



180 / 3
1936

1936

ს ა ბ ჭ რ თ ა
**საბჭოთა
ხალხთა**

11-12



ნ ო მ ე რ უ ი

აკაკი ფალავა—მსახიობის შემოქმედებითი მეთო-
დისათვის 3

ფ. გოკიელი—მოლიერის „ძალად ეჭიმი“ 13

ვ. ჭუშიტაშვილი—რად ავირჩიეთ მოლიერი . . . 17

დ. ჯანელიძე — ხალხური თეატრი და არისტო-
კრატიული „ბერიკაობა“ 20

ი. მჭედლიშვილი—ხალხური შემოქმედება 23

ვ. თამაჯაშვილი — ქართული ხალხური მუსიკა-
ლური ინსტრუმენტების შექმნის შესახებ . . . 27

გ. დუდუჩავა—რემბრანდტი 30

ი. აბულაძე—„ვეფხისტყაოსნის“ უძველესი უნი-
კუმის კვალი 33

ი. აბულაძე — ვისრამიანის ახალი ირანული გა-
მოცემა 42

დავით კობიძე—ომარ ხაიამი 46

გ. გოზალიშვილი—გრიგოლ ორბელიანი 1832 წ.
შეთქმულებაში 51

ი. მებრელიძე ა. ლლონტი—ნ. მარრის ორიგი-
ნალური და პუშკინიდან ნათარგმნი ლექსები . 55

ივ. ასკუჩავა—ნაწყვეტი ლანჩხუთის თეატრის ის-
ტორიიდან 58

პ ო რ ტ რ ე ტ ი

დიმიტრი გუაგია 19

ყ დ ა ზ ე:

მარქს-ენგელს-ლენინის ინსტიტუტის შენობის ბა-
რელიეფი—შესრულებული მხატვ. თ. აბაკელიას მიერ

რედაქციის მისამართი: თბილისი, რუსთაველის
პროსპ., № 21, ტელეფონი 3-09-64.

მიღება ყოველდღე, გარდა გამოსასვლელ დღე-
ბისა, 2-დან 5 საათამდე.

703/18^ა
23/7^ა 2014 წ.
[Signature]

თბილისი. გამოცემის მეორე წელი. 3,5 ბეჭდვითი
ფურცელი. ხელმოწერილია 29/VII შეკვეთა № 487.
ტირაჟი 1500. მთავლიტი 10509. თბილისი. წერეთ-
ლის ქ., № 3/5. სახმედგამის 1-ლი სტამბა.

Х сабчота № 11 и 12 Хеловнеба № 11 и 12

Журнал литературоведения и искусства

Орган Управления по делам искусств
при СНК ССР Грузии



ქართველი
წიგლიერთა
კავშირი

პ რ ო ლ ე თ ა რ ე ბ ო უ ვ ე ლ ა მ ვ ე ყ ნ ი ს ა, შ ე ე რ თ ღ ი თ!

ს ა ბ ჟ ო თ ა ხ ე ღ ო ვ ნ ე ბ ა

ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს ა ღ ა ლ ი თ ე რ ა ტ უ რ ი ს მ ც ო ღ ნ ე ო ბ ი ს უ უ რ ნ ა ლ ი

სსსრ სახკომსაგპოსთან არსებული ხელოვნების
სამმართველოს ყოველთვიური ორგანო

პ ა ს უ ხ ი ს მ მ ვ ე ბ ე ლ ი რ ე ღ ა მ ტ ო რ ი ა. ი. ღ უ ღ უ ჩ ა ვ ა
პ/მმ. რ ე ღ ა მ ტ ო რ ი ს მ ო ა ღ ბ ი ლ ე ბ. ს. ბ უ ბ უ ნ ა ვ ა
პ ა ს უ ხ ი ს მ მ ვ ე ბ ე ლ ი მ ღ ი ვ ა ნ ი ვ. ე. ჩ ა ჩ ი ბ ა ი ა

№ 11-12
1 9 3 6

მსახიობის შემოქმედებითი მეთოდისათვის¹⁾

წიგნიდან „სასცენო ხელოვნება“

სასცენო ხელოვნება არის წინასწარ გარკვეული თვალსაზრისით ამა თუ იმ სოციალური წრის ადამიანის, ადამიანისავე საშუალებით წარმოდგენა.

მხოლოდ ეს ადამიანი ჩვენ განკერძოებულად კი არ უნდა წარმოვიდგინოთ, არამედ ადამიანთა განსაზღვრულ ჯგუფის წევრად. სასცენო ხელოვნებაში ჩვენ საქმე კერძო პიროვნებასთან კი არა გვაქვს, არამედ მთელ ჯგუფთან, რამდენიმე ადამიანთან, რომელნიც ერთმანეთთან გარკვეულ ურთიერთობაში არიან—აზროვნობენ, გრძნობენ და მოქმედობენ; ერთი სიტყვით ასახავენ ამა თუ იმ სოციალურ წრეს.

ვიდრე ჩვენ მთელი ჯგუფის სასცენო განსახიერებაზე დავიწყებდეთ საუბარს, საჭიროა ვიცოდეთ როგორ სახიერდება თუნდაც ერთი მათგანი, ე. ი. როგორ ყალიბდება სასცენო ადამიანი, ანუ მისი მხატვრული სახე და მაშინ ჩვენ გაგვიადვილდება მთელი ჯგუფის დახასიათება.

გამოვიდვართ რა ამ დებულებიდან, თავდაპირველად ჩვენ გავარკვევთ, თუ როგორ გვაქვს წარმოდგენილი ადამიანი, ვინ არის იგი და რა ელემენტებისაგან შედგება.

ადამიანი არის უაღრესად ორგანიზებული მატერია, რომელიც აზროვნობს, გრძნობს, მოქმედობს, ერთი სიტყვით ხასიათდება ე. წ. სულდგმული არსების ყველა თვისებებით.

ვინაიდან სასცენო ხელოვნების ძირითად ამოცანას შეადგენს ამა თუ იმ სოციალური წრის ცოცხალი ადამიანის წარმოდგენა, ჩვენც ყოველმხრივ უნდა შევისწავლოთ ადამიანი, როგორც ასეთი. ხსენებული მიზნის მისაღწევად კი დაგვიჭირდება მივმართოთ თავდაპირველად აზროვნების, ე. წ. ანალიტიკურ მეთოდს, შემდეგ კი სინთეტიკურს, ვინაიდან ყოველგვარი რთული მოვლენა, შესწავლისათვის, დანაწილებულ უნდა იქნას მის შემადგენელ ნაწილებად, და დეტალურად განხილული. ადამიანი ხომ ბუნების ყველაზე უფრო რთული მოვლენაა. მით უფრო ყოველმხრივ უნდა შევისწავლოთ იგი. ამავე დროს ადამიანი ჩვენ ადამიანისავე (მსახიობის) საშუალებით უნდა განვასახიეროთ; ამგვარად, ჩვენ ორგვარად ვართ დაინტერესებული ადამიანით. ჯერ ერთი უნდა გავიგოთ და შევისწავლოთ, თუ ვინ და რა იყო ის ადამიანი, რომელიც სცენაზე უნდა განვასახიეროთ, და მერე, ეს ადამიანი სხვა ადამიანმა (მსახიობმა) როგორ უნდა განასახიეროს.

ადამიანის შესწავლისას ჩვენ თავიდანვე ორ მთავარ მხარეს ვაქცევთ ყურადღებას: ფიზიკურსა და ფსიქიკურს. ადამიანის ფიზიკა ეწოდება მის გარეგან გამოსახულებას

ფორმას, აღნაგობას, ხოლო ფსიქიკა ამ ფორმაში ჩამოყალიბებულ აღნაგობის თვისებებს. ამავე დროს ჩვენ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ასეთი დაყოფა ადამიანისა პირობითია და გამოწვეული მისი შესწავლის საჭიროებით, ანალიზის პროცესით.

სინამდვილეში ადამიანის ორივე ხსენებული მხარე განუყოფელ მთლიან ერთეულს წარმოადგენს და ცალ-ცალკე ადამიანის ფიზიკა და ფსიქიკა არ არსებობენ. მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანი ჩვენ წარმოდგენილი გვყავს, როგორც მთლიანი ერთეული, ეს ერთეული მეტად რთულია, მრავალმხრივი და ამისათვის, როდესაც ჩვენ ამ ერთეულზე გვექნება საუბარი სისტემატურად დაგვიჭირდება მისი ამა თუ იმ თვისების, ამათუი ნაწილის გამოყოფა და მათზე ცალ-ცალკე მსჯელობა.

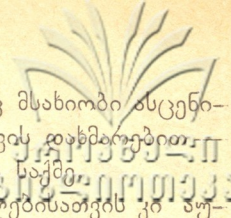
ვინაიდან გარემოს (ობიექტურად არსებულ ქვეყანას) ადამიანის ცნობიერება ასახავს, ჩვენ თავდაპირველად ადამიანის ფსიქიკურ სამყაროს მივმართავთ და არა ფიზიკურ მხარეს, მით უფრო რომ ჩვენ სასცენო ხელოვნების „ფიზიკურ თეორიას“ არ ვიზიარებთ.

ადამიანის ფსიქიკური სამყაროს შესწავლის დროსაც ჩვენ ანალიტიკური მეთოდი უნდა გამოვიყენოთ, რადგანაც ადამიანის ფსიქიკა მეტად რთულია და ერთბაშად მისი გარკვევა, სათანადო ანალიზის გარეშე შეუძლებელია.

ფსიქიკური ანალიზის დროს, თავდაპირველად ჩვენი ყურადღება უნდა მივაპყროთ იმ თვისებას, რომელსაც ნებელობას უწოდებენ. ეს არის ერთ-ერთი ძირითადი თვისებათაგანი იმ უაღრესად ორგანიზებული მატერიისა, როგორცადაც ჩვენ ადამიანი წარმოვიდგინოთ, თანახმად მატერიალისტური მოძღვრებისა; უნებისყოფი დეზორგანიზებული ადამიანი ვერასოდეს, ვერავითარ სახეს ვერ წარმოადგენს, მით უფრო ვერ ჩამოაყალიბებს მას. რაკი ეს ასეა, ჩვენ უნდა ვიცოდეთ რა თვისებაა ეგ ნებელობა და რა ხასიათის აქტს წარმოადგენს იგი?

თანახმად მეცნიერების სათანადო დარგის დღევანდელი მდგომარეობისა, ეს არის ადამიანის ისეთი უნარიანობა, რომელიც ადამიანს ამა თუ იმ საკითხის ასე თუ ისე გადაწყვეტაში შევლის. ეს მუდამ ახლავს ცოცხალ ადამიანს და აქტივებს მას. იგი განუყრელი თანამზავრია ადამიანის სიცოცხლისა და ყოველ წუთს ახდენს ამა თუ იმ გავლენას ადამიანის აზროვნებასა, გრძნობასა და ყოფაქცევაზე; ნებელობის გავლენის გარეშე შეუძლებელია დარჩეს ადამიანის ცხოვრების რომელიმე აქტი. ამავე დროს უნდა აღინიშნოს, რომ ეს თვისება, ისევე როგორც სხვა თვისებები ადამიანის ცხოვრებაში მუდამდებია სხვა-

¹ კამათის წესით. რედ.



დასხვა სახით, მეტ-ნაკლები სიძლიერით. არის მომენტი, როდესაც გგონია რომ იგი თითქოს სრულიად გაპქრა, არაფერ შუაშია, მაგრამ არის ისეთი მომენტებიც, როდესაც ადამიანი ამა თუ იმ საკითხს სწყევტს თითქმის მხოლოდ და მხოლოდ ნებელობის კარნახით.

ადამიანის თვისებები რომ ერთმანეთს ენაცვლებიან და ზოგჯერ ერთი მათგანი წამოიჭრება წინ და ზოგჯერ მეორე — ამას ადასტურებს თანამედროვე ფსიქო-ფიზიოლოგია. მაგ., ადამიანის ინტელექტუალური მუშაობა და ემოციონალური მდგომარეობა ხშირად ენაცვლებიან ერთი მეორეს: „ძლიერი ემოციონალური მდგომარეობა ასუსტებს ინტელექტის მუშაობას და პირიქით — ინტელექტის ძლიერი აქტივაცია ასუსტებს, ანელეს ემოციონალურ მდგომარეობას.¹

ნებელობა, რომელიც მეტად დიდ როლს თამაშობს ყოველი ადამიანის ცხოვრებაში, განსაკუთრებით განვითარებული და კულტივირებული უნდა იყოს მსახიობში. უწესო ნებისყოფის მსახიობი დიდი ბოროტებაა. იგი მუდამ მავნებელი იქნება იმ ორგანიზაციისა, რომლის წევრად ც იგი გახდება და ყოველთვის შეუშლის ხელს, როგორც საკუთარ, ისე ამხანაგობის შემოქმედებით მუშაობას. გარდა იმისა, რომ დისციპლინის თვალსაზრისით ნებელობა დიდ როლს თამაშობს, იგი აუცილებელია ყველა შემოქმედ ხელოვანისა და მათ შორის მსახიობის შემოქმედებითი მუშაობისათვის.

მუშაობის პროცესში მსახიობმა თავდაპირველად თავის ნებელობას უნდა მიმართოს; მსახიობი ზედმიწევნით ზუსტად უნდა გამოცხადდეს სამუშაოდ დანიშნულ დროსა და ადგილს — რეპეტიცია იქნება, წარმოდგენა თუ გაკვეთილი.

ამავე დროს იგი უნდა მოვიდეს არა ფორმალურად, მექანიკურად, არამედ გარკვეული **სამუშაო-შემოქმედებითი განწყობილებით**. უამისოდ იგი ზედმეტი ბარგია და მავნე ელემენტია საქმისათვის.

ჩვენ ვიწყებთ ამ თითქოს საანბანო ქეშმარიტებიდან, იმიტომ, რომ ეს არის ერთ-ერთი გადაწყვეტი მომენტ-თაგანი შემოქმედებით მუშაობაში; ამავე დროს ჩვენს სინამდვილეში ამ უნარიანობას, ამ კულტურას მოკლებულია სცენის მუშაკთა დიდი უმრავლესობა.

საიდან და როგორ მოიპოვება ესოდენ საჭირო სამუშაო-შემოქმედებითი განწყობილება ანუ მდგომარეობა? ვიდრე ამ კითხვას ვუპასუხებდეთ, საჭიროა განმარტებულ იქნას ჩვენ მიერ ხმარებული ტერმინი — სამუშაო-შემოქმედებითი განწყობილება. რას ნიშნავს იგი და რათ ვხმარობთ ჩვენ ამ ტერმინს? საქმე ის არის, რომ სასცენო მუშაობა: მსახიობის, რეჟისორის და წარმოდგენის შექმნის სხვა მონაწილეთა ანალოგიურია ყოველგვარ სხვა სამუშაოსთან და ამავე დროს იგი შემოქმედებით ელემენტებს შეიცავს; თუ ეს მომენტი აშკარად არა აქვს გათვალისწინებული მსახიობს და მიზნად არა აქვს დასახული, მისი სასცენო მუშაობა უბრალო ხელობა იქნება და არა ხელოვნება. თუ სცენის მუშაკის მუშაობის პროცესს არ ახლავს შემოქმედებითი მომენტები, შემოქმედებითი მიზანდასახულება, ე. ი. სურვილი და უნარი შეიტანოს ახალი რამ, ორიგინალური იმ სამუშაოში მასალაში, რომელსაც ძირითადად ავტორის (დრამატურგის და კომპოზი-

ტორის) პროდუქცია იძლევა და რასაც მსახიობი ასცენურებს (ასახიერებს) მთელი კოლექტივის დახმარებითაა ჩვენ ხელოვან მსახიობთან არ გვექნება საქმე.

სამუშაო-შემოქმედებითი განწყობილებისათვის კი აუცილებელია თვითმობილიზება. თვითმობილიზების ქვეშ ჩვენ ვგულისხმობთ მთელი ყურადღების, მთელი არსების დასახულ ამოცანათა შესრულებაზე ფიქსაციას. ამავე დროს საჭიროა ხალისიანი სულიერი განწყობილება და ხელსაყრელი ფიზიკური მდგომარეობა კუნთების დაუჭიმავეთ, მაგრამ ამავე დროს მოუდუნებლად. (კ. სტანისლავსკი).

ყოველივე ზემოთქმული შველის, ე. წ. სასცენო წრეში (კ. ს. სტანისლავსკის ტერმინია), ანუ იმ ატმოსფეროში შესვლას, რომელშიაც მსახიობი (და მასთან ყველა ხელოვანი) უნდა იყოს შემოქმედების მთელი პროცესის განმავლობაში, ე. ი. როგორც მომზადების, ისე შესრულების პერიოდში. ეს არის ის, რასაც კარლ მარქსი „შრომის დროს საჭირო ყურადღებით ასახულ მიზანშეწონილ ნებისყოფას“ უწოდებს.¹

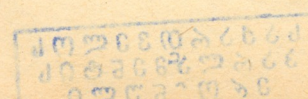
სამუშაოდ გამოცხადების მომენტისათვის ყოველგვარ მიმდინარე საჭიროებათაგან თავის დაღწევა და სამუშაო-შემოქმედებით ატმოსფეროში გადასვლა არც თუ ისე ადვილი საქმეა. ასეთ უნარიანობას ადამიანი ითვისებს ხანგრძლივი, გეგმიანი ტრენაჟისა და განსაზღვრული ენერჯის დახარჯვის საშუალებით. ყოველგვარი შემოქმედებამთლიანად მოითხოვს ადამიანის არსებას. ადამიანის არსება განუყოფელად საშემოქმედო ამოცანათა შესრულებაზე უნდა იყოს მიპყრობილი. მხოლოდ ამ პირობით შეიძლება ნაყოფიერი შემოქმედებითი მუშაობა.

ამგვარად სამუშაო შემოქმედებით პროცესის პირველი საფეხურია ნებისყოფის აქტი: თვითმობილიზება, ყურადღების ფიქსაცია, წრეში შესვლა, ერთი სიტყვით „შრომის დროს საჭირო და ყურადღებით ასახული მიზანშეწონილი ნებისყოფა“, რაც გაცილებით უფრო გამძაფრებული უნდა ჰქონდეს შემოქმედს, ვიდრე უბრალო მუშაკს.

მუშაობის შემდგომი საფეხური მოითხოვს ადამიანის აზროვნების უნარიანობის გამოყენებას. მასალის ფორმალური და მექანიკური ათვისებისა, თუ გაგების, გარკვევის, და შესწავლისათვის? რასაკვირველია, მეორე მიზნისათვის. თითქოს ეს ისედაც ცხადია და ამისათვის ლაპარაკიც არა ღირს, მაგრამ სინამდვილეში ასე როდია. სასცენო ხელოვნების დარგში ჩვენ უმეტეს შემთხვევაში პირუტყლმა მოვლენასთან გვაქვს საქმე. მსახიობი, როლის, თუ პარტიის მიღებისთანავე, მხოლოდ ზოგადად ეცნობა ნაწარმოების აზრსა და შინაარსს (ხშირად უაზროდაც), რომ უმაღლეს ტექსტის დაზვიერება — თუ დრამაა, ან ნოტების მექანიკურად აქლერებას, თუ მუსიკალურ-ვოკალური ნაწარმოებია, შეუდგეს. შესრულების მხრითაც მარტივად წყდება საქმე. ამ წესით დაზვიერებულ სიტყვებსა და ნოტებს მსახიობი უფარდებს იმ ქარგას, რომელიც მას მზა-მზარეულად აქვს ნასესხები ვისგანმე; ან რამდენიმე უცესისა და მიხვრა-მოხვრისგან შემზადებული და ამ შაბლონურ მოდელს გადააცემეს ხოლმე ყველა მის მიერ განსასახიერებელ ტიპს და დაზვიერებულ ტექსტს სხაპასხუპით, თან დიდის რიხით მიაყრის ხოლმე, ან თუ მომდერალია, ძალზე, იკინთება და ცდილობს, რაც შეიძლება მეტი და ძლიერი ხმის აყოფ-

¹ პროფ. ჩუჩნარიოვი: „ქერქვეშა ფსიქო-ფიზიოლოგია“. გვ. 126

¹ კ. მარქსი: „კაპიტალი“ ტ. I გვ. 149. რუსეთის სახელგანთ 1923 წ. გამოცემა.



რებით გავიდეს სამშვიდობოს, თუმცა არც პირველს და არც მეორეს ჯეროვნად ვერც კი გაუგიათ და ცხადია ვერც აუთვისებიათ, თუ რას წარმოადგენენ, ვის ასახავენ. ზოგჯერ ყოველივე ამას მეტად საინტერესო ფორმებში აყალიბებენ, როგორც სიტყვიერი გამოსახულების, ისე პლასტიკური გაფორმების მხრით. ზოგიერთი სცენის ოსტატი ყოველივე ამას სრულქმნილი სახით, მეტად რიტმიულად და დიდის გრაციით გვიჩვენებს კიდევ.

ზოგიერთებს ასეთი მიდგომა ძალზე მოსწონთ, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ასეთი ხერხებით დატენილ მსახიობს ცოცხალ ადამიანს ნაწილობრივ მაინც ამგავსებენ. მაგრამ საქმე ის არის, რომ იმდენად, რამდენადაც შემოქმედება ადამიანის ფსიქიკური უნარიანობის ფუნქციაა, სულის ინეინერია და არა საცინდრიკო კლასი, რა გინდ მალალი ხარისხის არ უნდა იყოს იგი, ჩვენ მიუღებლად მიგვაჩნია ისეთი მეთოდი სასცენო შემოქმედებისა, რომელსაც წინასწარ განსაზღვრულ სქემატურ ჩარჩოებში სურს მოამწყვდიოს ცოცხალი ადამიანები, პირიქით ჩვენ ვიცავთ სასცენო შემოქმედების იმ მეთოდს, რომელიც მოითხოვს სასცენო შემოქმედების მიმართ ორგანულად მთლიანი, გააზრებული და სათანადო გრძობით დაფერილ და შესაფერისად გაფორმებულ წარმოდგენის შექმნას, რომელიც ახალს, ორიგინალურს, ხელოვნების დამოუკიდებელ პროდუქტს უნდა წარმოადგენდეს. მხოლოდ სასცენო ხელოვნების საშუალებით უნდა იქნას გამოკვეთილი არა მარტო სუსტი დრამატურგების მკრთალი სახეები, არამედ დრამატურგის გიგანტების ნაკვეთ სიტყვათა კომპოზიციით დიალოგის ფორმაში მოცემული მონოლიტური სახეებიც.

როგორ დავიწყეთ ნაწარმოების შესწავლა? გაცნობისთანავე (წავიკითხავთ, თუ მოვისმენთ) ჯერ საერთო შთაბეჭდილებაში უნდა გავერკვიოთ, შემდეგ განვსაზღვროთ დედა-აზრი და მივავნოთ იმ თესლს, რომელმაც გაიდგა ფესვები ხსენებულ ნაწარმოებში, გავიგოთ როგორ ამოვიდა იგი, როგორ აიყარა, როგორი ღერო გაიკეთა, რა კვირტები, როგორი ტოტები და რა და რა მხარეს დაიხარდა, რა ყვავილები გამოისხა და რა ნაყოფი გამოიღო. ერთი სიტყვით რა სახის ნაწარმოები წარმოიშვა, როგორ გაიშალა და რა ფორმებში ჩამოყალიბდა. როგორც შინაარსი, ისე მისი ფორმა ცხადია და ნათლად თვალწინ უნდა დაგვიდგეს. ამავე დროს ჩვენ თვალყური უნდა გვეჭიროს თუ რა გრძობებს იწვევს ყოველივე ის, რასაც ჩვენ ვაკეთებთ. მუშაობის მთელი პროცესი მსახიობის საბოლოო მიზანს—სახის შექმნას უნდა ექვემდებარებოდეს, იმ სახის, რომლის გასაცნობადაც მოდის მაყურებელი თეატრში. ამ სახემ კი ურთიერთობა მაყურებელთან, უმთავრესად გრძობის საშუალებით უნდა დაამყაროს. ასეთია საერთოდ ხელოვნების და სპეციალურად სასცენო ხელოვნების ურყევი კანონი. ამ უქანასკნელის სპეციფიკურობაზე ჩვენ შემდეგში გვექნება საუბარი.

ჩვენი მტკიცება რომ ვინმეს დაუსაბუთებლად არ ეჩვენოს, მოვიყვანოთ ისეთ ავტორიტეტთა აზრს, რომელთაც, გვგონია, ყველა გაუწყვეს ანგარიშს. „ხელოვნება უნდა აერთიანებდეს მასების გრძობებს, აზრებსა და ნებისყოფას“ — ეუბნება ლენინი კლარა ცეტკინას. ხაზგასმული სიტყვა ტყუილ-უბრალოდ არ არის პირველად ნახსენები ლენინის მიერ. „ყოვლის უწინარეს წარმოდგენის ის ელემენტები უნდა განამტკიცო, რომელნიც მოწოდებული

არიან, უმთავრესად ემოციები აღძრანო“ — ამბობს მეიერხოლდი.¹

„მხატვრული (ხელოვნური) ნაწარმოები არის არა მარტო პროდუქტი და წყარო შემეცნებისა, არამედ გრძობის ნაყოფი და ენერჯის წყარო“ — ამბობს ლენინი ჩარსკი.²

თეატრის ისეთი თეატრალიზებული, როგორც გ. ფუქსია, ისიც კი სწერს: „დრამაში ჩვენ გვაქვს ფსიქოლოგიური მოძრაობის რიტმი, გარკვეული ცეზირებით, გარკვეული ამალლებით და დადაბლებით, ინტერვალებით, ტემპითა და ტაქტით. სასცენო ხელოვნება მხოლოდ იქ იპყრობს ჩვენს ყურადღებას, ატყვევებს ჩვენს სულს იმ ზომამდე, რომ ჩვენსა და დრამატულ წარმოდგენას შორის მდებარე საზღვარი სრულიად იშლება, სადაც ამ ფსიქოლოგიურ რიტმსა ვხვდებით“ — ო.³

„იაპონელი რეჟისორი გაფაციცებით ადევნებს თვალყურს დრამის ფსიქოლოგიურ განვითარებას.“⁴

მიუხედავად ამისა, ჯერ ნაწარმოების დედა-აზრს უნდა გავეცნოთ და დეტალური ანალიზის საშუალებით ყოველმხრივ უნდა შევისწავლოთ იგი. თავდაპირველად და უმთავრესად მხოლოდ და მხოლოდ გონებრივი მუშაობის საშუალებით.

ვინაიდან ყველა სრულქმნილი მხატვრული ნაწარმოები გარკვეულ ეპოქას ეკუთვნის და კონდენსირებულად ასახავს მას — ჩვენც თავდაპირველად სწორედ ეს ეპოქა უნდა შევისწავლოთ. ეპოქის შესწავლის დროს კი, იმ დროინდელ საწარმოო ძალთა ურთიერთობაში უნდა გავერკვიოთ, შემდეგ მაშინდელი ცხოვრების სოციალ-ეკონომიურ პირობები, ყოფა-ცხოვრება და ზნე-ჩვეულება შევისწავლოთ. დასასრულ კულტურასა და ეპოქის სულისკეთებას გავეცნოთ. მხოლოდ ამ საერთო საფუძველზე არის შესაძლებელი ნაწარმოების სრული და ყოველმხრივი შესწავლა. მაგ., ბომარშეს — „ფიგაროს ქორწინების“ გასაგებად აუცილებლად უნდა ვიცნობდეთ მთელს მეთვრამეტე საუკუნეს, განსაკუთრებით მის მეორე ნახევარს და განსაკუთრებით საფრანგეთში. წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ ამ ნაწარმოების სწორი გაგება არ გვექნება.

მხოლოდ ეპოქის შესწავლით შეიძლება გადაგვეშალოს ფართო ჰორიზონტი სასცენო სიცოცხლისა, რომლის პარტიკულრასაც ჩვენ, როგორც მოსამზადებელ პერიოდში, ისე წარმოდგენის ჩამოყალიბებისა და გამოვლინების დროს შემოქმედებით პროცესში ვაშქლავებთ.

სასცენო განსახიერებისათვის აღებულ ნაწარმოებზე, უშუალო მუშაობა იწყება სწორედ ეხლა, მას შემდეგ რაც ჩვენს თვალწინ გადაიშლება ეს შორეული ჰორიზონტი და სიღრმე იმ ეპოქისა, რომელსაც ნაწარმოები ეკუთვნის. ყოველივე ზემოთქმული აადვილებს, როგორც ნაწარმოების უშუალო შესწავლას, ისე მის გახსნას.

აი მხოლოდ ამის შემდეგ იწყება უშუალო ანალიტური მუშაობა ნაწარმოებზე, რომელიც დაშლილ უნდა იქნას შემადგენელ ნაწილებად უმარტივეს ელემენტებამდე, და შემდეგში ყოველივე ის, რაც ჩვენს მიერ გარკვეული,

¹ ვს. მეიერხოლდი „თეატრის რეკონსტრუქცია“.

² ა. ლუნაჩარსკი. „თეატრი და რევოლუცია“.

³ გ. ფუქსი. „თეატრის რევოლუცია“.

⁴ იქვე.

წარმოდგენილი და ნაგრძნობი იქნა კვლავ უნდა გაერთიანდეს სინთეტიური მეთოდის საშუალებით ჰარმონიულ მილიან ერთეულად. ამ პროცესების გარეშე ჩვენ ამოცანას ვერ გამოვიყვანთ, ვერ შევქმნით წარმოდგენის პარტიტურას, ვერ გავაცოცხლებთ პიესას სასცენო მოქმედების ფარგლებში. ყოველივე, რასაც ჩვენ ამ მუშაობის პროცესში გამოვარკვევთ, თანდათან დაკონკრეტებული უნდა იქნას.

სასცენო მუშაობაში მთელი მასალის უაღრესი დაკონკრეტებაა საჭირო. კონკრეტული აზროვნება, თვითული სასცენო ამოცანის დაკონკრეტება სცენის მუშაკის ძირითად ამოცანას უნდა შეადგენდეს. უამისოდ ყოვლად შეუძლებელია მხატვრული სასცენო სახის, მით უმეტეს, მხატვრული წარმოდგენის შექმნა. როგორ უნდა მოვაქვეთ პრაქტიკულად ასეთ შემთხვევაში? ძველათგანვე პიესები დაყოფილია აქტებად. ჩვენს დროში ანტიკურ პიესებსაც აქტებად ან-წილებენ, თუმცა თავის დროზე ეს ხვედრი მათ არ განუცდიათ. აქტებად დაყოფა ის მიჯნაა, რომელსაც დაუსვენებლად და ღოუფიქრებლად გვერდს ვერ აუვლი, მაგრამ აქტებად დაყოფა არა კმარა. ჩვენ პიესის თვითული ნაწილი, თვითული ნაკვეთი ცალკე უნდა გამოვიყოთ და თვითულ მათგანს ცალკე სახელწოდება უნდა მოვუწახხოთ. უნდა ვიცოდეთ როგორ აღმოცენდა და რა სახის მცენარედ გაიშალა ის თესლი, რომლისაგანაც აღმოცენდა ესა თუ ის ნაწარმოები.

გვეტყვიან: აქტებს ხომ აქვთ სახელწოდება. პირველი, მეორე და ა. შ. საქმე ის არის, რომ აქ აქტების ჩამოთვლა კი ზრ გვანტირებს ჩვენ, არამედ მათი არსებითი სახელწოდება, მისი დანიშნულების შინაგანი ბუნების გახსნა. უნდა გავარკვიოთ რა ძირითადი დებულების გაშლას ემსახურება ესა თუ ის აქტი: მაგალითისათვის თუ ავიღებთ საფრანგეთის დიდი ბურჟუაზიული რევოლუციის წინ დაწერილ ბურჟუაზიულ კომედიას—ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინებას“ და განვიხილავთ მას თანამედროვე იდეოლოგიის თვალსაზრისით, აღიარებულ უნდა იქნას, რომ იგი არის თავისებური დუელი, შეტაკება ორი კლასის წარმომადგენლებისა. ამ შემთხვევაში ბურჟუაზიის იდეოლოგებიც კი ასევე განმარტავენ მდგომარეობას. ჩვენ თვალწინ იბრძვიან ხსენებულ კომედიაში ერთი მხრით, ფეოდალური არისტოკრატია გრაფ ალმავივას სახით და მეორე მხრით, ე. წ. მესამე წოდების რევოლუციურ-აგრესიულად განწყობილი აღმავალი ბურჟუაზია მისი ტიპური წარმომადგენლის ფიგაროს სახით. ამ ბრძოლაში არა მარტო დამარცხებული, არამედ სრულიად გაშიშვლებული, გამასხარავებული, ფიგაროს თვითული გამოხვლით არა თუ უხერხულ, არამედ სულელურ მდგომარეობაში ჩავარდნილი გვევლინება თავისი სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებში მყოფი არისტოკრატის წარმომადგენელი—გრაფი ალმავივა. ხანძრის ნაპერწკალივით იბნეოდა მაშინდელი თეატრალური საფრანგეთის ელექტრიზებულ დარბაზში ფიგაროს რეპლიკები და ტყუილ-უბრალოდ არ ხარხარებდა და გასართობად არ უკრავდა ტაშს მაშინდელი აუდიტორია ფიგაროს ცეცხლის გამჩალებელ რეპლიკებს. ამით იქარვება იგი არისტოკრატების წინააღმდეგ დაგროვილ ბოღმას.

ამგვარად, „ფიგაროს ქორწინების“ დადგმის დროს ჩვენ მიზნად უნდა დავისახოთ არისტოკრატის გამასხარავება და გაბიაბრუება (ეს დებულება არ შეიძლება გავე-

ბულ იქნას ვულგარულად, პირიქით, იგი შესრულებული უნდა იქნას სათანადო სტილის და(ცვით) და ამასთან ერთად აღმავალი კლასის უპირატესობის ჩვენება, რისთვისაც წინასწარ უნდა იქნას დაგეგმილი ის გზა, რომლითაც უნდა მიმდინარეობდეს ბრძოლა. ეს გზა, ცხადია, თავისთავად პიესის აქტებში გადის, მხოლოდ ამ აქტებს, როგორც ვთქვით, უნდა მიეცეს შესაფერისი სახელწოდება: პირველი აქტი: გრაფის ზრახვათა გამომქლადნება და ფიგაროს გადაწყვეტილება შური იძიოს, მით უფრო, რომ იგი თავის სიმართლესა და უპირატესობას ამკარად გრძნობს; მეორე აქტი: არისტოკრატის ოჯახის გახრწნისა და ფიგაროს მიერ დასახული შურისძიების გეგმის გამოქლადნება; მესამე აქტი: ფეოდალური სამართალი; მეოთხე აქტი: გრაფის გაბიაბრუება; მეხუთე აქტი: ფიგაროს გამარჯვება.

მარტო აქტებად დაყოფა და მათთვის სათანადო სახელწოდების მოძებნა არა კმარა პიესის შესასწავლად. აქტები დაყოფილია სცენებად, მაგრამ ეს სცენებიც უნდა დაიყოს შემადგენელ ნაწილებად, ანუ ნაქრებად, კადრებად. მაგალითისათვის ავიღოთ იგივე პიესა: ბომარშეს მიხედვით „ფიგაროს ქორწინების“ პირველი აქტი შესდგება 11 სცენისაგან. სიუჟეტის გაცნობის, შინაარსის ათვისების და ეპოქის შესწავლის შემდეგ ჩვენ შეგვიძლია პიესის დანაწილება და მასში შემავალი ელემენტების, სცენებისა და გამოსვლების მარტივ კადრებად დაყოფა: მხოლოდ მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ მთელი ეს მუშაობა მოქმედების თანდათანობითი განვითარების თვალსაზრისიდან უნდა გამომდინარეობდეს. თვითულ კადრს შესაფერისი სახელწოდება უნდა მიეცეს. ვნახოთ თუ როგორ უნდა მოხდეს ეს ფაქტიურად. ავიღოთ პირველი აქტის პირველი სცენა:

პ ი რ ვ ე ი ა ქ ტ ი

1. სცენა წარმოდგენს ნახევრად მებორძოლ ოთახს. შუაში დიდი სავარძელი დგას. ფიგარო იატაკს ზომავს. სუსანა სარკის წინ, ახლად ჯვარდაწერილის ქუდად წოდებულ ფლეტდ'ორანჟის თაიგულს იკეთებს.
1. ფიგარო იატაკს ზომავს. სუსანა თაიგულს იკეთებს.

გარდა იმისა, რომ აქ მოქმედების ადგილი და მორთულობაა ნაჩვენები, მოცემულია სამოქმედო კადრიც. თავიდანვე ვგებულობთ თუ ვინ რას აკეთებს. რა უნდა ვუწოდოთ ასეთ კადრს?

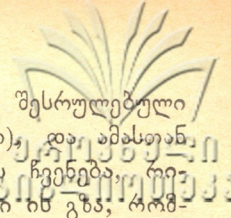
ი წ ყ ე ზ ა დ ი ა ლ ო ზ ი:

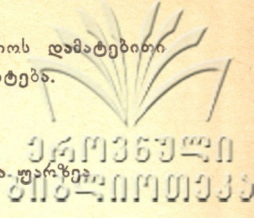
2. ფიგარო. ცხრამეტჯერ ოცდაექვსი.
2. ფიგარო ანგარიშობს და გვემავს.

ცალკე კადრს შეადგენს. რა ვუწოდოთ?

3. სუსანა. ნახე ფიგარო, ასე სჯობია?
3. სუსანა თავის მორთულობას უჩვენებს საქმროს და სურს გაიგოს მისი აზრი.

კვლავ ახალი კადრი. რათა? იმიტომ რომ მოქმედების ხასიათი იცვლება, ყურადღებას სხვა მომენტი იპყრობს. რა ვუწოდოთ?





4. ფიგარო. (ხელს მოჰკიდებს) ასე სჯობია, ჩემო ლამაზო?

შეყარებულ ვაქვს განსაკუთრებულ სიამოვნებასა გვრის ქორწილის წინ ლამაზი ქალის თავს მორგებული, მშვენიერი თაიგული.

რა უნდა ვუწოდოთ ასეთ კადრს?

6. სუსანა. (მოშორდება) რასა ზომავ მანდ, ჩემო კარგო?

როგორცა ხედავთ სრულიად ახალ კადრთან გვაქვს საქმე. ჩაუფიქრდით. ჩვენ თუ მეოთხე კადრს კონტექსტის მიხედვით ეს კადრი მივადევნეთ, შუაში ცარიელი ადგილი დაგვრჩება. რათა? ყური დაუგდეთ. ტექსტში სწერია: „რასა ზომავ მანდ, ჩემო კარგო?“ ცხადია, ფიგაროს ხელახლა უნდა დაეწყოს იატაკის გაზომვა, წინააღმდეგ შემთხვევაში კითხვას ყოველგვარი აზრი ეკარგება და ჩვენც უხერხულ მდგომარეობაში ჩავვარდებით. ეს რომ ასე არ მოხდეს, ვიდრე ტექსტის მიხედვით მომდევნო კადრს დავასახელებთ, ჩვენ მოქმედების შესავსებად სათანადო მოქმედება უნდა ვაწარმოოთ და მას შესაფერისი სახელწოდება მივცეთ. რა სახელწოდება?

მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება ჩავსვათ მეექვსე კადრი.

7. ფიგარო. მინდა გავიგო ჩემო ციცინათელა, დაეტევა თუ არა აქ ის ტახტი, რომლითაც მათი ბრწყინვალეობა გვასაჩუქრებს. რა ვუწოდოთ ამ კადრს? განვაგრძოთ.

8. სუსანა. ამ ოთახში?

აქ, როგორც ხედავთ კითხვის ნიშანი ზის. სუსანა ეკითხება ფიგაროს. მიუხედავად ამისა კადრს პირდაპირ სახელწოდებას ვერ მივაკუთვნებთ. იგი სხვაგვარად უნდა აღინიშნოს. ამ კითხვაში, კითხვაზე უფრო მეტი გაკვირვებაა. თუ რატომ არის ეს ასე, პიესის შინაარსიდან უნდა ვიცოდეთ, ეს საკითხი მოქმედების განვითარებასთან ერთად სულ მალე გამოიკვევა. მაშ რა ვუწოდოთ ამ კადრს?

4. ქორწილის მოლოდინში მყოფი ფიგარო აღტაცებულია საცოლეს მშვენიერებით.

5. ფიგარო კვლავ იატაკს ზომავს.

6. სუსანას სურს გაიგოს რისთვის ზომავს ფიგარო იატაკს.

7. ფიგაროს განმარტება.

8. გაოცებული სუსანა ეკითხება.

9. ფიგარო. გრაფი გვითმობს ჩვენ ამ ოთახს.

10. სუსანა. მე... მე ეგ არა მსურს.

11. ფიგარო. რატომ?

12. სუსანა. არა მსურს და იმიტომ.

13. ფიგარო. კი მაგრამ მიზეზს არ იტყვი?

14. სუსანა. არ მომწონს.

უკანასკნელი კადრის სახელწოდებაც არ გამომდინარეობს კონტექსტიდან, მაგრამ იგი გასაგები უნდა იყოს ჩვენთვის, რადგანაც ჩვენ პიესის შინაარსი წინასწარ ვიცით, მაშასადამე, ისიც ვიცით, თუ რატომ უნდა ვუწოდოთ ამ კადრს „არა პირდაპირი პასუხი“ და ა. შ.

მიაქციეთ ყურადღება. ჩვენ ავიღეთ გასარჩევად სულ 13 წინადადება და ისიც თითო-ოროლა სიტყვისაგან შემდგარი (სულ 15 სტრიქონი) რამდენი კადრი მივიღეთ? 14. მართალია, მთელი პიესის მანძილზე ყოველთვის ასეთი მცირე მოცულობის კადრებთან არ გვექნება საქმე, მაგრამ კადრების სიმრავლე მაინც დიდი იქნება. „ფიგაროს ქორწინებაში“ იგი ასობით შეგხვდებათ, ათასებსაც კი მიაღწევს. იქნებ ვინმემ იკითხოს—რა საჭიროა ასეთი ხასიათის მუშაობა, ან და ასეთი დაწვრილმანება? პასუხი ასეთია: ყოველივე ეს საჭიროა იმისათვის, რომ ციყვივით არ ვიხტუნოთ პიესაში, შიგა და შიგ ცარიელი ადგილები არ დაგვრჩეს. იმისათვის, რომ ცხადად და ნათლად წარმოვიდგინოთ და შევისწავლოთ დრამის თანდათანობითი განვითარება, იმისათვის, რომ ვიცოდეთ რა მოქმედებას რა მოსდევს, როგორ ვითარდება იგი და რა ხასიათის დამოკიდებულება არსებობს მათ შორის. თუ გნებავთ შევამოწმოთ ეს დებულება. ავიღოთ გარჩეული ტექსტი და ჯერ თვითონ ტექსტი წავიკითხოთ ისე, როგორც ეს პიესიდან არის ამოწერილი და შემდეგ გადავიკითხოთ კადრების სახელწოდებანი. როდის წარმოვიდგებოდა ჩვენ უფრო ნათლად მოქმედების განვითარება? პირველს თუ მეორე შემთხვევაში? რასაკვირველია, მეორე შემთხვევაში. აი სწორედ ეს არის მთავარი. აი ეს უნდა დავიხსოვოთ პირველ რიგში და მხოლოდ ამის შემდეგ შეუდგეთ ტექსტის დასწავლას. მუშაობის შემდგომ სტადიაზე უნდა გადავიდეთ ჩვენ მხოლოდ მას შემდეგ, როცა ჩვენ ასეთი მიდგომით გავარჩევთ მთელს პიესას. ამისათვის ჩვენ უნდა ავიღოთ პიესის ტექსტი და დავამუშაოთ იგი შემდეგი ფორმულის მიხედვით. აი ეს ფორმულაც:

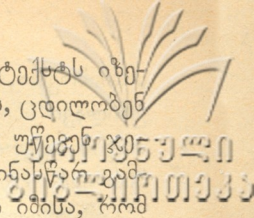
კონტექსტი. ობიექტი. დაკონკრეტება. დამოკიდებულება (ანუ რა მსურს?).

ვიდრე ამ ჭარმულას პრაქტიკულად გამოვიყენებდეთ, უნდა ვიცოდეთ საიდანაა რისთვის არის იგი შექმნილი? კონტექსტი არის ის სიტყვიერი, ანუ მუსიკალურ-ვოკალური მასალა, რომელსაც ავტორი: დრამატურგი და ლიბრეტისტი დიალოგის სახით, ხოლო კომპოზიტორი ნოტების საშუალებით იძლევა. იგივე ითქმის კინოსცენარისტებზედაც.

ვიდრე ახსნა-განმარტებას ვავაგრძელებდეთ, ჩვენ აქ ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ ერთი რამ; სახელდობრ ის, რომ ანბანი და ნოტი არის მხოლოდ და მხოლოდ პირობითი, ბგერათა ამსახველი ნიშანი; მათი გამოყენების საშუალებით ჩვენ ავსახავთ ადამიანის აზრს, გრძნობას, მოქმედებას, ან რაიმე მოვლენას. დამწერლობის, თუ გამოთქმის საშუალებით იქნება გამოყენებული ეგ ნიშნები, სულერთია. რა სახითაც არ უნდა იყვეს ორგანიზებული მათი ხმა-რება: წერით, ზეპირად, მოხსენებისთვის, საუბრისთვის, პროზად თუ პოეტურ ნაწარმოებისათვის, სიმღერისათვის თუ უსიტყვო მუსიკისათვის, სულერთია, სიტყვა (დ-წერილი, თუ წარმოთქმული, ან ნამღერი) ყოველთვის პირობითი ნიშანია, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ ზემოაღნიშნულ მომენტებს ასახავს და სხვა არაფერი. სიტყვას, როგორც ასეთს, თვითადი ღირებულება არა აქვს. უაზრო ან აზრის მიღმა სიტყვებს, თუმცა ერთ დროს ძლიერ ცდილობდნენ ამას ზოგიერთი პოეტები, არავითარი ფასი არა აქვს. ჩვეულებრივ ყოველდღიურ ცხოვრებაში ადამიანები სიტყვებს ხმარობენ აზრის, გრძნობის, მოქმედების, ან მოვლენის აღსანიშნავად; არც ერთი ჭკუამყოფელი ადამიანი არ დაიწყებს ლაპარაკს, ვიდრე რაიმე აზრი არ მოუფა თავში, ან გრძნობის გაზიარებას არ განიზრახავს, ან მოქმედების თუ მოვლენის აღწერას არ მოინდობს სურვილისა და აზრის გარეშე. სურვილი მუდამ უსწრებს სატყვას და საქმეს. სასცენო ხელოვნებაში კი ეს ანბანური და საყოველთაოდ აღიარებული, ცხოვრებაში გამოყენებული ჭეშმარიტება არამც თუ არ არის საკმაოდ შეგნებული, არამედ ზოგჯერ და ზოგიერთი სცენის ოსტატების მიერაც კი უარყოფილია. დრამისა და ოპერის მსახიობნი ნაწარმოების ზოგადი გაცნობისთანავე იწყებენ, პირველი — ტექსტის, ხოლო მეორე — ნოტებისა და ტექსტის დაზვიერებას. პირველი (დრამის მსახიობი) თავს ახვევს ამა თუ იმ ავტორს იმ ზოგად აზრებს, რომლებიც ასე თუ ისე შორიდან თუ ახლოს უდგება დასასწავლ ტექსტს, მეორემ (ოპერის მსახიობმა) ხშირად სასიმღერო მასალის შინაარსიც კი არ იცის. ცხადია, ასეთ შემთხვევაში ნაწარმოების ორგანული გახსნისა და მისი ზუსტი დაკონკრეტების შესახებ ლაპარაკიც კი ზედმეტია. აი ეს არის მიზეზი იმისა, რომ ავტორი ერთს გვეუბნება თავის ნაწარმოებით, ხოლო თეატრი (მსახიობი, მთელი სპექტაკლი) მეორეს. ზოგჯერ კიდევ სრულიად არაფერს, რადგანაც იგი, კრილოვის იგავ-არაკის კასრის არ იყოს, ცარიელი (უშინაარსო) მირიხინობს სცენაზე. რომ ეს ასე არ ხდებოდეს, ჩვენ ერთხელ კიდევ ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ; რომ სასაუბრო, გინდ მუსიკალური და ვოკალური სიტყვა თუ ფრაზა, გინდ მთელი ნაწარმოები როდი არის თვითონ საბოლოო მიზანი, თვითადი დამოუკიდებელი ღირებულება, როგორც ასეთი, არამედ იგი არის ადამიანის, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, ადამიანთა კრებულის, გარკვეული სოციალური წრის, აზროვნების, გრძნობების, მოქმედების ამსახველი და სცენის მუშაკაც

მართებს, უპირველეს ყოვლისა, გაიგოს, შემდეგ ნათლად წარმოიდგინოს, დაამყაროს გარკვეული ურთიერთობა თვითველ ელემენტთან და ჰარმონიულად შეხვედრის მთელი ასახოს გარკვეული სახის საშუალებით. იქნება იმისა, რომ მიღწეულ იქნას, ჩვენ გვმართებს განსვენება იმისა, რომ ყოველივე — ვისთან და რასთანაც რაიმე დამოკიდებულება აქვს ადამიანს — მისთვის იგი ობიექტს წარმოადგენს. ამგვარად მთელი პიესა და როლი თეატრისა და მსახიობისათვის გარკვეული განსახიერებელი ობიექტია. მხოლოდ ეს დიდი ობიექტი აუარებელ სხვა და სხვა ობიექტებისაგან შესდგება. თვითველი სიტყვა ხომ გარკვეულ ცნებას ასახავს, თვითველი მათგანი ცალკე განხილული — ცალკე ობიექტს წარმოადგენს. სწორედ ამისთვის არის საჭირო გაგება იმისა, თუ ამა თუ იმ კონტექსტის სიტყვისათვის რა, ან ვინ არის ობიექტი. რასაც არ უნდა ფიქრობდეს, ან რასაც არ უნდა გრძნობდეს, ან რაც არ უნდა წარმოიდგინოს ადამიანმა — ყოველივე ეს იქნება მისი მოქმედების ობიექტი. თვითონ ადამიანი არის თავისი თავისთვის ობიექტი, როდესაც იგი თავისი თავის შესახებ აზროვნობს, ან თავის თავსა გრძნობს, ან თავის თავს თვითონვე წარმოიდგენს. ამდაგვარად ფორნულის მეორე წევრი „ობიექტი“ ჩვენთვის ცხადი უნდა იყოს, ვინაიდან თვითველი სიტყვა, რომელიც არის ეკვივალენტი, ანუ ამსახველი ამა თუ იმ ცნებისა, რეალიზებულ უნდა იქნეს სცენაზე გარკვეული ობიექტის სახით. მაგ., სიტყვა „სკამი“ ასახავს გარკვეულ ცნებას, რომელიც თავის მხრით ასახავს სინამდვილეში არსებულ გარკვეული ფორმისა და დანიშნულების საგანს. საერთო მსჯელობის დროს, განაკუთრებით ლოგიკაში, ეს იქნება საერთოდ „სკამი“, ყველა სკამების საერთო თვისებათა მატარებელი ცნება, მაგრამ სცენაზე, სასცენო მსჯელობის დროს, მსახიობისათვის, სადაც და როდესაც არ უნდა სთქვას მან ეს სიტყვა, მის წარმოდგენაში ამ ცნებას რომელიმე, გაურკვეველი, ან ზოგადად სკამი, როგორც ეს აღვნიშნეთ, კი არ უნდა უღრბდეს, არამედ გარკვეული, დაკონკრეტებული და მის (მსახიობის) ცნობიერებაში ცხადად და ნათლად ასახული ესა თუ ის სკამი. ასეთია არსებითი განსხვავება ჩვეულებრივ, ზოგად, ანუ ჩვეულებრივ ლოგიკურ მსჯელობასა და სასცენო მსჯელობას შორის.

