

ნათელა არველაძე

თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები

(სპექტაკლ „სამშობლოს“ შესწავლა
რეკონსტრუქციის მეთოდით)

თბილისი
1998

ვუძღვნი შალვა შალამბერიძის
ნათელ ხსოვნას

წინათქმა

თეატრმცოდნეობა სადღეისოდ, სათეატრო ცხოვრების ორგანულ ნაწილად იქცა. თეატრმცოდნეობით ძიებათა თანამედროვე ეტაპმა თვალსაჩინო გახადა მისი როლი და მნიშვნელობა, კანონზომიერად მოუპოვა ავტორიტეტი და წარმოაჩინა პერსპექტივა. ერთის მხრივ, წარსულისა და აწმყოს სათეატრო პროცესების შესწავლისა და, მეორეს მხრივ, მიმდინარე პროცესზე ზემოქმედების მასშტაბით თუ ვიძსჯელებთ, გასაგები გახდება, რაოდენ საგულისხმო აღმოჩნდა მისი ადგილი, საერთოდ, კულტურის ევოლუციაში.

ცნობილია, რომ თეატრმცოდნეობა სამი განსტობებით უკავშირდება სათეატრო ხელოვნების განვითარებას, მისი არსებობის სხვადასხვა ეტაპს. თეატრმცოდნეობა, თეატრის ისტორიის შესწავლით, კრიტიკული აზროვნებითა და თეორიული კვლევით, შეისწავლის სათეატრო ხელოვნებას, მის მიერ განვლილ გზას, სასცენო შემოქმედების ყოველ ასპექტს, მიმდინარე პროცესებს, აკლენს უმთავრეს ტენდენციებს, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მათს როლსა და კომუნიკაციის ფორმათა ნაირგვარობას, გამოკვეთს რა არსებული სათეატრო ცხოვრების ინდივიდუალურობას, წარმოაჩენს მის გენეზისსა და მონიშნავს პერსპექტივასაც. დაუფა კი პირობითია, თეატრის ისტორიის კვლევა-ძიება ხომ ჩვენამდე მოღწეული მასალით - ისტორიული წყაროებით, პუბლიკაციებით, კრიტიკული ნააზრევით, მოგონებებით, მიმოწერით, მხატვრული ლიტერატურით, დრამატურგიის ფორმათა სახეცვლილებით, სხვადასხვა დარგის სპეციალისტთა ნაშრომების საშუალებით ხდება. კრიტიკული ნააზრევიც მისი გამოშეყურებისთანავე ხომ ისტორიული დოკუმენტის მნიშვნელობას იძენს, რადგანაც იგი გარკვეული სათეატრო ცხოვრების ამსახველი მასალაა. ხოლო ისტორიული ფაქტების ურთიერთშეჯერების შედეგად შემუშავებული განზოგადოებული განსჯანი თეორიული საფუძველის წარმოქმნას განაპირობებს. ამდენად, თეატრმცოდნეობა, როგორც მრავალფეროვანი და მრავალფეროვანი სათეატრო ხელოვნების შემსწავლელი დარგი, აერთიანებს ყოველი სახის ნაშრომს, სადაც გვხვდება სათეატრო კულტურის ამა თუ იმ პრობლემის, საკითხის კვლევა-შესწავლა - გააზრება და გადაჭრის მცდელობა. თეატრმცოდნეობას საუკუნოვანი ისტორია აქვს და თავის მხრივ, განვითარების სხვადასხვა

ეტაზე, ფორმათა ტრანსფორმაციაც განიცადა. მასალის მოძიება-კვალიფიკაციით დაწყებული, კვლევის ობიექტის განსაზღვრითა და კვლევის შე-თოდის შეშვეობით დამთავრებული, თეატრმცოდნეობითი ძიებანი ფორმათა დახვეწის მცდელობითაც წარმოიჩინდა, როგორც პუმანიტარული მეცნიერე-ბის განვითარებადი, აქტონომიური და სპეციფიკური დარგი.

ჩვენში დამკვიდრებულია ტერმინი - თეატრმცოდნეობა. ბატონი არტურ კუჩერის მიერ შემოღებული და დანერგილია - თეატრისმეცნიერება, ხოლო ბატონი კარლო ინასარიძის მიერ - თეატრისმეტყველება. წინამდებარე ნაშრო-მი ეძღვნება თეატრმცოდნეობის, თეატრისმეცნიერების, თეატრისმეტყველების ფორმათა ევოლუციის ერთ ასპექტს, და რადგანც ჩვენში აგრერივად გავრცე-ლებულია ტერმინი - თეატრმცოდნეობა, ამიტომაც მისი გამოყენება ბუნებრი-ვი ხდება. იმედი მაქვს იგი არ გამოიწვევს ზედმეტ წინააღმდეგობასა და გაუგებ-რობას, თუმცა, პირადად, უპირატესობას კუჩერისეულ ტერმინს ვანიჭებ და მას უფრო ზუსტ გამომსახელ მცნებად, ვალიარებ.

სათეატრო ხელოვნების შემეცნება, მისი ინდივიდუალობის განსაზღვრა, მი-სი სპეციფიკის შესწავლა და გამომსახველ საშუალებათა ანალიზი ანტიკურ ხა-ნაშივე იღებს დასაბამს. ევროპული და აღმოსავლური სათეატრო სანახაობათა კულტურის თაობაზე მოსაზრებებს ვხვდებით ისტორიკოსთა, ფილოსოფოსთა, ქურუმთა, დრამატურგთა ნაშრომებში. ამ მხრივ განსაკუთრებული როლი გა-ნეკუთვნება არისტოტელეს. მისი ნაშრომი, „პოეტიკა“, დრამის თეორიის სა-ფუძველთა საფუძველია და, ამასთანავე, ანტიკური ეპოქის სათეატრო კულტურ-ის ამსახველი დოკუმენტიცაა. ასევეა ბუალოს „პოეტიკა“, ლესინგის „ჰამ-ბურგის დრამატურგია“, ლიდროს, გოეთეს, ალექსანდრე პუშკინის, ბესარიონ ბელინსკის, ილია ქავკავაძის, აკაკი წერეთლის და სხვათა ნააზრვეიც, თეორი-ული განსჯანი, კრიტიკული წერილები თეატრალური სანახაობის თაობაზე თუ ისტორიული მიმოხილვანი. სათეატრო კულტურის მრავალსაუკუნოვანი ის-ტორიის მანძილზე (პროფესიული თეატრის შექმნიდან 25 საუკუნეა გასული) სათეატრო ხელოვნების თაობაზე ლიტერატურას ქმნიდნენ ისტორიკოსები, ფილოსოფოსები, სახელმწიფო მოღვაწენი, მწერლები, დრამატურგები, ლიტე-რატორები, კრიტიკოსები, ფსიქოლოგები, იურისტები, სოციოლოგები, კულ-ტუროლოგები, ხელოვნებისა და მეცნიერების სხვადასხვა დარგის წარმომად-გენლები და სხვანი. მსჯელობის უმთავრესი საგანი გახლდათ დრამატურგია და მისი ფორმები, თეატრის როლი და მნიშვნელობა საზოგადოებრივი უფის გან-ვითარებაში, სასცენო ხელოვნების ზოგად კანონთა მიკვლევა და ცნებების სა-ხით ჩამოყალიბება. მათი მოსაზრებები, ძირითადად, განიხილავდა შემდეგ სა-კითხებს: სათეატრო ხელოვნების რაობასა და მიზანდასახულებას, სათეატრო პროცესის წამყვან ტენდენციებსა და მიმართულებებს, კომიკურისა და ტრაგი-კულის, ჟანრისა და სტილის და სხვა პრობლემებს; იქმნებოდა მსახიობთა შე-მოქმედებითი პორტრეტები, იწერებოდა ამა თუ იმ ქვეყნის წამყვანი თეატრე-ბის ისტორიის ამსახველი ნაოკვებები. იმისდა მიხედვით, რომელი ეპოქა რა სა-

ქირბოროტო საკითხს წამოქრდა, საერთოდ, ხელოვნების და, კერძოდ, თეატრისადმი, იცვლებოდა მსჯელობის პათოსი, მოთხოვნილებათა კატეგორიულობითაც. მაგრამ მსჯელობის უპირველესი ობიექტი იყო დრამატურგია, როგორც სპექტაკლის საფუძველი და თეატრალურ ფორმათა განმსაზღვრელი მოცემულობა (გამონაკლისია დენი დიდროს „პარადოქსი აქტიორზე“ - სამსახიობო ხელოვნების მეცნიერული კვლევის პირველი მცდელობა).

XVIII-XIX საუკუნეების თეატრმა შექმნა თვალსაჩინო საშემსრულებლო კულტურა, წარმოაჩინა თეატრალურ ფორმათა, გამომსახველ საშუალებათა ახალი ჰორიზონტი, მასშტაბი და თვისებები. სათეატრო ხელოვნების სარბიელზე გამოჩნდნენ „მსახიობ-ვარსკვლავები“, რომელთა საშემსრულებლო კულტურამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა სასცენო შემოქმედების განვითარებაში. ისინიც ქმნიდნენ სათეატრო ლიტერატურას: ჩანაწერებს, მოგონებებს, ინდივიდუალურ მიგნებებს შემოქმედებითი პროცესის თაობაზე. თეატრის მართიანემ შემოგვინახა რიჩარდ ბერბეჯის, კოკლენ-უფროსის, ერნესტო როსის, ტომაზო სალვინის, სარა ბერნარის, ელეონორა დუზეს, მიხეილ შჩეპკინის, ალექსანდრე ლენსკის, კოტე ყოფიანის, ვასო აბაშიძის, ვალერიან გუნიას და სხვათა ჩანაწერები, დღიურები, სტატიები, მიმოწერა, თეორიული განსჯანი, სარეპეტიციო პროცესის ამსახველი მასალები. მათი მოსაზრებები ეხება სათეატრო ხელოვნების რაობასა და დანიშნულებას, მისი განვითარებისა და ბუნების სხვადასხვა ასპექტს და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ისინი ცდილობდნენ თვალსაჩინო გაეხადათ საკუთარი შემოქმედებითი ლაბორატორია, ინდივიდუალური ძიებანი გარდასახვის პროცესის სრულყოფისათვის. ამის გამო, მათ შექმნეს არსებულისაგან სრულიად განსხვავებული და უარესად სპეციფიკური სათეატრო ლიტერატურა. სცენის ოსტატთა მსჯელობის უპირველესი ობიექტი გახდა მსახიობის შემოქმედებითი პროცესის ანალიზი, გარდასახვის შინაგანი თუ გარეგანი სვლების ძიება და ამოხსნა.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე სათეატრო ხელოვნების სარბიელი „დაიპყრეს“ ახალი ტიპის რეჟისორებმა. რეჟისურის განვითარების ასწლოვანმა ისტორიამ სრულიად კანონზომიერად აღმოაცენა „რეჟისორული თეატრი“, რომელმაც შექმნა ახალი და უფრო მაღალი ფაზა სათეატრო კულტურის განვითარებაში. თვით სპექტაკლის სტრუქტურულ წყობაში ამ ხნის მანძილზე რეჟისურამ ორჯერ განიცადა თვისებრივი ცვლილება. პირველად, როდესაც ანსამბლის პრობლემა გადაქრა და მეორედ, როდესაც ახალი მთლიანობის - სპექტაკლის ავტორად მოგვევლინა. სათეატრო ხელოვნების ამჟამინდელ ეტაპზე ერთიანი, ჰარმონიული და მთლიანი სასცენო ნაწარმოების შექმნის პროცესს ხელმძღვანელობს ლიდერი - რეჟისორი. სპექტაკლი იბადება თანავეტორთა ჯგუფთან ერთად, რომელთა შორის უპირველესია, (ამ ორკესტრის „პირველი ვიოლინო“ მსახიობი. ქეშმარიტი რეჟისორული თეატრი ეფუძნება მსახიობ-ვარსკვლავთა გუნდს, მსახიობთა ბრწყინვალე თანავარსკვლავებს, ვინაიდან თეატრის უპირველესი ჯადოქარი მსახიობია და სასცენო შემოქმედება მის გარეშე არ არსე-

ბობს.

რეჟისურამ აღზარდა და ჩამოაყალიბა არა მარტო სასცენო ხელოვნთა შემოქმედებითი, თანამოაზრე ჯგუფი, არამედ მათი თანამდგომი და თანაშემქმნელი მაჟორებილიც. რეჟისურამ ამ მხრივაც შეასრულა განმანათლებლური როლი სათეატრო ხელოვნების ისტორიაში. რეჟისორებმაც შექმნეს და გაამდიდრეს სათეატრო ლიტერატურა სპეციფიკური ნააზრევით, ამით კი წარმოქმნეს კიდევ უფრო მაღალი თაზა მისი განვითარებისათვის. ამ თვალსაზრისით გამოორჩეული ადგილი განეკუთვნება კონსტანტინე სტანისლავსკის, რომელმაც შექმნა „მსახიობის სცენაზე ორგანული მოქმედების კანონები“, ე. წ. სისტემა, რომლის უმაღლესი მწვერვალი, „ქმედითი ანალიზის მეთოდია.“ ახალი ტიპის რეჟისორების მაქა რეინჰარდტის, ანდრე ანტუნანის, კონსტანტინე სტანისლავსკის, ვლადიმერ ნემიროვიჩი-დანჩენკოს, ესევილოდ მეიერჰოლდის, ეეგენი ვახტანგოვის, კოტე მარჯანიშვილის, ალექსანდრე ახმეტელის, შემდგომში ბერტოლდ ბრეხტის, ანტონენ არტოს, ეეენი გროტოვსკის, პიტერ ბრუჯის, ჯორჯო სტრელერის, გიორგი ტოვსტონოგოვის, ანატოლი ეფროსის, მიხეილ თუმანიშვილის, რომბერტ სტურუას და სხვათა პრაქტიკულმა მოღვაწეობამ და თეორიულმა მოსაზრებებმა არა მარტო გააღრმავეს, გააფართოვეს და აამაღლეს სასცენო შემოქმედება, არამედ ნათელი მოჰფინეს სხვადაცევის იღუმალეებით აღსავსე პროცესსაც. წარმოიქმნა კიდევ იღუმზიური და ანტიიულუმზიური სათეატრო ესთეტიკის პრაქტიკული და თეორიული ადეპტებიც. ამ მხრივ კონსტანტინე სტანისლავსკის თეორიული განსჯანი, ბერტოლდ ბრეხტის ეპიური თეატრის. ანტონენ არტოს „სასტიკი თეატრის“, ეეენი გროტოვსკის „ღარიბი თეატრის“ (მეტაფიზიკური თეატრის) და სხვათა თეორიული მოსაზრებები თანამედროვე სათეატრო ხელოვნების, სასცენო შემოქმედების ეეოლუციის საფუძვლებად იქცნენ.

სცენის პრაქტიკოსთა განსჯის, კვლევის, ანალიზის უპირველესი საგანი აღმოჩნდა სასცენო შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტი, მსახიობის როლზე და თავის თავზე მუშაობის პროცესი, სარეჟეტიციო პროცესი, სათეატრო გამომსახველ საშუალებათა, მათი სტრუქტურისა და კომბინაციების, თვისებისა და რაობის გაცნობიერება და ანალიზი. სასცენო შემოქმედების ცენტრალური ფიგურა - მსახიობია და მისი შემოქმედებითი ლაბორატორიის, მისი ხელოვნების უნიკალობის შემეცნება და ანალიზი გახდა სცენის ოსტატთა ყურადღებისა და კვლევის უმთავრესი ობიექტი.

ტექნიკის, ჰუმანიტარულ და ზუსტ მენციერებათა განვითარებამ ბევრწილად განაპირობა სასცენო შემოქმედების შემდგომი ეეოლუციაც. სცენის ოსტატთა პრაქტიკული მოღვაწეობა და თეორიულ განსჯათა სიღრმე, მასშტაბი და თვისება ამ გარემოებამაც წარმოქმნა. ამ ძიებებმა და სპეციფიკურმა სათეატრო ლიტერატურამ შეამზადა ნიადაგი სათეატრო ხელოვნების მეცნიერული შესწავლისათვის. სათეატრო ხელოვნების კვლევა-ძიებისა და შესწავლისათვის უდიდეს მნიშვნელობას იძენს მისი ისტორია, არსებული ლიტერატურა,

სპეციფიკური განსჯანი და ის მოთხოვნაც, რასაც სცენის ოსტატები უყენებენ ხელოვნების ამ დარგით დაინტერესებულ სპეციალისტებს. სათეატრო ხელოვნების შემდგომი კვლევა-ძიება იმ ადამიანთა პერფორმაცია აღმოჩნდა, რომლებმაც თავიანთი მოღვაწეობა მიუძღვნეს ხელოვნების ამ სახეობის შესწავლასა და ანალიზს. გამოიკვეთა კიდევ თეატრმცოდნეობა, როგორც ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა განშტოება, ერთ-ერთი სუვერენული დარგი, სპეციფიკური საკვლევი საგნითა და კვლევის სახეობით.

გასული საუკუნის დასასრულისა და ჩვენი საუკუნის დასაწყისისათვის სპეციალისტთა მიერ სათეატრო კულტურის შესწავლა ხელოვნების ამ დარგის სპეციფიკისა და არსის შეცნობა-ანალიზის პრიმატი ალინიშნა. საშოლვაწევო ასპარეზზე გამოვლინდნენ სპეციალისტები (თეატრმცოდნეთა პირველი თაობა), რომლებმაც აღამაღლეს, განაერცეს, მასშტაბური და უნივერსალური გახადეს სათეატრო ხელოვნების სპეციფიკის კვლევა. მათ სისტემაში მოიყვანეს ტრადიციული კვლევის ფორმები, ემპირიული მეთოდის გააზრებით შექმნეს მოდერნული თეატრის მეცნიერება. გამოიკვეთა კიდევ სპეციალისტთა ჯგუფი (სხვადასხვა შეხედულების მიუხედავად, მათ აერთიანებდათ საკვლევი საგნისა და მეთოდის დადგენა-ძიების პრობლემისადმი ლტოლვა), რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს თეატრმცოდნეობას (თეატრისმეცნიერებას, თეატრისმეტყველებას), როგორც სათეატრო ხელოვნების შემსწავლელ პრიორიტეტულ მეცნიერებას. ჩვენი საუკუნის პირველ მეოთხედშივე გამოიკვეთა მეცნიერული სკოლებიც, ლიდერთა და მათ მიმდევართა, მოწაფეთა, სახელებიც. მათ ეს დარგი განვითარების მაღალ საფეხურზე აიყვანეს და ჩამოაყალიბეს კვლევის მეთოდოლოგიაც. ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა თეატრმცოდნეთა გერმანული სკოლა, რომლის სამ წარმომადგენელს დიდი როლი მიუძღვის მეცნიერების ამ სახეობის განვითარებაში. მაქს ჰერმანის, არტურ კუჩერის და კარლ ნისენის მოღვაწეობამ, მიგნებებმა, მათი კვლევის მიღწევებმა ავტორიტეტი შეუქმნეს თეატრმცოდნეობას და ამ დარგის საუნევერსიტეტო სწავლებაც დააფუძნეს გერმანიაში. მათგან დიდადაა დაჯალბებული თეატრმცოდნეობითი კვლევა-ძიების შემდგომი პერიოდიც. სწორედ მაქს ჰერმანის მიერ მიკვლეული და შემოღებული რეკონსტრუქციის მეთოდი, მისი მნიშვნელობის გამოკვეთა, ინტერპრეტაცია და პრაქტიკული გამოყენების მცდელობა წინამდებარე ნაშრომის მიზანი. კვლევის ობიექტად შევარჩიე მუდმივმოქმედი ქართული თეატრის სპექტაკლი „სამშობლო“. აღნიშნულმა წარმოდგენამ დიდი წარმატება მოიპოვა და ბევრად განაპირობა დასის შემოქმედებითი ცხოვრება სამი ათეული წლის მანძილზე, წარმოიშვა, ისტორიულ-პატრიოტული პიესების სასცენო ადაპტაციის ტრადიცია. არსებული სათეატრო ლიტერატურის შემწეობით, შესაძლებელი გახდა წარმოდგენის უმთავრესი მოკლუნიების რეკონსტრუქცია. ნაშრომის მეორე ნაწილი ამ სპექტაკლის მეცნიერული შესწავლის პრობლემას ეძღვნება.

თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები

თეატრმცოდნეთა, როგორც დამოუკიდებელ მენიცრე-მკვლევართა, პირველი თაობის სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოჩენამდე, სათეატრო ხელოვნებას, მისი განვითარების ისტორიასა და სახეცვლილებას სხვადასხვა დარგის სპეციალისტები იკვლევდნენ. მათ დიდი წვლილი მიუძღვით ამ მეცნიერების საფუძვლების შექმნასა და პერსპექტივის წარმოჩენაში. მათი შესწავლის მთავარი ობიექტი იყო დრამატურგია, როგორც სასცენო შემოქმედების საფუძველი, ფორმათა განმსაზღვრელი სათეატრო კომუნიკაციის ძირითადი საშუალება, როგორც ლიტერატურული შემოქმედების ერთ-ერთი სახეობა. არსებული სათეატრო ლიტერატურა გამდიდრებულია მათი ღრმა ანალიზითა და მასშტაბური ინტერპრეტაციით, სისტემატიზაციითა და ემპირიული მეთოდის გამოყენებით. არაერთი საკითხის წარმოჩენა-გადაჭრის მცდელობამ გამოკვეთა ამ ნააზრვეის როლი და მნიშვნელობა სათეატრო ხელოვნების შემდგომი შესწავლისათვის.

სათეატრო ხელოვნების შესწავლის თვალსაზრისით, მეტად საგულისხმოა ერთი ისტორიული ფაქტიც. თანმიმდევრული და სისტემური სათეატრო კრიტიკა ჩამოყალიბდა მას შემდეგ, რაც ჰამბურგის ნაციონალურმა თეატრმა თანმშრომლობისათვის ლესინგი მიიწვია, როგორც მულმეფი დრამატურგი და კრიტიკოსი (1761 წ.) როგორც ვხედავთ, თეატრმა გადადგმა პირველი ნაბიჯი სასცენო ხელოვნებისა და სათეატრო კრიტიკის ურთიერთზემოქმედებისა და ურთიერთგამდიდრებისათვის. სცენის ოსტატებსა და თეატრის ხელმძღვანელებს, როგორც ირკვევა, კარგად ესმოდათ, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია კრიტიკოსის „უცხო თვალის“ არსებობა შემოქმედებითი პროცესის სრულყოფისათვის. 1767 წელს ჰამბურგში გამოვიდა ლესინგის მიერ დაარსებული ჟურნალის („ჰამბურგის დრამატურგია“) პირველი ნომერი. თავდაპირველად, ჟურნალი რეგულარულად გამოდიოდა კვირაში ორჯერ, შემდეგ კი - ეპიზოდურად, ხოლო 1769 წლის გაზაფხულზე მკითხველებმა მიიღეს უკანასკნელი ნომერი. ჟურნალი განიხილავდა თეატრის რეპერტუარს, სამსახიობო ხელოვნებას, სადადგმო კულტურის სხვადასხვა ასპექტს, ვხშიანებოდა თითქმის ყოველ ახალ სპექტაკლს. განმანათლებლური იდეების დანერგვისა და თანამედროვე ავტორების პროპაგანდასთან ერთად, ჟურნალი ამკვიდრებდა მორალურ სათეატრო ესთეტიკას, უფრო ზუსტად, ხელს უწყობდა ამ ესთეტიკის გაბატონებას ჰამბურგის ნაციონალური თეატრის სცენაზე. ლესინგი გვევლინება დიდროს, ნიჟელე დე ლაშოსის, თანამედროვე გერმანელი დრამატურგების, ვეილესა და შლეგელის, პროპაგანდისტად; შექსპირის, მოლიერის, გოცის და სხვათა პიესების სასცენო ინტერპრეტაციისათვის მებრძოლ კრიტიკოსად. იგი დიდად აფასებ-

და მსახიობების: კ. ეგვოფის, ი. ბეკის, კ. ავერმანის ხელოვნებას. მისი წყრილუ-
ბის პათოსი განმსჭვალულია ძირითადი მოთხოვნით, რათა კლასიციტური სა-
შემსრულებლო მანერა შეცვლილიყო „ადამიანური“ (ბუნებრივი) სტილით. ამ
თვალსაზრისის დამკვიდრების მცდელობით, ლესინგი გამოხატავდა თავისი
დროის მსოფლშეგრძნებას და, თავის მხრივ, ნიადაგს უმზადებდა მომავლის
სასცენო შემოქმედებას. ამიტომაც იქცა „ჰამბურგის დრამატურგია“ სათეატ-
რო მანიფესტად და ბევრწილად განსაზღვრა სათეატრო ლიტერატურის შემ-
დგომი ბედი.

იმის მიუხედავად, რომ ლესინგი ითვლება პროფესიული სათეატრო კრიტი-
კის მამამთავრად, მისი განსჯის უმნიშვნელოვანესი საგანი მაინც დრამატურგი-
აა. ამ თვისებით გამოირჩევა სხვადასხვა ქვეყნის თეატრის ისტორიკოსთა და
კრიტიკოსთა მოღვაწეობაც XIX საუკუნის ბოლო ათწლეულამდე, ვიდრე ამ
საქმიანობის პრიორიტეტი თეატრმცოდნეთა პირველი თაობის ხელში არ აღ-
მოჩნდა, თუმცა საკვლევი საგნის განსაზღვრასა და შესწავლის მეთოდის მიკვ-
ლევას არაერთი მეცნიერ-თეორეტიკოსი ცდილობდა.¹

1944-1945 წლებში მოსკოვის სათეატრო ინსტიტუტში (გიტისი) პროფე-
სორმა სტეფან მოკულსკიმ ლექციების კურსი მიუძღვნა აღნიშნულ საკითხს.
„თეატრმცოდნეობის შესავალი“. თეატრმცოდნეობითი აზროვნების ჩამოყა-
ლიბებასა და განვითარების პრობლემებსაც განიხილავდა. ერთ-ერთი ლექცი-
ის ჩანაწერი გამოქვეყნდა 1975 წელს.² ბატონმა სტეფან მოკულსკიმ სათანადოდ
შეაფასა მაქს ჰერმანის მოღვაწეობა, მისი როლი თეატრმცოდნეობის განვითა-
რების პროცესში. აქვეა მითითებული მაქს ჰერმანის ძირითადი ღებულება:
„იმის მიუხედავად, რომ აშკარად შეინიშნება ინტერესის ამაღლება თეატრის
ისტორიის მიმართ, მეცნიერება თეატრის თაობაზე ჯერ კიდევ არ არსებობს,
ჯერ კიდევ არაა ფორმულირებული ამ მეცნიერების ამოცანები. მეცნიერები
იკვლევენ დრამატურგიის ისტორიას მაშინ, როდესაც მეცნიერება თეატრის
თაობაზე უნდა სწავლობდეს სასცენო ხელოვნებას და არა დრამას. სასცენო ხე-
ლოვნება დამოუკიდებელი ხელოვნებაა, იგი ცოცხლობს თავისი საკუთარი კა-
ნონებით, რომლებიც არ ემთხვევა ლიტერატურულ ნაწარმოებთა სასიციო-
ხლო კანონებს. თეატრის ისტორიკოსის ამოცანა „სპექტაკლების ისტორიის და
არა პიესების ისტორიის შესწავლაა.“³ განსაზღვრა რა თეატრმცოდნეობის
კვლევის საგანი, მაქს ჰერმანმა ჩამოაყალიბა ევლევის გზაც - რეკონსტრუქცი-
ის მეთოდი.

კვლევის ობიექტი, წარმოდგენა, რომელიც ტრანსისტორიულია, ეფემერუ-
ლი, განუმეორებელი, არა მდგრადი და „წამიერია“, ითხოვდა შესწავლის ისეთს
მეთოდს, რომელიც მის გასაგნებას მოახდენდა, ამ თვალსაზრისითაც, იმსახუ-
რებს რეკონსტრუქციის მეთოდი განსაკუთრებულ აღიარებას. თანამედროვე
ტექნიკურმა საშუალებებმა, მართალია, გადაკარეს სპექტაკლის აუთენტური გა-
დაღება - შენარჩუნების პრობლემა, მაგრამ მისი კვლევის საკითხი, კვლავაც აქ-
ტუალურია და რეკონსტრუქციის მეთოდი, როგორც სასცენო ხელოვნების

შესწავლის ერთ-ერთი გზა, ამჟამადაც მნიშვნელოვან მიგნებად შესახება.

რეკონსტრუქციის მეთოდი თეატრმცოდნეობის ფორმათა ტრანსფორმაციის აუცილებლობასაც იწვევს. მისი სამივე განშტოება - თეატრის ისტორია, თეორია და კრიტიკა - არა მარტო სპეციფიკურ აზროვნებას, არამედ წერის სპეციფიკურ სახეობასაც ითხოვს (აქ ავტორის ინდივიდუალური სტილს ან მანერას არ ვგულისხმობ, უბრალოდ, სტრუქტურასა და ფორმაზე მივუთითებ).

1995 წელს მიუნხენში ქართულ ენაზე დაისტამბა ჩვენი თანამემამულის, ბატონი კარლო ინასარიძის, ფუნდამენტური ნაშრომი - „თეატრისმეტყველება“: იგი თეატრის მეცნიერული შესწავლის თანამედროვე და მაღალი საფეხურის არსებობის ნათელი დადასტურებაა. როგორც თავად ავტორი გვამცნობს, ეს წიგნი ნაწილია ოთხი ნაშრომისა: „რადიომეტყველება“, „ფილმისმეტყველება“, „ტელემეტყველება“. ნაშრომების სტრუქტურა, მიზანი და ფორმათა რაოდენობა ნათლად წარმოაჩენს, რომ ბატონმა კარლომ მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება მიუძღვნა ამ მეტად მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ ინსტიტუტთა ინდივიდუალობის კვლევასა და შესწავლას. ეს წიგნები ტიტანური შრომისა და ხელოვნებითი შეპყრობილი ადამიანის ნათელი აზროვნების, ქეშმარიტი მეცნიერული აზროსა და ნიჭიერებით აღვსილი კვლევის, ერულიციისა და მასშტაბური განსჯის შედეგია. „თეატრისმეტყველება“, ჩემი აზრით, არის ენციკლოპედიური, უნიკალური და უნივერსალური ნაშრომი. იგი მაღალ მეცნიერულ დონეზეა შესრულებული, რაზეც მეტყველებს, თუნდაც, გამოყენებული ლიტერატურის ოდენობა, მასალის გამოყენების ფორმა, ერთიან სისტემაში მოქცეული მოსაზრებანი და მათი ევოლუციის გამოკვეთის უნარი, ცხრილები, სქემები, მხატვრული თუ სათეატრო ლიტერატურის ინტერპრეტაციის სახეობა, ხელოვნების ყოველი დარგის სპეციფიკურობის მითითება, ჰუმანიტარულ თუ ზუსტ მეცნიერებათა მონაპოვრის ორგანული გამოყენების მცდელობა, ლოგიკური მსჯელობა და არგუმენტირებული განსჯანი.

ნაშრომის ღირსებად შესახება კვლევის ორი პრინციპის ორგანული შეთავსების მცდელობა - ისტორიზმი და არასტანდარტული, სპეციფიკური კვლევა აქ პარამონიული ერთიანობით წარმოჩინდა, რამაც ერთის მხრივ გამოკვეთა შესასწავლი საგნის მნიშვნელობა, ინდივიდუალობა, გენეზისი, ხოლო, მეორეს მხრივ, საინტერესოდ მოაზროვნე მეცნიერის ფიგურა. ნაშრომში გათვალისწინებული თეატრის სინთეზური, პოლიფონიური, ეფემერული ბუნება; მისი სამეტყველო ენის უნივერსალობა, ზემოქმედების უნიკალურობა, მისი მნიშვნელობა საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებისათვის.

ერთის მხრივ, სათეატრო ხელოვნების განვითარების ქრონოლოგია, მეორეს მხრივ კი, არსებული თეორიული ნაშრომების მიმოხილვა, თეატრის გამომსახველ ფორმათა ანალიზი - საშუალებას იძლევა, თვალი მივადევნოთ არა მარტო სასცენო ხელოვნების ევოლუციას, არამედ თეატრალური გამოსახვის საშუალებათა ერთობლიობის შესწავლის მნიშვნელობას, თეატრმცოდნეობითი

კვლევის ფორმათა სახეცვლილების პროცესსაც. ნაშრომში განხილულია დრამატურგიის ყოველი ენარი, მიმეზური და ანტიმიმეზური სათეატრო ესთეტიკა და მისი წარმოსახვის ფორმები, „ლია და დახურული“ თამაშის წესით. განხილულია გერმანული სკოლის მეცნიერთა მოსაზრებანი თეატრმცოდნეობის კვლევის საგნისა და მეთოდის თაობაზე და სხვ.

ჭარბული თეატრმცოდნეობისათვის ბატონი კარლო ინასარიძის ნაშრომს განმანათლებლური ღირებულება აქვს. გასაგები მიზეზის გამო, ჩვენ მოკლებულნი ვიყავით მოღერნული თეატრმცოდნეობის თანამედროვე ეტაპის გამომხატველი ლიტერატურის თანადროულ გაცნობა-შესწავლას. ეს ვაკუუმი მნიშვნელოვნად გვივსო ბატონი კარლოს ნაშრომის შემწეობით.

აღნიშნული ნაშრომის ერთი ნაწილი განიხილავს თეატრმცოდნეობითი კვლევის რაობასა და მიზანს: „თეატრისმეცნიერება, ე. ი. თეატრისმეტყველება - ვიწრო გაგებით - არის მეცნიერების დარგი, რომელიც სწავლობს თეატრალური გამოსახვისა და მისი ფორმების არსსა და კანონზომიერებას. თეატრისმეტყველება - ფართე გაგებით - კი არის მეცნიერება, რომელიც, თეატრალური გამოსახვის, მისი ფორმების არსისა და კანონზომიერების გვერდით, - სწავლობს თეატრალური გამოსახვის ფსიქოლოგიურ, სოციოლოგიურ, პედაგოგიურ, იურიდიულ, ცკონომიკურ და სხვა მხარეებს. თეატრისმეტყველება იკვლევს „თეატრალურის“ - „შესახედავი ადგილის“ ყველა ისტორიული და სისტემატიკური გამოვლინების ფორმებს, ესე-იგი არა მხოლოდ დრამას. დრამა თეატრს მხოლოდ, როგორც თამაშის „ესკიზი“ და არა როგორც ლიტერატურული ნაწარმოები, აინტერესებს... თეატრისმეტყველება იკვლევს აგრეთვე წარსულის თეატრალურ მოვლენებს, რომლის დროს მას შეუძლია გამოიყენოს ისტორიულ-ფილოლოგიური მეთოდი; სისტემატიკური კატეგორიების გარკვევისას, ესთეტიკურ-ანალიტიკური მეთოდი, როგორც, მაგალითად, დრამატურგის, მსახიობის ხელოვნების, დადგმის, სცენური სივრცის შექმნის, სადღესასწაულო თამაშების, თუ რელიგიური თამაშების გამოკვლევისას. თეატრისმეტყველება სოციოლოგიური მეთოდით იკვლევს დრამატურგის ურთიერთობას თეატრთან, თეატრის ურთიერთობას მაყურებელთან და ამის საზოგადოებასთან, თეატრის სოციალურ ადგილს და უფლებრივ მდგომარეობას თეატრისა და თეატრალური მოღვაწეებისა...“

თეატრის მეცნიერების დამაარსებელი თაობა უმთავრესად დაინტერესებული იყვნენ თეატრის ისტორიის წყაროებისა და ძეგლების თავმოყრა-გამოკვლევით, რომლის დროს მრავალი ღირსშესანიშნავი ნაშრომი შეიქმნა. თეატრისმეცნიერების უხუცესი მკვლევარები იყვნენ ბერლინში - მაქს ჰერმანი, მიუნხენში - არტურ კუჩერი, კარლ ნისენი კელნში და სხვები, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს თეატრისმეცნიერების ცნების, სტილისა და მეთოდის ჩამოყალიბებას. თეატრისმეტყველების ამ პერიოდში თეატრის ისტორიის კვლევა-ძიების ცენტრში იდგა - წარმოდგენის (სპექტაკლის) -რეკონსტრუქცია.“⁴

მეცნიერების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენელთა მიერ შემუშავებული

მეთოდების გამოყენებით, რა თქმა უნდა, შესაძლებელია სათეატრო ხელოვნების კვლევა, მაგრამ ამგვარი მიდგომა კომპრომისულ გზად მესახება. ამასთანავე, თეატრისმეცნიერება სამუდამოდ დარჩებოდა სხვა მეცნიერებათა შემადგენელი ნაწილი და ვერ იქცეოდა თავისი საკვლევე საგნითა და მეთოდით გამოჩეულ, სუვერენულ დარგად. როგორც უკვე იყო აღნიშნული, კვლევის ობიექტი მისი შესწავლის სპეციფიკურ საშუალებასაც ითხოვს. თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები, თავად კვლევის ობიექტის ინდივიდუალობიდან უნდა აღმოცენდეს, მის რაობასა და სპეციფიკას უნდა შეესაბამებოდეს, უნდა აკმაყოფილებდეს მეცნიერული მიდგომის ზოგად და სავალდებულო დამახასიათებელ ნიშნებს. რეკონსტრუქციის მეთოდი შესაძლებელ სიზუსტესაც ითვალისწინებს, რაც საერთო მეცნიერული კვლევის დამახასიათებელ ნიშანსაც ემბიანება.

ცნობილია, რომ მაქს პერმანმა რეკონსტრუქციის მეთოდის გამოყენებით შეისწავლა ჰანს ზაქსის „ტრაგედიები რქოსან ზიგფრიდზე“, რომელიც 1557 წელს დაიდგა. თუნდაც, შუა საუკუნეების სათეატრო სახილველის შესწავლის თვალსაზრისით, ეს ნაშრომი თვისებრივად ახალი მიდგომისა და კვლევის საბუთია. მაქს პერმანის მიერ ამ სპექტაკლის აღდგენის თაობაზე მსჯელობს სტეფანე მოკულსკი აღნიშნული სალექციო კურსის წაითხვისას.³ აქ აღარ შევჩერდები ამ საკითხის დაწვრილებით გაშუქებაზე, მხოლოდ იმას ავღნიშნავ, რომ თეატრმცოდნეობითი კვლევა თავისი განვითარების ამ ეტაპზეც მხოლოდ თეორიული მოსაზრების ჩამოყალიბებით არ შემოფარგლულა. პრაქტიკულმა ძიებებმა კიდევ უფრო მასშტაბურად წარმოაჩინეს თეატრმცოდნეთა პირველი თაობის წარმომადგენლის მოღვაწეობა.

თეატრის მეცნიერების დამაარსებელი თაობა არც ცარიელ ნიადაგზე მოსულა და არც წინააღმდეგობის გარეშე წარუმართავს კვლევა - ძიება. ბატონი კარლო ინსასარიძე გვაწვდის ცნობებს იმის შესახებ, თუ რა პაექრობა მიმდინარეობდა თვით გერმანული სკოლის წარმომადგენელთა შორისაც კი, თუნდაც კვლევის ობიექტის განსაზღვრისა და მეთოდის ჩამოყალიბების პროცესში. მაქს პერმანისა და მის მიმდევართა პარალელურად არსებობდა „კუმანიტარულ - მეცნიერული“ მეთოდის დამკვიდრების მომხრენი და ზუსტი მეცნიერების მიღწევათა გამოყენების მხარდამკვირნიც.⁴

მაქს პერმანის მოსაზრებით, თეატრის მეცნიერების საკვლევე საგანია სპექტაკლი, ხოლო მისი აღდგენა - შესწავლის გზად მოაზრებული აქვს რეკონსტრუქციის მეთოდი. მის მომხრეთა შორის გამოირჩევიან კარლ ნისენი, ჰანს ჯნულსენი. მისი ოპონენტი კი ალფერდ კესტერი, აკრიტიკებდა მაქს პერმანის მოსაზრებებს პრაქტიკული ღირებულების თვალსაზრისით.

არტურ კუჩერი, იზიარებს რა მაქს პერმანის ძირითად დებულებებს, თეატრის არსებით გამოშსახველ ძალად აღიარებს მიშუსს და მის გამოსახვითს ფორმებს კვლევის ობიექტად აღიარებს. იგი წარმოდგენას განიხილავს, როგორც „მიმიკის სტენურ მანიფესტაციას“

ჰაინრიხ შნაიდერის აზრით, თეატრის მეცნიერების კვლევის ცენტრი უნდა გახდეს მსახიობ - მსახიობის ურთიერთობა. დიტრიხ შტაინბეკის აზრით კი შეუძლებელია მსახიობ - მსახიობის ურთიერთობა შორის ბილატერალურ ურთიერთობათა აღდგენა და დაფიქსირება. ამდენად, შესაძლებელია ეს „წამიერი საგანი“ მხოლოდ ცნების სახით ჩამოყალიბდეს. ამ თვალსაზრისის უკიდურესი გამოხატულება მანფრედ ვეკერტის მოსაზრება მან „უპირველეს მოთამაშედ“ აღიარა მსახიობი და არა მსახიობი. მანფრედ ვეკერტის პოზიციით, მსახიობი და მსახიობი კი - პროდუცენტები (თანაშემქმნელები) არიან. მას შეეკამათა კლაუს ლაზაროვიცი.

ჰერბერტ შელცემ თეატრმცოდნეობითი კვლევა - ძიება ზუსტი მეცნიერებისათვის დამახასიათებელი ფორმებით განაჯრცო. ემპირიულ - ქვანტიტატიურ მეთოდის შემოღებით, პრიორიტეტული გახდა ფაქტების აღწერა - კლასიფიკაცია და არა მეცნიერული ახსნა განმარტება. ემპირიული თეატრის მეცნიერების წარმომადგენელი პროდუცენტ - რეციპიენტის კომუნიკაციის სქემას ქმნის, რათა ორმხრივი (ბილატერალური) კომუნიკაციის პროცესი თვალსაჩინო გახადოს. მისი აზრით, არ შეიძლება რეციპიენტის როლის გაზვიადება. თეატრმცოდნეობის კვლევის საგნად იგი „ინტერთეატრალურ კომუნიკაციას“ ასახელებს.

ჰუგო დინგერის აზრით, თეატრის მეცნიერების უპირველესი ამოცანა თეატრალური თამაშების ისტორიის ჩამოყალიბებაა, მან უნდა შეიძინოს ობიექტივიზაცია. იგი ქმნის ესთეტიკური სფეროების სქემას.

მოდერნული თეატრის მეცნიერების წარმომადგენელია, არნო პულისა და დიტრიხ შტაინბეკის, მიერ თეატრმცოდნეობა გაგებულია, როგორც „რელიგიური მეცნიერება“.

მიუხედავად კვლევა - ძიების ინდივიდუალური გზებისა და ფორმების ძიებისა, სხვადასხვა მიმართულების მეცნიერთა მოსაზრებები ერთიანდებიან უმთავრეს საკითხში - შესწავლის ცენტრმა დრამატურგიიდან სპექტაკლზე გადაინაცვლა. მათი მსჯელობის ობიექტია წარმოდგენა, მისი სტრუქტურა, გამომსახველი ფორმები, კომუნიკაციის სახეობანი. შესწავლის გზების ძიებითაც გამოირჩევა მათი ნააზრევი და ექსპერიმენტები. იმის მიუხედავად, რომ არაერთი მეცნიერის განსჯანი „რაციონალური მარცვლების“ არსებობით გამოირჩევიან, მათი გამოყენებით კი შესაძლებელია კიდევ უფრო დაიხვეწოს და გამდიდრდეს თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები, უპირატესობა მაინც მაქს ჰერმანის მიერ დანერგილმა და პრაქტიკულად გამოყენებულმა რეკონსტრუქციის მეთოდმა მოიპოვა. ამ მეთოდის გამოყენების დროს, რა თქმა უნდა, უგულვებელყოფილი არ უნდა იყოს სხვათა მიგნებანი, განსაკუთრებით კი კომუნიკაციის, მათ შორის ბილატერალური კომუნიკაციის და ზუსტ მეცნიერებათა მიღწევების გამოყენება.

ცნობილია, რომ მაქს ჰერმანმა 1900 წელს ბერლინის უნივერსიტეტში დაიწყო ლექციების კითხვა სათეატრო ხელოვნების თაობაზე. მომდევნო ექსპერი-

მენტული მოღვაწეობით საფუძველი ჩაუყარა თეატრის მეცნიერულ კვლევას, აღზარდა ამ საქმიანობით გამორჩეული სპეციალისტები და გერმანულ სკოლას პრიორიტეტი შეუქმნა: „თეატრისმეცნიერება... როგორც მეცნიერების ერთი დარგი პირველად დაარსდა ბერლინში 1901 წელს, პროფესორ მაქს ჰერმანის მიერ. ლაიპციგის უნივერსიტეტში თეატრისმეცნიერების დარგი დაარსა პროფესორ ალბერტ კოსტერმა. მიუნხენის უნივერსიტეტში თეატრისმეცნიერების დარგი შექმნა პროფესორმა არტურ კუჩერმა. ამის შემდეგ თეატრისმეცნიერების ინსტიტუტების დაარსება მოხდა გერმანიის მთელ რიგ უნივერსიტეტებში.“⁷

მაქს ჰერმანის მოძღვრების მიმდევრები და პროპაგანდისტები აღმოჩნდნენ ვენაში, შვეიცარიაში, რუსეთში და სხვაგან.

ერნსტ ლერტის, ჰერმან რაიხის, იოსებ გრეგორის, ალექსანდრ ფონ ვაილენის, იაკობ მინერის, ოსკარ ებერლემის, ალექსი გვოზდევის, სტეფანე მოკულსკის, სხვათა ნაშრომები და ლექციები გვიდასტურებენ, რაოდენ დიდი მნიშვნელობისაა საერთოდ თეატრის მეცნიერული შესწავლის დაფუძნება, მისი ფორმების ძიება და რეკონსტრუქციის მეთოდის დამკვიდრება.

ამ მხრივ საგულისხმოა ქართველ თეატრმცოდნეთა ძიებანიც. უწინარესად, უნდა აღინიშნოს პროფესორ ნათელა ურუშაძის მოღვაწეობა, მისი ნაშრომები და პედაგოგიური საქმიანობა. ჩვენი საუკუნის 50-იან წლებში მის მიერ რეკონსტრუირებულია აკაკი ხორავას ოტელოს სახე (რუსთაველის თეატრი, 1937 წელი, რეჟისორი - შოთა აღსებაძე), ვერიკო ანჯაფარიძის მიერ განსახიერებული კლეოპატრა (კოტე მარჯანიშვილის თეატრი, 1953 წელი, რეჟისორი ვახტანგ ტაბლიაშვილი). ხოლო 1961-62 წლებში თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტის იმჟამინდელი მესამე კურსის სტუდენტებმა, ქალბატონ ნათელა ურუშაძის ხელმძღვანელობით, მოახდინეს პაველ კოპოუტის პიესის, „როცა ასეთი სიყვარულია“-ს, მიხედვით შექმნილი სპექტაკლის ჩაწერა - რეკონსტრუქცია. (რუსთაველის თეატრი, 1959 წელი, რეჟისორი - მიხეილ თუმანიშვილი). თითოეულმა სტუდენტმა თითო პერსონაჟის სცენური ცხოვრების მთლიანი პროცესი აღბეჭდა და შეიქმნა ნაშრომი, რომელმაც თეატრის ისტორიას შემოუნახა წარმოდგენა. ამ ნაშრომის ავტორები არიან: ნათელა არველაძე, ია გამრეკელი, ტატა თვალჭრელიძე, ლანა თუევა, თემო მულდაროვი, დალი მუმლაძე, ანზორ ტრაპაიძე, ვახტანგ ქართველიშვილი, ლალი ცერცვაძე, ნუნუ ცხომელიძე, გულნარა ჯავაშვილი. ⁸

1967 წელს ნათელა არველაძისა და კოტე ნინიკაშვილის ნაშრომი მიემდგვნა ვერიკიძეს „მედეას“ რეკონსტრუქციას (კოტე მარჯანიშვილის თეატრი, 1962 წელი, რეჟისორი - არჩილ ჩხარტიშვილი, მედია - ვერიკო ანჯაფარიძე).⁹ ეს ნაშრომი წინამორბედთაგან გამორჩევა თვისებრივად შეცვლილი სახეობით. აქ, რეკონსტრუქციის მეთოდის გამოყენების მცდელობით, ჩაწერილია მთლიანი წარმოდგენა, შენარჩუნებულია მისი პოლიფონიური ბუნება და სათეატრო კომპონენტთა თანაარსებობის პრინციპის დაცვით, წარმოქმნილია მთლი-

ანი სურათი. გამოყოფილი არაა ცალკეულ პერსონაჟთა შესრულება და ქოროს მხატვრული ფუნქციის აღსრულება. ქალაღზე აღბეჭდილია ტექსტი და მისი სასცენო ტრანსფორმაცია, სიტყვით გამოხატულია არა მარტო წარმოდგენის გარეგნული პარტიტურა, მისი სახიერება, მეტაფორფული სისტემა, მსახიობთა გამომსახველი ფორმებია მხატვრობის. განათების, კოსტუმების ერთობლივი ზემოქმედების აქტის განხორციელება, არამედ დაფიქსირებულია პერსონაჟთა და ქოროს ურთიერთმიმართების ემოციური და აზრობრივი პარტიტურაც, ამოხსნილია ქვეტექსტიც და შინაგანი სკვლების მრავალფეროვანებაც. ნაშრომის მთავარ ნაკლად მესახება ის, რომ გამოკვლეული არა სცენის და მაყურებელთა დარბაზის ურთიერთობის მთლიანი ფერადოვნება, კომუნიკაციის ფორმები, ვინაიდან წარმოდგენა უკვე მოხსნილი იყო რეპერტუარიდან და ამ ცოცხალი ურთიერთზემოქმედების პროცესის აღდგენა ვერ შეეძლებოდა. ამდენად, მაყურებლის, როგორც სპექტაკლის თანაშემქმნელის, წარმოდგენის მსვლელობაში მონაწილეობის ფორმები არაა აღბეჭდილი და შესწავლილი.

რეკონსტრუქციის მეთოდის გამოყენება უდიდესი მნიშვნელობისაა წარსულის ქმნილებათა აღდგენა-შესწავლის პროცესისათვის. ამ მხრივ მაქს პერმანისა და მის მიმდევართა, მათ შორის ქართველ თეატრმცოდნეთა, პრაქტიკული მიგნებანი მეტად საგულისხმოა. ამ მეთოდმა განაპირობა თეატრის ისტორიის შესწავლისა და ამგვარ ნაშრომთა მიზანი, სტრუქტურა და წერის ფორმებიც. თუკი წინათ თეატრის ისტორიის ამსახველი ნაშრომების სტრუქტურა აგებული იყო პრინციპით - ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება, ამ პერიოდის დრამატურგიული ნაწარმოებების მიმოხილვა, სასცენო შემოქმედების ანალიზი, მთარულ სათეატრო იდეათა წარმოჩენის მცდელობა, ახლა თვისებრივად შეიცვალა თავად მიდგომა ისტორიისადმი. ამგვარ ნაშრომთა მიზანი შეიქმნა სპექტაკლების ისტორიის, სათეატრო სახილველის გამომსახველ ფორმათა ფიქსაცია - ანალიზი. კომუნიკაციის სახეობათა კვლევა, სადადგმო კულტურის ერთიან სისტემაში წარმოსახვა - ანალიზი, მსახიობის გამოსახვის ფორმათა აღწერა-ანალიზი, სანახაობის პირველწყარო, დრამა, განხილული უნდა იყოს, როგორც სანახაობის „ესკიზი“, გამომსახველ საშუალებათა მიგნების წყარო, აზრობრივ, ფიზიკურ და ემოციურ პარტიტურათა მიგნების საფუძველი. დრამატურგის სიტყვა სცენის ოსტატებისათვის ხომ საბაზია, რათა მის საძირკველზე წამოიმართოს მთლიანი და ერთიანი სანახაობა - სპექტაკლი. ფორმულა ასეთ სახეს იღებს - დრამატურგის ტექსტი, მისი თეატრალური ანალიზის შედეგად აღმოცენებული საქციელთა რიგი, გამომსახველ საშუალებათა ერთობლიობა, რომლის გვირგვინი სასცენო სიტყვაა. ანუ: დრამატურგის სიტყვა - სასცენო ქმედება - ქმედითი სიტყვა (ფიზიკური მოქმედება ხომ ფსიქოფიზიკურია და, ამიტომაც, გრძნობათა ბუნების აღმოცენება საქციელთა სისტემის სახიერებაზე დამოკიდებული). როგორც თეატრისათვის დრამატურგის ტექსტია ძირითადი მოცემული პირობა, ისევე თეატრის ისტორიის მკვლევარისათვის მოცემული პირობაა - დრამატურგის მიერ შემოთავაზებული ვითარებანი,

რომლის სასცენო ტრანსფორმაციის ფორმაა რეკონსტრუქცია - ანალიზი თეატრმცოდნის მიზანი. იმეამინდელი სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენები თეატრისათვის ზე-ზეამოცანის, მოქალაქეობრივი კრედოს, ჩამოყალიბების უპირველესი ბიძგია, რომელიც, აგრეთვე, საფუძველია სანახაობის აზრობრივი პარტიტურის დადგენის პროცესში. ამის შემდეგ კი ხდება სასცენო ქმედების ფორმათა მიკვლევა და დადგენა. თეატრის ისტორიკოსისათვის ცნობილი მოცემული პირობაა ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება, დრამატურგის ტექსტი, ხოლო უცნობი პირობაა - სანახაობის გამომსახველ ფორმათა ნაირსახეობა, რომლის მიკვლევაა მისი მიზანი. ამ პირობათა მიგნება კი შესაძლებელია არსებული სათეატრო ლიტერატურის (სცენის ოსტატთა მოგონებები, მიმოწერა, დღიურები, ჩანაწერები, რეცენზიები), ეპოქის დამახასიათებელი ნიშნების, იკნოგრაფიის, მხატვართა ესკიზების, სამუზეუმო ექსპონატებისა და სხვადასხვა მასალის ანალიზის შემწეობით. დასახლებული მასალის მიხედვით შესაძლებელია წარსულის სასცენო ქმნილებათა რეკონსტრუქცია - შესწავლა. ჩვენი საუკუნის სხვადასხვა პერიოდის სპექტაკლების რეკონსტრუქცია-ანალიზის პროცესს აადვილებს ფოტო და ტელე-კინო-ვიდეო მასალთა არსებობა.

ამ მეთოდმა წარმოქმნა ახალი თვალსაზრისი თეატრმცოდნეობის ერთ-ერთი განშტოების, სათეატროკრიტიკის, ფორმათა ტრანსფორმაციის თაობაზე. თეატრმცოდნის, როგორც სათეატრო კრიტიკოსის, მიერ მისი თანადროული სპექტაკლების შესწავლა-ანალიზი, ამჟამად თვისებრივ ცვლილებას განიცდის. ამ მხრივ საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ გამოქვეყნებული რეცენზია, სათეატრო სახილველის თავისებურებათა გამომზეურება - ანალიზით, უკვე ისტორიული დოკუმენტია. ამიტომაც, სათეატრო კრიტიკული აზროვნების ფორმათა სახეცვლილება თეატრმცოდნეობის თანამედროვე ეტაპის აქტუალური პრობლემაა.

რეჟისურის განვითარების ასწლოვანმა ისტორიამ, სრულიად კანონზომიერად დაბადა თანამედროვე რეჟისორული თეატრი, რომელმაც შექმნა ახალი და უფრო რთული ფაზა სათეატრო ხელოვნების ესთეტიკაში. კონცეპტუალური რეჟისურა ამჟამინდელი სათეატრო ცხოვრების წარმმართველ ფიგურად იქცა, მან ამგვარივე სასცენო ხელოვნება აღმოაცენა, თავად კი სპექტაკლის ავტორად მოგვევლინა. მსახიობი - ეს უპირველესი მაგი სათეატრო ხელოვნებისა, მხატვარი, კომპოზიტორი, განათების პარტიტურის შემქმნელი, სადადგომი ნაწილი, რეკვიზიტორი, მკერავ-მოდელიორი, და სხვები თანაავტორთა ჯგუფს ქმნიან. სასცენო კომპონენტთა პოლიფონიურ ერთაინობაში რეჟისორის ფუნქცია საგრძნობლად გაიზარდა, ვინაიდან ისაა სასცენო ქმნილების მთლიანობის წარმომქმნელი, თანაავტორთა შემადღულაბუქელი ძალა. მსახიობ-ვარსკვლავთა თეატრი, ახლა კონცეპტუალური, ერთიანი და მონოლითური სანახაობითი კულტურით შეიქცალა. სახეცვლილება განიცადა ბილატერალური კომუნიკაციის ფორმებმაც. რეჟისორულმა თეატრმა წარმოქმნა და აღზარდა თავისი მა-

ყურებელიც. ამ მხრივ კი განმანათლებლური როლიც შეასრულა სათეატრო ხელოვნების ისტორიაში. რეჟისორულმა მოღვაწეობამ, მისი ლიდერობით არსებულმა სანახაობითმა კულტურამ, სპექტაკლების სტრუქტურამ, აზრობრივმა მიმართებამ და პროდუცენტ-რეციპიენტის ურთიერთობათა სისტემამ, წარმოქმნა სპექტაკლის აღქმა-შეფასების ახლებური ფორმების მიგნებათა აუცილებლობაც. შეიცვალა რა სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურა, სპექტაკლის სტრუქტურა, აღქმის კულტურა, აქტუალური გახდა წარმოდგენის შესწავლის, მისი ანალიზის ფორმათა ტრანსფორმაციის საკითხიც. თეატრმა, უპირველესად, რეჟისორთა მოღვაწეობის პრინციპებმა, მოითხოვეს თეატრმცოდნეთა სპეციფიკური აზროვნებისა და საქმიანობის არსებობა. რეჟისორულმა თეატრმა აღზარდა და ჩამოაყალიბა თანამედროვე თეატრმცოდნეობითი აზროვნების სპეციფიკა. ახალი ტიპის რეჟისორთა სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლამ, მათ მიერ შეგნებულად წარმოებულმა ძიებებმა, თვისებრივად შეცვლილმა სასცენო ხელოვნებამ, თეორიულმა ნააზრევმა, ბევრად განაპირობა თეატრმცოდნეთა პირველი თაობის საქმიანობა, თეატრისმცოდნეობის, როგორც თეატრის მეცნიერული შესწავლის დარგის პრინციპულად ახალი თვალსაზრისის წარმოქმნა და ექსპერიმენტული ძიებანი. ამჟამადაც, კონცეპტუალურმა რეჟისურამ და თეატრის ძიებებმა ბევრად განაპირობეს თეატრმცოდნეთა მოღვაწეობის სახეცვლილებაც.

მაქს პერმანი აღნიშნავს, რომ თეატრმცოდნეობის საკვლევი საგანი სასცენო ნაწარმოები, სპექტაკლი, რომელსაც დრამატურგიისა და ლიტერატურის სხვა ჟანრებისაგან განსხვავებით, სხვა „სასიცოცხლო კანონები“ მოეპოვება. სპექტაკლის სპეციფიკური ნიშანი, მისი სამეტყველო ენა კი - ცოცხალი სასცენო ქმედებაა. თუკი თეატრმცოდნეობითი კვლევის საგანი სასცენო ნაწარმოებია, სპექტაკლია, ხოლო მისი სპეციფიკური ენა, ნიშანი, თვისება - ცოცხალი სასცენო ქმედებაა, მაშინ თეატრმცოდნეობის კვლევა-ძიების უმთავრესი საგანი - ცოცხალი სასცენო ქმედებაა, მისი წარმოსახვის ფორმებია, მისი დაბადების საფუძველია, მისი ზემოქმედების სახეობაა, უწინარესად კი მსახიობთა ურთიერთქმედების საშუალებათა შესწავლა-რეკონსტრუქცია - ანალიზია. ეს პრინციპი არა მარტო თეატრმცოდნეობითი კვლევის სპეციფიკური ნიშანია, არამედ განსჯათა, შეფასებათა არგუმენტაციის საშუალებასაც წარმოადგენს. „საბუთიანი მსჯელობა“ (ილია ჭავჭავაძე) ამ პროფესიის მნიშვნელობასა და მიზანსაც გამოკვეთს.¹⁰

თანამედროვე თეატრში სასცენო ქმედება თვისებრივად შეცვლილი სახით მიმდინარეობს, რადგანაც თავად სპექტაკლის სტრუქტურაა გარდაქმნილი. თანამედროვე სასცენო ნაწარმოები რთული კონსტრუქციის შემცველია, რადგანაც იბადება ყოველი კომპონენტის აქტიური ძიების, თანაზროვნების მრავალმხრივი კომბინაციებით. გამოსახვის საშუალებათა დაჯგუფებანი და გადანაცვლებანი, მსახიობთა გამომსახველ ფორმათა სისტემა, სასცენო ქმედების წარმართვის პროცესში ყველა კომპონენტის მონაწილეობა, მათი პარამონიუ-

ლი თანაარსებობა, მაყურებელთა დარბაზის კორექტივები და სხვ., მთელის ძალით ავლენენ შემოქმედებითი კოლექტივის მოქალაქეობრივსა და წმინდა სათეატრო ესთეტიკით, მისი სპეციფიკური ენით, წარმოშობილ პოზიციას. ეს ყოველივე ცოცხალი სასცენო ქმედებით სრულყოფილად ირეკლება. ამ პროცესის ამოკითხვა, გაშიფვრა, შეცნობა და შეფასება, სადღეისოდ აქტუალური პრობლემაა.

თანამედროვე სპექტაკლის თანავტორთა ჩგუფი აღვილად იჭრება მიმდინარე ცხოვრების ყველაზე ფარულ, ყველაზე მიუწვდომელ შრეებშიც კი. ისინი ცდილობენ თვალსაჩინო გახადონ ადამიანთა ურთიერთობების ძველად მისაგნები ნიუანსები, ადამიანის შინაგან სამყაროში მიმდინარე „თვალთ უხილავი“ პროცესები, ფსიქიკის მოუხელთებელი ცვლილებანი და ამ მოვლენათა პატარა ნაწილაკების კომბინაციებით ურთულესი სასცენო მოზაიკა შექმნან, რითაც გამოავლენენ ემპირიულ მოსაზრებებს სამყაროზე, ცხოვრებაზე, საზოგადოებაზე, ადამიანის შინაგან ბუნებაზე, მსოფლიო თანაცხოვრებაზე და ა. შ. ანალიტიკური აზროვნების სიმძაფრე, მოვლენათა უტყუარი ამოხსნის მცდელობა, დოკუმენტალიზმი, მასშტაბურობა, მათი ექვივალენტური გამოსახვის ფორმათა მიგნება - თანამედროვე რეჟისორთა და თანავტორთა ძიებების ნიშანდობლივი თვისებაა. ამ მხრივ მრავალი მათგანის მიგნებანი, მართლაც რომ მეცნიერული კვლევის სიღრმესა და მასშტაბებს შეეტოლება. ეს გარემოება ავალდებულებს თეატრმცოდნეობას, მისი ანალიზი და შეფასება იყოს ისეთივე ზუსტი, კონკრეტული, დასაბუთებული, მასშტაბური და ანალიტიკური, როგორც თვით სასცენო ნაწარმოებია და სასცენო ქმედება ამ თვისებათა წარმოქმნელი. დროის ფაქტორს ხომ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ადამიანთა ყოველი საქმიანობისათვის, ხოლო უადრესად მნიშვნელოვანი და გადამწყვეტია თეატრმცოდნეობითი კვლევისათვის, რადგანაც იგი შეისწავლის საგანს, რომელსაც, როგორც ცნობილია, არსებობის მხოლოდ ერთი დრო - აწმყო („დღეს, აქ, ამ წუთებში“ - კონსტანტინე სტანისლავსკი) აქვს. მაშასადამე, კიდევ უფრო მეტი სიზუსტე, საბუთიანობა და კონკრეტულობა მართებს თეატრმცოდნეობას.

თანამედროვე საზოგადოებრივმა ყოფამ, მისმა გამოკვეთილმა მოქალაქეობრივმა პათოსმა, მსოფლიო საზოგადოებრიობის წინაშე არსებულ პრობლემათა სიმწვავემ კიდევ უფრო გაზარდეს მომთხოვნელობა კრიტიკული აზროვნებისა და, აქედან გამომდინარე, სათეატრო კრიტიკის მიმართაც. თავის მხრივ, სამყაროსა და ადამიანზე დაგროვილმა შედარებით ზუსტმა ინფორმაციამ, მეცნიერების სხვადასხვა დარგის სადღეისო დონემ და მიგნებებმა, მოითხოვეს მაქსიმალური სიზუსტე და კონკრეტულობა, როგორც სცენაზე, ასევე კრიტიკულ აზროვნებაშიც. მეცნიერული კვლევა-ძიებითი სიღრმეებისა და მასშტაბის მიღწევა კი შეუძლებელია სპექტაკლის სტრუქტურის, მისი გამოსახვის ფორმების შეცნობა-შესწავლის გარეშე. თვით სცენის ოსტატებიც მთელი კატეგორიულობით ითხოვენ ამგვარ მიდგომას სასცენო ხელოვნებისადმი. 1967 წელს გიორგი ტოვსტონოგოვი აღნიშნავდა: „მე ვალდებული ვარ გავიგო კრიტიკის მო-

ტივები, ასევე კრიტიკოსიც ვალდებულია, იცოდეს სპექტაკლის შექმნის საშუალებები, მისი დაბადების მოლიანი პროცესი. იგი ვალდებულია, ერკვეოდეს აქტიორისა და რეჟისორის თანამედროვე ურთიერთობათა სახეობაში. ეს ურთიერთობანი კი უკვე ისეთი აღარაა, როგორც იყო, თუნდაც, ათი, ოცი წლის წინათ... მე მინდა კრიტიკულ წერილში ლაპარაკი იყოს არა მარტო სპექტაკლის ფილოსოფიურ მხარეზე, არამედ მის სტრუქტურაზეც. საუკეთესო კრიტიკაც კი, რომელიც წარმატებით წვეტს ლიტერატურულ, ფილოსოფიურ, პუბლიცისტურ ამოცანებს, ჭერ კიდევ ვერ ახერხებს სპექტაკლის ტექნოლოგიის, გამომსახველი საშუალებების ანალიზს.“”

თეატრმცოდნე (ანალიტიკოსი - შემომქმედელი) წარმოდგენის განხილვის დროს ისევე მსჯელობს სამყაროზე, საზოგადოებაზე, ადამიანზე, სალიტერატურო თუ სათეატრო პროცესებზე, როგორც მწერალი და დამდგმელი ჭგუფი - ეს მოთხოვნა საყოველთაოა, ყოველი დროის მოღვაწეთა ნააზრევის დამახასიათებელი ნიშანია. გიორგი ტოვსტონოგოვის მოსაზრება კი აღმოცენებულია ჩვენი საუკუნის 70-იან წლებში, იმ დროს, როდესაც კიდევ ერთხელ თვისებრივად იცვლებოდა სასცენო შემოქმედებაცა და თეატრმცოდნეობითი მოღვაწეობაც. იგი აქტუალურია თანამედროვე თეატრმცოდნეობითი კვლევა-ძიების თვალსაზრისით და, ამიტომაც, ძალზე საგულისხმო მოთხოვნაა ჩვენი სპეციალობისათვის. როგორც ირკვევა თეატრმცოდნეს სათეატრო ხელოვნების სპეციფიკა იმდენად უნდა ჰქონდეს გაცნობიერებული, იმდენად უნდა ერკვეოდეს მის ფორმათა სისტემაში, რომ უკვე მზა ნამუშევარში უნდა ამოიციოს მისი შექმნის პროცესიც, უმთავრესი თვისებაც; მან თვალსაჩინო უნდა გახადოს ამ პროცესის შედეგი. რეჟისორისა და აქტიორის შემოქმედებითი ურთიერთობა თეატრის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე თვისებრივად შეიცვალა, რამაც გამოიწვია სპექტაკლზე და როლზე მუშაობის ფორმების ცვლილებაც. თეატრმცოდნისათვის ეს გზაც ცნობილი უნდა იყოს, რათა უკვე მზა სპექტაკლში, შეძლებისდაგვარად, ამოიციოს წარმოდგენისა და როლის შექმნის ორგანული პროცესი და გამოსახვის საშუალებათა დაბადების სათავე. ამავე დროს, თეატრმცოდნის მსჯელობა უნდა ეხებოდეს არა მარტო სპექტაკლის იდეურ-ფილოსოფიურ მხარეს, არამედ მისი გამოხატვის საშუალებათა, სპექტაკლისა და პერსონაჟის (როლები) აზრობრივ და ფიზიკურ პარტიტურასაც, თამაშის წესსაც და სხვ. ეს კი სპეციალისტის სპეციფიკურ აზროვნებას გულისხმობს და ითხოვს. ამიტომაც თეატრმცოდნე აღჭურვილი უნდა იყოს თანამედროვე სპექტაკლის აგების ურთულესი ტექნოლოგიის ცოდნით, ერკვეოდეს სათეატრო პროცესებში, იმ ესთეტიკის თავისებურებაშიც, რომლის გამომხატველიც არის ესა თუ ის წარმოდგენა.

სპექტაკლი ვერბალურ და ვიზუალურ (ნონ-ვერბალური) ფორმათა ურთიერთშეთანხმების განხორციელების აქტიცაა. პლასტიკური პარტიტურა, ვესტების ენა, თავისი ყოვლისმომცველობით, სახიერებებითა და დინამიკით, გამოსახვის „მარტივი“, ზუსტი, ფუნქციონალური საშუალებაა. რეაქცია ვესტებზე

- საყოველთაო „სიადუმლო-კოლი“ (რობერტ რობენტალი), იგი უნივერსალურია თავისი სისწრაფით, სიფხიზლით, ბუნებრიობითა და ინსტინქტურობით. ამ ენის ნიშანთა სისტემას ახლა დიდი როლი (იქნებ გადამწყვეტიც) ენიჭება გამომსახველ ფორმათა შორის. ამ ენის, ამ ნიშანთა სისტემის, მისი სიმბოლიკის ცოდნაც აუცილებელია, ვინაიდან, მათი შემწეობით, დაგვეგმილი ჯგუფი ლაკონურად და ზუსტად გამოსახავს სათქმელსაც და აზრობრივ მიმართებასაც.

წარმოდგენის აქტის განხორციელება წარმოებს აზრობრივ, ფიზიკურ (გარეგნული, პლასტიკური) და ემოციურ პარტიტურათა თანაარსებობით. ფიზიკური, გარეგნული პარტიტურა იტევს, ბადებს და გამოსახავს დანარჩენ ორს და, ამდენად, სცენურ საშუალებათა კომბინაციები კომუნიკაციის ძირითად საშუალებად გვევლინება. სპექტაკლის შეთხზვის პროცესში, მისი ამოკითხვის დროსაც, რა თქმა უნდა, შემოქმედებითი ჯგუფისა და თეატრმცოდნის მოქალაქეობრივ, შემოქმედებითს პრინციპებთან ერთად, მნიშვნელოვანია ცხოვრებაზე დაკვირვების უნარი, ნიჭიერება, პროფესიონალიზმი, კულტურა, განათლება, ანალიტიკური აზროვნების მასშტაბი. ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ეს თვისებები თავისთავად ივლინებება.

საზოგადოებრივ ყოფაში მომწიფებული პრობლემები მიზეზია, რომელიც თეატრის მიერ პიესის არჩევანს განაპირობებს. პიესა (პროზა და ა. შ.) საბაბია, რათა თეატრმა სპექტაკლით საზოგადოებრივ ყოფაზე საპასუხო რეაქცია მოახდინოს. „თანამედროვე პოლიტიკური და სოციალური პრობლემების“ (ბერტოლდ ბრეხტი) და მწერლის მიერ შეთხზული მოცემული პირობების თეატრალური ანალიზის შედეგად, წარმოიქმნება „დღეაზრი“ (ილია ჭავჭავაძე), სპექტაკლის იდეა - ზეამოცანა. მისი შესრულების გზა კი, როგორც ცნობილია, გამჭოლი მოქმედებაა. ამრიგად, არსებობს აზრი, რომელიც უნდა გამოითქვას და არსებობს სცენურ საშუალებათა კომბინაციები, რომელთა ერთობლიობითაც ეს აზრი უნდა გამოისახოს.

კონსტანტინე სტანისლავსკის მიერ „ქმედითი ანალიზის მეთოდის“ აღმოჩენამ უდიდესი როლი შეასრულა ამ პროცესის სრულყოფისათვის. როგორც ცნობილია, ამ მეთოდმა თვისებრივად შეცვალა სარეპეტიციო პროცესი, აამალა მსახიობის პიროვნული ინიციატივა სახის შექმნის დროს, გააწონასწორა მსახიობისა და რეჟისორის შემოქმედებითი ურთიერთობები. ახლა ფიზიკური პარტიტურის (საქციელთა სისტემის) ძიება და დაუიჭირება რეპეტიციოთა პირველსავე ეტაპზე ხდება და ამდენად, თავიდანვე გათვალისწინებულია სათეატრო-სამტყველო ენის სპეციფიკა. „გონებრივი“ და „სხეულებრივი“ (მოქმედებით) დაზვერვის შემწეობით სამსაფეხურიანი სარეპეტიციო პროცესი (მაგიდასთან, ძგიდეებში, სცენაზე), შეცვლილია ორსაფეხურიანი ფორმით. ამ პროცესის ცოდნაც სავალდებულოა თეატრმცოდნისათვის. ამ მეთოდის გამოყენების შემთხვევაში ორგანულად ხორციელდება სათეატრო კომპონენტთა თანახმიური თანაარსებობის აქტი.

სპექტაკლში ვერსიათა შესაძლებელ, ობიექტურად არსებულ და სისტემა-

ში მოყვანილ პარტიტურას, ვერბალურ და ვიზუალურ ფორმათა თანახმიერებას ვეცნობით. მათი ამოკითხვა თეატრმცოდნისაგან ისეთსავე სპეციფიკურ მიდგომას საჭიროებს, როგორსაც დრამის თეატრალური ანალიზის დროს, ნაწარმოების სიღრმისეულ პლასტებში შექრა - სადადგმო ჩგუფისაგან. თეატრალური ანალიზის ფორმებსაც უნდა ფლობდეს თეატრმცოდნე, ისიც ისევე უნდა ახდენდეს სპექტაკლის „გონებრივ დაზვერვას“, როგორც რეჟისორები და მსახიობები - ლიტერატურული პირველწყაროს ანალიზს. თუ ერთ შემთხვევაში „გონებრივი დაზვერვის“ შედეგად აზრის გამოსახვის ფორმები იბადება, მეორე შემთხვევაში, თეატრმცოდნის მიერ სპექტაკლის „გონებრივი დაზვერვის“ შედეგად, იბადება თეატრალური გამოსახვის ფორმათა აღმნიშვნელი, გამომხატველი, ექვივალენტური - სიტყვა. სცენური გამოსახვა აქ სიტყვაშია ტრანსფორმირებული, სიტყვითაა დაფიქსირებული. სიტყვიერი რეკონსტრუქციის შედეგად აღდგენილი და შემონახულია სპექტაკლის მთლიანობა, გარეგნული პარტიტურა. თეატრმცოდნე ავლენს და აცნობიერებს წარმოდგენის აზრობრივსა და ემოციურ ბუნებას, თამაშის წესს, მხატვრული გადაწყვეტის ხერხს, რომელთა ერთობლიობას გამოსახავს სცენური გამომხატველი ფორმების კომბინაციები. ამ კომბინაციათა, ამ სისტემის ამოკითხვის უნარს უნდა ფლობდეს თეატრმცოდნე.

თეატრის სამეტყველო ენის არსებობის აქტი რომ განხორციელდეს, პერსონაჟთა ურთიერთქმედების პროცესი უნდა წარმოიქმნას, (რომლის მსვლელობაში ყოველი კომპონენტი წინასწარ მოფიქრებული და დადგენილი ფორმითა და დოზით მონაწილეობს). ამისათვის, როგორც ცნობილია, საჭიროა რეპერტიციებზე მოცემული პირობების გათვალისწინებით, დადგინდეს პერსონაჟთა საწინააღმდეგო სურვილთა წყება, სცენური ამოცანები, რომელთა სისტემაც გამჭოლი მოქმედებაა, როგორც ზემოციანის შესრულების გზა. ამ სისტემას კი სცენაზე თავისი ძირითადი და დამხმარე გამოსახვის საშუალებები, ნიშნები აქვთ - პერსონაჟების სატყეულთა, სიტყვიერ მოქმედებათა და სხვა კომპონენტთა ფორმების სახით. როგორც უკვე აღვნიშნე, ამ ურთიერთქმედების მთლიანი ხაზის გამომხატველია სპექტაკლის გარეგნული პარტიტურა, რომელსაც თავისი კოდი აქვს - სასცენო მეტაფორის სახით. მეტაფორა აქტიური და გახსნილი ნიშანია. სადადგმო ჩგუფი, უწინარესად კი რეჟისორი, მიიღტვის, შექმნას ღრმა აზრის გამომსახველი მეტაფორათა პარტიტურა, რომელიც უმეტესწილად, რიტუალური სანახაობითი კულტურიდან, ფოლკლორის მდიდარი ფორმებიდან და თეატრის არქეტუპური საწყისებიდან საზრდოობს. ამ სიმბოლოთა სახიერება სარიტუალო ქმედების ელფერს ანიჭებს სპექტაკლს და ზემოქმედების ეფექტსაც აძლიერებს. სავსებით სამართლიანად აღნიშნავს ალექსეი ლოსევი: „სიმბოლო არის გახსნილი ნიშანი, მაგრამ ნიშანიც, აგრეთვე, არის გაუხვსნელი სიმბოლო, მისი ჩანასახი.“¹² ამ გახსნილ ნიშანთა, ამ სიმბოლოთა ერთობლიობა წარმოაჩენს ავტორთა ჩგუფის ჩანაფიქრს, მოქალაქეობრივსა თუ შემოქმედებითს პრინციპებს, იმ სათეატრო მოდელის არსსაც, რომლის ერთი,

კონკრეტული მაგალითი ესა თუ ის სპექტაკლია. ალექსეი ლოსვეის მოსაზრებით, „მხატვრული ნაწარმოების მოდელი განფენილი უნდა იყოს, მთელს ქმნილებაში, იგი უნდა შემოექლოს და შემოეხვიოს მას იდეურ-მხატვრული სახეობით, ანუ ზნეობრივი ნაკადით... და ასეთი ნაწარმოების ანალიზი რომ მოხერხდეს, საჭიროა უკვე მეცნიერ-სპეციალისტი, იმიტომ, რომ მხოლოდ მას ძალუძს დასრულებულ მხატვრულ ნაწარმოებში გამოარჩიოს იდეა გარეგნული ფორმისაგან, მისი შინაგანი აზრი - იმ ფიგურებისა და საღებავებისაგან, რომლებიც ხელოვნება გამოიყენა“.¹²

ალექსეი ლოსვეი საესვებით სამართლიანად მიუთითებს, რომ ასეთი სრული და რთული სტრუქტურის შემცველი მხატვრული ნაწარმოების სრულყოფილი და სიღრმისეული ანალიზი მოითხოვს ამ გახსნილ და გაუხსნელ ნიშანთა სისტემის ამოხსნის უნართავე დაჭილდობულ მეცნიერ-სპეციალისტის არსებობას. ამ აქტიურ ნიშანთა ერთობლიობის ამოცნობა-ამოკითხვა სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის, თამაშის წესის და სხვ. გაშიფვრა-გაანალიზებას გულისხმობს.

მეტაფორათა სისტემის ამოკითხვა-ამოცნობა აადვილებს მოვლენათა რიგის მიკვლევა-დადგენასაც, მათ შინაგან კავშირთა შეცნობასაც, რაც წარმოდგენის ტექნოლოგიაში გარკვევასაც ნიშნავს. სპექტაკლის შესწავლა მთლიანი პარტიტურის წაკითხვას გულისხმობს, რაც მის შინაარსში გარკვევას იწვევს, ხოლო მეტაფორა ის აქტიური კოდიცა, რომელიც დაშიფრული ნაწარმოების „გახსნის“ პროცესს უზრუნველყოფს. ამასთანავე, სცენური მეტაფორა ძალზე ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე, იწვევს მისი გონისა და გრძნობის ახალ, უფრო მაღალ ემოციურ და აზრობრივ ტალღათა წარმოქმნას. ინფორმაციის წყარო თავისი სახიერი ინფორმაციის არხით შესაბამის ცვლილებას ახდენს მიმღებში, რომელიც უკვე აქტიურად გამოხატავს თავის მდგომარეობასა და სპექტაკლისადმი დამოკიდებულებასაც. პროდუცენტ - რეციპიენტის ორმხრივი ურთიერთობის ფორმათა წარმოქმნის სათავე, უმეტესად, სასცენო მეტაფორაა. ამ პროცესის მონაწილე, თეატრმცოდნე, როგორც აქტიური მაყურებელი, ბილატერალური ურთიერთობის მიზეზებსაც, ფორმებსა და შედეგსაც უნდა სწავლობდეს.

სცენური მეტაფორა გამოხატავს არა მარტო აზრობრივი დინების ამპლიტუდას, შინაგანი და გარეგნული შრეების მიმოქცევათა კარდიოგრაფიას, არამედ გამოსახავს მსახიობის მთელი არსენალის (ფსიქოფიზიკური აპარატის) სრულ შესაძლებლობასაც, ამავე დროს, ბადებს ასოციაციური ნაკადის მასშტაბსაც. მეტაფორა ბიძგს აძლევს სპეციალისტის გრძნობა-გონებას, რათა მის არსებაში აღმოეცნადა ამ აქტიური სიმბოლოს ეჭვივალუნტური სიტყვა, რომელიც მოახდენს სცენური სახიერების ტრანსფორმაციას და შესაძლებელს გახდის წარმოდგენის რეკონსტრუქციის დროს მისი აზრობრივ-ემოციური ბუნების შენარჩუნებას. ნათელია, რომ ამ პროცესის შესწავლა-შეფასება მეცნიერ-სპეციალისტის სპეციფიკურ აზროვნებას მოითხოვს.

სასცენო ქმედების უწყვეტი ნაკადის არსებობის შემთხვევაში, მაყურებლის (სპეციალისტისაც, როგორც მაყურებლის) გონება-გრძნობაზე ზემოქმედება სინქრონულად მიმდინარეობს. რაც უფრო ღრმა ანალიზის შედეგად იქმნება სცენური გამოსახვის ფორმათა კომბინაციები, მით უფრო ღრმა, მასშტაბური და მრავალმნიშვნელოვანია სპექტაკლის პარტიტურათა სისტემა, რომლის აქტიური ნიშანი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მეტაფორათა ერთობლიობაა. რაც უფრო ღრმა აზრისა და სახიერების შემცველია მეტაფორათა სისტემა, მით უფრო დიდია რეციპიენტთა ასოციაციის რადიუსიც, გრძნობათა აღზევებაც, მისი სიტყვიერი ტრანსფორმაციის გამოსახვის ფორმებიც. ამ შემთხვევაშიც სპეციალისტის ნიჭიერება, პროფესიონალიზმი, კულტურა, განათლება, ანალიტიკური აზროვნების უნარი აპრიორულად იგულისხმება. სასცენო პარტიტურათა, მეტაფორათა სისტემის, ამოკითხვა-შესწავლა - რეკონსტრუქციის დროს ასოციაციებისა და მათი გამოსახვის ფორმების მიგნება, მათი რადიუსის მასშტაბები სპეციალისტის ზემოთ აღნიშნულ თვისებებზეა დამოკიდებული. რაც უფრო ღრმად მოაზროვნეა და თეატრის გამოსახვის ფორმათა სპეციფიურობის მცოდნეა სპეციალისტი, მით უფრო მასშტაბურია მისი ასოციაციების რადიუსიც, მისი გამოსახვის საშუალებანიც, მით უფრო დასაბუთებულია მისი განსჯანი - შემოქმედებითი ჯგუფის ნამუშევარის შეფასება.

აქ ერთი პრობლემის წამოჭრა, სრულიად კანონზომიერ ფაქტად მესახება: რამდენად არის შესაძლებელი, რომ სპეციალისტის მიერ სპექტაკლის ამოკითხვა - რეკონსტრუქციის შედეგად წარმოქმნილი შეფასება, პარტიტურათა სისტემის გააშიფვრის შედეგად დაბადებული მოსაზრებანი მიუახლოვდეს და დემთხვას თვით შემოქმედებითი კოლექტივის მიერ მათში ჩაჭყოილ აზრს, პოზიციას. რა თქმა უნდა, აბსოლუტური დამთხვევა მთლიანად და ყოველი ცალკეული ნიშნის გააშიფვრის დროს, შეუძლებელია, ვიანიდან ეს პროცესიც შემოქმედებითა და ხელოვნებაში ვერ გამოვრიცხავთ სუბიექტურ ფაქტორს. ინფორმაციის მოწოდების წყარო მრავალი სპეციალისტისათვის ერთია, ხოლო სპექტაკლის წაკითხვისა და შეფასების იმდენი ვერსია არსებობს, რამდენი ნაშრომიც იქმნება. ისევე როგორც, მრავალი რეჟისორისა, მსახიობებისათვის და სხვ. ინფორმაციის წყარო - ლიტერატურული ნაწარმოები - ერთია, ამ ინფორმაციის მოწოდების საშუალებები და ინტერპრეტაციის სახეობანი კი იმდენია, რამდენჯერაც იგი დაიდგმება. ამ ინფორმაციასაც, ლიტერატურული პირველწყაროს სცენური ინტერპრეტაციის ისტორიასაც უნდა ფლობდეს სპეციალისტი, რათა, წარმოდგენის რეკონსტრუქციის შემწეობით, გამოავლინოს ახალი მხატვრული გადაწყვეტის ინდივიდუალობაც, ტრადიციისა და ნოვატორობის ურთიერთშეჯერების პროცესიც, მოახდინოს ყოველი ცალკეული შემთხვევის ღირებულებათა მითითებაც და შეფასებაც. არგუმენტირებულ მსჯელობათა ღირებულებას კი ნიშანთა სისტემის ამოცნობის დამთხვევათა რაოდენობაც განსაზღვრავს. რაც უფრო მეტია დამთხვევათა მომენტი, მით უფრო ობიექტური და ზუსტია წარმოდგენის ანალიზის შედეგებიც. სწორედ

იმიტომ, რომ შემოქმედებითი პროცესისათვის ინდივიდუალურ ხედვას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, ხოლო მისი შედეგის შესწავლის დროს სუბიექტურ ფენომენს აბსოლუტურად ვერ გამოვიციხავთ, ამიტომაც არის გართულებული ხელოვნებისეული ნაწარმოების მეცნიერული კვლევა-ძიება. ეს არ ნიშნავს, რომ ამგვარი მიდგომა შეუძლებელია და უნდა გამოირიცხოს, როგორც ასეთი. სირთულე არ ნიშნავს უარყოფას, იგი მხოლოდ კიდევ უფრო ზრდის სპეციალისტის პროფესიულ თვითშეგნებასა და მეცნიერული კვლევის მნიშვნელობას.

იმისათვის, რომ ნათელი გახდეს ჩემი პოზიცია, განვიხილავ რუსთაველეთა სპექტაკლს, დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალის“ მიხედვით შექმნილი სანახაობის ერთ მოკლენას (რეჟისორები - თემურ ჩხეიძე, რობერტ სტურუა, მხატვრები - აკაკი რამიშვილი, მიხეილ ქავკავაძე, პლატონი - გიორგი გეგეკორი; 1969 წელი).

თავდაპირველად, უნდა აღინიშნოს, რომ ეს წარმოდგენა იყო წარმატებული გამოხატულება 70-იანი წლების სათეატრო ესთეტიკის, როგორც მოქალაქეობრივი პოზიციით, სპექტაკლის არქტიტექტონიკით, „კლდიაშვილის თეატრის“ თვისებრივად შეცვლილი ბუნებით, ასევე „რეჟისორული თეატრის“ სპეციფიკითაც.

იმისათვის, რომ მივაკვლიოთ წარმოდგენის ზემოცანას, საჭიროა მისი რეკონსტრუქცია - გამოსახვის საშუალებათა, მეტაფორათა სისტემის შემწეობით. ამის შედეგად დავადგენთ სპექტაკლის ძირითად მოკლენათა რიგს, რომელიც შეიძლება ასე ჩამოვაყალიბოთ: სენსაციური აღსარება (მოხუც ბეკინას ცოლის შერთვა გადაუწყვეტია); ვაქრობა (შვილი მამას მაშელობას შესთავაზებს); იძულებითი დაზავება (ბეკინას თანხმობას პლატონი ძლივს მიიღებს); დამამცირებელი გარიგება (არისტო პლატონს საკუთარ მამიდას, ორნაქმარევე, უშვილო ელენეს სთავაზობს); სადედინაცვლოს გატაცება (შუახანს მიტანებული ელენე ბრეგაძეების ოჯახიდან უნდა გაიტაცონ, რათა საქერივო არ გადაიხადონ ხელმოცარულმა გერებმა); ოჯახური იდილია (სამანიშვილების ოჯახში სიამტებილობა გამეფდა მას შემდეგ, რაც მამა-შვილმა საწადელი შეისრულეს - პლატონს უშვილო დედინაცვლის გამო მამულის მოზიარე არ ეყოლება, ბეკინას ცოლი ჰყავს, მელანოს კი ხელმარჯვე ელენე დიასახლისობაში ეხმარება); მკვლელობა (პლატონმა ორსული დედინაცვალი სასიკვდილოდ გაიმეტა); უცხედრო პანაშვილი - დატირება (შვილის გაჩენას ბეკინა სამანიშვილს პანაშვილისათვის დამახასიათებელი რიტუალით „ულოცავენ“).

ძირითადი მოცემული პირობები ასეთია: მოქმედების დროა XIX საუკუნის მეორე ნახევრის საქართველო; ზრდილი და კულტურით გამორჩეული იმერეთი; მამა-პაპათაგან გადმოცემული წეს-ჩვეულებათა დამცველი ერი; უფროს-უმცროსთა ურთიერთობის წესრიგით, ურთიერთპატივისცემით, ოჯახური ტრადიციების დაცვითა და ქრისტიანული კაცთმოყვარეობით გამორჩეული ხალხი; ეკონომიკურმა გასაქირმა სიდუხჭირისა და შიმშილის ზღვართან მიიყ-

ვანა მოსახლეობა. თუ გავითვალისწინებთ ამ ძირითად მოცემულობას, გასაგები გახდება საზოგადოების, ადამიანის დაკნინების რაგვარ სახეობასთან გვაქვს საქმე, როდესაც შვილი მამას ევაკრება, ცოლი-ქმარს, სიძე-ცოლის ძმას; არისტოკრატიულ სალონში, სადაც მხოლოდ ამაღლებული და ზნეკეთილი ზრახვები უნდა სუფევდეს, აღვირახსნილი ღრეობა დაისადგურებს, ხოლო ორი ხელმოცარული აზნაური - არისტო და პლატონი, უღირსებო გარიგებით შეთანხმდებიან; რაგვარი სულიერი შექირავების გამოხატულებაა ორნაქმარევი, შუახანს მიტანებული ელენეს გატაცება, რომელიც წინასწარი გარიგებით დაიგეგმა, ორივე მხარის სურვილთა დამთხვევის მიზეზით: გაღატაკებულ ბრეგაძეებს ზედმეტი მკამელის მოცილება სურთ საქვრივოს გარეშე; პლატონი ორნაქმარევი, უშვილო დედინაცვლის უმზითვოდ მიღებაზე თანახმაა, ოლონდ მამასაც ასიამოვნოს და მამულის მოზიარეც არ გაიჩინოს; არისტო, ამ გარიგების შედეგად, კიდევ ერთ ოჯახს შეიძინს, სადაც დროსტარებისათვის მიესვლება; როგორ უნდა გადაგვარდეს საზოგადოება, რომ სიცოცხლის გაჩენა, ადამიანის დაბადება მხოლოდ შფოთსა და მწუხარებას იწვევდეს.

სპექტაკლის ძირითად მოვლენათა ამგვარმა წყობამ, რომელიც პარტიტურათა სისტემის, მეტაფორათა გაშიფვრის შედეგად დაუადგინე, მიბიძგა, რომ სპექტაკლის ძირითადი კონფლიქტი, (მტერი №1) და ამდენად, იდეაც, მორალის სფეროშია საძიებელი, ხოლო დამდგმელი ჭგუფის მოქალაქეობრივი პოზიციის გამომხატველი პრობლემა საზოგადოების ზნეობის მოშლას უკავშირდება. თუ საქართველოს ისტორიის ამსახველ ამ პერიოდის ფაქტებს გადავხედავთ, გავცნობით მწერლობას, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ქმნილებებს, საზოგადოებრივ ცხოვრებას, პრესას, ნათელი გახდება, რომ შეინიშნება ადამიანთა თანაცხოვრების ზნეობრივი პრინციპების დევალაცია, თვალსაჩინო ხდება ამ პროცესის ავბედითი შედეგის პერსპექტივაც. ამიტომ, ინტელექტუალური სალიტერატურო, სათეატრო და სხვ. პროცესისათვის ნიშანდობლივი აღმოჩნდა ზნეობის პრობლემათა მოქარბების ფაქტები, დიდაქტიკის დომინანტი და პარაბოლური აზროვნება (სიმართლის თქმას ოფიცოზი კრძალავდა).

წარმოდგენის მოვლენათა რიგის შეცნობის შედეგად, „ფაქტების შეფასებათა“ შემდგომ, შესაძლებლად მივიჩნიე სპექტაკლის ცენტრალურ მოვლენად ჩამეთვალა-მკვლევლობა (ანუ ტექსტის მიხედვით პლატონის სიზმარი, რომელსაც მოსდევს პლატონის მიერ ელენეს სასიყვდილოდ გაშტება). პროზის სცენურმა ადაპტაციამ, სპექტაკლის ფორმამ (მსახიობები დავით კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმს ეწვევიან და გაითამაშებენ ამ სიუჟეტს. სანახაობა გადაწყვეტილი იყო ლიტერატურული თეატრისათვის დამახასიათებელი თხრობის პრინციპით), ტექსტის ამგვარმა თამამმა გააზრებამ და ინტერპრეტაციამ („ფაქტების შეფასებათა სისტემამ“), კიდევ უფრო მეტი სიღრმისეული სვლებით წარმოაჩინეს თავად მწერლის ფაქიზი სულიერი სამყაროც და მხატვრული პრინციპებიც: ადამიანის სიყვარულიანი გაკილვის უნარი, მთრთოლვარე სიტყვიერი ქარგის არსებობა, ცრემლიანი იუმორი, ტაქტის გრძნობა, პარაბოლური

სიმახვილე, ამბივალენტური წყობა, ეროვნული ნიშნებით ხასიათი-ნიღბების გამოქერწყვა, პაროდისა და ჰიპერბოლური აზროვნების ზომიერი გამოყენება და სხვ. კლდიაშვილისეული სიტუაქიზე, სინატიფე, გამჭირვალეობა, ზომიერი ირონია და ჰიპერბოლა, შენარჩუნებული იყო წარმოდგენის გამოსახვის ფორმებში. ამიტომაც ფეთქავდა სცენაზე კლდიაშვილის სამყარო მთელი თავისი სიმშვენიერითა და დიდბუნებოვნებით. სპექტაკლის ცენტრალურ მოვლენად მკვლევლობის აღიარება იმანაც გადამაწყვეტინა, რომ აქ საგანგებოდ იყო კონცენტრირებული ყოველი კომპონენტის გამომსახველ საშუალებათა სახიერება, მთრთოლვარე და გამოკვეთილი გამოსახვის ფორმები.

რადგანაც დავადგინე, რომ სპექტაკლი საზოგადოების ზნეობის დაკნინებას ეხებოდა, სწორედ ის უნდა ჩამეთვალა ცენტრალურ მოვლენად, როდესაც აღამიანის ზნეობრივი დაცემის უკიდურესი აქტი განხორციელდა - შეგნებულ მკვლევლობა. პლატონ სამანიშვილმა სასიკვდილოდ გაიმეტა ელენე! რა თქმა უნდა, არა აქვს მნიშვნელობა, მკვლევლობა პირდაპირი თვალსაზრისით ჩაიდინა თუ არა პლატონმა, რადგანაც სურვილია მცდელობა, აქ მკვლევლობის აქტის განხორციელების, დადასტურების მნიშვნელობას იძენდა. მფეთქავმა რიტმმაც და განათების სახიერებაამაც მიმანიშნა, რომ ეს მოვლენა უნდა ყოფილიყო უმთავრესი. მთელი სანახაობის მანძილზე არსად იყო გამოყენებული განათების ეფექტი. მუსიკალურ ფონს დები იშხნელების ნაზი, გულში ჩამწყვდომი, ტბილხმოვანი და შვების მომგვრელი სიმღერები ქმნიდნენ. გიტარის სიმებით აუღერებული მთრთოლვარე ჰანგი სულს უფორიაქებდა, შემდეგ ამშვიდებდა, დიმილს ჰკვრიდა, თანდათან ნოსტალგიით აღავსებდა სევდით მსკეალავდა, ნეტარებას ჰკვრიდა განაბულ მაყურებელს. ერთხელ შეენაცკვა გიტარისა და ფორტეპიანოს ლირიზმითა და პოეტურობის იდილით აღსავსე მელოდიას დოლის მჩქეფარე ხმა, ლოსაბერძენების სალონში კირილე მიმინოშვილის უზნეო კირეულობის გამოკვეთისათვის.

აღნიშნული მოვლენის სასცენო ქმედება კი, რიტმული და დაუოკებელი დოლის ხმის ფონზე ვითარდებოდა, მრუმე სიბნელეში კი სინათლის სხივით ნათდებოდა დაბალ მაგიდაზე წამომართული პლატონის - გიორგი გეგეკორის მოშვებული სხეული, გაფითრებული სახე და დაბნდული მზერა. აქ დოლის ხმა ავბედით განწყობას ქმნიდა, ძაბავდა სიტუაციას და ავისმომასწავებელი მოლოდინით აღავსებდა მაყურებლის გონებასა და გრძნობას. დოლი განგაშის სიმბოლოდ აღიქმებოდა. მსახიობის მონოლოგს ეს ხმა ამძაფრებდა, ანიჭებდა ფეთქებად რიტმს და სიტყვებიც ბაგეთაგან სხლტებოდნენ, როგორც განწირულის ძახილი და უგუნურობის შფოთვა. თითქოს, სულიერი წყვდიადიდან ამომართული ეს სინათლის ქავლი, ბოროტმოქმედივით აღმოაჩენდა და გამოჰყოფდა პლატონის ფიგურას, რათა მაყურებელი უმთავრესი სათქმელის გამხელისათვის შეემზადებინა. როგორც ძახილის ნიშანი სცელის ფრაზის მიმართებას, რიტმის და აზრის კატეგორიულობას გამოკვეთს, ისევე, ტაბლაზე შემდგარმა, წყვდიადით მოსიღმა და, მონოლოგის ბოლოს, პლატონის დაქიმულმა სხეულ-

მა, შეცვალა ამ მოვლენის ინტონაციური ელერადობა. მონოლოგის კითხვის ინტენსიურმა მიმართებამ და დოლის მშფოთვარე ფონმა შექმნეს მოვლენის მოულოდნელი და საგანგაშო რიტმული წყობა, რამაც ლოგიკურად და სახეირად შეამზადა პლატონის მორალური დაცემის აქტი - მკვლელობის მცდელობა. გიორგი გეგეპკორი მონოლოგს კითხულობდა შინაგანი სისაყისით, გრძობათა ბუნებრიობით, თანდათან იკვეთებოდა სულის სიღრმეში ჩაბუღებული შიშით, ბრაზით, სევდით, საკუთარი თავისადმი სიბრალულით და გამეტების სიმძაფრით აღმეტებული აღშფოთება. მსახიობი კი არ გვიამბობდა, კი არ გვიმხელდა ავტორის ტექსტს, არამედ ფერმწერის მკვეთრიფერებით გვიხატავდა, როგორ უყოფდა დედინაცვალი გერს სარჩო-საბადებელს. აქტიორი იმასაც გვიჩვენებდა, როგორ ჩაყვდა პლატონის სულში ის ნათელი შუქი, რასაც აღამიანობა ეთქმობდა. ეს ორმხრივი (პიროვნული და საზოგადოებრივი) აზრობრივი განაჩენი გამოიკვეთა სახიერი პარტიტურით, რომლის კოდი მრავალმნიშვნელოვანი მეტაფორა იყო. ამ სცენურ სახიერებას შინაგან ძალას მატებდა აქტიორის მიერ ზუსტად მოძებნილი და პლასტიკურ მონახაზში ნიუანსის სიფაქიზით გაელვებული ერთი წამი - მომაკვდავის უქანასენელი ამოსუნთქვის დამადასტურებელი სხეულის არიტმული მოძრაობა, სული სხეულს გაჭირვებით გაეყარაო. ამ აგონიაში მყოფმა პლატონმა დედინაცვლის მკვლელობა გადაწყვიტა და, თითქოს, თავადაც დაასრულა აღამიანური სიცოცხლეო. მსახიობმა - პიროვნებამ ამ ძნელად მისაკვლევვი, მაგრამ მოვლენის არსის გამომსახველი შტრიხით, სხვა განზომილებით წარმოაჩინა პლატონის შინაგან სამყაროში მიმდინარე ბრძოლა ორ საწყის შორის და, რადგანაც ბოროტება აირჩია, ზღვარი დაედო მის აღამიანურ, ქრისტიანულ, მამა-შვილურ გრძობებს, ვალდებულებებს, მიზნებს, ზნეობრივი კოდექსის ერთგულებასაც და ამდენად, იგი მორალური დაცემისათვის შეიქმნა განწირული. ამ საბედისწერო წუთის დოლის მინაელებული რიტმი შეესიტყვა, ხოლო სინათლის შუქმა კიდევ ერთხელ იმძლავრა, რათა დაეფიქსირებინა მსახიობის პლასტიკური სახიერებით წარმოჩენილი ჭვარცმა. მონოლოგის დასასრული და ჭვარცმის სიმბოლიკა დროის მეტად მცირე მონაკვეთში უძრავი კადრის შთაბეჭდილებას ქმნიდა. სინათლის შუქი კი მაყურებლის გონებას საგანგებოდ აჩერებდა ჭვარცმული პლატონის ფიგურაზე. რამდენიმე წამის შემდეგ, ბანგისაგან გამორკვეული პლატონი - გიორგი გეგეპკორი, გონდაკარგული და ერთიანად გაველურებული სამფეხათი წაიწვედა ელენესაკენ (ლეილა ძიკრაშვილი) მსახიობთა შეკვივების შემდგომ, გონს მოეგებოდა პლატონი... მაგრამ განაჩენი რეჟისორსა და მსახიობს უკვე ჰქონდათ გამოტანილი იქ სიზმრის ეპიზოდში (პლატონის სიზმარი სცენაზე მონოლოგის ფორმით თამაშდებოდა), რადგანაც სწორედ მონოლოგის დროს, სწორედ იმ აგონიის პროცესში მომწიფდა პლატონის გონებაში ეს გადაწყვეტილება, იქ გაწირა ელენე და, საბოლოოდ, ზნეობრივადაც იქ დაეცა. ამიტომაც იქვე გამოუტანეს სასჯელის უმაღლესი ზომა და უსასტიკესი ფორმა - ჭვარცმა.

ფიზიკური პარტიტურის, მეტაფორის გაშიფვრის შედეგად, შესაძლებელი გახდა მოვლენის სტრუქტურული ანალიზი, რამაც მომაძებნინა შემოქმედებითი ჩგუფის მოქალაქეობრივი პოზიცია. ახლა ვნახოთ, კიდევ რას იტევს, რაზე მიგვანიშნებს ეს მეტაფორა, რა დაშიფრული აზრისა და პრინციპების გამოხატველია ეს ემოციური, აქტიური გახსნილი ნიშანი, ეს სიმბოლო.

ჯვარცმა ქრისტიანული სამყაროსათვის გარკვეული აზრის, ისტორიული მოვლენის გამოხატულებად იქცა. იგი მიგვანიშნებს იერუსალიმში პასექის დღესასწაულის დროს, სისხლიანი პარასკევის შუადღეს, იესო ნაზარეტელის დასჯის ფაქტზე. თავისთავად, ჯვარცმის სიმბოლიკა, უწინარესად, იესო ქრისტეს ასოციაციას, ფარისეველთა და რომაელთა მიერ მისი წამების ასოციაციას იწვევს. ჯვარცმული ქრისტე რწმენის სიმტკიცის, უზუნაესის ერთგულების, ადამიანთა ცოდვის გამოსყიდვის, მოყვასისათვის თავდადების, წამებული წმინდანების სიმბოლოდ იქცა. ამ მეტაფორის, სპექტაკლის ამ სახიერი მინიშნების, პირველადი აღქმაც ამგვარი იყო.

დავით კლდიაშვილი ასე ახასიათებს პლატონ სამანიშვილს: „კაცი არ მოუყლავეს, არ გადაუჩეხია, არ უეშმაყენია ჯერეთ, ჯერეთ არ უქურდნია.. არაფერი მოუპარავეს, არავისთვის არაფერი არ წაუერთმევია...“¹⁴ დაუშვამტებდი - არ უმრუშოა... პატიოსნად იცხოვრა პლატონმა. ისეთ საზოგადოებაში, სადაც დატაცება, ქურდობა, მრუშობა, ლალატი, ორპირობა, სიცრუე, ავხორცობა ადამიანთა ცხოვრების ნორმად იქცა, პლატონი, მართლაც რომ, გამორჩეულ ადამიანად, თითქმის წმინდანად შეიძლება ჩაითვლილიყო. სპექტაკლის ავტორებმა კი სწორედ პლატონი გააყრეს ჯვარზე.

ისტორიულად, ჯვარცმა, როგორც ცნობილია, რომაელთა სიკვდილით დასჯის ერთობ გავრცელებული და სასტიკი ფორმა იყო. მას იყენებდნენ ყველაზე საშიშ დამნაშავეთა, მოღალატეთა, შეთქმულთა, მემამბოხეთა, ბარბაროსთა, ავაზაკთა დასასჯელად. ჯვარცმის სიმბოლიკის ეს ორი მომენტი შერწყმულია სპექტაკლში. თუც პლატონს, როგორც ზემოთ მოხმობილი ტექსტიდან ჩანს, არაფერი ამის მსგავსი არ ჩაუდენია (მან ხომ მხოლოდ ჭორკო მოუქნია ელენეს, ნაწარმოების მიხედვით, მუცელში ფეხის ჩაცემა მოუნდომა), არც ჯვარცმას იმსახურებდა. მეტისმეტი სიმკაცრე ხომ არ გამოიჩინეს მის მიმართ სპექტაკლის ავტორებმა?

გავიხსენოთ, რას ჭდაგებს ქრისტიანული რელიგია, გავიხსენოთ ათი მცნება:

მესუთე მცნება - „პატივი-იც მამასა შენსა და დედასა შენსა, რათა კეთილი გეყოს შენ და დღეგრძელ იყუე ქვეყანასა ზედა.“

მეექვსე მცნება - „არა კაც ჰკლა“...

მეათე მცნება - „არა გული გითქმოდეს ცოლისთვის მოყვასისა შენისა, არა გული გითქმოდეს სახლისათვის მოყვასისა შენისა, არცა ყანისა მისისა, არცა გონისა მისისა, არცა მხეელისა მისისა, არცა ხარისა მისისა, არცა კარაულისა მისისა, არცა ყოვლისა საცხოვარისა მისისა, არცა ყოვლისა მისთვის, რაიცა იყო

ვეს მოყვასისა შენისა.“

გიჟვარდეს მოყვასი შენი და პარტივი მიაგე მას - ესაა ძირითადი შეგონება. სწორედ ეს უმთავრესი პოსტულატი შერყვნა, დაარღვია პლატონმა და ამიტომაც გამოუტანეს სპექტაკლის ავტორებმა მას ასეთი მკაცრი განაჩენი, ასე სასტიკად განიკითხეს მისი მოქმედება. მოყვასის გაწირვა მიუტყეველ ცოდვად ჩათვალეს რეჟისორებმა და მსახიობმა, ამიტომაც გააკრეს იგი ჭვარზე. პლატონის ჭვარცმა, შესაძლებელია, შემოქმედებითი კოლექტივის მოქალაქეობრივი პრინციპების გამოხატულებად აღვიქვათ, იგი სისრულით და ლოგიკურად გამოხატავს წარმოდგენის დედააზრსაც, ამ მოვლენის მიზანსაც. მასშტაბური და ღრმა შინაარსის შემცველი მეტაფორით გამოისახა არა მარტო ეს კონკრეტული ფაქტი, არამედ დაკნინებული საზოგადოებრივი ყოფის ავებელითობაც. სწორედ ამ ნიშანმა მომამებრინა გასაღები სპექტაკლის სათქმელის ამოსაცნობად.

ახლა ჩავუყვირდეთ, წმინდა სათეატრო ესთეტიკის თვალსაზრისით, რას გვაუწყებს, რას გამოხატავს ეს მეტაფორა, ჭვარცმული ქრისტე, რის პირველად ასოციაციას იწვევს აღნიშნული მიზანსცენა, სიწმინდის, რწმენისათვის წამებულის სიმბოლოა, როგორც ცნობილია. სპექტაკლში კი ჭვარზე ცოდვილი აღმდანი გააკრეს - ამ ტრაგიკომიკურ ფაქტურაში გამოჩნდა ფარსული ელემენტი. აბა, ფარსია და თანაც როგორი ფარსია, როდესაც წმიდათაწმიდა სამსხვერპლოზე, უცოდველი კრავის სანაცვლოდ, ცოდვის ძე აღის, მაგრამ უკვე ტრაგიფარსია ის, რომ შესაძლებელია, ცოდვილმა წმინდანის ნილაბი მოირგოს. ფსევდოწმინდანობა საზოგადოებრივი ყოფის ნორმად ქცეულა! ქვეშაობა მოკლებული არ უნდა იყოს იმის აღიარება, რომ ამ სპექტაკლმაც თავისებურად გააგრძელა რუსთაველის თეატრის სხვადასხვა წარმოდგენებში მიმობნეული ფარსული ელემენტები, ხოლო თავის მხრივ ბიჭვი მისცა ახალ მიწმინდათა დაბადებას. რობერტ სტურუას სპექტაკლში „ჯვარჯვარე“, რამაჲ ჩხიკაძის ჯვარჯვარე თუთაბერი უკვე თავად მიძვრებოდა ჭვარცმისათვის. მისი გამოცხადება აღიქმებოდა ფსევდოწმინდანის ნილაბის მოვლინებად, პირადული განდიდებისა და მასის გაბრიყვებისათვის (პოლიკარპე კაკაბაძის „ჯვარჯვარე თუთაბერი“, რუსთაველის თეატრი, 1974 წელი). რობერტ სტურუას მომდევნო წარმოდგენაც შექსპირის „რიჩარდ მესამე“ ტრაგიფარსის ენარში იყო გადაწყვეტილი (1978 წელი).¹⁵

წარმოდგენის გარეგნული პარტიტურის, გამოსახვის ფორმათა კომბინაციების, მეტაფორული სისტემის რეკონსტრუქცია - სპექტაკლის შესწავლის, ანალიზის საშუალებაა, დასაბუთებული მსჯელობის გარანტიასაც აღლიერებს. ან თვალსაზრისით, მოვუხმობ რამდენიმე მაგალითს, რათა ნათელი მოეფინოს რეკონსტრუქციის მეთოდის მნიშვნელობასა და თეატრმოდუნებითი კვლევის ფორმათა სახეცვლილების ღირებულებასაც.

ამ პროცესისათვის მნიშვნელოვანია უმთავრესი საკითხის გადაჭრა. როგორც ჭეჭნის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება და ავტორის „სულის ძირითადი ბგერა“ (ვიკვანანდა) სპექტაკლის იდეის უპიკველესი განმსაზღვრელი

ფაქტორი, ხოლო მისი დადგენის შემდეგ იწყებენ რეჟისორები და მსახიობები „გონებრივსა და მოქმედებითს დაზვერვას“, ასევე მეცნიერ-სპეციალისტიც წარმოდგენის შინაარსის გამოცნობის შედეგად მიაკვლევს რა სანახაობის ზემოცანას, ახდენს მოვლენათა „გონებრივ დაზვერვას“ და რეკონსტრუქციას. ამ მხრივ ანტონენ არტოს ძიებებმა ბევრად განაპირობეს კონცეპტუალური რეჟისურის ერთ-ერთი თვისება - მათთვის მთავარი გახდა მოვლენა და არა მხოლოდ ტექსტი. ამის შედეგია, რომ ჩვენი ეპოქის თეატრისათვის ხელშეუხებელი პოსტულატები აღარ არიან თვით კლასიკოსებიც კი. დრამის თავისუფალი ინტერპრეტაციის წყალობით ანტიკური და აღორძინების ხანის მწერლები, რომანტიკოსები თუ კლასიციისტიური დრამის წარმომადგენლები, ჩვენი თანამოსაუბრენი გახდნენ და ილუსტრაციული სასცენო შემოქმედება აქტიურმა, სახიერმა, რიტუალურმა და მებრძოლი სულისკვეთებით აღვისილმა სასცენო შემოქმედებამ შესცვალა. ამჟამად ლიტერატურული პირველწყაროს თავისუფალმა ინტერპრეტაციამ კლასიკურ და ტოტალურ ფორმას მიადოწია. ამ პროცესსაც მნიშვნელოვანი კორექტივი შეაქვს თეატრის მეცნიერული შესწავლის საქმიანობაში. თეატრის ეს თვისებაც გაცნობიერებული უნდა ჰქონდეს სპეციალისტს, ვინაიდან შეფასება-ანალიზი ეპოქის სასცენო შემოქმედების ინდივიდუალობასაც უნდა ითვალისწინებდეს.

მსახიობის ექსტი, მიმიკა, ინტონაცია, შეფასებათა სახიერება, მიზანსცენა, სცენოგრაფიის, კოსტუმის, ბუტაფორიის, სინათლის, ხმაურის და სხვ. ეფექტები, სცენის ტექნიკურ შესაძლებლობათა გამოყენება - თეატრის სრული გამოსახვის ფორმების ერთობლიობა, ზემოქმედებს დარბაზზე და იწყებს მის რეაქციას. სპექტაკლის შინაარსისა და მაყურებლის დამოკიდებულების ურთულესი პროცესის შეცნობა - შესწავლა და ასახვის მცდელობა კი განაპირობებს თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმათა სახეცვლილებასაც. სპეციალისტი მთლიანობაში აღიქვამს სპექტაკლს, ხოლო შესწავლის დროს, მას შემადგენელ ნაწილებდაც შლის. ინდუქციაცა და დედუქციაც ამ პროცესისათვის მისაღები და დასაშვები გზაა. სპექტაკლის ზოგიერთი მოვლენის აგებისას, რომელიმე კომპონენტის გამოსახვის ფორმები დომინანტის ფუნქციას ასრულებენ. სპეციალისტი ამ სვლასაც უნდა აგნებდეს და აცნობიერებდეს.

შექსპირის „ოტელოს“ მარჯანიშვილისეული ინტერპრეტაციის ამოცნობისათვის დიდ მნიშვნელობას იძენს საყოველთაოდ ცნობილი მეტაფორა, რომელიც ფორტოზე აღბეჭდილი შემოგვიანა თეატრის ისტორიამ (შემდგომ ეს მიზანსცენა გამოიყენა, განავრცო და პლასტიკის ენაზე დიდებულად გადაიტანა ვახტანგ ჭაბუკიანმა, აღექა მამუკაიანის მიერ შექმნილი ბალეტი „ოტელო“, ქორეოგრაფი და ოტელოს პირველი შემსრულებელი - ვახტანგ ჭაბუკიანი). გონდაბინდულ და იატაკზე გართხმულ ოტელოს (შალვა ლამბაშიძე) თავს წასდგომია იაგო - (უშანგი ჩხიძე). - იაგოს ოტელოსათვის მკერდზე დაუდგამს ცალი ფეხი, ხელები კი ფრთებივით გაუშლია და ასე ცალ ფეხზე შემართული იაგო თვალებში ჩასცქერის მავრს, როგორც ძერა-თავის მსხვერპლს. იაგომაც ხომ

სულის სიმშვიდე წარსტაცა ოტელოს და ახლა ამ გამარჯვებით ტყეება თითქოს. რევისორმა წამით აზეიმა ბოროტება, რომ შემდგომ მრისხანედ დაესაჯა იგი. (მარჯანიშვილის თეატრი, 1932 წელი).

შილერის „ყაჩაღების“ აბმეტელისეული წარმოდგენის სიმბოლოდ იქცა გამოფიტული და ფულუროებით დასერილი ხე, მთელს სცენას რომ ფარავდა. ამ უშველებელი ხის ღრმულებიდან ამბოხებული სტუდენტების აალებული სახეები ჩანდა. ტირანია ისევე იყო განწირული, როგორც ეს უსიცოცხლო მრავალსაუკუნოვანი ხე. დამდგმელი ჯგუფის განაჩენი ამ ნიშანმა სახიერად ამცნო საზოგადოებას. (რუსთაველის თეატრი, 1934 წელი, მხატვარი - ირაკლი გამრეკელი).

ომგარდახდილი ქართველთა ლაშქარი ქედს იხრიდა ბახტრიონის ციხის და ლაშქრის მოთავეთა წინაშე. ლელას (ზინა კვერენჩხილაძე) და ანდრაგზს (კოტე მახარაძე) - გარდაცვლილ გმირებს, ნაბღებზე აწვედნენ და, შემდგომ, მხრებზე დასვენებულ შეჯვარებულებს, ხმლების რკალში გაატარებდნენ. ისინი სიკვდილის შემდეგ დააქორწინეს მეომრებმა და ასე გამოხატეს თავდადრეკა სამშობლოს თავისუფლებისათვის შეწირული ახალგაზრდა წყვილის მიმართ. (დავით გაჩეჩილაძე, „ბახტრიონი“, რუსთაველის თეატრი, 1960 წელი, რეჟისორი - დიმიტრი ალექსიძე, მხატვარი - ფარნაოზ ლაპიაშვილი);

სამი მეზურნე (ბუხუტი ზაქარიაძე, რამაზ ჩხიკვაძე, კარლო საყანდელიძე), უშფოთველი წარსულის უკანასკნელი მოპიკანები... ზურნისა და დოლის მითოლოგარე ხმა... წყვეტილი და გაბზარული სიტყვები... სცენაზე მოგონებათა სიტყბობა გუშინდელი ყოფის ნოსტალგიას ბადებდა. მერე შემოიჭრებოდა მანქანის ძრავის გუგუნე, გულმზურვალე მოპატივე (ყახი კავსაძე), ეს ბრგე ფაწვილი, დაეჭვრებოდა მოფარფატე მოხუცებს, მზარზე შეისვამდა და გააქანებდა მენინახეთა დასატკობად. ახალი დროების მექანიკურსა და მძლავრ რიტმში იკარგებოდა ზურნის სულში ჩამწვდომი ხმა... უკვალოდ გაჰქრნენ მეზურნეები, მათი ზურნის ხმაე ჩაინთქა მანქანის გრუხუნში (მერაბ ელიოზიშვილი, „ბებერი მეზურნეები“, რუსთაველის თეატრი, 1966 წელი, რეჟისორი - არჩილ ჩხარტიშვილი);

მთიელთა დღესასწაულზე ქურციკივით ლაღად ცეკვავდა ლამარა (თამარ წულუკიძე), ნაბღებანი ვაჟაკები როკით ჰკრავდნენ წრეს, ახლა მათი ერთობლივი და ნატივი როკვა აღაგზნებდა მაყურებელს, მერე სწრაფი რიტმით იხსნიდნენ ნაბღებს და მათი ფრიალი შთანთქავდა ლამარას... შავი ნაბღების ფრიალმა ავებდითი აღსასრულის მოახლოება ამცნო მაყურებელს (გრიგოლ რობაქიძის „ლამარა“, რუსთაველის თეატრი, 1930 წელი, რეჟისორი - ალექსანდრე აბმეტელი, მხატვარი - ირაკლი გამრეკელი. ეს ეპიზოდი ფირზე აღბეჭდილია და ინახება კინო - ფოტო-ფონო სახელმწიფო არქივში).

