

# ს ე ლ ი ბ რ ა

1-2-3·96

# სელოვნება

შურნალი



სამშენებლო

1921 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს —  
თავისუფალი სელოვნება

I-2-3-96

შურნალის დამაარსებელია „სელოვნების“ რედაქცია და  
საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრო —

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ქორეოგრაფია  
ტელევიზია

მთავარი რედაქტორის  
მთადგომი  
ლ. შარა ელიოზაშვილი

მხატვრული რედაქტორი გავლე შავჩიანკო

საქართველოს შურნალ-გაზეთების  
გამომცემლობა „სამშობლო“  
- თბილისი, 1996

რედაქციის მისამართი: 380002 თბილისი, უწნაძის ქ. № 18  
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

შურნალი რეგისტრირებულია საქართველოს რესპუბლიკის იუსტიციის  
სამინისტროს მიერ, № 0739

# ნოქარგია:

## თეატრი

მიხეილ თუმანიშვილი — სულ რაღაცას მელოდები	85
თამაზ შეტრეველი — ეზრაის ხარხარი (კიეა)	99
უილიამ შექსპირი — პამელი (კიეა)	142

## სახვითი ხელოვნება

ირმა მათიაშვილი — სურათის კონცეფცია დავით კაკაბაძის თეორიულ ში- გოქმედებაში	2
მიხაილ ალპატოვი — მხატვრული ნაწარმოების სიცოცხლე	55
მიხაილ ალპატოვი — ბრეიგელის „ბრმაზი“	57
მიხაილ ალპატოვი — ველასკანის „ოლივარი“ პერიტაჟში	65
მიხაილ ალპატოვი — დომიე	73
მიხაილ ალპატოვი — მაიოლი	81

## კინო

ჯივად დოლიძე — კოვკოური კინოს „ოქროს ხანა“	13
თენგიზ გოშაძე — კიდევ ორი ფილმი ომაე	86

## მუსიკა

მარია ნადარეიშვილი — ოსტინატოს ფორმები ევროპულ კონფორმულ მუსიკაში	28
ევგენი მაჟავარიანი — სინარული, სეკუნდ... იგივე (საქართველოს სახელმწიფო სიმობიანი კვარტეტის თბილისში ჩამოსვლის ბაგო)	40
ნატო ზუმბაძე — ამინდის სავმდებრელები მართვალ ქალთა სასიფიერო ტრადიციებში	45
ნუნუ ვიორგოზიანი — მოსაზრება (ავთანდილ ბალოვანი)	52

## ხელოვნება

# საქართველოს კონსტრუქციის დაპირება

## საბჭოთა კავშირის თეორიულ შექმნადად

### ირაკ აბოთაშვილი

საბჭოთა კავშირში კონსტრუქციის საქით-  
ხი დავით კაკაბაძისათვის, ისევე რო-  
გორც მისი თანადროული ხელოვნებისა-  
თვის, ძირეული პრობლემაა, როგორც  
მისი სამხატვრო შემოქმედება, ისე თე-  
ორიული განსჯა ამის უშუალო გამოვ-  
ლენა; დასრულებული მხატვრული ნა-  
წარმოები, როგორც შედეგი ხელოვანის  
შემოქმედებისა, თავის თავში მოიცავს  
ლოგიკურად გააზრებულ კანონზომიერ-  
ებებსა და მოტივებს. დავით კაკაბაძის  
შემოქმედება, რომელიც სერიულობას  
ემყარება, ამისი თვალნათელი დადასტუ-  
რებაა, მხატვრული შემოქმედებისათვის  
პრინციპის მოძიება, შერჩევა და გააზ-  
რება კა აუცილებლად მოითხოვს  
როგორც ეპოქის არსის შეცნობას, რო-  
მელიც აღნიშნული აქვს „მაშინიზმისა“  
და „დინამიზმის“ ხანად, ასევე „წარსულ  
საუკუნეთა მხატვრობის მანაოვართა  
გააზრებას“; ანუ ტრადიციის საფუძე-  
ლების გაცნობიერებას და მის ამოქმე-  
დებას უკვე ახალ, თავისთავად დამოუ-  
კიდებელი ღირებულების წესით წარ-  
მოებს.

ტრადიციულ კულტურასა და მის მხა-  
ტვრულ პრინციპებთან მიმართება აქტუ-

ალურ თემად უღერს მთლიანად 1910-  
1920-იანი წლების ხელოვნების სხვა-  
დასხვა დარგში მოღვაწე შემოქმედთა-  
თვის. თუმცა წარსულთან დამოკიდებუ-  
ლება განსხვავებული ხასიათით იჩენს  
თავს და შეეხება როგორც მხატვრული  
ფორმის, ასევე სიუჟეტისა და მასში  
დასმული პრობლემის გადაწყვეტას. ან-  
ტიკურობა, რენესანსული კულტურა და  
ფრანგული კლასიციზტური ხელოვნება  
მნიშვნელოვან სააზროვნო მოტივებად  
იქცნენ მოდერნიზტებისათვის. ილუსტ-  
რაციისათვის საკმაო იქნება ხსენება პი-  
კასოს დეკორაციებისა და კოსტიუმების  
„ანტიგონეს“ დადგმისათვის, ჟან კოქ-  
ტოს „ანტიგონე“ და „ორფეოსი“, ერიკ  
სატის სიმფონიური დრამა „სოკრატე“,  
ონგერის „პორაციუსი“, სტრავინსკის  
„ოიდიპოს მეფე“, „ორფეოსი“ და „აპო-  
ლონ მუსაგეტი“. ასევე, XX ს-ის პრო-  
ზის საეტიკო ქმნილება — ჯოისის „უდი-  
სე“, რომელსაც ჰომეროსის „ოდისეას“  
სქემა უღევს საფუძვლად, ხოლო მხატ-  
ვრული სახეების გახსნაში უხვდაა შე-  
ქმნილი რემინისცენციები. შეიძლება  
ითქვას, რომ კლასიციზმი და ზოგადად  
კლასიკური ეპოქების ტრადიციების

მნიშვნელობა XX ს-ის დასაწყისისათვის, ანალოგიურია შუასაუკუნეებისა და ბერძნული არქაული ხელოვნების როლისა რომანტიზმის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში. მათთვის განუყოფელი ღირსება შეიძინა ჰუმანისტური და მისი ტრადიციების განმგრძობი ეპოქების მორალურ-ეთიკურმა ღირებულებებმა.

დავით კაკაბაძისათვის საკაცობრიო მოღვაწეთა შორის ერთნაირად მნიშვნელოვანია ევროპული ცივილიზაციის როგორც ანტიკური და რენესანსული, ბიზანტიური და გოთიკის, ასევე არაევროპული, მსოფლიოს სხვადასხვა კულტურები, მაგრამ მხატვრული პრინციპის საკითხთან და მისი გადაწყვეტის მეთოდთან დაკავშირებით ნათელია ის პრიორიტეტი, რომელსაც იგი ანიჭებს შემოქმედების „კლასიციზმის მეთოდზე“ დამყარებას, რომლის შედეგადაც მიიღება დამთავრებული სურათი როგორც ფორმის, ისე სხვა დანარჩენ კანონზომიერებათა შეცნობისა და გააზრების შედეგი. დავით კაკაბაძისა და მისი თანადროული მოდერნისტული ხელოვნების დამოკიდებულება კლასიკური ეპოქებისადმი შეიძლება განიმარტოს ამ ეპოქის მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული ფორმათქმნალობის ზოგადი პრინციპების ხასიათით, რაც ვლინდება როგორც ხელოვნების სხვა სახეობათა დაზგური ფორმებისაკენ სწრაფვაში და არქიტექტურასთან არსებული სინთეზიდან მათი დამოუკიდებლად გამოყოფით, ასევე ცალკეული ნაწარმოების მხატვრული სტრუქტურით და ხელოვნების, როგორც შემეცნების საშუალებად გააზრებაში. რომანტიზმი კი „როგორც მეთოდი, გამოიხატება ნების სრულ თავისუფლებაში არსებული კანონების თავისუფალ ხმარებაში და მის უარყოფაშიც, შემთხვევითი ელემენტების განმტკიცებაში, ფორმის გააზროვნების უარყოფაში“<sup>2</sup>,

თუმცა ამ ორი საპირისპირო მეთოდის დახასიათება და შეფასება დავით კაკაბაძის მიერ ამით სრულიადაც არ ამოიწურება და მის მიერ გაცემული პასუხი სწორხაზოვნებით არ მიაკუთვნებს თავის მნიშვნელობას რომანტიკულ და კლასიკურ მეთოდებს კაცობრიობის კულტურის განვითარების ისტორიაში, რადგანაც „რომანტიზმი თავისუფალი შემოქმედების სახით, ბუნების შეგნების ახალი ფორმების მძებნელია“<sup>3</sup>, და რომ „რომანტიზმის მეთოდის საშუალებით ჩვენ მივალწიეთ სხვადასხვა დროს ფერადობის, ხაზულობის და ფორმის ახალ შეგნებამდე“<sup>4</sup>. ამდენად, გარკვეულად ობიექტური ანალიზის შედეგად დავით კაკაბაძე იძლევა ორივე მეთოდის, თუმცა თეზისურ, მაგრამ სრულ დახასიათებას და ბოლოს ასკვნის, რომ „ხელოვნების დამთავრებული ფორმა ისახება შემოქმედების სრულ გააზროვნებაში. კლასიციზმი, როგორც მეთოდი, გვაძლევს ჩვენ ხელოვნების დამთავრებულ ფორმას“<sup>5</sup>. ამრიგად, ყოველივე ზემოაღნიშნულის შედეგად შეიძლება მოვახდინოთ კონსტატირება, რომ დავით კაკაბაძისათვის მხატვრული შემოქმედება გაცნობიერებული აქტია და მისი საფუძველი კი კლასიკური მეთოდია, რომელსაც უპირველეს ყოვლისა ახასიათებს შემოქმედებითი პრინციპების გააზრება, რადგანაც „კლასიციზმის მეთოდი გამოიხატება საღ აზროვნებაში, არსებული კანონების დაცვაში და მის განმტკიცებაში, ფორმისა და შინაარსის შეთანხმებაში და ნების დაქვემდებარებაში იმ კანონებთან და მოთხოვნებთან, რომელნიც ორგანულად გამოძღინარეობენ მხატვრული პრინციპებისაკენ“<sup>6</sup>. აღნიშნულის საფუძველზე კი იქმნება დასრულებული მხატვრული ღირებულების ეპოქისეული ნაწარმოები. ე. ი. კლასიკური და კლასიციზტურიც არის ის ცნებები, რომლებსაც უკავშირდება ხე-

ლოვნების რაციონალური გააზრება, ფორმის ნათელყოფა და ობიექტურობა მხატვრული სახის გააზრებაში. საინტერესოა, რომ XX ს-ის უდიდესი კომპოზიტორი ი. სტრავინსკი კი თავისი შემოქმედების ნეოკლასიციკლური პერიოდის განმარტებაში აღნიშნავს, რომ მისთვის საინტერესო იყო შექმნა მუსიკა, რომელიც თავიდანვე იოლი აღსაქმელი იქნებოდა<sup>7</sup>.

ამდენად, ნათელია დავით კაკაბაძის სამხატვრო სისტემაში აზროვნებითი შემეცნების პრიორიტეტი, მაგრამ მისი შემოქმედება თავისი როგორც ფერწერული, ისე თეორიული პლანით, მხოლოდ რაციონალური გადაწყვეტის ერთ-ქნისწინელოვნებით არ ამოიწურება — იგი არის გრძნობადისა და განსჯის, ცნებთისა და ესთეტიკურის ურთიერთ-შეჯერებით შექმნილი სისრულე. ფილოსოფიური ცნების საფუძვლით, ეპოქალური რობისა და მისწრაფების გამოხატველი დასრულებული მხატვრული ნაწარმოების მიზნად იგი აღნიშნავს ნაწარმოების ემოციური ზემოქმედების უნარს მაყურებელზე. დავით კაკაბაძისათვის იდეალური საგანი, და აქედან გამომდინარე მხატვრული ნაწარმოები (კერძოდ სურათი), რადგან იგი მათ იდენტიფიცირებას ახდენს<sup>8</sup>, მხოლოდ და მხოლოდ გრძნობადზე მოქმედი ობიექტია, რომელიც „თავისი ფორმებისა და სუბსტანციის სრულ შეგრძნებას მოგვცემს ადრე შეძენილი ცოდნის დაუხმარებლად“<sup>9</sup>. გონების, ინტელექტის როლი აღქმის პროცესში უკვე სცილდება საგნის სუბსტანციასა და ფორმას და გრძნობადისაგან განსხვავებით უმაღლესი პოეზიის, მშვენიერების სფეროში გადადის. ამგვარივე განმარტებას იძლევა ფეხნერი მშვენიერებაზე, რომელიც მიეკუთვნება ყველაფერს, რასაც შეუძლია მოგვანიჭოს ჩვენ სიამოვნება უშუალოდ და მეყვესულად და არა მხოლოდ განსჯის და სხვა რაიმეს შედეგის ძალით<sup>10</sup>. დავით კაკაბაძის მიხედვით ხელოვნების ნაწარმოების გრძნობადი აღქმა შედეგია ყოველ ადამიანში არსებული „რეალური გრძნობიერბ“<sup>11</sup>, რომელიც კულ-

ტურული დონისაგან დამოუკიდებლად ფუნქციონირებს და შემოქმედებაში ქმნის ბუნების პირდაპირ მიმბაძველ, უტილიტარულ მხატვრობას. ახალი მხატვრული ფორმის შექმნა კი ხდება „ხელოვნური გრძნობიერებით“<sup>12</sup>, რომელიც შედეგია ინტელექტური, კულტურული განვითარებისა და რომელიც ვითარდება ბუნებაზე დაკვირვებით, ოღონდ ბუნება ამ შემთხვევაში მასალაა მხატვრობისათვის, რომლის უნივერსალური კანონიერების საფუძველზე იქმნება მხატვრული ფორმა<sup>13</sup>. დავით კაკაბაძე აღნიშნავს, რომ „თუმცა პოეზიის მოთხოვნილება საყოველთაოა, უმაღლესი პოეზიის შემგნებელი არიან ისინი, ვინც ინტელექტურად მალა დგანან“<sup>14</sup>, რადგანაც „მშვენიერების წარმოდგენა დამოკიდებულია განვითარებაზე და ამასთანავე თანდათანობითა“<sup>15</sup>. ინტელექტის დონეზე პირდაპირ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს „ხელოვნური“ ანუ „შეძენილი გრძნობიერება“, რომელიც, როგორც ყოველგვარი ცოდნის შექმნა, განპირობებულია ინდივიდის გონებრივი თვისებებით<sup>16</sup>. ე. ი. თუ მხატვრული ფორმისა და მისი სუბსტანციის აღქმა გრძნობადის ფუნქციაა, მისი შექმნა უკვე ინტელექტის სფეროს განეკუთვნება და უშუალოდ გამომდინარეობს კულტურის თვისებით და მისი საერთო დონით. ინტელექტური განვითარება ადამიანში ქმნის ხელოვნურ გრძნობიერებას როგორც მშვენიერების, უმაღლესი პოეზიის შემქმნელს, ასევე მის შემფასებელს ხელოვნებაში. ჯერ კიდევ ფერდინანდ ხოლლერი აღნიშნავდა, რომ „გაუწაფავი თვალი საგნის ფორმასა და ფერს ისე არ ხედავს, როგორც გამოცდილი თვალი. მას არ ესმის მოძრაობით, პოზით და ექსტით შექმნილი მოვლენის, რიტმის, ფორმის სრული ფასი“ და აქვე დასძენს, რომ ხედვა — ეს არის ცოდნა<sup>17</sup>.

განხილული პრობლემა მეტ ნათელს იძენს, თუ მოვიხმობთ დავით კაკაბაძის განსჯას მხატვრული ნაწარმოების როგორც ქმნადობის, ისე აღქმის ეტაპებზე: „შთაბეჭდილება, რომელსაც ჩვენზე ახ-

დენს ბუნების გარეგანი სახე, დამოკიდებულია ჩვენი მხედველობის და გრძნობიერების თვისებაზე (სინთეზური თვისება). მსჯელობა და აზროვნება კი გვაძლევს საშუალებას, შევიგნოთ ბუნების შინაგანი სახე (ანალიტიკური თვისება). შემოქმედების საშუალებით ხდება ბუნების თვისების ექსტერიორიზაცია (სინთეზური თვისება).

მხედველობა და პირველი შთაბეჭდილება გვაძლევს ობიექტურ, მთლიან წარმოდგენას საგანზე; როდესაც აზროვნება და მსჯელობა გაერევა ამ პროცესში, წარმოდგენა რთულდება, საგანი იცვლის თავის სახეს და შინაარსს<sup>18</sup>. ე. ი. პირველი შთაბეჭდილებაც და ხელოვანის შემოქმედებითი პროცესის საბოლოო აქტიც სინთეზური აღქმის თვისებაა, რომელიც იძლევა საგნისა და მოვლენის მთლიან, დაუნაწევრებელ ხედვას; ანალიზი კი, როგორც აზროვნების შედეგი, შემცენების აუცილებელი ეტაპია არსში გარკვევისათვის, რომელიც მხატვარს საშუალებას აძლევს გააცნობიეროს ბუნებისა თუ საგნის თვისებათა ორგანიზების ხასიათი და კანონზომიერებებით წარმოდგინოს ახალ ფორმათქმნალობაში, რომელიც იქნება გამოსახულებაში ობიექტის ასეთივე მთლიანი, დანაწევრებული სახის განხორციელება. ე. ი. სინთეზური, გრძნობადით განპირობებული ხედვა დამახასიათებელია როგორც მხატვრისათვის, ასევე მხატვრული ნაწარმოების აღქმელისათვის, ხოლო შემოქმედებითი პროცესის უშუალო განმაპირობებელია გონითი განსჯა, რომელიც შეიმეცნებს რა ობიექტის მახასიათებელს, ახალ მხატვრულ თვისებრიობად წარმოადგენს მას, მარიუს დე ზაიასთან საუბარში ჰიკასო აღნიშნავს, რომ წერის პროცესში მას სურს აჩვენოს ის, რასაც უკვე მიაგონ და არა ის, რასაც ეძებს<sup>19</sup>. სამხატვრო ნაწარმოებთან მიმართებაში გრძნობადისა და რაციონალურის დამოკიდებულება უშუალოდ აღქმისა და შემოქმედებითის საკითხებს ეხება, რაც ყოველმხრივ მოიცავს საგანთან დამოკიდებულებას და გამორიცხავს რომელი-

ცე მათგანის პრიორიტეტს, რადგანც დასრულებული მხატვრული ნაწარმები თავის თავში სრულყოფილნი არიან<sup>20</sup>. თიანებს აღქმის ორივე თვისებას. რაციონალურის, ანალიტიკურის როლი კი ხელოვნების ნაწარმოებში უშუალოდ შემოქმედებით პროცესს მოიცავს, რომლის ამოსავალი პრინციპი მხატვრობაში და ზოგადად ხელოვნებაშიც კონცეპტუალიზშია.

დავით კაკაბაძის, როგორც შემოქმედის კონცეფციური ამოსავალი წერტილი მისი თანადროული მოდერნისტული მხატვრობის თეორიული საფუძვლებია, რასაც ჯერ კიდევ პეტერბურგში ყოფნისას გაეცნო და გაითავისა. იგი იყო აქტიური წევრი და ერთ-ერთი დამაარსებელი ანალიტიკური ხელოვნების პრინციპებზე დაფუძნებული მხატვართა გაერთიანებისა—«Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков — «Сделанные картины» (1914)<sup>20</sup>. გაერთიანების სახელწოდებაშივე ფიგურირებული „გაკეთებული სურათები“ ამავე ჯგუფის მანიფესტში ჩამოყალიბებულ პრინციპთა ამოსავალ დებულებად იქცა. ამ მანიფესტის თანახმად სურათის უმთავრესი ფასეულობა ადამიანის საგანზე მუშაობაა, რომელშიც ავლენს საკუთარ თავს და სულის უკვდავებას, ე. ი. დასრულებული სურათი, გარდა სხვა მხატვრული ასპექტისა, ფასეულია იმითაც, თუ რამდენად არის მასში ასახული ადამიანის, შემოქმედის ღწვა და მისი გამოვლენლობითი უნარი, სურათი ობიექტია ადამიანის შემოქმედებით უნარის გამოვლენისათვის და ამდენად, აღნიშნული „კეთების“ პრინციპიდან გამომდინარე, არის საგანი თავისი სრული და დამოუკიდებელი მნიშვნელობით. ფორმათქმნალობის ამოსავალ პრინციპად დავით კაკაბაძისათვის ჯერ კიდევ შემოქმედების ადრეულ პერიოდშივე იქცა საგანთა და მოვლენათა მრავალშრიანი, ღრმა, თვისებრივად ურთიერთგანპირობებული კავშირების გამოვლენა. სურათის განსახოვნება ემორჩილება საგნებისა და მოვლენების არა მარტო ხილვად განმსაზღვრელებს — პრე-

დიაკტივებს, ე. ი. ფერსა და ფორმას, არამედ უხილავ, ყოფიერ ქმედებაში გაუმჟღავნებელს, მაგრამ მხატვრის მიერ ინტუიტიურად დანახულ არსობრივ საფუძველს, ე. ი. გარკვეულწილად მოვლენის მიღმიერ თვისებრიობას, ბუნების უნივერსალური კავშირების პლასტიკურ გამოხატულებას, და ამდენად, მხატვრულ სახიერებაში წარმმართავი ხდება გამოხატულების არა მხოლოდ ხილვადი თვისებები, არამედ ამ თვისებათა არსებობისა და გამოვლენის შინაგანი ლოგიკა და კონსტრუქციული საფუძველი, რაც განაპირობებს უკვე შექმნილი სურათის პლასტიკურ მდგრადობას. დავით კაკაბაძის მიერ თანადროული ხელოვნების პოზიტიური შეფასებაც ამ პლანში პოულობს ერთ-ერთ გამოხატულებას, რადგანაც შემეცნების სხვა ფორმებთან შედარებით ხელოვნებისადმი პრიორიტეტის მინიჭება სწორედ საგნის ორგანიზებულობაში წვდომას და მისი სტრუქტურის გაცნობიერებას გულისხმობს და ნიშანდობლივია, რომ პარიზში ყოფნის დასაწყისშივე მისი სამხატვრო ინტერესები ანალიტიკურ ხელოვნებას დაუკავშირდა, მიუხედავად იმისა, რომ ამ დროისათვის მოდერნიზმის თითქმის ყველა ძირითადი მიმდინარეობა უკვე სახეზე იყო. ხელოვნების როლის პოზიტიური შეფასება და მასთან ცნებითი მიმართება საზღვრავს დავით კაკაბაძის დამოკიდებულებას მოდერნიზმის ძირითად მიმდინარეობებთან. ცხოვრების რიტმისა და ხასიათის გადმოცემა ხელოვნებით, მისი დამოუკიდებელი ხასიათი როგორც გამომსახველობათა საშუალებებით, ასევე შინაარსით და ხელოვნებაში უნივერსალურის ძიება არის ის საკითხები, რომლებიც შეფასების კრიტერიუმებია დავით კაკაბაძისათვის. მხატვრობის ჭეშმარიტი, ანუ შემეცნებითი — ესთეტიკური სახის ძიება უპირისპირდება უტილიტარულ სოციალური ყოფით განსაზღვრულ ხელოვნებას, რომელიც კარგავს რა თავისთავადობას, იქცევა ჩვეულებრივ, სახმარი ღირებულების საგნად. ჭეშმარიტი, ანუ ცნებით — ესთეტიკური ხელოვნება მხატვრის

საგნისადმი გაცნობიერებულ მიმართებას გულისხმობს, რაც სრულყოფილად გამოიხატება კუბიზმის ესთეტიკურ ფუძვლებში, რომელმაც მოკვდავნივერული ნაწარმოების თვისებრივად ახალი გააზრება. კუბიზმის თეორეტიკოსებმა პრობლემის პრინციპული თავისებურება გამოხატეს ფორმულირებით „ფერწერა-საგანი“ (peinture-objet) ნაცვლად „ბუნება-საგნისა“ (nature-objet). ამით სურათის ობიექტად თავად ფერწერა იქცა — ნაცვლად ბუნებისა, რომელიც შუასაუკუნეების შემდგომი ხელოვნებიდან იმპრესიონიზმის ჩათვლით მხატვრული გამოსახულების ერთ-ერთი მთავარი თემა იყო. რენესანსული *imitazione della natura* შეიცვალა სურათით, როგორც სრულიად დამოუკიდებელი ქმნილების კონცეფციით. დასრულებული ნაწარმოები წმინდა ფერწერული სახიერების უნდა ყოფილიყო — სურათის მიზნად გამოსახვა იქცა. კუბისტური კონცეფცია დაეფუძნა საგანში მყარი, მუდმივი ფორმის ჭკრეტას, რომელსაც მაყურებლისათვის უნდა წარმოედგინა არა რომელიმე საგნის ასახვა ანუ როგორც ისინი აღნიშნავდნენ — საგნის ანარეკლი, არამედ თავად საგანი. „კუბიზმმა დაიყვანა მხატვრულ-ემოციური განცდები ხელოვნების ნამდვილ წყაროსთან ე. ი. მან განამტკიცა საგნის ფორმის გრძნობიერების გადმოცემა და უარყო ჩვენი გრძნობების გამოსახვა“<sup>21</sup>. კუბიზმის ფუძემდებლებმა, ისევე როგორც საუკუნის პირველი ათწლეულების მოდერნისტული ხელოვნების სხვა მიმდინარეობებმა, ტრადიციულ მიმეტურ ხელოვნებას კონცეპტუალური, ცნებით განსაზღვრული ხელოვნება დაუპირისპირეს. ასეთი ხელოვნება, გიომ აპოლინერის აღნიშვნით, ქმნილების რანგში აღის<sup>22</sup>. და რამდენადაც მათი მსოფლადქმით საგნის ფორმის ჭეშმარიტ საფუძვლად გეომეტრიული ფორმა იქნა აღიარებული, ამდენად კუბისტური ფერწერის პლასტიკური სახე გეომეტრიული ფორმებით იქნა განსაზღვრული; კუბისტებისათვის დენადი ფორმა ასევე



დენადობისა და ცვალებადობის მათემატიკური თეორია იყო, რაც ძირითადად ეწინააღმდეგებოდა მათ სწრაფვას შეექმნათ რეალობის ობიექტურობა. კუბიზმის პრინციპები ჩამოყალიბდა XIX ს-ის II ნახევრის, კერძოდ კი იპრესიონისტულ ხელოვნებასთან პოლემიკაში და ეფუძნებოდა ხელოვნების ამოცანებისა და მიზნის გაგების საფუძვლიანულ სხვაობას, რადგანაც იმპრესიონიზმით სახვით ხელოვნებაში მოხდა საბოლოო ლიკვიდირება მხატვრული მსოფლალქმის „განსჯით“ ხასიათისა და ხელოვნებაში ინტელექტუალიზმისა, რითაც გზა გაეხსნა სუბიექტურ სენსუალიზმს<sup>23</sup>. სამყაროს იმპრესიონისტული აღქმა, განისაზღვრებოდა რა დროის კონკრეტულობაში საგნისა და მოვლენის განუყოფლობით, შთაბეჭდილებითი ფაქტორის უპირატესობით გრძობადად აღქმული სამყაროს ფერწერულ სახეს ჰქმნიდა. და მისი მიზანდასრულებაში წუთიერი შთაბეჭდილება და მისი ემოციური გავლენა იყო, რითაც ამ მიმდინარეობით თავიდანვე უარყოფილ იქნა საგნის, მატერიის მყარი, უცვლელი თვისებები. მხატვრის მიერ ბუნების ამგვარ ხედვას და ამ საფუძვლით სურათის ფორმათქმნალობას შემდეგში „tiro-mpe loeille“-ის პრინციპი უწოდეს, ანუ კუბიზტი მხატვრების მიერ მათი წინამორბედი მიმდინარეობა გააზრებულ იქნა როგორც მზერის სიყალბეზე დაფუძნებული ხელოვნება, რაც გამომდინარეობს წარმავლობიდან, გარდამავალი შთაბეჭდილებებიდან და გარკვეულწილად ახდენდა მოახლოებული წუთიერების ფიქსაციას. ანალიტიკური დამოკიდებულება აღნიშნა მუსიკალურმა ავანგარდმა იმპრესიონისტული ესთეტიკისადმი, რომელსაც უწოდეს „უსარგებლო ხიბლი“ და დღევანდელი სინამდვილისაგან შორს მდგომი „მშვენიერი სიცრუე“<sup>24</sup>. საპირისპიროდ აღნიშნულისა მათი სურათის კონცეფცია ამოდიოდა საგანში მულმივი, მყარი თვისებების ხედიდან, არა გარეგნული, მოვლენისმიერი, არამედ არსისეული თვისებებების ასახვის მოთხოვნებიდან, რაც მხატვრისა-

გან მოითხოვდა გარკვეულ ინტელექტურ მზაობასაც. მხატვარი ამა თუ იმ მოვლენის ცნებაში ანივთებს არა „პირობულ“ დამოკიდებულებას და არა მარტო წმინდა ემპირიულ მონაცემს, არამედ თავის ე. წ. „კულტურულ მარაგს“ ცნობიერების რთულ სისტემაში გატარებულს<sup>25</sup>. მათი „კულტურული მარაგი“ კი განუზომლად ფართო პერიპერტიის აღმოჩნდა, ვიდრე რომელიმე წინარე ეპოქისა თუ სტილისა, რადგანაც მოდერნიზმა ახლო პლანში გააცნობიერა როგორც ტრადიციული ევროპული თუ მუსულმანური, ასევე აზია-აფრიკის, კერძოდ კი ჩინეთ-იაპონიისა და ველური ტომების პრიმიტიული ხელოვნება<sup>26</sup>, რამაც ახალი, სრულიად უცხო მხატვრული ხედვის მაგალითი მისცა XX ს-ის დასაწყისის ხელოვნების ავანგარდს. ამის გამო აღნიშნავდა ა. მალრო, რომ „XVI საუკუნემ აღმოაჩინა ხელოვნების ისტორია, XIX საუკუნემ – კი მისი გეოგრაფია. ეს სივრცობრივი მონაპოვარი მალე ივსება ფსიქოლოგიური მონაპოვრითაც“<sup>27</sup>. აღსანიშნავია, რომ უაღრესი პოპულარობით სარგებლობდა პარიზის მხატვრულ წრეებში აფრიკული სკულპტურა, რომლის მხატვრული გამომსახველობის პრინციპები ემყარებოდა სწორედ ცოდნას გამოსახვის შესახებ, ანუ გამოსახულებაში თავს იჩენდა მხატვრის წინასწარი ცოდნა პიროვნებასა თუ საგნის შესახებ. ამით, უკვე შემდგარი გამოსახულება არის შედეგი მხატვრის თანაზიარობისა გამოსახვთან მისი არსებითი, მოვლენისმიერი თვისების ჯერ ანალიტიკური გააზრების და შემდეგში სიმულტანური თანაგანცდის საშუალებით.

ახალი მხატვრული ხედვისა და ხელოვნების ნაწარმოების კონცეფციის კიდევ ერთი განმარტებაა დავით კაკაბაძისეული ანტითეზების მეორე წყვლის „აღმოსავლეთი-დასავლეთის“ განმარტება. აღმოსავლეთს უკავშირდება განუყნებული ცნება და ფორმა, ლტოლვა მარადისაკენ, აბსტრაქტული და სპირიტუალური წარმოდგენა, სივრცისა და პროპორციების განცდა განყნებულ ფო-

რმებში. მაშინ, როდესაც დასავლეთისათვის სახასიათო კონკრეტული და მატერიალური ფორმები, სწრაფვა დროულისკენ, კონკრეტული და მატერიალური აზრი, ბუნების გამოსახვა ადამიანის მხედველობით და ინდივიდის განცდით, სივრცის კონკრეტული სახე<sup>28</sup>.

აღნიშნულიდან გამომდინარე ცხადია, რომ როგორც აზია-აფრიკის ხალხთა პრიმიტიული და პროფესიული ხელოვნებისათვის, ისე XX ს-ის მოდერნისტებისათვის წარმოიქმნა ხელოვანის ობიექტისადმი თვისებრივად ახალი მიმართება, რომლის არსიც გამოიხატა ხელოვნების უკვე შემდგარ ნაწარმოებში მათი, ორივე მხარის, გარკვეულად იდენტური წარმოდგენით, რამდენადაც მხატვრის ესთეტიკური ინტუიციით, რომელიც ინტუიციის უმაღლესი ფორმაა, იშლება განსხვავება სუბიექტსა და შემეცნების ობიექტს შორის<sup>29</sup>. ამ თვისებრივი მახასიათებლების საფუძვლით მოდერნისტული მხატვრობა დაუპირისპირდა სახვით ხელოვნებაში სიუჟეტური მოტივების გამოსახვას და ბრძოლა გამოუცხადა ე. წ. ლიტერატურულობას, რადგანაც წმინდა ხელოვნების მიზნად გამოცხადდა თავად ხელოვნება დამოუკიდებელი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ნიშნებით: „მხატვრობას მხოლოდ მაშინ შეუძლია აღორძინების გზას დაადგეს, როდესაც იგი მხოლოდ წმინდა მხატვრულ მიზნებს ემსახურება<sup>30</sup>.

დავით კაკაბაძე აღნიშნავს ორი ტიპის მხატვრობის არსებობას — უტილიტარულს და წმინდა მხატვრულს: „მხატვრობა უკვე აღარ არის აზრთა გასავრცელებელი და ხალხთა ცხოვრების თუ წესის საღმწერლო საშუალება; ამას ჩვენს დროში ასრულებს წიგნი და ფოტოგრაფია. სტამბის გამოგონების და მისი ტექნიკის განვითარების შემდეგ თანამედროვე წიგნი იკავებს იმ ადგილს, რომელიც წინათ ეკვირა კედელზე გამოსახულ მხატვრობას“<sup>31</sup>, უტილიტარული და წმინდა მხატვრული ხელოვნების ხმგვარი დაპირისპირება და მათი ფუნქციური დეფინიცია ესთე-

ტიკური საფუძვლებით, სათავეს ჯერ კიდევ წინარე ეპოქაში იღებს და ეპოტიურად ხელოვნების დედოფლებს ციციის ტენდენციას ბადებს. მორიცისმირი ხელოვნების განმარტება, როგორც თავის თავში დასრულებულისა და კანტის ესთეტიკურის, როგორც დაუნტერესებელი მშვენიერების გამომხატველისა, არის თეორიული საფუძველი, რომელმაც არტისტულ შემოქმედებაში წმინდა ხელოვნებისაკენ, ანუ დამოუკიდებელი ესთეტიკური ფენომენისაკენ წარმართა ჯერ კიდევ XIX ს-ის ხელოვანთა და მით უფრო XX ს-ის მოდერნისტების მიზანი. მორალურ-ეთიკურ სფეროს ჩამოცილებულმა და გარკვეულწილად აბსტრაქტიზებული მშვენიერების გამომხატველმა ხელოვნებამ დამოუკიდებელი მნიშვნელობა შეიძინა ეპოქის შემეცნების სისტემაში. ხელოვნება როგორც ამსახველი, შეიცვალა გამომხატველი, არსის ახსნაზე /იხანშიმართული ხელოვნებით; ამიტომაცაა, რომ მხატვრობის აღორძინების წინაპირობად დავით კაკაბაძეს წმინდა მხატვრული მიზნების დასახვა მიაჩნია, და თუ ლიტერატურაში ჯერ კიდევ ფრაგვი სიმბოლისტების დასახველბა შეიძლება, სახვით ხელოვნებაში აღნიშნული ტენდენცია კონცეფციითა და მხატვრული სახით, სწორედ მის თანადრ(ულ ეპოქაში კრისტალდება და შედეგად ეპოქალურ განზოგადებას იძენს.

ამრიგად, დავით კაკაბაძისათვის ცნებით- ესთეტიკური ანტითეზაა უტილიტარულისა, რომელიც მის თეორიასა და პრაქტიკაშიც სრულიად განსხვავდება სამრეწველო ხელოვნებისაგან მოხონანადის, ელ ლისიცის, კუპკას და ნაუმ გაბოს), რაც პირდაპირი მნიშვნელობით უტილიტარულია, ყოფით საგნებში დამკვიდრებული, მაგრამ ჯერ კიდევ ესთეტიკურის მატარებელი.

ამდენად, დავით კაკაბაძისათვის, ისევე როგორც მოდერნისტული ხელოვნების მრავალი წარმომადგენლისათვის (როგორც ანალიტიკური და რაციონალიზმზე დამყარებული, ასევე არაციონ-

ბიერი და ალოკუორი პრინციპებიდან გამომდინარე ხელოვანთათვისაც) უდიდესი შემოქმედებითი იმპულსის მატარებელია ე. წ. „კულტურული მარაგი“, რაც მოიცავს არა მარტო ტრადიციულ, არამედ ხალხურ-პრიმიტიულ და არაკერძოვანი ცივილიზაციების ხელოვნებათა მიღწევებს. დავით კაკაბაძის კულტურული ჰორიზონტი კი მის მხატვრულ ხედვაში ეროვნული ხელოვნებისა და ზოგადად ქართული კულტურის ხასიათის დრმა ცოდნით იწყება, რაც განხორციელდა როგორც ქართულ ხელნაწერებთან და მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებთან უშუალო კონტაქტით, ასევე ქართული შემოქმედებითი ხასიათის მსოფლმხედველობითი თუ ესთეტიკური საფუძვლების გაცნობიერებით: „ხალხის, მისი ჭნე-ჩვეულებების და ცხოვრების შესწავლა“ ჯერ კიდევ 1915 წელს მის მიერ ჩამოყალიბებულ ცხოვრების კრელოში დამოუკიდებელ უნქტად იკითხება<sup>32</sup>. და ამავე კრელოს კიდევ ერთი პრინციპი „რაც შეიძლება მეტი ცოდნა — გაეცნო ხელოვნების სხვადასხვა პრინციპებს (შექმნილს სხვადასხვა ერის მიერ), გარკვეულწილად ნათელს ხდის მისი შემოქმედების სააზროვნო საფუძვლებს და გამომსახველობით ენას. მისი მსჯელობისათვის სახასიათო სიზუსტე ჩანს ქართული მხატვრული შემოქმედების უმთავრესი მახასიათებლების აღნიშვნაში. ნაწარმოების სტრუქტურა, ერთეული ფორმის კავშირი მილიან დასრულებულობასთან, ზომა, პროპორციულობა, ჰარმონია, ფერისა და მოხაზულობის ურთიერთკავშირი თავიდანვე ექცევა მხატვრული სპეციფიკის პრობლემათა რიგში. ეროვნული მხატვრული შემოქმედებისათვის უმთავრეს თვისებებად დავით კაკაბაძე აღნიშნავს ინტენსიურ ფერადონებას და ფერის გაჯერებულობას, ფორმის სიმარტივეს და ტექნიკურობას (რასაც მისთვის ჩვეული ტერმინით — „ხაზულობით“ გამოხატავს). ეროვნული ხასიათის მისეული გააზრება უარყოფს „ციხფერყანწილებს“ მიერ განცხადებულ სიმბოლიზმს

და ნიღბის სიყვარულს, რადგანაც მხოლიზმი, როგორც სკოლა და როგორც მეთოდი, რომელიც იდეოლოგიის შედეგია<sup>33</sup>. ეროვნული ახალი ხელოვნების შექმნა კი დავით კაკაბაძისათვის განუყოფელია კლასიკურის პრინციპების ცნებასთან.

ყოველივე აღნიშნული კიდევ ერთ შტრიხს მატებს მის მიერ გამოთქმული ხელოვნების პოზიტიურობის განმარტებას. ეს უკანასკნელი ოპოზიციური აღმოჩნდა როგორც სიურრეალისტური არაცნობიერის, რაც გამოიხატა აგნოსტიციზმზე დამყარებული ირაციონალურისა და ქვეცნობიერის გაფეტიშებით, ასევე დადასტური ალოგიზმისა. ორივე მიმდინარეობისათვის სახასიათო აბსურდულობისაკენ სწრაფვაა კონცენტრირებულად გამოხატული ჰანს არპის მიერ, რომ „დადა უაზრობისათვის არსებობს. ეს არ ნიშნავს სისულელეს, დადა ისეთივე უაზროა როგორც ბუნება და სიცოცხლე. დადა არსებობს ბუნებისათვის და ხელოვნების საპირისპიროდ. დადას ისე როგორც ბუნებას სურს ყოველ ნივთს თავისი განსაკუთრებული ადგილი მიუბოძოს“<sup>34</sup>. დადაისტური ხელოვნების, სიმბოლო — დადა — უაზრობად გამოცხადებული ბუნებისა და სიცოცხლისათვის არსებობს, მაშინ როდესაც ბუნებაც და სიცოცხლეს დავით კაკაბაძისათვის ორგანიზებული და არსის მატარებელი მოვლენებია, რომელთა შეცნობაც ადამიანური ცხოვრების გამართლებაა და თანადროული ხელოვნების უპირველესი და უმთავრესი მიზანი. ბუნება, თუმცა არა პირდაპირი მიბაძვით, (მაგრამ თავისი ფუნქციით, ხელოვნებისათვის პირველსახის მატარებელია და დავით კაკაბაძის მხატვრული შემეცნება ჯერ კიდევ არ არის მისული აბსტრაქტულ ხელოვნებამდე, რომელიც საგნის სრულ იგნორირებას ახდენს; როგორც აღნიშნავს აბსტრაქტული ხელოვნების ერთ-ერთი კორიფე რობერ დელონე: „სანამ ხელოვნება არ გათავისუფლდება საგნისაგან, მანამ მისჯილი ექნება მონობა“<sup>35</sup>.

ხელოვნებაში ცნებითი ძიება დავით

კაკაბაძისეული მხატვრული მეთოდის არჩევანშიც პოულობს გამოძახილს. სერიულობა უწყვეტად გასდევს მთელ მის შემოქმედებას. თითოეული სერია დასრულებული მთლიანობაა კონკრეტული პრობლემის გადაჭრის მიზნით და ქრონოლოგიურად ვრცელდება შემოქმედების ცალკეულ, ზღვრულ მონაკვეთებში. სერია კომპლექსური მთლიანობაა გამოსახულების შინაგანი საკვებისათვის ანუ სრულყოფილებისათვის და მრავალში ერთიანობის კოდს მოიცავს. თემატურ-ჟანრობრივად და გამომსახველობით სერიები ეხება როგორც მოდერნიზმის კუბისტურ და აბსტრაქტულ მიმდინარეობებს, ასევე ტრადიციულ ფიგურალურ სახეებს. ასეთი მრავალფეროვნება და განსხვავებულ (ზოგიერთ საკითხში დაპირისპირებულიც) პრინციპთა ათვისებისა და გაცნობიერების წაღილით შეიძლება აიხსნას ინტერესი აბსტრაქტული ხელოვნებისადმი, რაც ზოგადი მეთოდებით ერთი შეხედვით ეწინააღმდეგება კიდევ მისი მხატვრული სისტემის საფუძვლებს, მაგრამ განსხვავებით ამ მიმდინარეობის კორიფეთაგან, დავით კაკაბაძისათვის აბსტრაქტული ფერწერა საინტერესოა როგორც ახალ გამომსახველობით ფორმასთან ერთ-ერთი სახე და ერთ ზოგად სახელწოდებაში გაერთიანებული (დეკორატიული კომპოზიციები) სერია მხოლოდ მთლიანი შემოქმედების მხატვრულ და თეორიულ კონტექსტში პოულობს განმარტებას. დავით კაკაბაძისათვის აბსტრაქტული გამომსახველობითი ენა ერთ-ერთი (არა ძირითადი) საშუალებაა მის მიერ ჩამოყალიბებული ხელოვნების ზოგადი კონცეფციის მხატვრობაში განხორციელებისათვის. ის, რომ „ხელოვნება მეცნიერებაა“ და მისი საშუალებით უნდა მოხდეს „ცხოვრების რიტმისა და სახის ექსტერიორიზაცია“, ეპოქის არსის ძიებად ისახება. ამაშია დავით კაკაბაძის ხელოვნების უნივერსალურობის კოდი, რომელიც მოიცავს პიროვნულის, ინდივიდუალურის მიმართებას ზოგადისადმი: „ადამიანი, როგორც

მსოფლიოს სრული დამთავრებული სხეული, უახლოვდება ყველა საგანს მაგრამ ადამიანი, როგორც ინდივიდი უახლოვდება მხოლოდ ზოგიერთ მსგავს ძლიერ საგანს<sup>36</sup>. მისი, როგორც პიროვნულის, ასევე მხატვრის ინდივიდუალიზმის გამოხატულებაა ჟანრობრივი საზღვრულობა და ბუნებრივია, რომ „მხატვრობით ბუნების შემეცნება“ პეიზაჟური ჟანრის პრიორიტეტით გამოიხატება. პორტრეტი და ზოგადად ადამიანის გამოსახულება ადრეული პერიოდის შემდეგ უკვე აღარ ჩანს, რადგანაც „ის თავისუფლება, რომლისკენ ადამიანი ყოველთვის ისწრაფვის, ძლიერ შეზღუდულია მხატვრისათვის პორტრეტში“<sup>37</sup>, მისი სწრაფვა ზოგადის ძიებისაკენ იზღუდება პორტრეტირებულის ინდივიდუალობით.

ზოგადის ძიება კონკრეტულში და ინდივიდუალობაში არსის შეცნობა კონსტატირებულად გამოხატავს დავით კაკაბაძის შემოქმედებით მიზანს. არსი კი, მოვლენებში, საგნებში და ზოგადად სამყაროულ ფენომენში ობიექტური საფუძვლის გაცნობიერებაა და ამიტომაცაა ასე აქტუალური როგორც დავით კაკაბაძისათვის, ასევე მოდერნიზტული მსოფლმხედველობისათვის ხელოვნებაში ობიექტურობის პრობლემა, რადგან გამიჯნეს რა საკუთარი მრწამსი წინა რე პერიოდის ხელოვნებისაგან, სწორედ ობიექტურობის გამოსახვაზე განაცხადეს პრეტენზია, რასაც საფუძვლად ცნების საზოგადოება დაედო. ცნებამ მოიცვა ეპოქის როგორც შემეცნებითი და ონტოლოგიური სფეროები, ასევე ესთეტიკური და კონკრეტულად სამხატვრო პრობლემები. ეპოქის რაობისა და მიზნის გარკვევა მჭიდროდ დაუკავშირდა ადამიანის არსის პრობლემას, მისი სიცოცხლის მიზანმიმართების გარკვევას და დამოკიდებულებას გარემომცველი სამყაროსა და მასში მიმდინარე ფიზიკური თუ ბიოლოგიური პროცესებისადმი. შემეცნების უტყუარ და უშუალო ფორმად ხელოვნების გამოცხადებამ კი (რაც ჯერ კიდევ მთელი საუკუნით ადრე მოხდა ფილოსოფიურ მეცნიერებაში)

ყოველივე აღნიშნული საკითხი ხელოვანისა და ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსად აქცია. ცნების საზოგადოება კი უმეტეს შემთხვევაში თეორიულ განსჯაზე დამყარებული და ინტელექტურად ანალიტიკური დებულებების ერთობლიობა იყო, რომელიც ხშირად წინ უსწრებდა რომელიმე მიმდინარეობის მხატვრულ გამოვლენას. სამყაროს რენესანსული სუბიექტივისტურ-იმანენტური აღქმით დაწყებული და იმპრესიონისტული და ფოვისტური სუბიექტური სენსუალიზმით დაგვირგვინებული მხატვრული ხედვა რადიკალურად შეცვალეს მხატვრული ტრადიციებისა და ფილოსოფიური კონცეფციების მცოდნე ხელოვანის ხედვით. მათი ობიექტურობის კრიტიკიუმი ინტელექტურად მიღებული ცოდნა ვინმეს ან რაიმეს შესახებ და აქედან გამომდინარე, წინამორბედი ეპოქის სუბიექტური სენსუალიზმი შეიცვალა ინტელექტური სუბიექტივიზმით, რადგანაც მხოლოდ გრძობადის გამორიცხვით და განყენებული გონებისმიერი განსჯით გამოსახულების ობიექტურობაზე პრეტენზია არსის შეცნობის საფუძველს არ იძლევა, მით უმეტეს, რომ „ინტელექტური ტენდენცია, რომელიც ცხოვრებას აუცილებლად უნდა შეექმნა თავის ევოლუციის გზაზე და რომელიც უკვე თანდაყოლილ წარმოადგენს, სულაც არ იძლევა სიცოცხლის ახსნას.

ინტელექტური ტენდენციები წარმოადგენენ იმ წინააღმდეგობებს, რომლებსაც აწყდებიან, როდესაც სურთ ხელოვნური და ბუნებრივი, ცოცხალი და მკვდარი სისტემების გარჩევა. მათი წყალობით ერთიანად რთული ხდება ფიქრი იმაზე, რომ ორგანიზებული გრძელდება, ხოლო არაორგანიზებული არ გრძელდება“<sup>38</sup>. და რამდენადაც ობიექტურობის კრიტიკიუმი კრებიითი სახის სუბიექტურობა იყო, ამდენად, აღნიშნული ეპოქის ხელოვნება უკვე ვეღარ იქნებოდა „ობიექტურად ჭეშმარიტის პიროვნების მეშვეობით განცხადება“<sup>39</sup>. ის ობიექტური მონაცემები, რომლებსაც იძლეოდნენ საბუნებისმეტყველო და

ტექნიკური დარგის მეცნიერებები, დაბრკოლებად აღიქმათა ადამიანის შემეცნების მიზნისაკენ, რადგანაც მათი ინტერიალური სხეულისაკენ მიმართულმა ინტერესმა ადამიანი ერთიანი სამყაროსაგან იზოლაციაში მოაქცია XIX ს-ში ფეთქებადი ინტენსივობით გამოვლენილმა ინდივიდუალიზმმა, რასაც მაღალ შეფასებას აძლევს დავით კაკაბაძე, ადამიანი საკუთარი გრძობადისა თუ გონებრივის საზღვრებში მოაქცია. პიროვნების კოსმიურობის ცოდნა და განცდა ობიექტური ჭეშმარიტებისაკენ ლტოლვაში შეცვალა პიროვნების თვითგამოხატვის მიზანმა ჭეშმარიტებათა სხვადასხვა კონტექსტში. „ადამიანის შემეცნება დაფუძნებულია დებულებაზე, რომ ადამიანი კოსმიურია თავისი ბუნებით, რომ იგი — ყოფის ცენტრია. ადამიანს, როგორც ჩაკეტილ ინდივიდუალურ არსებას არ ექნებოდა გზა სამყაროს შეცნობისაკენ“<sup>40</sup>. ამიტომაც, ხელოვნება, რომლის მიზანსაც ობიექტურობის გამოსახვა წარმოადგენდა, ფაქტიურად ობიექტურობის გარეშე დარჩა. მისი ჭეშმარიტება კი მხოლოდ კონკრეტული ეპოქის ზღვრულ ჩარჩოებში მოექცა, რადგანაც იქცა ტრადიციულ ფასეულობათა რღვევის გაუცხოების და სამყაროში თვითგანაპირების, პირველმიზეზის შეუცნობლობის სახედ.

#### შენიშვნები:

1. დავით კაკაბაძე. თანამედროვე მხატვრული გზები. თბ. კრებ. ხელოვნება და სივრცე. თბ. 1983 წ. შემდგენელი და წინასიტყვაობის ავტორი გივი გეგეძე. გვ. 55.
2. დავით კაკაბაძე. დასახ. ნაშრომი. გვ. 54.
3. იქვე.
4. დასახ. ნაშრ. გვ. 55.
5. იქვე.
6. იქვე.
7. Стравинский И., Хроника моей жизни. М., 1964, с. 216.
8. დავით კაკაბაძე. დასახ. ნაშრ. გვ. 72.
9. იქვე.

10. Гильберт К., Кун Г., История эстетике. М., 1960. стр. 554.

11. დავით კაკაბაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 72.

12. იქვე.

13. დასახ. ნაშრ. გვ. 90-91.

14. დასახ. ნაშრ. გვ. 87.

15. იქვე.

16. იქვე.

17. Мастера искусства об искусстве. М., 1969. т. 5, кн. 2. Фердинанд Ходлер — Об искусстве. О видении. стр. 133—134.

18. დავით კაკაბაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 103.

19. Пикассо. Сборник статей о творчестве. Под ред. А. Владимировского. М., 1957. Беседа с Мариусом де Зайас. 1923 г. стр. 9.

20. დავით კაკაბაძე, დასახ. ნაშრომი. გვ. 55-56.

21. დასახ. ნაშრ. გვ. 48.

22. Apollinaire G. Les peintres cubistes. Paris. 1913. p. 24-25.

Куликова И. С. Философия и искусство модернизма, М., 1980. стр. 35.

23. Маца И. Искусство эпохи зрелого капитализма на западе. М., 1929, стр. 20.

24. Музыка XX века. Очерки. Часть вторая. Книга четвертая. М., 1984, стр. 233.

25. მაცა ი., დასახ. ნაშრ. გვ. 98.

26. აფრიკული სკულპტურის კოლექციებისა და მხატვრული გავლენების შესახებ პარიზის ხელოვანთა შორის იხ. Donne I. B. African art and Paris studios 1905-20. წიგნში: Art in society. London, 1978.

27. Мальро А., Зеркало лишба. М., 1989. О культурном наследии. с. 151.

28. დავით კაკაბაძე, სივრცის ორნამირი კონცეფტია. წიგნში: ხელოვნება და სივრცე. გვ. 130-131.

29. Бергсон А., Творческая эволюция. М.—СПб., 1914. стр. 16.

ასეთივე დამოკიდებულება აქვს გამოთქმული ბერგსონზე უფრო ადრე შოპენჰაუერისაც. აღსანიშნავია, რომ მხატვრული შემოქმედებისა და ზოგადად, ფილოსოფიური შემეცნების აღ-

ნიშნული თავისებურება საფუძვლისეულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს ბუდისტური მედიტაციის სამადხის ეტაპთან. იხ. დანიელ ფრედერიკ მანი. ბუდას მოძღვრება მედიტაციაზე და ცხოვრების მდგომარეობაზე. „საუნჯე“, თბ., 1990. № 2. გვ. 298.

30. დავით კაკაბაძე, ჩვენი გზა. წიგნში: ხელოვნება და სივრცე. გვ. 29.

31. დავით კაკაბაძე, პარიზი. 1920-23 წლები. წიგნში: ხელოვნება და სივრცე. გვ. 82.

32. მარგველაშვილი პ., დავით კაკაბაძის არქივიდან. თბ., 1988, გვ. 10.

33. დავით კაკაბაძე, ჩვენი გზა. გვ. 32.

34. დავით კაკაბაძე, სურათის პრინციპი, წიგნში: ხელოვნება და სივრცე. გვ. 35.

35. Delaunay R. Du cubisme à l'art abstrait. Paris, 1957. p. 96.

«Модернизм» — под ред. Ванслова В. стр. 142.

36. დავით კაკაბაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 35.

37. იქვე.

38. ბერგსონი ა., დასახ. ნაშრ. გვ. 20.

39. თუმანიშვილი დ. ხელოვნება და ინდივიდუალიზმი. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1991. № 4. გვ. 40.

40. Бердяев Н., Смысл творчества. М., 1914. стр. 52.

# კოვბოური კინოს „ოქროს ხანა“

## ზვიად ღოლიკა

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ დაიწყო კოვბოური ფილმის აღზევების პერიოდი, რომელიც თხუთმეტიოდე წელიწადს გაგრძელდა და აღინიშნა რამდენიმე ათეული შედეგით, რომელთა ავტორები გამორჩეული ხელწერით პარალელს ავლებდნენ წარსულსა და აწმყოს შორის, ხოტბას ასხამდნენ რეალურ თუ გამოგონილ გმირებს, მათ ვაჟკაცობას.

ამ დროისათვის ვესტერნმა უკვე გაიარა ექსპერიმენტების მთელი სერია და მყარად ჩამოყალიბდა, როგორც არა მარტო ამერიკული, არამედ მსოფლიო კინემატოგრაფის წამყვანი ჟანრი. ამდენად, სამართლიანად აღნიშნავდა ანდრე ბაზენი, რომ სწორედ მაშინ გაჩნდა ე. წ. „ზევესტერნი“ ანუ „სუპერვესტერნი“, რომელსაც მობეზრდა აღრინდელი თვითმყოფადობა და ცდილობდა არსებობა გაემართლებინა რაიმე დამატებითი ფაქტორით — ესთეტიკური იქნებოდა ეს, სოციოლოგიური, მორალური, ფსიქოლოგიური თუ პოლიტიკური. ერთი სიტყვით, რაიმე ახალი ღირსებით, რაც ხელს შეუწყო-

ბდა მის კიდევ უფრო გამდიდრება-გამრავალფეროვნებას<sup>1</sup>.

პირველი ფილმი, რომელიც ამ მიმართებით თავისებურ ათვლის წერტილად იქცა, გახლავთ ჯონ ფორდის ექსტრაორდინალური ნამუშევარი „ჩემი ძვირფასი კლემენტინი“ (1946). თხრობის აგების შესაშური უნარით, ბრწყინვალე კომპოზიციებით, ჟანრისათვის ეგზომ საჭირო და აუცილებელი ზოგადი სცენებითა და სხვა ღირსებებით იგი გადაიქცა კლასიკურ ნიმუშად, რომლის მიხედვითაც შემდგომში არაერთი ვესტერნი შექმნილა.

უურადღებას იპყრობს ის გარემოება, რომ კინოსურათი გარეგნულად თითქოს მარტო შურისძიების მოტივებზე აგებული ამბავია. არადა, ექსპოზიციის შედეგად ნათელი ხდება, რომ აქ უფრო გლობალური საკითხი იგულისხმება — დასავლეთის ათვისების ისტორიული თემა<sup>2</sup>, რომელიც ვესტერნის ანბანია, ხელოვანთათვის მუდმივი ძიების საგანია ახალ-ახალ განზომილებებში.

მთავარი როლი — ლეგენდარული შერიფი უაიატ ირბი განასახიერა ჰენრი

ფონდამ, რომელმაც ღირსეულად გამოხატა დასავლეთელი კაცის ავტორიტეტი, ძალა, სიმამაცე. „ფორდისეული უიატ ირბი უფრო მეტია, ვიდრე სახალხო გმირი“ — წერს კრიტიკოსი ნიკოლას ანეზი, — „ისა იდეალიზმისა და მსხვერპლთმწიფრვის სიმბოლო, რაც „შოშმინებს“ ველურ მიწას ისევე კარგად, როგორც ადამიანის ველურობას. უიატი გენიალური გმირია, რომელიც ბედითა და გარემოებებით ამორჩეულია ქალაქ ტომბსტონის მსხნელად“.<sup>3</sup>

ფილმი ისტორიულად ნაკლებად საინტერესოა. ის უფრო მეტად დღესასწაულია იმისა, თუ როგორ მოდის დასავლეთში ცივილიზაცია. ფორდი პირადად იცნობდა უიატ ირბისაც და სხვა სახელოვან შერიფებსაც: პარდნერ ჯონსს, ალ. ჯენინგსსა და თვით „ბაფალო ბილ“ კოდის. ისინი 20-იანი წლების დასაწყისში ხშირად დადიოდნენ გადასაღებ მოედნებზე და ინტერესდებოდნენ ვესტერნებით. ფორდის მტკიცებით, ირბი საზეიმო განწყობის კაცი იყო და სულაც არ უხდებოდა იარაღი. სწორედ მაშინ მოუყოლია უიატს ფორდისათვის „ო“ კეი კორალთან“ („მსხვილფეხა საქონლის სადგომი“) განმარტებული შეტაკების ამბავი<sup>5</sup>.

„ჩემი ძვირფასი კლემენტაინი“ შეიძლება ჩაითვალოს ყველა დროის ყველაზე ლამაზ შავ-თეთრ კინოსურათად. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ თვით რეჟისორს მთლიანობაში იგი არც კი უნახავს. ფილმს განსაკუთრებულ სილამაზეს ანიჭებს „მონუმენტ ველის“ თვალუწვდენელი სივრცეები, ოპერატორ ჯოზეფ მაკდონალდის კინოკამერის ჩარჩოებში მოქცეული მშვენიერი ინტერიერები, რომლებიც გადაწყვეტილია ვესტერნის საუკეთესო ტრადიციებში.

1947 წელს დაიდგა იმხანად ყველაზე ძვირადღირებული ვესტერნი (დაჯდა დაახლოებით 7 მილიონი დოლარი) — კინგ ვიდორის „დუელი მზეზე“ ჯენიფერ ჯონსის, ჯოზეფ ჟოტენის, გრეგორი პეკის, ლიონელ ბარიმორისა და ლილიან გიშის მიანაწილოებით.

გამოჩენილმა პროდიუსერმა დევიდ კელზნიკმა არათუ დააფინანსა ეს „40-იანი წლების უშემზარავესი ვესტერნი“, არამედ ნაივენ ბაშის რომანის მიხედვით სცენარიც დაწერა, კონსულტანტებად მოიწვია სახელგანთქმული კინემატოგრაფისტები: უილიამ დიტერლე და ჯოზეფ ფონ შტერნბერგი.

დიდი სკანდალი მოხდა რეჟისორსა და პროდიუსერს შორის. ამ უკანასკნელს იმედი ჰქონდა, რომ გაიმეორებდა „ქარწალებულის“ შედეგად მიღწეულ წარმატებას. მან ისიც მოახერხა, რომ მთავარ როლზე გაიყვანა თავისი ყოფილი ცოლი ჯ. ჯონსი. ვიდორს არ მოსწონდა ამგვარი ჩარევა და შუა გზაზე მიატოვა გადაღებები (ზოგიერთი ეპიზოდი ჯ. ფონ შტერნბერგმა გადაიღო).

ფილმი გამოვიდა გაბედული. ექსტრავაგანტური ავანტურა, რამაც უანრში ბევრი ცვლილება შეიტანა პროდიუერი და გროტესკული ელემენტების ჩართვით. „მთავარი გმირი ქალი გახდა იდეალური ეგოიზმის საგანი მამრობითი სქესის მაცურებლისათვის“<sup>6</sup>. ორი ძირითადი ფუნქციით: „საზოგადოება თავისთან იღებს გმირს“ და „გმირი კარგავს თავის სოციალურ სტატუსს“ ეს ნამუშევარი შეესაბამება ვესტერნის ტიპური სიუჟეტის საბაზისო მნიშვნელობებს<sup>7</sup>. მან ხელი შეუწყო პოლიველურ კოვბოურ ფილმებში სუსტი სქესის წარმომადგენელთა მთავარ პერსონაჟებად გამოყვანის თამამ ტენდენციას.

ამასთანავე, „დუელი მზეზე“ ღრმა ფსიქოლოგიური კინოსურათია, რომლის თითოეული სცენა სავსეა ძლიერი ემოციებით, რასაც თან ერთვის დიმიტრი ტიომკინის ტრიუმფალური მუსიკა. „უზადო ოპერატორული ღონე, მონტაჟი და მაქსიმალური კინეტიკური ეფექტები“<sup>8</sup>. გრანდიოზული პეიზაჟები, მასობრივი სცენები ავსებენ ეკრანს, იგრნობა მიზნისა და ძალაუფლებისაკენ სწრაფვა. თუმცაღა, ფილმი ვერ გასცდა თეატრალიზებულ სტილს



და ამან თავისი დალი დაასვა მას. და-  
ფარა მასზე გაწეული დანახარჯები.

ამავე ხანებში შედგა გამოჩენილი  
ამერიკელი კინორეჟისორის ჰოვარდ  
ჰოუქსის დებიუტი ვესტერნში ფილმით  
— „რედ რივერი“ (1948). ჰოუქსმა  
უარი თქვა მყარი სოციალური ტრადი-  
ციების იდეაზე და მტკიცედ ჩამოაყა-  
ლიბა პერსონალური ერთგულების სა-  
კუთარი სამყარო, რომელშიც იდეა-  
ლურ საზოგადოებას აქვს ინდივიდუა-  
ლური და მაქსიმალურად საჭირო თავი-  
სუფლება სოციალური იძულებებისაგან  
თავდასახსნელად<sup>9</sup>. ამით იგი უფრო თა-  
ნამედროვეა, ვიდრე მისი სხვა სახე-  
ლმონხვეტილი კოლეგები.

კინოფილმში ხაზგასმულია ისეთი სი-  
ტუაციები, რომლებიც გვთავაზობენ  
ულრმეს მორალურ განზომილებებს. ეს  
მშვენიერი ნაწარმოები შინაგანად საკ-  
მოდ რთულია. ავტორმა გამოიკვლია  
პროფესიონალიზმისა და მამაკაცური  
მეგობრობის არსი, რითაც თავისებური  
მიმზიდველობა შესძინა ფილმს.

ლიტერატურულ პირველწყაროდ ჰო-  
უქსმა გამოიყენა ბორდენ ჩეისის იმავე  
წელს გამოქვეყნებული მოთხრობა  
„მგზნებარე მებრძოლები ჩაისოლმის  
ბილიკზე“, რომელიც რეალურ ფაქტებს  
ეყრდნობოდა. მასში ყურადღება კონ-  
ცენტრირდება ორი თაობის წარმომა-  
დგენელთა კონფლიქტზე. მთავარი რო-  
ლები ითამაშეს ჯონ უეინმა და მონტ-  
გომერი კლიფტმა. რეჟისორი ალაფ-  
რთოვანა უეინის ოსტატობამ — „ღმე-  
რთმანი, ის არის წყეული, კარგი მსა-  
ხიობი. აკეთებს ყველაფერს და გაგ-  
რძნობინებს დაიჯერო ეს“. — ამბობდა  
იგი<sup>10</sup>. ჯონ ფორდმა კი აღნიშნა, რომ  
თუ „დილიქანსმა“ უეინისაგან შექმნა  
ვარსკვლავი, „რედ რივერმა“ ის მსახი-  
ობად დაამტკიცაო<sup>11</sup>.

ჰოუქსის შემოქმედების მკვლევარ-  
მა დონალდ უილისმა მაღალი შეფასე-  
ბა მისცა ამ ფილმს და მიუთითა, რომ  
მას ყველა მიმართებით: თემატიკით,  
სამსახიობო ოსტატობით, მიზანსცენით,  
დილოგებით, დეტალებით, სიუჟეტი-  
თა და ა. შ. აქვს უფლება იწოდებოდეს

კინოხელოვნების შედეგად<sup>12</sup>, რომლის  
„რეჟისორი, ჰიჩოკის მანერით, გვეთ-  
რევს მოქმედებაში, იყენებს ჩვენს<sup>13</sup> ვიზუალურ  
გვივებას პერსონაჟებთან, რათა თვითო-  
ეულს დაგვანახოს ფილმის ავტორი.  
ჩვენ ხომ არასოდეს არ ვართ ჰოუქსის  
შედეგების უბრალო მოწმე, უბრალო  
მაყურებელი“<sup>13</sup>. თუკი ჯონ ფორდმა  
თავის ვესტერნებში წარმოაჩინა წარსუ-  
ლი და შეთხზა მითი შორეულ დასავ-  
ლეთზე, ჰოვარდ ჰოუქსმა ჰიმნი უმღე-  
რა აწმყოს, თანამედროვე სიმალეები-  
დან გადაავლო თვალი საკუთარი ერის  
მიერ განვლილ გზას და ოპტიმიზმისა-  
კენ მოუწოდა თავყანისმცემლებს.

ჯონ ფორდმა უმაღლესი შეიგრძნო მძლავ-  
რი კონკურენტის გამოჩენა და იმავე  
წელს გადაიღო თავისი ე. წ. „კავალე-  
რიული ვესტერნის“ ტრილოგიის პი-  
რველი ფილმი „ფორტი აპაჩი“ ჯიმს  
უორნერ ბელას მოთხრობის „ხოცვა-  
ქლეტის“ მიხედვით. მისი შვილიშვი-  
ლის — დენის მტკიცებით, როცა მან  
პირველად წაიკითხა ეს ნაწარმოები,  
თავით ფეხამდე მასში ჩაეფლო, „რა-  
დგან ძლიერი პროზაულობისა და არი-  
სტოკრატიული მილიტარიზმის სულის  
გარდა, მოთხრობა შეეხო განვლილი  
ომისაგან გამოწვეულ ემოციებს, რაც  
ასე ბლომად იყო ფორდში“<sup>14</sup>. რეჟისო-  
რი ალაფრთოვანა ამერიკული არმიის  
ტრადიციებმა, ნაკლები ყურადღება  
მიაქცია პოლიტიკურ მხარეს და მეტი  
— დრამატულ კონფლიქტს კავალერი-  
სტთა საზოგადოებაში. მან მოამზადა  
ნიადავი იმისათვის, რომ ვესტერნი პო-  
ზიტიურიდან კრიტიკულ, მამხილებელ  
ქანრად გადაქცეულიყო.

ინგლისელ მკვლევარს ენდრიუ სა-  
რისს მიაჩნია, რომ სწორედ აქედან  
დაიწყო ფორდის გარდასახვა ისეთ  
ენერგიულ რეჟისორად, როგორი ფო-  
რდიც უყვართ და პატივს სცემენ<sup>15</sup>.  
სწორედ აქედან ჩაეყარა საფუძველი  
„ფორდისეულ სისტემას“. ფილმში დე-  
მონსტრირდება რეჟისორის დახვეწილ-  
დასრულებული ოსტატობა, მასობრი-  
ვი სცენების დადგმის დიდი უნარი.  
ფორდმა წარმოაჩინა ინდიელთა მიმ-

ზიდველი ადამიანური თვისებები, თავისებურად აღიარა კიდევ ისტორიული სიმართლე — რომ ისინი იკავდნენ თავიანთ მიწებს, მაგრამ ამასთანავე, მხარი დაუჭირა თეთრკანიანთა მიერ „კეთილშობილური ალტრუიზმით განხორციელებულ ცივილიზატორულ მისიას“<sup>16</sup>. ფორდმა კარგად მიაგნო ჯ. ბელას მოთხოვნის ამოსავალ წერტილს — ინდიელებს აკისრიათ თეთრკანიანთა შორის კონფლიქტის დრამატიზების ფუნქცია — და სათანადოდ გადაიტანა ეკრანზე.

ფსიქოლოგიური რეალიზმით გამოხატული ხასიათების განვითარებით, რთული და ამასთანავე, გონებამახვილური იდეების გამოკვლევით ვესტერნმა მედგრად გადალახა კრიტიკული პურიტანიზმი რომლის ჩარჩოებში ძალზე ტრივიალურად გამოიყურებოდა. ნელ-ნელა იწყებოდა მითების მსხვერვის პროცესი და სინამდვილის ჩვენება. ამდროინდელი კოვბოური ფილმების გმირები სულაც არ ჰკავდნენ უილიამ ჰარტის, ტომ მიქსის, კენ მენარდის პერსონაჟებს, რომელთაც ყველაფერი გამოსდიოდათ ხელიდან და რაც მთავარია, იდეალურ ადამიანებს წარმოადგენდნენ. ვესტერნის მითის ძალა კი აჩვენებდა „კონკეტულად პასუხს სოციალურ სიტუაციებში ადამიანური მოქმედების მოთხოვნილებებზე“<sup>17</sup>, რისი მძიმე რღვევა უკვე შეიმჩნეოდა 40-იანი წლების მეორე ნახევრიდან.

ჯონ ფორდმა სულ მალე გააგრძელა „კავალერიული ვესტერნის ტრილოგია“ კინოსურათით „ის ატარებდა ყვითელ ბაფთას“ (1949). მასაც საფუძვლად დაედო ჯიმს ბელას, ამჯერად მეორე, ასევე პოპულარული მოთხოვნა „რაზმი“. ესაა ფორდის ერთ-ერთი უმშვენიერესი ნაწარმოები, რომელიც ჟანრის შედევრთა რიცხვს განეკუთვნება. იგი შედგება „სცენებისაგან, რომლებიც მეტყველებენ რეჟისორის ჯადოსნურ ინსტინქტზე თხრობის აგების შესახებ“<sup>18</sup>. მასში ცენტრალური ადგილი უჭირავს კავალერიისტული ბრიგადის მოგზაურობას უდაბნოში, დღისა და

ღამის განმავლობაში, მზესა და წვეთში. ნაჩვენებია შეურიგებელი ბრძოლა ინდიელებსა და „იანკებს“-მოთხის მთავარი გმირი — კაპიტანი ნათან ბრაიტლიზი (ჯონ უეინი) პირნათლად შეასრულებს ბოლო დავალებას და გადის თადარიგში, თუმცა სათავეში ჩაუდგება მოქალაქეთა ლაშქარს და საჭიროების შემთხვევაში, მზადაა დაიცვას თვისტომთა ინტერესები.

ფილმის ბოლოს, კადრშიღმა ხმა გვაცნობს, რომ ამ ჯარისკაცებმა სადაც კი გაიარეს და რისთვისაც იბრძოლეს, ეს ადგილი გახდა შეერთებული შტატებით. კინოსტორიკოს ტედ სენეტის აზრით, ეს მომენტი სიამაყის გრძნობით ავსებს თითოეულ ამერიკელს<sup>19</sup>. რეჟისორმა ღირსეული ხარკი გადაუხადა აშშ-ის არმიას „ველური დასავლეთის“ ათვისება-დასახლების საქმეში გაწეული ღვაწლისათვის.

სენტემენტალიზმითა და ქუჩური იუმორის დიდი დოზით აღსავსე ამ ნამუშევარში კავალერია წარმოჩნდა როგორც იდეალური საზოგადოება, რომელიც აშენებულია ერთგულების, დისციპლინისა და ვაჟკაცობის ტრადიციებზე. მას ყველა, განურჩევლად უნდა დაემორჩილოს. ჯონ დრიუს გმირი — ოლივია დენდრიჯი კი წარმოადგენს ამ კოდექსის პოტენციურ მუქარას, რის გამოც ფილმში ისმება კითხვა სამხედრო წესრიგის სიმკაცრის ხარისხზე, რასაც რეჟისორი ქვეტექსტებით აკავშირებს ცხოვრებასთან.

ცნობილმა ინგლისელმა კინორეჟისორმა ლინდსეი ანდერსენმა აღნიშნა, რომ ჯონ უეინი აქ არის ამერიკელთა სიძლიერის განზოგადებული სახე და ეს როლი არა მარტო მისი, არამედ ყველაზე საუკეთესოა ჟანრში<sup>20</sup>.

როდესაც ფორდი ამ ფილმს იღებდა, ძველმოდურად აზროვნებდა: ის უბრატესობას ანიჭებდა კანონის უზენაესობას, მაგრამ მერყეობდა მასა და სექსს შორის. ამიტომაცაა, რომ კინოსურათში დინამიური მოქმედების სცენები შეწყვეტილია ვასართობი, სანახაობითი მომენტებით. ამით რეჟისო-

საქართველოს  
კინოფილმების  
სახელმწიფო  
არქივი

რმა შექმნა იდეალური სტრუქტურა თავისებური პოეტური ხედვის გამომსახველობისათვის, ფერწერული სტილისათვის, რამაც კიდევ ერთხელ მიანიშნა უბადლო ხელოვანის ვირტუოზობაზე<sup>21</sup>, მის მდიდარ, პრინციპულ შეხედულებებზე.

მაყურებელი აღტაცებით შეხვდა ფილმს. ოპერატორმა უინტონ ჰოჩმა „ოსკარი“ დაიმსახურა. ფორდმა პოლივუდურ რეიტინგში პიკს მიაღწია.

ძალზე ნაყოფიერი გამოდგა 1950 წელი — ჟანრის გაღერებას რამდენიმე საინტერესო ნიმუში შეემატა, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ჯონ ფორდის კიდევ ერთი შედევრი „მესაზიდრე“, რომელშიც გადმოცემულია უფრო მეტი, ვიდრე უბრალო ლაშქრობა. აქაა ხეტიალი — არა მარტო ფიზიკური, არამედ სულიერი ცდა, რათა მოიძებნოს საცხოვრებლად სასურველი ადგილი. ერთ-ერთი რელიგიური სექტის — მორმონების ფურგონების ქარავანი მიემგზავრება დასავლეთით, რათა დააარსონ დასახლება იუტა-არისონას საზღვარზე. ფილმი მოიცავს დიდებული ხელწერით გადაღებული ამ მოგზაურობის ფაფურაკებს. რეჟისორი ხატავს მორმონებს, როგორც ქალაქიდან გამოძევებულ, უხეშ, დაუნდობელ მასას. ფილმის მსვლელობისას, მაყურებლის უნდობლობა მათ მიმართ ნელ-ნელა სიმპათიაში გადაიზრდება. ეს არის გააზრებული ნამუშევარი, რომელშიც ხელოვანმა „პატივი მიაგო მუდმივ ფასეულობებს: სიმამაცესა და გამძლეობას, ერთგულებასა და რწმენას ბნელ, მძიმე წლებში“<sup>22</sup> პოეტურად გადმოსცა პიონერთა მოძრაობის სიმბოლიკა დასავლეთში. „მესაზიდრეში“ აშკარად გამოიკვეთა ფორდის საუკეთესო შეხედულებები ადამიანთა იდეალურ საზოგადოებაზე, მისი ჩვეულებრივი სენტიმენტალურობა შემსუბუქებული გარემოებების ჰიმნაკრით და რაც, ალბათ, ყველაზე მეტადაა ხაზგასასმელი, ფილმში არაა გამორჩეული ერთი ან ორი მთავარი გმირი — აქ ყველა მოქმედი პირი მთავარი პერსონაჟია, რაც ერთობ საყურადღებოა მნიშვნელოვანი ამგვარი ეპიკური წარმოებისათვის.

ფორდმა „მესაზიდრეს“ იმავე წელს, ნაუცხბათევად მიაყოლა ტრილოგიის მესამე კინოსურათი „რიო გრანდე“, რომელიც მკაცრად გააკრიტიკეს სპეციალისტებმა, მასში, ფაქტობრივად, ახალი არაფერი არ თქმულა, პირიქით, რეჟისორმა „თავისივე ციტირება“<sup>23</sup> გააკეთა „დილიქანსიდან“, რამაც გააღიზიანა კიდევ აუდიტორია. ერთ მთლიანობაში, ფილმი ძალზე სუსტი, დრამატურგიულად გადახრილი გადამეტებული სენტიმენტალიზმისაკენ და იდეოლოგიურად მიჩუმათებული რასიზმით გაყენებული გამოვიდა. უარყოფითმა რეაქციამ არ დააყოვნა და ამის გამო, ფორდი რამდენიმე წლით „გამოეთიშა“ ვესტერნს.

სამაგიეროდ, ასპარეზზე გამოჩნდა ენტონი მანი, რომელმაც ახალი სული შთაბერა ჟანრს და უდიდეს რესპექტუბელობამდე აამალა, თუკი ფორდი ძირითადად, მხოლოდ „მონუმენტ ველის“ იღებდა თავის ფილმებში, პოუქსი კი ოლდ ტაქსონს, მათგან განსხვავებით, მანს უყვარდა, როგორც თავად ამბობდა „მთა და ნიაღვრები, წყნარი ტყე და თოვლით დაფარული მწვერვალები“<sup>24</sup>, უყვარდა მრავალფეროვნება, რისი წყალობითაც გამორჩეული, თვითმყობადი ხელოვანის სახელი დაიმკვიდრა.

1950 წელს მანმა ერთბაშად სამი ვესტერნი გადაიღო, რომელთაგანაც ყველაზე აღსანიშნავია „ვინჩესტერ-73“. რეჟისორმა მკვეთრი დამაჯერებლობითა და მძაფრი ემოციებით გადმოსცა სიუჟეტი. მან სრული თავისუფლება წიანიჭა მსახიობებს ბოლომდე განსნილიყვნენ<sup>25</sup>, რამაც მნიშვნელოვნად განაპირობა ფილმის წარმატება. მართლაც ხომ ჟანრის კონცეპტუალურ სიმდიდრეში მისი რეალიზაციის პოტენციურ წყაროს სწორედ მთავარი როლების შემსრულებლების უზადო ოსტატობა განაპირობებს<sup>26</sup>. რეჟისორი, თვის მხრივ, შეეჭიდა ძმათაშორის სი-

სხლის ღვრის უცნაურ თემას და შეეცადა თავისებურად აეხსნა მისი ფენომენი. ამ პროცესში იგი სიმბოლიზმით უფრო დაიტვირთა, ვიდრე რეალური შემეცნებითი გამომსახველობებით.

საეტაპო ნამუშევრად იქცა ჰენრი კინგის „მსროლელი“ (1950) უილიამ ბოუერსისა და ანრე დე ტოსის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით. ამ ფილმში არ ირღვევა ვესტერნის სტრუქტურული ბალანსი, თუმცა მასში ნაჩვენებია ლეგენდარული გმირის დაცემა, „ჟანრის საერთოდმილებული იდეებიდან მკვეთრი უკუსვლა“<sup>27</sup>. მთავარი გმირი ჯიმი რინგო (გრეგორი პეკი) გვაგონებს 40-იანი წლების დამდეგის განგსტერული ფილმების გმირებს, ვისაც არ შესწევს უნარი გამოძებნონ თავიანთი ადგილი შეცვლილ სამყაროში.

პეკის სამსახიობო მანერა, დიდებული თავდაპერილობა წარმოაჩენს ჯიმი რინგოს როგორც აზრიან, ბრძენ მსროლელს, რომელიც ჩაძირულია ეგზალტირებულ რეპუტაციაში, ყველაფერს რომ აკეთებს თავისა და თავისი ოჯახის გადასარჩენად. რეჟისორი ქმნის „დაუნდობელი ბერძნული ტრაგედიის განწყობას“<sup>28</sup>, დეტალურად დამუშავებული სამოქმედო სცენების წყალობით, ხატავს მთავარი პერსონაჟის შინაგან ვნებათაღელვას, სულიერ აფორიაქებას, რაც სინამდვილის უტყუარი აღქმითაა გამოწვეული.

„პეკი ენდს“ მიჩვეული მაყურებლისათვის გამოგნებელი გამოდგა ჯიმი რინგოს დაღუპვა, რაც კრიტიკოსთა ნაწილს სავსებით ლოგიკურ დასასრულად ეჩვენა<sup>29</sup>. აქ უფრო იკვეთება ტენდენცია იმის თაობაზე, რომ 50-იანი წლების კოვბოური ფილმები უფრო „მოზრდილნი, სოფისტიკურნი და ინდივიდუალურნი“<sup>30</sup> ხდებოდნენ. მეორე მსოფლიო ომის წინანდელი ეპოქის ვესტერნების გამოგონილი გულუბრყვილობა ადგილს უთმობდა გაზრებულ, ფილოსოფიურ და ფსიქოლოგიურ თემებს. კინემატოგრაფისტების ახლმა თაობებმა ახალი იდეები მოიტანეს,

ახალი მგრძობელობა შესძინეს ძველ ფორმებს.

ერთ-ერთი მათგანია კინორეჟისორი დელმერ დეივზი, რომელიც ამერიკის სათანადოდ ვერ დააფასეს. რადგან თავისი ნამუშევრებით იგი მედგრად ებრძოდა ვესტერნის დოგმატურ ჩარჩოებს. მისი გმირი არ არის მითოლოგიური ვაჟკაცი, არამედ ერთი იმ ათასთაგანია, ვინც თავით ფეხამდება ჩამული ცხოვრების ორომტრიალში, თვალის უჭრის და მარჯვენაც, სწრაფიცაა და სხარტიც და რაც მთავარია, მისგან ელიან დახმარებას. დეივზის ფილმები არაა პეროიკული, მათში დოკუმენტური სისადავითაა ასახული მკაცრი სინამდვილე.

მისი პირველი ვესტერნი „გატეხილი ისარი“ (1950) აპაჩთა ომების პერიოდს ეძღვნება. ფილმის პროლოგში კადრს მიღმა ისმის სიტყვები: „რასაც ახლა ნახავთ, ეს რეალურად მოხდა, როდესაც ინდიელი ილაპარაკებს, ის ილაპარაკებს ჩვენს ენაზე, ასე რომ, თქვენ უნდა გაუგოთ მას“. ეს არის კინოსურათის ერთგვარი გასაღები და ნათლად გვიჩვენებს, როგორ მიუდგა თემას რეჟისორი. მისი მხრიდან გამოხატულია უდიდესი სიმბათია ინდიელების, მათი ადათწესებისა და თქმულებების მიმართ. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, ქორწინების ცერემონიალი, როცა მთავარ გმირს — ტომ ჯეფორდს (ჯეიმს სტიუარტი) ცოლად მოჰყავს ინდიელი ქალი.

დეივზმა თავისებური რევიოლუცია მოახდინა ჟანრში — ეს აღარ იყო ინდიელებზე, როგორც ველურებზე შექმნილი ნაწარმოები. აქ ყველაფერი პირიქით წარმოჩნდა. მან საფუძველი ჩაუყარა მთელ ციკლს, რომელშიც ინდიელთა მსოფლმხედველობიდანაა და ნახული სამყარო. ტომი და ჩირიკაუს აპაჩთა ბელადი კოჩიზი (ჯეფ ჩენდლერი) ბევრს ცდილობენ მშვიდობა ჩამოაგდონ თეთრებსა და ინდიელებს შორის. ისინი გულითადი მეგობრები არიან. მრავალი გამწარებისა და შეურაცხყოფის მიუხედავად, კეთილშო-

ბილი კოჩიზი ღირსეულად ამალდებდა თავის სიძულვილზე და უარს ამბობს ომის ატეხვაზე. ჭეფ ჩენდლერმა იმდენად კარგად შეასრულა როლი, რომ „ოსკარის“ ნომინაციაზე წარადგინეს<sup>31</sup>. მან მერეც, რამდენიმე მეორეხარისხოვან ვესტერნში განასახიერა ეს მშვიდობისმოყვარე წითელკანიანი ბელადი. ფილმმა დიდი აღტაცება გამოიწვია კინოს მოყვარულებში, თუმცა სპეციალისტებმა იგი შედეგად გაცილებით გვიან აღიარეს<sup>32</sup>. მის უსაზღვრო პოპულარობაზე ისიც მეტყველებს, რომ მას მოჰყვა ამავე სახელწოდების ტელესერიალი, რომელიც წლების მანძილზე ვადიოდა ცისფერ ეკრანებზე.

აღნიშნული პერიოდის ვესტერნებმა ხელი შეუწყვეს ქანრის განსაკუთრებულ ადაპტაციას, კულტურული რესურსებით გამდიდრებას, „კინემატოგრაფიულად ვიზუალური იკონოგრაფიის რეპერტუარით“<sup>33</sup> შევსებას.

აღბათ, ამანაც განაპირობა ის დიდი წარმატება, რისკენაც წლითიწლობით მიისწრაფოდნენ ვესტერნის მესვეურნი. ეს გახლდათ ფრედ ცინემანის ფილმი „შუადღე“ (1952).

„შორეული დასავლეთის ზღაპრის ტრადიციული ფორმა ამ კინოსურათში გამოიყენეს გამჭვირვალე ალეგორიისათვის, მაკარტიზმით დაშინებული, გამცემლობითა და ეჭვიანობით დაავადებული ამერიკის ცხოვრების მოსახრობად“ — წერს კრიტიკოსი რ. სობოლვეი<sup>34</sup>. და მართლაც, იმდროინდელი ამერიკა სულიერ და ფსიქოლოგიურ ზეწოლას განიცდიდა, რაც სწორედ რომ ალეგორიული სახით აისახა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. ტრადიციული, ისტორიული ვესტერნი კი ამ მხრივ აზრის გამოხატვის საუკეთესო საშუალებად მოგვევლინა. სცენარისტი კარლ ფორმენი ასევე მოიქცა — თავისი გულისტკივილი, თანამედროვე ყოფის ირგვლივ გულლიად გამოხატა, მოქმედება ძველ დასავლეთში გადაიტანა და თავიდან აიცილა ყოველგვარი უსიამოვნება. სწორედ ამ სცენარზე მუშაობისას ფორმენი „შვ სია-

ში“ მოხვდა, იგი არაერთგზის გამოიძახეს დაკითხვებზე, რისთვისაც ბევრმა მეგობარმა ზურგი აქცია. ამის გამო დრამატურგმა თავის ნაწარმოებში ჩალო ღირსების კოდი და ასე გამოხატა ღრმად შენიღბული პროტესტი.

„შუადღე“ ერთგვარი ნიშანსვეტია ქანრში, რითაც რეალიზმისა და ფილოსოფიური ხედვის წყალობით საბოლოოდ დასრულდა ვესტერნის განვითარების გზა პრივიტიზმიდან მთლიან მომწიფებამდე.

ანდრე ბაზენი მოიხიბლა ფილმით, რომელიც, მისი აზრით, შეიცავდა ეფექტურ მორალურ დრამას კადრების აგების ესთეტიკიდან ერთად<sup>35</sup>.

კინოსურათში გამოყენებულია კარგი ქალაქური ფოლკლორი. მშვენიერია ფლოიდ ქროსბის ზვიადი, მკაცრი, შავთეთრი ოპერატიული ნამუშევარი, ელმი უილიამსისა და ჰარი გერსტადის მონტაჟი, დმიტრი ტიომკინისა და ნედ ვაშინგტონის ბალადა „შუადღე“. მთავარი როლი ითამაშა გარი კუპერმა. აღნიშნულმა სიმღერამ, ტიომკინის მუსიკამ, შემონტაჟებმა და რაც მთავარია, 51 წლის კუპერმა — სათითაოდ დაიმსახურეს „ოსკარი“, რეესორსა და თვით კინოსურათს კი ერგო ნიუ-იორკის კინოკრიტიკოსთა პრიზები.

თუმცა-ღა, ვესტერნის ტრადიციონალისტებმა (პ. ჰოუქსი, ჯ. უეინი) ფილმი გააკრიტიკეს<sup>36</sup>. მათი მტკიცებით, ეს არის მესაზღვრის ცხოვრებისა და XIX საუკუნის მართლწესრიგის ფალსიფიცირება, რაც ჩრდილს აყენებს ამერიკის ღირსებას. მთავარი გმირის ასეთ გარიყვას საზოგადოებისაგან არავინ ელოდა. მიუხედავად ამისა, „შუადღე“ დიდი გავლენა იქონია სხვა ვესტერნებზე — მისი სიუჟეტი ბევრჯერ განმეორდა, მაგრამ ვერ მიაღწია ცინემანისეულ სიმაღლეებს, რადგან მასში ნაჩვენებები „კონფრონტაციები საშინელი გარემოებებით“<sup>37</sup> იმდენად უნიკალური და ბუნებრივი გამოდგა, რომ პლაგიატის მსურველებმა ვერ მოახერხეს და ვერ გადაიღეს ისინი სათანადოდ და დამაჯერებლად.

პოვარდ პოუქსმა კვლავ შექმნა კიდევ ერთი ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები — „დიდი ცა“ (1952) ე. ბ. გატრი უმცროსის მითხრობის მიხედვით. მან დრამატურგ დადლი ნიკოლს დაუკვეთა სცენარი გაეკეთებინა ამ ხუთნაწილიანი ლიტერატურული პირველწყაროს მხოლოდ პირველი ნაწილისაგან, რადგან მიაჩნდა, რომ ეს იყო ყველაზე დრამატული ეპიზოდი. მასში მოთხრობილია თუ როგორ მოაწყობა ორმა კენტუკელმა: ჯიმ დიკინსმა (კირკ ლუგლასი) და ბუნ კაუდილმა (დიუეი მარტინი) სავაჭრო ექსპედიცია ინდიელთა ტერიტორიაზე, გაიარეს 2000 მილი და „გახსნეს“ ე. წ. ჩრდილო-დასავლეთის მიდამოები, სადაც მანამდე არც ერთ თეთრკანიანს არ დაეღვა ფეხი.

პოუქსმა კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი იმას, რომ ვესტერნი მამაკაცური ყანრია და ამით დომინირებს ის სხვებთან მიმართებაში, მაგრამ ზოგიერთი მკვლევარი არ ეთანხმება ამ დებულებას და მიიჩნევს, რომ რეჟისორს ახასიათებს „ჰომოსექსუალიზმის დამალული ტენდენცია“<sup>38</sup>, ეყრდნობა მამაკაცთა იდეალიზაციისა და ქალთა უარყოფის ფაქტებს, რასაც კატეგორიულად ვერ დავეთანხმებით, რამეთუ ვესტერნის ბაზისი მდგომარეობს არა მამაკაცურ სიყვარულში, არამედ მეგობრობაში და ღირსეულ ურთიერთგატანაში. ნიქიერმა ოსტატმა კი სწორედ ამაზე მიუთითა და სხვა არაფერზე.

დენიელ ტარადაშისა და სილვია რიჩარდსის სცენარის მიხედვით 1952 წლის მიწურულს ფრიც ლანგმა გადაიღო ვესტერნი „ცუდი რეპუტაციის რანჩო“.

...ვერნ ჰასკელი (არტურ კენედი) დაეძებს საცოლის მკვლელს. იგი გაიცნობს და დაუმეგობრდება მსროლელ ფრენჩი ფეირმონტს (მელ ფერერი) და კვალი მიიყვანს სალუნის მოძღვრალთან — ალტარ კინთან (მარლენ დიტიჩი). ამ უკანასკნელს თავდავიწყებამდე შეუყვარდება ვერნი. შემდგომი მოქმედება ტიპური ხაზებით ვითარდება: ვერნი

შურს იძიებს, გადამწყვეტ ბრძოლაში ალტარი იღუპება და ორი მეგობარი, უკეთესი მომავლის იმედით, ტოვებენ რანჩოს...

როგორც ვხედავთ, ამ პერიოდის ფილმებში საგრძნობლად იმატა მთავარ როლებში ქალთა გამოჩენამ. ამის მიზეზი, უპირველეს ყოვლისა, უნდა ვეძიოთ ავტორთა სურვილში, რომ კიდევ უფრო მეტი სიცოცხლე შესძინონ თავის ნამუშევრებს, რამენაირად თავი დააღწიონ ათეული წლების მანძილზე უსაფუძვლოდ დაკანონებულ შტამებს. ქალთა ადგილმა ყანრში ბევრი უთანხმოება წარმოშვა. ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ყოველივე ეს მამაკაცური პრობლემატიკისა და აუდიტორიის ბრალია, რადგან თავიდანვე ასე „დააპროგრამეს“ ვესტერნი, ხოლო ქალები „მთავარი გმირები დასავლეთის ვერსიის სტერეოტიპულნი, ისეთივე ფალსია როგორც პოლივუდის ინდიელები“<sup>39</sup>. რასაკვირველია ვესტერნიში მამაკაცები წერდნენ ისტორიას, ქალები კი, უმნიშვნელო გამოჩენის გარდა, თითქმის არც ჩანდნენ.

სოციოლოგი ჯონ ქოველტი ამტკიცებს, რომ კოვბოური ფილმები გვიამბობენ ან ყმაწვილებზე, რომლებიც ჯერ კიდევ არ გაზრდილან, რათა გააცნობიერონ ქალისადმი სიყვარული (მაგ. „ბილი კიდი“) ან მამაკაცებზე, რომლებიც ისე არიან დაკავებულნი საყვარელი საქმით, რომ მანდილოსნისათვის მხოლოდ წუთიერი ვნებების დასაკმაყოფილებლად თუ მოიცილიანო<sup>40</sup>. სხვა შეხედულება გამოთქვა რაიმონ ბელურმა — იგი თვლის, რომ ვესტერნი, ისევე როგორც სხვა ნებისმიერი ყანრის ფილმი, ქალურ წარმოსახვებზეა დამოკიდებული (ახალგაზრდა გმირი ქალი, დედა, ცოლი, სალუნის კახა და ა. შ.) და მის გარეშე კარგავს ფუნქციას. ბელურისათვის ვესტერნი წარმოადგენს პოლივუდის კლასიკური თხრობის ვარიაციას, რაც ერთიანდება XIX საუკუნის ნოველასთან და კონცენტრირდება ქალის სიმბოლურ ფიგურაში<sup>41</sup>. ამდენად, ფემინის-

ტურ საწყისებს 50-იანი წლების კო-  
ბოტურ კინოში განსაკუთრებული მნიშ-  
ვნელობა მიენიჭა და ერთგვარი გზებიც  
დაისახა მომავალში ამ ნაკლის გამოსა-  
სწორებლად.

დიდი პოპულარობით სარგებლობდა  
ჯეკ შეფერის მოთხრობა „შეინი“, რო-  
მლის მიხედვით რეჟისორმა ჯორჯ სტი-  
ვენსმა გადაიღო ამავე სახელწოდების  
ფილმი 1953 წელს. ეკრანებზე გამოს-  
ვლისთანავე ეს ფილმი იქცა ერთ-ერთ  
მალახარისხოვან ნაწარმოებად და შე-  
მოსავლის სახით 9 მილიონი დოლარი  
მოიტანა. მაშინ ეს თანხა, კერძოდ, ვე-  
სტერნისათვის ფანტასტიკურ მოგებად  
ჩაითვალა.

შეინი ამერიკელთათვის გახდა ისე-  
თივე ლეგენდა, როგორც ქართველთა-  
თვის ტარიელია, რუსთათვის — ილია  
მურომეცი, ინგლისელთათვის — რო-  
ბინ ჰუდი და გერმანელთათვის — ზიგ-  
ფრიდი<sup>42</sup>. მას ეპიკური დატვირთვა მი-  
ეცა და მთელი თაობები გაიზარდნენ  
მის მითზე.

ფილმი შეიცავს შეუღარებელ ლირი-  
ზმსა და სისადავეს. მასში არაა არც  
ფატალიზმის არც ცინიზმის, არც ირო-  
ნიის პატარა ნატამალი. ესაა რეჟისო-  
რის ცდა, სინთეზირება გაუკეთოს ლე-  
გენდარული დასავლეთის ყველა დამ-  
ფუძნებელ ასპექტებს. შეინის როლი  
შესანიშნავად განასახიერა ალან ლედ-  
მა. შეინსა და მის მეტოქე უილსონს  
შორის გამართული ფინალური დუელი  
ქანრის მშვენებაა. თუკი ჯეკ პალანსის  
მიერ შესრულებული უილსონი ტიპუ-  
რი არამზადაა და „დასავლეთის ლუ-  
ციფერია“<sup>43</sup>, ალან ლედმა უსაზღვრო  
პოპულარობით თვით ჯონ უეინსა და  
ჯეიმს სტიუარტსაც აჯობა. მის თაყვა-  
ნისმცემელთა უმეტეს ნაწილს მოზარ-  
დი თაობა შეადგენდა, ვისთვისაც შეინი  
უზადო მაგალითის მიმცემი გახდა.

„შეინი“ ვესტერნის ზეიდელაზებუ-  
ლი ვარიანტია. იგი აჭარბებს ქანრის  
ფამილიარულ ელემენტებს და ქვეთე-  
მების მთელი მოზაიკისაგან შედგება.  
ასეთი სახის პროდუქცია „ამხნევეს  
კრიტიკას გამოიკვლიოს ინდივიდუა-

ლური ფილმი უფრო ფართოდ და  
აუცილებლად დამახასიათებელ  
ტექსტში, აჩვენოს როგორ ვითარდუ-  
ბა კინოზოოგენება, იცვლება ფორმა  
ან ტიპი, რომელსაც ის შესაბამისად  
განეკუთვნება“<sup>44</sup>.

როგორც ავლინშნეთ, ამ ეპოქის ვე-  
სტერნში დომინირებდა ფემინისტური  
გამოძახილი და მთავარი გმირი ქალი  
ერთგვარი კატალიზატორის ფუნქციას  
ასრულებდა ამ პატრიარქალური იდე-  
ების ქანრში<sup>45</sup>. ასეთ ფილმად გვესახე-  
ბა ნიკოლას რეის ნამუშევარი „ჯონი-  
გიტარი“ (1954), რომელიც შეიქმნა  
როი ჩენსლორის ნოველის მიხედვით,  
მაშინ, როცა მაკარტიზმის გაფურჩქე-  
ნის ხანაში თავად რეჟისორი ესპანეთ-  
ში გაიქცა სამუშაოდ და საცხოვრებ-  
ლად.

სწორედ იქ, უცხო ქვეყანაში პოლი-  
ვულური ზედამხედველობისაგან შორს,  
შეძლო რეიმ თავისუფლად ემოქმე-  
და. მან, ფაქტობრივად, შედეგრი და-  
დგა, რომელიც ცოტა მოგვიანებით  
ადიარეს მის სამშობლოში. რეჟისორმა  
მშვენიერი მანევრი განახორციელა:  
ფილმს სათაურად დაარქვა ერთ-ერთი  
გმირი მამაკაცის მეტსახელი, ხოლო  
მოქმედება ააგო ორი მთავარი გმირი  
ქალის — კაზინოს მეპატრონე ვენასა  
(ჯოან კროუფორდი) და ფერმერ ემა  
სმოლის (მერსედეს მაკემბრიჯი) კონფ-  
ლიქტზე. ამგვარმა მრავალმნიშვნელო-  
ვანმა გადანაცვლებამ დიდი ეფექტი  
მოახდინა ვესტერნის ჩვეულებებზე,  
ხოლო ფინალურმა სცენამ — დუელ-  
მა ორ ქალს შორის — ყოველგვარ  
მოლოდინს გადააჭარბა.

სხვა ფილმებისაგან გამორჩეულად  
აქ მკვეთრად იგრძნობა რეის ხელ-  
წერა ფერებისა და სხვადასხვა ხასია-  
თების სიმბოლურ გამოყენებაში. კი-  
ნოსურათში ნაჩვენებია უთანხმოება  
მალალ ფენასა (ვენა) და დაბალ ფენას  
(სახალხო, მამაკაცურ ძალმომრეობის  
სამყარო) შორის, რომლის მოგვარების  
მიზნით ვენამ დროებით უნდა დაივი-  
წყოს ქალობა, რათა სიცოცხლე შეი-  
ნარჩუნოს. ემას „სექსუალური ისტე-

რია უზიძგებს ამ მანდილოსანს ლინჩის წესით გაასამართლოს ვენა, დაწვას მისი სალუნი და საბოლოოდ, სცადოს მისი მოკვლა<sup>46</sup>. ამგვარი სიტუაცია აიძულეებს „ჯონი-ვიტარსაც“ (სტერლინგ ჰეიდენი) გაიხსენოს არც თუ სახელოვანი წარსული, კვლავ იარაღს მოჰკიდოს ხელი და დაიცივას სამართლიანობა.

