

საგა-ფირუზ მებრეველი

# ილია და აკაკი

ლიტერატურული ნარკვევები

თბილისი  
2011

Saba Metreveli

**ILIA CHAVCHAVADZE AND AKAKI TSERETELI**

**/Literary Essays/**

**ვუძღვნი საქართველოს დამსახურებული მასწავლებლის, ჩემი ქართული ენისა და ლიტერატურის პედაგოგის – შუაშუნა ციხაძის ნათელ ხსოვნას**

ნიგნში შესულია სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული წერილები დიდი ქართველი მწერლების, ილიასა და აკაკის, მხატვრული მემკვიდრეობის ირგვლივ, შესწავლილია მათი მენტალური და შემოქმედებითი თავისებურებები, შეფასებულია ის ღვაწლი, რომელიც ამ ორ ქართველ მამულიშვილს მიუძღვის ქართული თეატრის წინაშე.

ეს ნიგნი ადრე გამოქვეყნებული ნაშრომების მეორე გადამუშავებული გამოცემაა, თუმცა ზოგიერთი გამოკვლევა იბეჭდება პირველად და განკუთვნილია მხოლოდ მათთვის, ვისთვისაც ლიტერატურა სულში ჩალვრილი სათნოებაა.

რედაქტორი **იუზა ევგენიძე**

რეცენზენტები: **მარიამ ნინიძე**  
**ნანა ფრუიძე**

ყდის დიზაინი და დაკაბადონება **გიორგი ბაგრატიონისა**

© საბა-ფიროზ მეტრეველი, 2011



გამომცემლობა „ნეკერი“, 2011

ISBN 978-9941-436-24-6

## ს ა რ ჩ ე ვ ი

1. წინათქმა	4
2. ილია ჭავჭავაძის „განდეგის“ პრობლემატიკა	7
3. ილია და ქართული თეატრი	36
4. ლიტურგიული ცნობიერების გამოვლენის ზოგიერთი ასპექტი აკაკის პუბლიცისტიკასა და პირადს წერილებში	61
5. „კეთილი საქმე – ქრისტიანობის სვეტიცხოველი“ (არსენ კათალიკოსისა და თორნიკე ერისთავის დიალოგის შესახებ აკაკი წერეთლის „თორნიკე ერისთავის“ მიხედვით)	74
6. აკაკი წერეთლის „გამზრდელის“ ქრისტიანული კონცეფცია	84
7. აკაკი წერეთლის თეატრალური ესთეტიკა	99
8. PE3IOME	132
8. REZYME	134
9. დამონმებანი	137

## წინათქმა

ადამიანის ცხოვრების მიზანი ჭეშმარიტების შეცნობაა. თავისუფლება, ალბათ, პირველხატისკენ სწრაფვაა. ყოველთვის ვცდილობდი მეცხოვრა ამ შეგნებითა და შეგრძნებით. თვითშემეცნების რთულ გზაზე ილია ჭავჭავაძის ხატება მიფარავდა, მისი უკვდავი სახელი მინათებდა მძიმე ცხოვრებას. ჩემი პირველი სამეცნიერო წერილი მაშინ დაიბეჭდა, როცა უნივერსიტეტის მესამე კურსის სტუდენტი ვიყავი. ჟურნალ „რელიგიაში“ მივიტანე საკურსო ნაშრომი, ილიას „განდეგილის“ პრობლემატიკა, – ეს იყო 1993 წელი, ურთულესი დრო: ომის, ნგრევისა და მწვავე შიმშილის პერიოდი. „განდეგილით“ შედგა ჩემი, როგორც მკვლევრის, „ნათლობა“ და ამაში რალაც განსაკუთრებულსაც ვხედავ – თითქოს ასკეტიზმი შინაგან მდგომარეობად მექცა და დღემდე მეზრძვის, როგორც ამ წუთისოფელში ჩარჩენილ, ყველგან და ყველასთვის ზედმეტს.