იქ კულისებში, რომის რესპუბლიკის ბედი წყდებოდა, იულიუს კეისარი ანტონიუსის მიერ შეთავაზებული დიაღმის მისაღებად ფორუმზე უხმობდა ხალხს. ისმოდა არფის წკრიალა ხმა, რომელიც წვიმის წვეთების ასოციაციას

ქმნიდა. ჟივილ-ბივილით შემობრბოდნენ სცენაზე რომაელები, ისინი წვიმას გაურბოდნენ, მათთვის სულერთი იყო, დაიდგადა თავეზე დიადემას თუ არა კენსარი, დასრულდებოდა თუ არა რომის რესპუბლიკის ისტორია. შექსპირთან ამ დროს გრიგალი ამოვარდებოდა, მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლში კი წვიმის წვეთებიც საკმარისი აღმოჩნდა, რომ ხალხს რომის რესპუბლიკის ეს უმთავრესი მოვლენა მიეტოვებინა და თავი შეეფარებინა. კონკრეტული, სულ მცირე წინააღმდეგობაც კი ავიწყებდა რომაელებს ქვეყნის ბედ-იღბალს. ფაქიზი, მაგრამ მრავლისმთქმელი სცენური გამომსახველობა მოვლენის ინტონაციურ სიმახვილეს ქმნიდა, მსუბუქი ირონიით გვახსენებდა, გვაფიქრებდა და აწმყოში გვაბრუნებდა, რათა გვეგრძნო პირადი პასუხისმგებლობა ქვეყნის ბედ-იღბლის წინაშე (შექსპირის „იულიუს კეისარი“, რუსთაველის თეატრი, 1973 წელი);

შეპყრობილი ანტიგონე (ზინა კვერენჩილაძე) ჩაფრებს ხელისკერით შემოპყავდათ სცენაზე, მიაგდებდნენ, მერე სკამზე არხეინად ჩამოსხდებოდნენ, დასაჩუქრების მოლოდინში პენსიის მომატებაზე ოცნებობდნენ, ხარობდნენ და ლაზღანდარობდნენ... მათ ფერხთით კი მიწაზე გაართმეული იყო შეამბოხე პიროვნება, რომელიც ტირანი კრეონტის კანონს აუჯანყდა და რომელსაც სიკვდილი ელოდა. იგი მიუსაფარი და მარტოდმარტო აღმოჩნდა, აღარავის სქირდებოდა...

პატარა წრეში რკალად და წესრიგით დიდი სკამები იდგა. კრეონტს (სერგო ზაქარიაძე) ბრალდებებს სეტყუასავით აყრიდა მბორგავი ანტიგონე. თავის სიმართლეს იცავდა და თან სკამებს ძალუმად იატაკზე ისროდა. კრეონტის მიერ მოწესრიგებულ, საკუთარ ნებაზე დალაგებულ საცხოვრისს ანტიგონე აღრევით ემუქრებოდა... მარტოდ დარჩენილი კრეონტი, გარეგნული სიმშვიდითა და შინაგანი აღშფოთებით, მიმოფანტულ სკამებს თავის ადგილს მიუჩენდა, უწინდელი და დადგენილი წესრიგი უნდა აღმსდგარიყო. თებეში წესრიგი უნდა სუფევდეს! (ყან ანუის „ანტიგონე“, რუსთაველის თეატრი, 1968 წელი, რეჟისორი - მიხეილ თუმანიშვილი, მხატვარი - გიორგი გუნია);

აწოწილი, ხმელ-ხმელა, შავ ანაფორაში გამოწყობილი, ცბიერად მომზირალი, „შიამიტად“ მომღიმარი სცენაზე დაფეთებული შემოენთებოდა ლოპესი (ეროსი მანჯგალაძე), მერე ახსენდებოდა ჭვარი რომ არ აძკობდა ანაფორას, დავიწყებოდა... თავის ჭნევით, თითქოს, საკუთარ თავს უჭავრდებო, ისევ კულინგებში გარბოდა... მერე ირიბად დაკიდებული ჭვრით, მომლოდინე ღიმილით, მედიდური ინტონაციით, შემწყწარებელი მზერით გადახედავდა გაოგნებულ დიეგოს (ემანუელ აფხაიძე), შეთქმულთა იღუმალებით ანიშნებდა, იუჯიეო და ლეონარდოს (რამაზ ჩხიკვაძე) „გულმხურვალე“ მზერას სტყორცნიდა, ხარბი თვალით ზომავდა ქისას. ნაუცბათევად და ირიბად დაკიდებული ჭვარი, მსახიობის სახიერ საქციელთა რიგი, ხმა, მიმკა, პლასტიკური მონახაზი აელენდნენ არა მარტო ლოპესის უმეცარ ნილაბს, მის თვალთმაქცობასა და სიხარბეს, არამედ მოვლენის არსსაც, თამაშის წესსაც. პერსონაჟის ნამალევე წაღილსაც და

ფარსულ - ირონიული საფარკელის მიღმაც გკახედებდნენ, სამოედნო სახილველის ფერადოვანსა, ლალსა და მჩქეფარე თვისებებსაც გვიმხედდნენ და იმ შორეული არქეტაიპების წარმოსახვით, ახლანდელთა ბუნებასაც წარმოაჩენდნენ (ჯონ ფლექტჩერის „ესპანელი მღვდელი“, რუსთაველის თეატრი, 1954 წელი, რეჟისორი - მიხეილ თუმანიშვილი, მხატვარი - დიმიტრი თავაძე);

არისტოკრატ თალოს (სალომე ყანჩელი) ძალზე შევნოდა შავი, გრძელი, წელში გამოყვანილი ხავერდის კაბა. შავი ფართეფარფლებიანი, თუიორი ფრთით შემოვლებული ქუდი მის მარადიულ, ქალურ ეშხს კიდევ მეტ მომხიბვლელობას მატებდა. გრძელ ჩაქვზე დაკიდებულ ლორწეტსაც მედიდური თავმოწონებით ხმარობდა... არისტოკრატიულ სალონში ალექსანდრე ბლოკის ლექსს ყლმოდერებული, დაბნდული თვალებით, იღუმალი ვნებიანობით, გრძნობის უეცარი აფეთქებითა და გატყარქული მანერულობით კითხულობდა... ძალუმაღ ყოდა მასში ჭიში და ნატიფი ქალური ეშხი. მერე კი, ახალი დროების სისასტიკე თალოს ბაზრის აყალ-მაყალსა და ალიაქოთში ამოაყოფინებდა თავს. ხაკისფერი „ტელოგრეიკა“ უცხოსაგით ეკიდა სხეულზე, თავზე წითელი ხილაბანდი ჰქონდა წაკრული, პროლეტარიატთა „სოლიდარობის“ ნიშნად. მამაკაცივით დაურიდებელი ნაბიჯით დადიოდა, შეკრულ მუშტს მკერდზე ძალუმაღ იცემდა და კაპასად გაკვიოდა: „არ მომეკართო, არ მომეკართო“!..

საღლა იყო კლდემამოსილებით გამორჩეული თალოს ნატიფი და ლაზაითიანი მიხვრა-მოხვრა, ამაყი მხერა, კეკლუცი დიმილი! ბაზრის ორომტრიალში დაფეთებული, რომელიდაც მდაბიორს უხეში მანერებით ბაძავდა და შიშნაკრავი გაუჩინარებდას ლამობდა. ამ ნიღბით სცენაზე ცოცხლდებოდა მოყლი მოღგმის ნიშანი და დროების ავბედითი ცვლილება. რეჟისორი გიზო ჟორდანი, მსახობი სალომე ყანჩელი, მხატვარი დიმიტრი თავაძე, მკერაგმოდელიორი, და სხვ. სახიერად გვიჩვენებდნენ, რომ შორეული პროლეტარული აჯანყების ექომ ცხოვრების ფსკერზე მოისროლა არა მარტო თალო, იგი ანადგურებდა არა მარტო არისტოკრატთა მოღგამას, ჭიშს, დახვეწილ მანერებს, არამედ სპობდა უწინდელი ცხოვრების წესსაც და გაურკვეველი მომავლის მოლოდინი ადამიანში შიშსა და ვლურ ინსტიქტთა ბატონობას ბადებდა. ირონიისა და პაროდის მსუბუქი ქროლა სანახაობის გამომსახველ საშუალებათა სახიერებამ გვამცნო (ნატალია აზიანი, „უჯანასკნელი მასკარადი“, რუსთაველის თეატრი, 1966 წელი).

„დროთა კავშირის“ რღვევის სიმძიმილი სამოცდაათიანი წლების სათეატრო ცხოვრების უმთავრეს პრინციპად იქცა. ეს თემა სხვადასხვა მიმართულები-სა და ესთეტიკის ერთგულებით გამოვლინდა. ანატოლ ეფროსის სპექტაკლში, „სამი და“, დები პროზოროვები, თითქოს, ამ მკაცრი ცხოვრების ტუსალებად იქცნენ. მათ რუხი, ზოლიანი სამოსი ეცვათ და ახალ ურთიერთობათა სატუსალოს უიღბლო ტყუებს ჩამოჰგაედნენ.¹⁴ 80-იან წლებში კი იმავე პიესის ეფროსისეული სასცენო ადაპტაციით პროზოროვები, ჩიბუტიკინი, ვერშინინი, ტუზენბახი, სალიონი ცხოვრების ერთ მხარეს აღმოჩნდნენ, ნატაშაკი - მეორე მხა-

რეს. სადემარკაციო ხაზი წარმოსახული იყო ქათქათა და გამჭვირვალე ქსოვილის ფარდით. ნატაშას პირველივე გამოჩენის დროს სცენის ერთ კუთხეში აღმოჩენილი ინტელიგენცია, კაპიტულაციის ნიშნად, ხელებს მალა ალაპყრობდა და ნებდებოდა ნატაშას მძიმე, მაგრამ ჯერ კიდევ გაუბედავ ნაბიჯებს, დაურიდებელ მზერას, გაყინულ სახეს და მფრთხალ გამოხედვას. თეთრი ფარდა ფარფატი ირხეოდა და ზევით მალა აღიოდა, ტალღის მშფოთვარე რიტმით. ახლა ერთმანეთის პირისპირ იდგნენ მკაცრი ნატაშა და ისინი, ვინც კაპიტულანტური თვინიერებით გზას უთმობდა მდაბიორთა უმეცრებას. ახლა შემართული ნატაშა მტკიცე ნაბიჯით, წინ, რამპისაკენ, ჯიქურ მოიწვედა და არავითარ ყურადღებას არ აქცევდა გაყურებულ, ხელაპყრობილ გუნდს. ცხოვრების ავანსცენისაკენ, მის მსვლელობას, გზა ხსნილი ჰქონდა! პირველ შემთხვევაში ინტელიგენცია თანაღმობას, თანაგრძნობას, ტკივილს, მათი ხვედრისადმი დაუოკებელ სევდას ბადებდა. მეორე შემთხვევაში კი აღშფოთებასა და შეშფოთებას იწვევდა მათი ქედდადრეკა და უმოქმედობა. თავად ქვეყნის სოციალ-პოლიტიკურ არენაზე მომხდარმა საბედისწერო ცვლილებებმა და მოვლენათა პერსპექტივის განჭკვრეტამ შეაკვლევინა რეჟისორს პოზიცია და, უწინარესად, ამ გარემოებამ წარმოქმნა პიესის ინტერპრეტაციის ახალი ვერსია.

80-იანი წლების დასასრულს ინტელიგენციის დათმობილ პოზიციებზე, უქმად დახარჯულ წლებზე, მდაბიორთა უგუნურ, მაგრამ საზეიმო სვლაზე, ფიქრიანი სევდით გვიამბობდა ვილნიუსის ახალგაზრდული თეატრის სპექტაკლიც, ანტონ ჩეხოვის „ძია ვანია“. დრამის სასცენო ადაპტაცია ინტელექტუალური თეატრისა და კონცეპტუალური რეჟისურის ნათელი მაგალითი იყო. პლასტიკური ნახაზის სინატიფე, გამოშსახველ ფორმათა ეპიკურობა სანახაობის „სულიერი პარტიტურის“ მფეთქავ ენას ქმნიდა. ვიმუნტას ნეკროშუსი ფლობს განსაკუთრებულ, უთუოდ, მხოლოდ მისი მსახიობებისათვის გასაგებ, ჯადოსნურ საკომუნიკაციო ენას. ინტელექტუალიზმის სიღრმე და მაგიის გრძნეული ზემოქმედება ახასიათებს ნეკროშუსის სპექტაკლების განსაკუთრებულ ემოციურ კოდს. პერსონაჟების გარეგნობა, მოკაზმულობა, მოძრაობები მიგვანიშნებდნენ როგორ დაეშვა ინტელიგენცია მეშინური ყოფის სიმდაბლემდე. ნეკროშუსის თეატრი, თავისი აზროვნებისა და მხატვრული ადაპტაციის სისტემით, მორთოლვარე და იდუმალი ინტონაციით, თბილი ფერწერული და პარმონიული მოზაიკური კოლაჟით, მარადიულ პრობლემებზე მიაყრობს მაყურებლის ყურადღებას. პიესის ინტერპრეტაციაში შეინიშნებოდა ჩეხოვი-დრამატურგისა და პოზიციოსის, ლირიკოსისა და სატირიკოსის ფაქიზი სუნთქვა, პოეტურობა, იუმორი, მახვილგონიერება და ზომიერი სიმკაცრეც. კერპების დეკლავაციის, გაუფასურებული ყოფის, გაზუნებული სულის სიმძიმითა და ფიქრით იყო განმსჭვალული წარმოდგენა.

დიდი, კუბიკრული შალის ქსოვილით შეფუთული სერებრიაკოვი (ბაგდონასი) დაჩაიებული, ბუზღუნა ბერეკაცი იყო. „ბრწყინვალე“ პროფესორი უფრო ბაშმაჩინს ჩამოჰგავდა თავისი იერით, იგი ლოკოკინას ნიჟარაში

იყო შეყუჟული და ადამიანი - კერპის ფიტულს გვახსნებდა. ივანე ვონინცი (პეტკევიჩისი) მარადიულად დამნაშავე იერით დადიოდა, თვალებით მხოლოდ ელენეს დაეძებდა და უმაქნისი ცხოვრებისაგან გაბეზრებულს გახუნებული სურთუკი ფუტლაჩივით დაჰქონდა. თავადაც ადამიანი-ფილოსოფოსის ფუტლაჩი იყო. ასტროვი (სმორიგინი) იუმორით თავად ირგებდა პირუტყვის ტყავს. მომხიბვლელი ელენე სერებრიაკოვა (ბრენგიუტე) მშვენიერების ფიტულად იყო ქცეული, რადგანაც გაპრანქული და საკუთარი თავით კმაყოფილი, გაყინული ღიმილითა და უმისამართო მზერით დადიოდა, როგორც გახედნილი და ნაპატიები ფაშატი. დამფრთხალ ინტელიგენციას უმაქნისობითა და ბრძნული „ლაქლაქით“ გაჰქონდა დრო. სულიერებისაგან დაცილილი უმეტეველოდ და უმოქმედოდ შეჰყურებდნენ ლაქიათა, მსახურთა გნიასს. ისინი კი ნაცრისფერი სამოსით, დაუვარცხნელი თმებით; ხარბი მზერითა და პირუტყუული თინით დაჰქროდნენ თექის ჩუსტებით გაპრიალებულ იატაკზე. ისინი ფეხქვეშ აცლიდნენ ვონინციებსა და სერებრიაკოვებს საჯარძლებს, დივანს, სამოვარსა თუ სუნამოს ფაქიზ ბოთლებს. ინტელიგენტები ურთიერთისაგან გათიშულნი აღმოჩნდნენ, სამაგიეროდ, შინაგანი უმეტრებით შეკავშირებული მღაბიონი უნისონში მოქმედებდნენ, მოჩვენებითად საქმიანობდნენ, სათავისოდ კი ხარბად ირგებდნენ ნივთებს. ისინი არსაიდან მოდიოდნენ, არსაით „მიიჩქაროდნენ“, არ სტოვებდნენ სამოქმედო არენას... ისინი ინტელიგენციის დაძაბუნებით აღორძინებული ბუნების უძლები შვილები იყვნენ, ასე ველურად და ინსტიტუტურად რომ ეპატრონებოდნენ ინტელიგენტთა საუფლოს. აქ ჩებოვი დროის დისტანციით იყო შეფასებული, პიესა თანადროული ეპოქის სისატიკით იყო ამოკითხული, ინტერპრეტაცია ისტორიული გამოცდილებით იყო გადღიდრებული. რეჟისორული მიგნებები, მსახიობთა გამომსახველი საშუალებანი და ტექსტის ინტონაციური ელერადობა პარმონიული ერთიანობით ავლენდა დამდგმელთა პოზიციის აქტუალობას (1985 წელი).

ეს პროცესი მეტაფორული აზროვნების სიმახვილით გამოიხატა თემურ ჩხეიძის სპექტაკლითაც „ჯაყოს ხიზნები“. მოქმედება ნატარალში, მიმქრალი ანგელოზის სევდიანი ღიმილის ფონზე მიმდინარეობდა. ხევისთავთა დეგრადაციის და ჯაყოთა აღზევების პროცესი გახდა ამ მაღალმატერული სანახაობის უმთავრესი მოკლენა.

ნამუსახილი, გათელილი და შელანძლული მარგო (ნანი ჩიქვინიძე) რამპასთან ვენურ სკამზე იყო მისვენებული. ცრემლით დანისლული თვალები, შემკრთალი გამოხედვა, მოშვებული სხეული, ჭერ კიდევ გუშინდელი ღამის სიმძიმისა და დამანგრეველ ტკივილს გეამცნობდნენ. ფიქრებში ჩაძირულ მარგოს სულში აელერებულ ოსური „სინდის“ ჰანგს ჩამოჰგავდა მელოდია, რომელსაც რიტმული ცეკვის ტეხილი იღეთებით გამოსახავდა შავ ჩოხაში გამოწყობილი ქეშელა (ზურაბ სტურუა). იგი ნსაყდრალის კედლის ჭრილში ცეკვავდა და ჯაყოს აღზევების პრელუდიას გეამცნობდა. გარინდული მარგო წამოიწევდა, წელში სწორდებოდა, ავისმომასწავლებელი ღიმილი აუთამაშდებოდა ფერმ-

კრთალ სახეზე. ჰანგს რიტმი ემატებოდა, სხარტად ცვეკავდა ქეშელაც, ახლა იგი მტაცებელ ფრინველს ჩამოჰგავდა მკლავებზე ჩამოშვებული ჩოხითა და პირუტყვიანი ჟინით აღსავსე გამოხედვით. რიტმი ისევ მატულობდა, მსახიობის ცვეკვის ილეთიც უფრო და უფრო დახვეწილი ხელობდა. მარგოს ქრუნანტელი უვლიდა, სივრცეს გაჰყურებდა ცივი მზერით, თვალბეჭდებში ნდომის ნაპერწყალი აუკეთაფდებოდა და... ხელების ნაზი, ტეხილი, მოძრაობით მარგოც აჰყვებოდა მელოდისას, ისიც ქეშელას ეხმიანებოდა როკვითა და ახლა უკვე თხიზელი მზერით... ბეწვის ქურქითა და ქუდით შემოსილი ჯაყო (გივი ჩუგუაშვილი) გაქიმული, ვნებიანი მზერითა და მხეცის თავდაჯერებით უახლოვდებოდა სკამზე მოცვეკავებ მარგოს. უკეთური სიშმაგით ჩაუდგებოდა მკლავებს შორის, ქალს ტყაპუქიან სხეულზე დაიგრინებდა და ფრთებს დაატეხდა მის სილაღეს. კელური ტორტმანთა და ჟინშორეულის გახელებით აიტაცებდა მარგოს და საქანელაზე ჩამოსვამდა გატრუნულ ქალს. სინათლის ქავლით განათებული ქეშელა ტაძრის ქრილში იყარგებოდა. საქანელაზე უკვე ამაყი ქალი იჯდა. ზევით ატყორცნილი მარგოს სახეზე ველური ვნების კვალი ჩანდა და იქვე მიწაზე გაშოტილ ჯაყოს სხეულზე, ვნებააღვსილი გადმოეშვებოდა. როცა გაყუსულ მარგოს სულში ხორციელი ლტოლვა მძლავრობდა - ეს შინაგანი ცვლილება ხორციელდებოდა ქეშელას როკვის ილეთთა გამეორებით. ამ მსახიობურმა გამომსახველთა ფორმამ ისიც გვაშენო, რომ მარგო ჯაყოს ნაწილად მდაბლდებოდა, მის ენაზე იწყებდა „მეტყულებას“ და, ამდენად, მისი ყოფნის წესსაც ინაწილებდა. მამაკაცური პირუტყვიანი ჟინი მის არსებაში ქალს, მართალია დაცემულსა და დაკნინებულს, მაგრამ მაინც ქალურ ვნებას აღვივებდა. ხასიათის ეს მეტამორფოზა სცენური სახიერების სრულყოფილებით აშიშვლებდა პერსონაჟთა ურთიერთობის რთულ, შინაგან სკვლებს.

შემდეგ მარგოს სხეული შავი, სადა კოსტუმისგან განიძარცვებოდა, ჯაყოს ნაჩუქარი მეწამული, ღია გულისპირიანი კაბით იმოსებოდა... მერე სკამზე უტიფრად შეაწყობდა თეხებს და ვაშლს ჩაჰკებინდა უსირცხვილო ნდომით ჭერ კიდევ კენინად წოდებული ყაფლანიშვილის ასული. მერე მშვიდად და ირონიული ღიმილით აიღებდა ხელში ხევისთავის ბოძებულ, თეიმურაზის გახუნებული სულის უკანასკნელი ამოსუნთქვასავით „ცხელსა და ვნებიან“ წითელ ვარდს. მარგო უმაქნისი ნივთივით გადაადებდა ვარდს და თავისი ახალი ცხოვრებით კმაყოფილი, სკამის ზურგზე თამამად გადაწვებოდა... ჯაყომ მარგოს არსებაში მხოლოდ ქალი კი არა, ველური ინსტიქტიც აამოქმედა და ასეთი ქალი გაიხანდა სარეცლის მოზიარედ. ამიტომაც მარგოს ხელში მშვენიერი, შმაგი ტრფობის სიმბოლოდ ქცეული წითელი ვარდის მშვენიერებაც, შერყვნილ და არარად ჩანდა. ბუტაფორიული ნივთი სიმბოლოურ მნიშვნელობას იძენდა (მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“, მარჯანიშვილის თეატრი, 1983 წელი, მხატვარი - გიორგი ალექსი-მესხიშვილი, ქორეოგრაფი - იური ზარეცკი.)

ზოგჯერ მსახიობის მიერ მიგნებული სხეულის ერთ მოძრაობასაც კი შეუძლია გამოხატოს მოვლენის არსი, შექმნას პერსონაჟის სახეცვლილების ეფექტი

ტიც. გიორგი ტოვსტონოგოვის სპექტაკლში, „სხენის აბაჯი“, ასეთი რამდენიმე შემთხვევა, ეპიზოდის ინტონაციური ჟღერადობის კამერტონს ქმნიდა. თავადი სერკუხოვოი (ოლეგ ბასილაშვილი) თავის სატრფოსთან შესახვედრად მიისწრაფვოდა, მეტისმეტად ეჩქარებოდა და მეეტლე ფეოფანიც გამეტებით მიერეგებოდა ხოლსტომერს. გახვითქული ლაფშა სულს ვერ ითქვამდა, კუნთებს ძალუშად ქიშავდ და თავაწყვეტილი მიჰქროდა... მერე ხოლსტომერს (ეკგენი ლებედევს) კათხით წყალს აწვდიდნენ. იგი სულსწრაფის ენებიანობით დაეწაფებოდა. ეს მთელი „რიტუალი“ იყო: ჯერ კათხას შეხედავდა, წაეტანებოდა, თუკალებგაფართოებულს სუნთქვა ეკეროდა, თავს მაღლა სწევდა, მთლი სხეული უთრთოდა, უფართოვდებოდა, თითქოს... მერე წყლის ხმაური ისმოდა, ხორხი რიტმულად აღიოდ-ჩამოდიოდა, მას მუცლის მოძრაობაც აჰყვებოდა, ძალუშად იზნიჭებოდა ხოლსტომერი... და მას შემდეგ იგი უწინდებურად ველარ გამოიყურებოდა, ზღვარი დაედო მის გამორჩეულობასაც და გამორჩეულ ცხოვრებასაც. იგი ჩვეულებრივი ფაშატი გახდა...ლეგ ტოვსტონის რეპლიკა - „წყალი ხარბად დალია და იგი უკვე აღარ იყო უწინდელი ხოლსტომერი“ - მსახიობმა პლასტიკის სახიერებით გამოხატა. თავჩაქინდრული ხოლსტომერი - კარგა ხანს იდგა საწყლად, მერე თავლაში ავდებულად შეჰყავდათ... (პეტერბურგის დიდი დრამატული თეატრი, 1976 წელი)

უმეტესად, მსახიობის გარეგნული სახიერება უკვე წარმოაჩენს გარკვეული თეატრალური ნიღაბის კონტურს. მარჯანიშვილელთა სპექტაკლში, „კოლმეურნის ჭორწინება“, გიორგი შავგულიძის მიერ გამოძერწილი პერსონაჟი ერთი კერძო ხასიათის გამოვლინება კი არ იყო, არამედ მთელი ამგვარი აღამიანების მოდგმას გვიხატავდა. სცენაზე შემოდიოდა ახმახი ხარიტონი, მაღალ კისერზე შემოხვეული თეთრი ჭოვოლით, გრძელი და ყვითელი პერანგით, გალიფეთი და მაღალი ჩექმებით. კითხვის ნიშანივით მოხრილი ჩანდა, შუბლზეც ასევე კითხვის ნიშანივით ჰქონდა კულული ჩამოშვებული, ხრინწიანი ხმით ლაპარაკობდა, ხელქვეითებს დამცინავად და გამჭოლი მზერით უყურებდა. მოჩვენებითი სისასტიკე და მამლაყინწური ამპარტავენება ამ უსაქმური კოლმეურნეობის თავმჯდომარის ფარი იყო, რათა საკუთარი უმწეობა მიეჩქვალა, მდგომარეობით გაყოფილებულს კი ხელქვეითები მუდმივად დაურეგებული ჰყოლოდა. არა, ეს ნიღაბი შიშა და ძრწოლას არ ბადებდა... უბრალოდ, საკუთარი თავით კმაყოფილი იყო, გამოჩინებისათვის ილტვოდა და მოსწონდა მლიქვნელთა „არმია“ რომ ჰყავდა. ხარიტონის გარეგნობაში, ლაპარაკის და სიარულის მანერაში, მზერაში (ზვეიდან რომ დაყურებდა თავის ამალას!) იყო რაღაც ჰიბრიდი იმპულსური იმპერატივისა და ძველბიჭური დარდმანოლობისა. ხარიტონი გამოჩენისთანავე მაყურებლის ყურადღების ცენტრში ხვდებოდა, თავად მსახიობის პიროვნული ხიბლით, მომწუსხველობით, ნიჭიერებით, ოსტატობითა და იმპროვიზაციული, თავისუფალი გაქანებით. ხარიტონი - გიორგი შავგულიძე, შემოდიოდა სცენაზე და... სასცენო კვარცხლებებზე თავად მისი „უდიდებულესობა უმეცრება“ აღიმართებოდა ხოლმე, რადგანაც ეს თვისება ელვარე და მკვეპარე

ფერებით, მსახიობური გამოგონებლობის უხვი და მეტყველი ნიუანსებით იყო წარმოსახული. შემოდირა სცენაზე ხარიტონი და თან შემპქონდა ლალი იუმორი, ტაკიმასხარის ვირეშმაკობა, ცრუპენტელა და ხალისიანი თაღლითის ენამახვილობა. ონავრულად ქილიკობდა და თან წელში იხრებოდა, მის ამფსონებს - კოლმეურნეობის უსაქურ წევრებს, მოსწრებული ენამახვილობით აცი-ნებდა, ლაქუც ამაღას მახვილ მხერას არ აცილებდა, მეტისმეტი გაშინაურე-ბა არ მომინდომონო- მსახიობი გამოგნებელი „გროტესკული რეალიზმის“ მიღმა გვახედებდა, ამ უხადო ნიღბით თავის უძველეს წინაპრებს გვახსენებდა. აი, იმ არქიტპებს ჩამოპავდა, თავნება დიონისეს ღირსეულ ამაღას რომ ქმნიდნენ. სოფლიდან სოფელში რომ დაქროდნენ, უწმაწური ოინებითა და ორღესული მიმართვებით რომ ხიბღავდნენ ხალხს, თავშესაქცევად რომ უხ-მობდნენ და ართობდნენ. მსახიობი, თითქოს, „ჯოხზე ამხედრებული“ ჯადოქა-რი და წკებლამომარჯვებული ბერიკა, დამათრობელი ლხინის მოსურნე ბაკხი და სიანციტ გახელებული ჯამბაზი იყო, რომელიც ამ თავებ უღამხვეე ფერხულ-ში, სხარტსა და უცხადეს თამაშში, თავისუფალსა და შმაგ ბაკხანალაში მაყუ-რებელსაც ჩაითრეედა ხოლმე. მსახიობი თავადაც ნეტარებდა შუშპარიანი ენე-ბიანობით და მაყურებელსაც ატყვევებდა მოგიზგიზე სანახაობით. იყო მსახი-ობურ სითამამეში რაღაც პირველქმნილი უშუალობა, სინატიფე, თავაწყვტილი ეინიანობა და არტისტული მგზნებარება. მსახიობი იუმორით ამათრახებდა, მსუბუქად კენწღავდა და გამეტებით აშიშვლებდა ხარიტონის ხასიათს, რათა მაყურებელს საყუთარ თავში ამოეცნო მისი თვისებები. მსახიობი ქილიკითა და მსუბუქი ირონიით მოუწოდებდა დარბაზს, რომ თითოეულ ჩვენთავანს განე-ღეენა ეს მაცღური ყოყლოჩინობა, თავკერძა დიდგულოგენება და ქარაფშუტუ-ლი გახელება. მსახიობი და მისი პერსონაჟი, ორივე ერთად, წარმოაჩენდა ამგ-ვარ აღამიანთა მოღმის უმეცრებას, ორივე ერთად თავს ესხმოდა დარბაზს, ორივე ერთად ართობდა და შეგონებათა სიმახვილით თავს ესხმოდა მაყურე-ბელს. სანახაობის მჩქეფარება და დიდაქტიკა ამ ერთი პერსონაჟის სასცენო ბი-ოგრაფიით, გარეგნული სახიერებითაც კი, სრულყოფილად მქღავნდებოდა (პოლიკარპე კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“ 1938 წელი, რეჟისორი - შალვა ღამბაშიძე).

გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, სე-სილია თაყაიშვილის ოღღა ბებია - შავი სამოსით, ქმუნვისაგან დაღარულ შუბლზე წაკრული ხიღბანდით, თბილი და ეშმაკური ღიმბილით, ცხვირზე დაშვებული სათვალით, ზემოდან მომზირალი, მიამბტური თვალბებით, გარჯი-საგან გაცრეცილი სხეულით, მოკლე, ნაცადი ნაბიჯებით, ზომიერი სიფეცხით, საქმიანი ფუსფუსით - საყოველთაო ბებიაღ აღიქმებოდა. იგი უხიღავი თიღი-სიმით აერთიანებდა და აკავშირებდა, აკეთიღშობიღებდა და შინაგანად აღავ-სებდა მაყურებელსაც. ზურიკელას ბებია საყოველთაო და მარადული წინაპ-რად აღიქმებოდა, იმღენად იყო ეს ნიღაბი ნამღვიღობით, გამოგნებული სიც-ხადითა და მხატვრული გამოგონებლობით გასხივოსნებული და გაბრწყინბუ-

ლი. ზემოქმედების სიძლიერით შეძრულ ფრანგ რევისორს, ჟან დარკატს, აკი აღმოხდა კიდეც: „არა, ეს არ არის მხოლოდ თქვენი ბებია, ეს ჩემი ბებიაა, რომელიც ახლაც პროვანსში ცხოვრობს!“ და მსახიობის პიროვნული ხიბლითა და ხელოვნებისეული ოსტატობით მონუსხული, მუხლმოდრეკილი ეამბორა ოლლა ბებიას კალთას.

ოლლა ბებიას სიყვარულითა და გულის სითბოთი აღსაესე დამოკიდებულება ზურგიელასადმი - (ლუო ანთაძე) იყო ერთი თაობის მშფოთვარე ზრუნვა, ინტერესი და პასუხისმგებლობის გამოხატულება მეორე თაობისადმი, იგი ერთი თაობისაგან მეორისადმი უშურველად გაღებული სიკოცხლის სიმბოლოც იყო. ამასთანავე, ეს იყო ადამიანის ამქვეყნად არსებობის გამართლებაც, ეს იყო ყრმის ჭერ კიდე გაუხედნავი სამყაროს შესემნის წადილიც და წინაპართა ღვაწლის, ტრადიციის გადაცემის ვალდებულებაც! ანუ მერმისში გადაბიჯებაც, მომავალ თაობებში სამუდამო არსებობის გაგრძელების ფაქტიც!

სესილია თაყაიშვილის ბებიაზე ვერ იტყოდით, სცენაზე დიდებულად და ეფექტურად კვდებო. თეთრ სარეცელზე იწვა ზურიკელას მოამაგე, ქირნაცადი ბებია. იგი უღონოდ იკრავდა მკერდში შვილიშვილსაც და მის დიპლომსაც, როგორც საამქვეყნო ვალდებულებათა აღსრულების ნიშანს. დახშული ხმით, ნელა, დაბეჭითებითა და გულმხურვალედ ლაპარაკობდა, სხივამქრალი მზერა უზენაესისაკენ ჰქონდა მიპყრობილი, თითქოს, მას შესთხოვდა: ზურიკელას მიძინებდეთ! მერე ჩუმდებოდა, ზურიკელას, როგორც ხატს, დიდხანს შეჰყურებდა, უხაროდა, მშვიდდებოდა დააკებულს რომ ხედავდა. მერე ჩურჩულით წარმოსთქვამდა - მარტო დამტოვეო. ბებიას აღსასრულის წუთი მძიმე ასატანი იქნებოდა ზურიკელასათვის, ბებიას სურდა, ეს ტყვიელი აერიდებინა ჯანჯილისათვის. ოლლა ბებია - სესილია თაყაიშვილი დროით მიეუჩნა, გაიჩინდა და... აღესრულა. ასე მშვიდად გარდაიცვალა ვალმობილი, ზნესრული მოხუცი ქალი, რომ მისი მოდგმის სისხლის ყვილში მარადიული არსებობა გაეგრძელებინა!

სათვალის ზემოდან ყოვლის მომცველად მომზირალი, სხივამდგარი თვალების ეშხი, მრავლისმთქმელი ღიმილი და მრავალ ქირთა გარდამხდელი ნაოქიანი სახე, სესილია თაყაიშვილის ოლლა ბებია, თაობათა დიალექტიკური ერთიანობის სიმბოლოდაც შემორჩა თეატრის იტორიას. (ნოდარ ღუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, მარჯანიშვილის თეატრი, 1960 წელი).

გიორგი მარგველაშვილის სპექტაკლში, „ვერ დაიხოცენ, მერე იქორწინეს“, რევისორისა და მსახიობ ნინელი ქანკვეტაძის მიერ მიგნებული გამომსახველობა, პიესის უანრისა და გრძობათა ბუნების გამოვლენის უცხადესი მაგალითია. ფერმწერის მსუფე და ნაირგვარ ფერადოვან შტრიხებს გამოჰყავს, თითქოს, ელისაბედის სახიერი ნილაბი. რიკულებიანი აივნის მოაჯირს დაყრდნობია გაყუჩებული ელისაბედი - ნინელი ქანკვეტაძე. ღაღღაჟა ლოყები, ნისკარტივით წვეტიანი ცხვარი, ცივი, გაყინული პირისახე, ოფოფივით აქოჩრილი გამოხედვა, წვრილ თვლებში ჩაბუღებული „მრისხანება“, მზაკვრობის მომლოდინე, და-

ქიმული სხეული, ირონიული ღიმილი... აიკანზე დაყურსული ელისაბედი ბაღ-
ლების სათამაშო თოჯინასაც ჩამოჰგავს. მერე, თითქოს, მოთამაშის მაგიურმა
ხელმა ზამბარა მომართაო, ნელა ამოძრავდება თავად ბუნების მახვილგონიერე-
ბით ნაძერწი ნიღაბი. ქრელა-ქრულა ფერებით გამორჩეული კაბა მის გაკან-
ქულ სხეულს სიფართოვეს ანიჭებს, ყრიმალების სიწითლეს ესიტყვება და გა-
ფოფრილ კრუხად წარმოგვიდგენს ოჯახის ბურჯს, სახლ-კარის მედგარ დამც-
ულს, ჩახმახივით შემართულს. მექანიკური მოძრაობები, მანერული კილო, სა-
ხეზე აღბეჭდილი მარადიული გაცემა, ჭიჭური თვითქმაყოფილება, უმეცარი
თიკიოდაჭერება, ამ კერძო ხასიათს მასშტაბურ ნიღაბად აყალიბებს. ელისაბედი
კი არ დადის, დასრიალებს, თითქოს, თავის სამფლობელოს დაგეშილი მეძებრის
მზადყოფნით ზომავს, ნაკვითც კი არ ერხევა უსიცოცხლო პირისახეზე, მოზო-
მილად მოძრაობს, სიტყვებსაც კი წონის, თითქოს, ზედმეტი ენერგია რომ არ
დახარჯოს. წუწურაქობა ძვალსა და რბილში აქვს გამჭვდარი. სიმუნწე - ბედის-
წყურად ექცა, ამ უსაყო ქალს, ჭერ კიდეე რომ შესწევს კველუცობის უნარი. კა-
პას ელისაბედს მოქუტუელი თვალები მაღიმალ განზე გაურბის - ემად, არაფე-
რი გამომჩრჩეს, არაეინშემაცდინოს, არაეინ მომატყუოსო! კრუხის გამეტებით
იკაეს... შეილებს კი არა, არამედ ზანდუკში ჩაწნეხილ ფულებს! მის ქალურ
ეშხს ყველი გასდის, კრიფანგობას კი - არა! მსახიობს გრაფიკოსის რუდუნებო-
თა და სიფაქიზით გამოჰყავს პერსონაჟის გარეგნული სახიერების ყოველი დე-
ტალი, შტრიხი, დახვეწილი ნიუანსი. შემოქმედის დაფიქრებულსა და ზომიერ
მიგნებებში ცხოვრებისეული ნამდვილობაც იგრძნობა და პერსონაჟის ინდივი-
დუალური შინაგანი სამყაროც ირეკლება; გამონაგონის სიმახვილე კი გრძნო-
ბათა ბუნებასაც გვიმხელს და გამიზნული ირონიის ადრესანტსაც გამოკვეთს.
მსახიობის პიროვნული მხილების, პერსონაჟის გაბაიბურების უნარი და ძალა
უტყუარ ზემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე, რომელიც ჭერ გაოგნებული და
მერე აღგზნებული ძალდაუტანებლად ერთვება თეატრალური თამაშის გულ-
წრფელსა და თამამ ფერხულში.

ამ სანახაობის პროტაგონისტს გიორგი პიპინაშვილის პერსონაჟი, პარუმ
ოსეთა, წარმოადგენს. იგი სპექტაკლის მფეთქავი ნაღმი, მისი მშვენება და გამო-
რჩეული ნიღაბია. აქ ქეშმარიტი პროფესიონალიზმის, ნიჭიერების, გარდასახ-
ვის ოსტატობის მიღმა, ქართული საშემსრულებლო სკოლის უმთავრესი ნიშა-
ნიც საცნაური ხდება: ღია, თამამი, ელვარე თამაშით გართობა და მაყურებლი-
სადმი გახსნილი მიმართვის არსებობა, თამაშით ტკბობა და თამაშით შეგონება,
იმპროვიზაციული თავნებობა და გამოსახვის ფორმათა მრავალფეროვნება,
სიკრელე და სინატიფეც ერთსადაიმაცე დროს, გრძეული რიტმიცა და გახელე-
ბის სიჩაუქეც. გიორგი პიპინაშვილის პერსონაჟი იმ ძველი თბილისის აივნა-
ნი ქუჩაბანდებიდან აღმდგარი ნიღაბია, მთელის ძალით რომ განგაცდევინებს
წარსული ცხოვრების სურნელს. აქ ტრადიციის აღორძინების, გააზრების,
გამდიდრების ფაქტიც მეტად მნიშვნელოვანია. რეჟისორისა და მსახიობის მი-
ერ მიგნებულ გამოსახვის ფერადოვან გამაში, ამ ტრადიციის ცხოველყოფელი

ძალაც შეიგრძნობა, უახლოვდება და შორდება კიდევ წინაპართა ხელოვნებას. ერთსადიმავე დროს გვახსენდება ვასო აბაშიძის, კოტე ყიფიანის, ნიკო გოცი-რიძის, ვასო გოძიაშვილის და სხვათა მიერ შექმნილი ტრადიციაც და თანამედ-როვე ხელოვნების მიერ ამ გზის დისტანციური შეფასების უნარსაც ვაკვირდებ-ბით.

ეს ნიღაბი ჩვენი წარსული ყოფის ერთი განშტოების პერსონიფიკირებუ-ლი სიმბოლოა, თავისი მსოფლშეგრძენებითა და სულისკვეთებით. მოქანდაკის გაწვრთნილი სიჭრელით ჩამოჭნილია სულით - ხორცამდე ნაცნობი და ამავე დროს, გამოგნებლად ხალასი და ცინცხალი ნიღაბი, თავისი განსაკუთრებული ცხოვრების წესით, აზროვნების სისტემით, არსებობის ნირით. ისეთი შთაბეჭ-დილება იქმნება, თითქოს, ოსეთა-პიზინაშვილმა იმ ძველი თბილისის ვიწრო, აივნებიანი, დაკლავნილი, ალიაქოთითა და კაბასი კინკლაობით აღსაყეს მოკირ-წყალული ჩიხებიდან, დაჭერებით გადმოალაჯა ჩვენს უსუფთაო, „ოქროს ციბე-ცხელებით“ ატორტმანებულსა და ფულის შოვნით დაფეთებულ, ჭიხურებით გაძეძგილ ქალაქში. შემოაბიჯა და გაოგნებულს პირისახეზე შეაშრა, შნოიანი ღიმილი.

პარუმ ოსეთა სცენაზე შემოდის მსუბუქი ნაბიჯებით, თითქოს, თავისი სიმჩატი და მიღებული სხეულით არ სურს დედამიწის შეწუხებაო, თითქოს, საკუთარ ჩრდილსაც გაურბის, ვმანდ ფულების დათვლის დროს არ მითვალ-თვალოსო. ძველი, ხმარებისაგან აპრიალებული შავი კოსტუმი ნათხოვარივით ჰკილია მქლე სხეულზე, პეწიანი ჩაცმა-დახურვისთვისაც კი ვერ გაუმეტებია ზანდუკში გადაძალული ფულები! წლების სიმძიმელით დაგროვილი გამოცდი-ლება და კარგახნის წინათ შემუშავებული „ფილოსოფია“ (ბაზრიდან დაბრუ-ნებისას კალათიან მოსამსახურე გოგოს უკან უნდა მიპყვე, ერთი სტაფილოც კი რომ არ დაგცანცლოს!), ძულელებულს ხდის ცბიერ ღიმილს, ტკბილ მასლაათ-სა და გულუბრყილო მზერას მოუხმოს ფარად, რათა უშფოთველი ცხოვრე-ბა გაინაღლოს, არ გასცეს თავი, არ მიუხვდნენ ზანდუკში ძველმანების გარდა დიდძალი ფულიც რომა აქვს შემონახული. პარუმ ოსეთას სხვა დარდი, ფიჭრი, მისწრაფება არ გააჩნია - ოღონდ თავისი ნაამაგარი შერჩეს, ოღონდ უშფოთ-ველად განვლოს დარჩენილი დღენი! ამისთანებზე უთქვამს ბრძენს: „მეხედე და განერიდე!“ ამ რეალობიდან გაღწევა ოსეთა-პიზინაშვილს არც სურს და ვერც წარმოუდგენია! ეს, მსახიობი არღვევს რეალობის კარიბჭეს, მის საზღვრებს მიღმა დაატარებს პერსონაჟს, როგორც ფულის მარწუხებში აღმოჩენილ, თა-ვის ნიჟარაში შეყუჟულ, ცხოვრების სიბრძნისაგან გაუცხოებულ, ფუთფუთა და გახუნებული სიბერის ნიშანდობლივსა და საბიერ ნიშანს.

გაუცნობიერებელი შიშია ამ ნიღბის ძირითადი ფერი, როლის მარცვალი მქლე ბერიკაცი ყველაფერს უფრთხის, შინაკრავი მზერით აშტერდება შვილ-სა და მეზობლებსაც, მახეს ხომ არ მიგებენო. იგი გარეგნულად ღბილი და მო-სიყვარულია, შინაგანად კი, კერპი და შეურყვევლია. აპოლონს - აბესალაშვილს თვალს არ აცილებს, შემპარავი ირონიით უღიმის, აღმაცერად გაჰხედავს ხოლ-

მე, გამოცდილ მზერას ნამალევ წყრომასაც დაატანს: „შენი კირიმეო“ (ცავატანემ) სომხურად ჩაილაპარაკებს ქალაქური ინტონაციით და მოხუცის ვირეშმაკობით იგერიებს აბეზარი აპოლონის თავდასხმას. ელისაბედს შეთქმულის მარადიული სიფრთხილით უთვალთვალებს, თითქოს, საშიშ ზრახვათა გამოცნობას ესწრაფვის, რათა მომზადებული დახედეს და დროულად მოიგერიოს განჩხლებული მეზობლის შემოტევა. ვაჟი შვილს, სერგო-რონიშვილს, გულმხურვალე მშობლის დამშენათებელი მზერით შეპყურებს: აბა, შენ იცი, ვალის გადახდა არ მაიძულო, ეს რა ვაყვაცის საკადრისიაო. მომსახურე გოგოს - გეგეკორს ჭერ უნდილი მზერით ზომავს, მერე ბერიკაცის სიხარბით ხელს წაატანს, უქმად ხომ არ ვაქმევო. მსახიობის შეფასებები ქრელა-ქრულა ფერებითაა აღსავსე, მახვილგონიერ მიგნებებში ადვილად იკითხება ქვეტექსტის ყოველი შრე, სურვილი თუ მისწრაფება. არტისტის თანატაზიას, თითქოს, საზღვარი არ გააჩნია.

აი, „გარდაცვლილი“ მათიკოს-ანდრონიკაშვილის „ლანდი“ მიუახლოვდა, გამოელაპარაკა, და... უშფოთველი, თავისი ყადრის მცოდნე და „დარბაისელი“ ბერიკაცი, დაფეთებული მყისიერად აცოცდება აიენის ბოძზე. შინაჯარაგი, ერთიანად აცახცახებული, ნირწამხდარი ზემოდან დასცქერის მათიკოს, ანგარიშმიუცემლად ბუტბუტებს და შეელას ითხოვს... მერე, გონს მოეგება - ეს როგორ ვიკადრე პატიოსანმა გვამმაო და ყოვლოჩინა ბაღის გაგულისებით ბრძანებს - „ჩამამკვებითო!“ მუდარა, დამუნათება, ძრწოლა, უხერხულობა, სიბეჩავე, გამოღვიძებული მამაკაცური ღირსების შეგრძნება, სიმტკიცე და... მანაც შიში - ერთბაშად გაღმოფრქვა ამ ერთი შეძახილით. ინტონაციის, პლასტიკის, შესტის, მიმიკის სიცხადემ და სახიერებამ მთელის ძალით გამოავლინა პერსონაჟის შინაგანი ცხოვრების მოუხელთებელი ცვლილებები, საცნაური გახდა ნამალევი ფიქრი და მისწრაფება.

ოსეთა-პიპინაშვილი წარმოუდგენელი გულუბრყვილობით იჭერებს ყმაწვილი ქალის გარდაცვალებას, ელისაბედს სამგლოვიარო კალათას უგზავნის. მერე, დარღისაგან დახშული გონება უმწეოდ აატორტმანებს დამნაშავესავით მხრებში ჩამძვრალ ოსეთას, განწირულის სიფიციხით კალათას ეფერება და დაბნეული თავზე ჩამოიცვამს. ბუფონალური მახვილგონიერება, ოინბაზობის სისხარტე, მიამიტობის სიცხადე აქ დახვეწილი პლასტიკით წარმოისახა და კომიზმის ელვარებით თავად მსახიობის უზალო იუმორი წარმოაჩინა. მსახიობმა იცის ფერადოვანი ფესტისა და ინტონაციის ფასი! მაყურებელზე ზემოქმედების ხელოვნებასაც ფლობს, მაგრამ არსად, არც ერთ წუთს არ ღალატობს ზომიერების გრძნობა. არტისტი ღირსეულად დაატარებს თავის პერსონაჟს ბეწვის ხიდზე, გემოვნებითა და სინატიფით გამორჩეული ფორმით მთელი მოდგმის ნიშანს აქანდაკებს. (რაფიელ არისთავის „ჭერ დაიხოცენ, მერე იქორწინეს“, მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრი, 1995 წელი).

ზოგჯერ პერსონაჟის გარეგნული პარტიტურის სახიერება და გამომგონებლობა მონოლოგის კითხვის ტოლფასი ხდება. მანანა ანასაშვილის სპექტაკლში

რუსულან ბოლქეაძის ყმაწვილი ქალი მოდას აყოლილი ჩანდა, მოხდენილად და გემოვნებით ეცვა, უსაქმურობა ბეზრდებოდა... სიგარეტის კოლოფი ანდამატი- ვით იზიდავდა, ცდუნებას ვერ უშკლავდებოდა, ქმრის ნამალეყვად სწადდა პაპი- როსის მოწვევა. სიგარეტის კოლოფს მონუსხულ მზერას ვერ სწყვეტდა, თვალე- ბით შესტრფოდა, ელოლიავებოდა. კარისაკენ მალიმალ გაურბოდა შიშნაკრ- ავი თვალი ქმარმა არ მომისწროსო, ადგილს ვერ პოულობდა, მრგვალ მაგიდას გარს უვლიდა, ცახცახებდა ვნებას აყოლილი. კარისაკენ მშფოთვარედ გარბო- და, ხელების ფშენვით ისევ მაგიდისკენ მიისწაფოდა, სახეზე აღმური დაკრავ- და, საყუთარ თავს უღიმოდა, მერე ქირვეულად გაიჭნევა კოპწია თავს, საყუ- თარ გულისთქმას ებრძოდა, უცმაყოფილოდ გადახედავდა კოლოფს, მერე ისევ კარისაკენ გარბოდა, ისევ ბრუნდებოდა გაგულისებული, ამაყად მოიღერებდა კისერს, დაფეთებულ მზერას ისევ კარისაკენ აპარებდა, წარბებ შექმუხნული სეველიანად ამოიხზრებდა, ხელები ისევ უთრთოდა... მერე გაბუტული ბალლი- ვით შეტრიალდებოდა, თავს მომხიბლავად გაიჭნევა... გადაწყვეტილების მიღე- ბა ამშვიდებდა, მაგიდისაკენ საქმიანი და მტკიცე ნაბიჯით მიიწევა, შედგებო- და, გაირინდებოდა, ახლა კარს მკაცრად გახედავდა, კეკლუცად იღიმოდა და თავს იმართლებდა - რა ვქნა, თქვენი ქირიმეთო და... სიამოვნების მომლოდინე გაირინდებით ვერ ურ სკამზე ჩამოჯდებოდა. მართოლვარე ხელით იღებდა სიგა- რეტს, ფერმკრთალ სახეზე თვალეები უელავდნენ... ნდომის ვნებიანობით დაპყუ- რებდა, ტუჩებს გააპობდა და მოქნილი ხელით სიგარეტს გაირკობდა... ასხლე- ტილი სხეული დაქიმულ სიმს ჩამოგავდა, აჯანკალებული ხელით ასანთს გაპკ- რავდა, უქრებოდა... საყუთარ თავს უჭავრდებოდა, ამუნათებდა, ამხნეებდა... ახლა „მრისხანე“ მზერას ისევ კარისაკენ სტუორცნიდა, მშვიდდებოდა, ასანთს გაბედულად გაპკრავდა, თვალეები უფართოვდებოდა, წინ, ცნობისწადილით წამოიწევა და უყიდებდა. ერთ ნაფაზს ფრთხილად შეისრუტავდა, ამაყად ყლ- მოღერებული სკამის ზურგზე გადაწეებოდა, მიღულული თვალეებით კვამლს უთვალთვალებდა, სხეული უდუნდებოდა, ნეტარებდა, საყუთარი თავი მოს- წონდა და გალუული ხმით კვნესოდა. მერე ბანგისაგან გამოფნიზლებულს გუ- ლისთქმა აკრთობდა, კეკლუცად გახედავდა გაწვილ მარჯვენას, მოხდენილად რომ ექირა სიგარეტი, მერე რხევით მიჰქონდა ბაგეებისაკენ და თან სიამოვნე- ბისაგან კრუსუნებდა. მერე თინიანად დაეწაფებოდა სიგარეტს, შვებით ჩაისუნ- თქავდა, ნაწყვეტ-ნაწყვეტად ამოისუნთქავდა და რგოლებად უშვებდა კვამლს. თვალეები ნაკვერჩხალივით გიზგიზებდნენ, ნირვანას ერთიანად ეძლეოდა, შნო- იანი სიკეკლუცით, თითქოს, საყუთარ თავს გარედან უქვრეტდა, იხიბლებოდა! საყუთარი გამბედაობით აღტყინებული ზეიმობდა, ლალად ჩამოპკრავდა მოქ- ნილ მტევანს გიტარის სიმებს და აჯანკალებული ხმით საყუთარ სიმამაცეს მუ- ხამბაზს უძღვნიდა! გაბედული, მოდას აყოლილი ყმაწვილი ქალი, ფემინისტურ „მეამბოხედ“ აღიქმებოდა... მაყურებელი ოვაციით აჯილდოვებდა ამ ეტიუდს, მსახიობის ნატიფ და სახიერ მიგნებას. (სამი ვოდვეილი გაერთიანებული იყო ერთი სათაურით - „ბნელ ოთახში“. (მხიელ თუმანიშვილის სახელობის კინომ-

სახიობთა თეატრი, 1979 წელი).

ზოგჯერ წარმოდგენის მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპს მიგვანიშნებს რეჟისორისა და სცენოგრაფის თანახმიერებით მიღებული სახიერი დეტალები. გიგა ლორთქიფანიძის მიერ მარჯანიშვილის თეატრში განხორციელებული პოლიკარპე კაკაბაძის, „კახაბერის ხმალი“, ასეთი მეტაფორით გამოირჩეოდა. მამია მალაზონიას მიერ შექმნილი ურემი ამ დადგმის სიმბოლოს წარმოადგენდა. მოხეტიალე მსახიობები ამ ურემით შემოდისოდნენ სცენაზე, მერე ურემი ქონის შთაბეჭდილებას ქმნიდა, ზოგჯერ ციხე-გალავნის ნიშნად აღიქმებოდა, ზოგჯერ ბრძოლის ასპარეზად გადაიქცეოდა. ურემის მოძრაობა სპექტაკლის რიტმსაც გამოჰკვეთავდა (1965 წელი).

ანზორ ქუთათელაძის მიერ მარჯანიშვილის თეატრში განხორციელებული ნოტის პერიალისის „ბაბთიანი გოგონა“, თამაშდებოდა დიდ ბორცვზე, რომლის თავში განძარცვეული და ეული ხე იდგა. იგი ქარისაგან ტოტებ დამსხვრეული ჩანდა. გადაზნექილი ტანი კარნახობდა მსახიობ სოფიკო ჭიაურელს, პერსონაჟის პლასტიკურ სახიერებას, ცეკვის მონახაზს, სიარულის მანერას. რეჟისორის, მხატვრის (ოთარ ლოთანიშვილი) და მსახიობის გამოსახვის ფორმები თანახმიერებითა და სახიერებით გამოირჩეოდა. (1961 წელი).

ვუპერტალის (გერმანია) საცეკვაო თეატრის სპექტაკლი, „მიხაკები“, თამაშდებოდა ცარიელ სცენაზე, რომლის ფიცარნაგი ვარდისფერი მიხაკებით იყო მოფენილი. ათასობით ყლმოდერებული მიხაკი ხვდებოდა მაყურებელს. მშვენიერების, ამაღლებულის, პარმონიის განცდა გვეუფლებოდა და გვატყვევებდა. მერე პინა პაუშის (სცენარის ავტორი, რეჟისორი და ქორეოგრაფი) მიერ დადგმული სცენებით წარმოსახებოდა ადამიანთა საცხოვრისი მთელი თავისი ამაღლებული და დაკნინებული განცდებით, გაბეზრებული ყოფით, ურთიერთქიშპით, სიძულვილით, სარიტუალო ქმედებით, საყოფაცხოვრებო დეტალებით, ცეკვით, პანტომიმით. დომინირებდა სანახაობის ვიზუალური პლასტიკა, თავისი დახვეწილი სახიერებით, პლასტიკური მონახაზის სიფაქიზით. მსახიობებს შემოჰქონდათ დიდი ყუთები, აგებდნენ ოთახებს და საბლებს, მერე ანგრევდნენ, ნაგლეჯები გაჰქონდათ სცენიდან, როგორც უმაქნისი ნივთები, ისევ ებრძოდნენ ერთურთს, მდღეოზე გორაობდნენ, ააღმასებულეები პაერში ხტოდნენ. ადამიანური ურთიერთობების ყოველი სახეობა გამოსახული იყო ცეკვისა და პანტომიმის სახიერებით. აგონიაში მყოფი პერსონაჟები პირუტყვების მოძრაობებს იმეორებდნენ, ერთმანეთს ბაძავდნენ, უხაროდ, განიცდიდნენ, მერე ისევ ატყდებოდა აურზაური, დაგეშილნი ისევ იმეტებდნენ ერთმანეთს, ისევ ხტოდნენ და უაზროდ ცეკვავდნენ... და როცა სანახაობა დამთავრდა - გათელილი, გაპარტახებული, გადაზნექილი, და დაქცეული მდღეო შემორჩა ჩვენს მხედველობას. გამაოგნებელი, შემზარავი და თავზარდამცემი იყო იმ სიმშვენიერის, სილამაზის, პარმონიის გაქრობა, პირველად რომ შევიგარქვინით. სპექტაკლის ავტორებმა - მსახიობებმა, პინა პაუშმა და მხატვარმა, პეტერ პასტმა, გრძნული შემოქმედების შემწეობით, სამყაროს წრებრუნვის უხეშო-

ბასა და დაუნდობლობაზე დაგვიფიქრეს. მიხაკების დიდებული მძლეო, შემდგომ კი მისი განადგურება - უძლიერესი მეტათორა აღმოჩნდა ამ შეგონების გამხელისათვის (1982 წელი).

ზოგჯერ რომელიმე ინსტრუმენტის ელერადობით წარმოიქმნება სასცენო სახიერება და სასურველი განწყობილება. მიხეილ თუმანიშვილის წარმოდგენა, მოლიერის „ღონ ეუანი“, საყვირის მკვეპარე მოწოდებით იწყებოდა. თავის დროზე, შუა საუკუნეებში, ასე უხმობდა მოხეტიალე დასი მაყურებელს და სანახაობაზე დასასწრებლად ეპატიებოდა. კინომსახიობთა თეატრიც პროვინციელი მსახიობების მიერ გათამაშებულ სანახაობაზე გვიწვევდა. საყვირის საგანგაშო მელოდია განსაკუთრებული მოვლენის აღქმისათვისაც ამზადებდა მაყურებელს (1981 წელი).

ზოგჯერ მსახიობის კოსტუმში, მისი ფერი წარმოსახავს და გვამცნობს მოვლენის არსს. მიხეილ თუმანიშვილის მიერ კინომსახიობთა თეატრში განხორციელებული შექაპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარის“ პერსონაჟებს: იპოლიტას - მზია არაბულსა და თეზევეს - ზაზა მიქაშავიძეს მინდვრის ყვავილებით მოჩითული, მშვენიერებითა და სინარნარით აღვსილი, საზეიმო სამოსი შვენიო. პირველქმნილ სინატიფეს, სინორჩეს, სიყვარულის გრძნეულ ძალას ეძღვნება სპექტაკლიც (1992 წელი).

სათეატრო შენობის სახეობაც განაპირობებს სასცენო ქმნლების ფორმას, გამომსახველ საშუალებათა მასშტაბსა და ფერადოვნებას. „სარდაფის თეატრის“ სპექტაკლი, იუზან აგვუსტ სტრინდბერგის „სიყვდილის როკვა“, მისი რეჟისორული გადაწყვეტა, მსახიობთა შეფასებების სიფაქიზე და ინტონაციური ელერადობა, განათების, ხმაურის, მუსიკალური პარტიტურა ამ პირობების გათვალისწინებით, ამ მოცემულობის წიაღიდან, იშვა. ავთო ვარსიმაშვილის სპექტაკლის მიმქრალი ტონალობა, კამერულ-ინტიმური ნიუანსები, ფსიქოლოგიური სელები და მფეთქავი აზრი, მაყურებლის სიახლოვით, მისი სუნთქვით (პირდაპირი მნიშვნელობით) დაიბადა. მსახიობთა ვნებათაღელვა მძვინვარებს, ეხეთქება სარდაფის გაურანდავ კედლებს, იჭურჭება და ადამიანთა მარადიულად მოუწესრიგებელ ურთიერთობათა ქვეცნობიერ პლასტებზე მიაყრობს ჩვენს ყურადღებას. აქ მსახიობები ისევე „ჩადიან“ პერსონაჟთა სულის ჭურღმულებში, როგორც მაყურებლები შენობის „ქვესკენელში“ (1997 წელი).

ზოგჯერ ბუტაფორული ნივთი იქნის აზრობრივი დომინანტის ფუნქციას. მეტეხის თეატრის სცენაზე განხორციელებული, ეგნატე ნინოშვილის „პარტახში“, ბორკილები ასეთ ნიშანს წარმოადგენდა. სანდრო მრეველიშვილის ინტერპრეტაციით სპექტაკლის კონფლიქტი ზნეობრივი პრინციპების გამოხატვას ისახავდა მიზნად. ჭერამი - ზურაბ ცინცქილაძე, ცოლის მკვლელობის შემდგომ, თავად იღებდა ხელბორკილს. საყუთარ თავს თითონ გამოუტანა განაჩენ! პირად პასუხისმგებლობას, როგორც უმთავრეს ღირებულებათა კატეგორიას, მრავლისდამტევი დეტალით გადმოგვემდინე რეჟისორი და მსახიობი. (1983

წელი).

წარმოდგენის ურთულეს პოლიფონიურ ელერადობაში ყოველი ნიუანსის, შტრიხის, დეტალის, ფერის, წარმოსახვის ფორმათა ნაირგვარობის ამოცნობა, ამოკითხვა, გაშიფვრა, დაფიქსირება და შეფასება, ითხოვს სპეციალისტის სპეციფიკურ აზროვნებას, უნარს, გუშანს. მეცნიერ-სპეციალისტი გამოარჩევს ნაწარმოების დედაზრს გარეგნული ფორმისაგან, ფიგურებისა და საღებავებისაგან, ამავე დროს ამ ფიგურებისა და საღებავების შემწეობით აგნებს სპექტაკლის იდეასა და მიზანსწრაფვას. უწინარესად, ამ პროცესის შეცნობა-ანალიზი იწვევს კვლევის ფორმათა ტრანსფორმაციასაც.

ყველაზე რთული შესასწავლია, ჩემი აზრით, სცენისა და დარბაზის ურთიერთობის პროცესი. პროდუცენტ-რეჟისორის არასიტყვიერი კომუნიკაციის რეკონსტრუქცია ძნელი მისაღწევია. ამ თვალსაზრისით აუცილებლად მიმაჩნია თეატრმცოდნეობითი კვლევის განვრცობა სოციოლოგთა და ფსიქოლოგთა კომპლექსური თანამშრომლობით. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენში ამ მხრივ გადადგმულია პირველი ნაბიჯები, ჯერ კიდევ სათანადოდ არ არის შესწავლილი ამ ბილატერალური კომუნიკაციის ფორმები.

სცენისა და დარბაზის ურთიერთობა ბევრწილად განპირობებს წარმოდგენის სასიცოცხლო ენერჯიას, მის სიცოცხლის უნარიანობას, თუნდაც იმიტომ, რომ მაყურებელს კორექტივი შეაქვს წარმოდგენის მსვლელობის დროსაც და დასასარულსაც. თეატრის ისტორიამ შემოგვინახა არა ერთი ფაქტი, რომელიც ამ ასპექტის შესწავლისათვის მეტად მნიშვნელოვანია. ძველ საბერძნეთში, ათენის მოსახლეობამ არ მიიღო ევრიპიდესეული ფედრას სახის ინტერპრეტაცია. დრამატურგი იძულებული გამხდარა შეეცვალა იგი. მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სპექტაკლის, მიხეილ ბულგაკოვის „ტურბინთა დღეების“, შემდეგ ვენობიდან გულშელონებული გააყვდათ მაყურებელთა ნაწილი, ხოლო კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლის, ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“, საფინალო შეკითხვას - „ვინ მოკლა კომანდორი?“ თურმე დარბაზიც პასუხობდა - „ფუენტე ოვეზუნამ!“ თავადაც ვიყავი მოწმე როგორ მიიღო მაყურებელმა გრიგოლ რობაქიძის, „გრაალის მცველნი“, პრემიერაზე.

დავით ანდლულაძის წარმოდგენა 16 ივნისს, 9 აპრილის მოვლენების შემდგომ, იხილა მაყურებელმა. ჯერ კიდევ არ იყო გამქრალი ქართველთა სულისქრილობა, ჯერ კიდევ ფეთქავდა მასში 9 აპრილის განთიადისას დატრიალებული ტრაგედიის სიმძაფრე. მაყურებელს ვნებათაღელვით ატორტმანებული ქუჩიდან შემოპყვა მწველი განცდა და სამშობლოს ხვედრით აღშფოთება. სცენასთან ცოცხალმა კონტაქტმა, 1924 წლის აჯანყების მონაწილეთა გახსენებამ, კიდევ უფრო დაზაფრა მათი გულისთქმა. სპექტაკლის დასასრულს სცენა და დარბაზი ერთიან, ეროვნული სულისკვეთებით გასხივოსნებულ საკრებულოდ იქცა. სცენაზე ისმოდა მზისა და ქართული გენის სადიდებელი „ლილეო“. ფარდა დაიხურა... ოვაციასთან ერთად ახალგაზრდა მაყურებელმა ილიას ლექსზე შექმნილი რევაზ ლალიძის ჰანგი დაავუგუნეს: „ჩემო კარგო ქვეყანავ, რაზედ მო-

გიწყნია, აწმყო თუ არა გწყალობს, მომავალი შენია!".. აღუსილი დარბაზი ფეხზე წამოიძარათა, ახალგაზრდებს ხელში ანთებული სანთლები ეჭირათ და ლოცვასავით მღეროდნენ. ივანე ჭავჭავაძის სახელობის უნივერსიტეტის სტუდენტმა, დავით ტურაშვილმა, ეროვნული დროშა ააფრიალა, ახლა მეტი მღელვარება და სიფიცხე შეიძინა სიმღერამ, იმდღეა აღტყინებამ - დარბაზში ამაყად ირხეოდა დამოუკიდებელი საქართველოს სიმბოლო, პატრიოტ მამულიშვილთა სისხლით განბანული დროშა და ღვარად იქცეოდა მაყურებლის გულწრფელი ცრემლი. მსახიობმა მერაბ თაბუკაშვილმა ხელი ჩაკვიდა მედროშეს და სცენაზე აიყვანა. ახლა მარჯანიშვილის სცენაზე გოროზად ფრიალებდა სამფეროვანი ბაირალი. მამულის ბედისათვის შემართების გამოხატულებად იქცა სპექტაკლის შემდეგ გამართული სანახაობა, რომლის მთავარ მოქმედ პირს თავად მაყურებელი წარმოადგენდა. სპექტაკლმა სხვა მასშტაბი და ღრმა მნიშვნელობა შეიძინა. ამ ორმხრივი ურთიერთობის ფორმები, უთუოდ, რულუნებით შესწავლას ითხოვს, რათა კიდევ უფრო სიღრმისეული სვლებით წარმოჩინდეს სცენისა და დარბაზის თანაშემოქმედების პროცესი.

ორმხრივი კომუნიკაციის ფორმები ბევრწილადაა დამოკიდებული მაყურებლის შინაგან მზაობაზე - მიიღოს მხატვრული ინფორმაცია, შეიცნოს მისი მოწოდების ფორმები და რეაქციით გამოხატოს თავისი დამოკიდებულება. დამდგელი კოლექტივი, უწინარესად კი მსახიობი, ამ რეაქციით იცვებება, ხვეწს, აღრმავებს და ამდიდრებს გამოსახვის საშუალებებს. ისიც ძალზე საინტერესოა როგორ იღებს უცხო მაყურებელი ამ დაშიფრულ, კოდურ სისტემას.

1988 წელს ვილნიუსში გასტროლებზე იმყოფებოდა კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის სოხუმის დრამატული თეატრი. რეპერტუარში შეიტანეს ჰენრიხ იბსენის პიესის, „ბრძოლა ტახტისათვის“, გიორგი ჭავჭავაძისეული ინტერპრეტაცია, რეჟისორი თენგიზ კოშკაძე. იმ ხანად საბჭოთა იმპერიის დაშლის პროცესი დაწყებული იყო. ჩვენშიც და ბალტიის რესპუბლიკებშიც მძვინვარებდა ეროვნული თვითშეგნებით აღუსილი, პატრიოტთა ძალისხმევით გამოფხიზლებული ხალხი. სპექტაკლი ამ ვენებათაღელვის ატმოსფეროში აქტუალური აღმოჩნდა. თავდაპირველად ლიტველი მაყურებელი ცნობისწადილით, მშვიდად შეჰყურებდა სცენას. მათთვის ახლობელი გახლდათ იბსენისეული სამყარო, მაგრამ ახლა მწერლის შემოქმედებითი პრინციპების თეატრისეულ ინტერპრეტაციას განსაკუთრებული ინტერესით ადევნებდნენ თვალს. თანდათან დაიძაბა მაყურებელი. სამეფო გვირგვინისათვის მებრძოლი ორი ძლიერი პიროვნების, ჰოკონ ჰოკონსენის - ჭაიანი და სკრულე ბორდსენის - ბეჭაური, დაპირისპირება ძირათადი ხაზია პიესისა და სპექტაკლისათვისაც. ბრძოლის პროცესმა ჩაითრია მაყურებელი. ჰოკონს მმართველობის პროგრამა აქვს შემუშავებული, იცის როგორ და რისთვის უნდა უხელმძღვანელოს სახელმწიფოს, ბორდსენს მხოლოდ ძალაუფლება იზიდავს...

შურმა, მტრობამ, დაქააქუსულობამ, ერთიანი იდეისაგან გაუცხოებამ, შეატორტმანა კეყვანა. ზნე იცვალა ერმაც და ბერმაც. ამ ფერისცვალების პრო-

ცეს განსაკუთრებული ინტერესით აღევნებდა თვალყურს მაყურებელი. ტაბ-ტის მძიებელთა რიცხვი იზრდებოდა... ზნეობრივი გადაგვარების ვერსია თეატრმა მინიშნებათა სახიერებით წარმოაჩინა: სკრულე ბორდსენს - ბექაურს ჭვარი უპყრია ხელთ, ხოლო ეპისოპოსს, ნიკოლასს - პაქკორიას, მახვილი ჩაუბღულჯავს. ისინი ტაბტისათვის თავგამოდებით იბრძვიან. არეულ კვეყანაში უფლის მსახურებაც და რაინდული კოდექსის ერთგულებაც, შერყენილი და გაუფასურებულია! მეომარი სკრულე მახვილივით იქნევდა ჭვარს, რწმენის სიმბოლოს; წითელი მანტიით შემოსილი ღვთის მსახური კი, ხმალომწვდილი ჰკვეთდა სივრცეს. ბრძოლისაგან გათანგულებს სახეზე მრისხანება, დაუნდობლობა და ენინანობა ჰქონდათ აღბეჭდილი. შეიარაღებული ეპისოპოსი! ეს ხომ ხავისთავად საგანგებო და საგანგაშო ვითარებაა! მით უფრო, როცა შემოსეულ მტერთაგან კი არ იცავს სამშობლოს, არამედ ტაბტის მიტაცებას ცდილობს. სცენაზე სისხლის ნაკვალევად რჩებოდა ღვთის მსახურის გვაში აღბლხაღლ

ეპისოპოსის სისხლიანი ხელები ვერავინ მოაცილა სამეფო ტაბტის სახელურს. მხოლოდ ჰოკონს ძალუძს მსუბუქი მოძრაობით იხსნას ხელისუფლების სიმბოლო სისხლიანი ხელისაგან. სპექტაკლის ავტორთა პოზიცია ნათლად გამოისახა: ტაბტი ეკუთვნის მას, ერის წინამძღოლობა ხელეწიფება მას, ვისაც საზოგადოებრივად სასარგებლო და მნიშვნელოვანი სამოქმედო პროგრამა, იდეა და მათი აღსრულების უნარიცა აქვს; ვინც იცის რა გზით უნდა ატაროს ხალხი „აღთქმული მიწისაკენ“!.. მშვიდი დარბაზი ერთიანად დაიმუხტა და ტაშით დააჯილდოვა შემოქმედებითი კოლექტივი. კათოლიკური სამყაროსათვის ღვთისმსახურთა ზნეობრივი დაცინების აღმნიშვნელი მოვლენა განსაკუთრებული მნიშვნელობისა აღმოჩნდა. მათთვის თეატრის ეს მოწოდება, ეპისოპოსის ამგვარი წარმოჩენა, ძალზე საგულისხმო იყო, და, ჩემი ფიქრით, ამანაც განაპირობა მათთვის უჩვეულო რეაქცია.

სპექტაკლის ფინალში ძლევამოსილი, მშვიდი და დაჭვრებული ჰოკონი იხდის სამეფო სამოსს. მტაცედ იღებს ჩაქურს და ხარაზოზე შემართული იწყებს შრომას, მშენებლობას! ბრძოლა დასრულდა, შენების ეამი დადგა! ხალხის წინამძღოლი კირისხურის რუდუნებით იწყებს გარჯას. დიანა დათუჯიშვილის სცენოგრაფია სახიერად აწვდის მაყურებელს უმთავრეს ინფორმაციას - მთელი სცენა ხარაზოებით იყო მოფენილი. ტაბტისათვის ბრძოლის დროს კვეყანა დაიქცა! როცა სახელმწიფოში თანამომქმეთა შური, მტრობა, დაპირისპირება მეფობს, იქ აღმშენებლობითი მოძრაობის სილიადე და სიმშვენიერე განწირულია! წარმოდგენის დასარულს მაყურებელი კარგახანს უკრავდა ტაშს. დარბაზიდან გასვლას არავინ ჩქარობდა!

წარმოდგენის გრძნობათა ბუნება, თამაშის წესი, დედააზრის გამოხატვის ფორმები, მაყურებლის ადრეკატურ განწყობას ბადებენ, განსაზღვრავენ მისი ასოციაციის ნაკადსაც და მისწრაფებებსაც. 1983 წელს კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე განხორციელებულ ახალ წარმოდგენას გადაქედილი, თავის ფიქრებსა და გრძნობებში დანთქმული დარბაზი. თრთოლვით აღიქვამდა. თორნ-

თან უაილდერის პიესის გადმოკეთებულ ვარიანტს, დიდი წარმატება მოჰყვა. „ჩვენი პატარა ქალაქი“ ამ თეატრის საუკეთესო დადგმათა შორის გამოირჩევა ადამიანისადმი სიყვარულის, გულთბილი მოპყრობისა და ხსოვნის ფაქიზი მოწოდებით. პრაგმატულ და გულქვა ეპოქაში ადამიანურობის მიმართ უდიდესი ნოსტალგიით იყო გაჟღენთილი გამქვირვალე სასცენო ქმედებაც, მსახიობთა გამოსახვის ფორმებიც, მუსიკაც, სცენოგრაფიაც. მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლში ადამიანის სულის ღაღადისი, გულის ფეთქვა, ნამალევი წადილიცა და მისწრაფებაც უფაქიზესი ფორმით იყო გამოხატული. ერთ-ერთი წარმოდგენის შემდეგ გაიმართა განხილვა, რომელშიც მაყურებლებიც მონაწილეობდნენ. გამომსვლელებს უქირდათ ლაპარაკი, ზოგი თავს ვერ იკავებდა და უხმოდ ქვითინებდა კიდეც. თეატრმელიანმა და აფორიაქებულმა მწერალმა, რევზ მიშველამემ, სიტყვა ასე დაასრულა: „კაცი ვარ და ასე გამიქირდა გრძნობების მოთოკვა! გრძნობები მახრჩობენ, სულის ფორიაქი მოსვენებას მიკარგავს... ახლა იმაზე ვფიქრობ, რომ ამ გამოსვლის შემდეგ, პირადპირ წავალ ჩემი მოხუცი დედის სანახაუდ, იგი ცალკე ცხოვრობს, მეკრღმე ჩაუიკრავ, ვეტყვი, როგორ მიყვარს, არ შემრცხვება ცრემლისა და... იქნებ, მაშინ მაინც მოვიპოვო სულის სიმშვიდე“!..

საიდან იღებს სათავეს, იმპულსს, სპექტაკლის აზრობრივი და გარეგნული პარტიტურის ფორმები, გრძნობათა ბუნება, მეტაფორათა სისტემა, ინტონაციური ელერადობა? სათავეს, უწინარესად, ტექსტი და თანამედროვე სამყაროს „გონებრივი ატმოსფერო“ (ბრეხტი) წარმოადგენს; ამასთანავე (და იქნებ გადამწყვეტიცაა!) შემოქმედის ინდივიდუალური აღქმა, მისი ხილვები, პიროვნული იმპულსები, ქვეცნობიერებაში დაღეკილი შეგრძნებები, მისი ემოციური მეხსიერება, საერთოდ ემოციურობა და ა. შ. ამ ორი მოცემულობიდან, პირველი - ცნობილი სიდიდეა, ხოლო მეორე-მარადიულად ამოუცნობია, მიუკვლეველია, გამოუთქმელია (ამიტომაცაა ასეთი რთული შემოქმედებითი პროცესის შესწავლა). ამჭერად ცნობილი მოცემულ პირობის შედეგად აღმოცენებული ფორმებს განვიხილავ.

როგორც აღვნიშნე, „ადამიანთა სულიერ ბასტიონზე“ (ბრეხტი) თავდსახმის სახეობას, მწერალი კარნახობს თეატრს. ამიტომაცაა პიესის თეატრალური ანალიზი ასეთი საგულისხმო ეტაპი სპექტაკლზე მუშაობის დროს. თუკი წარმოდგენის გამომსახველ ფორმათა სათავე დრამატურგიული მასალაა, მაშინ მეცნიერ-სპეციალისტი ამ სათავეს ისევე უნდა იკვლევდეს, როგორც შემოქმედებითი ჭგუფი, ისიც უნდა ფლობდეს თეატრალური ანალიზის უნარს.

მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლი, „ღონ ქუანი“, ამ მხრივ მეტად საინტერესო ვერსიას გვთავაზობს. მოლიერის ტექსტი აქ ზედმიწევნითაა გაშიფრული, ამასთანავე თავისუფალი ინტერპრეტაციის კლასიკურ მაგალითსაც წარმოადგენს. ახლა მთავარ მოვლენებს, მთავრ მოქმედ პირთა სასცენო ბიოგრაფიის სკეძმას არ განვიხილავ, ეს ისედაც თვალში საცემია და უდიდეს ზემოქმედებას ახდენს. ღონ ქუანისა და ღონა ელვირას ძმების ურთიერთობის იმ ვერსიას გან-

ვიხილა, თეატრმა რომ შემოგეთავაზა.

ღონ ქუანმა მიატოვა ღონა ელვირა და გაიქცა. ძმები დაედევნენ, რათა დააბრუნონ ან მისი სიკვდილით ჩამორიყვნონ შეურაცხყოფა. ღონ კარლოსი არ იცნობს ქუანს, ღონ ალონსო კი ნანახი ჰყავს. სრულიად შემთხვევით, ღონ ქუანი გადააჩინეს ღონ კარლოსს. ეს გახლავთ ამ მოვლენის მთავარი პრელუდია. კულისებიდან ისმის დაშნათა შეხეთქების ხმა, წკრილა ფალცეტი გაქვივის „ალონსო, ალონსო!“ ჩქარი ნაბიჯით შემოდის ღონ ქუანი - ზურაბ ყიფშიძე, რამპასთან შედგება და გაირინდება. ღონ კარლოსი ისევ უხმობს მძას საშველად - „ალონსო, ალონსო!“ ხმაური მიწყნარდა. სანდომიანი ყმაწვილი მორცხვად შეჰყურებს ღონ ქუანს, მოკრძალებული, შორიახლოს შესდგება და გადარჩენისათვის თავაზიანად უხდის მადლობას. წელგამართული ფრთხილად დადის, ყოველ სიტყვას გაბრტყლებულად და დაჭერებით გამოსთქვამს, თითქოს, საგანგებოდ დასწავლილი ლექსითა. არისტოკრატიულ მანერებს არც კრიტიკულ სიტუაციაში ღალატობს და ეტიკეტს დაბეჯითებით იცავს: თავის დახრა, რევანსი, მიმართვის საგანგებო ფორმა და ა. შ. ზემოთ ავეარცხნილი თმები დახვეწილ პირისახეს გამოკვეთავენ, აქოჩრილი თმებით დაბუას ემსგავსება, ყოყლოჩინა ყმაწვილკაცობა თავს ახსენებს - ამაყად შემართავს კისერს, ლაპარაკის ეგფუის-ტული სტილი ღიმოლს იწყევს, ხელში დაშნა უქირავს, მაგრამ მეომარსა და უზადო მოფარიკავეს არ ჩამოგავს. ზაზა მიქაშვიძის ღონ კარლოსი. სინაზე და სიფაქიზე იფრქვევა მისი ვესტიდან, ინტონაციიდან, მზერიდან, მოძრაობებიდან. მაქმანის ფართე და ქათქათა სამაჯეები ფრთებივით უფარფატებს.

როგორ ამოიკითხეს და მიაგნეს რეჟისორმა და მსახიობმა ღონ კარლოსის ასეთ სახიერებას? მოლიერთან ღონ ქუანი ეუბნება სგანარელს: „როგორ მომეწონა ღონა ელვირას ძმა, როგორი ნაზია, პეპელასავითა“... მართლაც, პეპელას სიმორცხვე, სინაზე, დახვეწილობა, სიფარფატე გახდა პერსონაჟის თვისებათა საწყაო, გამოსახვის ფორმათა ამოსავალი წერტილი. ტექსტი მხოლოდ იმის საშუალებას როდი იძლევა, ამოიხსნას ნაწარმოების იდეა, ფილოსოფიური სიღრმე, რაც დადგმის საზოგადოებრივი რეზონანსის მასშტაბურობას წარმოქმნის, არამედ მისი თეატრულური ანალიზის შემწეობით ხდება პერსონაჟთა გარეგნობის, ლაპარაკის, მოძრაობის, სიარულის მანერის მიკვლევა. საქციელთა რიგის დადგენაც, გრძნობათა ბუნების აღმოცენებაც. სპექტაკლის რეკონსტრუქცია - შესწავლის დროსაც, საზომი ერთეული (თუ შეიძლება ასე ითქვას) თავად ტექსტია, დრამატურგის შემოქმედებითი ინდივიდუალობაა, ნაწარმოებში ასახული ეპოქა, რომელიც თანადაროულობის პრიზმაშია გარდატეხილი და ის სათეატრო მოდელი, რომლის ორგანულ ნაწილს სპექტაკლი წარმოადგენს.

ტექსტის გონებრივი დაზვერვის დროს, შემოქმედებითი კოლექტივი პერსონაჟის გარეგნულ სახიერებასთან ერთად, აგნებს და ადგენს სპექტაკლისა და მოქმედ პირთა სასცენო სიციცხლის მთლიან სქემას, კონტურს, ურთიერთქმედების პარტიტურას, სურვილთა ჩასახვისა და მათი შესრულებისათვის ბრძო-

ლის პროცესის „კარდიოგრამას“, რაშიც თანავეტოროთა ჩანაფიქრი, პოზიცია და თამაშის წესი მელავენდება.

რეჟისორისა და მსახიობს მოლიერის ტექსტმა მხოლოდ დონ კარლოსის სახიერება როდი მოაქვნიდა, არამედ მიაკვლევინა მთლიან მოვლენაში პერსონაჟთა ურთიერთქმედების ერთიანი პარტიტურა, რამაც, თავის მხრივ, შეამზადა შემდგომი მოვლენა და ა. შ.

დონ ეუანისა და დონ კარლოსის პირველი შეხვედრის ბოლოს, მძის საშველად სცენაზე შემოენთება დონ ალონსო - თამაზ თოლორაია. ტანხმელსა და აშოტილს თვალეზი უელავს, დაშნა შემართული აქვს, როგორც ღირსებისა და წარმომავლობის დამადასტურებელი ნიშანი. უცებ შედგება, შეკრთება, დაშნით ჰაერში წეარს გამოსახავს, თვალეზში ბრმა შურისძიების სიშმაგე უკრთის, დონ ეუანის დანახვა გონებას ურევს - როგორ? თქვენ ჩვენს მოსისხლე მტერს ესაუბრებითო?! - მთელი სხეულით, მრისხანე ხმით უკვივის მძას, თვალეზს აბრი-ალეზს, წყრომას ვერ ერევა და... დაშნით დონ ეუანს კი არ ემგერება, იქვე კასრს დაუშენს, გამალეზით როზგავს და თან უგონოდ გაჰკივის... დიდებულმა გვამ-მა დაშნა ღირსების დასაცუად როდი გამოიყენა, კასრი გაროზგა მხოლოდ! განა ეს რაინდული საქციელია? განა არისტოკრატები ასე კარგავენ წონასწორობას? რეჟისორისა და მსახიობების ბრონია და მხილებს ძალა ირეკლება ამ სახიერი საქციელთა რიგით. თავის გადამრჩენელს ბალღური სიჭიუტით იცავს დონ კარლოსი, კეთილგონიერებით სურს მოთოკოს დონ კარლოსის სიშმაგე და როცა ვერ დააცხრო მძის ვნებათაღელევა, მეტი სიძლიერის მოსაპოვებლად, დაშნა იმანაც წყებლასავით მოიძარგვა და... იატაკს დაუშინა, მერე ჰაერში შეხ-ტა - უპირატესობა ხელთ რომ ევდო. მსუბუქად, პეელასავით შეირხა, თით-ქოს, აფრენას ლამობსო და ზემოდან „იქადაგა“ გონიერული რჩევა! მძას დონ ალონსოც აჰყა, ისიც შეხტა შეცბუნებული... ახლა ორივენი ერთად ცმუკავენ, გაშმაგებით გაჰკივიან, ორივენი უმწეოდ ჰქვეთენ დაშნით სივრცეს, ტოკავენ და გაგულსებით ისვრიან ბრალდებებს, დაშნაც გაგულსდა და აკივლდა თით-ქოს... შემდეგ მათი მრისხანე ხტუნეა როკეაში გადაიზარდა, რიტმულმა მუსი-კამ მოძრაობებს ტემპი შემატა... სწრაფად, რიტმულად ცეკვავენ მძები, კადრი-ლის იღეთებს ემსგავსება მათი დაფეთებული პლასტიკური მონახაზი, ტემპი-ანი მუსიკის ფონზე რიტმულად ხტიან მძები. როკვის სიშმაგით ყრიმალეზი უწითლდებათ, თვალეზში ნაპერწყლები ელავენ... ორი დიდგვაროვანი რაინდი ახლა წაკიდებულ ჯიჭებს გვანან, რქებით რომ ებრძვიან ერთმანეს, შემდგომ - „სისხლი, სისხლი“ - დუეტად ჩაიმღერეს და ასე ხტომითა და როკვით დასტო-ვეს „ბრძოლის ველი“... დონ ეუანი - ზურაბ ყიფშიძე არ განძრეულა. შემარ-თულმა და დაფიქრებულმა მხოლოდლა გაოცებული მზერით გააცილა მოკუნ-ტრუშე რაინდები. ასე დაკარგეს სიღინჯისა და სიამაყის საუკუნოვანი სამკაუ-ლი დონა ელვირას მძებმა. პაროდულმა სახიერებამ რეჟისორისა და მსახიო-ბების ბრონია საცნაური გახადეს.

არისტოკრატული ნატიფი მანერების, რაინდული ქცევის, მაღალი ზნეობ-

რივი იდეალების მატარებელი გმირები - დაკნინდნენ, დრო-უამმა გადააგკარა ისინი და მოაშთო მათი ამაღლებული, ზნეკეთილი ზრახვანი. ამიტომაც იმ-ლაკრა ირონიამ, პაროდის საბურველსაც ამიტომ მიმართა დამდგმელმა ჭგუფმა. მათ ფსევდო არისტოკრატიული და ფსევდო რაინდული ნიღბებით შექმნეს ეპოქის დრამატული პროექცია. ამპარტავნულ ნიღბთა ფერადოვნება მოლიერის ტექსტის სტრიქონებს შორის ამოკითხვის მცდელობამაც წარმოქმნა.

მოლიერმა, რეჟისორმა და მსახიობებმა თანაშემოქმედებითი პროცესით გვიჩვენეს - ძმებისათვის მთავარია საზოგადოების თვალში პატივსაცემი არ აღმოჩნდნენ, ხოლო სიყვარულისა და ურთიერთპატივისცემის ნაყოფი თუ იქნება დონა ელვირასა და დონ ეუანის შეუღლება, ამას მათთვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. ამ ეპიზოდის საბურველს, შემდგომ, მოსყიდული მკვლელების მიერ დონ ეუანის გაწირვამ - ნათელი გახადეს, თანაშემოქმედთა პოზიცია: როგორ დაკნინდა ადამიანი, სადღა არიან რაინდები! დონ ეუანს ვერ აპატიეს მათგან განდგომა, ვერ მიუტევეს გამორჩეული რომ იყო (ესეც მოლიერის ტექსტია) და მოსაკლავად გაიმეტეს. საზოგადოების ზნეობა მორჩულია!

როცა გონებაში „ვამონტაჟებთ“ დონ ეუანისა და ძმების ურთიერთშემოქმედებათა მთლიან ხაზს, ეპიზოდების შინაგან კავშირსაც შევიცნობთ (ამ ჯამბაზ ლაჩრებს მართლაც შეეძლოთ მოსყიდული მკვლელის ხელით ეჭიათ შური!) და ძირითად მოვლენათა რიგს შევეუფარდებთ, ადვილი ამოსაკითხი ხდება შემოქმედებითი ჭგუფის მოქალაქობრივი პოზიცია - დაკნინებულ, გაუფასურებულ სამყაროში პიროვნება განწირულია, ასე ცხოვრება შეუძლებელია! ამ პათოსს კომიკური შეფერილობით გვამცნობენ სპექტაკლის ავტორები. საკმარისია ჩავუკვირდეთ დონ ეუანის მონოლოგს (კომანდორის ქანდაკების გამოცხადების შემდეგ, რომელსაც ოსტატურად ასრულებდა ზურაბ ყოფშიძე), რომ ნათელი გახდეს სად პოულობს დასაყრდენს მითითებული პათოსი. მონოლოგი თავისი სულისკვეთებით დონ ეუანის გაბრძოლების მცდელობას გვაუწყებს, მის აზროვნებასა და შინაგან თავისუფლებასაც გამოკვეთს და იმასაც გვიჩვენებს, რომ ზნედაცემული მაღალი საზოგადოების მორალს ბოლომდე ვერც დონ ეუანი დაუსხლტა. უბრალოდ, ის სხვანაირი იყო!

დონა ელვირას ძმების სასცენო ბიოგრაფიამ თვალსაჩინო გახადა არა მარტო არისტოკრატიული ნიღბების წოდებრივი ნიშან-თვისებანი და ამ ცენზის გამომსახველი მანერული საქციელთა რიგი, არამედ მიგვანიშნა მათი „დაშვება“ ობიექტურად უფამდე. ამიტომაც, ირონიულ-კომიკური ფერები სქარბობდა მსახიობთა გამოსახვის ფორმებშიც. ობიექტურად უფა, მისი ცხოვრების წესი და აზროვნების სისტემა საზოგადოების ზნეობისათვის დამანგრეველი ძალისა აღმოჩნდა. ზოგადკაცობრიულ სატკივარს თავისი სათეატრო მოდელით შეესიტყვა მიხილ თუმანიშვილი დასსთან ერთად.

თავის დროზე ბერტოლდ ბრენტის თეატრის, „ბერლინერ ანსამბლის“, მოქალაქობრივი პრინციპებისა და ესთეტიკის გამოხატულებად იქცა ძველმანებით მოვაკრე დედლო კურაეის ფარდული და მასში შემბული კურაეი - ელენ

ვაიგელი. ომის დამამსხვრეველ ორომტრიალში მას გამდიდრება სურდა, მხოლოდ შეიღების გადაჩენას მიეღწეოდა. თეატრის ტენდენცია სრულყოფილად გამოხატა ამ მეტაფორით. ურიაში შებმული ელენ ვაიგელის დედილო კურაფი - ობივტელური ყოფის სიმბოლოდ შემორჩა თეატრის ისტორიას. „პატარა ადამიანსაც“ დააყირა პასუხისმგებლობა თეატრმა, ობივტელს კი თავისი მიკროსამყარო თან დაჰქონდა, ტრაგიკული ისტორიული მოვლენები მისი აზროვნების მიღმა არსებობდნენ!

სამი ათეული წლის შემდგომ მიხილ თუმანიშვილმა ამ მოვლენის პერსპექტივა სახიერად წარმოაჩინა. როდესაც დონ ეუანისა და სგანარელის კამათი გადაწყვიტა, როგორც ორი ცხოვრებისეული პოზიციის, ორი თვალთახედვის გამოხატულებადა და მდაბიორთა სამოქმედო ასპარეზზე, რამპასთან აღმოჩენის წადილიც.

ღამეულ, ვარსკვლავებით მოქედილ, ლურჯი ფერის, მიაბიტად განაბულ და მიმქრალი სხივით განათებულ დედამიწის სფეროს, ბუკოლიკური სიმშვიდის ეპოს, ფეხმორთხმული წამოაჯდებოდა სგანარელი - ამირან ამირანაშვილი. დონ ეუანთან - ზურაბ ყფშიძე ფიცხელი კამათით გაგულისებულმა მსახურმა „სამყაროზე მოიკალათა“. სგანარელის მოლიერისეული რეპლიკა: „ჩემი ჭამაგირი, ჩემი ჭამაგირი!“ (სგანარელი ამ დროს დონ ეუანის ცხედარს დაჰყურებდა, თავის გასამრჩელოს მისტიროდა და არა ადამიანის სიყვდილს!) ამ მეტაფორაში განსხეულდა, როგორც მოვლენის არსის აღმნიშვნელი გახსნილი ნიშანი.

თუ ობივტელთა ყოფის ერთი საფეხური, ურიაში შებმულმა დედილო კურაფმა გამოხატა, ამ გზამ ლოგიკურად მიიყვანა საზოგადოება ობივტელური ყოფის უფრო რთულ ასპექტთან. თავისი „ფილოსოფიის“ სისწორეში ღრმად დაჭერებულმა სგანარელმა სამყაროზე წამოჯდომის სურვილი, უნარი და უფლება გაამჟღავნა. თითქოს შეიკრა წრე და ამასთანავე, სპირალურად განვითარდა მოვლენები. მათი არსის სიმბოლოდ ამ ორი მეტაფორის, სასცენო მიგნების სახიერება იქცა. ტექსტისა და ეპოქის „დრამატურგიული პროდუქციის“ ანალიზის შედეგად, ორივე რეჟისორი საზოგადოებრივი ცხოვრების გულში შეიჭრა, თითქოს, და მოაზროვნე შემოქმედის ტენდენციურობით წარმოაჩინა არსებულ წინააღმდეგობათა არსი, თვისება, სიღრმე და მასშტაბი...

ილიამ ასეთი პორტრეტი შექმნა ლუარსაბ თათქარიძისა: „მრგვალი... როგორც კარგი ნასუქი კურატი... წითელი, თურაშაული ვაშლივით ხაშხაშა ლოყები, მორგევით სქელი კისერი“... ვასო გომიაშვილიც ჩაგოდრებული, ჩაყირული, ჩამრგვალბული შემოგორდებოდა ხოლმე სცენაზე და ვაშმის მოლოდინში მამაპაპეულ, დიდ ტახტზე განცხრობით გაიშოტებოდა. ფუნთუშებივით ეკიდა პირისახეზე ღაუ-ღაუა ლოყები, მრგვალი თვალები იკარგებოდნენ ნაპატივებ ყრიმალბებში, გრძელი ულვაშები უფარავდა ტუჩებს... მარადიულად გაოცებულ მზერაში თვითკმაყოფილება, უზრუნველობა და უმეცრება იკითხებოდა (ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?“, მარჯანიშვილის თეატრი, 1946 წელი, რეჟისორი - ვასილ ყუშიტაშვილი).

ნიკოლოზ გოგოლა მიუთითა ხლესტაკოვზე: „რამდენადმე ტუტუცია, ლაპარაკობს და იქცევა ყოველგვარი დაფიქრების გარეშე, სიტყვები ბავთვან უსხლტება სრულიად მოულოდნელად.“ ვასო გომიაშვილის ხლესტაკოვიც ტუტუცების უსტაბაში იყო. შეუსვენებლივ ლაპარაკობდა, დაფეთებულს სურდა არ დასტყობოდა პატივისცემას მიუჩვეველი რომ იყო. გოროდნიჩის დარბაზებში „იფურჩქნებოდა“, ერთი ნივთიდან მეორეზე მსწრაფლ გადაჰქონდა ხარბი მზერა... იგი ყბელიც იყო და ქარაფშუტაც. სიბრიყვე დაუფარავად ილანდებოდა მის გამოხედვაში, უტიფარ ქესტში, უხამს აშიკობაში, დიდგულა ქედმალლობაში (ნიკოლოზ გოგოლის „რევიზორი,“ მარჯანიშვილის თეატრი, 1951 წელი, რეჟისორი - ალექსანდრე თაყაიშვილი).

რობერტ სტურუას სპექტაკლში „რიჩარდ მესამე“, რიჩარდ გლოსტერი - რამაზ ჩხიკვაძე და რიჩმონდი - აკაკი ხიდაშელი მსოფლიო რუკას წამოიციამდნენ და ისე ებრძოდნენ ერთ-ერთს. მერე სასიკვდილოდ განწირული, მიწაზე გართხმული რიჩარდი წინ, რამპისაკენ მოიწვედა... მსოფლიო რუკასაც მოათრევედა, ფრთაშეკვეცილ მტაცებელს ჩამოგავდა რიჩარდ გლოსტერი. მსოფლიო აატორტმანა და დაამარცხა ტახტის მაძიებელმა, სისხლიანი და უჯანონო გზით ხელისუფლების უზურპატორმა - დიქტატორმა. ამ სახიერების შექმნა, შესაძლოა, თავად შექსპირის ტექსტმა უბიძგა რეჟისორს. დაქრილი რიჩარდი შესძახებს: „ოჰ, ცხენი, ცხენი, ჩემს სამეფოს ერთ ცხენში ვაძლევ!“ ასეთი კატეგორიებით აზრონეებს შექსპირის რიჩარდ გლოსტერი, საკუთარ სიციოცხლეს მთელს სამფლობელოდ, მთელს ქვეყნად აფასებს! მთელი სამყარო წამოაქცია რეჟისორმაც.

ტექსტი მასობრივი სცენების გადაწყვეტის, შეთხზვის და გამოსახვის ფორმებსაც კარნახობს თეატრს. შალვა გაწერელის სპექტაკლში „ირინეს ბედნიერება“, საზოგადოება ერთ-ერთ პერსონაჟად იქცა. აქ მთავარი აღმოჩნდა აბესალო სალამთაძის - ალექო მახარობლიშვილის, როგორც პიროვნების დაშლის პროცესი. იგი მიმდინარეობდა მასობრივი სცენების ფონზე. დავით კლდიაშვილის პერსონაჟები საზოგადოების გაკილეის, ქორების, მასხარად აგდების შიშით არიან გათანგულნი. აბესალოს სულის ფორიაქი, მისი ექვიანობაც და შინაგანი ღვერადაცია „ხალხის ყაყანის“ წინაშე კრთომის სინდრომმაც განაპირობა - ასე ჩაიფიქრეს ხასიათი რეჟისორმა და მსახიობმა. საზოგადოებაც სპექტაკლში ამ სულისკვეთების გამომხატველი აღმოჩნდა: მთელი სანახაობის მანძილზე - ბარბაქაძეების ლხინის, ირინესა და აბესალოს ცეკვის, ვიქტორისა და ფილიპეს კამათის, სალამთაძეების ოჯახში შეკრების დროს - სცენის ერთი კუთხიდან მეორეში გადაიქროლებდნენ მსახიობები. პიერში ფრთებივით მიჰქროდნენ ქალების მოსასხამები, კაბები, ქუდეები, მამაკაცების ჩოხისა თუ ახალუხის კალთები. შემოდგომის მიწურულს ცის ტატნობზე რომ გამოჩნდებიან ფრინველები, გუნდ-გუნდად თბილ ქვეყნებში რომ მიიჩქარიან, მათი სრბოლით რომ ცა იქუფრება - ამ სანახაობას ჩამოგავდა სპექტაკლში მასობრივი სცენების სახიერება. სეირის მოყვარულ საზოგადოებას ჟვიღ-ზივილით, ქორიკანთა სი-

ფიცხით, ცნობისწადილის სიმხურვალით, სისინითა და ჩურჩულთ, სიცილითა და გამკილავე მზერით სცენის ერთი კუთხიდან მეორეში გადაჰქონდა საარაკო ამბავი... სულს ვერ ითქვამდნენ, პირისახე უფართოვდებოდათ, ერთმანეთს გაგულსებით ეწეოდნენ, მერე გასწრებას ლამობდნენ, კულისებში იყარგებოდნენ, რათა ისევ გამოჩენილიყვნენ, ახალი ქორები შეეტყუთ და ისევ წაეღოთ იქ სოფლის შარავ ზახე სალაყოდ... თამარ ლოლაშვილის ირინე და ალეკო მახარობლიშვილის აბესალო ამ „ფრთოსანთა“ გნაისის მსხვერპლნიც ხდებოდნენ (თბილისის მოზარდ-მაყურებელთა თეატრი, 1982 წელი).

სცენის ტექნიკური საშუალებანიც ბიძგს აძლევენ და ზოგჯერ კარნახობენ კიდევ თეატრს გამოსახვის ფორმებს, რომლებიც გამოკვეთენ მოვლენის არსს და აზრის მასშტაბურ გამოხატვასაც უწყობენ ხელს, ალიერებენ მაყურებელზე ზემოქმედების ეფექტსაც.

რობერტ სტურუამ სპექტაკლის („მეფე ლირი“) ფინალი ტექნიკურ საშუალებათა გამოყენებით გადაწყვიტა. მირიან შველიძის სცენოგრაფია რუსთაველის თეატრის მაყურებელთა დარბაზის გაგრძელებას წარმოადგენდა. ოღონდ ჩუქურთმები და ოქროსფერი ბარელიეფები არ ამკობდნენ ლოყებსა და იარუსებს. სცენა დარბაზის უფერულ მოდელს წარმოადგენდა. ასეთ გარემოში თამაშდებოდა წარმოდგენა - ლირის თეატრი. ლირიც, პერსონაჟებიცა და კარისკაცებიც ნაცრისფერი, ჭვალოს ქსოვილისაგან შეკერილი უნიფორმებით იყვნენ შემოსილნი. საზეიმოდ გაბრწყინებული დარბაზი და მისი გაგრძელება - უსიცოცხლო, უფერული სცენა, დამონებული სასახლის კარი და თავება ბერიკაცი... ასე იწყებოდა სპექტაკლი. ფინალში, თეთრი კვამლის სუღარაში იყო გახვეული სცენა. ბერიკაცი, რამაზ ჩხიკვაძე - ლირი, ჩურჩულდება: „სული მეხუთება, ხალხი არა ხართ, შემიხსენით ღილი“!.. ისმოდა მეხის გაეარდნასავით ძლიერი გრუნსი, ელვასავით კრთოდნენ სოფიტები, წამოიქცეოდნენ იარუსები, ირღვეოდა კედელი და ქანდაკაზე გაყურებული მაყურებლის რუხი ფიტული სცენის თავზე გადმოეციდებოდა. ამ საზარელი სანახაობის უტყვი მოწმე, ჰაერში გამოკიდებული დაურჯებული მაყურებელი, იტრაგიკული მოვლენების უხმოდ მზირალი ხალხის სიმბოლოს წარმოადგენდა! თენიერ საზოგადოებას ასეთი განაჩენი გამოუტანა დამდგმელმა ჭგუფმა - ირღვეოდა სამყარო და მის ნანგრევებზე ეყიდა საზოგადოების სიმბოლო, უსიცოცხლო ფიტული. საზღაური სრულიად დამსახურებული „ჭილოდ“ გახლდათ. სცენაზე იწირებოდა არა მარტო ლირის თეატრი, მისი სამფლობელო, არამედ რუსთაველის თეატრის უსიცოცხლო მოდელიც და... ეს იყო უზნეო სამყაროს დაქცევის, ცოდვიანი და დაურჯებული სამყაროს გაცარმტვერების გახსნილი ნიშანი. ამ სიმბოლომ ისიც გვამცნო, რომ რეჟისორი დასანგრევად იმეტებდა სამყაროს, რადგანაც მისი შეცვლა, გარდაქმნა ან მისი სრულყოფილების მიღწევა, შეუძლებლად მიაჩნდა. უნდა დაინგრეს და აშენდეს ახალი! კატეგორიული ტუნდენციურობით ამხელდა რობერტ სტურუა თავის პოზიციას. მაყურებელი გაოგნებული შეჰყურებდა ამ გაჩანაგებულ თეატრ-საცხოვრისს და მშფოთვარე განცდა ეუფლებოდა. თე-

ატრი ამ გამომსახველობას ვერ შექმნიდა, რომ არა ლეონიდ ჯერნიცკის მიერ მოფიქრებული და განხორციელებული ტექნიკური ფეფქტი, რომ არა სცენის თანამედროვე აღქურვილობა, სცენის მემანქანისა და სცენის მუშების ოსტატობა. (1987 წელი).

ამ სახიერების მიკვლევისა და დახვეწის ერთ-ერთ საფეხურს, რეპეტიცია წარმოადგენს. ინდივიდუალურ მიგნებათა ერთიან სისტემაში ჩამოყალიბება, სიტყვის მოქმედებაში ტრანსფორმაცია რეპეტიციასზე ხდება. სპეციალისტისათვის ეს პროცესიც ცნობილი უნდა იყოს.

საშუალება მომეცა დავსწრებოდი კარელ ჩაპეის პიესის („დღეა“) რეპეტიციებს. რეჟისორი მედღე კუჭუხშიც და მსახიობები ჯერ მხოლოდ ტექსტს ასწორებდნენ. დედის როლზე ვერცო ანჯათარშიც იყო დანიშნული. ჩემი თაობა ვერცო ანჯათარშიც ხელოვნების თვიმხილველი მაშინ აღმოჩნდა, როდესაც ივლითი, კლეოპატრა, გინატრე, იაუმა, მარგარიტა გოტიე, ბატონიშვილი ანა - უკვე ისტორიის კუთვნილება იყო. სხვადასხვა სადამოებზე მხოლოდ ცალკეულ სცენებს თამაშობდა მსახიობი. „ვერიკოს თეატრს“ აღვიქვამდით, როგორც დღესასწაულს, ამდღებულ მიზნებისათვის, იდეალებისათვის ბრძოლის, ძლიერი ვნებათაღელვის სასწაულმოქმედებას. მსახიობის ოსტატობის, ამ თეატრის იდუმალების შეცნობა, დაკვირვებული შესწავლის სურვილს ბადებდა. სრულიად ბუნებრივია, რომ გადააწყვეტე თავად მებილა როგორ მუშაობდა მსახიობი როლზე, რათა გამეაზრებინა „მოქანდაკის საქრეთელით“ როგორ იკვეთებოდა „ვერიკოს თეატრის“ სახიერება და შინაგანი სისავსე.

პიესის მიხედვით დედას ხუთი შვილი ჰყავს. მეუღლე და ოთხი ვაჟი დაედუპა. ახლა ნაბოლარას უფრთხილდება, როგორც თვალის ჩინს, როგორც სასოებას, უკანასკნელ იმედსა და ნუგეშს. ბოლოს დედა თავად აძლევს ვაჟიშვილს თოფს და ომში ისტუმრებს. ვალდებულების აღსრულების დიდებული წუთი ეთქმოდა დედის ამ გააზრებულ საქციელს! პიესაში მთელი მოქმედება ამ საფინალო ეპიზოდის შემზადებაა. მსახიობისაგან უდიდესი ძალისხმევა, ოსტატობაა საჭირო, რათა უკიდურესად დაძაბული საფინალო ეპიზოდი, ყალბი პათეტიკის გამოხატულებად არ იქცეს. ვერიკო ანჯათარშიც დედა ქეშმარიტი გზნებით, ადამიანური ტკივილითა და გულსფეთქებით, ამასთანვე პიროვნული ღირსების დაცვით თამაშობდა ამ ეპიზოდს. მთავარი მის შესრულებაში იყო არაჩვეულებრივად სათუთი, ადამიანურად სუსტი და ძლიერი დედის შინაგანი ტრანსფორმაციის პროცესი. არავითარი ყალბი პათეტიკა, ფეფქტისათვის განწირული ფართე მონასმები... სცენაზე ბატონობდა ბუნებრივი მშვენიერება, ნამდვილობა, წრფელი და... არტისტიზმის ელვარება, გამონაგონის სიფიცხე!

ჩვეულებრივ ცხოვრებისეულ მოვლენებში არაჩვეულებრივის, ამდღებულის, წარმოჩენა-სათეატრო ხელოვნების (ისევე, როგორც საერთოდ ხელოვნების) მეტად საინტერესო სახეობაა. ქალბატონი ვერიკო ტრაგიკული ვნებათაღელვის, ამდღებული პიროვნებების, დიდი ქარტეხილების გადამტანი გმირების ავტორი გახლდათ. მის ღირიულ პერსონაჟებსაც კი გამორჩეულად დამუხ-

ტული სასცენო ბიოგრაფია გააჩნდათ, ისინი ხომ ძლიერი, დაუდგრომელი და მუამბოხე ადამიანის სულის ნაწილებიც იყვნენ. მისი პერსონაჟები არსებობისათვის კი არ იბრძოდნენ, არამედ მალალ ზნეობრივ იდეალებსა და პიროვნული მრწამსის ერთგულებას ეწირებოდნენ. თავისუფალი არჩევანი და თავგანწირვა ამ უფლებამოსილების აღსრულებისათვის, პერსონაჟების სულიერ სიმტკიცეზე მიგვანიშნებდნენ. მათ ძალაც ერჩოდათ და უნარიც შესწევდათ ამ უფლების გამჟღავნებისათვის ებრძოლათ და ღირსეულად დაღუპულიყვნენ. დიდოსტატი გამომსახველ საშუალებებსაც განსაკუთრებული ფერადოვნებით წარმოაჩენდა. მისი პერსონაჟების გარეგნული პარტიტურა ყოველთვის გამოკვეთილი, სისხლსაყვ, ეფექტური და მასშტაბური იყო. ფართე მონასმებს, მუქქარე ფერებს ნიუანსის მთრთოლვარება ძალასა და სიღრმეს შატებდა. ბობოქარი ვნებათაღლევა აზვირთებული ოკეანის მებთატეხას გვამცნობდა! კარელ ჩაბეკის დედა კი, ერთი უჩინარი, ჩვეულებრივი ადამიანი იყო. მისი თამაში მსახიობისაგან საშემსრულებლო არსენალის გადასინჯვასაც ითხოვდა.

ღიღი სარეპეტიციო დარბაზის ერთ მხარეს, გრძელ მაგიდასთან, უკვე ისხდნენ მსახიობები, როდესაც ქალბატონი ვერიკო შემოვიდა. არა, კი არ შემოვიდა, პაერი გააპო, თითქოს, და ფაფარაყრილი თმებით, სხიჭამდგარი თვალებით, თავის სამფლობელოს ეხალა! ჩვენ სწრაფად წამოვდექით, ღიღილით მოგვესალმა, მაგიდის თავში ღიღი საეარძელი შეასწორა და წელგამართული დაეშვა, როგორც გვირგვინოსანი სამეფო ტახტზე! ჩვეულებრივად იქ რეეისორები სხდებიან ხოლმე. ქალბატონი-ვერიკო მაგიდის თავში აღმოჩნდა, როგორც მარჯანიშვილის-თეატრის „მეპატრონე“, ამ სათეატრო ოჯახის წინამძლოლი და მხედართმთავარი! გენეტიკურად „Patricius“ ეთქმოდა და ღირსეულად გამოხატავდა კიდევ ამ გამორჩეულ მდგომარეობას! მერე კოლეგები მოიკითხა, ხელჩანთიდან ტექსტი ამოიღო და ოთახი ისე შეათვალეერა, როგორც მხედართმთავარმა ბრძოლის ველი ოთახი გაფართოვდა, თითქოს სარეპეტიციო დარბაზი მისი თვალების ბრწყინვალეებით განათდა და გრძობათა სიუხვით გაიჟღინთა. რეპეტიცია დაიწყო. ისინი ჭერ მხოლოდ ტექსტზე მუშაობდნენ. პიესის მიხედვით გარდაცვლილებს მარტოდ დარჩენილი ქალი ესაუბრება და დარდს შესჩივლებდა ხოლმე. ამჟამად ქმრის კაბინეტში იქდა დედა და გარდაცვლილ მეუღლეს - ალე ომიამეს, უმხელდა გულისნადებს. ქალბატონი ვერიკო მძიმედ დაეყარნო მაგიდას, სხეული დაეკიბა, თვალებში სვედასთან ერთად, მრისხანების ნაპერწკალმაც გაიელვა. იგი რისხარდს - ალე ომიამეს შესჩიოდა, ადანაშაულებდა, უმტკიცებდა, მოითხოვდა, ევედრებოდა, ანამუსებდა, შესთხოვდა და... კვკვლუცებოდა კიდევ. ნაზიც იყო და უბედურების მოლოდინით გამეხებულიც. ამდენი ფერი ჭერ მხოლოდ ინტონაციაში, მიმიკასა და მკაცრ ჟესტში ჩანდა. ნაცნობმა ტექსტმა, თითქოს, სიმკვრივე შეიძინა.

ქალბატონი ვერიკო მთელი ტორსით შეტრიალდა პარტნიორისაკენ და შმაგი ხმა აღმოხდა: „რისხარდ, მე ხომ შენი გულისათვის სახლიდან გავიქეცი... არაფრისა მშინებია... შზად ვიყავი, თუნდაც, სიცოცხლე გამეწირა“... რისხარდი

- ალე რომაძე თავდახრილი იქნა. ქალბატონმა ვერიკომ ქმარს ჭერ მკაცრად, მერე მუდარით, შემდეგ კი გამომცდელად შეანათა თვალები და როცა იგრძნო, ეს საკმარისი არ აღმოჩნდა, რიზარდი მისი თანამდგომი არ იყო, მომხიბვლელი თვალთა ციაგით გაიმეორა: „სიცოცხლე გამეწირა“... მთართოლვარე ინტონაციამ ინტიმური ვენება ჩააქსოვა სიტყვებში და მერე... უკვე ელავდნენ თვალები და ხელმა მტკიცედ გაჭკვეთა სივრცე... ამას ტექსტის ჩასწორებას ან მორგებას ვერ შეარქმევდით. მსახიობმა ინტონაციით, მიმიკით, ვესტით, ტორსის კონტურით ეს ეპიზოდი მოვლენად აქცია. ქალი თავისი ღედობის უფლებას იცავდა იგი მართალი იყო! შემდეგ ტექსტი ჩაასწორეს და განაგრძეს რეპეტიცია.

ქალბატონმა ვერიკომ ჭერ ჩუმად წაიკითხა ტექსტი, რაღაც ჩაინიშნა. მერე თავი ამაყად ასწია, საეარძლის ზურგს მიეყრდნო. გაუქიდა, წამოიწია და მტკიცედ გამოსთქვა: „ახლა კი... ახლა კი მსურს ძუნწივით ვიჭდე სკივრზე, სადაც ვინახავ ვეღაფერს, რაც კი გამაჩნია და ვიყვირო... არ დავთმობ! არ დავთმობ!“ მოღერებული მუშტი ძმომედ დაეშვა მაგიდაზე. რეჟისორმა ფრთხილად შეახსენა: „ქალბატონო ვერიკო, ეს ტექსტი ამოღებულია.“ მსახიობმა თავი ასწია, ორივე ხელით მაგიდას დაეყრდნო და მოკვეთილად იკითხა: „რატომ?!“ რეჟისორის განმარტებას არ დაელოდა და წამოიმართა. მოკლედ შეკრიბილი თმები ისევ ფაფარით აეშალა, თვალებში რისხვა გამოკრთა და დაჭერებით სთქვა: „რატომ უნდა ამოვიღოთ ასეთი მნიშვნელოვანი ტექსტი? ნახე, როგორ წერს ატორი: ძუნწივით ვიჭდე სკივრზე - ეს ხომ უკვე ხასიათია და მერე როგორი ხასიათია! ქალის მთელი ბიოგრაფიაა გამოვლენილი; ღედას აღარაფერი დარჩა გასაცემი! რაც გადაურჩა იმისი გადაძალვა უნდა! თანაც როგორი სიტყვა-სკივრი! მნიშვნელოვანი, წონიანი, ძლიერი და ილუმალიც. მე უკვე ვხედავ. როგორი ზის იგი სკივრზე, კი არ წამოსკუპულა, კი არ ჩამომჭდარა, მისვენებული კი არ ზის, არამედ კრუხივითაა ჩამჭდარი საბუღარში. ვაი მას ვინც მიუახლოვდება, მზადაა თვალები ამოკორტნოს, რომ თავისი განძი არ დაანებოს. მისთვის ძველმანებია განძი! განძია ის რაც წარსულთან, მართან და შვილებთან არის დაკავშირებული! ტონიც იქა ჰყავს გამოკეტილი და დარაჯობს! ამისათვისაც არის ჩამჭდარი სკივრზე! ეს ხომ თავისებურებაა, თანაც როგორი ინდივიდულობა! ამ ტექსტის ამოღება შეუძლებელია!“ - არ თმობდა მსახიობი. ახლა იგი საეარძლის სახელურზე იყო ჩამომჭდარი, ორივე ხელი მაგიდაზე ეწყო, ტორსით წინ წამოწეულს, თავდაცვის პოზა მიეღო, მთელი არსებით გვაუწყებდა, რომ არ დასთმობდა პოზიციას, მზად იყო დაეცვა განძი! და ვაი, იმას ვინც სკივრს მიუახლოვდებოდა! ძუნწის უძლეველი მრისხანება! - ასე შევარქმევდი ამ სურათს. ახლა ქალბატონი ვერიკოს ნაცვლად ჩაპეის პერსონაჟი იყო ჩამჭდარი სკივრზე - საეარძლის სახელურზე, იგი მართო სკივრში გადაძალულ განძს კი არ იცავდა, ტონის იცავდა, უკანასკნელ იმედს იცავდა! უბრალოდ, თავის უფლებებს შეუვალად იცავდა!

ტექსტის ჩასწორების ჩვეულებრივმა რეპეტიციამ, ნათლად წარმოაჩინა თავად ქალბატონი ვერიკოს პიროვნება, მისი ხელოვნებასეული პრინციპებიც და

რაც მთავარია, ვერცხო ანჭაფარიძის თეატრის სასიციოცხოლო ენერგია, ხიბლი და ძალოვნება. ჩემთვის გასაგები გახდა იმ სამყაროს არსი, ბუნება, თვისებები, „ვერიკოს თეატრის“ მფეთქავ მუსტს რომ წარმოადგენდა. მსახიობი დრამატურგის მიერ შექმნილ ამბავს, მოცემულ პირობას, ჩვეულებრივ ყოფით გარემოს განიხილავდა როგორც პერსონაჟის ენებათაღლეუის გამძაფრების საშუალებას. იგი „ამსხვილებდა“, ართულებდა მოცემულ პირობებს, რათა მათი გადალახვის დროს, შესაბამისად მასშტაბური გაეხანდა თავად მოვლენაც და თავისი გმირის სასცენო ბიოგრაფიაც. იგი ისწრაფვოდა მიეგნო მასშტაბური გარეგნული სახიერებისათის, გრძნეული ენებათაღლეუით აეტორტმანებინა მაყურებელთა დარბაზის. სუსტი ენება, ნახევარტონები, კომპრომისული ხასიათები მისთვის ნაკლებად საინტერესო იყო. იგი ესწრაფვოდა კერძო შემთხვევა მოვლენის რანგში აეზიდა, სიმბოლოდ ექცია, ცხოვრებისეული ნამღვილობა განსაკუთრებული და ელვარე ხელოვნების სიმალლეზე აეზინდა და მისთვის მეტაფორის ბრწყინვალეობა მიენიკებინა. მსახიობის გამოშახველი ფორმებიც ელვარებით ბრწყინავდა და თავისი ბუნებით კაცობრიობის ტრაგიკულ კატაკლიზმებს ესიტყვებოდა კარელ ჩაპეის პერსონაჟიც ჩვეულებრივი ქალიდან ჩვეულებრივ ძლიერ პიროვნებად გარდაიქცეოდა ვერიკო ანჭაფარიძე თავად გახლდათ თავისი პერსონაჟების ერთპიროვნული აეტორი და შესაძლოა, ამიტომაც ძნელად ეპუებოდა რეჟისორების კარნახს.

