა კი ისე ისჯრის მიწაზე, თითქოს პირველი კაცისმკვლელის კაენის ყბის ძვალი ყოფილიყოს! ვინ იცის, იქნებ პოლიტიკოსის თავიც იყო, ახლა კი ეს ვირი ფეხქვეშა თელავს. კაცი, რომელიც თავის დროზე, თვით ღმერთის მოტყუებასაც კი ახერხებდა, არა?

ჰორაციო
შესაძლოა, მილორდ.

ჰამლეტ
ან კარისკაცისა, ყოველდღე რომ ამბობდა — „დილა მშვიდობისა, ჩემო ბატონო! როგორ ბრძანდებით, ჩემო ბატონო?“ ან შესაძლოა ლორდი „იმანო“ ბრძანდებოდა, რომელიც ცხენს უჭებდა ლორდ „ამანოს“, იმ იმედით, რომ უფეშქაშებდნენ, ჰა, რას იტყვი?

ჰორაციო
სრულიად შესაძლებელია, მილორდ.

ჰამლეტ
კი ასეა. ახლა კი ლედი მატლების ულუფაა, ქვედა ყბა აკლია და მესაფლავე ნიჩაბს უკაკუნებს კინკრისხოში. აი, შესანიშნავი გარდაქმნა, ჩვენ რომ ამის დანახვის უნარი შეგვწევდეს. ნუთუ ეს ძვლები ისეა გაუფასურებული, რომ მხოლოდ რიკტაფელას თამაშიდა შეიძლება? ასეთი ფიქრისაგან ლამის შუბლი გამისკდეს.

I მესაფლავე
(მღერის)

ასეთ სტუმრის შესახვედრად
წერაქვი და ბარი, ბარი,
თიხის ორმო ამოვთხაროთ,
სულარად ერთი ზეწარი.
(მეორე თავისქალას ამოაგდებს)

ჰამლეტ
აჰა, მეორეც. ხომ შეიძლება, რომ ეს კიდე ვეჟილის თავი იყო? სად არის ახლა ნატიფი, ცბიერი და ორიგინალური არგუმენტები, მისი საქმეები და ოსტატური ხრიკები? როგორ აძლევს ნებას ამ გაუთლელ ხეპრეს, რომ თავისი ტალახიანი ბარი გოგრაში უჩაჩქუნოს და არ ემუქრება, რომ ასეთი შეურაცხყოფისათვის უჩივლებს და სასამართლოში მიაბრძანებს? ჰა, როგორია, ეს ვაჟბატონი თავის დროზე დიდ მამულებს ყიდულობდა თავისი საგირავნოთი, ნასყიდობის წიგნით, ვალდებულებებითა და ზღვევინებით. ნუთუ მისი საურავები და თავდებობები იმით დამთავრდა, რომ თავი ტალახით გამოეტენა? ნუთუ მის ორმავე თავდებასაც კი სხვა ნასყიდობებში არ

ათავდებებენ, ამ ერთი მტკაველი მწის მეტს, რომლის სიგრძე-სიგანეს წყვილი ნასყიდობის ქალაღი დაფარავს. ეს ლეგალური დოკუმენტები მისი მიწების ვადაცემის შესახებ ამ ყუთში ძლივს ჩაეტეოდა. ამის შემკვიდრეს ამის მეტი არა დარჩა რა, ჰა?

ჰორაციო
ერთი ნამცეციც არ დარჩენია მეტი, მილორდ.

ჰამლეტ
პერგამენტს ცხვრის ტყავისაგან აკეთებენ, არა?

ჰორაციო
დიახ, მილორდ, და ხბოს ტყავისგანაც.

ჰამლეტ
ცხვრები და ხბორები არიან, ვინც მაგაში გარანტიას ეძებს. ერთი ამ ყმაწვილს უნდა გამოველაპარაკო. ეი, ეგ ვისი საფლავია?

I მესაფლავე
ჩემი, სერ.
(მღერის)
ორმო ამოვთხაროთ მკვიდრად,
ასეთ სტუმრის დასახვედრად.

ჰამლეტ
მე მგონი ნაღდად შენია, რაკილა შიგა ვწევხარ.

I მესაფლავე
თქვენ, სერ, შიგ არ ვწევხართ, მაშ არც თქვენია. მე კი შიგ არა ვწევარ, მაგრამ ჭერ მაინც ჩემია.

ჰამლეტ
სტყუი, რომ შენია, თუმცა შიგ ბრძანდები და ამბობ ჩემიაო. ეგ მკვდრისთვისაა და არა ცოცხლისთვის; ისე რომ ცრუპენტელა კაცი ხარ.

I მესაფლავე
ეგ კი ცოცხალი ტყუილია, სერ. ჰოდა, ისევ უკან დაგიბრუნდება.

ჰამლეტ
რა კაცისთვისა თხრი მაგ სამარეს?

I მესაფლავე
კაცისთვის არა ვთხრი, სერ.

ჰამლეტ
მაშ, ქალისთვის?

I მესაფლავე

არც ქალისთვის.

ჰამლეტ

ვინ უნდა დამარხოთ?

I მესაფლავე

ერთი ვინმე, რომელიც ქალი იყო, სერ; ღმერთო, შენ შეიწყალე იმისი სული, ახლა იგი მიცვალებულია.

ჰამლეტ

დიდი თავდარწმუნებული კაცია ეს გაიძვერა! ამას მიკიბულ-მოკიბულად არ უნდა ველაპარაკოთ, თორემ ორაზროვნობით ბოლოს მოგვიღებს. ღმერთს გეფიცები, ჰორაციო, ამ უკანასკნელს ამ წელში მე შევამჩნიე, რომ გლეხები სიტყვა-პასუხში თავადებს ტოლს არ უღებენ. დიდი ხანია მესაფლავე ხარ?

I მესაფლავე

იმ დღიდან, რა დღესაც ჩვენმა ბოლო მეფემ, ჰამლეტმა, ფორტინბრასი დამარცხა.

ჰამლეტ

რამდენი ხანი გავიდა მას შემდეგ?

I მესაფლავე

ეგ აღარ იცით? მაგას ყველა სულელი გეტყვით. ეგ სწორედ იმ დღეს მოხდა ახალგაზრდა ჰამლეტი რომ დაიბადა, აი, ის რო გავიჟდა და ინგლისში გააგზავნეს.

ჰამლეტ

ბიჭოს! რატომ გააგზავნეს ინგლისში?

I მესაფლავე

იმიტომ რომ აურია. იქ ტვინს დაულაგებენ. თუ არადა, არც ისე დიდი ბედენაა.

ჰამლეტ

რატომ?

I მესაფლავე

იმიტომ რომ იქ ამას ვერავინ შეამჩნევს. იქ ყველა იმასავით გიჟია.

ჰამლეტ

პრინცი რამ გააგიჟაო?

I მესაფლავე

ძალიან უცნაურმა ამბავმაო, ასე ამბობენ.

ჰამლეტ

რა „უცნაურმა ამბავმაო“?

I მესაფლავე

იმან, რომ ჭკუა დაკარგაო.

ჰამლეტ

რა ნიადაგზეო?

I მესაფლავე

დანის ნიადაგზეო. მე ოცდაათი წელია მესაფლავე ვარ, ბიჭობიდან ამ ხელობას მივდეგ.

