

ნორჩ ქაქუჩუბუ

---



სსსრკ

სს



სსსრკ  
კოლხუბუ



თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა  
თბილისი 1991

წინამდებარე წიგნის სათაურად „კოლაეები“ ძალიან პირობითადაა გამოყენებული: ერთ წიგნში ურთიერთგანსხვავებული მასალის (გამოკვლევა, ესეი, ჩანახატი, მოგონება, რეცენზია, პოლემიკა, პორტრეტი, შთაბეჭდილება და ი. შ.) ერთმანეთის გვერდით მოთავსების მნიშვნელობით. წიგნს ალბათ ინტერესით წაიკითხავს როგორც პროფესიული ლიტერატურათმცოდნე და ხელოვნებათმცოდნე, ასევე მოსწავლე ახალგაზრდობა და ხელოვნებისა თუ ლიტერატურის მოყვარული მკითხველი.

რედაქტორი ნ. ყიასაშვილი

რეცენზენტები: რ. ყარალაშვილი

რ. ციხითათრიშვილი

© თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1991

4703000000

K \_\_\_\_\_

608(06)-91

ISBN 5—511—00347—6

უძღვნი ჩემი ბავშვობისა და  
სიყრმის, უდროოდ დაღუპული მე-  
გობრის, სახელოვანი დასტაქრის  
ოთარ ბურჯანაძის ხსოვნას

## წ ი ნ ა თ ქ მ ა

წინამდებარე წიგნს „სახელოვნო და სალიტერატურო კოლაჟები“ ძალიან პირობითად დავარქევი. „კოლაჟი“, როგორც ცნობილია, უპირატესად პლასტიკურ ხელოვნებაში გამოიყენება და დაახლოებით აღნიშნავს ჰეტეროგენული, მკვეთრად ურთიერთგანსხვავებული მასალის, საგნების, კომპონენტების, სხვადასხვა ნაწილები-საგანს, „ნატეხებისაგან“ და ფერებისაგან შედგენილ ერთიან სურათს, პლასტიკურ-ფერწერულ ნამუშევარს (ჩვენში, მაგალითად, კოლაჟებს ქმნიდა დროდადრო დავით კაკაბაძე, უმთავრესად კოლაჟურია მისი ვაჟის, ჩემი აზრით, დიდად ნიჭიერი და მამისაგან არსებითად განსხვავებული შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მქონე, ამირ კაკაბაძის შემოქმედება). მუსიკაში კოლაჟს უწოდებენ კომპოზიციას, რომელიც იქმნება უკვე არსებული მუსიკალური მასალის ორიგინალური შეერთება-შერწყმით („კოლაჟ“ ფრანგულად მიწებება-დაწებებას ნიშნავს და სახვით ხელოვნებაში სწორედ ერთ სიბრტყეზე „დაწებებულ“-დამაგრებულ საგან-სურათებს აღნიშნავს).

ეს ტერმინი და „ტექნოლოგია“ სახვითი ხელოვნებიდან გადავიდა ლიტერატურაშიც და ისეთ ჰეტეროგენულ ტექსტს ანდა ტექსტის აგების „ტექნიკას“ გულისხმობს, რომელიც სხვა ავტორების ტექსტებიდან რემინისცენციებს, მინიშნებებს, ალუზიებს, ციტატებს, აგრეთვე სხვა ენების გამოთქმებს იყენებს. ცნობილია ლოტრემონის სილამაზის „ფორმულა“: სილამაზეს ქმნის საკერავი მანქანის და საწვიმარი ქოლგის შემთხვევითი შეხვედრა საოპერაციო მაგიდაზე.

კუბისტური სურათების კვლად კოლაჟებს ქმნიდა ფუტურიზმი, დადაიზმი, სიურრეალიზმი. კოლაჟის ტექნიკა გამოიყენება XX ს. ისეთ ეპოქის შემქმნელ, საეტაპო რომანებში, როგორცაა, მაგალითად, ჯეიმზ ჯოისის „ულისე“, ალფრედ დიობლიანის „ბერ-

ლინი-ალექსანდერპლაცი“, არნო შმიტის „ფსკერას სიზმარი“ და სხვა... პოეზიაში კოლაჟის ტექნიკას მიმართავდნენ ტ. ს. ელიოტი, ეზრა პაუნდი და სხვები...

ერთ-ერთი ახსნით, კოლაჟის მიზანია (იგი „გაუცხოების“ ერთ-ერთ ხერხდაც თუ მეთოდადაც მიიჩნევა) რეალობის, ცხოვრების, სინამდვილის მოჩვენებითად დაუკავშირებელი შემადგენელი ნაწილების კომბინირებით ფაქტობრივად, სიღრმისეულად არსებული კავშირების მიმართულებით აზრობრივ-ემოციური ბიძგის მიცემა.

წინამდებარე წიგნის სათაურად „კოლაჟებს“ ძალიან პირობითად ვიყენებ ერთ წიგნში ურთიერთგანსხვავებული მასალის (გამოკვლევა, ესეი, ჩანახატი, მოგონება, რეცენზია, ნეკროლოგი, პოლემიკური წერილი და სხვ.) ერთმანეთის გვერდით მოთავსების მნიშვნელობით. წიგნში გაერთიანებული წერილები სხვადასხვა დროს დაიბეჭდა ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში (ყველას თავისი დაწერის თარიღი უზის). შეგნებულად ავირიდეთ თავი სწორებასა და „შელამაზებას“ — ყველა წერილს თავისი დროის „დაღი“ აზის და ახალი დროის მიხედვით მათი „კოსმეტირება“ ავტორის მხრივ არაკორექტული იქნებოდა. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს წერილები ზუსტად ამ სახით და ამ მოცულობით არ დაბეჭდილა: ზოგი რამ თავის დროზე რედაქციებმა „გამოტოვეს“ ან ადგილის სიმცირის ანდა სხვა მოსაზრების გამო. ზოგიერთმა რედაქციამ ავტორთან შეუთანხმებლად სათაურიც კი შეუცვალა. მე თავდააირველი სათაურები აღვადგინე. შევეცადე ისეთი წერილები შემერჩია, რომელთაც მკითხველების შედარებით ფართო წრე აღმოაჩნდებოდა.

თუ რამდენად საინტერესო მასალის თავმოყრა შეეძელი, ეს უკვე მკითხველმა განსაჯოს.

## ლიტერატურა

ფაუსტი — ისტორიული, ფაუსტი — ლეგენდარული და  
ფაუსტი — ლიტერატურული ანუ როგორ  
გადაიქცა ერთი ისტორიული პირი ლიტერატურულ  
პერსონაჟად

...არსებობენ ისტორიული პირები, რომლებიც სიცოცხლეშიაღ  
და განსაკუთრებით გარდაცვალების შემდეგ ქცეულან ლიტერატურულ პერსონაჟებად — მაგალითად, ალექსანდრე მაკედონელი, მაჰმადი, ფრანჩესკო ასინელი, საეონაროლა, ლუთერი, პეტრე დიდი, დანტონი, მარატი, ნაპოლეონი, ფრიდრიჰ დიდი, ბისმარკი და სხვები და სხვები, მაგრამ ამ შემთხვევაში ლიტერატურულმა პერსონაჟებმა ვერ დაჩრდილეს ისტორიული პირები, პირიქით, ისტორიული პირები ბატონობენ ლიტერატურულ გმირებზე; ისტორიული პირები უფრო ძლიერნი, უფრო გამძლენი აღმოჩნდნენ. ვიდრე მათი შესაბამისი პერსონაჟები.

— მაგრამ ხდება პირიქითაც: ისტორიულ პირს „შთანქავს“ ხოლმე ლიტერატურული გმირი (აქ იგულისხმება არა რომელიმე ლიტერატურული გმირის სხვა სახელისა და გვარის, სხვა კონკრეტული ვინაობის მქონე ისტორიული პროტოტიპი, რომლის ზოგიერთი თვისება, თუ ცხოვრების ზოგიერთი ფაქტი ემთხვევა პერსონაჟის ძირითად ხასიათსა და მისი ბიოგრაფიის ცალკეულ მხარეს, არამედ მხედველობაში მიიღება ისტორიულად არსებული პიროვნება, რომელიც ლიტერატურაში გადავიდა მთელი თავისი ფინაობით, სახელისა და გვარის შენარჩუნებით, იმ შემთხვევათ, ვგულისხმობთ, როცა ისტორიულად არსებული პირი გენეალოგიურად, მთლიანად ემთხვევა ლიტერატურულ პერსონაჟს, მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ პერსონაჟმა ცვლილება არ განიცადა და ლეგენდარული მასალით არ „დაიბურა“).

ამ მეორე შემთხვევის მაგალითად გამოდგებიან: ბარონ მიუნ-

ჰაუზენი, ატურ მეფე, სიდი, დიტრიხ ბერნელი, რიჩარდ III, აგრიპა ნეტესპაიმელი, პარაცელზუსი, ფრანჩესკა და რამინი, ნოსტრადამუსი, სემირამიდა, კასპარ ჰაუზერი, კლეოპატრა და სხვები, ე. ი. პერსონაჟები, რომლებმაც მკითხველებს თითქმის გადაავიწყეს თავიანთი ისტორიული არსებობა, რომლებიც მკითხველების ცნობიერებაში თითქმის მთლიანად მოწყდნენ თავიანთ ისტორიულ საფუძველს.

ასეთი კატეგორიის პერსონაჟთა რიცხვს მიეკუთვნება ფაუსტიც.

(არსებობენ შუალედური პერსონაჟებიც, რომელთა ისტორიული და ლიტერატურული ეგზისტენცია დაახლოებით თანაბარდობისაა, ტოლფასია. ასეთ პერსონაჟებად გვესახებიან ჯაკომო კაზანოვა, კარლ დიდი, ეან დ'არკი, მარია სტიუარტი, სპარტაკი და სხვები — ყოველ შემთხვევაში, ქართველი მკითხველების პოზიციიდან).

თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ საყოველთაოდ გავრცელებული და ცნობილი პერსონაჟების საერთოდ ამგვარი კლასიფიცირება ერთობ სუბიექტურია და პირობითი და დიდადა დამოკიდებული იმაზე, თუ, ასე ვთქვათ, მკითხველი-რეცეპტორი რომელ კულტურულ წრეს ანდა რომელ ერს ეკუთვნის. სულ სხვადასხვაგვარად აღიქმება, მაგალითად, თამარ მეფე ქართველი მკითხველისათვის და უცხოელი მკითხველისათვის, რომელსაც წაკითხული აქვს, ვთქვათ, „ინგვარ საგა“, ან კნუტ ჰამსუნის დრამა — „თამარ მეფე“ ანდა ლერმონტოვის „დემონი“.

მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს ძირითად საკითხს: რა ვიცი თ ჩვენ დღეს ფაუსტის შესახებ?

დიდხანს საექვო იყო ფაუსტის რეალური, ისტორიული არსებობა. თვითონ გოეთესაც არ სჯეროდა, რომ ფაუსტს ჰყავდა რეალური, ისტორიული პროტოტიპი. რეალურ ფაუსტუსს არაფერი აქვს საერთო გოეთეს ჰაინრიხ ფაუსტთან, არც გრეტჰენი ყოფილა ნამდვილი ფაუსტუსის ბიოგრაფიის თანამონაწილე (გოეთემ თავის ნაწარმოებში შეიტანა 1772 წ. მაინის ფრანკფურტში სიკვდილით დასჯილი, შვილისმკვლელი მარგარეტა ბრანდტის ამბავი).

პირველად ლიტერატურის ისტორიკოსმა მაიერჰოფერმა ექვ-მიუტანლად დაამტკიცა, რომ ნამდვილად არსებობდა რეალური, ისტორიული ფაუსტუსი: — არქივებში მან მიაკვლია ბამბერგის ეპისკოპოსის, გეორგ III ქალაღებს, რომლებიდანაც ირკვევა, რომ 1520 წლის თებერვალში ფაუსტუსი ბამბერგში ყოფილა და

ეპისკოპოსისათვის ჰოროსკოპი შეუდგენია, რაშიც მისთვის 10 გულდენი გადაუხდიათ.

სხვა ფაქტები და რეალიები მოგვიანებით იქნა გულმოდგინე, გამოწველილვითი კვლევა-ძიებით დადგენილი.

1980 წლამდე ვარაუდობდნენ, რომ გეორგ (გეორგიუს) ფაუსტუსი ანდა იოჰან ფაუსტუსი (ორივე სახელს ვხვდებით სხვადასხვა გადმოცემაში) 1480 წელს დაიბადა ვიურტემბერგის მხარეში მდებარე სოფელ თუ დაბა კუნდლინგში (აწინდელი კნიტლინგენი, გფრ, სადაც ამჟამად ფაუსტის ინტერნაციონალური საზოგადოების რეზიდენციაა მოთავსებული) ანდა ჰაიდელბერგის მახლობელ ჰელმშტატში. სახელი „გეორგი“, ზოგან „გეორგიუსი“, უფრო ადრეულ წყაროებში გვხვდება; „იოჰან“ ან „იოჰანესი“ — უფრო გვიანდელში. „იოჰან“ ჩნდება პირველად მელანქტონის და მანლიუსის ბიოგრაფიებში. თავდაპირველად „გეორგ“-ის გვერდით პარალელურ ფორმად „იოგ“-იც ვხვდებოდა. გამოითქვა მოსაზრება (ჰენინგი, მაჰალი), რომ, შესაძლოა, ფაუსტუსს იოჰან გეორგი ერქვაო, ე. ი. ჰქონდა ორი სახელი, რაც ძალიან ხშირია. იორგ ზობიელა კი გვარწმუნებს, ფაუსტს ლეგენდაში ერქვა იოჰანი, ნამდვილად კი მისი სახელი გეორგი იყო. ამავსე ამტკიცებს ფრანკ ბარონიც და იმასაც, რომ ფაუსტუსი კნიტლინგენში კი არა, ჰაიდელბერგის მახლობლად ჰელმშტატში დაიბადაო.

ფაუსტუსი პირველად ყოფილა ვიურტემბერგში, იმავე წელს — გელნჰაუზენში, 1507 წ. — კროიციხაში, 1513 წ. — ერფურტში, 1520 წ. — ბამბერგში, 1528 წ. ინგოლშტატიდან გაუქვებიანთ, 1532 წ. ნიურნბერგში ყოფილა, შემდეგ ვიტენბერგიდან გაქცეულა, 30-იანი წლების დასაწყისში კიოლნის მიდამოებში უნახავთ, შემდეგ (1534—1536 წლებში) კვლავ გამოჩენილა ნიურნბერგსა და ვიურტემბერგში. იგარდაცვლილა 1540 ან 1541 წელს შტაუფენში ფრაიბურგის მახლობლად (ბრაისტაუ). გამოითქვა ვარაუდი, რომ ფაუსტი დაუხრჩვიათ ანდა განსაკუთრებული სისასტიკით მოუკლავთ. ზოგიერთის აზრით, ფაუსტი ალქიმიური ექსპერიმენტების მავნე შედეგების გამო დაიღუპა. მაშასადამე, ფაუსტუსი ყოფილა ლუთერის, მიუნცერის, ერაზმ როტერდამელის, პარაცელსუსის, ალბრეხტ დიურერის და სხვათა თანამედროვე.

ფაუსტუსი დაინტერესებული ყოფილა იმ დროის მოდური მეცნიერებებით: მედიცინით, ასტროლოგიითა და ალქიმიით, ცოტა მოშარლატანო და მოავანტურისტო ბუნებშია, მკვებარა და დილექტანტი ყოფილა, როგორც მისი თანამედროვენი გადმოგვცემენ (მაგალითად, ფაუსტუსის კოლეგა მაჯის დარგში, სასულიერო პირი,

შპონჰაიმის წინამძღვარი, იოჰანეს ტრიტემიუსი ერთ-ერთ წერილში იოჰან ვირდუნგს სწერდა: „ის კაცი, რომელზედაც შენ მწერ, გეორგ ზაბელიუსი, თავის თავს მთავრებს ნეკრომანტიად რომ აცნობს, მაწანწალაა, ცუხი და ცრუპენტელა, დალღარა და ღირსია, რომ გაიტყობოს (...) თავის თავს ასეთი ტიტული მიანიჭა: მაგისტრი გეორგ ზაბელიუსი, ფაუსტ-უმცროსი, ნეკრომანტების პირველწყარო, ასტროლოგი, მეორე მაგიკოსი, ქირომანტი, აერო-მანტი, პირომანტი, ჰიდრომანტიაში მეორე“ (აქვე ისიც უნდა ვთქვათ, რომ თვითონ ტრიტემიუსსაც არ ჰქონია უზადო რეპუტაცია). რაც შეეხება სახელს თუ ტიტულს „ზაბელიუს“-ს, რასაც თავის თავს უწოდებდა ფაუსტუსი, უნდა მიანიშნებდეს ძველილიურ ხალხზე საბინელებზე, რომლებიც ცნობილნი იყვნენ წინასწარმეტყველების უნარით; და ფაუსტუსი საბინელთა შთამომავლად ასაღებდა თავს.

იმავე ტრიტემიუსის გადმოცემით, ფაუსტუსი თურმე ტრამბაზობდა, ქრისტეს სასწაულების გამეორება შემიძლიაო.

ცნობილია მელანქტონის გამონათქვამი ფაუსტუსზე:

„მაგიკოს ფაუსტუსს უთქვამს, ფილოსოფოსების მთავარი ვარო; ეს ჩვენ ალბათ სხვაგვარადაც შეიძლება გვეთქვა: ის არის, ღმერთმაც უწყის, მასხარათა მთავარი“. ერფურტელი ჰუმანიისტი მუციანუს რუფუსიც ფაუსტუსს „მკვებარასა და მასხარას“ უწოდებდა.

მაგრამ ფაუსტუსის თანამედროვეებს ყველაფერი არ დაეჭვრებათ. ერთი მხრივ, ესენი იყვნენ ორთოდოქსი თეოლოგები, საეკლესიო წრეების წარმომადგენლები, მეორე მხრივ, ჰუმანიისტური სწავლულები, რომელთაც სწამდათ მხოლოდ სერიოზული ცვლევები, ამიტომ ფაუსტუსს, ბუნების იმ მოვლენებსა და პროცესებზე რომ მსჯელობდა, რომელნიც მაშინ აუხსენლნი იყვნენ, შარლატანად მიიჩნევდნენ. ზოგიერთის აზრით, ფაუსტი არ იყო ჩვეულებრივი შარლატანი, არამედ მასში შერწყმული იყო ქოსატყუილა, ყალთაბანდი და ნატურფილოსოფოსი.

არსებობს თვალსაზრისი, რომ ფაუსტი რაციონალისტი, ათეისტი ანდა თავისუფალი მოაზრე უნდა ყოფილიყო, ამიტომ თავს არიდებდა ეკლესიასთან ურთიერთობას; ალბათ, „მწვალებლურ იდეებსაც“ გამოთქვამდაო; როგორც ჩანს, განსაკუთრებით საბუნებისმეტყველო და სამედიცინო ცოდნა ჰქონია და, სავარაუდოა, ფლობდა სუგესტიურ-ჰიპნოტურ უნარსაცო.



რადიკალურ, კატეგორიულ პოზიციაზე იღვა ჩვენი მიხეილ კვე-  
სელავა თავის საკანდიდატო დისერტაციაში: მისი აზრით, ლუთერა-  
ნულმა თეოლოგიამ მოახდინა იმ დროისათვის თავისუფალი მოაზ-  
როვნის, მეამბოხის ფალსიფიცირება, წარმოადგინა რა იგი უპრინ-  
ციბო ავანტურისტად და შარლატანად.

ფაუსტის ცხოვრებამ უკვე მისივე თანამედროვეების მონათხ-  
რობში ლეგენდარული ელფერი შეიძინა, უფრო ზუსტად ჯერ კი-  
დევ ცოცხალი იყო, ფაუსტზე ლეგენდები რომ შეითხზა.

ფაუსტზე გადმოცემები უმთავრესად შეიქმნა ფილიპ მელანქ-  
ტონის წრეში ვიტენბერგში (თვითონ მელანქტონი, იოჰანეს მანლი-  
უსი, ავგუსტ ლერჰაიმერი), ნიურნბერგში, ერფურტში (მუციანუს  
რუფუსი) და ობერრაინზე (იოჰან ტრიტემიუსი). არსებობს ლუთე-  
რის უარყოფითი გამონათქვამებიც ფაუსტზე.

გადმოცემების მიხედვით, ფაუსტუსი კრაკოვში მაგიას სწავ-  
ლობდა, სულების გამოხმობა-გამოძახებაში ვარჯიშობდა, წინასწარ-  
მეტყველობაზე დებდა თავს; ვენეციაში მყოფს ჰაერში ფრენა მო-  
უნდომებია. ზოგიერთი გადმოცემით, ეშმაკს აუტაცნია ჰაერში და  
შემდეგ საკმაოდ ტლანქად დაუშვია მიწაზე.

ბოროტი ენები ფაუსტუსს გარყვნილებას, მამათმავლობას, პა-  
ტარა ბიჭების გაზრწნას, მონაზვნებთან და ბერებთან ღლაბუცს,  
სოდომიას, ზოოფილიას და ა. შ. სწამებდნენ. ბოლოს, ეშმაკს, რო-  
მელსაც ძაღლის სახე მიუღია, ფაუსტუსი წაუყვანია. ნელ-ნელა შე-  
იქმნა სახიფათო ავანტიურისტის, ყალთაბანდის ტიპი, უსინდისო.  
პედერასტი, რომელიც წამდაუწუმ ერთი ქალაქიდან მეორეში გარ-  
ბოდა. აღსანიშნავია, რომ ფაუსტუსი პირადად მხოლოდ მუციანუს  
რუფუსს და კილიან ლაიბს უნასავთ. ფაქტია, რომ საეკლესიო პი-  
რები, თეოლოგები და ჰუმანისტი სწავლულებიც კი აყალბებენ უარ-  
ყოფითი მიმართულებით ისტორიულ ფაუსტუსს ანდა მეტისმეტად  
ტენდენციურად ალაგებენ ავტოდიდაქტ, თვითნასწავლ ფაუსტუ-  
სის ბიოგრაფიულ ფაქტებს, მაგრამ რა დოზით, რამდენად, სად გა-  
დის ზიმართლისა და სიცრუის ზღვარი, ძნელი დასადგენია.

ამ გადმოცემებიდან თანდათან აღმოცენდა ფაუსტის თქმულება.  
აღსანიშნავია, რომ თავდაპირველად ყველგან ეხედებოთ გვარს  
„ფაუსტუსს“ შემდეგ თანდათან „ფაუსტუსი“ გადაკეთდა „ფაუს-  
ტად“.

ისტორიული ფაუსტის რეაბილიტაციას ენერგიულად ცდილო-  
ბენ ჰანს ჰენინგი, გდრ-ელი გერმანისტი, ზოგთეოლოგი, ფა-  
უსტის ცნობილი სპეციალისტი და გიუნტერ მაჰალი, კნიტ-

ლინგუი პრივატ-დოცენტი, რომელიც სისხლხორცეულადაა და-  
ინტერესებული, რომ ფაუსტის დაბადების ადგილი აუცილებლად  
კნიტლინგენი იყოს; და რადგან მაჰალის აქტიური მონაწილეობით  
კნიტლინგენში დიდის ამბით იზეიმეს 1980 წელს 26/27 სექტემ-  
ბერს ფაუსტის დაბადების 500 წლისთავი და, ამას გარდა, სწორედ  
კნიტლინგენში არსებობს ფაუსტის საერთაშორისო საზოგადოება,  
რომლის პრეზიდენტის წამყვანი წევრიც გახლავთ გიუნტერ მაჰა-  
ლი, ბუნებრივია, ის ისტორიული ფაუსტის რეაბილიტაციის მომხ-  
რე იქნება.

გამოთქმულია ასეთი ვარაუდიც, რომ ფაუსტი უკანონო შვილი  
ყოფილა, რომელიც მოახლე ქალს თავისი ბატონისაგან გაუჩენია  
და გაბოროტებული დეკლასირებული კოლჰაასი (აქ კლაისტის შუ-  
რისმაძიებელი დალალი იგულისხმება) სიცოცხლის ბოლომდე  
შურს იძიებდა ადამიანებსა და კაცობრიობაზეო (როგორც ვხე-  
დავთ. ცოლისმწამებლებმა ფაუსტს სმერდიაკოვის ნიშნებიც მიაწე-  
რეს). მოგვიანებით ფაუსტის გაბოროტების გასაძლიერებლად (ალ-  
ბათ, რიჩარდ III-ის ანალოგიით) მას კუზოც მიაღდეს. მაგრამ ფა-  
ქტია, იკარუსული და პრომეთეული ელემენტებიც იმთავითვე  
გვხვდება ლეგენდაშიც.

თქმულების ერთ-ერთი ვარიანტი აისახა მაინის ფრანკფურტში  
1587 წელს იოჰან შპისის მიერ გამოცემულ ხალხურ წიგნში —  
„დოქტორ იოჰან ფაუსტუსის ამბავი“. ამ ვარიანტის მიხედვით,  
რომლის წერილობითი რედაქციის ავტორი უცნობია, ფაუსტუსი  
ვაიმარის მახლობელ როდაში დაბადებულა, ვიტენბერგში რომე-  
ლიდაც ნათესავის დახმარებით თეოლოგიას სწავლობდა, სადოქ-  
ტორო გამოცდის ჩაბარების შემდეგ თეოლოგიისათვის ზურგი შე-  
უქცევია და კრაკოვში მაგიის შესწავლას შედგომია. შემეცნების  
წყურვილმა და გულზვიადობამ ფაუსტუსი მიიყვანა ეშმაკის მსა-  
ხურთან. ეშმაკის ხელქვეითთან მეფოსტოფილესთან ხელშეკრულე-  
ბამდე: 24 წლის შემდეგ, რომელთა განმავლობაში ფაუსტუსი ყვე-  
ლა თავის სურვილს შეისრულებდა, მისი სული ეშმაკის კერძი უნ-  
და გამხდარიყო.

პირველ 8 წელიწადს ფაუსტუსი ვიტენბერგში თან ინტენსიურ  
შტუდიებს ეწევა, თანაც ურძნობადი სიამოვნებით ტკბება. ფაუს-  
ტუსის სურვილი — დაქორწინდეს, ეშმაკის წინააღმდეგობას აწყ-  
დება. მეფოსტოფილესი ქორწინების ნაცვლად სთავაზობს მრუშო-  
ბას, პირდება, რომელ ქალსაც მოინდომებ, იმასთან შეგახვედრე-  
ბო. სინდისის ქენჯნის თუ სინანულის გრძნობას მეფოსტოფილესი  
უყუჩებს თუ უხშობს ჭადოსნური მუსიკით. შემდგომ 8 წელს ფა-

უსტრუსი კოსმიურ და დედამიწის გარშემო მოგზაურობას აწყობს, ის მოხვდება ვატიკანში, სულთანთან, კონსტანტინეპოლში, მეფოსტოფილესი ფაუსტუსს კავკასიონის ქედზეც აიყვანს და იქიდან ვადმოახედებს. შემდეგ ფაუსტუსი იმპერატორის კარზეა, თავისი ფოკუსებითა და ჯადოსნური ტრიუკებით აოცებს ყველას. მერე ვიტენბერგს ბრუნდება, ვიტენბერგელი სტუდენტების თვალწინ გამოიხმობს მშვენიერ ელენეს, შეიყვარებს და ცოლად თხოულობს — ამ შეუღლების შედეგად ჩნდება ვაჟიშვილი — იუსტუს ფაუსტუსი.

ფაუსტუსი, მას შემდეგ, რაც საკმაოდ გრძელი გოდება-მიმართვით ემშვიდობება ვიტენბერგელ სტუდენტებს, სახლს უტოვებს თავის ფამულუსს, ასისტენტს ვაგნერს. ელენე და მისი ვაჟი მაშინვე ქრებიან. ფაუსტუსი კვდება და იგი მიჰყავს მეფოსტოფილესს.

ლოქტ. ფაუსტუსი თანდათან თქმულებათა მთელი ციკლის ცენტრად იქცა.

„ხალხური წიგნი“ უკვე 1589 წ. განიცრო ფაუსტუსის კარზე ამხედრებითა და ერფურტში მომხდარი ამბებით. 1593 წ. „ხალხური წიგნი“ განგრძობილ იქნა თხზულებაში — „კრისტოფ ვაგნერის ცხოვრება“. რომელშიც ფაუსტუსის ყოფილი ასისტენტი განაგრძობს თავისი ოსტატის ჯადოქრობას და ოინებს ამერიკაში.

ფაუსტუსის თემის შემდგომი დამუშავება ეკუთვნის გ. რ. ვილმანს (1599) — აქ დაქორწინების აკრძალვა უკვე ხელშეკრულებაშია. ერთ-ერთ პუნქტად აღნიშნული და, ამის გარდა, ფაუსტუსის ეროტიული ურთიერთობანი მიჩქმალულია.

მაშასადამე, ფაუსტი ჯერჯერობით აღქმულია როგორც უსინდისო და ცინიური ავანტიურისტი და შარლატანი, მაგრამ რომელსაც აქვს სინდისის ქენჯნა და ცოდვილების განცდა-შეგნება. ფაუსტუსის თქმულებას შეერწყა ქრისტიანულ-მუასაუყუნეობრივი მოტივი შეჩვენებულ მაგიკოსზე. როგორც ცნობილია, ქრისტიანული მოძღვრების მიხედვით, ბუნების ძალების დამორჩილება შეიძლება მხოლოდ ღმერთის შემწეობით. ღმერთის შემწეობის გარეშე სასწაულების მოხდენა მოწმობდა ბოროტეულთან, ეშმაკეულთან კავშირს (ეშმაკეულთან დაკავშირების მოტივი ფაუსტამდეც გვხვდება, მაგ., თეოფილუსის ლეგენდა).

ერთი სიტყვით, რომ დაეწუროთ და შეეკუშუთ ფაუსტუსის მიმართ წაყენებული ბრალდებები, ისინი შეიძლება დავიყვანოთ ორ ძირითად ბრალდებაზე: კავშირი შავ მაგიასთან და კავშირი ეშმაკთან.

ფაუსტის ლეგენდამ მკვეთრი ცვლილება და შემობრუნება-შემოტრიალება განიცადა ინგლისელი დრამატურგის კ. მარლოს დრამაში — „დოქტორ ფაუსტუსის ტრაგიკული ამბავი“ (დაიდგა 1594 წ., დაიბეჭდა 1605 წ.): შარლატანი, ავანტიურისტი და შავი მაგიკოსი იქცა არსებულის წინააღმდეგ ამხედრებულ ტიტანად, გენიალურ ზეკაცად.

ამის შემდეგ საკმაო ხანს ფაუსტის თემა გარკვეულ დაკნინება-დაქვეითებას განიცდის — იგი ეშვება თვალის სასეირო, თავის შემაქცევარ, ჯადოქრული ფოკუსებისა და სასწაულების შემცველ იაფფასიან კომედიებამდე.

ჩვენ საშუალება არა გვაქვს დიფერენცირებულად შევეჩხოთ ფაუსტის სიუჟეტის შემდგომ დამუშავებებს, უბრალოდ ჩამოვთვლით მათ: პილცერის ანტიკათოლიკური ტენდენციის შემცველი ვერსია (1674), ვენელი შტრანიცკის „ფაუსტის ცხოვრება და სიკვდილი“ (1715), ა. ბოიერლეს ზღაპრული პიესა — „დოქტორ ფაუსტუსის მოსახამი“ (1817), ინგლისელი უილიამ მონფორტის ფარსი — „დოქტორ ფაუსტუსის ცხოვრება და სიკვდილი“ (1684), პანტომიმა „არლეკინი დოქტორი ფაუსტუსი“ (1724), ისევ ინგლისელი ა. ჰამილტონის — „მაგიკოს ფაუსტუსის ამბავი“ (1776).

მე-18 საუკუნის II ნახევარში კვლავ შეიმჩნევა ფაუსტის თემის ცვლილება-გარდაქმნა: აქ შეიძლება დავასახელოთ ლესინგის გეგმები და ესკიზები. ფაუსტი აქ რეაბილიტირებულია და კვლავ ქცეულია ცოდნის მწყურვალ და შემმეცნებელ ტრაგიკულ ტიტანად.

ს ა ე რ თ ო დ უ ნ დ ა ი თ ე ვ ა ს , რ ო მ ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ ა მ თ ა ვ ი ს ს ა უ კ ე თ ე ს ო ნ ა წ ი ლ შ ი ი ა ტ ო რ ი უ ლ ი , რ ე ა ლ უ რ ი ფ ა უ ს ტ ი გ ა ა კ ე თ ი ლ შ ო ბ ი ლ ა .

„შტურმ უნდა დრანგის“ ლიტერატურაში აღსანიშნავია: მალერ მიულერას ფრაგმენტები — „სიტუაცია ფაუსტის ცხოვრებიდან“ (1776) და „დრამატიზებული ფაუსტის ცხოვრება“ (1778), ლენცის ფრაგმენტი — „ჯოჯოხეთის მსაჯულები“ (1777), რომელშიც ნაჩვენებია შეჩვენებული ფაუსტის ჯოჯოხეთური ტანჯვა სიმარტოვეში, მისი უსიყვარულო ცხოვრების საშინელება. მ. კლინგერის რომანი — „ფაუსტის ცხოვრება, საქმენი და ჯოჯოხეთს შთასვლა“ (1791) პესიმისტური თვალთახედვით აღწერს სამყაროს, ქვეყანას, რომელშიც კეშმარტი ადამიანის ჩამოყალიბება ფირხდება სახელმწიფოს, ეკლესიისა და საზოგადოების მიერ. შემდეგ უნდა ვახსენოთ: გრაფ ფ. ი. ჰ. ზოდენისა (1797) და ი. ფ. შინკის (1804) თხზულებანი (ორივე იცნობდა გოეთეს „ფრაგმენტს“ — 1790, მაგრამ ორივე დამოუკიდებელია მისგან).

ფაუსტის თემა მე-18 საუკუნის მიწურულში ისე პოპულარული და გავრცელებული ყოფილა, რომ ლ. ტიკმა თავის „ანტი-ფაუსტში“ (1801) ფაუსტის თემის გაუფასურების წინააღმდეგ გაილაშქრა.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ფაუსტის სიუჟეტი და თემა თავის მწვერვალს აღწევს გოეთეს „ფაუსტში“, რომლის I ნაწილი გამოვიდა 1808, ხოლო II ნაწილი — 1832 წელს, რომელსაც ჩვენ ვაკყრიტაც არ შეგვხვებით, რადგან იგი მოწაფეებისთვისაც ნაცნობია. ამ თხზულებაზე კრიტიკული ლიტერატურა ქართულადაც საკმაოდ მდიდარია. აქ გვინდა მხოლოდ ვახსენოთ რატომღაც შედარებით ნაკლებად ცნობილი და ყურადღება მიუქცეველი გოეთეს რეცეფციები, რომლებიც ეკუთვნით XX საუკუნის სამ მნიშვნელოვან არაგერმანელ, უცხოელ მწერალსა და მოაზროვნეს — ესენი ვახლავთ ფრანგი მწერლები — ანდრე ჟიდი და პოლ ვალერი და ესპანელი კულტურფილოსოფოსი ზოზე ორტეგა ი გასეტი. მათი ნააზრევი ამ მხრივ შეიძლება სპეციალური კვლევის საგნად იქცეს.

გოეთეს „ფაუსტის“ I ნაწილის გამოქვეყნების შემდეგ თითქმის ფაუსტის თემისა და სიუჟეტის ყოველი დამუშავება რალაცნაირად გოეთეს „ფაუსტთანაა“ მიმართებაში, მასთან კამათია ანდა მის პაროდისა (ფართო გაგებით) თუ ადაპტაციას წარმოადგენს.

სწორედ გოეთეს ხელში იქცა ფაუსტი მითიურ ანდა მარადიულ სუბიექტად, როგორცია დონ ხუანი (დონ ჟუანი), პრომეთეოსი, მარადიული ჰერკულესი, დონ კინტი, „ლურჯი წვერი“, ოილენშიკელი, ჰამლეტი, ოიდამოსი და სხვები. ე. ი. ფაუსტის სახემ განიცადა მითოლოგიზაცია — მაშასადამე, ფაუსტი-იქცა ტიპად, გარკვეული არქეტაპული, ზედროული, მარადიული, კაცობრიობის მუდამ თანმსლები ტენდენციის, რაც ყოველთვის მეორდება ანდა რეინკარნირდება, მატარებლად.

გოეთეს „ფაუსტის“ I ნაწილის შემდეგდროინდელ ფაუსტურ ნაწარმოებებთანაა უნდა დავასახელოთ: ნ. ფოგტის — „ფებერპოფანუ ჰტამბა მაინცში“ (1809), რომელშიც ფაუსტის თემა დაკავშირებულია დონ ხუანის თემასთან, ხოლო კ. დ. გრაბეს „დონ ხუანმა და ფაუსტმა“ (1829) ერთმანეთს დაუპირისპირა ეს ორი პერსონაჟი; აქ ფაუსტი ნიჰილისტური თვალთახედვითაა დანახული, იგი ვადაზე ადრე ნებდება ეშმაკს და ფერმკრთალდება უფრო კოლორიტული და ვიტალური დონ ხუანის წინაშე. ასევეა დაახლოებით ფაუსტი დანახული ა. შამისოს „ფაუსტშიც“ (1804), რომელიც თავს იკლავს, რათა სიკვდილში სწვდეს ჰეშმარტებას, რასაც სიკოცხლეში ვერ ჩასწვდა.

ფრანც გრალპარცერის ადრეულ ფრაგმენტში (1811) დუალიზ-ში ფაუსტის გულში იღებს ქვეყნის ცდუნებისა და სულის სიმშვიდის დაპირისპირების ფორმას. ა. არნიმის რომანში — „გვირგვინის მცველები“ (1817) ფაუსტი შეგნებულად ხალხურ წიგნთაა დაკავშირებული და წარმოდგენილია როგორც ლობაზარა თანამესუფრე, შარლატანი და ყალთაბანდი.

მე-19 საუკუნის დამდეგის ფაუსტური თემის სხვა დამუშავებთა უმეტესობა გოეთეს „ფაუსტის“ საპირისპირო ტენდენციის შემცველია: კლინგემანისა (1815), ი. ფ. ფოსისა (1823), პოლტაის მხატვრული ნაწარმოებები (1829); და ასევე პირველი ფაუსტური ოპერა ი. კ. ბერნარდისა და ლ. შპორისა (1814) ფაუსტის ხასიათს დონ ხუანთან აახლოებდა; ყველა ესენი ფაუსტს გამოგენ და შეაჩვენებენ, მხოლოდ პოლტაის ვერსიაში ფაუსტი კოცონზე აყვანისას ინანიებს თავის ცოდვებს. აღსანიშნავია, რომ ამ ვერსიებში მშვენიერი ელენეს გარდა გვხვდება ფაუსტის მიერ მიტოვებული უდანაშაულო და თვინიერი ქალის სახე. ფაუსტს როგორც ორ ქალს შორის მოყოყმანეს განიხილავს ინგლისელი ჯ. სოუნი („ფაუსტუსი“ — 1825).

აქვე უნდა ვახსენოთ ალ. პუშკინის ნაკლებად ცნობილი „ფაუსტი“ (1826), რომელშიც ნაჩვენებია გოეთესეული ფაუსტის ყველაფრის გამოცდისა და გადატანისაკენ მისწრაფების ნაცვლად უოფიერების უაზრობის შეგნება.

უნდა გავიხსენოთ გოეთეს „ფაუსტის“ I ნაწილის თავისებური ვაგრძელებანი, რომლებშიც ფაუსტი კი არ იღუპება, არამედ, პირიქით, მისი სული ცხოვდება: ე. ი. პოფმანის (არ უნდა აგვერიოს რომანტიკოს ე. თ. ა. პოფმანში) ნაწარმოებში (1833) არა მხოლოდ ფაუსტი, არამედ აპასფერიც და მეფისტოფელიც კი ცხოვრობიან.

ფაუსტის თემის დამუშავების ფრანგული წვლილიდან აღსანიშნავია: ბერო-შერლის ფეერია, რომელსაც მუსიკა პუჩინიმ დაუწერა (1828), ლეგიონის დრამა — „მეფისტოფელესი“ (1832) და სხვა... საინტერესოა, რომ ფრანგულ ვერსიებში ინტერესმა გადაინაცვლა ჯოჯოხეთურ და დემონურ, ე. ი. მეფისტოფელურ ელემენტზე.

ამავე ტენდენციას აგრძელებდა იტალიელი არიგო ბოიტოს ოპერა „მეფისტოფელე“ (1868).

ფაუსტის თემის ყველაზე პოპულარული ფრანგული წვლილია გუნოს სენტიმენტალური ოპერა — „ფაუსტი და მარგარიტა“

(1859). აქვე შეიძლება ვახსენოთ: ე. ბერლიოზის დრამატული ლეგენდა — „ფაუსტის შეჩვენება“ (ტექსტი თვითონ ბერლიოზისა და ა. განბონიესი — 1846 — სცენისათვის დამუშავებული იქნა მხოლოდ 1908 წელს).

მე-19 საუკუნის დამუშავებებს შორის მოხსენიების ღირსია ავსტრიელი რომანტიკოსის ნიკოლაუს ლენაუს პოემა (1836), რომელშიაც გოეთეს ფაუსტს უპირისპირდება ინდივიდუალისტურ-ნიჰილისტური მსოფლმხედველობის წარმომადგენელი.

ორი უკიდურესობის გამომხატველია ვ. ნიურნბერგერის „იოზეფუს ფაუსტი“ (1842) და ფ. შტოლტეს დრამატულ-დიდაქტიკური პოემა — „ფაუსტი“. პირველში ფაუსტი გახრწნილ მამაკაცადაა წარმოდგენილი, რომელიც სექსუალურ-მანიაკალური მკვლელობის ფსიქოლოგიამდეც კი ეშვება, ხოლო მეორეში ნაჩვენებია გმირის თანდათანობითი და ხანგრძლივი ზნეობრივი განწმენდა.

ჰაინეს ხელმოცარული და „მოურიდებელი“ ბალეტის ესკიზი — „დოქტორი ფაუსტი“ (1851), რომელშიც მეფისტოფელი გვევლინება როგორც მდებრობითი სქესის არსება, მეფისტოფელა, შეიძლება ითქვას, ჰაინეს ერთ-ერთი ყველაზე სუსტი და უმნიშვნელო ნაწარმოებია.

აქ შეიძლება გაკვირვებით ვახსენოთ აგრეთვე გუცოს, ტურგენევის და სხვათა ფაუსტური ვერსიები.

ფ. თ. ფიშერმა დაწერა გოეთეს „ფაუსტზე“ უნიჭო პაროდია „მესამე ნაწილი“ (1862), რაც ლიტერატურულ-ისტორიულ კუროზადაა მიჩნეული.

XX საუკუნეშიც არ შეწყვეტილა და არ წყდება ფაუსტიანა. XX ს. გერმანელმა ფილოსოფოსმა და კულტურის ისტორიკოსმა ოსვალდ შპენგლერმა გოეთეს „ფაუსტზე“ დაყრდნობით „გამოსკედა“ „ფაუსტური ადამიანის“ ცნება (der „faustische Mensch“). რაც ასიმბოლოებს ადამიანის მუდმივ მაძიებლობას, ადამიანის დაქინებულ სწრაფვას ქეშმარიტების მოპოვებისაკენ, მოქმედებათაზე რომაა დაკავშირებული და შპენგლერმა უპირატესად დასავლური კულტურის სპეციფიკურ ნიშნად რომ მიიჩნია. ე. ი. შპენგლერის მიხედვით, ფაუსტი დასავლელი ადამიანის იდეალური ტიპია. ფაუსტი საერთოდ გააზრებული იქნა როგორც მუდმივად წინმსწრაფი კაცობრიობის სიმბოლო ანდა ცოდნისა და ქმედებისადმი მუდმივი მისწრაფების განსახიერება, რენესანსული ტიტანი და ა. შ. შაგრამ ფაუსტის სახის ასეთი შინაარსობრივი დატვირთვა (შპენგლერის გამოკლებით) უმთავრესად XX საუკუნემდელია და ისიც ხაზგასასმელია, რომ იგი ემყარებოდა უპირატესად ლიტერა-

ტურულ (გოეთესეულ) და არა ისტორიულ თუ ლეგენდარულ ფაუსტს. XX საუკუნის ფაუსტურ ნაწარმოებთა შორის აღსანიშნავია პოლ ვალერის ეპიკურ-დრამატული ფრაგმენტები — „ჩემი ფაუსტი“ (შეიქმნა 1940 წ.). დარჩენილია ერთი დრამატული თხზულების ორი ესკიზი. პირველი ესკიზია „ბროლის ქალიშვილი“, კომედია; მეორე ესკიზია — „მარტოსული ანუ უნივერსუმის შეჩვენებანი“ — ჯადოსნური ფარსი. ყოველივე ეს 1941 წ. გამოქვეყნდა არასრული სახით — „ფაუსტის შტუდიების“ სათაურით. 1945 წლის 14 აპრილს „კომედი ფრანსეზში“ შედგა პიესის ერთი ნაწილის „მარტოსულის“ პრემიერა. 1945 წ. პოეტის გარდაცვალების შემდეგ (პოეტი ამავე წელს გარდაიცვალა) ნაწარმოები გამოქვეყნდა საბოლოო სახით.

პოლ ვალერი გოეთეს „ფაუსტს“ ეერარ ღე ნერვალის თარგმანით იცნობდა და არ უარყოფდა მის ძლიერ ზემოქმედებას, მაგრამ ორივე მისი ფაუსტური ესკიზი, როგორც სპეციალისტები აღნიშნავენ, პრინციპულად შორდება გოეთეს ტრადიციას. პოლ ვალერის ესკიზების სიმძიმის ცენტრი მოთავსებულია დიალოგურ რეფლექსიებზე „ინტელექტუალური კომედიის“ ცენტრალურ პრობლემურ წრეზე, სახელდობრ, გონის კანონზომიერებასა და მის „განსხვავება-უარყოფის“ თაობაზე. ვალერის „ჩემი ფაუსტი“ მთლიანად უკიდურესი ინიციაციონითა და სექსუალობითაა გამსჭვალული. მაგალითად, ავიღოთ ერთი ციტატი ნაწარმოებიდან: „ყველაფერი, რაც ითქმება, უდრის ნულს. ყველაფერი წმინდაა, არსებითი, ღირებული და ნამდვილი არ გადაიციემა. ნამდვილი აბსოლუტურად გამოუთქმელია“. ვალერი უარყოფს შემეცნების მეშვეობით ყოფიერების აზრის წვდომის შესაძლებლობას, ეშმაკეულში მეტია ვიტალური, სიცოცხლისეული, ვიდრე განყენებულ სპეკულაციებში, სპეკულატურ აზროვნებაში.

მ. ბულგაკოვის რომანში — „ოსტატი და მარგარიტა“ (დაიწერა 1928-40 წლებში, დაიბეჭდა 1966-67 წლებში) ზელშეკრულება, პაქტი, რომელსაც „ოსტატი“ და მარგარიტა დებენ, ეხება არა ახალგაზრდობის დაბრუნებას, არა ძალაუფლების თუ სიმდიდრის, არამედ თავისუფლების მოპოვებას.

XX ს. ალბათ ყველაზე მნიშვნელოვანი ფაუსტური ნაწარმოებია თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“ (1947 წ.), რომელიც სიუჟეტურად და თემატურად უფრო მეტად უკავშირდება და უახლოვდება ხალხურ წიგნს დოქტორ ფაუსტუსზე, ვიდრე გოეთეს „ფაუსტს“. ამ რომანზე საერთოდ ბევრი დაწერილა ჩვენშიც, ამიტომ მასზე სიტყვას აღარ გავაგრძელებ.



ფაუსტურ თემაზე შექმნილი ახალი ოპერები ამჟღავნებენ გოეთეს „ფაუსტის“ აგან“ დაშორების ტენდენციას. ასე მაგალითად, ფ. ბ. ბუზონი („ლოქტორი ფაუსტი“, 1925) უბრუნდება თოჯინების თეატრის ფაუსტს, ხოლო ნ. ვ. ბენცონის „ფაუსტი III“ (1964) ფაუსტის თემასა და მასალას უკავშირებს და აერთიანებს ჯოისის „ულისესთან“ და კაფკას „პროცესთან“. საინტერესოა მ. ბიუტორ-ჰ. პუსერის „თქვენი ფაუსტი“ (1966), რომელშიც მოწოდებულია მოქმედების სხვადასხვა განვითარება, რომელთა შორის მაყურებელმა უნდა შეარჩიოს, რომელიც მას უნდა. საგულისხმოა, ისიც, რომ აქ გამოყენებულია მოტივები და ციტატები ფაუსტის თემის სამოცზე მეტი ვერსიიდან თუ დამუშავებიდან.

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს შედარებით უცნობი ფაუსტური დრამა-ფრაგმენტი — „მედამე“ („Ich und Ich“), რომელიც 1970 წ. დაიბეჭდა, ხოლო პრემიერა შედგა 1979 წლის 10 ნოემბერს „დიუსელდორფერ შაუშპილჰაუსში“ (ეს ის თეატრია, რომელიც 1978 წ. თბილისშიც იყო გასტროლებზე). ეს დრამა ეკუთვნის გერმანიის უდიდეს ლირიკოს-ქალად მიჩნეულ, XX ს. ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პოეტს — ელზე ლასკერ-შიულერს. დრამა-ფრაგმენტში ფაუსტისა და მეფისტოს გარდა გამოყვანილი არიან პიტლერი, გიობელსი, გიორინგი, ფონ შირახი, ჰესი, თვითონ ავტორი ლასკერ-შიულერი, რეჟისორი მაქს რაინჰარტი. ერთი სიტყვით, დრამა უაღრესად საინტერესოა და აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს.

1953 წელს გააფთრებული წინააღმდეგობა გამოიწვია გდრ-ში ჰანს აისლერის — არნოლდ შიონბერგის მოწაფისა და ბრეჰტის ზოგიერთი პიესის კომპოზიტორის — ლიბრეტომ — „იოჰან ფაუსტუსი“, რომლისთვისაც ოპერა უნდა დაეწერა თვითონ აისლერს. საქმე ის იყო, რომ აისლერი არ მიჰყვებოდა გოეთეს (ეს მაშინ კლასიკური მემკვიდრეობის უარყოფად და გოეთესა და მისი ფაუსტის განბიბრუების ცდად ჩაითვალა), ორიენტაციას იღებდა უფრო ხალხურ წიგნზე და ფაუსტს აკავშირებდა 1525 წლის გლეხთა ომთან — უფრო მეტიც, ფაუსტი გამოჰყავდა გლეხთა რევოლუციის მოღალატედ და რენეგატად. გლეხების ლალატის შემდეგ ფაუსტი სინდისის ქენჯნას ვანიცდის, მაგრამ სინდისის ხმა ფაუსტს სურს ლუთერის გლეხების მიმართ გამოთქმული საყვედურით ჩააჩუმოს: „იარაღისთვის ხელი არ უნდა მოეკიდათო“; ამის შემდეგ მეფისტოს იშველებს, ხელშეკრულებას დებს ეშმაკთან. ამ ნაწარმოების დაწერის დროს ჰანს აისლერს ბრეჰტთან ერთად საგანგებოდ აინტე-  
2 ნ. კაკაბაძე

რეგებდა ოპორტუნისტული ინტელიგენტების როლი რევოლუციურ ეპოქაში და ფაუსტი სიმბოლურად სწორედ ოპორტუნისტი ინტელიგენტის ტიპად წარმოადგინა (ბრეჰტს უნდოდა დაედგა ჰანს აისლერის „იოჰან ფაუსტი“). აისლერის „ფაუსტის“ ძირითადი პრობლემაა კონფლიქტი იდეას, იდეალსა და საქმეს, ქმედებას შორის. მოაზროვნე ფაუსტი შედრკება, დაფრთხება პრაქტიკული მოქმედების წინაშე მდგარი და ზურგს აქცევს რევოლუციას, გლეხის შვილი ფაუსტი, რომელიც კარგად იცნობს ლუთერისა და მიუნცერის მოძღვრებას, უარყოფს, მხარს არ უქცევს გლეხთა აჯანყებას.

ფაუსტთან ერთად პიესაში გამოყვანილია ჰანსვეურსტი, მასხარა, გერმანული თოჯინების თეატრის პერსონაჟი და საერთოდ გერმანული ხალხური თეატრის მასხარა, პიესის პერსონაჟია აგრეთვე ლუთერიც.

30 წლის შემდეგ, ე. ი. 1982 წლის 2 ოქტომბერს, ბრეჰტის თეატრში, „ბერლინერ ანსამბლში“ შედგა ჰანს აისლერის „იოჰან ფაუსტუსის“ პრემიერა, რომელიც დადგეს რეჟისორებმა — მანფრედ ვეკვერთმა და იოახიმ ტენშერტმა.

შეიძლება კიდევ გავიხსენოთ ა. ლუნაჩარსკის „ფაუსტი და ქალაქი“, ავენარიუსის, ლანდოლფის, ემანუელ ლასკერის, ფოლკერ ბრაუნის ფაუსტური თხზულებანი. საინტერესოა პეტერ ჰუხელის რადიოპიესა — „დოქტ. ფაუსტის პაქტი ეშმაკთან და ჯოჯოხეთს შთასვლა“ (1933), გდრ-ელი მწერლის, ქართული პოეზიისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსების გერმანულად მთარგმნელის, რაინერ კირშის ფაუსტური პიესა — „ჰაინრიჰ შლაგჰანდის ჯოჯოხეთს შთასვლა“ (1973), ყურადღების გარეშე ვერ დავტოვებთ ვერც ცნობილი კომპოზიტორის ვერნერ ეგკის ფაუსტურ ბალეტს — „აბრაქსასს“ („აბრაქსას“, რომლის ეტიმოლოგია უცნობია, ნიშნავს გნოსტიკაში — ე. ი. ღმერთის შეცნობის მოძღვრებაში — ღმერთის საიდუმლო სახელს. მეორე მნიშვნელობით, „აბრაქსას“ ავგაროზეზზე გამოსახული ჯადოქრული სიტყვაა) და რაინერ კუნდლის ოპერას — „ზაბელიკუსს“.

სულ ბოლო წლების ფაუსტურ ნაწარმოებთაგან დასახელების ღირსია: 1982 წელს ბერლინის „გერმანული თეატრის“ (გდრ) პანტომიმური ანსამბლის მიერ წარმოდგენილი პანტომიმა — „დოქტ. ფაუსტუსის ჯოჯოხეთს შთასვლა“ (რეჟისორი ბურკჰარტ ზაიდემანი, მხატვარი ებერჰარდ კაიენბურგი, კომპოზიტორი ჰერმან ნე-რინგი, ფაუსტი — პეტერ ბაუმგარტი, მეფისტოფელისი — კრისტოფ პოსელტი). ეს პანტომიმაც აგრძელებს არა გოეთეს, არამედ ხალხური წიგნისა და თოჯინების თეატრის ხაზს. აქაც გამოყვანი-

ლია ჰანსეურსტი, მის გარდა ქარონი და პლუტონიცი. ეს ფაუსტიცი უნივერსალური შემეცნებისაკენ მიმსწრაფი მოაზროვნე კი არ არის, არამედ ამქვეყნიური თავგადასავლების მაძიებელი და ქალების შემცდნელი ტრიუმფატორი.

ფრანგულ ტელე-დადგმაში „ფაუსტი 74“ ნაწარმოების გმირი ქცეულია სამრეწველო მაგნატად, რომელიც საბოლოოდ შევებას პოულობს უბირი ქალის სიყვარულში, ხოლო დასავლეთ ბერლინის ფესტივალზე ნაჩვენებ სპექტაკლში — „დოქტორი ფაუსტი ან-თებს ცეცხლს“ ფაუსტი იგონებს ელექტრო შუქს, მაგრამ მას აშინებს და აძრწუნებს საკუთარი გამოგონება. შეიძლება კიდევ გავიხსენოთ ჯეკ კერუაკის რომანი — „დოქტორი ზაქსი. ფაუსტი. ნაწილი მესამე“, ილია სელვინსკის დრამატული პოემა „ფაუსტის კითხვისას“, უკრაინელი დრამატურგის ა. ლევადან „ფაუსტი და სიკვდილი“ და სხვა.

ბოლოს უნდა აღვნიშნოთ, რომ ვიურტემბერგის, ჩვენ მიერ უკვე ნახსენებ, პატარა ქალაქ კნიტლინგენში (წინათ იგი სოფელი იყო), სადაც სპეციალისტთა უმრავლესობის აზრით, დაიბადა ფაუსტი, არსებობს ფაუსტის საერთაშორისო საზოგადოება, რომელსაც მთელს მსოფლიოში ჰყავს თავისი წევრები და რომელიც პერიოდულად აწყობს ხოლმე ყრილობებს. აქვეა ფაუსტის არქივიც. საზოგადოება ბოლო დრომდე სცემდა წელიწადში ორჯერ თავის ეურნალს — „ფაუსტ-ბლეტერ“-ს. 1982 წელს გადაწყდა ეს ნახევარი წლის ეურნალი შეიცვალოს წელიწადეულით.

1980 წელს კნიტლინგენში დიდი ზემოთ აღინიშნა ფაუსტის დაბადების 500 წლისთავი, რომლის თემაც იყო — „ისტორიული ფაუსტი“, ზემის მასალებიც დაბეჭდა ცალკე წიგნად ფაუსტის არქივმა. წიგნი გამოსცა ფაუსტის აღიარებულმა სპეციალისტმა გიუნტერ მაპალმა, რომელმაც ახალი დოკუმენტების საფუძველზე ფაუსტის დაბადების თარიღი 2 წლით უკან გადასწია — ე. ი. ფაუსტი დაბადებულა ა. რა. 1480 წ., არამედ 23 აპრილს 1478 წელს.

რა დასკვნების გამოტანა შეიძლება ყოველივე ზემოთქმულიდან?

ფაუსტურ მხატვრულ ლიტერატურაში და უფრო ზოგადად ფაუსტურ ხელოვნებაში (ოპერები, ბალეტები, ფილმები) შეინიშნება ორი ნაკადი:

1) ერთ-ერთი ნაკადი, პირობითად რომ ვუწოდოთ მას მარლო-გოეთეს ანდა კლასიკური ნაკადი, ახდენს ისტორიული და აგრეთვე

ლეგენდარული ფაუსტის გაკეთილშობილებას — შავი მაგიკოსი, ავანტიურისტი და შარლატანი ფაუსტუსი იქცევა რენესანსულ ტიტანად, რომელიც კაცობრიობის უკეთესი მერმისისათვის იბრძვის, დაჯინებით მიისწრაფვის ქეშმარიტების წვდომისაკენ.

2) მეორე ნაკადი, და ეს ნაკადი უფრო ვრცელი და ფართოა, ლიტერატურულ ფაუსტს აახლოებს, ანათესავებს ისტორიულ და ლეგენდარულ ფაუსტთან ანდა მას აჯინებს თანამედროვე დასავლური ნიჰილისტური თეორიების შესაბამისად.

რაც დრო გადის, მით უფრო სუსტდება მარლო-გოეთეს ხაზი და XX საუკუნეში თითქმის განუყოფლად ბატონდება მე-2 ნაკადი. ცხადია, XX ს. ფაუსტი იდენტური არ არის ისტორიული და ლეგენდარული ფაუსტუსისა. ის მისი ანალოგიურია, მაგრამ წარმოდგენილია მოდიფიცირებული, გარდაქმნილი, აქტუალიზებული, XX ს. კრიზისულ ტენდენციებთან შეთანადებული სახით.

უნდა აღინიშნოს, ის გარემოებაც, რომ ჩვენ მხედველობაში გვდებულობთ მხოლოდ ისეთ ფაუსტურ ნაწარმოებებს, რომლებშიაც გვხვდება ფაუსტ-მეფისტოფლის კონტროვერსი, თორემ ფართო გაგებით ფაუსტური ლიტერატურა გაცილებით ვრცელია (მაგალითად, ბაირონის დრამები — „მანფრედი“ და „კაენი“, ბალზაკის რომანი „შაგრენის ტყავი“, ა. შამისოს მოთხრობა — „პეტერ შლემილი“, კლაუს მანის რომანი — „მეფისტო“ და მრავალი სხვა).

დასასრულ ისიც მინდა შევნიშნო, რომ ფაქტობრივი მასალა, ცხადია, ჩემი მოპოვებული არ არის (აქ ძირითადად ვეყრდნობოდი 3 წყაროს: 1) ელიზაბეტ ფრენცელის, მსოფლიო ლიტერატურის სიუჟეტებს, IV გამოცემა, 1976, შტუტგარტი; 2) „ისტორიულ ფაუსტს“ — სამეცნიერო სიმპოზიუმი — 26/27 სექტ. 1980, გამოცემული გიუნტერ მაჰალის მიერ, ფაუსტის. არქივის პუბლიკაციები, კსიტლინგენი, 1982 და 3) ვ. კინდლერის ლიტერატურის ლექსიკონს 25 ტომად, ნაწარმოებთა ლექსიკონი, ციურიხი, 1974).

მაგრამ შევეცადე, თუ ეს ძალიან პრეტენზიული და გადაჭარბებული არ იქნება, ფაქტობრივი მასალა მომეთავსებინა ჩემეულ კონცეპტუალურ ჩარჩოში და გამომეტანა დასკვნები.

შევეცადე ფაუსტის მაგალითით მეჩვენებინა, თუ როგორ იქცევა ისტორიული პირი ლეგენდარულ პიროვნებად, ხოლო შემდეგ — ლეგენდარული პიროვნება — ლიტერატურულ პერსონაჟად.

1778 წელს ვაიმარში გოეთე და ვაიმარის ჰერცოგი ყინულზე ციგურებით სრიალებდნენ. უცებ მათი ყურადღება ჩოჩქოლმა და მათეენ მომავალმა ბრბომ მიიქცია. გამოირკვა, რომ ახალგაზრდა ქალს, ვინმე ფროილან ფონ ლასბერგს მდინარე ილში თავი დაეხრჩო. როდესაც ნეშტი ნაპირზე გამოუტანიათ, ქალის უბეში გოეთეს „ვერთერი“ აღმოუჩენიათ. ქალიშვილი უიმედოდ ყოფილა შეყვარებული. დრეზდენში ერთმა თერძმა ბოლომდე გულდასპით ჩაიკითხა „ვერთერი“ და შემდეგ ჩამოიხრჩო თავი.

„ვერთერის“ გამოქვეყნებას გერმანიაში (და არა მარტო გერმანიაში) თვითმკვლელობის „ეპიდემიით“ უპასუხა — ამ რომანმა მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეებში დაძრა თვითმკვლელობათა მთელი ტალღა (რუსეთში 16 წლის გვარდიის სერჟანტმა ვინმე მიხაილო სუშკოვმა თავი ჩამოიხრჩო; თავის მოკვლის წინ წერილი დატოვა: „შესაძლოა, მე ნაწილობრივ „ვერთერიც“ დამეხმარა, მაგრამ იწამეთ ღმერთი და ნუ ჩამთვლით ვერთერის მაიმუნად“).

მადამ დე სტალი ერთგან შენიშნავს: „ვერთერმა“ გამოიწვია უფრო მეტი თვითმკვლელობა, ვიდრე რომელიმე ულამაზესმა ქალმა“.

„ვერთერით“ მოხიბლულან არა მარტო ლიტერატურის მოყვარულნი და მწერლები, არა მხოლოდ დიდგვაროვანი და კარისკაცები, არამედ ხალხის დაბალი ფენებიც: ხარაზები და მათი შეგირდები, მოსამსახურე გოგოები და ხელოსნები.

განსაკუთრებით დიდი გავლენა მოახდინა „ვერთერმა“ ახალგაზრდობაზე, მოდაში შემოვიდა ლურჯი, თითბრისღილებიანი ფრაკი, ყვითელი ჟილეტი, ყავისფერი, ზემოდან გადმოკეცილი ჩექმები, მრგვალი ფეტრის ქუდი და დაუბუღრაავი თმა. პროზაული ქმრებისადმი სკეპტიკურად განწყობილმა ახალგაზრდა ქალებმა დაიწყეს ოცნება ვერთერისებურ საყვარლებზე.

ახალგაზრდები მხოლოდ „ვერთერის სუნამოს“ ისხურებდნენ.

ვერთერიზმი მოარული სენივით გადაედო მსოფლიოს. გოეთეს მსოფლიოს ყოველი კუთხიდან უგზავნიდნენ წერილებს ახალგაზრდები, რომელთაც მის რომანში საკუთარი განცდები და გრძნობები ამოეკითხათ. ნაპოლეონმა, როგორც ცნობილია, შვიდჯერ წაიკითხა „ვერთერის“ ფრანგული თარგმანი და თან ჰქონდა იგი ეკვიპტეში ლაშქრობისას. ჩინეთში ფაიფურზე ხატავდნენ ვერთერსა და ლოტუსს. ვერთერიზმმა, ე. ი. გოეთეს ამ რომანის ზემოქმედებამ

ადამიანებზე, მათ ცხოვრებასა და ყოფაზეც კი საარაყო მასშტაბებს მიაღწია. „ვერთერმა“ მსოფლიოში ისეთი ფურორი და სენსაცია გამოიწვია, რაც ძალიან იშვიათად ხვდომია წილად რომელიმე წიგნს, მითუმეტეს თუ მხედველობაში მივიღებთ იმდროინდელი მსოფლიოს ცალკეული კუთხეების ერთმანეთისაგან მოწყვეტილობას. /

არანაკლები მასშტაბები ჰქონდა ვერთერიადასაც. ე. ი. ამ რომანის ლიტერატურულ შედარებას სხვა მწერლების შემოქმედებასა და სხვა ქვეყნების ლიტერატურაში.

პაროდებსა და იმიტაციებს რომ თავი დაეხანებოთ (აქ შეიძლება მხოლოდ ლესინგის მეგობრის, განმანათლებელ კრისტოფ ფრიდრიქ ნიკოლაის „ახალგაზრდა ვერთერის სიხარული“ გავიხსენოთ), „ვერთერის“ უშუალო გავლენა, იმპულსი თუ კვალი შეიმჩნევა, მხოლოდ ცნობილი მაგალითებით რომ შემოვიფარგლოთ, იტალიელი უგო ფოსკოლოს „ჯაკოპო ორტისის უკანასკნელ წერილებში“, ფრანგების: შატობრიანის „ატალაში“, ეტიენ დე სენანკურის „ობერმანსა“ და ალფრედ მიუსეს „მსოფლიოს შვილის აღსარებაში“, აგრეთვე ბაირონის „მანფრედში“. დაახლოებით 50-მდე ნაწარმოები დაიწერა „ვერთერის“ მიბადებითა თუ უტყუარი ზეგავლენით (გაჩნდნენ მდებარეობითი სქესის ვერთერებიც), დაიწერა უამრავი ლექსი, ლოტეს გოდებას რომ გადმოსცემენ ვერთერის საფლავზე ან ალბერტის ფიქრებს ვერთერის სიკვდილის შემდეგ. შეიქმნა პიესებიც ვერთერის თემაზე. ვერთერმა შეაღწია ბალეტშიც, ოპერასა და არლეკინადაშიც.

„ვერთერი“ ეპისტოლარული ფორმითაა დაწერილი, ე. ი. იგი წარმოადგენს ე. წ. „წერილების რომანს“ — ეს ეპიკური ფორმა გოეთემდე რუსომ („ახალი ელოიზი“) და რუსოზე ადრე რიჩარდსონმა („პამელა“, „კლარისა“) აქციეს პოპულარულ ქანრად.

ამრიგად, „ვერთერი“, ერთი მხრივ, ევროპული რომანის ერთერთი განმტოების განვითარებას, ხოლო, მეორე მხრივ, და ალბათ უფრო მეტადაც, ქანრულ-ტიპოლოგიური თვალსაზრისით, გერმანული ტრადიციის ორგანულ გაგრძელებას წარმოადგენს.

გერმანულენოვანი რომანი და პროზა დიდხანს საგრძნობლად ჩამორჩებოდა ევროპული ბელეტრისტიკის საერთო დონეს. ერიპაუერბახი სამართლიანად წერს ამის თაობაზე თავის სახელგანთქმულ წიგნში — „მიმესისი“: „როცა ვითვალისწინებთ, რომ იერემიას გოტპელფი (დაიბადა 1797 წ.) მხოლოდ ორი წლით უფროსი, ხოლო ადალბერტ შტიფტერი (1805) ექვსი წლით უმცროსი იყო, ვიდრე ბალზაკი, რომ ფლობერის (1821) და ედმონ დე გონკურის

(1822) გერმანელი თანამედროვენი ფრაიტაგი (1816), შტორმი (1817), ფონტანე და კელერი (ორთავე — 1819-ში) არიან, რომ შედარებით სახელოვან მთხრობელთ, რომლებიც დაახლოებით ემილ ზოლას თანადროულად, მაშასადამე, 1840 წლის მახლობლობაში, დაიბადნენ, ანცენგრუბერი და როზეგერი ჰქვიათ, ვერწმუნდებით და უბრალოდ მხოლოდ ეს გვარებიც გვიჩვენებენ, რომ გერმანიაში ცხოვრება გაცილებით პროვინციული, გაცილებით ძველმოდური, გაცილებით ნაკლებად თანამედროვე იყო“.

მეორეგან იგივე აუერბახი შენიშნავს: „ვერცერთი მწერალი 1840 და 1890 წლებს შორის, იერემიას გოტჰელფიდან მოყოლებული თეოდორ ფონტანემდე, ვერ ავლენს... ფრანგული, ე. ი. ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი ევროპული რეალიზმის ძირითად ნიშნებს“.

გავიხსენოთ აგრეთვე გეორგ ბრანდესის აზრი საერთოდ ჯერმანულ ხელოვნებაზე: „როგორ შეიძლება შევადაროთ მიმზიდველი, ნათელი და თავისი ფორმებით სრულქმნილი ელადა თამბაქოს ბოლით გაქვარტლულ, ლუდით გამობრუეულ და შინაბერებით ავსებულ გერმანიას..., რომელმაც მუსიკის გამოკლებით, ვერ შექმნა ვერც ერთი დასრულებული სანიმუშო ნაწარმოები, ვინაიდან ასეთად, მიუხედავად პოეტური საღებავების სიმდიდრისა, არ შეიძლება ჩაითვალოს თვით „ფაუსტიც“ — ერთმანეთის მიმართ არათანაზომიერი შემადგენელი ნაწილების ეს აგლომერატი! გერმანელებს უყვართ ზომიერება და საზღვრები პრაქტიკულ საქმიანობაში, და პირიქით, არ უყვართ აზრისა და ფანტაზიის შემოფარგვლა. ამიტომ ისინი წარმატებას აღწევენ დარგებში, რომლებშიაც პლასტიკურ ფორმას არა აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა; მეტაფიზიკაში, ლირიკულ პოეზიასა და მუსიკაში; ხოლო ამავე მიზეზით მათ მეცნიერებაში მხოლოდ პიპოთეზებია, ხელოვნებაში — უფორმოება, ლიტერატურაში არ არის არც ერთი პირველხარისხოვანი დრამა, ფერწერაში — საღებავები“.

რასაკვირველია, ბრანდესი აქარბებს და ზოგიერთ შემთხვევაში მასთან დათანხმება ძალიან გაკვირდება, მაგრამ ერთი რამ სწორად აქვს მინიშნებული: გერმანულ ლიტერატურაში (რომანსა და პროზაშიც) არ იყო მიღწეული პლასტიკური ფორმის სრულქმნილების საერთო ევროპული დონე, გერმანელი მწერლები ვერ იმორჩილებენ „მატერიას“, მასალას, ფაქტურას, ვერ ხდიან მას პლასტიკურს. გერმანელ რომანისტებსა და პროზაიკოსებს არ ჰქონდათ პლასტიკური ფორმის გრძნობა. სტენდალისა და მერიმეს პროზას ვერც აზრობრივ-პრობლემური სიღრმით და ვერც მხატვრულ-ფორმალურ-

რი სრულქმნილებით ვერ ამოუდგება გვერდში ვერც გოტფრიდ კელერის „სოფლის რომეო და ჯულიეტა“, ვერც იერემიას გოტჰელფის „შაფი ობობა“ და ვერც თეოდორ შტორმის „თეთრონის მხედარი“. თეოდორ ფონტანეს საკმაოდ გახმაურებული რომანი — „ეფი ბრიისტი“ ვერ უტოლდება ვერც ტოლსტოის „ანა კარენინა“ და ვერც ფლობერის „მადამ ბოვარის“.

კონრად ფერდინანდ მაიერის, ვილჰელმ რააბეს, ადალბერტ შტიფტერის და სხვათა (როგორც ხედავთ, მე გერმანულენოვანი პროზის საუკეთესო წარმომადგენლებს ვასახელებ) ეპიკური სამყარო გაცილებით ვიწრო, „დახუთული“ და პროვინციულად შემოზღუდულია, ვიდრე დიკენსის, ტურგენევის ანდა ჩეხოვის ეპიკური სინამდვილე. თითქმის ვერც ერთმა გერმანულენოვანმა პროზაიკოსმა ვერ გადალახა გერმანულ ენაზე მოლაპარაკე ქვეყნების საზღვრები (გამონაკლისს წარმოდგენდნენ მხოლოდ გოეთე თავისი „ვერთერი“ და ე. თ. ა. პოფმანი).

...ისიც საგულისხმოა, რომ გერმანულენოვან ქვეყნებში იმთავითვე არ წყალობდნენ რომანს. დიდხანს რომანი მხატვრული ლიტერატურის ყველაზე დაბალ და უღირს უნარად, ეპოსის მდარე ერზაცად მიიჩნდათ, ხოლო რომანის ავტორი — პოეზიის უკანონო წვილად. შილერიც კი რომანს ათვალწუნებით უყურებდა და რომანისტს პოეტის ნახევარძმად აცხადებდა.

საყოველთაო აღიარება გერმანულენოვან ქვეყნებში რომანმა — როგორც მხატვრული ლიტერატურის სრულყოფილებიანმა და სრულფასოვანმა უნარმა მხოლოდ მე-19 საუკუნის II ნახევარში მოიპოვა. რომანისტებს, მაგალითად, ადელუნგი ასე განსაზღვრავდა: „ადამიანები, რომლებიც რომანებს ამზადებენ და ყოველდღიურ ცხოვრებაში იწოდებიან რომანების ავტორებად“. და ეს იწერებოდა გოეთეს დროს, „ვერთერის“, „ვილჰელმ მაისტერისა“ და „სულთა შერჩევით დანათესავენის“ შექმნის დროს.

მეორე მხრივ, უნდა აღინიშნოს ერთი სპეციფიკური გარემოება, რაც, ცხადია, მხოლოდ ნაკლოვანებად ვერ ჩაითვლება:

გერმანულენოვანმა რომანმა და საერთოდ პროზამ იმთავითვე თავისებური, სხვა ევროპული ქვეყნების რომანისაგან განსხვავებული განვითარება განიცადა. მან თავიდანვე მიიღო ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური განხრა. გერმანულენოვანი რომანისტები თრიენტაციას იღებდნენ არა გარე სამყაროზე, არა ემპირიულ, ობიექტურ, სოციალურ სინამდვილეზე, არამედ პიროვნების, ინდივიდუუმის შინაგან სულიერ სამყაროზე. ამან გამოიწვია გერმანულენოვანი რომანის „ჩაშინაგნება“, „შინაგნობა“, ინტროსპექტულობა და



ამან დაუქარგა გერმანულენოვან რომანს მოქმედების, თხრობის, ამბის, ისტორიის ცხოველყოფილობა და კონკრეტულ-გრძნობადი სახეობრიობა. ამის გამო გერმანულენოვან რომანებში არ არის მიღწეული განსახიერებელი ცხოვრების სისრულე, მთლიანობა, ყოვლისმომცველობა, ტოტალობა, რაც ესოდენ დამახასიათებელია ფრანგული, ინგლისური და რუსული რომანისტიკისათვის (აღბათ, დოსტოევსკის გამოკლებით, რაც მ. ბახტინმა დაამტკიცა).

გერმანულ ენაზე არ შექმნილა არც ერთი ფართო ეპიკური ტილო, მთელი ეპოქის, მთელი სოციალური სინამდვილის სრულ სურათს რომ ხატავდეს. გერმანულენოვანი რომანები მხოლოდ „მიკროკოსმოსს“, ერთ ადამიანს, ერთ პიროვნებას და ამ პიროვნების ფსიქო-მორალურ სამყაროს გამოსახავენ, ფრანგული, ინგლისური და ნაწილობრივ რუსული რომანები კი მთელს ეპოქას, მთელს საზოგადოებას, სხვადასხვა კლასისა და ფენის ადამიანებს ერთმანეთთან ურთიერთობასა და მიმართებაში.

გერმანელი რომანისტები, მაგალითად, რომანტიკოსები, საინტერესონი იყვნენ თავიანთი აზრებით, ფილოსოფიით, ესეიზმით, ესთეტიკური თეორიებით, მონტაჟის ტექნიკით, რომანისათვის ახალი უნარული თვისებების მინიჭებით, მაგრამ არა ეპიკურ თხრობით, სინამდვილის ეპიკური დამუშავებით, მასალის ეპიკური „მოთვინიერებით“ (მაგალითად, ვაკენროდერის „ერთი ხელოვნებისმოყვარული ბერის გულის ნაღები“ და ლუდვიგ ტიქისა და მისივე: — „ფრანც შტერნბალდის ხეტიალი“).

სოციალურ-კრიტიკულმა, სოციალურ-პანორამულმა რომანმა გერმანულ ლიტერატურაში ვერ მოიკიდა ფეხი.

გერმანული რომანი იმთავითვე იყო უპირატესად „განვითარების რომანი“ (ანუ „აღზრდის რომანი“, სხვაგვარად „ჩამოყალიბების რომანი“), რომელშიაც მთავარი და არსებითი იყო ინდივიდუალუმი, პიროვნება და მისი სულიერი, გონებრივი, მორალური აღზრდა-განვითარება-ჩამოყალიბება. ფრანგული, ინგლისური და ნაწილობრივ რუსული რომანი (დოსტოევსკის გამოკლებით) კი წარმოადგენდა სოციალურ-პანორამულ რომანს, სადაც ქვეყანას, გარე სამყაროს, საზოგადოებას, ემპირიულ, ხილულ სინამდვილეს, ადამიანთა, სხვადასხვა სოციალური ფენისა და კლასის წარმომადგენელთა რთულ კავშირურთიერთობებსა და კონფლიქტებს, სოციალური, პოლიტიკური, ეკონომიური პროცესებისა და ინსტიტუტების აღწერას გადაამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა (ცხადია, ხაზი ესმება უპირატესსა და უმთავრეს ტენდენციას, თორემ სრული

ტიპოლოგიური სიწმინდე და შეურევლობა არსად არ არის მიღწეული).

სოციალურ-პანორამულ რომანს ჩვეულებრივ საკმაოდ რთული განშტოებიანი, პერიპეტიებიანი სიუჟეტი და მოქმედება ახასიათებს, „განვითარების რომანს“ კი შედარებით მარტივი, მინიმუმამდე შემცირებული დაუხლართველი, დამძაბველ მოულოდნელობათა გამოძირიცხველი ფაბულა აქვს.

ცხადია, „აღზრდის რომანშიც“ მოიპოვება სოციალური რომანის ელემენტები და პირუქუც. „აღზრდის რომანი“ წარმოსახავს ერთი პიროვნების ქმნადობის, დადგინების, ჩამოყალიბების, მოწიფვის, განვითარების, წინა საფეხურის დაძლევისა და ახალზე ასვლის და ა. შ. თანდათანობით პროცესს და აქცენტიც სწორედ ამ განვითარებაზე ისმება.

გერმანული რომანისტიკის შედეგები: ვოლფრან ფონ ეშენბახის „პარციფალი“, ვილანდის „აგათონი“, გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერი“, ჰოლდერლინის „ჰიპერიონი“, ნოვალისის „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი“, ჟან პაულ რიპტერის „ტიტანი“ და „სიყმაწვილის წლები“, გოტფრიდ კელერის „მწვანე ჰაინრიჰი“ და სხვ. „განვითარების“ ანუ „აღზრდის“ რომანებია (რასაკვირველია, პიროვნების განვითარება ხდება გარე ქვეყნის, საზოგადოების; გარემოს და ა. შ. ზემოქმედების შედეგად, მაგრამ აქ მთავარია ის, თუ რა არის აქცენტირებული, წინა პლანზე წამოწეული, რომანის ცენტრში დაყენებული).

ალბათ, გერმანელი რომანისტების შემოქმედებითი პრაქტიკიდან, გერმანული ეპიკური ტრადიციიდან გამოდიოდა არტურ შობენჰაუერი, როცა წერდა: „რომანი მით უფრო მაღალი და კეთილშობილური რანგისაა, რაც უფრო მეტად შინაგან და რაც უფრო ნაკლებად გარეგან ცხოვრებას გამოსახავს... ხელოვნება იმაში მდგომარეობს, რომ გარეგანი ცხოვრების რამდენადაც კი შესაძლებელია მინიმალური გამოყენებით უძლიერეს მოძრაობაში მოდიოდეს შინაგანი ცხოვრება; რამეთუ საკუთრივ შინაგანია ჩვენი ინტერესის საგანი. რომანისტის ამოცანაა არა დიდი ამბების მოთხრობა, არამედ მცირე ამბავთა საინტერესოდ ქცევა... „ტრისტრამ შენდის“ თითქმის არა აქვს არავითარი მოქმედება, ასევე მცირეა იგი „ახალ ელოიზში“ და „ვილჰელმ მაისტერში“. „დონ კიხოტასც“ კი შედარებით მცირე, ყოველშემთხვევაში, უმნიშვნელო, ხუმრობიდან გამომდინარე მოქმედება აქვს: და ეს ოთხი რომანი კი ამ ეჟანრის ოთხი გვირგვინია“.

გერმანულენოვანი რომანისტიკოსა და, საერთოდ, პროზის ერთ-ერთი შედევრი „ვერთერი“ მსოფლიო ლიტერატურის უშესანიშნავესი ქმნილებაა, მაგრამ ის არ არის ტიპური ეპიკური რომანი ამ სიტყვის მკაცრი გაგებით. ის არ არის ფართო ეპიკური ტილო, „ვერთერი“ ერთი პიროვნების, თუნდაც ეპოქისათვის ტიპურისა და დამახასიათებლის (რაც ვერთერიზმის „ეპიდემიამაც“ დაამტკიცა) სულიერი სამყაროს გახსნასა და ანალიზს წარმოადგენს. „ვერთერი“ პოეტური, ლირიკული რომანია, დაწერილი რიტმიზებული პროზით. მასში არ ჩანს ეპოქის პანორამა, ხალხი, მთელი საზოგადოება, ადამიანთა შორის რთული ურთიერთობანი. ამაში თვალნათლივ დავრწმუნდებით, თუ „ვერთერს“ შევადარებთ ისეთ რომანებს, როგორცაა, მაგალითად, ტოლსტოის „ომი და მშვიდობა“ ანდა ბალზაკის „გაფანტული ილუზიები“.

ასევე ითქმის გოეთეს სხვა რომანებზეც — „ვილჰელმ მაისტერსა“ და „შერჩევით დანათესაუებაზე“. ამ რომანებისთვისაც სწორედ სპეციალურია ინდივიდუუმის სულიერ-ინტელექტუალური, მორალურ-ემოციური ცხოვრების გამოსახვა, თუმცა ამ ორ უკანასკნელში „ვერთერთან“ შედარებით მაინც მეტია მოქმედება, ეპიკური ელემენტი, კარლ ფოსლერის ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, „პროზაული რეინა“.

საგულისხმოა რომანის ფინელი სპეციალისტის რაფაელ კოსკიმეისის აზრი გოეთეს რომანებზე (ამთავითვე შევამზადებ მკითხველებს: კოსკიმეისი თანამედროვე ექსპერიმენტული და უსიუჟეტო რომანის პრინციპული მოწინააღმდეგეა): „ამ მიზეზით ხდება, რომ, მაგალითად, გოეთე, რომელიც როგორც ცნობილია, თავის რომანებში ალბათ უფრო ღრმა აზრებს და მსოფლახსნებს გვაწვდის, ვიდრე რომელიმე სხვა რომანისტი, არასოდეს არ გამხდარა როგორც მთხრობელი პოპულარული, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ, ცხადია, „ვერთერს“, სადაც ისეთ საგნებზეა ლაპარაკი, რომელიც ყოველი ახალგაზრდა ადამიანის პირად გამოცდილებას შეადგენენ. სამაგიეროდ „სულთა შერჩევით დანათესაუებას“ საერთოდ მშრალ და მოსაწყენ რომანად თვლიდნენ. და მართლაც ასეთია ეს რომანი, თუკი მასში სხვას არაფერს ვიგულვებთ, გარდა „რომანისა“. აგრეთვე ისიც საკითხავია, იყო თუ არა გოეთე იმავე მნიშვნელობით რომანისტი, როგორც, მაგალითად, ფილდინგი, სკოტი ანდა დიკენსი? ჩვენი აზრით, მისი უფრო მაღალი ინტელექტუალურ-სულიერი დონის მიუხედავად, გოეთე, უკავია რა განსაკუთრებული პოზიცია, მაინც მათ ჩამორჩება. არც ერთ რომანს არ ვკითხულობთ ჩვენ მეტი ინტერესით, ვიდრე „ვილჰელმ

მაისტერის სწავლების წლებს“ ანდა „შერჩევით დანათესავებას“, მაგრამ მათი კითხვისას ვერ მოგვიცილებია შთაბეჭდილება, რომ ესენი — როგორც რომანებიც ცოტა „კონსტრუირებულია“. (ამის შემდეგ გასაკვირველი არაა, რომ კოსკიმიესი სკეპტიკურადაა განწყობილი თანამედროვე დასავლური რომანისადმი, რადგან მასში ეპიკური ელემენტის კლებას ადასტურებს).

...მაშასადამე, „ვერთერის“ სიმშვენიერე და ხელოვნება მდგომარეობს არა ამბებში, არამედ ხორცშესხმაში. „რომელიმე დიუმა სასოწარკვეთილი აიჩეჩავდა მზრებს ასეთი მარტივი სიუჟეტური გამომგონებლობის გამო“ (ლუისი).

ასეთი ტიპის რომანში „არ არის საჭირო რომელიმე გასაოცარი ამბავი, არ არის საჭირო დაძაბულობის აღძვრა რაიმე მოულოდნელით, გაუგონარით. სულის სურათს აქვს ისეთი მომხიბლაობა, რომ შესაძლებელია გვერდი ავუაროთ ასეთ უხეშ საშუალებებს“ (კარლ ალტი).

„ვერთერში“ არაა ამბები, არაა კვანძები, პერიპეტიები, სიუჟეტური მოულოდნელობანი — აქ არის მოქმედების, ამბების, მისცლა-მოსვლის მინიმუმი და განცდების, გრძნობების, აზრების მაქსიმუმი. „ვერთერში“ სულის ისტორიაა მოთხრობილი. მისი მთელი სიუჟეტი შესაძლოა რვეულის ერთ გვერდზე დაეტიოს.

„ვერთერი“ დაწერილია ე. წ. „თავისუფალი რიტმებით“. ამ რომანის ენა შედგება ერთმანეთის მომდევნო ჰარმონიული, მუსიკალური აკორდებისაგან, და როგორც ლიტერატურის ერთი ისტორიკოსი ამბობს, მისგან მოჰბერს რაღაც ტყბილი მელანქოლია, რითაც შემოდგომის მწუხრს მოგვაგონებს.

„ვერთერის“ სტილი ამაღლებული, პათეტიკური, უაღრესად ემოციურია, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში მწიგნობრული და მაღალფარდოვანი. იგი ბიბლიური სისადავისაა იქ, სადაც იდილიურ სურათებს ხატავს; ზოგჯერ ის ნერვიულია, კალაპოტიდან ამოვარდნილი; ან მომხიბლაჟად უმფოთველი, ზოგჯერ ლბილი, ელეგიური; მერე ისევ აღელვებული, დაუმცხრალი. ხან გვეგონია, თითქოს ფსალმუნს ვისმენდეთ, ხან ჰიმნს, ზოგჯერ ჰომეროსი გაიეღვებს ჩვენ თვალწინ; მერე გვზარავს რომელიღაც დრამატული ფრაგმენტი. გრძელ პერიოდთა თვალისმომჭრელ კასკადებს ენაცვლება ძუნწი, ლაპიდარული ფრაზები; მზიურ, ნათელ სურათებს — მკვეწვარე ხილვანი, ჰომეროსს — ოსიანი. ენა აქ მუსიკის უწყვეტი დენადობაა. „ვერთერის“ სტილი პროზის ფარგლებში აკმაყოფილებს პოეზიის ყოველ პირობას. ის უაღრესად ექსპრესიულია, ზოგან ის გამომხატველობის მაქსიმუმს აღწევს. ხან იგი ნიაღვარივითაა მო-

ვარდნილი და ამსხვრევს გრამატიკის მიერ აგებულ ჯებირებს. კაცს თვალში ეცემა ინვერსიათა სიჭარბე. ზშირია წმინდად გოეთესებური გამოთქმები, ნეოლოგიზმები, აგრეთვე ხალხური და დიალექტური ენობრივი მიმოხვრანი. გვხვდება გაბედული ჰიპერბოლები და იგრძნობა შინაგანი მოუთმენლობა იმის გამო, რომ ვერთერი იძულებულია სიტყვებით ილაპარაკოს.

პეტნერი შენიშნავს: „ასეთი მცხუნვარება და ძალოვანება ენისა მანამდე კაცს არ ეგრძნო“.

საერთოდ, ცნობილია, რომ პროზა გაცილებით ადვილი გადასატანია სხვა ენაზე, ვიდრე ლექსი. მაგრამ ეს კანონი სრულად არ ვრცელდება „ვერთერზე“ მისი ჟანრულ-მხატვრულ თავისებურებათა გამო.

„ვერთერი“, როგორც აღვნიშნეთ, უაღრესად პოეტური ნაწარმოებია. მისი სტილი ლირიკულ-მუსიკალურია, ამიტომ სტილურ და ინტონაციურ ნიუანსთა, წმინდად გოეთესებურ ენობრივ გამომსახველ საშუალებათა ადეკვატური თარგმნა არცთუ ისე ადვილია.

გოეთეს ერთ-ერთი ბიოგრაფი ბილშოვსკი შენიშნავს „ვერთერის“ თაობაზე: „ეს ეგზომ სპეციფიკურად გერმანული ნაწარმოები, თავისი ენით უცხოელთათვის ძნელად თუ გასაგები და სათარგმნელი“.

ამის გარდა, „ვერთერის“ თარგმნისას დიდი სიფრთხილეა საჭირო, რათა ორიგინალის ემოციურობა, პოეტურობა, პათეტიკა თარგმანში არ იქცეს მალაღმარდოვნებად, ფსევდო-პათოსად და გულისამრევ სენტიმენტალობად. არამც და არამც არ შეიძლება სერიოზული მსჯელობა რომელიმე ნაწარმოებზე, მისი შეფასება (მითუმეტეს მისი დაწუნება) თარგმანის მიხედვით. ამ მხრივ საინტერესოა გოეთეს ინგლისელი ბიოგრაფის ლუისის მონათხრობი: მას „ვერთერი“ თავდაპირველად ინგლისური თარგმანით გაუცნია და ნაწარმოებს უსიამოვნო შთაბეჭდილება მოუხდენია. შემდეგ ესპანური თარგმანი ჩაეარდნია ხელთ და თავდაპირველი შთაბეჭდილება ოდნავ გამოუკეთებია. ბოლოს დედანში წაუყითხავს „ვერთერი“ და აღტაცებულა.

„ვერთერის“ გამოქვეყნებისთანავე დაიწყო დავა, რომელიც დღესაც არ დასრულებულა (ისევე, როგორც შექსპირის პამლეტის თაობაზე): მოწუწეს მტირალა ნეფასთენიკოსია ვერთერი, თუ პროტესტანტი და მემბოხე. მისი თვითმკვლელობა უკომპრომისო პრინციპულობის, პროტესტის თუ ცხოვრებიდან ლაჩრული გაქცევის გამოხატულებაა?!

ისე როგორც ჰამლეტი დროთა განმავლობაში იქცა ყოყმანის, გადაუწყვეტლობის, პრაქტიკული უსუსურების, უმოქმედობის და უტრირებული „ფილოსოფირების“ სიმბოლოდ (გაეიხსენოთ ფერდინანდ ფრაილიგრათის ლექსი — „გერმანია ჰამლეტია“), ასევე ვერთერიც, ჩვეულებრივ სიტყვაზმარებასა და გავრცელებული მნიშვნელობის მიხედვით, აღნიშნავს უნიათო მეოცნებეს, სენტრიმენტალურ ნევრასთენიკოსსა და სინაზლაცულ მჭვრეტელს.

ჩვეულებრივ ვითარებას ასე გვიხატავენ: ვერთერი, ნაზზე უნაზესი არსება, რომელსაც მოშლილი ნერვები, სიფრიფანა კანი და სუსტი ხერხემალი აქვს, ცხოვრებასთან ყოველ შეხებისთანავე აუტანელი ტკივილებითააგან იკლავება, ნაზი კანი ეკაწრება, ცხოვრების ხორკლიანი თათი რომ მოედება, კენესის, ქვითინებს, ცრემლებს დაპაღუპით ღვრის და, ბოლოს, როცა კანი დაუსისხლიანდება ტლანქ ცხოვრებასთან ჩვირი შეხების გამო, გაიბუტება, უნიათოდ გაასავსავებს ხელებს და ცხოვრებიდან გაიპარება. ასეთია გაბატონებული შეხედულება. ამის პარალელურად იმათივე არსებობდა და არსებობს საპირისპირო აზრიც: ვერთერი იმიტომ კი არ იკლავს თავს, რომ ის სუსტია და ვერ უძლებს მკაცრი ცხოვრების სიმძიმეს, არამედ იმიტომ, რომ მის წინაშე დგას იდეალსა და სინამდვილეს შორის არსებული კონფლიქტის გადაუწყვეტელი პრობლემა, იმიტომ, რომ ვერთერი პრინციპული, უკომპრომისო დამცველია თავისი ჰუმანისტური იდეალებისა და არ შეუძლია თავი მოუხაროს მახინჯ, მანკიერ სინამდვილეს.