რეპეტიცია ხომ თეატრის „ლაბორატორიაა“, შემოქმედთა სახელოსნოა, სადაც იმერწება მომავალი სპექტაკლის სახიერება, სადაც რეჟისორი და მსახიობები ერთობლივად აგნებენ გამოშახველ ფორმათა სისტემას, აღულებენ სათეატრო კომპონენტების გამოსახვის საშუალებებს და ფერადოვანი ნაწილები-საგან დიდ მოზაიკას ქმნიან. ამ იღუმალი პროცესის თავისებურებასაც უნდა გაეცნოს მეცნიერ-სპეციალისტი. მას წარმოდგენა უნდა ჰქონდეს რა გზით ხდება სპექტაკლის მთლიანობის მიღწევა, როგორ იბადება „ადამიანი — მსახიობი-საგან ადამიანი — როლი“, როგორ მიჰყავს რეჟისორის მსახიობი სხვადაქცევის კარიბჭესთან, როგორ გადაიღნობა მსახიობის პიროვნული მონაცემები შეთხზული პერსონაჟის ადამიანურ ბუნებაში და როგორ აღმოცენდება ახალი რეალობა, პერსონაჟი- ნიღაბი. თეატრის გამოსახვის ფორმები ხომ კომპონენტთა რესურსების სრული გამოყენებით იქმნება, მსახიობის ფსიქო-ფიზიკური არსენალი, მისი გამოსახვის საშუალებანი ამ მოზაიკის ცენტრი, მთავარი ფერია, დომინანტია სცენური ქმედება უშუალოდ პერსონაჟთა ურთიერთ შემოქმედებით იბადება და ამ პროცესში მონაწილეობს ყოველი კომპონენტი, მისთვის დამახასიათებელ თვისებათა ერთობლიობით. სპექტაკლი ამ კომპონენტთა ურთიერთ შეთანხმების ვიზუალური და ვერბალური პლასტების განსხეულების აქტიც არის. ამ აქტის პროტაგონისტს არტისტი და მისი გამოსახვის ფორმები წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე კონცეპტუალური რეჟისორული თეატრი ურთულესი პოლიფონიურობის გამოხატულებაა, მისი აეტორი - რეჟისორია, იგი აღუღაბებს და ამთლიანებს სანახაობას, ის

არის ამ ახალი მხატვრული რეალობის შემთხვევლი, რეჟისორის კონცეფციის, პრინციპების, ესთეტიკის უპირველესი გამომხატველი - არტისტი! სასცენო ქმედება მის აქტივობასა და გამოსახვის საშუალებებზეა, უწინარესად, დამოკიდებული.

სპექტაკლი, როგორც ვიზუალური და ვერბალური აქტი, როგორც ცოცხალი სასცენო ქმედების ერთ მეტყველი სანახაობა, მისი გამოსახვის ფორმებია თეატრმცოდნეობითი კვლევის საგანი. რეკონსტრუქციის მეთოდი ამ ეფემერული, წამისმიერი, მარად ცვალებადი, სამეტყველო ენის ნიშანთა შეცნობისა და შესწავლის ყველაზე ოპტიმალური საშუალებაა.

რეკონსტრუქციის მეთოდი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ადრინდელი სპექტაკლების, თეატრის ისტორიის შესწავლის დროს. რეკონსტრუქციის მეთოდი წარმოდგენების შესაძლებელი სიზუსტით აღდგენს ემსახურება, რაც სპეციალისტის დასაბუთებული მსჯელობისა და ღრმა ანალიზის საშუალებას ქნის. ისევე, როგორც არქეოლოგი უძველესი ხანის ნივთებს აღადგენს აღმოჩენილი ნამსხვრევების შედეგად, მეცნიერ-სპეციალისტიც (თეატრმცოდნე) შემონახული ცნობების, ისტორიული წყაროების, რეკენზიების, ფოტოსურათების, სამუზეუმო ექსპონატების, ფერწერული ტილოების, გრაფიკული ჩანახატების, სათეატრო შენობის არქიტექტურით, სცენის ოსტატთა ჩანიშნებით, სარეჟისორო ექსპლიკაციებით, ესკიზებით, ნოტებით, ტექსტით და სხვ. საშუალებით აღადგენს სპექტაკლის საბიერებას. ამ მეთოდის გამოყენებით „სამშობლოს“ შესწავლა არსებული მასალის შემწეობით მოხერხდა.

იმისათვის, რომ სპექტაკლი შემეფასებინა, როგორც პოლიტიკური აქცია და ხელოვნებისეული ნაწარმოები, საჭიროდ ჩავთვალე თვალი მიმდევნებინა პერიოდული პრესისათვის და მასზე დაყრდნობით წარმომეჩინა ის სოციალურ-პოლიტიკური და ზნეობრივი ატმოსფერო, რომელმაც ბევრად განაპირობა პიესის ინტერპრეტაცია, მისი წარმატებაც. ავირჩიე „დროება“, როგორც იმ სულიკვთების გამომხატველი გაზეთი, რომელიც ამოძრავებდა ამ პერიოდის ქართულ თეატრს. ერთგვარად გამოვიყენე რეპორტაჟის უანრი, რადგანაც თვით მასალა ამის შესაძლებლობას მაძლევდა. თანაც ასეთი ფორმა ცოცხლად ინარჩუნებს ეპოქის სუნთქვას, თითქოს, ჩვენს თვალწინ ვითარდება მოვლენები ისევე, როგორც სასცენო ხელოვნებისათვისა და მახასიათებელი პრინციპი: „აჰ, ახლა, ამ წუთებ ში“.

1882 წლის 20 იანვრის პრემიერა - „სამშობლო“ - განსაკუთრებული მოვლენაა ეროვნული სასცენო ხელოვნების ისტორიისათვის. მისი მნიშვნელობა გასცდა სათეატრო ხელოვნების ასპარეზს და შეიძინა უდიდესი საზოგადოებრივი რეზონანსი. წარმოდგენამ პატრიოტული სულისკვეთებით შეკრა არა მარტო სცენა და დარბაზი, არა მარტო სათეატრო ენით გამოავლინა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის უზენაესი მიზანდასახულობა, არამედ ეროვნული თვითშეგნების ამაღლებით დარაზმა კიდევ ქართველი მამულიშვილები, ეროვნული ღირსების სწორუბოვარი მრწამსის დაცვისათვის გააერთიანა ერი და ბერი, სრულიად საქართველო. ამიტომ სანახაობის შეფასება შეუძლებელია ამ ორი ასპექტის გაუთვალისწინებლად: წარმოდგენა, როგორც საგულისხმო მოვლენა წმინდა სასცენო შემოქმედების თვალსაზრისით; წარმოდგენა, როგორც მნიშვნელოვანი პოლიტიკური აქცია.

1882 წლისათვის ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრება მეტად რთულ ფაზაში აღმოჩნდა. მხოლოდ უმთავრეს ფაქტებს მოკუხმობ, როგორც ეპოქის საერთო ნიშანდობლიობის გამოხატულებას: ერთი წლის შემდეგ გეორგიევსკის ტრაქტატის ხელმოწერიდან საუკუნე მიიღევა, სახელმწიფოებრიობის დაკარგვიდან რვა ათეული წელი გასრულდა, ხოლო ქართული მართლმადიდებელი ეკლესიის ავტოკეფალიის გაუქმებიდან - შეიდი ათეული წელი. თბილისისა და ქუთაისის გუბერნიებამ დაყოფილი საქართველო, რუსეთის პოლიტიკური ინტერესების გამოცდისა და გაბატონების პოლიგონად იქცა კავკასიაში. რკინიგზის მშენებლობის, ბურჟუაზიულ ურთიერთობათა განვითარების, ეროვნული მრეწველობის ამუშავების შედეგად მოპოვებული კაპიტალი უცხოელთა ხელში აღმოჩნდა. რუსის მოხელეთა დასახლება, საუკეთესო მიწებზე ხდება. მეფისნაცვლის, გრაფ ვორონცოვის, მოჭილი, ცბიერი და ფსევდომოჟრული პოლიტიკა, აშკარად აგრესიულმა და დაუნდობელმა პოლიციურმა რეჟიმმა შეცვალა. ქართველთა დაუმორჩილებლობის გამოხატულება - 1804 წლის მთიულეთის, 1812 წლის კახეთის, 1819-20 წლის გურიის და სხვა აჯანყებების, 1832 წლის შეთქმულების ვნებათაღელვა, ბობოქარი სულისკვეთება წარსულს ჩაბარდა. მეტროპოლიის ვერაგულმა პოლიტიკამ ჭერ გათიშა ქართველობა, ხოლო შემდგომ, ცალ-ცალკე შემოიჩინა თავად-აზნაურთა უმეტესობა. ქვეყნის გარუსების პოლიტიკა ახალ ეტაპზე აღმოჩნდა დიდი სამეულის ძალისხმევით - მთავარმმართველი დონდუკოვ-კორსაკოვი, პეკლე ეგზარქოსი, სასწავლო ოლქის მზრუნველი, ბატონი იანოვსკი.

სრულიად გამიზნულად, უპირველესი იერიში მიიტანეს ქართულ ენაზე, როგორც ეროვნულობის გამოვლენის უწინარეს ნიშანზე. სახელმწიფო და საშუალო სკოლა ენად რუსული მიიჩნეს და განიღვნა ქართული ენა ჭერ დაწესებუ-

ლებიდან, ხოლო შემდგომ საგანმანათლებლო სისტემიდან. სკოლებში ქართული ენა არასავალდებულოდ ითვლებოდა, ხოლო რუსული ენის სწავლების დროს მუნჯური „მეთოდის“ გამოყენებამ, დამახინჯებისათვის გასწირა მოზარდის სული. გიმნაზიაში ქართული გაზეთების კითხვა აუკრძალეს ყმაწვილებს, ხოლო ქართველს თავის სამშობლოდ საქართველოს საჯაროდ ხსენების უფლება ჩამოართვეს!:

ალექსანდრე მეორის მკვლევლობის შემდგომ (1881 წლის 1 მარტი) თავად რუსეთში და მით უფრო, დაპყრობილ პროვინციებში, რეჟიმი კიდევ უფრო გამკაცრდა.

რუსეთის იმპერია ქართველობის ასეთ დაცემას, დაკნინებას, გადაგვარებას ვერ მიაღწევდა, რომ არა ადგილობრივ ემისართა გულმოდგინება, ამბიციების თარეში და დაწინაურების წადილი. რუსის მოხელეთა მხარდაქერით, ქართველ თავად-აზნაურთა ნაწილი და სამღვდელთა წარმომადგენლებიც, განდიდებას აღწევდნენ ერის გამყიდველობითა და ბეზლობით. 32 წლის შეთქმულთა მემკვიდრენი, ყმაწვილკაცობის ეპოს შეთქმულთა თანამზარახველნი, ახლა მთავარმართებლის კარზე დაწინაურებითა და ჩინ-მედლებით გამორჩეულნი, მეტროპოლიის მონა-მორჩილნი აღმოჩნდნენ, ნებისთ თუ უნებლიეთ ვერაგული პოლიტიკის განხორციელების ხელისშემწყობად იქცნენ. იყიდებოდა ქართული მიწები, ეროვნული სიმდიდრე, ირყენებოდა ახალგაზრდობა, უქმად იხარჯებოდა ეროვნული ენერგია და გენეტიკური ფესვებისაგან უცხოვდებოდა ქართველთა მომავალი. „ჩვენი ისტორიული წერილობითი ძეგლები „იარმუჯაზე“ ფუთობით იყიდებოდა სახვევ ქალაღდად“.² ისტორიულ მემსიერებას მოშობა ემუქრებოდა. ქვეყნის პოლიტიკურ ბედ-იღბალს - დამპყრობელი „მოყვარე“ წყვეტდა, ხოლო ეკონომიკური ბერკეტის ბედს - უცხო ტომთა წარმომადგენლები. სხვა დანარჩენი უკეთურობა, სათავეს აქედან იღებდა. ქართველი ემისრები გულ-მკერდს მდღელებითა და ორღენებით იმშვენებდნენ, დიდ მეჭლისებზე თავემომწონედ ელაღდნენ ბრკვეილა ეპოლეტებითა და უქმად გაყურსული ხმლების გაპრიალებული ქარქაშებით. რად ღირს კავკასიის მეფის ნაცვლის საბჭოს წევრის, ბატონ ბაგრატიონ-მუხრანსკის ცნობილი ბროშურა, მცირერიცხოვან ერთა დიდ ერებთან შერწყმის აუცილებლობის თაობაზე რომ დაიწერა. 1872 წელს გაზეთმა „კავკაზმა“ ცალკე ბროშურად გამოსცა იგი, როგორც სასურველი რამ ნობათი, ქართველი არისტოკრატის ერთგულები-სა და საყუთარი სამშობლოს, ერის გამყიდველობის ნიშანი. ასეთი სამსახური თავისი სახელმწიფოსათვის, ბატონ იანოვსკისაც კი არ გაუწევია! ასეთი სასტიკი ლახბარი ქართველთა ეროვნული თვითშეგნებისათვის, თვით ღონდუკოვკორსაკოვსაც კი არ ჩაუტია! თავისი „ლოცვა-კურთხევიით“ არც პავლე ეგზარქოსს გაუწნავს ასეთი სილა ქართველობისათვის! ქეშმარიტად, საქართველოს დამარცხება და მოსრა თავად ქართველთა უკეთ, არავის ძალუძს! ამ ბროშურის დაწერა და გამოცემა არცაა გასაკვირი, თუ გახსენებთ თუნდაც ერთ დოკუმენტს, რომელიც წინ უსწრებდა ამ მოვლენას.

1832 წლის შეთქმულების გაცემის ფაქტი, დამარცხება და მონაწილეთა სასტიკი დასჯა ბევრისათვის თავზარდამცემი აღმოჩნდა. იმპერიის დაუნდობელი რეაქცია ეროვნულ-განმათავისუფლებელი გაბრძოლების ყოველ გამოვლინებაზე, მისი გავლენის არეალის უსაშველო ზრდა, იმპერიული ამბიციების მასშტაბი და სამხედრო ძალოვანება, უთუოდ, ბადებდა შიშსა და გულგატეხილობას. წინააღმდეგობის გაწევის უპერსპექტივობით გულაცრუებული, ახალ-სოციალურ ურთიერთობათა გარიჟრაჟზე საკუთარ პრივილეგიათა შერყევის წინათგრძობით შეპყრობილი (ბატონყმობის გაუქმების გარდღევალობა აშკარა გახდა), გაურკვეველი მომავლის წინაშე ძრწოლით დათრგუნული არისტოკრატის ნაწილი, როგორც ჩანს, შეეთვისა, გაუშინაურდა, დაუმეგობრდა ერთმორწმუნე, მაგრამ ვერაგ დამპყრობელს. მათ უარი თქვეს თავისუფლებისათვის ბრძოლაზე, დამოუკიდებლობისათვის მოქმედებაზე, სახელმწიფოებრიობის აღდგენის ფიქრზეც კი! უფრო მეტიც, ერთგულების ფიცით მოიწადინეს გაუშინდელი ურჩობისა და მეამბოხეთა თანაგრძნობისათვის მეტროპოლიის გულის მოგება. ამის დასტურია ქართველ თავად-აზნაურთა ერთი ნაწილის მიმართვა ნიკოლოზ პირველისადმი. 1848 წლით დათარიღებული წერილი გვამცნობს: „ყოველი ჩვენთაგანი გრძნობს წმინდა სიყვარულს და თავდადებას ჩვენი რუსეთის თვითმპყრობელი მონარქისადმი... გვსურს, რომ მოთხოვნილ იქნას ჩვენი სამსახური გინდ ჩვენი ქვეყნის საზღვრებში, გინდ სახელმწიფოს საზღვრებს გარეთაც, თუკი იმ უწყობით, რაც აღელვებს დასავლეთ ევროპას, შეუძლია რაიმე საფრთხე მიაყენოს იმ სახელმწიფოს კეთილდღეობას, რომელსაც პატივი აქვს საქართველოს ამჟამად ეკუთვნოდეს“.³ სიყვარულსა და თავდადებას ეფიცებიან ვის? - მონარქს, რომლის წინაპარმაც დაარღვია გეორგიევსკის ტრაქტატის ყველა უმთავრესი მუხლი, ბრძოლის ველზე მიატოვა ქართველთა ლაშქარი, მოსპო მეფის ინსტიტუტი, მოსკოვს გახიზნა სასახლის კარი... შემდგომ დაარბია და ცეცხლს მისცა ამბოხებულ ქართველთა მიწა-წყალი, შეუგინა ენა, მამული, სარწმუნოება და არც თავად დაუკლია მცდელობა, ხერხემალი გადაემტერია ქართველობისათვის. მოვლენის დრამატიზმი იმითაც გამოიხატა, რომ აღნიშნული მიმართვა ადასტურებს: ქართველები რუსეთის იმპერიას თავის ქვეყნად, თავის სახელმწიფოდ თელიან და თანაც დიდ პატივად მიაჩნიათ ეს! იმხანად რუსეთი ევროპის ქანდაკმად იყო „მონათლული“ და წერილის ავტორები ამ დამსჯელ ექსპედიციასი მონაწილეობის სურვილსა და მზადყოფნას აცხადებენ! ქეშმარიტად, ამოუცნობი და შემზარავია საუკუნის სიღრმიდან ამოხეთქილი ეს განწირულთა ტრაგიკული ამოძახილი. მეტროპოლიამ იცის, როგორ დააოქოს, დაკნინოს, მოისყიდოს, ღირსება აყაროს დაპყრობილ ქვეყანას. ევროპის შუაგულში კი ამ დროს დიდი პოლიტიკური ძვრები აღინიშნება. ბასტილიის დამანგრეველი ხალხის ნება და ვნებათაღელვა კვლავაც ბობოქრობს. „ძმობა, ერთობა, თავისუფლება“ - ჭერ კიდევ ინარჩუნებს პირველქმნილ და გაუხუნარ აზრს. ამ აღტკინებას უფრთხის რუსეთი, ამ შორეული მბორგავი ხმის გაგონებას უფრთხის ქართველ არისტოკრატთა ნა-

წილიც. სოციალური თანასწორობის იდეამ, როგორც ირკვევა, შესძრა მათი სული. უთუოდ, პრივილეგიათა შენარჩუნების წადილმა, წოდებრივი ცენზით მოპოვებულ უფლებათა დაცვის ინსტიქტმა იმძლავრა, თვინიერად დააჩოქა თვითმპყრობელი მონარქის ფერხთით, დაავიწყა თავისუფლებისმოყვარე ერის შვილები რომ იყვნენ და, უწინარესად, ეროვნული ღირსება რომ უნდა დაეცა.

ძნელი წარმოსადგენია, მაგრამ ფაქტია, რომ 32 წლის შეთქმულებიდან სულ რაღაც თექვსმეტიოდე წლის შემდეგ, საქართველოში დაიწერა ეს წერილი, დაიწერა მათ მიერ, ვის გვერდშიაც უწინ გეზებარე მამულიშვილის გული ძგერდა. ყოველ შემთხვევაში, მათ შორის იქნებოდნენ ისინიც, ვისთვისაც მამული და თავისუფლება გენეტიკური ფესვებიდან ნასაზრდოები, ნალოლიაგები და ნატანჯი ცნებები იყო. მათი უშუალო წინაპრებიც ხომ ქუდზე კაცის ძახილზე უმალ გამოდიოდნენ და ერთგულად ებრძოდნენ მომხდურ მტერს, ემსახურებოდნენ სახელმწიფოს ძლიერებას, თავისუფლების ყოვლისმომცველ და ამაღლებულ იდეას! ამ წერილის დაწერის შემდეგ კი ისინი უპირისპირდებოდნენ მათ, ვისთვისაც პიროვნული და ეროვნული ღირსების გრძნობა გაუცკვეთელი და გაუხუნარი იდეა გახლდათ. რუსეთის იმპერიულმა, ვერაგულმა პოლიტიკამ, ამ მხრივაც ჩასცა მახვილი ერის შთლიანობას. ერთგულების ამგვარი ფიცის შემდეგ, მათთვის რთული იქნებოდა, ძველებური სიამაყით აღემართათ თავისუფლებისათვის ბრძოლის დროშა, აშკარად გამოეხატათ პროტესტი ანტიქართული, იმპერიული პოლიტიკის მიმართ. ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ახალი ტალღა მათს წინააღმდეგობასაც წააწყდა. 32 წლის შეთქმულების ორმოცი წლისთავი კი ბაგრატიონ-მუხრანსკის ბროშურით „აღინიშნა“. ამ პარადოქსული მოვლენის ავტორი ქართველი იყო!

ასეთი დაკნინებული, დაუძლურებული, დაურჯებული საქართველოს ცაზე მეხის დაცემასავით გაიფლერა ილიას პატრიოტიზმით, ტყვილითა და ირონით აღსავსე პოეზიამ, შეუპოვარმა პუბლიცისტიკამ, აკაკის პატრიოტულმა ლირიკამ, პროზამ და სტატიებმა, სერგი მესხის, სხვათა და სხვათა მოღვაწეობამ. ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდერთა მოქმედება, როგორც ცნობილია, მრავალი არხით წარიმართა. მათთვის მთავარი იყო ქართველთა მიძინებული ეროვნული თვითშეგნების გაღვივება, ერის კონსოლიდაცია, ეროვნული სხეულის გამოთლიანება და დარაზმვა „მამულის, ენის, სარწმუნოების“ დასაცავად. საამისოდ კი აუცილებელი იყო რეალობის შემეცნება და ანალიზი, მიზეზთა მიკვლევა და მათი აღმოფხვრისათვის შემართება. სინამდვილის ასახვისათვის და უახლესი ტრაგიკული მოვლენების გააზრებისათვის დაიწერა კიდევ ილიას „რა ვაკეთეთ, რას ვშვრებოდით ანუ საქართველოს ისტორია მეცხრამეტის საუკუნისა“, „ბედნიერი ერი“, „გამოცანები“, „პასუხის პასუხი“ (1871-1872 წლები).

სინამდვილის ტრაგიკული განცდის ამოძახილად გაისმა ილიას სიტყვები:

„ჩვენ ვვლეთ რუსეთი,
მაგრამ არც ერთი
ხელობა თქვენი არ გვისწავლია;
ჩვენი ქვეყანა,
მკვდარი თქვენგანა,
თქვენებრ ჩინებზე არ გაგვიცვლია“.
მიზეზთა მიკვლევის მცდელობა და სამოქმედო პროგრამის მითითება გამო-
არჩევს პოეტის ამ სტრიქონებს:
„ის არ ხართ თქვენა,
რომ ღვიძლი ენა
ბრძანებით დაჰსთმეთ აღმოსაყვეთად?!“

ენა მალალი,
მის სიღრმე ძალი,
ჩვენგან კი არა, თქვენგან წამხდარა...

ენა მდიდარი
თქვენს ხელში მკვდარი,
ჩვენ მიგვიღია გასაცოცხლებლად...“
მამათა და შვილთა დაპირისპირების უწინარესი საკითხი, ქართული ენის
წარყენის სიმძიმეზე წარმოაჩინა. ამავე პერიოდსა და პრობლემას განეკუთვე-
ნება ილიას პუბლიცისტური გამოხვევა „ზოგიერთი რამ“: „სადღა არის ეს
ქართული ენა? ან გვირდადა ქართული ენა, როცა ჩვენ თვითონ ჩვენდა დასა-
ლუპავად ქართველობაზედ ხელი ავიღეთ? გონებით რომ აღარ ვცხოვრობთ,
ქართულს ენას აზრს როგორღა გამოათქმევინებთ? ერთობისათვის რომ აღა-
რა ვართ, ერთნაირს სიტყვის მნიშვნელობას როგორ მოვთხოვთ ჩვენს ენასა?“⁴

მოვლენის ტრაგიზმი იმითაც გამოიხატა, რომ თავად სამშობლოს ცნები-
საგან გაუცხოვრდა ქართველი, ამავე წლებში, ანუ მუდმივმოქმედი ქართული
თეატრის დაბადებიდან ექვსიოდე წლით ადრე, ილია აღნიშნავდა: „მამული! ამ
სიტყვის ყოვლადმჭარბელი მნიშვნელობა ვრცელია და ფართო. იქ, საცა ხალ-
ხობა დარღვეული არ არის და განთვითვეულება - ეგ ქიჩი - არა მეფობს, იქ
მაგ სიტყვის აზრი ცხოვრების მომნიჭებელი სულია, მთელის ხალხის ერთიანი
მაჯის ერთიანი ძარღვია...“

ეხლაო, მკითხავ, მკითხველო?.. ეხლა ეს დიდებული სიტყვა თვითვეულის
ჩვენგანის გათავთავებულს უძრავს ქონებასა ნიშნავს და არა მთელის ხალხის
სამშობლოს - ბინასა, რომელიც ქვისა და კირის მაგიერ ჩვენი მამა-პაპის სის-
ხლითა და ძვლებით დამყარებულია... მამულის ხსენებაზედ ესლანდელს ქონდ-
რისკაცს თავისი ნეხედაყრილი სახნავი მიწა წარმოუდგება ხოლმე; მამულისათ-
ვის ბრძოლა ეხლა სასამართლოში შეტანილი ღერბიან ქალღალღზედ სადაო სა-
ჩივარია; მამულისათვის ძლევა მოსილობა - მოგებულის საქმის განაჩენის პირია,

ჯეროვნად შემოწმებული; მამულის სიმაგრე - ტყუილული ღობეა, ვენახგარე-
შემო შემორტყმული; მამულის პატივი - ნეხვია, სახნავ მიწაზედ სასუქად დაყ-
რილი; მამულის შვილობა - მხენელისა და მთესველის სახელილია...

თვითვეულმა ჩვენგანმა თავისი ხვედარი, დიდის „მამულის“ ნაშთი, თავ-
თავად შემოილობა; იმ შემოლობილში თვითვეულმან ჩვენგანმან თავისი საკუ-
თარი ქვეყანა აიშენა და საზოგადო სახელი „მამული“ თავის კერძო მამულს და-
არქვა და თქვა: თუ მე არ ვიქნებიო, ქვა ქვაზედაც ნუ იქნებაო“...⁵

სამშობლოს, მამულის ცნებას პირველქმნილი აზრის, სიღრმის, მასშტაბის
დაბრუნება ესაქიროებოდა! და მერე სად! - ფარნავეზის, ვახტანგ გორგასლის,
დავით აღმაშენებლის, გიორგი მთაწმინდელის... სამშობლოში! ქეშმარიტად,
შემზარავი პარადოქსულობა, საქართველოს ისტორიული ცხოვრების თანამ-
დევნი ტრაგიკულობა!

როგორც ირკვევა, ბატონი ბაგრატიონ-მუხრანსკის აღნიშნულმა ბროშუ-
რამ შესძრა ქეშმარიტი მამულიშვილები. სერგი მესხი მკაცრად წერდა: „პატა-
რა ერები უნდა გაუქმდნენო, იმათი ენა უნდა მოისპოს და თვითონ იმათ დიდი
ერების ენა უნდა შეითვისონო! ღმერთმანი, კაცო იფიქრებს, რომ უცნობ ავ-
ტორს ხალხი და მათი ენა რომელისამე დეპარტამენტის თანამდებობად მიაწ-
ნია“.⁶ ხოლო მშობლიური ენის სწავლების თაობაზე, სერგი მესხი აღნიშნავ-
და: „ყმაწვილის პირველ დაწყებითი სწავლა ყოველთვის მშობლიურ ენაზე უნ-
და გადასცეს მასწავლებელმა“...⁷ ბატონ იანოვსკისადმი მიმართულ ღია წე-
რილში კი მიუთითებდა: „ქართველების სურვილი იგივეა, რაც ყველა ხალხე-
ბისა: დაიცვან თავის სამშობლო ენა, მამული, სკული და სარწმუნოება. ეს
სურვილი, მგონია, კანონიერია და ყოველი მართებლობა ეხმარება თავის ხალხს
ამაში... თქვენი სურვილი კი, რომ ქართველებს ქართული დაავიწყოთ, რომ
პირველ დაწყებით სკოლაში შესვლის უმაღლეს ყმაწვილმა უცხო ენაზედ სწავ-
ლა დაიწყოს, ეს სურვილი წინააღმდეგია, როგორც სახელმწიფო ინტერესები-
სა, აგრეთვე რასაკვირველია, ნამდვილ პოლიტიკა-აურეველის პედაგოგიურ
ქეშმარიტებისა“.⁸ სერგი მესხის შეურიგებელი პოზიცია და მწვავე ტონი, თვით
საკამათო საგნის საერთო-სახალხო ეროვნულ-სახელმწიფოებრივმა მნიშვნე-
ლობამ განაპირობა. ამ ბრძოლაში ჩაება დიმიტრი ყიფიანიც. მან ღია წერი-
ლით მიმართა ბატონ იანოვსკის, სადაც აღნიშნული პრობლემა სხვადასხვა ას-
პექტით იყო განხილული. მათ შორის წარმოჩენილი გახლდათ იმ ქართველ
მოღვაწეთა დამსახურებაც, რომლებმაც წერა-კითხვა მშობლიურ ენაზე შეის-
წავლეს და ქართული ენის ცოდნას მათთვის ხელი არ შეუშლია პირნათლად
შეესრულებინათ თავიანთი პროფესიული ვალდებულებანი: „ახლა მიხვდით
თუ ვერა, რასაც თქვენი ჯადაგება მოასწავებს. ჩინგისხანმა, ლანგ-თემურმა,
შაჰ-აბაზმა, ნადირ-შაჰმა ვერ შემუსრეს ჩვენი ხალხის ნება და ახლა თქვენ გინ-
დათ შემუსროთ? ჩვენ, ჩვენის კეთილი ნებით, სიყვარულით და სასოებით მიჰწ-
დეთ რუსეთს, რომლის გარს შეუწერელი ერთგულება შეურყვევლად გვაქვს
გულში ჩანერგილი. არა, ბატონებო: თუ ღია წერილის აზრი არ დაირღვა, ბა-

ტონი იანოვსკი შემცდარი კი არა, შემცოდავი იქნება ორგვარად. ჭერ რუსეთის წინაშე, რომ ერთი უერთგულესი თაყვანისმცემელი ხალხის გაორგულება განუზრახავს, და მეორე მეცნიერების წინაშე...⁹ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის წარმომადგენლები ერის, კვეყნის ინტერესების სადარაჯოზე იდგნენ, მტყიცენი და შეუღრკველნიც აღმოჩნდნენ.

დიდ შემამულეს, მუხრან-ბატონს, თავისი ნაშრომი დავით ერისთავისათვისაც უჩუქებია. ბატონ დავითს უკან დაუბრუნებია ავტორისათვის ეს „ნაღვაწი“ და თავისი აღშფოთება პატარა ლექსითაც გამოუთქვამს:

„О существе вы написал
Мой друг более ста страниц,
Но этим толко доказал
То, что мы знали без того
Что ты совсем не существо,
А нуль меж крупными единиц“¹⁰

თავისი სამშობლოს, ერის, მისი კულტურისა და ისტორიის მცოდნე და ტრფიალი, დავით ერისთავი, სხვაგვარად ვერც მოითქევოდა. მას, ვისაც ესმოდა „ქართლის კირი“, ამ კირის მოზიარე იყო და კირისუფალიც, ისიც ესმოდა, რომ პრაქტიკული საქმიანობის გარეშე, მხოლოდ სიტყვიერი პაექრობით ფონს ვერ გავიდოდნენ. ახალგაზრდობას, რეაქციულ ძალთა საპასუხოდ, უცხოელ თუ შინაურ უმეცართა წინააღმდეგ, კიბით ხუროს რულუნებით უნდა ემოქმედა. აცი, აკაცი წერეთელიც ამას ამბობდა: „საქმე, საქმე, მხოლოდ საქმე, როცა ვხედავ, მაშინ მჭერა“. ასეთი საქმე იყო წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების შექმნა, ქართული საადგილმამულო ბანკის დაარსება, უურნალ-გაზეთების გამოცემა, პროფესიული თეატრის აღორძინება.

ახალი თაობის წარმომადგენლები კარგად გრძნობდნენ, რა წინააღმდეგობათა გადალახვა მოუხდებოდათ თავიანთ სამოქმედო ასპარეზზე. გარეშე მტერზე საშიში მოქიშპე შინ ეგულებოდათ. ეროვნული ნიპილიზმი და პიროვნული კეთილმოწყობის დაუოკებელი მისწრაფება, ძლიერი ჭებირი იყო თერგდალეულთა მიზნების განხორციელების გზაზე. ამიტომაც მიიღო მწვეავე პაექრობის ფორმა მამათა და შვილთა დაპირისპირებამ. ახალ თაობას ესმოდა, რომ მათი პოზიციის განმტყიცებისათვის, იდეალების დამკვიდრებისათვის, ერის გამოფხიზლებისათვის, საქირო იყო ძლიერი და მასშტაბური ასპარეზის მოპოვება. ხალხზე ზემოქმედების ემოციური და ინტელექტუალური, ყველაზე დემოკრატიული და საჯარო ტრიბუნა, იქამად სცენა იყო. ქართული თეატრი ამ ბრძოლის გზაზე ძლიერ სტრატეგიულ მნიშვნელობას წარმოადგენდა. სამართლიანად აღნიშნავდა აკაცი წერეთელი: „როდესაც რომელიმე ხალხი ველარაფერს მოქალაქურს ველარ ახერხებს და სხვათა შორის არა აქვს იმას არც სასწავლებელი, არც მწიგნობრობა და არც თეატრი მშობლიური, მაშინ ის ხალხი ითვლება ან ველურ ხალხათ და ან მკვდრათ: ის საზოგადო კრების ანგარიშიდამ გამორიცხული არის და იმაზედ გული აღარაეის შესტყვივა არავინ

იცნობს, მასზედ აღარავინ ჰფიქრობს. ის ხალხი მაშინ დედამიწის ზურგიდამ აღმოფხვრილია...

მხოლოდ ერთ-ერთი ასპარეზი დაგვრჩენია - თეატრი, საიდანაც შეგვიძლიან გავიგონოთ ჩვენი დედა-ენა: ის ენა, რომელზედაც მუსიკობდა რუსთაველი, მბრძანებლობდნენ თამარები, რომელზედაც ჰქადაგობდნენ წინაელები და რომელზედაც წამებულნი სიმდაბლით ღმერთს აღიღებდნენ ქეთევანები და მათი მსგავსები.

ჩვენ, ამ თეატრის წყალობით, შეგვიძლიან გავიხსენოთ ჩვენი წარსული, დავინახოთ აწმყო და წარმოვიდგინოთ მომავალი... მუდმივმოქმედი ქართული თეატრი ამ სამოქმედო პროგრამის განმახორციელებელ ერთ-ერთ, მაგრამ ძლიერ ასპარეზად იქცა. უწინარესად კი სპექტაკლმა „სამშობლომ“ შესძინა ქართულ სცენას, ვალერიან გუნიას ზუსტი განსაზღვრით: „ეროვნული ხასიათი და შესაფერისი მიმართულება“.¹ წარმოდგენამ სამშობლოს ცნებას თავისი უპირველესი და უმრწემესი მნიშვნელობაც აღუდგინა. ეს არცაა გასაკვირი, თუ გავითვალისწინებთ პიესის ავტორის, დამდგმელთა, მონაწილეთა და თანამდგომთა სულიერ კონსტიტუციას, პიროვნულ და პროფესიულ თვითშეგნებას, ეროვნული სულსკვეთებით მოღვაწეობასა და განათლებას:

დავით ერისთავი - საზოგადო მოღვაწე, ქართული პროფესიული თეატრის დამაარსებლის, გიორგი ერისთავის ვაჟიშვილი, პუბლიცისტი, ენების მცოდნე, ჩინებული დეკლამატორი, ილია ჭავჭავაძის, ვახტანგ ორბელიანის, გრაფი სოლოგუბის, მაიკოვის, გარტმანის, ტოლსტოის, პოლონსკის ნაწარმოებთა მშვენიერი მკითხველი, ჩაცკის როლის შემსრულებელი, პატრიოტი, დიდებული მოპაექრე;

მიხეილ ბებუთაშვილი - პროფესიით ინჟინერი, დიდი თეატრალი, განათლებული და სადადგმო ხელოვნების მცოდნე, კრიტიკოსი და რეჟისორი, პატრიოტი და მოაზროვნე;

კოტე ყოფიანი - დიდი დიმიტრი ყოფიანის შემკვიდრე, ენების მცოდნე, მწიგნობარი, მთარგმნელი, თეორეტიკოსი, საქართველოს ისტორიის მცოდნე, ერისა და სამშობლოს ტრფიალი;

კოტე მესხი - დიდი მესხების საგვარეულოს წარმომადგენელი, ჩინებული ორატორი, ფრანგული ლიტერატურისა და თეატრის მცოდნე, „დროების“ კორესპონდენტი, პატრიოტი მოქალაქე, ორგანიზაციული ნიჭით დაჯილდოებული პიროვნება;

ვასო აბაშიძე - პედაგოგი, დრამატურგი, მთარგმნელი, რედაქტორი, ანტრეპრენიორი, თეორეტიკოსი, ქართული საშემსრულებლო სკოლის ერთ-ერთი შემქმნელი, ნიჭიერებით გამორჩეული აქტიორი;

ვლადიმერ (ლადო) ალექსეი მესხიშვილი - დიდებულ მესხიშვილთა საგვარეულოს წარმომადგენელი, მშვენებითა და ნიჭით დაჯილდოებული მსახიობი, პედაგოგი, რეჟისორი, მებრძოლი ტრიბუნი;

ალექსანდრე ყაზბეგი - მწერალი, მშობლიური ერის ისტორიის, ადამი-

წყისების მცოდნე, ეროვნული სულისკვთებით აღვსილი ადამიანი, თავისუფლების ტრფიალი.

მაკო საფაროვი - აბაშიძისა და ნატო გაბუნია - ნიჭითა და არტისტულ გუმანით გამორჩეული მსახიობები, ქართული ენისა და გამოთქმის შესანიშნავი მცოდნენი...

მხარდაჭერნი და მაყურებლები - ქვეშარიტი მამულიშვილები, ერის რჩეული წარმომადგენლები, მწერლები, საზოგადო მოღვაწენი, კრიტიკოსები, მეცნიერნი, მეწარმენი...

სპექტაკლის წარმატება ავტორის, შემოქმედებითი კოლექტივის, მაყურებლის ერთიანმა მიზანსწრაფვამ, გულსიტყვამ, მონდომებამ, ერთიანობამ და მზადყოფნამ განაპირობა.

1882 წლის 20 იანვარს, საზაფხულო თეატრში, განხორციელდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ღიღერთა იდეა - პატრიოტულმა ვენებათაღელვამ წარმოქმნა დიდებული ერთობა საზოგადოებისა. ავტორის, დასის, მაყურებლის კონგლომერატი გაერთიანებული საქართველოს სიმბოლოდ იქცა.

1882 წელი ფეხბედნიერი გამოდგა მუდმივმოქმედი ქართული თეატრისათვის! ამ სეზონში ანტრეპრენიორები იყვნენ ვასო აბაშიძე და კოტე მესხი. მათი ხელმძღვანელობით შემოქმედებითმა კოლექტივმა მნიშვნელოვან წარმატებას მიაღწია. მრავალფეროვანი აღმოჩნდა რეპერტუარიც: დრამა, კომედია, ოპერეტა. ამ წელს აღექვანდრე ყაზბეგის საბენეფისოდ წარმოდგინეს „არსენა“. 20 იანვრის პრემიერამ რამდენადმე გააგრძელა, ხოლო მხატვრული თვალსაზრისით, მასშტაბი შესძინა ისტორიული ვითარების სასცენო აღაპტაციას. აღექვანდრე ყაზბეგის „არსენა“ და დაეით ერისთავის „სამშობლო“, ისტორიული მოვლენების სასცენო ინტერპრეტაციით უკავშირდებიან და ავსებენ ერთუტრს. ერთში სოციალური მოტივი ქარბობს, მეორეში - პატრიოტული მიზნებია წარმოჩენილი, მაგრამ ორივე პიესა (და სპექტაკლი) საქართველოს წარსულს, მის ისტორიას, ზნე-ჩვეულებებსა და ეროვნულ მიზანსწრაფვას უჩვენებდა მაყურებელს. თეატრი წარსულში აბრუნებდა მაყურებელს და უჩვენებდა, რანი იყვნენ მისი წინაპრები, ახსენებდა „ვისი გორისანი“ იყვნენ. ეს კი ისტორიული მეხსიერების აღდგენისათვის დიდი სახსარი იყო. ისტორიულ-სოციალური დრამა და ისტორიულ-პატრიოტული დრამა არა მარტო ამდიდრებდა სარეპერტუარო პოლიტიკას, არამედ სახეს უცვლიდა დასის შემოქმედებით ცხოვრებას. დრამა სხვაგვარ საშემსრულებლო და სადადგმო ხერხს, საშუალებებს, გამომსახველობას ითხოვდა თეატრისაგან, თითოეული შემსრულებლისაგან. თეატრი შემოქმედებითი არსენალის სახეცვლილების წინაშეც აღმოჩნდა და წარმატებით გადაქრა კიდეც ეს პრობლემა. ამიერიდან ქართული თეატრი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ეს „კომედიის სახლი“, შეივსო და გამდიდრდა ეანრული მრავალფეროვნებით. ისტორიულ-პატრიოტულმა თემატიკამ, აქ მიკვლეულმა თამაშის წესმა, აქ მიგნებულმა სასცენო სახიერებამ, აქ დაბადებულმა გრძნობათა ამაღლებულმა ბუნებამ, შექმნა სწორედ თეატ-

რის ის „ეროვნული ხასიათი და შესაფერი მიმართულება“, რომელმაც ჩამოაყალიბა ტრადიცია და წლების მანძილზე განსაზღვრავდა ქართული სასცენო შემოქმედების ინდივიდუალობას, მის ხასიათს, მის ხელოვნებისეულ კრეატივს, მის რეპერტუარსა თუ სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურას. „სამშობლოს“ დადგმის ხარისხმა და თემატიკის აქტუალობამ განაპირობა ეს სახეცვლილება ქართული სათეატრო ცხოვრებისა. ქართული სცენაც უბრუნდებოდა თავის გენეტიკურ ფესვებს, იხსენებდა „ვისი გორისა“ იყო, დროის მოთხოვნის კვალობაზე ავსებდა და ამდიდრებდა ხელოვნებისეულ მრწამსს. სპექტაკლმა „სამშობლომ“ ეს როლიც შეასრულა ეროვნული სასცენო შემოქმედების განვითარებისათვის.

და ეს მოხდა მაშინ, როდესაც კომედიას, ვოდევილს, სანტიმენტალურ სიუჟეტებს, ზოგჯერ იაფფასიან „სკეტჩებს“ ძალუმად ეტანებოდა მაყურებელი. ეს მოხდა იმ წელს, როდესაც შეიქმნა აქტუალური ცაგარელის „ხანუმა“, ლეგენდარულმა ნატო გაბუნიაშვილმა და ვასო აბაშიძემ ხანუმასა და აკოფას ჩინებული ნიღბები გამოძიქრეს. წლის ბოლოს (1 დეკემბერი) გამართულმა გამომგონებლობით, იუმორით, სხარტი თეატრალობით, გიჟმაჟი ვნებათაღელვითა და არტისტიკული იმპროვიზაციული სილაღით აღსაყვამ ამ სანახაობამ ვერ გადაფარა „სამშობლოს“ წარმატება.

ეს მოხდა იმ წელს, როდესაც წარმატებით დაიდგა ოფენბახის ოპერეტა „მეჭლისი იტალიელებით“ (მუსიკალური სპექტაკლების დადგმის ისტორია და ტრადიცია მუდმივმოქმედი ქართული თეატრის ამ სეზონიდან, ამ სპექტაკლიდან იღებს სათავეს). მიუხედავად იმისა, რომ ოპერეტა, თავისი დემოკრატიულობით (ქანრის თავისებურება. ვგულისხმობ. ელიტარულ-საოპერო უანრის სწორედ ამ ნიშნითაც „დაუპირისპირდა“ ოპერეტა, მიუზიკლი), ხალხის ფართო ფენას იზიდავს, ამასთანავე, მუსიკალური ქართული მაყურებლისათვის, მეტად საინტერესო და სახალისო უნდა ყოფილიყო არტისტიზმითა და თავისუფალი გაქანებით, ტემპერამენტითა და ხალასი იუმორით გამორჩეული სანახაობა. ასეც მოხდა. სპექტაკლს წარმატება ხვდა წილად, მაგრამ თავისი სახალხო აღიარებით მაინც ვერ გაუტოლდა იმ ვნებათაღელვას, რაც „სამშობლოს“ წარმოდგენის დღეს ხდებოდა. მაყურებლის ამგვარი აზვირთება, აბობოქრება, ასეთი დიდებული ერთიანობა უნიკალურ მოვლენად დარჩა.

პიესის გაცნობა

გასული საუკუნის 80-იანი წლებისათვის გაზეთ „დროების“ რედაქცია მოწინავე და პატრიოტ მამულიშვილთა თავშეყრის ადგილიც გახლდათ. შემთხვევითი არაა, რომ სწორედ აქ წაიკითხა პირველად დავით ერისთავმა ვიქტორი-ენ სარდლუს პიესიდან გადმოქართულებული ნაწარმოები.

იონა მეუნარგია: „სამშობლომ“ ერისთავი ერთბაშად განასხვავა და გახალა შესამჩნევ კაცად ჩვენს მწერლობაში...

დავითს დიდი ხნიდან მოსწონდა სარდლუს პიესა და უნდოდა იმისი ქართული სცენისათვის გადმოკეთება, მაგრამ დიდხანს ვერ შეურჩია იმას შესაფერი მომენტი საქართველოს ისტორიიდან. ერთ დროს პიესა გადსცა გადსაყეთებლად განსვენებულს დიმიტრი ყოფიანს, მაგრამ იმან პიესას ხელი არ მოჰკიდა. ბოლოს ერისთავმა გადაწყვიტა შაჰ-აბაზის დრო გაეხალა პიესის შინაარსად და რა გადაიკითხა ამ ღვთისრისხვა კაცზე „ქართლის ცხოვრება“, მიჰყო ხელი დრამის წერას ე.ი. თარგმანს. ამას იქითიმას ბევრი არა ჰქონდა რა თავსატეხი, მარტო ქართული სახელებილა სკიროლა იმ დროებისა და ეს სახელები: როინ, ესტატე, ზაზა, ვოგია დიაკონი იმან აილო პლატონ იოსელიანის წიგნიდან „მეფე გიორგის ცხოვრება“. თარგმანი ერთ კვირაში გაათავა. ეს იყო 1881 წლის ზაფხულში.

წერას რომ შორჩა, დავითმა „სამშობლო“ მწერალთა კრებაზე წაიკითხა „დროების“ რედაქციაში, რომელიც მუხრან-ბატონის სახლის შუა სართულში იყო მიკრუნჩხული, გოლოვინის პროსპექტზე. კრებაზე მეც ვიყავი და ნათლად მახსოვს რა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა დავითის მშვენიერმა კითხვამ მსმენელებზე. მეტადრე ბედნიერი იყვნენ კითხვაზე დამსწრე არტისტნი - აბაშიძე და მესხი.

არტისტთა წრემ მაშინვე იგრძნო, რაც რამ მანანა ევლინებოდა ზეციდან ჩვენს დამშეულ სცენას და მაშინვე შეუდგა პიესის დადგმას.“

კოტე მესხი: „1881 წელს, კარგად მახსოვს, მარიამობის თვეში, „დროების“ რედაქციაში ვიყავით ჩემი ძმა სერგეი, სანდრო ყაზბეგი, ვ. აბაშიძე, მე და კიდეც ორი — სამი გაზეთის თანამშრომელი. გაილო კარები და დავითი შემოვიდა სოფლიდან ახლად დაბრუნებულნი. ყველას მაშინვე ერთი აზრი მოგვივიდა, რომ დავითს უსათუოდ ახალი რამ ექნებოდა დაწერილი თეატრისათვის და თითქმის ერთი ხმით მივაძახეთ:

- აბა, რა მოგვიტანე? რა დავვიწერე?

- მომაქვს, მომაქვს! - მღელვარებით და აქჟარებით მოგვაძახა დავითმა, - დასხედით და ყური უგდეთ.

და დავითმა წაიკითხა „სამშობლო“... ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩვენზე დრამამ. არც ვაცვივთ, არც ვაცხელეთ, ჩვენ მაშინვე შევეუდექით „სამშობლოს“ დადგმის მზადებას“.

როგორც ვხედავთ, იმდენად ძლიერი იყო ანტირევრენიორთა მისწრაფება პატრიოტული ვნებათაღელვებით აღსავსე წარმოდგენის განხორციელებისა, იმდენად აქტუალური აღმოჩნდა პიესა, რომ რეპერტუარში მისი შეტანა გაცნობისთანავე გადაწყდა.

საფრანგეთის აკადემიის წევრის, ვიქტორიენ სარდუს დრამატურგია დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მაყურებელთა შორის. ავტორი სასცენო კანონების ჩინებული მკოდნე იყო და დრამატული თხზულებებისათვის აუცილებელ ტექნიკასაც ფლობდა. მგლოდრამატული სიტუაციებით, მძაფრი ინტრიგით, ცოცხალი ხასიათებითა და სხარტი დილოგებით გამორჩეული სარდუს პიესები, ძალზე მომგებიანი მასალა აღმოჩნდა თეატრისათვის, მეტადრე მსახიობებისათვის. პიესა დაიწერა 1869 წელს და დაიდგა იმავე წლის 18 მარტს პორტ-სენ-მარტენის სცენაზე. პრემიერას დიდი წარმატებით ჩაუვლია. აღფრთოვანებულ მაყურებელს მქუხარე ოვაციით დაუჭილდოვებია ავტორი და შემოკმედებითი კოლექტივი. სპექტაკლის შემდეგ გრძობააღვსილი ადამიანები ერთმანეთს ეხვეოდნენ, ჰკოცნიდნენ, ტიროდნენ და მხურვალე ტაშით გამოხატავდნენ თავიანთ ემოციებს. ამაღლებული, საზეიმო განწყობა სუფევდა დარბაზში ყოველი წარმოდგენის შემდგომ. ამის გამო პიესის დადგმა აიკრძალა.³

ცამეტი წლის შემდეგ ქართულმა თეატრმა განახორციელა ვიქტორიენ სარდუს პიესის გადმოქართულებული ვარიანტის დადგმა. წარმატებამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. ცენზურამ საქართველოშიც აკრძალა პიესის დადგმა. ისტორია განმეორდა. როგორც ჩანს, პიესაში ნამდვილად ჩადებულია „ნადმი“, რომელსაც უფროთხის ხელისუფლება. საფრანგეთისა და საქართველოს სინამდვილემ დაადასტურა ეს ფაქტი.

ნათელია, რომ ქართველი მწერლები და თეატრის მოღვაწენი ეცნობოდნენ თანამედროვე უცხოურ პიესებს, თვალ-ყურს ადევნებდნენ სათეატრო პროცესებს, შეძლებისდაგვარად ეხმიანებოდნენ მათ, ამდიდრებდნენ საშემსრულებლო და სადადგმო კულტურას. ეს მოვლენა აისახა როგორც პრაქტიკული საქმიანობით (რეპერტუარით, მოარულ სათეატრო იდეათა სასცენო ინტერპრეტაციით, საშემსრულებლო არსენალითა და სადადგმო გამოშახელობით), აგრეთვე, თეორიული ნაშრომების სახითაც. მსახიობთა ნაწილი ფლობდა უცხო ენებს, პროფესიული თვითშეგნების ამაღლების მიზნით, ეცნობოდნენ სათეატრო ლიტერატურას, მსახიობთა ჩანაწერებს მათ მოსაზრებებს სასცენო ხელოვნების თაობაზე. ამ მხრივ მეტად საგულისხმო როლი შეასრულა კოტე მესხმა. საფრანგეთში ყოფნის დროს, იგი გაზეთ „დროებას“ უგზავნიდა კორესპონდენციებს პარიზის სათეატრო ცხოვრების თაობაზე.⁴ მისთვის ცნობილი და ახლობელი აღმოჩნდა ფრანგული დრამატურგია და საშემსრულებლო სკოლა. ფრანგული სათეატრო კულტურით აღფრთოვანებულმა მსახიობმა, ქართველი სპეციალისტებიცა და მკითხველიც აზიარა ამ მიღწევებს. კარგად იცნობდა უცხოურ სათეატრო ლიტერატურას კოტე ყიფიანიც, რასაც ადასტურებს მისი თეორიული განსჯანი, ხოლო ვასო აბაშიძის მიერ თარგმნი-

ლი და გადმოკეთებული პიესები წლების მანძილზე ასაზრდოებდნენ სცენას. რაც შეეხება უცხოურ კლასიკურ დრამატურგიას, ქართველი მსახიობებისათვის არა მარტო ცნობილი იყო საუკეთესო ქმნილებები, არამედ რეპერტუარსაც ამდიდრებდნენ მათი სასცენო ინტერპრეტაციით. ასე რომ, მულმივმოქმედი ქართული დასი, მეტ-ნაკლებად ეცნობოდა თანამედროვე ევროპულ თეატრსა და დრამატურგიას, მსახიობები ცდილობდნენ მათთვის საინტერესო როლების მიგნებასა და საკუთარი აქტიორული მონაცემების მოსინჯვას ამ პიესების დადგმით. ეს ტრადიცია, განმტკიცებული მულმივმოქმედი ქართული სასცენო შემოქმედებით, ასაზრდოებდა ეროვნულ თეატრს XX საუკუნის 30-იან წლებამდე. „სამშობლოს“ დადგმის ფაქტი ამ მხრივაც იქნეს საგულისხმო მნიშვნელობას თეატრის ისტორიისათვის.

ვიქტორიენ სარდუს პიესა ასახავს მე-16 საუკუნის ფლანდრიელთა ბრძოლას ესპანელ დამპყრობდა წინააღმდეგ. ოჯახური დრამა თამაშდება ისტორიული მოვლენების ფონზე. ქემშარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს ჩემი ვარაუდი, რომ სწორედ მცირერიცხოვანი ერის ბრძოლამ დამოუკიდებლობისათვის და ამ ისტორიულ ხედრთან ქართული სინამდვილის სიხლოვემ, განაპირობა დავით ერისთავის არჩევანი. ამასთანავე, კლასიციტური დრამისათვის დამახასიათებელი კონფლიქტი პიროვნების გრძობასა და მოვალეობას შორის, რომელიც კარგა ხნის მანძილზე ასაზრდოებდა სხვადასხვა მიმართულების დრამატურგიას, ძალზე საინტერესო მასალას წარმოადგენდა სამსახიობო ოსტატობის დახვეწისათვის. როგორც ცნობილია, მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის სასცენო ხელოვნება შეეცადა შეეცნო და წარმოეჩინა ადამიანის შინაგან სამყაროში მიმდინარე პროცესები. „თვლით უხილავ“ ცკლილებათა სრული სპექტრის ჩვენებით, ადამიანის სულიერი სამყაროს კვლევითა და მისი გამოსახვის სათუთი ფერადოვნების მიკვლევით, სასცენო შემოქმედება ახალ პორიზონტს უახლოებდა საშემსრულებლო ოსტატობას. ყოველ შემთხვევაში, ამ პერიოდის სათეატრო ძიებანი ნიადაგს ამზადებდნენ ასეთი სასცენო ხელოვნების კლასიკური ფორმების წარმოქმნისათვის. ამ, მხრივ საკმარისია საუკუნის ბოლოს წარმოქმნილი მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ხელოვნება და თეატრის დამაარსებელთა მოღვაწეობის დასახელება.

აღნიშნული კონფლიქტი გრძობასა და მოვალეობას შორის საშუალებას იძლეოდა ადამიანის შინაგან სამყაროში მიმდინარე ბრძოლის წარმოქმნა-წარმოჩენისათვის. საშემსრულებლო ოსტატობა იხვეწებოდა არა მარტო გარეგნული ეფექტების მიგნებათა თვალსაზრისით, არამედ პერსონაჟის სულიერი სამყაროს, შინაგანი სვლების მოუხელოებელი მოძრაობისათვის ადეკვატური გამომსახველი საშუალებების მიკვლევითაც. საშემსრულებლო ტექნიკური მიღწევები უდიდეს მნიშვნელობას იქნდა. გრძობათა მაქსიმალური სიწრფელე, ძნელად დასაანახი შინაგანი ძვრები, ნიუანსის სისათუთეს ითხოვდა. მსახიობთა შესრულება მეტ ფერადოვნებას იქნდა, რაც ბაღებდა გამომსახველ საშუალებათა მრავალფეროვნებასა და მრავალსახეობას. აღნიშნული

პროცესისადმი ქართული თეატრის ყურადღება გვიდასტურებს იმ ფაქტს, რომ მუდმივმოქმედი დასის წარმომადგენლები ამ მხრივაც აგნებდნენ ეპოქის საგულისხმო ტენდენციას და ცდილობდნენ დაუფლებოდნენ ამ სათეატრო ესთეტიკისათვის დამახასიათებელ თვისებებსაც.

პიესის პატრიოტული სულისკვეთება, მცირერიცხოვანი ერის ბრძოლა თავისუფლებისათვის, პიროვნული კონფლიქტი - პერსონაჟის გრძობასა და სამშობლოს წინაშე პასუხისმგებლობას შორის - როგორც აღენიშნე, ართულებდა მსახიობთა ამოცანას, ამღიდრებდა სასცენო ქმედებას, რაც მთავარია, ეხმიანებოდა ქართველთა იმჟამინდელ განწყობას. მოცემული ისტორიული სინამდვილე და პიესის მოცემული პირობები თანმხვედრი მოვლენები გახლდათ. წარმატების ერთ-ერთ პირობად ეს ვითარებაც იქცა.

ვიქტორიენ სარდუსს პიესაში მოქმედება ხდება 1568 წელს, ბრიუსელში. პროტესტანტი ფლანდრიელები ებრძვიან კათოლიკე ესპანელებს. პატრიოტიზმი და რელიგიური დაპირისპირება ამჟამურებს საბრძოლო პერიპეტებს. ამ თვისებითაც ახლობელი აღმოჩნდა ეს მოვლენა საქართველოს ისტორიული ხვედრისათვის. საუკუნეთა მანძილზე საქართველო უპირისპირდებოდა არა მხოლოდ მრავალრიცხოვან დამპყრობთა ურდოებს, არამედ სარწმუნოებასაც იცავდა მაჰმადიან სახელმწიფოთა შემოტევისაგან. საქართველო ხომ მნიშვნელოვანი გოდოლი იყო აღმოსავლეთით ქრისტიანული აღმსარებლობის გადარჩენის თვალსაზრისითაც. ქრისტიანული სამყაროს გავლენა ამ მხარეში ქართველი ერის სარწმუნოებრივ სიძლიერეზე ბევრად იყო დამოკიდებული. სამშობლოს დაცვა ქართველი ერისათვის გაიგივებული იყო ქრისტიანული რწმენის პატრონობასთან. სამშობლოსა და რწმენის ერთგულება გამოჰქონდა ქართველს ბრძოლის ველზე, როგორც ფიზიკური და სულიერი გადარჩენის სახსარი, თავდაცვისა და ეროვნული თვითმყოფადობის გადარჩენის სამუალები, როგორც უმაღლეს ღირებულებათა აღიარების ნიშანი. უწინარესად, საქართველოს ამ ისტორიულმა მისიამ უბიძგა დავით ერისთავს, აერჩია დრო და ადგილი მოქმედების განვითარებისათვის.

დავით ერისთავმა მოქმედება გადაიტანა მე-17 საუკუნის ქართულ სინამდვილეში, თბილისში. მწერალმა „ქართლის ცხოვრების“, საქართველოს ისტორიის გაცნობა-დამუშავების, პლატონ იოსელიანის თხზულების შესწავლის შედეგად, შექმნა ისტორიულ-პატრიოტული ღრამა, პიესაში კონკრეტული ისტორიული ფაქტები და ისტორიული პიროვნებები არაა გამოსახული. მწერლისათვის მთავარი აღმოჩნდა მოვლენა - წარმოეჩინა ქართველთა ბრძოლა დამპყრობთა წინააღმდეგ, ეჩვენებინა სამშობლოს სიყვარულის სიღაღდე, თავისუფლებისათვის ბრძოლის სირთულე და სიმშვენიერე. მწერალს მე-17 საუკუნის საქართველოს ვითარება აინტერესებდა იმდენად, რამდენადაც იგი ეხმიანებოდა თანადროულ სინამდვილეს. ამ შემთხვევაში წარსული პარაბოლის როლს ასრულებდა, ამბავი გადატანით მნიშვნელობას იძენდა, ხოლო ქარაგმა - ზნეობრივ-დამრიგებლურ ხასიათს ამჟღავნებდა. თავისი განწყობით, პიესა

ენათესავებოდა ილიას „ქართველის დედას“ („დედა და შვილი“, 1860-1871 წ.წ.) , ხოლო საფინანსო ეპიზოდით - ცოტნე დადიანის ზნეობრივ ქმედებას, როგორც ცნობილია, მონღოლთა ნონინმა დაატყვევა კობტის თავის შეთქმულნი - შანშე, ეგარსლან, ვარამ გაგელი, ჯარაჯვარი, შოთა კუპრი რომელთა ხვედრი თავისი ნებით გაიზიარა ცოტნე დადიანმა. შაჰის ბარათის წყალობით განთავისუფლებული ლევან ხიმშიაშვილიც, მოლაღატე ქეთევან დასაქონდა შემდეგ, თავისი ნებით მიეშურება ქალაქის მოედანზე, რათა გაიზიაროს გაცემულ თანაშეთქმულთა ხვედრი. როგორც ვხედავთ, საქართველოს ისტორიის ცალკეული ეპიზოდები ტრანსფორმირებულია დავით ერისთავის მიერ და, ამდენად, გარდასულ დღეთა გამოძახილად აღიქმება პიესა. უთუოდ, კონსტანტინე ხიმშიაშვილმა და სოლომონ ლიონიძემაც, მათი მამულიშვილური მისწრაფებებით, მიიზიდეს ავტორის ყურადღება. მწერალმა მათ სახელები შეუცვალა მხოლოდ, სულისკვეთება კი შეუნარჩუნა გამოგონილ პერსონაჟებს. ავტორის ამგვარი სელა მიგვანიშნებს მის პიროვნულ თავჯანსიერებაზე პატრიოტ წინაპართა მიმართ, მის ნოსტალგიასაც გვამცნობს გუშინდელი ამალღებული იდეალების არსებობის გამო, რაც გამოიხატა არა მარტო პიესის საერთო სულისკვეთებით, არა მარტო პატრიოტული ვნებათაღელვის წარმოჩენით, არამედ ცალკეული ეპიზოდების შინაგანად დამუხტული აზრის მიმოქცევით, პერსონაჟების მისწრაფებათა გამოხატვით, ცალკეული ნიუანსების მიგნებითაც.

პიესა „სამშობლო“ საზოგადოების ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა. უთუოდ, „ღროების“ რედაქციაში პიესის წაკითხვის ფაქტი მსწრაფლ გავრცელდა ქალაქში. არცაა გასაკვირი. გაზეთი და მისი თანამშრომლები საზოგადოებრივი ცხოვრების გულისგულში იმყოფებოდნენ. „ღროება“ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ტრიბუნა იყო, მამათა და შვილთა ცნობილი პაექრობის უამს იქცა ახალგაზრდა თაობის მსოფლშეგრძნების გამომხატველ ორგანოდ. ამ მხრივ, რა ძვრებიც შეინიშნებოდა საზოგადოებრივ ყოფაში, გაზეთის რედაქტორის, სერგი მესხის, თანამშრომელთა და ავტორთა ძალისხმევითაც იყო განპირობებული. ისინი ყოველ მოვლენას, მით უფრო თავიანთი იდეალების გამოხატვის ყოველ მცდელობას, მაღალი ეროვნული თვალსაწიერიდან აფასებდნენ. ქართული მწერლობა და თეატრი ამ სასიკეთო ძვრების საყრდენ ძალად მოიაზრებოდა და, ამდენად, მისი მიღწევები საერთო - სახალხო მსჯელობის საგანი უნდა გამხდარიყო. პიესის შექმნა და მისი სასცენო განხორციელება, არ იყო რომელიმე უწყების კერძო საქმიანობა, ეს იყო საერთო საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მოვლენა და მკვითხველს უნდა სცოდნოდა მისი ღირებულება. ასეთი პოზიცია გაამჟღავნა გაზეთმა და კიდევ მოახერხა მკვითხველის ცნობისწადილის გამძაფრება, პიესისა და მისი განხორციელებისადმი ინტერესის გაზრდა. ეს არის გაზეთის და თეატრის თანადგომის კლასიკური მაგალითი, გაზეთის რედაქტორისა და თანამშრომელთა მაღალი ეროვნული იდეალების ერთგულებისა და რწმენის გამოხატულება, რაც იშვიათობას წარმოადგენს ქართული სინამდვილისათვის. გაზეთმა არა მარტო მხა-

რი დაუქირა პიესასა და თეატრის არჩევანს, არამედ თავიდანვე წარმოაჩინა თეატრის როლი და მიზანი საზოგადოებრივი ცხოვრების წარმართვის პროცესში, რამაც სასურველი შედეგი გამოიღო. პიესა და სპექტაკლი „სამშობლო“ ამგვარი მაღალი მოქალაქეობრივი დამოკიდებულების მოვლენად იქცა, ჯერ კიდევ პრემიერამდე.

არაა გამორიცხული, რომ თავად პიესის სათაურმაც განსაზღვრა საზოგადოების მოწინავე ნაწილის დანტერესება და თანადგომა. პიესა დაიბეჭდა ეურნალ „ივერიაში“ (1881 წლის №10) და უმაღლესი ცხოველი განსჯის საგნად. პიესის დაბეჭდვამდე და პრემიერამდე კარგა ხნით ადრე, 1881 წლის 22 ივლისს, გაზეთმა „დროებამ“ მკითხველებს აუწყა, რომ დავით ერისთავმა დაასრულა ვიქტორიენ სარდუს პიესის თარგმნა და ნაწარმოები ქართული თეატრისათვის მეტად მნიშვნელოვან მასალად აღიარა. ასე გაჩნდა პირველი ცნობა გაზეთში. პუბლიცისტის ავტორი აღნიშნავდა, რომ ქართული თეატრი: „უნდა ავიყვანოთ იმ ხარისხამდე, რომ მას დაერქვას სახელი ჩვენი ნაციონალური, ეროვნობით თეატრისა. როდის მოხდება ეს? - მაშინ, როდესაც შესდგება (სხვათა პირობათა გარდა) რეპერტუარი ორიგინალური პიესებისა, ჩვენი თანამედროვე და ისტორიული ცხოვრებიდან, მეტადრე დიდი მნიშვნელობა ეჭება ისტორიული შინაარსის რეპერტუარს...

თეატრის მოყვარენი უნდა გაეახაროთ და ერთი კაი ამბავი ეუძღვნათ: ამ დღეებში დაათვა თ.დ. ერისთავმა პიესა ვიქტორიენ სარდუსი „Patril“, რომელიც მას შესანიშნავის მოხერხებით გადმოუკეთებია ქართულ ენაზედ. შეუფარდებია ქართული ცხოვრების ყოველნაირ პირობათათვის და მოქმედება და დრო აუღია საქართველოში შაჰ-აბაზის შემოსევის ხანიდან დაატყვევა მე-17 საუკუნის დაწყებაში. თვით წაიკითხა ხელნაწერი, ჩვენ მოვისმინეთ და დარწმუნებული ვართ, რომ ასე ხელოვნურად დაწერილი ფრანციულად პიესა, ხელოვნურადღვე სრულიად გადმოქართულებული, უმნიშვნელოდ არ ჩაივლის ჩვენი თეატრის საქმისათვის. მოვიცდით მოთმინებით და ვნახავთ“³ - ასე ამზადებდა მაყურებელს პრემიერისათვის პრესა.

როგორც ვხედავთ, გაზეთი „დროება“ დიდ ყურადღებას იჩენს პიესისადმი. სცენაზე ეროვნული ღირსების, პატრიოტული სულისკვეთების, საქართველოს წარსული ცხოვრების, მამულიშვილთა ერთგულების წარმოჩენა, უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენა იყო იმ პერიოდისათვის. მინავლებულ ეროვნულ თავმოყვარობას აზვირთება ესაჭიროებოდა, სამშობლოს სიყვარულს - ჭადაგება, აწმყო დაფიქრებულ განსჯას ითხოვდა, მომავალი - გამიზნულ მოქმედებას. წარსულის რომანტიკა, გამორჩეულ და თავდადებულ გმირთა ჩვენება, სამშობლოს ხსნიისათვის პირადული სატკივრის დავიწყება, მამულის გადარჩენისა და თავისუფლებისათვის გაერთიანების მოწოდება უმთავრესი მიზანი იყო ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობისა. ქართული თეატრი ზნეობრივი იდეალების დამკვიდრებითა და დიდაქტივის სიმახვილით უნდა შეხმინებოდა ამ მოძრაობას. „ეროვნული მიმართულების“ წარმოჩენით თეატრი საზოგა-

დღობრივ ინსტიტუტთა შორის გამორჩეულ მდგომარეობას იმკვიდრებდა. ასეც მოხდა. უწინარესად, სპექტაკლმა „სამშობლომ“ გადააქცია ქართული სცენა ეროვნულ მიზანდასახულებათა გამომწვეურების ასპარეზად. პიესაცა და წარმოდგენის სამზადისიც ამიტომაც გახდა საერთო - სახალხო განსჯის საგანი.

შემთხვევითი არ არის, რომ პიესის თაობაზე ვრცელი წერილი კვლავ „დროების“ ფურცლებზე დაიბეჭდა, მისი ავტორის ვინაობაც არაა შემთხვევითი. მიხეილ ბებუთაშვილი სათეატრო ხელოვნების ჩინებული მკოდნე და დამფასებელი გახლდათ. ამ დროისათვის მას უკვე ჰქონდა განხორციელებული შექსპირის „ვენეციელი ვაჟარი“ მულმივმოქმედი ქართული თეატრის სცენაზე. თვისებრივად ახალი სარეპეტიციო პრინციპების დანერგვაც მის სახელთანაა დაკავშირებული. 6

1881 წლის 10 ნოემბერი, „დროება“, მიხეილ ბებუთაშვილი (ემბეს - ფსევდონიმი):

„... რაც არ უნდა ეცადოს კაცმა, ამ პიესას, წარმოდგენის დროს ყოველთვის ისტორიული ხასიათი უნდა მიეცეს; მაშასადამე რომელსამე ისტორიულ ეპოქაზე უნდა იქნეს მოჭრილი; მაშასადამე საქიროა ისტორიული ტანისამოსი და ერთი მაინც დეკორაცია - იმ დროინდელი თფილისის სურათი - განსაკუთრებით პირველს მოქმედებაში და საქირო იქნებოდა აგრეთვე პიესის მეექვსე სურათში, რომელიც დ. ერისთავს არ გადმოუთარგმნია, მაგრამ ურომლისოდაც მაყურებლის უკიდურესად აღელვებული გრძნობა განხორციელების გზას ვერ იპოვის.“

მართლაც, თუ თვალთ არ ენახეთ წამება იმ ჩვენ დიდებულ წინაპართა, რომელნიც თავის საყვარელ სამშობლო საქართველოსათვის სისხლსა ღვრიან, სცენის ზედმოქმედება მაყურებლის გულზე და გრძნობაზე სრული არ იქნება. თუმცა ისტორიიდან და მატიაწევიდან ვიცით ჩვენ წინაპართა თავგანწირულება სამშობლოსათვის, მაგრამ ვერ წარმოვიდგენთ ამ თავგანწირულებასა და სიკდილს მარტო ლევან ხიმშიაშვილის სიტყვით, რომელიც ასწერს ამას პიესის მეექვსე სურათში. სისხლ-მოყვარეობის გრძნობა როდი გვათქმევინებს ჩვენ ამას, არამედ მარტო სცენის საქიროების მოთხოვნილება და სცენის სიმართლე...

სარდუს პიესაში, ფრანცუზულად ქეთევანი ესპანელია, ფრანგის ქალი დონა დოლორეს, რომელსაც არად მიაჩნია ქმრის, სამშობლოსა და რჯულის ღალატი: ქმარია იმისი აზრით, მოღალატე საკუთრად იმის (ცოლის) რჯულისა და ქმრის მტრები კი ერთმორჯულენი დოლორესისა; ამას გარდა იმის სამშობლო - ესპანია - არის სამშობლო იმის ქმრის მტერთა, მაშასადამე, როდესაც ის თავის ქმრისა და იმის მომხრეთა შეთქმულებას გამოააშკარავებს ის ხელმძღვანელობს მხოლოდ იმით, რომ თავის საყვარელი დაიცვას და ქმარი კი გასცეს. და თუ იმას უჭირს დანარჩენ შეთქმულთა (ქმრის მომხრეთა) დასახელება, ეს იმისგან წარმოსდგება, რომ დოლორეს ქალია, რაც უნდა იყოს, შემ-

ბრალეული გული აქვს, ებრალება უმანკო მსხვერპლები, რომელნიც იმის სიყვარულს არას უშლიან.

ამ ნაკლულევეანების გასწორება, ჩვენის აზრით, ადვილად შეიძლება, თუ მთარგმნელი დატყვევებულად და შემდეგ ძალა-უნებურად მონათლულ მოიხულ ქალად გამოიყვანს ქეთევანს, რომელსაც სიკვდილისაგან იხსნის ქმარი და რომელსაც ავიწყდება ამ ქმრის სიკეთე, ავიწყდება მადლობის გრძნობა, როდესაც იმის გული მხურვალე სიყვარულით აინთება.

მაგრამ, რაც არ უნდა იყვეს, დიდი მადლობა გვმართებს თ.დ.გ. ერისთავისა სარდლუს ჩინებულ პიესის მშვენიერად გადმოღებისათვის. აღტაცებით მივესალმებით იმ ღრმა და ძლიერ გრძნობას მამულის სიყვარულისას, რომელიც მოისმის ლეონიძის, დადიანის, ლევან ხიმშიაშვილის და სხვების პირიდან და რომელიც თვით მოქმედებაში სჩანს. აგრეთვე გოგია დიაკვნის თავგანწირულებაში.

ვაფრთხილებთ მხოლოდ ჩვენს ანტრეპრენიორებს, რომ თუ თავისუფალი 400-500 მან. არ ეჭვბათ ხელში, ისე ნუ განიზრახავენ ამ პიესის დადგმას, ძალიანაც სანატრელი რომ იყოს ამ პიესის დადგმა სცენაზე, თუ საშუალება არ იქნება, თუ ხეირიანად არ იქნა სცენა მოწყობილი და კოსტიუმები ვერ იშოვნა დანა, არც შემოსავალს უნდა მოელოდნენ და თვითონ პიესასაც გააფუჭებენ. მაგრამ იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ ამ კეთილ-შობილ საქმეში საზოგადოება დაეხმარება ქართულ სცენას".⁷

როგორც ვხედავთ, პუბლიკაციის აღრესადი, უპირველესად, თეატრია - მსახიობები, რეჟისორი, ისინი, ვინც უნდა განახორციელონ პიესის დადგმა. ამიტომაც შენიშვნები პრაქტიკულ მიზანს ისახავს. ავტორი ავლენს სიტყვის სასცენო ქმედებაში ტრანსფორმაციის უნარს, რაც გვაფიქრებინებს, რომ მიხეილ ბებუთაშვილმა მოახდინა პიესის თეატრალური ანალიზი, რაც იშვიათობაა იმ პერიოდის რეცენზიებისათვის. მისი შენიშვნები არგუმენტირებულია სასცენო კანონების გათვალისწინებით. ეს წერილი მრავალმხრივ არის საინტერესო. ჭერ ერთი, გვისაბუთებს რამდენად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ გაზეთი და რეცენზენტი პიესასა და მის ინტერპრეტაციას. მეორეს მხრივ კი წარმოაჩენს თავად ავტორს, როგორც პატრიოტსა და სასცენო ხელოვნების მცოდნეს.

მიხეილ ბებუთაშვილი, უწინარესად, თავის მოსაზრებას უზიარებს მკიოხველს სადადგმო საკითხების თაობაზე. იმხანად, სადადგმო კულტურის თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანი ძვრები შეინიშნებოდა საერთოდ სასცენო ხელოვნებაში. როგორც პრაქტიკოსი, თავად რეჟისორი, მიხეილ ბებუთაშვილი, სწორედ ამ ასპექტს ანიჭებს საგანგებო მნიშვნელობას. იგი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს მომავალი წარმოდგენის სახიერების მიმართ. ისტორიული რეგალიების მიგნება და სცენაზე წარმოჩენა სადადგმო კულტურის ერთ-ერთი საგულისხმო ნიშანია. სცენოგრაფია და კოსტიუმები, სცენის მიკაზმულობა და ნივთები ზომ საგანგებო მნიშვნელობისაა ატმოსფეროს, გარემოს, სასცენო სა-

ხიერების შექმნა-წარმოსახვისათვის, მით უფრო ისტორიული პიესების განხორციელების დროს. რეცენზენტის მოსახრებები გამიზნულია იმისათვის, რომ შემოქმედებითა კოლექტივმა მთავარი სათეატრო იდეების შთაწვდომით შექმნას არა მარტო მსახიობთა ანსამბლი, არამედ ერთიანი მხატვრული ნაწარმოები, სათეატრო კომპონენტა პარმონიული შეთანხმება. ისტორიული ეპოქისათვის დამახასიათებელი ატრიბუტების განსხეულება სცენაზე ხომ, თავისთავად, გამოიწვევს გამოსახველ საშუალებათა ფერადოვნების დაბადებას, თამაშის განსაკუთრებული მანერის მიკვლევას, პერსონაჟთა ურთიერთობის განსაზღვრულ ფორმათა წარმოქმნას, მეტყველებისა და ინტონაციის, ქცევისა და ექსტის საგანგებო სახიერების მიგნებას. მოცემული სასცენო კონკრეტული პირობა წარმოქმნის თამაშის წესის გარკვეულ სახეობასაც, რაც მაყურებელზე ზემოქმედების ეფექტსაც განსაზღვრავს, ამის გათვალისწინებით დაიწერა კიდევ რეცენზენტის შენიშვნები, რომლებიც, უთუოდ, გასათვალისწინებელი გახლდათ.

მიხეილ ბებუთაშვილი, აღნიშნული პუბლიკაციით, თავისი დროის სათეატრო პროცესების მთავარ ტენდენციას გამოხატავს და უჭერს მხარს. თუ გავიხსენებთ მეინინგელთა თეატრის ხელოვნებას, შემდგომში მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითს პრინციპებს და სხვ., გასაგები გახდება, რომ ქართულ სინამდვილეში უკვე შეინიშნება იმ სათეატრო ესთეტიკის დამკვიდრებისათვის ბრძოლა, რომელიც დამახასიათებელი იყო აღნიშნული ეპოქისათვის. ამ პროცესმა ბევრად განსაზღვრა სასცენო ხელოვნების შემდგომი ბედიც. მიხეილ ბებუთაშვილი ამ პრინციპების დანერგვისათვის იბრძვის — პრაქტიკულად, როგორც რეჟისორი და თეორიულად, როგორც რეცენზენტი. როგორც უკვე აღვნიშნე, ამ დროისათვის მას უკვე აქვს დადგმული „ვენეციელი ვაჟარი“. რეპეტიციების დროს, მან გამოავლინა მსახიობთა მუშაობის, რეჟისორული თვალთახედვის გაცნობის, სპექტაკლზე და როლზე მუშაობის იმგვარი სახეობა, რომელიც ანსამბლური სპექტაკლის დაბადების პირობად შეიძლება მივიჩნიოთ. სპექტაკლის შემფასებელთა უმეტესობა, სწორედ ამ თვისებას აღნიშნავდა, რაც გვაფიქრებინებს, რომ დამდგმელის მიზანი, ნაწილობრივ, მიღწეული აღმოჩნდა. ამ დადგმაზე მუშაობამ, აღნიშნულმა წერილმა, უთუოდ, გადაამწვეტი როლი შეასრულა დავით ერისთავისა და მსახიობების გადაწყვეტილებაში — მოეწვიათ მიხეილ ბებუთაშვილი „სამშობლოს“ რეჟისორად. უთუოდ, ამგვარი პრინციპით იმუშავებდა იგი „სამშობლოს“ დადგმაზე. სპექტაკლის წარმატების ერთ-ერთი მიზეზი ესეც გახლდათ. რა თქმა უნდა, არ ვამტყიცებ, რომ სპექტაკლი „სამშობლო“, უკვე იყო მთავარი სათეატრო იდეათა სრული გამოხატულება და შეიქმნა კლასიკური სახის ერთიანი მხატვრული ნაწარმოები. მხოლოდ იმის აღნიშვნა მინდა, რომ ქართული თეატრის მოღვაწენით იცნობდნენ თანადროულ, გაბატონებულ ესთეტიკას. ცდილობდნენ ამ მიღწევათა გააზრებას და მათს შემოქმედებითად ათვისებას, ტრადიციის გამდიდრებასა და განვრცობას.

როდესაც მიხეილ ბებუთაშვილი მოითხოვს სცენაზე შეთქმულთა წამების ჩვენებას, ამით იგი დამდგმელ კოლექტივს ორი ამოცანის გადაჭრას სთავაზობს. სცენა ხომ „ადგილი სახილველია“, სადაც აზრი, მიზანი, მისწრაფება, ვნებათაღელვა პერსონაჟების საქციელთა სისტემით უნდა გამოისახოს. სცენაზე მოქმედ პირთა ფიზიკური პარტიტურის სახიერებით ზდება ამბის გათამაშებაცა და სანახაობის ზეამოცანის წარმოჩენაც. კრიტიკული სიტუაცია, როცა სასწორზეა შეგდებული ადამიანის სიცოცხლე, ამ კერძო შემთხვევაში - წამების ეპიზოდში, თვალნათლივ წარმოაჩენდა ქართველ პატრიოტთა სულიერ სიმართლეს, მამულისათვის თავგანწირვის სირთულეს, ამასთანავე, შექმნიდა მტრის სისასტიკის სურათსაც. მოვლენის მასშტაბი თვალნათლივ უჩვენებდა მაყურებელს, რომ თვით წამებამაც კი ვერ გატეხა შეთქმულნი. აქ ქართველთა ზნეობრივი უპირატესობის ფაქტი იქნა გადამწყვეტ მნიშვნელობას. მაყურებელს თვალნათლივ უნდა ენახა და არა მოესმინა მხოლოდ, რას გაუძღეს სვიმონ ლიონიძემ და მისმა თანამზრახველებმა. კრიტიკული სიტუაცია ხომ მეტყველი ფერებით წარმოაჩენს სანახაობის მიზანდასახულებას, პერსონაჟთა სულიერ მდგომარეობას, მათს ქეშმარიტ ბუნებას, „ჭირთათმენის“ დიდებულებასაც. მაყურებელზე ზემოქმედების ეფექტიც მიღწეული იქნებოდა ხსნიებული ეპიზოდის გათამაშებით. ამას ადასტურებს რეცენზენტიც: „თუ თვალთ არ ვნახეთ წამება... სცენის ზედმოქმედება მაყურებლის გულზე და გრძნობაზე სრული არ იქნება“. აქ მინიშნებულია ილუზიური სათეატრო ესთეტიკის არსიც, მისი უპირველესი თვისებაც. მიმეტური სასცენო შემოქმედების უპირველესი აღრესატი ხომ მაყურებლის გულია, გრძნობათა აზვირთებაა მისი უწინარესი მიზანი. კათარზისის სახეობაც ამ სვლით არის განპირობებული. მიხეილ ბებუთაშვილი ეპოქის წამყვანი ტენდენციის ერთგულებას გამოხატავდა. ძირითადად, ამგვარი სათეატრო ესთეტიკის მიმდევარი იყო მულდმივმოქმედი ქართული თეატრი, დასის შემოქმედება „მართლმადგებლობის“ პრინციპს ეფუძნებოდა, ასე ეხმიანებოდა თანადროულ სასცენო ხელოვნებას. მაგრამ თუ ღრმად ჩაუვკვირდებით იმ შემკიდრეობას, რაც დაგვიტოვებს სცენის ოსტატებმა, გაეშიფრავთ მათს მოსაზრებებს სასცენო ხელოვნების თაობაზე, განსაკუთრებით კი მათს შემოქმედებითს პორტრეტებს და რეცენზიებს, ჩაუღრმავდებით, ნათელი გახდება, რომ ქართველი არტისტები არ იყვნენ მიმეტური თეატრის კლასიკური ადვანტები და, ამდენად, არც მულდმივმოქმედი ქართული დრამა იქნებოდა ცხოვრების მაქსიმალური მსგავსების წარმოქმნელი სცენაზე. ეს მსგავსება რეალობის კლიშე კი არ იყო, მთელი თავისი რეგალიებითა და თვისებით, არამედ მსახიობთა შესრულებაში ქარბად ჩქეფდა სასცენო სიმართლის, გამოწვანის, „სიბრძნე-სიცრუისას“ ბრწყინვალება. ცხოვრებისეული ნამდვილობა, ცხოვრებისეული სიმართლე, გრძნობათა სიწრფელე ათვლის წერტილად მოიაზრებოდა, ხოლო ჰიპერბოლური აზროვნების სიმახვილე, ფერთა სიუხვე, გამომსახველ საშუალებათა სიჭრელე და თამაშის ელვარება - მათი მჩქეფარე არტისტიზმის გამოხატულება იყო.

ქართველ ბერიკათა სილალე და სითამამე, იმპროვიზაციული გაქანება და გართობის მჩქეფარება, ამბისაგან განდგომით „დუფორმირებული“ რეალობის წარმოქმნა და გამოწვანის სიციხადე, თეატრალური თამაშის ტრფიალი და ონავრული დამოძღვრისადმი მიდრეკილება, ნიღბოსნათა გნისი და „თვალთმაქცობის“ უნიანობა ერთი რომელიმე მიმართულების ყალიბში ვერ თავსდება. თამაშის სიანცე, თამაშით გატაცება, თამაშის გულმხურვალეობა, არტისტული მგზნებარება, დაუყებელი ტემპერამენტი არღვევს ყალიბს, კლიშეს, ზღუდეს და თავისუფალი გაქანებით ამკვიდრებს იმას, რასაც მარადიული ბერიკობის დღესასწაული ეთქმის. ესაა მაქრისაგან გახეთქილი ქვეყრა! დუღილის დროს ამოფრქვეული ზებუნებრივი ძალა, რომელიც ატორტმანებს, ახალინებს, აგუგუნებს, თავისუფალი ნებით აკაშკაშებს სასცენო სივრცეს. ეს კოსმიურ ხმებთან შეტოლების წადილია, ფანტასმაგორიული გადაძახილია თავისი სამშოს შორეულ არქეტოებთან, „სპირიტუალური სენანსი“ ამ არქეტოების სულთა გამოხმობისათვის, რათა ერთიან საყარნავალო მსვლელობაში ჩაითრიონ მთელი სამყარო. შესაძლოა, ეს არის ქართველ ბერიკათა, ქართული თეატრის ინდივიდუალობის განმსაზღვრელი უპირველესი ნიშანი, რომელიც გენეტიკური ფესვებიდანაა ამოზრდილი. ქირვეული მაქსიმალიზმი და ონავრული გატაცება, სიხალისე და იმედინობა დამღასაეითაა, თითქოს, ამოტვიფრული ქართველი ბერიკას სათამაშო ალაშხე.

„იყო და არა იყო რა“ - ქართველი მეზღაპრის ეს მოდულაცია ქართული ბერიკაობის, საზეიმო სანახაობის დერიტაა. გამოწვანის სიშმაგე კი ითავსებს რეალობის ანარკლს და არა რეალობის ასლს. შესაძლოა, ამიტომაც ვერ იხარა ჩვენში ზუსტი სახით ვერც ნატურალისტურმა სათეატრო ესთეტიკამ და ვერც კლასიციტურმა დრამამ კრისტალური სიწმინდით. ამ მიმართულებათა კანონიკური დოგმა შეუთავსებელი აღმოჩნდა ქართველი სასცენო მეზღაპრის გამომგონებლურ სითამამესთან. ქართველ ბერიკათა სისხლსაცე თამაშით გატაცებამ, მოქარბებულმა ლტოლვამ დიონისური თავაშვებულობისადმი, თავაწვეტილმა ბაქსურმა თავენებობობამ თავისი სტიკია მაინც გამოკვეთილი და ფერადოეანი სანახაობით - რიტუალურ სასცენო ქმედებაში აღმოაჩინა. აქ ვგულისხმობ მისი განეითარების გენერალურ ხაზს, ძირითად ნაკადს და არა რაიმე კერძო შემთხვევას ან გამოვლინებას. ამიტომაც მგონია: ქართული მუღმივმოქმედი დასი წმინდა სახის მიმეტური თეატრის მიმღევი ვერ იქნებოდა. მიშეხისი გაჭერებული იქნებოდა „მართლმავრობისაგან“ გაუცხოების ინსტინქტური მიდრეკილებით და თუ მაინც დასის ინტერესი ილუზიური სასცენო ესთეტიკის სასარგებლოდ გადაიხარა, ეს იქნებოდა ეპოქის მოთხოვნილებათა მიმართ ერთგვარი ხარკის გაღების მცდელობა. მცდელობა და არა პრიორიტეტის აღიარება და დამკვიდრების გააზრებული სურვილი.

არც ისაა შემთხვევითი, რომ არაჩვეულებრივი, გამორჩეული გმირი და „ცხოვრებისეული ნაკადის“ რომანტიული აღქმა-გამოსახვა ასეთი ორგანული აღმოჩნდა ეროვნული საშემსრულებლო კულტურისათვის. აქ მხედველობაში

მაქვს ქვეშარიტი რომანტიკა, ამაღლებული ვნებათაღელვა, განსაკუთრებული თამაშის წესი და ფართე მონასმების ფერადოვნება და არა ფსევდო რომანტიკა, კოთუნებზე შეყვნიებული გრძობა და ჯალბი პათეტიკა, რომელთა რეცილივებიც შეინიშნებოდა შემდგომ, ჩვენი საუკუნის 40-50-იანი წლების რუსთაველის თეატრში და რომოლის დაძლევისაკენ იყო მიმართული ახალი თაობის მსახიობთა მოღვაწეობა მიხეილ თუმანიშვილის წინამძღოლობით. ის ფაქტი, რომ „მიხეილ თუმანიშვილის სკოლა“ ჩვენი დროის სასცენო ხელოვნების ერთ-ერთი საგულისხმო მონაპოვარია, მან ასეთი მასშტაბი გამოავლინა და ამგვარი ავტორიტეტი დაიმკვიდრა, მაფიქრებინებს, რომ ქვეშარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს ჩემი მოსაზრებები ეროვნული საშემსრულებლო კულტურის თაობაზე. ამ სკოლის მიზანი — უნივერსალური თამაშის, უნივერსალური ბერეობის, დამკვიდრება, — ნათლად წარმოაჩინს, რომ ასეთი მიდგომა ეროვნული სამსახიობო სკოლისადმი, სამსახიობო ხელოვნების ტრადიციამაც განაპირობა.

მიხეილ ბებუთაშვილი, როგორც სასცენო ხელოვნების კანონების და მიმდინარე სათეატრო პროცესების ჩინებული მცოდნე, ეპოქის წამყვან ტენდენციას უჭერდა მხარს, თავისი მოღვაწეობით დროის სულსკვეთებას გამოხატავდა და ამკვიდრებდა ქართულ სცენაზე ახალი ტიპის რეჟისორული ხელოვნების პრიორიტეტს. სადადგმო კულტურით დაინტერესების ფაქტი, მისი რეპეტიციების სახეობა, რეჟისორული მოღვაწეობის სხვადასხვა ასპექტი, საფუძველს მაძლევს აღვნიშნო, რომ იგი ქართულ თეატრს მოველინა, როგორც ამ პროფესიის ევოლუციის, ახალი ეტაპის გამომხატველი ფიგურა. სპექტაკლმა „სამშობლომ“ დაადატურა, რომ ქართული სცენა სათეატრო ხელოვნების ამ ფერიცვალების კარიბჭესთან იდგა. სპექტაკლმა „სამშობლომ“ წარმოაჩინა ამ პროფესიის მნიშვნელობა და ადგილი სასცენო შემოქმედების განვითარებაში. სპექტაკლმა „სამშობლომ“ ეს როლიც შეასრულა ეროვნული სათეატრო კულტურის ისტორიაში.

ქუთევიანის სახის ბებუთაშვილისეული ინტერპრეტაცია მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა. მისი შენიშვნა გაითვალისწინა დავით ერისთავმა, მით უფრო, რომ ქართველი ქალის მოღალატედ წარმოჩენა არ მიიღო ქართულმა მწერლობამ, საზოგადოებამ.

ახლად დაარსებული გაზეთი „შრომაც“ გამოეხმაურა ვიქტორიენ სარდუს პიესის ქართული ვარიანტის შექმნის ფაქტს. 18 ნოემბრის ნომერში დაიბეჭდა ამ ფაქტისადმი მიძღვნილი სტატია. როგორც ვხედავთ, პიესის შექმნის მნიშვნელობა პრესამ ერთსულოვნად აღიარა.

აკაკი წერეთელი: „უცხო ქვეყნიდან გადმოკეთებულს თხზულებებსაც, სწორეთ შესაფერი და მოწყობილი დრო და ადგილი უნდა აურჩიოს მწერალმა, რომ უცხოობა აღარ ეტყობოდეს, თორემ ტყუილი დროის დაკარგვა იქნება...

...მკითხველს თავის თავადაც შეუძლია მიხედვს, რომ ამ დრამაში გარდა იმისა, რომ შამ-აბაზი ერთს დროს მართლა იყო თფილისში და საქართველოც

დიას ააოხრა, არავითარი სიმართლე არ მოიპოვება, ყოველივერი გამოგონებულია, როგორც მოქმედება, ისე მომქმედი პირებიც. და მაშასადამე ბოდიშს იხდის ისტორიულ პიესობაზედ. საზოგადოდ ისტორიული თხზულება უეჭველია ქვემარტებზედ უნდა იყოს დამყარებული; მაგრამ არის ერთგვარი თხზულებაც, თუმცა არა ნამდვილად ისტორიული, მაგრამ „ვითომ ისტორიული“, ანუ „ისტორიულ-გეგარო“.³

დაწერილებით განიხილავს რა პიესას, აკაკი წერეთელი რამდენიმე ფაქტს გამოყოფს და ასაბუთებს თავის შენიშვნებს:

1. „ქართველთა ჯარები ისე ჯაბანათ არიან გამოყვანილი, რომ მართლა და ცხვრები ეგონება მკითხველს“.⁴ სამართლიანად აღნიშნავს მწერალი, რომ პიესაში არ არის ნაჩვენები საერთო-სახალხო შეთქმულების სურათი. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ იგი არისტოკრატითა ერთი ნაწილის ძალისხმევით განხორციელებული წინააღმდეგობაა და არა სრულიად აღმოსავლეთ საქართველოს ნების გამოხატულება. აქ უთუოდ, დასის არსებული მდგომარეობა გაითვალისწინა დავით ერისთავმა. ხალხმრავალი მასობრივი სცენების დადგმის საშუალება და საამისო ტექნიკური შესაძლებლობა თეატრს არ გააჩნდა. მაგრამ ამგვარი მასშტაბის მინიჭება შეთქმულებისათვის, ინტერეს მოკლებული არ უნდა ყოფილიყო იმ მიზნის წარმოჩენისათვის, რისთვისაც გადმოაყვითა პიესა დავით ერისთავმა. აკაკი წერეთელმა სწორედ ეს მიზანი მიიჩნია საგულისხმო მოვლენად.

2. „შაპ-აბაზს რომ ჯარი ცოტა ჰყავს... (მხოლოდ რვა ათასი მეომარი — ნ. ა.) აშინებს და მოსვენებას არ აძლევს... ან თვლისში ქართველი ჯარი რამ შეაშინა და ისე დააძაბუნა, რომ ხელს ვეღარ ანძრევენ?“⁵ როგორც ვხედავთ, დაძაბუნებული და ფარ-ხმალ დაყრილი ქართველების, მით უფრო ჯარის, არსებობას ვერ შეეგუა აკაკი წერეთელი. ეს ბუნებრივიცაა. წარსულში ქართველი კაცი უშიშარ მეომრად იყო ცნობილი, ასეთად ჩამოყალიბდა მისი ხატი ისტორიულ წყაროებსა, ფოლკლორსა თუ მოარული ლეგენდებით. ამ კვარცხლბეკის შერევა მიუღებელი აღმოჩნდა „ბაგრატ ღიღისა“ და „თორნიყე ერისთავის“ ავტორისათვის.

3. რატომ აშინებს შაპ-აბაზს დავით ბატონიშვილი? პიესაში მართლაც არაა საგანგებოდ მითითებული დავით ბატონიშვილის პიროვნული ღირსებანი, რის გამოც იგი, თითქოსდა, სიმბოლოს სახეს იძენს ამ შეთქმულების დროს.

4. რეცენზენტის აზრით, დამაჭრებელი არ არის დატყვევების ეპიზოდიც. „...დაენახვებინა კი ჩვენთვის: იმათი დაქერა რა ძვირად უჯდებოდა მტერს. თუ მოქმედებით ვერ გამოხატა, სიტყვით მაინც დაენიშნებინა“.⁶ რა თქმა უნდა, ქართველებისა და შემოსეული მტრის ჯარისკაცთა დაძაბული ურთიერთობის წარმოჩენაც არ იქნებოდა ურიგო, თუნდაც, ქართველთა თავმოყვარეობის დაცვის გამო:

5. „ბერი რომ შემოჰყავს და გაყავსთ ისე, რომ თითქო ხბოს თავი შემოჰქონ-

დეთ, რათა და რისთვის?"² აქ აკაკი წერეთელი, საქციელის მოტივირებასთან ერთად, სასცენო საბიერების წარმოქმნის საშუალებასაც ითვალისწინებს და ითხოვს.

6. დიმიტრი დადიანისა და სვიმონ ლიონიძის დიალოგის თაობაზე ავტორი აღნიშნავს: „...ყენმა რომ ქართლ-კახეთი ამოაგდოს, თფილისი დაიქიროს და იმერეთში ვერ გაეგოსთ, შეუძლებელია“.³ ეს ეპიზოდი სამართლიანად ბადებს გაუგებრობას, მაგრამ ამ შემთხვევაში პიესის ავტორის ამ რისკიანი სვლის მიზეზის ამოცნობა აუცილებელი.

7. ქეთევანის სახის თაობაზე აკაკი იზიარებს მიხეილ ბებუთაშვილის მოსაზრებას: „ქეთევან ისე მოჰგავს ქართველ-ქალს, როგორც გველი მტრედსა... ვალდებულია ისტორია, რომ თუ არ უკეთ, ნაკლებ მანც არ უნდა მოიხსენოს ქალები კაცებზედ. და მაშასადამე ჩვენი დედების ისე უკუღმართად სცენაზე გამოყვანა, როგორც ქეთევანია, უსამართლო ცილის წამებაა. ეგება ეს გვიპასუხონ, რომ საზოგადო ტიპათ ზომ არ გამოგვყავს ქეთევანიო, და კერძოთ, თვით ვინმე ქეთევანისთანა საძაგელი რატომ იმ დროსაც არ იქნებოდაო? და აი, რას მოგახსენებთ: კერძო ტიპათ მაშინ იგულისხმებოდა ქეთევანი, რომ მასთან ერთად დრამაში სხვა ქალიც იყოს გამოყვანილი უკეთესად და თუ ავტორს საქმით არ გამოუყვანია სხვა, სიტყვით მანც ეჩვენებინა ჩვენთვის, რომ ქეთევანი იშვიათი საძაგელი მოვლინება ჩვენს ქალებშიო, თორემ იმ ქალისათვის უპირველესი გმირები, ლეონიძე და ლევანი, გიჟდებიან; სჩანს რომ იმაზედ უკეთესი ქალი ვეღარ უნახავთ საქართველოში, თორემ რაღა იმ მოლაღატესა და გულ-ბილწს გადააყვნენ თავის შეწირვამლი...“

თუ ეს დრამა „სამშობლოს“ ავტორმა ხელახლად ამგვარად გადააკეთა და ცოტა შალაშინიც გაჰკრა აქა-იქა, მაშინ ეს პიესა ჩინებულს ადგილს დაიქერს ჩვენს მწერლობაში, გადაიქცევა „ისტორიულგვარ“ პიესად და მადლობასაც გვათქმევინებს ავტორისათვის“.⁴

როგორც ვხედავთ, აკაკი წერეთელი იწონებს პიესის ტრანსფორმაციის პრინციპს. „ისტორიულგვარიო“ - ასე დაახასიათა ნაწარმოები და რადგანაც მოქმედების დრო და ადგილი შესაფერისად მიიჩნია, დამუშავების შემდეგ, უწინასწარმეტყველა კიდევ მას წარმატება. რამდენიმე მოსაზრება ემთხვევა კიდევ მიხეილ ბებუთაშვილის შენიშვნებს. რა თქმა უნდა, ბევრი რამ მისაღები და გასათვალისწინებელი აღმოჩნდა დავით ერისთავისათვის. მაგრამ მისი პოზიციაც გასაგებია, მით უფრო, რამდენიმე ეპიზოდის მიზანდასახულების ამოცნობას თუ შევეცდებით.

როგორც უკვე აღვნიშნე, დავით ერისთავისათვის მთავარი იყო თავად მოვლენა - სამშობლოს თავისუფლებისათვის პატრიოტ მამულიშვილთა თავგანწირვის ჩვენება, სამშობლოს კეთილდღეობისათვის პირადულ ინტერესთა დათმობის მოწოდება. მან ქვეყნის იმჟამინდელი ვითარების საპასუხოდ გადმოაკეთა პიესა. მწერლისათვის წარსული დრო მხოლოდ საბაბი იყო, რათა ქართველობას აწინდელი მდგომარეობა შეეფასებინა და პასუხისმგებლობაც ეგ-

რძნო სამშობლოს ბედ-იბბლის წინაშე. იგი ნაკლებად ცდილობდა ხარკი გავლო ისტორიული ფაქტების სიზუსტით გადმოცემისათვის.

ის შენიშვნები, რაც აკაკი წერეთელმა და მიხეილ ბებუთაშვილმა გამოსთქვეს, რა თქმა უნდა, დამაფიქრებელია. რამდენიმე ეპიზოდი, ერთის შეხედვით, მართლაც, ნაკლებად გამართლებულია, წმინდა ცხოვრებისეული ლოგიკის მიხედვით, პერსონაჟების ქცევათა მოტივირებაც მეტ სიღრმესა და დაკონკრეტებას საჭიროებს. მაგალითად: სვიმონ ლიონიძისა და დიმიტრი დადიანის პირველი შეხვედრა დატყვევების დროს; ლევან ხიმშიაშვილის მოქარბებუი სითამამე შაჰთან ურთიერთობის დროს; სვიმონ ლიონიძისა და ლევან ხიმშიაშვილის დიალოგი მეტეხის ციხეში და სხვ. მართლაც, ძნელი წარმოსადგენია, რომ ქართლ-კახეთის აზხრების ამბავი დასავლეთ საქართველოსათვის უცნობი იყოს. ლევან ხიმშიაშვილი შაჰს ასე თავხედურად მიმართავდეს, როდესაც შეთქმულების ბედი მის ხელშია. ცხოვრებისეული ნამდვილობის, „მართლმადგრობის“ წინაშე აშკარად „სცოდავს“ დრამატურგი, მაგრამ სცენას ხომ თავისი სიმართლე და რეალობისაგან განსხვავებული ლოგიკა აქვს, რაც, უმეტესად, მოვლენის მასშტაბურ წარმოჩენას ემსახურება, თეატრალური თამაში, რიტუალური ქმედება, გულუბრყვილობის ნაღმზეცაა წამომართული. როცა ეს ნაღმი ფეთქდება, თავად ამბავიცა და მოვლენაც, მიზანდასახულებაცა და თამაშის წესიც, იღუმალი სხივით ნათდება, გამონაგონი აღმატებული ხარისხით წარმოჩინდება ხოლმე. ესეცაა სცენის ხიბლი, მისი იღუმალების ყოვლისშემძლეობა.

ისტორიული ფაქტების სიზუსტე და მათი ქვეშევდრომობა, ისტორიკოსთა ვალია. მწერალი კი, ზოგჯერ თავისი გაუგონარი გამონაგონით, აზარეალური სიტუაციითა და პერსონაჟთა ალოგიური ქცევით, გაუმართლებელი მიამიტობითაც კი იმგვარ ხელოვნებისეულ ამოცანას წყვეტს, რომელსაც, რეალობისაგან განსხვავებით, უმეტესად, ზნეობრივი სრულყოფილების მოდიფიკაცია იწვევს. დავით ერისთავმა, როგორც ირკვევა, სხვა ამოცანა დაისახა, ვიდრე ცხოვრებისეული ნამდვილობის ასახვა და გადაჭრა კიდევ ეს ამოცანა. სავარაუდოა, რომ მისთვის მთავარი იყო შეუძლებლის შესაძლებლად დაშვება და მიღება, რათა თანამედროვე საზოგადოების მიძინებული ეროვნული თავმოყვარეობა გაეღვივებინა. ცხადია, ცხოვრებისეული ლოგიკით, გაუმართლებელია, რომ სანადიროდ მოწვეული დიმიტრი დადიანი ისე გამოივლის სამეგრელოდან თბილისამდე გზას, რომ ვერ შეიტყობს სპარსელების შემოსევის ამბავს. ქეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს ჩემი ვარაუდი: მწერალმა ეს ეპიზოდი იმისთვის შექმნა, რომ სხვა ცნობებთან ერთად, სვიმონ ლიონიძემ დადიანს გააცნოს, რა სისასტიკეს იჩენს მტერი და მყურებელსაც მიაწოდოს ინფორმაცია საქართველოს იმეამინდელ მდგომარეობაზე.

„გამოსვლა მეორე. ივინივე, სვიმონ და დადიანი.

დაუდ (ჯარის-კაცი). აბა მოიფანეთ ტყვეები!.. (დადიანი და სვიმონ შემოპყავთ მარჯენივ. ორსავე გვერდით ჯარის-კაცნი მოსდევენ).

უფრ. მეომ. გამოიარეთ ჩქარა!

დადიანი. (შედგება და მშვილობიანად). მოიცა ძმაო!.. თუმცა ხმალი ამხსნეს, მაგრამ ეს ჯოხი ხელში მიჭირავს და თუ კიდევ ჩემთვის ხელი გიხლია, ღმერთს გეფიცები, ზედ ზურგზედ დაგამტყრევ!..

ჭარის-კაცი (ამოიღებს ხმალს). შენ როგორა პბედავ! (უნდა დაჰკრას).

დადიანი (ჯოხს გაარტყავს მკლავში, ხმალს გააგდებინებს და მერე ჯოხითა სცემს). აი, როგორა ვბედავ! ხომ შეიტყვი!.. (ჭარის-კაცი უნდა მივიარდეს დადიანს, ამ დროს მაჰმედ და დაუდ მივიარდებიან და გააშველებენ).

დაუდ (დადიანს). ლუკმა-ლუკმა ხომ არ გინდა, რომ დაგუწონ- რას შერე-ბი?

დადიანი. თქვენ ვინა ბრძანდებით?

დაუდ. დაუდ-ბეგ, დიდებულის შაჰის მხლებელი!..

დადიანი. მე დადიანი გახლავარ, მთავრის შვილი და მეგობარი ქართლის მეფისა... და თუმცა ტყვე ვარ, მაგრამ ხორციელ კაცს ნებას არ მივცემ, რომ ხელი მახლოს!.. ეს იცოდეთ, ბატონო!.. არა გაქეთ-რა, რომ ჩამოვჭდე, დაღალული ვარ!..

დაუდ. უკაცრავად, ბატონიშვილო, თქვენი ვინაობა არ ვიცოდით!.. აი, ბატონო, ამ გოდორზედ ჩამოჭექით...

დადიანი. ჰო, ეგ კარგი მოგონებაა! (უნდა გოდორი აიღოს, ამ დროს სვიმონსაც უნდა აღება, და ორივენი შესდგებიან) უკაცრავად, ბატონო!..

სვიმონ (თავს დაუკრავს). ინებეთ, შენი ქირიმე!..

დადიანი. თქვენს შემდეგ!..

სვიმონ. თქვენ ბატონო, როგორც მეგრელი, აქ სტუმარი ბრძანდებით და მე კი აქაური ვარ, მაშასადამე, მე აქ მასპინძელი გახლავართ!

დადიანი. კითხვა არ უნდა, კეთილშობილი ბრძანებულხართ!

სვიმონ. მე გახლავართ თავადი სვიმონ ლიონიძე - თქვენი უმორჩილესი მონა!

დადიანი. მთავარ დადიანის შვილი დიმიტრი - აგრეთვე თქვენი უმორჩილესი მონა!..

მაშ, ბატონო ჩემო, თუ აქაური ბრძანდებით, ერთი მიბრძანეთ, სადა ვართ? მე ამის მეტად არა ვყოფილვარ ქართლში!

სვიმონ. თქვენ ბრძანდებით ტფილისის ქალაქში... რომელიც აოხრებულაა შაჰ-აბასისაგან...

დადიანი. წარმოიდგინეთ, სამეგრელოდან მოვიდოდი ბატონიშვილ დავითთან. სანადიროდ მომიწვია და ქალაქს რომ მოუახლოვდი, დამეცა თათრის ჯარი და დამიჭირა ტყვედ!.. მე არ ვიცოდი, რომ შაჰ-აბასს საქართველოზედ გამოეღლაშქრნა...

სვიმონ. ვერ წარმოიდგენთ, ბატონიშვილო, როგორ ააოხრა ამ ურჯულომ საცოდავი საქართველო! სადაც ამისმა ჯარმა გაიარა, მტვრად აქცია, დედამიწასთან გაასწორა! სოფლები სულ ცეცხლით გადაძუგა, ქვა-ქვაზედ არ დააგდო!.. ყოველ სახლის წინ სისხლის მორევი სდგას და შიგ ქრისტიანები იღრ-

ჩვენთან, უპატრონოდ, მგლები კერძად!.. ყოველ ხეზედ იმდენი ჩამოღრჩობილია, რომ ხეებს ტოტები ზედ ატყდებოთ!.. შაჰმა გასცა ბრძანება, ქრისტიანი არაფერი დაინდოთო, კაცი, დედაკაცი თუ ბავშვიო, მგონი იმ ურჯულს ადამიანისა სახის მეტი არა აქვს რა! მაგრამ არა... წარმოიდგინეთ, რომ მამობით კი ძლიან გულ-ჩვილი მამა და გაგიყვებით უყვარს თავისი ქალი!.. გული სტკივა და მამა თავისგან არ იშორებს, გვერდითა ჰყავს... ეს საშინელი ყინვა ძალიანა სწყენს. თვით მამა - ალბათ ღვთის განგებაა! - თავის ქალს დღეს უმოკლებს: ამდენს საცოდაობას რომ ჰხედავს, გული უკვდება ... დაინახავს თუ არა ხანჯალს, ქრისტიანზედ მოქნეულს, საწყალ ქალს თავისი ემართება, თითქო ხანჯალს თითონ იტმას ჰსცემენ გულშიო...

დადიანი. ღმერთო დიდებულო! განა გადაურჩა კიდევ ვინმე?.. აგრე ხომ ამოსწყვიტა მთლად ქართველები?

სვიმონ. არა. ბატონიშვილო... ქართველები აგრე მალე არ ამოსწყვდებიან!.. ქართველები აგრე ადვილად როდი დასთმობენ თავის სამშობლოს!.. ბევრი ამისთანა შავი დღე უნახავს საქართველოს, მაგრამ ისევე ფეხზე დამდგარა, ისევე გამობრუნებულა, ისევე ისე აძლებულა კოტა ხანს დაიცადეთ... ერთი ბატონიშვილი მოგვეშველოს და მერე ჩვენ ვიცით, როგორ გადაუხდით ამ ურჯულს ჩვენს აზრებს!.. მაგრამ ვინ იცის, მოვესწრები იმ დღეს თუ არა?... (ისმის შორით ნაღარის ხმა) მგონი ეს ხმა ისრაფილხანის მოახლოებასა ნიშნავს!

დადიანი. მაგ ხანმა უნდა გადასწყვიტოს ჩვენი ბედი?

სვიმონ. დიას!.. შაჰ-აბაზს ძალიან უყვარს! (ნაღარის ხმა მოახლოვდება) აი, ბატონიშვილო, მოახლოვდნენ, იქნება ეს უკანასკნელი წამი იყოს ჩვენთვის და ნებას მიბოძებთ, ერთი რჩევა მოგცეთ?

დადიანი. ბრძანეთ, ბატონო!..

სვიმონი. თუ რჯულზედ გკითხონ რაიმე... ნუ ეტყვით, რომ ქრისტიანი ბრძანდებით... უსათუოდ თავს მოგკვეთენ...

დადიანი. ბატონო ჩემო, მე რომ თქვენთვის ეგ მერჩია, განა ასარულებდით? სვიმონ, არა...

დადიანი. მაშ დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ, რომ ყოველთვის თქვენ იქნებით ჩემი მაგალითი... და მით ავასრულებ ჩემს მოვალეობას!

სვიმონ (გადაუხვევა). იქნება მართალი ბრძანდებოდეთ... ღმერთი იყოს თქვენი მფარველი!

დადიანი. აგრეთვე თქვენი (დადგება მარჯვნივ).“¹⁵

ეს ეპიზოდი მნიშვნელოვანია ამბის შემდგომი განვითარებისათვის. აქ თითქმის ყველა აუცილებელი ინფორმაცია გამოვლინდა:

1. მტრის მიერ აზრებული, გაპარტახებული ქართლის მდგომარეობა და შაჰის სისასტიკე; მოსახლეობის რელიგიური მიზეზით დევნა, უცილურესად დამბული ვითარება და სვიმონის იმედიანობა.

2. დიმიტრი დადიანის ქართლში მოგზაურობის მიზეზი და რომ დასაჯელთ საქართველოსათვის უცნობია შაჰ-აბაზის მიერ საქართველოს დალაშქრა.

3. დიმიტრი დადიანის მიერ პიროვნული ღირსების დაცვის მცდელობა.

4. კრიტიკულ სიტუაციაშიც კი, ამ შემთხვევაში ტყვეობა, დადიანი და ლიონიძე ინარჩუნებენ სიმშვიდეს, პიროვნულ ღირსებას, ურთიერთპატივისცემას, სტუმარ-მასპინძლობის ადათ-წესებს, რწმენის ერთგულებას.

5. წარმოჩინდა ორი ზრდილი რაინდი. მოინიშნა სვიმონ ლიონიძის თვისებები (გულმხურვალე მამულიშვილი, კეთილშობილი პიროვნება და სხვ.)

6. გამოიკვეთა შაჰ-აბასისა და მისი ქალიშვილის პორტრეტი, ფაიხოშის დახასიათება და მამა-შვილის ურთიერთობა ამბის შემდგომი განვითარებისათვის არის აუცილებელი.

ამ ეპიზოდში პირველი მარცვლებია ჩაგდებული მოქმედების პერსპექტივისათვის. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სვიმონ ლიონიძის მონოლოგს. აქ მთავარი მარტო ის კი არ არის, წარმოჩინდეს ქვეყნის გავერანების, ქართველთა სისხლის გუბებები და მათში დანთქმული მოსახლეობის სურათი, არამედ პატრიოტიზმით აღსავსე ლიონიძის გულისთქმა. ყურადღება გამახვილებულია საქართველოს ისტორიულ სვე-ბედზე, ფერფლიდან ფენიქსებრ აღდგომის უნარზე, სამშობლოს გადარჩენისათვის მამულიშვილთა მარადიულ მზადყოფნაზე. ეს მონოლოგი წუხილით, ტკივილით, გულშემატკივრობით, სასოებით და რწმენით აღსავსე გულწრფელობაა პატრიოტი სვიმონ ლიონიძისა. მასში ძალუმაღ ვლერს მოწოდების ძალოვანება! ეს ისტყვები მიმართულია თანამედროვე საზოგადოებისადმი, როგორც წინაპართა სულსთქმა, როგორც წარსულის გადაძახილი ახლანდელთა სიმხნევისა და შემართების წარმოსაქმნელად.

რაც მთავარია, ჩემი ფიქრით, ეს ეპიზოდი იმისათვისაც შექმნა მწერალმა, რომ საქართველოს გათიშულობა, ინფორმაციის უკმარისობა, ქართველთა ურთიერთგაუცხოება უჩვენოს მაყურებელს. ისიც უთხრას, გახლეჩილ და დაყოფილ ქვეყანას ადვილად რომ ამარცხებს მტერი. ამ შემთხვევაში ისტორიული სიმართლე, ზნეობრივ-დიდაქტიკური მოტივი, ამაღლდა ცხოვრებისეულ ნამდვილობაზე, რათა ავტორს მოვლენის არსი წარმოეჩინა და მთავარ სატყვივარზე დაეფიქრებინა საზოგადოება. ამ დიალოგში ჩადებული „გულუბრყვილობის ნაღმის“ აფეთქება, სასურველ შედეგს აღწევდა.

პიესის მიხედვით დიმიტრი დადიანი სანადიროდ მოუწვევია დავით ბატონიშვილს. ეს ინფორმაცია ძალზე დამაფიქრებელია და მოტივირების დაკონკრეტებას საჭიროებს, ამოცანის შეცვლას, ნამდვილად ითხოვს. ეს უნდა იყოს ფანდი ბატონიშვილისათვის, რათა სანადიროდ მოწვეული დადიანისათვის გასაგები გახდეს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს სპარსელები დაეპატრონენ, რომ ამოვლიტეს მოსახლეობა და საფრთხე სრულიად საქართველოს ემუქრება, რომ მამულიშვილები აღსდგენ სამშობლოს დასაცავად და რომ დადიანის შემწეობით დასავლეთ საქართველოსაც მოუხმოს ქვეყნის სამსახურად. ეს მიზანი, ეს სასცენო ამოცანა არაა მითითებული პიესაში, რამაც, ქეშმარიტად,

შეიქმნა გაუფებრობა. სხვათრივ მეტად გაუმართლებელია, ცხოვრებისეული სი-
მართლითა და სასიცურო სიმართლითაც, რომ შეთქმულების მოთავე, დავით ბა-
ტონიშვილი, ამბოხების მზადების ეჟამ ნადრობისათვის იცლის და თანაც
სტუმრებსაც ეპატივება. სხვა რომ არა, ეს საქციელი ამდაბლებს, აქნინებს სამ-
შობლოს თავისუფლებისათვის ბრძოლის სიმბოლოდ - ქვეულ დავით ბატონ-
ნიშვილს, მის პიროვნებას, მის მეფურ ღირსებას ეს საქციელი სხვა პიესის, სხვა
პერსონაჟის, სხვა ეანრის ნაწარმოებს მოუხდებოდა და არა ისტორიულ-
პატრიოტულ დრამას, იმ მიზანდასახულებას, რისთვისაც შეიქმნა ეს ნაწარ-
მოები.

შეთქმულების წინა დღეს ლევან ხიმშიაშვილმა უნდა მოახერხოს შაჰის
დარწმუნება, რომ მან ქალაქის მცველთა გადაყენების ბრძანება გასცეს, ამით კი
ბატონიშვილ დავითს, თავისი ლაშქრითურთ, გზა გაეხსნას თბილისში მოუ-
ხელთებლად შემოსვლისათვის. შაჰთან ლევან ხიმშიაშვილის გამოცხადების
ეპიზოდი ისეა დაწერილი, რომ უგულვებელყოფილია მთავარი საფრთხე: შაჰს
შეუძლია დააპატიმროს ლევანი, შეთქმულების ერთ-ერთი მოთავე, რომელ-
საც მნიშვნელოვანი მიზანი ამოქმედებს. მართლაც, ლევან ხიმშიაშვილი წინ-
დაუხედავ, მოკარბებულ სითამამეს იჩენს, როდესაც ხმალს გადაუგდებს მრის-
ხანე მტარვალს. ამით იგი საფრთხეში იგდებს თავსაც და წირავს შეთქმულე-
ბის ბედსაც. ცხოვრებისეული ლოგიკით ეს გაუმართლებელი საქციელია და
სამართლიანადაც აღნიშნეს ოპონენტებმა ეს შეუსაბამობა. ერთის შეხედვით,
სავსებით სამართლიანი შენიშვნაა, მაგრამ მისი ახსნა ისევ და ისევ თეატრალუ-
რი სიმართლის პოზიციიდან უნდა მოვახდინოთ.