სასცენო აზროვნება აუცილებლად ზუსტად დაკონკრეტებული უნდა იყოს, წინააღმდეგ შემთხვევაში ის არ იქნება სახიერი და იქ, სადაც არ არის სახეობა, ანუ სახიერი აზროვნება — ხელოვნებაც არ არის. იქ მხოლოდ ხელობაა, იქნებ ვირტუოზულიც, მაგრამ მაინც ხელობა. საიდან უნდა მივიღოთ ეს სახეები და ისიც დაკონკრეტებული? ამის პასუხი ადვილია. ყოველდღიური ცხოვრებიდან, ჩვენი გამოცდილებიდან, ჩვენი ცოდნისაგან, დასასრულ, ჩვენი წარმოდგენითი უნარიანობის საშუალებით. განუმარტოთ ეს დებულება. ყველაზე მდიდარი და ძლიერი არსენალი, საიდანაც ჩვენ ვღებულობთ ყოველგვარ ჩვენთვის საჭირო მასალას — არის ჩვენი მოქმედი ცნობიერება. იგი ითვისებს და განუწყვეტლივ განაგრძობს ჩვენს ზრდასა და განვითარებასთან ერთად ჩვენი მუშაობის პროცესში, როგორც გარეგან, ისე შინაგან (საკუთარ) სამყაროს ათვისებას, იგივე მუშაობს ამ სამყაროს დაძლევისა და ახალი ქვეყნის შექმნისათვის. ავიღოთ სრულიად მარტივი, მაგრამ კონკრეტი მაგალითი. თუნდაც იგივე სკამი. მსახიობს თუ შეუძლია თავისუფალი არჩე-



საქართველოს მწერთა კავშირი

ვანი მოახდინოს, მან სიტყვა „სკამის“ წარმოთქმამდე უნდა გაიხსენოს რომელიმე იმ სკამთაგანი, რომელსაც მასზე ყველა სხვა სკამზე უფრო ძლიერი შთაბეჭდილება მოუხდენია და ყველაზე უფრო მკაფიოდ აღბეჭდილა მის ცნობიერებაში. ცოცხლად და ნათლად წარმოიდგინოს იგი, თითქოს ხელახლა ხედავდეს მას და მხოლოდ შემდეგ წარმოსთქვას სიტყვა „სკამი“. აი ეს იქნება დაკონკრეტებული დასახელება ობიექტისა. როდესაც არა გვაქვს თავისუფალი არჩევანის საშუალება და ჩვენ აუცილებლად თამარის, ან დავითის სკამი უნდა დავასახელოთ, თუ ეს თამარი და დავითი ისტორიული პიროვნებებია, მაგ., თამარ დედოფალი და დავით აღმაშენებელი, მაშინ ისტორიის, არქეოლოგიის, ძველი მხატვრობის, ძველთა აღწერილობის, პოეტურ ნაწარმოებთა საშუალებით უნდა შევისწავლოთ იგი და ისევე ცოცხლად და ნათლად წარმოვიდგინოთ, როგორც ნამდვილად ნახული სკამი.

თუ ეს თამარი და დავითი წარსულ საუკუნეთა ისტორიული პიროვნებები კი არა, თანამედროვე დამკვრელი მუშებია, ან კომკავშირლები, მაშინ თანამედროვე სოციალისტური ყოფა-ცხოვრება უნდა შევისწავლოთ და ის „სკამი“ უნდა წარმოვიდგინოთ, რომელსაც ჩვენი ფაბრიკები აშუამად ამზადებენ და რომელიც უდგას, ან შეიძლება ედგას კომკავშირელ, თუ მუშა თამარსა და დავითს. საჭირო სკამი იმდენად ცოცხლად და ნათლად უნდა იყოს ფიქსირებული ჩვენს მე-სიერებაში, რომ საჭიროების დროს იგი უცხად გავგახსენდეს და თვალწინ დავვიდგე. აი აქ ისმება საყურადღებო და პრაქტიკულად მეტად დიდი საკითხი. რა უსწრებს: სახე (შეცნობილი და კონკრეტულად ასახული ობიექტი, იპიტომ, რომ ზოგად წარმოდგენასა და დაუკონკრეტებელ ობიექტს სახე არა აქვს) თუ ცარიელი მისი გამოსახულება, უშინაარსო სიტყვა?

ნაწილობრივ ამაზე გვქონდა კიდევ საუბარი; მიუხედავად ამისა საჭიროა უფრო ვრცელი განმარტება. ყოველდღიურ ნორმალურ ცხოვრებაში (რა სკოლასაც არ უნდა ეკუთვნოდეს ხელოვანი, მან ნორმალური ცხოვრება—წარსული, აწმყო, ან მომავალი უნდა ასახოს) ადამიანის ცნობიერებაში თავდაპირველად აღმოცენდება ხოლმე ობიექტი ამა თუ იმ ცნების, ან მოვლენის სახით, შემდეგ კი მისი სიტყვიერი გამოსახულება. ამავე კანონს ექვემდებარება სხვა დარგის ხელოვანიც, მაგ., მწერალი. ნამდვილ დრამატურგს სახე ყოველთვის წინ უსწრებს. მაგ., როდესაც ჩვენ ვკითხულობთ შექსპირს, მოლიერს, გოლდონის, ლოპედევეგას, ან სხვა რომელიმე ბუმბერაზ დრამატურგს, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ ჯერ იმათ სიტყვას ვეცნობით, საკმარისია მათი ამოკითხვა, რომ ცოცხალი სახე თვლწინ დავვიდგეს, მაშინ, როდესაც მკლე დრამატურგთა, ან სხვა დარგის უსახო მწერალთა ნაწარმოებიდან კითხულობთ მთელ გვერდებს და სახე კი არასადა სჩანს. სცენაზე, მსახიობს, თუ იგი ამ სისტემით არა მოეშობს, ყოველთვის უშინაარსო, ცარიელი სიტყვა უსწრებს და მისი მეტყველება არასოდეს არ არის სახიერი. ასეთი მსახიობის შესრულებაში სახემ მხოლოდ შეიძლება აქა-იქ გაიფიქროს. ეს ნაკლი ახასიათებს ფორმალისტურ-მექანიკურ სკოლის მსახიობთ. რატომ ემართებათ ასე ამ კატეგორიის მუშაკთ? იმათ ჰგონიათ, რომ ხელოვნება არის მექანიკური პროცესი, მათი აზრით ფორმას აქვს გადაწყვეტი მნიშვნელობა, შინაარსი კი მათივე წარმოდგენით მეორეხარისხოვანი დანამატია. ამიტომაც ისინი თავდაპირველად, ნაწარმო-

ბის ზოგადი გაცნობის შემდეგ უმთავრესად ტექსტს იხეპირებენ, ფორმას აქცევენ მთავარ ყურადღებას, ცდილობენ როგორ ილაპარაკონ და ამავე დროს კი არ უწყვიტონ, რომ ანგარიშს, თუ რას ლაპარაკობენ, წინასწარ განზადებულ ყალობაში სვამენ ავტორს, ნაცვლად იმისა, რომ ეცადონ მასთან ორგანულად შედუღებას და საერთო ძალღონით ახალი ღირებულების შექმნას. ეს ახალი ღირებულება, ხელოვნების ახალი პროდუქტი, უნდა იქნას წარმოდგენა, რომელშიაც ავტორის ხვედრითი წონა არ უნდა იზრდილებოდეს. თეორიული მსჯელობის დროს ისე სჩანს, თითქოს ყოველივე ეს ადვილი საქმე იყოს. იქნებ ზოგიერთმა იფიქროს და სთქვას კიდევ, რისთვის იწუხებს თავს ამის ავტორი, როდესაც ყოველივე ეს ისედაც ცხადიაო. მაგრამ სინამდვილეში, პრაქტიკაზე საქმე სულ სხვაგვარად გახლავთ. ზევით დასმული ამოცანა ურთულესი და უძნელესია. რაში მდგომარეობს ეს სიძნელე? სიძნელე იმაში მდგომარეობს, რომ მსახიობმა სხვისი სიტყვები, დრამატურგის მიერ შეთხზული დრამატურგის მიერვე შექმნილი სახეებისათვის, საკუთარ სიტყვებად უნდა აქციოს, ვინაიდან მსახიობი არის ის ადამიანი, რომელიც თავისი საკუთარი პერსონით წარმოგვიდგენს განსასახიერებელ პიროვნებას.

როდესაც აღნიშნული (ფორმალისტურ-მექანიკური) მიმართულების მსახიობი როლის განსახიერებისათვის იწყებს მუშაობას, პიესის საერთო გაცნობის, რეჟისორის ინტერპრეტაციის მოსმენისა და დავალებათა მიღების შემდეგ ცდილობს, რაც შეიძლება მალე დაიხეპიროს ტექსტი და პარალელურად ეძებს შესაფერის ექსტებს, მიმიკას, პოზებს. ფორმალისტი რეჟისორი კიდევ წინასწარ დამუშავებული გეგმის თანახმად თავს ახვევს მსახიობს, როგორც ნათხოვარ ტანისამოსს, სხვისი არსენალიდან ნასესხებ, ან თავის მიერ შეთხზულ რიტმულ მოძრაობას, ექსტებს, პოზასა და დიქციას.

ამ მიმართულების თეატრები, რეჟისორები და მსახიობნი გარკვეული თვალსაზრისით ამა თუ იმ სოციალური წრის ადამიანის ფიზიონომიის ორგანული გამოვლინებისა და ორგანულად მთლიანი წარმოდგენის შექმნისათვის კი არა ზრუნავენ, არამედ სქემებსა ქმნიან. წარმოდგენა მათთვის უსისხლბორცო ფორმულაა, ისინი მხოლოდ ჩვენებისათვის იბრძვიან და გვაიძულებენ მათი განმარტებით მივიღოთ წარმოდგენა, ისინი პარდაპირ თვალეში გვჩრდიან თითხა და გვეუბნებიან—ეს ასეა და ის ისეა. ისინი არ ცდილობენ, რომ მათი ხელოვნება თავისთავად იყოს დამაჯერებელი. მათ უნდათ ჩვენ ის დავიჯეროთ მათი მითითების მიხედვით, რაც მათ სჯერათ. ამგვარად, სრულყოფილი სახის ნაცვლად, რომელშიც, როგორც ჩრდილი, ისე სინათლე (ავი თუ კარგი მხარე) სათანადო პროპორციით ჰარმონიულად არის შეზავებული, ჩვენ ცალმხრივ, დაუსრულებელ სახეს ვღებულობთ. ასეთი სახე ერთი შეხედვით შიშვლდება ჩვენს წინაშე და შემდგომისათვის საყურადღებო შიგ არა რჩება რა.

მალალი, ნამდვილი ხელოვნება კი სულ სხვაა. იგი რთულია, ძარღვიანი და არა მკლე. მალალი ხელოვნური ნაწარმოები ღრმა და სადა ერთსა და იმავე დროს. მაყურებელს ხიბლავს იგი თავისი უბრალოებით, იგი აჯერებს მაყურებელს ორგანული ზეგავლენის საშუალებით. მაყურებელი ძთელი არსებით განიცდის ასეთ ნაწარმოებს. იგი არა მარტო ხედვისა და სმენისათვის არის

სასიამოვნო, არამედ ადამიანის მთელს არსებაში იღვრება უხილავი სხივებით და იწვევს მის გარდაქმნას, ატყვევებს, თავის სფეროში ითრევს. ასეთი ნაწარმოების დადებითი მხარეები ადამიანს ახალისებს.

ამგვარად ტექსტის წინასწარ დასწავლა, თუნდაც მას შემდეგ, რაც იგი ზოგადად გარკვეულია და შემდეგ ამ ტექსტის სახეებით შევსება არ არის სწორი მიდგომა. პირიქით, სახეები წინასწარ უნდა აღმოცენდნენ, შემდეგ ისინი უნდა დაკონკრეტდნენ, მასთან ერთად მათდამი ურთიერთობაც გარკვეული უნდა იქნას და ამის შემდეგ ჩამოყალიბდეს გარკვეულ ფორმებში. შესაძლოა, ზოგჯერ ფორმამაც გვიკარნახოს შინაარსი, მაგრამ ეს წესად არ გამოდგება. წინასწარ ჩვენ უნდა ვიცოდეთ რა გვინდა და შემდეგ როგორი. მხოლოდ ასეთი მეთოდი მუშაობისა შეგვაძლებინებს დავეუფლოთ ხელოვნების მაღალ მწვერვალებს და გავხდეთ ოსტატი-ხელოვანი, თავი დავალწიოთ ხელოსნობას. მთლიანი და სრული ხელოვნური სახის შექმნა ძნელია, მაგრამ ადამიანს რომელმაც ესოდენ მრავალი საიდუმლოებანი ბუნებისა, გამოააშკარავა, აქაც შეუძლია ელემენტალურ შემადგენელ ნაწილებად დაჰყოს ასათვისებელი რთული მოვლენა, შემდეგ კვლავ შეაერთოს და ისე შეაზავოს ეს ნაწილები, რომ მიიღოს მთლიანი სახე, რომლის თვითეული შემადგენელი ელემენტი ჰარმონიულად იქნება განლაგებული. ისევე, როგორც მთელი მსოფლიო რთული ორგანიზაციაა უმარტივეს ატომებისა, რთული მხატვრული სახეც მასში შემავალი ელემენტების სათანადო ორგანიზაციაა. ისევე, როგორც კაცობრიობამ ვერ შესძლო მსოფლიოს სწორი ათვისება დიალექტიკურ-მატერიალისტური ფილოსოფიის გარეშე, ხელოვანიც ვერ შექმნის დიდ ღირებულების ხელოვნურ ნაწარმოებს, თუ მან ვერ შესძლო მისი უმარტივეს ელემენტებად დაშლა და შემდეგ ხელახლა მთლიანი და ყოვლად სრული სახის აგება იმავე მატერიალისტურ-დიალექტიკური აზროვნების საფუძველზე.

მხატვრული სახის შესაქმნელად ჩვენ მსგავსად მშენებელისა საშენი ელემენტები ერთმანეთს უნდა დავადულოთ და შევკრათ მთლიან ერთეულად.

ჩვენი მოსამზადებელი მუშაობა ემსგავსება წინასწარ შედგენილი გეგმის თანხმად, კარიერებიდან საშენი ქვების მოზიდვას, ხე-ტყის და ყოველგვარ სხვა საამშენებლო მასალის დამზადებას; ჩვენც ისევე უნდა ავაგოთ სპექტაკლის მხატვრული შენობა, როგორც არქიტექტორი აშენებს თვალწარმტაც სასახლეს; ისევე, როგორც მშენებელნი თვითეულ ქვას თლიან, აყალიბებენ, ერთიმეორეს არგებენ—ისევე ჩვენც დიდი გულისყურით უნდა ავწონდავწონოთ და გავაშალაშინოთ წარმოდგენის თვითეული ელემენტი. ხოლო რაც შეეხება გეგმას, იგი წინასწარ უნდა იყოს დამუშავებული და მიზანშეწონილად განლაგებული. წინააღმდეგ შემთხვევაში მიზანს ვერ მივაღწევთ. სანტერესოა გეგმის შესახებ მარქსის აზრი, რომელიც სავსებით გამოსადეგია ხელოვნური შემოქმედებისთვისაც.

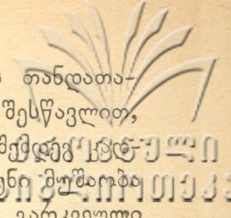
„ობობა ისეთ ოპერაციებს ასრულებს, რომელიც ფეიქრისას წაავაგვს და ფუტკარი ისეთ ფიქრს უჯრედებს აკეთებს, რომელიც არა ერთ ხუროთმოძღვარს შეშურდება. მაგრამ არის ერთი გარემოება, რომელიც იმთავითვე უშლარეს ხუროთმოძღვარს საუკეთესო ფუტკარზე მაღლა აყენებს: ესაა ის, რომ ადამიანი ვიდრე ფიქრს უჯრედს გააკეთებდეს, ჯერ თავის თავში გააკეთებს მას. შრომის პროცესი

ისეთი შედეგით თავდება, რომელიც მის დაწყებისას მუშის წარმოდგენაში, ე. ი. იდეალურად, უკვე არსებობდა.¹

მხოლოდ იმისათვის, რომ ხელოვნურად შევქმნათ სწორი წარმოდგენა იქონიოს და სწორი ამომწურავი მოსამზადებელი მუშაობა უნდა ჩაატაროს, მით უფრო, რომ მან არა თუ უნდა გააფორმოს ნაწარმოები, არამედ მისი შინაგანი სიცოცხლე უნდა აღადგინოს იმ მასალის საფუძველზე, რომელსაც ძირითადად მას ავტორი აძლევს დრამატიული, თუ მუსიკალურ-დრამატიული ნაწარმოების სახით. ხელოვანმა ამ ნაწარმოების საკუთარი შემოქმედების ბრძედში გატარებით ხელოვნების ახალი პროდუქცია უნდა შექმნას, მით უფრო, რომ „იგი“ მარქსის თქმისა არ იყოს—„ამავე დროს შეგნებულად დასახული მიზნის განხორციელებას ემსახურება. ეს მიზანი კი, როგორც კანონი, განსაზღვრავს ადამიანის მოქმედების საშუალებისა და ხასიათს, რადგანაც დასახულ მიზანს უნდა დაუქვემდებაროს მან თავისი ნებისყოფა.² კონკრეტული მაგალითისთვის გამოვიყენოთ ეს დებულებები, და ისევე, „ფიგაროს ქორწინებას“ დავუბრუნდეთ. გავიხსენოთ ის ადგილი, რომელიც ნაწილობრივ ჩვენ ზევით დავამუშავეთ, მით უფრო, რომ, როგორც დავინახეთ ის მკირე ნაწყვეტი ჯერ კიდევ სათანადოდ დამუშავებული არ არის. არ კმარა მხოლოდ კადრებად დაყოფა ნაწარმოებისა. პირველი კადრი ხომ ასეთი იყო: „ფიგარო იატაკს ზომავს, სუსანა კი თაიგულს იკეთებს“. კი მაგრამ, ვინ არიან ეს ფიგარო და სუსანა? ოფიციალური ცნობით, რომელსაც ავტორი გვაძლევს პიესის მოქმედ პირთა აღნიშვნის დროს, პირველი მათგანი გრაფის მსახურია (კამერდინერი), ხოლო მეორე გრაფინიას მოახლე; მაგრამ ასეთი განმარტება ჩვენ თითქმის არაფერს გვეუბნება. განა ცოტანი ყოფილან და არიან მოახლემოსამსახურენა? ამ განმარტებას არა აქვს მთავარი მნიშვნელობა. ფიგარო და სუსანა არ არიან უბრალო მოსამსახურენი, ისინი მთელი „ჩესამე წოდების“ წარმომადგენელნი არიან. „ჩესამე წოდება“ რაღაა? XVIII საუკუნის საფრანგეთის ჩესამე წოდება გახლავთ ის სოციალური ფენა, რომელიც მაშინ (რევოლუციის წინ. „ფიგაროს ქორწინება“ დაწერილია 1781 წელს, ხოლო საფრანგეთის დიდი ბურჟუაზიული რევოლუცია დაიწყო 1789 წელს) არაფერს არ წარმოადგენდა, მაგრამ რომელიც ყველაფერი უნდა გამხდარიყო აბბატ სიესის თქმით. ცხადია, ჩვენ მარტივ მოვლენასთან არა გვაქვს საქმე, რისთვისაც აუცილებელია უფრო ახლო გავეცნოთ მესამე წოდებას, რადგანაც პიესის მთავარი მოქმედნი პირნი ამ წოდების წარმომადგენელნი არიან და არა უბრალო ვინაჲ. ამ როლების შემსრულებლებმა მიზნად უნდა დაისახონ გაჩენენ ამ წოდების ნამდვილი და ღირსეული ამსახველნი. არა მარტო ამ როლების შემსრულებლებმა უნდა დაისახონ მიზნად ეს ამოცანა, არამედ ამ დადგმის ყველა მონაწილე, მთელმა თეატრმა: სამხატვრო ხელმძღვანელიდან დაწყებული პარიკმახე ითა და ბუტაფორით გათავებულმა. უამისოდ შეუძლებელია შეიქმნეს ხელოვნების ნამდვილი აკადემია, რომელსაც თვითეული სერიოზული თეატრი უნდა წარმოადგენდეს. რაც უფრო დავშორდებით ამ იდეალს, ხელოვნების ძით უფრო დაბალ საფეხურზე მოვექცევით.

¹ მარქსი „კაპიტალი“ ტ. I. განყ. III.

² იქვე.



საკითხის ასე დასმა გვაიძულებს გავეცნოთ იმ სოციალური წრის დიფერენციაციას, რომელსაც მომქმედნი პირნი ეკუთვნიან. ეს გაცნობა კიდევ იმ ქვეყნისა და იმ საუკუნის საწარმოო ძალთა ურთიერთობას შეგვასწავლის და ამგვარად ჩვენს მუშაობას მკვიდრი საფუძველი ჩაეყრება. მესამე წოდება საფრანგეთში საფრანგეთის დიდი ბურჟუაზიული რევოლუციის წინ კლასთა მეტად ჭრელ კონგლომერატს წარმოადგენდა. პროლეტარებით (რომელთაც ჯერ კიდევ არა ჰქონდათ სათანადოდ შეგნებული თავიანთი კლასის ინტერესები) დაწყებული და საფინანსო კაპიტალის წარმომადგენლებით დამთავრებული. მესამე წოდებას ეკუთვნოდნენ პროლეტარებსა და გლეხებს გარდა, ხელოსნები, წვრილი და მსხვილი ბურჟუაზია. იმ დრომდე, ვიდრე მათი ინტერესები არ გაიყარა — აბსოლუტიზმის დამხობასა და არისტოკრატის დამარცხებამდე, — მათ მათი მჩაგვრელი რეჟიმისადმი სიძულვილი აერთიანებდა.

ამ მეთოდით მუშაობის გაგრძელება შეგვასწავლის მაშინდელ ყოფაცხოვრებას, ქვეყნის და საზოგადოების კულტურას და ა. შ. ერთი სიტყვით, როგორც ზეით ვამბობდით, მთელს ეპოქას, რომლის ფონზედაც უნდა გაიშალოს წარმოდგენა. კი მაგრამ რისთვის უნდა გავიმეოროთ ყოველივე ეს? ჩვენ ხომ წინათ პიესის საერთო გაცნობის დროს შევისწავლეთ ეპოქა? სწორია, მაგრამ მიუხედავად ამისა ჩვენ ხელახლა უნდა დავებრუნდეთ იმავე საკითხებს. მაშინ ჩვენ სხვა თვალსაზრისით, სახელდობრ, ეპოქის საერთო გაცნობისათვის, ვაწარმოებდით მუშაობას, ეხლა კი სასცენო მოქმედების პარტიტურის შექმნის პროცესში ჩვენ უნდა მივუჩინოთ ფიგაროს მისი კუთვნილი ადგილი და შევხედოთ — რას წარმოადგენს მისი შემსრულებელი მსახიობი: ფორმალისტი სკოლის მუშაკია იგი, რომელიც სცენის ფართობზე მარდად დატრიალებს, თუ გარკვეული სახე, შეგნებული, ყოჩაღი, ჯანსაღი, ხელმარჯვე, დამოუკიდებელ ცხოვრებას მოწყურებული, საკუთარი ღირსების შემცნობი ადამიანი, რომელიც არ ეპუება თავის ბატონს, გრაფ ალმევივას და პირში მიახლის: „ლაქიას თუ პატიოსნება მოეთხოვება, განა ბევრი აღმოჩნდება არისტოკრატებში ამ სახელის ღირსიო?“ ესმის თუ არა მსახიობს, გრძნობს თუ არა, რომ ის ცალკე ერთეული კი არ არის, არამედ ეპოქის კონდენსირებული სახეა, გამოსკვივის თუ არა მის არსებაში მისივე პროტოტიპი — ბომარშე, გენიალური parvenu, რომელმაც ცხოვრების ორივე პოლუსი განვლო: დარიბ მესაათიდან ყოვლად შემძლე მილიონერამდე, რომელიც მაშინდელი ევროპის პოლიტიკასა ჰქმნიდა, ერთსა და იმავე დროს გორტალესისა და კომპანიის ფირმის სავაჭრო სახლის საშუალებით დამოუკიდებლობისათვის მებრძოლ ამერიკას შევლოდა იარაღისა და პროვიანტის მიწოდებით, თან ამ მიწოდებით საოცრად მდიდრდებოდა და სხვ...

ვიდრე ყოველივე ეს არ არის ათვისებული და ფიგაროს შემსრულებელი მსახიობის საკუთრებად ქცეული, ჩვენ, ფიგაროს მთლიან მხატვრულ სახეს ვერ მივიღებთ. მსახიობმა უნდა იცოდეს და გრძნობდეს რამდენი ხნისაა იგი, როგორც მომქმედი პირი, როგორ არის ჩაცმული; ათვისებული უნდა ჰქონდეს შესაფერისი მანერები, აზრი და გრძნობა. უნდა იცოდეს რა დამოკიდებულება აქვს გარემო წრესთან, როგორ უტყვირიან მას და სხვ.

ყოველივე ამის ათვისება უნდა ხდებოდეს თანდათანობით ტექსტის დეტალური ანალიზით და შესწავლით, შემოხსენებული ფორმულის საშუალებით. შემდეგ ცხადდება, პირველ კადრთან განსხვავებით ამდენი მუშაობა არ დაგვიკრძალავს, რადგანაც ბევრი რამ უკვე გარკვეული იქნება წინა კადრების შესწავლის დროს. ანალოგიური მუშაობა უნდა იქნას ჩატარებული სუსანასა და ყველა სხვა მომქმედ პირთა მიერ და მიმართ. ასეთივე ყურადღებით და სიზუსტით უნდა გავეცნოთ იმ პირთაც, რომელნიც თვითონ პიესაში არ არიან გამოყვანილი, მაგრამ მასთან ესა თუ ის კავშირი აქვთ.

შემდეგი სიტყვა არის „ზომავს“, — თითქოს სრულიად მარტივი მდგომარეობაა და ამაზე ლაპარაკი კი არა ღირს, მაგრამ ეს ასე არ არის სასცენო სინამდვილის თვალსაზრისით. რასაკვირველია, ყველამ კარგად იცის, თუ რას ნიშნავს „ზომავს“ და მსახიობსაც ადვილად შეუძლია ეს გაზომვა მოახდინოს, მაგრამ ეს რომ ცალიერი გაზომვა არ გამოვიდეს, მსახიობმა თავის ცნობიერებაში წინასწარ გაზომვის ცნება უნდა გამოიწვიოს და მასთან ერთად ნათელი მიზანდასახულება იქონიოს. იგი გაზომვას მხოლოდ გაზომვისთვის ხომ არ აწარმოებს, არამედ გარკვეული მიზნით და სწორედ ეს მიზანი უნდა სჩანდეს მის მოქმედებაში. თუ ეს ასე არ არის ჩვენ ცალიერი, მხოლოდ და მხოლოდ უაზრო მექანიკური გაზომვა შეგვჩვენებდა.

შემდეგი სიტყვა გახლავთ „იატაკი“, — ეს არის მესამე ობიექტი, აქაც გამოუსტეველი მკითხველი გაკვირვებული იტყვის. რა მოხდა? იატაკი ხომ იატაკია. ზედა დგას მსახიობი და იატაკს ზომავს. განა ამაზე მარტივი მოვლენა იქნება და ღირს ამაზე ამდენი ლაპარაკი? მაგრამ სცენის ადამიანისათვის მდგომარეობა აქაც რთულია. სასცენო აზროვნების სპეციფიკა სწორედ ამაში მდგომარეობს. თავისთავად ცხადია, რომ მსახიობი სცენის იატაკზე იდგომება და ამ იატაკს გაზომავს, მაგრამ თუ იგი ფორმალური სკოლის მსახიობია, მექანიკურად გაზომავს ამ ფართობს და პიესის ტექსტზე შემჯდარი ქვემოთ ჩარიხინდება, მაგრამ ეს არა კმარა. ეს იატაკი ამ შემთხვევაში არ არის უბრალო სცენის იატაკი. იგი გრაფ ალმევივას კოშკის ერთ-ერთი ოთახის იატაკია. ამ ოთახში უნდა ჩაასახლოს გრაფმა ახლად ჯვარდაწერილი ფიგარო. ეს ოთახი ფიგარომ საცხოვრებლად უნდა მოაწყოს და სურს გაიგოს სად რა ნივთი როგორ დაალაგოს. თუ ყოველივე ამით არ არის გართული მსახიობი, მას ცალიერი უშინაარსო მოქმედება დაურჩება. **სცენა კი არ ითმენს სიცალიერეს.** ნაკლს გამოცდილი და მცოდნე მაყურებელი მაშინვე შეამჩნევს და განსაზღვრავს, მაგრამ საქმე ის არის, რომ სასცენო ხელოვნების ოსტატობაშიაც გამოუბრძმედილი მაყურებელიც გრძნობს, რომ აქ რაღაც კარგად ვერ არის საქმე. ცალიერი სიტყვა და უშინაარსო მოქმედება მას არაფერს ეუბნება და ამგვარად მისი ცნობისმოყვარეობა, მისი წყურვილი (მაყურებელი ყოველთვის ძალზე მოწყურებულია) დაუკმაყოფილებელი რჩება. შეიძლება მაყურებელი ჩვენ განცვიფრებაში მოვიყვანოთ სხვადასხვა სასცენო ტრიუკებით, მსახიობის თუ რეჟისორის მოულოდნელი ფოკუსით, ელგანათებით და სხვა რითიმე, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში მთავარი იჩრდილება, მაყურებელი მთლიან შთაბეჭდილებას ვერ ღებულობს. ცოცხალ ადამიანს ვერ ხედავს. მსოფ-

ლიოს მთავარი ღერძი კი ადამიანია და უმთავრესად მისი ბუნების გახსნას უნდა ემსახურებოდეს სასცენო ხელოვნება.

გარდა ყოველივე ზემოთქმულისა ანგარიშგასაწევია კიდევ ერთი გარემოება. რა განწყობილებაშია ფიგარო? რასა გრძნობს იგი, რა სურს (ფორმულის მეოთხე ნაწილი). რასაკვირველია, იგი უპირველეს ყოვლისა ბედნიერია და მხიარული, რადგანაც დღეს ჯვარს იწერს საყვარელ არსებაზე. ეს გრძნობა სულ მალე თვალსაჩინოდ გადაიშლება ჩვენს თვალწინ, მაგრამ მანამდისაც უნდა ვგრძნობდეთ ჩვენ ამას. ამით უნდა იყოს გაჟღენთილი ფიგაროს მთელი არსება, გარეშე იმ განწყობილებისა, რომელიც სათანადო ცვალებადობით მან უნდა გამოამჟღავნოს თვითეული ობიექტისადმი ცალ-ცალკე. ხომ ხედავთ რამდენი უნდა იმუშაოს მსახიობმა და რეჟისორმა, თუ სურთ სერიოზული მხატვრულ-მეცნიერული მუშაობა. მიუხედავად იმისა, რომ ამდენი ვილაპარაკეთ პირველი კადრის პირველი ნახევრის შესახებ, საკითხი ჯერ კიდევ არ არის ამოწურული. ყოველივე, რაც მსახიობმა მუშაობის ინტელექტუალური პროცესის დროს შეიძინა, ნათლად და ცხადად უნდა წარმოიდგინოს იმ უნარიანობის წყალობით, რომელსაც წარმოდგენითი უნარიანობა ეწოდება და რომლის მეოხებითაც ჩვენ შეგვიძლია განვააზღვროთ ჩვენს ცნობიერებაში ყველა ის შთაბეჭდილებანი, რომლებიც სათანადო გრძნობათა ორგანოების საშუალებით სხვადასხვა დროს მიგვიღია ისე, რომ გრძნობათა გამომწვევი მიზეზი თვალწინ არა გვქონდეს.

როგორ სწარმოებს ეს პროცესი? რეფლექსის—ცენტრალური ნერვული სისტემის გარეგანი თუ შინაგანი გალიზიანების საშუალებით, თუ სხვა გზით? წინათ, რეფლექსოლოგიით გატაცების პერიოდში ძნელი იქნებოდა ამის შესახებ დავა, მაგრამ მას შემდეგ, რაც საბჭოთა ფსიქოლოგია თანდათან იპყრობს თავის პოზიციებს, ჩვენ დიდხანს არ დავგვირდებთ. მასზე შეჩერება, მით უფრო, რომ თავის დროზე რეფლექსოლოგიის გამოჩენილი წარმომადგენელი—აკადემიკოსი პავლოვი არ ისახავდა მიზნად, ზოგიერთი ფიცხი „მეცნიერის“ მსგავსად, ფსიქოლოგიის განადგურებას, პირიქით, იგი სწერდა: „არსებითად ცხოვრებაში ჩვენ მხოლოდ ერთი რამ გვანტერესებს: ჩვენი ფსიქიკური შინაარსი. ფსიქიკური მდგომარეობანია ჩვენთვის პირველხარისხიანი სინამდვილე, ისინი წარმართავენ ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებას, ისინია ადამიანთა საზოგადოების პროგრესის განმსაზღვრელი“.¹

¹ აკად. პავლოვი „ოცი წლის ცდა“, I გამოც. გვ. 40 და 157.

მოგუსმინოთ აგრეთვე მარქსისტულ ფსიქო-ფიზიოლოგიის წარმომადგენელს: „უდავოა, რომ რეფლექსი ნერვული სისტემის მქონე ცოცხალი არსების ყოფილივე ყველაზე უფრო ელემენტარული ფორმაა. რეფლექსი“² ჩვენს შემთხვევაში ელემენტარული ფორმა მეთოდურად იმით ხასიათდება, რომ აქ ყოფილივე მთლიანად განისაზღვრება მოცემული გარეგანი გალიზიანებით, რეფლექსის სახით ყოფილივე არის ფუნქცია მხოლოდ ზოგიერთ მომენტში მონაცემ უშუალო გალიზიანებისა და არა ორგანიზმის მიერ ათვისებულ გალიზიანებათა მთელი ჯამისა!“³

ორგანიზმის გარეგან თუ შინაგან გალიზიანებათა შეუჯამებლად და შემდეგში ამ მასალის ცნობიერების მიერ დასახულ სასცენო ამოცანათა თვალსაზრისით გადამუშავებისა და გამოყენების გარეშე მხატვრულ სახეს ვერ მივიღებთ.

„ადამიანის ორგანიზმის მიერ ოდესღაც ათვისებულ და მის მიერ ცოტათ თუ ბევრად სისტემატიზირებულ ამა თუ იმ გალიზიანებასთან დაკავშირებით მესხიერების მიერ განახლებულ გარემოს გალიზიანებათა მთელი ჯამი (კომპლექსი, შენაერთი) შეადგენს იმ ყოფნას, რომელიც განსაზღვრავს შემეცნებას, რაც ჩვენი სხეულის უმაღლეს ორგანიზირებულების ფუნქციას შეადგენს“.²

აი ეს ფორმულა ზედმიწევნით და ზუსტად უნდა იქნას დაცული მსახიობის მიერ, რადგანაც მის მარაგს სწორედ მისი ორგანიზმის მიერ სხვა და სხვა დროს ათვისებული და სისტემატიზირებული გარემოს გალიზიანებანი შეადგენენ. აი ამ მარაგიდან სესხულობს იგი იმდენსა და იმას, რამდენიც და რაც მას ამა თუ იმ უშუალო სასცენო ამოცანის მიერ გალიზიანების დროს დასჭირდება.

ათვისებულ გალიზიანებათა სისტემატიზირებასა და სინთეზირებას თან ახლავს ადამიანის შემეცნების გარკვეული მდგომარეობა. მსახიობისთვისაც, ისევე როგორც ყველა მატერიალისტისათვის აზროვნების კანონები საგანთა ნამდვილი არსებობის ფორმებს ასახავენ სრული მსგავსებითი და არა განსხვავებითი ფორმით“.³

ამ დებულებას უნდა დაეყრდნოს სოციალისტური რეალიზმის საფუძველზე მდგარი სასცენო ხელოვნება.

დეე ყოველივე ზემოთქმულს კარგად ჩაუფიქრდენ „სასცენო ხელოვნების ფიზიკური თეორიის“ მომხრე ამხანაგები.

¹ პროფ. ზ. ნ. ჩუმბარიოვი. „ქერქვეშა ფსიქო-ფიზიოლოგია“ გვ. 27, უსსრ. სახელგამის 1928 წ. გამოცემა.

² ი. კ. ვე.

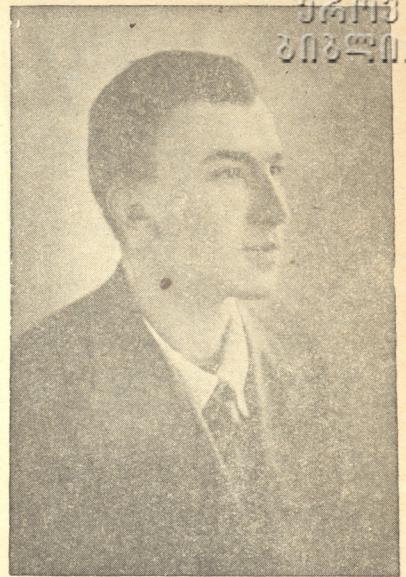
³ ლენინი: „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“ გვ. 367, 1920 წლის გამოცემა.



ვ. ბაგდაძე



ა. დოლიძე



ი. კავთავაძე

ვ. გოგიანი

მოლიერის „ძალად ექიმი“

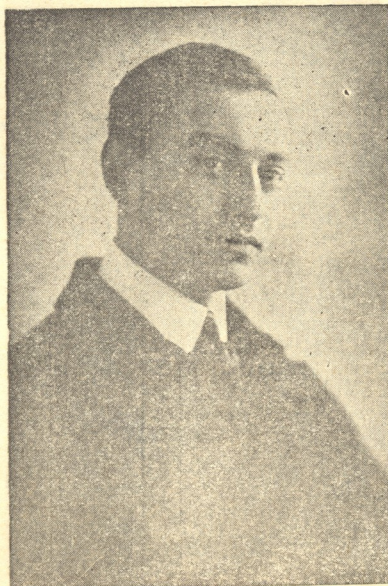
მოლიერმა შექმნა „ძალად ექიმი“ თავისი შემოქმედების აყვავების პერიოდში, უშუალოდ ისეთი შედეგის შემდეგ, როგორც „მიზანტროპია“. ამ ნაწარმოების სიუჟეტი მან ისესხა რომელიღაც ძველ ფრანგულ ან იტალიურ ფარსიდან, რომელნიც, თავის მხრივ, წარმოადგენენ სცენიურ დამუშავებას მეთორმეტე საუკუნეში გავრცელებულ ფაბლიოსი, ანუ მოთხრობისა „გლეხ აქიმის“ შესახებ. ამგვარად, „ძალად ექიმის“ ფაბულის სათავე ხალხურ შემოქმედებაში უნდა ვეძიოთ. პირველად „ძალად ექიმი“ შესრულებულ იქნა დიდი წარმატებით, პალე-როილის სცენაზე 6 აგვისტოს 1666 წელს და მას ისეთი გამარ-

ჯვება ხვდა წილად, რომ ლუი XIV-ის მეფობაში იგი პარიზში 340-ჯერ დაიდგა. მას შემდეგ და დღემდე ამ პიესამ მტკიცედ დაიმკვიდრა ადგილი მსოფლიო კომედიურ რეპერტუარში.

არსებობს შეხედულება, თითქოს „ძალად ექიმი“, ისევე, როგორც მოლიერის მსგავსი ჟანრის კომედიები: „ბატონი პერსონაჟი“, „სკაპენის ოინები“ და სხვ. — მოკლებულია სერიოზულ სატირულ იდეას, თითქოს იგი მხოლოდ სამხიარულო, გამართობი ფარსია, რომლის დანიშნულება მარტოოდენი უმტკივნეულო სიცოცხლის გამოწვევაა. მართალია, „ძალად ექიმი“ არ არის ისეთი მძაფრი სატირული გეს-



ა კოკია



ი. მათკავაძე



გ მანჯგალაძე

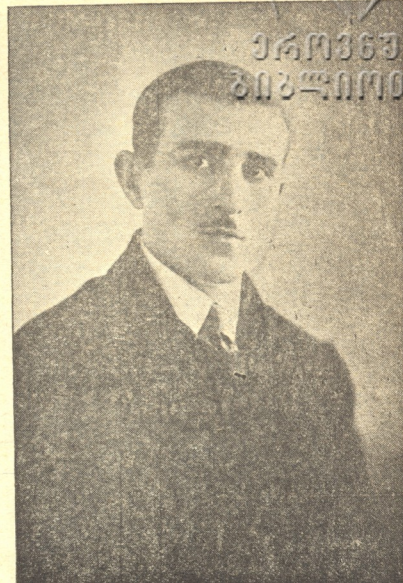
ეროვნული
გინაპროიექტი



ნაბანიძე



ვ. კიკვიძე



ა. ჰელიძე

ლის და ღრმა სოციალურ-ფსიქოლოგიური აზრის ნაწარმოები, როგორც უკვდავი „ტარტიუფი“, „მიზანტროპი“, ან „გაანაურებული მდაბიო“, მაგრამ მასაც გააჩნია თავისი გამართული იდეური ღერძი. მოლიერი, როგორც ვასენდის მატერიალიზმის ერთგული მიმდევარი, ჭეშმარიტების და სიკეთის ერთადერთ წყაროდ „ბუნებას“ აღიარებდა. ამიტომ იგი ხშირად მიმართავდა თავისი სატირის ისარს ყოველგვარ ყალბ მეცნიერთა, სწავლულთა და სოფისტების წინააღმდეგ, რომელნიც ძალას ატანენ „ბუნებას“, ცდილობდნენ დაემახინჯებინათ იგი. ასეთივე ზიზღით ეკიდებოდა იგი ექიმბაშებს, რომელთა „ხელობა“ უფრო სქოლასტიკურ მსჯელობას ეყრდნობოდა, ვიდრე ჭეშმარიტ ცოდნას, ცდასა და დაკვირვებას. ცრუ და არა კეთილსინდისიერი ექიმების სატირული მხილება მოლიერის საყვარელი თემაა და იგი მას დამუშავებული აქვს მრავალ პატარა კომედიაში, მათ შორის „ძალად ექიმშიაც“.

მოლიერის შემოქმედება, როგორც თავის დასაბამში, ისე მხატვრული სიმწიფის პერიოდში იკვებებოდა ძველებურ, ფრანგულ მხიარული ფარსის და იტალიურ კომედია დელარტეს საუკეთესო, ცხოველი ტრადიციებით. „ძალად ექიმის“ სიუჟეტის არჩევანი, ფაბულის გაშლის ზოგი ხერხი და ტიპაჟიც, ატარებს ნიშანს ამ ტრადიციათა შემოქმედებისა, მაგრამ მოლიერი არ ემორჩილება, არამედ იმორჩილებს ფრანგული ფარსის და იტალიური კომედია დელარტეს დრამატიულ ხერხებს, ორგანულად ამუშავებს მათ და ჭქმნის ჯანსაღ, ჭეშმარიტად რეალისტურ ნაწარმოებს, რომელიც ოდნავადაც არა ჰგავს კომედია დელარტეს სქემატურ სცენარებს. თუმცა „ძალად ექიმის“ რეალიზმი არ უფრთხის ყოფა-ცხოვრებით, ნამდვილი ხალხური იუმორით აღსავსე სურათებს და სახეებს, მაგრამ იგი არასდროს არ ქვეითდება წვრილმან, უიდეო ნატურალიზმამდე, რაც ხშირად ახასიათებს ძველებურ, ფრანგულ



ი. შუთათელაძე



ზ. შახალი



მ. ჩხაიძე



მ. ჩხეიძე



ა. ცომაია

ფარსს. ასეთი ნატურალიზმიდან მოღიერი უზრუნველყოფილია თავისი შემოქმედების ღრმა იდეურობით; მისი მიზანი ხომ ყოველთვის არის ადამიანთა ბუნების სასაცილო მხარის ღრმად შესწავლა და სცენაზე გასართობის სახით საზოგადოების ნაკლოვანებათა გამოსახვა.

ამიტომ მოღიერის პერსონაჟებიც ამავე „ძალად ექიმში“ განიცდიან ფარსის და მეტადრე იტალიურ კომედია დელარტეს კომიკური ნიღბების ზეგავლენას, მაგრამ ეს გავლენა უფრო გარეგან მხატვრულ ხერხებში, პერსონაჟების მოქმედებაში იჩენს თავს, ვიდრე მომქმედი პირების შინაგან დახასიათებაში. სგანარელი, მარტინა, ლუკა და ჟაკლინა ერთი და იგივე სოციალური წრის შვილები არიან, მაგრამ როგორი დიდი განსხვავებაა მათ პირად თვისებებში და ხასიათის წყობაში. ამ გლახურ, დემოკრატიულ წრეს უპირისპირდება ბურჟუა ჟერონტი, მისი ქალი ლუცინდა, ლეანდრი და დეკლასობრივი ტიპი ვალერისა. სგანარელში ჯერ კიდევ აშკარად მოსჩანს კომედია დელარტეს პოპულარული ნიღბის, ეგრეთწოდებული პირველი ცანის ტიპური ნიშნები. ეს ტიპი თავის რეა-

ლურ სრულყოფას, უკიდურეს კონკრეტობას ნხოლოდ შემდეგ საუკუნეში, ბომაჩუმეს ფიგაროში მიიღებს.

„ძალად ექიმის“ კომპოზიცია მოწმობს იმას, რომ მოღიერი ფაბულის განვითარების გენიალური ოსტატია, როგორც თავის დიდ, ისე პატარა ქმნილებებში. პიესის მტკიცე, მკაფიო კომპოზიციური სისწოლე ზოგან მუსიკალურ პარმონიულობამდე აღწევს. მოქმედების განვითარების ყოველი ახალი მომენტი ორგანულად შედუღებულია ფაბულის მთლიანობასთან და სავსებით გამართლებულია პერსონაჟების დახასიათების თვალსაზრისით.

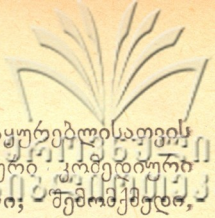
ამიტომ არის, რომ პიესის ტექსტუალური მხარე, დიალოგი, როგორც ფორმით, ისე შინაარსით წარმოადგენს დრამატიული ქოსტატობის შედეგს. ყოველი სიტყვა, ყოველი ფრაზა, ორგანული, შიგნიდან ამოხეთქილი და მასთან, მხატვრულად სრულყოფილი გამომდახილია, პასუხია უშუალოდ მის წინ მომხდარ სცენიურ მოქმედებისა და თქმული ფრაზისა ისე, რომ თითქოს დიალოგი ვინმემ კი არ შესთხზა, არამედ იგი თავისთავად შეიქმნა. ბრწყინვალე, მხიარული, მჩქეფარე კომიკური დიალოგის ასეთ



ბ. ქანდიძე



ო. ზინჭარაძე



მაღალ თვისებებს, რომელშიაც მოლიერს ბადალი არა ჰყავს, ხელს უწყობს მკვეთრი, სატირულად მწვავე, მუდამ მიზანში მოხვედრილი ენა, მდიდარი და თან დახვეწილი, ფაქიზი და თან უაღრესად კონკრეტი, რეალისტური, უხვად შეფერადებული ცოცხალი ხალხური გამოთქმებით, პროვინციალიზმებით. ტყუილად კი არ უსაყვედურებდა ფრანგული კლასიციზმის თეორეტიკოსი ბუალო მოლიერს მისი ენის დემოკრატიულობას.

ჩვენთვის, საბჭოთა მკითხველის და მასწავლებლისათვის მოლიერი ძვირფასია, როგორც კლასიკური კომედიური ოსტატობის გენიალური წარმომადგენელი; შემოთქმული, რომელმაც ბევრ რამეში გაუსწრო თავის ეპოქას, მწერალი და თეატრალური მოღვაწე, რომელმაც გაბედულად დასახა და შეასრულა რეალიზმის ისეთი გაშლილი პროგრამა, როგორც კი შესაძლებელი იყო მის დროში.



მაღალ ეჭიმი—დადგმა მ. ჭუჭიტაშვილისა

მე-2 აქტი



ჩვენი აზრით მოლიერი

მოლიერი—ის გენიალური კომედიოგრაფია, რომლის შემოქმედებაში სინთეტიურად გაერთიანებულია კლასიკური დრამატურგიის ძირითადი პრინციპები და მკვეთრი, ჯანსაღი რეალიზმი. მოლიერის გენია გაბედულად სწყვეტს კავშირს ფრანგული კლასიციზმის იმ ტრადიციებთან, რომელნიც მას აბსტრაქტულ-სქემატურ ხასიათს აძლევდნენ და მტკიცედ გამოდის კონკრეტ, ჭეშმარიტად დემოკრატიული რეალიზმის ფართო ასპარეზზე. „ქალთა სკოლის კრიტიკაში“ მოლიერი ხაზგასმით აღნიშნავს თავის დანიშნულებას, როგორც კომიკური პოეტისა: „ღრმად უნდა ჩავწვდეთ ადამიანის ბუნების სასაცილო მხარეებს და შესაქცევი სახით განვასახიერო სცენაზე საზოგადოების ნაკლებოვანებანი“. მოლიერის რეალიზმი არ უფრთხის ცოცხალ, საყოფაცხოვრებო სიუჟეტებს, მაგრამ იგი არასდროს არ წვრილმანდება საყოფაცხოვრებო ნატურალიზმამდე. იგი ასახავს სინამდვილეს შერჩევით, გარკვეული მხატვრული ხერხებით, რომელნიც სავესებით მიადწევენ დასახულ მიზანს, მიზანს—სატირული მხილებისა. ამიტომ არის, რომ მოლიერის დიდ და პატარა კომედიებში მისი თანადროული ცხოვრების სურათი ორგანულად დაკავშირებულია მტკიცე იდეურ ძარღვთან.

მოლიერის შემოქმედების ძირითადი თვისებების გამო ახალგაზრდა მსახიობთა მუშაობას მის კომედიებზე აქვს უაღრესად დიდი აღმზრდელი მნიშვნელობა. მოლიერის სცენიური განსახიერება არის რთული, ღრმა, მაგრამ ყოველთვის მადლიანი და სასარგებლო ამოცანა ახალგაზრდა მსახიობთათვის. მოლიერის პერსონაჟები გამოკვეთილი და მკაფიო მხატვრული სახეებია. ეს სახეები ორგანულად შეზრდილია იმ სოციალურ გარემოსთან, რომელშიაც ისინი არსებობენ: ამიტომ შემსრულებელმა ცუნდა მიადწიოს მაქსიმალურ სიცხადეს და დახვეწილობას

ჟაკლინა



ესკიზი მხატვ. ე. ახვლედიანისა

სგანარელი



ესკიზი ჩხატავ. ახვლედიანისა

მათ განსახიერებაში და შესძლოს ამ პერსონაჟების სცენიური გამოხატვა არა მოუწყვეტლად, უნიადაგოდ, არამედ ორგანულ კავშირში მათ სოციალურ გარემოსთან. ასევე მკაფიო გამჭვირვალეა მოლიერის სცენიური მდგომარეობები, სიტუაციები, რაც მოითხოვს მათს გადმოცემას უაღრესი სიცხადით და გარკვეულობით. მოქმედების გაშლა და განვითარება, ერთი სცენიური მდგომარეობიდან მეორისკენ გადასვლა მოლიერში სავესებით გამართლებულია და ორგანულად დაკავშირებულია, როგორც პერსონაჟების ფსიქიკურ თვისებებთან, ისე წინა სცენიურ მდგომარეობებთან. აქ მოლიერი ჭეშმარიტი კლასიკოსია, მოქმედების მთლიანობის პრინციპის მიმდევარი, რომლის თეორეტიული დასაბუთება პირველად არისტოტელემ მოახდინა თავის პოეტიკაში. ყოველი ახალი ეტაპი ფაბულის გაშლაში დასაბუთებულია ლოგიკურადაც, როგორც ბუნებრივი შედეგი წინა სცენიური სიტუაციისა, და ფსიქოლოგიურადაც, როგორც მოტივირებული მოქმედება, სავესებით მოსალოდნელი ამა თუ იმ, გარკვეულად დასაბუთებული პერსონაჟისაგან. დრამატული მოქმედების ასეთ ორგანულ განვითარებას უაღრესი აღმზრდელი მნიშვნელობა აქვს ახალგაზრდა მსახიობთათვის; ისინი ეჩვივნიან ყოველმხრივ ცხადპყონ და დასაბუთონ ყოველი თავისი ნაბიჯი და ამავე დროს ეს კომედიები მათ უყენებს გარკვეულ და კონკრეტ ამოცანებს დიალოგის წაყვანის ხერხში.