შეშასადამე, ერთი მხრივ, ვერთერი საბუნების ის უღლეური ყვაველია, რომელიც ღია ცის ქვეშ მოხვდა და გაიყინა. მეორე მხრით, ქარიშხალი უბერავს, მუხა ტყდება, ლერწმები იხრებიან, მიწაზე წვებიან და სიცოცხლეს ინარჩუნებენ; მუხის ტრაველია ისაა, რომ ლერწამივით არ შეუძლია გაეყრას მიწას. ✱

ორივე ეს შეხედულება ცალმხრივია და არ ითვალისწინებს ვერთერის შინაგან წინააღმდეგობებს, მის ორმაგ ბუნებას. თავდაპირველად უნდა გავითვალისწინოთ ზოგიერთი ისტორიული ფაქტიც. რეაქციონერი პანტორი გოცე, რომელთანაც ლესინგი აწარმოებდა პოლემიკას თეოლოგიურ საკითხებზე, აღაშფოთა „ვერთერის“ გამოქვეყნებამ. მან აღნიშნა, რომ „ვერთერის“ მსგავსი წიგნებმა სწორედ ანრი IV-ის მკვლელის რავალიაკისა და ლუი XV ხელმყოფელის დამიენის „დედები“. გოცე „ვერთერის“ მსგავს წიგნთა წინააღმდეგ საბრძოლველად მოუხმობდა პოლიციასა და ხელისუფლების ორგანოებს. ორთელი პროტესტანტული პრესა დაესხა თავს.

„ვერთერს“, როგორც უზნეო წიგნს, სადაც აღწერილია „ბიჭის სამარცხვინო თვითმკვლევლობა როგორც გმირული საქციელი“.

დანის მთავრობამ აკრძალა თავის სახელმწიფოში „ვერთერი“- ვითარცა მავნე წიგნი (დანის უნივერსიტეტის თეოლოგიურმა ფაკულტეტმა მოითხოვა „ვერთერის“ აკრძალვა, რადგან იგი „რელიგიას დასცინის, ხოლო ცოდვილებს განადიდებს“). ლაიფციგის მაგისტრატმა აკრძალა რომანი; 1775 წ. საქსონიის წიგნის კომისიამ აუკრძალა „ყველა აქ მცხოვრებ წიგნის გამყიდველსა და მბეჭდავს „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანის“ სათაურით გამოქვეყნებული წიგნის გაყიდვა“ (წინააღმდეგ შემთხვევაში ურჩი გამყიდველი დაჯარიმდებოდა 10 ტალერით). მილანის ეპისკოპოსმა ეკლესიას შექაყიდვინა „ვერთერს“ იტალიური თარგმანის მთელი გამოცემა და გაანადგურებინა. ✕

1811 წ. რუსულ ჟურნალ „Улей“-ში ფრანგულ „მერკურ დე ფრანს“-იდან გადმობეჭდილ წერილში აღნიშნულია, რომ „ვერთერში“ გადმოცემულია „მოდღერება დამოუკიდებლობაზე, რაც აღაშფოთებს ადამიანის გულს ყოველგვარი ძალაუფლების წინააღმდეგ“, და ამ რომანში ნაქადაგებია „სიტყვიერებაში კემპარტი უზღოლისუფლებობა, რაც გაჩნდა სახელმწიფოში უზღოლისუფლებიანობასთან ერთად“.

✕ მეორე მხრივ, დემოკრატიული ბანაკის წარმომადგენლებს ძალიან სუსტად და არაქმედითად მოეჩვენათ არსებული საზოგადოებისა და სინამდვილის ვერთერისეული კრიტიკა. ჩერნიშევსკიმ „ვერთერზე“ განაცხადა, რომ ეს არის „გმირის ავადმყოფური სულმოკლეობის იდეალიზაციაო“, ხოლო გერცენი ლაპარაკობს „რომელიმე ვერთერის უბაღრუკე, ხელიდან წაშულ არსებობაზე“.

ჭაინე წერდა: „ნულარ ღულუნებ როგორც ვერთერი...“ ✕

ცნობილია ლესინგის უარყოფითი დამოკიდებულება „ვერთერისადმი“, მან „ვერთერი“ მიიჩნია მავნე ნაწარმოებად, რომელიც თვითმკვლევლობას განადიდებს. ლესინგი სწერდა ეშენბურგს: „განა თქვენ წარმოგიდგენიათ, რომ ოდესმე რომაელ ან ბერძენ ჰაბუტს ასე და ამისათვის თავი მოეკლა? რასაკვირველია, არა. მათ იცოდნენ სიყვარულის ჭირვეულობისაგან თავის სხვაგვარად დაცვა. მხოლოდ ქრისტიანულ აღზრდას შეეძლო ამდაგვარი ქონდრის გოლიათების, ამდაგვარი დასაცინ-დასაფასებელი ტიპების წარმოქმნა, რასაც ეჩვევა ხოლმე სხეულებრივი მოთხოვნილების სულიერ სრულქმნილებად გარდაქმნა. მაშ, ძვირფასო გოეთე, კიდევ ერ-

თი მცირე თავი დასასრულისათვის და რაც უფრო ცინიკური იქნება, მით უკეთესი“.

ჩვენთვის გასაგებია, რომ ლესინგს გულზე არ ეხატებოდა პასიური, უმოქმედო რეზონერი, მაგრამ გაუგებარია, რატომ მიიჩნია მან ვერთერის თვითმკვლელობა მხოლოდ და მხოლოდ უიღბლო ტრაფობის შედეგად.

არც ჰეგელი „წყალობდა“ ვერთერს: „ხასიათის უმტკიცობის სხვა სახეს ვხვდებით განსაკუთრებით უახლეს გერმანულ თხზულებებში. შინაგან სისუსტეს, რაც ნიშანდობლივია არაწყარი ხასიათის ამ სახეობისათვის, წარმოადგენს სენტიმენტალობა, რომელიც საკმაოდ დიდხანს ბატონობდა გერმანიაში. უახლეს ცნობილ მაგალითად შეიძლება მოყვანილ იქნას ვერთერი, მთლიანად ავადმყოფურ ხასიათს რომ წარმოადგენს და რომელისაც არ შესწევს ძალა ამადლდეს თავისი სიყვარულის ჰირვეულობაზე“.

ვერთერის ტრაგედიის თითქმის ერთადერთ მიზეზად უყისმათო სიყვარულის მიჩნევა კარიკატურულ ფორმებს იღებს ნიკოლაის პაროდიაში — „ახალგაზრდა ვერთერის სიხარული“. ალბერტი ცოლს უთმობს ვერთერს, ვერთერი თხოულობს ლოტეს და მასთან მ შეიღს აჩენს, ვერთერის სევდა და ტანჯვა ჰქრება. (გოეთე გააშმაგა ნიკოლაის და ძმათა მისთა მიერ ვერთერის ტრაგედიის ასეთმა ფილისტურულმა გაგებამ, მან დაწერა ვესლიანი ეპიგრამა — „ნიკოლაი ვერთერის საფლავზე“, სადაც ნიკოლაის გაქაჩებისას არ ერიდება მეტად უხეშ, ზოგან „უცენსურო“ გამოთქმებსაც კი).

† ფრანგული კლასიციზმის ნიმუშებზე აღზრდილმა ნაპოლეონმა „ვერთერის“ ნაკლოვანება იმაში დაინახა, რომ ვერთერის ტრაგედიის მიზეზად არა მარტო უიღბლო სიყვარული, არამედ მთელი გარემომცველი სინამდვილე და საზოგადოება გვევლინება. (ნაპოლეონს უსაყვედურია გოეთესათვის, რომ მან ვერთერის არაჩვეულებრივად ძლიერი სიყვარულის შთაბეჭდილება შეასუსტა, როცა მისი თვითმკვლელობის მიზეზად სიყვარულს გარდა შეურაცხყოფილი თავმოყვარეობაც გამოიყვანა). † მან ეს მოქმედების ერთიანობის პრინციპის დარღვევად მიიჩნია, ნაპოლეონის უკმაყოფილების ნამდვილი, „სიღრმისეული“ მიზეზი კი სხვა იყო: ამ დროს უკვე იმპერატორს არ სიამოვნებდა პიროვნებისა და საზოგადოების ასეთი მწვავე დაპირისპირება. (ისე კი უნდა ითქვას, რომ რომანის არნახული და გაუგონარი წარმატება მასობრივი მკითხველის მიერ „ვერთერის“, როგორც სატრაფიალო რომანი აღქმამ განაპირობა).



საინტერესოა, რომ როცა „ვერთერის“ გამოქვეყნების შემდეგ თვითმკვლელობა გახშირდა (და ზოგიერთმა ფილისტერმა გოეთე დაადანაშაულა თვითმკვლელობის განდიდებაში), მწერალი იძულებული შეიქმნა 1775 წელს (პირველად რომანი 1774 წ. გამოიცა) ახალი გამოცემისათვის წაემძღვარებია ლექსი, რომელშიაც ვერთერი მიმართავს მკითხველს: „იყავ მაშაყაცი და არ გამომყევე მე.“ მაგრამ მესამე გამოცემიდან გოეთემ ეს ეპიგრაფი ამოაგდო; ალბათ, მეტისმეტად დიდპატივური ეჩვენა იგი. ხოლო „ვერთერის“ გამოქვეყნებიდან 50 წლის შემდეგ გოეთემ დაწერა ლექსი, რომელშიაც ასე გაებაასა ვერთერს:

„მე აქ დარჩენა მარგუნა ბედმა, შენ კი — განელტობა,  
ადრე წახვედი, მაგრამ ბევრი არ დაგიკარგავს“.

გოეთეს ლირიკულ რომანში გამოსახულია ტრაგიკული წინააღმდეგობა პიროვნებასა და საზოგადოებას, ინდივიდუუმსა და სახელმწიფოს, იდეალსა და სინამდვილეს შორის (ეს საზოგადოება და სახელმწიფო არ იძლევა პიროვნების ნიჭისა და შემოქმედებით-სულიერი ძალების სრული და ყოველმხრივი გაშლა-განვითარების შესაძლებლობას). ეს კონფლიქტი, ასე ვთქვათ, უნაკერსაღურია, ტოტალურია, მოიცავს ადამიანის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ყველა სფეროსა და განხრას და ვერთერის დაუკმაყოფილებელი სიყვარული ამ ტოტალური კონფლიქტის მხოლოდ ერთი ასპექტია (განხეთქილება ადამიანურ ვნებებსა და საზოგადოებრივ მორალს შორის) და, ამავე დროს, ეს არის დაუკმაყოფილებელი შემოქმედებითი (ხელოვნებისეული, პოლიტიკური, სახელმწიფოებრივი და ა. შ.) ენერჯის თავისებური „სუბლიმაცია“ — გადაყვანა სიყვარულის ენერჯიაში. ამიტომაც არის, რომ სიყვარულს მოტივი თითქოს მთლიანად ფარავს ყველა სხვა მოტივს, მთელს რომანს გარეგან ერთგვარ საბურველად თუ გარსად ერთკმის და იწვევს არაკვალიფიცირებული მკითხველის (და ზოგჯერ არა მხოლოდ მისი მხედველობის მკდარობას, ერთგვარ „შირაქს“.

აღსანიშნავია, რომ „ვერთერის“ ინტერპრეტატორთა შორის ალექსანდრ პუშკინმა ერთ-ერთმა ყველაზე ზუსტად და ზედმიწევნით მიანიშნა ვერთერის ხასიათის სპეციფიკა, როცა თავის „ევგენი ონეგინში“ ჩაწერა: „И Вертер, мученик мятежный“ („ევგენი ონეგინი“, III თავი, IX სტროფი) ვერთერი მართლაც რომ „მშფოთვარე წამებულია“!

ვერთერი შფოთავს, ბობოქრობს, ულმობელ ფილიპიკებს ეუბნება თავის თანადროულ საზოგადოებას, არაერთარ კომპრომისზე არ მიდის თავისი დროის „ისტებლიშმენტის“ წინაშე, მაგრამ მას

პიროვნული და აგრეთვე ობიექტური მიზეზების გამო, არ შეუძლია აქტიურად, ქმედითად დაუპირისპირდეს გარემომცველ საზოგადოებას, პრაქტიკული ბრძოლა გამოუცხადოს მას — ამდენად ცენტური სწორედ რომ „мученик мятежный“—.

რომანის ჩასახვისა და შექმნის ისტორია ანუ Dichtung-ისა და Wahrheit-ის შეფარდება რომანში ასეთია: 1772 წელს ზაფხულში ქაბუკი გოეთე იურიდიულ პრაქტიკას გადიოდა ვეცლარში. ერთ-ერთ მეჯლისზე მახლობელ ვოლპერტსპაუზენში გოეთემ გაიცნო შარლოტე ბუფი და მისი დანიშნული, ჰანოვერელი საელჩოს მდივანი, იოჰან კრისტიან კესტნერი. გოეთე ვნებიანად იგაეარშიყა შარლოტეს, მაგრამ შეყვარებულ პოეტს ვერ უპასუხა დანიშნულმა ქალმა. გოეთე გამოუმშვიდობებლად დაბრუნდა სექტემბერში ფრანკფურტში. გზაში იგი შეჩერდა ზოფი ფონ ლა როშის სახლში და აქ გოეთე გაიტაცა ზოფის 16 წლის ქალიშვილმა მაქსიმელიანემ. ამავე წლის 30 ოქტომბერს ვეცლარში ტყვიით თავი მოიკლა კესტნერისაგან ნათხოვარი დამბაჩებით ბრუნშვაიგელმა კარლ ვილჰელმ იერუზალემმა, რომელიც გოეთეს ვოლპერტსპაუზენში გამართულ მეჯლისზე გაეცნო. თვითმკვლელობის მოტივი გათხოვილი ქალისადმი იერუზალემის უიღბლო სიყვარული ყოფილა. ამ ამბოს შეტყობამ გოეთეში უცებ რომანის დაწერის იდეა წარმოშვა. რომანის დაწერისათვის ბოლო ბიძგი იყო ფრანკფურტელი ვაქრის, პეტერ ბრენტანოს (რომელიც რომანის ალბერტის პროტოტიპს წარმოადგენდა) დაქორწინება 20 წლით უმცროს მაქსიმელიანე ფონ ლა როშზე (რომანის ლოტეს მისი შავი თვალები აქვს). ბრენტანოსთან ცხარე შეტაკების შემდეგაც გოეთე განმარტოვდა და როგორც თვითონ წერს, „ოთხ კვირაში“ (1774 წლის თებერვალ-მარტი) დაწერა რომანი.

1983

## იშპრესიონიზმი და ნიკო ლორთქიფანიძე

1934 წელს ტიცინ ტაბიძე უიარაღოს „მამელუკისათვის“ წამოძვარებულ ბრწყინვალე წინაპიტყვაობაში ერთგან წერდა: „ჰოლა ლომთათიძეზე დიდი გავლენა მოახდინა სკანდინავიის სკოლამ, უფრო კნუტ ჰამსუნმა და ა. სტრინდბერგმა. ნიკო ლორთქიფანიძეზე ვენის სკოლამ: მნიცლერმა და ალტენბერგმა— მაგრამ ორ-

თავ დასძლიეს ეს გავლენა და შეიქმნენ დამოუკიდებელი ოსტატები“<sup>1</sup>.

მისამართი ზუსტია, თუმცა ამას არც თვითონ ნიკო ლორთქიფანიძე არ ფარავდა: მის აღრეულ შემოქმედებაში და ბიოგრაფიაში აშკარაა ავსტრიულ იმპრესიონიზმზე მინიშნებანი (პეტერ ალტენბერგი, არტურ შნიცლერი).

ისიც უნდა ითქვას, რომ, მართალია, ნიკო ლორთქიფანიძემ დაძლია ავსტრიული იმპრესიონიზმის გავლენა, მაგრამ ეს ეხება უმთავრესად მსოფლმხედველობის, სამყაროს ათვისება-ახსნის სფეროს, ხოლო რაც შეეხება შემოქმედებითად ათვისებულ, მეტ-ნაკლებად გადაშუშავებულ, რამდენადმე მოდიფიცირებულ გამოშასხველ საშუალებებს, წერის მანერას, სტილურ ხერხებს, ამ მხრივ ქართველი მწერალი, ჩემი აზრით, ასე თუ ისე ბოლომდე ინარჩუნებდა ავსტრიული იმპრესიონიზმის და საერთოდ იმპრესიონიზმის ერთგულებას.

მაგრამ საწინამ ნიკო ლორთქიფანიძის იმპრესიონიზმისადმი მიმართებას შევეხებოდეთ, მანამდე გავერკვეთ, რა არის იმპრესიონიზმი, მთელი ლიტერატურული სკოლა, სამწერლო მიმდინარეობა თუ მხოლოდ მეთოდი (ამ სიტყვის ეწრო მნიშვნელობით), წერის მანერა ანდა მხატვრულ ხერხთა მხოლოდ გარკვეული ერთობლიობა?

1874 წელს პარიზში ფრანგმა ფერმწერმა კლოდ მონემ გამოფინა თავისი ფერწერული ნამუშევარი, რომელსაც ერქვა — „შთაბეჭდილება. ამომავალი მზე“ და შემდეგ ამ სურათის მიხედვით მთელს სტილს თუ ნაკადს ფერწერაში ეწოდა იმპრესიონიზმი, ე. ი. შთაბეჭდილების ხელოვნება. თანდათანობით ხელოვნების ეს ახალი სტილი გადავიდა ხელოვნების სხვა დარგებშიც და, კერძოდ, ლიტერატურაშიც.

მხატვრობაში იმპრესიონიზმის ფრანგი წარმომადგენლები იყვნენ ედუარდ მანე, კლოდ მონე, ალფრედ სისლეი, ედვარ დეკა, თეოდორ რეზუარი, პოლ სეზანი, კამილ პისარო და სხვები.

გერმანული ფერწერული იმპრესიონიზმის სამი მთავარი წარმომადგენელი იყო: მაქს ლიბერმანი, მაქს სლეფოგტი და ლოვის კორინთი.

იმპრესიონისტები თავს დაესხნენ რუტინულ ოფიციალურ, აკადემიების ხელოვნებას, მოითხოვეს ხელოვნების რადიკალური გა-

<sup>1</sup> ტ. ტაბიძე, ისტორიული ნოველა „მამელუკი“, წიგნში: უარადო, მამელუკი. მოთხრობა, ფედერაცია, ტფილისი, 1934, გვ. 5.

ნახლება; იმპრესიონიზმი იყო რეაქცია ატელიების ძველი, დრო-მოკმეული მხატვრობის წინააღმდეგ, რომელშიაც ბატონობდა არა-ბუნებრივი განათება, „ლიტერატურული“ და ქანრული სიუჟეტები, იმპრესიონისტებმა ყურადღება გადაიტანეს ფერების ზემოქმედებასა და სინათლის ეფექტებზე. ისინი ღია ცის ქვეშ მუშაობდნენ (ამდენად ფერწერული იმპრესიონიზმი პლენერულ ფერწერას განეკუთვნება ატელიების ფერწერის საპირისპიროდ) და ამით სურდათ თავიანთ ნამუშევრებში ბუნებრიობის და საწყაროს მრავალფეროვნების, შუქჩრდილების, ტონებისა და ნახევარტონების, ბუნებაში არსებული მუდმივი ცვალებადობისა და მოძრაობის ცინცხლად შენარჩუნება; იმპრესიონიზმი მთელ ბუნებას, მთელ საწყაროს განიხილავს და აღიქვამს როგორც ფერად, ფერადოვან მოვლენას, როგორც მოლივლივე, გამჭვირვალე საბურველმოხვეულ მთრთოლვარე ვიზუალურ, ოპტიკურ სურათს. აქ არ არის მკვეთრი, მკვეთრად გამოჩნული გამოცალკეებული ლოკალური ფერები, არ არის მკვეთრი, მძაფრი ხაზები, სიბრტყეები და კონტურები, აქ ყველაფერი ერთმანეთში გადადის, ერთმანეთს ერწყმის, ერთმანეთში ირევა, სტრუქტურა დენადია, მოძრავი, გამოუკვეთელი, სახდვრები ფერებს, კონტურებს, სიბრტყეებს შორის გაურკვეველია, დაუდგენელი, რამდენადმე წაშლილი ან ძალიან ბუნდოვანი.

ეს იყო ხელოვნებაში საწყაროს, ბუნების, გარემომცველი სინამდვილის ახალი რაკურსით, ახალი თვალთ ხედვა.

იმპრესიონიზმმა ხელოვნებას მიზნად დაუსახა სუბიექტურ, პირადულ, წამიერ, მომენტალურ განწყობილებათა და გრძობად შთაბეჭდილებათა („იმპრესიო“ ლათინურად, ხოლო, „იმპრესიონ“ ფრანგულად „შთაბეჭდილებას“ ნიშნავს) ასახვა-გამოხატვა, რომელთაც შემოქმედი იღებს გარემომცველი სინამდვილიდან.

იმპრესიონისტი არ ცდილობს რაიმეს მოყოლას, რაიმე ინფორმაციის მოწოდებას, არამედ ცდილობს საგანი დააფიქსიროს ისე, როგორც ის ხელოვნას ამ წამში სუბიექტურად ეჩვენება, ესა-ხება, აღიქვამს, როგორც შეზოდის იგი ამ წამში ხელოვნის შეგნებაში — ის, რაც სცილდება უშუალო შთაბეჭდილების ფარგლებს, იმას არა აქვს მნიშვნელობა, საინტერესო არ არის, ფიქტიურია.

საგანი აღიწერება არა ისე, როგორც ის არის თავის სტრუქტურის მიხედვით, არამედ როგორც ის აღწერის მომენტში ჩანს. ამდენად, იმპრესიონიზმი იჭერს მომენტის, ჩქამის წარმავლობას. ამ მხრივ მეტად დამახასიათებელია ავსტრიელი იმპრესიონისტი მწერლის პეტერ ალტენბერგის პროზაული ესკიზების პირველი კრებული სათაური — „როგორც მე ამას ვხედავ“, ასევე საგულისხ-

მოა ამავე მწერლის ესკიზების II კრებულის სახელწოდება: „რა მოაქვს ჩემთვის ყოველ დღეს“. არ არის საჭირო თავის პტერევა იმაზე, თუ ნამდვილად საგანი როგორია — ამას აზრი არა აქვს — აქ იკრება იმპრესიონიზმში გარკვეული რელატივიზმი და სუბიექტივიზმი.

იმპრესიონიზმში საგნობრივი სამყარო იხსნება, იშლება უაღრესად ნატიფად ნიუანსირებულ და ზედმიწევნით დიფერენცირებულ ფორმენტალურ, წამიერ შეგრძნებებად და სულიერ-განწყობილებით მოძრაობად.

იმპრესიონიზმი ნიუანსების, ნახევარტონების, ნაჩრდილევცის, საგნების ნიუანსობრივი და დიფერენცირებული გადმოცემის ხელოვნებაა. იმპრესიონიზმი — ეს არის მოწმენტი, ჩქამი, განწყობილების გაელევების ხელოვნება.

იმპრესიონისტები ცდილობენ გამორიცხონ გამოსახული საგნების ეთიკური შეფასება, საერთოდ, ასახული ჰინამდვილისადმი ღირებულების დამდგენი დამოკიდებულება.

იმპრესიონისტები ქმნიდნენ უპირატესად უპიექტო ესკიზებს, ეტიუდებს, ეტანებოდნენ პეიზაჟებს, ნატურმორტს, პორტრეტებს; ნაშუუშევართა ესკიზურობა დაუმთავრებლობის, ფრაგმენტულობის შთაბეჭდილებას ახდენს.

ყველაზე მეტად იმპრესიონიზმი ნატურალიზმს უახლოვდება, ზოგჯერ თუ ზოგან მიჯნა იმპრესიონიზმსა და ნატურალიზმს შორის მოძრავია, დენადი, ერთობ არამტკიცე და პირობითი. საერთოდ, იმპრესიონიზმი არსებითად არც დაპირისპირებია რეალიზმსა და ნატურალიზმს; იმპრესიონიზმიც ფაქტიურად მიმეტური ხელოვნებაა, თუმც ბუნების, სინამდვილის ასახვისას გარეგნულ მსგავსებას რეალიზმსა და ნატურალიზმზე ნაკლებად მიესწრავდის. იმპრესიონისტებიც ცდილობდნენ აესახათ ბუნება ტოტალურად. მათთვისაც ბუნება, გარემომცველი სინამდვილე, ობიექტური რეალობა არის ამოსავალი წერტილი. ჩვენ მიერ უკვე ნახსენები ავსტრიელი იმპრესიონისტი მწერალი პეტერ ალტენბერგი ამის თაობაზე წერდა თავისი პროზაული ესკიზების პირველ კრებულში: „უპირველეს ყოვლისა ბუნებაა უდიდესი ხელოვანი, და ქვეშაობითად ადამიანურ-სათუთ ხელში ჩადებული გასაღებით შეიძლება მისგან გაუჭირვებლად განძის მოპოება“.

იმპრესიონიზმი და ნატურალიზმი იმითაც ჰგავს ერთმანეთს, რომ ვერც ერთი სამყაროსა და საგნების სიღრმეში ვერ ჩადის, ზედაპირზე, მოვლენების დონეზე რჩება, მაგრამ განსხვავება ისაა,

რომ ნატურალიზმს აქვს ილუზია ცხოვრებისა და სამყაროს უფსკრულების წვდომისა, ნატურალიზმი სუბიექტურად თავს სიღრმისეულ ხელოვნებად რაცხს, სინამდვილის ადრეკვატურ ასახვას მხოლოდ ნატურალისტური მეთოდით მიიჩნევს შესაძლებლად, იმ დროს როცა იმპრესიონიზმი პრინციპულად ამბობს უარს სამყაროსა და ცხოვრების სიღრმეში ჩაწვდომაზე, იმპრესიონიზმი შეგნებულად, წინასწარგანზრახულად რჩება ცხოვრების ზედაპირზე. იმპრესიონიზმის მიხედვით, სინამდვილის და ადამიანის უფსკრულები იმდენად შემადრწუნებელია, იმდენად ღრმა ტრაგიზმის შემცველია, რომ აზრი არა აქვს საკუთარ და სხვა ადამიანთა სულის აფორიაქებას, რადგან ამით მაინც არაფერი შეიცვლება. იმპრესიონიზმი თვალს ხუჭავს ემპირიული, გრძნობადი სინამდვილის მიღმა მიმალულ დრამატიზმსა და დისპარმონიაზე.

ნატურალისტები მოითხოვდნენ სამყაროს, სინამდვილის წინასწარ შესწავლას, შტუდირებას; იმპრესიონიზმი უარყოფდა ყოველგვარ წინასწარ სამუშაოებს, დაკვირვებას, გაანალიზებას, — არა დაკვირვება, არა ჩაღრმავება, არამედ თვალის შევლება და თვალის შევლებით მიღებული სპონტანური შთაბეჭდილებების ნიუანსირებული და დიფერენცირებული გადმოცემა.

ნატურალიზმი ცდილობდა სინამდვილის „ობიექტურ“, უტენდენციო, პირუთვნელ, მიუკერძოებელ ასახვას, იმპრესიონიზმი კი ხანგასმით სუბიექტურია: ის გამოხატავს პირად შთაბეჭდილებებს. მაგრამ ნატურალიზმისა და იმპრესიონიზმის გარკვეული მსგავსებით აიხსნება ის ფაქტი, რომ ერთსა და იმავე შემოქმედს ზოგიერთები ნატურალისტად, ხოლო სხვანი იმპრესიონისტად მიიჩნევენ (ძმები გონკურები, ჰიუსმანსი, ჰერმან ბარი, რიპარდ დემელი, პეტერ ჰილე და სხვები).

იმპრესიონიზმის ფილოსოფიაზე, მსოფლმხედველობაზე წარმოდგენის შესაქმნელად მოკლედ გადმოვცემთ ცნობილი ავსტრიელი იმპრესიონისტი მწერლის, არტურ შნიცლერის 3-მოქმედებიანი პიესის — „სიყვარულობანას“ I მოქმედების შინაარსს:

ორი შეძლებული ახალგაზრდა ვენელი ოფიცერი ორ ახალგაზრდა ქალთან ერთ-ერთ ამ ოფიცრის ბინაში შეკრებილა საღამო-ჟამს თავის შესაქცევად და საღალბოდ; საანთლები უნთიათ, ხმადაბლა უკრავს მუსიკა და აშვიკნი უმნიშვნელო თემებზე მასლაათობენ. ერთ-ერთ ოფიცერს თავის მეგობრისათვის, გათხოვილ ქალთან რომანის დრამატული დასასრულის შემდეგ, რათა ამით სევდა გაექარვებინა, გაუცნია უბრალო გოგონა. სიყვარულობანა აქ „კულინარულ“ დონეზეა, სიყვარულს მცირე დოზებით ისე იღე-

ბენ, როგორც ზოგიერთები სასიამოვნო სასქელს ანდა ნუგბარ საჭმელს. პიესის პერსონაჟები გამოთქვამენ, ასე ვთქვათ, იმპრესიონისტულ „სიბრძნეს“ და „ცხოვრების ფილოსოფიას“: „ქალები სავალდებულო არაა საინტერესონი რომ იყვნენ, საჭმარისია ისინი სასიამოვნონი იყვნენ... დასვენება! ეს არის მიზანი. მამაკაცების დასასვენებლად არიან ისინი მოწოდებულნი“.

ერთ-ერთი პერსონაჟი ასე „იმპრესიონისტულად“ ატარებს დღეს: „ლექციებზე მივიდივარ — ზოგჯერ, შემდეგ კაფეს მივაშურებ ხოლმე... მერე ცოტას ვკითხულობ... ზოგჯერ პიანინოსაც დავუჭრავ ხოლმე — შემდეგ ვინმესთან ვლაცობ — მერე სტუმრად დავდივარ...“

პიესის გმირები მონოტონურ ყოველდღიურობას გაურბიან ბედნიერების (რაც უდრის მსუბუქ, არამწვავე გრძობად სიამოვნებას) მომენტალურ განცდაში. ისინი გვერდს უვლიან ყველაფერს, რაც ცხოვრების ასეთ ნირს ხელს უშლის; ისინი გაურბიან ცხოვრების ყოველგვარ გამწვავებას, დრამატიზებას, სულიერ დისკომფორტს: „შეკითხვები არაა საჭირო. საწორედ ესაა ყველაზე კარგი. როცა შენთანა ვარ, ჩემთვის მთელი სამყარო ჩაინთქმება ხოლმე, მოჩჩა და გათავდა!“ — ამბობს ერთი პერსონაჟი.

„დროის უწყვეტადობა... იშლება დაუკავშირებელი მომენტების, წუთების შემთხვევით მოზაიკად: ბედნიერება გაიზრება როგორც შეჩერება, როგორც მომენტის, წამის გამზარდიულება“. ერთ-ერთი პერსონაჟის თქმით, მომენტი, წამი არის ერთადერთი მარადიულობა, რომლის გაგებაც ჩვენ შეგვიძლია და ერთადერთი, რაც ჩვენ გვეკუთვნის.

ეს არის წმინდაწყლის ანტიფაუსტური ფილოსოფია (როგორც განსოვით, ყველაზე დიდ უბედურებად გოეთეს ფაუსტი მომენტზე, წამზე შეჩერებას და წამით დაკმაყოფილებას მიიჩნევდა: მეფისტოფელს აკი უთხრა, თუ ოდესმე ვეტყვი წამს, შეყვონდი, რა მშვენიერი ხარო, მაშინ წამიყვანე!).

მნიცლერის პიესაში გამოთქმულია აზრი, რომ სინამდვილე მოუხეტლებელია და მხოლოდ მომენტურად, წამიერად შეიძლება მისი წედომა. „ნუ ლაპარაკობ მარადიულობაზე“ — ამბობს ერთ-ერთი პერსონაჟი. ამავე პერსონაჟს სჯერა მხოლოდ იმ განწყობილებისა, რომ „ალბათ არსებობს მომენტები, რომლებიც ირგვლივ მარადისობის სურნელს აფრქვევენ“, თუმც, ალბათ, ესეც მხოლოდ მოჩვენება და შთაბეჭდილების მცდარობაა.

საბოლოოდ პიესაში ნაჩვენებია იმპრესიონიზმის ფილოსოფიის კრახი.

ამ მხრივ საინტერესოა აგრეთვე მეორე ავსტრიელი მწერლის ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალის, რომელმაც ახალგაზრდობაში ხაჩკი გადაუხადა იმპრესიონიზმს, I პიესა — ესკიზი — „გუშინ“ (1891), და რომელიც მან 17 წლის ასაკში დაწერა. პიესის გმირი ახალგაზრდა ანდრეა იმპრესიონისტული მსოფლმხედველობისა და განწყობილებისაა, მისი ცხოვრების წესი იმპრესიონისტულია: უნდა აპყვე საკუთარ განწყობილებას, უნდა გამოიყენო ყოველი მომენტი, რადგან „გუშინ“ ტყუის და მხოლოდ „დღეს“ არის ჭეშმარიტი — ე. ი. მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ ამ წამს, ამ მომენტს, სხვა ყველაფერი ფიქციაა.

ჰოფმანსტალის ამ პიესაში ნაჩვენებია იმპრესიონისტული მსოფლმხედველობის მარცხი.

პეტერ ალტენბერგი ერთგან წერს: „მე არ მწამს ხანჯრძლივობის, მე მწამს მხოლოდ წამიერების!“

რაანერ მარია რილკე, რომლის ადრეული შემოქმედება აშკარად შეიცავდა მძლავრ იმპრესიონისტულ ელემენტებსა და მინარევებს, გვიანდელ შემოქმედებაში ძლევს იმპრესიონიზმს. რილკეს გვიანდელი ლექსების კრებულში — „დუინოს ელეგიები“ — იმპრესიონისტული მხედველობითი, ვიზუალური შთაბეჭდილებანი შეცვლილია შინაგანი ვიზიონებით, შინაგანი ხილვებით, გულის (და არა თვალის) შთაბეჭდილებებით. თვითონ რილკე წერდა ამის თაობაზე: „მხედველობის (იგულისხმება საგანთა გარეგანი მხარის დანახვის — ნ. კ.) საქმე გაკეთებულია, ჰქმენ აწ გულის საქმე...“ საინტერესოა, რომ ალტენბერგი სწორედ თვალს მიიჩნევდა მწერლის მთავარ „იარაღად“, ჩემს საფლავს ქვაზე შემდგომ სიტყვებს ვისურვებდიო: „მას უყვარდა და ხედავდა!“

...როგორც ცნობილია, ნიკო ლორთქიფანიძე 1902—1907 წლებში ავსტრიაში ცხოვრობდა და სწავლობდა (ქ. ლეობენში). ეს წლები სწორედ ემთხვევა იმპრესიონიზმის პერიოდს და, ბუნებრივია, მომავალმა ქართველმა მწერალმა მიიღო ავსტრიელი იმპრესიონისტი მწერლებისაგან გარკვეული შემოქმედებითი იმპულსები.

ამ დროს ვენაში ტონისმიმცემი და ესთეტიური გემოვნების კანონმდებელი მწერლები იყვნენ: ჰერმან ბარი, რიჰარდ ბეერ-ჰოფმანი, ახალგაზრდა ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალი, არტურ შნიცლერი, პეტერ ალტენბერგი და სხვები.

ყველა ესენი შედიოდნენ დაჯგუფებაში, რომელსაც „ვენური მოდერნიზმი“ ანდა „ახალგაზრდა ვენა“ ეწოდებოდა. ამის გარდა, ნიკო ლორთქიფანიძის პროზაში ჩანს პოზნანში დაბადებული, ეკ-



ლექტური ლირიკოსისა და პროზაიკოსის კარლ ბუსეს კვალზე, რომელიც ერთ დროს იმპრესიონისტ დეტლევ ფონ ლილენკრონის ძლიერ გავლენას განიცდიდა (ნიკო ლორთქიფანიძის ორი პაწაწკინტელა მინიატურა თუ ესკიზი — „მთების იქით“ და „მყუდრო საპეფო“, რომელთაც სათაურს ქვემოთ მიწერილი აქვთ „კარლ ბუსესედან“, კარლ ბუსესს ლირიკული ლექსების თავსუფალ პროზაულ თარგმანებს წარმოადგენს. ორივე მინიატურა შედის ნოველაში — „უილაქნოდ“). ჩვენ ვიცით, რომ ნიკო ლორთქიფანიძე დაინტერესებული ყოფილა განსაკუთრებით პეტერ ალტენბერგის და არტურ შნიცლერის შემოქმედებით. ერთნაღ „ცხოვრება და შემოქმედებაში“ მწერალს 1910 წ. გამოუქვეყნებია ალტენბერგის ნაწარმოების ქართული თარგმანი<sup>2</sup>, ხოლო ქუთაისის ერთ-ერთ კაფეში მოწყობილ ლიტერატურულ საღამოზე წაუკითხავს არტურ შნიცლერის ერთ-ერთი ნოველის თარგმანი<sup>3</sup>.

ლიტერატურული იმპრესიონიზმი სტადიალურს, ტიპოლოგიური თვალსაზრისით პოსტნატურალისტური ლიტერატურული ეპოქა და მიმდინარეობაა, თუმცა უნდა ითქვას, რომ საკმაოდ ბევრი სპეციალისტი ეჭვის ქვეშ აყენებს ლიტერატურაში იმპრესიონიზმის როგორც ცალკე, დამოუკიდებელი ლიტერატურული სკოლისა და მიმართულების არსებობას და ამას უფრო გარკვეულ ლიტერატურულ ტენდენციად თუ ელემენტად მიიჩნევს, რადგან, მათი აზრით, არ მოიძებნება მწერალი, რომელიც თავის შემოქმედებაში იმპრესიონისტულ ნაკადს არ აერთიანებდეს ნეორომატიკულ (სიმბოლისტურ) ან ნატურალისტურ ნაკადთან. გამოთქმულია მოსაზრებაც, რომ იმპრესიონიზმის თავისებური სკოლა გაიარა XX ს. თითქმის ყველა მნიშვნელოვანმა მწერალმა: ანატოლ ფრანსმა, ანდრე ჟიდმა, პოლ კლოდელმა, პოლ ვალერიამაც. ერთლ რომენმაც, მარსელ პრუსტმაც, მეტერლინკმაც, ვერჰარნმაც, ჰამსუნმაც, თომას მანმა და მრავალმა სხვამ. ასეა თუ ისე, ჩვენ წინასწარ შევთანხმდეთ, რომ არსებობდა იმპრესიონისტული ლიტერატურული მიმდინარეობა, მით უმეტეს ჩვენთვის საინტერესო მწერალი პეტერ ალტენბერგი სხვა იმპრესიონისტებს შორის ყველაზე მეტად შეურყეველი სახით ინარჩუნებდა ბოლომდე ამ სტილსა და მეთოდს, ე. ი. ვინმეზე თუ ითქმის, რომ წმინდაწყლის იმპრე-

<sup>2</sup> იხ. ელისო აბრამიშვილი, ნიკო ლორთქიფანიძე. „ნაკადული“, თბილისი, 1977, გვ. 36.

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 57.

სიონისტი იყო, ყველაზე მეტად ეს სამართლიანი და უპრიანი იქნება სწორედ ალტენბერგის მიმართ, რომელმაც, ალბათ, სხვა იმპრესიონისტებს შორის ყველაზე მეტი გავლენა მოახდინა ჩვენს ნიკო ლორთქიფანიძეზე, და რომელსაც, თურმე ქართველი მწერალი პირადადაც იცნობდა<sup>4</sup>.

ლიტერატურული იმპრესიონიზმის პერიოდი დაახლოებით ივარაუდება 1890—1910 წლებში.

გარდა ზემოდასახელებული თვისებებისა, ლიტერატურულ იმპრესიონიზმს ახასიათებს კიდევ (ჩვენ უმთავრესად მხედველობაში გვაქვს იმპრესიონიზმის ალტენბერგისეული სახესხვაობა) შემდეგი თვისებებები: უალრესი ლაკონურობა, შეკუმშულობა, მინიატურულობა, ესკიზურობა, ფრაგმენტულობა, დაუმთავრებლობა; სურათი ან სილუეტი რამდენიმე შტრიხით მოიხაზება ხოლმე, ხოლო ბოლო, სურათის დამასრულებელი წინადადება „პუნტის“, ე. ი. კულმინაციური, გადამწყვეტი მომენტის, გონებაშახვილური, მოულოდნელი დამამთავრებელი ეფექტის შემცველია. იმპრესიონისტულ ესკიზში ხშირია დატეხილი, დანაწევრებული, ფრაგმენტული დიალოგები.

ალტენბერგი იმპრესიონისტულ სტილს უწოდებდა „სულის დეპეშურ“ სტილს: იგი თავის „ავტობიოგრაფიაში“, რომელიც შესულია მწერლის ესკიზების II წიგნში — „რა მოაქვს ჩემთვის ყოველ დღეს“ წერდა: „მე მინდა აღამიანი ერთ წინადადებაში დავხატო, სულის მიერ განცდილი ერთ გვერდზე დავტოო, ხოლო პეიზაჟი ერთ სიტყვაში მოვაქციო!“

იმპრესიონიზმისათვის, იმპრესიონისტული პროზისათვის დამახასიათებელია მცირე ფორმები: მინიატურა, ესკიზი, ეტიუდი, შეგონებანი, აფორიზმები, ლიტერატურული სილუეტები, ფრაგმენტები, თავისებური კაპრიზოები (არა გოიასებური გაგებით), ფსიქოლოგიური ფაცეციები.

ალტენბერგი თავის ესკიზებს „ცხოვრების ექსტრაქტებს“ ანდა „სულის დეპეშებს“ უწოდებდა.

მას არა აქვს დაწერილი არც ერთი რომანი, არც ერთი მოთხრობა, არც ერთი ფართო ეპიკური ტილო.

იმპრესიონიზმს ახასიათებს სტილის, ენის სუბტილურობა, სი-

<sup>4</sup> იხ. ელისო აბრამიშვილი, გვ. 36.

ნატიფე, სიტყვების, გამოთქმების, ფრაზების ოქრომქედლური დამუშავება, ნიუანსირება, დიფერენცირება.

ნიკო ლორთქიფანიძე 1910 წელს ნოველაში „უიალქნოდ“ იმპრესიონიზმის უსთეტიკურ კრედლს გადმოგვცემს. ამავე დროს, თითქოს იცავს იმპრესიონიზმს ბრალდებებისაგან: — „სანამ ამავეს ჯავიწყებდე, ერთი ჩემი მოსაზრება უნდა გაგიზიარო სიტყვა-კაზმული მწერლობის შესახებ.

განა მწერალს, როგორც ყოველ ადამიანს, ცოტა ჰყავს ნაცნობი; რომელიც მზის დაბნელებასავით ერთხელ უნახავს, რომელზედაც გაუგონია ორიოდ სიტყვა და უბრალო შეხვედრაც მეხსიერებიდან ვერ ამოუფხვრია? განა უფლება არა აქვს ბელეტრისტს შემთხვევითი შეხვედრანი, ყურმოკრული ხმები, წუთიერი შთაბეჭდილებანი გადასცეს თავის მეგობარს — მკითხველს? მწერლები კი, გმირის ცხოვრებას თუ მიჰყვებიან ხელი, დაიწყებენ იმ წამიდან, როცა პირველად გაახილა თვალი მოქმედმა პირმა და ჩაყვებიან უკანასკნელ სადგომში — საფლავში. კიდევ კარგი, როცა ასე მოიქცევა ვინმე გიოტე ან ბაირონი: თუ სინამდვილე არა, ფანტაზია მაინც გიტაცებს, სილამაზე გხიბლავს: მაგრამ წარმოიდგინე, შუათანა მწერალი რომ დაიწყებს ხელის ფათურას უცხო გმირის ცხოვრებაში, სულში, გულში... გაჭიანურებულ სიტყვათა ფრქვევა ეამივით შეგატულებს გმირსაც და მის ბიოგრაფიასაც.

მე სხვადასხვა სურათს მოგაწვდენ ცხოვრებიდან. მათი ერთმანეთთან შეკავშირება შენთვის მომინდვია... მე მაინც მგონია, რომ მკითხველს მეტი აღივლი უნდა დაეთმოს ფანტაზიისათვის, შემოქმედებისათვის... მკითხველს მოსწყინდა ყველაფერი უკვე შემუშავებული, თავ-თავის ადგილზე პოვოს.

მწერალმა მარზარილო, ტილო, საერთო აზრი, ჩარჩო, ორი-სამი ხაზი დაამზადოს; დამთავრება, დაბოლოება ნაწარმოების მკითხველის გემოვნებასა და სურვილს მიანდოს...“<sup>5</sup> ამას წერდა მწერალი 1910 წელს (ავსტრიიდან ნიკო ლორთქიფანიძე 1907 წ. დაბრუნდა).

პეტერ ალტენბერგის ესკიზებში, მინიატურებსა თუ ნატეხებში“ (მასთან ვხედებით ჰპეციფიკურ ეანრს — „შპლიტერ“, რაც „ნატეხს“ ნიშნავს) დახატულია ხოლმე ზოგადევროპული, ავსტრიული ანდა ვენური „კოლორიტული“ და „ეანრული“ სურათი, სცენა და სიტუაცია, ხოლო ნიკო ლორთქიფანიძის ადრეულ ესკიზებში, მინიატურებსა და ფრაგმენტებში — ზოგადქართული, ან იმერული (უპირატესად, ქვემოიმერული) სურათი, სცენა და სიტუ-

<sup>5</sup> ნიკო ლორთქიფანიძე, თხზულებათა სრული კრებული ოთხ ტომად, ტომი I, თბილისი, 1958, გვ. 71.

აცია—ეს სურათი თუ სილუეტი ან მთელი სურათის ნატეხი თუ ფრაგმენტი ორივეგან ესკიზურად, ეტიუდურადაა შესრულებული დაახლოებით ანალოგიური გამომსახველი საშუალებებით. ამ სურათების, სცენების, დიალოგების აგების, ხატვის, გადმოცემის მანერა ანალოგიურია, მაგრამ ძირითადი განსხვავება ისაა, რომ თუ ნიკო ლორთქიფანიძის ესკიზებსა და მინიატურებში არაინფიკციურად წარმოდგენილი ლირიზმი, პათეტურ-სერიოზული ტონი, რაც იმითაცაა გაპირობებული, რომ ქართველი მწერალი არსად, თვით უადრეულეს ნაწარმოებებშიც კი არ წყვეტს კავშირს ეროვნულ ლიტერატურულ ტრადიციებთან, კლასიკურ ქართულ მწერლობასთან<sup>6</sup>.

ალტენბერგი თითქმის ყველგან ირონიული და ჰუმორულია, ხშირად ნიჰილისტური და „ცინიკურიც“ კი; ალტენბერგის „ნატეხებსა“ და ესკიზებში ჰარბობს სალონური გონებამახვილობა, სალონური ფრივოლურ-ანეკდოტური ტონი, თავისებური „თამაში“ („ანეკდოტი“ არა მკაცრი პოეტოლოგიურ-ეპარობრივი გაგებით, არამედ ჩვენში გავრცელებული პოპულარული მნიშვნელობით), ხოლო ნიკო ლორთქიფანიძის მცირე პროზაში მეტი სოციალური და ადამიანური ტკივილია (უკვე ადრეულ ესკიზებსა და მინიატურებშიც ვხვდებით ეპიგრაფებს, ალუზიებს, ასოციაციებს, ციტატებს და ა. შ. კლასიკური ქართული ლიტერატურადან, განსაკუთრებით ილიასა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებიდან). ალტენბერგი აქცენტს უფრო მეტად ზიტყვის თამაშსა და ეფექტურ ფინალზე, „პუანტზე“ სვამს, ნიკო ესკიზებში მაინც მეტი „სისხლი და ხორცია“, მეტი კონკრეტული ემპირიულ-რეალისტური მასალა; ალტენბერგი მკითხველს ნაწარმოების ჰუმანიტატი აზრის წვდომაში ნაკლებად „ეხმარება“, სათქმელს მეტიმეტად აბუნდოვანებს და საბურველში ახვევს—მისი ინტერესების ქვეტექსტური აზრი ჩვეულებრივ საზოგადოების კულტურულმოორალურ დეგრადაცია და დეკადანსზე მიანიშნებს ხოლმე, ტრაგიკული სიღრმეებია და „ფესვების“ ჩვენების გარეშე.

ნიკო ლორთქიფანიძე უფრო ნათელია, მისი მინიატურების დედა-აზრი შედარებით „შეუბურველად“ იკითხება, რაც ჩვეულებრივ არაორკოფულად სოციალურ და ეროვნულ შეჭირვებაზე მიანიშნებს.

ალტენბერგსა და ახალგაზრდა ნიკო ლორთქიფანიძეს საერთო აქვთ ერთგვარი გამოწვევა, გაღიზიანება, პროვოცირება მკითხვე-

<sup>6</sup> შეადარე: ელისო აბრამიშვილი, გვ. 80—81 და ნანა ლამბაშიძე, ნ. ლორთქიფანიძის მხატვრული სტილის თავისებურებანი, თბილისი, 1980, გვ. 4—5.

ლებსა, „ჩიბრი“ მკითხველებთან (ნიკო ლორთქიფანიძე ერთ-ერთ ადრეულ ესკიზში „უკვდავება“ (1910) გამოთქვამს აზრს, რომ უკვდავება, ე. ი. მარადიულობა უბედურების, მოწყენილობის წყარო და სიზნებია. აქ ქართველი მწერალი ტიპურ წმინდაწყლის იმპრესიონისტად გვევლინება!) ორივე მწერლის ესკიზებში სშირად მეორდება მოწყენილობის, მოწყენის მოტივი (გავიხსენოთ ნ. ლორთქიფანიძის „მოწყენილი ანგელოზი“).

მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ალტენბერგის ესკიზები და მინიატურები, „ნატეხები“ და ფრაგმენტები კიდევ უფრო ესკიზური, ფრაგმენტული და მინიატურულია, ვიდრე ნიკო ლორთქიფანიძის ენარულად შესაბამისი ნაწარმოებები. ამავე დროს ალტენბერგს თითქმის ყველგან არლეკინის ნილაბი აქვს აფარებული და ჯამბაზის სამოსელი აცვია და მისი ნაწარმოების კითხვისას ზუსტად არ იცი ხოლმე, სად ხუმრობს და სად სერიოზულობს ავტორი — სად თავდება „შაყირა“ და სად იწყება მეტ-ნაკლები სერიოზულობა. ნიკო ლორთქიფანიძე უფრო უნილბოდაა ხოლმე და ნაკლებად თამაშობს კუკუმაღულობას მკითხველის წინაშე.

მკითხველებს მათი ესკიზებისა და მინიატურების შედარების შესაძლებლობა რომ მიეცეთ, მოვიყვანოთ პეტერ ალტენბერგის ზოგიერთი ნაწარმოების ქართული თარგმანი.

რამდენიმე მაგალითი პეტერ ალტენბერგის „ნატეხების“ (ანდა „ნამსხვრევების“) ქარიდან:

## ნ ა ტ ე ხ ე ბ ი

ანიტამ დამტოვა, რადგან შემამჩნია, რომ გაცილებით კეთილშობილური ხელები და ფეხები, გაცილებით ელასტიური მიმოხვრა მაქვს, ვიდრე თვითონ მას. ანიტა სხვას ვაპყევა... შეგიძლიათ წარმოიდგინოთ, რა გარეგნობის იქნებოდა მისი ჩჩეული ანიტა დამიბრუნდა. მონანიედ განმიცხადა: „პოსლიკა ისიც იყო, უმჯობესია ისევე შენთან დავრჩეო!“

„მაღალი საზოგადოების ქალბატონმა მითხრა: „ო, სტრინდბერგის „მამა“ ღრმადმნიშვნელოვანი ნაწარმოებია. მაგრამ სასტიკი! რა საჭიროა ასეთი სისასტიკე? უკვე თვითონ ცხოვრებაა სასტიკი. განა ხელოვნებაც სასტიკი უნდა იყოს?“

„ხელოვნება ცხოვრების სარკეა“.

„კი მაგრამ გარდაქმნილი!“

„ხელოვნებამ ჩვენი უგუნურება უნდა გვიჩვენოს და ამით გამოგვასწოროს!“

„გამოგვასწოროს?! რა გვაქვს გამოსასწორებელი?“

„ამაში ალბათ მართალი ბრძანდებით!“

„ჩვენი თუთიყუში ძალიან ინტელიგენტური იყო! როცა მოშიგდებოდა, მაშინვე ყვიროდა: მშია, მშიაო!“

„კი მაგრამ ეს ხომ დასწავლილი ჰქონდა!“

„და ჩვენი?“

„დღეს, 1914 წლის 17 დეკემბერს, 6-ის ნახევარზე კაფეში მომპარეს ჩემი საყვარელი ოქროს საათი, მაშინვე განვაცხადე გაზეთში: „რომელ ჩემს თაყვანისმცემელ ქალს სურს ჰქონდეს პატივი სამუშაო მაგიდაზე მოპარულის ნაცვლად დამიდოს სამაგიერო საჩუქარი?. მივიღე 173 გადასარევი საათი. საუკეთესო დავიტოვე, სხვებში აღებული თანხა შეეწირე ბრძოლის ველზე დაცემულ გმირთა ობლად დარჩენილ გოგონებს!“

„მაგრამ ეს ყველაფერი სინამარხი აღმოჩნდა, გარდა მოპარული საათისა. ეს სინამდვილე იყო“.

## დ ე ლ ა

დღეს დილით ფრანცი გაემგზავრა.

შევებულემა შეაწყვეტინეს.

იზონცოს ფრონტიდან დეპეშა მოვიდა.

ისევე ჯარში იწვევდნენ!

გუშინ საღამოს არაფერი უქამია.

მე კი ღამით მსუბუქი გულის რევა მქონდა და კუჭი მომეშალა.

ფრანცს არ უნდოდა, სადგურზე რომ გაგვეცილებინა.

ერთფანჯრიან ვაგონს იქამდე ვუყურებდი, სანამ თვალს არ მოეთვარა.

„დებრეცენელმა ბატონმა ჰ.-მ, მილიონერმა ჯარისკაცებისათვის 2 მილიონი უხეირო სურსათის მიწოდებით 1 მილიონი მოიგო.“

დღეს დილით უფეხო ჯარისკაცი დავინახე, რკინის პროტეზებით კობლენცში მიჩლახუნობდა.

განა უპრიანი არ იქნებოდა, ბატონ ჰ-თვის ფეხები მოგვეკვეთა და ჯარისკაცისათვის ერთი მილიონი მიგვეცა?!“

მკითხველებს ეთხოვ ალტენბერგის ეს „ნატეხები“ შეუდაროს ნიკო ლორთქიფანიძის ისეთ ესკიზებსა და მინიატურებს, როგორცაა: „მთვარიან ღამის ჩრდილში“ (1909), „ავადმყოფი დედა“ (1909), „გარეული ბატი“ (1909), „სურათი სოფლად“ (1909), „ჩი-

ოკონდა“ (1910), „გაათხოვეს!“ (1910), „გლეხის მოსახლეობა იმე-  
რეთში“ (1910) და სხვ., რათა თვალნათლივ დარწმუნდნენ ავსტრი-  
ელ და ქართველ მწერალს შორის ნათესაობა-განსხვავებაში.

1982

## ლიტერატურული გეგმებისა და კამეების ოპრომედელი

ერთ გერმანელ მწერალსა და ფილოსოფოსს ერთ-ერთ თავის თხზულებაში სიტყვა-სიტყვით უწერია: „...მე ათ წინადადებაში შემოძლია ვთქვა ის, რასაც სხვები მთელს წიგნში — რასაც სხვები მთელს წიგნშიც ვერ ამბობენ“.

გერონტი ქიქოძეს თავისუფლად შეეძლო გაემეორებინა გერ-  
მანელი ფილოსოფოსის ეს ნათქვამი, მისი, მე ვიტყვი, გადაქარ-  
ბებული მოკრძალება და თავმდაბლობა, თვითირონია და  
ირონია და თვითრეკლამის სრული უქონლობა, რომ არა; უფრო  
უპრიანი იქნება, ჩვენ ვთქვათ ეს მესამე პირში ბატონ გერონტის  
მიმართ. და ამას დაახლოებით ამბობს კიდევ ვახტანგ ჭელიძე:  
„იგი ახერხებს ორიოდე სტრიქონით ჩამოაყალიბოს და დაასაბუ-  
თოს აზრი, რასაც, ჩვეულებრივ, რამდენიმე ფურცელი და ზოგ-  
ჯერ მთელი გამოკვლევეაც დასჭირდებოდა“. ასე რომ ეს ჩემი მიგ-  
ნება და დაკვირვება არ გახლავთ, ეს აღნიშნული აქვს თითქმის  
ყველას, ვისაც კი ბატონ გერონტიზე რაიმე დაუწერია, მაგრამ  
ეს იმდენად არსებითი და ნიშანდობლივია გერონტა ქიქოძისა-  
თვის — ესეისტისა და პორტრეტისათვის, რომ მე საკუროდ მი-  
მაჩნია ამის განსაკუთრებული ხაზგასმა და გაემეორება, აგრეთვე ამ  
დებულების კონკრეტული ილუსტრირება.

სამთავითვე მონდა შევნიშნო, ჩემს წინამდებარე წერილში ვით-  
ვალსწინებ მხოლოდ გერონტი ქიქოძის მცირე ფორმება, მის ესე-  
ებსა და პორტრეტებს, რომელთაც მე პირობითად და ფიგურალუ-  
რად ლიტერატურულ გეგმებსა და კამეებს ვუწოდებ (მხედველო-  
ბაში არ ვღებულობ ბატონ გერონტის შედარებით ვრცელ თხზუ-  
ლებებს, რომლებიც, შეიძლება ეს ჩემი სუბიექტური აზრება  
იყოს, ჩემში არ იწვევს ანალოგიურ აღტაცებას; და ჩემი დაკვირ-  
ვების გარეთ რჩება აგრეთვე ბატონ გერონტის ბრწყინვალე თარგ-  
მანები, რომელთა შეფასება ჩემს კომპეტენციას სცალდება). ბატონ  
გერონტის სტიქია, ჩემი აზრით, იყო მცირე ზომის „ლირიკული“  
ესეები, ეტიუდები, ესკიზები, მედალიონები და პორტრეტები. გე-

რონტი ქიქოძე პოეტი იყო ესეისტიკაში. ჩემი აზრით, ბატონი გერონტის ესეებისა და პორტრეტების განუმეორებელ ხიბლს ქმნის ის გარემოება, რომ ყველა ისინი სუბიექტური განცდის თუ განმცდებლობის რაღაც უცნაური, სპეციფიკური ლირიული ჭავლის შემცველია, რაც მკითხველებთან უშუალო კონტაქტს ამყარებს და რაც ასე ბუნებრივად განასხვავებს მათ სხვათა ესეების ობიექტური თუ ობიექტივისტური სიგრილისაგან.

მე პირადად არ ვიცნობ სხვა ლიტერატორს, სხვა ესეისტსა და ლიტერატურულ პორტრეტისტს, რომელსაც ასეთი აბსოლუტური ლიტერატურულ-მხატვრული სმენა ექნებოდა. მის ნაწერებში, მის ესეებსა და მინიატურებში ვერ შეხვდებით ვერც ერთ ყალბ, ხელოვნურ, უადგილო, დისონანსის შემტან ტონს, სიტყვას, ბგერასაც კი. ბატონ გერონტის ესეები და პორტრეტები, ერთი მხრივ, თავისებური ლიტერატურული მუსიკალური კომპოზიციებია, ხოლო, მეორე მხრივ, ლიტერატურული ოქრომქედლის მიერ გამოკვეთილი გემუბები და კამეები.

არსად ბატონ გერონტის ნაწერებში არ იგრძნობა კეკლუცობა ლამაზი, უცნაური, ექსტრაორდინარული, ეფექტური გამოთქმებითა და სიტყვებით. სტილი, ენა მისთვის თვითმზიანი, სამყაული, ფერუმარული, კოსმეტიკური საშუალება არ არის. ყველაფერი ემსახურება სათქმელის, განწყობილების, აზრის, დაკვირვების, ემოციის, ისტორიული კოლორიტისა და სურნელის, ეროვნული ფსიქოლოგიისა და სპეციფიკის მაქსიმალურად ექსპრესიულ და ლაკონურ გადმოცემას. ბატონი გერონტისათვის ორგანულად უცხო იყო მანერულობა, ღვარჭნილობა, ნარცისტული კომპიარობა ხალხისთვის გაუგებარი არქაულ-პრეტენზიული ენობრივი არაბესებებით. მისი იდეალი იყო სტილის ელეგანტურობის პარამონიზირება ექსპრესულთან, გამომხატველობასთან.

ბატონი გერონტი არ ყოფილა პათეტიკოსი, დითირამბიკოსი, აფორისტი, მესიანური პროფეტული ქებაებისა და იმპერატივისტული ტონის მქონე.

რამდენადაც მე შემიძლია ამაზე მსჯელობა, მსოფლიო კრიტიკულ ლიტერატურაში იშვიათად თუ იყო ვინმე ისე დაუფლებული „გრძელი სიტყვის მოკლედ თქმის“, ლაკონიზმისა და ლაპიდარული სტილის ხელოვნებას, როგორც ბატონი გერონტი. გავიხსენოთ მოკლე წინასიტყვაობა, რომელიც მან „ტრისტან და იზოლდას“ საკუთარ თარგმანს წარუმიძღვარა. ეს მცირე ესეი უკეთ ვგავრძნობინებს ამ კელტური თქმულებისა და ამ თქმულების მიხედვით შე-



ქმნილ ნაწარმოებთა სულს, ვიდრე სქელტანიანი ფუნდამენტური, კაპიტალური გამოკვლევები თავიანთი სქოლიოებით, კომენტარებით, ე. წ. სამეცნიერო აპარატითა და ბიბლიოგრაფიებით. მარტო ამ წინასიტყვაობის დასაწყისი ღირს ერთ გამოკვლევად, რომელიც რიამიანი ლექსივით ამახსოვრდება კაცს.

საოცრად კონდენსირებულად, მაგრამ ასევე საოცრად ზედმიწევნით ახასიათებს და განსაზღვრავს გ. ქიქოძე რეალიზმის, ნატურალიზმის, რომანტიზმისა და სიმბოლიზმის ერთ წახნაგს: „რომანტიკოსები და სიმბოლისტები ისევე მედგრად და მზურვალედ იპაჩვიან, როგორც რეალისტები და ნატურალისტები. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ პირველნი ესთეტიკური სინამდვილის შექმნას ლაშობენ, მეორენი კი ხელოვნების ემპირიულ სინამდვილესთან შეაბამებას“ („პოეზია და სინამდვილე“) აქ პრინციპული ზღვარია გავლებული ანტიმიმეტურ და მიმეტურ ანდა კრეატიულ და რეპროდუქტიულ (სხვაგვარად: გამოსახვისა და ასახვის) ხელოვნების ნაჯადებს შორის.

გერონტი ქიქოძე სამი სტრიქონით ახერხებს გიორგი ლეონიძის ლარიკის არსებისა და სპეციფიკის მოხელთებას: „მკითხველზე ყოველთვის უძლიერეს შთაბეჭდილებას ახდენს ლეონიძის სტიქიური ტემპერამენტით დაწერილი პატრიოტული ლექსები, საიდანაც მხედრების ყიყინი და იარაღის ჩხარუნი ისმის“ („გიორგი ლეონიძე“).

ნოვალისის, ამ გერმანელი რომანტიკოსის პოეზიის გასაოცრად სიღრმისეულ გაგებას ამჟღავნებს ბატონი გერონტის შემდეგი ერთი ლარიკული ფრაზა: „ნუთუ არ გესმის, ბნელი ღამეები რომ არ ყოფილიყო, არც შემომქმედი ტვინის წვა იქნებოდა და არ დაიწერებოდა ჰიმნები, რომელნიც ყველა ერის ნოვალისტებმა უმთავრო და მთვარიან ზეცას მიუძღვნეს!“ („დილოგი თავია თავთან“, იგულისხმება ნოვალისის ლექსთა კრებული „ჰიმნები ღამეს“). მეორეგან, ე. ქიქოძე, მართალია, ნოვალისს არ ახსენებს, მაგრამ ნოვალისის ნატურფილოსოფიის მოულოდნელად ზედმიწევნით წვდომას გვაჩიარებს მკითხველებს: „თითქო ჩვენში არსებობდეს რალაც უძლეველი ნების ლტოლვა კემპარიტებისადმი, ჩვენ საისეღ ყმაწვილივით უშიშრად ფარდას ვხდით ბუნების და სულიერი ცხოვრების უსაზარლეს საიდუმლოებებს, ხშირად ვძრწით საშინელი სანახაობას წინაშე, მაგრამ უკან არ ვიხვეთ, სანამ ცნობიერების წყურვილს ვიკლავთ, მაგრამ უბედურება სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ამ წყურვილის მოკვლა ყოველად შეუძლებელია...“ („ტრაგიკულის გრძნობა ქართულ პოეზიაში“, იგულისხმება ნოვალისის

„სასიელი შეგირდები“. რომელშიაც ნოვალისის ნატურფილოსოფიამ დალაგებული).

პირდაპირ სანიჟუშოა ფსიქოლოგიური სიღრმით, დაკვირვების ხელშესახებობითა და კონკრეტულობით, აგრეთვე ლაკონიზმით როდენის შემოქმედების ქიქობიანული ინტერპრეტაცია, რომელიც შეიძლება თამამად ამოვუყენოთ გვერდში რაინერ მარია რილკეს სახელგანთქმულ ესეის ამავე მოქანდაკეზე. და გერონტი ქიქობეს ეს წერილი დაწერილი აქვს 1912 წელს, როცა იგი მხოლოდ 26 წლისა იყო! გაოცებას და აღტაცებას იწვევს როდენის ქანდაკებების — „კოცნიისა“ და „მუღმივი გაზაფხულის“ 26 წლის ყმაწვილის ასაკისათვის შეუფერებლად ღრმა ინტერპრეტაცია! აქ კონდენსირებულად, მაგრამ არსებითად დახასიათებულია ქალისა და მამაკაცის სიყვარულის განახევებული ფსიქოლოგია: „ის (ქალი ნ. კ.) მგრძნობიარე არსებაა და უმოკლესი გზა, რომელსაც მისი უიღუმალესი კუნძულებსკენ მიჰყავს, სქესობრივი სიყვარულია. ამ სიყვარულს ის ბევრს აძლევს, ძლიერ ბევრს, თითქმის მთელ თავის განძს.

სულ სხვაა მამაკაცი. ის ნაკლებ ინსტინქტურია და უფრო წინდახედული უგულწრფელეს გრძნობაშიც კი. ის სიყვარულში მხოლოდ თავისი ინდივიდუალობის ნაწილს იძლევა და რასაც იტოვებს, ის კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი და დამახასიათებელია მათთვის. ეს წინდახედულობა და რეფლექსიის სიძლიერე განსაკუთრებით ნათლად ჩანს „კოცნაში“, სადაც მისი სხეულის დაქურთვა, მისი ენერგიული მარჯვენა ხელი მთელ მის მამაკაცობას ააშკარავებს. რკინისებური ნებისყოფა გაოსკვივის ამ „სხვა დროს შემოქმედ“ მარჯვენისაგან, მაშინ როდესაც ქალის მთელი სხეული თითქოს გამდნარია ვნების ცეცხლისაგან“ („ოგიუსტ როდენი“). ქალისა და მამაკაცის სიყვარულის ეს ფსიქოლოგიური გაანალიზება ვაინინგერის სექსოლოგიურ კონცეფციას მოგვაგონებს (იხ. ოტო ვაინინგერი: „სქესი და ხასიათი“), მაგრამ სრულებითაც არ არის სავალდებულო პირდაპირი გავლენა ვივარაუდოთ და, ამის გარდა, თუნდაც ასე იყოს, თავისთავადაც საინტერესოა ვაინინგერის თეორიის კონკრეტული დასაბუთება როდენის ნამუშევრებში.

მე არსად წამიკითხავს გერმანელი მწერლი, გვიანდელი რომანტიკოსის, ადელბერტ ფონ შამისონს მსოფლიოში ცნობილი მოთხრობის — „პეტერ შლეგილის“ ასეთი ლაკონური და, ამავე დროს, ამომწურავი ინტერპრეტაცია: „სამშობლოს ნიადაგს მოწყვეტილი ადამიანის ტრავედია გერმანიაში გადასახლებულმა ფრანგმა მწერალმა შამისონმ შეადარა იმ ადამიანის განცდას, რომელმაც

დაკარგა თითქო რაღაც არამატერიალური, მაგრამ არსებითი, ხელდობრ თავისი საკუთარი ჩრდილი“ („რომანტიკოსების თაობა“).

პირდაპირ ლიტერატურულ „გადოქრობას“ უდრის გერონტი ქიქოძის მიერ ორი შტრიხის მოსმით ორი ქართველ რომანტიკოსს პიროვნებია და მათი პოეზიის ხასიათის ასეთი რელიეფური გამოკვეთა: „თუ ვრიგოლ ორბელიანი დიდ ბავშვად დარჩა სიკვდილამდე, მისი დისწული ნიკოლოზ ბარათაშვილი ნაოქებარნი შებლით დაიბადა“.

ბატონ გერონტის ესეებს შორის გამორჩეულად მიყვარს, ჩემი აზრით, მსოფლიო ესეისტოკია ერთ-ერთი შედევრი „ძველი იბერიელები ფაქოლოგიიდან“. აქ თითქმის ყველა აბზაცს და პასაჟს დამოუკიდებელი დაარულებული ლიტერატურული კაპების თუ გემზის დირებულება გააჩნია, რომელიც მაქსიმალურადაა „დახუნძლული“ როგორც შემეცნებთ, ასევე ესთეტურ-მხატვრული ინფორმაციით.

„იბერიელი მეფეები და ერისთავები თავიანთ ციხე-კოშკებში, ალბათ, ისე იხდნენ, როგორც არწივები კლდის ბუდეებში და იქიდან ყოველმხრივ ათვალიერებდნენ თავიანთ სამყოფელს, რათა მტრის მოძრობა არ გამოჰპარვოდათ“ ანდა: „ტაციტის ცნობილი შიოთხრობიდან, სადაც იბერიის უფლისწულის რადამისტის და მისი ცოლის ზენობიას თავგადასავალია აწერილი, კარგად ჩანს, რა ძლიერად იცოდნენ ძველმა იბერიელებმა სიყვარული და სიძულვილი, რა დაუნდობელი იყვნენ ისინი, როდესაც საკითხი მათ პირად ბედნიერებას შეეხებოდა“.

„ხოლო უკვე ჩვენს დროში ამავე მონასტრის მასლობლად ბროწეულის ხე აღორაინებულა, თავისი ფესვებით სპააფლაოში ღრმად შეჭრილა, და ისინი ძვირფასი სერდოლიკის ყელაბაშის თელებში გაუყარია, რომელიც შეიძლება ერთ დროს უმშვენიერესი ქალის გულმკერდს ამკობდა“. ეს უკვე ერთი მცირე ნოველაა, რომლის შევსება მკითხველის ფანტაზიაზე დამოკიდებულია.

დავით გარეჯელის ბრწყინვალე ხელშესახებ წარმოსახვით პორტრეტს ხატავს გერონტი ქიქოძე ესეიში — „ლეგენდა და სინამდვილე“: „შეიძლება ძალიან ვცდებოდე, მაგრამ მე დავით გარეჯელი წარმოდგენილი მყავს ხმელ, ძარღვიან კანგარუჯულ. თვალებანთებულ მამაკაცად, გონებაშახვილ და ვნებიან პოლემისტად, კარგად განსწავლულად აღმოსავლეთის რიტორიკულ სკოლებში, დირსეულ თანამემამულედ წმინდა იოანე ოქროპირისა, რომელიც აგრეთვე ანტიოქელი იყო წარმოშობით. გარდა სირიულისა, ბერძნული-

სა, ქართულისა, მას, როგორც მისი ბიოგრაფიიდან ჩანს, სომხური ენაც სცოდნია. უნდა ვიფიქროთ, რომ ის კარგად იცნობდა თავისი დროის თეოლოგიურ და ფილოსოფიურ ლიტერატურას და საჯარო პაექრობის დროს, ალბათ, მარჯვედ იყენებდა სახელოვანი ქრისტიანი პოლემისტის არისტიდეს აპოლოგიას, რომელიც, სხვათა შორის, ცეცხლის თაყვანისმცემლობის გაბათილებასაც შეიცავდა. ეს ნაწყვეტი ჩემში იწვევს სკულპტურული პორტრეტის შთაბეჭდილებას, რომელიც ამავდროულად მუსიკის ეფექტსაც ქმნის!

ასეთი სტილის, ასეთი პლასტიკური წარმოსახვის უნარი შროპითა და ნაკითხობით ვერ მიიღწევა — ეს თანდაყოლილი და თანდათანობით დახვეწილ-განვითარებული „ზეციური“ მადლია, რაც საწერ მაგიდასთან ხანგრძლივი ჯდომით არ არის გარანტირებული!

გერმანულ ენაში არსებობს სპეციფიკური სიტყვა — „ზიცფლაიშ“, რაც სიტყვასიტყვით „მჯდომარე ხორცს“ ანდა „ჯდომის ხორცს“ ნიშნავს, ხოლო მისი ერთ-ერთი მნიშვნელობაა განსაკუთრებული, მეტისმეტი სიბეჭითე, ჯდომის უნარი. რა გინდა პარადოქსულადაც უნდა უღერჯდეს, მე ვფიქრობ, სწორედ ამ „ზიცფლაიშის“ უქონლობაა ერთ-ერთი მიზეზი გერონტი ქიქოძის სტილის სილალისა და ელასტიურობისა. რამდენი ვიცი, დღე და ღამე საწერ მჯდომასთან უსწორებია, მთელი სიცოცხლე სხვების მიერ დაწერილი წიგნების შტუდირებისათვის შეუწირავს და საბოლოოდ საუკეთესო შემთხვევაში მხოლოდ რიგიანად „შეკმაზული“ კომპილაციები დაუტოვებია! ძალიან გთხოვთ, სწორად გამოგოთ, მე სრულებითაც არ უარყყოფ შრომის, მუყაითობის, ნაკითხობის როლს, არამედ აქ მხოლოდ ჩაზს ვუსვამ გერონტი ქიქოძის სამწერლო-შემოქმედებითი ტემპერამენტის სპეციფიკას.

მსოფლმხედველობის, ტემპერამენტის და აგრეთვე სტილის რადიკალური განსხვავების მიუხედავად, წინამდებარე წერილის თავში მოყვანილი ციტატის ავტორსა და ბატონ გერონტის ერთი რამ მაინც ჰქონდათ საერთო: იმ გერმანულ ფილოსოფოსსაც არ უყვარდა შავიდასთან ჯდომა, არც წიგნის ჭია ყოფილა, თავის აფორიზმებს, სენტენციებს, შეგონებებსა და პარადოქსებს სიარულში, ტყე-ღრეში ხეტიალში თხზავდა, წინააღმდეგი იყო არაპროდუქტული, არამემოქმედებითი კითხვისა, სუსტი მხედველობა ჰქონდა და როცა უქიმებში კარგა ხნით კითხვა აუკრძალეს, თითქმის გაიხარა, წიგნების კითხვისაგან განვთავისუფლდით, — წერდა მოგვიანებით.

ბატონ გერონტის სტილიაც სეიარნობა, სიარული, ხეტიალი და ამ დროს აზროვნება, ფიქრი, თხზვა იყო — მე მგონია, ასე შეიქმნა

მისი ესეისტის მრავალი შედეგრი (ცხადია, აქ მხედველობაში არ ვლბულობ ახალგაზრდობაში ბატონ გერონტის თავაულებელ შრომას ევროპის უნივერსიტეტების ბიბლიოთეკებში — სწორედ მაშინ შეიქმნა, ალბათ, მისი უღრმესი ერუდიციის ბაზა, რაზედაც ქვემოთ ვილაპარაკებ — ეს იყო მისი განაწავლის წლები). აქვე მინდა შევეხო გერონტი ქიქოძის მოგონებებს — „განთიადიდან შუადღემდე“, რომელიც მრავალ მხრივ საგულისხმო და საინტერესოა, უპირველეს ყოვლისა, თავისი ლაკონიზმით, ფრაგმენტულობით, ესკიზურობით და უკიდურესი მოკრძალებით, თავმდაბლობითა და იმით, რომ ავტორი ყველგან ცდილობს თავისი პიროვნება ანბებესა და მოვლენებს ამოაფაროს.

ბატონ გერონტის არ უყვარდა ხმაური თავის გარშემო არც სხვების მიერ გამოწვეული და, მითუმეტეს, საკუთარი ინციდენტით; სიწყნარე, სიმშვიდე, აჟიოტაჟის საპირისპირო სიტუაცია იყო მისი სტიქია, არასოდეს არ უზრუნია რეკლამაზე და საღამოებზე მოწყობაზე და ამიტომაც იყო, რომ მას შედარებით ნაკლებად იცნობდნენ და იცნობენ.

ბატონ გერონტის უაღრესად ორიგინალური, საოცარი ნოსტალგიური ასურნელით გაედუნთილი მოგონებების ფრაგმენტები (სხვაწაირად ვერ ვუწოდებ მათ) სწორედ ამ ორი ფაქტორით თუ მომენტითაა განსაზღვრული: ავტორის ორგანული მიდრეკილებით ლაკონიზმისა და თქმის ეკონომიურობისაკენ და თავმდაბლობით. რაც ბუღიზმის და ქრისტიანობის მთავარ სათნოებად ითვლება, როგორც თვითონ ბატონი გერონტიც შენიშნავს.

ეს არის მოკლე ავტობიოგრაფიული ესკიზი ანდა მემუარების ფრაგმენტები, რომელიც ბოლომდე არ არის მიყვანილი. მის ავტორს თავის ცხოვრებიდან მხოლოდ მცირე რამ ესახება სხვებისათვის საინტერესოდ და საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვნად. მაგრამ მან თავისი ფრაგმენტული ჩანაწერებით გაცილებით მეტი თქვა შესაბამის ეპოქასა თუ პერიოდზე, ვიდრე ბევრმა სხვამ თავიანთი სქელტანიანი დეტალური მემუარებით. გერონტი ქიქოძემ საოცარი პლასტიკურობითა და ექსპრესიულობით, ასევე მსუბუქი მელანქოლითა და ნოსტალგიურობით დაგვიჩატა და გვაგრძნობინა მე-19 საუკუნის მიწურულის გურიის მშობლიური სოფლის XX ს. დამდეგის ქუთაისის, ბერლინის, ლაიფციგის, იენის, ბერნის, ბრიუსელის, მიუნჰენის და პარიზის ადგილისა და დროის სული. ლაიფციგის ფილოსოფიურ ფაკულტეტზე უსმენდა ბატონი გერონტი მსოფლიოში სახელგანთქმულ ფსიქოლოგს, ვილჰელმ ვუნდტს, ასევე ცნობილ ესთეტიკოსს იოჰანეს ფოლკელტს, რომლის ესთე-

ტიკის კუჩასი დღესაც ინარჩუნებს ღირებულებას, ეკონომისტ ვარლ ბიუქერს. განმარტებული წიგნის — „შრომა და რიტმის“ ავტორს: პარიზის კოლეჯ დე ფრანსში (იგი სორბონშიც დადიოდა) გ. ქიქოძე ანრი ბერგსონის ლექციებზეც ისმენდა, მაგრამ არააად არ ეპარება ბატონ გერონტის ფამილიარული ტონი. შეუძლებელია, რომ იგი არც ერთ ზემონახსენებ მოაზროვნეს არასოდეს დალაპარაკებია, თუნდაც შემთხვევით, თუნდაც უმნიშვნელო რამესზე. მაგრამ საოცარი ტაქტის გრძნობა და ამბიციების, ყალბი პატივმოყვარეობისაგან სრულ თავისუფლება მას სიტყვაძუნწს ხდის. სხვა მის ადგილას ცდუნებას ვერ გაუძლებდა და წაიტრახებდა (დაახლოებით ასე): — ანრი ბერგსონს მე ძალიან შეუუყვარდი, შეიღივიო და მიახლოვა. შან მპატივებდა, გათენებამდე ვკამათობდით ინტერციასა და ხანაერების პრობლემებზე — ერთი სიტყვით, მსოფლიოში სახელგანთქმული მეცნიერებისა და მოაზროვნების ლექციებს ისმენდა, მაგრამ ამას არ გაუბრუნებია და თავი ოდნავადაც არ დაუყვედრებია თავისი თანამემამულეებისათვის.

ბატონი გერონტი არასოდეს ყოფილა თავის თავზე შეყვარებული ნარკისი: მისთვის ორგანულად უცხო იყო საკეთარი თავის გუნდრუქის კმევა. გადაიკითხეთ მისი მოგონებები და შეაღწეოთ რომელიმე სხვა მწერლას მემოუარება. ზოგიერთებს სიცოცხლის ბოლომდე გაპყავთ პროვინციული გაბრუნება და გაკვირება, რომ უნტერ დენ ლინდენზე, შიფბაუერდამზე ანდა ელისაჟ მინდვრებზე გაუვლიათ. ბატონ გერონტისათვის ეს ისეთივე ჩვეულებრივი და ბუნებრივი დარჩა, როგორც თავის საყვარელ რუსთაველის ვაჟისრზე გასეირნება. რომაელების „ნილ აღმირაჩი“ — „ნურათერი გავიკვირდება“ — იყო ბატონ გერონტის თანდაყოლილი. შესისხლხორცებული დევიზი — ეს არ ყოფილა მისი პოზა — ეს იყო მისი ცხოვრების საყვარელი ბუნებრივი ნორი. არასოდეს არავის „გაჯობრება“ არც ევროპაში და არც საქართველოში.

ბატონ გერონტის ყველაზე ნაკლებად აწვალებდა „ძალაუფლებებისება“ და ნაკლებად ღრღინდა პატივმოყვარეობის ქია — შოპენპაუერ-ნიცშეს წყვილში მასთან უფრო ახლოს იდგა შოპენპაუერი და მისი აფორიზმები და პარადოქსები, როგორც თვითონ მისგან მომისმენია, ერთ-ერთი ყველაზე სასიამოვნო საკითხავი იყო მისთვის (ნიცშეს მაინცდამაინც არ სწყალობდა).

კიდევ ერთი მაგალითი ბატონი გერონტის თავმდაბლობისა, მაგრამ ამჟერად სხვა ნაწარმოებიდან: პაოლო იაშვილის პორტრეტში („პაოლო იაშვილი“) იგი აღნიშნავს: ისინი პარიზში ყოფნისას ხშირად იყვნენ ერთად და, იმის მიუხედავად, რომ პაოლომ

ფრანგული სუბტად იცოდა, მაინც თავისი თანდაყოლილი შარპის მეოხებით ბევრი პოეტი და ხელოვანი გაიცნოო. „პაოლო იაშვილი თავისი გულთბილობისა და თავისი ხელგაშლილობის წყალობით ადვილად სიბლავდა და იზიდავდა ადამიანებს, თვით ისეთებს, რომელთა ენა მან კარგად არ იცოდა. მან პარიზში რამდენიმე ფრანგი მსატყვარი და პოეტი გაიცნო, მათ შორის იმ დროს ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი იყო გიიომ აპოლინერი, რომელიც სიმბოლიზმიდან ფუტურზიზმზე გადავიდა. ხოლო ბოლოს, მკონია, ჰილარიალისტებს დაუახლოვდა“ („პაოლო იაშვილი“).

ძნელი დასაჯერებელია, რომ ბატონი გერონტი, რომელიც პარიზში უოფენისას ძალიან ხშირად იყო პაოლოსთან ერთად (ბატონმა გერონტიმ ფრანგული ენა კარგად შეიწავლა), არც ერთ ფრანგ მსატყვარს და პოეტს, თუნდაც იმავე გიიომ აპოლინერს, არ გააქცნობია, მაგრამ განსხვავებით სხვა მწერლებიდან. იგი იმდენად მოკლებული იყო ტრაბახის მოთხოვნილებას, რომ გამოჩენილ ხელოვანებთან რამდენიმე შეხვედრისა და შემთხვევითი ნაცნობობის აღწერას უხერხულად მიიჩნევს.

გერონტი ქიქოძე საკუთარ მოგონებებშიც კი თავს პირვენებს, რამდენადაც კი შეიძლება, ჩქმალავს, ნაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებს, წინა პლანზე წამოსწევს ამბებს, ფაქტებს და მათ ინტერპრეტაციას, მათ შეფასებას.

...ბატონი გერონტი ბრწყინვალე პორტრეტისტიც იყო. „ყალბის“ რამდენიმე მოსმით იგი ახერხებდა ნიკო ნიკოლაძის დავით კლდიაშვილის, ნიკო ფიროსმანის, ლეო ქიაჩელიის და სხვებისა და სხვების შინაგანი და გარეგნული პორტრეტების განუმეორებელ დახატვას. ასე რომ ბატონი გერონტი ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობასა და, უფრო ფართოდ, საერთოდ ლიტერატურაში არა მარტო უბადლო ესეისტი, არამედ სწორუბოვარი პორტრეტისტიც იყო.

### პაოლო იაშვილი

„მახსოვს, როგორ იღვა ერთხელ ქუჩაში, სახლის კედელს ზურკმირდნობილი, ხალათის ჯიბიდან მუჭა-მუჭა ახლად მიღებულ ქალაქის ფულს იღებდა და თავის მეგობრებს აძლევდა დაუთვლელად. თვითონ კი მუდამ უფულობას განიცდიდა. მას ძალიან სუსტი წარმოდგენა ჰქონდა ორმაგ ბუღალტერიაზე და მისი გასავალი ყოველთვის სჭარბობდა მის შემოსავალს. მას ეადვილებოდა ფულის შოვნა, მაგრამ კიდევ უფრო ეადვილებოდა ფულის და-

ხარჯვა; უფრო ის ახსოვდა, ვისგან ისესხა, ვიდრე ის, ვის აჟესხა; განუხილველი იყო შეძლებული მამის მიერ, რომელსაც ის სუფთა რაზე ხშირად გულს უჩუყებდა. შენს ხუთ ვაჟიშვილში მე იმით გამოვიჩინე, რომ მსხვერპლად შესაწირავ მოზვევრს ვგავარო“ („პაოლო იაშვილი“).

## ისევ პაოლო

„პაოლო იაშვილი ძველი დროის რაფსოდებს და ტრუბადურებს ჰგავდა, მისი პოეტური ნიჭის დაფასება არ შეიძლება მართოდენ მისი დაბეჭდილი ლექსების მიხედვით. ეს იყო იმპროვიზაციის ჯადოქარი, რომელიც უწინარეს ყოვლისა, აუდიტორიის სმენას ხიბლავდა. მას ვერაფერს შეედრებოდა დიდ სადღესასწაულო სუფრაზე, მისი სიტყვები შინაარსიანი და გონებამახვილი იყო ერთსა და იმავე დროს, აქ ის თითქო თავისთავს სჭარბობდა“.

ბატონ გერონტის უყვარდა აგრეთვე პორტრეტში თავისებური მიკრო-პორტრეტების ჩახატვა: შალვა დადიანის პორტრეტში ჩახატულია მამამისის მცირე პორტრეტიც:

„მას (შალვა დადიანს ნ. კ.) საუცხოო გაკვეთილები მიუღია თავისი მამის ნიკო დადიანისაგან, ამ სპარტანული მორალის დარბაისელი ქართველისაგან, რომელიც საქართველოს ისტორიის ცოდნას აერთებდა ალექსანდრე ჰუმბოლდტს, ვიქტორ ჰიუგოს და ფლობერის ნაწერების ცოდნასთან, ხოლო ილია ჭავჭავაძის მეგობრობას ივანე მაჩაბლას მეგობრობასთან“ („ჩვენი მწიგნობართუხუცესი“) (აქვე შეიძლება შევნიშნოთ, რომ გერონტი ქაქობე გაცილებით ხშირად და ეფექტურად, ვიდრე სხვა რომელიმე ქართველი მწერალი, იყენებს იმ სტილისტურ ხერხს, რასაც ფრანგები „პუანტს“, ხოლო ინგლისელები „პოინტს“ ეძახიან და რაც მსჯელობაში, წინადადებაში აზრის მოულოდნელ გონებამახვილურ საბოლოო შემოტრიალებას აღნიშნავენ).

პაოლო იაშვილის საოცრად პლასტიკურ, რელიეფურ პორტრეტში ორი ბრწყინვალე მცირე პორტრეტია ჩახატული: შარლ ბოდლერისა და ფრანსუა ვიიონისა: „მაგრამ იმდროინდელი პარიზელი დეკადენტი და სიმბოლისტი პოეტების ფიქრთა მპყრობელად უფრო შარლ ბოდლერი ჩაითვლებოდა, ვიდრე სხვა ვინმე. როგორც პეტრარკამ თავის ლაურასადმი მიძღვნილი სონეტებით ჰუმანიზმის და რენესანსის ეპოქა გახსნა პოეზიის დარგში, ისე უსირცხვილო მულატ ქალზე, „შავ ვენერაზე“, კატორღელივით მიჩაპვეულმა ბოდლერმა თავისი „ბოროტების ყვავილებით“



დეკადანსის ეპოქა ასახა ევროპული პოეზიის ვანეითარებაში“. განსაკუთრებით მიზანში მორტყმულია და ბოდლერის ცხოვრების ტრავგიკომიკურ სიტუაციას ზედმიწევნით გვაგრძნობინებს და განგვადღევიანებს გერონტი ქიქოძის საოცარი სიზუსტით მიგნებული სიტყვები: „...უსირცხვილო მულატ ქალზე, „შავ ვენერაზე“, კატორღელივით მიჯაჭვული ბოდლერი...“

### ფრანსუა ვიიონი

„ამ შეხვედრების დროს, სხვათა შორის, ხშირად მოგვიგონებია ფრანსუა ვიიონის ლექსები, სადაც ეს ყველა მოხეტიალე და მოუსვენარი პოეტების წინაპარი გონებამახვილად დასცინის ჯალათებს და მათ მიერ აღმართულ სახრჩობელებს“.

გერონტი ქიქოძე ზოგჯერ, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, „სიტუაციურ პორტრეტსაც“ ხატავს. ერთი მაგალითი:

„შალვა დადიანი გადაურჩა იმ ძველი სახაზინო სკოლის მწვრთნელებს, რომელნიც ორმოცდაათი ათასი იეროგლიფის შემწეობით ხანდახან ცოცხალ ადამიანს ეგვიპტის მუმიად ან, საუკეთესო შემთხვევაში, ძველი დროის ჩინელ მანდარინად აქცევდნენ“.

(ჩვენი მწიგნობართხეცეკი“)

ზოგჯერ გერონტი ქიქოძის ესეებში ცალკეული ნოველისა თუ მინიატურის კონტურებიც გამოიკვეთება ხოლმე.

ერთი ასეთი ესკიზური ნოველის მაგალითად გამოდგება მისი მოგონებების დაახლოებით ერთ გვერდზე დატეული ამბავი იმის თაობაზე, თუ როგორ იცნო ბატონი გერონტი 35 წლის შემდეგ შვეიცარიაში გაცნობილმა რუსმა სტუდენტმა ქალიშვილმა მოსკოვში მოხუცებულობის უამს... მხოლოდ მხრების მოძრაობით (მართლაც, ბატონმა გერონტიმ მხრების უცნაური აწურვა იკოლა!)

ნოველასავით იკითხება და, ჩემი აზრით, შემეცნებითზე მეტი ესთეტიკურ-მხატვრული ღირებულება აქვს მამა დავითთანაღმა მიძღვნილ „ლეგენდასა და სინამდვილეს“, სადაც ავტორი თავის ვარიანტებსაც გვთავაზობს და საკუთარ ფანტაზიას მეტ გასაქანს აძლევს, ვიდრე ეს ჩვეულებრივ კრიტიკულ წერილებსა და ნარკვევებშია მიღებული. წერილის კულმინაციას ქმნის თავისებურად ამბივალენტური (თვითირონისა და ირონიის) შემცველი ბოლო „პუნტი“: „ბოლოს, ავტორი ბოდიშს იხდის სპეციალიტების წინაშე, თუ თეოლოგიის სუსტი ცოდნა გამოამქლავნა და წმინდანების ბიოგრაფიების გადმოცემაში შეცდომები დაუშვა“.

თანამედროვე პროზისა და რომანის პოეტიკაში დიდი ყურად-

ღება ექცევა ნაწარმოებთა დაბოლოებებს, დასაბრუნებს, ბოლო „ჩამკეტ“ ფრაზებს და ა. შ. ლაპარაკობენ „ღია დაბოლოებებზე“. „დახურულ ბოლოებზე“ და ა. შ., მაგრამ ჩვენ ამჟამად არ გვინტერესებს ბატონ გერონტის ესეებია და წერილების დაბოლოებათა კონკრეტული ანალიზი — ეს ცალკე. საგანგებო გამოკვლევის თემა — უბრალოდ გვინდა აღვნიშნოთ, რომ მისი ესეებია და პორტრეტების უმრავლესობის დაბოლოება თითქოს კრავს, ამთლიანებს მათ როგორც კომპოზიციურადაც, ასევე აზრობრივადაც.

ამ მხრივ პირდაპირ სამაგალითოა „ნიკო ნიკოლაძის“ „ფინალი“: „1925 წლის ზამთარში „ქართული წიგნის“ გამგეობის კრებაზე შევხვდი. როცა სხდომის დასრულების შემდეგ ქუჩაში გამოვედი, შევჩივლე, ძალიან სუსხიანი ზამთარია მეოქი, მან მიპასუხა: 1859 წელს, როცა ქუთაისის გიმნაზიას ვამთავრებდი, ბევრად უფრო ცივი ზამთარი იდგა, მოწაფეები ფეხით გავდიოდით გაყინულ რიონზე. მე უნებურად გოცებით შევხვდე ამ ახლად შოვლენილ პატრიარქ მათუსალას, რომელსაც საშუალო სასწავლებელი ბატონყმობის გადავარდნამდე გაეთავებინა, ახლა მხნედ მიაბიჯებდა რუსთაველის პროსპექტზე“.

(„ნიკო ნიკოლაძე“)

საოცრად წთამბეჭდავია თედო სახოკიას პორტრეტის ბოლო აბზაცი, რომლის წაკითხვის შემდეგ კარგახანა ძალიან ძნელია ახალი წერილის კითხვაზე გადასვლა: „იგი (თედო სახოკია, ნ. კ.) მხად იყო. სიცოცხლის დღეები შეემოკლებინა, ოღონდ საქართველოში დაბრუნებას ღირსებოდა. და მაშინ ჩემთვის გასაგები გახდა ძველი ათენელების სამართალი, რომლის მიხედვით სამშობლოდან გაქცევა და სიკვდილი თანაბარ სასჯელად ითვლებოდა“.