ჩემი აზრით, მწერალმა ამ ეპიზოდის შექმნის დროს, გადაწყვიტა სახიერად
წარმოეჩინა ლევან ხიმშიაშვილის პიროვნება და მისი სულიერი მდგომარეო-
ბა, რათა მაყურებელზე ეფექტური ზემოქმედება მოეხდინა. კრიტიკულ სიტუ-
აციაში ლევან ხიმშიაშვილმა ეროვნული და პიროვნული ღირსება დაიცვა! ეს
იყო მთავარი მწერლისათვის. ამ შემთხვევაშიც ზნეობრივ-დიდაქტიკური მო-
ტივი, ამაღლდა ელემენტარულ ლოგიკაზე. აქ მხატვრული ხერხი და ეფექტუ-
რი თეატრალური სვლა, შეუძლებელის შესაძლებლად დაშვება-მიღებას ემსა-
ხურება. მით უფრო, რომ კრიტიკოსთა გადმოცემით, ლადო მესხიშვილი ამ
ფსიქოლოგიურად გაუმართლებელ საქციელს რომანტიკული გზნებითა და
გრძნობათა აზვირთებით განასახიერებდა, რაც მაყურებლის უზომო აღტაცე-
ბას იწვევდა. ჯერ ერთი, რომანტიკული გმირი თავისთავად უჩველო, განსაკუთ-
რებული, რეალობაზე ამაღლებული და რეალობისაგან გაუცხოებულია თავი-
სი მიზნებითა და მისწრაფებებით. მისი საქციელი, უთუოდ, სხვა განზომილე-
ბიდან უნდა შეფასდეს და არა ცხოვრებისეული ნამდვილობის საზომით. მეო-
რეც, ამ ეპიზოდის განსახიერება მსახიობის ნიჭიერებასა და აზროვნების მას-
შტაბზე ბევრად დაამოკიდებული. ლადო მესხიშვილის აქტიორული ინდივი-
დუალობა ამ ეპიზოდის მხატვრული გამართლების საშუალებას იძლეოდა.
შემთხვევითი ხომ არ არის, რომ დავით ერისთავს რუსული თეატრის სცენაზე

ლადო მესხიშვილის ნახვისას აღტაცებით წამოუძახია: „ძლივს არ ვიპოვნე ჩემი ხიმშიაშვილი!“ 24 წლის ყმაწვილში დავით ერისთავმა სწორედ ის მგზნებარება და ტემპერამენტი შენიშნა, რომელიც აგრერიგად აუცილებელი იყო ლევან ხიმშიაშვილის როლის შესრულებისათვის. საგულისხმოა გიორგი თუმანიშვილის მოსაზრებაც ლადო მესხიშვილის თაობაზე: „ამიერიდან ჩვენს სცენაზე დრამების წარმოდგენა შეიძლება.“¹⁷ დრამა განსაკუთრებული მონაცემების მსახიობთა არსებობას გულისხმობს, განსაკუთრებულ შესრულების მანერასა და ტექნიკას ითხოვს. არტიტის შესაძლებლობაზე დამოკიდებული იმ დრამატული პერიპეტეიების გამართლება, რომელიც ამ ეპოსს ახასიათებს. ლადო მესხიშვილმა ბევრად განაპირობა სპექტაკლის წარმატება, როლის ამგვარი გააზრება და ამ ეპიზოდის სასცენო სიმართლით შესრულება. ლევან ხიმშიაშვილის წარმოუდგენელი სითამამე სავსებით ორგანული აღმოჩნდა ლადო მესხიშვილის გმირისათვის. ცნობილია, რომ ალექსანდრე იმედაშვილი შემდგომ ცვლიდა ავტორისეულ რემარკას. ილია ზურაბიშვილი გადმოგვცემს, რომ იგი „ხმალს კი არ მიახლიდა ხოლმე მტარვალს, არამედ მიუტანდა და ფეხთ წინაშე დაუდებდა“.¹⁸ მაგრამ ეს უკვე სხვა ისტორიულ ვითარებაში ხდებოდა. პირველი წარმოდგენა კი უნდა გათამაშებულიყო მაშინ, როდესაც საზოგადოების ეროვნული თავმოყვარეობა ჩაქონლული იყო და დათრგუნულ ხალხს ძლიერი, ელვარე მაგალითის დანახვა თუ მიანიჭებდა შვებას და იმედს. ლევან ხიმშიაშვილის საქციელი შოკისმომგვრელი გახლდათ, სრულიად მოულოდნელი შაპისათვის და ელდასავით თავზარდამცემი მაყურებლისათვის. იქნებ, სწორედ ამ მოულოდნელმა გულადობამაც იმოქმედა შაპზე, იგი მოუშვადებელი აღმოჩნდა ამგვარი „თავხედობის წინაშე“ და განაიარაღებულმა ჭეროვნად ვერ შეაფასა სიტუაცია. ამ ფსიქოლოგიურ ზეწოლას, ამ შოკს, პოზიციის დათმობა მოჰყვა. არაა გამორიცხული, რომ ლევან ხიმშიაშვილის შემართებამ შესძრა მოწინააღმდეგის გონება და გრძნობა. ბოლოს და ბოლოს ისიც ხომ აღამიანი იყო და მეომარი. გულოვანება და უშიშრობა დიდი ძალაა! ამ ძალის აზვირთებამ და სიმამაცემ გამოიწვია შაპის უნებური მარცხი. აღნიშნული ეპიზოდის ამოხსნა ამგვარი ფსიქოლოგიური სველითაც ხომ შეიძლება? სპექტაკლის მსვლელობის დროს მაყურებლის რეაქცია მაფიქრებინებს, რომ მწერლის მიზანი მიღწეული აღმოჩნდა. ამ ეპიზოდმაც, ამ შეუძლებლის შესაძლებლად დაშვებამაც გამოიწვია, უთუოდ, მაყურებლის ეროვნული ღირსების აღზევება. ამიტომაც ჯაბნინდა დიდაქტიკა, ზნეობრივი აღმატებულობის წარმოჩენის მცდელობა ცხოვრებისეულ ნამდვილობას. სხვათრეც, ეს მართლაც თეატრალური ეფექტისათვის განწირული საქციელი, შეუსაბამო და დაუჭერებელი აღმოჩნდებოდა.

კრიტიკოსთა მოსაზრებების გაცნობისა და გაზიარების შედეგად, ქეთევანის როლმა საგრძნობი ცვლილება განიცადა. როგორც ვნახეთ, ქართველი ქალის სამშობლოსა და ქმრის მოღალატედ გამოყვანა არ მოუწონეს მწერალს. ამიტომაც პიესის საბოლოო ვარიანტით ქეთევანი ტყვეობიდან გამოხსნილ.

მონათლულ მაჰმადიან ქალად იქცა. მართალია, სამშობლოსა და ქმრის არა ერთი მონღალატე დედაკაცი იშვა საქართველოში, მაგრამ ისევ დიდაქტივის სასარგებლოდ გადაიხარა სასწორი. შეიცვალა პერსონაჟის ბიოგრაფია: სვიმონ ლიონიძემ ტყვეობიდან გამოიხსნა მშვენიერი ყმაწვილი ქალი, მონათლა და უზომოდ შეყვარებულმა იქორწინა მასზე. ასეთი ინტერპრეტაცია იმაზეც მეტყველებდა, რომ ლევანის სიყვარული იმდენად ძლიერი ვნება აღმოჩნდა, რომ ქეთევანმა არამც თუ უღალატა ქმარს, მადლიერების გრძნობამაც კი ვერ შეაყავა და გასცა თავისი მხსნელი. დრო სხვა მიზანს უსახავდა შემოქმედებითს კოლექტივს, დრო სხვა მაგალითის ჩვენებას ითხოვდა თეატრისაგან!

ქალის კულტი საქართველოსთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობისა აღმოჩნდა. საუკუნეების მანძილზე შექმნილმა ამ, ქეშმარიტად, რენესანსულმა იდეამ, არამც თუ საზოგადოების გაწონასწორების პირობა შექმნა, არამედ ქართველ ქალს ერის, სამშობლოს, ოჯახის, შთამომავლობის წინაშე მასშტაბური ფუნქცია მიანიჭა. სხვა რომ არა, მომხდურ მტერთა შეგინებისგან თავგამოდებით იცავდა იგი სარეცელს, რამაც გადაარჩინა ქართველობა სისხლის აღრევისა და შთამომავლობის ანთროპოლოგიური ცვლილებებისაგან. მცირერიცხოვანი ერისათვის ამას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა. ქალის კულტმა, ქალისადმი ამალღებულმა, ქეშმარიტად რაინდულმა დამოკიდებულებამაც, ქართველი ქალის ზნეობრივმა სიმრთელემ და კლემამოსილებამაც იხსნა ქართველი ერი გადაგვარებისაგან. ჩვენმა წინაპრებმა, ქეშმარიტად, უდიდესი გონიერება გამოიჩინეს ამ მხრივ. როდესაც ქალის როლი, მისი ადგილი და ფუნქცია აგრერიგად გაზრდილი და ამალღებულა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, მისი პიროვნული პასუხისმგებლობაც აღზევებულია მეტისმეტად. ეს ზნეობრივი კოდექსი ერთგვარი ფარი, დამცავი მექანიზმი აღმოჩნდა ქართველობისათვის (აქ უმთავრესი პრინციპი, საერთო განსაზღვრული თვისება მაქვს მხედველობაში და არა რაიმე კერძო შემთხვევა, რომელსაც ადგილი ექნებოდა ქართულ სინამდვილეში). ის გეოპოლიტიკური გარემო, რომელმაც ბევრად განაპირობა საერთოდ ერის საუკუნოვანი ბედ - იღბალი, საგანგებო სიფრთხილეს, ზნეობრივ სიმტკიცეს და პერსპექტივის განქვერტის უნარს ითხოვდა. ჩვენი წინაპრების საერთო - სახელმწიფოებრივი, ეროვნული და პოლიტიკური იდეისადმი მასშტაბური დამოკიდებულების ფაქტს, ამ კოდექსის ერთგულებაც ადასტურებს. როცა ეს იდეა დაკნინდა, მოიშალა კიდევ ერის საჭრდენი ბალავარი - ზნეობა. რა ტრაგიკული შედეგიც მოჰყვა ამას, ახლა ყველასათვის ნათელია.

როგორც ცნობილია, ქეთევანის სახემ მნიშვნელოვანი ტრანსფორმაცია განიცადა. აქ ჩემი აზრით, მწერლის ერთი ძალზე საინტერესო სვლაც გამოიკვეთა. დავით ერისთავის საბოლოო ვერსიით, ქეთევანი საერთოდ გაუცხოებულია სამშობლოს ცნებისაგან, ეროვნული გრძნობებისაგან, სარწმუნოების ერთგულებისაგან. მისთვის ერთადერთი იდეა, მიზანი, მისწრაფება სიყვარულია, ვნებაა, ტრფობის მცხუნვარებაა. თუ ძუ ვეფხვივით იცავს ლევა-

ნისადმი სიყვარულს, იმიტომ კი არა, რომ განგებამ ასეთი ძლიერი, უსაშუალო ტრფობის ნიჭით გამოარჩია, არამედ იმიტომ, რომ სხვა დანარჩენი მისთვის უცხოა, უცნობია, ადამიანურად გაუგებარია! ქეთევანმა რთული შინაგანი ბრძოლის შედეგად კი არ მოახდინა არჩევანი, არამედ იგი საერთოდ ამგვარი არჩევანის, როგორც ასეთის, მიღმა აღმოჩნდა! ესაა მისი ბედისწერა, უფრო ზუსტად, ბედის ირონია. ხასიათის ეს უმთავრესი ფერი, სამწუხაროდ, დამდგმელი ჩგუფისათვის შეუნიშნავი აღმოჩნდა. ყოველ შემთხვევაში სპექტაკლისა და პიესის კრიტიკული ანალიზის დამადსტურებელი სტატიებიდან არ ჩანს, როგორი გააზრებით განახორციელა ბაბო ავალიშვილმა ქეთევანის როლი. ვერც პირველმა შემსრულემელმა და ვერც მისმა შემკვიდრებმა ქეთევანის ეს პიროვნული ტრაგედია, პოლიტიკური კატაკლიზმების მსხვერპლის ეს დრამა, ვერ გაიაზრეს და სცენაზე ვერ წარმოაჩინეს. ქეთევანის მონოლოგი კი ამგვარი ამოხსნის შესაძლებლობას, უთუოდ, იძლევა. ამ მოვლენას „ქეთევანის ამბობორს“ შევარქმევდი:

„ქეთევან... მართალია, ჩემთვის სიკეთის მეტი არა გიქნია-რა, და ეს ათი წელიწადია, რაც მაგიერს გიხდი... ღმერთი ხომ მოწამეა, რომ შენს სახლში უმანკო შემოვედი, რომ შენი ერთგული მეუღლე ვყოფილიყავ... მერე რასა ვხედავდი შენგან! განა ჰფიქრობდი ჩემზედ? შენდამი მადლობა სევდად გადამექცა და სიყვარული მძულვარებდალ...

სვიმონ. განა, ვერა ჰხედავდი ჩემს სიყვარულს?

ქეთევან. შენს სიყვარულს... ჰო, კარგი, მაშ შენს სიყვარულზედ ვილაპარაკოთ!.. გგონია, რომ არ ვიცოდე, ვინც ჩემზედ მეტად გიყვარს? მე კარგად ვიცი, ვინც არის ჩემი მეტოქე, შენი საყვარელი!.. ის არის საქართველო... შენი სამშობლო, როგორც ამბობ ხოლმე, ის არის ნამდვილი შენი სატრფიალო! შენ იმისათვის გიცემს გული, ის არის და არა მე!..

სვიმონ. ისლა გაკლია, რომ შეურაცხპყო ერთად-ერთი წმინდა საგანი, რომელიც დამრჩენია!..

ქეთევან. დაფიქრდი, რა სიცოცხლე მომანიჭე ამ ათ წელიწადში? შენი ფიქრი, გონება, შენი სიცოცხლე შესწირე რაღაც თავისუფლებას... სამშობლოს დახსნას... და მე კი ყურს არ მიგდებდი!.. მე ვიყავ შენგან განდევნილი, თავდანებებული და მარტობამ აღძრა ჩემში მხოლოდ შური!.. ის იმაზედა ჰფიქრობს მეთქი, ვამბობდი ჩემს გულში... შენ არ გინახავს, არ დაგითვისია ჩემგან ცრემლით გათენებული ღამეებო... შენ არც კი გაგონდებოდა, რომ გვერდით გყავდა საცოდავი ქალი, რომელსაც თანაგრძნობა ეჭირვებოდა, რომელიც გთხოვდა სიყვარულს და სიყვარულის მაგივრად სამშობლო ესმოდა!.. რაში მეჭირვება შენი სამშობლოს თავისუფლებას?.. მე ქალი ვარ და სამშობლო ჩემი სიყვარულია!.. ერთი მესაედიც რომ გეზრუნა ჩემთვის, რამდენსაც სამშობლოსათვის ზრუნავდი, მაშინ ამ მდგომარეობაში არ ჩავევარდებოდი... მე პირდაპირ გეუბნები, რომ არ მესმის შენი სამშობლოსადმი სიყვარული!..“⁹

როგორი ვნებათაღელევაა ჩაბუდებული ქეთევანის სულში! როგორის სიშ-

მაგთა და გააფთრებით იცავს იგი თავის ქალურ ბედნიერებას. სხვა იღეა, მიზანი - მას, მართლაც, არ გააჩნია, მისი მკერდიდან ამოხეთქილი ეს ვულკანური ლავა ნათლად მეტყველებს პერსონაჟის სულიერ კონსტიტუციაზე, მის მისწრაფებასა და ცხოვრებისეულ პოზიციაზე. ვიქტორიენ სარდუსს გმირი, ესპანელი დონა დოლორესი, პროტესტანტ ფლანდრიელ ქმარს წირავს პირადი ბედნიერებისა და რწმენის სახელით. დავით ერისთავის პიესაში კი ქეთევანი ვერც ქრისტიანად იქცა და ვერც მაჰმადიანური აღმსარებლობის ერთგულება ჩაიძარხა გულში ნამალევად. სიყვარულია მისი ღმერთიც, სამშობლოც, რწმენაც და სასოებაც. ამიტომაც მას ქრისტიანი სვიმონისა და შეთქმულების გაცემის აუცილებლობა კი არ ამოძრავებს, როგორც დაყარგული სამშობლოსა და სარწმუნოების ერთგულს, არამედ მხოლოდ ქმარს წირავს საყუთარი სიყვარულის გადასარჩენად. ქეთევანისათვის სვიმონ ლიონიძე და შეთქმულნი მისი სამშობლოს, მისი ხალხის, მისი სარწმუნოების მოწინააღმდეგენი კი არ არიან, არამედ საყუთარი ბედნიერების მიღწევისათვის ხელის შემშლელი ძალაა, და მხოლოდ ამიტომ გაწირა ქმარი. მას შეთქმულებასთან რა ხელი აქვს, თუკი მის სიყვარულს არაფერი ემუქრება! სამწუხაროდ, ეს ურთულესი პრობლემა, ხასიათის გახსნისათვის მეტად საინტერესო სვლა, დღემდე გაუშთფრავი აღმოჩნდა. შესაძლოა, ამანაც განაპირობა ქეთევანის როლში მსახიობთა წარუმატებელი გამოსვლა. ქართული თეატრი დრამატულ მსახიობ ქალთა ნაკლებობას არ განიცდიდა, მაგრამ ქეთევანის სახეე კუთვნილი ადგილი ვერ მოიპოვა სასცენო ხელოვნების ისტორიაში. არადა როგორი საინტერესო როლი, როგორი მდიდარი მასალაა სამსახიობო ოსტატობის გასამჟღავნებლად! ქეთევანმა ხომ, როგორც ქალმა, როგორც სატრფომ, როგორც სიყვარულის მცხუნვარებით დადაგულმა ადამიანმა, ორჯერ განიცადა ფიასკო. ერთადერთი, გამორჩეული სატრფო ვერ შეიქმნა ვერც ქმრისათვის და ვერც საყვარელისათვის! სვიმონ ლიონიძესაც და ლევან ხიმშიაშვილსაც, სამშობლოს სიყვარულის სწორუპოვარი გრძნობა ასულდგმულებით. მათ ასეთი არჩევანი სრულიად შეგნებულად გააყეთეს! ესეც არის ამ პიესის ხიბლი, მისი მხატვრული ღირებულების ნიშანიც. ამ ბრძოლის ველზე დამარცხებული ქალის პიროვნული დრამა კი, როგორც ირკვევა, ვერ გათამაშდა პრემიერაზე, ვერც შემდგომ.

პიესა ქართული თეატრის რეპერტუარში იშვიათად გამოჩნდებოდა ხოლმე. მხედველობაში მაქვს ჩვენი საუკუნის ის პერიოდი, როდესაც ისტორიულ-პატრიოტულ თემატიკას აგრევიგად დანატრებული იყო სცენაცა და საზოგადოებაც. როგორც ჩანს, პირველი დადგმის მნიშვნელობა, ის რეზონანსი, რაც სპექტაკლის პრემიერას მოჰყვა, აფრთხობდა რეჟისორებსა და მსახიობებსაც. მწამს, რომ რედაქციის შემდეგ, პიესას შეუძლია საგულისხმო ადგილი დაიმკვიდროს ჩვენს სინამდვილეშიც. აქ წამოჭრილი პრობლემა და ნაწარმოების სულისკვეთება, ჩვენს დროშიაც ინარჩუნებს აქტუალობას.

სამზადისი სპექტაკლისათვის

1881 წლის 29 ნოემბერს გაზეთ „დროებაში“ დაბეჭდილია სტატია, რომელიც აუწყებს საზოგადოებას, თუ როგორ მუშაობს დავით ერისთავი პიესის სრულყოფისათვის, ხოლო თეატრი - მისი განხორციელებისათვის. მიხეილ ბე-ბუთაშვილი (ემბე-ს ფსევდონიმით): „...სამშობლო-ს“ წარმოსადგენად დიდი მზადება არის. ჩვენ ვიცით, რომ თ.დ.გ. ერისთავმა, მეხუთე მოქმედებაში ჩაუ-მატა ერთი სცენა, რომელიც დიდს შთაბეჭდილებას მოახდენს მაყურებლებზე. ახატვნიებენ ერთს მშვენიერ დეკორაციას, რომელიც წარმოგვიდგენს ქალაქს თფილისს ზამთარში. ამზადებენ აგრეთვე ტანისამოსებს ყველა უმთავრესი მოქმედი პირებისათვის“:

როგორც ირკვევა, დავით ერისთავმა გაითვალისწინა გაზეთში გამოქვეყნე-ბული შენიშვნები და პიესაზე მუშაობა გააგრძელა, დახვეწა ხასიათები და ცალკეული ეპიზოდები. ამის პარალელურად კი თეატრში დიდი მზადებაა პრემიერისათვის. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა სადადგმოს მხარეს, დეკორაციას, კოსტიუმებს. იმხანად დასის ფინანსური მდგომარეობის მიზე-ზით, წარმოდგენების ვიზუალური მხარე, უმეტესად, უფრო დაბალი ხარისხი-სა იყო, ვიდრე სამეზრადელო კულტურა. ეს პრობლემის ერთი მხარეა, მაგ-რამ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ის ცელილებები, რასაც განიცდიდა მსოფლიო სცენა ახალი სათეატრო ესთეტიკის წყალობით, ფეხს იკიდებდა სა-ქართველოშიც. ამის დასტურიც არის აღნიშნული პუბლიკაცია და, შემდგომ, წარმოდგენაც. ამ პრინციპების გამოძახილია, უთუოდ, სპექტაკლისათვის სამ-ზადისის მთელი პროცესი. უმთავრესი კი ის არის, რომ თეატრი, საგულდაგუ-ლოდ ემზადება პრემიერისათვის, გაზეთი „დროება“ ამზადებს მაყურებელს პრემიერისათვის. ფაქტია, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების ცენტრში აღმოჩ-ნდა პიესაც და მისი სასცენო განხორციელების პროცესიც. „სამშობლოს“ და-წერისა და დადგმის ისტორია საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან მოვლენად აღიქმებოდა.

ანტრეპრენიორთა უპირველესი საზრუნავი გახდა დადგმისათვის სახსრების მოძიება.

სერგო გერსამია: „...მწვევედ დადგა სპექტაკლის მხატვრულად გაფორმების საკითხი, საჭირო იყო ახალი ტანისამოსი, დეკორაციები, ბუტაფორია და სხვ. ყველაფერი ეს კარგა ბლომად ფულს მოითხოვდა, ფული კი ანტრეპრენიორებს ეაბაშიძესა და კ. მესხს არ ჰქონდათ... დიდი ფიქრისა და ყოყმანის შემდეგ გა-დასწყვიტეს სესხის ასაღებად მიმართონ იმხანად ცნობილ ბანკირს, ივანე ბაგ-რატიონ-მუხრანსკის (მუხრან-ბატონს). ფულის სასესხებლად თვით ვასო და კოტე წავიდნენ... ისინი იმ დროს მივიდნენ მუხრან-ბატონთან, როდესაც იგი თავის კაბინეტში მარტო-მარტო იყო სავარძელში მისვენებული. მსახიობუ-

ბიც მოკრძალებით შევიდნენ კაბინეტში. მუხრან-ბატონი მისვლისთანავე შეგვითხა მათ:

- აბა რა გინდათ, რა თეთრი მოგიტანიათ. - მისულემაც აუხსნეს საქმის ვითარება და სთხოვეს სესხად ექვსი თვის ვადით ხუთასი მანეთი. მუხრან-ბატონმა მტკიცე უარი უთხრა, მაგრამ ისინი მაინც არ მოეშენენ... უმტკიცებდნენ, რომ ქართული თეატრი ეროვნული საქმეა, რომ მის აღორძინებას, მკვიდრ ნიადაგზე დაყენებას დიდი მნიშვნელობა აქვს და სხვა... ფეოდალი კი დუმდა... რამდენიმე ხნის შემდეგ იგი ერთბაშად შეინძრა, სახე სიცილისაგან დაეღმიჭა და შეეკითხა ვ. აბაშიძეს:

- შენ არ იყავი გუშინწინ წარმოდგენის დროს რომ შეხტი, შემობზრიალდი და ყველანი გააციენ?

- მე ვიყავი. - მიუგო ვასომ.

- აბა ეხლაც შეხტი, შემობზრიალდი და ფულს მოგცემ.

ვასომ ასე სამასხროდ აგდება იუკადრისა, იწყინა, მაგრამ მუხრან-ბატონი არ ეშვებოდა... ვასო სიბრაზისაგან აცახცახდა... კ.მესხმა გაითვალისწინა მოხუცი ფეოდალის ხეკრული ენინანობა... და იფიქრა, შეიძლება ამ შემთხვევით ვისარგებლოთო, და ვასოს ჩურჩულით უთხრა:

- რა გენაღვლება, შეხტი იგებ ფული დაეძროთო... - ვასოც მიუხვდა წადლის და სიბრაზისაგან თავდავიწყებული შეხტა, ცალფეხზე შემოტრიალდა და თან დააყოლა:

- იფ, კნიაზჯან!

ხეპრე მოხუცს ძლიერ მოეწონა ვასო აბაშიძის ასეთი შეხტომა, სიცილი აუვარდა, შემდეგ როცა დამშვიდდა ამოიღო და 500 მანეთი გადმოულაგა მათ...¹²

ანტრეპრენიორებმა პიროვნული ღირსების შელახვით მოპოვებული თანხა მოახმარეს სპექტაკლს, რა ძლიერი იყო პიესის რიგიანად დადგმის სურვილი!

იონა მეუნარგია: „ფული რომ იშოვეს, ჩვენმა არტისტებმა დაიწყეს ტანი-სამოსის და დეკორაციის მზადება და შეუდგნენ როლების განაწილებას და სწავლას. მეტეხის ციხის და სხვა საჭირო დეკორაციების დახატვა მიანდევს იტალიელ ჭუსტის, ტანისამოსი შეაყენონ გაგარინის მხატვრობით. რეჟისორობა ჭერ იკისრა თვითონ ერისთავმა და შემდეგ, როცა წარმოდგენის დრო მოახლოვდა, დავითის თხოვნით სტატკოვსკიმ დაიბარა ალექსანდრეპოლიდან იყო თუ საიდანადაც მიხეილ ბებუთოვი, ინჟინერი, ჩინებული რეჟისორი და მკოდნე სცენისა, და იმას გადასცა.“¹³

როგორც ვხედავთ, იმ პერიოდისათვის ყველა გამორჩეული ოსტატი, თავისი ხელობით წარჩინებული პიროვნება ჩართულია სპექტაკლის სამზადისში. დავით ერისთავმა მიაგნო ლევან ხიმშიაშვილის როლის შემსრულებელს, შემდგომში ქართული თეატრის მშვენებას, დრამატული როლების დიდებულ განმაბორციელებელს ლადო მეხიშვილს. დეკორაციებისათვის იშოვეს ფული, მოიწვიეს დადგმისათვის მიხეილ ბებუთაშვილი. დაირაზმა დასი, სათეატრო ხელოვნებით დაინტერესებული საზოგადოება, ქართული მწერლობა, პრესა. ამ-

გვარი საყოველთაო ყურადღებისა და თანადგომის ატმოსფეროს წარმოქმნა მიგვანიშნებს, რაოდენ საეჭვოსადაც მოვლენად აღიქმებოდა პიესის დადგმა. ამ გვარი საყოველთაო ინტერესის ვითარებაში მიმდინარეობდა სამზადისი პრემიერისათვის. როლები ასე განაწილდა (პრემიერაზე ვინც ითამაშა): სვიმონ ლინონიძე — კოტე ყოფიანი, ლევან ხიმშიაშვილი — ლადო მესხიშვილი, ქეთევან — ბაბო ავალიშვილი, ფაიხოშ — მაკო საფაროვი — აბაშიძისა, დედაკაცი — ნატო გაბუნია, დიმიტრი დადიანი — ალექსანდრე ყაზბეგი, გოგია დიაკონი — კოტე მესხი, შამ-აბასი — ვასო აბაშიძე, ისკანდერ ბეგი - დავით აწყურელი, ისრაფილ ხანი ნიკოლოზ თომაშვილი, მაჰმედ ბეგი - ადამ ჩუბინაშვილი.

რეპეტიციები: იმხანად მსოფლიო სასცენო ასპარეზზე მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეინიშნებოდა. ახალი ტიპის რეჟისორთა მოღვაწეობისათვის დამახასიათებელი აღმოჩნდა, სასცენო შემოქმედების, უფრო მაღალი ფაზის წარმოქმნაა მარტო საშემსრულებლო, არამედ სადადგმო და საორგანიზაციო თვალსაზრისითაც.⁴ დრამატურგისა და მსახიობ-ვარსკვლავის ქვეშევოლდობით არსებულმა თეატრმა თავისთავში აღმოაჩინა რეჟისორული ხელოვნების წარმოჩენისა და დამკვიდრებისათვის. რეჟისორულმა თეატრმა კი ერთი საუკუნის მანძილზე განვითარების მაღალი ფაზა წარმოქმნა და თვისებრივად შეცვლა სასცენო ხელოვნება.

სადღეისოდ, „კონცეპტუალური რეჟისურის“ თეატრი მრავალსაუკუნოვანი სასცენო შემოქმედების გვირგვინია. ისტორიულმა აუცილებლობამ, სასცენო შემოქმედების ინდივიდუალობამ, მისმა არსმა, სტრუქტურამ, განვითარებისაგან დაუოკებელმა სწრაფვამ, ლოგიკურად მიიყვანა თეატრი ამ მაღალ საფეხურამდე. ამ პროცესში გადაამწყვეტი როლი თავად რეჟისორებმა შეასრულეს. გაითვალისწინეს რა ყველა მოცემული პირობა, უწინარესად კი კოლექტიური საქმიანობისათვის წინამძღოლის არსებობის აუცილებლობა, ნება და უნარი გაამყვანენ სათეატრო სარბიელზე გამორჩეული მდგომარეობის დამკვიდრებისათვის. ეს პოზიცია ნათლადაა გადმოცემული მათს მოსაზრებებსა თუ პრაქტიკულ საქმიანობაში.

ახალი ტიპის რეჟისორთა გამოჩენის ეპოქა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარია. სარეჟისორო ხელოვნების ფრანგი მკვლევარები, ზუსტ თარიღსაც მიუთითებენ - 1887 წლის 30 მარტს, ანდრე ანტუანის „თავისუფალი თეატრის“ გახსნის დღეს. გერმანიაში რეჟისურის „წელთაღრიცხვას“ იწყებენ გასული საუკუნის 70-80-იანი წლებიდან. უკავშირებენ მენინგელბერგის თეატრს, ინგლისში - უფრო გვიანდელ ეპოქას, რუსეთში - კი მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შექმნას, 1898 წელს.⁵ აქ უნდა ვიგულისხმოთ რეჟისორული თეატრის დასაბამი, როგორც სათეატრო ხელოვნების განვითარების ახალი ეტაპი. საქართველოში ეს თარიღი უკავშირდება სპექტაკლ „სამშობლოს“ პრემიერას: იგი „იყო პირველი პროფესიული რეჟისორული სპექტაკლი, რომელიც თავისი ხასიათით „უნივერსალური რეჟისურის“ წინამორბედად გვევლინება“.⁶

თვით რეჟისორები ასე აყალიბებენ თავიანთი პროფესიის არსს:

მაქს რეინჰარდტი: "რევისორი დაუღალავად თავს დასტრიალებს მათ (მსახიობებს - ნ.ა), ფუტყარივით ზუზუნებს, იგი უნდა დაშვრეს მსახიობთა ყოველ სისუსტეში, შეცდომასა თუ აღმაფრენაში და აღმოაყენოს მათში ის, რაც აუცილებელია მისი სამყაროს აღმშენებლობისათვის... რევისორი მათ შორის ამყარებს კავშირს, აშენებს ხილებს, თალებს, გადასასვლელებს ... მისკენაა მიმართული ასობით აღმართული ხელი და ერთად აშენებენ, აგებენ..."⁷

კონსტანტინე სტანისლავსკი: (ცხველოდ მიერხოდთან ერთად შექმნილი სტუდიის ნამუშევართა შეფასება): „ნიქიერი რევისორი ცდილობდა საკუთარი მიგნებებით გადაეფარა მსახიობთა შესრულება. მსახიობები მის ხელში იყო, თიხა, რომლითაც რევისორი ძერწავდა ლამაზ ჯგუფებს, მიწანსენებს, აღწევდა საინტერესო იდეის ხორცშესხმას, მაგრამ მსახიობთა ტექნიკის გარეშე მან შესძლო მხოლოდ საკუთარი იდეის, პრინციპების, ძიებათა დემონსტრაცია... ამიტომაც სტუდიის საინტერესო ჩანაფიქრი გადაიქცა განწყობულ თეორიად, მეცნიერულ ფორმულად, ერთხელ კიდევ დავრწმუნდი, რომ რევისორის ოცნებასა და მისი ხილებების ხორცშესხმას შორის დიდი ზღვარია და რომ თეატრი, უწინარესად, მსახიობია, მის გარეშე თეატრს არსებობა არ შეუძლია, რომ ახალი ხელოვნების შექმნისათვის საჭიროა სრულიად ახალი ტექნიკით შეიარაღებული მსახიობი. ამიტომაც, თუნდაც მშვენიერი რევისორული სტუდია არ პასუხობდა ჩემს იმეამინდელ ოცნებას, მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ იმ დროისათვის მე უკვე განვიხიბლე მხატვართა სასცენო მიგნებებით - ქოვილებით, ფერებით, მუყაოთი, გარეგნული სადადგმო ხერხით და რევისორული ტრიუკებით. მთელი ჩემი იმედები და ძიებანი მიმართული იყო მსახიობისაკენ, მისი შემოქმედებისა და ტექნიკისათვის მყარი საფუძვლების შექმნისაკენ“⁸

მარია კნებელი: „რევისორი აეტორია თავისი სპექტაკლისა ისევე, როგორც მსახიობი აეტორია თავისი როლისა, რევისორის წარმოსახვა თითქოსდა ხელშეორედ ქმნის პიესას. იგი წარმოქმნის თავის სასცენო დრამატურგიას. რევისორის უნარის გარეშე, ააგოს სპექტაკლი, მისი სასცენო აღმოსაფერო, გაითვალისწინოს აღზევებისა და იღუმალების მომენტები, კონტრასტი და რიტმი, მაყურებელთა მოსალოდნელი რეაქცია, სივრცული ხედვა, კომპოზიცია - სპექტაკლი არ არსებობს“⁹

კოტე მარჯანიშვილი: „რევისორის როლი და ადგილი თეატრში ასეთია: ზუსტად განსაზღვროს თეატრის მთავარი ელემენტები, გააერთიანოს ისინი, პარმონიულად გამოკვეთოს, სწორად მიაგნოს შემოქმედებით ძალთა მიმართობას. ზუსტი განსაზღვრით რევისორი არის საუკეთესო მაყურებელი. თეატრი, სინთეზური ხელოვნებაა: თეატრში მოდიან კომპოზიტორები, მხატვრები, ქორეოგრაფები და სხვ. ასეთ დროს, რა საკვირველია, აუცილებელია ისეთი ადამიანის არსებობა, რომელიც სცენის ყოველ ელემენტს მიუჩინს თავის ადგილს და მხატვრული მთლიანობით გააერთიანებს მათ“.¹⁰

გიორგი ტოვსტონოგოვი: „რამდენიც არ უნდა ვიკამათოთ რევისორის

როლზე მსახიობისა თუ რეჟისორის პრიმატზე, ცხოვრებამ უცილობლად დაამტკიცა: მიუხედავად იმისა, რომ თეატრის საფუძველი დრამატურგიაა, მსახიობი კი მთავარი ფიგურაა, რომელიც საკუთარ თავში ატარებს, ცოცხალი ადამიანის მეშვეობით გამოხატავს იმას, რასაც სასცენო ნაწარმოების არსი ეთქმის, თანამედროვე და მომავალი თეატრი ბევრად არის დამოკიდებული რეჟისორზე, რადგანაც იგი აყალიბებს და აღუღაბებს ყველა ელემენტს, რის გარეშეც თეატრი არ არსებობს“¹

ჯორჯო სტრელერი: „თეატრში ყოფნა - არაა დროსტარება, არც ინტელექტუალური თამაში, არც სულიერი თუ ესთეტიკური გართობა...

მუშაობა თეატრში - ეს არის გზა შეცნობისა, ხელობის შეცნობისა იმისათვის, რომ დასძლიო ის მანკიერებანი და სჭემები, რომელიც წარმოქმნეს და თანამედროვე მსახიობებს მემკვიდრეობად დაუტოვეს, რომანტიკული თეატრის თეორეტიკოსმა და პრაქტიკოსმა დამცველებმა, რეჟისურის „აფეთქებას“ რომ განიხილავენ, როგორც შემოქმედების დემიურგიულ აქტს. ეს არის შეცნობა პოეზისაა, როგორც სიმართლისა, რომელიც კი არ უნდა შექმნა, არამედ უნდა ემსახურო. თეატრის შეცნობა - არა, როგორც რაიმე „განწყნებულისა“, რომელიც შორსაა ცხოვრებისა და ისტორიისაგან, არამედ როგორც ისტორიასა და რეალობის შიგნით შეღწევის რაიმე საშუალებისა.

და ბოლოს, მოღვაწეობა თეატრში - ეს დაუსრულებელი მცდელობაა, რათა ბოლო მოეღოს თანამედროვე ადამიანის მარტოობას, მიუსაფრობას. ეს არის არა ფორმალური, არამედ არსებითი, დიალექტიკური ერთიანობა თეატრის ყველა მუშაისა, რათა ერთიანი მეთოდის საფუძველზე წარმოიქმნას მთლიანი საკრებულო, რომელიც გრძნობებით, აზრით, გამომსახველი საშუალებებით, ნიჭით, ერთობლივი მიგნებებით, სცენიდან წარმოთქმული სიტყვით და ყველა დანარჩენის გაერთიანებით, დაუკავშირდება დარბაზში მსხდომ მაყურებელს. ეს არის გაუმდებელი მცდელობა, თავდაპირველად „შექმნა“ პუბლიკა, ხოლო შემდგომ, გაიტაცო ამ შემოქმედებითი მუშაობით, რათა ეს უბრალო რაოდენობა გადააქციო ადამიანთა საკრებულოდ“²

მიხეილ თუმანიშვილი: „მართლაც, „ცარიელი“ სცენა არცთუ ისე მარტივი მხატვრული პრობლემაა. ამ ამოცანის გადაჭრისთვისაც წარმოიქმნა, უთუოდ, სარეჟისორო ხელოვნების აუცილებლობა თეატრში. სადღესოდ ძნელი წარმოსადგენია სპექტაკლი საერთოდ რეჟისორის მხატვრული გადაწყვეტის გარეშე. მე არ მოვიწოდებდი ისეთ თეატრში მოღვაწეობას, სადაც რეჟისორის როლი პედაგოგიური და საორგანიზაციო ამოცანებით ამოიწურება, და ხმები რეჟისორული თეატრის გადაშენების თაობაზე, ჩემი ფიქრით, უსაფუძვლოა, ხომ არაეინ მისცემს თავს უფლებას, ამტკიცოს, რომ დადგა დრო სადირიჟორო ხელოვნების კედომისა.

მას შემდეგ, რაც სტანისლავსკის, მეიერხოლდის, ბრეხტისა და სხვათა მიერ, იჭნა აღმოჩენილი, რეჟისორის „ნიშანთა“ ხელოვნება ძალზე გართულდა. ლიტერატურული და ილუსტრაციული სასცენო თხრობის საშუალებათა და-

ლევამ, მათგან განდგომამ, სასცენო მეტაფორათა ხელოვნებამ და ა.შ. - შესაძლებელი გახდა კემპარიტად თეატრალური, სახიერი და პოეტური სასცენო ნაწარმოებების დაბადება. ახლა რეჟისორი მხოლოდ აქტიორში კი აღარ კვლევდა, არამედ გადაიქცა ხელოვანთა ანსამბლის კორიფედ და ეს დიდებულა! მაგრამ სარეჟისორო ხელოვნების განვითარებამ ახლა წარმოქმნა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ორი სახეობის თეატრი. მათ შეიძლება შევარქვათ, ერთს - ნიშანთა თეატრი და მეორეს - პროცესების თეატრი. ერთ შემთხვევაში, ამა თუ იმ ხერხით, მითითებულია ვითარება და პროცესი, მეორე - კი გვიჩვენებს თავად ამ პროცესს, ე.ი. მოძრაობას, გარდაქმნას, რომელიც მიმდინარეობს ადამიანში, საზოგადოებაში... ერთ შემთხვევაში შინაარსის ნიშანია, მეორეში - შინაარსი.

იქნებ, უმჯობესი იყოს შევისწავლოთ, მივაგნოთ საშუალებას როგორ გავაერთიანოთ ეს ორი, ნიშანთა და პროცესის, თეატრები. მაშინ ხომ სპექტაკლის სტრუქტურადაც გამდიდრდება და უფრო რელიეფურიც გახდება. საჭიროა, მივაგნოთ ისეთ საერთო მნიშვნელს, რომელიც ამ მხატვრული საშუალებების გაწონასწორებას მიაღწევს, რათა შესაძლებელი გახდეს მათი თანახმიური თანაარსებობა და არ წარმოიქმნას წინააღმდეგობა. პროცესი და ნიშანი. დაე, ნიშანთა სისტემამ გაამდიდროს პროცესი, მაშინ მსახიობს ექნება სოლისტის პარტია კონცერტში. სპექტაკლის შეთხზვა ხომ თეატრის ყოველი კომპონენტის შემწეობით ხდება, მათ შორის აქტიორისაც. თუკი მსახიობი უკვე გახდა ფსიქოლოგიური პროცესის ოსტატი, მას შეუძლია დაეუფლოს ნიშანთა თეატრის სასცენო მდგომარეობასაც. ასეთ სპექტაკლზე ოცნება თუა შესაძლებელი, ეს არის რეჟისორული მოღვაწეობის განსაკუთრებული შეცნობის წადლით აღსაქმე მხარე".³

პიტერ ბრუკი: „მსახიობი ემზადება, ერთგვება იმ პროცესში, რომელიც ყოველ წამს შეიძლება მკვდარი აღმოჩნდეს. მას სურს რაღაც მოიხელთოს, რასაც ხორცი უნდა შეასხას სცენაზე, რეპეტიციაზე, თანამონაწილეობის ცოცხალი ელემენტი რეჟისორისაგან მომდინარეობს, რომელიც სწორედ იმიტომაა აქ, სწორედ იმიტომ ადევნებს მსახიობს თვალყურს, მაყურებლის მაგივრობა რომ გაუწიოს მას...“

ყოველდღიურ ცხოვრებაში „თუ“ ფიქციაა, თეატში კი - ექსპერიმენტი, ყოველდღიურ ცხოვრებაში „თუ“ თავის დაძვრენის ცდაა, თეატრში - სიმართლე. როცა ამ სიმართლეს ვირწმუნებთ, თეატრი და ცხოვრება ერთიანდება ხოლმე. ეს მაღალი მიზანია. მაგრამ ძალზე ძნელია მისი მიღწევა. თამაში დიდ შრომას მოითხოვს, მაგრამ როცა შრომას თამაშად განვიცდით, ეს უკვე შრომა აღარ არის.

თამაში თამაშია".⁴

როგორც ვხედავთ, რეჟისორ-ლიდერთა მოსაზრებები გამორჩეულია სპეციფიკური აზროვნების სისტემით, შემოქმედებითი პროცესის შთაწვდომისა და გაცნობიერების უნიკალური უნართადაც. ამიტომაც შექმნეს მათ სათეატრო ლიტერატურის თვისებრივად ახალი და მაღალი ეტაპი. ისინი მსჯელობენ

არა მარტო თეატრის როლსა და დანიშნულებას საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, გარდასახვის ოსტატობაზე, სათეატრო კომპონენტთა თანამშრომლობის უაღრესად მნიშვნელოვან პრობლემებზე, არამედ იმ თვალთ მოუხელთებელ, იდუმალებითა და მოულოდნელობებით აღსავსე პროცესზეც, რაც შემოქმედებითი აქტის თანამდევია, მისი არსია, მისი ბუნებაა. ისინი მსჯელობენ სპექტაკლის სტრუქტურაზე, მხატვრული მთლიანობის აგებისათვის რეჟისორთა მოღვაწეობის სახეობაზე, ამ ახალი მთლიანობის მიღწევისათვის ხელოვანთა თანამონაწილეობის ფორმებზე და კიდევ იმაზეც, რა გზით შეიძლება მოხდეს უნივერსალური სასცენო ხელოვნების დაბადება. თეატრში ამ ძიებათა, ამ მიგნებათა, ამ პროცესის პრაქტიკული განხორციელების ეპიცენტრი რეჟისორია. მათი მოსაზრებები ამიტომაცაა ამ თვითშეგნებით აღსავსე, სასცენო შემოქმედების სპეციფიკური პრობლემების კვლევით გამოჩენილი. სხვანი: მსახობები, თეატრმკოდნეები, სცენოგრაფისტები, კომპოზიტორები ასე ვერ დაწერენ. ესეცაა რეჟისორთა პრეროგატივა, რადგანაც არც ამ ახალი მთლიანობის მიღწევა და პრაქტიკული განხორციელება შეუძლია რომელიმე მათგანს, რეჟისორის გარეშე. ესეც რეჟისორთა პრეროგატივაა. რეჟისორული თეატრი ამ ექსპერიმენტულ ძიებათა საძირკველზეა წამოშობილი, საამისოდ ნიადაგი კი საუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე შემზადდა. რეჟისორული თეატრი, კონცეპტუალური რეჟისურაც, სრულიად კანონზომიერი მოვლენაა სათეატრო ხელოვნებისა, რომელმაც ერთგვარად შეაჯამა სანახაობითი კულტურის გუშინდელი მიგნებანი, სასცენო შემოქმედებას მასშტაბური აზროვნების ხარისხი და სიღრმე მიანიჭა, განავრცო მისი მოქმედების პორიზონტი და მონიშნა განვითარების პერსპექტივაც. ამიტომაცაა რეჟისორ-ლიდერთა მოღვაწეობა დიდმნიშვნელოვანი მოვლენა, ამიტომაცაა კონცეფტუალური რეჟისორული მოღვაწეობა და რეჟისორული თეატრი სასცენო ხელოვნების განვითარების სადღეისოდ ასეთი მაღალი მწვერვალი. ამ მწვერვალისაკენ მიმავალ გზაზე არაერთი მიგნება, ექსპერიმენტი, საგულისხმო მოვლენა და მიღწევა შეინიშნება. ქართულ თეატრში, ამ გზის ერთი მონაკვეთი მიხეილ ბებუთაშვილის სახელთანაა დაკავშირებული, ამ მონაკვეთის გამორჩეული მოვლენა კი - სპექტაკლი „სამშობლოა“. ამიტომაც იძენს იგი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ქართული რეჟისორული თეატრის ჩამოყალიბების ისტორიისათვისაც.

ზემოთ მითითებულ ძიებათა ქვაკუთხედი რეპეტიციაა. სასცენო ხელოვნების ფერციკალების, ევოლუციის საძირკველი, ექსპერიმენტისა და ცდის ლაბორატორია, მხატვრულ მიგნებათა სახელოსნო - რეპეტიციაა. აქ და მხოლოდ აქაა შესაძლებელი შემოქმედთა ინდივიდუალური მიგნებების გაწონასწორება და თანამშემოქმედების აქტის განხორციელება (აქ ხარისხი არ იგულისხმება, თვისებაა მითითებული). სარეპეტიციო პროცესის ფერისცვალება კი, როგორც ცნობილია, განსაზღვრავს სპექტაკლის თვისებას, ხარისხსაც. სარეპეტიციო პროცესის თვისებრივი ცვლილებაც ხომ ახალი ტიპის რეჟისორთა მოღვაწეობასთანაა დაკავშირებული. ეს დამახასიათებელი ნიშანია რეჟისორთა

ახალი თაობის მოქმედებისა და არა აქვს მნიშვნელობა, საღ ხორციელდება ამგვარი პროცესი, საფრანგეთსა თუ რუსეთში, გერმანიასა თუ საქართველოში. იქ, სადაც ეს ნიშანი არსებობს, შესაძლებელიცაა ვიმძღვოთ მოვლენის არსებობაზეც. განვითარების ეს ნიშანი შეიმჩნევა მულტიმედიაში ქართული თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში და, ამდენად, შესაძლებელია დაეუშვათ, რომ ფერისცვალებათა კვალი დამახასიათებელი აღმოჩნდა ამ პერიოდის ქართული სასცენო ხელოვნებისათვისაც. ამ თვალსაზრისითაც იმსახურებს საგანგებო ყურადღებას სპექტაკლი „სამშობლო“ და მისი სამზადისიც.

ნიკო ავალიშვილის ხელმძღვანელობით არსებული დრამატული წრე, რომელმაც დასაბამი მისცა მულტიმედიაში ქართულ თეატრს, რომლის წილიდანაც იშვა ამ თეატრის საშემსრულებლო კულტურა, თანდათან ეცნობოდა იმ მოარულ სათეატრო იდეებს, უცხოეთში ფეხს რომ იკიდებდა და მკვიდრდებოდა. კარჩაკეტილად არც მულტიმედიაში დასის წარმოქმნის შემდგომ უცხოურია თეატრს. ხელმძღვანელობა ყოველთვის ცდილობდა ეპოქის წამყვანი ტენდენციის გაეცნო დასს. ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა მიხეილ ბებუთაშვილის რეპერტიციები. მსახიობთა მოგონებები გვიდასტურებენ, რომ რეჟისორი ამკვიდრებდა როლზე და სპექტაკლზე მუშაობის ახალ პრინციპს, რასაც წარმატება მოჰყვა კიდევ.

კოტე ყოფიანი იგონებს მიხეილ ბებუთაშვილის მიერ ჩატარებულ რეპერტიციებს (უილიამ შექსპირის „ვენეციელი ვაჭარი“, 1881 წელი), სადაც ნათლად წარმოჩინდა რეჟისორის მიერ პიესის ანალიზის, მსახიობებთან შემოქმედებითი ურთიერთობებისა და როლზე მუშაობის სახეობა. რეჟისორმა პირველ რეპერტიციებზე პიესა ხმამაღლა წააყიბა მოკარნახე გიგა ჭაფარიძეს, შემდეგ კი მსახიობებს ურჩია, შინ კიდევ გულდასმით გადაეკითხათ ნაწარმოები.

კოტე ყოფიანი: „ერთი კვირის უკან რომ მოვიყარეთ თავი, ბებუთაშვილმა გვითხრა: აიღეთ ქალაქი და კარანდაში, დასხედით აქ და აქვე დასწერეთ ამ დრამის შინაარსი, დასწერეთ ისე, ვის როგორ გესმით შექსპირის თხზულება... და ისე დაგვწერთ, რომ ერთი თვის შემდეგ, ე.ი. 30 რეპერტიციის შემდეგ, მშვენივრად ვითამაშეთ ეს პიესა... მაშინ ვიგრძენი, რომ რეჟისორი სწორედ ამისთანა უნდა ყოფილიყო, რომ თავისი მოთხოვნებით შეასწავლოს მსახიობს თხზულების შინაარსი, შეათვისებინოს ავტორის აზრი და შეაგნებინოს მოქმედ პირთა ურთიერთშორისი კავშირი და დამოკიდებულება. არტისტები შეეჩვივნენ ამისთანა შესწავლას და ყველას თავიანთი რვეული მოჰქონდა და შიგ წერდნენ თავიანთ აზრს პიესის შესახებ.“³ როგორც ამ ჩანაწერიდან ირკვევა, შექსპირის ტრაგედია 30 რეპერტიციის შედეგად მოამზადეს, რაც იმ დროისათვის უჩვეულო იყო. მეტად საინტერესო ცნობას გვაწვდის კოტე ყოფიანი ნაწარმოების სიღრმისეული ანალიზისა და როლზე მუშაობის თაობაზე. მიხეილ ბებუთაშვილისათვის გადაამწყვეტი ყოფილა მსახიობების მიერ პიესის ძირფესვიანი შესწავლა, ამასთანავე, პერსონაჟთა ურთიერთობის ამოცნობა და დადგენა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ მსახიობებთან შეხვედრამდე მიხეილ ბე-

ბუთაშვილი იმუშავებდა მასალაზე და მას უკვე ჩამოყალიბებული ჰქონდა საკუთარი შეხედულება პიესაზე, მომავალი სპექტაკლის ხედვაც შემუშავებული ექნებოდა. პიესაზე მუშაობის პირველ ეტაპზევე იგი ითხოვდა ტექსტის გააზრებას და არა მხოლოდ ტექსტის დაზეპირებას, არკვევდა მოქმედ პირთა ურთიერთობებს, რაც მიგვანიშნებს, რომ რეჟისორი ქეშმარიტად პოლიფონიური სასცენო ნაწარმოების შექმნისათვის იღვწის, სურს აამოქმედოს მსახიობთა ფსიქო-ფიზიკური აპარატი, ურთიერთობათა სპექტრის წარმოქმნით, რელიეფური გახადოს წარმოდგენის როგორც ვიზუალური, აგრეთვე, აზრობრივი და ემოციური მხარე, ერთიანი მიზნით გააერთიანოს შემსრულებელნი და, რაც მთავარია, გააღრმავოს თითოეული მსახიობის რაციონალური ინიციტივა, გააზრებული გახადოს მათი საქმიანობა. მართალია, ამ პერიოდისათვის ჯერ არ არის ჩამოყალიბებული მსახიობის საკუთარ თავზე, როლზე და სპექტაკლზე მუშაობის სისტემა, არც კონსტანტინე სტანისლავსკის მიგნებებია ცნებებად გამოკვეთილი, არც სათეატრო ტერმინებია ყოველდღიურობაში მიღებული: ზეამოცანა, გამჭოლი მოქმედება, ზე-ზეამოცანა, ცნობიერებიდან ჭეცნობიერისაკენ და ა.შ., მაგრამ სცენის მსახურნი ზოგნი გუმანით, სპონტანურად, ზოგნიც დაჭერებულად და ცნობიერად, თავისით აგნებდნენ ამ ობიექტურ, კანონზომიერ სვლას, რის შედეგადაც შემზადდა ნიადაგი „მსახიობის სცენაზე ორგანული მოქმედების კანონთა (სტანისლავსკის სისტემა) შესაქმნელად. ამ საერთო კანონზომიერების ერთ-ერთ გამოვლინებად, შეიძლება მივიჩნიოთ მიხეილ ბებუთაშვილის მოღვაწეობაც. თუნდაც ის ფაქტი, რომ რეჟისორმა ძველ თეატრში მიღებული რეპეტიციათა სახეობა დაარღვია, რეპეტიცია გადააქცია თანამონაწილეობის შეგნებულ აქტად, უკვე მიგვანიშნებს, რომ სპექტაკლისათვის სამზადისის ფორმა იცვლება ქართულ თეატრში, რაც ანსამბლური სასცენო ნაწარმოების დაბადების პირობას ქმნის..

ავტორის აზრის შთაწვდომა, ერთიანი იდეის ჩამოყალიბება რეჟისორის უშუალო მონაწილეობით, უთუოდ, ითვალისწინებს სპექტაკლის იდეის - ე.ი. ზეამოცანის დადგენას. ქეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს ჩემი ვარაუდი, რომ სწორედ სპექტაკლის ზეამოცანას სთავაზობდა მიხეილ ბებუთაშვილი მსახიობებს. თუკი წარმოდგენის ზეამოცანა განსაზღვრულია, თანაც ერთიანი მთელი ჯგუფისათვის, ეს უთუოდ, ბადებს მისი მიღწევის საშუალებების ძიებასა და დადგენას, ე.ი. გამჭოლი მოქმედების მიგნებას. უნდა ვივარაუდოო, რომ ამგვარი პრინციპის დანერგვის მცდელობა იყო აღნიშნული რეპეტიციები. არა აქვს მნიშვნელობა ტერმინს, მთავარია არსი. სწორედ ამ ახალმა მიდგომამ, რეპეტიციების თვისებრივად ახალმა სახეობამ გამოიწვია კოტე ყოფიანის მოწონება, რაც გვაფიქრებინებს, რომ მიხეილ ბებუთაშვილს დასაშინი თანამზრახველნიც აღმოუჩნდნენ, რაც აგრერივად მნიშვნელოვანია კოლექტიური საქმიანობისათვის. თანამოაზრეთა გაერთიანებით ხდებოდა უცხოეთში ახალი სათეატრო ესთეტიკის დამკვიდრება. ესეც გასათვალისწინებელი ნიშანია. მიხეილ ბებუთაშვილის რეპეტიციები იმ პერიოდისათვის რომ, უდა-

ვოდ, წინგადადგმული ნაბიჯი იყო და ძალზე საგულისხმო შედეგსაც აღწევდა, ამას მსახიობებთან ერთად, რეცენზიებიც ადასტურებენ. ერთხმად აღიარებული „მწყობრი თამაში“ - უთუოდ, ანსამბლურ შესრულებას ნიშნავს, რაც ახალი ტიპის რეჟისორული მოღვაწეობის უპირველესი ნიშანია. ამ შედეგის მიღწევა კი თვისებრივად შეცვლილ სარეჟეტიციო პროცესს გულისხმობს. ქართულმა სინამდვილემაც ცხადყო ამ ისტორიული პროცესის მნიშვნელობა, სასცენო შემოქმედების განვითარებისათვის.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ანსამბლური სპექტაკლის შექმნა ძველი სარეჟეტიციო პრინციპის რღვევას ითხოვდა. ჩანს, მიხეილ ბებუთაშვილმა მიაღწია იმ პერიოდისათვის ურთულეს მიზანს - პრემიერის მიერ სარეჟეტიციო პროცესის წარმართვის, მისთვის მომგებიანი მიზანსცენების „დალაგებისა“ და სპექტაკლის სამზადისის ერთპიროვნული მართვის ნაცვლად, თანაშემოქმედების აქტის განხორციელებას, ამასთანავე სამსახიობო ანსამბლისა და სადადგმო კულტურის თანახმიერების წარმოჩენას. ასეთი მხატვრული სასცენო ნაწარმოების დაბადება, როგორც ცნობილია, ხანგრძლივ მუშაობასა და სარეჟეტიციო პრაქტიკის სიახლესაც ითხოვდა. რეჟეტიციოთა რაოდენობა და ორმა ამ სიახლეთა დასტურია, რასაც გვამცნობს კოტე ყოფიანის მოგონება.

მიხეილ ბებუთაშვილი რომ განათლებული, მომზადებული, სასცენო ხელოვნების მცოდნე და ნიჭიერებით აღსავსე პიროვნება იყო, ამას მოწმობს, თუნდაც, კოტე ყოფიანის ეს მოგონებაც: „ილია ჭავჭავაძისა, ვანო მაჩაბელისა და მიხეილ ბებუთაშვილის ხელმძღვანელობით ასი რეჟეტიციის შემდეგ წარმოვადგინეთ „მეფე ლირი“ (1880 - ში თუ 1881 - ში, კარგად აღარ მახსოვს)“. როგორც ირკვევა, იმდენად დიდი იყო შექსპირის ტრაგედიის განხორციელების სურვილი და იმდენად დიდ პასუხისმგებლობასაც გრძობდნენ ამ საქმის მოთავენი, რომ იმ პერიოდისათვის წარმოუდგენელი რამ მოხდა - წარმოდგენის სამზადისს ასი რეჟეტიცია მოანდომეს! ეს ფაქტი იმასაც გვიდასტურებს, რომ ილია ჭავჭავაძეს, ივანე მაჩაბელსა და მიხეილ ბებუთაშვილს ამ ტრაგედიის თაობაზე აღმოაჩნდათ საერთო მოსაზრებები, სპექტაკლის საერთო გააზრებაც. ილია და ივანე მაჩაბელი იზიარებდნენ მიხეილ ბებუთაშვილის სარეჟეტიციო პრაქტიკას, მოსწონდათ ამგვარი მხატვრული პრინციპები, წინააღმდეგ შემთხვევაში არ დაუშვებდნენ მასთან ერთად მუშაობას, მით უფრო ამგვარ პასუხსაგებ დადგმაზე. ილია ჭავჭავაძე ხომ მაღალი ეროვნული, მოქალაქეობრივი პოზიციიდან აფასებდა და უდგებოდა ყოველ მოვლენას, ყოველ პიროვნებას. ქართული თეატრი და შექსპირის ტრაგედიის ინტერპრეტაციაც ამგვარ მოკლენათა კატეგორიას განეკუთვნებოდა ილია ჭავჭავაძისათვის. მისი თანამოაზრე აღმოჩნდა მიხეილ ბებუთაშვილი. ყველაზე მნიშვნელოვანი ეს გარემოებაა.

თუ გაეითვალისწინებთ, რომ „სამშობლოს“ დადგმამდე მიხეილ ბებუთაშვილმა ზემოთ აღნიშნული პრინციპით განახორციელა „მეფე ლირისა“ და „ვენეციელი ვაჟრის“ სასცენო ადაპტაცია, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამგვარივე სარეჟეტიციო პროცესით მომზადდა დავით ერისთავის თხზულებაც. ამას ადას-

ტურებზე რეცენზენტებიც, საზოგადო მოღვაწეთა მოგონებებიც. სათვარათო ლიტერატურაში, რომელიც ამ სპექტაკლის თაობაზეა შექმნილი, აღნიშნულია მსახიობთა „მწყობრი შესრულება“. ეს კი, როგორც უკვე აღვნიშნე, ანსამბლურ შესრულებას ნიშნავს. სპექტაკლზე დავით ერისთავის მიერ დაწყებული მუშაობა მიხეილ ბებუთაშვილმა დაასრულა. მისი მოწვევის სურვილი და აუცილებლობა სწორედ ამ ახალი პრინციპების დანერგვის მცდელობამაც წარმოშვა. და კიდევ: გაზეთ „დროების“ იმ პუბლიკაციამაც, სადაც ავტორმა აგრერიგად საგულისხმო მოსაზრებები ჩამოაყალიბა პიესის სასცენო ინტერპრეტაციის თაობაზე. საგულისხმო ფაქტია, რომ „სამშობლოსათვის“ სამზადისი გამოირჩეოდა ტექსტის, ისტორიული მოვლენების, ერის ზნე - ჩვეულებათა და ხასიათების ღრმა ანალიზით. ამაზე მეტყველებს კოტე ყიფიანის მოგონებათა ერთი პასაჟი. მსახიობს ავტორისათვის შეუსწორებია ტექსტი. პიესის მიხედვით მეტეხის ციხეში ლოცვას ლევან ხიმშიაშვილი წარმოსთქვამდა. კოტე ყიფიანს, ქართველთა ადათ-წესების მოხმობით, დაუმტკიცებია, რომ ტრადიციისამებრ ლოცვა უფროსს, ე. ი. სვიმონ ლიონიძეს უნდა ეთქვა. ავტორი თავდაპირველად გაჯიუტებულია, მაგრამ მიხეილ ბებუთაშვილის მხარდაჭერით ეს ეპიზოდიც შეუცვლია შემდგომ.⁷ როგორც ირაკლევა, რეჟისორსაც კარგად სცოდნია ქართველი ერის ტრადიცია და, ამასთანავე, მისთვის მნიშვნელოვანი ყოფილა მსახიობთა შემოქმედებითი ინიციატივის გამოვლენა, რაც ადასტურებს რეჟისორისა და მსახიობის გაწონასწორებული შემოქმედებითი ურთიერთობის არსებობასაც. ეს კი ფრიად მნიშვნელოვანია სასცენო ხელოვნების ისტორიისათვის.

კოტე მესხის მოგონებაც მეტად საინტერესო ცნობას გვაწვდის რეპეტიციითა მსვლელობაზე. რეპეტიციები ქართული ენის სალიტერატურო ნორმების დაცვითაც გამოირჩეოდა. როგორც ცნობილია, იმხანად ქართული სცენა ერთადერთი საჯარო და ცოცხალი ტრიბუნა იყო, სადაც ქართული ენა ისმოდა, სადაც სიტყვას საგანგებო როლი განეკუთვნებოდა.

კოტე მესხი: „დავითი და მისი მეგობარი მიხეილ ბებუთაშვილი გეწვრთნიდნენ ყოველ რეპეტიციებზე. დავითი მეტადრე მკაცრი იყო. თუ ქართულ სიტყვას დაამახინჯებდა ვინმე სცენიდან... ყველაზე პირველად ქართველმა აქტიორმა: ქაროული ენა უნდა იცოდეს!“⁸ ქართული ენის, სასცენო მეტყველების დაცვის სადარაჯოზე მტკიცედ იდგა დავით ერისთავი. მისთვის ამას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. სიტყვა, როგორც „სასცენო ქმედების გვირგვინი“, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, კიდევ ერთ, უძლიერეს და უმნიშვნელოვანეს მიზანს ემსახურებოდა - ეროვნულ სცენას ქართული ენა კუთვნილ კვარცხლბეკზე უნდა დაემკვიდრებინა!

ეფემია მესხი: „კოტემ (იგულისხმება კოტე მესხი - ნ.ა.) წამიყვანა იმ საღამოს. ჩვენი მსახიობები შეგროვილი იყვნენ დ.ერისთავის ბინაზე. ყველას უნდა წაეკითხა თავისი როლი. მე განზე დავჯექი მოკრძალებით. შემოვიდა დ. ერისთავი და ყველას მხიარულად მოგვესალმა...“

დაიწყო კითხვა. ზოგი ისე ცუდად კითხულობდა, რომ მე გაკვირვებულნი ვუგდებდი ყურს. მაგალითად, ვლადიმერ მესხიშვილსა და ავალიშვილს ეტყობოდათ ქართული კითხვის უცოდინარობა...¹ როგორც ვხედავთ, რეპეტიტია დავით ერისთავის ბინაში მიმდინარეობს. ანტრეპრენორების მიერ მოპოვებული თანხა დეკორაციის, კოსტიუმებისა და სხვა ხარჯებს ძლიერ გასწვდა. როგორც ირკვევა, რეპეტიციებისათვის შენობა ველარ იქირავეს. მუდმივმოქმედი ქართული თეატრისათვის, საერთოდ, დამახასიათებელი აღმოჩნდა ამგვარი პრაქტიკა. სპექტაკლის მზადებისათვის მსახიობები თავს იყრინდნენ ხან „დროების“ რედაქციაში, ხან მწერალთა და მსახიობთა ბინებში ფოტოგრაფის ატელიეშიც კი.

იმ პერიოდისათვის, საქართველო უკვე ოთხმოცი წელია, რაც რუსეთის გუბერნიად არის გამოცხადებული. ოთხმოცი წელი გავიდა, რაც სახელმწიფოს ყველა დამახასიათებელი ნიშანი მოიშალა, რაც დაიწყო გარუსების პოლიტიკა და შედეგად ნათელია - მსახიობების ნაწილი ველარ ფლობს ქართულ ენას! ახლა, წარმოვიდგინოთ, რა ხდება სხვაგან. თავად-ახანაურთა უმეტესობა რუსულად მეტყველებს, ზოგს კარგ ტონადაც მიაჩნია უცხო ენაზე ლაპარაკი, ემაჯება და კეკლუცობს კიდევ; ამ გზითაც ცდილობს გამორჩეული მდგომარეობის მიღწევას, ასე ელაქუცება ჯერ მეფის ნაკვალსა და მის ამაღას, შემდგომ კი მთავარმართებელსა და მის ჩინოვნიკებს. აფერუმ, ფარნავაზის, ვახტანგ გორგასლის, დავით აღმაშენებლის, შოთა რუსთაველის, სულხან-საბას შთაშობელებს!

„რუსოფილთა“ მომრავლებამ, საყოფაცხოვრებო გარემოშიც კი რუსული ენის მომძლავრებამ, გამოიწვია მშობლიური ენისათვის დამახასიათებელი ინტონაციური უღერადობის დამახინჯება, ბარბარიზმების დამკვიდრება, დარბაისლური, მეტყველების მოშლა, მდიდარი ქართული ენის გაღარიბება, სინონიმებისაგან გაუცხოება. რამდენი დიდებული სიტყვა მიეცა დაეიწყება! ეფემია მესხის მოგონებაც გვიდასტურებს ამ სავალალო ფაქტს. თუ გავითვალისწინებთ სპექტაკლის წარმატებას და მხედველობაში მივიღებთ ეფემია მესხის პირველ შთაბეჭდილებას, გასაგები გახდება რაოდენი ძალისხმევა, შრომა და მეცადინეობა დასჭირდათ რეჟისორებს, დავით ერისთავსა და მიხეილ ბებუთაშვილს, ამ ხარვეზის აღმოფხვრისათვის, რაოდენი ღვაწლი დასდეს მათ მშობლიურ სცენას, თუნდაც, ქართული ენის, სალიტერატურო მეტყველების სიწმინდის აღდგენა-დამკვიდრებისათვის სპექტაკლ, „სამშობლოს“, რეპეტიციები ამ თვალსაზრისითაც მნიშვნელოვანია. ახალი ტიპის რეჟისორთა განმანათლებლურ მოღვაწეობას ქართულ სინამდვილეში ეს მისიაც დაემატა (სამწუხაროდ, შემდგომში ქართულმა რეჟისურამ ეს მძიმე ჯვარი ყოველთვის ღირსეულად ვერ ატარა).

თვითმხილველთა მოგონებების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, შესაძლებელია ითქვას, რომ სარეპეტიციო პროცესის თვისებრივმა ცვლილებამაც განაპირობა სპექტაკლის ხარისხი და ნიშანდობლიობა - ანსამბლური შესრულების, სცენ-

ნოგრაფიის, კოსტიუმების, მუსიკალური თანხლებების, რეკვიზიტის, განათების თანახმიერება. ამიტომაც კეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს იმის აღნიშვნა, რომ „სამშობლო“, რეჟისორული თეატრის პრინციპთა მონიშვნის პირველი ცდა და რეჟისურის დასაბამის მაუწყებელი მერცხალი გახდა ქართული თეატრის ისტორიაში.

ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური და

ზნეობრივი ატმოსფერო

აუცილებლად მესახება წარმოვაჩინო საზოგადოებრივი ცხოვრების სპექტრი, რომელმაც ბევრად განაპირობა დაეით ერისთავის არჩევანი, პიესის ინტერპრეტაცია, სპექტაკლის წარმატება და საზოგადოების რეაქცია. გაზეთ „დროების“ რამდენიმე პუბლიკაციას სწორედ ამ თვალთახედვით განვიხილავ, როგორც ნიშანდობლივ სურათსა და უტყუარ ფაქტობრივ მასალას. 1881 წლის ზაფხულიდან მოყოლებული, ანუ იმ დროისათვის, როდესაც დაეით ერისთავმა დაასრულა პიესაზე მუშაობა, გაზეთის ნომრები საგანგაშო ცნობებითაა აღსავსე.

1881 წლის 14 ივნისი. შსახიობებს წარმოუდგენიათ კოტე მესხის „თამარ ბატონიშვილი“. ქართული თეატრის ყურადღება ისტორიული მოვლენების სასცენო ინტერპრეტაციისაკენ არის მიპყრობილი.

1881 წლის 14 ივნისი. დასტამბულია სტატია სათაურით: „სწავლა განათლების საქმე“. კორესპონდენტი უჩივის განათლების მიღების მსურველთა და კურსდამთავრებულთა შორის ქართველების სიმცირეს, მოკაყს რიცხოვბრივი მაჩვენებლები: „დამეთანხმეთ, რომ ეს რიცხვი ერთობ ცოტაა, ერთობ მცირეა ერთის მილიონის ქართველ ტომის ხალხისათვის. მუდამ წელიწადს, რომ მხოლოდ ოთხმა ან ხუთმა ყმაწვილ-კაცმა მიიღოს უმაღლესი განათლება, როდის უნდა ელირსოს ჩვენი ქვეყანა ამათგან იმ ნაყოფის მოტანას, რომელსაც უმაღლესი სწავლის პატრონისაგან უნდა ველოდეთ? როდის უნდა მოიფინოს საქართველო ნასწავლ ექიმებით, ტექნიკებით, მასწავლებლებით? როდის უნდა „გაიაფდეს“ ჩვენში დიპლომები, სწავლა-განათლება?..“

ამ წინააღმდეგობის დასაძლევად ავტორის აზრით, აუცილებელია:

1. „უნივერსიტეტის გახსნა თფილისში, ეს გაუაღვილებს ჩვენებურ ყმაწვილ-კაცებს უმაღლეს სწავლის მიღებას და დაიხსნის რუსეთის მანებელ ბუნებისაგან და შეუხაბამო ხარჯისაგან...“

2. „პირველი დაწყებითი სწავლის სამშობლო ენაზე წაყვანა“...

3. „საშუალო სასწავლებლების რიცხვის მომეტება ჩვენში“...²

გაზეთმა არა მარტო მიაგნო საზოგადოებრივი ყოფის ერთ-ერთ ძირითად პრობლემას, არამედ მისი გადაჭრის საშუალებას მიუთითა. ქვეყნის გადარჩენისათვის განათლების უმნიშვნელოვანესი როლის აღიარებით, გაზეთი იბრძვის უნივერსიტეტის გახსნისათვის. როგორც ჩანს, საამისოდ სიტუაცია მომწიფებულა; მასწავლებელთა კადრები არსებობს, ფინანსები კი. უთუოდ, ამასაც ითვალისწინებს გაზეთი. ისიც უწყის, სწავლამოწყურებული ბევრი ახალგაზრდა უცხოეთში რომ ვერ გაემგზავრება ხელმოკლეობის მიზეზით, ზოგიც აღარ ბრუნდება სამშობლოში, მცირე ნაწილს კი ისედაც მინავლებული

ეროვნული თვითშეგნება სრულიად უქარწყლდება. გაზეთის პოზიცია მნიშვნელოვნია და დროულიც.

იმვე ნომერში გორიდან კორესპონდენტი იტყობინება: „ეხლა წყალი თანდათან იკლებს და ამიტომ ურიგო არ იქნება, გამოიჩინონ თავოსნობა, ეხლავე დაიწყო ხიდის გაკეთება“.³ მოსახლეობის ინტერესთა უგულვებელყოფა და უთაურობა დამახასიათებელი ყოფილა ქალაქის შესვეურთათვის. საერთო საქმისათვის არაფერ ზრუნავს: ოფიციალურად ეს არ ენადვლება, ადგილობრივი მმართველობა საკუთარი პრობლემებითაა დაკავებული.

1881 წლის 16 ივნისი. აკაკი წერეთლის პუბლიკაცია „მცირე რამ შენიშვნა“: „ქველათ საქართველოში მამულის „ურგებ-შეილობა“ ისეთი საარაკო შემთხვევა და მოვლენება ყოფილა, რომ თურმე ამ გეგარ კაცებს თითოთ აჩვენებდნენ ხოლმე... მადლობა ღმერთს, რომ დღეს ეს ჩვეულება აღარ არის, თორემ, თქვენი მტერია, ჩვენ თითო გაგვიშეშდებოდა.

ეს, სადღაა მამული, რომ მამულის შეილება ვეძიოთ?.. არას-მარგენი არც საქმითა და არც სიტყვით, თითქმის შურსაც აგებენ ყოველივე მშობლიურს“.⁴ — მოსთქვამს ქართლის ჭირის მოზიარე პოეტი.

1881 წლის 18 ივნისს გაზეთმა დაიწყო ალექსანდრე ყაზბეგის მოთხრობის, „ელგუჯას“, ბეჭდვა (მოჩხუბარიძის ფსევდონიმით). მთიელთა ბრძოლა დამოუკიდებლობისათვის, მმართველობის ინსტიტუტის ძლიერების წარმოჩენა, ქართველი გაგის გამყიდველობა და რუსის ჯარის თავნებობის ასახვა სწორედ რომ დროულია. ქართველთა ეროვნული თავმოყვარეობის აღდგენას ესწრაფვის მწერალიცა და რედაქციაც.

1881 წლის 8 ივლისი. „სოფლის მწარმოებლები“ - ასეთი სათაურით გაზეთი მიუთითებს ბაზრის სიძვირის მიზეზებზე: „თბილისის სიძვირის ერთ უმთავრეს მიზეზად, უქველად, ის გარემოებაც უნდა ჩაითვალოს, რომ სოფლის ნაწარმოებს, ხორაგეულს, ქალაქში მცხოვრებ ხალხამდის პირ-და-პირ ვერ მიუღწევია. იმათ შუაში დგანან ვაჭრები, ათასგვარი ჩარჩები, კინტოები და სხვ., რომელნიც ან სოფლებში დადიან და ნახევარ ფასად ჰყიდულობენ ყოველ ნაირ ხორაგეულს ან ქალაქის ზღებზე უხვდებიან, თითქმის ძალით სტაცებენ ხელიდამ, შემოაქვთ მერე ქალაქში და ერთი-ორად, ერთი-ოთხად ჩვენზედ ჰყიდინან“.⁵

ამ პუბლიკაციით ქალაქისა და სოფლის მოსახლეობის დაუცველობის, ქორ-ვაჭართა ინსტიტუტის ზუსტი სურათია დახატული და მოვლენის მიზეზია მითითებული.

1881 წლის 25 ივლისი. „19 ამ თვისას, კვირას, სიონის სობოროში ორს ეკლესიის მსახურებს მოსვლიათ ერთმანეთს შორის ჩხუბი და ერთმანეთისათვის ცხვირპირი ჩაუშტვრევიათ. ერთს მათგანს ეკლესიაში სისხლი დაუნთხევია და პოლიციის მოუშველებლათ საქმე ცუდათ დამთავრდებოდა თურმე. რა საშინელი შეურაცხყოფა არის წმინდა ადგილისა და ისიც ეკლესიის მსახურთაგან!“⁶ მართლაც, წმინდა მამათა ზნეობრივი დაქინება უკიდურესი გამოვლენა

ნაა ერის მორალური დაცემისა.

1881 წლის 5 აგვისტო. გაზეთის ერთ-ერთი სტატია, „არა არის დაფარული, რომელიც არა...“, კვლავ მღვდელმსახურთა ზნეობას ეხება: „...ყველაფერს ეშველა ქვეყანაზე და საეკლესიო ქონების რიგინათ შენახვას კი არა გაეწყო რა. ამ წლის განმავლობაში რამდენჯერმე იყო მოყვანილი „დროებაში“ ეკლესიების გატეხა და იქიდან სიმღიდრის გატანა. წლიდან წლამდე ეს საღმრთო ადგილების ცარცვა თუ არ მატულობს, არა ჰკლებულობს და ყურადღება კი არ საიდამ ჰსიანს...“

სამს პატივცემულ... პირს, წარსულ თვეში, დაუქირავებით ოთხი თათარი და მცხეთის გალავანთან გაუთხრევენებით მიწა, როგორც ისინი ამტკიცებენ, ფეხისადგილის თხრილის გასაყვანათ. მუშაობის დროს თათრებს უპოვნით აცლდამა, რომელშიც ბევრი ოქროულობა ყოფილა. ამოუღებინებით ეს ოქრო და ნაცულად იმისა, რომ ვისიმე თანდასწრებით და მოწმობით, აეწერათ და ეკლესიის ქონებისათვის მიემართათ, რაც რამ იპოვეს შიგ, ამ პატივცემულ გვამთ ნაპოვნი თანასწორათ გაუყვანათ...“⁷ საქართველოს ქონებას იტაცებს ყველ: ერი, ბერი, ოფიცოზი, ჩინოვნიკი... (ამის საპასუხოდ, შემდეგ მცხეთიდან კორეისპონდენცია დაიბეჭდა, სადაც მღვდლები თავს იმართლებდნენ, ჩვენ ამის ჩამდენნი არა ვართო. ჭერ ერთი ხალხი ესწრებოდა გათხრას და აღმოჩენილი ნივთების გადაძალვას ვერ შეეძლებდითო; მეორეც - განძი გადავმალეთ საცაეში და არქეოლოგთა კრების დროს მათთვის გადაცემას ვაპირებდითო. შესაძლოა, ასეც არის, მაგრამ მანაც შეგონია, გაზეთს განგაში რომ არ აეტეხა, ნადავლის გაცემას არც დააპირებდნენ).

1881 წლის 9 აგვისტო. ერთ-ერთი კორეისპონდენცია ეხება სოფელ უფლისციხის პრობლემებს: „გორიდან სწერენ „მშაკს“, რომ სოფელს უფლისციხეში მოსახლეობა სულ სომხობა არისო. აქაურს სომხებს ამასწინეთ ქართველების სარწმუნოების მიღება უნდოდათო, რადგანაც მათი მღვდელი ერთობ უსამართლოთ და სასტიკათ ეპყრობათო. სწერენ აგრეთვე, რომ ამ სოფელში ერთი ქართველი კაცი არა სცხოვრობსო და ვერც ვერავინ ბედავს იქ ცხოვრებასა. რადგანაც ხმაა გაგრცელებული, რომ ქართველი კაცი იქ ვერ ისეირობსო...“⁸ ქართველს თავის ძირძველ მიწაზე, წინაპართა სისხლითა და ოფლით გაპოხი ერებულ ტერიტორიაზე ფეხი ვერ მოუვიდებია, სხვათა სადგომად გაუხდია და უცხოელიც დაპატრონებია შუაგულ ქართლსაც. ქართველთა ასეთი ბედოლათობა ძვირად დაუჯდა საქართველოს, ეს უკვე პოლიტიკური რანგის პრობლემაა და არა მარტო სოციალური, გაზეთმა ეს იცის და ამიტომაც საგანგებოდ აუწყებს კიდევ მკითხველს.

იმავნ ნომერში აღნიშნულია, რომ ბათუმში მთავრობა თავის ხარჯისა ზღ. ჭალაქის ოთხწლიან სკოლას: „...ამ სასწავლებელში რუსული ენის გარდა ერთი ადგილობრივი ენა უნდა იყოს მიღებული, - რომლის ხარჯი ჭალაქმა უნდა იყოსროს...“ პოლიციას მიუტყია მითითება, რომ მოსახლეობის გამოკითხვის გზით დაადგინოს დამატებით რომელი ენა უნდა შეისწავლონ მოსწავლე-

ებმა. ამისათვის მიუშარათავთ ბატონ ხ.ალისათვის, რომელიც ფიცრებით მოვაპრე ყოფილა. მას თავისი რწმენის მომხრეთათვის ურჩევია, რომ „... თავიანთი სჯულის ფესვის გასამაგრებლად ითხოვენ თათრული ენა, მით უმეტეს, რომ ქართულიც ერთი გიაურების ენათაგანია და ეს მათ არ სჭირიათ და იმისათვის კი (ე.ი. თათრული ენის შესწავლისათვის - ნ.ა.) ხარჯს ჰკისრულობენ თურმე... მეჩეთების შემოსავლიდან...“⁹ მეტროპოლიის სურვილი ნათელია: იმპერიის შორეულ პროვინციებში რუსული ენის სწავლება და გაბატონება გამოიწვევს ადგილობრივი მოსახლეობის ეროვნული თვითშეგნების დაქვეითებას, შემდგომ კი მოსრას. ამ მხრივ ბათუმში, როგორც სასაზღვრო პორტი და ქრელი ეროვნებით დასახლებული ქალაქი, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. თანაც თურქეთ-რუსეთის სახელმწიფოთა ბრძოლა ამ მხარეში პრიორიტეტის მოპოვებისათვის, საუკუნის მანძილზე გრძელდებოდა, ახლა კი რუსეთი მიღწეული მდგომარეობის განმტკიცებას ცდილობდა. რუსული ენის დამკვიდრება კი იმპერიის აქციების გაზრდას გამოიწვევს, თანაც საქართველოს დაჩოქების საუკეთესო საშუალებაცაა აქ ქართული ენის მოქმედებისათვის ასპარეზის გაუქმება. აღმაშფოთებელი ფაქტია, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე, ბათუმში ხომ მისი ნაწილია, კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება მშობლიური ენის სწავლების საკითხი. ხალხის ცნობიერებაში ამკვიდრებენ მოსაზრებას, რომ მათ ქართული ენის ცოდნა არ სჭირდებათ. ამ შემთხვევაში თათრული ენის არჩევას სასწავლო სისტემის მმართველიც, უთუოდ, მხარს დაუჭერდა, რადგანაც ბათუმში თავდაპირველად ქართული ენის ზეგავლენის შესუსტება იყო მთავარი, შემდეგ კი თათრულსაც იგივე ბედი ელოდა. თანაც, თათრული ენის არჩევით, ქალაქი ზედმეტი ხარჯისაგანაც თავისუფლდებოდა. ადგილობრივი მოსახლეობის გარუსების პოლიტიკა ეყრდნობოდა აქაური მოხელეების უნარსა და სურვილს - ბზარი შეეტანათ კავკასიელ ხალხთა ურთიერთობაში. ამ ნაღმმა როგორც ცნობილია, მომავალში იმპერიისათვის სასურველი შედეგი გამოიღო.

1881 წლის 13 აგვისტო. ხორეშან გვერდწითელის სტატია ეხება ოჯახის საკითხს: „ჩვენ ოჯახობას დედა-კაცი აღარა ჰყავს. ოჯახობაში ახალი მოზარდენი, ნუგეშნი და იმედნი ჩვენი ქვეყნისა, უნდა სიყრმიდანვე იზრდებოდნენ მამულის შეილებათ“.¹⁰ ოჯახის ინსტიტუტის ამაღლებისათვის, ქალის კულტის ძველებური სიძლიერისათვის არის მოწოდებული ავტორიცა და გაზეთიც. მართლაც, სახელმწიფოს სიძლიერეს ხომ, ბევრწილად, ოჯახის ზნეობრივი სიმართლე განაპირობებს, ხოლო ოჯახის ბურჯი ქალია. ქვეყნის დაქვეყნის ერთ-ერთი პირველი ნიშანი ოჯახის ინსტიტუტის მორჩევა, შთამომავლობის ეროვნული სულისკვეთებისგან გაუცხოებაცაა.

1881 წლის 15 აგვისტო. ქუთაისიდან იტყობინებინა: „კიდევ კაცის ჩება და ელა, ავაზაკობა მრავლდება, კაცებს ქათმებივით სჩეხენ, ხოცავენ დღისით, საღამოს და ღამით შუაგულს ქუთაისის ქალაქში, დამჩეხველნი და მკვლელნი დაუსჯელად სეირნობენ იმავე ქუთაისის შუაგულში, ჭეიფობენ, ლოთობენ კიდევ სჩეხენ და ასე ამ რიგ... აღმინსტრაციას სძინავს, მართლმსაჯულება დუმილებს,

საზოგადოება ჩივის, მაგრამ ვინ არის ყურის მგდებელი, ვინ არის გამკოხხველი?!“¹

განუკითხობამ, ზნეობრივმა დაცემამ და დაუსჯელობის სინდრომმა იძალავრა მოსახლეობაში, კაცის კვლა - ნორმად იქცა, ათი მცნებისაგან გაუცხოვდა ერი და ქვეყნის დაქვევაც გარდუვალი აღმოჩნდა. გაზეთმა განგაშის ზარს შემოჰკრა!

1881 წლის 18 აგვისტო. თითქოს, ამ ყველა უკეთუბების გამო მამულს დასტირისო, გაზეთი ბეჭდავს ლექსს „სამშობლოსადმი“ (პაპის ხელმოწერით) -

„ალარ მოსმის შენს შვილებშია

ქართული ხმები,

ალარ მოსმის სიტყვობითა

ქართვლთ სიმები.

ჩვენს მხარეშია მეფობა იწყს

უცხო ენებმა,

ძველთ ჩვეულება სრულად განდევნეს

შენმა შვილებმა...

განჰქრა, სამშობლოვ, ის სასოება,

ის ხმა ნეტარჲ;

„ვიხსნათ მამული ან გაეითხაროთ

ცოცხლად სამარი!“

თვით გლალატობენ და თვით გგმობენ

შენი შვილები;

შორით და ახლოთ შემოგცქერენ,

როგორც ცხვართ მგლები...

განჰქრა, სამშობლოვ, ძველთ ჰქევა-ყოფა

დარბაისლური,

გარდა სხვაგვარდა გვარის მოყვარე

ქართველის სული!“²

1881 წლის 21 აგვისტო. გაზეთი იტყობინება: „უმაღლესის მთავრობის განკარგულებით, ბათუმის, ყარსისა და სოხუმის მაზრებში ადგენენ ამ უამად სიენს იმ ცარიელ ადგილებისას, რომლებიც ხალხის დასასახლებლად გამოდგება.“

ამავე საგნის შესახებ ერთს რუსულ გაზეთში დაბეჭდილია რომ კავკასიის უმაღლესი მთავრობა 400,000 მანეთს თხოულობს ხაზინიდანო იმ განზრახვით, რომ რამდენიმე ათასი რუსი დაიბარონ შუაგულ რუსეთიდან და ყარსის გუბერნიაში დასახლონო.

რაც აფხაზეთისა და საზოგადოთ შავი ზღვის ნაპირების დასახლებაზე გვითქვამს და გუშინაც მოვიყვანეთ ლენ.სტაროსელსკის აზრი (გენერალმა სვანეთში იმოგზაურა, რათა მოენიშნა გზის მშენებლობისათვის შესაფერისი ადგილები - ნ.ა), ბათუმისა და ყარსის მაზრების დასახლებაზედაც იმას ვიტყვით:

როგორც სოხუმის მახრამში, ასე ბათუმსა და ყარსისაში მხოლოდ ადგილობრივი მცხოვრებლებსა და მათ მეზობლებს შეუძლიათ გაძლება და მოთავსება. რუსებისა და უცხო ქვეყნელების გადმოსახლება ტყუილი ხარჯი იქნება და თვით ამ გადმოსახლებულების დაღუპვა...“³ მეტროპოლიის პოლიტიკა გეგმაზომიერად ხორციელდება: კავკასიის სრული დაპყრობა ჭერ კიდევ არ განხორციელებულა მისახლეობის სიჭრელის მიღწევა, ის ნაღმია, რომელმაც ეთნოკონფლიქტები უნდა წარმოშვას, როცა ეს იმპერიისათვის აუცილებელი აღმოჩნდება. ამ პერსპექტივისათვისაც ილევსი რუსეთი და მისთვის საყუთარი მოქალაქეების ჩანმრთელობაზე ფიქრი, ან საყუთარი ერის ანთროპოლოგიურ ცვლილებებზე დაფიქრება, რა მოსატანია, როდესაც მიწების, ქვეყნების, ხალხების შემოერთება და ტერიტორიის განვრცობაა მისი უპირველესი საზრუნავი, როცა ერთა ასიმილაციაა მისი პოლიტიკის საყრდენი ძალა.

1881 წლის 23 აგვისტო. გაზეთი ბეჭდავს ინფორმაციას: „პეტერბურლის გაზეთებში კიდევ დაიწვეს ლაპარაკი იმაზედ, რომ კავკასიის მთავარ-მართებლად ი. დონდუკოვ-კორსაკოვი ინიშნებაო.“⁴ კავკასია დიდი ცვლილებების კარიბჭესთან იმყოფება...

1881 წლის 27 აგვისტო. გაზეთი აქვეყნებს დიდი მთავრის, კავკასიის ნამესტნიკის გამოსათხოვარ სიტყვას: „გამოვეთხოვები რა კავკასიას, მე არ შემიძლია არ მოვიგონო ის მოსამსახურე პირნი, რომელნიც ჩემს იქ მყოფობაში მოღვაწეობდნენ შეძლების-და-გვარად და პატიოსნად შრომობდნენ ამ ჩვენი საზოგადო სამშობლოს მშვენიერ კუთხის სასარგებლოდ...“⁵

კავკასია უკვე საერთო სამშობლოს ნაწილად მოიხსენიება. რუსეთი უკვე დაუფარავად ამხელს თავის წადილს.

„ღროების“ ამავე ნომერში ვეცნობით გაზეთ „პორიადოკ“ში“ გამოქვეყნებულ კორესპონდენციას თბილისიდან: „ყველანი სახელმწიფო ხარჯის შემციირებაზედ ლაპარაკობენ ამჟამად. ურიგო არ იქნება, კავკასიასაც მიაქციონ ამ მხრით ყურადღება. აქაც არის შესამციირებელი ხარჯი. მაგალითად: უნდა მოისპოს ის უპირატესობა, რომელიც ეძლევა რუსეთიდან აქ ჩამოსულ ჩინოვნიკებს: წლის ჯამაგირი წინ-და-წინ, გზის ხარჯი ერთი-ორად, ყოველ ხუთ წელიწადში მეოთხედი ჯამაგირი ემატებათ და სხვ...“⁶

აი, რა პრივილეგიებით სარგებლობდნენ კავკასიის „ამთვისებელი“ მოხელეები, რა უჭდებოდა იმპერიის დაპყრობილ ხალხთა მართვა, თავის ჭკუაზე მოქცევა, მაგრამ „დიადი“ მიზანი ღირდა ამ „მსხვერპლად!“

1881 წლის 3 სექტემბერი (გაზეთში ეს თვე ასე იწოდება-სექტემბერი) იბეჭდება კორესპონდენცია გურიიდან: „ვინც გურიის ახლანდელ მდგომარეობას დაუმკვიდრდება, უმკველია, ცხადათ დაინახავს, რომ ეს მშვენიერი ქვეყანა თანდა-თან უკან მიდის; იმის შეილება აკლდება განთქმული პატიოსნება; ვხედავთ, რომ განპქრა ის სანატრელი დრო, როდესაც გურული ჰეიციხავდა სხვების ბოროტ-მოქმედებას. ამ უკანასკნელ დროში არა-ერთხელ ყოფილა ჩვენს გაზეთში დაბეჭდილი, რომ ესა-და-ეს კაცი მოკლეს, ესა-და-ეს გაქურდეს, ეს გაძარ-

ცვესო და სხვა და სხვა.“⁷ ძარცვა, დარბევა, კაცის კვლა ტოტალურ ხასიათს იღებს, აღმზიანის ღირსება გათელილია, ზნეობა უაღრესად დაკნინებულია.

1881 წლის 4 სექტემბერი. გაზეთი აუწყებს მკითხველს, რომ ზაქარია ჭიჭინაძის წიგნის მალაზიაში იყოლება დავით ბაქრაძის „ახალი გამოკვლევა ისტორიის წინა დროებაზე და ქართველთ ტომის დასაწყისზე“, ვახტანგ ორბელიანის ლექსების კრებული, დავით გურამიშვილის „დავითიანი“, მიხეილ აბულაძის „სამშობლო, ანუ ლექსთა კრება“.⁸ მთავროვნე მამულიშვილები ქვეყნის ასეთი სავალალო მდგომარეობის დაძლევისათვის იღვწიან: ახსენებენ თანამედროვეებს „ვისი გორისანი არიან“, სთავაზობენ ეროვნული ფესვების გააზრებას, სახელოვან წარსულსა და მის ბედკარულ გუშინდელ ღღესაც თვალწინ უშლიან, რათა ის პატარა რუც არ დაშრეს ეროვნული მემკვირვებისა, სულის სიღრმეში რომ მოწანწკარებს ჭერ კიდევ ქართველად წოდებულ ხალხში.

6 სექტემბერს დაბეჭდილია ი. ბაქრაძის ლექსი „ჩემი სამშობლო“. გაზეთში ძალუმად ისმის სამშობლოს თემა, დომინირებს მისი წარსული და აწინდელი ყოფა. სამშობლოს ლექსებს უძღვნიან, სიყვარულსა და თავდადებას გამოხატავენ, გოდებენ მისი აწინდელი მდგომარეობის გამო.

1881 წლის 5 სექტემბერი. კორესპონდენტი რაჭიდან იტყობინება: „...მოგვხსენებთ, რომ არც ერთს ჩინოვნიკს არა აქვს უფლება, რომ უსასყიდლოდ, მუქთად მოსტაცოს გლეხს ან სხვას ვისმე ცხენი და ამნაირად, თუნდაც სამსახურის საქმისათვის მიდიოდეს, სხვისი საქონლით ისარგებლოს“.⁹ სოფლად განუკითხაობა მეფობს. სახელმწიფო მოხელენი ავიწროებენ მოსახლეობას.

1881 წლის 8 სექტემბერს თბილისი მუშაობა დაიწყო არქეოლოგთა მე-5 კრებამ. არქეოლოგთა ეს შეკრება იქცა ძალზე მნიშვნელოვან ფორუმად. გაზეთი დაწერილებით მოუთხრობს საზოგადოებას კრების მუშაობის თაობაზე. მოსახლეობასაც დიდი ინტერესი გამოუჩენია მეცნიერთა ამ შეკრების მიმართ. გაზეთი ბეჭდავს ინფორმაციას, რომ 8 სექტემბერს დღის სამ საათზე კრებაზე დამსწრეთა რიცხვი 800 ყოფილა და იმედოვნებენ, რომ ბილიეთების შესყიდვა გრძელდება და რიცხვი ათასს გადააჭარბებსო.¹⁰ როგორც ირკვევა, ინტერესი საქართველოს კულტურისა და მისი ისტორიის მიმართ დიდია, რაც მეტყველებს ეროვნული თვითშეგნების გაღვივებაზეც.

1881 წლის 10 სექტემბერი; გაზეთის ერთ-ერთი სტატია ეხება არქეოლოგთა კრების მნიშვნელობას: „... ჩვენთვის ამ მეცნიერებას (არქეოლოგიას - ნ.ა) ერთი-ორად უფრო მომეტებული მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს. ჩვენი აწმყო თითქმის არაფერს სანუგეშოს არ წარმოგვიდგენს. დროთა-ვითარებისა და უბედურ ისტორიულ გარემოებათა წყალობით, ჩვენ ახლა ისეთ მდგომარეობაში ჩავეარდნილვართ, რომ ბედი თითქო გაქარვებას, მოსპობას გვიქადის: თავისებური განსხვავებული სახე, თითქო ნელ-ნელა და შეუმჩნევლად ექარგება ქართველობას; ქართულ ენასაც კი, ენას, რომელიც ყოველის ერის არსებობის აუცილებელ კუთვნილებას შეადგენს, ამ ენასაც კი ემუქრებიან“.¹¹

პირველსავე საღამოს კრებას დიდძალი აუდიტორია ჰყოლია. გრად უეპროვს აღუნიშნავს კიდეც - არც ერთ წინანდელ შეკრებას ამდენი ხალხი არ დასწრებიდა, რამდენიც თბილისშიო, განსაკუთრებით კი ქალებიო. არქეოლოგთა ამ თავჯრილობაში მონაწილეობდნენ გამოჩენილი ქართველი მეცნიერები: დავით ჩუბინაშვილი, ილია ოქრომქედლიშვილი და ალექსანდრე ცაგარელი. 12 სექტემბერს საზოგადოებისათვის გაუცენიათ თავიანთი მოხსენებები: 1. ა. ცაგარელს - „ცნობანი ქართულ ხელნაწერების ნიშნებზე“. 2. დ. ბაქრაძეს - „ახლანდ-ნაპოვნ სახარებაზედ“, 3. ი. ოქრომქედლიშვილს - „ქართულ ანბანზე“.

1881 წლის 13 სექტემბერი. გაზეთი ბეჰდავს ცნობას არქეოლოგთა კრების მსვლელობაზე: „დ.ი. ჩუბინოვის მოხსენება „პონტოს ერის დასაწყისი“ დიდის აღფრთოვანებით მიიღეს... ეს პირველი რეფერატი იყო, რომელიც საზოგადოებას მოეწონა.“ მასთან პაექრობა გაუმართავს პეტერბურგის უნივერსიტეტის პროფესორს, ბატონ ხვოლსონს. კამათში პრიორიტეტი ბატონ დიმიტრი ჩუბინაშვილს მოუპოვებია. შემდეგ „დ.პ. ფურცელაძემ მოახსენა საზოგადოებას კიევიში ნაპოვნი ქართულ საეკლესიო სამკაულების აღწერა და ისტორია“. საღამოს „ბატ.ბაქრაძემ და ერიცოვმა წაიკითხეს ქართულ და სომხურ ნაშთებზე ერუსალმეთში... ამ საღამოსვე ბატ.დ.პ. ფურცელაძემ მოახსენა კრებას, პროფესორის პეტროვისაგან წარმოთქმულის აზრის წინააღმდეგ, რომ საქართველოში საკუთარი მხატვრობა იყო გელათსა და სხვა მონასტრებში... ბატ. ოქრომქედლიშვილმა წაიკითხა ქართულ ასოებზე. საზოგადო აზრი არის, რომ ჩვენი მხედრული ხეცურიდან წარმოსდგება. ეს ხეცურიც, როგორც სომხები ამბობენ, მათი მესროპის მოგონილია. ბატ. ოქრომქედლიშვილი იმ აზრისაა, რომ ჭერ მხედრული ასოები ჰქონდათ ქართველებს, რომ ამ მხედრულის შემომღები იყო ფარნაოზ მეფე და რომ ეს ასოები ქართველებმა გადმოიღეს ზენდური ასოებიდან.

ბატ. ერიცოვმა ამის წინააღმდეგი ილაპარაკა, იმისი აზრით, ყველა ძველ ხალხებს ლურსმნის მსგავსი ასოები აქვს. რგვალი ასოები კეთდება ამ ასოებიდან და ქართველ მწერლობასაც უეკველია ამ საზოგადო წესის მიმდევარი იქნებოდა. მესროპის მეც არა მჭერა, მაგრამ მხედრული, რომ უფრო ახალია, ეს ცხადია. ფარნაოზზე მოთხრობა ჭერ არაფრით არ არის დამტკიცებული. ქართლის ცხოვრება უკანასკნელ საუკუნეებში არის რედაქციაში მოყვანილი და ამიტომ შეურყეველს საბუთს არ წარმოადგენს.“²²

როგორც ამ რეპორტაჟიდან ირკვევა, არქეოლოგთა ცხარე კამათი სწორედ ქართველ მეცნიერთა გამოსვლებმა გამოიწვიეს. ამ დღეებში თავჯრილობაზე მსჯელობენ ქართული კულტურის პრობლემებზე, მეცნიერები ეროვნული კულტურის ქომავთა შორის აღმოჩნდნენ. საზოგადოება ეცნობა კრების მსვლელობას, აქ წამოჭრილ საკითხებზე ფიქრობს და მსჯელობს. არქეოლოგთა ფორუმმა, მართლაც, შეასრულა დიდი როლი - საზოგადოების ყურადღება საქართველოს ისტორიას, მის კულტურას დასტრიალებს. ქართული დამწერლობის წარმოშობა კი შემდგომშიც გამოიწვევს ცხარე კამათს.

1881 წლის 17 სექტემბერი. კორეისონდენცია გვამცნობს: „ამბობენ, რომ მცხეთის მონასტრიდამ ერთი ძვირფასი, ძველი, ოქროს ბარძიმი გაუგზავნიათ რუსეთისაკენ, მალალ ყოვლადსამღვდელო საქართველოს ეგზარქოსის თანხმობით.“²²

იძარცვება საქართველოს ეკლესია-მონასტრები, მისი კულტურის მონაპოვარი და გამკითხავი არაფერია არის!

აქვეა დაბეჭდილი ცნობა ნუხიდან: „საითაც ფეხს გადასდგამ, ყველგან მეჩითია. ყველა მეჩითთან სასწავლებელიც არის. მეჩითებს ბევრი უძრავი მამულე-ბიცა აქვთ, რომლებიდამაც შემოსდით კარგი შემოსავალი... სასტიკად ეპყრობიან მოსწავლეებს შინდის ყაფარჩნით სცემენ თავდაყირა დაკიდებულ ბალებს... რაც შეეხება აქაურს სომხებს, არც ესენი ჩამორჩებიან უკან თათრებს, რომელ ქუჩაშიაც კი ან გამოგდებული სკოლიდგან შეგირდი ცხოვრობს, ან მკითხავი, ან მოლაპარაკე დედაკაცი, ყველას სკოლა აქვს გახსნილი. მათი სწავლის შედეგსაც ყველა მკითხველი მიხვდება.“²³ ყველა ქურის ხალხს სკოლის გახსნის უფლება აქვს საქართველოში, ბატონი იანოვსკი კი ქართულ ენას ღვენი სასწავლებლებიდან!

რაფიელ ერისთავის ლექსს „სამშობლო ხეყურისა“, რომელიც „ივერიაში“ დაიბეჭდა, საზოგადოების დიდი მოწონება დაუშინაბურებია, „დროება“ 18 სექტემბერს აქვეყნებს ამ, მართლაც, დიდებულ პატრიოტულ ქმნილებას.

1881 წლის 19 სექტემბერი, ახალგაზრდობას ვერის ბალში ბანკეტი გაუმართავს არქეოლოგთა კრების მონაწილე ქართველ მეცნიერთათვის. ილია ჭავჭავაძის და აკაკი წერეთელს, დიდებული სიტყვა უთქვამთ და გაზეთი ბეჭდავს მათს გამოსვლებს.

ილია ჭავჭავაძე: „დღეს ყმაწვილ-კაცობას ქართველობისას აქ ერთად თავი მოუყრია, რათა პატივი ჰსცეს თავის უხუცეს მოღვაწეს სალიტერატურო სარბიელზედ... ის არის სასიხარულო ამ შემთხვევაში, რომ დღეს თვითეულის ჩვენგანის გული ერთს გრძობაზედ არის ასხმული და ეგ გრძობა ის პატივისცემაა, რომელსაც ყოველი მამული-შვილი გულში უნდა მოწონებით ინახავდეს და სამართლიანად შეჰსწირვიდეს ქვეყნისათვის გამარჯვლსა და მოამაგესა. დღეს სწორედ ამ გრძობამ პატივისცემის ამ საქვეყნოდ მშრომელისადმი შეგვკრიბა ჩვენ აქ. ეს უტყუარი ნიშანია მისი, რომ ჩვენს ცნობიერებითს ცხოვრებას ცოტად თუ ბევრად უმატნია, სულიერი ძალი ჩვენი ჰასაკში შედის, ღმერთმა ჰქმნას, რომ ამ გვარი გრძობა დაუძინებელი იყოს ჩვენში ჯილდოდ და ნუგეშად ჩვენის ქვეყნის მოამაგისა“... ბატონ ჩუბინაშვილის ღვაწლი ასე შეუფასებია ილიას: „თქვენ ჩვენს სიტყვიერებას, სამუდამო სალარო აუშენეთ, ჩვენი ქეუიასა და გულის მონაგარს, ჩვენს სულიერ განძს ბინა დაუღვეით; ჩვენ შეგვიდგინეთ ლექსიკონი და შეგვკრიბეთ ერთი საუკეთესო ბიბლიოთეკა“.²⁴

აკაკი წერეთელი: „სამშობლოსადმი ერთგულება და მისთვის თავგანწირულად ბრძოლის ველზედ სისხლათ დაწურვა, დიდსულობის ნიშანია და თანაც საინო ბეჭედი ერთ-გვარ მამულის - შვილობისა...“

არის მეორეგვარი ნიშანიც, იმავე მამულის-შვილობისა, თუ არ მეტი არა ნაკლები: როდესაც კაცი სიყვარულით, დაუღალავად, ხან-გრძლივ, გულგაუტეხლად შრომობს სამშობლოსათვის და ოფლსა და ცრემლს, ერთმანეთში არეულს, ჰღვრის მისი გულისათვის.

წარსულმა საუკუნეებმა რიცხვი არ იცოდა პირველ-გვარი მამულიშვილებისა, რადგანაც მაშინ დრო და ვითარება მათ ხელს უმართავდა სათვალ-დათვალთ. დღესაც, როდესაც გარემოება ხელს უშლის მეორე-გვარ მამულის-შვილობას, დღესაც არა ვართ მოკლებული ამ გმირებს და ნება არა გვაქვს, რომ ქართულის ლექსიკონიდან გამოვრიცხოთ სიტყვა: „მამულის-შვილი“.

როცა ილიასა და აკაკის სადღეგრძელო შეუსვამთ, სამადლობელი აკაკის ასე დაუსრულებია: „გაუმარჯოს იმ ჩემ ტოლებს და ჩემ წინანდლებს, რომელთაც ჭკეწინთვის უშრომიათ!.. გაუმარჯოს იმ მომავალ-თაობას, რომელიც საზოგადო საქმეს, თავის საკუთარ-საპირადო საქმეზედ წინ აყენებენ. და გაუმარჯოს მანამდი, სანამ სწორი გზიღამ არ გადაუხვევიათ!..“

ილიასა და აკაკის ეს მგზნებარე სიტყვები განმსჭვალულია ერის, მამულის სიყვარულით, მოწოდებაა სამშობლოს იმჟამინდელი მდგომარეობის დაფიქრებით განსჯისათვის და სამომავლოდ, ჭკეწინის საკეთილდღეოდ მოქმედებისათვის. ახალგაზრდობისათვის საქართველოს წარსული დროების გახსენებაც კიდევ ერთი საშუალება იყო მათი დამოძღვრისათვის. ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდერები ამგვარ ნადიმსაც კი თავიანთი მაღალი მიზნებისათვის იყენებდნენ. განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია აკაკის სიტყვები, რომ მომავალმა თაობამ „საზოგადო საქმე, თავის საკუთარ-საპირადო საქმეზედ წინ დააყენოს“. პიესა „სამშობლო“ და შემდგომ სპექტაკლიც ამ უმნიშვნელოვანეს პრინციპს გამოხატავდა. თანამიერნი აღმოჩნდა თავად მოვლენა - სპექტაკლი და პიესა - მამულიშვილთა სულიერი განწყობილებისა.

იმავე ნომერში დაბეჭდილია ცნობა თბილისის რეალურ სასწავლებელში სასწავლო წლის შემაჯამებელი თავყრილობის თაობაზე. ამ ორი მოვლენის კონტრასტი სრულიად ნათლად წარმოაჩინეს, ეს მომავალი თაობა რა სულისკვეთებითაც იზრდებოდა და რა დიდი ძალისხმევა იყო საჭირო მათი ეროვნული თვითშეგნების გადარჩენისათვის. კორესპონდენტი მოგვითხრობს, რომ 13 ენკენისთვის თბილისის რეალურ სასწავლებელში თორმეტის ნახევარზე შეიკრიბნენ მოსწავლეები, პედაგოგები, მშობლები წლიური ანგარიშის მოსამყენად. შეკრებილნი ერთი საათი ელოდნენ და „პირველი საათის ნახევარზე მობრძანდა მზრუნველი კავკასიის სასწავლებლების მაზრისა ბ.იანოვსკი. მას დახვდა მოსწავლეებისაგან შემდგარი ხორა და იგალობეს რუსულათ „მეუფეო ზეცათაო“. დირექტორმა ამ სასწავლებლისა, ჩვეულებისამებრ, წაიკითხა წლიური ანგარიში. შემდეგ ერთმა მასწავლებელმა წაიკითხა მომზადებული ლექცია რუსის მწერლის ლომონოსოვის ცხოვრებაზედ. ამას მოჰყვა დაჯილდოება ზოგიერთი შეგირდებისა. დიდი ყურადღება დაიმსახურა სასწავლებლის ხორამ.

იძღვრეს ანტრაქტებში „ფაუსტიდამ“ ჩინებულად, „Боже царя храни“ და აგრეთვე სხვა ოპერებიდამ, ისე რომ გალობის მასწავლებელმა ბ.კოლჩინმა ღირსეული მადლობა მიიღო მათეორელებისაგან“.²

როგორი გულსაკლავი სურათია წარმოჩენილი! საქართველოს დედაქალაქში, რეალურ სასწავლებელში, ყმაწვილებს გალობას რუსი ასწავლის, მათი რეპერტუარი უცხოური ნაწარმოებებითაა შედგენილი! მაღალი მუსიკალური კულტურის ქვეყანაში ერთი საეკლესიო საგალობელიც კი არ შეასრულეს მოსწავლეებმა მშობლიურ ენაზე! ქართველები ხომ დიდებული ხალხური სიმღერებისა და საგალობლების მფლობელნი ვართ, ყმაწვილებისათვის კი ეს უცნობია. რუსთაველის სამშობლოში ერთი მწერალიც კი არ გაუხდიათ იმის ღირსად, რომ მოსწავლეებს მის შესახებ ესაუბრონ! აი, როგორ იზრდებოდნენ მოსწავლეები! რა სულისკვეთებით ხდებოდა მათი სულისა და გონების წვრთნა! რომ არა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის აღზევება, რომ არა ქართული მწერლობა, ქართული პრესა, თეატრი, წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება, ქართული ლექსიკონიდან, მართლაც გამოირიცხებოდა სიტყვა - „მამულის-შვილი!“

მაგრამ უცხო ტომის წარმომადგენლებს რას ვერჩით, იანოვსკის, სასწავლებლების უცხოელ რექტორებსა და მასწავლებლებს რას ვერჩით, როდესაც ადგილობრივი მმართველობის ქართველი წარმომადგენლები საზოგადო საქმეზე კი არა, მხოლოდ საკუთარ გამდიდრებაზე ფიქრობენ. იმავე გვერდზე გაზეთის კორესპონდენტი, ვინმე სურებელი, აღმფოთებით წერს, რომ სოფელ სურებში, სადაც 400 კომლი ცხოვრობს და ორმა-სამამა კაცმა თუ იცის ქართული წერა-კითხვა, არა აქვთ სკოლა, გზა, სადაც ცხენოსანი კაცი მანაც გაივლის, „მამასახლისის თავის მოვალეობათ და დანიშნულებათ სულ სხვა საქმე გაუხდია, ე.ი. ქრთამი... ღმერთმა ნუ ქნას, რომ მამასახლისმა რომელიმე გლეხის საჩივარს ნამდვილის თვალით და სინიღისის თანახმად შეხედოს; ის მოსვლისთანავე მომჩივანს ვაჭრობას უმართავს ქრთამზედ.“³

არქეოლოგიური კრების მონაწილენი დასავლეთ საქართველოში გამგზავრებულან, რათა გასცნობოდნენ ქვეყნის ისტორიულ ძეგლებს. სრულიად საქართველოს უნდა დაენახა, რაოდენად დიდია და უძველესი მისი კულტურა! ეს ფორუმი ეროვნული კულტურის პროპაგანდასთან ერთად, ერთ მიზანსაც ემსახურებოდა: ქართველობას უნდა ეგრძნო, განეცადა, და მიმხვდარიყო, რომ მას დიდებული წარსული უმოქმედობის, დაურევბის, ფარ-ხმალის დაჯრის, მონობის უფლებას არ აძლევდა. ხალხისათვის სიმხნევის აქციადაც იქცა არქეოლოგთა ეს ფორუმი.

1881 წლის 20 სექტემბერი. „დროება“ ბეჭდავს ვრცელ ინფორმაციას არქეოლოგიური კრების მონაწილეთა პატივისცემა ბანკეტის თაობაზე. ეს წვეულება ქალაქს გადაუხდია. გრად უეაროვს მადლობა უთქვამს ასეთი ჩინებული მიღებისათვის და აღუნიშნავს ხალხის საოცარი ინტერესის ფაქტიც. შემდეგ ბატონ ხვოლსონს მოუთხოვია სიტყვა. იგი ჩამდგარა თ.გ. ორბელიანსა და თ.ლ.

მელიქოვს (მთავარ მართებლის თანამდებობის აღმსრულებელი) შორის და მიუპართავს სომხეთის დელეგაციისათვის, თქვენ დიდებული წარსული გაქვთო, თქვენს კულტურას თეალის ჩინივით უნდა გაუფრთხილდეთ და პროპაგანდისათვისაც უნდა იზრუნოთო: „ამ ტემაზედ უკანასკნელი მეოთხედი საათი იჩიფრიფა ბ. ხოლსონმა, და ამ ხნის განმავლობაში ერთ ჭერაც არ წასცდენია სიტყვა „ქართველი“, თითქო იმის მსმენლები მართო ანტანელები იყვნენ!

ყველამ მიაქცია ყურადღება იმ გარემოებას, რომ ბევრმა (განსაკუთრებით სომეხმა, ზოგმა რუსმა და ქართველმაც-კი) ხელი ჩამოართვეს ბ.ხოლსონს, თითქო - თანაგრძობის ნიშნად, სიტყვის გათავების შემდეგ, სიამოვნებით ვამბობ გარდა თ.გრ.დ. ორბელიანისა... საზოგადოთ ამ სიტყვამ ძალიან ცუდი შთაბეჭდილება მოახდინა არა-თუ იმ ქართველებზე, რომელნიც ამ ბანკეტს დაესწრენ, არამედ ბევრ რუსზეც და თვით ზოგიერთ კეთილ-გონიერ სომეხებზე-დაც.“³⁰ ზოგიერთს პირდაპირ უთქვამს, მეცნიერს არ შეჭფერის ასეთი საუბარიო. ბატონ აბგარ იონესიანს კაცკასიის ხალხთა მშობისა შეუსვამს, პროფესორ სამოკვასოვს საერთოდ კაცკასიელ ხალხთა სადღეგრძელო უთქვამს. ცინიზმია, ჭერ დააჩოქო, დაიმონო ხალხები და მერე დღეგრძელობას, უსურგო მათ. ცნებებმა-მშობამ, შეგობრობამ - დევეალვაცია განიცადეს, სიტყვებიც კი გახუნდნენ ქეშმარიტი ვითარების ფონზე! სანამდვილეში კი მეტროპოლია ცდილობდა, მტრობა და შუღლი ჩამოეგდო კაცკასიელ ხალხთა შორის, რათა მათი გაერთიანებით და ერთიანი ძალით გაბრძოლების შემთხვევაში, არ დაეკარგა კაცკასია, ან არ შესუსტებულიყო მისი გავლენა ამ მხარეში. იმპერიის „გათიშე და იბატონეს“ პოლიტიკა სხვადასხვა ფორმით აღვივებდა დაპირისპირებას კაცკასიელ ხალხთა შორის, მით უფრო რომ სომეხები მომგებიანად იყვნებდნენ ამგვარ შემთხვევას, ყოველთვის პოულობდნენ ისეთ ადამიანებს (ამ შემთხვევაში — პროფესორი ხოლსონი), რომლებიც მათი მოქარბებული ინტერესების გამოშხატველნი და დამცველნი ხდებოდნენ. ბატონი ხოლსონი გაუყრიტიკებია თავად გრაფ უეაროვსაც და კრების მონაწილე სომეხთა დელეგაციის ზოგიერთ წევრსაც.

21 სექტემბერს ქართულ წარმოდგენას დასწრებიან არქეოლოგები. წარმოდგენით „ბიძიასთან გამოხუმრება“, „მთიკო“ (მე-2 მოქმედება), „რაც გინახავს ველარ ნახავ“ (1 მოქმედება). მაყურებლები დამტკბარან ნატო გაბუნინის სიმღერით და უცეკვიათ ლეკური, აკაკის უთქვამს ლეჟსი „სალამი“, დავით ერისთავს წაუკითხავს ბატონ ტხარაფევსკის ამ შემთხვევისათვის დაწერილი ლეჟსი. როგორც ირკვევა, ქართული თეატრის სპექტაკლები იმ დონისაა, რომ დას ასეთი პასუხისაგები მისიაც ეკისრება - თავისი ხელოვნება უჩვენოს ამ თავყრილობის მონაწილეებს. ეს კი მუდმივმოქმედი დასის მხოლოდ მესამე სეზონია!

1881 წლის 24 სექტემბერი. ფისტონის ხელმოწერით დაბეჭდილია მასალა, რომელიც აღწერს დ.პ.ფურცელაძის მოხსენების შემდეგ ერთ-ერთი რუსი მეცნიერისა და ქართველი მღვდლის შეხვედრას. დიალოგი გამართულა არქე-

ოლოგთა სხლომის დამთავრებისას:

„- სემინარიაში რუსულ ენაზედ ასწავლიან ქადაგებების თქმას, თუ მართო ქართულად ამბობენ?

- ბატონო, განა ქართულად ქადაგების თქმას ასწავლიან! არა თუ ასწავლიან, არამედ ქართულად ლაპარაკსაც კი უშლიან! ქართულ წმინდანების ცხოვრებას არ ასწავლიან, ქართული საეკლესიო ისტორია მივიწყებაშია, ქართული ენის მასწავლებელი შტატს გარეთ არის დარჩომილი, ქართული ენის გაკვეთილები, ესე იგი საშლეთო წიგნების საკითხავი, მთელს სემინარიაში, თუ არა ვცდები, ოთხია. ჩვენ სემინარიაში ქართული ენის მასწავლებლის გარდა, ყველანი რუსები არიან. ესლა არც ერთ ქართველს არ ნიშნავენ ამ სემინარიაში მასწავლებლად...

(სწავლულის დიდი გაოცება გამოუწყევია იმ ფაქტს, რომ სემინარიაში მასწავლებლები რუსები არიან, რუსულად მიმდინარეობს სასწავლო პროცესი. რექტორიც რომ რუსია და ეკლესიის გამგებელიც რუსი ექსარქოსი იოანნიკვა—ნ.ა.).

- რატომ ქართველს არ ირჩევთ?

- ბატონო, ჩვენ ვინ გვკითხება! არქიელის ამორჩევა კი არა, ნეტავი არ ჩამოერთმიათ ჩვენთვის ის მცირეოდენი უფლება, რომლებიც მონიჭებულნი გვქონდა წლევეანდლამდე. წლეულს ჩვენ, საქართველოს არქიელის სურვილისამებრ, ჩამოგვართვეს სასულიერო სასწავლებლების და ბლაგოჩინების ამორჩევის უფლება. ამერიოთგან... ირჩევენ თვით არქიელი... წინეთ, საქართველოს სამეფოს დროს... საქართველოს ეკლესიას პულოია არა ერთი ფილოსოფიითაც განათლებული, ზნეობით ამადლებული წინამძღვარი, არამედ მრავალი. მას შემდეგ, რაც საქართველო შევიდა რუსთა ხელმწიფის მფარველობის ქვეშ, ჩვენი ეკლესიის მთავარი ინიშნება რუსეთის იმპერატორისაგან.“³¹ ასეთი იყო რეალობა.

1881 წლის 25 სექტემბერი. ვლ.მიქელაძე აუწყებს საზოგადოებას არქეოლოგთა კრებაზე თავისი გამოსვლის შინაარსს: „მე ვილაპარაკე მხოლოდ არტანის, ოლთის და ჩელდინის მაზრების შესახებ... კრებას წარუვდგინე დოკუმენტები შესახებ ტაძრების ნანგრევებისა, რომელნიც ამტკიცებენ, რომ აღნიშნული მაზრები ისეთივე საქართველოს ნაწილები ყოფილა, როგორც დღეს კახეთი და ქართლია. ამითი მსურდა დამემტკიცებია, თუ რამოდენათ უსაფუძვლოა უცხო ქვეყნების მეცნიერთა შორის გავრცელებული აზრი, ვითომ არტანის, ოლთის და ჩელდინის მაზრები დიდ სომხეთის ნაწილს შეადგენდნენ ოდესმე.“³² მეზობელ სახელმწიფოთა პრეტენზიები საქართველოს ტერიტორიაზე, როგორც ვხედავთ, „არ ახალია, ძველია“.

