

ჰაბა იოსელიანი

ქოჩიზი და ქართული ქოჩიზის ნიღბები

საქართველოს სსრ უმაღლესი და საშუალო სპეციალური განათლების სამინისტროს მიერ დამტკიცებულია დამხმარე სახელმძღვანელოდ თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებისათვის

რედაქტორი ვ. შელიძე

წინამდებარე ნაშრომში განხილულია კომიზმის პრობლემა, მისი ესთეტიკური ბუნება, გაანალიზებულია ქართული კომედია და მისი ნიღბები. თანამედროვე შეხედულებების კვალდაკვალ შესტდება დრამის თეორიის ზოგადი დემულებები — კოლიზია და კონფლიქტი. დრამატული ნაწარმოების ყანრის განსაზღვრის კრიტერიუმში. ხასიათის, სანის, ტიპისა და აქტივის მახასიათებლები. XIX საუკუნის ქართული კომედიისა და ნიღბების განვითარება ერთ მთლიან პროცესად არის წარმოდგენილი.

რევიზიონები: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
პროფ. დ. ჭანელიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი
მ. კალანდარიშვილი

შესავალი

როგორც ცნობილია, დრამის თეორიის საფუძვლები ჯერ კიდევ ძველ საბერძნეთში ჩაისახა და არისტოტელეს ტრაქტატის „პოეტიკის“ სახით თითქმის XVIII საუკუნემდე ითვლებოდა ერთადერთ ამოსავალ ნაშრომად ესთეტიკურ სფეროში. რასაკვირველია, არისტოტელემდეც არსებობდა ცალკეული შეხედულებები (სოკრატე, პლატონი, სოფოკლე, ევრიპიდე). კომედიოგრაფმა არისტოფანემ დრამის თეორიის მთელი პრობლემებიც ახსნა თავის კომედია „ბაყაყებში“, მაგრამ არისტოტელემ დრამის თეორიის ჩამოყალიბების, ფილოსოფიურ-ესთეტიკური კატეგორიების დადგენისა და სხვა სპეციალური აღმოჩენების გარდა, ხელოვნების შემეცნებითი საკითხი წამოჭრა და ამ საკითხს სინამდვილის ასახვა, ბაძვა, მისი სახიერი გადმოცემა დაუსახა შინადა.

მას შემდეგ თითქმის ოცდაათხი საუკუნის განმავლობაში ესთეტიკას, დრამას და, კერძოდ, დრამის თეორიას უამრავი ღირსშესანიშნავი მოჭირნახულე გაუჩნდა. აქ არიან დიდი პორაციუსი თავისი ნორმატიული „პოეტიკით“, IV საუკუნის რომაელი რიტორი ელია დონადი თავისი ტრაქტატით „კომედიისა და ტრაგედიის შესახებ“; შუა საუკუნეების გიგანტი დანტე ალიგიერი, რომელსაც ეკუთვნის კომედიის ენარის განმარტება, შ. რუსთაველი, რომელმაც თავის პოეტიკაში შუა საუკუნეების სასახლის კარის „სახიობის“ დრამატურგიის თავისებურებანი განმარტა (მესამე ლექსი), ჰუმანიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ჯოვანი ბოკაჩო თავისი ტრაგიკულის კონცეფციით, იტალიელი ჰუმანისტები რობერტელო (1548), ტრისინო (1562), კონტრეფორმაციის მიწურულის იტალიელი თეორეტიკოსები მაჯი, სკალიგერი (რომელმაც არისტოტელეს „კათარზისის“ ცნება ზნეობრივი სფეროდან პოლიტიკურ სფეროში გადაიყვანეს). ლუდოვიკო კასტელვეტრო (1570) „სამი მთლიანობის“ დამამკვიდრებელი დრამის თეორიაში, XVI საუკუნის ფრანგული თეატრის სხვადასხვა შეხედულების მქონე მოღვაწენი, იოახიმ დიუ ბელლე და ფრანსუა ოჟე. ფრანგი კლასიციისტები დ'ობინიაკი, სკუდიერი, შაპლენი, კორნელი, ბუალო, რასინი, განმანათლებლები ვოლტერი, დიდრო, ჟან-ჟაკ-რუსო; გერმანელი კლასიციისტები

პოეტი ელიას შლეგელი (1718—1748) და კრისტოფ გოდშტიდი (1700—1766); რუსული კლასიციზტური დრამატურგიის ფუძემდებელი და თეორეტიკოსი ა. პ. სუმაროკოვი, ვ. ი. ლუკინი, ვ. გ. ხელინსკი; უდიდესი გერმანელი ესთეტიკოსები: ლესინგი, გოეთე, შილერი და კიდევ რამდენიმე ათეული გამოჩენილი ავტორიტეტი¹. ჩვენ არ შეგუდგებით მათი დებულებების ილუსტრაციას და, მით უმეტეს, განხილვას. ჩვენ მხოლოდ ხაზი გვინდა გაუესვათ იმ ცნობილ ფაქტს, რომ ყველა ეს მოღვაწე ერთმანეთისაგან განსხვავებული და ზოგჯერ პირდაპირ საწინააღმდეგო დებულებებით, ერთ მთავარ, არისტოტელეს მიერ განმარტებულ დებულებას — ხელოვნების შემეცნებითი დანიშნულებისა და სინამდვილის ასახვის „მიმეზისის“ შესახებ — ლიტერატურისა და ხელოვნების უპირველეს სასიცოცხლო ფუნქციად მიიჩნევდა.

წეცხრამეტე და მეოცე საუკუნის პროგრესი ზოგიერთი ტრადიციული კანონზომიერების უარყოფით დაიწყო. თუ ეს პროცესი ზუსტ მეცნიერებებში სწრაფად წარიმართა (შეიქმნა არაეკვლიდური გეომეტრია, არანიუტონური მექანიკა, არალავუაზიერული ქიმია), ისეთ მეცნიერებაში, როგორცაა ესთეტიკა, არაარისტოტელური ესთეტიკის დამკვიდრება. ვფიქრობთ, ჯერხნობითაც ვერ მოხერხდა. მართალია, წარმოიშვა ახალი ტერმინები, ცალკეული დასაბუთებული გამოკვლევები, ჩამოყალიბდა ხელოვნებისა და ლიტერატურის შემსწავლელი სხვადასხვა სკოლა, შეიქმნა ლიტერატურისა და ხელოვნების ახალი ფორმის ნიმუშები, მაგრამ საქმე ის არის, რომ ახალ ტერმინებს ხანდახან ძველი ცნებები უდევს საფუძვლად, ახალი თეორიული სკოლები კი ესთეტიკის რომელიმე შეხედულებას უნივერსალურად აცხადებენ. მათ ავიწყდებათ, რომ ანტიარისტოტელური ესთეტიკური მოძღვრება ჯერ კიდევ არისტოტელემდე არსებობდა პლატონის ხელოვნების კრიტიკაში. „სახელმწიფოს“ მესამე წიგნში ტრაგედიის კრიტიკის დროს პლატონი ამბობს, რომ ტრაგედიის გმირი არ ემსგავსება ბრძენს. თხიზელი კაცი და ბრძენი თავისი ვნებების ბატონ-პატრონია და მეტად მშრალი, ინტერესმოკლებული იქნებოდა მაყურებლისათვისო. პლატონის ანტიგონიზმი აღქმასა და ცნებას, გრძნობასა და აზროვნებას, მოვლენასა და არსს შორის ეწინააღმდეგება არისტოტელეს დებულებას იმის შესახებ, რომ არ არსებობს აზროვნება გრძნობის გარეშე და პირუკუ, გრძნობა — აზროვნების გარეშე. ისევე როგორც პლატონის იდეის არსებობა საგანთა გარეშე ეწინააღმდეგება არისტოტელეს ზოგადი იდეის არსებობას ინდივიდუალურ გრძნობისეულ საგანში.

მეცხრამეტე საუკუნის ინგლისელი ფილოლოგის ბუტჩერის მიერ არისტოტელეს „პოეტიკის“ განსჯამ, რომ არისტოტელეს ტერმინი „მი-

¹ об. А. Ашкст, Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, М., «Наука». 1967.

მეზისი“ არის ცნება ხელოვნების მიერ ბუნების ასახვის შესახებ, ახალ ნიადაგზე დააყენა ბუნების მიმსგავსების პრობლემა. ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ამ ტერმინის კლასიციკური — პირდაპირი გაგების ნაცვლად „მიმეზისი“ იდეალურის მიღწევის საშუალებად და არა მიზნად გამოაცხადა. ამან კი მხატვრული სინამდვილის გარკვეული დამოკიდებულება მოიტანა შემოქმედებაში და სუბიექტური მომენტის აქტიური როლი შეიწყნარა. ახლა ეკვს აღარ იწვევს ის, რომ ბერძნული სიტყვა „მიმეზისი“ უფრო ფართო ცნებას შეიცავს, ვიდრე უბრალო მიბაძვა, იგი შეიცავს პოეზიას, შესწავლას, ზმას. შემოქმედებას, სახიერ წარმოდგენას.

არისტოტელეს დებულებებს ემყარება უახლესი ევროპული წოდებული „სცენური სეანსების თეორია“. სამოციანი წლებიდან მსოფლიო მრავალ სამეცნიერო ცენტრში იყენებენ „სცენურ ექსპრესიას“. როგორც ფსიქოთერაპიის მეთოდს (ბრიუსელის ცენტრი — დელტარი, საფრანგეთში — ემილ დარსი, ლორენ სტეინი, ჟაკ კლოდ ბენუა და სხვ.), სხვა სიტყვებით, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმ მკურნალობას. რომელიც ტარდება კულტურისა და ხელოვნების წყაროების და განსაკუთრებით, თეატრალური ხელოვნების სცენური სეანსების გამოყენებით. სცენური სეანსები გამოიყენება ემოციისა და ექსპრესიის ხელახლა ჩამოყალიბებისათვის, ერთი სიტყვით, ნევროზისა და შიზოფრენიის ზოგიერთი სახეობის განკურნებისათვის. საგულისხმო მიღწევები აქვს ამ დარგში იაკობ მორენოს, რომელმაც ნიუ-იორკში დააარსა ფსიქოდრამის თეატრი (1940) და ფსიქოდრამატული ინსტიტუტი¹. ფსიქოლოგიური მეცნიერებისა და პრაქტიკული ფსიქიატრიის ეს კლინიკური ექსპერიმენტები, უწინარეს ყოვლისა, დაკავშირებულია არისტოტელეს „პოეტიკის“ დებულებასთან კათარზისის შესახებ. სულ უფრო და უფრო მტკიცდება ის აზრი, რომ კათარზისი ერთნიშნა განწმენდის ცნება ან სქოლასტიკური ტერმინი კი არ არის, არამედ გულისხმობს ტრაგიკული აფექტის თანაგრძნობას, დრამატული ნაწარმოების გმირთან იდენტიფიკაციას, გარდასახვას, სულიერ პროექციას. გამოტირებას, განთავისუფლებასა და განწმენდას.

ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიკოსები ვერ შეთანხმებულან იმ საკითხში. თუ საიდან იწყება არაარისტოტელესეული ესთეტიკის მოძღვრება. ერთნი XIX საუკუნის დასაწყისის ფილოსოფოსს. პოტიესტ იოჰან ფრიდრიხ ჰერბარტს (1776—1841) და მის ფორმალური ესთეტიკის დებულებას ასახელებენ. იგი მოითხოვდა ესთეტიკა გამოსულიყო ფილოსოფიის მეურვეობიდან; მეორენი ასახელებენ

¹ იხ. კრებული Psychology of Personality. Chicago, 1965, გვ. 172—178. Jacob L. Moreno.

ფრანგ ფიზიკოსს — ლიტერატურათმცოდნესა და ფილოსოფოსს გას-
ტონ ბაშლიარს, რომელიც 1932 წელს გამოვიდა სამეცნიერო ასპარეზ-
ზე და რომელმაც თავის წიგნში „უარყოფის ფილოსოფია“ (1940) გაი-
ლაშქრა არა მარტო ლიტერატურისა და ხელოვნების ტრადიციული
თეორიების წინააღმდეგ, არამედ შექმნა როგორც ჰუმანიტარული, ასე-
ვე ზუსტ მეცნიერებათა შემეცნების ახალი მეთოდოლოგია, რასაც
უნდა გამოერიცხა სინამდვილის არაადეკვატური აღქმა, რითაც, მისი
აზრით, დაძლეული იქნებოდა გონებისეული და გრძნობისეული აღქმის
ოქალისტური ხასიათი. გ. ბაშლიარმა მოიგონა ტერმინი „rupture“ „გა-
წყვეტა“ — კავშირის გაწყვეტა ყოველგვარ წინა თეორიებთან და ლი-
ტერატურისა და ხელოვნების ნაწარმოებების შესასწავლად გამოიყენა
ფილოსოფოს კარლ გუსტავ იუნგის¹ „არქეტიპები“, შეუცნობლად
და კოლექტიურად შექმნილი სქემები — მითები.

ზოგიერთი მეცნიერი ეგრეთ წოდებული „ახალი კრიტიკის“ მეთო-
დოლოგიის დაბადებას 1910 წელს მიაწერს, როდესაც ამერიკელმა
ჯ. სპინგარნმა გამოაქვეყნა სტატია „ახალი კრიტიკა“, სადაც ლაპარაკი
იყო ხელოვნების იმანენტურ ხასიათზე. ლიტერატურული ტექსტის იმა-
ნენტური განხილვა გულისხმობს მხატვრული ნაწარმოების ისტო-
რიულ-სოციალური ანალიზის გარეშე შესწავლას.

ლიტერატურასა და ხელოვნებაში გნოსეოლოგიური საკითხის პრინ-
ციპულმა უარყოფამ, არისტოტელური ბაძვის დებულების უგულვებელ-
ყოფამ, ბუნებრივია, შემოქმედებითი პროცესის ანალიზი, მხატვრული
ნაწარმოების ადეკვატური აღქმის საკითხი იმავე რუსხმულში გადაიყ-
ვანა და მათი შემეცნების პრობლემა მხატვრული ნაწარმოების ფორ-
მასა და სუფთა ტექნოლოგიური არსენალის ხერხებს დაუკავშირა.

1953 წ. ფრანგმა მეცნიერმა როლანდ ბარტმა რასინის შემოქმედე-
ბის შესწავლისას ახალი ანალიზი გამოიყენა და დაარქვა „სტრუქტურ-
ული ანალიზი“. რ. ბარტის აზრით, ცხოვრებისეული სიტყვა იქმნება
პრაქტიკული საჭიროებისამებრ, პოეტურ სიტყვას კი არა აქვს არავი-
თარი პრაქტიკული გარემოცვა და ამიტომაც მისი ამოხსნა სოციალურ-
კულტურულ თვალსაზრისზე დაყრდნობით თითქმის შეუძლებელია².

თანამედროვე ფსიქოანალიზის ერთ-ერთი ავტორიტეტული წარმო-
მადგენელი ე. ლაკანი უარყოფს რა შემოქმედებით სუბიექტს. ლიტე-
რატურულ სტილს მიიჩნევს მხატვრული პროდუქციის შემქმნელად,
რომელიც არაცნობიერის მეშვეობით მიიმართება და სიტყვებში გამო-
იხატება. მან სტრუქტურული ფსიქოანალიზით, ასე ვთქვათ, განავითა-

¹ С. Аверинцев. Аналитическая психология Карла-Густава Юнга и закономерности творческой фантазии, журн. «Вопросы литературы», 1970, № 3, 113—143.

² Roland Barthes. Critique et verite. Paris. 1966, 54.

რა, ანდა, როგორც მეცნიერები ამბობენ. „გააკულტურულა“ „ფროიდნიზმი“ — არაცნობიერს ისეთივე სტრუქტურა აქვს, როგორც სიტყვას, ენასო.

ტიპოლოგიური მოდელით მან ასე წარმოიდგინა არაცნობიერის შეცნობა: როდესაც ექიმი ელაპარაკება პაციენტს, არაცნობიერი სიტყვების სახით ტრიალებს მათ შორის. ექიმმა უნდა უსმინოს პაციენტს, ელაპარაკოს, ისევ უსმინოს და უსმინოს მის ბგერებს, ფონემებს, სიტყვებს, გამოთქმებს, პაუზებს, გამეორებებს, პარალელიზმებს და აქედან უნდა გამოიტანოს დასკვნა. იმიტომ, რომ ენის როლი ადამიანის ფსიქიკის ფორმირებაში შემდეგნაირია: სიტყვები ნევთებისა და მოკლენების სიმბოლოებია, ენა—ამ სიმბოლოების ბადე (ლევინ-სტროსის თეორია), რომელსაც ინდივიდის არსება მთლიანად შეიწოვს; ენობრივი კოდების შესწავლას მოყვება ის, რომ ენის წესები ასევე აყალიბებენ ადამიანში არაცნობიერს და რაღაც სტრუქტურას უქმნიან. ეს კი სიტყვებით გამოიხატება, ამიტომ არაცნობიერის შეცნობა შეიძლება მხოლოდ ენობრივი ანალიზით. ასეთი დებულებების საფუძველზე 60-იან წლებში ჩამოყალიბდა დამოუკიდებელი მიმდინარეობა, რომელსაც „სტრუქტურალიზმი“ ეწოდა. ე. ლაკანის სტრუქტურალისტური დებულება ენისა და სიტყვის შესახებ შეიძლება ჩაითვალოს XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის მოდერნიზმის იდეოლოგიის ბერგსონის შეხედულების¹ პირდაპირ ანტითეზად. ბერგსონის აზრით, სიტყვა გაჟღენთილია ზოგადი ელემენტებით, იგი არ შეიცავს ადამიანის შთაბეჭდილების ინდივიდუალურ ნიუანსებს. ყოველ ადამიანში ბერგსონი გულისხმობდა, ორი ადამიანის არსებობას: ინდივიდუალურისა და სოციალურის, რომლებიც პიროვნების ფსიქოლოგიურ სტრუქტურაში წინააღმდეგობაში იმყოფებიან. ამიტომაც ენის სოციალური ხასიათი შეუძლებელს ხდის ჰემმარიტად მხატვრულ შემოქმედებას. ბერგსონი უარყოფდა აგრეთვე ინტელექტუალურ შემოქმედებას იმ მოტივით, რომ ადამიანის ინტელექტი ზედმეტად უტილიტარულიაო. ხელოვნების აზრი მისთვის ირაციონალური ინტუიციის გზით მხატვრის თვითგამოსახვაში (самовыражение) მდგომარეობს.

ლიტერატურისა და ხელოვნების ყოველი ახალი ტიპი. ყოველი ახალი მოძღვრება პიროვნების საკითხს ხელახლა წამოჭრის ხოლმე. თუ ბერგსონი ინდივიდუალურისა და სოციალურის წინააღმდეგობას თვით პიროვნებაში ხედავდა, ბერგსონიზმის მომდევნო, არანაკლებ პოპულარულმა ეგზისტენციალიზმმა (კარლ იასპერსი, მარტინ ჰაიდეგერი, ჟან პოლ სარტრი, ნიკოლოზ ბერდიაევი, ალბერ კამიუ) ადამიანის არსებობის პრობლემა მიიჩნია როგორც ფილოსოფიის, ისე ლიტერატურისა

¹ იხ. Бергсон, Введение в метафизику, 1903.

და ხელოვნების ძირითად საკითხად. ადამიანის მიერ ქაოსიდან არსებულის გამოტანა და საზრის მინიჭება, არსებულის ყოფიერებად ქცევა ევზისტენციალიზმმა ქეშმარიტ სინამდვილედ აღიარა და პიროვნების საზოგადოებაში გათქვეფის წინააღმდეგ საზოგადოებიდან მისი (პიროვნების) გამოცალკევების დოქტრინა წამოაყენა.

როვორც ცნობილია, XX ს. 50—60-წლებში ევზისტენციალიზმი სტრუქტურალიზმმა შეცვალა. სტრუქტურალიზმის ერთ-ერთი ადვოკატის ფრანგი ანტროპოლოგის კ. ლევი-სტროსის აზრით, სტრუქტურალიზმის ზოგადი მეთოდი მეცნიერებაში ასეთია: რაიმე მოვლენის ან საგნის შესწავლისას აუცილებლად საჭიროა ცალკეული ფაქტების სრული ნუსხის შედგენა, ანალოზის დროს საჭიროა გამოძევა ვინდეს ამ ფაქტების შიდა კორელაციური დამოკიდებულება და დამყარდეს მათი კავშირი, სინთეზი გაუკეთდეს ყველა მოვლენას, რითაც ჩამოყალიბდება გამოკვლევის ობიექტი. ასე განისაზღვრება სტრუქტურალიზმის ზოგადი მეთოდი მეცნიერებაში, მაგრამ უფრო ფართო გაგებით ეს არის ის სისტემა, რომელიც საგნების არსებით ნიშნებს გამოავლენს და შინაგანი კავშირებით წარმოგვიჩინებს ერთ მთლიან სტრუქტურას. სტრუქტურალიზმი ანალიზის ნიმუშად¹. ერთი შეხედვით თითქოსდა სტრუქტურალიზმი მეთოდი არ განიჩნევა მარქსისტულ-დიალექტიკური მეთოდისაგან, მაგრამ სტრუქტურალიზმის „დიაქრონული“ და „სინქრონული“ მეთოდოლოგიის შეუსაბამობა, სადაც პრიორიტეტით სარგებლობს „სინქრონული“ მიდგომა, მას პოლარულად განსხვავებულ მეთოდად გვიხანიათებს. მართლაც და რას ნიშნავს სინქრონული მიდგომა? მეთოდის სწორი გამოყენების დროს გამოკვლევის ობიექტი, უკეთ ვთქვათ, სტრუქტურა, შესწავლილი უნდა იქნეს თანამედროვე. მოცემულ მიდგომარეობაში, მაგრამ ამ სტრუქტურის ცვლილებებიც ხომ უნდა შევისწავლოთ დროში, ე. ი. საჭიროა შეიქმნას მისი ისტორიაც. ეს უკვე დიაქრონული მიდგომაა. აქაც ვითომ მარქსისტული ისტორიზმის ცნებას არაფერი ეწინააღმდეგება, მაგრამ სტრუქტურის შემდეგი განვითარების უარყოფა, მისი ერთხელ და სამუდამოდ უცვლელობის აღიარება სინქრონული მიდგომის პრიორიტეტს ქმნის, რაც დიალექტიკური მეთოდისათვის შეუწყნარებელი დებულებაა. როვორც სტრუქტურალიზმის ფრანგი კრიტიკოსი ლუსიენ სევი წერს: „სტრუქტურალიზმი არ იცნობს დიალექტიკურ წინააღმდეგობას და ამაში გამოიხატება ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი განსაკუთრებულება მისი მეთოდისა. იგი ცნობს მხოლოდ ურთიერთშემგვსებ საწინააღმდეგო

¹ Levi Strauss. Anthropologie structurale. Paris, 1958.

ფაქტებს, მოვლენებს. სტრუქტურებს, ე. ი. ზედაპირულ ფორმას ან დიალექტიკური წინააღმდეგობის მკრთალ ანარქულს¹.

როდესაც სტრუქტურალიზმის წარმოშობაზეა ლაპარაკი, ზოგს მხედველობაში ჰყავს 30-იანი წლების ფრანგი ლინგვისტი, დე სოსიური ან რომან იაკობსონი. მიუთითებენ აგრეთვე პრადის ლინგვისტიკურ შრომებსა და ზ. ფროიდის ზოგიერთ ფსიქონალიზურ დებულებაზე, ფილოსოფიაში ე. ჰუსერლის შრომებზე და მოგვიანებით, როგორც აღვნიშნეთ, გ. ბაშლიარის მეცნიერების ფილოსოფიურ საკითხებზე. სხვები სტრუქტურალიზმის წარმოშობის ყველაზე ძლიერ ფაქტორად 10—20-იანი წლების რუსულ ფორმალისმს ასახელებენ და 1914 წელს გამოსულ ვიქტორ შკლოვსკის ბროშურას „სიტყვის აღდგომა“ („Воскрешение слова“) თვლიან ფუძემდებლურ ნაშრომად. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ 1916 წ. პეტროგრადში შეიქმნა პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოება ОПОЯЗ, რომლის აქტიური წევრი იყო რომან იაკობსონი, იგი პრადის ლინგვისტიკური წრის მუშაობაშიც მონაწილეობდა, შემდეგ კი ამერიკის შეერთებულ შტატებში სტრუქტურალიზმის ერთ-ერთ უძლიერეს სკოლას ედგა სათავეში. რუსული ფორმალისმის მიმდევრები იყვნენ რუსი სიმბოლისტები ვ. ბრუსოვი, ალ. ბლოკი, აკმესტი გუმილევი, მხატვარი-მოდერნისტი ვ. კანდინსკი, პირველი საბჭოთა სპექტაკლის „მისტერია ბუფს“ გამფორმებელი სუპრემატისტი მალევიჩი, რომელიც თვლიდა, რომ საჭიროა შეიქმნას ახალი სინამდვილე და ფილოსოფოსი ნ. ბერდიაევი. რომელიც მხატვრულ ნაწარმოებს ფილოლოგიურ სინამდვილედ აცხადებდა. რასაკვირველია, ყველა ეს თეორეტიკოსი თავისებურად უფლებობდა მთავარ პრობლემას, მაგალითად. ანდრეი ბელი ფორმისა და შინაარსის ერთიანობას ზოგ შემთხვევაში დასაშვებად მიიჩნევდა. მაგრამ ყველა ძირითადად ეთანხმებოდა ვ. შკლოვსკის ფორმულას. რომ მხატვრული ნაწარმოები სუფთა ფორმაა და სხვა არაფერი², რომ მას-შტაბური და წვრილმანი საკითხები ტოლნი არიან. რომ მსოფლიოს და სამყაროს პრობლემები არაფრით განიხილებიან შინაური და სახუმარო საკითხებისაგან.

რამე მოძღვრება, რაც არ უნდა ნათელი იყოს იგი, არასოდეს არ ვრცელდება როგორც მიმართულება ან სკოლა ფართო გაგებით. თუ მას მეცნიერებაში აპერცეპტირებული წანამძღვრები არ გააჩნია, ან თუ იმავე დროს სხვადასხვა სფეროში არ იჩენს თავს მსგავსი მოსაზრებები. კიერკეგორი — ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთი იდეური წინამორ-

¹ Люсьен Сев. О структурализме. Теория, Школы, концепции, Художественный образ и структура. М., «Наука», 1975. зб. 13.

² В. Шкловский. О теории прозы, М., «Федерация», 1927.

ბედი --- ორ საუკუნეზე მეტი დღემდა, სანამ მთელმა რიგმა ეგზისტენ-
ციალისტებმა სხვადასხვა მხრიდან არ დაამყარეს მასთან კავშირი.
სტრუქტურალიზმის ღრმა ფესვებს მიეყვავართ ვენის პროფესორ ედუ-
არდ ჰანსლიკის (1825—1904) ნაშრომთან*, სადაც მუსიკა განსაზღვრუ-
ლია. როგორც მხოლოდ მოძრავი ბგერები, მოყვანილია დებულება
იმის შესახებ, რომ მუსიკა ლაპარაკობს არა მარტო ბგერებით, არამედ
მხოლოდ ბგერებით, რომ ხელოვნებაში უნდა გამოვარჩიოთ მხოლოდ
მხატვრული ფორმა და სხვა არაფერი.

ამავე ხანში გერმანიაში თავისი წრე ჩამოაყალიბა კონრად ფიდ-
ლერმა (1841—1895), რომელიც ამტკიცებდა, რომ ხელოვნება დამო-
უკიდებელია. იგი ცხოვრებასთან კავშირში არ არის, მხატვრული ნა-
წარმოები ცვლის ბუნებას, რომ ხელოვნებამ თავისი დამოუკიდებელი
სინამდვილე უნდა შექმნას.

კენიდან კიდევ დაგვირდება სტრუქტურაზე მსჯელობა, მოვიტა-
ნოთ ესთეტიკისა და ფილოსოფიის საბჭოთა ისტორიკოსის ა. ლოსევის
ტერმინ „სტრუქტურის“ მართებული განმარტება: „სტრუქტურა“
არის, უწინარეს ყოვლისა, მთლიანობა, მაგრამ ისეთი მთლიანობა,
რომელიც თვით არის შინაგანად დაყოფილი ისე, რომ როდესაც
განვიხილავ ყველაფერს, რასაც კი შეიცავს ეს მთლიანობა, ვერაფრით
ვერ ვივიწყებ თვით ამ მთლიანობას. მთლიანობა განიხილება მისი შე-
მაღგენელი ელემენტების შუქზე, მთლიანობის ელემენტები კი განიხი-
ლებიან ამ მთლიანობის შუქზე. აი, ეს არის ერთობად დაყოფილი
(единораздельная) მთლიანობა ანუ სტრუქტურა“¹.

ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ მეცნიერულ მიმდინარეობას, სკოლას,
დოქტრინას, დებულებას, შეხედულებას და მოსაზრებას ძირითადად
ლიტერატურისა და ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქციის აღიარება-
უარყოფა განასხვავებდა. შემდეგი განსხვავებული პრინციპები ლიტე-
რატურისა და ხელოვნების თეორიაში მხატვრული ნაწარმოების ადგ-
კვატური აღქმის საკითხებთან არის დაკავშირებული. კრიტიკოსე-
ბი სხვადასხვანაირად უდგებიან ამ საკითხს, მაგალითად, ცნობილი პო-
ლონელი თეორეტიკოსი რ. ინგარდენი ლიტერატურულ ნაწარმოებს
სქემად მიიჩნევს, ვინაიდან ის ინდივიდუალობის მრავალფეროვნებ-
რომელიც არსებობს ბუნებაში, მწერალს არ შეუძლია მთლიანად გად-
მოსცეს, ამიტომაც იძლევა სქემას, რაც შემდეგ მკითხველის აღქმაში
კონკრეტიზირდება².

* Э. Ганслик. О музыкально-прекрасном. М., 1895.

¹ А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство, М.,
«Искусство», 1976, с. 115.

² Р. Ингарден. Исследования по эстетике, М., ИЛ, 1962, гл. 20, 72—74.

ან. ფრანსი თვლიდა, რომ „ილიადასა“ და „ღვთაებრივი კომედიის“ არც ერთმა ლექსმა არ შემოინახა თავისი პირველქმნილი აზრი. ოსკარ უაილდი კიდევ უფრო რადიკალურია: „ყველ მშვენიერ მხატვრულ ნაწარმოებში მავანს შეუძლია ჩააქსოვოს ნებისმიერი რამ, რაც მას მოეხატრება“.² აკადემიკოსი ა. პოტებნია (1835—1891) ღრმად იყო დარწმუნებული, რომ მხატვრული ნაწარმოების გაგება იმდენად შეგვიძლია, რამდენადაც ჩვენ ვმონაწილეობთ მის შექმნაში³.

ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს სხვადასხვა მოსაზრებების ან დებულებების კრიტიკა. ვიტყვი მხოლოდ, რომ სტრუქტურალიზმი ადეკვატური აღქმის საკითხს არა თუ პოზიტიურად უდგება. არამედ სტრუქტურული ანალიზის პრინციპს უნივერსალურად აცხადებს და, უნდა ითქვას, ზოგიერთ შემთხვევაში საკმაო წარმატებებსაც აღწევს. და, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი ცალკე მოსაზრების მიზანშეწონილობა უდავოა, როგორც, მაგალითად, რ. იაკობსონის გამონათქვამი თავის საპროგრამო შრომაში „ლინგვისტიკა და პოეტიკა“: „პოეზია ეს თავისებური ენაა და ამიტომ ლინგვისტმა, რომელსაც აინტერესებს ნებისმიერი ენა, პოეზია უნდა შეიტანოს თავის გამოკვლევარს სფეროში“⁴. და შემდეგ: „მე ლინგვისტი ვარ და აზაფერი ლინგვისტური ჩემთვის უცხო არ არის“⁵, მაინც სტრუქტურალიზმის პრეტენზია, რომ ამ მეთოდით შეიძლება ყველაფრის ახსნა, ენის აბსოლუტიზაცია და ლინგვისტიკის წამყვან მეცნიერებად გამოცხადება, ჩვენი აზრით გაუმართლებელია. თუმცა საჭიროა ლიტერატურათმცოდნეობის ამ განახლებული მიმართულების არა უსაფუძვლო უგულებელყოფა, არამედ მისი მეცნიერული შესწავლა. მართალს ამბობს საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნე ი. ბარაბაში თავის წიგნში „ალგებრა და ჰარმონია“: „გულახდილად, რომ ვთქვათ, როცა ვახსენებთ ამ სკოლას (მხედველობაშია ОПОЯЗ-ი), ვკმაყოფილდებით მხოლოდ იმ დისკუსიების მითითებით, რომლებიც მაშინ მიმდინარეობდა, იმ შორეულ ხანაში და კიდევ იმით, რომ აქაოდა ცხოვრებამ დაამტკიცა მათი უსაფუძვლობაო. დიახ, ეს ასეა, მაგრამ ცხოვრებამ მართო ეს კი არ დაამტკიცა; მან გვიჩვენა, რომ ზოგიერთი ОПОЯЗ-ის იდეები საკმაოდ სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა და ამაში საჭიროა გარკვევა“⁶.

ამასთან დაკავშირებით გვინდა მოვიტანოთ საბჭოთა მეცნიერის

1 А. Франс. Собр. соч., в 8 томах, т. 2, М., Гослитиздат, 1958, гл. 527.

2 О. Уайльд. Полн. собр. соч., т. 5, М., 1909, гл. 209.

3 Потенция. Эстетика и Поэтика, М., «Искусство», 1976, гл. 544.

4 Р. Якобсон. Лингвистика и поэтика. Структурализм «за» и «против», М., «Прогресс», 1975, гл. 228.

5 იქვე.

6 Ю. Барабаш. Алгебра и Гармония. «Художественная литература», М., 1977, гл. 10—11.

ი. ლოტმანის ერთ-ერთი მოსაზრება. ლოტმანის აზრით, ხელოვნება, როგორც სემიოტიკური სისტემა (ნიშანი და აღსანიშნავი) — კომპლემენტარული გაგებაა, როგორც მარჯვენა და მარცხენა. „ნიშანი“ და „აღსანიშნავი“ ყოველ სემიოტიკურ სისტემაში ნებისმიერად შეიძლება დაკავშირდეს, მაგრამ ხელოვნებაში „ნიშანსა“ და „აღსანიშნავს“ შორის ორგანული კავშირია, იმიტომ, რომ თუ სხვა სისტემებში, მაგალითად, სიტყვები ერთმეორეს შეეფარდება სინტაგმატიკური კანონებს მიხედვით და ჰქმნიან ტექსტს, ხელოვნებაში „აღსანიშნავი“ გადმოიცემა ნაწარმოების მთლიანი მოდელირებული სტრუქტურით და სიტყვა „ნიშნის“ ელემენტად გვევლინება, ე. ი. „ნიშანი“ არის მთლიანი ტექსტი. ასე რომ, შინაარსის პლანისა და გამოსახვის პლანის განცალკევება, ან მისი ცალ-ცალკე შესწავლა შეუძლებელია. ის, რომ შინაარსის პლანი და გამოსახვის პლანი ხელოვნებაში განცალკევებულად არ არსებობენ, „ეს მეთოდოლოგიურად — ამბობს ლოტმანი, — ჰკვეთს ფორმალისმს და აგრეთვე იმ მიდგომასაც, რომელიც ხელოვნებას მხოლოდ საზოგადოებრივი აზრის ძეგლად მიიჩნევს და არ ითვალისწინებს მის ესთეტიკურ მხატვრულ ღირებულებას“¹. (ხაზგას-
მა — ჟ. ი.) წინამდებარე გამოკვლევის მეთოდოლოგიისათვის მნიშვნელოვანი მოსაზრებები გამოთქმული აქვს ორ საბჭოთა მეცნიერს.

ი. ბორევი: „სტრუქტურული ანალიზი, თუ იგი გამოიყენება მეცნიერული სიფრთხილითა და მორიდებით, შესაძლოა წარმოსდგეს როგორც ერთიანი დიალექტიკური ისტორიულ-ლოგიკური მეთოდოლოგიის ერთი მომენტი“².

თ. დოიაშვილი: „სტრუქტურალიზმის შეფასების დროს ყველაზე უფრო მართებულია სადემარკაციო ხაზის გავლება სტრუქტურალიზმის, როგორც გარკვეულ ფილოსოფიურ მიმდინარეობასა და სტრუქტურულ მეთოდს, როგორც ანალიზის კონკრეტულ ფორმას შორის. პირველი იდეოლოგიის განსაკუთრებული ფორმაა, ხოლო მეორე — აუცილებელი კომპონენტი ყოველგვარი მეცნიერული მეთოდოლოგიისა“³.

როგორც ცნობილია, სხვადასხვა მიზეზების გამო „სოციალისტური რეალიზმის“ მეთოდის გავულგარებამ, მისმა ჰიპერტროფირებულმა, დოგმად ქცეულმა უკიდურესმა დებულებებმა, გარდა იმისა, რომ ერთ-ღეროვნება შეიტანეს საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების გარ-

¹ Ю. Лотман. Лекции по структуральной поэтике, Тарту, 1964, გვ. 45.

² Ю. Борев. Критика современных буржуазных эстетических концепций, М., «Высшая школа», 1977, გვ. 89.

³ თ. დოიაშვილი, სტრუქტურალიზმი. Pro et contra. ჟურნ. „ციცქარი“, 1979, № 6, გვ. 120.

კვეულ პერიოდში, კრიტიკის თეორია და პრაქტიკა სპეციალური მიმართულების მაგიერ ზოგად მსოფლმხედველობრივ დისციპლინად გადააქციეს, რამაც ერთგვარი პროფანაცია მოახდინა და კრიტიკას ფუნქციური ძალა შეუსუსტა, ბევრ შემთხვევაში ისტორიულ-სოციალურ, პოლიტიკურ, ეკონომიკურ სტერეოტიპულ ანალოზებში იძირებოდა თვით ხელოვნებისა და ლიტერატურის საგნის სპეციალური ანალიზი. დაიწყო იქნა ფ. ენგელსის დებულება, რომ გამოკვლევის საგანს ყოველმხრივი შესწავლა ესაჭიროება.

ცივილიზაციის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე დამახასიათებელია მეცნიერების ცალკეულ დისციპლინებად დიფერენციაცია და ამავე დროს მათი ინტეგრირებისაკენ მისწრაფება. ყველა მეცნიერება ცდილობს გაარღვიოს თავისი სფერო, დამოუკიდებელი მეთოდებითა და საშუალებებით შეიძინოს მისთვის შესასწავლი სპეციალური საგანი. ამავე დროს, ახალი აღმოჩენების ფუნქციური განმარტებები საერთო კანონზომიერებაზე, სამყაროს მთლიანობის ფაქტი, თვით საკვლევი საგნების ურთიერთკავშირები, კონკრეტული სპეციალური სფეროდან მათი განსვლის ბუნებრივი პროცესი მეცნიერების ინტეგრაციის აუცილებლობასა და მისი პრაქტიკაში გამოყენების საკითხს აყენებს დღის წესრიგში.

ხელოვნების ყველა ნაწარმოებს აქვს თავისი საკუთარი სამყარო. თავისი საკუთარი კანონზომიერებანი. ბელინსკი ამბობდა, რომ ტრაგედია ან კომედია, როგორც სხვა მხატვრული ნაწარმოები, უნდა იყოს განსაკუთრებული, თავის თავში ჩაკეტილი სამყარო, უნდა პქონდეს მოქმედების მთლიანობა, რომელიც გამომდინარეობს არა გარეგანული ფორმიდან, არამედ იმ იდეიდან, რომელიც საფუძვლად უდევს. იგი ვითარდება იმანენტურად¹, ე. ი. შიგნიდან.

როგორ შეიძლება ადევნატურად აღიქვას მხატვრული ნაწარმოები. როგორ შევალწიოთ ამ თავის თავში ჩაკეტილ „ჩინურ კედელში“? როდესაც საკითხი ეხება თეატრალურ ხელოვნებას, კერძოდ, რომელიმე სპექტაკლს, როგორც ხელოვნების დასრულებულ პროდუქტს, ვფიქრობთ, მისი შესწავლისას საჭიროა იგი დავშალოთ შემადგენელ ნაწილებად და ელემენტებად. სპექტაკლის ნაწილებია: დრამატურგია და სასცენო ხელოვნება. სპექტაკლის ელემენტები კი — რეჟისორი, მსახიობი, მხატვარი, კომპოზიტორი. ასეთი დაყოფა, გარდა იმისა, რომ ჩვენი გამოკვლევის მეთოდისათვის პრინციპული მნიშვნელობა აქვს, ბუნებრივია. მართალია, დრამატურგია, ასევე სასცენო ხელოვნება, სპექტაკლის მთლიანობაში შედის, მაგრამ მისი დამოუკიდებლად გააზრება ძნელი არ არის. სულ სხვაა რეჟისორი, მსახიობი, სცენოგრაფი, მუსი-

¹ ტერმინი „იმანენტური“ არ შეესაბამება დღევანდელ ლიტერატურათმცოდნეობაში მიღებულ ტერმინს, სადაც იმანენტური ნიშნავს არაისტორიულს.

კალური გამფორმებელი და მაყურებელი — ისინი უსპექტაკლოდ კარგავენ თავის ფუნქციას. მსახიობის წარმოდგენა შეუძლებელია უმაკურებლოდ, რეჟისორისა — უმსახიობოდ, სპექტაკლის მაყურებელი. სცენოგრაფია და მუსიკალური გაფორმება კი — უსპექტაკლოდ. მასთან დაკავშირებით გვინდა მოვიხსენიოთ ლოსევის განმარტება: „ნაწილი — ეს ისეთი რამაა, რომელიც, თუმცა შედის სხვა რამის შემადგენლობაში, მაგრამ მისგან სრულიად დამოუკიდებლად გაიზარება“¹. „ელემენტი — ეს ისაა. რაც შედის მთლიანობაში, მასთან კავშირში გაიზარება და დასრულებულია ნხოლოდ ამ მთელთან კავშირში“².

სპექტაკლი შეიძლება დანაწილდეს დრამატურგად და სასცენო ხელოვნებად. დრამატურგია „დამოუკიდებელი“ სახით ლიტერატურათმცოდნეობის შესწავლის საგანია, სასცენო ხელოვნება კი თეატრმცოდნეობისა.

ჩვენი მიზანია გამოვიყენოთ სტრუქტურალიზმის მეთოდოლოგიის ერთ-ერთი პრინციპი, რომელიც ზოგადად შეიძლება ასე ჩამოყალიბდეს: თეატრმცოდნეობისა და ლიტერატურული კრიტიკის, ერთის მხრივ, ლიტერატურათმცოდნეობისა და თეატრალური კრიტიკის, მეორეს მხრივ. ურთიერთმიმართებით გაანალიზდეს ქართული თეატრისა და დრამატურგიის ისტორიისა და თეორიის ის პრობლემები, რომლებიც კომიზმთან არიან დაკავშირებულნი. ვფიქრობთ, ასეთი პრობლემური თანმიმდევრობა ქრონოლოგიურადაც ახლო დგას ქართული დრამატურგიის განვითარების საკითხებთან, რამეთუ ჩვენთვის ცნობილი პროფესიული თეატრი ჩამოყალიბდა, როგორც კომედიის თეატრი და XIX საუკუნეში ქართულ თეატრში დომინირდება ქართული კომედია.

კომიზმთან დაკავშირებულმა პრობლემებმა, ბუნებრივია, მიგვიყვანა კომედიის საკითხებთან, რაც თავის მხრივ დრამის ზოგად თეორიებს შეეხება. და თუ ეს პრობლემები ახალ ინტერპრეტაციას მიიღებენ — რისთვისაც ფაქტიურად იწერება ეს შრომა — მაშინ კორელაციური ლოგიკა, ვფიქრობთ, დრამის თეორიის ზოგიერთი კერძო დებულების დაზუსტებას გვიკარნახებს.

გამოკვლევა მიზნად ისახავს ქართული კლასიკური დრამატურგიის, სახელდობრ, კომედიოგრაფიის გენეზისის, ერთ მთლიან პროცესად წარმოჩენას, მისი შემადგენელი წყაროების მოძიებას, დრამატურგიისა და თეატრის ურთიერთგავლენის თვალთვალს, თეატრსა და დრამატურგიაში ცხოვრებისეული ფაქტების გამოყენების მიზეზების ახსნას. წინამდებარე ნაშრომში ქართული დრამატურგიის ისტორიის საკითხებიც არ დარჩება უყურადღებოდ, რამეთუ კომედიის განვითარება იზოლირებული და ასე ვთქვათ, სუფთა კომიზმის გზით არ მიემართებოდა.

¹ А. Ф. Лосев, Проблема символа и реалистическое искусство, стр. 114.

² იქვე, გვ. 115.

გამოკვლევა უმთავრესად ეყრდნობა იმანენტურ პრინციპს. რაც გულისხმობს როგორც ცალკეული ნაწარმოებების, ასევე ნიღბების, ხასიათების, მხატვრული სახეებისა და ტიპების ანალიზს.

მხატვრული ნაწარმოების შესწავლისას, ჩვენი აზრით, პირველადია ის საშუალებები, რის მეოხებითაც ეგრეთ წოდებული ინერტული მასალა მხატვრულ ფაქტად იქცევა. ასეთი მიდგომა ემპირიულ-აღმწერლობით დონეს ამაღლებს აბსტრაქტულ თეორიულ დონემდე და მტკიცედ შეაღებებს იძლევა ადეკვატურად აღვიქვათ მხატვრული ნაწარმოები. ეს არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს იმას, რომ უგულებელყოფილი იქნება თანმიმდევრული ისტორიზმის პრინციპი, პირიქით, ჩვენ მოხანშეწონილად არ მიგვაჩნია რაიმე პრინციპისა და მეთოდის უნივერსალურად გამოცხადება. და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სწორედ შემდეგნაირი „უპრინციპობის“ მომხრე ვართ: ყველა თვალსაზრისი კარგია, თუ კი ჭეშმარიტებას გამოვჩინებს. და თუ ამჟერად ჩვენს გამოკვლევაში გვინდა მოვიმარჯვოთ თეატრმცოდნეობა და ლიტერატურული კრიტიკა, ერთის მხრით, ლიტერატურათმცოდნეობა და თეატრალური კრიტიკა, მეორეს მხრით,—ეს გამოკვლევის ობიექტის ხასიათმა განაპირობა. გარდა ამისა, გვინდა ამ გამოკვლევის ერთ-ერთ სახელმძღვანელო პარაგრაფად ხელოვნების ფსიქოლოგიის სპეციალისტის ლ. ვიგოდსკის მართებული შენიშვნა ვიქონიოთ მხედველობაში: „ყოველგვარი გამოკვლევა ხელოვნებაზე ყოველთვის იძულებულია გამოიყენოს ესა თუ ის ფსიქოლოგიური წინამძღვრები და მონაცემები“¹.

წოდებითი მოსაზრება XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული თეატრისა და დრამატურგიის შესახებ

ვიდრე XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული თეატრის ეროვნული დრამატურგიის განხილვას შევეუდგებოდეთ, საჭიროა ზოგადად მაინც დახასიათდეს ის დრამატურგიული მასალა, რომელიც ქართული პროფესიული თეატრის დაარსებამდე ქართული თეატრალური აზროვნების განვითარების ღირსშესანიშნავ ეტაპად უნდა მივიჩნიოთ. „ჩვენამდე გადაჩენილა ძველი თეატრის რეპერტუარიდან ოცდასამამდე პიესა, რომელნიც არ იყვნენ მოკლებულნი ერთგვარ მნიშვნელობას: ისინი აღვივებდნენ საზოგადოებაში სამშობლოსადმი სიყვარულს, ადამიანობის გრძნობას, მოვალეობის შეგნებას, პატიოსნებისა და კაცთმოყვარეობის გრძნობას და სხვა მალალ იდეებს. აღვიძებდნენ შეგნებას სცენის საჭიროებისა და მნიშვნელობისა და ნიადაგს უმზადებდნენ

¹ Л. С. Выгодский. Психология искусства, изд. 2, М., Искусство, 1968, 33-34.

ნამდვილ ეროვნულ დრამატურგიასა და თეატრს, რომელიც ჩვენში ფეხს იდგამს მეცხრამეტე საუკუნის ნახევრიდან¹. წერდა კოჩრელი კეკელიძე.

როგორც ცნობილია, გ. ერისთავის პროფესიული თეატრი ცარიელ ადგილზე არ აღმოცენებულა — ევროპული სახის ქართული თეატრი უკვე მეფე ერეკლე მეორის დროს არსებობდა. მართალია, ეგრეთ წოდებული გიორგი ავალიშვილისა თუ გაბრიელ მაიორის (არეშაშვილის) საჯარო თეატრის გარშემო ჯერ კიდევ მრავალი საკითხი ბინდით არის მოცული, მაგრამ ერთი რამ ეჭვს არ იწვევს, რომ XVIII საუკუნის დასასრულს ქართულ ენაზე დრამატული წარმოდგენები იმართებოდა და პროფესიულ გზაზე დამდგარი თეატრიც არსებობდა.

ერეკლეს კარის თეატრის წამყვანი დრამატურგების გიორგი ავალიშვილისა და დავით ჩოლოყაშვილის შემოქმედებიდან გამომდინარე თეატრის ისტორიკოსები სამართლიანად თვლიან, რომ ერეკლეს კარის თეატრი ეყრდნობა რუსულ კლასიციზმს და, კერძოდ ა. პ. სუმარკოვის დრამის თეორიის მხატვრულ პრინციპებს.

ამ შემთხვევაში აუცილებლად უნდა მოვიხსენიოთ ცნობილი რუსი დრამის თეორეტიკოსი და მთარგმნელი ვ. ი. ლუკინი (1737 — 1794), რადგანაც გიორგი ავალიშვილი და დავით ჩოლოყაშვილი თავიანთ მთარგმნელობით საქმიანობაში (რითაც სულდგმულობდა უმთავრესად ეს თეატრი) სწორედ ვ. ი. ლუკინის დებულებას იყენებდნენ, რომ საჭიროა არა მარტო თარგმნა უცხოური დრამისა, არამედ მისი ისე ვადმოკეთებაც, რომ დაუახლოვდეს ადგილობრივი ხალხის გაგებას, მთ უმეტეს, რომ ასეთი თარგმნის ტრადიციები ქართულ ლიტერატურას ოდითგანვე მოსდევდა².

როდესაც ვლადიმეროვით რუსული კლასიციზტური თეატრის კვლობაზე აღმოცენებულ ქართულ კლასიციზტურ თეატრზე. მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ ის გარემოება, რომ თუ კლასიციზტური ეტაპი რუსულ ლიტერატურასა და დრამაში ისეთი მნიშვნელობისა იყო, რომ რუსეთი მზამზარეულად შეუერთდა და გახდა მემკვიდრე ევროპული მიღწევებისა, ამას ვერ ვიტყვით ქართულ თეატრსა და დრამაზე. ქართული თეატრის ე. წ. კლასიციზმი თავის კლასიკურ მიღწევებს კი არ უბრუნდებოდა, როგორც მაგალითად, ბერძნული ატაციზმი, როცა I—II ს. ბერძნული ლიტერატურა მიუბრუნდა ძვ. წ. აღ. IV—V საუკუნის ბერძნულ პოეზიას, არამედ სხვა თეატრალური ტრადიციების მქონე დრამას, რომელსაც სპეციფიკური ფესვები მოეკვითა და, რასა-

¹ ვ. კეკელიძე. ქართული ლიტერატურის ისტორია II ტ. თსუ. თბ., 1958, გვ. 701.

² იხ. В. И. Лукин, Б. А. Ельчанинов, Сочинение и переводы. Предисловие А. Н. Пышина, СПб, 1868.

საკვირველია, არავითარ სერიოზულ პროფესიონალიზმზე არ შეიძლება დაყრდნობა. ასევე, იმ შინა შუღლისა და განხეთქილების ვითარებაში, სახელმწიფოს შერყეულ ნიადაგზე ვერ მოეკიდა ფეხი იმ მიზანდასახულებას, რაც რუს მოღვაწეებს ასულდგმულებდა.

სწორედ აღნიშნავენ ა. ანიქსტი და გ. გუკოვსკი: «კლასიციზმი თავისი იდეური მიზანდასახულობით ზუსტად მიესადაგებოდა იმ მთავარ მიმართულებას, რომელიც — რუსეთის ისტორიული გზიდან გამომდინარე — მიუთითებდა რუსულ კულტურას: ქვეყნისა და გონების ინტერესებისადმი კერძო, პირადი ინტერესების დამორჩილება. რაც ასე მოსწონდათ რუსეთის მოწინავე ადამიანებს»¹.

ჩვენს თეატრცოდნეობაში ნაკლები ყურადღება აქვს დათმობილი ქართულ თეატრალურ აზროვნებასა და დრამატურგიაზე დასავლეთის უშუალო გავლენას.

ქართველი ერისა და რომის ურთიერთობაზე ცნობები ანტიკური წანიდან მოდის, I საუკუნის კეისრების ვესპასიანეს, ტროიანეს, უაადრიანეს დროიდან. ცნობილია მეგობრობის ისეთი ფაქტიც, როგორც არის ქართველი მეფის ფარსმანის ძეგლის აგება რომში, მაგრამ ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ, ურთიერთობის თვალსაზრისით, ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა მაინც ის იყო, რომ რუსუდან დედოფალმა 1240 წ. დომინიკანელების ორდენის მისიონერები მიიღო და დათანხმდა ჭვაროსნულ ომში მონაწილეობაზე. შემდეგ ეს ურთიერთობა ისე გაიშალა, რომ საქართველოს მეფე გიორგი V-სა (XIV საუკუნე) და რომის პაპის იოანე XXII-ს შორის სერიოზული მოლაპარაკება მიმდინარეობდა, რათა ქართული მართლმადიდებლური ეკლესია შეერთებოდა კათოლიკურ ეკლესიას. და თუ ეს არ განხორციელდა, მრავალი ღონისძიება ჩატარდა დაახლოვების გასამტკიცებლად: დაარსდა თბილისის კათოლიკური საეპისკოპოსო, სადაც მომდევნო საუკუნეებში მისიონერულ მოღვაწეობას ეწეოდნენ რომიდან გამოგზავნილი ეპისკოპოსები. თანდათანობით ქართველმა ერისთავებმა და გავლენიანმა ოჯახებმა: მელიქიშვილებმა, პიტუაშვილებმა, ბარძიმ ერისთავმა მიიღეს კათოლიკობა. კათოლიკეები გახდნენ აგრეთვე იოანე და ეახტანგ ორბელიანები და საერთოდ მთელი მათი გვარი, სამცხის ათაბაგი ყვარყვარე. მეფე ეახტანგ VI, ხოლო სულხან საბა ორბელიანმა ევროპიდან 12 კათოლიკე მისიონერი ჩამოიყვანა, 1629 წ. დაარსდა პირველი ქართული სტამბა რომში, ამავე წელს გამოიცა პაულინის ქართულ-იტალიური ლექსიკონი. 1830 წ. თბილისში გაიხსნა კათოლიკური სასწავლებელი, სადაც ასწავლიდნენ თეატრალურ და ორატორულ ხელოვნებას, იმავე დროს საქართველოს ტერიტორიაზე კათოლიკურ სამისიონერო ცენტრებში იმართებოდა მისტერიები. 1638 წელს რომის კო-

¹ Г. Гукowskiй. Русская литература XVIII века, 1939, 126.

ლეგიაში 27 ქართველი სწავლობდა. ანგარიშგასაწევია გიორგი ლეონიძის ვარაუდი, რომ ქართველი სტუდენტები, რომლებიც სისტემატურად იგზავნებოდნენ რომში, შეუძლებელია არ ყოფილიყვნენ „გინდაც პასიური პიონერები ევროპული თეატრისა საქართველოში. შეუძლებელია, რომ გინდაც შემთხვევითი ინფორმაცია ევროპიული თეატრის არ შემოეტანათ: შარდენს, ლამბერტის, პეისიონელს, დელავალეს“¹.

საქართველოს მეფის ვახტანგ VI-ს შვილი ვახუშტი ბატონიშვილი რომში ეწეოდა მეცნიერულ მოღვაწეობას და იქ დაწერა თავისი ცნობილი ისტორიული ნაშრომი „საქართველოს ცხოვრება“².

1663 წელს მეფე შახ-ნავაზმა (ვახტანგ V) კათოლიკე მისიონერებს თავისი დიდი სახლი დაუთმო და მისი ბრძანებით იქ თეატრალური სანახაობებიც იმართებოდა. 1673 წელს ჟან შარდენი აღწერს ვახტანგ V მიერ ბერი კაპუცინებისა და სპინეტზე დამკვრელი ევროპელის მონაწილეობით გამართულ კონცერტს, სადაც სრულდებოდა იტალიური, ესპანური მელიოდიები და კათოლიკური ჰიმნიც³.

1749 წელს თბილისში აიგო ახალი კათოლიკური ეკლესია. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ კათოლიკური ეკლესია ფრიად სერიოზულად ეკიდებოდა მრევლის და განსაკუთრებით პროზელიტების გაართობის საკითხს. ამ მხრივ საინტერესოა სწავლული იტალიელი ორიენტალისტის მისიონერ დონ კრისტოფორო დე კასტელის ჩანახატების (ქართული ნაღიმი, მუსიკოსები, ფერხული, ცხენბურთი, ყაბახი) რელაციონის ერთ-ერთი ცნობა: „როდესაც ქუთაისში ჩავედი, სადაც მეფე ცხოვრობდა, პატივით მიმიღეს და მიჩვენეს ცხენით ბურთის თამაში, რომელშიც მონაწილეობდა მეფე ბევრ მაღალი თანამდებობის კაცთან ერთად. რომში მათმა უმაღლესობა-უგანათლებულესობა კარდინალებმა გამაგებინეს, რომ სურვილი ჰქონდათ მიეღოთ სრული ცნობები ყველა იმაზე, რაც შეეხებოდა თამაშობას იმ მხარეში“⁴.

რასაკვირველია, როგორც ალ. ხახანაშვილი წერს, ამ დამოკიდებულებებში იყო თავის „მოქცევა-უქუქცევანი“. მაგალითად, 1708 წლით დათარიღებულ ბარათში კაპუჩინელი მისიონერი ფრა რეჩინალდო დე ლენტინე საქართველოში მისიონერების ცუდ მდგომარეობასა და ვახტანგ VI-ზე იუწყება: „სომხებმა გადაიბირეს და თვალები ისე დაუბრმავეს, რომ მხოლოდ პოლიტიკური ინტერესებით ხელმძღვანელობს და რომ მისმა უკანონო საქციელმა თავის ვეზირებში

¹ გ. ლეონიძე, ქართული თეატრის ქრონიკები, ჟურნ. „დროშა“, 1925, № 24, გვ. 20.

² დონ კრისტოფორო დე კასტელი. ცნობები და ალბომი საქართველოს შესახებ, თბ., „მეცნიერება“, 1976, გვ. 37.

³ Д. Жапелидзе. Грузинский Театр. Тб., «Заря Востока», 1959, 33-228.

⁴ დონ კრისტოფორო დე კასტელი, გვ. 147, 329.

ზიზლი არ გამოიწვიოს, ამისათვის პირში წყალს იგუბებსო“¹. ასეთივე მდგომარეობა აღინიშნება თეიმურაზ II-ის დროს, როდესაც კათოლიკებს დევნიდნენ და კაპუჩინელები დაითხოვეს საქართველოდან. მაგრამ ის, რომ XIX საუკუნეში საქართველოში სამოცი ათასი კათოლიკე იყო და ისიც, რომ 1845 წელს რუსეთის მეფის მთავრობამ საქართველოდან ყველა კათოლიკე მცხოვნიერი გააძევა, მრავლისმეტყველი ფაქტებია².

- როგორც ცნობილია, რუსეთთან შეერთების შემდეგ ნახევარი საუკუნე საქართველოში პროფესიული თეატრი აღარ არსებობდა, მაგრამ ერის კულტურული ცხოვრება არ იყო მთლიანად მოშლილი და სალონებში ბუდობდა. მანანა ორბელიანის, ალექსანდრე ჭავჭავაძის, რომან ბაგრატიონის (სარდალ პ. ბაგრატიონის ძმა), დავით დადიანის ლიტერატურულ სალონებში თეატრალური წრეები არსდებოდა და იმართებოდა მოყვარულთა წარმოდგენები, რომლებიც იმდენად სერიოზული ხასიათისა იყო, რომ შესაძლებლობა ჰქონდათ წარმოედგინათ ისეთი რთული პიესაც კი, როგორიცაა გრიბოედოვის „ვაი კჟუისაგან“. ამ ლიტერატურულ სალონებს არა მარტო ქართველი და რუსი ინტელიგენცია, არამედ ინგლისელები, ფრანგები და ინდოელებიც ეი ესწრებოდნენ³. ამ სალონებში პირველ ხანებში უმთავრესად თამაშდებოდა სცენები ნათარგმნი პიესებიდან.

ქართული დრამატურგიის ისტორიის შესწავლის მეთოდოლოგიისათვის, ჩვენი აზრით. მნიშვნელობა აქვს ყველა იმ ტენდენციას, რაც ქართული დრამის განვითარებაში შეინიშნება. მხედველობაში გვაქვს არა მარტო ორიგინალური ნაწარმოებების კლასიფიკაცია მიმდინარეობათა კვალად, არამედ ნათარგმნი დრამატული ლიტერატურის გამორჩევაც ნათარგმნის თარგმნად და უშუალოდ ორიგინალიდან თარგმნად. მაგალითად, თუ სუმაროკოვის დრამები პირდაპირ რუსულიდან არის გადმოთარგმნილი გიორგი ავალიშვილის მიერ, ასეთივედ შეიძლება თუ არა ჩაითვალოს ალექსანდრე ჭავჭავაძის მიერ ნათარგმნი „სინნა“, „ედიპი“, „ფედრა“, „ესთერი“, „ზაირა“. თეიმურაზ ბაგრატიონს ეკუთვნის თუ პ. ლარაძეს „ალათოკლეს“ ფრანგულიდან თარგმანი? ჩვენი აზრით, ლიტერატურის და კერძოდ, დრამის ისტორიაში ბევრი რამ იკარგება, როდესაც ყოველნაირი თარგმანი უცხოური თარგმანების საერთო სახელით აღინიშნება.

¹ დონ კრისტოფორო დე კასტელი, გვ. 13.

² იხ. А. С. Хаханов, Есть ли Грузино-католики. «Кутаиси», 1900, გვ. 17.

³ ა. გაჩეჩილაძე, ნარკვ. XIX საუკ. ქართ. დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან, თბ., „ხელოვნება“, 1957, გვ. 25.

ქართული დრამატურგიის ისტორიაში ლიტერატურათმცოდნეობისა და თეატრმცოდნეობის ერთობლივ შესწავლას მოითხოვს ისეთი საინტერესო მოვლენა, როგორცაა ალექსანდრე ამილახვარის¹ ნაწარმოები „ასტრახანში“, რომელიც თითქმის ერთხმად მიჩნეულია დრამატულ თხზულებად. ჩვენამდე მისმა რუსულმა ვარიანტმა მოაღწია, რომელიც ალ. ხახანაშვილმა გამოაქვეყნა 1911 წელს².

ზემოხსენებულ რუსულ პირველწყაროში ასეთი სათაურია: „В АСТРАХАНЕ“ და შემდეგ ქვესათაურად მოდის სიტყვა „ДѢЙСТВІО“. ქართული ლიტერატურისა და თეატრის ისტორიის შრომებში კი ასეა დასათაურებული „მოქმედება ასტრახანში“ (ტ. რუხაძე). ჩვენი აზრით, ამ განსხვავებას აქვს გარკვეული მნიშვნელობა, მაგრამ იგი ახსნა-განმარტების გარეშეა დატოვებული. იგივე რუხაძე „მოქმედებას ასტრახანში“ იმიტომ მიიჩნევს დრამატურგიულ ნაწარმოებად, რომ ტექსტში დროდარო გვხვდება რემარკები³.

ჩვენი აზრით, ის, რომ იგი რემარკებიანი დიალოგია, ჯერ კიდევ არ განსაზღვრავს მას, როგორც დრამატულ ნაწარმოებს. დრამის უმთავრესი თვისება მოქმედება და დრამატული კოლიზიის არსებობაა, რომელიც მოქმედ გმირთა კონფლიქტში ვლინდება⁴. ეს კი ამ ნაწარმოებს არ ახასიათებს. ორად ორი მოქმედი პირი ამირ-ახორი და ყოფილი ოფიცერი კონფლიქტში კი არ არიან ერთმანეთთან, პირიქით, ერთის (ყოფ. ოფიცრის) კითხვა-რეპლიკებს დამაზუსტებელი ფუნქცია აქვს და მეორის (ამირ-ახორის) ვრცელ მოსაზრებებს ავსებენ.

მოვიტანთ მხოლოდ ყოფ. ოფიცრის რეპლიკებს:

B¹ ოფიცერი — თქვენს აღმატებულებას გაუმარჯოს! როგორ მოხდა, რომ თქვენ აქა ვხვდავთ. ვიბორგში კი ასე ვფიქრობდით, რომ თქვენ უკვე საქართველოში ხართ.

B² ოფიცერი — ახ, ბატონო, თქვენო ბრწყინვალება, მართლაც, სკვირველია. თუ როგორ მიხვდით თქვენ ამას.

C¹ ოფიცერი — მართალი ბრძანებაა, ბატონო, ჩვენ ყველას გააკვირვებდა ეს.

¹ ალექსანდრე ამილახვარი (1750—1802) მამამისთან დიმიტრი ამილახვართან ერთად მონაწილეობდა ერეკლე II წინააღმდეგ მოწყობილ 1765 წლის წაშენებებში ალექსანდრე ამილახვარი დასაახიარეს და ამის შემდეგ იგი მოსკოვში ცხოვრობდა. 1779 წელს ამილახვარი ისევ ჩამოვიდა იმერეთში და სპარსეთში დაბრუნებულ ალექსანდრე ბატონიშვილთან ერთად ერეკლე II-ს წინააღმდეგ აპირებდა გალაშქრებას, მაგრამ მათ ვერაფერი გააწყეს და დერბენდში ფაქალი-ხანთან მოხვდნენ. ერეკლეს თხოვნით ფაქალი-ხანმა ისინი რუსეთის მმართველობას გადასცა. ა. ამილახვარი ვიბორგის ციხეში გაგზავნეს, სადაც 9 წელი დაჰყო.

² იხ. Х а х а н о в, К материалу по драматической литературе XVIII в., М., 1911.

³ ტ. რუხაძე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, თბ., ხელოვნება, 1949, გვ. 211.

⁴ კოლიზია და კონფლიქტზე ცოტა მოგვიანებით გვექნება საუბარი.

- A¹ ოფიცერი — როგორ გაჩერდით თქვენ აქ, ბატონო?
- A² ოფიცერი — ჩვენ თოქშებს ყველამ წავიციებთ ხელმწიფის ბრძანება თქვენი გამოგზავნის შესახებ. აბა, ახლა როგორ შესცვალა თავის ბრძანება? (თავის ქნევით) აქ რალაც კარგად არ უნდა იყოს საქმე.
- C² ოფიცერი — დიხ, დიდი ბატონები ასე ურჩევენ მას, ისინი მუდამ მხაჯრულ რჩევას აძლევენ მოწყალე ხელმწიფეს.
- A³ ოფიცერი — მაშ, სხვა ვინაა, ბატონო?
- A⁴ ოფიცერი — ენაა, ბატონო, ეს პოლიტიკა? რაც მართალი მართალია, მის შესახებ აქამდე არაფერი მსმენია. რა თქმა უნდა, ის რომელიღაც (ირონულად) „ბრძენი გერმანელი“ იქნება. რომ ასე უყვრია. ჩვენში ახლა გერმანული მოღვაწეობა, მართლმადიდებლებს უკვე არაფერს კითხავენ.
- A⁵ ოფიცერი — ახ, რა წყველი კაცი ყოფილა! მითხარი ბატონო, დიდი ხანია მოველირა იგი რუსეთს?
- B³ ოფიცერი — ალბათ, ისე ვიღაც დიდი ჯადოსანი უნდა იყოს, რომ იოანე შრისხანე მეფის ღვთისმეტყველებს დღესაც ცოცხალია.
- A⁶ ოფიცერი — ეს, ბატონო, ეტყობა დიდი ეშმაკი — სატანა ვინმე ყოფილა. სხვა ვის შეუძლია ამდენი იცოცხლოს და ამდენი ბოროტება ჩაიდინოს?
- A⁷ ოფიცერი — სამგზის წყველი ვინმე ყოფილა! რა სიკეთეს მოუტანს, ბატონო, იგი რუსეთს?
- A⁸ ოფიცერი — ნუ თუ ბატონო, მასზედ დრო იმოქმედებს?
- A⁹ ოფიცერი — ნუ თუ საქართველოშიც არის ის დაწყველილი კაცი?
- A¹⁰ ოფიცერი — ირაკლის შინაც თუ დაუფასა პოლიტიკამ ესოდენი სიკეთე და ყურადღება?
- A¹¹ ოფიცერი — რა სასყიდელი მიიღეს, ბატონო, ამდენი შრომისა და ხარჯის მაგივრად?
- C³ ოფიცერი — მადლობა ღმერთს, რომ ეს ეშმაკი გაუძევებიათ ორივე ქვეყნადან.
- C⁴ ოფიცერი — ახ, როგორ არ ვიცი, ბატონო, მეფის წყველი მგაფლავობა!
- A¹² ოფიცერი — ბატონო, წუთუდ დრო გამსაკეთებულ მეფეებს კქმენს?
- C⁵ ოფიცერი — მაშ, მართალი ყოფილა, ბატონო, რუსული ანდაზა: თავს დრო ვარცხნის და არა სავარცხელი.
- C⁶ ოფიცერი — კარგი იქნებოდა თუ მისწერდით ჩვენს მოწყალე ხელმწიფეს და აუხსნიდით, თუ როგორ ატყუილებს მას ეს წყველი პოლიტიკა. შეიძლება მან თქვენ აქედან გაგიშვას.
- A¹³ ოფიცერი — მაშ, რა უნდა ექნათ, ბატონო, თუ კი არ გსურთ მიწეროთ?
- C⁷ ოფიცერი — (სასოებით აღაპყრობს თვალებს ზეცისაკენ) ღმერთო. მოგვამადლე ადრე და მალე. რომ დრო დაბრუნებულობს და თქვენთან ერთად (ნომრითავე ამირახორს). რუსეთი დიციოს პოლიტიკის სიბოროტისაგან (ტ. რუსაძე, გვ. 491—499).

ამ ნაწარმოებში ყოფილი ოფიცერი 23 რეპლიკა-კითხვას იძლევა. აქედან 13 რეპლიკა როგორც სინტაქსური კონსტრუქციით, ასევე ლექსიკური შემადგენლობით კითხვითი წინადადების ფორმებით აღინიშნება. ყველა ამ ცამეტი რეპლიკის (რომელთაც პირობითად A ჯგუფი დავარქვით) წინადადება დამხმარე სიტყვებსა და ნაწილაკებს შეიცავს: „როგორ“, „მაშ“, „ვინა“, „მითხარი“, „ვის“, „რა“, „ნუთუ“ და ბოლოში კითხვის ნიშანი აქვთ დასმული. B ჯგუფის რეპლიკებში

აზრობრივად კითხვებია ჩაქსოვილი, რასაც ორ შემთხვევაში — B¹ და B² იგივე კითხვითი ზმნიზედა „როგორ“ აწარმოებს და მხოლოდ ერთ შენთხვევაშია ალბათობის გამომხატველი ნაწილაკი „ალბათ“. B ჯგუფის რეპლიკების გავრცობილ წინადადებათა კონსტრუქცია თხრობით ფორმას იღებს მხოლოდ და მხოლოდ დამოკიდებული წინადადების გამო, რომელიც რაღაც აზრს აკონსტრუქტებს. დაგვჩა G ჯგუფის 7 რეპლიკა, რომლებიც წარმოთქმითი წინადადებებისაგან შედგება და მიგებით ნაწილაკთა წართქმით ფორმას „ღიახ“ ან „კარგი“ ხმარობს და თხრობითი კონსტრუქციით გამოირჩევა. ასე რომ, მთლიანად ოფიცრის როლის ტექსტი, კითხვისა და, უმცირეს შემთხვევაში, მტკიცებით ხასიათს ატარებს და არ არსებობს ამ რეპლიკებში უკუთქმითი წინადადებები, უარყოფითი ნაწილაკები და უკუთქმითი მიგებითი ნაწილაკი „არ“. არც მაპირისპირებელი კავშირები „მაგრამ“, „ხოლო“, „არამედ“, წინადადებებში არც საპაექრო კონსტრუქცია გამოიწვლება. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ოფიცრის ერთ წინადადებაზე ამირ-ახორის 4 წინადადება მოდის. უკანასკნელის ტექსტი 1060 სიტყვისაგან შედგება. ოფიცრისა კი მხოლოდ 270 სიტყვისაგან. მართალია, ნაწარმოებში საინტერესო მხატვრული ხერხებია გამოყენებული: გროტესკი, პერსონიფიკირება, აფორისტული გამოთქმები და ორივე სახეში რელიეფურადაა გამოხატული ირონია, საკაზმიც, რაც, რასაკვირველია, მხატვრული ლიტერატურის არსენალს მიეკუთვნება, მაგრამ მხოლოდ ამიტომ არ შეიძლება ამ ნაწარმოებს დაერქვას ღრამა ან კომედია. როგორც ამას მკვლევარების მეტი წილი თვლის. გარდა უკონფლიქტობისა, რაც ზემოთ იყო გაანალიზებული, ამ ნაწარმოებში არც მოქმედება მოიძევება. რაც შეეხება იმ შვიდ რემარკას, რომლებიც გაბნეულია მთელ ტექსტში („ოფიცერი, რომელიც მოულოდნელად ზედება ამირ-ახორს“, „თავის ქნევით“, „ირონიულად“, „ნაღვლიანი ხმით“, „გალიმებული“, „სასოებით აღაპყრობს თვალებს ზეცისაკენ“, „მიმართავს ამირ-ახორს“), პერსონაჟთა საერთო დახასიათებას უნდა მიეკუთვნოს. აქედან პირველი რემარკა, რითაც იწყება ეს თხზულება — „ოფიცერი, რომელიც მოულოდნელად ზედება ამირ-ახორს“ და ბოლო ორი რემარკა — „სასოებით აღაპყრობს თვალებს ზეცისაკენ“ და „მიმართავს ამირ-ახორს“, რითაც ფაქტიურად მთავრდება ნაწარმოები, მოქმედებას გამოხატავენ, მაგრამ ეს სიუჟეტის განვითარების საშუალებად უნდა მივიჩნიოთ, წინააღმდეგ შემთხვევაში მოქმედების გამომხატველი კიდევ ერთი რემარკა მაინც უნდა ყოფილიყო მთელ ტექსტში. რაღა მაინცა და მაინც თავსა და ბოლოში? ყურადსაღებია ის გარემოება, რომ თუკი ერთი პერსონაჟი — ოფიცერი, როგორც დავინახეთ, თითქმის მხოლოდ კითხვებით მიმართავს პარტნიორს, ამირ-ახორი მხოლოდ პასუხობს. ნაწარმოებში ღრამატული კოლიზიის უქონლობაზე მეტყვე-

ლებს ის ფილოსოფიური თვალთახედვა და ეპიკური სიმშვილედ, რაც გამოვლენილია ამ ნაწარმოებში. როგორც ცნობილია, დრამატული ნაწარმოების ძირითად ნიშნად დასაბამიდან მოქმედება--დრამა (drama) მიიხსნევა, მაგრამ ყოველგვარი მოქმედება კი არა, არამედ დრამატული მოქმედება. არისტოტელე დრამას ახასიათებს, როგორც რაღაცის კეთებისა და მოქმედების მიბაძვას¹. ჰეგელი დრამატული მოქმედების ასეთ განმარტებას იძლევა: „მოქმედების შინაარსი დრამატულია მაშინ, როცა მიზანი თავისი გარკვეულობით სხვა ინდივიდებში იწვევს საწინააღმდეგო მიზნებსა და ვნებებს“². დრამატულად მიაჩნია მას ისეთი მოქმედება, რომელიც დაფუძნებულია და ვითარდება წინააღმდეგობასა და მის გადალახვაზე. როგორც დავინახეთ, „ასტრახანში“ ასეთ მოქმედებას ვერ ვხვდებით (თუ არ ვიტყვით, რომ საერთოდ მოქმედება იქ არ შეიმჩნევა). რაც შეეხება თხზულების დიალოგურ ფორმას, დიალოგიც არის და დიალოგიც! ჰეგელი დიალოგს უშუალოდ დრამატულ მოქმედებას უკავშირებს, რამეთუ მხოლოდ დიალოგში შეიძლება გამოვლინდეს მხარეთა წინააღმდეგობა, მათი მიზნები. დიალოგის მეშვეობით წარმოიქმნება ბრძოლა და დიალოგის განვითარებით შეიძლება „მოქმედება დაიძრეს წინ“ (იქვე). ალ. ამილახვარის ნაწარმოებში კი დიალოგს სულ სხვა დანიშნულება აქვს. იგი, ასე ვთქვათ. „პროვოკაციული“ კითხვებისგან შედგება. თხზულების ასეთი ფორმა სოკრატესული ჰეგელიზმის ძიების, პლატონის დიალოგების ფორმას მოგვაგონებს. „რიგვედას“ ბოლო მეათე ტომი, ანუ „მეათე მანდალა“ დიალოგებით არის დაწერილი, რამაც მეცნიერების ერთ ნაწილს საშუალება მისცა იგი ინდური თეატრის პროტოტიპად მიეჩინათ³, როცა დრამატურგიის პირველი ნიმუშები ინდოეთში ამ დიალოგებს ჩამორჩებიან ათასი წლით მაინც. იგივე ინდური პროზის შედევრი „მილინდა — პანხა“ დიალოგებით არის დაწერილი. ქართულ ლიტერატურაში დიალოგურ ფორმას პოეზიაში დიდი ტრადიციები ჰქონდა: თეიმურაზის, არჩილის, გურამიშვილის, ბესიკის შემოქმედებაში ასეთ ფორმას წამყვანი ადგილი უკავია. ალ. ამილახვარის ნაწარმოებში არ არის დრამატული მოქმედება, კოლიზია და დიალოგური ფორმაც უკონფლიქტოა. ასე რომ, ჩვენი აზრით, უფრო მეტი საფუძველი აქვთ იმ მკვლევართ, რომელთაც ეს თხზულება კითხვა-მიგებად და გაბჭობა-მუნაზარედ წარმოუდგენიათ, თუმცა გაბჭობა-მუნაზარე მაინც შეკამათებას გულისხმობს, რაც, როგორც ვნახეთ, ამ ნაწარმოებს არ ახასიათებს. აქ შეიძლება გვეკონდეს გარდამავალი ფორმა, სადაც პროზა დიალოგურ ფორ-

¹ Аристотель. Поэтика, кн. Аристотель и античная Л—Т. М., «Наука», 1978, გვ. 115.

² Гегель. Сочинения, М., 1958, т. XIV, гл. 333.

³ Г. М. Бонград-Левин, Древнеиндийская цивилизация. М. «Наука», 1980, гл. 31.

მას ინარჩუნებს, მაგრამ ჯერ კიდევ ვერ ვითარდება როგორც კონფლიქტური, დრამატული მოქმედება.

ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიაში განსაკუთრებულ მდგომარეობაშია XIX ს. პირველი ნახევრის დრამატურგიული ძეგლი „სამსახეობა რაინდისა“. მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ კიდევ ცნობილმა მეცნიერმა, პეტერბურგის პროფესორმა დავით ჩუბინაშვილმა (1814—1891) იცოდა ამ თხზულების არსებობა და, როგორც „სამსახეობის“ პირველმა გამომცემელმა და კომენტატორმა სოლომონ იორდანიშვილმა აღნიშნა, გამოიყენა თავის ქართულ-რუსულ ლექსიკონში, მაგრამ ავტორი არ ყავდა დასახელებული, ახლაც ზოგიერთ მეცნიერს ამ ნაწარმოების ავტორის დადგენის საკითხი გაურკვეველად მიაჩნია. საქმე იმაშია, რომ ერთადერთ ხელნაწერში, რომელსაც ს. იორდანიშვილმა მიაკვლია გრიგოლ დადიანის (1814—1902) არქივში (ზუგდიდის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში), პირველ გეგმაზე თეიმურაზ ბაგრატიონის ხელით წერია, რომ ეს არის წიგნი „ესე ძველთა ჩვენთა მთხველთაგან ქმნული სათიატრო სახიობა“¹. თეიმურაზმა იბოვა დასავლეთ საქართველოში, გადაწერა 1836 წელს და უძღვნა ნათესავსა და მეგობარს გრიგოლ დადიანს „საუკუნოდ სახსოვრად ჩემ მიერ წმიდად სიყვარულისა მიანიას“². ამას ისიც დამატა, რომ ამ პიესიდან ორი ნაწყვეტი გრიგოლ დადიანმა კოლხიდელის ფსევდონიმით ჯაბუჭადა 1860 წელს ჟურნალ „ცისკარში“ (№ 2). ერთი მათგანი (სირაძის სიმღერა) შემდეგ თავის ლექსთა კრებულში შეიტანა. მკვლევართა ეჭვს ისიც იწვევდა, რომ ეს თხზულება არ აღინიშნება თეიმურაზ ბატონიშვილის წიგნთსაცავის კატალოგის არცერთ გამოცემაში, ქართვლოლოგიის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ფრანგი ორიენტალისტის აკადემიკოს მარი ბროსეს (1802—1880) ფრანგულ გამოცემასა და ასევე ცნობილი მეცნიერის პროფ. ალექსანდრე ცაგარლის (1844—1929) ქართულ გამოცემაში. საქმეს ისიც ამწვავებს, რომ პიესის მხოლოდ ორი არასრული მოქმედებაა ჯერჯერობით მიკვლეული.

როგორი შეხედულებები არსებობს ამ საკითხის ირგვლივ? პროფ. დავით ჩუბინაშვილი თავის ლექსიკონში იმოწმებს „სამსახეობა რაინდისას“ ანუ „რაინდს“, მაგრამ ავტორის ვინაობას არ გვატყობინებს. ე. ი. ან არ იცნობს ავტორს, ან შეგნებულად სდუმს. აკადემიკოს მარი ბროსეს და პროფ. ალექსანდრე ცაგარელს თეიმურაზ ბატონიშვილის კატალოგში არ შეაქვთ „სამსახეობა რაინდისა“. პირველი კომენტატორისა და ტექსტის მიმკვლევის სოლომონ იორდანიშვილის ეჭვს

¹ ძველი ქართული დრამატურგიული ძეგლები. სამსახეობა რაინდისა, ს. იორდანიშვილის რედაქციით, წინასიტყვაობითა და შენიშვნებით, თბ., „საბჭოთა მწერალი“, 1947 წ., გვ. 111.

² იქვე.

უმთავრესად დ. ჩუბინაშვილის დუმილი იწვევს და, პირიქით, ყველაზე ძლიერ არგუმენტად თეიმურაზის ავტორობის სასარგებლოდ მიაჩნია მისივე პოემა „ვაშლი“, რომელიც ავტორს გრ. დადიანისთვის გაუგზავნია არა მარტო როგორც მხატვრული ნაწარმოები — პოემა, არამედ როგორც კომენტარი — პიესა „სამსახეობის“ ალევორიულ-სიმბოლური სახის გასაშიფრად.

ს. იორდანიშვილის მიერ გამოცემული „სამსახეობის“ ტექსტისა და კომენტარების რეცენზენტი სოლომონ ცაიშვილი უსაყვედურებს ს. იორდანიშვილს ზედმეტ სიფრთხილეს და კატეგორიულად ამტკიცებს, რომ „სამსახეობის“ ავტორი მხოლოდ და მხოლოდ თეიმურაზ ბატონიშვილია. მისი აზრით, „ამის აუცილებელი საბუთები იმავე არქივში მოიპოვება, საიდანაც თვით ეს ნაწარმოები და აგრეთვე მეორე თხზულება მეფის-ძე თეიმურაზისა „მოგზაურობა ჩემი ევროპისა სხვათა და სხვათა ადგილთა“ გადმოიწერეს. არც პირველსა და არც მეორე ხელნაწერს არსად აწერია, რომ იგი თეიმურაზ ბატონიშვილის თხზულებაა, მაგრამ ტექსტის, კალიგრაფიის, შინაარსის, ეპოქის, სტილისა და მანერის შესწავლამ დაგვარწმუნაო. აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ სწორედ „ამ შინაარსის“ კალიგრაფიის, სტილისა და მანერის შესწავლა“ არსად არ არის მოყვანილი. ცაიშვილი კლდევით მტკიცებას ემყარება, რომ როდესაც გრ. დადიანმა თავის წიგნში „ლექსთა კრება“ „სირაძის სიმღერა“ შეიტანა, ავტორად პირდაპირ დაასახელა თეიმურაზი, რომ ლექსი ამოდებულია თხზულებიდან „სამსახეობა რაინდისაო“¹.

კიდევ უფრო კატეგორიულად მსჯელობს ტ. რუხაძე, იპეორებს რა ყველა ზემოთ მოყვანილ მტკიცებებს, როგორცაა ეპოქის დადგენის ფაქტები, ტექსტში გაბნეული რუსიციზმები, პოემა „ვაშლის“ არსებობის ფაქტი და ს. ცაიშვილის მიერ ხაზგასმული პირდაპირი მტკიცება, რომ გ. დადიანი „სამსახეობიდან“ თავის წიგნში „ლექსთა კონა“ შეტანილ ფრაგმენტს „სირაძის სიმღერას“ თეიმურაზის „ალევორიებრივ თხზულებიდან“ გადმოტანილს უწოდებს. და ყოველგვარი ეჭვის გარეშე „სამსახეობა რაინდისა“ ავტორად თეიმურაზ ბატონიშვილს ასახელებს².

ამბერკი გაჩეჩილაძისთვის ნათელია ზემოხსენებულ მკვლევართა მტკიცებები და „სამსახეობა რაინდის“ ავტორად თეიმურაზ ბატონიშვილს ასახელებს. განსხვავებული აზრისაა პროფ. დიმიტრი ჯანელიძე. მას ყველა ეს მტკიცება დაუსაბუთებლად მიაჩნია. დ. ჯანელიძეს მოა-

¹ ს. ცაიშვილი, ძველი ქართული დრამატული ძეგლები, თურნ. „მნათობი“, 1947, № 7, გვ. 163.

² ტ. რუხაძე, ძველ ქართულ თეატრი და დრამატურგია, გვ. 275.

ყავს ალ. ცაგარელის სიტყვები, სადაც იგი XVIII—XIX საუკუნეების რამდენიმე ანონიმურ და დაუთარილებელ პიესას ახსენებს. ხომ შესაძლებელია „სამსახეობა რაინდისა“ ჰქონოდა მას მხედველობაშიო, დაასკვნის დ. ჯანელიძე. მისი აზრით, ამ საკითხში არ შეიძლება დ. ჩუბინაშვილის პოზიციის უგულებელყოფა. ვინაიდან იგი თეიმურაზ ბაგრატიონის შემოქმედებას ზედმიწევნით კარგად იცნობდა, უშუალო გამგრძელებელი იყო მისი ქართველოლოგიური გამოკვლევებისა და, რადგანაც დ. ჩუბინაშვილი „სამსახეობის“ ავტორად თეიმურაზს არ ასახელებს, ეს შემთხვევით ამბად არ უნდა ჩაითვალოს. დ. ჯანელიძე ყურადღებას ამახვილებს იმ ფაქტზეც, რომ თეიმურაზი ტექსტში დაშვებული შეცდომების პასუხისმგებლობას იხსნის და სქოლიოში შენიშნავს — ასე ეწერა დედანში¹.

ჩვენ არა გვაქვს ამ საკითხის გადაწყვეტის პრეტენზია, ვინაიდან სხვადასხვა მოსაზრებების ანალიზისა და პირველწყაროთა გამოყენების დროს დასკვნების გამოტანის უმთავრესი პირობაა თვით პიესის ტექსტის ყოველმხრივი შესწავლა არა მარტო იდეურ-თემატური თვალთახედვით ან ფაბულის გადმოცემით, რასაც მკვლევართა უმრავლესობა აკეთებს, არამედ მხატვრულ თავისებურებათა დადგენით, სტილისტიკურ და ლექსიკურ დამახასიათებლობათა ზუსტი შესწავლის საფუძველზე. ყოველივე ეს კი წინამდებარე შრომის მიზანს საგრძნობლად ასცდებოდა. მაგრამ ზოგიერთი რამის აღნიშვნა საჭიროდ მიგვაჩნია. როგორც ცნობილია, თეიმურაზ ბატონიშვილი (1782—1846), საქართველოს უკანასკნელი მეფის გიორგი XII-ს შვილი, 1810 წლიდან ძირითადად რუსეთში ცხოვრობდა. მეცნიერს, ისტორიკოსს, პოეტს, პეტერბურგის აკადემიის წევრს მრავალი მიზეზი მოეპოვებოდა, რათა ისეთი პატრიოტული იდეებითა და სულისკვეთებით გაუღენთილი ნაწარმოებისათვის, როგორცაა „სამსახეობა რაინდისა“, თავისი სახელი არ მიეწერა. მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში არა ერთი და ორი ანალოგიური შემთხვევა მოიხიება, როდესაც ავტორს ინკოგნიტოდ ყოფნა აქვს განზრახული. 1720 წელს დიდმა ფრანგმა განმანათლებელმა და ფილოსოფოსმა შარლ ლუი მონტესკიემ (1689—1755) დაამთავრა ალეგორიული ფორმის თხზულება „სპარსული წერილები“, რომელიც ერთი წლის შემდეგ ანონიმურად გამოსცა. იგი წინასიტყვაობაში წერდა: „მე გადავარჩინე ეს წერილები, რომ მკითხველის გემოვნება შემემოწმებინა, პორტველში კიდევ ბევრი მაქვს, რომლებიც შემიძლია შემდეგ გამოვაქვეყნო, მაგრამ ამას მოვიმოქმედებ მხოლოდ იმ შემთხვევაში. თუ ჩემი ვინაობა უცნობი დარჩება. როგორც კი ჩემი სახელი გამოქვლავნდება, დავდუმდები. მე მყავს ერთი ნაცნობი ქალი, რომელიც

¹ Дм. Джанелидзе, Грузинский театр... 276—277.

გამოირჩევა თავისი მოხდენილი და მტკიცე ნაბიჯით. მაგრამ როგორც კი მას თვალს გააყოლებენ, იმწამსვე იწყებს კოკლობას¹.

წიგნის უდიდესი წარმატების შემდეგ მონტესკიეს ბევრი მიმბაძეული გაუჩნდა. პოლდსმიტის „მსოფლიოს მოქალაქის ანუ ჩინელი ფილოსოფოსის წერილების“ წინამორბედადაც, ალბათ, მონტესკიე უნდა ჩაითვალოს, პოლდსმიტამდე გამოვიდა „სპარსული წერილების.“ სხვა მიბაძეებიც. 1757 წელს „ყოველთვიურ მიმოხილვაში“ პოლდსმიტმა რეკენზია გაუკეთა ასევე ანონიმურ თხზულებას შემდეგი სახელწოდებით: „სომხის წერილები ირანდიიდან მეგობრუპისადმი ტრაპეზუნდში“. ავტორის ვინაობის დადგენა დღემდე ვერ მოხერხდა².

1782 წლის მარტში პარიზში გამოვიდა მაშინდელი ლიტერატურული ადათების მიხედვით კერძო პირთა ჯგუფში შეკრებილი ნამდვილ წერილების კრებული. ავტორი თავს რედაქტორ-შემდგენლად ასალებდა და ხელს ინიციალებით (შ. დე ლ.) აწერდა. ლაპარაკია შოდერლო დე ლაკლოს უმშვენიერეს ნაწარმოებზე — „სახიფათო კავშირები“. რომელშიც მწერალი ყოველმხრივ შეეცადა თავისი გვარი ბოლომდე საიდუმლოდ შეენახა.

მთელ ეპისტოლარულ რომანში განზრახ გაბნეული შენიშვნების გარდა რომლებიც დაყინებით გვახსენებენ წერილების წინამდვილეს, ნაწარმოებს დართული აქვს ორი წინასიტყვაობა: გამომცემლისა და რედაქტორის, შემდეგ მოდის მთელი ფსევდოპოლემიკა მხოლოდ და მხოლოდ იმ განზრახვით, რომ ავტორი ანონიმად დარჩეს³.

ცოტა მოგვიანებით გამოჩენილმა გერმანელმა მწერალმა ადელბერტ შამისომ (1781—1838) დაწერა წიგნი „პეტერ შლემილის უცნაური ისტორია“ და გამოაქვეყნა როგორც თავად პეტერ შლემილის ჩანაწერი⁴.

ინკოგნიტოს გამოყენება არა მარტო XVIII საუკუნის დასასრულსა და XIX საუკუნის პირველ ნახევარში იყო გავრცელებული, აბატი პრევე თავისი წიგნის შესავალ ნაწილში გვაფრთხილებს, რომ „მანონ ლესკოს“ ავტორი მოხუცი მარკიზია. მსოფლიო ლიტერატურის ანალოგიურ მაგალითებს რომ გავყევთ, სხვადასხვა დროში ხშირად შეგხვდებით შემთხვევებს, როცა ავტორები არა მხოლოდ სუბიექტური ან ობიექტური მიზეზების გამო მიმართავენ ინკოგნიტოს, არამედ მას იყენებენ როგორც ლიტერატურულ ხერხს სიმართლის ეფექტისა და მხატვრული მთლიანობის დასაცავად.

ჩვენ შემთხვევით არ მოვიყვანეთ დიდი ფილოსოფოსის მონტესკიეს

¹ Montesquieu, Persidcknie piśma. M., «Художественная литература», 1956, გვ. 25.

² Голдсмит, Гражданин мира или письма китайского философа. М., «Наука», 1974.

³ Шадерло де Лакло. Опасные связи, М.—Л., «Наука», 1950, გვ. 10.

⁴ Шамисо А. Избранное. М., «Художественная литература», 1974, გვ. 23.

მაგალითი, რომლის განმანათლებლური და ლიბერალური იდეები გავრცელებული იყო მთელ ევროპაში და განსაკუთრებით რუსეთში, სადაც თვით სახელმწიფო კანონები „ნაკაზი“ შეადგინეს მონტესკიეს ზოგიერთი დებულების მიხედვით. ეკატერინე II იკვებნიდა კიდევ, კარგად გაეძარცვე მონტესკიეო. აღსანიშნავია, რომ ალექსანდრე ამილახვარის პოლიტიკური ტრაქტატი „ბრძენი აღმოსავლეთისა ანუ განზრახვა მისი სახელმწიფოსათვის მმართველობისა“ მონტესკიეს ძლიერი გავლენით არის დაწერილი და, როგორც ექვთიმე თაყაიშვილი შენიშნავს, „ზოგიერთი ადგილები ამ შრომისა სიტყვა-სიტყვით არის მოყვანილი“¹, ასე რომ არც რუსეთში მოღვაწე ქართველები დარჩენილან ამ გავლენის გარეშე. ეჭვს არ იწვევს ისიც, რომ სააზიო საზოგადოების წევრი, რომელიც პარიზის სააზიო ჟურნალში ათავსებდა თავის გამოკვლევებს იმ დროის ერთ-ერთი საუკეთესო სპეციალისტი სპარსული ენისა თეიმურაზ ბატონიშვილიც იცნობდა მონტესკიეს „სპარსულ წერილებს“, მით უმეტეს, რომ იმ დროისათვის მონტესკიეს თითქმის ყველა ნაწარმოები თარგმნილი იყო რუსულ ენაზე. თეიმურაზ ბატონიშვილის წიგნთსაცავის კატალოგში ვხვდებით მონტესკიეს თარგმანს ასეთი ანოტაციით: „წიგნი მონტესკე საზოგადოდ აჩვენებობისათვის სჯულთა (ფრიად ჩინებულთა წიგნთაგანი) და ყოველთა სხვათა და სხვათა გვართა მართებლობათა, ქმნილი ფრანციკულოს ენასა ზედა ბრძენის მონტესკეს მიერ, ხოლო თარგმნილი ქართულად რუსულისაგან ენისა სრულიად საქართველოს მეფის გიორგის XII-ს ძის დაფითის მიერ, რომელისცა თარგმანება სთხოვა ძმამან მათმან უგანათლებულესმან მეფის გიორგი XII-ს ძემან თეიმურაზ“².