მოლიერის დიალოგი აგებულია უკიდურესი ლოგიკურობით და რიტმიულობით. აქ არაფერია ზედმეტი ან გამოსაკლები. ამიტომ მსახიობმა უნდა გამოსძებნოს სავესებით სწორი ინტონაცია; ოდნავი სიყალბე ინტონაციისა აღრევს და გააწყალებს დიალოგის სიმწვავეს და სიმკვეთრეს ისევე, როგორც კარგ ღვინოში წყლის გარევა. ყველა ეს დრამატული ხერხი მოლიერისა: მკაფიო, გამოკვეთილი პერსონაჟები, გარკვეული ცხადი სცენიური მდგომარეობები, მოქმედების ორგანული, ლოგიკურად და ფსიქოლოგიურად დასაბუთებული გაშლა-განვითარება და ცოცხალი, მკვირცხლი, ელვარე, უაღრესად ოსტატური დიალოგი, რომელიც თითქოს თავისთავად გადმოსჩქეფს

საქართველოს
პარლამენტის
ქართული
ბიბლიოთეკა



ქართული
ენობის
სამეცნიერო
სამუშაოები

მარტინა



ჟერანტი



ესკიზი მხატვ. ე. ახვლედიანისა

მოქმედების მსვლელობის დროს—ყველა ეს ხერხი მხატვრულად იმდენად სრულყოფილია, რომ თავისთავად, ბუნებრივად იშლება თავის ადეკვატურ, შიგნიდან ნაკარნახევ რიტმებში და ამ რიტმების მიწვდოვა, მათი დაცვა საუკეთესო სკოლაა ახალგაზრდა მსახიობის აღზრდისათვის. პიესაზე მუშაობის დროს ერთმა სტუდიელმა საყვედურით მომმართა, რომ მოლიერის რიტმების და მათი ცვალებადობის სწორი დაცვისთვის აფთიაქის სასწორია საჭიროო. სტუდიელი არსებითად მართალი იყო: მართლაც უკიდურესი სიზუსტით არის საჭირო რიტმის დაცვა, რადგან ეს რიტმი წარმოადგენს შინაგან ორგანულ კომპონენტს ყოველი სახის აგებაში.

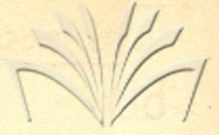
კონკრეტი, მკაფიო, ქანდაკებრივ გამოკვეთილი მხატვრული სახეები და სცენიური სიტუაციები მოლიერისა, ამ სიტუაციების ურთიერთ ორგანული კავშირი მოითხოვენ საესე ტონიან, სრული ალესილობის ქვე-ტექსტის მოძებნას. ამ გარემოებას კი კვლავ უდიდესი აღმზრდელობითი მნიშვნელობა აქვს ახალგაზრდა მსახიობთათვის, რადგან მხოლოდ ქვე-ტექსტის ღრმა დამუშავებისა და ათვისების გზით იქმნება არა ზერელე, არამედ ღრმა მხატვრული განხორციელება სცენიური სახისა, ცხადია, მისი სოციალური შინაარსის სრული გამომჟღავნების გზით.

ყოველი მხატვრული სახე, სცენიური მდგომარეობა, ფაბულის გავითარების ყოველი მომენტი მოცემულია მო-

ლიერის მიერ მტკიცე ურთიერთ კავშირში, მჭიდრო შინაგან ურთიერთობაში. სწორედ ეს მჭიდრო ურთიერთობა, ურთიერთ გადანასკვა ასწავლის ახალგაზრდა მსახიობს მუდმივ, ცხოველ კავშირს პარტნიორთან, იმ ცოცხალ ურთიერთობას, რომელსაც კ. სტანისლავსკი სამართლიანად სცენიური ხელოვნების „კვინტ-ესენციას“ უწოდებს.

მოლიერი რეალისტურია, კონკრეტი, მაგრამ მისი რეალიზმი არასდროს არ ითქვიფება წვრილმან, უპიროვნო ნატურალიზმში. მოლიერი სცენის, თეატრის უდიდესი მცოდნეა და მისი მესაიდუმლე, აპიტომ არის, რომ მოლიერის შემოქმედებითი სტილი უაღრესად თეატრალურია. მსახიობისაგანაც იგი მოითხოვს სცენიურ ოსტატობას, ყველა სცენიური განცდების ერთ მთლიან, მოლიერისათვის დამახასიათებელ ფორმაში მოქცევას. ახალგაზრდა შემსრულებელმა მოლიერის კომედიური მხატვრული ფორმის განსახიერებისათვის უნდა გაამდიდროს თავისი სცენიური ხერხების მარაგი და აღიჭურვოს ამ სტილის შესაბამის ოსტატობით. პირველ ნაბიჯიდანვე ის ეჩვევა თამაშს გარკვეულ ფორმაში. ასეთია მოსახრებები, რომელნიც გვიკარნახებენ მოლიერის ნაწყვეტების დეტალურ დამუშავებას სათეატრო სასწავლებელში და კერძოდ, მისი „ძალად ექიმის“ დადგმას სტუდიური სპექტაკლის სახით.

ქართული
ენობის
სამეცნიერო
სამუშაოები



ქართული
ენის ინსტიტუტი



დიმიტრი მუხაშია

რესპ. დამსახ. არტისტი — ორდენოსანი

რუსთაველის თეატრი



ხალხური თეატრი და აკისვოკაზიული „ბერიკაოზა“

თავდაზნაურობას თუ დრამატურგიულ ტექსტს და-
ყრდნობილი თეატრი გააჩნდა, ქალაქის დაბალ სოცია-
ლურ წრეებსაც თავისი სანახაობანი ჰქონდათ. შეითან-
ბაზრის ჩაბნელებულ ყავახანებში ყარაგიოზის თეატრი
ჩრდილს ათამაშებდა და ალაპარაკებდა:

„დარბაზი სრულიად ბნელდებოდა, თეთრ ტი-
ლოზე, რომელიც გაჭიმული იყო მთელ სცენაზე,
სჩანდნენ რალაც ბუნდოვანი ჩრდილები, ეს ჩრდი-
ლები თანდათან გარკვეულ სახეს იღებდნენ, ბოლოს
კი ნათლად სჩანდა მინიატურული ხალხი, რომე-
ლიც ლაპარაკობდა, ცეკვავდა, კომბლებს იქნევდა
და სხვ. მაგრამ ესენი ნამდვილი მსახიობები როდი
იყვნენ; ამ გადაჭიმულ ტილოზე აჩვენებდნენ აქლე-
მის ტყავიდან ან მუყაოსაგან გამოჭრილ მოძრავ
ფიგურებს; ამავე დროს ერთი კაცი, რომელიც
ლეგენდის გმირის ყარაგიოზის სახელს ატარებდა,
ყველა პერსონაჟის ნაცვლად თითონ ლაპარაკობ-
და: ქალურად, ვაჟურად, ომაჩიანად, ზილის ხმაზე,
ეს ბაძვა ისე არტისტულად იყო განსახიერებული,
რომ მთელი ყავახანა აღტაცებაში მოდიოდა და
ხშირად წარმოდგენები 9 დღე გრძელდებოდა.“¹

ხალხურ სანახაობათა შესახებ საინტერესო ცნობა აქვს
მოყვანილი „კალმასობის“ ავტორს:

„ხოლო სომეხნი უფრო ჩვენს მსგავსად თამაშო-
ბენ; აგრეთვე დროსა მეფის ძეთ ქორწინებისასა და
ანუ დიდისა მხიარულებისა საქმისასა რისთვისმე, სო-
მეხნი შეიკრებოდნენ, ასნაფისა ხალხნი, და ხეებს
გაიკრავდნენ ტანხედ და ჩითებს გადააფარებდნენ, ცხე-
ნივით თავსა და კისრებს ხისაგან გააკეთებდნენ და
შემოახვევდნენ რასმე და ჰკიდებდნენ წვრილს ზანზა-
ლაკთ. და ესრეთ ითამაშებდნენ მრავალნი. და უცხოდ
ხმარობდნენ ფერხთა და მსგავსად ცხენხედ მჯდომ-
მთაებრ იხილვებოდნენ: და ეს ძველად იყო ესევე კერ-
პების დროს სომეხთა შინა დაშობილი. აგრეთვე
გააკეთებდნენ აქლემის მსგავსად ფარდაგებს და ორ-
ნი კაცნი შეუდგებოდნენ ქვემო, მსგავსად აქლემისა
იხილვებოდა, და ესენიცა ზურნა-დაფაზედა ითა-
მაშებდნენ და გაქცევაში ემსგავსებოდნენ აქლემსა. ამა-
საც ესეგვარს შეხდომილებაში და ყველიერის კვი-
რაში ითამაშებდნენ, და ესენიცა არიან რიცხვთა ში-
ნა როკვისათა.“²

ყოველწლიურად ყველიერობას, თბილისის მდებრიო ხალ-
ხის თეატრალური დღესასწაულები იწყებოდა—ბერიკაო-
ზას ყვენობა სცვლიდა, ყვენობა კრივით თავდებოდა. ქა-
ლაქში უამრავი მესტიკრეები და აშულეები ჩნდებოდნენ. ამ
დროინდელ არისტოკრატიულ წრეებში განსაკუთრებულ
მოწონებაში იყვნენ სათარა და ჯაფარა, რომელთა უბი-

რატესობის შესახებ პაექრობაც კი იმართებოდა. ნიკო-
ბარათაშვილი თავის დას მაიკოს სწერს 1845 წელს ნა-
ხიჩევანიდან:

„ილაჯი წაიღეს მაგ ჯაფარას ქებით, ვისიც წიგ-
ნი მოგვივიდა მაგის ქება ეწერა. ნეტა ყველასათვის
ეგრე მალე როგორ გაგიჟდებით—მაგის ამბავი ჩვენ
გვკითხეთ, ეგ სულეიმან ხანმა გადმოიყვანა სპარსე-
თიდან, ორი დღე და ღამე ჩემთან იდგნენ, რაც
ჰუნარები ჰქონდა სულ აქ დაასრულა. ეგ რომელი
ამბობს, რომ სათარასა ჰჯობსო ეტყობა კარგი სმენა-
ჰქონია.—მე გეტყვით ეგ უფრო ნაკითხია სათარაზე-
და, მაგრამ სათარასათვის ღმერთს ხმა მიუცია და
თანაც დაუტანებია, რომ მაგისთანა ხმა აღარავის
ექნებოა ერთი ორივეს სახე ნახეთ, ერთი კაცია,
მეორე ჯოჯოხეთის მამხალა.“

ეხლა ნახიჩევანში ერთი ახალი ლექსია. თვრამე-
ტის წლის ქალის ნათქვამი, რომელსაც სახელად
გონჩა-ბეგუმ ჰქვია; ხანის ქალია ძალიან ლამაზი
და მარილიანი:... საწყალი თორმეტი წლისა ყოფი-
ლა, ძალათ გაუთხოვებიათ. ამათი ამბავი რომ იცო-
დეთ ერთი კარგი რომანია. ამ ლექსში თავის თავს
ჰტირის: ერთს ადგილას ამბობს: ჩემო მშვენიერო
ბაღჩავო, მინდა მოვიდე, ვიმუსაიფო შენს შადრე-
ვანთან, შენს ყვავილებთან, მაგრამ მეშინიან, რომ
ჩემი ქმარი იქ არ იყოსო. ამ ლექსს დავაწერინებ-
და თავის თარგმანით გამოგიგზავნიოთ. მგონია სა-
თარამ ეს ხმა უნდა იცოდეს, კარგი ხმა არის ერთი
ხმა არის კიდევ ძალიან სასიამოვნო, ჯაფარამაც
იცის და სათარამაც. როცა შეგხვდეთ ასე უთხარით:
რომ ეი, მუსელმან ნამარი ხანჯაღზანი იმღეროს.“¹

სათარა თავადთა მეჯლისებისა და ქორწილების და-
მამშვენიებელი იყო და აქაც სანახაობას ჰქმნიდა, თავისი
ტკბილი ხმით ოსტატობდა. ნ. ბარათაშვილი ზაქარია-
ორბელიანს სწერს:

„შევედით ახალგორს სასახლე კრაქებით იყო გა-
ჩაღებული, მეიდანნი მამხალეებით; დეკანოზი შემოსი-
ლი და ჯვარით მოგვეგება გალაგნის კარებში; დაჰ-
კრეს ზურნას, სათარას სიმღერა (თანა გვეყვანდა)
თოფის სროლა და ხალხის ჰედვა და ყვირილი საუ-
ცხოვო სანახავს წარმოადგენდა.“²

საიათნოვამ დიდი პოპულარობა მოუპოვა სპარსულ-
მელოდიებს; ამ შესანიშნავმა მსახიობმა და პოეტმა (საი-
ათნოვა ლექსის სიმღერით შემსრულებელიც იყო და მისი
გამომთქმელიც) დიდი გავლენის კვალი დააჩნია არის-
ტოკრატიული სალონების სასიმღერო რეპერტუარს. „კალ-

¹ ნ. ბარათაშვილი—ნაწ. სრ. კრბ., 1930 წ. გვ. 109—110.

² იქვე გვ. 119 — 120, გრ. ორბელიანი სწერდა თავის ძმას
ზაქარას: „ბებუთოვის ცოლი დამდგარა მანანას სახლში, ილიას-
დაუბატოვებია და მეჯლიში გაუმართავს, აღასათართა, დუღუქები-
თა და ჰიანურითა“ (წერილები, ტ. 1-ლი, გვ. 103).

¹ ი. გ. რ. შ. ა. შ. ვ. ი. ლ. — „ძველი ტფილისის ლიტერატურული
ბოჭემა“, ტფ. 1928 წ. გვ. 81—82.

² იოანე ბატონიშვილი — „კალმასობა“, გვ. 213.

მასობაში“ ვკითხულობთ, რომ საიათნოვამ პირველმა დაიწყო მეფის ირაკლის წინ სპარსულ ხმებზე ქართულად გალობა და შემდეგ სხვებმა მიჰბადეს მასო. ¹ სპარსული მელოდიების „გაეროვნებას“ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, აშულები იქცნენ თბილისის მუსიკალურ სანახაობათა თვალსაჩინო წარმომადგენლებად, ისინი უწევდნენ მაღალ საზოგადოებას ოპერის მაგიერობას, სანამ თბილისში იტალიური ოპერა არ გამოჩნდა, ხოლო დაბალ ფენებში კი აშულებს ფასი ვერც ოპერის მომღერლებმა დაუკარგეს, დღემდე მოაღწიეს მათ და თავიანთი ხელოვნების შესანიშნავი აღმწერელიცა და ქომაგიც იპოვეს პოეტ იოსებ გრიშაშვილის სახით. დიდ მოწონებაში იყვნენ თბილისში აგრეთვე მესტვირეები. ი. გრიშაშვილი მოხდენილ ესკიზში „ერენის მოედანი“ ასე აგვიწერს თბილისის ქუჩების სანახაობებს:

„ქუჩებში საზანდარი თავისუფლად მღეროდა საიათნოვას მუსტხადებს, ერთ მხარეს ჯამბაზი გადიოდა თოკზე, მეორე მხარეს ცნობილი აბელა იდგა ოჩაფეხებზე და ხალხს აცინებდა“. ²

მაგრამ აქ უფრო რთული თეატრალური სანახაობანიც იმართებოდა: დიდების და პატარების ბერიკაობა, დიდების და პატარების ყენობა:

„აქვე ბავშვი მოხუცად გამოწყობილი, ბერიკად წოდებული დადის ქუჩა-ქუჩა. ცეკვავს, იმანჭება და იგრიხება და თითოეულ გამვლელს უთუოდ ფულს დასტყუებს. ამ ბერიკას ხანდახან დათოს ეძახიან, როცა ქალების ფერხულში შეიყვანენ და ისიც შუა წრეში ჩამდგარი სასაცილოდ წარმოადგენს დათვის მოქმედებას, რაზეც ქალები მღერიან“. ³

ბერიკების დასტაც გამოჩნდებოდა ხოლმე. დასტაში ოციდან ორმოც ბერიკამდე შედიოდა, ჩვენ ხელთა გვაქვს სატიოს უბნის ბერიკაობის საინტერესო აღწერილობა:

„ყველიერის კვირის დამლევს ნამცეცობის დღეს, ვერაზე იცოდნენ ბერიკაობის გამართვა, რომლის წყობაც შემდეგნაირი იყო:

პირველი ღორი იყო, რომელსაც ტანზე ღორის ტყავი ეცვა და სახეზე ღორისავე ნიღაბი ეკეთა. ღორის როლს ასრულებდა ყოველთვის ჯმუხი ბიჭი, მას უნდა სცოდნოდა ცეკვა-თამაში, როგორც პირველ შემსრულებელს.

მეორე—პატარძალი, ნეფე და მეჯვარე. პატარძლად ლამაზი და ტანწვრილი ვაჟი გამოჰყავდათ (რადგან ბერიკაობაში ქალები არ მონაწილეობდნენ), პატარძალი თავდახურული და წითელკაბიანი იყო, საქმრო (მეფე) ტანად პატარძლის შესაფერისი იყო, შავგერმანი, ლოკებაწითლებული ვაჟკაცი, მეჯვარეთ ბერიკაობის რომელამე წევრი — ამათაც სუფთად ეცვათ.

მესამე—მღვდელი, ყველაზე მაღალი უნდა ყოფილიყო, რომ საეკლესიო წესების შესრულება მოხდენოდა და სანახავედაც კარგი ყოფილიყო... ხელთ თუნქის კოლოფისაგან გაკეთებული საცეცხლური ეჭირა და ხის ჯვარი. თავზე შაქრის ქალაღის წოწოლა ქუდი ეხურა.

მეოთხე—ტუსალი, რომელსაც ბორკილები ხელფეხში ჰქონდა გაყრილი, დახეული ფარაჯა ეცვა და სახე შემურული ჰქონდა.

მეხუთე—იასაული, რომელსაც გლეხურ ტანსაცმელში ეცვა, ხოლო თავზე თეთრი ციკნის ქუდი ეხურა, წელზე ხანჯალი...

მექექსე—მასხარა, რომლის ამსრულებელს თეთრი ძაბრისებური ქუდი ეხურა, სახეზე უმარული ჰქონდა წათხუპნული, ლოკებზე აქა-იქ წითელი ლაქა.

შემდეგ. რამდენიმე ბერიკა, რომელთაც ხელში ეჭირათ სახრე და ცეკვის დროს ღორს სცემდნენ ტყავიან ზურგზე და გაპკიოდნენ: დაჰკა! მაგის ბრალიაო! ბეროკებს წინ მიუძღოდა მესტვირე.

ნამცეცობა დღეს ბერიკები თამაშით და ყიჟინით საუბნო მოედანზე გავიდოდნენ, ერთ პირს ითამაშებდნენ და შემდეგ ეზოებისაკენ დაიძვრებოდნენ. როცა ეზოში შევიდოდნენ, ბერიკები ყველანი თამაშობდნენ; სცემდნენ ღორს წკებლით, ღორიც ცემით გაბრაზებული რომელიმე მაყურებელს დინგს ამოკრავდა შესაშინებლად, შემდეგ ცეკვა შენელებოდა, მღვდელი დაიწყებდა ჯვრის წერას, გალობის დროს შესძახებდნენ „გამოუშვი მღვდლო“; მღვდელიც ხმას მოუმატებდა და იტყოდა: „ამინ გისმინოთ უფალმაო“ და ჯვრის წერას მალე დაამთავრებდა, რასაც შემდეგ მოსდევდა ისევ ცეკვა-თამაში. ტახი ახლა მღვდელს გამოუდგებოდა. მღვდელი წრის გარეთ შეაფარებდა თავს და ემალებოდა ღორს. ამის შემდეგ მასხარას დაჰყავდა ტუსალი და ხალხს მოუწოდებდა დახმარებოდნენ დასახსნელად. მაყურებლებიც აძლევდნენ, ვის რამდენიც სურდა. იასაული რომ შეამჩნევდა, ტუსალისათვის ფულს აგროვებდნენ, გაჯავრდებოდა, მაგრამ მასხარა თვალთ ანიშნებდა: სამიკიტნობისაკენ გავივლით და იქ დაველიოთო, იასაულიც მიანებებდა თავს და საერთო ლხინში ჩაეროდა. როცა ფულის შეგროვება დამთავრდებოდა მასხარა პირველი გავიდოდა ეზოდან, მას მესტვირე გაჰყვებოდა და შემდეგ ყველანი“. ¹

ეს აღწერილობა ხარატმა ფირიაშვილმა გადმოგვცა. მარტო ამ სცენითაც შეიძლება მკაფიოთ წარმოვიდგინოთ ბერიკაობისათვის დამახასიათებელი ნიშნები. ბერიკაობა სოციალური იდეების, კლასობრივი ბრძოლის თეატრია. იგი მახვილი იარაღია სოფლად ჩაგრულ გლეხობისა და ქალაქად დაბალი სოციალური წრეების ხელში. ბერიკაობის ზემოთ მოყვანილ სცენაში ტუსალებისადმი ხალხის თანაგრძობაა ნაჩვენები და იასაულის მეჭრთამეობაა გაკილული, დანარჩენ სცენებშიაც მჩაგვრელთა დაცინვას ვხვდებით. მაგ., კახეთის ბერიკობის სცენებში მღვდელ-დიაკვნის ღორმუცელობას დასცინიან. ² ბერიკაობა თანადროულობის, ყოველდღიური ჭირვარამის გამომხატველი თეატრალური სანახაობა იყო. ბერიკაობასა და ყენობაში ხშირია პოლიტიკური ამბების თავისებური გამოხმაურება,—გაზ. „ივერია“—ში ვკითხულობთ:

„ორას წელიწადში ბევრში უცვლია ფერი ყენობას. მაგალითებრ, ზოგიერთის უბნის ყენებში სამსახურიდგან გამოგდებულ „პიანიცა კაპიტნების“ მუნდირებში არიან ჩაცმულები; ზოგს გუშინ ერთი

¹ გ. ჯავახიშვილი—„კალმასობა“ გვ. № 163.

² ი. გრიშაშვილი „ერენის მოედანი“, „ლიტერატურული გაზეთი“ 1934 წ. № 23.

³ „Кавказ“ ი 1846 წ. № 6.

¹ ჩვენ მიერ გამოცემად დამზადებული წიგნიდან: „ქართული ხალხური თეატრი“.

² ი. მჭედლიშვილი — ქართული ხალხური თეატრი, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1935 წ., № 6, გვ. 86.

ყენი აქლემზე შეესვათ და თავზე შაქრის ქალაღის ფაფახი დაეხურათ. ურმის თვლებზე კიდევ ლუგანის ქარხნის ზარბაზანი ედოთ. წინ მიუძლოდენ შებორკილი ტუსაღები, რომელთაც გარს შუბიანი ჯარისკაცები მოსდევდენ. ქალაქის გამგეობის წინ კიდევ ყენადა ჰყავდათ ჯვრიანი პოლკოვნიკი და ხარჯსა ჰკრეფდა ვიღაც— მუნდირიანი კაცი. ერთს რომელიღაც უბანს ევროპის პოლიტიკურ გამწვავებული მდგომარეობა აუღია და კამბეჭებივით შებმულ პოვოსკაზე შეუსხამს გერენალი ბულანჟე და თავადი ბისმარკი ერთად.¹

საქმე იქამდის მიდის, რომ ხევში, ს. სტეფანწმინდას 1898 წ. გამართულ ყენობაში მეფეზე რევოლუციონერების თავდასხმა წარმოადგინეს:

„ამ სახელმწიფოში (რომელსაც ყენობა წარმოადგენს) რევოლუციონერებიც აღმოჩნდენ, როცა ასამართლებდენ ხალხს, უეცრად ყენის ფეხებთან რალაცამ იფეთქა და არეზარე ბოღმა მოიკვა. დამნაშავენი შეიპყრეს. ყენი სიბრაზისაგან წვერებს იგლეჯდა და იმათი დაღრჩობა მოინდომა. სენატი დამნაშავეებს დაეკითხა რად ჩაიდინეთ ეს ბოროტებაო. აგვაცემბა უპასუხეს: „ჩვენ შეგვაწუხეს მოხელეებმაო, ვიჩივლეთ ყენთან, ყენმა ყურადღება არ მოგვაქცია, ამისათვის განვიზრახეთ მისი მოკვლაო“. სენატმა სამუდამო დატუსაღება მიუსაჯა.“²

ხალხურ სანახაობას, თავისი სოციალური აზრით, კლასობრივად მახვილი სატირით, ყოველდღიური ჭირვარამის ასახვით ხალხში დიდი სიყვარული და გავლენა ჰქონდა მოხვეჭილი. თავისი ფორმით ბერიკაობა საიმპროვიზაციო თეატრი იყო. ბერიკებს დრამატურგიული ტექსტი, პიესები არ გააჩნდათ, მაგრამ სცენები კი შემუშავებული ჰქონდათ. მოგვეპოვება ცნობები, რომ ბერიკები რეპეტიციებსაც გადიოდნენ. სცენის ფარგლებში ისინი იმპროვიზაციის წესით თამაშობდნენ.

საინტერესოა, რომ ხალხური თეატრის ფორმები XIX საუკუნის პირველი ნახევრის არისტოკრატიულ სალონებში შეიქრა და მანანა ორბელიანის სახლში თვით მანანას ინიციატივით გაიმართა რალაც კამერული ხასიათის ბერიკაობის მსგავსი წარმოდგენა. ამ არისტოკრატიულ „ბერიკაობას“ აგვიწერს დ. ყიფიანი თავის მემუარებში:

„თბილისის კეთილშობილთა სასწავლებელში გამოცდას თან მოსდევდა ჩვეულებრივი საჯარო აქტი. რაც კი სხვა გასართობი არ იყო, საჯარო აქტები წლიურ სადღესასწაულო წარმოდგენას უდრიდა. მაგრამ, არ ვიცი თუ რად, ამ წარმოდგენაზე მანდილოსნები არასდროს არ ყოფილან... თბილისში მაშინდელ მანდილოსანთა მცირე ჯგუფში შუქურ გარსკვლავევით ბრწყინავდა ორი თავადის ქალი:

ნინო ალექსანდრე ჭავჭავაძის ასული, შემდეგში მეუღლე გრიბოედოვისა და მანანა მირმანოზ ერისთავის ასული, შემდეგში მეუღლე დავით რიბეტიანისა. მოინდომეს ამათ სასწავლო აქტის მანანა რიბეტიანის წარმოდგენა... გამართეს აქტისნაირი წარმოდგენა.

ოფიციალური მოხელეები, რასაკვირველია წარმოდგენას არ დასწრებიან. იყენენ სულ ნათესავეები თავადის ასულებისა. ეს იყო არდადეგების დროს ე. ი. სწავლისაგან თავისუფალ დროს, თავადის ასულ მანანა ორბელიანის სახლში. წარმოდგენაში მონაწილეობას იღებდნენ უფროსი კლასების ხუთიოდექვსი მოწაფე — მათ რიცხვში გახლდით მეც. წარმოდგენილმა აქტმა ძალიან კარგად ჩაიარა და თავბრუდამსხმელი მაღლობის ღირსი გავგხადეს.

გაიარა არდადეგების დრომ, დაიწყო სწავლა და ღმერთო დიდებულო სასწავლებლის მართველობამ, იმავე შიშულინის მეთაურობით, თავისი უფროსი მრისხანების უნაგარიშო მეხი თავზე გადმოგვაცარა: „როგორ და რანაირად როგორ თუ თქვენ ეს გაბედეთო“ თავის მართლება — არც ერთი სიტყვით. ეს კიდევ ცოტაა: გადაწყვიტეს ამ საშინელი თავხედობისათვის ექვსივე კაცი სამაგალითოდ დაესაჯათ: გაეწკებლათ ყველანი კლასში, რომ მოწაფეებს დაენახათ. თავის მოჭრა ქართველებს სამარცხვინოთ მიაჩნდათ, მაგრამ ჩვენ მზათ ვიყავით ამისთვის, რომ მაშინდელ მნათობთა ყოვლის შემძლებელი სილამაზე ენერგიულად არ გამოგვსარჩლებოდა და არ დავეხსენით“.¹

ცხადია, ამ სპექტაკლსაც განსაზღვრული სცენარი ჰქონდა, რომელსაც აქტის ჩატარების არსებული წესი განსაზღვრავდა. ბერიკაობის მსგავსად ესეც იმპროვიზირებული სპექტაკლი უნდა ყოფილიყო; თან მას სატირის ხასიათი ექნებოდა, რადგან აქ გაკილული იქნებოდა სასწავლებლის ადმინისტრაცია და ალბათ ის უმაღლესი პირებიც აქტებს რომ ესწრებოდნენ. ამიტომ იყო რომ სასწავლებლის მმართველობამ მოინდომა სამაგალითოდ დაესაჯა ამ სალონური „ბერიკაობის“ მონაწილენი.

ესეც მაგალითი იმისა, თუ როგორ ზეგავლენას ახდენდა ხალხური თეატრი არისტოკრატიული სალონების თეატრალურ ხელოვნებაზე. თავის მხრით ბერიკაობაც განიცდიდა დრამატურგიული თეატრის ზეგავლენას. ბერიკაობის ზეგავლენით XIX საუკუნის ნახევარში ჩნდება მეტად საინტერესო ორიგინალური დრამატურგიული შემოქმედების ნიმუში ოქროპირ წერეთლის პიესის² სახით. ეს ნაწარმოები ნახევრად პიესაა და ნახევრად სცენარი, იგი, ასე ვთქვათ, გარდამავალ ფორმას წარმოადგენს ბერიკაობის სცენარიდან პიესამდე განვითარებულს, ამიტომაც მასში ბევრია სცენარის ელემენტები მსახიობთა იმპროვიზირებისათვის განკუთვნილი. — ამაზე შემდეგ.

¹ გაზ. „ივერია“, 1888 წ., № 49, „შავი ორშაბათი“.

² გ. ნ. — „ყენობა დუშეთის მაზრაში“, „ივერია“, 1898 წ., № 33.

¹ დიმიტრი ყიფიანი — მემუარები, ტფ. 1930 წ. გვ. 8—10.

² ოქროპირის პიესის შესახებ იხ. ჩემი წერილი „ლიტერატურულ გაზეთში“, 1935 წ., № 5.

ხალხური შემოქმედება

ძველად წერა-კითხვა ძალიან ცოტამ იცოდა. მთელ სახელმწიფოში თითებზე ჩამოითვლებოდა წერა-კითხვის მკოდნენი, მაგრამ ლექსები, არაკები, იგავეები და ზღაპრები მაინც ითხვებოდა და იქმნებოდა.

ზეპირად შექმნილი თხზულებები თაობიდან თაობაში გადადიოდა და ასე მიიღწიეს იმ დრომდე, ვიდრე მათ ჩასწერდნენ, მაგრამ ბევრია კიდევ ხალხში დარჩენილი ისეთი შესანიშნავი ლექსები და ზღაპრები, რომელთაც ჯერ კალამი არ შეჭებია.

ყველაზე ძვირფასი განძი არის ხალხის, დაბალი ფენების გენია, რადგან მასში ჩაქსოვილია გლენების, დაბალი ფენების სულისკვეთება.

აი, ამიტომ მიაქცია ყურადღება საბჭოთა მთავრობამ ხალხურ შემოქმედებას (ფოლკლორს).

თიანეთის რაიონში, ს. ხაიშოს თავზე, ტიტველა მთის წვერზე არის წმინდა გიორგის ტაძრის ძველი ნანგრევები. ამ ხატს დიდი დღეობა სცოდნია და ბუთლა აღბუთაშვილი მიაბობს ხალხურ თქმულებას დამასტეზე.

ამ თქმულებაში შესანიშნავად არის ასახული იმდროის სულისკვეთება, ადათ-ჩვეულებანი; დაპირისპირებულია დამის შეუღლება ტრაგიკული ხერხით ისე, რომ არც ერთი გენიოსი არ იტყოდა უარს ამ ნაწარმოების ავტორობაზე.

„თურმე აუარებელი მოცველი ჰყავდა ამ ხატს. მთელი კახეთი აქ იყრიდა თავს. ერთხელ ამ დღეობაში დედამ კახეთიდან მოიყვანა თან პატარა ქალ-ვაჟი. ქალი იქნებოდა ხუთი წლისა, ვაჟი — რვისა. დედას ხელში ეჭირა ვაჟის ხელი, ვაჟს კი თავისი დის პაწაწა ხელი და დასეირნობდნენ მიღეთის ხალხში, რომელსაც თავი მოეყარა ამ ნანგრევებთან.

მაშინდელი თვალ-ყურისათვის გასაცარმა სანახაობამ გააბრუნეს დედა, ვაჟი და პაწაწინა გოგონაც.

უეცრათ მოსხლტა ვაჟის ხელს პაწაწინა გოგო და იმ მიღეთის ხალხში დაიკარგა.

გულგახეთქილი დედა თავისი ვაჟით შვლის დაკოდილი ნუკრივით აწყდებოდა აქეთ-იქით კუთხეებს. სამასსამოცდასამჯერ შემოუარეს ტაძარს ირგვლივ, მაგრამ პატარა გოგონა ვეღარ იპოვნეს.

ნახევრად მკვდარი და მგლოვიარე დედა თავისი ვაჟით დაბრუნდა სახლში და გადასწყვიტა აღარასოდეს წასულიყო ხატობაში.

გლოვაში და მწუხარებაში გავიდა ათი-თორმეტი წელი. ნელ-ნელა დაავიწყდა ეს მძიმე ამბავი დედასაც, ვაჟსაც. მეზობლებიც, რომელნიც წინათ მათსავით სწუხდნენ ქალის დაკარგვას, აუტყდნენ, კიდევ ეთივნათ დამასტესათვის და გულიდან გადაეყარნათ საშუალოთ ეს დარდები. დაიყოლიეს.

მოირთვნენ მხიარული ტანსაცმელით და წავიდნენ დამასტეში. დედა ურემზე იჯდა, ხოლო შვილი, თვრამეტიოცი წლის ჰაბუკი ცხენით ხან წინ გაუჭროლებდა ურემს, ხან უკან ჩამორჩებოდა, რომ ხელახლა წამოსწეოდა დედას.

ავიდნენ დამასტეში. დააგეს კარავი. გაიმართა დაირატაში, ჯირითი, აურზაური, ქიეთი, მხიარულება და ჩვენს ახალგაზრდა ვაჟს მოეწონა ერთი მშვენიერი მზეთუნახავი

ქალი; იმ ქალსაც მოეწონა, თვალეები გაუყარეს ერთმანეთს და ამით თანხმობაც განუცხადეს, რასაც დასტურად ფრთხილი, საამური და ტკბილი ღიმილი დააყოლეს.

შორიდან უსიტყვოდ შეყვარებულებმა იმდენი იჩაღიჩეს, იმდენი იძრომილავეს, რომ დაიმართხელეს ერთმანეთი.

ბიჭმა სიყვარული გამოუცხადა. ქალი დასთანხმდა, შემდეგ გადაიხვივნენ, გადაჰკოცნეს ერთმანეთი და, როდესაც სიყვარულის ქარტეხილები გაიტეხინეს — გამოჰკითხეს ერთმანეთს ვინაობა და ვაი უბედურებას. ეს ქალი ამ ვაჟის ოდესღაც დაკარგული და გამოღვა.

ეს ამბავი ასე გაილექსა ხალხში:

დამასტეს ვარდნი აყოვდეს ძირად მაგ ერთის ხისანი, ჩასახვევებელად მომინდა, მკლავნი ყოფილან დისანი. რად? რაით გამრისხდომიყო, თვალნი ზეთის ღვთისანი!? არ მიტირებდნენ დედანი, არ ჩამფარვიდნენ ქვიშანი.

ეს ისეთი ტრაგედია ყოფილა მაშინ, რომ არამც თუ მართო მის დედას უტირნია — უტირნია მრავალ სხვა დედასაც, „არ მიტირებდნენ დედანი, არ ჩამფარვიდნენ ქვიშანი“.

მართალია, ეს თქმულებაა, ზღაპარია, მაგრამ იგი შეიძლება მართალი ამბავიც იყოს. და ამ ტრაგედიის ამბავმა შორეული საუკუნეებიდან მოაღწია ჩვენამდე.

ხალხის შემოქმედებაში არის ლიტერატურული მრავალსახიანობა, მრავალფეროვნობა, შოთას თქმისა არ იყოს, „იქ უთვალავი არის ფერთა“.

მოვიტანოთ მაგალითები მეცხვარეების ცხოვრებიდან. აღმოსავლეთ საქართველოში განვითარებულია მესაქონლეობა. მესაქონლეობას აქვს თავისი ადათ-ჩვეულებანი, წესი და მეცნიერება. მესაქონლეობაში ჯიში პირველი საქმეა. მეცხვარე იქნება თუ მეძროხე, ცდილობს კარგი ჯიშის ყოჩი იყოლიოს, კარგი ბულა ჰყავდეს, ვინაიდან საქონლის გამრავლებისა და ხარისხის საკითხი მათზეა დამოკიდებული.

აი, როგორი თქმულება არსებობს ყოჩისა და დედალი ცხვრის წამლით წახდენის შესახებ, რომელსაც გადმოგვიცემს ყოფილი მეცხვარე ერწო-თიანეთიდან პავლე ობგაიძე:

„ერთი საწყალი კაცი ბევრი ცხვრის პატრონს დაუდგა მოჯამაგირედ ასეთი პირობით: რაც ოთხ წელიწადში ჭრელი ბატკანი გაჩნდეს — მე მომეო“.

ცხვრის პატრონს ისეთი კარგი ჯიშის ყოჩი და დედალი ცხვარი ჰყოლოდა, რომ გაიარა სამმა წელმა და არც ერთი ჭრელი ბატკანი არ გაჩნდა. ისე რომ მეოთხე წელიც მიდიოდა და მოჯამაგირეს ოთხი წლის ამავი ეკარგებოდა, მუქთად მისდიოდა.

ამ დროს სიზმარში მოჯამაგირეს ვილაყამ ჩასჩურჩულა ყურში: კაჭკაჭი დაფქვი, მარილში აურიე და სანამ ყოჩი გაერევა დედალ ცხვარში, ორივეს აჭამეო (ყოჩის გარევა დედალ ცხვარში ხდება სექტემბრის ბოლოში).

ასეც მოიქცა მეცხვარე და იმ წელიწადს სულ ჭრელი დოლი გამოვიდა (ბატკანი). გაბრაზებულმა ცხვრის პატრონმა ბურტყუნით და ბუზღუნით გამოურჩია ჭრელი ბატკანი მოჯამაგირეს პირობისამებრ.

რადგანაც დედას მოშორებული ბატკანი ბლაოდა, მეცხვარემ შუა გაჰსხლიტა: ერთ ფარას მარცხნით შემოატარებდა მთას, მეორე მხარეს — მარჯვენით და როცა ერთმანეთს შეეყრებოდა ბატკანი, ერთმანეთი დედები ეგონათ და ამით იკლავდნენ დედის ნიღარს.

ასე გადააჩვია დედებს ბატკნები მეცხვარემ. შემდეგ უკვე ბალახს შეეჩვივნენ და შემოდგომაზე ამ მოჯამაგირის ყოფილი პატრონი მივიდა სტუმრად ნამოჯამაგირალთან. ნამოჯამაგირალმა სტუმარს ბატკანი დაუკლა და ბატკანში იმოდენა ჩობალი¹ ამოვიდა, თავზე რომ გადაიფარა მუხლებამდე ჩამოსწვდა.

ნაპატრონალს გაუკვირდა და ნამოჯამაგირალმა უთხრა: „დილას კურდღელს ამოფრინდა ღელიდან და ბატკანი შემეფრთხო, თორემ კოჭებამდე უნდა დამწდომიყოო“.

აი კიდევ რას ამბობს მეცხვარის ფარებიდან თუ მსხვილფეხა საქონლის გომიდან მწყემსი:

„თოვლო, დაგვშორდი, დაგვშორდი.

ჩამოშრი ჩვენო ქედებო,
მშრალში შევაბამ გუთანსა,
თოვლში რას გავაკეთებო?!
ამ ზაფხულს ვიწვევ გვერდზედა,
სიამოვნებას ვეძებო,

ეხლა რომ ზამთარ მოვიდა,
დაგყინა ჩემო ფეხებო!

ტივითმა დაგვწყვიტა წელები,—

საწყალო ბაღის დედებო!
კაცებს მხრებ დაგვაყრეინებ
ძროხის საყენებ კეტებო.

დაგყიდი ე მაგ ძროხებსა,
ერთს აღარ შავაფერხებო,
არ შავკამ ხაჭო-კარაქსა,
არც წველას ჩავადელებო,
კახეთით სიმინდს მოვიტან,
ლულლუჭას² გავაკეთებო,
ჩაი-შაქარზე გავყიდი

ქათმის დადებულ კვერცხებო—

ბევრის ლაპარაკ არ ვიცი,
ცოტას ძლივ მოვანერხებო.“

მწყემსი ისეა შეწუხებული, რომ ლამის ძროხები სულ დაჰყიდოს და სიმინდის ფქვილი შეიძინოს კახეთში. შეწუხების მიზეზებიც კარგად არის მოცემული შემდეგს ლექსებში:

„ზაფხულის მოლოდინი მაქვს,
აღარ წავიდა ზამთარი,
არ გამოვსულვარ კარშია,
ვიჯექ და ვქექე ნაცარი.
გამუალ გამოუხედნებ,
თოვლია, დიდი ნაქარი,
შავბრუნდები და დაფჯდები,
ტირილ დავიწყებ საწყალი,
ყვირიან ჩემი ძროხები,
ჩალა-ბზე აღარსად არი.“

ბზე-თივა შემამაწერეს,
სულ უკან დამდევს ჩაფარი.
არ დანეხოცოს ძროხები,
არ დამეშალოს სახლ-კარი,
არ დავრჩე უკან ცხოვრებას,
კაცი ვარ ქვეყნის ბადალი.
დაწყველილია ღარიბი,
უყვარს სოფელში წანწალი—
ძნელ დრო-ქამ გამოვიარე,
დუშმან ჩემ გადანაყარი“.

ეს გაჭირვების ლექსია ძველი გლეხისა. მაგრამ მართო წუწუნა არ იცის გლეხმა. მას სხვანაირი, საგმირო ეპოსიცა აქვს. გლეხს უყვარს გმირი. ხშირად მას ლექსებით ამკობს, ჩონგურზე უკრავს და დასძახის:

„ხეთის კარზე შავიყარენით
სამოცდა სამი ხატია,
ჩამოდგეს სასწორო-ჩარეკი,
კვირავ უტირე თვალია.
გადმოწყეს თორმეტი ლიტრა,
ვერავინ უყო ძალია;
თორმეტსა ლიტრას რკინასა
გადმოუმატეს სამია,
ჩამაირიგეს ღვთის შვილნი,
ვერავინ გაუფლო ქარია,
მაგას იახსარ აიღებს,
არაგვზე ნაომარია.“

გადაფრინდი და ავწიე,
ღმერთო მე მომეც ძალია—
ხუთმეტ ლიტრასა რკინასა
ქვეშ გაუფლიე ქარია.
იქვე წავიდეთ ძმავ, ბადრი,
გუშინ რომ ქარი ხვიოდა,
დევებსა ჰქონდათ ქორწილი,
სიმღერა გამოდიოდა,
იახსარს მაიგონებდნენ,
ყველა იმაზე ჩიოდა,
იმათ ქალ-რძლების ნაქნარი
ცეცხლში ქადები შხიოდა.
იქვე კეცეულებზე
კაცის თავ ფეხი წიოდა,
შამრცხვა და უკან მოვბუნდი,
გამოვიცვალე ჟამია.

საყმისას¹ ლახტი ვესროლე,
თავს დაგანგროე ბანია.
ერთ დევი გაშამივარდა,
რომელიც უფრო ჩქარია,
გადაფრინდა და გადავყე,
კლდეს მოაფარნა მხარნია,
ლახტი ხელახლავ ვესროლე,
შემოვიკრიფე ძალნია:
კლდე ოთხად გადანაფოტდა,
დევეს გამოვთხარე თვალია...
იმასაც კარგა სცოდნიყო
აბუბელეთის ტბანია,
გაფრინდა, შივ ჩამივარდა,
შივ ჩავყე იახსარია,

¹ ჩობალი მუცლის ქონია და გადაკრულია ფაშვზე.

² სიმინდის პატარა კვერციები.

¹ საყამლე.

მე იქით ველარ ამოველ,
სისხლით გამეზნეს გზანია.
დალონდენ ჩემნი მოყმენი,
სულ მაიარეს მთანია.
იახსარ ველარ ვიპოვეთ,
დევებთან ნაომარია.
იმათაც კარგა სცოდნიყო
ოთხრქა, ოთხყურა ცხვარია,¹
მაიყვანეს და ჩამოკლეს,
სისხლით გამეხსნა გზანია.
შამოვეე ჩიკრიკის ქვაზე²
შემოვიბერტყე მხარნია,
გამიბით თოკის ბაწარი
კარატი-კარატამდე,³
ავის გორს შამამიკიდეთ
ჩემი პატარა ზარია,
დაჰკრან, ხმა ახადს⁴ გავარდეს,
პირა დაიწკრინ ჯვარია...
მოთქომსაც, მაყურებელსაც
ყველას ეწეროს ჯვარია.

აქ, თუ მიაქცევთ ყურადღებას, იახსარს, როცა ტბაში
ჩაჰყვა დევს, სისხლით „გაეზნა გზანია“, ხოლო როდესაც
მისმა მოძმეებმა ოთხრქა და ოთხყურა ცხვარი ჩაუკლეს
ტბაში, „სისხლით გაეხსნა“ გზანია.

ეს ერთგვარი ხერხებია ხალხურ შემოქმედებაში.
ხალხს უყვარს გმირის ვაჟკაცობა, თავგანწირვა, გატა-
ცება მტერთან ბრძოლით, მაგრამ მარტო ეს არ კმარა.
ხალხს უყვარს ხერხებით გახსნა კვანძებისა, მოფიქრე-
ბული მოქმედება, ჭკუა და შორს განსჭვრეტა.
ამის ნიმუშს წარმოადგენს ზევით მოყვანილი ლექსი.
მწყემსსაც აქვს ნატვრა. აი როგორი ნატვრა აქვს მას:

„ცხვარო, არ უნდი პატრონსა,
მთას ფიფქი ჩამოსდიოდეს,
მაშინ უნდიხარ პატრონსა,
ბერაში⁵ გამოჰდიოდე,
იწველებოდე შიშაქო,⁶
ყველო, შენ ამოჰდიოდე.
მაჰქიჩაობდეთ ვაც-ვერძნო,
ჩობანო, ჩამოჰკიოდე“.

ხალხი იმ გმირსაც კი უმღერის, რომელსაც მისთვის
კეთილი არ მოაქვს, მის ღირსებასაც — ვაჟკაცობას — უეჭ-
ველად ღირსეულად დაგვიხატავს, მაგრამ ბოლოს უეჭვე-
ლად გამოუჭებნის და წინ დაუყენებს თავის საყვარელ
მხსნელს, რომელმაც უნდა დაამარცხოს ბოროტი. ბორო-
ტება ყოველთვის მარცხდება ხალხურ შემოქმედებაში.

ამის ნიმუშად მოვიყვანოთ ლექსი:

„ობლობით ამიზარდა
თორღვაი, გაგამთ გვარია;
ამაეს⁷ ამიყოლა
ნავთი და ნაკვერჩხალია.“

დაუთქვეს დიდებულება,
ბეჭებში ნახეს ჯვარია;
მარჯვენას მზეი ეწერა,
მარცხენას მთვარის ნავია.
სიმონში¹ გამოიჩქიფა,
შორით ვინ უგა თვალთა.
ჯაჭვი რა უყავ, თორღვაო,
ძმობილის ნაჩუქარია?
გავწი² ლილოვანზედა,
გაქან³ ქვე, როგორც წყალია,
ჩავდიე, ვერ დავეწიე,
მიწამ გაულო კარია,
თან ჩაჰყვა თეთრი ყორანი,
თეთრ ჩაეღვა მხარია.—
ანდაკით³ ამემათნენ
მონადირენი ცხრანია.
შამოეყარათ თორღვაი,
რო ნაჯოგარი ხარია,
ბეგარ მაჰთხოვა ფშავლებსა,
საკოდლოდ თითო ცხვარია;
— სამეტოდ გამისართიდით⁴
თითო არწივის მხარია:
თითო ტომარა ნაცარი,
რომ შავამშრალი გზანია.
— ვინც ბეგარ მოგცეს, თორღვაო,
მამა წაუწყმდეს მკვდარია!
სამჯერ გადმოხველ, — თორღვაო,
სამჯერ დაგიკალ ცხვარია,
მეოთხე გადმოსვლაზედა
თეთრი ქორაის ხარია.
ძმობილის მოლაღატესა
ღმერთმ გიყოს სამართალია.—
ამაუწვადა ჩოთა⁵
ისარი მჭვარტლიანია,
შაშიაკრიბა, გულს დაჰკრა
— ეგ ნახე შხამიანია.—
მიწაზე წამოაწვინა,
გაწირა გამცივანია:
— თორღვაე, ნუ დამემღურები,
ბოძალს ვერ მივე ძალია:
ვიყავი ნაავადარი,
შვიდი წლის ნაცივარია,
შვიდ წელს ლოგინში ვიწვიე
სამი თვის ნატკივარია.
დღე იყო ბურუსიანი,
შვილდს ვერ ვუყარე რქანია“.

როგორც ვხედავთ გმირი ბოდიშსაც კი იხდის დამარც-
ხებული გმირის წინაშე, კიდევაც კარგად ვერ მოგკალი,
რადგანაც ნაავადმყოფარი ვიყავიო. სხვათაშორის ეს ის
ლექსია, რომლის შინაარსიც საფუძვლად უდევს „გოგო-
თურ და აფშინას“.

ხალხს სატირაცა აქვს, ისეთი სატირა, ირონია, რო-
გორსაც ბევრი მაღალი ღირსების მწერალი ინატრებდა.
აი მაგალითები:

1 მდინარე.
2 გაქანდა.
3 სოფელია.
4 ზედმეტად მომეცით.

1 ასეთი იშვიათად არის.
2 ტბის ძირის ქვა.
3 ხატებია.
4 ხატია.
5 ბაკის ყელი, სადაც შეითვლიან ან გამოითვლიან ცხვარს.
6 ერთი წლის ცხვარი.
7 სოფელია.

„ვინ გამოგიცხობს, ჯაბანო,
ახალწელს ბედის კვერასა?
— პატრონის დედას ვუტირებ,
ხმიადს ხომ ჩავსომ ხმელასა?!
დავსდებით მე და ლელაი,
შავასხამთ ხაჭოს კვერასა.—
ჯაბან წავიდა ტყეშია,
გამოუდგება მელასა.
მელა სოროში შავიდა,
ჯაბანი ველარ ჰხელავსა:
— პატრონის დედას გიტირებ,
შენ ტყავს წავიღებ თელავსა,
ვიყიდი ტოლომანასა,
კაბას ვჟყიდი ლელასა —
რაც იმას გადამირჩება,
ვალს მომაშორებს მთელასა“.

ჯერ მელის ტყავი რა არის, ახლა კიდევ ვერც დაუ-
ჭერია და ის უკვე მისი გაყიდული ფულით მთელს ოჯახს
პრთავს, ვალსაც იხდის.