„აპაჩებს სძულთ სიცოცხლე და არიან ყოველგვარი ადამიანური მოდგმის, მათ შორის ერთმანეთის მტრები“. — წერს თავის მოთხრობაში „აპაჩი“ ჯეიმს ბელა, — „სწორედ ამას ნიშნავს „აპაჩი“ — მტერს“<sup>47</sup>. აღნიშნული ნაწარმოების ეკრანიზაცია ითავა კინორეჟისორმა რობერტ ოლდრიჩმა და 1954 წელს გადაიღო ამავე სახელწოდების კინოსურათი, რომელიც გამოირჩეოდა მკაცრი პოლიტიკური და სოციალური თვალთახედვით, აღწერდა საზოგადოების ერთი ნაწილის ამბოხს ავტორიტეტების წინააღმდეგ, რაც ერთიანობაში წარმოადგენს „დილაქტიკურ, ორაზროვან დამოკიდებულებას ქანრი-ტრადიციულ თემატიკურ სტრუქტურასთან“<sup>48</sup>.

ეს არის ერთ-ერთი გამორჩეული ვესტერნი ინდიელებზე, „წარმტაცი, კარგად გათვითცნობიერებული ფილმი, მიწიერი, პოეტურ-სოფლური დიალოგების მქონე გმირებით“<sup>49</sup>, თუმცა, ამა-სთანავე, აქვს ზოგიერთი ნაკლი, რამაც ფალსიფიკაციის კვალი დატოვა.

უპირველეს ყოვლისა, ესაა ჯეიმს უების მრავალსიტყვა, ძალზე გართულებული და მოუხერხებელი სცენარი, რომლის მიხედვითაც თეთრკანიანები ასწავლიან ინდიელებს სიმინდის მოყვანას და საერთოდ, მიწათმოქმედებას, ეს უკანასკნელნი კი, რატომღაც, ლოთობას ამჯობინებენ. სინამდვილეს არ შეესაბამება არც „მშვიდობის ჩიბუხი“ და არც ხელის გაჭრით ძმადგაფიცვის ცერემონიალი — ასეთი რამ ამ ტომის ხალხმა არც კი იცოდა. ამას გარდა, პროდიუსერებმა ძალდატანებით გააკეთებინეს ოლდრიჩს მეტად სასაცილო, უაზრო ფინალი.

შურისძიების თემაზეა აგებული ენტონი მანის მორიგი ფილმი „ლარამელი კაცი“ (1955). მას „მეფე ლიონს“ სიუჟეტური ხაზი გასდევს, აქვს მანი-სათვის დამახასიათებელი ტემპი, ენერჯია, გონებაშახვილობა, შეიცავს სისასტიკის რამდენიმე სცენას, რათა მეტი ეფექტი მიანიჭოს უილ ლოკარტის (ჯეიმს სტიუარტი) თავზე გარდამხდარ ამბავს.

ლოკარტი ვესტერნის ტიპური გმირია — თვითმყობადი, იცის თავისი ფასი, სადაც საჭიროა — გულკეთილი, გულლია პარტნიორია, სადაც არა — დაუნდობელი, მკაცრი, მამაცი მებრძოლია. კარგად უწყის, რომ იმ სამყაროში, სადაც იგი ცხოვრობს, არსებობს ღრმა კონფლიქტი ინდივიდუალიზმსა და საზოგადოებას შორის, რასაც ხშირად ფატალური შედეგები მოსდევს. ის თვითდაჯერებული, უშიშარი კოვბოია, რომელმაც ბევრ სხვა თანამოაზრესთან ერთად „დიდი დალი დაასვა ამერიკის ოფიციალურ ისტორიასა თუ კულტურას და თავისი გაბედული სიტყვა თქვა ამერიკელთა მიერ ცხოვრების რეალურ შეგრძნებაში“<sup>50</sup>. ამ მხრივ, მისი როლი ფასდაუდებელია.

„ლარამელ კაცს“ დიდი აღიარება ხვდა წილად. მართალია, მას „ოსკარები“ ან სხვა პრიზები არ მოუხვეჭია, მაგრამ მყურებლის სიმპათია და ჩინებული პრესა დაიმსახურა. ჯეიმს სტიუარტის აქციებმა საგრძნობლად აიწია. „მანის ფილმები არ არის იმდენად ფსიქოლოგიური, რამდენადაც ნევროტიკული. მისი გმირი ნამდვილად პერსონიფიცირებულია ჯეიმს სტიუარტში“. — წერს მკვლევარი ჩარლზ სილვერი, — „მათი ერთობლივი ნამუშევრები ქმნიან ვესტერნის ახალ ტიპს, დაახლოებით ისეთივე შეუდარებელს, როგორიც ჯონ უეინია“<sup>51</sup>.

ამასობაში ვესტერნში კვლავ გამოჩნდა ჯონ ფორდი და ქანრის მოყვარულთ განსასჯელად შესთავაზა ახალი ფილმი „მაძიებელი“ (1956), რომელშიც შეასრულა ნარატიული პუნქტუალობის ჩვეული რიტუალი. ფილმი შე-



იცავს ეკრანული ხელოვნების მაღალ-  
ხარისხოვან მოდელებს: დიდებულ რე-  
ჟისურას, ოპერატორობას, შესანიშნავ  
მონტაჟსა და მსახიობთა კარგ თამაშს.  
მასში ასახული ამბავი თვალსაჩინო მა-  
გალითაა ჰოლივუდისათვის სახასიათო  
დაპირისპირებაში „ველურობა-ცივილი-  
ზაცია“. ფორდმა თავისებური სტრუქ-  
ტურული კომპლექსურობით ჩამოაყა-  
ლიბა წინააღმდეგობები მთავარ გმი-  
რებს შორის, მათ ხასიათებსა და მიზ-  
ნებში, რითაც, გარკვეულწილად გამო-  
ჩნდა მისი ნათელი, იდეოლოგიური პო-  
ზიცია — „მაძიებელი“ წარმოდგენს  
ყველაზე „ანტიინდიელურ ფილმს“,  
რაც კი ოდესმე გადაღებულა.

ჯონ უეინის მიერ შექმნილი ისენ ედ-  
ვარდის სახე ერთ-ერთი ნიშანდობ-  
ლივია ვესტერნში. მის თვალებს ბნელი  
წარსულის კვალი ამჩნევია. ედვარდის  
ფორდის ყველაზე ორაზროვანი გმირია,  
რომელშიც თავმოყრილია ყველა ის  
ღირსება, რაც უნდა ჰქონდეს დასავლე-  
თელ კაცს — ძალა, ინდივიდუალიზმი,  
თვითკმაყოფილება, ხელმძღვანელობის  
ნიჭი, ავტორიტეტი, მაგრამ თუ უფრო  
ღრმად ჩაუფიქრდებით ამ პერსონა-  
ჟის ბუნებას, აღმოვაჩინებთ, რომ იგი  
უფრო ფანატიკოსია და არა მამაცი,  
მონომანი და არა ინდივიდუალისტი,  
განდეგილი და არა კომუნიკაბელური,  
მანიაკი და არა, ლიდერი, დოგმატიკო-  
სი და არა ავტორიტეტი.

რეჟისორმა თავის საყვარელ მსახი-  
ობს თავიდანვე შესთავაზა ჰარი ჟერი-  
სათვის დამახასიათებელი ექსტიკულა-  
ციის იმიტაცია გაეკეთებინა<sup>52</sup>, რაც  
„დიუქმა“ (უეინის მეტსახელია) ბრწყი-  
ნვალედ შეასრულა. ედვარდს მომავა-  
ლში მრავალი პროტოტიპი გამოუჩნდა.

„მაძიებელი“, უდავოდ, შედეგია,  
რომელმაც განსაკუთრებული ფურცე-  
ლი ჩაწერა ვესტერნის ისტორიაში. იგი  
ჯონ ფორდის ერთ-ერთი პიკია, სადაც  
რეჟისორის ფამილიარულ სტილთან  
ერთად გამოიკვეთა მისი მწვავე, ტიპუ-  
რი ბალანსი სენტიმენტალიზმსა და  
„ეკრანულ ხულიგნობას“ შორის<sup>53</sup>.

პროდიუსერმა ჰარი ჯო ბრაუნმა და  
კინოგარსკვლავმა რენდოლფ სკოტმა  
დააარსეს კინოკომპანია „რენაუნტი“,  
რომლის ეგიდით 1956-1960 წლებში  
გამოვიდა შვიდი კვებოური ფილმი.  
მათ რეჟისორად მოგვევლინა უაღრე-  
სად საინტერესო ხელოვანი ბად ბეტი-  
ჩერი. მას მანამდე ჰქონდა გადაღებული  
ორიოდე საშუალო ხარისხის ვესტერ-  
ნი და ამჯერად, მთელი სერიოზულო-  
ბით მოევიდა სამუშაოს. ორიგინალურ  
სცენარებს მასთან ერთად წერდა ბარტ  
კენელი.

„შეიღნი აწმყოდან“ (1956), „მზის  
ჩასვლისას მიღებული გადაწყვეტილე-  
ბა“ (1957), „მაღალი ტ“ (1957), „ბიუ-  
კენანი მარტო მიქრის“ (1958), „დასა-  
ვლეთის საზღვარი“ (1958), „გასწიე მა-  
რტო“ (1959) და „კომანჩების ბანაკი“  
(1960) — აი, ამ ფილმების სრული ნუ-  
სხა. ყველა მათგანში მთავარი როლები  
ითამაშა რენდოლფ სკოტმა, რომლის  
სახის გამომეტყველება და მანერები  
მაყურებელს ლეგენდარულ უილიამ  
ჰარტს აგონებდა. ბად ბეტიჩერმა აღ-  
ნიშნულ ნაწარმოებებს მიანიჭა გან-  
საკუთრებული აღმაფრენა და თავისუ-  
ფლება. „ბეტიჩერის დასავლეთი არის  
სავსებით უბრალო სამყარო, ფილო-  
სოფიური მიწა, რაზეც მისი პილიგრი-  
მები მოძრაობენ, რათა წინ აღუდგნენ  
სოციალური კონტექსტებიდან გამომ-  
დინარე, მთლიანად აბსტრაქტულ ეგ-  
ზისტენციალურ ალტერნატივებს“<sup>54</sup>.  
თვით ხელოვანი დოგმებად ქცეულ  
კლიშეებს და სტერეოტიპებს ჯეროვ-  
ნად არ შებრძოლებია, მაგრამ მის შე-  
მოქმედებას მაინც ატყვია რეჟორმის-  
ტული სული.

საერთოდ, ამ პერიოდის ვესტერნები:  
დელმერ დეივისის „უკანასკნელი ფურ-  
გონი“ (1956), „კოვბოი“ (1957), „3 სა-  
ათსა და 10 წუთზე იუმამდე“ (1957),  
ნიკოლას რეის „ძმები ჯეიმსები“ (1957),  
სემ ფულერის „ორმოცი მსროლელი“  
(1957), ენტონი მანის „თუნუქის ვარ-  
სკვლავი“ (1957) და სხვები, ერთის შე-  
ხედვით, თითქოს-და გასართობ ხასი-  
ათს ატარებდნენ, სინამდვილეში კი მათ

მჭიდრო კავშირი ჰქონდათ თანამედროვე ცხოვრებისეულ პრობლემებთან და ამ უკანასკნელთ გარკვეულ ფორმებს ანიჭებდნენ და სოციალურ საკითხთა გადაწყვეტის სპექტრში უდიდესი შემეცნებითი მნიშვნელობა ეკისრებოდათ. ჰოლოვუდის კინოკონვეიერი შესანიშნავად მუშაობდა. ეს განსაკუთრებულად იგრძნობოდა ვესტერნში, რომელშიც წარსულის მითოლოგიად გადაქცევის ემსახურებოდა ყველა და ყველაფერი. „თავისი არქიტექტურით, მითითური მგზნებარებითა და მტკიცებებით უნარი გადაიქცა ამერიკელთა ყოველდღიური მოთხოვნების საგნად“<sup>55</sup>, იმ კერძად, რომელსაც ყველა, განურჩევლად სქესისა, რასისა, ასაკისა თუ ფენისა, ეთაყვანებოდა.

არენაზე გამოჩნდა არტურ პენი, რომლის მაშინდელი მოღვაწეობა ფრანგული კინოს „ახალი ტალღის“ წარმომადგენლების — ფრანსუა ტრიუფოსა და განსაკუთრებით, ჟან-ლიუკ გოდარის ზეგავლენას განიცდიდა. „ჩემი ფილმები — ეს არის განსაზღვრული ცდა ჩემის მხრიდან დავარდვიო არსებული წესი მაყურებლის მსოფლმხედველობაში“ — წერდა იგი<sup>56</sup>. მის სადებიუტო ნამუშევარს ვესტერნში „ცაცის იარაღს“ (1958) საფუძვლად დაედო გორ ვიდალის სატელევიზიო სპექტაკლი „ბილი კიდის“ სიკვდილი“.

პენმა შექმნა ამ ადამიანის უჩვეულო, არატრადიციული კინოპორტრეტი. გაუნათლებელი, ალტერნატიულად მოაზროვნე და ხუმარა ბილი მიაპიტურად იჯერებს იმ სენსაციურ ამბებს, რასაც მის შესახებ ბეჭდავენ პრესაში. ის კანონის მოზარდ დამრღვევს, ბედობლაზე გამწყრალ, ნევროტიკულ ახალგაზრდას უფრო წააგავს, ვიდრე რიგითი ამერიკელის შემეცნებაში წარმოსახულ სწორუპოვარ რაინდს. „ბილი კიდის“ როლი მაღალი გემოვნებით ითამაშა პოლ ნიუმენმა. მან თავის გმირში თავი მოუყარა ძალადობასაც, ლეგენდარულობასაც, ნოსტალგიასაც, სექსუალურად მოწყურებულ ძველ დასავლეთში, სადაც მამაკაცები დომინირებენ, ნიუმენი დაფასდა ქრისტეს მსგავს „დიდებადამოსილ ფიგურად“<sup>57</sup>. რომლის თავგადასავალი რეჟისორმაც შექმნა ნახევრადშეცნობილი ხელოვნების სტილში.

მაყურებელმა და კრიტიკამ უარყოფითად შეაფასა „ცაცის იარაღი“. გაჩნდა კრიტიკული წერილების მთელი სერია. კლასიკური ვესტერნის ფაბულის მოყვარულმა აუდიტორიამ ვერაფერი გაუგო ახალგაზრდა შემოქმედის ნაღვაწს.

...მკვლევლობისათვის დაპატიმრებული ჯო ბარდიტის ძმები ალყას შემოარტყამენ პატარა ქალაქს — რიო ბრავოს. შერიფი ჯონ ჩენსი (ჯონ უეინი) მხოლოდ ორი მოადგილის: ლოთი დიუდისა (დინ მარტინი) და მოხუცი ხეიბრის — სტამპის (უოლტერ ბრენანი) ამარა აპირებს მედგრად დაუხვდეს მომხდულს. ისინი ეძებენ მოხალისეებს, რათა ერთად დაიცვან კანონიერება. მათ მხოლოდ ერთადერთი ადამიანი კოლორადო (რიკი ნელსონი) შეუერთდება ფაბულის გასაშლელად რეჟისორს შემოჰყავს ქალი — აზარტული მოთამაშე ფიზერსი (ენჯი დიკინსონი), რომელიც შერიფის სიმბათიას დაიმსახურებს, რაც თანდათანობით სიყვარულში გადაიზრდება.

ერთობლივი ძალებით ჩენსი და მისი მეგობრები დაატყვევებენ ბანდიტებს და ქალაქში ცხოვრება ძველებურ რიტმში დგება, ოღონდ ერთი განსხვავებით — წარმოიქმნება შეყვარებულთა ახალი წყვილი...

ერთობლივი ძალებით ჩენსი და მისი მეგობრები დაატყვევებენ ბანდიტებს და ქალაქში ცხოვრება ძველებურ რიტმში დგება, ოღონდ ერთი განსხვავებით — წარმოიქმნება შეყვარებულთა ახალი წყვილი...

ასეთია გენიალური ჰოვარდ ჰოუქსის შედეგის — „რიო ბრავოს“ (1959) სიუჟეტი. ფილმში შესანიშნავად შეერწყა ერთმანეთს ვესტერნის კლასიკური სქემები და ჰოუქსის ე. წ. „სამარკო ნიშანი“ — მოქმედებაში აუდიტორიის ჩათრევის უნარი, სიცოცხლის ელექსირით რომ მოქმედებდა მაყურებელზე და მაგნიტივით იზიდავდა მათ

„რიო ბრავო“, რომელიც თავისი პათოსით „შუადღეს“ ეხმაურება, დაფუძნებულია ვესტერნის საბაზისო კატეგორიების მნიშვნელოვან ვარიაციებზე.

რობინ ვუდი აღნიშნავს, რომ ფილმში ნაჩვენებები კონფლიქტი ეთიკურია, თუმცა-ღა მისთვის ესაა აღმატებით ხარისხში აყვანილი და შინაგანად აღქმული შეცნობისა და წარმოსახვის ძიება<sup>57</sup>. შერიფი ჩენსი ჰეროიკული ღირსებებით შემკული პიროვნებაა, რომელიც ამით მაგალითს აძლევს დიუდს, რათა მან დასძლიოს ალკოჰოლიზმი, ტრავმირებული წარსული და საზოგადოების სრულყოფილი წევრი გახდეს. ბრძოლაში გამარჯვებით, დიუდი საკუთარ რეაბილიტაციას ახდენს.

ფსიქოლოგიური და ზნეობრივი ხედვით ეს ფილმი ენარის თვალსაჩინო ნიმუშია. რასაკვირველია, მას არ ყოფნის ვესტერნის ვიზუალური პომპეზურობა, მთელი 120 წუთი დათმობილი აქვს დიალოგებსა და ხასიათების წარმოდგენა-აღწერას, სულ ინტერიერებშია გადაღებული, მაგრამ ბოლო ორი ნაწილი (20 წუთი) კონცენტრირდება რეჟისორისა და ოპერატორ. რასელ ჰერლინის მიერ უმაღლესი ოსტატობით დადგმულ ბრძოლის სცენაზე. „რიო ბრავო“ ფოლკლორული ტრადიციებიდან გამომხატული იგავ-არაკია და „ისევე, როგორც კარგი მამა ძილის წინ შეიღებს უამბობს ზღაპარს, ჰოუქსიცი კეთილსინდისიერად ახორციელებს განკუთვნილ როლს და აკმაყოფილებს აუდიტორიის მოთხოვნილებებს“<sup>58</sup>.

ენარის რენესანსზე საუბარი უპრიანია დავასრულოთ ჩვენთვის ცნობილი ფილმით — „შესანიშნავი შევიდული“ (1960), რომლის რეჟისორმა ჯონ სტარჯისმა ტრადიციული სიუჟეტური სქემისა და ჰუმანური ტიპაჟების შერწყმით მიიღო საინტერესო შედეგი — „გმირების, დამპყრობთა და დამფუძნებელთა ეპოქამ დაკარგა რომანტიკის დიდების შარავანდი... ის წარსდგა ადამიანების, რომლებიც სარჩოს პოულობდნენ შრომით და არა ყაჩაღობით, მძიმე გაპირვების ქამად“<sup>59</sup>.

სტარჯისმა გამოიყენა გამოჩენილი იაპონელი კინორეჟისორის აკირა კუროსავას შედეგის — „შვიდი სამურაი“ (1954) სიუჟეტი და 400 წლის წინ „ამ-

ომავალი მზის ქვეყანაში“ მომხდარი ამბავი გადმოიტანა ამერიკულ დასავლეთში. კუროსავას კონსტრუქციული იდეებმა მასზე დიდი ეფექტი მოახდინა. ვესტერნი და შუა საუკუნეების რაინდული ლეგენდა ძალიან ჰგავს ერთმანეთს — ორივე გვიჩვენებს გარკვეულ ისტორიულ მონაკვეთს, ვაჟაკობის ჩვეულებრივ სტანდარტებს, ჩვევებსა და რიტუალებს, ავლენს სოციალურ კვალიფიკაციებს, რაც ესოდენ საჭიროა და აუცილებელი ლეგენდის კულტივაციისათვის.

კუროსავა უკმაყოფილო შეხვდა პოლივუდურ ვარიანტს, რადგან ჩათვალა, რომ ამერიკელმა კოლეგამ ყველაფერი კარგი აიღო მისგან<sup>60</sup>. თუმცა, ზოგიერთი დეტალი ამ უკანასკნელმა უფრო გაუმჯობესებული სახით წარმოადგინა. მაგალითად, იაპონელ ბანდიტებს სახე არ უჩანთ, ვერ გაიგებ ვინ არიან ისინი და ამასთანავე, არც არაფერს ამბობენ. „შესანიშნავი შევიდული“ კი შექმნილია მექსიკელი ყაჩაღების მეტაფრის — კალვერას (ელაი უოლანი) შთამბეჭდავი პერსონაჟი, რომელიც საკმაოდაა გათვითცნობიერებული ბევრ საკითხში და მამაცობით ან ცბიერებით სულაც არ ჩამოუვარდება ამერიკელ მეტოქეებს — კრისს (იულ ბრინერი), ვინს (სტივ მაკკუინი), ბრიდს (ჯეიმს კობერნი), ჩიკოს (პორსტ ბუზჰოლცი), ბერნარდო ო' რეილის (ჩარლზ ბრონსონი), ლისა (რობერტ ვონი) და გარის (ბრედ დექსტერი), რომლებიც ერთი, დადებითი გმირის მრავალსახოვან, ჯგუფურ პორტრეტს ქმნიან და აჩვენებენ, რომ ისტორიულმა მსროლელმა უკვე მოჰპა თავისი დრო, სოციალ-ეკონომიკურად განწირულმა შეიმეცნა აწმყოს ტრაგიკულობა<sup>61</sup>.

რობერტ უილიამსის სცენარი დეტალურად აღწერს მთავარი პერსონაჟების მიზანსწრაფულობას სულიერად გარდაიქმნან, ამ უკანასკნელი „საქმის“ შემდგომ მოიწყონ უწყინარი ცხოვრება, ევოლუცია მოახდინონ საკუთარ მსოფ-ლმხედველობაში. სტარჯისმა ყოველივე ეს ჩინებულად გადაიტანა ეკრანზე და

ამას დაამატა „საბალეტო გრაციით“<sup>62</sup> დადგმული ბატალური სცენები.

„ხალხის აზროვნებას მოსწონს დისციპლინა“. — წერდა სტარჯესი, — „ვესტერნი ბალეტს ჰგავს... ის კონტროლირებადი, დისციპლინირებული, ფორმალური წარმოდგენაა. აქაცაა კარგი და ცუდი, წმინდად განსაზღვრული დადგმა, დევნა, სროლა, შერკინება. მოგწონს, როცა უყურებ ერთი და იმავე ფორმულას, ტექნიკას, ოღონდ კარგად გაკეთებულს, ადამიანთა უმეტესობა, ვინც ცდილობს შექმნას „განსხვავებული“ ვესტერნები, სამართლიანად „ვარდებიან ცეცხლში“, რადგან საქმე სწორედ ისაა, რომ იგივე ვესტერნი გააკეთო კარგად და უფრო განსხვავებული გზით“<sup>63</sup>.

ამერიკული დასავლეთის ასეთი გადმოცემა ეკრანზე უკვე სერიოზული განაცხადი გახდა იმისა, რომ რომანტიკის ორეოლი თანდათანობით შეცვლილიყო ისტორიული სინამდვილის უტყუარი ჩვენებით. დაისახა კონტურები „ბავშვური, ზღაპრული სამყაროდან მკაცრი, გაჭირვებებით აღსავსე წარსულის აღსაწერად“<sup>64</sup>, რაც ახალ ტენდენციად იკვეთებოდა ვესტერნში.

50-იანი წლებიდან მოყოლებული, თავისი აუდიტორია გაიჩინეს კოვბოური ფილმების სატელევიზიო სერიალებმა. ყველაზე დიდხანს (20 წელი) გადიოდა „სროლის კვამლი“, რომელიც მოგვითხრობდა დოჯ სიტის ლეგენდარულ შერიფზე — მეტ დილონზე. იგი ბავშვებისა და მოზარდებისათვის საყვარელი ტელეგმირი გახდა. ცისფერ ეკრანებზე გადიოდა სხვა სერიალებიც: „ჩიეინი“, „მავერიკი“ და სხვ. მართალია, მათ ვერ დაჩრდილეს ე. წ. „დიდი ეკრანის“ ვესტერნები, მაგრამ ჟანრის პოპულარიზაციას დიდად შეუწყვეს ხელი.

1946-1960 წლებში კოვბოურმა ფილმმა განვითარების უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია და მტკიცე პოზიცია დაიმკვიდრა ამერიკული კინოს გიგანტურ პანორამაში. ანდრე ბაზენის აზრით, თუკი პოლიეულტური კომედიები, განგსტერუ-

ლი თუ პოლიციური ფილმები ხშირად იცვლებოდნენ, ჰქონდათ „ჩავარდნები“, ვესტერნი მყარად იღვა თავისი ადგილზე და „არ ბერდებოდა“<sup>65</sup>. იგი ამოიზარდა ორი ნათესაური ორიგინალიდან: ერთი იყო კოვბო-პიონერის რეალური ცხოვრების ტრადიცია, მეორე — ვით ჟანრის მარტივი ფორმულა. „ველური დასავლეთის“ გმირისაგან შეიქმნა ლეგენდა, რომლის ყველა ასპექტი ორიგინალების შეცვლისა თუ ანაქრონიზმების გარეშე გამოიკვლიეს ვესტერნის მესვეურებმა და ისე მიიტანეს კინოს თაყვანისმცემელთა ფართო მასებამდე.

### შენიშვნები:

<sup>1</sup> ბაზენი ა. რა არის კინო? მოსკოვი, „ისკულტეო“, 1972, გვ. 243 (რუსულ ენაზე).

<sup>2</sup> „სკრინ ელუქეიშენი“, 1967, № 41, გვ. 31.

<sup>3</sup> „ფილმზ ინ რევიუ“, 1990, № 6/7, გვ. 330.

<sup>4</sup> „ფილმზ ინ რევიუ“, 1964, № 6, გვ. 332.

<sup>5</sup> „ფოკუს ინ ფილმი“, 1971, გაზაფხული, გვ. 35.

<sup>6</sup> „ფრეიმუროკი“, 1981, № 15-17, გვ. 124.

<sup>7</sup> რაიტი უ. ექვსტყვიანი დამბაჩა და საზოგადოება. ბერკლი, „იუნივერსიტი ოფ კალიფორნია პრესი“, 1975, გვ. 41 (ინგლისურ ენაზე).

<sup>8</sup> ჰაიმი ჩ., გრინბერგი ჯ. პოლიეული 40-იანი წლებში, ლონდონი, „ტანტივი“, 1968, გვ. 133 (ინგლ. ენაზე).

<sup>9</sup> უოლენი პ. ნიშნები და არსი კინოში. ლ., „სიკერ ენდ უარბურგი“, 1972, გვ. 63 (ინგლ. ენაზე).

<sup>10</sup> ციტ.: მაკბრაიდი ჯ. პოუქსი პოუქსზე. ბ., „იუნივერსიტი ოფ კალიფორნია პრესი“, 1982, გვ. 114 (ინგლ. ენაზე).

<sup>11</sup> ტუსკა ი. ამერიკული დასავლეთი კინოში. ლინკოლნი, „იუნივერსიტი ოფ ნებრასკა პრესი“, 1988, გვ. 65 (ინგლ. ენაზე).

<sup>12</sup> უილისი დ. ჰოვარდ ჰოუქსის ფილმები. მეტუჩენი, „სკეიპეროუ პრესი“, 1975, გვ. 43 (ინგლ. ენაზე).

<sup>13</sup> კუენსი უ. კინო ამერიკაში. ლ., „ტანტივი“, 1972, გვ. 80 (ინგლ. ენაზე).

<sup>14</sup> ფორდი დ. ბაბუა: ჯონ ფორდის ცხოვრება. ინგლიეულ-ქლოფსი, „პრენტის პოლი“, 1979, გვ. 214 (ინგლ. ენაზე).

<sup>15</sup> სარისი ე. ჯონ ფორდის კინოჯალოქრობა. ლ., „სიკერ ენდ უარბურგი“, 1976, გვ. 104 (ინგლ. ენაზე).

16 ბერგზნიცი ი. დროის ანარეკლები. მ., „ისკუსტო“, 1983, გვ. 37 (რუს. ენაზე).

17 რაიტი უ. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 17.

18 „ფილმზ ენდ ფილმინგი“, 1962, № 9, გვ. 53.

19 სენეტი ტ. პოლიუდის დიდი ვესტერნები. ნიუ-იორკი, „იუფაი პრესი“, 1990, გვ. 83 (ინგლ. ენაზე).

20 ანდერსონი ლ. ჯონ ფორდის შესახებ. ლ., „პლექსასი“, 1981, გვ. 73 (ინგლ. ენაზე).

21 ვული რ. პოვარდ ჰოუქსი. ლ., „სიკერ ენდ უარბურგი“, 1968, გვ. 120 (ინგლ. ენაზე).

22 სინკლერი ე. ჯონ ფორდი. ნ.-ი., „ლორი-მერი“, 1984, გვ. 154 (ინგლ. ენაზე).

23 კარცევა ე. კინო „მასობრივი კულტურის“ სისტემაში, კრებულში „მიოთები“ და რეალობანი“, მ., „ისკუსტო“, 1974, გვ. 94 (რუს. ენაზე).

24 „კაიე დიუ სინემა“, 1966, ივნისი, გვ. 48.

25 სენეტი ტ. დიდი კინორეჟისორები. ნ.-ი., „იუფაი პრესი“, 1986, გვ. 171 (ინგლ. ენაზე).

26 კიცისი ჯ. დასავლეთის პორიზონტები. ბლუ-მინგტონი, „ინდიანა იუნივერსიტი პრესი“, 1970, გვ. 20 (ინგლ. ენაზე).

27 გაუ გ. პოლიუდის 50-იან წლებში. ნ.-ი., „ბარნსი“, 1971, გვ. 67 (ინგლ. ენაზე).

28 ვერსონი უ. ვესტერნის ილუსტრირებული ისტორია. სექუზუსი, „ციტადელ პრესი“, 1969, გვ. 206 (ინგლ. ენაზე).

29 პოლი ს., უენელი პ. ხელოვნების პოპულარული დარგები. ლ., „პარჩინსონ ელუქეი-შენი“, 1967, გვ. 43 (ინგლ. ენაზე).

30 „სკრინ ელუქეიშენი“, 1967, № 41, გვ. 62.

31 სიკარდი რ. ვინ ვის ანსახიერებს ფილმებში. ნ.-ი., „შოკენ ბუქსი“, 1979, გვ. 43 (ინგლ. ენაზე).

32 „ფილმზ ენდ ფილმინგი“, 1963, № 8, გვ. 51.

33 „სკრინი“, 1970, № 2, გვ. 18.

34 სობოლევი რ. პოლიუდის 60-იან წლებში. მ., „ისკუსტო“, 1975, გვ. 87 (რუს. ენაზე).

35 ბაზენი ა. დასახ. ნაშრ., გვ. 244.

36 „მუვი“, 1962, № 12, გვ. 17.

37 დრინონი რ. დასავლეთის სახე: ინდიელთა სიძულვილისა და იმპერიის მშენებლობის მეტაფიზიკა. ნ.-ი., „მერიდიან ბუქსი“, 1980, გვ. 149 (ინგლ. ენაზე).

38 უოლენი პ. დასახ. ნაშრ., გვ. 65.

39 მარსი ს. დასავლეთელი ქალები და სა-

სახდვრო ექსპერიმენტი. ალბუერკე, „იუნივერსიტი ოფ ნიუ მექსიკო პრესი“, 1982, გვ. 98 (ინგლ. ენაზე).

40 ჯოველტი ჯ. ექსტრეზიანი რევილვერის მი-სტიკა. ბოლონგ გრინი, „იუნივერსიტი პოპულარ პრესი“, 1971, გვ. 38 (ინგლ. ენაზე).

41 „კამერა ობსკურა“, 1979, № 3-4, გვ. 88.

42 კარცევა ე. ვესტერნი. ქანრის ევოლუცია. მ., „ისკუსტო“, 1976, გვ. 18 (ინგლ. ენაზე).

43 ჯაუი პ. კინოს სამოცდაათი წელი. ნ.-ი., „ბარნსი“, 1969, გვ. 183 (ინგლ. ენაზე).

44 ვესტერნები. ალბ., „იუნივერსიტი ოფ ნიუ მექსიკო პრესი“, 1979, გვ. 30 (ინგლ. ენაზე).

45 „ფილმ რიდერი“, 1982, № 5, გვ. 12.

46 „სინემა“, 1969, № 4, გვ. 63.

47 ბელა ჯ. აპაჩი. ნ.-ი., „ფოუსეტი“, 1951, გვ. 4 (ინგლ. ენაზე).

48 კიცისი ჯ. დასახ. ნაშრ., გვ. 11.

49 „ფილმ ქალჩერი“, 1961, № 22-23, გვ. 97.

50 უარშოუ რ. კინოს ჭრონიკა: დასავლეთე-ლი, კრ. „უშუალო ექსპერიმენტი“, ნ.-ი., „ათე-ნეუმ ბუქსი“, 1970, გვ. 136 (ინგლ. ენაზე).

51 სილვერი ჩ. ვესტერნი. ნ.-ი., „პირამიდ ბუქსი“, 1976, გვ. 87 (ინგლ. ენაზე).

52 ტუსკა ი. ცვალებადი, ნაყოფიერი ესეები და მიმოხილვები კინოსა და ლიტერატურაზე. ჯეფერსონი, „მაკფარლანდი“, 1990, გვ. 62 (ინგლ. ენაზე).

53 გაუ გ. დასახ. ნაშრ., გვ. 95.

54 კიცისი ჯ. დასახ. ნაშრ., გვ. 93.

55 ვესტერნები... გვ. 9.

56 პოლიუდის ციტატების წიგნი. ლ., „ომ-ნიბას პრესი“, 1979, გვ. 57 (ინგლ. ენაზე).

57 ვული რ. დასახ. ნაშრ., გვ. 39.

58 „საით ენდ საუნდი“, 1963, გაზაფხული, გვ. 63.

59 სობოლევი რ. დასახ. ნაშრ., გვ. 142.

60 „საით ენდ საუნდი“, გაზაფხული, გვ. 91.

61 კინოს სამყაროში. სამ ტომად, ტ. 3, სო-ფია, „ნაროდნა პროსვეტა“, 1986, გვ. 30 (ბულ-გარულ ენაზე).

62 ბაქსტერი ჯ. პოლიუდის 60-იან წლებში. ლ., „ტანტივი“, 1972, გვ. 109 (ინგლ. ენაზე).

63 „ფილმზ ენდ ფილმინგი“, 1962, № 6, გვ. 9.

64 ამერიკული დასავლეთი ფიქციაში. ნ.-ი., „მენტორ ბუქსი“, 1982, გვ. 73 (ინგლ. ენაზე).

65 ბაზენი ა. დასახ. ნაშრ., გვ. 232.

# ოსტინაოს ფორმები ეპროკულ პროფესიულ მუსიკაში

მარიკა ნადარეიშვილი

XX საუკუნე პარადოქსების ხანაა. ესაა ეპოქა, რომელიც მხატვრულ მოვლენათა მანამდე არნახული მრავალფეროვნებითა და სიჭრელით გამოირჩევა. განსაკუთრებით მკვეთრად იგრძნობა მუსიკალურ ხელოვნებაში საუკუნის არაორდინალური სუნთქვა, მისი სწრაფვა სიახლისადმი და ამავდროულად შემობრუნება ტრადიციებისაკენ, რაც აირეკლა მუსიკალურ აზროვნებაში, სტილების, ჟანრებისა თუ საკუთრივ მუსიკალური ენის თავისებურებებში. საუკუნის დასასრულის გადასახედოდან თვალნათლივ ჩანს, რომ ჩვენი ეპოქის მუსიკა გადაჭრით არ უარყოფს მანამდე არსებულს, თან კოსმიური სიჩქარით ეწაფება ყოველივე ახალს, რაც ბუნებრივს ხდის მისთვის დამახასიათებელ სტილურ მრავალფეროვნებას. ექსტაზი და მოტორიკა, ლირიკა და თვითჭვრეტა, სოფლის იდილია და დღევანდელი ყოფის გიჟური რიტმები, ფსიქიური აშლილობა თუ შიში... მაქსიმალურად შეივსო ჩვენი საუკუნის მუსიკის მხატვრულ სახეთა გაღერვა. იგი კარდინალურად განსხვავებული, ტრადიციული და, პირიქით, ნოვატორული ხერხებითა და საშუალებებით ხასიათდება და მართლაც, პოლარულ

მხატვრულ სახეებს გამოხატავს ისეთი უძველესი წარმოშობის პრინციპი, როგორც ოსტინატოა. თვით ის ფაქტიც, რომ ოსტინატო ინტენსიურად გვხვდება როგორც სერიოზულ, ასევე მსუბუქ მუსიკაში (ჭარკვეულწილად, ალბათ, ამაშიც ვლინდება ეპოქისეული მიდრეკილება სინთეზისა და მოვლენათა ურთიერთგაველენისადმი), მის მნიშვნელობასა და შესაძლებლობებზე მეტყველებს.

რა პოტენციალი უნდა იყოს ჩადებული მოვლენაში, რათა მან დროის საკმაოდ დიდი მონაკვეთის მანძილზე არ შეწყვიტოს არსებობა და ყოველი ისტორიული გარდატეხისას შეინარჩუნოს შემდგომი არსებობისათვის აუცილებელი თვისებები? ამგვარი უნივერსალური მოვლენა კონკრეტულ შემთხვევაში ოსტინატოა, რომლის სიცოცხლიანობის მიზეზი, ალბათ, თვით ცნების მრავალწახნაგოვნებაში უნდა ვეძიოთ. ოსტინატოსთან მუსიკალური აზროვნების გარკვეული ტიპი, მხატვრული პრინციპი, ტექნიკური ხერხი თუ კონკრეტული მუსიკალური ელემენტის თვისება შეგვიძლია გავაიგივოთ.

თვით ტერმინი „ოსტინატო“ პრაქტიკაში XIX საუკუნეში შემოვიდა და

აღნიშნავს „ურჩს“, „ჯიუტს“. ე. ი. მასში ხაზგასმულია მოვლენის, როგორც მხატვრული ეფექტის გარკვეული თვისება. თუმცა, მეცნიერები (პ. რიმაინი, რომელმაც ერთ-ერთმა პირველმა დაიწყო ოსტინატოს შესწავლა და სხვები) თავდაპირველად „ოსტინატოს“ ცნებას უკავშირებდნენ „კონკრეტულ ტექნიკურ ხერხს, რომელიც გულისხმობდა მელიოდის, რიტმის, ჰარმონიის ან სხვა მუსიკალურ-გამომსახველობითი ელემენტის მრავალჯერ განმეორებას. იცვლებოდა დრო, აზროვნება, მდიდრდებოდა ინფორმაცია, რაც ოსტინატოში ახალი მხარეების აღმოჩენის საშუალებას იძლეოდა. დღევანდელი მკვლევარის პოზიციებიდან ოსტინატო შემდეგნაირად შეიძლება განიხილოს: ზუსტი განმეორება გვხვდება ნებისმიერ ელემენტში ან უფრო მსხვილ ერთეულში, მაგრამ ის ყოველთვის როდია ოსტინატური. ეს უკანასკნელი გულისხმობს მუსიკალური მთელის შემადგენელი კომპონენტის ან კომპონენტების (იქნება ეს სემანტიკური თუ კონსტრუქციული) თანმიმდევრულ მრავალჯერად განმეორებას. განმეორების ეს სახე შეიძლება გავრცელდეს ზოგადად აზროვნების ტიპზე (ამ შემთხვევაში სახეზეა „ოსტინატურობა“), თუ კონკრეტულ პრინციპზე ან ხერხზე (მეორე შემთხვევაში უმეტესწილად იხმარება „ოსტინატო“).

საინტერესოა, რა შეხების წერტილებია ოსტინატურობასა და იმ ცნებებს შორის, სადაც განმეორებას, ასევე, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. მათ შორისაა კონსტანტურობა. როგორც ე. ნაზაიკინსკი<sup>1</sup> აღნიშნავს, კონსტანტური აღქმა ცვალებადისა და უცვლელის, ერთიანობის ექვივალენტად შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ; შესაბამისად, კონსტანტას ცნება ოსტინატოზე ზოგადია, სადაც ის (კონსტანტა) ზუსტი განმეორების გარეშედაც შეიძლება გამოვლინდეს. დიდ როლს თამაშობს განმე-

ორების ფაქტორი იგივეობრივ კატეგორიაშიც, თუმცა ამ უკანასკნელის არსებობისათვის საკმარისია მასალის ორჯერადი გატარება, თანაც, როგორც უშუალოდ, ასევე ფორმის ნებისმიერ მანძილზე. და თუ მაგალითად, ერთი ლაიტმოტივი მეორდება დიდი შუალედის შემდეგ, მაშინ უფრო მიზანშეწონილია იგივეობაზე ლაპარაკი. ამიტომ, იგივეობის ცნებაც ოსტინატოზე ზოგადია. ის შეიძლება გამოვლინდეს სიმეტრიულ სტრუქტურებში, სადაც ობიექტის ცვალებადობის დროს იგივეობრივი ეფექტი ინვარიანტული თვისებების მეშვეობით მიიღწევა.

ჩვენი კვლევის საგანთან ახლოს დგას სიმეტრიის უბრალო ნაირსახეობა — გადატანითი (ანუ ტრანსლიაციური) სიმეტრია, რომელიც ელემენტების პირდაპირ ზუსტ განმეორებას გულისხმობს. ოსტინატოს ფენომენი კი ყალიბდება ამ ელემენტების მხოლოდ მრავალჯერადი განმეორების შედეგად და თანაც ჰორიზონტალში (ვერტიკალური ტრანსლიაციური სიმეტრიის მაგალითია აკორდში ხმათა დუბლირების შემთხვევა, რაც, ბუნებრივია, ოსტინატოდ ვერ ჩაითვლება. შესაბამისად ამ უკანასკნელისთვის აუცილებელია განმეორების დროით ასპექტში აღქმა).

ოსტინატოს ფენომენს გამოვლენის სხვა ფორმებიც გააჩნია. ზოგადად სტილურ ასპექტში განიხილავს მას ცნობილი რუსი მეცნიერი ს. სკრებკოვი<sup>2</sup>; სწორედ ოსტინატოს ასახელებს იგი წამყვან პრინციპად უძველესი დროიდან XII საუკუნემდე (ათვლის წერტილად მეცნიერი ბერათსიმალივი, კილო-ჰარმონიულ, ფაქტურულ ელემენტებს იღებს). შესაძლებელია ზუსტი განმეორების უფრო ვიწრო ასპექტში დიფერენცირება საკომპოზიციო (კუპლეტების უშუალო განმეორება კუპლეტურ ფორმაში), სინტაქსურ (იგულისხმება მოტივების, ფრაზების, წინადადებების ტიპის ერთეულების მრავალ-

ჯერადი უშუალო განმეორება), ცალკეული ელემენტების (ბგერის, ინტონაციის და სხვ.) მიხედვით. მიკრო დონეზე, როგორც კონსტრუქციული ხერხი, ოსტინატო გვხვდება მელოდიაში, რიტმში, ფაქტურაში, ჰარმონიაში და სხვა მუსიკალურ-გამომსახველობით კომპონენტებსა თუ მხარეებში.

ევროპულ პროფესიულ მუსიკაში შეიძლება გამოიყოს რამდენიმე ოსტინატური ფორმა: ისინი განსხვავებულ ეპოქებში სხვადასხვა აქცენტებით გვხვდება, რაც, ბუნებრივია, დროის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური, სოციალური თუ საკუთრად მუსიკალური ხელოვნების კანონთარების თავისებურებებით აიხსნება.

ჩამოვყალიბებთ საკომპოზიციო ტექნიკათა იმ ტიპებს, სადაც ოსტინატო ამა თუ იმ ხარისხით ვლინდება. ესენია:

- I. მოდუსური ტექნიკა;
- II. იზორიტმული ტექნიკა;
- III. კანტუს ფირმუსის ტექნიკა, სადაც გავაერთიანეთ:

- ა) „კანტუს ფირმუსი“ (კფ);
- ბ) „ბასო ოსტინატო“ (ბო);
- გ) „სოპრანო ოსტინატო“ (სო);

IV. იმიტაციური წერის ტექნიკა. აქ შედის:

- ა) მარტივი მრავალხმიანი იმიტაცია (მეტწილად პრიმა-ოქტავაში);
- ბ) კანონური იმიტაცია;
- გ) „შტიმტაუში“ (ხმათა გაცვლის ტექნიკა);

რამდენიმე სიტყვით განმარტავთ ოსტინატოს პრინციპის გამოვლენის თავისებურებას თითოეულ მათგანში.

შუასაუკუნეების მუსიკალურ პრაქტიკაში დამკვიდრდა მოდუსური ტექნიკა, რომლის მთავარი მახასიათებელია რიტმული ოსტინატო. ამ ტექნიკაში დაწერილი ნაწარმოების ყველა ხმა (ან თუნდაც ტენორი) კომპოზიციის დასრულებამდე ერთ მოდუსში (რიტმში) არის შესრულებული. დროთა განმავლობაში მოდუსური ტექნიკა თანდათანობით გადადის იზორიტმული წერის მანერაში, სადაც რიტმულ ოსტინატოსთან („ტალეა“) ერთად იკვეთება ბგერათისიმალივი ოსტინატოც („ქოლორი“).

ტალეა და ქოლორი განსხვავებული მასშტაბების გამო პოლიოსტინატურ მოვლენას აყალიბებენ.

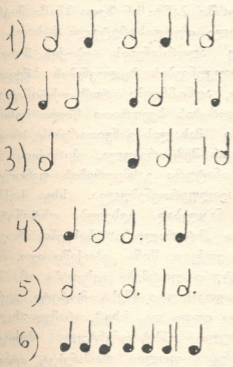
კანტუს ფირმუსზე წერის ტექნიკის სათავეებსაც შუასაუკუნეების ხელოვნებისკენ მივყავართ. მისი სახეობათა დიფერენციაციის მთავარი მიზეზი ოსტინატური თემის ადგილმდებარეობის (თუ თემა ზედა ან ქვედა ხმაშია, ყალიბდება სოპრანო ოსტინატო ან ბასო ოსტინატო) და ინდივიდუალურ თავისებურებებში მდგომარეობს. ბუნებრივია, რომ ამ შემთხვევაში უკვე შერწყმულია რიტმული და ბგერათისიმალივი პარამეტრები, შესაბამისად, სახეზეა მელოდიური ოსტინატო. ანალოგიურად არის დაყოფილი იმიტაციური წერის ტექნიკაც, სადაც ზუსტი განმეორების პრინციპი სხვა ხარისხით ვლინდება.

საუკუნეთა მანძილზე ოსტინატური ტექნიკის აღნიშნული ფორმები ვითარდებოდნენ, ავლენდნენ არსებულ პოტენციალს, თუ პირიქით, ერთგვარად ჩრდილში ექცეოდნენ. შევეცდებით, თვალი გავადევნოთ მათი ისტორიული ევოლუციის პროცესს.

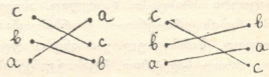
შუასაუკუნეების მრავალხმიანი ევროპული პროფესიული მუსიკა სათავეს დაახლოებით IX საუკუნიდან იღებს. ამ დროის მუსიკის პერიოდიზაციის საკითხი განსხვავებულად არის წარმოდგენილი ცალკეულ ნაშრომებში. ჩვენ ვეყრდნობით იმ ვარიანტს, რომელშიც გაერთიანებულია „არს ანტიკას“ (IX-XIII საუკუნეები) და „არს ნოვას“ (XIV საუკუნე) პერიოდები. ოსტინატოს პრინციპით განსაკუთრებით არის გავრცელებული შუასაუკუნეების ხელოვნება. ოსტინატურია არა მარტო თვით მუსიკალური აზროვნების ტიპი, არამედ მისი ცალკეული შემადგენელი ელემენტებიც — რიტმი, რიგ შემთხვევებში კი — ბგერათისიმალივობაც. იმდროინდელ შემოქმედს, რატომ ჰქონდა მოთხოვნილება — კომპოზიციას აეგო ზუსტი განმეორების პრინციპით და ამგვარი ნაწარმოები მხატვრულად ჩამოყალიბებულ, სრულყოფილ ნიმუშად აღქვა? მიზეზი, ალბათ, შუასაუკუნეების ყოფაში, აზროვნებისა თუ სოცია-



ლური მდგომარეობის თავისებურებებში უნდა ვეძიოთ. გავიხსენოთ, რომ ამ პერიოდის კულტურულ და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ეკლესიის როლი უნივერსალობამდგა აყვანილი, წმინდა მუსიკად აღიარებულია მხოლოდ საკულტო ხელოვნება, რომლის მიხედვითაც იქმნება ტრაქტატები. შესაბამისად, მუსიკისადმი ძირითად მოთხოვნათა წრეში შედის უემოციობა, შეჩერებული დროის გამოსახვა. ამგვარი სპეციფიკური მუსიკალური აზროვნების შედეგად, პრაქტიკაში ექვსი რიტმული მოდუსი მკვიდრდება, რომელზეც აიგება კომპოზიცია. ესენია:



ცესუალობა, არამედ განმეორება და მდგრადობა. ამ ჟანრში მრავლად გვხვდება სხვადასხვა ტიპის განმეორებები. იქნება ეს ოსტინატო ერთ ბგერაზე (ბურღონული კფ), მოდუსური ვარირება, სექვენციური განმეორებები თუ სხვ. ხშირად ორგანუმის კომპოზიციის ზედა ხმებში გამოიყენება ხმათა ისეთი თანაფარდობა, რომლის დროსაც კონტრაპუნქტული შეერთება ნულს უდრის. ამ ხერხს შტიმტაუსს უწოდებენ. თუ საფრანგეთში შტიმტაუსში სხვადასხვა ჟანრებში გვხვდება (ძირითადად ეპიზოდურად), ინგლისურ კულტურაში აღმოცენდა მუსიკალური ფორმა — რონდელი, რომელიც აიგება ხმათა გაცვლაზე. ამიტომ, ტერმინით „რონდელი“ აღინიშნება როგორც ჟანრი, ასევე ტექნიკის ტიპი. სქემატურად მისი ფორმა ამგვარად გამოიყურება:



ბუნებრივია, რომ მოდუსურ ტექნიკაში შესრულებული ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი კონსტრუქციული ღერძი რიტმული ოსტინატოა.

ყურადღებას გავამახვილებთ შუასაუკუნეების ზოგიერთ მუსიკალურ ჟანრზე, სადაც ზუსტი განმეორება განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს. მრავალხმიანი პროფესიული მუსიკის ერთ-ერთი უადრესო ჟანრია ორგანუმი, რომლის მთავარი დანიშნულებაა (შუასაუკუნეების ესთეტიკის თანახმად) არა გრძნობათა მოძრაობის დაფიქსირება, არამედ ასკეტური მორალის პროპაგანდა. შესაბამისად, განვითარების პრინციპად არჩეულია არა ცვალებადობა და პრო-

ერთს დაუძენთ, რომ შტიმტაუსში ოსტინატო. უ. ყ. სმენით აღიქმება, ვიზუალური სურათი კი, როგორც ვხედავთ, განსხვავებულია.

საინტერესოდ განვითარდა ოსტინატური ფორმები მოტეტის ჟანრში. XIII საუკუნის მოტეტში ძირითადად მოდუსური ტექნიკა გვხვდება, ხოლო არს ნოვას ეპოქაში ამ ჟანრისათვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ცვლილება იზორიტმული ხელწერის გამოყენებაში ვლინდება. როგორც ვთქვით, იზორიტმული ტექნიკის ძირითადი საყრდენი ერთეულებია განსხვავებული სიდიდის მქონე რიტმული და ბგერათსიმალღივი ოსტინატოები, და თუ შტიმტაუსში ზუსტი განმეორება უ. ყ. სმენით აღიქმება, იზორიტმულ კომპოზიციაში, პირიქით, ვიზუალურად გამოკვეთილ პოლიოსტინატურ განმეორებათა პერიოდულობა მოსმენისას რთული დასაფიქსირებელია.

შუასაუკუნეების მუსიკაში მკვიდრდება კანონური ჟანრებიც. ოსტინატო განსაკუთრებით ვლინდება უსასრულო ან წრიულ კანონში, იმ ფორმებში, სადაც იმიტირება პრიმა-ოქტავის ინტერვალში ხდება (რონდელი, რონდელ-მოტეტი, რონდელ-კონდუქტი, სასიმღერო კანონი, იტალიური კაჩა, ფრანგული შასი და ა. შ.). ოსტინატოს ჩამოყალიბებული ფორმები მეტ-ნაკლებად გამოიყენებოდა რაინდულ ხელოვნებაშიც (გავიხსენოთ თუნდაც უკანასკნელი ტრუვერის, მუსიკოსის და პოეტის ვიომ დე მაშოს შემოქმედება).

აღორძინების ეპოქამ შეინარჩუნა შუასაუკუნეების მუსიკაში აღმოცენებული თუ განვითარებული ოსტინატური ტექნიკის ფორმები, თუმცა, ხდება აქცენტების ერთგვარი გადაადგილება. რენესანსის მუსიკალურ ხელოვნებაში განსაკუთრებით ვითარდება იმიტაციური პრინციპი, რომელიც, ასევე, გამოკრების ერთ-ერთი ნაირსახეობაა, მხოლოდ, წარმოებულ ვარიანტთა უფრო ფართო სპექტრით. შუასაუკუნეების „მოძველებულ“ პრინციპს — ოსტინატოს — შეემატა აღორძინების ეპოქის მიერ წინა პლანზე წამოწეული პროცესუალური განვითარების პირველადი ფორმები. XV—XVI საუკუნეების მეხები, მოტეტები გაჯერებულია იმიტაციებით, რომლებიც უწყვეტი განვითარების, დენალობის ეფექტს ქმნის, უპირისპირდება რა შუასაუკუნოვან პანოსტინატურ „სტეპატიზირებულ“ ქმნილებებს. რა სახის იმიტაციებს არ შევხვდებით ამ პერიოდის ნაწარმოებებში! მათ შორისაა მრავალხმიანი მარტივი, კანონური იმიტაცია, უსასრულო კანონი, შტიმტაუში. მარტივი იმიტაციის ნაირსახეობებიდან ოსტინატური ბუნება განსაკუთრებით მრავალხმიან ფორმაში ვლინდება, სადაც ერთი იდეა მრავალჯერ მეორდება.

კანონური ტექნიკა აღორძინების ნებისმიერ ჟანრში გვხვდება, რასაც ვერ ვიტყვიტ შტიმტაუშზე, რომელიც თანდათანობით ჩრდილში ექცევა; დავიწყებას ეძლევა მოღუსური ტექნიკა, ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ კომპოზი-

ტორები იზორიტმიასაც — თვითმოტეტის ფორმაშიც, რომელიც ამ ტექნიკის ჟანრული განსხვავებაში თანდათანობით ფორმის აგების იმიტაციური კანონზომიერებანი მკვიდრდება.

განსაკუთრებულ მრავალფეროვან ოსტინატურ ფორმებს წარმოქმნის კანტუს ფირმუსი (მყარი, უცვლელი მელოდია), რომლის ტრადიცია უკვე შუასაუკუნეების ჟანრებში გამოვლინდა აღორძინების პერიოდში კვ თანდათანობით ზედა ხმებისკენ ინაცვლებს, კარგავს რა მანამდე არსებულ მთავარი კონსტრუქციული ელემენტის თვისებას ოსტინატური კვ შეიძლება განმეორდეს ტენორში, ბანში ან ზედა ხმაში მიგრირებული თუ დისკრეტული სახით.

თუ აღორძინების ეპოქის მუსიკას შუასაუკუნეების ხელოვნებას შევადარებთ, აღმოჩნდება, რომ ოსტინატური განმეორების ხვედრითი წილი მუსიკალური მასალის განვითარების პროცესში არ შემცირებულა. პირიქით, ის (ოსტინატური განმეორების ფენომენი) გამრავალფეროვნებულია. სხვა საქმეა, რომ ნაკლებად გვხვდება ოსტინატოს ისეთი „სტერილური“ სახეები, როგორიც, ვთქვათ, წინა ეპოქაში იყო. ოსტინატური ფორმები გვხვდება არა მარტო ვოკალური (მესა, მოტეტი, გერმანული ლიდი და სხვ.), არამედ ახლად ჩასახული ინსტრუმენტული მუსიკის (პასამეცო, ფოლია, რომანესკა, იტალიური არია) ჟანრებში დიუფაისა და ობრეხტის, ჟოსკენისა და ოკეგემის, ლასოს და პალესტრინას, დ. ორტიცის და სხვათა შემოქმედებაში.

ოსტინატოს ფორმათა გავრცელების ამგვარი ფართო სპექტრი, მრავალფეროვნება თავისთავად ბადებს კითხვას — ნუთუ აღორძინების ეპოქაში არ წარმოქმნილა დამოუკიდებელი იმპულსი, რომელიც მათ განვითარებას გამოიწვევდა? განა მხოლოდ შუასაუკუნეებიდან მოყოლებული ტენდენციების განვითარებამ განაპირობა ზუსტი განმეორების ტიპების ამგვარი სიუხვე? აღორძინების ხელოვნებამ ოსტინატოს კონსტრუქციულ პრინციპს შემატა მხატვრული

ხერხის თვისებები, რაც უდავოდ დროის მონაპოვარია — დროისა, რომელიც წინ უძღოდა ოპერის ჩასახვას. ამ ეტაპიდან მოყოლებული, ზუსტი განმეორების ფენომენის შინაარსობრივი მხარე აღმავლობის ნიშნით ვითარდება და განსაკუთრებულ სიმრავლეს ჩვენი ეპოქის მუსიკაში აღწევს.

მომდევნო, ბაროკოს, ეპოქაში მეტი-სმეტად უზვად გვხვდება ვარიაციები ბასო ოსტინატოზე. განვითარებისა და გამოყენების უმაღლეს წერტილს ეს ფორმა პახელბელის, ბუქსტეჰუდეს, პერსელის შემოქმედებაში აღწევს, ბახთან და ჰენდელთან კი ამ მხრივ წინამორბედების შემოქმედებითი მიღწევების განზოგადება ხდება. ბასო ოსტინატოს ვარიაციათა ფორმის ამგვარი ინტენსიური განვითარება შემთხვევით მოვლენას როდი წარმოადგენდა.

ერთი მხრივ, ის აღორძინების ოსტინატური ტრადიციებიდან გამოდის (მხედველობაში გვაქვს ის შემთხვევები, როდესაც ოსტინატური კვ ბანში იყო მოთავსებული); ამავე დროს, XVII—XVIII საუკუნეებში ზუსტი განმეორების პრინციპი განსაკუთრებით მკვიდრდება გარკვეულ მუსიკალურ ფორმაში — ვარიაციებში. და თუ აღორძინების დროის ოსტინატური ფორმები ვერ ჩაითვლებოდნენ კლასიკურ ვარიაციებად (მაგალითად, იმდროინდელი მესების კვ არ პასუხობს თემის მოგვიანებით ჩამოყალიბებულ კლასიკურ გაგებას, წაშლილია ციკლის საზღვრები, ამიტომ გამოკვეთილი არაა ვარიაციული ფორმის სტრუქტურა), მაშინ ბაროკოს ეპოქა ბანის პოლიფონიური ვარიაციების აყვავების პერიოდია. მეორე მიზეზი, ალბათ, იმდროინდელი მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკაში მდგომარეობს. XVII—XVIII საუკუნეების ოსტინატურ ვარიაციებში ოსტინატო მუსიკალური აზროვნების კატეგორიაცაა (როგორც მანამდე), რომელიც უკვე განსხვავებულ ინტერესებს ითვალისწინებს. თუ შუასაუკუნეებში დომინირებს ზუსტი განმეორება, რომელიც აღორძინების ცვალებადობის პრი-

ნციპმა შეცვალა, მაშინ ბაროკოს პერიოდში ეს ხაზი ვითარდება და მიდის პროცესუალურ-კონტრასტული აზროვნების თანდათანობითი დამკვიდრების გზით. ამ პროცესის ერთ-ერთი საფეხურია ბაროკოს ეპოქის ხელოვნება, რომლის ძირითადი სახეობრივ-ემოციური სფერო „ერთდროული კონტრასტის“ მეშვეობითაც გამოიხატება. რუსმა მეცნიერმა ტ. ლივანოვამ შეამჩნია ამ პერიოდის მუსიკაში, მათ შორის ბო-ში, ერთდროული კონტრასტის ფენომენის არსებობა, რომელშიც ბაროკოს ძირითადი ტენდენციებია ასახული. თავშეკავებულია ბანის ოსტინატური ვარიაციების ემოციური ტონი. იგი უფრო ზვიადი, ფილოსოფიურია. ეპოქისათვის დამახასიათებელი მედიდურობა ამ ფორმაში ლაკონური ბანის და თვით ვარიაციათა გრანდიოზული მასშტაბის სახით ვლინდება.

დავასახელებთ კიდევ ერთ მიზეზს, რომელმაც ბასო ოსტინატოს ვარიაციათა ინტენსიური განვითარება გამოიწვია. XVI—XVII საუკუნეების მუსიკალურ პრაქტიკაში შუასაუკუნეების კილოჰრი სისტემიდან მაჟორ-მინორული კილო-ტონალური აზროვნებისკენ თანდათანობითი გადასვლა ხდება. პოლიფონიური წერის ტექნიკას ჰომოფონურ-ჰარმონიული წყობა ცვლის, ხდება თემატიკის კრისტალიზება, აქტიურად ვითარდება ინსტრუმენტული მუსიკა. ყველა ამ ტენდენციათა დინებას არ უპირისპირდება ბასო ოსტინატური ვარიაციები — პოლიფონიური ფორმა, სადაც შეთავსებულია ვარიაციული პრინციპი და თავისუფალი განვითარება, ძველი პოლიფონიური ელემენტები და ახალი დროის ტონალური აზროვნება (მხედველობაში გვაქვს ბასო ოსტინატოს თემა, რომელიც ჰარმონიული მაკოორდინებლის როლს ასრულებს).

ბასო ოსტინატოს ფორმა გვხვდება საოპერო ლიტერატურაში (მაგალითად, მონტევერდის „პოპის კურთხევა“, პერსელის „დიდონა და ენეასი“). განსაკუთრებით ხშირია დადმავალი განმეო-

რებადი ბანი ლამენტოს ტიპის „არია-ჩვილებში“. გარდა ამისა, ბო-ს ტექნიკა ბაროკოს ეპოქის სამ ინსტრუმენტულ ჟანრში — პასაკალიაში, ჩაკონასა და გრაუნდში იქნეს წამყვან მნიშვნელობას. ხშირად აიგივებენ ამ ფორმებს, რაც ერთგვარ არეულობას იწვევს. მაშ, რა განსხვავებაა მათ შორის?

პასაკალიაში ბანის ოსტინატო მელოდური ხასიათისაა, ამიტომ ვარირებისას ის ნაკლებად ექვემდებარება ცვლილებებს, მაშინ, როდესაც ჩაკონას კომპოზიცია ძირითადად პარმონიულ ოსტინატოზე აივება — რაც, ბუნებრივია, ცვალებადობის მეტ საშუალებას იძლევა (თუმცა რიგ შემთხვევებში ხდება ამ ფორმათა თვისებების აღრევა, ან საერთოდ ოსტინატური ბანის ნიველირება და ა. შ.). გრაუნდი ოსტინატური ვარიაციების ინგლისური ფორმაა, რომელიც ჯერ კიდევ ვერჯინელისტების შემოქმედებაში მკვიდრდება. „ფიცულიამის სავერჯინელო წიგნში“ მოთავსებულ გრანდებზე ლაკვირების შედეგად შეგვიძლია დავადგინოთ, რომ ამ პერიოდის ინგლისელი კომპოზიტორები ოსტინატოს პრინციპს მიმართავენ უ. ყ. როგორც ტექნიკურ ხერხს (და არა როგორც ფორმის საყრდენ ერთეულს). ამიტომ, ამგვარ ოსტინატურ ფორმაში დომინირებს არა კლასიკური პასაკალიასთვის დამახასიათებელი მელოდურ-კონტრაპუნქტული, არამედ, შემდგომი: ეპოქების ფიგურაციულ-ორნამენტული ტიპის ვარირება. აღნიშნული მიზეზით აიხსნება ვერჯინელისტებთან ოსტინატური პრინციპის ხშირი გამოყენება სხვადასხვა ჟანრებშიც (ალემანდაში, ჟიგაში და ა. შ.). შემდგომ კი პერსელის შემოქმედებაში გრაუნდი საბოლოოდ მკვიდრდება, როგორც ბასო ოსტინატური ვარირების ფორმა.

ბაროკოს ეპოქაში ესოდენ გავრცელებული ოსტინატური ვარირება სხვადასხვა ფუნქციით გამოიყენებოდა უფრო მსხვილ ფორმებშიც. ოსტინატოს გამოსახველობითი პოტენციალი იზრდება ოპერაში მისი დამკვიდრების მეშვეობით. ამ შემთხვევაში ოსტინატური

ვარირება შეიძლება გმირთა დახასიათების, გამომსახველი, კონსტრუქციული, დრამატურგიული მნიშვნელოვნებას შევხვდეს. ამგვარი აღმავლობის შემდეგ ბასო ოსტინატოს ვარიაციები (საკუთრივ პასაკალია, ჩაკონა, გრაუნდი) შედარებით ნაკლები ინტენსივობით ვლინდება, თუმცა ბასო ოსტინატოს ტექნიკა კვლავ დიდი ყურადღებით სარგებლობს შემდგომი თაობის კომპოზიტორებთან.

ცნობილია, რომ ვენის კლასიკოსებთან მკვიდრდება კლასიკური ვარაციული ფორმა, რომელიც ჰომოფონურ-პარმონიულ წყობას ეყრდნობა. მაშ, რითი აიხსნება ბასო ოსტინატოს პოლიფონიურ ვარიაციათა შეღწევა კლასიკურ ვარიაციულ ციკლში? XVII საუკუნისა და VXIII საუკუნის I ნახევრის მუსიკალურ პრაქტიკაში გვხვდება ვარირების სპეციფიკური ფორმა — „ბასო კონტინუო“, ე. წ. ციფრირებული ბანი, ანუ გენერალ-ბანი (ამგვარი ტიპის კომპოზიციებში ნოტირებული ბანის პარტიას მიწერილი ჰქონდა აღნიშვნები, რომლებიც ზედა ხმათა ძირითად პარმონიულ სტრუქტურაზე მიუთითებდა). ხშირ შემთხვევებში ბასო კონტინუო მთელი ნაწარმოების განმავლობაში ზუსტად მეორდებოდა, რითაც ბასო ოსტინატოს ემსგავსებოდა. ამ ორ ტიპს ერთმანეთისგან თემის თავისებურება განასხვავებს — ბკ-ს ბანი თემატურად დამოკიდებულია, ის აკორდული კომპლექსის ქვედა ტონია და ბო-გან განსხვავებით ნაკლებად ინდივიდუალიზებულია. ვენის კლასიკოსების შემოქმედებაში ხშირად შეთავსებულია ბო-ს და ბკ-ს ნიშნები (მაგალითად, ბანში გამოიყენება მსგავსი მელოდური ფორმულები). ერთს დავძენთ, რომ ჰაიდნის, მოცარტის და ბეთჰოვენის შემოქმედებაში ოსტინატური ფორმები ნელი ნაწილის ან რომელიმე ეპიზოდის (ხშირად დასკვნითი) სახით ვლინდება. საინტერესოა, რომ ეს ტენდენცია ვლინდება XIX საუკუნის მუსიკის ოსტინატური ფორმების გამოყენების თავისებურებებში (მაგალითად, ჩაიკოვსკის, ბრამსის და სხვა-

თა შემოქმედებაში). კერძოდ, ერთი მხრივ, ძალზე იშვიათად გვხვდება პასაკალიები, ჩაკონები, მაგრამ პარალელურად, მრავლად გვხვდება ბანის ოსტინატო მსხვილი ფორმის რომელიმე მონაკვეთზე (მაგალითად, დასკვნითი ფუნქციით კოდაში ან ფინალში, ციკლის ნელ ნაწილებში, კულმინაციის წინა ეპიზოდში, როგორც დინამიკური ზრდის საშუალება და ა. შ.).

XIX საუკუნის მუსიკაში თავს იჩენს ოსტინატური ვარიანტების სხვა ფორმაც, რომელიც მანამდე არნახული ინტენსივობით ვითარდება. ვარიაციები შეკავებულ ზედა ხმაზე, ცალკეული შემთხვევების სახით, უკვე აღორძინების მესამე გვხვდება (იქნება ეს მიგრირებული კვ თუ საკუთრივ სო). სოპრანო ოსტინატოს სათავეები ხალხური მუსიკის (კუპლეტური სასიმღერო ფორმა) და კვ-ის ტრადიციებიდან მოდის. XVI საუკუნის ქორალური მელიოდა ტენორიდან თანდათანობით ზედა ხმაში ინაცვლებს (კვ-მა დაკარგა კონსტრუქციული ღერძის მნიშვნელობა, ქორალური მელიოდა უფრო ადვილი აღსაქმელი გახდა, ამგვარი ტიპის ნაწარმოებებში თანდათანობით იკვეთება ჰომოფონური მუსიკის ნიშნები).

პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ სოპრანო ოსტინატოს ვარიაციულმა ფორმამ სრულყოფილ სახეს საკმაოდ გვიან — XIX საუკუნის მუსიკაში მიაღწია, მიუხედავად იმისა, რომ ოსტინატურ ფორმათა მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია არსებობდა. იგი სათავეს იღებდა ჯერ კიდევ ხალხური მუსიკიდან. როგორ შეიძლება აიხსნას ეს მოვლენა? სო-ური ვარიანტების ტიპი განსაკუთრებით ინტენსიურად რუსულ კლასიკაში გამოვლინდა, სადაც მნიშვნელოვანი აქცენტი ხალხურობაზე კეთდება, რაც ფოლკლორული სახეების, თუ მუსიკალური ტრადიციების აქტიურ გამოყენებაში ვლინდება. გარდა ამისა, გავიხსენოთ, რომ ვარიანტების ამ ტიპს პარმონიულ ვარიაციებსაც უწოდებენ, რაც ეხმადანება ჰომოფონურ-პარმონიული წყობის მიღწევებს.

წინა ეპოქათა ოსტინატურ ფორმებთან შედარებით სოპრანო ოსტინატური ვარიაციათა თემა ბევრად ინდივიდუალური ზედა ხმაზე, შესაბამისად გაფართოვდა უანრული გამომსახველობის სპექტრიც, რაც ხელს უწყობდა ოპერაში მის გამოყენებას (გავიხსენოთ ეპიკური, ლირიკული, კომიკური, საწესხვეულებო სახეები ვლინკას, მუსორგსკის, ბორდინის, რიმსკი-კორსაკოვის, ვერდის და სხვა კომპოზიტორების შემოქმედებაში). XIX საუკუნის მუსიკაში გვხვდება იმიტაციური ფორმებიც (მათ შორის უსასრულო კანონი), რომელთა დრამატურგიულ-გამომსახველობითი, ფორმაქმნადი შესაძლებლობანი საგრძნობლად იზრდება.

ამ პერიოდის მუსიკაში ფაქტიურად წამოწეულია ოსტინატური ტექნიკის ორი ტიპი — ბასო ოსტინატო და სოპრანო ოსტინატო, რომლებიც ერთნაირი ინტენსივობით ვითარდება და არ კარგავს სიცოცხლისუნარიანობას შემდგომ ეპოქაშიც.

ამ დროის მუსიკაში იკვეთება ოსტინატოს განსხვავებული ტიპი, რომელიც განსაკუთრებით ჩვენს ეპოქაში ვითარდება. მხედველობაში გვაქვს იმპრესიონისტების ფონო-კოლორისტულ ტიპის ოსტინატური სონორული შრეები. ისინი ხშირად ემსახურებიან სტატიკური მდგომარეობის, დინამიკური სტატიკის, შეჩერებული წამიერების მუსიკალურ განსხეულებას.

ჩვენი საუკუნე რადიკალური ცვლილებების, არსებულის უარყოფის, პარადოქსული აღმოჩენების ხანაა, რამაც თავისი დადი დაასვა მუსიკასაც — ხდება კოლო-ტონალობის, მელიოდა-პარმონიის არსებული ტრადიციული ფორმაქმნადი პოტენციალის უარყოფა, მუსიკალურ ქსოვილში გადააზრებულია წინამდებარე ეპოქებში შემუშავებული ფუნქციური კავშირების ხერხები. ამგვარი „ნგრევის“ პირობებში საჭირო გამაერთიანებელი, კონსტრუქციული როლი პოლიფონიას დაეკისრა, შესაბამისად — საოცრად გაიზარდა მისი ახლებურად გადააზრებული კლასიკური ფორმების და მათ შორის პასაკალიას,

ჩაკონას, კანონის რაოდენობა. ამავე დროს თანამედროვე მუსიკალურ ენაში მეტრო-რიტმის, პოლიმოვლენების მნიშვნელობაც იზრდება, რომელთა ორგანიზებისას აქცენტი პოლიფონიაზე კეთდება. თანამედროვე აზროვნებისათვის დამახასიათებელი დიალექტიკა (მაქსიმალური აზრის მინიმალური საშუალებებით გადმოცემა) ეხმიანება ნეოკლასიცისტურ ტენდენციას. ამ ნიშნითაც ხდება ოსტინატური ფორმების აღდგენა.

კალეიდოსკოპური სინქარით ცვლის ერთმანეთს საუკუნის დასაწყისში უამრავი მიმდინარეობა თუ მიმართულება, რაც ახალი მუსიკალურ-სახეობრივი პოტენციალის ძიებით აიხსნება. ანტი-რომანტიკული, ანტიიმპრესიონისტული ტენდენციებიდან გამომდინარე, ნეოპრიმიტივიზმი აქცენტს პირველყოფილ თვითმყოფალობაზე ახდენს. ორიენტაცია ველურ-ბარბაროსულ სახეებზე კი, პირველ რიგში, ყურადღებას ამახვილებდა გამომსახველობის ოსტინატურ ფუნქციაზე. ერთფეროვნება აზროვნების სპეციფიკურ ფორმასთან იყო დაკავშირებული, რომელიც „ერთ მდგომარეობაში ყოფნის“ ფორმით გამოიხატებოდა. მედიტაციურობა, რომლისადმი განსაკუთრებით აღმოსავლურ კულტურაშია გამახვილებული ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ინტერესები, ევროპულ პროფესიულ მუსიკაში არაევროპული კულტურებიდან შემოდის. „შეჩერებული დროის“ ასახვაში კი დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ზუსტი განმეორების ფენომენს.

უფრო მეტიც, იქმნება ე. წ. „მედიტაციური მუსიკა“, რომელთანაც ახლოს დგას ამერიკაში აღმოცენებული „მინიმალისტური“ მიმდინარეობა (ტ. რაილი, ფ. გლასი, ს. რეიჩი და სხვ.).

მინიმალისტური (ანუ რეპეტიციული, კონცენტრული, პერიოდული მუსიკის) ძირითადი მხატვრული ამოცანაა „თვითჭვრეტა“, მთავარი იდეა — მედიტაციურობა, რომელიც ჰიპერტროფირებულ ოსტინატური განმეორებებისა (თემატური, ფაქტურული, დინამიკური, ტემპრული ოსტინატო) და ე. წ. ღია

ფორმის მეშვეობით მიიღწევა. ზუსტი განმეორება ვრცელდება როგორც სტრუქტურულ, ასევე აზროვნებაში, რაც ხშირად ერთგვარ ერთფეროვნებასაც კი იწვევს. მინიმალისტის აღმოცენების ერთ-ერთი მიზეზია სწრაფვა არაინდივიდუალიზაციისადმი, რაც აირეკლა ამგვარი მუსიკალური ნაწარმოების ძირითად მოდელში — ხშირ შემთხვევაში ესაა რაიმე გამისებული სვლა, ან მიმოქცევა, რომელიც განაპირობებს მთელი ფორმის ერთადერთ შინაარსს. ბუნებრივია, ესთეტიკურად მინიმალისტში არაევროპულ კულტურებს, შეჩერებული, უსასრულო დროის ასახვის ეფექტს ეხმიანება.

ჩვენი ეპოქის მუსიკაში არსებულ ოსტინატურ ფორმებზე დაკვირვების შედეგად შეგვიძლია გამოვყოთ შემდეგი ნაირსახეობანი:

I. კანტუს ფირმუსი:

ა) კანტუს ფირმუსი (მაგ., შჩედრინის ფუგა №21, სი-ბემოლ მაჟორი);

ბ) ბასო ოსტინატური და სოპრანო ოსტინატური ვარიაციები (მაგ., რაველის „ბოლერო“);

გ) ვარიაციები ბასო ოსტინატოზე (მაგ., ჰინდემიტის „პიცურგის სიმფონიის“ — ფინალი).

დ) ბასო ოსტინატო, რომელიც არ აყალიბებს ვარიაციულ ფორმას (ტექნიკური ხერხი).

II. იმიტაციური ტექნიკის ზემოთჩამოთვლილი სახეები (მაგ., უსასრულო კანონი ვებერნის ქმნ. № 21, I ნაწილი);

III. იზორიტმული ტექნიკა (მაგ., მესიანის „სამი პატარა ლიტურგია“, I ნაწილი);

XX საუკუნის ოსტინატური ფორმების ერთ-ერთი თვისება თემატიზმის თავისებურებაა (სწორედ საუკუნისათვის დამახასიათებელი ლაკონური თემატიზმი იწვევს პოლიფონიური და მათ შორის ოსტინატური დამოშავების ხერხების ინტენსიურ გამოყენებას). მნიშვნელოვანი მომენტია ოსტინატურ ფორმებში ვარიანტულობის დაპყვიდრება, რაც ზუსტი თანმიმდევრული მრავალჯერადი განმეორების ახალ ნაირ-

სახეობას — თავისუფალ ოსტინატოს — აყალიბებს (განსაკუთრებული სიმრავლით ის პირველად სტრავინსკიმ გამოიყენა). პრინციპის აღნიშნული ტიპია ის ახალი ფორმა, რაც მას შემატა XX საუკუნის მუსიკამ. იგივე შეიძლება ითქვას პოლიოსტინატოზეც, თუმცა ობიექტურად ორივე ფორმა წინა ეპოქებშიც არსებობდა.

ჩვენი საუკუნის მუსიკაში ზუსტი განმეორების პრინციპის თავისებურებათა განხილვისას საინტერესოდ მიგვაჩნია ის შემთხვევები, როდესაც ოსტინატური ფორმები რამდენიმე კომპოზიციასთანაა შეთავსებული. ამგვარი კავშირის რამოდენიმე ვარიანტს გამოვყოფთ:

I. ოსტინატურ ფორმაში იჭრება იმიტაციურობა:

ა) ბასო ოსტინატოში ფუგის ნიშნების შედწევა (მაგ., ჰინდემიტის სიმფონიის „სამყაროს ჰარმონია“, ფინალი);

ბ) ოსტინატურ ფორმაში კანონურობის შეჭრა (მაგალითად, პასაკალიები შონბერგის „მთვარის პიეროდან“, ბერგის ოპერიდან „ვოცეკი“);

II. ოსტინატური ფორმების სინთეზი (მაგალითად, ლიუტოსლავსკის „სამგლოვიარო მუსიკის“ პროლოგი);

III. პასაკალიაში შენარჩუნებულია მხოლოდ ჟანრული თვისებები სხვა ფორმის გაბატონების პირობებში (მაგ., გორდელის პასაკალია);

IV. ოსტინატური ფორმა წარმოდგენილია სხვა ჟანრის სახით (მაგ., შოსტაკოვიჩის პრელუდია სოლ-დიეზ მინორი, შჩედრინის პრელუდია დო-დიეზ მინორი);

V. ოსტინატურ ვარიაციებში იკვეთება მეორადი ფორმა (მაგ., ა. შავერზაშვილის „პასაკალია და ფუგის“ I ნაწილი).

XX საუკუნის ოსტინატური ფორმები პოლარულ სახეებს მოიცავენ — დინამიკა და სტატიკა (ჯაზურ მუსიკაში), ფსიქიური მდგომარეობის ესა თუ ის ფორმა (პროკოფიევის ოპერები, მათ შორის „ცეცხლოვანი ანგელოზი“, „სემიონ კოტკო“), ჟანრულ-სახასიათო თუ ფსიქოლოგიური ჭვრეტა, მექანიკური

კალაქის მონოტონური რიტმები წარმართული ბარბაროსული ემოციები (სტრავინსკის „სადეთო გაზაფხული“ ოსტინატოს ორი სახეობრივი მდგომარეობა — დინამიკური ქმედება და ჭვრეტიობა — ამ ფორმათა არსებობა ჩვენს საუკუნეებში ეხმიანება დროის ორ კატეგორიას — აჩქარებულ და შენელებულ დროს. გარდა ამისა, ზუსტი განმეორების პრინციპმა შეაღწია XX საუკუნეში ჩამოყალიბებულ სონორულ, ალვატორულ მუსიკაში, თავისებურად შეიძლება მისი ნიშნების მოძებნა სერიალიზმშიც. სწორედ ოსტინატოს პრინციპის მრავალგვარი გამოყენება იყო, ალბათ, ის ერთ-ერთი მიზეზი, რამაც გამოიწვია სანოტო დამწერლობაში ზუსტი განმეორების აღმნიშვნელი უამრავი გრაფიკული ნიშნის შემოღება.

დაბოლოს, გადავხედავთ ოსტინატოს ფორმათა განვითარების ისტორიულ გზას და ძალზე ზოგადად აღვნიშნავთ აქ გამოკვეთილ ძირითად თავისებურებებს.

მოდუსური ტექნიკა, რომელიც ყველაზე მძლავრად შუასაუკუნეების მუსიკაშია წარმოდგენილი, მომდევნო ეპოქათა მუსიკაში კონკრეტული მოდუსების სახით ფაქტიურად აღარ გვხვდება, თუმცა რიტმული ოსტინატო, როგორც ზოგადად მუსიკის პერიოდული ბუნების გამოვლინება, ხშირ მოვლენას წარმოადგენს. ის შეიძლება ორ ტიპად დაიყოს. მსხვილი შრიფტით დანაწევრებული რიტმული ოსტინატო საფუძვლად უდევს პასაკალიასა და ჩაკონას, ხოლო რიტმის მცირე მონაკვეთებად დაყოფა ტოკატურობის, ე. წ. პერპეტუუმ მობილეს საწინდარია; და თუ ბაროკოს ეპოქაში დომინირებს თანაბარზომიანი რიტმის მსხვილი დანაწევრების პრინციპი, (რაც ცეკვის სპეფიციკიდან გამომდინარეობს), მაშინ შემდგომ საუკუნეებში, მოყოლებული კლასიციზმის ხელოვნებიდან, შემოდის უფრო წვრილი რიტმული დაყოფის მეთოდი. ჩვენი საუკუნის მუსიკალურ პრაქტიკაში კი ორივე ტიპია მოცემული.

განსხვავებული ბედი ეწია არს ნოვას პერიოდში აღმოცენებულ იზორიტმულ

ტექნიკას, რომელიც აღორძინების შემდგომ ერთგვარ დავიწყებას მიეცა და ახალი სიმძლავრით XX საუკუნის მუსიკაში განვითარდა. თანამედროვე ხელოვნებამ უ. ყ. გაამახვილა ყურადღება ამ ტექნიკაში არსებულ პოლიოსტინატოზე. ფაქტიურად, აღორძინდა არა იმდენად იზორიტმული ტექნიკა, რამდენადაც თვით პრინციპის ძირითადი თვისებები. განვმარტავთ ამ მოსაზრებას. როგორც ვთქვით, არს ნოვას იზორიტმულ სტრუქტურაში სახეზეა რიტმული და ბგერათსიმძლავრის ოსტინატოები; ყურადსაღებია, რომ XX საუკუნის მუსიკაში ხშირად იცვლება ამ „ღუეცის“ ერთ-ერთი წევრი. ასე, მაგალითად, მესიანის კომპოზიციებში ხშირად რიტმულ ოსტინატოს თან ახლავს ჰარმონიული ოსტინატო, ფაქტია, რომ ერთი და იგივე ფორმა განსხვავებულადაა გაგებული სხვადასხვა ეპოქებში. ჩვენი საუკუნის მუსიკაში იზორიტმიის ის მხარე იქნა აქცენტირებული, რომელიც ოსტინატური ხაზების სივრცულ-დროითი პარამეტრების განსხვავებულობას გულისხმობს. და თუ შუასაუკუნეებში იზორიტმული ტექნიკა ფორმაქმნად და ტექნიკურ საშუალებას წარმოადგენდა, ჩვენი დროის იზომორფული სტრუქტურები არ განაპირობებენ ფორმის აგების ერთადერთ საშუალებას (მაგ., ლიუტოსლავსკის „სამგლოვიარო მუსიკის პროლოგი“).

იმიტაციური ტექნიკის სხვადასხვა ტიპები შუასაუკუნეებიდან მოყოლებული მუსიკის განვითარების ეტაპზე განუწყვეტლივ იჩენენ თავს. და თუ შუასაუკუნეებში ძირითადი აქცენტი კეთდებოდა კანონურ ფორმებზე (რონდელი, რაუნდი და ა. შ.), მაშინ აღორძინების პერიოდში კანონურობა უ. ყ. იმიტაციური ტექნიკის ერთ-ერთ ნაირსახეობას გულისხმობს. შემდგომ ეპოქებში მცირდება იმიტაციურ ფორმათა რაოდენობა, თუმცა მათი სემანტიკური სფერო საგრძნობლად ფართოვდება. ჩვენს საუკუნეში კი პოლიფონიის როლის გაზრდამ გამოიწვია იმიტაციური ფორმების და მათ შორის კანონის აღორძინებაც, რომლებიც გვხვდება რო-

გორც დამოუკიდებელი კომპოზიციის, ასევე ფორმის შემადგენელი ნაწილის სახით. გარდა ამისა, უსასრულოდ ხშირად ჩადებული უწყვეტი წრიული მოძრაობის ბუნება ესადაგება ღია ფორმის იდეასაც, რომელიც განსაკუთრებულ აქტუალობას XX საუკუნის მუსიკაში იძენს.

ვეროპული მუსიკის საწყის ეტაპზე კანტუს ფირმუსი, მოთავსებული ამა თუ იმ ფორმის ტენორში, საყრდენის ფუნქციას იღებს. განმეორებადი კვუკვე ადრეული მრავალხმიანობის ფორმებში (კლაუზულაში, XIII საუკუნის მოტეტში) გვხვდება. ამგვარი კვ შემდგომ განვითარებას აღორძინების ფორმებში იძენს და დროთა განმავლობაში ოსტინატურ ვარიაციულ ფორმას ედება საფუძვლად. ბაროკოს ეპოქიდან მოყოლებული, საკუთრივ კანტუს ფირმუსზე აგებულ ფორმათა რაოდენობა მცირდება. განვითარებისთვის ახალ სტიმულს ისინი ჩვენი ეპოქის მუსიკაში იღებენ, რაც აღორძინების ტრადიციათა აღდგენით აიხსნება. ფორმალურად თუ ვიზუალურად, კანტუს ფირმუსის და ბასო ოსტინატოს ცნებები გაიგივებული იყო (იგულისხმება უ. ყ. ოსტინატური ხაზის ადგილმდებარეობა და არა მისი გამომსახველი პოტენციალი). ბაროკოს ეპოქაში ჩამოყალიბებული ბასო ოსტინატური ფორმები კი არნახული სიმრავლით XX საუკუნის მუსიკაში გვხვდება, რასაც ვერ ვიტყვით სოპრანო ოსტინატოზე, ეს უკანასკნელი ნაკლები ინტენსივობით ვლინდება ჩვენს ეპოქაში, რაც არ გამორიცხავს ამ ფორმაში ისეთი შედეგების შექმნას, როგორცაა თუნდაც რაველის „ბოლერო“, შოსტაკოვიჩის VII სიმფონიის I ნაწილი, „შემოსევის ეპიზოდი“.

ჩამოყალიბებული ოსტინატური ფორმები, ბუნებრივია, იზოლირებულად არ ვითარდებოდნენ, რამაც რიგ შემთხვევაში მათი ფუნქციების გაიგივება (მაგ., იმიტაცია იძენს ოსტინატოს თვისებებს), ჟანრთა ურთიერთშეღწევა (მაგ., ფუჟა ემსგავსება პასაკალიას), პოლიოსტინატური მოვლენების (იქნე-



ბა ეს ოსტინატურ ტექნიკებში, ფორმებში თუ მუსიკალურ-გამომსახველობით ხერხებში) აღმოცენება გამოიწვია.

დაკვირვებამ ცხადყო, რომ ოსტინატურის პრინციპში ზოგადად შეიძლება გამოიყოს შინაარსობრივი და ფორმაქმნადი ფუნქციები. ეს უკანასკნელი გულისხმობს ოსტინატოს, როგორც კონსტრუქციულ ხერხს (მაგ. აყალიბებს ვარიაციულ ფორმას), რომელშიც ვლინდება ფორმის კომუნიკატური ბუნება (მაგ., მოთავსებულია დასკვნით, კულმინაციურ ეპიზოდებში), რომელიც მოთავსებულია მუსიკალურ ენაში (ფაქტურაში, ჰარმონიაში, რიტმში და ა. შ.). ოსტინატოს შინაარსობრივი მხარის განხილვისას იკვეთება გამომსახველობითი, ასახვითი, დრამატურგიული თვისებები, რომლებიც ხშირად შერწყმული სახითაა წარმოდგენილი. ოსტინატოს ფენომენი შეიძლება გამოვლინდეს ფაქტურაშიც გამომდინარე დრამატურგიული (ფონი-რელიეფის თანაფარდობა) და კონსტრუქციული (იმის და მიხედვით, თუ სად ტარდება ოსტინატური ხაზი) აღქმიდან.

და თუ ძალზე ზოგადად ვიმსჯელებთ, ოსტინატოს პრინციპის თავისებურებაში ასახულია ამა თუ იმ ეპოქის ძირითადი ტენდენციები — შუასაუკუნეების ზეპიროვნულ, ასკეტურ ოსტინატოს მოსდევს აღორძინების პერიოდში ყურადღება ადამიანური გრძნობებისკენ, რომელიც განზოგადებულადაა გაგებული; ბაროკოს მედიდური, ფილოსოფიურ-ჭვრეტითი ოსტინატო შესცვალა XIX საუკუნის მრავალფეროვანმა ფორმებმა — აქაა, ერთი მხრივ, ჟანრულ-ყოფითი, ეპიკური, ხალხურობის ესთეტიკური პრინციპიდან აღმოცენებული ოსტინატო; ამავე დროს, რომანტიკოსები ყურადღებას ამახვილებენ ადამიანის ფსიქოლოგიურ მხარეზე, სადაც ვლინდება ოსტინატური იდეა ფიქსის, ჰალუსინაციების, ბედისწერის გარდაუვალობის მოტივები, რომლებიც განსაკუთრებით ჩვენს ეპოქაში განვითარდა, კოლორიტული ზუსტი განმეორებაა იმპრესიონისტებთან. XX საუკუნის მუსიკამ სხვა თვისებებთან ერ-

თად წამოსწია პრინციპის მეორე მხარე, რომელიც შეჩერებული დროის ეფექტს უკავშირდება. ოსტინატოს მთავარი ბუნება (სტატიკა და დინამიკა), სტრუქტურული და გამომსახველი ფუნქციები ერთნაირი ინტენსივობით ვითარდება ჩვენი დროის სერიოზულ და მსუბუქ მუსიკაში.

არქაული და ბარბაროსული ემოცია, შელოცვა, ექსპრესიონისტულად გაშვებული გრძნობა და ტრაგიკული გარდაუვალობა, ლირიკულ-კომიკური, ზოგადად ჟანრული სახეები და ფსიქოლოგიური მდგომარეობაში ყოფნა — ოსტინატოს ეს და სხვა მრავალი მხარე იკვეთება ჩვენი საუკუნის მუსიკაში. ყოველივე ეს მეტყველებს ამ პრობლემის აქტუალობაზე, რაც ჩვენი აზრით, მოითხოვს უფრო დრმა გამოკვლევათა ჩატარებას ამ სფეროში.

#### შენიშვნები:

1. Назанкинский Е. О. О константности в восприятии музыки. В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. II, М., 1973 г..

2. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Т. 1973 г.

# სიხარული, სევდა .. იმედი\*

(საქართველოს სახელმწიფო სიმედიანი კვარტეტის  
თბილისში ჩამოსვლის გამო)

## მედიანი მატყვარინი

საქართველოს სახელმწიფო სიმედიანი კვარტეტის კონცერტი, რომელიც გაიმართა თბილისის მუსიკალურ-კულტურულ ცენტრში, ჩვენი ერთობ მოღუწებული ფილარმონიული ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს მოვლენად იქცა. საქმე გვაქვს ნაკლებად შესწავლილ სოციოლოგიურ ფენომენთან: საკვარტეტო მუსიკა ოდითგანვე აღიარებულია აღქმისათვის განსაკუთრებულ რთულ, ელიტარულ ჟანრად. ჩვენში კი იგი უჩვეულო პოპულარობით სარგებლობს. კონცერტის წინ შექმნილი აჟიოტაჟი პოპ-მუსიკის ნებისმიერ ვარსკვლავს შეშურდებოდა. მცირე დარბაზში დანიშნული კონცერტი გადატანილ იქნა დიდში, მაგრამ ისიც ვერ იტყვდა მსმენელს.

დიდი ხნით თბილისში კონცერტი არ გაუმართავს სახელოვან კოლექტივს. რა თქმა უნდა, ესეც იყო ერთ-ერთი მიზეზი ესოდენ გაცხოველებული ინტერესისა. ამ ხნის განმავლობაში ჩვენ მხოლოდ ყურმოკვრით თუ ვიგებდით უცხოეთში კვარტეტის წარმატებების შესახებ. კვარტეტმა მონაწილეობა მიიღო პარიზში იუნესკოს ეგიდით გამართულ კონცერტზე (საქართველოს კულტურის დღეებთან დაკავშირებით). ამგვარად თბილისში გამართული კონცერტი თავისებურ ანგარიშსაც წარმოადგენდა. უნდა ითქვას, რომ ეს ანგარიში ფრიალზე ჩატარდა. დიახ, ჩვენ კვლავაც მოგ-

ვეცა საშუალება დავრწმუნებულიყავით, რომ საქართველოს სახელმწიფო სიმედიანი კვარტეტის სახით, საქმე გვაქვს მსოფლიო დონის საშემსრულებო კოლექტივთან, რომელიც ამ ერთი წლის განმავლობაში კიდევ უფრო დაიხვეწა. კვლავაც ძალუმაღ ვიგრძენით ერთიანი სუნთქვით გაერთიანებული ოთხი ინდივიდუალობა, რომელთაგან არც ერთი არ გაითქვიფა საერთო ჟღერადობაში. ქართული ხალხური სიმღერის ჯეროვანი შესრულებისა არ იყოს — გრძნობთ თვითუფლები ხმის მნიშვნელობას, ალტაცებით აღიქვამ მრავალხმიანობის მთლიანობას! გამახსენდა ცნობილი საბჭოთა მუსიკოსშემსრულებლის, ამჯერად უცხოეთში მცხოვრები როსტისლავ ღუბინსკის მიერ ამ რამდენიმე წლის წინ ჩვენი კვარტეტის შესახებ გამოთქმული აზრი: „ექვევარეშეა, რომ ამ ბრწყინვალე კოლექტივის გასაოცარი შეხმატკბილების სათავეები ქართული ხალხური პოლიფონიიდან მომდინარეობს“.

აკადემიურობა და სტილის სიღრმეებში წვდომა ბოროდინის კვარტეტის პირველივე ტაქტებიდან გამოვლინდა. ფართო, ეპიკური სუნთქვით გამსჭვალული ეს ნაწარმოები კვარტეტმა წარმოგვიდგინა, როგორც ერთიანი ტილო. განსაკუთრებით შთაბეჭდავი იყო ცნობილი ნოქტიურნის შესრულება. ამ ფრაგმენტს მუსიკის მოყვარულები ხშირად ისმენენ მოსკოვის რადიოს პირველი პროგრამით. თავისი მჭიმუნვარე, მგლოვიარე ხასიათის გამო, სწო-

\* კონცერტი გაიმართა 1994 წ. 30 მარტს (რედ.)

რედ ეს ნოქტიურნი, არც ისე დიდი ხნის წინ წარმოადგენდა თავისებურ მუსიკალურ სიმბოლოს გერონტოკრატიული პოლიტიუროს წევრების აღსრულებისა. საბედნიეროდ კოლექტივი არ მიჰყვა მუსიკის მოჭარბებული მგრძნობიარობის ზედაპირულ წაკითხვას, რაც ხშირად ცრუ მელოდრამის ხასიათს ანიჭებს ზოგიერთ ინტერპრეტაციას. აქაც თავშეკავებული, და-მუხტული ემოცია, ვნებათა ღელვის გულწრფელ განცდას გამოხატავდა.

პროგრამაში განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევდა სულხან ნასიძის ახალი კვარტეტი. საქმე ის არის, რომ ეს ნაწარმოები პირველად სწორედ ამ კვარტეტმა შეასრულა ამ ორიოდე წლის წინ. ამჟამინდელმა შესრულებამ დაგვარწმუნა, რომ ქართული მუსიკის ეს ახალი და ფრიად მნიშვნელოვანი ნიმუში მტკიცედ დამკვიდრდა კოლექტივის რეპერტუარში. კვარტეტი მიემდგვნა სულხან ცინცაძის ხსოვნას. იგი მოკლებულია რაიმე ლიტერატურულ პროგრამას. მისი სათაური კი „კონსურდინო“ ნაწარმოების კიდურა ნაწილების შესრულების ხერხმა განაპირობა. ს. ნასიძე ყოველთვის თავად აცნობს მსმენლებს თავისი ნაწარმოების პროგრამას; ამჯერადაც თვალნათლივ წარმოჩნდა კვარტეტის დედააზრი. თანამედროვე პიროვნება და წინაღმდეგობით გახლეჩილი გარესამყარო, რთული, მრავალწახნაგოვანი, ზოგჯერ ურთიერთგამომრიცხავ გრძნობათა სპექტრით. ს. ნასიძე იმ ოსტატთაგანია, რომელთა მხატვრული ჩანაფიქრი ყოველთვის პოულობს ჯეროვან გაფორმებას და აქედან ადეკვატურ რეალიზაციას. კოლექტივის სასახლოდ უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკოსებმა ოსტატურად გაართვეს თავი ამ ნაწარმოების სირთულეებს, დამაჯერებლად გადმოგვცეს თხზულების მუხტი და კონცეპტუალური მთლიანობა. კიდევ ერთხელ გამოიხატეს ეროვნული მუსიკისადმი უცვლელი ერთგულება. საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტის მზარდი ოსტატობის კიდევ ერთ საფეხურად

მოგვევლინა ბეთჰოვენის IX კვარტეტის ინტერპრეტაცია, აჟღერებული იქნა იმ კონცერტში, რომელიც ადრე შეასრულდა ბლობა გვექონდა, თელავის ფესტივალის ერთ-ერთ პროგრამაში მოგვესმინა ამ კვარტეტის ფრაგმენტები. დახვეწილი სტილი, შთაგონებული მუსიციერება, ფილოსოფიური ჭვრეტის სიღრმე — აი, ის საუკეთესო ნიშნები, რაც ახასიათებდა იმ სადამოს მათ ინტერპრეტაციას, მსოფლიოს ნებისმიერ დარბაზს რომ დაამშვენებდა.

მსოფლიოს ნებისმიერი დარბაზის მსმენელი და შემსრულებელი ძნელად წარმოიდგენს იმ სადამოზე მომხდარ კურიოზს. მეორე განყოფილების დაწყებისას დარბაზში ჩაქრა შუქი! და თუმცა მუსიკალური ცენტრის ხელმძღვანელობამ რამოდენიმე წუთში მოახერხა ძაბვის გადართვა შინაგან გენერატორზე და კონცერტი თითქმის შეუფერხებლად გაგრძელდა, იმ რამდენიმე წუთის განმავლობაში შესრულება არ შეწყვეტილა. დარბაზი უმალვე განათდა მსმენელთა სანთლებისა და თან ნაქონი სანთლების შუქით.

დი ბოლოს, კონცერტის დასასრულს აუდიტორიის თხოვნით „ბის“-ზე აჟღერდა სულხან ცინცაძის უკვდავი მარგალიტები „მინიატურები ქართულ ხალხურ სიმღერებზე“, შოსტაკოვიჩის „ხუმრობა“ და საოცარი ჰაეროვნებით შესრულებული ჰაიდნის კვარტეტის ერთ-ერთი ფრაგმენტი.

კონცერტმა უდიდესი სიხარული მოგვანიჭა მსმენელში ჭეშმარიტი აღფრთოვანება გამოიწვია შემსრულებლების ოსტატობამ და რთულმა, მრავალფეროვანმა პროგრამამ. სასიხარულოა, რომ ჩვენი საშემსრულებო სკოლის ერთ-ერთი საუკეთესო კოლექტივი კვლავაც სათანადო სიმაღლეზეა და ძალუმს ახალი შემოქმედებითი წარმატებებით მომავალშიც გაახაროს თავისი თავიანთი სიმბიოზი. ამ სიხარულს თან ახლდა ერთგვარი სევდაც იმის გამო, რომ სახელოვანი სიმებიანი კვარტეტისათვის თბილისში, სხვა ქვეყნ-

ბის მსგავსად, გასტროლების მორიგ ტურნედ გადაიქცა.