ილიას „განდეგილის“ პრობლემატიკას თითქმის უცვლელად ვბეჭდავთ. მართალია, მას შემდეგ ბევრმა წყალმა ჩაიარა, შეიცვალა კვლევის სტრატეგიაცა და მეთოდოლოგიაც, მაგრამ მე დღესაც ისე ვფიქრობ, როგორც მესამე კურსის სტუდენტი მაშინ ვწერდი. ნარკვევში მიზანმიმართულად აღარ შევიტანეთ ამ საკითხთან დაკავშირებული თანამედროვე კვლევები, რადგან ძირითადი კონცეპტუალური მიმართულებები მაინც იგივე დარჩა და ახლა ინტერპრეტაციათა ახალი ნაკადი წამოვიდა მხოლოდ, თუმცა გვერდი ვერ ავუარეთ, ჩვენი აზრით, ბოლო პერიოდის უმნიშვნელოვანეს სიახლეებს და ეს გამოკვლევაც მცირედი ცვლილებით იბეჭდება ამ წიგნში. ილიას „განდეგილი“ მხატვრული ტექსტია და მისი ანალიზი, თავისთავად, მოითხოვს კულტურული, სოციოლოგი-

ური თუ ფსიქოლოგიური რეფლექსების ჩართვას, თუმცა ჩვენ ერთი მიმართულება ავირჩიეთ და განდევნილური ცხოვრების არსის წარმოჩენით შევეცადეთ გამოგვეკვეთა ძირითადი კონცეპტები.

რაც შეეხება აკაკი წერეთლის „გამზრდელის“ ქრისტიანულ კონცეფციას, მეოთხე კურსზე დაწერილი საკურსო ნაშრომია, ესეც ჟურნალ „რელიგიაში“ გამოქვეყნებული 1994 წელს. შესაძლებელი იყო ამ წერილის რედაქტირება ახალი რეალიების გათვალისწინებით, მაგრამ აღარ დავტვირთეთ ფილოსოფიურ-ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაციებით. ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანია ის სტუდენტური მღელვარება, რომელიც მას შერჩენილი აქვს.

ამდენად, წარმოდგენილი წიგნი ჩვენთვის შეხვედრაა წარსულთან, თუმცა არა – მისი ნოსტალგია.

აკაკი წერეთლის შემოქმედების ირგვლივ შესრულებული შრომების დიდი ნაწილი შექმნილია ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის „აკაკის კაბინეტის“ ბაზაზე, როცა ჯერ კიდევ არსებობდა უნივერსიტეტში ასეთი სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრები, ვიდრე განათლების დამანგრეველი რეფორმის მსახვრალი ხელი შებილწავდა მათ.

თეატრით გატაცება არ არის ამ წიგნის ავტორის ბოლოდროინდელი აკვიატება. ქართული თეატრი მზრდიდა, აყალიბებდა ჩემს პიროვნებას, ესთეტიკასა და გემოვნებასაც. ილიასა და აკაკის თეატრალური ღვაწლის წარმოჩენით შევეცადეთ, კიდევ ერთხელ დაგვედასტურებინა ქართული თეატრის შეუცვლელი ფუნქცია როგორც ეროვნული იდეოლოგიის დაცვისა და განმტკიცების, მშობლიური ენის შენახვის, ეროვნული სულისკვეთების ამალვების, ხალხის გამოფხიზლების, ისე მხატვრულ-ესთეტიკური გემოვნების ჩამოყალიბების საქმეში. გარდა იმისა, რომ თეატრზე ზრუნვა ქართველ სამოციანელებს საზოგადოების ღირსების საქმედ მიაჩნდათ, მათი მხრი-

დან ასეთი ინტერესი პასუხი იყო იმაზეც, თუ როგორ უყვარდათ ჩვენი ეროვნული იდენტობის ეს „ნიშანსვეტი“ საქართველოში.

ამ წიგნს ვუძღვნი ჩემი ქართულის მასწავლებლის – ჟუჟუნა ციბაძის ხსოვნას, ქალბატონისას, რომელმაც განსაზღვრა თავისი შეგირდის არამხოლოდ პროფესიული არჩევანი. დაგვიანებულ მაღლობად მიმითვალოს მისმა ნათელმა სულმა ეს რიდი და კრძალვა!