ჰამლეტ

აღამიანის გვამი რამდენ ხანსა ძლებს მიწაში გაუხრწნელად?

I მესაფლავე

ეე, თუ სიკვდილამდე არ გაიხრწნა, ხომა გვეყვს დღეს ბევრი ათაშანგიანი, დამარხვამდეც რომ ძლივს მიატანენ ხოლმე, ასე რვა, ცხრა წელს გაძლებს. დაბალი ცხრა წელს ძლებს.

ჰამლეტ

ეგ სხვებზე მეტხანს რატომა ძლებს?

I მესაფლავე

იმიტომ, სერ, რომ მისი ტყავია ისე გამოყვანილი თავისი ხელობის წყალობით, რომ წყალს დიდხანს უძლებს, წყალი კი პირველი გამხრწნელია ამ ბოზიშვილის გვამისა. აი, ეს თავისქალა ოცდასამი წელია მიწაში დევს.

ჰამლეტ

ეგ ვილასია?

I მესაფლავე

ერთი ბოზიშვილი, გიჟი ვინმესი. შენ როგორა გგონია, ვისი უნდა იყოს?

ჰამლეტ

არ ვიცი.

I მესაფლავე

შავი ჭირი ამის გიჟ თავსა! ერთხელ მთელი ბოთლი რაინის ღვინო თავზე გადამსხა. ეს თავისქალა, სერ, იყო იორკისა, მეფის ხუმარასი.

ჰამლეტ

ესა?

I მესაფლავე

სწორედ ესა.

ჰამლეტ

აბა, ერთი მაჩვენე. (აიღებს თავისქალას). ეე, საბრალო იორკ! მე მას ვიცნობდი, ჰორაციო, დიდი ხუმარა კაცი იყო, ბრწყინვალე იუმორის პატრონი.

ათასჯერ შეგუჯენივარ ზურგზე. ახლა რა საზიზღრობაა ამის წარმოდგენა! გული ყელში მეტყინება. აი, აქა ქონდა ტუჩები, მე რომ ხშირად მიკოცნია. სად არის შენი ხუმრობა? შენი კუნტრუში, სიმღერა, შენი ნაპერწკლიანი ოხუნჯობა, მთელ მაგიდას რომ ახარხარებდა? ფლარაფერი შემოგრა, რომ შენი დაკრეჭილი კბილები მასხარად აიგდო? სულ ჩამოგვარდა ყბა? წადი ახლაც რომელიმე ქალბატონის ოთახში და უთხარი, რომ თუნდ ერთი ადლი ფერუშმარილით გაიგლისოს სახე, ბოლოს მაინც ასეთ შესახედაობას მიიღებს. ამაზე აცინე. გთხოვ, ჰორაციო, ერთი რამ მითხარი?

ჰორაციო

რა, მილორდ?

ჰამლეტ

როგორა გგონია ალექსანდრეც ამდაგვარად გამოიყურება მიწაში?

ჰორაციო

ზუსტად მასე.

ჰამლეტ

და ასევე ყარს? ფუჰ!

(თავისქალას მიწაზე დებს)

ჰორაციო

ზუსტად მასე, მილორდ.

ჰამლეტ

რა უბრალო რამედ შეიძლება გადავქცეთ, ჰორაციო! ხომ შეიძლება გონების თვალთ მივყვეთ ალექსანდრეს ღირსეულ მტვერს და კასრის საცობში მივაგნოთ მას?

ჰორაციო

მასეთი ცნობისმოყვარეობით თუ ჩავეძიეთ, მაშინ შეიძლება.

ჰამლეტ

არა, გეფიცები, ერთი ბეწოთითაც კი არა, ყოველგვარი ჭარბი ცნობისმოყვარეობის გარეშე, უბრალოდ მივსდიოთ, მაშ ასე: ალექსანდრე მოკვდა, ალექსანდრე დამარხეს, ალექსანდრე მტვრად იქცა. მტვერი — მიწა; მიწისგან იქმნება თიხა; ჰოდა, ამ თიხისაგან, ალექსანდრე რომ გადაიქცა, რატომ არ შეიძლება გაკეთდეს საცობი და დაცოს ლუდის კასრს?

და კეისარი გარდიქცა თიხად და გამოლესეს იმით ნახვრეტი, სუსხიან ქარს რომ არ გაემსჯვროს მთელ მსოფლიოს რომ თავზარს

სცემდა

კედლის ბზარს ჩულავს, რომ

აიცილონ

ზამთრის ქარბუქის ზუზუნი, ქროლვა.

წყნარად, ცოტა ხნით! აქ მეფე

მოდის.

(შემოდინან მეფე, დედოფალი, ლაერტს, მოახვენებენ ოფელიას კუბოს, მოსდევს ლორდათა პროცესია და დვითხმეტყველების დოქტორი)

აი, დედოფალიც და კარისკაცნიც.

ვის მოყვებიან, ან ვის მარხავენ?

ამ მოკლე წესით და რიტუალით?

ეს იმას ნიშნავს, რომ მიცვალებულს

სასოწარკვეთილს, უგუნურ ხელით

მოუსწრაფია თვისი სიცოცხლე.

დიდგვაროვანი, ჩანს, უნდა იყოს.

აქ მოვეფაროთ. თვალი ვადევნოთ.

(ჰამლეტი და ჰორაციო განზე

გადგებიან)

ლაერტს

კიდევ რა წესი უნდა ავუგოთ?

ჰამლეტ

ეს ლაერტსია, ღირსეული და კეთილშობილი, კარგი ყმაწვილი.

ლაერტს

კიდევ რა წესი?

დოქტორი

რაც, შესაძლოა, ჩვენ აღვასრულებთ, რის ნებაც გვქონდა.

მისი სიკვდილი იყო საეჭვო.

სულის ახსნა რომ არ შეგვეცვალა

მალალ ბრძანებით, ის იწყებოდა

აი, ამ მიწაში განუწმენდელი

განკითხვის დღემდე. ლოცვის მაგიერ

ზედ მივაყრიდით ქვა-ლორღს და

ნამუსრს.

მას კი არ გუნეს ქალწულთ გვირგვინი,

უბიწოების წმინდა ყვავილი,

და ზართა რეკვით აქ მოვაცილებთ

უკანასკნელსა განსასვენებელს.

ლაერტს

მეტს ველარაფერს ვერ შევასრულებთ?



ლოქტორი

მეტს ველარაფერს. მაშინ წაერწყმედლი მიცვალეზულთა წესის აგებას, ჩვენ რექვიემს მას ვერ ვუგალობებთ, ეს განტევებულ სულებს შეჰფერით.

ლაერტს

მაშ ჩაასვენეთ იგი საფლავში. ამის უმანკო, წმინდა სხეულზე გაიფურჩქნება ლურჯთვალა ია! შენ ამას გეტყვი, უგულო მღვდელო, რომ ანგელოზად ჩემს დას შერაცხენ, შენ კი თაღლითად და გაიძვერად!

ჰამლეტ

ეს მშვენიერი ოფელიაა?

დელოფალი

(ყვავილებს აყრის)

აჰა, ლამაზო, ტურფა ყვავილი, მშვიდობით იყავ, მშვიდად იძინე. მე მეგონა, რომ შენ გახდებოდი ჰამლეტის ცოლი და მე მოვრთავდი შენს საქორწინო ტურფა სარეცელს და არა საფლავს.