ასე რომ. არაფერია გასაკვირი, რომ თეიმურაზიც ისევე მოქცეულიყო, როგორც სახელგანთქმული ევროპელი მწერლები.

მეცნიერი და მკვლევარი ერთხმად თვლიან, რომ „სამსახეობაში“ აღწერილი ეპოქა საქართველოს ახლო წარსული და თეიმურაზ ბატონიშვილის თანამედროვეობაა, რომ ნაწარმოების პრობლემატურობა XVIII საუკუნის მიწურულსა და XIX საუკუნის დასაწყისის საქართველოს, ქართველი ერის ისტორიულ ალტერნატივას ეხმაურება.

ასე რომ, პიესის „უძველესი ავტორის თხზულებად“ გამოცხადება არაფრით არ იქნებოდა გამართლებული. „სამსახეობა რაინდის“ ავტორის ვინაობის ირგვლივ დ. ჩუბინაშვილის საექვო დუმილის ასახსნელად ს. ცაიშვილი ანგარიშგასაწევ მოტივირებას პოულობს. მართლაც და, რა უფლება ჰქონდა დ. ჩუბინაშვილს, თეიმურაზ ბატონიშვილის

¹ ეურ.ნ. „მომზ.“, 1902, № 2, გვ. 18.

² კ. მარქსის სახ. საქ. სახელმწიფო საქ. ბიბლ. თეიმურაზ ბატონიშვილის წიგნთსაცავი კატალოგი, წინასიტყვაობა და შენიშვნა დაურთო ს. იორდანიშვილმა. თბ., საქ. სსრ მეცნ. აკად. გამომც., 1948, გვ. 43.

თანამედროვეს, მიენიშნებინა ავტორზე მისი ნების გარეშე, ეს ხომ ლიტერატურული ეთიკისა და ტრადიციის დარღვევა იქნებოდა? ამ საკითხთან დაკავშირებით, ჩვენი აზრით, შესასწავლია არა მარტო მისი ხელახლად შედგენილი ქართულ-რუსული ლექსიკონი (1887), არამედ ქართულ-რუსულ-ფრანგული ლექსიკონიც, რომელიც მან 1840 წ. გამოსცა და აგრეთვე 1846 წელს გამოცემული რუსულ-ქართული ლექსიკონი, და თუ იქაც რაიმე პარალელი შეინიშნა, მაშინ უფრო დამეჯი-თებით შეიძლება ეს მოსაზრება ტრადიციის დაცვის შესახებ მისაღები იქნეს.

ს. იორდანიშვილსა და ს. ცაიშვილს კიდევ ერთი ანგარიშგასაწევი არგუმენტი გააჩნიათ. გრ. დადიანმა თხოვა თეიმურაზს განემარტა მისთვის პიესაში „პარისის ვაშლის“ მითის გამოყენების სიმბოლურ-ალეგორიული მნიშვნელობა. პასუხად თეიმურაზმა თავისი პოემა „ვაშლი“ გამოგზავნა, როგორც კომენტარი. საქმე იმაშია, რომ თეიმურაზი პიესის იმ ადგილს, სადაც „სამსახეობის“ პერსონაჟები სირაძე და მეხაძე გამოცანებს ამბობენ და მეხაძე — პატრიოტული იდეის მატარებელი — დამცინავად ეპაექრება რუსოფილ თავქვაძეს, განსაკუთრებულ დატვირთვას ანიჭებს და მართლაც აქ საინტერესო ალუზიასთან გვაქვს საქმე:

„ე წ ხ ა ძ ე — (იტყვის) მაშა, თავქვაძე, უნდა ყური მომივლო, მაგრამ ამას გთხოვ, შაირზე არ ამივლო. მწადის გაქო, შენ ხარ ვაშლი ოქროსა მის რომელს ზედაცა ეწერა: მე ვარო მზის. იქ საწნი ისხდნენ, ღლე იყო ქორწილთა მინაშო, არა ვით აწ ღამის თევია. ვის ეკუთვნისო, შეიქნა სჯა, ცილობა ბეინაქეთა სთქვეს: ძნელ არის წერილობა და მომღონის იცნეს მათ ორპირობა. მაშინ მოიღეს ვაშლი იგი ოქროსა და მისცეს ყრმასა ახალსადარ ცისკარსა, რათა მან მისცეს შუქის სხივის მდინარესა. ზაფხულის დილა არის უმანყო ჩჩვილი. მან არ იცის ზამთარი, ყინვა, თრთვილი. მან არ იცის სიციხე, სიცივის შური. ის არს მაღლი ქვეყანაზე ციური მან მას მიულო, ვინც იყო უკეთესი, მშვენიერებით უშაღლეს, უხევისი. ამისთვის მოხდა არევა შფოთიერთა, დაინთხა სისხლი მეფეთ, კაბუკთა, ბერთა. ცამან იქუხა და ქვეყანამ იღელვა. სისხლით საესემან ოწყო საფუძვლით რყევა. ეწყინა დია ზენას უღმრთო ღმერთთ ბრძოლა, მოხუცთ ურვა. ქვეყნის საზარო ძრწოლვა“¹.

¹ სამსახეობა რაინდისა, თბ., 1947, გვ. 64—65.

განა არ შეიძლება აქ ვიგულისხმოთ საქართველოს ბედის ალეგორიული ასახვა? ხომ იდგა საქართველო სამი არჩევანის წინაშე — სპარსეთი, თურქეთი ან რუსეთი?! თვით თეიმურაზი პოემაში ასე განუმარტავს გრ. დადიანს პიესის ამ ადგილს:

„ეს ცუცხა რაღაც გამოგეგზავნა ისევ უკანვე მომირთმევია.
ბრძენის გონიერს ოდიშარს კაცსა ფაშლისთვის ვერ
შეგემცნევია
განმარტება არს მესამის ვაშლისა, ვინძლო განგო
მიზეზი კვლავ აშლისა“¹
... და შემდეგ: „ეს იყო ვაშლი ხალხის ოქროს, თავქუპარს
თავი ქვედ დაისახვის.
ოღნივე გრძალნი ურთიერთს ჰგუანდეს, რაღა მიეჩქეთ
აზრისადმი სხივის.
ორნივე იყვნეს დამწყებნი შფოთთა, მეორე მამა
არს პირველ მის სახის,
სამსახეობას შინა იგავით განობატულ არს უცხოლ, მესამის“².

ყველაფერი ეს, თავისთავად, ფრიად საგულისხმოა, მაგრამ ჩვენი აზრით, არ ასაბუთებს იმას, როგორც ეს ს. ცაიშვილს ჰგონია, რომ „სამსახეობისა“ და „ვაშლის“ ავტორი თეიმურაზ ბატონიშვილია. განა გადამწერს არ შეედლო გაეკეთებინა კომენტარი? იმისათვის, რომ დადგენილიყო ამ თხზულებათა ავტორების იგივეობა, უპირველეს ყოვლისა, ვფიქრობთ, უნდა გაეკეთებულიყო ამ ნაწარმოებთა ტექსტებში ატრიბუცია — პარალელური ანალიზი და შემდეგ სხვადასხვა იდეური, თემატიკური, ისტორიული თუ ბიოგრაფიული ფაქტები ყოფილიყო გათვალისწინებული. თეიმურაზის ავტორობის სასარგებლოდ ს. ცაიშვილს, რომელსაც ტ. რუხაძე ეთანხმება, ერთ-ერთ მთავარ მტკიცებად მოაქვს ის, რომ გრ. დადიანი (იგივე კოლხიდელი) თავის წიგნში „ლექსთა კრება“ გამოქვეყნებული ლექსის „სირაძის სიმღერის“ სქოლიოში პირდაპირ წერს, ეს თეიმურაზის კალამს ეკუთვნისო. ამიტომაც „რაინდი“ თეიმურაზის ალეგორიული თხზულებაა³, ასკვნიან ზემოხსენებული მკვლევარნი. მათ მიერ მითითებულ გრ. დადიანის „ლექსთა კრების“ სამოცდამეშვიდე გვერდზე კი სქოლიოში „სირაძის სიმღერასთან“ (იამბიკო) დაკავშირებით გრ. დადიანს უწერია: „ეს ლექსი არის გადმოღებული თხზულებიდან „სამსახეობა რაინდისა“⁴,

¹ სამსახეობა რაინდისა, თბ., 1947, გვ. 71.

² იქვე, გვ. 85.

³ ს. ცაიშვილი, ძველი ქართული დრამატული ძეგლები, „მნათობი“, 1947, № 7: მისივე — თეიმურაზ ბატონიშვილის უცნობი არქივი, გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1947, 22 მარტი.

⁴ კოლხიდელი, „ლექსთა კრება“, ქუთაისი, გამოც. ვ. ჭილაძისა, 1901, გვ. 67; ტ. რუხაძე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, გვ. 274.

„სამსახეობა რაინდისა“ და არა თეიმურაზ ბატონიშვილის თხზულებიდანო, და რაც მთავარია, ეს განმარტება ბოლოვდება დეფისით. რის შემდეგაც, ბუნებრივია, უნდა ეწეროს ავტორის სახელი, მაგრამ დეფისი გამოუყენებელი რჩება, მის შემდეგ სიცარიელეა.

თუ ვინმეს უნდა სცოდნოდა „სამსახეობის“ ავტორის ვინაობა, თეიმურაზის გარდა ეს გრ. დადიანი გახლდათ და 1901 წელს გამოცემულ წიგნში, ვფიქრობთ, მას მოსარიდებელი აღარაფერი ჰქონდა (გავიხსენოთ, რომ თეიმურაზი 1846 წელს გარდაიცვალა). რასაკვირველია, აქაც შეგვიძლია ვიგულისხმოთ ლიტერატურული ეთიკისა და ტრადიციის დაცვის შემთხვევა, მაგრამ არავითარი პირდაპირი მითითება „სამსახეობა რაინდის“ ავტორის სახელის შესატყობად აქ არ ჩანს.

„სამსახეობა რაინდის“ ტექსტში თეიმურაზ ბატონიშვილის, როგორც გადამწერის, შენიშვნები სქოლიოებში წინააღმდეგობით, უფრო სწორედ, არათანმიმდევრობით გამოირჩევა. სახელდობრ, 52 გვერდზე 24 სტროფში წერია: „დარუბანდისა და დაივითის ზღვანი“¹. თეიმურაზი ტოვებს ტექსტში სიტყვა „დაივითის“ და სქოლიოში გვიხსნის „დაივითის“. ამავე გვერდზე ოცდამეექვსე სტროფს კი სიტყვა „ერთქმანეთისა“ ასწორებს სიტყვით „ერთმანეთისა“ და სქოლიოში აღნიშნავს. რომ დედანში „ერთქმანეთისა“ ეწერაო. ამავე ადგილის შესახებ უკვე გრ. დადიანი, რომელმაც პიესის ეს მონაკვეთი, როგორც ითქვა, ამოიღო და ჟურნალ „ცისკრის“ 1860 წლის მეორე ნომერში დამოუკიდებელ „სირაძის სიმღერად“ გამოაქვეყნა, წერს უკვე არა „დარუბანდისა და დაივითის ზღვანი“, არამედ „დარუბანდისა და დაივითის ზღვანი“ (გვ. 153) და სქოლიოში გვიხსნის, რომ „დარუბანდის ზღვა“ არის კასპიის ზღვა, ხოლო „დაივითის ზღვას“ უწოდებს შავ ზღვას და გამოხატავს „აღმაშენებლისა მიერ ორთა ამთ ზღუათა ერთ საჰეფოთ შეერთებასა“ (იქვე). ვფიქრობთ, ყოველივე ეს შესწავლას მოითხოვს. მერე და, ცოტა უცნაურია, რომ თვით თეიმურაზი ასე ფრთხილად ეკიდება სიტყვების შეცვლა-გადასწორებას და გრ. დადიანი კი მიუღო მონაკვეთებს თავისუფლად ეპატრონება.

მკვლევართა ყურადღების გარეშეა დატოვებული ერთი საგულისხმო საკითხიც — თეიმურაზ ბატონიშვილისა და პეტრე ლარაძის (ყარბიზის) ლიტერატურული ორბიტა. როგორც ცნობილია, მარი ბროსემ ვოლტერის ტრაგედია „ალათოკლეს“ მთარგმნელად პეტრე ლარაძე დაასახელა, რაც უკრიტიკოდ მიიღეს ალ. ცაგარელმა, ალ. ხახანაშვილმა, კ. კეკელიძემ, გ. ლეონიძემ, დ. ჭანელიძემ, ე. აბრამიშვილმა, მაგრამ არავინ იცოდა, ყოველ შემთხვევაში, არავინ არ მიუთითა თუ სად იყო

¹ იხ. ძველი ქართული დრამატურგიული ძეგლები, სამსახეობა რაინდისა, ს. იორდანიშვილის რედაქციით. წინასიტყვაობითა და შენიშვნებით, თბ., „საბჭოთა მწერალი“, 1947.

დაცული ეს ქართული თარგმანი. ტ. რუხაძემ იგი მიაკვლია ლენინგრადის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის ყოფილ სააზიო მუზეუმის ქართულ ხელნაწერებში და სათანადო შესწავლის შემდეგ მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ტრაგედია „ალათოკლე“ ფრანგულიდან თარგმნა არა პეტრე ლარაძემ, არამედ თეიმურაზ ბატონიშვილმა. ტ. რუხაძის არგუმენტები შემდეგია: ხელნაწერების კრებული, სადაც „ალათოკლე“ აღმოჩნდა, თეიმურაზის კუთვნილება ყოფილა. პიესის ბოლოს თეიმურაზს მიუწერია: „ამას რაც აკლია, შესრულდება და თეთრად გარდაიწერების. მეფის-ძე თეიმურაზი“¹. არ არსებობს არავითარი საბუთი, ლიტერატურული ჩვენება, გარდა ბროსეს ცნობისა, რომ ავტორი პეტრე ლარაძეა. „ალათოკლე“ ფრანგულიდან არის წათარგმნი. შედარებულია ორიგინალური და ქართული თარგმანი, პეტრე ლარაძემ კი არ იცოდა არა თუ ფრანგული, რუსულიცო.

ჩვენი აზრით, ეს მტკიცებები ცოტა საორჭოფოა. ჯერ ერთი, იმ ხელნაწერების კრებულში, რომელიც მოჰყავს ტ. რუხაძეს, თავისავე მოწმობით, „მოთავსებულია ვოლტერის თხზულება „შობისათვის“, რომელიც, როგორც ცნობილია, დავით ბატონიშვილმა თარგმნა, ე. ი. მარტო თეიმურაზის ნაწარმოებები არ ყოფილა ხელნაწერთა კრებულში. რატომ არ შეიძლებოდა პეტრე ლარაძის წათარგმნიც იქ მოთავსებულიყო? უფრო სერიოზულ აცილებას თხოულობს მეორე ფაქტი — პიესის ბოლოს თეიმურაზის მიწაწერი: „ამას რაც აკლია, შესრულდება და თეთრად გარდაიწერების“, მაგრამ იქნებ აქაც დაუმთავრებელ მუშაობაზეა ლაპარაკი და არა ავტორობაზე, „შესრულდება“ და არა ვინ შეასრულებსო. მერე და ფრანგულის უცოდინარ ლარაძეს ხომ შეეძლო იგივე თეიმურაზისაგან სიტყვა-სიტყვითი თარგმანი მიეღო და შემდეგ შეესრულებინა მხატვრული თარგმანი?! ის მტკიცება, რომ პეტრე ლარაძემ, როგორც ავტორი, არსად არ მოიხსენიება, ჯერ კიდევ არაფრის მთქმელია, უარეს მდგომარეობაშია თეიმურაზიც — ლარაძეს ბროსე ხომ მაინც ახსენებს?! და თუ მარი ბროსე თეიმურაზ ბატონიშვილს თავის მასწავლებელს უწოდებდა, არ შეიძლება მას არ სცოდნოდა პეტრე ლარაძეც, რომელიც თეიმურაზის დაახლოებული პირი და იმ დროისთვის სახელმწიფოეკილი პოეტიც გახლდათ.

პეტრე ლარაძისა და თეიმურაზის სახელთან დაკავშირებით საინტერესოა კიდევ ერთი ფაქტი, რომელიც მკვლევართა ანალიზის გარე დარჩა. როდესაც გრ. დადიანმა 1860 წელს კოლხიდელის ფსევდონიმით „ცისკრის“ მეორე ნომერში „სამსახეობა რაინდიდან“ ამოღებულ იამბიკო „სირაძის სიმღერა“ გამოაქვეყნა, ჟურნალის რედაქციამ ლექსს

¹ ტ. რუხაძე. ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, გვ. 267.

ასეთი ინფორმაცია დაურთო: „ეს იამბიკო მივიღეთ რედაქციაში კოლხიდელისაგან, რომელიც იწერება წიგნს. ამ მოწერილ წიგნს და პასუხს, ბაქარ ქართლელისას¹. აქვე ვებეჭადეთ, ამ იამბიკოს ბოლოში“ (გვ. 151). თავის წერილში გრ. დადიანი სთხოვს რედაქციას, ეიდრე ლექსი ჟურნალში დაიბეჭდებოდეს, წაიკითხოს ბაქარ ქართლელმა და „თუ ზოგიერთი ადგილი ამისი მრუშეა², სარკმელი გაუყეთოს ისრე, რომ მზემ შეუჭრიტოსო“ (გვ. 153).

დომიტრი ყიფიანს ამ იამბიკოს ავტორად გრ. დადიანი მიიჩნია: „იამბიკო ვერ შეითვისა ჩვენმა ჰაერმა, ჩვენმა ქუეყანამ, ჩვენმა ლექსთა წმასუნამ, იმის სარკმლის გამკეთებელი ხურო ჩვენს ქუეყანაში არაეინ მეგულება. ანტონ კათალიკოზისა, დავით ალექსიშვილი-მესხისა, პეტრე ლარაძის (ხაზგასმა ჩვენია — ჯ. ი.) იამბიკოებში იპოვება ზოგი და ზოგი ამ ჩვენის სასიკადულო კოლხიდელის იამბიკოს მსგავსი, მაგრამ ისინიც განუცდელნი გერჩებიან, რადგან ზინათლევზედ ღარიბათა ვართ ამ ჩვენს ცადაღრუბლულს მწიგნობრობაში“ (გვ. 155). გამოდის, რომ „სირაძის სიმღერის“ ავტორის შემოქმედებითი ინდივიდუალობისათვის დომიტრი ყიფიანს მიუშვს გავსებია პეტრე ლარაძის შემოქმედებითი დამახასიათებლობა. ვფიქრობთ, რომ თ. ყიფიანის ეს უშუალო შენიშვნა შემოწმების ღირსი იყო, „სამსახეობა რაინდისა“ შედარებითი მეთოდით უნდა შესწავლილიყო პეტრე ლარაძის თუ მთელ შემოქმედებასთან არა, მის პოემა „სახე მგოსანთან“ მაინც.

„სამსახეობა რაინდის“ ტექსტში გვხვდება სირაძის ასეთი რეპლიკა თავქვაძეზე: „მაგრამ არ ჰყავს პეტრე ცრემლის მდენელი“ (გვ. 59). არ ჰყავსო ჭირისუფალი, მაგრამ ვინ პეტრეა აქ მოხსენებული, ბიბლიური პეტრე? ცნობილია, რომ პეტრე ლარაძეს უყვარდა თავისთავის მოხსენიება საკუთარ ნაწარმოებში. მაგალითად, საემირო-სარაინდო ქართული „ალექსანდრიანის“ არჩილისეული თარგმანის გალექსევას მიაწერენ პეტრე ლარაძეს სწორედ იმიტომ, რომ ტექსტის დასასრულს ნახსენები იყო პეტრე, როგორც გამლექსავი. შემდეგ ალ. ბარამიძემ დაამტკიცა, რომ ეს პეტრე გურული პეტრე ჩხატარას ძე გახლდათ³.

„სამსახეობა რაინდში“ მოცემულია ყველა იმ მიმდინარეობათა ჩანასახები, რაც შემდეგში განვითარდა ქართველი დრამატურგების შემოქმედებაში. ესენია: ნაციონალურ-განმათავისუფლებელი მოტივები (სირაძისა და მეხაძის სახე), რომელიც სამოციანელმა მწერლებმა (ილიამ, აკაკიმ) განვითარეს თავის შემოქმედებაში, რუსოფილი თავქვაძე და შემდგომ „რუსეთუმედ“ წოდებული ტიპები დრამატურგიაში

¹ დომიტრი ყიფიანის ფსევდონიმია.

² ბნელი

³ ალ. ბარამიძე, ქართული ალექსანდრიანი. ტფილისი. საქ. სახ. მეზღუ-
ლის მოაზბე. 1936. გვ. 41—50.

(გ. ერისთავი, ზ. ანტონოვი და სხვ. ამის შესახებ ცალკე იქნება მსჯელობა წინამდებარე ნაშრომში), პირველად არის გამოყენებული ფოლკლორული პასაჟები ქართულ დრამატურგიაში.

საინტერესოა „სამსახეობის“ სიმბოლურ-ალეგორიული ფორმაც, რომლის გასაღებსაც პიესის დასაწყისშივე იძლევა ავტორი: „ველი გამშვენებული თავისუფალთა ყვავილთაგან. იხარებს წყარო გარდმოდენილთა მათთაგან. ვაზნი დამძიმებულნი მტევანთა მიერ წარმოადგენენ მიწისა სიუხვესა. ღრუბელნი არა უტოვებენ მზესა საღმრთადასწულოდ და ირისე¹ გამოუწერეს“².

პიესაში კონფლიქტს ქმნის ორი საწინააღმდეგო პოზიცია (მეხაძე და თავქვაძე), გადასაწყვეტია საკითხი, როგორ უნდა მოქმედებდეს ნამდვილი პატრიოტი იმ სიბნელეში, რაც საქართველოს მიწაზე ჩამოწვა. პიესის წამყვანი ძალების პაექრობა სიმბოლოების, ალეგორიებისა და ქარაგმების გამოყენებით ვითარდება. პიესის პერსონაჟი გამდელი ამბობს: „თავქვაძეს ბევრი განზრახვა აქვს და თვისებაც კარგი, ენაც უყვარს და ცუდ ენას ყურს არ უგდებს. ეს არის, მერწმუნეთ, ესლა სწორე ქართული“³. მეხაძე კი თავქვაძეს ბუს აღარებს, რომელიც მხოლოდ სიბნელეში ხედავს:

„მზეს აღმოსვლა დააცალეთ
ღვთისა ღედას მიამაღლეთ
მურე თქვენ ბუს დააუღლეთ
ან მოკალით, ან დამალეთ“ (იქვე)

დაუდგენელია პიესის სათაურის მნიშვნელობაც — სამსახეობა რაინდისა. ერთნი მას რაინდის სამსახეს მიაწერენ (დ. ჩუბინაშვილი), სხვანი სამსახეობას სამსახიობოდ, ე. ი. პიესად განმარტავენ და თარგმნიან, როგორც „პიესას რაინდის შესახებ“ (ს. ცაიშვილი), ზოგნიც „სამსახეობას“ სამ მოქმედებად ხსნიან, ვინაიდან პიესაში პირველი მოქმედების დასასრულს წერია: „დასასრული პირველისა სახისა“. მაგრამ ამავე დროს არ აქტევენ ყურადღებას იმას, რომ პირველი მოქმედების დასაწყისს „საქმე პირველი“ ეწოდება, და მეორე მოქმედების დასაწყისს — „საქმე მეორე“. ს. ცაიშვილის შეხედულება არ უნდა იყოს სწორი, რომ სამსახეობა ეს არის უბრალოდ პიესა რაინდის შესახებ. ჭერ ერთი პიესაში რაინდი მხოლოდ პირველ მოქმედებაში ჩანს. მეორეც — „სახეობისა“ და „სახიობის“ ლინგვისტურ ანალიზს რომ არ შევუდგეთ, თვით ავტორი და თეიმურაზი, როგორც გადამწერი (თუკი ეს ორი სხვადასხვა პირია) ერთი აზრისა არიან და არაერთხელ ანსხვავებენ ამ სიტყვებს. უკვე ხელნაწერის თავფურცელზე რამდენჯერმეა

¹ ცისარტყელა.

² „სამსახეობა რაინდისა“, ს. იორდანაშვილის რედაქციით, გვ. 11—12.

³ იქვე, გვ. 59.

განსხვავებული ეს ორი სიტყვა: „ვიღწვი ამა მშვენიერის „რაინდის სამსახეობისა“, რათა ახლდეს მას, უძველესთა ჩვენთა მთხვევლთ- გან საუცხოვოდ შეთხზული, სასახიობო (ხაზგასმა ჩვენია — ჯ. ი.) ესე წიგნი“ (გვ. 111). „იპოვა ესე სამაგალითო სასახიობე აღი- გორებრი საუკუნისა მრავალ ასისა...“ (იქვე) და აქვე ამ ნაწარმოებს პიესად ასე ასახელებს თეიწერაზი: „ესე ძველთა ჩვენთა მთხვევლთა ქმნული სათიატრო სახიობა (ხაზგასმა ჩვენია — ჯ. ი.) იპოვა მახლობელსა ამას შინა ჟამსა ძველთა ქართველთა მთხვევლთა წიგნთა საუნჯესა შინა ქვემოს ივერისა“ (იქვე), პიესის სათაურად ავტორი ორივე მოქმედებაში „სამსახეობას“ ხმარობს, სცენოგრაფიულ მითი- თებაში კი წერს: „ასპარეზი სასახიობე (ხაზგასმა ჩვენია—ჯ. ი.) ესრეთ გამზადებულ არს“ (იქვე გვ. XX) ამის შესახებ საინტერესო ცნობას იძლევა დ. ჯანელიძე: „რას უნდა ნიშნავდეს სათაურის შემადგენელი კომპოზიტი „სამსახეობა?“. ასეთი კომპოზიტი უკვე ძველი ქართულით არის დამოწმებული იოანე მტბევეარის საგალობელთა შორის: „სამსა- ხეობა მისი, მამაო გვიჩვენე ჩვენ, რომელსა აღვიარებთ სამგჟამოვანსა ერთბუნებად“. ამ ნაერთ სიტყვებს ვხვდებით იოანე შავთელის „აბ- დულ-მესიანშიც“: „სამ-სახეობით, სამ-სახეობით, ჰხადის უფალსა და მაცხოვარსა“, ის ქრისტე ღმერთსა და მაცხოვარს სამ-პიროვნებით და სამ-სახეობით წარმოიდგენს. როგორ უნდა გავიგოთ სამსახეობა რაინდი- სა. ე. ი. რაინდის წარმოდგენა სამ პიროვნებად?“¹, წერს დ. ჯანელიძე და თვით პიესის ტექსტში ეძებს ამის მტკიცებას. მაგრამ დასაბუთებულს ვერარას პოულობს და სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ამ საკითხის საბოლოო გადაწყვეტა ძნელდება. საინტერესოა აგრეთვე ერთი ცნო- ბაც სიტყვა „სამსახეობის“ შესახებ, რომელიც მოტანილი აქვს დ. ჯა- ნელიძეს თავის შრომაში დავით რეჰტორის (დავით ალექსი-მესხიშვი- ლის) კრებულში მოთავსებული იამბიკონის დანართის განხილვისას, სადაც „სამსახეობა“ არაერთხელ არის მითითებული. ყოველივე ამის სათანადო შესწავლა, ჩვენი აზრით, ბევრ საგულისხმო ინფორმაციას მოგვცემს. ამ საკითხის დადგენისათვის, ვფიქრობთ, ყურადღება ისევ გრ. დადიანის ფერწერულ სურათს უნდა მიექცეს (დაცულია ზუგდი- დის სახ. მუზეუმში). წიგნს, რომელიც გრ. დადიანს უჭირავს ხელში, სათაურად აწერია „სამ-სახეობა“. ქართული ასოები რუს მხატვარ ბრი- ულოვს, ალბათ, თვით დადიანმა მოახატინა. სიტყვები „სამ“ და „სა- ხეობა“ დეფისით არის შეერთებული, რაც თავისთავად უარყოფს „სამ- სახეობის“ სინონიმად სიტყვა „პიესის“ მორგებას*.

¹ დ. ჯანელიძე, ნარკვევები XVIII საუკუნის ქართ. თეატრის ისტორი- იდან. „სამსახეობა რაინდისა“, თეატრალური ინსტ. გამოუქვეყნებელი შრომა. გვ. 15. 55 (ციტირებულია ავტორის ნებათვით).

* თავდაპირველად სწორედ ამ სურათის მეშვეობით იპოვნა ს. იორდანიშვილ- მა „სამსახეობა რაინდისა“ ხელნაწერი.

პიესის ლექსიკა სრულიად შეუსწავლელია. თუ ტექსტში რუსი-ციზმების არსებობა გასაგებია, საინტერესოა, რით აიხსნება პიესაში ქართული დასავლური დიალექტისათვის დამახასიათებელი სიტყვების ხმარება — „მარა“, „მიღღემჩი“, „რაფერ“, „ერთქმანეთს“ და სხვა.

შესაძლებელია, ამ მოსაზრებებმა საკითხის გარკვევას ვერაფერი შე-მატეს. მაგრამ ქართული თეატრისა და დრამატურგიის ამ მნიშვნელო-ვანი ძეგლის ყოველმხრივი შესწავლის საკითხისათვის უსარგებლო არ იქნებოდა ზოგიერთი ზემოთმოტანილი ფაქტის გათვალისწინება.

როგორც ვიცით, რუსეთთან შეერთების შემდეგ ნახევარ საუკუნე-ზე მეტი საქართველოში თეატრი არ არსებობდა და საუკუნობრივ ქართულ თეატრალურ ტრადიციებს, ხალხურ სანახაობებს, ორიგინალური განვითარების გზას მოწყვეტილ თეატრს, მხოლოდ მეცხრამეტე საუკუნის ორმოციან წლებში მიეცა საშუალება, რაღაც კავშირები დაეწყებინა წარსულთან, მომავალსა და თანამედროვე თეატრალურ ცხოვრებაზე ეფიქრა. სწორედ ამ დროს წარმოიშვა საქართველოში „საკითხავი დრამა“, რომლის ყველაზე ღირსშესანიშნავ ნიმუშს ალექსანდრე ჯ. ორბელიანის დრამატურგია წარმოადგენს.

თავადი ალექსანდრე ვახტანგის ძე ჯამბაკურ-ორბელიანი დაიბადა 1802 წელს (გარდაიცვალა 1869 წ.) მეფე ერეკლეს უმცროსი ასულის თეკლესა და თავად ვახტანგ ჯამბაკურ-ორბელიანის ოჯახში. ბატონი-შვილი თეკლეცა და ვახტანგ ჯ. ორბელიანიც ქართული ლიტერატურის მოყვარულნი და კარგი მოქართულენიც იყვნენ. ცნობილია, რომ თეკლე ლექსებსა და მოთხრობებსაც წერდა. ალ. ჯ. ორბელიანმა განათლება მიიღო თბილისის კეთილშობილთა სასწავლებელში, ცოტა ხანს სწავლობდა სამხედრო სასწავლებელშიც. ალ. ჯ. ორბელიანი 1832 წლის შეთქმულების აქტიური მონაწილე იყო და რუსეთის მეფის მთავრობამ ორენბურგში გადაასახლა, 1840 წელს კი ავადმყოფობის გამო განთავისუფლდა და საქართველოს, ლიტერატურასა და საზოგადოებრივ მოღვაწეობას დაუბრუნდა. მისი ლექსები და მოთხრობები იბეჭდებოდა „ცისკარში“, რომლის განახლებაშიც (1857 წ.) დიდი ღვაწლი მიუძღვის. ალ. ჯამბაკურ-ორბელიანი აქვეყნებდა ისტორიულ წერილებსა და კრიტიკულ სტატიებს. მისი დრამატურგიული მემკვიდრეობიდან განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ოთხმოქმედებიანი ისტორიული დრამა „დავით აღმაშენებელი ანუ უკანასკნელი ეჰპი საქართველოსი“ და ტრაგედია 4 მოქმედებად „ბატონიშვილის ირაკლის პირველი დრო“. პირველი 1845 წ. დაიწერა, როდესაც ჯერ ქართული პროფესიული თეატრი არ არსებობდა. ალ. ჯამბაკურ-ორბელიანის პიესები რომანტიკული ხასიათის ნაწარმოებებად და იმ პერიოდისათვის დასავლეთის ლიტერატურის ქართულ ლიტერატურაზე უმუ-ალო გავლენის უკანასკნელ ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს. მისი პატრიოტ-

ული, მოქალაქეობრივი, ზნეობრივი და ლიტერატურული იდეალები XVIII საუკუნეს განეკუთვნება. ალ. ჯ. ორბელიანის დროს ილია ასე ახასიათებს: „ცხოვრებას ზედ ეჩნეოდა წყლულნი და დაკოდილებანი XVIII საუკუნისა და XIX საუკუნის ქარს ვერ გაეუანტა მათ მიერ მოვლენილი ნალველი, მწუხარება და სასოწარკვეთილება“¹. თვით ალ. ჯ. ორბელიანი კი თავისი ტრაგედიის წინასიტყვაობაში საქართველოს ახლო წარსულს აგვიწერს: „თითქმის მთელს საქართველოს ხალხსა გატენილ თოფებზედ ეძინათ. ახალი მღევრისაგან მოსული ქართველი ხიზანს რომ გვერდით წამოუწვებოდა და ტკბილად დაიძინებდა, ამ დროს დაიძახებდნენ: მღევარიო. ეს დაღალულ-აწყვეტილი კაცი გაოგნებული წამოვარდებოდა და ცოლი გატენილს თოფსა ხელში აძლევდა ამ სიტყვით: კაცო! რას გაოგნებულხარ, კიდევ მღევარს იძახიან, აჰა თოფი!.. გასაშტერებელია! იმდენმა გარს შემოხვეულმა ქართველებმა. როგორ ძირიანად არ ამოაგდეს საქართველოდგან აღრიდგანვე იმ საშინელის მტრებისაგან ცოტა დარჩომილი? საქმით სჩანს, რომ უწინდელი ქართველი ყოფილა მართლად მაგარი ქართველი“².

ალ. ჯ. ორბელიანის დრამატურგიული შემოქმედება მრავალმხრივ არის საინტერესო, მისი პიესები პირველი გმირულ-რომანტიკული თხზულებებია ქართულ დრამატურგიაში.

ალ. ჯ. ორბელიანის პირველი პიესა „დავით აღმაშენებელი“ ანუ უკანასკნელი ეპიქსი საქართველოსი“ (1846) პატრიოტული სულსკვეთებით დაწერილი ნაწარმოებია. პიესის ბოლოსიტყვაობაში ავტორი წერს. რომ ეს უფრო წასაკითხად დაუწერია, ვიდრე წარმოსადგენად და „თუ ნამდვილი ისტორიული რამე გადასცდეს ამ დრამას მოგვიტეონ. ამ გვარები უამისოდ არ დაიწერება“³.

ნაწარმოებს წითელ ხაზად გასდევს პანკაევკასიური იდეა: მითიური მეფის თარგამოზის — „შავი ზღვიდან კასპიის ზღვამდე“ — კავკასიელების საერთო წინაპრად წარმოდგენა. პიესაში მოქმედი გმირები არიან სომხები, აზერბაიჯანელები, მთის სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენელნი, ქართველებზე არანაკლები პატრიოტები როგორც საქართველოსი, ასევე მთელი კავკასიისა. დავით აღმაშენებლისა და დედოფალ გურანდუხტის გარდა დრამაში მოქმედებენ ცნობილი ისტორიული პირები — არსენ იყალთოელი, ეფრემ მცირე, იოანე პეტრიწი.

¹ ი. ჰავუკაძე. წერილები ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე. თბილისი, „ქართული წიგნი“, 1927, გვ. 264.

² ალ. ჯ. ორბელიანი. ბატონიშვილი ირაკლის პირველი დრო. ტფილისი, კრამერის სტამბა ავლაბარში, 1877, გვ. V.

³ ალ. ჯ. ორბელიანი. დავით აღმაშენებელი. ანუ უკანასკნელი ეპიქსი საქართველოსი, გამოცემული ზ. ჭიჭინაძისაგან, თბ., 1891, გვ. 116.

ეპიზოდებად გამოყენებულია საქართველოს ახლო წარსულის ალუზორული მომენტები, მაგალითად, ლიპარდის გაქცევის ამბავი. ძლიერ ჰგავს გიორგი XII-ს სახლიდან უკანასკნელი ქართველი დედოფლის მარიამის მიერ ორგანიზებულ გაქცევას 1803 წელს. და თუ პიესა „სამსახეობა რაინდისა“ ალგორითულად გადმოსცემს ნაციონალურ-განმათავისუფლებელ იდეებს, ალ. ჯ. ორბელიანის „დავით აღმაშენებელი“ ერთ-ერთი პირველი ნიმუშია ქართულ ლიტერატურაში, სადაც ისტორიული მასალა ერთგვარი ფარია მხატვრულ ნაწარმოებებში ნაციონალური პრობლემების წამოჭრისა, რაც შემდეგ ქართულ ლიტერატურაში დამკვიდრდა და, ასე ვთქვათ, საყოველთაო სახეც მიიღო. ალ. ჯ. ორბელიანის მეორე ნაწარმოები „ბატონიშვილის ირაკლის პირველი დრო“ (1877) უკვე ტრაგედიად გვევლინება. ნაწარმოების წინასიტყვაობაში ავტორი წერს: „ეს ამბავი, ბატონიშვილის ირაკლის დროისა, იმიტომ ამოვარჩიე მე, რომ იმის ყმაწვილობას მოუხდება ეს ტრალე-დია. დროც იმისთანა საშინელი იყო მაშინ საქართველოში“¹.

თავდაპირველად ავტორს, როგორც ეტყობა, საქართველოს იმდროინდელი ტრაგიკული ვითარება ფონად უნდოდა გამოეყენებინა. თავიდანვე ნაწარმოებში წარჩინებული ოჯახების დამოყვრების სცენაა წარმოდგენილი და მათი შვილების მეღანიასა და სარიდანის (უკვე ახლად ჯვარდაწერილი ცოლ-ქმრის სიყვარულის ინტრიგა ინასკვება. „ამ ოჯახების გაერთიანება არის მაგარი სვეტი საქართველოსი“. ეს ორი ოჯახი სამშობლოს სიყვარულის მაღალ იდეალს შეეწირა და იღუპება, რაც თავისთავად ტრაგიკული კოლიზიის მატარებელია, მაგრამ პიესაში იმდენად ჭარბად არის მოტანილი ერეკლეს ბრძოლისა და მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა სარაინდო ამბები, რომ მთავარი ტრაგიკული ხაზი იჩრდილება. პატრიოტული ტირადებისა და ქებათაქმების რიტორიკული ხასიათი კი უფრო მაჟორულ, გმირულ-რომანტიკულ ხასიათს აძლევს მთელ ნაწარმოებს.

თუ გავიხსენებთ, რომ ალ. ჯ. ორბელიანი თავს დაეცხა გ. ერისთავის ენას, როგორც ხალხურს და პოეზიისათვის გამოუხსადეგარს, ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ ასეთ ენას იგი დრამისათვის მისაღებად მიიჩნევდა. და მართლაც ალ. ჯ. ორბელიანი თანმიმდევრულია თავისი შეხედულებებისა და, მიუხედავად იმისა, რომ მისი პიესები ისტორიულ მასალაზეა აგებული და გმირულ-რომანტიკული პათოსით გამოირჩევა, კარგი სალაპარაკო ქართული ენით არის დაწერილი. კიდევ ერთი ნიშანდობლივი გარემოებაა აღსანიშნავი. მის ტრაგედიაში ნათლად მოსჩანს არა რუსული კლასიციზმის გავლენა, არამედ შექსპირისა. ამაზე მეტყველებს პიესის ეპიზოდებად დაყოფილი, თანამედროვე ენით რომ

¹ ალ. ჯ. ორბელიანი. ბატონიშვილის ირაკლის პირველი დრო. გვ. IV.

ვთქვათ, კინოსცენარული კომპოზიცია თავისი მოულოდნელი გადასვლებით. რასაკვირველია, ეს გადასვლები შექსპირისეულ მოტივირებას მოკლებულია, მაგრამ, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ ალ. ჯ. ორბელიანის შემოქმედება ღრმად განცდილი გრძნობების ნიადაგზეა წარმოშობილი. შექსპირის ტრაგედიებისათვის დამახასიათებელი ენაწერი სცენები ალ. ჯ. ორბელიანის ტრაგედიაშიც გვხვდება (ბაზრის მეწვირილმანის, მეპურესა და ხილის გამყიდველის საუბრები). ფილოსოფიურად მოაზროვნე მესაფლავეების სცენა კი საგრძნობლად წააგავს შექსპირის „ჰამლეტის“ მესაფლავეების სცენას.

ალ. ჯ. ორბელიანის დრამატურგიულ მოღვაწეობას საუცხოო დახასიათება მისცა ნიჭიერმა ლიტერატურათმცოდნემ ვახტანგ კოტეტიშვილმა:

„ჩვენი აზრით, ალექსანდრე ორბელიანი სუსტია, როგორც დრამატურგი. ეს ადვილი ასახსნელიც არის. ჩვენი თეატრი, დიდი ხნის მანძილზე ტრადიციებდაკარგული და ხალხს მოწყვეტილი, იმ დროს კვლავ ახლად იდგამდა ფეხსა და ავტორსაც ეს თეატრი განსაზღვრავდა. თეატრი სხვა რა არის თუ არა სასიცოცხლო ინტერესების გადასაწყვეტი საბოლოო ინსტანცია? სცენაზე თავისთავად იჭრება ის საკითხები, რომელნიც სიცოცხლეს თუ ცხოვრებას ამძიმებენ და რადგან ალექსანდრე ორბელიანის მსოფლმხედველობა უმთავრესად წარსულით განისაზღვრება, მისი კალამიც ისტორიულ თემებს უბრუნდება. „დავით აღმაშენებელი“, „ირაკლი მეფის დრო“ და სხვა. ეს არის მისი პიესების სათაურები. მას სცენიდანაც იმისვე თქმა უნდოდა, რასაც შესწირა მთელი თავისი მოქალაქეობრივი თუ სალიტერატურო მოღვაწეობა. მაგრამ რადგან სათეატრო ცხოვრება სუსტი იყო, დრამის ფორმითაც ვერ შეძლო შესაფერისად ჭარგებლობა. მისი პიესები მოქმედების გარეშეა დარჩენილი, იქ რიტორობა უფრო მეტია, ვიდრე ამბის ორგანული განვითარება. იმას არ ვიტყვით, რომ ნიჭიერი ადგილები ამ დრამატიულ ნაწარმოებებში არა ჰქონდეს ალ. ორბელიანს. მაგრამ მთლიანად ეს დამუშავებული პიესები კი არ არის, არამედ ნელა მასალა. ამას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. სათეატრო რეპერტუარი ჩვენს სპორადიულ თეატრს ძალიან ღარიბი ჰქონდა და ყველა ცდილობდა რომ ნაკლი შეეცხო. ღირსების ძიებას არც კი დასდევდნენ, ოღონდ ყოფილიყო დიალოგის ფორმით დაწერილი რამ, რომ თეატრს საფუძვლად მისცემოდა...

ალექსანდრე ორბელიანი არის პოეტი ბელეტრისტი, დრამატურგი, ისტორიკოსი, პუბლიცისტი და რაც გნებავთ ყველაფერი, მხოლოდ ყოველდღიური, მოშინაურებული და დამშვიდებული კი — არასოდეს. ეს მისი მღელვარება — ის ნიშანია, რომელიც ახასიათებს ორმოცდაათ-

სამოციან წლების ჩვენს „ზნეობრივ ატმოსფეროს“. ამ მღელვარებაში არის ის კეთილშობილი შთაგონება, რომელიც ალ. ორბელიანმა ჩვენს ლიტერატურაში შემოიტანა¹.

თანამედროვე მიცნიერება კომიკურისა და სასაცილოს შესახებ

წ

ყოველმა ეროვნულმა კულტურამ, ვიდრე სხვა კულტურასთან შედარებით მეთოდს მოიმარჯვებდეს, ჩვენი აზრით ჯერ ნაციონალური პრობლემები უნდა მოაწესრიგოს, რისთვისაც საჭიროა არა ერთ, არამედ რამდენიმე კრიტიკულ განზომილებაში მოხვდეს ერთი და იგივე შესასწავლი საგანი. როდესაც ლიტერატურაზეა მსჯელობა, ჯერ შიდა ეროვნული ლიტერატურული ურთიერთმოქმედებაა დასაზუსტებელი; განოსარკვევია, თუ როგორ ყალიბდება მავანი ლიტერატურული მიმდინარეობა; რა ლიტერატურულ ურთიერთმოქმედებაში არიან ერთი ეროვნებისა და ერთი მიმართულების მწერლები, როგორ ხასიათდება მათი შემოქმედება — გავლენით, გადმოღებით, მოწყდომით, შთანთქმით, ნოვატორობითა თუ ეპიგონობით.

ქართულ პროფესიულ თეატრსა და ქართულ რეალისტურ ლიტერატურას, როგორც ცნობილია, ერთი პირველწყარო აქვთ და რაც მთავარია, ერთი შემოქმედის გ. ერისთავის მოღვაწეობიდან იღებენ დასაბამს. რადგან პროფესიული თეატრი და რეალისტური ლიტერატურა კომიკურ ნიღაბში მოველინა საქართველოს, ვფიქრობთ. უწინარეს ყოვლისა, საჭიროა გავარკვიოთ კომიკურზე ის შეხედულებანი, ვაჩვენოთ ის სასწორი და დაზუსტდეს ის საწყაო, რითაც შეიძლება ხელმძღვანელობა წინამდებარე გამოკვლევაში.

შეუძლებელია ყველაფერი დავიწყოთ „ახ ოვო“, მაგრამ ზოგიერთი ისტორიული თუ თანამედროვე მასალის გაანალიზების გარეშე, რაც კომიკურსა და კომედიას ეხება, არაფერი გამოვა.

ნ. ჩუბინაშვილი იმოწმებს ძველი აღთქმის ავტორებს და თავის ლექსიკონში სიცილს ასე განმარტავს: „სიცილი—საამო სულის ოხვრა, სახენი ამისანა; ღიმილი—სიმშვიდით და უხმოდ სიცილი, რადგან ბაგეთა ზედან გამოჩენილი; კასკასი ანუ კაშკაში მაღალი წურილი, მონდომილი, ხარხარი მაღალი, ბოხი და უშვერი; თქართქარი მრავალთაგან შეზავებული სიცილი; ღინცილი ცუდი უწესო მასხარობით სიცილი, სილოდა იგივე; ღრეჭა-კბილების გამოჩენა უშვერად სიცილით; ფრუსტუ-

¹ ე. კოტეტიშვილი, ქართული ლიტერატურის ისტორია, თბ. „საბჭოთა საქართველო“, 199. გვ. 228—229.

ნი ვის არ ენებოს გამოჩენა, ჩაიცინოს და დაიდუმოს¹. როგორც ვხედავთ, ამ „საბო სულის ოხვრის“ რამდენიმე სახეა აქ ჩამოთვლილი და ყოველი მათგანი, როგორც სხვადასხვა ვითარებებში შედეგად აღმოცენებული, სხვადასხვა სიტხტველით არის გამოვლენილი.

თუ ბიბლიას დაუუჭვრებთ, პირველი სილოდა დედამიწაზე ნოეს შვილს ხამს ეკუთვნის, რომელმაც მთვრალაა და შიშველ მამაა დასციინა (მოსე, 9, 22), პირველი ფრუსტუნი კი გაცილებულ აბრამს შეგვიძლია მივაწეროთ, როცა მას, უკვე ან წელს მიღწეულ კაცსა და 90 წლის სარას ღმერთი შვილს შეპირდა (მოსე. 17, 17). 11 ათასწლეულის შუამდინარეთის ლიტერატურულ ძეგლში — „ბატონისა და მონის დილოგი ცხოვრების აზრის შესახებ“ — მთელი სერიია მინიატურული მოთხრობებისა, რომლებიც ირონიულ ღიმულს იწვევს:

— მონავ, იყავ მზად ჩემდა სამსახურად — დიახ, ბატონო ჩემო, დიახ. იგი ამბობს: „მე მინდა აჯანყება მოვაწყუო“ — „მერე მოაწყე. ბატონო ჩემო, მოაწყე. თუ არ მოაწყობ აჯანყებას, მაშინ რა ბედი გეწევთა შენ? ვინღა მოგცემს სანოვავეს, რომ შეავსო შენი ბანაკი“. „ობ. მონავ, მე არ მინდა მოვაწყუო აჯანყება“. — „ნუ მოაწყობ, ჩემო ბატონო, ნუ იზამ მაგას, აღამიანს, რომელიც აწყობს აჯანყებას, ან კლავენ ან... აბრმავებენ, ან შეიპყრობენ და დილეგში ამწყვდევენ“².

V—VI საუკუნეებში ჩინეთში აღმოცენდა ლიტერატურული უანოი „ბიცი სიო-ში“ — მოკლე მოთხრობები, საყოფაცხოვრებო ფაქტების ჩანაწერები; მოგვყავს მაგალითი, რომელიც „კასკას ნუ კაშკაშს მალალ წერილი მოხდომილ“ სიცილს იწვევს:

„ლიუ ლინი ხშირად ითვრებოდა და მოურიდებლად იქცეოდა, ხანდახან იხდიდა ტანსაცმელს და ტიტველი რჩებოდა ოთახში. ვიღაცამ დაინახა და დასციინა მას. ლინმა თქვა: მე დედამიწა ჩემ საცხოვრებლად მიმაჩნია, ჩემი ოთახი კი ჩემი შარვალაა, რატომ ძვრები ჩემს შარვალში?“³.

დღეს ჩვენ კომიკურის ასეთ ფორმას რაბლესეულ გროტესკს დავარქმევდით.

ზემოთ მოტანილი შემთხვევების ჩანაწერები და ლიტერატურული ნიმუშები სხვადასხვა ეპოქას, ერს, თემას მიეკუთვნებიან, სხვადასხვაგვარად არიან მხატვრულად გაფორმებულნი, მაგრამ მათ სიცილი აერ-

¹ ნ. ჩუბინაშვილი. ქართული ლექსიონი რუსული თარგმანით, თბ. „საბჭოთა საქართველო“, 1961, სიცილს საბაბულხან ორბელიანის ლექსიკონში თითქმის იგივე ასსნა-განმარტება აქვს, მაგრამ ჩუბინაშვილისეული უფრო ვრცელია და ამიტომ ჩვენთვის ხელსაყრელი. (იხ. „სიტყვის კონა“, ს. სულხან-ორბელიანი, 1949, გვ. 612).

² Хрестоматия по истории древнего востока. Издательство восточной литературы. № 1, 1963, გვ. 277.

³ Цзун Юнь — Заметки из хижны, «Великое в малом», М., 1974, გვ. 37.

თიანებს. სიცილს კი იწვევს ადამიანის მიერ რალაც სპეციფიკური მოვლენების აღქმა. და თუ სიცილი „საამო სულის ოხვრა“, ეს სასაცილო მოვლენები ფსიქიკურად განმუხტავენ და ანთაეისუფლებენ ადამიანს.

არისტოტელედან და ჰორაციუსის თეორიებიდან მოყოლებული დღევანდლამდე სასაცილოს ბუნების შესწავლა ხელოვნებისა და ლიტერატურის ნიმუშების ანალიზზე დაყრდნობილი შეხედულებების გამოყენების გზით ხდებოდა და ცხოვრებისეული სასაცილო უარყოფილი იყო როგორც არაესთეტიკური მოვლენა. უფრო მეტიც — ზოგი ისეთ სიცილზე აგებულ კომედიას, რომელიც ცხოვრებისეულ სიცილთან ანლოდვას. კომიკურად არ მიიჩნევს. მაგალითად, ჰეგელი მათ პროზაულ კომედიებს უწოდებდა. პროზაულს იმ გაგებით, რომ ნაწარმოებში მოცემული სინამდვილე მწარე სიმართლეს ეხება, რისი გამომზეურებაც პიესაში პერსონაჟებს თავის თავზე სიცილის საშუალებას უკარგავს. ნიშანდობლივია, რომ მკვლევარნი ცხოვრებისეულ სასაცილოს პრინციპულად არ განიხილავენ, მაგრამ კომედიური სიცილის დახასიათების დროს მოყვანილი და დაპირისპირებული არაკომედიური ფაქტიურად ცხოვრებისეულ სასაცილოს შეიცავს.

ამ მხრივ სამაგალითოა ბელინსკის ერთ-ერთი განცხადება, რომელიც მისი ორივე პერიოდის (ჰეგელის გავლენის პერიოდი და მისი ბოლო წლების მატერიალისტური პერიოდი) შეხედულებებისაგან განსხვავდება. თითქოს ამ შეხედულებას ჰეგელის ესთეტიკასთან აქვს მოწყვეტილი „ჭიპი“, მაგრამ დამოუკიდებელ დებულებად მაინც ვერ მივიღებთ.

„არა, ბატონებო, — წერდა იგი — კომიკური და სასაცილო ყოველთვის ერთიდაიგივე არ არის... კომიკურის ელემენტები სინამდვილეში დაფარული არიან თავისი ნამდვილი სახით და არა კარიკატურულად და გადაჭარბებულად“¹. მაშასადამე, როგორც ჰეგელი, ბელინსკიც გადაჭარბებასა და კარიკატურას მაღალი კომედიის დამახასიათებლად არ მიიჩნევს, ამავე დროს არა თუ არ უარყოფს ცხოვრებისეულ კომიზმს, არამედ სწორედ მასში ხედავს მაღალი კომედიის საფუძველს, სხვა სიტყვებით, ამა თუ იმ სახით სცნობს მის ესთეტიკურ ბუნებას. სიცილისა და კომიკურის ყველა თეორია ობიექტისა და სუბიექტის დამოკიდებულების ანალიზს ემყარება. მართალია, ფორმალურად ზოგი თეორია კომიკურის არსებობას თვით ობიექტში ხედავს ან პირიქით. სუბიექტის კომიკურ მიმართებაში, მაგრამ როდესაც კონკრეტული მაგალითების აპერირება ხდება, ბოლოს და ბოლოს ობიექტის მონაცემებისა და სუბიექტის დამოკიდებულება, მათი კონტაქტი და მთლიანობა განსაზღვრავს კომიკურის არსებობას. არ შეიძლება რაიმე საგანი ან

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание соч. в 13-ти томах, М., 1954, т. 5, стр. 596.

მოვლენა თავისთავად სასაცილო იყოს შემფასებლის გარეშე. ისიც ძნელი წარმოსადგენია, ნორმალურ ადამიანს სასაცილოდ ეჩვენებოდეს ყოველგვარ კომიზმს მოკლებული ვითარებები ან საცნებო. არა მხოლოდ ბუნებაში, როგორც ამას თვლიდა ანრი ბერგსონი, ან არა მხოლოდ არაორგანულ ბუნებაში, როგორც მიაჩნდა ჩერნიშევსკის, თავისთავად ადამიანში არაფერია სასაცილო. სასაცილო მოვლენა ესთეტიკური შეფასების გარეშე არ არსებობს. ყველაფერი შეიძლება სასაცილო გახდეს და არაფერი არ იქნება სასაცილო, თუ იგი ფიზიკური, მორალურ-ინდივიდუალური, საზოგადოებრივ-ნაციონალური, ზოგად-საკაცობრიო, ინტელექტური (რომელიც არაცნობიერი სახით მოქმედებს) კრიტერიუმით არ არის ესთეტიკურ შეფასებასთან დაკავშირებული. ესთეტიკური შეფასება კი თავის მხრივ შეიცავს ადამიანის ცნობიერებაში მოვლენის მხატვრულად წარმოდგენას, ე. ი. ყოფიერებიდან მისი განზოგადებული და ამავე დროს კონკრეტული სპეციფიკური ახალი სახის წარმოჩენას. მეორე საკითხია, თუ ესთეტიკის რა სპეციფიკაა კომიკური. ამ უმთავრეს საკითხს კომიკურის ესთეტიკური ყოფნა-არყოფნისა და კომიკურის ესთეტიკის სპეციფიკურობას, დაკავშირებულს მის გამომხატველ სიცილთან — ნებისთ თუ უნებლიეთ ხშირად ერთმანეთში ურევენ.

ხელოვნების ინტელექტური თეორიის მამამთავარი ანრი ბერგსონი, რომლის დებულებაზეც აღმოცენდა უმთავრესად ლიტერატურისა და ხელოვნების თანამედროვე მიმდინარეობა მოდერნიზმი, კომედიას ხელოვნებასა და ცხოვრების შუა აყენებს მხოლოდ იმიტომ, რომ კომედია თავის გმირთა ტიპურობის, უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, საყოველთაო (საზოგადოებრივი) ხასიათით უანგარო არ არის, სხვა სიტყვებით, კომედიას გამოსწორების მიზანი აქვს. რაც ესთეტიკურის სფეროში არ შედის, რადგანაც ხელოვნების მიზანია საზოგადოებრიობას ზურგი შეაქციოს და ბუნებას დაუბრუნდეს!

აქ ყურადღება გასამახვილებელია იმაზე, რომ ბერგსონი ცხოვრებისეული კომიზმისა და ხელოვნებისეული კომიზმის მსგავსებას არ უარყოფს, იგი უარყოფს მათ ესთეტიკურ ბუნებას იმ მიზეზით, რომ მათი აღქმის მომენტში ყოველთვის დაფარულია ანრი, რაც ესთეტიკურ მდგომარეობას არ შეეფერება, აღქმითი პროცესი ნეიტრალური, უანგარო უნდა იყოსო.

ბერგსონის თეორიის ამ ძირეული დებულების ოპონენტობა, მისი თანამიმდევრული კრიტიკა, თვით ესთეტიკის რაობიდან დაწყებული, ჩვენი გამოკვლევის საგანს უღრან ტყეში გადაიყვანდა, ვფიქრობთ, ჭერჭერობით ერთი შენიშვნაც საკმარისია იმისათვის, რომ გაიჩვენოს ჩვენი პოზიცია: განა მხატვრული შემოქმედების ყველა გვარსა და სა-

ხეობას (დრამას, ტრაგედიას, პოეზიას, მუსიკას, ფერწერას, სკულპტურას და სხვ.) მაყურებელთან, მკითხველთან, მსმენელთან, მხილველთან არა აქვს კავშირი? და თუ აქვთ, მაშ რა კავშირებია ეს? ეგრეთ წოდებული უანგარო? ასეთი განსჯით არცერთი შემოქმედების ზმული არ შეიძლება მივიჩნიოთ ესთეტიკური ტკობის საგნად, ვინაიდან არ არსებობს მხატვრული სახე, რაშიც არ არის აზრი, რომლის მხატვრული კონცეფცია ასე თუ ისე არ ეხება მის აღმქმელს. და კიდევ — განა მშვენიერება, როგორც ესთეტიკური კატეგორია, არ შეიცავს სოციალის თუნდაც „არაეთიკურ“ მხარეს? (თუმცა არაესთეტიკური, არაზნეობრივი მშვენიერება ძელი წარმოსადგენია) სიკეთის „არაეთიკურ“ მხარედ შეიძლება ჩათვალოს ჰარმონია, თავისუფლება, ბუნებრიობა. გარდა ამისა, კომიზმსა და კომედიას ხშირად სულაც არა აქვს საზოგადოებრივად დამსჯელი ფუნქცია, ხანდახან იგი „კეთილგანწყობილია“, ან თავისთავად სათამაშოდ ამჩატებული.

ბერგსონის კომიკურის თეორიაში საინტერესოა ის, რომ კონკრეტული მაგალითების ანალიზისას მან ასეთი განზოგადება მიიღო: სასაცილო — სასაცილო და არა კომიკური — ხელოვნებასაც მიაქვს და ცხოვრებასაც, თუმცა არცერთს არ მიაკუთვნა. ამავე დროს აღნიშნა ცხოვრებისა და ხელოვნების ურთიერთდამოკიდებულება. მართალია, აქ ამ დასკვნამდე სულ სხვა გზით მივიდა, სახელდობრ. პიროვნებისა და საზოგადოების დამოკიდებულების ნეიტრალური მომენტის აღნიშვნით, მაგრამ ის, რომ სასაცილოს დროს ადამიანი ადამიანისათვის სანახაობა ხდება, საყურადღებო აზრია.

არა ერთხელ აღნიშნულია, რომ მეცნიერებაში კომიკურსა და სასაცილოს ზოგიერთი მკვლევარი ერთმანეთში ურევს, ზოგი კომიკურს ესთეტიკური წარმომობის სასაცილოს უწოდებს, ცხოვრებისეულ სასაცილოს კი უბრალო ანუ არაესთეტიკური ბუნებისას. გარდა ამისა, ტერმინები — სატირული, კომიკური, ირონიული და იუმორული — ხან სინონიმებად გვევლინებიან ზოგიერთი მეცნიერის შრომებში, ხან რომელიმე მათგანია დომინანტი ზოგადი სასაცილოს დასახსიათებლად ხელოვნებისა და ლიტერატურის თეორიაში. მაგრამ ამაზე შემდეგ, ახლა კი განვიხილოთ მთავარი საკითხი, რომელმაც უნდა განსაზღვროს წინამდებარე გამოკვლევის ერთ-ერთი მიმართება.

არის თუ არა ცხოვრებასა და ხელოვნებაში სასაცილო ერთი და იგივე ბუნებისა, მიეკუთვნება თუ არა ცხოვრებისეული სასაცილო ესთეტიკურ სფეროს?

მხედველობაში გვაქვს მხოლოდ სიცილი, როგორც სასაცილოს რეაქცია, ნ. ჩუბინაშვილისეული განმარტებით. ჯერ კიდევ დეკარტემ გამოთქვა აზრი, რომ არსებობს ხელოვნური სიცილი („თვალთმაქცური“), რომელიც ბუნებრივი სიცილისაგან განსხვავდება. თვალთმაქცუ-

რი სიცილის დახასიათება კი ფაქტიურად სიცილის ბუნებას აკლის მას¹. ე. ი. ჩვენ ლაპარაკი გვექნება სიცილზე პირდაპირი გავებით და არა მის იმიტაციაზე, ან ბიოლოგიურ ანომალიაზე, რომელშიც ვგულისხმობთ ფიზიკური გაღიზიანებით გამოწვეულ სიცილს, ნერვიულ სიცილს, ალკოჰოლური და ნარკოტიკული წარმოშობის სიცილს. რომელიც ჭერჭერობით შეუსწავლელია, ბოროტ სიცილს და სხვა სუროგატს. მათ შორის აქტიორულ სიცილსაც, როგორც ცხოვრებაში. ასევე სცენასა და ეკრანზე. ამის ხაზგასმა იმიტომ არის საჭირო, რომ ხშირად სიცილის იმიტაციის გაიგივება სიცილთან მრავალ მკვლევარს საშუალებას აძლევს დაეყრდნოს იმიტაციური სიცილის მექანიკას და ასეთივედ გამოაცხადოს თვით სიცილის და სასაცილოს ესა თუ ის სახე.

პროფესორი იური ბორევი სიცილისა და კომიკურის შესახებ ასეთი აზრისაა: „კომიკური — სასაცილოა. მაგრამ ყველა სასაცილო არ არის კომიკური. სიცილი ყოველთვის პირადი და არა ყოველთვის საზოგადოებრივი რეაქციაა. კომიკური თავის ესთეტიკური ბუნებით, სოციალური ხასიათით გამოიყოფა მოვლენათა იმ დიდი წრიდან, რომელთაც შეუძლიათ გამოიწვიონ სიცილი. სიცილი შეუძლია გამოიწვიოს არა მარტო კომიკურმა, არამედ სულ სხვადასხვა მოვლენებმაც — შეღიტიანებით დაწყებული აღმგზნები სასმელებითა და გამამხიარულებელი გაზით დამთავრებული. სიცილი წარმოიშობა მაშინაც, როდესაც აღიქმება სასიერო ვითარება, აგრეთვე ხალისიანი განწყობილების დროს. სიცილი შეიძლება იყოს აღფრთოვანებისა და ზეიმის გამოხატულებაც, ასევე მძიმე ნერვიული შეძრწუნება (გავიხსენოთ, მაგალითად. ემილია გალოტის მამის ნერვიული ხარხარი იმ ტრაგიკულ მომენტში, როდესაც მისი ქალიშვილის ბედ-იღბალი წყდება). აფრიაში აღნიშნულია ინფექციურ-ეპიდემიური დაავადების შემთხვევები, რომელიც გამოიხატება ხანგრძლივ, გამასავათებელ სიცილში. იცინის ძუნწი რაინდი, როცა უმზერს თავის განძს. ლიმოლში გამოიხატება ჩიკოვის სიხარული თავისი უსინდისო საქმის ბედნიერად დაგვირგვინების გამო. ახალი სათამაშოთი გამოწვეული სიხარული ბავშვის სიცილში გადადის. შეხვედრისას იცინის ორი დიდხნის უნახავი მეგობარი. ადამიანი იცინის, თუ იგი პირველად ხედავს ზღვას და გაკვირვებულია მისი დიდებულებითა და სილამაზით.

სიცილის გამოწვევა შეუძლია რთული ამოცანის ამოხსნას. მავან სასიხარულო მოვლენას, რომელიც გაიტაცებს ადამიანს სულიერ გრძნობებს. მაგალითად, ინდურ ფილმში „ორი ბიგზა მიწა“ გლეხები იცინიან, როდესაც შეპყურებენ იმედისა და ჭირნახულის მომტან სანატრელ წვიმას.

¹ Рене Декарт. Страсти души. Избранные произведения. М., «Государственное издательство политической литературы», 1950, гл. 65б.

სიცილი ყოველთვის კომიკურის მაჩვენებელი როდია, იგი ყოველთვის არც ესთეტიკური რეაქციაა. ეს რომ ასე არ იყოს, ა. დოღეს უკვდავი ტარასკონელები კომედიოგრაფები იქნებოდნენ. ისინი ხომ თავის გაუთავებელ საუზმეს იმ განთქმულ როპსულ ღვინოს აყოლებენ, რომელიც ამღერებს და, აცეკვებთ მათ“¹.

როგორც ვხედავთ, ი. ბორევი ანსხვავებს სასაცილოსა და კომიკურს. კომიკურს ახასიათებს როგორც ესთეტიკური ბუნებისა და სოციალური ხასიათის მქონე მოვლენას, არაკომიკური სიცილის დასახასიათებლად კი მოჰყავს სიცილის ის სახეები, რომლებიც იმიტაციურ ან ცხოვრებისეულ, ან ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ცხოვრებისეულად მიჩნეულ სიცილს მიეკუთვნება. განვიხილოთ ისინი:

ემილია გალოტის მამის ნერვიული ხარხარი არა თუ არ არის უბრალო და არაესთეტიკური, არამედ ტრაგიკულის უმაღლესი გამოსახულებაა. გავიხსენოთ ილია ჭავჭავაძის შეხედულება ასეთი ხასიათის სიცილის თაობაზე. ილიასთვის ცრემლი და სიცილი ერთი და იგივე სათავიდან მოდის, ფიზიოლოგიურად ისინი მას ერთ ძირისად მიაჩნია. ესთეტიკური თვალსაზრისითაც სასაცილო და სატირალი ერთი ბუნებისა არიან და ხშირად ენაცვლებიან ერთიმეორეს. სასაცილოს (კომიზმის) უმაღლესი გამოხატულება ცრემლთან გაერთიანებაა. ასევე სატირალის (ტრაგიზმის) უმაღლესი გამოხატულება ხარხარია: „აი, ეს ცრემლიანი სიცილი და სიცილიანი ტირილი არის იგი უზენაესი სიტკბოება, რომლის თვისებითაც ჭეშმარიტი და უდიდესი ხელოვნება ადამიანისა თავის უმწვერვალეს სიმაღლეზედ იზიდავს ხოლმე კაცსა“², — წერს ილია.

რაც შეეხება აფრიკაში აღმოჩენილ ავადმყოფურ სიცილს, ეს ფსიქიკურ ანომალიას მიეკუთვნება და, რასაკვირველია, უნდა გამოირიცხოს ესთეტიკის სფეროდან. რჩება ძუნწი რაინდის, ჩიჩიკოვის, ბავშვის სიხარულის, მეგობრების შეხვედრის, ზღვის პირველად მხილველის, და ინდური ფილმის „ორი ბიგხა მიწის“ მაგალითები.

როდესაც ძუნწი რაინდი ხედავს თავის განძს — იგი აღიშნება. რატომ? რამდენნაირი ახსნაც არ უნდა მიეცეს ძუნწი რაინდის ამ საქციელს, განძს ჰარმონიაში მოჰყავს მისი სულიერი მოთხოვნები: მის თვალწინ შესაძლებლობის ნაირ-ნაირი სახე იხატება, და თუ რაინდს ეს არა აქვს გათვითცნობიერებული, მაინც შეუცნობლად მოქმედებს მასზე: სანუკვარ ხილვებს აღუძრავს, ფანტაზიას უღვიძებს, რაინდი რალაც

¹ Ю. Борев. Комическое. М., «Искусство», 1970, გვ. 10—11.

² ი. ჭავჭავაძე, წერილები ლიტერატურაზე და ხელოვნებაზე, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1977, ტ. II, გვ. 102.

სახეებს თხზავს და სიამოვნებით იღიმება. და თუ მისი ფანტაზია რაღაც სახეს თხზავს, რატომ არ ეკუთვნის ეს აქტი თუნდაც მდარე ხარისხისა, მაგრამ მაინც შემოქმედებას? გარდა ამისა, მწერალს აქ მოყვანილი აქვს სწორედ კომიკური სიტუაცია. რაინდის მიერ შეთხზული სახე-რომელზედაც მკითხველს ან მაყურებელს ღიმილი მიაწინებს და რომელიც შემოთავაზებულ სინამდვილესთან მოწვევებით დამოკიდებულებაშია, იმიტომ რომ რაინდი თავისი ფანტაზიის ნაყოფისა და განძის იდენტიფიკაციას ახდენს. ეს ცნობილი კომიკური კონსტრუქციის შენიღბული ელემენტია: *qui pro quo* (ერთი მეორეს ადგილას). ასეთივე კრილში შეიძლება აიხსნას ჩიჩიკოვის სიხარულიც.

ფროიდის აზრით, ბავშვს არ გააჩნია კომიკურის გრძნობა, მაგრამ თუ ფროიდს ამის მიზეზად ის მოჰყავს, რომ ბავშვი ვერ ხედავს ენერგიის დახარჯვისა და რეალური ფაქტის შეფარდების განსხვავებას, ჩვენ გვგონია, რომ ბავშვს გონება, შემოქმედებითი ფანტაზია ჯერ არ აქვს განვითარებული, და თუ იგი იცინის ან იღიმება, აქ ან ფიზიოლოგიური მიზეზია, ან სიახლის აღქმის გამოვლენაა, რაც შემოქმედებითი პროცესის, მხატვრული სახის შექმნისათვის აუცილებელი პირობაა. ახალი სათამაშოს მიღებით გამოწვეული ბავშვის სიხარული და სიცილი სიახლის აღქმაში მოიძიება. სიახლე კი კომიკურის ერთ-ერთი ინგრედიენტია. ადამიანი, რომელმაც პირველად ნახა ზღვა და იცინის, წყალთან დაკავშირებული მისი წარმოდგენისა და სინამდვილის შეუსაბამობის გავლენის ნიშანია, რაც აგრეთვე კომიკურს მიეწერება. რ. დეკარტის აზრით სიხარული, მხიარულება იზრდება იმისდა მიხედვით, როცა ვიგონებთ გადატანილ უბედურებას, რომელიც თავიდან მოვიცილეთ¹. სირთულეებიდან თავდაღწეული ადამიანის საერთო მხიარულება განა არ მოგვაგონებს კომედიის პერსონაჟების კულუტობითა და კომიკური სიტუაციებით გამოწვეულ სილაღეს? კინოფილმ „ორ ბიგსა მიწაში“ გლეხები იცინიან, როდესაც ნანიანატრი წვიმა მოვიდა. განა აქ ის სილაღე არ მოქმედებს, რომელიც ბენდიერი განკვანძის აუცილებელი პირობაა კომედიისაში? ა. დოდეს ტარასკონელების მაგალითი არა გვგონია დამაჯერებელი იყოს, ისინი ხომ ალკოჰოლის ზეგავლენით იცინიან, ე. ი. ფსიქიური არასრულყოფის დროს? სიცილის ასეთ სახეობას ცალკე შესწავლა ესაჭიროება; არ არის გამორიცხული, რომ პათოლოგიურად მიჩნეულ სიცილში ფსიქოანალიზური კვლევის დროს შესაძლებელია სიცილის ბუნების მრავალი საიდუმლოს ამოხსნა, როგორც ეს მოახდინა ფსიქოანალიზურმა მეთოდმა ნევროზებისა და შემოქმედებითი პროცესების კავშირების დადგენისას.

ნარკოტიკული წარმოშობის სიცილზე უბრალო, ზედაპირული და-

¹ Рене Декарт. Страсти души. Избранные произведения. 33. 655.

კვირვებაც კი საინტერესო კავშირებზე მიგვანიშნებს. აღწეროთ ყველაზე მარტივი მაგალითი:

ახალბედა ნარკომანი ანაშით გაბრუებული ზის, მის ირგვლივ მისი შემადგენელნი სხედან და ელოდებიან რეაქციას. ახალბედამ იცის, რომ მისგან მოელიან რაღაც ექსტრავეგანტურ საქციელს, მაგრამ რა უნდა გააკეთოს? იგი ზის საწოლზე... მერე რა არის ამაში სასაცილო?, მაგრამ მისგან მოელიან რაღაც მოქმედებას... არა და რა უნდა გააკეთოს და რატომ უნდა გააკეთოს? არაფერსაც არ იზამს, და ყველას გაუცრუებს იმედს, აი, ასე, ბაიყუშივით იჯდება და ხმას არ ამოიღებს. „როგორ აზრის საქმე, მოგეკიდა?“ — ნიშნის მოგებით ეკითხებიან მას, ის ხმას არ იღებს. — „ჰა თქვი, იკისრე!“ იცინიან ირგვლივ. იგი შეუვალ იერს იღებს, წარმოიდგენს საკუთარ თავს, ხედავს რა ბაიყუშივით ზის და სდუმს. ბაიყუში? რა არის ბაიყუში? თუთიყუში? თუ სხვა რაინე ისეთივე მოგრეხილი ცხვირით, უშველებელი თვალებით?, ე. ი. იგი ბაიყუშია. „აქეთ ნუში, იქით, ნუში, შუაში ზის ბაიყუში“, აგონდება მას და იღიმება. ირგვლივ სიცილის ახალი ტალღა გადაივლის — რადგან ახალბედამ გაიღიმა, ყველაფერი რიგზე იქნება. მართლაც და რა სასაცილო მდგომარეობაშია, რა მოხდება თვითონაც მაგრად გაციონოს? ყველაზე სასაცილო აი ის იქნება. კედელზე ჩამოკიდებული მოლაპლაპე ოქროსფერი სპილენძის ტაშტი რომ დაიხუროს თავზე, იქვე კუთხეში მიგდებული ოყნა გადაიკიდოს მხარზე და მეხანძრესავით გაიქც-გამოიქცეს. ასეც იქცევა და ყვირის: „ხანძარი, ხანძარი!“ ყველა იცინის.

ნარკოტიკული წარმოშობის სიცილის ყველა შემთხვევა ინდივიდუალური გადაწყვეტით ვითარდება, მაგრამ ნორმალურ მდგომარეობაში რარიგ რეფლექსურადაც არ უნდა აღწერდნენ თავიანთ ნარკოტიკულ მდგომარეობას, ცდის პირები ერთხმად რაღაც ფანტაზიებზე, ხილვებსა და სახეების მოდიფიკაციაზე დამყარებული ვითარებებით ხსნიან სასაცილოს შინაარსს. მეტწილად ის მოქმედებები, რასაც ასახელებენ შემდეგ ნარკომანები, თავისთავად არაფერი სასაცილო არ არის, მაგრამ ოპიუმით გაბრუებულ სუბიექტში შეგრძნების დაქვეითება ან გამძაფრება, მოვლენების არაადეკვატური აღქმა, ცალკეული საგნის ირგვლივ ყურადღების მოკრეფა, როცა იგი გარემოს კონტექსტიდან არის ამოვარდნილი. მოვლენისა და საგნის ნაწილთა პიპერტროფირება, წარმოდგენათა მოდიფიკაცია, სუბიექტის ორად გაყოფა: აქტიორად და მაყურებლად — საკმარისი მიზეზებია კომიკური კონსტრუქციების მისაღებად.

ახლა ისევ ბორევის დასკვნას დაეუბრუნდეთ: „სასაცილო უფრო ფართო ცნებაა, ვიდრე კომიკური. კომიკური სასაცილოს მშვენიერი და“ (გვ. 11). რასაკვირველია, სასაცილო უფრო ფართო ცნება იქნება,

ვიდრე კომიკური, თუ სასაცილოში სიცილის გარდა შევიტანთ მის იმიტაციასაც, ცხოვრებისეულ სიცილს კი უარს ვეტყვით ესთეტიკურის „მოქალაქეობაზე“. ყოველივე ამის მიუხედავად, ბორევი ცხოვრებაში კომიკურის არსებობას არ გამოორიცხავს, უფრო მეტიც, შიგადაშინებულ სასაცილოსა და კომიკურის დიალექტიკურ დამოკიდებულებასაც აღნიშნავს, რომ დასაშვებია მათი ურთიერთშენაცვლება, რასაც ბოლოს და ბოლოს შეუძლია ცხოვრებისეული სასაცილოს ესთეტიკური ბუნების აღიარებასთან მიგვიყვანოს.

პროფ. ა. ზისიცი მთლიანად ეთანხმება სასაცილოსა და კომიკურის ბორევისებულ განმარტებას. მათი ბუნების ერთ-ერთ განმასხვავებელ მტკიცებად ა. ზისის მოჰყავს ისეთი კომედიები, რომლებშიც სიცილისა და კომიკურის აღრევა ხდება, რაც ნაწარმოებს ანტიმხატვრულ ელფერს აძლევს. სასაცილოში იგი გულისხმობს იმ ტრიუკებსა და სიტუაციებს, რომლებსაც ნაწარმოების სიუჟეტთან და დედამხატვრის არა აქვთ:

„მაგრამ თუ სიცილი იდგის გამოვლენას არ ემსახურება. არ ამიღვრებს მას აზრებით და მაყურებლის ყურადღება გადააქვს კომედიის მთავარი დანიშნულებიდან, მაშინ ზედაპირული თავისშექცევა, ფაქტიურად ნიშნავს კომიკურის შეცვლას უბრალო სასაცილოთი“¹. (ხაზგასმა — ჯ. ი.).

თავისთავად ეს შეხედულება სწორია, მაგრამ სასაცილოსა და კომიკურის განსასხვავებლად ვერ გამოდგება. ფაქტიურად აქ ლაპარაკია ნაწარმოების მხატვრული მთლიანობის, მისი შემადგენელი ნაწილებისა და ელემენტების სტურქტურაზე, გამჭოლ მოქმედებაზე, ზემოცანისა და არა სასაცილოს ავტონომიურ მხატვრულ ბუნებაზე, მის არაესთეტიკურ წარმოშობაზე. გაურკვეველ პოზიციაზე დგას ა. მაკარიანი. იგი ლიტონი სიტყვებით ეთანხმება ი. ბორევს, მაგრამ საკუთარი კლასიფიკაციის პირველივე პუნქტში ცხოვრებისეულ სასაცილოს ესთეტიკურ მწკრივში ათავსებს: „ცხოვრებაში ყოველი ფეხის ნაბიჯზე ვხედებით სასაცილოს, რომელიც ლიტერატურაში არეკლილი ჰქმნის იუმორის განსაკუთრებულ არეს“².

ზოგიერთი ქართველი მკვლევარი ილია ჭავჭავაძეს იმოწმებს და სასაცილოს კომიკურს უპირისპირებს (ალ. ქუთელია, მ. დუდუჩავა, გ. ლომიძე). მართალია, ი. ჭავჭავაძე ყველა სიცილს ესთეტიკურ მოხელენად არ მიიჩნევს, მაგრამ თუ მის მოსაზრებებს იზოლირებულად არ განვიხილავთ, მაშინ დავინახავთ, რომ ილია კომიკურ მოვლენებსა და საგნებს ცხოვრებისეულ და ხელოვნებისეულ ფაქტებად კი არ ჰყოფს,

1 А. Зисель, Искусство и эстетика. М., «Искусство», 1975, гл. 339.

2 ივ. Макарян А., О сатире. М., «Советский писатель», 1967, гл. 57.

არამედ იგი კულტურაზე, გემოვნებაზე, ცხოვრებისადმი დამოკიდებულებაზე ლაპარაკობს და ესთეტიკური კრიტერიუმი აქვს მხედველობაში. ამის მაგალითია მ. საფაროვა-აბაშიძის ბენეფისზე დაწერილი წერილი. მისთვის ესთეტიკურს მოკლებულია ის სასაცილო. რომელიც ეთიკურს არ შეიცავს, რომელიც არაადეკვატურ ფორმაშია მოქცეული: „იგი პიესა ზიზლით კი არ ამღვრევს ადამიანის გულს, ავზნეობის დანახვით გაწბილებულს გულის წყრომას კი არ ააფთრებს და ამგვლებს ბოროტის შესამუსრავად, არამედ აგრილებს გულს სიცილითა და ამრიგად ბოროტს სახუმარ საგნად ჰხდის და არა საზიზღრად. რომ სიცილი პიესისა, ზუმრობის და მხიარულობის სიცილი არ იყოს (ხაზგასმა—ჭ. ი.). და იყოს იგი გამკითხავი, გამკიცხავი და ბასრ ხმაღზედ უფრო მჭრელი სიცილი, რომელიც „ზოგჯერ ცრემლზედ მწარეა“ და ბოროტის საკლავად შხამად უარესი, პიესას ამ მხრით წუნი არ დაედებოდა, მაგრამ ჩვენდა სამწუხაროდ ეგ ეგრე არ არის. ჩვენ ვამბობთ იმ უკაცრავათ არ ვიყვეთ — უშვერ და შეუწყნარებელ სცენებზედ, საცა ზნეობადაცემული დედა და არა ნაკლებ ზნეობაწამსდარი ქალიშვილი მოქმედებენ მაცურებელთა სახარხაროდ“¹.

მკვლევარ გ. ლომიძის დასკვნებს ამ საკითხში დასაბუთება აკლია: „კომიკური ხელოვნებაში (ე. ი. შემოქმედებითი კომიკური) სინამდვილის წარმოსახვის საფუძველზე იქმნება. მიუხედავად ამისა, ავი არსებითად განსხვავდება სინამდვილისათვის ნიშანდობლივ კომიკურისაგან“².

გ. ლომიძე აქ პირდაპირ ამბობს, რომ შემოქმედებითი კომიკურა მხოლოდ ხელოვნებაშია, და შემდეგ ამტკიცებს, რომ კომიკური ხელოვნებაში გამოხატავს საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან დაპირისპირებასა და შეუსაბამობას იმ სიტუაციებისა და ხასიათების საშუალებით, რომელიც სიცილს იწვევს. „ამიტომ ის არა მარტო გაცილებით უფრო ფართო სფეროს მოიცავს, ვიდრე ემპირიული კომიკური (ე. ი. კომიკური სინამდვილეში), არამედ, ამ უკანასკნელისაგან განსხვავებით, საყოველთაო ხასიათის ესთეტიკურ ფენომენსაც წარმოადგენს, მაშასადამე, ადამიანთა ესთეტიკურ გრძობასა და იდეალებსაც გამოხატავს“. (გვ. 99—100). არც მსჯელობის პროცესში და არც დასკვნებში ლომიძე არ განმარტავს, რატომ არის ხელოვნებისეული კომიზმი „საყოველთაო ფენომენი“. იმიტომ რომ მნიშვნელოვანი დაპირისპირებები? მაგრამ საზოგადოებრივად რა ისეთი მნიშვნელოვანი დაპირისპირ-

¹ ი. ჭავჭავაძე, წერილები ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე, ტ. II. გვ. 97.

² გ. ლომიძე, კომედიის ჟანრობრივი თავისებურებების პრობლემა, თბ., „მეცნიერება“, 1960, გვ. 99.

რებები და შეუსაბამობანია, მაგალითად, მოლიერის „სკაპენის ოინებსა“ ან თუ გნებავთ ცაგარლის „ხანუმაში“, რომ თავისი ბუნებით ცხოვრებისეულ ანეკდოტს არ შეეძლოს მისი არსის გამოხატვა? და თუ ხელოვნებისეული კომიზმი იმიტომ არის „საყოველთაო ფენომენი“, რომ სიცილს იწვევს, განა „ემპირიული კომიკური“ არ იწვევს სიცილს. ან კომიზმის ესთეტიკური აუნება მოცულობით („ფართო სფერო“) განისაზღვრება?

ასევე წინააღმდეგობით აღინიშნება, ჩვენი აზრით, ალ. ქუთელიას ამ საკითხთან დაკავშირებული მოსაზრებები. იგი კომიკურსა და სასაცილოს დეკლარაციულად განასხვავებს და ამბობს: „სასაცილოს და კომიკურს შორის განსხვავება უნდა მოინახოს სულ სხვა მიმართულებით და სხვა ნიშნადავ, ვიდრე ეს ჰეგელს და საერთოდ იდეალისტებს აქვთ გატარებული: ის უნდა მოინახოს მატერიალისტური თვალსაზრისის საფუძველზე“¹.

ა. ქუთელია შემდეგ იწყებს სასაცილოსა და კომიკურის განსხვავების საკითხის ილუსტრაციას ესთეტიკურ ლიტერატურაში და საბოლოოდ ეთანხმება ი. ბორევის ჩვენს მიერ განხილულ დებულებას, რომ „სიცილი და სასაცილო კომიკურზე ფართოა“ და ისინი მოიცავენ არა-ესთეტიკურ მოვლენებსაც (გვ. 61). შემდეგ თავის საინტერესო და ვრცელ გამოკვლევაში აღარაფერს ამბობს კომიკურისა და სასაცილოს განსხვავებაზე, მაგრამ სიცილის ბუნებასა და მის წარმოშობაზე ფილოსოფოსთა და ესთეტიკოსთა ნააზრევის გადმოცემისას, ზოგჯერ კინტერპრეტაციაშიც. სასაცილოსა და კომიკურს ერთმანეთისაგან პრაქტიკულად არ ანსხვავებს და სინონიმებად ხმარობს.

სასაცილოსა და კომიკურის განმარტების ყველაზე უფრო ლოგიკურ ფაქტებს, ჩვენი აზრით, გამოჩენილი საბჭოთა ფილოლოგის ვ. ი. პროპის შეხედულება ემყარება. იგი თავის უკანასკნელ წიგნში აანალიზებს სიცილის ბუნებას ცხოვრებასა და ხელოვნებაში. პროპი ინდუქციური მეთოდით, განურჩევლობის პრინციპის გამოყენებით განიხილავს ამ ფენომენს. განსაკუთრებით ყურადსაღებია პროპის შემდეგი განცხადება: „ბევრ შემთხვევაში ესთეტიკურის (უმალღესი) კომიკური კატეგორიის და არაესთეტიკურის (მდაბალი) განსასხვავებლად იქმნება განსხვავებული ტერმინოლოგია. პირველ შემთხვევაში ამბობენ „კომიკურს“, მეორე შემთხვევაში — „სასაცილოს“. ჩვენ ასე არ განვასხვავებთ, უფრო სწორად, ფაქტებმა უნდა დაგვანახოს, მართებულია თუ არა ასეთი დაყოფა. „კომიკურს“ და „სასაცილოს“ ვაერთიანებთ ერთი ტერმინით „კომიზმით“. ორივე ეს სიტყვა ჩვენთვის ჯერ ჯერობით (ხაზგასმა — ჯ.ი.) ერთი და იგივე მნიშვნელობისაა“.

¹ ა. ქუთელია. სიცილი. მისი სოციალური ძალა, თბ., „ხელოვნება“, 1961, გვ. 59.

² Пропп В. И. Проблемы комизма и смеха. М., «Искусство», 1976, гв. 13.

როგორც ჩანს, მართლაც ყველაზე მიზანშეწონილი ტერმინი სწორედ კომიზმი უნდა იყოს და წინამდებარე ნაშრომშიც „კომიზმი“ ასეთი ვაგებით იქნება ნახმარი.

მიუხედავად იმისა, რომ პროპის თავდაპირველი განცხადება არაესთეტიკური სიცილისა და ესთეტიკური კომიზმის დაყოფის წინააღმდეგ საკმაოდ მართებულია, აქვე ვხვდებით საორჭოფო განმარტებას: „ეს არ ნიშნავს, რომ კომიზმი არის რაღაც სრულიად ერთსახეობრივი რამ. კომიზმის სხვადასხვა სახეს მიეყვებათ სიცილის სხვადასხვა სახესთან და უპირველეს ყოვლისა, ამაზე იქნება გამახვილებული ჩვენი ყურადღება“ (გვ. 13). (ბუნებრივი იქნებოდა, რომ მთავარი ყურადღება მიქცეოდა მათ მსგავსებას, კომიზმის არსის წარმოჩენას).

პროპის მიერ მომარჯვებული ინდუქციის მეთოდი ამიერიდან უკვე კომიზმის კონსტრუქციების კლასიფიკაციის ნაცნობი გზით მიედინება. ახლად შემოთავაზებული ტერმინი „კომიზმი“ კი კარგავს თავის მნიშვნელობას, როგორც სიცილის საერთო ბუნების აღმნიშვნელი ცნება, იმიტომ, რომ ყოველი კონკრეტული კონსტრუქციის განხილვისას მხოლოდ ლოკალურ თვისებებზეა გამახვილებული ყურადღება. ცხოვრებისეული ან ესთეტიკური სასაცილოს განსხვავება-იდენტურობაზე არც გამოკვლევის ბოლოს არის დასკვნა გამოტანილი. ამრიგად, პროპის თავდაპირველი განცხადება „ჭერჭერობით“ („пока“) (გვ. 13) ვერ პოულობს განვითარებას და დაუსაბუთებელი რჩება. ყველაფერი ეს კი ფენომენოლოგიური ესთეტიკის იმ შეხედულებას ამართლებს, რომელსაც ინდუქციის მეთოდით კვლევა არაეფექტურად მიაჩნია, ვინაიდან ინდუქციის მეთოდი გულისხმობს საწყის პოზიციად საკვლევი ობიექტის არსის ცოდნას და შემდეგ მრავალში ამ არსის ძიებას, მაგრამ თუ არსი ცნობილია, რაღა აზრი აქვს ძიებას, და თუ არ არის ცნობილი—ჭერ საჭიროა გაირკვეს მოვლენის არსი!

რა არის სიცილი, რა არის სასაცილო, კომიზმი, როგორი წარმოშობისა არიან ისინი?

სიცილი — სასაცილოს, ე. ი. კომიზმის შექმნის შედეგია. სიცილი ეს ის ნათურაა, რომელიც ინთება კომიზმის სწორი კონტაქტების დამყარების დროს, კომიზმი სიცილის შინაარსია. იგი ესთეტიკური წარმოშობისაა, აქედან სიცილიც ესთეტიკური შეფასების შედეგია. ვიდრე კომიზმის სპეციფიკას შევხებოდეთ ესთეტიკურ კატეგორიებთან შედარებით (ტრაგიკული, ამაღლებული და სხვ.), აუცილებელია გავიხსენოთ რას შეიცავს თვით ცნება „ესთეტიკური“, რა ელემენტე-

1 იხ. ა. ბოკორიშვილი, ფენომენოლოგიური ესთეტიკა, თბ. „თბილ“, 1966, გვ. 8—9.

ბისაგან შედგება და როგორ ზოლიანობაში იმყოფება მასთან შემოქმედება, მშვენიერების იდეა, განცდა.

თუ დავიწყებთ იქიდან, რა არის შემოქმედებითი პროცესი. უწინარესად უნდა მივაკითხოთ შემოქმედებით აზროვნებას.

ფსიქოლოგიურმა მეცნიერებამ მეტნაკლებად შესძლო ამ პროცესის დახასიათება. ანსხვავებენ უბრალო აზროვნებას შემოქმედებით აზროვნებისაგან და ეს უკანასკნელი ხასიათდება „არაგანმეორებადი“ ორიგინალური დინებით. მართალია, ჯერ კიდევ ზუსტად არ არის ვარკვეული — ერთი და იგივეა თუ არა შემოქმედებითი აზროვნება და პრობლემების გადაჭრა, ვინაიდან გამომთვლელი მანქანებიც კი კრიზის პრობლემებს და მუსიკასაც კი ჰქმნიან, მაგრამ შემოქმედებითი აქტი ხომ უნდა შეიცავდეს სიახლეს თვით შემოქმედისათვის. „როდესაც შემოქმედებითად ვაზროვნებთ, — წერს რობერტ მაკლეოდი კორნელის უნივერსიტეტიდან, — ვცდილობთ ჩვენი თავის განთავისუფლებას ძველი აზრებისა და შეხედულებებისაგან. ჩვენ პრობლემას ვუყვანავთ ახალ მოთხოვნილებებს, ვცდილობთ ძველ ინსტრუმენტებს მივანიჭოთ საქმის ახლებურად კეთების, ნოვატორულად ფუნქციონირების უნარი. ამ პოზიციიდან უკვე ნათელია, რომ თუ ადგილი აქვს რაიმე სიახლის შექმნას, რეკონსტრუქციას, საქმე გვაქვს შემოქმედებით აზროვნებასთან“¹.

იგივე აზრისაა ჯერომ ბრუნერი, რომ შემოქმედებით აქტში ყველაზე მთავარია „ეფექტური სილუპზიზის“ გამოყენება, რომ საგნები და მოვლენები უნდა განვიხილოთ ახალი ასპექტით. აქედან გამომდინარე კომიზმიც ხომ რაიმე აღმოჩენა და მოღეღორებაა. ე. ი. იგი ახლის შემქმნელია და ამრიგად შემოქმედებით აქტს წარმოადგენს.

მიეკუთვნება ეს შემოქმედებითი აქტი შემეცნების სფეროს. ანუ კემპარიტების იდეას, თუ ესთეტიკური ბუნებისაა და მშვენიერების იდეის ქვეშევრდომია?