*საბა მეტრეველი*

*თბილისი, 17 თებერვალი, 2012 წელი*

## ილია ჭავჭავაძის „განდეგილის“ პრობლემატიკა

1883 წლის 8 თებერვალს დავით სარაჯიშვილის ბინაზე დიდი ქართველი პოეტი, ილია ჭავჭავაძე, საჯაროდ კითხულობს თავის ახალ ნაწარმოებს – „განდეგილს“. აღნიშნული პოემა იმავე წლის „ივერიის“ მეორე ნომერში დაიბეჭდა, რასაც ქართულ პრესაში მოჰყვა აზრთა შეხლა-შემოხლა. ალბათ, ძნელად მოიძებნება XIX ს.-ის ქართულ ლიტერატურაში მეორე ნაწარმოები, რომელიც კრიტიკოსთა ასეთი ცხოველი ინტერესის საგანი გამხდარიყოს. ეს კი მის ჭეშმარიტ ღირებულებაზე მიუთითებს.

გაზეთი „დროება“ წერდა: „პოემა „განდეგილი“ ისეთი ნაწარმოებია, რომელიც ჩვენს პოეტურ ლიტერატურაში, უეჭველია, საპატიო ადგილს დაიჭერს და, რომელიც ავტორის სახელს რამდენიმე ახალ სხივს მიუმატებს“ (დროება 1883).

„განდეგილს“ პირველი ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილი იონა მეუნარგიამ უძღვნა. ის ფიქრობდა, რომ ავტორი მწყემსი ქალის სახით გვიხატავს რომელიღაც პოეტს, რომელიც გატაცებულია ბუნების სიმშვენიერით (კავკაზი 1883:).

დავით სოსლანი „საკვირაო მასალათში“ წერდა: „განდეგილი“ ყველაზე სუსტი ნაწარმოებია როგორც შინაარსის, ისე ფორმის მხრივ. ამ პოემით ილიამ დაგვიმტკიცა, რომ მას ჯერ კიდევ ვერ მიუგნია თავისი ძირითადი მიზნისათვის და, ნაცვლად ერის წინამძღოლობისა, „წმინდა ხელოვნების თეორიას“ უკმევს გუნდრუკს. ილია ამ პოემით ხალხის მისაყურებელ და ზარმაცთა ყურის დასატკბობ ხმებს დამღერის“ (დროება 1883:).

დ. სოსლანის შეხედულება პოემის ლაიტმოტივის შესახებ განავითარა ესტატი ბოსლეველმა (მჭედლიძემ) წერილში „ილია ჭავჭავაძე და მისი ახალი პოემა „განდეგილი“. ცხოვრებისაგან განდგომისა და გაქცევის თემა ქართულ ლიტერატურა-

ში, ე. ბოსლეველის აზრით, ახალი არ არის. ამის სამაგალი-  
თო ნიმუშად კრიტიკოსს ნ. ბარათაშვილის „მერანი“ მიაჩნია.  
ამ გრძნობას ვერ აცდა ვერც გრიგოლ ორბელიანი, მაგრამ  
„ამგვარი მიმართულება ჩვენი პოეტების მუზისა... ჯერ ისევ  
ტიპიურად, პრინციპულად არ გამოხატულა, როგორც „გან-  
დეგილი“. ამ ნაწარმოებში ილიას პესიმისტურ შეხედულებას  
სააქაოხედ საზღვარი არა აქვს“ (შრომა 1883:).

მიხეილ ზანდუკელი „განდეგილის“ შესახებ წერდა: „ილ-  
იას ღრმა რწმენით, არსებობს სულიერი სიმშვიდე და სულიერი  
დაკმაყოფილება საზოგადოებრივი ცხოვრების გარეშე. ვინც  
მოინდომებს, ცხოვრების გარეშე იპოვოს დაკმაყოფილება,  
სიმშვიდე, ის ისე დაიღუპება უკვალოდ, როგორც დაიღუპა  
განდეგილი“ (ზანდუკელი 1954: 314).