### ორიოდე სიტყვით ჩვენი მუსიკოსების უცხოეთში მოღვაწეობის შესახებ

თითქმის 30 წელია, რაც საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტი ამ შემადგენლობით მოღვაწეობს; გარდა სისტემატური საკონცერტო გამოსვლებისა ჩვენში და საზღვარგარეთ, მუსიკოსები აქტიურ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდნენ. კვარტეტის [თხოვეწვერი თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორია, არა ერთი თაობის აღმზრდელი. გარდა ტრადიციული ფილარმონიული კონცერტებისა, კვარტეტი ნაყოფიერად აგრძელებს თავისი შესანიშნავი წინამორბედის — საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის პირველი შემადგენლობის ტრადიციას — შემოქმედებით მეგობრობას ქართველ კომპოზიტორებთან. გარდა ამისა კოლექტივი წლების მანძილზე ფილარმონიის ხაზით საგანგებოდ დაგეგმილ კონცერტებს მართავდა საქართველოს თითქმის ყველა რაიონში. ეს არ იყო მხოლოდ საგანმანათლებლო აქციები. კონცერტებს, როგორც წესი მოყვებოდა საინტერესო საუბრები, კონსულტაციები, ღია გაკვეთილები — ტარდებოდა ნამდვილი შემოქმედებითი კავშირი გამოცდილ დანორჩ მუსიკოსებს შორის. ალბათ, ზერელე ჩამოთვლაც კი საკმარისი იქნება, რათა მკითხველმა წარმოიდგინოს საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტის ადგილი და მნიშვნელობა რესპუბლიკის სამუსიკო ცხოვრებაში, კოლექტივისა, რომელიც ხელს უწყობს ამ ჟანრის პოპულარიზაციას. უკანასკნელ წლებში რესპუბლიკაში შექმნილი მდგომარეობის გამო კოლექტივის აწყობილ შემოქმედებით ცხოვრებას სულ უფრო მეტი წინააღმდეგობა ხვდებოდა; მთიშალა კონტაქტები ყოფილ საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკებს შორის. 80-იანი წლების ბოლოს მეგობრების ხელშეწყობით როგორც იქნა ჩატარდა სახელმწიფო სიმებიანი კვარტე-

ტის გასტროლები უცხოეთში. ამის დამატა ერთი ტრაგიკომიკური კუროლხი: რამდენიმე წლის წინ დედაქალაქის ხელმძღვანელობამ გამოუყო კვარტეტს ბინა ძველ თბილისში, მეტეხის აღმართზე, რომელიც მუსიკოსებმა თავისი კემონენებითა და ხარჯით გაარემონტეს, აქციეს ნამდვილ შემოქმედებით სახელისნოდ, სადაც მიმდინარეობდა ყოველდღიური რეპეტიციები, ინახებოდა სწავლათ მასალა, იმართებოდა შეხვედრები კომპოზიტორებთან ახალი ნაწარმოებების მოსასმენად, არა ერთხელ მოვეყვანია აქ უცხოელი იმპრესარიოებიც. ერთი სიტყვით, სუფევდა ნამდვილი შემოქმედებითი ატმოსფერო, რაც სჭირდება ნებისმიერ შემოქმედებით კოლექტივს, მით უფრო მსოფლიო რანგისა და მნიშვნელობისა.

მაგრამ ერთ მშვენიერ დღეს, მორიგი გასტროლებიდან დაბრუნებულ მუსიკოსებს საკუთარი სახელოსნოს კარებთან დახვდა იარაღიანი კაცი, რომელიც თვითნებურად დაეპატრონა მუსიკოსების შრომითა და ოფლით შექმნილ შემოქმედებით კერას. ყველანაირი ცდა, საჩივრები შესაბამის ორგანოებში უშედეგო აღმოჩნდა. მხოლოდ ერთხელ აღელვებული პირველი მევიოლინე კონსტანტინე ვარდელი უშედეგოდ ცდილობდა აეხსნა ექსპრეზიდენტის მთავრობის მორიგი მოხელისათვის კოლექტივის მნიშვნელობა და მომხდარი უსამართლობა. მისმა კოლეგამ მეორე მევიოლინემ თამაზ ბათიაშვილმა შავი იუმორით დაამშვიდა მეგობარი: „კოლე, ტყუილად ირჯები, შენს ინსტრუმენტს გვარნერი ჰქვია, მისას კი კალაშნიკოვი!“ ამგვარად მსოფლიოში ცნობილი და აღიარებული კოლექტივი, რუსთაველისა და ფალიაშვილის სახელობის პრემიების ლაურეატი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტების შემადგენლობით ქუჩაში აღმოჩნდა. წამოიჭრა შემოქმედებითი ბაზის ძებნის პრობლემა.

ამ ამბავს წინ უსწრებდა ჩვენი სახელოვანი კოლექტივის საქართველოს კამერული ორკესტრის გამგზავრება უცხოეთში. მკითხველს, ალბათ, ახსოვს,

ამ რამდენიმე წლის წინ პრესაში გამართული ავადსახსენებელი დისკუსია ერთ-ერთი მაშინდელი ოფიციალური იდეოლოგიის წერილის გამო, რომელმაც პირდაპირი იერიში მიიტანა ჯერ ქ-ნ ლ. ისაკაძეზე, მერე კი სხვებზე და შესაშური აქტიურობით გააჩაღა ცილისმწამებლური კამპანია. სწორედ ამ დროს ქ-მა ლიანამ მიიღო საინტერესო წინადადება ვერმანიიდან. საქართველოს კამერულ ორკესტრს გაუჩნდა რეალური ბაზა და პირობები ნორმალური და გემპაზომიერი მუშაობისათვის. ცოტა ხნის შემდეგ ლ. ისაკაძის მეცადინეობით ორკესტრს კვარტეტიც შეუერთდა. ბავარიის ქალაქი — ინგოლშტადტი — ქართული კამერული მუსიკის თავისებურ ცენტრად იქცა. კვარტეტმა თავისი ოსტატობითა და გამოცდილებით, ბუნებრივია აამაღლა ორკესტრის დონე და ამასთანავე განაგრძო მუშაობა, როგორც დამოუკიდებელმა კოლექტივმა. ლიანა ისაკაძის მრავალწახნაზოვანი და ნაყოფიერი მოღვაწეობა უცხოეთში საგანგებო გაშუქების საგანია, დღეს კი ვიტყვით მხოლოდ, რომ მისი გასაოცარი ნიჭი და დაუოკებელი ენერჯია იქაც პოულობს ჯეროვან მიმართებას. თბილისში ჩაფიქრებული იდეა — „ხელოვნების სოფლისა“ — უტოპიად და ეროვნულობის წინააღმდეგ მიმართულ იდეოლოგიურ დივერსიად რომ ეჩვენა ზოგიერთს, ბავარიის ქალაქ ინგოლშტადტში პოულობს განვითარებას. იქ ლიანა ისაკაძის თაოსნობით გაიხსნა მუსიკის აკადემია (ძირითადად სიმებიან საკრავთათვის), რომელსაც დავით ოისტრახის სახელი მიენიჭა. წინასწარ ვითვალისწინებ შესაძლებელ ოპონენტთა გაკვირვებას — რა შუაშია დ. ოისტრახი და ქართული მუსიკაო? აქვე მინდა დავძინო: ის ფაქტი, რომ ქ-ნი ე. ვირსალაძე ევროპაში აღიარებულ თელავის ფესტივალს უძღვნის ჰენრიხ ნეიჰაუზის ხსოვნას, მთელ სამუსიკო სამყაროს აუწყებს, რომ ქართულ კულტურას და საზოგადოდ საქართველოს, მხოლოდ ხელგაშლილი დგომა კი არ უწყევს ევროპის ჭიშკართან მორიგი დახმარების მოლო-

დინში, არამედ ბევრი რამ შეუძლია მიაწოდოს იქითაც.

კვარტეტის უაღრესად დატვირთული განრიგის მიუხედავად, გარდა გამართული კონცერტისა, მუსიკოსებმა მოასწერეს ადრე დაწყებული ტელეგადაცემის ჩაწერის დამთავრება ფირმა „სიმი-სტუდიო“-ში, რომელიც თბილისის მუსიკალურ ცენტრთან არსებობს და თანამშრომლობს ფირმა „სონის“-თან. კვარტეტმა თბილისში ყოფნის დროს ჩაწერა ე. წ. კომპაქტ-დისკი, რომელზეც იქნება წარმოდგენილი ს. ცინცაძის საკვარტეტო მინიატურები და კვარტეტი № 6, ს. ნასიძის კვარტეტი № 5. ასე რომ, საგასტროლო ტურნე ფრიად ნაყოფიერი აღმოჩნდა. ხანმოკლე შესვენების დროს კი მუსიკოსებმა გაგვიზიარეს თავიანთი შთაბეჭდილებები უცხოეთში მუშაობის შესახებ.

**თ. ბათიაშვილი:** ჩვენ თითქმის 30 წელია ერთად ვუკრავთ. მე და ნოდარ ჟვანია ბევრ სხვა მუსიკოსებთან ერთად ეიყავით ჩვენი კამერული ორკესტრის დამფუძნებლები. ჩვენ არასდროს ვგქონინა არხეინი ცხოვრება. მუშაობა მიდიოდა დღე და ღამე. ასევე ვერმანიაში, არც ისე ადვილია გაუძლო ორ ასეთ კოლექტივში რეპეტიციებსა და ყოველდღიურ მუშაობას, მაგრამ ჩვენ ბედნიერები ვართ, რომ მთელი დღე მუსიკით ვართ დაკავებული. სწორედ ამიტომ ჩვენი წასვლა აქედან ამ მხრივ გამართლებულია. დღეს საქართველოს ძალიან უჭირს, მას ჩვენი შენახვაც გაუჭირდებოდა. ჩვენ კი მორალურად გაგვიჭირდებოდა აქ საქმის გაკეთება, იქ კი მთელი დღე მუსიკით ვართ დაკავებული. ქ-ნ ლიანას რეპეტიციებზე ძალიან ბევრს ვსწავლობთ, რაც საკვარტეტო ჟანრის დახვეწაშიც გვეხმარება. იგი უდიდესი მუსიკოსია და მასთან თანამშრომლობა ჩვენთვის დიდი სკოლაა. ჩვენი სამუშაო დღე დილის 10 ს-დან საღამოს 9 ს-მდე გრძელდება. შესვენების დროს კი მოწაფეებს ვამეცადინებთ. ეს უდიდესი ბედნიერებაა.

**ნ. ჟვანია:** შეიძლება ითქვას, რომ აკადემია უკვე ჩამოყალიბდა. ქალაქმა მო-

გვცა არაჩვეულებრივი შენობა. 16-17 სექტემბრისთვის დაგეგმილია დავიდ ოისტრახის მუსიკალური აკადემიის გახსნა. გახსნაზე მოწვეულები არიან მსოფლიოში ცნობილი მუსიკოსები. გარდა ამისა ქალბატონ ლიანას ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბდა გერმანია-საქართველოს კულტურული საზოგადოება, რომელიც გამართავს გამოფენებს, კონცერტებს. პოპულარიზაციას გაუწევს ქართულ კულტურას, გზას გაუკაფავს ნიჭიერ ახალგაზრდობას.

**თ. ბათიაშვილი:** ჩვენ ყველანი ამ აკადემიის პედაგოგები ვართ. გვყავს მოწაფეები როგორც გერმანელები ისე ჩვენივე ორკესტრის წევრთა შვილები. იმედი მაქვს, რომ აკადემიაში ბევრი ნიჭიერი ახალგაზრდა ჩამოვა სასწავლებლად. წელს იანვარში უკვე შედგა ერთი საჩვენებელი კონცერტი, რომელშიც გერმანელებთან ერთად მონაწილეობდა ორი ქართველი მუსიკოსი. ამ კონცერტმა დიდი გამოხმაურება ჰპოვა გერმანულ პრესაში. ქალბატონ ლიანას პროფესიული ავტორიტეტი ძალიან დიდია, ხოლო აკადემიამ კიდევ უფრო დიდი სახელი მისცა მას. ჩვენ კონკურენტებიც გვყავს. ბავარიაში ოთხი უმაღლესი სამუსიკო სასწავლებელია. ამ აკადემიის მოწაფეები უკვე კონკურსებშიც იმარჯვებდნენ. მინდა აღვნიშნო ირაკლი ცხადაია და ლევან ყურაშვილი, რომლებმაც ბავარიის კონკურსებზე პირველი ადგილი აიღეს. ჩვენ დროებით შევიცვალეთ საცხოვრებელი ადგილი, მაგრამ ეს როდინიშნავს იმას, რომ მოეწყდით ქართულ სამუსიკო კულტურას. გერმანიაში ყოფნისას, არც ერთი კონცერტი არ მიგვიცია, რომლის პროგრამაში ქართული მუსიკა არ აჟღერებულყო. გარდა ამისა, ევროპაში სულ უფრო ღრმად ეცნობიან ქართულ მუსიკალურ კულტურას. ქართულმა სამემსრულებლო სკოლამ გაიტანა ქართული მუსიკა ევროპის საკონცერტო ესტრადაზე.

**ნ. ჟვანია:** საბერძნეთში ჩავწერეთ სოსო ბარდანაშვილის კვარტეტი, შვეიცარიაში — ს. ცინცაძის. ასე რომ, ყოველთვის გვაქვს რეპერტუარში ქართული

მუსიკა, იგი დიდ მოწონებას იმსახურებს.

**თ. ბათიაშვილი:** მინდა დაგუქავთ, რომ შარშან ქალბატონმა ლიანამ შრომისთვის რადიოში მოამზადა და შემდეგ კომპაქტ-დისკზე ჩაწერა ო. თაქთაქიშვილის სავიოლინო კონცერტი, ს. ნასიძის ორმაგი კონცერტი, ნ. გაბუნიათა სიმფონია და ს. ცინცაძის ფანტაზია ვ. დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტე“ თემებზე. ეს ფირფიტა მთელს ევროპაში გავრცელდა.

**ნ. ჟვანია:** ასე რომ, თუ რამე გვიჭირს, ეს ნოსტალგიას ეხება, როგორც კი გვექნება საშუალება, ჩვენ ჩამოვალთ და მივცემთ კონცერტებს. დარწმუნებული ვარ, რომ ეს ნოსტალგიის გრძნობა თავისებურ ბიძგს მისცემს კოლექტივის მოამზადლოს ახალი რეპერტუარი. ჩვენთვის შექმნილია ახალი ნაწარმოებები: ი. ბარდანაშვილის, ნ. გაბუნიათა, ბ. კვერნაძის კვარტეტები. ჩვენი არეული დროისა და უამრავი სირთულეების მიუხედავად, საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტი კვლავაც ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარების პროცესის ერთი ქმედითი მონაწილეთაგანია.

საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტის თბილისში ჩამოსვლა, ბრწყინვალედ გამართული კონცერტი, ჩაწერილი კომპაქტ-დისკი, რომელიც მსოფლიო ბაზარზე გავა უცხო ფირმების მეშვეობით, კოლექტივის წევრთა მიზანდასახული შემოქმედებითი გეგმები უფლებას გვაძლევს რწმენით აღვიქვათ ამ კოლექტივის და საზოგადოდ აკადემიური მუსიკის მომავალი.

# ამინდის სავერცხვები ქართულ ქართა სასიბუჩო ზარისში

## ნატო ზუზუაძე

ამინდის შეცვლის რიტუალები მთელ საქართველოში გავრცელებული. მათი თანხლები სიმღერები კი მხოლოდ რამდენიმე კუთხეში — ქართლში, კახეთში, აჭარაში და იმერეთშია ჩაწერილი: ესენია: „ლაზარე“, „გონჯა“, „ელია“. „დიდება და მადლი ღმერთსა“, „გუთანზე დატირება“, „ქალქებზე დატირება“. დასახელებული სიმღერები ლაზარობის, გონჯაობის, დიდებაზე სიარულის რიტუალებს; წყლის მოხვნის წესსა და ქალქების გადაბრუნების მაგიურ ქმედებას უკავშირდება.

ღარავდრისათვის განკუთვნილ რიტუალებში შემავალი სიმღერები არ არის სიმღერები ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. ეს შევედრება, შეხვეწა, შელოცვა, სათხოვარი, ტირილი. იგი ღვთისადმი, ღვთის ძალისადმი მიმართული. მისი ძირითადი ფუნქცია თავის შეცოდება, შებრალება, შენანება და ამ საშუალებით ნამის ან ღარის თხოვნაა. მოგვაქვს ამისი დამადასტურებელი ცნობები საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან.

აჭარა, მასალები ე. გარაყანიძის 1988 წლის ექსპედიციიდან: „წვიმები რო იყო გადაუღებელი, რო გამოედარა, ამისთვის რალაცა შევედრება ქონდათ, შეხვეწა“ (ყანვერი). „ლაზარია უწინდელი წარმოდგენაა, უწინდელ დროში შელოცვა იყო, ღმერთსა თხოვდენ“ (ჩანჩხალო). „ლაზარია სიმღერა არ არის, შეთხოვნა არის, ბუნების შეთხოვნა—წვიმა მოგვეციო“ (ოლადაური). „ავი დარები რო გასტანს, მაშინ იქმენ ლაზარიკოს... ღმერთს ევედრებთან — გამოადრევიო“ (გორგაძეები).

კახეთი, მასალები მ. ჟორდანიას 1963 წლის ექსპედიციის დღიურიდან: „გუთანზე დასვამენ ერთ ვინმეს, დაიტრებენ და მერე წყალში გადაადგდენ გვალვისა“ (ყვარელი). „გუთანზე საწინთელს ავანთებთ, ქალები შევებმებით, მიგვაქ ალაზნისაკენ ტირილით. მოვიტანთ და გადავცვივდებით გუთნით... გვალვის დროს ვიცით“. „ქალქვას რო წყალში გადავებრუნებთ, წვიმა მოვა. თუ დარი გვინდა, წყლიდან ამოვიტანთ. მოტირლებში გოგილანთ ქალი უნდა ერიოს. გოგილანთ ქალი იხვეწება — ამყე, მამიდაო“ (ენისელი). კახეთი,

ჩვენი 1987 წლის ექსპედიცია: „ქვირე ქალს დავსვამთ გუთანზე, დანარჩენები ხელით მივაგორებდით. წყალთან მივიყვანდით და დავასველებდით, რო წვიმა მოსულიყო. ტირილია“ (კიკანაი). „გონჯაობა ღვთის სათხოვარია, გვ. ვ. დრებს ღვთის ძალაა, რო... ღვთის ძალაა ვებვეწებით, რო არ ამოგვანბნოს, აი ჩვენ სახნავე-ნათესს ბარაქამ ქონდეს. გონჯაობაში მამაზეტიურ გამჩენს, სალოცავებს მივმართავთ, რო შეგვიცოდონ, შებრალება მოგვაწოდონ, ვანანებთ თავს, რო ცოდონი ვართ, ჩვენ ნაშრომ, ნახნავე-ნათესს ნუ გავვიძუქთევ, ნუ გავგანბნობ, დრო-დრო ცის ნაში გვაღირსე. გუთან რო გავატარებთ მაშინაც მამა უფალს უნდა მივმართოთ. ყველა იმია გაჩენილი შვილები ვართ და მაინც სათხოვნი იმასთანა გვაქ. რო დიდი გვალვები გვაქ, აი რო უწვიმრობა გვაქ, რო წვიმა არ მოგვდის ჩვენ, მაშინა ვთხოულობთ მაგას კიდე“ (გავაზი).

როგორც ვხედავთ, აქარული ლაზარობისა და კახური გონჯაობის რიტუალები, წყლის მოხვნის წესი და ქალქების გადაბრუნების მაგიური ქმედება (რომელთა თანმხლები სიმღერებიც ჩვენთვის ცნობილია, ჩაწერილია) ხვეწნა-ვედრებით, ლოცვით, თხოვნით, ტირილით მიმდინარეობს. შემსრულებლები არცერთ მათგანთან დაკავშირებით არ იყენებენ ტერმინ „მღერას“, „სიმღერას“. პირიქით, ზემოთ დასახელებული რიტუალების მუსიკალური მხარე სრულიად სხვა ცნებებითაა გამოატული. ეს, რა თქმა უნდა, არ არის შემთხვევითი: ასეთი განსაზღვრებანი ხომ იმათ ეკუთვნით, ვინც ყოფაში დღემდე შემოინახა ეს უძველესი რიტუალები, ვინც მათი საუკეთესო მცოდნეა, ტრადიციის უშუალო მატარებელია. მაშასადამე, ეს არის არა ჩვეულებრივი სიმღერა, არამედ ვედრების ფუნქციის მქონე, ანუ სავედრებელი სიმღერა, რომელიც, ხალხური წარმოდგენით, ღვთისადმი მიმართვის, მისთვის თავის შებრალებისა და წყალობის მიღების, ანუ მასთან ურთიერთობის სა-

შუალეობაა. აქედან გამომდინარე, სავედრებელი სიმღერა დარავდრეკისეფის განკუთვნილი რიტუალების <sup>31</sup>სახნაღდებულა საწესო ელემენტია. ამიტომ მისი არსებობა ყველა იმ კუთხეშია საგულისხმებელი, სადაც ეს რიტუალები გვხვდება. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა ჩვენს მიერ 1989 წელს ლეჩხუმის ექსპედიციაში მოპოვებული მასალები: „დიდი გვალვისას შეიკრიბე-პოდნენ სოფელში ხანდაზმული ქალები... ევედრებოდენ ღმერთს, მუშა ადამიანისათვის ლუკმა არ დაეკარგა“ (ლასურიაში). „გამოასვენებდენ ხატს მოხუცი ქალები... ილოცებოდენ, პირჯვარს იწერდენ — ღმერთო, შეგვეწიე, ჩვენ ნახნავე-ნათესს ნუ დაგვიღუპავ, მოგვეცი წვიმაო“ (აღვი). „წავიღებდით... ხატს ცხენისწყალზე... ღმერთს ვებვეწებოდით — ნუ დაგვხოცავ, გავვიჩინე საშველო. ცრემლითა და ტირილით ვთხოვდით, მწუხარებე“ (მახაში). „გვალვისას... ღმერთს ევედრებოდით წვიმის მოყვანას. სიმღერა არ ვიცოდით ტირილი ვიცოდით“ (სანორჩი). როგორც ვხედავთ, ლეჩხუმში გვალვისას ცნობილ ხატის გაბანვის წესში ქალები ტირილით ეხვეწებოდნენ ღმერთს წვიმის მოყვანას. ამ ტირილის ტექსტი ქართლ-კახეთში გვალვის დროს გავრცელებული, წყლის მოხვნისას სათქმელი დატირების ტექსტის ანალოგიურია. ამ უკანასკნელის მუსიკალური ნიმუშები ჩაწერილია კახეთში. ეს არის „გუთანზე დატირებები“, რომელთა ერთადერთი გამოქვეყნებული ვარიანტი კ. როსებაშვილს ეკუთვნის. მიუხედავად იმისა, რომ ლეჩხუმური წესის მუსიკალური მხარე დღემდე უცნობია, საფიქრებელია, რომ ღვთის ხვეწნა-ვედრების პროცესი საქართველოს სხვა კუთხეების მსგავსად, აქაც სავედრებელი სიმღერით მიმდინარეობდა. მით უმეტეს, რომ სიმღერის თქმა დადასტურებულია ხევში გვალვისას ცნობილ „სავედრო ხატის“ გამოსვენებისა და გაბანვის წესშიც. მხოლოდ იქ მას მამაკაცები ასრულებენ.



იგივეზე მეტყველებს ლიტერატურაში არსებული სხვა ცნობებიც. ს. მაკალათიას მიხედვით, ხევსურეთში გვალვის დროს დედაკაცები გუთანს შეებმებიან და წყალში გაატარებენ. ერთმანეთს წყალს შეასხამენ და იძახიან: „აღარ გვინდა გორახიო, ღმერთო, მოგვეც ტალახიო“<sup>2</sup>. თუშეთში გვალვისას გოგოები საწვიმარა გუგას გამართავენ, სოფელს შემოუვლიან, გუგას წყლით დანამავენ და დაიმღერებენ: „აღარ გვინდა გორახი, ღმერთო მოგვეც ტალახი“. გვალვის დროს იციან მიცვალებულის ძვლის წყალში ჩაგდებაც. თუ ამან ხანგრძლივი ავდარი გამოიწვია, ძვალს წყლიდან ამოიღებენ და გაიძახიან: „აღარ გვინდა ტალახი, ახლა გვინდა გორახიო“<sup>3</sup>. სამეგრელოში გვალვისას გოგოები დედოფალს შემოატარებენ სოფელში, შემდეგ ქალები დაიტირებენ და წყალში დაახრჩობენ<sup>4</sup>. მესხეთ-ჯავახეთში გვალვისას ლაზარობა ან კოტიკოტი თუ არ გაკრის, დიდებს ასრულებენ: მოხუცი დედაკაცი სოფელს დაივლიან სიმღერით — „ღმერთო, მოგვეც ტალახიო, აღარ გვინდა გორახიო“<sup>5</sup>. გ. ჯალაბაძის მიხედვითაც, მესხეთ-ჯავახეთში გვალვისას დიდებულზე მოსიარულენი „ლაზარ მოდგა კარსაო“<sup>6</sup> მღერაინ.

თვით ის ფაქტი, რომ ამინდის შეცვლის რიტუალები ხევსურეთის, თუშეთის, სამეგრელოს, მესხეთ-ჯავახეთისთვისაც არის დამახასიათებელი, თავისთავად მეტყველებს ამ კუთხეებში ამინდის სავედრებელი სიმღერების არსებობაზე. მიუხედავად იმისა, რომ მათი ნიმუშები აქამდე არაა ჩაწერილი. მართალია, თუშეთთან და მესხეთ-ჯავახეთთან დაკავშირებით ს. მაკალათია და გ. ჯალაბაძე პირდაპირ მიუთითებენ დამღერებაზე, მღერაზე, მაგრამ დანარჩენ შემთხვევებში ს. მაკალათიას მიერ გამოყენებული სხვა სიტყვებიც (იძახიან, გაიძახიან, დაიტირებენ) იგივე ქმედების — სავედრებელი სიმღერის საშუალებით ღვთის ვედრების — აღნიშვნელია, მისი გამომხატველია.

საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში

განსხვავებულად, მეტ-ნაკლები ცვლილებით შემოინახა ამინდის შეცვლის რიტუალებისა და მათი თანმდევი დრებელი სიმღერების ტრადიციული იერსახე. ზოგან ისინი დღესაც ქალთა ყოფაში გვხვდება საჭიროების შემთხვევაში (ქართლი, კახეთი), სხვაგან კი გადაქცეულა ბავშვთა რიტუალურ თამაშობად, რომელსაც გოგო-ბიჭები ავდრისას ან გვალვისას მართავენ (აჭარა). ლეჩხუმში ამინდის შესაცვლელად ხატის გაბანვის წესი არსებობს. მაგრამ ბავშვთა ზოგიერთი თამაშობის სიტყვიერი ტექსტი ლაზარობა-გონჯაობის ტექსტებს მოგვაგონებს. ჩვენს მიერ ჩაწერილი ცნობების მიხედვით, კენჭობისას ის ბავშვები, რომლებიც აგებდნენ, მომგებს ასე ეძახდნენ: „ლაზარე მოდგა კარსაო, აბრიალებს თვალსაო, ჩემი კენჭები მომეცი, თორემ მოგთხთ თვალსაო“. ეთნოფორთა გადმოცემით, ამას კეკილაობაზეც და სხვა თამაშობაზეც იძახდნენ იმისათვის, რომ მათ მოეგოთ და სხვებს — წაეგოთ. და თუკი ის სხვები კენჭობისას ვერ აიყვანდნენ კენჭს, გაუფარდებოდათ, ესენი იტყოდნენ: „გადმოგვხედა ლაზარემ და ჩენი კენჭები დაგვიბრუნაო“. ამას ამბობდნენ ბავშვები ერთად პირველად ნელა, მერე აუჩქარებდნენ. ეთნოფორთა ცნობით, ზოგჯერ ამავე თამაშობებისას „ლაზარეს“ ნაცვლად „გონჯაო“ ან „ბარბარე მოდგა კარსაო“ თქმა იცოდნენ (ალვი).

ეს ცნობები გვაფიქრებინებს, რომ შესაძლოა, ლეჩხუმური ბავშვთა თამაშობების სიტყვიერი ტექსტი უწინ აქ გავრცელებული ლაზარობა-გონჯაობის ნაშთი იყოს. ყოველ შემთხვევაში, ლაზარესადმი მიმართვის, შელოცვის ფორმულას აქაც თხოვნის ფუნქცია აქვს. ამავე თვალსაზრისით საინტერესოა რაჭა-ლეჩხუმში გავრცელებული სიტყვების — „ლაზარეს“, „გონჯას“ და მათთან დაკავშირებული გამონათქვამების ხალხური განმარტებანი. ლეჩხუმში „შე ლაზარესო“, ბავშვი რომ გააჯავრებო, იმას ეტყვიან. ეს სიტყვა ზარმაც, უმოქმედო, უქნარა კაცს აღნიშნავს (ალვი).

ზოგი ცნობით — ნაკლულს (მახაში). რაჭაში ლაზარე „ხვდის ავარა, ლაზღან-დარა, უქნარა, უსაქმურ კაცსა ქვია“; „მოლაზარავებულაო“ — მოჩაჩულ, მოკონკილ ადამიანზე იტყოდნენ (ღები). „ლაზარიაკასავით როგორ დადიხარო“ — იცოდნენ თქმა გარეგნობით და ჩაცმულობით უშნო, ცუდ ადამიანზე; „ლაზარე მოდისო“ — მთხოველა რომ ჩამოივლიდა, საჭმელს რომ თხოულობდა, იმაზე იძახდნენ: „პურს, ჭადს გაუტანდნენ, ტანისამოსიც გაჰქონდათ; „საგონჯაო ჩამოიარაო“ — იცოდნენ გონჯაობისას, როცა ორი გაიგონჯებოდა და თამაშობდა, დანარჩენები კი დაყვებოდნენ. ამ დროს, რაც შეეძლოთ, გაუტანდნენ; „მეგონჯე მოდისო“ — იტყოდნენ გაგონჯილ ახალგაზრდა ბიჭზე, რომელიც გვალვისას დაივლიდა ხოლმე სოფელს (მაყიეთი).

როგორც ვხედავთ, სიტყვა „ლაზარეს“ ლეჩხუმური და რაჭული ხალხური განმარტებანი ანალოგიურია, თავის მხრივ კი ერთიმეორესა ჰგავს ლაზარესა და მეგონჯეს, საგონჯაოს სიარულთან, მათ ჩამოვლასთან დაკავშირებული რაჭული გამონათქვამები

აჭარაში ლაზარეის ხშირი წვიმების ან გვალვის დროს მართავდნენ. **პატარა გოგოები** შეიკრიბებოდნენ და ლოცვით მოივლიდნენ სოფელს. „კახარი იკრიბებაო“ — იტყოდნენ (ზედა ზხუტუნეთი). „რო გამოედარა, ამისთვის... **გოგო-ბიჭები** შეკრებდნენ სოფელში პროდუქტებს“ (ქანვერი). ასეთივეა ჩვენს მიერ ინწკირვეთში, ჩანჩხალოში, ცხემლისში, ჭვანაში, ბარათაულში გომარლულში, ოლადაურში, გორგაძეებში, ხიხაძირში მოპოვებული ცნობები. მათ მიზედვით, ლაზარეა აჭარაში **ღავშღოა რეპერტუარს** უკავშირდება. მაგრამ თავისი ფუნქცია, დანიშნულება შენარჩუნებული აქვს (იგი აქაც ამინდის შეცვლას ემსახურება). ლაზარეის გადასვლა ქალთა რეპერტუარიდან საბავშვოში თავისთავად უკვე გულისხმობს მისი ხასიათის ძირეულ შეცვლას, **გასართობად, თამაშობად** გადაქცევას. გასართობი ხასიათი კი, როგორც საქა

რთველოს სხვადასხვა კუთხეში ჩვენს მიერ შეკრებილი მასალებითაც ირრკევა, არ უნდა ყოფილიყო ამინდის შეცვლის რიტულებისათვის დამახასიათებელი. ლეჩხუმური ცნობების მიხედვით, ხატის გაბანვისას მოხუცი, ხანდაზმული ქალები, ფეხშიშველები, სამოწყალოდ ჩაცმულები (ბუნებას რომ უფრო მეტად შეცოდებოდა), **მოღუშულები, მწუხარები, ცრემლითა და ტარილით** თხოვდნენ, ეხვეწებოდნენ ღმერთს გადარჩენას. ეთნოფორთა განმარტებით, მოღუშულები იმითმ იყვნენ, რომ ბუნებაც მათსავით მოღრუბლულიყო და გაწვიმებულყო. ასეთივე ხასიათი ჰქონდა კახურ ყოფაში დაკვიდრებულ გუთნით წყლის მოხვნის წესსა და ქალქვების გადაბრუნების მაგიურ ქმედებას. ორივე მათგანი **ტირილით, დატირებით** მიმდინარეობდა. ქალები ტირილით ეხვეწებოდნენ ღმერთს „ღმერთს შაბტიროდნენ“. დარავდრისათვის განკუთვნილი ლეჩხუმური და კახური წესების აჭარულ ლაზარეისთან შედარება თვალნათლივ წარმოაჩენს იმ ცვლილებებს, რომლებიც ამინდის შეცვლის რიტუალს განუცდია: **მწუხარე, ცრემლიანი, მოღუშული განწყობა, ღვთისადმი მიმართული ტირილი, ხვეწნა-ვედრება** გასართობი, თამაშობა. სახეცვლის ასეთი პროცესი მისი საარსებო სოციალური პირობების, სოციალური გარემოს ცვლილებებს უნდა მოპყლოდა. დარავდრისათვის განკუთვნილი რიტუალები დღეს ყოფაში იშვიათად გვხვდება. ამ მხრივ გამონკლის წარმოადგენს კახეთის რაიონები, განსაკუთრებით კი — ყვარელი. ჩვენ შორსა ვართ იმ აზრისგან, რომ კახეთში რიტუალების დღემდე ფუნქციონირებას შეიძლებოდა უცვლელად შემოენახა მათი უძველესი ნიშან-თვისებები. მაგრამ, თუხდაც ის ფაქტი, რომ გონჯაობაში აქ, ტრადიციისამებრ, ისევ ქალები მონაწილეობენ, ამ კუთხეში მის შედარებით სრულყოფილად შენარჩუნებაზე მეტყველებს. იგივე უნდა ითქვას რიტუალის სამუსიკო მხარეზე: მრავალი გვიანდელი ცვლილების მიუხე-

დავად, ყვარლის რაიონში ჩაწერილმა „გონჯებმა“, საქართველოს სხვა კუთხეებთან შედარებით, უკეთ შემოინახა ამ სავედრებელი სიმღერის ადრეული იერსახე.

უწინ ლაზარია აპარაშიც ქალთა რეპერტუარის კუთვნილება უნდა ყოფილიყო. ამაზე მიუთითებს მასში ბავშვებთან ერთად პატივცემული და მართალი ქალის მონაწილეობის ფაქტი; აგრეთვე ჩვენს მიერ ამ კუთხეში მოპოვებული ცნობები, რომელთა მიხედვითაც გვალვისას ცნობილ ქმედებებს (კერჩხის დაწვა, კატის დაბანა) ბავშვები ასრულებენ უფროსების დავალებით (ქანევრი). ის გარემოება, რომ ლაზარობის რიტუალი აპარაში საბავშვო თამაშობად გადაიქცა, არ უნდა იყოს შემთხვევითი. მართალია, ადრეც აღვნიშნეთ, რომ სოციალური პირობების ცვლილებებს მოსალოდნელია ყველგან მოყვეს რიტუალების სახეცვლა, მაგრამ აპარა ამ შემთხვევაში ის რეგიონია, სადაც ამ პროცესს ნაწილობრივ სხვა მიზეზიც ექმნება. შესაძლოა, ლაზარიას ბავშვთა რეპერტუარში გადასვლა აპარაში უკავშირდებოდეს ამ კუთხის მოსახლეობის სარწმუნოებრივ ცვლილებებს, რამაც განსაკუთრებით ქალთა ყოფა შეცვალა. ასეთ პირობებში რიტუალი, რომელსაც ქალები ვეღარ შეასრულებდნენ, ბუნებრივად შეიძლებოდა გადასულიყო ბავშვთა რეპერტუარში და უფროსების დავალებით მათ გაემართათ. როგორც ჩანს, ლაზარიას საბავშვო თამაშობად გადაქცევას ხელი იმანაც შეუწყო, რომ მისი მდიდარი სანახობრივი მხარე შეიცავდა „სათამაშო“ ელემენტებსაც, რომლებსაც შეიძლებოდა გასართობი ხასიათი მისცემოდა. ბავშვთა რეპერტუარში არსებობამ შესაბამისი დალი დაასვა რიტუალის სამუსიკო მხარეს: სავედრებელმა სიმღერამ მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა და ზოგ შემთხვევაში ბავშვთა სასიმღერო ტრადიციის შესაბამისად გამარტივდა. საბავშვო ლაზარიას სტრუქტურული სიმარტივე არ შეიძლება არქაულ სამუსიკო ფორმებს დაუკავში-

როთ. პირიქით, უფრო სარწმუნოა, იტყვიან რიტუალისა და მასთან ერთად სავედრებელი სიმღერის გაქრობის პროცესში მიღებულ მოვლენად მივიჩნიოთ.

ამინდის შეცვლის რიტუალებში შემავალი სავედრებლები (მხედველობა, გვაქვს გ. ჩხიკვაძის, მ. ჟორდანიას, კ. როსებაშვილის, ი. ჟორდანიას, ე. გარაყანიძისა და ჩვენს მიერ ჩაწერილი „ლაზარეს“, „გონჯას“, „გუთანზე დატირების ვარიანტები“) განვითარების სხვადასხვა დონით ხასიათდება. მათ შორის გვხვდება როგორც მარტივი, ისე შედარებით განვითარებული და უფრო რთული სასიმღერო ნიმუშები; ორხმიანი, სამხმიანი და ერთხმიანი ვარიანტები, ამასთან, უნისონური შესრულებითაც; ორპირული და ცალპირული ნიმუშები.

ქართული „ლაზარეები“ ძირითადად ორხმიანია, ცალპირული (ერთიმთქმელი გაბმული ბანის ფონზე). გვხვდება სამხმიანი ვარიანტებიც. გარდა ამისა, ქართლში „ლაზარეები“ უნისონური შესრულებითაც არის ჩაწერილი (სწორედ ასეთი სახისაა ამ სიმღერის ერთადერთი, გ. ჩხიკვაძის მიერ გამოქვეყნებული ნიმუში). სამხმიანი და ცალპირულია ზემოიმერული „გონჯები“ ქართლურ „ლაზარეებთან“ შედარებით, ისინი უფრო რთულია. აპარული „ლაზარეები“ ერთხმიანია (ხანდახან უნისონურიც). ქალებისაგან ჩაწერილი ვარიანტები უფრო განვითარებულია ინტონაციურად და ქართლურ ნიმუშებს უახლოვდება. კახური „გონჯები“ უმთავრესად ორხმიანია. გვხვდება სამხმიანი ვარიანტები, იშვიათად — ერთხმიანები. „გუთანზე დატირებები“ მხოლოდ ორხმიანი სახით არსებობს. „გონჯები“ და „გუთანზე დატირებები“ ორპირული და ცალპირული შესრულებითაც ცნობილი. ორპირულობა ემყარება დიალოგური ტიპის მუსიკალურ ურთიერთობას — სოლისტთა ანტიფონურ მონაცვლეობას ერთიანი ბანის ფონზე. ორპირულ „გონჯას“ ახასიათებს საფერხულ სამწილადობა, მოპასუხე მხარეს მიერ დამწყების მუსიკალური და პოე-

ტური ტექსტების გამოვრება, მონაწილე მხარეთა ერთიმეორეში შეჭრის მომენტები. ორპირული „გუთანზე დატირება“ კი თავისუფალი მეტრით, დიალოგის მონაწილეთა მუსიკალურ-პოეტური ტექსტების სრული იმპროვიზაციულობით, რეჩიტატიული ხასიათით გამოირჩევა. აქ მონაწილე მხარეთა ერთიმეორეში შეჭრის მომენტები არ გვხვდება.

ამინდის სავედრებელთა მრავალხმიანობისა და შესრულების წესის შესახებ საინტერესო ცნობებს გვაწვდის მათთან დაკავშირებით ექსპედიციებში მოპოვებული სიტყვიერი ინფორმაცია: აჭარელ ეთნოფორთა ერთი ნაწილის მიხედვით, „ლაზარიას“ ერთი ბავშვი იტყოდა, დანარჩენები „ამინს“ დაიძახებდნენ. მეორე ნაწილის მითითებით, გოგობიჭები ერთად, ერთ ხმაზე, ერთპირად იტყოდნენ, ან ერთი წამოიწყებდა და სხვები აყვებოდნენ. ერთი ცნობის მიხედვით კი, „ლაზარიას“ სიტყვებს ყველა ერთად იტყოდა, მაგრამ ერთ ხმაზე შეიძლებოდა ყველას ვერ ეთქვა. განსაკუთრებით საყურადღებოა ამინდის სავედრებელთა შესახებ 50-იანი წლებიდან დღემდე კახეთში, ყვარლის რაიონში შეკრებილი მასალა: გ.ჩხვიკაძის 1952 წლის ექსპედიციის სავედრებელი სიმღერები ორხმიანი და ორპირული შესრულებით ჩაუწერია. „გონჯაობის“ შესახებ დღიურში ნათქვამია: „ორი მთქმელი ყავს. დანარჩენები ბანს ამბობენ“. სავედრებელთა ორხმიანობასა და ორპირულობას მ. ჟორდანიას 1963 წლის კახეთის საექსპედიციო დღიურში მოტანილი ცნობებიც ადასტურებს. „გონჯასთან“ დაკავშირებით ენისლელ ეთნოფორს — დარიკო მოლაშვილს შეუნიშნავს: „ორპირულია. ზოგჯერ ცალპირულადაც მღერიანო“. აქ ეთნოფორი მკვეთრად უსვამს ხაზს ორპირული შესრულების ტრადიციულობას, თუმცა ცალპირული მღერის შესაძლებლობასაც არ გამოირჩევს. ანალოგიურია ჩვენს მიერ 1986-1988 წლების კახეთის ექსპედიციებში შეკრებილი ცნობები. „გუთანზე დატირე-

ბასთან“ დაკავშირებით გავაზში გვითხრეს: „გუთანს წყალში შევაგდებდით, შევებმებოდით და ვეწოდებდით: „გონჯაობის“ მოგვყვებოდნენ მოტირალეები — ორნი და სხვებიც. ზოგნი ბანს ვეუბნებოდით. შენაცვლებით ვიცოდით“. როგორც ვხედავთ, ორპირული შესრულების ტრადიცია მტკიცეა და ფეხმოკიდებული კახელ შემსრულებელთა ცნობიერებაში. ტრადიციის მატარებელთათვის არც ისე ადვილია შესრულების ცალპირულ წესთან შეგუება. სწორედ ამით აიხსნება „გონჯას“ დამწყების რეპლიკა — „ეხლა სხვამ უნდა თქვამდ, ქა“, რაც სიმღერის ერთი მხარის მეორით შეუცვლელობას მოყვება; ან კიდევ, „გუთანზე დატირების“ მოტირალის შენიშვნა — „ერთმაც უნდა თქვამდ ახლა“ ძალიან ხშირად შესრულების ტრადიციული წესის დარღვევა ეთნოფორებში თავიანთი ნამღერის უარყოფით შეფასებას იწვევს. „ვერ ვამბობთ კარგათ“ — გვითხრეს „გონჯას“ ცალპირულად თქმის შემდეგ, რამაც, როგორც ჩანს, ერთგვარი უკმარისობის გრძობა გამოიწვია მათში.

ამინდის სავედრებელთა ქანრული ბუნება, მათი შესრულების სოციალური გარემო — „დარავდრისათვის განკუთვნილი ყველა რიტუალი თავისი კოლექტიური ხასიათით თავისთავად ქმნის პირობებს მრავალხმიანობის წარმოქმნისათვის. ხალხური მრავალხმიანობის ისეთ კლასიკურ ქვეყანაში, როგორც საქართველოა, სადაც სპეციფიკური სოლო სიმღერებიც კი მრავალხმიანი აზროვნების ნიშნებითაა აღბეჭდილი და შეიცავს მრავალხმიანი განვითარებულ პოტენცალს, ამინდის სავედრებლები, ტრადიციულ გარემოში, რიტუალის მონაწილეთა კოლექტივში სწორედ მრავალხმიანი უნდა იყოს. მრავალხმიანობა აქ რიტუალის მონაწილეთა ინტონაციური ურთიერთობის საშუალებაა, მათი თანაინტონირების ერთადერთი სწორი გზაა.

სამხმიანობა სავედრებლებში შედარებით გვიანდელი მოვლენაა, ორხმიანობის განვითარების შედეგია. ამას

ადასტურებს ერთი და იმავე სიმღერების ორ და სამხმიანი ვარიანტების, აგრეთვე ორპირული სიმღერის ორ და სამხმიანი მხარეების შედარება. ორპირულ შესრულებაში სამხმიანობის წარმოქმნის პირობას წარმოადგენს მეორე სოლისტის მიერ პირველის მელოდიის სახეშეცვლილი გამოვლენა. ახალი ფუნქციის ხმის წარმოშობა და მათი ვერტიკალში გაერთიანება, ანუ ერთდროული ხმოვანება რეალურ სამხმიანობას იწვევს. სამხმიან ვარიანტებში წამყვანი მნიშვნელობა აქვს შუა ხმას, რომელიც ორხმიანობაში მალალ ხმას წარმოადგენდა. პირველი ხმა კი მას მიყვება, მასზეა დამოკიდებული. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ორხმიან ვარიანტებში ზედა (პირველი) ხმის არარსებობა უარყოფითად ვერ მოქმედებს სიმღერათა მხატვრულ გამომსახველობაზე.

სამხმიანობა არ წარმოიქმნება „გუთანზე დატირებებში“. ამისი მიზეზი აქ კოლექტიურ შესრულებაში სოლისტის როლის, იმპროვიზაციულობის მნიშვნელოვანი ზრდაა. სოლისტები ან ერთი სოლისტიც კი იმდენად იპყრობს სიმღერის მთელ ინტონაციურ სამყაროს, რომ ფაქტიურად ახალი მაღალი ხმისათვის ადგილი არც რჩება.

სამხმიანობის წარმოქმნასთანაა დაკავშირებული კახურ ამინდის სავედრებლებში შესრულების ტრადიციული წესის — ორპირულობის რღვევა, მისი

გადასვლა ცალპირულ შესრულებაში. ამ უქანასკნელში თავისებურად, აისახა სიმღერაში მონაწილე მხარეთა ერთმეორეში შეჭრის მომენტების კვალი.

როგორც ვხედავთ, ამინდის სავედრებელთა კვლევა მრავალ საინტერესო საკითხს ჰფენს შუქს. ქართველთა უძველეს რწმენა-წარმოდგენებთან დაკავშირებული სავედრებელი სიმღერების ისტორიულ ასპექტში შესწავლა საშუალებას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ მათი სახეცვლის არაერთგვაროვან პროცესებს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, დავადგინოთ მათი კვლამარტი არსი, ბუნება. მრავალხმიანობისა და შემსრულებლობის საკითხები.

### შენიშვნები

- 1 ს. მაკალათია. ზევი, ტფ., 1934, გვ. 192.
- 2 ს. მაკალათია. ზევსურეთი, თბ., 1984, გვ. 222-223.
- 3 ს. მაკალათია. თუშეთი, თბ., 1983, გვ. 196-197.
- 4 ს. მაკალათია. სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ., 1941, გვ. 331.
- 5 ს. მაკალათია. მესხეთ-ჯავახეთი, თბ., 1938, გვ. 111.
- 6 გ. ჯალაბაძე. მემინდვრობის კულტურა აღმოსავლეთ საქართველოში, თბ., 1986, გვ. 212-213.
- 7 ნოლიდელი. ხალხური საბავშვო თამაშობანი აჭარაში (მასალაბი). სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ზეპირსიტყვიერება, VIII, თბ., 1986, გვ. 71.

# მოსაგონარი

(ავთანდილ ბელოვანი)

## ნუნუ ვიორგოვიანი

ავთანდილ ბელოვანი... ბაჯული, როგორც მას სიყვარულით ეძახდნენ. ქართულ ესტრადაზე საუბარი შეუძლებელია მისი დეაწლის გახსენების გარეშე. მან თავისი ადგილი დაიმკვიდრა ესტრადის მოღვაწეთა შორის.

ღირსეული მოქალაქე, დახვეწილი ინტელიგენტი, თავის საქმეზე უზომოდ შეყვარებული, ნამდვილი პროფესიონალი, ასეთი იყო იგი.

ძნელია დაივიწყო მისი მომღიმარი სახე, საოცარი თავაზიანობა, მამაკაცური ხიბლი...

მას იცნობდნენ როგორც თავმდაბალ, უპრეტენზიო, გაწონასწორებულსა და ამასთან ძალზე კომუნიკაბელურ ადამიანს.

„ყველაზე რთული ამ ქვეყანაზე ადამიანებს შორის ურთიერთობაა — წერდა ავთანდილ გელოვანი შეილიშვილს. დაიმახსოვრე: ხასიათს გონება არ დააჩაგვრინო. იყავი დამთმობი და შემწყვალე. ეს ამშვიდებს სულს“.

ასეთი იყო მისი მრწამსი...

— ადრეული ბავშვობა თვალწარმტაცი მესტიის სანახებში გაატარა. სკანეთში ნანახი და განცდილი სამუდამოდ აღიბეჭდა რომანტიკული ემაწილის გულსა და გონებაში.

მისი მშობლები ძველი ქართველი ინტელიგენციის წარმომადგენლები იყვნენ. მამამ ვიორგი გელოვანი — პეტერბურგის კადეტთა კორპუსი დაამთავრა. ჩინით პორუნიკი გახლდათ, როგორც ტაბახმელის ბრძოლების მო-

ნაწილე, 40-იან წლებში გადაასახლეს. მან ნიჟნი-ტაგილის ტაიგაში დღეის სული. დედამ — ალექსანდრა სტურუამ, განათლებულმა, მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებულმა ქალბატონმა გარკვეული გავლენა მოახდინა შვილის მომავალ საქმიანობაზე.

სკოლაში სწავლის პერიოდში ავთანდილი ხშირად იმყოფებოდა თავისი მამიდაშვილების — ცნობილი მსახიობების — მერაბ და გოგი გეგუჭკორების ოჯახში, სადაც ეზიარა ქართული თეატრის სიყვარულს.

თეატრალურ განათლებაზე ოცნებობდა, ოჯახში ფრთები შეაკვიცეს მის სწრაფვას. ავთანდილი პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სამთო ფაკულტეტის სტუდენტი გახდა.

მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული ახალგაზრდა მთელი არსებით ჩაება ინსტიტუტის მხატვრულ თვითშემოქმედებაში, რომელიც ის-ის იყო ფრთებს შლიდა. მალე პოლიტექნიკური ინსტიტუტი ხელოვნების კერად იქცა. აქ მოღვაწეობდნენ აკაკი დვლიშვილი, მიხეილ თუმანიშვილი, იოსებ ტულუში, კონსტანტინე პევეზერი, ღორიან კიტია...

50-იანი წლების დამლევს ავთანდილ გელოვანი შეუერთდა ჯაზ-ორკესტრს, რომელსაც ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე იოსებ ტულუში ხელმძღვანელობდა. ეს გახლდათ მაღალი დონის კოლექტივი. რომელმაც თავის დროზე შორს გაითქვა სახელი. იგი

ტოლს არ უდებდა გამოჩენილი მუსიკოსების ედი როზენერის, ოლეგ ლუნდსტრემის, ბორის რენსკის, ლეონიდ უტიოსოვისა და სხვათა ორკესტრებს.

ხალხით გაჭედილი დარბაზები, მქუხარე ოვაციები... ასეთ ატმოსფეროში იმართებოდა ქართული ჯაზ-ორკესტრის კონცერტები. ეს იყო ახალგაზრდობის, ნიჭიერების დღესასწაული... აქ შეიმობდა ქართული სიტყვა, სიმღერა, ცეკვა... ერთმანეთს ერწყმოდა პასუხისმგებლობა და ენთუზიაზმი...

როგორც აუთანდილ გელოვანი იგონებს, ყველაფრის სულსწამდგმელი იყო ინსტიტუტის მაშინდელი პროფკომიტეტის თავმჯდომარე, იშვიათი ორგანიზატორული და მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული ახალგაზრდა კაცი — დორიან კიტია. მასზე წიგნი შეიძლება დაიწეროსო, — ამბობდა იგი. თვით აუთანდილ გელოვანი მრავალმხრივ მოღვაწეობას ეწეოდა.

იგი გახლდათ ავტორი საკონცერტო პროგრამების, მუსიკალურ-იუმორისტული სცენებისა, საესტრადო სკეტჩებისა, ფელეტონებისა, მოკლე, სხარტი რეპრიზებისა, სასიმღერო მინიატურებისა... უმრავლესობას თვითონვე ასრულებდა.

მშვენივრად მღეროდა ქართველ და უცხოელ კომპოზიტორთა სიმღერებს. უზადოდ ცეკვადა... მაყურებელს ხიბლავდა პლასტიკური გამომსახველობით.

აუთანდილ გელოვანი გახლდათ შესანიშნავი კონფერანსიე. ამ სფეროში იგი ავლენდა დახვეწილ იუმორსა და ინტელიგენტურობას.

წერდა ლექსებს, მის ლექსებზე სიმღერებს თხზავდნენ კომპოზიტორები. ბევრმა შესაძლოა არც იცის, რომ კომპოზიტორ ნუნუ გაბუნიას პოპულარულ სიმღერას „მეორე ლეგენდა“ საფუძვლად უდევს აუთანდილ გელოვანის ლექსი. იგივე ითქმის კ. პევეზნერის სიმღერაზე „რად მინდა ბიჭო, რად მინდა“, რომელსაც გატაცებით მღეროდა ნანი ბრეგვაძე.

თავის მეგობარს ნიჭიერ კომპოზიტ-

ორს კ. პევეზნერს ა. გელოვანმა მიუძღვნა იუმორისტული მოთხრობა „მეტეორი ბაქოდან“, რომელიც დღემდე ტერესით იკითხება.

ა. გელოვანი თავის მოუზნებებში მისთვის ჩვეული სიბოთითა და სიყვარულით იხსენებს თავის მეგობრებს: „ჩვენს ორკესტრში მღეროდა ერთი გამხდარი, პატარა ვოკონა, რომელმაც არ იცოდა როგორ დამდგარიყო მიკროფონთან, არ იცოდა სად წაეღო ხელები, მაგრამ მღეროდა თავდავიწყებით, მღეროდა ისეთი ნიუანსებით, რომ არაფერს აქცევდა ყურადღებას და სულგანაბული უსმენდი, უსმენდი, და თითქოს ერთად მღეროდნენ თამარ წერეთელი, ქეთო ჯაფარიძე და ჩიტოლია ჩხვიძე. ეს იყო „ნანი“...“

...„ეს ის დრო იყო, როცა ვოკალურ კვარტეტს ხელმძღვანელობდა გურამ ბზვანელი. ამ კაცმა იმდენი სიახლე შემოიტანა, რომ ჩვენ არ გვეგულებოდა იმხანად მეორე ასეთი გურამი, ეს იყო ნიჭიერი კაცი, რომელიც შესანიშნავ სიმღერებს თხზავდა და თვითონვე მღეროდა კვარტეტში. მას ბზვანეთის კვარტეტი ერქვა და მას ბადალი არ ჰყავდა მთელ საბჭოთა კავშირში.“

აუთანდილ გელოვანი ქართული ესტრადის რეჟისორად ჩამოყალიბდა. მას არასოდეს ღალატობდა ნიჭი, დახვეწილი გემოვნება, ზომიერების გრძნობა. მან დიდი ამაგი დასდო ისეთი სახელგანთქმული ანსამბლების დაარსებას როგორებიცაა „რერო“, „ორერა“, „ივერია“...

„ივერიის“ წარმატებებს, — წერდა მაშინდელი პრესა, — პირველ რიგში უნდა ვუმაღლოდეთ ქართული ესტრადის გამოცდილ მოღვაწეს, მრავალი პროგრამის ავტორსა და რეჟისორს აუთანდილ გელოვანს“.

წლების განმავლობაში ანსამბლი „ივერია“ დიდი წარმატებით ასრულებდა კომპოზიტორ ალექსანდრე ბასილიას მიუზიკლებს „ჩხიკთა ქორწილი“ და „წყვილი და ჭინჭველა“, ბევრი სცენა ამ მიუზიკლებში აუთანდილ გელოვანს ეკუთვნის.

აი რას წერდა თავად ავთანდილ გელოვანი:

„იმხანად ბასილაია აღმოჩნდა ის ერთადერთი მუსიკოსი, რომელსაც ესმოდა იუმორიც და მუსიკალური დრამატიზმაც ესტრადაზე. ამ პირველ ქართულ მიუზიკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად. ეს იყო ყველასათვის გასაგები ნამდვილი გასართობი სასახარობა: დიდ საკონცერტო დარბაზში ანშლავი არ წყდებოდა...“

ავთანდილ გელოვანის ლექსზე შეიქმნა კომპოზიტორ ალექსანდრე ბასილაიას „სიმღერა ბერიაკაზე“, რომელიც პოლიტიკური ინსტიტუტის კულტურული ცხოვრების დიდ მოამაგესა და მრავალი წამოწყების მოთავეს ალექსანდრე ავალიანს მიეძღვნა. ეს სიმღერა დიდი მოწონებით სარგებლობდა.

ათეული წლების მანძილზე თანამშრომლობდნენ ნიჭიერი მსახიობი და იუმორისტი — „ქართველი რაიკინი“ — თენგიზ ჩანტლაძე და ავთანდილ გელოვანი. ერთად წერდნენ და ერთად დამდნენ მხიარულ მინიატურებს.

გავიდა ხანი და პატარა ანსამბლი მინიატურების სახელმწიფო თეატრად გადაიქცა. ეს მისი შესრულების დიდი გამარჯვება იყო. ავთანდილ გელოვანი მთავარ რეჟისორად დაინიშნა.

ავთანდილ გელოვანს ეკუთვნის მრავალი სცენარი სამეცნიერო-პოპულარული ფილმებისა და მულტფილმებისა. იგია ავტორი ცნობილი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის სცენარისა „ორერა“ სრული სვლით“.

მრავალი წელია ეკრანიდან არ ჩამოდის ბავშვების უსაყვარლესი მულტფილმები „მგელი და კრაფი“ და „თოვლის გუნდა“. ამ ფილმებში ალექსანდრე ბასილაიას სიმღერები ავთანდილ გელოვანის ლექსებზეა შექმნილი. მათ შორისაა მშვენიერი სიმღერა „მე ვარ ერთი ციდა, მე სიცილი მინდა“, რომელსაც მანანა თოდაძე ასრულებს.

სიცოცხლის მიწურულს ავთანდილ გელოვანს თავის უბის წიგნაკში ჩაუწერია: „ჩემი პროფესია თავლით დასასახ კვალს არ ტოვებს, ამაზე არავინ

წერს, ამას კინოფირზე არავინ იღებს, და ვიწყებულის აღდგენა კი ძალზე ძნელი ხდება, როცა სახლი უკვე ამქსნდება, არავის ახსოვს ვინ დადო პირველი აგური. ამ აგურებს ალბათ ოდესმე ვინმე მოიძიებს, ვიდაცა გაქექავს სახლის საძირკველს. ეს იქნება ესტრადის მკვლევარი, რომელსაც არქეოლოგის ნიჭი და მონდიობა სჭირდება.“

ავთანდილ გელოვანმა ბევრი რამ გააკეთა ქართული ესტრადის წინსვლისა და განვითარებისათვის, მაგრამ ბევრი რამ განუხორციელებელი დარჩა. მას უნდოდა დაეწერა წიგნი საქართველოში ჯაზის დაბადებასა და საესტრადო ხელოვნების განვითარებაზე.

ფართო საზოგადოება უნდა გაეცნოს ა. გელოვანის ნაწერებს. თბილი ღირიზმითა და რბილი იუმორით გამსჭვალულ მოთხრობებს, ლექსებს, მოღონებებს, უბის წიგნაკში გაკეთებულ ნაწარერებს... საჭიროა მათი გამოქვეყნება.

ა. გელოვანი დიდი გულიანობით აღიქვამდა ზემდინარე მოვლენებს, 9 აპრილის ამბებს... 1989 წლით დათარიღებულ ერთ ჩანაწერში „არ ვიცი, ჩემი გული გაუძლებს იმას, რაც ჩვენთან ხდება?“

მკითხველს ვთავაზობთ გელოვანის ლექსს, რომელიც ჩვენს დღევანდელიობას ეხმიანება:

„საიდან მოვდივართ, ვიცით,

საით მივდივართ — არა,

რა გავაკეთეთ — ვიცით

რას გავაკეთებთ — არა.

ღმერთო, მოგვეცი გონი,

ღმერთო, მოგვეცი ძალა,

არავინ არ ჩანს შთქმელი,

საქართველო — კმარა!

მტერმა — წინიდან ხმალი,

მოძმემ — ზურგიდან დანა,

აღმა მოხსული ოფლით,

დაღმა ჩაფარტყეთ ყანა.

ცოდვის ჩადენა ვიცით,

მადლისა — არა და არა.

არა და არუინ ჰკივის —

საქართველო — კმარა!





მსოფლიო მხატვრობის ისტორიაში ირჩევია სხელები, რომელთა შემოქმედება არა მხოლოდ უდიდესი სახე-ვით-მხატვრული, თვითმყოფალი და განუმეორებელი ოსტატობითაა აღბეჭდილი, არამედ თავისი დროის ღრმა შეგრძნებითაც. თანადროულობის ტრაგედია, ტკივილები თუ სიხარული, თავისი ხალხის ისტორიული გზა, მკაფიო ეროვნული ნიშნებითა და წეს-ჩვეულებებით ცოცხლდება მათს დიდებულ ქმნილებებში.

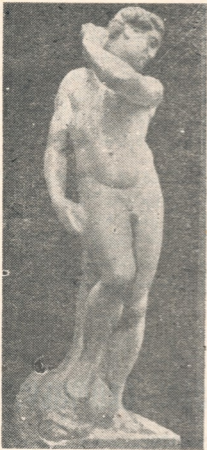
მკითხველს ვთავაზობთ რუსი მკვლევარის, ხელოვნების ცნობილი ისტორიკოსის მიხაილ ალპატოვის ნარკვევებს: მხატვრული ნაწარმოების სიცოცხლე, ბრეიგელის „ბრმები“, ველასკესის „ოლივარესი“ ერმიტაჟში, დომიე, მაიოლი, რომლებიც შესულია მისი წერილების კრებულში „ეტიუდები დასავლეთეუროპული ხელოვნების ისტორიიდან“ (რედ.)

# მხატვრული ნაწარმოების სიხიბი

მიხაილ ალპატოვი

**როცა** ისტორიკოსი ხელოვნების ნაწარმოებს სწავლობს, ჯგუფებად და ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით განალაგებს, მათ განიხილავს როგორც მუღმივ, უცვლელ სიდიდეებს და ხშირად იეიწყებს, რომ ხელოვნების თითოეული ნაწარმოები თავისი ბედისწერის მორჩილია და ცხოვრების გზაზე მიდის მანამდე, ვიდრე მხატვრული მემკვიდრეობის წრეში დაიმკვიდრებს ადგილს. მხატვრული ნაწარმოების ბიოგრაფიას, ჩვეულებრივ, მისი გადაადგილების მიხედვით აგებენ, ერთი მფლობელიდან მეორეში გადასვლას უკავშირებენ. ბევრი ნაწარმოების ბიოგრაფიული მონაცემები მეტად მიმზიდველ ამბებს გვაცნობს სხვადასხვა ეპოქის მხატვრულ ცხოვრებაში მის მფლობელობის ისტორიაზე. ყოველი ქმნილების ბედი კი, პირველყოფილსა, განისაზღვრება იმ ფაქტით, რომ იგი ხვდება მუზეუმში, სამუზეუმო ფასეულობად

იქცევა. როცა ამ ასი წლის წინ ლორდმა ელჯინმა პართენონის ქანდაკებები ბრიტანეთის მუზეუმში გადაიტანა, ამან მთელი ევროპული სამყაროს აღტაცება გამოიწვია: ფიდიასისა და მისი სკოლის გასაოცარ ქმნილებათა ხილვა ჭეშმარიტად მოვლენა იყო ბევრისათვის. მაგრამ თვით ფიდიასის ნაწარმოებთათვის ამას ერთგვარი სამწუხარო შედეგიც მოჰყვა. ბრიტანეთის მუზეუმის ვრცელ დარბაზებში განლაგებული, ჩრდილოეთის ცის ნათელით განათებული ეს სკულპტურული ფრაგმენტები სულ სხვაგვარად წარმოუდგენენ მხანველს, ვიდრე აკროპოლისზე, სადაც მათ პართენონის ფრონტონებსა და მეტოქებში ეკავათ ადგილი. მსგავსი ხედრი ელოდა ბევრ სხვა ნაწარმოებსაც. მოხატულობანი, რომლებიც ოდესღაც ტურფანის ტაძრებს ამკობდა, ამჟამად ბერლინის მუზეუმის ხალხმომცოდნეობის მუზეუმის კედლებზეა წარმოდგენ-



მიქელანჯელო

ბიკი

ილი. მაესტა დუჩიო, ერთ დროს ზარ-  
 ზემით აღმართული სიენის ტაძარზე  
 ახლა, ნაბტერევებად დანაწილებული,  
 ევროპის სხვადასხვა მუზეუმშია გაფან-  
 ტული. მიქელ-ანჯელოს „დავითმაც“  
 კი, რომლის ადგილსამყოფელის შერჩ-  
 ევაზე ფლორენციელები თავის დროზე  
 ცხარედ კამათობდნენ, დატოვა პირვან-  
 დელი ადგილი. აქ მას ასლი ცვლის.  
 თავდაპირველი ადგილის შეცვლა მხა-  
 ტურული ნაწარმოებისთვის შეიძლება  
 უდიდეს გამოცდად იქცეს. „მუზეუმის  
 ტყვეთა“ გრძელ მწკრივში მოქცეული  
 და სისტემის სულისკვეთებას დაპო-  
 რილებული, ის სრულიად იცვლის  
 აერს, ხასიათს და მხოლოდ ისტორიკ-  
 ოსის ჩვევით (ცუდი ჩვევით) უნდა აი-  
 ხსნას, რომ ამგვარი მეტამორფოზა მას  
 სრულიად არ აკრთობს.

მაგრამ მცდარი იქნებოდა ვთქვამთ,  
 რომ ხელოვნების ქმნილებისათვის მუ-  
 ზეუმში მოხვედრა მუდამ საზიანოა.  
 დიდი მხატვრული ეპოქები არა მხოლოდ  
 ძალზე უხვი იყო დიდი ტალანტები-  
 ით, არამედ ჭეშმარიტად ზეკავიელიც.  
 ძველებს ისინი მხატვრულ ფასეულობ-  
 ათა ისეთი სიმდიდრით ავსებდნენ,  
 რომ ადამიანის თვალი უძლური იყო  
 ერთბაშად მოეცვა ისინი. უძველესი  
 ქანდაკების ბრწყინვალე შედეგები ან  
 ბაზანტიური ხატთწერა ძალიან ზშირ-  
 ად ისეთ სიმაღლეზე იყო მოთავსებუ-  
 ლი. ისეთი არახელსაყრელი განათების  
 პირობებში, რომ ბევრი მათი ღირსება  
 შეუმჩნეველი რჩებოდა მნახველისათ-  
 ვის. ეს ნაწილობრივ, იმით შეიძლება  
 აიხსნას, რომ ძველ დროში ხელოვნებ-  
 ის დიად ქმნილებებს პირველ რიგში  
 საკულტო დანიშნულება გააჩნდათ. კულ-  
 ტის ეს მოთხოვნები თვით ძველ ბერ-  
 ძნებსაც კი უჩლუნგებდათ ესთეტიკურ  
 გემოვნებას. ამ თვალსაზრისით საკმარ-  
 ისი იყო მხოლოდ არსებობა ძველისა,  
 მის აღქმას კი მეორეხარისხოვანი მნი-  
 შვნელობა ენიჭებოდა. ამიტომაც, ხილ-  
 ვადობისა და გონივრული ექსპოზიციი-  
 სათვის ზრუნვა ხელოვნების მრავალი  
 ქმნილებისათვის მეტად სასიკეთო აღ-  
 მოჩნდა. მაგალითად, ლუვრის მუზეუმ-  
 ში ანტიკურმა ქანდაკებამ ახალი სიც-  
 ოცხლე შეიძინა, როცა მის დარბაზებ-  
 ში ხელოვნური შუქი დაიღვარა. ამ შუ-  
 ქმა ბერძნული მარმარილოსა და კლასი-  
 კური ძეგლის მშვენიერება წარმოა-  
 ჩინა.  
 როცა სამუზეუმო სიმდიდრეთა შორ-  
 ის მხატვრული ნაწარმოები ადგილს  
 იმკვიდრებს, მას კიდევ ერთი საშიშრო-  
 ებაც ემუქრება: უკვე ძველ საბერძნეთ-  
 ში წესად ჰქონდათ დიდოსტატთა სახ-  
 ელგანთქმული ქმნილებების მინიატურ-  
 ული ასლების კეთება. ათენის, აკრო-  
 პოლისისა თუ ოლიმპოს ტაძრის ნახე-  
 ის შემდგომ დამთვლიერებელს თან  
 მიჰქონდა პატარა სტატუა ან მედალი,  
 როგორც შედეგის ხილვის ხსოვნა.



მაგრამ ძველ ოსტატებს აზრად არ ჰქონდათ დიდი მნიშვნელობა მიენიჭებინათ ათენისა და ზევსის არცთუ დიდი ხელოვნებით შექმნილი რელიეფებისთვის (ამ ნამუშევრებს მოგვიანებით მიენიჭა მნიშვნელობა, რამდენადაც ორიგინალზეა დაიღუპა). ჩვენს დროში კი ხელოვნების ქმნილებათა ასლებს სრულიად სხვა როლი ენიჭება. მართალია, რებროლუქციის თანამედროვე ტექნიკის წყალობით მხატვრობით დაინტერესებული საზოგადოება ეცნობა მხატვრულ ფასეულობებს, რომლებიც მანამდე მათთვის ძნელად მისაწვდომი იყო. მაგრამ, სამწუხაროდ, მათ უფრო მეტ მნიშვნელობას ანიჭებენ ვიდრე სანამდვილეში ამას იმსახურებენ, რადგან რებროლუქციას ხშირ შემთხვევაში, არ ძალუძს შექმნას ცოცხალი შთაბეჭდილება.

მაგრამ აქაც საჭიროა შევნიშნოთ: ზოგჯერ შემოქმედის პირველადი იდეა ყლორტებს იყრის. ფოტოოსტატის მიერ გონიერულად შერჩეული დეტალები ძველის ახლებური შემოქმედებითი გაზრების მასალად იქცევა და სულს შთაბერავს უძველეს ქმნილებას. ამ მხრივ ფოტო, ერთგვარად, ისეთივე როლს ასრულებს ახლებურ საფუძველზე ძველის წარმოსახვაში, როგორც მთარგმნელის მიერ მშობლიურ ენაზე გადატანილი პოეტური ნაწარმოები.

მუზეუმში დამკვიდრებამდე ხელოვნების ძეგლს სხვა საფრთხევ ელის. ის შეიძლება დრომ დაზიანოს, მასზე ზემოქმედების ძალით დაიმტვრეს, დამახინჯდეს. ჩვენ შევეჩვიეთ დაზიანებული ანტიკური ქანდაკების ხილვას, და რომაული ხანის ასლთან შედარებით უპირველესობას ვანიჭებთ ჭეშმარიტი ბერძნული სკულპტურის ფრაგმენტს. ანტიკური ქანდაკება გასაოცარი „სიცოცხლისუნარიანობით“ გამოირჩევა ცნობილ „ბელვედერის ტორსში“ არ შემორჩა არც ხელები, არც ფეხები, თავი, ჩვენ ზუსტად არც კი ვიცით ვის გამოსახავს იგი. კლასიკური შემოქმე-

დების შეუდარებელი ძალის წყალობით ეს ფრაგმენტი უფრო ინტენსიური სასიცოცხლო ძალის მატარებელია, ვიდრე პირვანდელი სახით დაცული ბევრი შემდგომი ნაწარმოები. ხელოვნების ცნობილი მკვლევარის ვილკელმანის წარმოსახვამ მკაფიოდ დახატა მის წინაშე ტორსის ნაკლული ნაწილები. „მე მტონია — წერს იგი ბელვედერის შესახებ, რომელსაც იგი პირაკლედ თვლიდა, — თითქოს ამ მოსრილი ბეჭებიდან ამოიზრდება თავი, სხიამივნო ფიქრებში ჩაძირული წარსულის გასაოცარ სიკვლეულთა გახსენებით. ამავე დროს, დადებითა და სიბრძნით აღბეჭდილი ეს თავი, ჩემს წარმოსახვაში რომ იბადება, თითქოს გამოიხმობს სხეულის სხვა ნაწილებსაც“. უძველესი ქანდაკების ეს ძალა ნატიფად შეაფასა რილკემ თავის ლექსში „აპოლონის არქაული ტორსი“, რომელიც მან თავის მეგობარს როდენს უძღვნა. ჯერ კიდევ მიქელანჯელომ შენიშნა, რომ ნახევრადდაშლილ ანტიკურ ქანდაკებებში, გამომსახველობა, რომელიც ჩვეულებრივ, ადამიანის ხელებიდან მომდინარეობს, გადადის ფიგურის კორპუსში; ამგვარი სკულპტურის მიბაძვით, თავის „მედიჩის მადონაში“, ქალის ზურგს უკან დაწყობილი ხელებით სურდა ეჩვენებინა მისი მეტყველად მოხრილი კორპუსი.

არის შემთხვევები, როცა ძველი მშვენიერადაა შემონახული, მაგრამ მისი სიცოცხლე ერთგვარად, მაინც საფრთხეშია; დაკარგულია მისი თავდაპირველი აზრი, როგორია მიქელანჯელოსეული მედიჩის კაპელის ჩანაფიქრი; როგორ იღებებს აქსოვდა რაფაელი ბრძენთა საკრებულოში, „ათენის სკოლად“ რომ იწოდება? რაზე მიანიშნებს ატრიბუტები დიოურების „მელანქოლიაში“? რა სურდა ეთქვა თავისი ილუმინალი სურათებით ბრეიგელს? ამის თაობაზე მრავალი სხვადასხვაგვარი აზრი არსებობს. თითოეული მათგანი ლიტერატურულ პირველწყაროს ეფუძნება, მაგრამ ყველა შედეგში როდი იყო ახს-

ნილი თანამედროვეთა მიერ, რადგან მხატვარი ყოველთვის როდი მისდევდა ტექსტს. ბევრი ნაწარმოები დაფუძნებულია წარმოდგენებზე, რომლებიც ყოველგვარი კომენტარის გარეშე გასაგები იყო თანამედროვეთათვის, შემდგომში კი მათი ახსნის გასაღები უკვალოდ დაიკარგა. აღორძინების ხელოვნებას ასეულობით წლები ვვაშორებს, მაგრამ იგი იქმნებოდა იმ მსოფლმხედველობის საფუძველზე, ჩვენთვის ასე იოლი მისაწვდომი რომ არის. უფრო მეტი სიძნელეები იქმნება ეკვიპტის, ინდოეთის, ჩინეთის, ბაბილონის, კრიტოსის უძველესი კულტურის მიმართ, კულტურისა, რომელიც გაჯერებულია მითოლოგიითა და სიმბოლიკით და ძნელად ექვემდებარება ამოხსნას, არ გამოისახება თანამედროვე ტერმინებით. იმ შემთხვევაშიც კი როცა ნაწარმოების სიუჟეტი და ოსტატის ჩანაფიქრი ჩვენთვის გასაგებია, რჩება კიდევ უამრავი აზრობრივი ელფერი, შედეგები რომ აფრქვევენ და რომლებიც ჩვენი ყურადღების მიღმა რჩება. ამიტომაც უნდა შევიწინარჩუნოთ რეალისტური პოზიციები და ვაღიაროთ დანაკარგები, ვიდრე ისე დავიჭიროთ თავი, თითქოს ისინი არცკი შეგვიძინევა.

მსგავსი განსაცდელთა გადალახვის შემდგომაც კი დიდი ოსტატის ქმნილება სიცოცხლეს ინარჩუნებს და სიხარულს გვანიჭებს. ისევე როგორც სიმღერა, რომლის სიტყვები დავიწყებას მიეცა. ჩვენ ზუსტად არ ვიცნობთ მიქელანჯელოს მიერ შექმნილი მედიის აკლდამის იდეურ ჩანაფიქრს, მაგრამ მოქანდაკის მხატვრული წარმოსახვის ძალა და დიდებულება იმდენად შეუღარებელია, რომ მისი ეს იდემალებით მოცული სახეები კაცობრიობას ოთხი საუკუნეა აღელვებს. შესაძლოა, მიქელანჯელოს მონათა ფიგურები ბიბლიის ტექსტიდანაა გამოხმობილი, მაგრამ ისინი გასცდნენ თავდაპირველი მნიშვნელობის საზღვრებს და შთამომავალთათვის ტანჯული და მეტროდი

კაცობრიობის სახედ იქცნენ. შესაძლოა, რაფაელის „ათენის სკოლა“ ჩაფიქრებული იყო შუასაუკუნეების კულტურის ერთ-ერთი დარგის გამოხატულებად, მაგრამ ბრძენთა ეს საკრებულო ბრამანტისეული ნაგებობის ნათელი თაღების ქვეშ, ღრმად გვალღვებს როგორც მხატვრულ-ჰუმანისტის ოცნება განათლებული კაცობრიობის სასიხარულო მომავალზე. დიდოსტატთა ქმნილებანი თვითვე მოუწოდებენ შთამომავლობას მათი ნაწარმოებების ახალი შინაარსით შესავსებად. ისინი იმათ მეგვიდრობაში შედიან, ვისაც ძალუძს ამ ნაწარმოებთა ცხოვრებისეული ახსნა ყველაზე უფრო შესატყვისად კაცობრიობის პროგრესული იდეალებისა. ამიტომაც, უნდა ვაღიაროთ, რომ დრო ყოველთვის როდი აფენს ჩრდილს დიდი ხელოვნების მნიშვნელობას, ყოველთვის არ მუშაობს მის საზიანოდ. მაგრამ როცა მხატვრული ნაწარმოები ნადგურდება, ფიზიკურად უკვალოდ ქრება (და ამის ბევრი მაგალითია კაცობრიობის ისტორიაში) მისი ხატონად აღმწერლები შემოუნახვენ ხოლმე შთამომავლობას ამ ქმნილების სახეს. ბერძნული ხელოვნების შთამომავლობა იმდენად ცხოველყოფელი იყო მხახველთათვის, რომ მისი წერილობითი აღწერა ასოციაციურად წარმოუდგენს მკითხველს ამ ნაწარმოებს. ამგვარად, თვით კაცობრიობას ისტორიის რეალობაში ძევს მხატვრული ქმნილების უკვდავების საწინდარი.

# ბრეიგელის „ბრმები“

მიხაილ ალკატოვი

ნეაპოლის მუზეუმში დაცული, ბრეიგელის „ბრმები“ ვრცელ გენეალოგიას მოიცავს. თავის სურათში ბრეიგელი ისე დაუახლოვდა წინამორბედ მხატვრებს, ისე ორგანულად შეიმეცნა ნიდერლანდური ფოლკლორის უსინათლოთა სახე, რომ იოლი როდია გამიჯნო, სად მთავრდება ხალხური შემოქმედება და სად იწყება ბრეიგელის საკუთარი ძიებანი.

შემორჩენილია ორი გრავიურა, რომლებიც საკმაო სიცხადით გვაცნობენ ბრეიგელის ჩანაფიქრს. ერთ-ერთი მათგანი ჰიერონიმუს ბოსხის სურათის მიხედვითაა შესრულებული ვინმე პეტრუს მერიკას მიერ. მეორე — მხატვარ მასსისს ეკუთვნის. ბოსხის გრავიურაში ორი უსინათლოა წარმოდგენილი: ერთ-ერთი მათგანი, სახეზე ტანჯვის გრიმასა რომ აღბეჭდვია, უკვე მდინარეშია ჩავარდნილი, მეორე მის მხარს ჩაფრენია და უკვე ისიც ჩავარდნაზეა. შორს ქოხი მოსჩანს. მარჯვენა მხარეს სურათს შემორკალავს ხე. მასისის გრავიურაში, შესრულების მხრივ უფრო უხეში და პრიმიტიული რომ ჩანს, ბრმები ოთხნი არიან. ერთ-ერთი, ფართოდ დაღებული პირით, პირქვე ეცემა, სხვებიც, ჩანს, მის ბედს გაიზიარებენ. ბოსხისგან განსხვავებით, ფი-

გურები თითქმის მთლიანად იკავებენ ფურცლის არეს. ფონზე ოდნავ მონიშნულია ორი ხის ტანი და ჭალა.

ორივე კომპოზიცია მათხოვართა და ზეიბართა იმ გამოსახულებებს მიეკუთვნება, რომლებიც, გერმანიაში გლეხთა ომიდან დაწყებული, ფართოდ გავრცელდა ევროპაში. მაგრამ ბრმათა ამ ფიგურებში ყოფითი ხასიათის თემის ამოკითხვა XVI საუკუნის ხელოვნების მოღერნიზების მიმანიშნებელი იქნებოდა, ბრეიგელის თანამედროვეთათვის, არცთუ მცირედ შუასაუკუნეების ალეგორიულ აზროვნებასთან რომ იყვნენ დაკავშირებული, ამ თემებს, გარდა ამისა, ქარაგმის მნიშვნელობაც ჰქონდა. უსინათლოთა გამოსახულებანი მათ შეახსენებდათ სახარების ტექსტს, სადაც ნათქვამია: განა შეუძლია ბრმას წინ წარუძღვეს მეორე ბრმას, რამეთუ ორიენი თხრილში გადაიჩეხებიან? ამ ტექსტს XVI საუკუნეში ზშირად მოიხმობდნენ ხოლმე ცხოვრების სხვადასხვა შემთხვევაში. ეს კი უმჯველს ხდის იმას, რომ ბოსხისა და მასსისის გრავიურებს შეიმეცნებდნენ, როგორც წმინდა ტექსტის ილუსტრაციებს.

თავის სურათში ბრეიგელი ძალზე უახლოვდება ამ ორ ნაწარმოებს, მაგრამ არ იქნებოდა სწორი, ბრმათა სახეე-



ბის განვითარება მიგვეჩნია, როგორც სცენის მონაწილეთა რაოდენობრივი ზრდა — ბოსხის ორი ფიგურიდან მასისის ოთხ ფიგურამდე და ბრეიგელისა — ექვსამდე. უსინათლობის თემას ბრეიგელის შემოქმედებაში უნდა გაველო განვითარების განსაკუთრებული გზა, ვიდრე იგი ძიებათა შედეგებს შეაჯამებდა თავის დიდებულ ტილოში.

ბრეიგელი იწყებს უსინათლოთა წმინდა ალევორიული წარმოსახვით. ბერლინის მუზეუმის სურათში „ანდაზები“ კომპოზიციის ზედა, მარჯვენა კუთხეში მოჩანს ბრემების სამი მოზრდილი ფიგურა, რომლებიც ფერდობიდან ეშვებიან. ეს ფიგურები ნიდერლანდური თქმულების ილუსტრაციას წარმოადგენენ („ბრმას მიჰყავს ბრემები“), მაგრამ, ჩანს, ამგვარი გადაწყვეტა მხატვარს არ აკმაყოფილებდა. თავის ნახატებში იგი სულ სხვაგვარ მიდგომას იჩენს თემისადმი. არავითარ ეჭვს არ იწვევს ის, რომ ფურცელზე, მათხოვარ უსინათლოს რომ ასახავს, ბრეიგელს არ დუსახავს რაიმე ალევორიული ან სიმბოლიური ამოცანა. მისი მიზანი იყო გადმოეცა ექსტემის ის დამატულობა, გახეება, მიმიკის უქონლობა, რითაც ადვილად შეიცნობა ყოველი უსინათლო.

ამ თემაზე ბრეიგელის მუშაობის შემდგომი ეტაპი დაკავშირებულია კომპოზიციის შექმნასთან. წინამორბედი გრავიურა სოფლის გზაზე მომავალ ორ მათხოვარს წარმოსახავს. ერთ-ერთი უცნაურად მოხტუნაობს, უკან თავგადაგდებული. მეორე, ხელჯობიანი, შორიახლო მიმავალ ქალს მუდარით მიმართავს მოიღოს მოწყალება, მაგრამ ქალი არავითარ ყურადღებას არ აქცევს, ჩალის ქუდში თავშერგული, კალათით ხელში, საქმიანად მიაბიჯებს. სურათის ძირითად მახვილად იქცევა უჩინოს მავედრებელი მზერა, ასე რომ ვაკრთობს ვითომ ჩინიანის მომხუსხველობით. ამ ნახატში ბრეიგელმა უკვე მოსინჯა ის მოტივები, შემდგომ სურათში რომ ბრწყინვალე განვითარება ჰპოვა, კერძოდ, უსინათლობის ტრაგედისა და სოფლის იდილიური, მშვენიერი პეიზაჟის კონტრასტულობა. და, მაინც, გრავიურაში შესრულებული ნახატი თემის ჟანრულ გაგებას ვერ გასცდა.

დიდი ტილოს „ბრემების“ შექმნის გზაზე ბრეიგელი უნდა მისულიყო უსინათლობის გაგებაზე გადატანითი მნიშვნელობით. ამის საწყისები, შესაძლოა, დაკავშირებული იყოს სტოიციზმის იდეებთან, — თავისი პესიმისტური თვალსაზრისის გამო ადამიანის ბუნებაზე.

მკავის იდეები აისახა კალვინიზმშიც, რომელმაც განსაკუთრებით განავრცო მოძღვრება ადამიანის მიერ საკუთარი ბედის შეუცნობლობაზე, მის უსასო სულიერ სიბრმავეზე.

რიგ სურათებსა და გრაფიკურებში ბრეიველი არაერთხელ უბრუნდებოდა კაცობრიობის სიბრმავის თემას, რისთვისაც სხვადასხვა მაგალითს მოუხმობდა. ნახატში „მეფუტკრე“ ადამიანები, წნული ბაღურებით თავშეპურულნი, როგორც უსინათლოებს ემართებათ, ვერ ამჩნევენ, როგორ შემოიპარა ბიჭი მათ საფუტკრეში... სურათში „არაკი ჩიტის ბუდეზე“ ახალგაზრდა კაცი უდარდელად გახევებულა წინა კლანზე, მის ზურგს უკან კი ბიჭი ზეზე ამძვრალა და ჩიტის ბუდეს არბოვს. ერთ-ერთ გრაფიკურაზე, ძველთაძველი იგავის თემაზე რომ არის შესრულებული, ვაჭარს ტყეში უდარდელად მისძინებია. იქვე კი მაიმუნები მის საქონელს იტაცებენ და ნაქურდალ სამოსში ეწყობიან. მეორე გრაფიკურაზე დახატულია კაცი, ხელში ფარნითა და ცხვირზე სათვალთ ძველმანებსა და ნაგავში რომ ამოდ ეძებს საგანძურს. ამ და სხვა სურათებსა და გრაფიკურებში მხატვარი იშვიათი მიზანსწრაფულობით უბრუნდება უსინათლობის თემას და ყველა მათგანში განსხვავებულ ფერწერულ გამომსახველობას აგნებს. ნაწარმოებები უფრო ბრეიველის იდეათა წრეზე მეტყველებენ, ვიდრე იმ მხატვრულ ძიებებზე, დიდი ტილოს „ბრმების“ შექმნით რომ დაგვირგვინდა.

ერთი შეხედვით, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ამ დიდებულ ტილოში ბრეიველი ბოსხისა და მასსისის კომპოზიციებიდან ამოდის. მაგრამ სინამდვილეში იგი მათ გენიალური გაბედულებით ეპაექრება, — როგორც შექსპირი იტალიური ნოველების ფაბულების გადაშუავებისას. ბრეიველი არა მხოლოდ აეთარებს წინამორბედთა ცდებს, არამედ საკუთარი ძიებების სინთეზირებასაც ახდენს. თავის სურათს იგი ავსებს მისივე ჩანახატების კონკრეტული სახეობრიობით, ღრმა იდეურობითა და წმინდა ლირიკული აღმაფრენით.

„ბრმების“ ჩანაფიქრის თავისებურება იმაშია, რომ მისი დაყვანა არ შეიძლება ერთ ფორმულამდე. სურათთაგანში ზრებულა არა როგორც სენტსების, იგავისა ან სახარებისეული მცნების ილუსტრირება, არამედ აზრობრივ ელფერთა, გადაკვრებისა და ასოციაციების სიმდიდრით მნახველს ამოცანას სთავაზობს, აიძულებს მას თვითვე ეძებოს მის წინ გადაშლილი სანახაობის ახსნა. სურათის მნიშვნელობა ერთი ფორმულით კი არ იფარგლება, არამედ მხატვრული აღქმის პროცესში განცდათა იმ უსასრულო ნაირგვარობაში იხსნება, მგრძნობიერ, დაფიქრებულ მაყურებელში რომ იბადება. ამიტომაც სურათის აღქმა ემსახურება არა მის მიღმა არსებულ ჭეშმარიტებას, არამედ თვით იგი შეიცავს თავის აზრსა და გამართლებას.

ამ თემაზე შექმნილ, უფრო ადრეულ ნაწარმოებებთან შედარებით, ბრეიველის ეს სურათი უფრო ღირებულია არა მხოლოდ იმით, რომ მნიშვნელოვან ფერწერულ ღირებულებებს შეიცავს, „ბრმები“ მსოფლიო ფერწერულ შედეგებს უნდა მივაკუთვნოთ, რადგან ამ სურათში ყველაფერი, უმცირეს დეტალამდე, განუყოფლად უკავშირდება მთლიან ჩანაფიქრს. ამიტომაცაა, რომ სახე განსაკუთრებული სისავსითა და სიწმინდით სუნთქავს.

ვიდრე ბრეიველის სურათში წარმოდგენილ საგნებს შევხებოდეთ, უნდა აღვნიშნოთ მხედველობითი აღქმის მიხედვითი განსაკუთრებული ფორმის შესახებ. როცა XVII საუკუნის გერმანელმა გრაფიკორმა მორგანმა ლეონარდო და ვინჩის „საიდუმლო სერთა“ გრაფიკურაში გადაიტანა, ჰედანტურად გადმოსცა მოციქულთა საგნობრივი სამყარო და ამით სამყარო და ამით მნახველის ყურადღება რამდენადმე ააცილა მთავარს. ლეონარდოს შედეგში — დრამატულ მოქმედებას კლასიკურ კომპოზიციამში. ბრეიველის „ბრმები“ დეტალების კიდევ მეტი რაოდენობით გამოირჩევა, მაგრამ ის მკაფიო სიცხადე, რითაც ისინი ჩვენს წინაშე წარმოსდგებიან, სრულიად არ ამცირებს სურათის ზემოქმედ-

ების ძალას. პირიქითაც, იმით, რომ ბრეიველი დროსაც არ გვაძლევს გამოვრკვეთ და გვაიძულებს მაშინვე შევნიშნოთ მნიშვნელოვანი დეტალების ესოდენი სიუხვე, სურათი გვიპყრობს და შეგვიძრავს.

ჩვენ ცოცხლად აღვიქვამთ, თუ როგორ უსასოოდ და განწირულად აუქცივია ხელი უჩინო წინამძღოლს ცოთხრილში ვარდება. ხახად აღებულს კბილები ამოჩრია და უბესთან შარვალიც გაფხრწია. მომდევნო უჩინო უაზროდ აცეცებს თვალებს, გამწარებული ბურტყუნებს და უკბილო პირს აჩენს, ამაოდ ცდილობს წონასწორობის დაცვას, ქული უვარდება და თავზე წმინციანი ჩაჩი მოუჩანს. მესამე მგზავრი, ცხვირწვეტიანი, ბრმა, უჩინო თვალებს სულისშემძვრელად ზეცას მიაპყრობს, თხელ ტუჩებზე უცნაური დიმილი აღბეჭდვია, მერყევ და უცნაურ პოზაში გაყინულა დაღმართზე. ვხედავთ მისი ლაბადის თასმებს, წელთან მიმაგრებულ დანასა და თეფშს, კანჭებზე — პატარა ხის ფირფიტებს. უზომო შიში იხატება მისი მეზობლის გაფითრებულ, თითქოს სანთლისგან გამოთლილ სახეზე. უსინათლობას ნაადრევად დაუბერებია, თავის ქალის ამაზრუნე იერს მიუმსგავსებია. დაბჩინილი პირიდან განწირულების კივილი მოისმის. ნელი და ფრთხილი ნაბიჯით, თითქოს ნიადავის კარვად შეგრძნება სურსო, წინ მიიწვევს, ზელიდან უშვებს კვერთხს, რომლითაც ბრმები ერთმანეთს ეჭიდებიან. უბედურ ადამიანებს, საშველად რომ იხმობენ მათი ხმის გამგონს, ართცუ გულუბრყვილოდ, უკან ევარება ორი ბრვე მამაკაცი. ერთ-ერთ მათგანს ქული თვალებზე ჩამოფხატია, კუშტი სახის წვეროსანი ბერის შავ ლაბადაშია გახვეული და გულზეც ჯვარი ჰკიდია. ნაღვლიან მწკრივს აგვირგვინებს უსინათლო, რომლის იერი სიჯანსაღეს აფრქვევს. ხშირი, წითური წვერულვაში, დაჟღაჟა ლოყები, სქელი ტუჩები აქვს, და მაინც, სახეზე უაზრობა აღბეჭდვია და უნებურად გაძრწუნებს.

მთელი მოქმედება სოფლის პეიზაჟის ფონზე მიმდინარეობს. მარცხნივ მოჩ-

ანს სელით გადახურული სახლები, სოფლის ეკლესია წაწვეტილებული კუმბათითა და ჰაერში მოლივლილი ფრინველებით, მოჩანს მშვიდად მობალახე ძროხა და ადამიანთა რამდენიმე ფიგურა.

ამ სანახაობის აღწერა მხოლოდ ცალ-ცალკე თუ შეიძლება, მაგრამ იგი უნებ გადაიშლება მნახველის წინაშე, უნებ იპყრობს მის ყურადღებას, უნებ გააოცებს მას თავისი მრავალსახეობით. ბრეიველის დეტალიზაციას არავითარი საერთო არ აქვს დეტალებისადმი იმ გულუბრყვილო დამოკიდებულებასთან, პრიმიტივების ნამუშევრებს რომ ახასიათებს. ბრეიველი ელვის გამონათებასავით მონუსხავს მაყურებლის თვალს და, როგორც იღუმალი ჩვენება, მის აღქმას უკიდურესად ძაბავს. ამ ჩვენებებში მის წინაშე სრულიად ჩვეულებრივი მოვლენებია. ექვსი უსინათლო, ფერდობიდან რომ ეშვება, წონასწორობას კარგავს და ერთიმეორის მიყოლებით თხრილში ვარდება. მაგრამ ამ ჩვეულებრივ ამბავში მნახველს წარმოესახება საგანთა ისეთი ურთიერმიმართება, რასაც სინამდვილეში ყოველთვის ვერ ამჩნევს ხოლმე.

პირველყოვლისა, ეს არის ადამიანის სიახლოვე ავტომატთან. ამგვარი შეგრძნება ღრმადაა ფესვგადგმული ბრეიველის შემოქმედებაში. მის ადრეულ ნაწარმოებებში ადამიანის გასაგნება ჯერ კიდევ ალეგორიულ ხასიათს ატარებდა. გრავიურაში „სიკვრებისა და ყულაბების შერკინება“ წარმოსახულია კაბიტალის ბრძოლა ანტიკერპენში — მოკლევფხებიანი უცნაური არსებების სახით, რომლებიც ხმლებსა და ხიშტებს ერთმანეთს ჩხვლეტენ ისე, რომ ჭრილობებიდან ღვარად მოედინება ოქრო. შემდგომში ბრეიველმა ცოცხალ ადამიანშიც აღმოაჩინა მისი კავშირი საგნებთან. ბრეიველი არა მხოლოდ გაიაზრებდა ადამიანს, როგორც ავტომატს, არამედ ხედავდა კიდევ მას ასეთად და ესეც მხატვრის სახეებს განსაკუთრებულ ძალას ანიჭებს.

ბრეიველი მეფუტკრეებმა იმით დაინტერესეს, რომ თავებზე წამოშობი-



ლი კალათებით ისინი უცნაურ, ადამიანის მსგავს მანქანებს ჩამოგვანან, უსაქმურები „ზარმაცების ქვეყანაში“ — კარგად დატენილ ტომრებს. სურათის გააზრება მილიანად კი — უზარმაზარ ბორბალს. მისი ღერძია ხე, ოთხი მანას ფუნქციას ასრულებს სამი ადამიანის ფიგურა და მათთან გათანაბრებული, თეთრ ხელსახოცზე დადებული შემწვარი ქათამი. უკვე ეს სიახლე მიანიშნებს უსულო საგანთან ადამიანის გატოლებაზე.

აღორძინების ხანის იტალიელი ოსტატები ისწრაფოდნენ ადამიანის სხეულის სხვადასხვა მდგომარეობაში გამოხატვით გაეხსნათ მისი „ზოგადადამიანური საფუძველი“. ამიტომაც, ვიდრე ადამიანს დრავირებულ სამოსში წარმოსახავდნენ, პირველყოვლისა, შიშველი სხეულის კონტურს მოხაზავდნენ. ამ „ზოგადადამიანური“ საწყისის უარყოფელი ბრეიგელი, თავისი ჩანაფიქრის შესატყვისად, ალევორიულ კონტრასტებს მიმართავს.

„ზარმაცების ქვეყანაში“ ფიგურათა გასაგება იუმორისტულ ხერხს წარმოადგენდა, „ბრმებში“ მათი ავტომატიზმი ტრაგიკულ მნიშვნელობას იძენს და ეს, პირველყოვლისა, მათ მოძრაობაში ვლინდება. ერთმანეთს ჩაჭიდებული უჩინონი ფროთხილად ეშვებიან ქანობზე, — ამაშია საერთო ადამიანთა ჩუქულებრივ სვლასთან. და, აი, ერთ-ერთი უკვე თხრილში ვარდება, ირდევკა მთელი ჯაჭვის არასწორი წონასწორობა და, დანარჩენები, წმინდა მექანიკური კანონზომიერების თანახმად, რიგრიგობით მიჰყვებიან მას. საფუძვლად იღებს რა თავის ადრინდელ ჩანახატებს ნატუროდან, ბრეიგელი შესანიშნავად გადმოცემს უსინათლოთათვის სახასიათო ნიშნებს — მიმიკის უქონლობას, სამოძრაო ჩვევებს, მხოლოდ უტილიტარული მოთხოვნით, წმინდა მექანიკური ხასიათით რომ არის გამოწვეული.

ცოცხალი ადამიანის ფიგურის ქანდაკებასთან მიმსგავსება ბრეიგელს მანერისტებთან აახლოებს. მხოლოდ იტალიელი მანერისტები უთანაბრებდნენ ადამიანს მარმარილოს ქანდაკს

და ამაში ჩანს მათი კავშირი კლასიკურ ტრადიციებთან. ბრეიგელი ადამიანის სხეულს გვიანი გოთიკის გროტესკულ ქანდაკებას ამსგავსებს. „ბრმების“ კომპოზიციაში ეს განსაკუთრებით ეხება შუაში გამოსახულ უსინათლოს, აფრიალებული და ნაოჭებად გაშეშებული ლაბადით, ქვისგან გამოკვეთილს რომ ჰგავს. მწკრივის ბოლო ორი ბრმა, თავიანთი პირამიდალური კონტურებით, ახლოს მდგომი სახლების სახურავთა სილუეტებს ეხამება, რის წყალობითაც ბოსხისეული იერიის სოფლის პეიზაჟია და, ბოლოს, თხრილში ჩავარდნილი ახლებურად იწერება კომპოზიციაში. და, ბოლოს თხრილში ჩავარდნილი ბრმა, თავისი კონტურის ხლართებით თხრილში ამოსული ისლის ფოთლების მოხრილ ხაზებს ეპასუხება.

მაგრამ, ჩანაფიქრისდა კვალად, თუ ბრეიგელი ცოცხალ ადამიანებს უსულო საგნებს ამსგავსებს, მეორე მხრივ, საგნებს ზებუნებრივ ძალას ანიჭებს. ამ აზრით, განსაკუთრებით კარგადაა გათამაშებული ბრმათა კვერთხები. მათ დაუკარგავთ თავიანთი პირქაპირი, ფუნქციური მნიშვნელობა, — ადამიანს ალბრ ემსახურებიან საყრდენად და, მეხატრონეთა მორჩილებიდან გამოსულნი მხოლოდდა ტეხილ ზიგზაგებს ქმნიან. ისინი მოხტუნაობენ როგორც სკივრები, ყულაბები და შუბები ბრეიგელის ადრინდელ გრაფიურაში. მათში მეტი მიმიკური გამოხატულობაა, ვიდრე ბრმებში, ფროთხილად და გაუბედავად რომ მიაბიჯებენ. მაგრამ არის მხატვრულ ხერხთა სხვა ნიშნებიც: თუმცა „ბრმები“ ბრეიგელისთვის უჩვეულო მონაცრისფრო, თითქმის მონოქრომულ გამაშია შესრულებული, სურათში ნათლად გამოკრთის ლაქები, რომელიც მთელს კომპოზიციას და ფიგურებს ეფინება. უსინათლოთა სამოსი, ტეხილი ნაოჭებით, ქმნის სრულიად უჩვეულო ფორმების საძკუთხედებს, რომბებს, ტრაპეციებს. ეს ფერიით ლაქები უფრო მოძრავია, ვიდრე თვით ფიგურები. „გლუხთა ცეკვაში“ ცოცხალი ფერადოვნება ერწყმის წყვილთა მხია-

რულ ცეკვას, „ბრძემში“ კი ნათელ და მუქ ლაქებად ქცეული აბეზარი სამკუთხედები და კონტრასტები ადამიანთა ფიგურებს კიდევ უფრო გაქაავებულებასა და უსულოებს ხდის. ამ ხერხით მხატვარი თითქოს ანაწევრებს ადამიანის ფიგურას და სილუეტურ განსაკუთრებულობას უკარგავს.