შემოქმედებით პროცესს, რადგან ახლის შექმნის გზით მიემართება, ფანტაზიასთან აქვს საქმე. ფანტაზიას კი ფეხი უდგას როგორც რაციონალურ, ასევე ემოციურ პროცესებში. იგივე ჯერომ ბრუნერი დიდხანს შეისწავლიდა ჰარვარდის უნივერსიტეტიდან მკვლევართა ერთ ჯგუფს, რომელიც მუშაობდა მზის ბატარეების კვების ბლოკზე მზის ენერჯის დასაგროვებლად. ჯგუფის წევრთა შორის ყოველთვის აღმოჩნდებოდა ხოლმე ისეთი, რომელიც მეტაფორის გამოყენებით ცდილობდა გადაეჭრა მის წინაშე დასმული ამოცანა. მეტაფორა ღმთავრესად ორგანულ სამყაროს ეხებოდა. მაგალითად, „შეკითხვანზე — რა

¹ Robert B. Macled. Retrospect and prospect. In: Contemporary approaches to creative thinking. A Symposium held at the university of Colorado, 1958. გვ. 121.

თრთის, რასაც ადამიანი ასხივებს? ვილაცა უპასუხებდა თურმე — მხერა¹. როგორც ვხედავთ, მეცნიერულ კვლევაში, აზრთა კიდილშიც კი მხატვრული მეტაფორა გამოიყენება. ცნობილია, რომ პუანკარე მათემატიკოსისაგან მოითხოვდა სილამაზის, რიცხვთა ელეგანტურობისა და ჰარმონიის გრძნობას.

ამასვე ამბობენ გალილეიზე. იგი ამტკიცებდა, რომ ცდა მახვილვანიერების შედეგია. ცნობილია აგრეთვე აინშტეინის აზრი გამომგონებლობასა და მშვენიერების გრძნობის მსგავსების შესახებ. სწორედ წერს შ. ნუტუბიძე: „აზროვნების ფსიქოლოგიას ერთ უტყუარ ფაქტთან აქვს საქმე: აზრის ყოველივე გამოვლენას ესა თუ ის გრძნობითი ტონუსი გააჩნია, რაც სულიერი ცხოვრების იმ მთლიანობის მაჩვენებელია, რომელიც სრულიადაც არ ირღვევა იმ გაყოფის და კლასიფიკაციის მიხედვით. რომელიც თავისდარიგად შეიძლება მეთოდოლოგიური მოთხოვნის მიხედვით შემუშავდა და დამკვიდრდა“².

უპირატესად ასევე ესმოდა ხელოვნებაში ჰუმარიტებისა და აზრის საკითხი არჩილ ჯორჯაძეს, რომელიც ფიქრობდა, რომ ხელოვნებაში მთავარია ორგანულად შერწყმული, „ბუნებრივად გადაბმული — ინტელექტუალური ემოცია და ესთეტიკური ემოცია“³ (ხაზგასმა — ჯ. ი.).

აქვე უნდა მოვიხსენიოთ მისი აზრი, რომ ხელოვნებაში ესთეტიკური ფენომენის შეცნობისათვის არ კმარა მხოლოდ გარემოება და პირობის შესწავლა, რამაც წარმოშვა ხელოვნების ესა თუ ის ნაყოფი, საჭიროა თვით შემოქმედებითი პროცესის ანალიზიც (146).

სანამ შემოქმედებითი აზროვნების განხილვას შევუდგებოდეთ, გვინდა ჩვენი გამოკვლევისთვის ერთ საგულისხმო საკითხზე შევჩერდეთ. რაგინდ არათანმიმდევრული და ზედაპირულიც უნდა იყოს ი. გომართელის ესთეტიკური შეხედულებები, ის აზრი, რომ შემოქმედება „მარტო პოეტის კუთვნილება არ არის, რომ ეს ყოველ ადამიანს გააჩნია“⁴, მართებულად აქვს განვითარებული. ეყრდნობა რა სეჩენოვის თეორიას თავის ტვინის მოქმედების, აზროვნების რეფლექტორული წარმოშობის შესახებ, ასეთივე „რეფლექტორულ აქტად“ მიიჩნევს ხელოვნებასაც. ი. გომართელი თვლის, რომ შემოქმედების ნიჭი ყველა ადამიანს გააჩნია. (გვ. 176).

ყოველივე ზემოთქმულიდან ნათელია, რომ მხოლოდ სიახლის ფაქ-

¹ Jerome S. Bruner. The conditions of creativity. (იხივე კრებული გვ. 17—18).

² შ. ნუტუბიძე, შრომები, თბ., „მეცნიერება“, 1974, ტ. III, გვ. 303.

³ ა. ჯორჯაძე, თხზულებანი, თბ., 1914, ტ. V, გვ. 112.

⁴ ი. გომართელი, რჩეული თხზულებანი, თბ., „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966, ტ. I, გვ. 314.

ტორი ვერ გამოაცალკევებს ცნობიერების სფეროდან კომიზმს. მას რით ხასიათდება მხატვრული შემოქმედება და რა ნიშან-თვისებები გამოირჩევა იგი? ეს ტრივიალური კითხვა ასეთსავე ტრივიალურ პასუხს შეიცავს: თუ შემოქმედება დაკავშირებულია მშვენიერების იდეასა და ესთეტიკურ განცდასთან, იგი მხატვრულია.

ახლა გავიხსენოთ, რა არის მშვენიერება, ანუ მშვენიერების იდეა და რა საგნები და მოვლენები არიან ამ იდეის მატარებლები. უპირველეს ყოვლისა, მშვენიერების იდეას მხატვრულ სახეში ეძიებენ. მხატვრული სახე კი ის სინამდვილეა, რომელიც ინტელექტურ-ემოციურად არის ასახული და მხატვრულ სიმართლედ არის გარდაქმნილი. ახრი, იდეა მხატვრულ სახეში იღებს სიცოცხლეს, არაორგანულიდან ორგანულად იქცევა, ასე ვთქვათ, „ემოციური ცილის“ გაჩენით, ანუ იმ მხატვრული კომპლექსური ხერხების საშუალებებით (ეპითეტი, ჰიპერბოლა, კონტრასტი, მეტაფორა, რიტმი, გროტესკი, ინტონაცია და სხვ.), რომლებიც ორგანიზებული არიან იდეით და თავის მხრივ აცოცხლებენ მას. მხატვრული შემოქმედების შედეგი. უფრო ხშირად მიზანიც კი, მისი ორგანული ბირთვი. მხატვრული სახეა.

ხელოვნების ნიმუში, მხატვრული სახე, მხატვრული ფაქტი — ეს ცნებები ერთი რიგისა და გვარისანი არიან, განსხვავება მხოლოდ რაოდენობრივია და არა თვისებრივი, და რასაც პ. პალიევსკი მხატვრულ სახეს მიაწერს, ის შეიძლება მთლიანად ესთეტიკური რიგის დამახასიათებელი იყოს: „იგი (მხატვრული სახე) შეიძლება უსასრულობამდე ვანაწევროთ, მოვეუძებნოთ უამრავი ადგილი განსხვავებულ სისტემებსა და კანონებში, მაგრამ ყოველი მისი შემორჩენილი ნაწილი ყოველთვის იცოცხლებს — ამ კავშირების დედაგულში თავისთავად და მოგვთხოვს თავის დამოუკიდებლობას“¹.

რასაკვირველია, მხატვრული სახის დაყოფა ან დანაწევრება კომპონენტებად მხოლოდ პირობითად შეიძლება. არ არის ისეთი კომპონენტი, რომლის ქსოვილშიც სხვა კომპონენტის უჯრედები არ იყოს შესისხლხორცებული, მაგრამ მაინც იმისათვის, თუ რა საშუალებებით იქმნება, რა ინგრედიენტები შეიცავს „გრძნობად-კონკრეტული სიმართლისა და სილამაზის ორგანულ მთლიანობას“², მხატვრულ სახეს, საჭიროა მისი ისეთი ანალიზი, როცა ყოველი ელემენტის ცალკეული შესწავლა მთლიანობასთან კავშირში ხდება და პირიქით.

ედგარ პოს უკვირს, რატომ არ ახდენენ ლიტერატორები თვითდაკვირვებას, საიდუმლო საბურველით რატომ მოსავენ და სიმართლეს

¹ П. В. Палневский. Литература и теория, М., «Современник», 1978, 83. 65.

² 6. ჯაკვიაჯაძე. ესთეტიკის საკითხები, თბ., „საბჭოთა ს. ქაჩუელი“, 1958, გვ. 120.

არ სწერენ საკუთარი შემოქმედების შესახებ. ე. პო, როგორც დიდი შემოქმედი, პროფესიონალი კრიტიკოსი და ლიტერატურათმცოდნე არჩევს თავის ცნობილ ლექსს „ყორანს“ და გამოწვლილად აანალიზებს თვითდაკვირვების შედეგად მიღებულ *modus operandi*-ს (მოქმედების წესი).

ედგარ პო ცდილობს დაამტკიცოს, რომ მან მათემატიკური ამოცანასავით თანმიმდევრულად, ყოველგვარი ინტუიციისა და შემთხვევითობის გარეშე შექმნა ეს ლექსი და ამას ახერხებს კიდევ. იგი გვატყობინებს, რომ, უპირველეს ყოვლისა, ლექსის დაწერის წინ ფიქრია: და ნაწარმოების მოცულობაზე, ვინაიდან ლექსის ეფექტი, მისი მთლიანობა პირველივე წაკითხვით სულმოუთქმელად უნდა იქნეს აღქმული. გაწყვეტილი ეფექტები, რასაც იწვევს დიდი მოცულობის ნაწარმოებები, სულს არ აღეგვებს, ამიტომაც მან გადაწყვიტა დაეწერა 100—108 სტრიქონი. ესთეტიკურ ტკობას ლექსი უშუალოდით იძლევა. უშუალოდის ეფექტს კი იწვევს ინტონაცია. ყველაზე შთამბეჭდავ ინტონაციად მას მელანქოლიური ინტონაცია მიაჩნია. ამიტომ, მოცულობის (108 სტრიქონი) სფეროსა (ლექსი) და ინტონაციის (მელანქოლიური) გარკვევის შემდეგ ედგარ პო ეძებს რაიმე მძაფრ მხატვრულ საშუალებას, რომელიც იქნება ნაწარმოების ლერძი. აქ მან აირჩია რეფრენი, როგორც ეფექტური, შთამბეჭდავი კომპონენტი, მაგრამ რეფრენი მან ახლებურად გამოიყენა. თუ მანამდე ლექსებში რეფრენი იმეორებდა აზრს და სიტყვებს, ახლა ედგარ პომ გადაწყვიტა რეფრენი სხვადასხვა ვარიაციებით მოეცა. ეს მოითხოვდა მრავალსიტყვიან რეფრენს, რაც დაამძიმებდა ლექსს. ავტორმა გადაწყვიტა, რომ რეფრენად ერთი სიტყვა აერჩია. სიტყვა უნდა ყოფილიყო ქლერადი, რომლის გაგრძელებაც შეიძლებოდა, ასეთად მან მიიჩნია ინგლისური „ო“-სა და „რ“-ს კომბინაცია. ამავე დროს არ ავიწყდება, რომ სიტყვა შინაარსობრივად მელანქოლიური უნდა იყოს. ასეთი სიტყვაც მოიძებნა— ეს არის „ალარასოდეს“ (nevermore). ვინ წარმოთქვამს ამ სიტყვას, ვინ უნდა იყოს ის ადამიანი? მაშინ ედგარ პოს გაუჩნდა აზრი, რომ ეს შეიძლება სულაც არ იყოს ადამიანი, არამედ რაიმე სხვა სულდგმული. ის ჯერ თვითიყუშე შეჩერდა, მაგრამ ვინაიდან თუთიყუში არ არის მელანქოლიური ორეოლის მატარებელი ფრინველი (იგი მართლაც კომედიური ფიგურაა ადამიანის წარმოდგენაში) და არ გამოდგება მელანქოლიური ინტონაციისათვის, ამიტომაც შემდეგ ყორანი აირჩია. ახლა საჭირო გახდა ყველაზე მწუხარე საგნის მონახვა, ასეთი საგანი მთელი კაცობრიობისათვის სიკვდილია; კი, მაგრამ, როდის არის სიკვდილი ყველაზე უფრო პოეტური? რასაკვირველია, როდესაც იგი დაკავშირებულია მშვენიერებასთან და, რასაკვირველია, ქალის სიკვდილი შეყვარებულისათვის იქნება ყველაზე პოეტური მწუხარება. „აქ მე უნდა

შემეხამებინა ორი იდეა, — წერს ედგარ პო — შეყვარებულისა, რომელიც დასტირის თავის სატრფოს და ყორნისა, რომელიც გაჰკედმდებოთ იმეორებს სიტყვას. ამავე დროს მე არ უნდა დამეიწყებოდა, რომ ამ სიტყვის მნიშვნელობა ყოველი რეფრენის დროს უნდა შეცვლილიყო. ყველაზე ეფექტურად ამის გაკეთება შეიძლებოდა კითხვა-პასუხებით. კითხვებს სვამს შეყვარებული და პასუხობს ყორანი; პირველი კითხვა ძალიან ყოფითი, უბრალო უნდა ყოფილიყო, შემდეგი — ნაკლებად ყოფითი; თანდათანობით ამ ხშირ განმეორებას და თვით ყორნის ავებდ რეპუტაციას გამოყავს შეყვარებული გულგრილი განწყობილებიდან. ბოლოს მასში ილვიძებს ცრუმორწმუნეობა და გახელებული ყორანს ახალ-ახალ კითხვებს აძლევს, პასუხები ახლოს მიაქვს გულთან და მაინც განაგრძობს შეკითხვას ნახევრად ცრუმორწმუნეობის ძალით, ნახევრად იმ სასოწარკვეთილებით, რომელიც შვებას პოეებს თვით-გვემაში. ეკითხება არა იმიტომ, რომ მთლიანად სჯერა ფრინველის წინასწარმეტყველების ან მისი დემონური ბუნებისა (იგი ხვდება, რომ ყორანი მექანიკურად იმეორებს ამ სიტყვას), არამედ იმიტომ, რომ იგი განიცდის შმაგ სიამოვნებას და კითხვებს ავებს მოსალოდნელი პასუხის „ალარასოდეს“ მოსასმენად — უტკბილესი მწუხარების განსაცდელად, „უტკბილესი იმიტომ, რომ იგი აუტანელია“¹.

ასე გონებისეული და გრძნობისეული მექანიზმების ჩართვით წაომოიდგენს პო უქანასკნელ კითხვა-პასუხს და მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებს ლექსის წერას. წერის დროს მას ტექნიკური სიახლის გაყოყენება სწადია. რითმულ და სტროფულ მეტრში ორიგინალურ ვარიაციებს ეძებს და წერს: „თუმცა ორიგინალობა ყველაზე მაღალა ღირსებაა, მის მისაღწევად საჭიროა არა იმდენად გამომგონებლობა, რამდენადაც უნარი გამოწვლილვით და მტკიცედ უარყოფილ იქნეს არასასურველი“ (გვ. 118).

როგორც ვხედავთ, შემოქმედებითი აქტის განვითარების ყოველი ახალი ფაზით პოს სიახლის პრობლემის ვადაწყვეტა სურს, და ამ გადაწყვეტას უარყოფაში ხედავს. ლექსის ხორცშესხმა შემდეგში ასეთი გეგმაზომიერი განვითარებით ხასიათდება: მოქმედების ადგილის შერჩევა, თვით მოქმედება და ამ მოქმედების გამრავალმნიშვნელოანება, უბრალო საგნის სიმბოლურ ხარისხამდე აყვანა, სიუჟეტის წყალქვეშა დინების იონქარი მინიშნება. აღსანიშნავია, რომ ყოველი ნაუთანისა და პერიპეტეის შეთხზვა მრავალმხრივ კავშირებს ითვალისწინებს. მაგალითად, ყორანი რომ მაინცა და მაინც პალადას ქანდაკებას დაასკუბდებდა, ეს განპირობებულია ოთახის პატრონის დახასიათებით (განათლებული კაცი), პარალელურად მოქმედებს სხვა ფაქტორებიც: ფერე-

¹ Э. Л. По. Философия творчества, Эстетика американского романтизма. М., «Искусство», 1977, гл. 117.

ბის კონტრასტი (თეთრი მარმარილო და შავი ყორანი), სიტყვის ეფექტური ჟღერადობა — „პალადა“. ზემორე ანალიზს რომ დავაკვირდეთ, ყოველი ცალკეული ეპიზოდის შეთხზვისას ერთდროულად რამდენიმე ამოცანაა გადასაჭრელი, მაგრამ ხერხების ამორჩევისას მთავარია გონებისეული და გრძნობისეული ერთიანობის შექმნის უნარი, რის ნიადაგზედაც შესაძლებელია მხატვრული სახის აღმოცენება.

მხატვრული შემოქმედების ანალიზისათვის ფრიად საყურადღებოა ზ. ფროიდის ნაშრომში „სიზმრის ფსიქოლოგია“¹ განხილული ზოგიერთი საკითხი, რომელიც პირდაპირ კავშირში იმყოფება მხატვრული შემოქმედების არსთან. ფროიდის აზრით, სიზმარში წარმოიჩენილი სახეები იმ აზრების დასურათხატებაა, რომლებიც წარმოიშობიან ჩვენი დაუქმყოფილებელი გრძნობიდან. საყურადღებოა ის პროცესიც, რომელსაც იგი აღწერს, როგორც სიზმრის ფარული შინაარსის ვადაქტევის სიზმრის ხილულ შინაარსად, როცა დაუქმყოფილებელი გრძნობიდან იბადება აზრი და შემდეგ ეს აზრი თვით ბადებს გრძნობად (ხილულ) სახეებს.

ს. მ. ეიზენშტეინის მხატვრული სახის „მონტაჟური თეორია“² წესთაწესი გონებისეულ და გრძნობისეულ რიგთა ორგანული მთლიანობით გამოიხატება. თავის ბოლო ნამუშევრებში ეიზენშტეინმა „მონტაჟური თეორიის“ საკითხი ვიწრო დარგობრივ, სახელდობრ კინოს ფარგლებიდან მთელი ხელოვნების სფეროზე გაავრცელა და ამტკიცებდა, რომ ყოველი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია პრინციპი: კონკრეტული ემპირიული მასალის განლაგების და დაპირისპირების პროცესი, რაც საშუალებას იძლევა ნაწარმოებში ორგანულად ურთიერთმოქმედებდეს მოვლენის კონკრეტული წარმოჩენა და ამავე მოვლენის განზოგადება. იგივე მიზნებისათვის ბ. ბრეჰტი თავის თეატრალურ ესთეტიკასა და პრაქტიკაში „გაუცხოვების ეფექტს“ იმარჯვებს.

როგორც ვხედავთ, მხატვრული სახის პრობლემა ხელოვნებისა და ლიტერატურის ყოფნა-არყოფნის საკითხია და ამ თვალთახედვით განვიხილოთ კომიზმიც.

ის კომიზმი, რომელიც ხელოვნების ნაწარმოებია. თავისთავად ესთეტიკურია და ამის დამტკიცებას ალარ შევუდგებით. აქ სხვა საკითხია გასარკვევი: არის თუ არა ფართო გაგებით ცხოვრებისეული კომიზმი ესთეტიკური ბუნებისა?

იმოწმებს რა პლატონს, შ. ნუტუბიძე წერს: „გრძნობის დაბალი ფორმა, რომელიც ცდაში მოცემულ საგნებს უკავშირდება, არ შეიცავს თავდაპირველად იმას, რასაც მშვენიერება ან სილამაზე ეწოდება, მაგ-

¹ З. Фрейд. Психология сна. М., «Современные проблемы». 1926.

² С. Эйзенштейн, Избранные произведения в шести томах, М., «Искусство», т. 2.

რამ მასთან მინც ისეთივე კავშირშია, როგორც შემეცნების ემპირიული ფაქტი იღებთან“¹.

მსგავსი შეხედულების საილუსტრაციოდ ზემოთ გავარჩიეთ ი. ბორევის მიერ ესთეტიკურად არმიჩნეული კომიზმის მაგალითები. ახლა კი, როდესაც ყურადღება გამახვილებულია მხატვრული სახის მამოძრავებელ ძალებზე, აღწერილი იყო მისი ზოგერთი ხერხი და საშუალება, შეიძლება მოვიყვანოთ ნებისმიერი მაგალითები ცხოვრებისეული კომიზმიდან და შევადაროთ მისი აგებულება ხელოვნებისეულს. აქვე გვინდა აღვნიშნოთ ერთი გარემოება: თუ ესთეტიკური შეიციავს მშვენიერების იდეას, შემოქმედებასა და განცდას — კომიკური ესთეტიკურ რიგში ყველაზე მომგებიანად გამოიყურება, ვინაიდან განცდა, რომელიც სხვა ესთეტიკურ კატეგორიაში ნაკლებად თვალსაჩინოა. კომიკურში სიცილის სახით უტყუარად წარმოჩინდება ხოლმე. სხვა სიტყვებით, სიცილი ესთეტიკური განცდის გამოვლენაა.

ამას ხშირად იყენებენ რაიმე მოვლენის მხატვრულობის დასამტკიცებლად. მაგალითად, როცა ლიტერატურულ პირველწყაროს თეატრში კომედიის პრეტენზია აქვს, ან ნაწარმოებში ოპონენტის აზრით კომიზმში საეჭვოა — პიესის სცენაზე წარმოდგენა ყოველგვარ დავას წყვეტს: თუ მაყურებელმა გაიცინა, მაშასადამე მიიღო ავტორის ესთეტიკური მოდელი და სადაოც აღარაფერი რჩება. ასეთი პრინციპით მიმდინარეობს თეატრში აქტიორების როლების დაზუსტება — მაყურებელთან შეხვედრის შემდეგ გზადაგზა კეთდება კორექტივები. აი, რას წერს გამოჩენილი ქართველი მსახიობი და თეატრალური მოღვაწე ვ. გუნია: „საზოგადოდ კომედიაში სასაცილო ის არის, რაც მაყურებელში სიცილს იწვევს, ხოლო სიცილი მაშინ იქნება კომედიაში გამოწვეული, როცა გარეგნობა შინაგანობას არ უდგება. (ხაზგასმა — ვ. ი.). საშუალება საგანს არ ეთანხმება. განზრახულობას — შეიძლება და სხვა ამგვარი უთანხმოება ჰბადებს განვითარებულშიც და უფიცილო ნამდვილ კომიკურ სიცილს“². შემდეგ ვ. გუნია განსაზღვრავს „მხიარულ კომედიას“ და „საპატიო ხარისხის“ კომედიას და უკანასკნელს უპირატესობას აძლევს, მაგრამ იგი ამით „მხიარული კომედიის“ ესთეტიკურ ბუნებას კი არ უარყოფს, არამედ ხარისხზე მიუთითებს. (გვ. 46—47).

როგორც აღინიშნა, კომიკურისა და სასაცილოს თეორეტიკოსები მაგალითებს, როგორც წესი, მხატვრული ლიტერატურიდან და ხელოვნებიდან იშველიებენ. ამჯერად მხოლოდ კომიზმის ცხოვრებისეულ მაგალითზე შევჩერდებით.

¹ შ. ნუცუბიძე, „შრომები“, ტ. III, გვ. 246.

² ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ. წიგნი მეორე, ვალერიან გუნია. თბ. „ხელოვნება“, 1953, გვ. 33.

ცოთის შეხედვით თითქოსდა კომიზმს ცხოვრებაში თავისთავადი, ზუნებრივი არსებობა აქვს (თანამედროვე ფრანგი პეკლევიარი ე. ობუ-ჯარი), მაგრამ, როგორც ითქვა, სამყაროში სასაცილო ადამიანის მეტი არაფერია და მისი დამოკიდებულება თავისთავთან, ორგანულ თუ აორგანულ ბუნებასთან, ნივთებთან თუ სხვა მოვლენებსა და ვითარებასთან ქმნის კომიკურ აღქმას.

დავიწყოთ ხალხური გამოთქმებით: „ესა და ეს ადამიანი ტყუილების გულაა“, „კედელს ცერცვი შეაყარე“, „ინდაურივით გაფხორილი“ და სხვა. ადამიანი ტყუილების გულა — ეს მეტაფორაა და იწვევს ასოციაციას; კედელზე ცერცვის შეყრა ხომ უპრობის თვალნათლივი მხატვრული სახეა თავისი კონკრეტულობითა და განზოგადებით. ინდაურივით გაფხორილი ადამიანი თავის მნიშვნელობასთან შეუსაბამოზას გამოხატავს.

ზოგი მეცნიერი უარყოფს არქიტექტურაში კომიზმის არსებობას (ციმერმანი), მაგრამ პატარა სახლი დიდი წინგამოშვერილი პრეტენზიული კიბით განა მეტიჩარა ადამიანის ასოციაციას არ იწვევს და არ შეიცავს შეუსაბამობას. რაც კომიზმის ძირითადი დამახასიათებელია? ცხოვრებაში ვინმეს გამოჯავრებაც, პაროდირება ხომ შეუძლია იმნატვრული შემოქმედება. ასევე კომიზმის შემცველნი არიან მახვილგონივრული დიალოგები იმპროვიზირებული და მოულოდნელი, ახალი მხატვრული ეფექტების ხარჯზე. ამ მხრივ რელიეფურია ამერიკელი მწერლის აიზეკ აზიმოვის მოგონება: „ცხოვრებაში პირველად მიმიწვიეს ტელევიზიის გადაცემაში მონაწილეობის მისაღებად, ამით ძლიერ კამაყობდი. ერთი კვირის შემდეგ ვილაცამ მითხრა, რომ მნახა ტელეგადაცემაში — დიახ, ვუპასუხე ღიმილით, — ტელეგადაცემაში გამოიყვანეს. ჩემმა ნაცნობმა გადაწყვიტა გამხუმრებოდა: „თქვენ რა, იქ განცხადებებს კითხულობდით?“ — არა. — მოვუქერი, — სექსის ტექნიკას ვაჩვენებდი. ოჰ, — წარმოთქვა მან თავაზიანად, — კიდევ გახსოვთ რამე? აი ასე, სიყვარულის მცოდნედან, რომელსაც შეუძლია თავის გამოცდილება სხვას გაუზიაროს, მე გადავიქეცი მოლაყბე, გამოშტერებულ მოხუცად“¹. აქ ჩვენ ვხედავთ მახვილგონიერების შეჯიბრს, ერთი მხრივ, და მეორე მხრივ კომიზმის შემცველი ფაქტის გამოვლენას: რაც არ უნდა მახვილგონიერი იყოს კაცი, რამდენადაც ეცდება უსაფუძვლო თავმოწონების გამართლებას, მით უფრო მძაფრდება შეუსაბამობა და მეტ კომიკურ მდგომარეობაში ვარდება იგი.

„მომხიბვლელად რომ იხუმრო და წვრილმანებზე თავშესაქცივად ისაუბრო, დახვეწილი გემოვნება, უშუალობა და ამასთან ერთად მდიდარი წარმოსახვის უნარიც უნდა გქონდეს. ამგვარი ენაკვიმატობა შე-

¹ უკრ. «Илюстрационная литература», 1979. № 2, გვ. 251.

მოქმედება, არაფრისგან რალაციის შექმნა“, ამბობდა ჟან დელა ბრიუერი!

სერგი ერისთავი² სტუმარს მიძალებით ეპატივებოდა დარჩილად. ჩემთან, რას იფიქრებდა, რომ გზაზე დამდგარი კაცი ხათრს ვერ გაუტეხდა, მოულოდნელად სტუმარი დათანხმდა და იკითხა ცხენი სად დავაბაო — აქაო, გამოუყო ენა ს. ერისთავმა. აქ სწორედ კომიზმის ის შემთხვევაა, რომელსაც ჰეგელი უმაღლესად რიცხავდა. როცა სუბიექტი მალღდება თავის თავზე. ეს ცხოვრებისეული ფაქტი მხატვრული ატრიბუტებით გამოირჩევა — ენა, როგორც მეტინრობის განხორციელებული სიმბოლო და როგორც კონკრეტული საგანი, რაზედაც უნდა დაბას სტუმარმა ცხენი.

არის ასეთი ცნობილი სიტყვამოსწრებელი კაცი საქართველოში ეახტანგ ჭყოიძე. ვინც მას იცნობს, კარგად იცის, რომ იგი დღინოს, როგორც იტყვიან. კბილს არ უსინჯავს. ერთხელ, როცა ამხანაგის ოჯახში მივიდა და სუფრის გაშლის მომლოდინეს ზეღიზიდ ჩაი მიართვეს, მან წასვლა დააპირა. რატომ მიდიხართ ასე მალეო. ჰკითხა დიასახლისმა. — შე ქალო, აღულებულმა წყალმა მატარებელი გააქციაო, — უპასუხა ხენეშითა და ოფლისწმენდით ჭყოიძემ. ქარავმა — „აღულებული წყალი“ გაცრუებული იმედით გამოწვეული გაღიზიანება და ანტროპომორფული გამოთქმა — „გაქცეული მატარებელი“. ამ შემთხვევაში ისე არიან განლაგებულნი, ეიზენშტეინის ტერმინი რომ ვიხმაროთ, ისეთ მონტაჟს ექვემდებარებიან, რომ ყველაფერი ეს მხატვრულ ორგანიზებულ სახედ წარმოგვიდგება.

ე. ჭყოიძემ თანამესუფრეს ვერაფრით ვერ მოაგონა მათი საერთო ნაცნობი და ბოლოს უთხრა: „არ იცი ბოშო, რომელია? იმ სივრცე ხელი აქვს, ქუთაისში რომ იყოს ზესტაფონში გამოგართმევს პაპიროსს“. აქ წარმოგვიდგება მოურიდებელი ადამიანი, ვისაც ხელი ყველგან მიუწვდება. ეს გროტესკიცაა, სადაც შინაარსის სიღრმე ჰიპერბოლიზურ ფორმაში გამოისახება.

საქვეყნოდ ცნობილია, რომ კომედიოგრაფთა უმრავლესობას თავიანთ კომედიებში ხშირად უცვლელად შეაქვთ ცხოვრებისეული კომიზმები, და თუ ისინი ბუნებრივად ერწყმიან ნაწარმოების ქსოვილს, — ძლიერი მხატვრული ეფექტით გამოირჩევიან. არც ქართული კომედიოგრაფიაა ამ მხრივ გამონაკლისი. გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის, ავქ. ცაგარელის კომედიები სავსეა ასეთი კომიზმებით და საერთოდ ქართული პოეტიკა სინამდვილის ასახვის დოკუმენტურობისა და ქვემარტივების საკითხს მხატვრულ შემოქმედებაში უდიდეს როლს ანიჭებდა.

¹ ჟან დელა ბრიუერი. ხაზიანობი, თბ. „ნაკადული“. 1978, გვ. 104.

² ცნობილი ქართველი გონებამახვილი და ენამოსწრებელი კაცი.

ერთი შეხედვით თითქოსდა ისეთი ყოფითი, ელემენტარული, ყოველდღიური შემთხვევებით გამოწვეულ სიცილს, როგორც არის: ადამიანის სახის გამომეტყველება, წაქცევა, რაიმეში ჩაეარდნა ან დაბნეულობა და სხვ., ხელოვნებასთან ან ესთეტიკასთან არავითარი კავშირი არ აქვს, მაგრამ თუ ასეთი სიცილის შინაარსს ავხსნით, სხვაგვარად წარმოგვიდგება საქმე. ადამიანის სახეს სასაცილოს ხდის უპირველესად გამომეტყველება, რომელიც სულიერ საწყისებთან არის დაკავშირებული; გრძელი ცხვირი ზოგს უხდება, ზოგის სახეზე კი სასაცილოდ გამოიყურება, იმიტომ რომ სიბრიყვის იერს აძლევს; ზოგის თვალების ცბიერი ჭრილი და ციმციმი ეშმაკობის პოტენციაზე მიგვანიშნებს. ყურებამდე ახელი პირი სისულელემდე მისულ გულუბრყვილო პატრონს ამხელს სახის სათანადო გამომეტყველებასთან ერთად, და ყველაფერი ეს, როგორც ვნახეთ, თავისთავადი კი არ არის, არამედ გვიღვიძებს ფანტაზიას და განზოგადებულ აზრებს — სისულელეს, სიბრიყვეს; ეშმაკობას — კონკრეტულ სახეში წარმოგვიდგენს. იგივე წაქცევის შემთხვევა მხოლოდ წაქცევაზე ხომ არ მიგვითითებს, იგი რაღაცას განაზოგადებს, მაგალითად, მოუხერხებლობას.

უან პოლ რიპტერი ორი წარმოდგენის ელემენტარულ შედარებასაც კი შემოქმედების აქტად მიიჩნევდა. ჩვენ მიერ გარჩეულ პირველივე მაგალითებიდანაც კი ჩანს, რომ ცხოვრებისეული კომიზმი შეიცავს მხატვრულ ატრიბუტებს, შემოქმედების ნაყოფია და მისი შედარება ხელოვნებისეულ კომიზმთან ყოველი კონკრეტული შემთხვევით განიზომება. სადაც მათ მხოლოდ მხატვრული ელემენტების ორგანიზაციის ხარისხი განასხვავებთ. ერთი სიტყვით, ყოველი კომიზმი ესთეტიკური ბუნებისაა. მართლაც და, თვით ის ზოგადი დებულება, რომ მშვენიერება არსებობს არა მარტო ხელოვნებაში, არამედ ბუნებაშიც, ამ საკითხის დადებით გადაწყვეტას ეხმიანება.

ახლა შეიძლება ვიკითხოთ: მხატვრული შემოქმედების რა განმასხვავებელი ნიშან-თვისებაა, სპეციფიკურობა ახასიათებს კომიზმს, შეიძლება თუ არა მისი დეფინიცია?

კარგად თქვა რუმინელმა მწერალმა ალექსანდრე მიროდანუმ: „სიცილი თავის ბუნებით იმდენად თავისუფალია, რომ რაიმე განსაზღვრების ჩარჩოებში ვერ ეტევა“¹. ერთ ასპექტში გადაჭრილი და ლოგიკურად დასაბუთებული სიცილის პრობლემა სხვა ასპექტშიც ინარჩუნებს თავის ფორმას, მაგრამ კარგავს ბუნებას, ან პირიქით; უკეთ ვთქვათ, სიცილის ყოველი კონკრეტული შემთხვევა, იქნება ეს ცხოვრების, ხელოვნების, ესთეტიკისა თუ ფილოსოფიის თვალსაზრისით გაანალიზებული, დამოკიდებულია თვით ფაქტისათვის დამახასიათებ-

¹ ურბ. «Иностранная литература», 1979, № 2, გვ. 252.

ბელ იმპროვიზირებულ შინაგან კანონზე, იმ ლოკალურ არეზე, სადაც იშლება მისი მოქმედება, იმიტომ, რომ ყოველი კონკრეტული კონსტრუქციის განხილვისას მხოლოდ ლოკალურ თვისებებზეა გამახვილებული ყურადღება.

მიუხედავად იმისა, რომ კომიზმის თეორეტიკოსების მოსაზრებები განსხვავდებიან, მაინც რაღაც საერთო. მსგავსი ნიშან-თვისებები შეიძინევა მათში, თუმცაღა ცხრათეიანი დევის ზღაპრისა არ იყოს. მეცხრე თავი როცა მოიკვეთება და პრობლემა გადაწყვეტილად წარმოდგინება, იქვე ცხრა თავი ხელახლა მოსაქრელი ხდება.

მკვლევართა ერთი ჯგუფი კომიზმში ფორმისა და შინაარსის შეუსაბამობაზე (ლესინგი, მენდელსონი, ფილდინგი და სხვ.) მიუთითებს. ი. კანტი დაძაბული მღგომარეობიდან ანაზღად არარაობაში გადასვლას ასახელებს კომიზმის წარმოქმნის მიზეზად.

შოპენჰაუერი¹ ფერწერულ და მოზაიკურ სურათებს შორის არსებულ განსხვავებას ადარებს ხელოვნებასა (მჭვრეტელობითი შემეცნება) და მეცნიერებას შორის (განყენებული შემეცნება) განსხვავებას (გვ. 59).

განყენებული ცოდნა ქვრეტიით წარმოდგენის რეფლექსია და მას ემყარება, მაინც მისი ადეკვატი არ არის და ეს განსხვავება უდევს საფუძვლად სიცილის წარმოშობას. მისი აზრით, სიცილი იქ წარმოიშობა, სადაც მოულოდნელად შეიძინევა ცნებისა და მოვლენის („რეალური ობიექტის“) შეუსაბამობა.

ბერგსონის აზრით, სასაცილო და კომიზმის კანონი არის ფორმის მისწრაფება შინაარსზე ბატონობისათვის. ასე ზოგადად ყველა მკვლევარის აზრი სწორია, მაგრამ კონკრეტულ მაგალითებში. ან უფრო ვრცელ დახასიათებაში ცალკერძად მოსჩანს. ბერგსონის კონკრეტული აზრი, რომ სასაცილოა ადამიანის მოძრაობის ავტომატიზმი, ის მღგომარეობა, როცა ადამიანი მოგვავაგონებს მანქანას, მის მიერ ამოწმული მაგალითებისათვის, როგორიცაა შეუსაბამო უესტი, მექანიკური მოძრაობა, კლოუნადა და სხვ., ასეთი პრიმიტიული კომიზმისათვის შესაძლებელია მისაღებიც იყოს, მაგრამ ისეთი რთული მოვლენების გაუბრალოება, როგორიც არის სიტყვა, მხატვრული სახე და მათი დაყვანა მხოლოდ ავტომატიზმამდე, არ არის მართებული. ისეთივე გამარტივების მეთოდით რომ შევაფასოთ ბერგსონის კომიზმის თეორია (რის მაგალითსაც თვითონ იძლევა), გამოდის, რომ ტექნიკისა და მექანიკის გარეშე მცხოვრები, ასე ვთქვათ, „ბუნების შვილი“, კაცობრიობა არ იცნოდა, ვინაიდან მას შესაღარებელი არა ჰქონდა რა. და თუ მექანიკურობა უფრო ფართო გაგებით არის ნახმარი და იგულისხმება არაბუნებრიობა, ძალდატანება, ეს უკვე სხვა ფილოსოფიურ და ეთიკურ კატეგორიებს ეხება, როგორიცაა თავისუფლება ან გეტერონომია (კან-

¹ Шопенгауер. Мир как воля и представление. М., 1900.

ტი, შილერი). „კომიკური მიმართულია მხოლოდ გონებისაკენ, სიცი-
ლი სულიერ მღელვარებას ვერ შეეთვისება“ (172 გვ.), წერს ბერგსო-
ნი. აქ კიდევ ერთი სერიოზული საკითხია აღძრული, რომლის ზედპი-
რული გამოვლენა სწორადაა აღწერილი, მაგრამ მისი ბუნება უგულე-
ბელყოფილია. საქმე იმაშია, რომ მხედველობაში თუ არ მივიღებთ
კანტის დაძაბულობიდან არარაობაში გადასვლას, ან შოპენჰაუერის
„მჭევრმეტყველებით შემეცნებას“ და სხვა მრავალ საფუძვლიან საწი-
ნალმდეგო შეხედულებებს, უნდა გავიხსენოთ, რომ სიცილი ფიზი-
ოლოგიურად გრძნობებთან არის დაკავშირებული, მეორეც — გრძნო-
ბათა ის ნეიტრალური მდგომარეობა, რომელიც სულიერ აღელვებას-
თან დაპირისპირდა, ბერგსონის აზრით, რაღაც ინერტულ ვითარებაზე
მიუთითებს, როდესაც ეს ნეიტრალური მდგომარეობა სხვა ააფერია.
თუ არა ესთეტიკური განწყობა, რაზედაც ჯერ კიდევ შილერი მიუთი-
თებდა. და თუ კომიკური ფაქტი არ უნდა იყოს ამაღელვებელი, ამ
აზრის შეწყნარება მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება. თუ მასში
იგულისხმება მხატვრული ფაქტის აღმქმელის ჩაუბმელობა მასალის
სიტუაციაში, მისი უვნებლობა, მაყურებლად დარჩენა.

გერცენი სიცილის დემოკრატიულ ხასიათს აღნიშნავს: ჩერნიშევ-
სკი კომიზმის მიზეზად გაუმართლებელ, უსაფუძვლო პრეტენზიასა
და უპირატესობის გრძნობას თვლის. ლუნაჩარსკის შეხედულებები
კომიზმის ირგვლივ მრავალმხრივობით გამოირჩევა. იგი სიცილის
სპენსერისეულ ფიზიოლოგიურ ახსნას (სულიერი აღგზნების განთავი-
სუფლება) ეთანხმება, რომელიც ნ. ჩუბინაშვილის განმარტებას „საამო
სულის ოხვრას“ მოგვაგონებს, უფრო სწორად კანტის „დაძაბულობი-
დან არარაობაში“ გადასვლას აღიარებს: „თქვენ ემზადდებით დასაძა-
ბავად და... განთავისუფლდით“¹.

ასევე შეიმჩნევა ლუნაჩარსკის მოსაზრებებში ჰობსისა და ჰეგელის
გავლენა, როდესაც ერთ შემთხვევაში კომიზმის მიზეზად უპირატესო-
ბის გრძნობაზე მიუთითებს, სხვა შემთხვევაში კი თავის თავზე გამარჯ-
ვების ფაქტორს ეყრდნობა. საინტერესოა ედგარ პოს შეხედულება².
ფანტაზიის მისეული გაგება ჩერნიშევსკის ფანტაზიის დახასიათებას
მიაგავს. პოსთვისაც ფანტაზიის ახალი ქმნილება ძველების ახალ კომ-
ბინაციაში გამოიხატება, მისი აზრით, რაც არ არსებობს, მას ადამიანი
ვერ წარმოიდგენს. წარმოსახვა, ფანტაზია, ფანტასტიკური და იუმორი
ერთნაირი ელემენტებისაგან შედგებიან. აქ ხდება მხოლოდ კომბინაცი-
ების შერჩევა, რაც სხვაობას წარმოქმნის. როდესაც წარმოსახვა ჰარ-

¹ А. В. Луначарский. Джонатан Свифт и его «сказка о бочке»,
статья о литературе. М., «Художественная литература», 1957. გვ. 537.

² об. Э. А. По. Американские прозаики. Эстетика американского роман-
тизма, гл. 106—109:

მონიულად, შესატყვისად შეარჩევს მასალას — წარმოიშობა მშვენიერება. ამალღებული. ფანტაზიის დამახასიათებელია მოულოდნელობის ელემენტების გაძლიერება, ფანტასტიკურში გადასვლა კი არღვევს პარპონიას. თუ ამ პროცესში უკიდურესად ირღვევა შესატყვისობა და თავის უთავბოლოობით ეს უსიამოვნებას იწვევს, ან კიდევ უფრო ღრმად იჭრება შეუსაბამობაში, მაშინ ჭეშმარიტება ერევა საქმეში, ყველაფერს თავის ადგილს მიუჩინებს და ამით სასაცილო ეფექტი იქმნება. ასეთი შეხედულება ერთგვარად ეკილოკავება ბელინსკის აზრს იმის შესახებ, რომ სიცილი ჭეშმარიტებას ავლენს მოვლენებსა და საგნებში.

კომიზმის ერთ-ერთ საინტერესო თავისებურებას მიაქცივს ყურადღება ა. ფ. ლოსევმა¹ და ალ. ქუთელიამ². ორივე ავტორი ეხება სოკრატეს „ირონიას“. სოკრატეს ირონია, როგორც ცნობილია, იმაში გამოიხატება, რომ ფილოსოფოსი განზრახ დგებოდა მოწინააღმდეგის თვალსაზრისზე და შემდეგ რიგი მოხდენილი კითხვების შეწყვეტით აიძულებდა მას ელიარებინა თავისი მოსაზრების სიყალბე და უაზრობა (72. ქუთელია).

საყურადღებოა ა. ლოსევის აზრი იმის შესახებ, რომ სოკრატეს ირონია დადებით შინაარსს შეიცავს, მაშინ, როდესაც სიცილისა და კომიზმის მკვლევარნი მიიჩნევენ, რომ სიცილი მხოლოდ უაზროფის გამოხატვაა. „სოკრატე — ამბობს ლოსევი — ეს ხომ სატირია, სასაცილო და საშინელი, ღმერთისა და თხის სინთეზი“. (81).

მართლაც და გამორჩეული შემთხვევაა საკუთარი თავის განჭიქებით სხვისი განჭიქება. სოკრატეს ირონიას ახასიათებს სრული უაზრობისთვის თანდათან შინაარსისა და სიღრმის შექმნის ხერხი და რეზულტატის ტრაგიკომიკური სახე. ამ მხრივ შესანიშნავია მისი დიალოგი ნენონის მონასთან³, რომელსაც გეომეტრიის ინჩი-ბინჩი არ გაეგებოდა, და სოკრატემ პითაგორეს ცნობილი თეორემა (ჰიპოტენუზის კვადრატის უდრის კათეტების კვადრატების ჯამს) მისივე პირით ათქმევინა და დაამტკიცებინა. ავილოთ თუნდაც ცნობილი ფორმულა „მე ვიცი ია, რომ მე არაფერი ვიცი“ — ეს ხომ ირონიისა და იუმორის მაღალი ფორმაა.

პლატონი ამ მხრივ ნაკლებად არის შესწავლილი. მისი „სიცრუის მიმბაძველნი“ არისტოტელეს კომედოიოგრაფები ხომ არ არიან? საყურადღებოა პლატონის აზრი, რომ სერიოზულობის გაგება არ შეიძლება სასაცილოს გარეშე (T. 3, გვ. 298), ირონიას ფართე და მრავლისმომცველ

¹ А. Ф. Лосев. История античной эстетики. М., «Искусство», 1969. 33. 73—79.

² იბ. ალ. ქუთელია, სიცილი, მისი სოციალური ძალა.

³ Платон, Сочинения в трех томах. М., «Мысль», т. I, гв. 385—390.

მნიშვნელობას ანიჭებდა თომას მანი. მისი აზრით, ირონია უმაღლესი ობიექტურობაა, „იგი ყოველივეს ღებულობს და ამასთანავე ყოველივეს უარყოფს“, მისთვის შექსპირის შემოქმედება სწორედ ასეთი საყოველთაო ირონიით ხასიათდება¹.

როგორც აღვნიშნეთ, საბჭოთა მკვლევარებში გაბატონებულია ჰობსის აზრი ობიექტზე უპირატესობის გრძნობის დომინანტის შესახებ. მაგალითად, ფსიქოლოგ ა. როზოვის აზრით კომიკური ეფექტის, ე. ი. კომიზმის წარმოსაშობად აუცილებელია ორი პირობა: გაუფასურება— ანაკსიომატიზირება (анакснотатиизация) და ამაღლება, გადამეტება შეფასებაში — ჰიპერაკსიომატიზირება (гиперакснотатиизация). ეს ორი პირობა ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირში იმყოფება. მოვლენის და საგნის დაკნინება აღამაღლებს თვით შემფასებელ სუბიექტს და ბადებს კმაყოფილების გრძნობას².

ერთი სახეობა კომიზმისა მართლაც ასეთი ფსიქოლოგიური პირობით შეიძლება აიხსნას, მაგრამ ასეთი განსაზღვრით შემოფარგვლა მოვლენის ზედაპირზე სრბოლაა. უპირატესობის გრძნობის ნათესაურ გრძნობას სხვის დადანაშაულებას და ამით თავის განმტკიცებას, ისევე როგორც სხვისი დანაშაულის აღმოჩენის სიხარულსაც — შეუძლიათ გამოიწვიონ სიცილი. გარდა ამისა, უპირატესობის გრძნობით აღჭურვილი კომიზმი მის ერთ სახეობას ეხება, სახელდობრ დაცივნას და არა, მაგალითად, მახვილგონივრული მოვლენის გამოცნობას, მოულოდნელ აბსურდულობას, მხიარულებას და სხვ. სხვათა შორის, ისიც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ უპირატესობის გრძნობის გამოვლენას ერთი პოტენცია ემატება—კომიზმის სუბიექტის ობიექტად გადაქცევის საშიშროება, და კიდევ, თვით ჰობსის დასკვნაც, რომ სხვისი შეცდომებით გამოწვეული სიხარული არის პატივმოყვარეობისა და საკუთარი არარაობის ნიშანი³.

ჰობსის ღებულება იმის შესახებ, რომ ადამიანის სიცილის წყარო საკუთარი უპირატესობის შეგნება და ამით თავის განმტკიცებაა, რასაკვირველია, სიცილის აღმძვრელი ნებელობითი ფაქტორის ყველაზე დაბალ საფეხურს წარმოადგენს, მაგრამ არის კია ეს უპირატესობის გრძნობა? იქნებ ეს იმ აღმოჩენით გამოწვეული სიხარულია, რომ მხოლოდ თვითონ არ ყოფილა არარაობა?!

ქუთელიას სიტყვებით რომ ვთქვათ „უპირატესობის გრძნობა არ

¹ თ. მანი. რომანის ხელოვნება. ვაზ. „ლიტერატურული საქართველო“ 8. V, 1981, გვ. 14.

² А. И. Розов. Переживание комического в свете некоторых более общих закономерностей психической деятельности. «Вопросы психологии», М., «Педагогика», 1979, гв. 117—125.

³ Гоббс Т. Избранные сочинения. М.—Л., Государственное издательство. 1926. გვ. 253.

წარმოადგენს ყველა სახის საერთო მიზეზს—სიცილის ასეთი მიზეზი არც არსებობს (ხაზგასმა — ჯ. ი.), მაგრამ იგი უექველად ერთ-ერთი მთავარი და ზოგადი მიზეზია ისეთი სიცილისა, რომელსაც აქვს საზოგადოებრივი მნიშვნელობა და ბრძოლის იარაღს წარმოადგენს“ (გვ. 32). თუ ალ. ეუთელიას წიგნიდან მოტანილ ამ ციტატის პირველ ნაწილს საესებით ვეთანხმებით, მომდევნო განმარტებას ასეთი სიცილის საზოგადოებრივი მნიშვნელობის შესახებ გვსურს გავემიჯნოთ და ვფიქრობთ, რომ სიცილის მამხილებელი და საზოგადოებრივი ფუნქციის უპირატესობის გრძნობით აღჭურვისა და ბოროტების დათრგუნვით, ე. ი. სუფთა ეთიკური დანიშნულების პრიმატიტ გატაცებული ალ. ქუთელია ტენდენციურ დასკვნამდე მიდის. იგი ფაქტიურად უარყოფს სიცილის შემრიგებლურ და შემწყნარებლურ ფუნქციას და ესთეტიკური სიამოვნების მომგვრელად ასახელებს ბოროტების განადგურებას, „რა შემზარავი სახითაც არ უნდა იყოს იგი“ (გვ. 119).

მსგავს აზრს იცავს დ. ბენაშვილიც. მისთვის „კომიკურის დამახასიათებელია ბოროტების დათრგუნვა“¹.

ქართველი მკვლევარი, რომელთაც სიცილის ბუნების დომინანტად მიღებული აქვთ უპირატესობის გრძნობა და ამ საკითხთან დაკავშირებით ჰეგელთან აპელირებენ, ფაქტობრივად ავითარებენ იმ აზრს, რომ თუ ჰეგელი ზოგიერთ შემთხვევაში კომიზმის შესაქმნელად დასაშვებად მიიჩნევს უპირატესობის გრძნობას, ეს გრძნობა მას სტერილურად აქვს გააზრებული და სხვა ვითარებათა კავშირში არ იმყოფება. მაგალითად, დ. იოვავილი თავის წიგნში „ქართული კომედიის წარსული და აწმყო“ წერს: „სინამდვილის სურათის ჩვენება კომედიაში ემყარება ისეთ კანონზომიერებას, რომლის თანახმად ასახული სასაცილო რაღაც თვისებებით ან რომელიმე შემთხვევის, გაუგებრობის, შეცდომის გამო დაბლა დგას, ვიდრე მაყურებელი“... „ჰეგელი ამტკიცებს, რომ სასაცილოდ აგდებას საფუძვლად აქვს სასაცილოს მიმართ მოცინარის უპირატესობის შეცნობა“². ვფიქრობთ, ასეთი განმარტება მართებული არ არის. თვით იოვავილის ციტირებული ტექსტი ჰეგელის კონტექსტს არ ითვალისწინებს. ჰეგელი წერდა: „ადამიანებს შეუძლიათ იცინონ სრულიად საწინააღმდეგო საგნებზე. ყველაზე მდარემ და უგემოვნომ შეიძლება გამოიწვიოს სიცილი. ხშირად ისინი იცინიან ასევე მნიშვნელოვანსა და ღრმა მოვლენაზე, თუკი მასში აღმოჩნდება მცირედიც კი,

¹ იხ. დ. ბენაშვილი. ვაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1969 № 29, 18 ივლისი.

² დ. იოვავილი, ქართული კომედიის წარსული და აწმყო. თბ., „ხელოვნება“. 1978, გვ. 5—6. მისივე. ცხოვრების სიმართლე ქართულ საბჭოთა კომუნისტურ კრ., „ქართული საბჭოთა ლიტერატურის საკითხები“, თბ., „მეცნიერება“, 1969.

რაც ეწინააღმდეგება ამ ადამიანთა ჩვევებსა და ყოველდღიურ შეხედულებებს და ასეთ შემთხვევაში სიცილი მხოლოდ საზრიანობის გამოქვავებაა, იმის ნიშანი, რომ ეს ადამიანები იმდენად ჰკვიანნი არიან. რომ იგებენ ამ კონტრასტს და ამალღებულად გრძნობენ თავს“¹.

თუ ადამიანს შეუძლია როგორც მდარე და უგემოვნო, ასევე მნიშვნელოვანსა და ღრმა მოვლენებზე იცინოს, და თუ ზოგჯერ ზედაპირულად აღიქვამს ღრმასა და მნიშვნელოვან მოვლენებს — რა მორალური ან სხვა რამ ჰქმნის ალმატებულება უნდა შეიგნოს მაცურებელმა ან მკითხველმა? მაგრამ საქმე ისაა, რომ ჰეგელის აზრით, ეს არ არის კომიკურის დამახასიათებელი. ადამიანი თავს იმ ღრმა მოვლენაზე მალდა კი არ გრძნობს, იგი ხედება განსხვავებას. ჰეგელი იქვე წერს: „ზუსტად ასევე. სიცილი წარმოიშობა დაცინვისას, სარკაზმისას, უიმედობისას და ა. შ. კომიკურ სფეროში კი, საერთოდ, შედის უსაზღვრო მხიარულება და დარწმუნება იმაში, რომ უტყუარად მალღებები შენ საკუთარ წინააღმდეგობაზე და ეს არ გწყინს, არ გრძნობ თავს უბედურად; ეს არის ნეტარება და სუბიექტურობის დაკმაყოფილება, როცა საკუთარ თავში დარწმუნებულს შეგიძლია გადაიტანო მიზნებისა და იქედების მსხვრევა“ (იქვე).

ჰეგელი კომიკურის არეში ათავსებს არა თვითკმაყოფილ დამოკიდებულებას. რომელიც უჩნდება მაცურებელს, მდაბალზე „თანახმად ასახულ სასაცილო რაღაცა თვისებებზე“ მალდა დგომით, არამედ თავის თავში გადალახული წინააღმდეგობის, სიკეთით დაძლეული გამარჯვების ზეიმს.

ანტიკური ტრაგედიის გარჩევისას, რომლის უკუქმედების ნიშნადაც კომედიას ასახელებს, ჰეგელი უფრო აზუსტებს ამ აზრს. ტრაგედიის საბოლოო მიზანი მისთვის მთლიანობის, ერთიანობის აღდგენას ნიშნავს. იმ მთლიანობისა, რომელიც გამოწვეული იყო ღვთიური, ე. ი. მორალური სუბსტანციური სიმშვიდის, მარადისობის დარღვევის გამო. ეს კი შესაძლებელი შეიქმნა ინდივიდუალური წინააღმდეგობის — კონფლიქტის მოხსნით და სუბსტანციური ჰარმონიის აღდგენა-გამარჯვებით.

„შემდეგ კი, რაც დაფუძნებულია ამ შერიგებაზე, ეს არის კმაყოფილების სუბიექტური ხასიათი, საიდანაც შეგიძლია გადასვლა კომედიის საწინააღმდეგო სფეროში“. (გვ. 383).

როგორც ვხედავთ, ჰეგელი სუბიექტური კმაყოფილების ქვეშ გულისხმობს არა კონკრეტულად მაცურებელს. არამედ იმ ვითარებას, რომელიც წარმოიშობა ტრაგედიაში მოწინააღმდეგე სუბსტანციური მიზნებისა და მოქმედების შერიგებისას, იმ გრძნობას. დამოკიდებულებას. რომლითაც მოცულია ტრაგედიის ფინალისათვის სუბიექტური

¹ Гегель, Сочинения, М., 1957, т. XIV. გვ. 367.

მხარე და თუკი ტრაგედიაში ეს სუბიექტური შეთანხმება, ჰარმონია და კმაყოფილება დასასრულს წარმოადგენს, კომედიისთვის, მისი აზრით, იგი საწყის დამოკიდებულებად უნდა ჩაითვალოს. „სუბიექტურობას აქვს კომიკური ხასიათი“ (გვ. 384), ამბობს ჰეგელი. კომედიის პერსონაჟები ჰარმონიული განწყობიდან თვითონვე იწყებენ ამ თანხმობის დარღვევას და რაღაც არასუბსტანციური მიზნების მისაღწევად ილტვიან. საბოლოოდ თავისდა სამარცხვინოდ ხვდებიან, რომ ან არალირსეულ მოქმედებას ჩადიოდნენ, ან არსებითი მიზნების არალირსეულ ფორმას ეტანებოდნენ. ეს შეუსაბამობა მხიარულებას იწვევს, რადგანაც ინგრევა, ილუპება და ნადგურდება არარაობა, სინდარე, სუბიექტური მხარე კი ამალღებული და გამარჯვებული რჩება და შემდეგ მოჰყავს რა მაგალითები არისტოფანეს შემოქმედებიდან, ასკენის, რომ: „აუცილებლად უნდა განვასხვავოთ კომიკურია მოქმედი პერსონაჟები თავისთავად — თუ მარტო მაყურებლისათვის. მხოლოდ პირველია ნამდვილი კომიზმის ნიშან-თვისება“ (ხაზგასმა — ჯ. ი.) (გვ. 338).

არის კიდევ სხვადასხვა დებულება კომიზმის ერთიანი ბუნების, მისი მიზეზების შესახებ, მაგრამ ამ ნაშრომში მათი გარჩევა ვერ მოხერხდება და არც არის გამიზნული, და თუ ზემოთ გამოითქვა რამდენიმე კრიტიკული შენიშვნა, ეს იმიტომ, რომ ვფიქრობთ, კომიზმის ყოველ კონკრეტულ შემთხვევას თავისი საკუთარი სამყარო აქვს და თუ ისინი ძლიერ ზოგადად რაიმეთი გვანან ერთმანეთს, ეს არის ადამიანის მიერ მოვლენის ან საგნის არსში შეუსაბამობის აღმოჩენა, რომლის მხატვრული მოდელირებაც მრუდე სარკის ეფექტსა ჰქმნის. ამ სარკეში ჩახედულ მაყურებელს, მკითხველს, მხილველს, მსმენელს ამხიარულებს მახინჯი გამოსახულება და თავის თავს ემდენად სცნობს ამ სარკეში, რამდენადაც იგიც ადამიანია.

მარქსიზმის კლასიკოსებს კომიზმის მახასიათებლად მიაჩნიათ მოვლენასა და ადამიანში ჰუმარიტებად გასაღებული შეუსაბამობისა და პრეტენციოზულობის გამოვლენა, არსისა და გარეგნობის შეუთავსებლობა. კ. მარქსი მის თანამედროვე გერმანულ სახელმწიფო რეჟიმს კომიკურ მოვლენად თვლიდა და წერდა: «Если бы он (немецкий режим — ჯ. ი.) действительно верил в свою собственную сущность разве он стал бы прятать ее над видностью чужой сущности и искать своего спасения в лицемерии и софизмах?»¹.

ასევე ესმოდა კომიზმი ფ. ენგელსს, კ. მარქსისადმი მიწერილ წერილში, ნაპოლეონ III მიერ ძალაუფლების ხელში ჩაგდების თაობა-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., «Искусство». Том I, 1957, стр. 53.

ზე. იგი წერდა, რომ საცოდავმა მოლაყბემ გაიძვერა და თავისთავში დარწმუნებული პოლიტიკოსები გააცურაო. ეს მან კომიკურ ვითარებად მიიღო¹. თვით იმ მოსაზრებასაც, რომ ისტორიული მოვლენა ჯერ ტრაგედიად გათამაშდება ისტორიულ სარბიელზე და მერე კი კომედიად, აქვს საფუძველი და, ასე ვთქვათ, პროტოტიპი ძველ ბერძნულ თეატრში, სადაც ტრაგედიების პაროდირება ერთ-ერთი ბუნებრივი კანონზომიერება იყო.

კომედიის წარმოშობის საკითხისათვის

რა თვალთახედვითაც არ უნდა დავიწყოთ დრამატულ ხელოვნებაზე და კერძოდ. კომედიაზე მსჯელობა. უპირველეს ყოვლისა, ალბათ მაინც ძველ საბერძნეთს უნდა მივაკითხოთ. როგორც სოკრატე, ასევე პლატონი ერთიდაგივე შეხედულებისა არიან ტრაგედიისა და კომედიის ერთიანობის შესახებ, თუმცაღა არცერთი მათგანი არა თუ არ ახდენს მათ ჟანრულ დახასიათებას, არამედ თვით ტრაგიკული და კომიკური კატეგორიების დეფინიციას არიღებენ თავს.

— „გაიხსენე, განა იგივე არ ხდება ტრაგედიის წარმოდგენებზე, როცა მაყურებელი ერთსა და იმავე დროს მხიარულობს და ტირის კიდეც.“

— დიახ.

— და განა შენთვის ცნობილი არ არის, რომ კომედიებშიც ჩვენი სულიერი განწყობა სხვა არაფერია, თუ არა სევდისა და კმაყოფილების ნაერთი“².

პლატონი სიამოვნებისა და მწუხარების ნაერთს შურს უწოდებს, შურს კი სულიერ ტანჯვად აცხადებს. მოშურნე მოყვასის უბედურებით ხარობს. უეცრობა ბოროტებაა, მას პლატონი სიბრიყვეს არქმევს და აქედან გამომდინარე გამოყავს სასაცილოს ბუნება. პლატონის განმარტებით, ყოველგვარ მანკს თავის შეცნობის უნარი არა აქვს. ამიტომ ის, ვინც გადამეტებით აფასებს თავის თავს სულიერად, ფიზიკურად, გონებრივად. ბოროტებას ჩადის და სიცილის ობიექტად იქცევა. თუგინდ ჩვენი მოყვასი იყოს. სიცილი კი სიამოვნებაა, და რადგანაც ჩვენ მოყვასის უსიამოვნება გვახარებს, მოშურნენი ვყოფილვართ. სხვა სიტყვებით, სოკრატეს ფილოსოფიის ერთ-ერთი ფუძემდებლური თეზისის „შეიცან თავი შენი“ უგულვებელყოფა ჰქმნის „შურს“, ანუ სიამოვნებისა და მწუხარების ნაერთს, ტრაგიკულისა და კომიკურის ერთიანობას როგორც ცხოვრებაში, ასევე ხელოვნ-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., «Искусство». Том I, 33. 58

² Платон, «Филеб», т. 3, ч. I, 33. 61.

ნებაში. პლატონი სოკრატეს პირით ამბობს, ტრაგიკული პოეტი ამავე დროს კომიკურის ავტორიაო¹. ამ აზრს სწორ კომენტარს უკეთებს ლოსევი, რომ ეს ოსტატობას კი არ გულისხმობს, არამედ შემოქმედის მსოფლშეგარძნებას².

მეცნიერებაში პრიორიტეტი აქვს იმ აზრს, რომ ტრაგედიის წარმოშობა დიონისეს კულტის საპატივეცემულოდ შესრულებულ დითირამებთან არის დაკავშირებული. ლიტერატურულ-სცენური კომპოზიციისაკენ მიმავალი მისი განვითარების გზა კი ასე არის წარმოდგენილი — კორიფევის ქოროსაგან გამოყოფა, მათი შესიტყვება-შეკამათება, დიონისეს შესახებ არსებულ თქმულებათა აღწერა, შემდეგ სხვა მითოლოგიური გმირების ჩართვა ამ თქმულება-მოქმედებებში. ბუნებრივია, რომ ამ საკითხის ირგვლივ სხვადასხვა თეორიები არსებობს. საინტერესოა ალარდის ნიკოლის აზრი, რომ დრამა, როგორც ასეთი, დიონისეს კულტთან გაწყვეტით იშვა³. ასეთივე აზრისაა სიმონ ყაუხჩიშვილიც, რომელიც ეყრდნობა სვიდას ლექსიკონს, როცა იგი ტრაგედიაში დიონისეს სახის სხვა მითოლოგიური გმირებით შეცვლას აღნიშნავს⁴.

არისტოტელეს ცნობით ტრაგედიები და კომედიები ერთი წარმოშობისა არიან; მათ ერთი წინაპარი, სახელდობრ, სატირული პოეზია ჰყავთ. ტრაგედია თავის განვითარების პროცესში გამოეყო სატირას, მაგრამ მაინც მთლიანად ვერ მოსწყდა მას — ძველი ბერძნული წარმოდგენების გამართვის ტეტრალოგიის სისტემამ სამი ტრაგედიის შემდეგ ერთი სატირული დრამის წარმოდგენა სავალდებულო გახადა. და რაც ყურადსაღებია, ეს სატირული წარმოდგენები მეტწილად ტრაგედიების პაროდის წარმოდგენდნენ. „სატირული დრამის განვითარების ისტორია გვიჩვენებს, — წერს ს. ყაუხჩიშვილი — სატირათა სიმღერა თავდაპირველად იყო ის ბირთვი, საიდანაც ტრაგედია განვითარდა⁵. სატირთა დითირამიდან განვითარებულმა ტრაგედიამ თანდათან ჩამოიშორა სატირები და დიონისეს სადიდებელ სიმღერიდან გარდაიქვა საგმირო დრამად, რასაც უკვე არაფერი ჰქონდა საერთო დიონისესთან“. (გვ. 361). შემდეგ, ყაუხჩიშვილის თქმით. სატირული დრამა მაინც საჭირო აღმოჩნდა თავისი მხიარული სტი-

¹ Платон, «Пир», т. 2, გვ. 156.

² Платон, т. 2, прим. к диалогу «Пир», გვ. 577.

³ A Hardyce Nicoll. The development of the theatre. New York. 1957. p. 29

⁴ ს. ყაუხჩიშვილი. ბერძნული ლიტერატურის ისტორია. თბ. „თსუ“ 1950, ტ. I, გვ. 240—241, 361.

⁵ არსებობს სერიოზული მტკიცება იმისა, რომ არქეოლოგიური მასალა და სხვა ძეგლები არ ასაბუთებენ სატირების „თხეზად“ ყოფნას ელინისტურ ხანაშდ. თვით სიტყვა „თხის“ ტრაგოსის ინტერპრეტაციის საკითხიც ჭერჭეროვით დაუდგენელია.

ჭიით, სატირათა გუნდის ცეკვა-სიმღერით, თუნდაც იმიტომ, რომ დიონისეს დღესასწაულზე მისი კულტის საპატივცემულო ატრიბუტები აუცილებელი იყო დღეობაში. ეს ყველაფერი, რასაკვირველია, სწორია, მაგრამ სატირული დრამა შემდეგ ისევ რატომ უნდა დამსგავსებოდა ჩვეულებრივ ტრაგედიას? სოფოკლეს მხოლოდ ერთი სატირული დრამის — „აქაველთა ნადიმის“ შემონახული ფრაგმენტების ანალიზი, რასაც ეყრდნობა ყაუხჩიშვილი, არ იძლევა ასეთი განზოგადების საფუძველს, იმიტომ, რომ იგივე სოფოკლეს გაცილებით უკეთ შემონახული სატირული დრამა „მეტებრები“ თავისი კომედიური ელემენტებით (სატირების ძალებად გადაქცევა, ჰერმესის ქურდობა, სილონესის ცეკვა და სხვ.) წინააღმდეგობაშია იმ მოსაზრებებთან, რომ სოფოკლეს სატირული დრამები განვითარების იმ საფეხურს წარმოადგენენ, როდესაც ისინი „ჩვეულებრივ ტრაგედიებს უახლოვდებიან“. და თუ სატირული დრამა გადაგვარების გზაზეა, მთლიანად შემორჩენილი და მოგვიანებით დაწერილი ევრიპიდეს „ვიკლოპი“ რაღაა? იგი ხომ არავეთარ შემთხვევაში არა ჰგავს ტრაგედიას? ზედმეტად სწორხაზოვნად გამოიყურება აგრეთვე კონედიის წარმოშობის ყაუხჩიშვილისეული ვერსია (გვ. 364—367), სადაც კომედია — ფალიკების, კომოსის, ფარსის ნაერთია და არაფერი არ არის ნათქვამი სატირული დრამისა და კომედიის ურთიერთობაზე. მათი ცალ-ცალკე განხილვა ყაუხჩიშვილის მსჯელობას ისე წარმართავს, რომ სატირულ დრამასა და კომედიას (ერთს თავის სატირების გუნდით, მეორეს — დაცინვით, ორივეს — ცეკვა-თამაშით ფალიკური სიმღერითა და ხუმრობით) ერთნაირი ფუნქციონალური დანიშნულება ენიჭებათ: თეატრალური შეჯიბრებების დროს მათ უნდა შემოეტანათ მხიარულება „რათა მაყურებელი თეატრიდან ისე არ წასულიყო შინ, რომ დიონისეს მოსაგონარი შთაბეჭდილებები არ წაეღო თან“ (გვ. 262). მაშ რა დამოკიდებულებაში იყვნენ ისინი ერთმეორესთან, თუ „კომედია დაუშვეს დასადგმელად“ „დიდ დიონისებზე“ და ეს მოხდა 488 ან 472 წელს (გვ. 373), მაშასადამე, სატირული დრამა და კომედია პარალელურად მოქმედებდნენ ესქილეს (525—456), სოფოკლეს (496—406) და ევრიპიდეს (480—406) დროს?

ამას ის ფაქტები გვაფიქრებინებს, რომ, ჯერ ერთი, როგორც არისტოტელე გვამცნობს, კომედია შემოვიდა დემოკრატიული მმართველობის დროს¹, მეორეც, იგივე არისტოტელეს ცნობით, „კომედიას თავიდან არ აქცევდნენ ყურადღებას: ქოროც კომიკოსებისათვის არქონტმა გამოყო საკმაოდ გვიან, მანამდე კი იგი (ქორო — ჯ. ი.)

¹ Аристотель. Поэтика, кн. Аристотель и античная литература, гл. 115.

მოყვარულთაგან შედგებოდა“. (გვ. 119). ასე რომ, როდესაც სატირულ-კრიტიკული საწყისები შეავეიწროვა როგორც ტრაგედიის ოფიციალურმა მხარდაჭერამ, ასევე მისმა მხარდმა პოპულარობამ, საფიქრებელია, რომ სატირულ-კრიტიკული ნაკადის წინააღმდეგობა კომედიის შექმნაში გადაიზარდა. ამას ისიც სავარაუდოს ხდის, რომ ფლიაკებში (ხალხური წარმოდგენები) პაროდირებას უკეთებენ ტრაგედიებს, ხშირად ტრაგედიების მსვლელობის დროს კომოსის ფალოფორები შემოიჭრებოდნენ მაყურებლებში და დასცინდნენ მათ¹, ამიტომ სატირული დრამების ტეტრალოგიურ სისტემაში ჩართვა შეიძლება ნაწილობრივ კომპრომისად მივიჩნიოთ. დიდ დიონისებზე ერთი დღე რომ გამოუყვეს კომედიის წარმოდგენას, ესეც ალბათ კომპრომისის შედეგია. გარდა ამისა, სატირული ფორმა და შინაარსი, აგრეთვე მისი დანიშნულების ხასიათი ძლიერ წააგავს მაშინდელი კომედიებისა და ფლიაკების შინაარსსა და ფორმას.

ჩვენამდე შემორჩენილი სატირული დრამის ერთადერთი მთლიანი ტექსტია ევრიპიდეს „კიკლოპი“, სადაც ნათლად ჩანს „მეოთხე“ პიესის პაროდული დანიშნულება. ოდისევსის კიკლოპთან შებმის ეპიზოდი პომპროსის „ოდისევსის“ გამარჯებაა. ასევე კომედიური ელემენტების არსებობა ამ სატირულ დრამაში მაშინვე თვალში გვეცემა, თუ შევადარებთ არისტოფანეს „აქარნელების“ ცნობილ ეპიზოდს (დეკაიოპოლისის პროცესია დიონისეს დღესასწაულზე. ფალიკური სიმღერა და ფალოფორები) და გავიხსენებთ ზემოთ მოყვანილ არისტოტელეს განმარტებას კომედიის წარმოშობაზე. ანტიკური ვაზების მოხატულობა ფალიკური სცენებით ასევე ძლიერ წააგავს „კიკლოპში“ დიონისეს და მის მუდმივ თანამგზავრს ლოთ მოხუც სილენოსს და სატირთა გუნდს. მათი ზნეობის სიმდაბლე და მახვილსიტყვაობა, აგრეთვე ისიც, თუ ოდისევსთან ერთად როგორ დაათვრეს კიკლოპი პოლიფემი და როგორ მოინდომა მან მოხუცი სილენოსის გაუპატიურება, — ყველაფერი ეს კომედიის მასალაა და სატირულად არის დამუშავებული.

კომედიის წარმოშობასა და მისი არსის შესახებ საყურადღებოა არისტოტელეს მოსაზრებათა დინება.

„პოეზია დაიშალა ორ სახეობად, პოეტთა ხასიათის კვალობაზე. სახელდობრ, უფრო მნიშვნელოვანი პოეტები ბაძავდნენ თავის მსგავსი ადამიანების მშვენიერ საქმეებს. უბრალონი კი ცუდი ადამიანების საქმეებს, ეს უკანასკნელნი თავდაპირველად თხზავდნენ საგინებელ სიმღერებს, პირველნი კი ჰიმნებს და ქებანს“ (ხაზგასმა — ჯ. ი.).

¹ ი. ს. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, გვ. 366.

შემდეგ არისტოტელე კომედიას ასე ახასიათებს: — „კომედია, როგორც ითქვა, არის ცუდი ადამიანების ბაძეა. თუმცა არა ყველაფერ სისაძაგლეში, სასაცილო ხომ უმსგავსობის ნაწილია (ხაზგასმა — ჯ. ი.) მართლაც და სასაცილო არის რაღაც შეცდომა, სიმახინჯე უმტკივნეულო და უზიანო“ (გვ. 118).

მაშასადამე, თუ „პირველად“ თავისი დამოუკიდებლობის დროს კომედია, არისტოტელეს ენით რომ ვთქვათ, ილანძღებოდა (და ალბათ, ეს ის დროა, როცა იგი კანონგარეშე იყო დარჩენილი), შემდეგ კომედია ხასიათდება, როგორც უვნებელი სასაცილო. ეს უკვე, ალბათ, იმ კომპრომისის შედეგია, რაზედაც ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი. აქვე უნდა გავითვალისწინოთ ის მდგომარეობაც, რომ ტრაგედიები და კომედიები ძველ საბერძნეთში იწერებოდა შეჯიბრებისათვის, ამიტომ ნაწარმოები შეზავებული უნდა ყოფილიყო ზომიერად — უნდა მოწონებოდა როგორც ხალხს, ასევე გავლენიან პირებსაც. მართალია, მსაჯულებს მაყურებლებიდან ირჩევდნენ, მაგრამ კულტურის მესვეურები ტრადიციებს მისდევდნენ და დიდი გავლენა ჰქონდათ თეატრზე.

ნაკლები დამაჯერებლობა აქვს არისტოტელეს იმ კრიტიკოსების აზრს, რომელთაც არისტოტელესეული ტრაგედიის და აქედან მთლიანად დრამატული პოეზიის განმარტება ფორმალურად მიაჩნიათ. (შ. ნუტუბიძე, ალ. ლოსევი). ისინი ფიქრობენ, რომ არისტოტელეს განმარტება პასუხობს არა კითხვას — რა არის ტრაგედია, არამედ იმას, რას იწვევს იგი მაყურებელში. არისტოტელეს მიერ მოცემული ტრაგედიის „ანატომია“, მისი სტრუქტურის, კომპოზიციის, არქიტექტონიკის და ელემენტების დახასიათება, ტრაგედიის ნაწილების ანალიზი, სწორედ დრამისა და, კერძოდ, ტრაგედიის რაობაზე მეტყველებენ. მერე და როგორ შეიძლება მოწყვეტილად დადგინდეს ტრაგედიის არსის საკითხი, თუ მისი წარმოდგენა აღმქმელის გარეშე შეუძლებელია?! როგორი ნიუანსიც არ უნდა ჰქონდეს არისტოტელეს დებულებებს, რა რიგ თამამად არ უნდა გაწყდეს კავშირი მის მოსაზრებებთან — ფაქტი ფაქტად რჩება: ყველაფერი არისტოტელეს ირგვლივ ტრიალებს. კომედიის მკვლევარიც ვერ აუვლის გვერდს მის აზრებს, რომ კომედია დაკავშირებულია შეუსაბამობასთან, დისპროპორციასთან, რაც გამოიხატება კომედიის პერსონაჟთა ხასიათებსა და მოქმედებაში, რომ კომედიაში ყველაფერი ბედნიერად უნდა დამთავრდეს, გარდა ბოროტმოქმედის ბედისა, რომ კომედია ცხოვრებას უნდა ასახავდეს, თუმცა, შესაძლოა, მასში ფანტასტიკური მომენტებიც იყოს, რომ მაყურებელმა კომედიიდან უნდა მიიღოს ესთეტიკური სიამოვნება და ა. შ.

ამასვე იტყვის ციცერონი, რომ კომედია ცხოვრებასთან სიახლოვით ხასიათდება. რომ მისი ბუნება უმსგავსოების წარმოჩენაში მქლავნდება. ჰორაციუსმა დააკონკრეტა და ნორმატიული გახადა კომედიის კანონები, მაგრამ ისიც არისტოტელეს ემყარება. დრამის თეორიის მოაზროვნეთა შეხედულებები შემდგომში უმთავრესად ეხება კონკრეტულ სფეროს, ტექნოლოგიურ ხერხებს: შეიძლება თუ არა მეფის გამოყვანა კომედიაში, ან პირიქით, მონისა ტრაგედიაში (პლავტე, ტერენციუსის კონტამინაციები). შუა საუკუნეების კულენის ტრაქტატშიც არისტოტელეს მსგავსად დრამის ფაბულასა და ხასიათებზეა ლაპარაკი. ჩამოთვლილია სიცილის გამომწვევი მრავალი სიტყვიერი თუ მოქმედებითი სასცენო ხერხი, რომლებიც კომიზმის არსენალს შეადგენს: ომონიმები, როცა პიესის პერსონაჟი სიტყვას ერთი გაგებით ხმარობს. პარტნიორი კი მეორე გაგებით იყენებს: სინონიმები, როცა მალაღფარდოვანად და, იმავე დროს, ვულგარულად წარმოითქმება მაღალი სტილის საგანი: ყბედობა, უადგილო ადგილას „სწავლული“ სიტყვა, პარონიმები, როცა სიტყვას ფუძე ეცვლება ან რაიმე ნაწილი ემატება; ნაციონალური დამახასიათებლობით წარმოთქმული სიტყვები, მდაბალი პიროვნების მაღალ პიროვნებად წარმოჩენა და პირიქით, რასაც თან სდევს მიხრა-მოხრის შეუსაბამობა; მოქმედების სავარაუდო შედეგის შენაცვლება; აბსურდული მოქმედებები, პირდაპირი პასუხის გაცემის თავიდან აცილება; მოტყუება, კარიკატურა, აჩჩევის ბრიყველი გადაწყვეტა, ლოგიკის დარღვევა მსჯელობაში, ბუფონური პანტომიმები და სხვ.

აღორძინების ხანაში ხომ მრავალჯერ ითარგმნა არისტოტელეს „პოეტიკა“ — ბერძნულიდან, არაბულიდან, ლათინურიდან და მრავალი კომენტარით გავრცელდა მთელ ევროპაში. კან გრანდე დელა სკალასადმი მიწერილ წერილში, რომელსაც დანტე ალიგიერს მიაკუთვნებენ, დიდი პოეტი კომედიას თითქმის ისევე ახასიათებს, როგორც არისტოტელე. ამავე დროს გვამცნობს, თუ რატომ უწოდა თავის პოემას კომედია: „თუ სიუჟეტს დავაკვირდებით, დასაწყისში იგი საზარელი, საშიში, პირდაპირ ჯოჯოხეთია, ბოლოს კი ბედნიერია და სასიამოვნო, სწორედ რომ სამოთხეა. რაც შეეხება გამოხატვის საშუალებას, იგი უდიერი და მდაბალია. სწორედ ის ვულგარული ხალხური ენაა, რომელზედაც ქალები ყბედობენ, ახლა გასაგები უნდა იყოს თუ რატომ ჰქვია ნაწარმოებს კომედია“¹.

შემდეგ ჰუმანისტებმა ქორო კომედიის პროლოგად აქციეს, დროის მთლიანობად 24 საათი დააკანონეს (ჯირალდი ჩინტიო), არისტოტე-

¹ Скартцини Данте. Под редакц. и со вступительной статьей проф. Д. Е. Петрова, СПб, 1905, гл. 134—135.

ლეს პოეტიკას სამი ერთიანობის (დროის, ადგილისა და მოქმედების) კანონი მყარად მიუსადაგეს (კასტელევეტრო, მაჯი, სკალიგერი და სხვ.)¹, ასე რომ, დაიწყო დრამის თეორიის ჩამოყალიბებასთან ერთად მისი სპეციალური შესწავლა არისტოტელეს დებულებათა და მოსაზრებათა ყოველი ასპექტის გათვალისწინებით.

მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე მეცნიერებაში საკმაოდ გამოიკვეთა ის როლი, რომელიც ტრაგედიის განვითარებაში მიუძღვით ცალკეულ ანტიკურ ავტორებს: თესპიდეს, არიონს თუ ეპიქარქეს, დიონისეს კულტთან გაწყვეტის ფაქტი ან დიონისეს კულტივან ტრაგედიის წარმოშობა დიდ დავას იწვევს (პ. კიტო, ა. ლესკი, ჯ. ელსი და სხვ.)².

კომედიის წარმოშობის საკითხთან დაკავშირებით, ვფიქრობთ, ინტერესს მოკლებული არ იქნებოდა სატირული დრამის, ტრაგედიისა და კომედიის განვითარების პარალელური შესწავლა. განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია სატირული დრამისა და კომედიის მსგავსება-განსხვავების გამოკვეთა, მათი ფუნქციონალური დანიშნულების და ლიტერატურულ-სცენური კომპოზიციის განვითარების ანალიზი, ვინაიდან საეჭვოდ გამოიყურება სატირული დრამისა და კომედიის ისეთი გამიჯვნა, როგორც ეს თანამედროვე მეცნიერებაშია მიღებული.

როგორც ა. ალექსიძე აღნიშნავს, საგულისხმოა ა. ლესკის დავებება, რომლის თანახმად ბერძნებს შეუძლებლად მიაჩნდათ ტრაგედიასა და კომედიაში ერთი პოეტის ამოღვაწეობა. ამავე დროს ისინი არასოდეს არ მიიჩნევდნენ ტრაგედიას და სატირულ დრამას დამოუკიდებელ ჟანრებად, რაშიც მყლავნდება ამ ჟანრების გენეტიკური კავშირი (გვ. 372). კომედიის წარმოშობის სხვა ყველა ცნობილ უდავო და მისაღებ მტკიცებებთან ერთად, ვფიქრობთ, შესაძლოა დავუშვათ ისიც, რომ კომედია, როგორც იდეოლოგიური მოვლენა, წარმოიშვა პროტესტანტულ-დემოკრატიული მხატვრული მოძრაობის სახით! ამას ფრაკიელი დიონისეს სქოლიოების შინაარსიც გვაფიქრებინებს. სადაც წერია, რომ კომედიის წარმოშობის მიზეზს გლეხების მიერ მოძალადე მოქალაქეების გაკილვა და გამასხარავება უდევს საფუძვლად³.

¹ იბ. Аникст. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга.

² იბ. ა. ალექსიძე, ანტიკური დრამის საკითხები თანამედროვე მეცნიერებაში. „მომკვიდელი“. სამეცნიერო-ბიბლიოგრაფიული კრებული, „ოსუ“, 1972, გვ. 360—377.

³ Мокульский. Хрестоматия по истории западно-европейского Театра. М., «Художественная литература», 1937, გვ. 25.

ლიტერატურათმცოდნეობასა და თეატრმცოდნეობაში, ისევე როგორც ლიტერატურულ და თეატრალურ კრიტიკაში, ტერმინებს „კოლიზიას“ და „კონფლიქტს“ მეტწილად სინონიმებად ხმარობენ და თეორიულად თუ რაიმე ნიუანსით განასხვავებენ, პრაქტიკულად ისევ ტოლფასოვანი მოვლენებისა და ვითარებების დამახასიათებლად იყენებენ. სპეციალურ ლექსიკონებშიც კი ეს ორი სხვადასხვა მნიშვნელობის ტერმინი ან სულ არ არის შეტანილი (იხ. ტიმოფეევის „ლიტერატურულ ტერმინთა ლექსიკონი“, მ., 1974), ან ერთი და იგივე შინაარსი აქვთ¹. მართალია, ვ. ვ. კოჟინოვი ლიტერატურული ენციკლოპედიის სტატიაში² ამ ტერმინების რამდენიმედ განსხვავებას აღნიშნავს, სახელდობრ, კოლიზიას შედარებით რთულ შინაარსს მიაწერს ვიდრე კონფლიქტს, მაგრამ მისი თავისებურებების დახასიათებას, დამოუკიდებელი მნიშვნელობის აღწერას თავს არიდებს. საინტერესოა რა მნიშვნელობით ხმარობენ ამ სიტყვებს კ. მარქსი და ფ. ენგელსი.

მარქსი ასე სწერდა ლასალს მისი დრამის „ფრანც ფონ-ზიკინგენის“ შესახებ: „შენ მიერ განზრახული კოლიზია არა თუ ტრაგიკულია, არამედ იგი სწორედ ტრაგიკული კოლიზიაა, რომლის გამო სრულიად საფუძვლიანად დასამარდა 1848—49 წლების რევოლუციური პარტია. და ამიტომ მე შემძლია სავსებით მივესალმო იმ აზრს, რომ ხსენებული კოლიზია თანამედროვე ტრაგედიის ცენტრალურ პუნქტად უნდა იქნეს აღებული. მაგრამ მე ვეკითხები ჩემ თავს: ვარგა კი შენ მიერ აღებული თემა ამ კოლიზიის გამოსახატავად“³. როგორც ვხედავთ, კ. მარქსი კოლიზიას უკავშირებს ნაწარმოების თემასა და იდეას. მისთვის კოლიზია მოვლენის შიდა წინააღმდეგობისა და საწინააღმდეგოდ განლაგებული მხარეების მაჩვენებელია.

ფ. ენგელსი იგივე შემთხვევაში მიუთითებდა, რომ ლასალის დრამის გმირებს ზიკინგენს და გუტენს გლეხთა განთავისუფლება კი

¹ იხ. БСЭ. 1973, т. 13, гл. 84, т. 12, гл. 434. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია 1990, ტ. 5, გვ. 580, 652: Толковый словарь русского языка, под редакцией проф. Д. Н. Ушакова. М., 1935, гл. 1405, 2453; Тимофеев, Словарь литературных терминов. М., «Просвещение», 1974; А. Кватковский. Поэтический словарь. «Советская Энциклопедия». М., 1966; ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. თბილისი, 1955, IV, გვ. 1270; Словарь иностранных слов. Государственное издательство иностранных и национальных словарей, М., 1955, гл. 333.

² КЛЭ. т. 3, гл. 856—658, 680, т. 9, гл. 55.

³ კ. მარქსი. ფ. ენგელსი. რჩეული წერილები, თბ., სახელგამი. 1949, გვ. 113.

ჰქონდათ მიზნად, მაგრამ თვით ნაციონალური თავადაზნაურული მობრახობა გერმანიაში არ ისახავდა ამ მიზანს, გლეხები წინააღმდეგი იყვნენ თავადაზნაურობისა, რომელთა პარტიასაც ეკუთვნოდნენ ზიკინგენი და გუტენი: „ამაში მდგომარეობდა, ჩემი აზრით, ტრაგიკული კოლიზია ისტორიულად აუცილებელ პოსტულატსა და მისი განხორციელების პრაქტიკულ შეუძლებლობას შორის. თქვენ ამ მომენტს მხედველობიდან უშვებთ და ამცირებთ ტრაგიკულ კონფლიქტს იმ ზომამდე, რომ ზიკინგენი, ნაცვლად იმისა, რომ მყისვე შეუდგეს ბრძოლას იმპერატორისა და იმპერიის წინააღმდეგ, ბრძოლას იწყებს მხოლოდ ერთ თავადთან (თუმცა თქვენ აქაც სათანადო ტაქტით გამოგყავთ გლეხები სამოქმედო სარბიელზე) და იღუპება უბრალოდ თავადაზნაურობის გულგრილობისა და სიმხდალის შედეგად“ (იქვე. გვ. 117).

როგორც ვხედავთ, ენგელსი კოლიზიაში გულისხმობს ტრაგიკულ წინაუქმობას, შიდა წინააღმდეგობით განლაგებულ ვითარებას, რომლის განვითარების შედეგადაც წარმოიშობა კონფლიქტი.

ამ საკითხს დიდი ყურადღება დაუთმო ჰეგელმა. მისთვის ხელოვნების ამოცანაა არა მარტო რაღაც ზოგადის, გაურკვეველის ასახვა, არამედ ამ გაურკვევლობიდან გარკვეული სახეების, ხასიათებისა და მოქმედების აღწერა. ჰეგელი ეხება სუბსტანციურისა და ინდივიდუალურის ერთობლიობის საკითხს¹. სამყაროს იდეალური მდგომარეობა, მისი სუბსტანციური ერთიანობა არ ნიშნავს იმას, რომ არ არსებობს ინდივიდუალობა — იგი საყოველთაოს სახით სუბსტანციურში არის გათქვეფილი, მასში „გაორების ურჩხული ჯერ კიდევ თვლემს“. მაგრამ ინდივიდუალობის დამახასიათებელია გარკვეულობა, გამოკვეთილობა და არაა საკმარისი რომ იგი ზოგად მდგომარეობაში დარჩეს. მან საყოველთაობა უნდა გამოამჟღავნოს განსაკუთრებულად, რითაც დაამკვიდრებს თავის ყოფას. ამას კი მოჰყვება საყოველთაოს დიფერენციაცია სპეციფიკურ მდგომარეობად, რაც გამოიწვევს გართულებებს და შეიქმნება კოლიზიები (202). საყოველთაო ძალები იმ შემთხვევაში მიიღებენ ახალ გაფორმებას, თუ ისინი ანტაგონისტურად განწყობიან. ამ ძალებს, რომლებიც სუბსტანციურ წრეს მიეკუთვნებიან, ინდივიდუალურ ფორმას (Cestalt) ანიჭებენ ინდივიდები. მაგრამ ეს შესაძლებელია მხოლოდ გარკვეულ მდგომარეობაში, როცა ადამიანები ამ მდგომარეობას იყენებენ საკუთარი მიზნების, სულიერი მისწრაფებების, ვნებების განსახორციელებლად. ასეთ ვითარებას კი სიტუაცია ეწოდება. სიტუაციის პირველადი მდგომარეობა გამოუვლინებლობაა. იგი ჯერჯერობით „...წარმოადგენს

¹ Гегель. Лекции по эстетике, соч., т. XII, кн. первая, М., 1938.

უწყინარ გარკვეულობას, რომელიც ჯერ არ იძლევა რაიმე ანტაგონიზმისა და მისი აუცილებელი გადაწყვეტის საბაბს“ (203—4). შემდეგ სიტუაციის შიგნით იწყება გაორება და წარმოიქმნება კოლიზია. სიტუაცია არის ხიდი შინაგანი სტატიკურობიდან მოქმედებისაკენ. კოლიზიის წარმოშობის მიზეზია რალაც დარღვევა, რომელიც მოითხოვს გამოსწორებას.

ჰეგელი მოიხმობს მასალას ლიტერატურული ძეგლებიდან და განიხილავს კოლიზიის სხვადასხვა მაგალითებს: კოლიზიას — ბუნებისა და ადამიანთა კანონს შორის, შთამომავლობით უფლებასა და ინდივიდუალურ ნებას შორის და სხვ. როდესაც ჰეგელი ახასიათებს მემკვიდრეობით უფლებას, რომელიც აუქმებს ბუნებრივად კანონიერ უფლებას — ნიჭიერებას, ცოდნას, ნებასა და მისწრაფებებს ეს, მისი აზრით, თავისუფლების აღკვეცაა ... „თავისუფლების უქონლობის ასეთ ჩარჩოებში შეიძლება წარმოიშვას კონფლიქტი, ადგილის, რომელიც განკუთვნილი აქვს სუბიექტს მემკვიდრეობით და მისი სულიერი კულტურის მართებული მოთხოვნების გამო“ (213—214). მაშასადამე, მოცემულ კოლიზიაში ურთიერთდაპირისპირებულ ძალებს შორის შესაძლებელია (და არა აუცილებელი) წარმოიქმნას კონფლიქტი, ე. ი. კონფლიქტი სხვა მდგომარეობაა, ვიდრე კოლიზია?!

მომდევნო ციტატაში თითქმის მთლიანად არის წარმოჩენილი ჰეგელის კონცეფციის დედააზრი და ნაჩვენებია დრამატული ნაწარმოების მექანიზმი:

„მოქმედება იწყება სწორედ მაშინ, როდესაც გამოქვლავდება სიტუაციაში არსებული წინაუქმობა. მაგრამ ვინაიდან შეჯახებითი მოქმედება არღვევს რომელიმე მოპირდაპირე მხარეს, ამ უთანხმოებით იგი თავის წინააღმდეგ ამხედრებს საწინააღმდეგო ძალას, რომელსაც თავს ესხმის. ასე რომ, აქცია უშუალოდ დაკავშირებულია რეაქციასთან. სამაგიეროდ მხოლოდ ამ ქმედებითა და უკუქმედებით იდეალი პირველად მთლიანად გაირკვა და ამოძრავდა, რამეთუ ახლა ბრძოლაში დაუპირისპირდნენ ერთმანეთს ჰარმონიიდან ამოგლეჯილი ორი ინტერესი და მათი ურთიერთწინააღმდეგობა აუცილებლად მოითხოვს რალაც გადაწყვეტას“. (221).

სხვა შემთხვევაში, როდესაც ჰეგელი მსჯელობს მოქმედების ერთიანობაზე, როგორც დრამატული ნაწარმოების აუცილებელ პირობაზე, მოქმედების ერთიანობას უშუალოდ კოლიზიასთან აკავშირებს და ამტკიცებს, რომ ურთიერთმოქიშვე მიზნები ნაწარმოებებში, რომლის მატარებლებიც არიან პიესის პერსონაჟები, ჰქმნიან ერთადერთ კოლიზიას, რის გადაწყვეტამაც უნდა დააბოლოოს მოქმედება. არა ცალკეული პერსონაჟების, ხასიათების, ვითარებების შეჯახება, ინდივიდუალური მოქმედების დაბოლოება, მისი მიზნის რეალიზაცია.

არამედ ყოველივე ამის ჯერ წინააღმდეგობრივი ერთიანობა და შემდეგ მათი მოწესრიგება-გადაწყვეტა განაპირობებს დრამატული ნაწარმოების მოქმედების საკითხს. (ჰეგელი. ტ. XIV, გვ. 337).