როგორც ირკვევა, არქეოლოგთა ამ ფორუმს საგულისხმო როლი შეუსრულებია საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. გარდა იმისა, რომ სტუმრებმა ადგილზე დაათვალიერეს ისტორიული ძეგლები, მოისმინეს ქართველ სწავლულთა მოხსენებები ეროვნული კულტურის არაერთ პრობლემაზე, დამსწრე სა-

ზოგადოება იმ დღეებში საქართველოს ისტორიის საკითხებით იყო დაკავებული. ისინი ისმენდნენ მეცნიერთა მოსაზრებებს, ზოგჯერ ტენდენციურსაც, კამათობდნენ და თვალსაწიერს იფართოებდნენ მიღებული ინფორმაციით. ამას კი დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ეროვნული გრძნობების გაღვივებისათვის, ეროვნული თავმოყვარეობის აღდგენისათვის. ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდერებმა თავიანთი იდეების განვრცობისათვის გამოიყენეს ეს შესაძლებლობა. საქართველოს წარსული, მისი კულტურა მეცნიერთა განსჯის ობიექტი გახდა, საქართველოს მრავალსაუკუნოვან ისტორიასა და კულტურაზე მსჯელობდა საზოგადოებაც და ამით მალღებობდა ეროვნული თვითშეგნებაც.

„ღროების“ სამი ნომერი (199, 202, 203) დაეთმო ა. მოჩხუბარიძისა და თეატრის მოყვარულის კამათს ქართული მულდმომოქმედი დასის შემოქმედებითსა თუ საორგანიზაციო საკითხებზე. გაზეთის სათეატრო ცხოვრება საზოგადოებრივ საშსჯავროზე გამოაქვს. ნათელია, რომ გამოიკვეთა თეატრის როლი საზოგადოებრივი ცხოვრების სარბიელზე. კამათობენ, მსჯელობენ, იცავენ პოზიციებს, ამით კი იბრძვიან თეატრის განვითარებისათვის.

1881 წლის 26 სექტემბერი. გაზეთი აქვეყნებს ხელმოუწერელ სტატიას თბილისის გიმნაზიის 50 წლის იუბილესთან დაკავშირებით, სადაც აღნიშნულია: „... ეს ქართველ შეგირდების შემცირება დაეტყო გიმნაზიას განსაკუთრებით ამ უკანასკნელ თხუთმეტის წლის განმავლობაში, გრაფ ტოლსტოის მინისტრობაში, როდესაც ქართულ ენას ის მცირე პატივი და უპირატესობაც ჩამოერთვა, რომელიც იმ დრომდინ ჰქონდა მონიქებული.“³³

30 სექტემბერს თბილისის კლუბის საზაფხულო სადგომში დიდი საღამო გაუმართავთ ამ გიმნაზიის კურსდამთავრებულებს. მოუწვევით „უუძველესი გიმნაზიელებიც“ - თ. გრ. დ. ორბელიანი, კ. ქ. მამაცაშვილი, ლ. ს. ისარლიშვილი, საღამოს დასწრებიან ბატონი იანოესკი, თ. დიმ. ჭორჭაძე, თ. იასე ანდრონიკაშვილი და არქეოლოგთა კრების მონაწილე ქართველი მეცნიერები - დ. ჩუბინაშვილი და ალ. ცაგარელი. ბატონ მამაცაშვილს მიმოუხილავს წარსულში სწავლა-განათლების მდგომარეობა, ძველი აკადემიების მნიშვნელობაც წარმოუჩინა: „ეს სიტყვა ძალიან საინტერესო სიტყვა იყო და ქუუის-მასწავლებელი იმ ჩვენ ზოგიერთ პედაგოგებისა და სხვებისთვისაც, რომელნიც, თავიანთის უმეტრების გამო, ამტკიცებენ ვითომც ადრე საქართველოს ხალხი ერთი მხეცი, გაუნათლებელი ხალხი იყო და ახლა სულ ჩვენის წყალობით უდგია სული...“

დანარჩენი „სიტყვები“ კი ღმერთმა შეინახოს... ერთმა დალია გიმნაზიის სადღეგრძელო, რომელმაც კარგი მოსამსახურეები გამოუზარდა ხელმწიფესო, მეორემ აღტაცებით მოიხსენია, რომ ამ გიმნაზიის წყალობით, მადლობა ღმერთს, ჩვენ გავრუსდითო; მესამემ ერევნის გიმნაზიის, სომხებისა და თათრების სადღეგრძელო გადაყურება და სხვ.“³⁴ აღშფოთებულია გაზეთის კორესპონდენტი. როგორ არ ჰგავს ეს თავყრილობა კერის ბაღში გამართულ ნადიმს!

აქ თავშეყრილ უმაღლესი არისტოკრატის ნაწილს თავი მოაქვს, ხელმწიფე-იმპერატორის უერთგულესი შვილები გამოზარდა გიმნაზიაში, უთუოდ ბატონ იანოვსკის ელაქუცებიან - მაღლობა ღმერთს, გავრუსდითო! იქ, ვერის ბაღში, ილიასა და აკაის, სხვა მგზნებარე მამულიშვილთა სიტყვები სამშობლოს, ერის სიყვარულით, ეროვნული სულისთქმით იყო აღსაყეს.

1881 წლის 29 სექტემბერი. გაზეთი იტყობინება, რომ იმერეთში ხევისთაგების ინსტიტუტი აღუდგენიათ. მოსახლეობა თავდაპირველად სიბარულით შეგებებია ამ ვითარებას, მაგრამ მალე იმედი გასცრუებია. გაზეთი აქვეყნებს კორესპონდენციას იმერეთიდან: „ერთ სოფელში ხევის თაგებმა შენიშნეს, რომ ერთ ავაზაკს ბევრი ძვირფასი ნატარცვი ნივთები ჰქონდა: ღაიჭირეს, წაართვეს მოიული ნატარცვი და თავად გაიწკაპუნეს, ავაზაკი კი ცარიელი პოლიციას წარუდგინეს, მაგრამ ავაზაკმა განაცხადა ეს გარემოება და ითხოვა - ხევის თაგებს კი ნუ შეარჩენთ და ის ნივთები ისევე იმათ ჩააბარეთ, ვისგანაც მომხიპარავსო.“²² აღარაა აღნიშნული პოლიცია როგორ მოიქცა, ის კი ნათელია, ხევისთაგებიც რომ ავაზაკები აღმოჩენილან.

1881 წლის 3 ოქტომბერი გაზეთ „დროებაში“ დაბეჭდილია ცნობა, რომ „...შუამთის ხახულის მღვთის-მშობლის მონასტრის მღვდელ-მონაზონს ილაზარიონს (გვარად ჩოლოყაშვილს), ყოვლად სამღვდლო აღექვანდრე ეპისკოპოსის მინდობილობით, ფეხით დაუვლია თფილისის, თიანეთის, თელავის და სიღნაღის მაზრები და ამ შრომითა და ღვაწლით შეუგრკოვებია, ქართულ გალობის აღსადგენად, 80 თუმანი ფული, რომელიც უკვე ჩაუბარებია ეპისკოპოსის აღექვანდრესათვის.“²³

თანდათან იღვიძებს ერსა და ბერშიც ეროვნული თვითშეგნება. ქართული საგლობლების მოძიება, შეკრება და გამოცემა ღიდად მნიშვნელოვანი მოვლენაა ეროვნული კულტურისათვის. თუ გავიხსენებთ რეალური სასწავლებლის მოსწავლეთა გუნდის რეპერტუარს, გასაგები გახდება, რაოდენი შვება და იმედი იჭნებოდა საზოგადოებისათვის ეპისკოპოსისა და მღვდელ-მონაზონის ეს მამულიშვილური მოქმედება.

1881 წლის 6 ოქტომბერი. გაზეთი იტყობინება, რომ სასულიერო სემინარიის უფროსი კლასის სტუდენტთა თაოსნობით გაუხსნიათ პირველი საკვირაო ქართული სკოლა. როგორც ვხედავთ, სასულიერო სემინარიის კედლებში ძლიერდება ეროვნული სულისკვეთება.

ამავე ნომერში დაბეჭდილია კორესპონდენცია: „წელს თბილისის იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიის დღეობაზედ შეიყარა მრავალი ხალხი, უმეტესი ნაწილი ქართველთაგანი. რა ნახეს ქართველებმა, რომელთაც არა გაეგებოდათ - რა რუსული (სლავეიანური) ენისა, რომ წირვა იწირება არა-ქართულად, შეწუხდნენ და ეს თავის მწუხარება გამოხატეს შემდეგის სიტყვებით: - „რა დროს მოვესწარიო! წირვა რა არის, ქართული წირვა, ამის ღირსიც კი აღარ ვყოფილვართ!“

ამავე წელს სვეტის-ცხოველობას, ჩვენს ღედა ეკლესიაში (მცხეთას), რომე-

ლიც წარსულ წლებში მრავლის მლოცველებით ივსებოდა, ჩვენ ვერ ვნახეთ შესამდეიც კი იმ მლოცველებისა... გელესია, რომელიც ერთ დროს იყო საქათალიკოსო, რომლების (უმეტესი ნაწილის) ადამიანური და სიცოცხლით სავსე მქვერ-მეტყულობა აღვიძებდა, აცოცხლებდა მტრისგან დაჩაგრულ გულს მლოცველისას, უნათებდა მას ბნელ და ხიფათიან გზას მომავლისას, ის გელესია-მეთქი ეხლა უკუ-აქცევს მლოცველს და ლოცვის ხალისს უკარგავს მას.

პირველ ღვინობისთვის, როცა გელესიაში იყო ერთი ამბავი, ესე იგი გალობა სხვა-და-სხვა გვარ ნოტებზე, როდესაც სლავიანური წირვა დიდის ამბით იწირებოდა საქართველოს არქიელისაგან მრავალის სამღვდელოთა თანდასწრებით, ამ დროს... ქართველი მლოცველნი, ხატებისათვის სანთლების დანთების შემდეგ, გაეიდნენ გელესიიდან და სობორის ეზოში დროს ტარება დაიწყეს და ზოგი კი შინისაკენ გაემგზავრა.“³⁷

არისტოკრატიის ერთი ნაწილი ღმერთს მადლობას სწირავს - „გავრუსდითო!“ უბრალო ხალხი კი პროტესტს აცხადებს და ტოვებს გელესიას, როცა მისთვის უცხო ენაზე ხდება მღვდელთმსახურება! ქართველ ერს ქართული გელესიის ავტოკეფალიის გაუქმება არ აკმაყვს, მისი ეროვნული თავმოყვარობის გათელვისთვის, სულიერი გადაგვარების მიზნით ქართულ ენაზე წირვა-ლოცვა კი აუკრძალეს თავისსავე მამულში. და მერე ვინ ჩადის ამას - ერთ-მორწმუნე მოკავშირე!

აქვეა სტატია, რომელიც გვამცნობს ფოთი-თბილისის რკინიგზის მოსამსახურეთა უკეთურობას: „ერთი სტანციიდან იწერებიან კაცი მოკლესო, მეორედამ მატარებელი დანიშნულს ვადაზე არ მოვიდაო, შესამიდა - თავის დროზედ საქონელი ვერ მიგვიციაო გასაგზავნადო და ვერც ღირსი გაემხდარვართ დანიშნულს ვადაზედ მიღებისა გაგზავნილის საქონელისაო; ბევრი სჩივის მგზავრათ მივდიოდი და ბილეთი არ მომცესო, ვითომ დამეგვიანოსო, ზოგს ხურდას არ უბრუნებენ და სხვ. ერთი სიტყვით რომელ სტანციაზედ გაიაროს კაცმა, ყოველს ადგილს ნახავს მომჩივან ხალხს ამ რკინის გზის მოსამსახურებზედა“.

38 - მოშლილია სახელმწიფო სატრანსპორტო ქსელის საქმიანობა, მორჩულია მოხელეთა ზნეობა.

სურამიდან კი ჩივიან: „ამ ზამთრობით აქ სდგას ერთი ბატალიონი ვლადიკავკაზის პოლკისა. ერთობ შევიწროებულნი არიან აქაური მოხარჯე ხალხნი: სალდათების სახლების ქირაზედ, მათ შეშაზედ და სანთელზედ ეხარჯებათ ამ ზამთრობით უმეტეს ორასის თკმნისა.“³⁹

რუსის ჯარი მძიმე ტვირთად აწევს ქართველ მოსახლეობას. სურამელები უჩივიან მომრიგებელი მოსამართლის თარჯიმანს, ბატონ შატბეროვს, ქრთამს იღებსო. სასამართლო უწყების მოხელეთა ზნეობას თითქმის ყოველ კუთხეში აკრიტიკებენ.

ხოლო ქალაქში მკითხავი დონა ანა მილანას გამოჩენა, საერთოდ, მკითხავთა მოძალემა მოსახლეობის უიმედობის, სასოწარკვეთისა და უმეცრების ნიშანია. სამწუხაროდ, გაუნათლებლობა და სიბნელე კიდევ ერთი უკეთურობაა სა-

ზოგადოებისა. შემდგომში ეს პრობლემა საგანგებო განსჯის საგანი გახდება. დავით კლდიაშვილი მას მიუძღვნის შესანიშნავ პიესას - „უბედურებას“.

1881 წლის 13 ოქტომბერი. გაზეთი კვლავ უბრუნდება ქართული ეკლესიის მდგომარეობასა და ბეჭდავს „ვოსტოკში“ გამოქვეყნებული სტატიის თარგმანს (1881 წ. №134) სათაურით: „სამწუხარო მდგომარეობა ქართული ეკლესიისა ეხლანდელ საქართველოს ეპარქიის ხელში“.

1. „არქიეპისკოპმა ევხევიმ 1869 წლიდან აბზახეთის კათედრა უარქიელოდ დასტოვა... ამის გამო მართლმადიდებლობა აღარ ვრცელდება ახლა იქ...“

2. „სამეგრელოს ძველს ეპარქიას ჩამოართვეს დამოუკიდებლობა და იმერეთისა შეუერთეს“...

3. „ეხლანდელი ეპარქიის წინადადებით სამსახურიდან გაათავისუფლეს გურიის ეპისკოპოსი გაბრიელი... გურიის ეპარქიის გაუქმებაც სწალია თურმე ეპარქიის...“

4. „აბზახეთის ეპარქია სამუდამოდ უერთდება სამეგრელოსისა და სახელგანთქმული ბიჭვინთის სობორო, რომელიც უწინ იყო საკათედრო აბზახეთის კათოლიკენისობისა, ათონის პანტელეიმონის მონასტერს უნდათ გადასცენ“.

5. „ჩერნომორიის ოლქს უერთებენ იმიერ-ყუბანის ოლქსაც (კავკასიის ეპარქიიდან) და აღგენენ სანახევროდ დამოუკიდებელ ეპარქიას, რომელიც ექვემდებარება ქართლისას. პირველ კანდიდატად ნოვოროსისის კათედრის საარქიელოდ ამორჩეულია რუსი, თბილისის სასულიერო სემინარიის რექტორი არხიმანდრიტი მიხაილი“.

რუსული გაზეთის კორესპონდენტი გაკვირვებულია, ქართველი პატრიოტები ხმას რატომ არ იღებენ და „...ვახცადებთ მხოლოდ ჩვენს გაკვირვებას, რომ უუწმინდესმა სინოდმა ამის თაობაზე არაფერი უწყოს.“⁴⁰ როგორც რუსეთში გამოცემული პრესიდან ჩანს, ახლა ოფიციალურად იერიში ქართულ ეკლესიაზე მიიტანა. ამ „რეფორმის“ მიზანი ნათელია - მოაყოლონ ქართველთა რწმენის სიძლიერე, ეპარქიათა შეერთება, ზოგიერთის გაუქმება, რუსეთისა და საქართველოს ეპარქიათა გაუმართლებელი სიმბიოზი გაუგებრობას, ჭოისს გამოიწვევს ქართულ ეკლესიაში, მრევლსაც დააბნევს და მღვდელმსახურებასაც. ამასთანავე, საბოლოოდ მოეღება ბოლო საქართველოს მისისას ახლო აღმოსავლეთში და რუსული ეკლესიის გაბატონება დააჩქარებს მეტროპოლიის შორს გამიზნულ გეგმას - მოსპოს კავკასიის ლიდერის, საქართველოს სულიერი სიმბნევე. ეკლესიის მმართველობის ამგვარი გადანაწილება კიდევ ერთი ნაბიჯია ერის ინდივიდუალობის წაშლისა და ისტორიული მემსიერების მოშობის გზაზე.

ჩერნომორიის, იმიერ-ყუბანის ოლქის და ქართლის ეპარქიის შეერთებით ახალის წარმოქმნა, ეს ერთგვარი ცდაა, ექსპერიმენტია, შემდგომ საერო მმართველობის ამგვარი წესის შემოღებისა, იმპერიის ახალი აღმინისტრაციული მოწყობისა, რომელიც ითვალისწინებს ყველა დაპყრობილი ქვეყნის მიერთებას რუსეთთან და ერთი სახელმწიფო ერთეულის „მიღებას“. ეს ვარაუდი არც თუ

ძალიანა დაშორებული ქვემარტებისაგან. აფხაზეთის ეპარქიის საქმიანობაში არეულობის შეტანაც შორს გამიზნული გეგმაა. აფხაზეთის, როგორც საქართველოს ჩრდილოეთის სასაზღვრო ტერიტორიის, პრობლემა - უმთავრესი კოზირი შეიქმნა იმპერიისათვის საქართველოს დაოქების პროცესში. ერთი საუკუნის შემდეგ აფხაზეთის „ქარტის გათამაშებამ“ რა შედეგიც გამოიღო, ყველასათვის ცნობილია.

ქართველობა თითქოს გრძნობს, რა ვერაგული გეგმაა შედგენილი და თანდათან აფასებს რეალურ სიტუაციას. მამულიშვილები მოსაზხლეობის განათლებით ცდილობენ ეროვნული თვითშეგნების ამღლებას, სრულიად საქართველოს გაერთიანებას. იხსნება ახალი სასწავლებლები, სკოლები: ზემოქალასა, ხაშურსა, სურამსა და ცხრა-მუხაში (შეერთებული სკოლა), პროგიმნაზია - თბილისში და სხვ.

1881 წლის 14 ოქტომბერი. მიხეილ ბებუთაშვილი განიხილავს ქართული თეატრის წარმოდგენებს: „გულმა იგრძნო“ და „შეშლილი“; მოწოდების სიფიცხე გამოარჩევს მის სიტყვებს: „ჩვენს ძილში ილუპება, ბატონებო, ჩვენი ენა, ცხოვრება და გონებითი წარმატება ჩვენის ხალხისა, რომელიც თქვენ გწამთ და რომლისთვისაც ხელსაც არ ანძრევთ. ნუ დაივიწყებთ წმ. მოძღვრის სიტყვებს: „საწმუნოება თვინიერ საქმისა მკვდარ არს“. - საზოგადოებას მოქმედებისაგან, სიფიზლისაგან მოუწოდებს ავტორი.

აქვეა ფისტონის ხელმოწერით დაბეჭდილი სტატია - „სასმელებზე ბაჟის გამო“: „...რაც კავკასიაში შემოიღეს აქცეზი სასმელებზე, ქართველებსაც შემოეპარა ის სენი (სიმთვრალე), რომელიც იმ დრომდინ იყო განსაკუთრებით რუსთა სენი. ეხლა შიგა-და-შიგ, ათასში ერთხელ, ჩვენ ვხედავთ ქართველ კაცს მთვრალს; მაგრამ იმასაც ისე დამახინჯებულს არა, რომ სადმე ქუჩაზე გაგორებული იყოს, ანუ ქუჩის ორივე მხარეს ეხეთქებოდეს სიარულის დროს, მაგრამ „მთვრალი“ კი მაინც არის და მათი რიცხვი თან-და-თან მრავლდება ჩვენში.“¹¹ როგორც ვხედავთ, წინათ საქართველოში ბახუსის მომეტებული მიღება და სიმთვრალე, სამარცხვინო ყოფილა. ახლა კი სულ სხვა სურათია. რედაქციამ ამ უკეთურობის შემჩნევისთანავე ატეხა განგაში, იცის რა შეიძლება ამას მოჰყვეს.

გაზეთი იტყობინება, რომ „12 ლეინობისთვის, ნაშუაღლევის სამ საათზედ, ჭალაქის ფოსტილამ გაუტანიათ 6.000 მან“. აქვეა ცნობა, იმის თაობაზე, რომ გაზეთ „კავკაზში“ მიმდინარე კამათი თბილისის კლასიკური გიმნაზიის რექტორის, ბატონ მარკოვსა და ამავე გიმნაზიის მასწავლებელს, ბატონ მიქელაძეს შორის, გამწვავებულია. რექტორის მასწავლებელი გიმნაზიიდან დაუთხოვია. ქართველი პედაგოგების უუფლებო მდგომარეობა აღშფოთებდა იწვევს, რედაქციას საჭაროდ გამოაქვს ეს ფაქტი. ქართველი მასწავლებლების დისკრედიტაცია დაწყებულია!¹²

1881 წლის 15 ოქტომბერი. გაზეთის კორესპონდენტი იტყობინება, რომ „ბატონი პრისტავი მათრახით ასამართლებს ხალხს „...რამდენიმე ჩვენთაგანი ვაქრებიც გაილაზა და გაილანძლა ამ ბატ.პრისტავის ხელით... ბატ. პრისტავმა

გვთხოვა, რომ სადგომი სახლი ამიშენეთო და თუ ნებით არ ააშენებთ, ძალი-
თაც შემიძლია აგაშენებინოთო...“⁴³

ჭეშეთის პოლიციის პრისტავისა და ბლალოჩინის, ბატონი იტონიევის, ბრძანებით დაუთხოვიათ ჩინებული მღვდლები, რომლებიც უანგაროდ ასწავ-
ლიდნენ ბავშვებს წერა-კითხვას. „...მან ბევრი სამკაული დაუყარგა მთელი ხე-
ვის ეკლესიებს, ვითომც უმაღლესის ბრძანებით.“⁴⁴ რუსეთიდან მოვლინებული
ჩინოვნეები თვითნებობენ, უღირსად ექცევიან ადგილობრივ მოსახლეობას,
გამოძალავით მდიდრდებიან და, რაც მთავარია, ძარცვავენ ისტორიულ ძეგ-
ლებს. განმკითხავი კი არაინაა. რუსეთიდან ჩამოსახლებული მოხელეების აღ-
ვირახსნილი მოქმედების ფაქტებს მრავლად შეხედებით იმ პერიოდის პრესაში.

1881 წლის 16 ოქტომბერი. „დროება“ არ იეიწყებს მთავარ საკითხს - განათ-
ლების პრობლემას, სათაურით - „საგულისხმოდ“, დაბეჭდილია ვრცელი წე-
რილი: „საზოგადოდ კაცობრიობის ცხოვრება და ყოველივე ერის კერძოდ...
არის ბრძოლა არსებობისათვის. ერთი ძლიერი იარაღთაგანი ამ ბრძოლისა ამ
უამად გახლავთ პოლიტიკა, რომლის მეოხებით უკანონობა ხშირად სჯობნის
სამართლიანობას და ვერაგობა ჭედს ახრევენებს სათნობასა. პოლიტიკა
ჰგმობს სულ-გრძელობას, უარ-ჰყოფს ყოველგვარს შებრალებას; მასთან არ გა-
დის ხათრი და თავაზი; გულ-წრფელობა და კეთილი გული მისს წინაშე ყოველ-
თვის დამოუპყველი ყოფილა და ეხლაც არის.

უადრესი ძალა ამ შემთხვევაში არის განათლება, და სახალხო განათლება
უპირატესად. იმ სახელმწიფოში, სადაც გავრცელებულია დაბალი წოდების
ხალხშიაც და, სწავლების რიგიანი სისტემის წყალობით, საყოველთაო თვისე-
ბად გადაქცეული თვით-მოქმედება ეგ საიმედო სახსარი არსებობისათვის
ბრძოლაში - იქ ერი ძლიერად ჰგრძნობს თავის ერთს თვისებას
(ინდივიდუალობას), იქ ყოველი მოქალაქე დარაჯი და მცველია ეროვნულის თა-
ვისუფლებისა და პატივისა, და ჰომავია პროგრესიულის წარმატებისა...

ამიტომაც ყველა მამულის-შვილთა წადილი და შრომა ის უნდა იყოს, რომ
რაც შეიძლება მალე და ბეჯითად დაეწაფონ, საკუთარ ეროვნულს სასწავლე-
ბელთა საშუალებით, განათლების წყაროს, - ამ სათავეს დამოუცილებელი
ცხოვრებისას, შრომისას და თავისუფლებისას...“⁴⁵ - პუბლიცისტის ავტორი და,
ამდენად, რედაქციაც, განათლების საკითხს განიხილავს მასშტაბურად, ჭკეყნის
პოლიტიკური ორიენტაციის კონტექსტით. მსჯელობის საგანი ხდება განათლე-
ბის როლი, როგორც პროგრესულ იდეათა გააზრების, ისე ეროვნული თვით-
მყოფადობის გამოკვეთის პროცესში. დამოუცილებელი ცხოვრება, შრომა და
თავისუფლება - ეს უმნიშვნელოვანესი მიზანი ჭკეყნისა, წარმოიჩენილია, რო-
გორც განათლების მყარ ბალავარზე წამომართული იდეალი. გაზეთი ამჟღა-
ნებს პერსპექტივის განჭვრეტის უნარს და ამგვარადვე სურს მომართოს საზო-
გადოების გონება.

1881 წლის 21 ოქტომბერი. გაზეთი იუწყება, რომ დღევანდელ წარმოდგე-
ნაზე, კოტე მესხის მიერ ფრანგულიდან გადმოქართულიებული პიესის „ჭარაფ-

შუტას“ შემდეგ, მაყურებელი იხილავს ცოცხალ სურათსაც „ვეფხისტყაოსნიდან“. იმ სცენას, როდესაც ასმათი კოშკში მოიყვანს ტარიელს ნესტან-დარეჯანთან. გაზეთი ბეჭდავს ცნობას, რომ საქართველოში ჩამოსულია მხატვარი ზინი, რომელიც უნდა გაეცნოს ქვეყანას, რათა შექმნას ილუსტრაციები მიხეილ ლერმონტოვის პოემისათვის „დემონი“. აქვეა მიხეილ ბებუთაშვილის სტატია, რომელიც განიხილავს თეატრის პრობლემებს. ⁴⁶

1881 წლის 24 ოქტომბერი. გაზეთი იტყობინება, რომ წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება ეხმარება სოფლებს, რათა იქ გაიხსნას სკოლები. აქვეა ინფორმაცია, რომ: „დღეს საღამოს არწრუნის თეატრში დამსახურებული პროფესორი, დ.ი. ჩუბინაშვილი წაიკითხავს ლექციას ანტონ კატალიკოსზე, მის ცხოვრებასა და ღვაწლზე“, სასწავლებლებს დაურეგლათ 10 ბილეთი უფასოდ, ხოლო შემოსავალი მოხმარდება „ვეფხისტყაოსნის“ რედაქციას. ⁴⁷ როგორც ვხედავთ, საზოგადო მოღვაწენი მოსახლეობაში აღვივებენ ინტერესს საქართველოს წარსულისადმი, გაზეთი კი ამ საშვილიშვილო საქმის პროპაგანდისტად გვევლინება: იღვმება სცენა შოთა რუსთაველის პოემიდან, ეცნობიან ანტონ კათალიკოსის პიროვნებას, ფიქრობენ „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემაზე, მოსწავლე-ახალგაზრდობის განათლებასა და ეროვნული გრძნობების გაღვივებაზე. საზოგადოების თენიერი და უღიმღამო ცხოვრება თანდათან აქტიური ხდება.

1881 წლის 28 ოქტომბერი. რედაქცია აქვეყნებს აღუქსანდრე მირიანაშვილის წერილს სათაურით: „ქართული ენა აღუქსანდროვის საოსტატო ინსტიტუტში“. ავტორი აღნიშნავს: „იყო დრო, როდესაც განსვენებული რექტორი აღუქსანდროვის საოსტატო ინსტიტუტისა, ბ.ზაზაროვი, უღმობლად სღვენიდა თავის ქართველ მოწაფეებს ქართული წიგნის გულისათვის... ხშირად იგი სჩხრეკდა შეგირდების ყურებს მხოლოდ იმ აზრით, რომ ეპოვება ვისიმე ხელში ქართული წიგნი, ანუ გაზეთი, წაერთმია და თან დაემატებინა მრისხანე ბრძანება, რომლის ძალითაც აღუკრძალებოდათ მომავალში ქართული წიგნის კითხვა ანუ შეძენა... მისი აზრით, ქართული ენა და ლიტერატურა მოკლებული იყო ყოველ მიმზიდველ ძალას თავისი სიღარიბისა და უმნიშვნელობის გამო... რომ ქართულ ლიტერატურაში არ შეიძლება იპოვებოდეს რომელიმე ნათელი ჰაზრი და რაიმე ქეშმარიტება, რომელიც-კი ღირსი იყოს ყურადღებისა, ცნობისა, შესწავლისა... შეგირდები იძულებულნი იყვნენ შექმნილი ქართული წიგნები მიებარებინათ აქა-იქ ნაცნობ-ნათესავებისათვის თფილისში და ეკითხათ მხოლოდ მაშინ, როდესაც კვირა-უქმე დღეებში ითხოვდნენ მათ პანსიონიდან“. ⁴⁸

სრულიად ნათელია, რომ იმპერიული პოლიტიკის გატარებისათვის მეტროპოლიიდან საქართველოში გარაკვეული ინსტრუქტაჟითა და ინფორმაციით იგზავნებოდნენ სხვადასხვა დარგის სპეციალისტები, სახელმწიფო მოხელენი, ჩინოსანი სამხედროები და უჩინო ჩინოვნიკები, მათი რეპრესიებით და დამამცირებელი ქმედებით, რამდენი ყმაწვილის სული დამაბინჯდა და გაუცხოვდა საკუთარი ისტორიული ფესვებისაგან, ეს ჭერ კიდევ საკითხავია! მართალია,

რექტორს შემდეგ პოზიცია შეუცვლია, მაგრამ რამდენი ასეთი ზახაროვი იყო, რომელიც ბოლომდე ერთგულად ემსახურა იმპერიას დამორჩილებულ ხალხთა საზიანოდ? რამდენი ასეთი ზახაროვის დამსახურებაა, რომ ახალგაზრდობაში თანდათან ფეხს იკიდებდა ეროვნული ნიჰილიზმი, ეს დამღუპველი სენი ეროვნული თვითშეგნებისა? მაგრამ, საბედნიეროდ, ახალგაზრდობაში ჭერ კიდევ ღრმად ყოფილა ფესვგადგმული მშობლიური ენისა და ლიტერატურის სიყვარული. ისინი არ ეპუებოდნენ რექტორის მრისხანებას, მაგრამ ეს მოვლენა მაინც დააჩენს კვალს საზოგადოებრივ ცნობიერებას და თავის შედეგს გამოიღებს საუყუნის შემდეგ!

თითქოს, ამ მოვლენის მიზეზთა წარმოჩენას ცდილობსო, 24 ოქტომბრის პუბლიკაციით, ქალბატონი ხორეშან გვერდწითელი გულისტკივილით კითხულობს: „ნუთუ ქართველთ დეკარგათ თავის ხალხს და მამულის სიყვარული? ნუთუ იმათ გულში აღარა სცემს ქართველთ წმინდა სისხლი? ნუთუ იმათ აზრი, გული და დრო საუყუნოდ შეიპყრო ქალაღდის თამაშობამ და სხვა სიამოვნებამ, რომ ერთი გროში აღარ ემეტებათ სახალხო საქმეზედ?.. ესლა ჩვენში გავრცელდა ახალი სწეულება— დაუხედავი თავის-თავის მოყვარეობა, თაყვანისცემა თავის და სხვის ჭიბისა“. (ავტორი განიხილავს ქართული თეატრის სპექტაკლს „დაქცეულის ოჯახი“, იწონებს შსახიობთა თამაშს). 49

„ახალი სწეულება“ - ეს საყუთარი, ვიწრო ინტერესების თარეში, დროსტარებისა და გამდიდრების ტრფიალი, ფულის კულტის მომძლავრება - შენიშნული და გააზრებული აქვს რედაქციასაც და ავტორსაც. ამ ფონზე კი ზახაროვების ბოგინს გზა ეხსნება! საყუთარი „პრობლემათ“ დაკავებული საზოგადოება წინააღმდეგობას ველარ უწყევს მათ! აი, ამ მიზეზს მიუთითებს გაზეთი. თითქოს ამის პასუხობაო, 29 ოქტომბერს, გაზეთი ბეჭდავს პატარა ინფორმაციას: „ვეფხისტყაოსნის“ რედაქცია საადგილ-მამულო ბანკის სადგომის ზალაში გროვდება კვირაში ერთხელ. გავლილ სამშაბათს, 20 ოქტომბერს, ბანკის კარი დაკეტილი დაუხედა კომისიას“. ⁵⁰ ამ ფაქტის ძირიც ისაა, რომ კაპიტალს ეროვნება არ გააჩნია, მისი ტრფიალი აილუნგებს საერო საქმისათვის მზადყოფნას. „ვეფხისტყაოსნის“ სარედაქციო კომისიის საქმიანობა კი ამგვარი რანგის მოვლენაა! ქაიხოსრო გელოვანმა აღშფოთებული სტრიქონებით გაილაშქრა ამ ფაქტის წინააღმდეგ.

ამვე დღეებში, ახალი სათეატრო სეზონისათვის მზადების თაობაზე, იბეჭდება ანტრეპრენიორებთა განცხადება. საორგანიზაციო და შემოქმედებითი საქმიანობის რეფორმისათვის ნიადაგი, თითქოს, მომზადებულია. ვასო აბაშიძისა და კოტე მესხის მოსაზრებები ხუთ ძირითად პუნქტს შეეხება:

1. სარეპერტუარო პოლიტიკა (რეპერტუარის გადახალისება, გამდიდრება)
2. სადადგმო კულტურა (დეკორაციების, კოსტიუმების და, რაც მთავარია, რეჟისურის საკითხის გადაჭრა);
3. საკონტრაქტო სისტემის შემოღება (ეს სვლა, უთუოდ, შეუწყობს ხელს დასის პროფესიული თვითშეგნების ამაღლებას);
4. ახალგაზრდების მოზიდვა (დასის გადახალისება, ახალგაზრდების მოწ-

ვეკა თეატრის პერსპექტივის ძირეული საკითხია); 5. სააბონენტო სისტემის დამკვიდრება (მაყურებლის პრობლემა უმნიშვნელოვანესია, საერთოდ, თეატრისათვის, მით უფრო საზოგადოებრივი ცხოვრების იმ ეტაპზე, რომელსაც ეძღვნება ეს გამოკვლევა).³⁴ შემდგომში გაზეთი აჭყენებს აბონემენტის ღირებულებასაც:

„აბონემენტი

ფასი დაკლებულია

ლიტ. და შუა ლოჟა : 54 მ.-60 მ.

ლოჟა №1,2,19,20 30მ.- 42 მ.

დანარჩენი ლოჟები 36 მ.-48 მ.

კრესლო 1 რიგისა 15 მ. -18 მ.

კრესლო 2 და 3 რიგისა 10 მ.50-12მ.

სკამი მესამე რიგისა 4 მ. 50-6მ. “.³⁵

1881 წლის 30 ოქტომბერი. იბეჭდება ინფორმაცია ბათუმის ქართული სკოლის თაობაზე: „...ველოდით, რომ ქართული სკოლა თავის გვარ-ტომობის თითქმის დაეიწუხებულ ხალხს, თავის მამა-პაპის გზიდან აცდენილს მოაგონებს თავის ვინაობასო“...³⁶ მაგრამ მთავრობას ბათუმში საქალაქო სასწავლებელი გაუხსნია და მშობლებს შეილები იქ გადაუყვანიათ. ნათელია, რომ ქართულ სასწავლებლებს ებრძვის მთავრობა. ეს ფაქტიც მისი პოლიტიკური კურსის დამადასტურებელია. ქართველები ამ კურსს უპირისპირდებიან და ხსნიან სკოლებს ოზურგეთში („საქალაქო სკოლა“), ახალ-სენაკის მაზრის სოფელ ნაესაკეოში, ხილისთავში.

1881 წლის 1 ნოემბერი. ბლალოჩინს, ათანასე სოხალეიშვილს თავი გამოუჩენია „დანოსების“ შეთხზვით. რედაქცია შენიშნავს: „საკეცხნელად უნდა მიგვაჩნდეს, რომ სიტყვა „დანოსი“ ქართულად არ ითარგმნება, არა გვაქვს ამგვარი სიტყვა. საუბედუროდ ახლა იმერეთში ყველამ ზედ-მიწევნით იცის ამ სიტყვის მნიშვნელობა“.³⁷ ნაცვლად იმისა, რომ ერი და ბერი ერთ მუშტად შეიკრას, რომ საერთო-სახალხო პრობლემები ჭეჭენის საკეთილდღეოდ გადაიჭრას, მათზღარობა მომძლავრებულა! ერის გაერთიანება ამ მხრივაც აწყდება წინააღმდეგობას (ამ მოვლენამაც უბიძგა, უთუოდ, შემდგომ დავით კლდიაშვილს, როცა 1912 წელს „ბაკულას ღორებს“ ქმნიდა. გალაქტიონ ხოსოლიანის „დანოსი“, იმერეთში ყველამ ზედ-მიწევნით რომ იცის ამ სიტყვის მნიშვნელობა, შესაძლოა, აქ ჩასახული საქციელია, ამ სიტუაციის ექოა).

1881 წლის 3 ნოემბერი. პეტერბურგის გაზეთებზე დაყრდნობით, იბეჭდება ცნობა, რომ „ხმები კავკასიაში მმართველობის შეცვლაზედ მართლდებოა ჰთიქრობენ გაყონ ექვს მაზრად და სამხედრო საგუბერნატოროდ“.³⁸ კავკასიის მმართველობის რეფორმა კარგა ხანია ჩაფიქრებული აქვს მეტროპოლიას. როგორც ირკვევა, სამხედრო დიქტატურის ვარიანტის შემცველი იქნება მართველობის ეს ფორმა, რაც იმპერიის პოლიტიკური კურსის გამკაცრებას შიანიშნებს.

ქართველი მამულიშვილები კი ამძაფრებენ საზოგადოების ეროვნული თვითშეგნების ამაღლებისათვის ბრძოლას: საადგილ-მამულო ბანკში კვლავ მიმდინარეობს კომისიის სხდომები - „ვეფხისტყაოსნის“ გარჩევა, კონსტანტინე მამაცაშვილი აჭეყნებს ცნობებს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ბიოგრაფიის თაობაზე, კითხულობენ ლექციებს საქართველოს წარსულზე, იბეჭდება სტატიები საქართველოს ისტორიის საკითხებზე, იხსნება ქართული სკოლები, „აკაკაზის“ რედაქტორს, ბატონ ვორონოვს, ცვლის დავით ერისთავი; „ღროება“ სიამაყით აცხადებს, რომ ფოთში „საქალებო სასწავლებლის დაარსებისათვის მღვდელს, მ.გ.რ. მახაროვს, „უცისრნია ხელისმოწერით ფულის შეგროვება, ორი-სამი დღის განმავლობაში ხუთას მანეთამდის შეუგროვება“ (№234), რომ მიხეილ ყოფიანს წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების ბიბლიოთეკისათვის გადაუცია რვა ხელნაწერი - „დავით რექტორისაგან დაწერილი წიგნი, დავით გურამიშვილის „ქართველ-მეგვარ-ტომობის იგავი, ვისრამიანი და სხვ“ (№236), რომ აღექანდრე ეპისკოპოსის დაფინანსებით და რაფიელ ერისთავის რედაქციით, იბეჭდება სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონი (№246), რომ ივანე ალექსეი-მესხიშვილსაც გადაუწვევტია საოჯახო ბიბლიოთეკის კუთვნილი ორიგინალური და ნათარგმნი წიგნების გამოცემა („თხულება მონტესკიესი, ნათარგმნი და გასწორებული დავით რექტორისაგან, ტროადის დარღვევა, მისივე თარგმანი, კატელორია, მისივე თარგმანი, განრჩევისათვის საზოგადო კაცთა საბითა - დავით რექტორისა“, №247), რომ ჭავჭავთის სოფლებში იხსნება ქართული სკოლები (კარნახს, დიდ-გონიას, ეშტიას, კარტიკამს, დილიცკას, ხიზაბარას, სათხეს, ხერთვისს, №251). იბეჭდება თბილისის გიმნაზიის საიუბილეო საღამოზე წაკითხული კონსტანტინე მამაცაშვილის მოხსენება - „სწავლა განათლების საქმე ძველს საქართველოში“ (აქ ნათლადაა წარმოჩენილი, რა დონის სასწავლებლები და აკადემიები ჰქონიათ ჩვენს წინაპრებს, როგორი სწავლების სისტემა ყოფილა დანერგული და რა დონის მოაზროვნენი აღუზრდიათ, №253)... და ეს ყველაფერი ხდება ქართველთა ეროვნული სიამაყის აფეთქებისათვის, მისი თვალსაწიერის გაფართოებისათვის, თვითშეგნების ამაღლებისათვის, სამომავლოდ გონიერი მოქმედების მიგნებისათვის. ამ მიზანს ემსახურება ქართული თეატრიც, როდესაც „სამშობლოს“ ორჩევს დასადგმელად და ემზადება პრემიერისათვის.

იმპერია კი... ამკაცრებს რეჟიმს: ცვლის პრესის ცენზორს (გ.ო. შანშივეის ნაცვლად ინიშნება ლ.ს. ისარლოვი, №259), რვა თვით ხურავს იუმორისტულ გაზეთს „ფალანგას“ („ამ სტატიებში და სურათებში არის დაცინვა და კარიკატურულად გამოხატულება მმართველობისა“, №260), ცენზურა ავიწროებს „ღროების“ რედაქციასაც („რადგან დღევანდელი ნომრისათვის დანიშნული ფელეტონი და ზოგიერთი სხვა სტატიები რედაქციისაგან დამოუკიდებელის მიზეზის გამო ვერ იბეჭდება, ამის გამო დღესაც იძულებული ვართ, მარტო ნახევარი ნომერი გამოვცეთ“ №243), სასწავლებლებში ქართულ ენას არასავალდებულო საგნად აცხადებს, დენის ქართული ენის მასწავლებლებს გიმნა-

ზიებში, ემზადება კავკასიის მმართველობის ახალი წესების შემოღებისათვის (აუქმებს კავკასიის ნამესტნიკის თანამდებობას, პეტერბურგშიც მალე გაუქმდება კავკასიის კომიტეტი, №248)...და ეს ყველაფერი მიმართულია იმისკენ, რომ კავკასიაში გაქრეს დამოუკიდებელ სახელმწიფოთა არსებობის ყოველი ნიშანწყალი, რომ კავკასია იქცეს რუსეთის განუყოფელ ნაწილად და არა დაპყრობილ ქვეყნად!

1881 წლის 7 ნოემბერი. „დროება“ ახალი ამბების რუბრიკით აქვეყნებს ცნობას, რომ: „ხელიდამ დაწყებული ჩვენი დრამატული თეატრის დასი მუდამ კვირაობით გამართავს წარმოდგენებს არწრუნის თეატრშიც. ასე, რომ ოთხშაბათობით ქართული წარმოდგენები საზაფხულო თეატრში იქნება აბონემენტისათვის და კვირაობით არწრუნის თეატრში... ამ კვირის წარმოდგენებს, როგორც გვითხრეს, ის დანიშნულია აქეთ, რომ ღარიბებსაც მიეცეს საშუალება ქართულ თეატრში სიარულისა და ამ განზრახვით ადგილების ფასი არწრუნის თეატრში დაკლებული იქნება“.⁴ როგორც ვხედავთ, დასის გადაწყვეტილებით, მოსახლეობის ფართო ფენის მოზიდვა თეატრში უნდა განხორციელდეს მათი ეკონომიკური მდგომარეობის გათვალისწინებითაც. ამასთანავე, ხელმძღვანელობა ცდილობს ქართული წარმოდგენების რიცხოვნობა გაზარდოსაც, რაც მიგვანიშნებს, რომ ამიერიდან ქართულ სინამდვილეს, საქართველოს წარსულისა და აწმყოს „სურათებს“, ეყოლება არა მარტო შეძლებული მსყუარებელი, არამედ სიღარიბის ზღვარზე მყოფი ადამიანებიც. თეატრის მიზანი ნათელია: მოსახლეობის ფართო ფენამ უნდა მოისმინოს სცენიდან ქართული სიტყვა! ამ მისიის შესრულებას კი მაშინ შეძლებს, თუ რეპერტუარი გამდიდრდება მაღალმხატვრული ნიმუშებით, ამაღლდება სადადგმო კულტურა და შეიცვლება საორგანიზაციო საქმიანობაც. ამ პრობლემებზე მსჯელობენ, კამათობენ და გამოსაჯალს ეძიებენ გაზეთის ავტორებიც.

1881 წლის 12 ნოემბერი. გაზეთის პუბლიკაცია - „აწმყო და მომავალი ჩვენი სცენისა“ სწორედ თეატრის საკირბოროტო საკითხებს განიხილავს. ორი ნომერი მიეძღვნა ქართული თეატრის იმუამინდელ და წარსულ ყოფას. ავტორი მეტ პასუხისმგებობას ითხოვს თეატრის ამხანაგობისაგან, რომელსაც ამოურჩევია კომიტეტი და ამით დაკმაყოფილებულა, თავად კი აქტიური მოღვაწეობა შეუწყვეტია. კომიტეტი კი სათანადოდ ვეღარ გასლოლია სათეატრო ცხოვრებას. აკრიტიკებს საბენეფისო სისტემასაც — ყოველი მსახიობი თავისთვის მომგებიან პიესას ირჩევს და რეპერტუარი ერთგვაროვანი ხდება. თანაც თეატრის მთელი ყურადღება ბენეფისების მოწყობისაკენაა მიქცეული და სხვა წარმოდგენები ზარალდება. სტატია განიხილავს დეკორაციისა და კოსტიუმების საკითხსაც, რეპერტუარში თანამედროვე დრამატურგთა პიესების სიმცირესაც, საზოგადოებას აუწყებს თეატრის ფინანსურ გასაჭირსაც, იხსენებს, როგორი სახის რეპეტიციებით მზადდებოდა უწინ სპექტაკლები: „...სამის თუ ოთხის რეპეტიციის შემდეგ ახალ პიესებს დგამდნენ. ეს რეპეტიციებიც ისე გულაცრუებით და აგდებულად მიდიოდა, რომ აქტიორები რიგიანად არც კი

ამბობდნენ თავის როლს; პაპიროზი ეპირათ ხელში და სუფლიორს შესცქეროდნენ. აქტიორები პალტოთი, კალოშებით და მოსასხამებით მიღწოდნენ რეპეტიციასზე და თავისუფალ მოძრაობას, მიხრა-მოხრას, ხელების ქნევას ვერ ახერხებდნენ სცენაზე და ყველა ამის შედეგს წარმოადგენის დროს ვხედავდით; აქტიორი დივანზე ზის; შემოდის მეორე აქტიორი ანუ აქტრისა, ორივეს სუფლიორის იმედი აქვთ, რადგან როლები თითქმის არასოდეს არ იცნან; დადგებიან სუფლიორის ბუღჯის პირ-დაპირ და შევირდებივით იმეორებენ გაკვეთილს“...³⁷

ნომბრის შუა რიცხვებია, ქართულმა დასმა დავით ერისთავის პიესის დადგმა კი გადაწყვიტა, მაგრამ საამისოდ ყველა წინააღმდეგობა ველარ დასძლია და, როგორც ირკვევა, სპექტაკლის სამზადისი გაქიანურებულა სხვადასხვა მიზეზთა გამო. ერთ-ერთი მიზეზი, ჩემი ფიქრით, ის უნდა იყოს, რომ დასი მეტისმეტი პასუხისმგებლობით მოეკიდა ამ პიესის სასცენო გარხორციელებას, სადადგმო და საორგანიზაციო საკითხების გადაჭრას. გახეთი, თითქოს, აფხიზლებს სადადგმო ჩგუფს, მთლიანად დასს, საზოგადოებასაც, ქართული თეატრის რეალურ სურათს წარმოაჩენს, რათა გაამძაფროს მაყურებლის ინტერესიცა და თეატრის გულმოდგინებაც. იმ პერიოდის პრესა განსაკუთრებული სიმკაცრით აღნიშნავს ქართველი საზოგადოების გარკვეული ნაწილის გულგრილობას, როგორც ეროვნული მნიშვნელობის პრობლემების, ასევე ქართული თეატრის მიმართაც („ივერია“ 1881, №11, „დროების“ აღნიშნული ნომრები). ქვიფს, დროსტარებასა და დაწინაურებისათვის ზრუნვას გადაყოლილი თავად-აზნაურთა ნაწილი ქართული თეატრისათვის ვერ იცლიდა, გადატაცებულ ნაწილს არც თანადგომა და არც მეცენატობა შეეძლო, სიღარიბის ზღვარს მიტანებულ ხალხს კი, ამ მხრივ, რა შეეძლო! მთავრობას არც ქართველთა ბედი და არც ქართული თეატრის გასაქირი არ აღელვებდა. ასეთი იყო რეალობა...

რეპეტიციების თაობაზე მოხმობილი მოსაზრება საგულისხმოა იმ თვალსაზრისითაც, რომ შესაძლებლობა გვაქვს, შევადაროთ მიხეილ ბებუთაშვილის მიერ დანერგილ სრეპეტიციო პრაქტიკას, რაზეც ზემოთ ვისაუბრეთ. ეს პუბლიკაცია კიდევ ერთხელ გვიდასტურებს იმ მოსაზრების სამართლიანობას, რომ ქართულ თეატრში თვისებრივად შეცვლილი სახის რეპეტიციათა პროცესი მიხეილ ბებუთაშვილის სახელთანაა დაკავშირებული. იმაზეც მიგვანიშნებს, რომ ეს ახალი პრაქტიკა მნიშვნელოვან შედეგსაც აღწევდა. სპექტაკლი „სამშობლო“ ამის ნათელი მაგალითია.

არ გამოვირიცხავ, რომ სტატიის ავტორი ამუქებს ფერებს, მაგრამ ამ ცნობის უგულვებელყოფა არ შეიძლება, რადგანაც ამგვარი ფაქტები მითითებულია სცენის ოსტატთა მოგონებებსა თუ ამ პერიოდისადმი მიძღვნილ სათეატრო ლიტერატურაშიც. რეცენზიებიც ხშირად მიუთითებენ, ამა და ამ მსახიობმა ტექსტი არ იცოდაო, ამა და ამ სპექტაკლზე ვერ მოკარნახის ხმა გვესმოდა და მერე მსახიობისაო. ჩვევად ქვეული სარეპეტიციო პრაქტიკის შეცვლის

მოთხოვნაც შეიქმნებინებს, რომ გაზეთი ამ გზითაც ცდილობდა დასის პასუხისმგებლობის ამაღლებას.

1881 წლის 18 ნოემბერი. იბეჭდება ინფორმაცია „სომეხთ ქველ-მოძქმედის საზოგადოების“ თაობაზე: „15 ნოემბერს თფილისის სომეხთ ჰქონდათ არწრუნის თეატრში სხდომა. შეიკრიბა სამას სულამდინ მეტი წევრი... საზოგადოდ სომეხნი ყველა საზოგადო საქმეში თავგანწირულნი არიან... ყველა ქალაქის ეკლესიის გალაგანში დღითი დღე საზოგადო ფულით იბადება სკოლა. ყველა მკოდნე და სწავლული კაცი ეხმარება უჭამაგიროდ ამ კეთილ საქმეს... ამისი მიზეზი გრძნობაა, სიყვარულია თავის მოძქმესი.“⁴² შემდეგ გაზეთ „კავკაზს“ (№254) გაუკრიტიკებია აღნიშნული საზოგადოება, რომ მათ განათლების ცენზის სანაცვლოდ გამგეობაში აირჩიეს მდიდარი მოქალაქენი, რაც კარგს არაფერს უქადის მათ სამიანობასო. „დროება“ ამგვარ მოვლენას ქართველთა მოქმედებაშიც ამჩნევს და აღნიშნავს: „ამ გვარს მოვლენას ეხედავთ ჩვენს ქართველებშიაც. მაგრამ აქ ფულის მაგიერ... (რომელიც ჩვენ, საუბედუროდ თუ საბედნიეროდ, არა გვაქვს) ჩვენში გვარიშვილობას, დიდ-კაცობასა და ჩინს აქვს დაუშახურებელი პატივი და გავლენა. რაც უნდა საზოგადო საქმე დაეიწყოთ, უეჭველად დიდი ვინმე თავადიშვილი ან ლენერალი უნდა დავაყენოთ წინამძღოლად, მოთავედ და გამგებლად. ასე გვეგონია - თუ ძველი დიდებული შთამომავლობის ანუ მსუქან ეპოლეტებიანი კაცი არ ამოუყენეთ ჩვენს საზოგადო საქმეებს, ისე ეს საქმეები ვერ იხეირებენ, ვერ იცოცხლებენ.“⁴³

რედაქციას მიაჩნია, რომ მხოლოდ გონიერს, მომზადებულს, ამ საქმისათვის თავდადებულ მოქალაქეებს უნდა დაეცისროთ ამა თუ იმ საქმიანობის გაძღოლა. წოდებრივი და ქონებრივი ცენზის სანაცვლოდ, პიროვნული ღირსების აღიარება - ეს უდიდესი, მეტად პროგრესული პოზიციაა რედაქციის და მისი რედაქტორის, სერგი მესხისა. მით უფრო რომ ამგვარი ქმედების ტრადიცია აქვს საქართველოს და უკავშირდება გიორგი მთაწმინდელის საეკლესიო რეფორმებს, როდესაც იგი ეპისკოპოსთა დანიშვნის დროს ითვალისწინებდა წარმომავლობას კი არა (მანამდე თავადაზნაურთა შვილებს გარანტირებული ჰქონდათ ეს მაღალი საეკლესიო წოდება), არამედ ადამიანის პიროვნულ მონაცემებს. ამ მხრივ დავით აღმაშენებლის მოღვაწეობაც მეტად საგულისხმოა. ასე, რომ რედაქცია ქართველთა საუკეთესო ტრადიციებს ითვალისწინებს და იმუშაობდა საზოგადოებრივი ყოფის მანკიერებასაც დაურიღებელად ამხელს. მისი კრიტიკა მკაცრი, მაგრამ სამართლიანია.

ამვე ნომერში დაბეჭდილია ცნობა, რომ: „ფოთი-თბილისის რკინის გზიდან გვაცნობებენ შემდეგ ამბებს: 13-ს ამ თვისას ყვირილის სტანციაზედ გასრისა ორთქლის მატარებელმა, სამსახურის ასრულების დროს, მისრე ელიზბარ ვარგულა.“

წუხელის (15 ნოემბერს) ხაშურის სტანციაზედ გასრისა აგრეთვე მატარებელმა კონდუქტორი რაჩინსკი, რომელსაც გზაზედ ჩასძინებო სიმთვრალის გამო. იმის გვერდზედ ნახეს ღვინისა და ოტკის ბოთლები.“⁴⁴

აქვეა დაბეჭდილი სტატია სათაურით: „ჩვენი ცხოვრების მოვლინებაზედ“, გაზეთი აღშფოთებულია ახალგაზრდების მიდრეკილებით: „...იმ წოდების წრეში ჩადგომისა, რომელიც არა თუ „მას ემსა შინა“, არამედ გუშინაც კი პატივ-დებაში გახლდა ქართველთა შორის. ეს წოდება გახლავთ-ჩინოვნიობა, მოხელეობა. ჩვენს გაზეთში არა-ერთ-გზის იყო ნათქვამი რა ხეირი გეიქნა ამ წოდებამ და რა პირობებით გარემოცული მოქმედებს იგი ჩვენში“... შემოსავლიანი ადგილის მძებნელთა პიროვნული დაინტერესების გამო, განგაშს ტყბს გაზეთი. „სამსახურში - მეტადრე სხვა ქვეყანაში - ეს ჩვენი ახალგაზრდა „განათლებული“ ყმაწვილი კაცი ხშირად, ერთობ ხშირად, ხდება ნამდვილ ტიპად რუსის ჩინოვნიკისა, რომლისთვისაც კანონის ასოები ღმერთია და ამ ღმერთს მსხვერპლად სწირავს თავს, როგორც ნამდვილს სარჩულს კანონებისა, აგრეთვე კაცობრიულს ლოლიკასაც...“

ის საშუალება, რომლითაც უნდა ბოლო მოეღოს ამ მიზეზს ერთადერთი: ჩვენ უნდა გავიზინოთ საკუთარი სასწავლებლები, რომლებშიც სწავლა უსათუოდ დედა-ენაზედ უნდა იყოს. ამისთანა სასწავლებლები სწორედ რომ უკვადვების წყარო იქნება სწავლა-ცოდნისათვის დამშეული ქართველებისათვის... ნუ შევეუდრკებით ამ სიძნელეს, ნუ დავრჩებით შთამომავლებისაგან დასაწევლად და საზიზღრად; თუ გვინდა ჩვენი, ჩვენი შვილების და შთამომავლობის სიცოცხლე, დავსძლიოთ ვე სიძნელე, მოვსთხაროთ ძირით ის მანე ბალახი - უმეცრება, რომელიც მძინვარის მტრობით გეჩაგრავს, დავამუაროთ ჩვენს მამულში სუფევა ქეშმარიტის განათლებისა, რომელიც გაგვამარჯვებინებს არსებობისათვის ბრძოლაში, გემრიელად გვაქმევს არსობის პურს და შეგვექმნის კაცურ-კაცად!... მაშინ გვექნება სრული უფლება ჩვენს თავს ნამდვილი ქართველი ვუწოდოთ და ვამპარტავებდეთ ჩვენს ეროვნებით!“⁴ არ არსებობს საზოგადოებრივი ცხოვრების არც ერთი ასპექტი, რომელიც არ განიხილოს გაზეთმა, არ წარმოაჩინოს მოვლენის პერსპექტივა და არ ჩაულრმავდეს მიზეზებს. ყოველ პრობლემას ავტორები და რედაქციაც უდგება ეროვნული სატკივრის პოზიციიდან. აზროვნების, ანალიზის, წესის ასეთი ფორმა დამახასიათებელი გახლავთ ილია ჭავჭავაძისათვის, რედაქცია მისი თანამზრახველია არა მარტო პოზიციით, არამედ ცხოვრების ნიროთაც: საზოგადოება, როგორც სარკეში, ისე ხედავდა საკუთარ თავს, როცა ამგვარ პუბლიკაციებს ეცნობოდა, უკვირდებოდა მოვლენას და, უთუოდ, სხვა თვალთ აფასებდა მას, სხვა თვალსაწიერით უდგებოდა ამგვარ მანკიერებასაც.

1881 წლის 19 ნოემბერი. გაზეთი „კავკაზიდან“ თარგმნილ სტატია აქვეყნებს, სადაც აღწერილია სამხედრო გიმნაზიის ლაზარეთში გამეფებული უკეთურებანი, პუბლიკაცია ვუთენის მარიამ შაბანოვის ქალს და მოუთხრობს მკითხველს, რომ მისი შვილი დაიღუპა ლაზარეთში, მოუვლელიობითა და ექიმების უგულობით. ექიმია ვინმე უწყაოვი. უსაფთაო, სიცივე, ძველი და დაბეული ტანსაცმელი, ინფექციური სნეულებით დაავადებულთა ჭურჭლის გამოყენება ჩვეულებრივი მოვლენა ყოფილა. ლაზარეთში არ არის მოწყალების და, ან

სხვა მომვლელნი. გიმნაზიაში კი მექრთამეობაა გაბატონებული, უხეშობისა და დაუნდობელი მოპყრობის მსხვერპლი ხდებიან ახალგაზრდები. გაზეთი წუხს, რომ ასეთი უმსგავსობა სხვაგან რომ ხდებოდეს, დიდი ამბავი ატყდებოდა. ჩვენში კი მთავრობაც დუმს და ხალხიცო.⁴² სამხედრო უწყების მხილება არაა ადვილი, მით უფრო, რომ კავკასია ახალი მმართველობის შემოღებას ელის და როგორც ირკვევა, ამ უწყებას მოქმედების დიდი პრიორიტეტი მიენიჭება.

1881 წლის 20 ნოემბერი. კორესპონდენტი გურიიდან აღმაშფოთებელ ცნობას აწვდის მკითხველს სოფელ შემოქმედის მონასტრის მდგომარეობაზე: „...ადგილობრივის არხიმანდრიტის განკარგულებით, იმაში ღვანან ღამის ყარაულები... იატყაზე ანთებენ ცეცხლს, რომლის ქვარტლს სრულიად გაუმჟუსრავს კედლის სურათები და სქელი ქვარტლი მოსდებია მურდახილებს... ჩვენს იტორიულს საგანძეში, ლეთის ტაძარში, რომლისათვისაც წამებულან და სისხლის ღვარი უთხევიათ - ყარაულებისათვის ცეცხლი უნდა ინთებოდეს ჩვენი ისტორიულის მხატვრობის და არხიტექტურის კვალის წაშაშლელად.“⁴³

წაიწმინდა ტაძრები, მოისრა ეროვნული კულტურის მნიშვნელოვანი ძეგლები - გაზეთი დაურიღებლად აკრიტიკებს წმინდა მამათა გაუგონარ საქციელს. ვინ უნდა იღვეს გკლესია-მონასტრების სადარაჯოზე, თუ არა ისინი!

1881 წლის 29 ნოემბერი. გაზეთი კვლავ ბეჭდავს წყირილს სწავლა-განათლების თაობაზე, კერძოდ, თბილისის მესამე გიმნაზიის გახსნაზე. კავკასიის სამასწავლებლო მაზრის მზრუნველს, ბატონ იანოვსკისაც წარუდგენია თავისი გეგმა მთავარ-სამმართველოს გამგეობაში, მესამე გიმნაზიის გახსნას იმ შემთხვევაში დაუჭერს მხარს, თუკი ნახევარ ხარჯს ქალაქი იკისრებდესო. გაზეთი იმედოვნებს, რომ ქალაქის გამგებელნი მხარს დაუჭერენ ამ საშვილიშვილო საქმის დადებითად გადაჭრას. ამასთანავე, ქალაქს სრული უფლება აქვს მოითხოვოს და თავისი პირობა წარუდგინოს მთავრობას: პროგიმნაზიის მოსაშენებელი კლასი სამ განყოფილებიანი გახდეს - ქართველებისათვის, რუსებისათვის და სომხებისათვის, რათა ყმაწვილებმა დაწყებითი სწავლა თავიანთ მშობლიურ ენაზე მიიღონ“.⁴⁴ ეს პრობლემა იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ გაზეთის თითქმის ყოველი ნომერი განიხილავს, რედაქციას სურს დააფიქროს საზოგადოება და აგრძნობინოს, რა შეიძლება მოჰყვეს სასწავლო სისტემაში ბუნების საწინააღმდეგო სკლის დამკვიდრებას. დედაენაზე სწავლების მოთხოვნა, განსაკუთრებით დაწყებითს ეტაპზე, აუცილებელია - ესაა გაზეთის ურყევი პოზიცია. ბედის ირონიაა: საქართველოში პროგიმნაზიის ქართული განყოფილების გახსნაც კი ოცნებად ექცა მოსახლეობას!

1881 წლის 1 დეკემბერი. პეტერბურგის გაზეთებზე დაყრდნობით, რედაქცია იტყობინება: „ხმა არის, რომ თ.დონდუკოვ-კორსაკოვი ინიშნება კავკასიის არმიის მთავარსარდალად და ამასთანავე სამოქალაქო უწყების მთავარ-მმართველად. კავკასიის ნამესტნიკის თანამდებობა მოისპობა.“⁴⁵ ეს ის დონდუკოვ-კორსაკოვია, რომელიც თავად ვორონცოვთან დაახლოებული გახლდათ, მისი უახლოესი თანამდგომი და იმპერიის შენიღბული კურსის ერთგული დამ-

ცველი იყო.

ახალციხელი კორესპონდენტი, ვინმე ბატონი მესხი, გულისტკივილით წერს: „ახალციხეს ვნახე ერთი ვიღაც ჩინოვნიკის აღფქანდრე კრუპოვსკისთან ქართველთ მეფეთ დროშის შუბი 7 ვერ შოკის სიგრძით, ზედ აწერია ოქროს ასოებით მხედრულად: „ქ მომეც შენ უფალო შეწვენა ქირისა, რომელ ღვთისა მიერ ვკაოთ ძალი: და მან შეურაცხ ჰყოს მტერანი ჩვენნი“. ეს დროშის წუბი თფილისში ვიღაც თავადის შვილს უჩუქებია, თუ დაუთმია, ზემო-ხსენებული პირისთვის რამდენიმე წლის წინად. მიკვირს, და დიდად მიკვირს; ამისთანა ძვირ-ფას სამახსოვროებს რა პირით იმეტებენ და უცხო პირთ აძლევენ!“⁴⁶ ნათელია, იმდენადაა დაქვეითებული საზოგადოებაში ეროვნული თვითშეგნება, რომ არ უფრთხილდებიან ტაძრებს, ისტორიულ რეგალიებს უცხოელეებისათვის იმეტებენ, ძარცვავენ ეკლესია-მონასტრებს, სამარხებში აღმოჩენილ განძეულობას ითვისებენ! მეტად გულსაკლავი და აღმაშფოთებელი სურათია ხალხის ზნეობრივი დაუნიებობა!

გაზეთის კორესპონდენტი ჭაბუხეთიდან იტყობინება რამდენიმე სასწვლებლის გახსნის სასიამოვნო ფაქტს, მაგრამ ამასაც აღნიშნავს: „სასწავლებლის თაობაზე ანღრეულობა მოახდინა სომხობამ: ჩვენ ხიზაბავრის სასწავლებელში არ მივიყვანთ შვილებსაო... გრიგორიანი სომხობაც იძახის: აზაერეთში აშენებული სასწავლებელი გვაქვს, იქ გაგვეხსნათ“ ...

ხიზაბავრის სკოლა სრულებით მომზადდა და იხსნება დღეს. ... მღვთისმშობლის ტაძრად მოყვანებაზედ წირვის შემდეგ იკურთხა სასწავლებელი და წაიკითხული იქნა სიტყვა მ. გვარამაძის მიერ“ ... (ამ დიდებულის, მამულიშვილური სიტყვა-მოწოდების მხოლოდ დაბოლოებას მოვუხმობ-ნ.ა.): „...ქმარა ჩვენი ამდენი ბრმა მოქმედება. ამას იქით მაინც შევიგონოთ, ესცნათ, ვიგრძნოთ ყოველი ჩვენი დანაკლისი და გავისწოროთ ცხოვრება ღვთის სადიდებლად და წარსამატებლად ჩვენის ქვეყნისა.“⁴⁷ შემდეგ მღვდელთან შეკრებილან ნადიმზე, ესწრებოდა მასწავლებელი, ვინმე წითლანაძე. დიდებულად უმღერიათ ძველისძველი მესხური სუფრული სიმღერები. მღვდელი გვარამაძე უღაოდ განათლებული, ორატორული ნიჭიერებით დაჭილღოვებული, პატრიოტი და აზროვნების ფართო პორიზონტის მფლობელი გახლდათ, რაზეც მეტყველებს მისი სიტყვა, რომელსაც დიდი აღფრთოვანება გამოუწვევია. ამ ერთი სასწავლებლის გახსნაზე თუ ამგვარი შეგონება მოისმინა მრევლმა, თუ ასეთი გრძობააღვსილი და გალაღებული შეიქმნა მოსახლეობა, თუ ასე შეკავშირდა საერთო სულისტკმით და ძველ დროებს ჩინებული ხალხური სიმღერებით შეესიტყვა, რა მოხდებოდა ყოველი ასეთი სკოლის დაარსებაზე, მით უფრო გონიერი ორატორის შემწეობით! მაგრამ ქართველი უუფლებო აღმოჩენილა საკუთარ მამულში, ერთი სკოლაც ვერ გაუხსნია სოფლად ისე, რომ უცხოელთა განგაში არ ატყდეს. ეს აღარაა ქართველთა სულგრძელლობის ნიშანი, ეს ერის ღირსების შელახვის ფაქტია. და ამიტომაც ხმა აღიმაღლა გაზეთმა. დარწმუნებული ვარ, სომეხთა ამ უკმაყოფილებას პოლიტიკური მიზანი ჰქონდა, იგი

მომგებიანი სვლა იყო იმპერიისათვის და, შესაძლოა, მოხელეთა მხარდაჭერითაც წარმოშობილი.

1881 წლის 5 დეკემბერი. თელავის სამოქალაქო სასწავლებელში სალიტერატურო და სამუსიკო საღამო გაუმართაოთ. კორესპონდენტი აღნიშნავს, უღიმღამო საღამო იყო. სულ შეუსრულებიათ 27 ნომერი, აქედან მხოლოდ 6 ქართული ნაწარმოები, ხოლო 21 — რუსული. უმღერიათ „*Божи царе храни*“, „*Коль славень*“, „*Как под яблонийн под той*“, „*ორი გრენადერი*“... და მერე სად ხდება ეს! თელავში! დიდებული კახური მრავალუმიერის სამშობლოში! რეგენტი კუპჩენკოს ანაბარაა მიტოვებული თელავის სამოქალაქო სასწავლებლის აღსაზრდელები! განსაკუთრებული მოწონება დაუშსახურებია ვ. როსტიანიშვილს, რომელსაც წაუკითხავს ვახტანგ გორგასლის ბიოგრაფია და დოდიძეს, რომელსაც უთქვამს დავით გურამიშვილის ლექსი. მას გაამეორებინეს კიდევ. დასასრულს უმღერიათ რუსული მრავალუმიერი.⁶⁶

ეს შემთხვევა კლასიკური მაგალითია გამეფებული სწავლების სისტემის არსისა. ყველაფერი კეთდება იმისათვის, რომ ყმაწვილი გაუცხოვდეს საკუთარი გენეტიკური ფესვებისაგან, ეროვნული კულტურისაგან. და ამას თვინიერად იტანენ მშობლები, საზოგადოება, ქალაქის თავკაცი. გაზეთის აღშფოთება სრულიად სამართლიანია, საესებით საქართველოს განსაცხელად რომ გამოაქვს ამგვარი ფაქტები.

სურამელები კი ჩივიან, სახალხო სკოლის გახსნა მძიმე საპაღენდ დააწეება სოფელსაო. უგუნურებაა, არ გესმოდეს, რა სიკეთეა განათლება, უგუნურებაა, მომავალი თაობის გონისა და სულის წვრთნისათვის დაიშურო ფული!

ამავე დღეებში დიდი ადგილი ეთმობა სათეატრო სეზონის ამსახველ მსახლეებს, ავტორები განიხილავენ ქართული თეატრის პრობლემებს, კვლავ განსაკუთრებული გულისტკივილით აღნიშნავენ ფინანსურ გასაჭირს. უოპეროდ და უთეატროდ ქალაქის დატოვება არ შეიძლებაო - აცხადებს გაზეთი. ბატონ პალმის მიუტოვებია საქმიანობა და გაქეუულა. რუსულ თეატრში სპექტაკლების ჩვენება შეწყვეტილა. რუსული თეატრის ანტრეპრენიორად მოუწვევიათ ვლადიკავკასიის ნაადვოკატორი, ვინმე კუპმანი: „ახალმა ანტრეპრენიორმა ბ-მა კუპმანმა გამოუცხადა თურმე ამ დღეებში ქართულ თეატრის მოთავეთ ბ.ბ.ვაბაშიძესა და კ.მესხს, რომ ოთხშაბათობით თეატრს ვერ მოგცემთო და ვერც ისე იაფად, როგორც დღემდინ (ესე იგი თითო საღამოში 120 მან.), თუ გნებავთ, შაბათობით ითამაშეთო (დაცინებაა - რადგან შაბათობით წარმოდგენები მთავრობისაგან აღკრძალულა), თეატრი ჩემია, მინდა მოგცემთ, მინდა არაო.“ (კავკასიის მთავარ-სამმართველოს გამგეობის უფროსს პრობლემა ქართველების სასარგებლოდ გადაუწყვეტია-ნ.ა.) ზედავთ, რა ხდება! საქართველოში ქართველებს ვინმე კუპმანი რა კადნიერად ექცევა! მის ნება-სურვილზე ყოფილა დამოკიდებული ქართული თეატრისათვის შენობის დათმობის საკითხი. ქართული თეატრი საქართველოში უუფლებო გამხდარა. ერთი შენობაც კი ვერ აუშენებიათ თეატრისათვის, მაშინ, როდესაც ქეიფებსა და სათამაშო

მაგიდასთან ათასობით ფული იფლანგება თავქარიანი ქართველი თავადებისა! ეროვნული თვითშეგნების როგორი სურათია წარმოჩენილი! ეს დეკემბრის დასაწყისია, თეატრი საგანგებოდ ემზადება „სამშობლოს“ პრემიერისათვის და იმდენად დიდი ყოფილა პასუხისმგებლობა, სურვილი და შეგნება, რომ დახმარებისათვის მთავრობისთვისაც მიუმართავთ ანტრეპრენიორებს. აი, ასეთ ურთულეს ეკონომიკურ და ორგანიზაციულ წინააღმდეგობათა გადალახვა მოუხდათ თეატრის თავკაცებს, რათა ქართულ დასს წარმოდგენები გაემართა, რათა მოემზადებინათ სპექტაკლი „სამშობლო“.

ამვე პერიოდში გაზეთი აქვეყნებს იმ პირთა სიას, რომლებმაც ბანკიდან აღებული ვალი დანიშნულ დროზე ვერ გადაიხადეს და ამიტომ თბილისის სააღგილ-მამულო ბანკი იძულებული გამხდარა დაგირავებული უძრავი ქონების გასყიდვა დაენიშნათ. და იყიდება ყოფიანების, აბაშიძეების, მიქელაძეების, მაჩაბლების, მაღალაშვილების, ციციშვილების, ჩოლოყაშვილების, თუმანიშვილების, საგინაშვილების, შალიყაშვილების, ბარათაშვილების, ორბელიანების, თახან-მოურავების, ამილახვრების, ორბელიან-ჭამბაქურიანების, მყაშვილების, ალექსი-მესხიშვილების, გაბუნების (მათ შორისაა მერაბ გაბუნიაც - ნატო გაბუნიაშ მამა), სხვათა და სხვათა მამულები. ახალ ურთიერთობათა გარიჟრაჟს ქართველი თავად-აზნაურობა მოუმზადებელი ხვდება, მათი მამულები, სახლები, ქონება სხვას უყარდება ხელში და, რა თქმა უნდა, ქველმოქმედებისათვის მათ არ სცალიათ. საარსებო მცირე სახსრები აქვთ გადასარჩენი!

სტეფანე ქრელაშვილი: „აბა ახლა ჩვენს ამაყ თავად-აზნაურობას შეხედეთ, როგორ მოხრილან წელში და ატუზულან სხვადასხვა ბანკის კარებთან თუ ფულის გამსესხებელ კანტორასთან, ანუ რომელსამე ფულით გატენილ კარაპეტას „პოდვლებთან“. რა არის უკანასკნელი მიწის ნაგლეჯები და სახლ-კარი, ათასჯერ გადაგირავებულ-გადმოგირავებულები, კიდევ ჩააგირაონ საღმე, იგდონ ხელში ფულები დ თვალის დახამხამებაზედ მიფშენიტონ, გააქრონ, მიფლანგონ...“

ვინ იცის ვიზედ უნდა გადავიდეს ჩვენს მამა-პაპური სიმდიდრე, ვინ უნდა ხარობდეს ჩვენს მიწა-წყალზედ, ჩვენ კი კულამოძუებულნი ვავიქსაქსოთ, დავიფანტოთ, შევიქნათ განდევნილნი ჩვენის სამშობლოდგან.“⁷⁰

იყიდება საქართველო! იფლანგება და უცხოელთა ხელში ხვდება მისი სიმდიდრე, მიწები, თავად-აზნაურთა სახლ-კარი! განმკითხავი არავინ არის!

1881 წლის 9 დეკემბერი. გაზეთის კორესპონდენტი იტყობინება, რომ: „...მომავალი წლის თებერვალში თავდება ბერლინის ტრაქტატით დაღებული საბი წლის ვადა ბათუმისა და ყარსის მხრის მაჰმადიანთა გადასახლებისათვის“... მურად-ბეგ თავდგირიძესთან გამართული დიალოგით ირკვევა, რომ: „ძალზე გავიკვირდა და ისევ ხონთქარს მივმართეთ და ოსმალეთში გადავალთ... ბეგებს დიდი გავლენა ჰქონდათ და სოფელი მათ მიჰყვებოდათ.“⁷¹ მაჰმადიან ქართველთა თურქეთში გადასახლების პრობლემა (საერთოდ თურქეთთან მიერთებული ქართული სოფლებისა და მისი მოსახლეობის საკითხი) ურთულესი

დიღემა აღმოჩნდება შემდეგში. სრულიად საქართველოს, ქართველი ერის ეს მტკივნეული საკითხი არაერთგზის წამოიჭრება საუკუნის შემდგომ, როდესაც საქართველოს დასჯასა და დაჩოქებას მოინდომებს იმპერია.

1871 წლის 16 დეკემბერი. „დროება“ იტყობინება, რომ გაზეთის თანამშრომელს, ილია ჭყონიას, ქუთაისის სახელმწიფო ქონებათა გამგეობის აგენტი, ბატონი ბალიასნი, გაუკრიტიკებია, მექრთამეობასა და კანონის დარღვევაში დაუდია მისთვის ბრალი. აგენტს სასამართლოში უჩივლია სერგი მესხისა და ილია ჭყონიასათვის, შეურაცხყოფისა და ღირსების შელახვის გამო: „ემ გამამწესეს ჩემს თანამდებობაზედ 1875 წელს, როდესაც არავითარი წესდება და ცირკულიარი არ მქონია, არ ვიცოდი - როგორ უნდა შემესრულებინა ჩემი თანამდებობა და რა რიგად დამეცვა ოკრიბის გამიჯვნის დროს ხაზინის ინტერესები.“⁷⁷ თავს იმართლებს ბატონი ბალიასნი. სასამართლო პალატას „დროების“ რედაქტორი და თანამშრომელი გაუმართლებია, იმდენად დიდი ყოფილა აგენტის დანაშაული. აი. როგორი ხალხი ხედებოდა სახელმწიფო სამსახურში! აი, როგორი მოხელეები განაგებდნენ საქართველოს საშინაო პოლიტიკას, როგორ იცავდნენ ქვეყნისა და ხალხის ინტერესებს. ქრთამი და მათრახი იყო ამ მოხელეთათვის ხალხთან სალაპარაკო ენა! ქრთამით და მათრახით „ემსახურებოდნენ“ კანონს, მდიდრდებოდნენ და, თავის მხრივ, ყიდულობდნენ მაღალ ჩინს, დაწინაურებას, უფრო სარფიან თანამდებობას.

კახეთიდან კი გზის მუშები იტყობინებიათ: სიცივისაგან ხალხი და საქონელი დაგვიზარალდა, გულშემატკივარი და პატრონი კი არავინა გვყავსო. ქვეყანაში ძალაუფლების მოპოვებისა და გამდიდრების ვნებათაღელვა ბატონობდა, ხალხის სოციალურ და ეკონომიკურ სიდუხჭირეზე ფიქრით არც ერთი ჩინოსანი მოხელე თავს არ იტყობდა, არც შინაური და არც გარეშე. სოციალურად დაუცველი მოსახლეობა კი სიკვდილის პირზე იყო მისული (№266)

ქალაქის საკრებულოში დამბულობა მატულობდა. ხმოსნებს (დეპუტატებს) შორის კამათი ლანძღვა-გინებით მთავრდებოდა. ბატონ მანთაშოვს გინებით მიუმართავს ბატონ ზუბალაშვილისათვის, ქალაქის თავი, ბატონი მატინოვი, იძულებული გამხდარა ზომები მიეღო ამ უღირსი ინციდენტის აღმოსაფხვრელად (1882, №24).

1881 წლის 24 დეკემბერი. არც სამართალდამცავი ორგანო ყოფილა თავისი ფუნქციის ღირსეული შემსრულებელი; გაზეთი გვაუწყებს: „იმისთანა ხეპრე და ტუტუცი პოლიციის მოხელეები, როგორც ახლა ჰყავს თფილისს, თავის დღეში არ გვინახავს. რამდენჯერმე იმათი სამიკიტნობეში ლოთობა, ერთხელ იმათგან კაცის გაცარცვაც იყო მოხსენიებული აქაურს გაზეთებში. უბრალო, ხამი კაცი თუ ჩაიგდეს ხელში, სულ უბრალო რაზედმე იმდენს სცემენ და ისე შეუბრალებლად, რომ სასიკვდილოდაც არ ზოგავენ...“ კორესპონდენტი ერთ შემთხვევას ასახელებს: პოლიციის ოფიცერი ა.ასლამაზოვი და პოლიციის სალდათი (გოროდოვოი), ვინმე კარლოვი ჭერ დუქანში გამომთვრალან, მერე დაუქერიათ ვინმე წყნეთელი იოსებ ჩუბინიძის ვაჟი, უმიზეზოდ ისე უცემიათ, რომ

ნეკნებჩამტკრეული საავადმყოფოში მოუთავსებდით. ეს შემთხვევა გამონაკლი-
სი არ ყოფილა და ამიტომაც წერს გაზეთი: „ყველგან პოლიცია იმას ცდი-
ლობს, რომ რიგიანის განკარგულებით წესიერება დაამყაროს და ზრდილობი-
ანის ქცევით აპირებს ამ პატივისცემის დამსახურებას!“⁷³

იმპერიის მოხელენი, დაუსჯელობის სინდრომით გათამამებულნი, დაპყრო-
ბილ ხალხებს ექცეოდნენ, როგორც უუფლებო მონებს. სხვადასხვა რანგის ჩი-
ნოსანი მოხელეები ძარცვავდნენ, ითვისებდნენ ქონებას, ღირსებას უღაბავდნენ,
ეროვნულ სიამაყეს უზღობდნენ, ენას უბილწავდნენ, აბეზლებდნენ, დასცილოდ-
ნენ ქართველობას. ექსარქოსი პავლე, გიმნაზიის რექტორები, ბატონები ჩუ-
ღეცყი და ზახაროვი, საგანმანათლებლო სისტემის მმართველი იანოვსკი, სა-
ხელმწიფო ქონების მართვის კომიტეტის აგენტი ბალიასნი, ინსპექტორი მარ-
სოვი, რკინიგზის მოხელე რაჩინსკი, გოროდოვოი კარლოვი, ანტრეპრენიორი
კუპშანი, სხვანი და სხვანი კავკასიის დაპყრობისა და დამორჩილების მექანიზმის
მსახურნი, იმპერიის პოლიტიკის განმახორციელებელნი იყვნენ კავკასიაში. სა-
ქართველოც მათ სათარეშო ასპარეზად იქცა. ისინი რუსეთის მოხელეთა სიმ-
ბოლოებად იქცნენ და ასეთადვე შემორჩა იმპერიის მსახურთა ნიღბები საქარ-
თველოს ისტორიას. გამცემლობამ, ქრთამმა, მათრახმა ქვეყანაში უზნეობა გა-
აბატონა. ფიზიკურად და ეკონომიკურად დაუძლურებულ ქართველობას ზნე-
ობა მოერყა. გაპირუტყვებულნი ყოფილხარ გადაშენებას უქადლად!

1881 წლის 30 დეკემბერი. გაზეთი „დროება“ აქვეყნებს ერთ ცნობას: „ამ ხა-
ნებში გარდაიცვალა ქ. გორს ერთი იქაური მოქალაქე სომხის სარწმუნოებისა
ივანე ამირალაშვილი... რათგან ქ. გორს თითქმის არაჲინ იცის სომხური ენა,
ამის გამო სიტყვა ითქვა ქართულად და სხვათაშორის შიო დავითაშვილისაგან.

არ გასულა ხანი, რომ გორის მაზრის უფროსს მოუვიდა სომხების საეპარ-
ხიო კონსისტორიიდან ... მოწერილი ქალაღი რუსულს ენაზედ:

“Грузно-Имеритинская Армяно-Григоріанская епарх. Консисто-
рія просить Ваше Сіятельство отобрать от Шіо Давидова, служаще-
го секретаремъ при Городской Управы, объясненіе въ томъ: съ чьего
разрешенія онъ оказалъ надгробное слово на грузинскомъ языке въ
Армянской церкви при современіи понихиды надъ умершимъ Ива-
номъ в Амираловымъ, т.е., просиль-ли отъ кого и получили-ли на
это разрешеніе, и отъ кого именно; коковое объясненіе прислать въ
Консисторію”...

სასიამოვნო იქნება, თუ კონსისტორია აგვისხნის სხვათრივ ამ თავის დაუ-
ფიქრებელ ქალაღს“. ⁷⁴ წარმოუდგენელია, მაგრამ ფაქტია, რომ საქართვე-
ლოში ქართველ მღვდელს მიცვალბებულისათვის პანაშვილის გადახდაც კი ეკ-
რძალება თავის მშობლიურ ენაზე! რამდენად უუფლებო უნდა ყოფილიყო
ქართველი თავისსავე მამულში, რომ სომეხთა გრიგორიანულ საეპარქიო კონ-
სისტორიას ასეთი უკმეხი წერილი დაეწერა, თითქმის მუქარით მოეთხოვა პა-
სუხი შიო დავითაშვილისგან, ასეთი ტონით მიემართა გორის მაზრის უფრო-

სისათვის! ვის დაეკითხა შიო დაკითხვილი, ვინ მისცა უფლებამო, რომ ქართულად იქადაგა სომეხთა ეკლესიაში! და რომ ეს ეკლესია საქართველოს მიწაზეა აგებული, რომ სარწმუნოებრივი შემწყქარებლობა ქართველთა სულგარძელობასა და ამალეებულ ბუნებაზე მეტყველებს, ეს არაფერს ნიშნავს კონსისტორიისათვის, ისიც იმპერიის მოხელეთა მხარდაჭერით სარგებლობს, თორემ ასეთ კადნიერებას ვერ ჩაიდენდა. ეს ხომ შეურაცხყოფაა ქართული ეკლესიისა, საქართველოს მღვდელმსახურებისა, ქართველი ერისა! სულიერად და ფიზიკურად გატეხილი ქართველობა ვეღარც რწმენასა და ვეღარც თავის ეკლესიას იცავს.

ამ დროისათვის, როგორც ირკვევა, საქართველო აღარაა ქრისტიანული სარწმუნოების მძლავრი მედროშე ახლო აღმოსავლეთით. მას მოეშალა ეს მისია, საუკუნეთა მანძილზე ასე ამაყად და ერთგულად რომ იცავდა ქრისტიანულ აღმსარებლობას. რუსეთის იმპერიამ ამ მხრივაც ჩასცა მახვილი ქართველობას და შეურყია ეს მძლავრი ავტორიტეტი. ორიოდ საუკუნე საკმარისი აღმოჩნდა, რომ ოდესღაც ძლიერი, მთლიანი, ღირსებით აღვსილი, სხვათა შემწე და მამაცი ერი დაჰოქილი, უძლური და ღირსება აყრილი შექმნილიყო. კავკასიის დამონების, დაუძლურების, დაშლის მექანიზმი სახეზეა! კავკასიელ ერთა შუღლით, მტრობით, ურთიერთუნდობლობით, წაქეზებითა და ბეზლობით რუსეთი თავის უმთავრეს მიზანს აღწევდა: ერთიანი, ძლიერი კავკასია მას საფრთხეს შეუქმნდა, ხოლო დაშლილი და ერთმანეთზე ამხედრებული ხალხები ადვილი დასამორჩილებელი ხდებოდნენ. „გათიშე და იბატონე“ - იმპერიათა არსის გამომხატველი ეს კლასიკური ფორმულა უცდომელი იარაღი აღმოჩნდა კავკასიის დასაპატრონებლადაც.

ამ დროს კი რუსეთის პრესაში დიდი განგაშია ატეხილი კავკასიის თაობაზე. - „დროება“ ბეჭდავს ნაწყვეტს „რუსკაია ვედომოსტის“ კორესპონდენციიდან: „...თუ მივიღებთ მხედველობაში, რომ კავკასიის ხალხი უმეცრებაში ჩაფლულია და რუსეთს იქ მხოლოდ მატერიალური, ძალადობითი გავლენა აქვს და არა ზნეობითი... არ შეიძლება არ დაგვეთანხმოს ყველა, რომ ახლანდელი გამგეობის სისტემის გასაუმჯობესებლად, ვრცელი და დაწვრილებითი რევიზია არის საჭირო...“⁷⁵ ეს არის ტიპური პუბლიკაცია მეტროპოლიის პრესისა. ეურნალისტების, რბილად რომ ვთქვათ, არაეთიკური და შეურაცხყოფელი გამოსვლები დამორჩილებულ ერთა მიმართ, უკვე ჩვეულებრივ ამბად იქცა. როგორ უნდა დაკნინებულიყო დავით აღაშენებლისა და რუსთაველის საქართველო, რომ მე-19 საუკუნის 80-იან წლებში მასზე ვთქვათ, უმეცრებაში ჩაფლულიაო. „უსაფუძვლო საყვედური“ - გაისმა „დროების“ ფურცლებზე ამ პუბლიკაციის საპასუხოდ, სხვა რა შეეძლო გაზეთს: „ამ უკანასკნელს დროში განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია რუსულ გაზეთ-ჟურნალებმა კავკასიის მდგომარეობას... რუსეთის საზოგადოება და მწერლობა გვესაყვედურება: კავკასიამ ბევრი ფული შესქამაო და ჯერ არავითარი სარგებლობა არ მიგვიღიაო...“

რუსეთის ინტელიგენცია იმას კი არ უნდა გვაყვებოდეს, რომ კავკასიაში ბევრი ფული შექვამა; არამედ უნდა უჩვენებდეს მმართველობას - თუ რაში მდგომარეობს მიზეზი ამ უნაყოფო ხარჯისა".⁷² რაში ეხარჩებოდა იმპერიას კავკასიაში კაპიტალი? — კავკასიის დაპყრობასა და დამორჩილებას! ამის აღიარება კი არ ისურვა პრესამ, არც მწერლობამ!

თუნდაც საქართველოს მაგალითი გავიხსენოთ: რად დაუჭრა იმპერიას საუკუნის დასაწყისში აჯანყებების ჩახშობა, თუნდაც მარტო მიუვალი მთის ხეობების მცხოვრებთა გააფთრებული წინააღმდეგობების გადალახვა, რუსეთის შორეული მიწებიდან საკუთარი მოქალაქეების აყრა და საქართველოში ჩამოსახლება, ჩინოვნიკების ფულადი წახალისება საქართველოში სამსახურისათვის, ამოდენა უმძაქრისი სახელმწიფო მოხელეების შენახვა ადგილობრივი ემისრების მოსყიდვა, ჯარსა და საღაზვერეო უწყებების შენახვა და სხვ., ლმერომა იცის! რად დაუჭრა საქართველოს, მოყვარე მოკავშირის იმპერიული ამბიციები - ყველასათვის ცნობილია. რა მიიღო რუსეთმა ამ „ხარჯის“ შედეგად და რა მიიღეს კავკასიის ხალხებმა - ესეც ცნობილია, მაგრამ ამის თაობაზე პრესა ღუმს, ღუმს ინტელიგენციაც, მწერლობაც...

1881 წლის 11 დეკემბერი. ამ დროისათვის ცნობილი გახდა, რომ კავკასიის მთავარ-მმართველად დანიშნულია თ.ა.მ.დონდუკოვ-კორსაკოვი. ამის თაობაზე „დროება“ აქვეყნებს „ნოვოე ვრემიაში“ (№2072) დასტამბულ ა.ზისერმანის წერილის თარგმანს: „...თ.დონდუკოვ-კორსაკოვი დიდი შრომისათვის უნდა ემზადებოდეს. კავკასიას ძირითადი და დაუყოვნებელი რეფორმები ესაჭიროება. დიდი ხანია დროა ჩამოერთვას კავკასიას უცნობ, განაპირა ქვეყნის სახელი, ისეთის ქვეყნისა, რომელსაც რუსეთთან, გარდა იმისა, რომ ჩვენს მილიონებსა და ჯარს ვაგზავნით იქ, თითქმის არავითარი კავშირი არა აქვს. 1831 წელს იმპერატორმა ნიკოლოზმა, როცა ბარონ როზენი დანიშნა კავკასიის მთავარ-მმართველად, შემდეგი სიტყვები მისწერა მას:

„ჩვენი მიზანი კავკასიაში ის არის, რომ უშიშარი საზღვრები შევიძინოთ აზიის მეზობლების მხრით და ამასთანავე საშუალება ხალხის ვაჭრობისა და წარმოებისა. არაქსის ნაპირამდის სამზღვრის გადატანამ და აფხაზეთისა და მთის ხალხების დამორჩილებამ ორივე მხრით დაგვაიმედა. ამის გამო ახლა ჩვენს განკარგულებასა და სურვილს კავკასიაში ის მიზანი უნდა ჰქონდეს, რომ ერთხელევე შექმნილი დაემკვიდროთ, დაეამშვიდოთ თითქმის ვერანი ხალხები, თან-და-თან შეეაჩივოთ ისინი სამოქალაქო გამგეობას. იმათთვისა და ჩვენსასარგებლოდაც გავავრცელოთ იქ ვაჭრობა და წარმოება, ასე რომ მომავალში იმათ თავის საკუთარი სარგებლობა და საჭიროება აერთებდეს, აკავშირებდეს ჩვენთან და არა ძალ-დატანება, რომ ჩვენსა და იმათ შუა დამოკიდებულებაში ძალადობითი დაპყრობის კვალი არ ჩანდეს (ხაზგასმა ჩემია - ნ.ა. რა ვერაგული პოლიტიკაა ხელმწიფე იმპერატორისა! ნ. ა.)

ნახევარი საუკუნეა მას აქვთ, რაც იმპერატორმა ნიკოლოზმა ეს სიტყვები თქვა: მაგრამ რას ვხედავთ ახლა ჩვენ კავკასიაში? ყველაფერი, რაც ძალით ასა-

ლები და შესაძენი იყო, ყველა შევიძინეთ, გადავკარბეთ კიდეცა, თუმცა დიდის მსხვერპლითა.

ბათუმისა და ყარსის შეძენის შემდეგ ჩვენი საზღვრები საკმაოდ დაცულია: მთიულეები დაეიმორჩილეთ ანუ გაერკეთ. დანარჩენი კი, რაც ყველაზე სასურველი იყო ჩვენთვის, ახლაც ისევ სანატრელად რჩება, იმავე მდგომარეობაში, როგორც წინათ იყო...“”

„დროების“ რედაქცია განგაშს ტეხს: „ამ დღეებში მოსულის ტელეგრაში-დამ გარდაწვეტით შევიტყუეთ, რომ თ.დონდუკოვ-კორსაკოვი დაინიშნა კავკასიის მთავარ-მმართველად და კავკასიის არმიის სარდლად...“

„მოსკოვის უწყებანი“ და ამის მსგავსი გაზეთები ამტყიცებენ კავკასია იგივე რუსეთითა, ამისა და რუსეთის გამგეობას შორის არავითარი განსხვავება არ უნდა იყოს, უბრალო ლენერალ-ლუბერნატორი, როგორც მაგალითად ხარკოვისა, კიევისა, ოდესისა და სხვ. უნდა დაინიშნოს კავკასიაშიო, რომელიც ყველაფრით უნდა შეუერთდეს, დაემსგავსოს, შეეხორცოს რუსეთსაო...“”

ამ დროისათვის უკრაინა უკვე დაუსაკუთრებია რუსეთს, ამიტომაც მიიჩნევს მას თავის ტერიტორიად, კიევიც, ხარკოვიც, ოდესაც თავის ქალაქებად ჩაუთვლია და იქ უბრალო გენერალ-გუბერნატორები დაუნიშნავს. ახლა ჩერი კავკასიაზეა, მასაც თავის ტერიტორიად ჩასთვლის და „ძალადობითი დაპყრობის“ კვალიც წაიშლება. მართლაც, რომ უსაზღვროა იმპერიის მად! მას აღარაფერი აბრკოლებს. იცის, რომ არც საკუთარი მოქალაქეები და არც მსოფლიო საზოგადოება არ გაუწევს წინააღმდეგობას. ევროპა თავისი პრობლემებითა დაკავებული, რუსები კი კავკასიას ისედაც თავისი ქვეყნის ნაწილად მიიჩნევენ. კავკასიის ბედი გადაწყვეტილია!

როგორც უხედავთ, რუსეთის იმპერიის პოლიტიკური კურსი კავკასიის მიმართ, შეუნიღბავი გახდა. ა.მ. დონდუკოვ-კორსაკოვის მოვლინებაც ჩვეულებრივი დაწინაურება არაა. მეტროპოლიას განზრახული აქვს კავკასიის მართველობის რეფორმა, როგორც უკანასკნელი აკორდი საუკუნის წინათ დაწვებული „ლაშქრობისა“. იწყება ახალი ეტაპი იმპერიის პოლიტიკისა კავკასიაში. დაპყრობილი ხალხების ეროვნული დისკრედიტაცია, მოქალაქეობრივი უფლებების შელახვა, მათი მშობლიური მიწა-წყლის რუსეთის ნაწილად ჩათვლა, უპირობო მიერთება იმ ტერიტორიასთან, რომელსაც რუსეთის იმპერია თავის საკუთრებად მიიჩნევდა, და რაც მთავარია, დამონებულ ერთა ასიმილაცია - მეტროპოლიის უპირველესი ამოცანა - თითქმის შესრულებული ჩანდა. ახლა საჭიროა სამხედრო ძალამ სულ მცირე უკმაყოფილებისა და დუმორჩილებლობის ნიშან-წყალი სათავეშივე ჩაახშოს! ასეთი პოლიტიკის ტრაგიკულობა და ცინიზმი თავად იმპერატორის მიმართვამაც გვამცნო: „...ჩვენსა და იმათ შუა დამოკიდებულებაში ძალადობითი დაპყრობის კვალი არ ჩანდეს“. ამ კვალის დამალვას კი არა, გაქრობას ეშურებოდა იმპერია. ამ მიზნის აღსრულებას ემსახურებოდა არა მარტო იდეოლოგია, რეპრესიები, რუსის მოხელეთა აღვირახსნილი დაუნდობლობა, არამედ ადგილობრივ ემისართა მოქმედებაც,

ამბიციებიც, დაწინაურების წადილიც, ჩინ-მედლების მიღებისათვის იმპერიის თავგადაკლული სამსახური და სამშობლოს ცნებისაგან გაუცხოებაც რომ არა ისინი, იმპერია თავის მიზანს ასე იოლად ვერ მიაღწევდა!

ამ მიზნის აღსრულებისათვის აუცილებელი იყო დაპყრობილ ხალხთათვის ისტორიული მემსიერების მოშლა, ეროვნული მეურნეობის ტრადიციული ფორმების ნიველირება, ეკონომიკური აგრესია, რასაც ბაზრისა და კაპიტალის ექსპანსიით აღწევდნენ, შემდგომ ურჩთა ექსპატრიაცია, პიროვნული ცნობიერების დარღვევა, ეროვნული ცნობიერების გადაგვარება, ზნეობრივი სიმართლის მოშობა. ჩვენი სამშობლო ამ პროცესის ცენტრში აღმოჩნდა, რადგანაც მეტროპოლიას კავკასიის დამორჩილების, დასაყუთრების, კავკასიელ ხალხთა ინდივიდუალობის გაქრობის, ანექსიის, გასაღები საქართველოში ეგულებოდა.

ასე მიიღია 1881 წელი. „ბედნიერ, კარგ წელიწადად არ ჩათვლება განვლილი 1881 წელიწადი“ - აუწყა „დროებამ“ თავის მკვითხველს ახალი წლის პირველ დღეს. 1882 წლის 1 იანვარს აღექანდრე ყაზბეგის „არსენას“ პრემიერა უჩვენა მაყურებელს ქართულმა დასმა.

1882 წლის 2 იანვარი. გაზეთი აქვეყნებს თ.ა.მ. დონდუკოვ-კორსაკოვის ბიოგრაფიულ ცნობებს. პროფესიით იურისტი, იგი გამწესებული ყოფილა მის.ს.ვორონცოვის აღიუტანტად. შემდეგ იყო კიევის, ხარკოვის, ოდესის გენერალ-გუბერნატორი. ასე, რომ იგი დაპყრობილ ხალხთა მმართველობის ოსტატობით ყოფილა გამორჩეული. კავკასია მეტად რთული მხარე აღმოჩნდა იმპერიისათვის. ამიტომაც რეფორმის გატარებისათვის არჩეიანი შეიჩრდა მასზე, როგორც მაღალი ჩინის გამოცდილ მოხელეზე.

საქართველოში კი ჩვეულებრივი მოხელენი ბოგინობენ. გაზეთი აქვეყნებს ცნობას, რომ რაჭის სოფლები დაუვლია ვინმე მარსოვს. მასწავლებლებისათვის გამოურთმევიან სკოლების ინვენტარისათვის შეგროვილი ექვსასი მანეთი „დაპირება“ შეუსრულებია - რაჭის სკოლებისათვის გაუგზავნია წიგნები, უმეტესი ნაწილი გაცვეთილი და დაგლეჯილი, ხოლო საუკეთესო გამოცემები უკან წაუღია. უვისაც როგორ შეუძლია ასე ძარცვავეს საქართველოს, ქართველ მოსახლეობას.

1882 წლის 3 იანვარი. გაზეთი იტყობინება: „ჩვენ გავიგეთ, რომ მომავალ კვირას... ანჩისხატის სობოროში ქართული გალობა იქნება. ჩვენ ქართველები იქამდინ დანატარებულები ვართ ამ გვარს შემთხვევას, რომ უეჭველია დიდს ხალხს მიიზიდამს, იგალობებენ ქართლ-კახეთის კილოთი. როგორც შევიტყუეთ ბ. კარბელოვები მიიღებენ გალობაში მონაწილეობას.“²⁰ ეს დიდი მიღწევაა, ქართული საქრისტიანოს დედა-ტაძარში ქართული გალობა, ქართული სიტყვა აქლერდება! ეროვნული სულის გაღვიძების საწინდრად მოჩანს ეს მოვლენა.

1882 წლის 5 იანვარი. ლელოს ხელმოწერით, გაზეთში იბეჭდება სტატია ქართული თეატრის თაობაზე. მიხეილ ბებუთაშვილის მოღვაწეობას ეხება წე-

რილის ერთი ნაწილი: „იმ ხანათ ისე მოხდა, რომ სიტყვა ჩამოგვართვა ბატ. ემბემ, რომელიც თეატრალურ საქმეში ძლიერ არის განვითარებული და ჩვენ „ენა დავიმოკლეთ“ (მოჩხუბარიძის სიტყვებია, რომლითაც მან მიმართა ზოგიერთ რეცენზენტს - ნ.ა.). არ ვიტყვით იმას, თუ როგორის ცოდნით და ხელოვნებით ასრულა ბატ. ემბემ (მიხეილ ბებუთაშვილი - ნ.ა.) თავისი მოვალეობა, როგორ მაღლა ასწია იმან რეცენზენტის განკიცხული ღროშა, - ამისი განმსჯელი და განმკითხველი თითონ თეატრში მოსიარულე და მკითხველი საზოგადოება არის. ჩვენის მხრით, ის უნდა მიეახწევინოთ საზოგადოების ყურამდე, რომ ის პატივცემული პირი, რომელმაც ეს ფსევდონიმი გარემოიცვა, ჩვენი თეატრის ყველა კეთილის - მოსურნეთაგან მაღლობის და პატივის-ცემის ღირსია, რადგანაც იმის უმთავრესი დამსახურება გაზეთის რეცენზიები კი არ არის, ის ჩვენი ტრუჰის ნამდვილი ოსტატი ყულაოზი ვინმეა, რეპეტიციებში სწავლებით, სცენის მორთულობით და სხვა ყოველგვარი სათეატრო საქმის მოვლით.“³¹ მიხეილ ბებუთაშვილის როლი და დამსახურება ქართული მულდმივ-მოქმედი დასის ცხოვრებაში დაფასებულია. გაზეთმა იცის მისი ღირსებები და სურს საზოგადოებამ იცოდეს, რომ „სამშობლოს“ დადგმას, ღირსეული პროფესიონალი ხელმძღვანელობს. ეს უკვე იანვრის დასაწყისია, სპექტაკლზე მუშაობა გადამწყვეტ ფაზაში იმყოფება. „ღროება“ ცდილობს საზოგადოების ყურადღება არ მოდუნდეს, თეატრის პრობლემები გაითავისოს და მოემზადოს... პრემიერა ახლოვდება.

1882 წლის 8 იანვარი. პატარა ცნობა ქართულ დრამატურგიას შეეხება: „ჩვენ გავიგეთ, რომ ერთი ყმაწვილი მწერალი, რომლის სახელის გამოცხადების ნება არა გვაქვს, სწერს ისტორიულ დრამას: „წამება ქეთევან დედოფლისა“, ის ისეთი შესანიშნავი სიუჟეტი არის, რომ თუ ხელოვნურად იქნა შემუშვებული ნამდვილს განძათ ჩაითვლება ჩვენს ლიტერატურაში.“³² - როგორც ვხედავთ, გაზეთისათვის იმდენად მნიშვნელოვანია საქართველოს წარსულის, მისი საუკეთესო შვილების, სამშობლოსა და რწმენის ერთგულ მამულიშვილთა ცხოვრების ასახვა, რომ პროპაგანდას უწევს ჭერ კიდევ დაუსრულებელ ნაწარმოებსაც კი. ქართული მწერლობა ცდილობს, წამებულ გმირთა ცხოვრების სასცენო ინტერპრეტაციით, პატრიოტული სულისკვეთებით აღანთოს მკითხველიც და მკითხველიც.

4 იანვარს ალექსანდროვის საოსტატო ინსტიტუტში შეგიძლებს წარმოუდგენიათ ქართულ ენაზე რაფიელ ერისთავის კომედია „ადვოკატები“. წარმოდგენის ბოლოს გაუმართავთ კონცერტი, შეუსრულებიათ ქართული სიმღერები და ცეკვები. ახალგაზრდობაში იღვიძებს ქართული გენი. ეს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის, ქართული მწერლობის, პრესის, თეატრის დამსახურებაა. მამულიშვილთა ძალისხმევას უკვალოდ არ ჩაუვლია. ეს ახალგაზრდობა დაესწრება შემდგომ „სამშობლოს“ პრემიერას და აღფრთოვანებული გამართავს დიდ სახალხო ზეიმს.

1881 წლის 12 იანვარი. გაზეთი იწყებს დიმიტრი ბაქრაძის წერილების სე-

რიის ბექდვას — სათაურით: „ქართული ისტორია“. საზოგადოების ეროვნული თვითშეგნების ამალღებისათვის მეტად საეულისხმო ნაბიჯია გადადგმული. ქართველობა უნდა გაეცნოს თავისი სამშობლოს ისტორიას, უნდა იცოდეს წარსული, რომ აწმყო შეათავსოს და სამომავლო ქმედებისათვის დაირაზმოს - გაზეთის პოზიცია ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის იდეათა გამომხატველია, ისიც ნათელია, რომ მოძრაობის ახალი ეტაპი იწყება. იმპერია კავკასიის მართველობის რეფორმისათვის ემზადება, ამკაცრებს რეჟიმს. ქართველი მამული შვილები აფხიზლებენ საზოგადოებას, დაპირისპირება გარდაუვალი ხდება.

გაზეთისათვის ცნობილი გახდა, რომ პეტერბურგს ა.ზისერმანი შეხვედრია ა.მ. დონდუკოვ-კორსაკოვს და, როგორც კავკასიის პრობლემათა მკოდნეს, თავისი მოსაზრებები გაუზიარებია ამ მხარის გამგებლობაზე. თითქოს, ამის პასუხი, გაზეთი აღნიშნავს: „...ამას გარდა არის კიდევ ერთი რაიმე, რომელსაც ამ საქმეში მკოდნე კაცებზე მომეტებული თუ არა, ნაყლები სარგებლობის მოტანა არ შეუძლია მთავრობისათვის. ჩვენ ვამბობთ ლიტერატურაზედ, ეურნალ-გაზეთებზედ. თუ სტამბას მიეცემა ცოტათი მაინც ხმის ამოდების ნება, თუ იმას შეეძლება საზოგადო საქიროებასა და მოთხოვნილებაზედ სჯა და ლაპარაკი, უეჭველია, ეს საზოგადო საქიროება უფრო ცხადად და აშკარად გამოცხადდება, გამოითქმის და ყოველთვის თვალ-საჩინოდ გამოჩნდება...“⁷ ყველა გრძნობს, რომ კავკასიის მმართველობის რეფორმით, იმპერიის პოლიტიკა ახალ ფაზაში გადადის. ახლანდელი დროებითი გამგებელი, თ.ლ.მელიქოვი ძალზე ფრთხილია და მკაცრ ზომებს მიმართავს, რაც, უწინარესად გამოიხატა ეურნალ-გაზეთების ცენზურის სისასტიკით. ბატონი მელიქოვი თავს იზღვევს, ახალი მმართველის მოლოდინში საკუთარი მდგომარეობის განმტკიცებას ცდილობს.

1881 წლის 17 იანვარი. ანჩისხატის ეკლესიაში ქართულ ენაზე გალობას მრევლი დიდის მოწონებით შეხვედრია. გაზეთი გვაუწყებს, რომ „...წმინდა ნინობას სიონის სობოროში ქართული წირვა იყო ყოვლად-სამღვდელო აღმქსანდრე ეპისკოპოსისა და ქართული გალობა ძმების კარბელოვებისა. დიდ ძალი ხალხი დაესწრო და წირვაც და გალობაც დიდის სიამოვნებით მოისმინეს ამ ძველს ქართველთა თფილისის დედა-ტაძარში...“

მაღალ-ყოვლად სამღვდელო საქართველოს ეგზარხოსი ამ დღეს წმ. ნინოს საქალბო გიმნაზიაში იყო მწირველი.“⁸

როგორც ვხედავთ, ილიქებს ქართველ ხალხში ეროვნული თავმოყვარეობა, ეკლესიაში მღვდელთმსახურება და გალობა მშობლიურ ენაზე მიმდინარეობს, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ძალისხმევით, ეკლესიაც ერის ინტერესებს გამოხატავს. სიონის ტაძარში ქართულ ენაზე შესრულებული წირვა იმაზე მიგვანიშნებს, რომ სამღვდელოება ეურჩება ეგზარქოსს, რომელიც არც კი დასწრებია ამ საეკლესიო დღესასწაულს.

დავით ერისთავის რედაქტორობით, გაზეთმა „კავკაზმა“ საგრძობლად იც-

ვალა სახე. ახლა სულ უფრო და უფრო ხშირად იბეჭდება პრობლემატური სტატიები. „დროება“ ბეჭდავს პატარა ინფორმაციას და ეყრდნობა „კაკკაზის“ პუბლიკაციას: „როგორც გვაცნობებს „გაზ.კაკკაზი“ სახელმწიფო საზაფხულო თეატრი ბატონ ი.ი. ფითოვეისათვის მიუციათ, რომელიც ამ თეატრის შეკეთებას და ამთავითვე რუსულ ოპერის გამართვას აპირებს. და ახალი ანტრეპრენიორი თეატრის დირექციამ ვალდებული გახადოს მეტი ქირა არ გაუღიდოს.“³⁵ ქართულ მულტიმედიუმულ დასს თავისი საკუთარი შენობა არ გააჩნია და ახლა ი.ი. ფითოვეზე დამოკიდებული შენობის ქირის ოდენობა. ამ დროს კი იფლანგება ეროვნული სიმდიდრე, იყიდება თავად-აზნაურთა სახლები, მიწები, სხვებს უკარდებთ ხელთ საქართველოს ქონება. ქართველი ანტრეპრენიორები იძულებულნი არიან, ახირებულ არისტოკრატებს ღირსების შელახვის ფასად დაესესხონ სპექტაკლისათვის ფულს, რეპეტიციები კერძო პირთა ოჯახებში გამართონ, თუნდაც უსახსრობის მიზეზით ვერ აამაღლონ სადადგმო კულტურა, ხოლო ვინმე კუმანსა და ფითოვეს უფლება აქვთ, არ მიაქირაონ შენობა ან საერთოდ ნება არ დართონ წარმოდგენების გამართვისათვის, გაუზარდონ ქირა ან შეუცვალონ წარმოდგენის დღე. ქართული თეატრიც უუფლებოა თავისსავე მამულში!

1882 წლის 18 იანვარი. „დროება“ აქვეყნებს აფიშას:

„საზაფხულო თეატრში

ოთხშაბათს, 20 იანვარს

ქართული დრამატული დასისაგან

იმპერატორი ალექსანდრე მე-2-ს

ბავშვთა თავშესაფარ სახლის სასარგებლოდ,

წარმოდგენილი იქნება

„სამშობლო“

ახალი დეკორაცია; მეტეხის ციხე დახატული ბ.დჭუსტისაგან,

ტანისამოსები მეჩვიდმეტე საუკუნისა ახლად შეკერილი.“³⁶

თავად ლატაკი დასი პრემიერის შემოსავალს ბავშვთა თავშესაფარს უნაწილებს. იქნება კი თეატრის ეს კველმოქმედება სხვათათვის მაგალითი?

იოსებ იმედაშვილი: „... ერთ დღეს, ბაზაზხანაში, ილლიაში ამოჩრილი ნაბეჭდი ფურცლებით, ჩქარი ნაბიჯით მიმავალი, ვილაც შეენიშნე, აქეთ-იქით მალაზიებს თითო ფურცელს აწოდებდა, თან შიგადა-შიგ ჩასძახოდა: „სამშობლო“ ..

- როდის, როდის? - ეკითხებოდნენ

- წაიკითხე და გაიგებ... ზეგ!

- ვაა, „სამშობლო!“ მაშ „თრიატრი“ იწყება, რაღა!

ქარგალ-ნოქრები გაფაციცებით სტაცებდნენ ერთი მორეს ამ დაბეჭდილ ფურცლებს... ეს იყო აფიშა.“³⁷

დიდი ფანტაზიის უნარი არაა საჭირო იმისათვის, რომ წარმოვიდგინოთ მთელს ქალაქში მოსიარულე აფიშის დამტარებელი და ათასი ჯურის ხალხის აღტაცებული შეძახილი: სამშობლო!.. საზოგადოების ინტერესი გამძაფრდა,

სპექტაკლის მნახველთა ჯარი მიაწყდა საღაროს. ქალაქში კი გაისმოდა ყველაზე მნიშვნელოვანი, ყველაზე სანატრელი, ყველაზე ამაღლებული და ამაკდროულად ყველაზე საშიში სიტყვა - სამშობლო!

იოსებ იმედისთვის ცნობით, ბილეთები პირველ დღესვე გაყიდულა. 20 იანვარს საღამოს კი გამყიდველები აბაზიან ბილეთს მანეთად და ორ მანეთად ყიდდნენ. მანამდე კი...

ეკატერინე გაბაშვილი: „ორ კვირაზე ადრე მთელმა ტფილისმა იცოდა, რომ 1882 წლის 20 იანვარს საზაფხულო თეატრში წარმოდგენდნენ „სამშობლოს“, დავით ერისთავის მიერ ფრანგულიდან გადმოკეთებულს პიესას და ყოველ წერილმანს იმ წარმოდგენისას დიდ მნიშვნელობას აძლევდნენ. გასაოცარ და დაუჭრებელ ზღაპრებს სთხზავდნენ, როგორც პიესის შინაარსზე, ისე იმის მდიდრულად და შეუდარებლად დადგმაზე.

მიხეილ პეტრეს-ძე ბებუთაშვილი პიესის რეჟისორად მოწვეული ავტორისაგან... გმირად გადაიქცა, იმისი ყოველთვის აღლვებული და ნერვიული სიბიბილი საზაფხულო თეატრში, თეატრიდან გოლოკინის პროსპექტზე საყოველთაო ყურადღებას იპყრობდა, ყველანი ისე შეყურებდნენ იმას, როგორც თილისმით სავეს ჯადოსანს, რომელიც ქართულ წარმოდგენას სასწაულმოქმედებად გადააქცევდა და სულ ყველანი გატაცებით იმენდნენ ბილეთებს, რომ არ გამოკლებოდნენ ამ საოცნებო მოვლენას. „სამშობლო“ და მიხეილ პეტრეს-ძე - სამშობლოს სულისჩამდგმელი, მოწიწებით იხსენიებოდნენ ქალაქის ყოველ კუთხეში, ყოველ ოჯახში, ყოველ შეგნებულ ქართველის ბაასში. მხოლოდ არტიტებზე ხმას არ იღებდნენ, თითქოს იმათი დაფასება ხალხისთვის იყო დატოვებული.“²²

როგორც ვხედავთ, საზოგადოება ყალყზეა შემდგარი, ქართველმა მწერლობამ, პრესამ, უწინარესად, გაზეთმა „დროებამ“, თეატრთან დაახლოებულმა ადამიანებმა მთელს ქალაქს მოჰქინეს ამბავი დრამატურგისა, რეჟისორისა, სცენოგრაფისა და არტიტებისა, რომლებიც ერთიანი ძალით, თავგანწირვით, მთელის შეგნებით იბრძოდნენ „სამშობლოს“ სულისჩამდგმისათვის, პიესის მხატვრული განხორციელების მაღალი დონისათვის. იმ დღეებში საზაფხულო თეატრის სცენა მუდმივმოქმედი ქართული დამსახურების ბრძოლის ველად იქცა, სადაც დამდგმელი ჯგუფის გულისფეთქვა სამშობლოს გუთვნოდა, სამშობლოს კეთილდღეობისათვის გაისმოდა. რეპეტიციები საყოველთაო ყურადღების, ცხოველი ინტერესის, განსჯისა და ცნობისწადილის საგანი შეიქმნა. საზოგადოება მწველი მოლოდინით ელოდა პრემიერას. მანამდე არც ერთი წარმოდგენა ასეთი აჟიოტაჟის ატმოსფეროში არ მომზადებულა, მანამდე არც ერთ წარმოდგენას ასეთი დაუოკებელი ცნობისმოყვარეობა არ გამოუწვევია, მანამდე არც ერთი წარმოდგენა და მისი სამზადისი, ასე მნიშვნელოვნად არ დაკავშირებია ეროვნულ-გამანათავისუფლებელ მოძრაობას. ამ მოძრაობის ლიდერთა და თანამზრახველთა შემწეობით აღორძინებული ქართული თეატრი სწორედ იმ დღეებში იქცა ეროვნული სულისკვეთების გამომხატველ ასა-

რეზად. თავად სპექტაკლისათვის სამზადისმაც კი უკვე შეასრულა დიდი როლი - სიტყვა სამშობლო პირზე ცეკრა დიდსა თუ პატარას, ქალსა თუ კაცს, თავადსა თუ გლეხს, მოხელესა თუ დაბლის ბიჭს, ნოქარსა თუ დუქნის პატრონს.

მეტროპოლია კავკასიის განმგებლობის რეფორმისათვის ემზადება, რათა კავკასიელ ხალხთა ასიმილაცია დაასრულოს, რათა კავკასიელ ხალხთა ეროვნულ თვითშეგნებას უკანასკნელი და მძლავრი ლახვარი ჩასცეს, უპირობოდ მიუერთოს საკუთრებად მიჩნეულ სივრცეს.

ქართული თეატრი „სამშობლოს“ პრემიერისათვის ემზადება, რათა საკუთარი ეროვნული ფესვები გაიხსენოს, რათა ეროვნული თვითშეგნების ამაღლება და ქართველთა ეროვნული ღირსების დაცვა იტვირთოს.

აი, ასეთ გამძაფრებულ სოციალურ-პოლიტიკურსა და დაცნინებული ზნეობის ატმოსფეროში მზადდებოდა სპექტაკლი „სამშობლო“, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის რულუნებითა და ძალისხმევით დაწყებულმა საზოგადოების გამოფხიზლებამ შეამზადა ნიადაგი იმისათვის, რომ ასე აქლერებულიყო სპექტაკლი, ასეთი საყოველთაო აღიარება მოეპოვებინა და ქართული თეატრი ამ მოძრაობის გულისგულში აღმოჩენილიყო. თავის მხრივ, თეატრმა შეიგრძნო, შეისმინა, გამოხატა საზოგადოებრივი ცხოვრების მაჯისცემა, შეესიტყვა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის უმთავრეს მიზანს, საქვეყნო საქმის სამსახურად მოუხმო ერს და გააღვივა ის ნაპერწკალი, რომელიც სამოციანელთა მოღვაწეობით წარმოიშვა ქართველთა მთელემაჩრე გულებში.

ქალაქს უჩვეულო გამოცოცხლება დასტყობია. საზაფხულო თეატრის შენობა, უთუოდ, ანდამატივით იზიდავდა მათ, ვისთვისაც ცნობილი იყო და მეტად მნიშვნელოვანიც არა მარტო ქართული თეატრის ბედ-იღბალი, არამედ ის საზრუნავი, ის იდეა რისთვისაც დაიწერა და დაიდგა „სამშობლო“; ვისთვისაც სიტყვას - სამშობლო - აზრი, ძალა, ხიბლი, სიტყბოვბა არ დაეკარგა; ვის მკერდშიაც მამულიშვილობის კოცონი თუ არ გიზგიზებდა, ნაპერწკალი მაინც კიაფობდა; ვინც გუშინ რაფიელ ერისთავის ლექსს დაეწაფა, როგორც მწუჟრავალი ცკრის ნაშ; ვინც პოეტის მოწოდებას საკუთარი გულისფეთქვა, საკუთარი სულის თრთოლა და სასოება შეუერთა: „როგორც უფალი, სამშობლოც ერთია ქვეყანაზედა“ ... ხალხის ნაკადი დაძრულა თეატრის შენობისაკენ...