(„თედო სახოკიას ხსოვნას“)

გულში ჩამწვდომად სევდიანია „პაოლო იაშვილის“ ფინალი, რომელიც პოეტის ცხოვრების ტრაგიკულ ბოლოზე მიანიშნებს:

„ეს აღამიანი, რომელსაც ყველაზე მეტად ქალებით განათებული დარბაზები, ტაშებით ახმაურებული აუდიტორია, ბრწყინვალე ბანკეტები და არტიტული ყავახანები უყვარდა, თავისი სიცოცხლის უკანასკნელ წელს ძალიან განმარტოვდა. 1937 წლის ზაფხულში ის ხშირად თავის ბინის ლოჯიაში ჯდებოდა ჭაფარიძის ქუჩაზე და სევდიანად გასცქეროდა მახათას მთის გოლგოთას. ხანდახან

ბატონჯერ ბაღში ადიოდა და ცდილობდა აფორიქებული სული დაეშოშმინებინა თითქმის დამშრალი ჩანჩქერის პირას“.

(კეროტი ქიქოძე და პაოლო იაშვილი სოლოლაქში ჭაფარიძის ქუჩაზე ერთმანეთისაგან 2-3 სასლს დაშორებით ცხოვრობდნენ).

ბატონ გერონტის ერთდღიან და განსწავლულობა მეტისმეტად თავისებური და სხვა ესეისტების განათლებისაგან მკვეთრად განსხვავებულია.

ბატონი გერონტი აბოლუტურად არ ყოფილა მწიგნობრული შთაბრძნისა და ლიტერატურული რემინისცენციების მწერალი — მას ჰალიან ღრმა ერთდღიან და ფართო ნაკთხობა ჰქონდა. მაგრამ ყველაზე იგი უპირატესად საკუთარ დაკვირვებას. საკუთარ ხედვას. საკუთარ ინტუიციასა და ფანტაზიას ეყრდნობა. მაგრამ ყოველივე ეს ფუნქციებს იღვამს რეალურ ვითარებაში.

გერონტი ქიქოძის ცოდნა არ არის „დამახასოკრებელი“, „დაზებირებული“, მექანიკური, „სადემონსტრაციო“, „ვიტრინაზე გამოდებული“, საეკლესიო, მკითხველების გაოცებაზე გათვლილი — იგი თავის დედის რძესთან ერთად შეწოვილია, ორგანულია, გათავისებულია.

გერონტი ქიქოძის უმრავლეს ესეში ახალია, ფცნობია, უნიკალურია არა მასალა. ფაქტები, არამედ ორიგინალური, სპეციფიკური ან მასალისა და ფაქტების გააზრება-განცდა, მათი სუბიექტურ-ლირიკულ პრიზმაში გამოტარება.

ბატონი გერონტის ესეების მომხიბვლელობა, სიღრმე და ბუნებრიობა ემყარება ავტორის მიერ ორგანულად შესინახვორცებულ ერთდღიანს, ნაკთხობას და, რაც მთავარია, დაკვირვება-განცდასა და ინტუიციას, აგრეთვე წარმოსახვის საოცარ უნარს. გერონტი ქიქოძეს საოცრად მახვილი თვალი და ყური აქვს, დანახვის სპეციფიკური რაკურსი. ბატონ გერონტისათვის ორგანულად უცხოა ეკლესიუზმი, ეპიგონობა, კომპილიატორობა. შეიძლება მას ყველაფერში არ დაეთანხმო, მაგრამ რააე ამბობს, ყველაზე გულწრფელია და საკუთარ სიშართლეს, საკუთარ პიროვნებაში გამოტარებულ ქეშმარიტებას ამბობს. ფაქტები შეიძლება სადმე იყოს ამოკითხული, მაგრამ დასკვნები, შეფასება ყოველთვის მისეულია.

ბატონი გერონტი არასოდეს და არააღ არ ყოფილა სწავლული-ფილოლოგი, ტექსტოლოგი, ლიტერატურათმცოდნე (ამ სიტყვის

ვიწრო მნიშვნელობით) — ის ყველგან იყო ხელოვანი, მწერალი-ესთეტი.

მე როგორც გერმანისტი საგანგებოდ დაეინტერესდი ბატონ გერონტის ნაწერებში გერმანულენოვანი კულტურის, ხელოვნების, ლიტერატურის, ფილოსოფიის გამოძახილით. მართალია, გერონტი ქიქოძეს, რამდენადაც მე მის შემოქმედებას ვიცნობ, არა აქვს ცალკეული, საგანგებო ესეები მიძღვნილი გერმანელი მოღვაწეებისადმი, როგორც სტენდალის, შექსპირის, როდენისა და სხვებისადმი, მაგრამ მის ნაწერებში გაფანტულია ლუთერის, პერდერის, გოეთეს, შილერის, ლესინგის, პოლდერლინის, შლეგელბის, ნოვალისის, ლენაუს, რიჰარდ ვაგნერის, პოფმანტალის, გერპარტ ჰაუპტმანის, კანტის, ფიჰტეს, შელინგის, ლაიბნიცის, ჰეგელის, შოპენჰაუერის და სხვათა სახელები, ციტატები, პერიფრაზები, დამოწმებანი და ა. შ. ყველგან ბატონი გერონტი ამჟღავნებს მათი შემოქმედებისა და პიროვნების სიღრმისეულ წვდომას.

უადრესად საინტერესოა ბარათაშვილის ლექსების — „მერანის“ და „ფიქრნი მტკვრის პირად“ — მიმართების დამყარება შოპენჰაუერის მოძღვრებასთან. ცხადია, აქ არაერთარ გავლენაზე არ შეიძლება ლაპარაკი (შოპენჰაუერი, რამდენადაც ვიცი, რუსულად მაშინ არ ყოფილა თარგმნილი) — საინტერესოა, ზოგიერთი ობიექტური თანხედენა და დამორება ბარათაშვილსა და შოპენჰაუერს შორის (უნდა ვალიარო, ბატონ გერონტის ბრწყინვალე ესეი — „ტრაგიკულის გრძნობა ქართულ პოეზიაში“ აღარ მახსოვდა, იგი ამ წერილის დაწერის წინ გადავიკითხე და ორმაგი გრძნობა — გულისდაწყვეტისა და სიხარულისა — გამოიწვია ჩემში, რადგან კარგა ხანია მინდოდა ბარათაშვილის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, შოპენჰაუერისებური წაკითხვა და უცებ გამოიჩვენა, რომ ეს დიდი ხნის წინათ ბატონ გერონტის უკვე გაუკეთებია: გული დამწყდა, მაგრამ უფრო მეტად გამეხარდა, რომ ჩემი ვარაუდი დაემთხვა ჩემი „მეტრის“ გერონტი ქიქოძის დაკვირვებას).

ზედმიწევნით ზუსტად მიუთითებს ბატონი გერონტი ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსში — „ფიქრნი მტკვრის პირად“ შოპენჰაუერისეულ ტენდენციებსა და იდეებზე. პირწმინდად შოპენჰაუერული სტროფია:

„მაინც რა არის ჩენი ყოფა, წუთისოფელი,  
თუ არა ოდენ საწყაული აღვესებელი,  
ვინ არის იგი, ვისთვის გული ერთხელ აღვესოს,  
და, რაც მიეღოს ერთხელ ნატვრით, იგი ეკმაროს“.

ასევე შოპენჰაუერული სულისკვეთებითაა გამსჭვალული ლექსის სხვა სტროფებიც, გარდა ბოლო სტროფისა, რასაც თვალსაჩინოდ გვიჩვენებს ბატონი გერონტი. ბოლო სტროფი კი უკვე პირშემანდად ანტიშოპენჰაუერულია:

„მაგრამ რადგანაც კაცნი გექვიან — შეილნი სოფლისა“ და ა. შ. შოპენჰაუერი კი მოითხოვდა „ნებაზე“ მაქსიმალურ უარისთქმას, ადამიანის იდეალურ მდგომარეობას ხედავდა სრულ პატიურობაში, უმოქმედობაში, რადგან ყოველი მოქმედება ტანჯვას განაპირობებსო, ხოლო ადამიანის იდეალი უტანჯველი არსებობა, ტანჯვის, ტყვილის არიდება უნდა იყოსო.

არსებითად ანტიშოპენჰაუერულია, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს გ. ქიქოძე, აგრეთვე „მერანიც“. გარკვეულ მანძილამდე ბარათაშვილი თითქოს მიჰყვება შოპენჰაუერს, მაგრამ ბოლოს, საზოლოოდ შორდება სოლმე, განსხვავებულ დასკვნას აკეთებს, რადიკალურად საპირისპირო გადაწყვეტილებას იღებს.

ჩემი აზრით, ბარათაშვილის პოეზია ამ განხრით და ამ კუთხით ასეთი ლაკონური სიღრმით არავის განუხილავს. აქ ცხადია, საშუალება არა მიაქვს ვაჩვენო ქიქოძისეული ინტერპრეტაციის მთელი სიღრმე და სიმახვილე.

ჯასაოცარი ფილოსოფიური, ესთეტიკური და ლიტერატურულ-კრიტიკული სიღრმით და აზრებითა და იდეებით თანადროულობით იქცევს ყურადღებას გერონტი ქიქოძის 1909 და 1910 წლებში გამოქვეყნებული წერილები: „გერონება, ენა და ესთეტიკური ლიტერატურა“, „ტრაგიკულის გრძნობა ქართულ ლიტერატურაში“ და „ესოვრება და ზნეობრივი იდეალი“. გაცვებას იწვევს ის გარემოება, რომ ეს ღრმააზროვანი წერილები 23-24 წლის ყმაწვილს ეკუთვნის. გვანციფრებს თითქოსდა უმწიფარი ბიჭის ასეთი ორგანული, ბუნებრივი და ღრმა, შესისხლხორცებული წვდომა ბერძნული და რომაული ფილოსოფიისა, აგრეთვე სპინოზას, კანტის, ბეკონის, ჰობსის, ლოკის, ჰერბერტ სპენსერის, შოპენჰაუერის, მაქს შტირნერის, ეუნდტის, ლიპსის, ფოლკელტის და სხვათა და სხვათა ფილოსოფიური და ესთეტიკური სისტემებისა და, რაც მთავარია, ამაზე ჯასაოცარი ის არის, რომ 23-24 წლის ქაბუკი გამოთქვამს განსაკვიფრებლად წინასწარმეტყველურ აზრებს ისეთ საკითხებზე, რომლებიც დღევანდელ ჰუმანიტარულ აზროვნებაში უაღრესად აქტუალურია:

„...მატერიალური კულტურა, კერძოდ ტექნიკა, სწორედ ის სუფეროა, რომელშიაც ყველაზე ნაკლებ იხატება სპეციფიკურად გერონული... თანამედროვე ტექნიკის განვითარებამ საფხებით ნია-

დაგი გამოაცალა იმ შეხედულებას, რომ მის უაღრეს მატარებლად ერთი რომელიმე რჩეული ერი უნდა ჩაითვალოს --- ინგლისელები, ამერიკელები, ან სხვა ვინმე. კიდევ მეტი... ტექნიკა არსებითად განსაცვიფრებელი ერთფეროვნებით მეორდება სხვადასხვა ერის წარმოებაში, იაპონიიდან დაწყებული ინგლისამდე... და ერთგნული სხვადასხვაობის ზრდა. კერძოდ, გაუგებარი იქნებოდა, მართლაც ტექნიკური განვითარება რომ შეადგენდეს კაცობრიობის წინსვლის გადამწყვეტ ფაქტორს“ („ეროვნება, ენა და ეთნოტიკური კულტურა“). და იქვე: „ელექტრონის მოქმედება ერთნაირია ჩინეთში, ბრაზილიის უღრან ტყეში და პარიზში; ორთქლი ამერიკის პრერიებში ისეთივე აუცილებლობით ამოძრავებს მანქანებს და მატარებლებს, როგორც მანჩესტერის ქარხნებში, ან უნგრელ მაგნატის მამულში“.

ბატონმა გერონტიმ ჭერ კიდევ 23 წლის ასაკში წინაწარმეტყველურად განჰვიტა, რომ ტექნიკის ტოტალური და უსწრაფესი განვითარება მთელს მსოფლიოში იწვევს ყველაფრის ნიველირებას, უნიფიცირებას, ურთიერთდამსგავსებას, გაერთფეროვნებას, ეროვნულ თავისებურებათა წაშლას ქალაქების არქიტექტურაში და ა. შ.

ანდა: რა საოცარი თანადროულობითა და აქტუალობით ხასიათდება 23 წლის ბიჭის მსჯელობა ეროვნულობაზე, ენაზე, ჰუმანიტარულ-სულიერ კულტურაზე: „ცხადია, რომ სპეციფიურად ეროვნული უნდა ვეძიოთ სხვაგან, სახელდობრ, სულიერი კულტურის სფეროში. აქ ეპოვებთ უწინარეს ყოვლისა იმას, რაც ყველაზე ნათლად ხატავს ეროვნების განუმეორებლობას და დამოუკიდებლობას, რაც შეურყევლად მოწმობს მის სხვასთან შეუდარებელ ნიჭს და გენიოსობას. ეს ეროვნული სული და გენიოსობა ისე რეალურად, ისე ხელშესახებდად არსად გამოსკვივინ როგორც ენაში და იმ ფსიქიური შემოქმედების სფეროში, რომელსაც ჰქვნიან ადამიანი ენის შემწეობით: ხნე-ჩვეულებაში, ეთნოტიკურ და ეთიკურ კულტურაში, საზოგადო და ფილოსოფიურ მხედველობაში, მითოლოგიურ და რელიგიურ რწმენაში“.

ალბათ, ჰუმბოლტზე დაყრდნობით ბატონი გერონტი ენის თაობაზეც უაღრესად თანადროულ შეხედულებებს გამოთქვამს, სახელდობრ, იმასაც, რომ ენა სამყაროს სპეციფიკური დანახვაა, სპეციფიკური მსოფლმხედველობაა, სპეციფიკური აზროვნებაა:

„დედაენა არი არა შემთხვევითი დამატება ადამიანისა, არამედ თვით იმის აზროვნებასთან ორგანულად შეზრდილი პროცესი,

რომლის გამოცვლა თვით იმ აზროვნების ნაჩვევი მიმდინარეობის გამოცვლას მოასწავებს. ის განსხვავება, რომელიც არსებობს სხვადასხვა ენათა შორის გამოთქმის, სიტყვათა სიმდიდრის, მოდულაციის, ხმის აწევის. ხმის ცვლილების, წინადადებთა დაწყობის და აწელების მხრივ, წარმოდგება არა რაიმე გარეგნული უბრალო შემთხვევისაგან, არამედ თვით აზროვნების სხვადასხვაობისაგან. მაგ., ექვს გარეშეა, რომ წინადადებას თვითთელი ეროვნება იყენებს, როგორც იგი აზროვნებს... ამიტომ, ვისაც შეუმჩნევია ის განსხვავება, რომელიც არსებობს სხვადასხვა ენას შორის ამ მხრივ, წარმოიდგენს დაახლოებით მაინც, რა დიდი უნდა იყოს განსხვავება მის შემქმნელ ეროვნულ ფსიქიკათა შორის“. ისევე და ისევე ვიმეორებ, რადგან ეს ჩემში უსაზღვრო განცვიფრებას იწვევს: ამას წერს ისულ რაღაც 23 წლის ბიჭი!

ბატონა გერონტი იმასაც აღნიშნავს და ეს მან საკეთარ თავსეც გამოცადა (რევოლუციამდე ხომ აკრძალული იყო ქართულ ენაზე სწავლა და სკოლაში ქართული ღალაპარაკებაც კი, იხ. ისევე ბატონი გერონტის მოგონებები), თუ რა საშინელებაა, როცა აღამიანს აიძულებენ ბავშვობიდანვე არა დედაენაზე ლაპარაკა: „ენის იგივეობა გულისხმობს ნებისყოფის და, მაშაადამე, შემოქმედი სულის და ნიჭის იგივეობას, ენის სხვადასხვაობა — ჰირიქით, ნებისყოფის და მასთან ერთად ნიჭისა და სულის სხვადასხვაობასაც. აქედან ცხადად ჩანს მთელი ტრაგიზმი და საშინელება იმ ეროვნების მდგომარეობისა, რომელსაც აძალებენ მისი ფსიქიური ბუნებისათვის სრულიად უცხო და შეუსაბამებელი ენის ტერმინებში იაზროვნოს, ტრაგიზმი ნორჩი თაობისა, რომელიც იძულებულია თავისი ახალი ფრთავაშლილი აზროვნება სხვის მიერ შექმნილს კალაპოტში ჩასვას“.

უაღრესად საინტერესოა ისიც, რომ ჯერ კიდევ 1915 წელს „სახალხო ფურცელში“ გამოქვეყნებულ წერილში — „ხელოვნების ფსიქოლოგიიდან“ გერონტი ქიქოძემ ქართულ ხელოვნებაში, კერძოდ, ფრესკებში რენესანსულ ელემენტებზე გააშახვილა ყურადღება, ხოლო 1937 წელს დაწერილ „შოთა რუსთაველში“ იგი, ჩემი აზრით, ამ საკითხთან დაკავშირებით ყველაზე მართებულ შესვლულულებას გამოთქვამს. ბატონი გერონტი ლაპარაკობს ქართულ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში რენესანსზე არა როგორც სისტიმაზე, როგორც მთელზე, არამედ რენესანსის მხოლოდ ელემენტებზე: „ბოლოს. უნდა აღნიშნოს, რომ თუმცა „ვეფხისტყაოსნის“ იდეოლოგია მრავალ წერტილში თანაემთხვევა დასავლეთ ევროპის რენესანსის იდეოლოგიას, მაგრამ მისი ძირითადი მორალური

ტენდენცია მაინც მკაფიოდ ანტიბურჟუაზიულია. „ვეფხისტყაოსანი“ ასახავს ძალიან შლიდარ საზოგადოებას, მკითხველს თითქმის ყოველ გვერდზე თვალს სჭრის ოქრო-ვერცხლის ბრჭყვიალი და თვალმარგალიტის ციმციმი. ეს თამარ მეფის დროის ფეოდალურ-რაინდული საზოგადოებაა, გამდიდრებული არა იმდენად იყვავებული აღებ-მიცემობით და მრეწველობით, რამდენადაც ბედნიერად დასრულებული საჰხედრო ექსპედიციებით“.



ბატონ გერონტის უმცროსი ქალიშვილი მანანა და მე სკოლაში ერთად ვსწავლობდით, ვმეგობრობდით და ბატონ გერონტის ბავშვობიდანვე ვიცნობდი. უფროს კლასებში, როცა ლიტერატურული ინტერესები უკვე გამომეკეთა, ბატონი გერონტი იქცა ჩემთვის ლიტერატორის იდეალად და მასთან ყოველი შემთხვევითი შეხვედრა და მისთვის შეკითხვების დასვა დიღხანს მყოფნადა სიხარულად და ბედნიერებად. სტუდენტობის პერიოდში თანდათან ჩამომიყალიბდა ჩემი ლიტერატურული სიმპათია-ანტიპათიები, ესთეტიკური გემოვნება და, იმის მიუხედავად, რომ ბატონი გერონტი ჩემთვის ბოლომდე დარჩა ლიტერატურის დარგში უმალღეს ავტორიტეტად და „მეტრად“, მაინც დროთა განმავლობაში შევამჩნიე ჩვენი განსხვავებული ლიტერატურული სიმპათია-ანტიპათიები. არ ვიცი, შეიძლება ვცდები, მაგრამ ისეთი შთაბეჭდილება მრჩებოდა, რომ ბატონი გერონტი თავს შინაურულად უფრო პროზასა და რომანის სფეროში გრძნობდა, ვიდრე ლირიკაში. ბატონ გერონტის ისეთი ლიტერატურა უყვარდა, რომელიც გრძნობად-კონკრეტულ, ხილულ ქვეყანას, „მრავალფერად და მრავალხმოვან სოფელს“ ასახავდა თვით ამ ქვეყნის, სინამდვილის ეკვივალენტური ნიშნებითვე. უყვარდა ჰარმონიული, სისხლხორციული, სენსუალისტური, „ნაივური“ (შილერის კლასიფიკაციით), პლასტიკურ-ხატოვანი, სინამდვილის ილუზიის შემქმნელი მიმეტური ლიტერატურა; მას ნაკლებად იზიდავდა აბსტრაქტული, ტრანსცენდენტური, სუპრანატურალისტური, „სიურრეალისტური“, ზემპირიული, მეტაფიზიკაში ფესვგადგმული, იდეებმოჭარბებული მწერლობა—ამიტომ მისი საყვარელი მწერლები იყვნენ უმთავრესად დიდი ფრანგი რეალისტები: ბალზაკი, სტენდალი, ფლობერი, მერიმე, ზოლა და სხვები; მათ უპირატესობას ანიჭებდა დოსტოევსკის, გოეთეს „ფაუსტის“ წინაშე („ფაუსტი“ ერთობ ამორფული, არაპლასტიკური ესახებოდა). არ მახსოვს, ოდესმე თომას მანი რომ



ესსენებანოს. ერთი სიტყვით, „ნათელი“, „გამჭვირვალე“ საფრანგეთი უფრო უყვარდა, ვიდრე „ბურუსიანი“, „ბნელი“ გერმანია (ცხადია, ამ ცნებების გადატანითი და ფიგურალური გაგებით) თუკი, კომპოზიტორების მეფედ ბახი მიაჩნდა (ყოველ შემთხვევაში, ერთხელ ასე მითხრა).

გერონტი ქიქოძეს რეალიზმი მიაჩნდა ქვეყნის განსახიერების საუკეთესო მეთოდად. არ უყვარდა ლიტერატურაში ჭარბი სიზბოლეა და იგავურობა, რითაც ასე მდიდარია „ფაუსტი“, თომას მანი და სჯეროდ გერმანული ლიტერატურა.

ქერ კიდევ 1912 წელს წერდა გერონტი ქიქოძე თავის „ოგიუსტ როლენში“, და მის ამ ესთეტიკურ კრედოს, მე ვფიქრობ, არსებითი ცვლილება არ განუტდია: „მართლაც ის, რასაც ხელოვნება იძლევა, არის უწინარეს ყოვლისა არა ფილოსოფიური იდეები და ამპალუბული, აბსტრაქციის სიცივეში გაყინული ცნებები, არამედ ცოცხალი ცხოვრება, მისი იხორცშესხმული და სულჩადგმული ფორმები, ხშირად ძლიერ უბრალონი და უმნიშვნელონი გარეგნულად. ხელოვნება ამ ქვეყნად იმისთვის არის, რომ ადამიანის მხედველობას და სმენას ესაუბროს და არა იმისთვის, რომ მისი შემეცნების წყურვილი მოკლას. „ფილოსოფიურად დაფუძნებული“ ხელოვნება ფრიალ მკლე არის, გულმკერდწაყვარდნილი, თვალუბრაცვიენული, ჭლექიანი... მას აკლია ფერების ელვარება, სხეულის სისრულე. მოძრაობის სიცხადე. ის ფერმკრთალია და მოდუნებული უდროოდ დამკვანარ დედაკაცივით“.

„ცხოვრება ძაფზე აცმულ ცნებათა კრიალოსანი არ არის, რომ მის ხელში დაქერა შეეძლოს თუნდ ისეთს ბრძენს, როგორც კანტი. ან ჰეგელია“..

„ჯანსაღ ხელოვნების შესაგნებად თვალების ფართოდ დაღუბაა საჭირო და ყურთა სმენის გამახვილება! ამასთანავე ნაკლები რეზონიორობა...“

...ძალიან მერიღებოდა ხოლმე ბატონ გერონტის შეწუხება, ჩვენს ურთიერთობაში მხოლოდ მე შეიძლება ცყოფილიყავი დაინტერესებული მხარე, მასთან შინ მისელას ვერ ვებედავდი, სამაგიეროდ ქუჩაში მოჰეირნეს „ჩაეუსაფრდებოდი“ ხოლმე, ვითომ მემთხვევით შევხვდებოდი და დავემგზავრებოდი. მასთან ძალადაუტანებელი საუბრები ათას ლექციასა და წიგნზე მეტს მაძლედა.

იმის მიუხედავად, რომ ჩემს უსაყვარლეს ნაწარმოებებად გოეთეს „ფაუსტი“ და დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვები“ მიმანდა, წეკამათებას ვერ ვუბედავდი მე მხოლოდ ვუსმენდი, ზოგჯერ

რამდენიმე რეპლიკას თუ ჩავრთავდი შეგირდის ინტონაციით. უმთავრესად შეკითხვებს ვაყრიდი (რაც დღემდე დამრჩა საერთოდ ჩემს „სისუსტედ“) — მე პასიური მხარე ვიყავი, მხოლოდ მიმღები, აღქმელი, მხოლოდ მსმენელი, მხოლოდ თაყვანისმცემელი და არა მოპაექრე, თუმც ბატონ გერონტის არასოდეს არ ჰქონია ინტელექტუალურ-სულიერი ტირანიის შიღრეკილება.

...ძალიან სამწუხაროა, რომ ბატონ გერონტის იმ დროს მოუხდა ცხოვრება, როცა მას არ შეეძლო მთელი თავისი შესაძლებლობების სრული გამოყვანება; იგი იძულებული იყო უმთავრესად მთარგმნელობითი მოღვაწეობით შემოფარგლულიყო.

რაც დრო გავა, მით უფრო შევიგნებთ და შევიგრძნობთ გერონტი ქიქოძის — მოაზროვნის, ესეისტის, ესთეტიკოსის — მნიშვნელობასა და სიდიადეს.

და ბოლოს: ბატონმა გერონტიმ, ისევე როგორც გალაკტიონმა, სახელი გალაკტიონია საქართველოში ერთობ პროზაული სახელი — გერონტი გააპოეტურა, გააკეთილშობილა, ძვირფასი გახადა.

1986

## თავადი მიუკინი და ქმანი მისნი ანუ შეშლილობის მოტივი ლიტერატურაში

ფსიქიური თუ სულიერი შეშლილობის მოტივი მხატვრულ ლიტერატურაში საკმაოდ ძველია. დიდი ხანია მწერლები (და, საერთოდ, ხელოვანები) შეშლილებს ანორმალურებს (ანდა: ზენორმალურებს), შერეკილებს, ჟენაურებს, ახირებულებს, ობროდებს, რომლებიც უცერემონიოდ არღვევენ გაბატონებული საზოგადოების გავრცელებულ ნორმებსა და წესებს, აკისრებენ საზოგადოებასთან, მორალთან, წეს-ჩვეულებებთან დაპირისპირებისა და მათ მიმართ შენიღბული, შეფარული პროტესტის გამოხატვის ფუნქციას. შეშლილი ან „დარტყმული“ სიძარტლეს ამბობს ხოლმე, მაგრამ მას არ სჯიან, რადგან იგი „გიჟია“, მას ჰკუა არ მოეკითხება. ასეთივე ფუნქციას ასრულებენ დრამატიულ ნაწარმოებებში მასხარები. ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილია ჰომეროსი, ჯოგოლის, დოსტოევსკის, ჟან პაულის და სხვათა შეშლილები, ობროდები და შერეკილები.

არსებობს შეშლილობის მოტივის სხვადასხვა, უმთავრესად, ორი ვარიანტი: 1) ადამიანი „გიჟად“, „შეშლილად“, „იდიოტად“ მოჩანს გარშემო მყოფ „ნორმალურ“ ადამიანთა თვალში, იგი „თეთრი“ ყოჩაღია შავ ყოჩაღთან შორის, რადგან სხვებივით არ

არის ჩაბმული, ვთქვათ, მოხვეჭისა და ქონებია დაკრძობისა მასობრივ ფერხულში, ანდა, შეტისმეტ პატიოსნებას იჩენს საერთო უპატიოსნობისა და წაგლეჯა-წაღლეტის აღმოსფეროში, ამით დილანანსი შეაქვს საერთო მორალურ „ლახდშაფტში“ და „ნორმალურების“ საოცარ ფალიზიანებასა და მტრობას იწვევს (ლიტერატურული თუ „მხატვრული“ შეშლილობის ამ ასპექტის მკაფიო, თითქმის უმინარევეო მაგალითებია დოატოევსკის თავადი მიშკინი — იდიოტი და ალიოშა კარამაზოვი; საერთოდ. კასპარ ჰაუზერი, კერძოდ, იაკობ ვაპერმანს რომანის — „კასპარ ჰაუზერი“ ცენტრალური პერსონაჟი, ეს პაულის რომანის — „სიყმაწვილის წლების“ მთავარი ჟმირი — ვალტი და სხვები). მაშასადამე, შერკანტილურ, კომერციულ, კონსუმურ, უტილიტარისტულ და ა. შ. წრესა და გარემოში, სადაც ნორმად ქცეულა მოგება, დაკრძობა, „მიმატება“, უანგარო, ნივთიერად დაუინტერესებელი კაცი გიჟის, არანორმალურის შთაბეჭდილებას ახდენა. ის, რაც პრაქტიკული, ფხიზელი, „მოანგარიშე“, უტილიტარული გონების მიერ წამგებინად, დამაზარებლად მიიჩნევა, ამავე დროს განიხილება როგორც სიგიჟე ან სიჩერჩეტე. ესენი ჩვეულებრივ უწყინარები, არააგრესიულნი არიან.

2) საზოგადოებაში, რომელიც დამყარებულია სიცრუესა და უკეთურობაზე, უმჯობესია გონების დაკარგვა. აქ ეპიგრაფად თუ დევიზად გამოდგებოდა ლესინგის პერსონაჟის, გრაფის ქალ ორსინას („ემილია გალოტი“) ნათქვამი, ვინც გარკვეულ სიტუაციაში გონებას არ კარგავს, მას არაფერი ჰქონია დასაყარავიო. შეშლილობის მოტივის ამ მეორე ვარიანტის მკაფიო მაგალითებს გვაძლევენ შექსპირი თავისი მფეე ლირით, საერთოდ, რომანტიკოსები. კერძოდ, პოფმანი, ბოდლერი, თანამედროვე მწერლობაში ფრიდრიხ დიურენმატი და სხვები. მაშასადამე, ადამიანი სიგიჟეს მიწართავს, შეშლილობას თავს აფარებს, რათა განზე გადგეს, გამოეყოს იმ საზოგადოებას, რომელიც ცდილობს თავზე მოახვიოს მისთვის მიუღებელი, ჰემზარიტი ადამიანისათვის უცხო კანონები და წესები — ე. ი. სიგიჟე აქ არის იზოლირების, ამ საზოგადოებიდან გაქცევის და, ამავე დროს, მის მიმართ პროტესტის ფორმაც. ადამიანი, რომელიც თავს უცხოდ, უხერხულად, ცუდად გრძნობს ამა თუ იმ საზოგადოებასა თუ ქვეყანაში, თავს აფარებს ხოლმე სიგიჟეს (ამის ერთ-ერთი მკაფიო მაგალითია შექსპირის ჰამლეტი. სტიგიე. შეშლილობა აქ გზა და საშუალებაა საზოგადოების, სახელმწიფოს ძალმომრეობიდან, ტირანიიდან გაქცევისა. დიურენმატის „ფიზიკოსებში“ გენიალური ფიზიკოსი თავს იგიჟიანებს, რათა სახელმწი-

ფომ ვერ შეძლოს მისი გამოგონების ბოროტი საქმისათვის გამო-  
ყენება. ე. ი. ზოგჯერ საქმე ფვაქვს შემწილობის სიმულაციანობას-  
თან რაიმეს შენიღბვისა თუ დაფარვის მიზნით. „გიყები“ არღვევენ  
გაბატონებული საზოგადოების ქცევას ნორმებს, ისინი „ასოცია-  
ლური“ და ზოგჯერ „დეკლასირებულნიც“ არიან. სიგიყე, შემ-  
წილობა აქ გარემომცველი სინამდვილის მიუღებლობის, უარყო-  
ფის ფორმაა — ეს არის გავრცელებულ ფაქტოლოგიასა თუ ფსი-  
ქოიდეოლოგიასთან დისტანცირების, განდგომის, გამოყოფის სა-  
შუალება. ეს არის ადამიანური ფაუცხოების წინააღმდეგ მიმარ-  
თული იარაღი. ეს „გიყები“ არ იცავენ მემწიანური საზოგადოების  
დაუწერელ კანონებს, იქცევიან „არასოლიდურად“ და „არარეს-  
პექტაბელურად“.

„შემწილები“ უარყოფენ, უგულებელყოფენ ნორმალურად  
შიჩნეულ ფითარებას, მდგომარეობას, ინსტიტუტებს და ა. შ. და  
ამით თავიანთ ჰუმანიტურ, ადამიანურ პოზიციას ამჟღავნებენ.  
ისინი „უცხო სხეულებია“ გაბატონებულ საზოგადოებაში, ისინი  
განსხვავებულნი, არამსგავსნი, მამასადამე, „უმსგავსნი“ („უმსგავ-  
სოები“) არიან. ცნობილია, რომ ცხოველთა და ფრინველთა სამყა-  
როშიც თავს ესხმიან, ერჩიან განსხვავებულ, არამსგავს, „უმსგავს“  
თანაცხოველსა და თანაფრინველს. ეს „გიყები“ თუ „შერეკილე-  
ბი“ არ ეპუებიან ნორმირებულ, „დაპროგრამებულ“ ცხოვრებას და  
ყურს უჯდებენ მხოლოდ საკუთარ პიროვნულ მორალს, ამის გამო  
საზოგადოებრიდან ირიყებიან, იდეენებიან; ზალხიზაგან, მასისაგან  
გარიყულები, განკიცხულები, „აუტსაიდერები“ არიან. ყოველთვის  
უნდა გვახსოვდეს, რომ კლინიკური შემწილობა და კლინიკური  
შემწილი ზელოვნებას და, კერძოდ, ლიტერატურას ნაკლებად  
აინტერესებს (ეს მედიცინის, ფსიქიატრიის საქმეა) — ლიტერა-  
ტურას აინტერესებს სიგიყის სიმბოლიკა და, თუ შეიძლება ასე  
ითქვას, სიმბოლიური გიყი თუ „მხატვრული“ გიყი (საერთოდ, რო-  
გორც ცნობილია, ლიტერატურას თავისთავად ემპირიული ფაქტი  
არც აინტერესებს, მას აინტერესებს ამ ფაქტის მიღმა მღებარე  
საგულგებელი აზრი, მნიშვნელობა, სათქმელი). ლიტერატურაში  
ყოველთვის უნდა იყოს დაცული ზღვარი კლინიკურ და „მხატვ-  
რულ“ შემწილებს შორის. ლიტერატურული გიყები პათოლოგი-  
ურნი, გონებასუტნი ანდა ნამდვილი შიზოფრენიკები კი არ უნდა  
იყვნენ, არამედ მათი გარემომცველი საზოგადოება და სინამდვილე  
უნდა იყოს აბსურდული, უაზრო და „შემწილი“. კომიკური დამო-  
კიდებულება (უპირატესობის გრძნობაზე დაფუძნებული) მათდამი  
სხვა „ნორმალურ“ პერსონაჟებს უნდა უჩნდებოდეს და არა მკითხ-

ველსაც ან მაყურებელსაც. ნამდვილად, ნორმალური უნდა იყოს ლიტერატურული შეშლილი, ხოლო ნაწარმოებში გამოყვანილი „ნორმალურები“ უნდა იყვნენ ჰუმარიტად ადამიანური თვალსაზრისით არანორმალურები. ლიტერატურული გიჟი სხვა პერსონაჟებს უნდა აცინებდეს, მაგრამ არა კვალიფიციურ მკითხველსა და მაყურებელს (პრიმიტიულ მკითხველსა და მაყურებელს, რომელსაც ლიტერატურული გიჟი მართლა გიჟი ჰგონია და მას დასცინის კიდევ, ემპირიულ სინამდვილეში გულიანად ეცინება უძლური მოხუცის წაქცევისას).

ცხადია, ლიტერატურაში ვხვდებით შეშლილობის სხვადასხვა ხარისხებს და სხვადასხვა სახის შეშლილებს. არ არსებობს შეშლილის მხოლოდ ერთი ტიპი. არის შეშლილობისა და შეშლილებს გრადაციები. ლიტერატურაში ვხვდებით შეშლილს, ახირებულს, შერეკილს, უცნაურს, ობროდს, დამთხვეულს, „დარტყმულს“ და ა. შ. ყველა ამათი საერთო ძირითადი ნიშანი ის არის, რომ მათე საქციელი განსხვავდება ჩვეულებრივი, ჩვეული „საშუალო“ საქციელისაგან; ისინი ვერ ეგუებიან წრესა და გარემოს და ყოველგვარ ეს მათ სძენთ ზოგჯერ (არა ყოველთვის) უმწეო გულისამაჩუყებელ, ხანდახან სასაცილო შესახედაობას, გამომეტყველებას ან პაბიტუსს. ესენი ხარკს არ უხდიან მიღებულ, მოდურ, კარგი ტონის წეს-ჩვეულებებს, ზოგჯერ შეპყრობილნი არიან ამრეზილობით, მკვეთრად ფაშოხატული ანტიპათიებით, რასაც სხვა ადამიანები მეტნაკლებად ძლევენ ხოლმე.

სპეციალისტები ადრეულ თუ პირველ ლიტერატურულ შეშლილებს პოულობენ უკვე ანტიკურ კომედიაში.

შუა საუკუნეების საგმირო და ნაწილობრივ სარაინდო ლიტერატურაშიც, რომელშიც გაბატონებულია ნორმატიული წარმოდგენები, შეშლილებსა და ახირებულებს ძნელად მოეძებნებათ ადგილი, ე. ი. საერთოდ, ლიტერატურაში, რომელიც განადიდებს, ხოტბას ასხამს არსებულ საზოგადოებრივ წყობას, გაბატონებულ ცხოვრების წესს სანამუშოდ მიიჩნევს და ა. შ. ცხადია, არ გვხვდება შეშლილთა და შერეკილთა სახეები, რომლებიც ჩვეულებრივ სოციალური კრიტიკის საშუალებად გამოიყენებიან ხოლმე.

შეშლილი, უცნაური ადამიანი და ა. შ. მაშინ ჩნდება ლიტერატურაში, როცა საზოგადოებრივი ნორმები აღარ ითვლება სანამუშოდ, ისინი დრომოკმული ხდებიან და შეშლილი გამოსატყვევს დისპარმონიას ინდივიდებსა და საზოგადოებას შორის და ეს ლიტერატურა არანორმალურ ადამიანს უპირატესობას ანიჭებს ნორმა-

ლურის წინაშე, რომელიც ეგუება და „ეტმასნება“ უკეთურ და უეჭულმართ ვითარებას.

შეშლილები. უცნაურები, ახარებულები ჩნდებიან მე-16 საუკუნის ლიტერატურაში, როცა ისახება მძლავრი კრიტიკულ-სატირიკული ტენდენცია ე. ი. უმოაერესად რენესანსულ ლიტერატურაში. რომელიც დაუპირისპირდა ფეოდალურ წყობას, ძველ, დრომოკმულ ურთიერთობებს და ინსტიტუტებს (იტალიური კომედია. შექსპირი. სერვანტესი). საგანგებო მსჯელობას საჭიროებს სერვანტესის დონ კიხოტის სახე.

დონ კიხოტი რთული, მრავალგანზომილებიანი და მრავალსახა პერსონაჟია და ასევე რთული, ამბივალენტური, არაერთნიშვნელოვანია მისი შეშლილობა და ანორმალურობაც. ერთი მხრივ, იგი გიჟი ჩანს „კვიუდამკდარი“. „გონიერი“, „ფხიზელი“ მეზმანურ-ფილისტერული პოზიციიდან, რადგან დონ კიხოტი ცდილობს სხვებისათვის გასწიროს თავი საკუთარი ინტერესების სრული უგულებელყოფის ფასად. მეორე მხრივ, ის სუბიექტურად, მართალია, აბსოლუტურად პატიოსანია და უშუალო, უკანა ახრის უქონელი და „უნიღბო“, მაგრამ ამავე დროს რეალობის გრძნობას პირწმინდად მოკლებულია, მის მიზნებსა და საშუალებებს შორის სრული შეუსაბამობა-შეთანხმებლობაა და, ამის გარდა, მისი იდეალებიც და მის მიერ აღიარებული სულიერი ღირებულებანიც დრომოკმული. ანაქრონისტულია — ყოველივე ამის გამო დონ კიხოტი პატივისცემის გარდა ირონიასაც აღძრავს მკითხველებში.

საინტერესოა, რომ სერვანტესი სატირიკულ-კრიტიკულადაა განწყობილი დონ კიხოტის მიმართ, მისი სუბიექტური ფანტაზიის წინააღმდეგია და თავდაპირველი განზრახვით, როგორც ჩანს, დონ კიხოტის პერსონაჟი ქირდებოდა დრომოკმული, კონსერვატიული ურთიერთობათა. ინსტიტუტებისა და ტენდენციების, აგრეთვე მაღალფარდოვანი, ფუნქცია დაკარგული ლიტერატურის განსაქიქებლად, მაგრამ, შესაძლოა, ავტორისდა უნებურად, ობიექტურად დონ კიხოტმა ამბივალენტური ხასიათი და ბუნება შეიძინა, მას დადებითი, კულტურკრიტიკული, სოციალკრიტიკული მხარეც აღმოაჩნდა: უანგარო, ალალი, გულწრფელი, უეშმაკო, „უანგარიშო“, სხვებისთვის თავდადებული, სხვათა შემხრალე, თანამგრძნობელი და თანამღმობელი, საკუთარი თავის დამვიწყებელი დონ კიხოტი დაუპირისპირდა ეგოისტ, პრაქტიციკულ-უტილიტარისტულ გეგმებითა და მიზნებით აღძრულ ტლანქ, მოუხეშავ ადამიანებს, რომელთა თვალში დონ კიხოტი თავისი დაუჭერებელი ალტრუიზმით გიჟად, დამთხვეულად, ნაკლოვანად გამოჩნდა.

მეუხედავად ავტორის სუბიექტური განზრახვისა. ერვენებანა დონ კიხოტის „არამქვეყნიურობა“. მისი რეალური სინამდვილისათვის უცხო და, ამავე დროს, ანაქრონისტული, ყავლვასული. შინაარსდაკარგული ილუზიები, მაინც დონ კიხოტის უცნაურობა, ანორმალურობა, ნორმას გადახვეულობა ანტიპათიურ სისულელედ არ მოჩანს, რადგან დონ კიხოტის ადამიანური ღირსება შეუღახველი რჩება, რადგან დონ კიხოტის უცნაურობა ეყრდნობა კეთილისაღმბი აუმიღვრეველ, დაუეკვებელ რწმენას — აპიტრომაც დონ კიხოტი ასეთი სიმპათიური, გულან ამაჩუყებელი და ტრაგიკულია.

დონ კიხოტს აქვს ე. წ. „სუფთა (წმინდა) ბრძოლის (ბოთუ)“ არსებობი ნიშნები. ამ ნიშნებს ვხვდებით ჩვენ კრეტიენ დე ტრუსას პერსეველში („პერსეველ ვალიანელი ანუ გრაალის ამბავი“) და, განსაკუთრებით, ვოლფრამ ფონ ეშენბახის პარციფალში („პარციფალი“), აგრეთვე გრიმელსპაუზენის ზიმპლიციანიმუსში („ზიმპლიციუს ზიმპლიციანიმუსი“). ამ შემთხვევაში ეს არის ნაკლოვანი აღზრდის წარმავალი, დროებითი შედეგი. რაც არ ითქმის დონ კიხოტის მიმართ, რადგან მას ეს თვისებები თითქმის სიკვდილამდე მიჰყვება.

ასეთივე თვისებებსა და ნიშნებს ვხვდებით ლიტერატურაში აღწერილ ზოგიერთ წმინდანსა და წამებულშიც.

ეს არის, პირობითად რომ ვუწოდოთ (ზიმპლიციუსს გარდა, ჩვენ მერე ნახსენები პერსონაჟები ქრონოლოგიურად წინ უწარბებენ დონ კიხოტს), დონ კიხოტური ელემენტი, რაც ძირითადად ოცნებას, იდეალს და რეალობას შორის დიამეტრიულ შეუსაბამობაში მდგომარეობს (ამავე დროს, ეს დონ კიხოტის მხოლოდ ერთი მხარეა).

მოვიგონოთ ევროპული სარაინდო რომანის მამამთავრის ფრანგი კრეტიენ დე ტრუსას (მე-12 საუკუნე) გმირი პერსეველი, რომელსაც სიყმაწვილეში ტყეში შეხვედრილი, ბრწყინვალე საჭურველში ჩამდდარი რაინდები ანგელოსები ჰგონია, ხოლო გერმანელი შვერლის, ვოლფრამ ფონ ეშენბახის (XII ს. ბოლო და XIII ს. I ნახევარი) ცენტრალური პერსონაჟი, პარციფალი მათ ღმერთებად მიიჩნევს. პერსეველისა და პარციფალის „დარტყმულობაც“ ბაყეთის, ნათელის აუმიღვრეველი რწმენითაა ნასაზრდოები. დონ კიხოტის „სიმპათიური“ მხარის თუ თვისების თავისებურ გაგრძელებას წარმოადგენენ დოსტოევსკის იდიოტი — თავადი მიშკინი. ალიოშა კარამაზოვი და სხვები, ჟან პაულ რიპტერის ვალტი (კოტვალტ ჰარნიში) და ა. შ.

დონ კიხოტის გულუბრყვილობა, ბოთეობა, პრაქტიკული ქეუ-ის უქონლობა რომანში ობიექტურად უფრო მაღალ ღირებულებად ჩნდება, ვიდრე ამ ქვეყნად მოზეიმე პრაქტიკული გონება („ობიექტურად“ იმიტომ, რომ ავტორის სუბიექტური განზრახვით რომანი უნდა ყოფილიყო ყელში ამოსული. ვაცვეთილი სარაინდო რომანების პაროდისტული იმიტაცია). ამდენად, „დონ კიხოტი“ არაპირდაპირად, გაშუალებულად კულტურისა და საზოგადოების კრიტიკადაც გვევლინება.

დონ კიხოტს სუფთა, წმინდა, „უანგარიშო“ ფიქრები აქვს. მას ყველასათვის სიკეთე სურს, სხვების შემწეობა და მფარველობა (სხვა საკითხია, რომ მას ამის უნარი და შესაძლებლობა არა აქვს), მის გარშემო კი ყველას პირადი, საკუთარი ნივთიერი კეთილდღეობის შექმნა ანდა შექმნილის განზრდა-მომატება აინტერესება (ეს პრობლემა არც ჩვენში არის საბოლოოდ გადაწყვეტილი და „მოხსნილი“).

ამიტომ, დონ კიხოტისადმი მკითხველს ერთდროულად, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ამბივალენტურად უჩნდება დაცინვისა და პატივისცემის, ირონიისა და სიმპათიის, აბუჩად აგდებისა და კრძალვის, უპირატესობისა და არაპრულფასოვნების გრძნობა.

სერვანტესს და ლოპე დე ვეგას თანამედროვე ესპანელი დრამატურგის ხუან რუის დე ალარკონ ი მენდოსას ერთ-ერთ დრამაში გამოყვანილი ცენტრალური მოქმედი პირი დონ დომინგო არ ემორჩილება მოდურ სისულელებსა და ჩვევებს, თავს უფლებას აძლევს იყოს სხვებისაგან გამორჩეული, განსხვავებული, უცნაური, ახირებული, იხურავს ყბადაღებულ არამოდურ შლიაპას, დროზე არ ჭამს და სვამს, სატრფოს სახლის წინ ფანჯრის ქვემოთ კი არ ჩონინებს და იქედან კი არ ეთაყვანება თავის გულის მურაზს, არამედ სატრფოს სახლის გვერდით მდგარ სახლს ყიდულობს. შემდეგ მეტოქეს ორთაბრძოლაში კი არ იწვევს, არამედ მას უთმობს თავის შეყვარებულს, უფლისწულს უარს ეუბნება ხარებთან ბრძოლაში მონაწილეობაზე, მაგრამ სამშობლოს გასაჭირის დროს გულადი ადმოჩნდება და საზრიანიც. დონ დომინგოში ადამიანური ღირსებები გადაწონის მის ბზოებს, ჭირვეულობასა და ახირებას.

უკვე ჩახსენები, მე-17 ს. გერმანელი მწერლის ჰანს იაკობ კრისტოფ გრიმელსჰაუზენის რომანში — „ნიმპლიციუს ზიმპლიციისიმუსში“ შემოიღო თავს იუპიტერად წარმოდგენს და ხატავს მომავლის უტოპიურ სურათს. ეს შემოიღო არის რომანის ერთ-ერთი იშვიათი ნამდვილი აღმჩანი, პატიოსანი და სამართლიანი.

აქ სიგიყეს აშკარად სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება. ეს გი-



ეი ყველაზე „ნორმალურად“ ჩნდება თუ გამოიყურება საყოველ-  
თაო ქაოსის, უკულმართობის და უწყესრიგობის ფონზე (რომანის  
მოქმედება ხდება 30-წლიანი ომის დროს).

რომანტიკოსები (განსაკუთრებით გერმანელი რომანტიკოსები)  
ახდენდნენ შეშლილობის ესთეტიზაციას: ამით ისინი უპირისპირ-  
დებოდნენ და თავიანთ პერსონაჟებსაც უპირისპირებდნენ ფილის-  
ტერულ „საღ“ აზრს, „საღ“ გონიერულობას, „საღ“ რაციონა-  
ლიზმს, პრაქტიციზმსა და უტილიტარიზმს.

შელინგი წერდა: „ადამიანები, რომლებიც თავიანთ არსებაში არ  
ატარებენ არავითარ შეშლილობას, ცარიელი, არაპროდუქტიული  
გონების ადამიანები არიან“.

რომანტიზმში შეშლილები, შერეკილები, ახირებულები ფილის-  
ტერის კრიტიკისათვის არიან მოხმობილნი (ლ. ტიკი, კ. ბრენტანო,  
ა. არნიმი).

ჰოფმანის შემოქმედება თითქმის მთლიანად გიჟებითაა დასაბ-  
ლებული. ჰოფმანისათვის შეშლილობა პოეტურობის, დაბეწილო-  
ბის, სინატიფის, აშაღლებულობის გამოხატულებაა.

ჰოფმანის ე. წ. „ენთუზიასტები“ შეშლილნი, ახირებულნი,  
„იდიოტები“ არიან („იდიოტი“ ტრანსფორმირებული სახით ალ-  
ბათ ჰოფმანიდან მოდის დოსტოევსკიმდე). შეშლილები არიან:  
კრაისლერი, ანზელმუსი, რაინდი გლუკი და სხვები (არსებობს სპე-  
ციალური შრომები, მაგალითად, ოტო ნიპერდაისა: შეშლილები  
სახეები ე. თ. ა. ჰოფმანის შემოქმედებაში. კიოლნი 1957 წ.).

ჰოფმანისათვის სიგიჟე, შეშლილობა, შერყეულობა ცნობიერე-  
ბის, ფსიქიკის ფარული, იდუმალი სიღრმეების გამოვლენის თავი-  
სებური ფორმაა. ჰოფმანის შეშლილები განსაკუთრებული ნიჭით,  
განუმეორებელი ინდივიდუალობით დაჭილდოებული ადამიანები  
არიან, რომლებიც გარემომცველ წრესთან კონფლიქტურ ურთი-  
ერთობაში იმყოფებიან. ისინი (მაგ. კრაისლერი) აშაღებულნი  
არიან ყოველდღიურობაზე, დაკავშირებული არიან უფრო მაღალ  
სამყაროსთან. შეშლილების ყოფიერება უფრო მაღალი, უფრო  
ადამიანურია, ვიდრე მათ გარშემო მოფუსფუსე ფილისტერებისა.  
ამ შეშლილების სიგიჟე უპირისპირდება ფილისტერების პრაქტი-  
კულ გონიერულობას.

ჰოფმანის შემოქმედებაში შეშლილობა ფსიქიკური ანომალია,  
პათოლოგია კი ბრ არის, არამედ ჩვეულებრივი ანაგან განახვევებუ-  
ლი; სულიერ-ფსიქიკური განვითარება.

პოფმანის შემოღობები „ნორმალურებზე“ უკეთესი, უფრო სტანდარტული, უფრო ესენციური ადამიანებია.

გოგოლის შემოქმედებაშიც ხშირია ახირებული ადამიანები; გრეები, შემოღობები. გავიხსენოთ მისი „შემოღობის ჩანაწერები“, მთავარი პერსონაჟი პოპრიშინი და ა. შ.

უცნაურის, ახირებულის, ბოთეს ტიპია დიკენსის დონ კინოტური პერსონაჟი, მისტიკი პიკვიკი. რომელიც თავისი რეალობის გრძობის უქონელი გულუბრყვილობის გამო ხშირად აწყდება უსიამოვნებებს.

...დასავლეთგერმანელმა ლიტერატორმა, მარსელ რაიპ-რანიცკიმ ყურადღება მიაქცია იმ ფაქტებს, რომ ჩვენი საუკუნის განსაკუთრებით 60-იანი წლებიდან მოყოლებული გერმანულენოვან ლიტერატურაში (და, საერთოდ, მსოფლიო ლიტერატურაშიც) გახშირდა ფსიქოზებისა და ნევროზების გამოსახვა. მრავალი ნაწარმოების ცენტრალურ პერსონაჟებად გვევლინებიან პისტერიკოსები, ნევროტიკოსები და ნევრასთენიკოსები.

ჩერ კიდევ 50-იან წლებშიც პაინრიპ ბიოლის ყველა მთავარი პერსონაჟი რალაცნაირად, მეტად თუ ნაკლებად სულიერი წონასწორობის დარღვევას უჩიოდა (ფრედ ბოგნერი რომანიდან „და არ უთქვამს არც ერთი სიტყვა“, ხუროთმოძღვარი რობერტ ფემელი რომანიდან „ბილიარდი ათის ნახევარზე“, კლოუნი პანა შნირი რომანიდან — „კლოუნის შეხედულებანი“, რომელიც რომანის ბოლოს ბონის რკინიგზის სადგურის კიბეზე ზის, ტირის და მოწყალეებს თხოულობს). ბიოლის შემდეგი ნაწარმოების — „ჩარიდან უნებართვო წასვლა“ — პირველი პირით მთხრობელი საკუთარ თავს თვითონვე უწოდებს ნევრასთენიკოსს. ასეთივე მდგომარეობაა აღფრედ ანდერშის პროზაულ კრებულში — „ნახევარჩრდილის მოყვარული“. ასევე შნურეს მოთხრობების კრებულში — „ნაპერწყალი ფიჩხში“ პერსონაჟთა უმეტესობა ფსიქიკურ დარღვევებს უჩივის, განსაკუთრებით, ნევროტიკულ შიშებს. არაიშვიათად მოგვითხრობს ნერვებით დაავადებულთა შესახებ მარტივ ლუიზე კაშნიციც. ნოსტაქს ნაწარმოების — „ეს იციან“ პირველი პირით მთხრობელი, მელიტა ფსიქიკურად დაავადებულია. ასევე მორღვეულია ინგებორგ ბახანის ნაწარმოების „ოცდამეათე წელი“ — პერსონაჟების ფსიქიკური სტრუქტურა: ერთი თვითონვე აღიარებს, რომ შეურაცხადია, მეორე — იძულებულია ნევროპათოლოგს მიმართოს, მესამეს სულიერ დაავადებულთა კლინიკაში ათავსებენ.

ეურნალისტი კარში, რომელიც იონზონის რომანში — „მესამე წიგნი ახიმის თაობაზე“ საცხებით ჯანსაღი იყო, უკვე მოთხრობაში

— „მოგზაურობა საღდაც“ გვევლინება უძილობით გატანჯულ ნევრასთენიკოსად, რომელიც საბოლოოდ ფსიქიატრიულ კლინიკაში მოხვდება. ხოლო გიუნტერ გრასის რომანის — „თუნუქის დოლი“ — მთავარი პერსონაჟი ოსკარ მაცერატი საგაყეთის პაციენტი რომ არის, ამას ოსკარი ამბობს რომანის პირველსავე წინადადებაში.

ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში ხდება მოქმედება დიურენმატის პიესაში — „ფიზიკოსები“, ვალზერის დრამაში — „შავი გედი“, პეტერ ვაისის „ტოტალურ თეატრში“ — „მარატ-სადში“.

ხოლო ამერიკელი მწერლის, სოლ ბელოუს რომანი — „პერცოგი“ ასე იწყება: „მე თუ გონება დავკარგე, ეს საფსებით უპრიანია“.

1983

**„მღერან რომანსა რომავს, რა ღროს რომანსა რომა?“  
ანუ ორიოდ სიტყვა თანამედროვე დასავლური ლირიკის  
სამსიფიკის თაობაზე (გერმანულენოვანი კოეფიკის  
მიხედვით)**

თანამედროვე დასავლური ლირიკის შესახებ დაწერილი ამ მკირე წერილისათვის შეიძლებოდა ორი ეპიგრაფი წაგვემძღვარებინა, ამ ლირიკის სპეციფიკას და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თანამედროვე დასავლურ ლირიკულ სიტუაციას ფორმულსებური დაწურულობითა და ზედმიწევნით რომ გამოხატავს:

„ზღუბულები და ვარდები განიდევნენ; დიდი ქალაქის ქუჩის ოროპტრიალში უცნაურად გაისმის ბუღბუღის გალობა და ელექტრომუქზე ვარდებიც აღარ ჩანს ძველებურად ვარდისფერი“ (ვირჯინია ვულფი).

„ოსვენციმის შემდეგ ლექსების წერა აღარ შეიძლება“ (თეოდორ ვ. ადორნო) ადორნო, ცხადია, აქ ტრადიციულ, მელოდიურ, ჰარმონიულ, „იდილიურ“ ლექსებს გულისხმობს.

ამ მხრივ დამახასიათებელია ლირიკოსი ქალის, მარგარეტე ჰანსშანის ლექსი „1958-ის მთვარიანი ღამე“, რომელიც გოეთეს ლექსის — „მთვარევე კეთილო, ასე წყნარად რომ რონინებ“ საპირისპიროდაა დაწერილი: „დღესაც ისა ხარ, რომ აღავსებდი ბუჩქნარს და მინდორს ციმციმა ნისლით — მთვარეო, თუ ხარ შხამით გაესილი ოსვენციმსა და ფლანდრიაზე გადმოკიდული?“

ხაზგაშედილი სიტყვები გოეთეს ლექსიდანაა ციტატი, რაც მკაფიოდ გამოკვეთს გაუვალ უფსკრულს კლასიკურ პოეზიასა და თანამედროვე ლირიკას შორის.

აქვე შეიძლება გავიხსენოთ თანამედროვე დასავლეთგერმანელი რომანისტის, ვოლფგანგ ჰილდესპაიმერის პარადოქსიც:

„ოსვენციმის შემდეგ რომანებზე წერა (ცხადია, ჰილდესპაიმერიც ტრადიციულ რომანებს გულისხმობს, ნ. კ.) აღარ შეიძლება, მხოლოდ — აბსურდული ლექსებისა...“

აბსტრაქციონიზმის მამამთავარს, ერთ-ერთ უდიდეს მხატვარს, ვასილი კანდინსკის, რომელიც ერთხანს გერმანიაში ცხოვრობდა და აქ გერმანულ მხატვარ, ფრანც მარკთან ერთად 1912 წ. დააარსა ხელოვანთა გაერთიანება — „ცისფერი მხედარი“, ეკუთვნის გენიალური გამოხატუვათ: „რაც უფრო საშინელი ხდება სამყარო (და ახლა იგი სწორედ ისეთი საშინელია, როგორც არასოდეს), მით უფრო აბსტრაქტული ხდება ხელოვნება, იმ დროს როცა ბედნიერი სამყარო ქმნის რეალისტურ ხელოვნებას“. (აღსანიშნავია, რომ ამ დროს კანდინსკიცა და ფრანც მარკიც ახლოს იყვნენ ექსპრესიონისტებთან, კანდინსკის ექსპრესიონისტული ლექსებიცა აქვს დაწერილი გერმანულ ენაზე და ექსპრესიონისტთა ერთ-ერთ მანიფესტს, აგრეთვე კანდინსკის ერთ-ერთ ფერწერულ ტილოს ერქვა — „ცისფერი მხედარი“. ისიც შეიძლება შევნიშნოთ, რომ მარკს აქვს ფერწერული ნამუშევარი „ლურჯა ცხენების კოშკი“ — 1913).

თანამედროვე დასავლელი ლირიკოსების თანახმად, XX საუკუნის და განსაკუთრებით ჩვენი საუკუნის II ნახევრის, ადამიანი პრინციპულად, არსებითად განსხვავდება გასული საუკუნეების ადამიანისაგან. და რადგან შეიცვალა ადამიანი, მისი ცნობიერებაცა და მისი ყოფიერებაც, ბუნებრივია, დაიბადა მოთხოვნილება, საჭიროებაც ადამიანის სულიერი სამყაროს გამომხატველი ჟანრის, ლირიკის, მისი როგორც თემატიკის, შინაარსის, ასევე ფორმისა და გამომსახველი საშუალებების, ლირიკული „ენის“ ადევნატური შეცვლისაც — ადამიანის ახალ, შეცვლილ ფსიქიკასა და ცნობიერებას ვეღარ გამოხატავს ძველი ყაიღის, ტრადიციული პოეტური „ინვენტარი“ და „ინსტრუმენტარიუმით“ აღჭურვილი ლირიკა — ადამიანის ახალი ფსიქიკა ახალმა ლირიკულმა ფორმებმა, ახალმა ლირიკულმა „ენამ“ უნდა გამოხატოს.

კატასტროფებითა და კატაკლიზმებით დანადგმულ, დისპარმონიულ ეპოქას აღარ შეეფერება კლასიკური, ჰარმონიული, ჰარმონიულად გაწონასწორებული, დამამშვიდებელი, „იდილიური“, მელოდირი პოეზია — დისპარმონიულ ეპოქას შეესაბამება დრამული, დრამატული, კონტრასტებით, გროტესკით, ტრაგიკომიზმითა და „შავი ჰუმორით“ გაშქვალული ლირიკა.

ახალმა სათქმელმა ახალი ფორმა, ახალმა მსოფლალქმამ, ახალ-

მა მსოფლგანცდამ, სამყაროს ახალმა ხედვამ და წედომამ ახალი ტონები, ახალი ინტონაციები, ახალი აქცენტები, ახალი საღებავები, ახალი ხაზები, ახალი ელერადობა, ზმის დაწევა, დაბალ რეჟისტრში პოეტური მეტყველება მოითხოვა. კრიზისულმა ეპოქამ ამ ეპოქის შეაფერისი, შესაბამისი ლირიკული ტრაგიკულ-გროტესკული კონსტრასტულ-პარადიული დიქცია განაპირობა. თანამედროვე ლირიკოსების აზრით, კლასიკური, კონვენციური, „პარმონიული“, „იდილიური“ ლექსი თანამედროვე ადამიანის მდგომარეობის გადმოცემისათვის ზედპირული, ცალმხრივი და ერთგანზომილებიანია.

„ყუმბარების ჩრდილში გაზრდილი თაობის“ სულსკვეთებას ვეღარ გამოხატავ რომანტიკული რომანსერობით (გაეიხსენოთ გალაკტიონის „მღერენ რომანსერობეს, რა ღროს რომანსეროა?!“) ეს სათქმელის ადეკვატური არ იქნება!

არარომანტიკულ ეპოქას (ეპოქას — მსოფლიო მასშტაბით) რომანტიკულ-პათეტიკურ-„ლირიკულ“-პარმონიულ-„იდილიური“ ლირიკით ვერ გამოხატავ!

თანამედროვე დასავლური ლირიკის, ისევე როგორც მთელი ლიტერატურის ძირითადი თემაა თანამედროვე დასავლელი ეგზისტენციალური შეჭირვებული ადამიანის ეპოქალური სიტუაცია, მისი სიმართლვე, გაუცხოება, თვითგაუცხოება, უკონტაქტობა, არაკომუნიკაბელობა ინდუსტრიულ, მექანიზებულ, ტექნოკრატიულ, დაპროგრამებულ, კონსუმურ (მომხმარებელურ) საზოგადოებაში; თანაპედროვე დასავლური ლირიკა — ეს არის განმარტობებული, გაუცხოებული, საკუთარ თავში გამომწყვდეული ადამიანის სასოწარკვეთილი კვილი; ძახილი მილიონიან ქალაქ — „უდაბნოში“, სადაც ადამიანს ადამიანისა, შეზობელს შეზობლისა არ ესმის სადაც ყველაზე მეტად იგრძნობა დაშორება ბუნებიდან, ბუნებისაგან მოწყვეტა. ეს არის „არსებობა ყოველგვარი „შენ — ასპექტის“ გარეშე (მაცონ ფ. ბროკი).

თანამედროვე ლირიკაში გამოხატულია ადამიანის მდგომარეობა ხელოვნებისადმი მტრულად განწყობილ ტექნიკურ-ცივილიზატორულ ფარემოში, სადაც ხელოვნება კომერციალიზებულია, აგრეთვე თანამედროვე ადამიანის აპოკალიპტური ძრწოლა. ატომარკული საშინელების წინაშე — დასავლურ ლირიკაში გაბატონებულია წარღვნისწინა განწყობილება. II მსოფლიო ომის შემდეგ დაბრუნდელ დასავლური თაობის სულსკვეთებას გამოხატავდა

ავსტრიელი ლირიკოსი ქალაქი, იბგებორგ ბახმანი, როცა წერდა ერთ-ერთ თავის ლექსში:

ჩვენი ღვთაება,  
ისტორია საფლავს გვიმზადებს,  
და იქედან კი არ არსებობს შევლრებით  
აღდგომა“.

თანამედროვე ლირიკიდან განიღვენა არსებობის სიხარული, ბუკოლიკური კმაყოფილება და სიცოცხლის ხალისი.

თანამედროვე დასავლური ლირიკა, ისევე როგორც მთელი დასავლური ხელოვნება, ილაშქრება პიპერტროფირებული ტექნიკის, ავტომატების, მანქანების, რობოტების კულტის, ბუნებისმეტყველურ მეცნიერებათა და მათი მეთოდების გააბსოლუტურების, ამ მეთოდის ადამიანურ სფეროში (ეთიკა, ხელოვნება, სოციოლოგია) გადატანის წინააღმდეგ; იბრძვის ხელოვნებისადმი სამომხმარებლო დამოკიდებულების წინააღმდეგ. თანამედროვე დასავლური ლირიკის სატირის, უარყოფის ობიექტია კონფორმიზმი (გაბატონებულ, გავრცელებულ, დამკვიდრებულ ვითარებასთან შეგუების შიდრეკილება), აგრეთვე „ისტებლიშმენტს“ სულიკვეთება (არსებული, გაბატონებული სისტემის, მტკიცედ დამკვიდრებული მდგომარეობის შენარჩუნების ტენდენცია). ამ ლირიკის ირონიული მახვილი მიმართულია ტექნოკრატებისა და „ჰომო ფაბერების“ წინააღმდეგ, ე. ი. ადამიანების წინააღმდეგ. რომელთა კერპი ნივთიერი კეთილდღეობა, „პროსპერიტეტა“ და რომლებიც აღიარებენ მხოლოდ „გამომთვლელ“, „მონაგარიშე“, ოდენობრივი ცვლილებებისა და განსხვავების აღმზუსტებელ ინტელექტს და უარყოფენ ყოველგვარ გრძნობებს, ადამიანურ „სისუსტეებს“, ზედმეტად მიიჩნევენ პოეზიას, ხელოვნებას და ყველაფერს, რაც მატერიალურ, ნივთიერ ღირებულებას არ ქმნის — მათთვის დგას. მხოლოდ ტექნიკისა და კომფორტის გაუმჯობესება — სრულქმნის, საერთოდ ბუნებისმეტყველურ მეცნიერებათა პრობლემები, ხოლო ეთიკის საკითხები ფიქციაა.

ყოველივე ზემონათქვამის შესაბამისად დასავლური ლირიკა განთავისუფლდა ტრადიციული პოეტური „სამკაულუბისაგან“, „ჩუქურთმებისა“, არაბესკებისა და ორნამენტებისაგან, მელოდიურობისა და კეთილხმოვანებისაგან, ამღერებისა და რითმებისაგან, (შემთხვევითი არ არის, რომ თანამედროვე დასავლური ლირიკის სპეციალისტი, ჰუგო ფრიდრიჰი ამ ლირიკას „დეპოეტრიზირებულ პოეზიას“ უწოდებს). რა პარადოქსულადაც უნდა ეღერდეს ეს, ლირიკა განიძარცვა ლირიზმისაგან, ფულითადობისაგან, უმშუალო-

მგრძნობელობისაგან, ინტიმურობისაგან, ხალასი გრძნობებიაგან — იგი განიშქველა ირონიულ-პაროდული ტონებით. გროტესკულობით, კონტრასტულობით და ძრწოლის, ურუანტელიწმომგვრულ, ამაზრზენი კომიზმის, „ამბურძგენელი“, მჭმუნვარე, ქეფრი, ამბივალენტური ჰუმორის შემცველი „შავი ჰუმორით“ (სიურრეალიზმის მამამთავრის ანდრე ბრეტონის გამოთქმად). თანამედროვე ლირიკას შეერია მეფისტოფელური ქირქილი, „შავი სიცილი“. თანამედროვე დასავლური პოეზია „ასკეტური“, „უხორცო“, „ულამაზო“ ლირიკაა. მიწთვის, იევე როგორც საერთოდ მთელი ლიტერატურისათვის, დამახასიათებელია შეგნებული, წინასწარგანზრახული სტილური აღრევა, სტილური „ქაოსი“, სტილთა, ელემენტთა შეგნებული ურთიერთშერევა, იმ დროს როცა კლასიკური, უფრო ზუსტად, რომანტიზმამდელი ხელოვნებისათვის საერთოდ, და ლირიკისათვის, კერძოდ, სტილის ერთიანობა, სიწმინდე და შეურეველობა იყო ნიშანდობლივი. ვინკელმანა წერდა: „უწმინდური არ უნდა შეეურიოთ წმინდას და საზარელი არ უნდა აერიოთ ამაღლებულში“ — ეს იყო კლასიკური პარმონიული ხელოვნების ძირითადი ესთეტიკური პრინციპი.

თანამედროვე დასავლურ ლირიკაში კი შეგნებულადაა წაშლილი ზღვარი წმინდასა და უწმინდურს, ამაღლებულსა და მდაბალს შორის. რადგან ეს, ერთი მხრივ, გამოხატავს თანამედროვე დასავლელი მწერლების, საერთოდ, და, კერძოდ, ლირიკოსების მიერ ემპირიულ სინამდვილეში წესრიგის, რაღაც უზენაესი ზნეობრივი პრინციპის, რაიმე კანონზომიერების დაუნახველობას, მათ მიერ სამყაროს აბსურდულობის, ქაოტურობის განცდას. ეს იმას ნიშნავს, რომ მათ დაკარგეს ღირებულებათა შეფასების უნარი, ჩაქრა შემფასებელი პათოსი და ფეხი მოიკიდა რელატივიზმმა, რის მიხედვითაც, ყველაფერს თანაბარი მნიშვნელობა ენიჭება ანდა ყველაფერი თანაბრად უმნიშვნელოა. მეორე მხრივ, ეს ხერხი თუ მეთოდი (რომელიც ურთიერთსაპირისპირო ელემენტების, ურთიერთსაწინააღმდეგო რეალიების აღრევაში მდგომარეობს) ჭმნის კონტრასტის, „ცივი შხაპის“ ეფექტს, რაც იწვევს „ჩათბუნებული“, „მაინლარი“, „დამშვიდებული“, არხენი, უზრუნველი მკითხველის შიკირებას, ეპატორებას, გაცოფებას, რომელსაც მატერიულ კომფორტთან ერთად სულიერი კომფორტის შენარჩუნებაც უნდა და მას სწორედ სულიერ კომფორტს ურღევეენ მწერლები. მამსაადამე, ყოველივე ეს ნაწილობრივ პროტესტის თავისებური სახეცაა. ეს არის მკითხველებს გამოწვევა, მათი პროვოცირება, მათში წი-

წაღმდეგობის, პოლემიკური პათოსის აღძვრა. პოეტები არღვევენ ყოველგვარ საზოგადოებრივ ტაბუებს, რაც ეპატორებას იწვევს.

თანამედროვე ლირიკას საოცრად გრძნობიერი „აღერგია“ თუ „იდიოსინკრაზია“ აქვს მაღალფარდოვნების, სენტიმენტალობის, გრძნობამოკარბებულობის, „ჩამტკბარობის“, „მიბნედილობის“ და „ჩახუტუტებულობის“ მიმართ (ჰაინეს ლირიკაც კი მგეტისმეტად „ტკბილი“ და „მიბნედილი“ ეჩვენებათ თანამედროვე ლირიკოსებს). 1982 წელს გარდაცვლილმა ლირიკოსმა პაულ ვინსმა ასე გამოთქვა თანამედროვე ლირიკის ძირითადი ტენდენცია: „მე ვფიქრობ, პოეზიაში სიმძიმის ცენტრი თანდათანობით ინაცვლებს... პათოსიდან — ბრძნული. სიფხიზლისაკენ, ლამაზი შესამოსელიდან — შიშველი სიმართლისაკენ...“

გერმანულენოვან ლირიკაში, კერძოდ, დიდხანს, XX საუკუნემდე, ამ საუკუნის 20—30-იან წლებამდე ბატონობდა ჰაინეს მუსიკალურ-მელოდიური, პლასტიკური სილამაზის შემცველი პოეზიის ნაკადი. ნელ-ნელა გზას იკაფავდა, მკვიდრდებოდა ურითმო, არასასიმღერო, „არამელოდიური“, „შიგნითჩაბრუნებული“, „ჩაშინაგანებული“ ლირიკის ნაკადი. თანამედროვე დასავლური ლირიკის გაბატონებული ქანია — ლირიკული გროტესკი.

თანამედროვე ლირიკა უკიდურესად „ანტირომანტიკული“ და აშკარად გამოკვეთილი პოსტსიმბოლისტური პოეზიაა. აქ დომინანტურია არა მხედველობითი, ვიზუალური ანდა აკუსტიკური შთაბეჭდილებანი და განწყობილებანი, არამედ შინაგანი ხილვები, ვიზიონები: არსის (და არა თვალის ანდა აურის) შთაბეჭდილებანი: არა მუსიკა ანდა ხილული ხატი, არამედ სულის უფსკრულების, ეგზოტენციური შექირვების პარაბოლურ-არქექტიპული გამოხატვა; არა ნახევარჩრდილები, ნახევარტონები, არამედ ეგზოტენციური შიშით ატანილი სულის კივილი.

გერმანულენოვანი ლირიკის ისტორიაში დაახლოებით რაინერ მარია რილკემ დაასრულა დასავლეთევროპული „ლირიკული“ ლირიკის, გრძნობიერი, გულითადი, უშუალო, ხალასი გრძნობების გამოხატველი პოეზიის ხაზი და ამავე დროს დაახლოებით მისცა ახალ, თანამედროვე, „უგრძნობელ“, კატაკლიზმებითა და კატასტროფებით შეძრულ, აპოკალიპტური ხილვების, „ყუმბარების ჩრდილში გაზრდილი თაობის“ დისონანსურ, დისპარმონიულ ლირიკას, რაც ამდერებას, მუსიკალურობას, რითმების კეთილზმოვანებას „მყრუნელობად“ და „ანაქრონიზმად“ მიიჩნევს. თანამედროვე დასავლური ლირიკის პოზიციიდან მაღარმე, ვერლენი, რემბო, რილკეც უკვე ტრადიციია, ისტორიაა, კლასიკაა. თანამედროვე XX ს. II



ნახევრის დასავლეთ-ევროპული პოეზია პრინციპულად, თვისებრივად განსხვავდება ჩვენი საუკუნის 20-იანი და 30-იანი წლების ლირიკისაგანაც. თანამედროვე დასავლური ლირიკის ორი ძირითადი ინტონაციაა გოდებისა და ბრალდების, პასუხის მოთხოვნისა.

თანამედროვე დასავლური ლირიკა, ისევე როგორც მთელი ლიტერატურა, მკითხველს აქტივობას მოითხოვს — დაუძაბავად, მოწვებულად, „ლაღად“ ამ პოეზიის აღქმა შეუძლებელია (ეს ალბათ ბევრს ანტიპოეტურად და „ანტილირიკულად“ მოეჩვენება!). ყოფილი ექსპრესიონისტი, გფრ-ის ლირიკის მამამთაფარი, გოტფრიდ ბენი ასე ახასიათებდა თანამედროვე ლირიკულ ლექსს: „საჯსებით ახალი მასალა იჭრება ლექსში: გარე სამყაროს შთაბეჭდილებანი, სწავლული რემინისცენციები, უცხოენოვანი ციტატები, პირდაპირი მეტყველება, ლექსიკალური შენიშვნები, კინოწაფენები, წინარეა-ციონალური გამოცდილების სიმბოლოები და ა. შ.“.

თანამედროვე დასავლური ლირიკა მიზნად ისახავს მკონარე, ინერტული, დინებას მინდობილი, მასიურ ფსიქოზში ჩათრეული, მოდას და ფეხისხმას აყოლილი, ათასგვარი რეკლამებით, საცხოვრებო სტანდარტებითა და კლიშეებით ჭეშმარიტ ადამიანურ გზას აცდენილი მკითხველების შენჯღრევას, აფორიაქებას, აღშფოთებას, მათთვის შოკის მიყენებას, შეწუხებას, ფაბრახებას: ასე ცხოვრება არ შეიძლება, ეს დამლუბველია, ანტიადამიანურია, გონს მოდით, გამოფხიზლდით...!!! ეს ლირიკა მიმართულია ყოველგვარი იდილიურობის, კმაყოფილებისა და დამშვიდების წინააღმდეგ.

თანამედროვე დასავლური ლირიკის ერთ-ერთი მიზანია აგრეთვე, მკითხველის, ასე ვთქვათ, ლირიკული მოლოდინის გაქარწყლება, ე. ი. იმის გაქარწყლება, რასაც მკითხველი ლირიკისაგან, ლირიკული ლექსისგან მოელის...

ამის გარდა, ამ ლირიკის, ისევე როგორც მთელი თანამედროვე დასავლური ლიტერატურის, ერთ-ერთი ძირითადი ტენდენციაა პაროდირება, აგრეთვე კლასიკური პოეზიის (მაგ. გოეთეს) ციტირება, რაც ქმნის კონტრასტის საფუძველზე ირონიულ-პაროდირულ ეფექტსაც, რაც უკვე ენახეთ ჰანსმანის ლექსის მაგალითზე.

ცნობილი გერმანელი პოეტი, პეტერ ჰუხელი იმისათვის, რათა თვალნათლად წარმოგვიდგინოს მეორე მსოფლიო ომის საშინელებანი, ახდენს სახარების, ქრისტეს შობის პაროდირებას. ეს არ ნიშნავს იმას, პოეტი აქ თითქოს სახარებას ან ქრისტიანობას დასცილდეს, ეს მიზანი ლირიკოსს არა აქვს.

ლექსში, რომელიც მოთავსებულია კრებულში — „შარაგზები, შარაგზები...“ (1963), ნაჩვენებია ბოსელი, ბავა ტყვიებითაა დაცხ-

რილული, მარიამ ღვთისმშობელი მკვდარია, შარაევანდი სიახლი-  
თაა შესვრილი. სამი ხელმწიფე ნიღაბაფარებულ სამ ჭარისკაცად  
გადაქეულა, რომელთაც არ ეამით ბავშვის ტირილი, ვერ ხედავენ  
ვარსკვლავების ციმციმს...

ლექსში სახარების ტექსტი ალაგ-ალაგ თითქმის უცვლელია,  
ოღონდ აღარ ჩანან ცხოველები, სახედარი, ხარი, არც საკმევლის  
კმევაზეა ლაპარაკი, მის მაგიერ, ჰვარტლი და ბენხინია, აქვეა ტექ-  
ნიკის ნაშთები, ტანკის ნამსხვრევები...

თანამედროვე დასავლური ლირიკის ტიპიურ მაგალითად გამო-  
დგება პოეზია 1972 წ. გარდაცვლილი, მრავალი უაღრესად საპა-  
ტიო და პრესტიჟული ლიტერატურული პრემიის ლაურეატის<sup>1</sup>,  
ცნობილი დასავლეთგერმანელი პოეტის, გიუნტერ აიპისა, რომელ-  
საც არა მარტო გფრ-სა თუ ავსტრიაში, ლუქსემბურგსა თუ ლიპ-  
ტენშტაინში, შვეიცარიასა თუ გდრ-ში, არამედ ჩვენშიაც დიდად  
აფასებდნენ და მიიჩნევდნენ ომის შემდგომდროინდელი ლირიკოს-  
თა თაობის ერთ-ერთ უნიჭიერეს და უმნიშვნელოვანეს წარმომად-  
გენლად<sup>2</sup>.

გიუნტერ აიპი დაიბადა 1907 წელს ოდერის პირას მდებარე პა-  
ტარა ქალაქ ლებუსში, ბავშვობა და სიყრბე ბერლინში გაატარა,  
სწავლობდა სინოლოგიას (ჩინურ ენასა და ლიტერატურას) და სა-  
მართლისმცოდნეობას. 1932 წლიდან მწერლობა დაიწყო, ცხოვ-  
რობდა დრუზდენსა და ბერლინში. 1939-45 წლებში ჯარში იყო  
გაწვეული, იყო ამერიკელთა ტყვე.

ტყვეობიდან შინ დაბრუნების შემდეგ 1946 წლიდან 1952  
წლამდე გნაიზენჰაუზენში (პატარა ქალაქია დასავლეთ გერმანიაში)  
ცხოვრობდა. 1953 წელს დაქორწინდა სახელგანთქმულ ავსტრიელ  
მწერალ ქალზე ილზე აიპინგერზე და მასთან ერთად ზემო ბავარია-  
ში, ლენგგარისში ცხოვრობდა. ბოლოს ცოლ-ქმარი ავსტრიაში,

<sup>1</sup> „ჭგუფი 47-ის პრემია — 1950; ბავარიის ნატიფ ხელოვნებათა აკადემი-  
ის ლიტერატურული პრემია — 1951; ომში დაბრმავებულთა პრემია — 1952;  
გეორგ ბიუჰნერის პრემია — 1958 (დასავლეთ გერმანიაში ყველაზე საპატიო  
ლიტერატურული პრემია); ქალაქ შტუტგარტის შილერის პრემია — 1968; და  
სხვ.

<sup>2</sup> იხ. გფრ-ის ლიტერატურის ისტორია. სსრკ-ის მეცნ. აკადემია. ა. მ. გორ-  
კის სახ. მსოფლიო ლიტერატურის ინსტიტუტი. „ნაუკას“ გამოცე. მოსკოვი,  
1980, გვ. 498 (ამ წიგნში სპეციალური, საგანგებო თავი, სახელდობრ, 26-ე თა-  
ვი, ეძღვნება გიუნტერ აიპს), ხოლო გდრ-ში 1975 წ. გამოცემულ „გერმანულ-  
ენოვან მწერალთა ლექსიკონში“ (ტ. 1) ვკითხულობთ: „აიპის ლირიკულმა შე-  
მოქმედებამ... პოეტი ადრევე მოაქცია დასავლეთგერმანული პოეზიის სიახვეში“  
(გვ. 183).

გროს-გმაინში დასახლდა და აიპი აქვე გარდაიცვალა 1972 წელს.

ცხადია, ამ მცირე წერილში არა გვაქვს გიუნტერ აიპის რთული და მრავალწახნაგოვანი ლირიკის სრული განხილვის პრეტენზია — აქ შევეცდები მხოლოდ გაკვირით შევეხო მისი პოეზიის მხოლოდ ერთ მხარეს და ზოგიერთ თავისებურებას.

კონსუპტური, უტილიტარისტული, ანტიესთეტიური, კონფორმისტული საზოგადოებით გულარეული გიუნტერ აიპი შეგნებულად ამხნვრებს თავის ლირიკაში რომანტიკული სილამაზის იდეალს, რადგან, პოეტის აზრით, თანადროული ეპოქა აღარ შეესაბამება ჰარმონიული, კლასიკური ხელოვნების ესთეტიკურ კატეგორიებს. ამიტომ ლირიკოსი შეგნებულად მიმართავს „არალირიკულ“ თემებს: — ვარდების ნაცვლად მის ლექსებში ვხვდებით ჭინჭარს, ბუღბუღლების მაგიერ — ობობებს, ვარსკვლავების წილ სველ ტელეგრაფის ბოძებზე შემომსხდარ გაქუცულ ყვავებს<sup>3</sup>.

ასეთი „დაბალი“ სფეროებიდან აღებული რეალიები ქმნიან ძრწოლისმომგვრელ განწყობილებებს; პოეტს სურს შეაშფოთოს, მყუდროება, სულიერი კომფორტი დაურღვიოს მაძლარ და თვითკმაყოფილ ბურჟუებს. არაიშვიათად გიუნტერ აიპი კონტრასტირების ეფექტს მიმართავს: ერთმანეთის გვერდით ათავსებს „მაღალ“ და „დაბალ“ რეალიებს: „ცის სილაქვარდე“ და „დასაკლავი გოჭის ყურისწამლები ქყვირილი“, „ჰოლდერლინი“ და „შარდი“, „ნიბელუნგები“, „ფაუსტი“ და „ტილები“ და ა. შ.

სამაგალითოდ შევეხოთ გიუნტერ აიპის ერთ-ერთ ცნობილ ლექსს. რომელიც თანამედროვე გერმანულენოვანი ლირიკის თითქმის ყველა ანთოლოგიაში იბეჭდება ხოლმე და რომლის ქართული თარგმანიც გამოქვეყნდა „საუნჯის“ 1983 წლის მეხუთე ნომერში.

მართალია, ფრიდრიჰ შლეგელისა არ იყოს, ლექსისათვის თანდართული ახსნა-განმარტება ისევეა, როგორც მწვადის შირთმევის წინ ლექცია ანატომიაში, მაგრამ აიპის ამ ლექსის ქართულმა თარგმანმა იმდენი შითქმა-მოთქმა და გაუგებრობა გამოიწვია, რომ, როგორც ჩანს, ზოგჯერ მიზანშეწონილი და გამართლებულია შლეგელის ამ „შეგონების“, დარღვევა.

გიუნტერ აიპის ეს ლექსი, რომელსაც ერთობ გამომწვევი და სკანდალური სათაური აქვს — „ჩეჩმა“, მოთავსებული იყო პოეტის ლექსთა კრებულში — „მივარდნილი კარ-მივდამოები“, 1948 წელს რომ გამოქვეყნდა. ჩვენ უკვე ვიცით, რომ გიუნტერ აიპი II მსოფლიო ომის დროს ტყვედ ჩაუვარდა ამერიკელებს და ინ-

<sup>3</sup> იხ. უკვე დასახელებული გფრ-ის ლიტერატურის ისტორია, გვ. 450.

ტერნირებული იყო ამერიკულ ტყვეთა ბანაკში და სწორედ ლექს-  
თა ამ კრებულში შეეცადა პოეტი გადმოეცა დატყვევებული ჯა-  
რისკაცის განცდები და სულიერი სიტუაცია. მაშასადამე, ლექსი  
„ჩეჩმა“ გამოხატავს ტყვეთა ბანაკში მოხვედრილი გერმანელი გაუ-  
ბედურებული, გაძვალტყავებული, დამშეული, რწმენადაკარგუ-  
ლი, სასოწარკვეთილი, ცოცხალმკვდარი ჯარისკაცის მდგომარეო-  
ბასა და „მსოფლმხედველობას“.

ცნობილი დასავლეთგერმანელი ლირიკოსი და ლირიკის სპე-  
ციალისტი, ჰორსტ ბინგელი შემდეგს წერს აიპის ამ ლექსზე:

„ცხადია, პოლდერლინსა და შარდს შორის რაიმე კავშირის  
დანახვა, შეიძლება, მკრეხლობად მოგვეჩვენოს: მაგრამ მაინც  
სწორედ ამქვეყნად ჭავრცელებულმა მკრეხელობამ გახადა შესაძ-  
ლებელი ეს ლექსი: ომის უაზრობამ და აღამიანის მივლინებამ მა-  
სობრივი მკვლელობისათვის“<sup>4</sup>.

ეს ლექსი დაწერილია II მსოფლიო ომში მონაწილე და შემ-  
დეგ დატყვევებული გერმანელი ჯარისკაცის პოზიციიდან. მთელი  
ლექსი წარმოადგენს ამ ჯარისკაცის შინაგან მონოლოგს. ეს ჯა-  
რისკაცი „საზარბაზნე ხორცად“ (თუ კი ეს გამოთქმა II ომის მი-  
მართ გამოდგება) წაპოიყვანეს ფრონტზე, შემდეგ ტყვედ ჩავარდა  
და მას აღარავითარი ილუზიები აღარ შემორჩენია „სამშობლოზე“,  
რომელიც სხვებს დაესხა თავს, ჯარისკაცს არაფრის რწმენა აღარა  
აქვს. ნაცისტებმა ჯარისკაცები ცხოველებად აქციეს, შემდეგაც  
ამერიკელთა ბანაკშიც სავანებოდ არ ცდილან მასში აღამიანის გა-  
ღვიძებას — ამ ჯარისკაციდან თითქმის მთლიანად „გამოდენილია“  
სულიერი ღირებულებების აღქმის უნარი, ის ბიოლოგიური ინს-  
ტინქტების ამარაა დარჩენილი, მისი ოცნება და ფიქრი არ ცილდე-  
ბა ყოველდღიური ფიზიოლოგიური მოთხოვნილებების დაკმაყო-  
ფილების დანაყრებისა და საკმლის მეტნაკლებად ნორმალური  
მონელების ფარგლებს — მას ბიოლოგიურ-ფიზიოლოგიური პროცე-  
სებიც გაძნელებული აქვს... ლექსში აშკარად ჩანს, რომ ბიოლო-  
გიური ინსტინქტები ბატონობენ ამ გაძვალტყავებულ, დამშეულ  
გერმანელ ჯარისკაცის სულიერ ინტერესებზე, „ნიეთიერი“, „ფი-  
ზიოლოგიური“ ინტერესები და ღირებულებანი ქაბნიან მასში  
„პოლდერლინს“, რაც აქ სულიერი ინტერესების, ამალღებულის,  
მშვენიერის სიმბოლოს წარმოადგენს.

<sup>4</sup> იხ. გერმანული ლირია. ლექსები 1945 წლის შემდეგ. გამოცემული  
ჰორსტ ბინგელის მიერ. გერმანული ქიბის წიგნის გამომცემლობა. III გამოცემა,  
1966. მიუნჰენი, გვ. 226.

ლექსი აშკარად შეიცავს პაროდოლობის ელემენტს: აქ ადამიანის ქვენა ინსტინქტებზე, ფიზიოლოგიურ პროცესზე ლაპარაკია პათეტიკური, „ამაღლებული“ ტონებითა და სტილით, თითქოს საუბარი „მაღალ მატერიებს“ ეხებოდეს — პაროდოლობის ეფექტს აქ ქმნის შეუსაბამობა მაღალფარდოვან, მოჩვენებითად შეფრფრვით ტონსა და შინაარსის, სათქმელის „სიმდაბლეს“, მეტრამეტ მიწიერობას შორის — ე. ი. წინააღმდეგობა ფორმასა და შინაარსს შორის.

II მსოფლიო ომის მონაწილე და დატყვევებულ გაუბედურებულ გერმანელ ჯარისკაცს რა ეპოლდერლინება და რა ერომანტიკულება?!

გიუნტერ აიპი თავის ლექსით მკითხველებს აძულებს — შეხედონ ერთდროულად ჭუჭყსა და პოეზიას, სიმადლესა და ადამიანის უკიდურეს დაცემას — ამ უღმობელ კონტრასტებს მკითხველმა უნდა შეხედოს ფხიზლად, ემოციების გარეშე და შესაბამისი დასკვნები გადაეთოს, გაიაზროს, კრიტიკულად შეაფასოს ეს არაადამიანური, ანტიადამიანური, ადამიანისათვის შეუფერებელი მდგომარეობა, რომელშიაც XX საუკუნის ადამიანები ნაცისტებმა ჩააყენეს.

რაც შეეხება ლექსში ავტორის მიერ „დაბალი“ რეალიზმის გამოყენებას, ფიზიოლოგიური პროცესების ხაზგასმას და ა. შ., ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ პოეტს სიამოვნებას ანიჭებს ნაგავში ხელის ქექვა და ეს არ არის მისი ჭირვეულობა, ახირება ანდა უზნეობა. ამით გიუნტერ აიპი სიმშვიდეს ურღვევს, „ცივ შხაპს“ ასხამს იმ გამძღარ და ჩათბუნებულ ადამიანებს, რომლებიც თვალს ხუჭავენ ხოლმე მათ გარშემო არსებულ ყოველგვარ სისაზიზღარესა და საშინელებაზე, თავს იტყუებენ, ვითომ მათ ირგვლივ ყოველთვის პარმონია და იდილია გამეფებული, მათ არაფერი გაუგონიათ, არაფერი იციან, არაფერი დაუნახავთ, ყველაფერს აყეცა და ცილისმწამებელი ადამიანები იგონებენ...

მეორე მხრით, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ მდაბალი რეალიზმისა და „მაღალი მატერიების“ ასეთი დაპირისპირება XX საუკუნის გამოგონილი არ არის. კრიზისულ ეპოქებში ლიტერატურა ამ ხერხს წინათაც მიმართავდა. მაგალითისათვის ავიღოთ მე-17 საუკუნის გერმანული ლიტერატურა. ცნობილია, რომ ამ საუკუნეში, განსაკუთრებით 30-წლიანი ომის დროს (1618—1648) გერმანია ყველანაირად გაჩანაგებული და იავარქმინილი იყო და პოეტი ანდრეას გრიფიუსი, ჩვენში თავისი ტრაგედიით — „ეკატერინე ქართველი“ — რომაა ცნობილი, იმდროინდელი ადამიანის მძიმე მდგომარეობას, მისი არსებობის უმტკიცობასა და სწრაფ ცვალებადო-

ბას ერთ-ერთ ლექსში ასე „უცენზუროდ“ გამოხატავდა: „დღეს ყვავილები, ხვალ ნეხვი“ (დედანში უფრო „მაგრადაა“ ნათქვამი: „იტც ბლუმენ, მორგენ კოტ“).

გიუნტერ აიპი ჩვენ მიერ უკვე ნახსენები ლირიკული კრებულის („მივარდნილი კარ-მიდამოები“) მეორე ლექსში კიდევ უფრო დაუფარავად და შეუბურველად გამოხატავდა ტყვეთა ბანაკში დამწყვდეული ჯარისკაცის ბედს. გიუნტერ აიპი ამ ლექსშიც უპირისპირებს ერთმანეთს „ამაღლებულსა“ და „მდაბალს“, „პოეტურსა“ და „მიწიერს“, სულიერ ინტერესებსა და ფიზიოლოგიურ-ბიოლოგიურ ინსტინქტებს.