ლაერტს

ათეცო ჯავრო, ასმაგად წყეულ თავზე დაატყდი იმას, ვინაც შენ ბოროტი საქმით ჰკუა აგირია, გონი წაგართვა! ჭერ დამაცადეთ, მიწას ნუ აყრით, ერთხელ კიდევ მსურს გადავეხვიო.

(ჩახტება სამარეში)

გაღმოგვაყარეთ ცოცხალსაც, მკვდარსაც, სანამ ამ ვაკეს მთებად არ აქცევთ, ძველ პელიონზედ უფრო უმაღლესს, ან ზეცის გუმბათ, ცისფერ ოლიმპზე.

ჰამლეტ

(წინ წამოდგება)

ვინ არის იგი, ვისი გოდებაც ასე გულიდან მოედინება. და მწუხარება ისე ღაღადებს, რომ გზააზნეულ ვარსკვლავებსაც კი მოაჯადოებს და თავზარს დასცემს და ერთ ადგილზე მათ გააქვავებს ვით მწუხარებით დაკოდილ მსმენელს. ეს მე ვარ ჰამლეტ, დანიის პრინცი.

ლაერტს

ემშაკის კერძო!

(საფლავიდან ამოხტება და ხელს სტაცებს ჰამლეტს)

ჰამლეტ

კულად ირჯები, გამიში ხელი, ყელში ნუ მიჭერ, თუმცა არა ვარ მე ფიცხი კაცი, მაგრამ არც ხელის წამოსაკრავი. ჰკუა იხმარე და მოდი, შემეშივი.

მეფე

გააშველეთ!

დელოფალი

ო, ჰამლეტ, ჰამლეტ!

ყველა

ბატონებო!...

ჰორაციო

დაწყნარდი, მილორდ.

(მათ გააშველებენ)

ჰამლეტ

ამისთვის მზად ვარ ხმაღში გავიხმო, ვიდრე თვალთ ჩინი არ ჩამიჭრება.

დელოფალი

ო, რისთვის, შვილო, რის გულისათვის?

ჰამლეტ

მე ის მიყვარდა. ათასი ძმაც კი ჩემსავით მას ვერ შეიყვარებდა. იმის გულისთვის შენ რას იზამდი?

მეფე

ო, ეგ გიყია, ლაერტს, იცოდე.

დელოფალი

ღვთის გულისათვის, გთხოვ მოუთმინო.

ჰამლეტ

მიჩვენე ერთი, შენ რას იზამდი? დაიღვრებოდი ცრემლების გუბედ? თავს ქვას ახლიდი? იმარხულებდი? ან დაიგლეჯდი კბილით შენს სხეულს? ბალღამს დაღვედი? რკინას გაკენეტი? მეც ვიზამ მაგას. რაო, აქ მოხველ მხოლოდ იმისთვის. რომ იზღუქუნო და ჩემს საქიმზოდ ჩახტე საფლავში, რომ მასთან ერთად დაგმარხონ უცებ? მეც შენთანა ვარ, მაგასაც ვიზამ. და რაკი მთებზეც დასძარი სიტყვა, თავს მილიონი აკრი დაგვექცეს, ვიდრე ეს მიწა ზეცას მისწვდება და მზე მას მწვევრავს არ გაურუჯავს, ოსას მთა კი კორძს დაემსგავსება! ხოლო თუ გნებავს ბრტყელ-

ბრტყელი სიტყვა,

მეც ვიცი ეგა.

დელოფალი

ეს სიგიყეა.

ასეთი ბნელა ჩქარა გაუვლის
და დამშვიდდება მერე მტრედით,
ოქროს ღინღლიან ხუნდებს რომ
დაჩეკს

და თავს ჩაქინდრავს.

ჰამლეტ

ეს მიბრძანეთ, სერ,
მე რა მიზეზით მექცევით მასე?
მუღამ მიყვარდი. ამას მოვეშვათ.
დე, ჰერკულესმა ქმნას რაცა ძალუძს;
კატამ იკნავლოს, ძალღმა იყევოს.

(გადის)

მეფე

გთხოვ, ჰორაციო, თვალი ადევნო.

(**ჰორაციო მიყვება ჰამლეტს.**)

მიმართავს ლაერტს.)

შენ მოთმინება გმართებს ზედმეტი.
გახსოვს, წუხელ რაც ვილაპარაკეთ?
ამ საქმეს ჩქარა მოვეუღებთ ბოლოს.
ჩემო გერტრუდა, შენს ვაჟიშვილზე,
ასე თუ ისე, გეჭიროს თვალი.
აი, ეს საფლავი სამარადისო,
დაგვრჩება როგორც ცოცხალი ძეგლი;
ჩქარა დადგება მშვიდი დროება.
მანამდისინ კი მოთმენა გემართებს.

(ყველანი გადიან)

II სცენა

სასახლე

შემოდინა ჰამლეტ და ჰორაციო

ჰამლეტ

ამაზე კმარა; ახლა სხვა რამ ვთქვათ;
ხომ გახსოვს მთელი გარემოება?

ჰორაციო

კი, მახსოვს, მილორდ.

ჰამლეტ

ჰოდა, ჩემს გულში,
რადაცა შფოთი მიქოთქოთებდა,
რამაც თვალი არ მომახუჭინა.
ისე ვიწექი ვით მეამბოხე,
მძიმე ხუნდებით ხელ-ფეხ შეკრული, —
და უცებ (ღმერთმა დალოცოს „უცებ“),
მოდინი ვთქვათ, რომ აჩქარება
სწორედ ასეთ დროს გვიშველის ხოლმე,
როცა ღრმა აზრი დაღუპულია.
ამით კი უნდა გონზედ მოვეგოთ,
რომ ჩვენს აღსასრულს ღმერთი
სძენს ფორმას

უფროვე უხეშს, ვიდრე ჩვენა გვსურს

ჰორაციო

ეგ მასე არის.

ჰამლეტ

ჩემს ოთახიდან
იმ სიბნელეში გამოველ გარეთ,
ტანთ მოვიხურე ზღვის მოსასხამი,
ხელის ცეცებით მივაგენი მათ.
ის წერილები ჩუმად მოვპარე
და ჩემს ოთახში დავბრუნდი ისევ.
ამან იმდენად გამამამაცა,
საფრთხემ ზრდილობაც გადამაფიყა
და გავხსენ მათი დიდი პაექტი.
ჰოდა, იქ ვნახე მე, ჰორაციო, —
ჰოი, მეფეთა გაიძვერობა!
ზუსტი ბრძანება, განმტკიცებული
მრავალი ჯურის განმარტებებით,
რომ ეს დანიის სასარგებლოა
და, რა თქმა უნდა, ინგლისის სარგოც;
რომ დიდი საფრთხე ემუქრებოდათ
თუკი დამრთავდნენ სიცოცხლის ნებას.
როგორც კი წერილს წაიკითხავდნენ
ალარაფერს არ დალოდებოდნენ,
არ დაეცლიათ ჯალათისათვის
ცულის ალესვა, პირის აწყობა,
და ჩემთვის თავი გაეგდებინათ.

ჰორაციო

როგორ იქნება?!