იოსებ იმედაშვილი: „კარებში იმდენი ხალხი იდგა, რომ თითს ვერ შექაფდიოთ! ბილეთებიანებს უბილეთოებიც ბევრი შეკულოდა... სწრაფი ნაბიჯით მეორე კარს მივადექით... აქ უფრო მონიტელიგენტონი იდგნენ... მკვარემ დიდის სიფრთხილით კარი გაგვიღო, შევედით, მაგრამ წინ ვერ წავიწიეთ, დარბაზში ბნელოდა, ფეხის თითებზე ავიწიეთ და ოდნავ განათებულ ადგილს მივაჩერდით. ეს იყო სცენა“.¹

ეკატერინე გაბაშვილი: „...საზაფხულო თეატრი პირთამდენა გატენილი. ქართველი არისტოკრატია, მთელი ქართველი ინტელიგენცია, მოსახლეობა და უდრო-უდროდ თეატრში მიმსვლელი, დღეს გამოპრანქული და აღელვებული, გაცილებით ადრე ზის თავის ალაგზე. თეატრი სადღესასწაულოდ არის მორთული და განათებული. მუსიკა რაღაც სასიამოვნო მელოდისა უკრავს, მაგრამ იმას ყურს არავენ უგდებს, ყველა მოუთმენლად ელის ფარდის ახდას, ტოკაჯს, ცმუკაჯს.“

აი, ფარდაც აიხადა და მოლოდინს გადააქარბა იმან, რაც ქართველებმა სცენაზე დაეინახეთ: მდიდრული მოწყობილობა, შესაფერი და მშვენივრად შეხამებული ტანსაცმელი, მწყობრი და ილუზიამდე მიღწეული სიმართლით შესრულება ყველასაგან თავისი ნაკისრი როლისა (რაც მანამდე თითქმის მიუღწევლ ოცნებად იყო აღიარებული ჩვენს სცენაზე) და ბოლოს, თვით გვირიგვინი დღევანდელი წარმოდგენისა ლევან ხიმშიაშვილის როლში, - ლადო მესხიშვილი“.²

ეკატერინე გაბაშვილისა და იოსებ იმედაშვილის მოგონებები პრემიერიდან კარგა ხნის შემდეგაა დაწერილი, მაგრამ იმდენად ძლიერი და სასწაულმოქმედი ყოფილა წარმოდგენიდან მიღებული შთაბეჭდილება, რომ ეს სულის კივინი ცოცხლადაა შენარჩუნებული. ისინი ისე აღწერენ პრემიერის საღამოს, ისეთი აღტკინებაა ჩაქოვილი თითოეულ სიტყვაში, თითქმის იმავე ღამით გაანდეს ფიქრი და გრძნობა ქალაქს. „სამშობლოს“ პრემიერამ, ამ დღესასწაულმა,

ზებუნებრივი ძალით შესძრა მაყურებელთა გრძობა და გონება, აღანთო მათი სული, განიხსნა მათი გულისპირი, დაინთხა აზრად, ვნებად, ფიქრად, სასოებად, სიხარულად... წლების მანძილზე კვებავდა და ასაზრდოებდა მათ სულიერ სამყაროს ეს ბობოქარი ვნებათაღელვა.

მომხობილ შთაბეჭდილებათა შემწეობით, ნათელი ხდება, რომ სპექტაკლი, ერთის მხრივ, ქმნიდა სინამდვილის ილუზიას სცენოგრაფიით, კოსტიუმებით, ადათ-წესების სიციხადით, გრძობათა ბუნებით, მეორეს მხრივ კი - რომანტიკული აღტიკნებით განსაკუთრებულსა და რეალობაზე ამაღლებულ გმირებს ამკვიდრებდა სასცენო კვარცხლბეკზე, როგორც წარსული დროების გახსენებას, ნათელ ოცნებას, ნოსტალგიას, როგორც სამომავლო სამოქმედო შუქნიშანს, საუკუნეთა სიღრმიდან გამოხმობილ ჩირაღდანს.

ამ პერიოდისათვის ისტორიული პიესების დადგმის ტრადიცია მსოფლიო სათეატრო პრაქტიკაში უკვე შექმნილი იყო. საემარისია გავიხსენოთ შეინინგელთა თეატრის სპექტაკლები: ფრიდრიხ შილერის „ჟაღალები“, „ორღეანელი ქალწული“ და, განსაკუთრებით, შექსპირის „იულიუს კეისარი“. მათი ხელოვნების გაცნობის შემდეგ კონსტანტინე სტანისლავსკი აღნიშნავდა: „ამ სპექტაკლებით მოსკოვი პირველად გაეცნო სადადგმო კულტურის ახალ სახეობას - ისტორიული ეპოქისადმი განსაკუთრებული ერთგულებით, სახალხო სცენებით, წარმოდგენის შთაბეჭდავი გარეგნული ფორმით, ჩინებული დისციპლინით და ხელოვნების დიდებული დღესასწაულის წარმოქმნით“.³ საყოველთაოდ ცნობილია, რა ზეგავლენაც მოახდინა თეატრმა კონსტანტინე სტანისლავსკის შემოქმედებითი პრინციპების ჩამოყალიბებაზე. შემდგომში, როგორც რეჟისორი ბაჰაედა კიდევ ლუდვიგ კრონეკს „დესპოტიზმით“. მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პირველი სპექტაკლი, ალექსეი ტოლსტოის „მეფე თეოდორ იოანეს-ძე“ ხომ ამავე პრინციპით განხორციელდა (1898 წელი). ცნობილია, რომ სადადგმო ჯგუფი მიემგზავრებოდა რომსა თუ იაროსლავსა და როსტოეს, რათა ზედმიწევნით შეესწავლათ ეპოქისათვის დამახასიათებელი რეგალიები. ამ ექსპედიციებით ეცნობოდნენ ისტორიულ ძეგლებს, იკონოგრაფიას, მუზეუმებს, მოკაზმულობას, ჩაცმულობას, ნივთებს“.⁴ წარსული საზოგადოებრივი ცხოვრების შესწავლა, მისთვის დამახასიათებელი უმთავრესი თვისებებისა თუ ნიუანსების შეცნობა, ემსახურებოდა უპირველეს მიზანს, რომ სცენაზე წარმოჩენილიყო ეპოქა მთელი თავისი რეგალიებით, რომ სასცენო ფიციარაგზე აღმსდგარიყო ეპოქის სულისკვეთება, ყოფა, ურთიერთობები. სპექტაკლის ვიზუალური მხარე, თავისი სიზუსტითა და სიციხადით, პიესაში ასახული დროის ილუზიას ქმნიდა, რაც ხელს უწყობდა შესაბამისი ფიზიკური პარტიტურისა და გრძობათა ბუნების დაბადებას, ორგანული თამაშის წესის აღმოცენებას, მაყურებელთა დარბაზზე ზემოქმედების ეფექტის გაზრდას. შორსა ვარ იმ აზრისაგან, რომ მუდმივმოქმედი ქართული თეატრი თავისი სადადგმო კულტურით, იმავე სიმაღლეზე იმყოფებოდა, რომელმაც მოუტანა შეინინგელთა დასსა და მოსკოვის სამხატვრო თეატრს მსოფლიო აღიარება, მაგრამ აქ ხარისხი არ

იგულისხმება, თვისება მაქვს მხედველობაში. თავისი ფინანსური მდგომარეობით, ქართული თეატრი ბევრად ჩამორჩებოდა ევროპულ დასებს, მაგრამ ახლა ერთიანი პრინციპის არსებობას მივუთითებ, როგორც იმ პერიოდის სათეატრო ხელოვნების ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშანს. ამის გამო ქეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს იმის აღიარება, რომ ქართული თეატრი, თავისი შესაძლებლობების ფარგლებში, წყვეტდა იმავე ამოცანას და, ამდენად, ეხმიანებოდა თანადროულ სათეატრო პროცესს.

სამწუხაროდ, უხვად არაა შემორჩენილი სპექტაკლ „სამშობლოს“ ესკიზები, სულ. ერთ-ერთი ფოტოსურათით დაფიქსირებულია ლევან ხიმშიაშვილის მიერ თეატრის აღსრულების მომენტი - ქეთევანის გვამთან დგას ლევანი. სამოსელი ძველ ქართულ ყაიდას შეესაბამება - ქულაჯა, წულეები, განიერი შარვალი, წელზე შემორტყული მოკლე სატყვიარი. აღბეჭდილია სვიმონ ლიონიძის სასტუმრო ოთახის ინტერიერიც. ჩუქურთმიანი სვეტები, მდიდრული შანდალი, ლარნაკი, ფარდა, მოხატული კედლები - ქართველი არისტოკრატის პატრონის გემოვნებასა და ცხოვრების წესზე მიგვანიშნებს. არაა გადატვირთული ავეჯით, როგორც ეს იყო მიღებული უწინ და რასაც გვიდასტურებს საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ექსპონატები. ქართული დარბაზი სადა იყო, გაშლილი სივრცე სამოქმედო ასპარეზს ქმნიდა, თითქოს მეორე ფოტოზე აღბეჭდილია ის მომენტი, როდესაც სვიმონი შეამჩნევს ლევან ხიმშიაშვილის დაქრილ ხელს და ხედება, ვინცაა მისი მეუღლის საყვარელი. ძველ ქართულ სამოსელში გამოწყობილი სვიმონი და ლევანი ქართულ ხალიჩასთან დგანან, იქვე მოჩანს დაბალი, ჩუქურთმიანი მაგიდა. ეს სცენა, პიესის მიხედვით, მეტეხის ციხეში უნდა გათამაშდეს. ფოტოზე ოთახია მითითებული (რა თქმა უნდა, ეს ფოტოები სპექტაკლის მსვლელობის დროს არ იჩნებოდა გადაღებული. მაშინ საამისო ტექნიკური აღჭურვილობა არ გააჩნდათ ფოტოგრაფებს). სვიმონს გრძელი კაბა აცვია, ზამთარია და ბეწვის ქუდი ახურავს. წელზე არტყია მოკლე სატყვიარი. როგორც ჩანს, ახალგაზრდები მოკლე ქულაჯას ხმარობდნენ, უფროსები გრძელ სამოსელს ატარებდნენ. ამ ოთახის მოწყობილობაც სადაა, ყოფა მოჩითული ხალიჩითა და ძველებური მაგიდით წარმოჩინდა. ამ ფოტოსურათებით ნაწილობრივ მაინც გამოიკვეთა სპექტაკლის სცენოგრაფია. აქსესუარები ბუტაფორიული არ უნდა იყოს. ნამდვილის შთაბეჭდილებას ქმნიან. ადვილი შესაძლებელია, რომელიმე დიდგვაროვანი ოჯახიდან იყოს წამოღებული. ფაქტია, რომ სცენაზე აღსდგა ძველი ქართული ყოფა - ნივთებით, კოსტიუმებით, აქსესუარით, იარაღით. თუ გავიხსენებთ გაგარინის ესკიზის მიხედვით შესრულებულ მეტეხის ციხის მოხატულობასაც, ნათელი გახდება, რომ სცენაზე მართლაც მეფობდა ილუზია XVII საუკუნის საქართველოს ყოფაცხოვრებისა.

მესამე ფოტოზე აღბეჭდილია ლოცვის ეპიზოდი. იმავე მოჩითულ ხალიჩასთან, შეთქმულთა გუნდის შუაგულში, დროშით ხელში სვიმონ ლიონიძე დგას. მას მეორე ხელი ვედრებით აღუმართავს, თითქოს, უზენაესს შემწყობას შესთ-

ზოვოსო. გვერდით ერთი შებრძოლი დგას; წელგამართული ფიგურა ომისათვის მზადყოფნას გამოხატავს. მოშორებით კი მუზარადიანი შეთქმული დგას ფარით ხელში. წინ მუხლმოდრეკილ შეთქმულთა ფიქრში დანთქმული სახეები ჩანს. მათს ჭიჭურ მზერაში ძალა, შემართება, შინაგანი ამაღლება, კმუნვა და სასოება გამოკრთის. როგორც ვხედავთ, სპექტაკლში გამოყენებული ყოფილა ბრძოლის აღმნიშვნელი ყოველი აქსესუარი: მუზარადი, ფარი, ხმლები, მოკლე სატყვარები. აკვირთ ცენზის მიხედვით: გრძელი სამოსი, ჩოხები, მოკლე ქულა-ჯები, გოგია დიაკვანს შავი ანაფორა თოკითა აქვს შემოკრული.

სულ სამი ფორთა შემონახული. სამივე უმნიშვნელოვანეს ეპიზოდს გადმოგვცემს, მათზე კრიტიკული ვითარება აღბეჭდილი: ქეთევანის საყვარლის ვინაობის შეტყობა, ლოცვა და ფიცის აღსრულება. როგორც ირაკვევა, სპექტაკლის აკტორებს ეს მიზანსცენები ჩაუთვლიათ ყველაზე საგულისხმო მომენტებად და ისინი დაუფიქსირებიათ ფორტზე. თვით ამ დოკუმენტითაც კი ნათელი ეფინება წარმოდგენის მიზანსწრაფვას - პირადი დრამა, სამშობლოსათვის თავგანწირვა და მოღალატის დასჯა უმთავრესი პლასტებია ამ პატრიოტული საანახაობისა, ისტორიას სწორედ მათი აღმნიშვნელი მიზანსცენები შემორჩა.

მასობრივი სცენების აგების პრინციპიც საინტერესოა. ცენტრში შეთქმულების მოთავე და გაშლილი დროშაა აღბეჭდილი. ესაა მოთავარი, ესაა წარმოდგენის სიმბოლო! იგი მებრძოლთა შემართების ნიშანიცაა! სახელმწიფოს სიმბოლოს წინაშე მუხლმოდრეკილი შეთქმულნი, მათი წყობა, სერობის იღუმალებსაც გამოხატავს და ერთიანი მიზნის არსებობასაც გვიმხელს. შინაგანი ღინამიურობაცაა გამოვლენილი ფიგურების განლაგებით.

კოსტიუმები, ინტერიერი, აქსესუარები - საქართველოს ისტორიის აღმნიშვნელი დეტალები, ეპოქის ნიშანდობლიობას გამოხატავენ.

გაეიხსენოთ შეინინგელთა და მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სადადგმო ჯგუფების ექსპედიციები, როგორ ეძებდნენ ისინი ნივთებს, სამკაულებს, ქსოვილს მომავალი სცენოგრაფიისა და კოსტიუმებისათვის (მაგალითად, თურმე, ჰველ რომში ტოვა 17 მეტრი ქსოვილისაგან იკერებოდა, XIX საუკუნის ადაჰიანისათვის ძნელი აღმოჩნდა ამ სამოსელის სცენაზე ტარება), გასაგები გახდება, რომ ახალი სადადგმო კულტურა, ნიჭიერებასთან ერთად, ერულიციას, გაათლებას, ინტელექტსაც და რაც მოთავარია, სასცენო სივრცის გადაჭრის ოსტატობასაც ითხოვდა. და კიდევ, ეფუძნებოდა ტექნიკის მიღწევებსაც. თუ აქამდე ხელოვნება წინ უსწრებდა ამ მიღწევებს, ნათელი გახდა, რომ მსოფლიო „ტექნიკური რევოლუციის“ კარიბჭესთან იდგა. ახლა ტექნიკური მიგნებები ბევრად განაპირობებენ სადადგმო კულტურის დონეს. ეს პროცესი დაწყებულია და უახლოესი ათწლეული მსოფლიოს შესძრავს აღმოჩენებით: სატელეფონო აპარატებით, ხმის ჩაწერისა და აღდგენის მოწყობილობებით, ატომობილებით, ელექტრონის თეორიით, რადიომიმღებით, რენტგენის მიღწევებით, ატომგულის დაშლის მოვლენებითა და საერთოდ ტექნიკის პროგრესით. თეატრი გრძნობს, ისუნთქავს, ფეოქავს ამ აღმოჩენათა ძლიერი. შემოტევისაგან და

ფერიცვალებისათვის ემზადება. მანამდე კი, სინამდვილის ილუზია, გამოგნებელი სცენური სიზუსტე და სიცხადე - ერთგვარი პრელუდიის მაგვარი მოკლენაა სასცენო ხელოვნების სახეცვლილებებისა, შემოქმედებითი პროცესის ევოლუციისა, საშემსრულებლო ტექნიკის არნახული ძვრებისა. რეჟისურა ტექნიკის აღმოჩენათა გამოყენებითაც გადაქრის ერთ ურთულეს პრობლემას - სასცენო სიძარტლისა და სასცენო პირობითობის შორეულ კორიზონტს ხელშესახებს გახდის. მანამდე კი - მსახიობის, ავტორის, რეჟისორის, მხატვრობის, მუსიკის თანახმიერება ერთიანი „ცხოვრებისეულ ნაკადს“ წარმოქმნის სასცენო ფიქარნაგზე. თეატრი-დრამატურგის ერთიანი სისტემის საბოლოო დაშლამაც, თეატრად ცალკე და დრამატურგად ცალკე, ხელი შეუწყო სარეჟისორო ხელოვნების აღზევებას, თავის მხრივ, ეს პროცესი რეჟისორის ფიგურის გამოჩენამაც დააჩქარა. რეჟისორის ხელმძღვანელობით ახალი ერთიანობის წარმოქმნა, თვისებრივად ახალი საფეხურია სასცენო შემოქმედებისა. სიტყვა, საქციელი, ფერი და ხაზი, ბგერა - მხატვრული ერთიანობით „ცხოვრებისეული ნაკადის“ ილუზიასაც ქმნის. ეს კი, მართლაც, უფრო მაღალი საფეხურია სასცენო ხელოვნების განვითარებისა, ეს პროცესი შეინიშნება ქართულ თეატრშიც, სპექტაკლი „სამშობლო“ ამ მოვლენის პირველი, საგულისხმო ნიშანია...

იოსებ იმედაშვილი: „მოქმედება მოქმედებას მისდევს ბუნებრივი განვითარებით, ერთი მეორეზე მიჯაჭვული, ერთი მეორისაგან გამომავალი, შესანიშნავი, სუფთა, დახვეწილი ქართულით ამეტყველებული: თვალწინ იშლება ქართულთა ტანჯვა-წამება, მამულიშვილთა გმირობა, ერის განთავისუფლებისათვის შეთქმულება და ბრძოლის თანდათან განვითარება... სცენიდან მოისმის: „სამშობლოვ, ვერას დამაყვედრი, ჩემ საქმეზე უწინ შენი საქმე გავაყეთ“ ... „ლევან, აღდექ და ეს ხმალი ჩამომართვი, მე რა ნება მაქვს სამშობლოს გმირი წავართვა. ცოლი თუ წამართვი, სამშობლო დამიბრუნე“ ... „სამშობლო არ დაგაიწყდეს“ ... „ჩვენს შორის მოღალატე აღმოჩნდა, მოქებნე და ვინც უნდა იყოს, გულში ხანჯალი ჩაეცი“ ... „გეფიცები, სწორედ აგრე მოვიქცევი“ ... „ვინც უნდა იყოს“ ... „იუდა, მოღალატევე, რა მოგცეს ჩვენს გაცემაში“ და სხვ...

დღეს არ ვიცი ეს სცენა რა შთაბეჭდილებას სტოვებს, მაგრამ ძველ დროში კი შთაბეჭდილება მისი უზომო იყო“.³

ამ მოგინებით ნათელია, რომ სპექტაკლი ერთიანი მხატვრული ნაწარმოების პრინციპით იყო აგებული, მოვლენები აყინძული იყო მძივივით და შინაგანი ლოგიკური კავშირი მაყურებელს მოქმედების განვითარებისათვის ამზადებდა. „ცხოვრებისეული ნაკადის“ შექმნით, დინამიურად ვითარდებოდა ამბავი, რომლის ცენტრალური მოვლენა მეტეხის ცხის ეპიზოდი იყო. ერთიანი სანახაობის სადავეები კი რეჟისურას ეპყრა ხელთ, ის იყო „დირიჟორი“ ამ ერთიანი გუნდისა.

დავით ერისთავის ეფექტური სიტყვა, ლიტერატურული ენა- შემოქმედების ძლიერი იარაღი იყო. ტექსტი, როგორც საშუალება და როგორც მიზანი,

თავის დანიშნულებას აღწევდა მხატვრული მინიშნებებით, შედარებებით, პიპერბოლებითა და მახვილი ქვეტექსტით. ხატოვანმა სიტყვამ, გამიზნულმა სიტყვიერმა მოქმედებამ, დარბაზი შესძრა თავისი მიამიტი პირდაპირობითაც, შეუძლებლის რეალობად გადაქცევითაც. ამით კი ყოველი პატრიოტი ქართველის სულის სიღრმეში აბობოქრებულ გულისთქმას შეეხმინა, უფრო ზუსტად, ნამალევად ნათქვამი, ნატანჯი, ნაოცნებარი ხმამაღლა, საჯაროდ გამოსთქვა. მაყურებელს სცენიდან ესმოდა ის, რის გაგონებასაც აგრერიგად ესწრაფვოდა ცხოვრებაში და რისი აღმოთქმა შეუძლებელი იყო ეპოქის ავბედითობის მიზეზით. ამიტომაც შემორჩა წლების მანძილზე იოსებ იმედაშვილს სცენიდან გაგონილი, სულის შვებისათვის მოვლენილი, მიულწეველი ზმანებასავით ტბოლის მომნიჭებელი სიტყვები. როგორც ვხედავთ, სიტყვიერი მოქმედება სასცენო ქმედებას გვირგვინვად ედგა, როგორც დიდებულებისა და ბრწყინვალეების გამომხატველი დიადება. ქალაქური დიალექტით აქრელებულ, ჟარგონით აღსავსე იმჟამინდელ პიესებს, „სალაფოს“ ინტონაციებით აქლერებულ, მახვილგონიერულ რეპლიკებს, ენაცვლებოდა დარბაისლური სალიტერატურო ენა და მეტყველება. სპექტაკლმა „სამშოლომ“ სალიტერატურო ქართული ენა და მეტყველება კუთვნილ ხარისხში აღამაღლა და ამ ნიშნითაც შეასრულა მნიშვნელოვანი როლი ეროვნულ სასცენო ხელოვნებაში.

სპექტაკლში მღეროდა გუნდიო, აღნიშნავს ვასილ კიკნაძე, მაგრამ როგორ იყო იგი ჩართული მოქმედებაში, რას ასრულებდა, ეს გუნდი სახალხო სცენების შემადგენელი ნაწილი იყო, თუ მხოლოდ განწყობილების შექმნისათვის მღეროდა, ამის თაობაზე ცნობებს ვერ მივაკვლიე. მხოლოდ ვარაუდის სახით შემიძლია ვთქვა: თუ მართლა მღეროდა გუნდი, ეს იქნებოდა ქართული ხალხური მხედრული, პატრიოტული სიმღერები და საეკლესიო საგალობლები. სპექტაკლის ავტორებს მდიდარი მუსიკალური კულტურის ნიშნითაგან არ გაუჭირდებოდათ საინტერესო ნაწარმოებების შერჩევა და შესრულება. საკვირველია, რომ წარმოდგენის ამ ასპექტს არავინ ეხება.

მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს ხელთ არსებული მასალა: რეცენზიები, მსახიობთა ჩანაწერები, თვითმხილველთა მოგონებები, ფოტოსურათები - უმეტესად, სპექტაკლიდან მიღებულ საერთო შთაბეჭდილებას გადმოგვცემენ, მოგონებებშიც ცალკეულ მსახიობთა შესრულებათა აღწერილი, მაინც არის შესაძლებელი რამდენიმე მნიშვნელოვანი ეპიზოდის აზრობრივი და ფიზიკური პარტიტურის რეკონსტრუქცია, პერსონაჟთა ურთიერთქმედების, რამდენიმე მიზანსცენის რეკონსტრუქცია და ანალიზი. ნუ დავკავიწყდებათ, რომ მულდმივმოქმედი ქართული თეატრი მსახიობ-ვარსკვლავთა დასია, პროტაგონისტ არტისტთა ოსტატობით გამორჩეული სასცენო შემოქმედებაა, მხოლოდ ახლა იკვეთება სარეჟისორო ხელოვნება, წყდება სადადგმო კულტურის მნიშვნელოვანი პრობლემები, იცვლება სარეპერტიციო პროცესი, რეჟისურის აქტიური ჩარევა მსახიობის როლზე მუშაობის პროცესშიც ახლა იკვეთება. სათეატრო კრიტიკა ამ მოვლენას ამჩნევს, მხარს უჭერს, აღნიშნავს მის მნიშვნელობას, მაგრამ

საგულისხმო ანალიზამდე ჭერ კიდევ გარკვეულმა დრომ უნდა გაიაროს. და მაინც არის შესაძლებელი ცალკეული ეპიზოდების ამოკითხვა და აღდგენა.

პირველი ეპიზოდი. ტყეობა. (სვიმონ ლიონიძისა და დიმიტრი დადიანის შეხვედრა). მთავარი მოცემული პირობა - აჯანყების ვადა დადგენილია. სვიმონ ლიონიძემ მეტეხის ციხეში უნდა შეკრიბოს შეთქმულნი. ბატონიშვილს გზა უნდა გაუხსნან ქალაქში შემოსვლისათვის. სვიმონ ლიონიძის ტყეობამ საფრთხის წინაშე დააყენა შეთქმულთა ბედი.

ბატონი ბოსლეველი: „წარმოიდგინეთ მოხუცი, მაგრამ ჭერ კიდევ მხნე კაცი, რომელიც რაღაც დროს ფიქრსა და დარდს მისცემია. ერთი თვალის მოკვრით შეამჩნევთ, რომ ამ კაცს თავის ტყეობა კი არა, რაღაც სხვა უფრო მძიმე ნაღველი დასწოლია ლოდით გულზე. მისი დიდებული სახის გამომეტყველება, მისი ლალი მიხვრა - მოხვრა, მისი აუჩქარებელი და ამაყი ნაბიჯი გეუბნებათ, რომ იგი ჭედს არ მოიხრის დაბრკოლების წინაშე... დააჭკვრდით კოტე ყოფიანის თვალებს, რომელიც თითქო ცეცხლს ისერიან, დაუკვირდით მის პირს - სახეს, რომელზედაც სრული იმედი გამოიხატება, დაუკვირდით მარჯვენა ხელის გაქნევას, რომელსაც ქართველის სისხლი ზედ ატყვია, დაუკვირდით ყოველს მის მოძრაობას, როდესაც იგი ეუბნება ნ. მიქელაძეს (დადიანი): „ქართველები ეგრე მალე არ ამოწყდებიანო“ და თქვენ ცხადათ მიხედვით, რომ მართლაც ის ხალხი, რომლის კალთაშიაც ლეონიძეები გამოზრდილან ეგრე მალე არ ამოწყდებიან“.⁶

როგორც ვხედავთ, კოტე ყოფიანი თამაშობდა თხემით ტერფამდე თავადურ დიდებულებას. მოდგმის, ჭიშის ნიშანს ძალუმაღ ასხივებდა მისი სიქარმაგეც, დარბაისლური საქციელიც, თავის დაქერის მანერაც. თუ გავითვალისწინებთ, რომ კოტე ყოფიანი განათლებული, მოაზროვნე პიროვნება იყო, თავადაც მაღალ წოდებას ეკუთვნოდა, ოჯახიდანაც მოსდგამდა ქართველთა ზნე - ჩვეულებების, ადამ - წესების ცოდნა და ერთგულება, გასაგები გახდება, რომ მსახიობი ქმნიდა ქართველი არისტოკრატის ნიღაბს. სიქარმაგე და სილაღე, სიღინჭე და სიამაყე, დაფიქრება და გონიერება ამ ნიღბის ძირითადი ფერები იყო, როგორც ამას აღნიშნავს რეცენზენტი. მაგრამ უმთავრესი გახლდათ სვიმონის პიროვნული და ეროვნული ღირსების წარმოჩენა. ეს მით უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენს, თუკი გავითვალისწინებთ კრიტიკულ სიტუაციას - ტყეობას. მაგრამ ასეთი სულა, როგორც ვხედავთ, მსახიობისათვის საკმარისი არაა. ეს იქნებოდა ამ კონკრეტული მოვლენის გათამაშება მხოლოდ. არც პიესა და არც დამდგმელთა პოზიცია ამ „ეიწრო“ სცენური ამოცანით არაა შემოსაზღვრული. მსახიობი ამას, უთუოდ, ითვალისწინებდა და თავიდანვე წარმოადგენდა არა ერთ კერძო ტიპს, არამედ წარსული დროების ქართველთა ხატს. თავისი დროის ქართველთა დამცირებული ყოფის, ეროვნული თუ პიროვნული ღირსების დაკნინების ეპოსს, ამგვარი სიმბოლოს შექმნა და სასცენო საზიარებით წარმოსახვა, თავისთავად, წარმოაჩენდა, უთუოდ, შეუსაბამობას წარსულსა და აწმყოს შორის. კოტე ყოფიანი განასახიერებდა რაინდი-

სა და მამულიშვილის სიმტყიცეს, შეუვალობას, ზნეობრივ სიმრთელეს, სი-
ღარბაისლეს, პიროვნულ კულტურას, ქრისტიანული აღმსარებლობის ერთ-
გულებას, წოდებრივ აღმატებულებასაც. აქ ერთგვარი პროტესტიც იყო გამ-
ქვდაგებული იმ არისტოკრატთა მიმართ, ვინც დამპყრობელს შეეთვისა, მო-
ნობას შეეგუა და უფრო მეტიც, ამაყობდა კიდევ - „გავრუსდითო“. როგორც
ჩანს, სამშობლოს ბედზე კმუნვა და მამულის სიყვარული ათინათად ედგა უმ-
რწმესი ვნებათაღელვით გასხივოსნებულ რაინდს. ამ ხასიათში ერთიანდებოდა,
უთუოდ, თანამედროვეთა შეხედულება და ნოსტალგიაც ქვეშაირტ ქართველ
მამულიშვილთა ბუნებაზე. ამ თეატრალური ნიღბის შემყურე მაყურებელი,
უთუოდ, მთელის სიძლიერით გრძნობდა და განიცდიდა, რად დაუჭდა საქარ-
თველოს ეროვნული ღირსების შელახვა! სწორედ ეროვნული ცნობიერების
მოშლამ დაუმკვიდრა მას გათელილი თავმოყვარეობა, მონურად თავდადარკვი-
ლი ყოფა, უღირსებო არსებობა. შესაძლოა, ამ დღეს მაყურებელმა განსაკუთ-
რებული სიცხადით დანახა, შეიგრძნო და გაიზიარა დაცემული სამშობლოს,
ქართველობის გაუცხოება თავისი წარსულისაგან, ზნეობრივი სიმრთელისა-
გან, დიდებული გმირებისაგან, საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული სუ-
ლიერი კონსტიტუციისაგან, იმ მისიისაგანაც, რომელმაც შემოუნახა მას თა-
ვისი სახე და დაიფარა ფიზიკური განადგურებისაგან. კოტე ყოფიანი და სვიმონ
ლიონიძე აბრუნებდნენ მაყურებელს თავის ფესვებთან, თავის წარსულთან და
ეს სიამეს ჰგვრიდა, სიამაყით აღავსებდა, ინტერესს უღვივებდა საზოგადოებას.
იგი ხედებოდა, რომ ბოგანო არ იყო ამ წუთისოფელში, რომ ჰქონდა დიდებუ-
ლი წარსული და, ამდენად, განწირული არ იყო გადაშენებისათვის, დაურკე-
ბული ყოფისათვის. მას არ ჰქონდა უფლება, აწინდელი რეალობა უდრტინ-
ველად მიეღო! წარსული პასუხისმგებლობას ითხოვდა, მოქმედებისაკენ მოუ-
წოდებდა, გადაჩინის რწმენას უღვივებდა...გაღვიძებული ეროვნული თავმოყ-
ვარეობისათვის მაყურებელი დამდგმელი ჯგუფის მადლიერი იყო და ამას
მხურვალე ოვაციით გამოხატავდა. რეცენზენტი საგანგებოდ აღნიშნავს მსახიო-
ბის თვალებს, მიმოყას, საქციელთა რიგს. როგორც ჩანს, პერსონაჟის გარეგ-
ნული პარტიტურა იმდენად სახიერი, ნატიფი და გამიზნული იყო, რომ ადვი-
ლად იკითხებოდა კვეტქსტი, მიზანსწრაფვა, ტყეობის გამო წუხილი კი არა,
არამედ უფრო დიდი კმუნვა, მხოლოდ ტყეობიდან თავდახსნის ადამიანური
საფიქრალი კი არა, არამედ უფრო დიადი მიზნის არსებობა! პერსონაჟის სუ-
ლიერი მდგომარეობა, მისი აზროვნება და ამოცანა ამოიცნო კრიტიკოსმა. ეს
კი მსახიობისა და კრიტიკოსის ნიჭიერებას გვაუწყებს. რეცენზენტი მიუთო-
თებს მსახიობის მეტყველი ხელის მოძრაობას. შესაძლოა, კოტე ყოფიანი ასე-
თი ნიუანსით სვიმონ ლიონიძის ბრძოლისათვის მზადყოფნასაც გამოხატავდა,
ამ შტრიხით მოქმედებისაკენ უბიძგებდა მაყურებელსაც, სვიმონი ხომ ბუნებით
მეომარი იყო, მხნე და ლაღი, თავისუფლების მოყვარე მებრძოლი! როგორც
რეცენზენტი გვაუწყებს, მსახიობს სახეზე, თვალებში სულიერი ქიდილი და
კმუნვა ჰქონია აღბეჭდილი. ეს კი ნიშნავს, რომ მსახიობი წარმოაჩენდა პერსო-

ნაეის მდიდარ სულეერ სამყაროს, გონიერებას. ფიქრი და კმუნჯა ზომ მოაზ-
როვნე პიროვნების ნიშანია! ასეთი იყო კოტე ყოფიანის მიერ შექმნილი ნიღაბი -
სვიმონ ლიონიძე პირველ მოქმედებაში, როდესაც მაყურებელი იღებდა ყვე-
ლაზე მნიშვნელოვან ინფორმაციას პერსონაჟებზე, ქართლის მდგომარეობაზე,
დამპყრობლის სისასტიკეზე, მოსახლეობის შეურჩევლობაზეც! ამ ინფორმა-
ციას მსახიობი მაყურებელს აწვდიდა მეტყველი ინტონაციით, სახიერი ფიზი-
კური პარტიკულრითა და აზრის სიმახვილით. სათეატრო სამეტყველო ენის სა-
ხიერება მიღწეული ყოფილა.

მეორე პაპაშვილი. „ტრფობა წამებული“ (სვიმონის დატყვევებით გაოგნებუ-
ლი ლევან ხიმშიაშვილი ქეთევანის უსაფრთხოების შესატყობადაც მოდის ლი-
ონიძეების ოჯახში). მთავარი მოცემული პირობა - შეთქმულების ბედი საფრ-
თხეშია. ღამით იგი შენიშნეს ქეთევანის ოთახში. ქეთევანი გაქცევას ითხოვს. ლე-
ვანს არჩევანის ეამი დაუდგა. ტრფობის სიძლიერე და მეგობრის ღალატი
თავგზას უბნევს.

ოლია ზურაბიშვილი: „ქეთევანი მღელვარებით ელოდება ლევანს ფანჯა-
რასთან. შემოდის ლევანი... შემოდის და მას თან შემოაქვს მთელი მწუხარება,
როგორც მძიმე ტვირთი...“

სახის კუნთები მოკუმშული. ამიტომ სახე კუმჭი და მწყრალი, თვალებში
კაეშანი, რომელიც თითქო შენივთებულა და მღორე მორევივით ჩატბორებუ-
ლა. მთელი სხეული როგორღაც მოღუნებული.

თქვენ გგონიათ, რომ ეს ქართული ხალხის მწუხარებაა. ლევანი ამ შემთ-
ხვევაში ასე მოღვენთილი არ იქნებოდა, იგი გმირია, მებრძოლია, მაშასადამე,
იმედი უნდა უღვივოდეს გულში. არა ეს უფრო საშინელებია. ეს სინდისის მზი-
ლებია, რომელიც მაჭლაქუნასავით დასწოლია მის კაცურ კაცობას, ახლაგაზ-
რდულ გარტაცებას სიყვარულით ამ ქალისადმი... სინდისის მზილება, სწამლავს
და ჰბილწავს თვით უწმინდეს იდეას საქართველოს განთავისუფლებისათვის.
იგი მოღალატეა! იგი საყვარელია იმ ადამიანის ცოლისა, რომელიც მამასავით
უყვარს, რომელსაც თავყანსა სცემს, როგორც ხეთაებას, როგორც სამშობ-
ლოს განთავისუფლების სულის ჩამდგმელს... და აი, ახლაც მოვიდა მოწოდე-
ბული ამ სიყვარულით, რომელსაც გაურბის, მაგრამ ვერ გაქცევიდა. და... მო-
ვარდება სცენაზე გრძობათა ღვარი... დიახ, გრძობათა და არა მარტო რო-
მელსამე გრძობისა. ქალის აღერსი და... სიტყვაში გადასული ჰაბუკუჩის სისხ-
ლის ააღება... თვალებში ანთებული ვნება ტრფიალებისა, მაგრამ წუთიერი
გამოფხიზლება, თავისი ცოდვის გახსენება და სასოწარკვეთილი ყვედრება თა-
ვის თავისადმი, ქალისადმი. თრთის, ირხევა სივრცეში ჰაბუკუჩის ხმა... ხან ნაზი,
ჰაეროვანი - ვით ჩანგის წყრიალი, ხან მცხუნვარე, ვნებიანი - ვით ვიოლონჩე-
ლოს ჟღერა, ხან მკვეთრი - ვით გლოვის ზარი. სცენაზე ფეთქავს სიყვარული
თავისი მრავალფეროვნებით, მთელი თავისი სიტყვობით და სიმწართ. თქვენს
წინაშე რამდენიმე წუთის განმავლობაში ხან ჟოჯოხეთი გიზგიზებს, ხან სასუ-
ფეველი ნათელმოსილობს... ხან კი ჩუხჩუხებს „უკვდავების წყარო ნექტარი,

ნაღველ - სამსალოთ გამწარებული.“⁷

რა დიდებულად დახატული სურათია მსახიობის თამაშისა! სწორედ რომ კრიტიკოსის სიტყვა - საღებავია და იქმნება ფერწერული ნახატი ლაღო მესხიშვილისა ლევან ხიმშიაშვილის როლში. კრიტიკოსის მიერ არა მარტო აღწერილია პერსონაჟის ფიზიკური პარტიტურის ფერადოვნება. არამედ ამოხსნილია ქვეტექსტი, გმირის სულიერ სმყაროში მიმდინარე მოუხელთებელი ცვლილებებიც კი, მეტყველების მოდულაცია, ხმის ვიბრაცია, მთელი ეპიზოდის აზრობრივი და ემოციური დრამატურგია.

როგორც ჩანს, მსახიობის სულიერ სამყაროში მიმდინარე ქარტეხილი, ბრძოლა მოვალეობას და გრძობას შორის, იმდენად მეტყველი გარეგნული გამომსახველობით იყო აღბეჭდილი, ისეთ ზემოქმედებას ახდენდა მყურებელზე, რომ შეიქმნა კონგენიალური კრიტიკული ნააზრევი. რა თქმა უნდა, ილია ზურაბიშვილის ნიჟიერებისა და ოსტატობის დამსახურებაა, რომ ქართულ სათეატრო ლიტერატურას ამშვენებს ასე ცოცხლად, ასეთი ღრმა განცდითა და აზრით აღსაყეს პორტრეტი მსახიობისა ლევან ხიმშიაშვილის როლში.

ამ ნაშრომიდან ირკვევა, რომ ლაღო მესხიშვილის პერსონაჟი მომხიბვლელი ყმაწვილი იყო. მსახიობისა, ავტორისა და რეჟისორის ინტერპრეტაციით, ლევანი რაინდი გახლდათ, ძლიერი პიროვნება, ქვეშაირი პატრიოტი. მოვარდნილ გრძობათა აზვირთება წაღკვეთი ემუქრებოდა გმირის სწორედ ამ უმთავრეს ღირებულებებს - მეგობრობას, სამშობლოსათვის თავდადებას, მამაკაცურ ღირსებას! ამიტომაც, თავად ეს ჰიდილი ლევანის პიროვნულ ტრაგედიადა იქცა, ამ დაპირისპირების სიმძიმეილი კი - დრამის მფეთქავ ნაღმად. ასეთი აზრობრივი ინტონაციითაა დაწერილი ეპიზოდი, ასევე ამოხსნა იგი რეჟისორმა, დიდი შთავონებით შეასრულა მსახიობმა და კრიტიკოსმა კი ამოიციწო ეს საგულისხმო სეღა. ძლიერი პიროვნების უსაშველო ტრფობა, სვიმონისადმი თაყვანისცემა და მამულის უწმინდესი სიყვარული, ამ გრძობათა უკიდურესი გამძაფრება, ვულკანური ძალით ავლენდა პერსონაჟის სულიერ მდგომარეობას, რომელიც სახიერი და ნატიფი საშუალებებით გამოისახა სცენაზე. გამოისახა წუთი „ღვთაებრივი სიგიჟისა“, წუთი ტრფობის ექსტანისა, რათა მყურებლის თვალწინ შექმნილიყო სურათი ლევანის პატრიოტულ გრძობათა ძლიერამოსილებისა. როცა ჟამი არჩევანისა დაღგა, ლევან ხიმშიაშვილმა სამშობლოს სიყვარულს ტრფობის მცხუნვარება ანაცვალა! დავით ერისთავის მიერ შექმნილი ეს ორი ხასიათი, სვიმონი და ლევანი, კონტრასტული ფერი გახლდათ, ურთიერთმეშავსებელიც და ერთი, მრავალფერადოვანი სასცენო ნაწარმოების უმშვენიერესი გამონათებაც. სვიმონ ლიონიქმე კარგა ხნით აღრე გააკეთა არჩევანი, ან იქნებ სულაც, მის წინაშე ამგვარი არჩევნის პრობლემა ვერც დაღგებოდა, რადგანაც სვიმონისათვის: სამშობლოზე უდიდესი არაფერი იყო დედმიწის ზურგზე. ლევან ხიმშიაშვილი მყურებლის თვალწინ აყეთებდა ამ არჩევანს და იმსაც უჩვენებდა, რომ მისი გმირისათვის ურთულესი აღმოჩენდა ეს დაპირისპირება. ამ უმწვავესი ორთაბრძოლის შემყურე საზოგა-

დობა, ამგვარი უცდომელი სათეატრო დიდაქტიკის შედეგად, უთუოდ, იმასაც ხედებოდა, თვითონაც არჩევანის წინაშე რომ იმყოფებოდა. ლევანის საქციელი მასში, თანაგრძნობასთან ერთად, საკუთარ თავთან პაექრობის აუცილებლობასაც ბადებდა.

ეპიზოდის დასაწყისში, მიჯნურთან შეხვედრით გრძნობააღსილი ლევანი, როგორც ამას აღწერს ილია ზურაბიშვილი, მთელის არსებით ეძლეოდა ტრფიალის სიშმაგვეს. ბოლოს კი, დაფიქრებულს, უარს ეუბნებოდა მიჯნურს გაქცევაზე. ამ ორ სულიერ მდგომარეობას შორის არსებობდა ის ერთი წუთი, როდესაც ტრფობის მცხუნვარება სძლედა მამულიშვილის ენებათაღლეულას, მსახიობის შესრულებით ლევან ხიმშიაშვილი უმკლავდებოდა ამ უდიდეს სულიერ ქარტეხილს და ამ შინაგანი, უმწვავესი და უსასტიკესი ბრძოლის ველიდან წარმატებული პიროვნება გამოდიოდა. შესაძლოა, ამ ძნელად მოსაპოვებელი გამაჯვების შემდეგ, ამიტომაც იყო იგი ასეთი მტკიცე და გარეგნულად ასეთი მშვიდი შაპ-აბასთან სცენაში. საკუთარ ენებაზე აღზევებულს და, ამდენად, პიროვნულად უდრეკს, სხვა ყოველი დაბრკოლება არად უჩანდა, თვით შაპის მრისხანებაც კი. აღამიანის შინაგანი თავისუფლება ძნელად მისაღწევი, მაგრამ უდიდესი, უმშვენიერესი, უზენაესი მდგომარეობაა სულისა. ძალოვნების, გამთლიანების, გასხივოსნების, კლემამოსილების იმგვარი ძეგლია პიროვნებისა, რომელიც საერთო აღტაცებას, რიდს, თავყანისცემას იწვევს. შაპის წინაშე უკვე საკუთარ თავთან ძლევაშოსილი, ღირსეული და თავისუფალი პიროვნება იდგა, და რა იყო ლევანისათვის დამპყრობლის მრისხანება ან სიკვდილის შიში!

მისამე მპიზოღი. სცენა შაპ-აბასისა და ლევან ხიმშიაშვილისა. ამ მოვლენას „ზნობორიე აღმატებულებას“ შევარქმევდი. ძირითადი მოცემული პირობა - ქალაქის ყოველ შემოსასვლელს სპარსეთის ჭარი იცავს. შაპ-აბასი ძალზე ფრთხილი, ვერაგი და სასტიკია, გუშაგების გადაყენება აუცილებელია, ლევანს სიკვდილის საფრთხე ელის.

ილია ზურაბიშვილი: „შემოდის ლევანი-ლადო და მას თან შემოაქვს... გმირული სული. იგი თავისი სამშობლოს გამანადგურებელთან არის... მტარავლთან... ყოველ წამს უნდა მოელოდეს მის რისხვას... სიკვდილსაც. მაგრამ ვერ შეამჩნევთ დამარცხებულის ქედმობრილობას და შიშის ანარეკლსაც კი. პირიქით, დგას როგორც თანასწორი თანასწორის წინაშე, რომელთანაც მოვიდა ორივესათვის საჭირო საქმეზე. იგი აღმაფრენით აღარ მოგაგონებთ მეორე მოქმედების ლევანს - ისე უძღურს თავისი სინდისის მხილებისა და მონას ქეთევანის სიყვარულის წინაშე.

მთელი სხეული სიმბევით დაქიმული, მაგრამ დამშვიდებული სახე... თვალბეში გამბედაობის ელვარება... დგას ამაყად, ხმაღზე ხელდაბჯენილი...

შაპი... დარაჯების გადაყენების დასტურს იძლევა. ლევანი გახარებული გასვლას აპირებს... (ქალიშვილის თხოვნას დაჟვება შაპი და ხმალს უბრუნებს ლევანს - ნ.ა.). თითქოს ლმობიერდება. შეაჩერებს მიმავალ ლევანს, გაუწვდის

ხმაღს და ეუბნება - ჩემმა ქალმა მიამბო შენი ვაჟეაცობა (ქუჩაში მიმავალ ფა-
იხოშს ხალხი შემოესევა და მის ჩაქოლვას განიზრახავს, ლევანი გადაარჩენს
შაპ-აბასის ქალიშვილს - ნ.ა.), აიღე ეს ხმალი, გნიშნავ ჩემს თანმხლებად, იმედი
მაქვს, ეს ხმალი ერთგულად მემსახურებაო...

ლევან - (ხმაღს ჩამოართმევს) ვე უხეარ დიდებულო შაპო, რომ ვერ შევას-
რულებ თქვენს ბრძანებას... ეს ხმალი სულ სხვანაირად არის დაჩვეული. იგ მუს-
რავს თავისი ქვეყნის მტერს, იცავს უძღურსა და გაქირვებულს. მაშინ თითონ
ამოდის ქარქაშიდან და ელავს მზის სხივებზე. მაგრამ თუ უბრძანეს თავისიანებ-
ზე გალაშქრება - ოპ, მე კარავა ვიცნობ ჩემ ხმაღს! - იგი ამჯობინებს ჩემს გულ-
ში გადატყდეს, კიდრე თავის მტერს ემსახუროს. მე და ჩემი ხმალი ქართველე-
ბი ვართ, დიდებულო შაპო!

და ხმაღს გადაუტყდეს, გაშმაგებული შაპი დაიძახებს - ისრაფილ, ჭალა-
თიო. მაგრამ ფაიხოში ფეხთ ჩაუეარდება მამას და ლევანის პატიებას თხოვს.
შაპი შეისმენს, თუმცა კბილთაღრქენით, თავისი ავადმყოფი ქალის ვედრებას
და მრისხანედ ეუბნება ლევანს - კიდევ კარგი, ჩემი ქალი გადაგირჩენია, თორემ
აქედან ცოცხალი ვერ გახვიდოდითო...

სცენა ჩამოართმეული ხმაღის დაბრუნებისა და ლევანის უკმეხი პასუხისა, ძა-
ლიან ეფექტური სცენაა, მაგრამ მეტისმეტად თეატრალური, თითქმის ულოლ-
იკობამდე მიღწეული... ლაღო... უცვლელად ასრულებდა ავტორის რემარკას.
და სწორედ ეს ასრულება იყო იმდენად მხატვრულად დამაჯერებელი, რომ უნ-
და გეპატიებინათ ლევანისათვის ასეთი ულოგოვო, საქმის დამღუპველი საქცი-
ელი.

შაპის სიტყვები ერთგულ სამსახურზე ისეთ განუსაზღვრელ შეურაცხყო-
ფად აირეკლებოდა ხოლმე ლევან-ლაღოს მთელს არსებაში, რომ გვეგონებო-
დათ იგი ტრანსში ჩაეარდა, დაკარგა ნებისყოფა, აღარათფერი ახსოვს ამ შეუ-
რაცხყოფის მეტი და მისი საქციელი რეფლექსურიაო.“⁹

ეკატერინე გაბაშვილი: „ღღესაც თვალწინ მიღვას ის სცენა როღღესაც
ხიმშიაშვილი ზეციური ხმით, რაინდუღღის გრაციით და შეუღარებელის გმი-
რობით ეუბნება შაპს სამსახურზე უარს... რა თავებღობა იყო, რა გამბეღობა
ამ საქციელში! რაგვარად იმოქმედა ღროთა ბრუნვით დამუნჯებულ და ყოველ-
გვარ საკუთარ აზრის უქონელ მაშინდელ ქართვეღობაზე.

მე მზად ვიყავი გადაემხტარიყავ ლოქიდან და მუხლი მომეყარნა საოცნებო
გმირის წინაშე. ასევე გრძობდა, უთუღღ, მთელი საზოგადოება, რაღღან ლე-
ვან ხიმშიაშვილის სიტყვებს უზომო და შეუკავებელი ოჯაციით მიეგება. რამღე-
ნიმე წამი ხიმშიაშვილი - მესხიშვილი თავიღღუნული და მოწინებით ეღღდა
ხალხის დამშვიღებას, რომ საღაპარაკო განეგრძო და კვლავ ყოვეღღის თავის ნა-
ბიჯით, ყოვეღღის თავისის გულიღღან ამოხეთქიღღის ნათქვამით და გულიღღმდე ჩამ-
წეღღომის ხავერდოვანის ხმით დაეპყრო, დაემორჩილებინა მსმენელი.“⁹

როგორც ამ მოგონებებიღღან ირკვევა - ეს ეპიზოდი გადაწვეტილი უნდა
ყოფიღღყო ორი აღამიანის და, ამღენად, ორი საპირისპირო ძაღღის ურთიერ-

თობათა ასახვის საშუალებად. აქ უნდა წარმოჩენილიყო ერთის მხრივ დაუნდობლობა, ვერაგობა, გაათთრება და მეორეს მხრივ გამბედაობა, შინაგანი ძალა, გარეგნული სიმშვიდე. ამ ფერებისაგან იქსოვებოდა სასცენო ქმედება და იქმნებოდა კონფლიქტის გამოსახვის ფორმები, დაპირისპირება დამპყრობლისა და თავისუფალი პიროვნებისა, უკვე საინტერესო იქნებოდა ვიზუალურადაც კი. შაჰის მედიდურობა, სიმშაგე (გამარჯვება ამის საბაბს აძლევდა, მაგრამ არ ასვენებდა, რადგანაც ყოველი კუთხე-კუნჭულიდან ამბოხებას ელოდა) და ლევან ხიმშიაშვილის სითამამე, სიღინჩე (თავისუფალი პიროვნება ხომ ძალაუვნებურად ბადებს მოწინაშეს), თავისთავად შექმნიდა დრამატულ კოლიზიას. ეს იქნებოდა კონფლიქტი არა მარტო დამპყრობელსა და დამარცხებული ხალხის წარმომადგენელს შორის, არამედ მტარავლის ქვეშეცნეულ, ნამალევ ძრწოლასა და თავისუფალი პიროვნების სილაღეს, სიმტკიცეს შორის. სწორედ ამ ზნეობრივ უპირატესობას ძალუმად ასხივებდა ლადო მესხიშვილის ლევან ხიმშიაშვილი და ეს იწვევდა დარბაზის აღტაცებას. ლევანის ზნეობრივი აღმატებულება (შაჰი დაწინაურებით მის მოსყიდვას ცდილობს, მისი მოკვლა არაფერად უღირს, ხიმშიაშვილისათვის კი განდიდება არაფერია ერის, მამულის საყრდენად სიყვარულთან შედარებით) მაყურებლის ნატყვას, ოცნებას, ზმანებას, გულისწადილის აღსრულებას გამოხატავდა, მის დათრგუნულ თავმოყვარეობას მალამოსავით ეღებოდა და სულის ქრილობას კურნავდა. და რა იქნებოდა მაყურებლის ამ აზვირთებულ ჯნებათაღელვასთან შედარებით, ცხოვრებისეული ლოგიკით გამართლებული ლევანის ზომიერება! დრამატურგმაც, რეჟისორმაც და მსახიობმაც სწორედ მაყურებლის შინაგანი მზაობა გაითვალისწინეს, გაითვალეს ეს უმნიშვნელოვანესი მოცემული პირობა და ამაზე ააგეს სასცენო ამბის გათამაშება. გამონაგონი ცხოვრებისეულ ნამდვილობაზე ამბულდა იმ „უბრალო“ მიზეზით, რასაც დარბაზის მოთხოვნილება და მზაობა ჰქვია.

მამის ფერხთით დაჩოქილი ფაიხოშ-შაკო საფაროვი-აბაშიძისა გამოხატავდა, უთუოდ, არა მარტო პერსონაჟის ვედრებას, არამედ ქედლაღრევას ქედმოუხრელი, მტკიცე და შეუვალი პიროვნების წინაშე. ჩემი თქმით, ამ მიზანსცენამაც იტვირთა და გამოხატა თავად მოვლენის არსი - მტერიც კი, შაჰის ქალიშვილიც კი, უჩოქებდა პიროვნების ზნეობრივ სიმრთელეს! სასცენო სახიერებამ გაშიფრა ქვეტექსტი და, უთუოდ, აშანაც შეამზადა ეპიზოდის ფინალი, ლევანის დაე, მოუთქვებელი, სიტუაციით გაუმართლებელი, მაგრამ დიდებულის საქციელი — სატყუარის გადაგდება.

იმ წუთებში, შინაგანი აზვირთებით, სიმტკიცით, გარეგნული კდემამოსილებით, ეროვნული და პიროვნული ღირსებით აღვისილი ლადო მესხიშვილის ლევანი, საერთო სახალხო სულისკვეთების გამომხატველ სიმბოლოდ იქცა, წარსულ დროთა დიდების ხატად გარდაიქმნა, ავტორისა და დამდგმელის ჩანაფიქრი მსახიობის ინდივიდუალური მონაცემების წყალობით, სრულყოფილად გამოისახა. ამ ეპიზოდში გამონაგონის მასშტაბი და მიზანი აღზევდა

ცხოვრებისეულ ნამდვილობაზე. „მართლმადგებლობის“, ცხოვრების ილუზიისაგან გაუცხოებით, დამდგმელმა ჩგუფმა მხატვრული სიმართლის იმგვარი სიღრმე და სახიერება აღმოაცენა, რომელმაც მაყურებელი შეთხზის ტყვედ მნილად აქცია, უხილავი თილისმით შეჰკრა დარბაზი, რეალობაზე აღამალდა, სულიერად განწმინდა და გაამთლიანა მაყურებელიდა, ამ ერთს წუთს, უკეთესი გახადა საზოგადოება. ეს ის შემთხვევა გახლდათ, უთუოდ, როდესაც მაყურებლის მუხლთ მორღვევა „საოცნებო გმირის წინაშე“, ნიშნავდა არა მართო პერსონაჟის ან მსახიობის თაყვანისცემას, არამედ მოწინააღმდეგის, სიხარულს ეროვნული და პიროვნული ღირსების მიმართ! სიყვარულს იმის მიმართ, რასაც „სამშობლოს გრძნობა გასაკვირველი“ ეთქმის და რასაც აგრეტივად დანატრებული იყო იმეამინდელი ქართველობა.

რომანტიკული შარავანდელით მოსილი და რწმენის სიღრმით ამაღლებული ლევან ხიმშიაშვილი - ლადო მესხიშვილიც, დარბაზს წარსულში ახედებდა, მარად ნეტარ გმირებს ახსენებდა, სიმბნევს მატებდა; მერე დაკნინებულ აწმყოში აბრუნებდა და, ამ კონტრასტით გულდაწყვეტილს, სამომავლო ქმედებისათვის აღაგზნებდა. ეს კონტრასტი გავერანებული აწმყოს მიმართ სირცხვილსა და პასუხისმგებლობას ბადებდა, რაც მაყურებლის პიროვნულ აქტივობას იწვევდა. ამგვარი განწყობილება სუფევდა დარბაზში, რაც ამოვიკითხე მოხმობილი მოგონებების წყალობით. მაყურებელმა სწორედ ამ გაუგონარი სითამამისათვის, შემართებისათვის, პატრიოტული გრძნობებისათვის მიუტყუა ლევანს ვაჟაკისათვის, რაინდისათვის, შეუფერებელი საქციელი - მეგობრის ღალატი. მაყურებელიც არჩევანის წინაშე აღმოჩნდა.

შაჰ-აბასისა და ლევან ხიმშიაშვილის სასცენო ორთაბრძოლის სრული სურათი არაა გადმოცემული თვითმხილველთა მიერ. ვასო აბაშიძის აქტიორული ინდივიდუალობა ნაკლებად იძლეოდა იმის საბაზს, რომ მისი შესრულებით სცენაზე წარმოჩინდებოდა მტარვალის სახე-სიმბოლო. ის რამდენიმე სიტყვა, რომლითაც გამოხატა ილია ზურაბიშვილმა მსახიობის შეფასებათა მასშტაბი და ფერადოვნება, მათიქრებინებს, რომ ეს უფრო ილუსტრაცია იქნებოდა რეჰარკებისა და ტექსტისა.

მეორე აპიზოდო. „ამბოხება“ (სცენა მეტეხის ციხეში). ეს ეპიზოდი რამდენიმე მოვლენისაგან შედგება, ჩატეხილია სვიმონისა და ლევანის ურთიერთობათა გარკვევით, რთული აზრობრივი სტრუქტურით და მოქმედების სწრაფი შინაგანი განვითარებით. მოვლენათა შენაცვლებაც იმგვარი დინამიურობით მიმდინარეობს, რომ ინფორმაციათა რაოდენობა მოხეტიალ ტალღათა სიჩქარითა და სიმრავლით, თითქოს, ფარავს კიდეც უმნიშვნელოვანეს სცენას - შეთქმულთა შემართების წარმოჩენას, მაგრამ მთლიანად მესამე მოქმედება და მისი ცენტრალური მოვლენა, სცენის კანონთა ცოდნის მეოხებით, ისეა აგებული, რომ, სიტუაციის გამძაფრებასთან ერთად, სიუჟეტური ხაზის ჩახლართული ნიუანსებიცა და რიტმიც, ძლიერ შემოქმედებას ახდენს მკითხველზე, შემდგომ მაყურებელზეც. დავით ერისთავის რეჰარკები ძუნწია, ზუსტია და,

უმეტესად, სასცენო სივრცის გადაწყვეტისათვის არის გამიზნული: „სცენა წარმოადგენს ოთახს მეტეხის ციხეში, ოთახში რამდენიმე კარი; არის აგრეთვე კიბეები, მაღლა ასასვლელი. ბნელა, ფანჯრიდან მთვარის შუქი შემოდის... გოგია წინ მიუძღვის (როინს-ნ.ა.) და ფარანს უნათებს. ორი ხმალი შემოაქვს.“⁹

ოთახის მოწყობილობაზე უკვე ვისაუბრე ფოტოსურათზე აღბეჭდილი აქსესუარების განხილვის დროს. კიბეები - ზევით, გუმბათისკენ აღის, უთუოდ, ამ კიბეებით მაღლა ადიოდა გოგია დიაკვანი, რათა გლოვის ზარი შემოეკრა. ამ ყოფითი დეტალით მხატვრული სახიერებაცაა წარმოჩენილი. კიბეზე ასვლა, ეს გოგია დიაკვნის აღმასვლაა, მისი გოლგოთაა, საუკუნო განდიდების გზაა. ამ რამდენიმე კარიდან, უთუოდ, შეთქმულები შემოდრიოდნენ, რაც დინამიურს ხდიდა მოქმედებას. დრამატურგი განათების პარტიტურასაც კმნის; ბნელა, მთვარის შუქი, შემდგომ ფარანის სინათლე და ა.შ. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ავტორი მონაწილეობდა სპექტაკლის დადგმის პროცესში, უნდა ვივარაუდოთ, რომ მისი რეჟისაჟები, სასცენო სივრცის გადაწყვეტის სახეობა, ისეთივე იქნებოდა, როგორც პიესაშია. ამ სადადგმო სვლის გამოყენება მათიკრებივებს, რომ დრამატურგის მითითებები, ერთის მხრივ, იძლევა ყოფის წარმოჩენის, ხოლო, მეორეს მხრივ, სასცენო სახიერების წარმოქმნის საშუალებას. რეჟისორი მიხეილ ბებუთაშვილი, როგორც ირკვევა, ამას იყენებდა ერთიანი „ცხოვრებისეული ნაკადის“ შესაქმნელად, რაც სასცენო სივრცის მხატვრულ გადაწყვეტასაც ითვალისწინებს.

ამ მთლიანი ეპიზოდის ერთ-ერთ ამბად სვიმონისა და ლევანის ურთიერთობათა წარმოჩენაა მოაზრებული. იგი ჩაბნელებულ სცენაზე თამაშდებოდა, ყოფა სასცენო სახიერებასაც კმნიდა - ლევანის აღსარება წყვილადს მოუცავს, თითქოს.

ილია ზურაბიშვილი: „მარტო ლევანის ხვეწნა - მომკალ, სვიმონ მომკალ! სიკვდილი მიჩვენებია შენს სულგრძელ პატიებასო - ნამდვილი ღალადისი იყო. მართალია, ციხის სიბნელეში მისი სახის მეტყველებას ვერ არჩევდი, მაგრამ ხმა იმდენად სასოწარკვეთილებას გამოხატავდა, ისე თრთოლით და ცრემლით ეღერდა, რომ გულის სიღრმემდე გწვდებოდა და თითქო სახეზედაც კითხულობდით ლევანის უზომო ტანჯვას. ან ექსტაზით შექაბილი - საქართველოს გაუმარჯოსო - სადღესასწაულო ზარივით გაისმოდა დარბაზში.“¹⁰ „მართლაც, სვიმონისა და ლევანის ამალღებულ ურთიერთობას ჩრდილად, შავ ლაქად ედგა მეგობრის ღალატი, ამიტომაც მრუმე სივრცეში გათამაშდა ეს სცენა, ღადო მესხიშვილის არტისტულმა მგზნებარებამ, სულის შემძქვრელმა ხმამ, მახვილმა ინტონაციამ შინაგანად „გაანათა“ სცენა და მაყურებლისათვის საცნაური გახდა პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობა. მსახიობის მონაცემებს ენდო რეჟისორი!

ეკატერინე გაბაშვილი: „...არ შემიძლიან არ აღვნიშნო კიდევ ერთი მომენტი, რომელიც იშვიათად უნდა ჩაითვალოს ქართველთა ცხოვრებაში - ეს ის

მომენტი იყო, როდესაც მესამე მოქმედებაში მეტეხის დარბაზში საბრძოლველად გამზადებული გმირები დროშაზედ ფიცს სდებენ სამშობლოსათვის თავის გაწირვაზე. საკვირველი იყო ეს წამი და სწორედ სასწაულ მოქმედებად აღიბეჭდა მსმენელებზე. მთელი საზოგადოება, პარტიკის წინა რიგებიდან დაწყებული გალიორკის უკანასკნელ რიგამდე ფეხზე იდგა და სასოებით გამსკვალული მზად იყო მუხლი მოედრიკა ეროვნული დროშის წინ, რომ თეატრი გადაქედილი არ ყოფილიყო და მუხლის მოსადრეკი ადგილი ჰქონოდა.“¹²

იოსებ იმედაშვილი: „ახლაც თვალწინ მიდგას ბრწყინვალე მამულიშვილი სიმონ ლიონიძე აფრიკალებული დროშით, ყურში მიწივის მის მიერ ზენაარისადმი ფიცი - „ღმერთო მაღალო, ეს ჭკეყანა შენი მხვედრია!“ გოგია დიაკვნისადმი მიმართული სიტყვები - „განა საქართველოს შვილები შენი შვილები არ არიან!“ დაუვიწყარი სცენა იყო შეთქმულთა გაცემის შემდეგ მეტეხის ციხეში შემოსული შაჰის მოთხოვნის წინააღმდეგ გოგია დიაკვნის მიერ სამგლოვიარო ზარის დარეკვა შეთქმულთა გადასარჩენად და აქვე შაჰის ბრძანებით მისი განგმირვა... ერთს წუთის გმირობისათვის - სამშობლოს გადარჩენისათვის - გოგიას საშვილიშვილო გმირად გადაქცევა; წამების ოთახისაკენ მიმავალი სიმონ ლიონიძის უკანასკნელი წაჩურჩულება: „ლევან, ალექსა... ალექსა არ დაგავიწყდეს, მოლაღატეს - გულში ხანჯალი!..“

სიმონ ლიონიძის ჩურჩულით წარმოთქმული სიტყვები დარბაზში მსხდომთ ერუანტელს გვრიდა, მძლავრ შთამაგონებლად ეფინებოდა და სამშობლო ჭკეყანის სიყვარულს განუქრობელ, წმინდა სანთლად უნათებდა გულში, ხოლო ლაზერად ესობოდა ყველა იმას, ვინც მოლაღატეობისა და გადაგვარების გზაზედ შემდგარიყო.“¹³

რეცენზენტი, ბატონი ბოსლეველი: „სწორედ დიდი და მაღიანი შთაბეჭდილება მოახდინა მაყურებელს საზოგადოებაზედ „სამშობლომ“ ... ვინ იცის რა ცეცხლით აღინთო იმედით საესე გულში, როდესაც სიმონ ლიონიძეს შეხედა, რომ ხელში დროშა ეკავა!.. ვინ იცის რამდენს გააძიჭინა ტანში, როდესაც ლევან ხიმშიაშვილმა დროშა წელზედ შემოირტყა - თითქო მტარვალს შაჰს ეუბნებოდა - დროშას არავის დავანებებ, სანამდე ერთი წვეთი სისხლი მაინც მექნებაო!“¹⁴

როგორც უკვე აღვნიშნე, მეტეხის სცენა (მთლიანად მესამე მოქმედება) რამდენიმე მოვლენას აერთიანებს — შეთქმულთა ფიცი, ლოცვით, ლევანის აღსარებით, სვიმონის მიტყვებით, გოგია დიაკვნის გმირობით, შეთქმულთა დაპატიმრებით და შაჰის ცინიზმით... უთუოდ, სასცენო კანონების ოსტატი გახლდათ ავტორიცა და რეჟისორიც, სხვაფრივ ამ რამდენიმე პარალელური ხაზის, ამბის, ურთიერთობათა თავმოყრა და ერთი მთლიანობით წარმოდგენა ძალზე რთული იქნებოდა, მით უფრო იმ პერიოდის ტექნიკურ აღჭურვილობას თუ გავითვალისწინებთ - სცენა არ ბრუნავს, განათების სისტემა, ხმის ჩამწერი აპარატურა არ არსებობს, ხმაურის პარტიტურას ვერ შექმნი... და მიუხედავად ამისა, მეტეხის სცენა მაინც უდიდეს შემოქმედებას ახდენდა მაყურე-

ბელზე, როგორც ამას მოგვითხრობენ თვითმხილველნი. დაკით ერისთავის ზუსტად მიგნებული სიტყვა, რეჟისორის მიერ ძალთა გადანაწილება და მსახიობთა ოსტატობა - აი ის იარაღი, რომელმაც მონუსხა და ალაგზნო დარბაზი! ამ სანახაობის პროტაგონისტი მსახიობთა ანსამბლი ვახდა, ეს კი რეჟისორის დამსახურებაც იყო და ამას საზოგადოებაც გრძნობდა.

როგორც ირკვევა, მთელი მოქმედების ეპიცენტრი შეთქმულთა ლოცვა და ფიცი იყო. კატერინე გაბაშვილის სიტყვებს თუ გავითვალისწინებთ, აქ ირღვეოდა სადემარკაციო ხაზი სცენასა და დარბაზს შორის, ირღვეოდა რამპის არსებობაც და მაყურებელიც უერთდებოდა შეთქმულთა გუნდს, თავადაც შეთქმულების მონაწილე ხდებოდა, მაყურებელიც, სიმბოლურად მუხლმოყრილი იდგა სახელმწიფოს სიმბოლოს - დროშის წინაშე, მაყურებელიც თავისი სულისკვეთებით მზადყოფნას ამჟღავნებდა სამშობლოს გადარჩენისათვის. ამგვარი დიდებული ერთიანობის აღმოცენება, როგორც ცნობილია, რთული ფსიქოლოგიური სვლებით, გრძნობათა სიწრფელით, მოწოდების სიმახვილით, მასშტაბური აზრობრივი აქცენტით, მეტყველი სადადგმო ხერხით, სახიერი ფიზიკური პარტიტურით მიიღწევა. როგორც ჩანს, დრამატურგის სიტყვა, მსახიობთა შეფასებები, მიზანსცენები თანახმიერებითა და შინაგანი ლოგიკით იყო შენივთული, შეკრული და გამიზნული. სახელმწიფო რეგალიის, დროშის, სახიერი გათამაშება, მის წინაშე თავდარგვილ შეთქმულთა სასოება და დიდებული გარინდება, დროშის ტანზე შემოხვევა და ამით საკუთარი ნების გამოხატვა, მისი ხელშეუხებლობის წარმოჩენა, მისდამი თავყანისცემის გამოსახვა - შთაბეჭდავ სასცენო სახიერებას ქმნიდა. და ეს ხდებოდა იმ დროს, როდესაც თბილისის რეალური სასწავლებლის მოსწავლეთა გუნდს, ვინმე გადამთიელი კოლჩინი, რუსულად ამღერებდა, ყოფილი ქართველი გიმნაზიელი კი თავმომწონედ გაიძახოდა, „მადლობა ღმერთს, გავრუსდითო!“ აი, რა ძალა აქვს თეატრს, რა მადლით მოსილი, გრძნეული ხიბლი აქვს სცენას, მაყურებელთა მოქცევის რა უნარს ფლობს იგი! „სამშობლოს“ დამდგმელმა ჯგუფმა სასიკეთოდ გამოიყენა ეს ძალა, ხიბლი, უნარი და ერთ საღამოს შექლო ის. რისთვისაც წლების მანძილზე რულდუნებით, მტკიცედ, შემართებით იღვწოდნენ ეროვნულ-გამანათავისუფლებელი მოძრაობის სულსჩამდგმელები. ეს სანახაობა მათი თავდადებითაც იყო შემზადებული და მათი ხელისშეწყობით განხორციელებული. თეატრი ახლა ჭილდოდ უბრუნებდა მათ დარბაზის ზეალმტაც შემართებას!

სადადგმო ეფექტების გამოყენებით და სასცენო სივრცის ორგანიზებით ეს მასობრივი სცენა გავრთიანებული საქართველოს სიმბოლოდ იქცა! თავადი, გლეხი, დიაკვანი - ერი და ბერი - სრულიად ქართველობის შემართულ ხატად იქცა! ამ მინიმუმებამაც დაბადა მაყურებლის აზვირთება, რომელმაც იმ საღამოს რამდენიმე ასეული ადამიანი ერთ მუშტად შეჰკრა, ერთიანი სულისკვეთებით დამუხტა. როგორც ირკვევა, სპექტაკლი მასობრივი სცენების გადაწყვეტის ოსტატობითაც გამოირჩეოდა, ეს ტრადიცია შემდგომ განავითარეს

ალექსანდრე წუწუნავამ და კოტე მარჯანიშვილმა, ხოლო ალექსანდრე ახმეტელის სათეატრო მოდელის, თეატრი-ფორუმის, ძირითადი მუხტი, სწორედ მასობრივი სცენების დიდებულმა გადაწყვეტამ, აზრობრივმა მასშტაბმა და სკულპტურულმა სახეებმა გამოკვეთა. მიხეილ ბებუთაშვილი ამ ტრადიციის სათავესთან დგას, როგორც მამულიშვილი და რეჟისორი.

ამ მეტყველი მასობრივი სცენების ფონზე კი გამოისახა სვიმონისა და ლევანის ურთულეს ურთიერთობათა გამომხატველი ნიუანსები. აქ, სცენაზე, მაყურებლის თვალწინ, მიმდინარეობდა თითოეული მათგანის შინაგანი ამბოღება. ხილული გახდა მათი სულიერი ქართველი, შინგანი ბრძოლა საკუთარ თავთან. ისევე როგორც ქეთევანის შინაშე მბორგავი, მიჯნურთა ცეცხლით აღმოდებული ლევანი-ლადო მესხიშვილი, არჩევანის შემდგომ მალღებოდა გმირის ხარისხში, კოტე ყუფიანის სვიმონ ლიონიძეც, შინაგანი ბრძოლის შემდეგ, სულის ქრილობის დაძლევის გზით აკეთებდა იმ ერთადერთ, ზნეობრივ არჩევანს, რომლის შემწეობით პატრიოტიზმის კვარცხლბეგზე უკვე დგებოდა უმწიკვლო ზნეობრივი სიმრთელით აღმატებული პიროვნება - მამულიშვილი! ეს ხატი არა მარტო სრულიად ქართველთა ოცნებად, არამედ გზამკვლევადაც იქცა. ხოლო სვიმონ ლიონიძის მიტევა - რა უფლება მაქვს სამშობლოს უკეთესი მეომარი წაეართვაო - ნათელს ხდიდა დამდგმელი ჭგუფის პოზიციას: მამულიშვილობა სამშობლოს სიყვარულთან ერთად, ზნეობრივ აღმატებულებასაც და შეგნებულ მოქმედებასაც რომ ნიშნავდა!

მაყურებელი გრძნობდა, ხედავდა (არა მარტო ესმოდა) და ამდენად, ეს აღარ იყო სიტყვიერი დიდაქტიკა, რომ სამშობლოს სამსხვერპლოზე სვიმონ ლიონიძეს შეგნებულად გამოაქონდა ყველაზე დიდი შესწირი - მამაკაცური ღირსება. ეს კი რაინდისთვის სიცოცხლის ტოლფასი იყო. ამ გაცნობიერებული, ძნელად მისაღწევი შენდობის შემდგომ, სვიმონ ლიონიძეს უფლება ჰქონდა სამშობლოს მოღალატის დასჯა მოეთხოვა. სამშობლოს ინტერესები მისთვის უმაღლეს ინსტანციას წარმოადგენდა, ხოლო სამშობლოს ღალატი სწორუპოვარ უკეთურობათა გამოხატულებას. მისთვის ცოლისა და მეგობრის ღალატი - მისატევებელი ცოდვა აღმოჩნდა, სამშობლოს ღალატი კი - მიუტევებელ ცოდვათა, და შეიძლება, ერთადერთ უმაგალითო ცოდვათა რანგს განეკუთვნებოდა. ასეთი იყო დმდგმელი ჭგუფის, მსახიობის პოზიცია. სვიმონისათვის სამშობლოს მოღალატე, ქრისტიანული კოდექსით განსჯის მიღმაც იღგა და ამიტომაც, მისი მოკვეთა ზნეობრივად გამართლებულად მიიჩნდა. სვიმონ ლიონიძე ამ ნიშნით შევიდა ქართველ პატრიოტთა სასცენო ისტორიაში.

თეატრი, სვიმონ ლიონიძის უმკაცრესი განჩინებით, მაყურებლის დამოძღვრასაც შეეცადა. ეს კი სრულიად შეგნებულ სკლად აღიქმება იმ პოლიტიკური ვითარებისათვის, რომელმაც არა ერთი სამშობლოს მოღალატე აღმოაცენა თავისი წიაღიდან და ამით ხელი შეუწყო საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვას, ზოგჯერ კი ისტორიის ჩარხის ავებდითად შემობრუნებასაც. მცირერიცხოვანი, უმძიმესი პოლიტიკური კატაკლიზმების გადამტანი და იმგვარი

გეოპოლიტიკური მდგომარეობის ქვეყნისათვის როგორც საქართველო, სამ-
შობლოს ყოველი სახის ლალატი მისი ფიზიკური მოსრის, ერის გადაგვარების
ტოლფასია. თეატრის ზნეობრივი დიდაქტიკა სრულიად სამართლიანი გახლ-
დათ, ამიტომ ასეთ რეაქციას ბედებდა დარბაზშიც.

მანუაი პეიზოლი. „აქმის შესრულება“. ძირითადი მოცემული პირობა
ასეთია - შაპის ბრძანებით განთავისუფლებული ლევან ხიმშიაშვილი მეგობ-
რებმა მოლაღატედ ჩასთვალეს. მან კი იცის, რომ შეთქმულება ქალმა გასცა.
სვიმონის შენდობამ პიროვნული პრასუსისმგებლობა გაუმძაფრა ლევანს და
შეუძლებელი გახადა მისი ბედნიერება ქეთევანთან ერთად. სვიმონ ლიონიძის
სასტუმრო ოთახში ხვდებიან ქეთევანი და ლევანი.

ილია ზურაბიშვილი: „შემოდის გაოგნებული, გაფითრებული, მთელი სხე-
ულის თახთახით (ლევანი-ნ.ა.). სახეზე სიცივე და მკუნთვარება ერთმანეთში გა-
დახლართულა. სულს ძლივს ითქვამს. უამბობს ქალს ნაწყვეტ-ნაწყვეტად ქმრის
სიკვდილს, საშინელ შეხვედრას სასიკვდილოდ განწირულ ამხანაგებთან, რო-
მელთაც იგი მოლაღატედ აღიარეს.

ქალის აღერსი უძლურია გააღვიძოს მასში წინანდებრ გიჟური ვნება. იგი
მხოლოდ ანაზღეულად თუ იფეთქებს და იქვე ჩაქრება ხოლმე... აღარა დარჩე-
ნია რა, რაც მას სიცოცხლესთან აკავშირებს, სვიმონისთვის მიცემული აღთ-
ქმის გარდა...

ფანჯარაში ცეცხლის ალი ავარდება. ეს საკირეა, რომელშიაც შეთქმულნი
უნდა დასწვან. ლევანი მივარდება ფანჯარას. შეთქმულნი შენიშნავენ და გაის-
მის: „მოლაღატე! გამცემლო!“ უნდა გადავარდეს მათთან, დაიწვას საკირეში,
მაგრამ აღთქმა? თანაც ქეთევანი არ უშვებს...

ელვარების ნაცვლად თვალბეჭეტი რაღაც განუქვრეტელი ნისლი, სახე თით-
ქო დაღარული შინაგანი ტკივილებით, სხეული ღვედვიით მოღვენილი, ყრუ
გმინვა ხმაში. ჩვენს წინაშე გრძნობისა და აზრისაგან დაკლილი პიროვნება
იყო.

და როდესაც ქეთევანს ეუბნებოდა - წამიყვანე აქედან სადმე, მომავორე ამ
საშინელებასაო - გრძნობდით, რომ მის ნებისყოფას დამბლა დასცემოდა და
რომ მას არ შეეძლო თავისით მოქმედება.

ქალი უპასუხებს - ქალაქიდან გავიდეთო. ამაზე ლევანი უაზროდ ამბობს -
სადაც გინდა, თუნდ თვით ჯოჯობეთშიო. როდესაც ქეთევანი საამისოდ მზადე-
ბას დაიწყებს, ლევანი მაშინაღურად კვითხება - როგორ გავიდეთ ქალაქიდან-
ო... (და როცა შეიტყობს გასვლის ბარათი ქეთევანს შაპმა უბოძა-ნ.ა.) ეს არის
და... ლევანს გაახსენდება დადიანის სიტყვები - თქვენ როგორ იქნებით მოლაღა-
ტე, როდესაც ნამდვილად ვიცო - მოლაღატე ქალიაო, რომელმაც დღეს დი-
ლით შაპისაგან ქალაქიდან გასვლის ბარათი მიიღოო.

როგორც ხელში მოღუნული ხმლის პირი მედგარად ნაწრთობი ფოლადისა
წკრილით გასწორდება ხოლმე, წვერზე რომ ხელს გაუშვებენ, - სწორედ ასე-
ვე ლევანი-ლადოც ანაზღეულად წელში გაიმართება... სახეზე აღმუ-

...თვალეებში ნაკვერჩხლები... წელანდელი ლანდის ნაცვლად თქვენ წინ - ლევანდარული ღმერთია შურისძიებისა...

- მაშ შენ! გაისმის გაბზარული ზარის ხმასავით

მარტო ეს შემზარავი ძახილი კმარა, რათა ქალი მიუხედავად, რას ნიშნავებს იგი. შეეცდება დააჭეროს - მე არა ვარ გამცემიო, მაგრამ ამაოდ. და ბოლოს იძულებულია გამოტყდეს - შენმა სიყვარულმა ჩამადინა...

ლევანი ჰკლავს თავის მიჯნურს. მერე მივარდება ფანჯარას, შედგება მასზე და შესძახებს - ძმანო, მომიცადეთ! მე გასწავლით, როგორ უნდა სამშობლოსათვის სიკვდილი! და გადაეშვება ცეცხლში.¹³

როგორც ვხედავთ, აღწერილი სცენის აზრობრივი პარტიტურა, პერსონაჟების საქციელთა სისტემა, გამომსახველ საშუალებათა ერთობლიობა, შინაგანი დინამიურობა და გრძნობათა ბუნება ემსახურება მთავარ მიზანს - ლევან ხიმშიაშვილის სულიერი მდგომარეობის წარმოჩენას: მიჯნურს დასჯის სიმძიმის, აღთქმის შესრულების გარდაუვალობას, სიკვდილის უშიშრად მიღებას. თავდაპირველად სულიერად განადგურებული, დაუძლურებული შემოდინდა მსახიობი სცენაზე - შეთქმულების დამარცხება, სვიმონისა და დიაკვანის სიკვდილი, ლალატის გამო სულისშემძკრელი ტკივილი, მეგობრების დაპატიმრება, ლალატის დაბრალება - უდიდესი დარტყმა იყო მისთვის. ილია ზურაბიშვილის მოგონება სახიერად წარმოაჩენს როგორ თამაშობდა მსახიობი ამ სცენას. ფინალში კი შემართული და ძლიერი მიდიოდა ლევანი სიკვდილიდან შესახვედრად, ამ ორ მდგომარეობას შორის არსებული სასცენო კმედება კონტრასტული გამომსახველი საშუალებებით, ნიუანსებით, რიტმით იყო წარმოჩენილი. ფერთა სიუხვე და განწყობილებათა მკვეთრი მონაცვლეობა — ჯერ მინავლებული რიტმი და შემდგომ გრძნობათა აზვირთება, მოღუწებული სხეული და მერე ფოლადივით სიმტკიცე, გაბზარული ხმა და ბოლოს ანაზღეულად ძლიერი შეძახილი - ქმნიდა იმ კონტრასტს, რაც თვალნათლივ უჩვენებდა მაყურებელს, რას ნიშნავდა ლევანისათვის სამშობლოს მოღალატის აღმოჩენა, რა რანგის სიმძიმის იყო ჭეთევანის დანაშაულის აღიარება. ბოლოს კი შემართული იღებდა საბედისწერო გადაწყვეტილებას. ამ ერთ ეპიზოდშიც კი კოდირებული იყო ლევანის ხასიათის მთელი მრავალფეროვნება. მსახიობი გრძნობის სიმძლიერითა და სახიერი ფიზიკური მოქმედებით ნამდვილობის სრულ ილუზიას ქმნიდა, მაყურებელი ჩათრეული აღმოჩნდა ვნებათა ამ მორევში.

როგორც ვხედავთ, ავტორისეული რემარკები ზუსტად სრულდებოდა სცენაზე. მაგრამ ეს სპექტაკლი თავისი ბუნებით არ უნდა ყოფილიყო „ლიტერატურული და ილუსტრაციული თხრობა“. ამას მიანიშნებენ თვითმხილველთა მოგონებები, სადაც აღწერილია პერსონაჟთა ურთიერთმოქმედების მთელი სპექტრი, სპექტაკლის გარეგნული პარტიტურის სახიერება და მოქმედ პირთა შინაგანი ბრძოლების კარდიოგრაფია. სადადგმო კულტურის თვალსაზრისითაც, იმ დროისათვის მაღალი დონისა უნდა ყოფილიყო სანაბობა, გამოყენებული იყო განათების ეფექტი - ამ სცენაში ცეცხლის ალი, რომელიც სა-

კირეს ილუზიას ქმნიდა. საშემსრულებლო კულტურა, სამსახიობო ანსამბლი - მოქმედებას აძლიერებდა, მყურეკბელთა აღფრთოვანებას იწყვედა.

ილია ზურაბიშვილი: „თუ შეიძლება ერთ აღმინაში განხორციელდეს მთელი ერის ზოგადი სიტუარფე და სილაამაზე - ერთ ფოკუსში მოქცეული, — მაშინ ლადო ლევანი სრული ხატება იყო ქართული სილაამაზისა. სილაამაზისა, რომელშიაც გამოიხატებოდა არა მარტო ხორციელი სინატიფე, არამედ აგრეთვე ცოცხალი სული ერისა.“¹⁶

ევატერინე გაბაშვილი: „წინათაც მენახა მესხიშვილი სცენაზე, გამეგონა იმისი მომაჯადოებელი, პარმონით საესე ხმა, ხმა იშვიათი, თითქმის დაუჭერებელი და წარმოდგენელი ჩემის სმენისათვის... მაგრამ დღეს ლადო სულ სხვა იყო! ის აღარ იყო აქტიორი, რომელიც ცდილობდა ხოლმე ზეპირად დასწავლილი როლი ქართულ-რუსულის კილოთი გადაეცა ამხანაგისათვის. არა, - ის იყო მშვენიერი ვაჟაკი, ქართულ ძველებურ ტანისამოსით გამოწყობილი, ქართულ ძვირფას იარაღით შესხმული მეომარი. რომელსაც სამშობლო უნდა დაეცვა მტრისაგან და რომელიც ამ დაცვის ასრულების ფიცს, მშვენიერს, უზაყველის, ყოველგვარ აქცენტს აცილებულ ქართული ენით წარმოსთქამდა.“¹⁷

როგორც ამ მოსაზრებებიდან ირკვევა ლევან - ლადო მესხიშვილში ძლიერად ყოიდა ეროვნული ჭიში და შთამომავლობა. პერსონაჟი ერის საზოგადო ნიშნით იყო აღმატებული და, შესაძლოა, ამიტომაც განსაკუთრებულ აღტაცებასაც ბადებდა. როგორც აქ მოხმობილი შეფასებებიდან ჩანს, ლევან ხიმშიაშვილის როლის მარცვალი იყო - მეომარი! ქეთევანი უყვარდა - მეომარს, შაჰის წინაშე იღვა - მეომარი, მეტეხის ციხეში ფიცს სდებდა - მეომარი, აღთქმას ასრულებდა - მეომარი, სიკვდილს იღებდა - მეომარი. ქეთევანის მიჯნური იყო ვნებააღესილი, გულფიცხი მეომარი; შაჰის რისხვას ელობებოდა ღირსეული მეომარი; სვიმონს პატივებს სთხოვდა გრძნობათა ქიდილში გამარჯვებული მეომარი; ფიცს სდებდა სამშობლოსათვის თავდადებული მეომარი; სიკვდილსაც მეომრული ღირსებით იღებდა ლადო მესხიშვილის ლევან ხიმშიაშვილი. საქართველოც ზნეობრივად აღმატებულ, ეროვნული სულისკვეთებით აღესილ, შეუღრეკ და თავდადებულ გმირებს ითხოვდა. ასეთად მოველინა ქართულ სცენას მომხიბვლელი, მშვენიერი, მამაცი ლევან ხიმშიაშვილი ლადო მესხიშვილის შესრულებით. მასში ერთიანდებოდა ყველა ის ლევანდა თუ მითი, შთაბეჭდილება თუ მოგონება იმ სახელოვანი გმირებისა, რომლებმაც ძნელბედობის უამს იხსნეს ქვეყანა და ამით მომავლისაკენ გზა გაუჯაფეს ქართველ ერს. სწორედ მეომრის ქედმოუხრელობამ, მგზნებარებამ, სილაამაზემ, უმაწვილკაცობამ მოხიბლა მყურეკბელი. მასში აღმოაჩინა ქართველ რაინდზე, პატრიოტზე თავისი შეხედულების განსხეულება. საკუთარ სულის სიღრმეში ჩაკირული ღვთაებრივი ცეცხლის მგზნებარება - სამშობლოს სიყვარული, სამშობლოზე ვარაში, სამშობლოს ხსენისათვის მზადყოფნა.

ლადო მესხიშვილის ლევან ხიმშიაშვილი და კოტე ყიფიანის სვიმონ ლიონი-

ქე შევება და იმედი აღმოჩნდა იმეამინდელი დაურჯებული ქართველი მაყურებლისა. რწმენაღესილი და თავადაც ამღლებული შესტროფოდა, შეჭხაროდა, შენატროდა მსახიობებსა და პერსონაჟებს, რომლებმაც მათი ჩაქანგული მამულის ტროფობა ააღორძინეს და გააცისკროვნეს მიღულული გონება. ყალუზე შემართული მაყურებლის ვნებათაღელვა შენობის წღღღეს ვერ ეპუებოდა, ბობოქრობდა, ჰქუხდა და საღინარს ეძიებდა...

სანახაობა გაგრძელდა სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ, ქუჩაში, ხიღზე... და ამ წარმოდგენის პროტაგონისიტად ახლა მაყურებელი იქცა...

მამურობეღმი. იოსებ იმედაშვილი - „...ვეღან ამას (სპექტაკლს-ნ.ა.) გენერაღღოფიცრებით, კენიებით, ვაქრებით, ახღწარმოშობიღი მოქაღაქეებით, ყარა-ხოღღელ-კინტოებით, მეთევეზე-ყასბებით, ხეღოსან-მღუშებით, მასწავღებღღ-მოწაღეებითა და მოსამსახურეებით ჟღღთამღღე გაქეღიღი დარბაზი ღიღი სა-სოებით სულგანაბღღი უსმენღღა.“¹⁸

იღღია ზურაბიშვიღი: „...იღღას გეტყვით, რას განიცღღიღა მაყურებელი, მაგ-რამ იღი ახღა მაყურებელი როღი იყო... არა, მაყურებელი იყო, ხოღღო არა სცე-ნური მოქმეღებისა, არამეღ - ნამღღიღი ცხოვერებისა. მოწმე საშინელი ამბავი-სა, რაც მის თეღღწინ ხღღებოღღა.

სულგანაბღღი, გაღღფიტრებღღი საბით, ოფღღში გაქნღიღი, გულისძვერით აღღვენებღღა ანთებულ თეღღებს ღღრამის განვითარებღღას და ძრწოღღით მოეღღოღღა დღღსასრულს. მაშინაც კი, როცა პიეღსა უკვე რამღღენჭერმე ჰქონღღა ნახღღი.

ღღა არა ერღღსა ღღა ორს, ვისაც კიღღვე ყრულ ახსოვღღა, რომ იღი თეღღტრში იყო, შიში იტანღღა - მსახიობის თეღღღავიწყბამ იქამღღე არ მიღღღწიღღს, რომ მარ-თღღაც ხანჯაღღი არ ჩასცეს გულში ქაღღსაღღ. იმღღენაღღ რეაღღური იყო, იმღღენაღღ ქეშმარღღი იყო ღღაღღს ბუნება-აღღძრუღღობა.“¹⁹

ვეღღტერიღღე გაბაშვიღი: „მე მზად ვიყავი გაღღვეშტარიყავი ღღოქიღღან ღღა მუხ-ღღი მომეყარნა საოცნებო გმირის წინაშე. ჰღღევე გრძნობღღა, უთუღღ, მთელი სა-ზოგადოებღღა, რაღღგან ღღეღან ხიმშიაშვიღღის სიტყვებს უზომო ღღა შეუჯავებელი ოვეაციით მიეგებღღა. რამღღენიღღე წამში ხიმშიაშვიღი - მესხიშვიღი თეღღჯაღღუნული იღღგა ღღა მოწინებით ეღღოღღა ხაღღხის დამშვიღღებღღას, რომ საღღაპარაყო განეგრ-ძო ღღა კვღვე ყოვეღღის თეღღის ნაბიჯით, ყოვეღღის თეღღის გულიღღან ამოხეთქი-ღღის ნათქვამით ღღა გულამღღე ჩამწეღღომის ხევერღღოვანი ხმით დეეყრო, დეე-მორჩიღღებინა მსმენელი.“²⁰

ვეღღტერიღღე გაბაშვიღღის მოსაზრებღღა გვიღღსტურებღღს, რომ მაყურებელი არა მარტო ჩართული იყო სასცენო ქმეღების უწყვეტ ნეაქღღში, არამეღ სანახაობა მასში პიროვენულ აქტივობას ბაღღებღღა, მოქმეღების სურვიღღს აღღძრავღღა. „სა-ოცნებო გმირის“ წინაშე მუხღღის მოღღრეკის წაღღიღი, უთუღღ, ნიშნავღღა პერ-სონაჟის მისწრაღღებთა ღღა მიზანთა მნიშვნეღღობას, მათს გაზიარებღღას, მიღღებღღს ღღა მზადყოფნასაც. მაყურებელი წარსულ გმირთა სიმამაცესთან ღღა პატრიო-ტიზმთან აიგივებღღა „მსახიობ-როღღს“, ნოსტაღღგიასა ღღა აღღფროთოვეანებღღსთან

ერთად, იმედიანი ზღვებოდა. ის ნატკრა, რომ აწმყოში ეხილა ამგვარი თავდადება - შესაძლებლად მიაჩნდა. შესაძლოა, თავის თავში ეძებდა ამგვარ თვისებათა ნიშან-წყალს და მხნეველებოდა.

ამ მოგონებით იმასაც ვიგებთ, რომ მაყურებლის მოზაკეპული ოკაციის მიზეზით მოქმედების გაგრძელება შეუძლებელი გამხდარა. ძველი თეატრის პრემიერს შეეძლო ოკაციის საპასუხოდ თავი დაეკრა დარბაზისათვის, იმ პერიოდის თეატრისათვის ეს ჩვეულებრივი ამბავი იქნებოდა. ლადო მესხიშვილი კი თავჩაღუნული ელოდა მაყურებლის დაშოშმინებას. ახალი სათეატრო ესთეტიკა ეყრდნობოდა სიუჟეტის განვითარების ერთიან სასცენო ქმედებას. სასცენო ცხოვრების ამგვარი გათამაშებით იქმნებოდა რეალობის ილუზია. ქართული თეატრი ამ ახალი პრინციპების დამცველი აღმოჩნდა. შემდგომში კონსტანტინე სტანისლავსკისა და ვლადიმერ ნემიროვიჩი-დანიჩენკოს სასცენო რეფორმათა ერთ-ერთ პრინციპს, როგორც ცნობილია, ერთიანი სასცენო ქმედების არსებობა წარმოადგენდა. მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობები მოქმედების მსვლელობის დროს არ რეაგირებდნენ დარბაზის ოკაციაზე, მოქმედების დასასრულს ფარდა არ იხსნებოდა, მხოლოდ წარმოდგენის დასასრულს შეეძლოთ მსახიობებს მდებლად დაეკრათ თავი მაყურებლებისათვის.

იონა მეუნარგია: „ეს პირველი წარმოდგენა კი არ იყო „სამშობლოსი“, ეს იყო პირველი ნამდვილი წარმოდგენა ქართულ ენაზე. მე პირველად ამ საღამოს გამიარა ტანში ჟრუნტელმა და ვიგრძენი ჰემშარიტი კმაყოფილება ქართული ხელოვნებისაგან. საფაროვისა, ავალიშვილისა, აბაშიძე, გაბუნია, მესხი, მესხიშვილი, ყიფიანი - ერთიმეორეზე უკეთესნი იყვნენ. თეატრი იმტრეოდა შედუღებული ხალხის ტაშისკერისა და ვაშას ძახილისაგან. წარმოდგენა რომ გათავდა, აკტორს დაფნის გვირგვინი მიართვა საზოგადოებამ ატლასის აფიშით და ბებუთოვს დაფნისავე ჩანგი ამგვარივე აფიშით. როცა ეს ორი გამოვიდნენ თეატრის კორილორზე, საზოგადოებამ აიტაცა ისინი და ხელდახელ წაიყვანა ცეიპაქმდის; აქ უცდიდა იმათ გაღერეიდან ჩამოსული ხალხი, რომელმაც აკტორი და რეჟისორი ნაბიჯ-ნაბიჯ გააცილა ბენგალის ცეცხლით და ტაშის კვრით ერისთავის სადგომამდის ვორონოცვის ძეგლის მახლობლად. მაყურებლებით მთლად გაიჭედა ხიდი, ასე რომ ერთ დროს მოძრაობა მთლად შეჩერდა, ლამის მუორე საათზე წარმოდგენის ყველა მონაწილე არტისტები ვახშამზე ისხდნენ ერისთავის სახლში და გამარჯვებას ულოცავდნენ ერთმანეთს.“²¹

ამ ოთხი მაყურებლის განწყობა შესაძლებელია ჩაითვალოს სრულიად დარბაზის ენებათაღელვის გამოხატულებად. როგორც ირკვევა, იმ დღეს დარბაზში იმყოფებოდა სხვადასხვა ფენის, ასაკის, ცენზის, ეროვნების წარმომადგენლები, ამდენად, სიმბოლიურად სრულიად საქართველო გახლდათ სპექტაკლის მაყურებელი და სრულიად საქართველო აღტაცებით უკრავდა ტაშს მწერალს, რეჟისორს, მსახიობებს და... წარმოდგენა გადაიქცა სახალხო ზეიმად.

სანახაობა აღიქმებოდა, როგორც ცხოვრებისეული ნამდვილობა, რეალობის ილუზია. მაყურებელი ჩართული აღმოჩენილა წარმოდგენის მსვლელობა-

ში, როგორც ამბის მოწმე და მონაწილე. მსახიობთა ვარდასახვის ოსტატობაც ამ ილუზიის სრულყოფილებას ავლენდა, ერწყმოდა სცენოგრაფიის, ბუტაფორიის, ეპოქის ნიშანთა ერთობლიობას. აზრი და მისი გამოხატვის საშუალებები ჰარმონიულ მთლიანობას ქმნიდნენ. ეს ახალი, გამოგონილი მთლიანობა, მართლმავრობის ხარისხი ბაღებდა, უთუოდ, დარბაზის იმგვარ განწყობილებას, რომელიც სასცენო ამბის თანახმიერი იყო. მაყურებელი ამ სასცენო ისტორიის „შიგნით“ აღმოჩნდა, როგორც ერთ-ერთი პერსონაჟი, უფრო ზუსტად, როგორც ამ მოვლენის „უამთააღმწერელი“. იგი კითხულობდა, იღებდა, აქტიურად აცნობიერებდა ქვეტექსტს, სასცენო მინიშნებებს, აზრის მიმართებას, რომელსაც ორი დროის „მონტაჟით“ ქმნიდა დამდგმელი ჯგუფი. ერთის მხრივ მაყურებელი დანთქმული აღმოჩნდა სასცენო ქმედებაში, მეორეს მხრივ აცნობიერებდა თანადროულობის დრამატულ ვითარებას. სასცენო ამბისაგან გაუცხოებული, რეალობაში ბრუნდებოდა, არა როგორც ისტორიის უტყვი მოწმე, არამედ როგორც მიმდინარე პოლიტიკური და სოციალური მოვლენების აქტიური შემფასებელი. როდესაც მეტეხის ციხეში შეთქმულთა ფიცის ეპიზოდი გათამაშდა, ჩემი აზრით, დარბაზი მოწინებით ფეხზე წამოუდგა დაკარგული სახელმწიფოს სიმბოლოს, დროშას და ამით გამოხატა თავისი ნება-დამოუკიდებლობის აღდგენის სურვილი. როგორც ჩანს, ეს ეპიზოდი პირველი ორი მოქმედებით აღმოჩნდა შემზადებული. ამას მაფიქრებინებს იოსებ იმედაშვილის შეფასება: „მოქმედება მოქმედებას მისდევს ბუნებრივი განვითარებით, ერთი მეორეზე მიჯაჭვული, ერთი მეორისაგან გამომავალი“... მოვლენათა შინაგან კავშირს, ეპიზოდების ლოგიკურ განვითარებას ბუნებრივად მიჰყავდა მაყურებელი, მისი გრძნობა და გონება, ამ ცენტრალური მოვლენის აღქმა-შეფასებისაკენ. ერთის მხრივ, ბრუნებდა წარსულში და მეორეს მხრივ, აწინდელი ყოფის სიღრმისეული გააზრებისათვის ამზადებდა. თეატრი, ერთის მხრივ ისტორიული მეხსიერების აღდგენას ესწრაფვოდა და მეორეს მხრივ, დაყინებული აწმყოს შეფასებისათვის მოუხმობდა მაყურებელს. თეატრის ეს აქტიური მიზანი ალაგზნებდა დარბაზს, პიროვნული თვითშეგნების ამოღების გზით, კათარზისსაც ახდენდა და იწვევდა თითოეულის აქტივობას რეალური დროის მიმართ. ამიტომაც წამოუდგა მაყურებელი დროშას - გაღვიძებული ეროვნული თავმოყვარეობის სახელით, ფეხზე წამოუდგა დამდგმელ ჯგუფს - ამ პატრიოტული ვნებათაღელვის წარმოქმნისათვის, ფეხზე წამოუდგა მსახიობებს, როგორც მათი თანამებრძოლი, პიროვნული ღირსებით გამშვენებულნი, ბრძოლისათვის შემართული-მეომარი. თეატრის უმთავრესი მიზანი - მიღწეული აღმოჩნდა. ეს იყო იშვიათი, სცენისა და დარბაზის გაერთიანებით სხივმოსილი, შეგნებული თავყრილობა.

როცა ერთი საუკუნის შემდეგ იტალიაში სახალხო თეატრის იდეა იშვა, უთუოდ, ამგვარი მიზანი ამოძრავებდა ჯორჯო სტრელერს: „იბადებოდა ოცნება სახალხო თეატრის შექმნის თაობაზე. ასეთი თეატრი გვესმოდა, როგორც ადამიანთა დიდებული გაერთიანება: დიდი დარბაზი, სადაც ადამიანები იკრი-

ბებიან, რათა აღნიშნონ ერთიანობის დღესასწაული, საზეიმოდ გაითამაშონ მითები და ტრაგედიები, ცხოვრება და სიკვდილი. აღმოაჩინონ საკუთარი თავი ამ „სამოქალაქო რიტუალში“... ეს საერთო სახალხო აღტყინება დასრულდება კოლექტიური ცეკვით ან ერთობლივი ნადიმით.“²² ის, რაც „სამშობლოს“ პრემიერაზე მოხდა - დარბაზში, ქუჩაში, ხილზე - სახალხო თეატრის თავისებურ, ერთ კერძო შემთხვევას წარმოადგენდა, თავისი არსით ამგვარი „სამოქალაქო რიტუალი“, სახალხო მისტერია გახლდათ. აქ, ამ „დახშულ სივრცეში“ წარმოქმნილი აღტყინება გადმოიღვარა ქუჩაში, ხილზე, სადაც ხალხმა კოსმოსთან შესიტყვების აქტი განახორციელა. ძველ საბერძნეთში, ღია ცის ქვეშ, აღმოცენებული ეს საერთო სახალხო რიტუალი, მაყურებლის სამყაროსთან შერწყმის, სამყაროსთან ვერბალური დაკავშირების სურვილსაც მიანიშნებდა.

20 იანვრის საღამოსაც, მაყურებელს ეწადა კოსმიურ სივრცეს შეხმანებოდა, რათა ამ უზარმაზარი ასპარეზის ნაწილად ეგრძნო თავი, რათა ამ გრანდიოზული მასშტაბით დაიმედებულს, სამომავლო მოქმედებისათვის შეეძინა ენერჯია და ძალოვნება. ამ უკიდვგანო სამყაროში მას ეულად და გარიყულად აღარ მიაჩნდა თავი. თავისუფლების ნეტარ წამს დაუფლებული, თავისუფლების ხიბლით სხივმოსილი მაყურებელიც, ასე მგონია, აეთანდისიციით პიროვნულ ამალლებას ეზიარა. ახლა კი, ამ დიდებული მიგნებით ფრთაშესხმულს, არ შეეძლო მდუმარედ ყოფნა, თანასწორთან გაბაასებას მიეღტკოდა. სურდა შესიტყვებოდა კოსმიურ სივრცეს, თავისუფალ მნათობებს, რადგანაც ამ წუთებში მათთან გაბაასების ღონეს, მოთხოვნილებას და უფლებას გრძნობდა:

„აჰ! მმოწმობენ ვარსკვლავნი, შეიღნივე მემოწმებთან,
მზე, ოტარიღი, მუშთალი და ზუალ ჩემთვის ბნდებიან,
მთვარე, ასპიროზ, მარხიხი მოვლენ და მოწმედ მყვებიან,
და მას გააგონნენ, რანიცა ცეცხლი უშრეტნი მდებიან“.

და ახლა, ეს „ცეცხლი უშრეტნი“, ეკუთვნოდა იმ ერთადერთს, განუყოფებელს, ყველაზე წმინდასა და სათაყვანებელს - სამშობლოს... მაყურებელი ამ მიგნებითა და აღიარებით თავადაც ხდებოდა ღირსი „ცეცხლი უშრეტის“ ტარებისა, რადგანაც არაფერი ისე არ ამალლებს, ამთლიანებს, აძლიერებს, ამშვენებებს პიროვნებას, როგორც თავისუფლების განცდა. თავისუფლების სწორუპოვარი განცდით დამშვენებულ მაყურებელს, უკვე შეეძლო სამშობლოს თავისუფლების უღიადესი ნეტარებაც შეეგრძნო, უფრო ზუსტად კი, მისი თავისუფლებისათვის შემართულსა და გაძლიერებულს ემოქმედა! აი, ამ ზეალმტაც, დიდებულსა და უმშვენებურს წუთებს გადმოგვცემენ თვითმხილველნი, რადგანაც ყველაზე საგულისხმო სწორედ აღამიანთა ეს ამალლება და აღმაფრენა გახლდათ. წარმოდგენა, რომელიც ამგვარ ნეტარებას აზიარებს მაყურებელს, ქეშმარიტად იმსახურებს განსაკუთრებულ ადგილსა და მნიშვნელობას არა მარტო თეატრის, არამედ ერის ისტორიისათვისაც. სპექტაკლი „სამშობლო“ ამ რანგის იშვიათ ქმნილებათა შორის გამოირჩევა ქართველი ერის მრავალსაუყუნოვან ქარტეხილში.

მიუხედავად იმისა, რომ შეთქმულება მარცხით მთავრდებოდა, მაყურებელი მაინც იმედითა და რწმენით აღკისლი და აღტკინებული გამოდიოდა შენობიდან, რადგანაც თვით წინააღმდეგობის შესაძლებლობა უკვე ბაღებდა იმედიანობასა და რწმენას. სპექტაკლმა ისიც ამცნო მაყურებლს, რომ მრავალსაუკუნოვანი ისტორიისა და კულტურის ერს გადაშენება და მოსრა არ ეწერა. ამ ოპტიმიზმით „შეიარაღებული“ ადამიანი, საკუთარ თავს ამ ისტორიის ნაწილად, კულტურის შემოქმედად სთვლიდა, თვითშეგნებით აღკისლი კი ახლა, მოქმედებისათვის მზადყოფნას ამჟღავნებდა!

ქეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს ის მოსახრებაც, რომ „სამშობლოს“ მაყურებელი სანახაობის „თანაშემქმნელად“ იქცა ამ სიტყვის პირდაპირი და სიმბოლური მნიშვნელობითაც. დარბაზი წარმოდგენის აქტიური პერსონაჟი შეიქმნა, იგი არ იყო მხოლოდ თანაგანმცდელი ან უტყვი მოწმე. ნებისმიერი მაყურებელი (პასიურიც და აქტიურიც) სპექტაკლის მონაწილეა, ნებისმიერი წარმოდგენა სცენისა და დარბაზის ორმხრივი ურთიერთობის აქტის განხორციელებაცაა, მაგრამ არსებობს იშვიათი შემთხვევები, როდესაც ეს ურთიერთშემოქმედება თავისთავადაა სანახაობა, საერთო რიტუალის ნაწილია, ან უფრო ზუსტად, ბილატერალური კომუნიკაციის ფორმებს წარმოდგენა აპაჟს რიტუალური ქმედების ხარისხში. „სამშობლოს“ მაყურებელი არა მარტო აქტიურად იყო ჩართული სპექტაკლის მსვლელობაში, არამედ თავად თანამონაწილეობის პროცესი აქცია სანახაობად და ამით აღაძვალა წარმოდგენა „ისტორიის მისტერიად“. თავის მხრივ დადგმამ „შექმნა პუბლიკა“, დაუხტა და გაიტაცა დარბაზი, თანამზრახველ მებრძოლად ჩამოაყალიბა იგი. დადგმამ მისტერიის „შიგნით“ შეღწევით, ადამიანთა ეს „უბრალო რაოდენობა გადააქცია ადამიანთა საყრებულოდ“. ჭერ შეაღულაბა „გათითოკაცებული“ დარბაზი, მერე ერთი მიზნისაკენ წარმართა მისი სულისკვეთება, აამოქმედა და შემართული დარბაზი მეომრად გადააქცია. ჩამოაყალიბდა სამოქალაქო საზოგადოება! ერთ არსებად შენივთული სცენა და დარბაზი, უკვე თავისთავად წარმოადგენდა „სათამაშო სახლს“, დიდ სახალხო დღესასწაულს! ამგვარი ფაქტები, იშვიათია თეატრის მრათალსაუკუნოვანი ისტორიისათვის და უნიკალურ მოვლენათა რიცხვს განეკუთვნება. ქართული თეატრის ისტორიას ამშენებს ეს უნიკალური მოვლენა.

თეატრისა და მაყურებლის უძლიერესი და ურთულესი ერთიანობის აღმოცენება მაშინ განხორციელდება ხოლმე (და განხორციელდა ამ კერძო შემთხვევაში), როდესაც სცენაზე თამაშდება საერთო საზოგადოებრივი, საერთო სახელმწიფოებრივი რანგის იდეები, მითები, ლეგენდები და ტრაგედიები, როდესაც თამაშდება ერის წარსული, როგორც მისტერიული და რიტუალური ქმედება, როდესაც წარმოიჩენილია უმთავრესი ღირებულებები, კატეგორიები, მცნებები, რაც ბაღებს „ისტორიაში შეღწევით“ რეალობის შეფასების ახალ თვალსაზრისს. ამ ცოდნით, ამ გამოცდილებით გაძლიერებული. შინაგანად აღტკინებული, თანადგომით აღფრთოვანებული ხალხი განიცდის ამალეებასაც,

რადგანაც „კათარზისი არასოდეს გაიგივებულა უბრალო ემოციურ განწყობენ-
დასთან. ის მთლიანად უნდა მოიცავდეს მთელ არსებებს.“²³

ქართულ სინამდვილეში „აღტაცებისა და პეროიკის“ ეს წუთები აღმოცენ-
და იქ, სადაც მაყურებელმა თავისი ტრაგედია გაითამაშა, მაყურებელმა, ყუ-
ლამ ერთად, თავისი ცხოვრება ამოიკითხა, თითოეულმა მათგანმა საკუთარი
სულის მელოდია შეისმინა და გაერთიანებული შემართებით ღონეაღესილმა.
თანადგომის ამაღლებული მშვენიერება, საერთო სახალხო დღესასწაულით გა-
მოხატა... დავით ერისთავის სასტუმრო ოთახში გაშლილ მაგიდასთანაც, ასე
მგონია, დიდი საქართველო ილხენდა და ზეიმობდა.

სახალხო თეატრის შექმნის იდეამ იტალიაში კრახი განიცადა. შემდგომ
ბერტოლდ ბრეხტი იტყვის, რომ: „კარგი თეატრი ისაა, რომელიც კი არ გაა-
ერთიანებს, არამედ გათიშავს მაყურებელს.“²⁴ პარადოქსული თეატრის აქტო-
რის პარადოქსული მოაზროვნის ეს სიტყვები ეყუთვნის უკვე სხვა ეპოქას. ეს
მოხდება კაცობრიობის უძლიერესი კატაკლიზმების განცდის შედეგად. ქართ-
ველმა მაყურებელმა კი „სამშობლოს“ პრემიერაზე თავისი „სამოქალაქო რი-
ტუალით“ სახალხო თეატრის თუ არა, სახალხო სპექტაკლის დაბადება იზეიმა.
წარმოდგენა „ღვთაებრივი ილუმინაციებით“, „ღვთაებრივი ცეცხლით“ ჰკრავდა
სცენასა და დარბაზს. დიონისური გახელებით ალაგზნებდა მას, საკრალური
ენებათაღელვით მუხტავდა, თავისუფლების დიდებულ განცდას ნაზიარები მა-
ყურებელი კი, შინაგანად აღზევებული და ამაღლებული, კოსმიურ სივრცეს
უზიარებდა ამ აღმოჩენით მოპოვებულ სულისთქმას, სიხარულს, შვებას, იმედ-
სა და რწმენას...

აქ ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემაა ანგარიშგასაწევი. წარსულის გაიდუ-
ალება, წინაპართა გაფეტიშება, საერთოდ, დამახასიათებელია ქართველი ერის
ინდივიდუალობისა. ეს ნიშანი საერთო-სახალხო განწყობილების გამომხატვე-
ლია და ამას ვერც XIX საუკუნე გადაურჩა. უფრო მეტიც, იქნებ ფიზიკური და
სულიერი შეჭირვების ეპოს, მთელის სიძლიერით აფეთქდა კიდევ ერში წარ-
სულის ხიბლი, მწველი განცდა და ნოსტალგია. მაგრამ თუ ამ ვნებათაღელვამ
არ აღმოაცენა ქართველ ერში რეალობის განწკარეტის ფიზიკური უნარი, გონი-
ერების პრიმატი თუ არ აღიარა, მოქმედების სურვილი და მზადყოფნა თუ არ
გამძვლავნა, თუ არ იმოქმედა მომავლის გადასარჩენად, სამწუხაროდ, მარადი-
ული მირაჟისა და მარადიული უმწიფრობისათვის იქნება განწირული. ეს შე-
გონებაც შეისმინა მაყურებელმა თეატრისაგან და, შესაძლოა, ამ დამოძღვრის
მართებულობამ და სიღრმემაც დაბადა ზეალმტაცი განწყობა, თეატრისადმი
მადლიერების გრძნობაც.

იოსებ იმედაშვილი: „სამშობლომ“ დამანახა, გამაცნო და შემავკრა სამშობ-
ლო ქვეყანა მარტო მე კი არა, ათასსა და ათიათასობით სხვათაც. ყულას, ვისაც
ერთხელ მაინც უნახავს ეს პიესა. მან დაგვანახა წამებული, შემოსეულ მტერ-
თაგან ფეხქვეშ გათელილი ჩვენი სამშობლო და მის სასამსახუროდ აღგვაგზნო;
მხოლოდ ეს პიესა აესებდა თეატრს ყელთამდე. ვისაც უნდოდა სიტყობემა ეგ-

რძნო, თავისი ქვეყნის წარსული თვალნათლივ განეცადა და ყურით მოესმინა. მითი თანადროულობა აეწონა-დაეწონა, - „სამშობლოს“ წარმოდგენაზე მიდი-
ოდა.“²⁵ სამშობლოს სიყვარულის ყოვლისმომცველი გრძნობის სიდიადეს უჩ-
ვენებდა და უნერგავდა თეატრი მაყურებელს, მაგრამ უმნიშვნელოვანესი იყო.
რომ თეატრი სამშობლოს სამსახურისათვის, მოქმედებისათვის, ბრძოლისათ-
ვის ალაგზნებდა მაყურებელს. ეს იყო უმრწემესი მიზანი თეატრისა და უფრო
მეტეცი, ვიდრე წარმატებული სპექტაკლის თამაში. მაყურებელს გაუჩნდა სამ-
შობლოსათვის, მისი გადარჩენისათვის, მისი თავისუფლებისათვის თავგანწირ-
ვის მოთხოვნილება, პიროვნული პასუხისმგებლობის გრძნობა. პერსონაჟიცი-
რებულნი იღვანდნენ და ილიას ღალატის - „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნენ-
სო“.

გაზეთი „დროება“ აღნიშნავდა: „მთელი საზოგადოება პირველსავე ფარ-
დის ახლიდან უკანასკნელ ფარდის დაშვებამდე რაღაც განსაკუთრებულ სასი-
ამოვნო მღელვარებაში იყო, ყოველ ფარდის დაშვებაზე, ყოველი მონოლოგის
გათაყვებაზედ არტისტები საზოგადოებისაგან დასაჩუქრებულები იყვნენ ბრა-
ვოს ძახილითა და ტაშის კერით.“²⁶ დავით ერისთავის სიტყვის მაღლი გრძნეუ-
ლი ძალით ზემოქმედებდა მაყურებელზე.

გაზეთი „დროება“: განსაკუთრებით ბევრი და ღირსეული ტაში და თანაგ-
რძნობის ნიშანი მიიღო სვიმონ ლეონიძის მოთამაშემ ბ-ნ ყოფიანმა და ლევან
ხიმშიაშვილის წარმომდგენელმა ბ-ნ ალექსიევი-მეხიევიმა.“²⁷ მაყურებელი გამო-
არჩევდა ამ ორ მსახიობს, ამ ორ პერსონაჟს, რადგანაც ისინი სრულყოფილად
გამოხატავენ პატრიოტიზმის, თავდადების, პიროვნული პასუხისმგებლობი-
სა და სამშობლოს თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეას. მათში ხედავდა მაყუ-
რებელი ამ წუთებში გაღვივებული და აღორძინებული პეროიკის განსხვულე-
ბას.

სტეფანე ქრელაშვილი: „სამშობლომ“ მოგვეცა... შემთხვევა, რომ ქართვე-
ლები რამდენიმე ხანი ერთად ვფიქრობდით, ერთად გამოვიგრძენით არა რომე-
ლიმე კერძო კითხვა, არამედ საყოველთაო, საზოგადო საგანი... მოგვეცა შემთ-
ხვევა, რომ განცალკევებული ხალხი, გან-განზე მოსიარულე, ერთმანეთის მი-
უნდობელი, შეიკრიბა ერთ ადგილას.“²⁸

სრული საფუძველი გვაქვს, რომ აღინიშნოს, სპექტაკლმა არა მარტო ესთე-
ტიკური ტკბობა განაძლეინა მაყურებელს, არამედ გათითოკაცებული ადამი-
ანები, აქცია ერთიან საკრებულოდ, ერთიანი განწყობილებითა და აზრით შე-
დულაბებულ ძალად. ეს არ იყო უგუნური მასის ინსტიტუტური აზვირთება, ეს
იყო სწორედ ხალხის, გონიერი საკრებულოს ნების გამოხატულება, ადამიანე-
ბის თანახმიერება, რომლებმაც იცოდნენ რისთვის, რა მიზნით გაერთიანდნენ.
სპექტაკლის მოწოდებამ გააღვივა მაყურებელში მიძინებული ეროვნული
თვითშეგნება. ხალხმა შეიგრძნო, შეისისხლხორცა, შეისმინა ამ სიტყვის - სამ-
შობლო- ძალოვანება! მიუხედა თეატრის გულისნადებს და მანაც გულში გამო-
ატარა თავისუფლების ნეტარი წუთის დიდებულება, ამიტომაც იქცა „სამო-

ქალაქლ რიტუალის“ პროტაგონისტად.

სწორედ ეს შეგნებული და ერთიანი ზრახვით შენივთული ხალხი, მისი შემართება, მისი მბორგავი აზრი და ენერჯია, მისი ვნება და სულისთქმა იყო საშიში! ამიტომაც მოჰყვა მას ოფიციალური და შემდგომ რუსული პრესის რეაქცია. ეს რომ ყოფილიყო კარგი წარმოდგენიდან მიღებული სიამოვნების გამოხატულება, ეს რომ ყოფილიყო მასის ჩვეული და წუთიერი აფეთქება და არა ხალხის შეგნებული აქცია - არც ასეთი განგაში ატყდებოდა მეტროპოლიის პრესაში და არც ადგილობრივი მმართველობა აკრძალავდა პიესის დადგმას. დრამატურგმა იცოდა რისთვის გადმოაქართულა პიესა, თეატრმა იცოდა რისთვის დგამდა „სამშობლოს“, გაზეთმა „დროებამ“ იცოდა პუბლიკაციებით რისთვის ამზადებდა მაყურებელს. მეტროპოლიის ადგილობრივმა ემისრებმა იგრძნეს რისთვის უნდა დაედოთ ვეტო პიესისა და სპექტაკლისათვის. სამშობლო, თავისუფლება, ეროვნული და პიროვნული ღირსება - ტაბუირებული ცნებები გახლდათ! რეაქცია თავად პრობლემის მასშტაბმა და იმპერიის პოლიტიკურმა კურსმა განაპირობა. იმპერიამ იგრძნო ამ ბიძგის საშიშროება, განჰკერიტა პერსპექტივა, ჩათვალა იგი პოლიტიკურ აქციად და საძირკველშივე მოინდომა ამ ნათელი იდეის სასცენო განსხეულების მოსრა. დათრგუნული, უშფოთველი მასა ხალხად იქცა! ეს იყო საშიში მოვლენა და საპასუხო რეაქციაც სასტიკი აღმოჩნდა.