ამ ლექსის პწკარედული თარგმანი ასეთი იქნება:

შინ, სამშობლოში გადაგვეწვა, გადაგვებუგა სამოსელი და ფეხთსაცმელი.

ნიბელუნგები და ფაუსტი.

აქ კი თვალს ვაყოლებ მოსკიტების ფრენას,

თვლები ციებისგან ანთებული მაქვს, გამოთაყვანებული ვარ და ჩატილული.

(ორიგინალში ერთმანეთს ერთიშება: „ფაუსტი“ და „ტილიანი“ — „ფაუსტ“ — „ფერლაუზტ“).

ღღეები ელიან მავთულხლართებში,  
გვიძინაეს პროექტორების მკახე შუქის  
ქვეშ.

ჩემს ილიებსა და სასირცხოს მიდამოებში  
საზრდობენ ტილები.

ბანაკი იძირება მღვრიე სიჩუმეში.

ჩემი კენესა ვერაეის ყურამდე ვერ  
აღწევს.

სამყარო გვესალმება  
ჩემისა და ქლორის სურნელებით.  
სამყაროს სრულყოფილებას  
არ აღეღვებს არაფერი.  
ღვრიის სუსხიანი ფშვინეა  
ქრის ტყვეთა კარავის ზეგარდმო.

ამ ლექსშიც აიპი კონტრასტის ეფექტს ქმნის ურთიერთსაპირისპირო სფეროების, პოლარული სიბრტყეების, ურთიერთშუთთავსებელი რეალებისა და ელემენტების პარალელური განლაგებით.

ამ ლექსითაც აშკარად დასტურდება, რომ ე. წ. „უცენზურო“ ადგილებს თვითმიზნური, თავისთავადი კი არა, არამედ ფუნქციური მნიშვნელობა და დანიშნულება ენიჭებათ.

დაახლოებით ასე შეიძლება მოკლედ, დაწურულად შემოვხაზოთ თანამედროვე დასავლური ლირიკის არსებითი სპეციფიკა და ამ ლირიკის ერთ-ერთი ტიპური წარმომადგენლის გიუნტერ აიპინ პოეზიის მხოლოდ ერთი მხარე.

1984.

## თომას მანის უცნობი ნაწარები

„უცნობი“ ჩემი წერილის სათაურში არ ნიშნავს იმას, რომ თითქმის ეს ნაწარები მე „აღმოვაჩინე“, ანდა მათ პირველად მე მივაქციე ყურადღება. ამით მხოლოდ იმის აღნიშვნა მინდა, რომ მათზე საგანგებოდ, სპეციალურად ჭერჭერობით არავის დაუწერია. ბოლო ხანებში მხოლოდ გაკვრით და ზოგადად ეხებიან ხოლმე ამ რეცენზიებსა და წერილებს, რომელთაც თომას მანი გულმოდგინედ „მაღავდა“, არ ახსენებდა და არ შეჰქონდა თავის თხზულებათა კრებულებში, ერთი სიტყვით, შეიძლება ითქვას, რომელთა ავტორობა მწერალს აშკარად რცხვენოდა.

ყუმბარასავით გავარდა თომას მანის სპეციალისტთა შორის 60-იან წლებში სკანდალური ამბავი, როცა კლაუს შრიოტერმა მიაკვლია თომას მანის აქამდე უცნობ რეცენზიებსა და წერილებს, რომელთა პანგერმანისტული, ნაციონალისტური, უფრო მეტიც. შოვინისტური და ანტისემიტური შინაარსი ეჭვს არ იწვევდა და რომლებიც ფრიდრიხ (ფრიც) ლინჰარდის რეაქციულ ჟურნალში — „XX საუკუნე“ („დას ცვანციგსტე იარჰუნდერტ“) 1895 წლის აგვისტოს ჩათვლით 1896 წლის ნოემბრამდე დაიბეჭდა. (კლაუს შრიოტერის ეს სენსაციური სურათებიანი მონოგრაფია — ივულისხმება როვოლტის გამომცემლობის ე. წ. „რო რო რო“ გამოცემა — პირველად გამოქვეყნდა 1964 წ.).

კლაუს შრიოტერის მიხედვით, ეს ჟურნალი დააარსა ნაციონალისტურად განწყობილმა „ხალხურმა“ ხელოვანმა („Volks“-Künstler), ფრიც ლინჰარდმა, რომელიც თავდაპირველად თვითონვე რედაქტორობდა ჟურნალს, შემდეგ იგი შეეცალა ჰაინრიხ მანმა. აიკე მიდელის თანახმად კი, ჟურნალს თავდაპირველად რედაქტორობდა ერვინ ბაუერი, შემდეგ — ფრიდრიხ ლინჰარდი, ხოლო 1895/96 წლებში — ჰაინრიხ მანი (იხ. აიკე მიდელი; თომას მანი, 1979, IV გამოცემა, რეკლამის გამომცემლობა, გვ. 35—36, I გამოცემა გამოვიდა 1975 წ.). პეტერ დე მენდელსზონს თუ დაეუჭერებთ, ჟურნალი დააარსა ერვინ ბაუერმა 1890 წ. ოქტომბერში, პასუხისმგებელი რედაქტორი იყო შოვინისტურად განწყობილი ელზასელი მწე-

რალი ფრიც ლინჰარდი 1895 წლის გაზაფხულამდე, ხოლო ჰაინრიჰ მანი 1895 წლის აპრილიდან 1896 წ. დეკემბრამდე ხელმძღვანელობდა ჟურნალს. პ. მანმა გამოაქვეყნა ამ რეაქციულ ორგანოში 32 ანტიდემოკრატიული, მონარქისტული, შოვინისტური, რასისტული და ანტისემიტური ნარკვევი, წერილი, რეფერატი, რეცენზია და შენიშვნა (იხ. პეტერ დე მენდელსზონი, ჯადოქარი. გერმანელი მწერლის თომას მანის ცხოვრება. I ნაწილი. 1875—1918 წ. ფიშერი. 1975, გვ. 213).

ბუნებრივია, შრიოტერის ამ „მიგნებამ“, უპირველეს ყოვლისა, თომას მანის ახლობლები გაანაწყენა. უფრო მეტიც, მათი გულისწყრომა გამოიწვია.

ამის ერთ-ერთი გამოძახილია, თომას მანის უფროსი ქალიშვილის, მწერალი ქალისა და მსახიობის, მამის ლიტერატურული მემკვიდრეობის გამგებლისა და მისი მიმოწერის 3 ტომის გამომცემლის — ერიკა მანის 1967 წლის 10 ივნისით დათარიღებული ჩემდამი გამოგზავნილი წერილის ზოგიერთი ადგილი:

„...უწინარეს ყოვლისა თქვენ მეკითხებით ჩემს აზრს ბატონ კლაუს შრიოტერის სურათებიანი მონოგრაფიის შესახებ, რომელიც თქვენ „სამწუხაროდ ახლახან“ გაიცანით. მე მინდა სიტყვა „სამწუხაროდ“ სქლად და წითლად გავხაზო. ჩვენ წინასწარ რომ გვცოდნოდა, რას დაწერდა ეს ვერაფე და უპასუხისმგებლო ვაჟბატონი, არასოდეს მოგამარაგებდით მდიდრული ფოტომასალით, რის წყალობითაც წიგნი სწრაფად გაიყიდა. სხვათა შორის მან გამზადებული ტექსტი გამოგვიგზავნა, ჩვენ ცატეგორიულად მივუთითეთ შეცდომებზე. მას არაფრის გავგონება არ სურდა...“<sup>1</sup>

„... მაგრამ ასეთები არიან ეს ვაჟბატონები: (იგულისხმებიან შრიოტერის მსგავსი ადამიანები, ნ. კ.): ყველაფერზე მალლა მოჩვენებით „trouville“-ს აყენებენ, ძნელი მისახვედრი არაა, რა ამოძრავებთ შრიოტერებს. ეს არის უპასუხისმგებლო პატივმოყვარეობა“<sup>2</sup>.

„მეორე მხრივ, ურცხვი სიცრუეა. შრიოტერის მტკიცება, თითქოს ძმებმა მანებმა იტალიაში თავიანთი ყოფნის თარიღები შეგნებულად გააყალბესო. რა აზრი შეიძლებოდა ჰქონოდა ძმები მანების მტკიცებას, იტალიაში ამა და ამ დროს ვიყავითო და ის წერილები (ამას შრიოტერი ვარაუდობს), მამასადამე, ჩვენი დაწერილი არ შეიძლება რომ იყოსო. კი მაგრამ, ამ წერილებს ისინი ზომ

<sup>1</sup> იხ. E. კაკალაძე, თომას მანი, თბილისი, 1983, გვ. 124.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 125.



სრულად აწერდნენ ხელს, და განა სულ ერთი არ იყო, მიუხედავადან თუ რომიდან მიაწვდიდნენ რედაქციას თავის ნაწერებს?!“<sup>3</sup>

კიდევ უფრო უცნაური ჩანს ის ფაქტიც, რომ ამ რეაქციულ, ანტიინაციონალისტური ჟურნალის რედაქტორ-გამომცემელი გახლდათ ჰაინრიხ მანი, რომელიც გერმანელ მწერალთა შორის თითქოს იმთავითვე პროგრესულ-ლიბერალურ პოლიტიკურ პოზიციაზე იდგა და, როგორც თვითონ თომას მანი აღნიშნავს მოგვიანებით, მანზე გაცილებით ადრე გამოამქლავნა სწორი პოლიტიკური ალლო.

მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენ გვაინტერესებს თომას მანი. მისმა ამ 8 რეცენზიამ და წერილმა თომას მანის სპეციალიტებს ძალიან მძიმე თავსატეხი გაუჩინა. როგორ მოხდა, რომ თითქმის ერთდროულად, პარალელურად მწერალი წერდა და აქვეყნებდა დიამეტრულად ურთიერთსაპირისპირო ნაწარმოებებსა და წერილებს.

შემოვიფარგლოთ რამდენიმე ფაქტით: 1893 წელს თომას მანი წერს და გიმნაზისტურ ჟურნალში — „გაზაფხულის ქარიშხალი“ აქვეყნებს ჟურნალის მოწინავე წერილს, რომელიც ფაქტიურად მის პირველ პროზაულ ნაწარმოებად აღგვის. აქ სხვათაშორის ვკითხულობთ: „ჩვენი ღირსეული ლიუბეკი მშვენიერი ქალაქია. ო, სავსებით დიდებული ქალაქი! მაგრამ ხშირად მგონია, რომ იგი ჰგავს ამ მტკრიან მდელოს და სპიროებს გაზაფხულის ქარიშხალს, რაც გამონათვისუფლებს სიცოცხლეს ამ სულისმშებუთველ გარსიდან. სიცოცხლე კი აქ უმეკველად ბუდობს! ეს ნათლად ჩანს ცალკეული ამწვანებული ყლორტების მიხედვით, რომლებიც თავს ყოფენ მტკრის ფენებიდან. და მათგან მოედინება ნორჩი ძალა და საბრძოლო უნტი, ისინი აღსაყვება ცრურწმენებისაგან თავისუფალი შეხედულებებითა და გაციკროვნებული იდეალებით!

გაზაფხულის ქარიშხალი! დიალ, როგორც გაზაფხულის ქარიშხალი გადაიქროლებს ჩამტვერილ ბუნებაზე — ჩვენც გვსურს სიტყვებითა და იდეებით გადავუაროთ სიჩლუნგესა და უმეკრებას, გაფუყულ, შეზღუდულ ფილისტერობას, რომელიც გვიპირისპირდება. ეს სურს ჩვენს ჟურნალს, ეს უნდა „გაზაფხულის ქარიშხალს“<sup>4</sup>.

ამ ეტიუდის ციტირებული ადგილის ირონიულ-სატირიკულა

<sup>3</sup> ნ. კაკაბაძე, თომას მანი, თბილისი, 1983, გვ. 126 სიმართლეს თუ ვიტყვით, ამ 8 რეცენზიიდან და წერილიდან თომას მანი მხოლოდ 2-ს აწერდა სრულად ხელს, 6 წერილი მხოლოდ ინიციალებით იყო ხელმოწერილი. თ. მ. (იხ. თომას მანი, ნარკვევები, სიტყვები, ესეები, ტ. 1, 1893—1913. გამოც. და კომენტარებული ჰარი მატერის მიერ, აუფბაუს გამომცემლობა, 1983, გვ. 372—376).

<sup>4</sup> „გაზაფხულის ქარიშხალი“, № 1, 1893, ლიუბეკი.

ტონი და სინამდვილის მიმართ ოპოზიციური დაპოკიდებულება ექვემოთქანელია. თომას მანის ცნობილ მთარგმნელსა და მკვლევარს ს. აპტს ეს პასაჟი სამართლიანად აგონებს ჰაინეს „პარცზე მოგზაურობის“ დასაწყისს<sup>5</sup>.

იმავე 1893 წელს ამავე ჟურნალის II ნომერში თომას მანმა დაბეჭდა პოლემიკური წერილი — „ჰაინრიჰ ჰაინე — „კეთილი““. ეს არის პოლემიკა, მიმართული ვინმე დოქტორ კონრად სციპიოს წინააღმდეგ, რომელმაც „ბერლინერ ტაგებლატის“ დამატებაში გამოაქვეყნა წერილი — „ჰაინრიჰ ჰაინეს შეფასებულისათვის“.

„კეთილში“, „კარგში“ დოქტორი სციპიო გულისხმობს კარგს, დაღებთს ოფიციალური წრეებისა და სახელმწიფოს თვალსაზრისით, გულისხმობს მორჩილ ანდა, თუ თანამედროვე ენით ვიტყვი. კონფორმისტულ ქვეშევრდომს. რაც ყრმა თომას მანს აცოფებს. ამავე დროს, თომას მანი უარყოფს ჰაინეს პატრიოტიზმს და პატრიოტიზმს მიიჩნევს შეზღუდულობად. მაგრამ აქ ზოგიერთ გარემოებას უნდა გავუწიოთ ანგარიში. ერთი მხრივ, როგორც ჩანს, თომას მანს პატრიოტიზმში ესმის ურა-პატრიოტიზმი, ცრუპატრიოტიზმი, ნაციონალიზმი. პატრიოტიზმის ცნება აქ, როგორც ჩანს, იხმარება ოფიციალური, ფილისტერულ-გერმანული თვალთახედვით. დოქტორ სციპიოს მიხედვითაც, პატრიოტი ნიშნავს ოფიციალური, სახელმწიფოებრივი გერმანიის მოყვარულსა და ერთგულს, მის აპოლოგეტს, რომელიც ჰაინეს ჭირის დღესავით სძაჯდა. ასეთი გაგებით თომას მანი, ცხადია, მართალია. მაგრამ ამ პოლემიკურ წერილში ვსვდებით ერთ ადგილს, რომელიც გვაფიქრებინებს, რომ ყრმა თომას მანს არაწორი წარმოდგენა ჰქონია პატრიოტიზმზე და მხოლოდ მოქალაქეობაზე, თანაფარდობაზე საკუთარი ქვეყნის სიყვარულსა და სხვა ქვეყნების მიმართ პატივისცემას შორის. თომას მანი წერს:

„და ჰაინეს პატრიოტიზმი!

უნდა ვაღიარო, რომ უკვე აღარ მაგონდება ამასთან დაკავშირებული დოქტორ სციპიოს მტკიცებანი, აქ რომ მოვიყვანო. მაგრამ როცა ლაპარაკი ჩამოვარდება ხოლმე პატრიოტიზმზე, მე ყოველთვის მაგონდება ერთ-ერთი ჩემი მასწავლებლის ნათქვამი: „გოეთეს გონი, — დაახლოებით ასე ამბობდა ის ჩინებული ადამიანი, — მე-

<sup>5</sup> С. Апт. Томас Манн. Москва, 1972, стр. 27.

<sup>6</sup> „გაზაფხულის ქარიშხალი“, № 2, ორმაგი გამოცემა ივნისისა და ივლისისათვის, 1893, ლიუბეკი.

ტიმეტად ყოვლისმომკველი და ძალეში იყო იმისათვის, რათა ყმა-ყოფალება ეგრძნო სამშობლოს სიყვარულში; გოეთე მთელს სამყაროს შოიყავდა!" ვაჟა! მამასადაჟე, ადამიანი გარკვეულწილად სულეორად შეზღუდული უნდა იყოს, პატრიოტობა რომ შექლოს. იყო ჰაინუს გონი ამისათვის საკმარისად შეზღუდული, დოქტორ სციპიო?"

ყოველ შემთხვევაში, აქ ახალგაზრდა თომას მანის მსჯელობას პატრიოტიზმზე აკლია გარკვეულობა და სიმწიფე. და, რაც მთავარია, და რაც აქ ყველაზე მეტად გვაინტერესებს, ყოველივე ამას წერდა 18 წლის თომას მანი 1893 წელს, ე. ი. ასე ათეაღწუნებით ლაპარაკობდა პატრიოტიზმზე და სამშობლოს სიყვარულს შესლუ-დულობად მიიჩნევდა, ხოლო 2 წლის შემდეგ, ე. ი. 1895 წ. იწ-ყებს თანამშრომლობას შოვინისტურ და ანტიემპატურ ეურნალში (არ ღაივიწყოთ, რომ ჰაინე ებრაელი იყო, რომელსაც ყრმა თო-მას მანი აღმერთებდა).

მხედველობაში უნდა მივიღოთ კიდევ დამატებითი ფაქტები: 1894 წ., ე. ი. 1 წლით ადრე თომას მანი ანტიკლერიკალურ, ან-ტიმონარქისტულ დემოკრატიულ ეურნალში — „დი გუხელშაფტ-ში“ აქვეყნებს თავის პირველ ნოველას — „დაცემული ქალი“, ხო-ლო 1896 წ., ე. ი. ზუსტად იმ ავადსახსენებელ ეურნალში თანამშ-რომლობის წელს იწყებს თანამშრომლობას სატირიკულ, ლიბერა-ლურ ეურნალში — „ზომპლიცისიმუსში“ („ბედნიერების ნება“). ამავე ეურნალში 1897 წელს ბეჭდავს ახალ პროზაულ ნაწარმოებს „სიკვდილი“ და ა. შ. აღანიშნავია, რომ ამ ეურნალის გამოკეემე-ლი, ალბერტ ლანგერი ერთხანს პარიზში ემიგრაციაში იმყოფებო-და „მონარქის შეურაცხყოფის“ (Majestätsbeleidigung) გამო. აქ-ვე შეიძლება შევნიშნოთ, რომ თ. მანი დაახლოებით ანალოგიური საჭკვილისათვის ეურნალში „მეოცე საუკუნე“ — გმობს მწერალ ოსკარ პანიცას, რომელსაც მიუნჰენის სასამართლომ 1 წლით პა-ტიმრობა მიუქაჭა, რაზედაც უფრო წერილად შემდეგ ვილაპარა-კებ. ისიც საინტერესოა, რომ ყმაწვილ თ. მანის მიერ დაწერილ ჩვენამდე მოუღწევველ პიესებს შორის. მავალითად. „ზუკესები“, სპეციალისტთა ვარაუდით, ანტიკლერიკალური უნდა ყოფილიყო (იხ. კლაუს შრიოტერი, თომას მანი, როვოლტი, 1979, გვ. 27).

თვითონ თომას მანი 1897 წ., ე. ი. შოვინისტურ, ანტიემპატურ ეურნალში თანამშრომლობის 1 წლის შემდეგ ასე ხსნიდა თავისი ძმის, ჰაინრიხ მანის ანალოგიურ საქციელს: „რაც უწინარეს ყოვ-ლისა ჩემს ძმას შეეხება, როგორც შენც იცი, „XX საუკუნე“ უკვე 1896 წ. ნეტარად „მიიცვალა“, რომელსაც იგი — ამ საქმოდ პრი-

მიტიულ ჟურნალს ყოველთვის გარკვეული ზიზლით, მხოლოდ ფუ-  
ლის შოვნის გამო, რედაქტორობდა...“<sup>7</sup>

თომას მანის ბიოგრაფიისა და შემოქმედების ამ „კურიოზს“  
ერიკა მანი ასე ხსნის:

„რაც შეეხება შრიოტერის მიერ მითითებულ ძმები მანების  
თანამშრომლობას ჟურნალში — „დას ცვანციფსტე აარჰუნდერტ“,  
აქ ცოტა სხვაგვარადაა საქმე. მართლაც გასაოცარია, რომ ჰაინრი-  
ჰი, რომელიც იმთავითვე პოლიტიკურად სწორად აზროვნებდა. ამ  
ჟურნალის გამომცემლად (ე. ი. რედაქტორად, ნ. კ.) იწერებოდა.  
თომას მანი პოლიტიკურად იმ ხანებში სავსებით გაურკვეველი წე-  
რის უნით იყო შეპყრობილი, ხელიდან არ უშვებდა არც ერთ შესა-  
ძლებლობას რაიმეს გამოქვეყნებისა; მართალია, შრიოტერის მტკი-  
ცების საწინააღმდეგოდ, თომასი არასოდეს „დაქვემდებარებია  
ლინჰარდის გერმანულ ნაციონალიზმს, როგორც მისი ჟურნალის  
რეცენზენტი“, მაგრამ საქმე ისაა, რომ იგი იბავშვობიდანვე გერმა-  
ნული ნაციონალიზმის გავლენის ქვეშ იყო მოქცეული, თომასი არ-  
ქიკონსერვატიულად იყო აღზრდილი და რაც კი „რევოლუციური“  
ებოდა, ყველაფერი ხელოვნებისათვის, „დეკადანსისათვის“, „სიკვ-  
დილისადმი სიმპათიისათვის“ ჯანყში შემოეხარჯა. პოლიტიკური  
ემანსიპაცია 20 წლის თომას მანს აზრადაც არ მოსდიოდა, ისევე  
როგორც ყოველად წარმოუდგენელია, რომ თომას მანი რომელიმე  
რედაქტორის ანდა „უფროსის“ პოლიტიკურ შეხედულებებს „და-  
ქვემდებარებოდა“.

და ერთი ციტატი კიდევ ერიკა მანის ამავე წერილიდან:

„თქვენ შემდეგ მეკითხებით, როგორ გახდა შესაძლებელი, რომ  
თ. მანმა ეს მაკომპრომეტირებელი წერილები გამოაქვეყნა სწო-  
რედ იმ დროს, როცა ლიბერალურ ჟურნალებში თავის მთლიანად  
განსხვავებულ ადრეულ მოთხრობებს ბეჭდავდა? — უნდა გავით-  
ვალისწინოთ იმდროინდელი გერმანიის ლიტერატურული სიტუა-  
ცია. იმ პოლიტიკურად თითქოსდა „უმანკო“ დროში ამდგავარი  
ფაქტები ერთმანეთს მშვენივრად უთავსდებოდა. შეიძლებოდა კა-  
ცი ხელოვნების სფეროში რევოლუციური, ხოლო პოლიტიკაში  
ულტრაკონსერვატიული, დიახ, რეაქციულიც კი ყოფილიყო და  
არავინ — არც თვითონ ეს ხელოვანი — ამას უცნაურადაც არ მი-  
იჩნევდა. ეს ასეა. მხოლოდ ის უნდა დაუშვათ, რომ ორივე  
ძმამ, რასაკვირველია, ძალიან მალე მოინანია თანამშრომლობა ამ

<sup>7</sup> თომას მანი, წერილები ოტო ვაუტოფისადმი 1894—1901, ნ. ფრ-  
შერი, 1975, გვ. 93.

საზოგადოებრივი ურთიერთობების და ამიერიდან თავს მოვალედ არ ვგრძობდნენ, გაეგრძელებინათ ეს თანაშრომლობა. ამიტომ მოხდა, რომ ბიურჯინმა ამის შესახებ არაფერი იცოდა და ამიტომ ბატონ შრიოტერს ეს de facto „trouvaille“ ჩაეთვალა, რადგან მან „საქვე უახსენა“<sup>8</sup>.

იმის აღნიშვნაცაა საჭიროა, რომ ზოგიერთი მკვლევარი, განსაკუთრებით ისევე კლაუს შრიოტერი, თომას მანის აღრეულ შემოქმედებაში ადასტურებს ანტიანტიკურ ტენდენციას. ასე მაგალითად, კლაუს შრიოტერი შენიშნავს, რომ თ. მანი ამ დროს ბრანდესს უწოდებდა: „სავსებით არასაინტერესო ლიბერალურ ებრაელს“, ანდა 1896 წ. გამოქვეყნებულ ნოველაში — „ბედნიერების ნება“ მწერალი ხატავს ბარონის ქალ ფონ შტაინის უხეშ სურათს — „უსასურრი ტანმომცრო ებრაელი ქალი, უგემოვნო ჩუხი ფერის კაბა რომ ეცვა. ყურებზე დიდრონი ბრილიანტები უბრწყინავდა“, ხოლო „ბუდენბროკებში“ კონსულ ჰაგენშტრომს განსაკუთრებით ნაკლად ეთვლება ის, რომ ებრაელ ქალს თხოულობს და ა. შ. და ა. შ.<sup>9</sup> (საინტერესოა, რომ თვითონ თ. მანმა 1905 წ. ცოლად ითხოვა ებრაელის ქალი, კატია პრინგსჰაიმი).

ერიკა მანის ფანმარტება, ასევე თომას მანის მიერ ძმის (და არაპირდაპირ საყუთარი თავის) გამართლებაც დამაჭერებელი არ ჩანს. მაგრამ, მეორე მხრივ, არც კლაუს შრიოტერის დებულება ჩანს მართებული და ბუნებრივი: თითქმის 20-21 წლის თ. მანი, „ბურჟუაზიის შეგირდი“ გულწრფელად უჭერდა მხარს ლინჰარდს (კლაუს შრიოტერი, გვ. 39). პეტერ დე მენდელსზონიც დაახლოებით ერიკა მანივით ვარაუდობს, „ისინი (თ. მანის 8 კრიტიკულ-პუბლიცისტური თხზულება, ი. კ.) ყველანი წარმოადგენენ ექსპერიმენტებს სფეროში, რომელშიაც ჯერ მას თავი არ გამოუცდია. ლიტერატურულ-კრიტიკულ და პოლემიკურ სავარჯიშოებს, „პუბლიცისტკას“, როგორც ის მოგვიანებით უწოდებდა განსხვავ-

<sup>8</sup> ნ. კაკაბაძე, თომას მანი... გვ. 127. პანს ბიურჯინი თომას მანის ნაწარმოებთა ჯერჯერობით ყველაზე სრული და სოლიდური ბიბლიოგრაფიის ავტორია. აქვე შეიძლება ისიც აღვნიშნოთ, რომ ერიკა მანი აქაც ტენდენციურად არ იტყვის სიზუსტეს: აქი თვითონ თ. მანი აღნიშნავდა ოტო გრაუტოფისადმი მიწერილ წერილში, რომ ჟურნალი „მეოცე საუკუნე“ უკვე 1896 წ. „ნეტარად მიიცივალა“, ასე რომ თ. მანს ჟურნალში თანაშრომლობისათვის კი არ დაუნიშებია თავი, არამედ ჟურნალმა შეწყვიტა არსებობა.

<sup>9</sup> კლაუს შრიოტერი, თომას მანი, როვოლტის მონოგრაფიები, სუბკლასიკური მონოგრაფიები, რო, რო, რო, 1979, გვ. 41.

ვებით მხატვრული ნაწარმოებისაგან, შეთხზული ქმნილებებისაგან. „მუზიციკლებისაგან“. ცხადია, მისთვის მთავარი იყო, იმევე როგორც ჰაინრიხიათვის, „დაბეჭდილიყო“, სულერთი იყო სად და როგორი ნაწარმოებით, ალაგ-ალაგ ისეთი ვრცნობაც გეუფლება, რომ ახალგაზრდა რეცენზენტი ჟურნალს სერიოზულად ვერც უყურებდა და ფარულად დასცინოდა კიდევ, როცა იგი ცოტათი უხვევდა ჟურნალის „გენერალურ ხაზს“. მაგრამ არა ყოველთვის და არა ყველგან“ (გვ. 217). არც მენდელსონის გამართლება ჩანს მთლად ბუნებრივი. მაგრამ სრული ობიექტურობისათვის საჭირო იქნება იმის აღნიშვნაც, რომ თვითონ თ. მანი ცოტა აგდებით ლაპარაკობდა და დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებდა თავის ამ რეცენზიებს ჯერ კიდევ ამ ჟურნალში თანამშრომლობის პერიოდშიც კი: „მე ვკითხულობ ერთთავად უბრალოდ ანოტაციებს, საგამომცემლო ჩეკლამას და შემდეგ ვწერ, გუნებისდაძინებელით, დადებით ანდა დამკინავ. შენიშვნებს“ (თ. მანი, წერილები ოტო გრაუტოფისადმი 1894—1901... 1975, ზ. ფიშერი, გვ. 75. 1896 წ. 23 მაისის ბარათი). აღსანიშნავია, რომ „Waschzettel“, რაც ნიშნავს წიგნისთვის დართულ ანოტაციას, მეტი აგდებულ-ირონიული ნიუანსის შემცველია. ვიდრე უბრალოდ „ანოტაცია“. თავდაპირველად Waschzettel ნიშნავდა სამრეცხაოში გაბარებული სარეცხების სიას. შესაძლოა, არც ჩემი ახსნა იყოს უცილობელი, მაგრამ შაინც შევეცდები ჩემებურად ამოვიცნო თომას მანის ამ შემოქმედებითი „ზიგზაგის“ „გამოცანა“.

ამ დროს, ე. ი. გასული საუკუნის 90-იან წლებში თომას მანის შემოქმედებით-მსოფლმხედველობრივი პოზიცია ჯერ კიდევ მთლიანად გარკვეული არ არის. მწერალი თავისდაუნებურად მერყეობს სჩვადასხვა მიმართულებებსა და ტენდენციებს შორის. ამავე დროს, მას სურს როგორმე ფეხი მოიკიდოს ჟურნალ-გაზეთებში, ლიტერატურულ ასპარეზზე — ეს არის საკუთარი თავის, საკუთარი გზის, პროფესიისა და მოწოდების ძიების მტკიცენიული პროცესი.

როგორც ჩანს, თომას მანის მსოფლმხედველობაში ხანგრძლივად წარმოებდა ბრძოლა, ერთი მხრივ, პანგერმანიტულ, ნაციონალისტურ და, მეორე მხრივ, დემოკრატიულ, ჰუმანისტურ საწყისებს შორის. შრიოტერის მიერ მიკვლეული ამ მ რეცენზიისა და წერილის გათვალისწინების შემდეგ გაცილებით გასაგები და შედარებით ადვილი ასახსნელი ხდება I მსოფლიო ომის დასაწყისში მწერლის კონსერვატიული, ნაციონალისტური, პანგერმანიტული პოზიცია, რაც გამომკლავნდა ბუბლიცისტური წერილების მთელს სერიაში, განსაკუთრებით დიდი მოცულობის კრიტიკულ-ესეის-

ტურ-პოლემიკურ თხზულებაში — „პოლიტიკოსის შეხედულებაში“.

ეს იყო თავისებური რეციდივი 1895—1896 წლების კულტურულ-პოლიტიკური სულისკვეთება-განწყობილებისა, რომელიც, როგორც ჩანს, მთლად გამჭრალი არ იყო, არამედ მწერალში „თვლემდა“ თუ „მიძინებელი“ ყოფილა და რაც საბოლოოდ ძირფესვიანად აღმოიფხვრა 1922 წელს, როცა თომას მანი უკანმიუხედავად და საბოლოოდ შემოტრიალდა დემოკრატიზმისა და რესპუბლიკანიზმისაკენ — იგულისხმება შინი სიტყვა — „გერმანიის რესპუბლიკის შესახებ“. რაც წარმოადგენს მწერლის შემოქმედებასა და მათგლმხედველობაში „შემობრუნების წერტილს“.

მოკლედ შევეხოთ ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით ამ 8 შედარებით მეტნაკლებად მცირე ზომის რეცენზიას და წერილს, რომლებიც თომას მანმა 1895—1896 წლებში დაბეჭდა ჟურნალში — „XX საუკუნე“<sup>10</sup> და რომლებიც აქამდე საგანგებოდ არაქნის განუხილავს. პირველი შენიშვნა, რომელიც ამ ჟურნალში შოთავესა მწერალმა, გახლავთ „სიყვარულის ზეციური კრება“. შენიშვნა ეხება გერმანელი მწერლის ოსკარ პანიცა ანუ სახელწოდების პიესას — „Das Liebeskonzil“, რომელიც 1895 წ. დაიბეჭდა და რომელმაც ფართო მასშტაბის სკანდალი და ალიაქოთი გამოიწვია არა მხოლოდ თეატრალურ და ლიტერატურულ წრეებში (პირველად დაიდგა მხოლოდ 1969 წ. მწერლის გარდაცვალებიდან 48 წლის შემდეგ და ისიც პარიზში). ეს არის მძაფრი ანტიკლერკალური და ნაწილობრივ ანტიქრისტიანული სატირა, რისთვისაც ავტორს ერთი წლით პატიმრობა მიუსაჯეს და პანიცა იჯდა კიდეც საპყრობილეში.

პიესის მოკლე შინაარსი ასეთია: მამა ღმერთი, დაჩაჩანაყებულის, ბუზღუნა, რომელიც გამუდმებით კენესის და თავის ავადმყოფობაზე ჩივის, იწვევს ზეცაში საეკლესიო კრებას. თავდაპირველად მას ადამიანთა მოდგმის სრული განადგურება აქვს გადაწყვეტილი შათი გარყვნილებისა და გაზრწნილების გამო, მაგრამ შემდეგ გადაიფიქრებს, რადგან ქვეშევრდომები აღარ ეყოლება. კრებაზე იწვევს ქრისტეს, მარიამს და ეშმაკს. ისინი ერთად გადმოჰყურებენ ზეციდან რომის პაპის კარზე 1495 წ. აღდგომა დღეს აღვირახსნილ ორგოებს და მაშინ დაჩაჩანაყებულ მამა ღმერთი, დასუსტებული და ხველებისაგან დაოსებული ქრისტე და ცბიერი, საკმა-

<sup>10</sup> ჟურნალის სრული სახელწოდება: „მეოცე საუკუნე. გერმანული ზნისა და სვესიანობის ჟურნალი“ („Das zwanzigste Jahrhundert. Blätter für deutsche Art und Wohlfahrt“)

ოდ ბანალური მარიამი სთხოვენ სატანას, მოიგონოს ისეთი რაღაც, რაც ადაპიანებს სექსუალური აღვირახსნილობის მადას დაუჯარგავს. და ეშმაკი მე-15 საუკუნის მიწურულში ღმერთის სასჯელის სახით კაცობრიობას თავს დაატეხს სიფილისს (სხვათა შორის, სიფილისს ასევე ღვთის სასჯელად აღიქვამდა თვითონ ამ სანულებით დაავადებული ულრიჰ ფონ ჰუტენიცი, რომელსაც პანიცა უძღვნის თავის ნაწარმოებზე). საინტერესოა, რომ ეშმაკი ახალი აღთქმის სალოამესთან ერთად აჩენს ქალიშვილს, რომელიც გასაოცრად ლამაზი, მაგრამ მუნჯია და რომელთანაც შეხება იწვევს სიფილისს. თავდაპირველად იგი ასნულებს რომის პაპს, შემდეგ მას მიაყოლებს სასულიერო პირებს და ბოლოს „დანარჩენ ვიგინდარებსაც“. რელიგიისა და ზნეობის საფარქვეშ კაიზერულ-ვილჰელმური რეჟიმი მკაცრად უსწორდებოდა არსებული სინამდვილის ყოველგვარ კრიტიკას: პატიმრობის შემდეგ პანიცა ფიზიკურად და სულიერად გატეხილი იყო. მან დატოვა გერმანია, გადავიდა შვეიცარიას და ბოლომდე შერჩა გერმანიის ლამის ავადმყოფური სიძულვილი, გახდა პარანოიკული და სიცოცხლის ბოლო წლები კლინიკაში გაატარა<sup>11</sup>.

სამწუხაროდ, თომას მანი თავის ერთ ჯვერდიან შენიშვნაში ამართლებს პანიცას გასამართლებას და მის პიესაში არსებულ „ღვთის გმობას“ („მკრეხელობას“) (დაახლოებით 90 მკრეხელობა დასტურდება ნაწარმოებში) — „უგემოვნობად“ („გემოვნების უქონლობად“) მიიჩნევს. მაინც, როგორც ხედავთ, თომას მანის კრიტიკა უმალ ესთეტურ-ლიტერატურულია, ვიდრე პოლიტიკური. თომას მანი დაასკვნის „განა არ შეიძლება მხატვრული თვალაზრისითაც დაეთანხმო განაჩენს?“—ო.

შენიშვნას ავტორი მხოლოდ ინიციალებით აწერს ხელს: „თ. მ.“ მეორე კიდეც უფრო პატარა (ნახევარგვერდზე ნაკლები) შენიშვნა-რეცენზია „ბალში“ დაიბეჭდა „XX საუკუნის“ 1895 წლის ოქტომბრის ნომერში (ბერლინი, გამოცემის VI წელი, № 1, გვ. 109). გადაიბეჭდა 1974 წელს ფიშერისეული გამოცემის XIII ტომში (გვ. 368) შენიშვნა ინიციალებითაა ხელმოწერილი „თ. მ.“ ეს არის კარლ ჰაბერმანის ლექსების კრებულის განხილვა. სრული სათაური წიგნისა შემდეგია: „ბალში, კარლ ჰაბერმანის გერმა-

<sup>11</sup> თ. მანის ეს მცირე შენიშვნა დაიბეჭდა „XX საუკუნის“ XI ნომერში (აგვისტო), 1895 წ. გვ. 522. გადაიბეჭდა იგი თ. მანის თხზულებათა ფიშერისეული სრული კრებულის XIII ტომში (1974), გვ. 367; გადაიბეჭდა იგი აგრეთვე პარი მატერიალ (თ. მანი, ნარკვევები, სიტყვები. ესეები. ტ. I, 1893—1913, აუფბაუს გამომცემლობა, 1983, გვ. 11).



ნული სიღრეა გარდაზეეს პირას“. პირსონის გამომცემლობა. დრეზდენა, ლაიფციგი და ვენა, 1895) თომას მანი აქებს და რეკლამას უკეთებს მკაცრ პატრიოტულ, ტრაფარეტულ, ბანალურ ლექსებს. „გერმანული პოეზიის ყველა მეგობარს გულითადად ვურჩევთ ამ გამოცემებით გაფორმებული წიგნის წაკითხვას“.

საქმე ის ივანლაეთ, რომ სონეტები უგალობენ გარდას ტბას, რომელიც ზემო იტალიაშია და არა გერმანიის ტერიტორიაზე და ახლენად ლექსები პანგერმანიტულ ტენდენციას გამოხატავენ, რასაც თომას მანიც მხარს უჭერს. აქ ასეთ ადგილსაც ვხვდებით: „გერმანული სიმღერა, რომელიც უცხო ხალხის გარემოცვაში იმღერებოდა, მაგრამ მაინც გერმანულ მიწაზე...“ — ეს პანგერმანიტულა „აკორდია“, რომლითაც იწყება წინამდებარე რეცენზია. მეორე ციტატს ბანალობის მაგალითად მოვიყვანთ: „დიდებულ კვიპაროსებსა და საამო სურნელის მფრქვეველ ვარდებს შორის სმენად ქცეულა ყელმოდერებული მწყაზარი გოგონა, ყურს უგდებს ამ სიმღერებს, რომლებიც მისთვისაა განკუთვნილი...“ და ა. შ. და ა. შ.

პეტერ დე მენდელსზონს არ სჯერა, რომ თომას მანი სეროზულად წერდა ამას და რომ მას ეს მალაღფარდოვნება და მელოდრამატიზმი ვულწრფელად მოსწონდა (იხ. პეტერ დე მენდელსზონი, გვ. 218).

ეს რეცენზია 1895 წელს აგვისტოში დაიწერა პალესტრინაში.

III რეცენზია — „აღმოსავლურგერმანული საგალობელნი“ ეხება გერმანულ-ბოჰემიელი ნაციონალისტი პოეტის თეოდორ ჰუტერის ამავე სახელწოდების ლექსთა კრებულს („აღმოსავლურგერმანული საგალობელნი“, ლექსები თეოდორ ჰუტერისა. ჰ. ლიუსტენოდერი, ბერლინი). ეს შედარებით მოზრდილი რეცენზია-რეკლამა (დაახლოებით სამნახევარი გვერდი) დაიბეჭდა „XX საუკუნის“ 1895 წ. დეკემბრის ნომერში (გამოცემის VI წელი, № 3, გვ. 282—284), ესეც დაიწერა პალესტრინაში აგვისტოში. გადაიბეჭდა პირველად ფიშერისეული გამოცემის XIII ტ. (1974), გვ. 368—371, ხელმოწერილია მხოლოდ ინიციალებით: „თ. მ.“.

თომას მანი აქებს და აღიღებს პოეტს, რომლის ლექსები „გამოხატავენ მგზნებარე სიყვარულს გერმანული სამშობლოსადმი და გერმანული ენისადმი“.

თომას მანის განსაკუთრებულ აღტაცებას იწვევს ლექსი, რომელიც იწყება მოწოდებით: „გამოიღვიძე. ჩემო ხალხო!“ აქ ასეთ

ანტიემიტიურ სტრიქონებს ვხვდებით (მოგვეყავს, ცხადია, პროზაული პუქარედული თარგმანი):

მტერი ჩავსაფრებია — კარგა ხანია დაბუღებულა  
გერმანულ მიწებზე,  
იგი ყველა ხალხს წყველად მოკლენია,  
ხოლო ჩვენ თავსლავს გვასხამს.

მტერი, რომელიც გარედან გემუქრება,  
ვერასოდეს დაგამარცხებს,  
ოღონდ შინაგანმა მტერმა  
არ უნდა მოგიდუნოს სიფხიზლე.  
ამიტომაც აღგავე მრისხანებით აღსავსემ  
ეს მტერი ყველა შენი მხარიდან —  
და ნუ მისცემ მას საშუალებას შენს ქვეყანაში  
აღმართოს ნომადების კარგები.

ლექსთა კრებულის IV განყოფილებას, რომელიც სიყვარულს შეეხება, თ. მანი ყველაზე სუსტად მიიჩნევს. რეცენზენტი ამ ლექსთა შორის აშკარა „კიჩისაც“ კი პოულობს.

თომას მანის IV რეცენზია — „ტიროლური თქმულებანი“ განიხილავს ადოლფ ფერდინანდ დორლერის კრებულს — „თქმულებანი ინსბრუკის მიდამოებიდან ცილერტალის განსაკუთრებული გათვალისწინებით“, რაც ეძღვნება ერცჰერცოგ ფერდინანდ კარლს და რასაც რეცენზენტი ხაზგასმით და სიამოვნებით აღნიშნავს. ეს რეცენზია გამოქვეყნებულია პირველად მწერლის სრული სახელისა და გვარის ხელმოწერით („XX საუკუნე“, ბერლინი, ივნისი 1896, გამოცემის VI წელი, 9, გვ. 290—292). გადამბეჭდა იგი ფიშერის XIII ტომმა.

ესეც შედარებით მოზრდილი რეცენზიაა: ფიშერის გამოცემის XIII ტომში 4 გვერდი უჭირავს (გვ. 371—375).

რეცენზია აშკარად პანგერმანისტულ-ნაციონალისტური ტონითაა დაწერილი, რაც საერთოდ ახასიათებდა მთელი ეურჩხლის „სულისკვეთებასა“ და ძირითად ტონს. თომას მანი განსაკუთრებით აქცევს ყურადღებას ტიროლურ თქმულებებში ძველგერმანულ, წარმართულ ელემენტებს; ხალხით ახსენებს „ძველგერმანელებს“ (die alten Germanen), ძველგერმანელთა უზენაეს ღმერთს, ვოდანს („ჩვენი უზენაესი ღმერთი, ვოდანი“), „წარმართულ გადმონაშთებს“ (die heidnischen Überreste); აღვივებს შულს ტიროლელებსა და იტალიელებს შორის (ვენეციელები ოდითგანვე მოდიოდნენ ტიროლში, რათა აქაური წიაღისეული და განძეული გაეზიდათ ქვეყნიდანა), ტიროლელებს (ე. ი. ავსტრიელებს) წმი-

დაწყლის გერმანელებად მიიჩნევს, ხოლო გერმანელ ერს უწოდებს „ძლიერ ხალხს“ და ა. შ.

V რეცენზია — „ეროვნული მგოსანი“ წარმოდგენს კარლ ვაისის წიგნის „გიბრალტარიდან მოსკოვამდე. უსკიზები ლიტერატორის აბგიდან“ (1894) — ხოტბას. ეს რეცენზია დაიბეჭდა „XX საუკუნის“ 1896 წ. ივნისის, № 9-ში, (გვ. 296—298). პირველად გადაიბეჭდა იგი ფიშერისეული გამოცემის XIII ტომში (1974, გვ. 376—378). რეცენზენტი აქაც მხოლოდ ინიციალებით აწერს ხელს: „თ. მ.“

ეს რეცენზიაც ნაციონალისტური და მონარქისტული სულითაა გამსჭვალული.

მოვიყვანოთ ზოგიერთი დამახასიათებელი ადგილი:

„...რადგან გერმანელები, ვითარცა ევროპის ყველაზე ახალგაზრდა და ყველაზე ჩანსალი კულტურული ხალხი, მოწოდებულა, როგორც არც ერთი სხვა ერი, იყოს და დარჩეს სამშობლოს სიყვარულს, რელიგიისა და რჯახის ერთგულების მატარებელი“. ანდა: „რესპუბლიკური სათნოების მატარებელი, გადაგვარებულ მოდგმა...“

„გერმანიის დიდებული ისტორია“... „და ვკითხულობთ ამაყ ტაეებებს, რომლებიც ამოტვიფრულია „გერმანიის“ კვარცხლბეკზე: საყვარელო შამულო, შეგიძლია მშვიდად იყო:

მტკიცედ და ერთგულად დგანან რაინისპირა გუშაგები (die Wacht am Rhein).

VI რეცენზია — „დაგმარი, ლესეპსი და სხვა ლექსები“ მიმოიხილავს ლირიკოს მორის რაინჰოლდ ფონ შტერნის ლექსების კრებულს (შტერნი იყო ციურიპელი, შემდეგ ავსტრიაში დასახლდა, გარდაიცვალა 1938 წ.). ლექსების ეს კრებული დაიბეჭდა 1896 წ. ე. პირსონის გამომცემლობაში, ხოლო თ. მანის ეს რეცენზია გამოქვეყნდა „XX საუკუნის“ 1896 წ. ივლისში (№ 10, გვ. 387—388). რეცენზენტი აქაც მხოლოდ ინიციალებითაა წარმოდგენილი: „თ. მ.“ რეცენზია გადაბეჭდა ზ. ფიშერმა XIII ტომში (1974, გვ. 379—380). ეს რეცენზია შედარებით ნეიტრალურია, მაგრამ ხოტბას ასხამს საოცრად ბანალურ და პრიმიტიულ ლექსებს, ერთ-ერთი ლექსის ერთი ტაეპი, რომლითაც აღტაცებულია რეცენზენტი, ასეთი უგემოვნოა: „და მზე კოცნის ჩემს სახეს“.

ერთგან თ. მანს მაინც „ეპარება“ ანტიდემოკრატიული ნოტა: „სამზაწილიანი პოემა „ლესეპსი“ დამახასიათებელია პოეტის ფანჯითაჩებისათვის, რომელიც ერთ დროს აღამიანთა გათანაბრებაზე

როგორც იდეალზე ოცნებობდა, და შემდეგ ისწავლა ძლიერი პიროვნებებით აღტაცება“ (ზ. ფიშერი, გვ. 379).

VII წერილი, რომელსაც პირობითად „კრიტიკასა და შემოქმედებას“ უწოდებენ, რადგან ეს წერილი უსათაუროდ დაიბეჭდა ავტორის სრული სახელისა და ივარის ხელმოწერით ქურნალ „მეოცე საუკუნის“ (ბერლინი, 1896, ოქტომბერი, VII გამოცემის წელი, № 1, გვ. 81—84) რუბრიკაში „ჩვენი დღეების სულიერი და კულტურული ცხოვრებიდან“ და შეეხება ბერლინელი მწერლის ჰანს ბრენერტის წერილს — „კრიტიკა და შემოქმედება“ (თვითონ ეს წერილი გამოქვეყნებული იყო ქურნალ „კრიტიკაში“, ბერლინი, 1896, 18 აპრილი). ბრენერტის წერილი თავის მხრივ ეხებოდა დუელს, რომელშიც კომედიოგრაფმა და ბერლინის სამეფო თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგემ, რიპარდ სკოვრონეჟმა გამოიწვია თავისი კრიტიკოსი ალფრედ კერი<sup>12</sup>, კერმა უარი თქვა დუელში გასვლაზე.

თომას მანი კერს ესხმის თავს ამ წერილში (ამის შემდეგ ალფრედ კერი იქცა თ. მანის დაუძინებელ ლიტერატურულ მტრად და სიცოცხლის ბოლომდე ხელიდან არ უშვებდა თომას მანის გაკენწლვის და დაგესვლის შემთხვევას. ალფრედ კერი იყო თომას მანის არც თუ ისე მცირერიცხოვან მოწინააღმდეგეთა შორის ყველაზე დაუნდობელი და თანმიმდევრული მოძულე — სხვა აუჯად მხსენებლებს თუ აპატიებდა, სულგრძელად უთმენდა და ზოგჯერ, პირიქით, სიკეთითაც კი უხდიდა, მაგალითად, ალფრედ დიობლინს, რომ ბერტ შუზილს, თუ ზოგიერთების გინებას ალბათ არც მიუღწევია თომას მანამდე, მაგალითად, ნაბოკოვისა და პასტერნაკისას, თუ შედარებით შემწყნარებლურად რეაგირებდა ბრეტის გესლიანობაზე ანდა არ ამჩნევდა იოზეფ როთის ჩანისკარტებას, ვალტერ მუშგის ანდა ჰანს ეგონ ჰოლტპუზენის კრიტიკას და ა. შ. და ა. შ., სამაგიეროდ თ. მანს აცოფებდა და იგი მოთმინებიდან გამოყავდა ალფრედ კერის ყოველ გამოხდომას).

თომას მანის წინამდებარე წერილის ძირითადი პათოსი შემდეგია: კერს ჰქონდა უფლება დუელში არ გაჰყოლოდა მის მიერ ფაქრიტიკებულ ავტორს. ეს პრინციპის საქმეა. მაგრამ მას არ ჰქონდა უფლება პირადი შეურაცხყოფა მიეყენებინა ავტორისათვის. საერთოდ, კრიტიკოსმა უნდა აკრიტიკოს ნაწარმოები და არ შეე-

<sup>12</sup> თ. მანი. ნარკვევები, სიტყვები, ესეები. ტ. 1, 1893—1913, გამოცემული, რედაქტირებული და შენიშვნებით აღჭურვილი ჰარი მატერის მიერ, აუფბაუს გამომცემლობა, 1983, გვ. 375. ეს წერილი პირველად გადაიბეჭდა ისევ და ასევე ფიშერისეული გამოცემის XIII ტომში, გვ. 519—522.

ზოს ავტორის პიროვნებასო, — ეს არის თ. მანის ამ წერილს რითადი თემა.

კლაუს შრიოტერმა უკვე აღნიშნა, რომ თ. მანი ამ წერილში პირველად ახდენს ნიცშეს ციტირებას, ახსენებს ნიცშეს ცნებას — „ძალაუფლების ნებას“<sup>12</sup>.

თომას მანის VIII და ბოლო წერილი ეურნალ „მეოცე საუკუნეში“ არის: „კარლ ფონ ვებერი: „ლირსების საქმე იძულებასაც შეიცავს“. რეცენზიაში განხილულია კარლ ფონ ვებერის რომანი, რომელიც 1894 წ. დაიბეჭდა. რეცენზიას ხელი მხოლოდ ინიციალებითა აქვს მოწერილი („მეოცე საუკუნე“, 1896, ნომბრის ნომერი, გამოცემის VII წელი, № 2, გვ. 189—190). რეცენზია გადამბეჭდილია ფიშერისეული გამოცემის XIII ტომში (გვ. 381—383). თომას მანი თავის რეცენზიაში ხოტბას ასხამს რომანს, რომელშიც განდიდებულია ერთი „ლირსეული“ არისტოკრატი, რომელიც თავს გამოიჩინს პრუსია-საფრანგეთის 1870 წლის ომში.

მართალია, თვითონვე თ. მანი აღნიშნავს, კარლ ფონ ვებერი დიდი მწერალი არ არის და არც იმისი რომანია დიდი მხატვრული ქმნილებაო, მაგრამ აქ ეს მთავარი არ არისო, მთავარია ის თემა, რომელსაც მწერალი ამუშავებს და ის შინაარსი, სულიანკვეთება, ძირითადი იდეა, რომელსაც ეხვედებით რომანში და რომელიც აღფრთოვანებას, მოწიწებას აღძრავსო.

ამით დასრულდა თომას მანის ადრეული შემოქმედების ის „სამარცხინო“ მონაკვეთი, რომელიც ოდიოზურ ეურნალთან — „მეოცე საუკუნესთან“. იყო დაკავშირებული და რომლის მიჩქმალვა-დაფარვას გულმოდგინედ ცდილობდა თვითონ მწერალი. „საქმე“ თ. მანის გარდაცვალებიდან 9 წლის შემდეგ გაიხსნა.

მეორე მხრივ, აქვე გაკვრით შეიძლება ისიც აღვნიშნოთ, რომ თომას მანმა დატოვა დალუქული დღიურები, რომელთა 5 ტომი უკვე გამოიცა, და რომელთა გახანის უფლება მან შთამომავლობას თავისი „გარდაცვალების მხოლოდ 20 წლისთავზე უანდერჩა“. ე. ი. 1975 წლის 12 აგვისტოსათვის.

1986

## თომას მანი და შილერი

როგორც ცნობილია, ლიტერატურისმცოდნეობაში ერთმანეთისაგან ანსხვავებენ პოლარულ, ურთიერთდაპირისპირებულ ლიტე-

<sup>12</sup> კლაუს შრიოტერი, გვ. 40.

რატურულ-შემოქმედებით მეთოდებს, პრინციპებსა თუ ასახვა-განსახონების ყაიდებს.

შილერი მხატვრულ ლიტერატურაში ლაპარაკობს „ნაიურ“ და „სენტიმენტალურ“ ნაგებზე, მარქსი „შექსპირულსა“ და „შილერისებურზე“ (ანდა: „შექსპირიზირებასა“ და „შილერიზირებაზე“), ნიცშე „აპოლონურსა“ და „დიონისურზე“ (აღსანიშნავია, რომ ეს ცნებები თავდაპირველად გერმანელმა რომანტიკოსებმა, განსაკუთრებით კი, შელინგმა შემოიტანეს სიტყვაწმარებაში, მაგრამ ნიცშემ ეს ანტითეზა განსაკუთრებით პოპულარული გახადა და მასში გარკვეული ცვლილებები და კორექტივები შეიტანა და საბოლოოდ ეს ანტითეზური წყვილი ჩვენს ცნობიერებაში უმალ ნიცშეს უკავშირდება, ვიდრე რომანტიკოსებს), ერიპ აუერბახი ლაპარაკობს „ჰომერულსა“ (ანდა: „ჰომეროსულსა“) და „ბიბლიურზე“, თვითონ თომას მანი „გოეთურსა“ და „შილერულზე“ (ანდა: „ტოლსტოურსა“ და „დოსტოვესკურზე“).

ცხადია, ეს კლასიფიკაცია ერთობ პირობითია და ეს ანტითეზური წყვილები არათუ ზუსტად, არამედ გარკვეულ ასპექტებში არა თუ არ ემთხვევიან, არამედ ზოგ შემთხვევაში ეწინააღმდეგებიან კიდევ ერთმანეთს (მაგალითად, „აპოლონური“ ზოგიერთ ასპექტში „სენტიმენტალურის“ ელემენტებსაც კი შეიცავს, წესით კი იგი „ნაიურს“ უნდა ემთხვეოდეს. ამის ჩვენება ძალიან ადვილია თომას მანის მაგალითზე, რომელიც ერთდროულად იერთებს „აპოლონურისა“ და „სენტიმენტალურის“ ნიშნებსაც). მაგრამ მაინც, ალბათ, ამ ანტითეზურ წყვილებს შესაბამისობა მეტი აქვთ, ვიდრე დაშორება-განსხვავება.

ამ ანტითეზური წყვილების გამოყენების მიზანია მწერალთა გამოკვეთილ სპეციფიკაზე მითითება, მათი შემოქმედებითი მეთოდის გარკვეულ ნიუანსებზე ყურადღების გამახვილება. მაგრამ ეს ანტითეზები იმდენად სუბიექტურია, იმდენად პირობითი, იმდენად არაზუსტი და რამდენადმე სქემატური, რომ ხშირად ჩნდება ზიფათი მათი ბოროტად გამოყენებისა, მათში ნაირნაირი შინაარსის გულისხმობისა — ამიტომ დიდი სიფრთხილე გვმართებს, რომ ეს ანტითეზური წყვილები არ გავაბასოლუტოთ, დოკუმენტად არ ვაქციოთ და ამით არ გავადარიბოთ მხატვრული ლიტერატურა, საერთოდ, და ცალკეული მწერლების შემოქმედება, კერძოდ.

მხატვრული ლიტერატურა (ისევე როგორც მთელი ხელოვნება) მრავალმნიშვნელოვანებით ხასიათდება, ზოგჯერ იგი ურთიერთსაპირისპირო ელემენტებისა და ტენდენციების შემცველია. ამიტომ ყოველთვის არსებობს ზიფათი მისი „გამოშიგნა“ — გაღარიბები-

სა, როცა ვცდილობთ მისი რომელიმე წახნაგის წინა პლანზე წამოწევას და სხვა წახნაგების მიფუჩეჩება-მიჩქმალვას. ამით განსხვავდება სწორედ მეცნიერება ხელოვნებისაგან: მეცნიერების იდეალი ხომ სიზუსტე და ერთმნიშვნელობაა!

ყოველი მნიშვნელოვანი მწერალი (და, საერთოდ, ხელოვანი) მთელ ცალკე, დამოუკიდებელ, განუმეორებელ „კომპოს!“, მთელ უნიკალურ საწყაროს წარმოადგენს და ამიტომ ყოველი მწერლის შემოქმედება, მხატვრული ლიტერატურა, საერთოდ, ძნელად ექვემდებარება ყოველგვარ კლასიფიკაციასა და ყალიბში ჩაქმას. პირობითად შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ თომას მანი თავის შემოქმედებაში (სხვადასხვა ნაწარმოებში სხვადასხვა პროპორციებითა და „დონეჰით“), ერთ მხრივ, აერთიანებს „ნაიციურსა“ და „სენტიმენტალურს“, „აპოლონიურსა“ და „დიონისურსა“. „ჰომერულსა“ და „ბიბლიურსა“, ე. ი. ჰომეროსის, შექსპირის, გოეთეს, ტოლსტოის და ა. შ. და, მეორე მხრივ, ბიბლიის, შილერის, დოსტოევსკის და ა. შ. ელემენტებსა და ტენდენციებს.

ამთავითვე უნდა განვაცხადო, რის დამტკიცებასაც შემდეგ შევეცდები, რომ მაინც დომინანტა თომას მანის შემოქმედებაში, მის შემოქმედებით შეთოდში შილერისებურ ელემენტს ეკუთვნის.

პაულ ვესტი წერს: „თუ რაბლე, პუშკინი და ვტქვათ, ჯოისი დიონისური მწერლები არიან, რომელთაც სულიერი და სიტყვაქმნადური ენერჯიის მყისიერი შემოტევები აქვთ, სამაგიეროდ თომას მანის, ჟეიმსისა და პრუსტის შემთხვევაში ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება. რომ ასინი ყოველთვის გარკვეული გეგმის მხედვით წერენ, (...) ყოველთვის ცივ გონებას უმორჩილებენ მომენტანურ შთაგონებას. ერთი სიტყვით, ისინი აპოლონურები არიან“<sup>1</sup>.

პაულ ვესტის კლასიფიკაციის ტუბიექტურობისა და სადაობის მიუხედავად (მე, მაგალითად, ჯოისს თომას მანსა და პრუსტის ჭგუფში გადმოვიყვანდი), მაინც მისი მსჯელობა ნათლად, არაორკოფულად მიუთითებს ამ ანტითეზის არსზე და აგრეთვე იმაზეც, რომ თომას მანი, ისევე როგორც მეც ვფიქრობ, უმაღლესი სენტიმენტალური, დოსტოევსკური და, რაც ამ შემთხვევაში

<sup>1</sup> იხ. პაულ ვესტი, უხერხულობა თომას მანის კვლევისა; ეურსალში: „ზინ უნთ ფორმ“, სპეციალური ნომერი „თომას მანი“, 1965.

ჩვენ ყველაზე მეტად გვიინტერესებს, შილერის ებურის მწერალია.

საინტერესოა თომას მანის სუბიექტური მიმართება შილერისადმი და ამავე დროს ობიექტური ვითარება თომას მან-შილერის ურთიერთობის სფეროში.

თომას მანს საერთოდ ყველაზე მეტი აქვს დაწერილი გოეთეზე. ჩემი უხეში გამოანგარიშებით მის ესეებში, ტყვეებსა, ეპისტოლარულ წერილებსა და დღიურებში გოეთეს სახელი მეორედება დაახლოებით (სულ ცოტა) 700-ჯერ. ამის გარდა, თომას მანს ეკუთვნის 18 ცალკე, დამოუკიდებელი ესეი, წერილი და უამრავლა გოეთეს თაობაზე:

„გოეთე და ტოლსტოი“ (1921), „გოეთეს პულთა შერჩევით დანათესავების თაობაზე“ (1925), „როგორ უნდა ვიხეიძოთ გოეთეს წელიწადი — 1932“ (1931), „იაპონელ ახალგაზრდობას გოეთეს შტუდია“ (1932), „გოეთე — ბიურგერული ეპოქის წარმომადგენელი“ (1932), „მწერალ გოეთეს გზა“ (1932), „შესავალი სიტყვა სადღესასწაულთა გამბანისათვის — ბავარიული პოეზია გოეთეს წელიწადს“ (1932), „სიტყვა წარმოთქმული გოეთეს წელიწადს“ (1932), „სიტყვა წარმოთქმული მაინის ფრანკფურტში გოეთეს გაფართოებული მუზეუმის გახსნისას“ (1932), „ჩემი გოეთური მოგზაურობა“ (1932), „გოეთეს წინააღმდეგობანი“ (1932); თავდაპირველად დაიწერა ფრანგულად „გოეთეს კონტრასტები“, შემდეგ უკუთარგმნა გერმანულად, „გოეთეს ფაუსტის თაობაზე“ (1939), „გოეთეს ვერთერი“ (1941), „ფანტაზია გოეთეზე“ (1948), „გოეთე და დემოკრატია“ (1949), „სამი გოლიათი“ (1949, იგულისხმება ლუთერი, ბისმარკი და გოეთე, ნ. კ., თავდაპირველად ერქვა: „გოეთე — გერმანული სასწაული“) „სიტყვა წარმოთქმული გოეთეს წელიწადს“ (1949), „სიტყვა წარმოთქმული ვაიმარში“ (1949).

ამის გარდა თომას მანს დაწერილი აქვს გოეთესთან დაკავშირებული ორი რომანი: „დოქტორი ფაუსტუსი“ (1947) — გოეთეს „ფაუსტის“ თანამედროვე ადაპტაცია და აგრეთვე მისივე პაროდია („პაროდის“ თანამედროვე გაგებით) და „ლოტე ვაიმარში“



(1939), რომლის მთავარ გმირად გოეთე გვევლინება (როგორც ვახსოვთ, აქ გამოყენებულია გოეთეს ცხოვრების ერთი ფაქტი: ვაიმარს ჩამოდის გოეთეს ახალგაზრდობის შეყვარებული შარლოტე ფონ ბუფ-ჟესტნერისა და ხანგრძლივი დაშორების შემდეგ ხედება მოხუცებულ გოეთეს).

შილერზე თომას მანს შედარებით ცოტა აქვს დაწვრილი: შილერის სახელი მის ნაწერებში გვხვდება დაახლოებით 140-ჯერ.

ამის გარდა, თომას მანს ეკუთვნის ორი სპეციალური ესეი შილერზე: „ჭერ კიდევ ცხოველყოფილია შილერი?“ (1929). რაც შეიცავს დაახლოებით 2 გვერდს და წარმოადგენს პასუხს ერთ-ერთი გაზეთის ანკეტაზე, და საკმაოდ დიდი მოცულობის კრიტიკული თხზულება — „ცდა შილერზე“ — („Versuch über Schiller“ 1955).

1905 წელს თომას მანმა გამოაქვეყნა მხატვრული ნაწარმოები, ეტიუდი, „მძიმე საათი“, რომელშიაც აღწერილია შილერის მძიმე შრომა ღამით „ვალენშტაინზე“ (თომას მანი აქ თავს აიგივებს შილერთან, ამ ნაწარმოების გმირი — შილერი თომას მანის თავისებური ავტო-პორტრეტია, — აქ ერთმანეთს უპირისპირდება „სენტიმენტალური“ შილერი და „ნაიუფრი“ გოეთე. როგორც ვხედავთ, თომას მანი თვითონვე მიიჩნევს თავს „სენტიმენტალიკოსად“ და შილერის ნათესავად). გოეთე ამ ეტიუდში მსოფლიო სილუეტად გაილეგებს და ისიც შილერის ღამეულ მონოლოგში. ე. ი. მსოფლიო შილერის წარმოსახვისა და ცნობიერების დონეზე = გოეთეს არ ენიჭება დამოუკიდებელი მნიშვნელობა, აქ ცენტრში დგას შილერი; თომას მანს ამ შემთხვევაში უპირატესად აინტერესებს შილერი და გოეთე უბრალოდ გამოხმობილია შილერის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის სპეციფიკის რელიეფური გამოკვეთისათვის. გოეთე ამ ეტიუდში „სენტიმენტალური“ შილერის საპირისპიროდ გვევლინება „ნაიუფრი“, ნათელ, გრძნობად, ღვთაებრივად „ვალენშტაინზე“ შემოქმედად, რომელიც შილერს უყვარდა — „mit einer schensüchtigen Feindschaft“ („ფარული სიყვარულით გაჟღერებული მტრობით“). გოეთე სახელითაც კი არ არის ნახსენებო. არამედ იგი შილერის ფიქრებში აღინიშნება როგორც „სხვა“ (der Andere).

„სენტიმენტალური“ შილერი ქმნის დიდი ტანჯვითა და არაადამიანური დაძაბვით (მაევე როგორც თვითონ თომას მანი), იმ დროს როცა „ნაიუფრი“ გოეთესაგან ჩუხჩუხა წყაროსაგან მოედინება სიტყვები, პოეტური ხატები, მხატვრული სახეები და ა. შ.

როგორც ვხედავთ, თომას მანის შემოქმედებაში ოდენობრივი უპირატესობა აშკარად გოეთეს ეკუთვნის: 700 და 140, 18 და 2 და ბოლოს 2 გოეთურ რომანს უპირისპირდება მხოლოდ 1 მცირე ზომის შილერული ეტიუდი (საინტერესოა, რომ თომას მანის ნაწერებში შილერზე გაცილებით მეტჯერ ნი.ც.შ.ე.ა მოხსენებული — დაახლოებით 550-ჯერ, აგრეთვე რიჰარდ ვაგნერიც — 280-ჯერ).

მაგრამ აქ ეს ყველაფერი არც ისე ადვილი ასახსნელია, როგორც შეიძლება ეს კაცს ერთი შეხედვით მოეჩვენოს. ოდენობრივი, რიცხობრივი უპირატესობა შეიძლება არაფერსაც არ ნიშნავდეს ლიტერატურაში, ანდა სხვაგვარად: ეს შეიძლება არ ნიშნავდეს უპირატესობას ყველა ასპექტში. და აქ ერთნიშნა პასუხის გაცემა შეუძლებელია.

სანამდე უშუალოდ შევეხებოდე ძირითად საკითხს, შეიძლება გავიხსენოთ, რომ ახალგაზრდობაში, ბავშვობასა და სიყრმეში თომას მანის საყვარელი მწერალი ჰაინესთან ერთად იყო შილერი. „მძიმე საათი“, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 1905 წელს გამოქვეყნდა, ხოლო „ტონიო კროგერი“ იწერებოდა 1902 წელს (დაიბეჭდა 1903 წ. თებერვალში) და აქ აშკარად იჩენს თავს ახალგაზრდა თომას მანის აღტაცება შილერით. (გიმნაზისტი ტონიო კროგერი სულით ხორცამდე შეუძრავს შილერის „დონ კარლოსს“, რასაც უზიარებს ყოვეც თავის თანაკლასელს).

გოეთემ შედარებით გვიან შეაღწია თომას მანის შემოქმედებით სამყაროში.

აღსანიშნავია, რომ თომას მანის ადრეულ და შუა პერიოდში, დაახლოებით „ჩადოსნური მთის“ შექმნამდე მწერლის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში, ყველაზე მეტ გავლენას ახდენდა „სამი მნათობი“ (Dreigesirn), როგორც თვითონ თომას მანი უწოდებს: შოპენჰაუერი, ნი.ც.შ.ე. და ვაგნერი.

და შემდეგ, რაც უფრო მცირდებოდა და უკანა პლანზე იხვედა თ. მანის შემოქმედებასა და მსოფლმხედველობაში შოპენჰაუერი, ნი.ც.შ.ე.სა და ვაგნერი ს შემოქმედება, მით უფრო მატულობდა და ძლიერდებოდა გოეთეს როლი.

თომას მანმა თანდათან თავისი ჰუმანისტური იდეალი შეიმუშავა გოეთეს უშუალო თანამონაწილეობით. იმასაც უნდა გაუუსვათ ხაზი, რომ თომას მანის მოწიფულობის ხანის შემოქმედებაში გოეთეს იდეურ-თემატიკური იმპულსების და სტრიქონების კვალს ვპოულობთ (განსაკუთრებით, „ქა-

დოსნურ მთაში“, რომანში „ლოტე ვაიმარში“ და ტეტრალოგიაში — „იოსებ დამძანის მისნი“).

მაგრამ კიდევ არსებობს მწერალთა შორის ნათესაობისა და სახსლოვის სხვა ასპექტები და პლანები. შემოქმედებითი მეთოდის, ასახვა-ჯანსაღიერების ყაიდის სფეროში თომას მანი გაცილებით ახლოსაა შილერთან, ვიდრე გოეთესთან. თავისი ნათესაობა ამ მხრივ შილერთან თომას მანმა აღიარა ჯერ კიდევ 1905 წ. უკვე რამდენჯერმე ნახსენებ ეტიუდში — „მძიმე საათი“. ამის გარდა, თომას მანის ნაწარმოებთა პეტრონაეები, თუ კი ისინი მწერლობასთან არიან დაკავშირებულნი, აგრეთვე სენტომენტალური სელოვანები არიან (ტონოო კროგერი, გუსტავ აშენბახი და სხვები). გოეთე რომანში „ლოტე ვაიმარში“ საგანგებო მსჯელობას მოითხოვს.

თავის შემოქმედებით ნათესაობაზე შილერთან თ. მანი ლაპარაკობს კაროლ კერენისადმი გაგზავნილ წერილში (1954 წ. 5 დეკემბერი). „ექვემიუტანელია ჩემი გარკვეული, ცოტა შემამფოთებელი ნათესაობა მწერალთან (იგულისხმება შილერი, ნ. კ.), რომელიც უჩიოდა თავის უშეცრებას და რომელსაც აშინებდა ეპოსი, რადგან „არ ჰყოფნიდა ცოდნა“, რაც ასე საჭიროა პომერიკოსისათვის (ე. ი. პომეროსის ტიპის მწერლისათვის, ნ. კ.). თვალის სამყარო (ე. ი. სამყარო — აღქმული თვალთ, მხედველობით, ნ. კ.), სიმართლე რომ ითქვას, არ არის არც ჩემი სამყარო, და არსებითად „არც შე არა მსურს რაიმეს დანახვა“, ისევე როგორც შილერს. რატომ არ ჩავიდა თუნდაც ერთხელ შვეიცარიაში, როცა „ტელს“ წერდა? ეს სრულებითაც არ იყო მისთვის ძნელი. მას არაფრის ნახვა არ სურდა. ის გეგმავდა დრამებს, რომელშიაც განსახიერების საგანი იყო საზღვაო თავგადასავლები („სომალდი“, „ფლიბუსტიერები“) და არც ერთხელ არ უფიქრია ზღვასთან მისვლა ანდა ზღვაზე გასვლა. ის ყველაფერს საკუთარ თავში პოულობდა (...). მეც არ შეპრიანება მოგზაურობა სიზარმაცის, გაუნათლებლობის გამო და იმის გამოც. რომ ძალიან ბევრი საქმე მაქვს“<sup>2</sup>.

გოეთე კი „თვალის კაცი“ (ein Augenschmensch) იყო. მოვიტანოთ გოეთეს „ფაუსტიდან“ შემდეგი სტრიქონები:

Zum Sehen geboren.  
zum Schauen bestellt

(ხედვისათვის გაჩენილი, ჰერეტისათვის მოწოდებული), ხოლო შილერი და მასთან ერთად თომას მანი, არ იყვნენ მხედველობის,

<sup>2</sup> იხ. თომას მანი — კარლ კერენი, საუბარი წერილებით. ზ. ფიშერის გამოცემლობა. 1960. გვ. 198—199.

კუქერის, დანახვის ადამიანები (თომას მანი, ალბათ, უმაღლესი „კუქერის კაცი“ — ein Ohrenmensch იყო).

ამასთანავე დაკავშირებული, რომ შილერი და თომას მანი მიზნად არ ისახევენ ხილული სინამდვილის დახატვას, ასახვას, არეკლვას, უკუფენას, რეპროდუცირებას. ამიტომაც არიან ისინი „სენტიმენტალური“ მწერლები.

ამ მხრივ საგულისხმოა თომასის ძმის, ჰაინრიხ მანის მოვლენებების წიგნიდან — „საუკუნის მიმოხილვა“ ერთი ადგილი: „ჩვენ (ე. ი. თვითონ და თომასი, ნ. კ.) დავეშვით დღის პაპანაქების შემდეგ გზისკენ ჩვენი პატარა მთიანი ქალაქიდან (ეს ქალაქი 10 წლის შემდეგ გამომადგა ჩემი რომანის — „პატარა ქალაქის“ დეტორაციად). ჩვენს წინაშე, ჩვენს გარშემო იშლებოდა მასიური ოქროსაგან ამოკვეთილი ზეცა. მე ვთქვი: „ბიზანტიური ხატები მოცულობითია. ეს, რასაც ჩვენ ვხედავთ, უბრალო შედარება კი არ არის, ეს ოპტიკური ფაქტია. ქალწულმა პატარა თავი და მეტონიმეტად მძიმე გვირგვინი. ისინი გულგრილად დაგვეყურებენ თავიანთი პლასტიკური ზენიტრიდან!“ ჩემს ძმას არ მოუწონა „სინარჩაბით“ ეს აღტაცება „ეს გარეგნული ასპექტია“ — თქვა მანი“.

თომას მანის პერსონაჟები, ისევე, როგორც შილერისა, უპირატესად სიმბოლოებია, „წარმომადგენლები“, რომელიმე მსოფლმხედველობის, თვალსაზრისის რუპორები (აქ ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ თ. მანის პერსონაჟები ავტორის შეხედულებების რუპორები კი არ არიან, არამედ გარკვეული, ცალმხრივი, გაბნობლუტებული იდეურ-ზნეობრივი პოზიციებისა, რომელთაც ავტორი მთლიანად არსად არ იზიარებს).

ცოტა გადაჭარბებულად თუ ვიტყვით, თომას მანის (ისევე როგორც შილერის, ასევე დოქტოვესკის) ნაწარმოებებში იღებენ აზრები, დიალოგები უფრო „ცოცხალია“ და ინტენსიური, ვიდრე თვითონ პერსონაჟები. მაშასადამე, აქაც თომას მანი აგრძელებს შილერულ ხაზს.

რ ე ზ ი უ მ ე ს ს ა ხ ი თ: თომას მანი — როგორც შემოქმედებითი ინდივიდუალობა თავისი მხატვრულ-ესთეტიური სპეცუფიკით, შემოქმედებითი „ტემპერამენტით“, გამოსახვის მეთოდით ბევრად უფრო ახლოსაა შილერთან, ვიდრე გოეთესთან. თომას მანი — მწერალი, Schriftsteller საპირისპიროდ Dichter-ისა დგას შილერის ტიპის მწერალთა რიგში. ეს არის გონითი, გონისმიერი, „გა-

ჰაინრიხ მანი, „საუკუნის მიმოხილვა“. ბერლინი და ვაიმარი 1973.

„სტრუქტურული“ Schriftellertum-ი უშუალო, უფრო გრინობისმიერი, უფრო ინტუიტიური Dichtertum-ისაგან განსხვავებით.

მაშასადამე, თემატიკით, პრობლემატიკით, ე. ი. იდეური შინაარსით თ. მანი უფრო ფოეთეს უახლოვდება, მაგრამ შემოქმედებითი მეთოდით, გამოსახვის სპეციფიკით, მხატვრულ-ესთეტიური თავისებურებებით თ. მანი შილერთან უფრო ახლოსაა, ისევე როგორც დონტოევსკისთან, ვიდრე ტოლსტოისთან.

1987

## ბრეჰტის „კავკასიური ცარცის წრის“ ახალი ინტერპრეტაციის გამო

თითქოს ყველაფერი გამოკვლეული იყო ბრეჰტის პიესის — „კავკასიური ცარცის წრის“ გენეზისის, ვარიანტების, წყაროების, იდეური შინაარსის და ა. შ. სფეროში. მაგრამ ბოლო ხანებში დასავლეთ გერმანიაში ზურკამპის გამომცემლობამ ფამოაქვეყნა ახალი გამოკვლევა — „ბრეჰტის „ცარცის წრე“ რევოლუციური პიესა, ბეტი წენს ვებერის ინტერპრეტაცია დღემდე დაუბეჭდავი ტექსტებითურთ“, რომელშიაც პირველადაა გამოშვებული ამ პიესასთან დაკავშირებული ახალი ფაქტები და მასალები, რომელსაც ეფუძნება პიესის პრინციპულად ახალი ინტერპრეტაცია.

ამერიკელი გერმანიტი — ქალის წინამდებარე გამოკვლევის პრინციპული სიახლე იმაში მდგომარეობს, რომ თუ აქამდე ვარაუდობდნენ — „კავკასიური ცარცის წრის“ მოქმედების ადგილი — საქართველო და მისი პერსონაჟების სახელები და გვარები სრულიად შემთხვევითიაო, ამას არავითარი აზრობრივი, სიმბოლური დატვირთვა არა აქვსო, იმის გარდა, რომ დრამატურჯს სურდა მოქმედების ფერობელი მკითხველისა და მაყურებლისათვის უცხო, შორეული, ფეზოტიკურ ქვეყანაში გადატანით და უცნაური, უჩვეულო საყუთარი სახელებით „გაუცხოების ეფექტს“ შექმნაო, ახალი გამოკვლევის ერთ-ერთი ძირითადი დებულება ისაა, რომ პიესის მოქმედების ადგილსაც და პერსონაჟების სახელებსა და გვარებსაც უაღრესად მნიშვნელოვანი იდეურ-სიმბოლური დატვირთვა ენიჭებათ, რომ ყოველ სიუჟეტურ პერსონაჟში და ყოველ სახელსა და გვარში იფარება მრავალი ისტორიულ-პოლიტიკური ასოციაცია და მინიშნება.

ბეტი წენს ვებერმა ბრეჰტოლოგიაში პირველად „ცარცი“ გამოაცხადა „დაშიფრულ“, ასე ვთქვათ, „მასალების მოსარგებ პიერად“ („შლიუსელშტიუჯ“), რომელსაც ქარდება „ნიობის“, გარე-

დან შემოხვეული საბურველის, „ვეულის“ ჩამოშორება, წინააღმდეგ შემთხვევაში, შეუძლებელია პიესის იდეური შინაარსის მთელი სიმდიდრის სრული გამოვლენა. ავტორის აზრით, პიესის „გაშიფრვის“ შედეგად მკლავნდება ბრეტის შინაგანად წინააღმდეგობრივი, დიალექტიკური, ერთდროულად „პო“-სა და „არა“-ს შემცველი, ამბივალენტური დამოკიდებულება თავისი დროისა და შედარებით ახლო წარსულის დიდმნიშვნელოვან ამბებისა და მოვლენებისადმი; „ცარცი“ არ არის ერთნიშნა, ნათელი, კატეგორიული პასუხების შემცველი, პიესიდან ძირითადი იდეის ამოკითხვა არც ისე ადვილია, როგორც ეს ერთი შეხედვით ჩანს; „ცარცის“ ტექსტი შეიცავს არა ერთ და ორ, არამედ მნიშვნელობათა მრავალ ფენას, რომელთა გახსნა-გაშიფრვასაც ეძღვნება წინამდებარე გამოკვლევა.

გამოკვლევის მიზანია დაამტკიცოს, რომ ბრეტზე ჯერ კიდევ ყველაფერი ამომწურავად არ თქმულა; მართალია, იგი უკვე „ცლასოკოსადაა“ აღიარებული, მაგრამ მაინც დისკუსია და დებატების შესემქმედების, მსოფლმხედველობის და ა. შ. გამო დასრულებულად არ შეიძლება ჩაითვალოს. ბრეტის პიესებში შეიძლება კიდევ ახალი კუთხეებისა და წახნაგების აღმოჩენა. ერთი პიესის მაგალითზე ავტორი ცდილობს ისტორიული მასალის გათვალისწინებით ახლებურად შეგვახედოს „კავკასიური ცარცის წრისათვის“ და საერთოდ ბრეტის მთელი შემოქმედებისათვის. აქამდე თეატრებიცა და ბრეტის ამ პიესის ინტერპრეტაციებიც შეჩვეულნი იყვნენ ეს პიესა იგავვით და აღექვით როგორც „პოეტური პიესა“, როგორც „თანამედროვე ზღაპარი“. ბეტი ნენს ვებერი ცდილობს გახსნას პიესის პოლიტიკური შინაარსი.

იმის მიუხედავად, რომ წინამდებარე გამოკვლევა პიესასთან დაკავშირებულ ახალ ფაქტებსა და მასალებს გვაცნობს, ნათელს ხდის ზოგიერთ ბუნდოვან და გაუგებარ ადგილს, ამჟღავნებს, რომ თურმე ბრეტის საგანგებოდ სწავლობდა საქართველოს ისტორიას, საერთოდ, ლიტერატურას საქართველოზე და, ამდენად, უკეთ იცნობდა ჩვენს ქვეყანას, ვიდრე ჩვენ დღემდე გვეგონა, ზოგიერთი შეუსაბამობა, ჩვენ რომ ბრეტის შეცდომა გვეგონა, თურმე პიესის ძირითად მიზანდასახულებისათვის საჭირო, შეგნებული, წინასწარგანზრახული „კორექტივი“ ყოფილა და ა. შ. და ა. შ., მაინც პიესის ინტერპრეტაცია, საერთოდ, და, კერძოდ, ჩვენთვის საინტერესო ქართულ ნაწილშიც, ჩემთვის დაუჯერებელი, ხელოვნური, ძალდატანებული, დაუმტკიცებელი, მხოლოდ გარეგან ანალო-

გიებსა და გარეგნულ ასოციაციებზე აგებული მესახება. რის დასაბუთებმა ჩვენებასაც მე ქვემოთ შევეცდები.

მაგრამ გასაგები რომ გახდეს ჩემი კამათი ბეტი ნენს ვებერთან, საჭიროა მკითხველებისათვის ამ საკითხებთან დაკავშირებული ზოგიერთი გარემოებისა და ფაქტის გაცნობა.

კლამუნდის პიესას „ცარცის წრეს“, რომელიც ძველი ჩინური მუსიკალური ღრამის გადმოცემებას წარმოადგენს (მოქმედება ჩინეთში ხდება, პერსონაჟები ჩინელები არიან), ბრექტზე თავის ღრამს (1923 წ.) დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია.

ეს სიუჟეტი დიდხანს „აწვალებდა“ ბრექტს, იგი ხანგრძლივად „უტრიალებდა“ ამ მასალას (იცნობდა თუ არა ბრექტი ვოლტერის ტრაგედიას ამავე სიუჟეტზე, გაურკვეველია).

1940 წ. ბრექტმა დაწერა მოთხრობა „აუგსბურგის ცარცის წრე“, რომელსაც წინ უსწრებდა ფრაგმენტად დარჩენილი „ოდენ-ზეეს ცარცის წრე“. მაგრამ გაცილებით ამაზე ადრეც ფიქრობდა ბრექტი ამ სიუჟეტის დამუშავებას. თავდაპირველად მოქმედება ჩინეთში უნდა დარჩენილიყო და პერსონაჟებსაც ჩინური სახელები უნდა რქმეოდათ (პიესის ესკიზებსა და მონახაზებში აზდაკს შო-ფანი ჰქვია, ცოტა მოგვიანებით — ტაოშუნი, გრუშეს ერქვა პაიტანგ). 11 მსოფლიო ომის დაწყებამდე, 1938 წ. ბრექტს განზრახული ჰქონდა შეექმნა ცარცის სიუჟეტზე პიესა, რომლის მოქმედება დანიაში, კუნძულ ფიუნზე უნდა მომხდარიყო. ერთხანს ღრამატურგს უნდოდა მოქმედება მექსიკაში გადაეტანა, ამის შემდეგ არჩეული რუსეთზე შეაჩერა, მაგრამ საბოლოოდ ნაწარმოების მოქმედების არედ კავკასია, კერძოდ, საქართველო აირჩია (ჯალიფორნიაში ჩასვლის შემდეგ ერთხანს ფილმის სცენარის დაწერას აპირებდა ამავე სიუჟეტზე). 1943 წ. ამერიკაში (ჯალიფორნიაში) დაიწყო პიესის I ვარიანტზე მუშაობა, რომელიც დაასრულა 1944 წ. 5 ივნისს. თავდაპირველად პერსონაჟებს რუსული სახელები და გვარები ჰქონდათ: გრუშე ვახნაძე (ვანნაძე) თავდაპირველად იყო კატია კირშონ (აგრეთვე — კატია გრუშე), სიმონ ხახავა (ჩაჩავა) — ეოლოდია ზურკი (იურკი), მარო — მამა, სულიყო — ლიზავეტა, ნინა — ანა ლიზავეტა, ანიკო — ლიზავეტა, ლავრენტი ვახნაძე (ვანნაძე) — პიოტრ გრუშე, არსენ ყაზბეგი — ფიოდორ რაიოკ, ილო ორბელიანი (ჩამოხრჩობილი მოსამართლე, რომელსაც უბრალოდ ახსენებენ) — იერიფიმოვ იერიფიმოვიჩი, აზდაკი — იგნაციუს აზდაკ („აუგსბურგის ცარცის წრეში“ შესაბამის პერსონაჟს ჰქვია იგნაც დორლინგერ), შაუვა — ცრუჩო (გრუშეკო), ბიზერგან ყაზბეგი —

მაქსიმოვ მაქსიმოვიჩი, ირაკლი — სმირონოვ, შალვა წერეთელი —  
გვარ იგოროვიჩი.

პიესაში ჯერ იყვნენ ბოიარები, შემდეგ თავადები.

წინამდებარე წიგნის ავტორის აზრით, საქართველოთი და საქართველოს ისტორიით ბრეჰტის დაინტერესება შემთხვევითი არ ყოფილა და საქართველო ბრეჰტს არ აურჩევია პიესის ეგზოტიკურ ფონად და ზღაპრულ ჩარჩოდ (ჯერ კიდევ 1921 წ. გვხვდება, თურმე, ბრეჰტის ერთ-ერთ ლექსში „თბილისი“).

ბეტი ნენს ეებერი ვარაუდობს, რომ „კავკასიურ ცარცის წრეში“ სახელები და გვარები აღებულია შეგნებულად გარკვეული სიმბოლური მიმართებების დასამყარებლად საქართველოს აწმყოსთან, ახლო და შორეულ წარსულთან, რომელნიც მნიშვნელოვან პიროვნებებზე მიანიშნებენ. ფარიანტების, ესკიზების, ჩანაწერების შედარება მოწმობს, რომ პიესაში რუსული სახელებისა და გვარების ნაცვლად თანდათან იკრებოდა ქართული სახელები (მაგრამ ქართულ გვარებმაც განიცადეს ცვლილება: აბაშვილი ჯერ იყო საშვილი, ხოლო ნათელა აბაშვილი — ანასტასია საშვილი).

საინტერესოა, რომ აღრინდელ ვარიანტში „გრუზინიენ“-ის ნაცვლად „გეორგიენ“ ყოფილა. შრომის ავტორი გვეუბნება, ეს საქართველოს უფრო ძველი სახელწოდებაა (გვ. 65). თუმცა მეორეგან სწორად აღნიშნავს, რომ „გრუზია“ საქართველოს რუსული სახელია.

ავტორის აზრით, ბრეჰტი სპეციალურად სწავლობდა წყაროებს. საქართველოს შესახებ. „კავკასიურ ცარცის წრეში“ თითქოს შებურვილად, „დაშიფრულად“ ასახულია რუსეთის თებერვლისა და ოქტომბრის რევოლუციების ამბები და ქართული რეალიები თითქოს დრამატურეს სჭირდებოდა ისტორიულ-პოლიტიკური ასოციაციებისა და ქარაგმების შესაქმნელად.

როცა ბრეჰტი ამერიკაში „კავკასიური ცარცის წრეზე“ მუშაობდა, მას ჰქონდა სპეციალური საქალაქი, რომელშიაც თავს უყრდა პიესის მასალებს და რომელსაც პირობითად მასალების ამერიკულ საქალაქად („ამერიკაში მატერიალიენმაპე“) უწოდებენ. აქ ვხვდებით ბრეჰტის საინტერესო ჩანაწერებს საქართველოსთან დაკავშირებით. ერთ-ერთ ფურცელზე ჩამოწერილი აქვს საკუთარი ხელით ქართული რეალიები: ლობიოს წვნიანი, მჭადი, იოგურტი, ე. ი. მაწონი, ღორი (ალბათ, შემწვარი) ბროწეულები, თურთ, ბატკანი და ა. შ. მეორე გვერდზე: ქალაქის თავში: „ბე და“ შვილი (ე. ი. ქართული გვარების ყველაზე გავრცელებული დაბოლოებანი), მარჯვნივ: რამიშვილი, ქვემოთ: აბაშვილი; მცირე ინტერ-



ვალის შემდეგ მარჯვნივ ხაზია ჩამოსული. ხაზის მარცხენა მხარეს ქალს სახელებია ჩამოწერილი: გრუშე, მაკინე, მარო, ელო, ანიკო, ვარდო, ნათელა, კატო, ქეთო, ვერიკო; ხაზის მარჯვენა მხარეს — მამაკაცთა სახელები: ზურაბ, ალექო, კოტე, შაუვა, სოსო, ლავრენტი, ბეზირგან (ბეციკიგან), შოთა, ირაკლი, ილო, სანდრო, ფურცელზე ქვემოთ შებრუნებით წერია: მარჯვნივ — გორი, მარცხნივ — კახეციის (კახეთის) ღვინო. მეორე ფურცელზე მარცხნივ ვკითხულობთ გიორგი (გეორგი) სააკაძე, ქვემოთ: ორბელიანი, ამის ქვემოთ: ესაძე, კიდევ ქვემოთ: „ცაა“ და კითხვის ნიშანი უსვია, ამის ქვემოთ: მცხედ (ალბათ, მცხეთა). ფურცლის მარჯვნივ ქართული გვარებია ჩამოწერილი: ალიაშვილი, აბაქიძე (აფაქიძე), თობურაძე (თოფურაძე), ამის მარჯვნივ — ვახტანგ, შემდეგ სია ვერტიკალურად გრძელდება: ბიზერგარიშვილი, მახიაშვილი, ავალიანი (რატომღაც კითხვის ნიშანი უსვია), ბერიშვილი, ჩიქე (ჩხეიძე), ჯაფარიძე, ჩიჩირაძე (ალბათ, ჭიჭინაძე), შაიშვილი, შუბოლაძე (შუბლაძე), ობოლაძე.

საქალაქლდეში ფოტოებიცაა. მაგრამ ამ სურათთაგან მხოლოდ ერთზე უნდა იყოს ქართველი გამოსახული: ჩისტოკოპიანი, ქართულ კაბაში გამოწყობილი ქალი. ერთ სურათზე ჩოხიანი კაციც მოჩანს. მაგრამ ქართველი არ უნდა იყოს.

საინტერესოა იმის გაცნობა, თუ რას წერს გამოკვლევის ავტორი საქართველოსა და ქართველებზე პიესის ტექსტსა და აგრეთვე პრეპტის ჩანაწერებზე დაყრდნობით:

საქართველოს შესახებ არსებულ ისტორიულ ლიტერატურაში მრავალგზის ხაზგასმულია, რომ საქართველოში გაბატონებული კლასის ქალები სხვა ქვეყნების ქალებთან შედარებით გაცილებით აქტიურად იყვნენ ჩაბმულნი საზოგადოებრივ ცხოვრებაშიო (გვ. 51).

თამარ მეფის მართველობის ხანა (1184—1212) ეს არის საქართველოს ბრძოლებით აღსავსე ისტორიაში მშვიდობის პერიოდი. სახელმწიფო გაერთიანებული იყო და ხელოვნებანი ჰყვოდნენ (გაეზსენოთ შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“) (გვ. 56).

საქართველოს საუკუნეების განმავლობაში არ აწვევდნენ მტრები, ძლიერი მეზობლები — არაბები, სპარსელები, თურქები, რადგან ამ ქვეყანას ერთობ სახარბიელო მდებარეობა ჰქონდა: იგი შავ და კასპიის ზღვებს შორის იყო მოთავსებული და უდიდესი სტრატეგიული მნიშვნელობისა იყო. ამის გარდა, საქართველო დასავლეთისა და აღმოსავლეთის, აგრეთვე ჩრდილოეთისა და სამხრეთისაყენ მიმავალი გზების გზა — ჭვარციანზე მდებარეობდა. ამი-

ტომ ქართველები იძულებულნი იყვნენ თავისი დღე და მოსწრება ეწარმოებინათ თავდაცვითი ომები თავიანთი ქვეყნის და კულტურის გადასარჩენად. (გვ. 65).