„წამოველ სანადიროდა
სპეროზაის¹ ჩრდილსაო,
კოდალა შამამეყარა,
გამამქერქავი ხისაო.
გამოუქადლე მაქარი,²
ნაბაურ ჩამოდისაო.
ვუძახი ამხანაგებსა,
ცხენები მასხითაო,
ჩემ რძალს უთხარით შვენასა,
სახინკლე დაფქვი წმინდაო:
ასეთს ჩავიყრი ხინკალსა,
ქერქი სქდებოდეს წვნითაო“.

ასეთი მრავალფეროვანია და საინტერესო ჩვენი ხალ-
ხური შემოქმედება, რომელიც ზღვასავით დაუღეველია.

¹ მთა.

² თოფი.

ქართული ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტების ოკაესკის შექმნის შესახებ

უდავო საკითხია, რომ ქართული ხალხური მუსიკა, როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში, უმთავრესად იყო სასიმღერო და არა ინსტრუმენტალური.

სიმღერა უსიტყვებოდ, ე. ი. სუფთა დაკვრა მუსიკალურ ინსტრუმენტზე არ იყო ჩვენში ისე გავრცელებული. ამას ექნებოდა თავისი მიზეზები, მაგრამ ჩვენ ამჟამად ამ მიზეზთა კვლევას ვერ შევუდგებით.

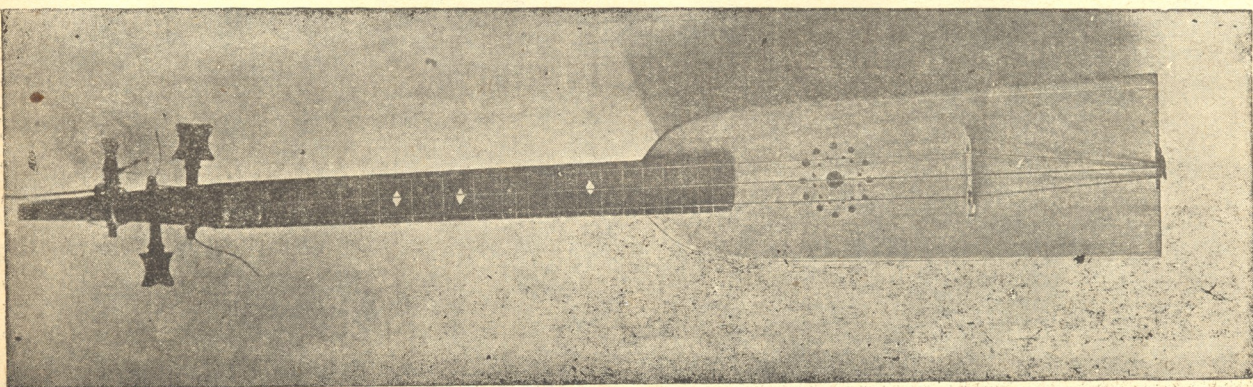
ქართული ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტები თავის პირველყოფილი სახით არის წარსულ მრავალ საუკუნეთა კულტურის მატარებელი და მათი ხმის ბგერათა მოცულობა არ სცილდება დაწყებული პატარა ოქტავის ბოლო ხმიდან პირველ ოქტავის 3—4 ხმამდე, ისიც არა სუფთა-წყრიალა ხმით. ამ მოცულობის სიგიწროვის მიზეზი იმაში მდგომარეობს, რომ თითქმის ყველა ამ ინსტრუმენტზე დღემდე ხმარებაშია აბრეშუმის ძაფის ლარი და ზოგიერთზეც ცხენის ძუა (ჭუნირი, ჩანგი). თუ მივიღებთ მხედველობაში თვითონ ინსტრუმენტის არა სიმეტრიულად დამზადებასაც (დღევანდელი ტექნიკის თვალსაზრისით)—შედეგად მივიღებთ, რასაკვირველია: სუსტ, უძარღვო მუსიკალურ ბგერას, მეტისმეტად მოსაწყენი ერთფეროვანი ყრუ ტემბრით და ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ყრუ ხმით. მისი აკომპანიმენტი პრიმიტიულია, 1—2 რიტმით და მასზე სწორი მუსიკალური მელოდიის გამოთქმაზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია. ასეთი მუსიკალური ინსტრუმენტები წინა საუკუნეებში შეიძლებოდა დასაშვები ყოფილიყო ხმარებაში, რადგან მასზე დადილინებდა ბეჩავი, დამონავებული ყმა. დღეს კი ასობით და ათასობით მსმენელი რომ გვყავს აუდიტორიაში, აუცილებელ საჭიროებას წარმოადგენს ისეთი მუსიკალური ინსტრუმენტების შექმნა, რომლის ხმა სწვდებოდეს არა ცხვირწინ მჯდარ ერთ-ორ მსმენელს, არამედ ფართო მასას.

დღევანდელი კულტურის თვალსაზრისით, გაუმჯობესებული მუსიკალური ინსტრუმენტები უნდა იყოს სწორი ფორმის, ტანი სიმეტრიულად უნდა გაკეთდეს ე. წ. მუსიკალური ხისგან (შიგ ჩასმული ხმის ამომღები ენებით)

და შეწყობილი იქნას თავის ტორთან, რომელზედაც საჭიროა თარგების ასახვა (მოსწავლესათვის რომ ადვილი იყოს გარჩევა და ზედ საჭირო ხმების პოვნა, როგორც ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტისა), ზედ გაბმული შესაფერი სისქის სიმებით და ბოლოს სინესტისა და ძლიერი სიციხის საწინააღმდეგოდ და თვალის სილამაზისათვის გაწმენდილ-გალუქული.

ბაზარში ხშირად შეხვდებით ახალგაზრდას, რომელიც დაეძებს ნოტების თვითმასწავლებელს ქართულად და უმთავრესად თავის მშობლურ მუსიკალურ საკრავებს; როდესაც იგი ასეთს ვერ შოულობს, ყიდულობს (ნოტის მიერ შეთავაზებულ) უცხო მუსიკალურ ინსტრუმენტს: გიტარას, მანდოლინას, გარმონს, ბალალაიკას და ძალაუნებურად მიაქვს იგი სოფლად და აჩხარუნებს მასზე; ამასთანავე თავის მშობლურმა ისევე პრიმიტივში მყოფმა: ჩონგურმა, ფანდურმა, გუდასტირმა, ჩანგმა, კიანურმა და სხვ. ვერ დააკმაყოფილა დღევანდელი მისი მუსიკალური მოთხოვნილება. დღეს სოფლად უფრო მეტია გიტარა, გარმონი, მანდოლინა, ბალალაიკა (ეს უკანასკნელი ქართლ-კახეთში, ფანდურის მაგიერ) გავრცელებული, ვიდრე ქართული მშობლური მუსიკალური ინსტრუმენტები. რასაკვირველია, აქ ლაპარაკია ისეთ ახალგაზრდობაზე, რომელნიც ხშირად დადიან ქალაქად და კავშირი აქვთ მასთან. ქალაქად მცხოვრები ახალგაზრდობა თუ ვითარდება და თავს იყოლიებდა დღემდე და ეხლაც ვითარდება უცხო ევროპულ მუსიკალურ ინსტრუმენტებით: როიალი, ვიოლა, ჩელო და სხვ., ასე არ ითქმის დღეს რევოლუციით გამოღვიძებულ სოფლად მცხოვრებ ახალგაზრდობაზე, რომელსაც აღედრა დიდი სურვილი გაუმჯობესებულ მშობლურ მუსიკალურ ინსტრუმენტისადმი, მაგრამ ვერ შოულობს რა იქვე, სოფლად ასეთს, მიდის იგი ქალაქად და ყიდულობს და მოაქვს სხვა, უცხო მუსიკალური ინსტრუმენტი.

„მემკვიდრეობის მოვლა-შენახვა სრულიადაც არ ნიშნავს მემკვიდრეობით შემოფარგლას.“



ფ ა ნ დ უ რ ი



მართლაც განა შეიძლება შეჩერება იმ ხალხის ინსტრუმენტალური მუსიკალური კულტურის განვითარებისა, რომელთა მუსიკალური კულტურა უკვე დიდი ხანია პრიმიტივის გასცდა და ეთვისება ევროპულ მუსიკას (ოპერა, სიმფონია, ბალეტი, დრამა, ესტრადა და სხვ.).

არ შეიძლება მუსიკალური კულტურის მალალ დონეზე აყვანა თუ სათანადო შეფასებით არ მიუდევით ხალხურ სიმღერას, ცეკვას და მით უმეტეს მუსიკალურ ინსტრუმენტებს.

საჭიროა დაუყოვნებლივ დაჩქარდეს ქართული ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტების გაუმჯობესება, რომ მშობლიური მუსიკალური ინსტრუმენტების საშუალებით შეინარჩუნოს ქართველმა ერმა თავისებური ჰანგები, მისი წყობა და თანდათანობით დაეუფლოს საერთოდ მუსიკალურ კულტურას.

ბელადის სიტყვებით რომ ვთქვათ: ნაციონალური ფორმით, სოციალისტური თავისი შინაარსით — ასეთია საერთაშორისო კულტურა, რომლისკენაც მიიმართება სოციალიზმი. პროლეტარული კულტურა არა სპობს ნაციონალურ კულტურას, მხოლოდ აძლევს მას შინაარსს და ასევე ნაციონალური კულტურა არა სპობს პროლეტარულ კულტურას, მხოლოდ აძლევს მას ფორმას.

ქართულ ხალხურ მუსიკალურ ინსტრუმენტებს შორის მოიპოვება ისეთი მუსიკალური ინსტრუმენტები, რომლებიც საორკესტროდ გამოდგება, მათი გაუმჯობესების შემდეგ. ასეთი ინსტრუმენტებია, მაგალითად: გურია-სამეგრელოში ხმარებაში მყოფი „ჩონგური“, ქართლ-კახეთში „ფანდური“, სვანეთში — „ჭიანური“ და „ჩანგი“, რაჭა-აჭარაში — „გუდასტიერი“ და საყოველთაოდ მიღებული „სალამური“, „დუდუკი“ და „დოლი“.

უპირველესად საჭირო იყო დასახელებულ საკრავებს შორის აგვერჩია ისეთი მუსიკალური საკრავი, რომელიც შესძლებდა ორკესტრის წამყვანის როლის შესრულებას და ჩაითვლებოდა ორკესტრის ფუძედ, რომლის ირგვლივ შემოიკრიბებოდა სხვადასხვა ხმების (კოლორიტი) მქონე ინსტრუმენტები. ჩვენი აზრით ასეთია „ჩონგური“ თავისი მოხდენილობით. პირველი ეგზემპლარის, გაუმჯობესე-

ბული ჩონგურის გაკეთებას ჩვენ შევუდექით 1914 წ. დაუმთავრებლობის მიზეზი იყო უფულობა.

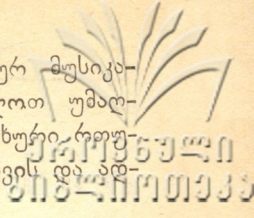
რამდენიმე ჩონგურის ერთად დასაკრავად ჩვენ განვიკრძალეთ შეგქმნათ ექვსი სხვადასხვა ზომის და ბგერის (ტემბრის) ჩონგური, გარეგნულად ხალხური სტილის დაცვით, რომ შესაძლებელი იყოს ამ ინსტრუმენტებზე ერთად (ანსამბლად) შესრულება უფრო რთული მუსიკალური ნაწარმოებისა და, რაც უმთავრესია, მივიღოთ მათგან გრძელი და გადამბული მუსიკალური წკრიალა ხმა.

ქართული ხალხური სახმომავანი სიმღერა ეს მისი ბუნებრივი თვისებაა და ინსტრუმენტალურ მუსიკაშიაც ეს გადმოვიტანეთ, ე. ი. ექვს ხმად შემუშავებულ ჩონგურების ანსამბლში ძირითადად ავიღეთ სამი ხმა და შემდეგ იგი გავაორეთ (ოქტავებში) შემდეგი სახით: 1) სულ წმინდა ხმაა კრინი ჩონგური, 2) ჩონგური თქმა, 3) ჩონგური ზილი, 4) ჩონგური მოძახილი, 5) ჩონგური ბანი და 6) დვრინი. ყველა ესენი ერთმანეთში შეწყობილია კვინტაში და ყოველ მათგანს აქვს წყობა სუფთა კვარტა. ამათი მთელი ხმის მოცულობა აღწევს 5¹/₂ ოქტავას (კონტრ-ოქტავიდან მე-4 ოქტავამდე).

გუდასტიერი — მას მიეცა კლასიკური ხმომავანება (ფორტოპიანოსთან შეწყობილი) გარეგნულად დაცული აქვს ქართული ხალხური სტილი (მხატვრულად გაფორმებული). იგი გამოსცემს 3 ხმას, რომელიც ერთი (დედანი) მელოდიის დასაკრავად არის (8 თვალისანი), და ორი დანარჩენი პირველი და მეორე — ბანებია (თითო თვალი), რომელნიც ასრულებენ ჰარმონიულად შეწყობილ მუდმივი თანამყოლის როლს. შემდეგში ასეთი გუდასტიერებისაგან, 15—20 კაცით შეიძლება ცალკე ორკესტრი შესდგეს, შიგ ჩამატებული 3—5 სხვადასხვა ზომის დოლით. ასეთი გუდასტიერის ორკესტრი შესძლებს და გამოსადეგი იქნება: მარშით წაიყვანოს ფიზკულტურის კოლონები, ჯარის ნაწილები, შეასრულოს ცალკე საცეკვაო მუსიკა და სხვ. რაც შეეხება დანარჩენ სახალხო მუსიკალურ ინსტრუმენტებს, როგორც არიან ფანდური, ჭიანური, ჩანგი — ყველა ამათ აქვთ თავ-თავის წყობა და სიმეტრიულად შეთანხმებული უნარი თავის ტანთან და დაცულია მათში გარეგნული ქართული ხალხური სტილი.



სამხმიანი გუდასტიერი



ყველა ზემოჩამოთვლილ მუსიკალურ ინსტრუმენტებთან მივიღებთ ჩვენ მთლიან ორკესტრის შემადგენლობას:

- ჩონგური კრინი 2 ც. ჭიანჭური 4 ც.
- „ თქმა 5 ც. ფანდური 5 ც.
- „ ზილი 3 ც. ჩანგი 3 ც.
- „ მოძახილი 4 ც. გუდასტვირი 5.
- „ ბანი 3 ც. სალაპური (დიდი და პატარა) 1 ც.
- „ დვრინი 2 ც. დუდუკი 2 ც.
- „ დოლი 1 ც.

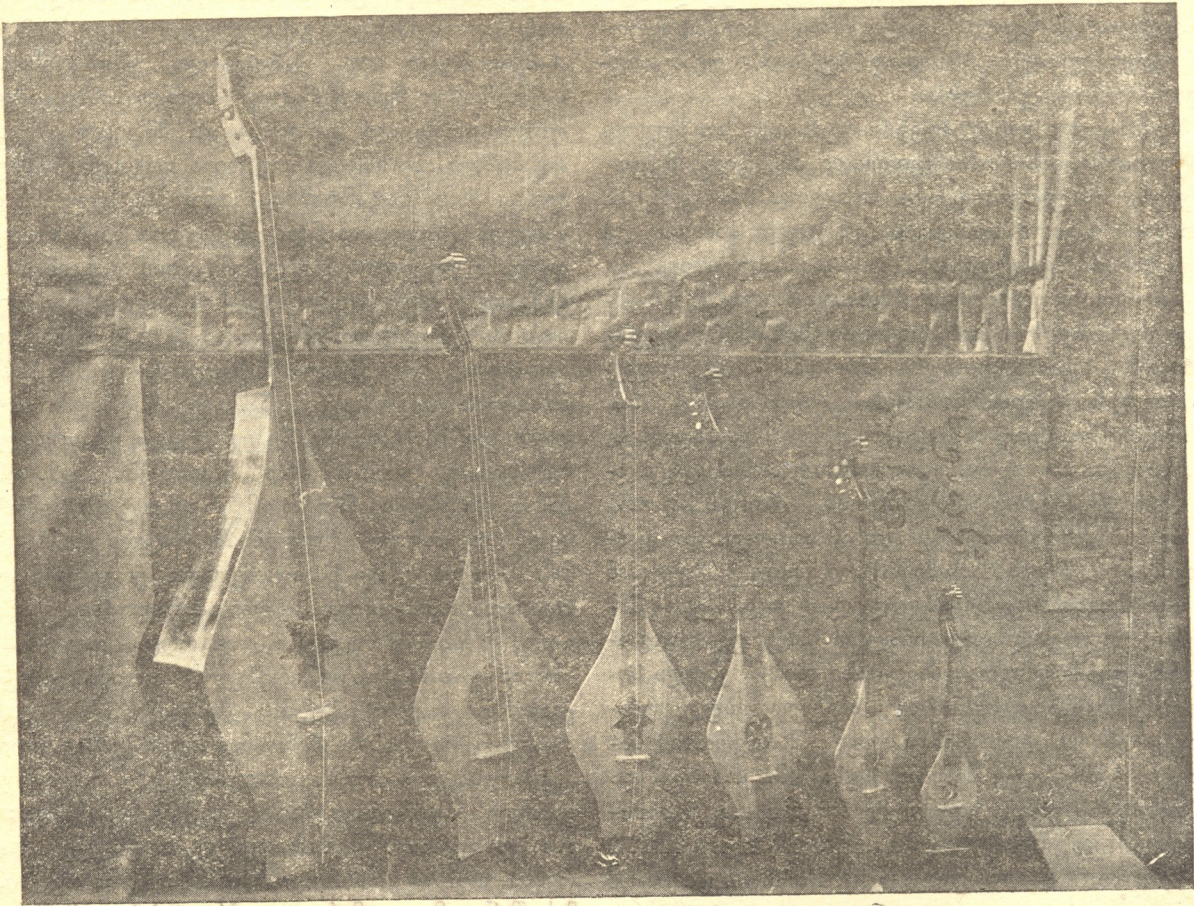
მიზანი ქართული ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტების რეკონსტრუქციისა და მათგან ორკესტრის შედგენისა არის შემდეგი:

1. გაუმჯობესებული ჩონგური, გუდასტვირი, ფანდური, ჭიანჭური და ჩანგი შესაძლებლად ხდიან იყვნენ ისეთი საკრავები, რომელნიც შესაძლებლად მუსიკალურ თხზულებებს სავსედ და მხატვრულად.
2. ამათი საშუალებით გაეცნოს ფართო მასა ხალხურ

მუსიკალურ შემოქმედებასთან ერთად კლასიკურ მუსიკასაც, რომელიც მისაწვდომი იყო წინათ მხოლოდ უმაღლესი წოდებისათვის და იყოს პირველი საფეხური რუსული მუსიკის (სიმფონია, ოპერა) ათვისებისათვის და აღვილად გასაგებად.

3. შევიდეს სოფლად კოლმეურნეობებში და ქალაქად ქარხანა-ფაბრიკებში, პიონერთა და კომკავშირთა ორგანიზაციებში, ყველა ტიპის სკოლებში და კლუბებთან არსებულ თვითმომქმედ წრეებში, რათა გამოახსოს იქ მუსიკის საუკეთესო მოხალისენი და დარაზმოს მათგან უფრო ნიჭიერი, პროფესიონალურ მუსიკოსად მოსამზადებლად, სპეც-სამუსიკო სკოლებში, კადრების მომზადების მიზნით — მუსიკალურ ფრონტზე.

ვინაიდან ქართული ხალხური ინსტრუმენტალური ორკესტრის შექმნა — ეს პირველი ცდაა, რასაკვირველია, ამ ამოცანის შესრულება (ინსტრუმენტების შემუშავება-გამართობა, რეპერტუარის შექმნა და კადრების მომზადება) მოითხოვს დიდ დროს და თანხებს, და რაც მთავარია, ხელისუფლების მიერ ყურადღებასა და მუდმივ მზრუნველობას.



3. თამარა ჰვილიის მიერ გაუმჯობესებული ჩონგურების ანსამბლი



რემბრანტი

რემბრანტი ფერების უდიდეს ვირტუოზთა პლედას ეკუთვნის. მისი მრავალფეროვანი შემოქმედება, შინაგანი მთლიანობით შეიცავს გენიალურ შემოქმედებით ოსტატობასა და იდეურ სიმალღებებს — მოცემულს მკვეთრ რეალისტურ ჩარჩოში. ამიტომ იწვევდა და იწვევს ეს სახელი დიდ ინტერესს, როგორც ხელოვანთა და ხელოვნების მკოდნეთა, ისე მაყურებელთა წრეებში. განსაკუთრებული სიძლიერით გამოამყლავნა ამგვარი დამოკიდებულება საბჭოთა საზოგადოებრივობამ უდიდესი მხატვრის შემოქმედების მიმართ, რამდენიმე თვის წინათ მოსკოვს, ხოლო ამჟამად ლენინგრადს მიმდინარე გამოფენასთან დაკავშირებით. ეს გრანდიოზული მნიშვნელობის გამოფენა, საბჭოთა მუზეუმებში დაცულ სხვადასხვა ჟანრით შესრულებულ 254 ნაწარმოებს შეიცავს. მათგან საგრძნობი ნაწილი ხელოვნების უბრწყინვალეს შედეგებს წარმოადგენს; მთლიანი სახით კი ეს მეტად მდიდარი კოლექცია გარკვევით იძლევა მხატვრობის ისტორიის იმ უღელტეხილის ძირითად სურათს, რემბრანტის სახელს რომ უკავშირდება.

რემბრანტი განკერძოებით დგას სახვითი ხელოვნების ისტორიაში. მისი შემოქმედებითი პროფილი მკვეთრად ემიჯნება მხატვრობას არა მხოლოდ მისი ეპოქისა და სამშობლოს — ჰოლანდიის, არამედ ყველა ეპოქისა და ქვეყნის ოსტატთა შემოქმედების ხასიათს. ისტორიულად, იგი, ნიდერლანდიელი უფროსი თანამედროვის რუბენსის გვერდით, ხელოვნების განვითარების იმ სიმალღეზე დგას, რომელიც იტალიური რენესანსის „მშვენიერი დღეების“ დასასრულს შემდეგ აიშარბა. რემბრანტმა, ერთი მხრივ, მეტნაკლები სიმკაცრით უარყო ამ დღეების, რუბენსისა და სხვა თანამედროვე მხატვართა მემკვიდრეობის შემოქმედებითი პრინციპები, ხოლო მეორე მხრივ — თავისებური გზით გააგრძელა, აამიღლა და დამთავრებული სახე მისცა მათ მიერ რელიგიურ ზეციდან „მიწიერ სინამდვილისაკენ“ გაკვალულ რეალისტურ მიმართულებას. უაღრესად ორიგინალურ მხატვრულ მიდგომასა და ღრმა ფსიქოლოგიურ ანალიზზე დამყარებული სინამდვილის, ცხოვრების სუნთქვით ამეტყველებულ რეალიზმში იკვეთება მისი ეს რეალისტური მხატვრობის საბოლოოდ დამტკიცებული მემამოხე გზა. ამიტომ სწერდა კ. მარქსი თავის ერთ-ერთ წერილში: „Было бы весьма желательно, чтобы люди, стоявшие во главе партии движения—до революции ли, в тайных обществах или печати, после нее ли, в качестве официальных лиц,—были, наконец изображены суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной яркости“ და სხვ. (ხაზი ჩემია. მ. დ.). *

სხვა სტრუქტურებში კ. მარქსი, აგრეთვე განსაკუთრებით მიუთითებს იმ ფაქტზე, რომ „რემბრანტი მადონებს ნიდერლანდიელი გლეხი ქალების მიხედვით

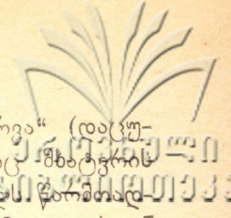
წერდა“. * უფრო ადრე ამავე შენიშვნას ვხვდებით გეთესთანაც. გეთეს შენიშვნით „რემბრანტი ღვთისმშობელს ბავშვით ნიდერლანდიელი გლეხი ქალის სახით“ ქმნიდა. ყველა ეს შენიშვნები გარკვევით საზღვრავს მხატვრის შემოქმედებით კრედოს, სინამდვილესთან, ცხოვრებასთან დამოკიდებულების ღრმა რეალისტურ არსებას, სახელდობრ იმ გარემოებას, რომ რემბრანტი არა მხოლოდ გენიალური მხატვარია, არამედ ამავე დროს უდიდესი რეალისტი შემოქმედიც. ამიტომ ანათესავებენ მას შექსპირსა და ბალზაკთან.

რემბრანტის შემოქმედებითი პრაქტიკის ასეთ ხასიათს, ძირითადად, ჰოლანდიელი ბურჟუაზიის ისტორიული თავისებურებანი ეღვა საფუძვლად. როგორც ცნობილია, რემბრანტის ეპოქის ჰოლანდია (რემბრანტი დაიბადა 1606 წ.—გარდ. 1669 წ.) წარმოადგენდა ესპანეთის ბატონობისაგან განთავისუფლებულ რესპუბლიკას და დამყარებული იყო ახალგაზრდა, უმთავრესად სავაჭრო საქმიანობით შემოფარგლულ ბურჟუაზიაზე. ამგვარ ისტორიულ ფონს თან ერთოდა ამ პირველი ბურჟუაზიული რესპუბლიკის სარწმუნოებრივი თავისებურებაც, სახელდობრ პროტესტანტიზმი, რომელმაც ხელოვნება სავსებით განდევნა ტაძრებიდან და ამ ფაქტით მხატვრულ შემოქმედებას რელიგიური რეგლამენტაციის საუკუნეთა მანძილზე გაქედილი ბორკილები სავსებით ჩამოეხსნა. ასეთი ხასიათის ისტორიულ მომენტთა და მათგან გამომდინარე სოციალურ, კულტურული სიტუაციის რკალში ჩამოყალიბდა მხატვრის ინდივიდუალობა. აქედან ცხადია იმ იდეალისტურ-ფორმალისტური შეხედულების უსაფუძვლობა, რომელსაც ე. ვერხარნი ავითარებს რემბრანტის მიმართ. მისი დასკვნით რემბრანტის შემოქმედებითი მეობა ისტორიულ მოვლენებზე მალა დგას და ამიტომ მას თითქოს იმავე სახით შეეძლო ყოველგან და ყოველთვის დაბადებულყო. ასეთი პარადოქსის საწინააღმდეგოდ, რემბრანტი, როგორც ყოველი ხელოვანი, ორგანულადაა დაკავშირებული თავისი ეპოქის სუნთქვასთან, თავისი ქვეყნის აღმავალი ბურჟუაზიის სოციალურ თავისებურებებთან, მაგრამ, ამავე დროს ეს დაკავშირება არ მიდის იგივეობამდე, როგორც ეს უვლგარულ სოციოლოგიზმს ეჩვენება, პირიქით: რემბრანტი თუმცა მითითებულ სოციალურ ძალას ემყარება, მაგრამ არა როგორც მისი აპოლოგეტი, არამედ მის წინააღმდეგ ამართული პროტესტი. ამ მხრივ რემბრანტი მათ შესანიშნავად შესარულა თავის დროისათვის ხელოვანის ეს უაღრესად პროგრესული როლი, რომლის მიმართ ფრ. შილერმა შემდეგი სიტყვებით მოუწოდა თავისი ეპოქის შემოქმედს: „იცხოვრე შენი საუკუნით, მაგრამ ნუ იქნები მისი შემოქმედი; ემსახურე შენს თანამედროვეებს, მაგრამ მხოლოდ იმით, რაც მათ სჭირდებათ და არა იმით, რასაც ისინი აქებენ“. ** რემბ-

* К. Маркс и Ф. Энгельс—Соч., т. I, ИМЭЛ, 1930 г. 83. 178.

** Фр. Шиллер—„Статьи по Эстетике“, 1936 г., 83. 224.

* К. Маркс и Ф. Энгельс—Соч., т. VIII, ИМЭЛ, 1930 г., 83. 292.



რანდტის შემოქმედება სწორედ ასეთი გზით სიარული იყო. იგი არ მიტმასნია არც დამკვეთთა, არც საერთო საზოგადოებრივ აზრს. მათგან განსხვავებით მან აიჩრია საკუთარი გზა და ბოლომდე შერჩა მას. მას არ უშლია თანამედროვე ცხოვრებაზე, პირიქით, იგი მან უდიდესი ჰუმანიზმის გრძობებით აკენსებულ ფერებსა და ხაზებში ტრაგიკული სცენებით წარმოადგინა და დაგმო. ყველაფერი ამით კი მან გაინაწილა თავის დიდ თანამედროვეთა ბეკონისა და სპინოზას პიროვნული ბედი—გოქის ეკლიანი მარწუხებით ჩხვლელა. და ამ მიმართულებით შესძლო არა მხოლოდ თავისი კლასის ვიწრო ინტერესთა ჩარჩოს გასცილებოდა, არამედ სამშობლოს ნაციონალურ ფარგლებსაც,—თავისი ფუნჯი მსოფლიო პრობლემების სიმაღლემდე აემართა. ყველაფერი ამით კი, იგი, მკვეთრი რეალისტური მეთოდის საფუძველზე, გარკვევით დადგა თავის ეპოქაზე მალა.

ყველა ზემოთ მითითებული თვისებები, ცხადია, სხვადასხვა სახით და არა ერთბაშად ვლინდებოდა რემბრანდტის შემოქმედებაში. ამ მხრივ მხატვარმა თავის თავის ძიების გარკვეული ევოლუცია განვლო. აღნიშნული, ცხადია, არც იმას ნიშნავს, თითქოს ახალგაზრდა შემოქმედის ნამუშევრებში არ მოსჩანდეს ის თვისებები, გვიანდელი რემბრანდტის შემოქმედებას რომ აელვაზრებს. გამოფენის პირველი ექსპონატიც კი, ჯერ კიდევ 1626 წელს, 20 წლის რემბრანდტის მიერ შესრულებული, რელიგიურ სიუჟეტზე აგებული პატარა სიდიდის სურათი „ვაჭრების მონასტრიდან განდევნა“, თუმცა ზედმიწევნით მკრთალად, მაგრამ მაინც საკმაოდ დამახასიათებელი ნიშნებით გაშთავს მათ. მხატვრის განვითარების ეგრეთწოდებულ ძიების პერიოდში, ყველაზე მკვეთრად ისინი იხატებიან ისეთ შედეგებში, როგორცაა 1632 წელს შესრულებული, ამჟამად ჰააგის მუზეუმში დაცული, ცნობილ პორტრეტულ კომპოზიციაში „ანატომიის გაკვეთილსა“ და პირველ შედეგში, გამოფენაზე ორიგინალის სახით წარმოდგენილ „დანაიაში“ (უკანასკნელი დაწერილია 1636 წელს, ეკუთვნის ერმიტაჟს).

„დანაია“ მითოლოგიურ თემაზეა აგებული. მისი სიუჟეტის კონკრეტული შინაარსი ზუსტად ჯერ კიდევ დაუდგენელია. შესრულების მხრივ რემბრანდტისათვის საერთო დამახასიათებელ ბაროკოს განსაკუთრებული სიძლიერით გამოვლენას შეიცავს. ამავე დროს რაც მთავარია, იგი ხელოვანის ჩამოყალიბების, ძიების პროცესის დასასრულთან დგას. სამი ძირითადი მომენტი: სიუჟეტის, რეალური ადამიანების წარმოდგენით რეალისტური გადაწყვეტა, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური გამძაფრებით განსახიერება და კოლორიტის სინათლე-სიბნელის ურთიერთობაზე აგება, დამყარებული ინდივიდუალურ-ორიგინალურ მხატვრულ ხერხებზე,—გარკვევით მიუთითებენ ამ პირველი ბრწყინვალე შემოქმედებითი სიმაღლის აღნიშნულ ბუნებას. ძიების პერიოდი, შეიძლება ითქვას, დასრულებულად გვევლინება 1637 წ. შესრულებულ, აგრეთვე გამოფენაზე ორიგინალის წარმოდგენილ სურათში—„ივავი მევენახეზე“. პირველი ნაწარმოები კი, რომლითაც რემბრანდტი მთლიანად დამოუკიდებელ ინდივიდუალურ გზაზე დგება, ემიჯნება ისტორიულ და გაბატონებულ შემოქმედებით ტრადიციებს, ახალგაზრდობის რომანტიულ ტენდენციებს,—ეს არის 1642 წ. დაკვეთით შესრულებული

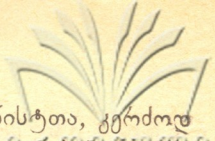
პორტრეტული კომპოზიცია—„ღამით დაზვერვა“ (დაცულია ამსტერდამში). ამ სურათით, რომელიც მხატვრის შემოქმედების ერთ-ერთ უდიდეს მწვერვალს წარმოადგენს, შემოქმედებითი გზის საბოლოოდ გამოკვეთასთან ერთად, საბოლოოდ დაესვა წერტილი რემბრანდტის გარემო წრესთან ურთიერთობას: საზოგადოებამ უარყოფითად მიიღო ეს შედეგრი, მხოლოდ ავტორმა კიდევ უფრო მეტი უკიდურესობით განაუთარა მათ მიერ „შეურაცყოფილი გზა“.

ამავე წელს შესრულებულ ნაწარმოებთა ციკლიდან გამოფენაზე აგრეთვე წარმოდგენილია „დავითის აბესალომთან შერიგება“. მეფე დავითი ირიგებს თავის შვილს აბესალომს, რომელზედაც ის რამდენიმე წლის განმავლობაში იყო განრისხებული მეორე შვილის მკვლელობისათვის. ასეთია ამ სურათის რეალისტური ოსტატობით გადაწყვეტილი სიუჟეტი, გადმოცემული უდიდესი ემოციონალობით, ადამიანისადმი სიყვარულის მგზნებარე განცდით. საერთო შესრულების მიხედვით ამ სურათშიც „ღამით დაზვერვის“ დამახასიათებელი ინდივიდუალური შემოქმედებითი გზაა წარმოდგენილი, თუმცა არა უკანასკნელი გრანდიოზული სიმაღლით.

გამოფენაზე წარმოდგენილ სხვა სურათებთან ერთად განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს სამი წლის შემდეგ შესრულებული „წმინდა ოჯახი“. ეს ნაწარმოები ისტორიულად პირველია, რომელშიც მითითებული მეტად გავრცელებული თემა სინამდვილის გრანდიოზულობით გადმოცემას ზეიმოვს. მის ცენტრალურ მომენტად რელიგიური ილუზიების მაგივრად წარმოდგენილია ჩვეულებრივი დედობრივი გრძობა. მხატვარი ამ მომენტის განსახიერებისათვის არ ეძებს იდეალურ სილამაზეს, „ღვთიურ გარემოცვას“. ამგვარი ტრადიციის წინააღმდეგ, აღებულებულია პოლანდიელი ღარიბი ხელოსნის ოჯახი და ეს მასალა უდიდესი რეალისტური სიმკვეთრითაა გაშლილი.—სურათის ცენტრში დგას არა მოგონილი სილამაზე, არამედ ჩვეულებრივი პოლანდიელი დედა. ამავე ნამდვილობის შინაარსს ატარებენ სურათის სხვა პერსონაჟებიც და საერთო მხატვრული ტრაქტოვკა.

ფსიქოლოგიური ანალიზის შემცველი უდიდესი რეალისტური ოსტატობითაა შესრულებული რემბრანდტის მიერ პორტრეტებიც. მათ შორის გამოფენაზე წარმოდგენილ ექსპონატებიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს 50-იანი წლების მეორე ნახევარში შექმნილ ნაწარმოებთა სერია. კერძოდ, მხატვრის ძმის პორტრეტი (1654 წ.), რომელიც ევროპის მუზეუმში დაცულ ხენდრიკისა და ტიტუსის (პირველი რემბრანდტის მეორე და უკანასკნელი მუღლესა, მეორე—შვილი) პორტრეტთა გვერდით პორტრეტული ოსტატობის უბრწყინვალეს შედეგს წარმოადგენს, აგრეთვე შესანიშნავ პორტრეტთა რიცხვს ეკუთვნიან იმავე წელს დაწერილი „ძმის ცოლის პორტრეტი“, „70 წლის მოხუცის პორტრეტი“ და სხვ.

მომდევნო წლებში შექმნილ შედეგებიდან გამოფენის ფერწერის განყოფილებაში ორი სურათი იქცევს განსაკუთრებულ ყურადღებას. ესენია: „ასური, ამანი და ესფირი“ (1660 წ.) და სიცოცხლის უკანასკნელ წელს შესრულებული „მაწანწალა შვილის დაბრუნება“ (1669 წ.). უკანასკნელი რემბრანდტის შემოქმედების არა მარტო დამასრულებელ, არამედ ერთ-ერთ უდიდეს შედეგსაც წარმოადგენს: მასში განსაკუთრებული სიმკვეთრით და



სიმაღლითაა გამოვლენილი ყველა ის თვისებები უდიდეს მხატვარს რომ ასულდგმულადა. მისი სიუჟეტი შეიცავს ოჯახიდან ბავშობისას გაქცეულ, რამდენიმე წლების განმავლობაში ბოროტმოქმედების წუმბეში მცხოვრებ შვილის, დანაშაულის მოსანანიებლად მამასთან შეხვედრის მომენტს. მოხუცი ბრმა მამა მის ფეხებთან დაცემულ, დაფლეთილი ტანსაცმელით შემოსილ შვილისაკენ დაბრძოლილი მამური გრძობით ანთებული ლოცვით იწყნარებს ბოროტმოქმედ შვილს. შვილი მხოლოდ ზურგიან სხანს, დანაშაულის შეგნებით გამოწვეულ სირცხვილს, მამის სხეულზე სახის აკვრით ფარავს. უცქერით სურათის ცენტრში წარმოდგენილ ამ ჟრუანტელის მომგვრელ სცენას და თქვენს წინ იშლება ერთი მხრივ—უაღრესად ემოციონალურად ამეტყველებული დრამატიზმი, ხოლო მეორე მხრივ—მასში გამოკვეთილი ადამიანისადმი მიმართული უდიდესი ჰუმანიზმი. ყოველი დეტალი, ყოველი წერტილი, რომელიც ამ სურათს ეკუთვნის, სურათის სხვა პერსონაჟებთან ერთად, მხოლოდ ამ მომენტთა გადმოცემას ემსახურება. აღსანიშნავია, რომ ყველა ეს მომენტი, განსაკუთრებით დრამატიზმი და ტრაგიზმი, არ არის მხოლოდ ამ სურათის დამახასიათებელი. ისინი თუმცა არა ასეთი სიმკვეთრით, მაგრამ მაინც საკმაოდ რელიეფურობით მის ყოველ, შემოქმედებითი ძიების პერიოდს შემდეგ შესრულებულ ნაწარმოებში გვხვდება, მათ შორის პორტრეტებშიც. ბუნებრივია, რომ რემბრანდტის შემოქმედების ასეთ ხასიათს აქვს თავისი მიზეზი: ნაწილობრივ თვით მხატვრის პირადი ბედი, ძირითადად კი ამავე ბედის გამომწვევი ობიექტური გარემო, სახელდობრ ის აუტანელი შრომა და სიღარიბე, დუხჭირი ყოფა, რომელიც კ. მარქსის მითითებით მე-17 საუკუნეში, განსაკუთრებით 40-იანი წლების შემდეგ, ყველაზე მძაფრად ჰოლანდიის მცხოვრებთ ფლობდა.

ცნობილი ფაქტია, რომ რემბრანდტი უდიდესი კოლორისტი იყო. ამ მხრივ ის ოსტატობის არა მხოლოდ უმაღლეს მწვერვალზე დგას, არამედ უაღრესად ორიგინალური ფიგურაცაა. ძირითად დასაყრდენს, რომელიც ამ მიმართულებით რემბრანდტის თავისებურებას ასულდგმულებს—კოლორისტის სინათლისა და სიბნელის ურთიერთობაზე აგება წარმოადგენს. სინათლის სიბნელესთან დაპირისპირება ან მათი ერთმანეთში გადასვლა—ასეთია პრინციპი, რომლითაც მხატვარი ჰკვეთს თავის სურათებში: კომპოზიციის ხასიათს, მოქმედებასა და რიტმს, პერსონაჟთა შინაგან ფსიქოლოგიურ ქვეყანას, ემოციონალურ-ტრაგიკულ სცენებს, საერთოდ თავის ფერების ნამდვილობით შინაარსს. ამდენად მის ნაწარმოებებში ფერების გასაგნება, ისე როგორც მათივე დამოუკიდებელი ეფექტიანობა, უკანა რიგზე დგება: ფერები აქ მხოლოდ სინათლე-სიბნელის ურთიერთობას ემსახურებიან და მხოლოდ ამ ურთიერთობით ვლინდებიან. მაგრამ ყველაფერი ეს არ იღებს იმგვარ სახეს, როგორიც იმპ-

რესიონიზმში ხდება. ამ მხრივ იმპრესიონისტთა, კერძოდ გამანისა და სხვა ავტორთა მტკიცება **ბრემბრანდტი** იმპრესიონიზმის მამამთავარია. ფარგლული სინამდვილესთან მტრულად განწყობილ სკეპტიციზმისა და ინდივიდუალიზმის შემოქმედებითი ბორკილებით, — თვითვე წარმოადგენს წმინდა იმპრესიონისტულ, ისტორიულ-თეორიულ ილუზიას. რემბრანდტი უდიდესი რეალისტი იყო და ამდენად ფაქტიურად იმპრესიონიზმის ესთეტიკურ-შემოქმედებით პრინციპთა უდიდესი მტერიც. მისი კოლორისტის ბუნება მის სურათებში ერთი წუთითაც არ ატარებს მიზნობრივ ხასიათს; პირიქით, ის სინამდვილის გამოსახვის შემოქმედებითი საშუალებაა. კოლორისტის თავისებურების გამო რემბრანდტის ფერების მკვეთრი რეალისტური ბუნება, სხვათა შორის, გაუკებარი დარჩა დ. დიდროსათვისაც, რაც დიდი მატერიალისტის ესთეტიკურ შეხედულებათა თავისებურებით იყო გამოწვეული.

რემბრანდტის სინამდვილესთან დამოკიდებულების ზემოთ მითითებულ გზას, მისი შემოქმედების სხვა ყველა თვისებებთან ერთად, აგრეთვე გარკვევით ამჟღავნებს გამოფენაზე წარმოდგენილი ოფორტების მეტად მდიდარი კოლექცია. ცხოვრება ყველა მისი მკაცრი თვისებებით, ტრაგიზმი და ჰუმანიზმი, განსახიერებული გლახების, მათხოვრების, ინვალიდებისა და სხვა მრავალფეროვანი თემატიკით—ასეთია რემბრანდტის ამ ჟანრით შესრულებულ ნაწარმოებთა ძირითადი სახე, უმეტეს შემთხვევაში გენიალური ოსტატობის ბრწყინვალე ნიმუშებით რომ ხასიათდება. მათ შორის გვხვდება შესანიშნავად შესრულებული პეიზაჟებიც; ასეთია, მაგალითად, „სამი ხე“ და სხვ.

უმთავრესი მწვერვალები, რომელსაც მაყურებელი რემბრანდტის ნაწარმოებებში გრძნობს: ადამიანი და ადამიანის შინაგანი ქვეყანაა. ამ მხრივ, შეიძლება ითქვას, რემბრანდტმა უდიდესი სიძლიერით გამოხატა ის გზა, რომელიც უფრო ადრე ლეონარდომ თავის „ტრაქტატებში მხატვრობის შესახებ“, შემოქმედებითი სიძლიერის აუცილებელ თვისებად მიიჩნია: „ადამიანისა და სულის“ განსახიერება, უდიდესი რეალიზმი, ღრმა ფსიქოლოგიური ანალიზი და ემოციონალობა, გენიალური ოსტატობა—ანთებული ეპოქის მოწინავე იდეებით, უდიდესი ჰუმანიზმის ცეცხლიც—აძირითადი ჩარჩო, რომელსაც ეს მომენტები—ადამიანი შინაგანი ქვეყნით, გარეგნობით და ბედით,—ფერისა და ხაზის ამ ვირტუოზი პოეტის შემოქმედებაში ატარებს. გამოდიხართ გამოფენიდან და ასეთი შთაბეჭდილებების მიღების შედეგად, უნებურად გაგონდებათ გიუსტად კურბეს სიტყვები: „რემბრანდტი ხიბლავს გონებას, მაგრამ თავზარს სცემს და ანადგურებს უფუნურთ“.

„საგ სპრენი“ თბილისი ცენტრის გამოცემა



„ვეფხისტყაოსნის“ უძველესი უნიკუმის უპააკა კვადი

(პროფ. ა. შანიძის მიერ გაზ. „კომუნისტის“ 266 №-ში მოთავსებული წერილის გამო).

„ვეფხისტყაოსნის“ დედნის პროტოტიპის აღდგენა მეტის-მეტად რთული და ძნელი საქმეა, რადგან ჩვენ არ მოგვეპოვება არცერთი ხელნაწერი, რომელიც არ იყოს ძალზე წარყვნილი, როგორც ჩანართებით შიგნით ტექსტში, ისე გავრძელებით ტექსტის ბოლოში.

მაგრამ მდგომარეობა ამ მხრივ არც თუ სულ უნუგეშოა: სხვათაგან რომ არა იყოს რა, ვახტანგ მეექვსეს თავის გამოცემით შემოუნახავს ჩვენთვის უმოკლესი რედაქცია, რომელიც გვაძლევს ნათელ წარმოდგენას ერთ შემთხვევით გადაჩენილ, მაგრამ ძალზე დაზიანებული უძველესი უნიკუმისგან გადაღებული პირის შესახებ, რომელიც პირველი რესტავრატორის მიერ მისი აღდგენის დროს ძალზე წარყვნილია.

მეტია იმის თქმა, რომ საკითხი „ვეფხისტყაოსნის“ უძველესი დედნის წარმოშობის შესახებ უშუალოდ ვახტანგის ხსენ. რედაქციის წარმოშობის საკითხთან არის დაკავშირებული. ამიტომაც ჩვენთვის გასაგებია ის, რომ ვახტანგის რედაქციის გარშემო საკმაოდ დიდი პირდაპირი, თუ არაპირდაპირი ლიტერატურა არსებობს. ამ ლიტერატურიდან ირკვევა, რომ მკვლევარები შორდებიან ერთმანეთს თავიანთ აზრებში ამ რედაქციის შესახებ, მაგრამ ამ აზრების შეფარდების საშუალებით, შესაძლებელი ხდება დედნის რაობის გამორკვევა.

თვით ვახტანგი თავის რედაქციის შესახებ ძალიან ცოტა ცნობებს იძლევა, და მასთან ეს ცნობები იმდენად ბუნდოვანი და გაურკვეველია, რომ შეუძლებელია მათგან რამე პირდაპირი დასკვნის გამოტანა,¹ მაგრამ მათი გამოყენება მაინც შეიძლება, თუ, ერთი მხრით, ვახტანგის წინა დროის პოეტი არჩილის (1712 წ.) ერთ საინტერესო ცნობას და მეორე მხრით, მე-19 საუკ. 1-ლ მეოთხედში მოპოებულ და დაგროვილ ლიტერატურულ ცნობებს მოვიშველიებთ.

მაშ დავიწყოთ არჩილის მოწმობიდან.

არჩილ მეფე პოეტ თეიმურაზ 1-ლს თავის ცნობილ „თეიმურაზისა და რუსთველის გაბაასებაში“ ასე აღაპარაკებს რუსთველის მიმართ:

„ერთი ამბავი აიწყე, ბოლოც სხვათ შეგითავებსა“-ო, ე. ი. ერთი ამბავი ავიწყვია და იმის დაბოლოებაც ვერ მოგიხერხებია, და ამიტომ სხვებმა გააგრძელეს და დააბოლოვესო“.

აქ არჩილი, როგორც სინამდვილესთან ახლო მდგარი, გარკვეულად ამბობს:

შოთას ერთი ამბავის მეტი არაფერი აუწყვია, და ისიც კი ვერ დაუსრულებია და ამიტომ სხვებმა დაასრულესო.

აქედან აშკარად სჩანს, რომ პოემას ჩვენამდე მოუღწევია არა დასრულებულად; იგი ყოფილა ხარვეზებიანი, და უნდა ვიფიქროთ, რომ ჰქვლიდა ბევრი, როგორც შიგნით ტექსტში, ისე ბოლოში, რაც საჭიროებდა შევ-

სებას. და აი სწორედ ამ ხარვეზების „შეცვლა-შეთავებაზე“ მუშაობენ მთელი წყება ყალბის მქნელები, ანუ, უკეთ შეფეების კარზე მომსახურე მდივან-მწიგნობრები და ჩვენც ხომ აღრევე, ჩვენი კვლევა-ძიების იმ თავითვე, ღრმად ვიყავით დარწმუნებული, რომ ერთ ამგვარ ყალბის მქნელად იყო ნანუჩა ციციშვილი (ვ. ტ. 22 გამ., 8-9), რომლის შესახებაც იგივე არჩილი თავის არჩილიანში გვაცნობებს:

ნანუჩას რუსთველის ნათქვამში ბევრი რამ ჩაურევია, საბრალოს ვერ შეუწყვია, წმინდა რამ აუმღვრევია, მასთან რას სწერდა მის ლექსსა, სირეგვნე მით მორევია, რუსთველის სიბრძნის ზღვა არის, არცა თუ იგ მორევია.

მაგრამ ჩვენ არ ვიცოდით ის, თუ რა ჩაურია ნანუჩამ ჩვენს ძეგლში, მაგრამ დღეს უკვე დადასტურდა, ამ ახლახან აღმოჩენილ დასახელებულ ზაზასეულ ხელნაწერში მინაწერი ცნობებით, რომ ნანუჩას გარდა, ასეთ საქმეს სჩადიოდა მეორე ყალბის მქნელი იოსებ თბილელიც, რომელსაც თვით პოემის შიგნით ტექსტშიაც კი ჩაურთავს 4 სტროფი.¹

აქედან თავისთავად ცხადია, რომ ე. თაყაიშვილს, რომელსაც არა ჰქონდა არც ერთი მოკლე ხელნაწერი, არც თუ ზაზასეული ვრცელი ხელნაწერი, გარდა ვახტანგის გამოცემული ტექსტისა და პეტრე ლარაძის არტანუჯული ნუსხისა, და რომელსაც არ შეეძლო რუსთველოლოგიისათვის აუცილებლად საჭირო ერუდიციის უქონლობის გამო, სათანადო ანალიზის გაკეთება ვახტანგის რედაქციისათვის, შეეძლო ეთქვა ვახტანგის შესახებ მხოლოდ შემდეგი თითქოს სამართლიანი სიტყვები: Этот замечательный деятель на поприще грузинской науки и литературы сумел очистить Вепхис Ткаосани от тех наслоений, которые образовались в нем в XVII веке.

მაგრამ სინამდვილეში საქმე სულ სხვანაირად არის, მხოლოდ საჭიროა ვახტანგის რედაქციის ხასიათის შესწავლა, და მის ხელნაწერებთან შედარების ნიადაგზე ვარიანტულ და ენობრივ სხვაობათა და სტროფული შედგენილობის გამორკვევა.

ამგვარი მუშაობა ჩვენ უკვე გავსწიეთ, რის შედეგადაც მივიღეთ ის დაკვირვებები, რომლებიც გამოქვეყნებული გვაქვს ჩვენს ორ წიგნში: შესწორებანი და შენიშვ. მე-22 გამოცემის შესახებ კრიტიკული ტექსტის რამდენიმე ნიმუშით 1914 წ. და ვახტანგ მე-6 გამ. „ვეფხისტყაოსნის“ რედაქცია 1917 წ.

ამ მუშაობის შედეგად ჩემ მიერ გამოტანილ აზრს ვახტანგის დროს „ვეფხისტყაოსნის“ მოკლე ხელნაწერის არსებობის შესახებ, იმ ხელნაწერის, რომელიც გამოყენებულ იქნა ვახტანგის რედაქციის დედნად, ამ ბოლო დროს მკვლევარები დ. კარიჭაშვილის აზრის გან-

¹ მისი გამოცემის დედნის შესახებ ვახტანგს არაფერი აქვს ნათქვამი თავის მონოგრაფიის შესავალში, - გარდა ამ თარაზოვანი სიტყვებისა: „რაც რუსთველისა იმას გარდა არა მითქვამს რაო“.