ჰამლეტ

აი, წერილი;
გადაიკითხე აუჩქარებლად.
გინდა გაიგო მერე რა ვქენი?

ჰორაციო

რალა თქმა უნდა!

ჰამლეტ

ჰოდა, ამგვარად,
გაბმული ასეთ ბოროტებაში,
სანამ მე რამეს მოვიფიქრებდი,
იმათ დაიწყეს თავის თამაში.
ამიტომ შევთხზე სულ სხვა ბრძანება.
შემდეგ ლამაზად გადავათეთრე,
ისე, როგორც თვლის მთავრობის
ხალხი,
რომ სიმდაბლეა ეს სუფთად წერა;
ბევრი ვიშრომე, აქ გამომადგა
ადრე ნასწავლი ეს ხელოვნება.
გინდა გაიგო თუ რა დავწერე?

ჰორაციო

დიახ, ბატონო.

ჰამლეტ

დაბეჭითებით
 ასეთი თხოვნა თვით მეფისაგან, —
 რაკი ინგლისი არის მოხარკე
 სერიოზული და პატიოსანი,
 რომ სიყვარული ორ მეფეს შორის
 უნდა აყვავდეს და გაიფურჩქნოს,
 რომ მეგობრობა უნდა განმტკიცდეს,
 მშვიდობას ედგას თავთავთ გვირგვინი,
 და იყოს მტკიცე ურთიერთობა;
 ბევრი სხვაც იყო ასეთი რჩევა
 და სერიოზული შეგონებანი;
 მიტომ წერილის გაცნობისთანვე,
 დიდი თუ მცირე დავის გარეშე,
 მომტანნი მყისვე უნდა მოიკლან, —
 შეწყალებისთვის დროც არ მიეცეთ.

ჰორაციო

მერე, წერილი როგორ დაბეჭდეთ?

ჰამლეტ

მაგაშიც ზეცის ნება გვმართავდა.
 ქისაში მამის ბეჭედი მედო,
 ქვეყნის ბეჭედი მისი ასლია,
 წიგნი დავეცე პირველის ფორმით,
 მოვაწერე და ადგილზე დავდე.
 მისი გამოცვლა ვერვინ გაიგო.
 მეორე დღეს კი მეკობრებს შევხვდით,
 იქ რაც შეგვემოთხვა, შენ უკვე იცი.

ჰორაციო

მაშ გილდენსტერნი და როზენკრანცი
 თვის გზას ეწვიენ.

ჰამლეტ

იმათ ხომ მაინც
 სწორედ ასეთი საქმე უყვარდათ.
 მათზე სინდისი სულაც არ მქენჯნის.
 დალუბვა თავის თავს დააბრალონ.
 მდაბიოსათვის სახიფათოა
 ძლიერთა ამა ქვეყნის საქმეში
 ჩარევა, ანდა, თუნდაც მოქცევა
 მათ დაუნდობელ დარტყმათა შორის.

ჰორაციო

მეფეც ამას ჭკობა!

ჰამლეტ

როგორ გგონია,
 ნუთუ არ არის ეს ჩემი ვალი,
 რომ ვინც მომიკლა მეფე და მამა,
 გარყვნა, წაბილწა მან დედაჩემი,
 მეფედ არჩევის ჩემს იმედებშიც
 ჩამეჩარა და მახე დამიგო,
 ესე მზაკვრულად მოსდო ანკესი

ჩემს სიყრმესა და პირად ცხოვრებას,
 ის ღირსი არის ჩემივე ხელით
 გადაეუხადო სამაგიერო
 და ეს არ არის დასაგმობელი;
 რად უნდა მივცე წყლულს საშუალება
 ფესვი გაიდგას ჩვენს ბუნებაში
 და მომავალში იქცეს სიავედ?

ჰორაციო

ინგლისით მოვა მოკლე ცნობა თუ
 რით დამთავრდება მაგისი საქმე.

ჰამლეტ

მოკლე იქნება. კიდევ მაქვს ვადა.
 კაცის სიცოცხლე ერთი წამია.
 ოლონდ იმაზე ძლიერ ვწუხვარ, რომ
 ლაერთსთან თავი ვერ შევიკავე.
 მე იმის ხვედრში ჩემს ბედსაც ვხედავ
 შევეურიგდები. თუმცა ნამდვილად
 მისმა ფაფხურმა მწუხარებისას
 მეც გამაბრაზა.

ჰორაციო

წყნარად, ვინ მოდის?
 (შემოდის ახალგაზრდა ოსრიკ,
 კარისკაცი)
 ოსრიკ

კეთილი იყოს, ბატონიშვილო, თქვე-
 ნი დანიაში დაბრუნება.

ჰამლეტ

უმდაბლესი მადლობა, სერ. (გვერდ-
 ზე ჰორაციოს) შენ იცნობ ამ მწერს,
 ტანჯაორს?

ჰორაციო

(გვერდზე ჰამლეტს)

არა, მილორდ.

ჰამლეტ

(გვერდზე ჰორაციოს)

ეგ ღვთის წყალობაა, რომ არ იცნობ,
 იმიტომ რომ მაგისი ცნობა დიდი დანა-
 კლისი არ არის. ამას ვეებერთელა მა-
 მულეები აქვს, ჩინებული მიწები. სანამ
 პირუტყვი პირუტყვთ ბატონი იქნება,
 მაგისი ხოჭიკი მეფის მაგიდასთან იდგ-
 მება. ეს ჭკაა, ოლონდ, მე ასე მოგახ-
 სენებდი, ჭუჭყიან საქმეში კარგად გარ-
 კვეული ჩიტი.

ოსრიკ

მოწყალეო ხელმწიფე, თუ თქვენს
 უმალღესობას დრო გააჩნია, მინდოდა
 მისი უდიდებულესობის დანაბარების
 მოხსენება,

ჰამლეტ

მთელი გულისყურით გისმენთ, სერ, ოლონდ ჯერ ქუდი გამოიყენეთ როგორც წესია, მაგას თავზე იხურავენ.

ოსრიკ

გმადლობთ, თქვენო უმაღლესობავ, აქ ძალიან ცხელა.

ჰამლეტ

არა, გარწმუნებთ, ძალიან ცივა; ჩრდილოეთის ქარიც უბერავს.

ოსრიკ

ღიახ მილორდ, ნამდვილად ცივა.

ჰამლეტ

მაგრამ მე მგონია, რომ ჩემი აღნაგობისათვის ჩახუთული ჰაერია და ძალიან ცხელა.

ოსრიკ

ღიახ განსაკუთრებით, მილორდ; ძალიან ჩახუთული ჰაერია, თითქოს... ვერკი კი გამომიტყვამს როგორია. ოლონდ, მილორდ, მისმა უდიდებულესობამ მიბრძანა გადმოგცეთ, რომ თქვენზე დიდ ნიძლავს ჩავიდა. საქმე იმაშია, სერ, რომ...