ალექსანდრე ყაზბეგი წერდა ეროვნული სულისკვეთებით გამსჭვალულ კლასიკურ რომანებს. (გვ. 69). ყაზბეგი ცენტრალური კავკასიონის ყველაზე ცნობილი მთაა. (იქვე).

გიორგი წერეთელი სცემდა მემარცხენე ეურნალს „კვალს“, აკაკი წერეთელი იყო ქართველი კლასიკოსი მწერალი. საერთოდ წერეთლები ქართველ დიდებულთა შორის ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად გამართულ ბრძოლებში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდნენ (გვ. 70).

ორბელიანები საქართველოს ერთ-ერთ უძველეს არისტოკრატიულ მოდგმას მიეკუთვნებიან, რომელიც საქართველოს ისტორიის ორმეტრიალში ყოველთვის აქტიურად იყო ჩარეული და მრავალგზის მკაცრად დასჯილა კიდევ მოწინააღმდეგეთა შურისძიების შედეგად. მე-19 საუკუნის მიწურულში მეფე გიორგი III მონღოლმა ორბელიანების მთელი მოდგმის კვალს წაშლა საქართველოს ისტორიაში, სახელმწიფოს ანალებიდან მისი ამოღებითა და მათი ოჯახის მამრობითი წარმომადგენლების დასაქურისებით. რადგან ორბელიანებს მეფის მოწინააღმდეგე ტახტის პრეტენდენტისათვის დაუჭერიათ მხარი.

ცარისტული ხელისუფლების წინააღმდეგ 1812 წლის კახეთში დაწყებული შეთქმულების დროს. თბილისის გუბერნატორი იყო ერთ-ერთი ორბელიანი.

გ. ორბელიანი მიჩნეულია კლასიკის ქართველ მწერლად. (გვ. 99).

ირაკლი „პერაკლეს“ ქართული ფორმაა, ასე ერქვა საქართველოს მხარეების კახეთისა და ქართლის ორ მეფეს. ირაკლი II უმთავრესად ცნობილია თავისი მამაცური ბრძოლებით თურქების წინააღმდეგ (...) თავისი სიცოცხლის ბოლო წლებში მან მოაგერია რამდენიმე სპარსული ინვაზია (გვ. 101).

შოთა რუსთაველი, თმარ მეფის ფავორიტი, დაწერა ეპოსი „ვეფხისტყაოსანი“, ქართული ლიტერატურის ყველაზე ცნობილი ნაწარმოები. (გვ. 103).

გიორგი სააკაძე ქართველი დიდებული იყო, რომელიც მე-17 საუკუნის დამდეგის საქართველოში ხელისუფლებისათვის ბრძოლაში, აგრეთვე, თათრებისა და სპარსელების წინააღმდეგ ომებში ორჭოფულ, მერყევ როლს თამაშობდა. ასე მაგალითად, თავისი დის დაქორწინებით მეფეზე მან თავი ქვეყნის მმართველად აქცია, მაგ-

რამ შეთქმულების გამო იძულებული იყო სპარსეთში გაქცეულიყო. მისი დასმარებით სპარსელებმა შეძლეს დაეპყროთ საქართველოს დიდი ნაწილი. როცა სააკაძეს, შემდგომი წარმატებული ლაშქრობების მიუხედავად, მაინც სიკვდილით უპირებდნენ დასჯას, ის აუჯანყდა შაჰ აბასს. ხანგრძლივი სისხლიანი ბრძოლების მიუხედავად, საქართველო მაინც სპარსელების ხელში დარჩა.

„საქართველოს ისტორიული სიტუაცია ისტორიულ ლატერატურაში ხშირად შეუდარებიათ პოლონეთის და გერმანიის მდგომარეობასთან“. (გვ. 65).

გამოკვლევის ავტორი მეტისმეტად გაუტაცნია გარეგნულ ანალიზიებს, შემთხვევით თანხედენას (ზოგჯერ საკუთარ სახელთა უმნიშვნელო ბგერით დამთხვევასაც) და ამის საფუძველზე აგებს კურიოზულ, ზოგჯერ აბსურდულ ასოციაციებს, თვითნებურ მიმართებებსა და სიმბოლოებს და გამოთქვამს, ჩემი აზრით, უსაფუძველო; დამაჯერებლობას მოკლებულ ვარაუდებს.

საკმარისია ბრეჰტის რომელიმე პერსონაჟის სახელი ან გვარი დაემთხვას საქართველოს ისტორიაში ან ქართულ სინამდვილეში არსებულ ცნობილ რომელიმე პირს, რომ ბეტი ნენს ვებერი მაშინვე ამ უჯანასკნელს ბრეჰტის პერსონაჟის პროტოტიპად აცხადებს ან ცდილობს რაღაც მიმართება დაამყაროს მათ შორის, სხვაგვარად ვერ ავხსნით მის ვრცელ მსჯელობას, თუ კომენტარს რომელიმე ისტორიულ პირთან დაკავშირებით. საინტერესოა, რომ გამოკვლევის ავტორი ბრეჰტის ყოველ პერსონაჟს ერთზე მეტ პროტოტიპს უძებნის და ერთზე მეტ სიმბოლურ მიმართებას „უწყარებებს“ ხოლმე (ავტორი ხანდახან ქართული სინამდვილის ფარგლებიდანაც გადის).

„კავკასიური ცარცის წრის“ მომღერალს არკადი ჩეიძეს (ჩხეიძეს) ბეტი ნენს ვებერი უძებნის 3 პროტოტიპს და ამყარებს გარკვეულ მიმართებას მასსა და ზღაპრულ ქვეყანას — არკადიას — ბერძნული პოეზიის ნეტარ მწყემსურ სავანეს შორის. „პერსონაჟის სახელი იოლად იწვევს ლეგენდარული არკადიის ასოციაციას, ამის გარდა, თავს იჩენს მიმართებათა სხვადასხვა შესაძლებლობანი...“ (გვ. 53), წერს ავტორი.

„არკადი ჩხეიძის პერსონაჟი, ავტორის აზრით, აგებულია 3 პროტოტიპის თვისებათა შეერთებით: ერთია — არკადი მასლოვი, რევოლუციონერი, რომელიც ბერლინში მოღვაწეობდა, ნიჭიერი მწერალი ყოფილა, იცოდა რამდენიმე ენა და იყო კარგი ორატორი. მეორეა — არკადი ელბაქიძე, 1907 წელს თბილისში მთავრობის ფულის გატაცების მონაწილე, რევოლუციონერი და მესამე — კარ-

ლო ჩხეიძე, ცნობილი სოციალ-დემოკრატი, დიდად განათლებული და კარგი ორატორი (ამიტომაც, თურმე ბრეჰტის პიესაში არკადი ჩხეიძეზე ნათქვამი, რომ მომღერალმა 21.000 ლექსი იცისო). ყარ-ლო ჩხეიძეს ავტორი წიგნის ერთ გვერდზე მეტს უთმობს.

ბრეჰტის პიესის ექსპოზიციაში — „დავა ველის გამო“ გამოყვან-ნალო: აგრონომი ქალი კატო ვახტანგი (ვახტანგი აქ თითქოს იგეა-რის მაგიერაა, თითქოს გამოკვლევის ავტორსაც ეწლება, ვახტანგი გვარი ჰგონია, მაგრამ, მეორე მხრივ, აღნიშნავს, ვახტანგი ქართ-ველი შეფეების გავრცელებული სახელიაო, გვ. 56). ამ მეტისმე-ტად უმნიშვნელო პერსონაჟისათვის ავტორი 3 „წყაროს“ პოუ-ლობს: ქართველ შეფეებს, რომელთაც ერქვათ ვახტანგი, რეჟისორ ვახტანგოვს და ერთ ქართველ რევოლუციონერს, რომლის ერთ-ერთი რევოლუციური თუ პარტიული ზედმეტი სახელი კატო ყო-ფილა (არ დაგავიწყდეთ: ეს რევოლუციონერი მამაკაცი იყო). ყვე-ლეფერს რომ თავი დავანებოთ, რა მიმართება შეიძლება ჰქონ-დეს რეჟისორ ვახტანგოვს ბრეჰტის პიესის ამ უმნიშვნელო პერსონა-ჟი — ქალისადმი, რომელსაც „ცარცმი“ თითქმის არავითარი იდეური დატვირთვა არა აქვს?!

პიესის ერთ-ერთ ვარიანტში მოქმედებდა პერსონაჟი ქალი თა-მარა ობოლადე. ამ პერსონაჟის სხვა „წყაროებთან“ ერთად ამ თა-მარას ერთ-ერთ პროტოტიპად მიჩნეულია ჩვენი თამარ-მეფე, რომელზედაც ისაა ნათქვამი, რაც შე ზემოთ მოვიყვანე (სახელმწი-ფო გაერთიანებული იყო, ხელოვნებანი ჰყვოდნენ, მშვილობა და-სადგურებულები მისი მეფობის დროს და ა. შ.). ეს თამარა ობო-ლადე, რომელიც საბოლოო ვარიანტში არც შემორჩენილა, ერთ-ერთ აღრიხნდელ ვარიანტში პროლოგის უმნიშვნელო პერსონაჟი იყო. რა მიმართება შეიძლება ჰქონოდა ამ თამარა ობოლადეს თა-მარ-მეფესთან? მხოლოდ სახელის მსგავსება. თუ თამარ მეფე თა-მარა ობოლადის პროტოტიპად არ მიაჩნია, მაშინ უადგილოა და სრულიად არ არის აუცილებელი ამ პერსონაჟთან დაკავშირებით თამარ მეფეზე მსჯელობა. ისევ პიესის პროლოგში არის პერსონაჟი, მოხუცი გლეხი, ალექო ბენეშვილი (აღრიხნდელ ვარიანტში: ბერი-შვილი). ვებერს ეს გვარი ხელოვნურად წარმოებული ჰგონია ბრეჰ-ტის მიერ: ბერია + ქართული გვარების ერთ-ერთი გავრცელებული დაბოლოება — შვილი), რათა ამაზე შორს გათვლილი ვარაუდი დაამყაროს.

ფუბერნატორ აბაშვილის გვარს ავტორი უკავშირებს სპარსელ შაჰაბასს, რომელმაც დაიბურო საქართველო.

არსენ ყაზბეგის, რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში გურამ

სალარაძე რომ თამაშობს ჩინებულად, პროტოტიპები თუ „წყაროები“ ჰკონია ავტორს: ალექსანდრე ყაზბეგი; შხამი დარჩმანი. რომელსაც გერმანულად „Arsen“ (არსენიუმ — ლათინურად) ჰქვია და რომლითაც თავადმა იუსუპოვმა მოწაჟა გრამა ჩან-პუტინი; და მთა ყაზბეგი. რა საფუძველი აქვს ავტორს ჩვენი ალექსანდრე ყაზბეგი მიიჩნით ვერაგი, მოლაღატე, ანტიპათიურ-არსენ ყაზბეგის პროტოტიპად?! ან საერთოდ რა მიმართებაა მათ შორის, ამაზეც ავტორი არაფერს ამბობს.

გუბერნატორ აბაშვილის ადიუტანტი შალვა, რომელსაც ჩვენთან სოსო ლალიძე ანსახიერებს, ერთ-ერთ ადრინდელ ვარძანტში გეარად წერეთელია. ამ ადიუტანტს შესანიშნავი პროტოტიპები შეუჩრია ვებერმა: აკაკი წერეთელი, გიორგი წერეთელი, როსტომ წერეთელი და კაკი (ირაკლი) წერეთელი. მე ვერაფრით ვერ მგმხედარვარ, რა საერთო ან რა მიმართება შეიძლებოდა აღმოგვეჩინა ამ პერსონაჟსა და ამ წერეთლებს შორის!

აღსანიშნავია, რომ ზოგან ავტორი ცდილობს რაღაც, თუნდაც ყურით მოთრეული, ნაძალადევი მიმართება თუ კავშირი დაამტკიცოს ბრეტტის პერსონაჟსა და მის „პროტოტიპს“ შორის, მაგალითად მხოლოდ ასახელებს „პროტოტიპებსა“ და „წყაროებს“ და კრინტს არ ძრავს, თუ რა კავშირი, თუნდაც მიახლოებით და გარეგნული, შეიძლება დაიძებნოს მათ შორის. ასეთ „წყაროთა“ რიცხვს მიეკუთვნება აგრეთვე მთა ყაზბეგი, რომელიც არსენ ყაზბეგთან დაკავშირებით გახსენებია ავტორს.

უფარესად საინტერესოა ჯარისკაც სიმონ ჩაჩავასთან დაკავშირებით გაჩენილი ავტორისეული ასოციაციები:

სიმონი ერქვა ბევრ მეფეს, რომლებიც მე-16 და მე-17 საუკუნეებში საქართველოს სხვადასხვა პროვინციებში მეფობდნენო. მათგან ყველაზე ცნობილი, სიმონ I ქართლის მეფე იყო, მაშინ კვლავ ღლიერი პროვინციისაო, სიმონს აღწერენ როგორც ენეთოვულ და გენიალურ მთავარადარდალს, რომელმაც საქართველოდან განდევნა თურქები და სპარსელები მრავალ ბრძოლაში დაამარცხაო.

სიმონის სახელის არჩევას ბრეტტმა შეიძლება აგრეთვე ვაფთვალისწინა საბჭოთა პოეტის კონსტანტინ მიხაილოვიჩ სიმონოვის გეარციო. სიმონოვის ინგლისურად თარგმნილი ერთი სიმღერა ფრონტელი ჯარისკაცისა მიმართული თავის ცოლისადმი მოიპოვება ბრეტტის „სამუშაო ყურნალში“ (A3 548, „მელოდე“), ეს სიმღერა მოგვაგონებს გრუმეს სიმღერას ომში წასულ ჯარისკაც სიმონისადმი: „წადი მშვიდად ბრძოლაში, ჯარისკაცო“.

გვარი ჩაჩავა (Chachava) გაგვახსენებს გამოჩენილ ქართველ თავადს, ილია ჭავჭავაძეს (ინგლისური დაწერილობით: Chavchavadze)...

გარსევან ჭავჭავაძე იყო ერთი იმათგან, რომელმაც ხელი მოაწერა 1783 წლის ხელშეკრულებას, რაც რუსეთის დედოფალ ეკატერინე II-ის სუვერენიტეტს ცნობდა საქართველოზე“ (გვ. 72).

მე მკონია, ავტორისეულ კომენტარებზე ჩვენი კომენტარები ზედმეტია! ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, სად ილია ჭავჭავაძე და სად სიმონ ჩაჩავა!

პიესაში ახსენებენ ჩამოხრჩობილ მოსამართლეს, ილო ორბელიანს. ეს ილო ორბელიანი ავტორში იწვევს საერთოდ საქართველოს ისტორიაში ორბელიანების და, კერძოდ, გრიგოლ ორბელიანის, ჩვენი სასიკვდილო პოეტის ასოციაციას. პირდაპირ საოცარია, ნუთუ გვარის მსგავსება საკმაო საფუძველია ასეთი ასოციაციის აღძვრისათვის? (ორბელიანებზე ავტორის კომენტარები უკვე მოვიყვანე ზემოთ).

პიესის ერთ-ერთ ვარიანტში გვხვდება „ეფრეიტორი შოთა“. ვებრა დაუფიქრებლად ამ პერსონაჟთან დაკავშირებით გვაწვდის კომენტარს: „შოთა რუსთაველი... დაწერა ეპოქის „ვეფხისტყაოსანი“... და ა. შ. როგორც ჩანს, ვებერი ფიქრობს, რომ ბრეჰტის ყოველ პერსონაჟს აუცილებლად უნდა ჰყავდეს ისტორიული პროტოტიპი და რადგან იმ ლიტერატურაში, რომელიც მან საქართველოზე წაიკითხა, სხვა შოთას ვერ მიაგნო, იძულებულია ივარაუდოს. რომ ალბათ ამ ეფრეიტორ შოთასა და შოთა რუსთაველს შორის რაღაც მიმართებას ამყარებს ბრეჰტიო: სახელდობრ, რა მიმართებას, ჭერჯერობით თვით ვებერმაც არ იცის.

პიესის ადრეულ ვარიანტში ვხვდებოდით „წმინდა ბანდიტს“. ირაკლის, რომელიც შემდეგ „მოხეტიალე განდევგილად“ გადაიქცა. ამ ირაკლის „პროტოტიპები“ ყოფილან მეფე ერეკლე II და ირაკლი წერეთელი. რატომ, ღვთის გულისათვის! (ეს ირაკლი რობერტ სტურუას სპექტაკლში საერთოდ ამოღებულია).

ასევე საეჭვო მეჩვენება ავტორის ვარაუდი, რომ თითქოს ბრეჰტს სახელი და გვარი აზდაკი (გერმანელები „ა.ც.და.კა.“ გამოთქვამენ) ეს დეკ-ის ანალოგიით უწარმოებია — ამერიკელები აზდაკა — Azdak წარმოთქვამენ როგორც „ესდეკ“ (კი ჰაკრამ რა კავშირია აზდაკსა და ესდეკებს შორის?!).

საერთოდ, ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, როგორ შეიძლება ერთი და იმავე პერსონაჟის პროტოტიპები იყვნენ სრულიად განსხვავებული, ზოგჯერ დიამეტრულად საწინააღმდეგო, ერთმანე-

თის გამოპრიცხავი ისტორიული პირები? თომას მანის ადრიან ლევერკიუნის პროტოტიპებადაც რამდენიმეს აახლებდნენ, მაგრამ ესენი ყველანი რალაცნაირად ერთმანეთთან დაკავშირებულა, ნათესაური ხელოვანები არიან, რომლებიც ერთმანეთს არ გამოპრიცხავენ. მათ რალაც აქვთ საერთო, (ნიცშე, ჰუგო ვოლფი, ალბან ბერგი და სხვ.).

ამ-ს შემდეგ შეუძლებელი ხდება ბრექტის პიესიდან არათუ ძირითადი იდეის, არამედ საერთოდ აზრის გამოტანა. გაუგებარი ხდება, რას უჭერს მხარს ბრექტი და რას არა.

წიგნში გვხვდება ფაქტობრივი შეცდომებიც.

გრუშე ვებერს ქართული სახელი ჰკონია, ანდა მხედველობიდან ეპარება, რომ გრუშა რუსული სახელია: „ვრუშე ვანნაძე“ ერთაჯ — სახელს და გვარს ქართულ ელერადობას ანოკებნო (როგორც ჩანს, ვებერს არ ახსენდება დოსტოვესკის „კარამაზოვებიდან“ გრუშენ-კა).

„იუნუპი“, წერს ავტორი, „იოსეფის ქართული და აგრეთვე რუსული ფორმა“-ო (გვ. 87).

კახეთის ნაცვლად ბრექტიან ჩანაწერებში გვხვდება „კახეცია“, რასაც ყველგან უცვლელად იმეორებს ვებერიც.

ბრექტსაც და ვებერსაც ვახტანგი გვარი ჰკონიათ. ვებერი იმეორებს, აგრეთვე, ბრექტის მცდარ „მცხედ“-ს (მცხეთას ნაცვლად).

პოლიციელი შაუვა, აზდაკის მეგობარი ავტორს დაპყავს „ოდენზეეს ცარცის წრის“ მოსამართლე შაო-ფანზე (გვ. 9), ე. ი. გამოდის, რომ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პირობითად, „ჩინური ვარიანტიდან“ მხოლოდ ეს ერთი ჩინური სახელი შემორჩენილა, რაც დამაჯერებელი არ ჩანს. მე ვფიქრობ, „შაუვა“ შალვას დამახინჯებული ფორმაა, თუმც ამას კატეგორიულად არ ვამტკიცებ, რადგან სხვა შემთხვევაში ეს სახელი ბრექტს სწორად აქვს ნახპარი აქვე პიესაში.

ვებერმა ერთ საინტერესო გარემოებაზე გაამახვილა ყურადღება, რამაც ახსნა პიესაში „ვანნაძისა“ და „ხახავა“ გაჩენა (გრუშეა და სიმონის გვარებს ანე წარმოთქვამენ გერმანულენოვან თეატრებში. ჟონჯანელები სწორად მოიქცნენ, როცა ორიგინალის „ვანნაძე“ და „ხახავა“ ვანნაძითა და ჩაჩავით შეცვალეს). ბაქმე ის ვახლავთ, რომ თავდაპირველად ბრექტს „კავკასიური ცარცის წრე“ ამერიკელი მაყურებლისათვის უნდოდა ეჩვენებნა (მან ეს პიესა ხომ ამერიკაში ყოფნისას დასრულა) და აპიტომ ანგარიშს უწევდა საკუთარი სახელების ამერიკულ ორთოგრაფიას. ითვალის-

წინებდა საკუთარი სახელების, ამერიკული (ინგლისური) ორთოგრაფიის და წარმოთქმის წესებს. Chachava-სა და Vachnadze-ს ინგლისურენოვანი ჰეიბიკელი წაიკითხავს ჩაჩავად და ვახნადელ (ინგლისური მართლწერითაა გაფორმებული აგრეთვე შალვაჰ — Shalva) მაშასადამე. ვახნაძის, ჩაჩავას და აგრეთვე შალვას დაწერილობა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ამერიკული პერიოდის ნაშთია, რომლის გასწორება ბრეჰტის რატომღაც გამოჩნდნია. (სხვა შემთხვევებში, სადაც ბერა „შ“-ს ვხვდებით, იქ გერმანულ „sch“-ს წერს ხოლმე).

ერთგვარობა არ შეიძინევა აგრეთვე ქართული გვარების დაბოლოება „ძე“-ს გადმოსაცემად: რვაჯერ გამოყენებულია — „ze“ და მხოლოდ ერთხელ „se“. ვფიქრობ „ze“-ც ამერიკული გადმონაშთია.

საინტერესოა, რომ დაახლოებით ანალოგიური ვარაუდი გამოეთქვი მე 1958 წელს ბრეჰტის ქერივისადმი, სახელგანთქმულ მსახიობ ჰელენე ვაიგელისადმი მიწერილ წერილში: ბრეჰტი ხომ არ სარგებლობდა რონელიმე ინგლისური წივნით, როცა თავის პიესას წერდა-მეთქი. რადგან არც ხახავა და არც ვახნაძე ქართული გვარები არ არის და მხოლოდ ინგლისურენოვანი მკითხველი წაიკითხავდა და წარმოსთქვამდა Chachava-ს და Vachnadze-ს სწორად, როგორც ჩაჩავას და ვახნაძე-თქო. ეს კი ქართული გვარები-მეთქი. (მე ცხადია, იმ დროს ხელთ არავეითარი მასალა არ მქონდა, მხოლოდ ინტუიციას მიყვებოდრი). ჰელენე ვაიგელმა ჩემი წერილი გადაუგზავნა ცნობილ ბრეტოლოგსა და ბრეჰტის არქივის მაშინდელ ხელმძღვანელს, ჰანს იოახიმ ბუნგეს.

ბუნგე არ დამეთანხმა. ბრეჰტმა მაშინ ინგლისური ენა უკვე კარგად იცოდა და თუნდაც ეს გვარები ინგლისურ წიგნში ენახა, გერმანულად ფონეტიკურად სწორად გადაიტანდაო. (იხ. „ცოტა რამ დამატებით „ცარცის კავკასიური წრის“ შესახებ“, თბილისი, 19 იანვარი, 1959).

მაშასადამე, ეს არცაა „ცარცის“ აღრიხდელი რედაქციის ნაშთი, რაც ალბათ უნდა გასწორდეს (წელს ვნახე ბრეჰტის თეატრში „ცარცის“ ახალი დადგმა — აზდაკს ეკეპარდ შალი თამაშობს — და ამჯერადაც სცენიდან ისმოდა „ხახავა“ და „ვახნაძე“).

მაგრამ, მეორე მხრივ. ეს უკვე სხვა საკითხია, მე მარც მეთქვება, რომ ბრეჰტმა ზედმიწევნით იცოდა საქართველოს ისტორია და ქართული ვითარებანა, რაშიც ჩვენი დარწმუნება სურს ბეტი ნენს ვებერს. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ ბრეჰტი მოახლეს, შინამო-



სამსახურეს. რომლის დაბალ, მდანიო ჩამოშავლობას საგანგებოდ  
ესმება ხაზი, არ „მიაწერდა“ არისტოკრატიულ გვარს — ვაჩნაქს.

ყურადღებამისაქცევია ის ფაქტი, რომ თუ ბეტი ნენს ვებერის  
ინტერპრეტაციას გავყვებით, ძალიან გაჭირდება (შეუძლებელი  
ხდება) ბრეჰტის პოზიციის, მისი თვალსაზრისის დადგენა, რადგან  
ერთსა და იმავე პერსონაჟებს იგი პროტოტიპებად მეტწილად დი-  
მეტრულად საპირისპირო ისტორიულ პირებს უქებნის. თუ, მა-  
გალითად, აზდაკის პროტოტიპები იყვნენ: ესლეკები, ე. ი. სოციალ-  
დემოკრატები, ა. კერენსკი, კათოლიციზმის ცნობილი სპეციალის-  
ტი, მიუნჰენელი პროფესორი, იოჰან იოზეფ იგნაც დოლინგერ  
და ა. შ. საკითხავია, რა იდეურ-პოლიტიკურ-სიმბოლური ფუნქცია  
და დატვირთვა ეკისრება პიესაში აზდაკს? ვინ არის აზდაკი? მე მეს-  
მის, რომ ბრეჰტს არა ჰყავს სწორხაზოვანი, სქემატური, ცალმხრი-  
ვი პერსონაჟები, რომ ისინი ყველანი შინაგანად წინააღმდეგობრი-  
ვი, დიალექტიკური და ა. შ. აღამიანებია, მაგრამ რაღაც დომინან-  
ტური, წამყვანი, იერის მიმცემი, არსებითი ხომ უნდა იყოს ყო-  
ველ პერსონაჟში, რისი დადგენაც შეუძლებელი ჩანს ვებერის ინ-  
ტერპრეტაციის მიხედვით. ვებერის მთელი წიგნი რეალ-  
ტივიზმიითაა გამსჭვალული. ერთგან შენიშნავს ვებერ-  
ი, პატარა სოსო ჯულაშვილს ილია ჭავჭავაძემ თავის გაზეთში  
ლექსი დაუბეჭდაო, იოსებ სტალინმა კი სამაგირო იმით გადაუზა-  
და, რომ მის მკვლევლობაში მონაწილეობდაო. აქაც არ იცავს ვებერ-  
ი სიზუსტეს: სტალინის უშუალო მონაწილეობა ილიას მკვლე-  
ლობაში არ დასტურდება.

ამის გარდა, ვებერის მიხედვით, „კავკასიური ცარცის წრე“ ისე  
„ჩაკეტილი“, ისე „დაშიფრული“ აღმოჩნდა, რომ ამ მკვლევარამ-  
დე ვერავინ გახსნა, ვერც მკითხველებმა, ვერც მაცურებლებმა,  
ვერც რეჟისორებმა და ვერც ფილოლოგებმა. არა თუ ვერ გამოფ-  
რეს, მათ საერთოდ ვერც შეამჩნიეს, რომ პიესა „დაშიფრული“,  
„შენიღბული“, „შებურვილი“ იყო. მაშინ რაღა აზრი აქვს ისეთ  
დაშიფრვას? ასეთ შემთხვევაში ბრეჰტის მიზანი ხომ მიუღწევ-  
ელი რჩება?! წარმოიდგინეთ, რა კურიოზული სიტუაცია შექმნილა  
თეატრისა და ლიტერატურის ისტორიაში. 1949 წ. დაბეჭდილ პიე-  
სას და 1 წლის წინათ დადგმულ სპექტაკლს 80-იან წლებამდე, ე. ი.  
დაახლოებით 30 წლის განმავლობაში აბოლუტურად მცდარად  
კითხულობდნენ და უყურებდნენ. (ლიტერატურის ისტორიამ იცის  
შემთხვევები, როცა რომელიმე ნაწარმოები სრულად თანდათანო-  
ბით „გასწილია“, მაგრამ მკითხველი თუ მაცურებელი დაახლოებით  
სწორ გზაზე იდგა ხოლმე და უახლოვდებოდა ნაწარმოებს

არსს. ყოველი მნიშვნელოვანი მხატვრული ნაწარმოები ახალ ეპოქაში ახალ წახნაგს გამოაჩენს სოლმე, მაგრამ ამით მისი შემეცნების, აღქმის წინა საფეხურები არ უარიყოფა).

ერთი სიტყვით, ბეტი ნენს ვებერის გამოკვლევა ბრექტის „კავკასიური ცარცის წრის“ შესახებ, ჩემი აზრით, აღბეჭდილია მეტისმეტი სუბიექტივიზმით, რელატივიზმით და არგუმენტების უკმარობით.

P. S. ჩემი ეს წერილი-გერმანულად თარგმნილი და ცოტა შერბილებული გავუგზავნე ბეტი ნენს ვებერს. მალე მივიღე ცნობა, რომ ჩემ მიერ განხილული წიგნის ავტორი საავტომობილო კატასტროფაში დაღუპულიყო..

1986

## IN MEMORIAM

### მრეკლე ტატიშვილი

ორმოციან წლებში, ომი ახალი დამთავრებული იყო, უნივერსიტეტის პირველ კორპუსში ხშირად დაინახავდით ასკეტური გარეგნობის, პირქუშ, გაულიმარ კაცს, რომელსაც ცოტა სიარული უჭირდა. მას ბევრი გადაეტანა, მაგრამ სულიერად მანკ არ გატენილიყო, ნაწილობრივ ნიცშეს მიმდევარი გახლდათ და ქრისტიანული, ფრანცისკანული მოდრეკილება არ ახასიათებდა.

ჩვენი უნივერსიტეტის დღევანდელ სტუდენტთაგან, ალბათ, ძალიან ცოტამ თუ იცის, რომ ქართული უნივერსიტეტის უცხო ენათა კათედრის დამაარსებელი და მისი პირველი გამგე, აკრეფვე ქართული ანგლისტიკის, გერმანისტიკისა და რომანისტიკის ერთ-ერთი საფუძველჩამყრელი პროფესორი ერეკლე ტატიშვილი იყო. ეს მცირე წერილი მისი გახსენებისა და მისი სილუეტ-ს მოხაზვის ცდაა. მთაწმინდისა და იოლოლაკის უბნების მიჯნაზე ერთ-ერთ ქუჩაზე მდგარ ძველი სახლის პირველ სართულზე 40-იან წლებში ბნელ პატარა ოთახში მუდამ მავკიდის ნათურა ენათო. ამ პატარა ოთახში ძველებური, მასიური საწერი მაგიდა იდგა. მაგიდა სავსე იყო წიგნებით, წიგნების მთები თათქმის ქერამდე აღწევდა. ოთახი საერთოდ სავსე იყო წიგნებით, წიგნები ყველაფერზე ეწყო, იატაკზე. სკამებზე... იმის მიუხედავად, რომ ბატონ ერეკლეს პატიმრობისას მისი უმდიდრესი ბიბლიოთეკა გაძარცულ იქნა (თქვენ გახსოვთ, როგორც ხდებოდა...), მაგიდას ჩვეულებრივ ერთი ასკეტური შესახედაობის, რომაული პროფილის მქონე, გარინდებულის, სიღრმეებში წასული კაცი ეჯდა, რომელიც ერთ წერტილში კონცენტრირებული მზერით ფიქრად და აზრად იყო ხოლმე ქცეული. ძალიან ხშირად საგანგებოდ ჩაპივლია ბატონი ერეკლეს ერთფანჯრიანი ბინის წინ — მის შეგირდსა და უზრწემეს მეგობარს (მისი უშუალო მოწაფე, ე. ი. მისი მსმენელი არ ვყოფილვარ, მე გერმა-

ნისტოკას ვსწავლობდი, ბატონი ერეკლე კი ანგლისტებს უჯიბთხავდა ლექციებს) — ჰოდა ჩვენი მოძღვარი (ამ სიტყვის საუკეთესო და ქვეყნარტი და არა „სკოლარული“ გაგებით) ასე ჩაფიქრებული უფრო ხშირად დამინახავს, ვიდრე თუნდაც წიგნის მკითხველა ანდა რაიმეს მთხზველი.

და ეს პატარა ოთახი ბატონ ერეკლეს მეგობრებისა და შევირდებისათვის ერთგვარ წმიდა ადგილს, თავისებურ „სალოცავს“, ყარობობისა და პილიგრიმობის სადგურს, ამავე დროს, ამ ზენაკის ბინადრის კარჩაყეტილობის მიუხედავად, „კამერული“ დიონისური სერობის ალაგსაც წარმოადგენდა. ოფიციალური და არაოფიციალური საზოგადოებისაგან განზე დგომის, აგრეთვე ხმაურიანი, ზიშნიშა, ბრქყვილა, სნობისტური „დარბაზობებისა“ და თავყრილობების მიმართ ალერგიის მიუხედავად, ბატონი ერეკლე სრულებითაც არ ყოფილა დიონისური თრობის წინააღმდეგი (წინააღმდეგ შემთხვევაში თავისი მოძღვრის ცული შევირდი იქნებოდა). მას არ უყვარდა ღრეობა და ღრიანცელი, მაგრამ ძალიან ვიწრო წრეში ინტიმური, უხმაურო ძველბერძნული სიმპოზიონის მიმხრეც იყო, ფიგურალურად რომ ვთქვათ, გვერდით ისეაშდა, „აძლობილებდა“ ბახუსსა და პლატონს... ცხოვრებაში მისი მთავარი დასაყრდენი იყო მეგობართა და შევირდ-მეგობართა ვიწრო წრესთან შემოქმედებითი ურთიერთობა და კონტაქტი. ბატონი ერეკლე ცნობდა მხოლოდ, გოეთეს ენით რომ ვთქვათ, სულთა შერჩევით დანათესაებდას. მისგან არაერთხელ გამოგონია, ამქვეყნად ძალიან ძნელი გასაძღისი იქნებოდა, ცხოვრების უდაბნოეთში რამდენიმე ოაზისი რომ არ არსებობდესო. „მთაწმინდელი განდეგილისათვის“ ყველაზე ძვირფასი ოაზისი მეგობრობა იყო.

ბატონ ერეკლეს სენაკში შეუღლი კაცი მაშინვე მიხვდებოდა, რომ ამ ოთახის პატრონს მაინცდამაინც არ უზრუნია მატერიალურ-ნივთიერი კეთილდღეობის მოხვეჭისათვის. ერეკლე ტატიშვილის მთელი ავლა-დიდება, მთელი უძრავ-მოძრავი ქონება ამ ერთ ციკქნა ოთახში, იყო თავმოყრილი: საწერი მაჯიდა, რომელც სააადილო მაჯიდის მოვალეობასაც ასრულებდა, საპიოდე სკამი, ერთი ძველძძველი, ჯაკმაოდ დაზიანებული ტახტი და წიგნები. კედელზე, მაჯიდის თავზე წიგნების თახჩა იყო მიმაგრებული, რომელშიაც ინახავდა მცირერიცხოვან ჭურქელსაც. მის სენაკში ნივთიერი სიღატაკე სუფევდა, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, მაგრამ მასში ზეიმობდა, ყოველგვარი კონსურენციის გარეშე დაბუღებულაყო „სული“, „გონი“, „გაიბტი“... ბატონ ერეკლეს სიცო-

ცხლ-ს უკანასკნელ წლებში კომფორტის მინიმუმიც კი არ ჰქონია, მაგრამ ამ პატარა ოთახში დაგუბებული განკვერტები, პენეტრაციები, აზრები, კონტემპლაციები, მედიტაციები ალბათ ერთი ქალაქის მოსახლეობას ეყოფოდა.

არსებობენ ადამიანები, რომელთაც მუდამ საკუთარ თავზე, საკუთარ გეგმებზე და მიზნებზე უყვართ ლაპარაკი, სხვას არ აცლიან სიტყვის თქმას, უყვართ საკუთარი ცხოვრებიდან ამბებინა, ეპიზოდების, შემთხვევების მოყოლა. მათ სხვისი აზრი, სხვისი ნათქვამი არ აინტერესებთ. ბატონი ერეკლე ასეთი ადამიანების სრული ანტიპოდი იყო. უახლოეს მეგობართა წრეშიც კი უქირდა საკუთარ თავსა და საკუთარ გეგმებზე ლაპარაკი.

ჩვენ, ადამიანები ხშირად უღირსს ვაქებთ, რათა მასზე უკეთესი გავალიზიანოთ და დავჩრდილოთ. ნამდვილად ქებზე ღირსის ქება გაცილებით ძნელია, ვიდრე უღირსისა. ბატონი ერეკლე საკუთარ თავზე უშუალოდ კაცი იყო, რომელსაც სხვისი წარმატება არ აღიზიანებდა. მაგრამ, მეორე მხრივ, ერეკლე ტატიშვილს ეჭვავებოდა პირადი ანტიპათიის პირმოთნე და ფარისევლური დაფარვა. ვინც არ უყვარდა, იმას აშკარად, შეიძლება ითქვას, საკმაოდ „აგრესიულად“ აგრძნობინებდა თავის დამოკიდებულებას და ახალი მტრის შეძენა არ აშინებდა. ამ მხრივაც „მთაწმინდელი ჯანდელი“ „სილს-მარიას ჯანდელი“ მიმდევარი იყო, ფრანჩესკო ასინელის მოდრეკილობა, თვინიერება და მეტინამეტი უწყინარობა არ ყოფილა მისი იდეალი.

მაგრამ არც საგანგებო სიგოროზე და გულზვიადობა ახასიათებდა, არც თავისი ევროპა-შემოვლილობა აკვირებდა და არც თითქმის ყველა ევროპული ენის ზედმიწევნითი ცოდნა ახვევდა თავბრუს. გაცილებით მასზე მცირე პოტენციისა და ნაკლები ლექსონის მქონენი ჩვენში ისე დაიჭვიმებიან, თითქოს „ფეფინიტყაოსანიცა“ და „ფაუსტიც“ — ორივე მათი დაწერილი იყოს. ზოგიერთს მთელი თავისი სიცოცხლის განმავლობაში სხვა არაფერი უკეთებია, გარდა უხეირო კომპილაციებისა, მაგრამ ისინი საუბრისას თბასავით კიკინებენ „მე“, „მე“-ო და თავს გაბეზრებენ ერთისა და იმავის გამეორებით: „მე ამდენი და ამდენი წიგნის ავტორი ვარ“, „ბოლოსდაბოლოს მე საზოგადო მოღვაწე ვარ“, „მე ევროპაშიც მიცნობენ“, „პირველად მე მივაკვლიე...“, „პირველად მე აღმოვაჩინე...“, „პირველად მე გამოვაქვეყნე...“, „მე რატომ არ მახსენებენ...“ და ა. შ.

ჩვენს საუკუნეში — მასობრივი წერისა და მასობრივი ბეჭდვის

საუკუნეში, როცა ადამიანები მეტს წერენ და ბეჭდავენ. ვიდრე ფიქრობენ და აზროვნებენ, ბატონი ერეკლე ირონიულად დაჰყურებდა გრაფომანიით შეპყრობილ ადამიანებს, რომელთაც იხეთი პოსა აქვთ მიღებული, თითქოს მათი წიგნები რომ არა, ქვეყანა ჩამოიქცეოდა. ბატონ ერეკლეს აცოფებდა რომელიმე გრაფომანის მფარველური ტონი. „ამხანაგო ტატიშვილო, რატომ არ წერთ, თქვენ შეგიძლიათ წერა!“ ერეკლე ტატიშვილის მთელი ნაწერები ერთ თხელ რვეულად აიკინძება, რადგან მას არ შეეძლო ის დაეწერა, რასაც არ ფიქრობდა. ხოლო იმას დაწერა, რასაც მაშინ ადამიანები ფიქრობდნენ, ერთობ სახიფათო იყო. ალბათ ამიტომაც იყო, რომ მაშინ წერდნენ იმას, რასაც არ ფიქრობდნენ.

...ბატონი ერეკლე ადამიანი იყო და არაფერი ადამიანური მისთვის უცხო არ ყოფილა. უაღრესად სუბიექტური იყო სიყვარულსა და სიძულვილში, სიმპათიება და ანტიპათიებში. მას ჰქონდა „დისტანციის პათოსი“, მისივე მოძღვრის ენით რომ ვთქვათ; ყველას არ მიუშვებდა თავის სიახლოეს, სიყვარულისა და სიმპათიის განაწილებაში ძალიან ხელმომჭირნე იყო და აქტიური სიძულვილიც იცოდა.

მისთვის სრულიად უცხო იყო აპლომბი და მენტორული ტონი, არ უყვარდა ჰკუთისდამრიგებლური ჩიჩინი, საკათედრო რიტორიკა და მქადაგებლის პათოსი. გაცილებით უმცროს მეგობრებსაც უურადლებით უსმენდა და ჰქონდა სხვისი აზრის პატივისცემის უნარი. არ უყვარდა ხმამაღალი პარადული სიტყვების ატმოსფერო, ქირის დღესავით სძაგდა ყოველგვარი ფანატიზმი და რჭულშეუწყნარებლობა, მესიანური და წინასწარმეტყველური პოზები.

ბატონ ერეკლესთან ძალდაუტანებელ, „შემთხვევით“ საუბარში გაცილებით მეტს და უკეთ გაიგებდი და გაითავისებდი, ვიდრე ათასი წიგნის წაკითხვითა და ოფიციალური ლექციის მოსმენით. პირადად მე პირველად მასთან ვეზიარე ჰემშირიტებას, რომ ხეცნობადისა არ არის ხეცნობვებისა, რომ ადამიანის ბედნიერება მხოლოდ მეცნიერებისა და ცოდნის მეშვეობით ვერ მიიღწევა. პირველად ბატონ ერეკლესთან საუბრების წყალობით შევდგი ფეხი შოპენჰაუერის, ნიცშეს და სხვა მოაზროვნეთა საძეაროებში, ისე, რომ მათი თხზულებანი ჯერ წაკითხული არც მქონია.

გერმანული კულტურისა და ლიტერატურის ბრწყინვალე ცოდნის, აგრეთვე ნიცშეთი ჯატაცების მიუხედავად, ბატონი ერეკლემიანც უფრო ანგლოფილი იყო, ვიდრე გალომანი თუ გერმანოფილი. ჩემთვის მოუყოლია უცხოეთში ყოფნისას ამის თაობაზე მწვა-

კე კამათის შექალებ მიხაკო წერეთელთან, რომელიც უფრო გერმანული კულტურული ორიენტაციისა იყო. გვიანებრია აგრეთვე გერონტი ქიქოძის გალომანობაზეც, რომელსაც დიდი პატივაცემით ახსენებდა ხოლმე, თუმცა ახლო მეგობრული ურთიერთობა არ ჰქონია ბატონ გერონტისთან.

პირველად ბატონ ერეკლესაგან გაიგონა ნიკო ყიასაშვილმა ჯონსის სახელი.

მე ყოველთვის მტკივნეულად და ამავე დროს სასიამოვნო მოვონებად დამრჩება, რომ მისმა მეგობრებმა მე მაშინ ჯერ კიდევ სტუდენტს, მანდეს ბატონ ერეკლეს საპარესთან გამოსათხოვარი სიტყვის თქმა.

...და ბოლოს, ბატონ ერეკლეს ეთიკური ჰეროიზმი ახასიათებდა. იგი უკომპრომისო და ქედმოუხრელი წავიდა ამ ქვეყნიდან. ასეთი დარჩა ერეკლე ტატიშვილი ჩემს მენახიერებაში.

1986

## ბატონი გრიგოლ კიკნაძე

(სიტყვა წარმოთქმული ბ-ნ გრიგოლის დაბადების 70 წლისთავისადმი მიძღვნილ შეკრებაზე — 1979 წ. 10 ოქტომბერს),

ბატონ გრიგოლზე — ლიტერატურის სპეციალისტზე აქ უკვე ილაპარაკეს. ორიოდ სიტყვა მინდა ვთქვა ბატონ გრიგოლის პიროვნების მხოლოდ ერთ მხარეზე.

ჩემი თაობის გარკვეული ნაწილისათვის ბატონი გრიგოლი უმაღლესი მორალური ინსტანცია იყო. ძალიან ბევრმა, რომლებიც ჩვეულებრივ, ორდინარულ, ასე ვთქვათ, მშვიდ სიტუაციებში პატიოსანი, სათნო, ზნეობრივი და ა. შ. ადამიანები გვეგონა, ვერ ჩააბარა ცხოვრების გამოცდა: საკმარისი აღმოჩნდა მცირე თუ დიდი ცდუნება და მათ მეტ-ნაკლები ყოყმანითა და სინდისის ქენჯნით გაყიდეს სულები, ხელშეკრულება დაუდეს „ემშაკს“. ჩვენ საკმაოდ ვიცნობდით ასეთ თითქოსდა ბუნჩულა, უწყინარ, კეთილ, მუდამ თავაზიანად მომღიმარე „ტიპებს“, რომლებიც თურმე შესაძლებლობის არქონის გამო ყოფილან პატიოსნები და რომლებიც, როგორც კი ამის შესაძლებლობა მიეცათ, ძალიან დაეხარბნენ ნივთიერ კეთილდღეობას და მუყაითად აითვისეს კარიერის კეთების სხვადასხვა ფორმები.

„ბატონ გრიგოლს თავისი ცხოვრების არცერთ მონაკვეთზე —

არც ლხინსა და არც ჭირში ოდნავადაც არ უღალატნია იმ მორალური პრინციპებისათვის, რომლებიც მან თავიდანვე აირჩია თავის ძირითად კატეგორიულ იმპერატივებად.

მისთვის შეტისმეტად მძიმე სიტუაციებში საკმარისი იყო ბატონ გრიგოლს ოდნავ მოეხარა ქედი, რასაც მის ჯარშემო თითქმის ყველა სჩადიოდა, ოდნავ გაელიმა იმ დროისათვის რომელიმე გავლენიანი კაცუნასათვის და მისი მდგომარეობა საგრძნობლად შემსუბუქდებოდა, მაგრამ თავისი მორალური პრინციპების ერთგულებასთან ერთად ბატონი გრიგოლი საოცრად ამაყი, თავმოყვარე, მე ვიტყვოდი, ირთობ ჭიუტი კაციც კი იყო: უმაღ. ეშაფოტზე ავიდოდა, ედრე ხელს ჩამოართმევდა რომელიმე, მისი აზრით, უკეთურ, მაგრამ გავლენიან პირს.

ბატონ გრიგოლს უხვად ჰქონდა მომადლებული ის, რასაც გერმანელები „ცივილიკურაჟს“ უწოდებენ, ე. ი. მოქალაქეობრივი გამბედაობა, რაც არ აძლევდა მას საშუალებას არ ამოეღო ხმა მის მიერ შემჩნეულ, თუნდაც უმეცირეს, უსამართლობაზე — მას სხვისი გულნასათვის, სხვისთვის თავის გამოდებისათვის, სხვაზე გამოსარჩლებისათვის უამრავი ხალხი გადაუცილებია და გაუბოროტებია.

საქართველოს ერთ „სასიქადულო“ შვილს, „დიდ მამული-შვილს“, დაახლოებით ასე წერენ მასზე პრესაში, როცა აზრი ვკითხე ერთ სხვა კაცზე, ასე გულახდილად მიპასუხა:

— იცი, რას გეტყვი, ჩემო ბატონო, მე ჩემს ასაკში უკვე ადამიანთა შეფასების ერთადერთი კრიტერიუმში შევიმუშავე: ჩემთან კარგად არის, მაშასადამე, კარგი კაცი! სხვა მე არაფერი მაინტერესებს.

მართალია, უმეტესობა ამას ასე გულახდილად არ აღიარებს ზოლმე, მაგრამ პრაქტიკულად კი თითქმის ყველანი ასე ვიქცევი. ეს რომ ასე არ იყოს, მაშინ ჩვენი ნაცნობების ალბათ ნახევარზე მეტს ხელს არ უნდა ვართმევდეთ.

ბატონი გრიგოლი სრული ანტიპოდი იყო ასეთი უტილიტარულ-ეგონისტური კრიტერიუმის მქონე ადამიანებისა. ტოტალური გულგრილობისა და ცინიზმის ქაშს ბატონ გრიგოლს არასოდეს დაუკარგავს ბოროტების გამო. აღშფოთების პათოსი და უნარი.

რამდენი უფიცით, რამდენს ვიცნობთ საქართველოს ვითომცდა სასახელო შვილებს, რომლებიც ბოროტების, უკეთური ადამიანების უმეცირეს შემოტევასაც ვერ უძლებენ და იმის გამო, რომ ოდნავ არ შეწუხდნენ (მოგეხსენებათ უკეთურ ადამიანებს რა ენერგია აქვთ!), კომპრომისზე მიდიან მათ წინაშე, მათი უსამართლო,



უსაფუძვლო მოთხოვნების წინაშე: ანდა: „უშმაქს“ ამდენს იმიტომ უთხოვენ, რომ ეშინიათ რაღაცნაირად ხელი არ შეეშალოთ გარდაცვალებამდე წინასწარ საფლავის „დამსახურების“ საქმეში: მთაწმინდა, დიდუბე თუ საბურთალო — აი, მათი უმთავრესი საწესხარო, მას შემდეგ რაც ყველაფერს მიაღწიეს, ყველაფერი მოიპოვეს, გარდა სიკვდილისა.

რამდენი გვინახავს ულტრა-პატრიოტებს რომ თამაშობენ, ანდა მაქსიმალისტებად რომ გვევლინებიან პატრიოტობის სფეროში, მაგრამ საქმარისია სულ მცირე ხიფათო დაემუქროს მათ საეარქელს ან მათ სოციალურ სტატუსს, რომ საოცრად მსუბუქად და შინაგანად ბრძოლის გარეშე დათმონ თავიანთი პატრიოტული პოზიციის.

ბატონ გრიგოლს არ უყვარდა ხმამაღალი სიტყვები პატრიოტობაზე, პატიოსნებაზე, მაგრამ მთელი თავისი ცხოვრებით პატიოსნებდა, კაცური კაცობისა და პატრიოტობის ერთი დიდი გაკვეთილი ჩაგვიტარა.

ეს ამბავი კარგა ხნის წინათ მოხდა: ერთი კაცი, ერთი მეცნიერი „დაამუშავეს“, ამიერიდან მას კეთროვანივით ერიდებოდნენ, ქუჩის მეორე მხარეზე გადადიოდნენ, რომ არ მისალმებოდნენ, მის საჯარო დამუშავებას ერთმანეთს ასწრებდნენ მისი ყოფილი თაყვანისმცემლები. და სწორედ ამ დროს ბატონი გრიგოლი ქუჩაში შეხვდა ამ ოდიოზურ კაცს, მელიქიშვილის ქუჩაზე, ღვინის ქარხნის წინ და არათუ უბრალოდ მიესალმა, არამედ დემონსტრაციულად გადაეხვია და გადააკუნა. მაშინ ეს გადახვევა ბატონ გრიგოლს შეიძლება სიცოცხლის ფასად დაჯდომოდა! ეს ის დრო იყო, როცა ამ დაპუშავებული კაცის ერთი კოლეგა და მეგობარი აღშფოთებული ამბობდა: ქუჩაში რატომ გამოდის, უხერხულ მდგომარეობაში რატომ გვაყენებსო! ბატონი გრიგოლი ყოველთვის თავის შინაგან ზნეობრივ ხმას უჯდებდა ყურს, რომელიც მას საოცრად უტყუარი და უცდომელი ჰქონდა.

ბატონი გრიგოლის ცხოვრებას მაგალითის, ნიმუშის წინშეწელობა აქვს სხვა ცხოვრებათა შორის. ის კვტის სასწავლებელი უნდა იყოს შემდეგი თაობებისთვისაც იმ მხრივაც, რომ არაფერი ამქვეყნად უცვალოდ არ იკარგება, რომ საბოლოოდ, ადრე თუ გვიან, ყველაფერს საკადრისი მიეზღვება დამსახურებისამებრ, რომ სიკეთე არ დაიკარგება, ხოლო ბოროტეული საბოლოოდ ვერ დაიფარება. ბატონი გრიგოლის ცხოვრებას გაფრთხილების, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „შეგონების“, „მორალიტის“ ძალა აქვს.

გადაქარბებული არ იქნება, მე ვგონია, თუ ვიტყვით, რომ ბატონი გრიგოლი ქრისტიანი მოღვაწე რომ ყოფილიყო, ეკლესია წმინდანად შერაცხდა რწმენის შეურყევლობის, სტოიციზმის, ეთიკური ჰერიოზიზმისა და ტანჯვის, წამების უდრტვინველად გადატანის გამო და იმის გამოც, რომ მის მიერ გადატანილი ჯოჯოხეთური ტანჯვისა და დევნის მიუხედავად, არ გაბოროტებულა, არ დაბოღმილა, კაცთმოძულე არ გამხდარა.

ბატონი გრიგოლი ჩვენი დროის მარტვილი იყო, თუ ძალიან გადაქარბებულად არ ჩამითვლით, ჩვენი დროის ფრანცისკ პაიზელი, ჩვენი დროის წმ. სებასტიანე.

### მიხეილ კვინელავას განხილვა

ბატონ მიხეილის მთელი ცხოვრება გაბათილება იყო ძველი აღთქმის იმ მორალური პრინციპისა, რომელიც მტრებზე შურისძიებას მოითხოვდა: „თუალი თუალისა წილ. კბილი კბილისა წილ“ და აღიარება და განხორციელება ახალი აღთქმის მცნებისა: „გიყუარდელ მტერნი თქუენნი“. მე არ ვიცი, იყო თუ არა ეს ბატონი მიშას მიერ თეორიულად გაასრულებული და განიარაღებული პრინციპი, მაგრამ ფაქტი ის იყო, რომ იგი მთელი თავისი ცხოვრებით, საქმით, პრაქტიკულად ახალი აღთქმის ამ მცნებას იცავდა. ეს ქრისტიანული ყოვლისმრტვეება, მტრობის სიკეთით გადასდა იყო მისი არა მოჩვენებითი, სხვების დასანახი პოზა, არამედ მისი არსება, მისი ორგანული თვისება. ცუდის გაკეთება მას არც ფარულ და არც აშკარა მტრებისთვის არ შეეძლო — შურისძიება მისთვის აბოლოტურად უცხო იყო. ჩვენ ბევრი მაგალითი ვიცით იმისა, თუ როგორ იმეტებდნენ, სწირავდნენ ბატონ მიშას ზოგიერთები, მაგრამ მას მათ წინააღმდეგ ერთი ნაბიჯიც არ გადაუდგამს.

ბატონი მიშა მიდიოდა თანამდებობაზე, რათა კეთილი საქმეები ჩაედინა და მოდიოდა თანამდებობიდან, როცა იქ კეთილი საქმის კეთება შეუძლებელი ხდებოდა ანდა როცა მას კეთილი საქმეების გამო ათავისუფლებდნენ. ბატონი მიშა თანამდებობებს ადვილად, უმტკივნეულოდ თმობდა, სხვებივით თანამდებობეს არ მისტიროდა, რადგან შინაგანი რწმენა ჰქონდა საკუთარი სულიერი და ინტელექტუალური პოტენციისა, რადგან შინ გადაშლილი წიგნები და დაწყებული საკუთარი მონოგრაფიები ელოდებოდა. ჩვენ ყველანი მოწმენი ვართ იმისა, თუ რა თავგამოდება იცოდა, როგორ ედგა მხარში, როგორ ეხმარებოდა უსამართლოდ დევნილ და შე-

ეწროებულ ხალხს. სახელდახელოდ ორი მაგალითი შეიძლება გავიხსენოთ. 1958 წელს ბატონმა მიშამ დიდი ბრძოლები გადაიტანა ბატონ ლადო გუდიაშვილის პერსონალური გამოფენის მოწყობასთან დაკავშირებით. როგორც ბევრ თქვენგანს ახსოვს, გამოფენის გახსნა ბევრზე ეკრდა, ბატონ მიშას (ალბათ სხვებიც იყვნენ ენთუზიასტები) ენერჯის, თავგამოდებისა და დაუინების შედეგი იყო, რომ გამოფენა საბოლოოდ მაინც გაიხსნა, ანდა: ბატონ გრიგოლ კიკნაძის — მკვლევარისა და ეკუა-ფშაველას სპეციალისტის — რეაბილიტაციაც მნიშვნელოვანწილად ბატონ მიშას დამსახურება იყო. ბატონ მიშას დაუღალავი ცდის შედეგი იყო გრიგოლ კიკნაძის გაქვას შემოქმედებისადმი მიძღვნილი მონოგრაფიის გამოქვეყნებაც. ყველა ნიჭიერ, ყველა პატიოსან კაცს უჭერდა მხარს, ხელი სანამდევ მიუწვდებოდა. რამდენადმე, ბატონი მიშას დამსახურებაცაა, თუ დღეს მაგრად დგანან ფეხზე კინორეჟისორები ოთარ იოსელიანი, თენგიზ აბულაძე, მერაბ კოკოჩაშვილი და სხვები — ფაქტიურად ბატონმა მიშამ გამოიყვანა ასპარეზზე ყველა ის რეჟისორი, რომელიც დღეს ამინდს ქმნის ქართულ კინემატოგრაფიაში.

სინტერესო და დამახასიათებელია, რომ ბატონ მიხეილს კეთილი საქმეების კეთებაც თითქოს საახვათაშორისოდ, ხუმრობით, პუმორის თანხლებით უყვარდა. მას არასოდეს არ ჰქონია საქმიანი კაცის პოზა (მე საერთოდ არ მახსოვს, ბატონ მიშას ხელში სქელი პორტფელი რომ ჰქონდეს, ზოგიერთებისათვის სიბრძნისა და განსწავლულობის აუცილებელ ატრიბუტს რომ წარმოადგენს). არ უყვარდა პათოსი, პათეტიკა; ბატონმა მიშამ მშვენიერად იცოდა, რომ „მეტისმეტი სერიოზულობა ყველაზე კომიკურია“, როგორც ეს ერთმა გერმანელმა მოაზროვნემ თქვა. საკუთარი, სხვისთვის სასიკეთო მოღვაწეობისათვის არასოდეს მეტისმეტად სერიოზულად არ შეუხედავს, ყოველთვის თან ახლდა თვითირონიაც და არასოდეს არავისთვის არ დაუყვედრებია, არ დაუმაღლებია სიკეთე.

ბატონი მიშას მოწაფეებისათვის შეუძლებელია დავიწყება მისი ლექციებისა, განსაკუთრებით პირველი ლექციისა, როცა მას პირველად შევხვდით აუდიტორიაში. უცებ, ჩვენთვის მოულოდნელად, ბატონმა მიშამ სრულიად ახალი სამყარო გადაგვიშალა, რომლის კარები მანამდე ჩვენთვის ჩარახული იყო, პირველად ბატონი მიხეილისაგან გავიგონეთ კირკეგორის, ვალერის, იეიტსის, ეზრა პაუნდის, ბენვენუტო კროჩეს, ორტეგა ი გასეტის და სხვათა სახელები.

ბატონ მიშას არ უყვარდა მოწაფეებისათვის საკუთარი აზრის თავზე მოხვევა, არ ჰქონია მოწაფეების მიმართ ტირანული პრე-

ტენსიები, ზოგიერთი მასწავლებელივით, რომელიც ან თავის მონებს ზრდის, ანდა პოტენციურ მტრებს, ბატონ მიშას ღიმილით და სიხარულით შეეძლო მოესმინა და მოეთმინა მოწაფეებისაგან სხვა აზრით, განსხვავებული შეხედულება — ბატონი მიხეილი ყოველთვის თავის მოწაფეებს დამოუკიდებელი აზროვნებისთვის ზრდიდა.

ბატონი მიშას წასვლამ მის მოწაფეებსა და მეგობრებს ღრმა სიმძიმისა და ამოუვსებელი სიცარიელის გრძობა დაგვიტოვა.

...XX ს. დამდეგს ჩვენში ევროპული კულტურა შემოიტანეს, ევროპულ ხელოვნებასა და ლიტერატურას გვაზიარეს ევროპის უნივერსიტეტებში განათლება მიღებულმა გრიგოლ რობაქიძემ, გერონტი ქიქოძემ, ლეო ქიაჩელმა, კონსტანტინე გამსახურდიამ, ნიკო ლორთქიფანიძემ, ერეკლე ტატიშვილმა, მიხეილ ჭავჭავიძემ, კონსტანტინე კაპანელმა და სხვებმა.

გრიგოლ რობაქიძე, ნიკო ლორთქიფანიძე, კონსტანტინე გამსახურდია, მიხაკო წერეთელი გერმანულენოვანი ქვეყნების კულტურას პროპაგანდისტები იყვნენ (ნიკო ლორთქიფანიძემ ავსტრიულ იმპერიისონიზმს, გრიგოლ რობაქიძემ გერმანულ ექსპრესიონიზმს გაუწია მეგზურობა, კონსტანტინე გამსახურდიას კერპი გოეთე იყო. მიხაკო წერეთელიც ყოველთვის კულტურულ ორიენტაციას გერმანიაზე იღებდა. გერონტი ქიქოძე, მიხეილ ჭავჭავიძელი, ლეო ქიაჩელი უფრო გალომანები იყვნენ, ერეკლე ტატიშვილი, თავისი ნიცშენური გატაცების მიუხედავად, მაინც უფრო ანგლოფილი იყო). ცხადია, ყველა ესენი ქართული კულტურის და ლიტერატურის წიაღიდან იყვნენ ამოზრდილები, მათ არასოდეს შეუწყვეტიათ ქართულ ნიადაგთან სისხლხორცეული კავშირი, მაგრამ აქ ზანს ვუსვამთ მათ თავდაპირველ კულტურულ-ლიტერატურულ ფეხს და ორიენტაციას, მათ ერთ-ერთ წყაროს.

მიხეილ კვცხელიავეს ბედმა არგუნა ჩვენში ევროპული კულტურისა და ლიტერატურის საკმაოდ ხანგრძლივი დროით შეწყვეტილი ტრადიციების, შეწყვეტილი კავშირის აღდგენა: ის ჩაუდგა სათავეში საქართველოში საერთოდ ევროპული კულტურისა და ლიტერატურის თავისებურ „რენესანსს“. მან აღზარდა დასავლეთის მცოდნეთა მთელი თაობები, როგორც უნივერსიტეტში, ასევე უცხოურ ენათა ინსტიტუტში, ბატონმა მიხეილმა დასავლეთმცოდნეთა გარკვეული სკოლა შექმნა, თუმც ეს გარედან თითქოს მკაფიოდ არ ჩანდა და ორგანიზაციულადაც არ იყო გაფორმებული...

ჩაოდენ სასიხარულოა, რომ საქვეყნოდ განთქმულმა რეჟისორმა, რობერტ სტურუამ თავისებური ძეგლი აუგო თავის დიდებულ სიმაძრეს სპექტაკლით — „ასერგასი დღე“, რომელშიაც ბატონი მი-

ხეილის სული ბუდობს, მისი, მართლაც, განუმეორებელი სევდა და ღიმილი, სწორედ მისთვის დაქანასიათებელი ფილოსოფიური ჩაფიქრება და გონებაშხვილობა, ჰუმორი და კაეშანი ტრიალებს.

1985

### ბატონი ბიძინა კონსტრიქა

ერთხელ თომას მანის ერთ-ერთ ქალიშვილს, მონიკა მანს, რომელიც იტალიაში ცხოვრობს, შეეკითხნენ, რა არის სიცოცხლე? მან უპასუხა: სიცოცხლე — ეს საჩუქარია; საჩუქარი, რომელიც შემთხვევით შეგვხვდა, რომელიც შევძლოთ არც ეჩუქებინათ ანდა შეუძლიათ აღვიღად წაგვართვან კიდევო. ბატონი ბიძინასათვის ალბათ ყველაზე ადვილი გასაგები და გასაზიარებელი იყო ეს პარადოქსულად გამოთქმული შეხედულება. ეს „სიბრძნე“ მან უშუალოდ გამოსცადა კიდევ საკუთარ თავზე, განსაკუთრებით აფორიზმის ის ნაწილი, სადაც ამ საჩუქარის წართმევის შესაძლებლობაა დაპარაკი. ბატონ ბიძინას საკუთარი თვლით ჰქონდა ჯოჯობათი წანახი და არა ჩვენსავით წიგნებში ამოკითხული; რამდენჯერმე მკვლრებით აღმდგარიყო, ბევრი ტანჯვა გადაეტანა ამ ქვეყნად. მაგრამ ადამიანებზე მანაც არ გაბოროტებულოყო, მათზე გაცლებით უკეთესი შეხედულება ჰქონდა, ვიდრე მასზე ბევრად დაღბნებულ ცხოვრებთა მქონეთ, ბოლომდე შეენარჩუნებინა კეთილი. ბევრის მიმტყეებელი და შემწყნარებელი ღიმილი. საოცრად სათნო, რბილი და ტკბილი იყო ბატონი ბიძინა, მოყვასის მოყვარული. სხვისი სიხარულით გახარებული, სხვისი მწუხარებით დაშფურებული, რაც ასე ძვირია ჩვენს გაციებულ საუკუნეში. საოცრად მახვილი თვალი ჰქონდა კეთილი და ბოროტი ადამიანების გასარჩევად, აღშფოთებას ვერ ფარავდა თვით რომელიმე სისხლით წათესავის უკეთური საქციელისა თუ ნათქვამის გამო. ერთხელ გადაფითრებული მიყვებოდა, თუ როგორ გაუცოფებია მისი ერთ-ერთი ნათესავის როყო ნათქვამს: „რატომ ვიკვირთ ილია ჭავჭავაძე რომ მოკლესო?! არ შეიძლება ერთი კაცი ასე აღემატებოდეს ყველას ჭკუით, ნიჭით, სიტყვითო. სასოვადოება ვერ დაუშვებს, რომ რომელიმე მისი წარმომადგენელი ასე ჯაბნდეს ყველას თავისი ყოველგვარი უპირატესობითო!“ ძალიან დიდხანს ვერ დაივიწყა ბატონმა ბიძინამ მოშურნეობისა და დაბოღმილობის ეს „ფორმულა“, რომელიც თავისდაუნებურად დასცდა ბუნებისგან ცოტა დაჩაგრულ კაცს. უაღრესად საინტერესოა ბატონი ბიძინას ცხოვრებას

ერთი ტრაგიკომიკური ეპიზოდი ანუ ჩვენი ტრაგიკული წარსულის ერთი კურობი:

მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების 4 წლის შემდეგ, 1949 წლის იანვარს ბატონი ბიძინა სტუჟარალ მივიდა თავისი ქალაქილის, ქალბატონ ბაია ფუტურჩიკის ბინაზე. თავისთვის, „გულში“ გამოემშვიდობა ოჯახს, სიძეს ჩემად უთხრა, ნუკავის ეტყვი, ისევე შუა აზრას უნდა მივაშუროო... ჩაჯდა სამგზავრო მატარებელში და კინეოის გარეშე, როგორც სრულუფლებიანი მოქალაქე, გაემგზავრა შუა აზიის მიმართულლებით... საქმე ის იყო, რომ უკვე აგორებულყო დაპატიმრებათა ახალი მორიგი ტალღა, ყოფილ პატიმრებს კვლავინდებურად აკითხავდნენ არავიძის დამქაშებში. ბატონმა ბიძინამ დანამდვილებით იცოდა, რომ მას უუურაღლებოდ არ დატოვებდნენ, ამიტომ სატერტო მატარებლით საქონელივით გადაყვანას მან ნებაყოფლობითი გადასახლება... სამგზავრო მატარებლით არჩია. კაცმა საკუთარი თავი ნებაყოფლობით გადასახლა! ეს იყო ჩვენი ეპოქის საოცარი ისტორიული პარადოქსი! მანამდე ბევრჯერ მკდარა ბატონი ბიძინა სხვადასხვა ციხეებსა და ბანაკებში: პირველად 1924 წელს დაიპირეს: 1927 წლიდან 1937 წლამდე ბატონი ბიძინა განუწყვეტლივ იზოლირებული იყო საზოგადოებრივად, 1937 წელს 2 თვეში ისევე დაიპირეს და 1948 წლამდე თავისუფლება წართმეული ჰქონდა. როგორც ვხედავთ, ბატონმა ბიძინამ თითქმის მთელი თავისი სიცოცხლე საპრობილეში გაატარა. ეს იყო ჩვენი მამების, ბიძებისა და ჩვენი უფროსი ძმების ტრაგედია, რის ღავიწყებაც არასაგზით არ შეიძლება.

ბიძინა კონტრიქე არასოდეს ყოფილა ჩემი უშუალო მანწავლებელი, მაგრამ თავისი არსებობით, თავისი ცხოვრებით, თავისი საქციელით, სხვა ადამიანებისადმი თავისი დამოკიდებულებით ადომიანობის ზნეობის გაკვეთილებს გვიტარებდა ფაკულტეტზე. ბატონი ბიძინას ცოდნისა და განათლების ადამიანს თავისუფლად შეეძლო ყველანაირი ხარისხები და წოდებები მოეპოვებინა, მაგრამ თვითმიზნურად ტიტულები სრულებით არ აინტერესებდა და პატივმოყვარეობის კიაც არასოდეს უღრღნიდა გულს. ვიწრო სპეციალობით ლიტერატორი არ ყოფილა, გერმანული ენა გადასახლებაში შეისწავლა, მაგრამ ბევრ ლიტერატორს შეუტრფეზოდა მისი დახვეწილი ლიტერატურული ემოციონება და ალღო. მე პირადად უნივერსიტეტსა და ფაკულტეტზე ძალიან მაკლია ბატონი ბიძინას ნათელი, სპეტაკი პიროვნება!

ცნობილ დასტაქარს. პროფესორ ოთარ ბურჯანაძეს 4-5 წლის ასაკიდან ვიცნობდი: ჩვენ ერთ საბავშვო ბაღში დავდიოდით, მაშინდელ მე-4 საბავშვო ბაღში, რომელიც ახლანდელ დადიანის ქუჩაზე შედგებარებდა და დიდი მაღალხეებიანი ბაღი ჰქონდა. აქ ვთამაშობდით ოთარი. მე და კრევე რამდენიმე მეგობარი. რომლებმაც შეზღვევ მაშინდელ მე-14 საშუალო სკოლაშიც ერთად იანუაჩაძეთ სწავლა და თამაში... ჩვენს სახლში ოთარის ერთ-ერთი ბიძა ცხოვრობდა და ჩვენს ეზოშიც ხშირად გვიტამაშობდა ერთად ოთარსა და მე. ოთარს დედის ძხრიდან ორი ბიძა დაუჭირეს. ჩვენი მეზობელიც და ერთი ბიძაშვილიც. VIII კლასის მოწაფე ანდრო ბუაჩიძე, რომელსაც კლასში თამაშის დროს უცაბედად „ჩკინს სახკომ“ ევოკონს სურათი ჩამოუფარდა. პატარა ბიჭს, რომელსაც მამაც და დედაც დაწერილი ჰყავდა. შინ რომ მიაციტხეს შინსახკომელებმა. მავიდონ ეარშემო დარბოდა, რომ არ დაეჭირათ...

შემდეგ ბავშვობა გექმონდა... დილით სკოლაში რომ მივდიოდით. რომელიმე ბავშვი აცრემლებული დაგვეხვდებოდა... წუხელ მამამისი დაუპატიმრებიათ... გაკვეთილების შემდეგ ჩავყავდით სკოლის სააქტო დარბაზში, „მეზნებაჩე“ სიტყვით გამოდიოდა დირექტორი და ბოლოს გადმორსროდა დოხუნჯს: „გაუმარჯოს ჩკინის სახკომ ევოკს! ვაშა! ვაშაა...!“ დედამშენის შვილი იყავი და სმამაღლანუ დაიყვირებდი! და ჩვენც ვყვიროდით გულმოდგინედ და მონღომებით... ყვიროდა მშობელდაშერილიც... მაგრამ ის დღე იყო და ის დღე. მეორე დღესვე ქრებოდა ის ბავშვი, მაშინ ჩვენ არ ვიცოდით. სად მიყავდათ. კითხვის გვეშინოდა. ამ თემასზე ლაპარაკს უახლოესი მეგობრებიც ვერ ვბუდავდით, რადგან სახლში გვაფრთხილებდნენ: „კეღლებსაც ყურები აქვსო!“

...ოთარს მამა ძალიან ადრე გარდაეცვალა და ცხოვრებამ მამობა და ოჯახის პატრონობა იმთავითვე დააკისრა და ეს ჩვეუა მან საერთოდ გაშოქყვა: ჩვენს შორისაც ყველას ნფარველი. მოსარჩლუ და ქომავი იყო. სადოქტორო დისერტაციის დამტკიცებასთან დაკავშირებით სიძნელეები მქონდა, ოთარი გვერდით მედგა, თანამიგრძნობდა, მამბნეებდა — ამის დავიწყება შეუძლებელია.

ერთ-ერთმა ჩვენმა მეგობარმა ცხოვრების გზაზე ცოტა წაიბორძიკა — ოთარმა იგი ფეხზე დააყენა, მხარში აპოუღგა, გზა გაუკაფა, თუმც ის მეგობარი ოთარის პროფესიისა არ იყო... და ყოველივე ამას ოთარი სჩადიოდა ყოველგვარი ხმაურის, ყოველგვარი დაყვედრების გარეშე — ეს მისი ორგანული მოთხოვნილება იყო...

...მთელი სიცოცხლე ერთად განვვლეთ ოთარმა, მე და რამდენიმე უახლოესმა თანაკლასელმა (რომელთაგან ზოგიერთი ცოცხალი აღარაა). შემდეგ, როცა სკოლა დავაშთავრეთ და ყველა ჩვენგანი თავ-თავის გზას დაადგა, გადაწყვიტეთ, ჩვენი მეგობრობა რომ არ დარღვეულიყო ან არ შესუსტებულიყო, აუცილებლად ყოველი თვის 5 რიცხვში თბილისის რომელიმე რესტორანში სავალმოდ შევხვედროდით ერთმანეთს. ასე ჩაეყარა საფუძველი ჩვენი მეგობრობის დღესასწაულს — „ხუთობას“. აქ ჩვენ ღრეობას არ ვმართავდით, ერთ ბოთლზე მეტი ღვინის დაღვევა თითქმის აკრძალული გვქონდა (თუ რაიმე განსაკუთრებული შემთხვევა არ იყო!) — იყო ძალდაუტანებელი სჭა-ბაასი ლუფთან, თავისებური „სიმპოზიუმი“ ჩვენი მეგობრული ურთიერთობისა და ჩვენი სიხარულისა თუ დარდის თაობაზე („სიმპოზიონ“ ხომ ძველ საბერძნეთში მცირე ნადიმს ნიშნავდა ვიწრო წრეში, რასაც თან ახლდა ხმადობალი მასალათი, თავშესაქცევი საუბარი და უწყინარი, საღალბო, გაბაეკრება!). ჩვენ ერთმანეთს ვუზიარებდით ახალ ამბებს, სხვისთვის წვრილმან, მაგრამ ჩვენთვის მნიშვნელოვან ფაქტებს ჩვენი ცხოვრების იმ მცირე მონაკვეთებიდან, რომლებიც ჩვენ უერთმანეთოდ გაგვეტარებინა. ოთარის გარდაცვალების შემდეგ ჩვენი „ხუთობა“ დაიშალა, ბევრჯერ ვცადეთ აღდგენა, მაგრამ ხელოვნურად აღარ გამოვივივინა, ინტერესი დავკარგეთ, აღარ მიგვისხაროდა ჩვენს ჯერობაზე, ჩვენს თავყრილობაზე, რადგან იქ ოთარი აღარ გვეგულუნებოდა და მაშინ მივხვდით, რომ ოთარი ყოფილა ჩვენი შემკვრელი, ჩვენი მეგობრობის შემდუღებელი... და, საერთოდაც, უოთაროდ ბევრი რამისადმი დავკარგეთ ხალისი და ინტერესი.

ჩვენს მცირე წრეში, ჩვენს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „სათვისტომოში“ ოთარი იყო თავკაცი, ყოველი ახალი წამოწყების ინიციატორი, ჩვენი მეგობრობის ჯული და გული.

„ოთარს სხვა ადამიანების სიყვარულის განსაკუთრებული ნიჭი ქონდა მომადლებული (სხვანაირად, ალბათ, ძალიან ძნელია იყო ეკიმი, ჭეშმარიტი მკურნალი!)“

ოთარი უკვე საკმაო ხანა აღარ არის ჩვენს შორის და ჩვენი ჭრილობა მთლიანად მოუშუშებელია, ტკივლი თითქმის ისევე მწვავია, როგორც იმ მძიმე დღეებში... ენითუთქმელად დავგავლდა ოთარი მის უახლოეს მეგობრებს კირსა და ლხინში — კირში ისეთი გვერდში ამოდგომა იცოდა, როგორსაც ვერც ერთი ჩვენგანი ვერ ახერხებდა, ხოლო ლხინის, დალხინების ჯამს ყოველთვის საოცარი, უადრესად სპეციფიკური, დახვეწილი, უბოროტო, მოსიყვარულე და თბილი ჰუმორით აფერადებდა ხოლმე...



ერთ-ერთ „ხუთობაზე“ რატომღაც ერთ-ერთმა ჩვენგანმა ნახევრად ხუმრობით, ნახევრად სერიოზულად თქვა: უკვე იმეთ ასაკში შევედით, ნელ-ნელა ფოთოლცვენა დაგვეწყება. უკვე დავეშვით ჩვენი სიცოცხლის თავდაღმართზე, ახლა წინასწარ არავინ ვიცით, რა თანმიმდევრობით წავალთ ამ ქვეყნიდანო. მაშინ ვერც ერთ ჩვენგანს ვერ წარმოედგინა, რომ ეს წინასწარმეტყველება ასე მალე, ასე თავზარდამცემად ახდებოდა... გულდასაწყვეტია. მიქელ-გაბრიელმა ასე ნაადრევად ჩვენს შორის სწორედ საუკეთესო და საერთოდ კი, ადამიანური სიტბოსა და სიკეთის საოცარი გამოსხივებით კაცი რომ წაიყვანა.

1988.

### ჰაინრიხ ბიოლი

1985 წლის 16 ივლისს რადიომ და ტელევიზიამ გვამცნო, რომ ამ დღეს, სამშაბათს ხანგრძლივი ავადმყოფობის (სპონტანური განგრენა, დაბეტი) შემდეგ, 67 წლისა, თავის სააგარაკო სახლში, კოლონიის მახლობლად ჰიურტგენვალდში, სოფელ ფორააფელანს ერთ-ერთ უბანს რომ წარმოადგენს, გარდაიცვალა თანამედროვე მსოფლიოს ერთ-ერთი უდიდესი მწერალი, სასოჯადო მოღვაწე და უკეთილშობილესი პიროვნება ჰაინრიხ ბიოლი.

ამ ამბის შეტყობამ ძალაუვნებურად თომაშ მანის განთქმულა მოთხრობის „სიკვდილი ვენეციაში“ ფინალური ფრაზა გაჰახსენა: „და შეძრწუნებულმა მსოფლიომ უკვე იმავე დღეს შეიტყო მისი სიკვდილის ამბავი“ (იგულისხმება მოთხრობის პერსონაჟი, ხელგანთქმული მწერალი, ეუსტავ ანენბახი).

ჰაინრიხ ბიოლის სიკვდილით დაიხურა გერმანულენოვანი ლიტერატურის ისტორიის ერთი მნიშვნელოვანი თავი, დასრულდა გერმანული კულტურის ისტორიის ერთი გარკვეული პერიოდი.

გერმანულენოვანი სამყაროსათვის ბოლო ორი ათწლეულის განმავლობაში ჰაინრიხ ბიოლი დაახლოებით იმავე როლს ასრულებდა, რასაც 30-იან წლებში — გერპარტ ჰაუპტმანი, ხოლო 40-იან და 50-იან წლებში — თომაშ მანი: ჰაინრიხ ბიოლი მთელი მსოფლიოსათვის იყო ჰუმანიტური, პროგრესული გერმანიის რეპრეზენტანტი, მისი სულის, მენტალობისა და დონის განსახიერება — ის იყო მთელი გერმანიის სინდისი, მისი სიძვოლო და მესიტყვე. მას თითქოს მთელი მსოფლიოსაგან დაკისრებულა ჰქონდა ეს წარმომადგენლობითობა, ეს „დესპანობა“ და თითქოს იგი გერმანელთა ყოველ დანაშაულზე აგებდა პასუხს. როდესაც გერმა-

ნელმა ქალმა ბეატე კლარსფელდმა დასავლეთ გერმანიის მაშინდელ კანცლერს, კიზინგერს სილა გააწნა მისი ნაციისტური წარსულის გამო და ამ ქალს ერთი წლის პატიმრობა მიუსაჯეს, ჰაინრიხ ბი-  
ოლმა კლარსფელდს ვარდების თაიგული გაუცსაენა ცისქი.

ჰაინრიხ ბიოლი ახალი ეპოქის, XX ს. მეორე ნახევრის ევრო-  
პელი მწერლის ტიპია, რომელიც ბევრი რამით განსხვავდება XX  
I ნახევრის მწერლებისაგან: იგი უცაილებით დემოკრატიული და  
„ფაშილიარული“ მკითხველებსა და საერთოდ სხვა ადამიანებთან  
ურთიერთობაში, უცაილებით სადა და უცერემონიო, უდისტანციო  
და უბარბერო, ვიდრე. მაგალითად. თომას მანი ანდა ჰერმან ჰესე,  
რომლის ბაღის ჰიშკარზე მონტანიოლაში (იტალიური შვეიცარია)  
წარწერილი იყო: „გთხოვთ, ნუ შესტუმრებით!“, ხოლო უშუალოდ  
სახლის კარზე მეორე „ბარბერი“ იყო „აღმართული“ სტუმრებისა-  
თვის დაახლოებით ასეთი წარწერის სახით: ბერკეცს სიმარტოვეს  
ნუ დამირღვევთ!

არაფერი რომ არ ვთქვათ შტეფან გეორგეზე. რომელსაც არც-  
ერთი ნამდვილი მეგობარიც კი არ ყოლია.

მე ვფიქრობ ყოველივე ეს მწერლების მხოლოდ სუბიექტურ-  
ინდივიდუალური თავისებურებით არ ახსნება. არამედ ეს ეპო-  
ქალური განსხვავების მაჩვენებელიცაა: ახალმა ეპოქამ მწერლის  
ახალი ტიპის შექმნას შეუწყო ხელი.

თომას მანიც გარკვეულ და ძალიან ფართო გაგებით ევოცენ-  
ტრიკოსი იყო: თავის მწერლობას, თავის შემოქმედებით მუშაობას  
ყველაფერზე მაღლა აყენებდა: ქვეყანა რომ დაქვეულიყო. ოჯახში  
რაც უნდა მომხდარიყო. თომას მანი დღის რეჟიმს არ დაარღვეე-  
და. ცხოვრების ნირს არ შეიცვლიდა, ჩვეული რიტმიდან არ ამო-  
ვარდებოდა, მის სამუშაო ოთახში არავის შეეძლო შესვლა და ამ  
ოთახის გარშემო ფეხაკრეფით დადიოდნენ (თომას მანმა რომანში  
— „ლოტე ვაიმარში“, რამდენადმე, თავისებური ავტობორტრეტი  
დახატა გოეთეს სახით, რომელიც ცდილობდა გულთან არ  
მიეტანა ყოფა-ცხოვრების წვრილმანები). თავისი შემოქმედება,  
თავისი სამწერლო მისია თომას მანს უცაილებით მნიშვნე-  
ლოვნად, ღირებულად და საბოლოოდ კაცობრიობისათვის მეტა-  
სარგებლობის მომტანად ესახებოდა, ვიდრე ცალკეული მოყვასი-  
სადმი დახმარების ხელის დაწვედნა. თომას მანი ცალკეულ ადამი-  
ანებზე მათ ჰიოსა და საზრუნავზე არ იხარჯებოდა. თომას მანი მაინც,  
რაც უნდა იყოს, მიუკარებელი, ამაყი, „დისტანციურებული“, ფულ-  
გაუხანელი, თავის თავში ჩაკეტილი შემოქმედი იყო, რაც ასე აღი-  
ზიანებდა ბრეჰტს.

ამ მხრივ თომას მანის ანტიპოდი იყო ჰაინრიხ ბოლი. ის იყო თანამედროვე „ანგაჟირებული“ მწერალი. გეარდანი შემოსავლის მქონეს. შეეძლო მდიდარი შემოქმედი ყოფილიყო. მაგრამ იგი მუდმივად ეზმარებოდა ნიეთიერად გაპირებულ სტუდენტება. მასთან თუკობით და წლობით ცხოვრობდნენ ხელმოკლე მწერლები (ერთ ხანა მის პერქვეშ ეღო ბანა ჩვენ ალექსანდრე უეიშვილსაც). საფროოდ უარს ვერ ეუბნებოდა ვერცერთ მახოვენელს (ისე კი უნდა ითქვას, რომ ჰაინრიხ ბოლზე ვაცოლებით მუიღრები იყენენ არიან: იოპანეს მარიო ზომელი, პანს პაზე და სხვები, რომლებიც სანახევროდ კიჩს, სანახევროდ სერიოსულ ლეტერატურას ქმნიდნენ. აერთოდ. ცნობილია, რომ ე. წ. ბენტსელერები უმთავრესად კიჩის, კოლპორტაჟისა და მოჩვენებითი სიღრმის საინთებს წარმოადგენენ).

ჰაინრიხ ბოლის პორტრეტი სრული არ იქნება. თუ არ აღვნიშნავთ, რომ იგი დენდის, ფრანტია, პეწინაჟის ანტიპოდი იყო (ესეც ებოქამ მოიტანა; პიპების, ჯაღლერების, პანკეპია და სხვათა ეპოქაში ისე არ უაილდისებური ფრანტობა მოვეტონად ითვლება): ჩაცმას, გარეგნობას, დეკორაჟმს არავითარ ყურადღებას არ აქცევდა. გარეგნულ ქცევაში დაუდევარი იყო (ეს არ ყოფილა პოზა). იკვირდა და ძალიან სადად და უბრალოდ: თითქმის ყოველთვის ჭეალოს ტოპარჩაჟით უფორმო შარვალი და იაფფასიანი პერანგი ეცეა; ჰალსტუხი, მკონი, მხოლოდ ნობელის პრემიის მიღების ცერემონიალის დროს გაიკეთა (როგორც ცნობილია, ნობელია პრემიების ნიშნისებელი კომიტეტი, რომელსაც შვეციის სამეფო აჯადფმია ირჩევს, ერთობ მკაცრი და „პურიტანული“ „პაბიტუიანი“ მიპარია). თომას მანს საწერ მაგიდასთან მჭდაჩსაც ჰალსტუხი ეკეთა და საერთოდ მისი ჩაცმულობაც ამ დროს თითქმის საგარეო იერს ატარებდა.

ჰაინრიხ ბოლი საოცრად სადა და უბრალო იყო ყოფა-ცხოვრებაშიც. აღამიანებთან ურთიერთობაშიც: უშუალო, ყოველგვარ პირობითობასა და ფორმალობას მოკლებული (თომას მანი სხვა აღამიანებთან ურთიერთობაში ყოველთვის გარკვეულ დისტანციას იკავდა, „შენობით“, ახლო ნათესაეებს გარდა, თითქმის არავის ელაპარაკებოდა და ხდრიან ლევერკიუნის „დისტანციის პათოსი“ რამდენადმე ავტობიოგრაფიულია — აღამიანების ძალიან ახლოს მოშვება, ფამილარობა, მხარზე ხელის დატყვით ურთიერთობა თომას მანისათვის, იმდენადვე უცხო და წარმოუდგენელი იყო, რამდენადაც ჰაინრიხ ბოლისათვის ორგანული და ჩვეულებრივი).

თომას მანი წარმოუდგენელია მცხეთის მარანში ტაბლას მიმკ-  
დარი და ახლად გაცნობილ ადამიანებთან ლაღად, ალაღად, გულ-  
გახსნით მოქეიფე. თომას მანთან წინასწარი დარეკვის, წინასწარი  
შეთანხმების, დროის დაზუსტების გარეშე შეუძლებელი იყო მისე-  
ლა, ჰაინრიხ ბიოლის სახლს კარზე სრულიად შემოხვევითი და  
უცნობი ადამიანები აკაკუნებდნენ ხოლმე და ჰაინრიხ ბიოლი რო-  
მანზე მუშაობას წყვეტდა და გულდასმით უსმენდა უცნობ გა-  
კირვებულს.

ჰაინრიხ ბიოლი ორჯერ იყო საქართველოში: 1966 და 1972  
წლებში. 1966 წელს, როცა იგი ლენინგრადიდან, სადაც იღებდა  
სატელევიზიო ფილმს — „დოსტოევსკი და პეტერბურგი“, თავისი  
ორი ვაჟითურთ (უფროსი სახსლის გათვრებით დაედუმა 2 წლის  
წინათ) ჩამოვიდა თბილისში 20 ოქტომბერს, მან დაათვალიერა  
საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი, აღტაცებული დარჩა ფიროს-  
მანის ფერწერული ტილოებით, იყო დავით კაკაბაძის სახელოსნო-  
ში, პირადად იჯიციო და ესტუმრა ლადო ცუღიაშვილს შინ (დარ-  
ჩენილია ორი დიდი ხელოვნის ერთად გადაღებული ფოტოები).  
ასევე სტუმრად იყო ელგუჯა ამაშუყელთან, დიდხანს იდგა მერაბ  
ბერძენიშვილის „დავით გურამიშვილის“ წინაშე, რომელიც თანა-  
მედროვე მსოფლიოს სკულპტურულ ნამუშევართა შორის ერთ-  
ერთ საუკეთესოდ მიიჩნია. იყო მცხეთაში, ავიდა ჯვრის მონასტ-  
რის სანახავად; დაათვალიერა მთაწმინდის მწერალთა და საზოგადო  
მოღვაწეთა პანთეონი.

13 ოქტომბერს ჰაინრიხ ბიოლი თბილისის უნივერსიტეტს ეს-  
ტუმრა და პირველი კორპუსის სახლომათა დარბაზში შეხვდა უნი-  
ვერსიტეტის პროფესორ-მასწავლებლებსა და სტუდენტებს (იხ-  
„თბილისის უნივერსიტეტი“, 28 ოქტ. 1966). გაიმართა აზრთა ცხო-  
ველი გაცვლა-გამოცვლა და ურთიერთგაზიარება. შეკითხვები და  
პასუხები ესებოდა თანამედროვე კულტურისა და ხელოვნების  
უაქტუალურეს პრობლემებს. როდესაც მას ჰკითხეს, თუ რომელ  
მიმდინარეობას აკეთვნებდა თავს, მწერალმა უპასუხა: „თანამედ-  
როვე ხელოვნებაში გამოვყოფ სელინჯერს, ფელინის და ყველა  
იქას, ვინც ცდილობს თანამედროვე ტექნიკურ სპეცაროში გადაარ-  
ჩინოს ადამიანის სული. ჩემს თავსაც ამ ადამიანთა რიგში ვაყენებ“.

1966 წელს მცხეთის მარანში ჰაინრიხ ბიოლმა „არაყიდვარეტი-  
კული“ საქართველოს სადღეგრძელო დალია. 1972 წ. მას შეეახსე-  
ნეთ ეს და ვთხოვეთ კომენტარი დაერთო თავისი სადღეგრძელო-  
სათვის: „მე თვალში მომხვდა“, განგვიპარტა მწერალმა, „ქართვე-

ლესა ბუნებასთან სიახლოვე, ბუნებრიობა, ადამიანური შემოქმედებითი საწყისის შენარჩუნება. ქართველების ცხოვრებას აქვს მკვეთარი ინდივიდუალურობა, განუმეორებლობა, უნიკალურობა. მას ჭერჭერობით ნაკლებად, ვიდრე ევროპელი ერების ცხოვრებას, ემუქრება უნიფიკაციის, სტანდარტიზაციისა და ნიველირების მანქანის ხელი, რაც თან მოაქვს, სამწუხაროდ, ტექნიკურ-ცივილიზატორული საზოგადოების განვითარებას — ქართველების სიცოცხლე და ცხოვრება ნაკლებადაა „დაპროგრამებული“ — ეს ბედნიერებაა!“

1972 წლის თებერვლის მიწურულს ჰაინრიხ ბიოლი თავის მუღლესთან, მთარგმნელ ანემარიი ბიოლთან ერთად (ისინი ერთად მთარგმნიდნენ ინგლისურენოვან პროზას, სხვებს შორის — სელინ-ჭერსაც), შეორეჭერ ეწვია საქართველოს, ჰაინრიხ ბიოლი მაშინ პენ-კლუბის (მწერალთა საერთაშორისო ფაერთიანება) პრეზიდენტი გაზღდათ და გამუღმებით წუწუნებდა, როდის ფადამირჩევნ, ეს არამემოქმედებითი თანამდებობა უამრავ დროს მართმევსო! მაშინ ჭერ კიდევ არ ჰქონდა მიღებული ნობელის პრემია, რომელიც იმავე წელს საქართველოდან გამგზავრების შემდეგ მიენიქა ლიტერატურის დარგში.

იმავე წლის 3 მარტს გზნეთ „კომუნისტში“ დაიბექდა ინტერვიუ ჰაინრიხ ბიოლთან სათაურით „ჩამოვედი ქართველი მეგობრების სახალავად“. მას შემდეგ საკმაოდ დიდი დრო გავიდა, ახალ თაობას, ჩვენს სტუდენტობას, ალბათ, ეს ინტერვიუ არ წაუკითხავს, ამიტომ აღვადგინოთ ამ ინტერვიუს ზოგიერთი, ჩვენი აზრით, საინტერესო შეკითხვა და პასუხი:

შეკითხვა: ბოლო ხანებში რომელი მწერალი გაინტერესებთ ყველაზე მეტად?

პასუხი: ჩემი ინტერესი ამ მხრივ იცვლება. 1966 წელს მიქვენთან ყოფნისას დაახლოებით ანალოგიურ შეკითხვაზე ამერიკელი სელინჭერი დავასახელე. ახლა ჩემთვის ყველაზე საინტერესო მწერლად სემუელ ბეკეტი მიმაჩნია, განსაკუთრებით მისი პროზა.

შეკითხვა: ხანამდე მიიყვანს კაცობრიობას ბუნებაზე ადამიანის საბოლოო გამარჯვება, სასიყეთოა ეს ადამიანისათვის ბოლოს და ბოლოს?

პასუხი: მე ვიტყოდი, საჭიროა არა ბუნების დამარცხება, არამედ ბუნების აღმოჩენა. ბუნება დიდ ქალაქებში დაკარგულია, დედაქალაქების ბინადართა ცხოვრებიდან გაქვევებულია ბუნება,

რაც უდრესად სამწუხარო და დასაძანია — ეს აღარიბებს ჩვენს ცხოვრებას, აცალმსრივებს ადამიანებს.