XVI საუკუნის იტალიური ხელოვნება პეიზაჟურ ფონში კომპოზიციის აკომპანემენტს ჭვრეტდა. ტიციანის „ზეციურ და მიწიერ სიყვარულში“ ქალთა სილალეს, სიხალისეს პასუხობს იდილიური პეიზაჟი ეკლესიის შორეული სილუეტითა და მშვიდი ღრუბლებით. იტალიელთაგან განსხვავებით, ბრეიგელი თავის სურათში მაჟორულ პეიზაჟს მინორულ ფიგურულ კომპოზიციასთან აერთიანებს. ჩვენს წინაშე ტრაგიკული მწკრივი ბრძემბისა, რომლებიც ძირს ვარდებიან, და მშვიდი, იდილიური პეიზაჟი, მსგავსი ტიციანის ტილოსი „ზეციური და მიწიერი სიყვარული“. სოფლის ეს წყნარი ბუნება გულგრილია უბედური ადამიანებისადმი და ეს დისონანსი ამძაფრებს უსაშველო სასოწარკვეთას, ბრეიგელის ბრძემბი რომ განიცდიან.

როგორც აღვნიშნეთ ეს დიდებული ტილო აკვირვებებს მხატვრის ძიებათა ვრცელ გზას. ოსტატმა შეძლო მთელი თავისი დაკვირვებანი დაემორჩილებინა იმ ზოგადისათვის, ადრეულ პერიოდში ალეგორიების გზისაკენ რომ უბიძგებდა. სურათი მხოლოდ წამიერ მომენტს, მერყევი წონასწორობის მდგომარეობას ასახავს, მაგრამ ისეა გააზრებული, თითქოს ეს წამი სამარადჟამოდ გრძელდება. ექვსი კაცისაგან შემდგარი ჯგუფი, სურათის საზღვრებში ისეა მოქცეული, თითქოს მხოლოდ ნაწილია გრძელი ჯაჭვისა. ჩარჩოს გარეთ რომ დარჩენილა, უსინათლოთა

სახეებზე აღბეჭდილი შიში — წამიერი შიშია, მაგრამ ეს განცდა ერწყმის იმ უზომო სასოწარკვეთას, წარუშლელი დალი რომ დაუსვამს ამ სახეებისთვის.

ბრეიგელი არტოუ პირველი ოსტატი იყო, ვინც ფერწერაში უკვდავო ერობული საზოგადოების „დამცირებულთა და შეურაცხყოფილთა“ სოციალური ქვედა ფენები, ცხოვრებისაგან გარიყულნი დიდი ძვრების ეპოქაში. XVI საუკუნეში მოღვაწეობდა ბევრი სხვა ფერმწერალი და გრაფიკოსი, ვინც არანაკლებად ზუსტად გადმოსცემდა უბრალო ადამიანთა ტიპებს. მაგრამ მხოლოდ ბრეიგელმა, ნიდერლანდების აფორიაქებული მოელენების მოწმემ, მკვეთრად განიცადა განხიბვლა ჰუმანიზმის ილუზიებში და შეძლო ამ უბედურ ადამიანებში დაენახა საზოგადოების თანასწორუფლებიანი წევრები. ეს შესაძლებელი გახდა იმიტომ, რომ ბრეიგელისეული განზოგადება მისი პირადი განცდებიდან, მთელი მისი შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი ლირიკული თემდან ამოიზარდა. მხატვრის ამ ტილოს განსაკუთრებული ღირებულება მდგომარეობს ოსტატის მისწრაფებაში — მოეცვა საერთო-საკაცობრიო მშობლიური ნიდერლანდების ცხოვრების კონკრეტულობისაგან მოუწყვეტლად. და მისმა ფიქრმა ადამიანის ბედზე ხორცი შეისხა სისხლსავსე მხატვრულ-სახეობრივ ფორმაში.

# ველსკენის „ოლივარი“ ეკონომიკა

## მიხაილ ალპატოვი

მითიამცხმებთ-მიჩვიდმებთ საუკუ-  
ნეთა მიჯნაზე, როცა ესპანეთი მონარ-  
ქიის საფუძვლების შემარყვევლ, ხან-  
გრძლივი სამეურნეო კრიზისის ფაზა-  
ში შევიდა, ესპანელი მაღალი წრის  
საზოგადოება, შეშფოთებული კარს-  
მომდგარი გაპარტახებით, ხსნას ეძე-  
ბდა წარმოსახვაში ზეადამიანურ გმი-  
რობაზე და მოძღვრებაში პიროვნების  
მაღალი ღირებულების შესახებ. ყვე-  
ლაზე სრულყოფილად ეს მოძღვრება  
განვითარდა მეჩვიდმეტე საუკუნის გა-  
მოჩენილი ესპანელი მოაზროვნის ბა-  
ლთასარ გრასიანის ნაშრომებში. მის  
მრავალრიცხოვან მორალურ-ფილოსო-  
ფიურ თხზულებებს შორის ტრაქტატ-  
მა „სამეფო კარი“ განსაკუთრებული გა-  
ვრცელება ჰპოვა და ღრმა ზემოქმედე-  
ბა მოახდინა მთელ ევროპულ საზოგა-  
დოებაზე, უფრო მეტიც კი, ვიდრე  
იტალიური რენესანსის მორალისტის,  
რაფაელის თანამედროვის და მეგობ-  
რის ბალთაზარ კასტილიონეს თხზულე-  
ბამ. თუმცა თავისი ტრაქტატის ძირი-  
თად დებულებებში გრასიანი მისი  
წინამორბედი იტალიელი მოაზროვნის  
თვალსაზრისის მისდევს, იგი მკვეთრად

გამიჯნავს არსს სრულყოფილ ადამიან-  
სა და მის მოჩვენებითობას შორის. იგი  
გადაჭრით ამტკიცებს, რომ სრულყო-  
ფილ ადამიანს გაბედულებასა და ძა-  
ლასთან, ვაჟაკობასა და გონიერებას-  
თან ერთად უნდა გააჩნდეს საამისოდ  
შესატყვისი შესახედაობა. მხოლოდ  
ასეთი ადამიანი შეძლებს იქცეს ნამდ-  
ვილ გმირად და ღირსეული ადგილი  
დაიჭიროს სამეფო კარზე. აქედან გა-  
მომდინარე, უნდა შეიმუშაოს ქვევის  
ტაქტიკა. თავის ფიქრების და განც-  
დების დაფარვის უნარი, სიცრუისა და  
თვალთმაქცობის პოლიტიკა, სწრაფვა  
იქითკენ, რომ ამოუცნობი და გაუგე-  
ბარი იყოს ირგვლივ მყოფათვის.  
გრასიანის რჩევანი, პედანტურად დანა-  
წევრებული პარაგრაფებად, გულუბრ-  
ყვილოდ და ხელოვნურადაც კი გვეჩ-  
ვენება. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ,  
რომ ცივი გონებით განსჯა, ნებლო-  
ბის მოთხოვნა, საჭადრაკო თამაშის ტაქ-  
ტიკა გრასიანის მოძღვრებას რომ შე-  
ადგენდა, ნაკარნახევი იყო შემფო-  
თებულ თვალაზნაურთა მოთხოვნით,  
ნებისყოფის უკიდურეს დაძაბვაში რომ  
ეძიებდა ხსნას. ერთი სიტყვით, მაღალი

წრე უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა რეპუტაციას, ადამიანურ ღირებულებებს.

ეს თვალსაზრისი საფუძვლად დაედო XVII საუკუნის ესპანურ პორტრეტს. ჩმისი უდიდესი წარმომადგენელი ველასკესი თავის ამოცანად თვლიდა ადამიანის საერთო იერში ჩაექსოვა ნიშნები, რომლებიც პიროვნების შემოქმედებითს ძლიერებას და ღირსებას გამოსახავდნენ, ისე როგორც ამას ბალთაზარ გრასიანი მოითხოვდა. აქედანაა ამბობებული პეროიზმი, რომლითაც აღბეჭდილია ველასკესის საუკეთესო ქმნილებანი. ამ მხრივ მხატვარმა უფრო მეტი თანმიმდევრულობითა და სიღრმით გამოსახა XVII საუკუნის პიროვნების იდეალი, ვიდრე მისი დროის სხვა ესპანელმა ოსტატებმა.

ეს ნიშნები ველასკესის სურათებში განსაკუთრებით მკაფიოდაა წარმოჩენილი სხვა დიდი პორტრეტისტების ქმნილებებთან შედარებით. რემბრანდტი თავის პორტრეტებში, ჩვეულებრივ, პიროვნების ჩამოყალიბების წუთიერებას აღბეჭდავს და იწვევს ისეთ გაცდას, თითქოს ადამიანის არსება სრულად არ არის გახსნილი პორტრეტულ სახეში და იგი ჯერ კიდევ სურათის ჩარჩოს მიღმა აგრძელებს სიცოცხლეს. პორტრეტის ამგვარი გაგება უცხოა პალსის ხელოვნებისათვის. თავის ადრეულ საუკეთესო პორტრეტებში იგი მახვილად იჭერს გამოჩენულ მომენტებს. მაგრამ ეს მომენტები ისე სწრაფწარმავალია, რომ ვერ ავლენს ადამიანის არსობრივ მხარეებს მთელი მისი ნატურის წინააღმდეგობრივობით. ამ ორი ოსტატისაგან განსხვავებით, ველასკესი ადამიანის სახასიათო მრავალგვარი ასპექტისაგან გამოარჩევს მხოლოდ იმ წამებს, როცა იგი, შინაგანი კოჰმანისაგან განრიდებული, აღსავსეა თავისი ძალების რწმენით, საკუთარი ღირსების შეგრძნებით. თავის პორტრეტებში ველასკესი თითქოს ადამიანური ყოფიერების თვით ფოკუსს ასახავს.

არ იქნებოდა მართებული მივიჩნიოთ, რომ ველასკესს განსაკუთრებით აინტერესებს მოდელის განცხადება ნაკვებო და არ ეხება პიროვნების შინაგან პლასტებს, რაც რემბრანდტის მიღწევებს შეადგენს. რემბრანდტი ადამიანის პიროვნების ისეთ სიღრმეებს სწვდება, რაც მისი სიცოცხლის მამოძრავებელ ძალად შეიძლებოდა ქცეულიყო, მაგრამ არ წარმოჩინდება და მხოლოდ გაცდად გვესახება. სწორედ ამიტომ, რემბრანდტის ნებისმიერი პორტრეტის ხილვისას ჩვენ თანდათანობით ვულრმავდებით ადამიანის სახეს და ზუსტად არც კი ვიცით, სად უნდა შევჩერდეთ. ველასკესს ადამიანის სახეში, პირველყოფისა, აინტერესებს ისეთი ნიშნები, რომლებიც მოქმედებაში მკლავდება; ისეთი სულეირი ძვრები, მიმიკაში რომ ვლინდება; ისეთი გრძნობები, სიტყვებით რომ შეიძლება გამოხატო. ამით აიხსნება ის, რომ მას სძულს ადამიანის სახის იერში რაიმე მოლივლივე და მოუხელთებელი, რემბრანდტისტულ სახეთა წარმავალი საწყისები. აქედანაა გასაოცარი მკაფიობა, თითქმის ნაკვეთი სიცხადე ველასკესის პორტრეტებისა.

ერმიტაჟის კუთვნილება „ოლივარესის“ ველასკესის პორტრეტების იმ რიცხვს მიეკუთვნება, ერთბაშად რომ წარმოაჩენს ჩვენს წინაშე ადამიანის იერსა და ხასიათს. მიუხედავად გულდასმით დამუშავებისა, „ოლივარესის“ გვაოცებს მხატვრული აღქმის იმ სიხალასით, რასაც მხოლოდ ესკიზებსა და ჩანახატებში ვხვდებით ხოლმე. ჩვენ ვიცით, რომ დიდი მხატვარი, პორტრეტის შექმნისას, დროთა მანძილზე სწავლობს მოდელს. და როცა ამ შესწავლის შედეგი ტილოზე გადააქვს, შეუძლია შეარჩიოს მისი სხვადასხვა სტადია. რენესანსის ოსტატები, ჩვეულებრივ, იმ წამებს გადმოსცემენ, როცა გრძნობდნენ, რომ ამოიცნეს თავიანთი გმირი და რაღაც ასალი თვისება დაიჭირეს მის ხასიათში. რემბრანდტი, რომლის პორტრეტებში აღბეჭდილია თვით შესწავლის პროცესი (და

არა მისი შედეგი, მნახველს იწვევს მი-  
ჰყევს მის გზას და თვითვე ჩაწვდეს  
ადამიანის სულის სიღრმეებს. როცა  
ველასკესი თავის პორტრეტებში მის-  
თვის საკმაოდ კარგად ნაცნობ ადამიან-  
ებს ასახავს, ჩვეულებრივ, იმ პირველ,  
დაუფიქსარ შთაბეჭდილებას ეყრდნობა,  
როცა მის თვალწინ წარმოსახება  
მოდელის სახე. ამიტომ, განსხვავ-  
ებით რემბრანდტის პორტრეტებისა-  
გან, რომლებიც ნელინელ ამოიზრდე-  
ბა სიბნელიდან, ოლივარესის პორტ-  
რეტი უცებ, განსაკუთრებული სიმძა-  
ფრით შემოდის ჩვენს ცნობიერებაში,  
პირველ რიგში თეთრისა და შავის კონ-  
ტრასტულობით, — ოლივარესის სი-  
ხსნაკლული სახისა და მისი შავი  
თმის, თეთრი საყელოსა და შავი სამო-  
სის კონტრასტით, გროტესკულად წა-  
მოშვებული უღვაშითა და გამოწეუ-  
ლი ნიკაბით. ეს ნიშნები ველასკესს  
აღბეჭდილი აქვს შარჟული სიმახვი-  
ლით, მაღალი სტილისათვის ნიშანდო-  
ბლივი თავშეკავებულობითა და შინა-  
განი დიდებულებით. მართალია, ეს  
თავისებურებანი ოლივარესის მხოლოდ  
გარეგნულ იერს ახასიათებს, მოდელის  
გარეგნულ ნიშნებთან მიმართებაში  
ჩვენ ამოვიცნობთ მხატვრის დამოკიდე-  
ბულებას თვით ამ ადამიანისადმი, როცა  
ოლივარესის გარეგნულ იერში ესოდენ  
მძაფრად ვაღმოსცემს გროტესკულს,  
ველასკესს სიმძიმის ცენტრი გადააქვს  
ჩვენი თვალისთვის შეუქმნეველ, ამ ადა-  
მიანის შინაგანი სიცოცხლის იმგვარ  
სფეროში, სადაც ეს ძალები მოქმედე-  
ბენ. ჩვენთვის სრულიადაც არ არის  
სულერთი თუ რას წარმოადგენდა იგი  
რეალურ ცხოვრებაში. ოლივარესის  
ფიზიოგნომური სიმძაფრე იმდენად იმ-  
ყრობს ყურადღებას, რომ გვიჩნდება  
გადაუღწეავი სურვილი შევიტყოთ მი-  
სი ცხოვრების ისტორია. და ეს არ გა-  
ხლავთ უბრალო ცნობისწაღილი, ის  
გამოძახილია იმპულსებისა, თვით პორ-  
ტრეტში რომ არის ჩადებული მხატვ-  
რის მიერ. და თუკი შევიტყოთ ფილი-  
პე IV-ის კარის სასტიკი მედროვის ბი-

ოგრაფიას, ამ ეშმაკისა და გაიძვერის  
სწრაფი აღმასვლის ისტორიას, მეს ყო-  
ველის შემძლეობას და კეთილდღეობას,  
ჩვენი წარმოდგენები ამ მჩქეფარე ის-  
ტორიაზე იოლად დაემთხვევა ველას-  
კესისეულ ფერწერულ სახეს. რა თქმა  
უნდა, მაშინ, როცა თავის მფარველს,  
მაშინ ჯერ კიდევ ყოველის შემძლე მი-  
ნისტრს გამოსახავდა, ველასკესს არ  
შეეძლო განეკვერიტა მისი დაცემის მო-  
ახლოებული საათი (უმართებულობა  
იქნებოდა მიგვეწერა მხატვრისთვის  
წინასწარმეტყველური ნიჭი). მაგრამ  
პორტრეტის შინაგანი სიმართლე იმდე-  
ნად დიდია, — და ამაშია სწორედ ვე-  
ლასკესის გენიალობა — რომ ოლი-  
ვარესის აღმავლობისა და დაცემის ის-  
ტორია, ამ პიროვნების არსი და ხასი-  
ათი წარმოგვესახება იმ მთლიანობაში,  
რასაც ვერ შეხვდებით ნიჭიერი მხატვ-  
რის, ველასკესის მიმდევრის ელჟარდ  
მანეს ქმნილებაში — XIX საუკუნის  
პოლიტიკური ავანტურისტის როშფო-  
რის პორტრეტში.

ცნობილია თუ რა ღრმა გავლენა  
იქონია რუბენსმა ახალგაზრდა ველას-  
კესზე, კერძოდ, მისი პორტრეტული  
სტილის შემუშავებაზე. ეს თვალნათ-  
ლივ ჩანს ამ მხატვრების მიერ შეს-  
რულებულ, ოლივარესის პორტრეტე-  
ბის შედარებისას. დავალების შესატყ-  
ვისად, რუბენსისეული გრაფიურა ჩა-  
ფიქრებულია როგორც რიტორიკული  
ხობტა ფილიპე IV-ის მინისტრისა. მა-  
სში. მხატვარმა შეძლო განსაკუთრე-  
ბული ოსტატობით დაეკავშირებინა პო-  
რტრეტის ალეგორიული გრაფიკული  
შემორკალვა ოლივარესის სახესთან.  
და არა მხოლოდ სიუჟეტური მოტივე-  
ბით, არამედ დეკორატიული დეტალებით,  
წნული ხაზებით.

ველასკესმა ოლივარესი გამოსახა  
ათი წლით გვიან რუბენსის შემდგომ,  
მის დამხოზამდე მცირე ხნით ადრე —  
უკვე ასაკითა და გადატანილი მღელ-  
ვარებით დაღდასმული. რაც მთავარია,  
იგი სულ სხვა გზით მიდის, სხვა ხერ-  
ნებს იყენებს. მზერითი და ფერადოვა-  
ნი შთაბეჭდილების განსაკუთრებული

სიმძაფრით დაჯილდოებული, იგი ამ ადამიანს თითქოს პირველად ხედავს ან იქნებ არც ახსოვს როგორია მისი ნაკვთები. საერთოდ, პორტრეტულ ტილოებში ველასკესი ისე დაჯერებით აღბეჭდავს ინდივიდის იერს, რომ ყველაფერი, თვით უსწორო ნაკვთები იმგვარ პლასტიკურ მკაფიობას იძენს, როგორც უძველეს მოქანდაკეთა ქმნილებებშია, ეს კი მხატვრისეულ საპორტრეტო პრობლემებს მოგვიანებით შესრულებული ჯგუფური პორტრეტის ჩანაფიქრთან — „მენინებთან“ აახლოებს, რომელიც, ასევე, აღმოცენდა ტრადიციული თემის თავისებური წინასწარგაუზრებელი შემეცნებიდან, უჩვეულო ხედვის წერტილიდან მიღებული უნებური შთაბეჭდილებიდან, რომელიც თითქმის კლასიკური კომპოზიციის მყარ ჩარჩოში ჩაჯდა.

მაგრამ ველასკესის პორტრეტებში სხვა მომენტსაც აქვს მნიშვნელობა. ამ ხერხს მე ვუწოდებდი „პორტრეტის მეტაფორულობას“. თუ რუბენსი პორტრეტულ გამოსახულებას აგებს გამომდინარე იდეალურად სწორი სახის წყობიდან, ნორმებისა და სქემების უარყოფელი რემბრანდტი, კი, სახის ინდივიდუალურ ნაკვთებში ეძიებს სიმართლის კრიტერიუმებს, ველასკესი, არცთუ იშვიათად, ადამიანის სახეს აახლოებს თუ ამსგავსებს რაიმე საგანს, ან წარმოდგენებს მასზე. ამგვარ, ოდნავ მინიშნებულ ხერხად გვევლინება „ოლივარესი“ მეტაფორა „კატისა“, — გამოზბეკილი რბილი უღვაშები, მოჭყლეტილი ცხვირი, განზე გასული ლოყების მოხაზულობა. ეს რაღაც „კატური“ ოლივარესის სახეში განსაკუთრებით გვხვდება თვალში კარდინალ ბორჯიას პორტრეტთან კონტრასტში, რომელიც „მელიის“ გავრცობილ მეტაფორაზეა აგებული.

ოლივარესის ერმიტაჟულ პორტრეტში სურათის კონსტრუქციის ელემენტები გაპირობებულია არა იმდენად თვით საგნების მოხაზულობით, არამედ მისი მხედველობითი აქმის პირო-

ბებით. ეს, პირველყოვლისა, ოლივარესის სახეში ვლინდება. მართალია შავი პარიკით შემოფარგულ მისი სახის ნათელი ლაქა მთელი სურათის ფორმატს შეეფარდება, მაგრამ თვით ეს სწორკუთხედი შემთხვევითი შთაბეჭდილებითაა აღმოცენებული, რასაც სამი მეოთხედით შემობრუნებული სახე ახდენს.

ოლივარესის თემები, უფრო სწორად, მისი პარიკის თემები გადმოცემულია მსუყე შავი ლაქით, რომელზეც თითქმის არ შეიმჩნევა არავითარი ფერადოვანი ელფერები. უღვაშზე ხაზი კი მოვარდისფერო ათინათია, რომელიც მოცულობას ქმნის.

XVII საუკუნის პორტრეტისტები თავისუფლად ეკიდებოდნენ მოდას და საკუთარ მხატვრულ ამოცანებს უმორჩილებდნენ. რუბენსთან სახამებლიანი საყულო ჩვეულებრივ გარს ევლება სახეს, როგორც გვირგვინი; პალსთან ტეხილია, როგორც მისივე ფუნჯის მონასმები. პირიქით, რემბრანდტთან საყულოები ილუნებიან, რბილი და მორჩილნი არიან. უკვე ფილიპე IV-ის ადრინდელ პორტრეტში ველასკესი საყულოს იყენებს მოდელის სახის მოცულობითობის გასაძლიერებლად. იგი ამ დეტალს წარმოსახავს თითქოსდა თასის მაგვარად, მსგავსად იმისა, უძველეს სურათებში იოანე ნათლისმცემლის მოკვეთილი თავი რომ ესვენა. ამ მსგავსებას ვამჩნევთ, ნაწილობრივ ოლივარესის გამოსახულებასაც. თუ, ჩვენს წარმოსახვაში სურათზე საყულოს გამოვრიცხავთ, სახე მნიშვნელოვანწილად დაკარგავს ხელშესახებ მოცულობითობას.

ოლივარესის თავი გამოქრწილია იმ მოუტირებელი სიმართლით, რაც ველასკესს სევილიის სკოლისა და ესპანური კარავაჯიზმის ერთგულ მემკვიდრედ წარმოგვიდგენს. პორტრეტის მთელი რეალისტური ძალის მიუხედავად, ოლივარესის სახე თითქოს ჩვენგან უხილავი ჭებირითაა დაშორებული, იმ მანძილით, XVII საუკუნის ესპანუ-

რი სამეფო კარის მაღალი წოდების პიროვნების ხილვას რომ შეშვენის და ეკადრება.

## „მენინები“

სწრაფვა ფერწერულობისაკენ ველასკესის შემოქმედებაში უღარესი სინატიფით, თანმიმდევრულობით და ცალმხრივობითაც კი წარმოჩინდა. იგი მუდამ ფერმწერი იყო და მხოლოდ და მხოლოდ ფერმწერი, ვენელი ხელოვნების მკვლევარის გლიუკის მახვილი შენიშვნით — ყველა ფერმწერალს შორის ყველაზე ამადლებული ფერმწერალი.

მართლაც, XVII საუკუნის ფერმწერთა წარსულის უდიდეს კოლორისტთა შორის ველასკესს, ალბათ, პირველი ადგილი უნდა მიეკუთვნოს. მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ მხატვრის მნიშვნელობა კოლორიზმს არ სცდება და მას არ აინტერესებდა არაფერი, რაც კი წმინდა ფერადოვანი პრობლემების მიღმაა. პირიქითაც, ამთავიდანვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ველასკესი უდიდეს მხატვრად ჩამოყალიბდა სწორედ იმიტომ, რომ მის ხელოვნებას ასაზრდოებდა თავისი დროის მოწინავე იდეები, გარდასახული ფერებსა, კომპოზიციასა თუ სხვა სახეით საშუალებებში, ფერწერის ჰეშმარტ მონაპოვრებს რომ შეადგენს.

სურათი „მენინები“ აქამდე ყურადღებას იპყრობდა ძირითადად თავისი სიუჟეტით. მკვლევარ პალომინოს აზრით, სურათზე გამოსახულია ველასკესი მეფე ფილიპესა და ანა ავსტრიელის პორტრეტის წერის დროს. თვით მეფე და დედოფალი სურათზე არ ჩანან. სავარაუდოა, რომ ისინი სურათის მიღმა, მის წინ არიან. ამას მიუთითებს მათი მკრთალი გამოსახულება სარკეში, ოთახის სიღრმეში. სამავიეროდ, პირველ პლანზე აღბეჭდილია ყოველივე, რასაც კი ეს საპატიო წყვილი უმზერს; თვით მხატვარი. მოლბერტთან

მდგარი ფუნჯითა და პალიტრით ხელში, აკვირდება თავის მოდელებს გვერდით, ოთახის შუაგულში დგას პატარა ინფანტა მარგარიტა, რომელიც აქ მოუყვანიათ სამეფო წყვილის თავშესაქცევად მომქანცველი სენსების დროს. პატარას თავს ევლება ორი ქალი, ანუ ესპანურად „მენინები“, აი ტილოს სახელწოდებად რომ იქცა. ერთ-ერთის უკან, ჩაბნელებულ ადგილას ორი ქალია — ერთი — მონაზონის სამოსში გამოწყობილი და გვერდით — სამეფო ჩინის წარმომადგენელი, რომელიც მთავალე იყო ყველგან ხლებოდა ინფანტას. არ არის დავიწყებული არც ესპანეთის სამეფო კარის საყვარელი გასართობები: ჯუჯები, უშველებელი ძაღლი, მშვიდად რომ თვლემს. მოქმედება მიმდინარეობს სამეფო სასახლის ფართო დარბაზში, მხატვრისთვის სახელოსნოდ რომ დაუთმიათ. მოშორებით ჰოფმარშალის ფიგურა იკვეთება. კარი შემოუღია და იქიდან შემოჭრილი მზის სხივები ეფინება ნახევრადბნელ დარბაზს.

პალომინოს თვალსაზრისი ამ სურათის თაობაზე ბევრჯერ გააკრიტიკეს. ისტორიკოსებმა დაადგინეს, რომ ველასკესის ნამუშევართა შორის არ მოიქმნებოდა ფილიპესა და ანას წყვილად გამოსახული არცერთი პორტრეტი, და არც რაიმე ცნობაა შემონახული უძველეს სამეფო ინვენტარში. გამოითქვა ვარაუდი, რომ მხატვრის წინ მდგარ ტილოზე გამოსახულია არა ფილიპე მეუღლითურთ, არამედ ინფანტა სამეფო კარის მსახურთა შორის, ანუ ყოველივე, რასაც ვხედავთ სურათზე „მენინები“. მხოლოდ ველასკესმა მცირედენი თავნებობა გამოიჩინა: სურდა რა ეჩვენებინა კუთვნილება სამეფო კართან. შეატრიალა თავისი ტილო და საკუთარი თავი გამოსახა ინფანტას გვერდით, მაშინ, როცა მის წინ უნდა მდგარიყო.

ამგვარი ახსნა ისევე ძნელად დასასაბუთებელია, როგორც უარსაყოფი მაგრამ გადაჭრით უნდა ვთქვათ უარი თვით საკითხის ამგვარ დაყენებაზე.

დასაშვებია, რომ მართლაც არ არსებობდა ფილიპესა და ანნას დაწყვილებული პორტრეტი, უფრო ნაკლებ დასაშვებია, რომ ისინი პოზირების დროს სარკეში იმზირებოდნენ და ინფანტა მათ ართობდა, ჰოფმარშალმა კი ფარდა გადაწია და სახელოსნოში შემოიხედა...

მაგრამ პორტრეტის სიმართლე ხომ პოეტური სიმართლეა და არა დოკუმენტური: მას საფუძვლად უდევს მხატვრული სახე და არა ფოტოგრაფიული ასახვა შემთხვევითი სიტუაციისა. მე სურათის ჩემული ახსნისას პლომინოს თვალსაზრისს ვიზიარებ. სამეფო წყვილის წარმოსახვა — ველასკესის მხატვრული ჩანაფიქრის საფუძვლად იქცა. ღირსშესანიშნავი სწორედ ისაა, რომ ამ ჩანაფიქრში მხატვარმა ჩაქსოვა საკუთარი მსოფლალქმა ეპოქისეული სოციალური წინააღმდეგობრიობით, და გამოხატა ის სურათის თავისებურ წყობაში, მის კომპოზიციაში, სივრცობითობაში, ხაზებში, უქე-ჩრდილსა თუ კოლორიტში. ველასკესი შეეცადა „დაემხო“ სამეფო კარის ესპანური პორტრეტის ტრანია და მან ამას მიადწია კიდევ, იმდენად, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო, თავის „მენინებში“.

ველასკესის ბიოგრაფები მეტიმეტი ნდობით ეკიდებოდნენ მხატვრისა და მისი მფარველის ფილიპე IV-ის ურთიერთობათა ოფიციალურ მხარეებს. მართალია, ჩვენ ვიცით, რომ ველასკესი მეფის უდიდესი სიყვარულით სარგებლობდა და მთელი სიცოცხლე სამეფო კარზე პირველ ფერმწერლად ითვლებოდა, მაგრამ, ჩანს, ვერც მეფის კეთილგანწყობამ და ვერც ოცდაათწლიანმა სამსახურმა ვერ დათრგუნა მასში ერთგვარი ანტაგონიზმი სამეფო გარემოსთან, თუმცა კი საგანგებოდ ფარავდა ამას დიდებული და კეთილშობილი თავშეკავების ნიღბქვეშ.

XVII საუკუნის ესპანეთში სამი კულტურულ-პოლიტიკური ცენტრი არსებობდა და ისინი იყვნენ მხატვრული

ცხოვრების წამყვანებიც. ველასკესს არცერთ მათგანთან არავითარი საერთო არ გააჩნდა. სევილიის მხატვრული ცენტრი, მისი კულტურის ტრადიციებზე აღზრდილმა, ჩანს, ცოცხლად შეიგრძნო ორი სხვადასხვა საზოგადოებრივი წყობის კონტრასტი, როცა ოცდაათი წლისა მშობლიური სევილიიდან პირდაპირ მადრიდის სამეფო კარზე აღმოჩნდა. უნდა ვიფიქროთ, რომ არც მოგვიანებით ტოვებდა მას განხეთქილების შეგრძნება, რომლის მიღმა მსოფლმხედველობათა და საზოგადოებრივი იდეალების ბრძოლა იმალებოდა.

ველასკესი მოვალე იყო ოცდაათი წლის მანძილზე ფილიპეს სამსახურში ყოფილიყო, მრავალრიცხოვან პორტრეტებში აღებეჭდა ესპანელი მონარქის სისხლნაკლული და აპათიური სახე. მოგვიტბრობენ, რომ ჯერ კიდევ სამეფო კარზე მუშაობის პირველ ხანებში, როცა ახალგაზრდა მხატვარმა ფილიპეს, მაშინდელ მემკვიდრე პრინცს მისი პირველი პორტრეტი წარუდგინა, პრინცი ისე კმაყოფილი დარჩა, რომ მაშინვე გადაწყვიტა ველასკესი კარის პირველ მხატვრად დაენიშნა. ეს აღიარება საბედისწერო აღმოჩნდა: შექმნილი სახე ფილიპესი ერთგვარად კანონიზებულად იქცა, — და მხატვარიც მოვლენათა მუდმივი ცვალებადობის მიმართ უაღრესად მგრძობიარე, მისი ტყვე გახდა. ამით აიხსნება, ალბათ, ის, რომ ფილიპეს მრავალრიცხოვანი პორტრეტები, ევროპის სხვადასხვა მუზეუმში გაფანტული, იშვიათი ერთგულებით იმეორებენ ერთსა და იგივე ქედმაღლურ პოზას, ცბიერ ღიმილს, თმის ვარცხნილობას, ოქროსფერი ბზინვარება რომ დაჰკრავს, თუმცა, ველასკესი როგორღაც გასცდებოდა ხოლმე ამ ნიღბს საკუთარი ფერადოვანი თვალთახედვის უშუალობით ფუნჯის, მონასმის მოუხსიდეველი სიმართლის წყალობით. მაგრამ ეს საკმარისი როდი იყო. ფარული პროტესტი დიდხანს და შეუმჩნეველად მწიფდებოდა და მხოლოდ ერთხელ ამოხეთქა „მენინებში“, სამაგიეროდ, ისეთი ძალით, რომ წამს-



ქე გაითავისუფლა თავი მრავალწლიანი  
შემოქოლობისაგან.

ველასკესის შესანიშნავი ქმნილება დი-  
დი ხანია მსოფლიო შედეგრთა პანთო-  
ნში დამკვიდრდა და ისე შეჩვეულად  
იქცა ჩვენი თვალისათვის, რომ ტილო-  
ზე თითქმის ვერ ვამჩნევთ რღვევას  
ჩვეულებრივი პორტრეტებისათვის ნიშან-  
დობლივი წესებისა და კანონებისა,  
რაც კი მიღებული იყო ველასკესამდე  
და მის შემდგომაც. ამასთან, პორტ-  
რეტი საინტერესოა იმით, რომ მასზე  
აღბუჭილია ყველაფერი, რაც კი და-  
ფარული უნდა იყოს. იგი სამეფო კა-  
რის ცხოვრების კულისებსმიღმა მხა-  
რეს ასახავს. ჩვეულებრივ, ველასკესი  
პორტრეტებს წერდა მუქ ფონზე. ფი-  
ლიპესა და ანას ცხენოსან პორტრეტ-  
ში ფონზე პეიზაჟია ასახული. მაგრამ  
ველასკესისთვის, პლენერის უბრწყინ-  
ვალესი ოსტატისათვის, ამ ტილოზე  
ასახული ტოტებგაშლილი ხეები მხო-  
ლოდდამხლოდ პირობითი კულისე-  
ბია, დეკორაციები. „მენინები“ ამ ტრა-  
დიციის გაწყვეტას მოწმობს. აქ ფონს  
წარმოადგენს არა პირობითი დეკორა-  
ციები, არამედ ის, რაც კულისებს მი-  
ღმა, იმგვარი რამ, რაც შესამჩნევი  
არ უნდა ყოფილიყო. ამასთან, ფონი  
მხატვრის ყურადღების ძირითადი საგა-  
ნია, მთელი სივრცე მოიცავდა, თითქოს,  
მთავარი მოქმედი პირნიც კი გამოაძევა.  
ყოველ შემთხვევაში ისინი გარემო-  
მცველ სამყაროსთან უჩვეულო მიმა-  
რთებაში ჩააყენა.

გაბედული აზრები თავისთავად ლა-  
ღებოდნენ ხვეულებისებრ მიმოქცე-  
ვებად და რამდენადმე მაღალფარდო-  
ვან პერიფრაზებად. სწორედ ამიტო-  
მაც მეფემ ტილოში ვერ აღმოაჩინა  
რაიმე მიუღებელი და სურათმაც თავისი  
ადგილი დაიკავა სასახლის სხვა  
ფერწერულ შედეგრთა შორის. სინამ-  
დვილში მთელი ეს ტილო აგებულია  
„განდიდებისა“ და „დაცემის“ ელემენ-  
ტთა რთულ კაზუსტიკაზე, და მხოლოდ  
მათმა უკიდურესმა გაბუნდოვანებამ  
იხსნა ოსტატი უსიამოვნებისაგან, მკი-  
რე ხნის წინ რემბრანდტმა რომ განი-

ცადა „ლამის დაზვერვაში“ ფიგურათა  
გადაადგილების გამო.

როცა სურათში სამეფო წყვილის  
ადგილს ვეხებით. ურთიერთსაწინააღ-  
მდეგო განსაზღვრა უნდა მოვიშველი-  
ოთ. ერთის მხრივ, აქ გამოსახულია  
არა ფილაპე, არამედ ის, რაც მის მიღ-  
მაა; მეორე მხრივ, იგი მაინც აქ არის,  
სარკეში არეკლილი; ერთი მხრივ ის  
განდიდებულია იმით, რომ მთელი სუ-  
რათი და თვით მხატვარიც კი მისი სუ-  
ბიექტური წარმოსახვის ობიექტებს  
წარმოადგენენ; მეორე მხრივ, მისი  
წარმოსახვა შეიცნობა როგორც სუბი-  
ექტური, რამდენადაც მხატვარსა და  
მასურებელსაც, სურათს რომ ათვალ-  
ერებს, შეუძლიათ დადგენ მეფის, რო-  
გორც ჩვეულებრივი მოკვდავის თვალ-  
საზრისის მხარეს. დაბოლოს, სამეფო  
წყვილის უხილავობა ნიშნავს იმას, რომ  
ისინი ვერ უთავსდებიან სურათის შეზ-  
ღულულ სამყაროს; მეორე მხრივ, „სა-  
გნობრიობას იძენენ“ და თავისუფლდე-  
ბიან ამ შეზღუდულობისაგან სარკის  
ბუნდოვან ანარეკლში.

ასეთივე რთული კაზუსტიკა „გან-  
დიდებისა“ და „დაცემისა“ საფუძე-  
ლად ედება პატარა ინფანტას სახეს.  
„მენინებში“ მას მეორე რიგის ადგილი  
უჭირავს მნიშვნელოვანების თვალსაზ-  
რისით. ველასკესმა დიდი შრომა შეა-  
ლია, საერთოდ, ინფანტების პორტრე-  
ტებს — სისხლნაკლული, ავადმყოფუ-  
რი იერის მქონე გოგონების გამოსახუ-  
ლებებს, კორსეტებით შემოკერილი  
სხეულებითა და არაბავშვური ბლენძი  
პოზებით. მოზარდთა პორტრეტები მე-  
ფის მახლობლებს ეგზავნებოდათ. ვე-  
ნის მუხეუმის ყოფილ საიმპერატორო  
კოლექციებში მთელი რიგი ექვშემლა-  
რები ინახება. ველასკესმა ვერ შეძლო  
დაერღვია ტრადიციული სქემა „მენი-  
ნებში“. თოჯინა-ინფანტა — ყველაზე  
უფრო უსიცოცხლო, გამეშებული ფი-  
გურაა მთელ სურათში; და ეს გულ-  
გარლობა, ინტერესის უქონლობა გა-  
რემოს მიმართ ნიშანია გოგონას უმა-  
ღლესი ღირსებისა.

ნატივად გააზრებული კომპოზიციის წყალობით პატარა ინფანტა რამდენადმე უჩვეულო სიტუაციაშია. ჩანს, აქაც დაცულია ყოველგვარი პირობითობა და საჭირო წესრიგი, ინფანტა პერსონაჟთა საერთო ყურადღების ცენტრშია და ცენტრალურ ადგილს იკავებს სურათში. პოფმარშალის ფიგურა კი ისეთი მკვეთრი სილუეტით გამოიყოფა კარის ტრილის ნათელ ფონზე, რომ უნებურად იპყრობს მაცურებლის თვალს, უფრო მეტადაც, ვიდრე სხვა პერსონაჟები. ეს, ცხადია, არ ნიშნავს იმას, რომ ინფანტას უპირატესი როლი იზრდილება, თუმც კი ამის გამო მაცურებელი უცბად როდი შენიშნავს მის ცენტრალურ მდგომარეობას. ტყუილუბრალოდ როდი დაერქვა სურათს მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა სახელი — მენინები.

როცა ველასკესის სურათების ჩანაფიქრთა მრავალფეროვნებას ტერმინთა ვიწრო ჩარჩოებში ვათავსებთ, ეკვივალენტობას: ხომ არ არღვევენ ისინი მხატვრული ნაწარმოების უნატიფეს ქსოვილს; ამ განზოგადებათა შემოწმების ერთ-ერთ საშუალებად გვევლინება ოსტატის სხვა ტილოების შესწავლა, რომლებშიც მსგავსი ჩანაფიქრია ხორცშესხმული. ამ ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება ცნობილი „ფეიქრები“, რომელიც „მენინების“ შეცნობაში გვეხმარება და ახალი ელფერი ზეაქვს ველასკესის დახასიათებაში. გლახთა ცხოვრების ამსახველი ბრეიგელის სოფლის სცენების გვერდით, კლასიკურ ხელოვნებაში ეს ტილო ერთ-ერთი უშესანიშნავესია, რომელშიც შრომის სახეა შექმნილი. მიუთითებდნენ იმაზეც, რომ ველასკესის სურათი შეიქმნა ესპანური შალის წარმოების სადიდებლად, წარმოებისა, რომელიც ამ პერიოდში მთელი ქვეყნისათვის საბედისწერო დაქვეითებას განიცდიდა, მაგრამ მქსოველი ქალებისადმი ველასკესს თავისი საკუთარი დამოკიდებულებაც გააჩნდა. მხატვარი, რომელსაც სასახლის კარზე, არსებული რწმენის თანახმად უნდა ემტყიცებინა, რომ ხე-

ლოვნება მისთვის გართობის საშუალება იყო, შესაძლოა, ამ მშრომელ ქალებში თავის თანამოძმეებს ხედავდა. მქსოველებიც ხომ მხატვრები არიან, ისინიც ხელოვნების ნიმუშებს ქმნიან, ისინიც ცხოვრებას ასხვავებენ და მეტიც — მათი შემოქმედებითი წვთი შექმნილი სამყარო თითქმის უფრო მშვენიერიცაა, როგორც ის სამყარო, რომელზეც ისინი მიჯაჭვულნი არიან მძიმე შრომით.

რა თქმა უნდა, ამგვარი განსჯა მთელ სურათს ვერ ახსნის. შესაძლოა მის საფუძვლად, ისევე როგორც „მენინებისა“, შემთხვევითი შთაბეჭდილება ძეგს, საქსოვი სახელოსნოს ხილვისას რომ შეექმნა მხატვარს. ყოველ შემთხვევაში, „ფეიქრები“ ამგვარ განსჯასაც უშვებს და ახსნის იმ კონტრასტსაც ნახევრად ბნელი სახელოსნო და მზის სხივებით განათებულ ნიშაზე გადმოკიდებული ფერადოვანი ხალიჩები რომ ქმნის.

ვერ ვიტყვით, რომ ფერწერის ისტორიაში „მენინები“ განცალკევებით დვას. მისი რომანტიკული ინტერპეტაცია მოგვცა ჯერ კიდევ გოიამ თავის გრაფიურაში. „მენინების“ რომანტიკული თემა „გამოსახულება და რეალობა“ აჟღერდა ვატოს, კურბეს შემოქმედებაში. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ „მენინები“ ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია, როგორც მთელი ეპოქის წინაღმდეგობრიობის გამომხატველი, ვიდრე გარკვეული გავლენის მქონე ახალი ევროპული ფერწერის განვითარებაზე.

# დომიე

## მისილ ალკატონი

დომიეს, როგორც ნახატის ოსტატის, შემოქმედებით განვითარებაში 1835 წელი გადამწყვეტი თარიღი იყო. მანამდე, დომიე პირველყოელისა პოლიტიკურ კარიკატურისტად ითვლებოდა. როდესაც პრესის წინააღმდეგ კანონები შემოიღეს, მას დიდხანს აღარ ჰქონდა შესაძლებლობა მწვავე პოლიტიკურ თემებს შეხებოდა და უნდა შემოზღუდულიყო მხოლოდ ყოფილი სიუჟეტებით ივლისის მონარქიისა და მეორე იმპერიის ეპოქის ცხოვრებიდან. უეჭველია,

რომ დომიემ ავადმყოფურად, მძიმედ განიცადა ეს დარტყმა. მხატვარმა ჯერ კიდევ 1832-1833 წლებში საკუთარ თავზე გამოსცადა თუ რას ნიშნავდა ხელისუფლებასთან წაკიდება, როცა, სოფელ პელაჟში დატყვევებულს თავისი კარიკატურების შეტისმეტი სიმძაფრე უნდა გამოესყიდა. ამ მოვლენებმა გაწყვიტა ძაფი პოლიტიკური გრაფიკისა, ესოდენ ბრწყინვალედ რომ გადაიხსნა დომიეს წინაშე. მომდევნო ფურცლებში მამხილებელ სატირას უფრო შეკავებუ-

დომიე.

მართლაც ღირდა თავის განწირვა 1935.



ლი ირონია ცვლის. ამან აფიქრებინა ზოგიერთ კრიტიკოსს, რომ, ბოლოსდა-ბოლოს, დომიე შეურიგდა ბურჟუაზიულ საზოგადებას, ვის წინააღმდეგაც ადრე ასე გააფთრებით ილაშქრებდა. მაგრამ დომიე თავის მაღალ პრინციპულობას ავლენდა თავისი ცხოვრების ბოლო წლებშიც, როცა ნაპოლეონ III-ის ხელისუფლება მხატვრისადმი სიმპათიების გამოხატვას ცდილობდა, ამიტომაც, უნდა ვიფიქროთ, რომ პოლიტიკური ცენზურის დევნამ, დომიე იატაკქვეშეთში რომ შეავლო, ვერ შეძლო მხატვრის შეხედულებების შეცვლა. თუ თავდაპირველად მისი კრიტიკის მთელი სიმწვავე ბურჟუაზიული მონარქიის პოლიტიკური სისტემის წინააღმდეგ იყო მიმართული, პრესის შესახებ კანონის შემოღების შემდგომ, იგი ამ სისტემის სოციალური საფუძვლის — ადამიანთა ყოფის, ზნე-ჩვეულებების, მორალის უფრო ღრმად შესწავლას შეუდგა. დასაწყისში დომიე ალგორითული სახეებით გადმოსცემდა სათქმელს (ამის განხეულება გახლდათ თვით მეფე ლუი ფილიპეს სახე, რომელიც დომიემ ყოველმხრივ „გაათამაშა“ თავის მრავალრიცხოვან გრაფიკულ ფურცლებში). შემდგომში მან სოციალურ განზოგადებებს მიმართა — იმ ადამიანთა ტიპებს, როგორსაც წარმოადგენდნენ ლუი ფილიპე, ნაპოლეონ III, ან ზოგიერთი ავანტიურისტი. ცენზურამ დომიეში ვერ ჩაკლა რევოლუციონერი, მეტიც, კიდევ უფრო გაამაზვილა მისი დაკვირვებულობა და მხატვარს ეზოპეს ენა ასწავლა. დომიეს ყოფით ჩანახატებში ვერცერთი ცენზორი ვერ შენიშნავდა რაიმე საჩოთიროს: ცალკეულ მოქალაქეთა ყოველდღიური ყოფის სასაცილო სცენები, ოჯახური კინკლაობა, ქუჩის ცხოვრება, თეატრი, სასამართლო — თითოეული ეს სურათი ცალკეულად არავითარ კრამოლას არ შეიცავს, მაგრამ დომიემ მიაგნო ცენზორთა თვალთვალის მიღმა მნახველებთან გასაუბრების ხერხს. დომიემ იცოდა, რომ ცოტად თუ ბევრად კრიტიკულად განწყო-

ბილ მნახველს ხელთ ეპყრა-გახადები, რათა ყოფიერების ამ უწყინარ სცენებში საფრანგეთის საზოგადოებრივი წყობის ღრმა კრიტიკა ამოკეთხა.

თავის სიცოცხლეში დომიე ცნობილი იყო როგორც სატირიკოსი, კარიკატურისტი, ადამიანურ სისუსტეებს რომ მოურიდებლად კილადა, ოსტატი, რომელსაც თითქოს არცკი შეეძლო სამყაროსთვის ექცირა ისე, რომ მასში არ შეენიშნა სასაცილო და საზარელი, მაგრამ დომიე ფაქიზი პოეტური ნატურაც გახლდათ, ჭეშმარიტად ლირიკული მოწოდებისა, — ამ ადამიანს განეცადა ნათელი და სასიხარულო წამებიც, და მისი ნაღველი სამყაროს არასრულყოფილების გამო ფრთებს ასხამდა მისივე ოცნებებს უკეთეს და უფრო სამართლიან მომავალზე. არსებითად, წინააღმდეგობრიობა დომიე-სატირიკოსისა და დომიე-მეოცნებეს შორის მოჩვენებითს ხასიათს ატარებდა. ამ მხრივ დომიე მრავალ რომანტიკოსს მოგვაგონებს, განსაკუთრებით ჰეინეს. დაცინვა და კარიკატურა მათთან იბადებოდა იმის სურვილით, რომ გამკლავებოდნენ გარესამყაროს სიმძახიჯეთა და სისაძაგლეთა ყოველმხრივ შემოტევას. მაგრამ მძაფრ შეჯახებათა წამები წარმავალი იყო; სულში კი ტკივილის ნალექი რჩებოდა. საკუთარ თავთან მარტოდ დარჩენილებს შეეძლოთ ოცნებისთვის მიეცათ თავი; და წარმოსახვაც მოიხმობდა სასურველ სახეებს მთელი მათი ამაღლევებელი და მიმზიდველი მშვენიერებით. ამით აიხსნება ის, რომ დომიე, რომელიც თავის კარიკატურებში ასე დაუნდობლად დაცინოდა ყალბ აკადემიურ კლასიციზმს, ვერწყურულ ნაწარმოებებში სიამოვნებით წარმოსახავდა კლასიკური სილამაზის მომხიბლავ სურათებს: აქ ვხვდავთ დროსტარების მოყვარულ ფაენებსა და ვნებასაყილილ ბაკს ასულებს, შიმკველი სხეულის ჯანსაღ კულტს.

შემოქმედების პირველ წლებში დომიე ხატვის ოსტატის სახელს იხვეჭს. მხატვარმა არნახულ სიმაღლეზე აიყვანა ლითოგრაფია, რითაც დიდად გაითქ-

ვა სახელი. მერე კი იწყება არანაკლებ ბრწყინვალე ვაზა ფერმწერისა და შესანიშნავი სურათების ავტორისა. მართალია, ამ ქმნილებებს არავენ იცნობს, არც იძენს, და მხოლოდ მხატვრის გარდაცვალებიდან ოცდახუთი წლის შემდეგ მათ შთამომავლობას წარუდგინეს ახალი დომიე, XIX საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი ფერმწერი.

თავის თანამედროვეთა შორის, მხატვარმა ყველაზე სუსხიანად იწვინა დაუფასებლობა ვაბატონებული გემოვნების მხრიდან და განვლილი ვრცელი შრომითი ცხოვრება სრულ სილატაკეში დაასრულა. მაგრამ ვერაფერმა ვერ შეძლო დომიეს გადაცდენა არჩეული გზიდან და მისი მხატვრული განვითარების შეფერხება. მეტიც, XIX საუკუნის სხვა ოსტატები მუდამ იმის საფრთხეს გრძობდნენ, რომ მათი დროებითი ადიარება და წარმატება შეარყევდა მათს შემოქმედებითს პოზიციებს. თვით ისეთი დიდი მხატვრები, როგორებიც იყვნენ კურბე და კორი ვერ აცდნენ სალონური გემოვნების ზეგავლენას, რამაც მცირედ როდი დააზარალა მათი რიგი წამოწყებანი. დომიეს, როგორც ფერმწერს, ამ ცდუნებებისა არ უნდა შინებოდა, მისი სურათების ესოდენი არაპოპულარობა გამოიციხავდა ყოველგვარ კომპრომისს — იგი მხოლოდ „თავისთვის“ მუშაობდა, ისევე როგორც გვიანდელი რემბრანტი; ფერმწერულ ნიჭს ავითარებდა იმ სიმართლითა და გულწრფელობით, რასაც XIX საუკუნის ბევრ სხვა ფერმწერებთან ვერ შენიშნავდით.

დასავლეთევროპული ყოფითი ფერმწერის ისტორიაში დომიეს საპატიო ადგილი უნდა მიეკუთვნოს. ცნობილია, რომ რენესანსი, რომელმაც თავისი დროის ნოველებში ბევრი მკაფიო საყოფაცხოვრებო ჩანახატი აღბეჭდა, თითქმის არ იცნობდა ჟანრულ ფერწერას. თანამედროვე ცხოვრების მოტივები გვხვდება მხოლოდ საქორწინო მოხატულობების ყუთებზე, რომელსაც „კასინე“ ეწოდებოდა, უფრო იშვიათად ისინი იჭრებიან XV საუკუნის მონუმენტ-

ურ ფერწერაში. აქ შეხვდებით თანამედროვეთა პორტრეტებს, მათ ჩამკმულბას, საცხოვრებლის მოწყობილობას, მაგრამ თითქმის ვერაფერს ვერ ვტყობილობთ იმ ყოველდღიურ ცხოვრებაზე, ფლორენციისა და ვენეციის სასახლეებში ან ქუჩებში რომ მიმდინარეობდა. არსებითად, XVII საუკუნის ჰოლანდიელი ოსტატები, რომლებიც ცნობილი იყვნენ საკუთარი ჟანრით, ყოველდღიურობის მოვლენებს ძალიან მკაცრად არჩევდნენ თავიანთი ქმნილებებისათვის. გაეხსენოთ გაკრიალებული ჰოლანდიური ინტერიერები, ოჯახური ცხოვრების პომპეზური სცენები, ხმაურიანი მხიარულება ტრაქტირებში, მაგრამ ჰოლანდიელებიდან არავის აუსახავს არც საბირჟო და სავაჭრო საქმიანობა, არც პოლიტიკური ბრძოლა, დაბოლოს, არც კოლონიური ავანტიურები, ჰოლანდიური კეთილდღეობის საფუძველს რომ წარმოადგენდა. უპეველია, რომ ჟანრის ამ მიაბიტობაში აისახა XVII საუკუნის ჰოლანდიელ ბიურგერთა სიწმინდე და სიჯანსაღე.

მაგრამ საკმარისია ნებისმიერი „პატარა ჰოლანდიელი“ შარდენს შევადაროთ, რომ ვიგრძნოთ, — ჰოლანდიელთა თვითკმაყოფილებით აღსავსე „ნარცისიზმში“ მნიშვნელოვანწილად შეხლდულობა ჩანდა. მხოლოდ შარდენთან, ყოველდღიური ცხოვრების უბრალო მოვლენები აღბეჭდილია ზნეობრივი სიწმინდით და საგნები ალაპარაკებულნი არიან გულითად ენაზე. მაგრამ შარდენი ძალზე იშვიათად თუ გამოდის სახლისა თუ სამზარეულოს საზღვრებს გარეთ. იგი იმ ბურჟუაზიას უმღერდა, ვინც დინჯად იკრებდა ძალებს მომავალი ბრძოლებისათვის. უფრო ქმედით ხასიათს ატარებს XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის ჟანრი — გრიოზისა და ჰოვარტიისა, მაგრამ მორალისტებად მოვლენილი ორივე ოსტატი მეტიმეტად ბეჯითად უპირისპირდებიან თანამედროვეობას, საკუთარ ზნეობრივ ნორმებს და ამიტომაც ვერ მოახერხეს ღრმად გაეხსნათ ბურჟუაზიული ყოფის

მთელი სირთულე. მას შემდეგ, რაც ბურჟუაზიამ მთლიანად შეასრულა თავისი სოციალური პროგრამა, გაიმავრა პოლიტიკური პოზიციები და ყოფის ახალი ფორმები შეიმუშავა, საფრანგეთში შეიქმნა პირობები საყოფაცხოვრებო ჟანრის განვითარებისათვის. იგი კრიტიკულ საფუძველზე აშენდა და ღრმა შემეცნებითი ღირებულება შეიძინა. მისი შემოქმედი და თვალსაჩინო წარმომადგენელი კი უდავოდ დომიე იყო.

დომიეს დამსახურებად ჩვეულებრივ მიიჩნევენ სიუჟეტური დიაპაზონის სიფართოვეს, თანამედროვე საზოგადოების ცხოვრების მთლიანად მოცვას მრავალფეროვანი გამოვლინებებით. პარლამენტი და დეპუტატთა ცხოვრება, სასამართლო და მოსამართლენი, ცოლქმრული ზნე, მოცურავენი, ფილანტროპნი, მხატვართა სამყარო და თეატრის სამყარო, პარიზული ქუჩების სცენები და საგზაო სურათები — ყოველივე ეს აისახა დომიეს ათასობით ლითოგრაფიაში. ერთი შეხედვით, ისინი ერთგვარი შემთხვევითობის სიჭრელისა და დაქსაქსულობის შთაბეჭდილებას ახდენენ. სინამდვილეში დომიე თავისი ლითოგრაფიების დიდ ნაწილს ციკლებად ქმნიდა და ერთიან ჩანაფიქრს უმორჩილებდა. ეს მას შესაძლებლობას აძლევდა თანამედროვე საზოგადოების ცხოვრება ისე ფართოდ მოეცვა, რასაც ვერ შეხვდებით ვერცერთი მისი შთამომავლის შემოქმედებაში. მართლაც, XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ოსტატთა უმრავლესობამ მხოლოდ ფრაგმენტების, ნაწილების აღბეჭდვა მოახერხა მათი თანამედროვე საზოგადოების ცხოვრებიდან.

ცალკეული სიუიტიის დამუშავებისას დომიე გვაოცებს განსაკუთრებული გამოვლენებლობითა და მძლავრი წარმოსახვით. თავის გრაფიკაში იგი ძალზე იშვიათად იზღუდება ემპირიული დაკვირვებით, შემთხვევითი სიტუაციებით, წარმავალი შთაბეჭდილებებით, სიუიტებს იგი აკებს შესაძლო და ყველაზე მნიშვნელოვან შეფარდებებზე, რაც წინასწარ

არ მოძიებული ხასიათებიდან და ტიპებიდან გამომდინარეობს. ვთქვათ, თუ მხატვრის თემა ოჯახური ცხოვრების კინკლაობაა, იგი წარმოიდგენს ნაირნაირ მიზეზს. და რამდენადაც რიგი სიტუაცია განსხვავებულ ცხოვრებისეულ ვითარებაში მეორდება, დომიე ვერავითარ საჩოთიროს ვერ ხედავს იმაში, რომ ციკლებში კომპოზიციურ სქემათა მსგავსებაცაა. თუმცა, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში სიუჟეტი ახალ შინაარსს იძენს რომელიმე ახალი ნიუანსის წყალობით.

დომიეს ყოფითი ხასიათის ლითოგრაფიების უმეტესობას სახელწოდება აქვს. მხატვრის თანამედროვე, ჩვენი ფელეტოვი, თვითონვე უკეთებდა თავის სურათებს წარწერებს, მცირე სატირულ ლექსებს. დომიე ამას სხვას აკისრებდა, რადგან წარწერებს დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებდა. მის თანამედროვეთათვის და ჩვენთვისაც კი, ლითოგრაფიებას დიდი ნაწილი სახელდების გარეშეც ვასაკვია. მაგრამ დომიეს მხატვრული ენა თავის მხრივ მაყურებლისგან ითხოვს სამაგიერო ყურადღებას, — ნახატში მას არაფერი არ უნდა გამოეპაროს.

გერმანიაში დომიეს თანამედროვე იყო შპიცევი, რიგი სურათების ავტორი პატარა ბავარიული ქალაქის ცხოვრებიდან. თუმცა შპიცევის შემოქმედება რამდენადმე მოგვიანებით ვითარდებოდა, მაგრამ გერმანიის პოლიტიკური ჩამორჩენილობის პირობებში გერმანელი სატირიკოსი მხოლოდ მცირე შეხუმრებით იფარგლებოდა ფილისტერის თავქარიანობასთან. დომიე გაცილებით რადიკალურია ბურჟუაზიის მიმართ კრიტიკაში და გაცილებით ფართოცაა თავის განზოგადებებში. როცა მას შპიცევს ვადარებთ, უნებურად გვაგონდება გოეთეს სიტყვები ბერანჟეზე, მისი თვალსაზრისი იმის თაობაზე, რომ ბერანჟე მხოლოდ საფრანგეთში თუ აღმოცენდებოდა და სრულიად წარმოუდგენელია ფრანგურტელი ან ვეიმარული ყოფილიყო.



დომიე.

რობერ მაკერი — ფილანტროპი

შეგობრები და თანამედროვენი ერთ-სულენად აღნიშნავენ დომიეს გულთბილობას, სიკეთესა და ჰუმანურობას. მართლაც, დომიეს უყვარდა ადამიანთა სისუსტეების გაკილევა, შეეძლო მახვილად შეენიშნა სასაცილო ვითარებანი, მწახველის უბოროტო ღიმილს რომ იწვევდა. მაგრამ მხატვრის დაცინვა გამანადგურებელი, დაუნდობელი, მძაფრი სატირა იყო, როცა იგი ბურჟუაზიული საზოგადოების პირმოთნეობასა და სიყალბეს ეხებოდა. დომიე პირველი გახლდათ ყოფითი ფერწერის ჟანრის ოსტატთა შორის, რომელმაც თავის მოწინააღმდეგეთ ჩამოსხნა ფარისევლობისა და თვალთმაქცობის ნიღაბი, ჩამოგლიჯა ის დიდებული მოსახამი, რომლის მიღმა ბურჟუა ცდილობდა მიემალა თავისი წვრილმანი ინტერესები და ბინძური საქმეები. ამით აიხსნება ის, რომ დომიე თავისი კრიტიკის მთელ მწვევე მახვილს მიმართავდა ორი ბურჟუაზიული დაწესებულების წინააღმდეგ, სადაც მოჩვენებითსა და ნამდვილს შორის წინააღმდეგობა განსაკუთრებით თვალსაჩინოა: ეს არის თეატრი და სასამართლო. თეატრალური და სასამართლოს ციკლთა ლითოგრაფიები დომიეს

დაუვიწყარ ქმნილებათა რიცხვს მიეკუთვნება.

თეატრალურ სცენებზე, როგორც ფოკუსში დომიემ ბურჟუაზიული საზოგადოების მთელი სიყალბე დაინახა. ზიზლით შენიშნა, რომ კლასიკური გმირის ნიღაბს მიღმა მდაბიო ცხოველური დინგი გამოჩრილიყო. მხატვარი სიამოვნებს, როცა თავის პერსონაჟებს თვალს ადევნებს ყველას არამომზიდველ სიტუაციებში. იმზირება კულისებში, სადაც აგამემნონის შემსრულებელი მსახიობი ანტრაქტის დროს კოსტუმირთან კარტის თამაშით ირთობდა თავს. შეარჩევს იმ მომენტსაც, როცა ჯერ კიდევ უგრძობი არტისტები კულისშიღმა ინტრიგებს და კინკლაობას იწყებენ, ჩაუსაფრდება სცენის რომელიმე უგვირგვინო მეფეს, როცა იგი, შესაცოლი პოზით ანტრეპრენიორს ემუდარება ხელფასის მომატებას, გრიმს იქით კომედიანტის ნაძალადევ მიმიკას ჭვრეტს; აქვს უნარი — ჟესტების თეატრალურ პათეტიკაში დაიჭიროს თვალთმაქცობა და მანჭიაობა. დომიეს ყურადღებას არანაკლებ იზიდავს მაყურებელთა დარბაზი, დამსწრეთა რეაქციაში როგორც სარკეში, აისახება თეატრალური სცენის სიყალბე.

დომიეს სასამართლოს ციკლებს, სი-  
 ღრმეთა და მძაფრი შთაბეჭდილებით  
 მხოლოდ ლევ ტოლსტოის „აღდგომის“  
 დაუვიწყარ სტრიქონებს თუ შევადარ-  
 ებთ, სადაც მწერალი სამეფო მართლ-  
 მსაჯულების მწარე სიმართლეს ამხ-  
 ელს. ესეც, არსებითად, იგივე თეატრია,  
 მთვლემარე დამსწრეებით, მსახიობი-  
 კომედიანტებით, ტრადიციული ამბლუ-  
 ით, დასწავლილი ქესტებითა და ბუტა-  
 ფორიულობით. თვით დომიემ საკმა-  
 სად გამოსცადა ბურჟუაზიული სასამა-  
 რთლოს მართლმსაჯულება, რათა  
 ფრთხილად ყოფილიყო მოსამართლე,  
 „საპატიო წყებასთან“ ურთიერთობისას.  
 ადვოკატები მისი უსაყვარლესი გმირ-  
 ებია. დომიემ შექმნა ტიპი ადვოკატისა,  
 როგორც რაფაელმა სახე მადონისა.  
 ამ ციკლის ლითოგრაფიებში განსაკუ-  
 თრებით შთაბეჭდავია ადვოკატთა  
 ჯგუფები სასამართლო შესვენების  
 დროს. ინდაურებივით გაფხორილები,  
 ისინი დააბოტებენ თავიანთ მანტიებში  
 ფართო დერეფნებსა და კიბეებზე, გზა-  
 დაგზა ერთმანეთს გადაუწურნულებენ  
 და ცბიერად თვალს უკრავენ, ინტრიგის  
 ქსელს აბამენ..

ევროპულ ფერმწერლთაგან დომიე  
 იყო პირველი, ვინც თავის ხელოვნება-  
 ში გამოხატა დიდი ქალაქის მშფოთვა-  
 რე, მოფუსფუსე ყოველდღიურობა, პი-  
 რველმა შეძლო გადმოეცა ურბანისტური  
 ცხოვრების ტემპი კადრთა მთელ წყებ-  
 აში, ლითოგრაფიების მთელი ციკლები  
 რომ შეადგინა. ამ მხრივ, დომიე რა  
 თქმა უნდა, წინამორბედია იმპრესიონ-  
 ისტებისა, წამიერ შთაბეჭდილებათა  
 თავიანთი კულტით, თითქოს შემთხვევ-  
 ით ამოგლეჯილი სურათებით ქალაქუ-  
 რი ცხოვრების ჭრელი კალეიდოსკოპი-  
 დან. მაგრამ, განსხვავებით იმპრესიონ-  
 ისტებისაგან, დომიე მუდამ ინარჩუნ-  
 ებს გარემოს სინამდვილისადმი თავისი  
 კუთვნილების გრძნობას. თვით ისეთ  
 ჩანახატებში, როგორცაა კომიკური  
 სცენა ომნიბუსში, დომიე მთელი ჩართ-  
 ვით მონაწილეობს ინციდენტში, ეს  
 მოჭრიამულე ხალხი რომ ქმნის.

დომიეს ლითოგრაფიები მხატვრის  
 სიცოცხლეშივე გახდა ცნობილი. როდ-  
 ლერის თქმით, ყოველ დილით მწერ-  
 ლებს მისი კარიკატურები ართობდა.  
 ფერწერა ვერ იქცა მისთვის არსებობ-  
 ის წყაროდ და მხოლოდ საკუთარ საქ-  
 მეს წარმოადგენდა. სამაგიეროდ მასში  
 უფრო ძლიერად აისახა ოსტატის პირ-  
 ადი ლირიკული თემები, ფიქრები და  
 ოცნებანი.

უბრალო მშრომელი ხალხის წრიდან  
 გამოსულმა მხატვარმა ფერწერაში  
 მღელვარედ და ფაქიხად გამოხატა პა-  
 რიზელი ლატაკნი. ეოფითი ხასიათის  
 ჩანახატებსა და ლითოგრაფიებში იგი  
 ხანდახან თავს ნებას აძლევს ღიმილი-  
 ანი გაკილვით აღბეჭდოს უბრალო ად-  
 ამიანთა საქციელი. 1848 წლის საფრა-  
 ნეთის რესპუბლიკის ალევორიულ ნა-  
 ხატში წარმოსახული სახე ძლიერი ქა-  
 ლისა, რომელიც ორ ჩვილს მუძუს აწ-  
 ოვებს, ჰგავს მუშის მეუღლეს ერთ-ერთ  
 თი აღრინდელი ჩანახტიდან. დომიეს  
 მრეცხავებს ჩვეულებრივ უშველებელი  
 ფუთა აქვთ აკიდებული, ხელი ჩაუჭდ-  
 იათ ბავშვებისათვის, და მაინც, როგორ  
 მიქლანჯელოსებრ ძალას ვხედავთ მათ  
 მოხრილ სხეულებში, როგორი მყარი  
 ნაბიჯებით ადიან ისინი თავიანთი მა-  
 ნსარდების კიბეებზე..

რიგი რევოლუციებისა და საბარიაკა-  
 დო შერკინების მოწმე დომიე მუდამ  
 განსაკუთრებულ სურვილს ამჟღავნებდა  
 აესახა ხმაურიანი და ხალხმრავალი  
 სახალხო მოძრაობანი. ბრეიგელისა და  
 კალოს შემდეგ დომიემ პირველმა  
 კვლავ მიმართა მასობრივ სცენებს. მი-  
 სი „ამბოხება“ უფრო მძლავრად გვიჩვენ-  
 რობს ხალხის ტალღის მოძრაობით,  
 ვიდრე დელაკრუას ცნობილი, რამდენა-  
 დმე ხელოვნურობით დალდასმული აღ-  
 ევორიული სურათი „1830 წელი“  
 ჩანს, დომიეს არ ეწერა გამხდარიყო  
 რევოლუციის ჭეშმარიტი პოეტი. იგი  
 გრძნობდა მის ქროლვას, ვანიცდიდა  
 უსახლურო ლტოლვას მისკენ. მაგრამ  
 რევოლუცია მუდამ ეხატებოდა როგ-  
 ორც აღმაფრენა, მოკლებული ნათელ



მიზანსწრაფვას. ალბათ ამიტომაც ხალხის ტალღები „ამბოხებაში“ თავისი სტიქიურობით და უწესრიგობით დიდ-ად როდი განსხვავდება მხატვრის ყოფით სცენებში ასახულისაგან.

უფრო მეტ რწმენას ავლენს დომიე სხვა თემის დამუშავებისას: ეს გახლავთ სახე უცნაური ინდივიდისა, რომელიც მთელ მის შემოქმედებას გასდევს ნაირნაირ სიტუაციებში. ეს ხან სიმკვლე-ეთა მოყვარულია, ენთუზიასტი კოლექციონერი, ხანაც ფიქრიანი უსაქმური, ღამღამობით პარიზის სანაპიროებზე რომ დახეტიალობს, და, რა თქმა უნდა მთავარი ახირებული კაცი უსაყვარლესი გემირი ღონ-კიხოტი. „ღონ-კიხოტის“ თემაზე შესრულებული სურათების სერია, უდავოა, საუკეთესოა სერვანტესის უკვდავი რომანის ილუსტრაციათა შორის. მათში დომიე მაღლდება თვალსაზრისზე, ილუსტრაციას რომ ტექსტის თანდართულად თვლიან ხოლმე. ყველა მისი სურათი ერთ ან ორ ეპიზოდს გამოსახავს ლამაზი რაინდის მოგზაურობიდან. ერთ შემთხვევაში პირველ პლანზე გვევლინება ხმელ-ხმელი ღონ-კიხოტი, შორს, კი ძლივს მოჩანს მუქი, მრგვალი წერტილი — ხანჩო პანსა. სხვაგან კი პირველ პლანს ისაკუთრებს სანჩო პანსა, შორს ოდნავ ციმციმებს ღონ-კიხოტის სილუეტი. ამისდამიხედვით იცვლება სურათის

სტრუქტურა. იცვლის რა თვალსაზრისს, მხატვარი ხან ჯანსაღი აზრის მხარეს დგება, ხანაც სევდიან რაინდის ახირებულ ოცნებასა აყოლილი.

თავის ფერწერულ ხელოვნებაში დომიე თავისუფლად გრძნობდა თავს საბაზრო მოთხოვნებისაგან, არ ფიქრობდა შემოსავალზე. ეს სურათები მხატვრის გულწრფელი აზრებისა და გრძნობების გამოხატულება გახლდათ, მაგრამ აქაც კი დომიემ ვერ შეძლო გადაეღახა ეპოქის მიერ მის წინაშე აღმართული საზღვრები. როცა ამ საზღვრებზე ვლავარაკობთ, ეს არ ნიშნავს ოსტატის ტალანტის დადაბლებას, ეს ნიშნავს — მოვხაზოთ მისი ისტორიული ადგილი.

დომიეს გრაფიკაში თითქმის ვერ შეხვდებით დიდებული სიმშვიდით აღსავსე სახეებს, ჯანსაღ სიხარულს, სხეულის სიმშვენიერეს, სულიერ ჰარმონიას. საქმე მხოლოდ იმაში როდია, რომ დომიე — კარიკატურისტის პროფესიული ჩვევის გამო იგი ყველგან და ყველაფერში სასაცილოსა და სიმაზინჯეს აჩნევს, საქმე თვით მხატვრულ მსოფლმხედველობაშია, რაც მის მეორად ბუნებად იქცა. იმ დროსაც კი, როცა პორტრეტს ხატავს, იგი უნებურად ადამიანში გროტესკულს ხედვს. ამიტომაცაა, მისი ბერლიოზი — მოღუშული

**დომიე**

ღამცვლი, რომელსაც კარად გადაუხდინა



უცნაური კაცია, ბოდღერა — მკაფიოდ გამოხატული კოკაინისტი, მიშლე — კეთილი გიჟი. დომიემ შეიმუშავა ადამიანის სახის გაღმორცემის განსაკუთრებული ხერხი. რასაც სხვადასხვა ვითარებებში სხვადასხვანაირად იყენებდა.

XIX საუკუნის ოსტატთა შორის, უნებურად ან მიზანდასახულად რომ მიმართავდნენ რემბრანდტის გზას, დომიეს ყველაზე მეტი საფუძველი გაინა იწოდებოდა მის მემკვიდრედ. დიდი პოლანდიელის დარად, დომიეს ძალუძდა სრულიად უღიმღამო ყოფიერებაში წმინდა პოეზიის მარცვლები აღმოეჩინა და ჭეშმარიტ მხატვრულ სახედ ექცია. მაგრამ რემბრანდტი ბურჟუაზიული კულტურის აღმავლობის მოწმე იყო. ის იმ დროს ცხოვრობდა, როცა ჯერ კიდევ ყველაფერი წინ იყო. ამიტომაც, მიუხედავად გადატანილი მწარე განსაცდელისა, მუდამ ინარჩუნებდა ადამიანისადმი ღრმა რწმენას, რაც დიდებული სიმშვიდით ალავსებს მის ყველაზე შთამბეჭდავ სახეებს და მნახველს ნათელის ჭვრეტისაკენ განაწყოებს. დომიემ ვერ განიცადა ეს სიხარული. მისი ხელოვნება გამსჭვალულია შესფოთებითა და მღელვარებით. მისი დახატული ადამიანები მოცულნი არიან მძაფრი მოძრაობით, მუდამ სადღაც იჩქარიან, ერთმანეთს ეჯახებიან. ჟესტიკულაციას ეტანებიან, იმანჭებიან. დომიეს ეს შფოთვა უნებურად მაყურებელსაც გადაეცემა და ქანცს აცლის მას.

**მაიოლი**, როგორც მოქანდაკე, XIX საუკუნის ბოლო წლებში ჩამოყალიბდა, მაშინ როცა საფრანგეთში იმპრესიონიზმისა და სიმბოლიზმის საპასუხოდ კლასიციზმის ტალღა აზვირთდა. მაიოლი პირველი მოქანდაკე იყო ვინც სწორედ იმ წლებში გამოვიდა, როცა სიმბოლიზმა ანრი დე რენიემ მკაცრი კლასიკური ფორმის ძიებისაკენ მოუწოდა, ჟან მორეასი კი თავის პოემაში ცდილობდა ბუნდოვანი გადაკვრებითა და სიმბოლოებით გამოეხატა კლასიკური სრულყოფილებისადმი თავყანისცემა. მას შემდეგ ფრანგულ ხელოვნებაში მრავალმა მიმართულებამ იჩინა თავი.

XIX საუკუნის დასასრულის კლასიციზმში მესამე რესპუბლიკის საზოგადოების გარდამავალ მოღად ექცა. მაგრამ მაიოლმა უფრო ღრმად და სერიოზულად გაიაზრა თავისი მოწოდება. იგი ბეჯითად და ჯიუტად მიდიოდა არჩეული გზით: წმინდად შემოინახა კლასიციზმის შთაგონება, შეგნებულად ავითარებდა კლასიკური ფორმის შეგრძნებას. იმ დროს, როცა ნაირნაირი „იზმის“ ვაკხანალიამ შეარყია ტრადიციის საფუძვლები, მისი სკულპტურული ნამუშევრები, რომლებიც თითქმის ყოველწლიურად ჩნდება სალონებში, მკვეთრ პროტესტად ჟღერდნენ და ბრძოლისკენ მოუწოდებდნენ. თვით ხელოვანი წარმართავდა ამ ბრძოლას დედაქალაქის მყუდრო გარეუბანში მღებარე სახელოსნოდან. შეუვალი პრინციპულობა მაიოლის ფიგურას ნათელს ჰფენს და გამოარჩევს მისი თანამედროვე ხელოვნების სიჭრელეში. კანოვასა და ტორვალდსენის შემდეგ მოქანდაკეთაგან არავინ არ სარგებლობდა ისეთი პოპულარობითა და აღიარებით, როგორც როდენი და მაიოლი. ცნობილია, როგორ ერთსულოვნად მიესალმებოდნენ მაიოლს თანამოაზრენი ხელოვნებაში — ფერმწერალნი და მწერლები დესპიო, მატისი, სეკონზაკი, დენი, ყიულ რომენი და ანრი ბარბიუსი.

# მაიოლი

## მიხაილ ალაატოვი

მაგრამ, რაც არ უნდა ნათელი იყოს მაიოლის მიზანდასახულობა, რაც არ უნდა გამოკვეთილი იყოს ის იდეალები, რომლისკენაც თანადროული მხატვრული ცხოვრების ქარიშხალში გაიკვალა გზა მაიოლმა, მისი ფიგურა მაინც არ დგას განცალკევებით XIX საუკუნის ხელოვნების ისტორიაში. მაიოლის ხელოვნების ფესვები უფრო რთულია, ვიდრე ეს შეიძლება ერთი შეხედვით მოგვეჩვენოს.

მაიოლის შემოქმედებაში ღრმა კვალი ვერ დატოვა მისმა ოფიციალურმა მასწავლებელმა კაბანელიმ. მაგრამ როცა ვლადიმერობთ სალონების კლასიციზმზე, უნდა გავიხსენოთ პიუვის დე შვანი, რომელსაც უნდა უმაღლოდეს მაიოლი ბევრ თავისებურებას თავის ხელოვნებაში. ამ მხატვარმა მოქანდაკე მოაჯადოვა ფრესკების მომწესხველი სიდადით, სახეთა პურიტანული სიმკაცრით, რაც არ გააჩნდათ სალონების მეტ-ნაკლებად ნიჭიერ კლასიკოსებს. მაგრამ, ცხადია, მაიოლი ვერ წავიდოდა წინ მხოლოდ პიუვისის გაკვეთილებზე დაყრდნობით, მხატვრისა, რომელიც თავის გვიანდელ ნაწარმოებებში სულ უფრო და უფრო შორდებოდა ადრინდელი ცდების ცხოველმყოფელობას.

მაიოლის შემოქმედებაში მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა გოგენის ფერწე-

რის გაცნობა; მხატვრის ტილოებში მოქანდაკემ დაინახა იმ ოცნების განხორციელება, პიუვის დე შვანთან რომ კლასიკური ნორმების ტყვეობაში იყო. გოგენის შიშველი სხეულების ერთგვარ სიუხვეში მაიოლმა შეიძინო კლასიკური იდეალის პირველწყარო. მოქანდაკის ერთ-ერთი უსაყვარლესი სახეა ჩაფიქრებული მჯდომარე ქალი, რომელსაც სწორედ იმგვარი კლასიკური სიმკაცრე ახასიათებს, რომელიც გოგენის ტაიტელ ქალს აქვს სურათში „ეჭვიანობა.“ აქ სილუეტის ისეთსავე სისადავესა და ფორმათა სიმკაცრეს ვხედავთ, როგორც ტაიტელ ქალს ახასიათებს, — ყვითელ-მწვანე ხალიჩაზე ბრინჯაოსფერ ლაქად რომ აღიქმება. მაიოლს ქალის სახე აკყავს უფრო მაღალი ადამიანურობის პიედესტალზე, ღრმა სულიერებით ავსებს მას.

მაგრამ მაიოლმა ვერასოდეს შეძლო მთლიანად განეცადა გოგენის თავბრულამხვევეი ეგზოტიკა. გოგენისაგან განსხვავებით, მას იზიდავდა დეგას ხელოვნების ფზიხელი სული, თვალის შეუცდომელი სიმახვილე. მკაფიო ნახატი, ქალის სილამაზის კლასიკური ნორმების გადამლახველი მოძრაობით ნაკარნახევი უნებური შესტები. პატარა ზომის ქანდაკებებში, რომლებიც მაიოლმა პირველად გამოიჭანა გამოფენაზე, მო-

ქანდაკე უფრო ნაკლები სიმახვილით, ვიდრე დევა, იჭერდა „არახელსაყრელ პოზებს“, შემთხვევით ყოფით მოტივებს, ბუნების რაღაც ფრაგმენტს რომ წარმოსახავს. ასეთია მისი „ქალი ფეხს იწმენდს“, „ქალი მტრედით“ და სხვ.

იმ წლებში, როცა მაიოლი პლასტიკური ფორმის ძიებაში იყო, მეორე იმპრესიონისტის, რენუარის შემოქმედებაში ღრმა გარდატეხა მოხდა ადრინდელ, 70-იანი წლების ნამუშევრებში. შიშველი ქალის ფიგურები მხატვარმა სრულიად გათქვიფა უნაზეს ვარდისფერ ნახევარტონებში, 90-იანი წლებიდან კი იგი ისწრაფვის კონტურის გამოკვეთისკენ, ხაზების ნათელი რიტმისა და უფრო თვალსაჩინო მონოქრომულობისკენ. რენუარის ჯანსაღი მგრძობელობა მაიოლის ხელოვნების შემადგენელი ხდება.

როდენსა და მაიოლს უპირისპირებენ ხოლმე, როგორც ორ ანტიპოდს: მოძრაობა, ცნობილხატულობა, პათეტიკა თითქოს სახასიათოა ერთისთვის; სიმშვიდე, პლასტიკურობა, ჰარმონია, სილამაზე — მეორესათვის, მაგრამ ორ ოსტატს შორის განსხვავება არ შეიცავს აბსოლუტურ წინააღმდეგობრიობას, როდენმა შეამზადა მაიოლი, მაიოლმა დაასრულა წინამორბედის ძიებანი.

როდენმა ქანდაკების წინაშე გახსნა გზა ადამიანის სახით, რომელიც გამსჭვალულია მძაფრი მოძრაობით, გაუთვითცნობიერებელი იმპულსებით, უსაზღვროებისადმი ლტოლვითა და თავის ქანდაკებებში ეს მშვენიერად გამოხატა. მარმარილო, რომელსაც მიქელანჯელო ჯიუტად ებრძოდა, მის ხელში ცვილივით დამყოლი აღმოჩნდა. შუქი, კლასიკოსებთან საგნებს რომ ეფინებოდა, მთლიანად მსჭვალავს მარმარილოს ღორბებს და ისინი გამოსცემენ საპასუხო ნათელს, რომელშიც შთანთქმულია საგანთა მოხაზულობა. მაგრამ როდენი მუდამ ეთაყვანებოდა კლასიკურ სილამაზეს. ამას ნათელიყოფს ბოლოდროინდელი ნაწარმოებები. სავსე, რბილი ფორმები და მოდელირებული ქალიშვილის შიშველი ტორსი „პომონა“, უკვე გვაუ-

წყებს იმ შინაგან სიმშვიდეს, მოგვიჩვენებთ მაიოლმა რომ გამოსახა თავის ქანდაკებაში. ამ ნამუშევარში ნათლად გამოჩნდა, რომ მაიოლის კლასიციზმი აღმოცენდა იმ ურთიერთგაუცხოების გადალახვიდან, როდენის ადამიანები რომ არიან დამუხტულნი, საბოლოო კი თვით მისი მრწამსიდან.

პიუვის დე შავანი, გოგენი, დევა, რენუარი, როდენი — ამ სახელთა მარტო ჩამოთვლაც კი წარმოდგენას გვიქმნის მაიოლის მოძღვრებასა და თანამგზავრებზე. მაგრამ საქმე მხოლოდ მხატვრულ ნათესაობაში როდია. მოქანდაკის მთელი ხელოვნება, თვით უმაღლესი სიმწიფის ხანის ქმნილებები, დიდი სირთულით გამოირჩევა. ხშირად მაიოლს საყვედურობენ სიუჟეტთა ვიწრო რკალს, ზედმეტ გატაცებას ქალის შიშველი სხეულით, მაგრამ განა ადამიანის შიშველი სხეული არ იყო ბერძნების, მიქელანჯელოს თითქმის ერთადერთი თემა? მაგრამ მათ ხელში ის დიდი იდეების გამოსახვას ემსახურებოდა. ამ ამოცანათა და იდეათა შუქზე უნდა განვიხილოთ მაიოლის სკულპტურული სახეებიც. აქედან გამომდინარე, ჩვენ მის შემოქმედებაში ვაჩნევთ შინაგან წინააღმდეგობებსაც, რომელსაც იგი ვერ გაეცა.

არსებობს ორი მაიოლი: ერთი — მცირე ქანდაკებისა, მეორე — მონუმენტური სკულპტურის ოსტატი. რა თქმა უნდა, მაიოლის ამ სამეცხველო ენის ფორმებში თანხვედრის წერტილებიც არსებობს. მცირე ქანდაკება ხშირად მაიოლისთვის ერთგვარ სკოლას წარმოადგენდა მონუმენტისკენ მიმავალ გზაზე; მოზრდილი ქანდაკებები სწორედ პატარა ზომის ქანდაკებებზე მუშაობის გამოცილებას ეფუძნება. მაგრამ მათ შორის სხვაობა სრულიად საგანგებოა. თავის ბრინჯაოს სტატუებს მაიოლი არ განიხილავს როგორც ესკიზებს მარმარილოს ქანდაკებისათვის. დიდი და მცირე ქანდაკება მაიოლისთვის გამოხატვის ორი ხერხია, ორი სხვადასხვა გზა, რომელზეც ხელოვანი ერთდროულად მიდიოდა და არ უცდია

ერთ-ერთი მათგანი მეორისათვის დაეთ-  
მო.

ფიქრობ, მცირე სტატუებში მაიო-  
ლი უფრო მყარად დგას ფეხზე. აქ უფ-  
რო გულწრფელი და მართალია, უშუა-  
ლო და თავისუფალი.

მცირე პლასტიკის თემები უბრალოა,  
მარტივი სიტუაციებია, — ქალის ფიგ-  
ურა სხვადასხვა მოძრაობაში, საქმიან-  
ობაში. ელინისტურ სტატუებთან შედარ-  
ებით მაიოლის ფიგურები რამდენად-  
მე უხეშია, ბრინჯაოს ზედაპირის დამ-  
უშავების ტექნიკა პრიმიტიული, მაგრამ  
ეს ქანდაკებები გვიხიდავს დიდი სიმარ-  
თლით, ცხოვრებისული სცენების, ად-  
ამიანის სხეულში მარტივი ემოციების  
გაღმოცემით.

ამ სტატუებს განსაკუთრებით მიმზი-  
დევლს ხდის ფიგურათა ქესტები, ყოფ-  
ითობასთან ერთად, საგანგებო გამოძსა-  
ხელობას რომ ანიჭებს ქანდაკს.

ძალზე მეტყველია ქალის ფიგურა,  
რომელიც მცირე შემადლებასზე დგას  
და თმებს იმაგრებს. ზემოთ აწვდილი  
ხელების მოტივი ქვევს ამაღლებულ-  
ად როგორც შინაგანი ძალისა და სიჯ-  
ანსადის გამოხატულება, თითქმის რო-  
როგორც რიტუალური ქესტი.

როცა ესკიზური ფორმით იფარგლე-  
ბოდა, მხატვარი გრძნობდა ამგვარ გად-  
აწვლათა არასრულფასოვნებას, ამი-  
ტომც, მთელი ცხოვრების მანძილზე,  
იგი ილტვოდა მისშტაბური, მონუმენტ-  
ური ფორმებისაკენ. ცდილობდა მუხე-  
უმის ფარგლებიდან გასვლას და მყუ-  
რებელთა ფართო წრეების ყურადღების  
მიქცევას. ამგვარი ამოცანების გადაჭ-  
რისას სხვადასხვა ხერხს მიმართა, —  
მაიოლის მონუმენტური ქმნილებანი  
განსაკუთრებული მრავალგვარობით  
ხასიათდება.

თუ მცირე პლასტიკაში მოქანდაკე  
ხელშესახებ ფორმებს აძლევს უპირატ-  
ესობას და ბრწყინვალედაც ძერწავს,  
მონუმენტურ ქანდაკებაში ხშირად ვარ-  
დება დეკორატიულობის ტყვეობაში.  
ფიგურის მოძრაობა და მობრუნება მო-  
ტივირებულია ადამიანის არა შენაგანი  
იმპულსებით ან გარეგნული მოთხოვნი-



მ. ილია. ქალის ფიგურა

ლებებით, არამედ ცარიელი სივრცის  
შესავსებად, მოქანდაკის სურვილით —  
ფიგურის მოხაზულება გაუქვემდებარ-  
ოს რბილ რიტმებს.

მაიოლის მონუმენტური ნაწარმოებე-  
ბი იშვიათად თუ არის გამსჭვალული ის-  
ეთი სითბოთი, როგორც მისი მცირე ქა-  
ნდაკებები. სუხანის ძეგლი, ტიურლიში  
აღმართული ქალის მშვენიერი ფიგურა,  
შინაგანი ძალითა და სიჯანსაღით რომ  
არის აღბეჭდილი, მაინც ცივი და სულ-  
იერებას მოკლებულია. ქალი სანახევრ-  
ოდ წამოწოლილია, მაგრამ მოხრილ  
მკლავში, რომელსაც სხეული ეყრდნო-  
ბა, არ იგრძნობა სიმყარე, რის გამოც  
იგი თითქოს არ არის წონადი. მარცხე-  
ნა, გაწვილი ხელში ქალს რტო უჭირ-  
ავს, მისი ქესტი კი არ გამოსახავს  
უშუალო იმპულსს. ეს არის ტრადიცი-  
ული, კანონიკური ქესტი. თხელი ქსო-  
ვილი, რბილი ნაოჭებით, რომელიც  
სხეულს გადაფენია, უფრო განყენებულ  
დეკორატიულ რიტმს ემორჩილება, ვი-  
დრე მიმზიდველობის ძალას, როგორც  
ეს ანტიკურ ქანდაკებაშია. შესაძლოა,  
ოსტატს სურდა ქვაში გამოესახა სეზა-  
ნის ხელოვნების თვით ხასიათი, ყოველ

შემთხვევაში, სეზანის ძეგლი — უკიდურესი საფეხურია მაიოლისუული სტილიზაციისა, აქ იგი გვევლინება პიუვის დე შავანის შემკვიდრედ.

„პომონა“ — ქალი სახე მკერდით, განიერი თეძოებითა და სქელი ფეხებით სეზანის ძეგლის სრულიად საპირისპიროა. აქ მაიოლი კურბეს ნატურალიზმს უახლოვდება. სამი-ოთხი ათეული წლით ადრე რომ შექმნილიყო, „პომონა“ არანაკლებ აღშფოთებას გამოიწვევდა როგორც თავის დროზე ორნანელი ოსტატის „მოზანავე ქალებს“ ხვდა. ადამიანის სიმაღლესთან გათანაბრებული მონუმენტი „პომონა“ ანტიკური ნაყოფიერების ქალღმერთს წარმოგვიდგენს. ამას მიაწინებს ორი მწიფე ნაყოფი, ქალს რომ ხელთ უპყრია, ისევე, როგორც ანტიკური ქანდაკება, პომონა ფრონტალურად დგას, მაგრამ ანტიკურ ხანაში იგი ქალღმერთის სახეს წარმოადგენდა, მაიოლის ქმნილება კი ტრადიციულ, მშვიდ პოზას ინარჩუნებს, თუმც კი ეს პოზა არაფრით არ არის მოტივირებული, გაწვდილი ხელები არაფერს გამოხატავს. იგი მეტისმეტად ცოცხალი და ხორციელია საიმისოდ, რომ დეკორატიული დანართი იყოს ჭრილისა, სადაც ადგილი აქვს მიჩენილი, მაგრამ არც ისე თავისუფალია მოძრაობაში რომ კედელს გამოეყოს. არსებითად, მასშიც იგრძნობა ის დაძაბულობა, სეზანის ძეგლის ფიგურას რომ ახასიათებს. ვერც ამ ქანდაკებაში შეძლო მოქანდაკემ მიეღწია ისეთი გულწრფელობისათვის, როგორც მცირე პლასტიკაში.

სირთულეთა გადასალახავად მაიოლი არცთუ იშვიათად უხამებს სილამაზის კლასიკურ იდეალებს ჟანრულ მოტივებს, შიშველი „ვენერა“ ანტიკურ ქალღმერთს ჩამოჰკავს. მაგრამ მის კისერს მივივ ამკობს. ამ ნამუშევარში მაიოლი თავისი მცირე ქანდაკების პრობლემებს მიუახლოვდა. უბრალო, თითქოს შენელებული მოძრაობა ხელებისა, მძივებს რომ მარცვლავს, აღსავსეა ღრმა ემოციურობით, რასაც მცირე პლასტიკაში ვერ გამოხატავს.

დიდი ქანდაკების სფეროში მაიოლის თვალსაჩინო წარმატებებიც განჩნია. იგი ქალის შიშველ სხეულში აღმართულ ერთ დიდებულ მუხტს, რასაც ვერ შეხვდებით ვერცერთ ანტიკურ ოსტატთან. რევოლუციონერ ბლანკის ძეგლში მძაფრი მოძრაობა და ფართო ნაბიჯი ქალისა ვაჟკაცურ შემართებას ცხადყოფს და სახის დაძაბულ მიზანსწრაფულ გამოძეტყველებას ეხამება.

მაიოლის არანაკლებ შთამბეჭდავი მონუმენტური ქმნილებაა „ფიქრი“. მხატვარმა აქ განსაკუთრებით რთული ამოცანა დაისახა — ისე აეგო ფიგურა, რომ პოზა მდგრადი ყოფილიყო; რომ ქანდაკების ყოველ ნაკვთს ფიქრში ჩაძირული ადამიანის გრძნობები და განცდები აესახა. მარჯვენა ხელი სხეულის საყრდენია და თვალნათლივ გადმოსცემს ფიზიკურ ძალისხმევას. იდაყვში მოხრილი მარცხენა და ნაღვლიანად დახრილი თავი კი პირველყოვლისა საერთო აზრს გამოხატავს. მოხრილი მარჯვენა ფეხი, როგორც მეორე პოსტამენტი, ფიგურას სივრცეში კრავს. მარცხენა ფეხი ამყარებს უკანა სივრცეს, მაგრამ როგორც საყრდენი, წონასწორობაშია მოხრილ ხელთან.

მაიოლმა ამ ქანდაკებაში შექმნა სახე, რომელშიც ყოველი ნაწილი მთლიანთან არის კავშირში და ამასთან ერთად მას რაღაც ახალიც შეაქვს დახასიათებაში. მშვიდი პოზა აღსავსეა შინაგანი მოძრაობით, ფიქრიანობა შერწყმულია ძალასა და ძლიერებასთან. მაიოლმა ფიგურა ჩაკეტილ ფორმაში ჩაწერა და ხაზობრივ რიტმში მოაქცია, მაგრამ ეს ჩაკეტილი სილუეტი ფიგურას არ ბოჭავს; იგი ბუნებრივი მოძრაობისაგან ამოიზრდება, იმ ფიქრებიდან, რომელიც მას მიქელანჯელოს „ღამის“ დიდებულ ნაღვლიანობასთან აახლოებს.

წერილები თარგმნილია შემოკლებით.

(შთარგმნ.)



1996 წლის 11 მაისს გარდაიცვალა გამოჩენილი ქართველი რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი. უზომოა ქართული თეატრალური საზოგადოების მწუხარება. რეჟისორის პირველი წიგნები ჩვენს ქურნალში იბეჭდებოდა. უკანასკნელად „ალუბლის ბალის“ ჩანაფიქრი დავებეჭდეთ. ჩვენ თავს ვარიდებთ იმ მწუხარების გამოტქმას, რაც უსასრულოდ შეიძლება გაგრძელდეს და ვბეჭდავთ ჯერ კიდევ გამოუქვეყნებელი მასალების ნაწყვეტებს მიხეილ თუმანიშვილის ბოლო წლების სარეპეტიციო დღიურებიდან.

(რედ.)

## სულ რაღაცას ველოდები...

დღეს, ჩვენ უფრო „თანამედროვე“ თეატრისაკენ მივდივართ. თანამედროვე თეატრს ცუდი გაგებით ვგულისხმობ, მოდით წავიღეთ ძველი თეატრისაკენ... ჩვენ გავიარეთ და დავამთავრეთ გარკვეული ეტაპი, ახლა კვლავ დადგა ძველ ფორმებთან დაბრუნების დრო. ადრეულ წლებში მე თავად ვანგრევდი ამ ძველს. რამდენი მლანძღეს ამის გამო, თუნდაც ფარდა რომ არ მქონდა სპექტაკლებში, მაგრამ ახლა ფარდა უნდა იყოს. ოღონდ ჩვეულებრივ ფარდაზე კი არ არის ლაპარაკი. ყველა თეატრს ქონდა ფარდა, ყველა სპექტაკლს ქონდა ფარდა... თავისი ფარდა. ერთი ფარდა, მეორე, მესამე... ფოჩებით თუ უფოჩოდ? ეს გახლდათ მდიდარი თეატრი, მდიდრული თეატრი. მაყურებელს უნდა ვაჩვენოთ, რომ არსებობს ნამდვილი ზღაპარი, არსებობს სიღამაზე, არსებობს არაჩვეულებრივი მელოდიები და არა სქემები, სქემები, სქემები... და მერე იცი რა, რეჟისურის ყველა კროსვორდი გახსნილია, გაშიფრულია. ჩვენ უკვე ყველაფერი ვიცით...

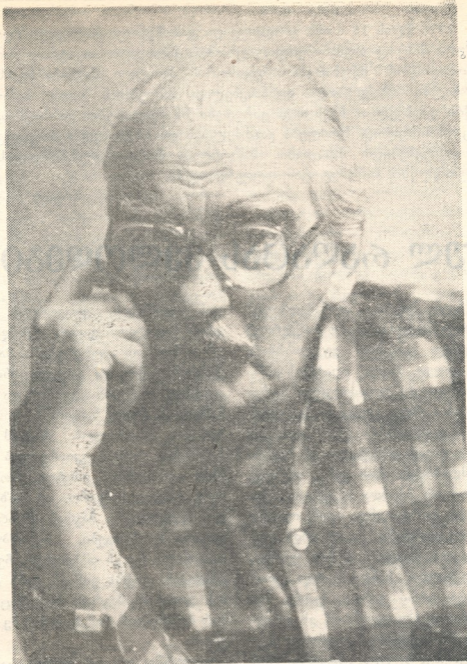
იცი რა! ჩვენ, ადამიანები... ჩვენ კი არა ის ადამიანი, ვინც უსაზღვროდ გატაცებულია თავის საქმით, რაღაცნაირი გიჟია. აბა რიხტერი გიჟი არ არის, აბა რა არის? ან უკრავს, ან ხატავს. ე. ი. სულ გამუდმებით სხვა სამყაროში ცხოვრობს, გიჟია აბა რა არის...

თან საუბრისას, ყოველთვის მომეყავს ერთი მაგალითი. გოიას აქვს დახატული ერთი სურათი „დახვრეტა“... მაგრამ ვინ უყურებს იმას, იქ კარგები არიან, თუ ცუდები. მე გოიას უყურებ და ვგრძნობ სამყაროს, მთელ სამყაროს, თითქოს სახარებას ვკითხულობ. რატომ მიყვარს სახარება, რატომ ვკითხულობ სხვადასხვა ვერსიებში? იმიტომ, რომ სამყაროა, ცალკე სამყარო. იქ დახუსტებულია ყველაფერი, მაგრამ არ არის პირდაპირი ღოზუნგები. იქ იმპულსების თაიგულია და ეს იმპულსები ჩემზე მოქმედებენ. ფიქრს ვიწყებ, ჩემს ცხოვრებას ვადარებ. მაგრამ, როდესაც პირდაპირ მეუბნებიან რამეს, მაშინ მე არ ვფიქრობ.

თეატრში თუ არ მოხდა სასწაული, თუ არ ხდება სასწაული და მხოლოდ გონებით ვიფიქრეთ, მაშინ არ გამოვა არაფერი. არ ვიცი, ალბათ, ასაკის ბრალია. „ძველი“ თეატრისაკენ კი არა, ლამაზი... ლამაზი ცუდი სიტყვაა, მოკლედ, თეატრალური თეატრი უნდა იყოს...

მე არ მინდა ცუდი სიტყვების თქმა — მოკლედ, პროფესიაზე გელაპარაკებით. როდესაც თამაშობთ სცენას, გართული უნდა იყოთ პარტნიორით და არა სიტყვებით. როდესაც პიესაზე მუშაობას იწყებთ, იფიქრეთ გარდასახვაზე. ერთი და იგივე ხერხებს ნუ გაიმეორებთ. ყველას ეხება, ყველას. დაახლოებით თამაში არ შეიძლება. ყველას აქვს თავისი დედაზ-

მე, ჩემს რეჟისორებთან, სტუდენტებ-



რი. გენიალური სიტყვაა ღელაზრი. მე შეჩვენება, რომ თქვენ განწყობილებას თამაშობთ, ეს ცუდი გემოვნებაა. ყველა როლს განუთარებაში უნდა ხელავდე.

მე არ მჭირდება გენიოსების გამოსვლა, ჩემზე გენიოსი ხომ არა ხარ! აი, რამდენი გენიოსი ზის რვეულებით ხელში. საქმე არ გიყვართ. იმის მოთხოვნილება უნდა გქონდეთ — მოვკვდები და მაინც გავაკეთებო.