ილიას ახალმა ქმნილებამ ისე გამოაცოცხლა ქართული აზ-  
როვნება, რომ ეწყობოდა პოემის განხილვა, ე.წ. ლიტერატუ-  
რული გასამართლება. ამ გასამართლებათა მონაწილე „ბრალმ-  
დებელი“, ვლადიმერ ბაქრაძე, შენიშნავდა: „მწირი ლაჩარია,  
რომელსაც აკრთობს ცხოვრების ქუხილი, მას არ შესწევს უნა-  
რი ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლისა... ასე იძია შური ბუნე-  
ბამ განდეგილზე მისი კანონების დათრგუნვისათვის“ (ჩვენი  
გაზეთი 1910:). განდეგილის ცხოვრება აგებული იყო შიშზე,  
ფარისევლობასა და წინააღმდეგობებზე და, რა თქმა უნდა,  
მისი დაღუპვა სავსებით კანონზომიერ მოვლენას წარმოად-  
გენდაო. ვლ. ბაქრაძეს ილია არ წარმოუდგენია განდეგილის  
დამცველად და ამბობს, რომ განდეგილის გამტყუნებით დავგ-  
მობთ იმ ოპორტუნიზმს, იმ ლაჩრობას, იმ ფარისევლობას... იმ  
ეგოიზმსა და საზოგადოებრივი იდეალების უარყოფას, რომ-  
ლითაც ხასიათდება თანამედროვე მომენტი“ (იქვე).

კიტა აბაშიძე იყო ერთ-ერთი პირველი, რომელმაც დაიცვა  
ილიას „განდეგილი“ და გააკრიტიკა ე. ბოსლეველი, მაგრამ მას  
გამოეკამათა „გ-კა“, რომელიც დაჟინებით აცხადებდა: „გან-  
დეგილი ილიას პესიმიზმის ხატებაა, ის ცხოვრებას უარყოფს  
და გაურბის“. მისი მსჯელობა იქამდეც კი მიდის, რომ ამბობს:  
პოემიდან სრულებითაც არ ჩანს განდეგილის დამარცხება და

ცხოვრების გამარჯვება. პირიქით, განდევილი ცხოვრების მშვენიერებაზე უფრო ძლიერი გამოდგა. განდევილი მაშინ იქნებოდა გამარჯვებული, რომ მას მწყემსი ქალი გადაეკოცნა, ჩახვეოდა, მასთან ერთად გამოქვაბული მიეტოვებინა და სანუთრო უღლის ზიდვას შესდგომოდა... მაგრამ, განდევილი სწორედ ამის წინააღმდეგ მოიქცა, „ამდენათ, ის რეაქციონური ნაწარმოებია“ (მნათობი 1911:).

კიტა აბაშიძე წერს საპასუხო წერილს. მისი აზრით, „ქალში განდევილი მაცდურს არ ხედავს. თავზარდაცემული მწირი ნუგეშად მზის სხივს მოელის თავისი სინმინდის შესამომწებლად, მაგრამ თავისი მანუგეშებელი მზის სხივის ქვეშ განუტევებს ხელოვნურად ტანჯულ სულს. ამრიგად, ცხოვრებისაგან გაქცეულ მწირს აღარ ეყო ძალა, კვლავ დაბრუნებოდა ცხოვრებას, მაგრამ იგი წაწყმედილი და უვარგისი აღმოჩნდა სამონასტრო (საიქიო) ცხოვრებისთვისაც. იგი ორივე მხრივ დამარცხდა. ი. ჭავჭავაძე გვიჩვენებს არა თუ უაზრობასა და უსაფუძვლობას ასკეტიზმისას, გვიმტკიცებს, რომ იგი შეუძლებელია“ (აბაშიძე 1962: 176).

კიტა აბაშიძეს კვლავ გამოეპასუხა გ-კა, რომელმაც გადაჭრით განაცხადა. „ჩვენ საკმაო საბუთი გვაქვს ვთქვათ, რომ ავტორი განდევილს თანაუგრძნობს და, რამდენადაც ის მას თანაუგრძნობს, იმდენად ის კვერს უკრავს და ადასტურებს ამ თავის ნაწარმოებში განდგომილობასაც“ (მნათობი 1911:).

გ-კას არ ეთანხმება ფ. რუშაველი: „ილიამ ხალხის ოცნებიდან ამოკრიბა ყველა საუკეთესო თვისებები და მიაკუთვნა ისინი ცხოვრებიდან გასულ ღვთის მოსავ ადამიანს... შემცდარია, ვინც პოეტს ასკეტიზმისადმი სიმპათიას დასწამებს... მაშ, ასკეტიზმი რად იქნა დასჯილი? – იმიტომ, რომ ის არ არის ჭეშმარიტების გზა – ის უბედურებაა“ (მნათობი 1911:).