¹ იხ. კ. კეკელიძე. რუსთველოლოგიის შტუდიები 135. თუმცა პატივც. მკვლევარი ხელნაწერის მნიშვნელობის საკითხში იოტის ოდნავდაც ვერ ერკვევა, რასაც აქვე დავინახავთ.

მეორებად სთვლიან (პროფ. კეკელიძე, პროფ. შანიძე), მაგრამ ეს სწორი არ არის.

საქმე ის კი არ არის, რომ დ. კარიჭაშვილის აზრი და ჩემი აზრი ვახტანგის მიერ გამოყენებული ხელნაწერის სიმოკლეში ემთხვევა ერთი მეორეს, არამედ ის, რომ ჩვენი კვლევის მიზანი და მასთან წარმოდგენა ვახტანგის გამოცემის დედნის წარმოშობის შესახებ სულ სხვადასხვაა.

ასე, მაგ., ჩემი წარმოდგენით, ვახტანგისეული დედნის მოკლედ და ჩანართებისა და გაგრძელებისაგან თავისუფლად დატოვება უნდა მიეწერებოდეს იმ გარემოებას, რომ ძალზე დაზიანებული უნიკუმიდან გადაღებული პირველი ასლის შესავალის ტექსტში და შიგნით ტექსტშიც ძალზე დაზიანებული ადგილების არა სწორად აღდგენის დროს ერთ-ერთი რედაქტორ-რესტავრატორის ხელით, ეს ხელნაწერი იმ თავითვე წაირყვნა და ნდობა დაკარგა პოემის ტექსტზე მომუშავე სხვადასხვა რედაქტორ-რესტავრატორების თვალში, რის გამოც მას აღარ იყენებდნენ შემდეგი დროის ხელნაწერთა რედაქტორები (ან გადამწერელი და ხარვეზების შემგებები მდივან-მწიგნობრები), რომლებიც ეყრდნობოდნენ თავიანთი სარედაქტორო მიზნებისათვის სისწორით გადმოღებული პირველი ასლით უფრო ზუსტად და სწორად გადმოწერილ ხელნაწერს.

დ. კარიჭაშვილის წარმოდგენა კი სულ სხვანაირია: იგი შესავალს სხვადასხვა ყალბის მქნელების შეთხზულად სთვლის, და თვით ვახტანგის რედაქცია კი პოემის ნამდვილ ტექსტად აქვს მას წარმოდგენილი, თუმცა შემდეგში, თავის მეორე რედაქციაში მას შეაქვს ჩემ მიერ პირველად შეტანილი გასწორებული ადგილები ჩემს მე-22 გამოცემაში და აგრეთვე პოემის ტექსტის შესახებ ჩემი სხვადასხვა მოკლე შენიშვნებით. შესწორებული ადგილებიც, რაც ჩემ მიერ აღნიშნულ იქნა თავის დროზე 1923 წელს სახელგამის მიერ გამოცემულ წიგნში: მე-12 საუკ. ქართ. მწერლობა და ვეფხის ტყაოსანი.

ვინც ვახტანგის რედაქციის გარშემო შექმნილ ლიტერატურას გულდასმით გასცნობია, იმისთვის აშკარა უნდა იყოს დღეს ის, რომ ვახტანგის რედაქციის დედანი ხარვეზიანი და მასთან ვარიანტულადაც ძლიერ წარყვნილი ყოფილა, რაც სტოვებს უტყუარ შთაბეჭდილებას, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს ისეთ ძეგლთან, რომელიც ერთად ერთი დაზიანებული უნიკუმის სახით მოსულა ვახტანგის დრომდე. ამისთვის უკვე მოპოვებულია სათანადო ცნობები, სახელდობრ, ამ ხარვეზების შესავსებად ვრცელი ხელნაწერებისაგან გამოკრებილი სტროფები მეტად ტლანქი და უაზროა, ამასთან ისინი შოთას ენისა და სტილისათვის სრულიად უცხოა. მაგრამ დავანებოთ თავი ამ ხარვეზების შესავსებათ შეთხზული სტროფების დახასიათებას, თუმცა ჩვენთვის აშკარაა, რომ ისინი დაღუპული ხანების აღსადგენად არიან დაწერილი.

დღესდღეობით ფაქტია ის, რომ ვახტანგის გამოცემაში შესავალი ტექსტი ძალზეა წარყვნილი და მასთან ხანებიც დიდი თვითნებობით გადასმულ-გადმოსმულია. იქ სრულიად დაკარგულია „მცა“ ნაწილაკიანი კლასიკური ფორმების გაგება, რის გამოც იქ წარყვნილია ყველა „მცა“ ნაწილაკიანი წინადადება. ამას არავინ გრძნობდა ჩვენს დრომდე, საკუთრივ ჩვენი 1-ლი გამოცემის, ანუ ძეგლის მე-22 გამოცემამდე. ყველა გამომცემელი, თუ რედაქტორი და ტექსტის დამდგენი კომისიებიც ჩვენ გამო-

ცემამდე უცვლელად ბეჭდავდნენ ვახტანგის ტრადიციული ტექსტით ნაანდერძე პოემის წარყვნილ შესავალს.

ამ გარემოებას მიექცა ჩემი მხრით, ჩემ მიერ ტექსტზე მუშაობის იმ თავითვე განსაკუთრებული ყურადღება, რაც გამოთქმული მაქვს წიგნებში: ა) შესწ. და შენიშვ. მე-22 გამოცემის შესახებ, კრიტ. ტექსტ. რამდენიმე ნიმუშით და ბ) ვახტანგ მე-6 გამოცემული „ვ. ტ.“-ნის რედაქცია.

ამ მუშაობის შედეგად გამოტანილ იქნა ჩემ მიერ დასკვნა, რომელიც ვახტანგის რედაქციის რაობის დამახასიათებელია, როგორც ამას ჩვენ აქვე ვუჩვენებთ ჩვენი საუბრის დროს. სახელდობრ:

1) არ არის არც ერთი ნამდვილი ხანა ვახტანგის რედაქციის გარეშე. *

2) ვახტანგის რედაქციის ტექსტის შესწორება და მისი ჩანართთაგან გაწმენდა ხერხდება იმ ხანათა უკუგდებით, რომლებიც პირველი დედნის, ანუ პროტოტიპის ზუსტად გადმოღებული მეორე ასლიდან (რომელიც ვახტანგის დედნის ხელნაწერით ნაანდერძე ასლიდან საგრძნობლად განსხვავდებოდა) არის ნაანდერძევი და არსებულ ვრცელ ხელნაწერებში არ მოიპოვება და უარყოფილია. ეს აღნიშნული გარემოება კი იმის დამამტკიცებელია, რომ ვახტანგის რედაქციის დედანი, პირველი უნიკუმიდან გადმოღების იმ თავითვე, ერთ-ერთი პოემის რესტავრატორის ხელით ძალზე წარყვნილა, რადგან ამ რესტავრატორს ვერ აღუდგენია სისწორით ის დაზიანებული ადგილები, რომლებიც შემდეგ თაობათა წარმომადგენლებისათვის, მათი სწორი სახითაც ძნელი გასაგები იქნებოდა, რითაც უნდა აიხსნას ის, რომ ვახტანგის ტექსტში ძნელი და უცხო სიტყვები, თუ ტერმინები, შეცვლილია ქართულით; ამ უკანასკნელ გარემოებას კი ამჟღავნებს ამ მიზეზითვე წარყვნილი ფრაზა, რომელიც ძალაუფლებად გიწვევს მის შესასწორებლად.

ამნაირად ვახტანგის რედაქციის გარშემო არსებული ლიტერატურისათვის კრიტიკული თვალის გადავლება გვაძლევს უტყუარ საბუთს დავასკვნათ, რომ ვახტანგის გამოცემა დასტამბულია ერთერთი ძალზე დაზიანებული უნიკუმისაგან მიღებულ ხარვეზებიან და ჟამთა ვითარებით ძალზე წარყვნილი (ნამეტურ შესავალში) ადგილების შემცველი დედნის მიხედვით, და მაშასადამე, ეს ლიტერატურა სავსებით ცხადპყოფს ვახტანგის დედნის რაობას.

მაგრამ ჩვენ გვკვირდება ამ შემთხვევაში აუცილებლად ანგარიში გაუწიოთ ავტორიტეტით აღჭურვილ მეცნიერს, ქართველოლოგს პროფ. ა. შანიძეს, რომელმაც ამ ბოლო დროს, ჩვენი კომისიის მიერ ტექსტის დადგენის შემდეგ, შიავნო, ანუ უკეთ, აღმოაჩინა „ახალი, მტკიცე და უცილობელი საბუთები იმის დასამტკიცებლად, თუ რა მუშაობა ჩაატარა ვახტანგმა“. ეს საბუთები პატივცემულმა მეცნიერმა აღმოაჩინა ვახტანგის მიერ გამოცემული „ვეფხის ტყაოსნის“ ტექსტისათვის დართულ მონოგრაფიაში, ანუ, უკეთ, კომენტარიებში, რომლებსაც რედაქ-

* პოემის ტექსტის დადგენისათვის წამოწყებული მსჯელობის დროს პავლე ინგოროყვამ თავის წარმოდგენილი პროექტის ქვაკუთხედად აღიარა ჩემი დებულება: „არ არის არც ერთი ნამდვილი ხანა ვახტანგის რედაქციის გარეშე, და კრინტიც კი არ დაუძრავს იმის შესახებ, რომ ეს დებულება პირველად ჩემ მიერ იყო გამოთქმული“.



ქართული
საქართველოს
საქართველოს

ტორი უკეთებს არა მის მიერ ნაანდერძვე მოკლე რედაქციას, არამედ რომელიმე ვრცელ რედაქციას. ეს კომენტარიები ეხება საერთოდ ვახტანგის გამოცემის ტექსტის ვარიანტებს და აგრეთვე „მხოლოდ ტექსტის სამი პირველი ასეული სტროფის ფარგალში გამოტოვებულ შვიდ სტროფს, რომლებიც ვახტანგის დედანშია უცილობლად ყოფილა ჩართული“. პროფ. აკ. შანიძის აზრით ვარიანტების ხასიათი და შვიდი გამოტოვებული სტროფი უეჭველს ყოფს დებულებას, რომელიც პირველად ე. თაყაიშვილმა წამოაყენა 1908 წელს.

ამ დებულებით ვახტანგს თავისი გამოცემა გაუცხრილავს ჩანართი სტროფებისაგან და, მაშასადამე, ვახტანგის დედანი იყო ხელნაწერი ვრცელი რედაქციის ტიპისა და არა მოკლე რედაქციისა, რომელიც თითქოს უცვლელად დაებეჭდოს ვახტანგს.

ამნაირად, აკ. შანიძის სატყვებითვე რომ ვთქვათ, „ვახტანგის მონოგრაფიის შესწავლა ეჭვს არ სტოვებს, რომ მას ხელთ ჰქონია ვრცელი რედაქციის ხელნაწერი, და ამ ვრცელ ხელნაწერს უწერდა იგი თარგმანს ანუ ახსნა-განმარტებას. ისიც ირკვევა, რომ ვახტანგს (ან მის კომისიას) გაუცხრილავს „ვეფხის ტყაოსნის“ ტექსტი, პირველი გამოცემა „ვეფხის ტყაოსნისა“ არის ხელოვნურად შემოკლებული ტექსტი და არა უცვლელად დაბეჭდილი რომელიმე ძველი ხელნაწერი; ვახტანგისეული გამოცემა არის კრიტიკული გამოცემა“.

რა გვეთქმის პატივცემული ქართველოლოგის ასეთი აზრის შესახებ? თითქოს თავისთავადაც საგულისხმოა ის, რომ ასეთ აზრს მტკიცე ნიჟარები უნდა ჰქონდეს, რადგან სინამდვილეში არ მოიპოვება „ვეფხის ტყაოსნის“ ისეთი მოკლე ხელნაწერი, რომელიც შეიძლება მიღებულ იქნას ვახტანგის რედაქციის დედნად, მაგრამ, მეორე მხრით, საკითხავია, არსებობს თუ არა ისეთი ვრცელი ხელნაწერი, რომელიც ძირითადად მინც ამართლებდეს ვახტანგის გამოცემის ტექსტის ძველ წაკითხვებს და, მაშასადამე, შეიძლებოდეს მისი მიღება ვახტანგის გამოცემული ტექსტის დედანზე უფრო ადრინდელად? საკითხავია ჩვენთვის ეს და აი რატომ:

თუ არ არსებობს ასეთი ვრცელი ხელნაწერი, მაშინ, რასაკვირველია, ჩვენც მეტი საბუთი გვრჩება მოკლე რედაქციის, — ანუ, უკეთ, ვახტანგის დედნის, — ნამდვილად არსებობის აზრის სასარგებლოდ, ე. ი. ისეთი დედნის არსებობის აზრის სასარგებლოდ, რომლის ტექსტი თავისუფალი უნდა ყოფილიყო იმ აშკარა ყალბი ხანებისაგან, რომლებსაც ადგილი აქვს თითქმის ყველა ვრცელი რედაქციის ხელნაწერებში.

რომ ბევრი ლაპარაკი არ იქნეს საჭირო, მე შევეცდები გამოვააშკარავო ვახტანგის რედაქციის შესახებ ჩემი ზევით თქმული დებულების ყოველმხრივ დასაზუსტებლად, წმინდა ფაქტური მხარეები იმ ხელნაწერის (ანუ, უკეთ, იმ დედნის) მდგომარეობისა, რომელიც ვახტანგს ჰქონია, რომ აშკარა გახდეს პატივცემული მკვლევარის პროფ. აკ. შანიძის ხსენ. აზრის სრული უსაფუძვლობა. ეს ფაქტური მხარეებია.

1) ვახტანგის წაკითხვების შესწორება ირანულს მკოდნესათვის არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენს და იმავე დროს ცხადჰყოფს, რომ სრულიად ბუნებრივად მიღებული შესწორებები — მეტის მეტად ძველია, იმდენად ძველი, რომ თითქმის მე-12—13 საუკუნეთა მიჯნებს გად-

მოღმა მათი არსებობა სრულიადც საფიქრებელი არ არის.

2) ვახტანგის ხელნაწერი სიტყვებისა და ფრაზების წარყვნილი წაკითხვებით ამქლავნებს, რომ:

ა) ქართველისთვის გაუგებარი, უცხო არაბულ-ირანული ტერმინები შეცვლილია ქართულით და თანაც ისე, რომ ეს გარემოება იწვევს შაირის ტაეპის ისეთ უხერხულ შეცვლას, რომ ძალაუფებურად გიწვევს მის შესასწორებლად.

აწ გადავიდეთ თვით ფაქტზე.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ვახტანგის ტექსტს ატყვია ერთადერთი უნიკუმისაგან მიღებული ასლის რესტავრატორის ხელით პირველადი წარყვნის აშკარა კვალი.

მოვიტანთ აქ ერთს ყველაზე თვალსაჩინო ფაქტს. ავიღოთ, მაგ., 543 სტროფი ჩვენი გამოცემით და დავიცვათ მისი წაკითხვა იმავე სახით, როგორც იგი წარმოდგენილია ვახტანგისეულ ტრადიციულ ტექსტში.

აქ ფრიდონ მეფე ანუგეშებს ტარიელს იმით, რომ ჩემს ქალაქში ადვილია გაგება შენი დამწველის, ე. ი. ნესტან-დარეჯანის ამბისაო.

„ესე ქალაქი გზა არის ნავთა, ყოველგნით მავალთა შემომკრეფელი ამბავთა უცხოთა რათმე მრავალთა, აქა მოგვესმის წამალი, შენ რომე დაუწვავ ალთა, და ნუთუ ქმნას ღმერთმან გარდასულა მავაა ჭირთა და ვალთა“.

აქ ყურადღებას იქცევს თავის უცნურობით, ანუ, უკეთ, გაუგებრობით, ამ ხანის მეოთხე და უკანასკნელი ტაეპი, რომელიც ჩვენც ამგვარადვე გვაქვს ჩვენს II გამოცემაში (22 ვამ.), რადგან მაშინ ჩვენ მეტ ნდობას ვუცხადებდით, საერთოდ, ვახტანგისეული რედაქციის წაკითხვებს, მაგრამ შემდეგი დროის დაკვირვებამ ჩვენთვის ცხადჰყო, რომ ვახტანგის რედაქციაში ამ ხანის მეოთხე ტაეპი, როგორც მრავალი სხვაც, წარყვნილი უნდა ყოფილიყო; ასე, მაგ., სხვა ვარიანტების ამ ადგილთან შედარებიდან ცხადი ხდება, რომ ეს ტაეპი ვახტანგის რედაქციაში მეტის-მეტად საგრძნობლად წარყვნილია და შეცვლილია, მაგრამ, სჯობს, აქვე მოვიტანოთ, ვახტანგის ვარიანტთან ერთად, სხვა ხელნაწერთა ვარიანტებიც:

ვახტ.: „ნუ თუ ქმნას ღმერთმან გარდასულა მავაა ჭირთა და ვალთა“.

ზაზას: F... გარდახდა მავაა ჭირთა და ვალთა“.

№ 757. C... გარდასულა ამაგა ჭირთა და ვალთა“.

№ 2829 (2) E... გარდახდა ამაგა ჭირთა მრავალთა“.

№ 4499 H... მავაა ჭირთა და დავალთა“.

ესლა რომ ჩაუყვირდეთ ყველა აქ წარმოდგენილ ვარიანტს, ჩვენ დავინახავთ, რომ პირველს, ე. ი. ვახტანგისეულ რედაქციის ვარიანტში, ყურადღებას იქცევს თავისი უცნაურობით სიტყვა „მავაა“, სადაც ანი მიმართებული უნდა იყოს რითმის მარცვლის შესავსებად, ამასთანავე აქვე ხმარებული ორი სიტყვა ერთი-მეორის გვერდით, ჭირთა და ვალთა, ვერ არის მოხდენილად ნათქვამი; ამას გარდა მთელი ეს წაკითხვაც — „გარდასულა მავაა ჭირთა და ვალთა“, — ქართული ენის მხრით, სრულიად შეუწყნარებელია.

შემდეგი ზაზასეული ვარიანტი კი სცვლის ვახტანგის წაკითხვას — „გარდასულა“ სიტყვით „გარდახდა“, დანარჩენში იმეორებს ზუსტად ვახტანგის წარყვნილ წაკითხვას.

შემდეგ ვარიანტს (757) ძალიან ცოტა ცვლილება შეაქვს ვახტანგის რედაქციის წაკითხვაში, იგი მხოლოდ სცვლის უცნაურსა და უხეირო წაკითხვას „მაგა“ სიტყვით აგრეთვე უხეიროთი „ამაგა“-თი, დანარჩენს კი სიტყვებს უცვლელად.

შემდეგი E ხელნაწერის (№ 2829) ვარიანტი იმეორებს ზაზასეულის გარდახდას და (№ 757-ის) „ამაგა“-ს, ხოლო და „ვალთა“-ს სცვლის ერთი სიტყვით მრავალთა. ჩვენ იძულებული ვიქნებოდით დაგვეტოვებინა ერთი წაკითხვათაგანი, რომ გაუგებრობისათვის ბოლო არ მოელო მე-17 საუკ. (№ 4499) H ხელნაწერის ასეთ ვარიანტს:

„ნუ თუ ქმნას ღმერთმან გარდახდა მაგა ჭირთა და დავალთა“-ო

საიდანაც აშკარად ვხედავთ, რომ ვახტანგის რედაქციის დედნისა და შემდეგი დროის ხელნაწერთა კოპისტებს აღარ ესმოდათ მნიშვნელობა სიტყვის „დავალი“ ანუ „დავალთა“, რის გამოც იგი შეუცვლიათ სიტყვით ვალთა, რადგან მათ წარმოუდგენიათ, რომ პირველი მარცვლი და „დავალთა“-სი შეცდომით იყო განმეორებული, როგორც განმეორება კავშირის და, რომელიც აქვე წინაუძღვის ამ სიტყვას, და მოუკვეციათ იგი სიტყვა „დავალთა“-სთვის და მიუღიათ ამნაირად შემდეგი წაკითხვა:

„ნუ თუ ქმნას ღ-ნ გარდასვლა მაგა ჭირთა და ვალთა“, ხოლო ამ ადგილის დამახინჯებასთან ერთად, მსგავსმა გადასხვაფერებამ გამოიწვია რითმის დაკოჭლება ერთი მარცვლის „და“-ს დაკარგვით, რომელიც თავში მოაკვეციეს სიტყვას „დავალთა“-ს. როგორ მოქცეულა ამ შემთხვევაში კოპისტი?

მას წაუმატებია სიტყვისათვის „მაგა“ კიდევ მეორე ა-ნი და მოუცია წაკითხვა „მაგა ჭირთა და ვალთა“. აქ რომ „დავალთა“ არის და არა „ვალთა“, ამას საუკეთესოდ ადასტურებს მეორე ადგილი ამავე „ვეფხისტყაოსნიდან“, რომელიც, ჩემი აზრით, ამგვარადვე სისწორით არის წარმოდგენილი უკვე არა 4499 №-ი ხელნაწერის, არამედ 2829 №-ი ხელნაწერის ვარიანტით.

ეს ადგილი ვახტანგისეული გამოცემით და ყველა ხელნაწერთა ვარიანტებით (და 4499 №-იც) ამ სახით იკითხება:

„და მაშინ დავიწყე გარდახდა სოფლისა ლხინთა და ვალთაო“...

დასახელებული 2829 № (E ხელნაწ.) კი მას ასე კითხულობს:

„და მაშინ დავიწყე გარდახდა მე საწუთროსა დავალთაო“.

ასე და ამნაირად ამ ორ ხელნაწერს C-ს და H (2829 და 4499 №№-ებს) სრულიად შემთხვევით ერთს-ერთ შემთხვევაში, ხოლო მეორეს-მეორეში, გადაზოჩენიათ ჩვენთვის ეს დღემდე სრულიად უცნობი და, მაშასადამე, გაუგებარი სიტყვა „დავალი“.

რას ნიშნავს დავალი?

დავალი (ძირი არაბ.) არაბულ-ირანული ტერმინია და ნიშნავს ღალატს, სიმუხთლეს, სოფლის წაღმა-უკუღმა ტრიალს, გაწირვას, მატყუარობას. მაშასადამე, ტაეპი: „ნუ თუ ქმნას ღმერთმან გარდასვლა მაგა ჭირთა და დავალთა“ ნიშნავს: „იქნება ღმერთმან ინე-

ბოს მაგა ჭირთა და ბედის უკუღმართობათა გარდასვლა, ბოლოს მიღება, გათავება, ანუ უკეთ, იქნება ღმერთმან ქნას და ბოლო მოეღოს. მაგა ჭირთა და სიმუხთლეთათა: მაშასადამე, მთელი ეს ჩვენთვის საინტერესო ტაეპი ასე უნდა იქნას წაკითხული:

„ნუ თუ ქმნას ღმერთმან გარდასვლა მაგა ჭირთა და დავალთაო“.

აქ ჩვენთვის ყველაზე საინტერესოა კითხვა, თუ რომელი რედაქციის წაკითხვა უფრო ძველია—ვახტანგის თუ სხვებისა. თუმცა, ეტყობა, ამ შემთხვევაში ვახტანგის რედაქციის ვარიანტი ძალიან საგრძობლად დაზიანებულია, მაგრამ მას მაინც კიდევ შერჩენია უძველესი წაკითხვის კვალი, რადგან იქ ჩვენ გვხვდება გარდასვლა და არა გარდახდა, „გარდასვლა“ კი სტილისტურად, მართლაც უფრო მოხდენილია, რადგან სიმუხთლეთა „გარდახდა“-ს სიმუხთლეთა გარდასვლა სჯობს.

მეორე შემთხვევაში კი უფრო მისაღებია E-ს (2829 №-ი ხელნაწ.) წაკითხვა:

„და მაშინ დავიწყე გარდახდა მე საწუთროსა დავალთა“, რაც ნიშნავს: და მაშინ დავიწყე გარდახდა ამ სოფლის უკუღმართობათა, გამწირობათა (ანუ ორპირობათა), და არა ვახტანგისეული ტექსტის და მასთან ყველა არსებული ვრცელი ხელნაწერის წაკითხვა: „და მაშინ დავიწყე გარდახდა სოფლისა ლხინთა და ვალთა“, სადაც უადგილოა და მასთან შეუფერებელი „ლხინთა და ვალთა“-ს ერთად ხმარება.

აქ ჩვენთვის, რასაკვირველია, ყველაზე მთავარი ის არის, რომ ჩვენი ძველის ხელნაწერის ერთადერთი გადარჩენილი უნიკუმიდან გადაღებული ასლის ერთ-ერთი ზუსტი გადამწერელთაგანი იცავს ძველ სიტყვას „დავალი“, მეორე ასლი კი, ეტყობა, იმ თავითვე წაირყვნა რესტავრატორის მიერ მისი ცუდად აღდგენის გამო, და ამ პირველადი წარყვნის სახეს იცავს სწორედ ვახტანგის ვარიანტი თავისი წაკითხვით: „...გარდასვლა მაგა ჭირთა და ვალთა“, რომელსაც ზაზასეული, სწორედ ისევე როგორც ყველა სხვა ვახტანგის ტიპის ვრცელი ნუსხა, იმეორებს იმ განსხვავებით, რომ ამ უკანასკნელში „გარდასვლა“-ს ნაცვლად უკვე ვხვდებით გარდახდას, შემდეგი ხელნაწერები კი, როგორც 757 და სხვები უკვე ასწორებენ „მაგა“-ს „ამაგა“-ს სახით, ე. ი. სიტყვის ბოლოში ჩამატებული ა-ნი მათ გადააქვთ სიტყვის წინ.

ამნაირად, ჩვენი აზრით, აშკარაა, რომ საუკუნეთა სივრცეზე ძალზე დაზიანებული უნიკუმიდან მიღებულ ვახტანგისეული გამოცემის დედანს შემოუნახავს ჩვენთვის პირველადი წარყვნის სახის მაჩვენებელი წაკითხვა: „მაგა ჭირთა და ვალთა“, ნაცვლად სწორი წაკითხვისა: „მაგა ჭირთა და დავალთა“, რასაც ადასტურებს ხსენებულ დედანთან პარალელურად დამუშავებული მეორე უფრო ზუსტად შესრულებული ასლიდან ორი სხვადასხვა კოპისტის უფრო ზუსტად, უცვლელად და წაურყვენლად დაცული სიტყვა „დავალთა“.

მეორე მაგალითი ამჟღავნებს ვახტანგის დედანში მისი იმ თავითვე უძველესი წაკითხვის წარყვნის ფაქტს ფორმით „საროსტანი“ ნაცვლად სწორი „სარატანი“-სა, რომელიც აღნიშნავს კირჩხიბის ზოდიაქოს, მისისი, ანუ შოთას სიტყვით, რომ ვთქვათ, ვარდის ფურცლობის ზოდიაქალურ ნიშანს, ანუ სიმბოლოს, რომელიც იენისში



შითვალავს მზეს.¹ აქ ჩვენთვის, სახელდობრ, ყველაზე მეტი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ ვახტანგის წარყვნილ ფორმაში „სარატანი“ წმინდათ არის დაცული არაბული სარატანი, ე. ი. მეგრული არაბ. t-აუთი, (ტ) და არა თ-ანით, რასაც ვერ ვამჩნევთ მოგვიანო ქართულ ძეგლებში, წინააღმდეგ კლასიკური წაკითხვისა; ვეფხის ტყაოსნის პარალელურად გადაღებული პირისაგან მიღებულ ხელნაწერებშიაც ყველგან გვხვდება ეს სიტყვა ფორმით სარათანი, ე. ი. ყველგან თ-ანით, სწორედ ისევე, როგორც ი. მარის და კ. დონდუას რედაქც. გამოცემულ ულუბუბეგის—ზიჩის და ჰიდაიათ ილნუჯუმის ასტრონომიულ ძეგლებში.

მაგრამ მხოლოდ ამ ბოლო დროს, ამ ორი წლის წინათ, ჩვენ მიერ გაცნობილ ძეგლში „წიგნი საექიმოი“, ანუ ხოჯა ყოფილის კარაბადინში (იხ. ექიმ ლ. კოტეტიშვილის გამოცემა, ტფ. 1936 წ., ლექსიკონი გვ. 324, სიტყვა სარატანი), ჩვენ მიერ ძეგლის ტექსტისათვის არაბულ-ირანულიდან შემოსული ტერმინებისათვის შესატყვისობათა მიგნებისა და მიწერის დროს, ჩვენ შევხვდით ამ ფორმის ძველი მართლწერის თანახმად—ფორმით სარატანი, სწორედ ისე, როგორც ჩვენ წარმოდგენილი გვქონდა (იხ. ამის შესახებ ჩვენი ამ მ წლის წინათ წაკითხული და აწუკვე გამოქვეყნებული წერილი: „ვეფხის ტყაოსნის“ ორი მთავარი გმირის სახელთა „ტარიელ“ და „ავთანდილ“ ეტიმოლოგიისათვის“, იხ. უნივერსიტეტის „შრომები“, ტ. III, გვ. 182, 21 და შეად. აქვე, გვ. 161—162, ვბერიძის post. factum მოწოდებული ცნობები „სარატანი“-ს შესახებ და მისი ჩვენდამი მომართული ბრალდება, რომ ვითომც ჩვენ არ ვიცოდით ვახტანგის წარყვნილი წაკითხვის საროსტანის მნიშვნელობა. იხ. ვუჯ. ბერიძე, შრომები, ტ. III, გვ. 161 და შემდეგი).

ამგვარადვე ურადლებას იქცევს, ძველი წაკითხვის მხრით, იშვიათი სიტყვა სოქალი, რომელიც პირდაპირ მომდინარეობს ვახტანგისეული დედნიდან. ამ სიტყვის არსებობას „ვეფხის ტყაოსნის“ ძველ, თავდაპირველ დედნიში, ანუ პროტოტიპში, ადასტურებს, ერთი მხრით, ის, რომ სოქალის ეტიმოლოგიური აზრისა და შინაარსის განვითარებას წარმოადგენს ამ სტროფის მთელი შინაარსი, რომელშიაც ეს სიტყვა შედის; მაგრამ სჯობს, მოვიტანოთ თვით ეს სტროფი:

რა მეფედ დასმა მეფემან ბრძანა მისისა ქალისა,
ავთანდილს მიხვდა სიამე ვსება სკირს მი სოქალისა
თქვა: ზედაზედა მამავლებს ნახვა მის ბროლ ფიქალისა,
და ნუ თუ ვით ვპოო წამალი, მე ჩემი ფერ გამქრქალისა.
ამ სტროფის აზრი ასეთია:

როგორც კი მეფემ ბრძანა თავის ქალის მეფედ დასმა, ავთანდილს სიამე ეწია, მის სოქალობას ეკირვება ვსება, (ე. ი. გავსება, იხ. საბა—ვსებასთან) თქვა: „აწ ხშირად შემხვდება მის ბროლის გულმკერდის ხილვაო, ნუ თუ ამით ველირსები ჩემი ფერწასულობის, ე. ი. სიყვითლის წამალსაო.“

სოქალი მართლაც—სიყვითლეა, იხ. ცენკერის ლექსიკონი: Dictionnaire ture-arabe-persan, სადაც ვკითხუ-

¹ იხ. საბას ლექსიკონში სიტყვა კირჩხიბის (იგივე სარატანია) განმარტება და შეად. ვუჯ. ბერიძის ყოვლად მიუღებელი მსჯელობა ამ სიტყვის გარშემო და სრულიად არა საკმაო განმარტება. იხ. სახელ. უნივერსიტ. „შრომები“, ტ. III, ვ. ბერიძე ვეფხის ტყაოსნის გარშემო, გვ. 161—162.

ლობთ სიტყვა სოქალთან ასეთ განმარტებას: ha parsizardi est afati kist zarest. „სპარსულად სიყვითლეა, ყანის კირიაო“.

შემდეგ მისდევს აქვე ასეთი განმარტება: სიტყვა სოქალი, მორეული, სნეული, ვახეიბრებული (დასახიჩრებული) და მთელი ეს სტროფიც მოწმობს, რომ ჩვენი პოეტიც სწორედ სიყვითლემორეულის, დასნეულებულის და ქარვასავით გაღეულის და ვახეიბრებულის მნიშვნელობით ხმარობს ამ იშვიათ სიტყვას.

ეს „სოქალი“ რომ მართლაც არსებობდა ვახტანგის მოკლე დედანიში და იქიდან მის მომდევნო და მისივე ტიპის ხელნაწერებში, ამას ადასტურებს საბას ლექსიკონიც, სადაც ეს სიტყვა გვხვდება, თუმცა ამ დაფიქრებული სიტყვის აზრი და მნიშვნელობა ლექსიკოლოგისათვის სრულიად გაუგებარია, სახელდობრ, იგი მას განმარტავს სიტყვით სპეკალი, იხ. რაფ. ერისთავის გამოცემით, გვ. 187, სოქალთან და იგივე ყმ. რედაქციით, გვ. 321.

ამაირად, ვახტანგის გამოცემული ვეფხის ტყაოსნის ტექსტის უცხო სიტყვების და ტერმინების წარყვნილი წაკითხვების შესწორება არაბულ-ირანულის მკოდნესთვის არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენს და, იმავე დროს, ცხადყოფს, რომ სრულიად ბუნებრივად მიღებული შესწორებები, მათი ფორმით, მეტის-მეტად ძველია, იმდენად ძველი, რომ მე-12—13 საუკ. მიჯნებს გადმოღმა მათი არსებობა შესაძლებელი არ არის.

სარატანი ისეთი ძველი ფორმით, რომელშიაც დაცულია კლასიკური მართლწერა ტ-არით, როგორც ვახტანგის ტიპის, ისე სხვა ვრცელ ხელნაწერებში ერთნაირად გვხვდება, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ იგი ყველგან ასიმბლირებულია საროსტანის სახით, და ეს ხელნაწერები კი ყველა ვახტანგის დედნიდან მომდინარეობენ, როგორც ამას ჩვენ ქვემოთ ვუჩვენებთ. მაგრამ არის ისეთი ხელნაწერებიც, რომლებიც ჩვენი ძეგლის პროტოტიპისაგან პარალელურად გადაღებული პირის საშუალებით არის მიღებული და ამ უკანასკნელებში კი გვხვდება სარათანი, მაგრამ არც ერთ ხელნაწერში არ გვხვდება „აჯაბთა“, არამედ ყველგან „აჯაფთა“, (ფ-არით), აგრეთვე ძველი სიტყვა სოქალი, როგორც ფრიად იშვიათი და გაუგებარი, სრულიად დავიწყდა იმ თავითვე და შემთხვევით გადაურჩა პოემის ერთ-ერთ პირველ რესტავრატორთაგანის ხელს, იმ რესტავრატორის, რომელსაც მიზნად ჰქონია ვახტანგის დედნის კოპისტის ნახელავის მიხედვით, პოემის გადარჩენილი უნიკუმის ტექსტის დაზიანებული ადგილების აღდგენა.

ჩვენი ასეთი წარმოდგენის სისწორეს ადასტურებს ის უცილობელი ფაქტი, რომ პოემის შემდეგს კოპისტებს, ეს „სოქალი“, როგორც გაუგებარი სიტყვა, სრულიად მოუსპიათ და, გარეგანი დამსავსების გზით, გამოუჩინავეთ ქართული სიტყვები: „მის აქ აღისა“, ან „მისვე აღისა“, ხოლო ზაზასეული ხელნაწერის დამშუშავებელს, რომელსაც ძირითადად მიუღია ვახტანგის რედაქციის დედნის ხელნაწერი, ეს სიტყვა სოქალი სრულიად წაურყვინა ფორმით „მოსაქალისა“, რასაც უკვე სრულიად აღარავითარი აზრი აღარა აქვს. თუ ამ უკანასკნელ ფაქტს, ე. ი. ვახტანგისა და ზაზასეული ვარიანტების შეუთავსებლობას სოქალის შესახებ,—დავუმატებთ იმას, რომ ზაზასეულმა ხელნაწერმა, რომელიც ზუსტად იმეორებს მეტწილად ვახტანგისეული რედაქციის ყველა წარყვნილ წა-



კითხვებს, არ იცის ვახტანგის გამოცემის ძველი წაკითხვის მამხილებელი წარყვნილი ფორმა—სარატანი, არამედ სარათანი, მაშინ სავსებით ცხადი ხდება ის, რომ ზაზასეული ხელნაწერი არ შეიძლება მიღებულ იქნას ვახტანგისეული გამოცემის დედნად და, მაშასადამე, არც ვახტანგისეული რედაქცია შეიძლება ჩაითვალოს ზაზასეული, ვრცელი ხელნაწერის გაცხრილვის შედეგად. აგრეთვე იგი არ შეიძლება ჩაითვალოს სხვა რომელიმე ვახტანგის რედაქციის ტიპის ვრცელი ხელნაწერის გაცხრილვის შედეგად, რადგან ეს უკანასკნელებიც ამა თუ იმ ვარიანტის წაკითხვის მხრით აშკარად შორდებიან მას.

ყველა ეს, რასაკვირველია, მხოლოდ იმის მაჩვენებელია, რომ ვახტანგისეული ტექსტი არის კოპისტის მიერ გადმოღებული ერთადერთი სიძველეს გადარჩენილი უნიკუმიდან; ეს კოპისტის ნახელავი იმ თავითვე გატარებულა ერთ-ერთი რესტავრატორის ხელში და ძალზე დაზიანებული ადგილების არასწორად აღდგენის დროს ძალზე წარყვნილა და ნდობა დაუკარგავს, მაგრამ, სამაგიეროდ, იგი, ამ ნდობადაკარგულობის გამო, დარჩენილა პოემის ტექსტის დამუშავებელი შემდეგი დროის რედაქტორ-რესტავრატორებისაგან ხელუხლებელი, მაშინ როდესაც იმავე დასახ. უნიკუმიდან მეორე კოპისტის ხელით უფრო კარგად გადმოღებული ასლით ზუსტად აღდგენილი ტექსტი დასდებია საუფძვლად დღეს არსებულ ყველა ვრცელ არა ვახტანგის ტიპის რედაქციებს, და ამ უკანასკნელებისაგან მომდინარე ზოგიერთი ხელნაწერის კოპისტის ნახელავსაც ამიტომ წმინდად დაუცავს და შემოუნახავს ჩვენთვის ის სწორი წაკითხვები, რომლებიც მიგვითითებენ ვახტანგის რედაქციის გადმოქართულებულ, ანუ, უკეთ, სრულიად მოსპობილ, ანდა წარყვნილ უცხო და იშვიათ ტერმინებზე.

ამიტომაც ვახტანგის რედაქციით, იშვიათი უცხო არაბულ-ირანული ტერმინები შეცვლილია ქართულით, თანაც ისე, რომ ეს გარემოება იწვევს ტაუპის ან ლექსის ისეთ უხერხულ და ადვილ გასაგებ შეცვლას, რომ ძალაუფლებურად გიწვევს მის შესწორებისათვის.

ეს შესწორებული და აღდგენილი ტერმინები და ფრაზები, რომლებიც თავისი წარყვნილი ფორმითაც კი იცავენ პირველი რესტავრატორის მიერ აღდგენის დროს წარყვნილ უძველეს წაკითხვებს, აშკარად ამხელენ ძველს, რომელსაც შემოუნახავს უძველესი ხელნაწერის წაკითხვები, დაახლოებით 12—13 საუკუნეებისა.

ამნაირად, ჩვენი ანალიზიდან მიღებული შედეგები უცილობელსყოფენ იმ ფაქტს, რომ ვახტანგს ჯერ სდომებია გამოეცა ზაზასეული ხელნაწერი, რომელიც, მართლაც, მტკიცედ იმეორებს ვახტანგის, როგორც სწორ, ისე წარყვნილ წაკითხვებს, იმ განსხვავებით, რომ იგი ზოგჯერ ავულგარებს ვახტანგის დედნით ნაანდერძვე კლასიკურ წაკითხვებს, ანუ უკეთ, არაბული უცხო სიტყვების სწორ ტრანსკრიპციებს, სახელდობრ, წვრილი, ან ხშიერი ბგერის ხშულით შეცვლის გამო (როგორც მაგ., საროსტანი, ან სარატანის—სარათანი, ¹ ან „აჯაბთა“-ს—

აჯაფთა“-თი), ან სრულიად რყვნის მათ (როგან მაგ., სწორი „ნიშანთა“-ს ნიშანთა-თი შეცვლა).

აქედან ადვილი წარმოსადგენია, თუ როგორ მოხდა ის, რომ არც ერთ ხელნაწერში არ გვხვდება სარატანი, არამედ ყველგან ან სარათანი, ან წარყვნილი საროსტანი, და ეს უკანასკნელი წაკითხვა კი მომდინარეობს ვახტანგისეული დედნიდან, და დავიჯეროთ ის, რომ ვახტანგი გაასწორებდა ამ სიტყვას თ-ანის ტ-არით შეცვლით? ვფიქრობთ, პირიქით, იგი თ-ანით შეცვლიდა ტ-არს მსგავს შემთხვევაში, რასაც მოწმობს მის დროს თარგმნილი ულულბეგის ზიჩის და ჰიდაიათ ილნუჯუმის ასტრონომიული ცნებები, სადაც სარატანის ნაცვლად ყველგან სარათანი გვხვდება. მაშასადამე, სად არის ის ვრცელი ხელნაწერი, რომლის გაცხრილვის შედეგადაც მიღებული იქნა ვახტანგის რედაქცია?

ამის შემდეგ ცხადია, თუ როგორ უნდა ვუცქეროდეთ ჩვენ იმ შეუთანხმებლობას, რომელსაც ადვილი აქვს ვახტანგის ნაანდერძვე ტექსტსა და იმ მონოგრაფიას, ანუ, უკეთ, იმ კომენტარიებს შორის, რომლებიც დართული აქვს ჩვენთვის ტექსტს.

როგორც პროფ. აკ. შანიძის ფრიად საყურადღებო დაკვირვებებიდან სჩანს, იმ დაკვირვებებიდან, რომელიც გამოტანილ იქნა მეცნიერის მიერ ვახტანგის მონოგრაფიის შესწავლის შედეგად, — მის მიერ ვახტანგის გამოცემის მიხედვით, დასახელებულ ჩავარდნილ სტროფებს, რომლებიც მხოლოდ 7-ამდეა, ადვილი აქვს პოემის დასაწყისიდან მხოლოდ სამი ასეული სტროფის ფარგლებში, შემდეგ კი სრული სიზუსტით არის დაცული მისი დედნის სტროფების რიგი და ნუმერაცია, რაც აშკარად ამჟღავნებს იმას, რომ ვახტანგს ჰქონია სულ სხვა, ჩვენთვის უცნობი რედაქცია, რომელიც ძალზე წარყვნილი ყოფილა ნამეტურ თავში, რის გამოც მას, ან მისი კომისიის რომელიმე წევრ-კომენტატორს, დასჭირებია ვრცელი ხელნაწერისათვის მიმართვა, მაგრამ რაკი ბოლოს იგი დარწმუნებულა, რომ აშკარა ყალბ და მასთან სტილით და შინაარსით ტლანქ, უგვან სტროფებში ხელის რევა, უაზრო და უნაყოფო იყო, იგი კვლავ დაბრუნებია იმ მოკლე რედაქციას, რომელიც წარმოდგენილია მისი გამოცემით.

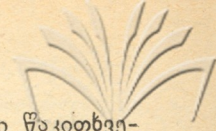
ახლა ვიკითხოთ, თუ რამდენად სწორად არის გაგებული ვახტანგის მონოგრაფიის ცნობებისა და ვახტანგისავე გამოცემით ნაანდერძვე ტექსტის შეუთანხმებლობის მიზეზები, ანუ, უკეთ, რამდენად სწორია ის, რომ ვახტანგს ხელთა ჰქონია ვრცელი ხელნაწერი, რომელსაც იგი უკეთებს კომენტარიებს და, მაშასადამე, მას გაუცხრილავს ვრცელი ხელნაწერი და არა უცვლელად დაუსტამბავს ცნობილი ტრადიციული ტექსტით.

უპირველესად ყოვლისა ამგვარ აზრს ეწინააღმდეგება შემდეგი ფაქტები, სახელდობრ:

1. ვახტანგის კომენტარიები გამოწვეულია მის ხელთ არსებული მოკლე რედაქციის ძალზე დაზიანების გამო: ადგილები „ხშირისა“ „შერისას“ ნაცვლად, „მშიერისა“ „მიშიერისას“ ნაცვლად და სხვა ამგვ. ვახტანგის რედაქციის დედნის გაჩენის იმთავითვე წარყვნილი ყოფილა, რაც მტკიცდება იმითი, რომ ეს წაკითხვები საერთოა ვახტანგის რედაქციასა და ყველა მისგან მომდინარე ვრცელ ხელნაწერებში.

2. ვარიანტების მიწერა და კომენტარიები სამნაირო ხასიათისაა:

¹ ჩვენ ამ 21 წლის წინათ ვიძღვოდით გარკვეულ ცნობას იმის შესახებ, რომ აქ უნდა იყოს სარათანი ან სარატანი, იხ. უფრ. განათლება, 1917 წ. № 4, ჩვენი წერილი 1917 წლის 2 მარტის თარიღით შეად. ვ. ბერიძის წერილი „ვეფხისტყაოსნის გარემო, შრომები III, 161—162, სადაც ბერიძის მიერ ჩვეულებრივი ფაქტების დამაზიანებლად გვაქვს საქმე. ი. ა.



ა) ერთი თვალის გადავლებაც საკმაოა იმის დასაწახად, რომ რედაქტორი კომენტარიებს უკეთებს თავიდან ბოლომდე ზაზასეულ ხელნაწერის წაკითხვებს, რის გამოც ყველაფერში მისდევს მას თავიდან ბოლომდე, და ამას ის სჩადის მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი იძულებულია ასე მოიქცეს, რადგან მისი მოკლე დედანი თავში ძალზეა წარყვნილი და ზოგიერთი ვარიანტიც შიგნით ტექსტის წარყვნის გამო, ძნელი გასაგები.

ბ) ვახტანგის ხელთ არსებული უნიკუმი-ხელნაწერის ძირითად ტექსტში ადგილი ჰქონია ბეჭდვის დროს სტამბის კორექტურულ შეცდომებს, ანუ, უკეთ, ბეჭდვის დროს ხელმძღვანელის შეცდომებს, რადგან ეს უკანასკნელი, მისი აშკარა უვიცობის გამო, უცხო და იშვიათ სიტყვებს სცვლის სხვა ხელნაწერებში დაცული ისეთი უაზროდ გადმოქართულებული წაკითხვებით, როგორცაა „აჯათა“ „აჯაბთა“-ს ნაცვლად, რომელიც, როგორც კომენტატორის ცნობიდან სჩანს, ვახტ. დედანში უნდა არსებობდეს, სახელდობრ, იგი შენიშნავს ამის შესახებ: „აჯაბი“ საკვირველებას ნიშნავსო, და ამნაირად ვახტანგისეული უნიკუმი-ხელნაწერის უკანასკნელ სწორ წაკითხვას ამჟღავნებს კომენტატორის ცნობა, რომ „აჯაბი“ საკვირველებას ნიშნავს.

ამავე ა პუნქტში დასახელებული მიზეზით უნდა აიხსნას ისიც, რომ ვახტანგისეული და ზაზასეული F ვარიანტის წაკითხვების ვერ გაგების გამო, კომენტატორი იძულებული ყოფილა მიემართნა, ზაზასეულის გარდა, სხვა ძველ ვრცელ ხელნაწერებისთვისაც. მათ შორის, აშკარაა, B (№ 599) ხელნაწერისთვისაც, რადგან მას განუზრახავს ზაზა-ვახტანგისეული ვარიანტების შეცვლა-შესწორებაც, ვინაიდან მას ისინი არ ესმოდა. ამიტომაც კომენტატორი ამჯობინებს ვახტ.-ზაზ. ვარიანტების „არას ეჯდა“-ს B ს ხელნაწერის „არ აჯდა“-ს და კიდევ განმარტავს მას ასე: აჯა—თხოვნასა ნიშნავსო.

როგორც ვიცით, აკად. მარი წაკითხვაში „არას ეჯდა“ ხელდავს სომხ. სიტყვას „ეჯ“-ს და ფრაზას „მეტსა თურე არას ეჯდა“ იგი განმარტავს ამ სახით: он долго не останавливался на привале.

მაგრამ ჩვენ დღეს უკვე მეტად ვთვლით საუბარს იმის შესახებ, რომ ჩვენი უკვდავი მეცნიერის ასეთი ახსნა-განმარტება მეტის-მეტად ნაძალადევაა, და რომ აქ საქმე სულ უბრალოდ უნდა აიხსნას, სახელდობრ: ეს 2 სიტყვა უნდა გაიყოს სამ ნაწილად „არ ასე ჯდა“-ს სახით, ეს უკანასკნელი კი, ძველი კლასიკური ენის მიხედვით, უნდა შეიცვალოს „არ ასრე ჯდა“-ს სახით. ასეთი ჩემი შესწორება, რომელიც უკვე შეტანილია 1914 წლიდან ჩემს მეოცდარევი გამოცემის ტექსტში, დღეს მიღებულია რუსთველის სახელობის ინსტიტუტის ტექსტის დამდგენი კომისიის მიერ.

მე უკვე აღვნიშნე ზემოთ ის ფაქტი, რომ ასიმილაციურად, ანუ დასვსავსების ნიადაგზეა მიღებული წარყვნილი ფორმა საროსტანი¹ ძველი სწორი „სარატანი“-ს

ნაცვლად. აგრეთვე უნდა ახსნილ იქნას ისეთი წაკითხვებიც, როგორცაა: „ბალახში“ ირანული „ბალახში“ ნაცვლად, „მუშაითი“ არაბული „მუშაბიდ“-ის ნაცვლად, „მულლახანზარი“ ირანული მურლახარზარ-ის ნაცვლად და სხვ. ამავე ნიადაგზე უნდა იქნას ახსნილი ისეთი წარყვნილი სიტყვების არსებობაც ვახტანგისეულ დედანში, რომლებიც, როგორც ფორმით ისე აზრით, სრულიად მიუღებელია; ასეთებია ჩემ მიერ პირველად გამოქვეყნებული სწორი წაკითხვები, რომლებიც ვახტანგისეული რედაქციით არა სწორად არიან წარმოდგენილი: ასე, მაგ., „შერისა“, „მიშერისა“ ვახტანგისეული და ყველა მისგან გამომდინარე ვრცელი ხელნაწერების მიხედვით, იკითხება: 1-ლი „ხშირისა“-ს, მე-2—„მშიერისა“-ს სახით.

ყველა ამგვარი წაკითხვები კი ჩვენი ძველის თავდაპირველი დედნის, ანუ პროტოტიპი-ხელნაწერის კოპირებისაგან არის მიღებული გადაწერის დროს კოპისტის მიერ მისთვის გაუგებარი და ძნელი წასაკითხავი ტერმინების არა სწორად აღდგენის შედეგად.

რომ ვახტანგისეული გამოცემის ტექსტი განსაკუთრებულ რედაქციას იძლევა და მისგან გამომდინარეობენ ყველა ვრცელი ვახტანგის რედაქციის ტიპის ხელნაწერები, ამასვე მოწმობს, გარდა ვახტანგისეული ძირითადი ტექსტის თითო-ოროლა ძველი წაკითხვებისა, ისეთი ვარიანტული სხვაობანიც, რომლებსაც ვამჩნევთ A i F და X ხელნაწერებსა და ვახტანგისეულ ვარიანტებს შორის. მაგალითები ბევრია. მოვიტანთ ზოგიერთებს.

ავიღოთ A ხელნაწერი და შეუდაროთ ვახტ. ტექსტს.

ვახტ.—„ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა“.

A.—„საუბართა ტკბილთა ფრქვევა“.