კაცი ეარშიყება ქალს, მისი სიყვარულით კვდება. ბოლოს საწადელს მიადწევს, აკოცებს, ხელსაც მოაწერს, მერე ფიქრობს წავიდეს საბილიარდოში ან კიდევ სადღაც. თეატრისადმი სიყვარული მარადიულია, ეს მუდმივი შეყვა-

რებაა. თუ ეს მოთხოვნილება არა გაქვს... ჩემთვის, მაგალითად სულ ერთია, მე მაინც მრჩება საყვარელი საქმე და იმ საქმეს გავაკეთებ... როდესაც არტისტი ან რეჟისორი ფიქრობს, რომ მე ყველაფერი გავაკეთე, ცუდდაა საქმე. ის ყოველთვის მიდის სხვისას და თეატრი კი ვერ იტანს მოღალატეებს.

სტურუამ ისწავლა კანონები, მერე დაარღვია ჩემი კანონები. მაგრამ ყველაფერი ღირდა იმად, რომ დაედგა თავისი შემოქმედების გვირგვინი „კაკასიურა ცარცის წრე“, რომელიც ყველაზე მაღლა დგას, ის ბრეხტზე უკეთესია... და ყველა მის სპექტაკლებზე უკეთესი.



როდესაც ინსტიტუტში არავის არ უნდა სწავლა, ეს არ არის ტრაგედია. მე ბუფეტში ვერ შევდივარ, მეშინია, უხეშობის მეშინია. აი, გუშინ ყავის დალევა მინდოდა და შევედი... ვხედავ, ბიჭები მაგიდას უსხედან. მაგიდაზე ზის ერთი გოგო და სივარეტს ეწევა. ეს გოგო თავს კარგად გრძნობდა. შენ გგონია, რომ მე რამე ვთქვი?.. არა, მე გავიარე, ვითომც არაფერი. შექმეშინდა... ინსტიტუტში, ტაძარი ინგრევა...

ახლანდელ პატრიოტებს, განათლებულებსა და იმდროინდელებს შორის დიდი განსხვავებაა. ძველი ჟურნალები რომ აიღო, მიხედები, რომ ის ხალხი უფრო ამძლავლებული იყო. უყვარდათ ყვავილები, მზე. ახლა ყვავილი არავის არ უნდა, ახლა ლოჯებს აშენებენ.

გუშინ, ინსტიტუტიდან მოვდიოდი. ოპერას ჩაუვარე, ვხედავ, უამრავი ხალხია. ყველა სხვადასხვას გაჰყვირის. მანქანები ჩერდებიან... აქეთ-იქით ატრიალებენ. იწყება უწესრიგობა. ამ დროს მე არ ვიცი რა ვქნა. შიში, მომავლის შიში მაწუხებს. გაეჩუმდით, აღარ ვმღერივართ. ნატურმორტიტ ტეკობა არ გსიამოვნებს. ყურადღება სხვაგანაა. ის ღამაზი, რაც მქონდა, დაკარგე. სულ რაღაცას ველოდები...

არიან ადამიანები, რომლებიც ყველაფერს აგვიხსნიან. სასწაული არ არის ბაუშის დაბადება? პირველად რომ იყვირებს, ეს ხომ სასწაულია! შენ როკ დამიწყო ახსნა ეს როგორ ხდება, ყველაფერი პროზაული გახდება... გუშინ ვინერეიულე. სტუდენტ-რეჟისორებთან ვმუშაობდი და ვფიქრობდი, რატომ ვკარგავ დროს. საერთოდ არ ავიყვან ჯგუფს! ან მხოლოდ ნიჭიერთან ვიმუშავებ... ვუყურებდი ტელევიზორს, ვუყურებდი და ვიგრძენი, რომ ვერაფერს ვერ აღვიქვამ. ამ დროს მოვიდა ნინო, უცებ მაკოცა და გაიქცა. ნინო კი არ არის ძალა, არამედ საოცარია ის ძალა, რამაც

ეს გააკეთებინა. ეს განა სასწაული არ არის? ეს ფაქტიურად რეჟისორების რეჟისურა და თქვენ ხართ ამ რეჟისურის მსახურები.

სახლში თუ გაქვთ ჯოტო, გადახედეთ. აი მაგალითად, მათე ზის და წერს ახალ ალტემას. აი, ვთქვათ მე ახლა ვზივარ როგორც მათე, აბა მოდი და უყურე იმას, რასაც ვწერ, ოღონდ ისე დაჯექი, რომ მე შენი ყოფნა ვიგრძნო. გრძნობ რა უდიდესი რამ იწერება აქ, შეიძლება შენ ისე იჯდე, რომ არც უყურებდე მათეს. აბა სამელნე დაიჭირე. ჩვენ ფაქტიურად ერთად ვწერთ. აი, ნახეთ ეს რეპროდუქცია სახლში... არა გაქვთ? ეს ხომ ბედნიერებაა, როცა ზეპირად იცი ყველაფერი. რა ბედნიერებაა, როცა კაცი შიგ სურათში „შევა“ და აღმოაჩენს არაჩვეულებრივ სამყაროს. ფიროსმანი არა გაქვთ სახლში? ყოველ დღე აიდე, გადაფურცლე და უყურე. უყურე ნახევარი საათი. არა, ჯერ ოცი წუთი ან ხუთი, ან სამი... დაჯექი და უყურე.

ხელოვნებაზე არ შეიძლება ზოგადი ლაპარაკი. გუდიაშვილზე გელაპარაკები და მე კონკრეტულს ვგულისხმობ. შედო სურათში, ჩაჯექი ფაეტონში და წადი სადმე. ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებში უნდა მონახო ის საიდუმლოება, რომელსაც შენ საქმეში გამოიყენებ. მანეს ოლიმპია თუ გახსოვთ... ისეთი ქალი რომ შეგზვდეს, ხომ დაიღუპები. ისე მიყურებს, მეშინია. აი, თუნდაც „სიქსტის მადონა“ გახსოვთ?... ბარბარა აქეთ, სიქსტი იქით, მადონა მოდის... გარშემო უამრავი კუბიდრია, მთელი ძალა მის მხარეზეა. აი ეს ძალა უნდა „დაიჭიროთ“. მოყავს ბავშვი, მადონას თვალებში გრძნობ, რომ მისი პირმშო განწირულია, მსხვერპლია. აი, ეს ძალა უნდა დაიჭირო... თქვენ სცენაზე აღელვებული გამოხვალთ, იმიტომ რომ დარბაზში მაყურებელი იქნება. სტრავენსკი წერს, არ არის საჭირო აღელვება, დაწყნარდით, დაწყნარდითო. — ეს იმიტომ რომ თვითონ იყო აფეთქებული, იწვოდა. გასაგებია? ეს გენიოსებს ახასიათებთ.

# კიდეზ ორი ფილმი ომზე

თენგიზ გოშაქა

**ისტორიული** მნიშვნელობის სოციალურ-პოლიტიკური ჯგუფი, რომელიც სახელმწიფოებრივად კარგად ორგანიზებული ქვეყნის სათავეში მოექცა, ეპოქის სულს წარმოშობს!

რომელი ეპოქის რომელი სული წარმოშვა ჰიტლერიზმის მიერ დარაზმულმა ნაციონალ-სოციალისტურმა პარტიამ უკვე ვაგლვასული ტოტალიტარული ტიპის იმპერიის პრინციპები რომ აირჩია სახელმწიფო მართვის საყრდენ წერტილად და რატომ ირწმუნა ამ უდიდესი შესაძლებლობების მქონე ქვეყანამ ერის დაწინაურების ძალა ტექტონურ ორდენში? იმიტომ ხომ არა, რომ პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ, ისტორიის მიერ დაუნდობლად გარიყულსა და მრავალ ნაწილად დაყოფილს, ლოთარინგიის დათმობა მოუხდა საფრანგეთის სასარგებლოდ, პოზნანისა პოლონეთის სასარგებლოდ, მალმედისა და ეპინის ოლქებისა ბელგიის სასარგებლოდ და ა. შ. და ა. შ. ხოლო ის საზღვრები და ფარგლები, რომელშიაც დარჩა დამარცხებული გერმანია, მის სახელმწიფოებრივ ინტერესებს არაფრითა და ვერაფრით ვერ პასუხობდა, რამეთუ მსოფლიო საზოგადოებრიობაში წამყვანი პოზიციების დასაკავებლად დიდი სივრცეებიცაა საჭირო, მით უფრო მაშინ, როცა ადამიანთა საზოგადოება ურთულესი სოციალური და პოლიტიკური ხასიათის პრობლემების წინაშე აღმოჩნდა. ხალხები კი — ზოგი მათგანი სულაც ბედის ანაბრად მიტოვებულნი, ხან ბუნებრივად წარმოშობილ ჯებირს აწყდება, ხანაც გაიძვერა პოლიტიკოსების მიერ ხელოვნურად შექმნილ ზღუდეებს.

ისტორიის მიერ გარიყული და განსაცდელში ჩავარდნილი, ისტერიამდე მისული და ერთდროულად მარჯვე პროპაგანდით გაბრუებული გერმანელი ხალხი იმ წინამძღოლს მოითხოვს, სიდეუზჭირისგან რომ იხსნის მას. და ყოველივე ეს ხდება იმ გარდამტეხ პერიოდში, როცა ადამიანთა საზოგადოება უდიდესი სახეცვლილებების წინაშე დგას, როცა ავტორიტარიზმი, როგორც სახელმწიფოს მართვის აგრეგატი დაემო და დემოკრატიული განვითარების გზას დაადგა ინდუსტრიალიზაციის გზით. არადა ოდიოვან მომდინარე მესიანიზმი, ძვალსა და რბილში რომ აქვს გამყდარი, სულსა და გონებას უღრღნის, ძალუმად მოითხოვს მისგან ახალი წესრიგის დამყარებას. და ეს წესრიგი საყოველთაო უნ-

და იყოს, რამეთუ არიული რასის მიერ შემუშავებული ყველა ნორმა შუქის მომ-  
ფენი იქნება ყველასთვის, ვინც კი თანამედროვე ცივილიზაციას უნდა ეზიაროს.

მესიანიზმი კი, მსოფლიოს ხალხებისთვის ახალი ტიპის მესიანიზმი, უკვე  
ინდუსტრიალიზაციის გზაზე შემდგარ სამყაროში ახლად იწყებს თავისი მისი-  
ის აღსრულებას საზოგადოების ფაშიზაციის გზით.

ფაშიზტური სამყარო ნათლად ხედავს საწადელის მიღწევა მხოლოდ და  
მხოლოდ მილიტარიზაციის მეშვეობით არის შესაძლებელი და ისტორიის მიერ  
გარიყულ-დაქუცმაცებული სახელმწიფოს სათავეში რომ მოექცა, მძიმე გამოც-  
დის პირისპირ მდგომი, პროპაგანდით იწყებს თავისი ხალხის გახელებას, პრო-  
პაგანდის საგანი კი დაქუცმაცებულ-დანაწევრებული გერმანიის გამძლიანებაა.  
სილეზია, პოზნანი, ლოთარინია, სხვა ოლქები და მხარეები, რომლებიც ჩამოს-  
ცილდა ან ჩამოაცილეს გერმანიას, კვლავ გერმანიის შემადგენლობაში უნდა  
დაბრუნდეს, უნდა დაიარღვეს გაბსბურგების გერმანულენოვანი ავსტრიაც და ხე-  
ლოვნურად შექმნილ ავსტრო-უნგრეთის იმპერიაში გერმანული სული გაბატონ-  
დეს, მითუმეტეს, რომ ამ ქვეყნის წამყვან ნაწილს (სამხედრო უწყება, დაბლო-  
მატია, მეცნიერება, კულტურა) გერმანული წარმოშობის ადამიანები ხელმძღვა-  
ნელობენ, გერმანელები კი ხელმძღვანელობენ, მაგრამ გერმანული სული აქ არ  
ტრიალებს, რადგან მძლავრი ჯგუფები: ჩეხებისა, პოლონელებისა, სერბებისა,  
ხორვატებისა, უნგრელებისა ბუდაპეშტისკენ უფრო იხრებიან. და რადგან იხრე-  
ბიან, ნაცისტურმა ბერლინმაც მიხნად დაისახა ამ ქვეყნის გერმანიზაცია.

პიტლერული გერმანია მაჟინოს ხაზს გადადის ბელგიის შემოვლით, იპყ-  
რობს საფრანგეთს, ლაშქრავს ბრიტანეთის საზღვაო საზღვრებს, მუსოლინთან  
შეთანხმებით იტალიაში შედის, იპყრობს აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებს და  
საბჭოთა კავშირის საზღვრებთან ჩერდება, ჩერდება და ირინდება, მაგრამ ამ  
ამოუცნობ გარინდებაში, განგაში იგრძნობა, რამეთუ ყველას ესმის, კონფლიქ-  
ტი ორ უმძლავრეს ქვეყანას შორის ზოგადკაცობრიულ ხანძარში გადაიზრდება,  
რომელიც განურჩევლად დაფერფლავს დიდსა თუ მცირეს.

ვერ გრძნობენ მოახლოებულ, ან უკვე კარს მომდგარ განგაშს მხოლოდ ბო-  
რისი და ვერონიკა (მსახიობები: ალექსეი ბატალოვი და ტატიანა სამოილოვა)  
უდარდელად რომ გაატარეს მთელი დამე მოსკოვის უკაცრიელ ქუჩებში სეირ-  
ნობით, თავზე რომ დაათენდათ და გარიჟრაჟის დადგომა არ უგრძნობიათ. შეყ-  
ვარებული ახალგაზრდები სარწყავმა მანქანამ კიდევ გაშხეფა, მაგრამ არც ეს  
გაწუწავა ჩაუგდიათ რაიმედ ყმაწვილებს, მათ მხოლოდ ერთმანეთი ახსოვდათ იმ  
ბედნიერების ჟამს, როცა სიყვარული ეწვიათ, გრძნობა, რომელიც ფარავს ყო-  
ველთა ყოველს, გრძნობა, რომელიც მოახლოებული ზიფათის დანახვის უნარ-  
საც კი აჩლუნგებს, არადა ამ დღეს, 1941 წლის 22 ივნისის გამთენიის საბედის-  
წერო ჟამს უკვე ქუხან ქვემეხები საბჭოთა კავშირის დასავლეთის საზღვრებზე,  
უკვე არის მსხვერპლი იმ ავკაცობისა დედამიწას რომ მოედება მეორე მსოფ-  
ლიო ომის სახელწოდებით, ომისა, მრავალ კერას რომ დააქვევს, ჩანასახშივე  
რომ მოსპობს ჯერ არ შემდგარ ქორწინებებს, იმ ქორწინებასაც ჩაკლავს, რომ-  
ლისთვისაც ემზადებოდნენ ვიქტორ როზოვისა და მიხეილ კალატოზოვის (კა-  
ლატოზიშვილის) ფილმის, „მიფრინავენ წეროების“ გმირები — ბორისი და ვე-  
რონიკა.

მიაცილა ბორისმა საპატარძლო სახლამდე და შინისკენ გასწია, ბინაში  
„ჩუმაღ შეიპარა“, რათა მშობლებს არ გაღვიძებოდა, საწოლზე მიწვა და უდარ-

დელ ძილს მიეცა, უდარდელი ყმაწვილი. დღის 12 საათზე კი ლევიტანის ხმაძ  
ომის დაწყება ამცნო ქვეყანას.

დაიწყო ომი, რის მსგავსსაც კაცობრიობა მანამდე არ შესწრებია. დაიწყო  
ომი ბორის ბოროზდინისთვის, ვერონიკასთვის, ყველა პატიოსანი ადამიანის-  
თვის, არ დაწყებულა იგი მარკისთვის — (მსახიობი ა. შვორინი). ბორისის ბი-  
ძაშვილისთვის, ვინც ბიძის სახლში ცხოვრობს და მის ზურგსაა ამოფარე-  
ბული.

ბორისი, კარს მომდგარი განსაცდელით ნადრევად დაბრძენებული ახალ-  
გაზრდა კაცი, ფრონტზე მიდის. შეკრების პუნქტზე წასვლის წინ იგი ვერონი-  
კას დაბადების დღის აღსანიშნავ საჩუქარსა და ბარათს მარკს უტოვებს, ვერო-  
ნიკასთვის გადასაცემად.

ვინღა არ არის შეკრების პუნქტზე, ვინღა არ აცილებს ფრონტზე წამსვ-  
ლელთ: მშობლები, ახალგაზრდა ცოლები მცირეწლოვანი შვილებით, დები თუ  
საცოლეები, ა. შ. და ა. შ. არ არის მხოლოდ ვერონიკა, ბორისისთვის მხოლოდ  
ვერონიკა არ არის, რამეთუ ფილმის ავტორები სწორედ იმას მიგვანიშნებენ,  
რომ გაწყდა მომავლის ძაფი, რომ ბოროტებამ ჩანასახშივე მოსპო ოჯახის სა-  
წყისი.

მეთაურის ბრძანებით: „ნაბიჯით იარ!“ ფრონტზე წამსვლელთა კოლონა  
დაიძრა, ქალი კი მაინც არ ჩანს.

მიდის ბორისი, გული მისი კი ვერონიკასთან რჩება...

და აი გამოჩნდა საცოლეც, იგი გაჭირვებით მიარღვევს მჭიდროდ შეგრო-  
ვილ ხალხის ჯგუფს, მიდის მესერის გასწვრივ, მესერისა, შეყვარებულებს რომ  
აცვლკეებს ერთმანეთს. ქალს მხოლოდ მზერით შეუძლია გააცილოს ფრონტზე  
მიმავალი საქმრო, რამეთუ ლითონის ცივი მესერი დგას მათ შორის. ვერონიკა  
სახით ეკვრის რკინას და არ იცის დაუბრუნდება საქმრო თუ დაიმარხება იგი  
საძმო საფლავში, ან იქნებ მისი ცხედარი დარჩება ყვაეების საკორტნად სად-  
ღაც ტყეში, მინდორში.

ფილმის ავტორები მსხვილი ხელით აჩვენებენ ლითონს აკრულ ვერონი-  
კას, მესერს, ორად რომ ყოფს სევედიან სახეს. და ახლა, ფილმის ამ მონაკვეთ-  
ში მაყურებლისთვის გაუგებარია რისთვის დასჭირდათ ავტორებს ომით ბედ-  
დამსხვერუელი ქალის ორად გაყოფილი სახე. იმიტომ ზომ არა — ებადება კი-  
თხვა მაყურებელს, რომ მათ დასაწყისშივე გაესვათ ხაზი ბოროტებისთვის.

დაირღვა უქომაგოდ დარჩენილი ვერონიკას მთლიანობა, ადამიანისა, ვისაც  
საჰაერო თავდასხმის შედეგად საყუდარიც დაეზრა, დედ-მამა კი ნანგრევებმა  
მოიტანა. საათი კი ამ დროს — სასწაულის ძალით გადარჩენილი ჟამის ამთვ-  
ლელი მანქანა, ძრწოლის მომგვრელი დარტყმებით ვერონიკას აწმყოსა თუ მო-  
მავლის ჟამს ითვლის...

ფიოდორ ივანოვიჩ ბოროზდინი (მსახიობი ვ. მერკურიევი) თავშესაფარს  
აძლევს სარძლოს საკუთარ ბინაში, იმ კუთხეს ბორისს რომ უკავია მამის სახ-  
ლში, მარკს კი თხოვნით მიმართავს ზრუნვა არ მოაკლოს უსახლკაროდ დარ-  
ჩენილ, დაობლებულ სარძლოს, მაგრამ მარკი უზნეო კაცია, ნაცვლად იმისა,  
რომ სარძლოსთვის მართლაც ღირსეული პატრონობა გაეწია — ამის შესხენე-  
ბა კი არც იყო საჭირო, უქომაგოდ დარჩენილი ქალის სულს მოეპატრონა.

ბორისი კი იმ დროს, როცა მარკი სიყვარულს უხსნის ვერონიკას და ერთ-  
დროულად როიალზე მაჭორულ ნაწარმოებს ასრულებს, დაჭაობებულ ტყეში  
მიაბიჯებს, რათა გააღწიოს სამშვიდობოს. ბორისის შემზარავი გამომეტყველე-  
ბა ამ კადრებში წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს, ფილმის ეს მონაკვეთი  
მსახიობმა უჩვეულო ოსტატობით ითამაშა, თუმცაღა სხვა მონაკვეთებშიაც უტ-  
ყუარია მისი ოსტატობა.

ჭურვები მხოლოდ ფრონტზე როდი სკდებიან, ქალაქშიაც სკდებიან ჭურ-  
ვები. ვასკდა ჭურვი ბოროზდინების სახლის სიახლოვეს და აფეთქების ტალ-  
ღამ სარკმლის მინები ამოჰყარა. მარკმა ხელში აიტაცა ვერონიკა.

საქართველო  
გენერალთა

მიჰყავს უზნეო კაცს თავისი მსხვერპლი და დააბიჯებს მინის ნამსხვრე-  
ვებზე, ნამსხვრევებზე დაწოლის ძალით შემზარავად რომ დრჭიალებენ ფეხქვეშ.

ტყვიები სტყვენენ, წვიან. გაიწვილა კიდევ ერთმა ტყვიამ, ბორისისთვის  
ბედით განკუთვნილმა ტყვიამ და იგი განგმირული ძალა იყურება, თითქოს  
ზეცას სთხოვს ძალებს, ფეხზე დგომის საშუალებას რომ მისცემენ მას, მაგ-  
რამ ძალა არ არის და არა. არცის ხეების კენწეროები კი ტრიალებენ, თავბრუდამ-  
ხვევად ტრიალებენ, და ამ ტრიალში ბორისი ვერონიკას სახლის კიბეს ხედავს,  
სახლისა, რომელიც აღარ არის, მაგრამ ბორისისთვის იგი მაინც არის.

იღება კარი და ბინიდან საქორწინო კაბაში გამოწყობილი ვერონიკა გა-  
მოდის...

რეჟისორი მიხეილ კალატოზოვი და ოპერატორი სერგეი ურუსევსკი ჩა-  
მუქებული შუქრდილების გამოყენებით (მარკის და ვერონიკას სცენა) თუ პირ-  
იქით, თვალისმომჭრელი, ასხლეტილი სხვიის (ბორისის სიკვდილის სცენა)  
დამრეცი რაკურსის გამოყენებით მაქსიმალურად ძაბავენ ვითარებას. რა შეიძ-  
ლება იყოს უფრო შემზარავი, ვიდრე სიკვდილი კაცისა, რომელიც მრისხანე  
ძალას შეეჭიდა და ვისი სპეტაკი სიყვარულიც ხელყო უზნეო კაცმა — მარკმა!

აქ ავტორების ნიჭი და ოსტატობა იმ სიმაღლეზე ადის, საიდანაც თავის  
დაღწევა მაყურებლისთვის ძნელზე ძნელია.

აქ კიდევ ერთხელაა წამოწეული წინა პლანზე თავისუფალი სულის პრობ-  
ლემა, რამეთუ უნიტარული რეჟიმი არ ცნობს თავისუფლების სიღრმეს, სულს  
ადამიანისა, არსი ადამიანისა ერთიანადაა დამორჩილებული იმ ძალას, რომელ-  
მაც მოქალაქეთა ტოტალური მობილიზაციის მეშვეობით ადამიანი სრულ და  
უპირობო მორჩილებაში აიყვანა, ნივთად, მატერიალურ ქვეული სული იმ საზოგა-  
დოების გამგებლობაში აიყვანა, რომელმაც ერთიანად ჩაკლა ინდივიდუმი, მისი  
პიროვნული თუ მოქალაქეობრივი ინტერესები, თუნდაც ეს ინტერესები ქვეყ-  
ნის დაცვის საკითხს ეხებოდეს, თუნდაც ეს ინტერესები პიროვნული სიყვარუ-  
ლის საკითხს ეხებოდეს. ეს რაღა თქმა უნდა დაცემული სამყაროს ნიშანთვისე-  
ბაა, იმ სამყაროსი, საზოგადოების დეჰუმანიზაციის გზას რომ დადგა.

ზნეობა, ზნეობრიობა!...

სახელმწიფოებრივი წყობის საფუძველთა საფუძვლის მორალურ-ნებელო-  
ბითი საყრდენი თუ ვერ აღწევს ზოგადკაცობრიული ნორმების სიმაღლეს, თუ  
მასში დადებითი საწყისი პასიურია და ავი მთავრობს კეთილზე, გზა ასეთი სა-  
ხელმწიფოებრივი წყობისა მერყევია, სულიც უძლური, რამეთუ იგი დეფორმი-  
რებული სახითაა წარმდგარი ისტორიის წინაშე, შემოქმედებითი ნება მასში  
მოდუნებულია, მასში მხოლოდ დამაქცევარი დომინირებს, რის გამოც მკაც-  
რად ისჯება ისტორიისვე მიერ, რამეთუ მომავალი ბოროტს არ გააჩნია. აქ ძა-  
ლაუნებურად თავს გახსენებს ძველთაგან ნათქვამი ქართული სიბრძნე:

„წუთისოფელი ასეა,  
დღეს დამე უთენებია,  
რაც მტრობას დაუქცევია,  
სიყვარულს უშენებია“...

და რადგან კეთილი საწყისი არ არსებობს უნიტარული სახელმწიფოს ბუ-  
ნებაში, არადა იგი პრეტენზიას აცხადებს მსოფლიო ბატონობაზე, ნება მისი კი  
დაშლილია, ისედაც ბოროტი კიდევ მეტად ბოროტდება და ძალის გამოყენებით

ცდილობს საკუთარი ნორმების დამკვიდრებას. უნებისყოფო ადამიანები კი თავის თავს უგვანო ცხოვრებას აძლევენ და მიაბიჯებენ უზნეობის გზით. ალბათ ამ აზრის გამოკვეთა სურდათ ფილმის ავტორებს, როცა ქვესკნელით მარჯვენა ძალასთან ბრძოლას თავი აარიდა მარკმა, მეტიც, ბიძაშვილის საცოლზე დაქორწინდა, არც ეს იკმარა და ვერონიკასათვის განკუთვნილი ბორისის ბარათი, სადაც ხალას გრძნობას ამჟღავნებდა ქალის მიმართ ყმაწვილი, დამალა, ქალს არ აჩვენა, ხოლო შემდგომ, როცა ფიოდორ ივანოვიჩის ჰოსპიტალი ევაკუაციაში იმყოფება და ვერონიკაც, მარკიც, ფიოდორ ივანოვიჩს მიკედლებულნი ევაკუაციაში იმყოფებიან, მარკი საეჭვო ადამიანების ჯგუფში ტრიალებს, ისეთივე დაბალი ზნეობის ადამიანების ჯგუფში, როგორიც თავადაა. და აი მარკი ერთ-ერთი ახლადშემქნილი მეგობრის დაბადების დღეს ბორისის მიერ ვერონიკასთვის ნაჩუქარ ციყვს იპარავს — არა და ეს საჩუქარი სიმბოლურიცაა, ბორისი ხომ ვერონიკას მოფერებით ციყვს (Белка) უწოდებდა. იპარავს ციყვს მარკი და იმ ახალ მეგობარს ჩუქნის, ვის დაბადების დღესაც აღნიშნავენ ეს საეჭვო ადამიანები.

ვერონიკამ გაიგო, მიხვდა, რომ მისი ციყვი მარკმა მოიპარა და სწრაფად გაემართა იქ, სადაც საქეიფოდაა წასული მარკი.

ქალი, ვისაც აჩუქა ციყვი მარკმა იმ ბარათს კითხულობს, მარკმა რომ დაუმალა ვერონიკას (ფილმის დასაწყისში). ბარათი, რომელშიაც თავის ხალას გრძნობას ამჟღავნებდა საპატარძლოს წინაშე ბორისი. კითხულობს ბარათს მარკის ახალი მეგობარი (ალბათ საყვარელი) და ვერ მიმხვდარა მის შინაარსს, ვერ მიმხვდარა თუ ვისთვისაა განკუთვნილი ეს ინტიმური წერილი.

ვერონიკა მარკს სილას აწნავს. ეს ინციდენტი ფიოდორ ივანოვიჩის ყურამდე აღწევს. და აქ ხდება ის, რაც ადრევე უნდა მომხდარიყო — აივსო კეთილშობილი ადამიანის, ფიოდორ ივანოვიჩის მოთმინების ფიალა, მან სრული კატეგორიულობით დაგმო მარკის უზნეობა, მკაცრად გაკიცხა და შინიდან დაითხოვა დაცემული ადამიანი, რომელიც ვერასოდეს ვერ იპოვნის საყუდარს კეთილშობილ საზოგადოებაში.

თუმცა მსხვერპლია უზნეობისა ვერონიკა, მაგრამ მასში მაინც ცოცხლობს კეთილი ნერგი. ვერონიკა ევაკუირებულ ჰოსპიტალში საცვლებს რეცხავს, მოდის ბორისის ამხანაგი — ვოლოდია, ეს ის ყმაწვილია, ვინც დაჭრილი ზურგით ათრია ბორისმა, ვინც ბორისის დაჭრას შეესწრო. ვოლოდია ბორისის სიკვდილს ამცნობს ვერონიკას, მაგრამ ქალს არ სჯერა ბორისის სიკვდილი, მაინც ღვივის ამ ბედდამსხვრეულ ადამიანში იმედი, თუმცაღა მიმქრალი, მაგრამ მაინც იმედი, რამეთუ თვისება, რომელსაც იმედი ეწოდება, რომელიც მუდმივი თანამგზავრია ადამიანისა, კვდება სულ ბოლოს.

გადის ხანი და მთავრდება ჯოჯოხეთური ომი, რომელმაც მრავალი და მრავალი ბორისის სიცოცხლე შეიწირა, ომი, რომელმაც მრავალი და მრავალი მარკის უზნეობას მისცა გზა.

ვერონიკას და ვოლოდიას უკვე მოსკოვში ვხვდავთ, ყირიმის დიდებულ ხილთან, იქ, სადაც ქალი ბორისს ხვდება. ეს სცენა ფაქტობრივად გაგრძელებაა იმედის თემისა.

იმედს მიჰყავს ვერონიკა რკინიგზის სადგურზეც, სადაც ეს ეს არის ჩამოდგება გამარჯვების მატარებელი, ტყვა არ არის პერონზე. დედეები, მამები, ცოლები პატარებით, საპატარძლოები, ყველა აქაა მოსული, გამარჯვებას ზეიმობს ყველა. ჩერდება გამარჯვების მატარებელი და სხვებთან ერთად გადმოდის ბორისის მეგობარიც, სტეპანი. გამარჯვებულთა შორის ბორისი არ ჩანს.

სტეპანი ვერონიკას ხვდება, ვისაც დიდი თაიგული მოუტანია, მაგრამ ვის-

თვის მოუტანია ბედამსხვერველ ახალგაზრდა ქალს ყვაილები? ქრება იმედი ვერონიკას თვალებში, იმედი სულ ბოლოს კვდება.

სტეპანი ორთქლმავალზე ადის და მგზნებარე სიტყვით მიმართავს ველურთ. გამარჯვების სიხარულით აღტკინებული სტეპანის სიტყვას ბედნიერების ცრემლით ისმენს ხალხი, ვერონიკაც ისმენს ომახიან სიტყვას, თაიგულიდან ყვაილებს აძრობს და სათითაოდ ურიგებს ადამიანებს, ვინც გამარჯვება მოიტანა. ყვაილს აწვდის ზორბა სალდათსაც, იმას, ხელში რომ აიტაცა პატარა და დაიძახა: „როგორი შვილიშვილი მყოლია“?! ყვაილი, ჯარისკაცის ნაცვლად, პატარამ ჩამოართვა ვერონიკას, სალდათი კი, მზერააპყრობილი, იძახის: „აიხედეთ, აიხედეთ, წეროებმა გადაუფრინეს მოსკოვს“!

ყველა მალლა იცქირება, მალლა იცქირებიან ვერონიკაც, ფიოდორ ივანოვიჩიც...

ცაში კი მიფრინავენ წეროები...

ასეთ პოეტურ გადაწყვეტას ფინალური სცენისა მთლიანად გამოჰყავს მაყურებელი უკვე განცდილი (მთელი ფილმის მანძილზე), მძიმე მდგომარეობიდან და საზეიმო ვითარებაში გადაჰყავს იგი. მსგავსი გადაწყვეტა სცენისა სანგვინიკური ტემპერამენტის ნორმებითაა ნაკარნახევი, ვისაც გრძნობები ჭარბად გააჩნია და ვინც იოლად აღზნებადია, მაგრამ მიმტყვებელიც. ფილმის ფინალში ავტორებმა დაივიწყეს ის უძძიმესი წარსული, რომელიც მათმა გმირებმა გაიარეს და ახლა უკვე, როცა მათი სულელები გამარჯვებას ზეიმობენ, იმასღა ფიქრობენ როგორ მოიქარვონ წარსულით გამოწვეული მძიმე სევდა, აკი ამას მიგვიანებენ ფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟიც, სტეპანი, როდესაც ორთქლმავალზე ასული, ხალხს მიმართავს სიცოცხლის დამამკვიდრებელი სიტყვებით: „გაივლის დრო და მოვიშუშებთ ჭრილობებს! გავიმარჯვეთ, დაურჩით ცოცხალნი იმისთვის, რომ ვაშენოთ მტრობით დაქცეული“...

გამოსახულება ისეთივე მნიშვნელოვანია კალატოზოვისთვის, როგორც რეჟისურა და დრამატურგია, თუ ამ ფორმულიდან გამოვალთ, სერგეი ურუსევესკი თამამად ჩაითვლება ფილმის თანაავტორად. მთელი ფილმის მანძილზე უწყველო რაკურსებისა და კონტრასტული შექნრიდლების კინემატოგრაფიული ერთესაუბრებიან მაყურებელს მ. კალატოზოვი (კალატოზიშვილი) და ს. ურუსევესკი. ასეთი ხერხის გამოყენება ალბათ იმისთვის დასჭირდათ, რათა მაყურებელი დაძაბულ მდგომარეობაში ჰყოლოდათ. დადებითი და უარყოფითი ემოციები თანაბრად მისდევენ ერთმანეთს, ხოლო ბოლოში, უკვე ფინალურ სცენებში გამოსახულება მშვიდია, ალერსის მომფენი, მონტაჟიც ასევე მშვიდი და ალერსის მომფენი განსხვავებით ფილმის შუა ნაწილისაგან, სადაც დაძაბული კადრების ინტენსიური, შოგ შემთხვევაში კი პირიქით გეგმაზომიერი ცვალებადობით ცდილობენ მაყურებლის იმ ატმოსფეროში გადაყვანას, რომელიც თავად სჭირდებათ, ან უფრო ზუსტად თუ ვიტყვით დრამატურგიული ქსოვილითაა ნაკარნახევი.

მალლა იცქირებიან ფიოდორ ივანოვიჩი, ვერონიკა...

ცაში კი მიფრინავენ წეროები...

პიროვნება სულაც არ გახლავთ ბიოლოგიური უჯრედი, იგი ის სულიერთი უჯრედი, ვინც არა მხოლოდ თავის თავს წარმოშობს, არამედ სხვასაც, ვინც ვალდებულია სიკეთეზე გავლით შექმნას ის ღირებულებანი, რომლებიც მომდევნო თაობებს გაუკვალავს ძნელად დასაძლევ ვზას, სხარტად ნათქვამ სიტყვაში: „წინა კაცი უკანა კაცის ხიდა“-ო, ძალზე მკაფიოდ რომ აისახა, და სწორედ აქ, ამ სხარტად გამოთქმულ სიტყვაში, დევს ის საიდუმლოება განკაცებულმა კაცმა ცხოვრების ჭეშმარიტებად რომ მონათლა, იმ ჭეშმარიტებად, რაც წარმოშობს პიროვნებას, თავისუფალ სულზე დაყრდნობით რომ მოიპოვებს დამოუკიდებლობას საზოგადოებაში და რისი ჩაკვლაც სახელმწიფოებრივი მან-

ქანის ამოქმედებით. სრულიად შეუძლებელია. პიროვნება ეს ის სუბიექტი ვახლავთ, რომელიც სრულიად დამოუკიდებელია ნივთიერი სამყაროსაგან, მისთვის პირველადი მხოლოდ და მხოლოდ სულიერი სამყაროა და ყოველთაა მხოლოდ სულიერ სამყაროზე გაუღიით განიხილავს, იგი თავად ირჩევს თავის თავს.

თავად აირჩია თავისი თავი კახელმა გლეხკაცმა გიორგი მახარაშვილმა, აირჩია კი ის, რაც მისი სულის თანაფარდი იყო. ვაზში იღო გიორგის, როგორც პიროვნების არსი, იმ ცოცხალ ორგანიზმში, შვილივით რომ ზრდიდა მას აქეთ, რაც დაიწყო მისი მოქალაქედ ჩამოყალიბება, შეიმეცნა ის ჭეშმარიტება, რომ ადამიანი მიზანია, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ არის საშუალება, და თუ ადამიანი მოწოდებულია, რათა შექმნას მეუფება სულიერი ღირებულებისა, კიდევ უნდა მოახდინოს თავისი თავის რეალიზაცია იმ სამყაროში, რომელიც ამ პიროვნების თანაფარდია. ვაზია გიორგი მახარაშვილის სულის გამოძახილი, ამ ცოცხალ და სათუთ ორგანიზმში, ხედავს იგი თავის თავს, იმ მიზანს, რისთვისაცაა მოსული ამქვეყნად. სხვაგვარად ვერ ახსნი იმ ღეტალს, რომელზეც ფილმის დასაწყისშივე შეაჩერეს მაყურებლის ყურადღება „ჯარისკაცის მამის“ ავტორებმა — სულიკო ჟღენტმა და რეზო ჩხეიძემ.

მიდის გიორგი მხარზე ხურჯინგადაგებული, შორეული რუსეთის ფრონტისპირა ქალაქში, სადაც დაჭრილი შვილი ეგულება. ვენახს ჩაუარა გიორგიმ და მიწაწაყრილი ვაზის ყლორტი შენიშნა, შენიშნა და შეჩერდა გლეხკაცი, არც შეეძლო არ შეჩერებულიყო, არ მიეშველებინა ხელი წაქცეული ყლორტისთვის. თითქოს განსაკუთრებული არაფერი მომხდარა, მიწა წაყვარა ყლორტს, ეგ არის და ეგ, მაგრამ კაცისთვის, ვისაც მცენარის სუნთქვა ესმის, ვინც მცენარეს ისე აღიქვამს, როგორც ცოცხალ არსებას, სწორედაც რომ მოხდა, რამეთუ წაქცეული ვაზის შველა იგივეა მისთვის, რაც დასიცხული ადამიანის დარწყულება. გიორგი ჩერდება, ყლორტს ასწორებს და გზას აგრძელებს, გზას, რომელმაც ვინ იცის რა ხნის უნახავ შვილთან უნდა მიიყვანოს. ასეთ დროს ადამიანი ალბათ მოუთმენლობის გრძნობით იქნება შეპყრობილი, ალბათ აჩქარებდა ნაბიჯს და ის ნაპერწკალი იკიაფებდა მის თვალებში, რომელსაც შვილს მიაგებებდა დანახვისთანავე, მაგრამ გიორგი არც მიიჩქარის და არც ღიმილი დასთამაშებს მის სახეს, იგი მძიმე ნაბიჯით მიიწევს, მზერა მისი კი ვაზის მწკრივებზეა შეჩერებული, თითქოს ეთხოვება მათ და ეთხოვება ისე, როგორც უსაფვარლეს არსებას, ვისი დარდიც გაჭყვება იმ დრომდე, ვიდრე არ დაბრუნდება, ვიდრე არ იხილავს ისეთსავე უვნებელსა და საღ-სალამათს, როგორიც დატოვა გამოთხოვებისას. და გიორგი მახარაშვილიც ბრწყინვალე ნიჭის მქონე მსახიობის, სერგო ზაქარაიძის მიერ განსახიერებული, მაყურებლისთვის დღემდე უცნობი პლასტიკური გამოსახვით თუ ფსიქოლოგიური განწყობით — ეს განწყობა კი მის პირქუშ გამომეტყველებაში იკითხება კვლავინდებური სიდინჯით, სიდინჯითა და ტლანქი ნაბიჯით აგრძელებს დაჭრილი შვილისკენ მიმავალ გზას, აგრძელებს მაგრამ გული მისი, გონი მისი ვენახთან რჩება, აგრძელებს გზას და გონი მისი, გული მისი დაჭრილი შვილისკენ ეზიდება.

და იყო გზა უღევი, იყო მგზავრობა ბორნით, ფეხით მგზავრობაც იყო, მგზავრობა მატარებლის საფეხურზე, ფორნით მგზავრობაც იყო, იმედიც იყო შვილის ნახვისა. იმედს მიჰყავდა გიორგი დაჭრილი ბიჭის სანახავად, ბიჭისა, ვინც თავის წილ ვალს იხდიდა კაცობრობის წინაშე. იმედს მიჰყავდა გიორგი ვაჟიშვილთან, ვინც საგვარეულო ხაზს გააგრძელებდა. თუმცაღა ავტორები გვარის გაგრძელების თაობაზე არაფერს ამბობენ ფილმში, მაგრამ თავისთავად იგულისხმება, რომ ვაჟიშვილში იმ დიადი საქმის გაგრძელებას ხედავს მამა, რაც დაენათლა თავად გიორგის მამა-პაპათავან, დაენათლა კი მიწის ძახილი



ვენახის ძალით. იმედს მიჰყავს შეილისკენ გიორგი, მაგრამ იმედი წყდება. ბიჭი  
ორნეს და კვლავ გაამწესეს შავ ძალასთან შესაჭიდებლად. დემიდოვოში  
ღვას გოდერძის ნაწილი, სულ ერთი ხელის გაწვდენაზეა გიორგის ბიჭი. გოდერძის  
ბიჭის მოთხრობა  
დაიმსხვრა იმედი ბიჭის ნახვისა, გაწბილებული ბრუნდება შინ გიორგი  
მახარაშვილი.

რკინიგზის ბაქანზე დაყუნტული, რომელიდაც სამხრეთისკენ მიმავალ მა-  
ტარებელს ელოდებოდა, როცა უცნობმა ჯარისკაცმა, ალაღმა და გულმართალ-  
მა რუსის ბიჭმა, სახელად არკადიმ, კვლავ ჩაუსახა იმედი მამის შეილთან შეხ-  
ველთან, „ცდუნა“ იგი და სამხრეთისკენ მიმავალი მატარებლის ნაცვლად დე-  
მიდოვოსკენ მიმავალ ეშელონზე დასვა, იმ დემიდოვოსკენ, სადაც იდგა გიორ-  
გის ბიჭის, გოდერძი მახარაშვილის ნაწილი.

„ჯარისკაცის მამის“ ავტორების მხატვრული გადაწყვეტა ნაწარმოებისა სრუ-  
ლიად სცილდება ტრადიციული დრამატურგიის ნორმებს, სადაც მოქმედებს  
კლასიკური სამკუთხედი, ანდა ვითარდება ინტრიგა ორი ძალის შეჯახების შე-  
დეგად და სადაც კეთილი ძალის გამარჯვებით ამკვიდრებენ ჰუმანისტურ იდე-  
ებს ავტორები. „ჯარისკაცის მამის“ ჰუმანიზმი თავად გიორგი მახარაშვილის  
სახეშია ჩადებული, თავისუფალი პიროვნების არსში, ვინც იმისთვისაა მო-  
წოდებული, რათა კაცობრივად დათრგუნოს ავი, ის ავი, ყავისფერი ჭი-  
რის სახელწოდებით რომ მოეკლინა ქვეყნიერებას, და კიდევ მის მამაშვილურ  
ზრუნვაში სხვათა მიმართ, ან პირიქით სხვებისგან ზრუნვაში მის მიმართ. სწო-  
რედ ზრუნვამ გიორგის მიმართ, მისი გასაჭირის გაგება და თანაგრძნობამ მა-  
მის მიმართ უბიძგა არკადის საქართველოში დასაბრუნებლად გამზადებული კა-  
ცი დემიდოვოსკენ შემოებრუნებინა, იქითკენ, სადაც ღვას გიორგის ბიჭი, მაგ-  
რამ ვაი რომ გოდერძი დემიდოვოში აღარ არის, დემიდოვოში ახლა ავი ძალა  
ღვას.

დემიდოვოში გიორგიმ რაღა თქმა უნდა ვერ შეაღწია, იგი საფრონტო ზო-  
ნაში მოხვდა, სადაც დააკავს და ღამის გასათევი მისცეს, დილისთვის კი უკან  
გაბრუნება უბრძანეს.

ჯოჯოხეთური ღამე ათია გიორგიმ.

გამთენიას ქოხში მყოფნი დააწიოკეს.

გარბიან უმწეო ადამიანები, ჯარისკაცები კი, მხოლოდ ავტომატებით იგე-  
რიებენ მტერს, იგერიებენ, ისე როგორც იძლევა ამის საშუალებას სუსტი ია-  
რალი.

სკდება, ფეთქდება ბომბები, ჭურვები, ცეცხლი ედება ყანას. გიორგი ყვი-  
რის: „ყანა იწვის, ხორბალს უშველეთ“!.. მაგრამ ვისა სცალია ყანისთვის, თავის  
გადარჩენაა მთავარი.

უკან იხეიენ არკადიც, გიორგიც. არკადი იჭრება.

კოლექტიური ჰიპნოზით მონუსხული ჰიტლერის არმია კი მიიწევს წინ,  
სბობს ყველაფერს, ვინც მის გზაზე აღიმართება, ისეთ შეუმჩნეველ ადამიან-  
სა კი, როგორიცაა არკადი ერშოვი.

წყალს ითხოვს დაჭრილი, ერთ ყლუბ წყალს.

გიორგი წყალს ეძებს.

ისმის ავტომატის კაკანი...

და გიორგი ჯალათური აქტის მოწმე ხდება.

ფაშისტური ავტომატის ჯერით ცხრილავს სულთმობრძავს.

და აქ ხდება გიორგი მახარაშვილის, როგორც პიროვნების სრული სახე-  
ცვლილება.

კაცი, რომელიც მთელი ცხოვრების მანძილზე ზრუნვითა და სიყვარულით  
დასტრიალებდა ვაზსა თუ რამე სხვას, ყანის დაწვა შეესწრო, ხალხის დაწი-

ოკებას შეესწრო, უმწეო და უიარაღო ხალხისა, მხვნელ-მთესველი კაცი, ვინც ცოცხალი არსების გახარებას ფიქრობდა მუდამ, კაცკვლას შეესწრო და, თანაც როგორ? წაქეცილი კაცისა, ვისაც ორიოდ წუთიც არ დაუტოვეს სულსცხანა-სატყვევებლად...

ძალუენებურად გახსენდება გიორგი მიწაწყვილი ყლორტთან, როცა მან კვლავ სიცოცხლეს, ცხოვრებას დასრულა ცოცხალი არსება — მცენარე...

მოუხეშავი კაცი, ტლანქი და ერთდროულად საოცრად ფაქიზი ბუნების მქონე, არკადის ნემოს დასწერებია. საოცარ ტრანსფორმაციას განიცდის ამ ადამიანის შინაგანი სამყარო, მაყურებლის თვალწინ იცვლება იგი.

მსხვილი ხელით აწვენებენ ავტორები გიორგის სახეს, და სერგო ზაქარიაძის მიერ შეფასებული ეს ტრაგიკული მომენტი, მისი გმირის სულის სახეცვლილებას იშვიათი მრავალფეროვნებით რომ განიცდის, გაოცებასაც გამოსახავს, სინანულსაც ბიჭის დაღუპვის გამო, ალბათ გააყვებასაც ბარბაროსული აქტით გამოწვეულს, და კიდევ ვინ იცის რას, ვინ რას უფრო ამოიკითხავს ამ უდიდესი დიაპაზონის მქონე მსახიობის თამაშში. სრულად იბყრობს სერგო ზაქარიაძის გიორგი მაყურებელს, იბყრობს ისე, რომ იგი არა თუ თანაზიარია მის მიერ გაცდილი წუთებისა, არამედ ამ გმირის ცხოვრებით იწყებს ცხოვრებას, გიორგისავით იცვლება და მასაც ის გრძნობა უნდება, რაც თავად გიორგის — იარაღს მოჰკიდოს ხელი. დღეს გიორგი სხვა ადამიანია, სხვა მოქალაქე. შეიცვალა გიორგის, როგორც მოქალაქის მისია, მისი რაობა დღეს პიროვნული თვისებების აქტიურ გამოვლინებაშია, რამეთუ მისი „მე“ ვერანაირად ვერ შეეგუება ავის მეუფებას, თვალნათლივ ხედავს ეს მაღალი ზნეობის მქონე ადამიანი, რომ ძალა, რომელმაც ყანა დაწვა, უქიმაგო ადამიანები დააწიოკა, სულთმობრძავი კაცი დაცხრილა, კაცთსიყვარულით არ დაითგურუნება. იცვლება გიორგი მახარაშვილის ზნეობრივი ნორმა, ამიერიდან იგი თავის მოქალაქეობრივ ვალს სამეურნეო იარაღში კი არა, საბრძოლო იარაღში ხედავს, მან ისევე როგორც მისმა ვაჟმა იარაღით უნდა შეუტეოს ურჩხულად მოვლენილ ძალას და კიდევაც უნდა აჯობოს, წინააღმდეგ შემთხვევაში ავი ძალა დამკვიდრდება დედამიწაზე. სწორედ ასეთ მიდგომაში — პიროვნება შედის კონფლიქტში მოვლენებთან, ხედავენ ფილმის ავტორები აზრის სიღრმესა და გმირის პერსონიფიკირების საძირკველზე აგებენ დრამატურგიული ნაწარმოების კარკასს.

გიორგი მახარაშვილის ზოგადკაცობრიული სახე ყველასათვის ერთნაირად გასაგებია. ცნობილი ინდოელი რეჟისორი და მსახიობი რაჯუ კაპური მასში საკუთარ მამას ხედავს, ფრანგები კოლა ბრუნიონს ხედავენ გიორგი მახარაშვილში, ბერძნები ბერძენ მამას, პოლონელები თავისას და ა. შ. და ა. შ.

ერთი პერსონაჟის გარშემო აზრის კონცენტრირებას ემსახურებიან ფილმის სხვა მონაწილენიც, და ეს შემთხვევითი არ უნდა იყოს. გიორგის სახემ უნდა მოახდინოს ემოციური ზეგავლენა მაყურებელზე, მისი მეშვეობით უნდა მოხდეს მამის სახის განზოგადება და მსახიობები: ვ. პრევალცევი, ა. ნაზაროვი, ა. ლეხედევი, კ. კოლოკოლცევი, ი. დროზდოვი და სხვანი, რუსული რეალისტური სკოლის საუკეთესო ტრადიციებზე რომ არიან აღზრდილნი, ისეთი დამაჯერებლობით წარმოგვიდგენენ თავის პერსონაჟებს, რომ ერთი წამითაც არ შეიძლება ეჭვის შეტანა მათ მიერ განსახიერებული გმირების სიმართლეში, ასეთი ბიჭები ყოველ გზაჯვარედინზე არიან რუსეთის ქალაქებსა თუ სოფლებში.

ფორმათა მთლიანობის ჰარმონიას ავტორები ერთი მსახიობის არსში რომ ეძებენ, ეს ალბათ იმით აიხსნება, რომ მათ პიროვნების არსზე სურთ აუდიტორიის ყურადღების გამახვილება, ალბათ ამითაა გაპირობებული არათუ მთლიანად ფილმის, არამედ ყოველი კადრის კომპოზიციის თავისებურება, რაც მაქსიმალური კომპაქტურობით და ლაკონიზმით გამოირჩევა, და ოპერატორე-

ბიც: ლევა სუსოვი, არჩილ ფილიპაშვილი, მხატვრებთან: ნიკოლოზ ყაზბეგთან და ზურაბ მემმარიაშვილთან ერთად ღირსეულად ართმევენ თავს ამ რთულად დასაძლევ ამოცანას.

ყურადღების ცენტრში პიროვნება!

პიროვნება ხომ ის არსებაა, ვისი დაუოკებელი ნებაც დაჟინებით მოითხოვს მისგან საკუთარი ძალების რეალიზაციას, ხშირ შემთხვევაში კი გმირულ გამოვლინებებსაც. ღვთაებრივმა შეგონებამ მოსთხოვა ჯორდანო ბრუნოს გამოეთქვა აზრი სამყაროთა უსასრულობის თაობაზე, თუმცადა იცოდა ინკვიზიციის კოცონს ვერ ასცდებოდა. ზნეობრიობამ მიიყვანა ცოტნე დადიანი ანისს და მტუნვარე მზის გულზე დასვა თანამზრახველთა გვერდით. ცოტნე დადიანი მონღოლთაგან შეწყალებას არ ელოდა!

მოჰკვიდა ხელი იარაღს გიორგი მახარაშვილმა და ეს მისი სულის გამოძახილი იყო.

და თუ საზოგადოებრივი ყოფიერების ესთეტიკური აღქმა შემოქმედისგან მშვენიერის ასახვას მოითხოვს, მშვენიერს ფილმის ავტორები გიორგის სულის ტრანსფორმაციაში ხედავენ. და თუ ესთეტიკა, როგორც ფილოსოფიური კატეგორია მხატვრისგან ცხოვრებისეული ტრაგიკული მოვლენების ასახვას მოითხოვს, ფილმის ავტორები გიორგი მახარაშვილის ტრაგიკულ მისი სულის სახეცვლილებაში ხედავენ — მეურნე კაცი, მიწათმოქმედი, ნაცვლად იმისა, რომ გუთანს სდიოს, იარაღს იღებს ხელში, იარაღს იღებს, მიწის ძახილი კი ესმის, მიწა უხმობს სახნავ-სათესად მეურნე კაცს. და თუ ესთეტიკა გმირული სულისკვეთების გამოვლინებას მოითხოვს, ფილმის ავტორები გიორგი მახარაშვილის გმირობას სინატიფითა და სინაზით რომ ხატავენ — დიდი ხნის წინ დაბრძნებული ბერიკაცი ახალგაზრდების გვერდით, ისეთივე შემართებით იბრძვის, როგორითაც იბრძვიან გრძნობამოჭარბებული ყმაწვილები.

და რეჟისურაც ფილმისა მთავარი გმირის ამ თვისებებზეა კონცენტრირებული.

რეკავ ჩხეიძე ფილიგრანული სინატიფით ძერწავს გიორგი მახარაშვილის ტრაგიკულ სახეს, ყურადღებას მის თანდაყოლილ იუმორზეც ამახვილებს, ამახვილებს ყურადღებას მის გლეხურ გულბრწყვილობაზეც და მთავარი მთავართა შორის — გიორგის კეთილშობილება გამოაქვს წინა პლანზე რეზო ჩხეიძეს, ეროვნული სულის თავისებურება, გენეტიკურად რომაა ჩადებული ქართველი კაცის ბუნებაში და ასე ნათლად რომ გამოისახა ქართულ სიტყვაში: „თავისუფალი“ — თავისი თავის უფალი-ო.

შვილის სიყვარულმა წაიყვანა გიორგი კახეთიდან რუსეთს, შვილს კი ვერსად შეხვდა, ვერ მოისიყვარულა ომში წასული ბიჭი, ბიჭის ნაცვლად კაცთსიძულელილს გადააწყდა სიკეთის ნერგზე აღმოცენებული კაცი და თავად გახდა მეომარი, თავად შეუტია იმ ძალას ყოველთა ყოვლის მოსასპობად რომ იყო მოვლენილი.

მიიწვევს დასავლეთისკენ გიორგი, შვილის დარდი კი არ ასვენებს. და საოცრება, რაც ხდება კიდევ ადამიანთა ცხოვრების გზაზე, გიორგის გზაზეც წარმოიშვა, შვილის ნაკვალევს წააწყდა, როდესაც გიგანტურ ხილზე გადადიოდა, კეთილის მაუწყებელ წარწერას: „გოდერძი მახარაშვილის ტანკებმა პირველმა გადაიარეს ეს ხილი“. ვაჟი ვერ ნახა გიორგიმ, მაგრამ მისმა ნაკვალევმა იმედი ჩაუსახა მამას.

გოდერძი და ვენახი, ვენახი და გოდერძი, გიორგი მახარაშვილის სული, მისი მოქალაქეობრივი სახე!

ვენახსაც გადაეყარა შორეულ კერმანიაში გიორგი, ბარაქიანს და მადლიანს, კეთილი მარჯვენით მოყვანილს, ასერიგად რომ მონატრა თავი...

შეხვდა ვაზს მევენახე კაცი, მაგრამ შეხვდა ომით გაუხეშებულ სულსაც, ვინც ვინახს ტანკით გადაუარა, ვაზის გაჯეგვა კი გიორგისთვის ცოცხალი კაცის გაჯეგვის ტოლფასი იყო.

ერთხელ კიდევ დაიკოლა გიორგის გული, კბდე ერთი დარტყმა მიიღო მისმა გონმა. გიორგი, სევდით შეპყრობილი, ნიკიფოროვს ეუბნება: „ჩემი გოდერძი ისეთი კეთილი იყო რომა“...

დაჭრილი გოდერძის სანახავად გიორგი 1942 წლის სექტემბერს წავიდა, ახლა კი 1945 წლის აპრილია, არ იქნა და ვერ შეხვდა შვილს მონატრებული მამა, ერთადერთ პირმშოს. მაგრამ მაინც შეხვდნენ ერთმანეთს მამა-შვილი ავბედით 14 აპრილს, შეხვდნენ კი უჩვეულო და უცნაურ სახლში, სახლში, რომლის მესამე სართული ჩვენებს ეკავათ, ხოლო პირველი ორი ფაშისტებს. მძაფრ ბრძოლაში, მესამე სართულის გასათავისუფლებლად სასიკვდილოდ დაიჭრა გოდერძი. შეხვდნენ ერთმანეთს მამაშვილი, რა ხნის უნახავნი შეხვდნენ ერთმანეთს, მათ შორის კი სიკვდილი ჩადგა...

დაუბრუნდება მშობლიურ კერას გიორგი მახარაშვილი თუ არა, ამის შესახებ ავტორები არაფერს გვეუბნებიან, მაგრამ გოდერძის ვედარ იხილავს მართა, რომელსაც დღენიადავ ჭიშკარზე ექნება შეჩერებული მზერა, დედა, რომლის სმენასაც ძილშიც კი ჩასწვდება ბიჭის ხმა, ისევე, როგორც სანდრო შანშიაშვილის ლექსის გმირისა:

„დედა, უ, შენ შვილს ვარეთ რა უნდა“?..

რამდენ ქართველ თუ სხვა ეროვნების დედას ექნებოდა მზერა შეჩერებული ჭიშკარზე, ვინც სამოქალაქო ომში გაისტუმრა შვილი და ისე გალია თავისი დღენი, რომ მის ხილვას ვედარ ეღირსა, მხოლოდღა ხმა ესმოდა მისი ძილში თუ ცხადში:

„გახსენ დედი, ჭიშკარი,  
შენი შვილი დაბრუნდა“...

რამდენ ქართველ თუ აფხაზ დედას აქვს ცრემლდამშრალი თვალი შეჩერებული ჭიშკარზე, რომელშიც გავიდა მისი ვაჟი და რომელსაც იგი ვედარასოდეს ვერ შემოაღებს, არადა მას ცხოვრება უნდა ეშენებინა, სიცოცხლე უნდა გაეჭრძელებინა. რამდენი ჩენენი თუ რუსის დედაა ატირებული, ტაჯიკი თუ არაბი, ხორვატი თუ ავღანელი და კიდევ ვინ იცის რომელი ქვეყნის დედა, სადაც მძვინვარებს ომის ხანძარი, უზნეობის გამოვლინების უმაღლესი ფორმა, დამაქცევარი მოვლენა, განუკითხავად რომ ნთქავს სულიერ თუ ნივთიერ მონაპოვარს, მტრობას რომ აღვივებს და ადამიანთა საზოგადოებაში ნაცვლად სიკეთისა ბოროტს ამკვიდრებს სახელმწიფოებრივი ფოტუმის ძალით, მაჯღაჯუნასავით რომ დაეხეტება ქვეყნიდან ქვეყანაში და ლოკალური ომიდან ტოტალიტარულ ომში გადაზრდის წინაპირობას რომ ქმნის...

ამ თუ მწველსაც ბა ივ აფხაზ ქალიც უკმაყოფილო ქვეყნის გონმა მიიღო, ვინც ვინახს ტანკით გადაუარა, ვაზის გაჯეგვა კი გიორგისთვის ცოცხალი კაცის გაჯეგვის ტოლფასი იყო.

# ეშმაკის ხარხარი

(ტრაგიკომედია ორ მოქმედებად)

## მოქმედი პირნი:

ქეთი

სტალბერი – ქეთის მამა

ტანია – ქეთის დედა

ნიკა – ქეთის მეუღლე

მერაბი – ნიკას მამა

მანანა – ნიკას დედა

თამრიკო – მანანას ძმისშვილი

მამუკა – თამრიკოს მეუღლე

დოდო – მანანას და

რეზო – დოდოს მეუღლე

ერეკლე – მათი ვაჟი

ნელი – ექიმი გინეკოლოგი

ვიოლა – ადვოკატი

მალალი ყვითელთმიანი

სამხედრო

– სტალბერის ამფსონები

**ვიმსამ დრამატურგთა რესპუბლიკურ კონკურსში  
მეორე პრემია მიიღო**

**პირველი მოქმედება**

**პირველი სურათი**

თანამედროვე სტანდარტული ბინა მრავალსართულიანი კორპუსის ზედა სართულზე. მარცხნივ შემოსასვლელი კარი. კარის გასწვრივ, სცენის სიღრმეში, კორიდორი, რომლითაც შემოვდივართ ჯერ საწოლ ოთახში მარცხნივ, რომელიც მამუკასა და თამრიკოსა აქვთ დაკავებული, შემდეგ სამზარეულოში და ბოლოს, სულ მარჯვნივ, სასტუმრო ოთახში. არც სიმიდრე და არც სიღარიბე. ბინას მთლიანობაში საკმაო გემოვნება უნდა აჩნდეს. ავეჯი, იატაკის ფარდავი, წიგნების თაროები და კედლებზე ნახატები თუ ძველი ხატები, ამაზე უნდა მიანიშნებდნენ. ერთი კია, ოჯახის წევრთა იმპორტული, ფერადი სამოსი, აქა-იქ უნდა იყოს მიგდებულ-მოგდებული. ბინა მერაბსა და მის ჯალაბობას ეკუთვნის.

დოდო, მერაბის ცოლისდა, ბინას ალაგებს (მხოლოდ არავითარ შემთხვევაში სველი ტილოთი იატაკის მოპრიალება — უფრო თანამედროვე: მტკვრისასრუტი ან რამე ამის მავარი. ან თუნდაც აქა-იქ მიმოფანტული, გადაშლილი წინგების თაროზე შემოდება ან მტკერის აღება). მანანა სამზარეულოში ტრიალებს, კარტოფილსა წვავს ან ბადრიჯანს.

**მანანა.** დოდო, რით ვერ მორჩი აქამდე, შოდი რა, მე მომეხმარე!

**დოდო.** მაცალე ეხლა, ათად ვერ გავიჭრები, მოვრჩები და მოვალ.

**მანანა.** ვერ ვასწრებ, შენ გესმის, ვერ ვასწრებ!

**დოდო.** რას ვერ ასწრებ, ნუ იცი ხოლმე შენებურად. შენი დაბადების დღეებისა არ იყოს. ძალიან კარგად იცი, რომ ბოლოს ყველაფერი მოესწრება.

**მანანა.** ან მოესწრება, ან არა!

**დოდო.** კარგი, კარგი... ნუ დამაწვევითე ნერვები, ისედაც დაძაბული ვარ. ჩვენც ეხლა საცივი და ჩაქაფული არა გვქონდეს გასაკეთებელი. რა დროს ცოლი იყო, რა დროს ცოლი იყო. რა დროს მაგისი ცოლი იყო.

**მანანა.** არ ვიცი, არ ვიცი.. სულ ორი კვირა იქნება, რაც ერთმანეთი გაიცნეს. თვალის დახამხამებაც კი ვერ მოვასწარით და...

**დოდო.** ეტყობა ეგ იყო მაგის ბედი.

**მანანა.** რეზო მაინც მოსულიყო დროზე, ცოტა ხელს წაგვაშველებდა.

**დოდო.** ეგ ფეხით არ იკადრებს ამოსვლას და ტრანსპორტი აქ, თქვენთან, სამ დღეში ერთხელ თუ ამოივლის.

ისმის ჩიტის ჭიკჭიკი. ეს ზარია კარზე.

**მანანა.** დოდო, მიდი რა ნახე, რომელია. ვინ არის.

მანანა კარს აღებს, შემოდის რეზო.

**რეზო.** ძალიან დავაგვიანე?

**დოდო.** ამისი ხასიათი ხომ იცი, შემჭამა. ზუსტად ისევე ისეთია, როგორც ბაეშვობაში იყო. ამისი დაბადების დღეები არ დამაიწყდება, დიდიდანვე იწყებდა ტირილს, სულ კუნწულ-კუნწულა ცრემლებსა ჰყრიდა ხოლმე — ეს რატომ ასე არ არის და ის რატომ ისე არაო. დედანქმი თავს იკლავდა ხოლმე, ეს რამ გამაჩენინაო.

**რეზო.** (აწვდის ლავაშებს დოდოს). აი, ამ პურის გამო სამი საათი ვიდექი რიგში. მოდიან და ურიგოდ იღებენ, ყველას ურიგოდ უნდა რომ აიღოს...

**დოდო.** კარგი, კარგი.. არ გააგრძელო ახლა შენებურად. მაგის გარჩევის დრო ნამდვილად არა გვაქვს.

**რეზო.** სტალინი, სტალინი უნდა ამათ. შემოდინან ეს ფორმიანები იარაღით ხელში, მთვრალეები, ივინებიან, იფურთხებიან...

**დოდო.** კარგი, კარგი, გასაგებია ყველაფერი... კაბა წამომიღე?

**რეზო.** წამოგიღე, მას არ წამოგიღე? რომ არ წამომეღო, ხომ გადამახსლებდი? (აწვდის ჩანთას).

**დოდო.** ამან რომ დამირეკა, ისე დავიბენი, ნახე რითა ვარ წამოსული, საშინაო ხალათით.

**მანანა** (გამოხედავთ სამზარეულოდან). დოდო, რა სჯა-ბაასი გამიბით აქ, დიდი ხანია არ ვინახავთ ერთმანეთი?

**რეზო.** (მანანას) აბა მოგილოცო? (გადაკოცნის).

**მანანა.** არ ვიცი, რეზო, არ ვიცი, ალბათ, უნდა მომილოცო.

**რეზო.** რძალი ნანახი მაინცა გყავთ?

**დოდო.** კი უნახავთ. ერთხელ ამოუყვანია მეგობრებთან ერთად.

**რეზო.** როგორი გოგოა?

**მანანა.** რაღაღად არ მომეწონა, ერთი შეხედვით, მაგრამ რომ გაიღიმებს,

ლიმილი ძალიან უხდება. მაღალი, თხელი გოგოა, ქერა, გრძელი თმებით. თეთრი გოგოა.

**რეზო.** მშობლები?

**მანანა.** მამა მეცნიერია, კანდიდატია. სადოქტოროც მზადა აქვსო. რომელიღაც ინსტიტუტშია, მაგრამ ძალიან მდიდრები არიანო, ძალიან.

**რეზო.** დედა?

**მანანა.** დედა, გენაცვალე, ფრანგი ჰყავს, მაშა... მხოლოდ ექთანია თუ ექიმი — ვერ გავივით... სისხლის გადასხმის ინსტიტუტში მუშაობსო. ჩემს ქმარსაც ეხლა მოუნდა წაბრძანება ბათუმში, რაღაც რევინონალური შეკრება გვაქვსო.. და მოვედი სამსახურიდან, ნიკა არ დამხვდა. ვუცდი ერთი საათი, ორი, სამი. დავიწყე მერე რეკვა. მანქანითაა წასული, მე რას წარმოვიდგენდი, კინალამ შევიშალე და ბოლოს გოგა და ეგ ერთად არიანო, რომ მითხრეს გოგას მშობლებმა, ცოტა დავმშვიდდი, მაგრამ რაა... უკვე ცოცხალი აღარ მეგონა, ღამის პირველ საათზე დარეკეს თელავიდან.

**ლოლო.** რაო, მოგვეწონათ რძალი?

**მანანა.** დილას ხარკეში რომ ჩავიხედე, ათი წლით დაბერებული მეჩვენა თავი.

**რეზო.** და ეხლა სტუმრებს ელოდები, ისე რომ შენმა ქმარმა არაფერი არ იცის.

**მანანა.** საიდან ეცოლინება. რაც ეს მოძრაობა თუ რაღაც უბედურება დაიწყო, ეგ ოჯახს აღარ ეკუთვნის.

**რეზო.** რომ არ ჩამოვიდეს დღეს, მერე?

**ლოლო.** ველარც გადარჩება.

**მანანა.** ვეუბნებოდი, ნუ დადიხარ უგზო-უკვლოდ, ბავშვს მიაქციე ვურადლება... (და ქმარს მიბაძავს) „ჩემი შვილი ჩემი ნებართვის გარეშე ერთ ნაბიჯსაც არ გადადგამს“. ამან კიდევ ისეთი და იმხელა ნაბიჯი გადადგა — გავარდა და ცოლი მოიყვანა.

ისმის ჩიტის ჭიკჭიკი გაბმულად.

**ლოლო.** გაგიჟდება რომ გაიგებს.

**მანანა.** ეს მერაბია, გააღე რაა, რეზო?!

რეზო კარს გააღებს, შემოდის თამრიკო, რომელიც კარგ ხასიათზეა.

**თამრიკო.** რეზო ძია? (გადაკონის) რა კარგია რომ აქა ხართ. მანქანითა ხართ?

**რეზო.** მანქანით? ხალა მაქვს მაგდენი ბენზინი?

**თამრიკო.** ეეჰ, გატეხეთ!

**ლოლო.** (გადმოიხედავს). ვა, თამრი, შენა?

**თამრიკო.** მე ვარ მამიდა, დიას! (მივა და გადაკონის).

**ლოლო.** მამიდა, მარტო? მამუკა რა უყავი?

**თამრიკო.** მამუკა დეგენერატია, იცით რა დღეში ვარ?

**მანანა.** რა არის?

**თამრიკო.** რა და მამიდა, რომ იცოდე რანაირი ჩეპე მაქვს.

**ლოლო.** ჩეპე?

**თამრიკო.** ჰოო, ჩეპე... მამუკა მყავს გამოსახსნელი.

**ლოლო.** გამოსახსნელი? რაა, დაიჭირეს?

**თამრიკო.** ოოჰ, კი არ დაიჭირეს..

**მანანა.** მოიცა, კვერცხი შომიტანე, რაზეღაც გაგაგზავნე?

**თამრიკო.** რა კვერცხი, მამიდა, მამუკას ამბავი რომ გავიგე, კვერცხი მახსოვდა? წუხელ მართლა გონასთან კი არ გაუთევია თურმე.

**ლოლო.** აბა?

**რეზო.** ათქმევინეთ ბავშვს. შენ კიდევ დალაგებით გვითხარი, რა მოხდა?

**თამარიკო.** მეტი რა დალაგებით. გახსოვთ, მილიონებს რომ მპირდებოდა გუშინ ვაუბატონი, სიგარეტი რომ უნდა გაყვიდა ვითომ — „ეინსტონი“ ჰქონდა, მაშუკა დაუტოვებიათ მძევლად.

**დოდო.** მძევლად?

**თამარიკო.** ჰო, ასე იციან თურმე, სანამ ფულს მიუტანენ, ვიღაცას ტოვებენ პატრონთან მძევლად.

**მანანა.** მერე?

**თამარიკო.** რა მერე... იმას უარი უთქვამს, ვისაც უნდა ყვიდა თურმე და მამუკას აღარ უშვებენ ეხლა უფულოდ.

**დოდო.** უფულოდ?

**თამარიკო.** ჰოო, თუ ფული არ მიუტანეს კი აღარ გამოუშვებენ მამუკას.  
**რეზო.** რამდენია მისატანი?

**თამარიკო.** სამი მილიონი: (გაიცინებს).

**რეზო.** ხომ გახსოვს, მე რომ ვეუბნებოდი, შენ მაგ საქმეში არ გამოდგები, შენი საქმე ხატვია-მეთქი.. რამდენჯერ ვუთხარი.

**დოდო.** რა უნდა ქნათ მერე ეხლა?

**თამარიკო.** აბა რა ვიცი, ლაშა მაინც არ იწვევს საავადმყოფოში, მოუნდა რა მაგასაც ფენის მოტყევა. რაც უნდა ის უქნია, (გაიცინებს) იყოს იქ ჩა. მილიონერების ოჯახშიაო. დარბიან ეხლა, ნაცნობები უნდა მოუძებნონ.

**რეზო.** რა გაიცინებს რა, ღვეწურატები რომ ხართ.

**მანანა.** დაანებე, რეზო, თავი... ეგენი სულ მაგ დღეში არიან, პირველად კი არა ჰყავთ მამუკა მძევლად.

**რეზო.** რამდენი მოკლეს უკვე მაგის გამო, მაგ მაიმუნობის, მაგ ბიზნესის გამო?

**თამარიკო.** კლავენ კი არა, რეზო ძია, გოჩას ბიძაშვილი ლევანი ჰყავდათ ასე, სამი დღის მერე გამოუშვეს და ნეტავ კიდევ ვყოფილიყავით ისეთ საჭმელებს მაჭმევდნენო, ვიდეოები და რა ვიცი... ნეტა მე ვიყო ეხლა მამუკას ადგილზე... (გაიცინებს). ან რომ იბახით ხატოსო, რით უნდა ხატოს, იცით რა ღირს ერთი ფუნჯი?

**დოდო.** აფრენენ ეს ბავშვები, ნამდვილად აფრენენ.

**თამარიკო.** გუშინ იბახდა ხუთი მილიონი უნდა მოვიტანოთ და ეხლა სამი მილიონი იქითა აქვს დასადები. რა ხდება, მაშიდა, არ ჩამოვიდა შენი ქმარი? გრიალებს ალბათ. იქ რა იცის, რა ხდება მაგის თავს. აბა რაში მოგეხმართო?

**დოდო.** მოგეხმართო? მამუკა?

**თამარიკო.** სულაც არ მენადვლება, თავის თავს დააბრალოს. საიდან მიუტანო სამი მილიონი?

**დოდო.** საგიჟეთია ამ ქალაქში ცხოვრება, ნამდვილი საგიჟეთი. თამუნა, მართლა, შენ იცნობ ჩვენს რძალს?

**თამარიკო.** უი, ისეთი გოგოა, ისეთი წყნარი, ისეთი მშვიდი...

**დოდო.** თუ მართლაც ასეთი მდიდარია, სიმდიდრეს მოაქვს სიმშვიდე და ვველაფერიც...

ისმის ჩიტის ჭიკჭიკი.

**თამარიკო.** ეს კი ნამდვილად ბიძაჩემია, მოიცათ რა, მე გავადლებ!

ალებს კარს, შემოდის მერაბი.

**მერაბი.** ვაა, თამარიკო? რატომა ხარ სახლში? ავად ხომ არა ხარ?

**თამარიკო.** ავად არა...

**მერაბი.** აბა ამ დროს შენ შინ არ მინახისხარ და...

**თამარიკო.** ისე დღეს მართლაც განსაკუთრებული დღეა.

**მერაბი.** ჰო, მართლაც, ფერისცვალებაა, არა?

**თამარიკო.** ფერისცვალება არა და, ბედისცვალება კია.





**მერაბი.** ბედისცვალება? რა ბედისცვალება, ცოლი ხომ არ გამითხოვდა, დამემუქრა წასვლისას — თუ წახვალ, იცოდე, მეც წავალ.

**მანანა.** (სამზარეულოდან). მე აქა ვარ, აქ...

**მერაბი.** (დაინახავს დოდოს). ვაა, დოდო? როგორ გიკითხოთ?

**დოდო.** მე კარგად.

**მერაბი.** არ გადამრიო, მართლა თუ ხუმრობ? (დაინახავს რეზოს) ვაა, რეზო? შენც აქა ხარ? (გადაკოცნის) საიდან მოკდივარ იცით? რა ხდება ეს, რა ხდება ჩვენს თავს. გაგიჟდა ქვეყანა, გაგიჟდა. (დაინახავს სამზარეულოში მოფუსფუსე მუღლეს) რასთან დაკავშირებით?

**მანანა** (ირონიით). ჩამოხვედი, ჩემო ძვირფასო? ხომ კარგად ჩაატარეთ? სიტყვაში ხომ გამოხვედი, თუ არ გამოხეულხარ?

**მერაბი.** მოიცა რაა, მითხარი რა ხდება, ხომ მშვიდობაა?

**მანანა.** არა, ჯერ შენ მითხარი, გამოხვედი თუ არ გამოხვედი სიტყვაში?!

**მერაბი.** გამაგებინეთ რა ხდება... რეზო?

**რეზო.** რა ხდება და უნდა მოგილოცოთ შეილის გაბედნიერება. (მივა და გახევებულ მერაბს გადაკოცნის) აბა, გილოცავთ!

**მერაბი.** მოიცა, რა გაბედნიერება, გაღაირეთ?!

**დოდო.** მეც გილოცავ!

**თამარიკო.** და მეც.

**დოდო.** შეხედეთ, შეხედეთ! გაფუჭდა კაცი, გაფუჭდა!

**მერაბი.** როგორ, რანაირად? სად არიან მერე ეხლა?

**დოდო.** მოიტაცა გუშინ ბიჭმა, თელავში არიან.

**მერაბი.** მოიცათ, მოიცათ, თავისით გაჰყვა ეს გოგო თუ მართლა მოიტაცა, რამე ხათაბალაში არ გაუხევიოთ.

**თამარიკო.** ვითომ რატომ არ უნდა გაჰყოლოდა რა, ვისზე რა ნაკლებია ნიკა?

**მერაბი.** რა ვიცი, შენ არ ამბობდი, ისეთი მდიდრები არიანო, თბილისში ორი სახლი აქვთო, ზღვაზე სახლი აქვთო, თავიანთი იახტაო და რა ვიცი...

**დოდო.** თანაც ფრანგი დედაო.

**რეზო.** ყოჩაღ ნიკა, ძალიან ვაჟკაცურად მოიქცა.

**მერაბი.** მას კატარღით ვვისეირნია ზღვაზე.

**მანანა.** თუ მართლაც მდიდრები არიან, დოდო, ცოტას ამოვისუნთქავ, პატრონი ეყოლება და თუ მოკვდის, მაგის დარდი მაინც აღარ გამყვება.

**თამარიკო.** თქვენ კი რა, ღარიბები ხართ? როგორი მანქანა გყავთ, იაპონური.

**მერაბი.** აბა, ბიჭო, ვინც არ მიცნობს მართლა მდიდარი ვეგონები...

**რეზო.** ორმოც მანეთიანი მილიონერი, რაც ეგ მანქანა დაგიჯდა.

**მერაბი.** რეზო, ისე კაცი რომ დაფიქრდეს, მიხეილ ჯავახიშვილის ნათქვამი: „ღამიანი ტანჯვისათვისააო ვაჩენილი“ ძალიან მოძველდა. მე, მაგალითად, ეხლა ისეთი ბედნიერი ვარ. რა მაკლია აბა? მერე რაა რომ ფული ზრბა მაქვს. ზოგჯერ მდიდრები ღარიბებზე უბედურები არიან. და საერთოდ, მსოფლიომ ისეთ ცივილიზაციას მიადწია, ეგ სიტყვები, ნამდვილად, წარსულს ჩაბარდა. აი, ნახე რა ქნას საბაზრო ეკონომიკამ, ეხლა ხომ ასე გვიჭირს.

**თამარიკო.** რა უნდა ქნას, მერაბ ძია, საბაზრო ეკონომიკამ, აგე მამუკა დატყვევებულია.

**მერაბი.** რაა?

**თამარიკო.** ჰოო, მძევლად ჰყავთ დატოვებული და გამოსახსნელი ფული ვერ უშოვიათ მაგის პარტნიორებს.

**მერაბი.** თქვენს პატრონს? ჩაეშალათ არა ისევ, რომ არ მიჯერებს სოღმე.

**თამარიკო.** თანაც სამ მილიონსა სთხოვენ.

**მერაბი.** დეკენერატი და რა უნდა ველაპარაკო, დაჯე რა და ხატე. გადატენილია რუსთაველი ნახატებით, პარიზში გეგონება თავი, რომ არ იყიდებოდეს, ხომ არ გამოფენდნენ ამდენს?

**თამარიკო.** რით უნდა ხატოს მერე, იცით რა ღირს საღებავები?

**მერაბი.** მაშ ეხლა რომ დასახსნელია, ვინ მიუტანს სამ მილიონს, ლტოლვილები შეუგროვებენ?

**რამზო.** მე რომ ვიყო, მამუკაში სამ მილიონს კი არა, სამ მანეთსაც არ მივცემდი... და საერთოდ, დღევანდელი თაობა?

**მერაბი.** ჰოო, კარგი, ვიცით ეგ, რეზო. მანანა, რაო მამამისმა, დედამისმა? არ ამოქანდნენ შენი რძლის მშობლები?

**ღოღო.** ეხლა აპირებენ მოსვლას, ხომ ხედავ, სუფრასა ვშლით, შენ გელოდებოდი.

**მანანა.** აილე ყურმილი და დაურეკე. შენს ზარს ელოდება, რომ ამოიპატივო და ამოვლენ.

**მერაბი.** კი მაგრამ თუ გუშინ მოიტაცა, თუ გაიპარნენ, აქამდე არ ამოაკითხეს?

**მანანა.** დარეკე ეხლა... სანამ დაღამებულა და ყველაფერს ავიხსნით. დარეკე, რომ გეუბნები, მიდი, დროზე, ხომ ხედავ დაღამდა.

**მერაბი.** მოიცა, ქალო, ამომასუნთქე, არ იყო მართლაც ის გოგო ხელიდან გასაშვები თორემ, რა დროს მაგისი ცოლი იყო, ამ გაჭირვების დროს. ან რით უნდა დახვდეთ. მაგათ ალბათ ოჯახში ჩიტის რძე არ აკლიათ და... ჩვენც თუ მილიონერები ვგონივართ, კარგადაა ჩვენი საქმე...

**მანანა** არ უსმენს, მან უკვე აკრიფა ტელეფონის ნომერი და ყურმილა მერაბს მიაჩეჩა.

**მანანა.** დაელაპარაკე ეხლა, დაპატივე, უთხარი ჩამოვედი-თქო.

**მერაბი.** და რა ჰქვია, რომ არ ვიცი, ქალო!

**მანანა.** სტალბერი, სტალბერი.

**მერაბი.** სტალბერი რა სახელია. ხუმრობთ? მითხარი ნამდვილი სახელი, დროზე!

**მანანა.** სტალბერი ჰქვია, გეფიცები. სტალინი და ბერია, მაგათ უყვართ მასეთი სახელები... ისმის ალბათ ყურმილში, დაელაპარაკე დროზე!

**მერაბი.** სტალინი და ბერია? ორივე ერთად? გაგაჟღით? აქამდე არ უნდა გეკითხათ რა ერქვა?

**მანანა.** შენ გეკითხა! სახელს რა მნიშვნელობა აქვს, დაელაპარაკე ჩქარა, ნუ გადაძრვი.

**მერაბი.** ბატონი სტალ-ბერი... ბატონი სტალბერი ბრძანდებით? (დააფარებს ყურმილს ხელს) რა უუთხრა, ქალო?

**მანანა.** ამობრძანდით-თქო, ჩამოვედი-თქო...

**მერაბი.** მე იცით ნიკას მამა ვარ... დიახ, ასევე სასიამოვნოა თქვენი გაცნობა... დიახ, ჩამოვედი, შევიძლიათ მობრძანდეთ., დიახ, დიახ, გელოდებით. (დადებს ყურმილს).

**ღოღო.** რაო, ამოვალთო?

**მერაბი.** მოვდივართო.

**მანანა.** მეუღლესთან ერთად?

**მერაბი.** აბა რა ვიცი, მოვდივართო... მოდიან, მოდიან, ქორწილია, ქორწილი. ხომ უტირეთ ყოფა, ხომ გაეხდით მილიონერების მოყვრები.

**ღოღო.** მერაბ, შენ მართლა ამბობ მაგას?

**მერაბი.** გაგიჟდი? მარტო ქვეებს არ ისროლდეს.

**მანანა.** ძალიანაც კარგი. ამ გადარეულ დროში შინ მაინც იქნება, თორემ თუ ცოტა შეაგვიანდა, მე კრუნჩხვები მემართება.



**ლოლო.** შაგაზე არ არის, მანანა, გააჩნია როგორი გოგოა, შეიძლება პირი-  
ქითაც მოხდეს, შინ ფეხიც აღარ შემოადგას.

**მანანა.** ჩემი შვილი მასეთს არ ამოარჩევდა.

**ლოლო.** მეც მასე მეკონა ლაშაზე, მაგრამ აგერ წევს საავადმყოფოში და  
ფეხზე ასი კილო ვირი ჰკიდია დასაჭიმად.

**მერაბი.** რაო, ხომ არაფერი გაირკვა, ვინ ესროლა?

**ლოლო.** ეგ თუ გაირკვა დავიღუპები. პოლიციაში თუ იტყვი, შეიძლება  
აქეთ უარესი დაგაბრალონ. ახლა ამან რომ იმის მოკვლა გადაწყვიტოს, ხომ  
დავიღუპე საშუალოდ?

**რაქო.** რა მნიშვნელობა აქვს ვის ესროლა, მე თუ მკითხაოთ, უნდა მოეკ-  
ლაო, ისე უნდა მოხვედროდა, რომ მომკვდარიყო და მაშინ ისწავლიდა ჭკუას.

**ლოლო.** მოდი ეხლა და უსმინე ამას. მაშ ეხლა ეს ნორმალურია?

**რაქო.** მაშ რა ეგონათ, იარაღის ტარების უფლება რომ მისცეს ვეღვას!

**ლოლო.** მერე, მე რას შეჩხუბები, კაცო? მე მივეცი იარაღის ტარების უფ-  
ლება, თუ მე გავეცი ბრძანება და ხელი მოვაწერე? არა, ამის ატანა შეუძლე-  
ბელია... აღარ შემიძლია, მანანა, აღარ შემიძლია...

**მერაბი.** მანანა, შენ იცი, რომ წასვლის წინ სიტყვა ჩამოვართვი? შემოდ-  
გოშამდე არ მოვიყვანო, დამპირდა. წავედი და ჩამოხვლა ვერ მოვასწარი, რომ  
გადავარდნილან.

**მანანა.** გოგა გაპყლიათ თან მეზურნიშვილი, მიდი ღვინო ჩამოასხი, სა-  
დაცაა მოვლენ... რაც არის, ეგ არის. ეხლა რაღას ვიზამთ...

**რაქო.** კი მაგრამ რამ გააძლებინათ, რომ გუშინვე არ ამოვიდნენ მაგის  
მშობლები?

**მანანა.** ეტყობა ძალიან გაგებული კაცია. დამირეკა და მესაუბრა. ვიცი  
თქვენი ოჯახით, წინააღმდეგი არა ვარო, მართალია, ჯობდა ჩემთვის ეკითხათო,  
მაგრამ, მოკლედ, მე მომეწონა ძალიან მისი ლაპარაკი...

**რაქო.** აბა, ის არის მაშ, ხმალზე ხელს რომ იტაცებენ და მიცვივდებიან  
თოფ-დამბაჩით?!

**ლოლო.** შვილები ეყოლებათ, დაამთავრებენ ინსტიტუტს, გაზრდიან და  
ვევლაფერი კარგად იქნება.

**მერაბი.** თქვენ რა გიჭირთ, ვეღვანი მუშაობთ...

**ლოლო.** ჩვენ რა გვიჭირს? შენ შეიდი ხულის შენახვას ეხუმრები?

**მერაბი.** სამაგიეროდ ჰამბურგერებს აცხობთ.

**ლოლო.** შენ იცი, რა არის მაგ ჰამბურგერების ცხობა? კატორღაა, ნამღვი-  
ლი კატორღა.

**მერაბი.** ეგაა დემოკრატია, სხვა კი არაფერი.. დემოკრატია პლუს თავი-  
სუფლება უდრის კატორღას, ანუ ჰამბურგერების ცხობას.

**მანანა.** მშურს რა ამ კაცის... ერთს არ იკითხავს, საიდან ეს ოქროში  
გაცვლილი ქათამი რომ იხარშება, საიდან ეს ბადრიჯანი რომ იწვეება, მარტო  
ლაილაი, ცარიელი ლაილაი.

**მერაბი.** აუჰ, გაყიდა ისევ რაღაცა ამან და რაღა გააჩერებს...

**მანანა.** რა არ გავყიდე, შენ ისა თქვი! დამრჩა რამე კიდევ გასაყიდი?  
ჰო, მალე ხორცით ვაჭრობასაც დავიწყებ ალბათ.. ჰო, რა იყო, რას გადმოკარგლე  
ეგ თვალები?

**მერაბი.** წადი, ბატონო, ვინც არა.. ოცი წელია ამით მემუქრება. შეიძ-  
ლება კაცს ოცი წელი ემუქრებოდე, უნდა გიღალატო? თან როგორ, სულ გი-  
ნებით — მე თუ შენ არ გიღალატო და მე შენი ასე და ისე... ქართველი ქალი?  
თავი დამანებეთ!

**ლოლო.** მიდით, აბა მიდით! დიდი ხანია არ დავმტკბარვარ თქვენი აყალ-  
მაყალით და...

**რეზო.** (რომელიც აქამდე სუფრას აწყობდა) მშვენიერი სუფრაა, მე თუ მკითხავთ...

**მერაბი.** ჰო, ჩიტის რძეც არ აკლია.. მოიცა რაა, რეზო, ასეთი ხუფრები იშლებოდა ამ ოჯახში?

**მანანა.** აი, მიტინგებზე სიტყვაში გამოსვლისათვის რომ ფულს იძლეოდნენ? ისეთი სუფრა გაიშლებოდა, გიყვარდეს.

**მერაბი.** მაცალე ცოტა ხანაც და ნახავ, თუ არ გაიშლება მასეთი სუფრაც...

**მანანა.** ოცი წელიწადი გაიძახის მაცალეო და როცა გამახვენებენ ქელები უნდა გადამინადოს ეტყობა ძალიან მაგარი.

**მერაბი.** არავისზე ნაკლებად ჩვენ არ გვიცხოვრია და ნუ იცი ხოლმე შენ, მებადურისა და ოქროს თევზისა არ იყოს..

**მანანა.** არა, მაინცა და მაინც „მებადური და ოქროს თევზი“ უნდა მიხენოს ხოლმე, რომ გულზე გამხეთქოს... მე ქალი არ ვიყო თუ არ გიღალატო.

**მერაბი.** ნორმალური ხარ შენ?

**ლოლო.** იცოდეთ თუ არ გაჩერდებით, დავერავ ფეხს და წავალ, წნევა მიწვეს ყოველ თქვენს სიტყვაზე, აქ უნდა მოკვდეთ, მაინცა და მაინც ამ სახლში?

**მანანა.** თაშუნა, რა იქენი, მამიდა, აკი დაგეხმარებითო?

**თამარიკო.** ფანჯარაში ვარ გადაყუდებული, მაინტერესებს რით მოვლენ. ვაიმე, ზაპოროჟეცი გაჩერდა, მთლად დანჯღრეული, სამი კაცი გადმოვიდა. (შემოვარდება) მართლა, მართლა, გადაიხედეთ ერთი... მთლად დანჯღრეული ჯართია.

**რეზო.** აკი მერსედესი ჰყავთო?

**მანანა.** იქნებ ჩვენთან არ არიან?

**თამარიკო.** ჰო, რა ვიცი ლიფტი რომ გაჩერდა. ვარიანტი არ არი, ეგენი არიან. (ისმის ჩიტის ჭიკჭიკი) აი!

**ლოლო.** ვაიმე, კაბა მაქვს გამოსაცვლელი. (შერბის სხვა ოთახში).

**მანანა.** მიდი გაუდე!

**თამარიკო.** მე რატომ უნდა გაუელო, სულ კაცები არიან, თუ კაია, თქვენ გაუდე!

**მერაბი.** მე გავალე!

მერაბი კარს გამოადებს თუ არა, ზღურბლს დიდი სისწრაფით გადმოკვეთს და ხელს ჩამოართმევს, ხელჯოხიანი, სამოციოდე წლის მამაკაცი, დიდი შუბლითა და ღრმად ჩამჯდარი წვრილი თვალებით. სტუმარი ყოველგვარი მიპატიჟების გარეშე სასტუმრო ოთახისაკენ გაიჭრება. იგი გაოგნებულ დოღოსა და რეზოს მიესალმება და პირდაპირ გაშლილ სუფრას მიუჯდება. მერაბი განცვიფრებასაც ვერ მოასწრებს, რომ პირველს ორი სტუმარი მამაკაცი კიდევ შემოჰყვება. ერთი მაღალი, ყვითელთმიანი და მეორე — ოცდაათიოდე წლის, ქართულ სამხედრო ფარავაში გამოწყობილი, ავტომატითა და პისტოლეტით. შარვალხალათი კი სამოქალაქო აცვია. სამივე კარგადაა შეზარხოშებული.

**მაღალი ყვითელთმიანი.** მე სტალბერის თანამშრომელი გახლავართ, ეს კი სტალბერის ძმისშვილის ქმარია.

მერაბი მათ სუფრისაკენ გაუძღვებათ, თუმცა ენა ჩაუვარდება და სიტყვა ვერ დაუძრავს.

რეზო ესალმება სტუმრებს, ეცნობა და მაგიდასთან მიიპატიჟებს. განსაზღვრული მუნჯური სცენის შემდეგ, რომლითაც მანანა, დოღო და მერაბი ერთმანეთს გაესაუბრებიან თუ რომელია მათი მოყვარე, მერაბი თავს ხელში აიყვანს და სუფრის თავში ჩამოჯდება.

**მერაბი.** ჩამოასხი რა, რეზო, და საერთოდ, შენ იქნები ჩვენი მერიქიფე.

**რეზო.** კი ბატონო, კი ბატონო, შენ მარტო მიბრძანე და...

რეზო სასმისებს შეაქვს.

**მერაბი.** პირველი ჭიკით ალბათ ჩვენი შეხვედრა და გაცნობა უნდა და-  
ლოცოთ... კეთილი იყოს თქვენი ფეხი ამ ოჯახში. ოჯახში... ჩვენ ასე, რაღაც  
უცნაურად. თავზე დაკვატედა ეს ამბავი. მე ჯერ ვერც აღვიქვი. მივლინებიდა  
დაპბრუნდი და სულ რაღაც ნახევარი საათია მითხრეს... მოკლედ, გაკიმარჯობ!  
ალავერდი შენთანა ვარ, რეზო!

**რეზო.** მე როგორც ვხვდები პატარძლის მამა..

**სტალბერი.** მე როგორც... მე ვარ მამა... (ხმა უკანკალებს, აქაც და მე-  
რეც).

**რეზო.** დიახ, თქვენც ალბათ ასევე ბევრი ინერვიულეთ, შვილი გაგეპარათ  
თქვენი გაზრდილი... ასე ადვილი ხომ არ არის, რამხელა ამბავია...

**თამარიკო.** (რომელიც სალათას დგამდა სუფრაზე და ამ გაცნობას შეეს-  
წრო, ჯიქურ უხვამს კითხვას სტალბერს) თქვენა ხართ ქეთის მამა?

**სტალბერი.** მე ვარ.

**თამარიკო.** ქეთი როგორი კარგი გოგოა, როგორი მშვიდი და...

**სტალბერი.** არც მამა ჰყავს ურიგო.

**სამხედრო.** დამალევინე თუ კაცი ხარ, ერთი ჭიქა! ან ერთი სიტყვა მათ-  
ქმევინეთ... ყანწით მინდა ვთქვა, არ შეიძლება?

**მერაბი.** მოაწოდე რაა, რეზო, უკან თაროზე გადაიწოდე ხელი!

**რეზო.** (ყანწს მიაწვდის) ა, ბატონო! (შეუხვებს).

**სამხედრო.** აი, ყანწიც ეს არის, საიდან?

**მერაბი.** ეგ ჯერ კიდევ აფხაზებმა მანუქეს. იქაურია.

**სამხედრო.** მოკლედ, ყველაფერს თავისი დასაწყისი აქვს და თავისი და-  
სასრული, ხომ ასეა?!

**რეზო.** რა თქმა უნდა...

**სამხედრო.** მოკლედ, ამ ამბავს წერტილი აქვს დასმული?! უყვართ ერთ-  
მანეთი და ღმერთმა დალოცოთ! რატომ გაიპარნენ, რისთვის გაიპარნენ, სად გა-  
იპარნენ, ეგ უკვე მერეხარისხოვანია, ასე არ არის? თუ არ არის ასე, მითხარით.  
თუ ვინმეს რამე შეეშალა, მერხედესიო, თუ იახტაო, ყველაფერი იქნება თავის  
დროზე, ბოინგებიც იქნება და წყალქვეშა ნაუბიც.. ჯერ მთავარია, რა არი მამ  
მთავარი... რომ ეს ახლად გაშლილი ყვავილები, ჯერ კიდევ კოკრები დავლო-  
ცოთ, ჯერ კიდევ რომ გაფურჩქენაში არიან, ერთმანეთი რომ იბოვეს... თქვენი  
ბიჭი ეწვეა?

**რეზო.** ნიკა? არა, ნიკა არ ეწვეა. ნიკა ისეთი ბიჭია.

**სამხედრო.** ჰოდა, არც ქეთი არ ეწვეა.. ერთი ჭკუისანი ყოფილან მამ...  
ერთად ვადღერძებლებ ორივეს. ორნი არ არიან? ათნი იქნებიან, ასნი, ორასნი...  
მეც ზუსტად ორი ლიტრა მაქვს გამოცლილი.. მეტყობა რამე? კიდევ ოთხს  
გამოვცლი და მაინც არ შემეტყობა. დიდი-დიდი ერთი-ორი „აბოიმა“ დავცალო...  
მეტი არაფერი. აი, ეს მინდოდა მეთქვა. გაუმარჯოთ, მოკლედ და კონკრეტულად.  
მე მაგის ბიძაშვილი მყავს ცოლად და მე თქვენმა ბიჭმა მაჯობა, ჩემზე უკეთე-  
სი ქალი მოიყვანა დასავლეთიდან, აღმოსავლეთს თვალი გამოსთხარა, ერთი კი  
არა, ორივე. ასე არ არი? ასეა, ჰოდა, გაუმარჯოთ (დაცლის ყანწს). ალავერდი  
ოჯახის უფროსთან უნდა გადავიდე.

**მერაბი.** მოდი, ჯერ მერიქოფვს გადავცემ, მე მერე ვიტყვი, ხომ შეიძლება?

**სამხედრო.** როგორ გეკადრებათ, ამ ერთხელ გაპატიებთ! აცდენა არ იყოს  
ოღონდ...

**რეზო.** მაშინ დაახსი! (მერაბი უხვებს ყანწს).

**მალალი ყვიითელთმინი.** ჩემმა ქალიშვილმა გააცნოთ ერთმანეთი,  
ჩემი გოგო და თქვენი ვაჟიშვილი ერთ კურსზე სწავლობენ.

**რეზო.** მართლა? ძალიან სასიამოვნოა.

**მერაბი.** დალიე რაა, რეზო!



**რეზო.** მე იცით, რა კაცი ვარ? ჩემზე ლეგენდები დადის. მე კაკლის კენ-  
წეროდან ვარ ჩაყარდნილი ჭაში.

**ლოლო.** მაგიტომ არა ვართ შავ დღეში?

**რეზო.** კანდიდატი მაინც გავხდი. თქვენც კანდიდატი ბრძანდებით, არა?  
(სტალბერს მიმართავს).

**სტალბერი.** მე უკვე ხალოქტორო მაქვს მზად.

**მაღალი ყვითელთმიანი.** ჩემმა ქალიშვილმა გააცნოთ ერთმანეთი.

**რეზო.** ძალიან სასიამოვნოა.

**მერაბი.** დალიე რაა, რეზო!

**რეზო.** მე იცით...

**მერაბი.** ვიცით, კაცო, დალიე რაა, დააყენე საშველი.

**რეზო.** რა დაგეპართა. ყველაფერი კარგად იქნება. მე ამაში ისე ვარ დარ-  
წმუნებული, როგორც ორჯერ ორი ოთხია.

**მერაბი.** სხვისი ჭირი ღობეს ჩხირით, თუ რანაირად მსჯელობ, რეზო!  
დალიე რაა და დაამთავრე!

**რეზო.** იმათ იქ ისეთი მასპინძელი ჰყავთ, დარწმუნებული ვარ რომ გადა-  
ხარევედ იქნებიან. ჩვენ ერთი ღიდი ოჯახი გვაქვს, თქვენ იცით რამდენი ვართ?  
ძალიან ბევრნი. მართალია, ცუდი დროა, მაგრამ — თუ ქორწილები არა, ძეობები  
არა, მთლად გადავშენდებით:

**მაღალი ყვითელთმიანი.** ქორწილებმა უნდა გადაგვარჩინოს და ახალ-  
გაზრდობამ, აბა, ვინ?

**რეზო.** მეც მაგ აზრისა ვარ.

**მერაბი.** ჰოდა დალიე.

ლოლოს დანა პირს არ უხსნის. უხმოდ შემოაქვს და გააქვს ლანგარი. თან  
ცდილობს ყოველ შემოსვლაზე მერაბს რაღაც ჩასჩურჩულოს. მანანა საერთოდ  
აღარ შემოდის.

**რეზო.** ამ ბოლო დროს, მართალია, იმდენს ვეღარა ვხვამ, მაგრამ ეს უნდა  
ბოლომდე დავცადო. სიყვარულს გაუმარჯოს, სიყვარულს! (დაცლის და გად-  
მოაყიარავენ) ასე მტერი დაგეცალოთ! აი, წვეთი არ გადმოვარდნილა.

კრიჭაშეკრული მერაბი გახევებული უყურებს რეზოს ქცევას.

**მაღალი ყვითელთმიანი.** ჩემმა შვილმა გააცნო ერთმანეთს, თქვენი  
ვაჭიშვილი და სტალბერის ქალიშვილი. ძალიან კარგი წვეთი უნდა იყოს.

**რეზო.** აბა რა, ნიკა ისეთი ბიჭია, ხუთებზე დაამთავრა ფიზიკა-მათემატი-  
კური სკოლა. მეოთხე კურსზეა და სულ ხუთები აქვს. დღეებს? ეს იცით რამხელა  
შედგება? ყოველმხრივ დადებითი პიროვნებაა.