ჰეგელის მსჯელობიდან ჩანს, რომ როგორც კი სიტუაციაში გამოვლენილი წინააღმდეგობა ანტაგონისტურ ფორმას იღებს, იწყება მოქმედება¹. აქციასა და რეაქციას კი მოსდევს გადაწყვეტა, რაც კოლიზიის გადაჭრას გულისხმობს. მაშ რაღაა თვით აქცია და რეაქცია, განა ეს ერთ მთლიან განსხვავებულ ვითარებას არ. შეიცავს? განა ეს არ არის დამოუკიდებელი რგოლი დრამატული მოქმედების ერთიან სისტემაში? და თუ ჰეგელი სიტყვა „კონფლიქტს“ დამოუკიდებელ ტერმინად და ცნების შემცველად კი არ ხმარობს, არამედ კოლიზიის სინონიმად, რომელსაც ტენდენცია აქვს აღნიშნოს კოლიზიის კულმინაციური წერტილის, შეტაკების წინა მდგომარეობის, ხან ბრძოლის ცნებაც, და თუ მხედველობაში ვიქონიებთ თვით ჰეგელის მიერ აღწერილ დრამატული ნაწარმოების ზემოთ მოტანილ სტრუქტურას, რატომ არ შეიძლება სიტყვა კონფლიქტმა „ავტონომია“ გამოაცხადოს, აქციისა და რეაქციის, შეტაკების, ბრძოლის აღმნიშვნელი მოვლენების ტერმინობა დაიჩემოს და გამოეყოს კოლიზიის პასიურ მდგომარეობას?¹

ს. ბელინსკიც ჰეგელისეული გაგებით იყენებს ამ ტერმინებს, მისთვისაც ეს ორი სიტყვა სინონიმია, მაგრამ მათი განცალკევების ტენდენცია აქაც შეიმჩნევა, კერძოდ. კონფლიქტს უფრო აქტიური მოვლენების აღსანიშნავად ხმარობს ბელინსკი, ვიდრე კოლიზიას, რომელსაც საფუძვლად მაინც შეპირისპირება უდევს. ბელინსკი მოგვითხრობს ჰამლეტის სულიერი ძალის შეპირისპირებულ განწყობაზე, მის ირგვლივ განლაგებულ მდგომარეობაზე და ამ ვითარებას შემდეგნაირად ხსნის:

„იგი (ეს ვითარება — ჯ. ი.) ჰამლეტს ისეთ მდგომარეობაში აყენებს, რომ აუცილებლად უნდა ითამაშოს შურისმაძიებლის როლი, მაგრამ ვინაიდან ეს როლი სულაც არ არის მისი ბუნების შესაფერი, ჰამლეტი ექცევა შინაგან წინააღმდეგობაში, წარმოშობილი ორი მტრული ძალის შეჯახებით — მოვალეობის, რომელიც უკარანახებს შური იძიოს მამის სიკვდილზე, და პირადი უძღურების გამო. აი, ტრაგიკული კოლიზია“². და შემდეგ ბელინსკი ახასიათებს ამ კოლიზიას: „ბუნებრივია, რომ ეს მდგომარეობა იწვევს ჰამლეტის სულში საშინელ ბრძოლას, რომელიც შეადგენს ყოველგვარი დრამის არსს“...

¹ თუმცა ჰეგელი არ გამოიციხავს იმ შემთხვევებს, როცა მთლიან მოქმედებაში შედის ის დამოუკიდებელი საწყისი, რომელიც დამთავრებული წინამორბედების შედეგია.

² В. Г. Белинский. Собр. сочин. в трех томах. М., 1948, т. 2, გვ. 18.

ბრძოლა, ქიდილი, შერკინება წარმოიქმნება ასეთი მდგომარეობიდან... მერე და რა არის ეს თვისებრივად ახალი ვითარება? ამავე წინიშენელობით გვხვდება ეს ტერმინი მაკბეტის დახასიათებაშიც: „ჩვენ ვხედავთ მაკბეტს ტრაგიკულ კოლიზიაში. მას შეეძლო დაეთრეუნა თავის თავში მაცდუნებელი ცოდვა და შეეძლო აპყლოლა გულისთქმას“. (იქვე).

გოგოლის „ტრას ბულბას“ გარჩევაშიც მსგავსი თვალსაზრისია, სადაც ბელნსკი კოლიზიას ახასიათებს არა როგორც მებრძოლი მხარეების გამოვლენას, არამედ, როგორც ალტერნატივულ ვითარებას. უფრო ზუსტად (რადგან ტრაგედიასთან გვაქვს საქმე), როგორც დილემა. ზოგიერთ შემთხვევაში (უფრო ნაკლებად) იგი კოლიზიის ცნებაში რთავს შეჯახებას, ბრძოლის ვითარებას (გვ. 52) და კოლიზიის არსებობას ტრაგედიაში აღნიშნავს, მაგრამ მისი შენიშვნა კოლიზიის კომედიაში არსებობასაც თავისთავად გულისხმობს: ზოგჯერ კოლიზია გამოიხატება ყალბ ვითარებაში, როცა ადამიანის მდგომარეობა, რომელშიაც ბედმა ჩააყენა, შეუთავსებელია მის ბუნებასთან. ამის დასასაბუთებლად იგი უხმობს ფ. სკოტის რომანის გმირის—მდგომარეობით ბელადისა და ბუნებით მშიშარას მაგალითს. ასეთი სახის შეუსაბამობა კი, როგორც ცნობილია, კომიზმის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა.

ვოლკენშტეინის დებულებაში, ერთი მხრივ, თითქოს ხდება კოლიზიის არის მოხაზვა და ამავე დროს კოლიზია კონფლიქტის რაღაც დანაბატად გამოიყურება. იმის შემდეგ, როცა ვოლკენშტეინი გვიხსნის დრამატული კვანძის რაობას, რომელიც, მისი აზრით, გამოიხატება განსაკუთრებულ ვითარებებსა და მოვლენებში, რის გამოც ნაწარმოების გმირის ნება გადაიქცევა ერთ ცხოველ მისწრაფებად, იგი წერს: „მაშასადამე, დრამის წარმოშობისათვის აუცილებელია: 1) მთლიანი მოქმედება, 2) ვითარებათა და მოვლენათა დრამატული კვანძი, რომელიც ებრძოლება გმირს ან მთელ ჯგუფს და თანაც, ერთდროულად აღვივებს მასში ნდომას. ასეთი მონაცემებისას წარმოიქმნება დრამატული კოლიზია, ე. ი. ინტერესების შეჯახება ანუ კონფლიქტი, ანუ კოლიზია, რომელიც განიხილება მოძრაობაში, ბრძოლაში“¹.

გამოდის, რომ კონფლიქტი დინამიკური, მოქმედი კოლიზიაა. მაშინ თვით კოლიზია რაღაა? დრამის ტექნოლოგიური მეთოდოლოგიის თვალსაზრისითაც კი (რა მნიშვნელობითაც არის ეს დებულებები შექმნილი) დრამატული კვანძის ცნებას, რომელიც უშუალოდ მოქმედების საწყისი მომენტია და უფრო სიტუაციას მიეწერება, აქ კოლი-

¹ Волькенштейн. Драматургия, М.—Л., «Искусство», 1937, გვ. 20.
6. ჯ. იოსელიანი 81

ზიის „ვაკანტური“ ადგილიც მიუთვისებია. ვოლკენშტეინს დრამატული კვანძის ცნებაში მოქმედი პირების შერჩევაც შეაქვს (გვ. 21). იგი წერს: „არის პიესები, სადაც პირველი მოქმედება მთლიანად ეთმობა დრამატული კვანძის მოზიდვასა და შექმნას“.

პირველი აქტი თუ დამთავრდა და ჯერ მოქმედება არ დაწყებულა, მაშ დრამის შესაქმნელი წინაპირობა, როგორც ვოლკენშტეინმა თავიდან გვამცნო, დრამატული კვანძი არ ყოფილა?! ერთი სიტყვით, კოლიზიის ასეთ გაგებას რაღაც რუდიმენტური სახე აქვს, მით უმეტეს, რომ მის წიგნში, სადაც განხილულია დრამატურგიის მრავალი საკითხი, აღარსად აღარ მოიხსენიება ეს ტერმინი და მთლიანობაში მისი ფუნქციები, როგორც ითქვა, განაწილებულია დრამატულ კვანძსა და მთავარ გმირს, მოწინააღმდეგე პერსონაჟებსა და ვითარებებს შორის.

უნდა ითქვას, რომ ლესინგიდან მოყოლებული XX საუკუნემდე ავტორების მეტი წილი კონფლიქტს კოლიზიის სინონიმად მიიჩნევდა, მაგრამ რაღაც დამხარე სიტყვად იყენებდა და ორივე ცნების კონფლიქტისა და კოლიზიის მთელი დატვირთვა კოლიზიაზე იყო გადატანილი. ასეთი მდგომარეობა შეიმჩნეოდა ჩვენშიც. მაგალითად, ვ. გუნიას ასე ახასიათებდა დრამას: „...„დრამა მოქმედებათა სურათია, რომელშიც მასურებელი ხედავს მოქმედ პირთა ბრძოლას იმ დაბრკოლებასთან, რომელიც მათ უშლის საწაღელის მიღწევას, მაგალითად, გულისთქმა ებრძვის მოვალეობას, სულიერ ზნეობას და სხვ. ამ გვარი ბრძოლის განვითარებას ეწოდება კოლიზია“.

(ხაზგასმა — ჯ. ი.) (73).

როგორც ვხედავთ, კონფლიქტი აქ სულ არ არის მოხსენებული. ახლა კი თანამედროვე სპეციალურ ლიტერატურაში პირუკუ მდგომარეობა გამეფდა. კონფლიქტმა განაერცო თავისი ცნების სფერო და კოლიზიას იშვიათად იშველიებს. გამონაკლისს წარმოადგენს ვ. სახნოვსკი-პანკეევის შეხედულებები კოლიზიისა და კონფლიქტის შესახებ. იგი კოლიზიას არამარტო ანსხვავებს კონფლიქტისაგან, არამედ პირველი უკანასკნელის საწყის მდგომარეობად მიაჩნია: „დრამატული წინაუკმობის უმაღლესი საფეხური კონფლიქტით აღინიშნება, მის წარმოშობას კი წინ უსწრებს დრამატული კოლიზიის შექმნა“¹.

კოლიზია, ვ. სახნოვსკი-პანკეევის აზრით, ის დინებაა, სადაც პიესის გმირმა უნდა გააკეთოს არჩევანი, ე. ი. კოლიზია კონკრეტულ დრამატურგიულ ნაწარმოებში უკვე დაწყებული მოქმედება, ალტერნატიული ვითარებაა და თუ გმირი შეურიგდა ამ ვითარებას, შესაძლებელია კონფლიქტი არ შედგეს (?!), მაგრამ თუ გმირი აირჩევს

¹ В. Сахновский и Панкеев, Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., «Искусство», 1969, гл. 49.

ბრძოლის გზას, არ შეურიგდება ვითარებას, მაშინ კოლიზია გადაიქცევა კონფლიქტად. „გადაწყვეტილების მიღების მომენტი იქცევა კოლიზიიდან კონფლიქტზე გადასვლის „გარდამავალ ფორმულად“¹. ასეთ განმარტებაში კოლიზიის ფუნქცია დრამატურგიულ ნაწარმოებში ეფემერულია. ვ. სახნოვსკი-პანკეევისთვის აჩრდილის მონაყოლი ჰქმნის ჰამლეტისთვის კოლიზიას: „ჰამლეტის გადაწყვეტილება შური იძიოს, გვაუწყებს კონფლიქტის დასაწყისს“². ჰამლეტი ბრძოლას გადაწყვეტს სათაგურის სცენის შემდეგ, მაშ რა ამოძრავებს მანამდე ტრაგედიას?

თუ კონფლიქტი არ შედგა, მაშინ ხომ არც დრამა შედგება, მაგრამ იქნებ სხვა დრამატურგიული სახის ნაწარმოებს, მაგ., კომედიას ახასიათებს ასეთი რამ? ამაზე პასუხი არ არის. კოლიზია იქმნება მოვლენათა მიმდინარეობისას, კონფლიქტი კი გმირის გადაწყვეტილების გამო.

ასეთი დახასიათებისას კოლიზიისა და კონფლიქტის ცნება ვიწროვდება და მხოლოდ დრამისა თუ ტრაგედიისათვის შეიძლება იყოს მისაღები, რამეთუ კომედიის პერსონაჟები უმეტესად არ არიან ძლიერი ნებისყოფით გამორჩეული პიროვნებები და კოლიზიის განვითარების, ანუ მისი კონფლიქტად გადაზრდის პროცესში ვერ მიიღებენ მონაწილეობას. მათ არც თავისუფალი არჩევანი შეუძლიათ და ხანდახან არც ესმით, რას ჩადიან. ამას თვით სახნოვსკი-პანკეევიც აპაობს: „იმ ადამიანს, რომელსაც ინსტინქტი ამოქმედებს, არ შეიძლება ნებისყოფა თავისუფალი ჰქონდეს, რასაკვირველია, ასეთი ადამიანის საქციელს, ნაკარნახევს ბნელი, ქვეცნობიერი იმპულსებით შეუძლია შეჰქმნას კოლიზია, მაგრამ კოლიზია არ გადაიზრდება კონფლიქტში, რომელიც გულისხმობს არჩევანის შეგნებულად მიღებას“³.

გამოდის, რომ კომედიის გმირები, რომლებსაც მეტწილად ქვეცნობიერი იმპულსები ამოქმედებთ, ვერ შესძლებენ კონფლიქტის განვითარებას. ამგვარად, კომედიაში კონფლიქტის არსებობას ძირი აქვს მოთხრილი. მაშ მოლიერის „ტარტიუფი“, „გააზნაურებული მდაბიო“, „ჟორჟ დანდენი“, გოგოლის „რევიზორი“, „ქორწინება“, ოსტროვსკის კომედიები, პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ და, საერთოდ, მსოფლიო დრამატურგიის მეტი ნაწილი, რომელიც კომედიებისაგან შედგება, უკონფლიქტო ნაწარმოებებია? ასეთი შეხედულება აქარწყლებს სახნოვსკი-პანკეევის პირველ და მართებულ მო-

1 В. Сахновский и Панкеев. Драма, Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь, гл. 41.

2 იქვე. გვ. 41.

3 იქვე. გვ. 44.

საზრებას კოლიზიასა და კონფლიქტის განსხვავება-დამოკიდებულებების შესახებ, მითუმეტეს, რომ შემდეგ, როცა სოციალური კონფლიქტის რაობაზე მსჯელობს და სოციალური კონფლიქტი დრამის განვითარების საწყის მდგომარეობადაც მიაჩნია (გვ. 64), იგი ფაქტობრივად კონფლიქტსა და კოლიზიას ისევ სინონიმებად ხმარობს.

ყოველივე ზემოთ თქმულის გამო, ამ ნაშრომში სათანადო მოვლენათა ახსნისათვის, გვინდა სადემარკაციო ხაზი გავავლოთ კოლიზიასა და კონფლიქტის ცნებათა შორის:

1. კოლიზიის შინაარსი შეადგენს რაიმე სიტუაციაში გამოვლენილ ანტაგონისტურ ვითარებას, რომელიც მოითხოვს გადაწყვეტას, ან ერთ სიტუაციაში დაპირისპირებული ძალების შეუსაბამობას, რომელიც მოითხოვს მოწესრიგებას.

2. კონფლიქტი არის ანტაგონისტების აშკარა ბრძოლის, ან დაპირისპირებული ძალების გადაადგილების ფარული ბრძოლის პროცესი კოლიზიის გადაწყვეტის მიზნით.

კოლიზიას და კონფლიქტს მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი აქვთ, კონფლიქტი კოლიზიის არსებობის შედეგია და მისი გადაწყვეტის საშუალება. ამ ცნებების განსხვავებისას უნდა ვინელმძღვანელოთ კიდევ იმ მდგომარეობით, რომ კოლიზია დრამატურული ნაწარმოების იდეასა და თემასთან უშუალო კავშირშია — თეზასთან, როგორც ვითარების განლაგებასთან და იდეასთან, როგორც კონსტიტუციურ მოდელთან; იდეა ხომ ობიექტთან ავტორის აზრად გამოხატული დამოკიდებულებაა და ნაწარმოებში მისი აღმოჩენის უმოკლესი გზა კოლიზიის ანალიზია.

კოლიზია ნაწარმოებში შესაძლოა დამთავრებული სახით პირველივე წინადადებიდან მოგვევლინოს, მაშინ, როცა კონფლიქტი უშუალოდ დაკავშირებულია ხასიათებთან და სიუჟეტთან; მისი წარმოჩენის ადგილი ყოველი კერძო შემთხვევით განისაზღვრება.

კოფლიქტის თავისებურება

სოკრატედან და პლატონიდან მოყოლებული მრავალი მეცნიერი იზიარებს იმ აზრს, რომ ერთი და იგივე საგანი, ერთი და იგივე მოვლენები, ერთი და იგივე შეუსაბამობანი შეიცავენ როგორც ტრაგიკულ, ასევე კომიკურ ელემენტებს, შესაბამისად, ყოველი მხატვრული მასალა შეიძლება როგორც ტრაგიკული, ისევე კომიკური სახით წარმოიდგინოს ადამიანმა. ამაში გადამწყვეტი როლი შემოქმედის დამოკიდებულებას და მის პოზიციას ეკუთვნის. ამის თვალნათლივ მაგალითს ერთი ქართული ზღაპარი იძლევა*.

* ეს ზღაპარი პროფ. დ. ჭანელიძემ სასახიობო ნაწარმოებადაც კი მიიჩნია.

— რა ანბავია, ისაკო, სასახლეში? — ჰკითხა მოჭამაგირეს ბატონმა, რომელიც ხუთი წელიწადი იყო წასული და სახლის ამბავი არა იცოდა რა.

— ნმეღობა შენი, ბატონო! მადლობა ღმერთს, მხოლოდ შენი გოშია ძაღლი მოკვლა.

— უჰ, რას ამბობ. ბიჭო, რა ძალიან შეწყინა? რამ მოკლა მერე?

— რა ვიცი, შენი ქირიზე, ნამეტანი ხორცის ქამას ვერ გაუძლო!

— ნერედა, რატომ აქამეთ ამდენი ხორცი?

— ვინ აქამა, ბატონო, შენი ბედაური რომ მოკვდა და გადავთორეთ, მიმდგარი-ყო, იმდენი ექამა, რომ ვეღარ მოენელებინა და გამსდარიყო საწყალი ძაღლი.

— რას შეუბნები, ბიჭო, ჩემი ბედაური რამ მოკლა?

— საწყალი შენი ქალიშვილი, ვარდიკო, რომ კვდებოდა, ეჭიბებთან გაქცეული-ყო თქვენი მეღქირა, იმდენი ექვენებინა, რომ ტყუილა ვეღარც ვარდიკოს მო-უსწრო ცოცხალს და ცხენიკ კი გადაყუა თან.

— ბიჭო, ღომ არ დამთურალხარ, რაებს შელაპარაკები, ვარდიკო რამ მოკლა?

— რამ, ბატონო, და საწყალი ქალბატონი რომ დაიწვა, იმის ჯავრს ვეღარ გა-უძლო.

— რა ღმერთი გიწყურება, ბიჭო ქალბატონი რამ დაწვა?

— აჰ, არ ვაგუგია, ბატონო? მთლად რომ გადაიწვა შენი სასახლე. საწარე-ული, სასიმიანდე, და ყველაფერი, მაშინ დაიწვა ქალბატონიც.

— როგორ მეუბნები, ბიჭო, აეთ საშინელ ამბავო?! — და წაიშინა თავიპირში.

— შენ რა გიქირს, ბატონო, დასტურ ბედნიერი ბრძანებულხარ, რომ აქ არ დაესწარი, თვარა თქვენც მოიკლავდით თავსო, — ანუგეშა მოჭამაგირემ თავისი ბატონი¹.

როგორც ვხედავთ, ამაზე მეტი სამწუხარო ამბავი აღარ შეიძლე-ბა წარმოიდგინოს კაცმა, მაგრამ ეს ისეთი ხერხით არის გადმოცე-მული, რომ სიცილს იწვევს. მამასადამე კომიზში ობიექტში კი არ მოიძიება, არამედ აეტორის დამოკიდებულებაში და ამ დამოკიდებუ-ლების გამოვლენაში, კომედიური საშუალებებით მის გადმოცემაში. აქ ნაჩვენებია ის შეუსაბამობა, რომელიც წარმოგვიდგება ცნობის სერიოზულობაში და მისი გაბიაბრუებული შეტყობინების ფორმაში, კომიზმს ამძაფრებს მსახურის მზარდი აბუეტობა, ან ეშმაკობა „შე-პარებბს“ მიზნით, რომელიც კლიმაქსის² ხერხით კულმინაციამდე აღის.

ჰეგელის აზრით, დრამატულ ნაწარმოებს განსაზღვრავს თვით ნა-წარმოების გმირთა დამოკიდებულება საკუთარ მიზნებთან. ერთ შემ-თხვევაში მათი მიზნები არსებითი, „სუბსტანციურია“ და საქმე გვაქვს აუცილებელ ძლიერ ხასიათებთან, რომელთა მოქმედებაც საწინააღმდეგოდ მიედინება, ვიდრე სუბიექტური, მოურიდებელი,

¹ ქართული ზღაპრები. თბ., „განათლება“, 1974.

² სტილისტიკური ხერხი — თანდათანობითი გამძაფრება, ერთიდაიგივე მოტივის მზარდობა, გრადაცია.

სულელური და შემთხვევითი. ამ პრინციპით დრამატული პოეზია იყოფა ჟანრებად. პირველი მათგანი ტრაგედიისათვის არის დამახასიათებელი და მეორე კი კომედიისათვის (362). აქ თითქოს არსებითი განსხვავება არ არის არისტოტელეს კომედიის განმარტებასთან, მაგრამ გმირის დამოკიდებულება თავის მიზანთან, რომელიც ფაქტიურად ავტორის დამოკიდებულებას გამოხატავს, ჰეგელს ძირეულ მოვლენად მიაჩნია კონფლიქტის გადაწყვეტის საქმეში და ამდენად ჟანრის გარკვევის საკითხშიც.

მაგალითისათვის ავიღოთ მოლიერის კომედია „ჟორჟ დანდენი“. აქ კოლიზია შეიცავს ადამიანის დაბალი საზოგადოებრივი მდგომარეობისა და მისი „მაღალი“ პრეტენზიების შეუთავსებლობას. მოლიერის დამოკიდებულება კოლიზიისადმი გამოიხატება კონფლიქტის განვითარება-გადაწყვეტაში. ჟორჟ დანდენი, მდიდარი გლეხი ცოლად ირთავს მაღალი წოდების ქალს ანჟელიკას. ყოველ ცალკეულ ეპიზოდში ჟორჟ დანდენი რწმუნდება, რომ ცოლი ატყუებს. მაშინ, როდესაც მისგან მოსალოდნელია რაღაც დრამატული ან ტრაგიკული რეაქცია, იგი ანჟელიკას მშობლების ქ-ნ დე სოტანვილის, ბ-ნ დე სოტანვილის და მოსამსახურეების კოლენისა და პლოტინას ცოცხალ ტყუილზე აგებულ აპოლოგიას ეგუება და სადღაც სამართლიანადაც კი მიაჩნია ასეთი დამამცირებელი მდგომარეობა: „შენ ეს გინდოდა, ჟორჟ დანდენი“ — ეუბნება იგი თავის თავს.

ნ. დობროლუბოვმა კომედიისა და ტრაგედიის გარეგან მსგავსებას მიაქცია ყურადღება და მაგალითად მოიტანა ნ. ოსტროვსკის კომედიის „შინაურები ვართ, მოვრიგდებით“, და შექსპირის ტრაგედიის „მეფე ლირის“ სიუჟეტური ქარგა. და მართლაც, ოსტროვსკის კომედიის მთავარი მოქმედი პირი ბოლშევი და შექსპირის მეფე ლირი მსგავს სიტუაციასა და მსგავსი კოლიზიის ხლართში იმყოფებიან. ორივე, როგორც ლირი, ისევე ბოლშევი თავის თავს არარეალურად აფასებენ. ლირი უფარს ამბობს სამეფოზე, ბოლშევი — მამულებზე, ერთიც და მეორეც სიძე-ქალიშვილს ანდობენ თავის ბედ-იღბალს და ორივენი მოტყუებულნი რჩებიან. მაშ რატომ არის ერთი ტრაგედია და მეორე კომედია? „მეფე ლირს“ ტრაგედიად ქმნის კოლიზიის უკომპრომისო მაქსიმალისტური გადაწყვეტა. ლირი მაღალი ადამიანური პრინციპების მოთხოვნას უყენებს როგორც თავის თავს, ისე კონფლიქტის მონაწილეებს, ბოლშევი კი პირიქით მოქმედებს. მისი დრამატული კოლიზია არ იხსნება ზნეობრივი გასაღებით: როცა მოსალოდნელია ბოლშევის ტრაგიკული შემართება, ჩვენი „დაძაბული მოლოდინი არარაობად“ იქცევა. ბოლშევი კიდევ უფრო დიდ ნაძირალად გვევლინება პიესის ფინალში.

გ. ერისთავის „გაყრის“ კოლიზია შეიცავს შეუსაბამობას კულტურტრეგერობის მოღასა და რეალურ ცხოვრებას შორის. ივანე, ერთ-ერთი მძა—„რუსეთუმე“ (რუსეთში განსწავლული. გავეროპელებული, როგორადაც მას მიაჩნია თავისი თავი) ეყრება ძმებს, რათა ცივილიზებული მეურნეობა შექმნას. თუმცა—ლა, როგორც ირკვევა, რაიმე სერიოზული საქმის ინჩი-ბინჩი არ გაეგება. იგი ვითომ მერკანტულ მისწრაფებებზე მალა დგას, მაგრამ როცა მოტყუებით მშრალზე დატოვებენ და მისგან მოსალოდნელია რალაც დრამატული რეაქცია, იგი თავს იმით ინუგეშებს, რომ მდიდარი მეეახშის ქალი-შვილს შუშანას თხოულობს. როგორც ვხედავთ, ავტორის დამოკიდებულება კოლიზიისადმი იუმორისტულია, კომიზმს შეიცავს და კონფლიქტს ხსნის მოულოდნელ-მოსალოდნელობით. მოულოდნელ-მოსალოდნელობის შესახებ ქვემოთ მოგახსენებთ, ახლა კიდეც ერთი მაგალითი. გავიხსენოთ, რომ მენანდრეს კომედიის „სამედიატორო სასამართლოს“ არაკი აღებულია ევრიპიდეს ტრაგედიიდან „ალოპე“. ამ ორი პიესის როგორც მოქმედება, ისე სიუჟეტური ხაზი და თვით კონფლიქტის განვითარება ერთნაირი ქარგით გამოირჩევა. მაშ რა ქმნის ერთს ტრაგედიად და მეორეს კომედიად? კოლიზიასთან დამოკიდებულება და აქედან გამომდინარე კონფლიქტის შესატყვისი გადაწყვეტა; „ალოპეში“ — უკომპრომისო და ამიტომ უბედური ფინალი; „სამედიატორო სასამართლოში“ — შემრიგებელი და ამიტომ ბედნიერი დაბოლოება.

კომიკურ კონფლიქტთან დაკავშირებით აღსანიშნავია კიდეც ერთი გარემოება.

კომიკური კონფლიქტის მსვლელობა, მიუხედავად იმისა, რომ იგი გარკვეულ წერტილამდე თვით ტრაგიკულ კონფლიქტზე უფრო ტრაგიკული ფორმით მიედინება, მაინც არავითარ საშიშროებას არ მოასწავებს, ყველა კერძო შემთხვევაში თავისებურად არის შესრულებული: ერთ შემთხვევაში ექსპოზიციიაში ცნობილია ის, რაც არ იციან მოქმედმა პერსონაჟებმა, სხვა შემთხვევაში ხასიათებლს გარკვეულობა ამზადებს მაყურებელს კონფლიქტის მომავალი გადაჭრისათვის. ერთი სიტყვით, კონფლიქტს თან სდევს ის რეალურისა და იდეალურის ალტერნატივა, რომელიც, ალბათ, კომედიაში, ტრაგედიასთან განსხვავებით, ანტიკური ორი ქოროდან იღებს სათავეს. ეს არის სწორედ ის მოულოდნელი მოსალოდნელობა, რომელიც საშიშროებას ხსნის, კარგ გუნებაზე აყენებს და არხეინად განაწყობს მაყურებელს.

დრამის თეორიაში ქართველი მკვლევარები მართებულად აღნიშნავენ, რომ კონფლიქტის ხასიათი განსაზღვრავს დრამატურგიის სახეობებს. კერძოდ, კომედიას და ტრაგედიას. გ. ციციშვილის აზრით, ტრაგიკული კონფლიქტია, როცა გმირიანტაგონისტურ წინააღმდეგო-

ბაშია მტრულ ძალებთან¹. აქ ალბათ იგულისხმება შინაგანი კონფლიქტი, როცა დაღუპვაც მოსალოდნელია. კონფლიქტი ტრაგიკულ სიმაღლეს მაშინ აღწევს, როდესაც იგი ნაწარმოების გმირის სულიერ სამყაროში მიმდინარეობს და მისი ყოფნა-არყოფნაც უმთავრესად მასზევეა დამოკიდებული. სოფოკლეს ანტიგონემ რომ სახელმწიფო კანონი დაიცვას და არა ბუნების, მას არაფერი არ ემუქრება. ჰამლეტი რომ აჰყვეს თავის ბუნებას და უარი თქვას შურისძიებაზე, მასაც არავითარი მტრული ძალა არ ერჩის.

კომიკური კონფლიქტი, გ. ციციშვილის აზრით არის ის. „როცა მას საფუძვლად უდევს ძველის ან წარმავლის დაცინვით მხილება და სიცილით გაკიცხვა“ (გვ. 64).

ამ ჰსპექტში ნიშანდობლივია მ. დუდუჩავას განმარტება: „კომედია ისეთი დრამატული ნაწარმოებია, რომელიც ცუდის, უარყოფითის სასაცილო მდგომარეობაში წარმოსახვით ხასიათდება“².

მას რას მიეკუთვნება ის კომედიები, რომლებიც მთლიანად აგებული არიან გაუგებრობასა და შემთხვევითობაზე (ტირსო დე მოლინას „დონ ჰილი — მწვანე შარვალი“, კალდერონის „ქალი უჩინმაჩინი“ და მთლიანად „დაშნისა და ლაბადის“ კომედიები)? პასუხი ასეთია: „მართალია, ცალკეულ კომედიებში დადებითი ჩვენებაც გვხვდება, მაგრამ ეს ყოველთვის თვით ასახული სინამდვილის საერთო ხასიათით არის გამოწვეული და არა თვით კომედიის ქანრული სპეციფიკით“³.

იბადება კითხვა — ასახული სინამდვილე ემპირიულად არის მოტანილი ნაწარმოებში? ავტორი მას გადაამუშავებს. თუ შემთხვევით იჩნდება?

მკვლევარი გ. ლომიძე დრამატიზმის მიზეზად და პირველწყაროდ (გვ. 45) კონფლიქტსა და ხასიათებს მიიჩნევს, რომელთა ანალიზი ქანრობრივად განსაზღვრავს ნაწარმოებს. ამ შეხედულების პირველ ნაწილს, სახელდობრ „დრამატიზმის პირველწყაროდ“ კონფლიქტის მიჩნევას ვერ დავეთანხმებით, ვინაიდან, როგორც არაერთხელ აღვნიშნეთ, ასეთად ნაწარმოების კოლიზია მიგვაჩნია. რაც შეეხება კონფლიქტისა და ხასიათების ანალიზის მომარჯვებას ქანრის გასარკვევად, ეს სწორი მეთოდია, თუ მხედველობაში მივიღებთ იმასაც, რომ ხანდახან კომედიაში ხასიათები სულ არ მონაწილეობენ (ე. გოცის ფიაბები, ე. წ. სიტუაციების კომედიები და სხვ.). ხასიათი დრამატული ნაწარმოების იმდენად თვალსაჩინო ელემენტია, რომლის

¹ გ. ციციშვილი. წერილები თეატრსა და დრამატურგიაზე. თბილისი, „ხელოვნება“, 1959, გვ. 64.

² მ. დუდუჩავა. ხელოვნების პრობლემები. თბილისი, „ხელოვნება“, გვ. 293.

³ იქვე.

შექმნას თვითმიზნური ფუნქციაც კი შეიძლება მიეწეროს, ვინაიდან იგი დაკავშირებულია დამთავრებულ სახიერებასთან, ე. ი. მხატვრული შემოქმედების მიზანთან.

ის მოსაზრება, რომ ქანრის სახეს განსაზღვრავს კოლიზიისადმი ავტორის დამოკიდებულება, რომელიც კონფლიქტის თავისებურებაში გამოიხატება, ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორად ხასიათების სისტემას წიიჩნევს, ვინაიდან კონფლიქტის ანალიზის ყველაზე თვალსაჩინო და კონკრეტული მასალა ხასიათებია. აქედან გამომდინარე, არ შეიძლება გაიზიარო ის გაბატონებული დებულებები ქართული დრამის თეორიაში, რომ პიესის ცენტრალური ხასიათები იყოფა დადებით და უარყოფით პერსონაჟებად. რატომ მიაჩნიათ, რომ მაგალითად, გ. ერისთავის „გაყრაში“ ყველა უარყოფითი პერსონაჟია? ცაგარლის „ხანუმაში“ ხანუმა დადებითი პერსონაჟია და ქაბატო უარყოფითი? ასეთი თვალსაზრისი დრამატული ქანრის ერთი სახეობის, სახელდობრ, მელოდრამის კანონზომიერების არამართებული განზოგადდება. (აქ ყველაფერი იყოფა ორ სწორხაზოვან წინააღმდეგობად: შავი — თეთრი, ბოროტი — კეთილი, ღამაზი — მახინჯი, ჭკვიანი — სულელი და სხვ.).

დრამატული ნაწარმოების ხასიათების ასეთი გაგება შუა საუკუნეებში იყო გამეფებული; განყენებული ცნებების — ცუდისა და კარგის, ბოროტისა და კეთილის, ჭეშმარიტისა და ცრუს, სამართლიანისა და უსამართლოს პერსონიფიცირებაც კი ხდებოდა მისტერიებში. ეს ცალმხრივობა პუმანისტებმა შეცვალეს. მაგალითად, ჯირალდი ჩინტიო ამბობდა, რომ ტრაგედიის გმირები ნახევრად ბოროტები და ნახევრად კეთილები უნდა იყვნენო. ამან ევროპული დრამის განვითარებაზე გავლენა მოახდინა, ასეთი შეხედულება დაეხმარა დრამატურებს სისხლხორციანი სახეების შექმნაში. და ბოლოს, როგორც ყოველთვის, მოვიხმოთ შექსპირის სახეები და ალ. პუშკინისა და გეორგ ბრანდესის აზრი მათ შესახებ, — რომ შეილოკი მრავალმხრივი და სისხლსაღებ პერსონაჟია, რომ ფალსტაფი უბადლო კომედიური გმირია თავისი „პოლიფონიური“ ხასიათით. და ყოველივე ამის შემდეგ, არა გვგონია სასურველი იყოს, რომ დრამის თეორია დღეს ასე სწორხაზოვნად დაუბრუნდეს შავისა და თეთრის, ბოროტისა და კეთილის, დადებითისა და უარყოფითის ცნებებით აპერირებას თუ არა ნელოდრამაში.

ყოველი ნაწარმოების ანალიზისას უნდა გამოიკვეთოს ავტორის დამოკიდებულების პრიმატი, მისი მსოფლმხედველობა და არა მხოლოდ ცალკეული ხერხები, რომლებსაც იყენებს და რომლებიც მეტწილად ერთნაირია (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ დონას). არც მხოლოდ მაცურებლის რეაქციამ უნდა განსაზღვროს კონფიდიის

ბუნება, ვინაიდან ცნობილია, რომ სშირად მაყურებლის რეაქცია დამოკიდებულია მრავალ გარეშე ფაქტორზე: კულტურულ დონეზე, ესთეტიკურ კრიტერიუმზე, კონიუნქტურაზე. თვით მოლიერის აზრით, მაყურებლის სიცილზე სშირად მეზობელი ახდენს გავლენას.

კომედიის შესწავლისას უნდა გაირკვეს სამი რამ: ობიექტი, რასაც წარმოაჩენს კომედია; ობიექტის რა მხარეებით არის კომედია დაინტერესებული და რა სპეციფიკური საშუალებებით წარმოაჩენს ამ ობიექტს.

1. ობიექტი, რასაც კომედია წარმოაჩენს, არ განსხვავდება სხვა დრამატული ხელოვნების ობიექტიდან, ე. ი. კომედიის საგანია სინამდვილის რაიმე მხატვრულად გააზრებული მოქმედების ასახვა.

2. კომედია დაინტერესებულია შეუსაბამობის ახსნა-გადაწყვეტით.

3. შეუსაბამობა ყოველი დრამატული ნაწარმოების კოლიზიის არსებითი ნიშან-თვისებაა. კოლიზიისადმი დამოკიდებულების ხასიათი განაპირობებს დრამატული ნაწარმოების ჟანრს, კერძოდ, კომედიაში ავტორის დამოკიდებულება კოლიზიისადმი უნდა იყოს იუმორისტული, ე. ი. შეიცავდეს კომიზმს. ავტორის დამოკიდებულება კი ნაწარმოებში გამოიხატება კონფლიქტის განვითარებასა და მის გადაწყვეტაში. კომედია კონფლიქტს (რომელიც ყოველი დრამატული ნაწარმოების ძრავაა) აგებს მოქმედების კომიკურ საფუძველზე, რისთვისაც იყენებს კომიზმით გამორჩეულ ვითარებებსა და ხასიათებს. კომიკური კონფლიქტი უმთავრესად იმიტომ არის კომიკური, რომ შეუსაბამობაა მის შემართებასა და ობიექტს შორის: ან დიდი პათოსია წვრილმანის წინააღმდეგ, როგორც იტყვიან, *нуря в стакане воды*, ან მნიშვნელოვანის წინააღმდეგ არარაობაა, რომელიც გამართლების ფორმულას ეძებს. მაგალითად, „რა დედლურად მომიქნია და რა ვაჟკაცურად წავექეციო“, სხვა სიტყვებით, კონფლიქტის გადაწყვეტა კომიზმით უნდა ხასიათდებოდეს. კონფლიქტის განვითარების ყოველ რგოლში მოულოდნელი და შეუსაბამო რეაქციის მეშვეობით უნდა განიმუხტოს აქციის აგრესია, ან კონფლიქტის კულმინაციის მომენტში „დაძაბული მოლოდინი არარაობად უნდა გადაიქცეს“ (კანტი).

იუმორი, ირონია, სატირა და მათთან დაკავშირებული კომედიები

დრამის თეორიის შესახებ დაწერილ საბჭოთა ლიტერატურაში გამოაკლისი როლია ის შეხედულება, რომ კომედიის ერთი რომელიმე სახის ნიშან-თვისებები განზოგადდეს და კომედიური ჟანრის ყველა სახეობაზე გავრცელდეს. საქმე ეხება უარყოფით გაიციხვას,

რაც სატირული კომედიის დამახასიათებელი თვისებაა. ზემოთ რამოდენიმეჯერ მოვიხსენიეთ ეს საკითხი და ვინაიდან წინამდებარე ნაშრომის მოსაზრებებთან ასეთი დებულება პრინციპულ გამიჯვნას საჭიროებს, ამიტომ კვლავ დაგვჭირდება მასზე ლაპარაკი.

გრ. კიენაძის წიგნში¹ სატირა და იუმორი გაერთიანებულია მხოლოდ მიზნით. ე. ი. მათი ერთბუნებიანობა იმაში მდგომარეობს, რომ ორივეს დაცინვის დანიშნულება აქვს. სატირა ადამიანის არსის გარეგანი გამოვლენაა და ამიტომაც მკაცრი, სასტიკი და გადაჭარბებული ხერხებით არის შესრულებული. იუმორი კი ადამიანის არა-არსებითს უკავშირდება. ასეთი თვალთახედვით დიფერენცირებულია ადამიანის ქცევა და თვით ადამიანი (გვ. 25, 28, 29, 31—33—35). მხოლოდ დაცინვის ფუნქციით დახასიათებული კომიზმი არც კომიზმის რაობის საკითხს ხსნის და ერთნიშნადაც წარმოგვიდგენს მას.

გრ. კიენაძეს სატირის გენეზისის საინტერესო ჰიპოთეზა მოაქვს. სატირის წინაფორმებად ის თვლის ჯერ ვედრებას, შემდეგ გაფრთხილებას, წყევლას და ბოლოს მუქარას (გვ. 39—71). რაც უნდა ორიგინალური იყოს ეს მოსაზრება (იგი მართლაც ახალი კუთხით წარმოგვიდგენს სატირის შესწავლის საკითხს), არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ, რომ ასეთი გენეზისის სურათი კომიზმის სფეროსთან ნაკლებ კავშირში იმყოფება.

საბჭოთა ესთეტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში იუმორს ხშირად სატირას უპირისპირებენ ან ადარებენ, მაშასადამე, განსხვავებულად აქვთ წარმოდგენილი². ასეთ შეხედულებას სამართლიანად აკრიტიკებს ა. ქუთელია, მაგრამ თვით მისი დასკვნა ცალმხრივად გამოიყურება. „საქმე ისეა, — წერს იგი, — რომ იუმორი მრავალფეროვანი და მრავალნაირია, უდავოა, რომ არის იუმორი კეთილგანწყობილი და შემრიგებელი, მაგრამ ისიც უდავოა, რომ ეს არ წარმოადგენს მის არც ერთადერთ და არც უმთავრეს სახეს“. (გვ. 93).

ალ. ქუთელია შემდეგ ჩამოთვლის იუმორის სხვადასხვა სახეს: ნაღვლიანს, შხამიანს, ღვარძლიანს, შეურიგებელს და მოჰყავს მაგალითები გოგოლის შემოქმედებიდან. ბოლოს კი ასეთ დასკვნას აკეთებს: „იუმორი მთელი მისი მრავალსახეობით და მრავალფეროვნებით სიცილის სახეა და ამიტომ მისი მთავარი მიზეზის ძიებისას არ შეიძლება ყურადღება არ მივაპყროთ საკუთარი უპირატესობის გრძნობას (ხაზგასმა — ჯ. ი.). იუმორი, როგორც სიცილის სახეობა, უთუოდ შეიცავს უპირატესობის გრძნობას“ (გვ. 94). როგორც

¹ იხ. გრ. კიენაძე, ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის, თბ., თსუ, 1972.

² А. Буров. Смех—оружие в борьбе нового со старым. Журн. «Искусство кино», 1952, № 11.

ჩანს, აქ იუმორის მთავარ განმსაზღვრელ კომპონენტად უპირატესობის გრძნობაა მოტანილი. ასეთი გადაწყვეტით საკითხი ღია რჩება, რამეთუ არ არის პასუხი იმისა, რაღაა თვით სატირა და შედის თუ არა ის იუმორში. საბჭოთა მკვლევარების უმეტეს ნაწილს რატომღაც ამ უპირატესობის გრძნობის დომინანტობა ხელთუქმნელად მიაჩნიათ. ვფიქრობთ, რომ დ. ავერკიევის აზრი ამის შესახებ უფრო ღრმა და ანგარიშგასაწევეია:

„როდესაც კომედიის გმირებზე ვიცინით, იმავე დროს, როგორც სავსებით სამართლიანად შენიშნავს გოგოლის „გოროდნიჩი“, „ჩვენსავე თავს დაცვინით“. რას გამოხატავს ჩვენი სიცილი? თუ იმის შიშს არა, რომ გავხდეთ ისეთივე უხამსები, ყოველ შემთხვევაში იმას მაინც, რომ არ გვსურს მათ დავემსგავსოთ. სიცილს იწვევს, განყენებულად რომ წარმოვიდგინოთ, ერთგვარი დაპირისპირება ადამიანის იდეალსა, რომელიც ჩვენში არსებობს და იმ ადამიანს შორის, რომელსაც ვხედავთ კომედიაში. ცხადია, რომ, თუ ჩვენ თავს არ ვთვლით მოცემული უხამსობის მატარებლად, მაინც ვუშვებთ, რომ სულიერი დაცემის დროს რაღაცით ეს მოსალოდნელია ჩვენთვის და ჩვენი ახლობლებისათვის. ეს რომ ჩვენთვის სრულიად შეუძლებლად მიგვაჩნდეს, მაშინ არც გავიცინებდით, უბრალოდ ვერაფერს გავიგებდით“¹.

დ. ავერკიევი სწორია, როცა სწერს, რომ მდებარე ადამიანთა გარდა კომედია ასახავს აგრეთვე ჩვენისთანა ზნეობისა და ჩვენზე ღირსეულთაც: შექსპირის კომედიის პერსონაჟებს მხიარული სიცილით ვხვდებით, ჩაკი კი თანაგრძნობას იწვევს ჩვენშიო. საინტერესოა აზრი აქვს გამოთქმული ი. ზურაბიშვილს: „შეიძლება ისიც მითხრან— რას დაგიყენია ეგ სიცილი? განა კომიკურმა პერსონაჟმა შეუძველად უნდა გაგაცინოსო? უეჭველად! განსაკუთრებით რასპლუევიმა. თუ არ გამაციანა, ის რასპლუევი არ არის. მაშ რთგორ? რასპლუევიმა უნდა მატაროს? ეს შეუძლებელია! რაც უნდა დრამატულ მდგომარეობაში იყოს, რაც უნდა ცრემლად იღვრებოდეს, მისდამი უაღრესი თანაგრძნობა — გულიანი სიცილია“ (ხაზგასმა — ჯ. ი.). აქ, როგორც ვხედავთ, სიცილი თანაგრძნობის გამოხატველ რეაქციად არის დასახელებული.

ესთეტიკური სფეროდან განდევნეს მკაცრი სატირული სიცილი პლატონმა, არისტოტელემ, ჰეგელმა, ფიშერმა, ტენმა, პირველ ხანებში ბელისსკიაც ჰეგელის გავლენით. კანტის ცნობილი დებულებ-

¹ Д. В. Аверкиев. О драме. С. Петербург. Издание А. С. Суворина. 1907, გვ. 29.

² ი. ზურაბიშვილი. ოთხი პორტრეტი, თბილისი, „ხელოვნება“, 1948, გვ. 146.

ბაც იმის შესახებ, რომ არ შეიძლება გაჯავრებული იყო იმაზე, ეახე-
დაც იცინი, მაშინაც კი, თუ იგი ზიანს გაყენებს, სატირისა და სიცი-
ლის შეხმატკბილებას უარყოფს. რასაკვირველია, ჩვენი გამოკვლევით
სათვის ასეთი დებულებანი მიუღებელია. მაგრამ აქ არის ერთი
მომენტი, რომლის უგულებელყოფა, ვფიქრობთ. არ არის მიზანშე-
წონილი: სატირაში ყურადღების გამახვილება საჭიროა გაკიცხვისა
და უარყოფის ზომიერებაზე, დრამატულ ნაწარმოებებში კი, თუ
შეიძლება ასე ითქვას, მათ „კუთრ წონას“ უნდა მიექცეს ყურად-
ღება.

ფ. შილერი მოლიერის „ტარტიუფზე“ იმ აზრისა იყო, რომ თუ
მოლიერის ფარისეველი იწვევს მაყურებელში გულისწყრომას და
ზიწლს, „კომედიის გენიამ მიატოვა მოლიერი“¹. ფარისევლის გამო-
ყვანა, შილერის მიხედვით, შესაძლებელია, მაგრამ ფარისეველი კი
არ უნდა იყოს გულის ამაზრზენი, არამედ მისი მსხვერპლნი —
სასაცილონი. მართლაც და „ტარტიუფში“ კომედიური წონასწორობა
მაშინ ირღვევა, როცა გაძევებული ტარტიუფი შურს იძიებს ორგონზე
და უმწეო ორგონი ბოროტი კაცის მსხვერპლი ხდება. ამ აზრის
საილუსტრაციოდ, ვფიქრობთ, გამოდგება ორი დიდი პრიმიტივისტი
მხატვრის ფიროსმანაშვილისა და რუსოს რამდენიმე სურათის შედა-
რება. თუ ფიროსმანის სურათებში: „ორთაქალის ტურფა“, „მეფოვე“,
„მოქვიფენი“... ზომიერ კომიზმს ვხვდებით და გვეცინება, თემატუ-
რად და გამომსახველი საშუალებებით მსგავს ჰენრიხ რუსოს ზოგი-
ერთი ნახატის ხილვისას („მუზა“, „ბავშვი თოჯინით“, „სკამარო-
ხი“) შემადრწუნებელი გრძნობა გვეუფლება და თითქოს წამოწყებუ-
ლი სიცილი წყალგადასხმულ პატარა ცეცხლივით ქრება.

ბორევის აზრით, სატირა ობიექტს უარყოფს. იუმორი კი—ამკვიდ-
რებს, ამით განსხვავდებიან ისინი ერთმანეთისაგან. ასეთი მიზეზ-
შედგებობრივი ფორმულა, ვფიქრობთ. სწორია, მაგრამ ზედმეტად
შკაჯრ მარწუხებშია მოქცეული: ობიექტის დამკვიდრება ან უარყო-
ფა, საბოლოო ჯამში, ხელოვნებისა და ლიტერატურის უტილიტარუ-
ლი ფუნქციაა და ნაკლებ წარმოდგენას გვაძლევს დრამატურგიული
ქანრის თავისებურებაზე. სატირა იუმორის საპირისპირო რამ არ არის.
მას კომიზმის ფარგლების გადალახვის ტენდენცია მაშინა აქვს, როცა
ირღვევა უვნებლობის რეალისტური ხასიათი და იზრდება საშიშროება.
როცა მოვლენის სიმანჩე მთელი სიმძაფრით ვროტესკულ ფორმა-
შია წარმოდგენილი, მაშინ სიცილის ადგილს, ცხადია, იკავებენ
აღშფოთება, შეუირებლობა და გულისწყრომის ქეშმარიტი პათოსი.
მაგალითად, პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ (1929 წ.) შეიცავს

¹ И. Х. Шпллер. Собрание сочинений в восьми томах. «Гослитиздат»,
1950, т. 6, стр. 110.

კომიზმის თითქმის ყველა დამახასიათებელ ნაირსახეობას. ნაწარმოებში კოლიზია მდგომარეობს რეალური მონაცემებისა და მისწრაფებების შეუსაბამობაში. სოკრატეს ირონიის „შეიცან თავი შენის“ უგულებელყოფა, პლატონის აზრით, სიბრიყვეა და წარმოშობს შურს, რომელიც თავისი თავის გადაფასებით ტრაგიკულია და კომიკურის ერთიანობას ჰქმნის. ყვარყვარეს ტიპში პ. კაკაბაძემ დაგვისურათხატა ავანტიურნიზმის სულიერი მექანიზმი. უქნარა ყვარყვარე შემთხვევითობის გაუხედნავ თეთრ რაშზე როცა მოხვდება, ჩამოსვლას კი არ შეეცდება — რაც ბუნებრივი იქნებოდა მისი მდგომარეობისა და შესაძლებლობისათვის — გამოცდილი მხედარივით შემოჰკრავს ღეზებს და ისე გაქენდება, რომ თვითონაც თავბრუ დაეხვევა და მის ირგვლივაც ყველა გაოგნებული რჩება. ყვარყვარეს ილუზია გააჩნია თავის თავის მიმართ—სხვებზე ჰკვიანი და ღირსეული ჰგონია რატომღაც თავი. და ვიდრე მისი პრეტენზია ნაცრის, კერისა და წისქვილის ფარგლებში ტრიალებს, იგი სასაცილოა. პ. კაკაბაძე მას იუმორისტულ ფერებში ხატავს, მისი „ნაცარზე მოქარგული“ რკინიგზისა და გვირაბის „გეგმა“ სიმბოლურად აბსურდულია. სულ უბრალოდ და სწორედ შენიშნავს მეწისქვილე (სადაც შეხიზნულია ყვარყვარე), რომ ყვარყვარეს გამოგონილი, ნაცარზე დახატული რკინიგზაც კი უაზრო წინააღმდეგობას შეიცავს: „მერე, შე კაცო, მთას რად უხვედრებ წინ, ველზე გაუშვი, შენი ნება არაა?!“ თურქად გადაცმის პერიპეტია მასკარადული სიხალისით გამოირჩევა. პ. კაკაბაძე ირონიული დამოკიდებულებით გვამცნობს, რომ ოჯახში, სახლში და კონკრეტულ საქმეში გამოუსადეგარ კაცს სახელმწიფო მართვის პრეტენზია აქვს. ხოლო როცა საშისრობის რელატიური ხასიათი ირღვევა და ეს პრეტენზია სინამდვილედ იქცევა, როცა ყვარყვარე რევკომის სათავეში აღმოჩნდება და ციხეს ისე გაავსებს უდანაშაულო ხალხით, რომ კარი ძლივს იკეტება, მაშინ ავტორი მას მწარე სარკასტული სიცილის გამოიწვევი სატირით ესხმის თავს, უკიდურეს გროტესკულ ფორმებს მიმართავს და რაც უფრო მუქ ფერებში, უარყოფითი დამოკიდებულებით ასახისმეტყველებს ყვარყვარეს ავტორი, მით კლებულობს სიცილი. ყვარყვარეს ცინიზმი, მისი მრუში ბუნება ქალებთან დამოკიდებულებაშიც ვლინდება. მიუხედავად იმისა, რომ ეს გადმოცემულია სატირული ხერხებით, რომლებიც კომიზმს მიეკუთვნებიან, მათი ჭარბი გამოყენება ამაზრუნენ შთაბეჭდილებას ტოვებს. კომედიის ფინალში კი კონფლიქტი ისევ იუმორისტულად არის გადაწყვეტილი: ყვარყვარე ისევ ნაცარქექიად, ე. ი. უვნებელ, მშვიდარა ბაქია-მოტრახანედ იქცევა.

იმისათვის, რომ საშიში სასაცილოდ გადაიქცეს, იგი აუცილებლად უნდა დაკნინდეს. ამის მაგალითად თუნდაც ომისდროინდელი სა-

ტირული კინოფილმების პერსონაჟებიც გამოდგება. ამ ფილმებში ჰიტლერი და ფაშისტები აბუეტებად და ჩერჩეტებად გამოჰყავდათ; მაყურებელი იცინოდა და ასეთი პროპაგანდა ხალხს უნერგავდა გამარჯვების რწმენას. ი. ბორევი სინამდვილესთან ესთეტიკური დამოკიდებულების ხასიათს — იქნება ეს ირონია თუ სატირა — ჟანრულ ფარგლებს მიღმა განავრცობს და მთლიანად ლიტერატურული სახეების ჩამოყალიბების საფუძვლად მიაჩნია. ეს თითქმის ნიშნავს სატირის ესთეტიკურ კატეგორიამდე აყვანას, როგორც, მაგალითად ტრაგიკული და კომიკური. მაშინ რატომღა მხოლოდ ლიტერატურაზე ლაპარაკი და არა მხატვრობაზე, ცეკვაზე და ხელოვნების სხვა სახეობაზე?

საინტერესოა ი. ბორევის აზრი. იგი კანტის ზემოთნახსენებ შეხედულებას არ ეთანხმება. მას მიაჩნია, რომ სატირა ძირფესვიანად უარყოფს მოვლენას, რომ *чаще всего смех и гнев — едины*, თუმცა მისი შემდეგი მსჯელობა არ ადასტურებს ამ თეზისს, პირიქით, კანტის შეხედულებას ამართლებს: „სატირა სიცილის გარეშე მაშინ წარმოიშობა, როცა განსაკუთრებული ემოციური კრიტიკა ისეთ სიმალეს და სიცხოველეს აღწევს, რომ მხატვრის ყელსმობჭენილი მრისხანება და სიძულვილი აწმობს სიცილს“. (გვ. 85) და შემდეგ: „ჩვეულებრივად სატირაში გამახვილებულია სინამდვილის წინაუკმობა, გამახვილებული და კონცენტრირებულია უარყოფითი მოვლენები, ამიტომ შესაძლებელია სატირა სიცილის გარეშე (ხაზგასმა — ჯ. ი.) მაგრამ შეუძლებელია მახვილგონიერების გარეშე“ (გვ. 86).

აღსანიშნავია, რომ ჰეგელი სატირას კომიკურის სფეროს არ მიაკუთვნებს, რამეთუ ადამიანის მანკიერების ვაკიცხვა მისთვის მხოლოდ სასაცილო იყო და არა კომიკური¹. ბ. გ. ბელინსკისაც ჰეგელის კვალობაზე „დრამატულ პოეზიაში“ ტრაგედია და კომედია დიამეტრულად განსხვავებულ სახეებად მიაჩნია. მისთვის ტრაგედიული გმირები სუბსტანციური ზნეობის მატარებელნი არიან, კომედიის გმირები კი ამ ზნეობის უგულვებელმოფელნი. კომედიის არსი, ბელინსკის აზრით, ცხოვრების დანიშნულებასა და ცხოვრების მოვლენებს შორის წინააღმდეგობაშია. კომედია უარყოფს თავის მიერ ასახულ ცხოვრებას. ამ უარყოფით იგი იდეალზე მიგვანიშნებს. ბელინსკი კომედიის ორ სახეს ცნობს: მაღალ და მდაბალ კომედიას. მაღალი სახის კომედიაზე იგი წერს: „დაცინვა გაზავებულია სარკასტული ნაღველით, რასაც საფუძვლად აქვს ღრმა იუმორი და გამოხატულია სულიერი აღზევებით“². ასეთ კომედიად მას გრიბოედო-

¹ Гегель. Сочинения, М., 1958, т. XIV, гл. 367.

² В. Г. Белинский. Собр. соч., в трех томах. М., «Художественная литература». 1945, т. II, гл. 60.

ვის „ვაი ჭკუისაგან“ მიაჩნია, სადაც გამუქებულია ფერები, მაგრამ არ არის და არც უნდა იყოს გაზვიადება, კარიკატურა. მღაბალ კომედიას იუმორი კი არ უდევს საფუძვლად, არამედ კომიკური მხიარულება, გამოდის, რომ იუმორი სატირასთან არის დაკავშირებული და კომიკური მხიარულება იუმორს არ ეკუთვნის. ბელინსკი ლათინური ლიტერატურის დამახასიათებელ მოვლენად თვლის ტაციტსა და იუვენალს — სატირიკოსებს, რომლებიც დასცინოდნენ იმ დროის დამბალ საზოგადოებრივ წყობას და მის წარმომადგენლებს (გვ. 105). ინგლისურ ლიტერატურის დახასიათებისას იგი ხმარობს ეპიტეტს — „Мрачный титанический юмор“ ეს პირქუში ტიტანური იუმორია ის ძლიერი იარაღი, რომლითაც უარყოფილია ძველი და მზადდება ახალი. როგორც ვხედავთ, ბელინსკისათვის იუმორი სხვაა და კომიკური სხვა. უნდა ითქვას, რომ ბელინსკი სატირის, იუმორისა და კომედიის განსაზღვრებაში თანმიმდევრული არ არის, რაც სხვადასხვა გაგების მიზეზი ხდება. მაგალითად, პროზი, რომელიც სატირისა და იუმორის განსაზღვრების წინააღმდეგია, ჩვენი აზრით, ტყუილუბრალოდ იმოწმებს ბელინსკის და მოჰყავს ერთი წინადადება: „სატირას საფუძვლად უნდა ჰქონდეს ღრმა იუმორი“ (პროზი — გვ. 159), მაშინ როცა ბელინსკთან ეს აზრი უფრო ნათელი და სრულია: „სატირა მანკიერების გატრიზავებას კი არ უნდა ემსახურებოდეს, ის უნდა იყოს გაღიზიანებული გრძნობის შემართება, კეთილშობილი მრისხანების ქექა-ქუხილი, რასაც საფუძვლად უნდა ჰქონდეს ღრმა იუმორი და არა მხიარული და უმანკო მახვილგონიერება“ (გვ. 49).

აქ, მართალია, ბელინსკი სატირასა და იუმორს ერთმანეთისაგან არ ანსხვავებს, სამაგიეროდ მათგან გამოყოფს მხიარულ, კომიკურ და მახვილგონიერულ ნაწარმოებებს, რაც, ჩვენი აზრით, პროზის მტკიცებას არაფერს მატებს, რამეთუ იგი კომიკურს, სატირულსა და იუმორისტულს კომიზმში აერთიანებს. თვით პროზის მოსაზრებები გაცილებით მისაღებია ჩვენი გამოკვლევისათვის. იგი თვლის, რომ სიცილი მხოლოდ მაშინ შეიძლება, როცა მანკიერება ამაზრუნენ საზღვრებს არ აღწევს, რომ ყველაფერი დამოკიდებულია ხარისხზე, რომ ჩვენ შეგვიძლია გავიცინოთ ისეთი ადამიანის ნაკლოვან მხარეებზეც, რომელსაც ვაფასებთ და გვიყვარს (გვ. 125). ბოროტ სიცილს, მისი აზრით, კომიზმთან არავითარი კავშირი არა აქვს*. „ეს სიცილი შეიძლება იქცეს კომიკური განსჯის ობიექტად, მაგრამ თვით იგი კომიზმის სფეროს არ მიეკუთვნება“ (გვ. 132).

როგორც ითქვა, ბოროტი სიცილი არ არსებობს სუფთა სახით, იგი სიცილის იმიტაციაა. პროზის მიერ მოყვანილი მაგალითი ან. ჩე-

* სხვათაშორის, ამას ჩერნიშევსკიც ამტკიცებდა.

ხოვის სკეტჩიდან „დათვი“, იმის დასამტკიცებლად, ვითომდა ქალი ზოროტად იცინის — ვერაფრით გვაჯერებს, პირიქით, აქ საქმე გვაქვს ან იმიტაციასთან, ან სიცილის იმ სახესთან, რომელზედაც ჯერ კიდევ დეკარტე მიუთითებდა — დაციწვასთან: „როდესაც ვამჩნევთ მცირედ ბოროტებას მასში, ვინც დაციწვის ღირსად მიგვაჩინა, ეს აღმოჩენა იწვევს სიხარულის სიცილს“¹. ამ ალტერნატივას (იმიტაცია, ან აღმოჩენასთან დაკავშირებული სიხარულის სიცილი) წყვეტს მსახიობი, გამომდინარე ქალის სახის იმ განსჯიდან, რომელსაც იგი აირჩევს. ბოროტი სიცილით კი ნორმალური ადამიანი ბუნებრივად ვერ გაიცინებს. საინტერესოა პროპის ის აზრი, რომ კომიზმის შესწავლა სატირულ და არასატირულ ნაწარმოებებში საშუალებას იძლევა დავასკვნათ, რომ ორივე შემთხვევაში ავტორები ერთი და იგივე ხერხებსა და საშუალებებს იყენებენ. (გვ. 156).

ჩვენი აზრით, აქ პროპის ერთი დებულებაა გაურკვეველი: „კომიზმის ორი სახეობის მომხრენი საკმაოდ ელემენტარულ შეცდომას უშვებენ, როცა არ განასხვავებენ მიზანსა და საშუალებას. სატირული გამოაშკარავება მიზანია, კომიზმის მიღწევის ხერხების არსენალი კი წარმოადგენს საშუალებას, იარაღს, რომლის მეოხებითაც ამ მიზნის მიღწევა შეიძლება“ (იქვე).

როგორც ვხედავთ, სატირულის ფარგლებში მთელი კომიზმი ექცევა მაშინ, როცა სატირა კომიზმის ერთ-ერთი ფორმაა, როგორც, მაგალითად, იუმორი. მეორეც — გამოდის რომ, თუ სიცილი — შესაბამისად ნაწარმოები — სატირული ხასიათის არ არის და არა აქვს სატირული მიზანი, მაშინ იგი არ უნდა ეკუთვნოდეს კომიზმს; იგივე პროპის მიერ ჩამოთვლილი მხიარული კომედიები, რომელთაც არ აქვთ სატირული მიზანი; „მეთორმეტე ღამე“, „უნიძორელი მხიარული ქალები“, „აურზაური არაფრის გამო“ რაღას ეკუთვნიან? და თუ სხვა რაიმეს, ე. ი. კომიზმი ისევ იყოფა, რაღაა ეს სხვა, თუ არა გარდაუვალი დაპირისპირება?!

ვფიქრობთ, აზრის გამახვილებით დაინტერესებული და ფორმულის გამარტივებით მოხიბლული პროპი უნებლიე წინააღმდეგობაში ვარდება, რადგანაც მისი შეხედულება, რომ სატირა და იუმორი ერთიდაიგივე წარმოშობისა არიან, ორივენი კომიზმს შეიცავენ და მისი სახეებია, ჩვენი მოსაზრებების ამოსავალი წერტილია. გვინდა დაუფმატოთ მხოლოდ ერთი რამ: საშუალებები და ხერხები სატირულ და იუმორისტულ ნაწარმოებებში, რა თქმა უნდა, ერთია, მაგრამ კომიკურ საშუალებათა სხვადასხვა კომბინაცია, ასე ვთქვათ,

¹ Ренэ Декарт. Страсти души. Избранные произведения. М., «Государственное издательство политической литературы». 1950, გვ. 684.

¹ М а к а р я н, О сатире, გვ. 89—90, 98.

ზომა-წონა, სხვადასხვა შედეგსა და ფორმას იძლევა, ასე რომ, ნაწარმოების ქანრულ გამოკვლევას, ერთიმეორეში გადაზრდის შესაძლებლობას ამ ხერხების სიჭარბე და ინტენსიურობა უღვეს წინდაღ. ზომიერი კომიზში იუმორისტულ სიცილს იწვევს და გამძაფრებულმა კომიზმა, სატირის უმახვილესმა ფორმამ, შესაძლოა, სიცილი სულაც არ გამოიწვიოს: „სატირული სახე კომიზმის მიჯნაზე დგას, რამეთუ შეუსაბამობა იმისა, რაზედაც ის მოგვიტხრობს, იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ იგი არა მარტო გვაცინებს, არამედ საშინელ ამაზრზენ გრძნობას იწვევს“¹. წერს ტიმოფევი და მართლაც სალტიკოვ-შჩედრინის იუღუშკა გალავლავი, მოლიერის ტარტიუფი და შვარცის დრაკონი სიცილს არ იწვევენ მკითხველში.

ამ მხრივ ხიშანდობლივია პოლიკარპე კაკაბაძის შემოქმედება. მისი კომედიები სატირული გადახრებით გამოირჩევა. „ყვარყვარე თუთაბერში“ მთავარი მოქმედი გმირის ყვარყვარეს სახე სატირული ელემენტის დომინანტით მოცემული ტიპია, რაც განაპირობებს კომედიის მთლიან ქანრულ თავისებურებას.

წისკვილში დასამალად შემოცენილ წყვილს — რევოლუციონერებს სევასტისა და გულთამაშეს შანტაჟს უწყობს მომენტით მოსარგებლე, ამავე წისკვილში შემოხიზნული, უქნარობისთვის სახლიდან გამოგდებული ნაყარქეჟია — ყვარყვარე.

„ყვარყვარე — (გულთამაშეს) შენ გაჩერდი შენთვის. (სევასტის) შენ ახლა ჩემთან გაქვს საქმე და, თუ ვაჟაკი ხარ, გამომგარდი სევასტი — (მოემზადება თავის დასაცავად) არ გაბედო, თორემ ცუდ პასუხს გავცემი“

ყვარყვარე — (ძრწოლით) ეს კაცი ახლა შემომაკვდება, არ გავუშვებ...

გულთამაშე — (შეშინებული გააღებს კარს) წავიდეთ!

სევასტი — ჰო, კარგი, გავშორდეთ ამ თავხედს.

ყვარყვარე — (გულთამაშეს) შენ აქ დარჩი (მოიგდებს მკლავით გულთამაშეს). იმას კი ნამდვილად დავგლეჯ... დავ... დავ... მაგრამ თუ შედი აქვს და გამსწრო, რა...

გულთამაშე — რა აშვებული ნადირია!

(სევასტი სასოწარკვეთილებით გაიწვეს ყვარყვარეზე. ყვარყვარე მოულოდნელად გარბის და ეფარება ტომრებს)“ (გვ. 26).

პირველი მოქმედების ეპიზოდის ეს მონაკვეთი კომიზმს შეიცავს, სადაც საშიშროება დაკნინებული და გატრიახვებულია, მაგრამ ამ ეპიზოდის მომდევნო მონაკვეთი ავტორის გულისწყრომით, ზიზლიანი დამოკიდებულებით ხასიათდება, რაც ფერების გამუქებასა და მოვლენის პიპერტროფირებაში გამოიხატება.

„გულთამაშე. (იცინის) როგორ უცბად მოიკუნტა.“

ყვარყვარე — (ცანკალებს) თუ ისეთი რამე მოვახერხე, რომ არ დამაზრხო, სწორედ მოსალოცი ვიქნები. (სევასტის) შე კაცო, ხელმწიფეები შერიგებულა და ჩვენ რა...

¹ Л. И. Тимофеев. Теория литературы. М., «Учпедгиз», 1948, გვ. 86:

სევასტი — სულ მთლად უსუსურია.

ყვარყვარე — (სევასტის) ღონე კი მაქვს, მაგრამ შენისთანა ბატონსან კაცს თითი როგორ დაეკარო? კაცს ხელს როგორ შემოვარტყამ, სინდისი გობქვეშ კი არ შემინახავს?!
სევასტი — უტიფარია, ვილაყაა“. (იქვე).

როგორც ვხედავთ, ყვარყვარე შეპარვით კბილს უსინჯავს მოწინააღმდეგეს, ასეთი მოქმედება ჭერ კიდევ არავითარ საშიშროებას არ წარმოადგენს და იუმორის ფარგლებში ტრიალებს, მაგრამ თანდათანობით ყვარყვარე ისევ თავხედდება და როცა პოლიციელები შემოიჭრებიან წისკვილში, იგი მომენტით სარგებლობს და გულთამზეს ალერსს მოითხოვს.

ყვარყვარე — ძღვის არ მივხვდი! ბატონო ოფიცრებო, თქვენ რომ ევებთ, ის კაცი...

ოფიცრები — (რევოლვერებით ემუქრებიან) ხმა გაჟინდე!

გულთამზე — (ტუნზე ხელს მიაფარებს) არ წამოგდეს.

ყვარყვარე — (იშორებს გულთამზეს) თუ მომკლავენ?

გულთამზე — (ალერსით ეხურჩულება) სვალე გაიგებენ, ვინცა ხარ და გაგიშვებენ. (ფაღერსება) გემუდარები, არ დაგვლუპო!

ყვარყვარე — (აღლევებული გულთამზეს ალერსით) რას მთხოვ, შე გვრიტო, ცეცხლმოვიდებულე! (ხვევს ხელს).

გულთამზე — გააყვი, ხმა არ ამოიღო!

ყვარყვარე — სად წაივდე? (კონის).

გულთამზე — (ზიზლით) ნუ იმტლუშნები. (ოფიცრებმა განკარგულება გასცეს კართან და პირი მოიბრუნეს).

ოფიცრები — (ყვარყვარეს) აიბარგე...

ყვარყვარე — არა, ვისაც თქვენ ევებთ...

გულთამზე — (ტუნებზე ხელს მიაფარებს, ყვარყვარეს კონის).

პირველი ოფიცრი — აკოცე?

მეორე ოფიცრი — ეს რა გულჩვილობაა (გულთამზეს). თქვენ უთანაგონობით?

გულთამზე — (ტუნებზე ხელს აფარებს ყვარყვარეს და თან უპასუხებს ოფიცრებს) არა, მე ვემუდარები ყუმბარა არ გაისროლოს... დაგნებდეთ. ხომ ხედავთ, როგორ ვკანკალებ, მე მშიშარა ქალი ვარ...

ოფიცრები — (უკან დაიხვეწენ) რაო, ყუმბარაო! ისეთი ალყაა, ჩიტი ვერ გაფრინდება (მილიან კარისაკენ და იძახიან) მარჯველ, ბიჭებო, ყუმბარები ჰქონია, მოემზადეთ, ეცადეთ კი მაინც, ცოცხლად წამოიყვანოთ (მილია).

ყვარყვარე — გამიგონეთ, ბატონო ოფიცრებო. (სევასტის) ჩქარა, გააყვი, შე პირუტყვი; შენი გულისათვის არ დაგვწყვიტონს (გულთამზეს) მოდი, ერთი აქ ჩამოჯექი (ცდილობს ზუზუნზე დაისვას გულთამზე)". (გვ. 30—31).

ეს უკანასკნელი პერიპეტია უხეშ ფარსულ დინებაში ექცევა, ზედმეტად დახასიათებული ავხორცობა კომიზმის ფარგლებს არღვევს და სიცილის მაგიერ ზიზლს იწვევს.

ის სატირა, რომელიც არ არის მკაცრი, ან ბოროტიც კი, ლუნაჩარსკის ცულ სატირად მიაჩნია (537). სატირიკოსი, მისი აზრით, პირდაპირ იერიშზე უნდა გადავიდეს და მოწინააღმდეგე თავიდანვე დამარცხებულად გამოაცხადოს. სატირა თავის განკიცხვის ობიექტს

აკნინებს, რითაც აგულისებს მკითხველს თუ მაყურებელს მიუხედავად იმისა, რომ თვით ავტორს ბოროტება საშიშ მოვლენად ეჩვენება. მას უნდა იგი მოსპოს სიცილით, ხოლო თუ ეს ვერ ხერხდება, ჰომერული სიცილი იქცევა სარკაზმად.

მივაქციოთ ყურადღება, რომ ლუნაჩარსკის დასაშვებად მიაჩნია „სიცილის ვერ მოხერხება“ სატირულ ნაწარმოებში. სარკაზმს კი იგი ასე განმარტავს: „სარკაზმი თითქოს-და ის ძალისხმევაა, როცა ჩვენ გვსურს გამარჯვებული სახით წარვდგეთ იმის წინაშე, რაც სინამდვილეში ჯერ სულაც არ არის დამარცხებული“. (გვ. 538).

დამერწმუნებით, რომ ასეთ სიტუაციაში სიცილი ბუნებრივი არ შეიძლება იყოს. ეს ნაძალადევი სიცილია, ე. ი. იმიტაციაა. ეს იმის შედეგია, რომ კომიზმის შეწონასწორებულ ფორმაში დაცინვის დონამ არაბუნებრივად იმატა და ობიექტიც ნაკლებად სასაცილო გახდა. ამას ლუნაჩარსკის შემდეგი აზრიც ადასტურებს: სატირა უმალეს განვითარებას ისეთ საზოგადოებაში ჰპოვებს, სადაც როგორც სატირიკოსი, ისე მისი იდეის მატარებლებიც ჯერ დათრგუნვილ საზოგადოებრივ მდგომარეობაში არიან. ამიტომაც ნამდვილი სატირული სიცილი მძულვარებისა და სევდის ნარევიანო. აღარ დავუბრუნდებით ერთიდაიგივე მტკიცებათა განმეორებას. გაინსენოთ მხოლოდ, რომ სევდისა და მძულვარების ნაერთი ყველაზე ნაკლებად ეკუთვნის კომიზმის სფეროს.

მძაფრ სატირაში ზომა-წონის გადაძლევის ნიშნები იმითაც გამოიხატება, რომ თუ იუმორისტულ ან ირონიულ კომედიაში ავტორის პოზიციის მატარებელი პერსონაჟები, პირველ შემთხვევაში, მსუბუქი იუმორით არიან გადაწყვეტილნი, მაგალითად ბომარშეს ფიგარო („ფიგაროს ქორწინება“), მოლიერის სკაპენი („სკაპენის ოინები“), გოგოლის კაჩკარიოვი („ქორწინება“), მეორე შემთხვევაში ისინი რეზონირებად გვევლინებიან: ფონეზინის სტაროდუმი („უმწიფარი“), ვრიბოედოვის ჩაცკი („ვაი ჰეუსისაგან“), კლდიაშვილის ვიქტორი („იოინეს ბედნიერება“). სატირაში მათი პერსონალური ყოფნა სულაც არ არის აუცილებელი, ვინაიდან ავტორის ესთეტიკური იდეალი ნაწარმოების პათოსში მოჩანს. თუ ისინი მაინც აქა-იქ გვხვდებიან, ეს ყველაზე ნაკლებად მხატვრული მოთხოვნით არის გაპირობებული. სატირაში ეგრეთ წოდებული დადებითი პერსონაჟი რაღაც უხიაგი შენობის სახელდახელოდ შელამაზებული ფასადის შაბაბეჭდილებას ტოვებს. ასეთებია, მაგალითად, პ. კაკაბაძის სატირულ კომედიებში „ყვარყვარე თუთაბერში“, „ტყის ქალებსა“ და „ცხოვრების ჯარაში“¹ ჩართული სიუჟეტური ხაზის მქონე „დადებითი პერსონაჟები“.

¹ აუცილებელია აღინიშნოს, რომ პ. კაკაბაძე ასეთ პერსონაჟებსა და ტექსტულურ პასაჟებს „საცენურო ღალას“ უწოდებდა.

ვ. მაიაკოვსკის „ბაღინჯო“ სწორედ მით არის უფრო სრულყოფილი სატირული ნაწარმოები, ვიდრე მისივე „აბანო“, რომ „დადებითი“ პერსონაჟები მინიმუმამდე არიან დაყვანილნი. ერთი სიტყვით, ასეთუ ისე, უნდა ვალიაოთ, რომ სატირას აქვს კომიზმის ფარგლების დატოვების დიდი ტენდენცია. და ამ ასპექტში არისტოტელეს ცნობას, რომ ტრაგედია და კომედია სატირული პოეზიიდან წარმოიქმნა, განსაკუთრებული დამაჯერებლობა ენიჭება.

ყოველივე ზემოთ ნათქვამს რომ თავი მოვეყაროთ, შეიძლება დავასკვნათ: სიცილის ხასიათი განაპირობებს ჟანრის ხასიათს. კომიზმში წონასწორობის ცენტრის გადანაცვლება მოასწავებს განსხვავებულ მსოფლშეგარძნებას, თვალთახედვასა და შესატყვის ფორმას. რომელიც ჟანრული დამახასიათებლობით გამოირჩევა. იდეალურმა კომედიამ კომიკური ობიექტის შეწონასწორებული სახე უნდა მოგვეცეს, როდესაც სახეების განსხვავებული თავისებურება თანაბრად აუცლებელნი და დატვირთულნი არიან თემატურ-იდეურ და სტრუქტურულ მთლიანობაში. სადაც ნაწარმოების მთლიანი ქსოვილი — სახეები. სიტუაციები, ეპიზოდები, დიალოგი, არაკი — იუმორული საშუალებებით სრულდება; სადაც ჰიპერბოლიზაცია, გამახვილება, გაზვიადება, დაკინება, მოულოდნელობის ეფექტის გამოყენება და სხვა ხერხები მეტნაკლებად შეწონასწორებულნი არიან; თხზულების მხატვრულ სიმართლეში ცხოვრებისეული სიმართლე მრუდე სარკის გამოსახულებასავით მოჩანს, სადაც მაყურებელმა და მკითხველმა იციან, რომ ეს მთლიანად ასე არ არის, მაგრამ თავშესაქცევ სინამდვილეში არის ჭეშმარიტების მარცვალი.

ზემოთ როდესაც სიცილის რაობაზე ვმსჯელობდით, მის სხვადასხვა სახეს ვასახელებდით, მოხმობილი გვექონდა საბა-სულხანის და ნიკ. ჩუბინიშვილის ლექსიკონების განმარტებანი და ამ „საამო სულის ოხვრის“ რამოდენიმე სახე. რასაკვირველია, სიცილის ამოწურავი განმარტება აქ არ არის მოცემული, მით უმეტეს რომ კაცობრიობას სულ მეტი მიზეზი უჩნდება, როგორც სიცილის, ასევე ტირილის. ის განსხვავებული ნიუანსები, რომლებიც თანდათანობით, რაღაც შეჯვარებებში სიცილის ახალ სახეობას ქმნის, წარსული თაობებისათვის მიუწვდენელი იყო. სამართლიანობა მოითხოვს ისიც აღინიშნოს, რომ ცივილიზაციის გამო სიცილის რაღაც ნიუანსებიც სამუდამოდ დაიკარგა. მაგალითად, ბუნებასთან უშუალო კავშირით გამოწვეული სიცილი. ასე თუ ისე, ვფიქრობთ, რომ სიცილის ყოველ სახეს კომედიის გარკვეული სახე ეკილოკავება. ასე, მაგალითად, „სიმშვიდით და უხმო—ღიმილი“ მარივოს კომედიების სიმშვიდეს შეეფერება, „კასკასი ანუ კაშკაში, შალალი წვრილი მოხდომილი“ შეეფერება შექსპირის, გოცის. ლოპე დე ვეგას მხარულ კომედიებს, „სილოდა“ — მოლიერის და მაიაკოვსკის სატირულ კომედიებს და ა. შ.

ზოგიერთ თეორეტიკოსს სინამდვილესთან ესთეტიკური დამოკიდებულების გამოხატვა, ირონია იქნება ეს თუ სატირა, ლიტერატურის ცალკე სახეობის ჩამოყალიბების საფუძვლადაც მიაჩნია¹. ჩვენი მოსაზრებები ასე შორს არ წავა. ვფიქრობთ, რომ იუმორის, ირონიისა და სატირის (როგორც სხვადასხვა სიცილის გამაერთიანებელი სამი სახეობა) პრიმატი კომედიურ ნაწარმოებში განსაზღვრავს მის სახეობებს.

იუმორს დიდ შეფასებას აძლევდნენ ფილოსოფოსები და ესთეტიკოსები. ზოგნი მას კომიზმის სფეროსაც კი არ მიაკუთვნებდნენ და რელიგიის დონემდე აპყავდათ². მართლაც, იუმორი კომიზმის ერთ-ერთი რთული ფორმაა, სადაც კომიზმის თითქმის ყველა სახე ჰარმონიულად არის შერწყმული — თვითდაცინვიდან სატირულ უარყოფამდე. იუმორი, ასე ვთქვათ, კომიზმის დედაქალაქია.

იუმორის ყველაზე გავრცელებულ ფორმას — იუმორისტულ კომედიას ახასიათებს კომიზმის წარმოჩენა საერთოდ, ხანდახან თვითმიზნურადაც, ამიტომ იგი მიმართავს მსუბუქ თემებს, შემთხვევითობას, უაზრობას, ასეთი კომედიის სიუჟეტები უმთავრესად საყოფაცხოვრებო არაკზნა დამყარებული; ასეთი კომედია ეგრეთწოდებულ მდაბიურ კომედიად არის ცნობილი და მხიარულებას, ხმამაღალ სიცილს იწვევს.

ირონიასთან დაკავშირებულია ისეთი კომედიის ბუნება, რომლის პერსონაჟებიც მაყურებლის დაცინვას, თანაგრძნობის სიცილსა და ფილოსოფიურ ღიმილს იწვევს, ასეთ კომედიას ე. წ. მაღალ კომედიას უწოდებენ. პუშკინი მას ტრაგედიასთან მიახლოებულ კომედიადაც უწოდებდა, სადაც მხოლოდ სიცილით არ განისაზღვრება მისი არსი³.

სატირული კომედიის დამახასიათებელი კომიზმი იწვევს სიცილის იმ უკიდურეს სახეს, რომელსაც მწარე და სარკასტული ჰქვია. ეს კომედია ხშირად ამზეურებს საზოგადოებრივ და სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების უკიდურეს სიმახინჯეს. ამ კომედიის გამომსახველ საშუალებათა თავიდათავი გროტესკია.

კომედიების აგრერიგად დაყოფა, უდავოდ, პირობითია და ამიტომ საჭიროა გვახსოვდეს, რომ ასეთ კლასიფიკაციაში არ გამოირიცხება ერთი და იგივე ნაწარმოებში იუმორის, ირონიისა და სატირის ერთდროულად მოქმედება; არც ის გამოირიცხება, რომ რომელიმე კომედია არც ერთ ზემოთ ჩამოთვლილ ჯგუფს არ მიესადაგოს, ან პირიქით.

¹ Макарян, О сатире, გვ. 89—90, 98.

² იხ. ალ. ქუთელია. სიცილი და მისი სოციალური ძალა. გვ. 85—87.

³ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., 1957, т. 7, гл. 213.

ტრაგიკომედიის ორგანოლოგიის საკითხი

როდესაც კომიზმის წონასწორობაზე ვმსჯელობთ, იგულისხმება რაღაც პოლარული საწყისები, დრამატულ ნაწარმოებში კი, ბოლოს და ბოლოს, ამ საწყისების შინაარსი ტრაგიკული და კომიკურია. ამასთან დაკავშირებით გვინდა მოვიყვანოთ ზისის მართებული შეხედულება: „ხელოვნებაში ტრაგიკული უკავშირდება ყველაზე მაღალ ფილოსოფიურ სიმაღლეებს, კომიკური კი — ყოფას „მსუბუქ ჟანრს“. ერთი შეხედვით, ეს აბსოლუტურად საწინააღმდეგო მოვლენები შეუთავსებლები არიან, მაგრამ ცხოვრებაში ტრაგიკული და კომიკური, მწუხარება და სიხარული, სიცილი და ტანჯვა ხშირად კავშირდებიან და ხელგადახვეულნი მიემართებიან. ტრაგიკული და კომიკური ზოგჯერ ისე მჭიდროდ არიან გადანასკვეული, რომ ვერ იტყვი, სად მთავრდება მწუხარება და სად იწყება სასაცილო, რომელი ფერი ჭარბობს ამა თუ იმ მოვლენაში“¹.

ასე ხდება ხოლმე არა მხოლოდ ცხოვრებაში, არამედ ხელოვნებასა და ლიტერატურაშიც, და სანამ ტრაგედია ჯერ არ ავლენს „ფილოსოფიურ მწვერვალებს“ და არაკი ყოფის აღწერის საშუალებით მიედინება, ტრაგედიის არქიტექტონიკა, მისი სიუჟეტური ხაზები კვანძამოხსნილ კომედიას მოგვაგონებს. ასევე კომედიის თითქოსდა გადაუქრელი, წინააღმდეგობით აღსავსე ექსპოზიცია, პერსონაჟთა პრეტენზიები და ჯერ კიდევ არასავსებით გამოვლენილი ნამდვილი სახე. რომელიც კომედიის ფინალისათვის ყოველივე „ფილოსოფიურ მწვერვალს“ ყოფითობას ამჯობინებს, ტრაგედიის გზაზე მიედინება. მაგრამ თუ ეს გზა ტრაგედიისათვის ფინალურია და ზნეობრივად გარდაუვალი კედლით ჩაიჩეხება, კომედია უმალ მონახავს ამ კედელში ბზარებს და მოხერხებულად გავა სამშვიდობოს. სხვა სიტყვებით, როდესაც ტრაგიკულსა და კომიკურს შორის წონასწორობა, „მხატვრული პარიტეტი“ მიღწეულია, მაშინ სიუჟეტის გარკვეულ წერტილამდე, ე. ი. კვანძის ამოხსნამდე ტრაგედია უფრო ემსგავსება კომედიას და პირიქით, კომედია ტრაგედიას. ვოლკენშტეინი, მაგალითად, წერს:

„ვინაიდან ტრაგიკული ბრძოლიდან კომედიური განსხვავდება უარყოფითი ნიშან-თვისებებით (არასასტიკი, არაგაქჩილი, უაზრო და სხვ.) კომედია ტრაგედიის პაროდის წარმოადგენს“².

კომედიის ასეთი განმარტება, რასაკვირველია, ფიგურალურად უნდა მივიღოთ და მხოლოდ რეტროსპექტური თვალით არის სწორი და თუ პიესის ჟანრის საწყაოდ მაინც ტრაგიკულისა და კომიკურის

¹ А. Зисъ, Искусство и эстетика, М., «Искусство» 1957, гл. 29.1—5.

² Волькенштейн. Драматургия. М.—Л., «Искусство», 1937, гл. 276.

პარიტეტს დაეუშვებთ, წონასწორობის გადანაცვლებას შეუძლია შემდეგნაირი სახეცვლილება წარმოვიდგინოს: თუ ნაწარმოებში კვანძის ამოხსნისას კომედიურს ერთვის ტრაგიკული, რაჰდენადაც იგი მეტი ხვედრითი წონით მოქმედებს, მით უფრო დრამატული ხდება ნაწარმოები. ასევე, როცა ტრაგიკულ დინებას ფინალისათვის კომიკური ემატება — იგი ტრაგიკომედიად შეიძლება ჩაითვალოს. ცხადია, რომ წონასწორობის გადანაცვლება გამოიხატება იმ კონკრეტული მხატვრული საშუალებებით, რომლებიც მიეკუთვნება ამა თუ იმ ჟანრის არსენალს. აქ მთავარია ამ ხერხების ორგანიზაციის სახე, რომლის თავისებურებაც — ხვედრითი წონა — თვით ჟანრის ფარგლებში კიდევ რაღაც სახეცვლილებას წარმოქმნის, ისევე როგორც კოლიზიის გადაწყვეტის საბოლოო აკორდი. ზემოთ გამოთქმული აზრი ტრაგიკულ და კომიკურ დინებათა მეტ-ნაკლებობაზე ესე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ისინი ცალ-ცალკე არსებობენ, ან მონაცვლეობენ. ასეთი შემთხვევა დასაშვებია მხოლოდ კრიტიკული ანალიზის თვალთახედვით.

რაც უნდა მოძველებული იყოს ჯოვანი ბატისტა გვარინის (1585 წ.) ზოგიერთი შეხედულებები და თეორია ტრაგიკომედიის შესახებ. რომელიც მისივე პიესის „ერთგული მწყემსის“ აპოლოგიას წარმოადგენდა, რომ „ტრაგიკულისა და კომიკურის შეხამება, მათი უბრალო მექანიკური შეერთება ანგრევს ორივე ჟანრს და არა ჰქვანის ორგანულად ახალ მხატვრულ ჟანრს“¹, დღესაც ძალაშია. მთავარია, რომ ყოველ დასრულებულ მონაკვეთში ტრაგიკულისა და კომიკურის ერთიანობა იგრძნობოდეს. მაგალითისათვის მოვიყვანთ რუსთაველის თეატრის სპექტაკლს დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჰირს“². დარისპანის როლი უკანსკნელი იყო სერგო ზაქარიაძისთვის. ამ სპექტაკლის გენერალური რეპეტიციის შემდეგ იგი ცუდად შეიქნა და რამოდენიმე დღეში გარდაიცვალა (რეჟისორი ლ. იოსელიანი, მხატვარი მ. მალაზონია, 1971 წ.) საგანგებოდ აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ დავით კლდიაშვილმა „დარისპანის გასაჰირში“ გამოიყვანა მაქანკალი მართა, რომელიც ავტორს ასეთ როლებში გამობრძმედილი ნ. გაბუნიასათვის ჰქონდა ჩაფიქრებული, მაგრამ ნატომ წარმოდგენაში მონაწილეობაზე უარი განაცხადა. ეტყობა მან ამ როლში კომიზმთან ერთად ისეთი რამეც დაინახა, რაც მისი საქვეყნოდ აღიარებული კომიკური ნიჭისთვის არ იყო დამახასიათებელი.

ახლა მივყვით რუსთაველის თეატრის სპექტაკლს:

სცენაზე სინათლე ინთება. ჰიშკარს მოსდგომია ხუთი ქალიშვილი.

¹ А. А. Никст. Теория драмы от Аристотеля до Песеннига. гл. 164—170.

² აღსანიშნავია რომ „დარისპანის გასაჰირი“ რეჟისორებიდან პირველმა კ. მარჯანიშვილმა აღიქვა, როგორც ტრაგიკომედია.

ერთ-ერთს გიტარა უკავია და მის მარტივ აკომპანემენტზე მღერის ხუთივე. ქალიშვილები გასცქერიან შორს მიმავალ შარავზას. სპექტაკლის ეს პროლოგი შორეული იმედისა და სევდიანი მოლოდინის განწყობილებასა ჰქმნის. და აქვე ეს ხუთი, თითქოს ბაზრის რიგში ჩამწყრივებული, გადამწიფებული უმზითვო, გასათხოვარი ქალიშვილი სასაცილოდ გამოიყურება.

მართას სახლში მოელიან სასიძოს მოსვლას. მართას მეზობელი სამი გასათხოვარი ქალიშვილის გაქირვებული დედა პელაგია თავგზააპნეული გარბის ქალიშვილის მოსამზადებლად. ამ დროს ღობეს მოადგება დარისპანი, რომელსაც თავის ქალიშვილი კაროენა სოფელ-სოფელ, ნათესავ-ნაცნობებში დაჰყავს იმის იმედით, რომ როგორმე შესძლებს მის გათხოვებას (დარისპანი — ს. ზაქარიძე, კაროენა — მ. ჯაფარიძე). დარისპანი გასაუთებელი და განადგურებულია ამდენი უშედევო და დამამცირებელი წანწალით, მაგრამ ზრდილი აზნაური ებრძვის დაღლილობას. ასევე იქცევა კაროენა. ის ვერ ახერხებს თავისუფლად ჯდომას, დაძაბულია. იგი უფროსი ქალიშვილია ოჯახში, კიდევ სამი გასათხოვარი და რიგში დგას.

ამ ერთმოქმედებიანი ტრაგიკომედიის კოლიზია პერსონაჟთა ბუნებრივ სწრაფვასა (გათხოვება, გამრავლება) და სოციალურ მოუწყესრიგებლობაშია (სიღარიბე და ქორწინების პატრიარქალური ფორმების კრიზისი). დ. კლდიაშვილი თავის დამოკიდებულებას ამ კოლიზიისადმი კონფლიქტის ტრაგიკომიკური განვითარებით ავლენს.

სცენაზე შემოდის პელაგია (ზ. ლებანიძე) თავის ქალიშვილთან, საგანგებოდ მორთულ ნატალიასთან (ზ. ბოცვაძე) ერთად. დარისპანმა ერთი-ორი კეთილი სიტყვა უთავაზა ახალ გაცნობილს. შესაძლოა ამ მანდილოსანს ვაჟი ჰყავს საცოლე, ან ახლობელი და ნათესავი?! ყოველ ახალ შემხვედრში დარისპანი ეძებს სასიძოს, საცოლე კაცის დედას, ნათესავს, მამას, ბიძას, მეზობელს, ე. ი. ადამიანები მისთვის მხოლოდ ამით იწვევენ ინტერესს. მართას, ამ მოხალისე მაჰანკალს, ქუჩის დასარიგებლად ცალკე გაჰყავს ნატალია. სცენაზე პელაგია და დარისპანი რჩებიან. საკმაოდ ხანგრძლივ „უხერხულ“ სიჩუმეს დარისპანი არღვევს, როცა მონახავს ურთიერთობის დასამყარებელ კაუჭს. იგი მართას ქათინაურს თავისი ქალიშვილების შექების ხილად ზყენებს. დარისპანი კი არ ტყუის, კი არ ბაქიაობს, როცა აქებს ქალიშვილებს, ის სიმართლეს ამბობს. უბედურება ისაა, რომ იძულებულია თვითონ აქოს თავისი ქალიშვილები. ეთიკის თვალსაზრისით არ არის მოსაწონი ასეთი საქციელი, მაგრამ რა ქნას, იძულებულია თვითონ დაანახოს სხვას ის, რაც მისი აზრით, უგულვებლყოფილია. მის ლაპარაკში სულ უფრო და უფრო მატულობს ხელოვნური ზავგასმული სიღარბაისლე (შინაარსზე გაბატონებით გამოწვეული

კომიზმი). ს. ზაქარიაძე ძლიერ ამხავილებს ყურადღებას ერთსა და იმავე გამოთქმაზე: „თავისუფლად შემიძლია მოგახსენოთ, რომ“... „თავისუფლად შემიძლია მოგახსენოთ, რომ“. ტონში იგრძნობა, რომ ეს უფრო თავის გასამხნეველად სპირდება, ვიდრე სიტყვის მასალად. იგი „დახვეწას“ განაგრძობს, პელაგიას დაბნეულ შეშინებულ სახეზე ვერაფერს ამჩნევს. ვერა და ვერ გამოიტანა ამ ბაასის მთავარი აზრი: ყავს თუ არა პელაგიას ვინმე საცოლუე კაცი; პირდაპირი კითხვაც ეშინია, უხერხულიც არის თითქოს მის მდგომარეობაში, უარყოფითი პასუხის მიღებაც არ სურს. ასეთი ძლიერი მეტოქის გამოჩენით განადგურებულ პელაგიას იმედი გაუტრუვდა, სულ ჩაიფუშა, დაჩიავდა. დარისპანს აღარაფერი დარჩენია და, თითქოს სხვათა შორის, ოღნავ დაწეული ხმით აპარებს სოკრატესეულად აწყობილ შეკითხვას:

„ — თქვენ რამდენი გყავთ ქალიშვილი, ქალბატონო პელაგია?
— სამი, ჩემო ბატონო“.