ჰამლეტ

გვედრები არ დაივიწყო... (ცდილობს ქული დაახუროს)

ოსრიკ

ნამდვილად, ჩემო კეთილო მილორდ, ნამდვილად ასე მიჩვენია. სერ, დიდი ხანი არ არის, რაც სასახლეში ლაერტსი მობრძანდა... გარწმუნებთ, ეს არის უზადო ჯენტლმენი, სხვადასხვა გამორჩეული თვისებებით შემკული, ბრწყინვალედ უჭირავს თავი საზოგადოებაში, დაჯილდოებულია შესანიშნავი გარეგნობით. სამართლიანობა მოითხოვს იტყვას, რომ იგი სანიმუშო მაგალითია ჩვენი მცირემაჟულიანი აზნაურებისთვის. თქვენ თითონვე ნახავთ, რომ ყველა სიკეთე გააჩნია, რაც კი ჯენტლმენს უნდა ქონდეს.

ჰამლეტ

სერ, თქვენს მიერ მისი აღწერა უნაკლოა; თუმცა ადამიანის ასე დაქუცმაცება არითმეტიკულ მეხსიერებასაც კი თავბრუს დახვევს. მიუხედავად იმისა, რომ ყოველნაირად ვცდილობთ აღვე-

მატოთ მის ღირსებებს, მაინც ერთ ადგილზე ვიტკეპნებით, სად ჩვენ და სად ის, ვერ ვუსწრებთ მისი ნავის სარბილას. მაგრამ ამ კუმშარიტ ქებათა აღვლენაში მე მას მივიჩნევ სულით დიდ პიროვნებად, ხოლო მის უძვირფასეს და უიშვიათეს თვისებათა სრული ასახვა, მისი ორეულობა, მხოლოდ სარკეს თუ ძალუძს, სხვა ვინც ამას მოიწადინებს, მხოლოდ მის აჩრდილს თუ წარმოაჩენს.

ოსრიკ

თქვენი უმაღლესობა ბრძანებს ერთობ უტყუარად.

ჰამლეტ

აზრი, სერ? რატომ ვახვევთ თავს ამ ჯენტლმენს ჩვენს უხეშ ამონასუნთქს?

ოსრიკ

რა ბრძახეთ, სერ?

ჰორაციო

სხვისი ნათქვამის გაგება შეუძლებელია? უნდა გაიგოთ, სერ, ნამდვილად.

ჰამლეტ

რას ნიშნავს ამ ჯენტლმენის ასე ხსენება?

ოსრიკ

ლაერტსის?

ჰორაციო

(გვერდზე ჰამლეტს)

ქისა დაუცარიელდა. ყველა ოქროს სიტყვა დახარჯა.

ჰამლეტ

ღიახ, იმისი, სერ.

ოსრიკ

მე ვიცი, რომ თქვენ საქმეში ჩახედული ბრძანდებით...

ჰამლეტ

იმედია ეგ იცით, სერ; თუმცა, სიმართლე რომ მოგახსენოთ, ეგ დიდად საქმეში არ გახლავს ჩემთვის. მაშ რაო, სერ?

ოსრიკ

თქვენ კარგად მოგეხსენებათ მისი ბრწყინვალეობის ლაერტსის ღირსებანი...

ჰამლეტ

მე იმის აღიარებასაც კი ვერ გავხედავ, რომ რაიმეში ვედრები მის ბრწყინ-

წვალეზას. ადამიანის კარგად ცოდნა, საკუთარი თავის ცოდნა.

ოსრიკ

მე მის იარაღზე მოვახსენებთ, სერ; მისი რეპუტაცია ამ საქმეში, მისი ხელოვნება, შეუღარებელია, ბადალი არა ჰყავს.

ჰამლეტ

რა არის მისი იარაღი?

ოსრიკ

დაშნა და ხანჯალი.

ჰამლეტ

ეს არის მისი იარაღი... შემდეგ?

ოსრიკ

მეფე, სერ, ნიძლავზედ ჩავიდა ექვს არაბულ ცხენს, ლაერტი კი, რამდენადაც მე ვიცი, ექვს ფრანგულ დაშნას და ხანჯალს თავისი მოწყობილობით: ქამრებით, სათრეველებით და ასე შემდეგ. სამი სათრეველა მინც ძალიან საუცხოო რამ არის, დახვეწილი გემოვნებით, დელიკატურად შესრულებული, ერთობ მიესადაგება ტარს და დიდი ოსტატობითაა გაკეთებული.

ჰამლეტ

რას უწოდებ შენ სათრეველას?

ჰორაციო

(გვერდზე ჰამლეტს)

მე ვიცი, რომ მაგასთან წიგნის ველზედ გაკეთებული ახსნა-განმარტებითი კომენტარები დაჭირდებოდათ.

ოსრიკ

სათრეველა, სერ, ეს საბმური ვახლავთ.

ჰამლეტ

ეგ სახელი შესაფერისი იქნებოდა, ხმლის მაგიერ ზარბაზანი რომ გვეკიდოს გვერდზე. მანამდე კი ისევ საბმურად დარჩეს. მაშ ასე! ექვსი არაბული რაში — ექვსი ფრანგული დაშნის, მათი მორთულობისა და სამი სათრეველას საპირისპიროდ, — ფრანგული ნიძლავი დანიურის წინააღმდეგ რატომ ჩავიდნენო ამ ნიძლავს, როგორა ბრძანეთ?

ოსრიკ

მეფე, სერ, დაენიძლავა, სერ, რომ თორმეტ შეტაკებაში იგი მხოლოდ სამ-

ჯერ მეტს დაგკრავთ, მეტს ვერა. იგი ჩავიდა ნიძლავს ასეთ ანგარიშზე თორმეტით ცხრა. თუ თქვენი უდიდესი ბუღალსობა ინებებს პასუხის გაცემას, ტურნირის დაწყება ახლავე შეიძლება.

ჰამლეტ

მე რომ უარი შევეუთვალო?

ოსრიკ

მე ვამბობ, მილორდ, პირადად თუ გამოხვალთ ასპარეზზე.

ჰამლეტ

სერ, მე ამ დარბაზში ვიქნები, ამ დროს აქ ვვარჯიშობ ხოლმე. თუ მის უდიდებულესობას ასე ნებავეს, მოიტანონ დაშნები, ხოლო იმ ჟენტლმენსაც თუ სურს და მეფეც თავის სიტყვაზე დგას, ვეცდები მოვიგო ეს ნიძლავი მისთვის. თუ არა და სირცხვილი და რამოდენიმე ნახმლევი შემჩრება.

ოსრიკ

მაშ ასე გადაცე?

ჰამლეტ

აზრი ეს გახლავს, სერ, მერე თქვენ იცით სიტყვაკაზმულობით როგორ შეამკობთ.

ოსრიკ

ეგ საქმე მე მომანდეთ, თქვენო უდიდებულესობავ.

ჰამლეტ

გულწრფელად თქვენი, გულწრფელად თქვენი. (ოსრიკ გადის). კიდევ კარგი, რომ თვით ენდობა თავის თავს, თორემ კაცისშვილს ენა არ მოუბრუნდება მაგის სასარგებლოდ.

ჰორაციო

ეს ახლად გამოჩეკილი წიწილაც გაიქცა თავზე ნაჭუჭქაშაოცმული.