როცა იოსებ ბოცვაძე განიხილავდა ქართულ კრიტიკულ აზრს „განდევილის“ ირგვლივ, ასე აყალიბებდა საკუთარ შეხედულებებს: „განდევილში ხელოვნურად არის ჩაკეტილი ბუნებრივი გრძნობა, ხელოვნურია მისი ინდიფერენტული განწყობილება ცხოვრებისა და ბუნების მიმართ და იგი, როგორც

ხელოვნური, არამყარია... განდეგილი აღსავსეა წინააღმდეგობებით. იგი არც სააქაო და არც საიქიო ცხოვრებისთვის აღარ ვარგა. მის პიროვნებაში არსებულმა მწვავე წინააღმდეგობებმა განდეგილი დაამარცხა არა მხოლოდ სულიერად, არამედ ფიზიკურადაც... ილია, საზოგადოდ, წინააღმდეგია განდეგილობისა, ებრძვის ცხოვრების უარყოფას, რა ფორმითაც უნდა იხატებოდეს იგი. ადამიანის ადგილი ცხოვრებაშია და არა მის მიღმა. ილია მოითხოვს ადამიანის აქტიურ, საქმიან მონაწილეობას ცხოვრებაში, რითაც იგი უახლოვდება მარქსიზმს“ (ბოცვაძე 1977: 82).

დღევანდელი გადასახედიდან სრულიად გასაგებია აბსურდული მოსაზრება ილიას მარქსიზმთან სიახლოვის შესახებ, რადგან ი. ბოცვაძის ნააზრევი დროის მსახვრალი ხელის ცოცხალი მაგალითია, ტოტალიტარიზმისა და დიქტატურის ეპოქის ანარეკლი.

გავიდა დრო, ბევრი ერთმანეთისაგან ურთიერთგამომრიცხავი მოსაზრებანი გამოთქვეს მომდევნო ეპოქის მკვლევარებმაც. მათ შორის აღსანიშნავია გ. ჯიბლაძის მოსაზრება, რომ „განდეგილი“ ცხოვრების სიღრმეა, ოპტიმიზის მქადაგებელია, მღელვარე ადამიანური ყოფის განმადიდებელია“ (ჯიბლაძე 1966: 340). უაღრესად პარადოქსულია მკვლევრის დასკვნა: „შეიძლება გვეთქვას, რომ განდეგილობა ეგოიზმს ემყარება და ბოროტებას განასახიერებს. განდეგილობა ეგოიზმია, ხოლო ეს უკანასკნელი არასოდეს შეიძლება იყოს სიკეთე. ეგოიზმი ბოროტებაა და განდეგილობა, როგორც ეგოიზმის ერთ-ერთი ფორმა, ბოროტებას წარმოადგენს. ილიას დამსახურებად ისიც უნდა მივიჩნიოთ, რომ განდეგილობას – ანაქორეტობას მან სწორედ ამ თვალთ შეხედა“ (იქვე: 366).

დაახლოებით ამ აზრს ავითარებს ზ. კიკნაძე, როცა შენიშნავს: „რა მიზეზიც არ უნდა იყოს განდეგილის სიკვდილისა, რწმენის ნაკლებობა თუ წუთისოფლის ყოვლისშემძლეობა, ერთი რამ ცხადია, ილას სურდა დასურათხატებით ეჩვენებინა განდეგილობის უაზრობა და უნიადაგობა“ (კიკნაძე 1990: 57).

საყურადღებოა ლ. მინაშვილის მოსაზრებაც. მკვლევარი

ფიქრობს, რომ „საკუთრივ ასკეტიზმის პრობლემა არაა ილიას შემოქმედებითი ინტერესის საგანი. ასკეტის ცხოვრების შუქზე ილია, საერთოდ, ადამიანის არსებობის, მისი ადგილის ზოგადსაყოველთაო იდეას დასტრიალებს თავს... ილია მხატვრული დამაჯერებლობით გვიჩვენებს, რომ განდევილი ხსნის ყალბ გზას ადგას, ეს არის განდევილის შეცდომა“ (მინაშვილი 1986: 172).