**სტალბერი.** (წარმოდგება, ჩქარობს) ჩემი ქალიშვილი უნაკლოა, არაფე-  
თარი ნაკლი არა აქვს.

**რეზო.** ჰოდა, ჩვენც ევ გვინდა.

**მაღალი ყვითელთმიანი.** ჩემმა ქალიშვილმა გააცნოთ ერთმანეთი.

სტალბერი ჭიქას წასწვდება, მაგრამ ცოტა ზედმეტი მოუვა, თუ სკამს ვერ  
გასწევს უკან, თუ ტანს ვერ დაიმორჩილებს, ჭიქას ხელს წამოჰკრავს, ღვინოს  
დააქცევს, სკამს გადააყიარავენ და თითონ კი რაღაც სასწაულებრივად შეიკავენს  
თავს.

**რეზო.** არაუშავს რა, არა უშავს რა... მთავარია, რომ ჭიქა არ გატყდა,  
ღვინო კი ალბათ უნდა დაქცეულიყო.

**ლოლო.** (ცდილობს ქალღღებით ამოაშროს დაქცეული ღვინო) არაფერია,  
არაფერია...

**რეზო.** მისასვლელი იყო ალბათ, რა ახალგაზრდობა იღუპება, რა ბიჭები  
მიდიან?

**მერაბი.** ალბათ ჯობდა გატეხილიყო.

**დოდო.** ნუ იცი ხოლმე შენ. ცრუმორწმუნე. ძალიან კარგი რომ არ გატყდა... სადღა იშოვება, ძველი დრო კი არ არის. (და სტუმრებს მიმართავს) თქვენთან ბოდიშს ვიხდი, პატარა სიძეა ჩემიდა ზოგჯერ ვტუქსავ ხოლმე.

**სამხედრო.** თუ ძალიან გინდათ, ამ წუთას ხელ ყველაფერს დავლქავთ, თუ მაგაზეა დამოკიდებული... ჩემი თავი გენაცვალთ!

**მერაბი.** ჰო, რა თქმა უნდა, ეგ ადვილია. ჩვენ რომ დავკორწინდით, მე და ჩემი მეუღლე, კარადა გადმოვარდა და რაც შიგ ბროლის ჭურჭელი იყო ხელ დამისხვრა.

**რეზო.** მაგიტომაცა ხართ ბედნიერები.

**მერაბი.** ჰო, განსაკუთრებით დღეს.

**სამხედრო.** დამალევენეთ რა ერთი ყანწი, ღვინო თუ არა გაქვთ, თქვით და მთელ ცისტერნას ამოვატანინებ. ჩვენ ეგ არ გავვიჭირდება.

**მერაბი.** დაუსხი რაა, რეზო!

**რეზო.** ა, ბატონო, დასხმულია. (აწვდის სამხედროს ყანწს, რომელიც ფეხზე წამოდგარი ცალ ხელს ყანწს მოკიდებს და მეორეთი კი შეეცდება თავის შეკავებას, რის გამოც თავის თეფშსა და ჭიქას დაბლა გადმოაგდებს. რეზო თეფშს დასწვდება) არ გატყდა კიდევ არცერთი, საკვირველია...

**მერაბი.** არ უნდა, რომ გატყდეს.

**სამხედრო.** ხელი! (რეზოს თეფშზე ფეხს დაუდგამს და ხელს ააღებინებს. მერე თეფშს ფეხს მოუქნევს, აუცდება, დაუსხლტება და ძირს მოადენს ზღართანს, რომელსაც ჭურჭლის დაწალუწი მოჰყვება. მერაბი დაიხრება, სწრაფი მოძრაობით აართმევს ავტომატს მთვრალს და უკან გადგება. ოთახში შეშინებული მანანა და თამრიკო შემოცვივდებიან. მანანა, წაქცეული სამხედროსა და მერაბის ავტომატით ხელში დანახვავზე, წივილით ეძგერება მერაბს და ცდილობს ავტომატი ხელიდან გამოვლიჯოს).

**მანანა.** მერაბ, მერაბ, რას სჩადი!

**მერაბი.** რა დაგემართა, რა მოვივიდა... წაიქცა კაცი, წაიქცა.

სუფთა წამოიშლება, რეზო და მაღალი ყვითელთმიანი სამხედროს ეხმარებიან წამოღვომაში, რომელიც ჭკუაზე არაა და თავისთვის ლულულუღებს.

**სამხედრო.** აკი არ გატყდაო, ხო, დავლქვით მაინც... პისტოლეტი... ავტომატი... არ წაიღოს, ვინმემ არ წაიღოს...

**მაღალი** (ყვითელთმიანი) სტალბერი, ადექი, წავიდეთ, ხომ ხედავ დათვრა!

მასპინძლები სტალბერს მიაჩერდებიან. ის ძნელად წამოდგება და რა სისწრაფითაც შემოვიდა და მაგიდასთან დაჯდა, იმავე სისწრაფით გაეარდება კარი-საკენ. რეზო და ყვითელთმიანი სამხედროს მიათრევენ.

**სამხედრო.** ხომ გატყდა მაინც, ხომ დაილქვა?

**მერაბი.** (ავტომატს მანანას მიაჩენებს) მომაშორეთ ეს თავიდან!

შეშინებული მანანა ორი თითათ გულზე მიიხუტებს ავტომატს და ფეხაკრეფით მიაქვს კარისაკენ.

**თამრიკო.** (ცნობისმოყვარედ) რა მოხდა, მერაბი მია?

**მერაბი.** რა მოხდა? რა მოხდა და ოჯახი დაინგრა, ვერა ხედავ რა მოხდა?

**თამრიკო.** რატომ?

**მერაბი.** (ხელს აუქნევს) აუჰ, უხსენი ეხლა ამას!

სტუმრები გადიან, ისმის მაღალის. ხმა

**მაღალი ყვითელთმიანი.** ჩემმა ქალიშვილმა გააცნობ ერთმანეთი.

მერაბი მაგიდას ჩამოუყრდნობა და თავს ხელეშში ჩარგავს. დოდო ოთახში შემობრუნდება.

**მერაბი.** მანანა რა იქნა?

**მანანა.** (შემოდის) ვაიმე, როგორ შექმშინდა, ეს კაცი რომ ღავინახე ავ-

ტომაცით ხელში, შეგონა დასოცა-მეთქი და როგორ გადავრჩი, რომ ჭკუაზე არ გადავედი, არ ვიცი.

**ლოლო.** ეს რა დაგვემართა, რა უნდა ვქნათ?

**მერაბი.** დედაც ვატირე ამისი... (აიღებს და ჭიქას მთელი ძალით დაანარცხებს იატაკზე. ჭიქა ამსხვრევა. შეწოდის რეზო).

**რეზო.** რა მოხდა რა ამბავია?

**მერაბი.** კარგი რა რეზო! მეტი რაღა უნდა მომხდარიყო? სასწრაფოდ თელავში უნდა დავრეკოთ, იქნებ არცა წოლილან ერთად?

**მანანა.** თუ უყვარს?

**ლოლო.** დარეკა დედაჩემმა... ერთად დააწვინაო წუხელ ლამარამ.

**მერაბი.** რატომ, რატომ?

**რეზო.** რა, რა მოხდა მერე, ნახვამები იყვნენ, სხვა რა?

**ლოლო.** როგორ თუ რა მოხდა!

**რეზო.** (ყვირილით) დეგენერატები ხართ ყველანი, წავედი მე სახლში, დოლო, მოდიხარ, თუ არ მოდიხარ, გამაგებინე! გავთავდა კაცი, წნევამ ამიწია.

**ლოლო.** მაცალე, დავილაპარაკო ორი სიტყვა და წამოვალ.

**რეზო.** რა ორი სიტყვა? ვიცი თქვენი ორი სიტყვა, რაც არი. მე წავედი, ვერ დაგელოდები, არ შემიძლია მე ამის ატანა, არა!

გავა და კარს გაიჯახუნებს.

**ლოლო.** აი, ხომ ხედავთ, რა დღეში ვარ. ოცდაათი წელიწადია ამას ვუძლებ. არა გჯერათ თქვენ, რომ გეტყვით ხოლმე, ჩამოყალიბებული შიზოფრენია სჭირს, ჩამოყალიბებული.

**მანანა.** რაც არ უნდა შეფიქრა, ამას ვერ წარმოვიდგენდი.

**მერაბი.** ვერ გავიგე, დაგვემუქრა, ის რომ მოიყოლა, თუ რა? თავიდან ვიფიქრე, ალბათ მართლაც ძალიან მდიდარია და თავისი მცველით დადის-მეთქი ქუჩაში.

**ლოლო.** ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო!

**თამარიკო.** ჯერ ხომ დედა არ გვინახავს, იქნებ როგორი დედა ჰყავს?

**მერაბი.** რა? თქვენ გჯერათ, რომ ამ პაპუასს ფრანგი ცოლი ჰყავს? რა სიბიჟეა... გინდათ ნიძლავი, რომ ის ამაზე უარესი იქნება. არა, მაგას ვინ ჩივის, თვალები ჭქონდა რაღაც საშინელი ბოროტი. მე კაცის ცნობა გამიჭირდება? ასეთი აფიორა? და უნდა ჩავვლავოთ?

**მანანა.** (ბაძავს მერაბს) „მსოფლიომ ისეთ ცივილიზაციას მიადწია, ეგ სიტყვები წარსულს ჩაბარდა“. შენი დათარხული ვარ თავიდანვე, შენი!

**მერაბი.** მანანა, დარეკავ თელავში და ეტყვი შენს ძმას — სასწრაფოდ გამოუშვას ორივე. ცოცხლები იქნებიან თუ მკვდრები, დილაზე აქ უნდა იყვნენ ღარჭმულები.

**თამარიკო.** გოგა, გოგაც ხომ იქ არი?

**მერაბი.** გოგას კარგებიც რაა, თამრო! ნიკას ადგილზე დედას ვუტირუბდი... დამთავრდა რაა, ყველაფერი! ასე გადაიკეტა თითქოს... მაგას უნდა ვუყურო, ოცი-ოცდაათი წელი რაღაც დამრჩენია? რა წვალებით ამოვძეკერი, საიდან, რა ჭაობიდან და ისევ უკან არ ჩამაყუდა თავფეხიანად? ესლა რაღა ამოვა! (ისმის ჩიტიის ჭიკჭიკი) მეზობლები იქნებიან. დადგება ესლა რივი. არა ქართ შინ, მორჩა? არ გააღოთ კარი!

**მანანა.** იქნებ ვინაა?!

**თამარიკო.** მერაბ ძია, ცუდი გოგო ნამდვილად არ არის.

მანანა კარს აღებს, შემოდის ერეკლე.

**ერეკლე.** (აღვზნებული) თამარიკო სახლშია?

**მანანა.** კი, შინაა.

**ერეკლე.** აუ, კიდევ კარგი. (ჯიქურ შემოვა სახლში) თამარიკო, შენ იცი





რა ხდება გარეთ? (და სხვებს მიუბრუნდება) თქვენ იცით რა ხდება?

**დოდო.** რა ხდება?

**ერეკლე.** თამრიკო, შენ უნდა ჩაიცივა სასწრაფოდ და ჩემთან ერთად მოხვიდე!

**დოდო.** სად მივყავს, ბიჭო, ამ შუალამისას, რაღა დროს ქუჩაში გახვალაა?!

**ერეკლე.** რას ლაპარაკობთ თქვენ, მაშუკა გვყავს გამოსახსნელი, სამ მილიონსა გვთხოვენ, იცით თქვენ?

**დოდო.** თამრიკო რას გიშველით მერე?!

**ერეკლე.** აუპ, სანამ მე თქვენ ამას აგიხსნით. აუპ, ის სომ სიგარეტის გამო ჰყავთ არა დატყვევებული. სიგარეტის ამბავი ჩაიშალა. ის მყიდველი გაქრა. ხამი მილიონი ჩვენ არა ვგაქვს, რომ მივეუტანოთ, ჰოდა, გამონდნა ესლა სხვა საქონელი. სუპები...

**თამრიკო.** რა სუპები?

**ერეკლე.** მშრალი სუპები როა, აი მამლები რომ ეხატა სოლმე ზედ. ჰოდა, ამის მყიდველიც არის, მაგრამ რაიონშია, გესმით? ჩვენ მივიღვართ ესლა მე და კაკო, ფულის ჩამოსატანად. მაგრამ სომ შეიძლება, სანამ ჩვენ ჩამოვალთ, გაიყიდოს ეს სუპები. ჰოდა, თამრიკო გვინდა რაა, რომ მძველად დავეუტოვოთ.

**თამრიკო.** თქვენ სომ არ გაგიჟდით, უცხო ხალხში, კაცებში, ღიპიანებში უნდა დამტოვოთ?

**ერეკლე.** რა კაცებში, ქალია მაგ ფირმის პრეზიდენტი. მილიარდერი რომ არის ცენტრალური ბაზრის უკან. ნანული რომ ჰქვია. იმასა აქვს ეგ სუპები... იცი, როგორ იქნები? შოკოლადებსაც გაჭმევენ... (ღაინახავს გაშლილ სუფრას) ვაა, სუფრა? ეს რა მაგარი სუფრაა გაშლილი, რასთან დაკავშირებით?

**მერაბი.** ეს სუფრა? მაგას სამტრო-სამოყვრო პურმარილი შეიძლება და არქვას კაცმა.. რა ვიცი, მომავალი ვვიჩვენებს.

**ერეკლე.** (სურას შეანჯღრევს) ვაა, ღვინოა ამაში? აბა დავახსათ ერთი! (ჩამოსახამს) მართლა ღვინოა, სომ იცი. აბა, რას გაუმარჯოს?

**თამრიკო.** ნიკამ ცოლი მოიყვანა. გაპარულები არიან თელავში კოტეხთან.

**ერეკლე.** (განცვიფრებული) ნიკამ ცოლი მოიყვანა? მერე მე რატომ არ მოთხარით არაფერი?

**დოდო.** (ჩხუბით) როდის, როდის უნდა გვეთქვა, რამდენი ღამეა შინ არ გაგითოვია. დაფიცული მქონდა არ დაველაპარაკებო-მეთქი არასოდეს. საკუთარი ძმა არა ნახოს კაცმა საავადმყოფოში, ვერაფერი გამოვიტოვია.

**ერეკლე.** ვას, კაცო! ვერსად ვერ უნდა მივდგა ფეხი? ვერცერთ ნათესავთან? ყველგან შენ უნდა დამხვდეთ?

**დოდო.** სად დაეთრევი, გამაგებინე, სად?

**ერეკლე.** თამრიკო. ჩაიცივი რაა დროზე და წავიდეთ! გავასწრო იქნებ ამ ქალს სანამ საბოლოოდ გაცოფდება.

**მერაბი.** ბიჭო, ჯერ ის დაიხსენით, ასლა ეს რომ მივყავთ?

**ერეკლე.** ჰოდა, ის რომ გამოვიხსნათ, თამრიკო მაგიტომ გვჭირდება. ვერ გაიგეთ თქვენა?

**დოდო.** ერეკლე, რატომ გაქვს ეგ ჯიბე მახე გამობერილი, რა გიღვეს ჯიბეში? (უთითებს პიჯაკის გარე ჯიბეზე).

**ერეკლე.** (ჯიბეზე ხელს იტაცებს) რა შენი საქმეა რა მიღვეს?!

**დოდო.** მაჩვენე აბა, მაჩვენე! (იტაცება ერეკლეს).

**ერეკლე.** ნელა, ქალ ნელა! ყუმბარაა, ყუმბარა. აი ნახე!

**დოდო.** (ამოიხუნთქავს) ჰოოპ, მე ვიფიქრე ისევე ის უღვეს-მეთქი და ალბათ გავეიჟდებოდი.



**მერაბი.** რა ის, რა იფიქრე?!

**დოდო.** რა და რომ ეწვეიან, პლანია თუ რაღაც ოხრობაა.

**მერაბი.** აძენი პლანი? იცი რა ღირს?

**მერაბი.** პო, პლანი ვუშარაზე უარესია. ლოგიკური მსჯელობაა.

**თამარიკო.** ერეკლე, წავედით? მე მზადა ვარ.

**მერაბი.** თამარიკო, საით? შენ რა, ჩვენ აღარ გვეკითხები?

**თამარიკო.** მერაბ ძია, თქვენ უნდა დაგვეკითხოთ, ქმარს უნდა დაგვეკითხო, მაშიდას უნდა დაგვეკითხო, პეტრეს უნდა დაგვეკითხო, პავლეს უნდა დაგვეკითხო, რამდენს უნდა დაგვეკითხო, ქმარი არ გამოვიხსნა ტყვეობიდან?

**მერაბი.** ჩაგეთვალა, თამარიკო, მაგათ თუ მასე არ მიაწევი, მთლად შედ გადავივლიან.

**მანანა.** (მერაბს) რას დამდგარხარ, კაცო, და აბრიალებ მაგ თვალებს. ის ჩვენი საკუთარი ხომ გადარიე და მოატაცებინე მზეთუნახავი. ამ სხვისებს მაინც მიხედე, მარტოს უშვებ ამ შუალამეს? და საერთოდ, მეც მოვდივარ, ერეკლე!

**მერაბი.** რა? შენ ხალდა მოდიხარ, დეიდაჩემო, კარგი რა, ნუ გადამრიეთ ესლა!

**მერაბი.** ფრთხილად, ბიჭო, ვუშარა არ გავივარდეს. (და თავისთვის) ნიკა გადახვეწილი, მამუკა დატყვევებული...

**დოდო.** გაველურდნენ მთლად, გაგარეულდნენ.

**მერაბი.** ხალხსო, თქვენ ნორმალურები ხართ?

**მანანა.** თქვენთან შედარებით? თქვენ? ვინ ცოლად მოგყავთ, ხად დამეს ბთევთ, რას ეწვეით, რას იჩხირავთ, რას ყლაპავთ... აი, რა აცვია ესლა ამას, შეხედეთ! ინდოელია? აფრიკელია, თუ მოზამბიკელია? (ანიშნებს თამარიკოზე) აბა, ამის გვერდით ჩემი გავლა იქნება?

**თამარიკო.** მერე? ხად მოდიხართ თქვენც, გეხვეწებათ ვინმე?

**მერაბი.** კარგით რა. ლექციები შინაც მეყოფა. ასე ვარ აი.. (ყელში ცერს გამოისვამს).

**მერაბი.** აბა ჰე! დავიძარიოთ?!

**მანანა.** მე მზადა ვარ! (მანანა და მერაბი ერთიმეორეს თვალს-თვალში გაუყრიან. დანარჩენებიც დაიჭერენ მათს სულიერ პოლომარეობას და გაუწღებინან. მანანა და მერაბი ერთიმეორეს უხმოდ გადახვევიან) შენ ნუ გეშინია, მე ჯერ ცოცხალი ვარ, ყველას მოუველი.

**მერაბი.** რა ხდება?

**მანანა.** არა, არაფერია, წავედით.

**თამარიკო.** (ერეკლეს) წამოდი, გზაში მოგიყვები!

**დოდო.** მე? მე მარტოს მტოვებთ აქ? მე მარტო მოახლედ ვჭირდები ამ ხალხს.

**მერაბი.** მამუკას მივაკითხავთ და დავბრუნდებით.

**დოდო.** წადით, წადით! რომ ერთი დავისვენო ყველასაგან. ქმარი მაინც გამქეცა ხომ?! (წამსვლელები გადიან. დოდო მარტო რჩება) მაშ ეს ცხოვრებაა? ეს ცხოვრებაა? ეს ცხოვრებაა? ცხოვრება კი არა — ჯოჯოხეთია. ჯანდაბაში წასულან ყველანი.

დაბნელება

## სურათი II.

იგივე ბინაა. პირველი და მეორე სურათის შემდეგ მთელი თვეა გასული. მსახიობებს ცოტა თბილად აცვიათ.

მერაბი თაროებზე შემოწყობილ წიგნებში იქექება. მამუკას ზურგანთა გაუმზადება და კადვე რაღაცეებს ტენის შივ. თამარიკო გაბრაზებულია, რომ მა-

შუკას ვეღარ აკავებს და არ იცის, რა ქნას. მანანა სამზარეულოში ტრიალებს, რომ მამუკას რამე გაატანოს.



**მანანა.** ტვინი მეღრძო, ტვინი. კი არ მეღრძო, აი დამეყევა. მართლა... მართლა... დაჟეჟილი მაქვს იმაზე ფიქრით, როგორ გამოვკვებო ეს ხალხი... თავი ცირკში შგონია. აი, არაფრისაგან კვერცხებს რომ დებენ, ან კურდღლებსა და ცოჭებს რომ ამოსხამენ ხოლმე.

**თამარიკო.** ხად მიდის, ჩემი დარდი ხულ არა მაქვს. სხვები რომ მიდიან, ცოლშვილიანები არიან? რომ მოკლან? ერთადერთი შემკვიდრეა ჩილეში რომ ხახლი აქეთ. იმასაც ხომ დავკარგავთ არა? არც აქ ბინა, არც იქა, ჩილეში, კაცო?

**მამუკა.** მოკლან, მოკლან. დამიჯერე თამუნა, მოსაკლავად აქ დამდევენ, გესმის შენ?! აი ასე, დამადეს შუბლზე პისტოლეტი. თუ ერთ კვირაში ფული არ მოგიტანია, მოგკლავთო. საიდან მიუტანო? იქიდან იარაღს მაინც ჩამოვიტან და თუ ისინი პისტოლეტს დამადებენ - მე ავტომატს მივუშვარ.

**თამარიკო.** გესმის მამიდა, რა სისულელეებს ამბობს?

**მამუკა.** იმ ჩილეში კიდე უფულოდ ხომ ვერ წაყალ. მთელი ჩემი ძმ-კაცები ომში არიან...

**თამარიკო.** იცით რას ამბობენ? ვაგონებით მოდიხო ცინკის კუბოები, ვაკონებით.

**მამუკა.** აზვიადებენ, არც დაიჯეროთ.

**თამარიკო.** და საერთოდ, მამიდა... (რალაცის თქმა უნდა და ვერ ამბობს) მამიდა...

**მანანა.** რა არი, თამუნა, ვისმენ!

**თამარიკო.** რალაცა შინდა ვითხრა, ვითხრა?

**მანანა** (შეეჭვლება) ისეთი არაფერი მითხრა, იცოდე!

**თამარიკო.** ისეთია, მაგრამ უნდა ვითხრა... ხულ სხვა რამის გამო მიდის მამუკა ომში.

**მანანა.** მერე?

**თამარიკო.** მერე კი არა, ნიკასა და ქეთის გამო მიდის. მაგათ ბინა არა ჰყოფნიდეთ და მე მაგათ სახლში ცალკე ოთახი მქონდესო?

**მანანა.** თამარიკო, დღეს იმდენი პრობლემა აწუხებს ადამიანს, ათას მიზებს მოვიფვანს, რომ როგორმე თავისი გაიტანოს.

**თამარიკო.** არა, მამიდა, მე ხულ სხვა რამე მინდოდა მეთქვა. ხულ ტყვიოდ მიდის მამუკა ომში.

**მანანა.** ვერ გავიგე, თამარიკო, რა გინდა?!

**თამარიკო.** რა და, ნიკა და ქეთი მაინც მალე გასცილდებიან ერთმანეთს.

**მანანა.** მაგ დღეს მოვესწრებოდე და მაგ ოთახს თქვენ დაგიმტკიცებთ სამუდამოდ.

**თამარიკო.** არა, მამიდა, არც მასეა საქმე.

**მანანა.** რა?

**თამარიკო.** ჰო, ნიკა ალბათ ვერ გეუბნებათ და ქეთი ჯერ კიდევ ქალიშვილია, იცით თქვენ?

**მანანა.** (ახლა კი მოტრიალდება გაკვირებული) რა: როგორ თუ ქალიშვილია?

**თამარიკო.** როგორ და ისე, ქალიშვილია. ნიკა ალბათ ვერ გეუბნებათ.

**მანანა.** რას ამბობ, თამუნა, საიდან იცი შენ ევ, ვინ ვითხრა?

**თამარიკო.** ქეთიმ, ვინ მეტყოდა სხვა, თვითონ მითხრა.

**მანანა.** (თავზარდაცემული) კი მაგრამ, ქობულეთში წავიდნენ, წამოვიდნენ... ამდენი ხანი გავიდა, თვეზე მეტი და...

**მამუშაბ.** (შემოიხედავს) ფეხსაცმლის მაზი მრჩებოდა, კიდე კარგი გა-  
მასხენდა.

**მანანა.** (განწირული ხმით) მერაბ! მერაბ! მოდი ერთი წუთით!

**მერაბი.** (შემოვარდება) რა დამდურულივით გაჰკვივი, მაზოლზე ხომ არ  
დაგადგეს ფეხი, რა დაგეშართა?

ისმის ჩიტის ჭიკჭიკი.

**თამრიკო.** (გარბის კარის გასაღებად) მე გავადებ.

**მანანა.** შენ ნიკას ხომ დაელაპარაკე იმ ამბავზე?

**მერაბი.** რა ამბავზე?

**მანანა.** კაცისა და ქალის ურთიერთობაზე. ხომ გეხმის რას გეკითხები?

**მერაბი.** ვკითხე, ვკითხე, როგორ არის-მეთქი საქმე კაცობის ამბავში  
და — კარგადო — მიჰასუსხა.

თამრიკო კარს გააღებს. შემოდის დოდო, რომელსაც თამრიკო ჩასჩურჩულებს.

**თამრიკო.** მაშიდა, მანანამ ამ წუთას გაიგო ნიკას და ქეთის ამბავი. აქამ-  
დე არაფერი არ იცოდა თურმე.

დოდო მანანასთან შექანდება.

**დოდო.** რა, არ იცოდით, მანანა, თქვენ ეგ ამბავი? მე რა ხანია ვიცი.

**მანანა.** რა? შენც იცი, დოდო?

**დოდო.** ჰო, ქეთი რომ ქალიშვილია, იმაზე არ არის ლაპარაკი?

**მერაბი.** რა? ქეთი ისევ ქალიშვილია? (თავზარი დაეცემა, მაგრამ იუ-  
მორის გრძნობას მაინც არ დაკარგავს) ჰო ვიძახი, ჩემი გასაკეთებელია-მეთქი ამ  
ხახლში ვეველაფერი.

**მანანა.** ეს ისევ თავისას აგრძელებს... მე გავთავდი, მოვკვდი და...

**მამუშაბ.** აბა, მე რომ არ მივდიოდე, მე დაგეხმარებოდით.

**მერაბი.** შენ რაღაში დაგვეხმარებოდი, კარგი ერთი...

**მანანა.** როგორ უნდა მოვიქცეთ, მერაბ?

**მერაბი.** აი, ამასა ჰქვია გამოუვალი მდგომარეობა, თანაც მთელ ქალაქზე  
ყოფილა უკვე მოღებული... დოდო, თამრიკო, რეზო, ლაშა, ერეკლე, მამუკა...  
მაინც ვეველასა სცოდნია თურმე...

**მანანა.** მე თავს არ ვიცოცხლებ, მე თავს მოვიკლავ!

**მერაბი.** ჰო, თუ შენ მტკვარში გადავარდები, ქეთი დაორსულდება, არა?

**მამუშაბ.** მე წავედი, აბა, კარგად იყავით!

**თამრიკო.** (ისტერიკაში) მამუკა, სულ ტყუილად მიდიხარ, ქეთი აქ დამ-  
რჩენი მაინც არ არის, არა!

**მამუშაბ.** მოდი გაკოცო!

**თამრიკო.** არ გაკოცებ, არა! არ დაგემშვიდობები.

მამუკა ძალითა ჰკოცნის თამრიკოს, შემდეგ კი სხვებსაც გადაკოცნის.

**დოდო.** მამუკა, აი მეტი ვერაფერი მოგიხერხე, ხაჭოს ხინკლებს გატან,  
ამდამვე უნდა გაათავოთ, თორემ გაგიფუჭდებათ.

**მამუშაბ.** მადლობთ, დოდო დეიდა. მაგას გავაფუჭებ? იცი როგორ მიყვარს?

**თამრიკო.** ზოგი იქაც მოიკითხე მასეთები!

**მამუშაბ.** იქაც ვიშოვით რამეს...

**თამრიკო.** როგორ დაწვევლო, მაშიდა, და. რატომ მიდის, რატომ?

**მამუშაბ.** საქართველოს დასაცავად მივდივარ, საქართველოს გადასარჩენად!  
(პათეტიკურად).

**თამრიკო.** წადი შენი... მე გავთხოვდები, წადი. აი, ნახავ თუ არ გავ-  
თხოვდები..



**მერაბი.** დღევანდელი ქალები? თამრიკო, კაცი ომში მიდის და ასე ეშვილობები?

**თამრიკო.** მერაბ ძია, ხომ იცით, რომ არ გავთხოვდები, არა? (იწყებს ტირილს) ხომ უნდა გავაცილო მატარებელზე, არა?!

**მამუკა.** წავედი, წავედი... კარგად იყავით. (თამრიკოც მისდევს).

**ყველა.** აბა, კარგად, მამუკა. უნდა დაბრუნდე იცოდე. ძალიან თავსაც ნუ გამოიღებ... (და სხვა ამისთანება).

გაცილებენ და მობრუნდებიან.

**მერაბი.** ესლა ავიღოთ თრი აგური და ვირტყათ აქედან და იქიდან. ისმის ჩიტის ჭიკჭიკი. მერაბი აღებს კარს. შემოდის ნიკა.

**ნიკა.** მაშ, წავიდა მაინც მამუკა ომში? გიჟია ეგ, არანორმალურია.

**მერაბი.** შენ, შენ ხარ ნორმალური?

**ნიკა.** შე? (ეწყინება) შე რა შუაში ვარ? (შენიშნავს რომ ყველა კითხვის ნიშნით მისჩერებია) რა მოხდა? რას მომშტერებიხართ, დავაშავე რამე?

**მერაბი.** მოკლედ, აქ ყველამ ყველაფერი იცის, ამიტომ უნდა დაგელაპარაკო. (ნიკა დაეჭვებული შეხედავს) მართალია, ქეთი რომ ისევ ქალიშვილიაო?

**ნიკა.** (გაკვირდება) თქვენ ვინ გითხრაო?

**ლოლო.** შე ქეთიმ.

**მერაბი.** ვის უმაღლდი, ბიჭო, მაგის დამალვა იქნებოდა?

**ნიკა.** მამა, მესვეწებოდა, არავის არ უთხრაო და ვერ გითხარით მეც...

**მერაბი.** როგორ სხვას ყველაფერს ისე ფქვავე ხოლმე, ლამის ტელევიზიით აცხადებინებ და მაინცა და მაინც ეგ არ გაგვაგებინე?

**ნიკა.** შე ხულ ფეხებზე არა მკილია?

**მერაბი.** მოიცა, ვერ გავიგე. მთელი თვეა ერთადა ხართ, ქვეყანა მოიარეთ, ცოლს ეძახი, ის კი დღემდე ქალიშვილია და შენ ეს ფეხებზე გკილია?

**ნიკა.** თქვენ ყველანი ვერა ხართ, ხომ იცით! შე რომ რამე მჭირდეს არ გეტყვოდით? ვეუბნები — ექიმს გაესინჯე-მეთქი — და არაო და... ეგ არის გასასინჯი, ეგ! შე თავი დამანებეთ!

**მერაბი.** შენ შეილო, თავში, აი, ხულ ნამცეცი, იოტისოდენა ჭკუა მაინც არა გაქვს? ეს ვერ არის, ხომ იცით... მთელი ქვეყანა შენ ჩაგთვლის კრეტი-ნო, იმპოტენტად, მაგას კი არა!

**ნიკა.** მამა, რას მიჩმახებ, შენ გესმის?!

**მერაბი.** ჰკითხე ვისაც გინდა, აი თამრიკო, ლოლო, ლაშა, ერეკლე, პეტრე, პავლე...

**ნიკა.** ეგ გიჟია ნამდვილად, დაცენტრილი.. მართლა ყველამ იცის? ეგ ვინ არის, შე მაგის დედა ვატირე. ეგ რომ აქ ამოვიდეს, მოვკლავ იცოდეთ, დანას გავუყრე! (მივარდება ტელეფონს და გამწარებული აკრეფს ნომერს) ქეთის თხოვეთ? ქეთი, რატომ არ დაიბარე თუ სახლში ტყდებოდი? ვის უთხარი, აბა ვის? არავისთვისაც არ გითქვამს. რა გაცინებს რა? დეგენერატი ხარ! წადი შენი დედაც ვატირე! აღარა ხარ შენ ჩემი ცოლი, არა! (დაკილებს ყურმილს).

**მანანა.** ნიკა, დამშვიდდი, დამშვიდდი!

**ნიკა.** შენი თავი დამშვიდე, ქალო, შე არაფერი არა მჭირს, არა! (შეიკეტება თავის ოთახში).

**მანანა.** ძალიან კარგი თუ მასეა.. მაშინ უფრო კარგი...

**ლოლო.** როგორ უნდა გავარკვიოთ, რომელია მართალი?

**მერაბი.** მოიცა რა, ლოლო, რა მხელი გასარკვევი ეგ არი, ერთ საათში შეცოლინება ყველაფერი. ამ წუთას დაურეკავ და ექიმს გამოვიძახებ.

**ლოლო.** გინეკოლოგ?



**მერაბი.** გინეკოლოგი თქვენ გამოიძახეთ, მე ვიცი ვინც უნდა მოვიყვანო. (თან ბლოკნოტებში და სატელეფონო წიგნებში იქექება).

**მანანა.** (მივა და მერაბს ყურში ჩასჩურჩულებს) შენ რა, ვინ უნდა მოვიყვანო? მხოლოდ ვინმე იმნაირი ხომ არ უნდა მოვიყვანო?

**მერაბი.** რეებს ბლანდავ, შენ გესმის? ჰო, გავალ, ჯიბეში ჩავისვამ და მოვუყვან. ან გადავრეკავ და ფანჯრიდან შემოფრინდებიან ანგელოზებივით. ამ ქალაქში ნემსი რომ ნემსია ისიც პრობლემაა და ქალები? თანაც კახპები? ექიმი უნდა მოვიყვანო, ნამდვილი ექიმი. (თან ნომერს აკრიფავს).

**დოდო.** კი, მართლაც ერთი ფსიქიატრი რა დაგვხატავდა ვეღვას ეხლა?

**მერაბი.** (ყურმილში) კოოპერატივია? იცით რომელი მინდა? აი იმპოტენციას რომ მკურნალობენ ბინაზე. გამოიძახება თუ შეიძლება? ძალიან ახლოს ვართ. ჩაიწერეთ. ქეთევან წამებულის ცამეტი. მაისურაძე, დიას, დიას, გელოდობით!

**დოდო.** ჩვენ, ჩვენ არ დავრეკოთ?

**მანანა.** სად?

**დოდო.** გინეკოლოგის მოსაყვანად.

**მანანა.** რა დარეკვა მინდა, ნელის ამოვიყვან, რეზოს ცოლს. მაგას ისეთი პრაქტიკა აქვს მიღებული, არაფერი შეეშლება. გორკში აქვს დამთავრებული და იქვე მუშაობდა ათი წელი... გიჟდება აქაურ ექიმებზე, ისეთ ამბებს ჰყვება, თმა ყალბზე დაგიდგება.

**მერაბი.** შევალ ერთი, მაგ დებილს დაველაპარაკებო.

**დოდო.** ჰო, შედი, შედი, დაამშვიდე!

მერაბი ნიკასთან შედის. ნიკა საწოლზეა გაშოტილი. ხელები თავქვეშ ამოუღვია და ჭერს მიშტერებია.

**მერაბი.** ნიკა, მოდი მოვილაპარაკოთ.. ჩემს მდგომარეობაშიც შედი. მე ხომ ვიცი რა ხდება, არა?

**ნიკა.** მამა, როგორ დაგარწმუნო?

**მერაბი.** მოიცა, სხვა ქალთან ვიცხოვრია?

**ნიკა.** არა.

**მერაბი.** არა, შენ არ გავიკვირდეს ეგ ამბავი. პირველ ხამ ქალთან მეც არაფერი გამომივიდა, რომ იცოდე. კინალამ თავი ჩამოვიხრჩე. ჰო, ჰო, ხშირად ხდება ასეთი რამე. ინტელექტუალებს ემართებათ ხოლმე... თომას მანის დოქტორ ფაუსტუსშიც არის...

**ნიკა.** რა თომას მანი, არის დოქტორ ფაუსტუსი, მამა, ყვირის, კვივის, არ მიშვებს ახლოს, არა... თითს რა მაკარებინებს.

**მერაბი.** (გაბრაზდება) იყვიროს მერე, შენ რისთვისა ხარ, კაცო, კაცი. მე ლამის მთელ ვოლგა-დონს გადავუარე და შენ ერთ ცოლს ვერ უნდა მოუარო? ჩემი შეილი და გალუბო?

**ნიკა.** მამა, არა ვარ გალუბო... როგორ დაგიმტკიცო ეხლა, აქ, ამ წუთას. რას დამადექი თავზე.. დამანებე რაა თავი. მომწყდი რაა აქედან! თორემ სულ სათითაოდ ჩაუკაკლავ დედანებს, რაც ეხლა დაფქვი და რაც მე ვიცი კიდევ შენზე! ამ დროს მანანა კარს შემოაღებს.

**მანანა.** მოვიდნენ, მოვიდნენ. ქეთი და მამამისი მოვიდნენ.

ნიკა იმ წუთას წამოსტება.

**მერაბი.** (ნიკას) თავი შეიკავე ეხლა, არ გინდა...

ქეთი შუბლშეკრული შემოდის. განრისხებული მამამისი გავარდება და მაგიდის თავში წამოსკუბდება. ქეთი ტახტის კუთხეში უცხო საკითხით მიჯდება, თავს ჩალუნავს და ხელში ცხვირსახოცს აწვალავს.

**სტალბერი.** (ყურადღებას არავის აქცევს, პირდაპირ ნიკას მიმართავს.

თან სხვანაირად გამოჯვრებული, ყელმოღერებული, როგორც საკუთარ სამეფოში აბა, ვაჟბატონო, მომახსენე, რატომ იგინებოდი. რა, მამასთან ყოფნას უკრძალავთ ჩემს შვილს?

გ. კონსტანტინე  
გინჯიძის

**მერაბი.** იცით რა, მოდით, ჩვენ ნუ ჩავერევით, ბავშვებმა იჩხუბეს, ბავშვები თვითონ მორიგდებიან.

**სტალბერი.** როგორ მორიგდებიან. მე იმიტომ კი არ გავზარდე ჩემი შვილი, რომ თქვენ აქ მოსამსახურედ დაიყენოთ. სადისტები ხართ თქვენ, სადისტები!

**მერაბი.** რაა? (გაკვირდება) ჩვენა ვართ სადისტები?

**სტალბერი.** თქვენ, თქვენ!

**მერაბი.** (თავს შეიკავეს) თქვენ მაგ სიტყვის მნიშვნელობა იცი?

**სტალბერი.** არ მჭირდება მე შენი სწავლება, რომელი სიტყვა რას ნიშნავს. მე სულაც არ მინდოდა ასეთ პრეტენზიულ ოჯახში შემოსულიყო ჩემი შვილი.

**მერაბი.** თქვენ არ გინდოდათ და ჩვენ გვინდოდა, ხომ?

**ნიკა.** მამა, გამოდი აქეთ, ხომ ხედავ რეებს ბოღავს, ვის ელაპარაკები, გაგიჟდი?

**დოდო.** ეს რეები მესმის, ჩემი და სამსახურიდან შესვენებაზეც კი სასლუმ გამორბის, რომ თქვენს შვილს საჭმელი მოუმზადოს და სადისტია?

**მანანა.** დოდო, გამოდი აქეთ, შენ არ იცი ვის ელაპარაკები, გამოლოა აქეთ!

**სტალბერი.** თქვენ თვითონ ვინა გდიხართ, რას წარმოადგენთ ნეტავ, რამდენს ბედავს ეგ თქვენი ლაწირაკი, მე თქვენ გასწავლით ჭკუას, თუ კაცი ვარ!

**მერაბი.** თქვენ თავს ასწავლეთ ჭკუა, მართლა და მართლა!

**ნიკა.** მამა, რა გითხარი მე შენ, ვის ელაპარაკები, ვის არიგებ ჭკუას, ვის?

**დოდო.** ქეთი რატომ არაფერს ეტყვის, რა ვქნა, მაგის საქციელი ვერ ამისხნია და მოშკალით...

**სტალბერი.** ნუ ხტუნაობს ეგ შენი შვილი, თორემ დედას გიტირებთ მე თქვენ! (წამოდგება და მაგიდაზე მდგარ გრაფინს მოაეღებს ხელს).

**მერაბი.** (არ გატოვდება) აბა, რა ველაპარაკოთ, თქვენ რა შვილი უნდა გაგეზარდათ, როცა თქვენ თვითონა ხართ აღსაზრდელი თავიდან?!

**დოდო.** ეს რეები მესმის, მანანა! ქეთი!

**მანანა.** დოდო, გამოდი აქეთ, არ შეიძლება მაგასთან ლაპარაკი... აი, ასე თავზე გვიშვრება, ვერავის ვერ ავუსხნი ჩვენს ამბავს. ეგ საიდან ამოჭკრავს, გაიგებ რაიმეს მაგისას?

სტალბერი გრაფინს მაგიდაზე დაახეთქებს და დაჯდება.

**დოდო.** (მანანას ჩუმიად) გადავირიე, ქეთი რატომ არაფერს ეტყვის მამამისს?

**მანანა.** გაჩუმდი რაა, დოდო. არ იცი, შენ რა დღეში ვარ, არ იცი.

**დოდო.** კარგი ერთი, მანანა, მართლ შენი შვილია იმპოტენტი? მთელი თბილისი მაგ დღეშია, იცი შენ? ჯერ გაიპარებიან, მერე ერთი ზარზემით დაიწვრენ ჯვარს, ბოლოს შემთხვევით, ორ-სამჯერ რაღაცას მოახერხებენ და მორჩა. ერთი ალთას გარბის და მეორე ბალთას.

**სტალბერი.** ვისზეა ლაპარაკი, ვინაა იმპოტენტი, ნიკა? ნიკაზე ამბობთ თქვენ მაგას?

**დოდო.** ყოველ შემთხვევაში, თქვენი შვილი დღემდე ქალიშვილია, ასე არაა, ქეთი?

**სტალბერი.** რა? რას მიჭქარავთ თქვენა, ბავშვი ფეხმძიმედ არი და ამით

მოიგონეს რაღაცა, ხელმოსაჭიდის ეძებთ სომ? ეგ არც გაივლოთ თავში, არ ჩავივით ფეხი, არა...

**მანანა.** ქეთი, შენ ნამდვილად ხარ ფეხშიშველ?

ქეთი თანხმობის ნიშნად თავს დაუქნევს.

**სტალბერი.** ნამდვილად, მამ ტყუილად?

**მანანა.** ნიკა! ნიკა!

**ნიკა.** რა გინდა, დედა?

**მანანა.** შენ იცოდი, რომ ქეთი ფეხშიშველ იყო?

**დოდო.** ხასწაული.

**ნიკა.** არა, რანაირად?

**მერაბი.** ეგ შენ უნდა იცოდე, შენ! ჩვენ გვეკითხები რანაირად?

**სტალბერი.** თქვენ აქ კომედიებს ნუ თამაშობთ, ვინა ვგონივართ მე თქვენ. რას შეჯამაზებთ ვითომ. ქუჩიდან კი არა ვართ მოსულები...

**მერაბი.** (გაგიჟებული და გულმოსული) ქუჩიდან მოსულები მერჩია მილიონჯერ... ვისგან ჰყავს შვილი, ვისგან! ეს კაცი ამბობს ქალიშვილია, ხელს არ მაკარებინებსო და...

**სტალბერი.** ამოიღე ხმა, გოგო! (დაჰკავებებს).

**ქეთი.** ნიკასაგანა მყავს, ვისგან მეყოლება?!

**დოდო.** ხასწაული.

**ნიკა.** ყველაფერს გეფიცებით, ქალიშვილია!

**ქეთი.** ეგ არ ვიცი, მაგრამ ფეხშიშველ ვარ ნამდვილად! (და ნიკას დასჭყვივლებს) შენგანა ვარ, შენგან!

**მანანა.** არცერთი არ გაინძრეთ ადგილიდან!

**სტალბერი.** გვაშინებენ კიდევ.

**მანანა.** ამ წუთას ნელის ამოვიყვან.

**მერაბი.** აუჰ, ეგ ფუფურა მთელ ქვეყანას მოსდებს.

**სტალბერი.** დაგხოცავთ, სულ ყველას დაგხოცავთ! (წამოავლებს გრაფინს ხელს).

**მერაბი.** რის ტრაკით, კაცო! რით იმუქრები მართლა ეხლა, მორჩი რა, და იჯექი მანდ შენთვის წყნარად.

**სტალბერი.** საღისტები ხართ თქვენ.. პირწავარდნილი საღისტები, ფაშისტები, სისხლისმსმელები...

**მანანა.** მაცალეთ, მაცალეთ! (კვილით) მეც მათქმევინეთ, ჩამადგმევინეთ ერთი სიტყვა. ამ წუთას ნელი უნდა ამოვიყვანო. ჩვენი მეზობელია, გინეკოლოგი. მეორე სართულზე ცხოვრობს. რა ამბავია, რა ყველა შვიდთვიანები ხართ! მაცალეთ რა ორი წუთი.

**მერაბი.** მერე რეზომაც უნდა გაიგოს, ნელის ქმარმა. მერე უნდა მოედოს მთელ კორპუსს და მთელ უბანს.

**მანანა.** გაიგონ და გაიგონ. უკვე ისედაც მთელმა ქალაქმა იცის (გარბის გარეთ).

**სტალბერი.** მაიმუნები ხართ თქვენ, მათხოვრები.

**დოდო.** აბა, აბა, მეც ნუ მიმათვლით ზედ!

**მერაბი.** კარგი რაა, ტვინი ნუ წაიღე, ბიჭოს! თუ ასეა, წაიყვანე და გყავდეს ეგ შენი შვილი შენ! ჩვენსას კიდევ ჩვენ მოუვლით. თან გვტენის ამ თავის ქალიშვილს, თან დედას გვაგინებს და თავზე რას არ გვიშვრება. ამათი ყოფილა რა ეს ქვეყანა, აი ასეთებისა... (უთითებს სტალბერზე).

**დოდო.** რატომ ღმერთი არ გაიცინებს.

**სტალბერი.** ჩვენ არაფერი გვაქვს დასაკარგავი.

**დოდო.** თუკი ასეა, რას ერჩით ამ პატროსან ხალხს, დაანებეთ რაა თავი, თქვენ თქვენთვის, ესენი თავისთვის.



ქართული  
ნაციონალური  
ბიბლიოთეკა



**მერაბი.** რით ვერ გაიგე, დოდო, რამდენჯერ უნდა აგისხნა, რომ თუ ერთი ძველი ფილოსოფოსის ლაყბობას დაუჯერებთ, ბუნებაში ორგვარი ძალები არსებობენ: აღმშენებლური და დამანგრეველი. ერთ მშვენიერ დღეს შემოვიცვლე დებიან, გადავივლიან — გადმოვივლიან და ფუფუ — იყავი და აღარა ხარ?!

**დოდო.** ეტყობა, ნათურა აქვთ გადამწვარი.

**მერაბი.** ნათურა? ნათურები.

**სტალბერი.** გადაწვაზე თუა, თქვენ უარესი რამე გაქვთ გადამწვარი, ახლაც მაგას არ გვიმტკიცებთ?

**მერაბი.** გესმის?

**დოდო.** არა ამათ სიტყვას ვერ მოუგებთ, სჯობს მოკვებით!

ამ დროს მანანა ხმაურით ალღეს კარს და შემოჰყავს ნელი, ჩამრგვალებულ-ჩაპუტკუნებული ქალბატონი.

**მანანა.** ისეთ რამეს გვიმტკიცებენ...

**ნელი.** თუკი რაიმეთი შემოდლია დაგეხმაროთ, მაგას როგორ დაგზარდებით, მანანა... შენ ყველას გაჭირვების ტალკვესი ხარ და... ამ წუთას, ამ წუთას ყველაფერს გაეარკვევთ.

**სტალბერი.** მე პროტესტს ვაცხადებ, პროტესტს ვაცხადებ!

**მერაბი.** მაშინ დაჯექით რესპუბლიკის მოედანზე და შიმშილობა გამოაცხადეთ.

**სტალბერი.** შენ კაცო, კინტო ხარ, ვიღაცა ხარ. დიას, მე თქვენ უფლებას არ მოგცემთ, არავითარ შემთხვევაში, ჩემს ქალიშვილს მხოლოდ ის ექიმი გასინჯავს, რომელსაც მე ვენდობი.

**დოდო.** ხედავთ რა შებურტყილია?

**მანანა.** შებურტყილი? რაც მაგათ ეხებათ, იქ ერთი გრამი არ ეშლებათ და ჩვენს მიმართ? არც შვილს, არც მამას, არც დედას, არც დას, ერთი, ერთი სიტყვა არ უთქვამთ მართალი. ჯოჯოხეთი მონაგონია მაგათთან, ჯოჯოხეთი.

**სტალბერი.** მე ჩემს შვილს თქვენ დასაჯიჯგნად ვერ მოვგვდებთ, რაც თქვენ თავში გაქვთ ტვინი, მაგდენი მე ნეკის ფრჩხილში მაქვს დაგროვილი. ვიცი რასაც აპირებთ, ვიცი!

**მანანა.** რას ვაპირებთ?

**სტალბერი.** რასა და აბორტის გაკეთებას... ვინ გააპტიებთ მერე! მე სტალბერი არ ვიყო, თუ ციხეში არ ამოგაღპოთ ყველანი სათითაოდ. მარტო გაბედეთ! დედას გიტირებთ, დედას! ვითომც არ იცით, რომ კანონით აბორტის გაკეთება აკრძალულია.

**მანანა.** ამ სიტუაციაში ერთადერთი სწორი გადაწყვეტილება სწორედ აბორტის გაკეთება იქნებოდა, აბორტის! ასე არაა?

ყველა გაჩუმდება, მხოლოდ სტალბერი ახტება.

**სტალბერი.** ეგ არ მოხდება, არავითარ შემთხვევაში. არ მოგცემთ მაგის უფლებას. თუ ამას აბორტს გაუკეთებთ, ჩემი ხელით დაგზოცავთ ყველას, არ გაცოცხლებთ, არა!

**ნელი.** რას აპირებ, მანანა, როგორ მოვიქცეთ, გენაცვალე? ცარიელი ხელებით აბორტის გამკეთებელი რომ არა ვარ, შენ კარგად იცი ძალიან.

**მანანა.** ერთი წუთით, ნელი, მაინც დავეკითხოთ. (ირონიით) პატივცემულ სტალბერი, რომ გავსინჯოთ მხოლოდ და მხოლოდ, არის თუ არა ფეხშიძემდ, არც ამის უფლებას გვაძლევთ?

**ქიში.** პირიქით... დიასაც, მინდა რომ შემამოწმოთ, თუკი არაფერს დამიშავებთ და ხელს არ დამაკარებთ.

**ნელი.** ხელდაუკარებლად? როგორ გეკადრებათ, მე არც მკითხავი ვარ და



არც პარაფსიქოლოგი. მანანა, გენაცვალე, ჯუნა დავითაშვილის გამოძახება მოგიწევს, ან ბულგარეთში ვანგასთან წასვლა.

**ქეთი.** კარგით, კარგით, თანახმა ვარ.

**მანანა.** (ამოიხუნთქავს და პირჯვარს გადაიწერს) ღმერთო, შენი სახელის ჭირიმე! აბა, ჩქარა, გავედით ყველანი და შენ იცი რა, ნელი! აბა, ჰე, სანამ გადაუფიქრებიათ!

ოთახში ქეთი, მამამისი და გინეკოლოგი რჩებიან. დანარჩენები გამოერიდებიან.

**ლოლო.** გაგიჟება შეიძლება, გაგიჟება.

**ნიკა.** მე არა მჯერა, ვერა რაა, ვერ დავიჯერებ.. ეგ თუ ფეხშიძიე აღმოჩნდება? საიდან, როგორ, რანაირად?

**მერაბი.** „ბევრი რამ ხდება, ჩემო ნიკა, ამ ქვეყანაზე, რაც ფილოსოფოსთ სიზმრადაც არ მოლანდებიათ“.

**მანანა.** დამაძინა ნეტავ ეხლა და ერთი ათი წლის მერე გამადვიცა.

**მერაბი.** გაჩერდეთ ეხლა. ბოლო-ბოლო ყველაფერი გაირკვევა და ცხვარი ცხვარიად, ხომ გაგივინათ. რომ მოვიკიდებ ხელს და ვისვრი მეშვიდე სართულიდან, დამეკიდონ მერე ფეხებზე.

**მანანა.** მაგათაც ეგ უნდათ სწორედ. ნუ მაშინებ რა, ძალიან გეხვეწები!

**მერაბი.** მაშ რა ვქნა, ქალო, როდემდე ველოლიავო, როდემდე. თან როგორ შემოდის ოჯახში — რუსეთის იმპერატორივით. აი (ბაძავს) და განკარგულებებს იძლევა, ამას იზამთ, იმას არ იზამთ, მაშ ასე! კატასავით მივახრჩობდი, კატასავით.

სამზარეულოს კარი გაიღება და ნელი გამოიხედავს.

**ნელი.** მანანა, მოდი, გენაცვალე, მოდი! (ყველანი შეღავდებიან. ნელი დინჯად დაბრძანდება ტახტზე და მრავალმნიშვნელოვნად გადახედავს აუდიტორიას. კაი დიდი, დამაინტრიგებელი პაუზის შემდეგ იგი ბოლო-ბოლო ამოთქვამს) მართალია, ფეხშიძეადაა, ასე ორი-სამი კვირის მაინც, და რაც ყველაზე უფრო საკვირველია, ქალიშვილია ისევ!!!

**მერაბი.** ეგ როგორ?

**ნელი.** (ხელებს გაასავსავებს) არ ვიცი, გენაცვალეთ, ვერაფერს ვერ ვიტყვი. ასეთი შემთხვევა მე ჯერ პრაქტიკაში არა მქონია. რუსეთში, გორკშიც კი, მსგავსი არაფერი მინახავს.

**მერაბი.** ეტყობა ქრისტე უნდა შობოს, ძე ღვთისა, წმიდა მარიამივით.

**მანანა.** მე შეიძლება შევირყე ეხლა, ჭკუიდან გადავიდე, ცოტაღა მაკლია.

**ნელი.** არ ვიცი, არ ვიცი...

**მერაბი.** მართლაც, ერთადერთი ქალი, ვინც ქალწულად დარჩა და შვილი შვა, მარიამი იყო, და, ისიც ხომ ნახეთ, რა ამბავი ატყდა, ორიათას წელზე მეტია მთელი მსოფლიო ცაში იყურება.

**ნელი.** არ ვიცი, არ ვიცი! შეიძლება, ანალოგიურ შემთხვევასთანაც გვაქვს საქმე.

**მერაბი.** რა? მეორე შემთხვევა მაინცა და მაინც ჩემს ოჯახში უნდა მოხდეს?

**მანანა.** მე კიდევ ვიცი, რომ ბოლოს ყველაფერი ჩემს კისერზე უნდა გადავიდეს მაინც.

**ნელი.** ვერაფერს ვერ გეტყვით, გენაცვალე!

**ნიკა.** თქვენ ხომ არ დაიცენტრეთ! მე ქრისტეს მამა გამოვდივარ მაშინ, თქვენ ვერა ხართ ყველანი, აი!

**ქეთი.** ეგ ხომ მკრეხელობაა!

**მერაბი.** ქრისტე არ ვიცი და... და ამისი შვილი, ან ამისი შვილიშვილი

(უთითებს ქეთის და სტალბერზე) ანტიქრისტე და სატანა რომ იქნება, მაკაში დარწმუნებული ვარ.

**ქეთი.** ნურას უკაცრავად. ანტიქრისტე და სატანა თქვენსკენ მოიკითხვეს.  
**დოდო.** სასწაული.

**სტალბერი.** მაშ ასე! ფაქტი ფაქტია! ჩემი შვილი ფეხშიძედა და ერთი მარტო ფრნხილიც რომ წამოსტკივდეს, მერე შე ვიცი.

**მანანა.** ნელი, მაპატიე და, შენ ხომ არა სცდები, ან რაიმე ხომ არ შეგეშალა?

**ნელი.** როგორ გეკადრება, მანანა, გენაცვალე, გამორიცხულია. მეც არა მჯერა, განა შე კი მჯერაა რომ? მაგრამ ასეა, ფაქტი ჯიუტია.

ისმის ჩიტის ჭიკჭიკი. ნიკა კარს ადებს. შემოდის თამარიკო.

**თამარიკო.** (ნახევრად ირონიით — ნახევრად მწუხარებით) წავიდა ჩემი ქმარი ომში. (და ამდენი ხალხის დანახვაზე იკითხავს) აქ რაღა ხდება?

**მერაბი.** დღეს-დღეობით არაფერი, მაგრამ საექიმო დასკვნა ისეთია, რომ ცხრა თვის მერე ან ანტიქრისტე გვევოლება ან სატანა!!!

## ფარდა

### მეორე მოქმედება

#### სურათი პირველი

იგივე ბინა. საწოლ ოთახში მაშუკა გაშხლართულა. ცალი თვალი შავი მატერიითა აქვს ახვეული. ერთი ფეხი კი ბანდითა აქვს გადახვეული და ზედ გირები ჰკიდია. დოდო საშხარეულოში ტრიალებს და თავისთვის ბუტბუტებს.

**დოდო.** ჩემი უბედურება არ შეყოფოდა? რომელი ერთი მოვასწრო. ომში ის უნდა წავიდეს ვინც უკვე ნამყოფია, ვინც იცის რა არის ომი. ვისაც თავისი თავის იმედი აქვს.

**მამუშა.** დოდო დეიდა, გეკადრებათ? მასეთები მთელ საქართველოში ერთი ოთხი კაცი თუ იქნება ხელ...

**დოდო.** შენ საერთოდ ხმა არ ამოგვლება. შე შენ არ მყავხარ მხედველობაში. შენ მიაღწიე იქამდე? რომ ვერც მიაღწიე.

**მამუშა.** რა შექნა, იმ გიჟებს გადაუყარე.

**დოდო.** რაღა შენ გადაყარე. იმ მატარებელში ცხრაასი კაცი იჯდა ალბათ სხვაც. ერეკლე მყავს შუაზე გასაგლეჯი, ერეკლე. აქ ნაკლებ ომში ვართ ჩაბმული, იქ რომ არ გაქცეულიყო დაუკითხავად?

**მამუშა.** ეგენი პირდაპირ ომში კი არ მიყავთ... ჯერ მაგათ სათანადო წვრთნა უნდა გაიარონ, ორკვირიანი, მცხეთაში მოხალისეები არიან და იმიტომ.

**დოდო.** სათანადო ჯოხი მოუხდებოდა მაგას, სახრე.

ისმის ჩიტის ჭიკჭიკი. დოდო კარს ადებს. თამარიკოს ზურგზე აკიდებული შემოჰყავს მთერალი ერეკლე, რომელიც პირში ენას ვერ ატრიალებს.

**თამარიკო.** მამიდა, მოშეხმარე, მთერალია!

**მერაბი.** მთერალი კი არა, ნახვამი.

**დოდო.** (გახარებული) ერეკლე, შვილო, შენ აქ საიდან?

**თამარიკო.** ქვემოთ, გეჩერებაზე, სკამზე იწვა და ეძინა. იცით რაზე ედო თავი? ნაკვის ყუთზე. ასე ჩამოედო და ეძინა. უკონოდ მთერალია, უკონოდ.

**მამუშა.** ხომ ვამბობდი, ჯერ არ წაიყვანენ-მეთქი.

**პრეპლ.** (ლულულუღით) დედაჩემო, ომში მივდივარ.. ავტომატი არ შეგხვდა და მე და გოგა ავღეკით და დავთვერიო.

**დოდო.** რით? ღვინით თუ არყით? ნამდვილად დათვერიო?

**პრეპლ.** შვიდი ბოთლა დავცალეთ.

**თამარიკო.** დაანებე, მაშიდა თავი, ვერა ხედავ, ღვინითაა მთვრალი, დაიწყებს ეხლა გამოძიებას. თუ მოწია ეგ პლანი, ხომ მაინც არ გეტყვის მოვწიეო, არა?

**დოდო.** შენ როცა გეყოლება ჩემნაირი შვილები, რომ მოგველენ შინ და სუნი რომ არ ამოუვკათ, ცარიელ თვალებით რომ დაგიწყებენ ყურებას, როგორ გუნებაზე დადგები, მაგასაც ვნახავ!

**თამარიკო.** მაშიდა, ამას სუნი არ ამოსდის? ჰყარს არყითა და ღვინით ჰყარს!

**დოდო.** ჰოდა, მეც ეგ მინდა, ნუ მეჩხუბები.

**პრეპლ.** ნილსონა როგორა მყავს, მაგას ვენაცვალე.... შემშიშვით რაა, ერთს ჩაებუბნი!

**მამუშაპ.** არა, აქ არ შემოღუშვათ, კაცო, ზედ არ მარწყიოს მაშინდელივით... სად მოგვავთ, სად! იქით წაიყვანეთ, იქით!

ერეკლეს დიდ ოთახში ტახტზე მიასვენებენ. ის თავისთვის ბუტ-ბუტებს.

**პრეპლ.** პაატა წაიყვანეს, ლაღო, ბექა, ჩერჩილა, მახნო... მეც წავალ... ჯერ იარაღი უნდა ვიშოვო. (წავა ძიღში).

**დოდო.** შინ რომ არ მოეხვლება, ქუჩაში სძინავს... ეშინია მამამისისა. ასე როგორ უნდა დავეყვანო საქმე?

**თამარიკო.** მანანა სად არი?

**დოდო.** რომ იცოდე, სად არიან ეგა და ნიკა.

**თამარიკო.** სად?

**დოდო.** ზაირასთან წავიდნენ, რობერტის დედამთილთან.

**თამარიკო.** რატომ?

**დოდო.** გაყრაზე, გადაწყვიტეს. ასე სჯობიაო. რჩევა უნდათ რომ ჰკითხოთ. ზაირა ხომ ძველი ადვოკატია, ჰოდა, დაგვარიგებსო. გეწვინა?

**თამარიკო.** ორივენი მეცოდებიან. ესენიც და ისინიც.

**დოდო.** მე სულ არ მეცოდება ეგ ქალბატონი. ჩემი და ისედაც ჩიტვიით იყო და ეხლა ცარიელი ბუმბულიდა დარჩა. ვინ დაუფასებს, მოაკლო რაიმე? ვის, რა ოჯახიდან შემოსულს და სახელსაც კი არ ეძახის, დედას ვინ ჩივის.

**თამარიკო.** დედას ვერც მე ვეძახი ჩემს დედამთილს, მაშიდა.

**დოდო.** შეიძლება თქვენი შედარება, თამუნა? შეიძლება თქვენი შედარება?

დოდო თან ესაუბრება, თან სამზარეულოში ფუსფუსებს. ისმის ჩიტის ჭიკჭიკი. თამარიკო კარს აღებს. შემოდიან ნიკა და მანანა.

**თამარიკო.** მაშიდა, თქვენა?

**დოდო.** აბა რაო?

**მანანა.** რაზეაო ლაპარაკი, რაზეაო ლაპარაკი... სექსუალური შეუთავსებლობა ცოლ-ქმარს შორის და მორჩაო.

ერეკლეს გამოეღვიძება და დაიძახებს.

**პრეპლ.** ნიკოლ, ნიკოლ!

**ნიკა.** ვა, ერეკლეც აქ არი? აკი ომში წავიდაო?

**დოდო.** რა ბედნიერი ვარ, რა ბედნიერი ვარ, რომ ეს ომში ვერ წაეთრა.

**მანანა.** ნახვამია, ალბათ, და აქ ამობრძანდებოდა.

**პრეპლ.** ნიკოლ, მოიტა რა, ერთი ბოთლით წყალი მომიტანე.

**ნიკა.** ეხლავე.

**მამუშაპ.** მაგას რომ დააღვეინებ, შერე ერთი ჭიქა მეც მომიტანე რაა, ნიკა?

**ნიკა.** (მამუკას) შენ შენმა ცოლმა მოვიტანოს. მე რატომ უნდა მოვიტანო?  
**მამუკა.** ვე ხმას არა მცემს, გაბუტულია ჩემთან.

**თამარიკო.** არც გავცემ, კაცო, ერთს რომ გავუკეთებ, მერე იმდენ რამჭერმამა  
ვალეხს, თითქოს მართლაც ომიდან იყოს დაბრუნებული გმირულად.

**მამუკა.** რა დაგავალე, აბა, დღეს, რა? დედას გეფიცებით, მირჩევია წყურ-  
ვილით დავიხრჩო, ვიდრე მაგას რამე ვთხოვო.

**თამარიკო.** არც დაიჯეროთ. ვე უკვე ისეა დანჯეული, რომ მორჩება, მაინც  
არ ადგება ფეხზე, აი, ნახავთ თუ არა. რა ენადლეება რა, თვითონ ხომ არა წვა-  
ლობს?

ერეკლე ნიკას ბოთლს ჩამოართმევს, მოსვამს და უკან მიაწვდის.

**პრეკლე.** ყოჩაღ, ტყუილად კი არ შეგარქვი ქალების რისხვა.

**ნიკა.** შენც მეყოფი გახანოვა.

**დოდო.** (მანანას) პო, მოყევი, მოყევი, რაო, კიდევი ზაირამ?

**მანანა.** (საათს დახედავს) მოსასვლელია უკვე ქალბატონი, დაუმთავრდა  
ლექციები. თუ იკადრა და პირდაპირ სახლში ამოვიდა. ზაირამ? არ გინდით  
არაფერი, ის რომ სახლიდან გარბის და მამამისთან ურჩევიაო ყოფნა და ასე-  
თები... პირდაპირ მაგას მიაწვეითო — სექსუალური შეუთავსებლობა (ისმის ჩი-  
ტის ჭიკჭიკი) აი, მოვიდა. იცოდეთ, ვერ უნდა შეგატყოს ვერაფერი.

დოდო კარს ადებს, ქეთი შემოდის, იხდის ფეხსაცმელს, შედის  
საბაზანოში, ხელს გადაიბანს და დიდ ოთახში რომ მძინარე ერეკლეს  
დაინახავს, სამზარეულოში შევა, სადაც სუფრა უკვე გაშლილია.  
ნიკა ზურვით დგას და გარეთ იმზირება.

**დოდო.** ქეთი, ეტყობა დედამთილს ვვარებიხარ, პირდაპირ გაშლილი ხუფ-  
რა დაგხვდა.

ამ უაღვილო რეპლიკაზე მანანა დოდოს თვალებს გადაუბრია-  
ლებს და ისიც ენას კბილს დააჭერს.

**თამარიკო.** საყოველთაო მობილიზაცია თუ გამოაცხადეს, ქალებიც უნდა  
ომში წავიდეთ?

**დოდო.** არა ვართ? ომში ვართ, აბა სადა ვართ. ერთი დაჭრილი შინ გვი-  
წევს. მეორე საავადმყოფოში, მესამე როგორ არის ცოცხალი გასაკვირია... მარ-  
ტო, აი, ესა გვეყავს ნორმალური. ენაცვალს დეიდა. (ნიკას მოეფერება).

**მანანა.** ამ ბოლო დროს მაგანაც აურია, სიგარეტის წვეა დაიწყო და ყვი-  
რილი ისწავლა, ყველაფერზე ყვირის.

**დოდო.** სიგარეტი ეგ არაფერია. მაგრამ, ნიკა, შენც რომ პლანი მოწიო...  
იცოდე, აღარ დამელაპარაკო.

**მანანა.** დოდო, მე სიგარეტსაც ვუკრძალავ და შენ პლანზე ელაპარაკები,  
ქალო?

**ნიკა.** პლანი რა არი, ჩხირვა უნდა დავიწყო მალე, ნარკუშა ვარ, ნარკუშა.  
ჩავედი მე დაბლა, ეზოში ვიქნები. (სპორტულ სამოსში ჩაცმული გვარდება).

**დოდო.** ჭამა, ჭამა დაგაიწვიდა.

ისმის ჩიტის ჭიკჭიკი, რომელსაც ტელეფონის ზარიც აკვივება.

კარს თამარიკო გაადებს. მერაბი შემოვა. მანანა კი ტელეფონის ყურ-  
მილს დასწვდება.

**მანანა.** დიახ, გენაცვალე, დიახ, დიახ, მანანა ვარ. ვერცხლისწყალი? ვერ-  
ცხლის წყალი დალია და ცუდად არის? პო, გავიგე, ნატო, ყველაფერი გავიგე.  
(ყურმილს დადებს და შემრწუნებული ქეთის მიუბრუნდება) ქეთი, შენ ვერცხ-  
ლისწყალი დალიე? (ქეთი თავს ჩალუნავს და ფეხები აუკანკალდება). მიპასუხე,  
ქეთი, მართლა ვერცხლისწყალი დალიე? (ქეთი პასუხს არ აძლევს, თავი აქვს  
ჩალუნული) ასწიე თავი, მიპასუხე!

**ქეთი.** (თავჩალუნული) პო...

მანანა სასწრაფოეილი მიიხედ-მოიხედავს, თითქოს მშველელს ეძებს და მერაბს შენიშნავს.



**მანანა.** მერაბი, მიშველე ჩქარა, ექიმი... დოდო, დარეკე სასწრაფოში. ჩქარა, ექიმი. მერაბ, ქეთიმ თავი მოიწამლა. ვერცხლისწყალი დალია.

**მერაბი.** (დაფეთდება) რა არი? რა მოხდა? გამაგებინეთ!

**მანანა.** ქეთიმ ვერცხლისწყალი დალია თურმე, ნატომ დარეკა ამ წუთას. ჩქარა, მიშველეთ, ჩქარა!

ატყდება ერთი ალიაქოთი.

**თამარიკო.** ბორჯოში, მაშიდა, ბორჯოში უნდა დავალევინოთ!

**მანანა.** სადა მაქვს თამარიკო, ბორჯოში, რამდენი ხანია თვალცი არ მომიკრავს არსად.

**თამარიკო.** მეზობლებსა ვთხოვ, იქნება აქვთ? (გარეთ გარბის).

**დოდო.** (რომელიც მექანიკურად კრეფავს ნომერს ტელეფონზე) მანანა, სადღა დადის სასწრაფოები. ბენზინი მაგათ არა აქვთ და არაფერი... არ არსებობს, ტყუილია...

**მანანა.** ექიმი იქნება და გეტყვის, როგორ მოვიქცეთ! მე ნელისთან ჩაქანდები მანამ, იქნება შინ დამხვდეს და ამოვიყვან.

**დოდო.** (ყურმილში) სასწრაფოა? რა არის იცით? ავადა მყავს გოგონა. თანაც ფეხმძიმედაა. თავი მოიწამლა... ჰოო, მოიწამლა... ვერ წამოხვალთ? ბენზინი არა გაქვთ? მაშინ ექიმი დამალაპარაკეთ რომელიმე... არც მორიგვა, კაცო? მთვრალია და სხვა არავინ არის? ექთანი, ექთანიც არ არის? ნემსის გასაკეთებლად არის წასული? ყველას უჭირს? მაშ თქვენ ხალხი ხართ? მაშ თქვენ სასწრაფო ხართ? გადარევა შეიძლება (დადებს ყურმილს). ქეთი, როგორა ხარ? (ქეთი არ პასუხობს) იქნებ უნდა იწვევ? (ქეთი ღუმს) ამ წუთას წყალს დავადგამ გასათბობად. ალბათ, კუჭის გამორეცხვა იქნება საჭირო, სხვა რა?

**მერაბი.** (შემფოთებული) ქეთი, როგორა ხარ, გაგვეცი პასუხი!

ხელები ხომ არ გიცვიდება, ან ხომ არ გეკრუნჩხება?

**ქეთი.** არ ვიცი.

**მერაბი.** აბა სად არის ის ვერცხლისწყალი, რა დალიე, სად მონახე, როდის დალიე?

ქეთი წამოდგება, მივა და სარკის წინ მღვომ ტუმბოზე მიანიშნებს. მერაბი ტუმბოდან გატეხილ სიცხის საზომს აიღებს.

**დოდო.** გადამალთ უნდა, სიცხის საზომი, იოდი, ნავთი, ბენზინი... თუ ასეთი რამე გაქვთ, შინ არ უნდა გააჩეროთ. ამათ როდის და რა დაარტყამთ თავში, რას გაიგებ!

**მერაბი.** რამდენი ვეძებე ეს სიცხის საზომი და ვერ მივაგენი. რატომ მაინც, რატომ დალიე, ვინ რა გითხრა ასეთი?

**ქეთი.** დოდომ მითხრა, რომ ჩემი და გააუბედურეო, შემოუვარდი ოჯახშიო.

**მერაბი.** დოდო!

**დოდო.** ვუთხარი.. მე ვეუბნებოდი, ვუხსნიდი. რას ვფიქრებდი, როგორ წარმოვიდგენდი, მმ.. მე დამბრალდა, ხედავთ თქვენ? მერე ჩემს ნათქვამზე ვერცხლისწყალი უნდა დაგელია? მე იქნება უარესებიც გითხრა. ღმერთო ჩემო!

**მერაბი.** როდის დალიე, მთლიანად დალიე რაც შიგ ეხსა?

**ქეთი.** ცოტა დამელვარა.

**მერაბი.** დაგელვარა კიდევ... აბა სად? (ქეთი თვალით მიანიშნებს ტუმბოზე. მერაბი იქიდან ბეჭედს აიღებს) ეს რა არის? ეს ნიკას ბეჭედი არაა? მერე რა მოხვლია ეს? დოდო, ნახე ბეჭდისათვის რა უქნია და ამას რას უზამდა?



**ლოლო.** (ბეჭედს ხელის გულზე დაიდებს) მთლად გაუშავებია, ვაიმე, ვაიმე!

კარი გაიღება და მანანა შემოვარდება, რომელსაც ნელი დევს უკან.

**მანანა.** როგორ არის, ცოცხალია? (დაფეთებული) ქეთი, როგორა ხარ, ცულად ხომ არა ხარ, შვილო, მითხარი!

**ნელი.** ნუ გეშინიათ, ნუ გეშინიათ. აბა მაჩვენეთ, რა დალია.

**მერაბი.** ვერცხლისწყალი. აი სიცხის საწოშია.

**ნელი.** ეს? ეგ არაფერი მაშინ. ეგ ხულ არ არის საშიში არა, ეგ არაფერზე არ მოქმედებს. ეგ არაფერს არ უზამს. იმოქმედებს კუჭში და დამთავრდება ყველაფერი მაგით. ინფექციურში როცა ემუშაობდი, იცით რამდენი მოჰყავდათ ვერცხლისწყალგადაყვანილი? იმ წუთას უკან უშვებდნენ, არაფერსაც არ უკეთებდნენ. აი თითონაც მშვენივრად გამოიყურება. გაწუხებს რამე, გენაცვალე?

**მანანა.** მაშ არაფერია, მართლა, ნელი? ხულ არაფერი უნდა?

**ნელი.** არაფერი, არაფერი. კარგი ახლა, მანანა, რა დაგემართა, გენაცვალე, ამ ბავშვს არაფერი არ მოუვა, რაზე დაგიფიცო?

**მერაბი.** ახლა რომ მანქანა წესრიგში გვეოლოდა, ასე ხომ არ დავიბნეოლით, არა?

**მანანა.** ვახ, წავა-წამოვა და ისევ იმ მანქანას მიახტება.

ხომ არ გაკეთდება არა მაგ ლაპარაკით?

**ლოლო.** მე მივდივარ! (იწყებს ჩაცმას) რომ მომკვდარიყო, მე უნდა დამბრალებოდა ყველაფერი? ხომ ასეა?! არა, გენაცვალე, მორჩა, მე აქ ფეხისდამდგმელი აღარა ვარ!

**მერაბი.** (გამოფხიზლდება) რაო, დედანემო, რა მანქანაო. ლაშამ რამდენჯერ დაამტვრია, არაფერს ეუბნებით და მე ერთხელ შემეშალა და ვეღარ მორჩით რა მაგაზე ბაზარს.

**ლოლო.** სიზმარი ნახა ეტყობა.

**მერაბი.** არა, ბატონო, არა, შენზე არ არი ლაპარაკი.

**მერაბი.** რა ვიცი, მანქანაო, დაამტვრიაო და მე ხომ ერთხელ შემეშალა არა? ერთხელ არ უნდა მამატიოთ? ბოდიში, ბოდიში, ბოდიში! (ცდილობს წამოდგეს).

**მერაბი.** დაწეკი რა, დაიძინე რა!

**მერაბი.** ბოდიში (და ძილს შეიბრუნებს)!

**მანანა.** ნელი მაშ არაფერი არ უნდა, ხულ არაფერი? ფეხმძიმედ რომაა, ხომ არ იმოქმედებს რაიმეზე?

**ნელი.** არა. ეგ იმოქმედებს კუჭში და დამთავრდება ყველაფერი. ნუ გეშინიათ! (და ქეთის) როგორ შეიძლება, გენაცვალე, ასეთ ოჯახში შემოსულხარ, ზოგი იმას გეტყვის, ზოგი ამას. დღეს ხომ ხედავ რა ცხოვრება მოვიდა, ყველა განერვიულებულია, გამწარებულია...

**ლოლო.** მე წავედი, მე აქ ფეხს აღარ მოვადგამ, მანანა, მე ამეებს როგორ გაუძლებ. ყოველ ჩემს სიტყვაზე თუ... ერთს გთხოვ მარტო რომ, როცა გამოფხიზლდება ერეკლე, არსად გაუშვა, თორემ დაამატებს ხალმე და თავის ძმასავით ეგეტ ხიფათს არ გადაეყაროს...

**მანანა.** მაშინ მოგცემ თოკს და მიაბი ბარემ მაგ ტახტზე და ის იქნება.

**ლოლო.** მე ძალიან ნაწყენი მივდივარ, ძალიან. მე იმდენი რამე მინახავს, იმდენი სიმწარე... მე რომ ყველაფერზე წამლები მიყვალა... ვისთვისა ვლაპარაკობ, ვისა აქვს ჩემი დარდი?

**მერაბი.** კარგი ეხლა, ლოლო, შენ გამშვიდოთ ეხლა კიდე? თუ მიდიხარ, წადი რაღა!

**დოდო.** ასე ხომ? ძალიან კარგი, არსადაც აღარ მივედივარ, ვრჩები, აბა გამაგდეთ!

**მანანა.** ღმერთო, რა შეგცოდნე ასეთი?!

**ნელი.** (ქეთის) როდის დალიე, გენაცვალე, რომელ საათზე დაასლოებით?

**ქეთი.** დილით.

**მანანა.** ჭამის წინ თუ ჭამის მერე?

**ქეთი.** მერე, ინსტიტუტში წასვლის წინ.

**მერაბი.** დილას შე რომ პურზე გავედი, დაგინახე გაჩერებაზე და კეცხა ღეჭავდი, არაფერი გეტყობოდა?

**მანანა.** (მერაბს მიმიკით გაუბრაზდება) იქნება სიმწრისაგანა ღეჭავდა... რაც იყო, იყო... აღარ გვინდა გამწვავება.

**ნელი.** ხდება ხოლმე. რომელ ოჯახშიაც არ უნდა შეიხედოთ, ვინ არის დღეს დაღხინებული? ყველას რაღაც სტკივა, დღეს ფაქტიურად ყველა დაავადებულია. დამშვიდდით, დაწყნარდით! ეგ ერაფერზე არ იმოქმედებს, არც ნაყოფზე, არც ორგანიზმზე. ვერცხლი საშიშია აორთქლებული. თხევად მდგომარეობაში არაფერზე მოქმედებს. აბა შე ჩავედი ეხლა, მანანა, გენაცვალე, და ნუ გეშინია ნურაფრისა. დილანდელი მოწამლული რაიმე რომ ყოფილიყო საშიში, ასე მარწყვივით ხომ არ იქნებოდა, ახლა, არა?

**მანანა.** რა ვიცი, შე კი მოშეკვეთა ფეხები და... როგორ გადაურჩი შეც არ ვიცი...

**ნელი.** უძლებს ადამიანი, ყველაფერს უძლებს. უნდა გაუძლოთ, მეტი რა გზაა.

ისმის ჩიტის ჭიკჭიკი. მანანა და ნელი უკვე კართან არის მიხული.

**მანანა.** კარგად, კარგად, მანანა! სტუმარი გყავს ეტყობა, გაუღე კარი და შე ჩავედი.

მანანა კარს გამოაღებს. ნელი გადის და შემოდის რეზო.

**რეზო.** დოდო, აქ არი?

**მანანა.** კი, აქ არის.

გაბრაზებული რეზო დოდოს შუკვარდება.

**რეზო.** კი მაგრამ, დოდო, აქ რას აკეთებ?

**დოდო.** რას უნდა ვაკეთებდე, რეზო?

**რეზო.** გაჩუმდი, კაცო, ვრჩი. გასაღებები შინ დამჩნენია. მოვალწიე სახლამდე დაღლილმა, დაქანცულმა და არა ხარ. წაუშავდი საავადმყოფოში, არც იქა ბრძანდები... ძებნა გამოვაცხადებინე ქალაქში. აიი ქული რომ შემიგღონ ჩემს დასთან, მიმხვეული არა ვარო? წერილი მაინც დამიტოვე ერთ პატარა ნაგლეჯზე.

**დოდო.** შე ხომ არ ვიცოდი, კაცო, შენ რომ სკლეროზი გჭირს და თავი ხად გაბია ისიც აღარ გახსოვს. საიდან დამეხიზმრებოდა რომ გასაღებები დავრჩა. რას მომივარდი აქ და იყევები, ბიჭოა!

**რეზო.** ვიყევები კი არა, რომ არ ვიკბინები, არ გიკვირს? ხად არის შენი შვილი, იცი?

**დოდო.** რომელი?

**რეზო.** ნიშანიკორა, რომელი! ერთი ხომ იქა გყავს საავადმყოფოში დაბმული და რომელს ვიკითხავ, ცხრა შვილი ხომ არა გყავს, ორი გყავს არა?

**დოდო.** შენ თვითონ რატომ არ იცი სადაა, შე უნდა ვიცოდე ყველაფერი? ხომ? არ ვიცი, სადაა, მერე?

**რეზო.** პოდა, რომ დაგიბრუნებენ ცინკის კუბოთი ომიდან, მაშინაც იძახე. არ ვიცი, არ ვიცი.

**მანანა.** რეზო, აბა დამშვიდდი. (როგორც ვიკვ) აქ არი შენი შვილი, გვერდით ოთახში სძინავს.





**ლოლო.** მანანა, რატომ უთხარი, რატომ?

**რეზო.** გამტყვერალია ისევ არა? დააფარე ხელი, ჰო, დააფარე! მოვკლავ მე მაგის, მოვკლავ!

რეზო ერეკლეს ნაცვლად, შეცდომით მამუკას შეუეარდება და მიი-  
ნარეს პირდაპირ წიხლს ჩააზვებს.

**ლოლო.** რეზო, რეზო!

**რეზო.** გატყვერი არა ისევ, გატყვერი!

**მამუკა.** (იღრიალებს) ვაიშე დედა! (და საწოლში წამოჯდება).

**რეზო.** ვაი შენ და.. გაწვეიტე ხმა შენი!

**მერაბი.** არ გინდა რაა, კარგი ეხლა რაა.

მოკლედ, რეზოს მერაბი, მანანაც და ლოლოც აკავებენ და ვერაფერს  
ხლბაი.

**მანანა.** ეგ მამუკაა, რეზო, მამუკა!

**მამუკა.** რა გინდა რეზო ძია, რატომ მკლავ, რა დაგიშავე?

**რეზო.** (მიხვდება თავის შეცდომას, მაგრამ) რა მნიშვნელობა აქვს რომე-  
ლია, ეს რა ძალიან განსხვავდება იმისაგან? (და ერეკლეს შეუეარდება) ის არის  
მოსაკლავი, ის!

**მამუკა.** დაიჭირეთ! მოკლავს! ცოფიანია? რა აჭამეთ ამისთანა?

ლოლო ერეკლეს ძუ მგელივით გადაეფოფრება. მანანაც მას ეხმა-  
რება. ქეთი კი კმაყოფილი და მოწმენდილი უძებრს ამ სეირს.

**ლოლო.** მხეცო, შე მხეცო, მძინარე ბავშვი ასე უნდა დააფეთიანო?

**რეზო.** (ქშენით) ბავშვი, ჰო, ბავშვი... ბავშვი კი არა, ცხოველია, ღორი,  
ღორი!

**მანანა.** რეზო, რეზო! ნახვაშია ერეკლე, არ ესმის მაინც არაფერი, არ  
ესმის!

**ლოლო.** შენ რაღა ხარ, თვითონ რა? შენ თითონა ხარ ნამდვილი მხეცი, გა-  
დარეული, ვიჟი!

ერეკლემ არ იცის რა ხდება მის თავს. ფეხზე დგას და უაზროდ  
იმზირება გამოშტერებული.

**მერაბი.** რა არი, რა ბნედა დამეცით, რა მიწისძვრაა, რა ზრიალია?

**რეზო.** მოვკლავ, მე მაგას მოვკლავ. მე ეგ ომში მგონია, ეს კიდევ აქ  
არის თურმე და აგრძელებს ამ თავის ღოთობას და ქეშობას. მე რეზო არ ვიყო  
თუ ყელი არ გამოეჭრა!

**მერაბი.** კაცო, რაღა ამ ჩემს ოჯახში გადაირევით ხოლმე. წადით და  
თქვენთან დაკალით ერთმანეთი, ბიჭოს!

**რეზო.** როდემდე უნდა იყოს ჩემს კმაყოფაზე, როდემდე? აღარ შემიძლია,  
წლებზე ფეხს ვიდგამ, დღეში ას კილომეტრს მაინც ვავლივარ ფეხით. ეს კი-  
დევ, რასაცა ვშოულობ, სულ სტომაქში ასხამს იმის დახმარებით (ლოლოზე).  
რატომ არ მოჰყავს ცოლი, რატომ, ეს თუ ნორმალურია. (თან ყვირის, თან წიხ-  
ლებს ისვრის).

**ლოლო.** რა დროს ცოლია, კაცო, ამ გაგანია ომში, რომ ირთავდეს შენ უნდა  
დაუშალო.

**რეზო.** რა უნდა დაუშალო, რატომ უნდა დაუშალო! ჩემი ცოლი მე  
მჭირდება, მე! მე უცოლოდა ვარ, გესმით? ჩახაცმელი მე აღარა მაქვს, საჭმელს  
ძე აღარავინ მიშხადებს. შენ ჩემი ცოლი გეკვია? (ლოლო ას) მითხარი, ჩემი ცოლი

ხარ თუ ვისი ცოლი ხარ, კაცო, გამაგებნე, სად დადიხარ! რომ შეძირდი გუშინ, გაგირეცხავო ხალათს. რითი შევედი იცი დღეს მინისტრთან, იცი?

**დოდო.** რას შერბიხარ და კამორბიხარ იმ მინისტრთან, გამაგებნე! ხომ ხელავ დაკარგეს ძალა, დაკარგეს. „ძალი ქალაქს მიდიოდა, რა მიჰქონდა, რა მოჰქონდაო“, ამისი საქმე ისეა.

**რეზო.** ჩემი გულისათვის შევდივარ? შენი გადარეული შვილების გამო არ შევდივარ? მაგათი ბინა შენდება, ჩემი ხომ არა, არა? შენ არ გაიძახი, სანამ ბინას არ აუშენებ, ცოლს არ მოვაყვანინებო?

**მანანა.** მერაბ, რას განუშებულხარ, უთხარი ორი სიტყვა.

**მერაბი.** რატომ, რომ კარგად გამახილაქოს, ხომ? ბოლოს მაინც მე უნდა დამბრალდეს ყველაფერი, ხომ ვიცი.

ერეკლეს, ამ ალიაქოთის დროს, შესულა სააბაზანოში და ხელი-პირი დაუბანია, თავზღაღაც გადაუვლია. გამოდის პირხახოცით ხელში ცოტა გამოფხიზლებული. ხოლო ქეთი ამ ორომტრიალში ჩანთით ხელში ჩუმად გაიპარება სახლიდან.

**რეზო.** მაინც მოგივლით, მაცალეთ, ყველას მოგივლით სათითაოდ!

**პრაპკო.** (გაბეზრებული) კარგი რაა, მამაჩემო, თავი დამანებე რაა?! დამასვენე ერთი-ორი დღე, დამასვენე, არ შეიძლება?

**რეზო.** დაგასვენებ ტახტზე, კუბოში. უნდა მიგახვრიტოთ ყველანი კაცმა.

**პრაპკო.** მიდი რაა, კაცო, საქმე ნახე! (გავა და კარს გაიჯახუნებს).

**რეზო.** გესმით როგორ შელაპარაკება? მე ვარ ეხლაც დამნაშავე?

დოდოს მოთმინების ძაფი გაუწყდება და ახლა კი მაგრად აყვირდება. ისე რომ, რეზოს ხმას გადაფარავს.

**დოდო.** რა გაყვირებს, რა? შენა გგონია მე არ ვიცი ვვირილი? მე რა შენზე ნაკლები ხმა მაქვს? დასახვრეტიცა ხარ და ჩამოსახრჩობიც მართლა და მართლა. შენი დედაც ვატირე და ისიც ვუქენი თუ კაია. რომელ ორღობეში გაგჩინა დედაშენმა საკითხავია!

**რეზო.** ორღობეში? რომელ ორღობეში?

5 **დოდო.** აბა, რა ვიცი, ეგ დედაშენსა ჰკითხე საიქიოში!

დოდო ისე წივის და კივის, რომ რეზო ყურებზე ხელს აიფარებს და გაეცინება.

**რეზო.** კაი, კაი, გასკდა ფურის ბარაბანი, გასკდა!

**დოდო.** (სხვებს მიუბრუნდება) ეხლა ეცინება. ამას თუ ასე არ მოექცე, სულ თავზე წამოგაჯდება. (და ისევ რეზოს ვვირილით) ხომ მოგეწონა ჰა? მიპასუხე, მოგეწონა?

რეზოს კიდევ გაეცინება და მოლად დამშვიდდება. ამ დროს ოთახში გაოფლილი ნიკა შემოვარდება.

**ნიკა.** მოვუგეთ, მოვუგეთ. სულ გავანადგურეთ! იცით რა ვუყავით?

**მამუკა.** ვის მოუგეთ, ბიჭო, რა ანგარიშით?

**ნიკა.** რვით შვიდი მოვუგეთ. ბოლო მე ვჭკდე! შორიდან.

**მამუკა.** სჭედა ბიჭმა თანაც შორიდან.

**მერაბი.** სჭედა? რა ვიცი, ცოლთან... ჰოო, თუმცა რამ დამავიწყა? (შუბლზე ხელს შემოირტყამს) მოდი, მოდი, პელე ხარ თუ მარადონა. დადექი აქ შუაში!

**ნიკა.** არის!

**მერაბი.** ბიჭო, შენ იცი, რომ მე და დედაშენი მკვდრები ვართ? ჰო, ჰო, მკვდრები.

**ნიკა.** მერე, ჩემგან რა გინდა, უკვდავების წყალზე უნდა გამაგზავნო?

**მერაბი.** მოდი ელაპარაკე ეხლა ამას.. მართლა, შენა! რამდენი ხანია, რაც იმ შენს მკურნალთან დადიხარ, ლულუსთან? (ხმას აუწევს) მკურნალთან კი არა, დავარქვათ თავისი სახელი — იმ მესაეთან, იმასთან, თურმე!

**ნიკა.** აბა რა ვიცი.

**მერაბი.** (ხმაძალდა) ორი თვე იქნება ალბათ. მთელი ორი თვეა მე და დედაშენს თვალი არ მოგვიხუჭავს, ერთი ღამე არა გვძინებია ნორმალურად.

**ნიკა.** მერე მე რა ვიყოთ?!

**მერაბი.** ბიჭო, შენ სინდის-ნამუსი გააქვს? ჩვენ ლუარსაბივით და დარე-ჯანივით ეკლესია და მკითხავი არ დაგვიტოვებია და შენ... კაცი ხარ ამის მერე?

**ნიკა.** (თეატრალურად ახტება, ავარდება, ყალბად) რა ვქნა, არ გამომდის, მამა, არ გამომდის და მომკალით!

**მანანა.** მერაბ, რას შეუჩნდი მაგ ბავშვს, რატომ აწამებ ამდენხანს?

**მერაბი.** ვინ არი ბავშვი, ეს? არ გამოხდის.. ეს ბავშვი კი არა, იცი ვინ არი?

**მანანა.** ვინ?

**მერაბი.** ვინა და ჯალათი, ჩვენი ჯალათი. მოკლედ ოჯახის ჯალათი.

**მანანა.** ჯალათი ეგ კი არა და შენა ხარ, რომ ამდენ ხანს ვერ გათქმევი-ნეთ რა გინდა.

**მერაბი.** მოიცა, მოიცა, მაცალე! (ცოლს გაანუშებს და ისევ ნიკას მიუბრუნდება) დღესაც აპირებ წასვლას სამკურნალოდ?

**ნიკა.** არ წავიდე? (გაელიმება).

**მერაბი.** ნუ არტიტობ, შე მართლა, იმპოტენტო, თორემ ყოფას ვიტყვებ მე შენ! (და სხვებს მიუტრიალდება) ჩვენ ორივე თავის მოკვლას ვაპირებთ, ლამის ყულფზე ჩამოვეკონწიალეთ, ბეწვზე გადავჩნით და ეს კიდევ, თურმე სამკურნალოდ კი არ დადის, პირველივე დღიდან გაქანებულ იმაში ყოფილან.

**ნიკა.** ოოხ, მამუკა, შენი! (შეუვარდება მამუკას) რას გამყიდე, რატომ გამყიდე!

**მამუკა.** მეე?

**მანანა.** ღმერთო, შენი სახელის ჭირიმე! (პირჯვარს გამოისახავს და მუხლებზე დავარდება).

**მერაბი.** აუჰ, მელოდრამა არ მომიწყო ამან აქ? რაში გენაღვლებათ რა? რაც მე მაგას სამკურნალოდ ფული ვაძლიე... არა, ძმაო, ის ფული უკან უნდა ამოვიღო, არ გამატყავებს კაცი?

**ლოლო.** კმ... მაღარიჩი თქვენზეა, გენაცვალე.

ეს დიალოგები პარალელურად უნდა მიდიოდეს, ერთდროულად.

**ნიკა.** (მამუკას) შენ კიდევ რა ყველაფერსა ფქვავ წიხკვილივით?!

**მამუკა.** დედას გეფიცები, პირველად თვითონა მკითხა, მე არ მითქვამს არაფერი.

**მერაბი.** ნიკა, მოიხედე აქეთ! შენ რატომ არა კითხულობ, საიდან ეს ფული? მე, ძმაო, ფულის საჭრელი მანქანა კი არა მაქვს.

**ნიკა.** აუჰ, რა გაუძლებს ეხლა ამის ლექციებს?

**მერაბი.** კაი დავანებოთ მაგას თავი, ქეთი შინ გიზის და შენ ლულუსთან დარბიხარ?

**ნიკა.** მამა, ყველაფერს ხომ ვერ გეტყვი არა? არ შემიძლია, მეზიზღება, დამანებე რაა თავი?

**მერაბი.** რაღას მოგყავდა მაშინ, რაღას?!

**ნიკა.** მე მომიყვანე? მე? მაგან მომიყვანა, შენ გესმის? მაგან!

**მანანა.** (მერაბს) რატომ უწევს ხმახ, რატომ? დაანებე ბავშვს თავი, რატომ ერევი მაგათ ამბავში, რომელი ადვოკატი შენა მყავხარ, ბიჭოს!

**მერაბი.** ჰო, მე მართო ფულები უნდა ვყაჭო, სხვა არაფერში არა გჭირდებათ!

**ნიკა.** რა ფულსა ვთხოვ, რას იხეთს? დოლარებს დააფრიალებენ და მე კუპონებიც არ მიღებს სამყოფი ჯიბეში.

**მერაბი** იხინი თითონა შოულობენ, ძმაო!

**ნიკა.** ვინ არი შენი ძმა, მართლა და მართლა...

ამ დროს სახლში შემორბის თამრიკო.

**თამრიკო.** მამიდა, მამიდა, ბორჯომი არავისაც არა ჰქონდა, სულ ტყუილად შემოვირბინე მთელი უბანი. როგორ არის ქეთი?

**მანანა.** ქეთი? ქეთი სად არის? ქეთი, ქეთი! (იწყებს ხმამაღლა ძახილს. სახლში რომ ვერ იპოვის, გავარდება და აივანსა თუ ფანჯრებიდან ებოძო იყურება).

**ლოლო.** რას დარბიხარ, მანანა, სად იყურები, რას შვრები?

**მანანა.** რა ვიცი, ვიფიქრე, თავი ხომ არ მოიკლა-მეთქი.

**ლოლო.** ვაიშე, როგორ შემეშინდა. (და მანანას) ნუ გაგაჟღი ეხლა, გეყოფა, დამშვიდდი.

**მანანა.** ეტყობა ისევ წავიდა, გაიპარა, შედი ნახე, მაგათ ოთახში ყველაფერი თავდაყირა დგას. არ უჩერდება აქ გული, რა ქნას, მამამისი უყვარს და ჩვენ არა. არა, ეგ აღრიცხვაზეა ასაყვანი, ეგაც და მამამისიც. არა, არა, არ ვიცი... არ ვიცი.. ისევ გადაშერევა ბავშვი ნიკა!

**ნიკა.** (გამწარდება) რა ნიკა, ნიკა, წავიდა, და წავიდეს, ერთი მაგისიც. როდემდე უნდა ვდიო, ქალო! რამდენჯერ უნდა მოხიოს ასე უთქმელად, ბიჭოს!

**მანანა.** თავი სიზმარში მგონია, რა უნდა ვქნა არ ვიცი.

**ნიკა.** მე ვიცი, მე, რაც უნდა ვქნა... ჩაკეტავ კარებს და აღარ შემოვუშვებ. აი ნახავთ თუ არა... დედაჩემო, არ მითხრა სიტყვა, თორემ.. მე მოვიკლავ თავს, მე! გადავიხსნი ვენებს.

**ლოლო.** გაუშვით ირბინოს, თავში ქვა უხლია, რას ებლაუჭებით, ბიჭოს!

**მანანა.** შენ იცი რომ ყველას ანგელოზი ჰგონია, როგორ გინდა რომ გადაარწმუნო?

**ლოლო.** სწორედ მასეთი ანგელოზები არიან, რომ აუბედურებენ ოჯახებს.

**მანანა.** სანთელი უნდა დავანთო, ერთი დიდი სანთელი.

**რეზო.** არა ცხვარი რომ დაკლათ, ეს სახლი უნდა გაყიდოთ და ცხვარი იყიდოთ. შეიძლება არც ეყოს, ცხვარი უფრო ძვირი ღირდეს.

**თამრიკო.** ქეთი ამ სახლს მაინც გაგაყიდინებთ, აი, ნახავთ თუ არა, მოიცადეთ!

## დაბნელება

### სურათი მმორე

იგივე ბინა. დილაა. გასულია რამოდენიმე თვე, რის მაჩვენებელიცაა თამრიკოს მუცელი. იგი ფეხმძიმედაა. ამ წუთას შინ მხოლოდ ნიკაა, რომელსაც სძინავს.

ისმის ჩიტის ჭიკჭიკი. ნიკა ტრუსის ამარა წამოხტება, მივა და კარს გააღებს. შემოდინ მანანა და თამრიკო, რომლებსაც პურით გატენილი ჩანთები შემოაქვთ.

**ნიკა.** ვა, ამდენი პური მოგცეს?

**მანანა.** ჩვენი ბედი, რომ თამრიკო ფეხმძიმედაა, თორემ მშვიდები ვეს-  
ლებოდით.

**ნიკა.** მუცელი ჯერ კიდევ ჭრის?

**მანანა** არა ჭრის, მაგრამ გავაჭრევენთ.

**ნიკა.** როგორ, რანაირად?

**მანანა.** იმ ჭყლეტასა და ჯგლეტაში, გამყიდველი ხომ ვერა ხედავდა ამის  
მუცელს და აბა დამანახვეთო. და ამან ატყუა ერთი წიოკ-ფრიოკი, როგორ დაგა-  
ნახვოთ, აბა როგორ ავწიოო. ამ ხალხს ხომ მეტი არც უნდოდათ, რა უნდა ას-  
წიო, მუცელი თუ ფეხებიო და ატყუა ერთი სიცილ-ხარხარი. ჰოდა, პურიც გა-  
მოიმეტეს.

თამრიკოს მამუკა რომ არ დაუხვდება სახლში ძალიან გაუკვირდება.

**თამრიკო.** მამუკა? მამუკა სად არის? (შენიშნავს ნიკას, რომელსაც რაღაც  
ფურცელი უჭირავს ხელში და თვალებით კითხულობს) რას კითხულობ, ნიკა?

**ნიკა.** წახულა მამუკა...

**თამრიკო.** წახულა? (გამოსტაცებს ფურცელს და კითხულობს) „თამრი-  
კო, მე წავედი ომში. უნდა მაპატიო. შენი მამუკა“. ღვეკენერატია წმინდა წყლის.  
აკი დამთავრდაო ეს ომი, დამთავრდაო.

**მანანა.** შენ არ ინაღვლო, მაშიდა, თავის თავს დააბრალოს, რაც მოიგოს.  
ეგ მაინც წაიფილოდა, არ გაჩერდებოდა, ეგ ისე იყო ატყუილი. ჩემთვის ესლა იწ-  
ყებაო ომი, ხომ გაიძახოდა.