ჰამლეტ

ეგ დედის ძუძუსთანაც მასეთი ცერემონიალური ზრდილობით იფოლორცებდა, სანამ მოწოვდა. ესეც და ბევრი სხვაც მაგის მოდგმიდან, მე რომ ვიცი, გუნდრუქს უქმევენ ამ უფარგის საუკუნეს, მხოლოდ ფეხისხმას არიან აყოლილნი, საკუთარი ზერელე უნარიც კი არ გააჩნიათ ხალხთან შეხვედრისა და დალაპარაკებისა; გამოსთქვამენ უაზრო და ქარაფშუტა აზრებს; აქაფებულ,

შეშხუნა სასმელივით ერთობ პატივ-
ცემულნი არიან მაღალ საზოგადოება-
ში, მაგრამ რომ შეუბერო, მაშინვე საპ-
ნის ბუშტივით გაქრებია.

(შემოდის ლორდი)

ლორდი

მილორდ, მისმა უდიდებულესობამ
ახლაგაზრდა ოსრიკის პირით საღამო
შემოგივალათ. მან ამბავი მოართვა,
რომ თქვენ ამ დარბაზში ელთ. ახლა
მე გეახელით, გავიგო, ინებებთ თუ არა
ლაერტსთან ასპარეზობას, თუ გადადე-
ბა გირჩევნით?

ჰამლეტ

ჩემი გადაწყვეტილება უცვლელია.
ის მეფის სურვილს ემთხვევა. თუ მით
აწყობთ, მე მზადა ვარ. ახლა თუ მერე,
ერთნაირად ვიქნები ამისადმი განწყო-
ბილი.

ლორდი

მეფე, დედოფალი და დიდებულები
აქეთ მობრძანდებიან.

ჰამლეტ

კეთილი იყოს მათი მობრძანება.

ლორდი

დედოფალს ნებავს, ვიდრე შეჯიბრი
დაიწყებოდეს, თავაზიანად მოექცეთ
ლაერტსს.

ჰამლეტ

კარგ რჩევას მაძლევს.

(ლორდი ვადის)

ჰორაციო

ამ სანაძლეოს თქვენ წააგებთ, მი-
ლორდ.

ჰამლეტ

არა მგონია. რაც ის საფრანგეთშია,
მე გამუდმებით ვვარჯიშობ. წესით მე
უნდა მოვიგო. მაგრამ შენ ვერ წარმო-
იდგენ, რა სევდა მაწევს გულზე. თუმ-
ცა ეს ახლა არაფერ შუაშია.

ჰორაციო

არა, კეთილო მილორდ...

ჰამლეტ

კი, ეს, რა თქმა უნდა, სისულელეა.
რალაც წინათგარძნობაა, რომელიც ქალს
თუ შეაშფოთებს.

ჰორაციო

რაიმე თუ არ მოგწონთ, მაშინ დაე-
მორჩილეთ გულისთქმას. მე გავაფრთ-

ხილებ, რომ აღარ მოვიდნენ, ვერ ბრძა-
ნდება-მეთქი გუნებაზე.

ჰამლეტ

არაფრის გულისათვის, არავითარი
გულისთქმა. ბელუტას სიკვდილშიც კი
ღვთის ხელი ურევია. თუ ახლა იქმნა,
მაშ მერე აღარ მოხდება; ხოლო თუ მე-
რე არ მოხდება, მაშ ახლა უნდა იქმნას.
თუ ახლა არ მოხდა, მაშინ მომავალში
მანაც მოხდება. ყოველთვის მზად უნ-
და ვიყოთ. აღამიანი თავიდან ვერ
აიცილებს იმას, რაც შუბლზე აწერია,
რა მოხდება რომ აიცილოს? მოსახდე-
ნი უნდა მოხდეს.

(მსახურებს შემოაქვთ და აწყობენ
მაგიდებს. შემოდიან მენაღარანი, მე-
დოლოები და ოფიცრები. შემოდის მე-
ფე, დედოფალი, ოსრიკ და დიდებუ-
ლები; მოაქვთ დაშნები, ხანჯლები და
ღვინის სასმისები; შემოდის ლაერტსი)

მეფე

აქ, მოდი, ჰამლეტ, მომეცი ხელი.
(მეფე ხელს ჩამოართმევინებს ჰამლეტს
და ლაერტსს. ჰამლეტის ხელს ხელში
ჩაუდებს ლაერტსს)

ჰამლეტ

ბოდიში ლაერტს, რომ გაწყენინე,
შენ მაპატიებ როგორც ჭენტლმენი.
მეფის ამაღამ ეს უკვე იცის
და, იმედია, შენც ყურს მოკრავდი
გონების სენმა როგორ დამჩაგრა.
რაც ჩავიდინე ამით შეველახე
შენი ღირსება, პატიოსნება,
დასაგმობია უხეში ქცევა...
და ვაცხადებ ეს სიგიჟე იყო.
ჰამლეტმა ლაერტს შეურაცხყო?
არა, ჰამლეტი მაგას არ იზამს,
როდესაც იგი თავს არ ეკუთვნის
და შეურაცხყოფს ამ დროს მეგობარს,
მაშინ ჰამლეტი არ სჩადის ამას,
მაშ ვინა სჩადის? მისი სიგიჟე.
თუ ასეა, მაშ განზე გავდგები,
ჰამლეტი ამის ბრალს ვერ იყისრებს.
უგონობაა ჰამლეტის მტერი.
ჰო, სერ, მე მთელი კარის წინაშე
უარს ვაცხადებ განზრახ მტრობაზე.
შენც მომიტევე დიდსულოვანად.
ესტყორცნე ისარი მე სახლის მიღმა
და ძმა დავეკრი.

ლაერტს

გულით დავწყნარდი.
თუმც ამ საქმეში ყველაზე ძლიერ
ის უნდა მთხოვდეს შურისძიებას.
მაგრამ ღირსება არ მეთანხმება,
ვერც შევრიგდებით, სანამ უფროსნი,
პატივცემული, მკაცრი მსაჯულნი
მშვიდობისკენ არ მომიწოდებენ,
რათა სახელი არ შემელახოს.
მანამდისინ კი შენგან მოძღვნილი
სიყვარულია სიყვარულის წილ,
მას არ შევბღალავ.

ჰამლეტ

მეც მაგ აზრის ვარ.
ახლა კი ამ ძმურ შერკინებაში
სუფთად ვიბრძოლებ, ნიძლავისათვის.
მოგვართვით დაშნა. აბა, დავიწყეთ.

ლაერტს

დავიწყეთ. დაშნა მეც მომაწოდეთ.

ჰამლეტ

ბლავგი მახვილი ვიქნები, ლაერტს,
და ფონი შენი ხელოვანების.
ეს უვიცობა ჩემი ამ საქმის
შენს ოსტატობას წარმოაჩინებს.
ვით კუნაპეტი დამე ნათელყოფს
ბრწყინვალე ვარსკვლავს.

ლაერტს

დამცინით, მილორდ.

ჰამლეტ

არა, ვფიცავარ აი, ამ მარჯვენას.

მეფე

აბა, მიართვი, ოსრიკ, დაშნები.
შენ სანაძლეო ხომ იცი, ჰამლეტ?

ჰამლეტ

შესანიშნავად, ჩემო ბატონო,
თქვენი ნიძლავი სუსტ მხარეზეა.

მეფე

მე არა ვშიშობ, ორივეს გიცნობთ;
რადგან ეს უფრო გაწაფულია,
ორთავე მხარე გავათანაბრეთ.

ლაერტს

ეს მემძიმება; სხვა გამასინჯეთ.