ვახტ.—„ჩემი ძე დავსვათ ხელმწიფედ“.

A.—„ჩემი მზჳე დავსვათ ხელმწიფედ“.

ვახტ.—„ჩემმან ხელმქნელმან დამმართოს“.

A.—„ჩემან ხელმქმნელმან დავმართო“ (??)

ვახტ.—„და კალმად მინა რხეული“.

A.—„კალამად მინა რხეული“.

ვახტ.—„ვინმცა ეცდების თობათა, ჰქონდეს

მრავალთა წყენათა“

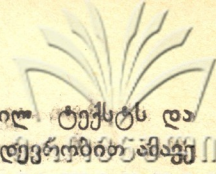
A.—„ვინმცა ეცდების, თობამცა ჰქონდა

მრავალთა წყენათა“.²

ამნაირად აშკარაა, რომ A ხელნაწერი და ვახტანგის რედაქცია შორდებიან ერთმანეთს ვარიანტების მხრით, და ეს კი ამტკიცებს იმას, რომ A ხელნაწერი დამუშავებულია, როგორც ვახტანგის ხარვეზიანი და ძალზე დაზიანებული ტექსტის ერთ-ერთი უძველესი დედნის, ისე მეორე პარალელურად უფრო ზუსტად გადაღებული ასლის ტექსტუალური შედარება-შემოწმების ნიადაგზე, რის გამოც მას შერჩა ძირითადში ვახტანგისეული დედნის ვარიანტები, რომლებიც მხოლოდ ალაგ-ალაგ იქნა შესწორებული მეორე კოპისტის მიერ სწორედ გადმოცემული ძველი წაკითხვების მიხედვით. რომ ბევრი არ გავაგრძელოთ, ამგვარივეა ჩვენი ღრმა რწმენით ზაზასეული ხელნაწერიც, რომელიც, როგორც ზემოთ გვაქვს ნაჩვენები, გამომდინარეობს ვახტანგისეული დედნიდან.

¹ ასე ასწორებს ვახტანგის წაკითხვას ვახტ. ტიპის ვრცელი (№ 4988) ხელნაწერი.

² მაგალითები უთვალავია: იხ. და შეად. აკაკი შანიძე, მნათობი №№ 10—11, 1936 წ. ვახტანგის მონოგრაფია.



ესევე ითქმის i (№ 4488) და X ხელნაწერების ვარიანტების შესახებაც, რომლებიც თავიანთი წაკითხვებით ამტკიცებენ, რომ ისინი გამომდინარეობენ ვახტანგისეული დედნიდან.

საკმაოა მოვიხსენიოთ მრავალთაგან: მისი ალ-ის-ას-შეცვლა მისი ალ-ის-ას-სახით; ამ უკანასკნელის ვახტანგისეული სწორი წაკითხვა „მის-ალ-ის-ას“ შერჩენია მხოლოდ A ხელნაწერს და მხოლოდ ნახევრად წარყვნილა ზაზასეულ ხელნაწერში.

აწ თქვენი ყურადღება უნდა მივაქციოთ, ერთი მხრით, ვახტანგისეული დედნის წარყვნილ წაკითხვებს და, მეორე მხრით, — აშკარა ხარვეზებს, რომლებიც იწვევენ შემდეგ კითხვებს:

1) რას ნიშნავს ის, რომ კომენტატორი კომენტარიებს უკეთებს შვიდ ჩავარდნილ სტროფს ტექსტის სამასი სტროფის მანძილზე მხოლოდ და, მასთან, ერთ შემთხვევაში მიმართავს B-ეს ვარიანტს (არ ია ჯ-და), მეორე შემთხვევაში კი F ვარიანტს (ზაზასეულს) ნიშატთა, და სხვა შემთხვევაში — მხოლოდ A-ს, თუ არ იმას, რაც ჩვენ აღვნიშნეთ ზემოთ, სახელდობრ, რომ მას ჰქონდა ძალზე დაზიანებული უნიკუმი, ნამეტურ თავში, რის გამოც იგი იძულებული იყო სამასი სტროფის ფარგლებში სტროფული დადგენის დროს მიემართა ვრცელი ხელნაწერებისათვის, ხოლო მისთვის გაუგებარი სიტყვებისათვის კი გამოენახა უფრო სარწმუნო ვარიანტები?

2) რით ახსნება ის, რომ კომენტატორი, ასწორებს „აჯაბთა“-ს აჯაფთა-ს სახით, და საროსტანი კი მას რჩება გაუსწორებლად, მაგრამ ან კი რანაირად შეეძლო მას საროსტანის გასწორება, როდესაც მის დროს ნათარგმნმა ასტრონომიულმა ძეგლებმა იცის მხოლოდ ფორმა სარათანი და არა სარატანი?!

3) რას ნიშნავს ის, რომ ვახტანგის ტექსტს და ყველა ვახტანგის ხელნაწერებს, რომლებიც ადასტურებენ მის წაკითხვებს, მემკვიდრეობით აქვთ მიღებული ისეთი წარყვნილი წაკითხვები, როგორიცაა: „ბალახში“ ბადახში ის ნაცვლად, „ხშირისა“ შერისა-ს ნაცვლად, „მშიერისა“ მიშერისა-ს ნაცვლად, ან „ნაპირი“ ნაპრალის ნაცვლად. ყველა ამათ შორის, ყოველ ექვს გარეშე, „აჯათა“ არის ვახტანგის რედაქტორობით შეტანილი იმ ხელნაწერიდან, რომელსაც აჯაბთა იმ თავითვე შეუცვლია უფრო მეტად გაქართულებული, მაგრამ სრულიად უადგილო აჯათა-თი.

ახლა, მეორე მხრით, როგორ არის საქმე ხარვეზების შესახებ?

4) რას ნიშნავს ის, რომ ამავე მონოგრაფიით წარმოდგენილი კომენტარული სტროფების ნუმერაციის თანამიმდევრობა სავსებით და სრული სიზუსტით ეტყვისება 1712 წლის გამოცემის სტროფების თანამიმდევრობას და თანაც უმოხნებს, ანუ, უკეთ, გულისხმობს, ვრცელ ხელნაწერებთან შედარებით, ვახტანგის ნაანდერძევი ტექსტის ხარვეზიან ადგილებს, — თუ არ იმას, რომ მას ჰქონდა ვრცელ A, F, X, i, B და სხვა მსგავს ხელნაწერებთან ერთად, რომლებსაც კომენტატორი კომენტარიებს უკეთებს, — ერთ-ერთი შემთხვევით გადარჩენილი ძალზე დაზიანებული უნიკუმი-ხელნაწერი?

დასასრულ, რას ნიშნავს სახელდობრ ის, რომ რ ია ხანას შემდეგ რ ი ბ ხანა, რკ-ონ ხანას შემდეგ რკე, ან და კიდევ უ თ-ანს შემდეგ უ ი-ნ (409 და 410) საგ-

სებით ეტყვისებთან ვახტანგის დაბეჭდილ ტექსტს და გულისხმობენ თავის ნუმერაციის თანამიმდევრობით ამავე ტექსტის ხარვეზიან ადგილებს?

ამის შემდეგ ძალაუნებურად იბადება კითხვა, თუ რატომ არსად არ არის ეს ვახტანგის დედანი, ან რატომ დაიკარგა ასე უკვალოდ? პასუხი ასეთია:

ჩვენ გვაქვს უტყუარი ცნობა იმის შესახებ, თუ რა ბედი ეწია ვახტანგის ვეფხის ტყაოსანს.

ადრე ჩვენ გვქონდა პლატონ იოსელიანის ცნობა იმ დევნის შესახებ, რომელიც განიცადა შოთას პოემამ სამღვდლოების მხრით. პლატონ იოსელიანის ამ ცნობიდან ჩვენ ვიცოდით, რომ კათალიკოსმა ანტონ I-ელმა „მრავალნი დაბეჭდილნი მეფის ვახტანგის დროს 1710 (1712) წელს ვეფხის ტყაოსანი დაასწუნა და შთააყრევინა მტკვარში და ილუკრძალა კითხვა წიგნისა ქართველთა“ (იხ. მისი მიმოხილვა, გვ. 154).

ჩვენ ამ ბოლო დრომდე არ ვიცოდით, თუ რით იხელმძღვანელა პლ. იოსელიანმა ხსენებული ცნობის გამოქვეყნების დროს, მაგრამ ამჟამად, პროფ. ალექსანდრე ბარამიძის მეოხებით, ჩვენ მოგვეპოვება ამაზე ადრინდელი უფრო ძვირფასი ცნობა, რომელიც სავსებით ადასტურებს პლატონ იოსელიანის ცნობის სინამდვილეს.

აი პროფესორ ბარამიძის ხსენ. დოკუმენტიც, რომელიც მან დასტამბა ამ ზაფხულს ლიტერატურულ საქართველოს ივლისის ნომერში:

1802 წელს მიტროპოლიტ ევგენის გამოუქვეყნებია ცნობა: Историческое изображение Грузии. აი ეს ცნობაც:

Поэма сия при царе Вахтанге V (VI) была в Тифлисе напечатана. Однако же вскоре изтравлена так, что ныне весьма редко можно видеть печатные оный экземпляры.

აქედან ცხადად სჩანს, თუ რა ბედი ეწია ვახტანგის ვეფხის ტყაოსანს, და ყველა ამის შემდეგ მეტია იმაზე ლაპარაკი თუ რა ბედი ეწვეოდა იმ ერთ-ერთ მოკლე უნიკუმს, რომელიც ვახტანგმა გამოიყენა თავისი გამოცემის დედნიდან?

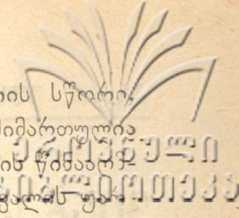
ყველა ამის შემდეგ არის თუ არა დასაშვები ის, რომ ვახტანგი შესძლებდა ისეთი გაცხრილული და დახვეწილი ტექსტის გამოცემას, როგორსაც იძლევა მისი გამოცემა, ან და, მართალია თუ არა პროფ. ექვთიმე თაყაიშვილი და პროფ. აკაკი შანიძეც, როდესაც სჯერათ, რომ ვახტანგი — тот замечательный деятель на поприще грузинской науки и литературы сумел очистить Вепхис-Ткаосани от тех наслоений, которые образовались в нем в XVIII в.

ამის პასუხად შეიძლება მხოლოდ შემდეგი ითქვას:

ვახტანგი ვერ შესძლებდა ვერა შემთხვევაში ისეთი გაცხრილული (და დახვეწილი) ტექსტის მიცემას, როგორსაც იძლევა მისი რედაქცია — შემდეგი სამი მოსაზრებით:

1. ვახტანგი თავის მონოგრაფიაში გასწორების ღირსად ხდის და ებლაუქება ვრცელი ხელნაწერების ისეთ აშკარა ყალბ ხანებს, რომლებსაც სიყალბე და ხელოვნურობაც ჩვეულებრივი მკითხველისათვისაც ერთი თვალის გადავლებითაც აშკარაა.

საკმაოა მოვიგონოთ აშკარა ხალხური ფოლკლორის



შემცველი სტროფები, რომლებსაც გაკეთებული აქვს კომენტარიები. როგ. მაგ., „ადექ როსტან შენსა მხესა“, ან „დავბერდი და დავძაბუნდი“ და სხვ...

2. შეუძლებელია ისეთი კრიტიკული ტექსტის დამდგენ რედაქტორს, როგორც სჩანს ვახტანგის გამოცემაში, არ მოეხერხებინა იმ ხარვეზების შევსებაც, რომლებიც ვახტანგის რედაქციას ახასიათებს, რომ მას არ ჰქონდა იმ დროს არსებული ვრცელი და ჩანართთაგან წალბებული რედაქციებისაგან განსხვავებული მოკლე რედაქცია, რომელიც, როგორც მისი რედაქციიდან შედგენდება, წარმოადგენდა უძველეს, ძალზე დაზიანებულ და თავში და ბოლოში სრულიად ან ნახევრად დაღუპულ და რესტავრატორის მიერ აღდგენილ ადგილების მქონ ხელნაწერს.

3. ეს ხელნაწერი ძალზე წარყვნილი ყოფილა თავში, ნამეტურ შესავალი, რასაც თავის დროზე მივაქციეთ ჩვენ ყურადღება, სახელდობრ, იმას, რომ იქ უკვე აღარ სჩანს რედაქტორის მხრით „მცა“ ნაწილაკიანი კონსტრუქციის ცოდნა, რომელიც უკვე დიდი ხნიდან დავიწყდა და ამასთან წარყვნილია თვით სიტყვები და ფრაზები. დიდი თვისებობით არის იქ გადასწულ-გადმოსწულა შესვლის სტროფები, და ის გარემოება, რომ რედაქტორი ვერ ერკვევა სათანადოდ ენის ფორმებში და ვერ ახერხებს ყველა ამის შესწორებას ვრცელი ხელნაწერის ვარიანტებთან შედარების ნიადაგზე, რას გამოც იგი იძლევა ძალზე წარყვნილ შესავალს, რომელიც, ალბათ ნაანერძევი ყოფილა პირველი რესტავრატორისაგან, - მოწმობს, რომ ვახტანგი არ იყო მოზადებული იმდენად, რომ მას შესძლებოდა პოემის ენის გაცხრილვა და ისეთი კრიტიკული ტექსტის მოცემა, როგორსაც მისი რედაქცია წარმოადგენს.

ბოლოს და ბოლოს ყველავერიდან სჩანს, რომ ვახტანგის რედაქცია მიღებულია ისეთი ხელნაწერისაგან, რომელიც ძალზე დაზიანებული ყოფილა და შემთხვევით გადარჩენილა ერთადერთი უნიკუმის აღდგენის საშუალებით — და ამ აღდგენის დროს ძველი ხელნაწერის ძალზე გადასული ადგილების რესტავრატორის ხელით წარყვნილია გმო, აღდგენის იმ თავთვე მის ცდობა დაკარგვია რესტავრატორ-გადამწერლების თვალში და სწორედ ამ გარემოებას უნდა ვუმაღლოდეთ იმისათვის, რომ ვახტანგის რედაქციაში ჩვენ გვაქვს ერთი უმოკლესი და მასთან უძველესი ხელნაწერის პირი, რომელსაც შერჩენია მე-12 — 13 საუკ. ხელნაწერის ძველი წაკითხვების აშკარა კვალი. წაკითხვების, როგორიცაა: სარატანი, სოქალი, აჯაბი, დავალი, დახაშ, რომლებსაც ადგილი აღარა აქვს კლასიკური ხანის მომდევნო XIII—XIV საუკუნეების ძეგლებში.

აქედან ჩვენი დასკვნა ასეთია:

1) პროფ. ა. შანიძის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ვახტანგის ხელნაწერი ყოფილა ვრცელი, — ყოველ საფუძველს მოკლებულად უნდა ჩაითვალოს, გინიდან პატრიცემციური არ იცნობს საქმის ვითარებას და არ უწევს ანგარიშს იმ დაკვირვებებს, რომლებიც ყველა არსებული ფაქტების მიხედვით, იყო მოცემული ჩვენ მიერ ჩვენი კვლევა ძიების წარმოების იმ თავითვე წიგნში: „ვახტანგ მე-6-ს ვეფხის ტყაოსნის რედაქცია“.

2. პროფ. ა. შანიძის ცნობა, რომ ვითომც ჩვენ ვიზიარებდეთ დ. კარიჭაშვილის დებულებას ვახტანგის რედაქ-

ციის სიმოკლის დახასიათების დროს, არ არის სწორი. რადგან ჩვენი წერილი ამ საკითხის შესახებ მიმართულია სწორედ დ. კარიჭაშვილის ხსენებული წერილის წინააღმდეგ, რომელსაც აზრად ჰქონდა პოემის შესავალში უკვე ყოფა, რასაც ჩვენ არ ვიზიარებდით, არამედ პირიქით, ჩვენ ვცდილობდით მის გადარჩენას და პირველად ჩვენ ვიძლევიით შესავალის ხანების სწორ დალაგებას იმ სახით, რა სახითაც იგი მიიღო ჩვენი თანამშრომლობით „ვეფხის ტყაოსნის“ ტექსტის დამდგენმა კომისიამ.

ყველაფრიდან სჩანს ისიც, რომ ვახტანგის რედაქციის დედანი ყოფილა ძალზე წარყვნილი, ანუ, უკეთ, იგი ყოფილა იმ სახით, რა სახითაც მოცემულია ვახტანგის რედაქციაში, სტამბის მიერ დაშვებული თითო-ორი შეცდომი ს გარდა, და ამიტომაც ვახტანგს და მის კომისიას ჯერ (ოუნდომებია რომელიმე ვრცელი ხელნაწერის გამოქვეყნება და დაუწყია ამისათვის მისი რედაქტირება და კომენტარიების გაკეთება, რის შედეგადაც ვახტანგი, — თუ სხვა რომელიმე რედაქციის წევრი, — კომენტარიებს უკეთებს ერთ-ერთ ვრცელ მხატვრულ (A) ხელნაწერს, მაგრამ ისე, რომ მას თვალი უჭირავს უძველეს № 599 ხელნაწერის ვარიანტებზედაც, მაგრამ შემდგომში, ალბათ, კომისიის რომელიმე მკოდნე პირის რჩევით, შეუცვლიათ აზრი და გადაუწყვიტიათ ამ დასახელებული ყველაზე უმოკლესი ხელნაწერის დასტამბვა.

ყველა ამის დამიხედვით, ჩვენ უნდა გამოვტყდეთ, რომ გვაოცებს ზოგიერთი კომპეტენტური პირის მხრით იმის თქმა, რომ პროფ. ა. შანიძის წამოყენებული ახალი დებულება ვახტანგის რედაქციის წარმოშობის საკითხში, უდავოდ იყოს ძისაღები (პროფ. ა. ბარამიძე, ნამეტურ ვუკ. ბერიძე და სხვები) და ვითომც „ვახტანგის მონოგრაფიის შესწავლა ეჭვს არ სტოვებდეს იმაში, რომ მას ხელთ ჰქონია ვრცელი რედაქციის ხელნაწერი, და ამ ვრცელ ხელნაწერს უწერდა იგი თარგმანს, ანუ ახსნა-განმარტებას; პირიქით, ჩვენ იძულებული ვართ აღვიაროთ, რომ პროფ. ა. შანიძე სცდება, როდესაც მის მიერ წამოყენებულ დებულებაში დაასკვნის, რომ „ვახტანგს გაუცხრილავს ვეფხის ტყაოსნის ტექსტი, პირველი გამოცემა „ვეფხის ტყაოსნისა“ არის ხელოვნურად შემოკლებული ტექსტი და არა უცვლელად დაბეჭდილი რომელიმე ძველი ხელნაწერი; ვახტანგისეული გამოცემა არის „კრიტიკული გამოცემა“ და სხვ. ჩვენი აზრით კი იგი არის კრიტიკული იმდენად, რამდენადაც იგი წარყვნილ შესწორებებით და შეიტანა ზოგიერთი ხანა სხვა ხელნაწერებიდან ხარვეზების შესავსებად ერთ-ერთმა რესტავრატორთაგანმა, ანუ, უკეთ, ერთმა პოემის ტექსტის ჩაწმყალიბებელმა იმ სახით, რა სახითაც იგი მოცემულია ვახტანგის რედაქციაში.

პროფ. ა. შანიძე მართალია მხოლოდ იმაში, რომ ვახტანგი რედაქციას და კომენტარიებს უკეთებს ვრცელ ხელნაწერს (ჩვენ ვიტყვით, ანუ, უკეთ, ვრცელ ხელნაწერებს, რადგან მას ხელთ ექნებოდა, უეჭველია, ბევრი სხვა ვრცელი ხელნაწერიც), მაგრამ არა ყველგან, არამედ 300 სტროფის ფარგლებში, დანარჩენებში კი, — ტექსტის კომენტარიები სავსებით და ზუსტად ეტყვისება იმ სტროფული შემადგენლობის ხელნაწერის ხანათა თანამიმდევრობას, რომელსაც უთითებს ვახტ. რედაქციის ხანათა ნუმერაცია.



ვისრამიანის ახალი იკანული გამოცემა

Vis and Ramin a romance of ancient iran originelly written in pahlavi and rendered into persian verse by gorgani c. 1054 A. D. Edited for ministry of education by Mojtaba Minovi first text: Tehran: Beroukhim. 1935.

ჩვენს წინ არის ფაზრ-ადინ ასად გორგანის „ვისრამინ“-ის (რომლის ერთ-ერთი რედაქციიდანაც უთარგმნიათ ჩვენი საერო ლიტერატურის უშესანიშნავესი ძეგლი ქართ. „ვისრამიანი“) ირანული ტექსტის მეორე გამოცემა მოჯთაბა მინოვის რედაქციით.

რადგან „ვისრამიანის“ ტექსტის დადგენისათვის ამ ახალ გამოცემას უაღრესი მნიშვნელობა აქვს, მე საჭიროდ მიმაჩნია მოკლედ მაინც შევეხო მას.

რედაქტორი იწყებს წიგნის შესავალს ძველი რედაქციის შესახებ ცნობების მოცემით და გვაუწყებს შემდეგს:

„ამაზე ადრე ეს წიგნი 1864 — 5 წელში გამოიცა კალკუტაში უილიამ ნასაუ ლისის და მუნში აჰმედ ალის მიერ, რომლებმაც მათი პირველი გამოცემის დედნად ინდოსტანური ხელნაწერის ნუსხა გამოიყენეს“.

ხსენებული ნუსხა საგვს იყო შეცდომებით და წარყვნილი ადგილებით; დედანში აქა-იქ ამოვარდნილა და დაკარგულა ალაგ ერთი, ალაგ — რამდენიმე ფურცელი, ასე რომ ეს პირველი (კალკუტური) გამოცემა წიგნის დედნის პროტოტიპის სათანადო გაცნობისათვის სანდოთ ვერ ჩაითვლება.

მოუხედავთ ამისა, რედაქტორი სრულიად სამართლიანად აღნიშნავს 1-ლი გამოცემის რედაქტორ-გამომცემლების დიდ დამსახურებას, როდესაც იგი ამბობს, რომ „ვისრამიანის“ გაცნობისათვის ყოველ პირზე მეტად და ყველაზე უწინ ჩვენ უნდა ვუმადლოდეთ სწორედ მის პირველ რედაქტორ-გამომცემელს ნასაუ ლისს და რომ მისი პირველი გამოცემის ნაკლულევანება, — გამოცემის, რომელიც ყველაზე წარყვნილი ნუსხიდან არის დასტამბული, მისი რედაქტორების დიდ დამსახურებას „ვისრამიანის“ გაცნობის საქმეში იოტის ოდენადაც ვერ გააბათილებსო.

ამის შემდეგ რედაქტორი წიგნის მოკლე შესავალში გვაწვდის სათანადო ცნობებს ჩვენი ძეგლის დღემდე ცნობილ ხელნაწერთა ყველა ნუსხის შესახებ. მისი სიტყვით, დღემდე ცნობილია ჩვენი ძეგლის შემდეგი ნუსხები:

1. ბერლინის საჯარო წიგნთსაცავის ნუსხა (იხ. პერჩის კატალოგი № 681).

2. ბოლდუენის წიგნთსაცავის ნუსხა ოქსფორდში (Ms. Elliot 273).

3. პარიზის ნაციონალური წიგნთსაცავის ნუსხა (Supplem. persan 1380).

ამ სამი ნუსხიდან პირველი ორი ცალი ინდოსტანური ნუსხიდან მომდინარეობენ, ასე რომ თითქმის ბერლინური ნუსხაც იმავე კალკუტური ნუსხის პირია, რომელიც ნასაუ ლისს ჰქონია ხელთ და გამოუყენებია თავისი გამოცემის დედნად.

ოქსფორდის ნუსხა, თუმცა უფრო სრულია ლისის გამოცემის ტექსტზე და ზოგჯერ მასზე უკეთესიც, სინამდვილეში მაინც კიდევ იმდენად სანდო არ არის.

რედაქტორ-გამომცემლების განკარგულებაში ყოფილა აგრეთვე პარიზის ნუსხის ფოტოგრაფიული გადანაღები, რომელიც, მისი აზრით, ყველაზე სანდოა.

ეს ის ნუსხაა, რომელიც ოსმალეთის სულთანის მოჰამედ ბენ მურად ხანის (ალბათ მუჰამედ ფათიჰ ხანის, რომელიც 800-იდან 886 წლამდე სულთნობდა) — წიგნისათვის ყოფილა კოპირებული.

როგორც რედაქტორი გვაუწყებს, არც ეს ნუსხა ყოფილა თავისუფალი შეცდომებისა და ჩანართებისაგან და ჩავარდნილი და დაკარგული წყვილადებისაგან, და ერთ ადგილას თითქმის ექვსი ფურცელი მისი შუა ფურცლებიდან ამოვარდნილა და დაკარგულა (რაც მე-313 გვერდიდანაც ნათლად სჩანს), მაგრამ იგი მაინც კიდევ ერთი ყველაზე ძველი და მასთან ყველაზე სწორი ნუსხა ყოფილა, ყველა დღემდის ცნობილ ნუსხებში, და რედაქტორსაც სრულიად ბუნებრივად გამოუყენებია იგი თავისი გამოცემის დედნად. (პარიზის ნუსხის ზემოთ დასახელებული ექვსი ფურცლის დაკარგვით მოსპობილი ადგილის შესავსებად რედაქტორს გამოუყენებია ოქსფორდული ნუსხა, რომლიდანაც მას ამოუღია ამ ექვს დაკარგულ ფურცელს გაყოლილი ტექსტი).

რას იძლევა „ვისრამიანის“ ირანული ტექსტის ეს ახალი გამოცემა?

ეს ახალი ტექსტი მოჯთაბა მინოვის რედაქციით ავსებს ყველა იმ დიდად საგრძნობ ხარვეზებს, რომლებიც კალკუტური ნუსხის დეფექტურობიდან გამომდინარეობს.

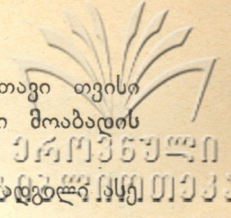
გადავიდეთ ფაქტებზე.

კალკუტური გამოცემა ჩვენ ყველგან აღნიშნული გვექნება K-ათი, თეირანის ეს მეორე გამოცემა — T-ეთი.

K-ას, T-ესთან შედარებით, აკლია ორი ფურცლის მასალა მისი დედნის დეფექტურობის გამო (იხ. K, გვ. 4, სტრიქ. 20, შენიშვნა და შეად. T, მე-6 გვერდიდან (სტრ. 89) დაწყებული, რის გამოც K-ში არ არის შემდეგი ადგილები: 1) სამი უკანასკნელი წყვილადი ლექსი, ანუ მესწევი, ღმერთის ქებისაგან, 2) მეორე თავი T-ეს მიხედვით, რომელიც მუჰამედის ქებას შეიცავს და, 3) T-ესავე მიხედვით, მესამე თავის თითქმის ნახევარზე მეტი, რაც სულთან აბუტალებ ტულღურბეგისადმი მიძღვნილი ხოტბის ორ მესამედს უდრის (იხ. T, თავი 3, 1—61).

შემდეგ K-ას მე-6 და მე-7 გვერდებს შუა აკლია, T-ესთან შედარებით (იხ. T, გვ. 10, თავი 4, 1—40), სულ მთლად: ხოტბა ნასრ ბენ მანსურ ბენ მუჰამედისადმი, აგრეთვე შემდეგი მე-5 თავიც ქალაქ ასპაანის სულთანის შეპყრობის შესახებ (T, გვ. 17, თავი 5, 1—65).

ამნაირად — მე-7 გვერდამდე K-ას აკლია T-ესთან შედარებით, ექვს ფურცელზე მეტი, აქედან — სამი ფურცელი (T-ეს მიხედვით) K-ას დედნის ხელნაწერის დე-



ფექტურობის გამო (იხ. რედაქტორის შენიშვნა იქვე, გვ. 4, სტრიქ. 2) (ქვემოდან), სამი ფურცელი კი K-ს დედანში სრულიად გამოტოვებულია.

შემდეგ მე-9 თავში T-ეთი, გვ. 31, თავი 9, 1 — 10, რომელიც კალკუტური ნუსხის ძალზე დაზიანების გამო, 1-ლ გამოცემაში მეტის-მეტად წარყვნილი იყო, (ნამეტურ მზეთუნახავთა სახელები) იხ. K, 16, 4 და შემდეგი და შეად. T-ეს სათაურს ქვეშ „შაპი მოაბადისაგან პირმთვარეთა ხილვა მეჯლისში“, — გარდა იმისა, რომ ხსენებულ გამოცემებს შორის არის წაკითხვათა სხვაობანი, T-ეთი გამართულია და აღდგენილი, როგორც მზეთუნახავების სახელები, ისე ზოგიერთი სხვა წარყვნილი ადგილებიც და წყვილადი ლექსებიც, როგორც ცალკე სტრიქონი ისე ალავ — რამდენიმე ერთად, გადასმულ-გადმოსმულია.

T-ეს ტექსტის ამა თუ იმ ადგილის K-ს ტექსტის შესატყვის ადგილებთან შედარებიდან ყველაზე უწინ ცხადი ხდება ის, რომ ირანული ტექსტის ესა თუ ის ადგილი, რომელიც დიდ გაუგებრობას იწვევდა თავის ორაზროვნებით, T-ეს მოცემული ტექსტის საშუალებით, სრულიად ადვილად იხსნება და, მაშასადამე, ბოლო ედება ყოველგვარ დავას ამა თუ იმ ადგილის განმარტების შესახებ.

ასე, მაგ.. K-ში არის ძალზე წარყვნილი ასეთი ორაზროვანი წაკითხვა: იხ. K, 106, 21 — 107, 1: „შაპინშაპ ბარ ბერ ბესტ აზ ხორასან ქჯავა ხიშტან რა სახტი ნალან“ — ეს ადგილი ამ სახით მეტის-მეტად გაუგებარი იყო თავისი ორაზროვნების გამო, რადგან არაბულ-ირანული დაწერილობის მიხედვით, სადაც ხმოვნები არ მოიპოვება, სიტყვა „ქჯავა“ შეიძლება წაკითხულ იქნას, როგორც „ქოჯავა“-ს ისე „ქეჯავა“-ს სახით; ამათში პირველი წარმოადგენს ორ სიტყვას ქოჯა—სად და ვაჰ—ვაი, ავლახ, მეორე — „ქეჯავა“ კი ნიშნავს დახურულ საჯდომებს, ჯორის, აქლემის, ან სხვა სახედრის ორივე გვერდებზე მოწყობილს.

ეს ადგილი ორივე შემთხვევაში შეიძლება, აზრის თანხმად, სრული გრამატიკული სისწორით იქნას ასე გაგებული ორნაირად, რადგან K-ათი მოცემული კონტექსტის მიხედვით, იგი ორაზროვნად გამოიყურება და უნდა აიხსნას ან ერთი მხრით ასე:

შაპინ შაპი აიბარგა ხორასანით და ქეჯავა აკვენსდა, რადგან აქ არის უკმოქცევითი ნაცვალსახელი „ხიშტან რომელიც ნიშნავს თავის თავს და ფრაზაც „ქეჯავა ხიშტან რა სახტი ნალან“ ნიშნავს: ქეჯავამ თავი თვისი მკენესარე ყო (ე. ი. აკვენსდა), ან და კიდევ იზაფეთით — ქეჯავა—ი ხიშტან რა სახტი ნალან, ე. ი. შაპმა ქეჯავა თვისი მკენესარე ყო, ე. ი. ააკვენსა (ააქრიჰინა).

მეორე მხრით „ქჯავა-ს“ გაყოფა შეიძლება ორად, სახელდობრ: ქოჯასად და ვაჰ—ვაი, ან ვავლახ, მაგრამ აქ არ იყო, ირანული სინტაქსის მოთხოვნილებსამებრ, პიროვნებითი ნაცვალსახელი არც ირიბულად, არც პირდაპირ დასმული, რომ შესაძლებელი ყოფილიყო ქოჯა-თი დაწყებული დამოკიდებული წინადადების შემდეგ ფრაზასთან დაკავშირება¹, მაგრამ, რადგან სხვა გზა არ იყო, ეს ადგილი ასე უნდა გადათარგმნილიყო:

„სადაც (ე. ი. ხორასანში) მან (შაპმა) თავი თვისი აკვენსა და ავჯავახა“ (იგულისხმებოდა შაპი მოაბადის განცდები).

მოჯთაბა მინოვის ახალი რედაქციით ეს ადგილი იკითხება: იხ. T. გვ. 155, 7—9:

შაპინ შაპ ბარ ბერ ბესტ აზ ხორასან (სარაფარდა ბაზად ბერ რაპი გორგან) ვა ზანჯა სუი ქოპისთან საფარ ქარდ ჩუ ამად ბერ რეი ვა სავა-გოზარ ქარდ, ბემანდ ასუდა რამინ დარ ხორასან ქოჯა უ ხიშთან რა სახტი ნალან, რაც სიტყვა სიტყვით ასეა:

შაპინშამ ბარგი აიკრა ხორასანით და სარაფარდას თავი უკრა გორგანის გზისაკენ, (ე. ი. გორგანით) ქოისტანს წავიდა (გასწია) და ავლო რა რეი, მერმე სავაზე გადაიარა. დარჩა მოსვენებით რამინ ხორასანში, სადაც მან მკენესარე ყო თავი თვისი. ძმამ ადგილი და ტახტი მას მისცა და უბრძანა, ხალხს მისცეს სამართალი“.

ერთი თვალის გადავლებაც საკმარისია იმის დასახავად რომ K-ს დედანში ეს ადგილი გადამწერლის წყალობით ძალზე წარყვნილი და შეკვეცილია, რის მიზეზიც სავსებით აშკარაა, სახელდობრ, გადამწერელს პირველი წყვილადი ლექსის პირველი ტაეპის უკანასკნელი სიტყვის—ხორასანის ნაცვლად, თვალი გაუყოლებია მეამე წყვილადის პირველი ტაეპის უკანასკნელ სიტყვადვე მდგარ ხორასანისათვის და განუგრძია წერა; ამ სახით და ამნაირად მას გამოჩენია: 1) პირველი წყვილადის მეორე ტაეპი; 2) მთელი მეორე წყვილადი და 3) მესამე წყვილადის პირველი ტაეპი და, ყველა ამის შედეგად, მას მიუყოლებია ამ უკანასკნელის მეორე ტაეპი პირველი წყვილადის პირველი ტაეპისათვის და ამნაირად გაჩენილა ეს ორაზროვანი თავსატეხი და სადავო ადგილი:

შაპინ შამ ბარგი აიკრა ხორასანით, სადაც მან აკვენსა თავი თვისი¹, რომელსაც მე სრული გრამატიკული სისწორით ვთარგმნიდი, მაშინ როდესაც სიტყვებით, „სადაც მან აკვენსა თავი თვისი“, როგორც ჩემი თარგმანითაც სჩანს, ეხება რამინს და არა შაპი მოაბადს.

მეტია იმის თქმა, რომ ეს ახალი ტექსტი სავსებით ხსნის ამ ადგილის სიძნელეს და სპობს ყოველგვარ დაბრკოლებას მის გასაგებად.

მეორე მაგალითი.

მე ვფიქრობდი, რომ არაკი — „ჩიტის ქორად ქცევის შეუძლებლობის“ შესახებ, რომელიც K-აში არ მოიპოვება „ვეფხის ტყაოსნიდან“ უნდა შეეტანა ჩვენი ძეგლის „ვისრამიანის“ გადამწერელს, ან რესტავრატორს, რომელიც კლასიკური ეპოქის მომდევნო ხანაში ცხოვრობდა. აწ კი T-ეთი აშკარა ხდება, რომ ქართველი მთარგმნელის ეს ადგილი სრული სიზუსტით ყოფილა გადმოცემული მისი სპარსული დედნიდან.

T-ეთი ვკითხულობთ:

„ავარ გონჯეშქ როზე, ბაზ გარდად დილ—ე რამინ აზ ინ ზო ბაზ გარდად“,

რაც სიტყვა-სიტყვით ასეა:

„უკეთუ ჩიტი (ბელურა) ქორად (ბაზად მიმინოდ) იქცეს, რამინის გულიც ამ ზნისაგან უკუიქცეს.

¹ პროფ. ბარამიძემ აქ შაპი მოაბადის „თავისიანებიც კი ააკვენსა“ და მიიღო ასეთი საჩოთირო ფრაზა: „სადაც მან (შაპმა) ააკვენსა თავისიანები“ და მთელი ერთი გვერდი უძღვნა თავის ნარკვევებში ამ აღმოჩენას, მაგრამ გრამატიკაში „ხიშტან“ უკმოქცევითი ნაცვალსახელია. ი. ა.

¹ ამასთან შორისდებულის ვაჰ-ის ვავლახ, ან ვაი-ს მნიშვნელობით ამგვარ შემთხვევაში ხმარება დიდად საჩოთიროა.



რაც ქართველ მთარგმნელსაც ზუსტად აქვს, სახელ-
დობრ:

„ოდეს ჩიტი ქორად იქცეს, მაშინ რამინ ავსა ზნესა
დაადგებს“.

ამნაირად ამ ახალი გამოცემის ტექსტით ირკვევა, რომ
ეს არაკიც „ვისრამიანის“ ირანული დენიდან მომდინა-
რეობს, და არა ვეფხის ტყაოსნიდან არის შემდეგში შე-
ტანილი რესტავრატორის მიერ, როგორც ამას 1-ლი გა-
მოცემის ტექსტი მე. მაიქერებინებდა.

ნიუხედავად დასახელებულ უპირატესობათა, რომლე-
ბიც ახ. სიათებს ამ ახალი გამოცემის ტექსტს, — პირველი
(K) გამოცემის ტექსტთან შედარებით, — ზოგი რამ K-ას
სასარგებლოდაც ლაპარაკობს:

ასე, მაგალითად, T-ეში არ არის ერთი წყვილადი,
რომლის ტაევშიაც მოთავსებულია მხეთუნახავის სახელი
შაქარლად,—(იხ. K, 16, 10=T, გვ. 31, თ. 9, სტრ. 7),
მაგრამ რომ ეს სახელი ტექსტში უნდა ყოფილიყო და სა-
ჭიროც არის, ეს იქიდან სჩანს, რომ ამ წყვილადის თარ-
გმანი დაცულია ქართული ტექსტის არსებულ გამოცემაში
(იხ. ვრ. 6, 7 და შეად. WRK 16, 10).

გარდა ამისა, როგორც მე თავის დროზე აღვნიშნე
ჩვენს ქართულ თარგმანში ჩვენ ვხვდებით არ არსებულ
სახელს ვიპრონდ-ს,—ვრ. 130, 11, რომელიც ირანულ დე-
დანში არა სჩანდა და ამ გარემოებ.ს მე მივაწერდი რე-
სტავრატორს, რომლის მიერაც ჩვენი ძეგლის ნახევრად და-
ზიანებული და გადასული ასოების გამო, დაშვებული ყო-
ფილა არეგ-დარევა სახელების ჩამოთვლაში, მაგრამ ამ
ახალი გამოცემის მიხედვით, საქმე ცოტა სხვანაირად
არის.

იხ. ეს ადგილი K-ათი 121, 6 — 7.

ამ წყვილადი ლექსიდან (ორმუხლიდან) ქართველ
მთარგმნელს ჯერ გადაუთარგმნია WR ის პირველი წყვი-
ლადის პირველი ტაევი, რომელიც ასე იკითხება: ჩუ
აზარბად ო ქარახხად ოვირო — „ვითა აზარბადი, ფა-
რახხადი და ვირო“, მაგრამ მე რე მას თვალი მოუვლია
მეორე წვილადის პირველი ტაევისათვის, რომელიც აგ-
რეთვე ჩუ-თი იწყება და თავდება სიტყვით რონი, და ამ
სიტყვის პირველი ნაწილი რ ო მის წინ მდგარ კავშირ
ვა-სთან ერთად, მას წაუკითხავს, როგორც სახელი ვირო
და ანაირად ვერონი-ში, რომელიც ძნელი გასარჩევი
ყოფილა, ტექსტის დაზიანების გამო, მას წაუკითხავს სა-
ხელი ვიპრონდი (შესაძლებელია, მხატვრულ ხელნაწერში
სიტყვა ვარონი-ში ასო ვავ-ის ქვეშ მიწერილი იყო სილა-
მაზისათვის სამი წერტილი, რასაც ჩვეულებრივ ადგილი
აქვს ხელნაწერებში, რის გამოც ეს სიტყვა მან წაიკითხა
ვიპრონდია-ის სახით), შემდეგ მთარგმნელს გაუგრძელებია
ამ მეორე წვილიდან მეორე ტაევის თარგმნა, ეს მეორე
ტაევი კი, რომელიც (K-ათი დევექტურია, რადგან მას
აკლია მეორე და მესამე სიტყვა, ხოლო მეოთხე წარუ-
ნილია) მას წაუკითხავს ისე, როგორც ამ ახალი გამოცე-
მითაც იკითხება, და გადაუთარგმნია ფრაზა ზუსტად
ერთი სახელის ნაზის გამოტოვებით და მიუცია სრულიად
სწორი თარგმანი: „**ვიპრონდი, აბანოზი, ვისი და ში-
რინი**“. ამნაირად სრულიად მართლდება ჩემი მოსაზრება,
რომ ვიპრონდი მიღებულია ვიპრონინ-ის შეცდომით
შეჯვარდინების ნიადაგზე. ამნაირად, მთარგმნელს იმ ნუ-
სნიდან, რომლითაც იგი სარგებლობდა, მიუღია ორივე
დასახელებული წყვილადი ლექსიდან ასეთი შეკვეცილი

თარგმანი: „ადრბადი, ფარახხადი, ვიპრონდი (ვიპრო-
ნონი) აბანოზი, ვისი და შირინი, რადგან ანნიწიწიწი
მიზეზის გამო, მთარგმნელს გამოჩენია პირველი წყვი-
ლადის (ორმუხლის) მეორე ტაევი და მეორე წყვილადის
პირველი ტაევი. მაგრამ ამ ახალი გამოცემით ირკვევა,
რომ K-ას უფრო სრულად დაუცავს ეს ადგილი, მიუხე-
დავით იმისა, რომ მეორე წყვილადის მეორე ტაევი ძალზეა
მასში დაზიანებული, რადგან T-ეში პირველი წყვილადი
სრულიად არ არის, და რომ ის უნდა ყოფილიყო, ამას
ადასტურებს T-ესა და ქართული თარგმანის ამ ადგილში
სრული შესატყვისობა.

T-ეშიაც, ისე როგორც K-აში, ადგილი მგესლი გვე-
ლის შესახებ მა-ი-შიბა, რომელიც ნიშნავს საკუთრივ
გესლიან გველს (მგესლ გველს, რუს. Галиона-ს), შეკლო-
მით არის „მარ-ი შაიდა“, „შაიდა“ კი ნიშნავს გიქს,
ხელს, მიჯნურს (სიკვარულსაგან) და არა გესლიანს ან
მგესლს, რასაც მე დიდი ხნიდან მივაქციე ყურადღება
წერილში „ვისრამიანის შესახებ“. (იხ. „საბჭოთა ხელოვ-
ნება, 1936 წ. №№ 1 და 2, გვ. 80, სვ. მე-2, სტრ. 35).
ასო d-ეს ხ-ედ ასეთ შეცვლას ხშირად აქვს ადგილი
ნაბეჭდ ტექსტში, მათი არაბულ ირანული დაწერილობ ს
გამო, (შეად. K — 116, 11 და T — 167, 93: „ბერ ხაქ“
და „დერ ხაქ“) ფრაზაში: დიკარ დარ ხაქ ნე უქშანდ
იჩ გოჰარ, სადაც გვაქვს K-ას „დარ ხაქ“ მიწაზე, რო-
მელსაც T ასწორებს „ბარ-ხაქ“-ის სახით; სხვათა შორის,
აქ აღსანიშნავია ისიც, რომ აქ „ხაქ“ მიწაზე თითქოს საჭი-
როებსო გასწორებას, რადგან საგულგებელია, რომ ამ
შემთხვევაში აქ ყოფილიყოს „დიგერ ბარ ხუქ“ (ხუქ —
ლორი) ნა უქშანდ იჩ გოჰარ — კვლავ მარგალიტი ლორსა
წინა აღარა დაყარა“ (და არა მიწაზე, მარგალიტი აღარა
დაყარა), ე. ი. იმ ფორმით, როგორც ეს სახარებიდან ვა-
ციო, იხ. და შეად. ჩვენი XII საუკ. ქართ. საერო მწ. და
ვტ. 1922 წ., გვ. 19, შენიშვნა ვარსკვლავს ქვეშ, სტრ.
o — 11.

ასე რომ, ჩვენი აზრით, ამ ახალი გამოცემის ასეთი
წაკითხვა, ჯერ-ჯერობით არ შეიძლება საბოლოოდ გადა-
წყვეტილად ჩაითვალოს.

საინტერესოა ის, რომ ერთ შემთხვევაში ეს ახალი
რედაქცია სავსებით ადასტურებს ჩვენი უკვდავი მეცნი-
ნიერის აკაუ. ნ. მარის აზრს ანჯახ-ის შესახებ (ენჯახ —
აღთქმა), სახელდობრ იმას, რომ მთარგმნელს დიაკრი-
ტული ნიშნების არევის გამო, რაც ხშირია არაბულ დაწე-
რილობაში, წაუკითხავს — „აბახაზ“, ამ ახალი წაკითხვით,
რომელიც ადასტურებს ჩვენი ქართული თარგმანის ნაან-
დერძვე წაკითხვას „აფხახთაგან“-ს; თითქოს საუკეთესოდ
გამართულია ეს ადგილი რედაქტორის მიერ, მაგრამ
ასეთი აზრი ძნელი დასაშვებია, რადგან ჯერ-ერთი, რომ
„აბახაზ“ აბახაზის შეიძლება აღნიშნავდეს, მაგრამ სხვა-
გვარად აც ასეთი წაკითხვა — „თვალთ აბხაზიდან („ხ“
ვევდა მისარე“-სო სწორი ვერ არის.

ჯერ-ჯერობით, და არა საბოლოოდ, ბევრი რამ ირ-
კვევა ამ ახალი გამოცემის შემდეგ, სხვათა შორის ისიც,
რომ რამინის ბიოგრაფიის დაწვრილებითი აღწერა არც
აქ არის (იხ. ვრ. 9—10 და შეად. T 39, 12 და შემდეგი).

მაგრამ ნამეტურ სასიამოვნოა ის, რომ ჩვენი ძეგლის
დასაწყისის ძალზე დაზიანებული, თუ დღემდის დაღუ-
პულად მიჩნეული, ადგილები ამ ახალი გამოცემით სავსე-
ბით აღდგენილია.



მარტო ის რას ნიშნავს, რომ აქ საცხებით და უმეტეს-
ნაკლებოდ არის პოეტის საუცხოო ხოტბა ტულღურბეგ
სულთანისადმი მიძღვნილი, ეს ხოტბის უმესანიშნავესი
ნამუში.

ირკვევა, რომ ჩვენი პოეტის მეცენატი ყოფილა დიდი
და ძლიერი სულთან ტულღურბეგი.

პოეტიც აღფრთოვანებით ასხამს ხოტბას ძლევა-
სილ სულთანს, რომელმაც, მაჰმადის ძლიერი მახვილით
ხელში, შეძლო დაზნევიდა ძლიერების დამხობა, რომ-
ელმაც დაიპყრო ინდოეთი და ხავარი (აღმოსავლეთი),
რუმი და ბერბერი (დასავლეთი) და გახდა ირანთურანის
ხელმწიფედ და მიიღო ემირალ ომრის, ანუ — „აღმოსავ-
ლეთის და დასავლეთის ხელმწიფის“ დიდი ტიტული, რომ-
ელმაც, პოეტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, აღმობრწყინდა
(მოგვევლინა) აღმოსავლეთიდან, ვითარცა მზე: „რას გარ-
გებს შენ სასანიანთ ამბების, ან სამანიანთა რვეულის
კითხვა“, გვეუბნება პოეტი, „წაიკითხე დიდი სულთანის
ამბები, რომ მათგან გახდეს შენს თვალში ეს ამბები სა-
წუნარი“-ო (გახუნდესო), რადგან მათში (სულთანს ამ-
ბებთა თხრობაში) ჰპოვო შენ ძლევა-სილობის, ხელმწი-
ფობის, ამ სოფლიური ავლადიდების მოპოვების და სასწა-
ულებისა და ძლიერებათა საარაკო და გასაკვირველი საქ-
მეებო“. დასასრულ აღსანიშნავია ის, რომ, მოჯთაბა
მინოვის ეს ახალი გამოცემა ადასტურებს იმ მთავარ დე-
ბულებას ჩვენი თარგმანის შესახებ, რომელიც გამოთქმული
იყო 40 წლის წინათ აკადემიკოსი ნ. მარის მიერ, სახელ-
დობრ იმას, რომ ჩვენი ძველი წარმოდგენს დაახლოვე-
ბით სწორ თარგმანს, რომელიც მეტ წილად სიტყვა-
სიტყვით ნისდევს ორიგინალის ტექსტს, მხოლოდ იმ გან-
სხვავებით, რომ ალაგ-ალაგ თარგმანის მის დედანზე და-
წორების მიზეზებს ის აწერდა იმას, რომ ჯერ-ჯერობით
არ იყო აღმოჩენილი ის ირანული ნუსხა, რომლისაგანაც
მომდინარეობს ჩვენი ძველი.

უნდა ითქვას, რომ აკად. ნ. მარის, როგორც ეს მთა-
ვარი დებულება, ისე თითქმის ყველა მისი დაკვირვება,
როგორც ქართული თარგმანის, ისე მისი ირანული დედ-
ნის შესახებ, მეტ წილად სწორი გამოდგა. ქართული
თარგმანი, როგორც (მისი ორიგინალის) ამ ახალი ტექ-
სტიდან სჩანს, მარცხად, დაახლოვებით კარგი და სწო-
რია, რადგან „ვისრამიანი“ ტექსტის ეს ახალი რედაქ-
ცია იძლევა იმ ზედმეტ ადგილებს, რომლებიც საკმაოდ
ზუსტად და სიტყვა-სიტყვით არის გადმოცემული ქარ-
თველი მთარგმნელის მიერ.

მოვიტანოთ თუნდა ის მაგალითი, რომ K-ას აკლია
ტექსტის გადამწერლის უყურადღებობით, ძალზე შეკვეცისა
და დაზიანების გამო, მთელი წყვილადი ლექსები, როგ.,
მაგალითად, ზემოთ მოყვანილი შემთხვევა შაჰი მოაბადის
ხორასნისაკენ გამგზავრების შესახებ, სადაც გამოტოვე-
ბულია თარგმანის ადგილი: „ნობათსა კარავსა პირი გორ-
განისაკენ (თარგმ. შეცდომით ხორასნისაკენ, რაც უნდა
გასწორდეს ი. ა.) აქნეინა (ანუ როგ. ორიგინალშია სა-
რაფარდას გორგანისაკენ უკრა თავი) გორგანით (K-ას —
იქიდან) ქოისტანისაკენ წავიდა (გამგზავრა), და ავლო

რა რეი, გადაიარა სავაზე და სხვ. ყველაფერი ერთს
სხვა სახით არის გადმოცემული ქართული მთარგმნელის
მიერ (იხ. ვრ. 113, 11—17), სახელდობრ, ნაცვლად სიტყვე-
ბისა — „გარდაიარა სავაზე“ თარგმანში გვაქვს „ხანსა
დაზმიდის“, მაგრამ ასეთი ცვლილება შეიძლება მომხდა-
რიყოს ძალზე დაზიანებული ტექსტის რესტავრატორი-
საგან აღდგენის დროსაც, რაც ჩვენც არა ერთხელ
გვექონდა აღნიშნული.