ეს ხომ კომიზმის ერთ-ერთი სახის (ერთი მეორეს ადგილას) ნიმუშია. ახლო ამდენი ენერჯის დახარჯვა, ორი გამწარებული ადამიანის უბედური მდგომარეობა თანაგრძნობას იწვევს.

როდესაც დარისპანისათვის გასაგები გახდება, რომ პელაგიაც მის დღეში ყოფილა, იმავე წუთს გაუქრა ინტერესი და პელაგიასთან დაწყებულ საუბარს მხოლოდ ინერციით უსვამს წერტილს, ნატალიასთან ერთად დაბრუნებულ მართას მობოლიშებით მოსვენების ნებართვას თხოვს. დარისპანისა და კაროენას უდროო სტუმრობით საგონებელში ჩავარდნილ მართას სიხარულით გაყავს ისინი მეორე ოთახში.

ისმის პელაგიას საგანგაშო წამოძახილი: „მოდის, მართა ჩემო!“ პელაგია და ნატალია ისე ემზადებიან, როგორც მსახიობები პრემიერის წინ სცენაზე გასასვლელად. მართა რეჟისორობს: „აბა შევეგებოთ, ნატალია“. და ამ სიტყვებით პირველად გადასწერს თავის ნათლულს, მოხვევს ხელს და ისე გაიყოლებს თან. გასვლისას კი კიდევ ერთხელ მიათვალ-მიათვალეირებს იქაურობას — ყოველივე წესრიგშია თუ არა, შეამოწმებს.

ოსიკო (თ. არჩვაძე) მაღალი, მოხდენილი 30 წელს გადაცილებული სასიძო კაცი და მისი ხნიერი ბიძა ონისიმე მათარაძე (მ. გეგუჭკორი) ნელა მოეშურებიან ავანსცენისკენ. ყველასთვის მოულოდნელი იყო ასეთი გარეგნობის სასიძოს გამოჩენა. მართა და ნატალია წამით კიდევ დაიბნენ. ეს იგრძნო სასიძომ. მისი თავდაპირილობა, სიტყვაძენა და გადამეტებულად ზრდილობიანი ღრუჭვა აკრთობს მაყურებელს. ნატალია პირველად ხვდება ასეთ სასიამოვნო ახალ-

გაზრდას და თუ დასაწყისში ვალდებულების გრძნობით გამსჭვალული არც თუ ისე დიდ ხალისს ამქლავნებდა სასიძოს შეხვედრის მოლოდინში, ახლა თვითონ ცდილობს მიიქციოს ამ ყმაწვილის ყურადღება. კეკლუცობს, ეპრანჭება და ამოწმებს მის დამოკიდებულებას. არჩვამე თითქოს სასიამონო ღიმილით აჯილდოებს ქალიშვილს, მაგრამ მაყურებელს აეჭვებს მისი ხელების შეუსაბამო მოძრაობა. ნატალიას ქცევებს მაინც მართა ხელმძღვანელობს. იგი თხზავს ხელსაყრელ მიზანსცენებს, ვითომდა შემთხვევით მარტო ტოვებს ახალგაზრდებს. ოსიკო ყველაფერს ხედება, პრინციპში მას არაფერი აქვს საწინააღმდეგო თუ კი ამ გასათხოვარ ქალს „აქვს რამე“, რაზეც ის ხარბად ეკითხება ბიძამისს. იქით ოთახში დარისპანს „დენტის სუნი“ ეცა. კარდაკარ ნაწანწალებმა მისმა გუმანმა წამოაგდო ფეხზე, შემოფოთებული იმ აზრით, რომ მისი განზე დატოვება მოისურვეს, შემოვარდება სცენაზე და სტუმრებს წარუდგება: „აზნაური დარისპან ქარსიძე“ — იგი გამოცდილი სარდალივით გადაავლებს თვალს იქაურობას, შეაფასებს სიტუაციას, ცალკე გამოიწყვედევს მართას და ხმადაბლა მუდარით დახმარებას თხოვს. სწორედ ამ თხოვნის ეშინოდა მართას, ახლა რაღა ქნას, როგორ დაუძვრეს ისე, რომ არ მოიმდუროს და არც გაანაწყენოს შორეული ნათესავი? ალერსიანად და ხელოვნური მიამიტობით ეუბნება: სხვა ღროსათვის გადავდოთო. დარისპანს აგრე იოლად ვერ მოატყუებ — იგი ხედება „გადადების“ მიზეზს და მართას ასეთი საქციელით გამწარებული, დაუყოვნებლივ თვითონ შეუდგება საქმეს. ჯარასავით დატრიალდება. „მე შენ გეტყვი, ყოველ წუთში გხვდებოდნენ ისეთები, ცოლის თხოვნას რომ ეპირებინან“, ქოშინით წარმოთქვამს ს. ზაქარიაძე. ეს უნებლიე ჭეშმარიტება სასაცილოა, ხოლო შინაგან დაძაბულობას, თითქმის გააფთორებას, რითაც გამოირჩევა ზაქარიაძის ეს გნისი, რაღაც უხერხულობა შეაქვს ამ სასაცილოში, მკრეხელობის ელფერს აძლევს მას. ზაქარიაძე ჭიქურ ეძგერება იმ მოძრავე კედელს, რომელიც თავის პოზიციად აირჩია და სწრაფი მოძრაობით შემოატრიალებს. ან აქვე სიკვდილი ან გამარჯვება! — ეუბნება ამით იგი მაყურებელს. კონფლიქტი გაშიშვლებულია; მართა სხვაგვარად მოქმედებს: შემპარავად, ალერსით ცდილობს ოსიკოს გადმობირებას. ხან ხუმრობით გადაუტრავს სიტყვას ნიადაგის მოსასინჯად, ხან დედაშვილური ერთგულებით ურჩევს, აწონებს ნატალიას. მას ვერ გაუტრკვევია, ოსიკოს უსიტყვო ღიმილი თანხმობის ნიშანია, მორცხვობისა თუ უარის?! ამასობაში დარისპანი ოსიკოს ბიძას ონისიმეს აეტორღიალა, მისი მეშვეობით სურს ჩაიგდოს ხელში სასიძო. ონისიმე მათარაძე, თავის მხრივ, დაინტერესებულია აქვს თუ არა ქალიშვილს მზითვი და არანაკლები მნიშვნელობის საკითხით: იქნებ თვით დარისპანს ჰყავს საცოლე

ვაყი?! მათარაძეც ხომ დარისპანის მსგავსად სამი უმზითვო გასათხოვარი ქალიშვილის პატრონია?!

კაროენა ხელება, რომ ის ახლა მეტოქისა და გასასაღებელი გასათხოვრის როლშიცაა. იტანჯება, აფორიაქებულია, თან საოცრად ებრალება მამა, რომელიც თავს არ იზოგავს მისი ბედნიერებისათვის. ვინ რა იცის, რომ კაროენა თავს ბედნიერად მხოლოდ სახლში გრძნობს, თავის დებთან, თავის ქალწულურ ოცნებებში, გარეთ მისთვის ყველაფერი უცხო და შეურაცხყოფელია. დარისპანი ხედავს, რომ ნატალია აქტიურობს, ველარ ითმენს და თავშეკავებული გაბრაზებით და ნაძალადევი ალერსით მიმართავს შვილს: „კაროენა, შენ რას გაჩერებულხარ, მთავარი ჩაი ბატონ ონისიმეს!“ მაგიდასთან მისვლა კაროენასათვის ერთი სიკვდილის გათავებას ნიშნავს. იქ ხომ ოსიკო ზის, მართა გვერდით უზის და ნატალიას საქმეს აგვარებს?! ოსიკო ყურადღებით ათვალერებს კაროენას, მგონი მოსწონს კიდევ. მართამ თავად დაუხსნა ჩაი ოსიკოს და ცარიელი ჩაიდან კაროენას მიაჩინა, ასე მოიცილა იგი, რომ ხელი არ შეშლოდა ოსიკოსთან განმარტობაში. კაროენამ ახლა ჩაით სავსე ჭიქა ეზოში მდგომ ონისიმეს უნდა მიართვას. კაროენა გრძნობს ოსიკოს მზერას და კიდევ უფრო იძაბება: რა გაივლის ამხელა გზას?! ოსიკოსთან განმარტობა რომ გაემართლებინა და, მაინც ისე, ყოველი შემთხვევისთვის, დარისპანისა და ონისიმეს ვასაგონად. მართა გასძახის მათ: „გაგვიდექით, არა?“ ამ შეყვირებით შემკრთალ, შუა გზაზე მისულ კაროენას ხელიდან ფინჯანი უვარდება. კარგ ამინდში უეცრად მეხის გავარდნის მსგავსად მოესმა ჭურჭლის მსხვრევის ხმა დარისპანს. და როცა მუხლებჩაკეცილი კაროენა დაინახა — თვალთ დაუბნელდა. ეს ხომ არახელმძარკვეობის მარცხიანობის უტყუარი საბუთია, განგებ რომ გინდოდეს, დასაწუნად გაიმეტო გასათხოვარი ქალი?! (იდეალსა და სინამდვილეს, პრეტენზიასა და ჭეშმარიტებას შორის შეუსაბამობის თვალნათლივი გამოვლენაა?) დარისპანი თავს ველარ იკავებს, სასოწარკვეთით და სასტიკი რისხვით მივარდება კაროენას, რომელიც ამ რისხვისაგან არც შეშინებულია, არც შეურაცხყოფილი, არც გაღიზიანებული. იატაკზე ჩაჩოქილი, უმწეოდ დასცქერის ჭიქის ნამსხვრევებს, რალა გაამთვლებს მათ? მერე შეწუხებული ახედავს თავზარდაცემულ მამას. მის თვალებში თანაგრძნობაა და დიდი ტკივილი. კლდიაშვილის ჰუმანიზმისთვის დამახასიათებელი ეს უსიტყვო სცენა ტრაგიკულია თავის გამოუვალი მდომარეობით. მართა აწყნარებს დარისპანს, მაგრამ ეს ის ნუგეშია, რომლითაც გამარჯვებული თითქოს კეთილშობილებას იჩენს, მაშასადამე, მართლაც გათავდა ყველაფერი — ფიქრობს დარისპანი. იგი კარგა ხანს გონს ვერ მოდის. ანაზღად სიმღერის ხმა შემოესმა (ნატალიას ამღერებს მართა). დარისპანი როგორც წყალწა-

ღებული ხავსს, ახლა სიმღერას ეკიდება. მიდის კაროენასთან და ანიშნებს, რომ მანაც იმღეროს. კაროენა ჯერ ვერ ხვდება რა უნდათ მისგან. მერე კი ტანჯული მამის ამ სასოწარკვეთამ, მისდამი თანაგრძნობამ შეაწუხა და ხმის კანკალით იწყებს სიმღერას. ს. ზაქარიაძე აჰსწევებს შვილს, თავის ბანით ეხმარება. კაროენაც ძალას იკრებს და აგრძელებს მელოდიას. ზაქარიაძე მოხიბლულია თავისი ქალიშვილის სიმღერით, იგი ხან აღტაცებული სახით შესცქერის კაროენას, ხან ოსიკოს გადახედავს ხოლმე და აქეთ-იქით იყურება ცოემლმორეული. ვერ გაუგია, როგორ ვერ ამჩნევენ კაროენას სიმშვენიერეს, რამ დააბრმავა და დააყრუა ეს ხალხი?! კაროენას შიშმა გაუარა და ეს-ესაა ჩვენ წინაშე გადმოიშლება ამ კეთილშობილი ქალიშვილის სული, მაგრამ კაროენას მოსალოდნელი წარმატებით შემინებული მართა აწყვეტინებს: „ცეკვა... აბა, ნატალია, იცეკვე“. ტრაგიკომიკური პერიპეტეიებით გრძელდება „აუქციონი“.. ახლა მართა სასიძოს ეპატრეზა საცეკვაოდ. ასეთი ვითარებიდან წაწვლა უზრდელობად ჩაეთვლება ოსიკოს, ის უფრო ხელსაყრელ მომენტს ეძებს, მართა კი არ ეშვება, წაავლებს ხელს და ძალით დაატრიალებს, ოსიკოს ელიმება მართას ასეთ მონდომებაზე და მის დასაოკებლად ერთს ჩამოვლის. ახლა დარისპანი აწრიალდა: „ახლა შენ, კაროენა, შვილო, ახლა შენ“. პელაგია, შეშინებული დედა, მივარდება და უნებლიეთ კოზირს ჩაუგდებს ხელში მოწინააღმდეგეს: „ნატალიამ რომ არ იცის დაკვრა, ჩემო ბატონო?“ (ეგონა ამით შეაჩერებდა დარისპანს) კიდევ უკეთესი?! — დაიმედებულმა ზაქარიაძემ სიხარულით, სიამაყითა და გამარჯვებულის ტონით მიმართა კაროენას: „ქე რომ იცი, ქეც იცეკვე და ქეც დაუკარი!“ გადასცა დაირა და თავად ტაშის კვრით წარუძღვა მ. ჯათარძეს. კაროენა ჯერ მექანიკურად, შემდეგ კი ლაჰაში მოძრაობით გაცურდა დაირით ხელში, გაცურდა და ცეკვამ გაიტაცა, თავდავიწყებით მიეცა მარტოობაში განცდილ ოცნებას. მშვიდია და პლასტიკური მისი როკვა, რომელიც იშლება, ძლიერდება და ეს-ესაა ყველას სიამოვნებას მოგვრის, მაგრამ კვლავ უცხო სხეულივით იჭრება მართას სიტყვები: „ვიღასთვის?“ „ვიღასთვის?“ (სასიძომ დრო იხელთა და ეზოში გასულა).

დარისპანმა ფარ-ხმალი მაინც არ დაყარა — ბრძოლა უკანასკნელ წუთამდე! მუჭარით გავარდა აივნისაკენ, სადაც ოსიკო და ბიძამისი საუბრობდნენ. არც მართას ძინავს. ახლა ის გავიდა აივანზე, ბოლოს და ბოლოს გადაწყვიტა ოსიკოსთან პირდაპირი მოლაპარაკება. შემოიტყუა, აივნის მოაჯირთა შორის მოიმწყვდია. ოსიკო მიხვდა. რომ თავის დაძვრენისა და მიკიბ-მოკიბვის დრო გათავდა და გამოაცხადა: „დანიშნული მყავსო“. ამ ზარმა წყალში ჩაყარა ამდენი ადამიანის მონდომება. მაყურებელს. ეს-ესაა სიცილი უნდა მოადგეს (დაძაბული

მდგომარეობიდან ანაზღად არარაობაში გადასვლა), ამდენი დაკარგული ენერგია ფუჭი შრომა გამოდგა... სევდა გიპყრობს... ყველაფერი გათავდა. იმედი გაქრა. სასიძო წავიდა. ისმის გიტარის ნალელიანი აკორდები, დამხედურ-წამსვლელები ერთმანეთს ემშვიდობებიან, პატიობენ ერთმანეთს ყველაფერს. სცენაზე ცენტრში ჩამოკიდებული დიდი ლამფის შუქი თანდათან ქრება, ისმის პროლოგის სიმღერა „შორი გზიდან სატრფოს ველი“... კონფლიქტმა არაფერი გადაწყვიტა, კოლიზია კოლიზიად დარჩა. როგორც ვხედავთ, აქ ვერ გამოვეყოფთ რალაც ზონებს, სადაც გარკვევით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ერთი კომიკური პასაჟია მეორე კი — ტრაგიკული, აქ ორივე მსოფლშეგრძნება ერთდროულად არსებობს, შერწყმულია და როცა გეცინება, თან სიბრალულის გრძნობა გიპყრობს, როცა თანაუგრძნობ, გეცინება კიდევ. ასეთი ნაწარმოები შეიძლება მივიჩნიოთ სუფთა წყლის ტრაგიკომედიად, სადაც ორივე პოლარული კატეგორია ერთ მთლიანობად წარმოგვიდგება.

სცენაზე განხორციელებისას ტრაგიკომედიური ლიტერატურული ნაწარმოები, რასაკვირველია, განიცდის სახეცვლილებას, ხანდახან იმდენად, რომ იგი ჟანრსაც კი იცვლის: ან კომედიად გვევლინება, ან დრამად და იშვიათად ტრაგედიადაც, მაგრამ, როგორც უკვე ითქვა, ასეთი ნაწარმოები ავტორის მსოფლშეგრძნებას სრულყოფილად ვერ წარმოაჩენს. იგი გაღარიბებული და ცალმხრივი გამოდის. თანამედროვე ქართულ თეატრსა და მის ისტორიაში ამის მრავალი მაგალითია. „დარისპანის გასაჭირი“ დიდხანს იდგმებოდა როგორც სუფთა კომედია (ვ. შალიკაშვილი, ა. ფაღავა), გამასხარავებული იყო ყველა პერსონაჟი იქამდე, რომ კაროენას სახელი გავრცელდა, როგორც მანქია, პროვინციელი შინაბერა — გასათხოვრის ტიპისა. თანამედროვე ქართულ თეატრში დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირს“ სხვადასხვა რეჟისორის დადგმებში ლიტერატურული ჟანრის ადეკვატური განსახიერება მოეძებნა (მ. თუმანიშვილი, ლ. იოსელიანი, თ. ჩხეიძე). 1980 წ. ქუთაისის თეატრში კი რეჟისორმა გ. ქავთარაძემ „დარისპანის გასაჭირი“ ტრაგიკული ინტონაციით წარმოადგინა. არსებობს ტრაგიკომედიის სხვადასხვა განსაზღვრა: რენესანსის დროინდელი „ტრაგედია ბედნიერი დასასრულით“, „კომედია უბედური დასასრულით“, „თავიდან აცილებული ტრაგედია“, XVIII საუკუნეში მეშჩანური დრამის გავლენით წარმოშობილი „საშუალო ჟანრი“ და სხვ. ცალმხრივია, მაგრამ მაინც საინტერესოა ამერიკელი თეატრმცოდნე ბენტლის ტერმინი „გადატანილი ტრაგედია“ (გვ. 295), რომელიც გულისხმობს პიესის კონფლიქტის გადაჭრას არა შურისძიებით, არამედ შეწყნარებით. ტრაგიკომედიის მთავარი მახასიათებელი კოლიზიის ორპლანიანობა, ტრაგიკული და კომიკური ტენდენციების

ერთიანობა ერთ მახვილსა და ორპირიან ხანჯალს მოგვაგონებს. რაც მთავარია, კოლიზიიდან განვითარებული კონფლიქტი არავითარ გადაწყვეტას არ პოუვებს პიესაში. დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ ამის ერთ-ერთი კარგი გამოხატულებაა. ტრაგიკომედიებია ჩეხოვის „ძია ვანოცა“ და პირანდელოს „ნ პერსონაჟი“, ბრეჰტის „კაცი კაცია“ (Mann ist Mann) და ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“.

ხასიათი, სახე, ტიპი, არქეტიპი და ნიღაბი

ამ შრომაში წარმოუდგენელია ხასიათების, სახეების, ტიპების, ცნებების წარმოშობისა და მათი განვითარების საკითხის ფუნდამენტურად და დაწვრილებით განხილვა, რამეთუ თეოფრასტედან და არისტოტელედან მოყოლებული დღევანდლამდე ამ ტერმინებმა, შესატყვისად ცნებებმაც, მრავალგვარი ფუნქციონური მახვილის შეცვლა განიცადეს, მიუხედავად ამისა, მაინც საჭიროა მათი განმარტება.

მხატვრულ შემოქმედებაში, კერძოდ დრამატურგიულ და თეატრალურ სახეთა სისტემაში, რომელიც ნაწარმოების სტრუქტურის ერთ-ერთი უმთავრესი ინსტიტუტია — ხასიათი, სახე, ტიპი ესთეტიკური წვდომის ერთგვარი უდაბლესი და უმაღლესი საშუალებებია. ასეთი შეხედულება ლიტერატურისა და ხელოვნების თეორიის თანამედროვე ეტაპზე შესაძლოა დამკვიდრდეს, როცა ხასიათის ცნებას გვერდით ამოუდგენ ისეთი ტერმინები, როგორცაა სახე და ტიპი. და არა თუ ამოუდგენ, თავიანთი მაღალი მოთხოვნებით დაჩრდილეს კიდევ ხასიათის „უპრეტენზიო“ ცნება.

დრამატურგიაში ხასიათების პრობლემის ცენტრალურ საკითხად გამოცხადება კარლო გოლდონის ეკუთვნის, რომელმაც თავის პიესაში „კომიკური თეატრი“ ხასიათი იმ შესაძლებლობის მქონედ გამოაცხადა, სადაც ვლინდება ავტორის მსოფლმხედველობა, გადმოიცემა ზნე-ჩვეულებანი, ვნებანი, მანკიერებანი. XVIII საუკუნე საერთოდ ყურადღებით მოეკიდა ამ საკითხს. მაგალითად, რიჩარდ ჰერდს მიაჩნდა, რომ ხასიათი უარყოფით და დადებით ვნებათა შერწყმის გამომხატველი უნდა იყოსო. მის მთავარ დამახასიათებელ თავისებურებას განზოგადების, ტიპიზაციის საკითხთან ერთად განიხილავდა. ასევე მსჯელობდა ჰენრი ჰომიცი, რომელიც თავის აზრების დასამტკიცებლად შექსპირის გმირებს იშველიებდა. ჰეგელმა ხასიათის ცნებას ერთ არეში გარდატეხილი შინაგანი მრავალფეროვნება დაუდო საფუძვლად: ხასიათების შესწავლაში დიდი როლი მიუძღვის აგრეთვე ლესინგს, რომელმაც ადამიანის თვისებათა შორის ერთი რომელიმე თვისების მათრგანიზებული ფუნქცია მიიჩნია ხასიათის განმსაზღვრელად. ამავე აზრს იზიარებდა ჟან პოლ რიხტერიც. მისთვის ხასიათი

ფერთა და მრავალთვისებათა ერთი წერტილის ირგვლივ გარდატეხილი ნებისყოფის შუქია. რა მრავალფეროვნად, სიღრმისეულად, სწორად და ამომწურავადაც არ უნდა გვეჩვენებოდეს ხასიათის ყველა ეს განსაზღვრა, ისინი ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ადამიანის (როგორც მხატვრული მასალის, ობიექტის) ჩვევებისა და მოქმედებების, ვნებებისა და აზრების ასახვას ეხება. ვიდრე ცნობიერიდან ან არაცნობიერიდან რაიმე ესთეტიკური ფენომენი შედგებდა, იკვეთება რაღაც სქემა, სადაც მხატვრული იდეის მოძრაობა რეზულტატურად არის ფიქსირებული. შესაძლოა ეს სქემა სულაც ხასიათის რაღაც ერთი თავისებურებით წარმოიქმნა. ამ სქემაში ხასიათია პირველადი თუ სუფთა იდეის მოძრაობა — ეს სულერთია, რამეთუ სქემას ფეხი ხასიათმა უნდა აადგმეინოს, ხასიათმა უნდა გაარღვიოს ცხოვრებისეული სინამდვილე და მხატვრული სინამდვილის რომელიღაც სტრუქტურაში გაიბას ქაელი. ამრიგად, ხასიათი რთული ესთეტიკური ფენომენია და ამავე დროს მარტივიც. რთული იმიტომ, რომ ის არის ესთეტიკური ფენომენის შემცველი, მხატვრული სინამდვილის ორგანიკის შემქმნელი და ამავე დროს მარტივი, მისგან განვითარებული სხვა ესთეტიკურ ფენომენთან შედარებით.

ლიტერატურის, ხელოვნებისა და პოეტიკის განვითარებამ შემოიტანა „მხატვრული სახე“. პირველ ხანებში ეს ტერმინი ხასიათის სინონიმად იხმარებოდა. შემდეგ კი თანდათანობით მხატვრულად დასრულებული ხასიათისა და არა მხოლოდ ადამიანის ხასიათის სრულყოფილი, მრავალფეროვანი და განზოგადებული დახასიათებისას გვხვდება, არამედ ლიტერატურის და ხელოვნების ნებისმიერი ობიექტის მაღალმხატვრულად წარმოჩენისასაც. მაგალითად, თუ ვიტყვი, რომ აივანოვსკის ტილოში „მეცხრე ტალღა“ ყალუხე ამდგარი ტალღა კარგი ხასიათია, ეს სულ ცოტა, ანაქრონიზმი იქნება. როდესაც ტერმინი „კარგი სახეა“ ზუსტად გამოხატავს მის ესთეტიკურ ფასს. მხატვრული სახეებია: ფიროსმანის სურათში „დედა ღორი“, მ. ლერმონტოვის ლექსში „იალქანი“, გ. ტაბიძის ლექსში „ქარი ქრის“ ე. პოს ზემოთ გარჩეულ „ყორანში“, პროკოფიევის ბალეტ „რომეო და ჯულიეტადან“ მონტეგებისა და კაპულეტების მავლელობა, ბეთპოვენის „ბედისწერა“ მე-5 სიმფონიიდან, ან გუნდი და მე-9 სიმფონიის ფინალი. ხანდახან სახე მუსიკალური ფრაზაც კია, როგორც. მაგალითად, აღწერილი აქვს მარსელ პრუსტს რომანში „სვანის მიმართულებით“. ასევე მხატვრული სახეებია: მ. ბერძენიშვილის ქანდაკება „გიორგი სააკაძე“, სმოკტუნოვსკის მიერ შესრულებული მეფე თედორეს როლი (მცირე თეატრში), აზდაკი რ. ჩხიკვაძის შესრულებით (რუსთაველის თეატრი), მახარაშვილი ს. ზაქარიაძის შესრულებით კინოფილმში „ჯარისკაცის მამა“ და სხვ.

სახე ხასიათიდან განვითარებული მხატვრული შემოქმედების ნიშნულია. რომელიც ესთეტიკური პროდუქტის კვინტესენციას წარმოადგენს. სახის ცნება არა მხოლოდ უშუალოდ ადამიანის წარმოსახვას შეიცავს, იგი ანტროპომორფული სახით სამყაროს ნებისმიერი მოვლენის მალალმხატვრულად წარმოჩენაცაა.

არა მხოლოდ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, არამედ ადამიანის მოღვაწეობის არც ერთ სფეროში არ არსებობს ისეთი პოპულარული ტერმინი, როგორცაა „ტიპი“. მას შემდეგ, რაც არისტოტელემ თავის „პოეტიკაში“ დაამუშავა ის მოსაზრება, რომ პოეზიას უფრო მეტი კავშირი აქვს ზოგადთან, ვიდრე ისტორიას, რაც, მისი აზრით, გამოიხატება იმაში, რომ ინდივიდუალურში ზოგადმნიშვნელოვანის ჩაქსოვა მხატვრული სახის შექმნის აუცილებელი პირობაა, მოდის ყველა ის განმარტება, რომელიც აქეთ თუ იქით გადაწონის ინდივიდუალურსა თუ ზოგადს. ი. ჰავეჯაჰე ვ. აბაშიძეზე ამბობდა. ისეთი ნიჰი და უნარი აქვს, რომ რაც უნდა ცოტა სახსარი ჰქონდეს მიცემული ავტორისაგან, სახეს ტიპად აქცევსო. მაშასადამე, ტიპს სახეზე მალალ ესთეტიკურ ფასეულობად მიიჩნევდა და ასე ახასიათებდა: „ტიპი ზოგადი სახეა ერთგვარის კაცებისა, რომელთაგანაც თვითეულად ცალკე თვალსაჩინო ნიშნებია მოგროვილი და ერთად შექსოვილი, ერთ ადამიანად ქცეული, ამიტომაც ტიპი ყველას ჰგავს ზოგადად და არც ერთსა ცალკე. უყურებ ბ-ნ აბაშიძეს სცენაზე და ფიქრობ, რა ვქნა, ამისთანა კაცი სადღაც მინახავს და არ მაგონდება სად და ვინ არისო“ (ივერია, 1886, № 228). თითქმის სიტყვა-სიტყვით ამასვე იმეორებდა ვ. გუნია (იხ. ვ. გუნია. გვ. 78).

ტიპისა და ტიპურობის საკითხს საბჭოთა ხელოვნებისა და ლიტერატურის თეორიაში რეალიზმის სახელთან აკავშირებენ. ენგელსის ცნობილი დებულება ტიპურობის შესახებ რეალისტური ნაწარმოების შექმნის მოთხოვნას ემყარება, მაგრამ რატომღაც მიღებულია ამ დებულების ისე კანონიკურად გაგება, რომ თავისთავად ვიწროვდება ენგელსის ნააზრევი: „ჩემი თვალსაზრისით — წერდა ენგელსი — რეალიზმი დეტალიზმის სისწორის გარდა გულისხმობს ტიპური ხასიათების ტიპურ გარემოცვაში სწორ გადმოცემას. თქვენი ხასიათები საკმაოდ ტიპურია იმ ფარგლებში, რომელიც გადმოგვეცით, მაგრამ იგივე არ ითქმის იმ გარემოებაზე, რომლითაც ისინი გარემოცულნი არიან და რომელიც მათ ამოქმედებთ“¹. ინგლისელი მწერალი ჯალის მარგარეტ ჰარკნესის მიმართ ენგელსის საყვედურს თუ დავაკვირდებით, ჯერ ერთი — დეტალიზაცია და ტიპურობა განსხვავებულად არის ნახმარი, მეორეც — ლიტერატურული ტიპის არსებობა ენგელსს

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. «Искусство», М., 1957, том первый, гл. II.

რეალიზმის გარეშეც დასაშვებად მიაჩნია: ხასიათები ტიპურია, მაგრამ გარემოებები კი არაა. არც ის შეიძლება მხოლოდ რეალისტური ნაწარმოების დამახასიათებლად წარმოვიდგინოთ, რომ „თვითელი პირი ტიპია, მაგრამ ამასთანავე გარკვეული პიროვნებაც“. აქ ექსტრავერტულისა და ინტროვერტულის სინთეზზეა ლაპარაკი და არა ვიწრო ისტორიულ დეტალიზაციაზე.

ვინც კი „ტიპის“ საკითხს შეხებია ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, ყველა ერთხმად მის მთავარ მახასიათებლად მიიჩნევს საყოველთაობას, ისეთ თვისებებს, რაც ყოველ ჩვენგანში მეტ-ნაკლებადაა. „ტიპის“ მნიშვნელობის გატრიზავენას შეეცადა ბერგსონი: ტიპის საყოველთაობა ზედაპირული ნიშნების ჯამია, ვიწრო, ერთნიშნა დამახასიათებლობის მატარებელიო. აი, აქედან იღებს სათავეს ნაწარმოებში სქემატურობის ტიპით გამართლების სხვადასხვა ფორმა. აქ მარხია ტიპურისა და სქემატურის აღრევის შესაძლებლობა. ასეთი შეხედულება ლიტერატურასა და ხელოვნებაში სქემატიზმის აპოლოგიის თეორიული საფუძველია.

სწორად აკრიტიკებს გრ. კიკნაძე შ. რადიანის იმ მოთხოვნას, რომ ხელოვანმა მრავალ საგანთა შორის ზოგადი დამახასიათებელი უნდა ამოირჩიოსო. ასეთი განსაზღვრა ხელოვნებას სქემატიზმისკენ უბიძგებსო, პასუხობს გრ. კიკნაძე¹.

საინტერესოა მაქსიმ გორკის შეხედულება, იგი ტიპის ცნებაში ანონიმურ და კოლექტიურ შემოქმედებასაც უშვებს. მართალია, აქ ამ თვალსაზრისით არ არის მსჯელობა, მაგრამ მ. გორკი ტიპის ცნებას არქეტიპის ცნებასთან აახლოვებს: „ანონიმური შემოქმედება, — წერს მ. გორკი, — ესე იგი ვილაც უცნობთა შემოქმედება, ექვემდებარება აბსტრაქციის კანონებს. ამა თუ იმ საზოგადოებრივი ჯგუფების მახასიათებლების განყენებას და კონკრეტიზირებას, ამ მახასიათებლების ერთ სახეში განზოგადებას“².

გორკისთვის ლიტერატურული ტიპებია: ტილ ულენშპიგელი (შარლ დე კოსტერი), კოლა ბრუნინი (რომენ როლანი) და სხვ. შემდეგ იგი წერს, რომ თომა გორდევეის სახის შესაქმნელად დასჭირდა რამდენიმე ათეული ვაჟრის შვილის ნახვა და შესწავლა.

მხოლოდ კრებითობით ახსნილი ტიპურობა, მხოლოდ რაოდენობრივად გამორჩეული მოვლენა ჯერ კიდევ არ არის ტიპური. ტიპურობაში იგულისხმება უწინარესად მოვლენათა და სახეთა საერთო დედაარსის გამოუშუქება. მხოლოდ მოხდენილ სიტყვად ან პარადოქსად არ უნდა მივიღოთ გამონათქვამი: „უმრავლესობა ყოველთვის ცდება“. ავიღოთ

¹ გრ. კიკნაძე. ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის, გვ. 77—78.

² М. Горький. Собр. сочинений в 30-ти томах, т. 24, гв. 495.

თუგინდ გრიბოედოვის ჩაცკი („ვაი ჰკუისაგან“). განა ჩაცკები მრავალნი იყვნენ იმდროინდელ რუსეთში? მაგრამ რუსეთის სულიერი პროგრესისათვის, რომლითაც გამოირჩა იგი XIX საუკუნის მეორე ნახევარსა და XX საუკუნის დასაწყისში, იდეალისტი და მაქსიმალისტი ჩაცკი მოვლენათა განმსაზღვრელია, ჯერ კიდევ უხილავ, მაგრამ საკვანძო ვითარებათა მესაჭეა. ამასთან დაკავშირებით მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ერთი გარემოება, რომელზედაც მართებულად მიუთითებს გ. ციციშვილი: „ნაკლებად გავრცელებულის განსაკუთრებულად გამოყოფას, მის ხაზგასმას და წინ წამოწევას მიეყვება ამ ნაკლებად გავრცელებულის მასობრივისგან მოწყვეტისაკენ და ტიპურობის მასობრივთან დაპირისპირებისაკენ“¹. მეორე მხრივ, გ. ერისთავის მიკირტუმ გასპარიჩის („გაყრა“) ქართულ-რუსულ-სომხური მეტყველება ფრიად გავრცელებული გახლდათ XIX საუკ. მეორე ნახევრისთვის სჰქართველოს ვაჭართა წრეში, მაგრამ პიესაში მაკარონისტულ ლექსებად გაფორმებული ეს დამახასიათებლობა ჯერ კიდევ არ გვაძლევს უფლებას მიკირტუმ გასპარიჩი ტიპად წარმოვიდგინოთ. ეს ზედაპირული საყოველთაობაა, სქემატური და რაოდენობრივი. არც მისი მიამიტობა და ცინიკური იუმორი, რაც კონკრეტულ ინდივიდუალობას მიეწერება, გნებავთ მისი ანგარიშიანობა, ყველა დროისა და ეროვნების ვაჭართ რომ ჩვევიათ, არ გვაძლევს საბაზს მიკირტუმ გასპარიჩი ტიპად წარმოვიდგინოთ, და თუ ყველა ზემოთჩამოთვლილი ნიშანი ცალკე დახასიათებდა ან სახის შესაქმნელადაც კი საკმარისია, ავტორს ყველა ამ კომპონენტის მხატვრულ მთლიანობაში მოყვანა დასჭირდა, რომ მიკირტუმ გასპარიჩი ტიპად ქცეულიყო. მიკირტუმ გასპარიჩის სახისადმი ტიპურობის მოთხოვნა შეიცავს როგორც ადამიანის სამარადყამო ნიშნების (ანგარიშიანობა, სიძუნწე) ინდივიდუალურ კონკრეტულობაში (ცინიზმი, მიამიტური იუმორი) გარდატეხას, ასევე მოვლენათა დედაარსის გამომხატველობას. მიკირტუმ ტრადატოვი ახალი ცხოვრების მებაირახტრეა, მაშინდელი საზოგადოებრივი საკვანძო ვითარების გამომსახველი. ამდენად რეალისტური ნაწარმოების თვალთახედვით „ტიპურია ტიპურ მდგომარეობაში“. ტიპები არიან უ. შექსპირის, ჰ. იბსენის, ა. ჩეხოვის, პ. კაკაბაძის, დ. კლდიაშვილის, ავქს. ცაგარლის პერსონაჟები, რომლებიც შეიცავენ როგორც სამარადყამო, ზოგადი, ასევე არსებითი და ინდივიდუალური ელემენტების შერწყმას. ტიპი უაღრესად განზოგადებული და გაინდივიდუალებული სახეა, რაიმე საზოგადოებრივი მოვლენის არსის გამომსახველი.

¹ გ. ციციშვილი. წერილები თეატრსა და დრამატურგიაზე. გვ. 57.

ზიგმუნდ ფროიდის მოწაფემ შვეიცარიელმა ფსიქიატრმა კარლ იუნგმა (1875-1961) თავის „ანალიტიკური ფსიქოლოგიის სისტემაში“ შესწავლის მთავარ პრობლემად კოლექტიური არაცნობიერის, არქეტიპების საკითხი წამოჭრა. იუნგისეული განსჯის მიხედვით, ადამიანს აქვს როგორც უნიკალური პიროვნების სახე, ასევე სოციალური, რომელიც კოლექტიური ფსიქიკის ნაწილს წარმოადგენს. პიროვნების ფსიქოლოგიური სტრუქტურა (das Selbst) კოლექტიური არაცნობიერის სახით არსებობს¹. შემოქმედების საფუძველს იუნგი ინტუიციას უკავშირებს, ვინაიდან ასე თუ ისე არაცნობიერის მოწესრიგება ინტუიციის საქმეა, რაც თავის მოძრაობაში ეხება სულის იმ სიღრმეებს, სადაც დაშრევებულია კაცობრიობის წინაგამოცდილება არქეტიპების სახით. ეს უკანასკნელნი კი, თავის მხრივ, შესაძლებლობას აძლევენ ინდივიდუუმს ნათლად წარმოიდგინოს ეს თაურმდეგი ხატები და ობიექტურ სინამდვილედ აქციოს ისინი. მხატვრული სახე იუნგისათვის არ არის კონკრეტული ობიექტის ასახვა, იგი უმთავრესად ეყრდნობა არაცნობიერს და ფანტაზიის მიერ წარმოშობილ სახეებს მაშინ მიიჩნევს არქეტიპებად, როცა „ისინი ემსგავსებიან მითოლოგიურ მოტივებს“ (გვ. 92). იუნგს აინტერესებს ფსიქოლოგიისა და ფილოსოფიის საკითხები, ამიტომ მისთვის ხელსაყრელია ფსიქიკის ისეთი ერთეულის მომარჯვება, რომელიც თავისუფალია ადამიანის ყოფისა, ცხოვრებისეული ყოველდღიურობისა, დროისაგან და რომელიც რაღაც ფსიქო-ფილოსოფიურ სიმბოლურ ფორმულას, სქემას წარმოადგენს. ასეთად ის იღებს არქეტიპს. მაგრამ ხელოვანისათვის, რომელიც პირუკუ პროცესს წარმართავს, საჭიროა პირობითი თუ კონკრეტული დრო, ცხოვრებისეული თუ ფანტასტიკური გარემოცვა, ფსიქოლოგიური სიღრმეები, ან ფსიქოლოგიურად სწორი, ლოგიკურად შინაგანად გამართლებული მოქმედება. იმისათვის, რომ იოსები და მისი ძმები ბიბლიური თქმულების რამოდენიმე გვერდიდან თომას მანი-სეულ არქეტიპებად წარმოგვედგინა, ოთხი უშველებელი ტომი დაიწერა. თომას მანმა ფსიქოლოგიზირებისა და ენის ყველა საშუალებას მიმართა. მოქმედების დრამატიზაცია და ისტორიული კომენტარების ხერხიც გამოიყენა, როგორც თვითონ წერს, იმისათვის, რომ მიეღწია რეალობისა და დამაჯერებლობისთვის. ნიშანდობლივია რომანის პირველი მკითხველის თ. მანის შემანქანის შთაბეჭდილება: „აი, თურმე იოსებია და მისი ძმების ამბავი სინამდვილეში როგორ მომხდარა!“ აღსანიშნავია ისიც, რომ მუშაობის პროცესს თ. მანი მასალაში მთლიან შერწყმას, გათქვეფას, გამირებთან გაიგივებას უწოდებს. გაიგივება კი გარდასახვის უმაღლესი მომენტია.

¹ Юнг К. Г. Психологические Типы. Перевод Е. И. Рузсра. Предисловие проф. Ив. Ермакова. М., Государственное издательство, 1924, гл. 57—58.

ხელოვნებასა და ლიტერატურაში არქეტიპი კონკრეტული ნაწარმოების ის ტიპია, რომელშიც ამოკითხება მითოსის სამარადჟამო ფორმულა, რომელიც ხორცშესხმული ხელოვნების სათავეებთან მოჩვენებაავეთ დაჰქრის და თავისი დამოუკიდებელი სტატუსით სხვა ნაწარმოებში გადანაცვლების დროს პროტევისივით შეუძლია გარეგნობა შეიცვალოს, როცა მისი არსი უცვლელი რჩება. არქეტიპებია: დონ ჟუანი, ფაუსტი, დონ. კიხოტი, ჰამლეტი, ოტელო, ყვარყვარე და სხვ. — ტიპები, რომელთა ხატი აღამიანთა ცხოვრების მუდმივი ვითარებისაგან იქსოვება, რომლის ძაფებიც ხალხის ფსიქიკაში დღენიდაჟ არსებობს. მხოლოდ ამ გაგებით არის გამართლებული არქეტიპების მომარჯვება მხატვრული ნაწარმოების შეფასების დროს და არა ისე, როგორც ამას მოითხოვს გ. ბაშლიარი (არქეტიპების შესწავლა სხვა მონაცემებთან კავშირის გაწყვეტით), რამეთუ მარქსიზმის მართებული ანალიტიკური ხერხია მოვლენის შესწავლა მისი განვითარების უმაღლეს საფეხურზე.

ნ ი ლ ა ბ ი

საერთოდ კულტურის და კერძოდ ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისტორიაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია ნილაბს. თუ მხატვრული ნაწარმოების გამომსახველი საშუალებები ისეთ მეტამორფოზებს განიცდიდნენ. იმდენი სახეცვლილებით ვითარდებოდნენ, რომ ძნელია ახლა მათი არქაული ფორმების დახასიათება, ნილაბმა ამ მხრივ გასათვალისწინებელი მდგრადობა გამოიჩინა. დღეს, თეატრალური ხელოვნების სულ უკანასკნელ და თანამედროვე ნაწარმოებში, სახელდობრ, სპექტაკლში ნილაბი ისევ ისეთი დამოუკიდებელი და თავისი არსით იგივე ფუნქციის მატარებელია, რაც ათასწლეულების წინათ. საბჭოთა მკვლევარი ა. ავდევი ნილაბის წარმოშობის საკითხს ასეთი სქემით წარმოგვიდგენს: პირველყოფილი საზოგადოების ადრეულ ხანაში აღამიანის გარდასახვა მონადირეთა ნილაბით აღინიშნებოდა, როცა მონადირეს უნდოდა დამსგავსებოდა იმ ცხოველსა თუ ფრინველს, რომელზედაც ნადირობდა. აქ ჯერ კიდევ გარდასახვას უტილიტარული დანიშნულება აქვს. შემდეგ საფეხურს წარმოადგენდა მონადირეთა ცეკვა, რომლის შინაარსიც წახალისება, გამოწვევა, ნადირობის იმიტაცია, თავისებური შელოცვა იყო. აქ ა. ავდევი უკვე თეატრალურ ელემენტს აღნიშნავს, როცა გამარჯვების ნადიმში მოკლული ცხოველის ნილაბით ნადირობის სცენების მხატვრული რეკონსტრუქცია მიმდინარეობდა¹. თეატრალურ ელემენტებს შეიცავდნენ აგრეთვე ტოტემური ცეკვები და რიტუალები. პირველყოფილ გვაროვნულ წყობილებაში—მეწათმოქ-

¹ ამის შესახებ დაწერილებით იხ. А. Д. Авдеев. Происхождение Театра. Л.—М., «Искусство», 1959.

მედებაზე გადასვლისას განაყოფიერების კულტი იჩენს თავს. ამავე დროს იქმნება წინაპართა ნიღბები — ტერიომორფული სახე ღმერთებისა. თავდაპირველად ნიღბი ემსგავსებოდა ობიექტს, მაგალითად, წინაპრის ნიღბი ადამიანის სახით, თავის ქალით და ნატურალური ფაქტურით იყო შესრულებული. შემდეგ ნელ-ნელა მიიღო სხვადასხვა სახე, ასე ვთქვათ სასიათის აღმნიშვნელი სიმბოლოები, რაც გამოიხატა გარეგნობაში. ნიღბის ეს თავისებურება უმნიშვნელოვანესია მისი მხატვრული ფასეულობის თვალსაზრისით და ამაზე ჩვენ ქვემოთ გვექნება საუბარი.

მსოფლიოს ყველა ხალხს აქვს თავისი ტრადიციული ნიღბები. ინდოეთის ხალხურ წარმოდგენებში „რაპლილა და რამალილაში“, მონღოლური ლამური მისტერია „ცამი“ თავისი კომიკური პერსონაჟით ცაგან უბუგუნის (თეთრი მოხუცი) ნიღბით¹, რუსული „რიაჟენიე“ და სკომოროხები, დალესტანში კუმიკების საკულტო სანახაობებში თხის ნიღბით გამოსული ადამიანის გარდასახვა თხად (რაც სჯეროდათ თვით გარდამსახველსა და მყოფრებელს)². აფრიკის ტომების — ბუშმენების საცეკვაო ნიღბები, კალიფორნიის ინდიელების თავზეჩამოსაცმელი ნიღბები, კხმერების (კამპუჩია) საბალეტო ნიღბები, ანტიკური თეატრის ნიღბები მქეპანიზებული ხმის გასაძლიერებელი მეტალის რეზონატორით, 12—13 საუკუნეებში ლიტერატურული დრამის ნიღბები, ბუფონური ნიღბები, „დედ არტეს“ ნიღბების თეატრი, იაპონური თეატრები „გიგაკუ“ და „კაბუკი“ და ვინ მოსთვლის, კიდევ რამდენი ერის, ტომისა და ეთნიკური ჯგუფების ტრადიციული ნიღბები. ქართული ნიღბები ხალხურმა თეატრმა „ბერიკაობამ“ და „ყეენობამ“ შემოგვიანახა ცოცხალი სახით. რაც შეეხება საქართველოს ტერიტორიაზე ნაპოვნ არქეოლოგიურ მასალებს: უძველესი ხელოვნების ნიმუში თრიალეთის ვერცხლის თასი (XX ს. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე), სადაც ნიღბოსანთა რიტუალური თუ თეატრალური პროცესიაა გამოსახული, ვანის თეატრალური ნიღბი (II საუკუნე), გლიპტიკური ხელოვნების ნიმუშები — ტრაგიკული და კომიკური ნიღბები მოწმობენ, რომ ნიღბს ქართული კულტურის ისტორიაში დიდი ტრადიცია აქვს. ა. ავდევეს მიაჩნია, რომ ბალის კუნძულის (ინდონეზია) ხალხთა თეატრალური სანახაობა „ბარონგი“, ხანდამანსიური (მორეული აღმოსავლეთის ხალხი) „დათვის დღესასწაული“, რუსული „დათვის კომედია“ და ქართული „ბერიკაობა“ ზოომისტერიიდან არიან წარმოშობილნი³. ძნელია ამაზე კამათი, რადგანაც ნაშრომის

¹ იხ. ა. ავდევევი გვ. 171—8.

² З. Г. Ахаева. Кумикский театр. Дипломная работа. Грузинский театральный ин-т, 1980.

³ А. Авдеев. Происхождение театра. გვ. 195.

ინტერესების ფარგლებს სცილდება, მაგრამ ერთი თავისებურება მაინც აღსანიშნავია. ქართული ბერიკაობის ნიღბები უმთავრესად შინაური ცხოველებია: თხა, ტახი და მათ სიმბოლური დანიშნულება უნდა ჰქონდეთ. თხა ოდითგანვე ცნობილია როგორც განაყოფიერების სიმბოლო. ტახიც ბერიკაობაში ითიფალური ცეკვის შემსრულებელია. უკანასკნელი ხალხური ინტერპრეტაციით კი ტახის ნიღბი ლეკების (დასარბევად შემოსეული მტრის) იასაულის სატირული სახეა. კახეთში ლეკიანობის დროს მოსახლეობაში გადასახადს იასაული კრეფდა. მისი ღორის თავად გამოყვანა ამ ნიღბის სატირულ შეფერილობას ალბათ იმითაც აძლიერებდა, რომ მაჰმადიან ლეკს ღორი უწმინდურ ცხოველად მიაჩნია.

ნიღბმა იმთავითვე რაღაც ხასიათის გამოძხატველი ნიშნებითა თუ სიმბოლოებით შეამკო თავისი გარეგნობა. საინტერესოა, როგორ ჰქონდათ გააზრებული ნიღბის ეს ფუნქცია თვით შემსრულებლებს. ი. მკედლიშვილი, რომელმაც კარგად შეისწავლა ქართული სანახაობები და ეთნოგრაფიული მასალის გამოყენებით ფოლკლორის შესწავლითა თუ უშუალო დაკვირვების შემდეგ პიესაც კი დაწერა, ბერიკების ასეთ საუბარს გვაწვდის:

მ ა ს ხ ა რ ა — ეს რაღა, დოყო, შენი ბერიკოსათვის რომ შუბლზე ნიორი მიგიკერებია ღილივით?

დოყო — ეგ ჩვენი ცხოვრების სიმწრისა და სიმყარის ნიშანია, მეგობარო.

მ ა ს ხ ა რ ა — ბოყო, ეს თხის წვერები და შიშის ცხვირი რაღა შენს ბერიკოზე?

ბოყო — ეგა? ეგა — ჩვენი უსაქმო ბატონების სიყვარულია, ჩემო კეთილო.

მ ა ს ხ ა რ ა — კარგია, შენს ბერიკოს კი უღვაშები მოჩხუბარ კატას მიუგავს.

როყო — ჩვენს მოჩხუბარ მოურავებს დავაჯავრე, შენი კირიმე!.

ეს დიალოგი ბერიკოს, ე. ი. ნიღბის (რომელსაც ქართველი ბერიკები თავზე იცვამდნენ) გაფორმების შესახებ ხათლად გვიხატავს რაღაც დამახასიათებელი თვისების განზოგადებაზე, ამ თვისების სიმბოლოურად გადმოცემაზე. აღსანიშნავია, რომ თხა აქაც ვნებამწილობის სიმბოლოდ არის წარმოდგენილი.

ნიღბის რაობა თეატრალური არსით ხასიათდება, ვინაიდან ნიღბის უპირველესი დანიშნულება გარდასახვაა, პირდაპირი მიბაძვის, სიმბოლოებად წარმოდგენის ან გამოჩვენების მიზნით.

ნიღბის, ასე ვთქვათ, უნიღბოდ წარმოდგენას, მის აბსტრაქტულ ყოფას, მის საწყაოდ თუ ერთგვარ ყალიბად წარმოდგენას, ერთი სიტყვით, ნიღბის ცნების გენეზისს დიდი ისტორია აქვს.

1 მ. მკედლიშვილი ი. თინათინა. თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1966, გვ. 205.

ძველი ბერძნული თეატრის მსახიობი მხოლოდ ნიღბით გამოდიოდა, რაც კლასიკურ პერიოდამდე დიონისეს კულტმსახურებით იყო გაპირობებული. შემდეგ კი ნიღბის არსებობა ფართო განზოგადებული სახის წარმოჩენასა და ტექნიკურ მოთხოვნილებებთან (აუდიტორიის სიმრავლე, ხმის გაძლიერება, აქტიორის გარეგნობის ეფექტიანობა, ქალის როლის შესრულება მამაკაცის მიერ) იყო დაკავშირებული. გარდა ღმერთების და მითიური გმირების ნიღბებისა, ძველი ბერძნული თეატრის ტიპური ნიღბებია: მოხუცებულობის გამო-მსახველი „თეთრი ქმრის“, ხუჭუჭა ყმაწვილის, ცხვირკეხიანი და მალა აპრეხილი წარბოსანი პარასიტისა და მლიქვნელის ნიღბები. პირველად ნიღაბი ბერძნულ თეატრში ჩამოიხსნა მიმმა ელინისტურ ეპოქაში, როდესაც მომთაბარე მიმების თეატრმა დაიწყო ყოფითი; ევრეთ წოდებული უანაული სცენების გათამაშება, მაგრამ ეს იყო ნიღაბთან, ასე ვთქვათ, საგნობრივი, მატერიალური კავშირის გაწყვეტა. მიმების თეატრი იმითაც არის ღირსშესანიშნავი, რომ პირველად აქ გამოჩნდა მსახიობი ქალი. ნიღბის მხატვრულ ტერმინად ჩამოყალიბებას დიდად შეუწყო ხელი „დელ არტეს“ იმპროვიზაციის თეატრმა, სადაც მავანი ნიღაბი ხასიათის და სახის შექმნის სცენარი იყო. როცა ბაქია და მშიშარა კაპიტნის, სქოლასტიისა და რეგვენი ფილოსოფიის დოქტორის, დოყლაპია პანტალონეს, ვირეშმაკა პულჩინელასა და სხვა ნიღბებს მიცემული ჰქონდათ სქემა — გარკვეული სოციალური მდგომარეობის ადამიანის მთავარი დამახასიათებლობა. „დელ არტეს“ ნიღბების უშუალო წინაპარნი, მართალია, მოყვარულთა შესრულებით, რომაული ატელანის წარმოდგენაშიც გვხვდებიან: აბუეტი და ლორმუცელა მაკი (Macus), საიდანაც ვარაუდობენ სიტყვა „მასკის“ წარმოშობას, მოლაყბე ბუკო (Bucco) მსხვილი ჩამოკიდებული ტუჩებით, მომცრო და მიამიტი თავმოსვლეპილი მოხუცი პაპი (Pappus), კუზიანი ცრუსწავლული დოსენი (Dossius) და სხვ. მაგრამ „დელ არტეს“ იმპროვიზაციულმა ხასიათმა, იქვე, აუდიტორიის წინაშე დაბადებულმა შემოქმედებამ, ფსიქოლოგიური ნიუანსირებისთვის მიმიკის აუცილებლობამ ნიღაბი პირდაპირ მატერიალური გავებით აღარ გახანდა საჭირო. უკვე XVII საუკუნიდან ნიღაბს აღარავინ იკეთებდა გარდა შეყვარებულთა წყვილისა, ისინიც შავ სათვალურებს ატარებდნენ მხოლოდ. სამაგიეროდ დარჩა ამ სახეების წარმოჩენის სქემები, სცენარები ყოველი ნიღბისათვის. ასე წარმოიშვა თანამედროვე თეატრალური ნიღბის ცნება, რაც გულისხმობს გარკვეულ საყოველთაო განზოგადებულ დამახასიათებლობას და ამავე დროს მოითხოვს ამ დამახასიათებლობის ყველა კერძო შემთხვევაში თავისებურების შეტანას იმპროვიზაციის გზით.

გიორგი ერისთავი, ზურაბ ანტონოვი, ბარბარე ჯორჯაძე, ავქსენტო ცაგარელი

რა კუთხითაც არ უნდა მივუდგეთ ქართული დრამატურგიის შესწავლას, ვერაფრით აუხსნევთ გვერდს გიორგი ერისთავის მოღვაწეობას. მისი შემოქმედება არის სწორედ ის დერიტა, რამაც განაპირობა ქართული ეროვნული დრამატურგიის ლიტერატურული და თეატრალური ურთიერთმოქმედება, მის პიესებში (განსაკუთრებით „გაყრა-ში“) ვხვდებით იმ მოტივებს, ესკიზებს, სახეებს, რომლებიც შემდგენი თემებად გაიშალა მის თანამედროვეთა და მომდევნო თაობათა იდეოლოგიურ მიმართებაში. არ დარჩენილა ქართული თეატრისა და დრამატურგიის მკვლევარი, რომელიც ასე თუ ისე გ. ერისთავის შემოქმედებას არ შეხებოდა. 1850 წლის 2 იანვრიდან მოყოლებული დღევანდლამდე გაბატონებულია ის აზრი, რომ გ. ერისთავი არის ქართული თეატრისა და დრამატურგიის დამაარსებელი, რომ მის შემოქმედებას ქართულ თეატრალურ კულტურაში ფესვები არ მოაძიება. მისი მოღვაწეობისა და შემოქმედების ისეთი სერიოზული და საგანგებო მკვლევარნი, როგორიც არიან: ალ. ხახანაშვილი, მ. ზანდუკელი, შ. რადიანი, დ. გამეზარდაშვილი, გ. ჯიბლაძე, ამბ. გაჩეჩილაძე, ტრ. რუხაძე, დ. იოვაშვილი, გ. ერისთავის შემოქმედებას უმთავრესად ისტორიულ-სოციალური თვალთახედვით განიხილავენ და მას საქართველოში თეატრისა და დრამატურგიის გარდა რეალიზმის დამფუძნებლადაც მიიჩნევენ. რამდენაღმე განსხვავებულია დ. ჯანელიძის ბოლო წლების მოსაზრებები¹, სადაც გ. ერისთავი გამოსახულია ქართული დრამატურგიისა და თეატრის აღმდგენად, რითაც, ჩვენი აზრით, კი არ კნინდება გ. ერისთავის როლი, იგი ფენომენალურ, მაგრამ უთვისტომო შემოქმედად ან უცხოურ მხატვრულ დინებათა ეპიგონად კი აღარ მოჩანს, იგი წარმოჩენილია „იმ დაკარგული ძველი ვარსკვლავის“ მოჭირნახულედ, რომელიც ყამთა სიავის გამო მკრთალად იკითხებოდა აქა-იქ გაბნეულ შუქზე. განსაკუთრებით აღსანიშნავია დ. ჯანელიძის ის შეხედულება, სადაც გ. ერისთავი ხელოვნების ესთეტიკური და ეთიკური ფუნქციების შემთავსებლად გვევლინება: „მანხველი დროს ატარებს და თანავე სახიერდება, ხედავს რა ბოროტს თვითუფლად და მითნათლდება“². ასეთი მსოფლმხედველობა კი ჯანელიძის მიხედვით ქართული მამაპაპური ტრადიციაა.

¹ იხ. დ. ჯანელიძე, სახიობა. თბ. „საქ. თეატრალური საზოგადოება“, 1961. გვ. 3—8, 274—275.

² დ. ჯანელიძის გამოქვეყნებული ნაშრომი „გ. ერისთავი“, დაცულია თეატრალურ ინსტიტუტში, გვ. 287, (ცტირებულია ანტონოს წებაროეთ).

გ. ერისთავის სახეს ჩვენი კულტურის ისტორიაში დ. ჯანელიძემ, ჩვენი აზრით, კიდევ ერთი საუცხოო წახნაგი აღმოუჩინა. იგი გვევლინება როგორც ღრმა ლიტერატურული კრიტიკოსი. დ. ჯანელიძის ახალი დასკვნები კიდევ იმით არის მნიშვნელოვანი, რომ რატომღაც ბოლო წლებში ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ბოგინობს ის აზრი, თითქოს ქართული დრამატული, კერძოდ XIX საუკუნის დრამატურგია „თავის დონით ჩამორჩა არა მარტო მსოფლიო დრამატურგიას, არამედ თვით ეროვნული ლიტერატურის განვითარებას“¹ და ეს მაშინ, როცა XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან დღემდე არ შეწყვეტილა მისი პიესების სცენური სიცოცხლე, როცა გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის, ავქ. ცაგარლის დრამატურგიაზე გაიზარდა შესანიშნავ მსახიობთა თაობები საქართველოში. ქართული ლიტერატურის რომელი ძეგლი გამოიყენა ისე ინტენსიურად ხელოვნების სხვა დარგმა, მუსიკამ, ფერწერამ, კინომ, ტელევიზიამ, თუ „ხანუმა“ არა? ეს ანბანური ქვეშარიტებაა, მაგრამ საოცარია, რომ ამას სათვალავში არ აგდებენ. თუ ქართულ დრამატურგიას იმ პრეტენზიას უცხადებენ, რატომ არ იდგმება გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვისა და ავქ. ცაგარლის პიესები მსოფლიო თეატრის სცენაზე („ხანუმა“ საბჭოთა კავშირის მრავალი თეატრის სცენაზე დაიდგა) ისევე, როგორც მაგალითად, შექსპირისა და მოლიერის პიესებით, მაშინ ისიც უნდა გავიხსენოთ: განა ქართული ლიტერატურის მართლაც და ღირსეული წარმომადგენლები (არა დრამატურგები) ჭეოვნად არიან აღიარებული მსოფლიო ლიტერატურული სამყაროს მიერ? საქმე ის არის, როგორც ი. ჭავჭავაძე ამბობდა მ. საფაროვა-აბაშიძეს, ვ. აბაშიძესა და ნ. გაბუნიაზე: „მაგათი უბედურება ის არის, რომ ქართველებად არიან დაბადებულნი, ეგენი რომ ან რუსეთში იყვნენ ან სხვაგან სადმე და რომელიმე გავრცელებული ენა ჰცოდნოდათ და ისე ეთამაშნათ, აუარებელს სიმდიდრესა და დიდ სახელს შეიძენდნენ“². ეს ვარაუდი დღეს განსაკუთრებულად დამაჭერებლად უღერს საერთაშორისო ასპარეზზე რუსთაველის თეატრის ესოდენ დიდი წარმატების შემდეგ. ამაზევე მეტყველებს ქართული კინოს მიღწევები უცხო ქვეყნებში ჩატარებულ ფორუმებსა და ფესტივალებზე.

ენის განვითარების თვალსაზრისით დრამატურგია ლიტერატურის ალბათ, ყველაზე პროგრესული ყანრია, რომელიც თავის ბუნებით ენის განვითარების პროცესს მიჰყვება და გზასაც უკაფავს. ჭერ კიდევ საბერძნეთში, როგორც არისტოტელე გადმოგვცემს, სატირული

¹ იხ. გ. ლომიძე, კომედიის ენრობრივი თავისებურების პრობლემა, თბ., „მეცნიერება“, 1969, გვ. 149.

² ი. ჭავჭავაძე, წერილები ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე. ტ. II, გვ. 97.

ნაწარმოებები, რომლებიც იამბიკური ლექსით იწერებოდა და სცენაზე წარმოსადგენად იყო განკუთვნილი, ყველაზე ახლო იღვა ანტიკურ ბერძნულ სასაუბრო ენასთან. ეს გასაგებიც არის, რამეთუ სცენაზე ყველაფერი საცნაური უნდა იყოს მაყურებლისათვის. დრამატურგიის დიალოგიური ფორმა ბუნდოვნებას ვერ იტანს და მოითხოვს კმედით, დახვეწილ, ენობრივი ცვლილებების აღმსუსხველ სიტყვას. ამ მხრივ ნიშანდობლივია პირველი კრიტიკული წერილი¹ ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში, რომელიც შეეხება ქართულ კომედიას, სახელდობრ, გ. ერისთავის „გაყრას“. წერილი ეყუთვნის ალ. ჯამბაკურ ორბელიანს (ყურნალი „ცისკარი“, 1857 წ., № 9, გვ. 45—48). ვფიქრობთ, უინტერესო არ იქნება მთელი ტექსტის გაცნობა. ჯერ იმიტომ, რომ აქ მიმდინარეობს დავა ენის თაობაზე და პარალელურად ირკვევა გ. ერისთავის თანამედროვეთა აზრი დრამატურგიაზე, მეორეც — ტექსტის ობიექტური სახისა და ავტორის სუბიექტური მიმართების გამოვლენის საშუალება მეტ-ნაკლებად ყოველ ტექსტს აქვს, ყოველგვარი გარეშე მოსაზრებათა გამოუყენებლად, მისი იმანენტური ანალიზის საფუძველზე:

„რამდენიმე სიტყვა გაყრის კამედიაზე.“

ამ რამდენიმე წლის წინად ლაპარაკი იყო ზოგიერთი პირებისაგან, ვითომც ახალი ქართული ენა დაებადოს თავადს გიორგის დავითის ძეს ერისთავს. ეს აზრი პლატონ იოსელიანმაც დაწერა თავად. გ. ერისთავის გაყრილობის კომედიის წინა სიტყვაობაში; ამ ლექსებით და ერისთავმაც ნება მისცა დაბეჭდისა:

„მწერლობა ძველთა, გარდა რუსთაველისა და მცირეთა სხვათა არ იყო ჩვეულებისა საუბრისა ენითა, რომელიც არის და უნდა იყოს ქუშმარიტი ენა ხალხისა, დამწერმან ამ პირველისა ქართულისა ენაზედ კომედიისა თავადმან გიორგი დავითის ძემან ერისთავმან, დაბადა ქართული ენა ახლისა გუარისა მწერლობისათვის საკველმან მისგან ქართველთათვის ესრეთვე მიიღო ღირსება, რომლისთვისაცა ეკვირვებიან ბერძნები, რომელთა კომიკთა, არისტოფანეს, კრატინს, პლავტსა, ტერენციოს, მენანდრსა და სხვათა.

მაქუს იმედი, რომ ესრეთისა ჩემგან ახლისა გვარისა მწერლობისა ქებას, არავინ მიიღებს პირმოთნეობით თქმულად და თვითეული კეთილი განმძრახავი ქართველი, სიხარულით და სიამოვნებით წაიკითხამს ამ კომედიას და სხუანიც ახალი მწერალნი გაბედვით შეუდგებიან მაგალითისა მისისა“.

როგორ თუ მაგალითისა? მისისა შეგვიძლიან ჩუენც ესე ვსთქვათ;

¹ მხედველობაში არა გვაქვს მ. თუმანიშვილის, პ. იოსელიანის, ი. პოლონსკისა და სხვათა წერილები, ვინაიდან ისინი გ. ერისთავის დრამატურგიას განიხილავენ „გაყრის“ დადგმასთან დაკავშირებით.

თამამად, რომ იმის კომედია ახალი ქართული არ არის მწერლობისათვის, იმ კამედის? ანდუყაფარის, პირველს ლაპარაკს მოვიტან მანგალითად ამ წერილში.

კომედის პირი თავად ანდუყაფარ:

„აი ოჯახის დაღუპვა, გვარის დამდაბლება: გაიზარდეთ ყმაწვილები რუსეთში, კარგს რასმე სწავლობენ! აღარც ძმის სიყვარული. აღარც ნათესავისავეისა, არც დედ-მამისა! ნეტავი დაეშაებინოს რანე მაინცა... ოჯახი წავახდინე? ვალი ავიღე. აი ჩემი ოფლის სამაგიერო. სახლები არ ვარგაო, გამეყარე, ცალკე უნდა ვიცხოვროვო! ოჰ! რა ცუდი დრო არის ოჯახებისათვის, ტყვილადა არის უნდა გაგეყარო!.. ვაეყარო? რალა ვიქნები! აი თუ მტერი ნიშანს მამიგებს“...

აქედან მოვეყვით, პ. იოსელიანი სხუებს, რომ ურჩევს ამ კომედის წინასიტყვაობაში „შეუდქით მავალითა მისსაო“ — რატომ თავის წინასიტყვაობას ერისთავის კამედის წერას არ ამგზავსებს და სხუებს კი ურჩევს? გავს ვერ მოუხერხებია, ამისათვის რომ იოსელიანის წერა სწორე წერა არის და ერისთავის კამედია დაკუწვლილი ლაპარაკი, კითხვა მიგების მსგავსი არ ვიცი რომელი განსხვავებითი წიგნი რამ დაიწერება, იმ კამედის სიტყვიერებით?

თავადი გ. ერისთავის მთელი კამედია სულ იმისთანა ლაპარაკია, როგორც ანდუყაფარის. ლაპარაკობს, სწორე ვერეთი, გარდა სომუნისა და არა განსხვავებითი რამ მოთხრობა, ანუ განსჯა ახლის ქართულისა მწერლობისათვის გ. ერისთავი იმ კამედის ლაპარაკს ანდუყაფარს ანუ სხუებსა კამედის პირთა, ხომ არ ასწავლის, რომ ასე და ასე ილაპარაკეთ ახალი ქართულიო. ანდუყაფარს ძველს თავადს და კიდევ სხუებსა, როგორც ყმაწვილობითვე უსწავლიათ ქართული ლაპარაკი, კარგად თუ არა კარგა, ანუ ნაკლები, ანუ ნაკლული ან ნაკლულევიანი, ისე ლაპარაკობენ, მაშასადამე გ. ერისთავს სხვა ქართული არადაუბადებია რა მწერლობისათვის, ის ქართული იმათი საკუთარი ყოფილა იმ ქართველებისა. თავადმა გ. ერისთავმა, ერთი მოთხრობა რომ დავეიწეროს ქართული მაშინ გავარჩევთ რა გვარი წერა არის იმისი, თორემ იმის კამედით არ შეიძლება შეტყობა რომელსაცა მიზეზი ზევით ითქუა, რაც არის იმ კომედის ქართული წერა. ამის შემდგომ მოველით, რომ ერთს მოთხრობას გამოსცემს თავის განსჯით, ვინაიდვან იქნება ახალი ქართული იცოდნენ მწერლობისათვის და ჯერ კი საზოგადოდ არ ვიცოდეთ რა ჩუენც ამისათვის გულმოდგენი. ვიხლოთ თუ მართლა ახალი ქართული იცოდნენ, დაგვანახონ დაგვიმტკიცონ, რომ სწავლისათვის გამოსცეს ახალი ქართული ენა და იმის მავალითისა შეუდგნენ ყოველნი, რომელთაცა დიდად დაგვავალებს თავის მემამულეთა.

ყოველს, რასაც ვანობ ამ წერილში, გულწრფელობით არის კვ-
მარტიად, რომ სხვა განმარტება არ იყოს რა, მხოლოდ ამის მეტი გუ-
ლითა მსურს ჩვენი ქართული ენა, უფრო და უფროსად საუკეთესო
იყოს და მაგალითად სამავალითო!..

ალ. ვახტანგის ძე
ჯ. ორბელიანი“

ალ. ჯ. ორბელიანი თავის სტატიის პირველსავე წინადადებაში —
„ვითომც ახალი ქართული ენა დაებადოს თ. გიორგი დავითის ძე
ერისთავს“ — გვამცნობს თავის პოზიციას. გარდა მისა, რომ იგი არ
ეთანხმება პლატონ იოსელიანს, არ მოსწონა ისიც, რომ გ. ერისთავმა
დართო ნება ამ აზრის წინასიტყვაობაში გამოქვეყნებისა. შემდეგ გან-
სხვავებულია ქართული ლიტერატურული და ხალხური ენა. ავტორის
განსაკუთრებულად აღიზიანებს პ. იოსელიანის მოწოდება „შეუდგეთ
მაგალითსა მისსაო“. „როგორ თუ მაგალითსა?“ და კატეგორიულად
ამბობს, რომ „იმის კამედია ახალი ქართული არ არის მწერლობისათ-
ვის“, დემონსტრირებას უკეთებს რა კომედიის პერსონაჟის ანდრუყა-
ფარის მონოლოგს, წერს: „კამედია სულ იმისთანა ლაპარაკია. როგორც
ანდრუყაფარი ლაპარაკობს“, კომედიის პერსონაჟები კი ისეთ ქართულს
ლაპარაკობენ, როგორც ცხოვრებაში ლაპარაკობს ხალხიო. ე. ი. ფაქტი-
ურად ალ. ჯ. ორბელიანი გ. ერისთავის ენას ხალხურ ენად მიიჩნევს.
ნიშანდობლივია ავტორის შემდეგი მსჯელობა: „გ. ერისთავი იმ კომე-
დიის ლაპარაკს ანდრუყაფარს ანუ სხვებსა კამედიის პირთა, ხომ არ ას-
წავლის, რომ ასე და ასე ილაპარაკეთ ახალი ქართულიო. ანდრუყაფარს
ძველს თავადსა და კიდევ სხუებსა როგორც ყმაწვილობით უსწავლიათ
ქართული ლაპარაკი კარგად თუ არა კარგად ისე ლაპარაკობენ“. აქ
ჯ. ორბელიანი შეუტყობლად, მისდა უნებლიედ, ჭერ ერთი. რომ კომედიის
ენას ქართულ ხალხურ ენად აცხადებს, მეორეც — კომედიის პერსონა-
ჟებს იმდენად ბუნებრივად მიიჩნევს, რომ არც კი ანსხვავებს ცხოვ-
რებისეული ადამიანისაგან — ეს კი რეალისტური მწერლობისათვის
უმაღლესი შეფასებაა. წერილის ტონის გარდა ალ. ჯ. ორბელიანის გა-
ღიზიანებაზე სარკაზმული წინადადებაც მიგვიითითებს: „ამისათვის
გულმოდგინენი, ვთხოვთ თუ მართლა ახალი ქართული იკოდნენ დაგ-
ვანახონ, დაგვიტკიცონ, რომ სწავლისათვის გამოსცეს ახალი ქარ-
თული ენა და იმის მაგალითსა შეუდგნენ ყოველნი, რომელთაც დიდად
დაგვაკლებს თავის შემამულეთა“. წერილის დაბოლოება მიგვანიშნებს,
რომ ზემოთ მოყვანილი მიამიტური გაურკვეველობით კი არ ხელმძღვა-
ნელობს ავტორი, თუმცა ამბობს გულწრფელობაზე ორიოდ სიტყვას,
მაგრამ სწორედ ეს ლიტონი განცხადება ბადებს ეჭვს.

ცხადია ალ. ჯ. ორბელიანი არ მოიწონებდა როგორც ხალხური ენის,

ისევე რუსული რეალიზმის შემოქრას ქართულ ლიტერატურაში და იგი ილაშქრებს ამის წინააღმდეგ, მაგრამ მისი მტკიცებანი მიზანს სცდება და ავტორისათვის გაუთვალისწინებელ სხვა ვითარებას ასაბუთებს. როგორც ვნახეთ, ფაქტიურად მისი მსჯელობა პ. იოსელიანის ფორმულირების — „ახალი ქართული ენის“ წინააღმდეგია და მისდაუნებურად ამტკიცებს, რომ გ. ერისთავმა ლიტერატურაში ახალი ენა კი არ შემოიტანა, არამედ ხალხური ენა. ასევე შეუცნობლად იგი იძლევა პროზისა და დრამატურგიის განსხვავებული ბუნების დახასიათებას კომედიის დიალოგიური ფორმის აღნიშვნით: „ერისთავის კამედია დაკუწვლილი ლაპარაკია კითხვა მიგების მსგავსი“. და რაც მთავარია, მისდაუნებურად კანონზომიერად მიაჩნია ასეთი ფორმის გამოყენება დრამატურგიულ ნაწარმოებში.

როგორც ვხედავთ, ავტორის სუბიექტურმა მიმართებამ ვერ დაიმორჩილა მასალა და სულ სხვა ობიექტური სახე მისცა სტატიას, ვიდრე ალ. ჯ. ორბელიანს ჰქონდა განზრახული.

გასული საუკუნის ბოლო მეოთხედშიც აქა-იქ გაისმოდა ერთის შეხედვით თითქოსდა უმადური ხმები და ნაუცბათევი გამონათქვამები გ. ერისთავის შემოქმედების ირგვლივ (გ. წერეთელი, ს. მესხი, პ. უმიკაშვილი¹), მაგრამ ეს ნაკარნახევი იყო ქართული თეატრის იმდროინდელი მდგომარეობით გამოწვეული გულისტკივილით. ს. მესხი შეწუხებული იყო უთეატრობით, სცენისმოყვარეთა რეპერტუარის სიღარიბით და ამიტომ მოუწოდებდა თეატრის მოღვაწეებს თავი დაეღწიათ გ. ერისთავის თეატრის გავლენისაგან. პ. უმიკაშვილი კი ფრანგულ-რუსული ვოდევილებით გართულ ქართულ თეატრს მართებულად უსაყვედურებდა დრამატული ხაზის უგულვებელყოფას, მაგრამ არაადეკვატურ საწყაოს იმარჯვებდა, როცა კომედიას ასეთ მოთხოვნებს უყენებდა: „დრამა (აქ იგი კომედიას გულისხმობდა) კი უნდა გვიჩვენებდეს სულის სიცოცხლეს ესე იგი ვნებათა ბრძოლას და ამ ბრძოლაში გამარჯვებას ან დაცემას“ (გვ. 7). აქ, ჩვენი აზრით, საჭირო იყო გაუთვალისწინებინათ კომედიის თავისებურება, თუგინდ მისივე თანამოკალმის ვ. გუნიას სწორი შეხედულება: „კომედია იმისთანა პიესაა, რომელშიც მოქმედი პირნი, რომელთაც თუმცა ხასიათიც აქვთ, ნებისყოფაც და ძალღონეც, მაგრამ მათი სურვილი და წადილი, ვნება და განზრახვა ისე მცირე, მდაბალი და უმწეოა, ისე პირადი და საერთო, საზოგადო ხასიათს მოკლებული, ისე შორდება ჩვეულებრივ იდე-

¹ იხ. ს. მესხი ქართული რეპერტუარი, ვახ. ივერია, 1875, № 8;

პ. უმიკაშვილი. ქართული თეატრი და ლიტერატურა. ჟურნ. „მოამბე“, 1900, № 1, გვ. 7.

აღს. კეთილსა და სიმართლეს, რომ მაყურებელში სიბრალულის სიცილს იწვევს“¹.

გ. ერისთავის შემოქმედების დაკნინება არც იმ განცხადებას შეუძლია, რომ ერისთავის პიესები განიცდიან მოლიერის დრამატურგიის გავლენას. თვით მოლიერის „ძუნწის“ არაკი პლავტეს კომედიის „ქოთნის“ სიუჟეტისა და ფრანგი ნოველისტის სკარონის მოთხრობის „სასაჭელი სიძუნწის გამო“ შემოქმედებითი გადამუშავებაა. ასევე „ტარტიუფის“ ზოგიერთი სცენები, სახელდობრ, III მოქმედების მეექვსე სურათში თვითგვემისა და ფარისევლობის სცენა თითქმის უცვლელად არის გადმოტანილი იგივე სკარონის „ფარისევლებიდან“. ბევრი რამ აქვს მოლიერს აგრეთვე გადმოღებული ესპანელი ნოველისტის ალონსო ხერონიმო დე სალას ბარბანდილოს მოთხრობიდან². ცნობილია ასევე „დონ ჟუანში“ „დელ არტეს“ პერსონაჟების სგანარგლისა და პიეროს შეყვანა. თავის მხრივ კი „დელ არტეს“ პერსონაჟების წინამორბედნი ძველ ბერძნულ ფლიაკესა და ატელანის კომედიების და დიონისური დღესასწაულების ნიღბებში შეიძლება მოვიძიოთ. ასე, რომ, ბოლოს და ბოლოს მივიადგებით მითებს, არქეტიპებსა და კარლ იუნგის ფორმულას: „აღამიანი არის მატარებელი როგორც საკლთარი, ასევე კაცობრიობის ისტორიისა“.

საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობასა და თეატრმცოდნეობაში ერთ დროს იმის ცდაც იყო, რომ გ. ერისთავის შემოქმედება ხელოვნების პარტიულობის თვალსაზრისით როგორმე ტენდენციურად წააზოგდებინათ, გამოეცხადებინათ იგი ე. წ. ბურჟუაზიული თეატრის ადვოკატად. მაგრამ ბოლო წლების ნაშრომებში აღდგენილ იქნა³ გ. წერეთლის აზრი იმის შესახებ, რომ გ. ერისთავი „თანაწორად უმზადებდა მათრახებს როგორც ძველს უვარგის ცხოვრებას, ისე ახალს განათლებას, რომელიც მაშინ შემოდის მხოლოდ გარეგანი სახის მიბაძვით და ეს მიბაძვა ბევრის მომავალი უბედურების მომასწავებელი კი იყო“⁴.

1850 წ. 2 იანვრის სპექტაკლ „გაყრის“ დიდ მნიშვნელობას და პიესის მაღალმხატვრულობას პირველი რეცენზენტებიდან (მის. თუმანიშვილი, პლ. იოსელიანი და იაკობ პოლონსკი) მოყოლებული დღევანდლამდე იშვიათად თუ ვინმე დაექვევინოს. საყოველთაოდ ცნობი-

¹ ვ. გუნია. ვალერიან გუნია, თბ., „ხელოვნება“, 1953, გვ. 75—76.

² იხ. A. Франс. T. VIII, М., «Художественная литература», 1960.

³ იხ. დიმიტრი იოვანოვი, ქართული კომედიის წარსული და აწმყო, თბ., „ხელოვნება“, 1978, № 3, 102; ჯ. იოსელიანი. სერგო ამალაბელი. თბ., „თეატრალური საზოგადოება“, 1978, გვ. 99.

⁴ გ. წერეთელი. ორმოცდასამი წელი ქართული თეატრის. თურნ. „კვალი“, 1893, წ., № 2.

ლია, რა დიდად აფასებდნენ გ. ერისთავის შემოქმედებას, მის ღვაწლს ქართული კულტურის ისტორიაში ქართული ლიტერატურის კლასიკონები. ილიას იგი მიაჩნდა არა მხოლოდ თეატრის, ყურნალისა და დრამატურგიის დამფუძნებლად, ლიტერატურული ვნის განმავითარებლად, იგი მას ესახებოდა „სატირის პირწვეტიანი ეკლის შემომტანადაც“ ქართულ ლიტერატურაში¹.

გ. ერისთავის პიესა „გაყრაში“ თვით სათაური და პირველივე მონოლოგი გვამცნობს კოლოზიის არსებობას. ახლად ჩამოსულმა ძმამ მამაპაპური ტრადიცია დაარღვია და გაყრას მოითხოვა. როგორც უკვე ვიცით, კოლოზიისადმი ავტორის დამოკიდებულება, რაც კონფლიქტის განვითარება-გადაწყვეტაში გამოიხატება, განპირობებს დრამატული ნაწარმოების ყანარს. როცა კონფლიქტში შეუსაბამობა იჩინს თავს, ასეთ პიესას კომედიად მივიჩნევთ. გ. ერისთავის პერსონაჟები „გაყრაში“ მთელი პათოსით იბრძვიან, ერთი მხარე ეითომდა მამაპაპური ტრადიციის დასაცველად, მეორე — ახალი იდეალების სახელით. სინამდვილეში კი მათ წვრილი, მერკანტული ინტერესები ამოქმედებთ და ამ შეუსაბამობას ავტორი კომიზმით გამორჩეულ ხასიათებსა და ვითარებებში ავლენს.

„გაყრა“ კომედიის, როგორც ყანარის ისტორიის, თუ შეიქლება ასე ითქვას, გენეტიკურად მთლიანი სამყაროა. აქ არის ანტიკური კომედიის სოციალური პრობლემატიკა, ახალი ანტიკური კომედიის ტრანსფორმირებული პერსონაჟები (მსახურები — მონები), კლასიციკური, განსაკუთრებით მოლიერიისეული პასაჟები, XVI საუკუნის იტალიური „სწავლული კომედიის“ *commedia erudita* სიუჟეტურ-არქიტექტონური. სიმყარე, ფრანგული განმანათლებლური დიდაქტიკა, რომაული კომედიის ფინალი — მაყურებელთა წინაშე თავმოსაწონად, ტექსტის ლექსით წერის ანტიკური და რენესანსული რუდიმენტულად შემორჩენილი ტრადიცია, და ყოველივე ეს ვოდვეილის კუპლეტებით გამართული ახალი თეატრალური ფორმის სახით გვევლინება. ამავე დროს „გაყრა“ ხასიათების და სიტუაციების კომედიაც არის.

გ. ერისთავის შემოქმედების ნაკლებად შესწავლილი მხარეა მისი რეჟისორული მოღვაწეობა. ამ ფაქტის უაღრესად დიდი მნიშვნელობა იმაში გამოიხატება, რომ გ. ერისთავმა მსოფლიო თეატრში უკვე დიდხნის დამთავრებული დიფერენციაცია, ასე ვთქვათ, სპეციალიზირება, ისეთი უნივერსალური სახით წარმოგვიდგინა, სადაც თვითონ იყო ავტორიც, მსახიობიცა და რეჟისორიც. ასე რომ, 1850 წლის 2 იანვრის სპექტაკლ „გაყრას“ ჰქონდა ავტორის, რეჟისორისა და შემსრულებელ-

¹ ი. ჰაქვაძე. წერილები ლიტერატურაზე და ხელოვნებაზე, ტფილისი, „ქართული წიგნი“, 1927, გვ. 246.

თა მხატვრული მთლიანობა, მსოფლმხედველური. უნარული და პოზიციური ერთიანობა. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ „გაყრა“ ჯერ სცენაზე დაიდგა და შემდეგ სულ მოკლე ხანში დაისტამბა, უნდა ვიგულისხმობთ, რომ სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში წარმოშობილი ცვლილებები (განხორციელებული მიზანსცენები, ცალკეული მიგნებები) კომედიის ლიტერატურულ რედაქციაში აღიბეჭდა. ამავე დროს არსებობს კომედიის დადგმის შემდეგ შესრულებული პიესის ავტოგრაფი, რომელიც საჩუქრად მიართვეს მეფე ალექსანდრე II მხატვარ გიორგი ვილჰელმის ძე კორადინის* ნახატებით (ამ ნახატებს თავისუფლად შეგვიძლია ვუწოდოთ ჩახატული მიზანსცენები). თანამედროვე ენით რომ ვთქვათ, პიესის ლიტერატურული ვარიანტი ადეკვატურია სცენური ვარიანტისა, რომელიც შეიძლება სარეჟისორო გეგმადაც ჩათვალოს.

„გაყრის“ ტექსტში, პირველივე სცენის აღწერისას ვკითხულობთ: „ოთახი გაულესავი, ფანჯარა რომელიმე ქალაღღაკრულს, ცალგვერდზე დიდი ტახტი. ანდუყაფარი ზის ტახტზე“¹. რუსი პოეტი იაკობ პოლონსკი, რომელსაც ეკუთვნის ერთ-ერთი პირველი კრიტიკული წერილი, სიტყვა-სიტყვით გვიდასტურებს სწორედ ასეთ სცენოგრაფიულ ფაქტს, იგი წერს: „მოქმედება მიმდინარეობს სოფელში და როდესაც აიხდება ფარდა, თქვენ ხედავთ გაულესავ ოთახს, აქა-იქ ქალაღღადაკრულ ფანჯარას, ტახტზე ზის ანდუყაფარი². საგულისხმო ცნობას გვაწვდის პოლონსკი აგრეთვე შემსრულებელთა პლასტიკურობასა და მიზანსცენათა სახიერებაზე. იგი წერს: მე თუმცა ქართული არ ვიცოდი, ყველაფერი კარგად გავიგე და ბევრიც ვიციანო (იქვე № 19).

პიესაში მეორე მოქმედების დასაწყისი ასეა აღწერილი: „გრძელი ტახტი, ხალიჩა გაფენილი. ზოგან მუთაქა გდია, ზოგან ბოხჩა, ზოგან ბალიში. ნინო მუთაქაზე წამომჯდარი არის. ტახტ ქვევით ყარდაშვერდი ჩამჯდარი არის და ლაპარაკობენ“ (199).

ამ სურათს ფოტოგრაფიული სიზუსტით გვიდასტურებს კორადინის ნახატი № 1. ნინოს როლის შემსრულებელი ანატასია ორბელიანი-

* გიორგი კორადინი წარმოშობით იტალიელი XIX ს. ორმოციან წლებში ჩამოვიდა თბილისში და დაიწყო სამსახური ხატვის მასწავლებლად თბილისის ვაჟთა გიმნაზიაში. თურქეთის ომის დასაწყისში განემწყნა დაღესტრის ფეხოსან პოლკში. 1864 გადავიდა შრაპორშიჩაკად ნიქეგოროდსკის დრაგუნის პოლკში. 1855 წელს ყარსის ომში და 1871 წელს კავალერიაში გამოიჩინა თავი, შემდეგ დუელებისა და სხვა თავდასაცვლების გამო გადასახლებული იქნა, ბოლოს გაემგზავრა სანშობლოში. კორადინი ნიჭიერი მხატვარი იყო. დახატული აქვს პაჭო-მერატის პორტრეტი. შამილის ნაიბების, მურავიოვის და ნიქეგოროდსკის პოლკის ოფიცრების პორტრეტები.

¹ გ. ვ რ ი ს თ ა ვ ი, თხზულებანი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1966, გვ. 189.

² Я. П о л о н с к и й. Газ. «Закавказский вестник», 1850, № 22.

ოგლობეიოსი ჩაფიქრებული სახით ზის გრძელ ტახტზე, ეტყობა, ბალიშზე, იმიტომ რომ მისი პოზა არაბუნებრივად ამალღებულა. ტახტის ქვევით კი ჩამჯდარა ყარდაშვერდის როლში მარიამ ერისთავისა. სწორედ რომ ჩამჯდარია და ქართველი ქალებინათვის დამახასიათებელი ეესტი (შეფასება — შეცხადება) და თავის გადასაქნევად მომზადებული მოძრაობა არის გამოხატული, ტექსტიც ასეთია:

„ნიინო — (ოხვრით) იქნება დედაჩემმა იმ მაიმუნს მიმცეს?

ყარდაშვერდი — ვისა?

ნიინო — აი სულის სეკეტარსა!

ყარდაშვერდი — უი, დამიდგა თვალები, იმას?“ (გვ. 200).

(იხ. კორაინის ნახატი 1).

მესამე მოქმედების პირველ გამოსვლაში ეკითხულობთ: „ანდუყაფარის ოთახში სტოლი დგას, ზის რამაზი“. — რამოდენიმე ხნის შემდეგ ზუსტდება გარემოება, სახელდობრ: „ამ დროს მოაქვთ ბიჭებს: თოფები, ხმლები, ბუთილკები, საფენი, მუთაქები და ვერცხლეულები. რამაზ ჰყოფს“. (გვ. 205) კორაინის № 2 ნახატში ეხედავთ ერთ-ერთ პერსონაჟს, რომელიც მაგიდასთან დგას. მაგიდაზე ქურჭელია და ვერცხლეული ყრია გროვად. შავგრემანი ახალგაზრდა კაცი ევროპულად არის ჩაცმული, ხელი აღუმართავს და სალოკი თითი გაუშლია. სახეზე ნიშნის მოგება და გაანჩხლება კი აღბეჭდია. ვინ უნდა იყოს ეს, თუ არა სეკრეტარი რამაზი გრიგოლ შანშიევის შესრულებით? აბა დავუკვირდეთ ტექსტს:

„რამაზი — (ივანეს) თქვენო ბრწყინვალეზე, მაგ აბილოსათვის სტატოთ 127 უგალოვნალო ულოენია ო ნაჯანია ვი ბუღეტე ლიშენი: ჩინა. ჴვანია სოსლანი ვ სილკუ!“ (205).

ანდა შევადართო კორაინის ჩანახატი № 3 ტექსტს. ნახატში ეხედავთ ფაფახიან ხანჯალმომარჯვებულ ზორბა კაცს, რომელიც მუთაქაზეა გადალაჭული და ვილაცას ემუქრება. ცალ ფეხზე ჩექმა აცვია, ცალზე უყელო ჩექმისა და ფეხსაცმლის მსგავსი რამ. მხარზე ჰკიდია მონადირის სასტვენნი. გავიხსენოთ, რომ ძმებში ყველაზე ღარიბი და მონადირეც პავლეა, ჩაეხედოთ ტექსტს:

„პავლე. — ეგ მუთაქა ჩემია, სად მივაქვს? გამოგონე. შენ, ეი. მამა არ წამოწყდება, არ მოგცემი ბიჭო, ეგ ჩემი ახალუხის დანარჩენი არის (აიღებს მუთაქას, ანდუყაფარი მივარდება, ართმევს. პავლე წაართმევს გადალაჭებს მუთაქაზე და ხანჯალს ამოიღებს) აბა, მობრძანდი და წაიღე!“ (206).

მეშვიდე სურათზე გამოხატული იმერელის პოზა ექვს არ ტოვებს, რომ გრიგოლ ერისთავი — იმერლის როლის შემსრულებელი — პიესის ტექსტის შესატყვის მიზანსცენას ანხორციელებს: „ამ დროს შემოვა იმერელი ტირილით:

ი მ ე რ ე ლ ი — დევიმსე, დევიმსე, ვაი, ვაი, ვაი
(ერთობით) რა არის, რა აშბავია?

ი მ ე რ ე ლ ი — (ყვირის) ვაი, დევიმსე, ბატონო! (გვ. 204).

„გაყრის“ ტექსტში ვხვდებით ნამეტნავად დაწვრილებულ რემარკებს, რომელიც შეიძლება ჩაითვალოს როგორც რეალისტური ნაწარმოების ჩვეულებრივ დაზუსტებად, ასევე რეჟისორის მიერ ნაკარნახევ მსახიობის პარტიტურადაც: „ოხრავს და იწმენდს ოფლს“ (189), „ბარამი შემოვა ქუდით, დადგება, ხანჯალზედ დაიწყობს ორსავე ხელებსა“ (იხ. სურათი № 8), (190); „ივანეს ხლისტი ხელში უჭირავს. შემოვა, გააკეთებს ანტრაშას, პირუეტს, ცალფეხით შემოტრიალდება (191). ნელისხმით, სიცილით, ხმადაბლა, მალა, აყრის ქოქოლას, შუბლზე ხელს გადაისვამს მოწყენით“ და სხვა მისთანანი. პიესაში არის სუფთა რეჟისორული რემარკებიც. „ისმის ხმა კარებიდან და ხველა, ბარამ კულისებში დაიმალება“ (193). რატომ კულისებში და არა ნეორე ოთანში? ანდა მოქმედების პარალელური განვითარება, რომელსაც თანამედროვე თეატრშიც კი რეჟისორული მონაკვეთის ახალ გამომსახველ საშუალებად მონათლავდა ზოგიერთი თეატრმცოდნე: „(ივანე და ანდრეაფარი) ყველანი წამოუდგებიან. მივა რძალთან, დაჯდება და ჩუმად ლაპარაკობენ, რამაში და პავლე წინ სცენაზე ლაპარაკობენ“ (202). ანდა ასეთი რემარკა: „მაკრინე კულისიდან პავლეს ეუბნება“ (206) (იხ. სურათი № 4).