ერთ-ერთი პირველი, რომელმაც „განდევილის“ განხილვა ქრისტიანულ მსოფლმხედველობას, თეოლოგიას დაუკავშირა იყო აკაკი ბაქრაძე, რომლის გამოკვლევამ „გზა ხსნისა“ ახალი მიმართულება მისცა „განდევილის“ შესახებ შექმნილ კრიტიკულ წერილებს. აკაკი ბაქრაძე განმარტავს განდევილობის არსსა და, აქედან გამომდინარე, განიხილავს პოემის პრობლემატიკას. ავტორის აზრით: „განდევილში“ ილიას გამოყენებული აქვს ცოდვათდაცემის კლასიკური სიუჟეტი, მაგრამ ამჯერად დაცემა გამონვეულია რწმენის ღალატით. ამდენად, „განდევილი“ რწმენის ტრაგედიაა. რწმენის ღალატი კი შედეგია ადამიანის გაორებისა და ნებისყოფის სისუსტისა“ (ბაქრაძე 1978: 75).

უაღრესად საინტერესო გამოკვლევა უძღვნა ილიას „განდევილს“ გ. კალანდარიშვილმა. ის არ ეთანხმება ა. ბაქრაძის დასკვნას და აცხადებს: „პოემაში ნაჩვენებია არა რწმენის ღალატი, გამონვეული ნებისყოფის სისუსტით, არამედ შინაგანი შეუთავსებლობა ქრისტიანულ რელიგიასთან“ (კალანდარიშვილი 1982: 55). მკვლევარი დაასკვნის: „განდევილმა ამ ქვეყანაში ვერ დაძლია შიში, ვერც ეჭვი, ცოცხალ ადამიანებში მან ყოველთვის ეშმაკის სახე დაინახა. მწირი დაისაჯა, როგორც ხუთი ქალწული სახარების ცნობილ იგავში ... მათ ჩაიდინეს დიდი გმირობა, მაგრამ დარჩნენ სასუფევლის გარეთ, არ ეყოთ ზეთი. ზეთი კი ამ იგავში ნიშნავს კაცთმოყვარებას.

ის უსასოო კაცია, ყველგან განდევილია – ქვეყნადაც, მონასტერშიც, ამიტომ მისი ცხოვრება ამაოდმოქმედებაა და სხვა არაფერი. ის ისჯება მის მიერვე აღუსრულებელი ქრისტეს კანონით“ (იქვე: 58).

ქართული ლიტერატურის მკვლევარნი, კრიტიკოსები სხვადასხვა ასპექტით, სხვადასხვა პოზიციიდან, კვლევის განსხვავებული მეთოდოლოგიით განიხილავდნენ „განდეგილს“ და, აქედან გამომდინარე, დასკვნებიც ურთიერთგამომრიცხავი ჰქონდათ. ასე გრძელდება დღესაც.

გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ არა მარტო „განდეგილი“, არამედ, მთლიანად ილიას შემოქმედება სრულიად ახლებურად წაიკითხა და შეაფასა მარიამ ნინიძემ (ნინიძე 2000:). შესაძლოა, ბევრ რამეში არ დაეთანხმო, მაგრამ მეცნიერული არაკეთილსინდისიერება იქნება, ანგარიში არ გაუნიომის არგუმენტებს, რადგან, უპირველესად, ილიას მხატვრული ნააზრევი მკვლევარს გააზრებული აქვს მწერლის პუბლიცისტიკისა და პირადი წერილების ფონზე, როგორც უტყუარი დასტური შემოქმედის პიროვნული მთლიანობისა. ბოლო პერიოდში ყველაზე სერიოზულ კვლევად კონსტანტინე ბრეგვაძის ინტერპრეტაცია მიგვაჩნია, დალდასმული ევროპული ჰერმენევტიკითა და ჰეგელისეული მკაცრი ლოგიკით (ბრეგვაძე 2010: 144-159)!

ჩვენი მიზანია, გავაანალიზოთ ილიას „განდეგილის“ პრობლემატიკის ზოგიერთი ასპექტი, შემოგთავაზოთ ჩვენიული გაგება იმ სადავო საკითხებისა, რომელთა გარშემო თავიდანვე იყო აზრთა სხვადასხვაობა. კვლევის მეთოდოლოგია ღვთისმეტყველებას ეფუძნება, კერძოდ, ესაა განდეგილური ცხოვრების არსის გააზრება და იმ სულიერი გამოცდილების გაზიარება, რომელიც წარმოდგენილია ნაშრომში „წესდება განდეგილი ცხოვრებისა“, შედგენილი ანტონ დიდის მიერ.