ქეშმარიტად, 1882 წლის 20 იანვარს, ოთხშაბათ საღამოს, საზაფხულო თეატრის შენობიდან გამოსული მაყურებლის ვნებათაღელვა, თითქოს, ილიას სიტყვების გამოხატულებად იქცა: „ხალხი აზვირთდა, ხალხი აღსდგა, ხალხი მოქმედობს“.

თვალს თუ გადავაკლებთ იმ დღეების პრესას, ნათელი გახდება, რომ საზოგადოება „სამშობლოთი“ ცხოვრობს, ცხარე კამათის ფორმით სამშობლოს იცავს, დანატრებულ პატრიოტულ გრძნობას გამოხატავს და ასე იბრძვის ღირსებააყრილი ყოფისაგან თავდახსნისათვის. ახლა უკვე წინააღმდეგობას უწევს წარსული დროის კი არა, არამედ აწინდელ დამპყრობელს. და ეს წინააღმდეგობა გულში ნამალევად წარმოქმნილი უკმაყოფილება აღარაა, ეს უკვე მოქმედებისათვის მზადყოფნის ნიშანია, იქნებ თავისებური გაბრძოლებაცაა! ეს, თითქოს, კრწანისის ომის გაგრძელებას წარმოადგენდა, ისევე როგორც გიორგიევსკის ხელშეკრულების გაგრძელება იყო ის სიმუხთლე, როცა ერთმორწმუნე მოკავშირემ ასე ვერაგულად მიატოვა ბრძოლის ველი და მტრის პირისპირ მართო დატოვა ქართველობა. თავზარდაცემული ხალხი, ახლავა გამოერკვა, ახლავა აღმოაჩინა, ჩაუყვირა, გაითავისა ქეშმარიტი მიზეზი ქვეყნის დაქვეყნისა და გადაშენებისა, თითქოს, ახლავა ჩაუფიქრდა სოლომონ დოდაშვილის, ნათელი გონებისა და სულის, მოწოდებას: „ქვეყნის დაარსებითგან მამულსა ჩვენსა აქენდა თავისი საკუთარი მდგომარეობა, აქენდა თავისნი სჯულნი, თავისი სარწმუნოება, თავისი ენა და თავისი ჩვეულება, ჰყენდა ყოველსა დროსა საკუთარი თავისი ხელმწიფე და არასოდეს არ იყო მოკიდებული სხვა-

„სა ზედა და არც მონა, ვითარცა აწ არს მამული ესე ჩვენი. და ჩვენი ხმა, სახე-
ლი და მამაცობა წინაპართა ჩვენთა ყოველთვის ჰქუხნდა და აღაყესებდა მსოფ-
ლიოსა. მტერი მარადის მოწყულული იყო და დამზობილ მათგან.

ხოლო აწ ზედავით დამზობასა და არარაობასა მამულისა ჩვენისასა?
ჰგრძნობთა შეიწროებასა ყოვლისა კაცისასა?!

რაისთვის არს ესე ესრეთ?

ნუ უკვე ჩვენ არა ვართ შვილნი მამა-პაპათა ჩვენთანნი?!

ნუ უკვე ჩვენ არა ძალგვიძს შენახვა საყუთარისა მამულისა ჩვენისა?!

ნუ უკვე ჩვენ არა გვაქვს სიმხნე და ძალი ესოდენი, რაოდენიც ჩვენს მამათა
ანუ სხვათა მსგავსთა კაცთა?!

მაშა რაისათვის ვცოცხალვართ?!“²⁹

თითქოს, ახლალა შეისმინა ცხოველი აზრი ნიკოლოზ ბარათაშვილის ღაღა-
დისისა:

„მაგრამ რადგანაც კაცი გვექვიან - შვილნი სოფლისა,

უნდა კიდევცა მივდიოთ მას, გვესმას მშობლისა,

არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკედარსა ემსგავსოს,

იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნვოს!“

იმ დღეებში, თითქოს, აღსდგნენ გამოფხიზლებული „შვილნი სოფლისა“,
გულიდან გულში ელდასავით გადასცეს შექაბილი „გვესმას მშობლისა“ და თა-
ვისუფლები დაიღი იღვის აღმოჩენით გალადებულებმა, ეროვნულ ენერგიას
სადინარი აღმოუჩინეს, თითქოს, მზად იყვნენ შეხმინებოდნენ 1832 წლის
შეთქმულების სინდისის, სოლომონ დოდაშვილის, მოწოდებას: „მაშა რაისათ-
ვის ვცოცხალვართ?! -აი, იყო ოფიცოზისათვის და ამდენად, იმპერიისათვის,
ყველაზე საშიში.

1882 წლის 22 იანვარს გაზეთი „დროება“ აღნიშნავდა: „გუშინდელი წარ-
მოდგენა საზოგადოებას დიდი ხანია არ უნახავს. „საზოგადოების ნაღებიო“
რომ იტყვიან, ის დაესწრო ამ საღამოს წარმოდგენაზე. მთელი ქართველი არის-
ტოკრატია და ბევრი სომხებიც მოვიდნენ თ.დ.გ. ერისთავისაგან ახლად გადმო-
კეთებულ სარდუს დრამის „სამშობლოს“ სანახაოდ და დარწმუნებული ვართ,
რომ არც ერთი დამსწრე უკმაყოფილოდ არ დაბრუნებულა შინ ამ საღამოს
ჩვენის სცენის მოღვაწეებზე, ჩვენს დრამატულ დასის თამაშზე. მაგრამ ამაზე,
ე.ი. თვითონ წარმოდგენაზე, შემდეგ ვიტყვით უფრო დაწერილებით, ახლა მხო-
ლოდ იმის თქმა გვინდა, რომ ეს წარმოდგენა იყო ნამდვილი დღესასაული დრა-
მის გადმოშვებების თ.დ.გ. ერისთავისა და რეჟისორის თ.მ.პ. ბებუთოვისათ-
ვის. ერთი და მეორეც რამდენჯერმე გამოიხმნო საზოგადოებამ ანტრატქებ-
ში და ტაშის-კერით დაასაჩუქრა ერთი მშვენიერ გრძნობის აღძვრისათვის და
მეორე პიესის ღირსეულად დადგმისათვის. ნიშნად პატივისცემისა ქართულმა
დასმა უძღვნა „სამშობლოს“ ავტორს დაფნის გვირგვინი ატლასის აფიშით და
ამ პიესის გამმართავს დაფნისავე ჩანგი ამ გვირგვინ აფიშით. წარმოდგენის გა-
თავების შემდეგ ორივე ხელით აიყვანეს, გამოიყვანეს თეატრიდამ და ერთის

ბრალს ძახილთა და ტაშის-კვრით ჩასვეს ფაიტონებში. ერთი სიიტყვიით დიდი ამბაკი იყო.³⁰

მეორე წამოდგენაზეც, 22 იანვარს, ასეთივე აღფრთოვანებით გამოუხატავს მაყურებელს თავისი მოწონება. ყოველი წარმოდგენა ზარ-ზეიმით აღინიშნებოდა თურმე.

1882 წლის 30 იანვარი. „დროების“ კორესპონდენტი მოგვითხრობს: „ყველა მოქმედებაში კაცი გრძნობს ქართველს წვალებას, მამულისათვის თავგანწირულობას, სამშობლოს სიყვარულს, იმ მაღალ გრძნობას, რომელიც ყველა ქართველის მკერდში დაუძინარად სცემდა და სულს უდგამდა...“

ამ დღეს აქტიორებმა: ყფიანმა, მესხევემა და აქტრისებმა: ხერხეულიძისამ და გაბუნამ თავის თამაშობით მოიყვანეს ხალხი აღტაცებაში. გაბუნა ნიჭიერი აქტრისა არის, მაგრამ ხშირად ავიწყდება, რომ ის სცენაზე არის და ამით გამოხს ხელოვნების კანონს...

მიხეილ ბებუთოვმა კი, როგორც რეჟისორმა, თავისი შემწეობით, მისცა დრამას გონივრული მნიშვნელობა.

დავით ერისთავმა დიდი ღვაწლი დასდო ჩვენის სცენის რეპერტუარს ამ დრამის გადმოკეთებით. ყველა მაყურებელი ამ დრამისა გამოდის თეატრიდან დიდის სიამოვნებით.³¹

ადვილი წარმოსადგენია, რა ხდებოდა იმ დღეებში ქალაქში. დიდგვაროვანთა სალონებში, წვეულებებზე, დაწესებულებებში, ქუჩებში, მოედანზე, ბაზარში, ბაზაზ - ხანაში, ალბათ, სალაყბოშიაც - ხალხი ლაპარაკობდა სპექტაკლებზე, კამათობდა აწინდელს მდგომარეობაზე, იმეორებდა მოქმედ პირთა ცალკეულ რეპლიკებს, დაურიღებლად გამოსთქვამდა თავის აზრს, დაუსრულებლად ახსენებდა სიტყვა - სამშობლოს. ამ სიტყვასთან ერთად ზეპირად დასწავლილ მონოლოგებსა და აფორიზმებით სხარტ რეპლიკებსაც იმეორებდა... მე და ჩემი ხმალი ორივე ქართველები ვართ! - სიამაყეს გვრიდა, უთუოლ, ლევან ხიმშიაშვილის სიტყვები და როგორც საკუთარ სასოებას, ისე გამოსთქვამდა. სჭეროდა, სწამდა, სურდა, რომ მასაც შესძლებოდა ასე თამამად დახვედროდა დუშმანს, მასაც გულით ეწადა, ხმამაღლა ელიარებინა - პირადულზე მაღლა სამშობლოს ინტერესები დავაყენო. „სამშობლომ“ - პიესამაც და სპექტაკლმაც, პეროიკული ვნებათაღელვით აღაგზნო მაყურებელი, ყოველდღიურ ფუს-ფუსზე მაღლა დააყენა, საგმირო საქმეთა მნიშვნელობაზე დააფიქრა, საქვეყნო საზრუნავისათვის მომართა მისი გონება და გრძნობა.

სათეატრო ძროშობა. სათეატრო ცხოვრების ორგანული ნაწილი ხომ სათეატრო კრიტიკაცაა. კრიტიკული აზროვნება სასცენო ქმნილებათა ნიადაგზე აღმოცენდება, მისით საზრდობს და მისთვისაც არსებობს. იმ ორი ადრესატრისათვის, რომლისათვისაც იქმნება კრიტიკული ნააზრევი, მკითხველი და შემოქმედებითი ჯგუფი, რეცენზია საგანმანათლებლო როლსაც ასრულებს. განსჯანი სპექტაკლის თაობაზე ორივესათვის მნიშვნელოვანია - ერთიც ამოწმებს

საკუთარ აზრსა და მიგნებებს და შეორეც. თეატრისა და კრიტიკის ურთიერთზემოქმედების პროცესი ძალზე მნიშვნელოვანი და საინტერესო საკითხია, ამასთანავე, ცალკე განსჯის საგანიცაა. ამ შემთხვევაში მხოლოდ იმას აღვნიშნავ, რომ ამ ორი ფენომენის - თეატრისა და კრიტიკის - ურთიერთობა და ურთიერთზემოქმედება საყურადღებო პროცესია ორივესათვის, რადგანაც სასცენო ხელოვნების და საზოგადოებრივი აზრის დიალექტიკის ნათელ მაგალითს განასახიერებს.

ამ კერძო შემთხვევაში თეატრმა, თავისი არჩევანით, პიესას ვგულისხმობ, უკვე წარმოქმნა საზოგადოებრივი აზრი, მისი აქტივობა, კრიტიკულ მოსაზრებათა მიმართებაც. სპექტაკლმა ბიჭი მისცა კრიტიკული აზროვნების მასშტაბსა და პათოსს. თავის მხრივ, სათეატრო კრიტიკამ პიესის დახვეწისა და ინტერპრეტაციისათვის მეტად საგულისხმო როლი შეასრულა. ამასთანავე, სპექტაკლის დანიშნულება გამოიკვეთა და საზოგადოებრივი ცხოვრების აქტიურ მოვლენად, მაყურებლის ეროვნული თვითშეგნების ამაღლების უმნიშვნელოვანეს ფაქტად აღიარა.

როგორც უკვე აღვნიშნე, გაზეთ „დროების“ პუბლიკაციები ამზადებდა მაყურებელს პრემიერისათვის. ხოლო მიხეილ ბებუთაშვილისა და აკაკი წერეთლის სტატიებმა ხელი შეუწვეს პიესის საბოლოო ვარიანტის ჩამოყალიბებას, პიესის სასცენო ინტერპრეტაციას. კრიტიკამ შეასრულა თავისი მიზანი. პრემიერის შემდგომ გამოქვეყნებული პუბლიკაციები („დროება“ 1882წ. №№15, 22) გადმოგვცემენ საერთო შთაბეჭდილებას, გვაძენობენ უფრო მაყურებლის რეაქციას, ვიდრე სანახაობის საგულდაგულო ანალიზს. უთუოდ, სპექტაკლიდან მიღებული შთაბეჭდილება იმდენად ძლიერია, რომ პუბლიკაციათა ავტორების გრძნობა სძლევეს გონებას, შესაძლოა, ამიტომაც ყურადღება არაა გამახვილებული ინტერპრეტაციის პრობლემებზე, სადადგმო საკითხებზე, მსახიობთა შესრულების დეტალურ გარჩევაზე. პრესამ, უწინარესად, სპექტაკლი შეაფასა, როგორც დიდი საზოგადოებრივ - პოლიტიკური აქცია. „დროების“ რედაქცია შეპირდა კიდევ მკითხველს, ახლო მომავალში დაიბეჭდება სპექტაკლის ძირფესვიანი გარჩევა. მაგრამ... როგორც ჩანს, პრემიერის საღამოს ატეხილმა აჟიოტაჟმა, სპექტაკლის სულსიკვეთებამ, ცალკეულმა რეპლიკებმა, მაყურებელთა მოზვაგებამ და ქალაქში მოარულმა თქმულებებმა, ოფიციალური უკმაყოფილება და, რაც მთავარია, უკიდურესად მწვავე რეაქცია გამოიწვია. „დროება“ შეეცადა არ გაემწვაებინა სიტუაცია.

ერთი თვის შემდეგ, თებერვალში, მოსკოვისა და თბილისის გაზეთებში სპექტაკლის თაობაზე გაიმართა მძაფრი დისკუსია, რომელმაც, ერთის მხრივ ნილაბი საბოლოოდ ჩამოსხნა მონარქისტულ გაზეთს და იმპერიის იდეოლოგიასაც, მეორე მხრივ, ქართულ მამულიშვილებს საშუალება მიეცათ, საჯაროდ გამოეხატათ პოზიცია, საჯაროდ გამოეთქვათ თავიანთი აზრი მეტროპოლისის პოლიტიკაზე და მის მხარდამჭერ პრესაზე და დაეცვათ ქართველი ერის ღირსება.

1882 წელი 21 თებერვალი. „დროება“ აქვეყნებს „მოსკოვის უწყებანის (1882, 44) კუბლიკაციის თარგმანს, ვინმე ო.რ. აწერს მას ხელს: „ახირებული და წარმოუდგენელი მოვლენაა - ფრანკუზულ პატრიოტულ დრამის გადმოკეთება ქართულ ხასიათზე და ამის მიჩემება ძველ საქართველოს ისტორიაზე, რუსეთისაგან საქართველოს დამორჩილებამდინ. მაგრამ აქაურ ახალგაზრდა პატრიოტებზე (!), რომელნიც მსურველნი არიან, რომ ყველაფერი თავის მშობლიურში, მიმკედარი განაახლონ, ამ პიესამ დიდი და აღტაცებითი შთაბეჭდილება მოახდინა: ავტორი (თუ შეიძლება იმას ავტორი დავარკვეთ) ხელით აყვანილი გაიყვანეს თეატრიდან, უანგარიშო ხალხმა მიაცილა ის შინამდინ ამ ტალახსა და თოვლში ბენგალის ცეცხლით და აღტაცებულის ყვირილით. ბევრ საღამოს გაგრძელდებოდა კიდევ ეს ნეტარება აქაურ ახალგაზრდა პატრიოტებისა, თუ რომ ბოლოს აღვილობრივ ცენზურის კომიტეტს არ შეშინებოდა კავკაზის მხრის ახალ მთავარ მმართველის მალე მოსვლისა და იმ ახირებულ პიესის ნება დართვით არეულობის მოხდენისა, და არ აღეკრძალა პიესის წარმოდგენა. პატრიოტები ძალიან გაჭაგრებული არიან, ასე რომ ცენზორებს ამ შემთხვევაში აქაური ჩვეულებრივი რისხვა მოელით...

შენანება ხარჯი, რომელიც ამ პიესის დასადგმელად მოსვლიათ; მაგრამ მგონია ხარჯსაც გამოვლენ, თუ დეკორაციებს, ტანსაცმელებს და ქართულ დროშას აქაურ გოდფრუას ცირკს მიჰყდიან, სადაც პანტომიმით რო წარმოედგინათ, ნებას მისცემდნენ და მოქმედი პიერები, ქართველები და სპარსელები კარგათ ეფექტით წარმოჩნდებოდნენ ცხერის ქულებით!...

ერთმა ვიღაცამ, რომელსაც არავითარი კავშირი არა აქვს აღვილობრივ პატრიოტიზმსა და სეპარატიზმთან, ასე იმახვილა თ. დ. გ. ერისთავის დრამის გადაკეთებაზე:

„Въ порыве молодчества
Въ патриотическомъ чаду,
Не отыскавъ отечества,
Его ты занял у Сарду.“³²

თბილისის იუმორისტული ჟურნალის, „გუსლის“, ეს ღვარძლიანი ქილიკი გამოიყენა მოსკოვის გაზეთის კორესპონდენტმა, რათა „დაკარგული სამშობლოს“ იუმორით მოეხიბლა მკითხველი.

ეს სტატია ნათლად წარმოაჩენს იმპერიის წარმომადგენელთა პოზიციას: მათ საქართველო თავის განუყოფელ ნაწილად მიაჩნიათ, ამიტომაც ყოველი სახის ეროვნული თვითშეგნების გამოხატვას სეპარატიზმად სთვლიან და არა დაპყრობილი ხალხის თავისუფლებისათვის ბრძოლის ფორმად. ცინიზმით, კადნიერებით, ქართველი ერისადმი, მისი პატრიოტული გრძობებისადმი, მისი ღირსებისადმი უპატივცემულო დამოკიდებულებით და იმპერიული ამბიციებით აღსავსე ეს ღვარძლიანი სტატია იქცა საერთო სახალხო აღშფოთებისა და განსჯის საგნად. პირველად ისევე „დროებაში“ აღიმაღლა ხმა და, ხელი შეუწყო საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებას სპექტაკლისა და რუსეთის პრესის (და

არა მარტო პრესის!) პოზიციაზე. მოწინავე მამულიშვილებმა გონიერი წერილებით დაიკვეს ქართველი ერი; აღშფოთება დაუფარავედ გამოხატეს საქართველოს შეურაცხყოფისათვის. გაზეთის ამ თავხედურ გამოსვლას მკაცრი საპასუხო რეაქცია მოჰყვა. დიდი განგაშის ზარი შემოჰკრეს მაშინ ქართველებმა და ისე დაიკვეს საკუთარი ეროვნული ღრწის ღირსება.

ილია ქავჭავაძე: (1882 წლის 24 თებერვალი): „ქართველებმა „სამშობლოს“ გადმომკეთებელი ავტორი დიდის ყოფით. მიაცილეს შინამდინაო... რაღა ჰქურს ბ-ნს კორესპონდენტს, რომ ქართველები თუ სომხები თავიანთ თეატრში დაიარებიან? რა საკვირველია, რომ მე ჩემი უფრო მიყვარდეს, ჩემსას ეფრო შევხაროდე, ჩემი უფრო მიაშებოდეს და ჩემსას უფრო ხელს ვუწყობდე...“

ჩვენ ამ მასხარაობას მასხარა კაცისას ყურსაც არ ვათხოვებდით, რომ მბეზღარქობა მარტო ამაზედ შემდგარიყო და მბეზღარს არ შეეგინებინოს, უპატიურება არ მიეყენებინოს მთელი ქართველობისათვის და მის ეროვნების ღირსებისათვის. იგი ამბობს, რომ „სამშობლოს“ წარმოდგენაზედ დიდი ხარჯი მოუვიდათ ქართველებსაო, და ქართული ღრწები რომ გოდებდნენ ცირკს მიჰყიდონ კარგს იზამენო.

გაცვეთილის კაცისაგან ყველაფერი მოსალოდნელია, მაგრამ ეგრე უკადრისად ხსენება მისი, რასაც ყოველი პატიოსანი კაცი, ყოველი ერი თავჯანს სცემს, როგორც ემბლემას ერის პატიოსნებისას, ერის ღირსებისას, რომლის შეუმწიკლავედ დაცვისათვის - არამც - თუ ცალკე კაცი, არამედ მთელი ერი ყველგან დედამიწის ზურგზედ სიცოცხლეს არა ზოგავს და მისთვის სიკვდილი სახელად და დიდებად მიაჩნია, -იმის ეგრეთ უკადრისად ხსენებას, არ ვიცით, რა სახელი დაეარქვათ და მისი ეგრეთ მომხსენებელი რა სულიერებაში შევირცხოთ.

ქართული ღრწა ორი ათასის წლის განმავლობაში ქართველობას სახელით და დიდებით ხელში სჭერია, თავის სისხლში ამოუვლია და რუსეთისათვის შეუმწიკვლელად და უჩირქოდ გადაუცია...

ეგ ღრწა, რომელიც ეგეთის სასოებით და პატივით უტარებია იმოდენა ხანს უწინდელს ქართველს, ეგ ღრწა, რომელიც წინ დახვედრია მოზღვავებულს თათრობას და მუსულმანობას და ქრისტეს ჭვარი თამამად წინ წაუძღვარებია, ძლევაგამოსილობით ომიდამ გამოუტანია და დაუმკვიდრებია კავკასიაში, ეგ ღრწა, რომელსაც აწინდელი ქართველი იმავე ვაჟკაცობით და თავგამომეტებით თან გაჰყოლია და რუსებთან ერთად სისხლი უთხევია მამულისათვის, - დღეს ეგ ღრწა საციკროდ გაგვიხადა ერთმა ვილაცა კორესპონდენტმა და ბ-ნმა კატკოვმა ბანი მისცა.

თუ ჩვეულებრივმა გრძნობამ მართებულობისამ არ შეაყენა ბ-ნი კატკოვი, იმას მაინც უნდა მოჰრიდებოდა, რომ უპატიურად ხდის მთელს ერს, რომელიც შეჰფარებია რუსეთს მარტო თავის პატიოსნების და ღირსების დასაცველად. თვით ბარბაროსიც-კი არ იკადრებდა ეგრეთ გაუპატიურებას მთელის ერისას! მაშ, ბარაქალა კატკოვს და მის მომხრეებსა, რომ იკადრეს ის, რასაც თვით ბარბაროსიც-კი არ ითაკილებდა.“³³

ლუარსაბ მალალაშვილი (თბილისის მაზრის თავად-აზნაურთა წინამძღო-ლი. 1882 წლის 23 მარტი. „დროება“ ბეჭდავს გაზეთ „გოლოსში“ გამოქვეყნე-ბული სტატიის თარგმანს): „მოსკოვის უწყებების“ მე-44 ნომერში დაბეჭდი-ლია თბილისიდან გაგზავნილი კორესპონდენცია, რომელიც სასურველად უმართე-ბულო და გამოუწვეველის შეურაცხყოფით; ეს შეურაცხყოფა იცეთს საგანს შეეხება, რომელიც ყოველის ხალხისათვის წმინდა და ნაციონალურ დიდების კუთვნილებას შეადგენს. ქართუის სცენაზედ ისტორიული დრამის წარმოდგე-ნამ, რომელშიც გამოხატულია სპარსელების თავს - დასხმა საქართველოზე, მიზეზი მისცა მოსკოვის გაზეთს - ძნელი დასაჩერებელი კია ეს - ქართველებს სეპარატიზმი შეგვეწამოს და ამასთანავე ბ. კატკოვის გაზეთის არ შერცხვა რჩე-ვა მიეცა, კარგი იქნებოდა, რომ ქართველებმა თავის დროშები პანტომიმის და-სამშვენებლად ცირკში გააყიდონო. რამდენათაც შესაძლებელია ერთად მო-თავსება „სეპარატიზმის“ წარმოდგენისა და იმ თავგანწირული ერთგულები-სა, რომელიც საზოგადო სამშობლოსათვის თავის სისხლის ღვრით აღმოუჩე-ნიათ ქართველებს თითქმის ერთის საუკუნის განმავლობაში - ეს რუსეთის სა-ზოგადოებამ გადასწყვიტოს.

რაიცა შეეხება ქართველთა დროშის შეურაცხყოფას, კითხულობთ: რო-მელ ქართველთა დროშებზე ლაპარაკობს გაზეთი?

იმ დროშებზედ ხომ არა, რომლის კალთის ქვეშ საქართველო, ვითარცა ქრისტიანთა წინამორბედი სიმაგრე მაჰმადიანობის წინააღმდეგ, თორმეტი სა-უკუნის განმავლობაში თავის შვილების სისხლით სახელოვნად იცავდა მშართლ - მადიდებელ ჭვარსა, იმ ჭვარსა, რომელიც იმან, მეცხრამეტე საუკუ-ნის კარებამდინ მოიტანა? ან იქნებ იმ დროშებზედ ლაპარაკობდეს ხსენებული გაზეთი, რომელიც უბოძა ქართველ ხალხს, ერთი იმპერატორმა ნიკოლოზ პავლეს - ძემ რუსეთის ტახტის ერთგულებისა და სამშობლოს წინაშე დამსახუ-რებისათვის, და მეორე წმ. გიორგის დროშა, რომელიც მიცვალებულმა იმპე-რატორმა ალექსანდრე ნიკოლოზის - ძემ უბოძა ჩოლოქთან მამაცურ ბრძო-ლისათვის 4 ივნისს 1854 წელს.

ყველა ეს ის დროშებია, რომელიც ქართველთა მალად ექირათ ხელში, რომელსაც სახელოვნად იცავდნენ და რომელთაც მცირე აზიის მინდვრებში, ჩერქეზის, ჩეჩენისა და დაღესტნის სიმაგრეებზე დაიმსახურეს თავის ხელმწიფე-თა ნდობა რუსეთისა და საქართველოს საუკეთესო შვილთა სისხლის ღვრით. მაშ რომელ ამ დროშათაგან გვიჩვენე „მოსკოვის უწყებები“ რომ ცირკს გა-დავცეთ?

ღედამიწაზე არ მოიპოვება ბარბაროსი, რომელიც პატივს არა სცემდეს იმ საერთო წმინდანს, რომელიც წარმომადგენელია, ემბლემაა ერის სახელისა და ნაციონალურ ღირსებისა. მოსკოვის გაზეთი აქაც გამოსარიცხი შეიჭნა და რამდენად სანატრელია და სასიქადულოა ამ გვარი იმის ქცევა - ამის დაფასე-ბა „მოსკოვის უწყებების“ ამ „პატრიოტულ“ მოქმედებას, რომლისთვისაც ჩვენ შესაფერი სახელიც კი ვერ მოგვიძებნია.“

ლუარსაბ მალალაშვილის ამ წერილს გაზეთი „გოლოსი“ ასეთ შენიშვნას ურთავს: „სამზღვარი არა აქვს სხვა და სხვა გვარ - ტომის ხალხთა წაქსევას. გუშინ ნემცებზე უქსიანებდნენ; დღეს ქართველებსა და სომხებს მივიარდნენ! რა გამოვა აქედამ?“

ჩვენ მივიღეთ თფილისიდან აქვე დაბეჭდილი წერილი თფ. მაზრის თავად - აზნაურთა წინამძღოლისა და ძალიან კარგად გვესმის თუ რა ზიზლითი გრძობა უნდა აღეძრა თფილისის საზოგადოებაში „მოსკოვის უწყების“ საძაგელ ცილის - წამებას იქაურ ქართველებსა და სომხებზე, რომელთაც რაღაც „სეპარატიზმს“ აბრალებენ მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი თავის სამშობლო სცენებს ხელს უშობთავენ“

გაზეთი „დროება“ კი კითხვით მიმართავს მკითხველებს: რატომ თავად გუბერნიის თავუდ - აზნაურთა წინამძღოლმა საჭიროდ არ დაინახა, რომ ამგვარ პროტესტზე მოეწერა ხელი?“³⁴

ქაიხოსრო გელოვანი - „საქართველოს დროშაზედ“ (გაზეთი „დროება“, 1882 წლის 28 მარტი): „მწერალს, რომელიც კი თავის-თავს ამ სახედწოდების ღირსად სთვლის, და უმეტესად გაზეთს, რომელიც ცენტრია სხვა-და-სხვა მწერალთა აზრებისა, კარგად უნდა ესმოდეს, რომ თითოეულს ტომს ერისას, რაც უნდა პატარა და რა რკულისაც უნდა იყოს, რომელსაც ოდესმე კი ჰქონია დამოუკიდებელი არსებობა, ჰქონია თავის საკუთარ საფუძველზედ აშენებული პოლიტიკური და სოციალური მდგომარეობა, იმ ერს ყოველთვის ჰქონია და აქვს კიდევ ამ თავის არსებობის გამომხატველი ნაშთი, რომელსაც ის პატივსა სცემს და კრძალვითა და მოწინებით ეპყრობა. ერის უპირველეს პატივსაცემ განძს ამ გვარ ნაშთებში შეადგენს ერის... დროშა, რომელიც არის უტყუარი მოწამე წინაპართა ძლიერებისა და მაგალითის მაჩვენებელი საჭიროების დროზედ თანამედროვე ერისა.“

ერთი ამისთანა უკვდავი ნაშთი წინაპართა ძლევა-მოსილებისა საქართველოს ერსაც აქვს თავის წარსული ისტორიული ცხოვრებიდან ძლევა-შემოსილი დროშა, რომელიც დაუღალავად, შეუსუსტებლად, შეურცხვენლად ასრულებდა და ასრულებს დღესაც თავის წმინდა მოვალეობას; აქვს ის დროშა, რომელიც მრავალთა საუკუნეთა განმავლობაში, ოთხკუთხე მძინვარე მტერთა-მიერ შემოზღუდულს საქართველოს ერს სქერია ხელში და მათ სახელოვან მეფეებს მიუძღოდა წინ, რომელიც არა-ერთგზის დაბრუნებულა დიდის და ხანგრძლივის ომებისაგან გამარჯვებული, რომელსაც მრავალ-გზის დაუმსახურებია საისტორიო სახელი, რომელიც არა-ერთი გზის ამოვლებულა საქართველოს წარჩინებული შვილების წმინდა, უმანკო სისხლში, რომელიც იღვრებოდა სამშობლოსა და სარწმუნოების დაცვისათვის და რომელიც ამ ოთხმოცი წლის წინათ მიუძღოდა ქართველებს რუსის ჯართან ერთად მტრის წინააღმდეგ.

როგორც ყოველი ერი, ისე საქართველოს ერიც შესაფერის პატივისცემით ეპყრობა ამგვარ ნაშთს. მაგრამ ამ გვარი ქცევა ქართველი ერისა არ მოსწონს

ზოგერთი ისეთი ჭურის კაცებს, როგორც არის კატკოვი და ხშირად სრულიად უსაფუძვლო და უმიზნო ცილის-წამებით აღჭურვილი გამოილაშქრებენ ხოლმე საქართველოსაკენ. ერთი ამგვარი გამოლაშქრება ხსენებულმა კატკოვმა ამ მოკლე დროშიც იწება...

თუ ერთს პირის უსაფუძვლოდ შეურაცხყოფის მიყენება არის გმირობა ადამიანობისა, რაღა უნდა ვსთქვათ ისეთ გაზეთზედ, რომელიც ამ ნაირის თვალთ უყურებს მთელს ერსა? ³⁵

სტეფანე ჭრელაშვილი „სპირიტუალის მხარე ჩვენი წარსული დროებისა“:
„აღტაცებული სიამონება მოშხამა ამ მწარე სინამდვილემ, რომელიც ზედ აფურთხებდა ყველა იმას, რაც შეადგენს ხალხის სიამაყეს, მაღალს გრძობას სამშობლოსადმი...“

რატომ ღმერთი არ გაიცინებს, რომ ქართველი ერი, „მებრძოლი შაჰის ბედისა“, ერი, რომელიც ან მტერს შეაკვდებოდა, და ან იმას მოინელებდა, ერი, რომელსაც დღესაც თავი მოაქვს თავის წარსული გმირობით, თავყანს სცემს მამა-პაპურ ცხოვრებას, თითონაც ჭერ ისევ წარსულის მოგონებებითა ცხოვრობს, მოწინებით შეკუჩრებს ყოველ ემბლემას წარსული დამოუკიდებლობისას, - ამისთანა ერს, უბედურებაში ჩაეარდნის, დაეიწუებას მიცემულს, პატივ აყრილს, ყურმოჭრილს ყმას, უშლიან, დანაშაულობათ უთვლიან ერთათერთ ნუგეშს ყოველი დატყვევებული არსებისას, ღირსება-აყრილ კმნილებისას, ართმევენ ნუგეშს, რომელიც მდგომარეობს ერთი უბრალო და ყუზნეკარ საქციელში: მო, ძმანო, დაესხდეთ და მოვიგონოთ:

„ვინ ვიყავით, რა ვიყავით

ჩვენ ქართველნი, ძველსა დროსა“.³⁶

მწერალი, ეურნალისტი, პოლიტიკური მოღვაწე ერთხმად იცავდნენ სამშობლოს, მშობლიური ერის ღირსებას და გამოხატავდნენ ხალხის აღშფოთებას. ამგვარი ერთიანობა კი იშვიათი მოვლენა გაზლდათ იმეამინდელი საზოგადოებრივი ცხოვრებისა. სპექტაკლმა „სამშობლომ“ არა მარტო წარმოდგენის საღამოს შეადუღებდა სცენა და დარბაზი, არამედ სრულიად საქართველოს დაანახა, რომ შესაძლებელია ამ სანატრელი გაერთიანების მიღწევა და რომ საერთო პოლიტიკური მიზანი, საერთო იდეა აკავშირებს, ამთლიანებს ერს, რომ სამოქალაქო საზოგადოებას უნარი შესწევს „საპოლიტიკო და ეტნოგრაფიულ მოვლენათა“ არსის გაცნობიერებისა, სამოქმედო პროგრამის შემუშავებისა, შემდგომ კი მოქმედებისა მიზნის აღსრულებისათვის. სპექტაკლმა ისიც დაანახა საზოგადოებას, რომ ეს ერთიანობა იმპულსურად ამოხეთქილი, წუთიერი მირაჟი კი არ იყო, არამედ დროის გარკვეულ მონაკვეთს მოიცავდა და აძლენად, მას აღარ ეთქმოდა ექსტაზის ტყვეობაში მყოფი მასის გულმხურვალეობა. პრემიერიდან გავიდა ერთი, ორი, სამი... თვე და საზოგადოება მაინც სპექტაკლით ცხოვრობს, მსჯელობს წარსულ დროებაზე, აწინდელ ვითარებაზე, მღელვარედ განიცდის პრესის თავდასხმას და, რაც მთავარია, იძენს პოლიტიკურ აქტივობას. და ეს ხდება იმიტომ, რომ:

სტეფანე ჭრელაშვილი: „...დრამაში ითქვა ესლანდელი საქიროებისა და მოთხოვნის სიტყვა, იმან მიუგო ჩვენი სულის დღევანდელ ვითარებას, იქ არის პასუხი დღიური ვარამის შესახებ, იმაშია დახატული ჩვენი სულისა და გულის მოძრაობის, ჩვენი ახლანდელი სამოქალაქო გაღვიძების მომენტის საზღვარი...“

ესლა დადგა ისეთი დრო, როდესაც ჩვენმა ხალხმა დაიწყო ლეტარგიული ძილისაგან გამოფხიზლება, და „სამშობლოსთანა“ ნაწარმოებს ის თვისება აქვს, რომ ამ სიტუაციას აძლევს საზრდოს, აცხოველებს, აძლიერებს. ესლა ის დროა, როდესაც უნდა ჩვენმა ხალხმა გამოიკვლიოს თავის გზამკვლევი ვარსკვლავი, ლიტერატურამ, ახალ-გაზრდობამ და საზოგადოებამ გამოიკვიოს თავისი მიმართულება, რომელსაც უნდა ერთგულად ემსახურონ.“³⁷

ეროვნულ-გამანათლებლებელი მოძრაობა ძალას იკრებდა, არა მარტო აფხიზლებდა ერს, არამედ ცდილობდა ჩამოეყალიბებინა სამოქალაქო საზოგადოება. მუდმივმოქმედი ქართული თეატრი ამ მიზნის აღსრულების ასპარეზად იქცა. სპექტაკლი „სამშობლო“ ამ გზაზე გადადგმული კიდევ ერთი ნაბიჯი აღმოჩნდა. რა თქმა უნდა, ქართული პრესა, საზოგადო მოღვაწენი ისედაც გამოეხმაურებოდნენ მოსკოვის გაზეთის თავხედურ გამოხტომას, მაგრამ ახლა მათ მხარეში ედგა ხალხი, მათი ერთიანი სულისთქმა, ერთიანი აზრი და მისწრაფება. ეს კი დიდი ძალა იყო. საპასუხო გამოსვლათა დაურიღებელი და მწკვეტონი საზოგადოების თანახმიერებაა ც განაპირობა.

„მოსკოვის უწყებანის“ კორესპონდენტმა სპექტაკლის მიზანდასახულობა ჩინებულად ამოიკითხა, მიუხედავად ავტორებს რისი ჩვენებაცა და თქმაც უნდოდათ, რასაც ყველაზე მეტად უფრთხოდა იმპერია - ქართველთა თავისუფლების მოთხოვნისა, თავისუფლებისავე ლტოლვას, დამოუკიდებლობისათვის სწრაფვას. მან შეიგრძნო სანახაობის დედააზრი, ის მოწოდება, რაც ასულდგმულებდა სამშობლოს ბედუკუდმართობით შემოფოთებულ პატრიოტებს და დაასმინა ქართველობა. ილია ჭავჭავაძის, ლუარსაბ მაღალაშვილის, ქაიხოსრო გელოვანის, სტეფანე ჭრელაშვილის პუბლიცისტებიც ნათლად მეტყველებენ, რომ ქართველი პატრიოტები ვეღარ შეეპუებიან იმპერიის მკაცრ რეჟიმს, თვინიერად ვერ დასთმობენ წართმეულ დამოუკიდებლობას, ვერ შეეგუებიან ცინიზმით აღსავსე პოლიტიკას. ორივე მხარე გრძნობდა პოზიციათა დაპირისპირების გარდუვალობას. მაგრამ დრო არ დამდგარიყო აშკარა, შეუნიღბავი შეჯახებისათვის. დაუძღურებული საქართველოს პირისპირ მრავალრიცხოვანი და მზარდი სამხედრო პოტენციალის მქონე იმპერია იდგა. ამიტომაც საპასუხო წერილებში ავტორები წარმოაჩინენ საქართველოს წარსულ დროთა დიდებულებას, ქართველთა ერთგულებას გეორგიევსკში დადებული ხელშეკრულებისადმი, ერთი საუკუნის მანძილზე ერთად გარდახდილ ომებსა და ქართველების თავდადებულ გმირობას. ავტორები ახსენებენ რუსეთის საზოგადოებას, რომ საქართველო იურიდიულად მათი მოკავშირეა და არა დაპყრობილი ქვეყ-

ნა, რომ ქართული დროშები მათ დროშებთან ერთად მიუძღოდნენ ბრძოლის ველზე საერთო ლაშქარს, რომ ქართველები მამაცობისათვის დროშებით დააჯილდოვეს იმპერატორებმა და ამით გამოხატეს მადლიერება ერთმორწმუნე მოკავშირის მიმართ. ისინი, თითქოს, ამუნათებენ იმპერიას, ახსენებენ დადებულ პირობას, მაგრამ თავად ყველაზე კარგად იციან, რომ იმპერიას მოკლე მებსიერება აქვს, რომ იმპერია მხოლოდ თავისი მიზნის ერთგულია და არა ხელშეკრულებისა, რომ იმპერია მალე ივიწყებს სხვათა დამსახურებასაც და დადებულ ფიცსაც. გეორგიევსკის ტრაქტატი ჭვიშაზე დაწერილი „წიგნი ფიცისა“ იყო და ეს ორივე მხარემ ჩინებულად იცოდა. ერთმა ნიღბად აიფარა ეს „ფიცი“ და თავისი ჩანაფიქრი დროთა მანძილზე წარმატებით განახორციელა; მეორემ გულუბრყვილობა გამოიჩინა, ირწმუნა ცივილიზაციისათვის წარმოდგენილი „გულმხურვალება“ იმპერიისა მცირერიცხოვანი მოკავშირის მიმართ, დაიჭერა, ერთმორწმუნე მეტარველი ნამდვილად რომ დაიცავდა მის ინტერესებს, ირწმუნა, ხელშეკრულება რუსეთის იმპერიისათვის ფარატინა ქალღმადიდ კი არა, იურდიული დოკუმენტი რომ იქნებოდა. საუჯუნის წინ დაწყებული „იმპერიული გულმხურვალე თამაშით“ ერთი კავკასიას იგებდა, მეორე არა მარტო სუვერენიტეტს, არამედ ეროვნულ თვითმყოფადობასაც კარგავდა. იღია ჭაგკეაძის თაობამ ეს ქვეშარიტება ყველაზე ძლიერად განიცადა და გამოხატა კიდევც.

საუჯუნის მანძილზე კავკასიაში რუსეთის გეგმაზომიერ პოლიტიკურ მიღწევებს - ახლა აკრიტიკებენ! აი, ეს ფაქტია ძალზე მნიშვნელოვანი. თანაც აკრიტიკებენ ცხარედ, დაუფარავი აღშფოთებით, საჯაროდ, პრესაში, საკუთარი ეროვნული ღირსების დაცვით, ზნეობრივი პრინციპებით და იურიდიული უფლებების შესხენებით! ეს წარმოდგენილი სათამაშე გახლდათ, დამორჩილებული ხალხის წარმომადგენელთა მხრიდან გაუგონარი დემარში გახლდათ! ეს მოვლენა საქართველოსა და რუსეთის იმპერიის ურთიერთობათა ახალი ეტაპის მაუწყებელი ნიშანიც იყო. და რაოდენ საამაჟოა, რომ სწორედ ეროვნულმა სცენამ, პატრიოტულმა სპექტაკლმა მისცა ბიძგი ამ დაპირისპირების გამოვლენის მცდელობას. სანახაობის აზრობრივმა პარტიტურამ, გამიზნულმა საზრიერებამ, მახვილმა ქვეტექსტმა აღმოაცენა ამ დაპირისპირების შესაძლებლობა. აი, ამიტომაც იქცა წარმოდგენა პოლიტიკურ აქციად.

„დროების“ რედაქციაც დაუფარავად მიმართავს მკითხველს: „ძველებურის რუსულ მათრახითა და ხიშტებით საზოგადო ცხოვრების წარმატება შეუძლებელია.“³⁸ ეს უკვე გამოწვევაა და არა მარტო კრიტიკაა იმპერიის პოლიციური რეჟიმისა. გაზეთი ოფიციალურ პრესას დოკუმენტებით უმტკიცებს, რომ იმპერიისათვის კავკასიის დამორჩილება მხოლოდ პოლიტიკური სიძლიერის განმტკიცება როდია, კავკასია ფინანსურად არ ავიწროებს იმპერიას: „ამ 1882 წლის განმავლობაში, ფინანსთა მინისტრის ანგარიშით რუსეთის ხაზინა მოელის სულ 762 004 512 მან. შემოსავალს და ამდენსავე გასაჯალს.

ამ ჭამიდან კავკასიის მხარის სამოქალაქო გამგეობიდან მოელის შემოსა-

ვალს - 7 334 548 მან. და გასაველს - 7 252 291 მან.³⁹ ასე, რომ რუსეთში გობატონებელი აზრი კავკასიის ეკონომიკის თაობაზე, არასწორი აღმოჩნდა: „კავკასიამ ბევრი ფული შესქამაო და ჭერ არავითარი სარგებლობა არ მიგვილიაო.“

საქართველოში გრძელდება რუსეთის იმპერიის პოლიტიკური კურსის კრიტიკა! გაზეთი „დროება“ ამ ახალ ურთიერთობათა მედროშეა ეროვნულ-გამანათვისუფლებელი მოძრაობის ლიდერებთან ერთად. ქართული თეატრიც ამ მოვლენის ავანგარდში აღმოჩნდა. აი, რა შესძლებია ერთ სპექტაკლს, როცა დამდგმელი ჭგუფი ქეშმარიტი მამულიშვილები არიან, როცა თეატრი ამოიცინობს საზოგადოების უმთავრეს სატყვივარს, გამოხატავს ხალხის ვნებათაღელვას, ესიტყვება დროის სულისკვეთებას.

1882 წლის 27 თებერვალი. გაზეთი „დროება“ იუწყება: „დიდის სიამოვნებით ვაცხადებთ, რომ ჩვენი გაზეთის №40-ში დაბეჭდილის სტატიის გამო, - „კატკოვის პასუხად“ - ავტორს ამ სტატიისას თ.ილ.გრ. ჭავჭავაძეს რამდენიმე ტელეგრამმა მოუვიდა, რომელშიაც თანაგრძნობას და მადლობას უცხადებენ ამ სტატიაში გამოთქმულ აზრების გამო.“

ამ გვარი თანაგრძნობა გამაძხენეველი და სულის-ჩამდგმელია არა თუ მარტო მწერლისა, არამედ თვით იმ საქმისა, რომელსაც ის თავის კალმით ემსახურება...“⁴⁰ ილია ჭავჭავაძის პუბლიკაციამ უდიდესი როლი შეასრულა საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებისათვის. მისი კალამი - ბასრი მახვილი, სატეგარზე არანაკლები გამეტებით იბრძოდა ქართველი ერის ღირსების დასაცავად. მისი სიტყვა იარაღზე ნაკლები ძალისა როდი იყო! ამიტომაც გამოხატეს მკითხველებმა თავიანთი თანადგომა ასე მძაფრად, მათ ესმოდათ, გრძნობდნენ, იცოდნენ ამ სიტყვიერი შეტაკების მნიშვნელობა.

1882 წლის 23 მარტი. „დროებაში“ დაბეჭდილია კორესპონდენცია გორიდან. ბატონ ნ. დიასამიძის მოწვევით იქ აკაცი ჩასულა. გორელებს აკაცი წერეთლისათვის საღამო გაუმართათ. დიდი ქებით მოუხსენებიათ ილია ჭავჭავაძე კატკოვის გაზეთთან პაექრობის გამო: „...უეჭველია, რომ სხვა საქართველოს კუთხეებიც არ ჩამოგვრჩებიან უკან და ბანს მოგვცემენ. როდესაც კატკოვის გაზეთში გამოვიდა ქართველებზე ცილის-წამება, აქ ყველა არა თუ დაგვაღონა, გამოგვაფხიზლა... გორიდან თანაგრძნობის ტელეგრამები წავიდა...“⁴¹

გაზეთისა და ილია ჭავჭავაძის სახელზე მისული დეპეშები, აღნიშნული კორესპონდენცია გორიდან, სხვადასხვა სახის გამოსვლები, მკითხველთა უკმაყოფილება რუსეთის პრესის მიმართ, გვიდასტურებენ, რომ სპექტაკლი „სამშობლოცა“ და საგაზეთო პაექრობაც იმ დროს საზოგადოებრივი ცნოვრების უმთავრეს მოვლენად იქცა. ამ ერთმა წარმოდგენამ, ქართულსა თუ რუსეთის პრესაში დასტამბულმა სტატიებმა ახალი ძალით ააფეთქეს ხალხის ვნებათაღელვა, ხალხი „არა თუ მარტო დააღონა, გამოაფხიზლა კიდევ“. და... ასე გამოფხიზლებული, დაფიქრებული, გულჭავრიანი, თავისი წარსულით შეგულიანებული, აწმყოთი აღფლოთებული, ქართველ პატრიოტთა მწვავე სტატიებით

ძალაშემატებული, თეატრის მოწოდებით დაიმედებული მიდიოდა მაყურებელი თეატრში და ადვილი წარმოსადგენია, რა ზეალმტაცი, ბობოქარი და სულის შემძვრელი იქნებოდა დარბაზის რეაქცია, ოფიცოზს რომ არ აყრძალა სპექტაკლი. ოფიცოზმა იგრძნო, რომ ახლა მაყურებლის მქუხარე ოჯაცია და აღტინება უკვე საერთო სიამაყის, გავლიებული ეროვნული თვითშეგნების რეალურ გამოხატულებად იქცეოდა. ეს უკვე შეიქმნებოდა ხალხის ნების დაუთრგუნავი გამოხატულებაც, აშკარა გაბრძოლებაც რუსეთის იმპერიული პოლიტიკის წინააღმდეგ. ამიტომაც ჩაახშო ქვეყნის მმართველობამ ეს „ამბოხი“, ისევე, როგორც საუკუნის დასაწყისის ქართველთა გაბრძოლება. ქართული თეატრი უკვე ძალა იყო, რომელსაც ებრძოდნენ იმპერიის ადგილობრივი ემისარები, რადგანაც ახლა დათრგუნული, დაბეჩავებული, დამონებული უსახური მასის სანაცვლოდ, მათს წინაშე შეგნებული საყრებულო იდგა ეს კი უკვე საგანგაშო მოვლენა იყო. აი, ამ სიმალიდან უნდა შეფასდეს წარმოდგენის მნიშვნელობა და დამდგმელი ჯგუფის დამსახურება.

„მოსკოვის უწყუბანის“ პოზიცია დაგმო, აღნიშნული პუბლიკაციის აეტორი და რედაქტორი გააკრიტიკა რუსმა პუბლიცისტმა ნ. მიხაილოვსკიმ. რუსეთმა იგრძნო, რომ საქართველოში რაღაც შეიცვალა, დაურკებული მოსახლეობის, დასაუქრებულ არისტოკრატთა ნაწილის, მოსყიდულ ემისართა და ორიოდ გამოუსწორებელი ურჩის მაგივრად, ახლა შემართული ქართველობის უმეტესობა იდგა მის წინაშე და მკაცრად აფასებდა რუსეთის პოლიტიკას! მეტროპოლიამ იცის მოჩვენებითი დათმობაც, როცა გამანადგურებელი თავდასხმისათვის ეშზადება.

1882 წლის 18 აპრილი. „დროება“ ბეკდაეს „მოსკოვის უწყუბანის“ (№98) პუბლიკაციის თარგმანს. გაზეთის კორესპონდენტი თავს იმართლებს: „მე სრულებით საქართველოს ნამდვილ დროშას არ შევხებივარო, მე მხოლოდ იმ სათამაშო, საბავშვო დროშაზედ ვამბობდი, რომელიც დრამის „სამშობლოს“ წარმოდგენის დროს გამოიტანეს სცენაზედაო. მივიჩრო ბტვილისის მაზრის წინამძღოლმა მალალაშვილმა ეს როგორ ვერ გამიგოვო და სხვ.“⁴² რომ არ უფილიყო ქართველობის მხრიდან ასეთი მკაცრი შეფასება და დაურიღებელი გამოვლენები, ბატონების კატკოვისა და მისი კორესპონდენტის მიმართ, დარწმუნებული ვარ, არც ნ.მიხაილოვსკის სტატია დაიბეკდებოდა და არც გაზეთი მოუბოდიშებდა ქართველ ერს.მაგრამ ცრუობს კორესპონდენტი, ისე ვერ გამიგეს ქართველებმა, როგორც დაეწერეო. ისევე როგორც თავად შეიგრძნო სპექტაკლის მიზანდასახულება და შეაფასა ქეშმარიტი არსი სასცენო ქმნილებისა, ისე ქართველებმაც შეიცნეს მისი პოზიცია და საერთოდამ პუბლიკაციის გამიზნულება. შეაფასეს არა მარტო ეს კერძო შემთხვევა, არამედ მიანიქეს მას დამსახურებული კლასიფიკაცია და აქციეს იგი იმპერიული პოლიტიკის ქეშმარიტ გამოვლინებად. ორივე მხარემ კარგად უწყოდა, როგორი მოვლენის წინაშე იდგნენ. ორივე მხარემ იცოდა, რომ ქართველები ასე იოლად აღარ დასთმობდნენ საუკუნეების მანძილზე რწმენითა და სასოებით

ნალოლიავებ დამოუკიდებლობის იდეას. ისტორიულმა გამოცდილებამ მხნეობა შესძინა ქართველ ერს, ხოლო იმპერიას მძაფრად განაცდევინა საქართველოს საზოგადოებრივი ცხოვრების ცვლილებანი.

ნათელა ურუშაძე: „ამგვარად, 1882 წლის იანვრიდან აპრილის ჩათვლით ქართული საზოგადოება მღელვარედ განიხილავს ქართული თეატრის სპექტაკლს. ის მთლიანად დაკავებულია თეატრალური მოვლენით - „სამშობლოს“ დადგმით, რომელიც უშუალოდ დაუკავშირდა ეროვნული თვითმყოფადობის დიდსა და მტკივნეულ პრობლემას. ეს იმას ნიშნავს, რომ თეატრი საზოგადოებრივი ცხოვრების ცენტრში აღმოჩნდა. საექვოა, სცენის მოღვაწეთ არ ეგრძნოთ, თუ რა ძალა ჰქონია მათ შემოქმედებას. რა მისიის შესრულება შესძლებია თეატრს. მაგრამ ამავე მიზეზით ეს იგრძნო და დაინახა მოწინააღმდეგე-მაც.“⁴³ იგრძნო, დაინახა და... მოიხსნა კიდეც სპექტაკლი რეპერტუარიდან.

მაისში მუდმივმოქმედი დასი ქუთაისის გაემგზავრა. ხაზაროვის თეატრში „სამშობლო“ სამჯერ ითამაშეს. გადაქედისი დარბაზი, მქუხარე ოეაცია, შემართული მაყურებლის აღფრთოვანება... ისევე, როგორც თბილისში, ქუთაისშიც წარმოდგენა სახალხო დღესასწაულად იქცა. პატრიოტული ვნებათაღელვით ატორტმანებული და ეროვნული ღირსებით დამშვენებული მაყურებელი აქაც აზვირთებულ და შენივთულ საკრებულოდ იქცა. ქუთაისის პრესამ ჭეროვანი პატივი მიაგო პიესის ავტორს, დამდგმელსა და მსახიობებს. პირველ ემოციურ პუბლიკაციებს უკვე სპექტაკლის დაფიქრებული განსჯა შეენაცვლა.

1882 წლის 9 ივნისი. გაზეთი „შრომა“ აქვეყნებს ვრცელ რეცენზიას დადგმის თაობაზე.

ბატონი ბოსლეველი: „სამშობლო“ წარმოადგინეს სამ-ჯერ. ქუთაისის სცენას ამისთანა თავის-დღეში არაფერი უნახავს; ხაზაროვის თეატრს ამდენი ხალხი ჭერ სიზმარშიაც არ მოლანდებია; იქაური საზოგადოება ესე ერთ-გვარად გრძნობა-აშლილი და სულიერად დაკმაყოფილებული პირველად ბრუნდება შინ წარმოდგენიდან. ახლაც თვალ-წინ მიდგია რამდენიმე ასი ადამიანი, - ქალი და კაცი, დიდი და პატარა, ჩინიანი და უჩინო, ბატონი და მოსამსახურე, - სმენად გადაქეცილი, სულ-განაბული და თითქო სისხლ-შეყნებული, მაგრამ, აჰა, იგრილა მთლად საზოგადოებამ და ერთბაშად, თითქო რაღაც მანქანების ძალით, შეიქმნა ტაშის-კერა და ბარაქალას ძახილი. ყველას ერთი რაღაც გრძნობა იტაცებს, ყველას გული ერთი რაიმესათვის სცემს. დიახ, „სამშობლომ“ ქართველის გულს რამდენიმე საათს მაინც დააწკბინა ქართველურად ცემა! უცებ, შეჩერდა მოხეტიალი ტაში და ხმაურობაც და საფლაგებრივი მღუმარება ჩამოვარდა, თითქო სუნთქვაც შეწყდა, საზოგადოებამ, რაღაც უცნაურის, უზენაესის ძალით შეკრულმა, შეაჩერა თვალი ერთს ადამიანზედ.

სწორედ დიდი და მადლიანი შთაბეჭდილება მოახდინა მაყურებელს საზოგადოებაზედ „სამშობლომ, - ვინ იცის რამდენის შავს გულში გამოადვიდა დროებით მაინც კეთილშობილი გრძნობები და მკრთალი სურვილი წმინდა საქმის სამსახურისა!.. ვინ იცის, რამდენს გულ-გაცრუებულს, გულ-გატეხილს

შთაბერა იმედში... ვინ იცის რა ცეცხლი აღანთო იმედით საკვებ გულში, როდესაც სიმონ ლეონიძეს შეხედა, რომ ხელში დროშა ეკავა.. ვინ იცის რამდენს გააძიებინა ტანში, როდესაც ლევან ხიმშიაშვილმა დროშა წელზედ შემოირტყა და თითქო მტარვალს შაპს ეუბნებოდა - დროშას არაფის დაუანებებ, სანამ კი ძარღვში ერთი წვეთი სისხლი მაინც მექნებაო!.. ვინ იცის, რამდენს აუტოკდა ნამეტანის სიხარულისაგან გული, როდესაც სვიმონ ლეონიძემ უთხრა დადიანს: „ქართველები ვერც მალე როდი დასთმობენ თავის სამშობლოს...“⁴⁴

უპირველესად, კრიტიკოსი აღნიშნავს აღფრთოვანებული მაყურებლის რეაქციას, როგორც ვხედავთ, ქუთაისშიც წარმოდგენამ პატრიოტული მოწოდებით გააერთიანა სცენა და დარბაზი, მაყურებელმა თავისი ისტორია, ბედის ტრიალი, აწინდელი ვითარების სიმძიმეილი ამოიკითხა, ამოიციო და გაითავისა. აქაც საერთო სახალხო ზეიმად იქცა სანახაობა და ამდენად, საზოგადოების გამოუხიზლების, გამორკვევის, აღტყინების ფაქტთან გვაქვს საქმე. თვით სპექტაკლი იმდენად ყოფილა დამუხტული ამგვარი ვენებათაღლეულით, რომ ერთსადიამავე ზემოქმედებას ახდენდა მაყურებელზე და იწვევდა მის აქტიურ რეაქციას. სწორედ ეს დამოკიდებულება სცენასა და დარბაზს შორის, ყოფილა იმდენად უჩვეულოდ ზეაღმტაცო, რომ რეცენზენტის სტატიას სწორედ ამ მოვლენის აღნიშვნით იწყებს, ქუთაისშიც მაყურებელი ამბის აქტიური მონაწილე გამხდარა, რაც გვიდასტურებს, რომ ამგვარი თვისებით თავად სპექტაკლის აზრობრივი სტრუქტურა და გრძნობათა ბუნება ყოფილა აღჭურვილი. ეს ფაქტი იმასაც მიგვანიშნებს, რაოდენ მოწყურებული ყოფილა საზოგადოება პატრიოტული ვენებათაღლეულით აღსავსე სპექტაკლებს. სრულიად ქართველობა, დამუხტული პატრიოტული სულისთქმით, სპექტაკლმა კი სადინარი აღმოუჩინა ამ ვენებათაღლეულს, შეეხშიანა ხალხის უმთავრეს სატკივარს, გაამჟღავნა მისი გულისანადები, მას მიანიჭა უპირატესი მნიშვნელობა და მღელვარედ გამოხატა სასცენო სახიერებით. ჭეშმარიტებაა კოტე მარჯანიშვილის სიტყვები, რომ ხელოვნების მიზანი სულ უბრალოა - შთაბეროს ადამიანებს მხნეობა. სწორედ მხნეობის, იმედიანობის, რწმენის მომნიჭებელი გახლდათ, უთუოდ, სპექტაკლი.

შემდეგ კრიტიკოსი თავის მოსაზრებას ამოხსატყვამს პიესის თაობაზე: „ამ დრამის დედა-აზრი, იდეა, არის თავგანწირული სიყვარული სამშობლოსადმი, ის სიყვარული, რომელსაც უნდა შეეწიროს მსხვერპლად სხვა ყოვალგვარი სიყვარული, რომელიც ავიწყებინებს კაცს თავის კერძო ცხოვრებას. ამ იდეის მთავარი გამომთქმელი არის სიმონ ლეონიძე. ამავე დედა-აზრს ემსახურებიან მეტ-ნაკლებად, რასაკვირველია, დანარჩენი მოქმედი პირებიც ქართველთაგან, ქეთევანს გარდა, რომელსაც ცხოვრების უსამართლობამ წარმოათქმევინა: „მე ქალი ვარ და ჩემი სამშობლო სიყვარულიაო“. სამწუხაროდ სიმონი ვერ არის მთელი ტიპი, მისი ხასიათი ვერ არის თავიდან ბოლომდის გაყვანილი. ავილოთ თუგინდ ის მომენტი, როდესაც სიმონ წამებას განუდრკება და ხანჯლით მოიკლავს თავს, და ვნახოთ, - რამდენად საფიქრებელია სიმონისთანა მტკიცე ხასიათის კაცისაგან ამ გვარად სიცოცხლის გათავება!.. დრამიდგან სჩანს, რომ სი-

მონის გული მთლად მოკაჯებულა სამშობლოს სიყვარულით; იგი ყველას და ყოველთვის სამშობლოზედ ელაპარაკება; მუდამ იმის განთავისუფლებაზედ ჰფიქრობს, საყვარელს ცოლთანაც კი ვერ მოუხერხებია სხვა რამეზედ ლაპარაკი, თუ არ სამშობლოზედ, იმას სამშობლოს გაგონება ტანში აძიგძიგებს ერთის სიტყვით, მამულისადმი სიყვარული ძვალში და რბილში აქვს გამჭდარი სიმონ ლეონიძეს. რასაკვირველია, ყოველი გრძობა ღრმა და ძლიერია მხოლოდ მძლავრ ბუნებთან კაცში. ლეონიძე სწორედ ამ გვარის ბუნებისა გამოჰყავს ავტორს. მაგრამ ამისთანა კაცში მძულეარება და შურიც უჩვეულებრივია. და როდესაც მტკიცე ხასიათის კაცში შურის ძიება ვნებად გადაიქცევა, ის თავის-თავზედ ბევრს აღარას ჰფიქრობს, იმას არავითარი შემადრწუნებელი წამება აღარ აშინებს და აღარც ადაბლებს იმდენად, რომ მტერს ხანჯალი სთხოვოს. ის იმდენად ენდობა თავის თავს, რომ დასტურ, უხუმრად ექვს არ შეიტანს თავის ხასიათის გამტანობაზედ. ასეთია საზოგადოდ ღრმა ბუნების პატრონი კაცი, როდესაც მის არსებას რამე გრძობა შეემსკვალება, როდესაც მის ფიქრს და გონებას რამე აზრი მოიკაჯებს. დრამაში გმირობა სიტყვით კი არა, საქმით, მოქმედებით უნდა გამოიხატებოდეს. მართალია, გმირიც კაცია, შეიძლება ისიც თავის-დაუნებურად შეერთეს და შეირყოს წამებათა ოთახის დანახვით, მაგრამ ეს შეერთობა წმებების სიმწარის წინა-გრძობით ნამდვილის გმირისათვის წუთის საქმეა, შემდეგ კი თითონ ის მოიხსენიებს ამ სულის სიმდაბლეს ზიზლით...

განა ლეონიძის არსებაში იმდენად არ არის გამჭდარი მამულისადმი სიყვარული... რამ მოკლა ასე ეგ მოხუცი, რომელიც ყოველის ნაბიჯის გადადგმაზედ სამშობლოს ახსენებს, რომელსაც სამშობლო სალოცავად გაუხდია?.. რამ მოკლა ეს მოხუცი გმირი, რომელსაც საყვარელი ცოლიც კი დავიწყებია, ისე გატაცებულა სამშობლოსადმი სიყვარულით?! აქ ავტორის გულ-მტკივნელობით აიხსნება ყველაფერი. შესანიშნავია, რომ მტრებიც დარწმუნებულნი არიან, რომ წამება სიმონ ლეონიძეს უეჭველად ჯაშუშად გახდის. მე ცოდვილს ისიც მგონია, რომ ლეონიძეს ქეთევანისადმი გატაცებული სიყვარული უმისამართოდ ჩამოკიდეს კისერზედ. მათს შულისა და ყვედრებისაგან ცხადად სჩანს, რომ სვიმონი ჩვეულებრივი ქმარი ყოფილა, ე.ი. არც გატაცებითა და გაგიჟებით ყვარებია თავის ქეთევანი და არც სულ გულგრილი ყოფილა. ლეონიძეს ქეთევანი ტყვეობიდან დაუხსნია, მოუნათლაეს, სიღარიბიდან გამოუყვანია და ცოლად შეურთავს. ის ფიქრობს, რომ ეს სიკეთე აძლევს მას უფლებას ქალის სიყვარულსა და ერთგულებაზედ. ამ მხრით ჩვენი დრო ბევრად არ დასცილებია მეჩვიდმეტე საუკუნეს.⁴⁵

ეს ვრცელი ამონაწერი იმის დასტურადაც გვევლინება, რა დონისაა სათეატრო კრიტიკა იმ პერიოდისათვის. ავტორი საერთო დახასიათებითა და თეორიული მსჯელობით კი არ ცდილობს თავისი მოსაზრების გამოთქმას, არამედ კონკრეტულად განიხილავს ამბავს, რაც მთავარია, ცდილობს, პერსონაჟების საქციელთა მოტივირება ამოიცნოს და ისე დაასაბუთოს საკუთარი განსჯანი.

ეს ფაქტი კი მიგვიანიშნებს, რომ იმ დროის სასოფლო-სამეურნეო კრიტიკა სასცენო შემოქმედების არსის შეცნობა - გამოვლენით არის გამორჩეული. დრამა, როგორც სასცენო ცხოვრების საძირკველი, ხდება ანალიზის ობიექტი. ეს სკლა მათიქრებინებს, რომ სათეატრო კრიტიკა ითვალისწინებს მთავარ ადრესატს - თეატრს, დამდგმელ ჯგუფს, რათა ხელი შეუწყოს მთლიანი და დამაჯერებელი სასცენო ცხოვრების აღმოცენებას. შეიძლება არ დაეთანხმო კრიტიკოსს, მაგრამ ფაქტია, რომ იგი სასცენო შემოქმედების ბუნებას კარგად იცნობს, ამიტომაცაა მისი შენიშვნები კონკრეტული და დამაფიქრებელიც. მთავარია, რომ ბატონი ბოსლეველი დრამატურგიის, სასცენო შემოქმედების არსს განსაზღვრავს: „დრამაში გმირობა სიტყვით კი არა, საქმით, მოქმედებით უნდა გამოიხატებოდეს. თავად საქციელთა მოტივების ფსიქოლოგიურ საჩუქლს, ბიძგს, ხასიათის შინაგან დრამატურგიას ეძიებს და გამოხატავს. ამიტომაცაა შესაძლებელი აღინიშნოს, რომ იმ პერიოდისათვის ქართული სათეატრო კრიტიკა სასცენო შემოქმედების ძირეულ საკითხს აგნებს და ხასიათის პერსპექტივის განხილვით უმნიშვნელოვანეს პრობლემას წარმოაჩენს, ამასთანავე კრიტიკული აზროვნების ამოცანისა და ფორმათა ცვლილების კარიბჭესთან იმყოფება.

განსაზღვრა რა დრამის დედაზრი, იდეა, კრიტიკოსი სასცენო ამბის გათამაშების პირობად, ათვლის წერტილად მას მიუთითებს და სრულიად სამართლიანადაც. ხოლო ფაქტების შეფასებათა სისტემას, პერსონაჟების საქციელთა სისტემას, ამბის განვითარების მთლიან ხაზს, სწორედ ამ იდეის წარმოჩენის საშუალებად მიიჩნევს. საქციელთა პარტიტურა ხომ კოდირებული სისტემაა ამ იდეის ამოკითხვისა და მიღებისათვის. მართალია, დრამა, სასცენო ამბავი, შეთხზულია, გამოგონილია, მაგრამ მას მყარი საყრდენი უნდა გააჩნდეს და არა ქაოტური, შეუსაბამო, აბსტრაგირებული იმპულსები კვებავდეს. კრიტიკოსი პიესის განვითარების, საქციელთა ახსნის საძირკველად ცხოვრებისეულ გამოცდილებას მიიჩნევს და ადამიანის ფსიქიკის მოშველიებით ცდილობს საკუთარი მოსაზრებების დასაბუთებას.

კრიტიკოსის შენიშვნები, ძირითადად, სვიმონ ლიონიძის ხასიათის განვითარებას ეხება. მისი მოსაზრებები ლოგოკური და დასაბუთებულია, მაგრამ თავად მის პოზიციას შესაძლებელია შევეყვამათოთ. ავტორი, ჩემი ფიქრით, ანტიკური ტრაგედიის, ანტიკური გმირის გაგებას იშველიებს, როდესაც მსჯელობს სვიმონ ლიონიძის ხასიათის სიძლიერესა და სიმართლეზე. მაგრამ დრამა, მით უფრო „ახალი დრამის“ აღმოცენების ეპოქა, თვისებრივად ახალ თვალსაზრისს აყალიბებს და დავით ერისთავის პიესაც ამ პოზიციით უნდა შეფასდეს. საესეებით სამართლიანად აღნიშნავს ალექსანდრე ანიჟსტი, რომ: „ახალი ხელოვნება საერთოდ უგულვებელყოფს ფორმათა მკაცრსა და ზუსტ გამიჯნას. ანტიკური ტრაგედიების მასალას წარმოადგენდა მითოლოგია. ახალმა დრამამ წარმოშვა საკუთარი მითოლოგია ნოველების სახით. მეორე წყაროდ მიიჩნია წარსულის ლეგენდარული და პოეტური ისტორია, მესამედ კი - რელიგიური მითები“ 54 მართალია, ეს მოსაზრება ტრაგედიის მისამართითაა გამოთქმული, მაგ-

რამ სავსებით გამოხატავს იმ ტენდენციას, რაც შეინიშნება ახალი დროის დრამატურგიის განვითარებისთვისაც. მართალია, „წარსულის ლეგენდარული და პოეტური ისტორია“ გამორჩეული პერსონაჟების, ხასიათების წარმოჩენას გულისხმობს, მაგრამ თავად დრამის, როგორც ასეთის, გაგებაა შეცვლილი. ანტიკური ტრაგედიის გმირები მთლიანნი, ძლიერნი, განუყოფელნი არიან, ამიტომაც იქნენ ისინი განსაკუთრებულ მოვლენად კულტურის ისტორიაში. მათი ხასიათის მასშტაბი და უძლიერესი ვნებათაღელვა თავად კონფლიქტის ყოვლისმომცველი სიდიადით არის განპირობებული. დრამა არც ბედისწერას ეყრდნობა და აფეტიშებს, არც ნემეზიდას აღიარებს, როგორც ავბედითს გარდუვალობას. დრამა თავისი „მიწიერი“, შინაგანი ღინამიურობით ცხოვრებისეულ დრამატურგიას გამოსახავს ისეთს, როგორიც რეალურად არის, სინამდვილეს მის უნივერსალურ ფორმაში ასახავს. ეს უნივერსალიზმი კი, უწინარესად, მრავალგვარობას გულისხმობს. ხასიათიც, როგორც ამ უნივერსალიზმის გამომხატველი, მრავალსახეობრივი ხდება, ზოგჯერ ურთიერთგამომრიცხავი თვისებების თანაარსებობითაც გამოირჩევა. თავად ხომ ცხოვრებაა ამ მრავალგვარობის მატარებელი, ამ მრავალფეროვნების წარმომქმნელი. დრამა კი, როგორც მისი ნათელი ანარეკლი, ამ ცხოვრებისეულ პროცესს, მის უცნაურ სიჭრელეს ეყრდნობა და წარმოსახავს. თავად ეს პროცესია ღინამიური, ცვალებადი, მოულოდნელობებით აღსავსე. ხასიათიც ამ ღინამიურის, ცვალებადის, მოულოდნელის ადგიტი ხდება. სვიმონ ლიონიძის ხასიათის მრავალსახეობრიობა დრამის ამ თვისებით საზრდოობს და, თავის მხრივ, ამ ცვალებადობას გამოხატავს. მთავარი ღირსება ამ პერსონაჟისა მის ადამიანურ განცდებსა, პათოსსა და სულიერებაშია საძიებელი.

სვიმონ ლიონიძისათვის უცხო არ არის ადამიანური ვნებები- სიყვარული, ეჭვიანობა, მეგობრობა, სულიერებით ცხოვრება, მტრის სიძულვილი, „სამშობლოს გრძნობა გასაკვირველი“, მიმტეველობა, მოღალატის დასჯის მოთხოვნა, სიცოცხლის სიყვარული და, ამდენად, სიკვდილის წინაშე კრთომაც. ამ თვისებებს ავლენს იგი სიტუაციათა ცვლილების მიხედვით. უყვარს, ეჭვიანობს, სძულს და ა.შ. ისე, როგორც ამ კონკრეტულ ინდივის ქალუქს. მთავარი ფერი ხასიათისა, ძირითადი თვისება ხასიათისა არის თავდადება მამულისათვის. ამ პათოსითაა იგი აღვსილი და გამორჩეულიც. მაგრამ იგი, უწინარესად, ადამიანია და არა სქემა, ფიქცია, განყენებული იდეა. და ამიტომაც, მისთვის არც ადამიანური სისუსტეა უცხო. სიქარმაგე, ცხოვრებისეული გამოცდილება და გონიერება აიძულებს სიფრთხილეს... ყველაზე მეტად სისუსტის გამოვლენებას უფრთხის, როგორც ვაჟაკისა და მამულიშვილისათვის შეუფერებელ მდგომარეობას. წამება მისთვის გამოუცდელი ვითარებაა და, ამდენად, შეუცნობი განსაცდელია. სვიმონისათვის ამ კრიტიკული მოვლენის არსებობა უდიდესი გამოცდაა და შიშობს (არც შიშია ადამიანისათვის უცხო გრძნობა!) სისუსტის გამოვლენით ღირსება არ შეელახოს, არ დასცდეს რაიმე. ამ შემთხვევაში ცხოვრებისეული ლოგიკითაა ამოხსნილი პერსონაჟის სულიერი მდგო-

მარეობა, ადამიანურად გასაგები სურვილითაა აღმოცენებული მისი განცდაც და საქციელიც. დრამის პერსონაჟი ხომ ურთიერთგამომრიცხავი თვისებებითაა აღვსილი, როგორც ადამიანი რეალურ გარემოში. დრამატურგის პერეოგატივია აირჩიოს ხასიათის ევოლუციისათვის მისაღები საქციელთა სისტემა. შაბთან ურთიერთობისას ლევან ხიმშიაშვილის ცხოვრებისეული ლოგიკით გაუმართლებელი საქციელი (ხმლის გადაგდება) და სეიმონ ლიონიძის აღნიშნული ქმედება დრამატურგის მიერ სხვადასხვა ამოცანის გადაჭრის მცდელობაა, მაგრამ ერთი და მეორეც ადამიანის შესაძლებლობათა ზღვარს მიუთითებს, ადამიანის შინაგან სამყაროში არსებულ რესურსებს გვაძენობს და მათ, ინდივიდუალობას წარმოაჩენს.

რეცენზენტის სურვილიც სრულიად გასაგებია. მას სურს სეიმონ ლიონიძე გმირის აღმატებულ ხარისხში იმყოფებოდეს ყოველ კრიტიკულ სიტუაციაში, რათა იდეალური გმირის პათოსით ზემოქმედებდეს მაყურებელზე. მაგრამ დავით ერისთავმა სხვა ამოცანის გადაჭრა დაისახა მიზნად. მან ადამიანები დაგვანახა სხვადასხვა კრიტიკულ ვითარებაში და, ამგვარად, პიროვნულ თვისებათა დინამიურობაც წარმოაჩინა. სხვა საქმეა, რომ ხასიათი მკერძი, მკაფიოდ განსაზღვრული უნდა იყოს. თუ შეიძლება ითქვას, ძლიერ და ერთიან ხერხემალზე უნდა იყოს ასხმული ინდივიდუალური თვისებები, გამოკვეთილი ძირითადი მელოდიით, ფერით, რომელიც მის არსს წარმოაჩენს: „თუ ადამიანს არ გააჩნია შინაგანი, ასეთი ერთიანი ცენტრი, მაშინ მისი მრავალფეროვანი შინაგანი სამყაროს განსხვავებული მხარეები დაიშლება და დაკარგავს ყოველგვარ აზრს.“⁴⁷ სეიმონ ლიონიძე, როგორც გამოკვეთილი ხასიათი, ინდივიდი, მდიდარი შინაგანი სამყაროს მფლობელია და მას გააჩნია ასეთი ერთიანი ცენტრი - სიყვარული სამშობლოსადმი. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ეს არის მისი ხასიათის მთავარი მელოდია, მთავარი ფერი, რომელიც განფენილია მთელს არსებაში, მოიცავს მთლიანად მის მიეროსამყაროს, შეუბღალავად არსებობს და სრულიად ვლინდება ყოველ ვითარებაში, თვით ყველაზე კრიტიკულ სიტუაციაშიც კი. ეს პათოსი გამოკვეთს მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვან ასპექტს - პასუხისმგებლობას. სეიმონ ლიონიძე გაასმაგებულ პასუხისმგებლობას ავლენს; სწორედ ეს ორი თვისება - სამშობლოსათვის თავდადება და პასუხისმგებლობა დომინირებს მის ხასიათში. პერსონაჟის საქციელთა სისტემა ამ წყაროთი საზრდობს, ამ ბიძგიით იბადება და თავის მხრივ წარმოაჩენს ზემოცანის აღსრულებისთვის ბრძოლის მთლიან სპექტრს, ამ ბრძოლის ველზე სეიმონ ლიონიძე თავის თავთან მართალია, ადამიანურ სისუსტესაც ჭაბნის ისე, როგორც მას ამ მოცემულ პირობებში შეუძლია.

შემდეგ კრიტიკოსი განიხილავს ლევან ხიმშიაშვილის ხასიათს: „ავტორის სიტყვით, ლევანის სიყვარული ძლიერია ისე, რომ წაურთმევია მისთვის ყოველი ღონე, ენერჯია, ნების ძალა ხელიდან გამოუვლია, გული წარუტაცია მისთვის და გონება დაუბრმავებია, ერთი სიტყვით, სიყვარული მის ქაბუჯს გულს ვნების ალად მოსდებია. ამასთან ლევანს ძლიერ სტანჯავს შეგობრის (ლეონიძის)

შეურაცხება, ის გრძნობს, რომ დაჰკარგა მან პატიოსნება, ღირსება, სინდისი, მშვიდობიანობა, ამპარტავენება. აქ ჩვენ ყველა პირობებს ვხედავთ დრამატულის ბრძოლისათვის - შეტაკებას გულის ლტოლვილებასა და მოვალეობას შორის; ეს ორი გრძნობა ერთი-ერთმანეთის წინააღმდეგ არიან მიმართულნი, ბრძოლა და ტანჯვა მართლაც წარმოებს... მაგრამ თუ ეს ტანჯვა ნამდვილია, ლევანის არსებაში ჯოჯობეთის აღი უნდა ტრიალებდეს და სწავედეს მის გულ-გვაშს. მაგრამ ამ ტანჯვაში რომ არის ლევანი, სვიმონიც გამოჩნდება. კაცი, რომელიც ეს არის იტანჯებოდა - და როგორ მერე!- ... ეს კაცი მისგან გაეციხულს სიმონს არხეინად მიეგებება და გადაეხვევა კისერ ზედ!

რამოდენიმე წამის იქით სიმონი ეტყვის ლევანს: „მოდი, გადამეხვიე!... მე მინდა ჩემს გულთან მივიკრა შენი პატიოსანი და მხნე გული!“ აქ ლევანს შერცხვება მხოლოდ. შერცხვება!... თითქო ვაშლის ქურდობაზე წასწრებული ბავშვი!.. ან ლევანის ტანჯვა მოჩვენება და პირმოთნეობითია, ან იგი დიდი გამომწვარი გაიძვერა ვინმე! მე მგონია ლევანს არა თუ უნდა შერცხვენოდა, არამედ პირქვე უნდა დავარდნილიყო სიმონის წინაშე და ეს მოძრაობა მის მდგომარეობაში, მის სულიერს ტანჯვაში იქნებოდა ბუნებითი, უნებური...“⁴⁸

კრიტიკოსი ზუსტად აგნებს და გამოხატავს ლევანის ხასიათის მთავარ ძარღვს - ბრძოლას მოვალეობასა და გრძნობას შორის. სისხლსავსე და მრავალწახნაგოვანი ხასიათის ეს ფერი მართლაც ღომინირებს პერსონაჟის სხვა თვისებათა შორის. ლევანის სინდისის ქეჩნა და ქეთევანისადმი ლტოლვა წარმოიჩინდა მეორე მოქმედების პირველ სურათში. აქ მძაფრად, შინაგანი ღინამიურობით და გრძნობათა დუღილით გადმოგვცა დრამატურგმა პერსონაჟის სულიერ სამყაროში მიმდინარე ბრძოლის კარდიოგრაფია, ამასთანავე, ქეთევანთან სიტყვიერი პაექრობის მთელი სიმძიმელი. ბატონი ბოსლეველი იწონებს და იღებს ავტორისეულ ვერსიას. ჩემი ფიქრით, იგი სავსებით სამართლიანად მიუთითებს, რომ სვიმონთან შეხვედრის ეპიზოდში (II მოქმედება, V სურათი) ლევანის საქციელი სრულყოფილად ვერ გამოისახა. „შერცხვენილი“ - გვაძენობს რემარკა. ისეთი ხასიათისათვის, როგორც ლევანია, იმგვარი სულიერი ქარტეხილის გადატანის შემდგომ, რაც წინ უსწრებს სვიმონთან შეხვედრას, ეს საქციელი მართლაც ბადებს უკმარისობის გრძნობას, რეცენზენტი ხასიათს განიხილავს მთლიანობაში, მიუთითებს მის „ერთიან ცენტრს“, აგნებს პერსონაჟის სურვილთა წყბასაც, ასაბუთებს ამ საქციელის შეუსაბამობასაც და სთავაზობს კიდევ ავტორს მეტად ეფექტურ, ლევანის სულიერი მდგომარეობის შესაფერის, სახიერ საქციელს - „...პირქვე უნდა დავარდნილიყო სვიმონის წინაშე...“ როგორც ვხედავთ, რეცენზენტი კარგად ფლობს თეატრის „სამეტყველო ენას“ და „ამ ვნით ელაპარაკება“, აკრიტიკებს დრამატურგს. ყველაზე ფასეული სწორედ წერილის ეს ასპექტია და მიმაჩნია, რომ ქართულ სინამდვილეში სათეატრო კრიტიკა მხოლოდ საბუთიანი კი არ არის, არამედ ფლობს, ითვალისწინებს სასცენო სპეციფიკასაც და თეატრს საგულისხმო მრჩეველად ევლინება.

თუ გავითვალისწინებთ ძირითად მოცემულ პირობას, შეთქმულების დროს - დაბინდებისას ბატონიშვილი ქალაქს მოადგება ჯარით და შეთქმულნი მზად უნდა იყვნენ ბრძოლისათვის-გასაგები უნდა იყოს, როგორი სახისკრიტიკული ვითარება წარმოიქმნა. ამ კრიტიკულ სიტუაციაში ლევან ხიმშიაშვილი იეიწყებს პირადულ გრძობას და მასში იფეთქებს მეომრის სულისკვეთება! მაგრამ სინდისის ქეჩნის გამოხატვის მცდელობაც, რა თქმა უნდა, უფრო მასშტაბური უნდა იყოს, შესაძლოა აქ დრამატურგმა გაითვალისწინა მსახიობის შესაძლებლობანი, მსახიობის მიერ შეფასების სახიერებათა მიგნების უნარი, მაგრამ თავად საქციელის ხარისხი მითითებული მაინც უნდა იყოს, კინაიდან ტექსტი ერთი შემსრულებლისა და ერთი დადგმისათვის ხომ არ იქმნება.

ქეთევანის თაობაზე კრიტიკოსი აღნიშნავს: „...ქეთევანი ყმაწვილი ქალია, სიყვარული სწყურია, გული აქვს, რომელიც თავისას ითხოვს, იგი მთლად ძალაა, ვნების შვილია; იმის სიყვარული და მძულვარება დამწიფებულია, ღრმა ბუნებიანი დედა-კაცის ტიტანური გრძობაა. იგი უკანონოს არას სთხოვს ქვეყანას; ნუ გინდათ, რომ იგი თქვენი ყურ-მოჭრილი მონა იყოს, ნუ აცხადებთ რაღაც უფლებას მის სიყვარულსა და პატივის ცემაზედ, ნუ გლეჯთ გულიდგან წმინდა გრძობას, თორემ ხეირი არ დაგეყრებათ, უკან არ ჩამოგიდგებათ, შეგამსხვრევთ და შეგემსხვრევათ. უგუნურებაა, მოვსთხოვთ თავდადება, ერთგულება იმ ქალს, რომლის უძვირფასეს გრძობებს ბასრი მახილით უღადრავ ყელს!.. მწარედ შემცდარია, ვინც ფიქრობს, რომ ვითომც ქეთევანის ბუნება მამულის სიყვარულის ნიქს (ქართველიც რომ იყოს) მოკლებული იყოს! მიეცი თი ამ ქალის სამართლიანს გრძობას, ბუნებისაგან თავისუფლად შექმნილს, თავისუფლად დაკმაყოფილების ნება და ის არა თუ სამშობლოს უღალატებს, არამედ გვერდში ამოუდგება თავის სატრფოს, ვეფხვივით იბრძოლებს მასთან ერთად უკანასკნელის სისხლის წვეთამდე... დიახ, ცული არ იქნება საზოგადოება ქეთევანის მწარე ყოფაზედ დაფიქრდებოდეს!.. იქნება მიუხვდეს, რომ არავის არავითარი უფლება არა აქვს ქალის გულის ბატონი გახდეს!“⁴⁹

თავდაპირველად, რეცენზენტი ქეთევანის თვისებათა სპექტრს გადმოგვცემს. აქ ერთი საკითხი წარმოიჩინდა, რომესაც დიდი მნიშვნელობა აქვს კრიტიკული წერილის შექმნისათვის. კრიტიკოსი გრძობს ხასიათის მთავარ თვისებას და ზუსტად მიგნებული სიტყვით, ქმედითად მიგვანიშნებს მასზე - „შეგამსხვრევთ და შეგემსხვრევათ,“- ჩემი ფიქრით აქ ქეთევანის სახის მარცვალა მითითებული, ძალზე ხატოვნად და სრულად ასახავს ეს მიგნება, სიტყვიერი მეტაფორა, ხასიათის მასშტაბსაც და პერსპექტივასაც. ამ სიტყვებმა ხასიათი წარმოაჩინეს, როგორც მთლიანი, ძლიერი, ჩამოსხმული, მკვრივი, ფეთქებადი ფიგურა და დაგვანახეს კიდეც, მის ირგვლივ როგორ იმსხვრევა, ინგრევა, ირყევა გარემო, საგნები, ადამიანები. სიტყვა, კრიტიკოსის „იარაღი“ - აქ მოქმედებს მთელი თავისი სიღრმითა და ძალოვანებით. სიტყვა თავისი ბუნებით, სრულად გამოასახავს საქციელთა მასშტაბსაც, ფერადოვნებასაც და, რაც მთავარია, „მოქმედებაში გვიხატავს“ პერსონაჟს. მიუხედავად იმისა, რომ არ ვუთან-

ხმები ბატონ ბოსლეველს ქეთევანის ხასიათის ინტერპრეტაციაში (ჩემი მოსაზრება უკვე გამოვთქვი ზემოთ), მისი პოზიცია საკამათოდ მეჩვენება ქეთევანის ვეფხვივით ბრძოლის თაობაზე, ვთვლით, რომ კრიტიკოსის მსჯელობა თავისთავად ძალზე საინტერესოა.

რეცენზენტი შემდგომ განიხილავს მსახიობთა შესრულებას: „...ბატონი კოტე ყოფიანი კი არ კითხულობს ზოგიერთებსავით გაზეპირებულს როლებს, არამედ გამოსთქვამს ყოველს გრძნობას, ყოველს გულისა და სულის მოძრაობას... საუცხოვოდ გამოვიდა მეორე სურათი მეტეხის ციხეში. არ ვიცი, რა ძალამ უნდა მოაყრევენოს მუხლი და შემუსროს იმ კაცის გული, რომლის პირიღგან ისე სრულის თავისთავის იმედით გადმოჰქუხს „შენ ლევან გამარჯვება ასწავლე და მე სიყვარულს ვასწავლი“, როგორი კაციც არტისტულად წარმოადგინა ბ.კ.ყოფიანმა.. ახლა ნახეთ იგივე ყოფიანი მეოთხე მოქმედების მეექვსესა და მეშვიდე გამოსვლაში, განსაკუთრებით მეშვიდე გამოსვლაში, სადაც ლევანს ანდერძს აძლევს: „შემინდვია ქეთევანისათვის და ყველასათვისო“, მაგრამ აქ თითქო გველმა უკბინაო, თითქო მთელს სხეულში რაღაც საწამლავემა დაუბრაო, ერთი გააძიძინებს ტანში; „მე ყველას ვერ შევეუნდობო“ შეჰყვირებს თითქო უნებურად, როდესაც საქართველოს გამცემი მოაგონდება... ჩვენ უნდა შევნიშნოთ ბ.კ.ყოფიანს ერთი ნაკლებევალება: იმას ხანდისხან შესამჩნევად ეტყობა, რომ თავს ძალას ატანს, რომ ცდილობს თავის გრძნობები და სულიერი ტანჯვა სრულად გამოსთქვას და ეს მაყურებელზედ უსიამოვნო შთაბეჭდილებას ახდენს. განსაკუთრებით ეს გამოჩნდა „აჩრდილიღგან ლოცვის“ წაკითხვის დროს. აქტიორს სურდა მთლად თავის გრძნობა ჩაედვა ლოცვის თვითოეულს სიტყვაში, და წარმოგვიდგინა მამაცი სიმონ ლეონიძის მაგიერად უფრო მტირალა მოხუცი...“³⁰

წერილის ამ მონაკვეთს თუ დაუვმატებთ იმ პასაჟს, რაც პირველი სცენის რეკონსტრუქციის დროს გამოვიყენე, ნათელი გახდება, რომ კრიტიკოსი ჯერ მთლიანობაში განიხილავს კოტე ყოფიანის შესრულებას, წარმოაჩენს ხასიათის გახსნის ძირითად შტრიხებს, ხოლო შემდგომ აღწერს ცალკეულ ეპიზოდებსა და შეფასებათა სპექტრს. ამგვარი მიდგომა ხელოვნებისეული ნაწარმოების ანალიზისა და შეფასების დროს, პრინციპულ სვლად და ძალზე მნიშვნელოვან პოზიციადაც მესახება სათეატრო კრიტიკის განვითარებისათვის. კრიტიკოსის განსჯის ობიექტია მსახიობის ინტონაცია, შეფასებათა ფერადოვნება, სახიერად გადმოგვცემს პერსონაჟის სულიერ სამყაროში მიმდინარე პროცესის გამომსახველ საშუალებათა ერთობლიობას, აღწერს და აფასებს ფიზიკურ მოქმედებათა ფორმას, მიმიკას, ნიუნანებს, ავლენს პერსონაჟის სურვილთა წყებას და სიტყვით „ხატავს“ თამაშის სახეობას, გრძნობათა ბუნებას, პლასტიკას. შენიშვნებიც კონკრეტული და დასაბუთებულია.

„ბ. მებსიევის პირველად ხედავს ქუთაისი სცენაზედ, ეს აქტიორი ყველაზედ უფრო უბრალოდ და თავისუფლად თამაშობს და სწორედ ამით იზიდავს საზოგადოების ყურადღებას და სიმპატიას. ლევან ხიმშიაშვილი ბ.მებსიევმა

თვალ-წინ წამოგვიყვანა. დიდებული იყო ეს აქტიორი იმ სცენაში, სადაც მისი გული იწიწკნება ტანჯვისაგან. ერთობ მართალი იყო მისი დაჯარუნა მუხლებზედ ლეონიძის წინაშე მეტეხის ციხეში. მაგრამ მთელი მისი ტალანტი, როგორც დრამატულის აქტიორისა, გამოჩნდა უკანასკნელს მოქმედებაში. აქ დაავიწყდა მას ქეთევანისადმი სიყვარული, როდესაც მისი გამცემლობა გაიგო, მოაგონდა მას ლეონიძის ანდერძი და თავის აღთქმა, სიყვარულის ადგილი დაიკავა სხვა გრძნობამ, ზიზღმა ქეთევანისადმი; ეს გრძნობა უფრო გაძლიერდა, როდესაც ძმაცაცებმა დაუძახეს მას იუდაო... თავს რეტი დაესხმის, პირის-სახე ამღვრევა და თავისდა უნებურად დასცემს ხანჯალს მეკრდში თავის ქეთევანს... მაგრამ ერთი უცებ შეკრთება, როდესაც თავის სალოცავს ქეთევანს იატაკზედ დაინახავს გასისხლიანებულს; აქ თითქო თვალებიდგან ბინდი გადასცილდება, გონზედ მოვა და დაქანცული დაეშვება სასოწარკვეთილი თავის მსხვერპლის წინაშე. დახელოვნებულსა და ნიჟიერს აქტიორს მოითხოვს ამ გეარის მომენტის წარმოდგენა. ბმესხივემა გაიმარჯვა. ერთობ უბრალო და შესანიშნავა ჩვენს სცენაზედ მისი თავისუფალი მიმიკა, მიხვრა-მოხვრა..."³¹

ლევან ხიმშიაშვილის სახე ისე აქვს გებული დრამატურგს, რომ ადვილია მსახიობმა განსახიერების დროს დაკარგოს ზომიერების გრძნობა ვნებათა ავბედითი აღგზნების ეპსს ან პატრიოტული განწყობილების გამელავენების დროს ყალბმა პათოსმა იჩინოს თავი. როგორც ჩანს, ლადო მესხიშვილის შესრულება ამგვარი პათეტიკისა და გადაჭარბებისაგან გამორჩეული ყოფილა. ამაზე მიგვიტოთებს კრიტიკოსი „უბრალო და თავისუფალი“ თამაში - იმაზე მეტყველებს, რომ აულაგამევი ვნებიანობა და წრეგადასული მონასმები არ ყოფილა დამახასიათებელი მსახიობის შესრულებისათვის, რასაც განსაკუთრებით აღნიშნავს წერილის ავტორი. სათეატრო ესთეტიკის ის სახეობა, როდესაც ამაღლებული, ზეაწეული გრძნობათა ბუნება საგანგებოდაა გაჭერებული ლაკონური, „უბრალო“ ვნებათაღელვითა და შესაბამისი გამომსახველი საშუალებით, ახლობელი და მისაღებია კრიტიკოსისათვის. პრინციპულ საკითხს ეხება წერილის ეს პასაჟი და ამიტომაცაა ასეთი საგულნიშო მისი არსებობა. შესაძლებელია აღინიშნოს, რომ ამ შეხთხვევაში დამდგმელი ჯგუფის თანამოაზრეა კრიტიკოსი. იგი იზიარებს თეატრის პოზიციას, მისი თანამზრახველია, მიუხედავად იმისა, რომ აკრიტიკებს ცალკეული ეპიზოდების გადაწყვეტასა თუ შემსრულებლებს. განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა კრიტიკოსის მიერ მსახიობის გამომსახველ საშუალებათა აღწერა და სურვილითა (ამოცანის) მითითება. საბუთიანი მსჯელობის დასტურია საფინალო ეპიზოდის რეკონსტრუქციის მცდელობა. რეცენზენტის მიერ გამომსახველ საშუალებათა აღწერა და ანალიზი იმგვარ განწყობას ბადებს მკითხველში, რასაც თავად ამ ეპიზოდის გათამაშება-მაყურებელში. მის მიერ მიგნებულ სიტყვიერი შედარებები სახიერად გადმოგვცემს იმ შთაბეჭდილებას, რასაც იღებდა მაყურებელი. რეცენზიის მიზანდასახულების ერთ-ერთი თვისებაც ხომ ეს არის.

ბატონი ბოსლეველი მკაცრი და მომთხოვნი კრიტიკოსია: სამწუხაროდ, ქე-

სიყვანი ვერ წარმოგვიდგინეს რიგაიანად. ქალ. ანდრონიკა შვილისა რაღაც ცივი და სიცოცხლე მოკლებული იყო; ქალ. გაბუნია-ცაგარელისა იმდენად ქეთევანს არა თამაშობდა, რამდენადაც ეხლანდელს ბულვარის მანქია დედა-კაცს, რომელსაც გული რომ ცივი აქვს, სურს თვალების სხვანაირად თამაშით და შეფერებულის და ყალბის სინაზით იმოქმედოს თავის დონ ჟანზედ. მესამედ ქეთევანს თამაშობდა აქაური აქტრისა მ. კლდია შვილისა. პირველს მოქმედებაში კიდევ ეტყობოდა ენერგია, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ქმარს ეუბნებდა, შენი სიყვარული სიძულვილად გადამქცაო, მაგრამ მერე სულ უკლო და უკლო...

ერთობ ცული იყო დადიანიც ორს უქანასკნელს წარმოდგენაში. დადიანის მაგივრად ჩვენ ვხედავდით სცენაზედ სწორედ უფრო თფილისის ლაქიას...

ლევან ხიმშიაშვილი პირველად ითამაშა ბ. მოხვევემ უფერულად, ცივად, მეორედ ითამაშა სცენის მოყვარემ...

პირველს წარმოდგენაში შაპი (ვაბაშიძე) უფრო სომეხს ჰგავდა, მეორედ (ისევ ვ. აბაშიძე) კარგი იყო...

ნამდვილად წავიდა სამჭერვე სოფლის დედა-კაცის როლი (ორჯერ გაბუნია ითამაშა და მესამედ ქ. ვასილიყვამა)...

რატომ გახადა ავტორმა ქეთევანს ქართული ტანისამოსი და ჩააცვა თათრული...³²

როგორც ირკვევა, ჩვენთვის უცნობი მიზეზით, ქუთაისში წარმოდგენა პირველ შემადგენლობას არ უთამაშია. ქეთევანის როლი სამ სახვადასხვა მსახიობს შეუსრულებია, ასევე ლევან ხიმშიაშვილის როლიც. მსახიობების ასეთი ნაუცბათევი შეცვლა სპექტაკლის ხარისხზე იმოქმედებდა. მიუხედავად ამისა, წარმოდგენას ასეთი ზემოქმედება მოუხდენია მაყურებელზე. ხალხს მოწყურებული ყოფილა პატრიოტულ სანახაობას! სამშობლოს სიყვარულის ქადაგებას მზადყოფნით ეგებებოდა დაურევბული ქართველობა თბილისშიც და ქუთაისშიც.

ბატონი ბოსლეველი აღწერს და შემდგომ უარყოფითად აფასებს მეტეხის ციხის ერთ-ერთ ეპიზოდს: „...ამ დროს შაპის მხლებლებს შემოაქვთ (შემოათრევდნენ მანც) გოგიას გვამს; ქართველები ქულდმოხრილნი დაიოქებენ და სიმონ ლეონიძე პატრიოტულს სიტყვას წარმოსთქვამს, ამის გათავების შემდეგ შაპის კაცებივე გაიტანებენ გოგიას გვამს და მხოლოდ ამ გასვენების მერე დაემუქრება შაპი ქართველებს... უფრო მართალი ის იქნებოდა, რომ მრისხანებით გაბრაზებულს შაპის ბრძანებით გოგია დიაკვანის გვამის ლუქმა-ლუქმა აკუწვა, ან დაწვა ან სადმე ხრამში გადათრევა ძალღებისა და ყორნების ლუქმად.“³³ სრულიად სამართლიანად მიუთითებს რეცენზენტი, რომ ამ მოვლენის მნიშვნელობა საკციელთა სისტემამ, ყოფითი დეტალების სიქარბემ ვერ იტვირთა და ვერ გამოხატა. გოგია დიაკვანმა გლოვის ზარის დარეკვით ბატონიშვილ დავისთა შეატყობინა, რომ შეთქმულება გასცეს და ამით იხსნა ქართველთა ჯარი სისხლისღვრისაგან. მის გვამთან დაიქილი შეთქმულნი საერთო თაყვანისცემის სიმბოლოდ აღიქმება. აკი სვიმონ ლიონიძეც ამბობს: გმირად იქცეო.

ქართველი პატრიოტის, შეთქმული დიაკვნის საქციელი, შაჰისათვის იმდენად აღმაშფოთებელია, მძინეარების გამოხატვის სხვა ფერს საჭიროებს შეფასებისათვის. ამ მოვლენას, უთუოდ, მხატვრული სიმართლის მანიშნებელი სახიერია მიზანსცენა შეეფერება, ვიღრე ცხოვრებისეულად გამართლებული საქციელი.

ბატონი ბოსლეველის აზრით, შაჰი აფთარს უნდა ჩამოგავდეს. ამ შეფასებაშიც ზუსტად წარმოაჩინა, პერსონაჟის თვისებებთან ერთად, მისი მრისხანების ხარისხი. წერილის ავტორი თვლის, რომ სვიმონ ლიონიძეს უბრალო ფიცი რომ ეთქვა, ის აჯობებდა, „აჩრდილიდან“ ნაწყვეტის კითხვას. ფაიხოშიც (შაჰის ქალიშვილი) ზედმეტ პერსონაჟად მიაჩნია. ამასთანავე, დასძინა: „აეტორის ეტყობა, რომ სურს მაყურებელზე იმოქმედოს დიდებულის ფრაზებით და ეფფექტურის სცენებით! ამიტომ ხშირად „სამშობლოს“ გმირები უფრო მქადაგებლებს და კკუის-დამრიგებლებს გვანან, ვიღრე პიესაში მოქმედ პირებს...“⁵⁴

როგორც ვხედავთ, წერილის ავტორის მოსაზრებები შესაძლებელია ორ ჯგუფად გავყოთ, პირველი - განსჯანი პიესის თაობაზე და მეორე - სპექტაკლზე, რომლის ნაწილიც მაყურებლის რეაქციის აღწერაა. ავტორი, სასცენო ქმედება და მაყურებელი - ამ კონგლომერატის არსებობას ითვალისწინებს რეცენზენტი და მათი თანაარსებობით განიხილავს მოვლენას - სანახაობას. ეს პრინციპული მნიშვნელობის პოზიციაა და ამიტომაც საგანგებო აღნიშვნას საჭიროებს. სათეატრო კრიტიკა სასცენო შემოქმედების ამ სპეციფიკას ითვალისწინებს. ეს არის სტატიის უპირველესი ღირსება, რაც გვიდასტურებს, რომ კრიტიკული აზროვნება ამ პერიოდისათვის ახალ საფეხურზე იმყოფება. სპექტაკლი „სამშობლო“, თავისი სტრუქტურით და მიზანდასახულობით, სათეატრო კრიტიკის ამ მაღალი ფაზის წარმოქმნელია. წარმოდგენამ ეს როლიც შეასრულა ქართულ სინამდვილეში.

რეცენზენტი განიხილავს პიესის სიტყვიერ ქარგას, ცალკეულ რეპლიკებს, მსახიობთა შესრულებას, აღწერს და აფასებს მიზანსცენებს, მსახიობთა ჩაცმულობას, ეპიზოდების მხატვრულ გადაწყვეტას. კრიტიკოსის განსჯის ობიექტია სანახაობა - გამოშსახველი საშუალებანი, მოვლენათა განვითარება, შეფასებათა ნაირსახეობა. აგნებს და წარმოაჩენს პერსონაჟთა მისწრაფებებს, ამოცანებს, შინაგან მდგომარეობას, ურთიერთობებს, მხატვრულ მიგნებებს. ამრიგად, შესაძლებელია აღინიშნოს, რომ ქართულ სინამდვილეში კრიტიკული ნააზრევი ითვალისწინებს და მიუთითებს კვლევის ობიექტს - სპექტაკლს, მას განიხილავს, როგორც კომპონენტთა ურთიერთშეთანხმების პროცესს. ამასთანავე, სტატიაში შენარჩუნებულია იმ პერიოდის სასცენო ხელოვნების სპეციფიკა - ერთის მხრივ, მულმიმომქმედი დასი ჯერ კიდევ ვარსკვლავთა თეატრია, მეორეს მხრივ, უკვე იკვეთება ახალი ესთეტიკის ნიშნები, სადადგმო კულტურის თვისებები, სარეჟისორო ხელოვნება, სწრაფვა ერთიანი წარმოდგენის შექმნისაკენ. რეცენზია ამ დამახასიათებელი ნიშნების წარმოჩენითაც გამოირჩევა. კრიტიკოსი განიხილავს ცალკეულ შემსრულებელთა თამაშს და, ამასთანავე,

მიუთითებს ცალკეული ეპიზოდების მხატვრული გადაწყვეტის ღირებულება-საც. და, რაც ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, აღწერს სასცენო მოკლენის ვიზუალურ პლასტს- ახდენს ეპიზოდის სიტყვიერ რეკონსტრუქციას, რა თქმა უნდა, არ კამტიცებ, რომ ბატონი ბოსლეველის სტატია რეცენზიის კლასიკური ფორმის გამოხატულებაა, მაგრამ ფაქტია, რომ კრიტიკული აზროვნების სპეციფიკა აქ გათვალისწინებულია და გადაჭრილია მეტად საგულისხმო პრობლემა - შეფასებულია სპექტაკლი, როგორც საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მოვლენა და როგორც სასცენო ხელოვნების მიღწევა. ამასთანავე, განცდილი და გამოვლენილია სასცენო ხელოვნების სპეციფიკა, მისი ბუნება. რეცენზენტმა შთაბოძავლობას შემოუნახა სპექტაკლის ცალკეული ეპიზოდების გადაწყვეტა, წარმოდგენის სახიერება, გრძობათა ბუნება, თამაშის წესი, წარმოდგენის მიზანდასახულება, ამ მხრივ, ბატონი ბოსლეველის სახით, ქართულ თეატრმკოდნობას მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი ჰყავს, თუნდაც ამ ერთი რეცენზიის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ.

აქ ერთი საკითხიც გამოიკვეთა. რეცენზენტი აკრიტიკებს ავტორს ქარბი დიდაქტიკის, ეფექტური რეპლიკებისა და „ქადაგების“ გამო. რა თქმა უნდა, პიესის ამგვარი შეფასება ქვეყნარტებას მოკლებული არაა, მაგრამ ამ შემთხვევაში გასათვალისწინებელია მთავარი მოცემული პირობა: ქვეყნის პოლიტიკური ვითარება, ქართველთა ნაწილის გაუცხოება საკუთარი გენეტიკური ფესვებისაგან, საზოგადოების დათრგუნული მდგომარეობა. მოწოდების სიფიცხე, ავტორისეული მისწრაფება, და ამდენად, პიესის სიტყვიერი ქარგა, ამ ვითარების კონტექსტით უნდა შეფასდეს. ამ შემთხვევაში რეცენზენტის შენიშვნები მოვლენის პერსპექტივას წარმოაჩენენ და ამ გადასახედიდან იძენენ მნიშვნელობას.

ფაქტია, რომ ბატონი ბოსლეველის რეცენზია „სამშობლოს“ - სასცენო ისტორიის შემადგენელი ნაწილია და გვიდასტურებს, რომ იმხანად ქართულ სინამდვილეში განხორციელდა ორგანული კავშირის სახეობა - ავტორი, სანახაობა, მაყურებელი, სათეატრო კრიტიკა. ასეთი თანახმიერება კი, იშვიათობაა. ეს სინქრონული თანაარსებობა ძალზე მნიშვნელოვანი მოვლენაა სათეატრო ხელოვნების ისტორიისათვის.

ეურნალი „ივერია“ გამოეხმაურა „სამშობლოს“ დადგმის ფაქტს: „...რა დარჩენია ქართველს და რას უნდა მოეკიდოს იგი თავის ეროვნების გამოხატველ და გარეგან ნიშნებთან შორის? სარწმუნოებას და ეკლესიას? - არა. იმიტომ, რომ ამ სფეროში ქართული ენა და სიტყვა დაღუპებულია. სკოლას? - არა. იმიტომ, რომ აქაც ქართული ენა და მეტყველება მისუსტებულია. საზოგადოებრივ ცხოვრებას? - არა, რაღა დარჩენია მამში? სად არის კუთხე, სად არის თავ-შესაფარი, სადაც წმინდა ტრაპეზი იყოს ამართული, რომ გვემული, ტანჯული და წამებული, შეგინებული და შეურაცხყოფილი წარსულს საუკუნეში ქართველთ სვინდისი მოთავსდეს? სად არის ადგილი, რომ მას თავის ხატება თვალწინ ედგას, რათა იგი არ წაიშალო, და არ განქრეს. ამ გვარ ადგილად

უნდა იყოს, ჩვენის ფიქრით, ქართული თეატრი. ქართული თეატრი უნდა იყოს სადღური ქართველის სულსა, ეს ის ადგილი უნდა იყოს, საცა ქართველს შეეძლოს შეისვენოს, დასტებეს მშობლიურის სიტყვით, მშობლიურის გრძნობით. ამ ადგილს უნდა იყოს, როგორც ფოკუსში მოგროვებული ყოველივე, რაც მის სახეს, მის ხატებას, მის ეროვნებას, მის ქართველობას შეადგენს...

რად მიეგებება ხოლმე ქართველობა სიხარულით ისეთს პიესებს, რომელნიც მას ჰპირდებიან ქართველთ ცხოვრების მის თვალწინ გაშლას. რად იმტვრევდა თავსა და პირს იგი, რომ „სამშობლოს“ წარმოდგენას დასწრებოდა. ჩვენ მოწამენი ვიყავით, როგორ ზღვასავით ღელავდა ქუთაისის საზოგადოება ამ პიესის წარმოდგენის დროს. ჩვენ ვგრძნობდით, რომ მან მთელი საზოგადოება ერთის აზრით, ერთის გრძნობით გამსჭვალა. ჩვენ მაშინ ვიგრძენით საოველდა-თვალოდ თეატრის დიდი ძალა, ხელოვნების სიწმინდე და მნიშვნელობა...

ამ სახით, უკეთუ ამ თვალთ დაუწყებთ თეატრს ცქერას, უკეთუ თეატრი ჩვენთვის და ჩვენის საზოგადოების ეროვნულ დაწესებულებად უნდა იქნას ცნობილი, მაშინ მისი მსვლელობა და მოწყობა მტკიცედ უნდა იყოს დამყარებული ეროვნულს საძირკველზედ და არავითარი სხვა საჩიული არ უნდა დაედებოდეს მის დღეგრძელობას საფუძვლად.“³³

როგორც ვხედავთ, ამ პუბლიკაციით ეურნალი ქართულ თეატრს განსაკუთრებულ როლს განუსაზღვრავს საზოგადოებრივი ცხოვრების მიმოქცევაში. მართლაც, იმ პერიოდისათვის ეროვნული სცენა ხომ ერთადერთი საჯარო ადგილი „ყო, სადაც ქართული ენა გაისმოდა. ამდენად, თეატრი იყო ეროვნული სულიკუთების წარმოჩენისა და დაცვის „წმინდა ტრაპეზი“, საერო კათედრა და ქართველთა სულიერი ნაესაყუდელიც. ამ ერთმა სპექტაკლმა ნათლად წარმოაჩინა თეატრის როლი და დანიშნულება - ეროვნულ საძირკველზე წამომართულ სანახაობას შეეძლო მხოლოდ მაყურებლის აღელვება, გაერთიანება, ამოქმედება. თეატრის დღეგრძელობის საფუძვლად ეროვნული სატვივარის, წარსულისა და აწმყოს თვალწინ გადაშლის პრიორიტეტი აღიარა ეურნალმა და ამით, არა მარტო ქართული სასცენო შემოქმედების, არამედ საკუთარი პოზიციაც გამოავლინა. სპექტაკლი „სამშობლო“ საზოგადოებრივი ცხოვრების ორიენტირად იქცა.

მეტად მნიშვნელოვანია ეურნალ „იმედის“ პუბლიკაციაც. არა მარტო პიესისა და სპექტაკლის თაობაზეა საუბარი, არამედ შეფასებულია საქართველოს წარსული და იმჟამინდელი ყოფა. წარმოდგენამ ასოციაციური ნაკადი წარმოქმნა, საქართველოს ისტორიაზე დააფიქრა აეტორი, რომელმაც თანამედროვე საზოგადოებრივ ცხოვრებას მსჯავრი გამოუტანა თვინიერი და დაკინებული ყოფისათვის. აქ უკვე მიზეზებია წარმოჩენილი, სევალადო და სამარცხვინო ყოფისაგან თავდასნის საშუალებებიცაა მითითებული. სპექტაკლმა მასშტაბური აზროვნებისათვის მომართა რეცენზენტთა გონება, ამით კი გაზარდა სასცენო ხელოვნების როლი და მნიშვნელობა სათეატრო კრიტიკის განვი-

თარეხისათვის. როგორც უკვე აღვნიშნე, სტატია ორი ნაწილისაგან შედგება - მოსაზრებანი პიესასა და საექტაკლზე, მაყურებლის რეაქციის შეფასება; საქართველოს ისტორიის, თანამედროვე საზოგადოებრივი ცხოვრების შეფასება და მიზეზთა მინიშნება.

სტეფანე ჭრელაშვილი: კრიტიკული მოსაზრებანი პიესის თაობაზე: თავის თავად სიუჟეტი რამდენიმე დრამის საგანია, ამიტომ ჩართული პარალელური მოკლენები - სიყვარულის თემა, ცოლის ღალატი, მეგობრის ღალატი, შეთქმულების გაცემა, ფაიხოშის „სამაგალითო გულჩვილობა“ - „ესენი სრულებით უადგილონი არიან... არამც თუ ყოველი ცალკე მოქმედება, არამედ სურათებიც კი თითო თითო - ცალკე დრამა... ასე, რომ ეს ერთი დრამა კი არ არის, ეს გახლავთ შვიდი დრამა, ერთად აკინძულნი მაშინ, როდესაც ჩვენთვის სანატრელი და საჭირო იყო, რომ ბოლომდის გამართლებულიყო მხოლოდ სახელი „სამშობლო“. ე.ი. ერთი დრამა მთელი თავისი დასაწყისით, შუა წელით და მერე დაბოლოებით.“³⁴ როგორც ამ მოსაზრებიდან ირკვევა, სტატიის ავტორი დრამის თეორიაში გარკვეული ადამიანია. მისი შენიშვნები დრამის სტრუქტურას ეხება და ასაბუთებს კიდევ მოქმედების ერთიანობის, ერთიანი მიზნის არსებობის მნიშვნელობას. ოღონდ ესაა, პარალელური სიუჟეტური ხაზები დავით ერისთავის პიესის პრინციპული პოზიციის გამომხატველია და ეს კი მიუღებელი აღმოჩნდა რეცენზენტისათვის. პიესა ორი უმთავრესი პრობლემის წარმოჩენას ისახავს მიზნად. როგორც უკვე აღვნიშნე, ესაა სამშობლოს სიყვარული, მისი თავის ცვლებისათვის ბრძოლა და პიროვნული ინტერესების დათრგუნვა სამშობლოს კეთილდღეობისათვის. ეს მეორე, უმნიშვნელოვანესი პლასტი, ამდიდრებს, ფერადოვანსა და მრავალგვარს ხდის თავად ამბავსაც, პერსონაჟების შინაგან სამყაროსაც, მოქმედების განვითარებასაც და დრამატულ პერიპეტეიებსაც. როგორც ირკვევა, საზოგადოება იმდენად მოწყურებულია პატრიოტულ ვნებათეღვლევას, რომ მისი გაჭერება ან ყურადღების გადატანა სხვა ადამიანურ ვნებებსა თუ მისწრაფებებზე, ავტორს ზედმეტად მიანია. რა თქმა უნდა, ამგვარი პიესის შექმნაც შესაძლებელია, მაგრამ ამ შემთხვევაში დავით ერისთავმა გაართულა, გააღრმავა სიუჟეტი, რათა კიდევ უფრო მასშტაბური გაეხადა პერსონაჟთა პიროვნული პასუხისმგებლობისა და ვალდებულების გრძობა სამშობლოს ბედის წინაშე. ამასთანავე, ნაწარმოები შეიქმნა XIX საუკუნის ბოლო პერიოდში. ამ დროისათვის უკვე იკვეთება ახალი პოზიცია და მიდგომა როგორც დრამის, აგრეთვე, სასცენო შემოქმედებისადმი. ადამიანის შინაგან სამყაროში მიმდინარე ურთულესი პროცესების შენიშვნა და წარმოჩენა, ახალი დრამატული ხელოვნების ერთ-ერთი თვისებაა. დავით ერისთავმა, უთუოდ, ეს პოზიციაც გაითვალისწინა, როდესაც სწორედ ვიქტორიენ სარდუს პიესის გადმოქართულება გადაწყვიტა. არც ისაა ჭეშმარიტებს მოკლებული, რომ ქართველი მსახიობები და რეჟისორები ამ ახალი ტენდენციის მხარდამჭერად გვევლინებიან და მათთვის მისაღები აღმოჩნდა მწერლის პოზიცია.

სტატიის ავტორი იმასაც აღნიშნავს, რომ „გმირები რეზონირობენ, 'ერაზიორობენ', უფრო მეტს ლაპარაკობენ პატრიოტიზმზე, ვიდრე ეს საჭიროა. სეიმონ ლეონიძეს კი აცინებს ფრაზა - „საყვარელო სამშობლოვ, ნურას დამაყვდარი...“ რეცენზენტი სავსებით სამართლიანად მიუთითებს, რომ სამშობლოსათვის თავდადება უანგარო უნდა იყოს (სეიმონი კი იყვდრებაო - წერს ავტორი). ისიც სამართლიანი შენიშვნაა, რომ პერსონაჟები ზოგჯერ ქვეტექსტსაც ხმამაღლა ამბობენ და მოქარბებუღია მათ ლექსიკონში სამშობლოსადმი თავდადების, სიყვარულის, თავგანწირვის მოწოდება. რა თქმა უნდა, უმჯობესი იქნებოდა ამგვარი „ფრაზიორობისაგან“ თავისუფალი ყოფილიყვნენ პერსონაჟები. მაგრამ თავად ქვეყნის პოლიტიკურმა ვითარებამ, არსებულმა ეროვნულმა ნიპილიზმმა და სამშობლოს ცნებისაგან საზოგადოების ნაწილის გაუცხოებამ, განაპირობა ამგვარი სიქარბე მოწოდებისა, რეპლიკების გადატვირთვა და ქვეტექსტის „გაშიშვლება“. საზოგადოების დამოძღვრა, მისი შეგონება სიტყვიერი მოწოდებებითაც განიზრახა დრამატურგმა. იქ, სადაც ეროვნული ღირსება, პატრიოტიზმი, და თავისუფლება ტაბუირებული ცნებები გახლდათ, საჭირო შეიქმნა ღიად, მოქარბებული დიდაქტიკით დამკვიდრება ამ უმნიშვნელოვანესი გრძნობისა, მდგომარეობისა, მისწრაფებისა. პერსონაჟთა რეპლიკებმა, ლექსიკამ, უწინარესად, წარმოაჩინა საზოგადოების იმეამინდელი სულიერი მდგომარეობა და გვამცნო რეალური ვითარების ტრაგიკულობა.