ქვემოთ მოტანილი მთელი უსიტყვო სცენა და თათელას შეფასება რეჟისორული გეგმის ელემენტებია:

„ბარამ (შემოვა. ბარამ მიკირტუმას): სიძე მოგდით სასიხარულოთ (მიკირტუმა ფულებს ჩაუდებს პირში, აზარფეშით ღვინოს მიაართმევს და მხარს უხვევს შალით. ისმის ხმა მაყრულისა. შემოვლენ მეფე და მაყრები). თათელა (რომ დაინახავს, სცენისკენ იტყვის); „თქვენი ჭირიმეთ, ძროხას შეშჰამენ“. ეს რეპლიკა აპარტეს არ მიეწერება. აპარტეს აღსანიშნავად გ. ერისთავი ხმარობს სიტყვას „იქით“! პიესის წერტილი, დაბოლოება, ეპილოგი ეკუთვნის მიკირტუმას. მიკირტუმას როლს კი თვით გ. ერისთავი ასრულებდა. აქ იჩენს თავს ერთი საინტერესო გარემოებაც, რომელიც რატომღაც გამორჩენილია მკვლევართა ინტერესებიდან. ვიცით პიესის ავტორი, შემსრულებლები, რეჟისორი, სცენოგრაფი, და არ ვიცით სპექტაკლის მუსიკალური გამფორმებელი?

აღსანიშნავია პიესის ბოლოს ერთი რემარკა: „მიკირტუმა. (საზანდარებს) ლეკური!“ ე. ი. სპექტაკლის მუსიკალური თანხლება საზანდარს ჰქონია დავალებული.

XIX ს. ოცდაათიან-ორმოციან წლებში თბილისის მაღალი წოდების მოხელეებსა და თავად-აზნაურობაში საზანდარი იყო მიღებული. საზანდარი კვარტეტია, სადაც შედიოდა: დაფი ანუ დაირა, თასი, ჭიანჭ-

რი და ნაღარა. თარი და კიანური ორსიმიანი საკრავია¹. მედაირე უმეტეს შემთხვევაში მომღერალიც უნდა ყოფილიყო. (ხანდახან საზანდარის დასტაში ხუთი დამკვრელი მომღერალიც მონაწილეობდა). ცნობილია, რომ გ. ერისთავს ძლიერ უყვარდა მუსიკა, განსაკუთრებით საზანდარი. მის გამოუქვეყნებელ დღიურში არა ერთი ცნობა არსებობს: „ჩემ მეგობრებს გამოუგზავნიათ საზანდარი პეტრუსა, ამ სტუმართ ქალთა თანა სალხინებლად, რომელიც დაქდა ი ვ ე უ ლ ე ბ ი ს ა მ ე ბ რ (ხაზგასმა — ჯ. ი.) და დაიწყო მშვენიერად ლულუნი. მე ამის ყურის მგდებელსა რაც ეშინი მქონდა, ოთხი იმდენი მომემატენ“².

საზანდარისა და პეტრუსას სახელი კიდევ ხშირად გვხვდება დღიურში. ერთგან გ. ერისთავს მეგობარი პირდაპირ ეუბნება: „შენ უსაზანდროდ არ ძალგძის, არცა ერთისა დღისა გატარება“ (გვ. 17).
პ. უმიკაშვილის პიესაში „სამზადისი“, სადაც აღწერილია 1850 წლის 2 იანვრის სპექტაკლ „გაყრის“ მზადების ისტორია, ასეთი დიალოგია:

„გ ი ო რ გ ი — (ერისთავი — ჯ. ი.) (მეგვებება) ოხ, სათარ ალა, ხომ გელდი. აი, კარგი მოხვედი, შენც უნდა წაგიყვანო თეატრში.
ს ა თ ა რ ა — ეს კნიაზ (რევაზზე აჩვენებს) მითხრა, მოდი, დღი ქეფი გააკეთე.
ხ მ ე ბ ი — აფერუმ, რევაზ!
ე ა ხ ტ ა ნ გ — აფერუმ, აფერუმ! გაგვამხიარულე, აბა სათარ ალა, ერთი „სულო ბოროტო“³.

უნდა აღინიშნოს, რომ ეს სათარა 19 წლისა ჩამოვიდა ირანის აზერბაიჯანიდან თბილისში, იგი ნიკოლოზ ბარათაშვილის მეგობარი იყო, ამიტომაც პ. უმიკაშვილი მას „სულო ბოროტოს“ ამღერებს. თუ დავუჯერებთ პ. უმიკაშვილს, რომელიც, მართალია, პირდაპირ არ წერს, რომ სათარას საზანდარი მონაწილეობდა სპექტაკლ „გაყრაში“, მაგრამ გ. ერისთავის ფრაზა — „თეატრში უნდა წაგიყვანო“, თითქოსდა თავისთავად საგულისხმოს ხდის ამ ვითარებას. „გაყრის“ პირველი წარმოდგენის მუსიკალური გამფორმებელი სათარა რომ იყო, მით უფრო სავარაუდოა, რომ პეტრუსას საზანდართან კავშირი თვით გ. ერისთავს 1834 წლით აქვს დათარიღებული⁴, როდესაც პ. უმიკაშვილის

¹ იხ. ა. ბარნოვი. ძველი თბილისის მუსიკოსები თბ., „ხელოვნება“, 1974, გვ. 27—49, შუშინსკი, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1968, № 2.

² გ. ერისთავის დღიური, საქ. თეატრ. მუზეუმი. ფ. 111, საქმე 35, აღ. 5344, გვ. 9.

³ პ. უმიკაშვილი. „სამზადისი“, გვ. 111—112.

⁴ მართალია, ცნობილია ის, რომ სათარას გარდა ევანგელაც დაჰყავდათ ხოლმე გ. ერისთავის თეატრში, მაგრამ ეს 1850 წ. 2 იანვრის წარმოდგენას არ ეხება. ევანგელა უფრო მუდმივი დასის პერიოდში მოიხსენიება. მაგალითად, ცნობილია. რომ მან ნატო გაბუნიას კინტოს (ა. წერეთელი „კინტო“) როლის შესრულებისთვის თავისი დაირა აჩუქა. სათარას სახელი კი უკვე ზ. ანტონოვის კომედიაში „მე მინდა კნინა გავხდე“ გვხვდება. მინასა ამბობს: „ეაპ, გაკვივის სათარა“. (გვ. 7).

პიესის „სამზადისს“ ვებრუნდებით, როგორც პირველწყაროს, მისი ისტორიულ-ფაქტობრივი მნიშვნელობის შეფასებისას გასათვალისწინებელია გ. წერეთლის ავტორიტეტული შეხედულება: „არც ბ. პეტრე უმიკაშვილს დაუზარებია მასალის შეკრება თავისი პიესისათვის. იმის შეთხზვის დროს ჯერ კიდევ ცოცხლობდა კნ. ქეთევან ორბელიანი (თათელა ტრდატოვის როლის შემსრულებელი—ჯ. ი.), რომელსაც უკანასკნელ დრომდე ღრმა მოხუცებულობაში მყოფს შერჩენოდა საკვირველი მეხსიერება და ყოველივე დაწვრილებით ეამბნა პეტრე უმიკაშვილისათვის“¹.

ცნობილია, რომ ქეთევან ორბელიანი (დიდი გიორგი ერისთავის ასული) თანაშემწე იყო გლუხბარიჩისა (თანამედროვენი სიყვარულით ასე ეწახნენ გ. ერისთავს), სწორედ მან გადაწყვიტა ქართული თეატრისათვის ერთ-ერთი უძნელესი საკითხი და შეკრიბა ქალები: ბაბაღე ანდრეევსკისა, ანასტასია ოგლობიოსის და კნ. ანასტასია ვაგარინისა. ამიტომაც მისი მოგონებები განსაკუთრებულად ძვირფასია. ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ პ. უმიკაშვილს ახლო ურთიერთობა ჰქონდა დიმიტრი ყიფიანთან — „გაყრის“ რუსულად მთარგმნელისა და სპექტაკლის მონაწილის ოჯახთან, გ. ერისთავის თეატრის მსახიობებთან გ. დვანაძესა და ი. კერესელიძესთან, რომელთაც გ. ერისთავის რეპეტიციების შესახებ მოგონებები დაგვიტოვეს. მსახიობი ქალები სააკაძისა და ტატიშვილისა კი პ. უმიკაშვილის მიერ ორგანიზებულ მოყვარულთა წარმოდგენებში მონაწილეობდნენ. ისიც საგულისხმოა, რომ გ. ერისთავის თეატრში, და საერთოდ თეატრში პ. უმიკაშვილი პირველად ბავშვობისას გლუხბარიჩის მსახიობმა აბრამიძემ წაიყვანა. ასე რომ, პიესა „სამზადისი“ თეატრის ისტორიკოსისათვის ფრიად სარწმუნო და უძვირფასესი მასალაა. სხვათა შორის, გაზეთი „კავკაზი“ 1887 წ. 30/XII იუწყება: „ეს პიესა ქართული თეატრის პირველი რეპეტიციების ზუსტი ასლია“.

„სამზადისის“ პირველ წარმოდგენას 1898 წელს ესწრებოდნენ 1850 წლის 2 იანვრის სპექტაკლ „გაყრის“ მონაწილე კნ. ან. ვაგარინისა, და რახან სიტყვამ მოიტანა — ირაკლი გრუზინსკის ასული და ლუციან მიურატი ახალშერთული მეუღლით. ჩავენდოთ „სამზადისის“ ტექსტს.

გიორგი — (ერისთავი) — აბა, კნენავ (ქეთევან ორბელიანს — თათელას როლის შემსრულებელს), დაბრძანდით, კნიაენა ტასო (ანასტასია ორბელიანს ვაგარინისა (შუშანას როლის შემსრულებელს), აქეთ მოუყვით. ახლა სინი (აქეთიქით იხედება, პლატონ იოსელიანს დაეთარს წაართმევს და ქეთევანს აძლევს). აი, პლატონის დაეთარიც ლობიოს სინათ გამოდგეს. (შეადარე კორაულის ნახატი № 2).

¹ მზაკველი (გ. წერეთლის ფსევდონიმი), ჩვენი სახიობა, „კვალი“, 1893, № 2, გვ. 30.

ქეთევან — „ყაირათი ქენ შვილო, დღეს არა ხელ ტანტიკინი გახდები“.

გიორგი — კიდევ შეგცდათ: „ტანტიკინმა“.

ქეთევან — უი, ჩემ ყოფას, დალახვრა ღმერთმა. ეს ენა ეერ გადააჩენე! გიორგი, სომხები შემკამენ, ვეღარ დავენახვები... დღეს არა სვალ ტანტიკინმა გახდები, ვინც რომ შენ წაგიყვანს...

გიორგი — წაგიღებს!

რევაზ — (ერისთავი) არ გაგონილა მამა არ წამიწყდება, სიბრველი ღაპარაკია.

ქეთევან — ოპ, გიორგი, შენგანა მჭირდეს... „ვინც რომ შენ წაგიღოს, უთბრას, თუ ოჯახის ქალი ყოფილა იმან“. მამინემის მზება ვფიცავ გიორგი უბედურებაა.

რევაზ — უნდა შესწორდეს.

ქეთევან — „შენზედ ყმაწვილი ვიყავ, ის ცხოვრებელი ქალბატონეა რამდენი რამეები ყაირათი მასწავლა“.

გიორგი — საუცხოვოა, მაგრამ პატარა ხმა შეიცვალეთ კენიერად ნუ ბრძანებთ. სომხები ქალივით მოუქციეთ, აი, როგორც იმ დღეს.

გიორგი — (ილია ორბელიანს — ანდრეჟაფარის როლის შემსრულებელს) „თუ ღმერთი გწამს, ყოველ სიტყვას და მოსწარობას შენაფერი ძალა მიეცი. თორენ დაგვლუპავ ნუ დაიფრებ, რომ ქართულ სცენაზე პირველად შენ იწყებ ღაპარაკს. პირველი სიტყვა და გამოსვლა შენია. პირველი შთაბეჭდილება ძლიერი იქნება. სახის მეტყველება, მიხვრა-მოხვრა, მოძრაობა, ხელის გაქნევა, სიტყვის ამაღლება და დადაბლება, შედგომა და ზედ მიყოლება. სულ ისე უნდა მოახერხო თითქოს ნამდვილ ცხოვრებაში მომქმედო იყო. (ხაზგასმა ყ. ი.).“

გიორგი — (დმიტრი ყიფიანს — ივანეს როლის შემსრულებელს) რა არის ბეჭუბუბი, წმინდათ გამოსთქვი, კბილებს დააძგერ ბეგრა“. და სხვ. (გვ. 98—100).

მოტანილი ტექსტი შორწასული დასკვნების გზაზე გვაყენებს. სახელდობრ, ვფიქრობთ, რომ გ. ერისთავი არის არა მხოლოდ რეალიზმის დამფუძნებელი ქართულ ლიტერატურაში, მან ჩაუყარა საფუძველი მსახიობის თამაშის რეალისტურ სკოლას და რეალისტურ რეჟისურას ქართულ თეატრში. აღსანიშნავია ისიც, რომ გ. ერისთავი სკენურ მეტყველებას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა.

„ქეშმარიტების აღწერის“ და „სიმართლის თქმის“ პრინციპი ქართული ლიტერატურის ერთ-ერთი ძირეული ტრადიცია იყო. ჭერ კიდევ V—XI სს. ეს პრინციპი გაბატონებულია აგიოგრაფიულ ლიტერატურაში. შ. რუსთაველის პოეტიკაც ხომ სიბრძნის დარგად მიიჩნევის პოეზიას. XVII—XVIII საუკუნეებში კი პოეტისა და მწერლის უპირველეს დანიშნულებად ქეშმარიტების აღწერა მიაჩნიათ არჩილს, ფეშანგს, მამუკა ბარათაშვილს, დ. გურამიშვილს, გ. ავალიშვილს და სხვ. თუ როგორ ანხორცილებდა ამ პრინციპს თავის შემოქმედებაში გ. ერისთავი, კარგად გამოხატავს გრ. ორბელიანის წერილი, რომელიც გამოქვეყნებულია გაზეთ „ივერიის“ 1889 № 211-ში.

1850 წლის 13 იანვარს თავად მ. ს. ვორონცოვს „გაყრის“ აფიშა, პიესის ნაწილი და წერილი გაუგზავნია გრ. ორბელიანისათვის, რომე-

ლიც თემირხანშურში იმყოფებოდა. გრ. ორბელიანი დიდ მადლობას უთვლის თავადს და სხვათა შორის წერს: „ეს პიესა მოგონილი არ არის, არც ზეპირგადმოცემა და ძველი ამბავი, არა, სამწუხაროდ, იგი ცოცხალი და ფრიალ ნამდვილი სურათია ჩვენის თავადაზნაურობის აწინდელის მდგომარეობისა. იშვიათია ჩვენ შორის ისეთი ადამიანი, რომ თავის ცხოვრებაში არ წარმოედგინოს რომელიმე ნაწილი ამ პიესისა. ყველაზედ უფრო ახირებული ის არის, რომ ავტორს თავის თავიც არ დაუზოგია“. როგორც ვხედავთ, გრ. ორბელიანი, ალბათ, ივანეს პროტოტიპად თვით ავტორს გულისხმობდა. აქ გასახსენებელია ის ფაქტიც, რომ 1838 წ. ნოვონგერმალანდის ქვეითი ჯარის პოდპორუჩიკი გ. ერისთავი გაყრის თაობაზე საქართველოში იყო შევებულებით ჩამოსული. აღსანიშნავია ასეთი ფაქტიც, რომ გ. ერისთავმა თავისი მეორე ცოლი — თარხან მოურავის ასული მართა — მაჰანკლის მეშვეობით ითხოვა. აქედან ჩანს, რომ გ. ერისთავის ორიგინალური პიესები არა მხოლოდ სოციალური, მორალური თუ ჰუმანიტარული სხვა მხატვრული სახეებით მეტყველებენ, მასალასაც კი ცხოვრებისეული სინამდვილიდან იღებენ.

კიდევ უფრო საინტერესოა ამ თვალთახედვით გ. ერისთავის მოწაფის ზურაბ ანტონოვის შემოქმედება. მაგალითად, მისი კომედიის „მზის დაბნელება საქართველოში“ არაკის წამყვანი მოტივი, რომლის ფონზედაც იშლება მოქმედება — ნამდვილი ამბავია, რომელიც 1851 წელს მოხდა თბილისში, როდესაც მზის დაბნელებასთან დაკავშირებით ათასგვარი ჭორი გავრცელდა საქართველოში¹. გაზეთი „კავკაზი“ 1853, № 11, 11/II წერდა:

„მზის დაბნელების შესახებ გავრცელებულმა ხმებმა ძლიერ შეაშფოთა ჩვენი თბილისი. პარიზიც კი, რომელიც კანონების გადასინჯვის გამო მნიშვნელოვან პოლიტიკურ კატასტროფას მოელოდა, ან ლონდონი მსოფლიო გამოფენის მოწყობის აზრით დაკავებული, არ განიცდიდნენ, ალბათ, ამდაგვარ არეულობას, როგორც ჩვენი ძველი, მოკრძალებული, მყუდრო ქალაქი. ყველაზე ბნელ მის კუნჭულებში, ავლაბრის, ჩუღურეთის, ორთაქალის მიწურებში — ყველგან იცოდნენ, რომ ხდება რაღაც ცუდი და პანიკური შიშით ელოდნენ 16 რიცხვს. ქადაგმა ქალებმა მთელ ქვეყანაზე დაარხიეს ხმები, ჭორიკანებმა კი დააჯერეს თავისი გულუბრყვილო ქმრები, რომ მზის დაბნელება არის განკითხვის დღის მომასწავებელი“.

ბ. ანტონოვის კომედიაში ასეთი დიალოგია ბერუასა და ვეუტქას შორის:

¹ ეს ჭორი, როგორც დ. გამეზარდაშვილი ამტკიცებს, ხოძკოს წიგნით იყო გავრცელებული ხალხში (იხ. დ. გამეზარდაშვილი, ნარკვევები ქართული რეალიზმის ისტორიიდან). ტ. I, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1966, გვ. 224.

„გე უ რ ქ ა — რისთვის ჩამოსულხარ, ბერო?

ბ ე რ უ ა — ოჯახი რომ დაექცეს ჩვენებურს ტარარტასა მზე უნდა დაბნელდესო, რალაც ეშმაკი მოიგონა და ე დედაკაცები სულ დაგვიოჯია. ზოგს სწორად აზიღვიენებს ღვდლისთვის, შენი კირიმე, ზოგი სამღოსა კლამს და ზოგი რას ჩადის...

გ ე უ რ ქ ა — მერე ჯაჭვი რათ გინდა?

ბ ე რ უ ა — რა ვიცი. მკითხავმა თქვა, მზე რომ დაბნელდება ულაცი ჩონჩგი გაცოფდებიან და ძაღლებს დაგლეჯენო“¹.

გაზეთი „კავკაზი“ შემდეგ მოგვითხრობს:

... „დაბოლოს იყვნენ ურწმუნონიც, რომლებიც ამბობდნენ, რომ მათ წაიკითხეს გაზეთი „კავკაზი“ და იქ ყველაფერი ასწილია: როდისა და სად მოხდება მზის დაბნელება და რომ ამაში საშიში არაფერია. მაგრამ საქმეც ის არის, რომ ამ ბატონებს არავენ უგდებდა ყურს და რჩევა-დარიგებისათვის მკითხავენსა და შემლოცველებთან მიდიოდნენ. საქართველოში ეს უკანასკნელნი ისეთივე გავლენით სარგებლობენ, როგორც ბოშები ესპანეთში და მოლდავეთში. ყველაფერს ვერ აღვიწერ, ისე დაუღალავად ატარტალებდა ენას დიდი და პატარა“.

ზ. ანტონოვის კომედია მთლიანად ასეთი აფორიაქებული ატმოსფეროთი არის გაყენითილი, მაგრამ ეს მოძრაობა არ გამფოთავბთ, პირიქით, მხიარული და საოხუნჯო სცენების საცქერლად გამზადებთ. მართლაც, ეპიზოდი ეპიზოდს მისდევს და კომედიური სიტუაცია აღმავლობისკენ მიემართება. ზ. ანტონოვს ქალაქის ერთ-ერთი ჭორი მოხერხებულად აქვს გამოყენებული პიესაში მოქმედების გასაყვანად. შეყვარებული წყვილი მარებს—გრიგოლი, რომელთა შეუღლებაც ნორმალურ პირობებში შეუძლებელია, ასეთ გადაწყვეტილებას იღებს:

„მ არ ე ს — მე ვეტყვი, რაც მოვახერხოთ. თუმცა შენ განუმარტე მზის დაბნელება, მაგრამ მამა ჩემი მიინც დამყარებული იმაზედ არის: მზე რომ დაბნელდება, ზეციდან გველუშაები ჩამოვლენ, ყმაწვილს ვაჟსა და ქალს დაიტაცებენო, ჩვენ იმას ეს თავისი პაზრი აუხდინოთ“.

ზ. ანტონოვის შემოქმედების პროცესზე წარმოდგენა რომ ვიჭონით, მოვუსმინოთ მის ძმას გრიგოლს: „საზოგადოებაში ყველგან კარგად იყო მიღებული და ყველასაც უყვარდათ. დაიარებოდა იმათში, უცქეროდა მათს ჩვეულებას, იმათს მოქმედებას, იმათს ლაპარაკს და იქიდან უეჭველად გააკეთებდა რასმენს და დასწერდა. აგრეთვე ქუჩაში რომ მიმავლიყო და ენახა სადმე ერთად შეკრებილი ხალხი და ნალაპარაკევი, იმ ლაპარაკიდანაც უეჭველი იყო შეადგენდა რასმენს და დასწერდა“ (გვ. X).

ერთ-ერთ უკანასკნელ პიესაში „კიზიროკი“, რომლის დადგმაც ვერ მოესწრო, თანამედროვეობის აზრით მთავარ პერსონაჟად ერთი გორე-

¹ ზურაბ ნაზარეს ძე ანტონოვი. თბილისი, ექვთიმე ხელაძის სტამბა, 1976, გვ. 262.

ლი ნაჩინოვნიკარი, მოდავე, მექრთამე, ქვრივ-ობლის მზაგრაჲი მოძალადე და ურცხვი კაცი ჰყავდა გამოყვანილი... (იხ. იქვე, გვ. VIII).

ასევე მისი პიესის გამომცემელი გვამცნობს: „იმის დაწერილს პიესებში უფრო ბევრი სურათებიც ნამდვილის ჩვენის ცხოვრებიდანაა გაღმოდებული ვიდრე ორიოდე ერისთავის თხზულებაში, მაგალითად, „ხევსურთ ქორწილზე“ გაგვიგონია, რომ ერთ დილით შეხვდნენ ხევსურები ქალაქს ჩამოსულები, მივიდა იმათთან რიყუჯე¹, გამოჰკითხა ყოფა-ცხოვრების ამბავი, დასწერა რამდენიმე მათი ლექსი და იმავე ღამეს დასწერა მთელი ზემოხსენებული პიესა“. (იქვე, გვ. XI).

თვით ზ. ანტონოვი ნაწარმოების დოკუმენტურობას, არაკის ნამდვილობას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა. კომედია „ტივით მოგზაურობის“ ბოლოსიტყვაობისმაგვარ შენიშვნაში წერდა: „იქნება, რომელიმე წამკითხველთაგანს სათნოდ არ ამოუხნდეს ეს პიესა, მაგრამ დაფასება ამ პიესის ღირსებისა შეუძლიათ იმ პირთა, რომელთ სურვილსათვისაცა არის დაწერილი და აგრეთვე იმათაცა, რომელთაც ნამდვილი იციან სიუჟეტი ამ პიესისა“. ე. ი. აქ ანტონოვი ნაწარმოების მხატვრულ მხარეზე მალა „სინამდვილის აღწერის“ პრინციპს აყენებს. აქვე მინდა მოვიგონო ამ ნაშრომის წინა თავებში არაერთხელ გამოთქმული შეხედულება, რომ ცხოვრებისეულ კომიზმს და ხელოვნებისა თუ ლიტერატურის კომიზმს ერთი ესთეტიკური ბუნება გააჩნია. მართლაც და რატომ აირჩია ზ. ანტონოვმა თავისი კომედიის მასალად მზის დაბნელების ფაქტი? ერთის შეხედვით მხატვრული თვალსაზრისით აქ ღირსშესანიშნავი არაფერია, მაგრამ ამ ფაქტთან დამოკიდებულება საქართველოში შეუსაბამო რეაქციით: გადაჭარბებული შიშით, უმეცრებით, უკულტურობითა და დუხჭირი აზროვნებით ხასიათდებოდა, რაც კომიზმის ელემენტებით არის დამუხტული. ასევე თითქოსდა არაფერია საკომედო „ლიტერატორთა ტივით მოგზაურობაში“. მაგრამ აქაც შეუსაბამობასთან გვაქვს საქმე. ჯერ ისიც კი საკმარისია, რომ ეს ორი დიდად განსწავლული და პრეტენზიების მქონე ადამიანი (როგორც ამტკიცებენ, პ. იოსელიანი, და გ. გაგარინი), რომელთაც სულ ცოტადირიყაბლით მაინც უნდა ემოგზაურათ დედამიწის გარშემო — ტივით მოგზაურობენ უფლისციხიდან თბილისში. დ. გამეზარდაშვილს სწორედ აღუნიშნავს და მისი ვარაუდიც კეშმარიტებასთან ახლო უნდა იყოს, როცა ამბობს: „ზ. ანტონოვი ერთმანეთისგან განასხვავებს ნამდვილ კომედიას და კომედიას“². მართლაც, ალბათ, ნამდვილს იმ

¹ რიყე — თბილისის ერთ-ერთი უბანი, ახლანდელი სანაპიროს მარცხენა მხარე მეტეხსა და მარქსის სახ. ხილს შუა.

² დ. გამეზარდაშვილი. ნარკვევები ქართული რეალიზმის ისტორიიდან, ტ. I, გვ. 218.

კომედიებს უწოდებს, რომლებიც ცხოვრებისეულ სინამდვილეზე, კონკრეტულ ფაქტებზეა აღმოცენებული. ზ. ანტონოვის შემოქმედებამ შესაფერი გამოხმაურება ჰპოვა როგორც მის თანამედროვე სპეციალისტებში, ისე მომდევნო თაობების თეატრისა და ლიტერატურის მოღვაწეთა შორის. მისი შემოქმედების ერთ-ერთი პირველი კრიტიკოსი ი. ევლანაშვილი ზუსტად ახასიათებს ზ. ანტონოვის პიესებს „მინდა კნეინა გავხდე“, „ქორ-ოლლი“, „მზის დაბნელება“: „ყველა ამ პიესებს ჰქონდა უდავო თვითმყოფადობის ღირსება, ადგილობრივი ზნე-ჩვეულებათა სწორე ასახვისა და სიახლისა ქართულ ლიტერატურულ სამყაროში“¹ — წერდა იგი.

ზ. ანტონოვის გამოჩენას ქართულ თეატრსა და დრამატურგიაში გაზეთი „კავკაზი“ ასე გამოეხმაურა: „ქართული ენის მცოდნენი ამბობენ რომ ანტონოვის ტრაგედიის ენა (ლაპარაკია პიესა „ქორ-ოლლი“ — ჯ. ი.) არც თუ ისე გამართული და ზუსტია, რომ გვხვდება ზოგჯერ სიტყვები, არასწორი გაგებით, ყველა ეს შენიშვნები ქართული ენის მცოდნეთაგან შეიძლება მართალიც არის, მაგრამ არ უნდა დავავიწყდეს რომ ქართველების ლიტერატურა ახლასან აღორძინდა, რომ მის სცენაზე გამოვიდნენ ახალგაზრდა გამოუცდელი მოღვაწენი. მოვა დრო მეტი მწერლები გამოუჩნდებათ ქართველებს, გამოიციემა მეტი წიგნები, ჩამოყალიბდება თვით ენა და ქართული ენის სიწმინდის დამცველებს დაუდგებათ დრო მიუთითონ გრამატიკულსა თუ სხვა შეცდომებზე; ახლა კი ჩვენ მადლობელი უნდა ვიყოთ ანტონოვისა, რომ იგი ასე სასარგებლოდ იყენებს თავის დროს და ასე ხშირად მოველინება საზოგადოების განსასჯელად ლიტერატურასა და სცენაზე“². სხვადასხვა თაობისა და დროის მკვლევარები ვ. გუნი, დ. ჯანელიძე, ს. გერსამია, დ. გამეზარდაშვილი, ა. გაჩეჩილაძე, ე. აბოაშიშვილი, დიმ. იოვაშვილი და სხვ. იზიარებენ და აღრმავებენ ი. ჭავჭავაძის შეხედულებას იმის შესახებ, რომ ზ. ანტონოვი ქართული დრამატურგიის ნოვატორი შემოქმედია. მან გამოკვეთა ახალი ტიპები, შემოიტანა მასიური სცენები ქართულ თეატრში, გავიდა ბუნებაში. და აღწია თავი შენობას. ყველაფერი ეს ასეა, თუმცა შეიძლება ვაგვეხსენებინა „სამსახეობა რაინდიც“, სადაც I მოქმედება ველზე ხდება. კიდევ ერთი რეპლიკა. არ შეგვიძლია დავეთანხმოთ გამეზარდაშვილისა და აბრამიშვილის იმ მოსაზრებას, რომ ზ. ანტონოვი სხვადასხვა ფენისა და სხვადასხვა კლასის წარმომადგენლების დახასიათებისას სიჰპათია-ანტიპათიებით ხელმძღვანელობს და „ზ. ანტონოვის გლეხებს

¹ გაზ. „Кавказ“, 1852, № 2.

² გაზ. „Кавказ“, 1853, № 42.

აკლათ მებრძოლი განწყობილება“¹. ასეთი განცხადება ხომ მწერლის გაპროპაგანდული პოლიტიკოსისა და კერძო, კასტური ინტერესებით შემოფარგლულ და ამიტომაც გონებადასშულ მწერლობამდის?

როგორც გასულ საუკუნეში, ეხლაც ზოგიერთი ლიტერატურის მკვლევარი თუ თეატრის ისტორიკოსი აღმაცერად უყუებს ბ. ჯორჯაძის როლს ქართული თეატრის ისტორიაში, არ მიაჩნია იგი სათანადო ყურადღების ღირსად, მის დრამატურგიას კი ეპიგონურა უწოდებს².

ბ. ჯორჯაძის დრამატურგიული მოღვაწეობა იწყება 1852 წლიდან, პროფესიული დასის უქონლობის დროს, როცა 17 თებერვალს სახანო თეატრში სცენისმოყვარეებმა დადგეს მისი დრამა „შური“, ამ ფაქტის დიდი მნიშვნელობა უკვე იმაში მდგომარეობს — პ. უმიკაშვილის სიტყვებით რომ ვთქვათ — „ამან საზოგადოებას გაახსენა ქართული სცენის საჭიროება და მიძინებისაგან გამოაფხიზლა“³.

ბ. ჯორჯაძის კომედია „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ გამოქვეყნდა 1865 წლის ჟურნალ „ცისკრის“ № 11-ში. ამ პიესით დაიწყო ქართული განახლებული მუდმივი თეატრის არსებობა 1879 წ. 1 სექტემბერს. აღსანიშნავია, რომ ბ. ჯორჯაძე სამოციანელების მოძრაობისას „მამათა“ ბანაკში იმყოფებოდა და ენის საკითხში ებრძოდა ი. ჭავჭავაძეს. მაგრამ დრამატული უნარის სპეციფიკამ, კერძოდ, პიესაში ხალხური ენის გამოყენების აუცილებლობამ იგი „შვილებთან“ მიიყვანა. ატყის უნდა დაგვაიწყდეს, რომ იმ დროისთვის უკვე დამკვიდრებულ ახალ ქართულ სალიტერატურო ენას კრიტიკის ხანა გავლილი ჰქონდა და ვნებები დამცხრალი იყო.

ლიტერატურული კრიტიკისა და თეატრმცოდნეობის ერთობლური ანალიზი ამ კომედიის („რას ვეძებდი და რა ვპოვე“) ავკარგიანობის შესახებ გარკვეულ წარმოდგენას იძლევა. ლიტერატურული პირველწყაროს — პიესის და მისი სცენური განხორციელების — სპექტაკლის შედარება ბევრ რამ საგულისხმოს გამოავლენდა, მაგრამ სპექტაკლი, საუბედუროდ, ნაკლებად არის აღწერილი ჩვენი თეატრის ისტორიაში. სამაგიეროდ „საქართველოს თეატრის, კინოსა და მუსიკის მუზეუმში“ დატულია პიესის ერთადერთი ეგზემპლარი, რომელიც სცენური ვარიანტია, სადაც რეჟისორს საგულისხმო კუბიურები და სახეცვლილებები შეუტანია. ვინ იყო პირველი დამდგმელი რეჟისორი — გი-

¹ დ. გამეზარდაშვილი. ნარკვევები ქართულ რეალზმის ისტორიიდან, ტ. 1, გვ. 246.

² იხ. იოვანაშვილი. ქართული კომედიის წარსული და აწმყო, გვ. 124.

³ პ. უმიკაშვილი. ჩვენი თეატრის თავდასავალი, იუბილე, 1899, № 211.

ორგი თემანიშვილი თუ დავით ერისთავი, ჰერკერობით ზუსტად დადგენილი არ არის.

ამ კომედიის კოლიზია ასე ამოიკითხება: შეუსაბამობა ფორმასა და შინაარსს შორის. ეკონომიკურ საფუძველს გამოცლილი, ნაგრან ფორმალურად ჯერ კიდევ გაბატონებული და პრეტენზიების მქონე თავდაზნაურობის წარმომადგენელი იულონ დიდებულძე ცდილობს ქორწინებით გამოაკეთოს თავისი მატერიალური მდგომარეობა. ამ კოლიზიისადმი ავტორს იუმორისტული დამოკიდებულება აქვს და კონფლიქტის განვითარება-გადაწყვეტაც კომიზმის საშუალებით ხდება. იულონი ქალაქში ჩამოდის და მას მოტყუებით რთავენ მდიდარ, მაგრამ მახინჯ ქალს. პიესის სცენურმა განხორციელებამ გამოავლინა კომედიის ძლიერი და სუსტი ადგილები.

პირველი მოქმედების პირველ გამოსვლაში თავად იულონისა და მისი მოურავის მუსაიფი ღვინის ქვევრების შესახებ ლიტერატურულად გამართულად და მახვილგონივრულადაც კი შეიძლება ჩაითვალოს. მაგრამ პიესის ეს ადგილი სადადგმო კუბიურებში მოხვდა, ვინაიდან იგი სცენურად უსაგნოა, მოქმედებასთან უკავშიროა და თეატრალური ხელოვნებისათვის ექსპოზიციურ ზედმეტობას წარმოადგენს¹. ასევე შეიკვეცა პერსონაჟთა გარემოს აღმწერი მომენტი. იმის შემდეგ, როდესაც მოურავი ეკითხება იულონს „ქალაქში რა გვინდა, ბატონო“², რაზე მივდივართო, ავტორი ლიტერატურულ ხერხს — რეტარდაციას მიმართავს და დიალოგი გადაყავს იმ საკმაროდ დიდ მუსაიფზე, თუ ვის ჩააბარონ სახლის მეურვეობა და მხოლოდ ამის შემდეგ პასუხობს იულონი თავის მოურავს. სადადგმო თვალსაზრისით ეს მოქმედების მთლიანობას ეწინააღმდეგება და ტემპის შემაფერხებელია. დამდგმელმა რეჟისორმა, ალბათ, ისიც იგულისხმა, რომ თუ ნაწარმოებში გაუგებრობის შემთხვევაში მკითხველს აქვს საშუალება დაუბრუნდეს იმავე ადგილს და მიუსადაგოს პასუხი, სცენაზე ეს შეუძლებელია, ამიტომ რეჟისორმა მოურავის კითხვას პირდაპირ იულონის პასუხი მიაცოლა და პიესის ეპიკურ პასაჟს ხაზი გადაუსვა.

კომედიის სცენურ ვარიანტში ერთი პერსონაჟი მთლიანად ამოშლილია. ეს არის ფოსტალიონი, რომელსაც მოაქვს იულონის შვილის წერილი. შვილი ატყობინებს, რომ გამდიდრდა რუსეთში და ცოლი შეირთო, რასაც თავისთავად განკვანძის ფუნქცია უნდა შეესრულებია. მაგრამ ასეთივე ფუნქციით არის დატვირთული მოურავის ცნობაც, რომ იულონის ცოლი (სამი წლის ტყვე) დაბრუნდა შვილებთან ერთად სახლში. ამიტომაც ფოსტალიონის ფუნქცია რეჟისორმა გადასცა მო-

¹ იხ. თხზულება კნეინა ბარბარე ჟორჟისა. „რას ვეძებდი და რავპოე“. კერესელიძის ტიპოგრაფია, 1865, დაბა ზეგლიდი, გვ. 6.

² იქვე, გვ. 18.

ურავს. ეს კიდევ იმით არის გამართლებული. რომ ასეთი გადაწყვეტით ტყვეობიდან დაბრუნებული ცოლის ვერსია იშლება. რომელიც ჰაიპარად მოტანილი და მოტივირებას მოკლებულია. ეს ვერსია ლიტერატურულ კრიტიკას ვერ უძლებს და არათუ სცენაზე, პიესაშიც ზედმეტად გამოიყურება. მართლაც განა შეიძლება რეალისტური ნაწარმოების სიუჟეტში deus ex machina-ს გამოყენება და ისიც ორმხრივ? პიესაში პერსონაჟების განუფითარებელი ხასიათების გვერდით არის სახეებიც. ავტორს გამოყენებული აქვს დამახასიათებელი ფრაზეოლოგია, მაგალითად, იულონის ხშირად წარმოთქმული ერთი და იგივე ფრაზა: „მე გაჩვენებთ თქვენ თამაშასა“. კომედია კარგი ენით არის დაწერილი და გ. ერისთავის ტრადიცია აქაც დაცულია. ვამბობთ აქაც იმიტომ, რომ გ. ერისთავის თეატრის სხვა ტრადიციები, ტიპოლოგიური საკითხები ქართული თეატრმცოდნეობის ფართო რადიუსს, ჩართვას მოითხოვს და ამაზე მსჯელობა შემდეგ იქნება.

გვინდა კომედიიდან მოვიტანოთ მაღალი ოსტატობით შესრულებული ერთი ეპიზოდი, სახელდობრ კინტო — ვაჰრის სირაჯ ავეტიქას გაროზგვის სცენა:

ავეტიქა — (შემოდის გაქონილი გრძელი მუდის ჩოსით ზემოდან სარტყელი. შემოუკრავს, მაღალქედ დახურული, გადმოვილის, ედღს მოიხდის და ეულონს თავს დაუკრავს). კნიაზი აღლეგრძელოს ღმერთმა!

იულონ — შენა ხარ სირაჯი?

ავეტიქა — მე, დიას, ავეტიქა სირაჯი გახლავარ.

იულონ — გეტყობა ღენერლის ბრძანება არ გავგვიცა?

ავეტიქა — ღვინოების სყიდვაზედ?

იულონ — ღვინოები კი არა, როზგების შოვნაზედ.

ავეტიქა — ჰოოო! სალდათებისათვის ენდომება... კნიაზჩან. გასიჩივე ფოჯრათათ, ურემს სამ მანეთათ მოუტან და შენც ჩაი შექარს მოგართმევე.

იულონ — რას სულელობ, ვინც უიარაღოთ სოფლებში დადის, ბრძანება არის ოცდა ათი როზგი უნდა დაეკრას და ქალაღი ამ საქმეზედ ავ ჩემზედ არის მოწერილი... მიხვდი თუ არა?... შენ რატომ იარაღით არა ხარ?

ავეტიქა — მამა გიცხონდება კნიაზჩან იარაღი მაქუს.

იულონ — აბა სად არის?

ავეტიქა — იქ, აბგაში არის.

იულონ — რას როშავს, რა იარაღი ჩაეტევა აბგაში?

ავეტიქა — ნალები, ლურსმნები, კვერი, გაზი, ყველა მასალა შივ არის.

იულონ — მაგას ეძახი შენ იარაღსა?

ავეტიქა — მამ რა? ჩემი ხელობის იარაღს არა ბრძანებთ? ნალბანდიც რომ ვარ?

იულონ — მე რაში მეკითხება შენ ნალბანდი ხარ თუ არა? მე თოფი-იარაღის გეუბნები... არ ვესმის, რომ შიშიანობა არის?

ავეტიქა — ჰოოო! ისიცა მაქუს. ჩემს ცხენზედა ჰკიღია.

იულონ — რეებს ამბობს, ეს ყურუშსალი!

ავეტიქა — ალაჩან, ნუ ჯავრობ, გული მოიბრუნე მამოშენას ცხონებასა... ჩემ ცხენზედა ნახონ, თუ არ არის ტახტაზედა, განა გატყუებ.

იულონ — (სოსიას) სოსიავ, აბა წადი, რა იარაღი აქვს აქ მოიტანე. (სოსია გაეა).

მოურავი — (სირაჯთან ახლო მივა) კვიან კაცსა გეხარ და ამ შემთხვევაში უიარაღოთ როგორ დადინარ?

ავეტოქა — ჯარმას დადებ თუ არ შექნება.

მოურავი — ოჰ, ოჰ! რა სასტიკათ ისჯება, ვინც უიარაღოთ დადის.

ავეტოქა — (ტრახბახით) მე არ შეშინია, იმითი თუნდა ოცს ლეკს მოვკლამ. (იგინივე და სოსია).

სოსია — (შემოიტანს ერს დამბაჩას) აი ეს დამბაჩა ცხენის ტახტზედ ეკრდა და აბგაში კი მართლა ნალები, ლურსმნები და კვერი უწყევია.

იულონ — ეი, სირაჯო! ეს დამბაჩა რატომ წელში არა გაქვს გაეთებული?

ავეტოქა — ვაი რომ გაეარდეს და მევე მომხედეს? გიყი ვარ?

იულონ — (სოსიას) გატენილი არის?

სოსია — არა, მე იქვე ვნახე ცარიელი ყოფილა.

იულონ — (ავეტოქას) კიდევ მატყუებ, შე არამზადავ?

ავეტოქა — მა რა არის ეგ ოხერი, კაცს არ მოკლამს?

იულონ — (ფეხებს დაუბრაზუნებს ავეტოქას) თოფის წამალი სადღა ვაჭვს, რომ გაგატყაო!

ავეტოქა — წამალი? (უბეში და ჯიბეში ეძებს) აცა, აქი მქონდა და (რომ ვერ იპოვნის) კნიაზის მზემ, დამპარგვია...

იულონ — (სოსიას მკაცრად) წადი, ეხლაე როზგები მოიტანე.

სოსია — ამ მინუტში შენი ჰირიმე (დამბაჩას მოურავსა აძლევს) დაიჭი ეს ოხერი (გაეა).

ავეტოქა — (ხელს მიუშვერს იულონს და მოურავზედ და პუბლიკისკენ) ეს ტუტუები აღარცკი ხუმრობენს (იულონს) კნიაზჩან, შენ სიყმის უნებს ცრთი სიტყვა მათქმეინე...

იულონ — (წეუპყვილებს) თქვი!

ავეტოქა — (ტირილით) ეს ერთი მამატივე და მერე თუღა უიარაღოთ მნაზო, გინდა დამარჩე!..

იულონ — მე ამ პირობით გაპატივებ, თუ შენ ამ დამბაჩას ნიშანს ესერი და არ დაადენ.

ავეტოქა — ეგვი ყაბულესი ყაბულესი!

იულონ — მოურავო, გატენე და მოურავნე (ჩუმის ხმით) ქალღლით გატენე. (სოსია როზგებს შემოიტანს და დაპყრის, ავეტოქა როზგებს რომ დაინახავს, უკან დაიწევს შეკრთომით. ამ დროს მოურავი სახლის კედელზედ ნიშანს აკეთებს, მერე გასტენის დამბაჩას და ავეტოქას მისცემს).

მოურავი — აჰა, ვინღო არ შეტყებე.

ავეტოქა — (გულდათ) ჩამოდექით, ჩამოდექით!

(ყველანი უკან ჩამოდგებიან).

(იულონს) კნიაზ!, თოფურად თუ დამბაჩურად?

იულონ — თოფური რა არის და დამბაჩური რა?

ავეტოქა — (ცალის ხელით დაიჭერს დამბაჩას და გაიშვერს) ასრე თუ? (აქლა მეორე ხელსაც მიაშველებს) ასრე?

იულონ — როგორც გინდოდეს.

ავეტოქა — (ცალი ხელით დაიჭერს დამბაჩას, აიღებს მალა და დაიღებს. თან ამბობს: „ჰალალო და სამართალო, ჰალალო და სამართალო, ჰალალო და სამართალო!“ გავარდება დამბაჩა. ავეტოქა რომ დაინახავს კედელზე შავათა,

- სიამოვნებით ყვირილს მოხვედბა): ყოჩაღ ავეტიქ, ყოჩაღ ქალაქის ბიჭო! ყოჩაღ! (იულონი და მოურავი განგებ ნიშანს დაუწყებებ შინჯვას).
- იულონი — არც მოხვედრილი აქვს და არც ბოლს გაუვლია ახლოსა.
- მოურავი — (ავეტიქას) აბა სადა აქვს მოხვედრილი, რომ კიდევ ტრაბახობ?
- ავეტიქა — (მართლის გულით შინჯავს ნიშანს) აღაჟან. აკი მოხვდა?
- იულონი — რაღამ შექამა, თუ მოხვდა?
- მოურავი — (ავეტიქას) დაწექ, შენი საქმე არ არის!
- სოსია — (ეკლივს ავეტიქას) დაწექ! შენისთანები ბევრი გაგვიროზგია, (პუბლიკა-საკენ) მუცელზედ რომ დაქვარა დაფასავით ხმას არ გამოიღებს.
- იულონი — ოცი როზგი დაქარით, ათი კი მიპატიებია.
- ავეტიქა — აცა მოგახსენით... (ხელით ანიშნებს განხედს) ასე, დამწყვიტებულა, სულ რომ სამსე ყოფილიყო ლეკებითა, ერთსაც არის არ მოხვდებოდა? (იულონი და მოურავი იცინიან)
- მოურავი — ახლა ვინ დაგიწყვიტებდა ლეკებს მაგრე განხედა?
- სოსია — (სიცილით პუბლიკისაკენ) ოჯახქორი რა გაუტახელი ყოფილა. (იულონი დაჯდება და ფიქრობს).
- მოურავი — (ავეტიქას) მე ერთს რასმე გირჩეუ მეტი გზა არა გაქვს.
- ავეტიქა — რასა მამაშენის ცხონებასა?
- მოურავი — (ხელს მოჰკიდებს, ცალკე გამოატარებს და ჩუმის სმით) თუ გინდა რომ გაპატიოს, ხუთიოდ თუმანი მიართვი ბატონსა.
- ავეტიქა — (წყენით) რაო? ფულიო? ვინ მომცა, გროში მაქვს?
- მოურავი — არა და მე ვერ გაპატიებ.
- ავეტიქა — თუნდა დამახრჩეთ, ფული არა მაქვს.
- მოურავი — შენი ნებაა (თავს დაანებებს და წინ წამოვა).
- სოსია — მაგ ვაბერილს ფულის მეტი რა ექნება, აბა ორიოდ ავანსა.
- იულონი — რას ტრიალებს, დააწვინეთ.
- ავეტიქა — (პუბლიკისაკენ) მეტი გზა არ არის, დავპირდები და მოვატყუებ... (იულონი) კნიაზ! პატივსა გცემ, მამატივე.
- იულონი — მერე რა პატივისცემა შეგიძლიან შენა?
- ავეტიქა — მაგას მოურავი მოგახსენებს.
- მოურავი — (ისევ წამოვა ავეტიქასაკენ) ჩემს სიტყვაზედ მოსველ?
- ავეტიქა — მაშ რა ვქნა? მგლების ხელში ჩავარდნილი ისე დაეჩვენა?
- მოურავი — აბა რას იძლევი?
- ავეტიქა — მე ეხლა რა მაქვს?
- მოურავი — მაშ რითი ყიდულობ ღვინობსა?
- ავეტიქა — ჩემი სიტყვა ფული არ არის?
- მოურავი — როგორ მითომა?
- ავეტიქა — რასაც ვიტყვი, ავასრულებ (პუბლიკისაკენ) სულ ასე ვატყუებ ან სულელ ხალხსა.
- მოურავი — რას იძლევი?
- ავეტიქა — თუღავში წამომყევი და თორმეტ მანეთს მოვარმთვე? ბატონს, განაკრეანვი ვარ?
- მოურავი — წადი, შეგარცხვინოს ღმერთმა! მაგიათელს შეუამალობას არ გაგიწყევ.
- ავეტიქა — მეტი არ შემიძლიან.
- მოურავი — ტყავი რომ აგჭვრება?
- ავეტიქა — თუნდა შეგქამეთ. აბაზსაც ვერ მოუმატებ.

იულონი — (მოურავს) რაღას აყბედებ მაგ სირაქსა?

(მოურავი და ავეტიქა გამობრუნდებიან იულონისაკენ)

მოურავი — გეხეწებთ მაპატივეთო.

იულონი — ნიშანს რომ ვერ მოახვედრა?

მოურავი — შემდგომ გაივარჯიშებს.

იულონი — რადგან სროლა არა სცოდნია, სიმღერა ხომ ეცოდნება? ერთი იმღეროს და ვაპატივებ.

მოურავი — (ავეტიქას) გესმის რას გიბრძანებს ბატონი?

ავეტიქა — ეგეც ყაბულეს — თქვენ თვალში იყოს!

იულონი — კარგათა სთევი.

ავეტიქა — (იმღერის)

ახმახის ხელში ჩავარდნილვარ მიხეთქამს გულსა

ასიგნაცის ხომ არ ვჰხპრი რომ მთხოვენ ფულსა.

ვინც მე მთხოვს რასმე გამომართმევს ამოხდის სულსა!

(პუბლიკისაკენ) გთხოვთ მიპატიოთ მექმნეთ შემწეთო.

(ორჯულ) შენც მომეხმარე, კოტრების დემერთო!

იულონი — ბარაქლა! ახლა კი მიპატივებია.

ავეტიქა — მაღლობელი გასლავართ. (თავს დაეკრამს იულონს და მიდის კარისაკენ და მოურავს ეუბნება) მოურაო, რაც გითხარი ისიც მოახსენე ბატონსა აი. (სოსიას) ყმაწვილო გამაცილე შენ გაზრდას. (პუბლიკისაკენ იულონსა და მოურავზე ამბობს) ეს ტუტუტუები რა სულელები არიან, პუჩოტხი ღრადანინი ვარ და ესეც არ იციან როზგი არ დამეკვრება...“ (გვ. 9—16).

როგორც ვხედავთ, პიესაში სუფთა კომედიური ხერხებით არის განვითარებული ეს ეპიზოდი, სახეზეა: ურთიერთმოტყუების გეგმის თვალნათლივი გათამაშება, (თავადს სირაქის მოტყუება სურს, სირაქს — კი თავადის) ურთიერთ გაუგებარი დიალოგი (თავადი გაროზგვაზე ლაპარაკობს, ავეტიქა კი — როზგების ჩამოტანაზე). სიტყვების ანტონიმური ხმარება, უაზრობის გამოვლენა, ქცევისა და სიტუაციის შეუფერებლობა (სიმღერა), მისტიფიკაცია („ტირი“), მაყურებელთა თანაგრძნობის ღია მოხმობა (აპარტე) და სხვ.

ახლა მოვუსმინოთ 1879 წლის განახლებული თეატრის სადებიუტო წარმოდგენაზე დამსწრე ქართველ მოღვაწეთა აზრს. სერგი მესხმა გაზეთ „დროებაში“, რომელსაც იგი რედაქტორობდა, ახლად შემდგარი დასის წარმატება აღნიშნა: „მე არ მინახავს, რომ ჩვენს სცენაზე სხვას ვისმეს წარმოედგინოს ასე ხელოვნურად სირაქის ანუ საზოგადოდ სომეხის, წერილ კინტო — ვაქრის როლი, როგორც უფ. ვ. აბაშიძემ წარმოადგინა. არ მინახავს აგრეთვე, რომ მაჰანკლის როლი ნ. გაბუნიას ქალზე უკეთ, უფრო არტისტულად აესრულებინოს და უფრო ნამდვილად წარმოედგინოს. ამგვარი როლებისათვის გაბუნიას ქალი მართლა შეუდარებელი და დაუფასებელი მოთამაშეა“¹.

ეს ვითარება ქართული თეატრის ისტორიისათვის გადამწყვეტი

¹ ს. მესხი, წერილები თეატრის შესახებ თბ., „ხელოვნება“, 1958, გვ. 138.

მნიშვნელობის ფაქტად იქცა. ამ ხასიათების წარმატებით გათამაშებაში, მათი დახვეწა-განვითარების პერსპექტივა დასახა და მათმა შემდგომმა დამუშავებამ ქართულ დრამატურგიასა და თეატრში ისეთი მაღალმხატვრული ტიპები ჩამოაყალიბა, როგორცაა ხანუმა და აყოფა. ამ როლების თამაშის ტრადიციამ მთელი სკოლა შექმნა, სადაც უპირველესი სახელებია: ვასო აბაშიძე, ნიკო გოცირიძე, ვასო გოთიაშვილი, შალვა გოცირიძე, გიორგი შავგულიძე, რამაზ ჩხიკვაძე, ნატო გაბუნია, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, თამარ ჭავჭავაძე, სალომე ყანჩელი — აი არასრული ნუსხა მსახიობთა თაობებისა, რომლებმაც მრავალი საინტერესო თვითმყოფადი თუ საყოველთაო შტრისი და ნიჟანისი შეიტანეს ამ როლების განხორციელებისას. ს. მესხი თავის სტატიაში ფრიად საგულისხმო განცხადებას აკეთებს: „მშვენიერი ენითაც, შინაარსითაც და სცენის მხრითაც ის არც ჩვენ გ. ერისთავის დროინდელ პიესებს არ ჩამოუვარდება უკან და ზოგიერთ იმათგან ბევრითაც სჯობიან“ (იქვე). ასეთივე და უფრო მაღალი ასრის იყო ბ. ჯორჯაძის შემოქმედებაზე დავით ერისთავი: „კომედია, „რას ვეძებდი და რა ვპოვეს“ ავტორს კნ. ბარბარე ჯორჯაძეს მიმადლებული აქვს საუცხოო დრამატული ნიჭი. იგი სწერდა 1850 წლების ბოლოს და იმყოფებოდა 1840 და 1850 წლების ქართული დრამატული მწერლობის ძლიერი გავლენის ქვეშ. იგი თავის პიესების მასალას იმავე წყაროდან იღებდა, საიდანაც თავ. ერისთავი და ანტონოვი. მასაც, როგორც იმათ, მთავარ მოქმედ პირებად აუცილებლად ჰყავს: ქართველი მემამულე, გლეხები, ბობოლა — სომეხი, შემდეგ მდიდარი სომხის ქალი, რომელიც კენიობას ეძებს გაკოტრებულ ქართველ თავადზე გათხოვების მეშვეობით. იმ დროს, როცა ზემოთხსენებული მწერლების მთელი კომიზმი ჩაქსოვილი იყო ფარსებში და ბალაგანურ ქარაგმებში, კნ. ჯორჯაძის ცხოვრებისეული სინამდვილე და კომიკური ვითარება პირველ პლანზე აქვს წამოწეული“¹.

ბ. ჯორჯაძემ 1870 დაწერა კომედია „მკითხავი“, 1880 კი — დრამა „მშვენიერი კეკელა“, რომელიც არ არის გამოქვეყნებული. წინამდებარე ნაშრომში კიდევ ბევრჯერ მოიხსენიება ბარბარე ჯორჯაძის შემოქმედება, ამჯერად კი გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ბ. ჯორჯაძეს ქართული დრამატურგიისა და თეატრის განვითარების საქმეში ფასდაუდებელი ღვაწლი მიუძღვის: მისი შემოქმედება იყო ის ხიდი, რომელზედაც გადაიარა ქართულმა თეატრმა უგზობობისა და ძნელებდობის დროს. ბ. ჯორჯაძის დრამატურგია მხატვრული სახეებითა და თემატიკური-იდეური აღჭურვილობით ისე ძლიერი რგოლია, ურომლისოდაც წარ-

¹ Д. Эрнстов. Грузинский спектакль. «Тифлисский вестник», 1879, 5 сентября.

მოუდგენელია გ. ერისთავის ტრადიციების განვითარებისა და ქართული თეატრის მხატვრული მიღწევების პროცესი.

ვასო აბაშიძე, ყველაზე დიდი კომიკოსი ქართულ თეატრში, აექსენტი ცაგარელის შემოქმედებაზე ასეთი აზრისა იყო:

„ჩვენს დრამატიულ მწერლობაში აექსენტი ცაგარელი კომიზმის ნამდვილ მეფედ ითვლება და განსვენებულმა დაამშვენა ჩვენი თეატრი თავის განსხვავებული ნიჭის მაღლითა და საუნჯით. განსვენებულმა სხვა ახალი რამე კიდევ შესძინა ჩვენს თეატრს. იმან გარეგნობით გააღამაზა და გააღაზათა სასცენო პიესა (ხაზგანსმა—ჯ. ი.). დიახ, როგორც ბუნებრივი კომიზმით, ისე კალმის სიკეკლუტით და სიტყვის შნოთი აექსენტი ცაგარელი გამეფდა ქართულ სცენაზე“¹.

ცნობილია, რომ აექ. ცაგარელის პიესა „რაც გინახავს ვეღარ ნახავ“ პირველად განახლებულ ქართულ თეატრში 1879 წლის 19 დეკემბერს დაიდგა, ისიც ცნობილია, რომ ამ პიესას საფუძვლად ნამდვილი ამბავი დაედო. ამრიგად, გ. ერისთავის და ზ. ანტონოვის ტრადიცია ცხოვრებისეული მასალის მხატვრულად დამუშავების საკითხში გრძელდება ქართულ დრამატურგიაში და, რაც მთავარია, მწერლის ასეთი პოზიცია რეალისტური ხელოვნების დამახასიათებელია, დიდაქტიკური შემართების, მართლის თქმის, ჭეშმარიტების აღწერის დანიშნულების მაჩვენებელი, რომელიც ოდითგანვე ქართული ლიტერატურის მიერ გაკაფული შარაგზაა.

ვიდრე აექ. ცაგარელის შემოქმედებას განვიხილავდეთ XIX საუკუნის ქართული დრამატურგიის და კერძოდ გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვისა და ბ. ჯორჯაძის შემოქმედებათა კონტექსტში, გვინდა მოვიტანოთ ფრიად პრინციპული და წინამდებარე გამოკვლევისათვის მეტად მნიშვნელოვანი პრობლემა, რომელიც ვ. გუნიამ დააყენა და ვფიქრობთ, ჭერ კიდევ რიგიანად არ არის გადაწყვეტილი ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობასა და თეატრმცოდნეობაში. ვ. გუნია წერდა: „ცაგარელი მიმდევარია გ. ერისთავის და ზ. ანტონოვისა, რომელთაც ჩვენში დაბადეს ეგრეთ წოდებული კომედია ხნე-ხასიათისა და კომედია ყოფაცხოვრებისა. დავაკვირდეთ კარგად გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის და გ. სუნდუკიანცის ტიპებს და მერე თვალი გადავავლოთ აექ. ცაგარელის მოქმედ პირებს. არამც თუ მათ შორის ნათესაობას შეამჩნევთ, არამედ გეგონებათ ტყუბები არიანო. ეს ვგონებთ ყველასათვის აშკარა უნდა იყოს და ვისაც არ სჯერა, იმათ ზემოთმოყვანილ მწერალთა პიესებზე მივუთითებთ, ორში ერთი უნდა იყოს ნარ-

¹ ციტირებულია დ. ჯანელიძის წიგნის „სახიობას“ მიხედვით, თბ., „ხელოვნება“, 1958, გვ. 48.

თალი. ან ჩვენს ცხოვრებას ვერ შეუქმნია ახალი ფორმა ცხოვრებისა და ვერ გამოუჩენია სხვა მოქმედი პირნი და ისევ ისეთი დარჩენილა როგორც ამ ორმოცი წლის წინათ, ან არა და ცაგარელის ნიკს ჯერ-ჯერობით თვითმყოფელობა ვერ მოუპოვებია, დაკვირვება და გონების თვალი აკლია სხვა ახალი ცხოვრების ფორმების გასაქვრეტად. ეს უკანასკნელი ჩვენი აზრით, ჭკუასთან უფრო ახლოა და დასაჯერებელი“¹. ის ეპეი, რომ ავქ. ცაგარლის ნიკს „თვითმყოფელობა ვერ მოუპოვებია“, ცხოვრებამ უკუაგდო და ჩვენი მსჯელობა ღია კარების მტვრევას შეედრება, მაგრამ სხვა საკითხებთან კავშირში იგი მაინც თავისთავად წარმოჩინდება, ჩვენ გვიანტერესებს ვ. გუნისა ზემორე დასკვნის პირველი ნაწილი. მართლაც, რატომ არის ასეთი მსგავსება გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის, ბ. ჯორჯაძისა და ავქ. ცაგარლის თემათა, იდეათა, სახეთა, კოლიზიათა, კონფლიქტთა და ჟანრთა სისტემაში? იქნებ იმ დროინდელ ცხოვრებას ვერ გამოუჩენია ახალი ფორმა და დრამატურგებს — სხვა მოქმედი პირნი, თუ ეს არის სუფთა მხატვრული პროცესების განვითარების ბუნებრივი მოვლენა, სახელდობრ, შიდან-ციონალური ურთიერთკავშირები, რომლებიც ხასიათდებიან მიბაძვით, გავლენით, შთანთქმით, უკეთ რომ ვთქვათ, მხატვრული აღმავლობის პროცესი, სადაც ხასიათი ვითარდება სახედ, სახე ტიპად და ტიპი — კი არქეტიპად?!

ხელოვნების რა ფორმები, რა მიმდინარეობები აირეკლავდა იმდროინდელ ცხოვრებას, ეს საფუძვლიანად არის შესწავლილი როგორც ლიტერატურათმცოდნეობაში, ისე თეატრმცოდნეობაში. ხელოვნებისა და ლიტერატურის შესწავლის ისტორიულმა თვალსაზრისმა დამაჯერებლად დაამყარა კავშირები ნაწარმოებთა თემასთან. იდეასთან, შინაარსთან ერთი მხრივ და მათ თანადროულ ნაციონალურ, სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებებთან მეორე მხრივ. ანუ, რომ დღესდღეობით აღარავითარი მტკიცება არ ჭირდება იმ ფაქტს, რომ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ქართულ დრამატურგიასა და თეატრში რეალიზმი მეფობდა და ასახული პერსონაჟები, ენგელსის სიტყვით რომ ვთქვათ, „ტიპურები იყვნენ ტიპურ ვითარებებში“. ამაზე მიუთითებდა ი. ჭავჭავაძე, როცა ავქ. ცაგარელის კომედია „ხანუმა“ იმდროინდელი ცხოვრების ცოცხალ სურათად მართლაც და „ზედგამოჭრილად“ მიაჩნდა². ასევე ფიქრობდა კიტა აბაშიძე³, ი. გრიშაშვილი, რომელიც თვლიდა, რომ ავქ. ცაგარლის პიესებში აღძრული სა-

¹ ვალერიან გუნია, დ. ჯანელიძის რედაქციით, თბ., „ხელოვნება“, 1953, გვ. 45—46.

² იხ. ილ. ჭავჭავაძე, ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ, გვ. 123.

³ იხ. კ. აბაშიძე, „ცხოვრება და ხელოვნება“ თბ., თსუ, 1971, გვ. 206.

კითხები 50-იანი წლების საერთო სატყევეთა იყო¹. დ. ჯანელიძეს მიაჩნია, რომ „ქორწინების ვაჭრობის საგნად გადაქცევას“, ქართულ დრამატულ ლიტერატურაში გ. ერისთავის მიერ შემოტანილ ამ თემაზე ნამდვილი მხატვრული სრულყოფა მოუპოვა ავქ. ცაგარელმა მაღალნიჭიერი კომედიით „ხანუმა“². სხვა მხატვრულ ასპექტში განიხილავს ავქ. ცაგარელის შემოქმედებას იგივე ი. გრიშაშვილი: „ასიკოს ტიპები კლასიკურია, — წერს იგი — ასიკო ცაგარელმა ქართულ დრამატურგიაში შემოიტანა განსხვავებული ტიპაჟი და სხვანაირი წერის მანერა“ (გვ. XVII). საინტერესოა თუ როგორ ესმის და რას გულისხმობს ამ დახასიათებაში ი. გრიშაშვილი: „ასიკო ცაგარელის ტიპაჟის გვირგვინი მაინც ქალაქის ყარაჩოღელები არიან: გიყუა, ფიჩხულა, სოსანა, ნიკოლა, პეტუა. ეს ქალაქის ტიპი, ეს ყარაჩოღელი — რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ ტფილისმა შექმნა და ჩვენს გარდა არცერთ ერს არ მოეპოვება. ზედმიწევნით დაასურათხატა ასიკო ცაგარელმა და ეს არის მისი შემოქმედების აპოგეა“ (იქვე). მამასადამე ი. გრიშაშვილისთვის კლასიკური ტიპი შეიცავს ტიპურობის შემადგენელ ორ ნაწილს: დამახასიათებელსა და განსხვავებულს და, რაც მთავარია, ამაში ხედავს მისი შემოქმედების მწვერვალს. თუ გავიხსენებთ, რომ ზ. ანტონოვს საკმაოდ რელიეფურად ჰყავს გამოყვანილი ქალაქის „შარლატანები“ კომედია „მზის დაბნელებაში“, მაშინ გიყუა, ფიჩხულა, სოსანა და სხვანი მთლად უთვისტომონი არ უნდა იყვნენ.

ქართული კომედიის სათავეებთან

საქართველოს ტერიტორიაზე უძველესი კომიკური ნიღაბი, როგორც ითქვა, გლობტიკური ხელოვნების (ძვირფასი ჭრილა ქვების) ძეგლებში გვხვდება³. ქართულმა წარმართულმა დღესასწაულებმა და ხალხურმა სანახაობებმა შემოგვინახა ბერიკოები — ნიღბები. თვით ეს ფაქტი, რომ ბერიკოები თავზე ჩამოსაცმელია, სავარაუდოს ხდის მის უძველეს წარმოშობას, როდესაც პირველყოფილი მონადირე ცდილობდა გარეგნულად იმ ნადირს დამსგავსებოდა, რომელსაც უსაფრდებოდა. ამიტომ თავზე ჩამოიცმევდა ხოლმე ნადირის თავს ან მიმსგავსებულ ფიტულს. ქართულმა ხალხურმა თეატრმა ბერიკოებამ, გარდა ბერიკო — ნიღბებისა, მრავალი კომედიური და სატირული სცენარი გამოიმუშავა საუკუნეების მანძილზე. ამ სცენარებში მოქმედებენ უნი-

¹ ავქ. ცაგარელი, კომედიები. ი. გრიშაშვილის რედაქციითა და წინათქმით, თბ., „ფედერაცია“, 1936, გვ. XXI.

² დ. ჯანელიძე, სახიობა, 1958, გვ. 49.

³ იხ. მ. ლორთქიფანიძე, ძველი საქართველოს გლობტიკური კორპუსი I, თბ., „მცენერება“, 1969, გვ. 61.

ათო სიძეები, გაქნილი მაქანკლები, წელანგარა პატარძლები, მასხარე-
ბი, მოშაირეები და მომღერალ-მუსიკოსები. ქართული საკარნავალო
სანახაობები: ყუენობა, ლამპრობა, სვიმნიშობა, მელანურობა და სხვა
ადგილობრივი დღესასწაულები ძვირფას მასალას იძლევიან თეატრალ-
ური ტრადიციების ამოკითხვის თვალსაზრისით.

როგორც საერთოდ ქართული ერის ისტორიის ყველა დარგში,
ქართული ფოლკლორის, დღესასწაულების, თქმულებების. მითებისა
და სხვახაობების შესწავლაში უდიდესი როლი მიუძღვის აკად. ივანე
ჯავახიშვილს. ასევე დიდი აღმოჩენები აქვს და ნაყოფიერად მუ-
შაობს პროფ. დ. ჯანელიძე. 1978 წელს დ. ჯანელიძის თაოსნობით
შედგა თეატრალური ინსტიტუტის სამეცნიერო-კვლევითი სექტორის
ექსპედიცია ზემო სვანეთში. ექსპედიციის მიზანი იყო კიდევ ერთხელ
შეესწავლა უძველესი სვანური დღესასწაული „მურყვამობა“ ანუ
„საქმისაჲ“. ამ დღესასწაულს ბევრი მკვლევარი შეხებია — რაფ. ერის-
თავი 1898 წ., არსენ და ჯუნის ონიანები, სერგი მაკალათია 1925 წ., იმა-
ვე წელს გაბლიანი, დ. ჯანელიძე, ნიჟარაძე და სხვ. „საქმისაჲმ“ შეისრუ-
ტა ყველა ის კულტურული შრე, რომელიც ქართველი ერის განვი-
თარების ცალკეულ ისტორიულ საფეხურზე სხვადასხვა დანიშნულე-
ბისათვის იყო გამიზნული და სხვადასხვა ვითარებაში წარმოიქმნებო-
და¹. „საქმისაჲს“ დღესასწაულში ჩვენ ვხვდებით უძველეს კერპთაყ-
ვანისმცემლურ რიტუალებს, როგორცაა, მაგალითად, მურყვამში
(თოვლის კოშკი) ხის ჩატანება, მისი მორთვა შვილიერების ატრიბუ-
ტებით, ფალოსის კულტით. ამ დღესასწაულში ვხვდებით ქართული
ტომებისათვის საყოველთაო-საერთო ტერმინოლოგიას და ზნე-ჩვეულებ-
ებს. მზღველობაში გვაქვს „ადრეკილას“ (რომელიც „საქმისაჲს“
შემადგენელი ნაწილია) შემსრულებელი მეფერხულე სვანების სიმღე-
რაში აუტენტური ქართული რეფრენი². „საქმისაჲს“ დღესასწაულის
მხატვრულ სტრუქტურაში თავს იჩენს ისეთი კორდინალური მხატვრუ-
ლი ხერხი, როგორცაა ყუენისა და საქმისაჲს კონფლიქტი. ასევე ნიშან-
დობლივია, რომ ამ დღესასწაულის დრამატურგიული ლერძი საყო-
ველთაო ქართული „ბერიკაობა-ყუენობის“ სიუჟეტია. შესასწავლია ამ
თეატრალიზებული სანახაობის პერსონაჟების ის სახეცვლოებები,
რომელნიც გარკვეულ ისტორიულ პერიოდს შეესაბამება, რაზედაც
მიგვანიშნებს ერთი და იგივე პერსონაჟის სხვადასხვა სახე. ის ხან კე-
ისარია, ხან არაბი, ხან — ყუენი. ჩვენი აზრით, აღსანიშნავია, ის გარე-
ნობაც, რომ სატირულ ელემენტს წარმოადგენს თვით საქმისაჲს
ტიპაჟის შერჩევა. საქმისაჲს სასურველია კაფანდარა ან მაზიჩი იყოს.

¹ იხ. ი. ჯავახიშვილი. თხზულებანი თორმეტ ტომად. საქ. სსრ მეც. აკა-
დემია, „თსუ“, 1979, ტ. I, გვ. 109.

² იქვე, გვ. 156.

ეს წინაპირობა, ალბათ, იმას მიანიშნებს, რომ თავის მიწაზე ასეთი კაციც კი უფრო მეტ სიმპათიას იმსახურებს, ვიდრე გაფხორილი დამპყრობელი ყვენი. ამაში ისიც გვარწმუნებს, თუ რა მალე მოახერხებს საქმისაი ყვენის საყვარელი დედოფლების გადაბირებას, რითაც უფრო შეურაცხყოფილი და გაპამპულეებულია ყვენის სახე. ასეთი, ასე ვთქვათ, ორმაგი დაცივნის მაგალითი იშვიათი არ არის ხალხური თეატრისათვის. ფრანგული ბალაგანის პერსონაჟი ეშმაკი საშინელი კი არ არის, საყვარელია. სანსკრიტულ დრამაში არის კომიკური ფიგურა „ვიდუშაკა“, მახინჯი, უბედური ბრახმანი, მთავარი მოქმედი გმირის მონა. შეიძლება გავიხსენოთ ცნობილი „პეტრუშკას პარადოქსი“, როცა მაყურებლის სიმპათიები მატყუარა და თაღლითი პეტრუშკას მხარეზეა. სიტყვამ მოიტანა და ასევეა მულტფილმ „ნუ პოგადის“ გმირი მგელი, რომელიც ისე იტანჯება და ისეთ ფათერაკებში ხვდება, რომ, მგონი კურდღელზე მეტ სიმპათიებს იმსახურებს ტელემაციურებლებში.

ყვენის კარიკატურული მორთულობა წოწოლა, ძაბრა ქუდი, ყანგიანი შამფური, გამურული სახე, აქლემზე ან ვირზე უკულმა ჯდომა და ბოლოს წყალში გადაგდება, ერთი სიტყვით, მისი ტაკიმასხრულად ასახისმეტყველება, წარმართულ რიტუალებს საგრძნობლად ცილდება, განსაკუთრებით თბილისური ყვენობა აჯანყებისა და ომის მისტიფიკაციით და მცხეთური ყვენობა აუცილებელი დაქირავებული თათრით — ყვენით. ასეთი ყვენობა, რასაკვირველია, პატრიოტულ-სამხედრო თამაშის ხასიათს ატარებს.

შ. რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის სამეცნიერო-კვლევითი სექტორის ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელმა ექსპედიციამ 1978 წლის სექტემბრის თვეში, ზემო სვანეთში, მესტიის რაიონში სხვადასხვა სოფლების მცხოვრებლებიდან (სოფ. ლახირი, იოსელიანები, 88 წლის ოლა, 70 წლის სიდონია, 46 წლის გრიშა; სოფ. ყაბებში 71 წლის ბესარიონ ქოჩქიანი, სოფ. მულახში 78 წლის რაჟდენ ქალღანი, ფედოსი ნავერიანი წლოვანება არ ახსოვს) მოისმინა და ჩაიწერა დღემდე შეუსწავლელი დღესასწაული*, რომელსაც „სემინიში“ ეწოდება. ზოგიერთმა მთხრობელმა მას აგრეთვე „ლამბრბა“ უწოდა (სიდონია და გრიშა იოსელიანები). ეს დღესასწაული ეწყობა ყოველი წლის ორ თებერვალს სოფ. ლახირში (მესტიის რაიონი), თადარიგს წინასწარ იჭერენ. ვინაიდან ლახირში არყის სევი არ იზრდება (ზღვის დონიდან 2000 მეტრამდეა), მიდიან სვანეთის სხვა რაიონში, სკრიან არყის ხის ტოტებს, კონებად კრავენ და ახმობენ. 2 თებერვალს მხოლოდ მამაკაცები ადიან ლახირის მთავარანგელოზის (თარზელის) ეკლესიაში, რომელიც მალალ მთაზეა აშენებული. თან

* ვ. ბარდაველიძის ეს დღესასწაული აღნიშნული აქვს სვანურ კალენდარში.

მიაქვთ არყის ხის („უხავარ“) კონები. აქვე არიან სტუმრები სხვა სოფლებიდან. ყველას რაიმე შესაწირი აქვს მოტანილი — არაყი, ფული, სანოვაგე. მასპინძლობას ყოველ წელიწადს სხვადასხვა ოჯახი კისრულობს. ეს ოჯახი მამაკაცებს შესაწირავად ატანს თხას, ვერძს ან ცხვარს. ეკლესიის ეზოში ირჩევენ კეისარსა და სამ ვეზირს. კეისარს გრომი უყვითა, ხანდახან ნახშირი აქვს წაშული. ტანზე აცმევენ დათვის ტყავს (ზოგიერთი მთქმელი ჯიხვის ტყავის ქურჭს ასახელებს), ხელში აძლევენ ხის ნიჩაბს — ფალოსს. შემდეგ ხალხი ლოცულობს, ვეზირები კი აგროვებენ შესაწირს, კლავენ ვერძს, ცხვარს ან თხას. ეკლესიის ეზოში იმართება სახელდახელო პურ-მარილი და იწყება ღვთის სიმღერა, ფერხული. შემდეგ სოფელში ანთებენ ცეცხლს, ზევით ეკლესიის ეზოშიც არყის ხის კონებისაგან ანთებენ დიდ კოცონს. კეისარი და ხალხი ირჩევენ მოციქულებს, რომლებიც მიდიან სოფელში, რათა მოელაპარაკონ დღესასწაულის მასპინძელ ოჯახს. მოციქულები სიტყვა-პასუხში, მახვილგონიერებაში გამორჩეულები უნდა იყვნენ. ისინი ჩამოდიან სოფელში, ხალხიც ნელ-ნელა ეშვება ქვევით. ყველა თავს იყრის მასპინძლის სახლის სადარბაზო შესასვლელთან. მოციქულებს აქ უკვე გაუბამთ მასპინძლებთან პაექრობა. ამას მირქმა-მიგება ეწოდება. კარი დაკეტილია, მასპინძელი არ უშვებს კეისარის წარგზავნილებს, მოციქულები აშინებენ, ძალას ვინმართო, არც მასპინძლები რჩებიან ვალში, მიდის შეჯიბრი მახვილგონიერებაში, სიტყვა-პასუხში. ბოლოს და ბოლოს თვით კეისარი ჩაერთვება ამ კამათში და როცა თითქმის ყველა საშუალება ამოიწურება — ფალოსს მიუბრახუნებს კარებს, ხალხი იცინის. მასპინძლებს გამოაქვთ სანთლები, ურიგებენ მოსულ ხალხს და ისე უშვებენ სახლში. სახლში შესვლისას კეისარმა და სტუმრებმა კერიას სამჯერ უნდა შემოუარონ, ამას აღლუმი ჰქვია. შემდეგ კეისარისათვის არჩევენ ქალს, იმ სოფლის ახალ პატარძალს, რომელიც ვეზირებმა უნდა მოითაცონ, მოტაცება ძალდაუტანებლად ხდება და პატარძალი კეისარის ცოლად მოჰყავთ. კეისარს უხარია, იცინის, ეფერება პატარძალს, ახლო-მახლო არაყის იკარებს, განსაკუთრებით ეშინია ახალგაზრდა კაცების, ეპვიანობს, დაადევს ფალოსით, ურტყამს მათ. მერე სხდებიან სუფრასთან, კეისარს „ცოლს“ გვერდზე უსვავენ, იმავე დროს კიდევ მოყავთ მისთვის ორი სხვა „ცოლი“, რომლებიც უფრო მხეველები არიან და ემსახურებიან მას. მაგრამ კეისარს არ მოსწონს ისინი. შემდეგ კეისარი გაყრის ვეზირებს, ადგება, ჩამოუვლის სახლს შაირითა და ცეკვით, ხალხი ტაშს უკრავს. იწყება ფერხული, ქეიფი დილამდე გრძელდება, თამადა კეისარია.

ეს დღესასწაული მრავალმხრივია საინტერესო. ამიტომ საჭიროა მისი შესწავლა, შედარება, დღესასწაულის წარმოშობის, პერსონაჟთა ტრანსფორმაციისა და სიუჟეტის გენეზისის სწორი ანალიზი. უპირ-

ველეს ყოვლია, დასადგენია, რატომ ინიშნება დღესასწაული მაინც და მაინც 2 თებერვალს. არც ის არის ცნობილი, რატომ ჰქვია „სვიმნიში“. იქნებ ეს უკავშირდება „სვიმრობას“, რაც შეკრებილობას ნიშნავს. სოფ. ყაშუში ამით აღნიშნავდნენ იმ თავყრილობას, რომელსაც გადმოცემით ბიზანტიელი მმართველები — კეისრები იწვევდნენ სვანეთში და რომელზედაც ირჩეოდა საზოგადოებრივი საკითხებზე. სოფელში დღესაც არის ბუნებრივად გათლილი ის დიდი ლოდები, რომლებსაც „კესრი ბაჩარ“ — კეისრის ქვები ჰქვია და სადაც, გადმოცემით ამ თავყრილობის დროს კეისარი იჯდა.

კეისრის არჩევა ამ დღესასწაულის უპირველესი პირობათაგანი და ცერემონიალია. სავარაუდოა, რომ ამიტომაც ჰქვია „სვიმნიში“, თუმცა თვით მონაწილენი ამ დღესასწაულს „ლამპრობასაც“ და ქართულად „სიმონობასაც“ უწოდებენ. დღესასწაულის სიუჟეტური ჩარჩო ყურადღებას იპყრობს თავისი ზოგადქართული წარმართული ფორმით და დახვეწილი ორიგინალური მთლიანობით. მისი წარმართული წარმოშობა ექვს არ იწვევს. საინტერესოა თვით კეისრის მონაპოლისტური სახეც, რომელიც, შესაძლოა, ადგილობრივი მთავრის, კვირიას, ან სანა რომელიმე ღმერთის ტრანსფორმაციაა, შეიძლება ითქვას, რომ „სვიმნიშობა“ კომედიის წარმოშობის ისტორიისათვის არისტოტელეს მიერ აღწერილ კომოსს და ფალაფორებს მოგვაგონებს. ასევე დიდი მავაესება „სვიმნიშობის“ პროცესიასა და არისტოფანეს კომედიის „აჭარნელების“ იმ ნაწილს შორის, რომელიც მეცნეურებაში კომედიის წარმოშობის თეორიის ერთ-ერთ პირველწყაროდ არის მიჩნეული¹. მხედველობაში გვაქვს დიკაიოპოლისის პროცესია ფალაფორებით და კომოსის სიმღერით, დიონისეს საპატივეცემულოდ შესაწირავის მოგართება, სახლიდან ხორავით სავსე კალათის გატანება, ერთი სიტყვით, „სვიმნიშობა“ კომედიის წარმოშობის ხალხურ საწყისებზე მიგვანიშნებს.

მასხარაობის (ხუმრობის) ფენომენს კაცობრიობის ისტორიაში ისეთი დიდი მნიშვნელობა აქვს, რომ წარმოუდგენელია წინამდებარე ნაშრომში ამ მოვლენის თუნდ ერთი ასპექტით წარმოჩენაც კი. მასხარაობა ყოველი პოზიტიურ-ფილოსოფიური ნააზრევის შემადგენელი ნაწილია. იგი ყოველ პოლიტიკურ, კულტურულ და ცხოვრებისეულ სფეროში კრიტიკულ მოძრაობად ისახება. ყველა ხალხის ისტორიაში, პოეზიაში, ხელოვნებასა თუ ფოლკლორში ვხვდებით მასხარას კონკრეტულ პიროვნებას თუ საყოველთაო ნიდაბს, თვით დიონისესა და სილენოსის დამოკიდებულება სიბრძნე-ხუმრობით გამოირჩევა და ბატონისა და მასხარა მსახურის როლებს მოგვაგონებს. საქმისათვისა და

¹ იხ. ს. ყაუხჩიშვილი. ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. 1, გვ. 365—6.

ყენის დამოკიდებულებაშიც არის მსგავსი მოტრეკები (განაყოფიერება ატრიბუტები, საქმისაღს თაღლითობა და ამავე ურს ქემმარიტებს დაცვა). გიორგი ათონელი (X—XI ს.) ახსენებს ისეთ აღამიანებს. რომლებიც „ჩემებენ სახესა სხვისა, გინა საქმესა და იტყვიან და მიუგებენ და განაცხრობენ ერსა“. სიტყვა „განცხრომა“ კი სულხან საბასთან თამაშობას, ხუმრობას ნიშნავს. დავით აღმაშენებლის ცნობილი ბრძანება რომელიც მსახიობთა წინააღმდეგ იყო მიმართული, რასაკვირველია, უპირველეს ყოვლისა, მასხარებს ეხებოდა.

საქართველოს ისტორიას შემორჩა ისეთი გავლენიანი მასხარები სახელები, როგორც არის ბენია, რომელიც თითქმის მასხარას ზოგად სახელად იქცა. ბენიას ეძახდნენ თეიმურაზ I დროინდელ კარის მასხარას, შაჰ-აბაზის ტყვეობაში ნამყოფ მასხარას. ბენიას სახელით არიან ცნობილი აგრეთვე ერეკლე II-ისა და დაღესტნის ბელადის მასხარები¹.

ერეკლე მეორეს ყავდა კიდევ ერთი მასხარა — ბოდბისხეველი თიანა-ბუიანა². იოანე ბატონიშვილი „კალმასობაში“ მოგვითხრობს ნორიოელ თთარია-მასხარაზე, რომელმაც ხუმრობისათვის ცოლიც კი არ დაინდო³. კ. მარჯანიშვილმა და ს. შანშიაშვილმა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლ „მთარახის პანაშვიდში“ ცნობილი ბერია ანელ რევაზიშვილის ნიღაბი გამოიყენეს.

მასხარას საზოგადოებრივი დანიშნულებისა და მისი მორალური სახის წარმოდგენის თვალსაზრისით, საინტერესო დიალოგს ეხვედებით „კალმასობაში“.

„იოანე — შენის ხუმრობით ხომ არავეს შეგეწუხებია, ან ბატონთან ხუმრობით ხომ არავეს დაგიბეზლებია?

ოთარა — ბატონის მხრიდან თუ უსამართლო მინახეს რამე. ანუ მოხელეებთან და ან იასაულებსაგან, ხუმრობაში ბევრი წარმომიდგენია და მრაველია შეწუხებულთათვის. აგრეთვე, თუ თავადის მხრიდან მინახეს რამე ან უროგო ყოფაქცევა, ან კრევი, ან სხვა უსამართლოება რამ. ისინიც გამოტარება ხუმრობაში და სხვები მრავალი ხუმრობა მიემნია მოსაწონი და სასაცილო“ (გვ. 173).

საინტერესო კიდევ ისაა, რომ მასხარაობა ხელობადაც ჰქონიათ საქართველოში, რასაც დიდი ტრადიციებიც შემორჩა. იგივე თთარია ჰყვება. თუ როგორ გახდა მასხარა: მეფესთან როცა მიმიყვანესო, „მიბრძანა: რაც იცოდე მასხარაობაო, ყველა გვაჩვენეო. მე მოუყევ და როგორც გამიგონია (ხაზგასმა — ჯ. ი.) ისე ვიმასხარავე და საკვირლად მოვალხინე... მას აქეთ, აგერ ოცდახუთი წელიწადია სულ

¹ იხ. ზ. კიკინაძე. ბენია. ფოთი, სტამბა მ. ტულეშისა, 1902.

² ი. მკვდელიშვილი. თიანა-ბუიანა. გვ. 368.

³ იოანე ბატონიშვილი. კალმასობა, თბ., „სახელგამი“, 1925 წ., გვ. 173.

ამ მასხარაობაში ვარ; ამა ხელობით (ხაზგასმა — ჯ. ი.) ერთი ლუკმა პური ვიშოვნე“. (გვ. 173).

იოანე ბატონიშვილი თავისი წიგნის „კალმასობის“ დათარიღებისას წერს: „დასრულდა წიგნი ესე ხუმარსწავლა (ხაზგასმა — ჯ. ი.) წელსა 1828-სა თვესა ივნისსა. 30-სა სანკეპტებურლსა შინა“ (გვ. II—III). ხუმარსწავლაო, მაშასადამე აქ გვაქვს სიბრძნისა და ხუმრობის ერთმსახურების, ერთდანიშნულებისა და ერთსახეობის იდეა. ნიშანდობლივია თვით „კალმასობის“ კომპოზიცია — მასხარასა და ბატონის დამოკიდებულების ფორმით წარმოდგენილი, სადაც მასხარა ყოველი ამბის შემდეგ, რომლებიც თავებად არის დაყოფილი, თავის კრიტიკულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს ჰეშმარიტებიდან გადახვევის შემთხვევაში.

„კალმასობა“ ფრიად ორიგინალური ფორმით არის დაწერილი, ეს იუმორისტული ენციკლოპედია — ეპოპეა დიალოგურად გამართული ნაწარმოებია, მართალია, არავითარი საბუთი არ არსებობს იმისა, რომ „კალმასობის“ ნაწილები ან ეპიზოდები სადმე, როდისმე წარმოეღვინოთ სცენაზე. (კორ. კეკელიძე და ალ. ბარამიძეც „კალმასობის“ 1936 წ. გამოცემის წინასიტყვაობაში გადაჭრით ამბობენ, რომ „ეს თხზულება ერთადერთ ცალად იყო დამზადებული და ის არ გამოსულა ავტორისა და მისი მემკვიდრეების ოჯახიდან მასამი“). (გვ. IX), მაგრამ ის ფაქტი, რომ იოანე ბატონიშვილის ცოლის ძმამ გრიგოლ ზურაბის ძე წერეთელმა კალმასობის პირველი წიგნი წამოიღო პეტერბურგიდან საქართველოში, სადაც 1861 წელს უნახავს დ. ბაქრაძეს, ჯერ აუხსნელია და ვფიქრობთ, რომ სწორედ გავრცელების მიზნით ჩამოიტანა იგი გრიგოლ წერეთელმა, იმ დროს კი ლიტერატურული ნაწარმოების გავრცელების მთავარი საშუალება მოყვარულთა სცენაზე მათი კითხვა იყო. ვინაიდან „კალმასობა“ დრამატული და სცენური ეპიზოდებით შემკული, დიალოგური „ფორმის“ ნაწარმოებია, იქნებ არ ღირდეს ასე კატეგორიულად ვირწმუნოთ კორ. კეკელიძისა და ალ. ბარამიძის ზემოთ მოტანილი აზრი?

„კალმასობის“ მთავარი მოქმედი პირი იოანე ხელაშვილი ავტორის თანამედროვე, ცნობილი მოღვაწე და მწერალი მღვდელ-მონაზონი იოანე ბერი¹, მართლაც კალმასობდა, მეროპიკე იყო, დადიოდა სოფელ-სოფელ და აგროვებდა სამონასტრო სარჩოს. შეუძლებელია რომ მას მსახური არ ჰყოლოდა და რადგან „კალმასობა“ მისი აქტიური ჩარევით იწერებოდა (გვ. IV—VI), უნდა ვიფიქროთ, რომ ზურაბა ლამბარაშვილი — თხზულების მეორე მთავარი პერსონაჟი — შეთხზული პიროვნება არ არის. იოანე ბერისა და ზურაბის დამოკიდებუ-

¹ იხ. კორ. კეკელიძე. ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, გვ. 434—440.

ლება ბატონისა და მასხარას ტრადიციული ურთიერთობით ხასიათდება. ამავე დროს ნაწარმოების კომპოზიციის ეს ხაზი მოგვაგონებს ღონ კიხობისა და სანჩო პანსას, ღონ ყუანისა და სგანარელის დამოკიდებულებას, თავისი ხალხური სიბრძნითა და ბურლესკური პასაჟებით — რაბლეს „გარგანტუას“. აღსანიშნავია, რომ მისტიფიკაციის ხერხი, რომელსაც შემდგომ ხშირად ვხვდებით ქართულ კომედიებში („რას ვეძებდი და რა ვპოვე“, „ხანუმა“, „კინტო“ და სხვ.), ჯერ კიდევ ოთარია მასხარას ერთ-ერთი ცნობილი ნომეოი იყო: თავისი ცოლის გასათხოვარ ქალად გასალება, იმერლის მოსატყუებლად წვერის გაპარსვა, გადაცმა, შენიღბვა და სხვა კაცად ჩვენება.

ბერიკაობაში მოქმედების ერთ-ერთი, წარმართული რიტუალური ელემენტია მოხნა, მიწის განაყოფიერების სიმბოლური გამოსახვა თუ პირდაპირი ილუსტრაცია. ასევე ქართული ხალხური თეატრის ერთ-ერთი საკვანძო ელემენტია ქორწილი. სვანეთში სოფ. უშგულის ერთ-ერთ დღეობაზე ეკლესიიდან გამოტანილ ჯვრებს მორთავდნენ ნეფედლოფლად და წმინდანებსაც კი აქორწინებდნენ¹. (დ. ჭანელიძე ამაში მართებულად ხედავს თოჯინების თეატრის ჩანასახს). მართალია, მაჭანკლობა საქართველოში სამარცხვინო საქმე იყო, ავთანდილ თუმანიშვილის სატირულ ნაწარმოებში „ლაპარაკი“ ასეთ რეპლიკას ვხვდებით: „შენ იყავი ქვეყნის კახა, თორემ მე ღმერთმა დამითაროს კახობისა და მაჭანკლობისაგან“, მაგრამ ქორწინება ხშირად მაჭანკლების საშუალებითაც ხდებოდა. იგივე ი. მჭედლიშვილი მოგვითხრობს სახელგანთქმული მაჭანკლის ვინმე „მოკლე კატოს“ შესახებ, რომელმაც მოტყუებით ღამაჲ ქალს მახინჯი კაცი გაურიგა (იქვე). მაგალითად, იოსებ მჭედლიშვილს თავის ეთნოგრაფიულ წერილებში მოტანილი აქვს ხალხის აზრი ქორწილის შესახებ. „განა ქორწილი თეატრი არ არის?“² — ამბობს ერთი მთხრობელი. ძველ საქართველოში დღესასწაულები, დღეობები ხშირად ქორწილით მთავრდებოდა და განა კომედიების უმეტესი ნაწილიც ქორწილებით არ მთავრდება? და საერთოდ ის, რომ ქორწილების წეს-ჩვეულებამ თავისი მონოლოგებითა და დიალოგებით გარკვეული როლი შეასრულა დრამატურგიის განვითარებაში, დღევანდელ მეცნიერებაში ეჭვს არ იწვევს³.

მასხარაობას საქართველოში მაღალი წრის ადამიანებიც ეწეოდნენ. XVIII საუკუნის ცნობილი მწიგნობარი ფილოსოფოსი, თელავის სასულიერო სასწავლებლის რექტორი დავითი, რომელსაც ცუკია (მას-

¹ ვ. ბარდაველიძე. ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ნიმუშები. თბ., 1953, გვ. 29.

² ი. მჭედლიშვილი. „ოიანა-ბუიანა“, გვ. 374.

³ იხ. А. А в д е в. Происхождение Театра. გვ. 36.

ხარა) ფილოსოფოსს ეძახდნენ, თვალთმაქცობისა და მასხარაობის ოსტატი გახლდათ¹. იგი მსახიობობდა კიდეც.

კომიკი უნდა ყოფილიყო გაბრიელ მაიორი (არქეშაშვილი), რამეთუ მის თეატრში კომედიები იდგმებოდა და მისი ბილეთის რეკლამა: „შაური ორი გაბრიელ მაიორი“ რალაც სახუმაროსა და თავშესაქცევ სანახაობას პირდებოდა მაყურებელს.

როგორც ვხედავთ, ქართულ ხალხურ თეატრში წარმოჩენილია ყველა ის ცხოვრებისეული კომიზმის მასალა, რომელიც შენდევ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ჰპოვებს თავის განვითარებას.

ძველ საქართველოში კომედიებიც იწერებოდა. კომედიოგრაფებს თავისი ტერმინი ჰქონდათ, მათ მოშიარეებსა და სიმღერით მწერლებს უწოდებდნენ². სიმღერითა და ლექსით წარმოდგენის დაწყების ტრადიცია შემორჩენილი იყო ქართულ თეატრში ვადრე გ. ერისთავის ჩათვლით. გ. ავალიშვილი თავის წარმოდგენებს პროლოგით იწყებდა, რომელსაც თვითონ ასრულებდა სიმღერით. გ. ერისთავმა კი ასეთი პროლოგი ეპილოგად აქცია „გაყრაში“.