ჰამლეტ

ეს დაშნა მომწონს. ერთი სიგრძე აქვთ?
(ემზადებიან ბრძოლისათვის)

ოსრიკ

ღიახ, ბატონო.

მეფე

ეგ ფიალები

აავსეთ ღვინით და აქ დამიდგით.
თუ ჰამლეტ დაჰკრავს პირველს ან
შემდეგს

ან უბასუხებს დარტყმას დარტყმითვე,
შედლუხით ამცნონ ეს ზარბაზნებმა
და აღდგებულეს ჰამლეტს თვით
მეფე,

თასში კი ჩავდებ აი, ამ მარგალიტს,
თავის გვირგვინში რომ ატარებდა
სრულად დანიის ოთხი ხელმწიფე.
მომართვით თასი. დე, დაფდაფები
მესაყვირებებს შეეხმიანონ,
საყვირები კი მეზარბაზნეებს,
ზარბაზნებმა კი ზეცას აუწყონ
ცამ დედამიწას, რომ ახლა, ამ წამს —
„მეფე ჰამლეტის სვამს

სადღეგრძელოს“, —

აბა, დაიწყეთ.

(ისმის საყვირების ხმა)

თქვენც, მსაჯულებო,
კარგად ადევნეთ მახვილი თვალი.

ჰამლეტ

აბა, დავიწყეთ.

ლაერტს

დავიწყეთ, მილორდ.

(იწყება შეჯიბრი)

ჰამლეტ

არის!

ლაერტს

არ არის.

ჰამლეტ

მსაჯულთა აზრი?

ოსრიკ

არის ძალიან აშკარა დარტყმა.
**(ისმის დაფდაფების, საყვირების ხმა
და ზარბაზნების გრიალი; მოქმედება**

გრძელდება)

ლაერტს

კარგი, ბატონო, ვცადოთ ახლიდან.

მეფე

ჯერ შეიცადეთ, მომეცით თასი,
ეს მარგალიტი, ჰამლეტ, შენა.
შენს სადღეგრძელოს მე ვსვამ ამ
თასით.

მიართვით კათხა.

ჰამლეტ

ჯერ მოვათავოთ;
ეგ შერე იყოს; აბა, დავიწყეთ.

(იბრძვიან)
კიდევ მოგარტყი, ახლა რას იტყვი?
ლაერტს
ნამდვილად მომხვდა; არა უარყოფ.
მეფე
ჩვენი ძე იგებს.

დედოფალი
გაოფლიანდა.
და დაიღალა, მძიმედა სუნთქავს.
აქ მოდი, ჰამლეტ, ჰა, ხელსახოცი,
ოფლი გაქვს შუბლზე, გადაიწმინდე.
მე შევესვამ შენი წარმატებისთვის!

ჰამლეტ
ძვირფასო მადამ!
მეფე
ნუ სვამ, გერტრუდა.
დედოფალი
მე დავლევ, მილორდ, გთხოვ
მომიტევო.

(სვამს)
მეფე
(გვერდზე)
ეს მოწამლული ფიალა იყო;
ახლა ძალიან გვიანდა არის.
ჰამლეტ
ჯერ მე არ შევესვამ, მერე... თანდითან.

დედოფალი
მომიახლოვდი, სახე შეგიშრო.

ლაერტს
ახლა კი დავკრავ იმას, ბატონო.
მეფე
არა მგონია.

ლაერტს
(გვერდზე)
ეს საქმე მინც
ჩემი სინდისის წინააღმდეგია.

ჰამლეტ
მოდი, მესამედ. შენ ხუმრობ, ლაერტს.
გთხოვ, რომ იბრძოლო მთელი
ძალღონით,
ისე შექცევი, ვით ნებეიერ ბავშვს.

ლაერტს
ასე გგონიათ? აბა, დავიწყოთ.

(იბრძვიან)
ოსრიკ
ორივეს ასცდა.

ლაერტს
ახლა ხომ მოხვდა!
(ლაერტსი დაქრის ჰამლეტს. შემდეგ

**ჩხუბში და არეულობაში შეცვლიან
დაშნებს და ჰამლეტი დაქრის ლაერტს)**
მეფე
ჰეი, გააშველეთ, ძლიერ გაშმაგდნენ.

ჰამლეტ
არა, ერთხელაც... ერთხელაც ვცადოთ!
(დედოფალი დაეცემა)

ოსრიკ
ოჰო, დედოფალს მიხედეთ, ჩქარა!
ჰორაციო
ორივე მებრძოლს სისხლი ჩამოსდის.
როგორ ბრძანდებით, ბატონიშვილო?

ოსრიკ
როგორ ხართ, ლაერტს?
ლაერტს
როგორც კოდალა,
თავის მახეში რომ გაებმება.
ღალატისათვის თვითვე ვისჯები.

ჰამლეტ
ჰა? დედოფალი როგორ ბრძანდება?
მეფე
სისხლის დანახვამ გახადა ცუდად.

დედოფალი
არა, სასმელი... იმის ბრალია!
ო, ჩემო კარგო, ძვირფასო ჰამლეტ!
ღვინო, ეს ღვინო... მოწამლული ვარ.

(კვდება)
ჰამლეტ
ო, ბოროტებავ! ჩაეკრთეთ კარი!
ეს ღალატია, ვინ ქმნა, მოვძებნოთ!

ლაერტს
იგერ აქ არის, ო, ჰამლეტ, ჰამლეტ,
მოწამლული ხარ, ჩქარა მოკვდები,
ვერა წამალი ველარ გიშველის.
ნახევარ საათს თულა გაატან.
მუხანათობის იაზარი ხელთ გაქვს
პირალესილი და მოწამლული.
ეს ვერაგობა მე მომიბრუნდა
და აქა ვწევარ, ველარც ავდგები,
იქ დედაშენიც მოწამლულია.
ძალა აღარ მაქვს. მეფე, ო, მეფე
დამნაშავეა...

ჰამლეტ
მაშ ეს მახვილი
მოწამლულია? ქმენ შენი საქმე!
(მახვილს ჩასცემს მეფეს)

ყველა
ეს ღალატია!

მეფე

ო, მეგობრებო,
მომეშველენით, მან დამპყრა მხოლოდ.

ჰამლეტ

სისხლის აღმრევო და კაცის მკვლელი,
ო, დაწყევლილ დანისს მეფევი!
აჰა, დალიე, თვალიც შიგა ძევის?
გაჰყევ დედაჩემს.

(მეფე კვდება)

ლაერტს

თვისი მიეზლო.

ეს საწამლავი მან შეამზადა.
კეთილშობილო ჰამლეტ, ჩვენ ახლა
ერთმანეთს უნდა ეს მივუტევოთ, —
არ მოგეკითხოს შენ ჩემი სისხლი,
ნურც მამაჩემის სიკვდილი ცოდვად
და შენც შემინდე შენი სიკვდილი!

(ლაერტის კვდება)

ჰამლეტ

შეგინდოს ზეცამ! ახლავე მოგდევ;
უკვე მკვდარი ვარ მეც, ჰორაციო.
ო, დედოფალო, საწყალობელო,
მშვიდობით იყავ! თქვენ, ვინც აქ
დგახართ

ასე შემკრთალნი, გაფითრებულნი
ამ ამბის ცქერით, როგორც უსიტყვო
აქტიორები ან მაცქერალნი
ამ მოქმედების. მე დრო აღარ მაქვს
(რადგან სიკვდილი, მკაცრი ჭალათი
მაგრად მტაცებს ხელს) მე
მოგითხრობდით...
დაევხნათ ამას. ვკვდები, ჰორაციო...
შენ ცოცხალი ხარ და მოუყევი
ჩემი მიზეზი უწყესივრობის,
ვისაც ამისი ვაგება ნებაეს.