**შ ე კ ი თ ხ ე ა :** რამდენად სასარგებლოდ და სასიკეთოდ მიგაჩნიათ ინფორმაციის ის დიდი რაოდენობა, რასაც თანამედროვე ადამიანი ყოველდღიურად იღებს, ე. წ. „მასუენმედობის“ (რადიო, ტელევიზია, გაზეთები) მეშვეობით?

**პ ა ს უ ხ ი :** ინფორმაციის ეს მასა აღუწებს, აქტივობაა უკარგავს, აჩლუნგებს ადამიანებს, ახდენს მათი უნარისა და ენერჯის პარალიზებას; ყოველ შემთხვევაში, ასეა დასავლეთში.

**შ ე კ ი თ ხ ე ა :** 1966 წელს უნივერსიტეტში სტუდენტებთან შეხვედრისას თქვენ გითხეს, ხომ არ აპირებდით წიგნის დაწერას საქართველოზე. თქვენ უპასუხეთ, 3 დღეში ახალი ქვეყნის, ჩემთვის უცნობი ერის გაცნობა შეუძლებელია. მე პატივს გცემთ თქვენ და ნაქარვეად არაფერს დავწერ თქვენს ქვეყანაზეო. სანამდე კარგად არ გავიცანი ირლანდია (...) მასზე არაფერი დამიწერია — ფანაკბადეთ თქვენ მაშინ. და ყოველივე ამის მიუხედავად, მაინც გვინტერესებს (მართალია, ამჯერადაც მხოლოდ სამი დღე დაჰყავით თბილისში), რას მიიჩნევდით ჩვენს ეროვნულ თავისებურებად, თუ კი ასეთი შეაჩნით?

**პ ა ს უ ხ ი :** ალბათ ბანალური პასუხი იქნება, მაგრამ ყველაზე მეტად ეს მომხვდა თვალში: თქვენი გულითადობა, ადამიანური სითბო, რაც უცნობებთან ურთიერთობაშიც, ქუჩაშიც ადამიანებზე უბრალო დაკვირვებითაც შესამჩნევია...

ქართველმა გერმანისტებმაც ბიოლის საქართველოსადმი სიყვარულს სამაგიერო ყურადღება და დაინტერესება მიაგეს: 1980 წ. პეტერ ბრუნმა და ჰენრი გლეიდმა ერიპ შმიტის გამომცემლობაში (დასავლეთ ბერლინი) გამოაქვეყნეს წიგნი: „ჰაინრიპ ბიოლი საბჭოთა კავშირში. 1952—1979, სარკში ბიოლის რეცეფციის შესავალი“ — რომელშიაც მოკლედ განხილული და შეფასებულია ჰაინრიპ ბიოლის შემოქმედების კვლევის დარგში ქართული გერმანისტიკის წვლილიც.

1982 წ. დასავლეთ გერმანიაში გამოიცა პ. ბიოლის დაბადების 65 წლისთავისადმი მიძღვნილი კრებული — „ჰაინრიპ ბიოლის დაბადების 65 წლისთავისათვის. ერთი ავტორი ქმნის თავის სინამდვილეს“, სადაც დაბეჭდილია ქართველი გერმანისტის მისალოცი წერილიც. ქართულად თარგმნილია პ. ბიოლის მრავალი მოთხრობა და შორტსტორი და სამი რომანი: „და არ უთქვამს არცერთი სიტყვა“ (მთარგმნელი ნ. რუხაძე), „უკაცო სახლი“ (თ. პატარაია), „კლოუნის შეხედულებანი“ (ნელი ამაშუკელი); გამოქვეყნებულია.

ბიოლოგიური ლიტერატურულ-კრიტიკული შრომები (სამწესაოდ, ჯერჯერობით არა გვაქვს ამ მწერალზე საგანგებო მონოგრაფიული გამოცვლევა).

ჩემს არქივში ძვრულს რელიკვიებად ინახება ჰაინრიხ ბიოლი ემოგზავნილი რამდენიმე წერილი და დეპეშა.

ამ საოცრად კეთილი და ადამიანური მწერლის გადასვლამ მარადისობაში უზომოდ დაგვწყვიტა გულო მის ქართულ მეგობრებს.

1935

## ერთი „შეხვედრა“ გალაკტიონთან

ომი ახალი დამთავრებული იყო. შიმშილია და გაქირვებას მაუხედავად ჩვენ -- სკოლა ახალდასრულებულები გალაკტიონის პოეზიით „ვბოდავდით“.

ერთ საღამოს (ახალი გაზაფხული იყო თუ ზამთარი, ზუსტად არ მახსოვს) გადავწყვიტეთ შინ ვწვეოდით დიდ პოეტს და ჩვენი სიყვარული და თაყვანისცემა გაგვემზილა (მათთან უშუალო შეხვედრა ჩვენი დიდი ხნის ოცნება იყო).

თუ შეხსიერება არ მალატობს, იმ საღამოს ოთხმა სოლოლაკელმა ბიჭმა მოვიყარეთ თავი, რუსთაველის გამზირზე ბოლთას ვცემდით და, როგორც ძალიან ზშირად; გალაკტიონზე ვლაპარაკობდით (მისი ლექსების უმეტესობა ყველამ ზეპირად ვიცოდით). ჩვენი იმდღევანდელი სოლოლაკური არიფიონის წევრები იყვნენ: ჩემი ძმა ზურა, რომელიც იმ ხანებში თვითონაც წერდა ლექსებს, ჩემი ბავშვობისა და სიყრმის უახლოესი მეგობარი ოთარ ბურჯანაძე, რომელიც მაშინ დავითაშვილის ქუჩაზე ცხოვრობდა. შემდეგ ცნობილი დასტაქარი რომ განდა და რომლის უდროო წასვლამ შეუხორცებელი ჭრილობა დაგვიტოვა ბავშვობის მეგობრებს (ოთარი დღემდე ექიმის იდეალად მესახება, რომლის ბუნებრივ მოთხოვნა იღებდას ამქვეყნად სიყეთისა და ღიმილის თესვა წარმოადგენდა). ირაკლი ნანეიშვილი, თავის დროზე ვუნდერკინდი, ფენომენური მეხსიერების პატრონი, რომელმაც საბავშვო ბაღის ასაკში თამაშთამაშით ისწავლა თითქმის ყველა ევროპული ენა და რომელიც, ჩემი აზრით, საბოლოოდ არასწორი პროფესიული ორიენტაციისა („დინასტიურად“ მისი ოჯახი სამედიცინო განხრისა იყო) და ლენინის მემორიალის გამო დაიღუპა (ირაკლი ადრიდანვე დაუძმობილდა ბახუსს და სპონტანური განკრენაც შეიძინა). იგი მაჩაბლის ქუჩა-

ზე ბინადრობდა. მე, ერთადერთი რომ შემოვრჩი ცოცხალი წუთი-სოფელს ამ არიფიონიდან, მაშინ ჩემს ძმასთან ერთად ძერქინსკის ქუჩაზე ვცხოვრობდი.

ჰოდა იმ საღამოსაც ბევრი ვილაპარაკეთ გალაკტიონზე და უცებ ერთ-ერთმა ჩვენგანმა (ზუსტად რომელმა, აღარ მახსოვს) გამოთქვა მეტისმეტად თამამი სურვილი: მოდი, ბატონ გალაკტიონს (შინ ვესტუმროთ, ვნახოთ, გავიცნოთ, ჩვენი სიყვარული გავუმხილოთ, ხომ არ გამოგვაგდებსო.

მცირეოდენი ყოყმანისა და მორიდება-კრძალების დაძლევის შემდეგ, ცხადია, ქვეითად მივადექით გალაკტიონის სახლს (მანან სად იყო ამდენი მანქანა და, რაც მთავარია, ფეხით სიარული საყვებით ბუნებრივი და თავიანთავად ცხადი მოთხოვნილება გახლდათ — ახლა ორ ნაბიჯზეც კი უმანქანოდ ფეხის გადადგმა გვიჭირს ხოლმე)... ცოტა შეშინებულნი, აღელვებულნი, უხმაუროდ ავუყვევით სახლის კიბეს და პოეტის კარზე ზარი დავრეკეთ თუ დავაკაკუნეთ, 'ზუსტად არ მახსოვს. კარი არავინ გაგვიღო. ერთხანს ვიდექით... ასე ადვილად ვერ ველეოდით ჩვენთვის სასურველ სამყაროში შეღწევის სურვილს. მაგრამ როცა დავრწმუნდით, რომ შინ არავინ იყო, გულდაწყვეტილები ფაშოვბრუნდით უკან, ჩამოვედით კიბეზე მდუმარედ და სწორედ სახლს წინ გალაკტიონი დავინახეთ. ნასვამი ჩანდა. ჩვენი დანახვა, არ ესიამოვნა, ჩვენ მივეპარდით: თქვენთან ვიყავით, თქვენ შინ არ დავგვიხვდით-თქო. გალაკტიონმა მუდარის გამომხატველი სახე მიიღო, თავი ოდნავ უკან გადახარა და გვითხრა (მე დაახლოებით აღვადგენ საუბრის შინაარსს, ზუსტი ფრაზეოლოგიური თუ ლექსიკური იგივეობის პრეტენზია არა მაქვს, რადგან მას შემდეგ დიდი ხანი გავიდა, და, სამწუხაროდ, მე მაშინ არაფერი ჩამინიშნავს): — მე ერთი საწყალი პოეტი ვარ, არა მამადია რა, მე რას ვადაძეკიდეთ, ჩემთან რა უნდა ნახოთ — და ა. შ. მაშინვე ვერ მოხვდით, რას გვეუბნებოდა, მაგრამ მცირე ხანში ყოველი ჩვენგანისათვის ცხადი გახდა: გალაკტიონს ქურდები ვეგონეთ, მისი ბინის გასატეხად მოსულნი... სახტად დავრჩით, თითქოს ყინულივით ცივი წყალი გადაგვასხეს: ჩვენს სათაყვანო ადამიანს გარეწრები, ნაძირალები ვეგონეთ... წმინდა ადგილას „სალოცავად“ მისული „პილიგრამები“ არამზადებულ მიგვიღეს... (გალაკტიონს არ ვაემტყუნებოდა, მაშინ ქურდობა თავისებური „მოღა“ იყო, ბევრ კარგ ოჯახშივილს წაუტლა მაშინ ხელი).



...და უცებ ირაკლი ნანეიშვილმა, რომ დაემტკიცებანა ქურდები არ ვიყავით და ცოტა ალბათ წაიკვლევთა კიდეც, დაიწყო ვერლენის ლექსის დეკლამირება დედანში:

„ქანცგაწყვეტილი გარიყრაჲი  
მანდორ-ველს გადააფრქვეეს...“

„მეტყმორფოზა“ ანახლად მოხდა, გალაკტიონმა თავი ყიდევ უფრო უკან გადააგდო, ახლა იგი ცას უყურებდა, სახიდან დაეჭვებინა და ყასიდი მუდარის გამომეტყველება გადაეყარა და ფრანგულადვე განაგრძო:

„მელანქოლიას  
ჩაჲეალ მზეთა...“

შემდეგ გულითადი საუბარი დაეიწყეთ, ბოდიში არ მოუხდია, საუბარი სულ 5-10 წუთი გაგრძელდა. ამ საუბრიდან დამახსოვდა ბატონ გალაკტიონის ნათქვამი: ჩვენ მწერლები ყველაზე ღარიბები, ყველაზე უმადური ხელოვნების წარმომადგენლები ვართო, პაინეს ნათქვამი აქვსო: მწერლობა ყველაზე უპურო ხელოვნებააო (პაინეს ეს ციტატი რუსულად მოიყვანა პოეტმა). მერე მოგვეფერა, დაგვიყვავა, გვითხრა, წადით ახლა, ძამიკოებო, სახლებში, ალბათ, თქვენები გელოდებიანო და შეტრიალდა, კიბეზე აბანცალდა...

ჩვენ ერთ ხანს გაუძირველად, გაქვავებულებივით ვიდექით, ხმა ვერ ამოგვედო, არ გვინდოდა ჩვენი პათეტიკური ჭყლოპინით ანდარაიმე ბანალური ფრაზით გამოვსულიყავით ამ „სიზმრიდან“ თუ „ტრანსიდან“.

გალაკტიონს არც უკითხავს, ვინ ვიყავით, რა გვარისა, საიდან მოვედით, რა გვინდოდა. ის მიხვდა, რომ მისი თავგადაკლული თავანისმკემლები ვიყავით და სხვა წვრილმანი აღარ აინტერესებდა... იმასაც მიხვდა, რომ მისი ბინის გასატეხად არ ვიყავით მისულნი, რადგან შაშინ ჩვენი ქურდები ვერლენს ორიგინალში ჯერ კიდევ ვერ კითხულობდნენ...

P. S. ერთი კაცი იყო თბილისში. რომელსაც გარკვეული ხანი საფრანგეთში ეცხოვრა, და რომელსაც ძალიან უყვარდა თავისი ჟორესთან ერთი შეხვედრის გახსენება (ხშირად იტყოდა ხოლმე: მე ჟორესს პირადად ვიცნობდი, მქონდა ბედნიერება მას ერთხელ პირადად შეხვედროდიო). როცა ჩაჲკითხავდნენ, სად და როგო-

რო, ეს კაცი ამაყად იხსენებდა: ერთხელ ჟორესი პარიზში სიტყვით გამოდიოდაო, უამრავი ხალხი იყო მის მოსასმენად მოსული და მე იძულებული ვიყავი ძალიან ახლოს ჟორესის ფეხებთან ჩავცუცქულიყავიო, ჟორესი შეწუხდა, ფეხი ოდნავ გამკრა და მითხრაო: გაიწი აქედანო!

მეც ამ კაცის მდგომარეობაში ხომ არა ვარ?!

## თეატრი

### ფიქრები „რიჩარდ III“ ნახვის შემდეგ ანუ როგორც სტურუას თეატრალურ სამსაროში კოლემიკური შენიშვნები

რობერტ სტურუას რეჟისორული ლაბორატორიის უაღრესად საინტერესო და საგულიანბმო დეტალი გაგვაცნო ერთხელ ტელევიზიის მეშვეობით კომპოზიტორმა ვია ყანჩელმა: თურმე, რეჟისორმა მას „აუკრძალა“ ბრეჰტის პიესის წაკითხვა, რომლის წარმოდგენისათვის კომპოზიტორს მუსიკა უნდა დაეწერა. თითქოს პარადოქსია! რობერტ სტურუა ამ შემთხვევაში ბრეჰტზე უფრო ბრეტულად მოქცეულა.

რეჟისორი ქმნიდა საკუთარ ნაწარმოებს, ახალ ნაწარმოებს და მას ქირდებოდა მუსიკა არა ბრეჰტის პიესისათვის, არამედ საკუთარი სპექტაკლისათვის. ეს უკვე თეატრალურ-რეჟისორული კრედიოა და ეს არის თანამედროვე თეატრმხედველობა (თუ კი შეიძლება მსოფლმხედველობის ანალოგიურად ამ ტერმინის გამოყენება). ყოველ რეჟისორს უნდა ჰქონდეს თავისი თეატრმხედველობა (ძალიან ძნელია და ამას მთელს ეპოქაში მხოლოდ ერთეულები თუ ახერხებენ, რომ ეს თეატრმხედველობა პრინციპულად ახალი და ორიგინალური იყოს; ახალი, თანამედროვე თეატრმხედველობის შემოქმედებითი ათვისება და პრაქტიკული განხორციელება უკვე დიდი საქმეა!).

უკანმოუბრუნებლად წავიდა დრო ილუსტრატორი-რეჟისორებისა, რომლებიც აქაოდა დრამატურგის ერთგულნი ვართო, ცდილობენ ზუსტად მიჰყვნენ დრამატურგის მასალას და ოდნავადაც არ შთაბერონ საკუთარი სული — არაიშვიათად ამდაგვარ რეჟისორებს ასეთი თეატრმხედველობა საკუთარი შემოქმედებითი იმპოტენციიდან „გამოჰყავთ“, რაც „კრძალავს“ რეჟისორის აქტიურ ჩარევას დრამატურგიულ მასალაში.

...რამდენიმე წლის წინათ ბერლინში, „დოიჩეს ტეატერში“ ბრეტის მოწაფის მანფრედ ვეკერტის „რიჩარდ III“-ს ვუყურებდით: შექსპირული ფილმების ავტორი, ცნობილი საბჭოთა კინორეჟისორი კოზინცევი, ნიკო ყიასაშვილი და მე. კოზინცევი შუაში გვეჭდა (ვეკერტის „რიჩარდ III“-საც იმავე ბრალდებებს უყენებდნენ ზოგიერთები: ეს შექსპირი არ არის, ეს ზედმეტად გათანადროლებული შექსპირია, შექსპირთან ასე არ არის, რა საჭიროა შექსპირის შესწორება და ა. შ.). კოზინცევი ცმუკავდა, წუხდა, თათქმის ოხრავდა: ეს რა საჭიროა, ეს შექსპირს არა აქვს, ეს შექსპირისა არ არის, არ ჯობია ისე, როგორც შექსპირთანაა და ა. შ. იგრძნობოდა, რეჟისორში შინაგანი სულიერი ბრძოლა მიმდინარეობდა, მასზე ზემოქმედებდა, მას აღლვებდა ვეკერტის „რიჩარდ III“, მაგრამ იგი მთლიანად ეწინააღმდეგებოდა ერთ დროს მიეგრძოლდის მოწაფის კოზინცევის ახლანდელ რეჟისორულ კონცეფციას. კინორეჟისორი შეწუხებული იყო, ის იტანჯებოდა. ჩვენ ძალაში მორიდებით, ფრთხილად, შეძლებინდა ვეკერტის ტაქტიკისად ვცდილობდით დაგვეჩვენებინა „პამლეტისა“ და „მეფე ლორის“ რეჟისორი, რომ ყოველი ეპოქა ახლებურად ხედავს, აღიქვამს და განასახიერებს შექსპირს, რომ არ არსებობს ერთხელ და სამუდამოდ გაქვავებული, სტატუტური და სტატუტისებური (სტატუტარული) შექსპირი, რაც მან ერთ დროს ჩვენზე უკეთ იცოდა...

მაგრამ ეს იყო ორი თეატრალური მსოფლმხედველობის, ორი თეატრმხედველობის შეჯახება კოზინცევის გულსა და გონებაში: გულით, ემოციურად კოზინცევი მოხიბლული, შეძრული ჩანდა თეორიულად მისთვის იმხანად მიუღებელი რეჟისორული კონცეფციის მიხედვით განხორციელებული ბრწყინვალე სპექტაკლისა; მაგრამ კოზინცევი გონებით „დარწმუნებული“ იყო, რომ შექსპირის ასე დადგმა მკრეხელობა თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, მცდარია, მხოორე მხრით, შინაგანად, ისე რომ თავის თავსაც არ სურდა გამოსტეხოდა, მოსწონდა, უფრო მეტიც, აღტაცებული იყო სპექტაკლით, და ამიტომ შეცბუნებული, საქციელწამხდარი ჩანდა. არ გადავაჭარბებ, თუ ვიტყვი, რომ კოზინცევი იტანჯებოდა... რადგან ვეკერტის სპექტაკლის აღიარება თავისი „შექსპირული“ შემოქმედების პირწმინდა უარყოფას უდრიდა.

ანალოგიურ ბრალდებებს უყენებდნენ ტრადიციონალიტები და „ორთოდოქსები“ (ვუწოდოთ პირობითად ასე კლასიკური მემკვიდრეობის უცვლელი, გადაუმუშავებელი, მუზეუმური რეცეფციის მომხრეებს) ვეკერტის სპექტაკლის რიჩარდის როლის შემსრულებელს, პილმარ ტატეს: არაპროიექტულია, ფსიქოლოგიურად

არ ახასიათებს გმირს, არ ვითარდება, სქემა და ნიღაბია. ვეკვერთის ერთმა კრიტიკოსმა პირობაში განაცხადა პილმარ ტატეს რიჩარდზე: **Плюгавый человек**, ტრაგიული პიროვნება რომ არის, არ ჩანსო და ა. შ. (ქვეშეცნულად, თავისთვის გაუცნობიერებლად კრიტიკოსი ვერ ფარავდა, დიქტატორის, ტირანის „დემონურობა“ თავისდაუნებურ მოხიბლულობას — როგორც ჩანს, შექსპირის რიჩარდ III ამ კრიტიკოსში რომელიღაც თანამედროვე „ძლიერი“ — პოლიტიკური მოღვაწის ასოციაციას იწვევდა, ვერ იმეტებდა, ვერ სწირავდა მას გაბიზბრუებისათვის). ფსიქოლოგიურად ეს სავსებით გასაგები იყო.

ეს ერთი ხაზია: ამ ხაზზე დგანან რობერტ სტურუას „ყვარულ-რე“ და „რიჩარდ III“, მანფრედ ვეკვერთის „რიჩარდ III“, ბენობესონის „დრაკონი“ (ე. შვარცის „დრაკონის“ მიხედვით), ნაწილობრივ ამავე ხაზზეა ჩარლი ჩაპლინის „დიქტატორი“ — ეს ალის დიქტატორი, ტირანის, დიქტატორული პრინციპის ამჟღავნებელი დაყვანის ხაზი.

ვაიმარის თეატრში ფრიც ბენევიცმა, რომელიც აქამდე უფრო ილუსტრატორ რეჟისორად გვევლინებოდა, ვიდრე კლასიკის გაბუნდული ადაპტაციის მომხრედ, 1979 წელს განახორციელა გოეთე-ამჟღავნებელი არასცენიერი „ეგმონტის“ დადგმა. ამ სპექტაკლმაც გააფთრებული შეხლა-შემოხლა, დიაკუსიებიც კი გამოიწვია, რადგან ბენევიცმა მოგვცა „ეგმონტის“ არა სცენური ილუსტრაცია, არამედ გოეთეს პიესის თანამედროვე ადაპტაცია. სპეციალური სექციის სხდომაზე კი დაუთმეს ამ სპექტაკლის განხილვას გოეთეს საზოგადოების ყრილობაზე, რომელზედაც ცხარე კამათი გაჩაღდა. კლასიკის ადაპტაციას მოწინააღმდეგეთა არგუმენტები დაახლოებით ყველგან ანალოგიურია: ეს გოეთე არ არის, გოეთესთან ასე არ არის, ეგმონტი პეროიკული, ძლიერი, ვაჟაკური უნდა იყოს.

კი (ეგმონტს დეტლფე ჰაინცე ასრულებდა) მეტისმეტად ლირიკული, ნევრათენიული, თანამედროვე გაუცხოებული ადამიანია. (შეიძლება ვინმეს პარადოქსულად მოეჩვენოს, მაგრამ ფაქტიურად და პრინციპულად იმავე რიგის მოვლენა იყოს ჩვენში ერთ დროს ატეხილი ცხარე დავა მოქანდაკე მერაბ ბერძენიშვილის „გურამიშვილის“ გამო, — ესეც ფაქტიურად ორი ესთეტიკის შეჯახება იყო: კლასიკის, კლასიკოსი მწერლის უცვლელი, მუზეუმური, „სტატუარული“, გარეგნულად დამაგავებელი რეცეფციის მომხრეთა და კლასიკის, კლასიკოსის თამამი, რამდენადმე სუბიექტურინდივიდუალური. ახალი ეპოქის, თანადროულობის პრობლემატიკის მიხედვით ათვისების მიმდევარათა კონფლიქტი. ზოგიერთები იმასაც

კი მოითხოვდნენ. რომ გურამიშვილი აუცილებლად ცხენზე შეეს-  
ვათ და ხელში ხმალი დაეკავებინათ, ხოლო პორტრეტული მსგავ-  
სების მისაღწევად წინასწარ ანთროპოლოგიური საქმეშაო ჩაეტა-  
რებინათ).

კლასიკის საინტერესო ადაპტაციის ნიმუშია აგრეთვე იური  
ლიუბიმოვის „დანაშაული და აპაჩელი“, რომელსაც კაფკასებური  
კომპარის ფორმითაა გადაწყვეტილი — აქაც პირობითობა უკიდუ-  
რეს ზღვარამდეა მიყვანილი, სცენა თითქმის სრულებით არ იცე-  
ლება, დეკორაცია მინიმუმამდეა დაყვანილი, სისტლიანი კარის სიმ-  
ბოლიკა უაღრესად მრავალმნიშვნელოვანი და მრავალდანიშნულე-  
ბიანია, ნაწარმოების სიუჟეტი უკიდურეს ლაკონიურობამდეა და-  
წურული, ყოველი მიზანსცენა, სცენა, ყოველი დეტალი საიზო-  
ლური. მეტაფორული და პარაბოლურია (იგავურია). ყველაფერა  
(მუსიკა, სინათლის ეფექტები, მხატვრობა) ემსახურება უღრმესი  
ტრაგიზმის განცდის შექმნას, მაგრამ რომღმთვისაც უცხო, არა-  
ორგანული არ არის კომიკური, „შავი ჰუმორის“ ელემენტები  
(ტრაგიკომედურობაზე. ტრაგიკომიკურზე საჯანგებოდ ქვემოთ  
ვილაპარაკებ). ეს სპექტაკლი შეგძრავს, ცნობიერებს, ფსიქეს  
სიღრმისეულ ფენებში ჩაგაღწევს, მაგრამ გულს არ აგვიწყებს,  
არც თანაღმობას აღვიძრავს და არც პერსონაჟებთან იდენტიფი-  
ციების ეფექტს არ შეგიქმნის. არც ის იყო შემთხვევითი, რომ  
ლიუბიმოვის სპექტაკლში ვისოკის ჰამლეტი პასტერნაკის ორი-  
გინალურ ლექსს კითხულობდა. ეს ისომ ილუსტრატორ-რეჟისორის  
თვალში აღმავლობელი მკრეხელობაა შექსპირის მიმართ!

კუროსავას „ტახტი სისხლში“ ხომ შექსპირის „მაკბეტის“ ია-  
პონური ადაპტაციაა, მაგრამ, რამდენადაც მე ვიცი, ინგლისელებს  
ეს შექსპირის შეურაცხყოფად არ მიუღიათ — ადაპტაციის უფლე-  
ბა ხელოვნებათმცოდნეებს თუ კინომცოდნეებს განა მხოლოდ კუ-  
როსავასთვის აქვთ მინიჭებული?!

გაუგებრობაზეა დამყარებული საკითხის ასეთი დაყენება: ჯობ-  
და რ. სტურუას ქართული პიესისათვის მოეკიდა ხელი, უმჯობე-  
სიაა უცხოეთში ქართულის პიესის გატანა და ა. შ. თითქოს რო-  
ბერტ სტურუას „რიჩარდ III“ ქართული ნაწარმოები არ იყოს!  
ასეთი ლოგიკით ბრეპტის არც ერთი ნაწარმოები და სპექტაკლი  
გერმანული არ აღმოჩნდებოდა, ასევე კუროსავას „ტახტი სისხლ-  
ში“ იაპონურ ფილმად ვერ ჩათვლებოდა და ა. შ. რობერტ სტუ-  
რუას „რიჩარდ III“ წმინდად ქართული სპექტაკლია, შექსპირის  
თემისა და სიუჟეტის ქართული ადაპტაცია. სიუჟეტსა და მასალას  
თავისთავად თითქმის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს — მთავა-

რია, ამ მანალაში რა სულს შთაბერავ (როგორც თომას მანი იტყოდა, მთავარია „ბესეელუნგ“. ე. ი. „სულის შთაბერვა“).

იყო თუ არა კოტე-მარჯანიშვილის საუკეთესო სპექტაკლები — „ცხვრის წყარო“, „ურთელ აკობა“, „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ და სხვ. ქართული სპექტაკლები, იმის მიუხედავად, რომ დრამატურგიული მანალა, რაზედაც აიგო ეს სპექტაკლები, უცხო წარმოშობისა იყო?!

ფაქტურად ეს არის ბრძოლა. კვანთი. დავა ორ ესთეტიკას. ორ თვალსაზრისს შორის, რაც არამარტო თეატრის დარგში, არამედ ხელოვნების ყველა სხვა სფეროში და ლიტერატურის ყველა ენაში დასტურდება. ეს არის კლასიკური მემკვიდრეობის აღქმარეცეფციის პრობლემა: კლასიკის მუზეუმური. ხელშეუხებელი. სტატუარული (სტატუის, ძეგლის, მონუმენტის მაგვარი) აღქმა თუ მისი შემოქმედებითი. რამდენადმე თავისუფალი, ეპოქის მოთხოვნილებების შესატყვისი ათვისება (კლასიკის მუზეუმური აღქმის მაგალითად გამოდგება კარლ გუცკოს „ურთელ აკობას“ აღდგენა მარჯანიშვილის თეატრში).

რობერტ სტურუასათვის ყოველი პიესა, თვით გენიალურიც კი, მხოლოდ ნეული მანალაა ახალი, თავისი ნაწარმოების შესაქმნელად (მე ვფიქრობ, რ. სტურუა ყოველთვის მარცხს განიცდის, როდესაც თავის ბუნებას დალატობს ხოლმე. ე. ი. როცა ცდილობს ერთგული, ორთოდოქსული იყოს პიესის მიმართ).

დრამატურგის „ილუსტრატორი“ რეჟისორი ფაქტიურად ხელშეორედ (ანდა: პირველად) აკითხებს მყურებელს პიესას, აკითხებს ჩვენებით. დემონსტრირებით დრამატურგის ტექსტს ხდის ვიზუალურს, მას ხორცს ასხამს, „ასხეულებს“, ცოცხალი სურათებით აცოცხლებს. იმას, რასაც პიესას მკითხველი პიესის კითხვისას წარმოიდგენს, „ილუსტრატორი“ რეჟისორი იმას მყურებელს უჩვენებს და ავრთვე, აქუსტიკურად აღაქმევიანებს. ეს არის პიესის რეჟისორთან ერთად თანახედვა და თანამოსმენა, ეს არის პიესის ვიზუალურ-აკუსტიკური რეპროდუცირება.

როგორც ცნობილია, ყოველი კლასიფიციკრება და „რუბრიკირება“ მხატვრული ნაწარმოების გაცალმხრივებასა და გალარიბებას იწვევს, მაგრამ თუ მაინცდამაინც მოვიხილომებთ „რიჩარდ III“-თვის იარლიყის მიკუთვნებას, შეიძლება ვთქვათ, რომ ეს არის შექსპირის ბრეპტულად წაკითხვა. და, აღბათ, თავისებური პარადოქსია, რომ „რიჩარდ III“-ის სპექტაკლი უფრო ბრეპტულია, ვიდრე თვით ბრეპტის „კავკასიური ცარკის წრი“-ს სტურუასეული ინტერპრეტაცია.

რობერტ სტურუამ „რიჩარდ III“ გადაწყვიტა როგორც ტრაგიკომედია, ანდა როგორც ტრაგიკული ფარსი, რასაც ვერ ვიტყვით მისსავე „კავკასიური ცარცის წრეზე“, რომელიც თავის ქანრში სრულქმნილია, ალბათ, უნაკლოა, მაგრამ რომელშიაც კომედიური ელემენტი ჰარბობს, დომინირებს და რამდენადმე იგრძნობა: ტრაგიკულის ნაკლებობა. სტურუას „კავკასიური ცარცის წრე“ არ არის ტრაგიკომედია — ის არის კომედიური მიუზიკლის ქანრის ნაწარმოები.

თანამედროვე ხელოვნება. საერთოდ, და კერძოდ, დრამატურგიაც უპირატესად ტრაგიკომიკურია.

ჯერ კიდევ 1926 წელს თომას მანი წერდა: „თანამედროვე ხელოვნება აღარ იცნობს ტრაგიკულისა და კომიკურის კატეგორიებს, მათსადამე, არც ტრაგედიისა და კომედიის ქანრებს და ცხოვრებას უყურებს როგორც ტრაგიკომედიას“. თომას მანი იქვე განაგრძობს: „თანამედროვე ხელოვნება გროტესკს აქცევს თავის საკუთრივ სტილად და იმ ხარისხითაც კი, რომ თვით დიადიკ კი („დას გროსარტიგე“) თითქმის აღარც გვევლინება სხვაგვარად თუ არ გროტესკის ფორმით“.

ცნობილი შვეიცარიელი დრამატურგი, ფრიდრიჰ დიურენმატი ტრაგიკომედიაში ხედავს თანადროულობის დრამის ერთადერთ კანონიერ ფორმას; მეორეგან დიურენმატი შენიშნავს, რომ ჩვენს ეპოქას მხოლოდ გროტესკული კომედია შეეფერებაო, რაც ფაქტიურად ტრაგიკომედიას უღრის.

ტრაგიკომედიაზე ჩვენში ზოგჯერ არასწორი წარმოდგენა აქვთ, ამიტომ მოკლედ შევეცდები განემარტო: რა არის ტრაგიკომედია?

ტრაგიკომედია ისეთი დრამატული ნაწარმოებია, რომელიც აერთიანებს ტრაგიზმსა და კომიზმს არა ერთიპეორის მიყოლებით, ცალცალკე, ანდა ერთმანეთის გვერდიგვერდ, არამედ ისინი ერთმანეთშია შექრილი, ერთმანეთს მსჭვალავენ და ერთიანობას, ერთ მთელს ქმნიან. ტრაგიკომედია ქვეყნის, სამყაროს, ადამიანთა ორსახოვნობას, ორმაგობას, გაორებას გვიჩვენებს, როცა ერთსა და იმავე საგანს ერთდროულად აქვს ტრაგიკული და კომიკური მხარეები.

კ. ზ. გუტტეს თავისი გამოკვლევა ტრაგიკომედიაზე ასე აქვს დასათურებული „ერთი მოცინარი და მეორე მოტირალი თვალთ“ (1959).

ტრაგიკომედია ორსახოვანი იანუსივითაა: აქედან შეხედავ, გიცინის, იქიდან შემოხედავ: შემოგტირის. ეს სიცილ-ტირილი უწყვეტი და ერთდროულია. ერთდროულად იწვევს სიცილისა და ტირილის მოთხოვნილებას, ერთდროულად გვიჩვენებს სასაცილო და სა-



ტირალ ასპექტებს. ერთდროულად გაძრწუნებს და სიცილის ვუნებაზე გაყენებს; შოკირებული ხარ და ამავე დროს სიტუაციის აბსურდულობა კომიზმის ეფექტს იწვევს.

ფრ. ჰებელი, რომელსაც ჰქონდა თეორია ტრაგიკომედიაზე, წერდა: „ის-ისაა შეძრწუნებისაგან უნდა გაქვავდე. რომ ამავე დროს სიცილის კუნთები იძაგრებინ; გინდა ხარხარით გაითავისუფლო თავი უსიამო კომპარისაგან, მაგრამ კვლავ ძრწოლა გიპყრობს, სანამ გაიცილებდე“.

პირველი ქართული ტრაგიკომიკური სპექტაკლი რობერტ სტურუამ შექმნა. მან ზუსტად ჩასჰიდა ხელი თანამედროვე მაყურებლის გემოვნების მთავარ „ძარღვს“, რითაც აიხსნება მისი „რიჩარდ III“-ის ფანტასტიკური წარმატება ლონდონში.

რობერტ სტურუამ ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნა, რომ ლონდონელი მაყურებლები არაიშვიათად იცინოდნენო. ეს უაღრესად საგულისხმო და დამახასიათებელი დეტალია. ეს იმას ნიშნავს, რომ იქაური მაყურებლები „რიჩარდ III“-ს სამართლიანად ტრაგიკომედიად ანდა ტრაგიკულ ფარსად აღიქვამდნენ, რისი აღქმის ჩვევა და გამოცდილება ჩვენს მაყურებელს ჯერჯერობით ნაკლებად აქვს და რის გამოც ბევრი ჩვენი მაყურებელი რ. სტურუას სპექტაკლში შექსპირის ტრაგედიის დაკნინებასა და რეჟისორის არასერიოზულობას ხედავდა. ამ შემთხვევაში მე გამახსენდა დაახლოებით ანალოგიური მონათხრობი კაფკას მეგობრებრსა: თურმე, როცა კაფკა თავის პარაბოლებს კითხულობდა, თვითონვე სიცილს ვერ იკავებდა. უფრო მეტიც, გულიანად იცინოდა. ერთი შეხედვით, უცნაური, გაუგებარი. თითქოს აუსხნელი ფაქტია: რა უნდა იყოს სასაცილო კაფკას აპოკალიფსური ხილვებით სავსე იგავებში?! მაგრამ საქმე ისაა, რომ კაფკას პარაბოლებიც, ისევე როგორც ყველა მნიშვნელოვანი თანამედროვე მხატვრული ნაწარმოები, ყანრის განურჩევლად, ტრაგიკომიკურია.

თანამედროვე დასავლურ ხელოვნებასთან, თანამედროვე რომანთან საერთო ისიცა აქვს რ. სტურუას ამ სპექტაკლს. რომ რეჟისორი აქაც ქმნის თავისებურ ლაბორატორიულ, ცდისმიერ, ექსპერიმენტულ, არაემპირიულ სიტუაციებსა და პირობებს. რეჟისორ რობერტ სტურუას აბსოლუტურად არ აინტერესებს ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობა-სიზუსტე, არც ემპირიული ნამდვილობა, არც „ბიოლოგიური“, „ანთროპოლოგიური“ ბუნებრიობა, რეჟისორი ქმნის თავის სამოდელს, ცდის, ექსპერიმენტის ლაბორატორიულ სამყაროს და მის კანონზომიერებას უმორჩილებს ყველაფერს: პერსონაჟებს. სიტუაციებს, ეპიზოდებს და აქვე თითქოს ამოწმებს. სინჯავს, ცდის

თავისთვის საინტერესო იღებებს, პრინციპებსა და მოსაზრებებს. თანამედროვე ხელოვანები, და მათ შორის დრამატურგები და რეჟისორებიც, ქმნიან საკუთარ სამყაროებს. ერთგვარ ლაზორატორიულ ექსპერიმენტულ ვითარებებს. ფრიდრიჰ დიუჩენმატი წერს: „მე ამ სამყაროს ვუპირისპირებ საკუთარ სამყაროებს“. უკიდურესი პირობითობა. სიმბოლურობა და ალეგორიულობა, პარაბოლურობა (იგავ-მწერლობა); არა ექსტენსიური, ფართო განფენილი ტოტალობა, არამედ ინტენსიური, შიგნით ჩაბრუნებული (შინაგანისაკენ მიმართული), ჩაღრმავებული ტოტალობა — ეს თვით რეჟისორის მიერ შექმნილი სამყაროა. მის მიერვე მოწესრიგებული: ამ სამყაროს თავისი კანონები აქვს, რაც არ შეესაბამება ემპირიული სინამდვილის კანონებსა და წესრიგს, რაც ასე აცოფებს, აღიზიანებს ემპირიული რეალიზმის ესთეტიკაზე აღზრდილ მაყურებელს. რეჟისორი ემპირიულ, გრძობად-კონკრეტულ სინამდვილეს კი არ ასახავს, ასლს კი არ იძლევა, არამედ მხატვრული „შემოკლებების“ („აბრევიატურების“), პირობითი ნიშნების, მეტაფორების, სიმბოლოების, ჭარბების, ფაქტურის დეფორმაციის, იგავურობის მეშვეობით წედება ყოფიერების მარადიულ პრობლემებს. რობერტ სტურუა არ ცდილობს მსახიობებს ათამაშებინოს ფიქსირებული ხასიათები, არამედ ის მათ ტიპებს. სიმბოლოებს, ზოგ შემთხვევაში, წინასწარ განზრახულად. სქემებს ასრულებინებს. რეჟისორი შეგნებულად მიმართავს არა ინდივიდუალიზირებისა და ფსიქოლოგიური დახასიათების მეთოდს, არამედ მითიზირებისა და ტიპიზირების (თუ შეიძლება ასე ითქვას, „არქეტიპიზირების“) ხერხს იყენებს. ემპირიული ილუზიის შექმნელი თეატრის ტრადიციულ მაყურებელს ესთეტიკური სიამოვნების მიღებისათვის აუცილებლად ჰირდება სცენაზე რეალობის ილუზიის ეფექტი. რაც მას შესაძლებლობას აძლევს თავისი თავი „გადასვას“ („ჩასვას“) პერსონაჟებში ან ერთ-ერთ პერსონაჟში ანუ პერსონაჟები ანდა ერთ-ერთი მათგანი მაინც „გაითავისოს“, თანაგახიცადოს როგორც „კვაზი-მე“ ანუ „ვითომ-მე“, ე. ი. შეძლოს საკუთარი თავის მასთან გაიგივება, იდენტიფიცირება — ეს კი მასში კათარსის, გრძობათა განწმენდას და საბოლოოდ ესთეტიკურ სიამოვნებას იწვევს. ამიტომ ხდება, რომ ასეთ მაყურებელს ძალიან უპირს, უფრო მეტიც, აბრაზებს, აღიზიანებს, პირად შეურაცხყოფად მიაჩნია სხვაგვარ პრინციპზე აგებული თეატრი. ამიტომ იყო, რომ რ. სტურუას „რიჩარდ III“ თავდაპირველად, სანამ მას შოტლანდიასა და ინგლისში არ „აყურთხებდნენ“, გააფთრებულ წინააღმდეგობას წააწყდა, არა მარტო ჩვენი მაყურებლების, არამედ თეატრმცოდნეების მხრიდანაც.

როგორც საერთოდ მთელს ხელოვნებაში, კერძოდ, თეატრშიც განსაკუთრებით XX ს. ნახევარში შეიმჩნევა ტენდენცია კონკრეტულ-ეპიკურიულის, ინდივიდუალურ-კერძოს უგულვებლყოფისა და ყველაფრის მითითურ არქეტიპებზე, ტიპოლოგიურზე დაყვანისა. ეს ტენდენცია ასასიათებს თომას მანს და ბერტოლტ ბრეჰტს, ჯოისსა და რობერტ მუზილს, ფელინისა და ანტონიონის და სხვებსა და სხვებს, მათი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის განსხვავების მიუხედავად. რობერტ სტურუასაც თავის ბოლო ნამუშევრებში, გასსაკლტრებში კი „რიჩარდ III“-ში, ინდივიდუალური ყოფა-ცხოვრება, ყოველღლიურობა კი არ აინტერესებს. არამედ ზოგადად-მთავარი, ზედროული, არქეტიპური.

ასევე რობერტ სტურუას არ აინტერესებს ფსიქოლოგიური და-სასიათება: არც პერსონაჟებისა, არც სიტუაციისა, არც ეროვნული სპეციფიკა აინტერესებს და არც გეოგრაფიული კოლორიტი. ამიტომ რეჟისორი აძევებს სცენიდან ყოველივე ეთნოგრაფიულს, კონკრეტულ-ისტორიულს, კონკრეტულ-გეოგრაფიულს. მას აინტერესებს არა კონკრეტული ყოფა-ცხოვრების, მისი კონკრეტული ნიშნების რეპროდუცირება-ასახვა, არამედ ყოფიერების აზრზე, მნიშვნელობაზე მინიშნება. ეს თანამედროვე ხელოვნების ძირითადი ტენდენციაა.

რეჟისორ რ. სტურუას შიერ ნაჩვენები ქვეყანა, სინამდვილე, გარეგნულად არ ჰგავს, ფსიქოლოგიურად, ფიზიკურად და „ბიოლოგიურად“ არ შეესაბამება უმპირიულად არსებულ სინამდვილეს, ისევე როგორც არ ჰგავს ხილულ სინამდვილეს ბრეჰტის, დიურენმატის, ფრიშის, უაილდერის და სხვათა მხატვრული სინამდვილეები. ეს ასახული, არეკლილი, რეპროდუცირებული სინამდვილე კი არ არის, არამედ მხატვრულად შექმნილი სინამდვილე, რომელიც, მართალია, გარეგნულად, კონკრეტული ნიშნებით არ ჰგავს, არ ემთხვევა, არ ფარავს ემპირიას, მაგრამ ინტენსიურად გამოხატავს ყოფიერების, ქვეყნის, სინამდვილის არსს.

განა ემპირიულად, ფაქტობრივად დამაჯერებელია ფრიდრიხ დიურენმატის, მაგალითად, „ფიზიკოსების“ ანდა „მოხუცი ბანოვანის სტუმრობის“ სიტუაცია?! მაგრამ დრამატურგს ეს სიტუაციები ჭირდება თანამედროვე ადამიანის სულიერი შეჭირვების, მძიმე მდგომარეობის „მოღელირებისათვის“, გასიმბოლოებისათვის — ეს პიესები დრამატიული იგაგებია (პარაბოლები), რომელთაც არ მოეოხოვებათ ემპირიული დამაჯერებლობა.

ასეთი ტენდენცია აბსოლუტურად გაბატონებულია ბრეჰტის

მთელ დრამატურგიაში. ბრეჰტი იყო უკიდურესად პირობითი, ეჭვიპირიულად დაუჭერებელი, ექსპერიმენტული და „ლაბორატორიული“ სიტუაციების გაბედული და უხვი შემქმნელი. მისი პერსონაჟები ექსპერიმენტულ პირობებში „მოწმდებიან“ და „ისინჯებიან“ და ასევე ექსპერიმენტულ „ლაბორატორიულ“ ვითარებაში „მოწმდება“ და „ისინჯება“ დრამის დედააზრი თუ ძირითადი თემა. ბრეჰტი, ნუ შეგვეშინდება ამის თქმა, არ გვიჩვენებს ცოცხალ ცხოვრებას, მაგრამ მისი „ლაბორატორიული ცდები“ გაცილებით ღრმად გვახედებენ ამ ცოცხალ ცხოვრებაში, ვიდრე, მაგალითად, გოეთესეული მაგალითი რომ მოვიშველიოთ, რომელიმე მხატვრის ნატურალური და ემპირიული სიზუსტით დახატული ალუბლები, რომლებიც ბელურებსაც კი შეაცდენენ და ასაკენკად მიიტყუებენ (ასეთ ხელოვნებას გოეთე ბელურების ხელოვნებას უწოდებს). შემთხვევითი არ არის, რომ ბრეჰტი თავის პიესებს „ცდებს“ („ფერზუსე“) უწოდებდა და ასეთი საერთო სახელწოდებით აქვეყნებდა კიდევ.

ზოგიერთები რობერტ სტურუას სპექტაკლის ნაკლად მიიჩნევენ იმას, რომ მან არ ასახა მე-15 საუკუნის ინგლისი, იმდროინდელი ინგლისის ეროვნული, გეოგრაფიული, ისტორიული კოლორიტი და ა. შ., მაგრამ რეჟისორს ეს არ ჰქონია მიზნად დასახული. ეს დაავლოებით იმას უდრის, რომ კაჟკას უსაყვედურო, რატომ არ ჰგავს შენს მიერ დახატული ამერიკა ემპირიულ ამერიკასო (რომანი „ამერიკა“), ანდა ბრეჰტს ნაკლად ჩაუთვალო, რომ მისი ჩინეთი აბსოლუტურად არ შეესაბამება რეალურ ჩინეთს (პიესა „კეთილი სეჩუანელი ადამიანი“).

ამ წერილში მიზნად არ დამისახავს, როგორც მკითხველც მიზნდებოდა, სპექტაკლის განხილვა-რეცენზირება, ეს თეატრმკოდნების და შექსპიროლოგების საქმეა: მე შევეცადე რ. სტურუას სპექტაკლი, რომელიც დამოუკიდებელ ნამუშევარს წარმოადგენს, „ნაშეგვა“ თანამედროვე ხელოვნებისა და ლიტერატურის კონტექსტში. შეჩვენებინა მისი ნათესაობა და კავშირი თანამედროვე ხელოვნებისა და ლიტერატურის ძირითად ტენდენციებთან. მამასადამე, ჩემი მიზანი იყო მიშეთითებინა იმ საერთოზე, რაც, ჩემი აზრით, ერთმანეთთან აკავშირებს, „რიჩარდ III“-ის ქართულ სპექტაკლსა და თანამედროვე ხელოვნების ძირითად კანონზომიერებებს. მაგრამ მაინც ბოლოს ცდუნებას ვერ ვუძლებ და ჩემს აღტაცებას ვერ ვფარავ სამი მსახიობის თამაშით. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის, რასაკვირველია, რამაზ ჩხიკვაძე, რომელიც თავისი ამ ნამუშევრით თამამად გაუსწორდა მსოფლიო მასშტაბის ერთეულ მსახიობებს, ის, შეიმღება ითქვას, მსოფლიო მნიშვნელობის თეატრალური ვარსკვლავ-

ვი ვახდა. და ქართული თეატრის „იღბალია“, რომ „ბედმა“ ერთმანეთს შეახვედრა რეჟისორი რობერტ სტურუა და მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძე. რამაზ ჩხიკვაძე ყოველი თავისი ახალი ნამუშევრით თავისი არტისტული პალიტრის ახალ გამებსა და წახნაგებს ავლენს.

ჩიჩარდის დედის სულის შემძვრელი, ქალთა საკმაოდ უფერული მასიდან მკაფიოდ გამორჩეული გროტესკული, სწორედ ტრაგიკომიკური სახე შექმნა მარინე თბილელმა, რომელმაც თავისებური კასანდრას ღალადისი კუდიანი ქალის შემზარავ სიმახინჯესთან გააერთიანა.

მესამე გახლავთ ავთო მახარაძე, რომელიც ბოლო ხანების ნამდვილი აღმოჩენა იყო მთავრებლებისათვის. იგი „შავი ჰუმორის“, გროტესკული კლოუნადისა და ბუფონადის დიდოსტატად მოგვევლინა: მუფე ჰენრისა და მასხარას როლებში.

1981

### ბრეტოლტ ბრეჰტი და მისი ქართული თეატრალური ინტერპრეტაციები

ბრეტოლტ ქართულ თეატრში ძალიან დაიგვიანა (და არა მარტო ქართულ, არამედ საერთოდ საბჭოთა თეატრში). ამ გეგმანელი დრამატურგისადმი ჩვენი დამოკიდებულება ძალიან გვაგონებს ჩვენსავე მიმართებას პაბლო პიკასოსადმი. ორივეს სახეებით ვენდობოდით მსოფლმხედველობის სფეროში, მაგრამ „გვაშინებდა“ მათი მეთოდი, რომელიც ასე რადიკალურად განსხვავდებოდა ყოფითი, ემპირიული, მიმეტური რეალიზმის მეთოდისაგან. ბრეტის „შემოშვებას“ ჩვენს თეატრებში, ალბათ, ისიც უშლიდა ხელს, რომ ჩვენში ძალიან ძლიერი იყო მარჯანიშვილის, ახმეტელის, ხოლო რუსეთში სტანისლავსკის ტრადიციები და ინერცია (თუმცა რუსეთს მეიერხოლდიც ხომ ჰყავდა), ხოლო ბრეტის თეატრალური ესთეტიკა რადიკალურად უპირისპირდებოდა ზემოთ ნახსენები რეჟისორების თეორიას და პრაქტიკას. უფრო მეტიც: ბრეტს დიდხანს არ აღიარებდნენ და არ წყალობდნენ ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეები და კრიტიკოსებიც. თითქოს განსხვავებული თეატრალური სკოლებისა და სტილების თანაარსებობა საზიანო იქნებოდა თეატრალური ხელოვნების განვითარებისათვის?! ასეა თუ ისე, ფაქტია, რომ პეროიკულ-რომანტიკული და ყოფით-რეალისტური თეატრის ადვოკატები ძალიან დიდხანს ჯიუტად უკეტავდნენ ბრეტს ჩვენი თეატრების კარებს:

მას შემდეგ მრავალმა წყალმა ჩაიარა თბილისის ხიდებქვეშ და

ახლა საქართველოში ბრეჰტს არათუ უბრალოდ იცნობენ. არამედ ის დღესდღეობით თითქმის ყველაზე წარმატებული დრამატურგია. ჩვენში და ეს, უპირველეს ყოვლისა, რეჟისორ რობერტ სტურუას დაძაბულობაა, რომელმაც აღზარდა ახალი თეატრის მაყურებელი. ძირითადად დაძლია ჩვენი თეატრალების, თეატრმცოდნეებისა და, რაც მთავარია, მაყურებლების ესთეტიკური კონსერვატიზმი. შეარყია თავისებური ესთეტიკური „იმუნიტეტი“, ნაწილობრივ „უმკურნალა“ ჩვენში ანტიბრეჰტულ „სინდრომს“ და ახალ თეატრალურ მიმართულებას, ახალ, ანტიილუზიურ და ანტიმიმეტურ თეატრს ჩაუყარა საფუძველი. სამართლიანობა მოითხოვს ისიც აღინიშნოს, რომ ბრეჰტის საქართველოში პირველად შემოყვანის პაღმა რეჟისორ დიმიტრი ალექსიძეს ეკუთვნის.

1966 წელს გდრ-ის ერთ-ერთ ჟურნალში დაიბეჭდა ამ ჟურნალის რედაქტორის საუბარი ერთ-ერთ ქართველ-გერმანისტთან, საინტერესოა ამ საუბრის ერთი ადგილი.

„რედაქტორი: საქართველოში ბრეჰტი საერთოდ ცნობილია?

გერმანისტი: ბოლო ხანებში ის გაიცნეს, აქამდე ნაკლებად იცნობდნენ, გაიცნეს მეტ-ნაკლებად მისი დრამატურგია, პიესები — მისი ლირიკა და პროზა თითქმის მთლად უცნობია. „სამგროშიანი ოპერა“ ჩვენთან დაიდგა, სპექტაკლმა დიდი გამოხმაურება პოვა ჩვენს მაყურებელში. ახლა ზოგიერთი ბრეჰტს ბაძავს კიდევ... „კავკასიური ცარცის წრე“ ქართულად თარგმნილია, მაგრამ არ დაუდგამთ“...

არც ისე უნდა წარმოვიდგინოთ საქმე, რომ თითქოს ახლა საქართველოში ბრეჰტსა და ახალ თეატრალურ სტილსა და მიმართულებას თითქოს მთლად უღრუბლო ამინდი დაუდგა და თითქოს მას აღარავინ უყურებს აღმაცერად და მტრულად. ბრეჰტსა და ახალ თეატრს სხვადასხვაგვარი, სხვადასხვა კატეგორიის მოწინააღმდეგეები ჰყავს და მათი წინააღმდეგობის მოტივები და ზოგჯერ აშკარა, ზოგჯერ შენიღბული მიზეზები სხვადასხვაა. ზოგი გულწრფელია ბრეჰტისადმი სიძულვილში, ბრეჰტი და მისი თეატრალური სამყარო მისთვის მართლაც სავესებით უცნოა. ზოგი კი რობერტ სტურუას სპექტაკლის საოცარმა წარმატებამ აქცია ბრეჰტის მოძულედ, ზოგიერთებს, რობერტ სტურუაზე სხვადასხვა მიზეზით გაგულისებულთ, თავიანთი ბრაზი ბრეჰტზე გადააქვთ. მაგრამ ეს ამ ადამიანთა სისუსტეზე მეტყველებს და მათი „კომპლექსებისა“ და „დაბოლოების“ გაახალიზება ძალიან ადვილია, გაცილებით საინტერესონი არიან პირველი კატეგორიის ანტიბრეჰტიანელები, რომელთაც გულწრფელად არ მოსწონთ, ვერ გაუგიათ ბრეჰტი, მისი თეატრალური სტილი, ვერ იღებენ მისგან ესთეტიკურ სიამოვნებას. ერთი-

სიტყვით, ისინი და ბრექტი სხვადასხვა ენაზე ლაპარაკობენ, მათ ერთმანეთისა არ ესმით... და აქაც იყოფიან გულწრფელი ანტიბრექტიანელები უფრო გულწრფელ და ნაკლებად გულწრფელ ანტი-ბრექტიანელებად: ერთნი არ ფარავენ თავიანთ აღშფოთებას, თავიანთ პროტესტს ბრექტისა და მისი პიესის მიხედვით განხორციელებული სპექტაკლის მიმართ. მეორენი კი ვითომც აღიარებენ ბრექტის სიდიადეს, თითქოს ბრექტს თავისას მიუზღავენ, მაგრამ ადასტურებენ მის ვარგისიანობას მხოლოდ ევროპისათვის, საქართველოში კი ბრექტი და მისი თეატრი (იგულისხმება საერთოდ თანამედროვე ანტიილუზიური, ანტიმიმეტური თეატრიც) ვერ იხეირებენო, რადგან სულ სხვაა ჩვენი ტემპერამენტი, ჩვენი მენტალობა, ჩვენი თეატრისა და საერთოდ ქართული ხელოვნების სპეციფიკაო (მათი მსჯელობა დაახლოებით ასეთია: კი, ბატონო, ბრექტი დიდი დრამატურგია, მისი თეატრიც საანტერესოა, ამას ჩვენც არ უარყვით, მაგრამ ჩვენ, ჩემო ბატონო, ქართველები ვართ, ბოდიში და, ჩვენ სხვა ტემპერამენტი, სხვა გაქანება, სხვა შემართება, სხვა ბუნება, სხვა ისტორია და ა. შ. გვაქვს და ბრექტი ჩვენ არ გამოგვადგება: ქართული თეატრის გზა არ შეიძლება ბრექტის თეატრის გზას რომ დაემთხვესო და ა. შ.).

ყოველი ახალი, უჩვეულო, ის, რაც არ ეხმიანება, არ ეფარდება მაცურებლის დიდი ხნის წინათ ჩამოყალიბებულ ესთეტურ გემოვნებას, ბუნებრივია. იწვევს ფარულ და აშკარა წინააღმდეგობას, პროტესტს, აღშფოთებასაც კი.

ბრექტს რომ გაუგო და მის პიესასა და სპექტაკლს „გემოც“ რომ ჩაატანო, საჭიროა ბრექტის დრამის თეორიისა და მისი თეატრალური პრაქტიკის ცოდნა და, რაც მთავარია, ანტიილუზიური. ანტიმიმეტური თეატრით ტკბობის ჩვევა და ძველი, ტრადიციული ილუზიურ-მიმეტური, პერიოკულ-რომანტიკული, მელოდრამატული და ა. შ. თეატრის მიხედვით შექმნილი ესთეტური კატეგორიების დათმობა.

ბრექტს რომ გაუგო, ბრექტის ენა უნდა გესმოდეს, უნდა იცოდე ბრექტის დრამის „თამაშის წესები“.

საქართველოში ანტიილუზიურ, ანტიმიმეტურ თეატრს არავითარი ტრადიციები არ ჰქონია. ჩვენში აქამდე ერთპიროვნულად ბატონობდა ილუზიური თეატრი, განსაკუთრებით ამ თეატრის პერიოკულ-რომანტიკული და მელოდრამატული განშტოება. (უნდა ითქვას, რომ ქართულ სცენაზე არაერთხელ შექმნილა ამ განხრის შესანიშნავი სპექტაკლები: „სხერის წყარო“, „ყაჩაღები“, „ურიელ

აკოსტა“ და სხვ., მაგრამ განა ეს იმას გვევალებდა, რომ სხვა მიმართულების თეატრი ანტიქართულად გამოგვეცხადებინა და მისი პარალელურად არსებობისათვის ხელი შეგვეშალა?!).

ბრეჰტი ტრადიციულ მაყურებელს ურღვევს ჩვეულ, ბავშვობიდანვე ათვისებულ თეატრალურ ესთეტიკას, წარმოდგენებს, ნამდვილობის ილუზიის რღვევას ის ყველაზე ნაკლებად ეგუება. მისთვის რადიკალურად უცხოა თამაშში თამაში, ფიქციაში ფიქცია — მას ნაწარმოები მით უფრო მაღალმხატვრული ჰგონია, რაც უფრო გარეგნულად მიმსგავსებულად გამოსახავს საგანს — მკვეთრი დეფორმაციები მისთვის მიუღებელია. მას სურს, მხატვარმა ისე დახატოს ალუბალი, რომ ბელუტებიც კი მიიზიდოს ასაკენკავად. მას უნდა, რომ გულამოსკვნილი ტიროდეს სპექტაკლის მსვლელობის დროს და სჯეროდეს, რომ სცენაზე ყველაფერი ნამდვილად ხდება (ზოგიერთი მსახიობი ტრაბახობს იმით, რომ მისი თამაშის დროს მთელი დარბაზი ქვითინებს), ემოციური თანაგანცდის, კათარსისის, საკუთარი თავის მოქმედ პირებთან იდენტიფიცირების გარეშე უჭირს სპექტაკლის აღქმა და ყოველივე ეს თეატრალური წარმოდგენის აუცილებელი ატრიბუტი ჰგონია. ბრეჰტი უარყოფდა, როგორც კათარსისს, ასევე რელაქსაციას — ე. ი. „განძაბვას“, მოშვებას, დაძაბულობის მოხსნას, უშუალო თანაგანცდას, გარდასახვას ტრადიციული გაგებით და ა. შ. ეს ანბანური ქეშმარიტებაა ყველა საათის, ვისაც კი ოდესმე რაიმე წაუკითხავს ბრეჰტისა ან ბრეჰტზე, ანდა ერთხელ მაინც უნახავს რომელიმე ბრეჰტისეული სპექტაკლი. ბრეჰტისა და აგრეთვე რობერტ სტურუას რეჟისორული ხელწერის ზოგიერთი შენიღბული მოწინააღმდეგე კათარსისის, თანაგანცდის და ა. შ. უარყოფას ბრეჰტს კი არ მიაწერს, არამედ თეატრისაგან შორს მდგომ, არასპეციალისტ ლიტერატორებს, რომლებიც ბრეჰტს მხოლოდ მწიგნობრულად იცნობენ, რომელთაც არ მოუხმენიათ თეატრალურ ინსტიტუტში ლექციები და ისე წერენ რობერტ სტურუას სპექტაკლზე დადებით რეცენზიებს.

ერთი გერმანელი ავტორი თავის წერილში — „შიში თანამედროვე ხელოვნების წინაშე, გოეთედან პიკასომდე“ — წერს: „საინტერესო სანახავია, თუ რას განიცდიან გამოფენის მნახველები იმ ნამუშევრების მიმართ, რომლებიც მათ არ ესმით. თვით ყველაზე წყნარი და უწყინარი ადამიანებიც კი კარგავენ მოთმინებას და იწყებენ ნერვიულობას უჩვეულო, ახლებურად შესრულებული ფერწერული ნამუშევრის წინ მდგარნი, ისინი შფოთავენ და ისე იქცევიან მუნჯი სურათის წინაშე, თითქოს მათთვის პირადი შეურაცხ-



ყოფა მიეყენებინათ. დიახ, ადამიანები გულწრფელად არიან აღშფოთებულნი და გაგულისებულნი“.

ავტორი ცდილობს ახსნას ადამიანთა ეს უცნაური საქციელი. ამ სპონტანური აფექტის მიღმა, მისი აზრით, მოქმედებს შემდეგი ფაქტორი: მაყურებელი ბრაზდება, აღშფოთდება იმის გამო, რომ მას არ ესმის ეს ნაწარმოები. ეს კი მასში შიშს ბადებს, აღშფოთება და გაბრაზება — ეს თავის დაცვის საშუალებაა, ადამიანის უწყობის ზეკომპენსაციაა. თუ მას ნაწარმოები არ აგონებს მეორე, სხვა ნაწარმოებს, უკვე ნაცნობსა და ნანახს, თუ მას არ შეუძლია, მისი სხვასთან მიმსგავსება, უკვე ნანახთან და შეჩვეულთან შედარება, მაშინ მას შიში ეუფლება, შემდეგ კი ბრაზი. ისევე, როგორც აღზრდის სხვა შედეგები, ესთეტიკური გემოვნებაც, ადამიანში ბავშვობიდანვე ჩანერგილი, ძნელი დასამორჩილებელია, ძნელი „მოსათენიერებელია“. მაყურებელმა იცის, რომ ვიღაც სადღაც (განსაკუთრებით სპეციალისტები და ე. წ. მკოდნენი) ამ ნამუშევარს დიდად აფასებენ, მას კი აბსოლუტურად არ მოსწონს, აბსოლუტურად არ ესმის, მაშასადამე, მას რაღაც შინაგანი ნაკლი აქვს, მაგრამ ამის შეგნება, აღიარება და ამასთან შერიგება ძალიან ძნელია, და ადამიანს თავისი ნაკლი გარეთ გამოაქვს და სურათს „ადანაშაულებს“ და ამით ითავისუფლებს თავს. მაგრამ ეს განთავისუფლება მას ხელოვნებას აშორებს.

კარგად მახსოვს ერთი სცენა, რამაც თავდაპირველად გამაოცა. ერთი ჩემი ნაცნობი ერთ-ერთი ფრანგული ფილმის დემონსტრირების შემდეგ კინოთეატრის გასასვლელთან იდგა და გასისხლიანებული თვალებით ღრიალებდა: ვინც იტყვის, რომ ფილმი მოეწონა, თავს ვაუქობო. მალე მის გარშემო თავი მოიყარა აღშფოთებულ თანამოაზრეთა ჯგუფმა. ისინი ფეხებს აბაკუნებდნენ, თვალებს აბრიალებდნენ და იგინებოდნენ.

ისინი მათთვის უჩვეულო, ახალი გამომსახველი საშუალებებისა და გაუკვებარი შინაარსის შემცველმა ფილმმა შეაშინა და მათ „არასრულფასოვნების კომპლექსი“ გაუჩინა, რისგანაც თავი სხვებზე გაბრაზებით გაინთავისუფლეს.

ასევე ემართება ტრადიციულ მაყურებელს ბრექტთან შეხვედრისას. ეს იყო პირველი სიძნელე, რომლის წინაშეც აღმოჩნდებოდნენ ბრექტის დამდგმელი ქართული რეჟისორები და რასაც ანტი-ბრექტიანელები უქმნიდნენ მათ.

მეორე სიძნელეს რეჟისორის წინაშე თვითონ ორთოდოქსალური ბრექტიანელები ქმნიან, რომლებიც ძველ კერპებს ამსხვრევენ. მაგრამ ბრექტს ახალ კერპად აქცევენ, მოითხოვენ ბრექტის არა

არტო არის, არამედ მისი თითოეული „ასოს“, ყოველი „დოგმის“ ერთგულებას, მოითხოვენ ბრექტის სპექტაკლების უცვლელ ან მიმსგავსებულ გამეორებას (ბრექტი ყოველგვარი ფეტიშიზაციის წინააღმდეგი იყო, მაგრამ ბედის ირონია ის არის, რომ თვითონ ბრექტი აქციეს ფეტიშად): ამიტომ მოხდა, რომ ბრექტის თეატრი ვარგა ხანია დგას სამუშეოზე, ნაფტალინწყაიროლ თეატრად ანდა სულაც თეატრსასაფლაოდ გადაქცევის ხიფათის წინაშე, სადაც ზომიერ-ზური მონუმენტებია აღმართული და აღარ ქრის სიახლის მაცოცხლებელი სიო.

ამიტომ იყო, რომ რობერტ სტურუამ თავისი „კავკასიური ცარცის წრით“ ზოგიერთი დოგმატიკოსი და ფანატიკოსი ბრექტიანელის გულისწყრომაც კი დაიმსახურა გდრ-ში.

...1964 წელს ქართულ სცენაზე პირველად წარმოადგინეს ბრექტის პიესა. ეს იყო რეჟისორ დოდო ალექსიძის მიერ დადგმული „სამგროშიანი ოპერა“, განხორციელებული რუსთაველის თეატრში.

1975 წელს, ე. ი. 11 წლის შემდეგ რობერტ სტურუამ, რომელიც აქამდე გაბედულ ექსპერიმენტს აყენებდა თავისი სპექტაკლებით („ხახუმა“, „ყვარყვარე“, „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“, და სხვ.) ერთბაშად სპეციალისტები აალაპარაკა ბრექტის „კავკასიური ცარცის წრის“ ახალი ინტერპრეტაციით, რომლის დიდება მალე გასცდა საქართველოსა და საბჭოთა კავშირის ფარგლებს, ხოლო გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკასა და მექსიკაში ნამდვილი ფურორი მოახდინა.

ჩვენდა საბედნიეროდ, არ გამართლდა ბრექტის მეუღლისა და საბელოვანის მსახიობის, აგრეთვე ზოგიერთი ქართველი გერმანიის ვარაუდი, რომ ქართულ თეატრში ბრექტის „კავკასიური ცარცის წრე“ თითქოს წინასწარ მარცხისათვის იყო განწირული. რობერტ სტურუამ პიესას ისეთი გასაღები მოარგო, რომ არათუ სვენნი ზოგ-ზოგი ბრექტოლოგის, არამედ თვით პელენე ვაიგელის კატეგორიული განცხადებაც კი გააბათილა.

მიუხედავად დ. ალექსიძისა და რ. სტურუას რეჟისორულ-შემოქმედებით ინდივიდუალობებს შორის მკვეთრი განსხვავებისა (დ. ალექსიძე უფრო ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრის წარმომადგენელია), მთ რამდენადმე ერთი და იგივე გზა აირჩიეს და ბრექტის დრამატურგიას მეტ-ნაკლებად მსგავსი გასაღები მოარგეს. ორივე შეეცადა ბრექტის დრამატურგია რამდენადაც კი შეიძლებოდა ქართული თეატრის ტრადიციებზე დაემყნა და, მეორე მხრივ, რადგამ ბრექტის პიესები ქართველი მაყურებლისათვის (აგრეთვე ბრექტისეული სპექტაკლებიც) მეტისმეტად პირქუში და „გაუცინარია“,

აქცენტი დასვეს ნაწარმოების კომედიურ ასპექტზე, რითაც მკრ-  
ნაკლებად შეასუსტეს პიესის ტრაგიკული პლანი (ბრეჰტის ყოვე-  
ლი პიესა ტრაგიკომედიაა: ეს არასოდეს არ არის წმინდაწყლის კო-  
მედია ან წმინდაწყლის ტრაგედია).

შეიძლება ითქვას, რომ დ. ალექსიძემ პირველი ნაბიჯი გადადგა  
ბრეჰტის ქართული რეცეფციის საქმეში, მან რამდენადმე შეაჩხადა  
ქართველი მაყურებელი ანტიილუზიური ანტიიმპეტური თეატრის  
აღქმა-მიღებისათვის, შეაჩვია მეტ-ნაკლებად ემპირიული ნამდვი-  
ლობის დამრღვევ, ანტიილუზიურ „ცივ შხაპებს“ (ზონგები, წარწე-  
რები დაფებზე, პირობითი დეკორაციები, დისტანცირების მეთოდი,  
გაუცხოების ეფექტი, მოქმედების შეწყვეტა, მოქმედების კომენ-  
ტირება, უშუალო კონტაქტო მაყურებელთან და სხვ.) დ. ალექსი-  
ძემ ჩაატარა ბრეჰტის გაგებისათვის, ბრეჰტული სპექტაკლის აღქმი-  
სათვის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „პროპედევტიკული“ სამუშაო:  
მან მაყურებელს ბრეჰტის, და საერთოდ თანამედროვე, ანტიილუ-  
ზიური თეატრის დარგში ელემენტარული, დაწყებითი განათლება  
მისცა. პირველად მან გასტეხა ამ მხრივ ნავსი. ეს იყო საქართველო-  
ში ბრეჰტის რეცეფციის პირველი საფეხური, პირველი სტადია.  
ალექსიძემ შეასრულა გზის გაკაფვის, პიონერის მძიმე და ძნელი სა-  
მუშაო, და ერთი გერმანული ანდაზისა არ იყოს, ყოველი დასაწრ-  
ყისი ძნელია. მხედველობაშია მისაღები ისიც, რომ ეს იყო არა მარ-  
ტო პირველი ქართული, არამედ საერთოდ ერთ-ერთი პირველი  
საბჭოთა ბრეჰტული სპექტაკლი. „სამგროშიანი ოპერა“ დაიდგ-  
აგრეთვე მოსკოვის სტანისლავსკისა და ლენინგრადის კომკავშირის  
თეატრებში. ადარებდა რა ამ სპექტაკლებს რუსთაველის თეატრის  
„სამგროშიან ოპერას“, დასავლეთგერმანული თეატრალური უურნა-  
ლის „თეატერ ჰოიტეს“ კორესპონდენტი აღნიშნავდა, ბრეჰტის ამ  
პიესის საბჭოთა დადგმებს შორის დ. ალექსიძის სპექტაკლი ყვე-  
ლაზე ბრეჰტული იყო („თეატერ ჰოიტე“, 4 აპრილი, 1976, გვ. 40).

დ. ალექსიძემ, რასაკვირველია, შეინარჩუნა კურტ ვაილის მუ-  
სიკა, რადგან ეს მუსიკა ორგანული ნაწილია ბრეჰტის პიესისა. ამ  
პიესის ტექსტებზე შექმნილმა მუსიკამ მთელი მსოფლიო მოიარა.  
და „სამგროშიანი ოპერის“ ზონგებს პიესის გარეშეც ასრულებენ  
ამერიკასა და ევროპაში (განსაკუთრებით პოპულარულია ე. წ. „მო-  
რიტატი“, ე. ი. ქუჩის მომღერლის სიმღერა ყაჩად მეკიზე, რასაც  
ლუი. არმსტრონგიც ასრულებდა). მხატვრობა ფარნა ლაპიაშვილს  
ეკუთვნოდა, დეკორაციები ძუნწი იყო, პირობითი, ბრეჰტული.  
მხატვრის ერთ-ერთ იღბლიან მიგნებას წარმოადგენდა სცენაზე ჩა-  
მოკიდებული ბაწრები, რომლებიც თავისებურ ფარდას წმინდნენ.

აღსანიშნავია, რომ „სამგროშიანი ოპერა“ ბრეჰტის შედარებით აღრეული პიესაა და, ამას გარდა, იგი დრამატურგის შემოქმედებაში გარდამავალ საფეხურს წარმოადგენს, სადაც ჭერ კიდევ არ არის სრულად „ეპიკური თეატრის“ თავისებურებანი გამოვლენილი. ამიტომ „სამგროშიანი ოპერა“ თავისი ცეცხლოვან-მჩხვლეტავი მუსიკით, პიკანტურ-ექსცენტრიული სიუჟეტით უახლოვდება მიუზიკლს და ბრეჰტი განიცდიდა, რომ ისინი, რომელთა წინააღმდეგაც იყო მიმართული ეს პიესა, სიამოვნებით უყურებდნენ და უსმენდნენ „სამგროშიან ოპერას“. ქართული „სამგროშიანი ოპერა“ კიდევ უფრო დაუახლოვდა მიუზიკლს და სიძულვილი პიესის პერსონაჟების მიმართ, აღშფოთება მათ გამო, კიდევ უფრო შესუსტდა. პირიქით, ჩვენი მაყურებლები სიმპათიით განიმსკვეალნენ ყაჩაღ და კაცისმკვლელ მეკპიტისადმი, რადგან რამაზ ჩხიკვაძე თამაშობდა არა ამაზრზენ, საზარელ ბოროტმოქმედს, არამედ მომხიბლავ, ცოტადემონურ, მოხერხებულ, დარდიმანდ, მრავლისმნახველ და მრავლისგანმცდელ, ქალების მოყვარულ მამაკაცს, რომელიც თავისი მუდმივი წარმატებითა და ჩასპანდობით იზიდავდა მაყურებელთა მასას.

დასავლეთ გერმანული თეატრალური ჟურნალის ჩვენს მიერ უკვე დასახელებული რეცენზენტი ამის თაობაზე წერდა: „რამაზ ჩხიკვაძე მეკი მესერის როლში უმაღლესი კავკასიური ფოლკლორის ყაჩაღს ჰგავდა, ვიდრე სოპოს ცინიკურ განგსტერს, მაყურებელზე მომხიბვლელად ზემოქმედებდა, მხიარული იყო და მამაცი და ყველა მის მიერ ჩადენილი სიმდაბლე მხოლოდ მოჩვენებით გათამაშებულ ყალბ-თაბანდობას ჰგავდა. მეძავეები ისე იქცეოდნენ, როგორც წესიერი ოჯახების კეკლუცი ქალიშვილები, რომლებიც შემთხვევით მოხვდნენ ლამის ცოტა თავისუფალ წვეულებაზე“

დასავლეთ გერმანული თეატრალური ჟურნალის რეცენზენტის ანალოგიურ შენიშვნებზე დოდო ალექსიძეს უპასუხნია (თუკი რეცენზენტი ზუსტად გადმოსცემს რეჟისორის ნათქვამს): „ეს ჩვენი უროვნული ხასიათითაა განსაზღვრული; ქართველი მაყურებლები შეჩვეულნი არიან რომანტიკულ, ხალხურ, თუნდაც რეალისტურ, მაგრამ უაღრესად ზნეობრივ თეატრს: ქართული თეატრი ვერ იტევებს უწმაწურ ოხუნჯობას, ეროტიულ ქარაგმებს, უხეშ სლენგს“.

...დოდო ალექსიძე არ ყოფილა ბრეჰტის პიესის უბრალო „ილუსტრატორი“, მას დრამატურგიული მასალა უცვლელად არ გადმოუტანია სცენაზე, რეჟისორი თავის ჩანაფიქრს უმორჩილებდა როგორც პიესის ტექსტს, ასევე მის კომპოზიციასაც. მაგალითად, მან მიზანშეწონილად მიიჩნია, რომ მსოფლიოში განთქმული სიმღერა ყაჩაღ

ძეკაიტზე მის სპექტაკლში თვითონ მეკის ემღერა და არა, როგორც ბრეჰტის პიესაშია, მეარღნეს.

რეჟისორმა სპექტაკლში შემოიყვანა სრულიად ახალი პერსონაჟი, სპექტაკლის თავისებური წამყვანი, ავტორის ტექსტისა და რემარკების პერსონიფიკაცია (მსახიობი ოთ. ზაუტანვილი). რომელიც გროტესკული მანერით მოკლედ აჯამებდა და კომენტარს ურთავდა მოქმედებას, მომხდარსა და მოსახდენს.

ბევრი საინტერესო მიგნება ჰქონდა რამაზ ჩხიკვაძეს მეკი მესერის როლში. განსაკუთრებით ბრწყინვალედ ასრულებდა იგი სცენებს საპატიმროში, გალიასა და გალიის გარეთ: „ორ ცეცხლს“, ორ სეტოქე ჭალს შორის მყოფი (პოლი, „მათხოვრების მეფის“ პიჩემის ქალიშვილი-მსახიობი მ. ლომიძე-პაჭკორია და ლუსი, შერიფ ბრაუნის ქალიშვილი, რომლის როლს ორი მსახიობი ასრულებდა: ლ. ჭავჭავაძე და ე. დუგლაძე — აღსანიშნავია, რომ დედანში ბრაუნის ასულს ლუსი ჰქვია და ასე წარმოთქვამენ კიდევ გერმანელები ამ სახელს, ქართულ თარგმანში ლონდონის პოლიციის უფროსის ქალიშვილი ლუსის სახელით მოგვევლინა). რ. ჩხიკვაძე ცდილობს ლავირებას ორ მეტოქე ჭალს შორის. მოტყუებით, ტკბილი სიტყვით, ერთხელ კი სიმბოლური წყლის მზაპის გამოყენებით უნდა მათი დაშოშმინება... გონებამახვილურია მეკის საპატიმროდან გაპარვის სცენა. ორიგინალური იყო მეკის გამოსვლა სცენის სიღრმიდან, ისე მოდიოდა, ისე ესალმებოდა უდარდელად და დარდიმანდულად აქეთ-იქით უხილავ ადამიანებს, თითქოს პრომენადზე იყო გამოსული ბულვარში, ნამდვილად კი საპატიმროში მიჰყავდათ. აქაც და შემდეგ სახარობელაზე ასვლის დროსაც რ. ჩხიკვაძე — მეკი არხვინად „შაყირობს“, თითქოს სიტუაციისათვის შეუფერებლად აუღელვებელი და უდარდელია — სწორედ მის მიმართ შეიძლება გამოვიყენოთ ცნობილი გერმანული გამოთქმა: სასარჩობელის ჰუმორი აქვსო, ე. ი. ძალიან მძიმე მდგომარეობაშიც კი არ ჰკარა გავს ჰუმორის გრძნობას, რადგან მეკი ქვეშეცნეულად გრძნობს: ამა ქვეყნის ძლიერნი, მას — ყაჩაღსა და მძარცველს — როგორც „სოციალურად ანლობელ ელემენტს“ — სასიკვდილოდ არ გაიმეტებენ და საბოლოოდ მართლაც ასე ხდება.

რობერტ სტურუამაც ბრეჰტის პიესა უფრო მეტად კომიკურ, ჰუმორულ, კომედიურ პლანში წარმართა. უნდა ითქვას, რომ ამის საშუალებას „სამგროშინი ოპერა“ უფრო მეტად იძლეოდა, რადგან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჯერ კიდევ 1928 წ. ერიკ ენგელის მიერ დადგმული და შემდეგ აღდგენილი „სამგროშინი ოპე-

რა“ ბრექტის დაუნებურად მიუზიკოს უახლოვდებოდა. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ მოწიფული ბრექტის პიესებს შორის, რომლებშიც „შიაც“ უკვე სრულადაა გამოვლენილი ბრექტის დრამატურგიის თავისებურებანი, „კავკასიური ცარცის წრე“ ყველაზე ოპტიმისტური და მხიარული, ყველაზე პარმონიულია.

ბრექტს ნათქვამი აქვს: „ცხოვრება სერიოზულია. ხელოვნება კი ილიმება“. რ. სტურუა თითქოს „სიტყვაზე იპერს“ „კავკასიური ცარცის წრის“ ავტორს და თავის სპექტაკლს იმ მიმართულებით წარმართავს, რის შესაძლებლობასაც ეს გამონათქვამი იძლევა. აქ რამდენიმე გარემოება უნდა გავითვალისწინოთ.

რეჟისორი — რობერტ სტურუა არ არის ბრექტის უბრალო „გადამთხრობელი“. „გარდამთქმელი“, მისი პიესის სცენაზე შექანიკური გადამტანი — რობერტ სტურუა სუვერენული რეჟისორია და მის მიზანს არ შეადგენს დრამატურგის ტექსტის, პიესის სცენური გამეორება, მხოლოდ სცენური რეპროდუცირება.

რ. სტურუას სპექტაკლი არ არის და არც უნდა იყოს ბრექტის თეორიისა თუ შემოქმედებითი პრაქტიკის მექანიკური რეპროდუცირება. ქართველი რეჟისორი ქმნის ბრექტის პიესის ახალ, მისეულ, ქართულ ინტერპრეტაციას, თავისი ინდივიდუალობის ბეჭედს ასევე ამ სპექტაკლს. რობერტ სტურუა ბრექტის არც ორთოდოქსული. არც ეპიგონური და არც „მუზეუმური“ ინტერპრეტატორია. უფრო მეტიც. ბრექტი რ. სტურუას იმპულსს, სტიმულს აძლევს, აღძრავს „თანამოქმედებისთვის“, მაგრამ ქართველი რეჟისორი, იყენებს რა დრამატურგის ლიტერატურულ მასალას, თავისი გზით მიდის. ბრექტს საგრძობლად შორდება — და ეს სავესებით გამართლებულია. რადგან ბრექტის თეატრი არ არის არც მუზეუმი, რომ ყველა „ექსპონატი“ უცვლელად, ხელუხლებლად შევინარჩუნოთ და არც „ეკლესია“, რომ ყველამ ერთნაირად ვწიროთ. ყოველი ნამდვილი რეჟისორი დრამატურგის თანაავტორი, თანაშემოქმედი და. ამავე დროს, რალაციონირად მისი ოპონენტიცაა. იგი დრამატურგის მასალაზე ქმნის ფაქტიურად ხელოვნების ახალ ნაწარმოებს, რადგან პიესა და სპექტაკლი ორი სხვადასხვა სამყაროა.

რობერტ სტურუა, უპირველეს ყოვლისა. ქართველი რეჟისორია, თავისი გენეტიკური ფესვებით მკიდროდ დაკავშირებული ქართულ კულტურასთან, ქართულ ხელოვნებასა და თეატრთან. ქართულ ეროვნულ ხასიათსა და მენტალობასთან, ამიტომ. ბუნებრივია, იგი ბრექტს ქართულად კითხულობს, „კავკასიური ცარცის წრეს“ უგუებს ქართულ ტემპერამენტსა და სულისკვეთებას, თუმც, ქართულ ეთნოგრაფიზმს ხარკს არსად უხდის.

რობერტ სტურუა საკუთარი ხელწერას, დამოუკიდებელი მსოფ-  
ლმხედველობისა და ესთეტიკური მრწანის მქონე რეჟისორა.  
ამასთან ერთად, ის ქართველი რეჟისორია, რომელიც ქართული  
თეატრის ტრადიციებიდან გამოდის არსებითად და ამიტომ, ცნა-  
დია. იგი ბრმად, დოგმატურად ვერ გაჰყვებოდა ბრეჰტის დრამის  
თეორიასა და მის რეჟისორულ პრაქტიკასაც. ქართველი რე-  
ჟისორი ახდენს ბრეჰტის მასალის ადაპტა-  
ციას ქართული ეროვნული ხასიათისა და აგრ-  
ეთვე საკუთარი რეჟისორული ესთეტიკის  
მიხედვითაც.

აქ კიდევ ერთი გარემოებაა გასათვალისწინებელი: ყოველივე  
ამის გარდა, რეჟისორს, ჩემი აზრით, ერთი ტაქტიკური მოსაზრე-  
ბაც ამოძრავებდა, ქართველი მაყურებლისათვის თეატრი მაინც  
დღესასწაულია, ფეერული სანახაობა, თვლის სეირი უპირატე-  
სად -- და რობერტ სტურუა ცდილობს ჩვენს მაყურებელს ანტი-  
ილუზიური, ანტიმიმეტური, „არაარისტოტელური“ თეატრი ამ  
მხრიდან შეაპაროს. ქართველი რეჟისორი შეფარვით, „ეშმაკურად“  
ცდილობს ქართველი მაყურებლის გადაბირებას, შეტყუებას თვი-  
სობრივად ახალ თეატრალურ სამყაროში, სადაც პაროდია, გრო-  
ტესკი, უკიდურესი პირობითობა და სიმბოლიკა ბატონობს.

რობერტ სტურუა ცოტა „ახალისებს“, ცოტა უფრო მეტად  
„აღიშებს“, აგრაციულებს და აელეგანტურებს ბრეჰტის უსამკაუ-  
ლო, უჩუქურთმო, „ასკეტურ“ და „ულამაზო“ თეატრალურ წარ-  
მოდენას. მაგრამ, იმის მიუხედავად, რომ ქართული სპექტაკლი  
უფრო „დარდიმანდული“, ლამაზი და „შუშუნაა“, ვიდრე ბრეჰტის  
პიესების მიხედვით თვით ბრეჰტისა და მისი თეატრის რეჟისორე-  
ბის მიერ შექმნილი თეატრალური წარმოდგენები, მაინც რ. სტუ-  
რუას სპექტაკლს არა აქვს დაკარგული სოციალურ-პოლიტიკური  
სიმახვილე და გამიზნულობა.

რობერტ სტურუა თავის სპექტაკლს აგებს როგორც ხალხურ-  
კომედიურ, „ბალაგანურ“-თეატრალურ და საკარნავალო სანახაო-  
ბას, მასში ქარბად შეაქვს მიუზიკლის, რევიუს, შოუს ელემენტე-  
ბი. აქ დომინანტა კომედიურ, კომედიანტურ ტენდენციას ენიჭება.  
ამის გამო პიესის ტრაგიზმი შენიღბული და ზოგან მთლად გამჭრა-  
ლია. ყოველივე ამის შედეგად „კავკასიური ცარცის წრე“ მიახ-  
ლოებულია „სამგროშიან ოპერასთან“. და საგულისხმოა, რომ გერ-  
მანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში „კავკასიური ცარცის წრის“  
სპექტაკლი მიუზიკლად და „სამგროშიან ოპერის“ თავისებურ სა-  
ხესხვაობად თუ ვარიაციად აღიქვებს.

აქ მოვიყვანოთ იქაური გაზეთების რეცენზიების ზოგიერთ ნაწილებს;

„დიუსელდორფში ჩამოიტანეს ბრეჰტი როგორც მიუზიკლი“.

...„ბრეჰტის „ცარცის წრე გადაქცეულია ჯაზურ-როკულ მიუზიკლად“.

„სტურუამ ერთმანეთს შეურწყა ფოლკლორი და დასავლური ელემენტები — ეს გამოვლინდა როგორც კოსტუმებში, ასევე მუსიკაში, ჩართო იმპროვიზაციები, თანამედროვე შოუს ეფექტები და კომედია-დელარტეს ჯამომსახველი საშუალებანი“.

„რაინში პოსტი“ ჩვენს „კავკასიურ ცარცის წრეს“ „ბობოქარ სამკაპიკიან ოპერას“ უწოდებს, რომელსაც მაყურებელი 10 წუთის განმავლობაში ალტაცებული უკრავდა ტაშსო. „სამკაპიკიანი ოპერა“ „სამგროშიანი ოპერის“ ანალოგიითა ნაწარმოები (ჩვენში გროშის მიახლოებითი ეკვივალენტი ხომ კაპიკია!) და ამით ხაზგასმულია რობერტ სტურუას სპექტაკლის თვისობრივი სიახლოვე „სამგროშიან ოპერასთან“. შეიძლება ვედავოთ ქართულ რეჟისორს ბრეჰტის გვიანდელი პიესისათვის ასეთი მანერის, ასეთი სტილის, ასეთი ინტერპრეტაციის შერჩევისათვის, მაგრამ რაც რეჟისორის მიერ მიზნადაა დასახული, ის სრულქმნილადაა განსახიერებელი.

რობერტ სტურუას სპექტაკლი რიტმული, მძაფრად დინამიკურია, რაც, ალბათ, უფრო შეეფერება ქართულ ეროვნულ ტემპერამენტს; ქართულ სპექტაკლში არსად არ იგრძნობა მონოტონურობა ხიფათი. ბრეჰტის ერთი ძველი მეგობარი იხსენებს: ბრეჰტის ბანის კარზე გაკრული იყო „საშინაო შინაგანაწესი“ ასეთი შინაწესით: სტუმრებს ვთხოვ დაიცვან ჩვენი შინაგანაწესი; სულ ქვემოთ კი ეწერა: მაგრამ მასპინძელი იმ აზრისაა, რომ წესები მხოლოდ მაშინ ცოცხლობენ, თუკი მათ ზოგჯერ არღვევენო.

იგივე ითქმის, სამართლიანად დასძენს მისი მეგობარი, ბრეჰტას თეატრალურ წესებზეცო.

რობერტ სტურუა თითქოს ბრეჰტის ამ „პოსტსკრიპტუმის“ მიხედვით მოქმედებს თავის რეჟისორულ პრაქტიკაში: იგი ბრეჰტის „კავკასიურ ცარცის წრეს“ დგამს ანტიილუზიურად და ანტიმიმეტურად, მაგრამ იგი ერთგულია თავისი რეჟისორული ინდივიდუალობისა და ქართული თეატრის წიაღიდანაცაა გამოსული, ამიტომ მას ბრეჰტის „წესების“ დარღვევაც უხდება.

მე ვფიქრობ, როგორც ბრეჰტის თეატრიც, ასევე რ. სტურუას ეს სპექტაკლიც რეჟისორის თეატრისა და სპექტაკლის ნიმუშია. უმთავრესად რეჟისორის დამსახურებას უნდა მიეწეროს, რომ სპექტაკლში მონაწილე მსახიობები ანტიილუზიური, ანტიმიმეტური



თეატრის სკოლა გავლილი გეგონებათ, ისე სუვერენულად ფლობენ ისინი როლისაგან განზე გადგომის, გვერდიდან ყურების, გაუცხოების, განსასახიერებელი პერსონაჟისადმი მიმართება-დამოკიდებულების დაძვარების, პათეტიკის, გრძობამორევის „ჩაქრობის“. „გამაგრილებელი“ და შოკისმომგვრელი საშუალებების გამოყენების ხელოვნებას. მსახიობები მათთვის ჩვეული და დამახასიათებელი გარდასახვის, იდენტიფიცირების, მიმესისის (ემპირიული ცხოვრების სინამდვილის მიბაძვის) მეთოდით კი არ მუშაობენ, არამედ მიმართავენ თამაშის, თხრობის, ჩვენების მეთოდს. ისინი თამაშობენ უხეზად, „უსამკაულოდ“, თითქოს განსახიერებულ პერსონაჟებს თვითონვე დასცინიანო და როლებში, პერსონაჟებში არ ითქვიფებიან.

პაროდოლობა, პაროდოლ-ირონიული პლანი და ასპექტი ბოლომდე გასდევს მათ თამაშს; თითქოს საკუთარ თავს უცხო, გარეშე პირის თვალთაც უყურებენ. თითქოს ამ პერსონაჟს კი არ ანსახიერებენ, არამედ მასზე მოგვითხრობენ გარეშე დამკვირვებლის პოზიციიდან, გარედან, გვერდიდან. ამ სპექტაკლის სცენური მოქმედება და მსახიობების თამაში მაყურებელში არ იწვევს ჩვეულ ესთეტიურ სიამოვნებას: მაყურებელს გული არ უჩუყდება, არც უკიდურეს აღფრთოვანებას განიცდის, მოქმედებაში არასოდეს ისე არ არის ჩათრეული, რომ დისტანცია მოეშალოს სცენურ მოქმედებასთან. მსახიობები ემოციებს იწვევენ, მაგრამ არსებითად განსხვავებულ ემოციებს, ვიდრე მათში ტრადიციული თეატრი იწვევდა: ეს არის არა სცენაზე წარმოსახულ ცხოვრებაში თანამონაწილეობის ილუზიით გამოწვეული სიამოვნება, არამედ ესთეტიური სიამოვნება. რასაც მაყურებელი ღებულობს ემპირიული ნამდვილობის დამრღვევი, ანტიილუზიური „ცივი შხაპებით“, რომელნიც პაროდოლ და ირონიულ პლანში რეალიზდებიან, პერსონაჟი, რომელშიც მსახიობი „ჩასახლდება“, რომელსაც იგი „შთაიგრძობს“. რომლის ხასიათსაც შეერწყმის, რასაკვირველია, მაყურებლისათვის გაცილებით ინტიმური, თბილი, გულითადი, მიმზიდველი ხდება. ქართველი მაყურებელი ამას იყო შეჩვეული, სხვაგვარად მას ვერ წარმოედგინა. და უცებ რობერტ სტურუამ ქართველ მაყურებელს შესთავაზა სპექტაკლი, რომელიც თავიდან ბოლომდე სინამდვილის ილუზიის დამრღვევი, ანტიილუზიური საშუალებებითაა აგებული.

მეორე მხრივ, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ სპექტაკლის საერთო მიმართულების, საერთო სტილის შესაბამისად მსახიობთა თამაშმაც კომედიურ-კომედიანტური განხრა მიიღო და მათ შესრულებაში ქარბად, უფრო მეტად, ვიდრე სატირიკული გროტესკი. შეიქრა,

შარკი, ბურლესკი, ბუფონადა. არლექინადა, რაც აბსოლუტურად არ არღვევს სპექტაკლის საერთო „ტონალობას“.