იოანე ბატონიშვილის განმარტებით ერთ-ერთი მუხა „მხიარული და ცელქი ტალია მხიარულ ჰყოფს მაყურებელთა თიატროსა შინა განმრთველითა თამაშობითა თვისითა, აგრეთვე ჰვლობს კამედიასა, სამხიარულოს სიმღერასა და როკეასა“ („კალმასობა“, გვ. 108).

თანამედროვე ამერიკელი თეატრმცოდნის პროფ. ე. ბენტლის აზრით, თუ ტრაგედიის ავტორი ლეგენდის არაკს იყენებს თავის ნაწარმოებში, კომედიაში ხასიათების ლეგენდა გამოიყენება³. უნდა ითქვას, რომ მრავალი კომედიის სიუჟეტი არაკის ლეგენდასაც ეყრდნობა: ნიშნობას, ქორწილს, ბიძა-მამისწულის რაყიფობას და სხვ. ქართული დრამატურგია, კერძოდ, კომედია, ქართულ ზღაპრებსა და მითოლოგიურ არქეტიპებს იშველიებს. თანამედროვე ქართულ კომედიაში განსაკუთრებული ადგილი დაეთმო ნაცარქექიას ხასიათს. ამ ხასიათის ლეგენდის დამუშავება საინტერესოდ არის წარმოდგენილი პოლიგარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერსა“ და „კახაბერის ხმალში“. ვითარცა ზღაპარში რძალმა მცონარე ნაცარქექია გამოავლო სახლიდან, ასევე გამოავლო უქნარობისთვის ყვარყვარე თუთაბერი სახლიდან მამისმა. ყვარყვარეს, როგორც ნაცარქექიას, თავის ძალასა და მდგომარეობასთან შედარებით დევები ეფუთებიან ვზაზე. ესენი არიან შან მეფის გუნურლები, რომელთაც მისი დაღუპვა სურთ, ხან დროებითი

¹ იოანე ბატონიშვილი. კალმასობა. გვ. 68, 70—3 და ბ. კვიციანი. მოკლე ისტორია ქართული თეატრისა., თბ., 1906, გვ. 4.

² იხ. დ. ჭანელიძე, XII საუკუნის ქართული სახიობის ისტორიისთვის. გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 1981, 14/1 გვ. 5.

³ Э. Бенглин. Жизнь Драмы. «Искусство», 1978, стр. 51.

მთავრობის მოხელეები, ხან რევოლუცია. ყვარყვარე. როგორც ზღაპრის ნაცარქექია, ავანტიურობით იმარჯვებს: „მტერისა და ბღღვირის დაყენება“ მისი გადაწურული მდგომარეობის ბოლო გაფართხალდება, რომლითაც ანაზღად გადის ფონს. როგორც ნაცარქექია ქვის მაგიერ ყველს წურავს და თავისი მოჩვენებითი ძალით აშინებს დევებს. ასევე ჩემულობს ყვარყვარე რევოლუციონერობას და აშინებს დევ-გენერლებს. პ. კაკაბაძემ „ყვარყვარე თუთაბერში“ ნაცარქექიას ხასიათი ინტორიული ქარტეხილების მასშტაბურ ფონზე განავითარა, გაამძაფრა ნაცარქექიას ავანტიურისტული საწყისი და ყვარყვარე იმ ტიპად აქცია. რომელიც ზუსტად აქვს დახასიათებული გ. ციციშვილს: „ისევე როგორც დიდი ღელვის დროს აბობოქრებული ზღვა თავის ზედაპირზე ათას უწმინდურობას ამოატივტივებს და ნაპირზე გამორიყავს, ასევე დიდი სოციალური ძვრების დროსაც შემთხვევითი ადამიანები — გაიძვერები და ავანტიურისტები, კარიერისტები და ბოროტგანმზრახველნი — ხშირად მასების სათავეში აღმოჩნდებიან“¹. ამ მხრივ ყვარყვარე რამდენადმე დაშორდა ნაცარქექიის ხასიათის ლეგენდას. სამაგეროდ „კახაბერის ხმალში“ გოსტაშაბი (იგივე ნაცარქექია) უფრო ტრადიციულია. „კახაბერის ხმალში“ მოქმედებენ კეთილი და ბოროტი მეფე. ბახტანგ ხანი იგივე მძინარა და დოყლაპია დევია. მაგრამ თუ ყვარყვარე — ნაცარქექიას დევიზია: „სირცხვილის მაგიერ თავის მალა აწევა“ და „კაცს კბილი უნდა გაუსინჯო, თუ ირყევა, მოთხარე, თუ მაგრადაა — გაქცევა მოასწარიო“. გოსტაშაბი — ნაცარქექია კეთილ მიზანს ნაზიარები, რასაკვირველია, თავკერძი ინტერესებით მოქმედი, მაინც გმირობის მონაწილე ხდება. აღსანიშნავია, რომ „კახაბერის ხმალი“ დაწერილია, როგორც ბერიკების მიერ შესრულებული კომედია. პროლოგში მეფის ყოფილი მასხარა ევარგი აწყობს წარმოდგენას მეფის გმირი სარდლის კახაბერის სადიდებლად. ქართულ დრამატურგიაში ხალხური სანახაობების გამოყენება ერთ-ერთი ეროვნული დამახასიათებლობაა².

ნაცარქექიას მოტივების ვარიაციები პ. კაკაბაძის დრამატურგიაში კიდევ გვხვდება: ხარიტონის სახე („კოლმეურნის ქორწინება“) და ძვალ-ძვალიჩი („ცხოვრების ჯარაში“).

ქართულ დრამატურგიაში მასხარას ნიღაბი პირველად ა. წერეთლის დრამატულ პოემაში „თამარ ცბიერი“ გამოჩნდა 1885 წ. სცენაზე კი იგი 1887 წლის 28 იანვარს წარმოადგინეს მ. საფაროვა-აბაშიძის ბენეფისზე. უნდა აღინიშნოს, რომ მსახიობის ოსტატობის თვალსაზ-

¹ გ. ციციშვილი. ქართული საბჭოთა დრამატურგია, გვ. 241.

² იხ. დ. ჯანელიძე. ხალხურ საწყისებზე აგებული სახილველი ძეგ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1978, № 9, გვ. 71—80.

რისით ეს სპექტაკლი მოვლენად იქცა, რამეთუ პირველად სრულდებოდა ქართული დრამატული პოემა, სადაც სიტყვა განსაკუთრებულ დატირთვას იღებდა. როგორც გაზ „ივერია“ (1887, 31/1) წერდა, ამ ძნელ ამოცანას ქართველმა მსახიობებმა მშვენივრად გაართვეს თავი: „ისე მშვენივრად, გამორკვევით, მკაფიოდ, რითმის დაცვით კითხულობდნენ, რომ ყურისათვის სწორედ სასიამოვნო იყო. ლექსს ფერი არ ეკარგებოდა და ლექსის კითხვაც თამაშობას არ უშლიდა“. მასხარას როლს მსახიობი აწყურელი ასრულებდა.

იოსებ მჭედლიშვილმა კ. მარჯანიშვილის შეგულიანებით 1934 წ. დაწერა პიესა „ოიანა ბუიანა“, სადაც მთავარ მოქმედ გმირად ერეკლე II-ის კარის მასხარაა გამოყვანილი.

1974 წ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში დაიდგა ჯაბა იოსელიანის ფარსი „ტაკიმასხარა“ (რეჟისორი მ. კუჭუხიძე), სადაც ორ მასხარას მიჰყავს წარმოდგენა. იმავე თეატრში 1975 წ. წარმოდგინეს „ეთერიანი“ (რეჟისორი მ. კუჭუხიძე), სადაც აგრეთვე ორი მასხარაა გამოყვანილი. მერაბ ელიოზიშვილის „ბერიკონში“ მთავარი გმირი თავბერიკა ლალეა (მარჯანიშვილის თეატრი. 1978, რეჟისორი ლ. მირცხულავა). განსაკუთრებული ავალა მიეცა მასხარის ნილაბს 70 წლების რეჟისორულ შემოქმედებაში. ეს ზოგან უსიტყვო და ზოგან ინტერპოლაციით გაცოცხლებული პერსონაჟი დრამატურგიული და სცენური მახვილების შეცვლა-გამძაფრებაში მონაწილეობს, ზოგან კი, ასე ვთქვათ, თანამედროვე „დეუს ექს მახინად“ არის გამოყენებული. ასეთებია: შ. გაწერელიას სპექტაკლები (მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში) დ. კლდიაშვილის „ქამუშაძის გაჭირვება“ (1974) და ბ. ლავრენიევის „რღვევა“ (1980); რობერტ სტურუას სპექტაკლები რუსთაველის თეატრში: ე. შვარცის „დრაკონი“ (1976), უ. შექსპირის „რიჩარდ III“ (1979) და თ. ჭილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ (1979), მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლი კინომსახიობთა სახელოსნოს თეატრში — ალ. სუხოვო-კობილინის „საქმე“ (1979).

უნდა აღინიშნოს, რომ მასხარას სილუეტი ჯერ კიდევ „სამსახეობა რაინდშიც“ გვხვდება მეხაძის სახით. „სამსახეობაში“ კიდევ ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი და საყურადღებო ხასიათია წარმოდგენილი, რომელიც შემდგომ ქართულ დრამატურგიაში გარკვეულ ნილბად ჩამოყალიბდა. ეს არის თავქვაძე — რუსეთში ნამყოფი, გათვითცნობიერებული და ახალი ორიენტაციის მქონე ახალგაზრდა, რომელსაც ჩვენს ცხოვრებასა და ლიტერატურაში მიკირტუმ გასპარჩის („გაყრა“) ნათლობით „რუსეთუმე“ დაერქვა. „რუსეთუმე“ არიან ბეგლარი („დავა“), ივანე („გაყრა“) გ. ერისთავის კომედიებში; გრიგოლ ჩეშმაკოვი („შხის დაბნელება საქართველოში“), ილიკო გურგენიძე („მე მინდა კენინა გავხდე“), მანო („განა ბიძიამ ცოლი შეირთო“) ზ. ანტონოვის

შემოქმედებაში; ბ. ჯორჯაძის პიესაშიც „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ თავად იულონის შვილი „რუსეთუმეა“, იგი მართალია, სცენაზე არ გამოდის, მაგრამ კომედიის ფინალისათვის მისი სახელით წარმართულ მოქმედებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. „რუსეთუმეს“ თემა აკ. წერეთლის დრამატურგიის დაწყებითი პერიოდის გენერალური თემაა. მისი დაუმთავრებელი დრამატული პოემა „რუსეთუმე“ დაწერილია 1861 წელს, პროფესიული თეატრის განახლებაამდე. ნიშნდობლივია ის გარემოება, რომ გ. ერისთავისა და ზ. ანტონოვის პიესების კოლიზიები და კონფლიქტები ისევე ძალაში არიან. მამებს შვილებს განათლება მხოლოდ არზის შესადგენად სჭირდებათ: „რა ცეცხლში ვართ! თუ არ გავზარდეთ, ვილა დაგვიწერს მაშინ არზასა?“ (ა. წერეთელი. გვ. 633), ასევე წარმოჩენილია შვილების უყარათობა და ცუპროგრესულობა. თუ ივანე („გაყრაში“) უადგილო ადგილას „ბესედკას“ გაკეთებას და „კაპუსტას“ დათესვას აპირებს, მეურნეობის მოწესრიგების უინით შეპყრობილ აკაკის „რუსეთუმეს“ 200 წლიანი კაკლის ხის მოჭრა განუზრახავს. აკ. წერეთლის პირველი პიესა კომედია „ძველსა და ახალს შუა“, რომელიც მუხრან-ბატონის სახლში 1868 წ. დაიდგა და შემდეგ მუდმივი დასის ჩამოყალიბებამდე ხშირად იდგმებოდა სცენისმოყვარეების შესრულებით, ამავე თემას ეხება¹.

ქართული თეატრისა და ლიტერატურის ისტორიაში საგანგებო ადგილი უკავია გაბრიელ სუნდუკიანს. მისი შემოქმედება საუკეთესო ნიმუშია ქართული და სომხური კულტურების ახლო ნათესაური კავშირის არეკვლისა და ამ ორი ხალხის ფსიქოლოგიურ წიაღსვლებში კავკასიური დამახასიათებლობის გამოვლენისა. გ. სუნდუკიანის დრამატურგია იმით კი არ არის ღირსშესანიშნავი, რომ მის კომედიებში ხშირად თბილისელი სომხები მოქმედებენ, არამედ იმით, რომ სუნდუკიანის ინტერნაციონალიზმს არაფერი აქვს საერთო ზეეროვნულ, ან იდიფერენტულ კოსმოპოლიტურ მსოფლშეგრძნებასთან, ეროვნული მას ჭეშმარიტი ჰუმანურობით და ფაქიზად მოაქვს საერთო-საკაცობრიო საკუროთხველზე. ქართული კომედიისაგან განსხვავებულია სუნდუკიანის „ხათაბალა“ და „პეპო“. საერთოდ XIX ს. მეორე ნახევრის ქართულ-სომხური თეატრალური ურთიერთობა განსაკუთრებული მქიდრო კავშირით გამოირჩევა. ქართულ სცენაზე იდგმება სომეხი დრამატურგების პიესები, სომხურ სცენაზე კი ქართველი ავტორებისა. 1861 წ. სომხური სემინარიის მასწავლებელმა კარენიანცმა იაკობ ხუცესის „შუშანიკის წამება“ პიესად გადააკეთა და დადგა. წარმოდგენას დაესწრო თბილისის ეპისკოპოსი. ხშირად ქართულ წარმოდგენებში

¹ იხ. ა. წერეთელი, თხზულებათა სრული კრებული, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1959, ტ. IX.

მონაწილეობას იღებდნენ სომეხი მსახიობები — იზმიროვის ქალი, ჩიმიშკიანი, ამერიკიანი, გედევანოვი (მირალიანი). სუნდუკიანის კომედიებში კი ქართველმა მსახიობებმა: ვ. აბაშიძემ (ზიმზიმოვი, ისაია), კ. ყიფიანმა (გიქო, ზამბახოვი), მ. საფაროვა-აბაშიძისამ (ფეფეშია, ნატალია), ნ. გაბუნია (ხამფერა, შუშანა) ქვეშაბრტყად ანსამბლური სპექტაკლები შექმნეს, მათი თამაში გამოირჩეოდა პარტნიორობით ბუნებრივი ურთიერთობით და საინტერესო სცენური სიცოცხლე შთაბერეს ცხოვრებიდან აღებულ ამ ტიპებს. ქართულ-სომხური თეატრალური ურთიერთობის დამადასტურებელია ის ფაქტიც, რომ 1888 წ. სილნაღში „პეპო“ ერთიდაიმავე სპექტაკლზე წარმოუდგენიათ ქართულ და სომხურ ენებზე.

XIX საუკუნის 30-იან წლებში საზოგადოებრივ სარბიელზე გამოდის მოქალაქე და იმავე დროს მას ვხვდებით ლიტერატურისა და ხელოვნების სფეროშიც. ეს მოქალაქე მეტწილად სომეხია. გაბრიელ სუნდუკიანის პერსონაჟებიც თბილისელი სომხები, ქალაქელები არიან. გ. ერისთავის, პერსონაჟებიც თბილისელი სომხები, ქალაქელები არიან. გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის, ბ. ჯორჯაძის, გ. სუნდუკიანის, ავქ. ცაგარლის კომედიების პერსონაჟები ემსგავსებიან ერთმანეთს, რამეთუ ერთი ეპოქის, ერთი მიმართულების, ერთი ქვეყნის მწერლების ქმნილებანი არიან და ცხოვრების საერთო რეალებიდან საზრდოობს მათი ავტორთა შემოქმედება. ამ მხრივ ნიშანდობლივია ი. გრიშაშვილის ცნობა: სომეხ მწერალს მ. დარიმიანს მოუნდომებია სუნდუკიანის „პეპოს“ სომხურიდან სომხურად თარგმნა—ნაწარმოები იმდენად ქართული არისო (გვ. 13).

ქართული კომედიის ნიღბები

„რუსეთუმე“

„რუსეთუმეს“ ნიღბის გამოჩენას დრამატურგიაში თერგდალეულუების სახელით გ. ერისთავის შემოქმედებას მიაწერენ, კერძოდ, ბეგლარისა და ივანეს („დავა“, „გაყრა“) სახეზე მიუთითებენ¹. ამ საკითხთან დაკავშირებით საჭიროა გავიხსენოთ გიორგი ავალიშვილის კომედია „მეფე თეიმურაზი“. მართალია თვით პიესა შემორჩენილი არ არის, მაგრამ მისი შინაარსი ნაწილობრივ ცნობილია. მეფე თეიმურაზი საფლავიდან წამოდგება და ეინმე ბრმა მირუაშვილს დაიჭვრს, რომელსაც ევროპული ტანსაცმელი აცვია და გაჰკიცხავს². უკვე ეს ეპი-

¹ გ. ჩიხლაძე. კომედიები გ. ერისთავისა, ქეთ. პედ. ინ-ის შრომები, ტ. 1. 1940 წ., გვ. 97—102.

² ზ. კიკინაძე. მოკლე ისტორია ქართული თეატრისა. თბ., 1906, გვ. 8.

ზოდი გვიჩვენებს, რომ პიესაში მირუაშვილი ახალი გავლენის, ევროპულობის, უფრო რუსული ორიენტაციის მატარებლად გვევლინება. სიმბოლური უნდა იყოს თვით მირუაშვილის სიბრძავეც, რაც, ალბათ, იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ ეროვნული ტრადიციების დაგმობა სიბრძავეა. რუსეთუმედ წოდებული ნილაბი სხვადასხვა ტიპებად წარმოგვიდგა XIX საუკ. ქართულ დრამატურგიაში. თუ „სამსახეობა რაინდისაში“ თავქვაძეს ეროვნულ-ქარდინალური საკითხები აწუხებს და ავტორიც მას მთელი სერიოზულობით იღებს, „გაყრის“ ივანეს გ. ერისთავი იუმორისტულად გვიხატავს. თუ „სამსახეობა რაინდისაში“ კონფლიქტი გაშიშვლებულად მიმდინარეობს ტრადიციების მოდარაჟე, პატრიოტ მეხაძესა და რუსეთუმე თავქვაძეს შორის, ივანეს პრეტენზია — ქართული ტრადიციული ყოფის შეცვლისა—გაყალბებულია, ვინაიდან აშკარა შეუსაბამობასთან გვაქვს საქმე. ივანეს არც ახალი მეურნეობის მოწესრიგების სათანადო ცოდნა აქვს და არც ჭეშმარიტი პატრიოტიზმი ამოქმედებს. „რუსეთუმე“ ზ. ანტონოვის პიესებში „მე მინდა კნენა გაუხდე“ და „მზის დაბნელება საქართველოში“ პროგრესული ახალგაზრდა წყვილებითაა წარმოდგენილი: ილიკო გურგენიძე და კეკელა, გრიგოლ ჩეშმაკოვი და მარეხი, ისევე, როგორც გ. ერისთავის „დავაში“ ბეგლარი და ნინო. ეს ახალგაზრდები, ახალი ცხოვრების შეილება პატრიარქალურ მაჭანკლობა-გარიგებას ეწინააღმდეგებიან და სიყვარულში თავისუფალი არჩევანის მიმდევრები არიან. ამავე დროს რუსეთიდან ექოდ წამოსული ევროპული ყოფაცხოვრებისაკენ მიილტვიან. აკაკი წერეთლის დაუმთავრებელ დრამატულ პოემაში „რუსეთუმე“ ივანეს („გაყრა“) ყაიდის პერსონაჟია — ზედაპირული განათლების მქონე და მეურნეობის წარმოების სიახლით (ცრუ გაგებით) შეპყრობილი. ა. წერეთლის პირველ კომედიაში კი „ძველსა და ახალს შუა“. „რუსეთუმემ“ ერთგვარი ტრანსფორმაცია განიცადა. აკაკის შეპირისპირებული ჰყავს ორი „რუსეთუმე“, ერთი — იდეალისტი და რომანტიკოსი ალექსანდრე (გ. ერისთავის ივანესა და აკაკისავე პირველი „რუსეთუმეს“ მსგავსი), რომელიც ტოვებს სახლს ამ სიტყვებით: „რა გაეწყობა, ჩვენ მაინც მსხვერპლი უნდა ვიყოთ საზოგადოებისა. მშვიდობით ბრძანდებოდეთ, მამა-ბატონო!“ (გვ. 26). მეორე — რეალისტი ნიკო, „რუსეთუმე“, რომლის მიზანდასახულობა ასეთია: „წავიკაპიწე და შიშველის ხელებით დავიწყე ეკლების თხრა, მაგრამ აქაც ეს წამომძახეს: ნუ გვიხდენ მაგ გზას, გოყო! ეგ ეკალი ჩვენ მამაპაპისაგან დათესილია, ჩვენ მაგ ეკლებთან თანაშეზრდილი

* ა. წერეთელი აღიარებს, რომ პოემა „რუსეთუმეში“ ახალთაობის ტიპად ჩემი თავი მყავდა გამოხატულიყო.

ერთ, ახლა მაგაში ვთამაშობთ მალულობას და შენ, გადარეულო, გინდა მოგვიშალო ჩვენი ძველი ჩვეულება“... მე ძველებურად წინააღმდეგ აღარ მოვიქცე, მხოლოდ ვცდილობდი ამეხანა საზოგადოებისათვის ჩვენი შინაური ნაკულლოვანება და ამგვარად მოვიპოვე ნათი ნდობა“... (გვ. 43). ამავე დროს ნიკო პანსიონში ნასწავლ დას ნინოს ეხმარება თავისუფალ სიყვარულში და მის კითხვან, თუ როგორ: მოიქცეს, პასუხობს: „რა და უარი უთხარი მამას... ნუ შეირთავ, გაეწეცი სახლიდან“ (გვ. 39). თუ პროგრესული პატარძალი შუშანა „გაყაჟაში“ ჯერ უსიტყვოდ გამოდის. მიხეზიც აქვს: იგი წინააღმდეგი არ არის მითხოვდეს რუსეთუმეს, ნინო კი მხოლოდ იწუნებს „სეკლეტარ“ რამაზს. „მზის დაბნელებაში“ მარეხი და „ხანუმაში“ სონა საკაოდ აქტიურები არიან. მარეხი ეუბნება თავის სატრფო გრიგოლს: „შენ წადი ეხლავ ერთი დროშკა იქირავე და უთხარი, რომ მზის დაბნელების დროსა საცა ჩვენ არ წავიდეთ საცქერლათა, შორი-ახლოს სოგეყვეს და ჩვენთან დადგეს, მერე როგორც მზე დაბნელდეს, ჩავსდეთ დროშკაში, ჩუმათ თელეთს წავიდეთ და ჯვარი დავიწეროთ. რაკი დაბნელებაში დავიკარგებით, მამა ჩემს სწორედ ისე ეგონება, უთუოთ გველუშაპებმა მოიტაცესო და მაშინვე გლოვას დაიწყებს. შენ ეს ამბავი ძიკირტუმას გაუტყდი, რომ იმ გლოვაში მივიდეს ჩვენსა და მამა ჩემთან იმ ნაირათ მოახერხოს, რომ სიხარულით მიგვალეზინოს სახლში“ (გვ. 278—279).

ასევე სიკვილის მუქართა და მოტყუებით სურს გათხოვდეს სონა და გაყვეს რუსეთუმე კოტეს „ხანუმაში“. ის ასე არიგება აკოვას: „რა ვქნა, რისა გეშინიან? შენ რა? შენ ეტყვი მამას: მე დიდიხანია ვიცოდი, რომ სონას კოტე ფანტიაშვილი თხოვლობდა თქო და შენ თვითონაც წიგნში ისე ჩამიწერე თქო, რომ კოტეზე დასწერეთ ჯვარი... მე რას მოვიფიქრებდი, თუ თქვენ სახელი შეგცდათ თქო... ეთოიც კნიაზი ფანტიაშვილია და მეორეც თქო... მე მამას დავარწმუნებ, საქნე რომ ესე არ მომხდარიყო, თავის ქალს კვდარს ნახავდა“ (გვ. 141).

ბეგლარი („დავა“), ივანე („გაყრა“), ილიკო („მე მინდა კნენა გავხედე), გრიგოლი („მზის დაბნელება“), ალექსანდრე და ნიკო („ძველსა და ახალს შუა“), კოტე („ხანუმა“), ყველანი სწავლული სიტყვებითა და ჩართული რუსული გამოთქმებით მეტყველებენ. ყველანი ასე თუ ისე ახალი ცივილიზაციის წარმომადგენლები არიან. მათი მიზანდასახულობა ძველის წინააღმდეგ მოქმედებაში ვლინდება. ისინი ზემოდან უყურებენ იმ ადამიანებს, ვინც მათ შეხედულებებს არ იზიარებს. ყოველივე ეს რაღაც დამახასიათებლობას ჰქმნის, ძლიერ ამსგავსებს ერთმანეთს, ხასიათისა და სახის განვითარებისათვის რაღაც სქემას იძლევა, ეს კი ნიღბის თვისებაა. ამავე დროს ყველა მათგანს თავისი ინდივიდუალური დამახასიათებლობა გამოარჩევს. ივანე ახალი მეურ-

ნეობის შექმნით თავმოწონებული დარდი-მანდია, ვითომ პრინციპული, მაგრამ საქმე საქმეზე რომ მიდგება, კარგა გეარიანადაც დამყოლი და ანგარიშიანი. ილიკო — პატიოსანი, საღად მოაზროვნე კაცი. გრიგოლი უანგარო, მოკრძალებული და ფრიად განსწავლული ახალგაზრდაა. ალექსანდრე — რომანტიკოსი, ალტრუსტი, გულუბრყვილო, ადვილად დასაყაბულებელი, ნიკო რაციონალისტი, მტკიცე ნებისყოფის მქონე, სიქველთი გამორჩეული პიროვნებაა. კოტე — ოდნავ ჩიტირეკია და კეთილშობილი ახალგაზრდა. ამ პერსონაჟების ტიპურობის მახასიათებლად, გარდა ზემოთ ჩამოთვლილისა, გამოდგება ის, რომ ყველა ისინი მიზანდასახულობით თუ შეუცნობლად, თავისი მოქმედებით კოპედის არაკის მთავარ ვითარებებში ტრიალებენ, სიუჟეტის ღერძს ქმნიან, ნაწარმოების კოლიზიის ანტიპოდების ერთ მხარეს შეიცავენ. კონფლიქტის განვითარების წამყვან ძალას წარმოადგენენ და, რაც მთავარია, მოცემულ ისტორიულ პერიოდში თავისი არსის ცხოვრებისეული აღქვატი აქვთ. „რუსეთუმედ“ ცხოვრებაში რამოდენიმე კონკრეტული პიროვნება იყო ცნობილი იმდროინდელ საქართველოში, მათ რიცხვში გენერალი გიორგი ერისთავი*, საქართველოს რუსეთთან შეერთებით გამოწვეული ცვლილებები პოლიტიკურ, საზოგადოებრივ, ეკონომიკურ, კულტურულ, ადმინისტრაციულ ცხოვრებაში ყველაათვის ცნობილია. მტკიცებას არ საჭიროებს ის ფაქტიც, რომ იყვნენ როგორც მომხრენი, ასევე მოწინააღმდეგენი, ამ ვითარებამ წარმოშვა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში „რუსეთუმეს“ ნიღაბიც, რომლის სახელწოდებაც მის არსზე მიგვანიშნებს. რუსეთუმეს ნიღბის განმარტებაში არ უნდა მოექცეს თერგდალეულის სახე, ეს სწორედ საპირისპირო ცნებაა. ამ მოვლენათა გაუმოქმედ წარმოდგენის მაგალითად „დავის“ პერსონაჟი ბეგლარი გამოდგება, მისი არსებობა ამ კომედი-აში გაორებულ შეუთავსებელ და ეკლექტურ ხასიათს ატარებს. საბის განვითარების ლოგიკით მას სხვა ინტერესები, სხვა აპარეზი მიზინდავს, იგი სხვა ანტიურაჟით უნდა იყოს გარემოცული: როგორც კომედიის ხასიათი კი იძულებულია გაუგებრობის, შემთხვევითობის, უაზრობის ვითარებაში ტრიალებდეს: დრამატული ნაწყისის მქონე გიორგი ბეგლარი იგივე გ. ერისთავის სხვაგვარ ნაწარმოებში, ვიდრე კომედი-აში, სახელდობრ, პოემა „შეშლილში“ უკვე ორგანულ სახედ გვევლინება და ეს ვასაგებიც არის.

როგორც ცნობილია, ტერმინ „თერგდალეულთან“ დაკავშირებულია რთული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და კულტურული მოვლენა. თერგდალეული ევროპული, უწინარესად, რუსული განვითარების

* მაშინ ქართულ საზოგადოებაში სამი გიორგი ერისთავი იყო ცნობილი: გლეხბატონი, დიდი გიორგი და რუსეთუმე.

ფარვატერში მოქმედების მომხრე იყო, მაგრამ ეს გულწრფელად
კავშირდებოდა პროგრესულ იდეალებთან; ამ მოვლენაში იგი ხედავდა
არა მხოლოდ სოციალური გარდაქმნის ერთადერთ საშუალებას, არა-
მედ ნოყიერ ნიადაგსაც, რაზედაც უნდა გაშლილიყო ეროვნულ-გან-
მათავისუფლებელი მოძრაობაც. ცხადია, ასეთი მსოფლმხედველობისა
და შემართების მქონე გმირი და არა პოზიორი ვერაგზით გახდებოდა
იუმორისტული კომედიის წამყვანი პერსონაჟი.

შეიძლება თუ არა ბეგლარი, ივანე, ილიკო, გრიგოლი, ალექსანდრე,
ნიკო და კოტე არქეტაიებად წარმოვიდგინოთ? ვფიქრობ, რომ შეიძ-
ლება. ყოველი მათგანი თავისი არსით თავისუფლად მოთავსდება,
ასე ვთქვათ, მისიონერის ფორმულაში.

კაცობრიობის ისტორიის დინებაში პროვინციები და მეტროპოლი-
ები დროთა განმავლობაში ენაცვლებოდნენ ერთიმეორეს, ამიტომ
პროვინციალიზმი საყოველთაო მოვლენაა. ყოველ პროვინციაში კი
ადრე თუ გვიან თავისი კულტურტრეგერები იწყებენ მოქმედებას.
აქედან გამომდინარე, ისინი ხალხურ გადმოცემებში, მითებში, ლე-
გენდებში, ფოლკლორში იჩენენ თავს. ბიბლიურმა იოსებმა და მისმა
ძმებმა ეგვიპტის ეკონომიკისა და წესწყობილების შეცვლა მოინდო-
მეს. მოსე, არონი და იესო ნავინი ხაანანის ქვეყანაში იახვეს ცივი-
ლიზაციის სახელით ბრუნდებოდნენ. მისიონიზმის სახელით მოქმე-
დებდნენ: ელინელი კოლონისტები და ელინისტური კულტურული
მოძრაობა, რომელი პროკურატორების ინსტიტუტი პროვინციებში,
ბიზანტიური მისიონერობა, ესპანელი კონკისტადორები, გერმანელი
კულტურტრეგერები, წმინდა ნინო, ათცამეტნი მამანი საქართველოში
და სხვა მრავალი, მცირე მასშტაბის მსგავსი მოვლენა, მიუხედავად
იმისა, რომ ისინი კონკრეტული ისტორიული მიზეზებით, მიზნებითა
და ხერხებით განირჩევიან, მაინც ერთი არსის მატარებლები არან:
რაღაც ახალს ნერგავენ თუ თავს ახვევენ პროვინციას.

მ ა ჭ ა ნ კ ა ლ ი

მაჭანკლობის პირველი კომიკური მოტივი ისევ გ. ერისთავის პი-
ესა „გაყრაში“ მოიძვეება. მიკირტუმ გასპარიჩი თავად ცდილობს ქა-
ლიშვილის გათხოვებას:

ივანე სასიძო ეუბნება მიკირტუმას: „პოსმოტრიმ ესტ-ლი ანა ხა-
რაშა“. ე. ი. უნდა ნახოს და მერე გადაწყვიტოს. მიკირტუმმა ამაზე
ლექსად პასუხობს:

„მ ი კ ი რ ტ უ მ — ლამაზია გითხრამ განა.
არ ვინ არის იმისთანა!
ტანცი იცის ვალციანი.
ბუღიშ ლიუბით მოი შუშანი.“

კიდევ გიხსრამ ლათია:
 შენ ჯარდი ხარ, შეშან — ია
 ლამაზია, ფულიანი,
 ბუღღო ლიუბით მოი შეშანი.
 მოლი, კნიაზ, ხელი დაკარ,
 ანდუყაფარს თავში ჩაქარ,
 გახდება ეკპივიანი,
 ბუღღო ლიუბით მოი შეშანი.“

(გვ. 211)

ქართული კომედიის სიუჟეტში მაქანკლობის ხაზის შემდეგი მა-
 ტარებელი ზ. ანტონოვის კომედიაში „მე მინდა კნეინა გავხდე“
 გვხვდება. ეს ჯერ კიდევ მამაკაცია, ვაჭარი მინასა, რომელიც სესხად
 გაცემული ფულის დასაბრუნებლად თავის მეზობელ ბარბარეს ხანში-
 შესულ მდიდარ ქვრივს „კუტრი კნიაზ“ — თავის მოვალე დაეითს
 ურიგებს. მოლაპარაკების შემდეგ მინასა აწყობს საპატარძლოს ნახვას.

მინასა — (შუა კარს გააღებს და გასძახებს). კნიაზ დავით, მობრძანდი, შენი კნე-
 ინიც აქ გახლავს.

დავით — (შემოვა შუა კარიდან, მინასა წინ სცენაზედ მიიყვანს ბარბარესთან და
 თითონ შუაზედ ეფარება, რომ ბარბარე არ დაანახოს, მერე ბარბარე და და-
 ვითი თავს წინ წაიღებენ, ერთმანეთს შეხედავენ და პუბლიკისკენ რტყვიან
 ორივე) უჰ... რა ბებერია (სიბერით ორნივე სწუნობენ ერთმანეთს).

დავით — (მინასას). მინას პეტრუზიჩ! ძალიან ბებერსა ჰგავს.

მინასა — (ჩუმით) დალოცვილო, ჯერ ჰალა ლამა, ეგრე გეჩვენება.

ბარბარე — მინასჯან, კნიაზი ძალიან ბებერსა ჰგავს.

მინასა — (ჩუმით) ერთიც მამა ცხონებულო, შენ უფრო ბებერი არა ხარ, პირში
 ერთი კბილი აღარა გაქვს.

დავით — (მინასას) მინას, მაშ დილაზედ დავთვალიერებ, ეხლა კარგათ ვერ ვარ-
 ჩევ.

მინასა — ერთი საღ მიხვალ, დალოცვილო, ამალამ კარგი საათია, ბარემ მორჩი
 რალა.

ბარბარე — (ჩუმით წასძახებს) არ გაუშვა, გეთაყვანე, ეგება კნეინა გავხდე.

მინასა — (დავითს) ერთი შემოხედე და, კნიაზო, სწორეთ ეკუყუტია ჰა. (ბარბა-
 რეს ჩუმით) შენ თავი იქით მიიღე, სახე არ დაანახო (თითონ შუაზედ ეფა-
 რება. მერე დავითს) ღმერთმა ყოველი ჩემი მოკეთე მისცეს აპრსთანა ცოლ-
 მა, ძალიან კარგია და, კნიაზო.

დავით — რატომ აქეთ არ იყურება, სახე დაუნახო.

მინასა — ახარ, კნიაზო, მორცხვია, ჯერ ერთი დაქორწილდი და მერე ამტელი
 უტკირე. სანამ მოგწყინდეს. (ბარბარეს) ბარბარე, წადი, დროშეები გაისტუმ-
 რე, კარწინ დგანან.

ბარბარე — (მივა, ფულის ყუთს გააღებს, ფულებს ჩხრიალს დააწყებინებს, მე-
 რე ისევე დაჰკეტს და გავა შუა კარიდან).

მინასა — (დავითს) ხედამ, კნიაზო! რამდენი ფულეები აქვს და!

დავითი — (იწევს კარებზესუენ) არა, შეილო, მილიონიც რო ჰქონდეს, მე მაგას
 არ შეეერთავ. ძალიან ბებერი ყოფილა, პირში ერთი კბილი აღარ ტუტობა.

მინასა — ვა! ცხენი ხომ არ არის, კბილი გაუშინჯო, ბებერი უფრო კარგად არ
 მოგიელის? (სიცილით) არც შენა ბრძანდები ყმარვილი!“ (გვ. 25, 26).

თუ ზ. ანტონოვის კომედიის ზემოთ აღწერილ ეპიზოდში საპატარძლოს ნახვას კაცი ხელმძღვანელობს, ბ. ჯორჯაძის კომედიაში „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ (1865) სიუჟეტური ხაზის განმავითარებელი უკვე პროფესიული მაჰანკალი ქალი მაქთალაა. საპატარძლოს ნახვის ეპიზოდში პირველად არის გამოყენებული მისტიფიკაციის ხერხი — სხვა ქალის ჩვენება, რაც შემდგომში უფრო განვითარდა გ. სუნდუკიანცის „ხათაბალაში“ (1866), ი. ჭავჭავაძის „მაჰანკალსა“ (1881) და აქვ. ცაგარლის „ხანუმაში“ (1882). საპატარძლოს ნახვის ეპიზოდი ბ. ჯორჯაძის კომედიაში უფრო გამოკვეთილ და კომიკურ სახეს იღებს.

„ოსანა — ვაი თუ იღბალმა მიმტყუნოს და ცუდ თვალზედ ღამინახოს.

მაქთალა — თუ არა და, იცი თუ კიდევ, გზაზედ რა ფიქრი მიქნია? (ისევ „ფიქრი მიქნა“ ისევ აღწერილობითი შემასმენელი, როგორც „გაყარაში“ და „მე მიწადა სენინა გაჯღეწი“ — ჟ. ი.) ჩემი თალაა ხომ აქ იქნება მეთქი, მოდი შენ იქით სახლში დაიშალე. კნიაზს მოვიყვან და კარებიდან თალალას დავანახებ და ვეტყვი ეს არის მეთქი, მერე ჭვარის წერაში კნიაზი სწორად იქით მხარეს იდგება საითაც კარგი თვალი გაქვს და მეორე მხარეს კი მაშინ სინჯვას ვეღარ მოჰყვება“.

აქ სხვა ქალის ჩვენების ოინბაზური იდეა მხატვრულად დამუშავებული და დამაჯერებელი ხდება.

„შემოდის თალაა, ქალი ყაბაბ ნონიასი, თექვსმეტის წლისა. სახით ძრიელ ღამაში და ტანადი, კეცლუტათ გადმოივლის და ოსანას თაღს დაუჭრამს)

ოსანა — (წამოდგება) მობრძანდი, გენაცვალე, ხომ კარგათ გიკითხო?

თალაა — გმადლობ, მშვიდობით გახსლავარ.

ოსანა — დაბრძანდი, თალააქან. (თალაა სკამზედ ჩამოჯდება, მაქთალას განგებ ჰკითხავს) მაქთალაქან, თეთრი მატერიებებს ნინიუშები რომ დავაბარე, არ მორტანე?

მაქთალა — ეუი, ჩემს თაღს. დამაჟიწყდა.

ოსანა — ნუ შესწუხებები. წაუღ და ბიკს გაეგზავნი (ოსანა გავა).“.

მაქთალა კარებში ჩადგება, ხშირხშირად ვარეთ იყურება, პატარა ხანს უკან გამოჩნდება მაქთალას გვერდით იულონთან, რომელიც შეჰყურებს თალალას და ხმა მალე იტყვის: „კარგი ყოფილა! უცხო რამ არის!.. თალაა ამათ განციფტრე-ბით უსტრეზს. ოსანაც ჩუმათ მეორე კარებიდან იყურება ასე, რომ თაღი უჩანს (გვ. 30).

გაბრიელ სუნდუკიანის „ხათაბალაში“ მაჰანკლის ფუნქციას, ჯერ კიდევ როგორც „გაყარაში“, თვით სასძლოს მამა გერასიმ იაკულიჩი ზამბახოვი ასრულებს, რომელსაც მისი ნათესავი ვაჰარი ისაია ბრმად ეხმარება. მართალია პიესაში ქალი მანჰანკალიც არის გამოყვანილი, მაგრამ მისი გამოჩენა ეპიზოდურია და კომედიის სიუჟეტისათვის უმნიშვნელო. საპატარძლოს ნახვის სცენაში უშნო საპატარძლოს ნაცვლად ღამაზ ნათესავ ქალს — ნატალიას აჩვენებს სასიძო „რუსეთუმეს“ გერასიმ იაკულიჩი.

ილია ჭავჭავაძის კომედია „მაჰანჯალში“ საპატარძლოს ჩვენების ეპიზოდი გამოტოვებულია, რის შესახებაც ყველა მაჰანჯალი-ხორეშანი: „ქალი მზად არის. მინამ ისინი ტანთ დაიცვლიან, ქალი საყდარში იქნება. პა, რა კარგად მიდის საქმე. მოსუჯან, მომილოცავს შვილის ბედნიერება, დიდი ჰაპან-წყვეტა კი გამოვიარე, შენზედ მიწა არ მენახოს. აი ეხლაც სულ ცივს ოფლში ვიწურები, ხუმრობა საქმეა? ნიშნობაში ერთი ქალი ვაჩვენეთ, გვირგვინ ქვეშ კი სხვა უნდა დავუყენოთ“¹. ყველა ამ კომედიაში საპატარძლოს ჩვენების სცენები თავისი პერიპეტეიებით: სიმღერა-ლათაიების ეპიზოდი („გაყრა“), დათქალიერება, გადალაპარაკება-ჩურჩულის კომიკური სიტუაციები („მე მინდა კნენა გავხდე“), სხვა ქალის ჩვენების იდეა („რას ვეძებდი და რა ვბოვე“), ცრუსაპატარძლოს სიმღერა („ხათბალა“) — ყველაფერი ეს განვითარებული და მხატვრულად გადამუშავებული, დასრულებული სახით ავქ. ცაგარლის „ხანუმაში“ გვევლინება.

ვ ა ნ ო — (მორთული შემოდის) მშვიდობა ამ სახლს! (აკოფას) მშვიდობა თქვენი!

ა კ ო ფ ა — (ხელს გაუშევრს) მე ამ ოჯახის ბიძაშვილი ვალაყრ.

ვ ა ნ ო — (ხელს აძლევს) დიდათ სასიამოვნოა. მე... ხომ გეცოდინებთ, ვინცა ვარ?

ა კ ო ფ ა — გიცნობთ, კნიაზ, დაბრძანდით, (იქით) ვაიშე, ჯერ მიცნო, დაბერებულა!

ვ ა ნ ო — ჩემმა სიმაგრმა გამოიარა და მითხრა, რომ უცბათ საქმე გასჩენია და ამაღამ კი უთუოდ მოვა.

ა კ ო ფ ა — ქეშმარიტებასა ბრძანებთ. (იქით) სად დამეკარგა ის ქაღოქარი? (სიჩუმე).

ვ ა ნ ო — დღეს იღბალზედ ძალიან კარგი დარი დადგა.

ა კ ო ფ ა — (იქით) ვა, მეარსიყება? (იმას) დიახ, (სიჩუმე),

ვ ა ნ ო — ქორწილი უთუოდ დღეს უნდა იყოს...

ა კ ო ფ ა — მაშ! მაშ! (სიჩუმე).

ვ ა ნ ო — (დომილით) ძალიან კი აქებენ ამ თქვენს ქალს და...

ა კ ო ფ ა — პო, დიას! მაგრამ, კნიაზ, უფრო თვალი გახლაფთ, ვის როგორ თვალზედ შეხედება, ჩვენი ქალი, რასაკვირველია, რომ ლამაზია! (იქით) ისე და გიშვინდა გვარი, როგორც ლამაზი ხანუმა იყოს...

ვ ა ნ ო — ქეშმარიტად, თვალი გახლაფთ! იმ წინაზე უღელი კამეჩი ვიქიდი, თვალით ძალიან კარგები, მივრეკეთ შინ და ნორე კორაზედ დახოცნენ.

ა კ ო ფ ა — დიახ, ხანდახან მოხდება ხოლმე. (იქით) ხანუმი, რა იქენი? (იმას) ძალიან ირთვება ეს ჩვენი ქალი. (აღგება) აბა ვნახო. (მივა კარებთან) გამობრძანდით, ქალო! (სიცილი წასქდება, იქით) შენი ქირიმე, დედავ, რასა გავს ეს წყუელი ხანუმა?..

ვ ა ნ ო — (ტანისამოსს ისწორებს)

ს ა ნ უ მ ა — (გამოვა ევროპულად მორთული. აკოფას ქალაღლს აძლევს) პა, აკოფ, არ დამლუპო, სიტყვები მითხარი ხოლმე.

ა კ ო ფ ა — (სიცილს ძლივს იპერს) აი, კნიაზო, თქვენი ნუჯესტა, ესეც ხა... (მითომ აღფრთხვებს, გადაასჯაფერებს), ხა! ხა! ხა! ესეც კნიაზი თანტაშვილი.

ს ა ნ უ მ ა — (ჭერ ლორწეტივით შეხედავს, მერე მარაოს ქნევით მიუაღლოვება) აკოფ, მითხარი.

¹ ი. ჭავჭავაძე. მაჰანჯალი. თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1977, ტ. 1, გვ. 596.

- აკოფა — (ყურში ეუბნება) ბონერ, პრენს ფანტიფე.
- ხანუმა — (თავს უკრავს) დიდად სასიამოვნო გახლავს (გაშტერებული შესტყერის).
- აკოფა — (ხანუმას ჩუმად) სთხოვე, დაჯდეს.
- ხანუმა — როგორ ვუთხრა?
- აკოფა — რა ღმერთი გაგიწყრა, რით ვერ დაისწავლე? (უცოთხავს) *прошу садись.*
(ყველანი დასხდებიან, ხანუმა შუაში, სიჩუმე)
- აკოფა — (ხანუმას) ხმა ამოიღე, შე ოჯახდაქცეულო.
- ხანუმა — ჰა, რა ჭსტქვა მერე?
- აკოფა — (ყურში უჩურჩულებს)
- ხანუმა — ილ ფე ბოტანი (ქართულად) დღეს მშვენიერი დარია!
- ვანო — (წამოიწევა, აკოფას) მე მიბრძანებენ?
- აკოფა — არ ვიცი, მედა ჩემმა ღმერთმა, ეგ მგონი, ფრანციული იყო...
- ვანო — (დაჯდება) ქართულად არა ლაპარაკობენ? (გაშტერებული უყურებს)
- ხანუმა — (სიცილით) როგორ არ ვილაპარაკე, ქარქა არ იცი კარტული...
- ვანო — მაშ, ბატონო, რომელ ენაზე უფრო გეადვილებათ ლაპარაკი?
- ხანუმა — (მუჭლუგუმს დაკრამს) აკოფი შე პირშავო!
- აკოფა — (უჩურჩულებს)
- ხანუმა — *По французски.*
- ვანო — (ლიმილით) მე, სწორე მოგახსენოთ, მწყრალად გახლავართ ფრანციულზედ.
- აკოფა — (იქით) ხანუმა კი, ამისმა სიცოცხლემ, უფრანციულოდ პურს არა სკამს!
- ვანო — (იქით) რა ვქნა, ეს რა სსენაირი მოღის ქალია, თითქო ლამაზიარო? ეს სწორედ ქაჯია და ვინ იცის, ორი ჩემი ხნისაც იქნება!
- აკოფა — (ჩუმად) ჰა, ხანუმ, უთხარი რამე, ადგე, გაიარ-გამოიარე.
- ხანუმა — (ადგება, კოჭლობით და მარაოს ქნევით გაეღის და გამოივლის) მე რომ მამამ პარიში ცამილო, ძალიან ბატარა იყავი მე. იქ კარტული სულ დაგვიცხდა. ეხლა კი ძალიან გინდა ისწავლო. მაღე ისწავლებ. წინ დაუდგება მარაოს თვალბში უქნევს) სხვა, პრინცი, თქვენი კამბეჩები როგორა ბრძანდებიან? ბევრი გაქვთ?
- აკოფა — კნიაზ, საქონელსა გვითხამთ.
- ვანო — რაც ერთსა და ორს თავალს შეეფერება, გახლავთ (გაშტერებული უყურებს)
- აკოფა — (ჩუმად) ხანუმჩანი ყოჩაღად იყავი, გაქცევას აპირებს!
- ვანო — (იქით) რა ვქნა, ეს რა ამბავია? ეს რა ფინთი ჭოჭოხეთი ყოფილა!.. ცოტა კეუზხედაც სუსტად ბრძანდება აი!
- ხანუმა — კნიაზ! კორცილი როდის გააკეთებთ, ჰა?
- ვანო — (გაშტერებული) აი ვნახოთ და, (იქით) ისევე ღმერთი გაგაჩანავებს, რაც შენზედ ჭვარი არ დაეიწეროს ამას რომ ხუთი მილიონიცა ჰქონდეს, რა თავში ვიხლი?! სწორედ მოჩვენებაა ეს ოჯახდაქცეული!
- ხანუმა — კნიაზ, რომანსი გიყვარს?
- ვანო — თქვენი ნება გახლავთ. (იქით) მომზორდი ერთი თავიღვან.
- ხანუმა — (როიალთან მივა, დაჯდება და გასწორდება)
- ვანო — (აკოფას) ეს არის ქალი?
- აკოფა — (თავგამოდებით) მაშ ვინ იქნება? დღეს ცოტა ფერზე ვერ არის, წუხელ ცოტა ისპანახი უქამია და ხომ მოგეხსენებათ სურავანდი...
- ვანო — რას ბრძანებთ, რის სურავანდი! ძალზე ბებერია და კოჭლიცა ყოფილა!

- აკოფა — არა, კნიაზ, რის კოქლი, ახალი პოლსაპოქა და უქერს.
- ხანუმა — (ხელებს უტყაუენებს როიასს და აკანანებს) Я тебе луну... я тебе не забуду... Ты скоро мне позабудешь, но я не забуду тебе...
- ვანო — (რომელიც გათავებამდის გაცხარებით აკოფას ელაპარაკებოდა) შეიღობოთ ბრძანდებოდეთ, მე მაგ ქალის შემრთველი არა ვარ.
- აკოფა — (მითომ გაკვირვებით) რასა ბრძანებთ, კნიაზ?
- ვანო — რა მესმის? ვანა ასე კაცის მოტყუება შეიძლება?
- აკოფა — (მკაცრად) რა დროს ეგენია, კნიაზ? მაშ ჭარს არ იწერ?
- ვანო — რა ჭვარს? რას ამბობ? მშვიდობით (მიდის)
(კომედლიური სიტუაციის გასამძაფრებლად ავტორი აქ კიდევ ერთ ტალღას მატებს — ჟ. ი.)
- აკოფა — (ტყუილად გაჯავრდება) თქვენ ეგრე აღვილად ვერ წაბრძანდებით!
- ვანო — აბა, ვინც ბიჭია და წინ დამიდგეს! (ხმალზე ხელს წაივლებს)
- აკოფა — არიქა ხანუმი, მიშველე (გარბის)
- ხანუმა — პრინცი! რასა ჩქარობთ? (მარაოს ქნევით მისდევს, ის უკან-უკან მიდის) ოპერის ბილეთი არა გაქვთ? კრუჟოვში ჩნელათ არა ხართ? დღეს ოპერაში ცავიდეთ, ლოქა აიღეთ...
- ვანო — (უკან-უკან მიდის და კარებთან რომ მივა) თავი დამანებე, რალაც მაჭლაჭუნა ჰყოლიხარ! (უცბათ გაუარდება)
- ხანუმა — (სიცილით მიჰკვივის) კნიაზ, პრინცი, постой, я тебе луну...
- აკოფა — (ხარხარებს) არიქა, კნიაზ, მოვიდა ხანუმა!
დერჯი ემუუ? (გვ. 144—149, წიგ. 11)

ბ. ჯორჯაძისა და ავქ. ცაგარლის მაჭანკლების მსგავსება ჯერ კიდევ ვ. გუნჩამ შენიშნა. მართლაც, მათი პროფესიული მეტყველება, აზრთა წყობა, ოინბაზობა, გაქნილობა ტიპურობის ერთ-ერთ მოთხოვნას — საყოველთაობას აკმაყოფილებს.

- „მაქთაღა — ხეირანიო? უი ჩემ თავს, აბა რა გითხრა-მეთქი: კნიაზი, დიდი ყმისა და მამულის პატრონი, ოჯახი დულს და გადმოდის!.. მართალი არის ნაქერივალა, მაგრამ ჯერ ჭეილი ვაჟია“...
(ლაპარაკია იულონზე — ჟ. ი.; გვ. 22)
- „მიკიჩა — მოცა, ტუტუტ!.. კარგი მამულის პატრონი, კნიაზი კარგი გვარიშვილი... რა უყოთ, რომ ნაქერივალაია.“
(ლაპარაკია ვანო ფანტიამვილზე — ჟ. ი., გვ. 124—125).

ამ სცენებში დიალოგის მთავარი მოტივი გასამრჯელოს აღებაა.

- „მაქთაღა — აი, შვილო, ეხლა ეგ ფიქრები სულ წავა-წამოვა... ასეთი საქმე მიქნია შენთვის დუნიახედ ვერავინ იქმოდა მეთქი. ახლა, შვილო, გინდა დამიმადლე, გინდა ესეც გეურქააჟით დაიწუნე მეთქი... ნონიას სულის მზემ, ამთენი თრევით პარაქათი აღარ მაქვს და მე ამაზედ უეჭეთეს ველარავს მოვსძებნი მეთქი“ (გვ. 22).
- „ხანუმა — რაო, რაო? როგორ თუ ბიძა შენს? მერე ჩემი დასტური აუღიათ? ბიძა შენი უჩემოდ ირთავს!.. იპ, იპ, ნეტავი ხანუმას თიებდა! ფოშტის ცხენით ქალაქის ქუჩები მაქელინა, ორმოცი წლის ჟამი ამაცუნცრუეკბინა და ეხლა სხვას ირთავს!“ (გვ. 103).

„მაქთაღა — აბა თუ ქალი ხარ გინახამს ვინმე მეთქი, მთელ ქალაქში ჩემისთანა სახელგანთქმული და მოხერხებული მეთქი, რაც მე ბრძვები, კოკლები, ქაჩლები, ყვავილესაგან დაჭიჭნილები დავთხოვე ჩემის სულის გულისთვის გვარტყვივით დაეზებნდა მეთქი“... (გვ. 40).

„ხანუმა — ...ლამაზები კიდევ არადღერია, საქმე ის არის, რომ ზოგჯერ ორი თეძოთი კოკლს და თვალებზე ბისტ-გადაკრულებს შენისთანა კნიაზეზე გავსაღებ ხოლმე!“ (გვ. 105)...

და კიდევ: „მეხი კი დავაყარე იმ გამოტყინებულ თავზე! წავიდეს და ეხლა ესპოროს ხანუმას! რა უმანკო ანგელოზი მნახეს მეცა, ჭიბრში ჩაუდგნენ და ისიც მე? ბევრს კი გაიტანენ! რას ამბობთ, ერთი წისქვილი არ დატრიალებულა ჩემ თავზე, თორემ სხვა რა არ ვაღამხედა! ერთი პიანიცა პოლკოვნიკი იყო, თავის ცოლს მეჭვარეთ გავაყოლე! ამაზედ კაკალი ერთი კვირა უსმელ-უჭმელი ერთ ორმოში დამამწყვდიეს, მაგრამ როგორც იყო, თავი დავახწიე!“ (კომედიის სიუჟეტი? ჯ. ი.).

იგივე სიტუაციაა ი. ჭავჭავაძის „მაქანკალში“, სუტ-კნენიანს ამწყვდევენ. „ერთ უშიგლო კნენიანს ძალათ შვილი ვაყოლიე. ლოგინში ტყურლად ჩავაწერე და სხვის ახლად დაბადებული, ლოფლოფი ბავშვი შეუგორე... დღესაც არავინ იცის, იმისია თუ სხვისა! შეცვლით ხომ რამდენი გამისაღებია: ვისი საცოლე ვის შეხვედრია და ვისი საქმრო ვისა რგებია! ვინ მოსთვლის, კიდევ რამდენი რამეები ჩამიდენია“... (გვ. 168—169).

მართებულ დასკვნას იძლევა იგივე ვ. გუნიას: „საფიქრალი არის და მოსალოდნელიც, რომ ა. ცაგარელმა „ხანუმათი“ თითქმის დაასრულა პიესების ტიპი, იმისთანა როგორც მაგალითად არის თვითონ „ხანუმა“, სუნდუქიანცის „ხათაბალა“ და სხვანი“ (გვ. 106). დ. ჭანელიძესაც „ხანუმა“ XIX საუკუნის ქართული კომედიოგრაფიის წვეწვალად მიაჩნია.

თუ ზემოთ მოტანილ სცენებს დავაკვირდებით. ეს მაქანკლები ემსგავსებიან ერთმანეთს თავიანთი საზოგადოებრივი ნიღბით, მაგრამ ინდივიდუალური განსხვავებაც გააჩნიათ. ეს შენიშნული აქვთ სხვა მკვლევარებსაც².

მიკირტლმ გასპარიჩზე ნურადფერს ვიტყვი, ვინაიდან მისი სახე სხვა საზოგადოებრივი მოვლენების გამომსახველი ნიღბია, აქ მხოლოდ მკრთალ ჩანასახად იკითხება მაქანკლობის მოტივი და ამ მოტივის შემდგომი განვითარება რომ არა ქართულ თეატრში, ალბათ, საერთოდ შეუძმნეველიც დარჩებოდა ეს კერძო სიუჟეტურ-სახეობრი-

¹ ზურაბ ანტონოვის დეკარგული პიესა „ქმარი ცოლის მყარი“ (იხ. თხზულებანი ზ. ა. ანტონოვისა. თბ., 1876, გვ. X). არ არის გამორიცხული, რომ ცაგარელმა იცოდა პიესის შინაარსი.

² იხ. ე. დავითაია. კოტე ყიფიანი, თბ., „ხელოვნება“, 1975, გვ. 82—83.

ვი შტრეხი. მაგრამ. საქმეც იმაშია, რომ ქართული კომედიის მომდევნო ნაწარმოებებში მაქანკალი სულ უფრო და უფრო რელიეფური და მრავალფეროვან სახედ გვევლინება. მინასა („მე მინდა კნერნა გავხდე“) შემთხვევითი მაქანკალია, მას თავისი დაკარგული ვალის გასანაღდებლად სურს კეთილი საქმე გააკეთოს, ამავე დროს იგი პატიოსანი და იუმორის გრძობით დაჭილდოვებული კაციც არის. გერასიმ იაკვლიჩ ზამბახოვი („ხათაბალა“) ურცხვი, ეშმაკი და შეუპოვარი საჭიროსანია. საკუთარი ქალიშვილის გათხოვებისთვის არაფერზე არ იხვევს უკან და, ალბათ, ასევე არიგებს თავის სავაჭრო საქმეებსაც. უნდა აღინიშნოს, რომ იგი სხვა ვაჭრებივით ან გინდაც მაქანკლებრით წუწყი არ არის, მის მოქმედებაში მოჩანს გაქანება, სიმტკიცე. მაჩოლა („რას ვეძებდი და რა ვპოვე“) პირველი პროფესიული მაქანკალია ქართულ თეატრში, ეშმაკი და იმავე დროს გონებადასშულიც. პროფესიულად თავდადებული. გიორგი შარვაშიძის პიესის „მომაკედანის“ მაქანკლის შესახებ 1879 „დროება“ წერდა: „მაყურებელი გრძობდა, რომ თითქო საღაც უნახავს იმას იმისთანა კეთილშობილი მაქანკალი, როგორც იყო მართა“ (ნ. გაბუნია)¹. კომედია „მაქანკალი“ ი. ჭავჭავაძემ სპეციალურად ნ. გაბუნიასათვის დაწერა, სადაც სუტ-კნერნად წოდებული ხორეშანი გაქნილი, უპირო, დაუნდობელი და ხარბი, მაგრამ ამჯერად პირში ჩალაგამოვლებული პროფესიონალია. რაც შეეხება „ხანუმას“, ავქ. ცავარელმა აქ ორი მაქანკალი გამოიყვანა, მაგრამ მთავარი მოქმედი პირი ხანუმაა, რომელმაც შთანთქა ყველა ის მხატვრული ფერი, მიღწევა, რაც მისი წინამორბედი მაქანკლების სახეებში იყო მიღწეული. ხანუმა გაქნილი პროფესიონალიც არის, კეთილი და მიმზიდველი ოინბაზიც, რომელსაც ყველაფერს აპატიებ, იუმორით აღსავსე, ენაწყლიანი, ანგარიშიანი და ავ-კარგიანი ადამიანიც. მას მსოფლიო ლიტერატურასა და თეატრში მრავალი წინამორბედი ჰყავდა, როგორც ანტიკურ, ისე ახალ კომედიაში, ფრანგულ კლასიკურ კომედიებსა და რუსულში (ოსტროვსკი, გოგოლი). კომედიის ამ ტიპს პროტოტიპებიც მოეძებებოდა იმდროინდელ საქართველოში. მის არსში „შეუიარაღებელი თვალითაც“ ნათლად მოჩანს ადამიანის ცხოვრების მატრიმონიალური მისწრაფებების სხვადასხვა ფორმით გამოვლენილი ხასიათის ლეგენდა. ბიბლიური სარასა და ბერძნულ-რომაული ჰერა-იუნონას, ჰიმენეის მაქანკლობრიდან დაწყებული ქართული ხალხური თეატრალური სანახაობებიც და თქმულებებით გათავებული. ი. ჭავჭავაძე ნ. გაბუნიაზე

¹ გვინდა აღვნიშნოთ, რომ დ. იოვანჯილის წიგნში „ქართული კომედიის წარსული და აწმყო“ ხანუმას დადებით გმირად დახასიათებისას ნათქვამია, რომ კეთილი მაქანკალი ხანუმაზე ქართულ ლიტერატურაში არ არსებობდაო (გვ. 161).

ხანუმას როლში ასე წერდა: „თეატრი ამის თამაშობაზე ერთს განუწყვეტელს გულითადს ხარხარად გადაიქცა. რომ გენახათ, ხარხარებდა ყველა. დიდი თუ პატარა, იმ სასიამოვნო ხარხართა, რომელსაც მართლა და მხიარული სიცილი ჰქვია“ (ხაზგასმა — ჯ. ი., გვ. 123).

ავტ. ცაგარლის „ხანუმა“ ავტორის იუმორისტული დამოკიდებულებით, იუმორის პრიმატით გამორჩეული დრამატული ნაწარმოებია, რაც მას მხიარულ, საყოფაცხოვრებო კომედიად ახასიათებს. კომიზმი ზომიერად შეიცავს დაცინვას, თანაგრძნობას და სატირულ უარყოფასაც. ნიშანდობლივია, რომ ვ. აბაშიძე, ქართული თეატრის ყველაზე დიდი კომიკი, ავტ. ცაგარელს კომიზმის მეფეს უწოდებდა.

დაბოლოს, ვიდრე სხვა ნიღბების გარჩევას შევეუდგებოდეთ, გვინდა თეატრალური ხელოვნების ერთ დამახასიათებელ თავისებურებას შევებოთ. ყოველი დრამატული ნაწარმოები სცენაზე მოხვედრისას, რაც არ უნდა „კეთილსინდისიერად“, ე. ი. ავტორისეული ტექსტის დაცვით, სიტუაციების, ხასიათების თუ სახეების ზუსტი წარმოჩენით განხორციელდეს, მსახიობს, რომელიც თეატრალური შემოქმედების სუბიექტია და თავისი argumentum baculinum გააჩნია, სცენური სახის შექმნისას სათანადო კორექტივები შეაქვს ლიტერატურულ პირველწყაროში. გარდა ამისა, ხშირია შემთხვევა, როცა მსახიობის გამორჩეული ინდივიდუალობა დრამატურგს უბიძგებს შესატყვისი სახის შექმნაში, ახალ ნაწარმოებს შთააგონებს. ამ მხრივ აღსანიშნავია ვასო აბაშიძისა და ნატო გაბუნias აქტიორული შემოქმედების წვლილი ქართული კომედიური ნიღბების შექმნა-დახვეწაში. „რომელ პიესაშიც ვ. აბაშიძე სომეხის როლს თამაშობს და გაბუნias ქალი — მაჰანკლისას, სხვა მოთამაშეებიც რომ სუსტები იყვნენ, თუ თვითონ პიესა არ არის სულ უხეირო, ეს პიესა, რასაკვირველია, ცოცხლად და კარგა გამოვა სცენაზე“ — წერდა გაზ. „დროება“ (1880 წ. № 217), ე. ი. ჭერ კიდევ მაშინ, როდესაც არც ნ. გაბუნias ეთამაშა ხანუმა და არც ვ. აბაშიძეს — აკოფა. ახლა ჩაეუკვირდეთ იმდროინდელი პრესის გამონათქვამებს ვ. აბაშიძისა (ავექიქა) და ნ. გაბუნias (მაქთალა) შესრულებულ როლებზე ბ. ჯორჯაძის კომედიის „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“. ვფიქრობთ, რომ ამ მსახიობთა ინტერპრეტაციამ დახვეწა და სწორი მხატვრული მიმართება მისცა ხანუმასა და აკოფას ტიპების გამოჩენას ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. გაზ. „ივერია“ 1886 წ. № 228 წერდა: „ვ. აბაშიძეს ავტორის განზრახვით სირაჯის როლი უნდა ეთამაშა, მაგრამ ბ-ნი აბაშიძე, როგორც გამოცდილი არტისტი, სახელით არ მოსტყუვდა. ავტორის მიერ გამოყვანილი კაცი სრულებით სირაჯი არ არის; იგი დაბალი ხარისხის, დაბალი ჭურის ჩარჩი-მიკიტანია, და არც როლის შინაარსით, არც სიტყვა-

პასუხით იმ ყველასაგან ცნობილ სახეს არ წარმოადგენს, რომლითაც თვალსაჩინოდ ერჩევა სირაჯი სხვაგვარ ვაჭართაგან. ბ-ნმა აბაშიძემ იგრძნო, რომ აქ სახელი ერთია და სახრავი კი სხვა და, ვგონებ, ამიტომაც მან სირაჯობას თავი დაანება და დაბალის ჯურის ჩარჩი-მიკიტანი წარმოგვიდგინა“. აი, სწორედ ეს „დაბალი ჯურის პრეკაზიკია“ აკოფა აქვ. ცაგარელის „ხანუმაში“, მდიდარი მოიჯარის ტყუილ-კოტრიანცის ღარიბი ნათესავი. რაიც ასე სრულყოფილად წარმოგვიდგინეს როგორც ავტორმა, ისე, ჩვენი აზრით, ამ როლის თანავტორმა ვ. აბაშიძემ.

აქტიორული განსჯით „პროვოცირებული“ მაქანკლის ახალი სახე — ხანუმა ნ. გაბუნია მწილობრივ მაქთალას როლში ითამაშა. პირველი წარმოდგენის რეცენზიაში (გაზ. „დროება“, 1879, № 182) საგულისხმო ცნობებს ვაწყდებით: „ამგვარი მაქანკლის როლებისათვის გაბუნიას ქალი მართლა შეუდარებელი და დაუფასებელი მოთამაშეა. სიამოვნებით შევნიშნეთ ამასთანავე, რომ ის დარიგება და შენიშვნა, რომელიც მისცეს გაბუნიას ქალს (გადამეტებულ ყვირილზე, ერთობ მომატებულ თამაშობაზე და სხვ. წერილმან ნაკლულ ოცნებებზე) (ხაზგასმა — ჯ. ი.). ამ შენიშვნას ტყუილ-უბრალოდ არ ჩაუვლია ამ მოთამაშესათვის“. დიახაც, რომ ტყუილ-უბრალოდ არ ჩაუვლია. სწორედ შემდეგი მისი მაქანკლის როლები „მომატებულის ითამაშებით“ გამოირჩეოდა და აქვ. ცაგარელის ხანუმამ ეს დაამტკიცა.

ნ. გაბუნიას წვლილი ამ პროცესში განუსაზღვრელად დიდია — „მაქანკლების უსტაბაშის“ ხანუმას წინამორბედი როლები — მაქთალა, („რას ვეძებდი და რა ვპოვე“), მართა („მომაკვდავნი“), „ხამფერა („ხათაბალა“), ხორეშანი („მაქანკალი“) მისი მადლიანი ნიჭით არის გამოძერწილი. ხამფერაშიც კი — ეპიზოდურ როლში — მისი ერთადერთი გამოსვლა სცენაზე დაუვიწყარ შთაბეჭდილებას ტოვებდა! უდავოდ სწორია ილია ზურაბიშვილის აზრი ამის შესახებ: „ხომ იშვიათი მოვლენა არ არის, რომ ესა თუ ის ავტორი ამა თუ იმ სცენიურ სახეს ქმნის უწყებული არტისტის უნარიანობის მიხედვით, მაშასადამე — მისი გავლენით, დარწმუნებული ვარ, ასევე „ხანუმას“ ვერ დასწერდა მთელი იმ აღმაფრენით, ნატო რომ ის ნატო არ ყოფილყო, რაც იყო, როგორც ხელოვანი. ისიც უეჭველია, რომ ნატომ ასწილ გადააჭარბა ასევე წარმოდგენას, განახორციელა რა არა მარტო მისი განზრახვანი, არამედ აგრეთვე შეიტანა როლში ბევრი ისეთი რამ, რაც, შეიძლება, ასევე ნავარაუდევია არც კი ჰქონდა და რა-

¹ იხ. ი. ზურაბიშვილი. ოთხი პორტრეტი, თბ., „ხელოვნება“, 1948. გვ. 84—85.

მაც ხანუმას სახე ქანდაკებასავით ჩამოსხმული ტიპის სიმალეზე აიყვანა“¹.

ავტ. ცაგარელი, როგორც ცნობილია, ნ. გაბუნიას 1882 წლიდან მთელი სიცოცხლის მანძილზე ხანუმას ეძახდა, ვასო აბაშიძეზე კი სწერდა: „როდესაც კაცი თეატრში ნახავს აბაშიძისგან წარმოდგენილ ტიპებს და შემდეგ ქუჩაში გავა, ჰგონია, მხოლოდ ეხლა ამეხილა თვალბიო: რამდენ არუთინებს ნახავს „სულნი კარებში“ და მალაზი-ებში, რამდენ ისაიებს და აკოფებს ნახავს ქუჩაში და ქარვასლაში“².

როგორც ვხედავთ, ვასო აბაშიძისა და ნატო გაბუნიას აქტიორულ ინდივიდუალობას, მათ ნიჭიერებას ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ისეთი ტიპების შექმნაში, როგორიცაა ხანუმა და აკოფა, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება.

შ ა კ ი ე გ ა ე ლ ი

როგორც ითქვა, XIX საუკუნის 30-იან წლებში ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში შემოიჭრა ახალი ტიპი, მეტწილად სომხური წარმოშობის. ნაციონალური დამახასიათებლობა ნაწარმოების ენობრივი ფონის დამახინჯებით, იგივე კუთხურობა და დიალექტიზმი თავისი შეუსაბამობით კომიზმის ელემენტებს შეიცავს, მაგრამ ქართული თეატრის კლასიკურ ნიმუშებში, როგორც დრამატურგიაში, ასევე სცენაზე, ასეთ ზედაპირულ მიდგომას უარყოფენ. ჩვენ გვქონდა შესაძლებლობა დაგვეხასიათებინა მიკირტუმ გასპარიჩის („გაყრა“) დრამატურგიული სახე. სცენაზე მისი განსახიერების პრინციპზე ვ. აბაშიძის შემოქმედება მოგვითხრობს: „რამდენჯერ გვიანხავს სცენაზე წარმოდგენილი სომეხი, მაგრამ ყოველთვის გადაუქარბეიათ, ამიტომ რომ ნამდვილი არტისტები არ ყოფილან და ზომა არ სცოდნიათ. აბა ნახეთ ვასო აბაშიძე იმავე როლებში (იგი თამაშობდა მიკირტუმ გასპარიჩის როლს — ჯ. ი.) და მაშინ მიხვდებით, რომ ნამდვილი წარმოდგენა და უბრალო გაჯავრება, გაქირდვა სულ სხვადასხვა არის“ (გვ. 74). ახლად გამდიდრებული ქალაქელი ვაჭრის მთავარი მახასიათებელია ძალაუფლების აღიარებისაკენ სწრაფვა, რეალური პრივილეგიების გაფორმების მცდელობა. მაშინდელი პოლიტიკურ-ეკონომიკური წყობილების წიაღში ამის მხოლოდ ერთი საშუალება არსებობდა — ქორწინება, რაც კომიზმის შემცველ კოლიზიას წარმოქმნიდა, რამეთუ ქორწინება — ეს ზნეობის ამალღებისკენ მოწოდებული აქტი — ვაჭრობის საგნად იყო გადაქცეული.

¹ იხ. ი. ზურაბაშვილი. ოთხი პორტრეტი, გვ. 96.

² ვასო აბაშიძე. დ. ჯანელიძის რედაქტორობით და შესავალი წერილით, თბ., „ხელოვნება“, 1951, გვ. 110.

კომიკური კონფლიქტის განვითარებისას ერთ მხარეს მოქალაქე ვაჟრები გამოდიოდნენ, მათი მოქმედების ზემოცანა ასეთი იყო:

„მინდა კნინა გავხდე“

- მიკიტუმ გასპარიჩი — (დაფიქრებული დადს) ეს რა კარგი ფიქრი ექნენ: (შემასმენელი არა ორგანულ, არამედ აღწერით ფორმაში — ჟ. ი.) ამათ გაურას შერებინან; ეგება ეს დრანტს ჩემი შუწანი მიეცე. ბალქამ ეს არის (შებლზე და ჭიბეზედ დაიკრამს ხელს): ესტი ჩა, ენდი ჩა! მაგრამ ჩემი შუწანი კნინი დაუთახონ: კნინო, კნინო! ბაზარშიაც დიდ რამე იქნება დიდებულძიანთ ხნამე! ბუღდან ბუღდანიჩ აქკით ქუ პანნიმ (ხანგასმა — ჟ. ი.) (გ. ერისთავი, „გაურა“, გვ. 193).
- ბარბარე — (შეწოვა მარჯვნივ კარდგან და პუბლიცსკენ ლაპარაკობს) ნეტავი არ იქნება მინას პეტრიუხიჩი აასრულოს თავის ნათქოში, ერთოც რო კნინო გავხდე, (გაკვირვებით) უჰ, უჰ, უჰ, დიდი რამე არ ექნებო. ეწუჩაში რო დავივლი, იტაციან კნინ ბარბარე გალსე, რუსებიც რო მნახევენ, ეაში სიატელტოს დამიძახებუნ. მაშინ მეც კნინურათ დეიწყებ ლაპარაკა. თუ სახლში მნახევაბი მამივლენ, დიდ კაცურად ვეტყვი: მობრძანდით, ბატონებო, ნუ რას უკაცრავად. აუჰ... რა დიდი ვინმე ფიქნები! კნინა გავხდები თუ არა, მაშინვე კიბავი ვიყიდი, ლაქიას უკან დავიყენებ და ისე დავივლი, მაშ ვა! კნერა ვიქნები, შინ ხომ არ დევჯდები, ბალებში უნდა ვირო (ბ. ანტონოვი, „მე მინდა კნინა გავხდე“, თბ., 1897. გვ. 16).
- თათელა — (სიხარულით) ალაჯან, მართლა? შენმა მზემ ბუღდანიოვიანთ ხამფერას შურობით (ხანგასმა — ჟ. ი.) ორივე თვალები დავარდება, მე რომ კნინი ვიქნები“. (გ. ერისთავი, „გაურა“, გვ. 212).
- ოსანა — თელეთის მადლო ფეთხაინის მადლო სუფსარქისის მადლო! ნორაშანის მადლო!.. გუხვეწებით, ქაბატუას ქიშპზე კნინათ გამაღვდეთ. (აქაც ქაბატუა, ვითარცა ბუღდან ბუღდანიჩი და ხამფერა „გაურაში“, პიენის გარეთ დატოვებული პირია. ხანგასმა — ჟ. ი.).
- ოსანა — მერე ვაქსალში სეირობას ვიქ, ბულვარში კნინათან პოდრუჩკით ვავივლი, მთელი ხალხი თავს დამიკრობს, კნინა მობრძანდებო, გჯას მიზამენ... ნახე თუ როგორ მიწა დავყრებოთ ჩვენს ვინმეებს“ (ბ. ჯორჯაძე, „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“, გვ. 26, 38).
- აკოფა — სონაჯან! ახლა ვინ იცის, გამარჯობაც არ გვითრა, კნინა რომ გავხდები, ეაში სიატელტეა! მგონია ასე ვაიფხეცრები, როგორც ვალანტის მანალი! კოზლაზედ ერთი ხმლიანი ლაქია... დაროგუ კნინე! პაი ქუდის ხდა! პაი პაკლონები, პაი კავარები“ (ავტ. ცაგარელი, „ხანგასმა“, წიგნი II, გვ. 121).

თავადობის მაძიებლობა, როგორც ცხოვრებისეული ვითარება, ასევე ხელოვნებისეული შოტივი დიდად დამახასიათებელია XIX საუკუნის მეორე ნახევრისათვის. ამ ნიღბის გარეშე (სხვადასხვა ინდივიდუალურ გადაწყვეტაში) იშვიათად ვხვდებით XIX საუკუნის ქართულ კომედიას. მაძიებელი ხან მდიდარი მეფახშეა, ხან საძილოს მამა და დედა: მიკიტუმ გასპარიჩი, თათელა („გაურა“), ხან მდიდარი ქვრივი ბარბარე („მე მინდა კნინა გავხდე“), ხან მდიდარი შებეღებული საპატარძლო ოსანა („რას ვეძებდი და რა ვპოვე“), ასე

რომ, მათ ნიღაბს დამატებით ინდივიდუალური ბედ-იღბალი და ხასიათი ემატება. განსაკუთრებულად უნდა აღინიშნოს „ხანუმა“, სადაც გაერთიანებულია, ასე ვთქვათ, სიყვარულის მაძიებლის სონასა და თავადობის მაძიებლის — სონას მამის მისწრაფებები ერთ ბედნიერ ფინალში, რაც კომედიის განკვანძვის კლასიკური მაგალითია.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ მაძიებლებს თავის კონკრეტული კომედიების ჩარჩოებში კიდევ სხვა ურთიერთგანსხვავებული ვნებები თუ სოციალური ფუნქციები აქვთ. თუ მათ არქეტეპული თვალთ შევხედავთ, გაგვახსენდება, რომ ეგრეთწოდებული „პარვენისუს“ შემართება ერთ-ერთი მამოძრავებელი ძალაა კაცობრიობის ისტორიისა, ამ მოტივის ასახისმეტყველება კი — ერთ-ერთი გარდუვალი ფორმულა მხატვრულ შემოქმედებით აზროვნებაში.

ქორწინება როგორც ცხოვრებაში, ასევე ქართულ თეატრსა და დრამატურგიაში, ვაჭრობის საგნად არის ქცეული, ამიტომაც ბუნებრივია, რომ მასში მონაწილეობდეს როგორც მყიდველი, ისე გამყიდველი. მაძიებლის ნიღაბი ორმხრივია: თვით მაძიებელი და ეგრეთწოდებული „კუტრი კნიაზი“.

„კუტრი კნიაზი“

„გაყრის“ პერსონაჟის — თათელას მიერ მოსწრებულად შერქმეული „კუტრი კნიაზი“, ე. ი. გაკოტრებული თავადი საზოგადო სახელად იქცა. ამ ზედმეტი სახელით გვევლინებიან შემდეგ თავადაზნაურობის წარმომადგენლები ზ. ანტონოვის, ბ. ჯორჯაძის, ავქ. ცაგარლის და სხვათა პიესებში.

„მ ი კ ი რ ტ უ მ — არა, ქართველი კნიაზი, დიდი ცაცი!

თათელა — ვუი, ჭუ აჩინ! კუტრი ქართველი“ („გაყრა“, გვ. 212)

„მ ი ნ ა ს ა — მოდი ეს ჩემი კუტრი კნიაზი შეერთამ... „ჩემი კუტრი კნიაზი ყაბული ვაქნეინო“ („მე მინდა კნინა გაეზღე“, გვ. 4, 12).

„ა ვ ე ტ ი ქ ა — გთხოვთ მიაპტიოთ მექანეთ შეშწუო შენც მოფეხმარე კოტრების ღმერთო“. (გულისნმობს იულონს — ჯ. ი.) („რას ვეძებდი და რა ცაოე“, გვ. 16).

„ხანუმაში“ კი „კუტრი კნიაზი“ დრამატურგს ფანტიაშვილის გვართია ჰყავს გამოყვანილი, რაც გაფანტვასა და გაკოტრებაზე მიგვიოთითებს.

„გაყრაში“ მთლიანად „კუტრი ოჯახია“ წარმოდგენილი. სცენა, სადაც მოქმედება მიმდინარეობს, ასეა აღწერილი: „ოთახი გაულესავი. ფანჯარა, რომელიმე ქალღმერთისა. ცალგვერდზე დგას ტახტი. ანდუყაფარ ზის ტახტზე. მუთაქა უძევს კალთაში, ორი ხელით არის დაბჯენილი მუთაქაზედ. ჰფიქრობს“. (გვ. 189). ასეთივე გარემოში მოქმედებენ ბ. ჯორჯაძის პერსონაჟები: „თეატრი წარმოადგენს ერთს

გაუღესავს ოთახს, რომელსაც აქვს ორი ფანჯარა. ადგილ-ადგილ ქალღალღ გადაკრული, რადგან მინები აკლია. ამ ოთახში ცალ-მხარესა დგას პატარა ტახტი და ზედა კშლია ძველი ხალიჩა. მეორე მხარესა დგას ერთი ძველი სკამი“. (თხზ. კნ. ბ. ჯორჯაძისა „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“, ზუგდიდი, 1865, გვ. 1).

გარჩეულ ნაწარმოებთა ყველა „კუტრი კნიაზს“ თავისი ერთადერთი ქონება — ფეოდალური წოდება გამოაქვს გასასყიდად და ქორწინებას ალებმციემობის საქმედ აქცევს. უმეტესი მათგანი — იულონ სიმარიძე („რას ვეძებდი და რა ვპოვე“), ვანო ფანტიაშვილი („ხანუმა“), ივანე დიდებულოძე („გაყრა“) ქალაქელი არ არის.

იულონმა მოურავს ბოლო ღორები გააყიდინა და იმ ფულით ჩამოდის ქალაქში.

„იულონი — ...ახლა მე მინდა ქალაქში ჩავიდე. ტანისამოსი შევიყირო და დროშით ავიარ-ჩამოვიარო, ვაჭრები რომ დამინახავენ და გაიგებენ ქვრივი ყოფილაო, დღეში ხუთი მოციქული მომივა ჩემი ქალი შეირთო... ეგების ერთი მზითვიანი ქალი ვიშოვნო...“ („რას ვეძებდი და რა ვპოვე“, გვ. 19).

„ტიმოთე — ...აი, ჩემი კნიაზი ერთი კვირაა აქ არის და სწორედ ერთი ზღვა დული დაფლანგა. თითონ კიდევ პო, მე რაღა მაჩანჩალა ვარ, რომ ჩამომართია. შემასკუბებს ფაიტონის კოფოზე და ქუჩა-ქუჩა დამარხობს: იმ დღეს კინაღამ თავ-პირი დამამტვრევიან! ეგ აქ ხალხს თავს აწონებს, მეორე ცოლს ეძებს და მე კი არა მკითხავს, რომ ერთი ცოლიც არა მყოლია“ („ხანუმა“, გვ. 85—86).

ერთი სიტყვით, ქართული კომედიის „კუტრი კნიაზის“ ეს ნიღაბი ახალი ეკონომიკური წყობის ნიადაგზე გაღარიბებული და გაკოტრებული თავადაზნაურია, რომელსაც მოჩვენებითი დიდებით სურს, რაც შეიძლება ძვირად დააფასოს თავისი წოდება. ამ კოლიზიაში არიან მოქცეულნი მათი ანტიპოდებიც, ანუ ნიღბის მეორე მხარე, „კნეინობის მაძიებელი“, რომლებიც ეშმაკობით ცდილობენ „კუტრი კნიაზების“ მოტყუებას.

კომედიის სტრუქტურაში პერსონაჟების ასეთი განლაგება და მათი ვნებების განვითარება კომიკურ კონფლიქტს წარმოქმნის, რაც ბოლოსა და ბოლოს ქორწილით განიმუხტება.

კ ი ნ ტ ო

ქართული კომედიის ერთ-ერთი ნიღაბი კინტოა. კინტო ქალაქელი, სახელდობრ, თბილისის მკვიდრია. „იგი შექმნილია შერეული ბაზრის წიაღში, როცა ვაჭრობამ ხელოსნობას გაუსწრო“¹ — წერს ი. გრი-

¹ ი. გ რ ი შ ა შ ვ ი ლ ი. ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა, თბ., „სახელგამი“, 1928, გვ. 17.

შაშვილი. კინტო წერილი ვაპარია, მისი წინამორბედი ყარაჩოლელი-
ვით ქეიფის მოყვარული, მაგრამ ყალთაბანდი, დალლარა. თეატრში
კინტო პირველად ზ. ანტონოვმა გამოიყვანა თბილისელი შარლატანე-
ბის სახელით „მზის დაბნელება საქართველოში“.

„ივანე, მანო, გეო, დარჩო. (წემოდინან შარლატანურად ჩაცმულნი, თეთრის ქუ-
დებითა, ცალ-ცალს ხელში უჭირავთ თერთო საღვინე ღვინითა და ცალ-ცალში ჩი-
ნურისა ჟანგები და ერთად მღერობენ)

„ისევ და ისევ ღვინითა, არიალალი,
დრო გავატაროთ ღვინითა, თარიალალი!
დაიყვირებენ.

ივანე — პაზარუ

დარჩო და სხვანი (ერთად) პაზბანდარუ!“ (გვ. 290—291) ამ ღრეობისას გეო
ამბობს: „ვე არ ამოხვალ გარჯილო სულო, აბა ახლა მობრძანდნენ ვისაც
ბევრი ფული აქვს, ჩვენ უფრო მხიარულად მოვკვედებით თუ ისინი“ (იქვე,
გვ. 292).

კინტოს ნიღბის ჩამოყალიბების ევოლუცია სწორხაზოვნად არ მიმ-
დინარეობდა. კინტოსა და მასხარას გამოხდომები ჯერ კიდევ მიკირ-
ტუმ გასპარისს აქვს, ტყუილა არ თამაშობდნენ ამ როლს. გ. ერისთა-
ვი, ვ. აბაშიძე, ნ. გოცირიძე და სხვ.

კინტოს ნიღბის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა იქონია ყარაჩო-
ლელის (შავჩოხოსანი) ტიპმა. როგორც ი. გრიშაშვილი წერს, „კინტო
ყარაჩოლელის გადაგვარებული მოდგმაა“. ყარაჩოლელები ხელოსნე-
ბი იყვნენ და თავის ამქარი ჰყავდათ. ამქრობა კი კასტური მოვლენაა.
ყოველ კასტას თავისი დაუწერელი კანონები და ადათ-წესები აქვს.
ყარაჩოლელთა დაუწერელი კანონები რაინდული სულისკვეთებით იყო
გაყლენთილი. დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქალის სიყვარულისა და
ქეიფის კულტს, ხელგაშლილობას, უდარდელობას, ძმა-ბიჭობას, ალაღ-
მართლობას. დღეს, როცა აღარც ყარაჩოლელები არსებობენ და აღარც
კინტოები, ყარაჩოლელობა ერთგვარ ცნებად დარჩა, რომელიც გუ-
ლისხმობს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ჯენტლმენობის ქართულ ვა-
რიანტს. კინტოობა კი — რაღაც ოინბაზობას. ეს რასაკვირველია,
ცხოვრებიდან მოდის, ამიტომაც ქართული კომედიის პერსონაჟად და
შემდგომ ნიღბადაც გადაიქცა კინტო და არა ყარაჩოლელი. ყარაჩო-
ლელის ტიპში კომიზმის ელემენტები თითქმის შეუუმჩნეველია, თუ არ
ჩავთვლით მის მახვილგონიერებას. კინტოს ნიღბში კი უკვე თვით
სახელი „კინტო“ (კინწით თაბახის მზიდველი) სასერიო ჩვეულებაზე
მიგვანიშნებს. კინტოებს საეაპრო საქონელი — თევზი, ხილი, მწვანი-
ლი თავზე შედგმული თაბახითა და გობით დაჰქონდათ კარდაკარ. გა-
მოჩენილი ქართველი მოცეკვავე ალექსანდრე ალექსიძისათვის (ალ-
სონლულაშვილი, 1874—1934) კი „კინტოს“ ეტიმონი არის კენტი და

არა კინტო¹, როგორც ეს მიაჩნია ი. გრიშაშვილს². კენტობა, მარტო-ობა, რაღა თქმა უნდა, სრულიად განსხვავებული რამ არის, ვიდრე ყარაჩოღელების ამქრობა, ძმა-ბიჭობა და უსტაბაშ-შეგირდობა. ა. ალექსიძე თვლის, რომ კინტო ინტერნაციონალური ტიპია, რომ კინტოების ხელოსნურ-ვაჭრული ფენა არც ერთ ეროვნებას არ ეკუთვნის. ამის დასამტკიცებლად იგი იგონებს სინამდვილეში არსებულ კინტოებს: ვერელ „თათარ ყულისას“, რუს წვრილ ვაჭარ „ხახოლა კენტუას“, ავლაბრელ სომეხს „ციგანა კენტუას“, ორ ქართულ კინტოს გელასა და სტეპკოს. კინტო, გრიშაშვილის თქმით, ხომ გადაგვარებული ყარაჩოღელია? გადაგვარებაც, უპირველეს ყოვლისა, ალბათ, იმაში გამოიხატა, რომ კაპიტალიზმის განვითარების და წვრილი ხელოსნების გაბოგანობის გამო კინტო გამოეყო ამქარს, ანდა ხელოსნების ამქარი თავისთავად დაიშალა და წინანდელი ყარაჩოღელი მარტო დარჩა, წვრილ ვაჭრობას მოჰკიდა ხელი და ყარაჩოღული დარბაის-ლური „მუხამბაზის“ ნაცვლად კინტოური სიმღერა დაიწყო:

„მე პაცანა ვარ ბუნების შვილი
არც მაქვს სახლი არცა კარი
არცა ლოგინი“³...

მეორეც — კინტოების ეროვნული წარმოშობა მართლაც ჭრელი იყო; დღესაც კი, როცა კინტო სანთლით საძებარია, ავლაბრის ან ხარფუხის მიყრუებულ უბანში შეიძლება შეხვდეთ კინტოურად გამოწყობილ ღრმა მოხუც სომეხ „იშტი-ბიშტიას“, რუს „ჟერებეცასა“ და ქართველ „წიკრი კოლას“. საქმე ის არის, რომ ეროვნებას მართლაც ძალიან მცირე, უმნიშვნელო ელფერი შეჰქონდა ამ სუფთა თბილისურ ტიპში, აქ მთავარი და განმსაზღვრავი იყო სიტყვამოსწრებულობით, ოინბაზობით, ქეიფით, სიმღერით, დუღუკითა და არღნით, ხელოვნებისეული, ბოჰემური, მხოლოდ თბილისური კომიზმით გამორჩეული „მოდუს ვივენდი“. ტყუილუბრალოდ კი არ ითხზებოდა კინტოებრს — საქოსა და მაქოს ანეკდოტები ხალხში.

საგულისხმოდ დახასიათებას მატებს კინტოსა და ყარაჩოღელს ცეკვები „ბაღდაღური“ და „კინტოური“. მართებულად არ ეთანხმება პროფ. ლ. გვარამაძე ა. ალექსიძის აზრს, რომ „კინტოურში“ ბუქნა შეიძლება რუსული ცეკვიდან იყოს შემოტანილიო. მას საკმაოდ მრავალმზრივი და დასაბუთებული მტკიცება აქვს იმისა, რომ „ბუქნა, ჩაკუკებით როკვა“ (ს. სულხან-ორბელიანი) „უძველეს და ბევრ ქარ-

¹ ლ. გვარამაძე. მთაწმინდელი მოცეკვავე. თბ., „ხელოვნება“, 1962, გვ. 43.

² ი. გრიშაშვილი. ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა. გვ. 18.

³ თბილისური მუსიკალური ფოლკლორი.

თულ მამაკაცურ ცეკვებში გვხვდება¹. კინტოსა და ყარაჩოღელის ცეკვები განსხვავდებიან ერთიმეორისაგან, მაგრამ ეს განსხვავება მხოლოდ შესრულების ყაიდში გამოიხატება, ტემპში, სიმკვირცხლესა თუ თავდაპერილობაში. მაგალითად, ყარაჩოღელი ცეკვა „შუმპარი“ ანუ „მუხამბაზი“ იგივე ბალადურია. ყარაჩოღელები ამ ცეკვის დროს ბოთლს იდგამდნენ თავზე და სოლიდური პლასტიკით ინარჩუნებდნენ წონასწორობას, კინტოები კი უკვე თავხებით თავზე ასრულებენ ამ ცეკვას. ერთი სიტყვით, ეს ურბანისტული ქორეოგრაფია ძველ ქართულ ცეკვებში აქარულ „ოპოი, ნანო“, სვანურ „მელია-ტელფიას“ და უშუალოდ მათ წინამორბედ „იალის თამაშიდან“² იღებს სათავეს. ასევე მათ მიერ შესრულებული სიმღერები, მაგალითად, „დილის საარი“, „მუხამბაზი“ ყარაჩოღელების სეფილია³. არღანზე დამღერებული „პატარა ბიჭი დამეკარგა წითელპერანგა“ და „ადანდალი დანდალი“ კი გაქსუებული კინტოს სიმღერაა. მიუხედავად ამისა, ყველა ეს სიმღერა აღმოსავლური, ქართული და ქალაქურ-ფოლკლორული მელოსით არის შეზავებული. კინოფილმ „ქეთო და კოტეში“ (იგივე „ხანუმა“) კინტოსა და ყარაჩოღელის განსხვავება-მსგავსებას ნათლად წარმოგვიდგენენ სერგო ზაქარაიძის ყარაჩოღელების უსტაბაში, რომელიც თავის დარბაისლურ ამქართან ერთად რომანტიკულად უმღერის შეყვარებულ წყვილს ლირიკულ „გინდ მეძინოს“, მეორე მხრივ — გიორგი შავგულიძის კინტო, რომელიც მოქნილად, სხარტად და ამავე დროს გრაციოზულად გააპობს მოცეკვავეთა ჯგუფს და ქანდაკებასავით ჩამოთლილი გამოეცხადება მაყურებელს — მთელი თავისი დარდიმანდობით, ონავრული სიმკვირცხლითა და სიკასკასით შემართული. განსხვავებულია სერგო ზაქარაიძის მელოდეკლამაცია შეყვარებულთა საპატივცემულოდ და იგივე გიორგი შავგულიძისა და ვასო გომიაშვილის იუმორისტული კუპლეტები „ქართველებს დაცინიან, ღვინის სმა რომ იციან“. ასევე განსხვავდებიან ფიროსმანისა და გუდიაშვილის სურათებში გამოსახული კინტოსა და ყარაჩოღელის ტიპები. ასეა თუ ისე, ყარაჩოღელსა და კინტოს სახეთა განსხვავებასთან ერთად არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ მათი მსგავსებაც. ჯერ ერთი კინტო, როგორც ტიპი, ყარაჩოღელიდან წარმოიშვა, მეორეც — მათ აერთიანებთ დარდიმანდობა, მახვილგონიერება, რაღაც მხატვრული ელემენტის არსებობა მათ ბუნებაში, ერთი სიტყვით, ზოქემა. ორივენი თბილისის ბოქემის შვილები არიან. და თუ კინტო ქართულ კომედიაში უფრო საფუძვლიანად დამკვიდრდა,

¹ დაწვრილებით იხ. ლ. გვარამაძე. მთაწმინდელი მოცეკვავე. გვ. 43—44.