**ნიკა.** მოიცათ რა.. მაგის ამბავი არ იცით? დაალილაკებენ ისევ გზაში და  
ორ ღღეში აქ იქნება.

**თამრიკო.** არა, უნდა გავცილდე ნამდვილად, როდემდე უნდა ვუარო, ისევ  
ფეხმოტყუილი რომ დაბრუნდეს?

**ნიკა.** მე კიდევ რა უბედური სიზმარი ვნახე.

**მანანა.** რა ნახე?

**ნიკა.** ქეთი დამეხიზმრა. მუცელი გაზრდოდა ვითომ და... ვითომ აქ ისევ  
ჩვენთან ცხოვრობდა, ჰოდა, რაღაცაზე წავინახუბეთ ვითომ და ამ თავისი მუცლით  
მომაწვა, ჰოდა, მიმაჭყლიტა კედელთან კუთხეში და ეზრდებოდა ეს მუცელი ვი-  
თომ და ებერებოდა და მაწვებოდა და მახრჩობდა ამ მუცლით. თქვენ რომ არ  
გაგეღვიძებინეთ, ალბათ ჩემს დასაფლავებასაც ვნახავდი ლუარსაბ თათქარიძეა-  
ვით.

**მანანა.** ხედავ რა უნახავს? მუცლით არ გვაწვება მართლაც? აბა რით  
გვაწვება?

**ნიკა.** ფეხები არ წაიღონ, ბიჭოს!

**თამრიკო!** ნუ იტყვი. მაგას, ნიკა! (ისმის ჩიტის ჭიკჭიკი, თამრიკო დიდი  
სისწრაფით ალებს კარს, თუმცა მერაბის დანახვაზე გაუტყყდება) თქვენა?

**მერაბი.** რატომ გეწვინა ასე ჩემი დანახვა, თამრიკო?

**თამრიკო.** რა ვიცი, მამუკა ისევ წავიდა ომში და ის მეგონეთ.

**მერაბი.** აკი დამთავრდაო და ვისთან წავიდა საომრად, გაგიჟდა?

**ნიკა.** ეგ ომში კი არა, იმათი ეშინია, იმ ვალს რომ სთხოვენ, იმ ხამ მი-  
ლიონს, მაშინდელს, და მათ დაეთესა ეტყობა.

მანანა დაინახავს მერაბს პურებით ხელში.

**მანანა.** ფონალ ბიჭო, ავიღია პური.

**მერაბი.** მაშ ტყუილად ვათიე მთელი ღამე? იცი რა ომი იყო? კარატე,  
ძიუდო, ვეკლანაირი იღეთი გამოვიყენე.

**მანანა.** ჩვენც მოვიტანეთ, ნახე, (პურზე უთითებს) მე და თამრიკომ.

**მერაბი.** გვიგრიალია მაშ მთელი კვირა.

ისმის ჩიტის ჭიკჭიკი. თამრიკო კარს მივარდება და გამძალებს. ბინაში სტალბერი შემოქანდება და დიდ ოთახში მაგიდასთან გამოიჯგიმება. მას მთელი ჯგერო მოჰყვება. ჯერ ქეთი გაბერილი მუცლით. მერე დედამისი, რომელიც პირველად გამოჩნდება პიესაში. ესაა ზოგიერთი ხნიერი რუსის ქალის განზოგადებული სახე... უმკაცრესი შუბლით, ლოთის ცხვირით და ძლიერი აღნაგობით. მოკლედ, ერთი შეხედვით, ვერც იტყვით, რომ ებრაელია, მას ქართველი მანდილოსანი მოჰყვება ხელჩანთით. იგი ქეთის ადვოკატია, ქალბატონი ვიოლა. გამოპრანჭულა, დახატულია და ჰაეროვანი. სულ ადვილად მიხვდებით, რომ ძალაუფლების მფლობელია. იგი პრეტენზიულად ათვალთვრებს იქაურობას. მასხინძლები გაშრებიან, თავზარი დაეცემათ, სტუმრები კი სურვილისამებრ განლაგდებიან ოთახში. მხოლოდ მანანას წამოსცდება საყვედური თამრიკოს მიმართ.

**მანანა.** თამრიკო...

**თამრიკო.** მაშუკა მეგონა, მამიდა.

**სტალბერი.** ხალხს ლუკმა-პური ენატრებათ და ამათ.. (უთითებს პურის გროვანზე).

ნიკა, რომელიც აქამდე ტრუსის ამარა იყო, სასწრაფოდ ჩაიცვამს და გამოვა ოთახში.

**პიოლა.** (მოაკვიტინებს სტალბერს) თუ დღესაც არ მალაპარაკებთ, ამ წუთას დავიხურავ ქუდს და უკან გავბრუნდები. (და ახლა სხვებს მიუბრუნდება) ძალიანა გთხოვთ, არავინ არ არ ჩაშერიოთ. ჯერ მე მოვრჩები და მერე რამდენიც გინდათ იმდენი ილაპარაკეთ. მე ქეთის ადვოკატი ვახლავართ, ვიოლეტა ფუტკარაძე. (და ნიკას მიმართავს) ჯერ მოპასუხემე მიპასუხოს. რამდენი უწყება მოგივიდათ? (ნიკა ღუმს) მიპასუხეთ! რამდენი უწყება გამოგზავნეთ თანაშემწის ხელით, თუ თქვენზე სახელმწიფოს კანონები არ ვრცელდება?!

**ნიკა.** რომელი სახელმწიფო, რომელი კანონები. მართო ჩემთვის მოიგონეს ეგ კანონები?

**სტალბერი.** მართო შენთვის კი არა, იმათთვის მოიგონეს, ვინც მაგ კანონებს არღვევს, არღვევს.

**მერაბი.** იქნებ პირდაპირ განაჩენი გამოვიტანოთ, გილიოტინა, სახრჩობელა...

**პიოლა.** თქვენ იცინეთ და მამობის, მშობლობის უფლების ჩამორთმევას, ზოგჯერ ალბათ მართლაც სჯობს სახრჩობელაც და გილიოტინაც!

**ნიკა.** საიდან მოიტანეთ რომ მაგისი შვილის მამობას ვაპირებ, არც მინდა.

**მანანა.** ნიკა! ნუ უსმენთ მაგას, ქალბატონო...

**ნიკა.** (გააწყვეტინებს) დედა, რა ბოდიშებს იხდი, ეგ მაგათი ადვოკატია, ჩვენი კი არა!

**პიოლა.** როგორც ჩანს გამოუცდელი ხარ, გენაცვალე, ადამიანების ცნობაში იჭრები.

**მანანა.** ეეჰ, მაგის ნიჭი რომ მიეცა ღმერთს, ამ ანგელოზს ხომ არ შემომიფრთხილებდა ოთახში.

**სტალბერი.** წაიყვანა, მოიტაცა, გააუპატიურა და სამ თვეში უკან გამოაგლო. რატომ უნდა ეყოლოს ჩემს შვილს ნაბიჭვარი, რატომ?

**პიოლა.** აბა, მიდით ერთი, მიდით! მე მგონი ვასაგებად გითხარით, რომ მე აქ სასამართლო არა მაქვს და რომელი რომელს აჯობებთ ყვირილსა და წივილკივილში, ჩემთვის არავითარი მნიშვნელობა არ ექნება.

**ნიკა.** ვინ მოიტაცა, მე მოვიტაცე? მეუ? ან მე გავაგდე?

**სტალბერი.** შენ მოიტაცე, მამ მე? თუ კიკამ?

ნიკა. მაგან მომიტაცა მე, თვითონ, მაგან! (ხელს გაიქნევს ქეთისაკენ).

ქეთი. მე როგორ მოვიტაცებდი, რას ამბობს?

მერაბი. ამ ენაზე კიდევ სულ ნაბიჭვარი და ნაბიჭვარი რომ გაკვლიათ ხელი არ მოუწერა თუ რა? ქორწილი კი არ გადაუხადეთ?

ტანი. А вы замолчите, вы не имеете права говорить.

მერაბი. Почему?

ტანი. Потому, что не имеете. Вы знаете, вот он сам из детдома и хочет, чтобы внук тоже был сиротой.

მერაბი. ეს კიდევ სულ ჩემსკენ იშვერს ხელს. შეყვარებულია ჩემზე, დედას გეფიცებით!

თამარიკო. (ჩაერევა და ვიოლას მიმართავს) თქვენ იცით, რომ აი ამ ქალს (უთითებს ტანიაზე), ხანამ ქეთი და ნიკა ჯვარს დაიწერდნენ, მარინა ერქვა და ფრანგი იყო... შერე უცბად ტანიად გადაიქცა, ჯერ უკრაინელად და ბოლოს კი ებრაელი აღმოჩნდა.

ნიკა. ლოთი ქუნაში კი არ გამომიდგა მთვრალი? მეტროში.

ვიოლა. აბა შიდათ, შიდათ, მისცხეთ!

მანანა. რომ გაიძახის გამაგდეთო, ჩვენ გავაგდეთ?

ქეთი. დიას, თქვენ გამაგდეთ!

მანანა. როგორ, შენ არ წაბრძანდი, შენი ფეხით?

ქეთი. არა, თქვენ გამაგდეთ. იმიტომ რომ მე თქვენ შიდადარი გეგონეთ და რომ ნახეთ ღარიბი ვიყავი, გამაგდეთ.

ვიოლა. (სიყვარულით) რა სულელი ბავშვია.

მანანა. (გადაირევა) სულელი? როგორ გეკადრებათ. მე რომ სიმდიდრეს დაჯხარებოდდი, ამ კაცს კი არ გავყვებოდი (უთითებს მერაბზე), მთელი ქალაქი გაკვირებული იყო, რა ჩაქცეული ოჯახიდან რა დაქცეულში გადმოუბარგდი.

სტალბერი. (ფილოსოფიურად) კაცმა სხვის უბედურებაზე შენი ბედნიერება არ უნდა ააგო!

მერაბი. (გაკვირებული) ამას უსმინეთ ეე! ეგ მე არ ჭითხარი? ესლა აქეთ მიმეორებ ჩემს სიტყვებს?!

სტალბერი. (მიბაძავს) „ჩემს სიტყვებს“... გამომივიდა ესეც ლენინი, რას იბერები აქ, რას წარმოადგენ ვითომ, ვინა ხარ? შენისთანები მილიონია, მე კი ერთადერთი ვარ. ერთი! მე მეცნიერი ვარ, რეგვენო, მეცნიერი! ჩემი ნაშრომი ამერიკაშიც კია დაბეჭდილი... დიას! (ხელს მალლა ასწევს ცისკენ, თითქოს იქ იყოს ამერიკა).

მერაბი. (გაექანება). მე სულ ცალ ფეხზე მკიდია ეგ შენი ამერიკა... კაცი არა ხარ-მეთქი, კაცი.. შენ რომ კაცი იყო, აქამდე ცოცხალს დაგტოვებდი, შენი!

ტანი. А ваш сын разве мужчина? Также, между прочим, наркоман. Да, да, он курит план.

ნიკა. ჰო, კოკანარს, პაშიშს, მარიხუანას, ყველაფერს ვეწევი. ნარკოშაცა ვარ, დღეში ოთხ კუბს ვიჩხირავ.

ქეთი. დიას, ნარკომანი ხარ, მეც ხომ შემომთავაზე ერთხელ პლანი, მოწიეო, რა, არა?

თამარიკო. ქეთი, არა გრცხვენია?

ნიკა. შეეშვი რა, თამარიკო, არ იცი რა დაუნია!

სტალბერი. (დაპკრავს ჯოხს იატაკს) შენ კი რას წარმოადგენ ვითომ, წარმოადგენ რამეს?!

თამარიკო. რას უნდა წარმოადგენდეს ნეტავ... სტუდენტია და სწავლობს, რასა სთხოვენ, ვერ გავიგე!

ვიოლა. (ხმამაღლა და მკაცრად) გეყოფათ ესლა, საკმარისია, დროა საქმეზე გადავიდეთ. (და მანანას მიმართავს) რას აპირებთ, ასე ცარიელ-ტარიელს უშვებთ?

**მანანა.** კი მაგრამ რა მოუტანია და რას გვთხოვს, გატლევკელი მოვიდა და გატენილი წავიდა, არ იყო ასე?

**სტალბერი.** კი არ წავიდა, გააგდეთ! აიძულეთ, მოახლედ დაიყვანეთ, საქმეზე მიაყარეთ, ბავშვს წელი მოსწევიტეთ, მთელი წლი! საუთოო დაუტოვეს ერთ დღეს.

**მანანა.** რა? უთოზე ოჯახში შემოსვლისთანავე ცივი უარი გვტყობა, არ შემიძლია, არ მიყვარსო. პირველ ორ საათამდე ლოგინში გორაობდა და რა უთოზეა ლაპარაკი. თამრიკო, შენ გესმის? ხელს ვატოკებინებდით? თქვი, ვაკეთები. ნებდით რამეს?

**თამრიკო.** ერთხელ მერაბ მძამ გვთხოვა, კვირას სტუმრები გვევლოდა და აბლაბუდები რომაა ბალკონზე ცოცხით ჩამოგავეთო. ეგ მაღალია და ვთხოვე, შენ უფრო მიწვდები-მეთქი. კვირამდე ხომ კიდევ გააბამენო, ასე მიპასუხა, დედას გეფიცებით.

**მამი.** როდის?!

**მანანა.** (გამოიჭერს) აი, აი მაგისი საყვარელი სიტყვა — „როდის“. ყველა ტყუილზე უარი უნდა დავიბრტყას... გეტყვის (ბაძავს) — „როდის“ და ხმას ჩაგაკმეძინებს... თან უტიფრად გეყურებს თვალებში. პირდაპირ დამხლა დაგვეცმა აღამიანს. რა უნდა თქვა, ვედარაფერს ვერ ეტყვი..

**თამრიკო.** (აწვდის პიჯაკს მანანას, რომელიც მას კარგა ხანია ხელში უჭირავს), აი, მამიდა, ამაზე თქვი, ამაზე!

**პიოლა.** (ირონიულად) ნივთმტკიცება.

**მანანა.** (ააფრიალებს პიჯაკს) ჰო, აი მთელი მაგისი მზითვეი... (უჩვენებს დაგლეჯილსა და ჩამოხეულ ადგილებს, გარედან და შიგნიდან) ნახეთ, ნახეთ! აი ეს პიჯაკი ვერ გავახდევინეთ. ეს არ ქონას არა ნიშნავს. არც სიღარიბესა და არც სიღატაკს. ამას სახელს ვერ დაარქმევ. გამოვიტანო კაბაც? ჩემი ხელით შეკერილი არ ჩაიცვა, არ იკადრა ქალბატონმა და აი რით დადიოდა ქუჩაში.

**მერაბი.** (მანანას) შენს დასამცირებლად ისევე, აი რას მაცმევენო...

**პიოლა.** იქნებ მოდაში იყო?

**მერაბი.** შეიძლება, დღეს კაცის კვლაც მოდაშია, ისე რომ, გასაკვირი არაფერია.

**სტალბერი.** (მანანას გამოაჯაერებს) კაბა შეუუკერე... რა შეუუკერეთ, ერთი კურტკა უყიდეთ რაღაც და იმასაც ზედ გადავკაყოლეთ ლამის.

**მანანა.** (აეცხო მოთმინების ფილა) ტანია, скажите честно: чья юбка на Вас одета? ქეთისია ხომ? ვისი შეკერილია მერე, თავისი? თუ ჩემი? ჩექმები? ვისი ჩექმები გაცვია, ეგვეც ხომ ჩემი ნაყილია?

**პიოლა.** კარვით ახლა, ასედაც ნუ დავწვრილმანდებით.

**მანანა.** დავწვრილმანდებით? წამობრძანდით აბა, წამობრძანდით რა განვენთ! (ეპატიჟება ვიოლას სამზარეულოში, თვითონ გავა დასხ ვებიც მას მიჰყვებიან. უთითებს თაროებს მაღლა გამონგრეულ კედელზე) ხედავთ გამონგრეულს? წამობრძანდით ესლა აქეთ (გაჰყავს ნიკას სამინებელში) ეს ნახეთ! (ხსნის კედელზე დაკიდულ ნახატებს და უჩვენებს მათს უკან გამონგრეულ ადგილებს) აქ ნახეთ იატაკი, ვისი აყრილია იცით? რა ხდებაო, ვაკვირდით და ბოლოს დავსკვნით...

**მერაბი.** ოჯახის სიმდიდრეს ეძებდა ეტყობა, განძს, ფულს, ოქროს, ბრილიანტს, რა ვიცი, გადამალული რომ გექონდა ვითომ.

**ტანია.** Но есть: да. გადამალული, Я знаю, есть у вас, есть деньги, спрятанные.

**მერაბი.** ამანაც რას აიტეხა. Есть, есть на одну бутылку водки всегда есть, но не дам.



**ქაიხი.** Мама молчи! (ხმას ჩააწვევტინებს).

**მანანა.** (უთითებს ტანიახე) ამას ხომ სახლში არ უშვებენ საერთოდ. სად ათენ-აღამებს არც ის იციან. ეხლა ჩვენს წინააღმდეგ გაერთიანდნენ კონფედერაციის ჯარებივით თორემ... მტრისას, ეხენი ერთმანეთს დღეს აყრიან.

**სტალბერი.** (დასცხობს ხელჯოხს იატაკს) ჩემი შვილი უნაკლოა, მე ამას დავამტკიცებ!

**მერაბი.** ჰო, თავიდან ჩვენც ნამდვილი „ზოლუშკა“ გვევონა.

**მანანა.** „ზოლუშკა“.. თვალიდან ბეწვს ისე ამოგაცლის, თვალს არ დაგახამხამებინებს. წილი უნდა ქალბატონს, აი ეს იყო თავიდანვე მაგის ინტერესი. შემოგვივარდა ოჯახში, რომ მერე ფართი მოეთხოვა, მეტი არაფერი.

**ტანი.** (ფეხს დააბრაზუნებს) ბინა ტუ არ მოგვეციტ, ჩვენც აკ ვიცოკოვრებტ.

**ნიკა.** აბა კი, ბიჭო, მეტი საქმე არა მაქვს (ხელს გაუქნევს სიდედრს).

**მანანა.** ნიკა, არ გინდა!

**ვიოლა.** (დამარწმუნებლად) მაგას ვერხად გაექცევით, ან ბინა უნდა შეუძინოთ, ან ფართი გამოუყოთ. ყველამ კარგად იცის, რომ კანონი, ამ შემთხვევაში, დედის მხარესაა.

**მერაბი.** (ღიმილით) დღევანდელ ფასებში? რით უყვიდოთ, როგორ, რანაირად?

**ტანი.** (დაადგება მერაბს თავზე თითის ქნევით) Есть у тебя деньги, есть даже большие деньги.

**მერაბი.** რომელ ფულზეა ლაპარაკი, რომელი ცეხავიკი და კომბინატორი მე ვიყავი. საიდან უნდა მქონდეს პედაგოგ კაცს ფული. მთელი ცხოვრება ვალით გავდიოდით იოლას.

**ტანი.** Есть, есть... Я знаю, что есть.

**სტალბერი.** მაშინ ჩვენ წავალთ და ეს (ქეთიზე) დარჩება აქ და იცხოვრებს ისე, როგორც აქამდე!

**ნიკა.** (ახტება) რა უნდა დარჩეს, სად უნდა დარჩეს, ვინ უნდა... დარჩეს, ეს ვერ არის ხომ იციან! სამი თვეა წასულია და..

**მანანა.** (გააფთრებული) არა, არავითარ შემთხვევაში, არავითარი დარჩენა. მაგას გვირჩევიან ყველაფერი დავთმოთ, რაც კი რაღაც გავვანინია, ბინაც, სახლიც, ყველაფერი, ყველაფერი. როგორ გეკადრებათ, პირველივე მომენტში ყურში მარილს ჩაგვყარის ყველას საითათოდ.

**სტალბერი.** ორსულადაა და იმიტომ. ბავშვს გააჩენს თუ არა, ნახავთ როგორ შეიცვლება.

**მანანა.** სანამ გააჩენს მიგვასიკვდილებს ყველას და მერე საიქიოდან მოვფრინდებით მაგის ბავშვის სანახავად?

**სტალბერი.** (დაჰკრავს ხელჯოხს იატაკს) მე თქვენ გაფრთხილებთ. ან ჩემი შვილი ამ სახლში იცხოვრებს და იმშობიარებს, ან სადაც შევხვდები ამ ვაჟბატონს (ღაუმიზნებს ნიკას ხელჯოხს) იქ დავახლი ტყვიას შუბლში!

**მერაბი.** (გაღაირევა) ვის დაახლი ტყვიას... (გამოგლეჯავს ხელჯოხს და შემართავს, მაგრამ ქალები ჩაუხტებიან შუაში, მანანა და თამრიკო. ქეთი კი მამამისს გადაეფოფრება) როცა ხალხი იქ, ომში, ცარიელი, შიშველი ხელებით საფლავეებსა სთხრის და მტერს ებრძვის. მე აქ, ამ... რა დავარქვა... კაცი მაინც იყოს.. ამ ჩათლახს ვეომები, მართლა და მართლა!

**სტალბერი.** (აუღელვებლად) ჩათლახის ხმა მესმის. რა ომი, რის ომი, შენ თავზე ქალის ნიფხავი უნდა გედოს და ქუჩაში იმით დადიოდე, შე ლაჩარო შენა!

**მერაბი.** უხ შენი... ჩაგარტყამ რაშეს შენი: (გაიწვევს, მაგრამ მანანა არ გაუშვებს).

**მანანა.** მერაბ, არ გინდა შენი ჭირიმე, არ შეეხო ფიზიკურად, შანტაჟს გიწვობს, შანტაჟს. არ აჰყვე, არ წამოეგო! (წაართმევს ხელჯობს და პატრონს მიუგდებს).

ეკონომიკური გეგმიური

**თამარიკო.** მერაბ ძია, რას შერებით, მერაბ ძია, ღირს მაგად?

**მერაბი.** (გაკავებული) არ ვიცი, არ ვიცი... აბა ჩამექცეს სისხლი თავში, ჩამექცეს? მე ჩემს სახლში ვარ, ბოლოს და ბოლოს...

**სტალბერი.** ეს სახლი ვისია, ეგ კიდევ საკითხავია...

**მანანა.** ბოლოს და ბოლოს ხომ უნდა ითქვას სიმართლე.. ქალბატონო, (მიმართავს ვიოლას) თქვენ იცით, რომ ეს ბავშვი (ირონიულად ქეთიზე) დღემდე ქალიშვილია? ასე არ არის, ნიკა?

**ვიოლა.** (გადაიხარხარებს გულიანად) კარგით რა, თქვე მამაცხოვებულე-ბო! (და ქეთის) მართლა?

**ქეთი.** როგორ გეკადრებათ (მუცელზე დაისვამს ხელს) უკვე მოძრაობს. ახლაც ისე მოიქნია ფეხი, ისეთი მომარტყა...

**სტალბერი.** თქვენს პატრონს?

**ტანი.** Это просто невероятно, невероятно!

**მანანა.** დიახ, დიახ, ქალიშვილია და ჩვენ ამ წუთას შეგვიძლია ეს თქვენ დაგიმტკიცოთ.

**ვიოლა.** კმარა. ეს უკვე მეტისმეტია. ბავშვს ღამის მუცელი გაუცკდეს და ქალიშვილია?

**მანანა.** დიახ, დიახ, ქალიშვილია. აქ დამელოდეთ, ამ წუთას ამოვიყვან ექიმს, ამ წუთას. (გარბის გარეთ).

**მერაბი.** გინეკოლოგს.

**სტალბერი.** მოსყიდული ჰყავთ ყველა, მოსყიდული.

ახლა უკვე გაკვირვებული ნიკა ჩაერევა ღაპარაკში.

**ნიკა.** ქეთი, შენ რა, მართლა აღარა ხარ ქალიშვილი?

**ვიოლა.** ბიჭო, მამა შენა ხარ და ცოლს ეკითხები ქალიშვილია თუ არა?

**ქეთი.** ქალბატონო, ხომ გესმით რას მეკითხება, და მე მამბრალეებენ ესენი, რომ მატყუარა ხარო!

**ნიკა.** (ხმამაღლა და გაბრაზებული) როგორ, შენ მართლა აღარა ხარ ქალიშვილი?

**ქეთი.** (წამოუხტება ნიკას) რა უნდა გელაპარაკო, შენ რა, სულ მაგისტანა შეკითხვებს მაძლევდი ყოველთვის, რომ სივიე დაგებრალეებინა ჩემთვის და სახლიდან წავსულიყავი (და ტირილს დაიწყებს).

**თამარიკო.** ქეთი, როგორ არა გრცხვებია, ქალიშვილია, ქალბატონო, არ დაუჯეროთ.

**სტალბერი.** მთელი ბანდა ჰყავთ აქ ამით მომზადებული.

**ვიოლა.** შეიძლება ასეთი დაცემა, ხალხნო? შეიძლება ასეთი სულმდაბლობა?

**მერაბი.** რა? როგორ გეკადრებათ! რა შუაშია (ბაძავს ვიოლას) სულმდაბლობა, დაცემა! თქვენ იცით რა არის ამ ყველაფრის მიზეზი სინამდვილეში? (აკეთებს პატარა პაუზას და შემდეგ დამარცვლით) ქალ-წუ-ლო-ბა (ამის გავონებზე ვიოლა ისე შეხტება თითქოს გველმა უკბინაო) ჰო, ჰო, რა დაგეძარათ? დიახ, დიახ, უბიწოება, უმანკოება... ეს აზიური ავადმყოფობა. სად, რომელ ქვეყანაშიდაა: მოტაცება, გაპარვა, შეპარება. მოიტაცეს, გაიპარნენ და მორჩა, დამთავრდა. გათავდა ყველაფერი. აი ასეთი უბრალო სიტყვის გამო, შეიძლება ბინაში შემოგისახლდეს: ურჩხული, გველი, დრაკონი, სატანა! (უთითებს სტალბერზე, ტანიასა და ქეთიზე).

**ვიოლა.** (ირონიით) ეტყობა თქვენ თავისუფალი სექსის მომხრე ხართ, არა?

ბანი. (თვალების კარკელით) Что я слышу, что я слышу, если им  
дать волю, они всех здешних девиц перетрахали бы.

**სტალბერი.** რაო, რაო?

**პიოლა.** მაგათ რომ უფლება მისცეს, მთელ აქურ ქალიშვილებს..  
(აღარ დაამთავრებს).

**მერაბი.** (გაბრაზებული) დაამაკებდნენო!

**სტალბერი.** რაო? მთელ აქაურ ქალიშვილებსო? (ჩაიცინებს ირონიუ-  
ლად). რა ვიცი, ამ ერთს (ქეთიზე) ვერაფერი მოუხერხეთო და...

ამ დროს ოთახში შემოდის მანანა, რომელსაც ნელი შემოჰყავს.

**მანანა.** აი, ნელი, შემოდი, შემოდი და შენ თვითონ მოახსენე, ჩვენ ვერ  
დავაჯერეთ ვერაფრით, რომ ეს ქალბატონი ისევ ქალიშვილია.

**ნელი.** (თავის კანტურით) გამარჯობათ! დიახ, დიახ, ძნელი დასაჯერებე-  
ლია, მაგრამ ასეა, ნამდვილად ქალიშვილია, ნამდვილად. მე თვითონა მყავს შე-  
მოწმებული, ასე არაა, ქეთი?

**ქეთი.** ტყუილს მოკლე ფეხები აქვს. (და მუცელზე მიუთითებს).

**ნელი.** რა? (გაოცებული) ხატზე შემიძლია დავიფიცო.

**პიოლა.** როგორ არა გრცხვენიათ, ქალბატონო, საცაა უნდა იმშობიაროს  
ბავშუმა და თქვენ ამდენი მოწმის თანდასწრებით აცხადებთ, რომ ქალიშვილიაო.

**ნელი.** რა? რატომ კადრულობთ შეურაცხყოფას, ვერ გავიგე! ამ ცოტა  
ხნის წინ ნამდვილად ქალიშვილი ბრძანდებოდა და ახლა თუ შესცოდა ღვთისა და  
ზეცის წინაშე და აღარაა უმანკო და უბიწო, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მე ვცრუ-  
ობ! ისევე უქნია, ათი ტყუბი დაუგდია. სად მომიყვანე ეს, მანანა, გენაცვალე,  
რას ნიშნავს ეს ყველაფერი?

**მანანა.** (გამწარდება) აბა რა ვიცი მე, ნელი, რას ნიშნავს, როგორ ავიხ-  
ნა? ვერა ხელაუ რას დავეშვავებ? როგორ დავილიე და დავაპატარავდი... აღარ  
შემიძლია ამ ყველაფრის გაძლება, აღარ... (ვარდება ისტერიკაში. გამოაღებს  
გარდერობის კარებს, ისვრის რაც ხელთ მოხვდება, ტანისამოსს, თეთრეულს,  
საბნებს, ბალიშებს) წაიღეთ, მოაშორეთ! თქვენი იყოს ყველაფერი, თქვენი!  
ესეც, ესეც, ესეც! შემოვიდა უკაბოდ, უნიფხვოდ. ერთი ცვირსახოცი რა არის,  
ცვირსახოცი არ შემოუტანია და გაზიდა რაც რამე მქონდა, რაც სიმწრით ვაგ-  
როვე, რაც სისხლის ფასად ვიმოვე და შემომჩენიან ახლა, სახლიცა და კარიც  
ჩვენიაო. აი ეს დრაკონი, აი ეს კუბოდან ამოდებულს რომ ჰკავს, გვწოვს სისხლს,  
გვწოვს, გვწოვს, გვწოვს. რისთვის, რატომ? დამაკარგვინა ყველა მეგობარი,  
ახლობელი, და, ძმა, ნათესავი... ვაღამავიწყა ყველა ვინც კი მყავდა და არა მყავდა.  
გამომიყვანა: გულქვა, უსისხლო, უნამუსო.. რაც ვიყავი და არ ვიყავი ყველა-  
ფერი დამარქვა. ღმერთო, რა სიამოვნებით მოკვდებოდი, რა სიამოვნებით ჩავ-  
წვებოდი კუბოში, დავიკრეფდი გულზე ხელებს და დავისვენებდი სამუდამოდ.  
ღმერთო, რა შეგცოდე ასეთი, ამას როგორ წარმოვიდგენდი, თანაც რის  
გამო მჭირს ეს ყველაფერი, ჩემი ქმრისა არ იყოს, ქალწულობის გამო?

მთელი ეს მონოლოგი მიდის მოქმედებაში. მანანა დადის, ხელებს შლის,  
ბოლოს, შუა ოთახში, მაგიდაზე გაიშხლართება ყველას თვალწინ და მიც-  
ვალბუღივით გულზე დაიკრეფს ხელებს).

**ნელი.** (ჩაილაპარაკებს) ამას მორფი თუ უშველის ესლა.

**პიოლა.** (ნელის) ქალბატონო, თქვენ მართლა ექიმი ბრძანდებით?

**ნელი.** გახლავართ. გინეკოლოგი.

**პიოლა.** ესენი არ ვიცი და აი თქვენ კი ნამდვილად დასაჭერი ბრძანდებით.

**ნელი.** ღმერთო ჩემო, რას ამბობს ეს ქალი. როგორ თუ დასაჭერი?

თქვენ ნუ იმუქრებით, ძალიანა გთხოვთ. ვერ შემაშინებთ, უფურე შენ!

**პიოლა.** დიახ, დიახ. სწორედ რომ დასაჭერი. განა არ იცით, რომ არა

ერთი და ორი შემთხვევა არსებობს პრაქტიკაში, როცა ქალწულობისას, ქალწულობის დროს, სრულიად შესაძლებელია ქალის სამშობიაროში ბავშვის ჩასახვა.

**ნელი.** პირველად შესძის, ღმერთო ჩემო!

**პიოლა.** (მიბაძავს) პირველად შესძის, ღმერთო ჩემო! ჰოდა, თქვენ ექიმი კი არა, სანიტარი უნდა იყოთ და ღამის ქოთნებს დააფრიალებდეთ აქეთ-იქით. დიახ, დიახ!

**მანანა.** აი თურმე სადა ყოფილა ძაღლის თავი დამარხული.

ნიკა შეუსტვენს და სავარძელში ჩაესვენება.

**სტალბერი.** ძაღლისა და ვირის თავი არ ვიცი მე. სამართალი ჩემს მხარეზეა და ნურავის ეგონება თავზე გადამახტეს.

**ბანი.** А как вы думали? Нашли они тоже козла отпущения.

**მერაბი.** (მანანას) რომ აიტყუე, ვუპყურნალოთ, ვუპყურნალოთო, არც ეს-ლა დაიჯერებ?

**მანანა.** მაგას როგორ წარმოვიდგენდი. ქალი სამშობიაროში დაბერდა და (ნელიზე უთითებს) დღემდე არაფერი სმენია მაგისთანა.

**ნელი.** ღამის კედლებზე გავიდე.

**ბანი.** (ხელს მალლა ასწევს და მტევანს მოჰუჭავს). Вот так вы у нас в руках, вот так!

**მანანა.** (ორივე ხელით უჩვენებს ბრანწს) აი ფეხები არ მოგვჭამოთ, აი ხრ წაიღოთ! გავედი ამ ბინას და ერთ გოჯსაც ვერ წაიღებთ, ერთ გოჯს.

**მერაბი.** ან დაეწვათ საერთოდ, დავანგრევთ!

**პიოლა.** (ცდილობს სხვეების ხმა გადაფაროს) რას აკეთებთ, რას?! დღეს თუ ხვალ ბავშვი უნდა დაიბადოს, ბავშვი ხომ უნდა გაჩნდეს?!

**სტალბერი.** ჩვენ ბავშვს დავტოვებთ ალბათ. აღეჩი, ქეთი, წავიდე!

ამის გაგონებაზე მანანა იმ წამს ჩამოხტება ზაგიდიდან.

**მანანა.** რას იზამთ? ბავშვს დატოვებთ? სად აპირებთ ბავშვის დატოვებას?

**სტალბერი.** სადა და სამშობიაროში, სად ტოვებენ ხოლმე ბავშვებს?

**ნელი.** გაყიდიან ალბათ.

**მანანა.** გესმით, რას აპირებენ? ქეთი, შენ მართლა აპირებ ბავშვის სამშობიაროში დატოვებას?

**ქეთი.** დიახ, ვაპირებ და ალბათ დავტოვებ კიდევ.

**მანანა.** (განცვიფრებული მიუბრუნდება მერაბს) მერაბ.

**მერაბი.** რა ჩვენი საქმეა, რაც უნდათ ის უქნიათ! კისერიც უმტვრევიათ, ბიჭოს!

**მანანა.** ნიკა!

**ნიკა.** რა ნიკა, რა? ნუ იცი ხოლმე, შენ, დედა, გადარევა რაღაც სისულელებზე.

**მანანა.** (სახეშეშლილი) ჰო, არა მგონია, გვაშინებენ ალბათ.

**ქეთი.** კი არ გაშინებთ, გადაწყვეტილი მაქვს. თქვენ გაიძახით ჩვენი არ არისო, ქალიშვილობას მამრალეობთ და მაშ სად წავიყვანო, როგორ გავზარდო, არ დავამთავრო უნივერსიტეტი? თქვენ ჩააბარებთ ჩემს მაგიერ გამოცდებს?

**მანანა** (მუდარიო) მერაბ!

**მერაბი.** რა იყო, მანანა, რა გემართება, არ გადამრიო ესლა, გაგიჟდი?

**მანანა.** როგორ შეიძლება ბავშვის დატოვება, ესლა, ამ გადარეულ დროში... ტყუიან, არ არსებობს.

**მერაბი.** ამათ მაინც სატანა უნდა გაზარდონ და არა სჯობს გააჩუქონ?

**პიოლა.** მაშინ თქვენ გაზარდეთ, თუ ასე დაეწვათ გული, გაზრდით?

**მანანა.** სიამოვნებით, თუკი გვაჩუქებენ, რატომაც არა?!

**ქეთი.** (ვიოლას გაკვირვებული) ბავშვი ვაჩუქო? ამათ? ამათ რომ ბავშვი დავანახვო, ხომ გათვალეს მაშინვე.



**სტალბერი.** ბავშვს კი არა, ნიფხვიდან გამოძრობილ რეზინსაც კი არ გაეძიებებ ამათთვის.

**მანანა.** მაგის მეტი არც არაფერი გაბადიათ და...

**პიოლა.** სამაგიეროდ, თქვენ ბინის დათმობა მოგიწევთ, კანონს ხომ ვერსად გაექცევით, კანონი კანონია.

**ტანია.** Так точно!

**სტალბერი.** მე კანონი არ ვიცი. მე ჩემი კანონები მაქვს და ასე გადავწყვიტე. ჩემი ქალიშვილი აქ დარჩება. აი სწორედ აქ, ამ ოთახში. ღიას, ღიას, აი ამ ტახტზე იმშობიარებს.

**ქეთი.** (ველარ გაუძღებს) მე? არა, მამა, არ შემიძლია, ვერ დავრჩები. ძალიან გთხოვ, თავი დამანებოთ ყველამ. მომბეზრდა ეს ყველაფერი, მომბეზრდა. (გაუქნევს ხელს და კარისაკენ წავა).

**სტალბერი.** (დაპკრავს ხელჯოხს იატაკს და დასჭექს) ქეთინო, შენ თუ აქედან გახვალ, მე ხელს ვიღებ შენს მამობაზე სამუდამოდ!

**ქეთი.** (წამით შედგება, გამოხედავს და ხელს ჩაიქნევს) მორჩი ურთი. ისმის ჩიტის ჭიკჭიკი. ქეთი შეჩერდება, ყოყმანობს. სხვებიც გამოერკვევიან. ღემრიკო კარს აღებს, ბინაში საცოდავად შემოდიან ღოდო და რეზო.

**ღოდო.** რომ იცოდეთ, რა დაგვემართა... გასაღებები დაგვრჩა მეცა და ამა-საც შინ.. გარეთ დავრჩით ორივენი. ერეკლესაცა აქვს, მაგრამ მთელი კვირაა გადაკარგულია, ცოცხალია თუ შეკვდარი, ისიც არ ვიცი.. ასე რომ ერთი დამე როგორმე უნდა გადაგვათეინოთ. (შენიშნავს უცხო ხალხს) სტუმრები გყავთ?! მამ ჩვენი დასაძინებელი ადგილი არ გექნებათ? (უეცრად ქეთის დაადგამს თვალს) ააა, აქაა მილიონერების ქალიშვილიც? ფრანცუჟენკა დედა რომ ჰყავს? იახტით მობრძანდა თუ საკუთარი ვერტმფრენით?

ქეთი ტუნებს აპრუწავს და გვერდზე გაიხედავს.

**სტალბერი.** (განრისხდება) რაო? ფრანცუჟენკა?! (ამართავს ხელჯოხს). გაეთრიეთ აქედან, ჩქარა! არ მოგცემთ უფლებას ჩემი ცოლშვილის აბუნად აგღობსას, არა! (გადაადგამს განრისხებული მათკენ ორიოდ ნაბიჯს, მაგრამ უეცრად გულზე იტაცებს ხელს და მოცელილივით იატაკზე გაიშხლართება).

**მანანა.** ვაიმე, მიშველეთ!

**მერაბი.** გულყრა აქვს ალბათ.

**ქეთი.** მამა! (მივარდება. ცდილობს თავი ააწვეინოს).

**ნელი.** წყალი, ჩქარა! (მანანა წყალზე გავარდება).

**ტანია.** Убили! Какого человека. Сволочи, убийцы! Как убили, так и хороните.

**მერაბი.** რა უბილი, აქეთ გვემუქრებოდა.. რა ლოგიკაა ეს?! მართლა რომ მოკვდეს ახლა, არ გაგიჟდება! კაცი?

**ქეთი.** მამა! (არაადამიანიურად იკივილებს, ისე რომ ხალხს ტანში გას-ტრით).

**ღოდო.** როგორა ვვარებია ეს არაკაცი, უყურებ შენა?

**ქეთი.** (ისევე არაადამიანიურად) მამა!

**ნელი.** ეს რაღაც სხვანაირად კივის!

**ტანია.** (მერაბს) Да, да, и похоронишь, и поминку сам будешь де-лать!

**მერაბი.** უკვე ქელეხიც მოუნდა.

**ქეთი.** მამა!

**მანანა.** (შემობრბის წყლის ჭიქით) ნუ გეშინია, არ მოკვდება, არა!

**ქეთი.** არა, ვაჩენ, ვაჩენ.. მიშველეთ!

**მერაბი.** ჯერ რა დროს ბავშვის გაჩენაა, განა რა დრო გავიდა...

**ნელი.** ასეც ვიცოდი, ვე ისეთ ხმაზე კიოდა, სასწრაფოდ მანქანაა საჭირო..  
სამშობიარო.

**მერაბი.** რომელი მანქანა. ვინ წამოგყვება ახლა იმ სიშორედ. **სასწრაფო!**  
ადარ არსებობს და არაფერი.

**ქეთი.** ააა! მიშველეთ, ვაჩენ, გემუდარებით!

**ნელი.** თუ ასეა, აქვე უნდა ვამშობიარო, მე სხვა გამოსავალს ვერ ვხედავ.

**მანანა.** შევიშლები მე ალბათ, რა გავაკეთო, მითხარი!

**ნელი.** წყლები, პირველ რიგში.. ცხელი წყალი დამჭირდება, დანარჩენსაც  
მერე გატყვი! (დაიხრება, რათა ქეთი წამოაყენოს) ნუ გეშინია, აბა მოდი, რო-  
გორმე დაეწვეთ ტახტზე. მომეხმარეთ, ხალხნო, რას გამოშტერებულხართ, და-  
მაწვენინეთ ტახტზე!

რეზო და დოლო მიეხმარებიან. ქეთის წამოაყენებენ. ქეთი პირ-  
დაპირ ზედ გადალაჯებს გაჭიმულ მამამისს და ტახტისაკენ წალას-  
ლასდება. აქაც და მერეც ორომტრიალისას სტალბერს ზედ ალაჯებს  
ყველა.

**დოდო.** გოგო მაინც ევოლოს.

**ტანი.** Да, да, моего мужа хоронить будете, ребенка расти и вос-  
питывать!

**ნიკა.** ჰო ვამბობდი შვიდთვიანს გააჩენს-მეთქი და მორატყა რა, ჩვენსა  
აჩენს გინდა თუ არა.

**პიოლა.** მე მოწმე ვარ ამ ყოველივესი, მოწმე!

**ნელი.** საფენები მინდა. ტაშტი მჭირდება, ჰო, პირველ რიგში ტაშტი.

წყალსა ღვრის უკვე, ჩქარა!

**თამარიკო.** (პლასტმასის ტაშტს მორარბენინებს) აი ტაშტი, აი, აი, აი!

**ქეთი.** ააა! (გამუღმებით კივის და უმატებს თან).

მანანას ცხელი წყალი შემოაქვს. დოდოს თეთრეული. ნელი ხე-  
ლებს დაიკაპიწებს. ყველა, ქალიან-კაციანად ქეთის ტახტს შემოერ-  
ტყმინაგა რას. მხოლოდ მერაბი დგას შუა ოთახში დაბნეული, რო-  
მელიც ხან იატაკზე გაჭიმულ სტალბერს შეხედავს, ხან კი ტახტთან  
შემოჯარულ ხალხს, ისმის ნელის დამამშვიდებელი ხმა.

**ნელი.** ეს რა მშიშარა ყოფილხარ. ისუნთქე, გოგო, პირით ისუნთქე, ჰოო,  
ყოჩაღ! გაიწით, ხალხნო, ჰაერი მიუვიდეს ბავშვს. ცოტაც, ცოტაც. არ დაიძი-  
ნო, გოგო! რას შერები, რას მილულე თვალები.

შეჯგუფული ხალხის წრიდან მისავათებული მანანა გამოძვრება  
და იქვე იატაკზე ჩაჯდება. მერაბი სიტყვის უთქმელად უსვამს შეკი-  
თხვას.

**მანანა.** რაღაც მაჭლაჯუნა მაწევს გულზე, ადარ ვიცი რა ვქნა. თმები  
მინდა დავივლიჯო, თმები. ესეც რომ გადაჰყვეს მშობიარობას, როგორ უნდა დავ-  
მარხოთ ორი მკვდარი ამ გაჭირვებისას, ეხუმრები?

**მერაბი.** რა ორი მკვდარი, ქალო, მე მამარხინებ ამ ჩემს დაუძინებელ  
მტერს?

კარი გაიღება და ოთახში შემოვა ერეკლე, რომელიც გაჭირვებით  
მოათრევს ზურგჩანთააკიდებულ თავგაჩეხილ დასისხლიანებულ მა-  
მუკას. ერეკლესაც თვალი აქვს ჩამუქებული.

**პრეკლე.** მომეხმარეთ ვინმე, არ გეხმით? მომეხმარეთ-მეთქი. (არავინ აქ  
ცევს ყურადღებას) მომეხმარეთ რომელიმე, ვინ არიან ესენი?! (მოათრევს შუა  
ოთახამდე და რომ ნახავს არავისა აქვს მისი დარდი, გაბრაზებული ხელს  
ვეებს მამუკას) ერთი თქვენი. (მამუკა იატაკზე მოადენს ბრაგვანს. ყველა მათ  
მოხედავს) იმათ გადაუყვარეთ, მოვალეებს. მე გავექეცი და ამას კი ურტყვს. დე-  
ბილია სუფთა. (და უამრავი ხალხის დანახვაზე გაკვირვებული იკითხავს) აქ  
რაღა ხდება?

გაისძის ბავშვის ჩხავილის ხმა. მერაბი თვალებს ხუჭავს და ყუ-  
რებზე იფარებს ხელს.

**ნელი.** ბიჭია, ბიჭი! (მალლა შემართავს ბავშვს).

**მანანა.** (მერაბს) შენც გეხმის?

**მერაბი.** რა არის, რაზე ამბობ?

**მანანა.** რა და ეშმაკის ხარხარი. არ გეხმის? აბა კარგად დაუგდე ყური!

მალლიდან მართლაც დამცინავი, სულისშემძვრელი, გამყინავა  
ხარხარი ჩამოისმის, რომელსაც ბავშვის ტირილი, ტყვიამფრქვევის  
კაკანი და საეკლესიო ზარების გუგუნე ჩაენაცვლება.

ფ ა რ ღ ა

## უერნალ „ხელოვნების“ ავტორებსა და მკითხველებს

ბატონებო!

ამ საყოველთაო გაჭირვების ჟამს, როცა  
ყველამ ზურბი აქცია ქართული კულტური-  
სათვის ზრუნვას, როცა კულტურის გადარ-  
ჩენისათვის დეკლარაციები უკვე ცინიკურად  
თუ არა, კარადლოქსალურად მაინც ჟღერს,  
ჩვენს საზოგადოებაში შემორჩენენ ჭეშმარი-  
ტი მამულიშვილები, რომლებიც თავიანთი  
პატრიოტული პოზიციით გვახსენებენ და  
უფლებას არ გვაძლევენ სასოწარკვეთილ-  
ბას მივიცეთ.

განსაკუთრებით ვემაღლიერებით ჩვენს  
ავტორებს, რომლებიც არ ფყვებენ ჯავშირს  
რედაქციასთან, გვაფვდიან სტატიებსა და  
ფერილებს და, იციან რა ჩვენი გაჭირვების  
ამბავი, კონკრეტულად უარს ამბობენ.

უკეთესი მოგავლის იმედით.

უერნალ „ხელოვნების“ თანამშრომლები.

# უილიამ შექსპირის „ჰამლეტი“

„უოველ კულტურულ ქვეყანაში, „ჰამლეტს“  
 უოველი თაობა ხელმეორედა სთარგმნის“.

კონსტანტინე გამსახურდია

მსოფლიო კლასიკურ ლიტერატურაში უილიამ შექსპირი ის მწვერვალია, რომლის მარადიული გენიის ნისლით მოცულ სრულ სიმაღლესა და ბუმბერაზობას ვერასოდეს იხილავს კაცი, სულერთია იქნება ის თანამედროვე თუ მომავლის ადამიანი. პომეროსი, პლატონი, ჩოსერი, დანტე, რუსთაველი, სერვანტესი და სხვანი შესაძლოა მეტ გავლენას ფლობენ ინდივიდუალურ გონებაზე, მაგრამ მსოფლიოში არც ერთ მათგანს არა ყავს იმდენი თაყვანისმცემელი, რამდენიც შექსპირს. ოთხი საუკუნის მანძილზე, რომელთაც ჩაიარეს შექსპირის გარდაცვალებიდან, კაცობრიობის შემეცნებისადმი, მის წარმოდგენებისადმი შექსპირის ურთიერთდამოკიდებულება სულ უფრო იზრდება და მყარობა.

უილიამ შექსპირის კალამს ეკუთვნის მრავალი ტრაგედია, კომედია, სონეტა, რომელთაც თავისი დიაბაზონით, ფილოსოფიური ღირებულებით, ორიგინალური სტილით, ხასიათების მრავალფეროვნებით, ბრწყინვალე იუმორით, ინტენსიური ტრაგიზმით ტოლი არ მოეძებნება მსოფლიოს ლიტერატურაში. ხანდისხან მისი დაძაბული, გაძლიერებული ტრაგიზმი უბრალო ემოციურობად იქცევა, ტექნიკური ვირტუოზობა — აშკარა სირთულედ, ფილოსოფიური ღირებულება — ადამიანის გონების შეშფოთებად.

უილიამ შექსპირმა საუკუნეობრივი კვალი დატოვა ჩვენი პლანეტის ადამიანების სულში. უაღრესად ღრმაა ეს კვალი.

უ. შექსპირი გენიოსი მწერალია. იგი უშესანიშნავესი დრამატურგია. იგი არასოდეს განიცდის ფილოსოფიური აზროვნების თუ წარმოსახვის დეფიციტს. მისი მწერლური ფანტაზიის, გამომგონებლობის ძალა უზარმაზარია. მის დრამატურგიას თან სდევს ისეთი არქაული ჟღერადობა, როგორც მონადირის ბუკის ჯადოსნური ხმაა, რომლის ექო ღრმად სწვდება ადამიანის სულს ისევე, როგორც ბუკის მძლავრი გამოძახილი მიუწვდომელი კლდეების ნაპრალებს. მისი შეთხზული სიტყვა წარსულს აღვიძებს, ან უფრო სწორად — აწმყოს უბრუნებს გარდასულ ყამს.

მკითხველი, როდესაც კარგად გაეცნობა შექსპირის ტრაგედიებს, მის შინაარსობრივ ქარგას, უმდიდრეს ენას, ღრმად ჩასწვდება მისი გმირების ხასიათებს, მეტ ყურადღებას დაუთმობს პიესის სახეთა არტისტულობას, იგი უდა-



ვოდ უფრო მეტ სიამოვნებასა და სულიერ კმაყოფილებას იგრძნობს. იშვიათად თუ შეგვხვდება ისეთი ადგილები, რომელთა ორჯერ-სამჯერ ხმაამალა წაკითხვის შემდეგ, თავისებური გზით, მანერით არ ჩაელწიოს ადამიანის სულამდე და არ მოეჩვენოს იგი უფრო ტრაგიკულად, უფრო პათეტიკურად, ან იუმორით საესე ტრაგიკულ გარემოშიც კი. ამის შესანიშნავ მაგალითად გამოდგება „ჰამლეტი“. მიუხედავად არაერთხელ წაკითვისა თუ სცენაზე ხილვისა, ინგლისური ფილმის ნახვის შემდეგ მაყურებელმა ბევრი ახალი რამ დინახა და აღმოაჩინა ამ პიესაში. ამან უფრო გააღრმავა და გააფართოვა ტრაგედიის შექმნების დიაპაზონი და ადექვატურად უფრო მეტი სულიერი სიამე მოჰგვარა მაყურებელს.

რაც დრო გადის, უფრო ღრმავდება შექსპირისადმი ადამიანის დამოკიდებულება, უფრო ღრმავდება მისი აღქმის დიაპაზონი. ამიტომ უნდა ითარგმნოს მისი გენიალური ნაწარმოებები ყოველ ეპოქაში ახლებურად, ახალი მიგნებებით და გაფართოებული პორიზონტით. ბევრ ცივილიზებულ ქვეყანაში შექსპირის უკვდავი ნაწარმოებები მრავალჯერაა თარგმნილი.

უილიამ შექსპირის თხზულებათა თარგმნისას ღრმად უნდა იქნას შესწავლილი მისი ლექსიკონი, ის უზარმაზარი ენობრივი მასალა, რაც გამოყენებულია მის ნაწარმოებებში, ენის მორფოლოგიური ცვლილებები, ლექსიკური კატეგორიები, სიტყვათა ურთიერთ შესაბამისობა, სინტაქსისი, ფრაზეოლოგია, ფოლკლორული ნიმუშები, სლენგი, ვულგარიზმები და ა. შ.

შექსპირის პიესების თარგმნისას აუცილებლად უნდა იქნას საფუძვლიანად შესწავლილი შექსპირის ეპოქა, თარგმნის დროს კარგად უნდა იქნას გათვითცნობიერებული დამახასიათებელი, ორიგინალური ადათ-ჩვევები, თარგმანი არის შემოქმედებითი პროცესი და არა ლინგვისტური ტექნიკური შრომა.

არსებობს ტრაგედია „ჰამლეტის“ სამი ვერსია. პირველი, რომელიც ცნობილია როგორც First Quarto, გამოქვეყნდა 1603 წელს N. L.-ის მიერ (ნიკოლას ლინგი და ჯონ ტრუნდელი). ნაწარმოების ტიტულს ასეთი წარწერა ამშვენებდა — „მისი უდიდებულესობის მსახურთა წარმოდგენა ლონდონში, აგრეთვე კემბრიჯისა და ოქსფორდის უნივერსიტეტებში“. მაგრამ ამ ვერსიას თუ წარმოდგენას არაფერი ქონდა საერთო უ. შექსპირის „ჰამლეტთან“. მეორე ვერსია უფრო მოგვიანებით გამოჩნდა — „დანის პრინცის ჰამლეტის ტრაგიკული ისტორია. უილიამ შექსპირი. ნამდვილი და დაზუსტებული დედნის მიხედვით“. სპეციალისტებისა და ექსპერტების აზრით ეს არის ლიტერატურულად ზუსტი და ქეშმარიტი ნაწარმოები. დღესაც აღიარებულია, რომ Second Quarto ამ ტრაგედიის მთლიანი და საუკეთესო ვარიანტია.

ჩვენ ხელთ გვქონდა Second Quartos თანამედროვე და საბოლოო გამოცემა, ჩასწორებული, შევსებული და დამუშავებული ტექსტით, რომელიც გამოიცა 1982 წელს ნიუ-იორკში. ტექსტს დართული აქვს სპეციალური კომისიის განმარტებანი იდიომების, ფრაზეოლოგიური კონსტრუქციების, ასევე ომონიმების, კალამბურების და ა. შ. მნიშვნელობის შესახებ, რაც დიდად უწყობს ხელს მთარგმნელს დედნის ზუსტ გაგებაში და მის თარგმანში.

„ჰამლეტის“ ბრწყინვალე ქართული თარგმანი შესრულებულია დიდი ქართველი მთარგმნელის ივანე მაჩაბლის მიერ, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ი. მაჩაბელს ხელთ არა ქონდა „ჰამლეტის“ საბოლოოდ დაზუსტებული ტექსტი, რომელიც

შესრულებული იქნებოდა Second Quatro-ს დედნის მიხედვით. აქედანაა გამოწვეული მცირეოდენი უზუსტობანი, რომელიც ამ შესანიშნავ თარგმანს ახლავს. გარდა ამისა, უილიამ შექსპირის ტრაგედიები დაწერილია იამბური პენტამეტრით, რაც ქართულ ათმარცვლიან ლექსს უდრის და არა თოთხმეტს, რითაც შესრულებულია ქართული თარგმანი. ის აზრი, რომ „ქართული ათმარცვლიანი ლექსი ვერ გადმოსცემს ინგლისურ იამბურ პენტამეტრს იმიტომ რომ, იგი ვერა ჟღერს დარბაისლურად“, მოკლებულია ყოველგვარ მეცნიერულ საფუძველს. ჩვენ შევეცადეთ ათმარცვლიანი მეტრით გვეთარგმნა ტრაგედია „ჰამლეტი“ და მაქსიმალურად დაგვეახლოვებინა თარგმანი ორიგინალთან.

ვფიქრობთ, მომავალი თაობები ამ მეტრით თარგმნიან შექსპირის უკვდავ ნაწარმოებებს.

უილიამ შექსპირის გენიალურ თხზულებათა ქართულად თარგმანში ახალი ეპოქა უნდა დაიწყოს.

ზურღან ზამაჩაშვილი.

# დანის უფლისწულის ჰამლეტის ტრაგედია

მოქმედი პირნი:

კლაუდიუს, დანის მეფე	ფორტინბრას, ნორვეგიის პრინცი
ჰამლეტ, დანის უფლისწული, უკანასკნელი კაპიტანი	ნორვეგიელი კაპიტანი
კნელი მეფის ძე, ახალი მეფის ძმისწული	ინგლისის ელჩი
	გერტრუდა, დანის დედოფალი
	ოფელია, პოლონიუსის ქალიშვილი
	ჰამლეტის მამის აჩრდილი
პოლონიუს, ლორდ-კანცლერი	ლორდები, ქალბატონები, ჯარისკაცები, მეზღვაურები, შიკრიკები, მსახურები.
ჰორაციო, ჰამლეტის მეგობარი	
ლაერტს, პოლონიუსის ვაჟიშვილი	მოქმედება ხდება დანიაში
ვოლტიმანდ	
კორნელიუს	
როზენკრანც	კარის დიდებულები
გილდენსტერნ	
ოსრიკ	
ჯენტლმენი	
ღვთისმეტყველების დოქტორი	I მოქმედება
მარცელუს	საგუშაგო მოედანი ციხე-დარბაზის წინ. შემოდის ორი მეციხოვნე, ბერნარდო და ფრანცისკო ბერნარდო
ბერნარდო	ოფიცრები
ფრანცისკო,	ჯარისკაცი
რენალდო,	პოლონიუსის მსახური
მსახიობები	პეი, ვინა ხარ?
ორი მესაფლავი	ფრანცისკო

ეგ უენ მითხარი. შესდექ, ნიშანი!

**ბერნარდო**

დღეგრძელი იყოს მეფე!

**ფრანცისკო**

ბერნარდო ხარ?

**ბერნარდო**

ჰო.

**ფრანცისკო**

ზუსტად რომ დროზე გამომეცხადე.

**ბერნარდო**

სწორედ ახლახან თორმეტჯერ დაჰკრა.

წადი, ფრანცისკო, და დაისვენე.

**ფრანცისკო**

მაგ შევებისათვის დიდი მადლობა.

სიცივისაგან მთლად გავითოშე.

**ბერნარდო**

ხომ წყნარად იყო ყველაფერი?

**ფრანცისკო**

თავგსაც კი არ გაუჩუჩუნია.

**ბერნარდო**

აბა, ღამე მშვიდობის.

თუ ჰორაციოს, მარცელუსს შეხვდი,

უთხარი ცოტა ფეხს მოუჩქარონ.

(**შემოდინ ჰორაციო და მარცელუსი**)

**ფრანცისკო**

(**ყურს მიუგდებს**)

მგონი მათი ხმა შემომესმა.

შესდექ, ვინ მოდის?

**ჰორაციო**

ქვეყნის მოყვასნი.

**მარცელუსი**

და ქვეშევრდომნი დანიის მეფის.

**ფრანცისკო**

ღმერთი, გფარავდეთ. ღამე მშვიდობის.

**მარცელუსი**

კარგად იყავი, სანდო გუშავო,

სადარაჯოზე შენ ვინ შეგცვალა?

**ფრანცისკო**

ბერნარდო დადგა ჩემსა ალაგსა.

(**გადის**)

**მარცელუსი**

ჰეი, ბერნარდო!

**ბერნარდო**

რაო.. აქა ვარ!

ჰორაციო, მგონი შენა ხარ?

**ჰორაციო**

ჰა და ჰა, ის ვარ.

**ბერნარდო**

მობრძანდი, ჰორაციო. საღამო

ღირსეულ მარცელუსს.

**მარცელუსი**

ამ ღამით ხომ არ გამოჩენილა?

**ბერნარდო**

მე არაფერი შემიმჩნევია.

**მარცელუსი**

ჰორაციოს კი არ სურს ირწმუნოს,

ეგ თქვენი ფიქრის ნაყოფიყო.

არც დაიჯერებს, სანამ არ ნახავს,

მოჩვენებას რაც ორჯერ დავლანდეთ,

საზარლად თვალწინ გამოგვეცხადა.

ამიტომ ვთხოვე წამოსულიყო

და ჩვენთან ერთად დალოდებოდა,

წყვიდილი ღამის საშინელ წუთებს.

თუ ლანდი ისევ გამოგვეცხადა,

ის დაარწმუნებს რომ არ

შევმცდარვართ და იქნებ კიდევ ხმა გასცეს აჩრდილს.

**ჰორაციო**

მოგვლიათ ერთი, არავინ მოვა.

**ბერნარდო**

აქ დაბრძანდი და ყური დაგვიგდე.

ჩვენს ნათქვამს რაკი შენ არ ენდობი,

მოგითხროთ მინც იმაზე, რასაც

ორი ღამეა ცხადად ვუყურებთ.

**ჰორაციო**

კარგი, ჩამოვსხდეთ და მოვუსმინოთ

რასაც ბერნარდო ამაზე გვამცნობს.

**ბერნარდო**

წუხელ, როდესაც ჩრდილო ვარსკვლავი

იქ აჭახჭახდა, სად ახლაც ნათობს,

როცა საათმა ჩამოკრა ერთხელ...

(**შემოდის აჩრდილი. თავით-ფეხამდე**

**ბეგთარში ზის. ხელთ მთავარსარდლის**

**კვერთხი უპყრია**)

**მარცელუსი**

იყურედ, ჩუმაღ... კრინტი არ დაძრათ,

აგერ, ის ისევ გამოგვეცხადა!

**ბერნარდო**

ზუსტად გარდაცვილ მეფეს წააგავს!

**მარცელუსი**

შენ განსწავლული კაცი ბრძანდები,

შეეხმიანე მას, ჰორაციო.

**ბერნარდო**

მეფეს არა ჰგავს? კარგად შეხედე.

**ჰორაციო**

ძლიერ წააგავს... გოცებისგან

და შიშისაგან თავზარი დამცა.

**ბერნარდო**

თითქოს მასაც სურს ხმის ამოღება.

### მარცელუსი

შეხმიანე, ჰორაციო.

#### ჰორაციო

მიტხარი, ვინ ხარ, ამ შულამეს დახვალ იღუმალ, მეომრის ჯავშნით, ისეთით, როგორც აწ გარდაცვლილი დანიის მეფე დაბრძანდებოდა. ღვთის გულისათვის, გვითხარი რამე.

#### მარცელუსი

მგონი, იწყინა.

#### ბერნარდო

შეხედეთ, მიდის.

#### ჰორაციო

შესდექი, შესდექ, ხმა ამოიღე, შენ გეუბნები, გვითხარი რამე.

#### (აჩრდილი გადის)

#### მარცელუსი

ისე წავიდა, კრინტიც არ დასძრა.

#### ბერნარდო

ახლა რას იტყვი, ჰა, ჰორაციო, რაზე გაფიქრდი, რატომ კანკალებ? ეს ყოველივე მოჩვენებაა? ახლა რას ფიქრობ, რა აზრს ადგახარ?

#### ჰორაციო

ვფიცავ ღმერთს, რომ არ დაგიჯერებდით ასე ცხადად რომ არ დამენახა. ხაკუთარ თვალთ.

#### მარცელუსი

ხომ გავს ჩვენს მეფეს?

#### ჰორაციო

ისევე როგორც შენ შენს თავს გავხარ. მაგვვარად იყო აბჯარასხმული, როს დაამარცხა, ძირს ჩამოავლო გულზედმოსული ნორვეგიელი. ასევე ჰქონდა წარბი შეკრული ყინულს რომ დასცა პოლონთა მეფე. საოცარია.

#### მარცელუსი

ახლა მესამედ გამოგვეცხადა მამლის ყივილზე.

#### ჰორაციო

არ ვიცი, ახლა რაღა ვიფიქრო. თუმცა მე ჩემი საერთო აზრით, რაღაცას გვამცნობს ეგ იმდაგვარად, რომ საფრთხე ელის ჩვენს სახელმწიფოს.

### მარცელუსი

მოდი, აქ დავსხდეთ და თქვი, თუ



რად შემოვიღეთ ეს დარაჯობა, ღამეც კი შვება არავისა აქვს. ან ამ ზარბაზნებს რისთვის ასხამენ, უცხო იარაღი რაზედ შემოაქვთ? გემებს აგებენ ისე ფაციცად, რომ სულის მოთქმას არვის აცლიან. კვირას დღეთაგან აღარ არჩევენ, ოფლში გაღვრილნი სიჩქარისაგან დღესა და ღამეს ათანაბრებენ. ვინ მეტყვის ამას?

#### ჰორაციო

მე შვევცდები.

ასე თუ ისე, ეს ხმები დადის: ბოლო მეფემან, რომლის აჩრდილმა, ახლახან ჩვენს წინ ჩამოიარა, თქვენ კარგად იცით, ორთაბრძოლაში იხმო ფორტინბრას, ნორვეგთა მეფე, რომელსაც ბრძოლა მხოლოდ მშვაობამ,

მედიდურობამ გააბედვინა. მაშინ გულადმა ჩვენმა ჰამლეტმა, (იმჯამად ასე იყო ცნობილი), მოჰკლა ფორტინბრას. ჰოდა, პირობით განმტკიცებული კანონიერად, ის მიწები, რაც მას ეკუთვნოდა, გადმოვიდა ჩვენს მფლობელობაში იმავე დათქმით ჩვენი ხელმწიფეც უთმობდა თავის მიწებს ფორტინბრასს, თუკი ჰამლეტი დამარცხდებოდა. ფორტინბრასის ძეს ეს აღარ მოსწონს, მას ახლა უდულს ჰაბუჯის სისხლი, იგი აგროვებს სანაპიროზე უმიწაწყლოთა გაბნეულ ბრბოებს, ლუკმა პურისთვის, ამოყორვისთვის ყველა საქმეზე რომ გაჰყვებიან. მას ახლა ნებავეს აქ მოგვევლინოს, ყველა გაგვეურთნოს ძლიერი ხელით, სურს ის მიწები ძალით წაგვართვას, რაც მამამისმა დაკარგა ბრძოლით. ასე მგონია, ეს არის სწორედ ჩვენი მზადების თავი და თავი და დარაჯობის მიზეზიც არის.

#### ბერნარდო

მეც მასე ვგონებ, ეგ უნდა იყოს. სიავის მაცნე ამ მოჩვენებამ ჩვენს იარაღასხმულ მეფეს რომა გავს,

აღბათ იმიტომ ჩაგვიარა წინ,  
რომ იყო მუდამ და ახლაც არის  
ომის ნიშანი.

### ჰორაციო

გონების თვალზე

მცირე მტვერი რომ გადაგვაცილოს:  
აყვავებულ და განცხრომის რომში,  
დიდი იულიუსის სიკვდილის დღის წინ,  
საფლავით გვამნი წამოიმართენ  
და რომის ქუჩებს შესუდრულები  
წვილ-კვილით გამოფინენ.  
ცეცხლის კუდებით მოწყდნენ

ვარსკვლავნი,

სისხლის წვიმებმა დაბურა ზეცა  
და დაემუქრა მზესა და მთვარეს,  
ნებტუნის მხარე რომ ემყარება,  
ჩამოწყვიდალდა ვით განკითხვის დღეს.  
ახლაც წინასწარ ნიშნები მოჩანს,  
ცასა და მიწას შეუტრავს პირი,  
რომ გვაუწყონ, რაც ელის ქვეყანას.

### (შემოდის აჩრდილი)

ჩუმაღ, შეხედეთ, ისევ გამოჩნდა!  
წინ გადვუდგები, თუნდ გამათავოს.

### (მკლავებგაშლილი ცდილობს წინ გადაედობოს)

შესდექ, აჩრდილო! მითხარი რამე,  
თუ შეგიძლია ხმა ამოიღო,  
იცი შენეულ სამეფოს ხვედრი?  
რომელსაც იქნებ მეც გამოვადგე.  
ო, ხმა გამეცი!  
იქნება მიწის წიაღში ჩაფლვ  
შენს სიცოცხლეში ნაძარცვი განძი?

### (მამალი ყვირს)

მე გამანდევნი ეგ საიდუმლო,  
შესდექ და მითხარ.  
არსად გაუშვა იგი, მარცელუს!

### მარცელუსი

იქნება დავკრა ეს შუბნაჯახი?

### ჰორაციო

დაჰკარი, თუ არ შეგეპუება.

### ბერნარდო

აგერ, აქ არის!

### ჰორაციო

აგერ, აქ არის!

### მარცელუსი

წავიდა! შევცდივით, დიდებულ მეფის  
ძალით რომ ვცადეთ ჩვენ შეჩერება.  
ის ვით ჰაერი უვნებელია,  
ჩვენი ამოც ცდა კი იმისთვის

ძხოლოდ ავგული დაცინვა იყო.

### ბერნარდო

მამალს რომ მაშინ არ დაეყვივდა  
მგონი რაღაცის თქმას აპირებდა.

### ჰორაციო

იმაზედ შეკრთა, ვით დამნაშავე  
შეცბება ხოლმე მრისხანე ხმაზე.  
გამიგონია მამლის ყვილი,  
ალიონის ეს დიდი მეტუკე,  
თავის მაღალი, მეღერი სიმებით  
დღის ღმერთს აღვიძებს და ამ ყვილით  
ზღვაში თუ ცეცხლში, ცაში, მიწაზე  
გაბნეულ სულებს უხმობს მიმართონ  
თავის სამყოფელს, იქ დაიმლონ.  
ეს ასეა და ამის სიმართლეს  
ჩვენი ამბავიც ცხადად გვიმტკიცებს.

### მარცელუსი

კი, გაქრა იგი მამლის ყვილიზე.  
ზოგნი ამბობენ გაბმულად ყვირს  
იესო მაცხოვრის შობის წინა დღეს.  
მაშინ ვერც ერთი სული ვერ დაქრის,  
ლამეება ყოვლად უშიში,  
დედამიწასაც ეხსნება ჯადო,  
კუდიანებსაც ეცლებათ ძალა,  
ყველა წმინდანის დროა საამო.

### ჰორაციო

მეც ასე ვიცი და ოდნავ მჯერა.  
შეხედეთ დილა აღის სამოსით  
დაცვარულ მთებს რომ შემოეფინა,  
დროა წავიდეთ და მე გირჩევდით,  
რაც აქა ვნახეთ, ვუამბოთ ჰამლეტს.  
გეფიცებით, რომ ჩვენთან უნდა  
სული იმასთან ხმას ამოიდგამს.  
თანახმა ხართ, რომ ყოველი ვუთხრათ,  
რასაც გვაგალებს სიყვარული და  
მოვალეობა.

### მარცელუსი

მასე მოვიქცეთ,

მეც გევედრებით. ვიცი ამ დილით  
სად შეიძლება იმისი პოვნა.

### (გადიან)

II ს ც ე ნ ა . ს ა ს ა ხ ლ ე .

ისმის ტრიუმფალური ფანფარების  
ხმა. შემოდინ კლაუდიუსი, დანიის  
მეფე, დედოფალი გერტრუდა, მრჩევე-  
ლები, პოლონიუსი და მისი ვაჟიშვილი  
ლაერტისი, ჰამლეტი და სხვები, რომე-  
ლთა შორის არიან ვოლტიმანდ და  
კორნელიუსი.

## მეფე

თუმცა ძვირფასი ძმის აღსასრული  
ჯერ თვალწინ გვიდგას და მართებს  
გლოვა  
მთელს სახელმწიფოს, ყოველ მის  
მცხოვრებს.

ტივილი უნდა გულით ვატაროთ  
და მოღუშული წარბიც არ გავხსნათ,  
მაგრამ გონება ებრძვის ბუნებას, —  
რომ ჰკირთან ერთად თავზეც ვიზრუნოთ.  
ამიტომ ჩვენი და, დედოფალი,  
ამ ლამის ომში მყოფი ქვეყნისა,  
ცოლად ვირჩიეთ და ვიჭორწინეთ  
ჩვენ მწუხარების სიხარულითა.  
და ცალი თვალი თუ იცინოდა,  
მეორე ცრემლად კვლავ იღვრებოდა,  
ერთი ქორწილში, მეორე მკვდართან.  
გავათანაბრეთ სევდა და ლხენა.  
ახლა ჩვენ თქვენი სიბრძნის იმედი  
და შემწეობის იმედიცა გვაქვს.  
ყველაფრისათვის მადლობას გიხდით.  
ახლა სხვა რამე მინდა გიბრძანოთ, —  
ფორტინბრასის ძეს თქვენ ყველა  
იცნობთ,

ჩვენს ღირსებას რომ ნაკლებ აფასებს,  
ან ჰგონია ძმის სიკვდილის შემდეგ,  
სახელმწიფოში აღრევა სუფევს.  
ის პატივმოყვრულ ოცნებას მისდევს,  
და ქედმაღლურად გვიცქერის ყველას.  
ახლა ჭიუტად მოითხოვს ჩვენგან  
იმ მიწებს, რაიც იმისმა მამამ  
ბრძოლით წააგო ჩვენს მამაც ძმასთან  
და გადმოგვეცა კანონიერად.  
კარგი, ამაზე საკმარისია.

ახლა გეტყვით თუ რად შევიყარეთ,  
რას ვაპირებთ და რა განგვიზრახავს.  
ფორტინბრასის ძის მოხუცსა ბიძას  
გვინდა მივწეროთ ეს ეპისტოლე.  
იმისი ბიძა ღრმა მოხუცია,  
სულ ავადმყოფობს და, შესაძლოა,  
ძმისწულის საქმე არც კი იცოდეს.  
ვწერთ დაუშალოს ყმაწვილს განზრახვა  
თუნდაც მიტომ რომ ჯარის შეკრება,  
მომარაგება და თადარიგი  
ქვეყანას მძიმე ტვირთად აწევბა.  
ეს ბიძისათვის არ არის ძნელი.  
ჩვენ დესპანად გვსურს თქვენი  
წარგზავნა,

კორნელიუს და ვოლტიმანდ ჩემო,  
რომ ეს წერილი ბიძას მიართვათ.  
სხვა უფლება თქვენ მეფესთან არ  
გაქვთ,

გარდა იმისა, რაც აქ სწერია.  
წადით მშვიდობით, იარეთ სწრაფად,  
და შეასრულეთ მოვალეობა.

**კორნელიუსი, ვოლტიმანდ**  
მზადა ვართ ახლაც, მზად ვართ  
ყოველთვის,  
რომ აღვასრულოთ ჩვენ ჩვენი ვალი

## მეფე

მაგაში ეჭვი არ გვეპარება.  
გულით გისურვებთ კეთილ მგზავრობას.  
**(ვოლტიმანდ და კორნელიუს გადიან)**  
ახლა გვითხარი, შენ ჩემო ლაერტს,  
რა ამბავია შენსკენ ახალი?  
მგონი, რაღაცის თხოვნა გსურს,  
ლაერტს?

დანიელთა წინ შენი ხმა ვიცი  
ფუჭად არასდროს არ აქლერდება.  
ანდა რა უნდა მთხოვო ისეთი,  
რასაც მე თვით არ შეგთავაზებდი?  
ჰკვიანი თავი გულს ისე არ რგებს  
და ხელი პირს არ ემსახურება,  
ვით მამაშენი დანიის გვირგვინს.  
ბრძანე, რა გინდა?

## ლაერტს

ჩემო ხელმწიფევე,  
ნება მომეცი, რომ საფრანგეთში  
ისევ დაბრუნდე. თუმცა იქიდან  
ჩემი სურვილით აქ ჩამოვედი,  
რათა დანიის ტახტზე ასვლის დღეს  
აქა გხლებოდი; გვირგვინოსნის წინ,  
რომ მომეხადა მე ჩემი ვალი.  
ვლიარებ, რომ ეს შევასრულე.  
ახლა კი ჩემი სურვილი, გული  
ისევ მიმიწევს საფრანგეთისკენ.  
მათ დავიოკებ მოწყალეების წინ,  
ბოდიშს ვიხდი და მოველი პასუხს.

## მეფე

მამის ნებართვა, ჰა, პოლონიუს?

## პოლონიუს

ჩემი ნებართვა აქვს, მილორდ, მაგას,  
დიდი ვედრებით ძლივს გამომტყუა.  
არ მსურდა, მაგრამ მაინც დაეთანხმდი.  
მეც გვედრებით, რომ დართოთ ნება.

### მეფე

მაშინ, კეთილი გქონდეს მგზავრობა,  
შენი დროა და აბა, შენ იცი!  
ხოლო შენ, ჰამლეტ, ძმისწულო,  
შვილო...

### ჰამლეტ (გვერდზე)

სისხლით კი, მაგრამ სხვაფრივ არ ვიცი.

### მეფე

რად გაქვს სახეზე ჰუმენის ღრუბელი?

### ჰამლეტ

ო, არა, მილორდ, მასე არ არის,  
მეტადაც კი ვარ ბრწყინვალეების ქვეშ.

### დედოფალი

ძვირფასო ჰამლეტ, კოპებს ნუ შეყრი,  
მეფეს შეხედე ვით მეგობარმა.  
არ შეიძლება გაუთავებლად  
თვალბდახრილი უცქერდე მიწას,  
მტვერში ეძებდე ღირსეულ მამას.  
შენ კარგად იცი ყველას ხვედრია,  
რაც ცოცხალია, ის უნდა მოკვდეს  
და დაიმკვიდროს მარადისობა.

### ჰამლეტ

ო, მადამ, ნაღდად მარადისობა.

### დედოფალი

თუ ეს ასეა, მაშე ეს ამბავი  
განსაკუთრებით რად გეჩვენება?

### ჰამლეტ

მე მეჩვენება? არა, ის არის.  
მე აღარ ვიცი, რაა „ჩვენება“.  
მე აღარ მინდა რაც „მეჩვენება“.  
შავი მანტია, კეთილი დედავ,  
არც წესისამებრ ძაძების ჩაცმა,  
არც მძიმე ოხვრა შეკავებული,  
ცრემლის მდინარე ორთავ თვალიდან.  
არც პირი-სახე დამწუხრებული,  
დარდი, ვარამი ყველა ჭურისა.  
ყველა ნიშანი ვერ გამოსახავს  
იმას რაც ჩემში ნამდვილად არის.  
ქეშმარიტად კი რაცაა მათში,  
ეს არის მხოლოდ ძველი თამაში.  
ხოლო ის კი, რაც ჩემს გულში არის,  
თამაშზე უფრო ქეშმარიტია.  
სხვა დანარჩენი ზიზილ-პიპილა  
ტანსაცმელია.

### მეფე

შენი ბუნების

ეგე თვისება მოსაწონია.

მშობლის ვალს იხდი მწუხარე გლოვით,  
მაგრამ მე ვფიქრობ, უნდა იცოდეს,  
რომ მამაშენმაც დაჰკარგა მამა,  
იმან — თავისი და აქ დარჩენილთ  
მართებს დროებით მგლოვიარება.  
მაგრამ სიკერპით ხანგრძლივი გლოვა  
სიჯიუტე და ღვთის გმობა არის.  
ვაჟკაცი ამას არ კადრულობენ.  
ვინც მაგას სჩადის, იგი ამითი  
ზეცის წინააღმდეგ ბუნებას ავლენს,  
ამჟღავნებს სულის ცვალებადობას,  
ფიცხ ხასიათს და უჭიათობას  
უმეცარის და მოუქნელ ჰქვისას.  
ის, რაც ყველასთვის გარდუვალა  
და სულ უბრალოდ შესაცნობია,  
გაანჩხლებული წინ რად ვუდგებით  
და ასე ახლოს რად მიგვაქვს გულთან?  
ჰეჰ, ეს ცოდვაა ზეცის წინაშე,  
დანაშაული სულების მიმართ,  
რაც ელობება ბუნების წესებს,  
გონებისათვის გაუგებარი,  
რომლისთვისაც სულ უბრალო არის  
მამა-პაპათა გარდაცვალება.  
რომელთა ხმები ახლაც გაისმის  
პირველ ცხედრიდან ბოლო ნეშტამდე  
დღევანდელ დღეს რომ გარდაიცვალა:—  
„ეს ასე უნდა იყოს ყოველთვის!“  
ჩვენი თხოვნაა, ანებო თავი  
ამაო წუხილს; ჩვენზეც იფიქრო  
როგორც მამაზე. ესმას მსოფლიოს —  
ყველაზე ახლოს შენ დგახარ ტახტთან  
და არანაკლებ ჯეროვანებით  
ნამდვილ სიყვარულს მოგიძღვნი  
როგორც  
უძვირფასესი მამა თავის შვილს.  
ხოლო განზრახვა უკან დაბრუნდე  
კვლავ ვიტენბერგის სასწავლებელში  
გულისთქმას ჩვენსას არ ეთანხმება.  
მე გვევდრები, იქნება დარჩე  
როგორც ნუგეში, სიამე თვალთა,  
უპირველესი კარისკაცი და  
სახლიკაცი თუ ძვირფასი შვილი.

### დედოფალი

დედის ლოცვას შენ ფუჰად ნუ ჩათვლი,  
მეც გვევდრები, რომ დარჩე ჩვენთან  
და ვიტენბერგში აღარ წახვიდე.

### ჰამლეტ

თქვენ წინაშე მე თავს ვიორეკ, მადამ.

### მეფე

აი, ეს არის ზრდილი პასუხი, სიყვარულით და მშვენიერებით სავსე. ჩვენს მსგავსად დარჩი შენს დანიაში, წავიდეთ, მადამ, ჰამლეტის ნაზი, ლალი პასუხი თავისი ნებით მალამოსავით მომეცხო გულზე. მადლობის ნიშნად დღეს დანია სვამს მის სადღეგრძელოს და ეს ემცნობს დიდი შედღუპებით ღრუბლებს და ზეცას.

და როცა ჩვენს ღრმა ფილას დავცლით მაშინ ცის ქუხილს შეეხმიანოს მიწის გრიალიც. აბა, წავიდეთ.

(ყველა გადის ჰამლეტის გარდა)

### ჰამლეტ

ამ დამცირებით რად არ ვიშლები და გადვიქცევი მინდვრის ცვარ-ნამად! ყოვლის განგებამ რად აგვიკრძალა თავის მოკვლა და განადგურება.

ო, ღმერთო, ღმერთო, წუთისოფელი მეჩვენება რომ ამაო არის,

მოძველებული და მოსაწყყენი, უხერო და მთლად უფარგისი.

თითქოს ბალია გაუმარგლავი სად სარეველა იხარებს მხოლოდ.

სად სიველურე და ბოროტება ბატონობს ყველგან. რას მოვესწარი, —

ჯერ ორი თვეა, რაც ცი მკვდარია, თუმცა ორი თვე არც კი გასულა,

უბრწყინვალესი მეფე დიადი, რომელსაც აი, ეს ისე წააგავს

როგორც სატირი გავს ჰიპერიონს. მერედა როგორ უყვარდა დედა,

ცივ ნიავსაც კი არ აკარებდა.

ციტ მონაქროლი უხეში ქარი მის მწყაზარ სახეს ფრთას ვერ გაკრავდა.

ცაო და მიწა! ეს დავივიწყო? როგორ ილტვოდა მამიჩემისკენ,

ეხვეოდა და თავს ევლებოდა.

თითქოს წყურვილი ემატებოდა მომეტებული წყალის სმისაგან.

და ამის შემდეგ რაღაც ერთ თვეში... ო, აღარ მინდა ამაზე ფიქრი.

ტურფა ქმნილება, სათნო სინაზევ; იოლ ცთუნების უცებ ამყოლო,

მეფე სისუსტე, — ქალი გქვია შენ! ჯერ ერთ თვესაც კი არ გაუვლია, ის ფეხსაცმელი არ გასცვეთია,

რომლითაც მამის კუბოს მისდევდა ნიობესავით ცრემლად დაღვრილი ჰოდა, ახლა ის, თითქოსდგენილია ო, ღმერთო ჩემო, უკვეთ პირტუყვი უფრო ზანგრძლივად იმწუხარებდა. აგი ადგა და ცოლად მისთხოვდა ბიძაჩემს, თვის მავლს, მამის ჩემის ძმას.

რომელიც მამას ისე წააგავს როგორც მე ვგავარ თვითონ ჰერკულეს!

ჯერ მლაშე ცრემლი არ შეშრობია ჩამოწითლებულ თვალთა უბეზე, რომ უნამუსოდ გავარდა, რათა ეფსვნა გვირგვინი. ო, საზოზლარო სულსწრაფობავ და მოუთმენლობავ! ეს ფათი-ფუთი სისხლის აღრევა კარგს აღარაფერს აღარ გვიქადის. გულს გამიხეთქავს, რადგანაც ახლა ამ ენას უნდა კბილი დავასო.

(შემოდინან ჰორაციო, მარცელუსი და ბერნარდო)

### ჰორაციო

სალამი, თქვენო ბრწყინვალეზავ.

### ჰამლეტ

მოხარული ვარ, კარგად რომ გხედავ... ჰორაციო თუ... თავგზა ამებნა.

### ჰორაციო

ჰორაციო ვარ, ბატონიშვილო, თქვენი მონა და ყმა ყურმოჭრილი.

### ჰამლეტ

ჩემო კეთილო მეგობაროთქო, ასე აჯობებს, გიცვლი ჩემს სახელს.

(ხელს ართმევენ ერთმანეთს)

ვიტენბერგიდან რად ჩამოსულხარ? მარცელუს შენა?

(ხელს გაუწვდის)

### მარცელუსი

გახლავარ, მილორდ!

### ჰამლეტ

თქვენი დანახვა ძლიერ მახარებს.

(თავს უკრავს ბერნარდოს,

მიუბრუნდება ჰორაციოს)

რამ მოგიყვანა ვიტენბერგიდან?

(განზე გაიხმობს ჰორაციოს)

### ჰორაციო

სიზარმაცის ზნემ, ბატონიშვილო.

### ჰამლეტ

მაგას შენს მტერსაც არ დაუჭერებ,



ძალას ნუ მატან, რომ ეგ ვირწმუნო,—  
ეგ არის მხოლოდ ცილისწამება,  
გამონაგონი საკუთარ თავზე.  
ზარმაცი კაცი არ ხარ, ეს ვიცი.  
აჯობებს მითხრა აქ ელსინორში  
რა საქმენი გაქვს, რად ჩამოსულხარ?  
ვიდრემდე წახვალ, კარგ სმას  
გასწავლით.

**ჰორაციო**

ბატონიშვილო მე ჩამოვედი  
მამისა თქვენის დაკრძალვისათვის.

**ჰამლეტ**

ჩვენ სტუდენტობის მეგობრები ვართ  
და მაგდაგვარად ნულარ დამცინებ.  
შენ დედაჩემის ქორწილისათვის  
უფრო მოხვედი.

**ჰორაციო**

ეგეც სწორია.  
ქორწილიც მალე მოყვა, ბატონო.

**ჰამლეტ**

ყაირათია ეს, ჰორაციო!  
რათა ქელეხის სასმელ-საქმელი  
ცივად მიერთვათ ქორწილის დღესაც.  
ეს არ მენახა და თუნდ ზეცაში  
ჩემი მოსისხლე მტერი შემყროდა.  
შენ ჰორაციო, გესმის, მამაჩემს  
ასე მგონია ახლაც ვხედავ.

**ჰორაციო**

სად, უფლისწულო?

**ჰამლეტ**

გონების თვალით.

**ჰორაციო**

მეც ვნახე ერთხელ მეფე კეთილი...

**ჰამლეტ**

ის კაცი იყო, ნაღდი ვაჟკაცი,  
მსგავსს ველარ ვნახავ ჩემს სიცოცხლეში.

**ჰორაციო**

მილორდ, მე მგონი ვნახე წუხელის.

**ჰამლეტ**

ვინ ნახე?

**ჰორაციო**

მეფე, მამათქვენი.

**ჰამლეტ**

მეფე, მამაჩემი!

**ჰორაციო**

ნუ გაიკვირვებ  
და მოგვისმინე რასაც ვიამბობთ.  
ამ სასწაულის ქეშმარიტებას

ეს ჯენტლმენებიც დაამტკიცებენ.  
ლეთის გულისათვის, აბა, მიაძებთ!

**ჰამლეტ**

**ჰორაციო**

ორი ღამეა, რაც ეს ჯენტლმენნი, —  
ჩვენი ბერნარდო და მარცელუსი,  
სადარაჯოზე ერთადა დგანან  
და შულამის მღვმარებაში  
აი, რა ნახეს: გამოეცხადათ  
მამითქვენისა მსგავსი აჩრდილი,  
ბევთარში მჯდარი თავით-ფეხამდე.  
სამჯერ გულდინჯი, წყნარი ნაბიჯით  
ზარდაცემულებს წინ ჩაუარა.  
თითქმის სულ ახლოს, ხელმისაწვდენზე.  
ელდით ადგილზე მიყინულებს და  
შიშის ზარისგან ენადაბმულებს  
ხმის ამოღება ვერ გაუბედავთ.  
ეს საიდუმლო მეღა გამანდეს.  
მესამე ღამეს მეც თან გავყევი  
და მათთან ერთად დავდექ გუშაგად.  
იმავე დროს და იმავე ადგილზე  
ზუსტად ის ვნახე, რაც მათ გადმომცეს.  
იგივე აჩრდილი გამოგვეცხადა.  
მათი ყოველი სიტყვა გამართლდა.  
მე ხომ მინახავს მამათქვენი და  
ის აჩრდილიც მას ისევე გავდა,  
როგორც ეს ხელი მეორესა გავს.

**ჰამლეტ**

სად მოხდა ეგა?

**ჰორაციო**

საგუშაგოზე,  
იმ ტერასაზე, სადაც ვდარაჯობთ.

**ჰამლეტ**

ხმა არ გაეცით?

**ჰორაციო**

მე შევეუძახე,  
მაგრამ პასუხი არ გავცა, მილორდ.  
თუმცა ერთხელ კი თავი აიღო,  
თითქოსდა სურდა რაღაცა ეთქვა,  
ამ დროს გაისმა მამლის ყვილი,  
ამ ხმაზე იგი შეიშმუშნა და  
მსწრაფლ მიგვეფარა თვალთახედვიდან.

**ჰამლეტ**

ო, ეს ძალიან საოცარია!

**ჰორაციო**

რაცა ვთქვი, მილორდ, ეს სიმართლეა.  
და გადავწყვიტეთ ეს თქვენთვის  
გვეთქვა,

ამას გვეკარნახობს მოვალეობა.

**ჰამლეტ**

რალა თქმა უნდა, ჩემო ბატონო.  
მე ეს ამბავი ძლიერ მალეღვებს.  
თქვით ამაღამაც თქვენ იღარაჯებით?

**ყველანი**

ჰო, მილორდ.

**ჰამლეტ**

ამბობთ, იარაღში იჭდა?

**ყველანი**

თავით ფეხამდე, ჩვენო ბატონო.

**ჰამლეტ**

ისე რომ სახე ვერ დაუნახეთ?

**ჰორაციო**

ვნახეთ, ზარალი ახილი ჰქონდა.

**ჰამლეტ**

მრისხანედ ხომ არ იმზირებოდა?

**ჰორაციო**

იმის სახეზე მწუხრის იერი  
უფრო მოჩანდა, ვიდრემდე რისხვა.

**ჰამლეტ**

ფერმკრთალი იყო თუ ალექსილი?

**ჰორაციო**

მთლად ფერმიხდილი.

**ჰორაციო**

მოგშტერებოდათ?

**ჰორაციო**

თვალს წამითაც კი არ გვაცილებდა.

**ჰამლეტ**

ნეტავი მეც იქ ვყოფილიყავი.

**ჰორაციო**

მისი შეხედვა შეგაძრწუნებდათ.

**ჰამლეტ**

შესაძლო არის... დიდხანს დაყოვნდა?

**ჰორაციო**

ვიდრე სრულიად აუჩქარებლად  
ასს დაითვლიდით.

**მარცელუსი, ბერნარდო**

კიდევაც დიდხანს.

**ჰორაციო**

ჩემს დროს მეტს აღარ გაჩერებულა.

**ჰამლეტ**

წვერები ხომ არ გასთეთრებია?

**ჰორაციო**

ისევე ქონდა, ვით სიცოცხლეში,  
ოდნავ ჰალარა გამორეული.

**ჰამლეტ**

წავალ, ამაღამ მეც ვუთვალთვალე,  
იქნება ისევ გამოიაროს.



**ჰორაციო**

სიტყვას გაძღვეთ, რომ კვლავ  
გამოვივლის.

**ჰამლეტ**

თუ ღირსეული მამის სახებით  
აჩრდილი ისევ მოგვევლინება,  
მე ვეტყვი რამეს, თუნდაც ფეხებს ქვეშ  
მიწა გამისკდეს და პირი მიყოს.  
მე ყველასა გთხოვთ, როგორც აქამდე,  
არვის გაანდოთ ეს საიდუმლო,  
კვლავ შეინახეთ იგი იღუმლად  
და რაც არ უნდა მოხდეს ამაღამ  
გაიგეთ, ოღონდ სიტყვა არ წაგცდეთ.  
ერთგულებისთვის თქვენსას მოგიზღავთ.  
ახლა მშვიდობით. ამაღამ მოვალ.  
თორმეტ საათზე ციხის ქონგურთან  
გამოვცხადდები.

**ყველანი**

გმსახურებთ, მილორდ.

**ჰამლეტ**

და სიყვარული — სიყვარულის წილ.  
აბა, ნახვამდის.

(თავს უკრავენ ჰამლეტს და გადიან)

მამისა სული.

აბჯარასხმული! ვერ არის კარგი.  
ო, ეს საეჭვო სანახაობა  
ამაღამ სრულად წარმოგვიდგება.  
ხოლო მანამდე იუფრე სულო.  
ბოროტი საქმე მინცი იჩენს თავს,  
თუნდაც ქვესკნელში დაუმალო თვალს.

(გადის)

**ს უ რ ა თ ი III**

ოთახი პოლონიუსის სასახლეში.  
შემოდინა ლაერტის და მისი და  
ოფელია

**ლაერტს**

ბარგი-ბარხანა უკვე გემზეა,  
გამოვეთხოვოთ ერთმანეთს, დაო,  
თუ ზურგის ქარი წამოგვიბერავს;  
მე ამასა გთხოვ ნუ დაიზარებ,  
და მომაწვდინე ხოლმე ამბავი.

**ოფელია**

მაგაში ეჭვი არ შეგეპაროს.

## ლაერტს

ხოლო ჰამლეტის გუნებგანწყობა, —  
 ეს გაზაფხულის სისხლის თამაში  
 და ჭეღვობის იის ყვაილი,  
 სუსტი, სულსწრაფი, ტკბილი, ხანმოკლე,  
 სურნელს რომ აფრქვევს სულ ერთი  
 წუთით.

ეს არის მხოლოდ.

## ოფელია

სულ ერთი წუთით?

## ლაერტს

წარმოიდგინე, რომ ეს ასეა.  
 საესე ბუნება აღვივებს ჩვენში  
 დიად ძალას და მოხდენილობას.  
 ისევე როგორც ტაძარის ზრდასთან  
 იზრდება სიბრძნე, მალდება სული.  
 იქნებ ამჟამად კიდევ უყვარდე.

მის კეთილ გრძნობას ვერ შებალავენ  
 ვერც სიბილწე და ვერც ეშმაკობა,  
 მაგრამ უფრთხილდი, დიდებულებას  
 სულ სხვა წონა აქვს, მისი სურვილი  
 მას არ ეკუთვნის, რადგანაც თვითონ  
 ნივთია თავის წარმომავლობის.

მას არ ძალუძს, რომ მდაბიოსავით  
 თავისთვის მოჰკრას და მიითალოს.  
 მის არჩევანზე დამყარებულა  
 ქვეყნის სიკეთე და კარგად ყოფნა.  
 ამიტომაა, რომ არჩევანი

შემოზღუდული უნდა გააჩნდეს  
 სხეულისაგან, რომელის თავი  
 თვითონ ბრძანდება. ამიტომ თუკი  
 იგი ამბობს, რომ შენ მას უყვარხარ.

შენ იმდენი ჭკუა უნდა იხმარო, —

ძალუძს მას ასეთ ვითარებაში

რომ ეს ნათქვამი საქმედ აქციოს,  
 სად მთავარი ხმა დანიასა აქვს.  
 დაფიქრდი, შენი პატიოსნება

რას დაკარგავს, თუ მიმდობი გულით  
 მოისმენ იმის ხმატკბილ გალობას.

გულს ნუ დაკარგავ, მკერდის საუნჯეს  
 ნუ გადაუშლი მის დაქინებულ

და თავაშვებულ მომთხოვნელობას.  
 ამას უფრთხილდი, ძვირფასო დაო,

თავს ააცილე სურვილის საფრთხე.  
 თუკი ქალწული ხელგაშლილია  
 და გულუხვია ზომამზე მეტად,  
 თუ გაშიშვლდება მთვარის წინაშე,  
 თავის სიტურფეს ჩამოხსნის ნიღაბს,

სათნობაც კი თავს ვერ დააღწევს  
 შეუწყალებელ ცილისწამებას,  
 გაზაფხულის კვირტს მატლით  
 ღრღნის,

როცა იგი ჯერ არც კი გაშლილა;  
 ახალგაზრდობის განთიადზე კი  
 ხორშაკი ქარი ძლიერ მანენა.

ფრთხილად იყავი. რიდი ყოველთვის  
 საუკეთესო მეგობარია.

## ოფელია

მაგ კარგ ვაკეთილს დავიმახსოვრებ,  
 ვით მეციხოვნეს ჩემი გულისას.  
 ოღონდ შენ, ჩემო კეთილო ძმაო,  
 ნუ მიბაძავ იმ ცოდვიან მამას,  
 ზეცის ეკლიან გზას სხვას უსახავს,  
 თვითონ კი როგორც გადარეული,  
 თავაწყვეტილი და მოქეიფე,  
 ფურისულეებით მოფენილ გზაზე  
 დროს ატარებს და სულ ავიწყდება  
 თავისი რჩევა.

(შემოდის პოლონიუსი)

## ლაერტს

ჩემზე ნუ შიშობ.

დიდხანს დავყოვნდი... და მამაჩემიც  
 აქეთკენ მოდის. ორჯერ დალოცვილს —  
 ორკეცი მადლი. ბედი მიღიმის,

(დაიჩოქებს)

რომ მეორედაც გამოგესალმოთ.

## პოლონიუს

შენ კიდევ აქ ხარ? ვაი სირცხვილო!

აბა, გემისკენ! ჩქარა გემისკენ!

ქარს იალქნები დაუბერია,

შენლა გელიან, დალოცვილ იყავ.

(თავზე ხელს დაადებს)

გულს ჩაიბეჭდე ჩემი ნათქვამი:  
 შენს აზრებს ენას ნუ გამოაბამ,  
 მოუფიქრებელ აზრს მოქმედებას.  
 თუმცა იყავი შინაურული,  
 უტიფრობად ნუ გადაგეზრდება.  
 ის მეგობრები, რომელიც შენ გყავს  
 და ცხოვრებაში გამოგიცდია,  
 ნუ დაჰკარგავ მათ ძველის ძველ გზასა.  
 ნუ გაებმები ახალ მძაბიქებს,  
 ტურებზე რძე რომ არ შემრობიათ.  
 ჩხუბს მოერიდე, მაგრამ თუ შეგხვდა,  
 ისე დადექი, შენი მეტოქე  
 გაფრთხილდეს ამით და გაგერიდოს.  
 ყველას ნათქვამს შენ ყური ათხოვე,

მაგრამ ყველას ხმით ნუ შეეწევი.  
სხვის აზრებს კარგად დაუბდე ყური,  
ოღონდ მათ განსჯას არიდე თავი.  
ტანისამოსი გქონდეს ძვირფასი, —  
რასაც კი შენი ჯიბე გასწვდება, —  
მდიდრული, მაგრამ არა ჭრელ-ჭრული,  
სამოსშიაც ჩანს კაცის ღირსება.  
იქ საფრანგეთში, მაღალ წრეებში,  
დახვეწილობას და ჯენტლმენობას  
ამითი უფრო გამოარჩევენ.  
ვალს ნუ აიღებ, ნურც გაასესხებ,  
ფულსაც დაკარგავ და მეგობარსაც.  
სესხი შენს საქმეს არაფერს არგებს.  
მთავარია კი, იყავ მართალი  
შენ საკუთარი თავის წინაშე.  
და მას მიჰყევი, ისევე როგორც  
ღამე დღეს მისდევს. მაშინ არავის  
არ უღალატებ. არც გიღალატებს.  
კარგად იყავი, მუდამ თან გლევდეს  
ჩემი ლოცვა და ჭკუის დარიგება.

### ლაერტს

თავსა ვხრი, მილორდ, მე თქვენს წინაშე.

### პოლონიუს

დრო აღარ ითმენს, წადი, მსახურნი  
გემზე გელიან.

### ლაერტს

#### (წამოდგება)

აბა, მშვიდობით,  
ოფელია, მე რაც შენ ვითხარი,  
იცოდე კარგად დაიმასსოვრე.

### ოფელია

ჩემს გონებაში ჩაკვეტავ იმას  
და გასაღებს კი შენ თან გაგატან.

### ლაერტს

მშვიდობით იყავ.

#### (ლაერტი გადის)

### პოლონიუს

რა, ოფელია,  
ძმამ შენ ისეთი რა დაგიბარა?

### ოფელია

თუ თქვენა გნებავთ, ეს საუბარი  
ლორდ ჰამლეტს უფრო შეეხებოდა.

### პოლონიუს

ღმერთო, კარგია, რომ გამახსენე.  
მე ასე მითხრეს, რომ ძალზე ხშირად  
იგი თავის დროს შენთან ატარებს,  
შენც უშურველად იცლი იმისთვის,  
თუ ეს ასეა... როგორც მე მითხრეს,

წინდახედულად მოვიქცეოდო,  
როგორც წესია... და უნდა ვითხრა,  
შენ შენი თავის ფასი არ იტყვი  
არ გესმის, როგორ უნდა მოიქცეს  
ჩემი შვილი და შენი ღირსება.  
თქვენს შორის თუკი რაიმე მოხდა,  
ყველა მითხარი, არ მომატყუო.

### ოფელია

მან მე მომიძღვნა, ჩემო ბატონო,  
ბევრი ნაზი და მღელვარე სიტყვა.

### პოლონიუს

მღელვარე სიტყვა! ერთი უყურეთ!  
ისე ამბობ ვით პატარა გოგო,  
ხამი ამ ერთობ საფრთხოს საქმეში!  
მერე, შენ მისი სიტყვისა გჯერა?  
„მღელვარისაო“, როგორც შენ ამბობ!