ასევე, მხოლოდ კომიკურ პლანშია „განსხილი“ აზდაკის როლი რამაზ ჩხიკვაძის მიერ — შეიძლება ბრეჰტის რომელიმე ორთოდოქსული მიმდევარი არ დაეთანხმოს მას და რეჟისორს აზდაკის როლის ასეთ ინტერპრეტაციაში, მაგრამ ის, რაც მათ მიზნად დაისახნეს, ბოლომდე უზადოდაა ხორცშესხმული. ჩხიკვაძე-აზდაკის გონებაშახვილობა და ენამოსწრებულობა (სოგჭერ იმპროვიზაციულიც). მისი ირონია სხვების მიმართ საკარნავალო ფოიერვერკად ელვარებას სცენაზე.

ბუფონადური მანერით ასრულებს გურამ საღარაძე ეფრეიტორის როლს (ერთ-ერთი ვდრ-ელი თეატრმცოდნის აზრით, საღარაძე ეფრეიტორი მეტისმეტად „სიმპათიურია“), ხოლო ყაზბეგისა და ბერის განსახიერებისას იგი სატირიკულ გროტესკს მიმართავს და საერთოდ ამ მსახიობურ „სამსახოვნებაში“ თავისი აქტიორული ნიჭის მოულოდნელ შესაძლებლობებსა და წახანაგებს ამჟღავნებს. ყაზბეგი-საღარაძე ამაზრზენი და საშიშია; საღარაძე-ბერი ცინიკოსია, თუმცა კარგად იცის საკუთარი თავის ფასი და შეფარული თვითირონიით საკუთარ სიმდაბლეზე ამაღლებას ახერხებს, საღარაძე-ეფრეიტორი თითქოს გარეწარია. მაგრამ „სიმპათიური“ გარეწარი — მისი გარეწარობისა თითქოს არ გეჭვრა და მისი არც „გვეშიონია“. ასევე „სამსახოვნად“ მოგვევლინა კარლო საკანდელიძე ამ სპექტაკლში: ბოლომდე ამაზრზენი, ადამიანობისაგან დაკლილი. ტიპიური ბრეჰტული პერსონაჟია იგი მერძევე გლეხის როლში; თავისებური თეატრალური, ბურლესკული მინიატურის პირდაპირ შედეგვრს ქმნის იგი ლამზირა ჩხეიძესთან ერთად გაყრის მოსურნე სკლეროტული მოხუცი ცოლ-ქმრის როლში; მეტის-მეტად გაშარყებულა საკანდელიძისა და რეჟისორის მიერ მტარვალი, საჩიფათო, მრისხანე დიდი მთავრის ჯანდიერის სახე, რომელსაც რატომღაც კომიზმის შექმნის მიზნით გარეგნული ჰომოსექსუალური ნიშნები მიეწერება, „ორსახოვნია“ სპექტაკლში ჯემალ ღაღანიძე; ბრწყინვალეა იგი გრუშეს ძმის, ლაერენტის როლში. ორიგინალურია და სპექტაკლის საერთო სტილს შეესაბამება ღაღანიძისეული როლის შესრულების „ქორეოგრაფიული“ მანერა, როლის ტემპით, აგზნებით შესრულება. ერთი მხრივ, ცოლის ყურმოჭრილი მონა, „გამოკერილი“ ქმარი, ცოტა მაზოხისტური მიდრეკილებებიც რომა აქვს და, მეორე მხრივ, სხვების მიმართ დაუნდობელი „მგელი“, ცოლის გულის მოსაგებად ღვიძლ დასაც რომ გაიმეტებს ძალღივით გარეთ გასაგდებად. დიდებული რეჟისორულ-მსახიობური მიგნებაა ჯემალ

ლაღანიძის მიერ დის ქართული ცეკვის თანხლებით გათხოვება. ლავრენტის როლის დაღანიძისეულ შესრულებაში მე ვხედავ, ერთ: მხრივ, ცხადია, კომიკურ პლანში, ქართული პლასტიკურობის, გრაციულობის გამოვლენას, ხოლო მეორე მხრივ, შეფარულ ირონიას ქართული კულტურის, თავმოყმონების, ბაქრაძისა და „ბრეჟის“ მიმართ.

რაც შეეხება მამამთილის როლს, ის თითქოს იჩრდილება და ხუნდება ლავრენტის როლთან შედარებით — მე მგონია, დაღანიძე მანამთილის როლში ვერ პოულობს ახალ, ორიგინალურ გამომსახველ საშუალებებს.

ბოლიანად რეჟისორისა და მსახიობ ქანრი ლოლაშვილის გამოძერწილია მთხრობელის, წამყვანის სახეც. რაც ბრეჟტის პიესის მონღოლის არკადი ჩეიძის (ჩხეიძის) სრული მეტამორფოზის შედეგს წარმოადგენს. ლოლაშვილ-წამყვანს არა თუ დისონანსი არ შეაქვს სპექტაკლში, არამედ თავისებურად ამოლიანებს და კრავს მოქმედებას და პიესის ორი მთავარი მოტივი — გრუშესა და ახდაკის მოტივები თითქოს საბოლოოდ მისი მეშვეობით ხვდება ირამანეთს. მთხრობელი იწყებს სპექტაკლს, შემდეგ განუწყვეტლივ, უწყვეტად ჩართულია სცენურ ქმედებაში, ზოგჯერ გვერდზე გადგება და ობიექტური დამკვირვებლის პოზიციას ირჩევს, და ბოლოს — ისევ მთხრობელი ამთავრებს, კრავს სპექტაკლს. მაგრამ მთხრობელი მოქმედების მონაწილე არ არის და მაყურებელი მისდაში ნეიტრალურია, ამ როლში კიდევ ახალი ფერებით აელვარდა ქანრი ლოლაშვილის თვითმყოფადი ნიჭი.

ჩუთვის სასიამოვნო აღმოჩენა იყო გია ფერაძის აქტიორული ნიჭის კომიკური ასპექტი; მას თავისი როლი ბუფონადისა და ბურლესკის „ბეწვის ხილზე“ მიჰყავს, საკმარისია კიდევ ოდნავი გადაჭარბება და იოსების (დედნის: იუსუპის) როლის შემსრულებელი ცირკის კლოუნის სფეროში შეიჭრებოდა, მაგრამ გია ფერაძე ამ ხიფათს ოსტატურად ირიდებს და მისი მზიარული „არლუკინადა“ არსად თვითმიზნური არ ხდება, ყველგან თან ახლავს აზრობრივი, შინაარსობრივი დატვირთვა.

ლამაზ, მაცდუნებელ, მაგრამ დემონურ, ვამპირ-ქალს ანსახიერებს მარინა თბილელი ნათელა აბაშვილის სახით: თბილელის დამოკიდებულება აბაშვილისადმი მუდამ კრიტიკულია, დისტანციურ-ბული, პაროდიული, მსახიობი ასახიერებს უსულგულო დედას, შშობელს — რომლისთვისაც შვილი საშუალებაა და არა მიზანი, თავისებური „საქონელი“, სასარგებლო, მომგებიანი ნივთი და არა დიდი ცოცხალი არსება, საკუთარი სისხლი და ხორცი. მარინა

თბილელს ჩვენ თვალწინ აბსურდამდე დაჰყავს ადამიანთა შორის რაციონალური, ანგარიშიანი დამოკიდებულება, მარინა თბილელმა ამ როლით მკაფიო სტრიქონები ჩაწერა ქართულ ბრეჰტიაანაში.

ტიპიური ბრეჰტული პერსონაჟია ლეილა ძიგრაშვილის მიერ განსახიერებული იოსების დედა — იგი „პლებეურ“ დონეზე იმერებს ნათელა აბაშვილის მოტივს: მისთვისაც შვილი საქონელია, ყიდვა-გაყიდვისა ვაჭრობის ობიექტი. ძიგრაშვილის განსახიერების მანერაში ბურლესკს ჰკარბობს სატირიკული გროტესკი. დედა-ძიგრაშვილი იმდენად ამაზრზენია, რომ კომიკურ ეფექტს არ იწვევს, კვალიფიციურ მაყურებელს არ ეცინება მასზე მისი ვაჟისაგან განსხვავებით.

იზა გიგოშვილის გრუშე ვაჩნაძე (დედნის: ვახნაძე) ბოლოსათვის იმიტომ შემოვიანახეთ, რომ მას პიესასა და სპექტაკლშიც თვისობრივად განსხვავებული, განსაკუთრებული ფუნქცია აკისრია: ის არის სულიერად მახინჯი, უკეთური ადამიანების ამ „პანდემონიუმში“, „ავსულთა“ ამ სამყოფელში თითქმის ერთადერთი ნათელი ფიგურა, ნათელი ადამიანი.

გიგოშვილის გრუშეს შემოაქვს „ჩოჯოხეთში“ სინათლე, ჰაეროვნება, სიწმინდე, პოეტურობა, ლირიკულობა, გულითადობა — ის თითქოს თავის გარშემო წმენდს არაადამიანობით, ვერაგობით, ბოროტებით დამძიმებულ ატმოსფეროს. მას თითქოს ოდნავადაც არ ეკარება ცხოვრების ქუჩკი და სიმდაბლე.

ერთმა გღრ-ლმა თეატრმცოდნემ აღნიშნა, რომელსაც გრუშეს როლის პირველი შემსრულებელიც ენაბა, რომ ანგელიკა ჰურვიცი უფრო მოწიფულ ქალს, დედას, დარბაისელ მატრონას თამაშობდა, ხოლო იზას გრუშე გაცილებით ჰაეროვანია, პოეტური, ქალწულბერივი და ლირიკული.

ჩემი აზრით, ბრწყინვალეა გოგი მესხიშვილის მხატვრობა, ძუნწი, აბსტრაქტული, პირობითი, დიდი ტაქტითა და გემოვნებით შესრულებული, მთლიანად თავისუფალი ეთნოგრაფიზმისაგან. უნდა ვაღიარო, რომ რ. სტურუას „კავკასიური ცარცის წრის“ აღქმის პირველ ეტაპზე ბრეჰტის ორთოდოქსული მიმდევრის პოზიციაზე ვიდექი და სპექტაკლისათვის შეუფერებლად მივიჩნევდი გ. ყანჩელის მუსიკასა და ი. ზარეცკის ქორეოგრაფიას (იხ. „ცისკარი“, № 11, 1976). მაგრამ თანდათან ემოციურად აღვიქვი და დავრწმუნდი, რომ რობერტ სტურუასეულ ინტერპრეტაციას სწორედ ასეთი მუსიკა და ქორეოგრაფია შეეფერებოდა — პაულ დესაუს დისონანსებისა და გროტესკულობის შემცველი მუსიკა შეუფერებელი აღ-

მოხილებოდა უპირატესად კომედიური განხრით წარმართული და მიუზიკლს მიახლოებული სპექტაკლისათვის.

რ. სტურუას სპექტაკლი ერთ მთლიანობას წარმოადგენს — იგი უნდა მივიღოთ ისეთი, როგორც არის, ერთი კომპონენტის ამოღება ანდა შეცვლა ცი მთელის დაშლას გამოიწვევდა.

შეიძლება, რასაკვირველია, რომერტ სტურუას სპექტაკლის გაკრიტიკება მიმეტური, ილუზიური, ყოფით-რეალისტური თეატრის ანდა ბრეჰტული ორთოდოქსიის პოზიციებიდან (ე. ი. მიახლოებით და პირობითად რომ ვთქვათ, კრიტიკა მარჯვნიდან და კრიტიკა მარცხნიდან), მაგრამ, ალბათ, ვერავინ ვერ უარყოფს იმ ფაქტს, რომ რომერტ სტურუას ეს სპექტაკლი ქართული თეატრის ისტორიაში ახალი ეტაპის, ახალი სტადიის დაწყებას მოასწავებს.

ქართველი რეჟისორის დიდი გამარჯვებაა, რომ მან ახალ თეატრს შრავალი მაცურებელი მოუპოვა, რომ მან მთელი თავისი რეჟისორული შემოქმედებით ახალი მაცურებელი აღზარდა. ისიც უნდა ითქვას, რომ ქართულ თეატრში ანალოგიური ცდები მანამდეც იყო. მაგრამ ყველაფერი ეს ცალკეული ელემენტებისა და ტენდენციების დონეზე დარჩა და მათ დასრულებული სრულქმნილი სახე ვერ მიიღეს და ახალ თვისობრიობაში, ახალ ხარისხში ვერ გადავიდნენ. ზოგ შემთხვევაში ეს იყო მოდისადმი მხოლოდ ხარკის გაღება, ახალ გამომსახველ საშუალებათა თვითმიზნური, სნობისტური გამოყენება, რაც არ გამომდინარეობდა თვით დრამატურგიული მასალის შინაარსიდან.

სწორედ რომერტ სტურუაში სრულიქმნა, ჩამოყალიბდა და დაგვირგვინდა, ცხადია, ქართულ ნიადაგზე ახალი თეატრალური მსოფლმხედველობა და მეთოდი: „კავკასიური ცარცის წრის“ სპექტაკლში ჩვენ უკვე თვისობრივი ნახტომის მოწმენი შევიქნით.

1981.

### პარიაციაში რომერტ სტურუას „პარიაციაზე“ ანუ ცდები ზნეობაზე

როგორც ცნობილია, მაცურებელს აქვს ე. წ. „ფუნდამენტური ესთეტიკური წარმოდგენები“, „ფუნდამენტური ესთეტიკური კერპები“ და ახალი მხატვრული სტილი, ახალი მისთვის დროებით გაუგებარი „ენა“, რაც ვერ თავსდება მისი ესთეტიკის ფარგლებში, იწვევს მაცურებლის (აგრეთვე ტრადიციულ-კონსერვატული თეატრმცოდნის) უკიდურეს ემოციურ პროტესტს. არც ერთი ნოვატორული ნაწარმოები მაშინვე არ პოვებს ხოლმე მკითხველთა

მსმენელთა და მაყურებელთა ერთსულოვან აღიარებას. ჩვეულებრივ, ამ ახალ ნაწარმოებს ხვდებიან უნდობლობით, შიშით, ნაძალადევი ირონიითაც კი. ესთეტიკური გემოვნება მეტისმეტად კონსერვატიულია.

რობერტ სტურუას ყოველ ახალ სპექტაკლს თავდაპირველად უნდობლობით, აღშფოთებით, გარკვეული შიშით ხვდებიან ხალხმე (გამორიცხული არ არის პროფესიული შურიც, თავისთავად ცხადია). შიშს იწვევს ის ახალი მხატვრული ენა, ახალი თამამის წესები; რაც დროებით მაყურებელმა არ იცის, მაგრამ მისი „შესწავლაც“, თანდათანობით შეჩვევა-გათავისებაც შესაძლებელია.

დაახლოებით ასეთივე რეაგირება გამოიწვია რობერტ სტურუას ახალმა ნამუშევარმა „ვარიაციებმა თანამედროვე თემაზე“. ამჯერად ჩვენი რეჟისორი ბრეტის მდგომარეობაში აღმოჩნდა: მან დადგა საკუთარი პიესა (რომელიც მან შექმნა ა. ვარსიშაშვილისა და ლ. ფოფხაძის თანამონაწილეობით). ბუნებრივად ისმება საკითხი: რა ძალა ადგას რეჟისორს (რომელსაც აქამდე არასოდეს ჰქონია დრამატურგიული ცდები), აიძულოს საკუთარი თავი, თვითონვე შექმნას ლიტერატურული მასალა, ტექსტი, პიესა სპექტაკლისათვის და ისიც ასეთ „ცაიტნოტში“, როცა მის გარშემო ამდენი დრამატურგია და ამდენი საინტერესო პროზაული ნაწარმოები, რომელთა გაცნობიერება შეიძლება თხოვოს თვითონვე ავტორს ანდა ავტორთან ერთად თვითონ განასორციელოს?! მაგრამ საქმე ის არის, რომ რეჟისორ რობერტ სტურუას აქვს თავისი სპეციფიკური, ინდივიდუალური, უაღრესად ორიგინალური და თვითმყოფი თეატრალური სამყარო, თავისი თეატრმხედველობა, თავისი რეჟისორული ამპლუა — ამიტომ მას ნებისმიერი პიესის დადგმა არ შეუძლია. საქმე ესება არა ლიტერატურული მასალის, პიესის ხარისხს, არამედ იმას, თუ რამდენად ეხმიანება, რამდენად შეესატყვისება ესა თუ ის პიესა რეჟისორის იდეურ-თემატურ სამყაროს, რამდენად ამბობს, ნაწილობრივ მაინც, მის სათქმელს, რამდენად გამოხატავს მის ნაფიქრსა და გააზრებულს, ანდა: რამდენადაა შესაძლებელი მასში საკუთარი სათქმელის „ჩადება“ (რ. სტურუა, მაგალითად, გოეთეს „ფაუსტსაც“ არ ღვამს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ის „ფაუსტს“ იწუნებს). ის, რაც უნისონში არ მოდის რეჟისორის სათქმელთან, თუნდაც გენიალური დრამატული ნაწარმოებიც რომ იყოს, რეჟისორის ინტერესის მიღმა რჩება. აი, ამიტომ გადაწყვიტა რ. სტურუამ თვითონვე მოეხაზა პიესის კონტურები და სპექტაკლის შექმნის პროცესში პარალელურად ეწერა და დაესრულებინა იგი.

ამ პიესასა და სპექტაკლში კიდევ უფრო თვალნათლივ, კიდევ:

უფრო აშკარად გამოიკვეთა რ. სტურუას მიდრეკილება არაეპი-  
როიული, ექსპერიმენტული, „ლაბორატორიული“ სიტუაციების შექ-  
მნისა და ამ სიტუაციებში, ამ „ლაბორატორიულ“ პირობებში თა-  
ვის ცდისპირ-პერსონაჟების ჩაყენებისა. პიესის ავტორი და რეჟი-  
სორი ამ ექსპერიმენტულ სიტუაციებში ამოწმებს, ცდის, სინჯავს  
თავისთვის საინტერესო კონფლიქტებს, კოლიზიებს, ეთიკურ აღ-  
ტერნატივებს. ამჟერად რ. სტურუას ინტერესი მთლიანად ზნეობა-  
უზნეობის პრობლემისკენაა მიმართული (როგორ უნდა ან არ უნდა  
მოიქცეს ადამიანი ამა და ამ სიტუაციაში — რ. სტურუა აქ კონფორ-  
მიზმის „გამსწლობას“ ცდის) — აქ „მოწმდება“ ზნეობრიობის იდეა,  
აქ შექმნილია ზნეობის საცდელი „ლაბორატორია“ და ყველაფერი  
(ყოველგვარი „სამკაული“, ყოველგვარი არაარსებითი დეტალი,  
„კოლორიტული“ აქსესუარები და ა. შ.), რაც უშუალო კავშირში  
არაა მთავარ თემასთან, იდევნება სცენიდან. აქ ცდება დაყენებუ-  
ლი ზნეობაზე. მაყურებლების თვალწინ რეჟისორი რ. სტურუა და  
„შიგნითა“ რეჟისორი ბატონი გიორგი ვარიაციულად, ნაირვარიან-  
ტულად აყენებენ ცდებს, სინჯავენ, ამოწმებენ სხვადასხვა რაკურ-  
სით, სხვადასხვა ასპექტში ზნეობრიობის პირობებს. პიესის ავ-  
ტორსა და ფიქტიურ რეჟისორს იმთავითვე მზა, კატეგორიული,  
ერთნიშნა პასუხები არ მოეპოვებათ და ისინი თითქოს მაყურებელ-  
თან ერთად ეძებენ გზებს ზნეობრიობისაკენ, შესაძლებელ პასუხებს.  
ობტიმალურ ვარიანტებს და აქ მიმართავენ ე. წ. „ვარაუდის  
სტილს“, რაც ადეკვატურია რეჟისორ რ. სტურუას პოზიციისა და  
რაც საკმარის ფესმოკიდებულია თანადროულ დასავლურ ლიტერა-  
ტურაში და რასაც ჯერ კიდევ დოსტოევსკიც მიმართავდა. აქვე უნ-  
და ითქვას, რომ პიესა და სპექტაკლი თანამედროვე ავანგარდისტუ-  
ლი ხელოვნების მრავალ ასოციაციას იწვევს, რაც სრულებითაც არ  
ნიშნავს უშუალო გავლენას, არამედ მხოლოდ ადასტურებს, რომ  
მსოფლიოს თანამედროვე ხელოვანები ზოგ რამეს ერთნაირად ხე-  
დავენ და ერთნაირად დანახულს ანალოგიური ხერხებით გადმოს-  
ცემენ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად (ამიტომ არის ხოლმე, რომ  
რომელიმე ფელინის საშინლად აღიზიანებს, როცა მას კაფკასა ან-  
და ჭოისის გავლენის თაობაზე ეკითხებიან; სიმპტომატურია ისიც,  
რომ ფროიდი კატეგორიულად უარყოფდა თავისი თეორიის შექმ-  
ნის დროს ნიცშეს თხზულებათა ცოდნას და ა. შ.).

„ვარაუდის სტილის“ ნაწარმოებებში მონათხრობს თუ ნაჩვენებს არა აქვს პრეტენზია ემპირიულ დამაჩვენებლობაზე, იმაზე, რომ  
ეს ყველაფერი ნამდვილად მოხდა. — ასეც შეიძლება მომხდარი-  
ყო — არის აქ გაბატონებული ესთეტიკური პრინციპი.

მონათხრობი თუ ნაჩვენები ტრიალებს შესაძლებლის (მაგრამ არა ყოველთვის — ემპირიულად შესაძლებლის) ჩარჩოებში. ეს არის ჩვენება მხატვრულ „კავშირებით კილოში“, რასაც ფესვები ვადგმული აქვს ამ შემთხვევაში დრამატურგისა და რეჟისორის ექვსა და დაურწმუნებლობაში: რა არის ზნეობრივი და უზნეო, ჭეშმარიტი და მცდარი, მოქმედებათა და საქციელთა შორის რომელია სწორი, მართებული და რომელი ყალბი, გაუმართლებელი. ძალიან ძნელია ყველა სიტუაციაში ერთადერთი სწორი გადაწყვეტილების მიღება, ზნეობრივ ალტერნატივებს შორის ყოველთვის სწორი არჩევანის გაკეთება. ამიტომ ასეთ ნაწარმოებებში ბატონობს ექსპერიმენტის, „თამაშის“ ფიქტიური სინამდვილე. (თამაში — როგორც ესთეტიკური ფენომენი მრავალი ესთეტიკოსის, ხელოვანის და მწერლის ინტერესის საგანს შეადგენდა შილერიდან მოყოლებული ვიდრე თომას მანამდე). ამიტომ აქ იქმნება ჩანაცვლებადი, შენაცვლებადი სიტუაციები და მოქმედებანი. ამავე დროს ეს არის მკითხველთან და მაყურებელთან თავისებური შეთანხმების, დაშვების, ვარაუდის სინამდვილე. აქ მწერალი, დრამატურგი, რეჟისორი გვევლინება თავისებურ ექსპერიმენტატორად, რომელიც ცდებს აყენებს რომელიმე მოქმედების თუ საქციელის ვარიანტებით. „ვარიაციებში თანამედროვე თემაზე“ პიესის ავტორი და რეჟისორი ერთსა და იმავე საკონფლიქტო სიტუაციაში აყენებს სხვადასხვა მსახიობს (ანუ: სხვადასხვა ადამიანს) და მათგან, მათი ბუნებისა და ხასიათის მიხედვით, მოითხოვს მოქმედების განვითარებას, ე. ი. ავტორი და რეჟისორი მიმართავს „ვარაუდის მეთოდს“ ანუ „ვარაუდის სტილს“. იმის ნათელსაყოფად, რომ ეს მეთოდი არ არის ანტიესთეტიკური და ხელოვნებისათვის „წინააღმდეგ ნაჩვენები“, მე მოვიყვან ზოგიერთ მაგალითს. ჯერ კიდევ დოსტოევსკის „ლიასახლისში“ კატარინას ამბავს, მის დამოკიდებულებას მურიინსადმი რამდენიმე ვერსია მოეპოვება (ორდინოვის ვერსია, თვითონ კატარინას მონათხრობი და ბოლოს მურიინის ვარიანტი). როგორც სწორადაა სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნული, ეს ვარიანტები ერთმანეთს კი არ ავსებენ, არამედ, პირიქით, გვევლინებიან როგორც ერთმანეთის გამომრიცხავი, მაგრამ მაინც როგორც თანაბარუფლებიანი ვარიანტები.

ეს ტენდენცია რადიკალურადაა გამოვლენილი მაქს ფრიშის რომანში — „ვიყო თუნდაც განტენზიანი“. პერსონაჟი ჩაისმება სხვადასხვა როლებში, ატარებს სხვადასხვა ნიღაბს; ისინჯავს, ირგებს სხვადასხვა აძბებს, როგორც ტანსაცმელს; ყოველ ფეხის ნაბიჯზე კარგავს იდენტურობას საკუთარ თავთან; ისინჯება, მოწმდება პერ-



სონაჟის ცხოვრების განვითარების მრავალი ვარიანტი; ურთიერთ-  
ჩანაცვლებადი ვარიანტებით მთხრობელი აუენებს მრავალ ექსპე-  
რიმენტს. ამ ნაწარმოების კომპოზიციის მთავარი პრინციპია ვარი-  
ანტებით „თამაში“. გფრ-ში ფრიშზე გამოცემული ერთ-ერთი მო-  
ნოგრაფიის პირველ მონაკვეთს ჰქვია: „ცდები სიყვარულზე“, აქ  
საინტერესოა სიტყვა — „ცდები“, რაც ექსპერიმენტის, ლაბორა-  
ტორიული ცდის მნიშვნელობითაა ნაშმარი: ე. ი. ცდები დაყენე-  
ბულია სიყვარულზე ანდა დაყენებულია სიყვარულის ცდები. ანა-  
ლოგიურად ჩვენც შეიძლება პიესის — „ვარიაციები თანამედროვე  
თემაზე“ ქვესათაურად ვიგულოთ — „ცდები ზნეობაზე“.

მაქს ფრიში იძლევა სინამდვილის, ცხოვრების, ადამიანის არსე-  
ბობის ნაირვარიანტულობის პოტენციურ შესაძლებლობებს.

ღია, გადაუწყვეტელი, „გაუხსნელი“ შეკითხვებითა და ვარაუ-  
დებითაა სავსე უვე იონზონის პირველი რომანიც — „ვარაუდი ია-  
კობის თაობაზე“. აქ ყველაფერი მთხრობელისა (მთხრობელი და ავ-  
ტორი სხვადასხვაა) და აგრეთვე მკითხველების მხოლოდ ვარაუდს  
ეყრდნობა. რომანის ბოლოში მკითხველს ეყისრება კატასტროფაში  
შოყოლილი დრეზდენელი რკინიგზელის, იაკობ აბსის თაობაზე გა-  
მოთქმულ ვარაუდთა შორის თვითონ აირჩიოს ერთ-ერთი (უბედუ-  
რი შემთხვევა, მკვლელობა თუ თვითმკვლელობა?).

იურეკ ბეკერის მთხრობელი რომანში — „იაკობ მატყუარა“  
მკითხველს რომანის ბოლოში მოქმედების, სიუჟეტის განვითარე-  
ბის ორ პარალელურ შესაძლებლობას, ორ ვარიანტს თავაზობს,  
რომელთა შორის მკითხველმა რომელიმე უნდა აირჩიოს. ერთი ვა-  
რიანტის მიხედვით, მას შემდეგ, რაც რომანის ცენტრალურმა პერ-  
სონაჟმა იაკობ ჰაიმმა თავისი აღზრდილი ლინა მიხას ჩააბარა მო-  
საველლად, მან სცადა გეტოდან გაქცევა, მაგრამ ნაცისტმა გუშა-  
გებმა იაკობ ჰაიმი გაქცევისას მოკლეს, სწორედ მაშინ, როცა საბ-  
ჭოთა არმია შედიოდა ამ პოლონურ ქალაქში. მეორე ვარიანტის  
თანახმად, ნაცისტებს სატივროთო მატარებლით მიჰყავთ გეტოში  
გადარჩენილი პერსონაჟები, მათ შორის იაკობ ჰაიმიც... სადღაც...  
(პერსონაჟები ცდილობენ თავს არ გამოუტყდნენ, საით?!) მაგრამ  
ამაზე ორი აზრი არ არსებობს (თუმცე ამას პირდაპირ არც მთხრო-  
ბელი და არც ავტორი არ ამბობენ): ებრაელები ნაცისტებს სიკე-  
დილის ბანაკში მიჰყავთ... ლიკვიდაციისათვის...

გერტ ფრიდრიჰ იონკეს რომანში — „გეომეტრიული მშობლიუ-  
რი რომანი“ მოცემულია მოქმედების განვითარების ორი განსხვავე-  
ბული შესაძლებლობა, ორი ვარიანტი. ერთი ვარიანტის მიხედვით,

ყარიბი გზაში კლავს ხარს, შემდეგ ხარს წვავენ და სოფლებში შექცევიან მას სოფლის მოედანზე დღესასწაულის დროს.

„ვარაუდის სტილი“ გამოყენებულია, აგრეთვე, გიუნტერ გრასის რომანში — „ადგილობრივი ანესთეზია“, სადაც მასწავლებელი ებერჰარდ შტარუში, როგორც ფრიშის განტენბაინი, მოქმედების განვითარების სხვადასხვა ვარიანტებს ცდის და სინჯავს.

აქვე შეიძლება გავიხსენოთ კუროსავას ფილმი — „რასიომონი“, რომელშიც ერთი და იგივე ფაქტი ნაირვარიანტულად, რამდენიმე ვარიანტის სახით იყო ნაჩვენები. ამ მიმართულებით მრავალი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, მაგრამ, ვფიქრობ, ესეც საკმარისია. აღსანიშნავია, და ეს საგანგებო დაკვირვებასაც მოითხოვს, რომ თამაზ ჭილაძის პიესაც და რ. სტურუას სპექტაკლიც — „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ მთლიანად „ვარაუდის მეთოდითა“ აგებული — აქაც განუყოფლად ბატონობს ვარაუდის, შესაქლებელი ვარიანტების, ნაირვარიანტულობის, „თამაშის“, ფიქციონალიზების ატმოსფერო.

„ვარიაციებში თანამედროვე თემაზე“ არ ხდება რეალური, ფაქტობრივი მოქმედება. რასაც მაყურებელი ხედავს, ეს არის გათამაშებული, ფიქციონალური მოქმედება. აქ მოქმედება და საქციელი კი არ ეჯახება ერთმანეთს და ეს კი არ ქმნის დრამატიულ კონფლიქტს. არამედ ერთმანეთს ეჯახება უმთავრესად იდეები, აზრები, თვალსაზრისები, მსოფლმხედველობრივი თუ მორალური პოზიციები. ეს არის, ამდენად, სპექტაკლი — დისკუსია, სპექტაკლი — დისპუტი — ეს არის იდეების, და არა მოქმედების პიესა და სპექტაკლი. იდეები და თვალსაზრისები აქ ექსპერიმენტული მოქმედებას, პირობითი სიტუაციების გათამაშებითაა ილუსტრირებული. ერთსადაიმთხვე სიტუაციებშია ჩაყენებული სხვადასხვა ადამიანები და მათზე, მათ ზნეობაზე, მათ ზნეობრივ თუ უზნეო საქციელზე ცდები დაყენებული: როგორ იქცევა ესა თუ ის ადამიანი ამა და ამ ზნეობრივი დილემის წინაშე მდგარი. ამ პიესასა და სპექტაკლში „ჩადგმულია“ ახალი პიესა და სპექტაკლი — ეს არის „თამაში თამაშში“ ანდა სპექტაკლი სპექტაკლში. ამით „ვარიაციები თანამედროვე თემაზე“ ტიპოლოგიურად ენათესავება, მაგალითად, პეტერ ვაისის გახმაურებულ, მსოფლიოშემოვლილ პიესას „მარატ/სადს“, რომელიც აგრეთვე, წარმოადგენს „თამაშს თამაშში“, „თეატრს თეატრში“. ცხადია, ორივე პიესაში ძირითადი იდეურ-თემატური პრობლემატიკა პრინციპულად განსხვავებულია, მაგრამ ანალოგიურია პიესათა ნაზღაურებული ფიქციონალიზა, „ლაბორატორიულობა“, ექსპერიმენტულობა, არაემპირიულობა, ანალოგიურია ნაწარმოებთა აგების ძე-

რითადი კომპოზიციური პრინციპი: „მარატ/სადში“ რეალური მოქმედება, რაც მინიმუმამდეა დაყვანილი (შარანტონის საცხეთის პაციენტების ყოფა-ცხოვრება) ეხლართება, უერთდება და გადადის ხოლმე ფიქტიურ მოქმედებაში (ამ საცხეთის ერთ-ერთი ავადმყოფის, მარკიზ დე სადის მიერ დაწერილი პიესისა და მის მიერვე დადგმული სპექტაკლის მოქმედებაში — ეს მოქმედებაც, რაც შარლოტ კორდეს მიერ მარატის მკვლელობას გამოსახავს, მინიმუმამდეა დაყვანილი). მთავარ პიესაშიც და „ჩადგმულ“ პიესაშიც მთავარია დიალოგები, დისკუსია, იდეების შეჯახება-დაპირისპირება — იქაც პიესის მთავარი მოქმედი პირი, სადი ავტორია პიესისა მარატის მკვლელობის შესახებ და რეჟისორია ამ პიესის მიხედვით განხორციელებული სპექტაკლისა (ისევე როგორც „ვარიაციებში“ ბატონი გიორგი მთავარი პიესის პერსონაჟია და, ამავე დროს, მთავარ პიესაში ჩადგმული პიესის ავტორი და ამ პიესის მიხედვით შექმნილი სპექტაკლის რეჟისორიცაა). აქაც და იქაც ხშირად წყდება „ჩადგმული“ სპექტაკლის მოქმედება. ერთი სიტყვით, ორივეგან მთავარი და „ჩადგმული“ სპექტაკლები ერთმანეთში გადადიან, ერთმანეთში შეაღწევენ ხოლმე. ორივეგან — „ვარიაციებშიც“ და „მარატ/სადშიც“, ყოველი მსახიობი ორ როლს მანაც თამაშობს — მთავარ და „ჩადგმულ“ სპექტაკლებში. „მარატ/სადში“, ასევე „ვარიაციებში“, გამოთქმული აზრები („მარატ/სადში“ — საზოგადოების განვითარების თაობაზე, „ვარიაციებში“ — ზნეობრიობის შესახებ) იქვე გათამაშდება ხოლმე სცენაზე როგორც ილუსტრაცია და მაყურებელს თვითონვე ეძლევა შესაძლებლობა გააკეთოს დისკუსიები სცენაზე გათამაშებულიდან.

... დარბაზში მჯდომი მაყურებლისათვის ცივი შხაპის გადავლება, მისი შოკირება და მის წინააღმდეგ პირდაპირი გალაშქრება, რაც ჩვენი თეატრებისათვის აქამდე ერთობ უცხო ხილი იყო და რაც „ვარიაციებით“, რამდენადაც მე ვიცი, ჩვენში პირველად რ. სტურუამ შემოიტანა, იწვევს ცნობილი ავსტრიელი დრამატურგის, პეტერ ჰახლექს სენსაციური პიესის — „მაყურებლის გალანძღვის“ ასოციაციას. ამ პიესის მიზანი იყო ტრადიციული მაყურებლის თეატრალური მოლოდინის გაქარწყლება, ე. ი. იმის გაქარწყლება, რასაც მაყურებელი თეატრიდან, თეატრალური წარმოდგენიდან მოელის. პიესის პერსონაჟები ლანძღავენ და მიწასთან ასწორებენ დარბაზში მჯდომ მაყურებელს (რ. სტურუა გაცილებით თავშეკავებულია). მაყურებლის გალანძღვა ავტორის უბრალო ჰირვეულობა და უზრდელობა კი არ არის, არამედ მისი მიზანია — მცონარე, პასიური, თვითკმაყოფილი, თავდაჭერებული მაყურებლის შენჯღ-

რევა, პროვოცირება, გამოფხიზლება, შეხურება, აფორიაქება, მას თავში იმის ჩაქედვა, რომ თეატრი, სპექტაკლი არ არის სამომხმარებლო ნივთი, საქონელი.

დაახლოებით ანალოგიურ მიზანს ისახავს რობერტ სტურუა. მაგრამ გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ ჩვენი მაყურებელი აბსოლუტურად არაა შეჩვეული ასეთ კრიტიკულ — „აგდებულ“ დამოკიდებულებას, პირიქით, იგი დრამატურგისა და რეჟისორის მხრიდან „ენამოჩლეკილ“, მოალერსე, მოლაციცე მომართვას მოელის, ჩვენი მაყურებელი, უმთავრესად, შეჩვეულია, რომ მას თეატრში არ შეაშფოთებენ, არ დაურღვევენ სულიერ კომფორტს — მას სურს, რომ სცენაზე ყველანი „ქარგები“ იყვნენ, ანდა ბოროტები და უკეთურები, რომელთა გამოცნობა არ უნდა ჰქონდეს, მალე დაისაჯნონ და იგი დამშვიდებული უნდა ბრუნდებოდეს შინ, თეატრი მაყურებელს არ უნდა აფიქრებდეს საკუთარ ცხოვრებაზე და საკუთარ „ბნელ საქმეებზე“.

„ვარიაციების“ „შიგნითა“ ავტორი და რეჟისორი, ბ-ნი გიორგი და „გარეთა“ ავტორი და რეჟისორი, ბ-ნი რობერტ სტურუა კენწლავენ, წკებლავენ, აშფოთებენ, აფორიაქებენ, სულიერ მყუდროებას ურღვევენ დარბაზში მჯდომ ფილისტერებსა და კონფორმისტებს, რომლებისთვისაც თეატრის დანიშნულება მდგომარეობს „ნაჯაფი“ დღის შემდეგ დასვენებასა და თავშექცევაში, ნერვების ოღნავ შელიტინებასა და უსიამოვნო მოგონებების დავიწყებაში. ასეთ მაყურებელს სჭირდება მხოლოდ „კულინარული თეატრი“ (ბრეჰტის ტერმინია), ვემრიელი, საკაზმიანი კერძივით რომ შეირგებს ხოლმე. რაც არც გულზე დაადგება, არც გულქმარავს გამოიწვევს, რასაც უმტკივნეულოდ მოინელებს ხოლმე.

რ. სტურუა კი მას ისეთ თეატრს, ისეთ სანახაობას სთავაზობს, რომელიც მას არცხვენს, სულიერ კომფორტს ურღვევს, აფიქრებს თავის ცხოვრების წესზე — რობერტ სტურუა ახალი ქართული თეატრის შექმნასთან ერთად ახალი ტიპის მაყურებელსაც ზრდის.

## კონო

ოთარ იოსელიანი

(შტრიხვაგი უმომკმეღეპითი პორტრატისათვის)

დამახასიათებელია, რომ ბატონ ოთარს უყვარს მაყურებლების და არამარტო მაყურებლების, არამედ სპეციალისტების თავისებური მისტიფიკირება, ერთგვარი პროდუქტული პროვიცირებაც კი — ამ სიტყვის სპეციფიკური, კარგი გაგებით, მაყურებლის ესთეტიკური და ფსიქოლოგიური მოლოდინის გაქარწყლება, მაყურებლების „დაინტრიგება“. ეს ტენდენცია მას საერთოდ ახასიათებს, მაგრამ იგი განსაკუთრებით მკაფიოდ გამომჟღავნდა „პასტორალში“. ასე მაგალითად, რეჟისორი ფილმს არქმევს „პასტორალს“ და მაყურებელს ესთეტიურად და ფსიქოლოგიურად ამზადებს იმისათვის (და ეს მოლოდინი ფილმის ყურების პროცესშიც კარგა ხანს გრძელდება), რომ იგი ნახავს ბუკოლიკურ, იდილიურ, პასტორალურ ფილმს, რომელშიაც, ალბათ, სოფლურ იდილიაზე ნოსტალგიაც იქნება ჩართული. სტრესებიანი, მილიონიანი ღიდი ქალაქების „უდაბნოების“ სიმარტოვიდან და ანონიმურობიდან, სადაც მუნობელი მეზობელს ზეირიანად არც კი იცნობს, მაყურებელი თითქოს უნდა გადავიდეს შედარებით პატარა, მყუდრო, მშვიდი, უშფოთველი სოფლის იდილიურობასა და ადამიანთა შორის კომუნიკაბელურ, გულბილ. გულითად გარემოში და ბევრი ტყუედება კიდევ. ტყუედებიან არა მარტო უბირი მაყურებლები (თუმც ჩვეულებრივ არაკვალიფიციური მაყურებელი ღიზიანდება ხოლმე ოთარ იოსელიანის ფილმებზე), არამედ სპეციალისტებიც კი; ოთარ იოსელიანის „პასტორალში“ სერიოზულად იწყებენ ნამდვილი პასტორალის, იდილიის, ბუკოლიკის ძიებას. უთქვამთ კიდევ, მე მომისმენია, რა სასიამოვნო, დამამშვიდებელი იდილიაა დახატული იოსელიანის „პასტორალში“.

საინტერესოა, რომ რეჟისორი გარეგნულად არც ეწინააღმდეგ-

გება ხოლმე ამ აშკარა „მხედველობის მცდარობას“, ამ თავისებურ „მირაჟს“, პირიქით, ზოგჯერ კვერსაც კი უკრავს. გუნებაში, შინაგანად, ალბათ, მეფისტოფელივით ქირქილებს კიდეც, მაგრამ მაინც არ აწბილებს თავის ყალბ გზაზე მდგარ მაცურებელს.

ფაქტიურად კი ოთ. იოსელიანის „პასტორალი“ ანტიპასტორალია, პაროდიაა პასტორალზე, რადგან პასტორალი, იგივე იდილია ანდა ბუკოლიკა ხომ მწყემსებუის, უფრო ფართოდ, უწყინარი, მარტივი სოფლელების იდილიური, ჰარმონიული, მშვიდი, უშფოთველი ყოფა-ცხოვრების იდეალიზებული, მძაფრი წინააღმდეგობებისა და დისონანსებისაგან თავისუფალი აღწერაა!

ასე რომ — ოთ. იოსელიანის „პასტორალი“ — ფილმის სახელწოდება მსოლოდამხოლოდ ირონიულ-პაროდიულ პლანში თუ შეიძლება იქნეს გაგებული, რადგან მის ფილმში ყველაფერია, გარდა იდილიისა და სიმშვიდე-უშფოთველობისა.

ერთი სიტყვით, მე მგონია, ოთარ იოსელიანს სულში მისტიფიცირების, მაცურებლის დაინტრიგების თუ ინტრიგირების, პროვოცირება-შოკირების დემონი უზის! ოთარ იოსელიანი ფილმს უშვებს საკუთარი ხელიდან და აშკარა კომენტარს, გამოკვეთილ „პლაკატურ“ შეფასებით მიმართებას არ აყოლებს თან: ფილმი თავისი სიცოცხლით იწყებს არსებობას (შესაძლოა, რეჟისორი ფიქრობს, რადგან მხატვრული ნაწარმოები საერთოდ მრავალმნიშვნელოვანია, მრავალნიშნაა, უპირავე მიმართებისა და ასოციაციის შემცველია, ამიტომ ყველას აქვს უფლება თავისი შინაარსი, თავისი გაგება, თავისი ინტერპრეტაცია ჩადოს შიგ).

თუმც, ჩემი ღრმა რწმენით, ვიმეორებ, რეჟისორი ოთარ იოსელიანი გულის სიღრმეში მეფისტოფელივით ქირქილებს ხოლმე (და საერთოდ, მე მგონია, ბატონ ოთარში — რეჟისორსა და პიროვნებაში — მუდმივად თანაარსებობენ ფაუსტი და მეფისტოფელი — ჰოყოფის, აღიარების, დადგინებისა და უარყოფის, გაბათილების სულები).

სოფელში შეიჭრა ქალაქური ცივილიზაციის ცუდი, მანკიერი მხარეები — სოფელი საოცარი სისწრაფით და სიმარჯვით ითვისებს ქალაქის სწორედ ცუდ „ზნე-ჩვეულებებს“. (გახსოვთ, ალბათ, კაფკას პარაბოლაში — „მოხსენებითი ბარათი აკადემიას“, რომელსაც მაიმუნის უგზავნის მეცნიერებათა აკადემიას, მაიმუნის გაადამიანურების გზაზე მნიშვნელოვან ეტაპებად მიჩნეულია არყის სმისა და თუთუნის მოწევის ხელოვნების ათვისება!).

„პასტორალში“ აღწერილ სოფელში გაბატონებულია, ერთ მხრივ,

ინერცია, საოცარი ინერტულობა, მექანიკური, უცვლელი მოძრაობები, ის, რასაც რობერტ მუზილი „მსგავსის გამეორებას“ უწოდებს, დრო აქ თითქმის შეჩერებულია.

მეორე მხრივ, სოფელში ინტენსიურად შექრილა შიშველი მატერიალიზმი, უტილიტარიზმი („ძალი არც იყვება, არც იკბინება, ჰამს და ჰამს“) ნივთების, საგნების ფეტიზიზმი; ადამიანებო აგროვებენ ნივთებს, საგნებს, ყველაფერი უნდათ შინ წაიღონ, ოჯახში დაგროვილ საგნებს მიუმართონ.

ამ ფილმში აღწერილი ადამიანების მიმართ ზედგამოჭრილია ერთი ვულგარული მატერიალისტის „აფორიზმი“: „ადამიანი არის ის, რასაც ჰამს“.

არავითარი ნოსტალგია არ გვექმნება სოფლას მიმართ, რადგან იოსელიანის მიერ დახატული სოფელი კონსუმური, მომხმარებლური საზოგადოების მოდელია მინიატურაში. არავითარი რომანტიკა! აქ ადამიანებს ბუნებისადმი მხოლოდ უტილიტარული, სამომხმარებლო მიმართება აქვთ. ოთარ იოსელიანის სოფელი, ფაქტიურად, არც არის რომელიმე კონკრეტული სოფელი — ის არის სოფელი-სიმბოლო, დაახლოებით როგორც კაფკას „კოშკის“ სოფელი, ოღონდ იოსელიანის სოფელი მაინც უფრო რეალური, ემპირიული სოფელია, ვიდრე კაფკას იდუმალებით მოსილი, მეტაფიზიკური სოფელი...

ერთადერთი ნათელი პიროვნება, ერთადერთი ადამიანი ფილმში ამ ადამიანის მსგავს არსებათა „ბესტიარიუმში“ არის პატარა გოგონა ედუკი, რომელსაც ჭერ ვერ მოუსწრია გაფუჭება, თუმც მისი ტოლებიც უკვე ჩაბმული არიან მოხვეჭის, ნივთების დაგროვების ფერხულში და იქნებ ედუკიმ შეინარჩუნოს კიდევ სულის სისუფთავე — იქნებ, ედუკი, რომელიც უფრო გაცეხებულია, ვიდრე აღშფოთებული გარშემომყოფი ადამიანებით, ფილმში იდიოტურ (დოსტოევსკისეული გაგებით) ანდა დონკიხოტურ ფუნქციას ასრულებს?!

საგანგებო, სპეციალური მოტივია მუსიკოსების თემა. ესენი, რომელთაც არა აქვთ ორგანული, არსებითი მიმართება ხელოვნებისადმი, მუსიკისადმი, სუფთა ანგარიშზე არიან გადასულნი („გავიდა ორი საათი? გვეყოფა“) და შესანიშნავად. უმტკივნეულოდ არიან ჩართულნი უტილიტარულ, კონსუმურ და, ამავე დროს, ინერტულ. მონოტონურ გარემოში.

ზოგჯერ ისინი რომანტიკულობას, ბუნებაში გასვლას თამაშობენ (თავზე ყვავილების გვირგვინებს იკრავენ...), მაგრამ ყველაფერში

იგრძნობა ნაძალადეობა, ხელოვნურობა, ინერცია. სავსებით ვულ- გრილად უვლიან გვერდს 100 წლის წისქვილს...

მათი ცხოვრების ფილოსოფია, მათი მორალი ედუკაციისთვის მო- ყოლილ არაკსა თუ ზღაპარში მქლავნდება: მგელი უნდა მოვკლათ, თხა რომ არ შევკამოს, თხა ცოდვია, მერე თხა ჩვენ უნდა შევკა- მოთ. რაც შეეხება ოთ. იოსელიანის ესთეტიკას, სტილისტიკას მის მხატვრულ მეთოდს, მის პოეტიკას, მე მგონია, მისი მხატვრუ- ლი მეთოდის სპეციფიკას ქმნის დოკუმენტურობისა და პარაბოლუ- რობის, დეტალურობისა და აბსტრაქციზების, კონკრეტულობა-ემპირი- რიულობისა და სიმბოლურობის თავისებური, ორიგინალური სინთე- ზი, შეჯვარება-კომბინირება.

ოთარ იოსელიანის ფილმებში, ყოველშემთხვევაში, — „იყო შაშივი მგალობელი“ და „პასტორალი“ ყოველთვის თანაარსებობს ორი პლანი, ორი სიბრტყე, ორი ასპექტი: ემპირიულ-საგნობრივ- სიუჟეტურ-სოციალური პლანი და, მეორე მხრივ, ამის შესაბამისი ფილოსოფიურ-სიმბოლური პლანი, რაც ფაქტების, რეალიების, ემ- პირიის აზრზე, ფილოსოფიაზე მიანიშნებს, ყოველი ეიზუალური ხატის უკან „დამატებითი აზრი“ იფარება — მაგრამ ამის ამოკითხ- ვას გარკვეული ჩვევა. გაწაფულობა სჭირდება და ამიტომაც წშირად მასობრივი მაყურებელი დაბნეულ-გაოგნებული, უფრო ზუსტად, გაღიზიანებული და დაბოლმილი ოთ. იოსელიანის მიმართ.

მაგრამ, მეორე მხრივ, ოთარ იოსელიანს არასოდეს ეკარგება ემ- პირიულ-საგნობრივი ფაქტურა, ყოველთვის იდეას, კონცეფციას, „სათქმელს“ „ამაგარებს“ ემპირიულ-საგნობრივი ეკვივალენტი.

ოთ. იოსელიანისათვის არ არის დამახასიათებელი, მაგალითად, ფელინის „8 1/2“-ის ანდა ბერგმანის „მარწყვის მდელის“ კაფკასე- ბური „შიშველი“ იგავთმწერლობა, პარაბოლურობა და „ასექტუ- რი“ სიმბოლიკა (სწორად გამოგეთ, მე აქ სპეციფიკაზე ვლამარაკობ და არა რომელიმეს უპირატესობაზე — „8 1/2“-ც და „მარწყვის მდელიც“ მსოფლიო კინემატოგრაფის შედეგებად მიმაჩნია!).

კიდევ ერთი თავისებურება მინდა აღვნიშნო რეჟისორ ოთარ იო- სელიანისა: ოთარი მთლიანად „თავის თავში ჩაკეტილი“, ანდა სხვა- გვარად, „თავის თავზე დაყუდებული“ რეჟისორია. რას ვკვლისნ- მობ ამაში? არიან მშვენიერი რეჟისორები, ჩვენშიც, რომელთაც აქვთ ფელინის, ანტონიონის, ბერგმანის კეთილისმყოფელი, პრო- დუქტული, შემოქმედებითი გავლენა (არა მექანიკური, არა ეპიგო- ნური). ეს სავსებით კანონიერი, მოქალაქეობრივი უფლების მქონე ხერხი თუ მეთოდია. თანამედროვე პროზასა და რომანში ძალიან



ხშირია ჯოისისა და კაფკას კვალი, მაგალითად; აქ დასაძრავია არაფერია.

ბევრ რეჟისორს უყვარს თავისებური ციტატები ფელინის, ანტონიონის და სხვათა ფილმებიდან. ზოგიერთი რეჟისორი გარკვეული ატმოსფეროს შესაქმნელად, გარკვეულ ატმოსფეროზე მისანიშნებლად შეგნებულად, საგანგებოდ მიმართავს რომელიმე სხვა რეჟისორის ციტატებს.

ოთარ იოსელიანს, რამდენადაც მე ვსვდავ, არა აქვს ასეთი ციტატები, ესეც ისევე სპეციფიკაა და არა რაიმე უპირატესობა.

რუსთაველის თეატრის 100 წლისთავის იუბილესთან დაკავშირებით, როგორც გახსოვთ, გამოვიდა ერთჯერადი გაზეთი. იქ, სხვა მასალებს გარდა, დაბეჭდილი იყო რამდენიმე ინტერვიუ. ჩემგან აღებულ ინტერვიუში ერთ-ერთ შეკითხვასთან დაკავშირებით მე აღვნიშნავდი, რომ ახლანდელი რუსთაველის თეატრი უაღრესად თანამედროვე თეატრია, რადგან რეჟისორ რობერტ სტურუას შემოქმედება უაღრესად თანამედროვეა-მეთქი და იქვე დაეძღვინა: დღევანდელ ქართულ ხელოვნებაში II ასეთივე ფენომენად ოთარ იოსელიანის შემოქმედება მიმაჩნია-მეთქი. „თანამედროვე“ ამ სიტყვის ღრმა, სიღრმისეული გაგებით სრულებითაც არ ნიშნავს ახლახან, ბოლო ხანებში დაწერილ თუ შექმნილ ნაწარმოებს ანდა ნაწარმოებს, რომლის მოქმედება აწმყოში ხდება. თანამედროვე თუ თანადროული ნიშნავს დღევანდელი ჰუმანიტარული კულტურის, საერთოდ, თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნების აქტუალური პრობლემატიკის გამახვილებულ გრძნობა-აქქმას.

რამდენი კონიუნქტურული, პრაგმატულად აქტუალური ნაწარმოები შექმნილა, რომელიც 2—3 წელიწადში დავიწყებას მისცემია.

გერმანელებს აქვთ სპეციფიკური გამოთქმა. Einlagessliege-„ერთდღიანი ბუზი“, რაც აღნიშნავს მწერალს, საერთოდ ხელოვანს, რომელიც ერთ დღეს, ე. ი. ცოტა ხნით ბზუის, ხმაურობს, იქცევის ყურადღებას, პასუხობს რომელიმე კონიუნქტურულ წვთიერ მოთხოვნას, მაგრამ რამდენიმე ხნის შემდეგ (შეიძლება ზოგჯერ რამდენიმე ათეული წლის მერეც) ქრება სამუდამოდ. ასეთი კონიუნქტურულ თემებზე მობზუილე ბევრი ბუზი გვინახავს. შეურაცხყოფად არავინ რომ არ მიიღოს, უცხო, საზღვარგარეთელი ლიტერატურის, კერძოდ, გერმანულენოვანი ლიტერატურის სფეროში დავრჩეთ: ასეთი „ერთდღიანი ბუზები“ აღმოჩნდნენ ერთ დროს ძალიან პოპულარული, მრავალ ენაზე თარგმნილი ისეთი მწერლებიც კი, როგორებიც იყვნენ, ვოქვათ, ფრიდრიკ შილპაგენი, კოცებუ, ვილჰელმ ფონ-პოლენცი, მაქს კრეცერი და სხვები. სულა ცოდვილო,

ღმერთო ნუ მიწყენ და საბოლოოდ ასევე „ერთდღიანი ბუზი“ აღ-  
მოჩნდა თვით, ერთ ღროს ძალიან გახმაურებული, განსაკუთრებით  
ამერიკასა და ჩვენში, ერიპ მარია რემარკი. თუმც, ცხადია, ამ  
„ერთდღიან ბუზებშიც“ არის განსხვავება ფორმატსა და მასშტა-  
ბებში.

ოთარ იოსელიანის შემოქმედება კი მარა-  
დიულობასაა ნაზიარები. რასაკვირველია, ოთ. იოსე-  
ლიანი არ იძლევა ცხოვრების მზა რეცეპტებს, არც საბოლოო დას-  
კვნებს აკეთებს, რეჟისორს მიზნად არა აქვს დასახული „მორალუ-  
რი კინო-ტრაქტატების“ გადაღება. სად არის ჭეშმარიტება — მა-  
ყურებელმა რეჟისორთან ერთად უნდა ეძებოს.

მაგრამ ყველა მისი ფილმის მამხილებელი პათოსი მიმართულია  
კონფორმიზმის, ფილისტერობის, ისტებლიშმენტის, ეგოიზმის, კა-  
რიერიზმის, გულგრილობის, ბოროტებასთან, მანკიერებასთან შეუ-  
რიგებლობის წინააღმდეგ.

ოთარ იოსელიანს სურს ადამიანში ადამიანი გააღვიძოს, ადა-  
მიანში ღვთაებრივი ნაპერწყალი გააღვივოს, ამიტომაც იგი სწორედ  
ასე დაუნდობელი ადამიანის ანტიადამიანური ბუნების მიმართ.

1984.

## „უღმერთო“ პარიზი ანუ ეშვამაჰი საფრანგეთში (ოთარ იოსელიანის ფრანგულ ფილმის — „მთვარის ფავორიტების“ გამო)

საფრანგეთის დედაქალაქი ბავშვობიდანვე ჩვენს ცნობიერებაში  
ლეგენდასავით შემოდის; პარიზს იმთავითვე ჩვენს წარმოდგენაში  
რომანტიკული და პოეტური ორეოლი ახვევია გარს (მონმარტრი,  
მონპარნასი, ბულონის ტყე, ელისეს მინდვრები, ლუქსემბურგის  
ბაღი, ლუერი და ა. შ. „ზღაპრულმითიურ“ „ტოპოსებად“ გვესახე-  
ბა თავიდანვე). პარიზზე, ამ მსოფლიო ქალაქსა და მსოფლიოს  
„ჰიპზე“, რომელიც ანდამატივით იზიდავს სხვადასხვა კუთხისა და  
სხვადასხვა მხარის ხელოვანებს, როგორც ჩვენს მკითხველებს  
მოეხსენებათ, დოკუმენტური, მემუარული და მხატვრული ლიტე-  
რატურის მთელი ბიბლიოთეკაა შექმნილი, რომ არაფერი ვთქვათ  
ხელოვნების სხვა დარგების ნაწარმოებებზე.

მაგრამ საერთოდ, როდესაც ოთარ იოსელიანის პარიზულ ფილმს  
ვეყურებთ. უნდა გავთავისუფლდეთ, უნდა დავივიწყოთ პარიზზე  
წარმოდგენა, რაც ლიტერატურის საფუძველზე შევიქმენით, რად-

გან ქართველ რეჟისორს აინტერესებს არა პარზის „ეთნოგრაფია“, არა ემპირიული პარიზი, არამედ პარიზი, როგორც თანამედროვე სამყარო, თანამედროვე დასავლეთი, თანამედროვე ევროპა მინიატურაში, თანამედროვე ევროპული საზოგადოების პარადიგმა. პარზი — სიმბოლო, პარიზი — მოდელი, პარიზი—შიფრი. ფილმში სავანგებოდ მშვიდი, აღუშფოთებელი, მოჩვენებითად „გრილი“ „ტონებით“ ნაჩვენებია ევროპის „აპოკალიფსი“, „დასავლეთის აღსასრული“ შპენგლერისებური გაგებით; ოთარ იოსელიანის პარიზი არ არის ტურისტული პარიზი, ვიტრინების, რეკლამების, ქრესტომათიულ ღირსშესანიშნაობათა პარიზი (პარიზში რამდენიმე დღით ჩასულ ტურისტს ეს მსოფლიო ქალაქი სულ სხვაგვარი ეჩვენება: ბოჩინვალე, სადღესასწაულო, ვიტრინებიანი, „შუშუნა“, სადაც ცხოვრება დულს და გადმოდის...). რეჟისორი შეგნებულად ერიდება პარიზის ტურისტულ ადგილებს. მეორე მხრით, ეს არც ბოდლერისა და ვერლენის „დემონური“ პარიზია, არც მოდილიანისა და ბიკასოს არტისტული პარიზი.

როცა ცნობილ, უღროდ გარდაცვლილ დასავლეთგერმანელ კინორეჟისორს და მწერალს, ჩაინერ ვერნერ ფასბინდერს ერთ-ერთ ინტერვიუში ჰკითხეს: სად უფრო თავისუფალი კლიმატია (იგულისხმება სულიერი თავისუფლება), ამერიკის შეერთებულ შტატებში თუ ფედერაციულ გერმანიაშიო, რეჟისორმა უპასუხა: ეს ბოროტა, ვერაგული შეკითხვააო; მე ამაზე პასუხის გაცემა არ შემიძლია. რადგან ამერიკაში მხოლოდ ტურისტად ვყოფილვარ და ტურისტი კი მხოლოდ კარგს ხედავს და ცუდს ვერ ამჩნევსო. სხვათაშორის, ფასბინდერი პარიზზეც დაახლოებით ამავეს ამბობს: ვერც პარიზზე ვერ გეტყვით ვერაფერს, რადგან მე იქაურ საზოგადოებაში ვერ ვიყავი ჩართულიო. ოთარ იოსელიანი თითქოს არღვევს ფასბინდერის ამ დებულებას. მართალია, ქართველი რეჟისორი უბრალო ტურისტი არ ყოფილა; იგი ბევრჯერ ხანგრძლივი დროით იმყოფებოდა პარიზში, მაგრამ ფასბინდერის ნათქვამის პირდაპირი გაგებაც არ შეიძლება, რადგან იგი მხოლოდ ტურისტის ერთკვირიან ვიზიტს კი არ გულისხმობს, არამედ, საერთოდ, უცხოელის შეუღწევლობას პარიზის სპეციფიკუმსა და „იღუმალებაში“.

ოთარ იოსელიანის ახალი ფილმი ფრანგი კინორეჟისორის ნახელავი გეგონებათ, რომელიმე ფრანსუა ტრიუფოსი, პიერ ლარუშისა, კლოდ შაბროლისა ანდა რობერ ბრესონისა, ცხადია, არა იმ გაგებით, რომ თითქოს მათ გავლენას განიცდიდეს, ანდა საკუთარი ხელწერა და სტილისტიკა არ ჰქონდეს, მათი სტილისა და კინო-ესთეტიკის ტყვეობაში იყოს (ოთარ იოსელიანი თავის ინდივიდუა-

ლობას არსად კარგავს), არამედ მხოლოდ იმ აზრით, რომ ამ ფილმში პარიზი, პარიზული საზოგადოება დანახული და აღქმულია არა უცხოელის თვალით, არამედ პარიზელის, ფრანგის თვალთახედვით. ჩვენების, განსაზიერების პოზიცია თუ პერსპექტივა ამ ფილმში „შიგანია“, „შიგნით“ მდებარეა — რეჟისორი „შიგნიდან“ იყურებს და არა „გარედან“ — მას გვერდიდან მეთვალყურის პერსპექტივა კი არა აქვს; არამედ „შიგნით“ მყოფის, თანამონაწილის, რაც, რა თქმა უნდა, არ გამორიცხავს კრიტიკულ დისტანცირებას ნაჩვენებისა და განსაზიერებულისადმი.

საოცარი ის არის, რომ ოთარ იოსელიანმა შეძლო შეექმნა ფრანგული ფილმი „შიგნიდან“ და არა „გარედან“, რაც მოსალოდნელი იყო, რადგან, ფრანგულ კულტურასა და ფრანგულ სამყაროსთან რეჟისორის სიახლოვისა და „ნათესაობის“ მიუხედავად, იგი ხომ მაინც უცხოელია საფრანგეთისათვის და ჩვენ გვაოცებს ოთარ იოსელიანის „გარდასახვის“ უნარი, მისი ორგანული „შესვლა“ პარიზულ პრობლემატიკაში, მისი „ადაპტირება“ პარიზულ „გარემოში“, თუმც რეჟისორს, ვიმეორებ, მიზნად არ ჰქონია დასახული საფრანგეთისა და პარიზის „ატმოსფერულობის“, მისი ემპირიული ყოფის, მისი „გარეგანი სინამდვილის“ რეპროდუქცირება.

ისევე, როგორც ხელოვნების ყველა ჰეგემონიტი ნაწარმოები, ოთარ იოსელიანის ეს ფილმიც მრავალმნიშვნელოვანი, მრავალწახნაგოვანი, ნაირფეროვანი სპექტრისა და გამების შემცველია, ამიტომ ძალიან ძნელია ფილმის მთელი სიმდიდრის მიახლოებითი მინიშნებაც კი. ასეთი ტიპის ფილმი ყოველი ახალი ნახვისას ახალ-ახალ წახნაგებსა და მხარეებს აჩენს ხოლმე.

ამ წერილს არა აქვს პრეტენზია პროფესიულად გაანალიზოს და განმარტოს ეს ფილმი — ეს მხოლოდ ცდაა, ოთარ იოსელიანის ახალი კინოსურათი განხილულ იქნას თანამედროვე დასავლური ხელოვნების პრობლემატიკის ასპექტში, დასავლური ჰუმანიტარული აზროვნების კონტექსტში.

ოთარ იოსელიანი ამ ფილმში არაორჭოფულად, მაგრამ არასქემატურად და არაპლაკატურად, გვიჩვენებს თანამედროვე ევროპული საზოგადოების სულიერ კრიზისს. მას დაუნდობელ ხელოვანს უწოდებენ. უემოციო რეჟისორიაო, ამასაც გაიგონებთ, მაგრამ ის ისევე „უემოციოა“, როგორც ფელინი, როგორც ანტონიონი, როგორც ბერგმანი და როგორც კუროსავა. ოთარ იოსელიანი ვერ იტყუებს თავს, უჭირს ვარდისფერი სათვალეებით უყუროს თანამედროვე საზოგადოებას, რასაც ხედავს და გრძნობს, იმას გვიჩვენ-

ნებს, ოღონდ მისთვის დამახასიათებელი გამომსახველი საშუალებებით და მისთვის ჩვეული რაკურსით; იდილიურობა, თავისმოტყუებასა და თვალისმობუქვაზე დამყარებული ოპტიმიზმი მისთვის ორგანულად უცხოა.

ჩვეულებრივ ოთარ იოსელიანის მიერ დანახული და ნაჩვენები ქვეყანა „მოდუშულია“, თვითონაც არ არის „მოცინარი“ რეჟისორი, ისევე როგორც არც ერთი თანამედროვე მნიშვნელოვანი რეჟისორი და საერთოდ ხელოვანი არ შეიძლება იყოს „მზიარული“.

უაღრესად საგულისხმო და ოთარ იოსელიანის შემოქმედების სპეციფიკისათვის ნიშანდობლივია ფილმის სახელწოდება: „მთვარის ფავორიტები“. ნაწილობრივ რეჟისორი აქაც მიმართავს მაყურებლების მისტიფიციების ხერხს, როგორც „პასტორალში“, რადგან ფილმის სახელის ურთიერთსაპირისპირო გაგება შეიძლება, მისი შინაარსი ორმაგია. მართალია, ფილმის სახელწოდება შექსპირის „ჰენრი IV“-იდან ჩანს აღებული. „დე, ვიყოთ დიანას მეტყვევები, სიბნელის რაინდები, მთვარის საყვარელი ბიჭები, დე, ჩვენზე სთქვან, კარგი პატრონის ქვეშევრდომები არიან, ზღვისა არ იყოს, ეგენიც უმანკო ქალბატონ მთვარეს ემორჩილებიან და მისივე მფარველობის წყალობით იპარავენო („ჰენრი IV“, თარგმანი ვ. ჭელიძისა, I მოქმედება, II სურათი, ამას ფოლსტაფი ამბობს).

მაგრამ ეს მდგომარეობას თითქმის არ ცვლის, საეჭვოა, რომ მაყურებელმა დაუხმარებლად დაამყაროს კავშირი შექსპირთან. ეს ფილმი მთლიანად ურბანისტული ფილმია, აქედან განდევნილია ბუნება (ბუნება მხოლოდ ნოსტალგიის საგნად გვევლინება და თანაც პერსონაჟების მხრივ მეტისმეტად სნობისტურ დონეზე). ეს ფილმი ულანდშაფტო, უპეიზაჟო ფილმია. ადამიანები ცას ვერ ხედავენ, რომ არაფერი ვთქვათ ვარსკვლავებსა და მთვარეზე, და ფილმს კი ირონიულ-პაროდული სახელწოდება აქვს: „მთვარის ფავორიტები“. ნამდვილად კი ფილმის პერსონაჟებს გაცილებით შეფერის ანტირომანტიკული და ანტიპათეტიკური სახელი — „ცივილიზებული ტროგლოდიტები“ — ესენი მთვარის ფავორიტები კი არ არიან, არამედ ელექტრონიკის, კომპიუტერების, სინთეტიკის და კონსუმის ფავორიტები: ესენი არიან ტროგლოდიტები ნეონის სინათლეზე ანდა ასფალტზე გაშვებული ტროგლოდიტები.

მაგრამ, მეორე მხრივ, ფილმის სახელწოდებას სხვა ასპექტიც მოეძებნება. ისევე როგორც ხელოვნების მთელი ნაწარმოები, მისი სახელწოდებაც შეიძლება იყოს მრავალმნიშვნელოვანი. სიტყვა „მთვარეს“ აქვს ურთიერთგანსხვავებული კონოტაციური ელემენტები, ე. ი. სიტყვის ძირითად მნიშვნელობას თან ახლავს დამატე-

ბითი ემოციური და აზრობრივი ასოციაციები თუ წარმოდგენები. „მთვარეს“ უკავშირდება გარკვეული აზრობრივ-ემოციური ქაზევი თუ ბეწვი — ერთი მხრით, „ღამე“, „რომანტიკული“, „პოეტური“, „საყვარული“ და ა. შ. ფილმის სახელწოდებაში „მთვარეს“ იქვე ასე გავააზრებთ. მაშინ ფილმის სახელი აშკარად ირონიულ-პარადიულია. მაგრამ „მთვარეს“ აქვს სხვა კონოტაცია: „გრილი“, „ცივი“, „ჩრდილი“, „ბნელი“, „დაფარული“, „ბნელი ღამე“ და ა. შ. „მთვარის“ ამ კონოტაციას თუ გავყვებით, მაშინ ფილმის სათაური შეიძლება პირდაპირი აზრითაც გავიგოთ: „მთვარის ფავორიტები“, ე. ი. ბნელი საქმის, ჩრდილის ადამიანები, ანუ ქურდები, მატყუარები, ბნელს, ჩრდილს შეფარებული ხალხი, რასაც პირდაპირ შექსპირის ციტატიც მიანიშნებს: ფილმში სამკაულები, ფაიფური და სურათები იყიდება, ტყდება და ინგრევა, მათ იპარავენ, ისევ ყიდიან, ისინი ხელიდან ხელში გადადის. ფილმში მოქმედებენ ქურდები, აგრეთვე ბოქლომებისა და გასაღებების ხელოსნები, ასაფეთქებელ ნივთიერებათა და ყუმბარების დამამზადებელნი და ა. შ.

ფილმი იწყება წარსულით, მე-19 საუკუნით (XX საუკუნესთან შედარებით მე-19 საუკუნე საოცრად იდილიური და პარმონიული გვეჩვენება, XX ს. პერსპექტივიდან თუ რეტროსპექტივში XIX ს. უკონფლიქტო და უკატაკლიზმო ჩანს). ფილმში მე-19 საუკუნის „წაფენა“ კარგახანს გრძელდება — იგი მთელი ფილმის თავისებურ ექსპოზიციასა და ამავდროს, კონტრასტულ ფონს ქმნის. იმტვრევა ქურქელი, ცნობილი სევრის ფაიფური, იმსხვრევა შედარებით პატრიარქალური ურთიერთობანი (იდილიური მუზიკირება), გოგონები საქანელაზე ქანაობენ, ნება-ნება საუბრობენ, იდილიური ურთიერთობანი (ცხენი შემოდის მინგრეულ-მონგრეულ და არეულ ოთახშია ცხენზე მხედარი, მეომარი, იქნებ, რომელიმე დიქტატორიც კი რგულისხმება), ის ფეხს ადგამს ღამაზე თეფშს და ამტვრევს, ქარი უბერავს ოთახში... თავდება ერთი ეპოქა და იწყება XX საუკუნე.

XIX საუკუნეში მხატვარი XX საუკუნეში ქურდად დეგრადაციადება (ამაზე მიანიშნებს მსგავსი პაბიტუსი, რომელსაც ერთი და იგივე მსახიობი ქმნის); ერთ-ერთი მოქალაქე მწვანე ბალახზე მდკარსავარძელში იდილიურად რომ ჩასვენებულა, XX საუკუნეში პოლიციის ინსპექტორად იქცევა.

რამდენიმე ფრაზა მეორდება, გადმოდის მე-19 საუკუნიდან XX საუკუნეში: სხვადასხვა სიტუაციაში მეორდება: — კაცობრიობის გარიჟრაჟიდან მოყოლებული ნადირობა ადამიანს ბუნებასთან აახ-

ლოვებდა, — სასიამოვნოა სისხამ დილით ნამზე სიარული. ყვაი-  
 ლების სურნელის ყნოსვა — (ამ წინადადებებს ბრკეალებში იმიტომ  
 არ ვსვამ, რომ ალბათ სიტყვა-სიტყვით ვერ ვიმეორებ მათ, უბრა-  
 ლოდ მიახლოებით გადმოვცემ ნათქვამის აზრს) — ის, რაც განვ-  
 ლილ საუკუნეებში ბუნებრივი იყო, XX საუკუნეში ცარიელ, ში-  
 ნაარსისაგან დაკლილ ფრაზებად ქცეულა. ამავე დროს ეს ლაიტ-  
 მოტივებს წარმოადგენს ვანერისებური გაგებით. XX საუკუნეში  
 ეს ფრაზები პაროდულ-ირონიულ ელფერს იძენს. ლაიტმოტივ-  
 ბით გამეორებული ეს ფრაზები რეჟისორის ირონიულ მიმართებას  
 ამჟღავნებს XX საუკუნისადმი, რამეთუ ადამიანმა XX ს. II ნა-  
 ხევარში თითქმის მთლიანად დაკარგა კონტაქტი ბუნებასთან (XIX  
 საუკუნესთან დაპირისპირება და მისი კონტრასტულ ფონად გამო-  
 ყენება „გიორგობისთვეში“ გვხვდება ფოტოების მეშვეობით: ძვე-  
 ლი, ტრადიციული, პატრიარქალური ოჯახის ჩვენებით), XX ს. იწ-  
 ყება ქაოსით, არეულობით, ადამიანებს შორის შუღლითა და მტრო-  
 ბით, მუჭლუგუნებითა და მჭიღებით: ტაქსის სადგომთან ადამიანები  
 ერთმანეთს ტაქსში ჩაჯდომისათვის ებრძვიან, ხელს კრავენ, მუჭ-  
 ლუგუნებს სთავაზობენ... ტაქსში ადგილისათვის ბრძოლა სიმბო-  
 ლურად მიანიშნებს სივრცისათვის, ადგილის მოპოვებისათვის  
 ბრძოლას... ამ კადრით იწყება XX საუკუნე... ოთარ იოსელიანი  
 კონტრასტის მიზნით აიდეალურებს XIX საუკუნეს: თეთრი, ნა-  
 თელი, გამკვირვალე ფერებით წარმოგვიდგენს, რაც ჰარმონიუ-  
 ლობის, სიმშვიდის, იდილიურობის ეფექტის შექმნას ემსახურება.  
 ასე ამჟღავნებს ნოსტალგიას წარსულზე. მაგრამ დარწმუნებული  
 ვარ, იოსელიანს XIX საუკუნეში რომ ეცხოვრა, ის ისეთივე დაუნ-  
 დობელი იქნებოდა ამ საუკუნის მიმართაც. „მაძლარი“ და „ნეტა-  
 რი“ კემშარიტი ხელოვანი არ არსებობს. XIX საუკუნეს ცხენები,  
 ეტლები, კარეტები ასიმბოლოებენ, ხოლო XX საუკუნეს — მან-  
 ქანები, ბოლოს ბულდოზერით ანგრევენ XIX საუკუნეს. ძველი,  
 მყუდრო, დამამშვიდებელი სახლების ნაცვლად ამწკრივებენ ყაზარ-  
 მული ტიპის სახლებს და ჩნდება ცათამბჭენებიც...

სიმარტოვეს, ადამიანთა შორის არაკომუნიკაბელობას (სამწუ-  
 ხაროდ, სნობების პირში ძალიან გაცვდა ეს სიტყვა), ადამიანთა  
 თვითგაუცხოებას და ურთიერთგაუცხოებას, იდეებისაგან და  
 იდეალებისგან დაკლას, სრულ ურწმუნოებას, ცინიზმს, აბსოლუ-  
 ტურ მორალურ რელატივიზმს და ა. შ. გვიჩვენებენ ფელინიც, ან-  
 ტონიონიცი, ბერგმანიცი და სხვებიც, მაგრამ განსხვავებულია ხოლმე  
 ხედვის რაკურსი, დანახვის ასპექტი, განცდა-აქტის სიმწვავე, აქ-  
 ცენტრიების განაწილება, გამომსახველი საშუალებანი, სტილისტი-

კა, თორემ ისე, თითქმის მთელი თანამედროვე დასავლური ხელოვნება ძირითადად ერთ თემას უტრიალებს (აღამიანთა გაცივება მილიონიან ქალაქებში უკაცრიელობის, უღაბურების განცდა, უმიზნობა, ურწმუნობა, ურთიერთსიძულვილი, მტრობა, სხვისი უბედურებით გასარება, იმის გამო, რომ ეს უბედურება შენ აგცდა, „სხვისი ჭირი, ღობეს ჩხირი“, გულცივობით, დაუნდობლობით ბრავირება, ინსტინქტების მონობა, ნივთების დაგროვება, წმინდა მომხმარებლური ინტერესების ბატონობა, ულტრამოდური ავტომობილების, ავეჯის, მაცივრების, ტელევიზორების, მაგნიტოფონების, „ვიდეოების“ შექენაში შეჯობრება და ა. შ. ამ მხრივ საგულისხმოა ნიგერიელი მწერლის ნკემ ნვანკოს რომანის მხოლოდ სათაურიც კი — „ჩემი მერსედესი უფრო დიდია, ვიდრე შენი“). ფილმში ნაჩვენებია მსოფლიოს მომხმარებლის, კონსუმენტის ზოგადი ტიპი და მისი ყოველდღიურობა — ის შეიძლება იყოს ამერიკელიც, ინგლისელიც, გერმანელიც და ფრანგიც, მაგრამ აქ რაკურსი ფრანგულია, უფრო ზუსტად პარიზული.

„მთვარის ფავორიტების“ პერსონაჟები გარეგნულ რესპექტაბელობას იცავენ (ცდილობენ გარეგნულად, მოჩვენებითად შექმნან ოჯახის დარბაისელი დედებისა და მამების ში.აბექდილება), ნამდვილად კი, ფარისევლები, „მოჩვენებითი წმინდანები“ არიან: ყველა ყველას დალატობს, ყველა ყველას ატყუებს — ტყუილზეა აგებული მათი ცხოვრება, კაფკას თქმისა არ იყოს, ტყუილი ქვეულა ქვეყნის „წესრიგად“. აღამიანებს ერთმანეთი სძულთ, ყველა ყველას უთვალთვალეობს: ქმარი ცოლს, ცოლი ქმარს, ბავშვები მშობლებს. არავინ არავის ენდობა და სანდოც არაა. თითქმის ყოველი ცოლი სხვის ქმართან ცხოვრობს და ყოველი ქმარი სხვის ცოლთან. ბავშვები ასწრებენ გაცინიკოსებას ჯერ კიდევ მცირეწლოვანები, მათ თვალწინ მშობლების მაგალითი აქვთ. „აქსელერაციის“ პროცესი ძალიან დაჩქარებულია; ბავშვებს, დაკარგული აქვთ უშუალობა, გულუბრყვილობა, ბავშვობა; ძალიან „დაბრძენებულნი“ არიან „ქვენა“ საქმეებსა და ზრახვაში... სულ ერთმანეთისაგან გაქცევაზე უჭირავთ თვალი, ცოლსა და ქმარს ერთმანეთი ეჭავრებათ, საყვარლები ერთმანეთს ვერ იტანენ, ყველა თავის „სოროში“ ცდილობს მიმაღვას (ამ მხრივ დამახასიათებელი და სიმბოლურია ცოლ-ქმრის ურთიერთლრენა და „ყეფა“, მერე თავთავიანთ ოთახებში ჩაკეტვა). კუტ კაცს გულგრილად, კაფკას ხოჭოსავით აძეგებენ ოთახიდან, ე. ი. საზოგადოებიდან. ყველა თითქოს რალაცას აკეთებს; ფუსფუსი, ფაციფუცი, მოჩვენებითი საქმიანობა თუ დასაქმებულობა გამეფებულა ყველგან. სვამენ ყავას, ალკოჰოლიან



სასმელებს, ჰამენ გემრიელად, სქესობრივად კი „გულგრილად“, „გულგარეთ“ ერთდებიან, შემდეგ სწრაფადვე შორდებიან (ერთმანეთისთვის უცხონი არიან კოიტუსის დროსაც). ეროსიც აქ ჩამოქვეითებულია ჰამის, სმის, ფიზიოლოგიურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების დონემდე, სექსუალური ცხოვრება „მექანიკური“; „მაშინალური“, სითბოს, გზნებას მოკლებულია.

პირდაბჩენილნი, პასიურნი, უაზროდ მიშტერებიან ტელევიზორებს. ისინი, მარინა ცვეტაევას ერთი ლექსის აზრის პერიფრაზი რომ მოვასდინოთ, „ყლაპავენ სიცარიელეს“ — ცვეტაევა ამას გაზეთების მკითხველებზე ამბობს — ტელევიზორების ფანტიკურ მაყურებლებზეც შეიძლება ვთქვათ, რომ ისინი არიან „ГЛОТАТЕЛИ ПУСТОТ“. ტელევიზორის „ნარკოტიკულ“ თვისებაზე დღესდღეობით დასავლეთში ბევრი მოაზროვნე წერს: ტელევიზორის ინფორმაცია გამორთავს ხოლმე მაყურებლის აზროვნებას. დილიდან გვიან ღამემდე ჩართული აქვთ ტელევიზორები, ზოგჯერ არც უყურებენ, ფუსფუსებენ, საქმიანობენ, მაგრამ ჩართული ტელევიზორი მათში „მნიშვნელოვანი“ ამბების „თანდასწრების“ ეფექტს ქმნის, ხოლო, მეორე მხრივ, პასიურ, მცონარე მაყურებლებს შესაძლებლობას აძლევს თავი მოიტყუონ, რომ თითქოს „საქმით“ დაკავებულნი არიან. სულ სადღაც ეჩქარებათ, სულ ფუსფუსსა და გადაადგილებაში არიან, მაგრამ ფაქტიურად მათ არაერთარი საქმე არა აქვთ, რასაც შემოქმედებითი საქმე ჰქვია, დიდი ქალაქების სტრესები მაჭლავუნსავეთ აწევთ მხრებზე, ზურგზე, გაკყულტით ემუქრებიან, თვისობრივად ახალი არაფერი ხდება, ადამიანები ფიზიკურად იცვლიან ადგილს სერიოზული სახეებით — ეს არის მოუსვენარი, ისტერიული, სტრესებიანი, ამავე დროს ერთფეროვანი, მონოტონური, ერთი და იგივე მექანიკური მოძრაობების შემცველი სიტუაცია. ოთარ იოსელიანის ფილმში კინოენით ნათქვამია ის, რასაც ცნობილი დასავლეთგერმანელი კინომსახიობი მარია შელი ერთგან აღნიშნავდა:

„ტექნიკის შემოტევას ნაკლებად უნდა დავემორჩილოთ. მე მგონია, მას სურს დავიმონოს, წაგვართვას ბედნიერება. არაიშვიათად ტექნიკასთან შეხება გვართმევს, კლავს ჩვენი სულის ნაწილს“.

ადამიანები ძალიან დიდ დროს ატარებენ ტელევიზორებთან, ტელეფონებთან. ჩვენ ყოველდღიურად იმდენ ინფორმაციას ვღებულობთ, იმდენ შთაბეჭდილებას, რომ ტვინი დიდი გაჭირვებით იტევს მას. ინფორმაციის ზეავი წალეკვით გვემუქრება“.

„გფრ-ში, მაგალითად, ცოტა ნაცნობი როდი მყავს. რომლებიც

აღარ უყურებენ ტელევიზორს — ისინი ამჯობინებენ ერთად თავ-  
მოყრას და ერთმანეთთან მასლაათს“.

„რასაკვირველია, ჩვენ გვკვირდება ავტომობილები და უარს  
ვერ ვიტყვით ავტომობილებით სარგებლობაზე. მაგრამ არსებობს  
კვიუს სასწავლებელი ანეკდოტი ორ ინდიელზე, რომლებიც პირ-  
ველად მათ სიცოცხლეში მანქანით გადაიყვანეს ახალ სამუშაო  
ადგილას ჩრდილოეთიდან ქვეყნის სამხრეთით — 500 კილომეტრის  
მანძილზე. ინდიელები გადმოვიდნენ მანქანიდან და დასხდნენ მი-  
წაზე. როცა მოვიდა მათი დამქირავებელი და მოითხოვა, რომ მუ-  
შაობა დაეწყოთ, ერთ-ერთმა უპასუხა: „არ შემიძლია, ჩემი სული  
ჯერ კიდევ აქ არ არის“. მეც მგონია, რომ ჩვენი სულიც ძალიან  
ხშირად ჩვენთან არ არის, რამეთუ ჩვენ მუდამ სადღაც გვეჩქარე-  
ბა, ჩვენ ძალიან ბევრი საქმე გვაქვს და ტექნიკის აგრესიულობაც  
ყოველივე ამას კიდევ უფრო აღრმავებს“. ადამიანები „გამასობ-  
რივებულნი“, დეპერსონალიზებულნი არიან: ისინი ოდნავ გამო-  
ცოცხლდებიან ხოლმე, ახალ ნივთს რომ შეიძენენ. პოლიციის პრე-  
ფექტურაში ფუსფუსი, „საქმიანი“ მიმოსვლა კაფკას „პროცესის“  
სასამართლოს სცენებს მოგვაგონებს.

არის გარეგნული პეწი, ზიმზიმი, გაკრიალებული პრიალა ნივ-  
თების ბზინვა, მაგრამ ამას თან ახლავს საოცარი შინაგანი სიკა-  
რიელე, დაკლილობა; ყველაფერი თავხესაყრელია, ბევრი ხორცია  
საქონლისა და ქალებისაც, მაგრამ არ არის სითბო, მთლიანად მოშ-  
ლილია ადამიანური ურთიერთობა; ფორთოხლების, ხილის, პომი-  
დორების სიჭარბე და ხვავი ვერ ფარავს სულიერ სილატაკეს; ადა-  
მიანები ავტომატებივით, რობოტებივით მოქმედებენ (ამას ასიმ-  
ბოლოებს ძუძუებიანი რობოტის ფორმის კარადა თუ მაცივარი).

ფილმის პერსონაჟებს არავითარი ზნეობრივი იდეალები არა  
აქვთ — პრაგმატიზმი, უტილიტარიზმი, პრაქტიციზმი — მათი მა-  
შობრავებელი ბერკეტებია; კომფორტაბელურ და ფეშენებელურ  
რესტორნებსა, კაფეებსა და შენობებში დაცოცავენ „ტროგლოდი-  
ტები“, მაგრამ ტროგლოდიტები, ალბათ, უფრო უშუალონი და  
გულწრფელნი იყვნენ, ადამიანურობა, ბუნებრიობა მათში მეტი იქ-  
ნებოდა. ჰამენ, სვამენ (საერთოდ ხშირადაა ნაჩვენები ჰამის პრო-  
ცესი, ჰამენ მადიანად, ენერგიულად, „გულისყურით“; ჰამენ უბე-  
დურების დროსაც: გზადგამვლელი მამაკაცი გვერდზე ჩაუვლის  
მოკლულ ქალს, აგნესს, პროსტიტუტს, რომელიც გასროლის დროს  
ერთ-ერთმა „შეთქმულმა“ ჩამოიფარა, იხრება, დააკეცრდება;  
ვაშლს ააცლის, გემრიელად ჩაებჩს, ხრამუნის ხმა ისმის და გულ-  
გრილად, აუღელვებლად დაუდგება თავის გზას, თითქოს არაფერი

მომხდარაო..). ისმენენ მხოლოდ ყურით მანქანურ, კომპიუტერულ მუსიკას; მათ გარს არტყიათ ყველაფერი ხელოვნური, ნაკეთები, კონსტრუირებული — დეჰუმანიზაციის პროცესი თითქმის ყველა სფეროში დასრულებულა, ნივთები ბატონობენ ადამიანებზე. ძაინც ყველაზე ადამიანურები პროსტიტუტები და კლონარები არიან, ადამიანური სითბოს ნატამალი ისევ მათში თუა ჩარჩენილი, გაუცხოება ყველაზე ნაკლებად მათში შექრილა...

ფილმის პერსონაჟები ბიოლოგიური ინსტინქტების ტყვეობაში არიან, ისინი შიშველ ცხოველურ მოთხოვნილებების ამარა არიან დარჩენილნი, ისევე როგორც ჭოისის, კაფკას, ეგზისტენციალისტების „ანტიგმირები“. ისინი ყველანი ამავე დროს სინდისისგან ემანსიპირებულნი, განთავისუფლებულნი არიან. ტოტალურად ემანსიპირებული სამყარო თუ საზოგადოება აპირობებს ტოტალურ ანარქიასა და ტოტალურ ქაოსს.

თავის ფილმში ოთარ იოსელიანი გვიჩვენებს ე. წ. „სინამდვილის დაკარგვას“ ანდა თანამედროვე ადამიანის „უსინამდვილობას“: ან კიდევ სხვაგვარად: ნივთების ამ ზედახორაში „საგნის დაკარგვას“.

ტექნიკურ ცივილიზაციად „მოთვინიერებული“ ბუნება შურს იძიებს ადამიანზე — საბოლოო ჯამში მის წინააღმდეგ მიიმართება — მოკეთის სამოსელში გახვეული და მოკეთის ნიღაბაფარებული იგი ადამიანს ართმევს ადამიანურობას, ართმევს შემოქმედებით; ცხოვრებას და აქცევს ნივთების მონად. თუ წინათ ადამიანებს აძრწუნებდა გამოუცნობი, შეუცნობი ბუნების საშინელებანი, ახლა ადამიანებს თრგუნავს ცივილიზაციად მოშინაურებული ბუნების უკუღმართობანი. მეტისმეტად განვითარებულ ტექნიკას ადამიანი ვეღარ იმორჩილებს — წარმოიქმნა დისპარმონია ტექნიკასა და მის შემქმნელ ადამიანს შორის. (ადამიანები ენერგიულად და მუყაითად ამზადებენ გამანადგურებელ იარაღებს, ყუმბარებს, ასაფეთქებელ ნივთიერებებს).

სულიერ-კულტურული კრიზისის ერთ-ერთი გამოვლენაა ფილმში ნაჩვენები ტექნიკურ-ცივილიზატორული, მეკანტილურ-უტილიტარული ყოფიერების ჰეგემონია; ტექნიკა, ცივილიზაცია, მასობრივი კომფორტი (ფართო გაგებით) უსაზღვროდ განვითარდა, რაც თითქოს ადამიანის ბედნიერებას ემსახურება, მაგრამ ადამიანი კიდევ უფრო უბედური, უმწეო და განმარტოებული გახდა. ადამიანს, რომელიც რამდენიმე საათში კონტინენტებსა და ოკეანეებს გადაუფრენს ხოლმე, ყველაზე მეტად უჭირს სხვა ადამიანებთან ურთიერთობა, რომლებიც ყურის ძირში ცხოვრობენ.

მიუხედავად იმისა, რომ ოთარ იოსელიანის ფილმი გვიჩვენებს თანამედროვე ევროპის სულიერ კრიზისს და იდეალებისაგან დაცლილობას, მაინც ფილმი მოკლებულია დრამატიზმსა და, მით უმეტეს, ტრაგიზმს. და ეს შემთხვევითი არ არის, რეჟისორი სწორედ არც ისახავს ამას მიზნად. ტრაგიზმი, ჩვეულებრივ, გმირის საბედისწერო ბრძოლას ეფუძნება ბედის, ბედისწერის, გარემომცველი საზოგადოების, სინამდვილის და ა. შ. წინააღმდეგ. დიდი ტანჯვა დიდ მოქმედებას უნდა აპირობებდეს, ისე ნამდვილი ტრაგიზმი ვერ შეიქმნება. თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებაში გამოორიციხულია ნამდვილი ტრაგიზმი: თუ არ არსებობს ღირებულებათა იერარქია, ფასეულობათა სკალა, არავითარი იდეალები, რომლებისთვისაც ბრძოლა გამართლებული იქნება და ეღირება, მაშინ ადამიანის არსებობას ფასი ეკარგება და მისი ტანჯვაც უმნიშვნელო და არატრაგიკული ხდება, თუ ყველაფერს ერთნაირი ფასი ადევს, უკეთ, ყველაფერი ერთნაირად გაუფასურებულია, ერთნაირად უმნიშვნელო და უაზროა, მაშინ ყოველგვარ ტრაგიზმს საკუთმკველი ეცლება.

ტრაგედია და ტრაგიზმი იქმნება მაშინ, „როცა იმსხვრევა, რაც შეადგენს სამყაროს აზრს საბოლოო და ყოვლისმომცველი გაგებით, რაც ადამიანურ ყოფიერებას განსაზღვრავს“ (ემილ შტაიგერი) ანდა თუ შეღერისა და იასპერსის მიერ დეიდეალიზებულ და სექულარიზებულ ჰეგელის დეფინიციას მივმართავთ: ტრაგიზმს ქმნის ადამიანის წარუმატებელი ბრძოლა სამყაროში ჩანერგილი იმანენტური ბედისწერის წინააღმდეგ, რაც სხვა ადამიანების ალტაცებასა და, ამავე დროს, შეძრწუნება-შეძვრას უნდა იწვევდეს. ამდენად, ტრაგიკული გულისხმობს ბედისწერისა თუ ადამიანური გაუცხოების წინააღმდეგ წარუმატებელი ბრძოლის ჰეროიკულობასა და ამაღლებულობას, ხოლო თანამედროვე მომხმარებლურ საზოგადოებას არა აქვს ჰუმანიტ სულიერ-ადამიანურ ღირებულებათა და კრიტერიუმთა სკალა და ამის გამო აქ ტრაგიკული, ტრაგიზმი და ტრაგედია გამორიციხულია. ფილმის პერსონაჟებს ინსტინქტები მართავენ და არა იდეალები და იდეები. ამიტომ ფილმში ყველაფერი ხდება „მშვიდად“, „აუღელვებლად“, საგანგებო სულიერი „კატაკლიზმების“, „კატასტროფების“ და „აფეთქებათა“ გარეშე. აქ არაფერი ხდება ექსტრაორდინარული, უცნაური, „დამაინტერესებელი“, ექსცენტრული; ყველაფერი ჩვეულებრივ იერს ატარებს: ქურდობა, მრუშობა, მკვლელობა, პროსტიტუტების პროფესიული საქმიანობა. ადამიანები არ არიან ჩაყენებულნი ზღვრულ თუ ექს-

ტრემულ სიტუაციებში, არ არიან ისინი ნაჩვენები მათ კრიზისულ მომენტებში, რადგან მთელი მათი ცხოვრება პერმანენტული კრიზისია, რაც აპათიასა, ინერტულობასა და მოწყენილობაში გადაზრდილა.