ბოლოს და ბოლოს ირკვევა, რომ ჩვენ არა გვაქვს ჯერ-
ჯერობით ის ირანული დედანი, რომლიდანაც ითარგმნა
ჩვენი „ვისრამიანი“, ვინაიდან, როგორც ჩვენ ეს აღნი-
შნული გვექოდა, ჩვენი ქართული ძეგლის ტექსტი იძლევა
იმის აშკარა ფაქტებს, რომ მისი დედანი აშკარა თარგ-
მანს წარმოადგენდა, რადგან, ზედმეტ გლოსებს გარდა,
იქ გვხვდება საგანგებოდ, ცალკე არაბულ სათაურებს
ქვეშ, შეგონებების და ჰაქმათების, ანუ ბრძნული აფო-
რიზმების აზაბულ-ირანულ ყაიდაზე დალაგება (იხ. საბჭ.
ხელოვნ. გვ. 73, 74, 7).

აგრეთვე მართლდება ჩვენი უკვდავი მეცნიერის ნიკო
მარის აზრი იმის შესახებ, რომ ირანულ ტექსტში
შეუსაბამობა იყო ერთი წყვილადი ლექსის ტაეებს შო-
რის, სახელდობრ, 1-ლ ტაეპში 4 ელემენტი იყო აღნი-
შნული რიცხობრივ, მეორეში კი ჩამოთვლილი — 5: ჰავა,
მიწა, ქარი, წყალი და ცეცხლი, რაც საცხებით დადა-
სტურა ამ ახალმა გამოცემამ, სახელდობრ, მეორე ტაეპში,
იქ, სადაც K-ათი გვაქვს „ხაქობად“ — მიწა და ქარი,
T-ეთი იქ გვაქვს ხაქი-ფაქ, ე. ი. სუფთა მიწა, რაც
სრულიად ამართლებს იმ აზრს, რომ აქ ოთხი ელემენტი
უნდა იყოს და არა ხუთი, ასე რომ სახელოვანი მეცნიერი
სამართლიანად ხედავდა აქ შეუსაბამობას პირველ და
მეორე ტაეებს შორის (H. Марр, Записки 129 და
შეად. K, 3, 3) ქვემოდან (და T, 4, 62), თუმცა ცოტათი
სხვანაირად ჰქონდა მას წარმოდგენილი ასეთი შეუსა-
ბამობა.

მაგრამ ყველაზე მეტი მნიშვნელობა აქვს მოჯთაბა
მინოვის ამ ახალ რედაქციას ნამეტურ იმ მხრით, რომ
იგი გვაძლევს იმ ორასროვანი, სადავო და თავსატეხი
ადგილების გასწორებებს, რომლებიც სწორი გრამატი-
კული გაგებით ბევრ გაუგებრობას და უხერხულობას
ქმნიდა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ჩვენ სხვა გზა არა გვექონდა,
და ამიტომაც იძულებული ვიყავით, გაგვეგო ეს ადგი-
ლები ისე, როგორც იყვნენ წარმოდგენილი ისინი ერთად-
ერთი წარყვნილი ნუსხიდან.*

გადმობეჭდილი ტექსტის მიხედვით.
მოჯთაბა მინოვის ეს წიგნი უძვირფასესი საჩუქარია
ჩვენი დარგის ყველა მეცნიერისათვის, რადგან იგი შე-
უწყობს ხელს, როგორც გორგანის — „ვისრამიანის“ ირა-
ნული ტექსტის, ისე მისი ქართული თარგმანის ტექსტის,
საბოლოოდ დადგენის საქმეს.

* თუმცა K-ას T-ესთან შედარებით მაინც რჩება დიდი უპირა-
ტესობა, რადგან ქართული თარგმანი უფრო უდგება მის ზედმეტ
ადგილებს და ვარიანტულ სხვაობებს, რითაც დასტურდება მათი
სინამდვილე.

ომარ ხაიამი

ომარ ხაიამი ეკუთვნის ირანული ლიტერატურის კლასიკურ პერიოდს. სამწუხაროდ დღემდე სრულად შესწავლილი არაა ომარ ხაიამის ცხოვრება და მოღვაწეობა; არ იციან ის პირობები და სოციალური წრე, რომელშიაც პოეტი ტრიალებდა და ეს გარემოება თავის მხრივ კიდევ უფრო ართულებს ომარ ხაიამის გამოცნობის შესაძლებლობას.

ომარ ხაიამის სიცოცხლის დროს ჩვეულებრივ 1040-1123 წლებით განსაზღვრავენ. ფიქრობენ, რომ იგი ყოფილა ნიშაბურელი, უბრალო ხელოსნის შვილი და მთელი სიცოცხლე თავის სამშობლო სოფელში გაუტარებია ნიშაბურის მახლობლად.

უძველეს ცნობებს ომარ ხაიამის შესახებ ჰიჯრით მეშვიდე საუკუნის ისტორიულ-ლიტერატურულ ძეგლებში ვხვდებით.

მუჰამედ შაჰრაზური მოგვითხრობს, რომ ომარ ხაიამი წარმოშობით ნიშაბურელი ყოფილა და ფილოსოფიურ მეცნიერებაში იბნ სინას (ავიცენას) სწორი¹.

ზოგიერთ საყურადღებო ცნობებს, ომარ ხაიამის შესახებ ვხვდებით აგრეთვე იბნ ალ ყიფთის (გარდაიცვალა 646 წ. ჰიჯრით) „ბრძენთა ისტორიაში“; იგი გადმოგვცემს რომ ომარ ხაიამი იყო უდიდესი სწავლული თავისი დროისა, ასწავლიდა ბერძნულ მეცნიერებას; არავინ იყო მისი სწორი ასტრონომიასა და ფილოსოფიაში.

ომარ ხაიამი ცხოვრობდა სულთან მელიქ შაჰ სელჯუკის დროს. დაახლოვებით ეს არის ყველა ცნობა, რომელიც დღემდე მოეპოვება ირანოლოგიის ომარ ხაიამის შესახებ.

ეპოქა, რომელშიაც ომარ ხაიამი ცხოვრობდა ნაკლებადაა შესწავლილი, მაგრამ დაახლოვებით მაინც შესაძლებელია იმის დადგენა, რომ ჩვენი პოეტი ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ფეოდალიზმის ძლიერების დროს, როდესაც ღარიბი გლეხობა და სხვა დაჩაგრული სოციალური ფენები მუდმივ მღელვარებაში იმყოფებოდნენ.

საკმაო სიძლიერით ყოფილა განვითარებული ვაჭრობა და საქალაქო ხელოსნური წარმოებაც, რაც თავის მხრივ აძლიერებს წინააღმდეგობებს ფეოდალური წყობილების შიგნით.

კლასობრივი ბრძოლის მწვავე გამოძახილებს ჩვენ ჯერ კიდევ სასანიდების ბატონობის ეპოქაში ვხვდავთ.

ისტორიული ფაქტები მეტყველებენ რომ სასანიდების მეფობის დროს მთელ რივ აჯანყებებს ჰქონია ადგილი.

ირანელი ისტორიკოსები, ნიზამულ მოლქი და სხვ., რომლებიც ფეოდალური იდეოლოგიის საფუძვლებიდან გამოდიან, არ აშუქებენ ასეთი სახის აჯანყებების ნამდვილ სოციალურ ბუნებას და ახასიათებენ მას, როგორც უბრალო არეულობას; აჯანყებათა ხელმძღვანელები კი გამოჰყავთ როგორც ზნედაცემული და მატყუარა ადამიანები. ასეა, მაგალითად, ამ „ისტორიკოსთა“ მიერ დახა-

სიათებული მაზდაკი და მის სახელთან დაკავშირებული მოძრაობა.

„ძირს საკუთრება“, მოითხოვდნენ აჯანყებულები. აჯანყებას მიემხრო ირანის მშრომელი მასები. მათ ხელში აიღეს ძალაუფლება და ოცდახუთი წლის განმავლობაში მართავდნენ ჩრდილოეთ ირანს. მაგრამ ნიზამ-ულ-მოლქი, ფეოდალური არისტოკრატის ეს უდიდესი წარმომადგენელი, ომარ ხაიამის თანამედროვე, თავს „სიასეთ ნამეში“, ამ უდიდესი მნიშვნელობის ისტორიულ პროცესს ახასიათებს როგორც არევედარევეს და, იმ მიზნით, რომ ქონების ერთიანობის იდეას სახელი გაუტეხოს, მაზდაკს მიაწერს, თითქოს იგი ქონების ერთიანობასთან ერთად მოითხოვდა ცოლების ერთიანობასაც.

სასანელთა იმპერიის დამარცხებით, რაც დაჩქარებული იყო ერთი მხრივ შინაგან წინააღმდეგობით, ხოლო მეორე მხრივ არაბთა შემოსევით, არ შეცვლილა სახელმწიფოებრივი მართველობის, კლასთა სოციალური ურთიერთობის ფორმა; პირიქით, უფრო და უფრო გამწვავდა საზოგადოებრივ კლასთა შორის წინააღმდეგობები, რაც არა ნაკლები სიმძაფრით მოსჩანს სამანიდების ბატონობის დროის ირანში.

ცნობილია, რომ სამანიდთა ბატონობამ უდიდესი კვალი დატოვა ირანული ხელოვნების, ლიტერატურის და საერთოდ კულტურის განვითარებაში, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ სამანიდების დროს თითქო ყველაფერი რიგზე იყო. როდესაც ამ ეპოქის სიღრმეში ვიჭრებით შესამჩნევი ხდება ის გარემოება, რომ წინააღმდეგობები, ერთი მხრივ გაბატონებული კლასების სხვადასხვა ჯგუფებს შორის და მეორე მხრივ ფეოდალურ არისტოკრატისა და გლეხობას შორის, კიდევ უფრო მწვავედება.

უმძიმესი გადასახადები და სხვა და სხვა სახის ექსპლოატაცია გლეხობისათვის ქმნიდა უმძიმეს პირობებს და იგი პირველ ხელსაყრელ შემთხვევაში გამოდიოდა ხელისუფლების წინააღმდეგ. გლეხობასთან ერთად იბრძოდა ხელისუფლების წინააღმდეგ ქალაქის ხელოსანთა ორგანიზაციებიც, რომლებიც ამ დროს საკმაო ძალას წარმოადგენდა.

აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ „სამანიდებისა და ღაზნევიდების სახელმწიფოში მონები მცირე როლს არ თამაშობდნენ“.

გაუმჯობესებულ მდგომარეობას ვერც შემდეგ ეპოქებში ვხვდებით. შიმშილობა და სიღატაკე უფრო და უფრო იზრდება დაჩაგრულთა მასებში და მათი მძიმე, აუტანელი მდგომარეობა, აჯანყებებსა და დაუსრულებელ მღელვარებებში პოულობს თავის გამოხატულებას.

გაბატონებული კლასები კი მთელი თავისი ძალებით იბრძვიან ბატონობის შენარჩუნებისათვის, სისხლში ახრჩობენ აჯანყებებს და მონაწილეებს საშინელი წამებით ჰკლავენ.

თუ ჩავუკვირდებით იმ ეპოქას, რომელშიაც მოღვაწეობდნენ ფერდოუსი, საადი შირაზელი, ჯელალედინ რუმი და სხვა დიდი პოეტები, ეპოქას, რომელშიაც ირა-

¹ ეს ცნობები ამოღებულია ვ. შუკოვსკის შრომიდან. ვ. შუკოვსკის შრომაში მოტანილია ადგილები არაბულ-ირანულ ენებზე ძველ ისტორიკოსთა ნაწერებიდან.



ნულმა ლიტერატურამ თავისი განვითარების მწვერვალს მიაღწია, დაინახავთ რომ ესაა განვითარებული ფეოდალიზმის ბატონობის პერიოდი: ერთი მხრივ დგას ძალაუფლებას დაუფლებული ფეოდალური არისტოკრატია, ხოლო მეორე მხრივ გაძვალტყავებული, ლუკმა-პურს მონატრებული მშრომელთა მასები, ასეთ ეპოქაში ცხოვრობდა ომარ ხაიამი.

II

მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიამ თითქმის არ იცის მეორე პოეტი, რომელსაც მთელს ქვეყანაში ისეთი სახელი და დიდება ჰქონდეს მოხვეჭილი, როგორც ომარ ხაიამს აქვს.

თითქმის ყოველწლიურად გამოდის მისი ლექსების თარგმანი, როგორც ევროპულ ისე აღმოსავლურ ენებზე¹. სამშობლო ირანში კი ომარ ხაიამი ძალზე დაჩრდილულია. მთელი რიგი ლიტერატურის ისტორიკოსები გვერდს უვლიან ომარ ხაიამს და მისი სახელი, როგორც პოეტისა და შემოქმედის, ძალიან ყრუდ ისმის. ამის მიზეზს უპირველეს ყოვლისა თვით ომარ ხაიამი და მისი პატარ-პატარა, ოთხსტრიქონიანი ლექსები წარმოადგენს. ამბობენ, თითქოს ომარ ხაიამის ლექსებში დიდი წინააღმდეგობაა: ერთგან რომ პოეტი მორწმუნედ და ღმერთის მადიდებლად გამოდის, მეორე ადგილზე მის წინააღმდეგაა აჯანყებული.

ერთი მხრივ რომ პესიმიზმით არის შეპყრობილი, მეორე მხრივ ცხოვრებასა და მხიარულებას შესტრფის.

ეს წინააღმდეგობა ომარ ხაიამში მთელი რიგი მეცნიერების აზრით გამოწვეულია თვით პოეტის თანდათან შინაგანი განვითარებით.

ორიენტალისტებისათვის ნათელია ის გარემოება, რომ ომარ ხაიამის სახელით ცნობილი მთელი რიგი რომაეების მიმართ ომარ ხაიამის ავტორობა საეჭვოდაა მიჩნეული.

გამორკვეულია ისიც, რომ ომარ ხაიამის სახელით ცნობილი ლექსების უფრო ძველი კრებულები რომაეების უფრო მცირე რიცხვს შეიცავენ, და ეს გარემოება თავის მხრივ დიდად მნიშვნელოვანია ომარ ხაიამის მსოფლმხედველობის გარკვევისათვის.

ყოველ მწერალს აქვს თავისი განვითარების სხვა და სხვა საფეხური. განვითარების დონის ცვლა, რა თქმა უნდა, ყოველთვის არ ნიშნავს მსოფლმხედველობის ცვლას, რომ ომარ ხაიამის შემოქმედებითი განვითარება ნათლად წარმოვიდგინოთ, ამის შესაძლებლობას არ იძლევა ის მასალები, რაც ირანული ლიტერატურის მკვლევარებს მოეპოვება პოეტის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ირგვლივ.

მეორე მხრივ კი ომარ ხაიამის ლექსების ანალიზი, არც მხატვრობისა და არც მსოფლმხედველობის თვალსაზრისით არ იძლევა იმის შესაძლებლობას, რომ გარკვეულ იქნას, თუ რომელი მათგანი უფრო ადრეა დაწერილი და რომელი უფრო გვიან, რადგანაც მხატვრობით ისინი ერთმანეთისაგან დიდად არ განსხვავდებიან და მეორე მხრივ ამა თუ იმ მსოფლმხედველობის, ომარ ხაიამის ცხოვრების ამა თუ იმ პერიოდისათვის მიკუთვნება, მეტად საძნელო საქმეს წარმოადგენს, თუ მართლა გჯერათ რომ მის შემოქმედებაში მსოფლმხედველობის თვალ-

საზრისით არსებობს რაიმე წინააღმდეგობა და ეს წინააღმდეგობა პოეტის შინაგანი განვითარების შედეგად შეიქმნა გაჩნიათ.

როდესაც ომარ ხაიამის რომაეებს შეისწავლით, თქვენ წინ გადაიშლება იმდროინდელი ფეოდალიზმის ეპოქა, სავესე მთელი თავისი წინააღმდეგობებით. პოეტი ღია თვალებით უცქერის სინამდვილეს და ეს სინამდვილე მისთვის უმიზნო, ცივი და საშინელია:

„ჩემი მოსვლით არ ჰქონდა ქვეყანას სარგებლობა და ჩემი წასვლით მისი დიდება არ მომატებულა. არვის უკითხავს და ჩემს ყურს არ სმენია, თუ ჩემი მოსვლა ან წასვლა რისთვის იყო?!“

მწარე განცდებით სავსე კითხულობს ის და პასუხს არავენ იძლევა: მისთვის ეს სოფელი ცრუ და გაუტანელია. ის რაც არსებობს წარმავალია; წარმავალია რაც დაძველებულა და წარმავალია რაც ახალია; მუდმივი არაფერი არ არის და არც ეს ქვეყანა დაჩრება ვინმეს სამუდამოდ:

„ისინი ვინც დაძველდნენ, ისინი ვინც ახლებია, თვითეული მათგანი თავისი სურვილით სათითაოდ წავა.“

ეს ცრუ სოფელი არვის რჩება სამუდამოდ; წავიდნენ და მიდიან, სხვები მოდიან და მიდიან“.

რა არის ადამიანი?! ესაა უბრალო თიხა, სიკვდილის შემდეგ ტანი მიწად გადაიქცევა და გარდა სახელისა და ნიშნისა არაფერი არ დარჩება:

„გუშინ ერთი მექოთნე დავინახე ბაზარში, თიხის ნაჭერს წიხლს სცემდა ძლიერ; და ის თიხა მას ეუბნებოდა:

მეც შენსავით ვიყავ და სიბრალულის მქონებელ იყავ!“

რადგანაც ეს მბრუნავი სოფელი გაურკვეველ, გამოუცნობ რამეს წარმოადგენს, არაა საჭირო რომ მისი ახსნის სინანულს მიეცე, რაც იყო გაქრა და აღარ არის. ყოველი რაც არსებობს, არ არსებობს.

„იყავ მხიარულ და ქვეყნის არარაობაზე გულს ნუ იტკივნებ“.

„სხვა ქვეყანა არ არსებობს. ქვეყანა ერთია; საჭიროა აქ ლალისფერ ღვინისაგან შექმნა სამოთხე“.

„სულერთია, სამოთხეს მიაღწევ თუ ვერ მიაღწევ (რადგანაც) იგი არ არსებობს“.

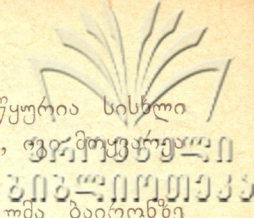
ქვეყანა მხოლოდ ის არის, რასაც ჩვენ ვხედავთ, რაც ჩვენს გარშემოა. იგი ყოფილა ჩვენს მოსვლამდე და იქნება ჩვენი წასვლის შემდეგაც. ადამიანები მხოლოდ მიდიან და მოდიან. სხვა ქვეყანა არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს, რადგანაც ადამიანი სიკვდილის შემდეგ მიწად იქცევა. დღეს მექოთნე, მყიდველი თუ გამყიდველი ხარ, ხვალ ქოთანი იქნები:

„გუშინდამ რომ მექოთნე ვიყავ, ვნახე ორი ათასი ქოთანი ჩუმად მოსაუბრე; თვითეულმა თავისი მდგომარეობა მითხრა: რომ ის მექოთნეა, ეს ქოთანია მყიდველი, ეს ქოთანის გამყიდველი“.

მაშასადამე, ტყუილია რასაც ამბობენ სამოთხისა და ჯოჯოხეთის შესახებ:

„ნუ დაიჯერებ ნურავისაგან სიტყვას სამოთხისა და ჯოჯოხეთის შესახებ. ვინ წავიდა ჯოჯოხეთში და ვინ მოვიდა სამოთხიდან“.

¹ ქართულად ომარ ხაიამის ზოგიერთი რომაი პირველად თარგმნა პროფ. იუსტინე აბულაძემ. იხ. „კავკასიონი“ № 1-2, 1924 წ. არსებობს აგრეთვე ა. ქელიძის თარგმანიც.



ტყუილია, რასაც მორწმუნენი და მოღვლები გვბრ-
დებიან სამოთხისა და ქალწულების შესახებ. ნაღდი ეს
ქვეყანაა. ამ ქვეყანაზეა სამოთხე და ჯოჯოხეთი. მაშ მოი-
ტათ სავსე ღვინის კათხა, რადგანაც „ერთი ნაღდი ათას
ნისიაზე უმჯობესია“.

„ამბობენ: სამოთხეც, ქალწულებიც და სამოთხის
წყაროც იქნებაო;

და იქ წმინდა ღვინო, თაფლი და შაქარი იქნებაო;
ჰე! აავსე ღვინის კათხა და ჩემს ხელზე დადგი,
ერთი ნაღდი ათას ნისიაზე უმჯობესია“.

თუ სამოთხე და ჯოჯოხეთი ამ ქვეყანადაა და სხვა
ქვეყანა არ არსებობს, მაშინ რჯული, რომელიც ქადაგებს
მათ არსებობას, მცდარ საფუძველზე ყოფილა აშენებუ-
ლი, ამიტომ უნდა უარყოფილი იგი:

„როგორც ქათვი (ურწმუნო) დერვიში ვარ და საზიზ-
ლარი როგორც კახა;

არც რჯული, არც ეს ქვეყანა და არც იმედი სამოთ-
ხისა“.

რადგან ეს ქვეყანა ბოროტებაზეა აშენებული, ის ვინც
ბოროტებას არ სჩადის, მისთვის ცხოვრება შეუძლებელია.
ამიტომ უნდა უარყოფილი ბოროტებით სავსე ქვეყანა, უნდა
უარყოფილი ღმერთი, რომელსაც სიკეთისა არაფერი გააჩნია,
ღმერთი, რომელიც ბოროტია:

„რომ არ შესცოდა ამ ქვეყანაზე ვინ არის მითხარ,
ის კაცი, რომელიც არ სცოდავს როგორც ცხოვრობს,
მითხარ.“

მე ცუდი ვქენი და შენც (ღმერთო) ცუდად გადა-
მიხადე,

მაშ განსხვავება ჩემსა და შენს შორის სად არის,
მითხარ!“

თუ ჩაუკვირდებით პოეტის მსჯელობას აშკარად შეა-
მჩნევთ რომ ომარ ხაიამმა სრულიად გამოაცალა საფუძ-
ვლები ღმერთის არსებობას და ეს ბუნებრივიცაა, რადგან
იგი იმ თავითვე მატერიალისტური მსოფლმხედველობის
საფუძველზე დგას და მას ანვიტარებს.

ცნობილია, რომ მსოფლიო რომანტიზმის უდიდესმა წარ-
მომადგენელმა ბაირონმა სასტიკი იერიშები მიიტანა ღმერ-
თის წინააღმდეგ, მისი კენი ქედს არ იხრის არავითარ
ძლიერების წინაშე, იგი ნათლად ხედავს ცხოვრების
უკუღმართობას და ვერ გაუგია თუ მან რატომ უნდა
იტანჯოს, როცა მამამ შესცოდა ღმერთს:

„Трудись, трудись но почему я должен
трудиться?“

Потому что мой отец утратил рай!

Но в чем же я виновен?

В те дни я не рожден был, не стремился
рожденным быть;

Родившись, не люблю того, кто
мне дал мое рождение“.

კენმა იცის, რომ იგი ცოცხლობს იმისათვის, რომ
მოკვდეს. იგი დაეძებს მისი არსებობის საიდუმლოების
ახსნას. მან იცის, რომ ქვეყანად არ არის ბედნიერება,
რომ თვით შემოქმედიც არ შეიძლება იყოს ბედნიერი,
რადგანაც:

„Кто создал всех несчастных
Не может быть счастливым:
Созидать—чтоб разрушать—
печальный труд“.

კენი ებრძვის ღმერთს, რომელსაც სწყურია სისხლი
და სჯერა რომ ვინც მტერია ღმერთის, ფიქროვდება
ხალხის.

ალსანიშნავია, რომ დავით გურამიშვილმა ბაირონზე
გაცილებით ადრე დასვა ასეთი სახის პრობლემები თავის
პოემაში, რომელიცაა:

„კაცისა და საწუთროსაგან ცილობა და პქობა, ერთ-
მანეთის ძვირის ხსენება“.

აი გურამიშვილის სტრიქონები:

„ოდეს ადამ იქმნა კაცად,

ცვალ სამოთხე მოებარა,

და მისმა ხილმან ამოგვეწყვიტა,

ნეტამც არა მოება რა.

მას დღეს აქეთ ვალად გვაძევს,

ჩვენზედ არის რაც ეს სესხი,

და ნეტამც ვინმე ძირით გჭირდეს

ჩემთვის შხამო რა ხეს ესხი!

თუცა სესხი შვილს დასჯიდა

რად იღებდა მამა ვალსა?

და ჰხედავთ სოფლის სიმუხტელსა

ამ კაცისკენ მამავალსა.

ნახეთ სესხმან მამისამან

შვილს მოგვარა მოვალე სით?

და ცელი ხელთა უჭერია,

პირს მოუწყობს, მოვა ლესით.

ცუდი რამ ხარ საწუთროვო“... და სხვ.

მაგრამ პრობლემების გადაჭრა ამ ორ დიდ შემოქმედ-
ში სხვადასხვანაირია. დავით გურამიშვილი ურიოდება
სამყაროს, ბაირონი კი ამბობებუილია.

ომარ ხაიამით სულ სხვანაირად წყდება ადამიანის
ღმერთთან დამოკიდებულების საკითხი. მას ჯოჯოხეთი და
სამოთხე მოჭორილ ამბებად მიაჩნია. იგი სამართალს კი
არ სთხოვს ღმერთს, რომელიც ხელოვნურადაა შექმნი-
ლი ხალხის დასაბრმავებლად, არამედ გესლიანად დასცი-
ნის მას, რომელსაც, არსებობისათვის არავითარი საფუძ-
ველი არ გააჩნია.

ომარ ხაიამმა ღმერთი სასაცილო მდგომარეობაში ჩაა-
ყენა, ამრიგად იგი პირველი პოეტია მსოფლიო ლიტე-
რატურაში, რომელმაც ყველაზე ძლიერად ციდან დაით-
რია ღმერთი და მიწაზე დაანარცხა...

მთელ რიგ მკვლევარებს ომარ ხაიამი მორწმუნედ მია-
ჩნიათ და მისი ზოგიერთი რობაი ნამდვილი სუფიური სურ-
ნელებლის მატარებლად.

სხვათაშორის ასე ფიქრობდა ცნობილი ირანოლოგი
ვ. ჟუკოვსკიც; თავის ცნობილ გამოკვლევაში („Омар
Хайям и „странствующия“ четверостишия“) იგი
წერს: „Омар был проповедником нравственной
чистоты, созерцательной жизни и теплой любви
к Богу и стремился к царству вечного, светлого и
прекрасного“.

იდეალისტი ჟუკოვსკი ცდილობდა ომარ ხაიამისათვის
მიეცა საწინააღმდეგო გაგება, ვინემ ეს სინამდვილეშია.
სწორედ ასევე იქცეოდა ირანის სასულიერო წოდებაც,
რომელიც მუდამ სიფრთხილით უვლიდა გარს ომარ ხაი-
ამის შემოქმედებას და ცდილობდა სულ სხვა გაგება მიე-
ცა მისი პოეზიისათვის, რადგანაც ხაიამის ლექსები სწრა-
ფად ვრცელდებოდა და ყველგან აღფრთოვანებას იწვევ-
და გარემოება, რომელიც საშიში ხდებოდა, როგორც

სასულიერო წოდების, ისე ფეოდალური არისტოკრატის არსებობისათვის!...

გადაჭრით შეიძლება იმის თქმა, რომ ომარ ხაიამის მთელი პოეტური შემოქმედება, მისი მწყობრი მსოფლმხედველობა, დგას არა მისტიციზმის, არამედ მატერიალიზმის საფუძველებზე.

აღსანიშნავია აგრეთვე ის გარემოებაც, რომ მატერიალიზმთან ერთად პოეტში თავსდება უკიდურესი პესიმიზმი. ზოგიერთს ჰგონია, რომ რადგან ომარ ხაიამი ღვინისა და მხიარულებისაკენ მოგვიწოდებს, თითქოს ის ამით რაიმე წინააღმდეგობაშია გახლართული; მაგრამ თუ ომარ ხაიამის ჰედონიზმს ჩავუკვირდებით სულ სხვა გვარად წარმოგვიდგება საქმის ვითარება. პოეტის აზრით უნდა იმხიარულო იმიტომ, რომ ქვეყანა არააობაა. „უნდა სვა ღვინო, რადგან როგორც ჩვენ ბევრი წასულა და არც ერთი უკან აღარ დაბრუნებულა“.

ცხადი ხდება, რომ ჰედონიზმი პოეტთან გამოდის პესიმიზმის გარკვეულ ფორმად და ამ თვალსაზრისითაც მის შემოქმედებაში წინააღმდეგობას არა აქვს ადგილი.

ერთობ ძნელია გარკვევა იმისა, თუ ომარ ხაიამი უმთავრესად რომელი ქვეყნის ფილოსოფიის გავლენას განიცდის.

როგორც ძველი ისტორიკოსები გადმოგვცემენ, ომარ ხაიამი კარგად ყოფილა გაცნობილი ბერძნულ კულტურას და შეიძლება ამითაც აიხსნას ის გარემოება, რომ ზოგიერთ ხაზებში პოეტს საერთო აქვს დემოკრიტესა და ეპიკურეს მატერიალიზმთან; მაგრამ მხოლოდ და მხოლოდ ბერძნული ფილოსოფიისა და კულტურის გავლენის ქვეშ მყოფად მას ვერ გამოვაჩვენებთ. შესაძლებელია აგრეთვე ომარ ხაიამს ბევრი საერთო ჰქონდეს აღმოსავლეთის დიდ სწავლულ იბნ სინას (ავიცენას) ფილოსოფიასთან, თუ საკითხს ამ თვალსაზრისით მივიხედვით, ომარ ხაიამი, რა თქმა უნდა, ვერ ასცდებოდა არაბული და ინდური კულტურის გავლენასაც.

საქმე იმაში გახლავთ, რომ ომარ ხაიამში, როგორც დიდი კულტურის მატარებელ პოეტში, თავს იყრის მთელი ეპოქის, როგორც ირანული, ისე ბერძნული, არაბული და ინდური კულტურის საუკეთესო მონაპოვრები და ეს ისე მკიდროდაა მასში შეერთებულ-შეისხლხორცებული, რომ ომარ ხაიამის, როგორც პოეტისა და ფილოსოფოსის დასრულებულ სახეს გვაძლევენ და შეუძლებელი ხდება მათი (ამ კულტურული მონაპოვრების) ერთმანეთისაგან გამოყოფა. ამრიგად ომარ ხაიამის სახით ჩვენ წინ დგას უდიდესი პროტესტანტი, რომელსაც არ აკმაყოფილებს ბოროტებაზე დაფუძნებული ქვეყანა, რომელმაც ძირს დასცა ღმერთი და სამოთხესა და ჯოჯოხეთს ამ სოფლად ხედავს:

„ერთ პურს ორი დღისთვის თუ იშოვნის კაცი და გატეხილ დოქში ერთი ყლუპი ცივი წყალი ექნა; სხვის მოსამსახურედ რატომ უნდა გახდეს და სჭირდება კი მას, თავის თავის გარდა, სხვისი სამსახური?“.

აი როგორია ომარ ხაიამის სოციალური ურთიერთობის ფილისოფია. ასეთი სახის პროტესტი იმდროინდელი ირანის გაძვალტყავებული დაჩაგრული მასების პროტესტია ფეოდალური წყობილების წინააღმდეგ, არსებული სინამდვილის წინააღმდეგ. ჩვენი აზრით ომარ ხაიამი ამ დაჩაგრულთა მხარეზე დგას, მაგრამ მასში კლასობრივად

მოუმწიფებლობის გამო, მოცემული არ არის გზები და საშუალებები, რომელსაც უნდა მიმართონ ამ მასებმა სინამდვილის შეცვლა გარდაქმნისათვის.

მთელ რიგ ორიენტალისტებს, რომელთაც უნდა შეეცადონ წარმოდგენა არ აქვთ ისტორიულ პროცესებზე, ჰგონიათ, რომ არაბთა შემოსვლით განადგურდა ირანის კულტურული განვითარების გზები; თითქოს „არაბებმა ჩაყლაპეს სპარსული ლიტერატურა“ და თითქოს მხოლოდ რამდენიმე საუკუნის შემდეგ გახდა შესაძლებელი ირანული ენისა და ლიტერატურის აღორძინება. მაგრამ ამ მეტაფორულად ისტორიული მოვლენების განხილვა, საუბედუროდ დასავლეთის ირანოლოგებისათვის სულ სხვა დასკვნებს იძლევა. თანდათან ნათელი ხდება ის გარემოება, რომ ირანში არაბთა შემოჭრით ირანული ენა და ლიტერატურა კი არ ჩამკვდარა, არამედ იგი წინ წავიდა და თავის გავლენის ქვეშ მოიქცია არაბული კულტურა და ლიტერატურა. გარეშე ამისა შეუძლებელია აიხსნას ის დიდი ლიტერატურული შემოქმედება, რასაც ირანმა სამანიდთა ბატონობის დროს მიაღწია. ამ ეპოქის უდიდესი პოეტის ფერდოუსის „შაჰნამეს“, რომელშიაც ამტკიცებულია მთელი წარსული საუკუნეები, არ შეიძლება წარმოადგენდეს კულტურისა და განვითარების გზაზე ახლად დამდგარი ხალხის შემოქმედებას; პირიქით, ასეთი ძლიერი და მსოფლიო მნიშვნელობის მატარებელი ძველი მრავალი საუკუნის განმავლობაში დაგროვებული კულტურული მარაგის გამოვლინებას წარმოადგენს.

მტკიცდება ის გარემოებაც, რომ კლასიკურ პერიოდში გამოყენებული ზოგიერთი ფორმები—ამ შემთხვევაში თვით „შაჰნამეს“ მეტრიც—ფალაური პოეზიიდან მომდინარეობენ და მის განვითარებას წარმოადგენენ.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ირანული პოეტიკის განვითარების გზების ძიება არ შეჩერდება ფალაურ მწერლობაზედაც. ცნობილია, რომ ძველ ირანულზე მოიპოვება ისტორიულ-ლიტერატურული მნიშვნელობის ძველი „ავესტას“ სახელწოდებით, რომელიც ზოროასტრის რელიგიური მსოფლმხედველობის კონცეპციას წარმოადგენს.

სამწუხაროდ ირანოლოგებმა დღემდე ვერ მოახერხეს „ავესტას“ უძველესი მხატვრულ-პოეტური ადგილების ე.წ. „გატების“ რითმის ამოცნობა, რაც უსათუოდ უდიდეს მნიშვნელობას შეიცავს იმის გასათვალისწინებლად, თუ უძველესი ეპოქებიდან როგორ მომდინარეობს ირანული ლექსის განვითარება.

ომარ ხაიამის ლექსის ფორმა რობაი (ოთხსტრიქონიანი ლექსი, რითმა aaba ან aaaa) უდაოდ ირანულ ნიადაგზეა აღმოცენებული, რომლის მსგავსი არაბულმა პოეზიამ არ იცის. იგი განვითარდა ძველ ირანულ ხალხურ სიმღერებიდან და სამანიდების ეპოქის პოეტებთან აბუ შექურ ბალხელთან და ლაბიბთან გვევლინება, როგორც დასრულებული პოეტური ჟანრი. ჩვენმა პოეტმაც თავისი შემოქმედებისათვის ხალხთან ახლო მდგომი ფორმა აირჩია. უბრალოება, სიმარტივე, აი რა ახასიათებს მის ლექსებს.

რობაის უფრო გავრცელებული ფორმის (პირველი, მეორე და მეოთხე სტრიქონი გართიმული, მესამე კი თავისუფალი) გარდა, ომარ ხაიამთან სხვა მრავალ სახეებსაც ვხვდებით.

ხშირად პოეტი პირველ, მეორე და მეოთხე სტრიქონების უკანააქნელის წინასიტყვებს რითმავს, ამ სტრიქო-



ნების ბოლო სიტყვები ბგერათა კომპლექსითა და შინაარსით ერთი და იგივეა, მესამე სტრიქონი კი თავისუფალია, მაგალითად, ამ რობაისა:

ანჰა ქე ზე ფიშ რეფთეენდ ეი საყი
დერ ხაქე ლურურ ხოფთეენდ ეი საყი
როვ ბადე ხორ ო ჰაყიყეთ ეზ მენ ბე შენუ
ბად ესთ ჰარ ან ჩე გოფთეენდ საყი

პირველი, მეორე და მეოთხე სტრიქონის წინასიტყვები შეწყობილია ერთმანეთთან, ბოლო სიტყვა ერთი და იგივეა და მესამე სტრიქონი თავისუფალია.

ხშირია აგრეთვე შემთხვევა როცა პოეტი ოთხივე სტრიქონის ბოლო სიტყვებს რითმავს, როგორც, მაგალითად, ამ რობაიში:

ეიდუსთ ბია თა დემე ფერდა ნე ხორიმ
ვე ინ იექ დემ ნელდრა ლენიმეთ შო მორიმ
ფერდა ქე ეზ ინ დირ ქოჰენ დერ გოზერიმ
ბა ჰეფთ ჰაზარ სალე მან სერ ბესერიმ

და მით ყოველი სტრიქონი ერთმანეთთანაა შეწყობილი. ვხვდებით აგრეთვე ისეთ საინტერესო შემთხვევებსაც, როცა ოთხივე სტრიქონის უკანასკნელის წინა სიტყვებია გართიმული, პირველ, მეორე და მეოთხე სტრიქონის უკანასკნელ სიტყვად ერთი და იგივე სიტყვაა აღებული, ხოლო მესამე სტრიქონის ბოლო სიტყვა სხვაა და თავისუფალი. მაგალითად,

რუზი ქე გოზეშთე ესთ ეზ უიად მექონ
ფერდა ქე ნე ამე დე ესთ ფერიად მექონ
ბერ ნე ამედე ო გოზეშთე ბონიად მენეჰ
ხალი ხოშ ბაშ ო ომრ ბერ ბად მექონ

აქ სიტყვები „იად“, „ფერიად“, „ბონიად“, „ბად“ ერთმანეთზეა შეწყობილი. პირველ, მეორე და მეოთხე სტრიქონების ბოლო სიტყვა „მექონ“ ერთი და იგივეა, ხოლო მესამე სტრიქონის ბოლო სიტყვა „მენეჰ“ თავისუფალია, რაც ერთი შეხედვით ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნის თითქოს მთელი სტრიქონი თავისუფალია.

ომარ ხაიამის ლექსებს შინაგანი რითმაც (რედუქციის) ახასიათებს, რაც მას მეტად სასიამოვნო გოგონას ხელს ომარ ხაიამს, რომელმაც რობაის ფორმა უმაღლეს საფეხურზე აიყვანა, ლექსის შენებისათვის გამოყენებული აქვს სხვა გზებიც, მაგრამ ვფიქრობ აღნიშნულიც ნათლად ხდის მის სიდიდეს ამ თვალსაზრისითაც.

მისმა ლექსებმა გაუძლო რვა საუკუნეს. ომარ ხაიამი დიდი პოეტია და მას ირანული ლიტერატურის ჩველევარები მსოფლიოში სახელგანთქმულ პოეტების ფერდოუსის, საადი შირაზელის, ჯვალაღედინ რუმისა და ჰაფიზის გვერდით აყენებენ.

* ამ წერილზე მუშაობის დროს ვსარგებლოდი შემდეგი წყაროებით:

- 1) В. Жуковский: „Омар Хайям и „странствующая“ четверостишия“. Сборник статей учеников профессора Барона Виктора Романовича Розена ко дню двадцатипятилетия его первой лекции. С.-ИИ 1897 г
- 2) ჰერმან ვთე: „სპარსელთა მისტიკური, დიდაქტიკური და ლირიკული პოეზია“, ჰამბურგი, 1888 წ. გერმანულ ენაზე.
- 3) А. Болотников: „Омар Хайям“. Восток, сборник второй, Москва—Ленинград, 1935.
- 4) С. Уманец: „Омар Хайям“. Кавказский вестник“ № 4, 1901 г.
- 5) პაულ ჰორნი: „სპარსული ლიტერატურის ისტორია“, ლაიპციგი, 1909 წ. გერმანულ ენაზე.
- 6) В. Бартольд: „Историко-географический обзор Ирана“ СПб. 1903 г.
- 7) В. Тардов: „Фердоуси и Маздак“, Восток II.
- 8) Незам оль моляк: „О появлении Маздака“, Восток II.
- 9) Абуль Касим зарре: „Очерк литературы Ирана“, Восток II;
- 10) А. Ю. Якубовский: „Махмуд Газневи“. Сборник „Фердовси“, 1934 г.
- 11) В. Бартольд „Туркестан в эпоху монгольского нашествия“, С.-ИИ 1901 г.
- 12) К. Маркс; докторская диссертация, „Различие между натурфилософией Демокрита и натурфилософ. Эпикура“.
- 13) Р. Орлов, введение, Восток II,
- 14) Е. Э. Бертельс: „Очерк ист. пер. литературы: „Персидская поэзия в Бухаре, X век“. და სხვ.

გრიგოლ ორბელიანი 1832 წლის შეთქმულებაში

1832 წლის შეთქმულების ორგანიზაციის ერთ-ერთ არსებით მხარეს ლიტერატურული აგიტაცია-პროპაგანდა შეადგენდა. შეთქმულების ხელმძღვანელ კორპორაციაში მწერალთა რიცხვი აშკარად სჭარბობდა: საქმარისია ადამიანი მხოლოდ გაიხსენოს ისეთი სახელები, როგორც არის: ალ. ჭავჭავაძე, გრიგოლ ორბელიანი, გ. ერისთავი, ვახტანგ ორბელიანი, სოლომონ რაზმაძე, სოლომონ დოდაშვილი, ფილადელფოს კიკნაძე და ალექსანდრე ორბელიანი, რომ სურათი ნაყოფი გახდეს.

აქ ჩამოთვლილთაგან, რასაკვირველია, შეთქმულების ხანისთვის ყველა ერთნაირ პროდუქციას არ იძლევა. ზოგი მათგანი, როგორც გ. ერისთავი და ვახტანგ ორბელიანი მეტად ახალგაზრდები იყვნენ, ზოგმა კი, როგორც მაგ., ალ. ჭავჭავაძემ, მოასწრო საკუთარი შემოქმედების მოსპობა... და თუმცა საერთოდ შეთქმულნი წერალობითი საბუთების შენახვას ერიდებოდნენ, ხოლო შეთქმულების მეთაურთა ჩვენების თანახმად მათი დაპატიმრების წინა დღეებში—მოსპეს საგანგებოდ შენახული შეთქმულების მნიშვნელოვანი საბუთები, როგორც იყო, მაგ., ს. დოდაშვილის მიერ აჯანყების დღეს ხალხში გასავრცელებლად შედგენილი პროკლამაცია, — მაგრამ ამის და მიუხედავად მაინც გადარჩა ისეთი საბუთები, რომელთაგანაც ზოგში აშკარად, უმრავლესში კი ალევორიულად არის შეთქმულებასა და საქართველოს მდგომარეობაზე ლაპარაკი. ასეთი საბუთები უუქს ჰყვნენ როგორც თვით შეთქმულების ცალკეულ მომენტებს, ისე მის ავტორთა შემოქმედების დაფასების საქმეს.

შეთქმულების ხანის შემოქმედება ყველაზე მეტად სოლომონ დოდაშვილის, ფილადელფოს კიკნაძისა და გრიგოლ ორბელიანის ნაწარმოებებშია წარმოდგენილი.

ოფიციალური საბუთების თანახმად, გრიგოლ ორბელიანისათვის შეთქმულება 1831 წლის დასაწყისში ელიზბარ ერისთავსა და ალექსანდრე ორბელიანს გამოუცხადებიათ.

ელიზბარი მოკვითხრობს: „1831 წლის დასაწყისში გამოუცხადეთ ჩვენი განზრახვა მე და სოვეტნიკ ალექსანდრემ, გრიგოლ ორბელიანოვს. ის დაგვთანხმდა, რომ მონაწილეობას მიიღებდა ამ განზრახვაში“.¹ მეორე ადგილას კი ასეთ ჩვენებას იძლევა: „თ. გრიგოლ ორბელიანოვს გამოუცხადე ჩვენი განზრახვა 1831 წ. ყოფ. სოვეტნიკ ალექსანდრე ორბელიანოვის თანდასწრებით. ხოლო რაც შეეხება გიორგი დავითის ძე ერისთავს, მისი თანდასწრებითაც მქონია გრიგოლ ორბელიანოვთან ჩვენს განზრახვაზე საუბარი. გიორგი დავითის ძე ერისთავთან პირისპირ წაყენების დროს მომავლიდა, რომ მისი თანდასწრებით გრიგოლ ორბელიანოვთან ერთად ვმსჯელობდით იმაზე, თუ რა ძალა მოეპოვება საქართველოს და შეუძლიან თუ არა მას ასი ათასი ჯარის გამოყვანა“.² მართალია, აქ მხოლოდ 1831 წ. ამბავზეა ლაპარაკი, მაგრამ, როგორც ვიცით, შეთქმულება თუ უფრო ადრე არა, 1827 წლიდან მაინც ითვლის არსებობის ისტორიას, ხოლო 1829 წლის შემო-

დგომისათვის მისი მოსამზადებელი პერიოდი თავდება, და 1830 წლის დასაწყისში კი მის ორგანიზაციას მტკიცე საფუძველი ეყრება. შეთქმულებაში მონაწილეობას 1831 წელზე გაცილებით უფრო ადრე არც თვითონ გრიგოლ ორბელიანი უარყოფს.

„პრაპორჩიკ თ. გ. ერისთავის ჩვენება, რომ ვითომც ისიც იქ ყოფილიყოს, თ. ალექსანდრე ორბელიანოვისას მე და ელიზბარ ერისთავი რომ საქართველოს დამოუკიდებლობაზე ვლაპარაკობდით, შეიძლება სავსებით მართალი იყოსო“ აცხადებს იგი.¹

იმავე ჩვენებების თანახმად გრიგოლ ორბელიანს არა თუ მონაწილეობაზე თანხმობა განუცხადებია, არამედ მას ისიც კი უკისრია, რომ ამ საქმეზე ალექსანდრე ჭავჭავაძესთან მოციქულობას გასწევდა.

ელიზბარ ერისთავი ზემოხსენებულ ჩვენებას ასე განაგრძობს: „ერთხელ ჩვენ ვკითხეთ გრიგოლს როგორ გამოუცხადოთ ჩვენი განზრახვა ჭავჭავაძეს. გრიგოლმა იკისრა მე გამოუცხადებ ჭავჭავაძესაო. და ჩვენც გავგზავნეთ, მაგრამ ვიღაც სტუმარმა ხელი შეუშალა და გრიგოლმა ვერ შესძლო ჭავჭავაძისათვის გამოეცხადებინა. ამის შემდეგ ჩვენ მასთან გრიგოლი აღარ გავვიგზავნია, რადგან ლუარსაბმა გამოუცხადა ჭავჭავაძეს“.²

ალ. ორბელიანიც ამას დასტურებს: „მე ვთქვი, ძალიან კარგი იქნება რომ თ. ალ. ჭავჭავაძის უთხრას ვინმე, ესე თქვენი ლაპარაკი მეთქი, ვნახოთ ის რას იტყვის მეთქი. მას უკან გრიგოლმა იკისრა მე ვეტყვიო.“³

შეთქმულთა უფრო გაციხვევებული მუშაობა 1830/32 წლ. მიეკუთვნება. ამ ხნის მხოლოდ პირველ ნახევარში იმყოფებოდა გრიგოლი საქართველოში. 1831 წლის ივნისის 9-ს იგი რუსეთს გაემგზავრა. გრიგოლის რუსეთში წასვლა შეთქმულებმა თავის მიზნებისათვის გამოუყენებელი არ დასტოვეს. ელ. ერისთავი გვაცნობებს: „1931 წლ. ივნისში გრიგოლ ორბელიანი ჯარის კაცებთან ერთად გაემგზავრა ს. პეტერბურგს, მე მას სიტყვიერად დავავალე დიმიტრი ბატონიშვილისთვის ყველაფერი დაწვრილებით გადაეცა ჩვენი განზრახულის შესახებ. მინდოდა წერილი გამეტანებინა, მაგრამ უარი თქვა, პეტერბურგში გვიან ჩავალ და ვაი თუ დამეკარგოსო, — სიტყვიერად კი აღმითქვა უამბობო“.⁴

რუსეთიდან გრიგოლს საქართველოში მოქმედ შეთქმულების ორგანიზაციაში უშუალო ფიზიკური მონაწილეობის მიღება, ცხადია, აღარ შეეძლო. მაგრამ ის ამ მიზართულებით განაგრძობდა მუშაობას პეტერბურგში მყოფ ქართველ შეთქმულებთან ერთად და თვით საქართველოში მოქმედ ორგანიზაციასთანაც მას კავშირი არ გაუწყვეტია, როგორც ამაში ცოტა ქვევით დავრწმუნდებით.

შეთქმულთა ორგანიზაციის ჩამოყალიბებისთანავე, ერთ-ერთ უახლოეს მიზნად დასახული იყო ქართული პე-

¹ შეთქმულების საქმის რგ. XXII, გვ. 4260.

² გოზალიშვილი, 1832 წ. შეთქმულება, გვ. 427.

³ იქვე, გვ. 428.

⁴ გოზალიშვილი, 1832 წ. შეთქმულება, გვ. 427—28.

¹ გ. გოზალიშვილი „1832 წლის შეთქმულება“—1935 წ. გვ. 412.

² გ. გოზალიშვილი: 1832 წ. შეთქმულება, გვ. 480.



რიოდული ორგანოს გამოცემა, რომლის დანიშნულებაც უნდა ყოფილიყო ქართველი საზოგადოების აჯანყებისათვის მომზადება. ელიზბარ ერისთავი ამბობს: „დოდა-შვილს ურჩევდი გამოეცა გაზეთები იმ განზრახვით, რომ ხალხი აჯანყებისათვის მოემზადებინა, მაგრამ იგი მხოლოდ 1832 წელს შეუდგა გაზეთის გამოცემა-საო.¹

ეს მიზანი კიდევ განხორციელდა: თუმცა მოგვიანებითა და არსებობის ხანმოკლე მანძილზე, სოლ. დოდა-შვილის ხელმძღვანელობით დაიწყო გამოსვლა ქართულმა ჟურნალმა, „ტფილისის უწყებანის“ სახელწოდებით. ჟურნალის შინაარსი არავითარ ეჭვს არა სტოვებს თავისი დანიშნულების შესახებ. მაგრამ ბეჭდვითი ორგანოს შენარჩუნება შეთქმულებმა ვერ შესძლეს და ჟურნალი უდღეური გამოდგა. პროპაგანდა მეტწილად ხელნაწერთა გავრცელებისა და მათი ხელიდან ხელში გადაცემის საშუალებით წარმოებდა. პროპაგანდის შინაარსი მიზნად ისახავდა ქართველთა შორის პატრიოტული გრძნობის გაღვივებას, რუსეთის მიერ საქართველოს უკანონოდ დაუფლების ილუსტრირებასა და ძალით მოტაცებული პოლიტიკური თავისუფლების დაპრუნების სურვილის აღგზნებას.

ამ მიზანს ემსახურებოდა ხელნაწერად გავრცელებული სოლომონ რაზმაძის იგავი „დათვი და ცხვარი“, სოლ. დოდაშვილის ლექსი „მაისი“, მისივე შედგენილი პროკლამაცია; გრიგოლ ორბელიანის თარგმნილი რილევის ლექსი „გივი ამილახვრის აღსარებად“ წოდებული; მისივე ლექსი „იარალისდამი“. ფილადელფოს კიკნაძის „მოთქმა გოდებანი იერემიასი ძისა ენაისნი ხილვათაჲთაჲსი მდკომარეობისა (ჯერ ყოფილა: მოოხრებისა: გ. გ.) ივერაისა აწინდელსა ზედა“ და სხვ. მრავ.

საპროპაგანდო ლიტერატურის შექმნაში ამ პროფესიის შეთქმულნი ერთი მეორეს ასწრებდნენ და მათ არც გრიგოლ ორბელიანი ჩამორჩენია.

პირველ ყოვლისა იგი შეთქმულების ფაქტური მეთაურის ელიზბარ ერისთავის შეთავაზებით სთარგმნის რილევის აკრძალულ ცნობილ ლექსს, რომელსაც თავისებურად აკეთებ, და მძაფრი ავტორის კილოს აძლევს.