### ოფელია

არ ვიცი, მილორდ, რაღა ვიფიქრო.

### პოლონიუს

დედაო ღვთისა, მაშ მე გასწავლი.  
შენ ჯერ ისევე ბავშვი ყოფილხარ,  
ყალბი პირობა ნაღდი გგონია,  
ეს კი არ არის სუფთა სტერლინგი.  
იცოდე, უფრო მეტადა ღირხარ,  
ან (თუ არ არის ეს ფუჭი სიტყვა),  
მაშ მე ვყოფილვარ სულელი კაცი.

### ოფელია

მილორდ, მან გული გადამიშალა  
პატიოსნად და კეთილშობლურად.

### პოლონიუს

თუ პატიოსანს უწოდებ მაგას  
მაშ რაღას უცდი, მიდი, ჰე მიდი!

### ოფელია

თავისი სიტყვა მან განამტკიცა  
ლამის ყოველი წმინდანის ფიცით.

### პოლონიუს

მაგ მახით სულელ ქათმებს იჭერენ.  
მე ვიცი, როცა სისხლი ჩუხჩუხებს  
რა გულუხვია ენა ფიცისზე.  
ეგ აფეთქება, ჩემო გოგონა,  
უფრო ანათებს, ვიდრემდე ათბობს,  
და ორივე კი სწრაფადვე ჭრება.  
ისე რომ, ალი გაბრწყინებული,  
შეპირებებში რომ კაშკაშდება,  
ნამდვილ ცეცხლად არ უნდა ჩათვალო.  
და ამის შემდეგ ქალწულებრივი  
კდემა და რიდი შენ მეტი გმართებს.  
შენ შენს საუბარს ფასი დაადე,

ისე რომ ყოველ სიტყვასა ფლობდე.  
 რაც შეეხება უფლისწულ ჰამლეტს,—  
 კარგად გახსოვდეს, ახალგაზრდაა,  
 მისი საბელი უფრო გრძელია  
 და უფრო მეტად მიშვებულია,  
 ვიდრემდე შენი. ჰო, ოფელია,  
 ნუ მიენდობი შენ იმის ფიცილს,  
 რადგან ეს ფიცი მოციქულია  
 არა იმ ფერით, რითაც იგი ჩანს,  
 თითქოს ნამდვილი მვედრებელია  
 სიწმინდისა და ღვთიურ კავშირის.  
 შუა კაცია უწმინდურობის  
 ღვთისმოსავ ფიცად რომა ღაღადებს,  
 რომ უფრო უკეთ აგებას თვალი...  
 იცოდე ერთხელ და სამუდამოდ:  
 დღევანდელ დღიდან ნებას არ დაგრთავ  
 რომ შენი მცირე მოკლილობის ჟამს  
 პრინცს ხმა გასცე და ემასლაათო.  
 მე შენ გიბრძანებ. ახლა მიბრძანდი.

**ოფელია**

გემორჩილები, მამავ ბატონო.

#### IV ს უ რ ა თ ი

ქონგურებით შემოფარგლული  
 მოედანი. ჰამლეტ, ჰორაციო და  
 მარცელუს გამოდიან ერთ-ერთი  
 პატარა კოშკურიდან

**ჰამლეტ**

ყინვა ძალღვივით იკბინება, ძალიან ცივა.

**ჰორაციო**

მართლაც რომ ატანს ძვალსა და  
 რბილში.

**ჰამლეტ**

რა დროა ახლა?

**ჰორაციო**

თორმეტი ხდება.

**მარცელუს**

თორმეტმა უკვე წიდან დარეკა.

**ჰორაციო**

მართლა? ეტყობა არ გამიგია,  
 მაშ ახლოვდება ახლა ის ჟამი,  
 როცა აჩრდილი უნდა გამოჩნდეს.  
 (ისმის ფანფარებისა და ზარბაზნების  
 გრიალის ხმა)

ეს რაღას ნიშნავს, ბატონიშვილო?

**ჰამლეტ**

ამალამ ჩვენი მეფე ნადიმობს,

ქეიფობს, ღრეობს, ჰოდა როცა ის  
 ფიალით დაცლის რეინის ლეინოს,  
 დაფდაფების და ფანფარების ხმით  
 გნიასით უნდა ამცნოს ქვეყანას, —  
 ეს ზარ-ზეიმით უნდა აღნიშნოს.

**ჰორაციო**

წესია ეგა?

**ჰამლეტ**

კი, არის რაღაც.

თუმც მე რომ მკითხო, — აქ ვარ  
 აღზრდილი

და ამ წესებთან ერთად შეზრდილი, —  
 ასეთი წესის დაცვას სჯობია

და ღირსეულიც იქნება უფრო,  
 რომ ცხოვრებაში აღკვეთო იგი.  
 ხელგაშლილი და ფუჭი ღრეობა  
 ყოველ მხარეში, მარცხნივ თუ

მარჯვნივ,

უფროვე გვარცხვენს სხვა ხალხთა  
 შორის.

მიტომ გვარქმევენ ჩვენ ლობაზარებს,  
 ღორულ სახელებს არ იშურებენ,  
 რაც ასე ბლაღავს მაღალ ღირებას.

ეს კი ნამდვილად რაიმე სწრაფვას  
 ძირშივე უკვეთს დიდ წარმატებას.  
 ხან ასეც ხდება, რომ ზოგ კაცს ნაკლო  
 ბუნებითა აქვს თანდაყოლილი  
 და ამისათვის მას ბრალს ვერ დასდებ.

(რადგან ბუნებას წარმომავლობის  
 სხვა არჩევანი არ გააჩნია),  
 მაგრამ ზნეობის ძალად გადახრა  
 ამ ჩანათესლის განადგურებით,  
 ანდა, სხვა ხერხით, გულმოდგინებით,  
 მიხრა-მოხრით თუ უხეში ქცევით,

(ეს ხალხი, მათზე ასე ვიტყვოდი,  
 წუნით არიან დაღდასმულები,  
 რომელთა ხვედრი და აღნაგობა  
 ბედის ვარსკვლავით დადგინებულა),  
 გარდა ღირსების და სათნოების.

დე, კიდევ ქონდეს მიმზიდველობა,  
 საერთოდ კაცს რომ უნდა გააჩნდეს,  
 მაგრამ საერთო მსჯავრდებულებით,  
 ამ ნაკლით იგი განწირულია.

სულ ერთი წვეთი ბოროტებისა  
 ექვებსა ბადებს თვით იმის არსში,  
 საკუთარ თავის შესარცხვენელად.

(შემოდის აჩრდილი)

**ჰორაციო**

შეხედეთ, მილორდ, აგერ გამოჩნდა.

**ჰამლეტ**

ო, ღმერთო ჩემო, შენ დაგვიფარე!  
კეთილი ხარ თუ ბოროტი სული,  
მოსულხარ ზეცით თუ ქვესკნლიდან,  
ავი გაქვს ზრახვა, თუ ქველმოქმედი,  
რომ მოგვევლინე იღუმალ სახით,  
მაინც გაგცემ ხმას, — პრინცი ჰამლეტი,  
მეფეო, მამავ, დანიის მეფე  
ო, ხმა გამეცი გულს ნუ მიხეტქავ  
გაუგებრობით! მითხარი, რატომ  
კანონიერად დამარხვასა და  
წყისის აგებას, რაც სიკვდილს ახლავს,  
გამოქცევი შენი სხეული.  
რატომ გახია მაგ შენმა ძვლებმა  
სულარა წმინდა სანთლით ნაჟღენთი.  
რატომ გაიხსნა შენი აკლამა,  
სადაც შენ მშვიდად განისვენებდი.  
რად გადიწია მარმარილოს ქვა,  
რათა მიწაზე კვლავ ამოეშვი.  
ეს რასა ნიშნავს, უსულო გვამი  
კვლავ შეაბჯრული რომ მოგვევლინე.  
ფოლადის ბეგთრით ბრწყინავ მთვარეზე  
საზარელ იერს სძენ ძალით ღამეს.  
ჩვენ კი ბუნების წმინდა წყლის

სულელთ,  
ისეც შიშნაჰამთ რომ თავზარსა გვცემ  
იმ ამბით, რასაც ჩვენი გონება  
და ჩვენი სული ვერ გასწვდომია.  
მითხარი რატომ? რისთვის? ან რა  
გქმნა?

(აჩრდილი თავის ქნევით ანიშნებს  
ჰამლეტს)

**ჰორაციო**

თავით განიშნებთ, რომ მას თან გაყვეთ,  
თითქოს იმისი სურვილი აქვს, რომ  
მხოლოდ მარტო თქვენ გელაპარაკოს  
**მარცელუს**  
შეხედეთ, როგორ თავაზიანად  
გიწვევთ, რომ განზე გადგეთ იმასთან,  
მაგრამ ნუ წახვალთ.

**ჰორაციო**

არამც და არამც.

**ჰამლეტ**

თუ ხმას არ გამცემს, მაშინ გაყვები.

**ჰორაციო**

მაგას ნუ იხამთ.

**ჰამლეტ**

რატომ, რის შიშით?  
ჩემი სიცოცხლე ჩირად არ მიღირს.

ანდა მან ჩემს სულს რა უნდა ავნოს,  
როცა მის გვარად ის უკვდავი  
ხელახლა მიწვევს. აჰა, წაველი!

**ჰორაციო**

იქნება ზღვაში სურს ჩაგიტყუოთ,  
ან გაგიყვანოთ სალი კლდის პირას,  
ზღვიდან საზარლად ამოზიდულზე,  
შენს ძალუმ აზრს რომ მიანგრ-

**მონატრეც**

და ქკვაზე შეგშლის. კარგად დაფიქრდი.  
სწორედ ის არის ზუსტი ალაგი  
უგუნურობის ჭირვეულობის  
ყველა არსებას ქკვას გადააცდენს  
სიღრმის ყურება და ზღვის ღრიალი.

**ჰამლეტ**

ჩგი კვლავ მიხმობს. წადი, მოგყვები.

**მარცელუს**

მილორდ, ნუ წახვალთ.

**ჰამლეტ**

გასწიეთ ხელი!

**ჰორაციო**

მილორდ, გონს მოდიოთ. თქვენ არსად  
წახვალთ.

**ჰამლეტ**

ჩემი იღბალი ყოყინით მიხმობს  
და მცირე ძარღვსაც ვაყკაცობას ძენს,  
ვით ყველა ნერვი ნემეის ლომის.  
ისევე მეძახის. ხელი გამიშვით,  
თქვენ ჭენტლმენებო, ვერ შემაკავებთ.  
ზეცის შეწევნით აჩრდილად ვაქცევ,  
იმას, ვინც მე წინ გადამიდგება.  
მე ვთქვი მომცილდით! გასწი,  
მოგყვები.

(აჩრდილი და ჰამლეტი გადიან)

**ჰორაციო**

იმედაყრილი ის მთლად გაშმაგდა  
ამ საზარელი წარმოსახვისგან.

**მარცელუს**

გავყვით. არა ხამს ახლა ურჩობა.

**ჰორაციო**

წავიდეთ! ნეტავ რით დამთავრდება?

**მარცელუს**

ძირამდე გალპა დანიის მხარეს.

**ჰორაციო**

ისევე ზეცა გამოასწორებს.

**მარცელუს**

ახლა კი მიყვით ჩვენს ბატონიშვილს.  
(გადიან)

ცხის ქონგურებიანი კედელი  
შემოდინ აჩრდილი და ჰამლეტი

**ჰამლეტ**

საით მიგყავარ? მეტს არ წამოვალ.

**აჩრდილი**

მაშ მომისმინე.

**ჰამლეტ**

გისმენ.

**აჩრდილი**

ახლოა

ჩემი საათი, როცა უკანვე  
იმ მწვალეებელთა გოგირდის აღში  
ვალდებული ვარ ჩემით დავბრუნდე.

**ჰამლეტ**

ო, საცოდავო აჩრდილო!

**აჩრდილი**

არ მსურს,

ეგ შეცოდება შენი ვისმინო.  
სჯობს დაკვირვებით მიაპყრო ყური  
იმას, რასაც მე ახლა გაგიმხელ.

**ჰამლეტ**

ბრძანე, მე გისმენ.

**აჩრდილი**

და შურს, იძიებ,

იმაზედ, რასაც ახლა გაიგებ.

**ჰამლეტ**

რაო?

**აჩრდილი**

სული ვარ მე მამაშენის.  
რომლისთვისაც ბედს დაუწერია  
ლამლამეობით გარეთ წაწალი,  
ხოლო დღისით კი ცეცხლში დადაღვა,  
ვიდრე ცოდვანი მიწიერების,  
რაც სიცოცხლეში ჩამიდენია,  
დაიწვება და განვიწმინდები.  
მე აკრძალული რომ არა მქონდეს  
გითხრა ბნელეთის საიდუმლონი,  
ისეთ ხეაშიადს გაგიმელავენბდი  
რომ უმნიშვნელო მისი სიტყვაც კი  
სულს ერთიანად აგიწეწავდა,  
ახალგაზრდა სისხლს გაგიყინავდა,  
თვალე ბუდით გადმოგცვიოდა,  
როგორც ვარკველავნი ცვივიან ციდან.  
ქოჩორი ყალყზე დაგიდგებოდა  
მწყობრად რომა გაქვს დალაგებული,  
ყოველი ღერი აიშლებოდა  
ვით აქოჩირილი ზღარბის ეკლები.

მარადისობის გამომქლავნება  
ვერ გაენდობა სულდგმულის ყურებზე.  
ახლა მისმინე, კარგად მისმინე,  
თუ გყვარებია ძვირფასი მამა...

**ჰამლეტ**

ო, ღმერთო!

**აჩრდილი**

შური იძიე მისი

ბილწი, ვერაგი მკვლელობისათვის.

**ჰამლეტ**

მკვლელობისათვის?

**აჩრდილი**

უსაზიზღრესი

ყველაზე ბილწი, ლალატით საესე,  
შემზარავი და ნაძალადევი.

**ჰამლეტ**

ჩქარა მითხარი, რომ შალი ფრთებით,  
როგორც ოცნება სიყვარულისა,  
შურისაგებად გავფრინდე სწრაფად.

**აჩრდილი**

ვხედავ მზადა ხარ. მაგრამ თუნდ გავდე  
ტოტყ სარვეელას, თავისი ფესვი  
ლეთის პირას რომ გაუბარჯლია,  
ამ დროს ისიც კი აღენტებოდა.  
მისმინე, ჰამლეტ, ხმა ასე დადის,  
რომ როცა მე ჩემს ხეხილის ბაღში  
წყნარად და მშვიდად განვისვენებდი,  
ძილში ვითომდა გველს დავეგესლე.  
ჰოდა, ამგვარად დანიის ყური  
შეთითხნილ ამბით დავსებულა.  
მაგრამ ახლა კი, ყრმავ ღირსეულო,  
იმ გველს, შენ მამა რომ დაგიგესლა,  
მამიშენისვე გვირგვინი ადგას.

**ჰამლეტ**

ო, სულო ჩემო, წინასწარ მჭვრეტო  
მაშ ბიძაჩემი?

**აჩრდილი**

სისხლის აღმრევი,

გარყვნილი მხეცი და მოლალატი.  
გრძნეულის ჭკუით და მუხთალ ალავით.  
ო, ვერაგო ჭკუავ და საჩუქრებო,  
თქვენა გაქვთ ძალა იმგვრ ცდუნების,  
რომ მიიყვანეთ დედოფალიც კი, —  
მოჩვენებითად უბიწო, სათნო, —  
სასირცხო კინის აღსრულებამდე.  
ო, ჰამლეტ, ეს რა დაცემა იყო  
ჩემი ღირსების და სიყვარულის.  
ასე ხელიხელ ჩაკიდებულნი

რომ მივიდოდით იმ აღთქმის შემდეგ,  
მე რომ მივეცი ქორწინების უამს,  
ასე დაკნინდა არამზადამდე,  
რომლის ბუნება ერთობ მწირია  
ჩემი კაცობის საპირისპიროდ.  
თუმც სათნოება არ დაეცემა  
ცოდვა ედემად რომც მოვევლინოს.  
აეხორცობა კი გულს მოიყირჭებს  
გინდ ანგელოზი ბრწყინვალე ახლდეს.  
იწვეს თუნდ ზეცის ქვეშაგებელზე  
ნაგვის ნაყარზე მაინც ინალვლებს.  
მაგრამ დავწყნარდეთ მე მგონი, ახლა  
დილის ჰაერის სურნელი მეცა  
მოკლედლა მოვჭრი. როცა მეძინა  
ხეხილის ბაღში, — წესადა მქონდა  
ყოველ შუადღეს იქ მოსვენება, —  
იქ ბიძაშენმა, ჩასაფრებულმა,  
ის მოსვენების უამს წარმტაცა.  
წყვეულ ლენცოფის წვენიო შუშაში,  
ყურში ჩამასხა, კეთრის ნაწური,  
რომლის ქმედება კაცის სისხლისთვის  
ერთობ მტრულია ვერცხლისწყალივით,  
გააღწევს ყველა ბუნებრივ ჭიშკარს,  
ძარღვებში ატანს და იმ წამს ყინავს,  
ისე ვით კვეთი რძეს შეადედებს,  
დააღეკრტებს კაცის ჯანმრთელ  
სისხლს.

მეც ეს დამმართა და ვით კეთროვანს  
მთლად ამეკერცლა, ლაზარეს  
მსგავსად,

გლუვი სხეული...

ამგვარად ძილში ჩემი ძმის ხელით  
უცებ დავკარგე ჩემი სიცოცხლე,  
ჩემი გვირგვინი და დედოფალი.  
დრო არ მომცა, რომ მომენანია  
დამძიმებული ჩემი ცოდვები,  
გამგზავნა ცოდვით გასაკითხავში  
უმირონოდ და უზიარებლად.  
ჯერ შეცნობილიც კი არა მქონდა,  
მე კი გამგზავნა პასუხსაგებად  
ზადით და მანკით ტვირთად რომ მაწვა  
საზარელია! ძალზე საზარი!  
შენ ბუნებაში ეს გაგანია,  
ეს ყველაფერი არ აიტანო,  
დანის მეფის ქვეშაგებელი  
ამ წყვეულ მწერთ არ შეაბლაღვინო.  
მაგრამ როგორც არ უნდა მოიქცე,  
ნუ დაასვამ შუბლს სამარცხვინო დაღს,  
ნუ განიზრახავ სულით რამე ცუდს  
დედის წინააღმდეგ. ზეცას მიანდე.

მის მკერდში ეკალს დაუდევს ბინა  
რაც წყლულს და ჩხვლეტას მას აო  
მოაკრბტსწუღი  
გოგოქმთყვაა  
ახლა მშვიდობით. ციკინათელა  
გვამცნობს, რომ დილა გვიანლოვდება,  
რადგანაც აქრობს ფუჭ და მკრთალ  
ნათელს.

მშვიდობით იყავ. არ დამივიწყო.

(გადის)

ჰამლეტ

ზეცის განმგებნო! ო, დედამიწავ!  
რალა ვოქვა მეტი? ქვესკნელის ძაღნო!  
თფუი, დაწყნარდი, იყუჩე გულო!  
ნუ მომელვენთეთ, მუხლებო, უცებ,  
მყარად დადექით. არ დამივიწყდე?  
შე საცოდავო, აჩრდილის სულო,  
ვიდრე ღიმღამებს მეხსიერება  
ამ ჩემს არეულ, შემოღოლ გოგრაში...  
არ დამივიწყდე? მეხსიერების  
ჩემის ფურცლიდან ყველაფერს წავშლი.  
იმ ტრივიალურ ყველა ჩანაწერს,  
ყველა პრინციპს და ყველა ქცევის წესს,  
რაც კი წიგნებით შემისწავლია.  
წარსულის ყველა შთაბეჭდილებას  
ახალგაზრდობამ და დაკვირვებამ  
ასე ნათლად რომ შემომინახა.  
შენი ანდერძი იცოცხლებს მხოლოდ  
ჩემი გონების წიგნში, ტომებში,  
სულმდაბლობასთან შეურეველად.  
ღიახ, ღმერთს ვფიცავ!  
ო, დამლუბველო, დედაკაცო!  
ო, მომღიმარე ბოროტმოქმედო,  
წყვეულო ქლესავ, წყვეულო ქლესავ!  
ო, არამზადავ გაღიმებულო!  
ჩემს სულის წიგნში უნდა ჩავწერო,  
რომ შეიძლება აქ, დანიაში  
ღიმილ-ღიმილით სალახანობა.  
ამისი რწმენა ნამდვილადა მაქვს.

(წერს)

მაშ ბიძაჩემო, აქა ბრძანდები,  
აი, ჩემი სიტყვა: „მშვიდობით იყავ,  
არ დამივიწყო“ — აჰა, ეს არის  
მე ფიცო მივეც.

ჰორაციო და მარცელუსი

(გარედან)

მილორდ, მილორდ!

(შემოდინან ჰორაციო და მარცელუსი)

მარცელუსი

ლორდ ჰამლეტ!



**ჰორაციო**

ღმერთი გფარავდეს!

**ჰამლეტ**

ასემც იყოს!

**მარცელუს**

ჰეი, ჰო, ჰო, მილორდ!

**ჰამლეტ**

ჰეი, ჰო, ჰო, აქეთ, აქეთ, ბიჭებო!  
აქეთ წამოდით, ჩიტებო, აქეთ.

**მარცელუს**

რა ამბავია, კეთილო მილორდ?

**ჰორაციო**

ახალს რას იტყვი, ბატონიშვილო?

**ჰამლეტ**

ო, საოცრება!

**ჰორაციო**

გვითხარი, მილორდ.

**ჰამლეტ**

არა, თქვენ სადმე სიტყვა დაგცდებათ.

**ჰორაციო**

კრინტსაც არ დავძრავ, ვფიცავარ ზეცას.

**მარცელუს**

მეც არას ვიტყვი, ბატონიშვილო.

**ჰამლეტ**

თქვენ როგორ იტყვით? დასაჯერი, რომ საიდუმლო ჩვენში დარჩება?

**ორივე**

ღმერთს გეფიცებით, ბატონიშვილო

**ჰამლეტ**

დანიაში ჯერ არ უცხოვრია  
ასეთ აშკარა გაიძვერას მსგავსს.

**ჰორაციო**

მაგის თქმას სულაც არ სჭირდებოდა  
აჩრდილის მოსვლა, მკვდრეთით  
აღდგომა.

**ჰამლეტ**

თქვენ მართალი ხართ; სრულად  
მართალი

ამიტომ ზედმეტ სიტყვის გარეშე  
ჩვენ ჩამოვართვით ერთმანეთს ხელი  
და გავიყარნეთ; თქვენ თქვენი საქმე  
და განზრახვანი გეზს გიჩვენებენ  
რადგან ყოველ კაცს აქვს თავის საქმე,  
თავის ზრახვები და სურვილები.  
მე ჩემის მხრით კი საწყალობელი  
საყდარში წავალ და იქ ვილოცებ.

**ჰორაციო**

მილორდ, ეს არის ყოველად გიყურო,  
დაუწყობელი სიტყვები თქვენს

**ჰამლეტ**

ძალიან ვწუხვარ, თუკი გეწყინათ.  
გულითა ვწუხვარ.

**ჰორაციო**

წყენა არ არის.

**ჰამლეტ**

როგორ არ არის, ჩემო კეთილო,  
ვფიცავარ წმინდა პატრიკს, რომ არის.  
კი, საწყენია. მძიმე საწყენია.  
რაც შეეხება მოვლენილ აჩრდილს,  
ის იყო მხოლოდ ალალი სული,  
მე ასე გეტყვით, თქვენის ნებართვით.  
ცნობის წადილი, რაც ახლა მოხდა,  
უნდა მოიკლათ. როგორაც შესძლებთ.  
ახლა კეთილნო და მეგობრებო,  
თანამეზობრილნო სკოლაში, ჯარში,  
ერთი პატარა სათხოვარი მაქვს.

**ჰორაციო**

რა სათხოვარი? მზადა ვართ, მილორდ

**ჰამლეტ**

ნურავის ეტყვით, რაც ღამით ნახეთ.

**ორივე**

კრინტსაც არ დავძრავთ, ბატონიშვილო.

**ჰამლეტ**

მაშ, შემომფიცეთ.

**ჰორაციო**

ფიცით გარწმუნებთ,  
მე არავისთან არ დავძრავ ენას.

**მარცელუს**

არც მე, მილორდ, ვფიცავ.

**ჰამლეტ**

ჩემს ხმალზედ.

**მარცელუს**

ჩვენ უკვე, მილორდ, მოგეცით ფიცი.

**ჰამლეტ**

მხოლოდ ჩემს ხმალზედ, მხოლოდ ჩემს  
ხმალზედ.

(ისმის აჩრდილის ხმა ქვემოდან)

**აჩრდილი**

შეჰფიცეთ.

**ჰამლეტ**

ჰა, ჰა, ჰა, ბიჭოს! შენც მაგას ამბობ?  
მანდ იმყოფები, კეთილო კაცო?  
მოდით, ხომ გესმით ხმა საარდაფიდან,  
დათანხმდით ფიცზე.

**ჰორაციო**

წარმოსთქვი ფიცი.

**ჰამლეტ**  
არსად ვთქვა რამე, რაც მე აქ ვნახე.  
ეს თქვით მანვილზე.

**აჩრდილი  
(ქვემოდან)**

შეჰფიცეთ.

**ჰამლეტ**  
Hic et ubique<sup>1</sup> ადგილს შევიცვლით.  
მოლით, ჯენტლმენო, აქეთ წამოლით.  
ხელი დაადეთ ვადაზე ჩემს ხმალს.  
ფიცი მომეცით ამ ჩემს მახვილზე,  
რომ არსად იტყვიოთ, რაც აქ გაიგეთ.

**აჩრდილი  
(ქვემოდან)**

შეჰფიცეთ ხმალზე.

**ჰამლეტ**

კარგადა ბრძანებ,  
ბებერო მუღო! რა სწრაფადა თხრი,  
მადაროს მთხრელი ხარ ღირსეული!  
ჰა, ერთხელ კიდე ვადავინაცვლოთ.

**ჰორაციო**

დიდება, შენდა, ღმერთო! ეს უცხო  
საოცრებაა არგაგონილი.

**ჰამლეტ**

მით უმეტესი; რაკი უცხოა,  
ისე მიიღეთ, როგორც შეჰფერის.  
ბევრი რამ არის ქვეყნად ისეთი,  
შენ, ჰორაციო, ვით ფილოსოფოსს,  
სიზმრადაც რომ არ მოგელანდება.  
ახლა მისმინეთ:  
წარსულშიც, მერეც, არც არასოდეს,  
და ამისათვის გწყალობდეთ ღმერთი,  
ახირებულად გინდაც მოვიქცე,  
(რომ მნახოთ, მაშინ ნურას შეიმჩნევთ,  
თუნდ ფანტასტურად ეს მოგეჩვენოთ),  
ხელებს ნუ გაშლით ფართოდ იმ უამად,  
ნულარ დაიწყებთ თავების კანტურს,  
ორაზროვნად ნურაფერს იტყვიოთ,  
ამის მსგავს რამეს—„ვი, კი, ჩვენ“  
ვიციოთ,  
„ვიტყოდით რამეს, ნება რომ  
გვკონდეს“  
„რომ გვდომებოდა ამის მოყოლა“,  
და ამის მსგავსი მინიშნებებით,  
რომ რაღაც იცით... ეს შემომფიცეთ  
და ღმერთი იყოს თქვენი მფარველი.

<sup>1</sup> აქაც და ყველგან (ლათ.)

**აჩრდილი  
(ქვემოდან)**

შეჰფიცეთ.

(ისინი ფიცს აძლევენ)

**ჰამლეტ**

აჰა, დამშვიდდი, მშფოთვარე სულო.  
თქვენ კი ჯენტლმენო, მე მთელი  
გრძნობით

ისე გენდობით ვით საკუთარ თავს.  
და რითაც ძალუძს საცოდავ ჰამლეტს,  
არას დაზოგავს მეგობრისათვის.  
ღვთის ნებით ესეც მალე იქნება.  
ერთად წავიდეთ. და ენას კბილი  
მაგრად დაადგით, მე გვედრებით.  
ღრო წალმა ბრუნავს. ბედო, ტიალო,  
გავჩენილვარ რომ მოვატრიალო!  
აბა, გავსწოთ, ერთად წავიდეთ.

(გადაიან)

## II მოქმედება

სცენა I, ოთახი

**შემოდიან მოხუცი პოლონიუსი  
და მისი მსახური რეინალდო**

**პოლონიუს**

ამ ფულს და წერილს გადასცემ ლაერტს.

**რეინალდო**

გადავცემ, მილორდ.

**პოლონიუს**

კარგი იქნება  
სანამ ეწვევი, გამოიკითხო  
როგორ იქცევა.

**რეინალდო**

მეც სწორედ მაგას ვაპირებდი, ჩემო  
ბატონო.

**პოლონიუს**

ძალიან კარგი, ძალიან კარგი.  
ყური დამიგდე, ჯერ ის შეიტყვე  
დანიიდან ვინ არის პარიზში,  
რა ჯურის ხალხი, როგორ ცხოვრობენ,  
ვისთან დადიან, რა ხარჯები აქვთ,  
ანდა, საერთოდ, სად ბინადრობენ.  
როს შეიტყობ რა ხალხში ტრიალებს,  
და თუ ისინიც იცნობენ ჩემს ვაჟს,  
დაუახლოვდი, გამოიკითხო,  
ვითომ შორიდან იცნობ ამ ყმაწვილს.  
„ვიცნობ მამამისს, მაგის

მეგობრებს“, —



ასე უთხარი, — „ამასაც ვიცნობ“, —  
კარგად მიმიხვდი, პა, რეინალდო?

**რეინალდო**

ძალიან კარგად, ჩემო ბატონო.

**პოლონიუს**

„ცოტათი ვიცნობ“, და ნუკი ეტყვი  
„კარგად ვიცნობ“, თან დაამატე, —  
„გიჟმაჟია-თქო“, ესეც უთხარი,  
„ყური მომიკრავს ასე თუ ისე“,  
დააბრალებ მას, რაც კი გენებოს,  
ოღონდ ისეთი რამ არ დასწამო,  
რაც შეურაცხყოფს იმის ღირსებას.  
ამას უფრთხილდი მხოლოდ დასწამე  
ანცობა, შფოთი, დაუდგრობა,  
რაც შუდამ თან სდევს, ახასიათებს  
ახალგაზრდობას, თავისუფლებას.

**რეინალდო**

ასე ვთქვათ, მილორდ, რამე თამაში.

**პოლონიუს**

კიი, სმა-ჰამა, ფარიკაობა,  
ჩხუბი და ლანძღვა, აყალ-მაყალი,  
ქალების დევნა, — ესეც უთხარი

**რეინალდო**

სახელს გაუტეხს მაგის თქმა, მილორდ.

**პოლონიუს**

შენ მე მენდე, რომ ეგ არ მოხდება,  
შენი ნათქვამიც შეალამაზე,  
ახლა იმასაც ნუკი დასწამებ,  
რომ გარყვნილება ჩვევადა ქონდეს.  
ასეთი რამე არც მიფიქრია.  
მის ცოდვებს იტყვი ისე, უბრალოდ.  
რომ ჩამოგართვან მის სილაღეში,  
ფიცები გონების აღტკინებაში  
და ცხელი სისხლის ბობოქრობაში,  
რაც რომ ყველა კაცს ახასიათებს.

**რეინალდო**

კი, მაგრამ, ჩემო კარგო ბატონო...

**პოლონიუს**

ეს რად უნდა ქმნა?

**რეინალდო**

ღიახ, ბატონო.

მინდა ვიცოდე.

**პოლონიუს**

კეთილი სერ, და  
განზრახვა მაქვს მე აი, ასეთი, —  
ფიქრობ ესაა კანონიერი,  
სამართლიანი ჭკუის დარიგება;

შენ ჩემს ძეს ამით სახელს გაუტეხს,  
როგორც შელახულ და ნახშარ საგანს,  
მაგრამ ის, ვისაც ესაუბრები, <sup>განაწილები</sup>  
და ის ყმაწვილი, ვინც შენ ახსენე,  
დამნაშავეა, რაც ბრალად დასდე, —  
აი, ამგვარად გაგიბამს ბაასს:  
„კეთილო სერ“, ან „ო, მეგობარო“,  
„ჩემო ბატონო“, — გააჩნია იქ  
როგორი ფორმა აქვთ მიმართვისა,  
ეს გააჩნია თვით...

**რეინალდო**

კი, ბატონო,

**პოლონიუს**

შემდეგ, სერ, იგი... იგი აიღებს...  
რის თქმა მინდოდა? ღმერთმანი  
მართლა...

რამის თქმა მსურდა! რაზედ შეეჩერდი?

**რეინალდო**

„გაგიბამს ბაასს“, „ო, მეგობარო“,  
„ჩემო ბატონო...“

**პოლონიუს**

ღიახ, „გაგიბამს“,  
და მოგახსენებს: „ვიცნობ მაგ  
ჭენტლმენს;  
გუშინაც შევხვდი, არა, გუშინწინ,  
იმასთან იყო, ამადა ამ დროს,  
ცოტა იკინჯყლა ოდნავ ნასვამმა,  
როდესაც ჩოგბურთს თამაშობდნენო“.  
ამასაც გეტყვის: „ისიცა ვნახე  
უწესო სახლში შედიოდაო“,  
მოკლედ ბორდელში, და ასე შემდეგ.  
ახლა ხომ მიხვდი...  
ჰოდა, სიცრუის სატყუარათი  
შენ დაიჭირე სიმართლის თევზი.  
ის, ვინც ბრძენი და შორსმჭკვრეტელია  
ოდრო-ჩოდროთი მიაღწევს სწორ გზას.  
ასე, რომ ჩემი რჩევა, თათბირით  
გაიგებ ამბავს ჩემი შვილისას.  
ახლა მიმიხვდი? თუ კიდევ ვერა?

**რეინალდო**

მიგიხვდით, მილორდ.

**პოლონიუს**

ღმერთი გწყალობდეს,  
წადი მშვიდობით.

**რეინალდო**

მშვიდობით, მილორდ.

**პოლონიუს**

შენც მიაღვენე მის ჭკევას თვალი.

რეონადლო  
მესმის, ბატონო.

პოლონიუს  
დე, თავის სტვირზე  
კარგად იხტუნოს.

რეინადლო  
მესმის, ბატონო.

(გადის)  
პოლონიუს  
მშვიდობით.

(შემოდის ოფელია)  
ა, ოფელია, რაშია საქმე?

ოფელია  
მილორდ, ო, მილორდ, შიშით  
ვეახცახებ!

პოლონიუს  
ღმერთო გვიშველე. რამ შეგაშინა?

ოფელია  
მე ჩემს ოთახში საკერავს ვუჯექ, პრინცი ჰამლეტი კამზოლ ჩახსნილი, უქუდოდ, წინდებტალახიანი, წვივსაკრავნი კი ჩამოჩაჩული ბორკილებივით ეკიდა მუხლზე, თვის პერანგით გაფითრებული აკანკალებულ ფეხზე ძლივს იდგა. ისე საბრალოდ იცქირებოდა, რომ მოსულაო ჯოჯოხეთიდან რათა მოეთხრო ავი ამბავი, — ასე ოთახში გამომეცხადა.

პოლონიუს  
შენი ტრფიალით გაგიჟებული?

ოფელია  
არ ვიცი, მილორდ. ნამდვილად ვშიშობ, ვაითუ ასეა.

პოლონიუს  
მერე, რა გითხრა?

ოფელია  
მაჯებში მაგრად ჩამავლო ხელი; შემდეგ გამშორდა ერთი ნაბიჯით, მეორე ხელი შუბლზე მიიდო და ჩამაცქერდა სახეში ისე, თითქოს უნდოდა ჩემი დახატვა. აი, ამგვარად კარგა ხანს იდგა. ბოლოს ხელები შემეჩანჯღარა და ისე ძლიერ ამოიკვნესა, რომ ლამის გული ამოაყოლა იმ უქანასკნელ სულის ამოთქმას. ამის მერე კი ხელი შემეშვა,

ერთი მხარმიდმა გადმომხედა და ის გზა ბრმასავით გაიგნო თითქოს რადგან კარებში ისე გავიდა ჩემთვის თვალი არ მოუწყვეტია.

პოლონიუს  
წამოდი ჩემთან. მეფე მოვანხოთ. ეს სიყვარულის სიგიჟე არის, რომელიც თავის ძალით მას ღუპავს და განუსჯელი იმისი ნება უგნურებისკენ წარმართავს მხოლოდ. ისევე როგორც ყოველი ვნება, რაც კი არსებობს ამ ცის თალის ქვეშ და აბობოქრებს კაცის ბუნებას. მე ვწუხვარ. მკვახედ ხომ არა გითქვამს? ბოლო დროს მკაცრად ხომ არ ექცევი?

ოფელია  
ო, არა, მილორდ. როგორც მიბრძანეთ, იმის წერილებს აღარ ვიღებდი და ჩემთან მოსვლაც კი ავუკრძალე.

პოლონიუს  
და სწორედ მაგან თუ გააგიჟა. მეტად ვწუხვარ, რომ იმის საქციელს გულისყურით რომ არ ვექცეოდი და უფრო მეტად აღარ განვსჯიდი. იმას ვშიშობდი რომ ფუჭი ქცევით შენი დაღუპვა ელო მას გულში. დასწყევლოს ღმერთმა ჩემი ექვები! ჩემს ასაკისთვის ბუნებრივია ასე ყველაფრის ქექვა და ჩხრეკა, ისევე როგორც ახალგაზრდისთვის საზრიანობის ნაკლოვანება. წამო, წავიდეო ჩვენს ხელმწიფესთან, უნდა იცოდეს მან ყველაფერი. ის შეიძლება კიდევ გაბრაზდეს, მაგრამ დაფარვას მეტი ვნება აქვს. წამოდი.

(გადიან)  
II სცენა  
ციხედარბაზი  
იმის ფანფარების ხმა. შემოდინ მეფე და დედოფალი, როზენკრანც, გილდენსტერნ და სხვები

მეფე  
კეთილი იყოს თქვენი ჩამოსვლა, ჩემო როზენკრანც, ჩემო გილდენსტერნ, გარდა იმისა, რომ თქვენი ხილვის

ჩვენ ყველა ძლიერ მოხარულნი ვართ, თქვენი აქ ასე სწრაფად მოხმობა საჭიროებამ გამოიწვია.

თქვენ ალბათ უკვე ცოტა რამ იცით პრინცი ჰამლეტის გარდაქმნის ამბის, გარდაქმნას ვამბობ რადგანაც იგი არც გარეგნობით, არც შინაგანად აღარ გავს იმას, რაც ადრე იყო. რა უნდა იყოს ამის მიზეზი თუ არა მისი მამის სიკვდილი, რომ ასე ძლიერ მოუსპო ძალა საკუთარ თავის შეგნებისაც კი. ვერ გამოვიკა. მე ორივეს გთხოვთ, რადგან შეზრდილი ხართ ბავშვობიდან, და მის ზნე-ჩვევებს ახლოდან იცნობთ, დარჩით ჩვენს კარზე ცოტაოდენ ხანს, რადგანაც თქვენთან ურთიერთობით დაიყოლიოთ თავშესაქცევად და მასთან ერთად გამოიკვლიოთ, — რამდენად ამას შემთხვევა მოგცემთ, — რას ფარავს, რატომ არის მკუმუნვარე, რომ მოგუნახოთ ამას წამალი.

**დედოფალი**

ჩემო კეთილნო, თქვენ იგი ხშირად გიხსენებთ ხოლმე და ასე მჭერა, ორი კაცი არ მოიძებნება, რომ იგი თქვენებრ მიენდობოდეს. თუ გამოიჩინთ გულითადობას და კეთილ ნებას აქ დასარჩენად, თუკი დავგვიტომობთ დროს მცირე ხანით და ხელს შეუწყობთ ჩვენს წადილს, იმედს, თქვენი შეწევნა დაჯილდოვდება როგორც შეფერის მეფის წყალობას.

**როზენკრანც**

ბრწყინვალე მეფე და დედოფალი, იმ სუზერენის უსაზღვრო ძალით, რაცა გაქვთ ჩვენზე, ძალგიძთ ეგ ნება, კი არა გეთხოვოთ, მხოლოდ გვიბრძანო

**გილდენსტერნ**

გემორჩილებით ჩვენ ორივენი. გვიგულეთ სრულად თქვენს სამსახურში, რომ ჩვენი ღვაწლი თქვენ შემოგწიროთ. ველით ბრძანებას.

**მეფე**

გადლობთ როზენკრანც, ქველო გილდენსტერნ.

**დედოფალი**

გმადლობთ გილდენსტერნ, ქველო როზენკრანც, მე გევეღრებით ახლავ წახვიდეთ ჩემს უღრესად სახეცვლილ შვილთან, თქვენც, ზოგიერთნი, თან ეახელით ამ ჭენტლმენებს და იქ მიიყვანეთ სადაც ამქამად არის ჰამლეტი.

**გილდენსტერნ**

ღმერთმა ქმნას ჩვენი ცდა და აქ ყოფნა მისთვის საამო და სარგო გახდეს!

**დედოფალი**

ო. ამინ.

(როზენკრანც, გილდენსტერნ და რამოდენიმე მსახური გადის. შემოდის პოლონიუს)

**პოლონიუს**

(მეფეს)

ელჩნი გეზღონენ ნორვეგიიდან, ბედნიერად და კარგად დაბრუნდნენ.

**მეფე**

შენ მუდამ კარგი ამბის მაცნე ხარ.

**პოლონიუს**

ნამდვილად, მილორდ? გარწმუნებთ სენიორ, მე ჩემს ვალს ვიხდი და მთელი სულით ვმსახურებ ჩემს ღმერთს და ჩემს ხელმწიფეს; და ასე ვფიქრობ, — ან ჩემს გონებას ფხა დაეკარგა პოლიტიკაში, და ვეღარ განსჯის გულდაჯერებით, — ან მივაგენი ზუსტად იმ მიზეზს რამაც ჰამლეტი ჰკუდიდან შეშალა.

**მეფე**

აბა, გვიბრძანე, გაგება გვინდა.

**პოლონიუს**

იქნებ მიიღოთ ჭრეთ ელჩები, ჩემი ამბავი ისე იქნება, როგორც ჩაროზი წვეულებაზე.

**მეფე**

მაშ, შენვე დასდე პატივი მათ და აქ მოაბრძანე.

**(პოლონიუსი გადის)**

ჩემო გერტრუდა, ასე ამბობს, რომ მივაგენიო ძირეულ მიზეზს და მთავარ წყაროს უნი ვაჟკაცის ავადმყოფობის.

**დედოფალი**

ვეკვობ მთავარი მიზეზი არის



მამის სიკვდილი, ჩვენი ჯვრისწერა.

**მეფე**

ამას გაგარკვევთ.

**(შემოდინან პოლონიუს, ვოლტიმანდ და კორნელიუს)**

ო, მეგობრებო,

კეთილი იყოს თქვენი ჩამოსვლა. გვითხარ, ვოლტიმანდ, რა ამბავია ჩვენი ძმისაგან, ნორვეგეთ მეფისგან?

**ვოლტიმანდ**

კეთილ სურვილებს, მოკითხვას გითვლით.

ჩვენი პირველი მიღების შემდეგ, კაცნი გაგზავნა და აუკრძალა თავისსა ძმისწულს ჯარის შეკრება. ასე ეგონა ეს მზადდებოდა პოლონელების მეფის წინააღმდეგ. როცა დარწმუნდა, რომ ჯარსა კრიბდა თქვენს ბრწყინვალეობის

საწინააღმდეგოდ, ილიერ შეწუხდა, — დავუძღურდიო, იმ 'ლაგრა ხანმა, ავადმყოფობამ და ასე მიტომ მომატყუესო. ფორტინბრასი კი შეაპყრობინა, კარგად დატუქსა, უსაყვედურა. ბოლოს იმანაც აღუთქვა ბიძას, რომ თავისდღეში არ აღმართავდა იარაღს თქვენი ბრწყინვალეობის წიხ. გახარებულმა მოხუცმა მეფემ სამი ათასი კრონა უბოძა ყოველწლიურად და დაავალა გამოიყენოს თავისი ჯარი პოლონელების საწინააღმდეგოდ. აი, ამ პირობით, რაც აქ წერია.

**(მიაართმევს წერილს)**

თქვენც დართოთ ნება ამ მიზნებისთვის გადმოიაროს თქვენი მიწები, თქვენს ქვეშევრდომებს არარა აენოს, — როგორც მანდ არის ჩამოწერილი.

**მეფე**

ჩვენ გვსიამოვნებს ესე ამბავი; წერილს გავცნობთ შესაბამის დროს, წავიკითხავთ და პასუხსაც გავცემთ, მაგ საქმეს უფრო უკეთაც განვსჯით. მადლობელი ვარ წარმატებულად ჩატარებულ სასამართლოსთვის. ახლა კი წადით და დაისვენეთ. ხოლო ამდამ კი ვიქვიფოთ. კეთილი იყოს შინ დაბრუნება!

**(ელჩები გადიან)**

**პოლონიუს**



აჰა, ეს საქმე კარგად დასრულდა, ჩემო სენიორ და ჩემო მადამ, მე რომ დავიწყო მასზედ მსჯელობა რა არს მეფობა, მოვალეობა, დღე რად არის დღე და ღამე — ღამე, დრო-დრო... მაშინ ეს იქნება მხოლოდ დღის, ღამის დროის ფუჭი

გაფლანგვა.

და რადგან გრძელი სიტყვის მოკლედ თქმა

სიბრძნის, გაგების საწინდარია, და დამქანცავი სიტყვამრავლობა ზიზილ-პიპილო სამოსელია, მეც მოკლედ ვიტყვი, რომ თქვენი შეილი,

ღირსეული ძე, შერეკილია, მე გიყს ვუწოდებ, რადგან სიგიჟე იმაშია, რომ იყო შეშლილი. ეს არაფერი.

**დედოფალი**

საქმეზე ბრძანე, არ გინდა ფუჭი მკვერმეტყველება.

**პოლონიუს**

მადამ, ვფიცავარ, არ ესიტყვავმრავლობ იგი გიჟია. ეს სიმართლეა, მართალია და სამწუხაროა, — სამწუხაროა, რომ მართალია... რიტორიკული სისულელეა. მაგრამ შევეშვათ, აღარ მივმართავ მე სიტყვის შემდგომ გაზვიადებას. მას შევთანხმდით, რომ იგი გიჟია; ის დაგვრჩენია აღმოვაჩინოთ ჩვენ ამ ეფექტის სწორი მიზეზი, უფრო სწორად, ამ დეფექტის არსი. რადგან ამ ეფექტს, მოსდევს დეფექტი ახლა ჩვენ მხოლოდ ის დაგვრჩენია ფრთხილად განვსაჯოთ:

მე ასული მყავს, დიდაცა მყავს, რადგანაც იგი ჩემი შვილია. მან მორჩილებით, მოვალეობით აი, ეს გადმომცა. აწონ-დაწონეთ, ისე განსაჯეთ და განიკითხეთ

**(კითხულობს წერილს)**

„...ზეცით მოვლენილ, ჩემი სულის კერპს, უმშვენიერს ოფელიას.“ — უშნო და უვარგისი ფრაზაა, „უმშვენი-

ერესს, — უხამსობაა, მაგრამ ყური დაუგდეთ. — აჰა, (კითხულობს) „მის მშვენიერ, ქათქათა მკერდზე, ეს...“ და ასე შემდეგ.

**დედოფალი**

ვგ ჰამლეტისაგან მიიღო?

**პოლონიუს**

ძვირფასო მადამ, ერთი წუთით ყველაფერს მოგახსენებთ.

**(კითხულობს)**

„დაე, დაეჰვედ ვარსკვლავთ

ციმციმში,

დაე, დაეჰვედ თვით მზის ბრუნვაში, რომ სიმართლეშიც არის სიცრუე, — ჩემს სიყვარულში ნუ დაეჰვედები.“

ო, ძვირფასო ოფელია, მე ლექსის შეთხზვის ოსტატი არა ვარ, არც ჩემი ოხერის თვლა ძალმიძს, მაგრამ იცოდეთ, რომ მე შენ მიყვარხარ, მიყვარხარ ყველაფერზე უფრო მეტად. მშვიდობით. სამარადისოდ შენი, ჩემო უძვირფასესო ქალბატონო, სახანამ სხეულში სული მიდგას. ჰამლეტ.“

მორჩილმა შვილმა ეს მე მაჩვენა და ყველაფერიც შემატყობინა, როდის, როგორ და სად მოხდა აი, ეს, სულ ყველა მითხრა.

**მეფე**

მერედა ქალმა

გაიზიარა იმისი გრძნობა?

**პოლონიუს**

რას ფიქრობთ ჩემზე?

**მეფე**

ხარ ღირსეული, ერთგული კაცი.

**პოლონიუს**

მეც ესა მწადის რომ დავიმტკიცოთ. ახლა რას ფიქრობთ? როცა მე ვნახე ამ მწველი გრძნობის ზეაღმადურენა, (თუმც უნდა გითხრათ ადრეც

ვხვდებოდი,

ვიდრე ასული მომახსენებდა),

რას ფიქრობს მისი დიდებულება,

თქვენი მეუღლე და დედოფალი?

ვყოფილიყავი მე პასიური

საიდუმლოთა მხოლოდ დამცველი,

სულმთლად ჩამეხშო გულისყური და

ენა ჩამეგდო, ყურნი დამეცო, —

თუ შემეხედა იდეალურად?

აბა, რას ბრძანებთ? საქმეს შევეუდექ

და ჩემს ქალბატონს ეს განვუცხადებ. „ლორდი ჰამლეტი პრინცი ბრძანდება, სხვა ვარსკვლავზეა დაბადებული, ეს არ მოხდება“. ასე ვუბრძანე, — მორიდებოდა ამიერიდან, აღარ მიეღო მისი კაცები, არც საჩუქრები. მან დამიჯერა და რაც დათესა, ახლა მას იმკის მაგრამ ჰამლეტი უარყოფილი, მოკლედ რომ გითხრათ, სევდას მიეცა, მადაც დაკარგა, ძილიც გაუკრთა, ამით დასუსტდა, სულით დაეცა, და საბოლოოდ ჰკულიდან გადაცდა. აი, ამ ყოფაში ბრძანდება ახლა და ყველა ვწუხვართ.

**მეფე**

შენ მასე ფიქრობ?

**დედოფალი**

ძლიერ წააგავს.

**პოლონიუს**

ოდეს ყოფილა

მეთქვას რწმუნებით: „ეს ასე არის“, და იგი ამ დროს სხვა ყოფილიყოს?

**მეფე**

მე ჯერ არ მახსოვს.

**პოლონიუს**

(მიუთითებს თავის მხარზე და თავზე)

აჰა წაიღეთ,

ეს თავი მხრებზედ არ შემარჩინოთ თუ ეს ამბავი სხვაგვარად მოხდეს.

კვალს თუ მივაგენ, წამსვე ვიპოვი ჩვენთვის დაფარულ ჭეშმარიტებას, თუნდ მიწის გულში იყოს ჩაფლული.

**მეფე**

მერე, რით ვცადოთ მისი მიგნება?

**პოლონიუს**

მოგეხსენებათ ამ დერეფნებში ბოლთას სცემს ზოგჯერ ის საათობით.

**დედოფალი**

ღიახ, ნამდვილად აქ დასეირნობს.

**პოლონიუს**

და სწორედ ამ დროს, განგებ ჩემს ასულს

გამოვაგზავნი მის შესახვედრად.

ჩვენც უკან გავეყვით და გობელენებს

ამოვეფაროთ, იქ დავიმალოთ

თუ პრინცს ქალწული მართლა არ

უყვარს

და იმისაგან არ შეცდა ჰკუაზე,

მაშ სახელმწიფოს განმგებლობაში  
მე მრჩევლად აღარ გამოგადგებით.  
გავიჩენ ფერმას და მეფორნეებს..

### მეფე

კეთილი, ვცადოთ.

(შემოდის წიგნის კითხვით ჰამლეტ)

### დედოფალი

აგერ უყურეთ,  
დამწუხრებული და საცოდავი,  
კითხვით გართული აქეთკენ მოდის.

### პოლონიუს

ახლავ გასცილით აქაურობას,  
გემუდარებით, ორივე წადით.

### (მეფე და დედოფალი გადიან)

მე გავცემ მას ხმას ო, მომიტყვეთ,  
როგორ ბრძანდება ლორდი ჰამლეტი?

### ჰამლეტ

კარგად. ღვთის ნებით.

### პოლონიუს

მე ხომ მცნობთ, მილორდ?

### ჰამლეტ

შესანიშნავად, თეფხის ვაჭარო.

### პოლონიუს

არა, ბატონო.

### ჰამლეტ

ნეტავ მისგვარად  
ყოფილიყავი პატიოსანი.

### პოლონიუს

პატიოსანა, ჩემო ბატონო?

### ჰამლეტ

დიახ, სერ, პატიოსანი რომ იყო, რო-  
გორც ეს ამ ქვეყანაში მიაჩნიათ, ეს  
იმას ნიშნავს, რომ ათი ათას კაცში  
გამორჩეული ბრძანდებოდე.

### პოლონიუს

ნამდვილი ბრძანებაა, მილორდ.

### ჰამლეტ

რადგან თუ მზე ძაღლის მძორში თა-  
ვისი ამბორით მატლის ჭუპრებსა ჩე-  
კავს... თქვენ ქალიშვილი გყავთ?

### პოლონიუს

დიახ, მილორდ.

### ჰამლეტ

მაშ იმას მზეზე ნუ ატარებთ. განა-  
ყოფიერება ღვთის მადლია, ოღონდ  
ისეთი არა, თქვენი ქალი რომ დაორ-  
სულდეს. ისე, რომ გაფრთხილდი, მე-  
გობარო.

### პოლონიუს

### (განზე)

ამაზე რას იტყვით? ისევ ჩემს  
შვილს გადასწვდა. პირველად ვერ მიც-  
ნო. თეფხის ვაჭარი ხარო. მაგრად ააფ-  
რინა. არა, ჩემს ჯველობაში მეც ბევრი  
ტანჯვა განმიცდია სიყვარულისგან, აი,  
ლამის ამდაგვარადვე, ისევ დაველაპა-  
რაკები... რას კითხულობთ, მილორდ?

### ჰამლეტ

სიტყვებს, სიტყვებს, სიტყვებს.

### პოლონიუს

რას ბრძანებენ ეგ სიტყვები, მი-  
ლორდ?

### ჰამლეტ

ვის შესახებ?

### პოლონიუს

მე მინდა გკითხოთ, რა არის მაგაში  
რასაც თქვენ კითხულობთ?

### ჰამლეტ

ცილისწამება, სერ. იმიტომ რომ ეს  
გაიძვერა სატირიკოსი აქ ბრძანებს.  
რომ მოხუცებს ჰალარა წვერები აქვს  
და სახე დანაოჭებულიო; თვალებიდან  
ქლიავის ხის წებოს მსგავსი სქელი  
დღვილი გადმოსდით, ჭკუაზედ თხლა-  
და ბრძანდებიან და მუხლებშიც ღონე  
აქვთ გამოლეული. ეს ყველაფერი მე.  
სერ, ერთობ ძლიერ და უცილობელ  
ჭეშმარიტებად მიმაჩნია, მაგრამ ამისი  
ჩამოწერა დიდი ზრდილობა არა მგო-  
ნია. იმიტომ რომ თქვენთვისაც კი,  
სერ, იოლია ჩემსავით გაჯეილება, თუ  
კიბორჩხალასავით უკან-უკან დაიწყებთ  
სვლას.

### პოლონიუს

### (გვერდზე)

თუმცა ეს სიგიჟეა, მაგრამ დალაგე-  
ბულად კი ლაბარაკობს. ამ დახუთულ  
ჰაერიდნ გარეთ გაბრძანებას ხომ არ  
ინებებთ, მილორდ?

### ჰამლეტ

მხოლოდ ჩემს სამარეში.

### პოლონიუს

ეგ ნამდვილი გარეთ წაბრძანება იქ-  
ნებოდა. (გვერდზე) ხანდისხან როგო-  
რი ღრმავაროვანი პასუხები აქვს! სი-  
გიჟეში კაცი ისე ნიჭიერად შეაბრუ-  
ნებს სიტყვას, რომ გონდაწყობილი



ამას ვერც კი მოიფიქრებს ახლა მართო დავტოვებ და ისე მოვახერხებ, რომ ჩემს ქალიშვილს შევახვედრო... მილორდ, თუ ნებას დამრთავთ, მე დაგტოვებთ

### ჰამლეტ

სიამოვნებით დაგრთავთ მაგის ნებას, ერთობ დიდი სიამოვნებით, ინებეთ. ჩემი სიცოცხლის გარდა, ჩემი სიცოცხლის გარდა, ჩემი სიცოცხლის გარდა.

**(შემოდიან გილდენსტერნი და როზენკრანცი)**

### პოლონიუს

მშვიდობით, ზრძანდებოდეთ, მილორდ.

### ჰამლეტ

ეს ჩუტანელი გამოჩერჩიტებული ბებრები!

### პოლონიუს

თქვენ პრინცი ჰამლეტს ეძებთ? იგი აქ ბრძანდება.

### როზენკრანცი

**(პოლონიუსს)**

ღმერთი იყოს თქვენი შემწე!

**(პოლონიუსი გადის)**

### გილდენსტერნი

ჩემს უძვირფასეს პრინცს სალაში!

### როზენკრანცი

ჩემს უძვირფასეს პრინცს სალაში!

### ჰამლეტ

ო, ჩემო ბრწყინვალე მეგობრებო! როგორ ბრძანდები, გილდენსტერნი? ა, როზენკრანცი! ყმაწვილებო, როგორ გიკითხვით?

### როზენკრანცი

როგორც შეჰფერის უბრალო მოკვდავს.

### გილდენსტერნი

უკვე იმით ვართ ჩვენ ბედნიერნი, რომ მეტისმეტი ილბალი არ გვაქვს და არც ფორტუნას ვაზივართ თხემზე.

### ჰამლეტ

არც იმის ფეხქვეშ ხართ მოქცეულნი


### როზენკრანცი

არა ბატონო.

### ჰამლეტ

მაშ იმის წელის მიდამოებში ცხოვრობთ, ან მის ფავორიტთა შორის?

### გილდენსტერნი

პატიოსნებას გეფიცებით ჩვენ. მისი უბრალო კაცი ვართ. 

### ჰამლეტ

ფორტუნას იდუმალ დადგილას მოყუჩებულნი? ო, ნამდვილად ასეა. ბედნიერი როსკიპი ქალია. რა არის ახალი ამბავი?

### როზენკრანცი

არაფერი, მილორდ, იქნებ, გარდა იმისა, რომ ქვეყანა გაპატიოსნდა.

### ჰამლეტ

მაშ, ვახკითხვის დღე გვიახლოვდება. მაგრამ არც თქვენი მოტანილი ამბავია მართალი. ნება მიბოძეთ უფრო დაწვრილებით გამოგკითხოთ. რა დააშავეთ ფორტუნას წინაშე ისეთი, ჩემო ძვირფასო მეგობრებო, რომ აქ, ამ საპყრობილეში გამოგისტუმრათ?

### გილდენსტერნი

საპყრობილეშიო, მილორდ?

### ჰამლეტ

დანია საპყრობილეა.

### როზენკრანცი

მაშინ მთელი მსოფლიოც საპყრობილე ყოფილა.

### ჰამლეტ

კარგი საპყრობილე, სადაც ბევრი საკანი, დილეგი და ჭურღმულია, დანია ერთ-ერთი უარესი დილეგია.

### როზენკრანცი

ჩვენ ეგრე არა გვგონია, მილორდ.

### ჰამლეტ

რატომ? თუმცა ეს თქვენ არ გეხებათ, იმიტომ, რომ თქვენთვის არც კარგია და არც ცუდი; ეს აზროვნების ნაყოფია მხოლოდ. ჩემთვის კი იგი საპყრობილეა.

### როზენკრანცი

ეგ თქვენი პატივმოყვარეობა ხდის მას სატუსალოდ: იგი ერთობ ვიწროა თქვენი გონებისათვის.

### ჰამლეტ

ო, ღმერთო ჩემო, მე შემეძლო კაკლის ნაქუტში ჩაემწყვდეულიყავ და თავი სამყაროს მგლობელად წარმომედგინა, ცუდ სიზმრებს რომ არა ვხედავდე.

### გილდენსტერნ

ეგ სიზმრებია სწორედ პატივმოყვა-  
რეობის არსი, რადგან თვით რაობა პა-  
ტივმოყვარისა უბრალოდ სიზმართა  
აჩრდილებია.

### ჰამლეტ

თვით ოცნებაც აჩრდილია, სხვა  
არაფერი.

### როზენკრანც

მართალი ბრძანებაა. მე ვგონებ პატივ-  
მოყვარეობა თავისი ბუნებით ისეთი  
მსუბუქი და ჰაეროვანია, რომ იგი სხვა  
არაფერია, თუ არა აჩრდილთა აჩრდი-  
ლი.

### ჰამლეტ

მაშ თქვენი ლოგიკით ჩვენი მათ-  
ხოვრების სხეული (პატივმოყვარეობის  
უქონლად) — არსია; ხოლო ჩვე-  
ნი მონარქების, სახელგანთქმული გმი-  
რების გვაგები მათი წაგრძელებუ-  
ლი აჩრდილებია. კარს არ ვეახლოთ?  
ჩემმა მზემ, ახლა მაგაზე ფიქრის თა-  
ვი არა მაქვს.

### როზენკრანც და გილდენსტერნ

ჩვენ თქვენ გელით და გემსახურე-  
ბით.

### ჰამლეტ

არ გინდათ ეგ. მე არ მინდა თქვენი  
გატოლება ჩემს სხვა მსახურებთან,  
რადგან, გულწრფელად რომ გითხრათ,  
ისინი საზიზღრად მემსახურებიან. მაგ-  
რამ ისე მეგობრულად რომ გკითხოთ.  
რას აკეთებთ, აქ, ელსინორში?

### როზენკრანც

თქვენს სანახავად მოვედით, ში-  
ლორდ, სხვა მიზეზი ჩვენ არ გვქონია.

### ჰამლეტ

ჩემნაირ ლატაკს მადლობის შეძლე-  
ბაც კი არა აქვს, მაგრამ მე მაინც  
მადლობას გიხდით. თუმცა მართალი  
რომ გითხრათ, ძვირფასო მეგობრებო,  
ჩემი მადლობა კაპიკადაც არა ღირს.  
მაშ არავის მოუწვევებხართ? ეს თქვენი  
საკუთარი სურვილია? თქვენის ნებით.  
მესტუმრეთ? აბა, მიბრძანეთ, ალალ-  
მართლად მომახსენეთ, მიდი, მიდი,  
ჰა, ხმა ამოიღეთ.

### გილდენსტერნ

რა მოგახსენოთ, მილორდ?

### ჰამლეტ

რაც გნებავთ.. ოღონდ ამაზე გამე-  
ციოთ პასუხი. თქვენ მოგიწვიეს, სახელზე  
გატყვიათ, რომ გამოტყდომა გინდათ,  
რიდი და მოწიწებაც ვერა გაქვთ, იმ-  
დენად ოსტატური, რომ ეგ დაფაროთ.  
მე ვიცი, რომ ჩვენმა კეთილმა მეფე-  
დედოფალმა დაგიბარათ.

### როზენკრანც

რა მიზნით, მილორდ?

### ჰამლეტ

ეგ უკვე თქვენ უნდა მიბრძანოთ;  
ოღონდ გაფიცებთ ჩვენი ყმაწვილ-  
კაცობის მეგობრობას, ჩვენს სიყრმეს,  
როცა ერთი ჰუკუსანი ვიყავით, ჩვენს  
სამარადისო სიყვარულის მოვალეობას,  
ყველაზე ძვირფასს, რასაც ჩემზე უკეთ  
მოუბარი კაცი გეტყოდათ, ნუ დამიმა-  
ლავთ, პირდაპირ მითხარით, დაგიბა-  
რეს თუ არა?

### როზენკრანც

(გვერდზე გილდენსტერნს)

შენ რას იტყვი?

### ჰამლეტ

(გვერდზე)

არა, ვერაფერს გამომაპარებთ... თუ  
ჩემი სიყვარული გაქვთ, ნურაფერს და-  
მიმალავთ.

### გილდენსტერნ

ჩვენ დაგვიბარეს, მილორდ.

### ჰამლეტ

მე გეტყვით რატომ და ამ წინაქ-  
მით დაბეზლებას თავიდან აგაცილებთ.  
თქვენს საიდუმლო აღთქმას, მეფეს და  
დედოფალს რომ მიეცით, ბუმბული არ  
გავარდება. ამ ბოლო დროს, მეც არ  
ვიცი რატომ, დამეკარგა მხიარულების  
ხალისი, მივატოვე ყველა ჩვეული სა-  
ქმე; ნამდვილად, გულზე ისეთი მძიმე  
სევდა შემომაწვა, რომ ეს მშვენიერი  
წრე, დედამიწა, უდაბურ კონცხად მე-  
ჩვენება; ეს ბრწყინვალე ჰაერის საფა-  
რი, ჯადოსნური ცის კამარა, ოქროს-  
ფრად დიდებულად აბრწყვილებული  
ჭერი, სულისშემზუთველი დაბურული  
და მოწამლული ნისლი მგონია. რა შე-  
დევერული ქმნილებაა ადამიანი, რო-  
გორი ღირსეული თავისი აზროვნებით,

ზღვარი არ გააჩნია მის ნიჟს, რა ზუსტია მისი აგებულება, მიხრა-მოხრა, მისი ქცევა, ასე რომ წააგავს ანგელოზისას; გონიერება, ასე რომ მიუგავს ღვთისას. ქვეყნიერების მშვენებაა, ყოველთა არსთა გვირგვინია! და იგი ჩემთვის მანც მხოლოდ მტვერია. კაცის ხილვა მე აღარ მსიამოვნებს, აღარც ქალისა, თუმცა ღიმილზედ გატყობთ, თქვენსულ სხვა რამის თქმა გსურთ.

### როზენკრანც

მილორდ, მასეთი რამ არც მიფიქრია.

### ჰამლეტ

მაშ რაზე ჩაგეცინა, როდესაც ვთქვი რომ „კაცის ხილვა აღარ მსიამოვნებს მეთქი“?

### როზენკრანც

იმაზე, მილორდ, რომ თუ კაცის ხილვა აღარ გსიამოვნებთ, წარმომიდგენია რა უყმური სახით დახედებით მსახიობებს. ისინი გზაში შეგვხვდნენ, აქეთ მოეშურებიან თქვენდა სამსახურად.

### ჰამლეტ

ვინც მეფის როლს თამაშობს, მობრძანდეს; მის უდიდებულესობას ჯეროვან პატივს მივაგებთ, მამაცმა რაინდმა საჭურველი ააქლარუნოს; შეყვარებული ნუ მორთავს ამოი ოხვრავებას; ჯამბაზმა მშვიდობიანად ჩაატაროს თავისი ფანდები; ხუმარამ ისინი აცინოს, ვისაც ყველაფერზე ეცინება, ელიტინება, ჩახმახი აქვს მოშლილი; ლედის როლის შემსრულებელმა თავისუფლად გამოსთქვას თავისი აზრი, ან ჯლოყინ-ჯლოყინით წაიკითხოს თეთრი ლექსი. ეგ რა მსახიობები არიან?

### როზენკრანც

ქალაქელი ტრაგიკოსები, ერთ დროს ძალიან მოგწონდათ.

### ჰამლეტ

მერედა, რატომ დახეტილობენ? ერთ ადგილას ყოფნა უკეთესი არ არის სახელისთვისაც და შემოსავლისთვისაც?

### როზენკრანც

მე მგონი მაგის მიზეზი ახალი წესების შემოღებაა.<sup>1</sup>

### ჰამლეტ

ისეთივე პატივით თუ სარგებლობენ/როგორც მაშინ მე რომ ქალაქში ვიყავი რებოდი? ხალხი თუ დადის თეატრში?

### როზენკრანც

მართალი რომ მოვახსენოთ, არც ისე.

### ჰამლეტ

რაშია საქმე. უანგი ხომ არ მოეკლათ?

### როზენკრანც

არა, ისინი უწინდებულად ირჯებიან, მაგრამ მათ ბუდეში სერ, ახალი ბარტყები იჩეკებიან, პატარა შევარდნები, რომლებიც გაჩენისთანავე თავისი ხმა-მალალი წიფვივით სხვის ხმას ფარავენ, რისთვისაც ფიცხელ ტაშსაც იმსახურებენ. ახლა ისინი არიან მოდში და ისე აკრიტიკებენ ჩვეულებრივ თეატრებს (ასე ეძახიან თეატრებს), რომ ბევრ იარაღსხმულსაც კი ეშინია ამ სატირიკოსთა დაცინვისა და ვერა ბედავს იქ სიარულს.

### ჰამლეტ

როგორ, ის ბავშვები? მერე, ვინ პატრონობს მათ, ვინ არჩენს? განა ამ პროფესიას მანამდე უნდა მიეყენნა სანამ სიმღერა შეუძლიათ? შემდგომში არ იტყვიან, როცა უბრალო მსახიობები გახდებიან (ეს სრულიად შესაძლებელია თუ ნიჭი არ აღმოაჩნდებათ), რომ ჩვენმა მწერლებმა გვაგნესო, რომელნიც ახლა მათ მომავალს დასცინიან?

### როზენკრანც

ორივე მხარეს დიდი უსიამოვნება აქვთ ერთმანეთში და ხალხიც ცოდვად არ მიიჩნევს მათ საჩხუბრად წაქეზებას. ერთ ხანს კაპიკსაც არავინ იხდიდა თუ მწერალი და აქტიორი მუშტიკრივზე არ გადავიდოდა.

### ჰამლეტ

ეგ შეიძლება?

### გილდენსტერნ

ო, მავაზე ბევრი ტვინი დაანთხიეს..

<sup>1</sup> გადაკვრით მიანიშნებს ახალგაზრდულ თეატრებზე, რომლებიც იმ დროს კონკურენციას უწევდნენ ხანშიშესულ მსახიობებს.

**ჰამლეტ**  
მაშ ყველაფერს ბიჭები დაეპატრონენ?

**როზენკრანც**  
კიი, მილორდ, დაეპატრონენ... ჰერკულესსაც კი თავის საპალნიანად.

**ჰამლეტ**  
ეგ არც ისე უცნაური ამბავია; აჰა, ბიძაჩემიც, დანიის მეფე, ვინც მაგას მამიჩემის სიცოცხლეში ტუჩაბზუებით თუ გასცემდა ხმას, ახლა მის მინიატურულ პორტრეტებში ოცს, ორმოცს, ორმოცდაათს და ასს დუკატსაც კი აძლევს. დმერთმანი, ამაში არის რაღაც ბუნებრივზე უფრო მეტი, თუ ფილოსოფიას ძალუძს ამის განჭკვრეტა.

(იხმის ნალარების ხმა)

**გილდენსტერნ**

აი, აქტიორებიც მობრძანდნენ.

**ჰამლეტ**

ბატონებო, კეთილი იყოს თქვენი მობრძანება ელსინორში. მომეცით ხელი. სტუმრის დახვედრას მთელი პატივი და ცერემონიალი სჭირდება. ნება მიბოძეთ პატივით დაგხვდეთ ღია ცის ქვეშ, დაე, ჩემი დამოკიდებულება „სახიობებისადმი (რომელიც თავისთავად მშვენიერი წარმოდგენაა ღია ცის ქვეშ). უფრო თეატრალურად გეჩვენოთ, ვიდრე თქვენი წარმოდგენაა. კეთილი იყოს თქვენი მობრძანება. თუმცა ჩემი ბიძა-მამა და ძალუა—დედა მოტყუებულნი დარჩნენ.

**გილდენსტერნ**

რაში, ძვირფასო მილორდ?

**ჰამლეტ**

მე ჰკუდიდან შეშლილი მხოლოდ მაშინა ვარ, როცა ნორდ-ვესტი უბერავს, ხოლო როდესაც სამხრეთის ქარი ქრის, მაშინ ქორს ყანჩასაგან ვარჩევ.

(შემოდის პოლონიუს)

**პოლონიუს**

მშვიდობა. თქვენდა, ჯენტლმენებო.

**ჰამლეტ**

მისმინე, გილდენსტერნ, და თქვენც დამიგდეთ ყური; თითო მსმენელზე თითო ყური. ეს დიდი ბავში, რომელსაც თქვენა ხედავთ, ჯერ კიდევ ბავშვის ჩვრებშია გამოხვეული.

**როზენკრანც**

იქნებ მეორედ გაეხვია საფენებში, ამბობენ ნოხუც კაცს ბავშვების ხანა ორჯერ უდგებო.

**ჰამლეტ**

მე წინასწარ გეტყვით, ახლა ეგ მოდის, რომ აქტიორების მოსვლა მომახსენოს; დაიმასხოვრეთ ჩემი სიტყვა. თქვენ მართალსა ბრძანებთ, სერ, ეგ ნამდვილად ორშაბათ დილას მოხდა.

**პოლონიუს**

მილორდ, თქვენთვის ახალი ამბავი მაქვს.

**ჰამლეტ**

მეცა მაქვს თქვენთვის ახალი ამბავი. როსციუსი რომის აქტიორი რომ იყო...

**პოლონიუს**

აქტიორები გეახლენ, მილორდ.

**ჰამლეტ**

ნუთუ მართლა!

**პოლონიუს**

პატიოსნებას გეფიცებით...

**ჰამლეტ**

და ყველა თავის ვირზე იჯდა...

**პოლონიუს**

ნსოფლიოში საუკეთესო აქტიორები, გინდ ტრაგედიაში, კომედიაში, ისტორიულ დრამაში, პასტორალში, პასტორალ-კომიკურში, ისტორიულ-პასტორალურში, ტრაგიკულ-ისტორიულში, ტრაგი-კომიკურ-ისტორიულ-პასტორალურ ჟანრში მათ ბადალი არა ყავთ, განუსაზღვრელ სცენებში თუ შეუზღუდავ პოემებში არც სენეკაა მაგათთვის ძალიან მძიმე და არც პლაგატეა ძალზედ მსუბუქი, სულერთია, ნაწარმოები კლასიკური იქნება თუ თანამედროვე.

**ჰამლეტ**

ო, იეფთე, მსაჯულო ისრაელისა, რა განძი გქონდა!

**პოლონიუს**

რა განძი ჰქონდა ისეთი, მილორდ?

**ჰამლეტ**

როგორ თუ რა განძი?

„მას მშვენიერი ასული ჰყავდა ისე უყვარდა, თავსაც ერჩინა“.

პოლონიუს

(გვერდზე)

ისევ ჩემს ქალიშვილს უტრიალებს.

ჰამლეტ

მართალს არ ვამბობ, ბებერო იეფ-  
თე?

პოლონიუს

თუ თქვენ მე მიწოდებთ იეფთეს,  
მილორდ, მეცა მყავს ქალიშვილი, რო-  
მელიც მთელი გულით მიყვარს.

ჰამლეტ

ეე, ეგ იმას არ მოსდევს.

პოლონიუს

მაშ რა მოსდევს, მილორდ?

ჰამლეტ

აი, ეს, —

„წილად გერგუნა

რაც ღმერთსა სურდა“.

შემდეგ კი თქვენც იცით,

„და ისე ახდა,

რაც მას წილად ხვდა...“

დანარჩენს ამ ბიბლიური საგალობ-  
ლის სტანსის პირველი პწკარი გეტყ-  
ვით, იმიტომ რომ ავერ, მოდიან ჩემი  
დროის მფლანგველნი.

(შემოდიან აქტიორები)

კეთილი იყოს თქვენი მობრძანება,  
ხელოვანო, ყველას მოგესალმებით.  
ერთობ სასიამოვნოა თქვენი ხილვა,  
მობრძანდით, კეთილო მეგობრებო.  
ოჰო, ჩემი ძველი მეგობარი, ეს რამხე-  
ლა წვერი მოგიშვია მას მერე, უკანა-  
სკნელად რომ განახე. აქ იმიტომ ხომ არ  
ჩამოხვედი, რომ დანიაში ყველას წი-  
ნაზე გამომაქენო? ამას ვის ვხედავ,  
ჩემი ახალგაზრდა ქალბატონი და მიჯ-  
ნური? ღმერთს გეფიცები თქვენი მო-  
წყალება ახლა უფრო ახლოა ზეციურ  
მშვენებასთან, ვიდრე ბოლოს რომ გან-  
ხე, მაღალ ქუსლებზე. ღმერთს ვევედ-  
რები შენი ხმა ისევე არ გაიბზაროს,  
როგორც ხმარებიდან გამოსული ოქ-

როს ფულის წკრიალი<sup>2</sup>. ბატონებო,  
კეთილი იყოს თქვენი მობრძანება. ან-  
ლა ჩვენ ფრანგი ბაზიერებიანი<sup>3</sup> ყველა  
ლაფერს მივესიოთ, რასაც წავაწყდე-  
ბით. მოდით ავიქარგოთ ენა. აბა, გვი-  
ჩვენეთ თქვენი ოსტატობა, ჰე, მეზნე-  
ბარე მონოლოგი.

აქტიორი

რომელი მონოლოგი, კეთილო მი-  
ლორდ?

ჰამლეტ

მე მახსოვს ერთხელ მონოლოგი წა-  
მიკითხე, რომელიც არასოდეს გითამა-  
შია. თუ ითამაშე, ალბათ ერთხელ,  
იმიტომ რომ პიესა ხალხს არ მოეწო-  
ნა. უმრავლესობისათვის ეს ხიზილალა  
იყო.<sup>3</sup> ეს განხლდათ (როგორც მე აღვიქ-  
ვი და იმანაც გაიგო, ვისი მსჯელობა  
ამ საგანზე უფრო ხმამაღლა ჟღერდა ვი-  
დრე ჩემი), საუცხოო წარმოდგენა, უბ-  
რალო დადგმა, შესანიშნავი სცენები:  
მე მახსოვს ვილაცამ თქვა სანელბელი  
აკლიაო, რომ შინაარსი უფრო გემრიე-  
ლი გამოსულიყო. თვითონ დიალო-  
გებსაც არაფერი ქონდათ ისეთი, რაც  
დანართულ იერს შესძენდა და ამ მე-  
თოდს პატიოსნურს უწოდებდა, ისეთ-  
სავე ჯანსაღს, როგორც ტკბილსა და სა-  
ამოს, ჟღერო ლამაზს, ვიდრე მორ-  
თულ-მოკაზმულობით შელამაზებულს.  
ერთი მონოლოგი განსაკუთრებით მიყ-  
ვარდა, ენეასი რომ უყვება დიდოს,  
მეტადრე ის ადგილი, პრიამის მოკვ-  
ლის ამბავს რომ მოუთხრობს. თუ კი-  
დევ გახსოვს, ამ სტრიქონებიდან და-  
იწყე, — ახლავე შეგახსენებ, მე შე-  
გახსენებ:

„მძვინვარე პიროს, პირკანის

მხეცისა დარად...“

არა, ასე არ არის, თუმცა პიროსით  
იწყება:

„მძვინვარე პიროს შავი მახვილით,  
შავ ღამესავით ბნელი ზრახვებით,

<sup>2</sup> ოქროს ქული ხმარებიდან გამოდიოდა  
როგორც კი ფულის გვირგვინზე. მონარქის  
თავზე ბზარი გაჩნდებოდა. ჰამლეტის კალამ-  
ბური ბიჭი აქტიორის ხმის მუტაციასაც ენებდა.

<sup>3</sup> ხიზილალას ფასი და გემო ყველამ არ  
იცოდა. ახალი შემოტანილი იყო რუსეთიდან.

<sup>1</sup> ყმაწვილი კაცები ასრულებდნენ ქალების  
როლს, ჰამლეტი მითომ მიმართავს მას ასე.

როდესაც იწვა ავბედით ცხენში, თვის საჭურველი თავზარდამცემი უფრო საზარზე გადაეცვალა. თავით ფეხამდე აღისფერ სისხლით საშინლად იყო მთლად შეთხუზული დედათ, ქალ-ვაჟთა მამათა სისხლი ზედ შეხმობია მცხუნვარ ქუჩებში, სად წყეული და მამხილებელი შუქი ჰფენია მეფის მკვლელობას. მრისხანებისგან გაცეცხლებული, ამოვლებული დაკოლტილ სისხლში, ჩასისხლებული ორთავე თვალით, ასე რომ უგავს წითელ კარბუნჯულს დაექებს პრიამს, დიდ მოხუც მთავარს...“

ახლა შენ განაგრძე.

### პოლონიუს

ღძერთმანი, მოლორდ, კარგადა ბრძანეთ, თავისუფლად, შესანიშნავი აქცენტით.

### აქტიორი

„აგერ მიაგნო,

ულონოდ ქმნილი ბერძენს ვერ ებრძვის.

ძველი ხმალიც არ ემორჩილება მის ბეზერ მკლავებს დაუძღურებულს. იქავე გდია, სადაც დავარდა, უთანასწორო, მწვავე ბრძოლაში პიროსი ილტვის პრიამისაკენ. გადაუშხუვლა ხმალი ულონოს და მხოლოდ ხმალის მოქნევის

ქარამ

ძირს დასცა მეფე. უგრძნობი ილიუმ<sup>1</sup> თითქოსდა გრძნობდა ხმლის ამ მოქნევას,

ქუხილით უცებ ჩამოიშალა, ამ ჰექამ პიროსს დაუხშო სმენა, მისი ხმალი რომ დაკვრას ლამობდა პრიამის წმინდა და სპეტაკ თავზე, უცებ ჰაერში გამოეყიდა, თვითონ პიროსიც იქვე გაქვავდა გამოკვეთილი ტირანის მსგავსად თითქოს ეს უინი არც ედო გულში არაფერი ქმნა.

მაგრამ როგორც ჩვენ ხშირად ვხედავთ ჰეკა-ქუხილის, ანდა ავდრის წინ

ცა და ღრუბელი რომ გაჩერდებო, ქარიც ჩადგება, ირგვლივ გარემო გარდაცვლილივით გაირინდებო და ივრიალებს უცებ საშინლად, ისე პიროსიც შეყოვნებული ისევე აღაგზნო შურისძიებამ საშინელ ზრახვის აღსასრულებლად. და ციკლოპებსაც კი არ დაუკრავთ ისე მძვინვარედ და გაათრებით ურო როდესაც მარსისთვის სქედდნენ

სამარადისოდ მტკიცე საჭურველს, პრიამს რომ დასცა ხმალი პიროსმა. წადი, გამცილდი, ბედო უხნეო! ო, ღმერთო, ღმერთო, წმინდა კრებულო,

წავარეთ ძალა ბედს უნამუსოს, დაღეწეთ მისი ეტლის ბორბლები, თვლების მანები, რკინის სარტყელი და შიგნეული, — ბორბლების მორგვი

ზეციის ბორცვიდან ძირს დაუგორეთ ავსულებსა და ეშმაკეულებს.“

### პოლონიუს

ძალიან გრძელია.

### ჰამლეტ

დალაქთან წავა, თქვენს წვერთან ერთად. გთხოვ განაგრძო. ამას ან ჯიგის ცეკვა უნდა, ან უწმამური მოთხრობა, ან თვლემა. განაგრძე, ჰეკუბაზე გადადი.

### აქტიორი

„მაგრამ ვინ ნახა იქ დედოფალი, ო, სამწუხაროდ თავდაბურული...“

### ჰამლეტ

„თავდაბურული დედოფალი?“

### პოლონიუს

აი, ეს კარგია „თავდაბურული დედოფალი“, ჩინებულია.

### აქტიორი

„ღმა-ღამა როს დარბოდა იგი ფეხშიშველა და მდულარე ცრემლით ლამობდა ცეცხლის აღის ჩაქრობას, უბრალო ჩვარი წაეკრა თავზე, დიადემა რომ უნდა სდგმოდა. მშობიარობით გაძვალტყავებულ სხეულზე რალაც ფალასი ეცვა, თავზარდაცემულს წამოებურა საბანი, რაც კი ხელთ მოხვედროდა.

<sup>1</sup> უგრძნობი ტროა.

ვინც ეს იხილა, უსაზღვრო ზიზღით  
ბედის სიმუხთლეს შეაჩვენებდა.

თუმცა ღმერთებსაც რომ დაენახათ  
ქალი, როდესაც იგი უცქერდა  
პიროსს, რომელიც თავშესაქცევად  
იმის მეუღლის ასო-კიდურებს  
ხმლითა ჩეხავდა, აქუცმაცებდა,  
პირმოხეული კივილი დასცდა  
ქალის ბაგეებს პროტესტის ნიშნად.

უკეთუ მოკვდავთ წუხილს და ვარაშს  
ღმერთები რამედ თუ მიიჩნევენ,  
ალაშფოთებდა მაშინ იმათაც,  
დაუნამავდა ცეცხლოვან თვალებს.

### პოლონიუს

უყურეთ ერთი, სახე შეეცვალა და  
თვალებზე ცრემლიც მოადგა. გეყოფა;  
კმარა.

### ჰამლეტ

კარგი. დანარჩენს ცოტა ხნის მერე  
წამიკითხავ. ახლა, ჩემო კეთილო მი-  
ლორდ, იქნებ იზრუნოთ იმაზე, რომ  
აქტიორები კარგად დააბინაონ? კარგად  
მიიღონ იმიტომ რომ ესენი დროების  
მიმომხილველნი და მოკლემატიაწენი  
არიან. სიკვდილის შემდეგ ცუდი ეპი-  
ტაფია გერჩიოთ, მაგათ მიერ სიცოც-  
ხლეში თქვენს ცუდად მოხსენიებას.

### პოლონიუს

მილორდ, ისე მივიღებ, როგორც  
ეკადრებათ.

### ჰამლეტ

ვერ მოგართვეს, ვაეპატონო, უფრო  
უკეთესად! ყველას ის რომ მიეღო,  
რაც ეკადრება, მაშინ მათრახს ვილა  
აიციდენდა? ესენი შენი საკუთარი ღი-  
რსებისა და პატიოსნების კვალობაზედ  
უნდა მიიღო. რაც უფრო ნაკლებად  
იმსახურებენ ამას, თქვენი სიკეთე მით  
უფრო მეტად გამოჩნდება. გაუძეხი.

### პოლონიუს

მობრძანდით, ბატონებო.

### ჰამლეტ

გაყევით მაგას, მეგობრებო. პიესა  
ხვალ დავდგათ. (გვერდზე აქტიორებს)  
მოიხედე, ძველო მეგობარო, შეგიძ-  
ლიათ „გონზაგოს მკვლელი“ წარმო-  
ადგინოთ?

### პირველი აქტიორი

ღიახ, მილორდ.

### ჰამლეტ

მაშ ეგ ხვალ საღამოს დავდგათ. შენ  
შეგიძლია, თუ საჭირო ვახდა, <sup>საღამოს</sup>  
ტი ან თქვესმეტი სტრიქონის დახეპი-  
რება, რომელთაც მე დავწერ და შიგ  
ჩავემატებ? შეგიძლია თუ არა?

### აქტიორი

ღიახ, მილორდ.

### ჰამლეტ

ძალიან კარგი. ახლა გაყევით იმ  
ლორდს, ოღონდ იცოდეთ, მასხარად  
არ აიგდოთ. ახლა, ჩემო კარგო მეგობ-  
რებო, მეც უგტოვებთ საღამომდე.  
მიხრია თქვენს ელსინორში ჩამოსვლა.

(პოლონიუსი და აქტიორები გადიან)

### როზენკრანცი

მშვიდობით ბრძანდებოდეთ, მი-  
ლორდ.

(როზენკრანცი და გილდენსტერნი  
გადიან)

### ჰამლეტ

აჰა, მშვიდობით; მეც მარტოდ  
დავრჩი.

ო, რა თაღლითი, ხეპრე მონა ვარ!  
განა არ არის ეს სამარცხვინო,  
რომ ეს აქტიორი ცრუ აღლევებით,  
წარმოდგენითი ემოციებით,  
სულით ამაღლდა ოცნებებამდე  
ისე რომ სახეც კი შეეცვალა,  
სასოწარკვეთილს ხმა გაეზარა, —  
თვალთაგან ცრემლი გადმოედინა,  
მთელი არსებით და მოქმედებით  
მის წარმოდგენას მიესადაგა.

და მერე რითვის? არაფრისათვის!  
ჰეკუბასათვის!

რა არის იგი ჰეკუბასათვის,  
ანდა ჰეკუბა რა არის მისთვის,  
ასე მდულარე ცრემლი რომ ღვარა?  
რას ჩაიდენდა მას რომ ჰქონოდა  
ისეთი გრძნობა, როგორიც მე მაქვს  
განცდა ძლიერი მწუხარებისა?  
დაატბორებდა ცრემლით ფიცარნაგს,  
მაყურებელს კი ყურს წაუღებდა  
გულშემზარავი იმისი მოთქმა;  
დამნაშავეს მთლად გააგიყებდა;  
ალალ-მართალს კი გააფითრებდა,  
არაფრის მცოდნეს შეაცბუნებდა,  
გააოცებდა მის თვალს და ყურებს.  
მე კი,

გონებალუნგი, ძაბუნის სულის,  
ყალთაბანდი ვარ სევდით მოცული,  
მედღებვალთ, თითქოს ეს საქმე  
მე სრულიადაც არ მეხებოდეს  
და ამიტომაც არაფერს ვამბობ  
მეფის შესახებ, რომლის საუნჯე, —  
მისი სიცოცხლე უძვირფასესი,  
ასე საშინლად გაანადგურეს.  
იქნებ მხდალი ვარ? ამას ვინ

მკადრებს,

ან ვინ მიწოდებს მე არამზადას?  
თავს ვინ მიტეხავს, ან წვერს ვინა

მგლეჯს

და ბლუჯა ბალანს სახეში მაყრის.

ცხვირს მწვედება ხელით; ხახაში  
ჩამჩრის

სიცრუეს სანამ დავიხრჩობოდე,  
ამას ვინ მიზამს? ღმერთმანი

ამდენს

მე ავიტანდი; ეს არ მოხდება,  
მე ხომ მტრედივით უწყინარი ვარ.  
ნაღველა არ მაქვს მწარე და წმახე,  
რომ სიბოროტე ჩავიბალამო.

თორემ საძიძვანდ გადავუგდებდი  
მტაცებელ ფრინველთ გამოკვებავდი  
იმ მონის გვაით და შიგნეულით.  
ო, სისხლიანო ბოროტმოქმედო,  
დაუნდობელო მუხანათობავ!  
შურისძიება!

ეს რა ვირი ვარ! ჰა, როგორია,  
რომ მე მოკლული მეფის

მემკვიდრეს

შურისაგებად წამაქეზებენ  
ზეცა, ბნელეთი და ჯოჯოხეთი.

მე კი აქ ვინმე როსკიბის დარად  
ფუჭი ლაქლაქით გულის ჯავრს  
ვიყრი.

და ვიწყევლები ვით დადაკაცი  
ჭურჭლის მრეცხავი!

ფუჭ, შენს კაცობას! ჭკუა მოიკრიფე,  
ჰმ...

გამიგონია დამნაშავენი

როცა თეატრში ნახავენ იმას,  
რაც სიცოცხლეში ჩაუდენიათ,  
ისე შეარყევთ სულის ძირამდე,  
რომ იმავე წამს გამოტყდებიან,  
აღიარებენ ავაზაკობას.

მკვლელობაში თუ ენა დუმდება,  
შემდგომში იგი სასწაულებრივ

რაღაცა ძალით ალაღადდება.  
ამ მსახიობებს ვუბრძანებ დადგანენ  
მამის მკვლელობის მსგავსად მსახიობებს.

\*გავათამაშებ ბიძაჩემის წინ..  
მე თვალს ვადევნებ მის სახეს, იერს  
მყისვე ჩავწვდები ოდნავ რომ შეკრთეს,  
მერე მე ვიცი, რასაც ჩავიდენ.

და ის აჩრდილი, მე რომ ვიხილე,  
იქნება სულაც ავსულები იყო.  
ეშმაკეულს კი შესწევს ის ძალა  
გეჩვენოს იმად. რაც გულს იზიდავს  
მაშინ, როცა სევდიანი ხარ, —

ასეთ სულზედ კი ძლიერ  
მოქმედებს, —  
წყვეულ საქმეზე იგი ვიბიძგებს.  
ამიტომ უნდა მქონდეს საყრდენი,  
ნაღდი საბუთი, ვიდრე ახლა მაქვს  
ეს სეირია — ქამანდი ყელში,  
მეფის სინდისს რომ ჩამიგდებს ხელში.

(გაღის)

### III მოქმედება

#### I სურათი

სასახლე

შემოდინ მეფე, დედოფალი,  
პოლონიუს, ოფელია, როზენკრანც,  
გილდენსტერნ და ლორდები

#### მეფე

მაშ ლაპარაკში ვერ შეამჩნიეთ  
რატომ ქმნის ასეთ უწყისივრობას;  
რისთვის აზავებებს თავის მშვიდ დღეებს  
ამ შფოთით, საშიშ მთვარეულობით?

#### როზენკრანც

აღიარებს რომ არეულია,  
ოღონდ რის გამო, — ამას არ ამბობს.

#### გილდენსტერნ

არც ისა ნებავს, რაიმე ვკითხოთ  
და შეშლილობის ხრიკით, სიცრუით  
ის თავს შორს იჭერს, როდესაც  
ვცდილობთ,

აღიაროს ან დავაცდენინოთ  
ამის მიზეზი.

#### დედოფალი

კარგად მივილოთ?

#### როზენკრანც

ისე, როგორც ეს ჭინტლემენს შეჰჭდურის.

#### გილდენსტერნ

თუმცა თავს დიდად ატანდა ძალას.



### როზენკრანც

შეკითხვებს იგი ძუნწად გვისვამდა, მაგრამ ჩვენს კითხვებს პასუხსა სცემდა ერთობ იოლად.

### დედოფალი

ხომ არა სცადეთ

აგეყოლიათ, გაგერთოთ რითმე.

### როზენკრანც

მადამ, მოხდა რომ მსახიობთა ჯგუფს გზაში შემთხვევით გადავეყარეთ და ეს ამბავი შევატყობინეთ. მგონი, ეს ცნობა ესიამოვნა. ახლა ისინი კარზე არიან და, მე მგონია, უკვე უბრძანა მის წინ რაიმე გაითამაშონ ამ საღამოსვე.

### პოლონიუს

ეს მართალია,

მეც დამავალა თქვენს ბრწყინვალეებს ვთხოვოვ დასწრება, მათი მოსმენა.

### მეფე

სიამოვნებით. მე მიხარია, მსგავსი სურვილი რომ გასჩენია. თქვენ, ბატონებო, ასე შემდგომშიც შეიქცეით და გაახალისეთ.

### როზენკრანც

ვეცდებით, მილორდ.

(როზენკრანც და გილდენსტერნ გადიან)

### მეფე

ჩემო გერტრუდა,

მარტო დავგეტოვე. ჩვენ საიდუმლოდ ჰამლეტი ვიხმეთ. იგი აქ მოვა.

ვითომ შემთხვევით, მოულოდნელად აქ ოფელიას გადაეყრება.

მე, მისი მამა, დავიმალეობთ (როგორც ჯაშუშნი კანონიერნი), უჩინარნი და ყოვლის მხილველნი), რომ მათი შეყრა წრფელად განვსაჯოთ, პრინცის მოქცევით, თავის დაჭერით, თუ სიყვარულის ბრალია მხოლოდ რაც ასე სტანჯავს.

### დედოფალი

გემორჩილებით.

შენ ოფელია, მე გისურვებდი, რომ ეგ წარმტაცი მშვენიერება იყოს მიზეზი სვებედნიერი ჰამლეტის სენის და შეშლილობის. მე იმედი მაქვს ეგ სათნოება

მას ისევ თავის გზაზე მოაქცევს, ორთავეს თქვენდა საბედნიეროდ.

### ოფელია

მადამ ნეტავი ეგ მასე მოხდეს.

(დედოფალი გადის)

### პოლონიუს

აქ ისეირნე, შენ ოფელია.

### (მეფეს)

მობრძანდით, თქვენო დიდებულეზავ, ჩვენც აქვე დავდგეთ, აი, აქ მოვთავსდეთ.

### (ოფელიას)

შენ კი ვითომდა ამ წიგნს კითხულობ, — ეს ალამაზებს შენს მარტოობას; თუმცა ამისთვის გასაკიცხნი ვართ, რადგან დიდი ხნის დადგენილია, — მოჩვენებითი გულითადობით, ფარისევლური ღვთისმოსაობით, თვით სატანასაც თავს მოუქონავთ.

### მეფე

(გვერდზე)

ოო, ეს სრულიად მართალი არის! მწვავე ტკივილი ერგო ჩემს სინდისს! გადმომიშხუვდა მწვავედ მათრახი. ფერშეგლესილი როსკიპის ლოყა უფრო მახინჯი აღარ იქნება, ვიდრემდის ჩემი საქმე ნაქმნარი, რამდენიც გინდა სიტყვებით ვკაზმო. ო, რა მიძიმეა!

### პოლონიუს

მე მგონი მისი ფეხის ხმა მესმის, მოდი, აქედან წავიდეთ, მილორდ.

(მე და პოლონიუს გადიან.)

შემოდის ჰამლეტ)

### ჰამლეტ

ყოფნა, არ ყოფნა, აი, საკითხი: კეთილშობილი უნდა იტანჯოს თვისი გონებით და აიტანოს სასტიკი ბედის შურდულის ქვის თუ გამძვინვარებულ ისართა ტყორცნა, თუ შეებრძოლოს ზღვა უბედობას, ამ შერკინებით მოსპოს ყოველი, თვითონაც მოკვდეს და მიიძინოს, სხვა არაფერი... ამ მიძინებით ვთქვით დავასრულეთ გულის ტკივილი და ათასობით ბუნებით ტანჯვა ხორცს რომ რგებია მემკვიდრეობად! ეს ბოლო უნდა გვენატრებოდეს?!

გარდავიცვალეთ, თვალი მოვხუჭოთ...  
 დავიძინოთ... რა დაგვესიზმრება?  
 აი, აქ არის ის დაბრკოლება:  
 არ ვიცით თუ რა დაგვესიზმრება,  
 როს დავეძებებით მოკვდავთ  
 ცხოვრების  
 მღელვარებას და აუტანლობას.  
 აი, ეს გვაჩერებს. სწორედ ეს არის  
 განსასჯელი და გასაგნებელი,  
 ამ გრძელ ცხოვრებას გრძელ ტანჯვად  
 რომ ხდის.

ეს რომ არ იყოს, ვინ აიტანდა  
 დრო-ჟამის მათრახს, ბედის დაციწვას,  
 მჩაგვრელთ სიძვეს, ამაყთ ურჩობას;  
 უარყოფილი სიყვარულისგან  
 მწვევე ტკივილს და სინდისის ქენჯნას;  
 მართლმსაჯულების გადავადებას  
 და ღირსეულთა შეურაცხყოფას  
 უმაჟნისის და უღირსისაგან;  
 თუ შეიძენს სრულ თავისუფლებას  
 შიშველი ხანაღლით? ვინღა იტვირთავს  
 ოფლით და ოხვრით დამღლეულ  
 სიცოცხლეს,

რომ არა გვექონდეს ძრწოლა და შიში  
 სიკვდილის შემდეგ გაურკვევლობის,  
 ამოუცნობი იმ უცხო ქვეყნის  
 ჯერ ჩავლილი რომ არ მოქცეულა.  
 ეს გვირევს თავ-გზას და ნებისყოფას  
 და გვაიძულებს ისევ ვარჩიოთ  
 იგივე ჰიბრი, რომელიცა გვეჭირს,  
 ვიდრე უცნობი სნების ატანა.  
 ამის შეგნება გვაქცევს ლაჩრებად  
 და ამდაგვარად ბუნებრივ იერს  
 ფიქრები სძენენ უსუსტეს ელფერს;  
 აღმაფრენა კი წამოწყებისა  
 ასეთი განსჯით იცვლის დინებას  
 და კარგავს სახელს მოქმედებისას.  
 ახლა დაწყნარდი. ო, ოფელია!

ნარნარო ნიმფავ, მაგ შენს ლოცვებში/  
 მოიხსენიე ჩემი ცოდვები.  
 ჯ. რეინჰოლდ  
 ზიმლინოფენა

**ოფელია**

კეთილო მილორდ, თქვენი ღირსება  
 როგორ ბრძანდება უკანასკნელ დროს?

**ჰამლეტ**

თავმოღრეკილი გიხდი მადლობას,  
 კარგად, კარგად, კარგად.

**ოფელია**

მილორდ, მე თქვენგან საჩუქრები მაქვს,  
 დიდი ხანია მათ დაბრუნებას  
 ვაპირებდი და გთხოვთ, რომ მიიღოთ.

**ჰამლეტ**

არა, მე არა. თქვენთვის არასდროს  
 მე არაფერი მიჩუქებია.

**ოფელია**

კეთილო მილორდ, თქვენ კარგად იცით,  
 ეს საჩუქრები მე თქვენ მომართვით  
 და მასთან ერთად ტკბილი სიტყვებიც,  
 რომელთაც ნივთნი, ჩემთვის ძვირფასი,  
 ამით ვახადეთ უძვირფასესი.  
 ახლა სურნელი ამით გაუქრათ.  
 მიიღეთ უკან. ძვირფასი ძღვენი  
 უფასურდება თუ იმის გამცემს,  
 უღმობელს, გული გაუცივდება.  
 ინებეთ, მილორდ.

**ჰამლეტ**

ჰა, ჰა, ეგ არის  
 თქვენი თავმდაბლობა?

**ოფელია**

მილორდ?

**ჰამლეტ**

თქვენ მშვენიერი ბრძანდებით?

**ოფელია**

თქვენს უგანათლებულებას რისი თქმა  
 ნებავეს?

(დასასრული შემდეგ ნომერში)  
 თარგმანა ზურაბან გეგმაზაშვილმა

გადაეცა წარმოებას 28. 02. 96.  
 ხელმოწერილია დასაბეჭდად 28. 06. 96.  
 საბეჭდო ქაღალდი 5.  
 ქაღალდის ფორმატი 70X108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
 ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 11,5  
 სააღრიცხვო-სავაჭროცემლო 18,9  
 შეკვეთა 1579 ტირაჟი 250

**შპსი 1.5 ლარი**