ამ პერსონაჟების სიცოცხლე და ცხოვრება ზედაპირული, ზე-რეულე, ცნობიერების მხოლოდ ზედა შრეებამდე ჩაღწეული გართობა, ნერვების ღიტიანი, შეგვრძნებების მცირე გაღიზიანებაა.

საოცარი აულელვებლობა სუფევს გარემოში, მაგრამ ეს არ არის კლასიკური უშფოთველობა, პარამონია და იდილიურობა — ეს არის ისტერიული, თუ პარადოქსი არ იქნება, პაროქსისტული სიმშვიდე (თუკი შვიძლება არსებითი უძრაობა, დამყაყებულობა, მუდმივი ფუსფუსისა და გადაადგილების მიუხედავად, ისტერიული და ანდა პაროქსისტული იყოს!) ყველაფერი მცირე ყალიბიანია, ვიწრომასშტაბოვანი, წვრილმანობითაა დალდასმული. აქ არც ნამდვილი ტანჯვაა, არც ღრმა სევდა, არც გრძნობათა სიმწვავე, ტოტალურ ინდიფერენტიზმსა და სულიერ „აპოპლექსიას“ მოუტავს ყველაფერი.

ფილმში არ ბობოქრობენ ძლიერი ვნებანი და გრძნობები. ეს ახალი ფილმიც „გრილია“ — ფარული ჰუმორითა და ირონიით და-ნაღმული, მასობრივ მაყურებელს უჭირს ფილმში ამოიკითხოს შექანიკურ-მონოტოხური ცხოვრების ფუსფუსა-ისტერიული ძლიაარების ფილოსოფიური აზრი. აქ არც სიყვარულია, არც ეკვიანობა, არც ტრფობა წამებული — აქ არის მხოლოდ სექსუალური ინსტინქტის მოქმედება — აქ ვსედავთ შემთხვევით, ღროებით, ერთჯერად სქესობრივ პარტნიორებს და არა შეყვარებულებს, მაგრამ ეს ოთარ იოსელიანის ბრალი ხომ არ არის? ეს ეპოქის ბრალია! და როგორ შვიძლება მოვთხოვოთ რეჟისორს „ყუმბარების ჩრდილში გაზრდილ თაობას“ მიაწეროს ვერთერის, აბელიარის და ელიოზის, რომეოსა და ჯულიეტას, დანტეს და ბეატრიჩეს, პეტრარკას და ლაურას, გასპარა სტამპას და სხვების ამალღებული სიყვარული?!

აპოკალიპტურ ატმოსფეროსა და განწყობილებას ქმნის მხოლოდ „შავი ჰუმორით“ აღსავსე, გროტესკულ-დისონანსური ჯაზ-ბანდი, როკ-ჯგუფი თუ პანკ-როკი, რაც კონტრასტულად უპირისპირდება მთელი ფილმის საერთო „მშვიდ“ სტილსა და „ტონუსს“, მაგრამ ესეც მთლიანად განძარცულია პეროიკულისაგან, ამალღებულისა და ტრაგიკულისაგან, თითქოს ქვეყნის აღსასრულს, აპოკალიფსს გვაუწყებს. განსაკუთრებით გამოიყოფა აქ მომღერალი ქალი, ქალი—ვამპირი, რივიერი, ჰაბიტუსით პანკ-ქალს რომ გავს.

ოთარ იოსელიანის ახალი ფილმიც „მთვარის ფავორიტები“

ე. წ. „ძნელი ფილმების“ კატეგორიას განეკუთვნება, რომელიც არ „იხსნება“ სხვა ესთეტიკურ პოზიციაზე მდგარი მაყურებლისათვის. ეს აშკარად არ არის ე. წ. „სალაროს ფილმი“.

ფილმის რამდენადმე უჩვეულო სტრუქტურა, გამოუკვეთელი, ამორფული, უფრო მეტიც, მინიმუმამდე რედუცირებული სიუჟეტი, რომელშიაც არც ინტრიგაა, არც პერიპეტია, არც კვანძის შექცევა, არც კულმინაცია და ა. შ., ტრადიციულ ხელოვნებასა და ტრადიციულ ფილმებზე აღზრდილი მაყურებლისათვის, ისევე როგორც ოთარ იოსელიანის სხვა ფილმებიც, მოსაწყენიცაა, გაუგებარიც და გამაღიზიანებელიც. აქ არ არის გარეგნულ-ამბისმიერი ეფექტები, მოულოდნელი სიუჟეტური შეტრიალებანი, რაც ასე ძალიან უყვარს მასობრივ მაყურებელს. ეს არ არის „ლამაზი“, „მოხდენილი“, „შუშხუნა“ ფილმი, რომელიც თვალსაც ეამება და ცნობისმოყვარეობასაც დაძაბავს. რეჟისორის ბრწყინვალე ოსტატობის მიუხედავად, ფილმი არ არის „სანახაობრივი“ — ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით, არ არის თვალის მამებელ-გამხარებელი, რაც რეჟისორის წინასწარ გაცნობიერებული განზრახვაა. ოთარ იოსელიანი უარს ამბობს წინამავალ, წინმსწარფლ განვითარებად სიუჟეტზე, კონტინუირებულად წინმავალ ფაბულაზე, ერთმანეთში „ურევს“ სივრცესა და დროს (მე-19 საუკუნე გადმოაქვს XX საუკუნეში და XX ს. „გადაჰყავს“ მე-19 საუკუნეში).

ფილმში შეგნებულად არის არიდებული ჩვენება-თხრობის შეკრულობა, დასრულებულობა და სისრულე-ფილმის ფრაგმენტულობა და სიუჟეტურ-ფაბულური „ქაოტიურობა“ ეკვივალენტური, შესაბამისია განსახიერებელი, ნაჩვენები ცხოვრებისა და სინამდვილის ქაოტიურობისა და მოუწესრიგებლობისა. ფილმში ნაჩვენებია ცხოვრების დინება, ცხოვრების ნაკადი, უკეთ ფრაგმენტები, ნაგლეჯები ცხოვრების დინებიდან, რომელთა ფუნქციაა ღრმად ჩავვახედონ ამ ცხოვრების არსში, სიღრმეებსა და უფსკრულებში.

საერთოდ, ოთარ იოსელიანის ფილმებში სიუჟეტური ელემენტი ძალზე შესუსტებულია („იყო შაშვი მგალობელი“, „პასტორალი“, შედარებით სიუჟეტურია ადრინდელი ფილმი — „გიორგობისთვე“, რომელმაც გარკვეული წრეების გულისწყრომა თავისი თემატიკით გამოიწვია და არა თავისი „პოეტიკით“). თანამედროვე ადამიანის ცხოვრება გახდა არსებითად სტატიკური, იმის მიუხედავად, რომ ეს ადამიანი მუდმივად ფუსფუსებს, ფაციფუცობს, ფართიფურობს, ჩალიჩობს, ერთ ადგილას ვერ ჩერდება. მაგრამ ამ ადამიანის ცხოვრებაში არ არის განვითარება, არ არის პრინციპული, არსებითი ცვლილებები — ადამიანის ცხოვრება ღარიბია

ანდა სულაც დაცლილია მნიშვნელოვანი ამბებისაგან, მოვლენებისაგან, საქმეებისაგან — მის ცხოვრებაში მეორდება მექანიკური მოძრაობა. თანამედროვე ადამიანს აღარა აქვს „სიუჟეტური“ ცხოვრება. ამით აიხსნება საერთოდ თანამედროვე ხელოვნების და, კერძოდ, კინოს უსიუჟეტურობა. ამიტომაც ოთარ იოსელიანის ფილმში ფაქტიურად არც არის სიუჟეტი, არ ხდება ერთი შეკრული ამბავი, რომელსაც ეწებოდა თავი და ბოლო. ბედა ალემანის ნათქვამი რ. მუზილის რომანზე — „უთვისებო მამაკაცი“ შეიძლება გაეავრცელოთ ოთარ იოსელიანის ახალ ფილმზეც: „მსგავსი მეორდება“. ამით მივითითებთ ძირითად გამოცდილებაზე, რომ, მართალია, რაღაც ხდება, მაგრამ ყოველივე ეს უმნიშვნელოა და ერთი მეორისაგან არსებითად არ განსხვავდება.

ოთარ იოსელიანის როგორც რეჟისორის სპეციფიკა ის არის, ისევე როგორც ფელინის, ანტონიონისა ანდა კუროსავასი, რომ ის „გახსნილი“, „ღია“, გამჭვირვალე“ არ არის მაყურებლისათვის: ის „დახურულია“ და საჭიროა გარკვეული „გასაღების“ მორგება მის კინოსამყაროში შესასვლელად, და მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება მისი ფილმით ესთეტიკური ტკობა. მაყურებლები, რომლებიც მისი ფილმის „კართან“ რჩებიან და შიგ ვერ შედიან, თავის თავს კი არ აბრალებენ ამას, არამედ იოსელიანს უბრაზდებიან, მიიჩნევენ მას „გაუგებარ“, „ბნელ“, „არაბუნებრივ“, „ხელოვნურ“, „ტვიზისმჭყლეტელ“ ხელოვანად.

და კიდევ, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ოთარ იოსელიანი მაყურებლებს თავისი ფილმებით, საერთოდ, და, კერძოდ, ამ ფილმითაც არ ეუბნება იმას, რისი მოსმენაც მათ სურთ თავიანთ და საერთოდ ადამიანების თაობაზე — ოთარ იოსელიანი პირში მთქმელი, დაუნდობელი, სიმართლის გამაშიშვლებელი, ყოველგვარ სენტიმენტალობას და მელოდრამატიზმს მოკლებული შემოქმედია, რაც ასე „წყურია“ ხოლმე მასობრივ მაყურებელს.

ოთარ იოსელიანი უარს ამბობს ინდივიდუალურ ფსიქოლოგიაზე თუ ფსიქოლოგიზმზე, ლოკალური კოლორიტის ხაზგასმაზე, მკვეთრად გამოკვეთილ კონტურებზე.

ოთარ იოსელიანის კინემატოგრაფი ანტითეატრალია, მისი ყოველი ფილმი არის „ანტითეატრი“ (მისთვის ორგანულად უცხოა რომელიმე ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზება. ის, რაც ერთხელ ითქვა ხელოვნების ერთ დარგში, მისი გამეორება, მისი რეპროდუქცირება ხელოვნების სხვა დარგში. ხელოვნების სხვა ენით, შეუსაბამობად, გაუმართლებლად და წინასწარ მარცხისთვის განწირულად მიაჩნია ოთარ იოსელიანს) — მისი ფილმი ეს არის წმინ-

დაწყლის კინო თავისი სპეციფიკური ხერხებითა და ხედვით (ჩვენ ყველას ბევრი გვინახავს „თეატრალური“ ფილმები, რაც კინოს სპეციფიკის უგულვებელყოფას წარმოადგენს).

ოთარ იოსელიანს, ცხადია, არ მოსწონს ცხოვრების ის ნირი და წესი, რითაც მისი პერსონაჟები ცხოვრობენ, მაგრამ რეჟისორი თავის აღშფოთებასა და უკმაყოფილებას პირდაპირ, უშუალოდ და დეკლარატიულად არსად არ გამოხატავს — ეს „იკითხება“ „ქვე-კადრებში“, „კადრებს შორის“ („ქვეტექსტებს“ კინოანალოგიას თუ გამოუქმებნით) — ოთარ იოსელიანი იყენებს ირონიული დისტან-ცირების ხერხს, რასაც „წაკითხვა“ უნდა.

ოთარ იოსელიანის ეს ფილმი, ალბათ, ყველაზე „პესიმისტური“, ყველაზე „უსინათლო“ ფილმია მის ფილმებს შორის. „გიორგო-ბისთვეში“ თუნდაც ერთი პატროსანი ადამიანი უპირისპირდებოდა უკეთურობას, უსამართლობას. „იყო შაში მგალობელი“-ს ცენტ-რალური პერსონაჟი ხელმოცარული, მაგრამ კეთილი, ადამიანური, მაძიებელი, დაუდეგარი ყმაწვილი იყო, XX ს. თავისებური „ზედ-მეტი ადამიანი“ (ჩაილდ ჰაროლდის, პეჩორინის, შატობრიანის რე-ნეს და სხვათა თავისებური დაკნინებული, კარიკატურული „შთა-მომავალი“). „პასტორალში“ მხოლოდ ედუკის შემოქმონდა სინათ-ლე. ახალ ფილმში კი ვერც ერთ ნათელ წერტილს ვერ ვიპოვით.

მაგრამ ოთარ იოსელიანი თავისი ამ ახალი ფილმითაც ეპოქის არა მხოლოდ „დიავნოსტიკოსი“, არამედ თავისებური „თერაპევ-ტიკ“ გახლავთ. სინამდვილის შეულამაზებელი ჩვენებით, მწარე სიმართლის პირში თქმით იგი ცდილობს ადამიანების „განკურნ-ვას“, ცდილობს ჩაახედოს ისინი საკუთარ გულში, საკუთარ ცხოვ-რებაში, საკუთარი ზრახვების ეგოისტურობაში, ცდილობს ისინი გააშიშვლოს საკუთარი თავის წინაშე — ე. ი. ჩაუტაროს მათ თავ-ვისებური ფსიქოთერაპია.

1985

**ტრიუმფი და დამცევა ვარლამ არაპიძის ოჯახისა  
(სამი თაობის მითოლოგიკუზული და პარაბოლური  
ისტორია)**

კინორეჟისორ თენგიზ აბულაძის ერთ-ერთი თავისებურება ისაა, რომ მას შედარებით ხანგრძლივი შემოქმედებითი შუალედები აქვს: ის არ არის საგანგებოდ პროდუქტიული ხელოვანი, პირიქით, შეიძლება ითქვას, იგი „ფილმძუნწი“, „ხელმომპირნე“, „გრაფო-მან“ (ლიტერატურისმცოდნეობას რომ დავესესხოთ ამ ტერმინს) რეჟისორების ანტიპოდი რეჟისორია.



და ეს იმასთანაა ნაწილობრივ დაკავშირებული, რომ თენგიზ აბულაძე უაღრესად პატიოსანი, პრინციპული, უკომპრომისო, რისკიანი (მე შემთხვევით არ ვიყენებ აქ ამ სიტყვას) ხელოვანია, რომელიც ფილმის გადაღების პროცესში არ ფიქრობს იმაზე, თუ როგორ მიიღებენ მის ახალ ფილმს „უფროსები“, ვის აამებს და ვის აწყენინებს იგი ამ ფილმით. თენგიზ აბულაძე არასოდეს არ ხელმძღვანელობს კონიუნქტურული მოსაზრებებით; მას აქვს „ცივილ-კურაჟი“, ე. ი. მოქალაქეობრივი გამბედაობა, რაც ასე აკლდათ და აკლიათ ჩვენს ხელოვანებს, მცირე გამონაკლისის გარდა

და ეს შემთხვევითი არ არის, რადგან თენგიზ აბულაძე მოწაფე იყო (ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებითაც) ისეთი უპატიოსნესი და ნათელი პიროვნებისა, როგორც იყო ბატონი გრიგოლ კიკნაძე. რომელმაც, მე ვფიქრობ, სხვა ფაქტორებისა და პირადი „გენეტიკური“ პატიოსნების გვერდით, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ბატონ თენგიზის მოქალაქედ ჩამოყალიბებაში (თვითონ ბატონი გრიგოლ კიკნაძე დიდხანს იყო ობიექტი არაჟიძის მსგავსი ადამიანების დევნისა და ბეწვზე გადაურჩა „ლიკვიდაციას“).

ნუ მიწყენენ სხვა ხელოვანები (მე აქ მხოლოდ კინორეჟისორებს არ ვგულისხმობ) და ისინი, სამწუხაროდ, სანახევრო სიმართლეს ამბობენ ხოლმე, თენგიზ აბულაძე თავისი ახალი ფილმით სრულ, მთელ სიმართლეს ამბობს.

აღბათ, ზემონათქვამის გამოცაა, რომ თენგიზ აბულაძეს (ეს ცხადია, დიდი ტალანტის გარეშე საკმარისი არ იქნებოდა) ჩვეულებრივ არა აქვს არათუ სუსტი, არამედ საშუალო და უბრალოდ კარგი ფილმები, არამედ თითქმის ყველა მისი ფილმი კინოშედეგს და ქართული კინოს ისტორიაში გამორჩეულ ნიშანსვეტს წარმოადგენს ხოლმე.

ერთი სიტყვით, თენგიზ აბულაძემ ისე მოიპოვა მსოფლიო დიდება, რომ არც ერთი თავისი მორალური პრინციპი ერთი მისხლითაც არ დაუთმია.

...ინგმარ ბერგმანმა ერთ-ერთ ინტერვიუში განაცხადა: „კარგი ფილმი არ შეიძლება იყოს ცალსახა და მარტივი, როგორც გეომეტრიული ფიგურა, რომელიც არ იძლევა სხვადასხვა ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. სიმფონიური მუსიკაც ხომ ადამიანების მიერ სხვადასხვანაირად აღიქმება, იწვევს განსაკუთრებულ გრძობათა ქარტეხილს, მაგრამ უკვდავ მუსიკალურ ქმნილებათა კოლექტიურ აღქმაში კაცობრიობა არ ცდება“.

ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები და ფილმიც აგრეთვე უფრო მეტის შემცველია, ვიდრე პირდაპირ წინა პლანითაა ნაჩვენები;

ფილმის მთელი შინაარსობრივი სიმდიდრის დაყვანა არ შეიძლება მის საგნობრივ-ფაქტობრივ ინფორმაციაზე, მხოლოდ ამით ვერ ჩაეწვდებით ნაწარმოების არსს, რადგან ყოველი მნიშვნელოვანი ფილმი არასოდეს არ არის ერთმნიშვნელოვანი, ერთნიშნა, იგი მრავალმნიშვნელოვანი, მრავალპლანიანი, ნაირსაპექტიანი, მრავალწახნაგოვანია და მისი ერთ იდეაზე, ერთ სათქმელზე, ერთ ეთიკურ მაქსიმაზე დაყვანა მისი გაცალმხრივება და გაღარიბებაა. ფილმიც, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა ნაწარმოებები, უამრავი მიმართების, ასოციაციის, კონტექსტის, ნიუანსის შემცველია, მას ყოველთვის აქვს „უკანა“, ფილოსოფიური, გადატანითი, სიმბოლური და ა. შ. აზრი და მნიშვნელობა და ამიტომ კითხვა — „რა სურს რეჟისორს ამ ფილმით თქვას?“ უმართებულო და უსაფუძვლოა, შეუფერებელი და არაადეკვატურია ფილმის მრავალმნიშვნელოვანობის გამო. პასუხი ამ კითხვაზე შეიძლება ძალიან ბევრი იყოს. თომას მანი ერთ-ერთ პირად წერილში აღნიშნავდა: „საერთოდ კი ხელოვნების ნაწარმოების დაყვანა ერთადერთ ფორმულაზე ძალიან ძნელია, რადგან იგი განზრახვათა და მიმართებათა ძალიან რთულ ქსოვილს წარმოადგენს, რომელშიც არის რაღაც ორგანული და ამდენად მრავალმნიშვნელოვანი“.

საერთოდ ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსი გაცილებით მდიდარია, ვიდრე ის ზოგადი იდეა, რომლითაც ვცდილობთ ხოლმე ამ ნაწარმოების შინაარსის გადმოცემას. მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი ეს მთლიანად მთელი ნაწარმოებია, ყველა თავისი აზრობრივი და მხატვრული ნიუანსით, თავისი იდეურ-ემოციური ტოტალობით, რომელთა მოხელთება ერთჯერადად შეუძლებელი ჩანს, მაგრამ ამის გამო არ შეიძლება მეორე უკიდურესობაში გადავარდნა და საერთოდ უარის თქმა ყოველგვარ ინტერპრეტაციაზე; შეძლებისდაგვარად უნდა გამოიძებნოს და გამოიყოს მთავარი, არსებითი, ყველაზე მნიშვნელოვანი წახნაგი და ასპექტი. ამ შემთხვევაშიც მე შევეცდები თენგიზ აბულაძის ახალი ფილმის — „მონანიების“ შინაარსობრივ-თემატურ და მხატვრულ-ესთეტურ ტოტალობიდან გამოვყო, ჩემი აზრით, ყველაზე მთავარი და ყველაზე მნიშვნელოვანი. ამთავითვე მინდა აღვნიშნო, რომ ამ ფილმით ჩვენ საზოგადოებას ყოფნის ვაჟკაცობა და აღიარებს, რომ ახლო წარსულში ბევრი საბედისწერო შეცდომა დაეუშვიტ, რომ კარგა ხანი არასწორი, მრუდე გზით მივდიოდით. საზოგადოება, რომელსაც არა აქვს უნარი თვითკრიტიკულად შეხედოს საკუთარ თავს, ადრე თუ გვიან დასაღუპად განწირული აღმოჩნდება. თენგიზ აბულაძის ამ ფილმის კინო-ეკრანებზე გამოშვებით ჩვენმა საზოგადოებამ დაამ-

ტყიკა, რომ შეცდომების (თუნდაც უმძიმესის) აღიარებისა სულაც არ რცხვენია; ეს უკვე მისი სიძლიერის საბუთია.

ფილმში ნაჩვენებია, თუ როგორ ჩაიგდო ხელში განუყოფელი ძალაუფლება ახალი დროის პარვენიუმ თუ ნუვორიშმა, ვარლამ არაჯიძემ, რომელიც თანმიმდევრულად დაერია ინტელიგენციას და ერის ნალებს. ვარლამ არავითგ ახალი დროის ყვარყვარე ანდა ჯაყოა, ახალი ტიპის პოლიტიკური ავანტურისტი, ახალი დროის სიტუაციასთან ადაპტირებული, რომელიც ცოტა დახვეწილა, უფრო ელასტიური და დიპლომატიური გამხდარა, ცოტა წაუქითხავს, ცოტა სიმღერაც უსწავლია, პენსნე დაუმავრებია ცხვირზე, მესიის პოზა და ნიღაბი მოურგია, და, რაც მთავარია, შესანიშნავად დაუფლებია დემაგოგიის, ხალხის სახელით ლაპარაკის და ფარისევლობის ხელოვნებას. ამ პოლიტიკური განგსტერისათვის ადამიანი საშუალებდა თავისი პატივმოყვრული, ეგოისტური მიზნების მისაღწევად და არა მიზანი, რის შენიღბვასაც იგი გულმოდგინედ ცდილობს.

თენგიზ აბულაძის ახალ ფილმს სულ ცოტა სამი პლანი, სამი სიბრტყე, სამი ასპექტი მაინცა აქვს: ემპირიულ-რეალური პლანი, ბიბლიურ-ევენგელიკური ანდა „მითოლოგიური“ პლანი და ანტიკური ბედისწერის ტრაგედიის პლანი (ფილმი მიმართავს ქრისტიანულ მითსა და ანტიკურ, ძველბერძნულ ბედისწერას). ემპირიულ-რეალური პლანის მიუხედავად, ფილმს უკიდურესი პირობითობა ახასიათებს ანუ, სხვაგვარად, ემპირიული პლანის უკან „მოქმედებს“, „ფუნქციონირებს“ ყოველთვის იგავურ-პარაბოლური პლანი. ფილმს აქვს ერთდროულად კონკრეტული სოციალ-პოლიტიკური სიმახვილე, კონკრეტული „მისამართები“ და უდიდესი განზოგადების ძალა და უნარი, „მითოლოგიური“ პლანისა და ემპირიულ-რეალური პლანის შესაბამისად. მაშასადამე, ეს არ არის ერთობ გამჭვირვალე პოლიტიკურ-სოციალური სწორხაზოვანი სატირა, ანდა ე. წ. „შლიუსელფილმი“ (გერმანული ტერმინი რომ გამოვიყენოთ), სადაც ყველას და ყველაფერს ზუსტად ვცნობთ და კონკრეტულ ადამიანებს და მოვლენებს განზოგადება აკლიათ — ეს არის უმდიდრესი სიმბოლიკით დატვირთული ფილმი, რომლის პარაბოლურობა — იგავურობა მას ერთ რომელიმე გარკვეულ დროის მონაკვეთზე არ „აბამს“.

ფილმის „კომპოზიცია“ ძირითადად ორი ნაწილისაგან შედგება: „ჩარჩოსაგან“ და ძირითადი ნაწილისაგან. ფილმის ძირითადი ნაწილი გააზრებულია როგორც ქეთი ბარათელის „ცნობიერების ნაკადი“, მისი ფანტაზიის ნაყოფი, მისი სურვილის „ფიქციონალური“ რეალიზაცია, მისი წარმოსახვის „თამაში“. ფილმის დასაწყი-

სი და ბოლო, ე. ი. ფილმის ემპირიული ნაწილები, წარმოდგენს ფილმის ე. წ. „ჩარჩოს“ და ამ ჩარჩოშია ჩასმული ქეთი ბარათელის ფანტაზიის „მუშაობა“. ძირითად ნაწილში მოქცეულია სწორედ ფილმის სიურრეალისტური ვიზიონები, ფანტასტიკური „სალტო მორტალეები“.

მაგრამ თვით „ცნობიერების ნაკადის“, წარმოსახულის შიგნითაც ფანტასტიკა (ფანტასმაგორიები), ფანტასტიკური ვიზიონები და სიზმარეული ხილვები და რეალობა (თუმც, ერთობ პირობითი) განუწყვეტლივ მონაცვლეობენ. გარეგნული ემპირიკა უცებ გადადის ფანტასტიკაში, ვიზიონში, სიზმარეულში, წარმოსახულში და შემდეგ ისევე მალე ვბრუნდებით კვლავ მოჩვენებით ემპირიულ სინამდვილეში.

თენგიზ აბულაძე თავის ფილმში იყენებს სახარების მითს (ქრისტეს მოტივს), რათა ნაჩვენები (თუ მოთხრობილი) ამბავი „მითოლოგიზებულ“ იქნას, ე. ი. გატანილ იქნას ერთი შემოზღუდული პერიოდის ჩარჩოებიდან, იქცეს იგი ზედროულად და ზევრცეულად; დროსა და ადგილზე მიუჩაქველად, როგორც კაცობრიობის ისტორიაში განმეორებადი.

თუ ფილმს განვიხილავთ მისი ემპირიულ-რეალური პლანის მიხედვით, იგი გროტესკულ-სატირიკული ფილმი აღმოჩნდება, რომელსაც არ შეიძლება მივეყენოთ ფსიქოლოგიური ნამდვილობისა და დამაჯერებლობის კრიტერიუმი. ყოფითი დეტალიზაცია რეჟისორს აბსოლუტურად არ აინტერესებს. ეს ფილმი ჭკუის სასწავლებელია, რომ არაფერი არ ეძლევა დავიწყებას, რომ ადრე თუ გვიან ისტორიაში სიმართლე აღდგება, ადამიანთა მენსიერებაში არაფერი იშლება, ყველას მიუზღავს ისტორია და დრო კუთვნილ შეფასებასა და მსჯავრს. ეს ფილმი გაფრთხილებაა, ყველა შეფასდება საბოლოოდ მორალის მკაცრი საზომით. ერთ დროს უსამართლოდ და ძალმომრეობით აღზევებული ან სიცოცხლეშივე დანარცხდება ძირს ანდა ისტორია მაინც გამოუტანს პირუთვნელ მსჯავრსა

ფილმში ერთი ოჯახის სამი თაობის „თავგადასავალი“ და ბოლოს ამ ოჯახის დაქცევაა ნაჩვენები. ვარლამ არავიძე ამ ოჯახის პირველი თაობის წარმომადგენელია, რომელიც ძალადობით, ძალმომრეობით, ტერორით (ამაზე მიანიშნებს მისი ქალაქის თავად არჩევის ცერემონიალის დროს „ტრიბუნის“ გვერდით აღმართული სახრჩობელა და ზედ ჩამოსკუპებული ყვავი თუ ყორანი) აგრეთვე დემაგოგიით (იგი მშრომელი ადამიანების, ხალხის უმრავლესობის სახელით ლაპარაკობს ხოლმე — „ხალხის ნება შევასრულე“, „წერილის უკან ხალხი დვას“ და ა. შ.), ხალხს მეთოდურად ელქტს,

ხოლო დაპირებებით („გვაცალეთ, ბატონო, გვაცალეთ!“), ადამიანებში ექვესა და უნდობლობის თესვით (ვითომ ხალხს გარშემო პონტოსის ჯაშუშები ახვევია), აგრეთვე მსდალი ადამიანების წაყრუებით, თავის მოტყუებით (მე ეს არ მეხება, მე პოლიტიკაში არ ვერევი, მაინც არაფერი გამოვა, ვერაფერს გავხდებით, ყველამ თავისი საქმე უნდა აკეთოს, დიდხანს მაინც ვერ იბოგინებს და ა. შ. და ა. შ.), პარკენიუს ჯაყოსებური ენერგიითა და აგრესიულობით თანდათან ხელში იგდებს ძალაუფლებას და მას ბოროტად იყენებს (საშინელებაა, როცა მთელი ძალაუფლება მხოლოდ ერთი კაცის ხელშია!) ვარლამ არაეძიე ცდილობს ერს თავი (ე. ი. ინტელიგენცია) წააცალოს. და იგი ახერხებს შექმნას ისეთი მდგომარეობა, როცა გერმანელი მწერლის ვალტერ ჰაზენკლევერის სიტყვებით რომ ვთქვათ, პური გაძვირებულია, ხოლო ადამიანის სიცოცხლე გაიაფებული, ანდა, იმავე ჰაზენკლევერის თქმით, როცა მკვლელები სხედან ოპერაში რესპექტაბელური მოქალაქეების იერით და ოპერიდან გამოსულები ყურებს უხვრეტენ მსოფლიო მნიშვნელობის დირიჟორებს.

აქ არ შემიძლია აღტაცებისაგან თავი შევიკავო და საგანგებოდ არ აღვნიშნო ავთო მახარაძის ბრწყინვალე თამაში, რომელიც ვარლამ არაეძიისა და მისი ვაჟის აბელის როლებს ასრულებს. ავთო მახარაძე ნამდვილი აღმოჩენა იყო თემურ ჩხეიძის შესანიშნავ სატელევიზიო ფილმში, ჯაყოს როლში. ამის შემდეგ მან თავისი ტალანტის ახალი წახნაგები გამოაჩინა „რიჩარდ III“-ში; თენგიზ აბულაძის ფილმში იგი მამისა და შვილის როლებში სულ სხვადასხვა სახეებს ქმნის: ცინიკოსი, დემაგოგი, თავდაპირველად დიპლომატი, შემპარავი, თავის მომკატუნებელი, ფარისეველი, პირმოთნე, თვალთმაქცი პოლიტიკოსი თანდათან იხსნის ნიღაბს და უცერემონიოდ აჩენს შემზარავი, შემადრწუნებელი, დაუნდობელი, შურისმაძიებელი, სისხლისმსმელი მონსტრის სახეს. ტირანებს ყოველთვის გარს ერტყნენ ტვინამოცილი, მაგრამ ბრძანების ზუსტი შემსრულებელი დებილები, როგორც ვარლამს — ქაიხოსრო დოქსოშულო და ბენო რიკტაფელოვი, რომლებიც გარკვეულ ასოციაციებს იწვევენ (შედარებით ჰკვიანებს და დამოუკიდებლად მოაზროვნეთ ვერაგულად აკვლევინებდნენ ხოლმე ამ დებილებს). ვარლამს ცოლი არა ჰყავს, ქვრივია: შეიძლება თვითონვე მოკლა სიბრაზის ერთ-ერთი შემოტყევის დროს; ვინ იცის?! ტირანებს ხშირად მოუკლავთ საკუთარი ცოლებიც.

ვარლამის ვაჟი აბელი, რომელიც ბავშვობაში, როგორც თითქმის ყველა ბავშვი სიმპათიური და საყვარელია, მამის გარემოში

უდედოდ გაზრდილი თანდათან მგლად, აფთრად, კომბინატორად, აგრესიულ, თავდაჯერებულ, ფულისმშოვნელ საქმოსნად ჩამოყალიბებულა. შეცვლილი სიტუაციის გამო ის აღარ არის ისე საშიში, როგორც მამამისი იყო, მაგრამ სინდისისგან ისიც ვარლამივით გათავისუფლებულა, თუმც, როგორც შემდეგ ირკვევა, ეს მთლად ასე არ ყოფილა. აბელი თანახმაა ყველანაირი ხერხით (თუნდაც საგიჟეთში მოთავსებით) ჩამოიშოროს მამამისის გვამის საფლავიდან ამომთხრელი, შურისმაძიებელი ქეთი ბარათელი. აბელი ამართლებს შეილის წინაშე მამას: რა არის ერთი ან ორი აღამიანის სიცოცხლე, როცა საქმე მილიონების ბედნიერებას ეხება! ვწარავლდით ათასებს, მილიონებს რომ ბედნიერად ეცხოვრათ... (ზოგიერთები თავს იტყუებდნენ. მიხეილ კორიშელის ცოლი, ელენე, რომელსაც ქმარი დაუჭირეს, ასე ამართლებს მასობრივ რეპრესიებს: — ისეთი გრანდიოზული მასშტაბები გვაქვს აღებული, რომ შეიძლება ზოგიერთი უდანაშაულოც ემსხვერპლოს — ბოლოს თვითონ მასაც აპატიმრებენ).

აბელი მხოლოდ მაშინ ტყდება და ეცემა, როცა ერთადერთი ვაჟიშვილი თავს იკლავს, რომელიც ბაბუამისის შესახებ ყველაფერს გებულობს.

აბელის სახის შექმნისას ავთო მახარაძე თავისი აქტიორული პალიტრის სულ სხვა საღებავებს იყენებს. აბელი მამამისთან შედარებით უფრო ვიწრომასშტაბოვანი, მცირე დიაპაზონის, ნაკლები გაქანების, ნაკლები პრეტენზიების ბოროტმოქმედი, — სამაგიეროდ ნაკლებად მანიაკალურია, უფრო დამშვიდებული, უფრო „ნორმალური“. ის უფრო „სუსტიცაა“, რადგან ვარლამი მის მდგომარეობაში მყოფი ალბათ შეილს გასწირავდა, მის სიკვდილსაც როგორმე მოინელებდა (ჩვენ ამის მაგალითებიც ვიცით). მაგრამ ისიც ვიცით, რომ შედარებით „სუსტი“ არავიძებები მორალური „გაკოტრების“ შემდეგ დაღუპული შეილის საფლავში ხტებოდნენ და ყოფილი აგრესიული ათვისტები მისტიკურ სამგლოვიარო პოემებს თხზავდნენ.

მესამე თაობის წარმომადგენელია თორნიკე არავიძე. დასაწყისში ჩვენ მის შესახებ არაფერი ვიცით და არც თვითონ გაეგება ბევრი რამ. არაფერი იცის (თუმცა რაღაც გაგებულნი თუ არა, ქვეშეცნეულად მაინც რაღაცას უნდა ხვდებოდეს) ბაბუამისის შესახებ ბაბუა ბიოლოგიური ინსტინქტით უყვარს, რომელიც, როგორც ჩანს, „დიდკაცობიდან“ ჩამოვარდნის შემდეგ სიბერეში აღერსიანად ექცეოდა შვილიშვილს. სანამდე მთელ სიმართლეს არ გაიგებს, ეტყობა, არც მამისადმი იყო კრიტიკულად განწყობილი (ესეც მის

შეზღუდულობაზე მეტყველებს), მაგრამ როცა ყველაფერს ფარდა ახსლება, თორნიკე საბოლოოდ მიხვდება, რომ ავაზაკების შთამომავალია და განგსტერების ბუნაგში უხდებოდა ცხოვრება. და ვარლამ არავიძის შვილიშვილი აჯანყდება, მასში სინდისი იღვიძებს და თავისიანებისადმი სიძულვილითა და ზიზღით განიმსჭვალება. საბოლოოდ, ვერ პოულობს რა სხვა გამოსაქალს და ამასთან ერთად მამისგან შეურაცხყოფილი აფექტის ქვეშაყაა, თორნიკე არავიძე თავს იკლავს ბაბუის ნაჩუქარი თოფით. ამით გადაშენდება არავიძეების მოდგმის ეს შტო.

მსახიობი მერაბ ნინიძე, რომელმაც ამ ბოლო ხანებში ყურადღება მიიპყრო თავისი მოწიფული თამაშით გიზო ჟორდანიას ბრწყინვალე ახალგაზრდულ სპექტაკლებში, აქაც ჩინებულად განასახიერებს არავიძეების უკანასკნელ ნაშიერს ყველა პლანსა თუ ასპექტში, თუმც მას უპირატესად მოქმედება უხდება რეალურ-ემპირიულ პლანში.

ფილმს თითქმის თავიდან ბოლომდე გასდევს ქრისტეს მოტივი ანუ სახარების ალუზიები და რემინისცენციები. ამთავითვე გაუგებრობის თავიდან ასაცდენად უნდა ხაზგასმით აღინიშნოს: ეს არ ნიშნავს იმას, რომ თითქოს თენგიზ აბულაძე კინოხეჩხებით რელიგიურობას, თუნდაც ქრისტიანობას ქადაგებდეს (ეს აქ არ არის მისი მიზანი), არამედ ამ ბიბლიურ-ევიანგელიკურ სიმბოლიკას რეჟისორი თავისი მხატვრულ-ესთეტური მიზნებისათვის იყენებს, რათა სათქმელს, როგორც ერთხელ უკვე ვთქვი, ზედროულობა და ზევრცეულობა, ე. ი. „მითოლოგიურობა“; საყოველთაობა, ზოგადობა, ელემენტარულობა მიანიჭოს.

დავიწყოთ იქედან, რომ უკვე თვით ფილმის სახელწოდება რელიგიის სფეროდანაა აღებული: მონანიება (იგულისხმება: ცოდვების მონანიება და ცოდვების მიტევება) ფილმში ძალიან ხშირად მეორდება ლაიტმოტივივით ჭვარცმა სხვადასხვა სახითა და ზომით (ლაიტმოტივის ვაგნერისებური და თომას მანისებური გაგებით). ქრისტე ხომ სიმბოლოა ზვარაკისა, რომელიც ტანჯული კაცობრიობის ხსნას ცდილობს და სანდრო ბარათელი ხომ სიმართლეს ეწირება ზვარაკად. ერთი მხრით, ქრისტე წამებული, გატანჯული კაცობრიობაა, მეორე მხრით, ადამიანებისადმი მსხვერპლგამღები სიყვარულის განსახიერება.

მაშასადამე, ქრისტეს „ფუნქციის“ მატარებელი ფილმში მხატვარი სანდრო ბარათელია, რომელიც ადამიანთა ცოდვილების გამო 'ეწამა და გამოისყიდა კაცობრიობის, ადამის მოდგმის შეცოდება. ქრისტე ხომ სიმართლისთვის, სიმართლის თქმისათვის აწამეს,

ჯვარს აცევს. გარეგნულადაც სანდრო ბარათელი ჩამოკვავს ქრისტეს, როგორც ჩვენ მას ძველი მხატვრობიდან ვიცნობთ. თოჯნე თუ თოკით ჩამოკიდებული სანდრო ბარათელიც იწვევს ჯვარცმული ქრისტეს ასოციაციას. ემპირიულ პლანში „ფორმალისტ“ მხატვარ: სანდრო ბარათელს რეალური პროტოტიპები მოეძებნება: ლადო გუდიაშვილი და დავით კაკაბაძე, რომლებიც სწორედ რომ ჯვარს აცევს ერთ ღროს (დავით კაკაბაძეს სიცოცხლე მოუსწრაფვეს, ხოლო ლადო გუდიაშვილი „კეთროვანივით“ გარიყეს, ის შემთხვევით გადაურჩა „არავიბებების“ რეპრესიას). სანდრო ბარათელს ზედმიწევნით ადეკვატურად ანსახიერებს ედიშერ გიორგობიანი — მას უაღრესად შესაფერი გარეგნობა და „ქრისტესავით“ სათნო და თვინიერი საქციელი აქვს.

უაღრესად და მრავალმხრივ საინტერესოა მორალურად გატეხილი, შიშით ატანილი, სინდისის მიერ შეწუხებული აბელის მისვლა სააღსარებოდ მოძღვართან. მაგრამ მოძღვარი სატანა აღმოჩნდება, ხოლო სატანას ვარლამის გარეგნობა და ხმა აღმოაჩნდება. „აღსარებისათვის ეშმაკს ეახლე?“ ეკითხება ეშმაკი-ვარლამი აბელს. ერთი მხრით, ეს საკუთარ თავთან, საკუთარ „მეორე მე“-სთან გასაუბრებაა, „მოძღვარი“ აქ თითქოს აბელის სინდისია, მაგრამ ეს „სინდისი“ ეშმაკად და შემდეგ ვარლამად წარმოგვიდგება. ანდა ეშმაკისა და ვარლამის სახეს მიიღებს. აქ ერთი დეტალია საინტერესო და საგულისხმო. მოძღვარი (იგივე ეშმაკი, იგივე ვარლამი) თევზს ჭამს ხარბად, ხრავს და ღრღნის მას. თევზი აქ შემთხვევით არ ჩნდება, რადგან თევზი ქრისტიანულ-სახარებისეული სიმბოლიკის მიხედვით ქრისტეს ერთ-ერთ სიმბოლოდ გვევლინება. ე. ი. ეშმაკი ხრავს ქრისტეს და საბოლოოდ სააღსარებოდ მოსულ ჰბელს ხელთ გამობრული თევზი, ე. ი. გათელილი, შებილწული ქრისტე შერჩება (აღსარების ეს კადრი ვიზიონის, ფანტასმაგორიის სახით იჭრება ემპირიულ სიბრტყეში) ე. ი. ეშმაკი თრგუნავს ქრისტეს, ეშმაკი იმარჯვებს ქრისტეზე.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფილმის მესამე პლანსა და სიბრტყეს წარმოადგენს ძველბერძნული ბედისწერის ტრაგედიის ასპექტები. სამაზე აშკარა მითითება თითქოს არ არის, მაგრამ ყოველშემთხვევაში გარეგნულად მაინც ფილმში ისტორია ბედისწერასავით მოქმედებს: შურს იძიებს წინაპრების, მამა-პაპათა დანაშაულის გამო შთამომავლებზე: ვარლამის შვილიშვილი თავს იკლავს. თითქოს აქ მოქმედებენ უხილავი შურისმაძიებელი ქალღმერთები — ერინიები (ფურეები) და ბედისწერის ქალღმერთები — მოირები (პარცები). ისინი თითქოს შხუილით დასტრიალებენ თავს ბაბუას, მამასა



და შვილიშვილს. ბედისწერა რიგრიგობით „უსწორდება“ ვარლამს. აბელს და უდანაშაულო თორნიკესაც (მაგრამ ეს ხომ ძველბერძნული ფატუმის სპეციფიკაა!) ცოდვა გადადის შთამომავალზე (უკვალოდ არაფერი ჩაივლის, მამა-პაპათა დანაშაული შვილიშვილს მოეკითხება) სინდისი უხილავ მოიჩრასავით „აღრჩობს“ შვილიშვილს.

ბრწყინვალეა ბაბუისა და შვილიშვილის ის კადრები, სადაც ბეზერ ვარლამს თითქოს სინდისის თუ შიშის „მოიჩრები“ და „ერიჩრები“ შემოსევებიან და მოსვენებას არ აძლევენ, ის სიცივის პირასაა მისული სიკვდილის მოლოდინში, ეს თითქოს გახანგრძლივებული აგონიაა: — დავაბნელოთ მზე, თორემ, როცა ანათებს, თითებიდან სისხლი მდის, სისხლისაგან ვიცლები, ბაბუ! — დავაბნელებ, მზეო, დავაბნელებ! — და ცოცხალ-მკვდარი ვარლამი ბავშვივით ვითომ თოფს ესვრის მზეს, და ასევე ბავშვივით თუ შეშლილივით ექყანება მნათობს. შემდეგ მიწაზე წვება ბედს შერიგებული. იმ დროს ჯერ კიდევ გულუბრყვილო და ამბის უმეცარი თორნიკე შეშფოთებული და განცვიფრებული ადევნებს თვალს ბაბუის სიკვდილისწინა სიშმაგეს. აქ ბრწყინვალეა აეთო მახარაძის გიჟურ-მანიაკალური გავლა, რომელიც სიკვდილისწინა როკვას ჩამოკვავს. ვარლამი შიშისგან თითქმის ჰკუიდან გადამცდარა (ჩვენ არაერთი მაგალითი ვიცით, რომ შეძრწუნებული დიქტატორები სიცოცხლის ბოლოში დაღვრილი სისხლის გამო შეშლილობის სიმპტომებს ამჟღავნებდნენ). უაღრესად საინტერესო და შთამბეჭდავიცა ერთი კადრი ფილმიდან: — ეს ფანტასტიკური ვიზიონი საოცარი ექსპრესიულობით გვიჩვენებს ადამიანის ნამდვილ ზრახვასა და გარეგნულ გამოვლენას შორის შეუსაბამობას. გარეგნულად ქალბატონი გულიკო დამწუხრებულია, თითქოს გლოვობს მამამთილს, რომელიც კუბოში წევს, ნამდვილად კი მას უხარია, რძალი ზეიშობს მისთვის აბეზარი ბებერი ვარლამის სიკვდილს და ეს გამოხატულია მისი აცეკვებით კუბოს გვერდით — ეს რძლის ოცნებისა და უზომო გახარების თავისებური მატერიალიზაციაა. ფილმში მრავლადაა ასეთი კაფკასეური პარაბოლურ-გროტესკული კადრები, რომელთა ჩამოთვლა ძალიან შორს წაგვიყვანდა.

საგანგებოდ მინდა აღვნიშნო აგრეთვე ზეინაბ ბოცვაძის მიერ ზუდიდესი ოსტატობით განსახიერებული შურისმაძიებელი ქეთი ბაჩათელის სახე, რომელიც საოცრად მტკიცე მიზანდასახულობას და ნებისყოფას ამჟღავნებს, რაც მას თავისი გატანჯული ცხოვრების განძავლობაში გამოუმუშავებია. მე ვფიქრობ, რომ ჯერჯერობით ეს ზეინაბ ბოცვაძის საუკეთესო როლია როგორც კინოში, ასევე თეატრში. განსაკუთრებით მრავალპლანიანია მისი თამაში სასამარ-

თლოს სცენებში. ამაყი, საკუთარი ღირსების შეგნების მქონე, სად-  
ღაც დაშვიდებული იმით, რომ მან თავისი „მისია“ აღასრულა,  
შური იძია მამისა და დედის დამლუპველზე და სრულებითაც აღარ  
ენადვლება, რას მიუსჯიან; ირონიული არაეიქების და აგრეთვე იმ  
მაფიოზების მიმართ, რომლებიც აბელს და მის ოჯახს ახვევიან  
გარს, და რომლებიც კრახანებით ააფორიაქა, ირონიული ახელის  
ცოლის, ქალბატონ გულიკოს (ია ნინიძე) მიმართაც, როგორც ქა-  
ლისადმიც, რომელსაც მატერიული და სულიერი კომფორტი დაურ-  
ღვია და მის ოჯახურ კეთილდღეობას შეურყია საფუძველი. ზეინაბ  
ბოცვაძის მზერაში უამრავი ნიუანსი ამოიკითხება, ნეგატიურ-ზოლ-  
ნარევი „ჯოკონდასებური“ ღიმილიც კი — მიმართული მტრული  
ბანაკისადმი, განსაკუთრებით ქალისადმი, რომელსაც არ უნდა იხ-  
ტობარი გაიტეხოს და თავისი ლამაზი, შხვართი, გრძელი ფეხები  
მაცდუნებლად „გადმოუყრია“ სასამართლოს წინაშე ვითარცა „აზ-  
გუმენტი“. ასე რომ სასამართლოში ამაყად, თავისუფლად მჯდარ  
ზეინაბ ბოცვაძის გამოხედვაში ნაირგვარი „გამები“ და „ნახევარ-  
ტონები“ ამოიკითხება, რაც დიდ არტისტულ ოსტატობასა და პო-  
წიფულობას ადასტურებს.

ბრწყინვალეა ფილმის ფინალი. იგი მის თავისებურ რეზიუმეს  
და შეგონებას, „მორალიტეს“ წარმოადგენს: ვარლამის გზით ს-  
არული აღარ შეიძლება, ეს გზა ღვთისმშობლის ტაძართან, ე. ი. სი-  
კეთესთან, ადამიანურობასთან, ჰუმანიზმთან, რისკენაც ჩვენი სა-  
ზოგადოება მიისწრაფვის, ვერ მიგვიყვანს. უბადლო და განუმჯო-  
რებელია სრულიად ეპიზოდურ როლში ქალბატონი ვერიკო ანჯა-  
ფარიძე: ხომ არ არის იგი მათხოვრის ძონძებში გახვეული წმინდა  
ნინო, თამარ-მეფე ანდა თვითონ მარიამ ღვთისმშობელი?! (მათხო-  
რის სამოსელში გლახის გარეგნობით წმინდანთა გამოცხადება ადა-  
შიანთა წინაშე მათი გამოცდის მიზნით — ეს ხომ სასულიერო ლი-  
ტერატურაში გავრცელებული ეპიზოდია ხოლმე).

თენგიზ აბულაძის ახალი ფილმი მრავლის მხრივ წარმოადგენს  
არა მარტო ქართული კინემატოგრაფიის შედეგს და, ჩემზე რომ  
იყოს დამოკიდებული, მე მას უყოყმანოდ მივანიჭებდი „ოსკარს“.

1967

## შტრიხები კინორეჟისორ ალექსანდრე რეხვიაშვილის კორტრეპიტისათვის

ალექსანდრე რეხვიაშვილის კინემატოგრაფი იმდენად რთული,  
მდიდარი, ორიგინალური, უნიკალური ფენომენია არა მხოლოდ

საქართველოს მასშტაბით, რომ იგი, უეჭველად, იმსახურებს სანგანგებო ფუნდამენტურ გამოკვლევას. ამჟამად შე მინდა მხოლოდ რამდენიმე დაკვირვებით შემოვიფარგლო, კინორეჟისორის პარტიკრეტის ესკიზის მხოლოდ რამდენიმე შტრიხი გავავლო.

ჩემი დაკვირვებით, კინორეჟისორ ალექსანდრე რეხვიაშვილს ყველაზე ნაკლებად აინტერესებს მოვლენები (არსის, არსების საპირისპიროდ), ემპირიკა, ყოფითობა, „უანრულობა“, ყოფიერების ემპირიულ-ფაქტობრივი მხარე — მისი ინტერესის საგანს ყველგან ყოფიერებასა და სამყაროს, ადამიანური არსებობისა და ცხოვრების არსი, მათი სუბსტანციური წახნაგები შეადგენებს. რეხვიაშვილს ასევე ნაკლებად აინტერესებს ყოფიერების სოციალური ასპექტი.

ძალიან პირობითად თუ ვიტყვი, ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმები გამოკვეთილად ანტიპოზიტივისტური, ეგზისტენციალისტური ფილმებია, ამ ცნების ნაწილობრივი გაგებით, რას ვგულისხმობ ამაში? ალექსანდრე რეხვიაშვილი სეამს ფუნდამენტურ, ეგზისტენციალურ პრობლემებს და ამუშავებს ასეთსავე მოტივებს: შიშს, შინაგანი ფორიაქის, უგზობის, სიმარტოვის, ურთიერთგაუგებრობის, მუდმივი მოლოდინის (რადაც საშინელის მოლოდინის) საკითხებს და თემებს (ადამიანს რომ მუდივად რადაც ემუქრება). ალექსანდრე რეხვიაშვილის კინო-სამყაროში არ მოქმედებს კაუზალობის, მიზეზ-შედეგობრიობის კანონი, აქ ბატონობს, პირობითად რომ ვთქვათ, კაფკასებური აბსურდულობა და ალოგიზმი. სულის, ცნობიერების, ირრაციონალური შრეების ლოგიზირება და რაციონალიზირება რეჟისორს შეუძლებლად მიაჩნია.

ალექსანდრე რეხვიაშვილი ყველგან ცდილობს ჩაწვდეს, ჩააღწიოს ყოფიერების პირველსაწყისებამდე, ყოფიერების ფუნდამენტებამდე.

ფილმში — „გზა შინსაკენ“ თავისებური მინიშნებაა სიზიფეს მითზეც, რასაც, როგორც ცნობილია, თანამედროვე ადამიანის სიტუაციის გამოსახატავად იყენებს ეგზისტენციალისტი ალბერ კამიუ. კლდის მღვიმეში დაყუდებულ ბერს წყალს აწვდიან სარწყულით, სარწყულს ნასვრეტები აქვს და ბერამდე წყალი ვერ აღწევს, წყალი მთლიანად იღვრება, ბერი წყურვილს ვერ იკლავს.

რეჟისორი მიმართავს ატიპიურსა და ერთგერადს, რათა ყოფიერებისა და სამყაროს პირველსაწყისებს ჩასწვდეს. აქ ყველაფერი სიღრმისეულია. ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმები ფილოსო-

ფიური ფილმებია. (ისევე, როგორც ლაპარაკობენ ფილოსოფიურ რომანზე, ფილოსოფიურ ლირიკაზე, ასევე სავსებით გამართლებულია ფილოსოფიურ კინომატოგრაფზე ლაპარაკი).

რეჟისორის ფილმების („XIX საუკუნის ქრონიკა“, „გზა შინსაკენ“, „საფეხური“) პერსონაჟების მიზანია გზის გაგნება, სწორი გზის პოვნა, — ეს ძალიან გაძნელებულია: ახთიშოხს, ნიკოს, ალექსისის ძალმომრეობისა და ბიუროკრატიული მანქანის სახით ყოველთვის უპირისპირდება, ხელს უშლის, წინ ეღობება რაღაც შეუცნობელი ანონიმური ძალა. ადამიანს მარტოს უჭირს გზის გაგნება. მას ჰეშმარიტი ხელმძღვანელი, გზის მაჩვენებელი არა ჰყავს, ის, ვისაც რელიგიურ ენაზე ღმერთს ეძახიან.

სწორედ ამ ადამიანების ხედურია დევნა, ჩასაფრება, მათზე მუდმივი ნადირობა და ამავე დროს მათ მხრივ მუდმივი ძიება.

და იქმნება საოცრად იღუმალი, გაურკვეველი, დახლართული. აბსურდული სიტუაციები: ყაჩაღები (ადამიანის გამტაცებლები, თავისებური „კომპრაჩიკოსები“) წიგნებს კითხულობენ (გარეგნულად ბიბლიას ჰგავს დიდი წიგნი, გურამ ფირცხალავა რომ კითხულობს), ტყეში დგას სავარძლები, საწოლები, ტყეშივე მოთავსებულია ბიუროები და კანცელარიები, არქივები და წიგნსაცავები, კაბინეტებში სხედან კაფკასებური მოხელები...

ალექსანდრე რეხვიაშვილის ადამიანი მიუსაფარია, უსახლკარო — ამ სიტყვის ფილოსოფიური გაგებით — „დერ უნბეჰაუზტე ზენშ“ — „უსახლკარო“, „დაუბინდრებელი ადამიანი“ — ეს ცნება ჰანს ეგონ ჰოლტჰუზენს ეკუთვნის და თანამედროვე ადამიანზეა ნათქვამი.

აღსანიშნავია ისიც, რომ რეხვიაშვილის პერსონაჟებს თითქოს მეტაფიზიკური, მოვლენების გაღმა გასული ცქერა, ხედვა, მზერა აქვთ — ეს არ არის უბრალოდ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ვიზუალური აღქმა საგნებისა, არამედ ეს არის ვიზიონერული ჰერეტიკა. საოცრად სპეციფიკური რეხვიაშვილისეული მიშტერება, „გაქევა-ვებულ-სტატიკური“, ერთი წერტილის „ოპტიკური ფიქსირება“ ახასიათებთ მათ — თითქოს მოვლენებს მიღმა იხედებიან...

ყოველივე ზემოთქმულთანაა დაკავშირებული ის გარემოება, რომ ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმები დაწყებული „ნუცათი“ და ჯერჯერობით დამთავრებული „საფეხურით“ მთლიანად, თავიდან ბოლომდე სიმბოლიკით, სიმბოლურობით, პირობითობით და იგავურობითაა (პარაბოლურობით) გამსჭვალული — აქ არაფრის გა-

გება არ შეიძლება პირდაპირი აზრით, ყველაფერს გადატანითი აზრი ენიჭება (არა ისე, როგორც სხვა რეჟისორების ფილმებში ჩართულია ხოლმე ცალკეული ალეგორიები და სიმბოლოები, არამედ აქ მთელი ფილმი „მიდის“ სიმბოლიკის ენაზე, მთელი კინო — ენა სიმბოლურ-გადატანითია, გასაშიფრია, ამოსაკითხია). ამიტომაც ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმებს მომზადებული, გაწაფული, კვალიფიციური მსახურებელი ჰქირდება. ეს ფილმები ანშლაგით ეერასოდეს ვერ გავა.

ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმები — „XIX საუკუნის ქრონიკა“ და „გზა შინისაკენ“ მხოლოდ მოჩვენებით, მხოლოდ ზედაპირულადაა ისტორიული ფილმები. აქ, მართალია, ეროვნული ტრაგედიაა ნაჩვენები, მაგრამ ერთობ აბსტრაქტულად, მეტისმეტად სიმბოლურად და ყოველივე ეს საერთოდ კაცობრიობის ტრაგედიად უფრო აღიქმება, კაცობრიობის საერთო შექირვების ერთერთ გამოვლენად.

საგნები, მოვლენები, ფაქტები რეხვიაშვილის ფილმებში კონკრეტულ დროსა და სივრცეში არ არიან ლოკალიზებულნი — დროისა და ადგილის დაკონკრეტება არ უყვარს რეჟისორს (მართალია, ტიტრებში აღნიშნულია „XIX საუკუნე“, „სამხრეთ საქართველო“, და ა. შ., მაგრამ ეს ყველაფერი ერთობ პირობითია).

ნიკო („XIX საუკუნის ქრონიკა“), ანთიმოზი („გზა შინისაკენ“) და ალექსი („საფეხური“) ტიპოლოგიურად ნათესაური პერსონაჟებია: ისინი მაძიებლები (სიმაართლის მაძიებლები), გარკვეული „მისიის“ მქონენი, ზედმეტად პატიოსნები, ცოტა გულუბრყვილოები, ალტრუისტები (ამ სიტყვის შეურყვნელი მნიშვნელობით), დევნილნი, ხელმოცარულნი, არაპრაქტიკულნი, „შეფერხებულები“ არიან. რაღაცით, ნაწილობრივ, ძალიან შორეულად ისინი ჰქრისტეს, შესიას მოგვაგონებენ, ტყუილის თქმა არ შეუძლიათ. ანთიმოზი ყაჩაღებს (დავარქვათ მათ პირობითად ასე, რადგან ზუსტად არ ვიცით, ვინ არიან ისინი), რომელთაც კითხვა არ იციან, თვითონვე უკითხავს თავისსავე სასიკვდილო განაჩენს, უნდა მომკლათო. ყაჩაღები გაოცებულნი არიან, რატომ არ მოგვატყუაო. ეს აბსურდული სიტუაცია (აბსურდული იმიტომ, რომ თვითონვე შეეძლოთ შოეკლათ და რა საჭირო იყო მისი საგანგებო გაგზავნა უსტარითურთ შორ გზაზე სხვა ყაჩაღებთან?!) კაფკას იგავური მოთხრობებისა და რომანების პარადოქსულ-კურიოზულ ვითარებათა ასოციაციასაც იწვევს. ნიკო („XIX საუკუნის ქრონიკა“) თითქოს კაფკას „პროცესის“ იოზეფ კ.-ს მდგომარეობაშია (ყოველშემთხვევაში, შორეული მსგავსება მაინც შეიმჩნევა).

ახლა ცოტა რამ ალექსანდრე რეხვიაშვილის კინო-სტილისტიკის ერთი წახნაგის თაობაზე. რეჟისორს საოცრად ორიგინალური, განუმეორებელი ხედვა და ამის შესაბამისად ასევე უნიკალური კინო-ენა აქვს. მის ფილმს უმაღლვე იცნობ, უმაღლვე გამოარჩევ სხვების ფილმებისაგან, თუნდაც წინასწარ არ გითხრან და წარწერებიც რომ არ წაგაკითხონ.

ძალიან მოკლედ და ფორმულისებურად რომ მოგვენდომებინა ალექსანდრე რეხვიაშვილის კინო-სტილისტიკის ერთი წახნაგის დახასიათება, შეიძლებოდა ასე პარადოქსულად გამოგვეხატა იგი: „დინამიკური სტატიკა“, გარეგან თუ გარეგნულად მოჩვენებით სტატიკაში საოცრად ინტენსიური შინაგანი დინამიკა და, მეორე მხრივ, „მრავლისმთქმელი დუმილი“ და „მკვევრმეტყველი პაუზები“. პაუზების როლი უდიდესია რეხვიაშვილის ფილმებში — ეს თვითონ რეჟისორმაც თქვა პირად საუბარში.

დუმილი და პაუზები — თითქოს პარადოქსია სმოვანი ფილმების მიმართ. მაგრამ ეს ასეა და ეს დუმილი და პაუზები გაცილებით მრავალისმთქმელია და მკვევრმეტყველი, ვიდრე ძალიან ბევრი ფილმის უპაუზო დიალოგები და გაბმული საუბრები.

მეტყველება, ლაპარაკი, დიალოგი რეხვიაშვილის ფილმებში მინიმუმამდეა დაყვანილი, სამაგიეროდ დუმილი, პაუზები, „ქვეტექსტები“ და პერსონაჟთა გამოხედვა-მხერაა „ლაპარაკებული“ (შედარებით ცოტას ლაპარაკობენ, მეტწილად სდუმან, მაგრამ მეტყველად იხედებიან და, ამის გარდა, როცა ლაპარაკობენ და რასაც ლაპარაკობენ, ამას არა აქვს პირდაპირი საკომუნიკაციო ფუნქცია — ყოველი სიტყვა, ყოველი ფრაზა ქარაგმების, მინიშნებების, სიმბოლოების, გადატანითი აზრის, შიფრების შემცველია, რის ამოკითხვასა და გაშიფრვასაც სპეციალური მომზადება და საგანგებო ჩვევის ქონა ჭირდება, რის გამოც ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმები ვერასოდეს ვერ იქნება ე. წ. კომერციული ანდა „სალაროს“ ფილმები.

1987

### „იშვრული ესპიზები“

„მე იმერეთში წავალ, თქვენ საით?  
— მეც იმერეთში, ჩემო ბატონო“.

გალაკტიონი

„თუ ოდესმე დანუღრეული ომნიბუსით გიმოგზაურიათ სამტრედიიდან მახლობელ სოფლებისაკენ, თქვენ, უეჭველია, დაინახავ-

დით მესრის იქეთ, ეზოში, მოფუსფუსე, შავათ ჩაცმულ ქალს, როჰელსაც თან დასდევდა ქადის ნატეხით ხელში პაწია ბავშვი“ — ამას. როგორც გახსოვთ, ნიკო ლორთქიფანიძე წერს თავსაფრიან დედაკაცზე თავისი უკვდავი პროზაული მინიატურის შესავალში.

სწორედ ერთ-ერთი ასეთი ქვემოიშვრელი თავსაფრიანი დედაკაცის სეველიან ამბავს მოვეითხრობს კინო-ფრაგმენტებისა და კინო-ესკიზების ფორმით კინორეჟისორი ნანა მკედლიძე თავის ახალ კინოკომედიაში — „იმერული ესკიზები“. ორივეგან მწუხარებას შეილებსა და შეილიშვილებზე გადაყოლილი ქალის მარტოდ დარჩენა აღძრავს. მაგრამ თუ ნიკო ლორთქიფანიძის თავსაფრიანი დედაკაცის ცხოვრება ტრაგიკულად სრულდება და ამის შესაბამისად ნაწარმოებში მძაფრი ტრაგიკული ტონებიც იჭრება (ნიკო ლორთქიფანიძე „დაუნდობელია“ თავისი პერსონაჟების მიმართ), ნანა მკედლიძის ბებია მარიამის ცხოვრება, რომლის როლსაც თვითონ ფილმის სცენარის ავტორი და რეჟისორი ჩინებულად ასრულებს, შსუბუქი სევედითაა გამსკვალული და რეჟისორის მიერ თბილი, მოსიყვარულე ჰუმორითაა ნაჩვენები. საბოლოოდ, ბებია მარიამიც მარტო რჩება, თუმცა, ამას თავის თავსაც არ უშხელს; ყველას თავისი, მისგან დამოუკიდებელი, პირადი ცხოვრება აქვს, ყველას „ცენტრისკენული ძალები“ ეზიდება სოფლიდან, მხოლოდ ბებია მარიამს არა აქვს პირადი ცხოვრება, იგი მხოლოდ სხვებისათვის — შვილებისათვის, შვილიშვილებისათვის სულდგმულობს და ერთგულადაა „მიჯაჭვეული“ თავის ეზო-კარმიდამოზე, კონინდრიან ეზოსა და შუშაბანდიან ოდა-სახლზე, რომლისგანაც მოწყვეტა მისთვის საბედისწერო იქნებოდა, მაგრამ ბებია მარიამის შთამომავალნი ისეთი გულგრილნი არ არიან, როგორც თავსაფრიანი დედაკაცის ნაგრამები. ამიტომაც ნ. მკედლიძის ფილმი თბილი ჰუმორითა და უღვარძლო-ირონიითაა გამსკვალული. მოხუცებული მშობლების სიმარტოვე მსოფლიო პრობლემად იქცა — (ახლა ძალიან ბევრს წერენ დასავლეთში მოხუცებულთა კომფორტებელურ „თავსეაფრებზე“, მათში გამეფებულ ტრაგიზმზე, რომლებშიაც სინდისის უქენჯნელად ათავსებენ „მოსიყვარულე“ შვილები თავიანთ „ძვირფას“ მშობლებს). ბებია მარიამი მისი უახლოესი ადამიანებისათვის მხოლოდ დროებითი „ნავთსაყუდელია“ ხოლმე, დროებითი მონახულების „კოლორიტული“ „ობიექტი“. მოხუცებული ადამიანის სიმარტოვის, მიტოვებულობის, თითქოს საკუთა-

რი თავისთვისაც გაუმხელელი, მაგრამ მაინც მტკივნეული გრძნობა — ეს „იმერული ესკიზების“ ერთ-ერთი თემა და ასპექტია.

... ამას წინათ ქუთაისში ყოფნისას ხონში მამა-პაპეული სამოსახლოს სანახებისათვის თვალის შევლება მომინდა (ბავშვობაში აქ ძირბენია ფეხშიშველას „ცვრიან ბალახზე“ ადრე განათხზულიდან გვიან შემოდგომამდე. დაახლოებით აქვე ხდება მოქმედება ნანა მჭედლიძის ფილმშიაც). ქუთაისელმა მეგობარმა ავტომანქანით ჩამიყვანა ხონის ყოფილ მესამე უბანში, პატარა და დიდ კუხს შორის მდებარე ივანდიდისაკენ მიმავალ გზაზე მდებარე კაკაბაძეების ყოფილ კუთხეში. წინათ ბავშვობასა და ყმაწვილკაცობაში ბევრჯერ მიმგზავრია სამტრედიიდან და ქუთაისიდან დანკლრეული ეტლით ან დილიჯანსით ხონამდე („ომნიბუსო, მახსოვს შენი შარაგზებზე ელარუნი“-გალაკტიონი). ახლა ველარაფერი ვიციანი. სულ სხვა სამყაროში აღმოვჩნდი. ყველაფერი შეცვლილი დამხვდა: „გეოგრაფია“, „ტოპოგრაფია“ და „ეთნიკა“. ნათესავთაგან ძალიან ცოტა შემორჩენილა ამ უბანში

„წინაპართაგან წაეიდა ყველა,  
სხვა ხალხის ისმის აქ ქრიაშული“.

(გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი)

წინათ, ბავშვობაში აქ თითქოს სულ სხვა ჰანჰანა მზე იყო, სულ სხვა ხასხასა კოინდარი, სულ სხვა ცვარი...

უბნის დასაწყისში, სადაც პატარა მინდორი იყო და ბავშვები ბურთს ვთამაშობდით, ახლა ბენზინის ჩამოსასხმელი მოწყობილობა დაუდგამთ, ცოტა მოშორებით ქუთაისის გზაზე მერაბეს დუქანი აულიათ, ძველი სახლები დაუნგრევიათ და ახალი წამოუჭიმათ. წამდაუწუმ ისმოდა ავტომობილების ძრავების ბუყბუყი და სირენების ხმა. გული ჩამწყდა — ერთი ხელის დაკვრით ჩამიკლეს ბავშვობა, რომელიც აქ რატომღაც ხელშეუხებელი მეგონა დამხვდებოდა („დავდივარ... ვწუხვარ და მენანება“ — გალაკტიონი). კომარული სიზმრის განცდა მქონდა.

ტექნიკის სწრაფმა განვითარებამ სულ მოკლე ხანში ძირფესვიანად შეცვალა არა მარტო ჩვენი ყოფა, არამედ ჩვენი ბავშვობის ლანდშაფტები და გეოგრაფიული გარემოც, მგზავრობის განცდაც და საკმლის გემოც (თვითმფრინავმა და ავტომობილმა სისწრაფის გამო გაანადგურეს მოგზაურობის სურათები და მგზავრობის შთაბეჭდილებები, ხოლო გაზით გამომცხვარმა მქედმა დაკარგა წაბლისხნის ნეშოდაფარებული, ბუხრის ლადარში ჩაყრილ კეცებში ატკრციალებული მქადის სურნელი და გემო). ეს ყველა-



ფერი, ბუნებრივია, გულისდაწყვეტასა და ნოსტალგიურ გრძნობებს იწვევს ჩვენში.

ნანა მჭედლიძე თავის ფილმში პარალელურად გვიჩვენებს აწმ-  
ყოსა და წარსულს (ბებია მარიამის სოფელში ჩასულ- შვილიშვი-  
ლი ანა ოჯახურ ალბომს ათვალეირებს და ყოველი ძველი ფოტო-  
სურათის გადათვალეირებისას ჩვენს თვალწინ რეტროსპექტულად  
ცოცხლდება წარსულის რომელიმე ფრაგმენტი — ყოველ ფოტო-  
სურათს წარსულში გადავყავართ, ხოლო ანა ისევ აწმყოში გვაბ-  
რუნებს ხოლმე). ფილმის ასეთი „აგება“ შესაძლებლობას გვაძ-  
ლევს უწყვეტად შევუდაროთ ერთმანეთს წარსულის პატრიარქა-  
ლური, სპეციფიკურად კოლორიტული, ინდივიდუალური ლოკა-  
ლური ყოფა მანქანური ცივილიზაციის მსასვრალი „სელით“ ნივე-  
ლირებულ, უნიფიცირებულ და ლოკალურ კოლორს მოკლებულ  
„დაპროგრამებულ“ ცხოვრებას. და მაყურებელს თავისდაუნებუ-  
რად უჩნდება ნოსტალგია ბავშვობასა და ბავშვობის მოგონებების  
მიმართ („ო, სიყმაწვილე! აწი არასდროს იმგვარად აღარ ამეტყვე-  
ლდები“ — გალაკტიონი). ნოსტალგია — თავის სხვადასხვა გამოვ-  
ლენასა და ნაირნაირ ასპექტებში — თანამედროვე ადამიანის,  
ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული განწყობილებაა.

ეს — „იმერული ესკიზების“ მეორე თემა და ასპექტია.

ნანა მჭედლიძე თავისი რეჟისორული ამბლურით უპირატესად კო-  
მედიოგრაფია. მისი — როგორც შემოქმედის მსოფლგანცდა; მსოფლშეგრძნება, მის მიერ ქვეყნის, სინამდვილის, ადამიანების აღქ-  
მა და შეფასება უმთავრესად კომიკური და ჰუმორულია — თან-  
აც თბილი, კეთილი, მოსიყვარულე, აღუშფოთებელი. „შავი ჰუ-  
მორი“, ტრაგიზმი, ტრაგიკული ასპექტი, გროტესკულ-ტრაგიკული  
მსოფლგაგება მისთვის არ არის ორგანული.

მისი ჟანრიც მხიარული კომედიაა.

ნანა მჭედლიძე არასოდეს არავის ამასხრებს, არ დასცინის; მას  
ადამიანურ სისუსტეებზე უწყინრად, უგესლოდ, თანამგრძნობე-  
ლად ელიძება ხოლმე; ნანა მჭედლიძეს არ უკვირს ადამიანების სი-  
სუსტეები, აღუშფოთებული არ არის მათი საქცრელით, თითქოს  
ვერც ამჩნევს ანდა არ უნდა დაინახოს მათი უკეთური საქმეები,  
უფრო ზუსტად, მას არ აინტერესებს ცხოვრების ტრაგიკული ას-  
პექტი, რაც ადამიანთა კეთილი და ბოროტი, ადამიანური და ცხო-  
ველური საწყისების შეჯახებითაც იკვეთება. ადამიანს გაუცნობიე-  
რებელი ინსტინქტებისა და გონების განუწყვეტელი შინაგანი ბრძო-  
ლა არ არის მისი თემა. ამიტომ მისი ფილმები არ არის „მწვავე“ და  
„ავი“.

ამის გარდა, ნანა მკედლიძე პრინციპული მიმეტისტია. მიმემისი მისი ხელოვნების უპირველესი პრინციპია. ეს არის მისი ესთეტიკური კრედო. ნ. მკედლიძეს არ უყვარს ანტიმიმეტური მეთოდებისა და ხერხებ-ს, პირობითი ნიშნებისა და მხატვრული „შიფრების“; რთული სიმპლოლებისა და „აბრევიატურების“, „თავსატეხი“ ქარაგმებისა და შინიშნებების, პარაბოლებისა და გროტესკული დეფორმაციის გამოყენება.

„იმერული ესკიზების“ ავტორი ცხოვრებას, ქვეყანას, სინამდვილეს ყოველთვის ასახავს თვით ცხოვრებისავე, სინამდვილისავე გრძნობად-კონკრეტული, ინდივიდუალურ-ემპირიული ნიშნებითა და ფორმებით — ამიტომ არის მისი მხატვრული სამყარო ასე ფერადოვანი და „არომატული“, „წვნიანი“ და „მსუყე“. ნანა მკედლიძეს უყვარს ლოკალური კოლორიტის, „ადგილის სულის“ („გენიუს ლოცი“-ს), „ადგილის სურნელის“ დაცვა-შენარჩუნება. ბუნებრივია, ემპირიული დამაჭერებლობა, ემპირიული ნამდვილობის ილუზიის შექმნა — მისი სტიქიაა. ამიტომ გროტესკსა და სატირიკულ ირონიაზე უფრო მეტად კარიკატურას, შარჟს და ბურლესკს ეტანება, რადგან ესენი კომიკური ეფექტის შექმნისათვის მასალის გაცილებით ნაკლებ დეფორმაციას მოითხოვენ. კომიკური ეფექტის შექმნა მრავალგვარად შეიძლება და არსებობს კომედიისა და კომიზმის სხვადასხვა სახეები.

ყოველ ერს კომიკურისა და კომიზმის განსხვავებული შეგრძნება აქვს. კომიზმის თუ კომედიურობის გრძნობა დამოკიდებულია ამათუ იმ ერის მენტალობაზე, მის ტემპერამენტზე, მის ღირებულებათა სკალაზე და ცხოვრების გაგებაზე. ის, რაც ერთი ერის წარმომადგენელს გულიანად აცინებს, შესაძლოა, მეორე ერის წარმომადგენელში ღიმილსაც კი არ იწვევდეს. ამიტომ ზოგიერთი კომედია, თუ კი ის მეტისმეტად მოჭარბებული ეთნოგრაფიული მასალით შენდება, სხვა ხალხისათვის მთლიანად „დახურული“, „ჩაკეტილი“ აღმოჩნდება. მაგრამ რაც უფრო მაღალმხატვრულია, რაც უფრო მაღალი რანგისაა ესა თუ ის კომედია, მით უფრო ზოგად-ადამიანური. სხვა ხალხებისთვისაც გასაგები იქნება იგი.

უცხოეთში გამოქვეყნებული რეცენზიები „იმერულ ესკიზებზე“ იმას გვიდასტურებენ, რომ ეს ფილმი უცხოელმა მაყურებელმა შშვენივრად გაიგო და გაითავისა (მაგ. ვალენტინა ალკოვას რეცენზია ბულგარულ ჟურნალში — „ფილმოვი ნოვინი“, № 6, 1981).

სიტუაციური კომიზმი იქმნება კომიკური სიტუაციის საფუძველზე, რომელშიაც თავისდაუნებურად ექცევიან საესეებით ნორმალური ადამიანები, ჩასიათები თუ ტიპები გარემოებათა უცნაური,

გაუთვალისწინებელი გადახლართვის შედეგად. აქ სიტუაციაა სასაცილო და არა თვით ადამიანები, რომლებიც ამ სიტუაციაში აღმოჩნდნენ. სიტყვიერი კომიზმი აიგება გონებამახვილური, ენამოსწრებელი სიტყვიერი კენწლაობითა და პასუხის სწრაფი, სხარტი. კვიპატი ვაცემით, „შაყირითა“ და „ანგლობით“ (ამასთანაა დაკავშირებული სიტყვის თამაზიც, ენობრივ შესაძლებლობათა კომიკური ეფექტებისათვის გამოყენება).

ხასიათების კომიზმი მიიღწევა რომელიმე უცნაური, სპეციფიკური ხასიათის ტიპიზირებული გადაჭარბებული ჩვენებით, რაც ხშირად ამ პერსონაჟის ერთადერთ თვისებაზე დაიყვანება (სიძუნწე, ჰატიემოყვარეობა, ტრაბახის მიდრეკილება; განდიდების მანია და ა. შ.) და ამით პერსონაჟი სასაცილო ხდება. კომიკურ სიტუაციებს ამ შემთხვევაში ხასიათის სპეციფიკა აპირობებს. თვითონ ადამიანები არიან იმთავითვე სასაცილონი უსიტუაციოდაც.

ინტრიგების კომიზმი განსაზღვრულია პერსონაჟების ხრიკების, ინტრაგების, ოინების, მაქინაციების, მათი ურთიერთშეცვლის და ურთიერთთარევის შედეგად წარმოქმნილ გაუგებრობებითა და გართულებებით.

არსებობს კიდევ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „კლოუნური“ კომიზმი, რაც იქმნება მზა კომიკური პერსონაჟების გარეგნობის, მიმიკის, გამომეტყველების, ექსტიკულაციის, მოძრაობის და ა. შ. საშუალებით — ასეთ კომიკურ პერსონაჟებს ქმნიდნენ და ქმნიან ქართულ თეატრსა და კინოში ალ. ყორჯოლიანი, ნაწილობრივ კ. კვანტალიანი, ალ. კუპრაშვილი, იპ. ხვიჩია და სხვ. ასეთი კომიკოსები არიან, განსაკუთრებით ლ. გაიდაის ფილმებში. ნიკულინი, მორგუნოვი და ვიციანი; მათ შექმნილი აქვთ გარკვეული სათამაშო, საშემსრულებლო კლიშეები და სტერეოტიპები და გამოჩენისთანავე აცინებენ მაყურებელს. ასეთმა კომიკოსებმა მაყურებლებს გამოუმუშავეს ერთგვარი „პირობითი რეფლექსები“ და კომიკური ეფექტი აქ გარანტირებულია ამ კომიკოსების მხოლოდ დაწახვითაც. მათ აქვთ უნარი მიიღონ კომიკური გარეგნობა, კომიკური შესახედაობა.

„კლოუნური“ კომიზმის უბადლო ოსტატები არიან ტოტო, ფერნანდელი, დე ფიუნესი, და სხვ. (თუმც მათ ხელეწიფებათ სხვა სახის კომიკური ეფექტების შექმნაც). მაგრამ აქ ყოველთვის ჩასაფრებულია მეტისმეტი პრიმიტივიზმისა და იოლი გზით სელის, მეტისმეტად უბირი, უპრეტენზიო მაყურებლის ესთეტიკური მოთხოვნილების დაკმაყოფილების ხიფათი. აქ საჭიროა გენიალური ჩარლი

ჩაპლინისეული ტაქტი და ბეწვის ხიდზე სიარულის უნარი (ჩარლი ჩაპლინი ითავსებს თითქმის ყველა სახის კომიზმს, მაგრამ გარეგანულად თითქოს ყოველთვის წინა პლანზე წამოწეული აქვს „კლოუნური“ კომიზმი).

... ნანა მკედლიძე საგანგებოდ არ ეტანება თავის კინოკომედიებში კლოუნურ კომიკოსებს და მათგანებს „პირობითი რეფლექსის“ იმედით არ არის, თუმც მთლიანად მათზე უარს არ ამბობს (გაეისხენოთ, მაგალითად, „პირველ მერცხალში“ იპოლიტე ხეჩია ფეხბურთის მსაჯის როლში). „იმერულ ესკიზებშიც“ მიმართავს ნ. მკედლიძე ნაწილობრივ „კლოუნური“ კომიზმის საშუალებებს (სოფლის ორივე მასწავლებელი, რომელთაგან ერთი შინაური ფრინველების სარგებლიანობაზე ესაუბრება მოწაფეებს და მეორე, სიმღერის მასწავლებელი, კომიკურ ეფექტს ქმნიან უკვე თავიანთი გამომეტყველებით, მოძრაობითა და გარეგნობითაც, მაგრამ ისინი არ არიან ტრადიციული კომიკური პერსონაჟები, რომლებიც მათგანებში პირველი გამოჩენისთანავე „პირობითი რეფლექსის“ ძალით აღირავენ ხოლმე კომიკურ ეფექტს).

ნანა მკედლიძე უპირატესად სიტუაციურ კომიზმზე იღებს გეზს, თუმც, მეტი სიზუსტისათვის უნდა ითქვას, რომ იგი მეტწილად მიმართავს რამდენიმე კომიზმის კომბინირების მეთოდს — თითქმის ყველგან მის ფილმში კომიკურ ეფექტს ქმნის სხვადასხვა სახის კომიზმის ურთიერთშერწყმა. „იმერულ ესკიზებში“ სიტუაციური კომიზმი ენაცვლება ან ერწყმის ხასიათებისა და სიტყვიერ კომიზმს.

ხასიათების თუ ხასიათის კომიზმი იქმნება, მაგალითად, სატირალში, ფეხმტკივანი კაცი საპატრო მოსამძიმრეებს რომ ეგებება და გზას „უკაფავს“ ხოლმე (თან „ესკორტის“, ამაღის ილუზიას უქმნის მათ და თითქოს ამით ჭირისუფლების მათდამი პატრისცემსაც გამოხატავს. აქ მსუბუქად ირონიზებულია იმერული „ზრდილობა“ და „მატრაკვეცობაც“). ეს ფეხმტკივანი კაცი თავისი საქმისა და ღირსების ამაყი შეგნებით ქმნის აქ ხასიათის კომიზმს, რადგან თვითონ ეს კაცია აქ სასაცილო. ფიზიკური ნაკლი ამ შემთხვევაში დიდი ტაქტითაა გამოყენებული კომიკური ეფექტის გასაძლიერებლად, რამეთუ თვითონ ეს მხლებელი საჭიროებს დახმარებას სიარულში, ეს კი სხვების „მეგზურობას“ ჩემულობს. ხოლო სიტუაციური კომიზმი მაშინ იქმნება, როცა აქვე ერთი საპატრო სტუმარი მეორეში აერევათ ჭირისუფლებს. მიცვალებულის „მკედრით აღდგომის“ და ამასთან დაკავშირებული აურზაურისა და ორომტრიალის კადრებში რეჟისორი დიდი ტაქტითა და ზომიერე-

ბის გრძნობით იყენებს „მცირე დოზებით“ თავისებურ „ექსცენტ-რიალებსა“ და „ტრიუკებს“. იგივე ითქმის ჯორის გაჯიქების კადრებზეც. ხასხასით უნდა აღინიშნოს, რომ რეჟისორს აქ „ბეწვის ხილზე“ უხდება სიარული, რადგან ერთი გაუფრთხილებელი „ნაბიჯი“ და იქვე „ჩასაფრებელია“ ბანალობისა და იაფფასიანი ტრიუკების „უფსკრული“. საერთოდ, სატირალის კადრები თბილი, უბოროტო პუმორითა და მსუბუქი ირონიითაა გამსჭვალული ჩვენნი, განსაკუთრებით, იმერული სიყალბის, კულაბზიკობის, „ბრექის“, გადაჭარბებული „ცერემონიების“, „თეატრალობის“ მიმართ. ჩვენში ყველაფერი „დღესასწაულია“ — „პანაშვიდიც ჩვენში გასართობია“ — უთქვამს არჩილ ჯორჯაძეს.

სიტუაციური და ხასიათის კომიზმის თავისებურ „შეგვარებას“ წარმოადგენს შექსპირის „ოტელოს“ იმერული „ადაპტაცია“. სოფლის სცენაზე დადგმულ სპექტაკლში ჩოხებში გამოწყობილი, ქამარ-ხანჯლიანი შექსპირის პერსონაჟები, მათ შორის ოტელოც (რომელსაც თავისი კანის შეფერილობაც დაუკარგავს და მავრზე მეტად კულაბზიკა იმერელ აზნაურს დამსგავსებია) ქვემო-იმერულ კილოზე უქცევენ, სვამენ ბუნებრივ ხვანჭკარას და ლხინში ქართულ ცეკვასაც ჩამოუვლიან.

თავისებურ სიტუაციურ კომიზმს ქმნის ავტორისეული კომენტარიც, რომელიც მაყურებლის მოლოდინს მეყვეულად აქარწყლებს და მაყურებლის განწყობილებას სწრაფად ცვლის: მაყურებელი იმერულ ოდაზე გულისამაჩუყებელი წარწერითა და შავი ნაჭრით (აგრეთვე კიბეზე ჩამომჯდარი მამის „პოზით“) ფსიქოლოგიურად შემზადებულია გლოვისათვის, სამგლოვიარო თუ არა სევდიანი განწყობილებისათვის მაინც, რამეთუ დასტირიან ქალიშვილს, მაგრამ ავტორისეული ხმა ერთი ხელის დაკვრით მწუხარებას მხიარული, კომიკური განწყობილებით ცვლის: თურმე, ქალიშვილი მამის დაუკითხავად გათხოვილა და მამას იგი მკვდრად ჩაუთვლია. აქ კომიზმს ქმნის მოულოდნელობის ეფექტი, წინააღმდეგობა მოჩვენებასა და ფაქტს შორის.

თითქოს პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ ნანა მქედლიძე მთელს თავის კინოკომედიას ისე „აშენებს“, რომ თითქმის არცერთ კომიკურ ვითარებას, ამბავს თუ ეპიზოდს თვითონ არ „იგონებს“ (სიუჟეტურად ფილმი აგებულია ცალკეული ფრაგმენტებით, იმპრესიონისტული ჩანახატებით, მოგონებებით და ასოციაციების ჯაჭვებით — მაყურებლის თვალწინ ფრაგმენტებად აღდგენილია ბებია მარიამის მთელი ცხოვრება: მისი ბავშვობა, ქალიშვილობა, გათხოვება, დაქვრივება და ა. შ.) ფილმის ავტორი „უცერემონიოდ“

იყენებს „კლასიკურ“ ციტატებს ქვემოიმერული „ფოლკლორიდან“ თუ ანეკდოტური „ფობიდიდან“, მაგრამ „ტრადიციულ“ მასალას ახალ კონტექსტში სვამს და მას მოულოდნელობის ეფექტს სძენს ხალხში. მაგალითად, გულიან სიცილს იწვევს ქვემოიმერეთში და, ერთ-ერთად, ხოსში ათასჯერ მოსმენილი ნამდვილად მომხდარი ამბავი თუ ანეკდოტი, მამლის ერთ-ერთ არსებით თვისებას რომ შევხვდებით (სხვათაშორის, იგივე ამბავი მამაჩემსაც უამბვია ჩვენთვის, რაც თითქოს მას სოფლის მასწავლებლობის დროს გადახდომია თავს) ამიტომ მე წინასწარ ზუსტად ვიცოდი, თუ რას უპასუხებდა რა-შელიმე მოწაფე მასწავლებელს, მაგრამ სიცილი მაინც ვერ შევკავე. სიცილი. ალბათ, ჩემში კომიკური მასწავლებლის გულწრფელმა აღშფოთებამ აღძრა პატარა, ობოლი და ცოტა სასაცილო ბიჭის ასევე გულწრფელი პასუხით. ნანა მჭედლიძის „ვარიაციაში“ ამ ანეკდოტს ბანალურობის, გაცვეთილობის ელფერი ეცლება და იგი, პირიქით, რამდენადმე მოულოდნელობის ეფექტს იწვევს.

საინტერესოა, რომ სცენარისტი და რეჟისორი ნ. მჭედლიძე ტრადიციული, „ფოლკლორული“, რამდენადმე ბანალური მასალით ქმნის ხოლმე ახალ თვისობრიობას ამ თითქოსდა ტრივიალურ „საშენ. მასალას“ ახალ სულს შთაბერავს, ახალ სიცოცხლეს ანიჭებს ხოლმე. თითქოსდა ბანალური ეპიზოდები მის ხელში „სოცლებიან“. მთავარია, როგორც თომას მანი იტყვის, არა ამბავი, სიუჟეტი თავისთავად. არამედ მისთვის ახალი სულის შთაბერვა.

ნანა მჭედლიძეს არ აინტერესებს რთული, დახლართული, პერპეტუებიანი და ინტრიგებიანი სიუჟეტი — მას უყვარს უბრალო, თითქოსდა ყოველდღიური უმნიშვნელო, ელემენტარული, საყოფაცხოვრებო პროცესებისა და ამბებისათვის მნიშვნელოვანებას, დამაინტერესებლობის, ახალი წახნაგების, „ახალი სიცოცხლის“ მინიჭება.

ნანა მჭედლიძის „იმერული ესკიზები“ „იმერული თემის“ ახალი კინემატოგრაფიული ვარიაციაა, რომელიც შეიცავს ზოგადკაცობრიულ პრობლემებსაც — ამ თემას დასაბამი დაუდრო დავით კლდიაშვილმა და მას თავის დროზე ახალი ფერები და ახალი წახნაგები შესძინეს გალაკტიონმა, ნიკო ლორთქიფანიძემ და დავით კაკაბაძემ — ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ თითქოს თემა ამოწურავს მათ მთელ „პალიტრას“, ისევე როგორც ეს არ არის ნანა მჭედლიძის ერთადერთი თემა.

წინათქმა

ლიტერატურა

ფაუსტი ისტორიული, ფაუსტი-ლეგენდარული და ფაუსტი-ლიტერატურული ანუ როგორ გადაიქცა ერთი ისტორიული პირი ლიტერატურულ პერსონაჟად

გოეთეს ლირიკული რომანი...

იმპრესიონიზმი და ნიკო ლორთქიფანიძე

ლიტერატურული გემგებისა და კამეების ოქრომკვედელი

თავადი მიშკინი და ძმანი მისნი ანუ შეშლილობის მოტივი ლიტერატურაში „მღერენ რომანსერობებს, რა დროს რომანსეროა?“ ანუ ორიოჯ სიტყვა თანამედროვე დასავლური ლირიკის სპეციფიკის თაობაზე (გერმანულენოვანი პოეზიის მიხედვით)

თომას მანის უცნობი ნაწერები

თომას მანი და შილერი

ბრეჰტის „კაფუხური ცარკის წრის“ ახალი ინტერპრეტაციის განი.

5
21
34
57
75
87
101
107

IN MEMORIAM...

ერეკლე ტატიშვილი

ბატონი გრიგოლ კიკნაძე

მიხეილ კვესელავას გახსენება

ბატონი ბიძინა კონტრიძე

ოთარ ბურჯანაძე

„შაინრიკ ბილი

ერთი „შეხვედრა“ გალაკტიონთან

123
127
130
133
135
157
143

თ ე ა ტ რ ი

ფიქრები „რიჩარდ III-ის ნახვის შემდეგ ანუ რობერტ სტურუას თეატრალურ სამყაროში

ბერტოლტ ბრეჰტი და მისი ქართველი თეატრალური ინტერპრეტაციები

ვარიაციები რობერტ სტურუას „ვარიაციებზე“ ანუ ცდები ზნეობაზე

147
157
173

კ ი ნ ო

ოთარ იოსელიანი (შტრიხები შემოქმედებითი პორტრეტისათვის)

„ულმერთო“ პარიზი ანუ ეშმაკი საფრანგეთში (ოთარ იოსელიანის „უწინაგული“ ფილმის „მთვარის ფავორიტების“ გამო)

ტრიუმფი და დაქვევა ვარლამ არავიძის ოქახისა

შტრიხები კინორეჟისორ ალექსანდრე რეხვიაშვილის პორტრეტისათვის

„იმერული ესკიზები“

181
186
207
210
214
223

ნოდარ მეფოდნევიჩ კაკაბაძე

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ

КОЛЛАЖИ

(на грузинском языке)

Издательство Тбилисского университета

Тбилиси 1991

გამომცემლობის რედაქტორი აზაკაჯარა ვაქე რესელიძე  
მხატვრული რედაქტორი იზაჩიკვინიძე  
ტექნიკური რედაქტორი ფრიდონ ბუღალაშვილი  
კორექტორი ლამარა ბალოშვილი  
სბ 1620

გადაეცა წარმოებას 4.01.90. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 22.03.91.  
საბეჭდი ქაღალდი 60×90<sup>1/16</sup>. პირობითი ნაბეჭდი  
თაბახი 14. სააღრ.-საგამომც. თაბახი 12,45.  
ტირაჟი 2000 შეკეთის № 332  
ფასი 2 მან. 85 კაპ.

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა,  
თბილისი, 380028, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 14.  
Издательство Тбилисского университета,  
Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 14.

თბილისის უნივერსიტეტის სტამბა,  
თბილისი, 380028, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 1.  
Издательство Тбилисского университета,  
Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 1.