„ადამიანი სანყაულია აღუვსებელი“, ის ცდილობს, მაგრამ ბოლომდე ვერ ჩასწვდება საიდუმლოებას, რადგანაც **სრული შეცნობა და ხილვა საძიებლისა არის სწორედ მისი ვერხილვა...** ბევრი მკვლევარი იღვწოდა, გაერკვია რა იყო ჩასაიდუმლოებული ილიას მხატვრულ ქმნილებაში, მაგრამ, ვაჟასი არ იყოს, „დგანან და ელიან... ელიან ვის, ან რას, რალაცას. დიან, რალაცას. ეს რალაცა უნახავის დანახვაა“, მაგრამ უნახავი ვის დაუნახავს ან გონებამ რა მანქანებით განჭვრიტოს არსი

მისი... და მაინც, გავკადნიერდეთ და გავაანალიზოთ „განდეგილი“ სწორედ განდეგილობის წესდების მიხედვით. ყოველ ნაწარმოებს აქვს ის პლანი, ის ენა, რომელზეც გესაუბრება და დიალოგი რომ შედგეს, უნდა გაუგო, შესაფერი გასაღები მოუძებნო, რადგან მას ასე სურს!

როგორც ცნობილია, განდეგილური, საუდაბნოო-სამონაზვნო მოსაგრეობის დასაბამის დამდებია წმიდა ანტონ დიდი (251-356), რომელმაც საკუთარი ცხოვრებით მოგვცა მაგალითი ამ სახის სათნომყოფელობისა. როგორც ზემოთაც ვთქვით, მასვე ეკუთვნის „წესდება განდეგილი ცხოვრებისა“. თუ ჩვენ ეს არ გავითვალისწინებთ, თუ წარმოდგენა არ გვექნა წმინდა განდეგილ მამათა ცხოვრებაზე, მაშინ ილიას „განდეგილს“ იმ ენაზე ვერ გავუგებთ, რომელზეც გვესაუბრება.

მართალია, უპირველესად ეს პოემა მხატვრული ქმნილებაა და არა რელიგიური ტრაქტატი ან, გნებავთ, აგიოგრაფიულ-ჰიმნოგრაფიული ძეგლი, რომელიც გარკვეულ ეგზეგეტიკას საჭიროებს, მაგრამ, რადგან მას ბევრი რამ საერთო აქვს რელიგიასთან, რწმენასთან, ჩვენც აქედან მივუდგეთ და, შევეცადოთ, ლიტერატურულ-მხატვრული ქმნილების საიდუმლო სამყაროსაკენ მიმავალი კარი ამ ერთი გასაღებითაც შევხსნათ.

პოეტი პოემას იწყებს ბეთლემის მონასტრის აღწერით და გვამცნობს:

„აქა ყოფილა უნინ კრებული  
ღვთისთვის ქვეყნიდამ განდეგილ ძმათა,  
და მყინვარს ამას, უდაბნოს თურმე,  
ისმოდა ქება წმიდა-წმიდათა.  
... გასულან ამა ქვეყნით მამანი  
და ტაძარი ღვთის გაუქმებულა“...

„გაუქმებული ტაძარი ღვთისა“ განდეგილმა მწირმა აღადგინა. „ოდესალაც ტაძარს იმ გაუქმებულს / მეუდაბნოე შეჰკედლებია“ – შენიშნავს პოეტი. ამ მეუდაბნოეს კი „განუდე-

ვნია გულიდამ ყველა მსოფლიო ზრახვა, ფიქრი, ნადილი“. ეს იგივეა, მართალთა ლიტურგიის დროს რომ გალობენ ტაძარში – „ყოველივე მსოფლიო დაუტევოთ ზრუნვა“.