სტატიის ავტორი მხოლოდ შენიშვნებით როდი შემოიფარგლა მან შესთავაზა კიდევ თეატრსა და მწერალს, რაზე უნდა აგებულიყო სიუჟეტური ქარგა: უმთავრესი უნდა ყოფილიყო თავად შეთქმულების მხედლების ეპიზოდები, თვალნათლივ უნდა გამოსახულიყო სცენაზე. როგორ მოახერხეს ქართველებმა ასეთ ურიცხვ ჯართან შერკინება, როგორ ცდილობენ ბატონიშვილი დავითის ქალაქში შემოყვანას, უნდა ეჩვენებინათ თავად დავით ბატონიშვილიცო: „მისი (დავით ბატონიშვილის — ნ.ა.) შეხედულება თავის მწარე ყოფაზედ, მისი ზე მოქმედება ქართველებზედ. ამ დროს ჩვენ ნათლად დავინახავდით, თუ რამდენად საუკეთესო წარმომადგენელი იყვნენ ქართველებისა დრამაში გამოყვანილი გმირები, აქა ვნახავდით იმათ თვით საქმეში, მოქმედებაში, აქ ნელანელა, თანდისთან დაიწყებდნენ ჩვენ თვალში ამაღლებას გმირები და თავის მოქმედებით შთააგონებდნენ მაყურებელს, რომ ისინი მართლა გმირები არიან, მათ შეუძლიათ საქმის დაწყობაცა და ზედ თავის დადებაცო...“³⁷ ავტორს მიაჩნია, რომ ამბის ასეთი განვითარება უფრო მეტად იმოქმედებდა მაყურებელზე. რა თქმა უნდა, ამგვარი პოზიცია ინტერესმოკლებული არაა, ამგვარი პიესისა და სპექტაკლის არსებობაც დასაშვებია და საგულისხმოა, მაგრამ ამ შემთხვევაში პიესის ავტორმა და თეატრმა დიდაქტიკა მოიშველიეს ღალატის მნიშვნელობის წარმოჩენისათვისაც. დრამა იმასაც ეუბნება მაყურებელს, რომ ღალატს შეუძლია, ავბედითად შემობარუნოს ქვეყნის ბედ-იღბალი, გაწიროს თავისუფლებისათვის მებრძოლი მამულიშვილები და იავარქნილი სამშობლო მტრის საჩივგნად გაიმეტოს. მწერალი და თეატრი შეეცადა ღალატის გზაზე

მდგარი ადამიანების დამოძღვრასაც. მით უფრო, რომ 1832 წლის შეთქმულების ისტორია ჯერ კიდევ ღია კრილობა იყო, ჯერ კიდევ ასხენებდა ქართველობას ღალატის სიმდაბლესა და ღალატით დაცემის ტრაგიკულობას.

აქ ავტორის ერთი მოსაზრებაა მეტად საგულისხმო და ამიტომაც იძენს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას: ღრამა, სცენა მოქმედების, მისი თანდათან განვითარების არენაა, „ადგილი სახილველია“ და ამიტომაც „საქმეში, მოქმედებაში“ უნდა იყოს ნაჩვენები პერსონაჟები. ეს მოსაზრება გვიდასტურებს, რომ სათეატრო კრიტიკული აზროვნება ეფუძნება და წარმოაჩენს სასცენო შემოქმედების არსსა და ბუნებას. რეცენზენტი ღრამის, სცენის კანონებს ფლობს და მათ იშველიებს საკუთარი პოზიციის დასაბუთების დროს. ამდენად, ქეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს ჩემი შეფასება: სტეფანე ჭრელაშვილის სახით სათეატრო კრიტიკას სპეციფიკური აზროვნებით გამოარჩეული ავტორი ჰყავს, რაც ქართული სათეატრო კრიტიკის დონეზეც მიგვანიშნებს.

მიუხედავად სტატიის ავტორის კრიტიკული პათოსისა, იგი დადებითად აფასებს წარმოდგენას, თავად მოვლენას. განსაკუთრებით გამოყოფს სპექტაკლის ერთ, მეტად მნიშვნელოვან ასპექტს - ხალხისა და მისი წინამძღოლის ურთიერთპატივისცემას, ნდობას, ერთგულებას, ერთიანობის ნათელ მაგალითს: „სამშობლოს“ გმირები: სვიმონ ლეონიძე, ლევან ხიმშიაშვილი და სხვანი მოქმედობენ არა თითონ-თითოს, არამედ, როგორც წარმომადგენელი თავის ხალხისა, რომელმაც იცნო ისინი წინამძღოლობის ღირსად. მათი გული გადამბულია ხალხის გულთან ... მთელი ხალხი მოქმედობს ისე, როგორც ერთი არსება, ერთი კაცი, რომელსაც ესმის თავისი ინტერესები. ასეთი ერთობა ყოველად შემძლებელია. ისა ჰბადებს ნამდვილს ცხოვრებას... (რათა) თითოეულის აზრი გადაიჭყეს ძლიერ საზოგადო აზრად, სამოქალაქო მოვალეობად... მართო ძლიერ საზოგადო აზრს, გალაზათიანებულს და კკუიანს, შეუძლიან ჩვენი დახსნა პოლიტიკური და სამოქალაქო სიკვდილისაგან, როგორც გვიხსნიდა იგი ჩვენს სისხლით შეღებილ წარსულში...“³⁸ საგულისხმო ფაქტია, რომ რეცენზენტი ხმარობს სიტყვას-ხალხი და არა მასა. როგორც ჩანს პიესის მიხედვით შექმნილი მასობრივი სცენა ხალხის, შეგნებული საკრებულოს სიმბოლოს ქმნიდა, ამიტომაც ეს მოვლენა საგანგებოდ აღნიშნა ავტორმაც. ისიც ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ სპექტაკლი ბიძგს აძლევს თავად კრიტიკოსს ამგვარი მოქალაქეობრივი პათოსის წარმოჩენისათვის. დადგამს საშუალება მისცა მას, ამბისგან გაუცხოებით, საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი პრობლემა წამოეჭრა, პუბლიკაციით იგი შეეცადა მკითხველის დამოძღვრასაც. წარმოდგენა და კრიტიკული ნააზრევი თანამხვედრი იღვებინა, მიზნებისა და თვისებების გამომხატველად იქცნენ. სპექტაკლის პათოსმა დაბადა მისივე მსგავსი, მისი აზრისა და ენების ადგილობრივი კრიტიკული წერილი. ამდენად, შესაძლებელია, აღინიშნოს, რომ ამ შემთხვევაში სათეატრო კრიტიკა პუბლიციისტური, პატრიოტული პათოსის გამომხატველიც შეიქმნა, რაც მიგვანიშნებს თავად მოვლენის მასშტაბსა და თვისებაზე. სათეატრო კრიტიკა სასცენო შემოქმედების თანამ-

დგომი, თანამოსახრე, თანაშემოქმედი ხდება; იზიარებს მის პოზიციას და, რაც მთავარია, თანახმიერ მოქალაქეობრივ პათოსსაც აკლენს: „ითქვა სიტყვა, რომელიც მოხვდა ყველა ქართველის გულს, აატოკა და შეათამაშა ქართველების ძარღვი... „სამშობლომ“ მოგვცა მშვენიერი საბუთი ჩვენი ჩაყვტილი გრძობების გამოსახენად ... დრამამ მოგვცა შემთხვევა, რომ ქართველებმა რამდენიმე ხანი ერთად ვითარეთ, ერთად გამოვიგრძენით, არა რომელიმე კერძო კითხვა, არამედ საზოგადო, საყოველთაო საგანი. მოგვცა შემთხვევა, რომ გაცალკეებულნი ხალხი, გან-განზე მოსიარულე, ერთმანეთის მიუმდობელი, შეიკრიბა ერთ ადგილს და მისმა წევრებმა გადააბეს ერთმანეთზე თავიანთი გულის მოძრაობა, სულის ვითარება, მიენდვნენ ერთმანეთს და გაიმაგრეს გული იმ იმედით, რომ ერთსა და ორს კი არ შესტყობია სამშობლოსათვის გული, არამედ სუყველანი იმის ყურ მოქრილი ყმები ყოფილან, მაგრამ გარემოებას ჭერ არ გამოუწვევია იგინი ასპარესზედაო... ესლა დადგა ისეთი დრო, როდესაც ჩვენმა ხალხმა დაიწყო ლეტარგიული ძილისაგან გამოფხიზლება, და „სამშობლოსთანა“ ნაწარმოებს ის თვისება აქეთ, რომ ამ სიფხიზლეს აძლევენ საზრდოს, აცხოვრებენ, აძლიერებენ, ესლა ის დროა, როდესაც უნდა ჩვენმა ხალხმა გამოიკვლიოს თავის გზა-მაჩვენებელი ვარსკვლავი, ლიტერატურამ, ახალ-გაზრდობამ და საზოგადოებამ გამოირკვიოს თავისი მიმართულება, რომელსაც უნდა ერთგულად ემსახურონ...

დრამაში ითქვა ესლანდელი საქიროებისა და მოთხოვნილების სიტყვა, იმან მიუგო ჩვენი სულის დღევანდელ ვითარებას, იქ არის პასუხი დღიური ვარამის შესახებ, იმაშია დახატული ჩვენი სულისა და გულის მოძრაობის, ჩვენი ესლანდელი სამოქალაქო გაღვიძების მომენტის საზრდო.“” კრიტიკოსმა ამოიკითხა, ამოიცნო, საზოგადოებას აუწყა უმთავრესი სათქმელი დრამისა და ამით საყუთარი მოქალაქეობრივი პოზიციაც გააძეღავნა. ისევე როგორც პიესა და საექტაკლი, კრიტიკული წერილის ავტორიც ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის იღეთა გამოხატველად იქცა, ეს ერთიანი სულისკვეთებაა მეტად მნიშვნელოვანი.

კრიტიკული წერილის მეორე ნაწილი საქართველოს წარსულსა და იმეამინდელ მდგომარეობას ეხება: „მთელ ჩვენ წარსულ ცხოვრებაში მსხვილი ასოებით არის ჩაწერილი ორი უმთავრესი გარემოება: ერთის მხრივ გაუთავებელი ომიანობა მეზობლად მყოფ სახელმწიფოთა საქართველოსთან, დასურულებელი ტანჯვა, აკლება, ტყვეობა ჩვენი ქვეყნისა, მეორეს მხრით-დაულაღაკი მხნეობა და მეცადინეობა ქართველებისა უთვალავ მტრების მოსაგერიებლად. მრთელი ისტორია საქართველოსი წარმოადგენს ერთს უშველებელ დრამას. სადაც ათასი და ორი ათასი მტარვალი რიგ-რიგზედ გამოდიან ჩვენი სამშობლოს სამოქალაქო ცხოვრებაზედ, გადმოაბრუნებენ ძირიანად მის შინაგან თუ გარეგან განწყობილებას, დაამხობენ მის ძალას, წარმატებას, შეაგინებენ ქართველების სათნოებას და როდესაც ეს ტანჯული ერი მიადწევს უკანასკნელ წერტილამდის, ამ დროს გამოიცილება სურათი: ხალხი, რომელსაც აღარ ეტ-

ყობოდა სიცოცხლის ნიშანი, რომელიც გადახრწნეულა და ჰა, სულის დაღუ-
ვას აპირებს, გარეგანი შეხედულებით, - ასეთი ხალხი იჩენს იმოტელა ზნეობით
და გონებითს ძალას, იმოტელა ენერგიას, რომ შეიბღერტება უშეელებელის
მხნეობით.“⁶⁰ როგორც ვხედავთ, რეცენზენტი საქართველოს ისტორიის ორ
ასპექტს გამოჰყოფს-მტერთაგან შევიწროების შედეგად დაცემას, დამხოზას და
ფენიქსისებრ კვლავ აღდგომის უნარს. ეს არაა მხოლოდ ისტორიული ვითარე-
ბის კონსტატაცია, აქ მთავარია ავტორის მიზანი: მხნეობა შთაბეროს ქართველ
ერს, გაახსენოს მის წილში არსებული გენეტიკური ენერგიის არსებობა, მოუ-
წოდოს ამ დამშრალი ენერგიის აღდგენისაყენ. პუბლიცისტური პათოსი აქ ოპ-
ტიმისტური პათოსითაა გაჭერებული, რაც, უთუოდ რწმენითა და იმედით
აღაყსებდა მკითხველს. სპექტაკლიც ხომ იმედსა და რწმენას ბადებდა მაყურე-
ბელში, პიესაც ხომ ამ მიზნისათვის დაიწერა.

შემდეგ ავტორი იმეამინდელი ყოფის ერთ უმნიშვნელოვანეს თვისებას აღ-
ნიშნავს: „დღეს ვინც უყურებს ჩვენს ცხოვრებას, ქართველი კაცია თუ უცხო
ქვეყნელი, ყველას უყვირს, რომ მთელი ჩვენი სამშობლოს შინაგანი თუ გარე-
განი არსებობის აქტი ხვდება სხვა ქვეყნების ხელთ-ვაჭრობა გინდა-სხვის ხელ-
შია, გამგეობა ჩვენი ბედისა სულაც არ გვკვითხება ჩვენა, მისვლა მოსვლაში
სხვას შეეყურებთ... კაცი არ არის განვითარებული სამოქალაქო, საპოლიტიკო
და ეტნოგრაფიულ მოვლენათა გამოძიებაში.“⁶¹ წერილის ავტორი აგნებს სა-
ქართველოს იმ პერიოდის დაკნინებული ცხოვრების მთავარ მიზეზს- პოლიტი-
კური და ეკონომიკური დამოუკიდებლობა ძირითადი წყაროა ქვეყნის აღორ-
ძინებისათვის, ხოლო როდესაც ეს ბერკეტი უცხოელთა ხელშია, მას გაძლიე-
რება, გამოთლიანება, აღორძინება და წინსვლა არ უწერია. უცხოელი პოლიტი-
კოსები, მეწარმენი, ვაჭრები და სხვანი, დაინტერესებულნი არიან, იყოს უშ-
ფოთველი, სტაბილური ვითარება, გამოიყენონ საქართველოს წილისეული
სიმდიდრე, ნედლეული, ხოლო ქვეყანა აქციონ იმპორტული საქონლის ბაზ-
რად. მიუხედავად იმისა, რომ ამ დროისათვის წარმოებაც ამოქმედდა
(მართალია, მცირე დოზით) რკინიგზაცა და პორტიც ხელს უწყობდა ვაჭრო-
ბის განვითარებას, საქართველოს ეკონომიკა ვერ გაძლიერდებოდა, რადგანაც
კაპიტალიცა და საწარმოებიც უცხოელთა განმგებლობით მოქმედებდა. მეო-
რე-მიზეზი კი გაუნათლებლობა და სამოქალაქო საზოგადოების უგულვებელ-
ყოფა გახლდათ. ასე ჩამოაყალიბდა რეცენზენტმა მოსაზრებანი საქართველოს
სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების თაობაზე და დასკვნის სახით თქვა ის,
რასაც აგრერივად უფრთხოდა მეტროპოლია: „ჩვენ ახლა გვჭირდება ახალი
და დამოუკიდებელი ცხოვრება.“⁶² პიესამ და სპექტაკლმა „სამშობლომ“, წარ-
სული ყოფის ანალიზისა და წინანდელი ცხოვრების მიზეზთა შთაწვდომისათ-
ვის მომართა კრიტიკოსთა გონება და კალამი, ნიადაგი წარმოქმნა „მკვანხე შე-
ძახილისათვის“, სითამამისა და სიმხნევისათვის.

ავტორს არც ის გამორჩენია მხედველობიდან, რომ საქართველოში მტრის
ხატისადმი დამოკიდებულება შეიცვალა, სიფხიზლე მოდუნდა, რამაც გამოიწ-

ვია შეგუება, აქტივობის დათმობა, დაურჯება, მოთმინება: „ძვირფასი მხარე ჩვენს წარსული ცხოვრებისა იმაში მდგომარეობდა, რომ ხალხმა იცოდა თავისი მდგომარეობა, თავისი ძალა, აგრეთვე მტრის მდგომარეობა და მისი ძალაც. მაშინ მტერიც მტრად მოდიოდა და არა მოკეთედ, არცა რა ვისა სწამდა, რომ მტერი სასიკეთოთ დასხმიათ თავზედაო. ამისი შედეგი იყო, რომ ყოველი წარმომადგენელი ჩვენი ქვეყნისა პგრძნობდა თავის თავს მტრის ხელში, რომელიც არ დაინდობდა არც იმის სიცოცხლეს, არც მის შვილსა და დედას, არც ცოლსა და ქალსა, არც სარჩოს და სახლ-კარს, რომ ყველა ამას ანაცვალებდა თავის გაუმაძღარ მოსისხლეობას. ამიტომაც ყოველი ქართველი სთვლიდა თავის მოვალეობად ედევნებინა თვალყური მტრის მოძრაობისათვის... შეეტყო მისი კარგი და ავი და თავის მოძმეთათვის გადაეცა, შეეტყოზინებინა თავისი დავეირვებანი ... ხალხის ქკუა და გონება, მოხერხება და გამოცდილება ერთად, ერთს ღროსა ჰფიქრობდა ერთსა და იმავე საგანზედ-ეპოვნა თავისი განთავისუფლების სახსარი...“⁶⁴ ავტორმა თანამედროვე ყოფის ერთ-ერთ მიზეზს მიაგნო და განსჯის საგნად აქცია, რაც გვიდასტურებს, რაოდენ სიღრმით შეიგრძნო, შეისწავლა მან საზოგადოებრივი ცხოვრება და რაოდენი სითამამით გამოავლინა უნიკალური იმპერიის თვისებაც. ამ თვალსაზრისითაც იმსახურებს აღნიშნული წერილი მნიშვნელობას. „მოყვარე მტრის“ ნიღაბი კიდევ უფრო საშიში და სასტიკი გამზდარა ქართველობისათვის. ამ მხრივ სტეფანე ქრელაშვილი ილიასა და აკაკის პოზიციის, თვალთახედვის, სიმართლის მსახურების მიმდევარია. რაოდენ დასაფასებელია, რომ სწორედ პიესამ და სპექტაკლმა „სამშობლომ“ მისცა ბიძგი ამგვარ აზროვნებას, ამ თვალსაზრისის გამხელას, იმპერიის ქეშმარიტი არსის მხილება, ქართველთა ამ გაუმართლებელი ყოფის განკითხვას დადგამა წარსულისა და აწმყოს შედარებითი ანალიზის წადილიც დაბადა და ამითაც შეასრულა უდიდესი როლი მწეავე პუბლიცისტური წერილის შექმნისათვის.

სტატიის ავტორი ეხმიანება „მოსკოვის უწყებანის“ ცნობილ პუბლიკაციას და მწვავედ აკრიტიკებს გაზეთის პოზიციას.⁶⁴

სტატია დაიბეჭდა „იმედის“ ივლის-აგვისტოს ნომერში. როგორც ირკვევა, ჭერ არ განელებულა ქართველი საზოგადოების აღშფოთება შეურაცმყოფელი კორესპონდენტის გამო, ჭერ კიდევ ბობოქრობს იგი და ეურნალიც მოვალედ სთვლის თავს საკუთარი ხმა შეუერთოს ხალხის ამ მშფოთვარე გულისძახილს. პიესა და სპექტაკლიც ჭერ კიდევ საზოგადოებრივი ცხოვრების ცენტრში იმყოფება, ინარჩუნებს აქტივობას, თუმცა ცენზურის მიერ პიესაც და წარმოდგენაც უკვე აკრძალულია.

ამრიგად. თუ ღრმად ჩაუყვირდებით პიესისა და სპექტაკლის თაობაზე შექმნილ კრიტიკულ ნაზრევს, პერიოდულ პრესაში გამოქვეყნებულ სტატიებსა და შედგომ თვითმხილველთა მოგონებებს, მათ მიერ შექმნილ მსახიობთა პორტრეტებს, ნათელი გახდება, რომ ქართული სათეატრო კრიტიკა სასცენო ქმნილების პროპაგანდისტად, მხარდამჭერად, თანამოაზრედ გვეკლინება. იგი აც-

ნობიერებს მოკლენის არსს და სპეციფიკური აზროვნებით ცდილობს შთამომავლობას შემოუნახოს წარმოდგენის სახიერება. ამასთანავე, ეშურება საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებასა და წარმართვას, წარსულისა და აწმყოს ანალოზსა და პერსპექტივის განჭკრეტას. ისევე, როგორც წარმოდგენა, კრიტიკული ნააზრევიც აქტიური მოქალაქეობრივი პათოსის წარმოჩენით ემსახურება უმნიშვნელოვანეს მიზანს: გამოაფხიზლოს, გააერთიანოს, ამოქმედოს საზოგადოება, ნიადაგი შეამზადოს სამოქალაქო საზოგადოების წარმოქმნისათვის. პატრიოტიზმი, მასშტაბური აზროვნება და სასცენო შემოქმედების ინდივიდუალობათა შეცნობა გამოარჩევს ამ სათეატრო ლიტერატურას. ამდენად, ქეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს იმის განცხადება, რომ თეატრისა და კრიტიკის ურთიერთობის, ურთიერთშემოქმედების კლასიკური მაგალითია ქართული სასცენო ხელოვნებისა და პრესის ისტორიის აღნიშნული მოკლენა. ამ სათეატრო ლიტერატურის შემწეობით შესაძლებელია სპექტაკლის რეკონსტრუქციაც.

გუნტერ გროლის მოსაზრებით, კრიტიკა „ბჭობაცაა“. სწორედ ამ უმთავრესი თვისებით გამოირჩევა „სამშობლოს“ თაობაზე კრიტიკული ნააზრევი. მაგრამ „ბჭობა“ არა მარტო სანახაობაზე, არამედ იმ პრობლემებზეც, რომელნიც წამოჭრა სპექტაკლმა, ამით გამოირჩევა აღნიშნული სტატიები, რაც ძალზე საგულისხმო ფაქტად მესახება. ასოციაციური ნაკადის წარმოქმნა, სასცენო ამბისაგან „გაუცხოება“ და საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან პრობლემებზე მსჯელობა, ქართული სათეატრო კრიტიკის თვისებაა, რაც თავად ობიექტის — სპექტაკლის, ბუნებასაც წარმოაჩენს. სანახაობა აძლევს ბიძგს ასეთს ფართო მსჯელობას.

პრემიერის 'შემდეგ'

ცენზურამ სპექტაკლ „სამშობლოს“ დადგმა აკრძალა. საზოგადოების ვნებათაღლევა გამძაფრდა, გაზეითი „დროება“ კიდევ უფრო მამხილებელ სტატიებს აქვეყნებს, „ქალაქის რჩევაში“ დეპუტატებს შორის უთანხმოება გრძელდება, ქალაქი ახალი არჩევნებისათვის ემზადება, ხალხის ცნობიერებაში იკვეთება ცნებები - ენა, მამული, სარწმუნოება, მამულიშვილთა საქმიანობა ქართულთა ეროვნული თვითშეგნების ამაღლებისათვის - კიდევ უფრო აქტიური გახდა, იმპერია აჩქარებს რეფორმებს კავკასიაში.

1882 წლის 22 იანვარი. „დროება“ ბეჭდავს ცნობას, რომ „სამი თვის შემდეგ კენჭისყრა გაიმართება, თავად-აზნაურობა შეიკრიბება თავის წინამძღოლების ამოსარჩევათ...“

გვინდა გავაფრთხილოთ მოკენჭეები... გვინდა ჩვენმა საზოგადოებამ დროზე მოიფიქროს... აირჩიოს კაცები, რომელთა საზოგადოებისადმი სამსახური გულწრფელი, თავგანწირული და სასარგებლო იქნება. ისეთი ხალხი აპირებს მარშლობას, რომელთაც წარსულიც უფერული და უნაყოფო იყო ჩვენს ქვეყნისათვის და მომავალიც არა ვითარ კეთილს არ გვიქალის...“¹

სამოქალაქო საზოგადოების ჩამოყალიბებისათვის იბრძვის გაზეთი. საზოგადოების ყოველი წევრის პირადი პასუხისმგებლობის გაზრდისათვის იღვწის „დროება“, რადგანაც კარგად ესმის რომ საქართველოს მომავალი ამომრჩეველთა პოლიტიკურ სიმწიფეზე ბევრადაა დამოკიდებული.

1882 წლის წლის 28 იანვარი. გაზეთი „დროება“ აქვეყნებს აკაკი წერეთლის სატირულ ლექსს:

„დამდეგ მაისს დაიწყება
შინაური ომი;
დას-დასებათ გამოვლიან
მარშლობისა მდომი!
ზოგს შაშხები აიმედებს
ზოგს ზუთხი და ღომი...
თუმცა არც ერთს არ მიუძღვის
ქვეყნისთვის ნაშრომი,
მაგრამ კერძოდ ბრძანდებიან
მარჯვეთ ქვეშ-ქვეშ მძრომნი
გონებით და განათლებით
ყველა არის ჩინი...
სხვისასაც ვერ გაიგებენ,
არ უნდა ჩიინი!
მეკენჭეებს მით უღგებათ

მუდამ თვალის ჩინი,
 რომ საკმელზედ ბლომად ჰყრია
 მიხაკ-ღარეჩინი!..
 ხალხს ხბოს თავი და მარშლებს-კი
 წყალობა და ჩინი,
 მითქმა-მოთქმა და გინება
 კრებას აამყარალებს;
 ერთი მეორეს ამტყუნებს
 მუხთლობას დააბრალებს;
 და სუყველა კი უკუღმა
 ენას ატრიალებს!
 ჭრთამიც ბევრი გაიცემა,
 აიღებენ ვალებს...
 სადაც ფული კვლარ გასჭრის,
 იქ იმხრობენ ქალებს,
 და წინ ვიღა დაუდგება
 მათ უცნაურ ძალებს?!
 ეს მაისიც არ იქნება
 სხვებზე უკეთესი!
 ესეც ისე გათავდება,
 როგორც არის წესი;
 ღვარძლ-გორკალა გამრავლდება
 ხალხში დანათესი, -
 ვარდს დააჭნობს და ეკალს - კი
 უმაგრდება ფესვი“²

1882 წლის 31 იანვარი. გაზეთი იტყობინება, რომ: „ცოცხალი სურათები
 „ვეფხისტყაოსნიდან“, რომელიც ამას წინათ იყო ჩვენს გაზეთში მოხსენიებუ-
 ლი და რომელსაც მხატვარი ზიჩი დგამს, მომავალ შაბათს, 6 თებერვალს, იქ-
 ნება დადგმული თფილისის საზაფხულო თეატრში.“³

იმდენად დიდი ყოფილა საზოგადოების დაინტერესება ამ მოვლენით, რომ
 გენერალურ რეპეტიციაზე ბილეოები გაუყიდიათ, გადაქედილი ყოფილა სა-
 ზაფხულო თეატრის მყოფრებელთა დარბაზი. თავად ფაქტია ძალზე მნიშვნე-
 ლოვანი - ქართველებს თავისი უპირველესი პოეტის თავყვანისცემა არ განეღე-
 ბიათ, საკუთარი გენეტიკური ფესვების მოძიებას მოწყურებულან. ამიტომაც
 მოაწყდა მყოფრებელი თეატრს. დიდძალი მსმენელი პუოლია აკაკი წერეთელ-
 საც, რომელმაც რუსთაველის პოემას მიუძღვნა ლექციები. 13 მარტს აკაკის
 გორშიც წაუყითხავს ლექცია „ვეფხისტყაოსანზე“. ამის თაობაზე „დროება“
 ბეჭდავს ინფორმაციას.

1882 წლის 23 მარტი, დიდი ზარ-ზეიმით გამოუცილებია აკაკი წერეთელი
 გორის საზოგადოებას. სადგურზე ნ.ბერიევის, ს.მგალობლიშვილსა და ზ. დავი-

თაშვილს უმღერიათ ქართული სიმღერები, მათ შორის აკაკის ლექსზე „უდარ-
დელი კაცი“, ილიას „ნანა“ და „მრავალჴამიერი.“⁴ საქართველოში ქართული
სიმღერა, ლექსი, სიტყვა-კვლევე ჟღერს! ეს, თითქოს, გამოწვევის ნიშანია!

1882 წლის 26 თებერვალი. „დროება“ იტყობინება, რომ: „შაბათს, 27 თე-
ბერვალს... არწრუნის თეატრში თ.რ. ერისთავი წაიკითხავს ლექციას ქართულ
ენაზედ, ქართულის ენის დაარსებასა და წარმატებაზედ.“⁵ ქართველი ექიმებიც
ქართულ ენაზე კითხულობენ ლექციებს ინტელექტუურ დაკავდებათა თაობაზე.
აკაკი წერეთელი გაზეთის მეოხებით მიმართავს მკითხველს... (განსაკუთრებით
სოფლის მასწავლებლებს), რათა მათ შეაგროვონ სახალხო შაირები, ზღაპრე-
ბი, გამოკანები, ყოველგვარი ზეპირი გადმოცემები და გამოავაჯონ რედაქ-
ციის მისამართზე.⁶ გაზეთი აგრძელებს დიმიტრი ბაქრაძის წერილების პუბლი-
კაციას საქართველოს ისტორიის თაობაზე (№№68-85). იბეჭდება ალექსანდრე
ყაზბეგის „მამის მკვლელი“, იაკობ გოგებაშვილი ასრულებს მუშაობას „ღეღა
ენაზე“.

ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდერები და თანამებრ-
ძოლნი განმანათლებლურ მოღვაწეობას ეშურებიან, აფართოვებენ მისაზღუ-
ობის თვალსაწიერს, ეწევიან მშობლიური ენის, ლიტერატურის პროპაგანდას.
მეტროპოლია კი ყოველ ღონეს ხმარობს ამ მოძრაობის მოსაშთობად, რეფორ-
მის ჩატარებას კავკასიაში ეს მიზანიც აქვს.

1882 წლის 28 მარტი. გაზეთში იბეჭდება ინფორმაცია, რომ: „უმალღესმა
მთავრობამ საკვიროდ დანიხა შეცვლა აწინდელის გამგეობის წესისა კავკასი-
აში... ტფილისში დანიშნულია განსაკუთრებითი კომისია ლენ-ლეიტ. სტარო-
სელსკის თავს-მჯღომარეობით.“⁷

1882 წლის 3 აპრილი. გაზეთი ბეჭდავს ინფორმაციას: „რა არაა ეროვნე-
ბა?“ პარიზის უნივერსიტეტში ერნესტ რენანის მიერ წაკითხული ლექციის
თაობაზე.⁸

1882 წლის 22 აპრილი. „დროება“ აქვეყნებს მოსე ჭანაშვილის ვრცელ წე-
რილს, რომელიც განიხილავს საქართველოს წარსულ დროებას. ავტორი წარ-
მოაჩენს ვახტანგ გორგასლის, დავით აღმაშენებლის, ბაგრატ III, გიორგი
ბრწყინვალეს, ვახტანგ VI, არჩილ მეფის, ირაკლი II ღვაწლს, მათს ლიტერა-
ტურულ მოღვაწეობასაც, გამოთქვამს მოსაზრებას ქართულ ანბანზეც.⁹

1882 წლის 7 მაისი. იბეჭდება არქიმანდრიტ გრიგოლის პატრიოტული
სიტყვა, რომელიც მან წარმოსთქვა ირაკლი ბატონიშვილის გარდაცვალების
თაობაზე (ირაკლი ალექსანდრეს-ძე ბაგრატიონი, ერეკლე II შვილიშვილი, გი-
ორგი XII ძმისწული, ფრიად განათლებული და პატრიოტი მოღვაწე).

1882 წლის 15 მაისი. გაზეთი აქვეყნებს გრიგოლ ყოფშიძის წერილს, რომე-
ლიც ეხება განათლების პრობლემას, მეტადრე ქალთა შორის. სტატიის დასე-
ვნითი ნაწილი ასეთია: „დასასრულს ვიტყვით, რომ ჩვენი ცხოვრება მაშინ მი-
იღებს ბუნებრივს მიმდინარეობას, მაშინ გამოვა შევიკრებიდან ხალხის სული
და განკრება ყოველივე საშიში მოვლენა, როცა სკოლა, სამართალიც, მწერ-

ლობაც და ყოველივე ჩვენი საქმე ჩვენვე მოგვენდება უმაღლესად განმგებობის და განვითარებისათვის.“¹⁰

გაზეთის პუბლიკაციებში აშკარად გამოსჭვივის მამულიშვილთა სურვილი, რათა საქართველოს განმგებლობა, ეროვნული, პოლიტიკური, ეკონომიკური თუ სოციალური პრობლემების გადაწყვეტა, თავად ქართველთა ხელში აღმოჩნდეს. დამოუკიდებლობისადმი ლტოლვა დაუფარავი წადილია და ამას გაზეთი მხარს უჭერს, ერთგვარად ამზადებს ერსაც და ოფიციალურსაც.

6 მაისს დაიწყო და 11 მაისს დასრულდა თბილისის გუბერნიის თავად-აზნაურთა კრება. მასზე მიიღეს რამდენიმე გადაწყვეტილება. ამ ფაქტს გამოეხმაურა გაზეთები „გოლოსი“ და „ნოვოე ვრემია“.

1882 წლის 19 მაისი. „დროება“ ბეჭდავს ასეთი შინაარსის წერილს: „გაზეთ „გოლოსში“ დაბეჭდილი იყო ამას წინათ ტფილისიდან გაგზავნილი კორესპონდენცია, რომლის ავტორი ეხებოდა ქართლის თავად-აზნაურთა კრების გადაწყვეტილებას, რომ აშუამდგომლონ ერობის შემოღებისა, ქართული ენის კათედრის და ზოგიერთ სხვა საგნების შესახებ...“

აღმოჩნდა იმისთანა გაზეთი, და ეს გაზეთი არის ბ.სუვორინის გაზეთი - „ნოვოე ვრემია“, რომელიც გაცხარებით ამბობს, რომ ამგვარი „შეგინება“, შეურაცხყოფა არის რუსეთისა და რუსის ხალხისათვის, რუსეთის სახელმწიფოში, გარდა რუსულის ენისა, სხვა ენას არ უნდა ჰქონდეს ადგილი, რას მიჰქვან ვიღაც ქართველები და თათრებიო და სხვ. და სხვ; და უშეერის სიტყვებით ლანძღავს გაზ. „გოლოსს“ ამ გვარი „სულელური“ კორესპონდენციის დაბეჭდვისა და აზრის გამოთქმისათვის...

რუსის სახელმწიფოში ყველა რუსი იყვესო! გაიძახიან ესენი. რუსეთში ყველა რუსულს უნდა ლაპარაკობდესო! რუსეთში არავის არა აქვს უფლება რომელსაღმე სხვა ენაზედ ისწავლოს, ილაპარაკოს, სამართალი აწარმოვოსო და სხვ!“¹¹

მეტროპოლიისა და მისი პრესის იმპერიული მიზანი, ამბიციები და შოვინიზმი ახლაც აშკარად გამოვლინდა მოხსენიებული პუბლიკაციით. ახალი და მოულოდნელი პოზიცია არ გამოუხატავს ბატონი სუვორინის გაზეთს. მნიშვნელოვანია, რომ „დროება“ არ ეპუება ამ პოზიციას, ამხელს და ილაშქრებს იმპერიული პოლიტიკის წინააღმდეგ. შეურიგებელი და მკაცრი ტონი იმაზე მიუთითებს, რომ საზოგადოება აღარ დუმს, თვინიერად ვეღარ დათმობს თავის უფლებებს, გაზეთი ამ უფლებებს იცავს და ამით საზოგადოებრივ აზრს გამოხატავს. „დროების“ ეს პუბლიკაცია აგრძელებს იმ პათოსით მოქმედებას, რაც დამახასიათებელი იყო ბატონ კატკოვის გაზეთის წინააღმდეგ დასტამბული წერილებისათვის. გაზეთი თავის პოზიციას არ თმობს! არც რუსეთის პრესა ივიწყებს „სამშობლოს“ თაობაზე ატეხილ მწვავე პოლემიკასა და აღშფოთებულ ქართველთა გამოსვლებს. ქართული თეატრი კვლავ განსჯის საგანი გამხდარა, ახლა უკვე „ნოვოე ვრემიას“ რედაქციისათვის.

1882 წლის 4 აპრილი. „დროება“ ბეჭდავს მკაცრ სტატიას - „ერთიც ახა-

ლი გამოლაშქრება“: „ამას წინათ ბ.კატკოვი იყო, ახლა იმის ღვიძლი, ღირსეულ-
ლი თანამოძმე ბ.სუვორინი თავის „ახალ დროებით!“

ერთიცა და მეორეც, ბეზლობაში განვითარებულ-დახელოვნებულნი, ქარ-
თველ — სომეხ პატრიოტებზე იწერებიან, ახალგაზრდა ქართველებზე და სომ-
ხებზე უჩვენებენ, მიუთითებენ ვისაც რიგია. ერთიცა და მეორეც ტფილისის
რუსული თეატრის დაცემანზე სტირიან... ჭაჭრი მოსდით - რატომ ქართველ-
სომხების წარმოდგენებზე ხალხი ბლომად დაიარება და ჩვენს, რუსულ წარ-
მოდგენის დროს კი თეატრი ცარიელიაო. ერთიცა და მეორეც აგინებენ ქარ-
თულ-სომხურ ნაციონალურ თეატრებს, უბრალოდ ვერ უხსენებიათ ეს ქარ-
თველებისა და სომხების სცენა ...

რუსულ თეატრის დაცემას ბ. კატკოვი ქართველ-სომეხ პატრიოტების რა-
ღაც ბოროტ განზრახვას აბრალებს და ბ. სუვორინი - კი უმაღლეს მმართვე-
ლობისაგან დანიშნულს თეატრის დირექციას, „ნოვოე ვრემიას“ ტფილისელი
კორარესპონდენტი (№2180) პირ-დაპირ ამბობს, რომ თეატრის დირექციის
ბრალა რუსული სცენის დაღუპვა ტფილისშიო, რადგან ეს დირექცია სომხებ-
სა და ქართველებს სწყალობსო, განსაკუთრებით ყურადღებას აქცევსო... ყვე-
ლაზე პირველად უნდა ითქვას, რომ საზაფხულო თეატრი არც რუსებისაა,
არც ქართველებისაა და არც სომხებისაა; ის არის ტფილისის თეატრი, ტფი-
ლისის მცხოვრებთათვის გამართული და ტფილისში კი, როგორც მოგვხსენე-
ბათ, მართო რუსები არ ცხოვრობენ...

ბ.ს.პალში ანტრეპრენიორად და სრულ ბატონად იყო.იგი მოწყალებასავეით
თითო დღეს უთმობდა ქართულ და სომხურ თეატრებს და ახდევინებდა 200,
250 მან. როცა ხალხმა იკლო 150, 100 მანეთს... მან დირექციის შუამდგომლო-
ბით ხაზინიდან მიიღო 51000 მან. (მისი ეკიპაჟი და პონები მთელს ქალაქში იყო
ცნობილი. - ნ.ა.) მერე გადავიდა ოდესაში და გაკოტრდა. ქართველებს და სომ-
ხებს გროშიც არ მიუღიათ.“¹²

როგორც ირკვევა, რუსული თეატრი და მისი ანტრეპრენიორი ს. პალში
პრივილეგიებით სარგებლობდნენ, მმართველობაცა და ხაზინაც მხარში ედგ-
ნენ, მაგრამ მაყურებელი ვერ მიუზიდავთ. ქართული თეატრი კი ხელმოკლეო-
ბას განიცდის, ფინანსური შექირავების მიზეზით მრავალი იღვა განუხორციე-
ლებელი რჩება. ამის თაობაზე კი რუსეთის პრესა დუმს. ამ პუბლიკაციით ნა-
თელი ეფინება ერთ ფაქტსაც: მეტროპოლიამ იცის, რა მნიშვნელობა აქვს სას-
ცენო შემოქმედებას, რა როლის შესრულება შეუძლია საზოგადოების გაერ-
თიანებისა და პატრიოტული სულისკვეთების აღზევებისათვის. ეს „სამშობ-
ლოს“ პრემიერამაც დაადანტურა. თეატრი საზოგადოებრივი, მძლავრი ინს-
ტიტუტი შეიქმნა და რუსული პრესაც დაირაზმა მის წინააღმდეგ. ქართული
თეატრი საშიში არენა აღმოჩნდა იმპერიისათვის. ესაა ყველაზე მნიშვნელოვან-
ი. ჩემის მხრივ, გულუბრყვილობა იქნებოდა ძალზე გამეზვიადებინა ქართული
თეატრისა და პრესის როლი იმპერიასთან დაპირისპირების პროცესში. მაგრამ
არც იმის უგულვებელყოფა იქნებოდა ქვეყნისათვის, რომ არ აღმენიშნა ამ

იდეოლოგიური ბრძოლის მნიშვნელობა. იმხანად ქართული თეატრი ძალზე მასშტაბურ, ემოციურ, გონიერ, პატრიოტულ ზემოქმედებას ახდენდა საზოგადოებაზე, ამ მოწოდების სიმძლავრესა და შედეგს უფრთხოდა იმპერია, ამ ფაქტის საგანგებოდ აღნიშვნა კი, ვგონებ, სამართლიანი უნდა იყოს.

სპექტაკლის აკრძალვამ, უთუოდ, კიდევ უფრო გაამძაფრა სიტუაცია. ქუთაისის გასტროლების შემდგომ კიდევ უფრო გაიზრდებოდა ინტერესი წარმოდგენის მიმართ. „დროების“ რედაქციაც გამოეხმაურა ქუთაისში გამართულ სპექტაკლს: „ქუთაისიდან მოვიდა ტელეგრამა, რომ გუშინ წინ 21 მაისს აქედამ წასულის ქართულის თეატრის დასს გაუმართავს „სამშობლო“... ამისთანა ამბავი ჩერ არ უნახავს ქუთაისს, რაც ამ წარმოდგენის დღეს იყოველი ბილეთების ასაღებად იერიშით მოაწყდა ხაზაროვის თეატრს. ხალხიო, ძალად იტაცებდნენო. საზოგადოებას ისე მოეწონაო, რომ მოითხოვს მეორედ წარმოდგენონ კიდევ ეს პიესაო...“¹² მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნავდით, ცენზურის მიერ შედგენილ აკრძალულ პიესათა შორის „სამშობლოც“ იყო და საზოგადოებამ ვერაფერი გააწყო. წლის ბოლოს კი, მსახიობ ბაბო ავალიშვილის მეცადინეობით, თეატრმა წარმოდგენის გამართვის უფლება მიიღო. კოტე მესხის საბენეფისოდ უჩვენეს სპექტაკლი.

1882 წლის 11 დეკემბერი. „დროება“ აღნიშნავს: „ამ ოთხშაბათს საზაფხულო თეატრში ქართული დრამატული დასისაგან წარმოდგენილი იყო დრამა „სამშობლო“ ბ.კ. მესხის ბენეფისათ.

რა თქმა უნდა, რომ დიდ-ძალი ხალხი შეიყრებოდა ამ წარმოდგენაზედ, რომელიც ისე მოსწონს ჩვენს საზოგადოებას და ისეთ აღტაცებაში მოჰყავს.

თითონ მობენეფისე თამაშობდა ლევან ხიმშიაშვილის როლსა და ზოგიერთ ადგილებს ბევრად უკეთესად თამაშობდა, ვიდრე სხვა არტისტები, ვინც კი გვიანახავს ამ როლში. (როლი არ იცოდა და ზოგან სუსტი იყო).

ბ.კ.უფთიანი და ბ.ვ.აბაშიძის თამაშს ყველა იცნობს და ყველამ იცის რა აღტაცებაშიაც მოჰყავს საზოგადოება. საზოგადოდ ანსამბლი ამ უკანასკნელს წარმოდგენაზედ ბევრით უკეთესი იყო, ვიდრე წინა წარმოდგენაზე და ამისათვისაც მთელი საზოგადოება პირველივე ფარდის ახდიდგან უკანასკნელ ფარდის დაშვებამდის რაღაცა განსაკუთრებითი სასიამოვნო მღელვარებაში იყო. ყოველს ფარდის დაშვებაზედ, ყოველ მონოლოგის გათავებაზედ არტისტები საზოგადოებისაგან დასაჩუქრებული იყვნენ ბრავოს ძახილითა და ტაშის კერი-თა.“¹³

ადვილი წარმოსადგენია, როგორი აღფრთოვანებით შეესიტყვებოდა დარბაზი სანახაობას, როგორი ემოციით გამოხატავდა გულსინაღებს, მით უფრო, თუ გაავითვალისწინებთ ცენზურის დამოკიდებულებას. ეს იქნებოდა პროტესტის ნიშანიც. კორესპონდენტმა საგანგებოდ აღნიშნა ანსამბლური შესრულება. როგორც ჩანს, სპექტაკლი დაიხვეწა, უფრო მონოლითური შეიქმნა და ერთიანი სანახაობა მაყურებლის შესაბამის რეაქციასაც ბადებდა. პირველი და ძლიერი ემოციური ბანგისაგან თავდახსნილი საზოგადოება, უთუოდ, ახლა

უფრო მეტად უკვირდებოდა დადგმის შინაგან პლასტებს, ნიუანსებს, ფერადოვნებას, ამიტომაც იყო „განსაკუთრებითი სასიამოვნო მღელვარებაში“.

სანახაობა, მაყურებელი (თანააშემქმნელი), სათეატრო კრიტიკა - თავადაც მონოლითურ, ერთიან, აქტიურ, ერთი მისწრაფებითა და მიზნით შენივთულ საკრებულოდ იქცა. ეს გაერთიანება სიმბოლურ მნიშვნელობასაც იძენს. ამიტომაცაა ეს ერთიანობა განსაკუთრებული მოვლენა და ფრიალ აღსანიშნავი ფურცელი ქართული თეატრის ისტორიისათვის.

როგორც ირკვევა, „სამშობლოს“ პირველი დადგმის შემდეგ ინტერესი პიესის მიმართ კიდევ უფრო გაზრდილა. მას სამი ათეული წლის მანძილზე დაპყრობილი ჰქონია ქართული სცენა. 1917 წლამდე პიესა იღვებოდა თითქმის ყოველი ქალაქის სცენაზე, დაბეჭდიც კი. პროფესიული თეატრიც და სცენის მოყვარენიც ცდილობდნენ პიესის ინტერპრეტაციით შეხმინებოდნენ იმ მოვლენებს, რითიც გამოირჩეოდა საზოგადოებრივი ცხოვრება. პატრიოტული სულისკვეთებით აღვსილი სპექტაკლების მოძღვარებას, უთუოდ „სამშობლოს“ პირველი დადგმის წარმატებაც განაპირობებდა.¹⁵

მუდმივმოქმედი ქართული თეატრის რეპერტუარი ყოველთვის მოწოდების სიმალლეზე ვერ იქნებოდა, მოცემული პირობები ამის საშუალებას არ ქმნიდა (დასის შემადგენლობა, ფინანსური ასპექტი, მაყურებლის გემოვნება და მიდრეკილება, ოფიციალური დამოკიდებულება, ცენზურის სიმკაცრე, ცვლილებები ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაში და ა.შ.), მაგრამ ბრძოლა ამ მაღალი პრინციპების დანერგვისათვის, აშკარად შეინიშნება, რაც სცენის ოსტატთა თვითშეგნების დადასტურებაცაა. ამ პოზიციის ნათელ მაგალითად გამოდგება ვალერიან გუნიას სიტყვები: „თეატრი აღმზრდელია ხალხისა, იგი სკოლაა, ზნეობრივი და გონებრივი მაგალითების შთაძენერგველია და არა დროსგასატარებელი ოინბაზობის მოედანი, სადაც უგუნურება, ქვენა სურვილები და უმეცრობა უხე საზრდოს პოულობს.“¹⁶ ეს მოსაზრება გამოითქვა მუდმივმოქმედი თეატრის ათწლოვანი შემოქმედებითი ცხოვრებისადმი მიძღვნილ ნაშრომში. ვალერიან გუნიას პოზიცია, უთუოდ, „სამშობლოს“ დადგმის მნიშვნელობამაც განამტყიცა. ამ სპექტაკლმა, სწორედ რომ, აღმზრდელობითი როლიც შეასრულა. ამავე მიზანს ემსახურებოდა ისტორიულ-პატრიოტული თემატიკით გამორჩეული სპექტაკლებიც, რომელთა სიმრავლე, როგორც უკვე იყო აღნიშნული, „სამშობლოს“ წარმატებამაც განაპირობა. კოტე მესხის „თამარ ბატონიშვილი“ (პიესად გადაკეთებული გრიგოლ რჩეულიშვილის ისტორიული პოემა), ვალერიან გუნიას დრამა „დაძმა“, ალექსანდრე სუმბათაშვილი-იუენის „ღალატი“, ილია ჭავჭავაძის „დედა და შვილი“, ალექსანდრე ყაზბეგის „ქეთევან წამებული“ და სხვ.

XIX-XX საუკუნის მიჯნაზე და, განსაკუთრებით, ჩვენი საუკუნის პირველ ათწლეულში შეინიშნება მკვეთრი ცვლილებები ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ სარბიელზე. ეს დაეტყო თეატრსაც. საქართველოში დაბრუნდნენ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პრინციპებზე აღზრდილი რეჟისორები: ვალე-

რიან შალიკაშვილი, აკაკი ფალავა, ალექსანდრე წუწუნავა, მიხეილ ქორელი. ისინი შეეცადნენ სრულიად საქართველოს სათეატრო ცხოვრების ფერიცვალებას. ” დადგა ჯამი ისტორიულ-პატრიოტული საექტაკლების, ჩამოყალიბებული ტრადიციის, სადადგმო თუ საშემსრულებლო კულტურის რევიზიისა. ეს უკვე სხვა ეპოქაა. სხვა სულისკვეთების გამომხატველი პოზიცია მკვიდრდება ცხოვრებაშიც და სცენაზეც. აღნიშნული პერიოდი დღევანდელი გადასახედიდან, უთუოდ, მოითხოვს ახლებურ მიდგომას, სიღრმისეულ ანალიზსა და შეფასებას. მიუხედავად იმისა, რომ თავად საკითხია მეტად მნიშვნელოვანი, ქართული საზოგადოებრივი თუ სათეატრო ცხოვრების შეცნობა-ანალიზის თვალთახედვით. ეს პრობლემა ამჟამად სცილდება ჩემი კვლევის სფეროს, ამიტომაც მხოლოდ ფაქტის კონსტატაციით შემოვიფარგლები. ის კი მინდა აღვნიშნო, რომ ამ პერიოდის საზოგადოებრივსა თუ სათეატრო სარბიელზე მიმდინარე პროცესების შეფასების მიმართ, არაერთი მკვლევარისაგან განსხვავებული პოზიცია აქვს.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანი არაა, შეისწავლოს და წარმოაჩინოს პიენის („სამშობლოს“) სასცენო ინტერპრეტაციის ისტორია, თუმცა, მიმაჩნია, რომ ქართული თეატრმცოდნეობითი კვლევა-ძიებისათვის ამ საკითხის დამუშავებასაც საგულისხმო ადგილი შეიძლება დაეთმოს. ამჟამად, ერთი დადგმის თაობაზე მინდა შევაჩერო მკითხველის ყურადღება, რათა საგანგებოდ წარმოვაჩინო, რა მნიშვნელობისაა თანამედროვე საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის ისტორიულ-პატრიოტული პიესების სასცენო ინტერპრეტაცია. სადღეისოდ აგრერიგად მომძლავრებულმა ეროვნულმა ნიჰილიზმმა, ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ სარბიელზე მომძლავრებულმა პრობლემებმა, ჩემი ღრმარწმენით, კვლავ აქტუალური გახადეს ისტორიულ-პატრიოტული საექტაკლების არსებობა ქართულ სცენაზე.

1997 წელს, დავით ერისთავის „სამშობლოს“ ადაპტირებული ვარიანტით, მარნეულში დაიბადა კიდევ ერთი ქართული თეატრი, რომლის სახელწოდებაც - „სამშობლო“ - პიესის არჩევანმა განაპირობა. მიმაჩნია, რომ ამ თეატრს, სრულიად გასაგები მიზეზების გამო, განსაკუთრებული მისიის აღსრულება ევალება. უწინარესად, მისი ხელოვნებისეული და მოქალაქეობრივი კრედიო საზოგადოებრივი, სახელმწიფოებრივი, ეროვნული პრობლემების აქტიური განსჯის გამომხატველი უნდა იყოს. ამ პოზიციის წარმოჩენა სარეპერტუარო პოლიტიკის გეგმაზომიერი განვითარებითაა შესაძლებელი. გხელმძღვანელობდი რა ამ უმნიშვნელოვანესი პოზიციით, თეატრს დასადგმელად შევთავაზე „სამშობლო“. პიესის დრამატული კოლიზიის განვითარება ხალხმრავალ დასსაც გულისხმობს. მასობრივი სცენების გადაწყვეტის მდიდარი ტრადიცია გააჩნია ქართულ თეატრს, მაგრამ იმხანად მარნეულის თეატრის დასი შვიდი მსახიობისაგან შედგებოდა. სხვა მიზეზებთან ერთად, ამანაც მიბიძგა, რომ შემექმნა პიესის ადაპტირებული ვარიანტი. აუცილებელი გახდა პიესის მონტაჟი და ამ-

ბის განვითარების ისეთი სახეობის მიგნება, რომელიც კომპაქტურს გახლდა საექტაქლს, სცენაზე გათამაშებული მოვლენები კი სადღეისო პრობლემათა გამოძახილიც იქნებოდა. ადაპტირებული ვარიანტის მიხედვით შენარჩუნებულია ცენტრალური მოვლენა - მამულიშვილთა ამბოხი დამპყრობელთა წინააღმდეგ, პატრიოტული სულისკვეთება, პერსონაჟების შინაგანი ბრძოლა მოვალეობასა და გრძნობას შორის. ამ ძირითადი ხაზის წარმოჩენა მსახიობთა ოსტატობით გახდა შესაძლებელი - თენგიზ არჩვაძის სვიმონ ლიონიძე (ამ სანახაობის ჩინებული პროტაგონისტი) და გივი ჩუგაშვილის ლევან ხიმშიაშვილი (მეტად საგულისხმო ინტერპრეტაციით) სასცენო ამბის გათამაშების ცენტრალური ფიგურები იყვნენ. (რეჟისორი - ნანა კვასხვაძე, მხატვარი - აივენგო ქელიძე). პიესაზე მუშაობის დროს გავითვალისწინე ქართული ხალხური თეატრის, ბერეკაობის, სისხლსავსე თამაშის ბუნება. ამ ვარიანტით, დავით ერისთავის პიესას ბერეკები ასახიერებენ. სამოედრო თეატრის მქვეყარება, დაუდგრომელი და შემტვევი ხასიათი, სილაღე და სითამამე, თავისთავად წარმოქმნის ბიძგს ამბისაგან გაუცხოების ხელოვნებისთვისაც და კრიტიკული პათოსის გამძაფრებისთვისაც. ეს ორი მუხტი, რომელზედაც აუაგე „ბერეკების თეატრის“ პერიპეტეიები, სანახაობის ძირითადი ხაზის პარალელურ ფეთქებად მოვლენად აღიქმებოდა. ამან მისცა დასაბამი საექტაქლის სახიერ გადაწყვეტასაც, თამაშის წესსაც, რეჟისორულ თუ მსახიობურ გამოსახვის ფორმებსაც. „ბერეკების თეატრი“ ერთგვარი ჩარჩო იყო სანახაობისა. მათი სცენები და ღია თამაშის სახეობა ამოლიანებდა, კრავდა, განაზოგადებდა, ამსხვილებდა ძირითად მოვლენებს. ამასთანავე, სადღეისო ელერადობასაც ამძაფრებდა, აზრობრივ და ემოციურ ინტონაციებსაც „აშოვლებდა“. ბერეკათა შემწეობით ხდებოდა სამი დროის „სასცენო მონტაჟიც“, ერთმანეთთან დაახლოებაც, საერთო ნიშნით გაერთიანებაც - XVII საუკუნის საქართველოს ყოფა, XIX საუკუნის 80-იანი წლების საზოგადოებრივი ცხოვრების მაჯისცემა, თანამედროვე საზოგადოების საფიქრალის წარმოჩენა. ბერეკების რეპლიკები გასული საუკუნის 80-იანი წლების გაზეთ „დროების“ პუბლიკაციების მიხედვითაა შექმნილი.

აივენგო ქელიძის სცენოგრაფია სახიერი და მრავალ მინიშნებათა წარმომქმნელი გახლდათ. საქუსარიდანსცენის შუაგულამდე ეშვებოდა დიდი ჩალისფერი კარავი, რომლის შუაში თეთრი ჭვარი-სხივი იყო გამოსახული. ეს კარავი მოხეტიალე დასის სადგომიც იყო, შეთქმულთა თავშესაფარიც, დროშაც და საერთო საცხოვრისის მნიშვნელობასაც იძენდა წინ რამდენიმე ბოძი იყო მიმაგრებული ფიტარნაგზე. მასზე ცვიდა ყველა ჭურის დამპყრობთა ნიშანი - ქულები, ხმლები, წამოსასხამები, რომლებითაც მსახიობებში იმოსებოდნენ სიუჟეტის განვითარების მიხედვით. „ტყეობის“ ეპიზოდის გათამაშების დროს, პერსონაჟები ამ ბოძებზე იყვნენ გაყრულები. გამოყენებული იყო ქართული ხალხური სიმღერები, რომლებსაც თავად მსახიობებში ჩინებულად ასრულებდნენ.

წარმოდგენა იწყებოდა სისხამ დილით. თითოეული პერსონაჟი თავის საქ-

მეს აკეთებდა, კარვის კალთები აწეული იყო და ჩანდა შუაღვეცხლს მიმჭდარი ორი ქალი, ისინი ძაფს ართავდნენ. ერთ ბერიკას თივა მოჰქონდა და რამპასთან ახლოს, სცენის კუთხეში დებდა (მასზე მერე შაჰი ჩამოჯდებოდა), მეორეს მორი მოჰქონდა და რამპასთან დებდა (მერე შეთქმულნი მასზე ხმლებს ჩაასობდნენ), მესამეს უნაგირი გამოჰქონდა, მეოთხე „ვეფხისტყაოსანს“ კითხულობდა, მეხუთე ხმალს ლესავდა. ისინი ლილინებდნენ. ასე შეიქმნა მშვიდობიანი საქართველოს ყოფის სურათი. შორიდან ისმოდა ცხენების ჰიზინი, მათრახების ხმა, შეძახილები და ხმაური თანდათან ძლიერდებოდა. ამ ხმაურით შტრას შემოსევა იგულისხმებოდა. მსახიობები თავს ანებებდნენ ჩვეულ საქმიანობას და მომხვედურთა მოსაგერიებლად შემართულნი, სივრცეს ჭიქურ გაჰყურებდნენ, სპექტაკლის ექსპოზიცია გადაწყვეტილი იყო, როგორც რიტუალური ქმედება. მერე ბოძზე გაკრული პერსონაჟები დამონებული კვყენის სიმბოლოდ აღიქმებოდნენ... და იწყებოდა „ბერიკების სანახაობა“.

თავდაპირველად ...ბერიკები მაყურებელს ახსენებდნენ 1882 წლის 20 იანვრის „სამშობლოს“ პრემიერის ამბავს, გაითამაშებდნენ იმ სახალხო რიტუალს, რომელიც გამართა მაყურებელმა სპექტაკლის შემდეგ, იხსენებდნენ ავტორის, რეჟისორის და პირველ შემსრულებელთა დამსახურებას, მათ უძღვნიდნენ თავიანთ სანახაობას. პიესის ეპიზოდები ჩატეხილი იყო ბერიკების სცენებით. ისინი მოვლენათა არსს წარმოაჩენდნენ მახვილი მზერით, პლასტიკური მონახაზის სახიერებითა და მახვილგონივრული ინტონაციით. მკაცრად აფასებდნენ მოვლენას და იქვე, ღია თამაშის ელვარებით, იუმორითა და ძალზე ზომიერი პაროდით გაითამაშებდნენ XIX საუკუნის 80-იანი წლებისათვის დამახასიათებელ სცენებს. გაუცხოების ეფექტის გამოყენებით, ეს თამაში, ერთგვარად, კამერტონის ფუნქციასაც ასრულებდა. ისტორიულ ამბავს ბერიკები თამაშით „გარდატეხდნენ“, შეფასებათა თამაში ფორმით კი გვაბრუნებდნენ წარსულში და იმავედროულად, გვახედებდნენ აწმყოში - ბერიკების მძაფრი, სასტიკი და ირონიულ-პარადიული შეფასების საგანი ხდებოდა სწავლა-განათლების საკითხი, ხმოსანთა თავყრილობა, უსაქმურ „პოლიტიკოსთა“ მოქმედება, მოხელეთა პირადული ამბიციები და სხვა უკეთურობანი.

ნაცრისფერი ჩვალოს გრძელი პერანგებითა და შარავლებით შემოსილი სამი ბერიკა - დავით დვალიშვილი, გიორგი გორგასანიძე, გიორგი ჭაფარიძე - ამ სანახაობის მფეთქავი მუხტის წარმომქმნელებიც იყვნენ და ისტორიული კატაქლიზმების მარადიული სიმბოლო-ნიღბებიც. სამოედნო თეატრის ეს არქტიპები, მორალიტესა და ფარსის ელემენტების გამოყენებით, „ისტორიული თამაშის“ მარადიულად ცოცხალი, მარადიულად მოქმედი გაფრთხილება - შეგონების „ნიშნებიც“ იყვნენ. ისინი ხალისითა და ონავრობით, ცბიერებითა და მოჭილობით გამოირჩეოდნენ და ადვილად „გარდაიქმნებოდნენ“ ბერიკა - კარისკაცებად, ბერიკა-მეომრებად, ბერიკა - დამპყრობელად, ბერიკა - შეამბოხე მამულიშვილებად, ბერიკა - მთხრობელებად. აქ გარდასახვის ოსტატობა გაჯერებული იყო ღია თამაშის წესით, სამოედნო თეატრის ყოველსმომცველი სი-

მახვილით, პაპულა ოინბაზობით, უსაზღვრო თავნებობით, ბაქსური სიანციით, დაფიქრებული განსჯითა და უეცრად აფეთქებული დაუმორჩილებლობის ეონით. ეს იყო თამაშით დამოძღვრის, თამაშით მხილების, თამაშით შეგონების მსუბუქი, მაგრამ მაინც მწვავე გაკვეთილი - დიდაქტიკა. ისინი ცილინდრსა და მოსასხამს წამოიციკადნენ, ხელჯოხით ტატიით დადიოდნენ და სწავლა-განათლების საკითხებზე მასლაათობდნენ. მერე დავით დვალიშვილის ბერეკა - მოქალაქე დარბაზს გამომცდელ მზერას სტუარცნიდა და მკვახედ ეუბნებოდა: „ჩვენ ამ საქმეზედ უნდა ვიცინოთ, თუ უნდა ვიტროთ?!“ და კვლავ აგრძელებდნენ მასლაათს. მერე სამივე ბერეკა მწვავედ კამათობდა „ხმოსნების“ უსაქმურობაზე. გადახრილი ბერეკა - გორგასანიძე ტრიბუნის ასოციაციას ქწნიდა, „ხმოსანი“ ბერეკა - დავით დვალიშვილი თან დარბაზს მოძღვრავდა და თან პირქუშ ბერეკას - ჭაფარიძეს იგერებდა. პირქუშ ბერეკას კი მოთმინების ფილა აესებოდა და ორატორს კათედრიდან გაგდებას უპირებდა... თვითონ სურდა მისი ადგილის მოპოვება. „კათედრის“ ქვეშიდან კი დარბაზს მაცდურად უღიმოდა ონაგარი ბერეკა - გორგასანიძე, თითქოს იმასაც ეუბნებოდა: დახეთ, როგორი დიდგულები არიან, ერთმანეთს არ ეპუებიან, მაგათ რა უნდა გვიშველონ... მერე თვალს ჩაუყრავდა მაყურებელს, ეესტით, პაემანზე უხმობდა რომელიღაც ცუვრუმელა გოგოს. მერე ბერეკები შაპის ამაღასა და მეამბოხე შეთქმულებს ანსახიერებდნენ...

დავით დვალიშვილი თამაშობდა დაბრძენებულ ბერეკას. ამ მოხეტიალე დასის თავკაცს. თავად მსახიობის ოსტატობა, შინაგანი სისავესე, იუმორი, პლასტიკურობა ქწნიდა სისხლსავესე ბერეკა - ნილაბს. გამოგონებლობა, მახვილგონიერება და გამიზნული ქვეტექსტი ადვილად იკითხებოდა თავდაჭერებულ ოინბაზობასა და რიტუალის რანგში აზიდული ეესტიკულაციით, ზოგჯერ ეშმაკური გამოხედვითა და ზოგჯერ სევდიანი, დაფიქრებული მზერით. გიორგი გორგასანიძის ყრმა ბერეკა გაუხედნავი ულაყის ენერგიითა და დაუოკებელი ტემპერამენტით, პლასტიკური სისხარტითა და შეფასებათა მყისიერი მონაცვლეობით, თითქოს, ვერ ეტეოდა სასაცენო „ჩარჩოში“... არღვევდა, ანგრევედა ამ ზღუდეს, შალი-შალ ჭიუტად, მაგრამ მსუბუქი ეესტითა და სიანციით თავს ესხმოდა ამ სანახაობის გაყურებულ დამსწრეს - მაყურებელს. ბერეკების დარბაზისადმი ღია მიმართვები მის აქტივობას ბაღებდნენ... გიორგი ჭაფარიძის დინჯი, დაფიქრებული ბერეკა ამ პროფესიის მნიშვნელობასაც გამოკვეთდა ხოლმე და საყუთარ „უწყაყოფილებასაც“ უმხელდა მაყურებელს - კუშტი გამოხედვით, დარბაისული იერითა და მრისხანე მზერით. მისი რეპლიკები მოქნეული მახვილივით ჰკვეთდნენ სივრცეს, მდიდარი და ძლიერი ტემბრის ხმა კი გუგუნებდა საგანგაშო ზარის მოძახილივით.

„ბერეკების თეატრი“, სახიერი და პატრიოტული სანახაობის მგზნებარე ნიღბები, ხალხის გულისთქმის, ხალხის გულიწყრომის, ხალხის მღელვარებისა და სწრაფვის გამოხატულებადაც აღიქმებოდა.

ამ სპექტაკლის პროტაგონისტი იყო სვიმონ ლიონიძე თენგიზ არჩვაძის შეს-

რულებით. მსახიობის თამაშით საცნაური შეიქმნა ამ როლის განსახიერების ტრადიციაც, გამოიკვეთა ახალი თვალთახედვაც, ახალი შტრიხები და შეფასებათა ფერადოვნებაც; ამასთანავე, წარმოჩინდა ამ სახის პერსპექტიული ინტერპრეტაცია და ამგვარი როლების აქტუალობაც. თავისი ღირსეული წინაპრების ღირსეული მემკვიდრე აღმოჩნდა თენგიზ არჩვაძე. მხოლოდ სამ ეპიზოდს განვიხილავ მისი შესრულებით.

შეთქმულთა მეთაურის **დასაწყისი**. დინჯად, მაგრამ აჩქარებული ნაბიჯით შემოდის სცენაზე ლიონიძე-არჩვაძე. იყრიბებიან შეთქმულნი, თითქოს, მათ გულისგულში შედღწევა სურსო, ისეთი მწველი მზერით შეჰყურებს სვიმონ ლიონიძე მეგობრებს. მოკლე, მოსხლეტილი ფრაზები, დაჭერებული ინტონაცია, დაფიქრებული მზერა, შემართული სხეული - თენგიზ არჩვაძე შეუვალა და მტკიცე ნების გამოხატულებდა. იგი შეთქმულთა მეთაურია და ამიტომაც პასუხისმგებლობის გრძობა სიფრთხილესაც ბადებს. რკალად შეჩვეულებიან მეომრები. შუაში სვიმონ ლიონიძე დგას, როგორც სვეტი ძლიერი და შეუდრეკი. ისინი ვაჟაკური უბრალოებით დებენ ფიცს, გადაქდობილი ხელის მტევნები, თითქოს, მათს გულისფეთქვას გვამცნობენ. მრუშე წყვილიდან სინათლის სხივი გამოჰყოფს ამ გუნდს. დაქვეულ ქვეყანას ახლა მათი იმედილა აქვს! თავის საფიქრალში დათქმული, შინაგანად დამუხტული, ამაყი და მტკიცე, თენგიზ არჩვაძე - სვიმონ ლიონიძე, პირველად იწერს. მერე მსახიობი ხმადაბლა იწყებს სიმღერას, მასში აქსოვს პერსონაჟის სულისთქმასაც და საკუთარ სატიკვარსაც. აჰ, თითქოს, ორნი დგანან - სვიმონ ლიონიძეცა და მსახიობი თენგიზ არჩვაძეც. ახლა მათ ბევრი საერთო აქვთ. სვიმონ ლიონიძე თანამებრძოლთა სიმხნევისათვისაც წამოიწყებს ხალხურ სიმღერას...

თმაშევერცხლილი, ძველ ქართულ კაბაში გამოწყობილი, ერთი შეხედვით მკაცრი, მაგრამ პიროვნული და ეროვნული ღირსებით აღვსილი თენგიზ არჩვაძე წარმოგვიდგენს კეთილშობილურ სიდარბაისლეს, მამა-პაპათა ცხოვრების წესის ერთგულებას. ლაპარაკობს - დინჯად, გამოკვეთილად; უსმენს გულისყურით, დაფიქრებით; მეგობრებს შეჰყურებს სიმხნევით, სიამაყით; პირველად იწერს თართოლვით, დაჭერებით... მსახიობის დახვეწილი მანერები, ეესტი, სიარული, გამოხედვა, სიმღერა - ეს ჩვენი შეხედულებაა უწინდელ ქართველთა დიდსულოვნებაზე. თენგიზ არჩვაძის ლიონიძე პერსონიფიციკრებული უწინდელ ქართველთა კდემამოსილება და კეთილშობილებაა; ახლანდელთათვის კი - საკუთარი გენეტიკური ფესვების სიმღერის შესხენებაც არის და მსახიობის პიროვნული ნოსტალგიაცაა ქეშმარიტ მამულიშვილთა გაიშვიათების გამო.

ტყვეობის ეპიზოდი. ბოძვე გაყრული სვიმონ ლიონიძე - თენგიზ არჩვაძე, თითქოს, ჯვარცმულ სამშობლოს განასახიერებს. მისი ფიქრი კი ახლა შორს, ამ საპატიმროდან ძალზე შორს დაჰქრის. ფერმკრთალ სახეზე კოპები შეუყრავს და საკუთარ თავში ჩაძირულა. მდუმარედ შეჰყურებს შაჰის მეომრებს, თითქოს, ვერც ამჩნევს მათს თავხედობას. აშკარად იკითხება, რომ მისი ჰმუნვა

დატყვევების სიმძიმით არაა წარმოქმნილი, მას შეთქმულების ბედი აღუკლებს. „სასამართლოს“ მსვლელობას არც კი უსმენს, მას ხომ საყუთარი სი-
ცოცხლე კარგა ხანია ქვეყნის სამსხვერპლოდა აქვს გაღებული.

განთავისუფლებული სვიმონი ისკანდერს - გორგასანძიქს თვალებით ზო-
მავს, ცდილობს შეიტყოს, მართლა დაქრეს იგი გუშინ ღამით ლიონიძის სახლ-
ში, თუ იცრუა მასპინძლის გადასარჩენად. არც აქ ღალატობს რაინდულ ეტი-
კეტს თუ პიროვნულ ღირსებას, მადლობის ნიშნად მხარზე ხელს დაჰკრავს ის-
კანდერს, მსწრაფლ შეწყვეტს დიალოგს და გაეყრება მტრის ბნაყს. ახლა მას
უფრო მნიშვნელოვანი საფიქრალი უღარავს სახეს.

მამახის სიპნა. შეთქმულთა შუაგულში ჩამდგარი, შემართული, შინაგა-
ნი შარავანდელით განათებული ლიონიძე - თენგიზ არჩვაძე, თითქოს, ქართ-
ველთა სულისთქმის გამოხატულებაა. მერე...დაკვირვებით, სუსხიანად, ჭიქუ-
რად და სინანულით შეაყურებს ხიმშიაშვილს...დანისულ თვალებს აღაყ-
რობს, სივრცეს გახედავს გაუჩივებული. ასე დგას ერთხანს... მერე, თითქოს,
ტყველქმნილი სამშობლოს ვედრება შემოესმაო, დახედავს დაოქილ ლევანს -
ჩუგუაშვილს... ახლა მის თვალებში ტკივილი, სევდა, შეშფოთება, ვარამი და
სიმკაცრე აირეკლება, მძიმედ დახრის თავს-ო, როგორ უნდა სვიმონს, ზმანე-
ბად რომ იქცეს ეს წუთი! სულის ქრილობა უღარავს ფერმკრთალ სახეს - ნა-
თელია, რომ მეგობარმა შეუბილწა სარეცელი! ლევანის მუდარას არც კი ის-
მენს: „მომკალ, სვიმონ!“ ოდნავ შეარხევს დამძიმებულ თავს, თითქოს, მოწო-
ლილ ფიქრთა გაფანტვა უნდაო, და... შემართული უდრკვად ამბობს. „მერე,
მკედარი გაუძღვები ლაშქარს?!“ „ახლა ფოლადის სიმტყიცეს შეიძენს ხმა,
მწველ ვნებას დაიოკებს, ხელს ხმლის ვადას მაგრად ჩასქიდებს, ძნელად მისაღ-
წევი სიმშვიდით გაუწვდის ლევანს სატევარს... ყვრიმალები უთრთის, თვალებ-
ში კაეშანი მძინვარებს, მლეღვარე მკერდი, თითქოს, გარღვევას ლამობსო... და
ისმის ურყევი ბრძანება-მოწოდება: „სიყვარული წარმტაცე, თავისუფალი სამ-
შობლო დამიბრუნე!“ ამ სიტყვებმა დაიტეის სვიმონის ვნებაც, შმაგი რისხვაც,
რაინდული ჭირთა თმენაც, მიმტევებლობის სიღიადეც, შეურაცხყოფის სიმძი-
მილიც, უსაშველო ტკივილიც, სიმხნევეც და სასოებაც! და მაინც სამშობლოს
გადარჩენის გარდუვალობა იკითხება მსახიობის გააღმასებულ გამოხედვაში!
ასე, მხოლოდ ღირსეული მამულიშვილი, გაუტეხელი პიროვნება, რაინდობის
ერთგული და ქედუხრელი პიროვნება ჩადგება ხმაღამოწვილ შეთქმულთა
წრეში. ახლა იგი ქართველთა შეუბღალავ სინდისად აღიჭმება!

სვიმონ ლიონიძე, ბრძენის სიმშვიდით, ფიქრიანი სიღინჯით, სულის
თრთოლვითა და მხურვალე ვედრებით, სპეტაკი და ერთიანად განწმენდილი
იწყებს ლოცვას: „დღედავ ღვთისაო! ეს ქვეყანა შენი მხვედრია!“ - ილიას ლექსით
მსახიობმა გამოხატა საუკუნეთა სიღრმიდან დამრული ქართველთა ვაებაცა და
მწველი ღაღადისიც... და კიდევ... „სამშობლოს გრძნობა გასაკვირველი“... აქ
ილიას უძლიერეს პოეტურ და პატრიოტულ სიტყვას პიროვნულ სათქმელსაც
აქსოვს მსახიობი. ამღლებული და გასხვიოსნებული სვიმონ ლიონიძე, ახლა მე-

უდაბნოე მწირის სასოებად იქცა...

შეთქმულების გაცემით მეხდაცემული, მწუხრით მოსილი, თვალჩამცხრალი და ფერმიხდილი, სვიმონ ლიონიძე - თენგიზ არჩვაძე, ისევ ძელზეა გაკრული. ისევ სამშობლოს ხვედრის სიმბოლოა მსახიობი, პერსონაჟთან ერთად. არჩალი ბედისწერა არ ასვენებს სვეგამწარებულს: ღალატი ბუდობს ქართველთა შორის! გაუსაძლისი წამება, მოუშუშებელი იარა, უკურნებელი სენი გამოისახა მსახიობის უსაშველო დუმილით. მის შემყურეს გამიელვა: ქეშმარიტად, „საქართველოზე სამუგებმა გადაიარეს!“ მერე ნაკვესებმა იელვეს მსახიობის თვალთაგან, სუსხიანი სახე დაენისლა და „ღვთის ცეცხლად“ მოვარდნილი, დახშული ხმით მიმართა ლევანს: „დაჰკა, ლევან, მაგრა დაჰკა, მით სამშობლოს იხსნი!“ არა, ეს არ არის ლიონიძის შლეგი ვნებათაღელვის ამოფრქვევა, არც სისხლს მოწყურებულის ბრმა აგონია, ეს მამულიშვილის მბორგავი სულის ამოძახილია, სულის კვენსა, გულში ჩაუტეველი ლავაა, მრისხანება რომ ჰქვია! სვიმონ ლიონიძის სამშობლოს ღალატი სწორ უპოვარი დანაშაულია, ადამიანის წარმოუთქმელი დაცემის ნიშანია! უზომო სიმძიმით აბობოქრებული, სვიმონ ლიონიძე-თენგიზ არჩვაძე, ამ სულდამბლობის ამოძირკვას ითხოვს! მისთვის სამშობლოს ღალატზე უმძიმესი ცოდვა არ არსებობს! შეუწოდო ლევანს, ჭეთევანსაც, მაგრამ მამულის გამწიარავს კი - არა! ახლა მსახიობი, პერსონაჟთან ერთად, უზენაესი განჩინების სიმბოლოდ იქცა!..

ზინალო. კარავის კალთა, თითქოს, ღვთის ფრთებივით გადაეფარა ქვეყანას. კარავის კართან თენგიზ არჩვაძე დგას. თეთრად მოკაშკაშე ჭვარი ათინათივით თავზე ადგას, შინაგანი სხივითაა, თითქოს, მისი სახე გაბრწყინებული. მარადიული კმუნვა, შეუბღალავი სისპეტაკე, მოქიატე იმედიალობა, რწმენის სიღაღდე - მსახიობი წმინდა სვეტივითაა სცენის შუაგულში ამომართული, როგორც ღრმა ფესვებიდან ამოზრდილი ძლიერი მუხა. ახლა იგი წარსულისა და აწმყოს ქეშმარიტ მამულიშვილთა სულის ღალადის გვამცნობს: „მოჰმადლე ქართველს ქართველის ნდომა და სიყვარული და აღუდგინე მშვენიერი ესე მამული.. პოი, სახიერო! ცისარტყლა განაღლე ცასა, რათა წარღვნისა მოლოდინი წარხოცო ხალხსა!“ ამ საკრალური რიტუალით, მისტერიის გრძნეული ძალით, თითქოს, კოსმიურ უსასრულობას შეესიტყვა მსახიობი — პიროვნება, ამ გრანდიოზულ სივრცეს შეავედრა მისივე ნაწილი, საკუთარი მამული! ამ ერთიანობით დაიმედებული, უზენაესთან განმხოლოებული, ხელაპყრობილი, მხურვალედ მლოცველი მსახიობი საერთო-სახალხო სასოებად შემორჩა მაყურებლის მუხსიერებას.

სამშობლოს ხვედრით შეძრწუნებული, სამშობლოს ტრფობით გათანგული, მისი ხსნიათვის აღზევებული სული, თითქოს, უხმოდ დუღუნებს: „ჩვენთვის იყოს უმაღლესი თავისუფლება“... თენგიზ არჩვაძის სვიმონ ლიონიძე, მამულიშვილისა და რაინდის, სახე-სიმბოლოა, წინაპართა სულისკვეთებაა, აწინდელების დამოძღვრაცაა და სამომავლოდ შემართების მოწოდებაცაა. სხვა ეპოქაში ახალი ძალითა და სიღრმით წარმოჩინდა, შეივსო ტრადიცია. კოტე

ყოფიანის მიერ შესრულებული სკიპონ ლიონიძის სახე, მისი განხორციელების თავისებურება გამოკრთის კიდევ თენგიზ არჩვაძის თამაშში და ამასთანავე, ეს ტრადიცია მსახიობის პიროვნული პოზიციითა და ისტორიული გამოცდილებითაა გამდიდრებული. თენგიზ არჩვაძემ, პერსონაჟისა და პიროვნული მრწამსის ორგანული გაერთიანებით, გარდასახვისა და ამბისაგან გაუცხოების ეფექტის შექცევით, წარსული და აწმყო „დროთა კავშირის“ სიმძიმელით შეკრავს მსახიობმა ისტორიის „შიგნით შეღწევით“, აწმყოს შემეცნებისათვის განგვაწყო და მოქმედებისაკენ მოგვიწოდა! მსახიობის თამაშმა ისტორიულ-პირობითის მოვლენას ალეგორიულ-სიმბოლური და იმავდროულად, რეალურ-შეგონებითი მასშტაბი შესძინა.¹⁸

ამ სპექტაკლის წარმატებამ კიდევ უფრო განამტკიცა ჩემი რწმენა, რომ დღევანდელ საქართველოს, უდაოდ, დიდ სამსახურს გაუწევს ქართული სცენა, თუკი შეგვახსენებს „ვისი გორისანი ვართ“, თუკი გენეტიკური ფესვებისაკენ მიგვაბრუნებს, რათა არ დაგვარგოთ ინდივიდუალობა, ეროვნული ნიშანთვისებანი, არ გადავშენდეთ და არ დავთმოთ მამა-პაპათა რულუნებითა და ძალიანხვევით შემონახული საცხოვრისი, ადათ-წესები, ეროვნული სულისკვეთება, ცხოვრების ფორმა. მსოფლიო საზოგადოებრიობამ, მსოფლიო თანაცხოვრებამ ქართველების სახით უნდა შეიძინოს კიდევ ერთი, მკვეთრი ინდივიდუალობის მქონე, კულტურული ერი და არა სხვათა მიმბაძველობით „ლამურად“ ქცეული უსახური ხალხი. „სამშობლოს“ პირველმა და, ჭერჭერობით, უკანასკნელმა დადგმებმა მთელის ძალით შეაგრძნობინა მყურებელს სამშობლოს სიყვარულის ზეალმტაცი დიდებულება.

როდესაც ასეთი წარმოდგენის შემდეგ ფარდა დაეშევა და მყურებლის ოკაცია, ღიმილი თუ ცრემლი, სულიერი აღტყინება თუ მწყველი ფიქრი ყალყზეა შემართული, იმაზე ვფიქრობ, რომ ამ საოცრებათა პლანეტას - თეატრს, მართლაც, ძალუძს წყვდიადის მეუფებისაგან გამოიხსნას ადამიანი, ალამაღლოს იგი და დააჭეროს, უკეთესი ზვედრისათვის რომაა გაჩენილი. სცენისა და დარბაზის ამ ღია ურთიერთობის შედეგად, შემოქმედებითი ჭეუფიც შინაგანად აღვსილია ემოციებით, რადგანაც იგრძნო, რომ სასიკეთოდ დაშვრა და ახლა ჭილდოდ მიიღო დარბაზის აზვირთებული ვნებათაღელვა. ეს ზმანებასავით მომხიბვლელი გამონაგონი, ეს შეთხზული ამბის თამაში და ლალი გათამაშება, ეს „სიბრძნე სიცრუისა“ - სცენისა და დარბაზის გულწრფელ გაერთიანებას იწვევს. რწმენით აღვსილი მყურებელი უბრუნდება რეალობას და სხვა თვალით აფასებს სინამდვილეს, რადგანაც იმ წუთებში საკუთარ თავში აღმოაჩინა თვითგანახლების სახსარი; იმ წუთებში ისიც ირწმუნა, თავადაც უკეთესი რომაა, ვიდრე ამ ორიოდ საათის წინათ იყო; იმ წუთებში სულის სიღრმიდან აღმოაცენა ბედისწერასთან შერკინების სურვილი და უფლებაც. თავადაც ლალი და თამაში შეიქმნა! ახლა მყურებელი ყოფაზე აღმატებული ხდება და სამყაროს წრებრუნვაზეა დაფიქრებული. ქეშმარიტებას ღალატებს უილიამ ფოლკნერი: „...ადამიანის თავისუფალი არჩევანი საპირისპიროა ბერძნული

ბედისწერისა. ის, რომ კაცს აქვს ძალა - ამოიჩიოს და სიმამაცე - მოკვდეს თავისი არჩევანისათვის - არის, ჩემი შეხედულებით, კაცობა. ამიტომაც მწამს, რომ ადამიანი გადარჩება... ხან ბედისწერა მართო ტოვებს ადამიანს. ადამიანი ბედისწერას არასოდეს უნდა დაეყრდნოს. თავისუფალი არჩევანის ნება ყოველთვის აქვს და, ვიმედოვნებ, იმდენი სიმამაცეც, რომ მოკვდეს თავისი არჩევანისათვის... რომ მონობაში არის რაღაც უკეთური, არაბუნებრივი... რომ მონობა უმსგავსობაა..." ამგვარი სანახაობის შემდეგ მაყურებელს „შემტევი რაზმის“ დამარცხებაც ძალუძს, რადგანაც შეიგრძნო თავისუფლების გასაოცარი ხიბლი! თეატრალური თამაშის სილიაღე ისიცაა, მაყურებელს რომ საკუთარი თავი აპოვინოს, ამ უკიდვანო სამყაროს ნაწილად, მსოფლიო თანაცხოვრების სრულუფლებიან წევრად აგრძნობინოს თავი და პასუხიმგებლობაც დააკისროს მის მიმართ...

მიხეილ თუმანიშვილმა თავისი უკანასკნელი ნაშრომის პირველივე სტრიქონები თეატრალური თამაშის ტრფიალს მიუძღვნა: „სცენის ფიციარნაგი. ყოველთვის, როდესაც მას პარტერიდან ვუახლოვდები, სრულიად განსაკუთრებული, არაჩვეულებრივი გრძნობა მეუფლება. მინდა მოვეხვიო, გულში ჩავიყრა ეს უხეში, ხორკლიანი ფიცრები, ლოყა მივადო, მოვეფერო, გავიჩინდო და არავის დავუთმო. ეს ამაღლებული ფიცრული იატაკი იმისათვის არსებობს, რომ მასზე ცხოვრება გათამაშდეს. აქ ქმნიან, წარმოაჩენენ ადამიანის არსს, ცხოვრების მოდელს. ამ გრძნობათა ეშაფოტზე მსახიობი საჭაროდ მარტოდ-მარტო რჩება თავის განცდებთან, ვნებათაღელვასთან. აღსარებასავით საჭკვეუნოდ გამოაქვს ყველაფერი, რაც მას ასე აღელვებს და რაც, ჩვეულებრივ, სხვისათვის უხილავია, ფარულია. ამ შემადლებულ მოედანზე ადამიანი-მსახიობი განწმენდის რიტუალს ატარებს და მარადიულთან მიახლოებას ცდილობს. თეატრალური თამაში - კაცობრიობის ბავშვობის გაგრძელება.“²⁰

ანდრეი ტარკოვსკემ ერთხელ პირად საუბარში აღნიშნა: „შემოქმედისათვის ყოველი დღე - ესაა თათართა ურდოს შემოსევა!“

„გრძნობათა ეშაფოტი“, „განწმენდის რიტუალი“, „მარადიულთან მიახლოება“, „ურდოს შემოსევა“ - ასეთია ხელოვანის მიერ სამყაროს აღქმის სიმძაფრე და იდუმალება, ასე აფასებს იგი თამაშის არსს და მის მომხიბვლელობას. ამ არსის შთაწვდომისათვისაც არიან ადამიანები მოწოდებულნი და მიელტვიან „სათამაშო სახლს“.

სცენა - ეს „ამაღლებული ფიცრული იატაკი“ - ბრძოლის, დაპირისპირებულ მხარეთა შეტაკებების, გრძნობათა მეცხრე ტალღის, მცხუნვარე და გონიერი განსჯის გამოშატველი „სათამაშო სახლია“. აქ თავგანწირვით ახდენენ არჩევანს და ჰყოფნიან „სიმამაცე, მოკვდნენ თავიანთი არჩევანისათვის“; აქ უდრეკად იბრძვიან მალალი იდეალებისათვის, სიყვარულის ანუ „ღეთაებრივი სიგჟის“ (დანტე) გამხელისათვის, ამაღლებული ზნეობრივი პრინციპების დამკვიდრებისათვის. ეს მართლაც „გრძნობათა ეშაფოტი“, „განწმენდის რიტუალი“, „მარადიულთან მიახლოება“, „ურდოს შემოსევისაგან“ თავდახსნის

მშვენიერებაა. და შით უფრო დიდებულია ეს თეატრალური თამაში, როცა სამშობლოს სიყვარულის, სამშობლოს თავისუფლების სწორუპოვარ ვნებათაღელვას გამოხატავს და აზიარებს მაყურებელს. ასეთ დროს თეატრალური თამაში უნივერსალურ „განწმენდის რიტუალია.“

თუ ამ ამბავების წარმოჩენა და განცდა არ ძალგეიძს, „მაშა რაისათვის ვცოცხალვართ“...

ბოლიოთქმა

რეკონსტრუქციის მეთოდის გამოყენებით, სპექტაკლ „სამშობლოს“ შესწავლამ შესაძლებელი გახადა, არა მარტო აღნიშნული თეატრალური მოვლენის ანალიზი-შეფასება, არამედ ერთხელ კიდევ დაადასტურა ამ გზის აქტუალობა და მნიშვნელობა თეატრის ისტორიის, როგორც სპექტაკლების ისტორიისა და მიმდინარე სათეატრო პროცესების, როგორც თეატრის გამომსახველ ფორმათა გენეზისის წარმოჩენა - შეფასებისათვის.

მაქს პერმანის მიერ შემოღებული რეკონსტრუქციის მეთოდი, როგორც საკვლევი საგნის შემსწავლელი საშუალება, ითვალისწინებს და ეყრდნობა თავად საკვლევი ობიექტის ინდივიდუალობას, მის ბუნებას, თვისებებსა და ფორმებს. იგი მეთოდის, როგორც ასეთის, მხოლოდ არსებობის ფაქტი როდია (მეთოდი-მეთოდისათვის), არამედ, მისი პრაქტიკული გამოყენებით, შესაძლებელია ნებისმიერი ეპოქის, ნებისმიერი სპექტაკლის, ნებისმიერი სახეობისა და მიმართულების სასცენო შემოქმედების გამოსახვის ფორმათა კვლევა.

რეკონსტრუქციის მეთოდის შესწავლა, დაუფლება, გააზრება, ინტერპრეტაცია და გამოყენება თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმათა ტრანსფორმაციასაც წარმოაჩენს და ამ კვლევის მასშტაბსაც გამოკვეთს. ამ მხრივ ბატონი კარლო ინასარიძის „თეატრისმეტყველება“, თეატრმცოდნეობითი კვლევის მაღალი საფეხურის დამადასტურებელი ნაშრომია. თავისი მასშტაბით, ეს გამოკვლევა მიგვანიშნებს, რომ ძიებანი გრძელდება, რომ თეატრმცოდნეობა, როგორც მეცნიერება და ჰუმანიტარული მეცნიერების სუვერენული დარგი, ცველაბადია, განვითარებადია, ექსპერიმენტზე დაფუძნებულია.

სათეატრო ხელოვნების მეცნიერული შესწავლა, მისი ფორმების ევოლუცია, ეყრდნობა რა სასცენო შემოქმედების ტრანსფორმაციას, იყენებს სხვა დარგის მეცნიერებათა მიღწევებსაც, რაც მეცნიერ-სპეციალისტის ერულიციას, ფართო თვალსაწიერს და სპეციფიკურ აზროვნებას გულისხმობს.

თეატრმცოდნეობა, როგორც სათეატრო ხელოვნების შემსწავლელი დარგი, სათანადო აღვილსა და მდგომარეობას პოულობს თანამედროვე მეცნიერული აზროვნების განვითარებაში.

შენიშვნები:

თავი I. თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები.

1. იხ.: კარლო ინასარიძე. თეატრისმეტყველება, მიუნხენი, 1995, გვ. 118-156
2. იხ.: Наука о театре, сборник, л. 1975, с. 44
3. იქვე, გვ. 45
4. კარლო ინასარიძე. დასან. ნაშრომი, გვ. 118-121
5. იხ.: Наука о театре, с. 46-49
6. იხ.: კარლო ინასარიძე. დასახ. ნაშრომი, გვ. 120-131
7. იქვე, გვ. 148
8. სამივე ნაშრომი ინახება პროფესორ ნათელა ურუშაძის პირად არქივში.
9. ნაშრომი ინახება თეატრმცოდნე კოტე ნინიკაშვილის პირად არქივში.
10. იხ.: ნათელა ურუშაძე. ქართული სათეატრო კრიტიკა, თბ., 1973, გვ. 5-

77

11. იხ.: ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1983, №6, გვ. 35
12. А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство, М, 1976, с. 69

13. იქვე, გვ. 133

14. დავთ კლდიაშვილი. თხზულებანი, ტ. I, თბ., 1952, გვ. 181

15. რობერტ სტურუას შემოქმედება, მისი სათეატრო მოდელის თავისებურება შესწავლილი და შეფასებულია თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძის ნაშრომში - „რეჟისორი რობერტ სტურუა“, თბ., 1997

16. ანატოლ ეფროსმა ანტონ ჩეხოვის პიესა „სამი და“ 70-იანი წლების დასაწყისში დადგა მოსკოვის ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრში, ხოლო 80-იან წლებში კი „მალია ბრონნაის“ თეატრის სცენაზე.

17. სპექტაკლი „სამშობლო“ არაერთგზის გამხდარა თეატრმცოდნეთა კვლევის ობიექტი -

იხ.: აკაკი ფალავა. ლადო მესხველი, თბ., 1938, გვ. 38-46; დიმიტრი ჯანელძე. ლექციები, პროგრამა - კონსპექტი (სათავეებიდან 1917 წლამდე), გვ. 133, ინახება შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის ბიბლიოთეკაში; ეთერ დავითაია. კოტე ყვიანი, თბ., 1975, გვ. 118-126; ეთერ გუგუშვილი. კოტე მარჯანიშვილი, თბ., 1972, გვ. 55-169; ნათელა ურუშაძე. ქართული თეატრის ამბავი, თბ., 1982, გვ. 87-94; ვასილ კიკნაძე. ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1982, გვ. 43-89; ვასილ კიკნაძე. რა უთხრა ქართველ ხალხს „სამშობლომ?“, ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1990, №1, გვ. 38

თავი II. წინათქმა.

1. იხ.: საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. V, თბ., 1970, გვ. 454-671
2. იოსებ მედაშვილი. ჩემი ცხოვრების წიგნი, თბ., 1978, გვ. 258
3. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, გვ. 461-462
4. ილია ქავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად, ტ. V, თბ., 1991, გვ. 170
5. იქვე. გვ. 166-168
6. სერგეი მესხი. წერილები თეატრის შესახებ, თბ., 1958, გვ. 31
7. იქვე
8. გაზ. „დროება“, 1880, №254
9. გაზ. „დროება“, 1880, №262
10. ჟურნ. „მნათობი“, 1940, №10, გვ. 121
11. გაზ. „დროება“, 1880, №208
12. ვალერიან გუნია. კრებული „ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ“. თბ., 1953, გვ. 180

თავი III პიესის გაცნობა.

1. იონა მეუნარგია. ქართველი მწერლები, თბ., 1944, გვ. 134
2. კოტე მესხი. კრებული „ქართული თეატრის მიღწევანი სასცენო ხელოვნების შესახებ“, თბ., 1953, გვ. 38-39
3. იხ.: ჟურნ. „მნათობი“, 1940, №10, გვ. 128
4. იხ.: გაზ. „დროება“, 1880-1881 წლების ნომრები
5. გაზ. „დროება“, 1881, №152
6. იხ.: კოტე ყოფიანი, ჩემი არტისტული თავგადასავალი, ჟურნ. „ფასკუნჯი“, 1909, №13, გვ. 12
7. გაზ. „დროება“, 1881, №236
8. გაზ. „შრომა“, 1881, №12
9. იქვე.
10. იქვე.
11. იქვე.
12. იქვე.
13. იქვე.
14. იქვე.
15. დავით ერისთავი. პიესები, თბ., 1892, გვ. 4-6
16. დავით კასრაძე. კლადიმერ სარდიონის-ძე ალექსი—მესხიშვილი, თბ., 1913, გვ. 32
17. ჟურნ. „ივერია“, 1881, №XI, გვ. 145
18. ილია ზურაბიშვილი. ოთხი პორტრეტი, თბ., 1948, გვ. 125
19. დავით ერისთავი. პიესები, დასახ. გამოცემა გვ. 26-27

თავი IV. სამზადისი სპექტაკლისათვის

1. გაზ. „დროება“, 1881, №250
2. ს. გერსამია. ვასო აბაშიძე, თბ., 1948, გვ 109-110
3. იონა მეუნარგია. დასახ. ნაშრომი, გვ. 134
4. სათეატრო სანახაობათა წარმოქმნის და პროფესიული თეატრის არსებობის პირველსავე ეტაპზე, რა თქმა უნდა, გამოჩნდნენ კლდე რეჟისორთა ფუნქციის შემსრულებელნი: დრამატურგი, ქორეგტი, მსახიობი და ა.შ. ამ შემთხვევაში საუბარია სარეჟისორო ხელოვნების განვითარების იმ ეტაპზე, როდესაც წარმოიშვა ამ კომპონენტის თვისებრივად ახალი ფუნქცია და როლი სათეატრო ხელოვნების განვითარებაში.
5. ი. ა.: У истоков режиссуры. Очерки из истории Русской режиссуры конца XIX - начала XX века, л, 1976, с. 13
6. ვასილ კიენაძე. რა უთხრა ქართველ ხალხს „სამშობლომ“, ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1990, №1, გვ.38
7. ი. ა.: Л. Бояджиева. Рейнхардт, л, 1987, с. 101
8. К. С. Станиславский. Собрание сочинений в девяти томах, том I, М; 1988, с.362
9. М. Кнебеиъ. О том, что мне кажется особенно важным, м; 1971, с.10
10. Константин Александрович Марджанишвили. Воспоминания, статьи и доклады, Тб., 1958, с.163
11. Г. Товстоногов. Зеркало сцены, т. I, л., 1980, с.66
12. Джорджო Стрелер. Театр для людей, м; 1984, с.27
13. М. Туманшвили. Режиссер уходит из театра, М; 1983, с.149-150
14. პიტერ ბრუკი. ცარიელი სიერა, თბ., 1984, გვ. 152-153
15. კოტე ყიფიანი. ეურნ. „ფასკუნჯი“, 1909, №13, გვ.12
16. კოტე ყიფიანი. მოგონებები, წერილები, თბ., 1964, გვ. 28
17. კოტე ყიფიანი. ეურნ. „ფასკუნჯი“, 1909, №13, გვ.10
18. კოტე მესხი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 39
19. ეფემია მესხი. მოგონებები, სტატიები, პირადი წერილები, თბ; 1957, გვ. 37-38

თავი V. ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური და ზნეობრივი ატმოსფერო

1. გაზ. „დროება“, 1881, №122
2. იქვე
3. იქვე
4. გაზ. „დროება“, 1881, №123
5. გაზ. „დროება“, 1881, №141

6. გაზ. „ღროება“, 1881, №154
7. გაზ. „ღროება“, 1881, №163
8. გაზ. „ღროება“, 1881, №165
9. იქვე.
10. გაზ. „ღროება“, 1881, №168
11. გაზ. „ღროება“, 1881, №170
12. გაზ. „ღროება“, 1881, №171
13. გაზ. „ღროება“, 1881, №174
14. გაზ. „ღროება“, 1881, №176
15. გაზ. „ღროება“, 1881, №178
16. გაზ. „ღროება“, 1881, №178
17. გაზ. „ღროება“, 1881, №183
18. გაზ. „ღროება“, 1881, №184
19. გაზ. „ღროება“, 1881, №185
20. გაზ. „ღროება“, 1881, №187
21. გაზ. „ღროება“, 1881, №188
22. გაზ. „ღროება“, 1881, №191
23. გაზ. „ღროება“, 1881, №193
24. გაზ. „ღროება“, 1881, №193
25. გაზ. „ღროება“, 1881, №195
26. იქვე.
27. იქვე.
28. იქვე.
29. იქვე.
30. გაზ. „ღროება“, 1881, №196
31. გაზ. „ღროება“, 1881, №199
32. გაზ. „ღროება“, 1881, №200
33. გაზ. „ღროება“, 1881, №201
34. გაზ. „ღროება“, 1881, №204
35. გაზ. „ღროება“, 1881, №202
36. გაზ. „ღროება“, 1881, №205
37. გაზ. „ღროება“, 1881, №207
38. იქვე.
39. იქვე.
40. გაზ. „ღროება“, 1881, №213
41. გაზ. „ღროება“, 1881, №214
42. გაზ. „ღროება“, 1881, №214
43. გაზ. „ღროება“, 1881, №215
44. იქვე.
45. გაზ. „ღროება“, 1881, №216

46. გაზ. „ღროება“, 1881, №220
47. გაზ. „ღროება“, 1881, №222
48. გაზ. „ღროება“, 1881, №225
49. გაზ. „ღროება“, 1881, №222
50. გაზ. „ღროება“, 1881, №226
51. გაზ. „ღროება“, 1881, №223
52. გაზ. „ღროება“, 1881, №260
53. გაზ. „ღროება“, 1881, №227
54. გაზ. „ღროება“, 1881, №229
55. გაზ. „ღროება“, 1881, №233
56. გაზ. „ღროება“, 1881, №241
57. გაზ. „ღროება“, 1881, №237
58. გაზ. „ღროება“, 1881, №241
59. გაზ. „ღროება“, 1881, №245
60. გაზ. „ღროება“, 1881, №241
61. გაზ. „ღროება“, 1881, №241
62. გაზ. „ღროება“, 1881, №242
63. გაზ. „ღროება“, 1881, №243
64. გაზ. „ღროება“, 1881, №250
65. გაზ. „ღროება“, 1881, №251
66. იქვე.
67. იქვე.
68. გაზ. „ღროება“, 1881, №255
69. გაზ. „ღროება“, 1881, №252
70. უერნ. „ივერია“, 1883, №1, გვ. 148-149
71. გაზ. „ღროება“, 1881, №258
72. გაზ. „ღროება“, 1881, №264
73. გაზ. „ღროება“, 1881, №271
74. გაზ. „ღროება“, 1881, №273
75. გაზ. „ღროება“, 1881, №262
76. გაზ. „ღროება“, 1881, №264
77. გაზ. „ღროება“, 1881, №260
78. გაზ. „ღროება“, 1882, №9
79. გაზ. „ღროება“, 1882, №2
80. გაზ. „ღროება“, 1882, №3
81. გაზ. „ღროება“, 1882, №4
82. გაზ. „ღროება“, 1882, №4
83. გაზ. „ღროება“, 1882, №7
84. გაზ. „ღროება“, 1882, №11
85. გაზ. „ღროება“, 1882, №11

- 86. გაზ. „დროება“, 1882, №12
- 87. ოსებ იმედაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ.358
- 88. ეკატერინე გაბაშვილი, დასახ. ნაშრომი.

თავი VI. 1882 წლის 20 იანვარი. პრემიერა.

- 1. ოსებ იმედაშვილი. ჩემი ცხოვრების წიგნი, თბ., 1978, გვ.359
- 2. ეკატერინე გაბაშვილი. ტკბილი მოგონება, ჟურნ. „კლდე“, 1913, №7
- 3. К. С. Станиславский, указ. издание, с.186
- 4. Тамже, с. 265-263
- 5. ოსებ იმედაშვილი. დასახ. ნაშრომი, გვ.258
- 6. გაზ. „შრომა“, 1882, №22
- 7. ილია ზურაბიშვილი, დასახ. ნაშრომი, 121-123
- 8. იქვე. გვ. 123-126
- 9. ეკატერინე გაბაშვილი, დასახ. ნაშრომი.
- 10. დავით ერისთავი, პიესები, დასახ. გამოცემა, გვ.43
- 11. ილია ზურაბიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 126
- 12. ეკატერინე გაბაშვილი, დასახ. ნაშრომი
- 13. ოსებ იმედაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 360
- 14. გაზ. „შრომა“, 1882, №22
- 15. ილია ზურაბიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 126-129
- 16. იქვე. გვ.120
- 17. ეკატერინე გაბაშვილი, დასახ. ნაშრომი
- 18. ოსებ იმედაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 36
- 19. ილია ზურაბიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ.128-129
- 20. ეკატერინე გაბაშვილი, დასახ. ნაშრომი
- 21. იონა მეუნარგია, დასახ. ნაშრომი, გვ.135
- 22. Джорджо Стрелер, указ. изд.; с.14
- 23. პიტერ ბრუკი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 137
- 24. Джорджо Стрелер, указ. изд., с.14
- 25. ოსებ იმედაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ.360
- 26. გაზ. „დროება“, 1882, №25
- 27. გაზ. „დროება“, 1882, №174
- 28. სტეფანე ქრელიაშვილი. ძვირფასი მხარე ჩვენი წარსული დროებისა, ჟურნ. „იმედი“, 1882, №VII-VIII, გვ.44
- 29. სოლომონ დოდაშვილი (სიტყვა-მოწოდება), ქართული მწერლობა ოც-დაათ ტომად, ტ. IX, თბ., 1992, გვ.468
- 30. გაზ. „დროება“, 1882, №15
- 31. გაზ. „დროება“, 1882, №22
- 32. გაზ. „დროება“, 1882; №38

33. გაზ. „დროება“, 1882, №40
34. გაზ. „დროება“, 1882, №61
35. გაზ. „დროება“, 1882, №64
36. ჟურნ. „იმედი“, 1882, №VII-VIII, გვ.24-25
37. იქვე-გვ.36-44
38. გაზ. „დროება“, 1882, №2
39. გაზ. „დროება“, 1882, №10
40. გაზ. „დროება“, 1882, №43
41. გაზ. „დროება“, 1882, №61
42. გაზ. „დროება“, 1882, №79
43. ნათელა ურუშაძე. ქართული თეატრის ამბავი, თბ., 1982, გვ.92
44. გაზ. „შრომა“, 1882, №22
45. იქვე.
46. А. Аникст. Теория драмы от Гегеля до Маркса, М, 1983, с.24
47. იქვე, გვ.25
48. გაზ. „შრომა“, 1882, №22
49. იქვე
50. იქვე
51. იქვე
52. იქვე
53. იქვე
54. იქვე
55. ჟურნ. „ივერია“, 1882, №XI, გვ. 90-93
56. ჟურნ. „იმედი“, 1882, №VII-VIII, გვ.32-34
57. იქვე, გვ. 32
58. იქვე, გვ. 46-48
59. იქვე, გვ. 36-44
60. იქვე, გვ. 28
61. იქვე, გვ. 38-41
62. იქვე, გვ. 43
63. იქვე, გვ. 44-45
64. იქვე, გვ. 24-25

თავი VII. პრემიერის შემდეგ

1. გაზ. „დროება“, 1882, №15
2. გაზ. „დროება“, 1882, №20
3. გაზ. „დროება“, 1882, №23
4. გაზ. „დროება“, 1882, №61
5. გაზ. „დროება“, 1882, №42

6. გაზ. „დროება“, 1882, №95
7. გაზ. „დროება“, 1882, №64
8. გაზ. „დროება“, 1882, №66
9. გაზ. „დროება“, 1882, №82
10. გაზ. „დროება“, 1882, №98
11. გაზ. „დროება“, 1882, №100
12. გაზ. „დროება“, 1882, №67
13. გაზ. „დროება“, 1882, №104
14. გაზ. „დროება“, 1882, №259

15. საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდის კატალოგში დაცულია აღნიშნული პერიოდის ქართული თეატრის სარეპერტუარო ნუსხა, სადაც მითითებულია „სამშობლოს“ დადგმის ისტორიაც, პრემიერიდან 1917 წლამდე. მიუხედავად იმისა, რომ ეს სია ძალზე ღიღია, თვალსაჩინოებისათვის საჭიროდ ჩავთვალე მისი გამომზეურება:

„20 იანვ. 1882 თბილისი; 22 იანვ. 1882 თბილისი; 7 აპრ. 1882 თბილისი (ნაწყ.); 21 მაისი 1882 ქუთაისი; 23 მაისი 1882 ქუთაისი; 6 ივნ. 1882 ქუთაისი; ივლ. 1882 ფოთი; 8 დეკ. 1882 თბილისი; 9 იანვ. 1883 თბილისი; 13 თებ. 1883 თბილისი; 6 ივნ. 1883 ქუთაისი; 8 ივნ. 1883 ქუთაისი; ივნ 1883 ბათუმი; 17 თებ. 1884 თბილისი; 19 თებ. 1884 თბილისი; 8 ივლ. 1884 თბილისი; 20 დეკ. 1884 თბილისი; 17 იანვ. 1885 თბილისი (ნაწყ.); 5 ნოემბ. 1886 თბილისი; 11 დეკ. 1891 თბილისი; 15 დეკ. 1891; თბილისი; 26 დეკ. 1891 ბათუმი; 29 დეკ. 1891 ბათუმი; 12 თებ. 1892 თბილისი; 12 თებ. 1892 ქუთაისი; 13 თებ. 1892 ქუთაისი; 4 მარტი 1892 გორი; 12 აპრ. 1892 თბილისი; 17 მაისი 1892 ქუთაისი; 7 ივნ. 1892 ფოთი; 8 ნოემბ. 1892 თბილისი; 23 იანვ. 1893 ბაქო; 31 იანვ. 1893 თბილისი 5 თებ. 1893 თბილის (ნაწყ.); 1892 - 1893 ქუთაისი; 18 ივლ. 1893 ოჩამჩირე (ნაწყ.); 17 ოქტ. 1893 თბილისი; 12. დეკ. 1893 თბილისი; 13 თებ. 1894 თბილისი; 8 მაისი 1894 ბათუმი; 30 იან. 1894 თბილისი (ნაწყ.) 29 იანვ. 1895 თბილისი; 11 თებ. 1895 თბილისი; 14 მაისი 1895 კაკავი (ნაწყ.); 11 ივნ. 1895 ქუთაისი; 25 ივნ. 1895 სამტრედია (ნაწყ.); 24 სექტ 1895 თბილისი; 22 ნოემბ. 1895 თბილისი; 4 თებ. 1896 თბილისი (ნაწყ.) 25 სექტ 1886 თბილისი; 3 ნოემბ. 1896 ქუთაისი; 27 დეკ. 1896 თბილისი; 22 თებ. 1897 თბილისი (?); ივლ. 1897 საგარეჯო; 7 აგვ. 1897 თელავი; 9 ნოემბ. 1897 თბილისი. 28 დეკ. 1897 თბილისი; 15 თებ. 1898 თბილისი; აპრ. 1898 ბაქო; 2 აგვ. 1898 თელავი; (ნაწყ.); 30 აგვ. 1898 ყვარელი (ნაწყ.) აგვ. 1898 სურამი (ნაწყ.); 14 სექტ. 1898 ზესტაფონი; 4 ოქტ. 1898 კიათურა (ნაწყ.); 8 ნოემბ. 1898 ქუთაისი; 29 ნოემბ. 1898 თბილისი; 27 დეკ. 1898 თბილისი; 21 თებ. 1899 ბათუმი; 28 თებ. 1899 გორი; 25 აგვ. 1899 ხაშვი; ზაფხული 1899 ბათუმი; ზაფხ. 1899 ოზურგეთი; 1 ოქტ 1899 ქუთაისი; 10 ოქტ. 1899 თბილისი; 26 დეკ. 1899 ქუთაისი; 19 თებ. 1900 თბილისი; 17 სექტ. 1900 ქუთაისი; 5 ნოემბ. 1900 თბილისი; 17 ივნ. 1901 ხონი; ივლ. 1901 კიათურა; 40 ოქტ. 1901 თბილისი; 10 თებ. 1902 თბილისი ; 12 თებ. 1902 ქუ-

თაისი; 9 მაისი 1902 თბილსი; 26 მაისი 1902 ოზურგეთი; აგვ. 1902 ქიათურა; სექტ. 1902 ბათუმი; 24 თებ. 1903 კავკაი; 25 თებ. 1913 კავკაი; 14 აპრ. 1903 ქუთაისი; 26 მაისი 1903 სოხუმი (ნაწყ.); 1 იანვ. 1903 ბათუმი; 21 სექტ. 1903 თბილისი; 28 სექტ. 1903 თბილსი; 18 ოქტ. 1903 თბილსი; 24 ოქტ. 1903 ქუთაისი; 28 დეკ. 1903 თბილსი; 28 დეკ. 1903 ქუთაისი; 4 ანვ. 1904 სნო. (ნაწყ.); 7 თებერვალი. 1904 თბილსი; 4 აპრ., 7 აპრ. 1904 ბაქო; აპრ. 1904 განჯა; 22 მაისი 1904 თბილსი; 30 მაისი 1904 ზესტაფონი; 26 ივნ. 1904 ქიათურა; 5 სექტ. 1904 თბილსი; 28 ნოემბ. 1904 თბილსი; 9 დეკ. 1904 თბილსი; 27 მარტი 1905 ბაქო (ნაწყ.) 26 ივნ. 1905 გორი; ზაფხული 1905 ახალციხე; 26 აგვ. 1906 სიღნაღი; 12 ოქტ. 1906 თბილსი; 12 ნოემბ. 1906 ქუთაისი; 3 დეკ. 1907 თბილსი; 24 იანვ. 1907. თბილსი; 5 მაისი 1907 ერევანი; 30 აპრ. 1907 ალექსანდროპოლი; 29 ივნ. 1907 ქუთაისი; 22 სექტ. 1907 ქიათურა; 30 ოქტ. 1907 ქიათურა; 25 ნოემბ. 1907 თბილსი; 9 დეკემბ. 1907 ქუთაისი; 24 თებ. 1908 ქიათურა; ზაფხ. 1908 ზემო მაჩხაანი; ზაფხ. 1908 ხონი; 19 ოქტ. 1908 ქუთაისი; 23 ნოემბ. 1908 ქუთაისი; 6 დეკ. 1908 ბათუმი; 14 დეკ. 1908 თბლსი; 17 დეკ. 1908 თბილსი 19 აპრ. 1909 ფოთი; 9 ივლ. 1909 თელავი; 2 აგვ. 1909 ხარაგაული; 15 აგვ. 1909 ლაილაში; 27 სექტ. 1909 თბილსი; 15 ნოემბ. 1909 თბილსი; 31 ოქტ. 1909 ქუთაისი; 6 დეკ. 1909 ბათუმი; 26 დეკ. 1909 თბილსი; 26 დეკ. 1909 ქუთაისი; 28 თებ. 1910 თბილსი; 22 აპრ. 1910 ხარბინი (ნაწყ.); 23 აპრ. 1910 ქუთაისი; 24 აპრ. 1910 ხაშური; 5 მაისი 1910 თბილსი. 5 მაისი. 1910 ფოთი; 23 მაისი 1910 ქიათურა; 20 ივნ. 1910 ხონი; 5 სექტ. 1910; თბილსი; 26 სექტ. 1910 თბილსი; 28 სექტ. 1910 თბილსი; 12 ოქტ. 1910 თბილსი; 27 ნოემბ. 1910 ქუთაისი; 23 დეკ. 1910 ქუთაისი; 23 იანვ. 1911 თბილსი (ნაწყ.); 7 თებ. 1911 თბილსი; 31 მარტი 1911 თბილსი; 23 აპრ. 1911 თბილსი (ნაწყ.) 19 მაისი 1911 თბილსი (?); 10 ივლ. 1911 სურამი; 16 ივლ. 1911 ქუთაისი; ივლ. 1911 ცაგერი; 7 აგვ. 1911 ლაილაში; 18 აგვ. 1911 სიღნაღი; 5 ოქტ. 1911 თბლსი; 16 ოქტ. 1911 ქუთაისი; 2 თებ. 1912 ალაგირი; 3 თებ. 1912 თბილსი; 4 თებერვალი 1912 თბილსი; 4 თებ. 1912 ქუთაისი; 4 თებ. 1912 სოხუმი; 5 თებ. 1912 ნოვოროსია (ნაწყ.); 15 აპრ. 1912 თბლსი; 16 მაისი 1912 ბათუმი; 8 ივლ. 1912 თბილსი (?) ; 29 ივლ. 1912 ქიათურა; 16 სექტ. 1912 თბილსი; 26 სექტ. 1912 ქუთაისი (ნაწყეტი); 22 ოქტ. 1912 ბათუმი; 18 ნოემბ. 1912 თბილსი; 2 იანვ. 1913 თბილსი; 3 თებ. 1913 სოხუმი (ნაწყ.); 7 მარტი 1913 ბათუმი (ნაწყ.); 10 მარტი 1913 ქუთაისი (ნაწყ.); 15 აპრ. 1913 თბილსი (?); 5 მაისი 1913 ქიათურა; 5 მაისი 1913 ოზურგეთი; 12 მაისი 1913 თბილსი; 19 ივლ. 1913 ჩოხატაური (ნაწყ.) 21 ივლ. 1913 ქუთაისი; 13 ოქტ. 1913 თბილსი; 16 ნოემბ. 1913 ქიათურა; 17 ნოემბ. 1913 ბათუმი; 21 დეკ. 1913 ბაქო; 27 დეკ. 1913 ხაშური (ნაწყ.); 31 დეკ. 1913 ბაქო; 6 იანვ. 1914 თბილსი; 6 იანვ. 1914 ქუთაისი; 6 იანვ. 1914 ალაგირი; 26 იანვ. 1914 თბილსი (ნაწყ.); 6 თებ. 1914 თბილსი; 9 თებ. 1914 თბილსი; 4 მაისი 1914 თბილსი (?); 5 მაისი 1914 ზესტაფონი; 7 მაისი 1914 ქიათურა; 8 მაისი 1914 ქუთაისი; 11 მაისი 1911 სამტრედია; 15 მაისი 1914 ფოთი; 7 აპრ. 1914 თბილსი; 28 ივნ. 1914 ახალსენაკი; 15 აგვ. 1914 საგარეჯო; ზაფხ. 1914 სიღნაღი; 21 სექტ. 1914 ბაქო;

9 ნოემბ. 1914 ქუთაისი; 30 ნოემბ. 1914 თბილისი; 1914 სოხუმი; 25 იანვ. 1915 თბი-
 ლისი; 30 იანვ. 1915 ბორჯომი; 15 თებ. 1915 თბილისი; 29 მარტი 1915 თბილი-
 სი; 29 მარტი 1915 ქუთაისი; 31 მარტი 1915 ქუთაისი; 6 აპრ. 1915 თბილისი; 11 აპრ.
 1915 გორი; 23 აპრ. 1915 თბილისი(?) ; 24 მაისი 1915 დუშეთი; 26 მაისი 1915 თბი-
 ლისი (?); 26 ივლ. 1915 ხონი; 2 აგვ. 1915 თბილისი; ზაფხ. 1915 თელავი; 20 სექტ.
 1915 ბაქო; 10 ნოემბ. 1915 ოზურგეთი; 20 ოქტ. 1915 ქუთაისი; 29 ნოემბ. 1915 ბა-
 თუმი; 3 დეკ. 1915 ფოთი; 14 იანვ. 1916 სოხუმი; 21 თებ. 1916 ქუთაისი; 1 მარტი
 1916(?); 26 მარტი 1913 ხაშური; 24 აპრ. 1916 ბათუმი; 1 მაისი 1916 ჩოხატაური
 (ნაწყ.); 15 მაისი 1913 თბილისი; 13 ივნ. 1916 თბილისი(?) ; 18 ივნ. 1916 ხონი; 26 ივნ.
 1916 საჩხერე; 8 სექტ. 1916 ხაშური; 5 ნოემბ. 1916 ქუთაისი; 8 ნოემბ. 1916 ბათუმი;
 9 ოქტ. 1916 ბორჯომი; 4 დეკ. 1916 თბილისი; 10 დეკ. 1916 ხაშური; 26 დეკ. 1916
 თბილისი(?) ; 27 დეკ. 1916 ქუთაისი; 28 დეკ. 1916 სამტრედია; 14 იანვ. 1817 თბი-
 ლისი (ნაწყ.?) ; 5 თებ. 1917 თბილისი (?); 11 თებ. 1917 ქუთაისი.

16. ვალერიან გუნია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 19.

17. იხ.: დავით კობახიძე. ბრძოლა სამხატვრო თეატრის პრინციპების დამკ-
 ვიდრებისათვის ქართულ სცენაზე (1900 - 1914 წლები), სადისერტაციო ნაშ-
 რომი, ინახება შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწი-
 ფო ინსტიტუტის ბიბლიოთეკაში.

18. მარნეულის დრამატული თეატრის - სამშობლოს - სცენაზე დავით
 ერისთავის პიესის „სამშობლოს“ ადაპტირებული ვარიანტის დადგმა განხორ-
 ციელდა 1997 წლის 27 დეკემბერს. პრემიერას წარმატება მოჰყვა. დასმა სულ
 ორჯერ ითამაშა სპექტაკლი. ჩემთვის გაუგებბარი მიზეზის გამო, თეატრის ხელ-
 მძღვანელმა ან ვერ შესძლო ან არ მოისურვა, რომ ფართო საზოგადოებას ეხი-
 ლა პიესის ეს წარმატებული ინტერპრეტაცია. ახლად დაარსებული თეატრის
 რეპერტუარიდან გაქრა სპექტაკლი. ნუთუ „სამშობლოს“ დადგმა კვლავ შემ-
 ფოთებას იწყებს?

19. უილიამ ფოლკნერი. საუბრები, თბ.; 1984, გვ.83 - 88

20. მიხეილ თუმანიშვილი. ახლა კი, ფარდა! თბ.; 1998, გვ.5.

წინათქმა	3
თავი I. თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები	8
თავი II. წინასიტყვა	61
თავი III. პიესის გაცნობა	71
თავი IV. საშუადისი სპექტაკლისათვის	94
თავი V. ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური და ზნეობრივი ატმოსფერო	107
თავი VI. 1882 წლის 20 იანვარი. პრემიერა	149
თავი VII. პრემიერის შემდეგ	211
ბოლოთქმა	228
შენიშვნები	229

რედაქტორი იოსებ ჭუმბურიძე

ტექნიკური

რედაქტორი ნუბზარ ღათეიშვილი

კორექტორი მაცა ხარატიშვილი

გადაეცა წარმოებას 29.04.98. ხელმოწერილია დასაბეჭდათ 3.05.98.
საბეჭდი ქალაქი 60x84 1/16, ბეჭედა ოფსეტური სააღრიცხვო-
საგამომცემლო თაბახი 15. ტირაჟი 500.

ფასი სახელშეკრულებო

© „ოკიზა“

შპს გამომცემლობა „ლეგა“ თბილისი 380086. ს. ვულის ქ. № 5