ჰორაციო

ეგ არ იქნება. მე დანიელი
არა ვარ, ძველი რომაელი ვარ,
თასში ჩარჩა და...

ჰამლეტ

თუ ვაჟკაცი ხარ
მომეცი თასი, ხელი გაუშვი.
მე დავლევ მაგას. ო, ღმერთო ჩემო,
რა სამარცხეინო სახელს დავტოვებ,
თუ ეს ამბავი, რაც თავს გადამხდა
დარჩება ასე გაუმხეღელი.
ჰორაციო, თუ გულში ჩაგრჩები,
რადაცა დროით ანებე თავი
განცხრომით ყოფნას და ნეტარებას, —

ამ ყოვლად უხეშ, სასტიკ ქვეყანას
ამცნე ტკივილით ჩემი ამბავი.

(ჰორიდან ისმის მარშის ხმა)

ოსრიკი გადის.)

რა ხმაურია? ომის ხმასა ჰგავს.

(შემოდის ოსრიკი)

ოსრიკი

პრინცი. ფორტინბრას გამარჯვებული
დაბრუნებულა პოლონეთიდან.
ინგლისის ელჩთა პატივსაცემად
ძღვევა შედლუხს.

ჰამლეტ

ვკვდები, ჰორაციო!
ძლიერმოქმედი ეს საწამლავი
მთლად მომერია და სულს მიხუთავს.
ველარ ვიცოცხლებ იმდენხანს კიდევ,
რომ ინგლისიდან ცნობა შევიტყო.
მაგრამ ამას კი წინასწარ ვამბობ,
ფორტინბრასს უნდა ხვდეს არჩევანი.
მე ჩემს მომავლად ხმას ვაძლევ იმას.
მას გადაეცი ჩვენი ამბავი,
ამის მიზეზი... შემდეგ დუმილი.

(კვდება)

ჰორაციო

აჰა, დადუმდა დიადი გული.
მშვიდობით იყავ, ძვირფასო პრინცი,
ანგელოზები ტბილი გალობით
გაგყვენენ შენს მუდმივ სამყოფელამდე.

(ისმის მარშის ხმა)

რატომ გაისმის დაფდაფების ხმა?

(შემოდის ფორტინბრას, ელჩები,

მედაფდაფები, მედროშეები)

და თანხლებნი)

ფორტინბრას

აბა, სად არის?

ჰორაციო

რას ეძებთ თვალით?
თუ ჰირს და ვარამს, — აჰა, აქ არის.

ფორტინბრას

მიცვალებულთა გროვა მოწმობს, რომ
აქ დიდი ხოცვა-ჟლეტა ყოფილა.
ოო, სიკვდილო, ამპარტავანო!
რა ნადიმს მართავ შენს სამყოფელში,
ამდენ დიდებულთ სიცოცხლეს უსპობ
ერთი უღმობელ, სისხლიან დარტყმით.

ელჩი

ეს საზარელი სანახავია;
ინგლისით ცნობაც დავავიანეთ
და ყურთასმინაც ჩაჩმობილია,

იმის, ვინც უნდა მოგვისმინოს ჩვენ,—
აღსრულდა მისი ბრძანებულება,
რომ როზენკრანცი და გილდენსტერნი
მკვლარნი არიან; ამის მაღლობას
ახლა ვინ გვეტყვის?

ჰორაციო

ის არ გეტყობათ,,
ვისგანაც ელით; თქმაც რომ შეეძლოს.
მათი მოკვლა არ უბრძანებია.
მაგრამ რადგანაც ზუსტად მობრძანდით
ამ სისხლიან და ბედშავ საქმეზე, —
თქვენ პოლონეთის ომიდან მოხვალთ,
თქვენ ინგლისით ხართ

მობრძანებული,—
ბრძანეთ ცხედარნი რომ მოათავსონ
შემადლებულზე, რომ ყველამ ნახოს.
მეც ნება დამართეთ ჩემთვის უცნობ
ხალხს

მოვუყვებ, თუ ეს საქმე ვით მოხდა.
და თქვენ მოისმენთ არაბუნებრივ
ავხორციობის და სისხლიან ამბავს,—
თითქმის უეცარ მართლმსაჯულებას,
წარმოუდგენელ, სასტიკ მკვლელობას,
ეშმაკურ ხრიკით, ძალდატანებით
ადამიანთა სიკვდილით დასჯას:
დაბოლოს აი, ამ ვერავ მზაკვრობას,
რაც თავს დაატყდათ ამის წამომწყებთ
ამას ყველაფერს მე თქვენ

მოგიტხოვრებთ

სრული სიმართლით.

ფორტინბრას

მამ მოვისმინოთ;
უხმეთ დიდებულთ, რომ აქ დაესწრონ.

მე მწუხარებით ჩემს ბედს შევხვდები,
მეც გამაჩნია ზოგი უფლება
ამ სახელმწიფოს მართვა-განგებვის,
ახლა ვაცხადებ, — ეს უფლება და
უადრესობა მიხმობს ამაზე.

ჰორაციო

მაგის შესახებ მეც მაქვს სათქმელი,
იმის ხმას მეფის ამ არჩევანზე
ქნება დიდი ზემოქმედება.
რაც მე დაგპირდით, დროზე

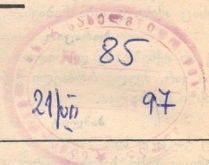
აღსრულდეს,
უნდა ვიჩქაროთ, ხალხი მღელვარებს,
ხოლო როცა ის აზრით მძვინვარებს,
მამინ ეწყობა ყველა მზაკვრობა;
მეტია მარცხი, უბედურება
და ხდება ყველა დიდი შეცდომა.

ფორტინბრას

ჰამლეტი, როგორც მხნე ჯარისკაცი
ასწიეთ ოთხი კაპიტნის ხელით.
ტახტზე ასვლა რომ ამას დასცლოდა,
ის იქნებოდა ბრწყინვალე მეფე.
უნდა მივაგოთ მხედრის პატივი,
მხედრული მარში ჟღერდეს ხმამაღლა
და რიტუალი რაც ომს შეშვენის.
მათი ცხედრებიც გადაასვენეთ,
ასეთი ხედი ბრძოლის ველს შვენის;
აქ ვერ ჩანს კარგად. ახლა კი წადით;
ჯარმა შედღუხით სცეს მას პატივი.

(ჟღერს სამგლოვიარო მარში;
ისმის ზარბაზნთა ქუხილი)

ინგლისურიდან თარგმნა
ზურაბან ბაგვაზაშვილმა



გადაეცა წარმოებას 8.05.96.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 24.12.96.

საბეჭდი ქაღალდი 5.

ქაღალდის ფორმატი 70X108^{1/16}

ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 11,5

სააღრიცხვო-სავაჭრომცემლო 18,9

შეკვეთა 520 ტირაჟი 250

შპსი 1.5 ლარი