ალ. ორბელიანი გვაცნობებს: „თ. ელიზბარ ერისთავმა, მისცა რილევის სტიხი გრიგოლ ორბელიანოვს სათარგმნლად ქართულად, ნე გავარი ატეც სვიატოისა, რომელიც თარგმნა ქართულად სტიხადვე“.²

ამ თარგმანის წასაკითხად შეთქმულნი სპეციალურად შეკრებილან.

ვახტანგ ორბელიანი უჩვენებს: „1831 წლის გაზაფხულზე ელ. ერისთავი, ჩემი ძმა ალექსანდრე და მე წავედით გრიგოლ ორბელიანოვთან, მასთან დაგვხვდა ზურაბ ჭავჭავაძე; მგონია პრაპორშჩი. გიორგი ერასთავიც იყო ჩვენთან, დანამდვილებით კი არ მახსოვს. მაშინ გრიგოლ ორბელიანმა წაგვიკითხა რილევის ლექსის თარგმანი სახელწოდებით „ნალივაიკოს აღსარება“, რომელიც თვითონ ეთარგმნა „გივი ამილახვარის აღსარებად“, ამის შემდეგ თ. ელიზბარ ერისთავი გადაეხვია გრიგოლ

ორბელიანოვს და ჩვენც ყველამ მისი მიზანობა დაგვიჩვენა“.¹

ალექსანდრე ორბელიანი კი ამ ამბავს ასე გადმოგვცემს: „... ერთს სალაპოს ჟამზე გრიგოლთან პივედი სახახავად, იქ თ. ელიზბარ ერისთავი დამხვდა, და ამ დროს რილევის სტიხი, გადათარგმნილი ქართულად, თ. გრიგოლ ორბელიანოვისგან, გრიგოლმავე წაგვკითხა, როდესაც დაასრულა მისი კითხვა, შემდეგ ელიზბარი წამოდგა, მივიდა აკოცა, და მეც ამაყენა, მიდი აკოცეო, რომელიც მეც მაკოცინა“.² ამის შემდეგ ამ ლექსმა უთუოდ არა ერთ ოჯახსა და არა ერთი წამკითხველის ხელში გამოიარა.

შეთქმულთაგანი ზაქარია ჩოლოყაშვილი ლექსების ანგვარ მოსიარულობაზე ფრიად საინტერესო ცნობას გვაწვდის, იგი უჩვენებს, რომ ფალავანდიშვილთან: „ვახშამზე ვლაპარაკობდით ტფილისის ქალაქურ ჩვეულებებზე და ამ დროს ელიზბარ ერისთავმა თქვა, რომ მან ზოკიერო ოჯახში ნახა გრიგოლ ორბელიანოვის მიერ შეთხზული მშვენიერი ლექსები. ამასთანავე სთხოვა ვახტანგ ორბელიანოვს ეთხოვებინა ისინი წასაკითხად, მაგრამ ორბელიანოვმა უპასუხა, რომ ისინი მას თან არა აქვს და ალუთქვა, სახლში წაუკითხავდა“.³ რომელ ლექსებზეა აქ ლაპარაკი? თავისთავად ცხადია, რომ ეს არ შეიძლება „აღსარების“ თარგმანს შეეხებოდეს, რადგან ელიზბარი მას კარგად იცნობდა. აქ სხვა ლექსები იგულისხმება. პირველყოვლისა უნდა აღვნიშნოთ, რომ თუ აქ ნათქვამი „იარალისდამი“ ლექსს არ შეეხება, ყოველ შემთხვევაში ჩვენ იმის უდაო ცნობა მოგვეპოვება, რომ ეს ლექსიც გადადიოდა ხელიდან ხელში. სწორედ ამით მქლავნდება ამ ლექსის დანიშნულება: იგი რუსეთში იყო დაწერილი იქ მყოფ ქართველ შეთქმულთა აჯანყებას მოწყურებული სულის ასაფორიებლად... ხოლო საქართველოში ხომ მისი გამოყენება მისწრება იყო.

ვახტანგ ორბელიანის ერთ ჩვენებაში ვკითხულობ: „გრიგოლ ორბელიანოვის ლექსი სათაურით „იარალისდამი“ წასაკითხად გადმომცა გენ. მაიორ თ. ჭავჭავაძის მეუღლემ, ზეპირად მახსოვს ზოგი ტაეპი, მაგრამ არა თან მიყოლებით“.⁴

ეს ფაქტი კომენტარიებს აღარ საჭიროებს: გრ. ორბელიანი რუსეთშიც განაგრძობს აჯანყების პროპაგანდას და მისი შემოქმედება საქართველოშიც ვრცელდება.

ლექსი „იარალისდამი“ თვით გრიგოლ ორბელიანის განცხადების თანახმად, მას საქართველოში თავის ძახაქარიასთვის გამოუჯავნია და უთხოვინა გადაეთვალერებინა მას იგი და თავი იახრი ავტორისათვის ეცნობებინა, რადგანაც ვითომცდა მან არ იცოდა, რომ მე ლექსებსა ვწერდიო.⁵

როგორც ვხედავთ ზაქარია მარტო თავის თავს არ დასჯერებია და თავისი ძმის ეს პირველი შემოქმედება ფართო საზოგადოების მსჯელობის საგნად გაუხდია!..

ლექსის შინაარსსა და დანიშნულებაზე კი ავტორი აცხადებს, რომ იგი მხოლოდ სახუმარია, ყურადღების

¹ შეთქმ. რგ. XXV, გვ. 5010.
² იხ. გ. გოზალიშვილი: „1832 წლის შეთქმულება“. გვ. 427.
³ როგორც გ. ერისთავისა და გრ. ორბელიანის ჩვენებებიდან ვიცით, ამ ლექსისთვის ეს სათაური მთარგმნელის თხოვნით გ. ერისთავის შეურჩევია.

¹ გოზალიშვილი, 1832 წ. შეთქმულება, გვ. 459.
² გოზალიშვილი 1832 წ. შეთქმულება, გვ. 481.
³ იქვე, გვ. 440.
⁴ გ. გოზალიშვილი, 1832 წ. შეთქმულება, გვ. 442
⁵ შეთქმულ. საქმ. რგ. XVIII, გვ. 3510.



ლის არც კია და არაფერს დანაშაულებრივს არ შეიცავს.¹

ლექსი „იარალისადმი“ პოლიტიკური შინაარსი ყოველივე ექვს გარეშეა. თვითული სიტყვა პოლიტიკურ ემბაზშია ამოვლებული. ამას ლექსის პირველივე სტრიქონი გვაუწყებს: „ჩემო იარალი ნეტავი ოდეს“, (რომელიც შეთქმულების საქმეებში შენახულ ხელნაწერში იკითხება: „ჩემო იარალი გვეღირსოს ოდეს“) გვეღირსოს რომ საქართველოში ძველებური ცხოვრება განვადგინოთ.

იარალი შანშიაშვილი 42 წლის განმავლობაში ფარნაოზ ბატონიშვილთან ცხოვრობდა, რუსეთშიც მას სამუდამოდ წაჰყვა. საქართველოში დაბრუნებაც მას მხოლოდ მასთან ერთად შეეძლო.² ვერც ფარნაოზი და ვერც სხვა რომელიმე ბატონიშვილი არსებულ პოლიტიკურ ვითარებაში საქართველოში ვერ დაბრუნდებოდა. მაშ რას უნდა გულისხმობდეს გრ. ორბელიანის ნატვრა საქართველოში ძველებური ცხოვრება გვეღირსოსო, თუ არა იმას, რასაც 1832 წლის შეთქმულება ემსახურებოდა?

მაგრამ აკი თვით პოეტმაც იცის, რომ ეს ნატვრა ადვილი შესასრულებელი არ არის, რადგან ჯერ უნდა გამოჩნდეს: გმირი, რომ მის ძლიერ ბედს დაძინებულს, ხმა აღადგენდეს, რომელ მარჯვნივ, ერთისა დაკვრით უსულოდ ვეშაპს მიწად დასცემდეს. ვიდრე ეს არ მომხდარა, ვიდრე ვეშაპი ფეხზე დგას: ...ამაო ჩემო იარალი არს ჩემი ნატვრა და ჩემი როტვა!

სად აზარფეშა, სად არს მწვანელი!

ღვინის წილ — კვასი, მზისა წილ — ყინვა!³

პოეტმა ძალიან კარგად იცის, რომ კვასის ისევ ღვინითა და ყინვის — მზით შეცვლა მხოლოდ საქართველოს ბედის საფუძვლიანად შეცვლას შეიძლებოდა მოეტანა.

ეს ლექსი გრიგოლ ორბელიანის აჯანყების განწყობილების უშუალო გამომხატველია და 1832 წლის შეთქმულებით შთაგონებული აზოძახილია.

ამგვარად, „გივი ამილახვარის აღსარებაც“ და „იარალისადმი“ ორივე, შეთქმულების ორგანიზაციული მუშაობის ნაწილია.

ხსენებული ორი ლექსი სრულიად ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს გრიგოლ ორბელიანის 1832 წლის შეთქმულებისადმი დამოკიდებულებისა და მის მაშინდელ პოლიტიკურ განწყობილებაზე. ამ თვალსაზრისით ადვილი გადასაწყვეტი ხდება ის დავა, რომელსაც მისი „სადღეგრძელოს“ სახელით ცნობილი ნაწარმოების შინაარსის დადგენა იწვევს.

მართლაც, 1832 წლის შეთქმულების მასალების გაუთვალისწინებლად, ასეთი დავა მთლად უადგილო შეიძლება არ იყოს, მაგრამ ეს მასალები კი ამგვარ დავას სრულიად გამორიცხავს. ამით ერთხელ კიდევ დასტურდება შეთქმულების მასალების ღირებულება ჩვენი კულტურის საკითხთა შესწავლისათვის. მე მხედველობაში მაქვს ნიკოლოზ პირველისადმი ხოტბის, „სადღეგრძელოს“ ორგანულ ნაწილად აღიარება და თანაც მის იმთავითვე ხსენებული მისამართით მიკუთვნების ირგვლივ დავა.

გრ. ორბელიანის ამ ცოტა ხნის წინათ გამოცემული ლექსების კომენტატორი პატივც. მიხეილ ზანდუკელი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ ხსენებული ნაკვეთი იმ

დროსვე დაწერილი როცა მთლად „სადღეგრძელოს“ და იგი თავიდანვე ნიკოლოზ პირველისადმი მიძღვნილი, იმის და მიუხედავად, რომ ნაკვეთი „სადღეგრძელოს“ პირველ ვარიანტებში არ მოიპოვება.

თუნდაც სრულიად ექვემდებარებული საბუთებით დადასტურებულიყო, რომ ხსენებული ნაკვეთი „სადღეგრძელოს“ დანარჩენი ნაწილის თანადროულია და ამასთანავე მისამართიც სრულიად აშკარად ყოფილიყო აღნიშნული, მაშინაც კი მისი შინაარსი ჩვენ შეცდომაში ვერ შეგვიყვანდა. ჩვენ ამ შემთხვევაში მხოლოდ გვექნებოდა იმ ტაქტიკის გამოვლინება, რომელიც შეთქმულთა მუშაობის საფუძვლად იყო მიღებული: სიფრთხილე, პირბადე, ხელისუფლებისათვის თვალის ახვევა. ამ ტაქტიკის საუკეთესო ნიმუშები შეთქმულების მასალებში მრავლად არის გაბნეული. თუნდ ის რადა ღირს, რომ სოლომონ რაზმაძე წარმატებით ცდილობს დააჯეროს ხელისუფლება, რომ მისი იგავი „დათვი და ცხვარი“ მხოლოდ რუსეთის მფარველობის შესხმა! და ამის საბუთად ამ ლექსისათვის დართულ ილუსტრაციას გამოიყენებს, რომელიც მართლაც ისეა მოაზრებული, რომ მისი ამგვარად ჯაგების შესაძლებლობა გამორიცხული არ არის.

მაგრამ ყველაზე მკვეთრი მაგალითი ფილადელფოს კიკნაძის საქმიანობაში გვაქვს მოცემული. მის მიერ იმავე მიზნით, რა მიზნითაც „დათვი და ცხვარი“, „გივი ამილახვარის აღსარება“, „იარალისადმი“ და სხვ. მრავალია დაწერილი, — შეთხზულ „იერემიას გოდებაში“, სადაც იგი მაშინდელ საქართველოს სავალალო მდგომარეობას დასტურის, რაც რუსეთის ხელისუფლების დამკვიდრების შედეგი იყო, — ცალკე მუხლი მოიპოვება, რომელშიც რუსეთის მეფისა და მისი საქართველოზე მიღებული მფარველობის უფრო გაძლიერების სასოებაა გამოთქმული. და ეს იყო მხოლოდ უბრალო წინადახედულობა, მეხთამრიდი.

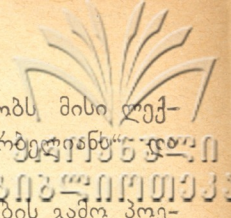
უფრო მეტის თქმაც შეიძლება. ფილადელფოსი ირწმუნება, რომ მისგან შედგენილ „აკტიგონიურად“ წოდებულ შეთქმულების წესდებაში აღნიშნული ვალდებულება ხელმწიფისადმი მორჩილებისა, — სწორედ რუსეთის ხელმწიფისადმი მორჩილებას გულისხმობს და მეტს არაფერსაო. ამ ფაქტების შემდეგ სრულიად არ გაგვიკვირდებოდა, რომ „სადღეგრძელოს“ ერთ ფრაგმენტში ნიკოლოზ პირველისადმი ქება ყოფილიყო და ჩვენ მის შინაარსს შეცდომაში შევეყვანეთ.

ეს მომენტი საუცხოოდ გამოეხმაურებოდა ფილადელფოსის „იერემიას გოდებაში“ სათანადო მუხლს!..

მაგრამ იქნება არსებობს რამე საბუთი იმისათვის, რომ გრ. ორბელიანს მართლაც იმ თავითვე სრულიად გულწრფელად ჰქონდა განზრახული ნიკოლოზ პირველის შექება? პატივც. მიხ. ზანდუკელს ასეთი საბუთი თითქოს კიდევ მოუძებნია, ეს არის გრიგოლ ორბელიანის განცხადება, — როდესაც მას სადაო ფრაგმენტი წარუდგინეს საგამომძიებლო კომისიაში, — რომ: „ეს ლექი შევა იმ მიძღვნაში, რომელიც მას განზრახული აქვს იმპერატორისადმი დაწეროს“.¹ და ამის გამო პატ. მიხ. ზანდუკელს ვერ მიუცია თავისთავისთვის ნება, გრ. ორბელიანს ეს განცხადება გულწრფელად არ ჩაუთვალოს.

რაც შეთქმულთა ტაქტიკის შესახებ ითქვა, კმარა

¹ შეთქმულ. საქმ. რგ. XVIII, გვ. 3510.
² ისიც ვიცით, რომ შეთქმულება მისთვის დაფარული არა ყოფილა.



იმისათვის, რომ გრიგოლის ეს განცხადება სწორედ გულწრფელ განცხადებად არ ჩაითვალოს... ან როგორ შეეძლო „გივი ამილახვრის აღსარების“ და „იარალისადმის“ ავტორს ნიკოლოზ პირველი გულწრფელად შეექო? „სადღევრძელოც“ იმავე განწყობილებით არის დაწერილი, როგორც პირველი ორი.

ამ შემთხვევისათვის გრიგოლის არაგულწრფელობის საბუთები, თვით მისი ხელით დაწერილი, საკმაოდ გავაჩნია.

„გივი ამილახვრის აღსარების“ შესახებ გრ. ორბელიანი დაჟინებით გაიძახის, რომ მან იგი მხოლოდ საკუთარი ნებასურვილით სთარგმნა და არც არავისთვის უჩვენებია გარდა ელიზბარის მამისა, და ამ უკანასკნელსაც იმავე არაგულწრფელობით იხსენებს, რადგან ელიზბარის მამა შანშე ერისთავი უკვე გარდაცვლილი იყო და ამასთანავე იგი იმ წრის ყველაზე უფრო თვალსაჩინო წარმომადგენელია, რომელიც მთელი თავისი არსებით საქართველოში რუსეთის დამკვიდრებას ხელს უწყობდა... და, სხვათა შორის, შანშეს ეს განწყობილება შეიქნა იმის საბაბი, რომ მის უცაბედად სიკვდილის გამო გავრცელებულიყო ხმა, იგი ელიზბარმა მოწამლაო.

შანშე ერისთავის აქ დასახლებას გრიგოლის მიერ, ადვილი მისახვედრია, რა აზრიც აქვს.

გრიგოლი ამგვარ ჩვენებას არა ერთხელ იმეორებს.¹ ზემოხსენებული ცნობების მიხედვით გრიგოლის ამ ჩვენებას, გულწრფელობაზე უარს ვერ ვეტყვით. მაგრამ რამდენადაც ეს ჩვენებაა გულწრფელი, იმდენადვე გულწრფელია მისი ველხოვსკისათვის ნათქვამი ნიკოლოზ პირველის ხოტბის შესახებ. აქ გრიგოლ ორბელიანმა სრულიად მარტივად, გონებამახვილურად მოისწრო სიტყვა, და ლიქსი, რომელიც სულ სხვა მიზანდასახულებისა იყო, თავის სასარგებლო მდგომარეობაში სცადა მოეჩვენებინა, იმისდა მიუხედავად, რომ იქ ნიკოლოზის სახელის ხსენებაც არ იყო... და საფიქრებელია, თუ რომელიმე ბატონიშვილისადმი არა, მაშინ მართლაც თავისუფლებისადმი იყო იგი მიძღვნილი, როგორც ეს პატივც. პავლე ინგოროყვამაც აღნიშნა. ეს ფრაგმენტი თუ არის „სადღევრძელოს“ მთლიანი კორპუსის ნაწილი—მხოლოდ აქ აღნიშნული გაგებით, რასაც გრ. ორბელიანის პიროვნებისა და შემოქმედების შეფასების დროს ანგარიში უნდა გაეწიოს და მსჯელობას საფუძვლად დაედვას. გრ. ორბელიანის ამგვარი განწყობილების გამოძახილი მის სხვა ნაწარმოებშიაც იგრძნობა და ეს განწყობილება მას კარგა ხანს რჩება.

¹ იხ. შეთქმულ. საქმის რგ. XVIII.

ამ თვალსაზრისით ყურადღებას იპყრობს მისი ლექსები: „თ. ალექსანდრე ვახტანგის ძეს ორბელიანს“ და „ჭი გონებავ“.

ეს უკანასკნელი დაწერილია შეთქმულების გამო პოეტის დაპატიმრების 10 წლის თავზე და მის განწყობილებას საუცხოვოდ გადმოგვცემს:

„ჭი გონებავ დაივიწყე ჩემ სანუგეშოდ,
რაც იყო, იყო, ნუ იგონებ დღესა წარსულსა:
მის მოგონებით მხოლოდ გულსა მიკლავ უწყალოდ,
და ფუტ სიცოცხლეს მაწყევლინებ, გამწარებულსა“.

ალ. ორბელიანისადმი მიძღვნილი ლექსი აგრეთვე 1832 წლის შეთქმულებასთან არის დაკავშირებული, რაც ორმოცი წლის შემდეგ გრიგოლ ორბელიანს ჯერ კიდევ არ დაევიწყებია, მაგრამ რაზედაც აშკარად ლაპარაკი შეუძლებელია:

„ან ეს რაცა ვსთქვი, რადა ვსთქვი, თუ რაც
მინდოდა ვერა ვჰსთქვი?
და ვერ ვსთქვი რაცა, ია წყლულად გულს
დამშთა და მით ვიტანჯი!“

საყურადღებოა აგრეთვე ლექსი „ჩემს დას ეფეზისა“, სადაც იმავე შეთქმულებასთან პოეტის დამოკიდებულებაა მოთხრობილი და სხვათა შორის საპყრობილეში პატიმრობის სურათია მოცემული. ეს ლექსი ავსებს იმ ნაკლებოდ ცნობებს, რაც პატიმრობის შესახებ შეთქმულების მასალებიდან ვიცით.

შეთქმულებასთან დაკავშირებით უნდა იქნას განხილული აგრეთვე გრიგოლის პროზაული ნაწარმოები „მეზავრობა ჩემი ტფილისიდან პეტერბურგამდის“, რომელიც მწერლის განწყობილების საუცხოვო სურათებით არის სავსე.

ამგვარად, საბოლოოდ უნდა ითქვას, რომ გრიგოლ ორბელიანის შემოქმედება მკიდროდ არის დაკავშირებული საქართველოს ისტორიის იმ მნიშვნელოვან მომენტებთან, რომელსაც 1832 წლის შეთქმულება ეწოდება. გრიგოლის შემოქმედება არა მარტო შეთქმულების არსებობას ან მისი ლიკვიდაციის მახლობელ ხანშია, სათანადო განწყობილებით აღვსილი, არამედ იმ დროს პოეტის არსებობაზე დასმული დალი შემდეგშიაც არ წარხოცილა და აქა-იქ ძლიერად იჩენს თავს. 1832 წლის შეთქმულებაში მონაწილეობით მიღებული შთაბეჭდილება გრიგოლ ორბელიანის შემოქმედებას გარკვეულ ელფერს აძლევს და ეს გარემოება დღეს შემდეგ მწერლის მოღვაწეობის შეფასების დროს არ შეიძლება უგულვებელყოფილ იქნას.

ნ. მარის ორიგინალური და პუშკინიდან ნათარგმნი ლექსები

ნიკო მარის ახალგაზრდობის წლებში მრავალი ორიგინალური ლექსი დაუწერია და ბევრიც უთარგმნია. იგი გატაცებით სწავლობდა ხელოვნების ყველა დარგს, დიდი ინტერესით კითხულობდა საქართველოსა და რუსეთის, უსაველეთისა და აღმოსავლეთის ხალხთა ლიტერატურის კლასიკოსებს. განსაკუთრებით უყვარდა პუშკინი, რომლის ბევრი ლექსი ზეპირადაც იცოდა. პუშკინთან ერთად, რომლის თავისუფლებისათვის ბრძოლის მხურვალე იდეებით გამოთბარი პოეზია მას თავდავიწყებამდის იტაცებდა, იგი დიდი ინტერესით კითხულობდა ვიქტორ ჰუგოს, ჰენრიხ ჰაინეს, ლერმონტოვის, ჰრატიუსისა და სხვა სახელოვანი კლასიკოსების ლექსებს. მათ ლექსებს გულმოდგინეთ სწავლობდა და ქართულადაც თარგმნიდა.

მის პირად არქივში თავის ორიგინალურ ლექსებთან ერთად დაცულია მოწაფეობის წლებში მის მიერ თარგმნილი პუშკინის, ჰუგოს, ჰაინეს, ლერმონტოვისა და ჰორაცუსის ლექსები.

ნ. მარის მთელი საკუთარი ცხოვრების მანძილზე სწავლობდა და იკვლევდა ქართული კლასიკური კულტურის ძვირფას ძეგლებს. მან აღმოაჩინა და გამოაქვეყნა ქართული კლასიკური ლიტერატურის მრავალი უძვირფასესი დოკუმენტი, რომლებსაც მანამდე არ იცნობდა მეცნიერება. იგი დიდად აფასებდა მე-19 საუკუნის დიდ ქართველ კლასიკოსებს: ილია ჭავჭავაძეს, აკაკი წერეთელს, რაფიელ ერისთავს, ვაჟა-ფშაველას. მიუხედავად გადაუდებელი მეცნიერული სამუშაოებით დატვირთვისა, ნ. მარის მაინც პოულობდა საკმარის დროს თანამედროვე ქართული საბჭოთა მწერლობის გაცნობისათვის.

ქვემოთ ჩვენ ვაქვეყნებთ ნ. მარის პუშკინის ლექსების თარგმანებს და მის რამდენიმე ორიგინალურ ლექსს. ეს ლექსები დაცულია ლენინგრადში, აკად. ნ. მარის სახელობის მატერიალური კულტურის ისტორიის სახელმწიფო აკადემიის (ГАИМК им. Н. Я. Марра) ნ. მარის კაბინეტში. როგორც თარგმანები, ისე ორიგინალური ლექსები ეკუთვნის მისი მოწაფეობის წლებს, 1880—1884 წ.წ. როგორც ცნობილია, ნ. მარმა 1884 წელს ოქროს მედალზე დაამთავრა ქუთაისის კლასიკური გიმნაზია და ამავე წლის შემოდგომაზე შევიდა პეტერბურგის უნივერსიტეტის აღმოსავლურ ენათა ფაკულტეტზე. ლექსები კი დაწერილია ქუთაისში, გიმნაზიაში ყოფნის პერიოდში.

1. ორიგინალური ლექსები

1. სიმღერა

(საზანდრის ხმაზე)

ვისაც უყვარდეს მამული და ხელთ ილო ლექსთა ბუკი, თან გაუყო სიყვარული ბერი იყოს თუნდ ჭაბუკი:

აბა ვაქოთ ჯერ ილია, მემუსიკე მისი ენა — დიას უცხო რამ ხილია პოეტური მიმოფრენა:

ხან გალექსა წყნარი მთვარე, მზე, მთაბარი და ვარსკვლავნი, ბატონყმობა მასთან მწარე და საქმენი ყოვლათ ავნი.¹

სევდიანი ბაირონი და შილლერი შთაიბერა, გამოხატა ძველი დრონი შექმნა ნაზი ჩანგის ჟღერა.

დღევრძელობის გარდა ვვედრი დიდებულ ღმერთს საზანდარი, აღასრულო შენი ხვედრი — გააცოცხლო დედა მკვდარი.

ახლა ქებულს ვახლოთ ხელი გვიტკობს მღერით ვინც ნაზათ გულს: ძმაო შენგან მხოლოდ ველი, რომ ააწყობ ქართველთ ფანდურს.

ნაქები ხარ, ძმავე, აკაკი! გაქვს გათლილი ლექსთ ისარი — გიყვარს მღერა და არაკი, მიუხვდენი კი მტრის არი.

მამულს უმღერ, ხარ სასმენი, ენა სხვებსაც გააკვირვებს; მსურს ფრთა ახსნა—ვერ ახსენი და ჯაჭვებიც ვერ გატირებს.²

მტრისებრ სძულობ შენ მოყვარეს, ვისაც კი სურს ძმა დაფაროს და სამშობლო ტურფა მხარეს დღე კეთილი არ ანახოს.

ბედნიერი იყავ მარად! მოგანიჭოს ღმერთმა ღონე: მტერს ადინე სისხლი ღვარად — თამრის დრონი მომაგონე!

¹ ამ სტრიქონში „საქმენი ყოვლათ“ ხაზგადასმულია, მაგრამ სხვა სიტყვებით შეცვლილი არ არის.
² ეს სტრიქონი დაწერის შემდეგ შეუქვეთებია ასე: „ჯაჭვი მაინც ვერ გატირებს“.

ერისთავი ძით გვაკვირებს,
რომ მშვენთ¹ ლექსავს წვრილ არაკებს,
სასაცინო მართალ პირებს
სცენაზე ალაპარაკებს.

შენც აღმაღლდი რაფაელო:
დაგვიმშვენე ქართველთ გვერდი!
გმართებს მზეებრ ან ჩაელვო:
ცოტა თუმც კი დაგვიბერდი!... 85.

2. აკაკისადმი

უცხო მერცხლის მოფრენაზე
მესმა შენი ჩანგის ჟღერა,
განუსაზღვრელ სახარულით
გულმა იწყო ჩქარი ძგერა.

გამეხარა მაგ ტკბილი ხმა —
„გაზაფხული, გაზაფხული!“
მაგრამ მსწრაფლვე უჯერათ ვთქვი:
ოცნებაა — ტყული! ტყული!

გაზაფხული ჩვენ რას გვარგებს, —
ძილს ჩვეულ ვართ, მოსვენებას
და სიცოცხლეს მით ვატარებთ,
ვარდს და იას ფუძღვნივთ ქებას.

მარტო ლექსით როგორ შევძლებთ
ჩვენ წალკოტის აყვავებას?...
საქმე გვინდა — ერთად შევკრბეთ,
მოვრჩიეთ ბარემ ამ ვაებას!..

ძილს მოვშორდეთ, ახლა დრო გვაქვს
და შევამკოთ მარდათ ბალი,
ფიქრით ყნოსვას ნუ ვიმყოფებთ —
ხელთ ავილოთ იარაღი!.. 85.

3. Solo

(ახალგაზრდობას)

ისევ ვუთმენ გულს,
ისევ დაკარგულს
იდეალს, რომ სიყვარულით
ვემსხვერპლო მამულს.
ჩემ ნორჩმა ტანმა ვერ გაიტანა
ძმის სიძულვილი, — სულით გულით
მიყვარს ქვეყანა.

ძმებო, დაფარვა
აზრების კმარა,
თუ ჩვენ კი გვაქვს იდეალი
სარკებრ ანკარა
გავიყოფებით, —
რას ველოდებით?
და ჩვენია მომავალი
თუ შევსწორდებით. 85.

აპრილი 1884 წ.

¹ ორი სიტყვა „რომ მშვენთ“ შემდეგ შეუცვლია ერთით „უცხოთ“
და შეცვლილი სტრიქონი ასეთ სახეს იღებს: „უცხოთ ლექსავს
წვრილ არაკებს“.

2. თარგმანები პუშკინიდან

4. თილისმა

(პუშკინის)

იქ, სადაც ზღვა მუდამ ქმინავს,
ზვირთებს მხეპავს კლდეს უდაბურს,
მთვარე სადაც თბილად ბრწყინავს
ტკბილ საღამოს და საამურს,
მუსლიმანის სადაც გულმა
დრო შექცევით გაატარა,
იქ აღერსით ერთ კუდურმა¹
მე თილისმა ჩამაბარა.

აღერსითვე დამაბარა:
„ეგ თილისმა არ დაკარგო —
იღუმალი აქვს მას ძალა,
სიყვარულმა რადგან გარგო.
მაგრამ მტრედო, სამარისგან
ბუქ და ქარში რომ დაგიხსნას
ან ზღვის ღელვის სიმწარისგან,
კი არ ძალუძს ჩემ თილისმას.“

აღმოსავლეთის ქონებას
ვერ გიშოვნის, — აშკარად გეტყვი —
მაჰმადიანთ დამონებას
და დაჩაგვრას მით ნუ ელტვი;

შენ ჩრდილოეთს ამ სამხრეთით
გამფრენი ფრთა გამოგისხას
გასაფრენათ უცხოეთით,
არც ეს ძალუძს ჩემს თილისმას.

მაგრამ თუმცა თვალმა მრუშმა
შენ მოგხიბლა კიდევ, მტრედო,
გაგაცეცხლა მტლამა-მტლუშმა,
სიყვარულმა შენ მოგენდო:
კვლავ ახალი წყლული გულის,
ღალატით და შეცოდება,
დავიწყება სიყვარულის,
ამ თილისმით აგშორდება“.

85.

5 პოეტი

(პუშკინიდან)

მწყემსი იმღერის, გინდ ყვირის ლომი,
მოლში მიცოცავს გინდა ჯინჭველა, —
უსმენს პოეტის ყური გამსტომი
და იბეჭდება მის გულში ყველა.

გინდ შუქი სცვივა გაბრწყინებულ მზეს,
გინდ მთვარე ნათობს წყნარი, გინდ ბნელა, —
ერთ რიგი თვალთ პოეტი უმზერს
ყოველს; მის გულში იხატვის ყველა.

85.

1884 წ. აპრილი.

¹ კუდიანი, თვალთმაქცი.



ქართული
ენების
ინსტიტუტი

6. ჩიტი

(პუშკინის)

ღვთიურ ჩიტს წილად არ უდევს,
რომ იზრომოს, იზრუნოს,
არ აკეთებს ტანჯვით ბუდეს
ხანგრძლივს და საუკუნოს;
ღამე დიდ ხანს რთვლემავს ბოლზე:¹
მამა ღვთისა ხმას ისმენს,
მზე ამოვა... იალონზე²
იფთქილებს და იმღერს..
ბუნების სიზნოს, გაზაფხულს,
მოსდევს დრო სიცხიანი,
მოგვიტანს შემდეგ ავდარ ღრუბელს—
შემოდგომა გვიანი;
კაცს ელტვის სევდა და დარდი:
ჩიტი თბილ და შორ მხარეს,
ზღვის გაღმა გაზაფხულამდი
მიფრინავს, მიფართქალებს.

შ ე ნ ი შ ვ ე ბ ი

1. „სიძღერა“ დაწერილია 1880 წელს, როცა ნიკო 16 წლის ჰაბუკი იყო. იგი მან მიუძღვნა დიდ ქართველ მწერლებს ილია ჭავჭავაძეს. აკაკი წერეთელსა და რაფიელ ერისთავს, როგორც ცნობილია, ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში გამოდიოდა მოწაფეთა საისტორიო და სალიტერატურო ორკვირეული ხელნაწერი ჟურნალი „ბედი“. ნიკო მარტი ჟურნალის ერთ-ერთ აქტიურ თანამშრომლად ითვლებოდა. იგი სწერდა როგორც ცალკეულ წერილებს, ისე ორიგინალურ ლექსებსაც, რომლებიც სისტემატურად თავსდებოდა ჟურნალში. ნიკო წერილებსა და ლექსებს აწერდა ინიციალებს „მე“. ეს ლექსი მოთავსებულია „ბედის“ მე-2 ნომერში (24 ოქტომბერი, 1880 წ.). ჟურნალი ინახება მატერიალური

¹ ტოტზე.

² ალიონზე.

კულტურის ისტორიის სახელმწიფო აკადემიის ნ. მარტის კაბინეტში, შიფრით Γ № 11, გვ. 5.

2. ლექსი „აკაკისადმი“ დაწერილია 1881 წელს. მოთავსებულია ქუთაისის გიმნაზიის მოწაფეთა ხელნაწერი ჟურნალის „ბედის“ მე-12 ნომერში (1881 წლის 5 მარტი). „ბედის“ ეს ნომერი დაცულია ნ. მარტის კაბინეტში შიფრით Γ № 11, გვ. 59-ბ და 60. ლექსი ნიკოს დაუწერია აკაკი წერეთელის ლექსის საპასუხოდ, დედანს თან დართული აქვს შენიშვნა: იხ. „დროების“ № 45 ფელეტონში (1881 წელი), ე. ი. უჩვენებს ადგილს, სადაც დაიბეჭდა აკაკის ცნობილი ლექსი „გაზაფხული“ („დღეს მერცხალი შემოფრინდა, ჭიკჭიკითა გადმოგვძახა“, და სხვ.). აღნიშნული ლექსი პირველად გამოაქვეყნა ი. გრიშაშვილმა (იხ. „კომუნისტი“, № 279 (3444), 8 დეკემბერი 1933 წ.), ჩვენ ვიპოვეთ მისი დედანი, რომელიც ცოტაოდნად განსხვავდება ი. გრიშაშვილის მიერ გამოქვეყნებული ტექსტიდან.

3. „სილი“ ნიკო მარს ახალგაზრდობისათვის მიუძღვნია. როცა იგი ამ ლექსს სწერდა, 20 წლის ჰაბუკი იყო (1884 წ. აპრილი). დედანი ინახება ნ. მარტის კაბინეტში შიფრით A № 2635, გვ. 2.

4. ა. პუშკინის ლექსი „თილისმა“ („Талисман“, 1827 წ.), ნიკო მარტის უთარგმნია 1884 წელს. თარგმანი, შეიძლება ითქვას, კარგად არის შესრულებული. მასში დაცულია პუშკინის ლექსის მუსიკალობა და ჩვეულებრივი ხალხურობა. დედანი ინახება ნ. მარტის კაბინეტში, შიფრით A № 2635, გვ. 35.

5. „პოეტი“ წარმოადგენს პუშკინის ცნობილი ლექსის „Поэт“ (1831 წ.) თავისუფალ თარგმანს. იგი ნიკოს უთარგმნია 1884 წლის აპრილში. ორიგინალი დაცულია ნ. მარტის კაბინეტში, შიფრით A № 2635, გვ. 3-ბ.

6. „ჩიტი“ წარმოადგენს პუშკინის პომის „Цыганы“ (1824 წ.) ნაწყვეტის თარგმანს. თარგმანში სტრიქონები გადასმულია. დედანი ინახება ნ. მარტის კაბინეტში, შიფრით A № 2635; იქვეა თარგმანის პირველი შავიც—შიფრით A № 2635, გვ. 32.



ნაწყვედი ღანჩუთის თეატრის ისტორიის

მენშევიკების მოღალატური პოლიტიკის წყალობით საქართველოს მშრომელი მოსახლეობა საშინელ განსაცდელში ჩავარდა. ოსმალეთის ჯარი თანდათან ბათუმს უახლოვდებოდა და 1918 წლის პირველ მარტს ამ ჯარმა ბათუმი დაიკავა. ლანჩხუთს მრავალი ხიზანი და მენშევიკების ჯარის ნაწილები მოაწყდა. იმ დროს ლანჩხუთი ნამდვილ სამხედრო ბანაკს წარმოადგენდა. აქ იდგა ე. წ. მეორე პოლკი და მენშევიკების გვარდიის ნაწილები.

ქალაქის „მესვეურებმა“, მენშევიკური თვითმართველობის წევრებმა გვარდიის ერთი ნაწილი თეატრში დააბანაკეს. „სახალხო გვარდია“ ხომ განთქმული იყო თავის ყაჩაღობით და ბანდიტიზმით, ხოლო ამავე დროს მათ რიგებში წვრილი ქურდ-ბაცაცებიც მრავლად მოიპოვებოდნენ. მიუხედავად იმისა, რომ თეატრის წვრილმანი ინვენტარი (მაგიდის საფრები, ფანჯრის ფარდები, თეფშები, ბუტაფორული ხალიჩები და სხვადასხვა რეკვიზიტი) კედელზე მიღურსმულ დიდ კარადაში იყო ჩაკეტილი, ამ ქურდ-ბაცაცებს მაინც ვერ გადაურჩა ეს წვითა და დაგვიტ შეძენილი ქონება.

ამ გარეწრებმა, რომელნიც მხოლოდ ორიოდღე ღამით დარჩნენ თეატრში, უკვე მოასწორეს კარადის დამტვრევა და ამ წვრილმან, მაგრამ თეატრისათვის მეტად საჭირო ნივთების დატაცება, მათი გათახსირება იქამდეც მივიდა, რომ იატაკზე დაღურსმული ხის საჯდომები ააგლიჯეს და შეშად გამოიყენეს. როცა დადგა დრო კვლავ განახლებულიყო თეატრალური მუშაობა, სცენის მუშაკებს თეატრში მხოლოდ კედლები, სცენა და რაღაც შემთხვევით აქა-იქ ობლად დარჩენილი, იატაკზე დაღურსმული ხის გრძელი საჯდომები დაუხვდა.

„დრამატიული საზოგადოების“ გამგეობამ გაძაჭვული და დარბეული თეატრის აღდგენისათვის ქალაქის თვითმართველობასთან აღძრა შუამდგომლობა, ბიუროკრატიული თვითმართველობის თავმჯდომარემ, ავთონ წულაძემ თეატრის მესვეურნი ჯარის ნაწილების სარდლობასთან მირეკა. (მაშინ ლანჩხუთში ჯერ კიდევ არ იყო ჩამოყალიბებული „სახალხო გვარდიის“ შტაბი და „სახალხო გვარდიის“ ნაწილსაც ჯარის საერთო სარდლობა ხელმძღვანელობდა).

პოლკოვნიკმა ხურციკიძემ ერთგვარი ყურადღება მ.ინც მიაქცია „დრამატიული საზოგადოების“ გამგეობის შუამდგომლობას და თეატრისათვის მიყენებული ზარალის გამო-სარკვევად შტაბის ოფიცრებისაგან შემდგარი კომისია გამოჰყო. (კიკაბიძე, ბოკუჩავა, კუპრაშვილი).

ამ კომისიამ „დრამატიული საზოგადოების“ გამგეობის წარმომადგენელთან ერთად შეაყენა აქტი თეატრის ზარალზე, მაგრამ აქტი აქტად დარჩა და თეატრისათვის კი ერთი კაპიციც არავის მიუცია; ხოლო „დრამატიული საზოგადოების“ გამგეობას კი გროშიც არ გააჩნდა, რომ თეატრი ძველი სახით აღედგინა.

მაგრამ ლანჩხუთის სცენის მუშაკებს იარაღის დაყრა არ სჩვევიათ. წინასწარ ჩაატარეს თეატრის წვრილმანი რემონტი, რომ შესაძლებელი ყოფილიყო წარმოდგენების

გამართვა და აქედან შემოსული, თუგინდ მცირე რამ თეატრის აღდგენას გამოსდგომოდა. ამ ნაუცბათევად გარემონტებულ თეატრში რამდენიმე წარმოდგენა გაიმართა („უმბეღური“, „ვაის გავეყარე—ვუის შევეყარე“, „უმუშევარნი“, „სიძე-სიმამრი“ და სხვ.).

სანამ ეს წარმოდგენები იმართებოდა მოხდა „დრამატიული საზოგადოების“ საერთო კრება, სადაც თეატრის აღდგენის და საჭირო რემონტის სიკითხი ერთობ მწვავედ დაისვა. ამ კრებაზე გადარჩეულ იქნა „დრამატიული საზოგადოების“ გამგეობა. სწორედ ამ დროს ხელმეორედ მოუხდა ლანჩხუთში მოღვაწეობა ჩვენთვის უკვე ცნობილ მუშაკს, ექიმ გიორგი გრიგორაშვილს. ცხადია, ის გამგეობაში იქნა არჩეული (თავმჯდომარედ), ხოლო მის გარდა გამგეობაში შედიოდნენ ალ. ჯაყელი, აფ. ურუტაძე, ივ. ასკურავა და სხვ.

გამგეობამ საკმაო თანხები გამოიხაზა იმისათვის, რომ თეატრი სავესებით აღედგინა, მაგრამ მსახიობების მოწვევას და სეზონის დაწყებას კი ვერ ბედავდა, რადგან საამისო თანხები უკვე აღარ გააჩნდა ჯერი კვლავ სცენის მუშაკებზე მიდგა. მათ გადასწყვიტეს ჩამოეყალიბებინათ დასი და საკუთარი რისკით დაეწყათ სეზონური მუშაობა.

ასეც მოხდა. ჩამოყალიბდა „წარმოდგენების მმართველი წრე“, რომელმაც თითქმის ყველაფერი მოამზადა იმისათვის, რომ 17 ნოემბრიდან წრის სახელით სეზონი გაეხსნა (იხ. მოწოდების ფურცლის ასლი, თავი XII).

მაგრამ ამ დროს მდგომარეობა შეიცვალა. „დრამატიული საზოგადოების“ გამგეობა შეეცადა თვით ეკისრნა ამ სეზონის ხელმძღვანელობა. სეზონი რომ შეუფერხებლად წარმართულიყო (რაც თვით გამგეობის ინტერესებიდან გამომდინარეობდა), საჭირო შეიქნა დასი გაძლიერებულიყო ახალი ძალებით. გამგეობამ საამისო სახსრებიც გამოიხაზა და მსახიობები მოიწვია; ჯამაგირები დაენიშნათ არა თუ პროფესიონალებს და სხვადასხვა მხრიდან მოწვეულ მუშაკებს, არამედ ზოგიერთ ლანჩხუთელ სცენის მუშაკსაც. ეს პირველი შემთხვევა იყო ლანჩხუთის თეატრის ისტორიაში, რომ სცენის მუშაკთა კოლექტივის თითქმის მთელი შემადგენლობა დაქირავებულ აქტიორებისაგან შესდგებოდა. რეჟისორად მოწვეული იყო — ალ. ჯაყელი, რეჟისორის თანაშემწედ — ივ. ასკურავა.

სეზონი გაიხსნა 22 დეკემბერს (პიესა „ციმბირელით“) და აპრილის უკანასკნელ რიცხვებამდე გასტანა. ამ სეზონში გაიმართა 22 წარმოდგენა. რეპერტუარიდან აღსანიშნავია: „ციმბირელი“, „უმუშევარნი“, „ბედნიერი დღე“, „პატარა კახი“, „განწირულნი“, „თამარ ბატონიშვილი“, „საბედისწერო დამბახა“, „მოსე მწერალი“, „სოფლის გმირები“, „გზა კატორღისაკენ“, „რაც გინახავს — ველარ ნახავ“ „ორი გზირი“, „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“, „ოჯახი“, „გამცემი“, „აშენდა საქართველო“ და სხვ.

ამით დამთავრდა ეს სეზონი და მის შემდეგ 1919 წლის მანძილზე მხოლოდ რამდენიმე წარმოდგენა თუ გაი-



მართა, ისიც უმთავრესად მოგზაური დასების მიერ. მაისის პირველ რიცხვებში ქუთათურ მსახიობთა მოგზაურმა დასმა დადგა პიესა „დამნაშავეა?“, ანუ № 27, ხოლო მაისის შუა რიცხვებში კვლავ „არშინ მალ-ალანის“ ოპერეტკამ ჩამოიარა ი. ჟივიძისა და კ. ჩაგუნავას ხელმძღვანელობით და „აშულ ყარიბი“ და „არშინ მალ-ალანი“ დადგა.

ამ დასში სხვათა შორის ვასო და ტასო აბაშიძეებიც შედიოდნენ. ის ფაქტი, რომ ქართული თეატრის უბადლო ქურუმი ვასო აბაშიძე, რომელიც იმჟამად ღრმა მოხუცებულობის გამო ძლივს დადიოდა, ხოლო ბეგის როლში კი („არშინ მალ-ალანი“) ორიოდ გროშისათვის გაჭირვებით ცეკვავდა, ნათლად მოწმობს, თუ რა ყოფას განიცდიდნენ ჩვენი მსახიობები მენშევიკების „სამოთხეში“. ვასო ამ მოგზაურობაში არც ისე, მისთვის ჩვეულ, კაბუკურ გატაცებით იღებდა მონაწილეობას და თავის თავზე ასე ოხუნჯობდა: „რალაც ორიოდ პარასკევი დამრჩენია და ჯინაზე რალა ახლა მომიხდა ეს წოწიალი და ჯორივით ტლინკაობა ამ ოხერ ოპერეტკებში“. „ამ წოწიალს“ ის განსაკუთრებით იმიტომ შეეწუხებინა, რომ დასავლეთ საქართველოში, სად და რომელ დაბა-ქალაქშიც კი ჩასულიყვნენ, რესტორანებში ყველგან პიმილიანი საქმელი ექმით. ამაზედაც მან თავისებურად იოხუნჯა ლანჩხუთში, ერთ-ერთ რესტორანში, სადაც კერძი მართლაც მეტად პიმილიანი აღმოჩნდა, დახლიდარს ასე მიმ რთა: „გეთაყვა, ერთი ბორჯომის წყალი მოპიტანე, ოღონდ პიმილიანი არ იყოს, აი“.

ივნისის პირველ რიცხვებში ლანჩხუთში დაუვიწყარი ვანო სარაჯიშვილისა და ინაშვილის კონცერტი გაიმართა, ხოლო ამის შემდეგ კი 1920 წლამდე ლანჩხუთში არც ერთი წარმოდგენა, ან რაიმე სხვა სახის საღამო არ გამართულა.

1920 წელს (ისიც მხოლოდ პირველ ნახევარში) ლანჩხუთის სცენის მუშაკთა მიერ მხოლოდ სამი წარმოდგენა გაიმართა: იანვარში — „ირინეს ბედნიერება“, თებერვლის პირველ რიცხვებში — იბსენის „ხალხის მტერი“, ანუ „ექიმი შტოკმანი“ (შტოკმანის როლის შემსრულებლად შალვა დადიანი იყო მოწვეული) და აპრილში — „საქართველოს ზეიმი“ — კომედია 4 მოქმედებით.

თებერვლის დასასრულს ლანჩხუთში ჩავიდნენ ქუთათური მსახიობები საშა მგალობლიშვილის ხელმძღვანელობით და მისივე „არშინ მალ-ალანის“ შარკი დადგეს. აპრილში ლანჩხუთს ეწვია მოგზაური დასი შალვა დადიანის ხელმძღვანელობით და მისი პიესა „გეგეკო“ დადგეს. მაისში ქუთაისის მოგზაური დასი ჩავიდა და „ოტელო“ დადგა — ალ. იმედაშვილის შესრულებით; ივნისის პირველ რიცხვებში კიდევ ერთი წარმოდგენა გამართა ლანჩხუთში

ქუთაისის თეატრის მსახიობთა კოლექტივმა („საქართველოს თელა“) და ამის შემდეგ საქართველოს გასამართლებელ ლანჩხუთის თეატრის კარები საცხებით გამოიკეტა.

საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ 1919 წლის მეორე ნახევარი და 1920 წელი ლანჩხუთის თეატრის ისტორიაში წარმოადგენს თეატრალურა მუშაობის დაცემის ხანას; ამის მიზეზი იყო ის მიმე მდგომარეობა, რაც საერთოდ საქართველოში შექმნა მენშევიკების ბატონობამ.

თვით ლანჩხუთში, რომლის ერთადერთი ბატონ-პატრონი მხოლოდ „სახალხო გვარდიის“ შტაბი იყო, სადაც მხოლოდ გვარდიელები დათარეშობდნენ და განუკითხავად სდევნიდნენ ყოველ სასიცოცხლო ძალას, ცხოვრება ისე აფორიაქდა, რომ არა თუ თეატრალურ მუშაობაზე ფიქრი, თავისუფლად ამოსუნთქვის საშუალებაც აღარ იყო.

„სახალხო გვარდიის“ შტაბის ხელმძღვანელობას სასაცილოდაც არ ჰყოფნიდა ის, რომ ლანჩხუთის თეატრს პატრონობდა რალაც და ვილაც „დრამატული საზოგადოება“, თავისი გამგეობის სახით. მათ თეატრი ჩაიგდეს ხელში და იქიდან გამოაძევეს ყველა თვალსაჩინო ძალა და თეატრის ნამდვილი მოამაგენი. მათ განზრახვა ჰქონდათ თეატრი სასპეკულაციო მიზნით გამოეყენებინათ. წინადადება მისცეს რეჟისორ ჯაყელს, რომ მას ხელმძღვანელობა გაეწია თვით გვარდიელებისაგან შემდგარ სცენის მოყვარულთა წრისათვის, რომელიც მხოლოდ ორისამი კაცისაგან შესდგებოდა.

ცხადია, ჯაყელი ამ წინადადებას არ დაეთანხმებოდა, რადგან ასეთი „დასით“ ვერას გახდებოდა. ამ უარის თქმისათვის მას თავს დაატყდა გვარდიის შტაბის რისხვა და მეხი. ჯაყელმა თავს უშველა და ღუშეთში წავიდა. მას თან გაჰყვა ლანჩხუთის თეატრის თვალსაჩინო მუშაკი იესე ებრალიძე, ხოლო სხვები კი (ზოგი თეატრალური მუშაობის შეწყვეტის გამო, ხოლო ზოგი სხვა მიზეზითაც) გაიფანტნენ.

ამრიგად, ლანჩხუთის თეატრი, რომელიც მეფის შავბნელი და სისხლიანი რეჟიმის დროსაც კი, ათეული წლების მანძილზე წელზე ფეხს იდგამდა და ხალხის გათვითცნობიერების საქმეს ნამდვილ ზვარაკად ეწირებოდნენ ლანჩხუთის სცენის მუშაკები, კარგა ხნით დაიხურა.

1920 წლის მიწურულში საქართველოს მენშევიკური მთავრობა უეჭველი განადგურების წინაშე იდგა. და აი, ამ დროს ლანჩხუთის თეატრი კვლავ ამ „საომრად გამზადებულ“ ხალხის ბანაკად იქცა. ცხადია, ამ ჯერადაც თეატრს ის ბედი ეწია, რაც ორიოდ წლის წინათ. თეატრის ინვენტარი და დეკორაციები კვლავ ცეცხლმა შთანთქა, ხოლო წვრილმანები დაიტაცეს და გაანადგურეს.