² ლ. გვარამაძე. ქართული ხალხური ქორეოგრაფია. თბ., „ხელოვნება“, 1957, გვ. 121.

³ სეფილი — დარდიანი ჰანგი.

ეს განაპირობა როგორც თვით მისმა კომიზმით აღსაქვე ნიღაბმა, ისევე ცხოვრებისეულმა ვითარებებმა, სახელდობრ, იმან, რომ კინტომ როგორც წერილმა ვაჭარმა, XIX საუკუნის მეორე ნახევრისათვის საქართველოში სასაქონლო კაპიტალიზმის განვითარების ხანაში, სულ უფრო და უფრო გამოკვეთილი ადგილი დაიკავა თბილისის სინამდვილეში, როცა ყარაჩოღელი თავისი სახელოსნოებითა და ამქრული ადათ-წესებით ცხოვრების სარბიელს სტოვებს.

კინტო ასე ვთქვათ, სუფთა სახით, წითელი აბრეშუმის პერანგით გ. სუნდუკიანცის „პეპოში“ (1870 წ.) გვევლინება. ეს კაკულია, მშრომელი, მოქეიფე, ალალი, ოხუნჯი და ლოთი-ფოთი ვინმე. იგი ამბობს: „ჩვენ რომ ღმერთმა გაგვაჩინა, ფრინველსავით გაგვაჩინა, დღე მოვიგოთ, დღე შევქამოთ, სიკვდილის დროს ანდერძის თავი ვიღალა აქვს“¹.

სერგი მესხი ასე ახასიათებს კინტო-კაკულს: „უდარდელია. ქეიფის მოყვარული, დარდმანდი და ჩიტივით უზრუნველი. პური და ღვინო თუ გააჩნია, ბედნიერია. და თუ ზედ ცოტა მოთალი და კიტრიც აქვს, მაშინ ხომ ცა ქუდად და დედამიწა ქალამნადაც არ მიაჩნია! ორთაჭალის ბალი მისი ასპარეზია! ოღონდ დღეს ჰქონდეს ლუკმა-პური და ხვალ — ღმერთი მოწყალეა. ტოლ-ამხანაგისთვის, ძმაბიჭისთვის თავის მოკვლა გროშათაც არ უღირს. უსამართლობა ნახა სადმე, იყვირებს, ქველი საქმისთვის. ვინც უნდა იყოს, გადაგეხვევა და გადაგოცნის; ახირებულად ნუ მოეჩვენები, თორემ ისეთნაირად დაგოცნებს, რომ გულს მოგოცლავს, შეურაცხჰყოფა მიაყენე რამე, ცხრა ლიტრიანი მუშტი მზათა აქვს“². თვით პეპო ისეთი ყარაჩოღელია, როგორსაც ი. გრიშაშვილი აგვიწერს: „ყარაჩოღელი დარბაისელია, ჩასპანდი, გულმართალი, პატიოსანი, რაინდი“ (გვ. 17). ს. მესხი პეპოსაც კინტოს უწოდებს: „პეპო — კინტო“, მეთევზე. მაგრამ უბრალო კინტო კი არა: ეს ისეთი კაცია, რომლის ტვინი მუშაობს, რომელიც კარგად აკვირდება ქვეყნის ბრუნვას, რომელსაც ესმის საზოგადოების წესები და წყობილებანი. კინტო და პრინციპები რომ მოთავსდებოდნენ ერთად, მე ვიტყვოდი, რომ პეპო პრინციპებიანი კაცია მეთქი“³. როგორც ვხედავთ, აქ უფრო ყარაჩოღელის დახასიათებაა, პეპო ხომ გულმართალი, ალალი, ცხოვრებისეული, სისხლხორციანი ტიპია, რომელმაც, მართალია, ხელოსნობას უკვე დაანება თავი, მაგრამ ჯერ არც დალლარა, ოინბაზი ან სულაც გაქსუებული წვრილი ვაჭარი არ არის. იგი ყარაჩოღელსა და კინტოს შუა დგას.

¹ გ. სუნდუკიანცი. პიესები. თბ., „საბჭოთა მწერალი“, 1950, გვ. 18.

² ს. მესხი. წერილები თეატრის შესახებ. გვ. 112—3.

³ იქვე, გვ. 111.

ავექტიქას („რას ვეძებდი და რა ვპოვე“) უკვე დაღწეობისა და თაღლითობის ელემენტები შეაქვეს კინტოს ნილაბში, მისი ოინბაზობა ახალი ფერებია წერილი ვაქრის სახისათვის, უმთავრესად აქ მაინც ზ. ანტონოვის შარლატანების ხაზის გაგრძელებასთან გვაქვეს საქმე. აქვე. ცაგარლის კინტო-ყარაჩოღელები გიჟუა, ფიჩხულა („რაც გინახავს ველარ ნახავ“) და სხვ. ისევე გ. სუნდუქიანცის კინტო-ყარაჩოღელებს გვანან, რამეთუ ამქრობის, ძმაბიჭობის, ადათ-სამართლის მოტივები ჭერ კიდევ ძლიერად ჟღერენ.

რაც შეეხება ნ. გაბუნიას ბენეფისისათვის ერთ ღამეში დაწერილ აკ. წერეთლის კომედიის „კინტოს“ მიმართ რაფიელ ერისთავის საყვედური, ვფიქრობთ, მართებულია: „მე არ გავიოცებ და მესმის, — წერდა იგი, — რომ ცაგარელისა და ანტონოვის პიესებში რისთვისაც არიან კინტოები. იქ თავის ალაგას არიან და შექმვნით... მაგრამ სალომეს ყოფნა კინტოებში და კინტოთ მორთვა — მაკვირვებს და არც მესმის“¹.

მართლაც, აკ. წერეთლის კინტოები — გეო, თათუზა და მანუა ეპიგონური პერსონაჟებია და კინტოდ გადაცმული სალომე, რომელსაც ექვიანობის აღძვრით სურს ქმრის სიყვარული დაიბრუნოს, გაუმართლებელ და არაბუნებრივ მდგომარეობაშია. მაგრამ საქმეც ის არის, რომ ეს ნაწარმოები სცენას თითქმის დღემდე შემორჩა და მას აქა-იქ წარმოადგენენ საქართველოს რაიონებში. მიუხედავად ამისა, ამ კომედიას არ შეიძლება მივანიჭოთ რაიმე საეტაპო ან ევოლუციური მნიშვნელობა, როგორც კინტოს ნილბის, ასევე ქართული კომედიის განვითარების თვალსაზრისით; თვით პოეტიც დიდი წარმოდგენისა არ იყო ამ სახელდახელოდ შეთხზულ თავის ოპუსზე.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს აკოფა („ხანუმა“), ეს სიტყვამოსწრებული, თითქოს მიამიტი ოინბაზი, სიკეთის მსახური დარდიმანდი. აკოფას ხუმრობები საზოგადოებრივი ცხოვრების შეფასებაა. სიყალბის განქიქება, ცხოვრების ფილოსოფია. „ჭკუას ჩვენ ქალაქში ვინ შემოუშვებს — კანდრაბანდია“ — ამბობს იგი. ანდა: „ჩვენი ზოგიერთი ვაქრები რომ მილიონებს ინახავენ, მამა უცხონდათ. სამოთხეში თავდაყირა ჩაცვივიან“ და მისთანანი. აკოფას ორთაქალის ლოთი-ფოთობაც ეხატება გულზე; თავად ფანტიაშვილთან ქეიფისას (და ალბათ, სხვა დროსაც) ერთი ლაზათიანად მიბეგვილიც გახლავთ. ვ. აბაშიძეს ამ ტიპის სისხლხორციან განსახიერებაში დიდი ღვაწლი მიუძღვის. აკოფას როლში მან შეიტანა მიკირტუმ გასპარჩის ცალკეული დამახასიათებლობა — მიამიტური იუმორი, მახვილგონიერება; შარლატანების ჩიტირეკიაობა, კაკულის დარდიმანდული

¹ ა. წერეთელი. პიესები, გვ. 411.

იერი. ავეტიქას როლის ვ. აბაშიძისეული განსჯა — ავეტიქა-სირაჯის სოციალური კიბის საფეხურის ჩამოქვეითებითა და გათალითებით — ასე ზღფვიტ მოელვარე მრავალფეროვნებით ასახისმეტყველა ვ. აბაშიძემ აკოფა. 1886 წ. (№ 36) გაზეთი „ღრობა“ წერდა: „ეგ პატივცემული არტისტი მხოლოდ სცენაზე ცოცხლობს. აქ მას ყველაფერი ავიწყდება, იგი მხოლოდ აკოფაა. იმის სიცოცხლიტ სცხოვრობს. იმის ძარღვი უცემს, იმის დარდი და შიში აწუხებს. იმის დარდიმანდობა, ოინები ახარებს მას“.

ილია ზურაბიშვილის მიერ აღწერილი სცენა¹ ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს, თუ როგორ იძახდა ვ. აბაშიძე: „ერთ სიძე მითხაროტ სიძე რომ ლოთიანათ თავში ჩავაფარო“. რარიგ ლალი და ონავრული ღიმილი გადაჰკროდა, როგორ გაბოტებული და აფხვერილი იდგა. როგორ მიჰყავდა ფანტიაშვილთან ირონიული დიალოგი, საპატარძლოს ჩვენების სცენა, ხანუმასთან შეტქმულება, საპატარძლოს ხელიდან გავდებინება და სხვა.

აკოფას ტიპს იმ არქეტიპულ ფორმულასთან მივყავართ, სადაც დაკრისტალიზირებულა ქართული ცხოვრებისა და ხელოვნების ზოგიერთი ტრადიცია. ფოლკლორული მოტივი, თქმულებათა და ლეგენდების პერსონაჟების ესკიზები, ხალხურ სანახაობათა ნიღბები. აკოფაში შეიძლება დავინახოტ ყენის მომტყუებელი საქმისაჲ (ყენი ამჯერად ფანტიაშვილი იქნება), მიკიჩასა და აკოფას დამოკიდებულება ზურაბას და ბერი იოანეს დამოკიდებულებასაც გვაგონებს „კალმასობიდან“. საპატარძლოს ჩვენების სცენა — ბერიკულ მისტიფიკაციებს (ოთარიკა მასხარას ოინებს) და, საერთოდ, აკოფას სილალე ქართული ხალხური სანახაობებს სულიერი ყაიღით არის მოწოდებული.

მსახურო

როგორც ცნობილია, მსახურის ნიღაბი პირველად კლასიკურ პერიოდში არისტოფანეს კომედიებში გვხვდება მონის სახით, რომელიც პატრიარქალური მონათმფლობელური სინამდვილიდან მოდელირებული დამხმარე პირია. ახალატკურ კომედიაში მენანდრეს მონები ახალგაზრდა ბატონების სამიჯნურო საქმიანობაში იღებენ მონაწილეობას. რომაულ კომედიაში, მაგალითად, პლავტეს „განში“ მონა სტრობილი იპარავს თავისი ბატონის განძს და კომედიის სიუჟეტის ერთ-ერთი მამოძრავებელი ძალაა. შუა საუკუნეების ფარსში კი ეს მონა უკვე ეშმაკ მსახურად გვევლინება. რენესანსის ხანის „სწავლულ კომედიაში“, მაგალითად, არიოსტოს „სკივრის კომედიაში“

¹ იხ. ი. ზურაბიშვილი. ოთხი პორტრეტი, გვ. 64—69.

მსახურების საშუალებით გვარდება ქორწინება. მაკიაველის „მანდრაგორაშიც“ ახალგაზრდა შეყვარებული კალიმიკო მსახურის მეშვეობით ცდილობს მოხუც კაცზე გათხოვილ ლამაზ ლუკრეციას დაუახლოვდეს. „დედ არტემი“ ხომ ყველაზე აქტიური ნიღბების: არლუკინის, ბრიველას და სერვეტას მხრებზე გადადის იმპროვიზაციისა და სიუჟეტის განვითარების მთელი სიმძიმე, ისინი არიან ინტრიგისა და კონფლიქტების შემქმნელი და გამომკვანძველნი.

XVI—XVII საუკუნეებში ესპანურ კომედიებშიც მონაწილეობდნენ მსახურები, რომელთაც, გარდა განსაზღვრული კომედიის კომპოზიციური დატვირთვისა, დამოუკიდებელი სცენები მიჰყავდათ ინტერმედიებში. სხვა მსახიობების გასვლის შემდეგ ისინი ქარვასლის ფიცარანაგზე რჩებოდნენ, ხუმრობდნენ, ვილაცის გამოჩაგრებითა და იმპროვიზაციით ართობდნენ მაყურებელს. მსახურის ნიღბის მნიშვნელობა დიდად გაიზარდა მოლიერის კომედიებში, მისი მსახურები მორალურად თავის ბატონებზე მალა დგანან — „სკაპენის ცულლუტობაში“ სკაპენი, „ტარტიუფში“ — დორინა, „გააზნაურებულ მდაბიოში“ კოვიელი და სხვ. განმანათლებლურ ეპოქაში მსახურს უკვე ადამიანის ღირსების ყველა ატრიბუტი ენიჭება. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისში“ გრაფს, მარკიზსა და კავალერ რიპაფრატას მირანდოლინა მსახურ ფაბრიციოს ამჯობინებს და მას მიჰყვება ცოლად. მსახურის ნიღბის ყველაზე რთულ, მრავალმხრივ დასრულებულ და აღზევებულ სახეს ვხვდებით ბომარშეს ტრილოგიაში „სევილიელი დალაქი“, „ფიგაროს ქორწინება“ და „ბოროტმოქმედი დედა“, სადაც ფიგარო (მსახურის ნიღაბი) ხან ჰკვიანია, გამოცდილი, მოხერხებული თავის პატიოსანი ბატონის თანამებრძოლია, ხან საკუთარ ღირსებაში დაჭერებული ახალი ცხოვრების მებაირახტრე-მებრძოლი და ხან კი პატრიარქალური, მშვიდი ცხოვრების მოქადაგე ობივაციური როგორც ვხედავთ დასავლეთ ევროპის თეატრში მსახურის ნიღაბი ერთ-ერთი წამყვანი მხატვრული მოვლენაა. ამ მხრივ ქართული მსახურის ნიღაბი¹ თავისი ინერტულობით უფრო ახლო დგას რუსული კომედიის მსახურებთან, კერძოდ, გოგოლისა და ოსტროვსკის პერსონაჟებთან.

გ. ერისთავის „გაყრაში“ მსახურ გაბრიელს მსახური ქალი ყარდაშევრდი მოსწონს. სიუჟეტური ან სხვა რამ კომპოზიციური თვალთახედვით ეს ინტრიგა არავითარ აუცილებლობას არ წარმოადგენს კომედიაში, მაგრამ იდეოლოგიური თვალსაზრისით საინტერესო გამასა ჰქმნის ნაწარმოების შინაარსის ფერებში, მათი პირით ავტორმა ბატონყმურ წყობილებას სასიკვდილო მსჯავრი გამოუტანა.

¹ გარდა ივანიკასი გ. ერისთავის „ქუნში“.

„გაბრიელი — მოურაობა რა ხელობა არის, რა პურს მკვებებს?

ყარდაშვერდი — ქა, რა პურს გაკვებებს. პური შენს ხელში იჭნება და ღვინო.
შემოსავალი. ვისაც შენი ბატონი აიღებს, ნახევარი იმისა, ერთი სიტყვით,
ბატონის მონახევრე არის“ (გვ. 207).

აქ თავს იჩენს ახალი საინტერესო ნიღაბი მოურავის სახით. „რომელიღაც ენაზე ერთი ანდაზაა, რომელსაც ეს აზრი აქვს: „გაქარისტიანებულ ურჩისთანა ავი და ერთგული ქრისტიანი ქვეყანაზე არ მონიხებაო“. სწორედ ასე იყო გაბატონებული გლეხკაცის ანუ მოურავის საქმეც: იმას ავიწყდებოდა თავის უწინდელი გაქირვებული მღვდმარეობა და როდესაც ის თვითონ გამოურავდა, გაბატონდა, ნამდვილ ბატონზე უარესი შეიქმნა“¹, — წერდა ს. მესხი გიორგი წერეთლის კომედიის „ჯიბრის“ გარჩევისას.

„რას ვეძებდი და რა ვპოვეში“ ორი ერთნაირი დანიშნულების მქონე პერსონაჟია: მსახური და მოურავი. არც ერთი მათგანი არც სიუჟეტის მამოძრავებელი ძალაა, არც კონფლიქტის რომელიმე მხარის აქტიური მონაწილე, არც კოლიზიის აუცილებელი ელემენტი, არც სხვა რამ შინაარსობრივი ფენის მატარებელი. ისინი მხოლოდ და მხოლოდ დამხმარე ფუნქციებს ასრულებენ; მათ შორის დიდი განსხვავებაც არ შეიმჩნევა, ერთი შეხედვით ვერც მიხვდები, რომელია მსახური და რომელი — მოურავი. მოურავის სახემ ქართულ კომედიაში ვერ მოასწრო ნიღბად ჩამოყალიბება, არ დასცალდა განვითარება; ბატონყმობის გადავარდნამ როგორც ცხოვრებაში, ასევე ხელოვნებაში შეწყვიტა მისი არსებობა.

მსახურის ნიღბის ნაციონალური თავისებურება ზედაპირული ნიშნებით არის გადაწყვეტილი. კომედიის დიდ უმრავლესობაში ეს იმერელია, რომელსაც კუთხური ენის გამოყენებით ხასიათის შექმნის პრეტენზია აქვს. იგი კონფლიქტისა და არაკის განვითარებაში აქტიურ მონაწილეობას არ იღებს. კომიზმის საშუალებად ისევ დიალექტიზმებით გამოწვეულ უხეშ ომონიმურ გაუგებრობას იყენებს.

მაგალითად მოვიტანოთ იმერელი მსახურის პეტრიკასა და მისი ბატონის დიალოგი კომედიიდან „მე მინდა კენინა გავხდე“.

„პეტრიკა — დიდმა ქალბატონმა დაგიბარა ფიცხელ მოლი აქანა, ფიცხელი.“

მინასა — ვა იმან ფიცარი რათ უნდა ბიჭო?

პეტრიკა — დაიჯერე, ალა, ქვეც კი ვაჟი გეყოლება მე წუხელ გეზმანა.

მინასა — მერე ვინ გაგზომა ბიჭო“. (გვ. 6).

„მზის დაბნელება საქართველოში“ სვიმონიკას (მსახური) ექსპოზიციური ხასიათის მონოლოგი აქვს, საიდანაც შეიტყობს მკაყურებელი, თუ რა მოხდა სცენის გარეთ. სვიმონიკას ზეამოცანა გრიგოლი-

¹ ს. მესხი. წერილები თეატრის შესახებ. გვ. 80—81.

სა და მარეხის სიყვარულის თანაღმობაა. „ხანუმაში“ გამოყვანილი მსახური ტიმოთეც ფაქტობრივად ექსპოზიციური შინაარსის მონოლოგს ამბობს: „რაზედ წამომათრია ჩემმა ბატონმა! რა უნდოდა, ჩემთვის სოფელში ვგდებულიყავი: დააღულუნე ცეცხლი, მოუჭექე, ხუხუ ჩურჩხელა და სკამე. ზედაც არაყი დააყოლე... ან თითონ რა უნდა ჩემ ბატონს, რომ გამოუჩქარა: ქალაქში“... და შემდეგ: „ეს ერთი კვირაა ჩემი ბატონი აქეთ-იქით მგზავნის და წიგნებს მატანს, დამენადლიე მართლა რამეს აპირებდეს. ამ მაქანკლებმაც რომ მოუხშირეს...“ (გვ. 85). მართალია „ხანუმაში“ არის სცენა, სადაც ტიმოთესა და კნენა თეკლეს შორის კომიკური ვითარებაა, სახელდობრ, როცა ტიმოთე სათქმელს განგებ აჭიანურებს, რათა სამახარობლო ყავისფერი ახალუხი და ერთი თუმანი ფული მიიღოს. მაგრამ ანალოგიური სცენა აქვს ზ. ანტონოვს რუსულიდან გადმოკეთებულ კომედიაში „განა ბიძიამ ცოლი შეირთო“. აქაც მსახური ივანიკა თავის ბატონ გალუსტას სამახარობლოს დატყუების მიზნით ცოლის ჩამოსვლის ამბის შეტყობინებას უჭიანურებს. ასე რომ, კომიზმის რაიმე სიახლე, ან თავისთავადობა აქ არ შეიმჩნევა.

ქართული მსახურის ნიღაბი ისევ გ. ერისთავის კომედიებში არის რამდენადმე რელიეფურად წარმოდგენილი. ჯერ ერთი, რომ იმერელი მსახურიც პირველად მან გამოიყვანა სცენაზე. მართალია, იმერელმა „გაყრაში“ მხოლოდ ორი სიტყვით გაიღვლა, მაგრამ მისი ტემპერამენტული შემოვარდნა კულმინაციურ მომენტში, როცა ძმები ქონებას იყოფენ, ის კი გაფრენილ მიმინოს მისტირის — მთელი სცენის კომიკურ პერიპეტეიას ჰქმნის. საინტერესოა აგრეთვე „ღაღაში“ შეყვარებული წყვილი მსახურები აბრამა და ნენე, თუმცა პრინციპში მათაც ზედაპირული დახასიათება აქვთ აბრამის ენაბლუობის გამო, მაგრამ ეს წყვილი მაინც კომიზმის შემქმნელია და ნაწარმოების მთავარი ემოციური მიმართების — სიყვარულის თემის ლეიტმოტივის დუბლირებას ახდენს. მსახურის ნიღბის ყველაზე აქტიური სახე ქართულ კომედიოგრაფიაში კომედია „ძუნწშია“, სადაც გ. ერისთავმა მას დააკისრა კონფლიქტის სიმძაფრის, ინტრიგის განვითარებისა და სიუჟეტის სიმყარის მთელი სიმძიმე. მსახურ ივანიკას¹ უყვარს მსახური მონაგარდისა. მათი შეუღლება იმ შემთხვევაში მოხდება, თუ მათი ბატონის კარაპეტა დაბაღოვის ქალიშვილი მითხოვდება ახალგაზრდა თავად არჩილს. ძუნწი ბატონი კი ამის წინააღმდეგია. ივანიკა ბატონს ოქროს ჭისებით სავსე ზანდუკს ფარულად შეუტკლის კენჭებით გატენილი სკივრით. ამ მზაკერობაში მონაგარდისაც ეხმარება.

¹ უფუარადღებოდ ნუ დაღტოვებთ იმას, რომ მსახურების სახელებს კინობითი სუბტილუბები აქვთ — ივან-იკა, პეტრ-იკა, სვიმონ-იკა.

შემდეგ მსახურები არჩილთან ერთად „პიპროზურ სენას“ აწყობენ, რითაც ასულელებენ კარაპეტას, ითანხმებენ ქალიშვილის გათხოვებაზე, უბრუნებენ განსა და ყველაფერი ისე მთავრდება, როგორც ივანეიას ჰქონდა ჩაფიქრებულნი.

გ. ერისთავის შემოქმედების დახასიათებისას ვთქვით, რომ „ძუნწი“ გამოყენებულია პლავტეს „განძისა“ და მოლიერის „ძუნწის“ არაკის მოტივები, ისიც აღსანიშნავია, რომ „პიპროზური სენასის“ სცენა ეურდენის („გააზნაურებული მდაბიო“) „მამამუშების კავალერად“ ქცევის მასკარადს წააგავს და საერთოდ ივანეიას ოინები მოლიერის მსახურების მარცხათიანობის ასოციაციას იწვევს.

როგორც ვხედავთ, ქართულ კომედიაში (გარდა „ძუნწისა“) მსახურის ნილაბი მხოლოდ ექსპოზიციური და ეპიკური დანიშნულების მოქმედი პირია და, ანტიკური კომედიის მონისა არ იყოს, აგვიწერს იმას, რაც ხდება სცენის გარეთ. უკეთეს შემთხვევაში ისინი მთავარი პერსონაჟების მიერ განვითარებულ სასიყვარულო ხაზს მისდევენ მკრთალ აჩრდილად. ასე რომ, თუ კი მსახურის ნილბის იდეურ-მხატვრულ დანიშნულებას, სოციალურ ელერადობას, კომედიის შინაარსობრივ ქსოვილში მის არსებობას და ნაწარმოებში კომპოზიციურ თუ ქმედით ფუნქციებს გიორგი ერისთავის დრამატურგიაში რამდენადმე საყურადღებო ადგილი უკავია, მომდევნო ავტორების კომედიებში მსახურის ნილაბი არ იძენს რაიმე მხატვრულ თვითმყოფადობას. თუმცადა კომიზმის ელემენტები მათ სახეებში არსებობენ, რაც ხელს უწყობს კომედიის იუმორისტული ფონის შექმნას. საერთოდ კი — ევროპული თეატრის ისტორიის ფონზე ქართული მსახურის ნილაბი — თუჯინდ გ. ერისთავის მსახურების ჩათვლით — არ გამოირჩევა ეროვნული თავისთავადობით და ეპიგონურ მოვლენად გამოიყურება.

30 დ ე 3 0 ლ 0

XVIII საუკუნის დასასრულს, ფრანგული რევოლუციის ეპოქაში ჩამოყალიბებულმა თეატრალურმა ენარმა — ვოდევილმა საგრძნობი წვლილი შეიტანა როგორც ევროპული თეატრის, ასევე დრამატურგიის განვითარებაში. მისი გავლენა განსაკუთრებით შეეხო იუმორისტულ კომედიას. ვოდევილის მსუბუქმა დინამიკურმა სასიყვარულო არაკმა, კონფლიქტების მოულოდნელმა ზერელე განკანცამ, კოლიზიის ეფემერულმა არსებობამ, უჩვეულო სიტუაციებმა, კეთილმა დაბოლოებამ, მუსიკალურმა კუბლეტებმა ევროპული „მეშჩანური დრამისა“ და კომედიის დამძიმებული დინება გაახალისეს. სკრიბის, მელვილის, ლაბიშის ვოდევილებმა მხიარულად და მკვირცხლად მოიარეს ევროპული თეატრის სცენები.

მიხეილ გამაზოვის „XIX საუკუნის ქართველები“, რომლის ქართული თარგმანი ეკუთვნით გ. ერისთავსა და დ. ყიფიანს, პირველი ვოლდევილია, რომელიც XIX საუკუნის ოცდაათიან წლებში იდგმებოდა თბილისის ლიტერატურულ სალონებში. თბილისის რუსულ თეატრში 40-იან წლებში გიორგი იაცენკოს დასმა 2 მელოდრამა, 7 ოპერა, 10 დრამა, 11 კომედია და 106 ვოლდევილი დადგა¹. იგივე გ. ერისთავმა უკვე პროფესიული სცენისათვის გადმოაკეთა და 1851 წ. დადგა ნ. ხმელნიცკის „ბებეას თუთიყუში“. გ. ერისთავს მიბაძეს მისმა მსახიობებმა: ზ. ანტონოვმა, რომელმაც რუსულიდან თარგმნა ე. სკრიბის ვოლდევილი „ფაშას თეთრი დათვი“, გ. დვანაძემ, რომელმაც შექმნა ორიგინალური ვოლდევილი „სახლი კუკიაზე“.

პროფესიული თეატრის განახლებამდე იდგმებოდა გადმოქართულებული და ორიგინალური ვოლდევილები: რაფიელ ერისთავის მიერ გადმოკეთებული „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ (1870), ვ. აბაშიძის „ცოლი თუ გინდა ეს არის“ (1878), რ. ერისთავის გადმოკეთებული „ექვიანი“ (9/II, 1879), გ. ჩიქოვანის გადმოკეთებული „ბნელ ოთახში“ (20/IV, 1879). 1879 წლიდან კი განახლებული მუდმივი დასის სცენაზე წარმოდგენის თითქმის ყოველი საღამო ვოლდევილთ მთავრდებოდა. იდგმებოდა ა. წერეთლის „ბუტიაობა“ (1880), ალ. ყაზბეგის „ქართველი ქალი სტუდენტებში“ (1883), რ. ერისთავის „ქაჩუა“ (1888), ვ. გუნიას „ადვოკატთან“ (1889), ჰაზირას „ჯიბგირი“ (1891), „ხორველობა“ (1894) და სხვ. ერთი სიტყვით, XIX საუკუნის მეორე ნახევრის განმავლობაში ქართულ თეატრში თამაშობდნენ რუსულიდან (ი. ტურგენევის, ა. ჩეხოვის, პ. კარატიგინის, პ. ვიაზემსკის, ვ. სოლოგუბის, პ. გრიგორევის, ნ. ხმელნიცკის) და ფრანგულიდან გადმოქართულებულ და ორიგინალურ ვოლდევილებს. თუ რუსეთის თეატრებში ვოლდევილებში გამოდიოდნენ ისეთი გამოჩენილი მსახიობები. როგორებიც იყვნენ ვ. ყიფიანი, მ. შჩეპკინი, კ. ვარლამოვი, ვ. დავიდოვი, ქართულ ვოლდევილებში მონაწილეობდნენ ასევე სახელგანთქმული მსახიობები: ვ. აბაშიძე, მ. საფაროვა-აბაშიძისა, ნ. გაბუნია, კ. ყიფიანი, ვ. ალექსი-მესხიშვილი, ვ. გუნია, ე. ჩერქეზიშვილი, იმდროინდელ პრესაში გამოქვეყნებული რეცენზიები, მოგონებები და გამოკვლევები გვაწვდიან ცნობებს იმის შესახებ, თუ როგორ უწყობდა ხელს ვოლდევილი მსახიობის დაოსტატებას, მაგალითად. ი. ზურაბიშვილის მიერ აღწერილი საშენკას როლი (გ. ჩიქოვანის „ბნელ ოთახში“)² ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის მ. საფაროვა-აბაშიძის გარდასახვის ხელოვნების მაღალ დონეზე: მ: საფაროვა-აბა-

¹ იხ. М. Пичхадзе. История Грузинской оперетты (диссертация), ЛГИТМиК, 1971, გვ. 19.

² ი. ზურაბიშვილი. ოთხი პორტრეტი, გვ. 32.

შიძისა ანსახიერებდა ბალზე მიწვეული სტუმრების მთელ გაღერას. ს. მესხი ავეიწერს, თუ როგორ თამაშობდა ნ. გაბუნია მეღვინეთუხუცესის „ქატა აწონაში“. ელისაბედ ჩერქეზიშვილის „60 წლის არშიყ-ში“, თვით ე. ჩერქეზიშვილი ფაქტიურად ოთხ სხვადასხვა როლს ასრულებდა (ცოლის, მაქანკლის, ახალგაზრდა გლეხი ქალისა და მკითხავის), გადაცემა-გარდასახვის უბაღლო კომიკურ ნიმუშებს წარმოადგენდა¹.

ორიგინალური ვოდევილების ღირსშესანიშნავი ავტორია ქართული თეატრის გამოჩენილი მოღვაწე რაფიელ ერისთავი. მართალია რ. ერისთავს აქვს ორიგინალური კომედიებიც („ადვოკატები“, „დედაკაცმა თუ გაიწია, ცხრა უღელი ხარის უმძლავრესია“), სადაც გამოყვანილი ჰყავს რუსეთუმეებიც, მაქანკლებიცა და სოვდაგრებიც, მაგრამ არც ერთ მათგანს არავითარი სიახლე არ შემოუტანია კომედიის განვითარებაში. ამ პერსონაჟთა სახეები ვოდევილური სიმჩაბით გამოირჩევიან, გადაწყვეტები სიუჟეტის დინამიკითა და არა მხატვრული აუცილებლობითაა გამოწვეული, მათი მოქმედებები ფსიქოლოგიურ მოტივირებას მოკლებულია და არც ხასიათებისა და სახეთა განვითარების ლოგიკა არსებობს. სამაგიეროდ რ. ერისთავის ვოდევილებმა ქართული თეატრისა და დრამატურგიის განვითარებაში არც თუ უმნიშვნელო წვლილი შეიტანეს. რ. ერისთავის ვოდევილები: „პარიკმახერისას“, „ქაჩუა“ რეალისტურ-ყოფითი კომედიების პოეტით შესრულებულ თხზულებებს უფრო წააგავს, სადაც მოვლენები საქართველოს სინამდვილის, მისი ყოფითი რეალიების ამსახველ სურათებად იშლება. აქაც, როგორც, მაგალითად, ა. ჩეხოვის ვოდევილებში („დათვი“, „წინადადება“, „ქორწილი“) კუპლეტები არ გამოიყენება, პერსონაჟების დახასიათებას ფსიქოლოგიური სიმართლის გეზი აქვს, მაგრამ ვოდევილურ სქემატურობას, სიტუაციების იოლ და მეტწილად გაუმართლებელ სასიერო ბრუნვას მხიარული ქაოსი შეაქვს ნაწარმოებში. რ. ერისთავის გადმოქართულებული ვოდევილები („მბრუნავი სტოლები“, „იქვიანი“, „ჯერ დაიხოცენ, მერე იქორწინეს“, „ბიძასთან გამოხუმრება“) საკმაოდ დამოუკიდებელ თხზულებებს შეიძლება მივაკუთვნოთ, განსაკუთრებით „ჯერ დაიხოცენ, მერე იქორწინეს“, რომელიც პირველ ხანებში ორიგინალურ ნაწარმოებადაც კი იყო მიჩნეული, ვიდრე თვით ავტორმა არ გამოაქვეყნა „ციხკარში“ განმარტება. ვოდევილში შეყვარებული წყვილის — მაშიკოსა და სერგოს კონფლიქტს მშობლებთან ცხოვრებისეული კოლიზია უდევს საფუძვლად (ორივე მხარეს სურს ქორწინება სარფიან საქმედ აქციოს). მაგრამ კონფლიქტის გადაწყვეტა სუფთა ვოდე-

¹ იხ. М. Пичхадзе. История Грузинской оперы. გვ. 155—6.

ვილურ ხერხით — შემთხვევითობით სრულდება: მაშეიკოს ძმა აპო-
ლონი მოიგონებს, ვითომ მისი და გარდაიცვალა. ამას მოსდევს ვო-
ლდევილური გაუგებრობის ექსპლოატაცია და ბედნიერი დაბოლოება.

რ. ერისთავმა პ. გრიგორევის „ბიძასთან გამოხუმრებას“ („Коме-
дия с дяушкой“) ოპერეტკა-ვოდვეილი დაარქვა. საქმე ის არის,
რომ XIX საუკუნის 60—70-იან წლებში ოპერეტა ძლიერ გავრცელ-
და ევროპასა და რუსეთში მისმა პოპულარობამ საქართველომდეც
მოაღწია. პირველი ოპერეტა საქართველოში დაიდგა რუსულ დრა-
მატულ თეატრში 1869 წ. 27/XII. ეს იყო ვალდეს მიერ გადმოკეთე-
ბული ოფენბახის ოპერეტა „მეჭლისი იტალიელებით“. აღსანიშნავია,
რომ ოპერეტა პირველ ხანებში იდგმებოდა ვოდვეილის ყაიდაზე. მას-
ში მონაწილეობდნენ დრამატული თეატრის მსახიობები და როგორც
სწორად შენიშნავს მუსიკათმცოდნე მ. ფიჩხაძე, არ მოითხოვდა ვო-
კალური ხელოვნების პროფესიულ დაუფლებას¹. ოპერეტა-ვოდვეი-
ლი „ბიძასთან გამოხუმრება“ ღირსშესანიშნავი ნაწარმოებია. იგი
გამოირჩევა არაკის ლოგიკური განვითარებით და ამავე დროს მომგე-
ბიანი ორგანული და არა დივერტისმენტული ცეკვა-სიმღერით არის
შეზავებული. კუბლეტებს მოქმედების გამავითარებელი და პერსო-
ნაჟის დამახასიათებელი ფუნქცია აქვთ. კონფლიქტი ფსიქოლოგიურად
მოტივირებულ გადაწყვეტას ღებულობს და ყველაფერი ეს ქართუ-
ლი ყოფის ფონზეა გათამაშებული. ზუსტად არის მოძებნილი ჟანრის
განსაზღვრაც — ოპერეტა-ვოდვეილი, რაც ნათელსა ჰქვენს იმდროინ-
დელ ჟანრულ ურთიერთმოქმედებას თეატრსა და დრამატურგიაში.
ნიშანდობლივია ის ფაქტი, რომ რ. ერისთავმა „ბიძასთან გამოხუმ-
რება“ მ. საფაროვა-აბაშიძის მსახიობური ინდივიდუალობის გათვა-
ლისწინებით სპეციალურად მისთვის დაწერა. ეს პიესა ეთნოგრაფი-
ული თვალსაზრისითაც ფრიად ფასეულია. აღსანიშნავია, რომ ავ-
ტორს მითითებული აქვს სიმღერების შესასრულებელი მელოდიები,
ქართული ხალხური სიმღერების ფონდიდან. მაგალითად, ნატოს სიმ-
ღერა „შენზე კარგი რად მინდა მე“ და „მზეშინა“. საინტერესოა იო-
რამის სიმღერაც, რომლის შინაარსიც ძველი და ახალი თბილისის აღ-
წერილობას იძლევა.

ზუსტად ახასიათებს რ. ერისთავის შემოქმედებას ს. მესხი. მისი
აზრით, შეიძლება რ. ერისთავის კომედია-ვოდვეილები ორიგინალო-
ბითა და ღრმა ან ახალი აზრით არ გამოირჩევა, მაგრამ „რაფ. ერის-
თავის კალამს ისეთი ღირსება აქვს, რომელიც ჩვენი ახლანდელი ლი-
ტერატურისათვის სწორედ ძვირფასია. ეს კალამი სწერს ხშირად შე-

¹ М. Пичхадзе. История Грузинской оперетты, гл. 11.

სანიშნავის სიმახვილით, ოხუნჯობით და ავტორში ცხოვრების დაკვირვების ნიჰს გვიჩვენებს“ (ს. მესხი. გვ. 85).

ორიგინალურ ვოდვეილებს წერდნენ, თარგმნიდნენ და აქართულებდნენ როგორც დრამატურგები: გ. ერისთავი, ზ. ანტონოვი, ა. წერეთელი, რ. ერისთავი, ავქ. ცაგარელი, ალ. ყაზბეგი და სხვ., ასევე მსახიობები: გ. ღვანაძე, გ. ჯაფარიძე, დ. ყიფიანი, ვ. აბაშიძე, კ. ყიფიანი, კ. მესხი, ვ. გუნია, ე. ჩერქეზიშვილი და სხვ. ვოდვეილი თავისი არამყარი და მოულოდნელი ფორმით ანთავისუფლებდა მსახიობს, ყოველივე უცნაურობის გამართლების საშუალებას აძლევდა, ვოდვეილში მსახიობი ადვილად ამყარებდა კონტაქტს მაყურებელთან, რაც ახალისებდა იმპროვიზაციისაკენ მიდრეკილებას, ხუმრობისა და მახვილგონიერების სურვილს უღვიძებდა, ვოდვეილის მუსიკალური პასაჟები პლასტიკის, როგორც მაშინ უწოდებდნენ — მიხრა-მოხრის დახვეწას უწყობდა ხელს, სახის გარეგან ნახაზს ადვილად ქმნიდა, რაც შემდეგ კომედიის ნიღბებს დამახასიათებელი „მარკვლის“ მიგნებაში ეხმარებოდა.

კომედიოგრაფიისთვის კი ვოდვეილი იყო ფანტაზიის საუცხოო სავარჯიშო. არაკის სიმსუბუქისა და სიუჟეტის სიმძაფრის გრძნობის მომცემი. მისი ინტრიგა კომიკური კონფლიქტის მასალადაც ვარგოდა. ვოდვეილში იმპროვიზაციის აუცილებლობა ნიღბებს ახალი, საკირბოროტო მოთხოვნების, თანამედროვე ინტერესების გამომხატველ თავისებურებაზე უმახვილებდა ყურადღებას.

ასე რომ, ვოდვეილმა არც თუ უკანასკნელი როლი შეასრულა ქართული თეატრის ისტორიაში, კერძოდ, კომედიოგრაფიასა და სამსახიობო ხელოვნების განვითარების თვალსაზრისით.

XIX საუკუნის ქართული კომედიის ნიღბები

- 1) რუსეთში — მისიონიზმის, კულტურტრეგერობისა და პროგრესულობის პრეტენზიის მქონე, საზოგადოებრივ საქმეში რეალისტად მოაქვს თავი, ფაქტიურად კი უხერხემლო იდეალისტი. პირად საქმეებში ხანდახან, პირიქით, რეალისტი და იდეალისტად ასაღებს თავს. მეტწილად ეს ნიღაბი ავტორის მიერ ირონიულად არის გადაწყვეტილი.
- 2) კნეინობის მაძიებელი და კუტრი კნიაზი — ერთი ნიღბის ორი მხარეა. ორივენი ხან ფარულად, ხან აშკარად ქორწინებას ვაჭრობის საგნად ხდიან, ერთი მყიდველია, მეორე კი გამყიდველი, არაფერზე უკან არ იხევენ. ამ ნიღაბში ვხვდებით კომიზმის ისეთ სახეს, რომელიც იწვევს დაცინვას, ხანდახან თანაგრძნობას და ზოგჯერ სატირულ უარყოფასაც.

- 3) მაქანკალი — კომედიის სიუჟეტის მთელი სიმძიმის მატარებელი, კონფლიქტის გამნასკვავ-გამკვანძავი, ზრიკებისა და ოინების ავტორი. ტყუილის მართლად მომჩვენებელი და პირუკუ. ამ ნიღბის კომიზმის დომინანტი მხიარულებაა.
- 4) კინტო — ჩათუქესანი, ცოტა მშიშარა, დაღლარა და მაინც სიკეთისკენ მსწრაფი, ენამოსწრებული. კომედიის კოლორიტის შემქმნელი, მოქმედების აზრის მატარებელი, ბევრჯერაც შემფასებელი. ეს ნიღაბი გამოირჩევა კომიზმის სახეობის მრავალფეროვნებით — მაღალი ირონიიდან დაწყებული, რაც საკუთარი თავის გაკილვასაც შეიცავს, მხიარული უაზრობით გათავებული.

მ ა ს ხ ა რ ა

მასხარას ნიღაბი ვერ მიეკუთვნება ერთ რომელიმე ეროვნული თეატრის ისტორიასა თუ დრამატურგიულ მიმდინარეობას. მას ხელოვნებისა და ლიტერატურის, კულტურისა და, საერთოდ, კაცობრიობის ისტორიაში საყოველთაო სტატუსი აქვს.

მასხარას სილუეტი, როგორც ითქვა, დიონისეს მსახურების — სატრების სახით ანტიკური დროიდან არის ცნობილი. მასხარა, როგორც ცხოვრების, ასევე ხელოვნების ერთ-ერთი მთავარი ფუნქციის მატარებელია: იგი ყოველგვარი შეუსაბამობის შესაბამისობად მოჩვენების წინააღმდეგია, სინამდვილის კრიტიკულად აღმქმელი. ნიღბის, როგორც ასეთის პირდაპირი მნიშვნელობა, სწორედ მასხარას სახეშია მოცემული, რამეთუ ნიღბის ქვეშ კიდევ რაღაც სახე იგულისხმება. მასხარას ნიღაბს უამრავი ნაირსახეობა აქვს: ანტიკური მიმი, ჯამბაზი. ტაკიმასხარა, შუა საუკუნეების ბაზრობისა და საბალაგანო წარმოდგენის წამყვანი კომიკოსი, პისტრიონი და სკომაროხი, სასკოლო თეატრის, შირაკლებისა და კომიკური ინტერმედიების მსახიობი, „დელ არტეს“ არლეკინი, პულჩინელი, თოჯინების თეატრის ინგლისური პონჩი, რუსული — პეტრუშკა, ტაჯიკური-ირანული მასხარაბაზი, ძველი ირანული თეატრის — „ბაზიგერის“ მასხარა, ქართველი მასხარა და ბერიკები, XVI—XVIII საუკუნეების ევროპული დრამატურგიის მასხარას ცნობილი ნიღბები შექსპირის, კალდერონისა და სხვათა პიესებში. ყველას ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა, ერთი სიტყვით, მასხარას ნიღაბი მსოფლიოში ყველაზე გავრცელებული და საყოველთაო ნიღაბია.

ქართულ დრამატურგიაში მასხარას ნიღაბი პირველად გამოჩნდა ა. წერეთლის „თამარ ცბიერში“. თუ არ ჩავთვლით მეხაძეს და სირაძეს, („სამსახეობა რაინდისა“), რომელთაც კიდევ სხვა მრავალი მნიშვნელობა ენიჭებათ როგორც თვით პიესაში, ასევე ქართული დრამა-



„გაურა“ — გ. ერისთავისა.
ყარღაშვერდი — მარიამ ერისთავისა
ნინო — ანასტასია ორბელიანი-ოვლობეიოსი



ივანე — დიმიტრი ყიფიანი
მსახური — ქილაშვილი



იმერელი — გრიგოლ ერისთავი

ბარამი — ნიკა ერისთავი



ბარძიმი — ალექსანდრე
ერისთავი.





3. კაკაბაძე „ყვარყვარე თუთაბერი“.
ყვარყვარე — უშანგი ჩხვიძე



ყვარყვარე — უშანგი ჩხეიძე



ტურგის ისტორიის თვალსაზრისით, რაზედაც ზემოთ გვქონდა საუბარი. „თამარ ცბიერში“ გამოყვანილი მასხარას სოციალური დანიშნულება, მისი ფილოსოფიურ-ეთიკური ასპექტი მეფის სიტყვებშია ჩაქსოვილი: „მეფე ვარ, მეფე! გვირგვინოსანი და თანაშემწედ ორი კაცი მყავს: ერთი მასხარა, ერთიც მგოსანი. სახის სიცილით, გულის ტირილით, პირველი ურევს მარილსა და ძმარს და მეორე კი თავისივე ცრემლებში ილესავს ნალველს, აწოვებს ქნარს“¹. ეს სიტყვები ისტორიული პიროვნების ოთარია მასხარას ნათქვამიაო თითქოს, მის გამონათქვამებშიც ხომ მასხარას ანალოგიურ დანიშნულებაზეა ლაპარაკი. იოსებ მკვდლიშვილის ტრაგიკომედიის გმირი ოიანა-ბუიანაც ხომ ისტორიული პიროვნებაა. მასხარას როლსა და დანიშნულებაზე მასაც ტრადიციული შეხედულებები აქვს: „ჩვენც მონები ვართ დღეს და ვეცადოთ თვითონ ჩვენც გავსრისოთ ის მხეცი, რომელიც დაბუდებულა ჩვენი მაყურებელ ბატონების გულში — ჩვენ უნდა ვებრძოლოთ თეატრონის იქით მოკალათებულ მხეცს“². ასე არიგებს ოიანა-ბუიანა თავის ბერიკებს წარმოდგენის წინ. ასეთივე სენტენციებით მიმართავს პ. კაკაბაძის მასხარა ევაგრი („კახაბერის ხმალი“) ბერიკების დასს: „... ცის ქვეშეთზე კი ხელოვანთა ქმნილის შემსმენი მხოლოდ ხალხია მიწიერი. ის, ვით მსაჯული არ სრულყოფილი, შეჰყავს ყალბის მქმნელს ცდუნებაში. და რაც სიმართლე დაგაკლდება ოსტატობაში, ბერად მიმავალს თქვენს მძლოლს ცოდვათ დამემატება, მისთვის, რომ ცუდი ხელოვანი მრყენელია ერის, თქვენ სულით უნდა იყოთ წმინდა, გონებით ბრძენი, რათა შეიცინათ კაცთა მანკი თუ უბიწობა“³.

მ. ელიოზიშვილის „ბერიკონის“ ლაღეც ოიანა-ბუიანას ნიღბის, ასე ვთქვათ, ვარიანტია, ისიც მამხილებელი პათოსით შემართული, სიცილით გამკიცხავი მასხარაა. ლ. გოთუას პიესაში „დავით აღმაშენებელი“ მასხარას ფუნქცია დიპლომატ გუდარეხვაის ჰქონდა დაკისრებული. ნ. დუმბაძის კომედიაში „მე ვხედავ მზეს“ კი მასხარა უკვე სოფლის გიჟია, რომელიც მიუხედავად არანორმალურობისა მახვილგონივრული და კრიტიკული შენიშვნებით გამოირჩევა. ჯ. იოსელიანის ფარსში „ტაკიმასხარა“ მასხარას ნიღაბი ორ საპირისპირო სახედ არის წარმოდგენილი: ერთი ბოგანო ტაკიმასხარაა („მწითური“). რომელიც პერსონაჟთა მისწრაფებების სიმბოლური გამოხატულება და ამავე დროს ირონიული ფიგურაა, მეორე მაესტრო—ხელოვნების ოფიციალი („თეთრი მასხარა“). ჯ. იოსელიანის მეორე პიესაშიც „ეთე-

¹ ა. წერეთელი. ტ. III, გვ. 431.

² იოსებ მკვდლიშვილი. ოიანა-ბუიანა. გვ. 204.

³ პ. კაკაბაძე. დრამატული პოეზია. გვ. 112.

რიანი“ ორი მასხარაა წარმოდგენილი: მეფის მასხარა, რომელიც განასახიერებს ოფიციალურ ხელოვნებას („თეთრი“). ამჯერად იგი ჭეშმარიტების მსახური აღარ არის, მას უპირისპირდება ბერეკა ბაბუხაძია — თავისუფალი ხალხური ხელოვნების წარმომადგენელი („მწითელი“).

ქართული მასხარას მთავარი დამახასიათებელია: ჭეშმარიტების ერთგულება, პატრიოტიზმი, მახვილგონიერება და ყოველგვარი შეუსაბამობის გატრიზავება, მისტიფიკაციის უნარი, ხალხურობა და მასთან დაკავშირებული ბურლესკი.

XIX საუკუნის ბოლო ათწლეული და XX საუკუნის პირველი მეოთხედი ქართული კომედიისა და ნიღბებისათვის უღიმღამო გამოდგა. ამას საფუძვლად უდევს მთელი რიგი ღრმა მიზეზები, როგორც პოლიტიკურ-ეკონომიკური, ასევე იდეურ-მხატვრული, რაც ქართულ თეატრში რეზულტატურად ასეთი სახით შეიძლება გავიანზოთ:

დამთავრდა ერთი მთლიანი ეპოქა ქართველი ერის ცხოვრებაში, წაიშალა ძველი ფეოდალური საქართველოს ნიშანწყალი. რუსეთთან შეერთებით გამოწვეულმა ეროვნულმა პრობლემებმა სოციალური მიმართება მიიღეს. და ვინაიდან ქართული თეატრი, როგორც ვიცით, სინამდვილის ასახვის, ცხოვრებისეული პრობლემების მხატვრულად არეკვლისა და რეალიზმის მყარ ნიადაგზე აღმოცენდა, მისმა გამომსახველმა ფორმებმა, როგორც საშემსრულებლო, ასევე დრამატურ-გიული, კერძოდ, იუმორისტული კომედიის განვითარების თვალსაზრისით XIX ს. დასასრულისათვის განვითარების უმაღლეს დონეს მიიღწია, რამეთუ იმდროინდელი ცხოვრების შეუსაბამობის მხატვრული გამოხატვა უმთავრესად კომედიამ იკისრა და ის ძველი ცხოვრების კოლიზიები, რომლებიც ასაზრდოებდა ქართული თეატრის თაღის, ახალმა ცხოვრებამ ისტორიას ჩააბარა.

ქართული კომედიის ახალი გამოცოცხლება და მისი ახალი მიმართება XX საუკუნის ოციანი წლებიდან იწყება, როდესაც საბჭოთა საქართველოს თეატრებმა თანამედროვე ცხოვრებაზე პირველი კომედიები წარმოადგინეს: ნ. ზიანის „დეზერტირკა“ (1925 წ.), ნ. შიუკაშვილის „ამერიკელი ძიას გასაბჭოება“ (1925 წ., რუსთაველის სახ. თეატრი), შ. დადიანის „კაკალ გულში“ (1928 წ., საქართველოს II სახელმწიფო თეატრი კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით). ამ კომედიებში გამოყვანილი სახეები ტიპურები არიან საერთოდ საბჭოთა კომედიებისათვის და მათი გარჩევა მთლიანად საბჭოთა ხალხების თეატრისა და, კერძოდ, საბჭოთა კომედიის კონტექსტის გარეშე შეუძლებელია. გარდა ამისა, საბჭოთა კომედიის ნიღბების ჩამოყალიბების პროცესი ჯერ კიდევ დაუმთავრებელია. ცხოვრებისეული შეუსაბამობების კოლიზიებად გადმოლება კომედიაში ჯერ კიდევ

გრძელდება და ყველა ამ პრობლემას სათანადო შესწავლა ესაჭიროება. მიუხედავად ამისა, მაინც ოციან წლებში წარმოშობილი ქართული კომედიის ერთ ნილაბზე — ნაცარქექიაზე გვინდა შევაჩეროთ ყურადღება, რადგანაც, ამ ნილაბს ძველ ქართულ მხატვრულ ტრადიციებში უდგას ფეხი და რევოლუციური ან გარდამავალი პერიოდისათვისაც დამახასიათებელია. ნაცარქექიას ნილაბის რალაც ელემენტები თანამედროვე საბჭოთა კომედიების ახლად ფორმირებულ ნილაბებში იჩენს თავს, ერთი სიტყვით, ნაცარქექიას ნილაბი მიგვაჩნია იმ ხილად, რომლითაც უკავშირდება ქართული ხასიათების ლეგენდა თანამედროვე კომედიის პერსონაჟებს.

ნ ა ც ა რ ქ ე ქ ი ა

ნაცარქექიას ნილაბი ქართული ხალხური ზღაპრიდან მზამზარეული ხასიათით გადმოვიდა კომედიაში. პირველად იგი დავით ნახუცრიშვილმა შემოიყვანა საბავშვო პიესა-ზღაპარში „ნაცარქექია კვილა“¹. შემდეგ მისმა შვილმა გიორგი ნახუცრიშვილმა იგივე პიესა საგრძნობლად გადაამუშავა², ზღაპრული მოტივები თანამედროვე ჟანრული სურათებით წარმოაჩინა, კომედიის პერსონაჟებს სოციალური ელფერი მისცა, ოპტიმისტური სულისკვეთებითა და ხალისიანი იუმორით განახორციელა ბოროტისა და კეთილის ბრძოლის პროცესი. ნაცარქექიამ, ქართული ზღაპრის ამ ტრაბახა. მოხერხებულმა. ხანდახან ზარმაცმა, მეოცნებე, კეთილმა და უნებლიე გმირმა, ქართულ დრამატურგიასა და თეატრში რამოდენიმე ფერიცვალება განიცადა. თუ გ. ნახუცრიშვილის შემოქმედებაში ნაცარქექია პირდაპირ ქართული ფოლკლორიდან არის გადმონერგული და მეტ-ნაკლებად ზღაპრის არაქს არ სცილდება, პოლიკარპე კაკაბაძის კომედიაში იგი აქტიურად არის ჩაბმული ისეთ რთულ სოციალურ, მორალურ, კონკრეტულ-ისტორიულ და განყენებულ-სადისკუსიო მოვლენებში, როგორცაა: რევოლუცია, მოვალეობა, კაცთმოყვარება, თავხედობა, ეგოიზმი. ზუსტ შეფასებას იძლევა გ. ციციშვილი: „მსოფლიო დრამატურგიამ მრავლად იცის ხალხური ზეპირსიტყვიერების მიერ შექმნილი ნილაბების გამოყენების მაგალითები. მაგრამ აქ უმრავლეს შემთხვევაში საქმე გვაქვს დრამატურგიული ხასიათის ჩასმასთან ხალხური ნილაბის კალაპოტში და ამ ნილაბის მხოლოდ ნაწილობრივად ორიგინალურ ინტერპრეტაციასთან. ასეთი ნილაბების ბაზაზე შექმნილი დრამატურგიული ხასიათები, ძირითადადში, ზეპირსიტყვიერების მიერ ჩამოქნილი სახეებია, რომელთაც დრამა-

¹ სპექტაკლი 1923 წლის 25 ნოემბერს დაიდგა — ნინო ნაკაშიძის ინიციატივით. იხ. გ. ნახუცრიშვილი. პიესები. თბ., „ხელოვნება“, 1973, გვ. 8.

² გ. ნახუცრიშვილის თანავტორი ბორის გამრეკელი იყო.

ტურგი მხოლოდ ორიოდ საკუთარი ნიშნით ამდიდრებს. ამისგან განსხვავებით, ნაცარქექიას სახე პ. კაკაბაძისათვის მხოლოდ ამოსავალია, მხოლოდ ძირია, რომელზედაც მან უალრესად ორიგინალური, ტიპურობის მაღალ ხარისხში აყვანილი და უმდიდრესი ინდივიდუალობით შემკული მხატვრული ხასიათი დაამყნო¹. 1917 წლის რევოლუციებში ყვარყვარე-ნაცარქექია იჩენს თავს („ყვარყვარე თუთაბერი“), XIV საუკუნის საქართველოს ისტორიულ წარსულში გოსტაშაბი-ნაცარქექია („კახაბერის ხმალი“). გ. ნახუცრიშვილის ნაცარქექია — კიკილა ზღაპრული პერსონაჟია. მისი განსჯა შეიძლება, როგორც უკიდურესი პირობითი და სიმბოლური თვალთახედვით, ასევე კომედიის კონკრეტული სახის დახასიათებით. კიკილას ტიპში თავისუფლად ამოიკითხება უბრალო ხალხის მისწრაფება სიყვითისაკენ, ბოროტების მოსპობისაკენ. კომედიაში ძალდატანება, საერთოდ ძალა (დევი) ბოროტების განსახიერებად არის წარმოდგენილი. მას უპირისპირდება ჭკუა, ქართული ხალხური ანდაზა: „ხერხი სჯობია ღონესა, თუ კაცი მოიგონებსა“, ნაცარქექიას გააჩნია სიცოცხლის ხალისი, ოპტიმისტური განწყობილება, „კირსა შიგან გამაგრების“, გასაჭირიდან თავისდაღწევის რწმენა. ასეთი მიზანდასახულობით მოქმედებს კიკილა. მისი მოწინააღმდეგე დევი მასთან ყოველი შეჯახებისას სასაცილო, გატრიზავებულ მდგომარეობაში აღმოჩნდება ხოლმე. ნაცარქექიასთან შედარებით იგი ყოველთვის უქკუოდ და აბუეტად გამოიყურება. ნაცარქექიას მოქმედების მორალური სარჩული იმაში გამოიხატება, რომ მისი მოქმედებები უმთავრესად თავდაცვის მიზნით გამოწვეული საპასუხო ოინებია და ნაცარქექიას გამარჯვებაც ხშირად უნებლიე ხასიათს ატარებს. ეს კი გამარჯვებულის ორეოლში ახალი ძალმომრეობის პოტენციას გამოორიცხავს და ნაცარქექია მხიარულ სიმპათიას იმსახურებს. ნაცარქექიას იდეა, მისი არქეტიპული ფორმულა მაღალი ირონიული აზრით არის შენადგომი: მდაბიო, ღარიბ-ღატაკი ოჯახიდან უქნარობისთვის გამოგდებული არაფრისმაქანა მშიშარა და ზარმაცი კაცი, თურმე ნუ იტყვი, ადამიანთა ცხოვრების გზის მაჩვენებლად, ყოფნა-არყოფნის პრობლემების გასარკვევად და სახელმწიფო საქმეების მომჭანრაკებელ გმირად გამოდგება. იუმორისტულია თვით ნაცარქექიას ხასიათის ლეგენდაც: ნაცარქექიის თავხედობა შიშის მეტამორფოზაა, უხერხულობის კომპენსაცია. ნაცარქექია ცდილობს რაიმე წვრილმანი შიშით გამოწვეული ბუნებრივი რეაქცია წამსვე გიგანტური სიცრუის რაციონალიზაციით ან აბსურდული მოქმედებით გაამართლოს და ირონიაც იმაშია, რომ ხშირად ამას ახერხებს კიდევ. მისი ბაქიაობა დაუოკებელი ფანტაზიის ნაყოფია. ამის სიმბოლური გამოხატულებაა დევის შესაშინებლად მტერის დაყენე-

¹ გ. ციციშვილი. ქართული საბჭოთა დრამატურგია. გვ. 229.

ბის ეპიზოდი. ნაცარქექიას მოტივები გ. ნახუცრიშვილის „ქინკრა-ქაშიც“ საკმარისად არის გამოყენებული, მაგრამ თვით ქინკრაქას სახე უფრო გმირულ-ონავრულია, ვიდრე მშიშარა, უნებლიე გმირის, ანუ ძალად გმირის ნაცარქექიას ნილაბი. „ქინკრაქამ“ და „ნაცარქექიამ“ მოიარეს ფინეთის, შვეციისა და გერმანიისა, ჩეხოსლოვაკიის თეატრები და ნიშანდობლივია, რომ ევროპაში თავისი ნათესავი—ტილ ულენშპიგელი აღმოაჩინეს.¹ ბერლინის 1980 წლის 22 ოქტომბრის გაზ. „ნაციონალ ცაიტუნგში“ გამოქვეყნებულ რეცენზიაში წერია: „კიკილა შეიძლება შევადაროთ როგორც აღმოსავლურ ნასრედინს, ისე ევროპულ ულენშპიგელს“. ერთ-ერთი რეცენზია საღამოს გაზეთ „ამ აბენდში“ (9/X, 1981) ასე იყო დასათაურებული: „ულენშპიგელი—სახელად კიკილა“. „ნორეს დოიჩლანდის“ იმავე წლის (9/X) ვრცელ რეცენზიაში „ძალად გმირის მხიარული თავგადასავლები“ ეწერა: „მიუხედავად საერთო ატმოსფეროს, გმირთა ხასიათების და მოტივირების აღმოსავლური თავისებურებისა, მაყურებელი აქ ხვდება აგრეთვე მშობლიური სამყაროს ზღაპრების გამოძახილსაც“. და მართლაც, ტილ ულენშპიგელის ევროპული ლეგენდა შეჭვრებული ფათურაკებითა და მხიარულებით, ბოროტზე კეთილის გამარჯვებით, ასევე ულენშპიგელის გლეხური წარმოშობა, კერიასთან გაზრდა, მისი სახალხო გმირად გადაქცევა, ოინბაზობა — იმავე არქეტიპულ ფორმულაში თავსდება. მხოლოდ ნაცარქექიას ხასიათში იუმორისტული ფერები ჰარბობს, ულენშპიგელში კი — გმირული. საერთოდ, კაცობრიობის მითოსს ახასიათებს გმირის მოულოდნელად აღზევების წარმოჩენა. ამ მხრივ ნაცარქექიასა და ულენშპიგელს რუსული ბილინების გმირი ილია მურომეციც ენათესავება. გავიხსენოთ ბ. გ. ბელინსკის შენიშვნა: ოცდაათ წლამდე ილია მურომეცი უქნარა იყო (Сиднем муром). ნაცარქექიას რუსული ზღაპრების უნებლიე გმირის „ივანუშკა დურაჩოკის“ სახეც წააგავს, სომხური ზღაპრის პერსონაჟი მშიშარა და მცონარა ნაზარიც². იგი მოგვაგონებს ცარიელი ხელის გოლიათის დამმარცხებელ ბიბლიურ დავითსაც. როგორც ითქვა, პ. კაკაბაძის შემოქმედებაში კომიზმის პირველწყარო ნაცარქექიობის ბუნების მხატვრული ანალიზის ნიადაგზე წარმოიშობა. პ. კაკაბაძეს მიაჩნია, რომ ნაცარქექია შეიძლება დიდ ბოროტებადაც მოეცლნოს ადამიანებს და სიკეთის მომტან უნებლიე გმირადაც. აქ ყველაფერი დამოკიდებულია გარე სამყაროსა და პირობების კავში-

¹ იხ. ე. გალუხტოვა. „ნაცარქექია“ ცხრა მთის გაღამა. გაზ. „კომუნისტური“, 1981 წ. 14 იანვარი.

² დ. დემირჩიანმა ამ ზღაპრის კვალობაზე კომედია -გულადი ნაზარე“ დაწერა, სადაც მშიშარა და ზარმაცი ნაზარე დიქტატორი ხდება (1924 წ.).

რებთან. ხოლო თვით ნაცარქექიას ხასიათის ლეგენდა შეიცავს კომიზმს, შეუსაბამობას. მშიშარა „გმირის“ წარმოჩენისას — მხიარულება (უნებლობის დროს). მშიშარას მიერ გმირის სახელის მიჩემება კი პ. კაკაბაძის შემოქმედებაში კომიზმის უკიდურესი სახით — სატირით არის განქიქებული.

ნაცარქექიას ხასიათშია ნწვევრვალადან მწვევრვალზე ხტომის მოჩვენებითი შემართება და თუ მისდაუნებურად მართლაც დროდადრო ხდება ასეთი რამ, ეს ბელურა წამსვე არწვიად გაშლის ხოლმე ფრთებს. ჰოდა, ავანტიურიზმის სათავეც აქ მოიძიება. შეუსაბამობით გამოწვეული კომიზმიც ამაში ვლინდება. პ. კაკაბაძის უქნარა, სახლიდან გაგდებული ყვარყვარე თუთაბერი შემთხვევის წყალობით რევოლუციონერად მიიჩნის და როგორც კი მწვევრვალზე მოექცა — ფრთების გაშლაც არ დაახანა. მაგრამ საქმე ის არის, რომ მას მანამდეც ჰქონდა ამის პრეტენზია. წისქვილში შემოფარებული ნამდვილი რევოლუციონერის — სევასტის ვინაობის დაზუსტებისას ყვარყვარე თავის მსოფლმხედველობას ამჟღავნებს:

„ყ ვ ა რ ყ ვ ა რ ე — (თავისთვის) აა, მთავრობას ეძალება! ნეტა რის მოქმედია? რა გამეხარდება, თუ გააკვს! (სევასტის ხმაძალა) ნუ გეშინია, მე ქურდს და ყაჩაღს არ ვაწერავ.“

ს ე ვ ა ს ტ ი — მაგაზე ვერ გეტყვი მადლობას, მე არც ერთი არა ვარ.

ს ვ ა რ ყ ვ ა რ ე — (თავისთვის) მამ ვინა? სოციალისტი ხომ არ არის? (სევასტის) მე სოციალისტები უფრო მიყვარს, ისინი რომ ქადაგებენ, სწორედ ჩემი საქმეა. რომელ სახლშიც ვინდა შედი და მოირობე მაგრად ფეხი, სმა-კამა, სულ მუქთი იქნება. მე რომ მკითხონ, სოციალისტების სურათებს ეკლესიაში დაკვიდედი, სულ წმინდანებით წვალობენ ხალხსათვის, მეც ხალხისთვის ვწვალბ ამ ქვეყანაზე და, ჩემი არ იყოს, შენც სოციალისტი ხარ.“ (გვ. 28).

აღსანიშნავია, რომ ყვარვარესთვის ქურდი, ყაჩაღი და სოციალისტი ერთია. სოციალისტი, როგორც მას ესმის, უფრო ახლოა მის ბუნებასთან, რამეთუ ფარისევლობა უფრო საინტერესო, ასე ვთქვათ, შემოქმედებით შტრიხს მატებს ქურდო-ყაჩაღის სახეს, ყვარყვარეც ხომ მეოცნებეა. პირველივე სცენა მის ნაცარქექიობას თვალნათლივ წარმოაჩენს და ამავე დროს მას მეოცნებედ ხატავს:

„მ ე წ ი ს ქ ვ ი ლ ე (ხელის მოსათობად დაიხრება კერიასთან და აკვირდება ნაცარს). ეს რა მოგიქარავს ნაცარში?

ყ ვ ა რ ყ ვ ა რ ე — გეგმაა, ხომ გესმის, ბებერო. დახედე აქ, რა ამბავია... ეს არის რკინიგზა, აი, აქ იწყება, ასე მიდის... ა... ასე უხვევს და მიადგება ამ მაღალ მთას, ახლა აქედან გზა სად წავა, შე ძველო, აბა, თუ მიხვდები?

მ ე წ ი ს ქ ვ ი ლ ე — (აკვირდება). რა ვიცი!

ყ ვ ა რ ყ ვ ა რ ე — აქ გვირავია საქირო.

მ ე წ ი ს ქ ვ ი ლ ე — გვირავი რა საქიროა?

ყვარყვარე — მამ, ხომ არ გადაახტება მატარებელი ამოდენა მთას?
მეწიქვილე — შერე, შე კაცო, მთას რად უხვედრებ წინ, ველზე გაუშეო, შე-
ნი ნება არაა?!

ყვარყვარე — მოდი და ასეთ კაცს ელაპარაკე! გესმის, რა არის გეგმა? არ
გესმის.

მეწიქვილე — რა ვიცი!

ყვარყვარე — მთავრობას ამ მთის გარშემო გაჰყავს გზა და იმ უხეირო ინ-
ჟინრებს ფიქრად არ მოსვლიათ, რომ გვირაბი აქ გზას შეამოკლებს. (ამაყად)
აი, მე რომ ჩემ გეგმას უფროსს წარვედგენ და მერე ლარივით რომ გაიყვან
მთაში იმოდენა გვირაბს, შენ ის უნდა ნახო“ (გვ. 10).

როგორც ვხედავთ, ყვარყვარე უბრალო კაცი არ არის. გარდა
იმისა, რომ ის თავხედი, მშინშარა, ტრაბახა და სხარტი რეაქციის მქო-
ნეა, იგი ნიქიერიცაა. სხვა საქმეა, თუ როგორ გამოიყენება ეს ნიქი.

პ. კაკაბაძეს მიაჩნია, რომ ასეთი ადამიანის სტიქია ისტორიული
ქართველებია, როცა შეიძლება მწვერვალიდან მწვერვალზე ხტომა,
მღვრიე წყალში თევზის იოლად დაჭერა. ყვარყვარეს როლის პირვე-
ლი შემსრულებელი უშანგი ჩხეიძე არათუ სწორედ ჩასწვდა ამ კონ-
ტრაპუნქტით დახატული სახის არსს, მან ამ სახის ფილოსოფიური
სპექტრის გამაში მკრთალი, მაგრამ სავესებით მოულოდნელი ტრაგი-
კული სხივიც შეიტანა. არადა რა მოტივირება შეიძლებოდა მონახუ-
ლიყო სახის ასეთ გააზრებაში? უშანგი ჩხეიძის ყვარყვარე საპატიმ-
როს პირველ სცენაში საწყალი, დაჩიავებული, მხრებჩამოყრილი, გა-
საცოდავებული ადამიანია. იგი კი არ თამაშობს შიშს იმისათვის, რომ
შეიბრალონ, იგი იმდენად პარალიზებულია, რომ იმ პროტესტის პა-
სიური წინააღმდეგობის (როგორც ტყუილ-უბრალოდ რეპრესირე-
ბულ ადამიანს) თავიც კი არა აქვს, როცა უკანასკნელი იმედი კაცთ-
მოყვარეობის ხმევაა, იგი ნამდვილი ზვარაკია — მამა აბრამის ბატკა-
ნი, ყოველი არეული დროისათვის დამახასიათებელი უდანაშაულო,
უაზრო და აუცილებელი მსხვერპლი. შემდეგი სცენა, ასე ვთქვათ,
გალხობის პროცესია, შიშისაგან გაოგნებულს ვერც გაუგია რას ეუბ-
ნებიან, მაგრამ იმიტომ რომ უჩვეულოდ ელოლიავენბიან, მას თანდა-
თანობით რალაც იმედი ესახება და უცებ ყვარყვარე ხვდება რაშია
საქმე: „გადარჩა! გადარჩა აუცილებელ სიკვდილს!“ აქ უშანგი ჩხეი-
ძის შეფასება უზუსტეს ფსიქოლოგიურ სიღრმეს წვდება: მას აღმოხ-
დება რალაც ხმა, ბევრათა რალაც წნული, სლოკინისა, ამოოხვრისა,
სიხარულის წრიბინის ნაერთი, გადარჩენილი სიცოცხლის ბიოლოგი-
ური, ცხოველური დღესასწაული. ალბათ ასე დაიხრუტუნებს საშვი-
დობოს გავარდნილი, ძაღლებისა და მონადირეებისაგან დევნილი გა-
რეული ტახი. მომდევნო სცენები, სადაც იწყება ყვარყვარეს აღზე-
ვება, მკაფიო კომიზმით ხასიათდება. მისი მაღალი პოლიტიკური, მაგ-
რამ ეფემერული მდგომარეობის უსაფუძვლობა, უდღეურობა, დაჭე-

რებულობა და ბაქიაობა შეუსაბამობაში არიან: „ყვარყვარე ურცხვი და თავხედი ხდება. ფუყე, მედიდურია მთელი მისი მიხრა-მოხრა, სი-არული, ლაპარაკი. როცა გარემოებათა დაუჭერებელი დამთხვევის წყალობით იგი არმიის სათავეში ექცევა — ახასიათებს უ. ჩხეიძის თამაშს ე. გუგუშვილი — და უთავბოლო ეესტიკულაციით თავის მბრძანებლურ „რეჩებს“ წარმოთქვამს, მათში მხოლოდ უაზრობა, სი-სულელე ისმის. ეს უაზრო სიტყვების გროვია. ყვარყვარეს მეაჰედიც არ ესმის იმისა, რასაც და რაზეც ლაპარაკობს. მაღალფარდოვანი ფორმა უაზრო შინაარსით — აი, კიდევ ერთი შეუსაბამობა ნორმ-დან“¹.

კ. მარჯანიშვილის ამ დადგმის (1929 წ.) რეცენზენტები ერთხმად აღიარებენ, რომ უ. ჩხეიძის კომიზმი აბსურდულობასთან სერიოზულ დამოკიდებულებაში ვლინდებოდა². „ყვარყვარეს როლის განსახიერებაში ჩხეიძეს ეტყობა დიდი დამაჯერებლობა. ის სერიოზულია ყველ-გან და ამით ნამდვილი კომიზმი იქმნება. ნაცარქექიას ნიღაბი საინტე-რესოდ აქვს მსახიობს გაგებული და მისი გათანაშედროვებისათვის კარგადაა არჩეული როგორც გარეგანი სახე როლის, ისე სიტყვის მასალის გადმოცემა“³. (გაზ. „კომუნისტი“). მისი მრავალი წლის პარტნიორი ვერიკო ანჯაფარიძე ასე ახასიათებს უშანგი ჩხეიძეს: „სა-ხე საოცრად გამოკვეთილი, უქნარა, ზარმაცი, უმოძრაო ხელები, ცი-ვი ხმა, გულგრილი ინტონაცია. ზოგჯერ ეშმაკური, ზოგჯერ გესლია-ნი“³. რაც უფრო მაღალ სფეროებში იჭრება ყვარყვარე, მით მეტი საშიშროება იქმნება და კომიზმი ნელ-ნელა თავის უკიდურეს ფორ-მას — სატირას მიმართავს, თანდათან კონკრეტული სახიდან უკიდუ-რეს განზოგადებად მიდის. „იგი არ არის რეალური ტიპი, მატარე-ბელი გარკვეული სოციალური თვისებების, არამედ ნიღაბის და შე-იძლება ითქვას ერთგვარი ნალექი წარსულის გადაგვარებულ ფორმა-თა“⁴. წერდა იგივე „კომუნისტის“ რეცენზენტი.

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლ „ყვარყვარეში“ (1974 წ.) რე-ჟისორმა რობერტ სტურუამ და მსახიობმა რამაზ ჩხიკვაძემ ყვარყვა-რეს ინდივიდუალობის წარმოჩენის და ხასიათის თანმიმდევრული განვიტარების გზა უკუაგდეს, მათ დამაჯერებლობის და მოტივაციის

¹ ე. გუგუშვილი. კოტე მარჯანიშვილი. თბ., „თეატრალური საზოგადოება“, 1972, გვ. 266.

² გაზეთები: „კომუნისტი“, 1929, № 92, „Заря Востока“, 1929, № 95, „ახალ-გაზრდა კომუნისტი“, 1929, № 470.

³ ვ. ანჯაფარიძე. უშანგი ჩხეიძე. „საქართველოს თეატრალური საზოგადო-ება“, თბ., 1979, გვ. 26.

⁴ ციტირებულია ა. თევზაძის წიგნის „უშანგი ჩხეიძე“ მიხედვით, თბ., „ხე-ლოუნება“, 1952, გვ. 83.

ნაცვლად პლაკატურად განზოგადებული ნილაბი შექმნეს, რომელიც ზოგან აღუზორულად და ზოგან პირდაპირი განსახიერებით უკავშირდებოდა ისტორიულად ცნობილ პოლიტიკურ პირებს. ყვარყვარე გვევლინება ფეხშიშველი წმინდანის ბალახონით, ქრისტეს ნილბითა და ანტიქრისტეს ქვეტექსტით, მათ ძე დუნის კიტელში, ხან კომონოთი, ფაშისტების მოტოციკლზე შემდგარი, კასკაჩამოფხატული, გამწვლილი ხელით მოქადაგე. ყვარყვარეს ავანტიურისტული ბუნებრივების ცინიკური მიმართების მისაცემად რეჟისორმა რ. სტურუამ კონტამინაციას მიმართა, ნაცარქექიას ნილბის სხვა მოტივებიც შეიტანა თვით პ. კაკაბაძის შემოქმედებიდან (ჩიტის სიკვდილის ამბავი, „კახაბერის ხმალი“, მუსიკაში — კონტრასტული პათეტიკა). რუსთაველის თეატრმა ნაცარქექიას არქეტიპული ფორმულა გამოიყენა და ამ სახის, ასე ვთქვათ, ვიზუალური ტიპოლოგია მოახდინა: სპექტაკლის კონტექსტში ჩართო ბრეხტიდან ციტატად აღებული („არტურ უის კარიერა“) „მსახიობის ოსტატობის გაკვეთილის“ სცენა. რეჟისორმა საინტერესო სცენური მეტაფორა მოუწახა ყვარყვარეს ბოლო სიტყვებს: „გული არ გაიტეხო, ყვარყვარე, დაიღუპა ის, ვინც სირცხვილით სოროში ჩაძვრა, მე კიდევ ავცოცდები (ხალხი სტვენით, ყვირილით და დაცინვით აცილებს მიმავალ ყვარყვარეს)“ (გვ. 102). ასე თი ფინალი აქვს დრამატურგს. თეატრმაც კულისების ერთ მხარეს სანაგვე ყუთში გადააგდო ყვარყვარე და როცა ყველას ეგონა განთავისუფლდით მისგანო, იგი საღსალამათი მეორე კულისებიდან გამოძვრა. ასეთივე გადაწყვეტა ჰქონდა ვ. აბაშიძის სახ. თბილისის მუსიკალური კომედიის სპექტაკლ „ყვარყვარე თუთაბერსაც“ (რეჟისორი თ. აბაშიძე, კომპოზიტორი ნ. გაბუნია, 1974). სცენიდან გაძევებული ყვარყვარე ანაზღად სადირიჟორო პულტთან ამოჰყოფდა თავს და ვითომც არაფერი, ორკესტრის ხელმძღვანელობას იწყებდა.

კინოფილმში „ყვარყვარე თუთაბერი“ (რეჟისორი დევი აბაშიძე) ყვარყვარეს როლში დავით (დოდო) აბაშიძემ ნაცარქექიას ნილაბს ერთი საინტერესო ფერი შესძინა — პროვინციელი დემაგოგის მიზანსწრაფვა. პროვინციალიზმის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა განაწყენება თავის მხარისადმი, სოფლისადმი, სადაც არ შედგა ამბიციების აღიარება. ამიტომ პროვინციელმა მთელი მსოფლიო რომ დააჩოქოს, არაფრად უღიროს, თავის დაბის, სოფლის, მეზობლის აღიარებასთან შედარებით.

ყვარყვარე-ნაცარქექიას თავისი კომპლექსებიც აქვს. ბავშვობაში რეპრესირებული სწრაფვანი არაცნობიერად ფეთქდებინა, რასაც სატუხალოში მეზობლებთან შეხვედრისას ავლენს:

„ქუ ჩა რ ა — რა დაგმართა?

ყ ვ ა რ ყ ვ ა რ ე — ახალთაობის კაცად მიცნეს, ხელმწიფის ზტრად გამოჰაცხადეს.

კ ა კ უ ტ ა — ვე, ხომ გესმის?

„ქუჩარა — (ყვარყვარეს) მერე მაგისათვის თავზე ხელს დაგისობენ? ყვარყვარე — თავზე ხელს დამისობენ კი არა, კიდევ ჩამომახრობენ. დაიღუპე კაცი, ჩემს საფლავს პატრონი ვერც კი მონახავს და ცოლვით გიბარებთ. მამაჩემს, წყვი-წყვის ასე უთხარიო: ამისთანა ვაყვაც შვილს ნაცარქექია რომ შეარქვი-თქვა, ცოლი არ ათხოვინე და კეთილ გააგდე საშოვარში, ეს მოეწია-თქვა... ასე გადაეცით, სახრხოებლავზე რომ გაუაჯღათ, იქიდან შემოგიტყავა, ძალი ჩაგაჯედა მაგ სულში-თქვა“ (გვ. 48—49).

საუცხოოდ ატარებდა ამ სცენას უშანგი ჩხეიძე. თავისივე მონაცოლს წარმოიდგენდა, უშუალოებითა და განცდათა ბუნებრივობით იჭერებდა, იბრალებდა თავის თავს, თავის წარსულსა და აწმყოს. მერე უცებ, ანდერძად ისეთი დაუნდობელი ტონით მიაწყველიდა მამამისს, რომ სასეიროც და ამავე დროს რაღაც სახიფათო ნოტებიც ერეოდა მის ხმაში, რომელიც იმას მიანიშნებდა, რომ ასეთი კაცი ხელსაყრელ მომენტს ხელიდან არ გაუშვებს, თავის არარაობად გატარებულ ახალგაზრდობაზე შურს იძიებს, მაგრამ, ჭერჯერობით, რასან უმწეო მდგომარეობაში იმყოფებოდა, ეს პოტენცია მხოლოდ სასაცილოდ მოჩანდა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ნაცარქექიას ნიღბის ინტერესი უ. ჩხეიძეს არც ყვარყვარეს როლის შემდეგ განელვებია.

1934 წელს უ. ჩხეიძეს განზრახული ჰქონდა კ. მარჯანიშვილის თეატრში დაედგა პ. კაკაბაძის ახალი პიესის „კახაბერის ხმლის“ პირველი ვარიანტი „ბახტრიონი“, სადაც ქოსატყუილა (ნაცარქექიას ერთ-ერთი განშტოება) მოქმედებდა. იქნებ თვით ეთამაშა კიდევ ეს როლი, ამას გვაფიქრებინებს უშანგის ხელით ჩახატული ქოსატყუილას ნიღბები.

ნაცარქექიას ნიღბის მოტივები მრავლად მოიძიება თანამედროვე ქართულ თეატრსა და დრამატურგიაში, მაგრამ როგორც ეტყობა, პ. კაკაბაძის ყვარყვარე თუთაბერმა ნაცარქექიას ნიღბის განვითარების უმაღლესი ფორმა წარმოგვიდგინა.

გ (ო ლ ო ტ ქ მ ა

გ. ერისთავის შემოქმედების, განსაკუთრებით „გაყრის“ მნიშვნელობა ქართული თეატრისათვის აურიცხავია. იგი ფუძემდებლური მოვლენაა ქართული დრამატურგიისათვის და შიდანაციონალური ლიტერატურული ურთიერთობის პროცესისათვის.

მართალია, გ. ერისთავი ძველი ქართული თეატრის. სახელდობრ, XVIII საუკუნის მიწურულის ქართველი დრამატურგის გიორგი ავალიშვილის თეატრის ტრადიციების აღმდგენელია, ქართული ხასიათებისა და ლეგენდების, ცხოვრებისეული სინამდვილის მხატვრულად გადამმუშავებელი, ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე ქართული ტრადიციული „მართლის თქმის“ პოზიციაზე მდგარი, მაგრამ ისიც ცხა-

დია, რომ მისი შემოქმედება რუსულ დრამატურგიასთან, კერძოდ ა. სუმაროკოვისა და ა. გრიბოედოვის შემოქმედებასთან ტიპოლოგიურ ობიექტურ კავშირშია. ასევე მისი კონკრეტულ-ისტორიული პოზიცია მიგვანიშნებს გამოჩენილი პოლონელი კომედიოგრაფის ალექსანდრე ფრედროს შემოქმედებასთან კავშირზე, რაც საზოგადოებრივი და იდეოლოგიური სინამდვილის მონათესავე პირობებით არის გაპირობებული¹. არც ის უნდა გავუშვათ მხედველობიდან, რომ გ. ერისთავის „დავაში“ ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინების“ სასამართლო პროცესის ეპიზოდის რემინისცენციას „ტოჩკა და ზაპეტაიას“ სახით ვხვდებით, რომ მისი „ქუნწის“ არაკი მოლიერის „ქუნწის“ კვალბაზეა აგებული.

ასე რომ, გ. ერისთავის შემოქმედების ტიპოლოგიური კავშირები ხასიათდება როგორც ობიექტური მოვლენებით (ლიტერატურული მიმართულებების, კერძოდ, რეალიზმის დაფუძნებით), ასევე კონკრეტულ-ისტორიული პოზიციით (საზოგადოებრივ და იდეოლოგიურ სინამდვილესთან დამოკიდებულება). გ. ერისთავის შემოქმედება არის ის დრამატურგიული და თეატრალური დვრიტა, რომელზედაც შეიქმნა ქართული შიდანაციონალური ლიტერატურული და თეატრალური ურთიერთმოქმედებანი. გ. ერისთავის კომედიის ტიპების გამოჩენით დრამატურგიასა და თეატრში ქართული ხასიათების ლეგენდისათვის შესატყვისი კომედიური ნიღბების ძიება დაიწყო.

გ. ერისთავის შემოქმედების გადმოღებით უნდა დახასიათდეს ზ. ანტონოვის შემოქმედება. გ. ერისთავის კომედიებმა მისცეს ზ. ანტონოვს სიუჟეტური სქემის, არაკის და პერსონაჟების ძირითადი მხატვრული მარცვლები. ეს, რასაკვირველია, არ ნიშნავს ზ. ანტონოვის შემოქმედების დაკნინებას; ასეთი გადმოღება გულისხმობს ნოვატორულ შემოქმედებასაც, რაც ზ. ანტონოვის კომედიებში ნათლად არის წარმოჩენილი. მის კომედიებში სიუჟეტური სქემა სხვაგვარ განვითარებას ჰპოვებს. მან შემოიტანა „დამოუკიდებელი“ მასიური სცენები, შემოიყვანა კინტოს პირველი ნიღბი, ახლებური მხატვრული მახვილებით წარმოგვიდგინა რუსეთუმეს ტიპი, მოგვცა მაქანკლობის მოტივის დამუშავების პირველი ნიმუში. გ. ერისთავის შემოქმედებისაგან განსხვავებით, სადაც „მაძიებლობა“ დამხმარე მოტივია, ზ. ანტონოვთან („მე მინდა კნეინა გავხდე“) ამ ნიღბის პრობლემა დამოუკიდებელ თემად იშლება.

ქართული კომედიის ნიღბების განვითარების შემდეგი საფეხურია

¹ არც ის არის გამორიცხული, რომ გ. ერისთავს პოლონეთში ყოფნის დროს ენაქოს ფრედროს კომედიები, რომლებიც მასინ დიდი პოპულარობით სარგებლობენ ეარშავასა და ლვოვში.

ბარბარე ჯორჯაძის კომედია „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“. მიუღებელია ლიტონ სიტყვებად გამოთქმული. ზოგიერთი მკვლევარის შეხედულება, რომ ბ. ჯორჯაძის შემოქმედება ეპიგონურია. ეპიგონობა ხომ მხატვრული პოტენციის შემცირებას და ცუდ მიბაძვას გულისხმობს?

ბ. ჯორჯაძემ კი ქართულ სცენაზე პირველი პროფესიული მაჰანკალი გამოიყვანა და ამით მაჰანკლის ნიღაბს თავისთავადობა და დამოუკიდებელი სიცოცხლე შესძინა. მის კომედიაში გაიმართა საპატარძლოს მაგიერ სხვა ქალის ჩვენების პირველი მისტიფიკაცია.

არც ის არის პატარა მნიშვნელობის ფაქტი, რომ ბ. ჯორჯაძის კომედია „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ იყო განახლებული, მუდმივი თეატრის პირველი წარმოდგენა. აქ მკაფიოდ წარმოჩინდა ნ. გაბუნიას შემოქმედების ინდივიდუალობის საინტერესო ფენა, რაც შემდეგ „ხანუმაში“ სრულყოფილად იქნა რეალიზებული. ამ კომედიაში ვ. აბაშიძემ მოქალაქე-კინტოს ის საინტერესო სახე წარმოგვიდგინა, რომელმაც თავის შემდეგი განვითარება ჰპოვა ქართულ თეატრში.

ერთი სიტყვით, ბ. ჯორჯაძის შემოქმედების გარეშე წარმოდგენელია ქართული კომედიისა და კომედიური ნიღბების განვითარების პროცესი. ისიც აღსანიშნავია, რომ პროფესიული თეატრის განახლებამდე სწორედ მისი პიესა „შური“ დადგეს სცენისმოყვარეებმა 1862 წელს სახაზინო თეატრში, რამაც დღის წესრიგში თეატრის აღდგენის საკითხი დააყენა.

გაბრიელ სუნდუკიანის კომედია „პეპომ“ კინტოს ნიღაბი სოციალურ ტიპად აქცია და ამით ეს ნიღაბი სულ სხვა მხატვრული მახვილებით გამოირჩა ქართულ თეატრში. გ. სუნდუკიანის „ხათაბალამ“ და „პეპომ“ მრავალი ქართველი მსახიობის დაოსტატებას შეუწყობ ხელი.

აექსენტრი ცაგარლის შემოქმედებამ, განსაკუთრებით „ხანუმამ“ მხატვრულად შეაჯამა მისი წინამორბედი და მისივე თანამედროვე ქართული კომედიის მიღწევები, დახვეწა და დამთავრებულ არქეტიპებად წარმოგვიდგინა ნიღბებად ჩამოყალიბებული ხასიათების ლეგენდები: „რუსეთუმესი“, „კუტრი კნიაზის“, „კინტოსი“ და „მაჰანკლისა“.

XIX საუკუნის ქართული კომედია იუმორისტული კომედიაა, სადაც ავტორის დამოკიდებულება ცხოვრებისეული კოლიზიისადმი, რომელსაც იგი უდებს საფუძვლად თავის წარმოებს — იუმორისტულია.

იგი იუმორისტულია იმიტომ, რომ მისი მთავარი მიმართება კომიზმის წარმოჩენაა და მისი არაკი სიმსუბუქით გამოირჩევა.

კონფლიქტის მამოძრავებელი ძალები — ხასიათები, სახეები, ტიპე-

ბი ისეთ სიუჟეტურ ტეხილებში იხსნებიან, სადაც აშკარადება მათი პრეტენზიების შეუსაბამობა. კონფლიქტის პოლარულ მხარეებზე განლაგებული პერსონაჟების კომიკური ნიღბები იხატებიან დამცინავ, ირონიულ, თანამგრანობ, მხიარულ და ხანდახან სატირულ ფერებში. XIX საუკუნის ქართული კომედიის კონფლიქტის გაკვანძვა კომპრომისად იქცევა, მოულოდნელი-მოსალოდნელობით წყდება და, ქეშმარიტების წარმოჩენის შემდეგ, ყველას თავის ადგილს მიუჩენს, რაც პოლარული მხარეების შერიგებით, მეტწილად ქორწილით მთავრდება, ქორწილი კი ხალხურ დღესასწაულებს ემსგავსება. როგორც ხალხურ თეატრში, აქაც აპოთეოზად ცეკვა-სიმღერა და საზანდარი წარმოგვიდგება.

XIX საუკუნის ქართული კომედიის ავტორების შემოქმედება ხასიათდება, უწინარეს ყოვლისა, ცხოვრებისეული კომიზმის მხატვრული დამუშავებით, ქართული თეატრალიზებული დღესასწაულებისა და ქართული ხალხური თეატრის ნიმუშების უშუალო თუ გაშუალებული გავლენით, ეროვნული ნიღბების განვითარებით, საკაცობრიო არქეტიპული სქემების ხორცშესხმით, კომედიის არაკის საფუძვლად ნამდვილი ამბის გამოყენებით, სადაც შემოქმედების მიზანდასახულობა ქეშმარიტების მსახურებაა.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

შესავალი	3.
ზოგიერთი მოსაზრება XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული თეატ- რისა და დრამატურგიის შესახებ	15
თანამედროვე მეცნიერება კომიკურისა და სასაცილოს შესახებ	40
რა არის სიცილი, რა არის სასაცილო, კომიზმი, როგორი წარმოშობისა არიან ისინი?	52
კომედიის წარმოშობის საკითხისათვის	70
კოლიზია და კონფლიქტი	77
კომედიის თავისებურებანი	84
იუმორი, ირონია, სატირა და მათთან დაკავშირებული კომედიები	90
ტრაგიკომედიის ორგანულობის საკითხი	103
ხასიათი, სახე, ტიპი, არქეტიპი და ნილაბი	111
ნილაბი	117
გიორგი ერისთავი, ზურაბ ანტონოვი, ბარბარე ჯორჯაძე, ავქსენტი ცაგარელი	121.
ქართული კომედიის სათავეებთან	148.
ქართული კომედიის ნიღბები	160
„რუსეთუმე“	160
მაჟანკალი	164
მაძიებელი	174
„ქუტრი კნიაზი“	176
კინტო	177
მსახური	183
ვოდვეილი	187
XIX საუკუნის ქართული კომედიის ნიღბები	191
მასანარა	192
ნაეარქექია	199
ბოლოთქმა	208

ИБ № 2024

რედაქტორი დ. ჯიბლაძე
გარეკანის მხატვარი ლ. ლვინჯილია
მხატვ. რედაქტორი თ. კარბელაშვილი
ტექნიკური გ. ბოკუჩავა
უფრ. კორექტორი ნ. დგებუაძე
კორექტორი ნ. ოდილავეაძე
გამომშვები თ. მაკავეარიანი

გადაეცა წარმოებას 24.06.82. ხელმოწერილია დასაბეჭდად
14.08.82. ქაღალდის ზომა 60×90^{1/16}. საბეჭდი ქაღალდი № 1.
ნაბეჭდი თაბახი 13+0,5 ჩასაკრავი. სააღრიცხვო-საგამომც. თაბა-
ხი 12,79.

ტირაჟი 2.000 უე 00485 შეკვ. № 725

ფასი 60 კაპ.

გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.
Издательство «Ганатлсба», Тбилиси, ул. Марджанишвили, № 5.
1982

საქართველოს სსრ გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნის
ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის ბეჭდვითი სიტყვის
კომბინატი, თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.

Комбинат печати Государственного комитета Грузинской ССР
по делам издательства, полиграфии и книжной торговли.
Тбилиси, ул. Марджанишвили, 5.