როგორი მაღალი სულიერობითა და სიმტკიცით წარმოდგება ჩვენ წინ განდგეილი, რომელიც არ უშინდება ბეთლემის მიუკარებელ სიმაღლეს, სუსხს, მკაცრ სადგომსა და თავშესაფარს ყინულთა შორის მოქცეულ ტაძარში პოევებს. რისთვის? – ისმის ბუნებრივი კითხვა, რატომ ტოვებს მწირი ცხოვრებას? ამაზე პასუხს თავად პოეტი გვაძლევს:

„განშორებია, ვით ცოდვის სადგურს,  
ვით სამეუფოს ბოროტისასა,  
სადაც მართალი გზას ვერ აუქცევს  
განსაცდელსა მას ეშმაკისასა;  
სად ცოდვა კაცსა სდევნის დღე-და-ღამ,  
ვითა მპარავი და მტაცებელი  
... სად რყვნა, წანყმედა და ღალატია,  
სადაც ძმა ხარობს სისხლსა ძმისასა,  
... განშორებია ამ წუთისოფელს,  
სად ყოვლი ნიჭი მაცდურებაა,  
სად თვით სიტურფე და სათნოება  
ეშმაკის მახე და ცდუნება“.

ეს არის ისეთი დრო ყოფიერებისა, როგორსაც მამა ანტონ დიდი IV საუკუნეში წინასწარმეტყველებს: „მოვა დრო... სიგლახაკის ღვანლის სანაცვლოდ იმ განსაცდელით აღსავსე დროში გაიზრდება სიყვარული სიმდიდრისა და ფუფუნებისა, ჭემმარიტ და ღვთის სათნომყოფელ სიმდაბლეს ამპარტავნება სულისა შეცვლის, ჭემმარიტი სიყვარული განგრეილდება, მაშინ, თავშეკავებისა და კეთილკრძალულების ნაცვლად, მუცელლორობა განმრავლდება“ (ანტონ დიდი 1991: 298)

უალრესად საყურადღებოა ისიც, თუ რა არის მოტივაცია წუთისოფლის დატევებისა. განდგეილი ამ ცხოვრებას ზურგს აქცევს იმიტომ, რომ ის „ბოროტების სამეფო, ცოდვის სად-

გურია“. განდეგილს წუთისოფელი იმიტომ კი არ უნდა დაე-  
ტოვებინა, რომ ის ბოროტებისა და ცდუნების სამეუფო და  
სადგურია. ეს ქვეყანა ღვთის მიერაა შექმნილი, „დასაბამად  
ქმნა ღმერთმა ცაჲ და ქუეყანა“ (შეს. 1,1). ღმერთია აბსო-  
ლუტური სიკეთე. ამდენად, მის მიერ ქმნილი კეთილია, „და  
იხილა ღმერთმან ყოველნი, რაოდენნი ქმნა და, აჰა, კეთილი  
ფრიად“ (დაბ. 1,3). ბოროტება არ არსებობს, არსი არა აქვს:  
„არსადამე არს არს ბოროტი“ – შეგვაგონებს არეოპაგიტის  
კორპუსის ავტორი. ეს გახლავთ ყველასთვის კარგად ცნო-  
ბილი ბოროტების არასუბსტანციურობის თეორია. შესაძლოა,  
მწირი ამ ცხოვრებას არ თვლიდა ბოროტებად, მაგრამ მასში  
ღვთაებრივს არაფერს ხედავდა. პავლე მოციქული ეფესელთა  
მიმართ ეპისტოლეში პირდაპირ აცხადებს: „არა არს ბრძო-  
ლაჲ ჩვენი სისხლთა მიმართ და ხორცთა, არამედ მთავრობა-  
თა მიმართ და ხელმწიფებათა, სოფლის მპყრობელთა მიმართ  
ბნელისა ამის სანუთროხსათა, სულთა მიმართ უკეთურებისა-  
თა, რომელნი არიან ცასა ქვეშე. ამისთვის აღიღეთ ყოვლად  
საჭურველი იგი ღმრთისაჲ, რათა შეუძლიან ნინა-დადგომად  
დღესა მას ბოროტსა, და ყოველსავე იქმოდეთ, რაჲთა სდგეთ“  
(ეფეს. 6,12-13).

განდეგილს უკვე აღარ აინტერესებს ყოფიერების (Dasein),  
როგორც მთლიანობის, რომელიმე ასპექტი, იგი მონყვეტილია  
გარემოს და ჩაკეტილია თავისსავე არსებაში. მისთვის არსე-  
ბობს მეორე სამყარო, ანუ მის ადრინდელ, განდეგილობამ-  
დელ ინტერესს მიკროკოსმოსისადმი ცვლის მაკროკოსმოსის  
ფარგლები. მწირის სულიერი ხედვა სწვდება ამა ქვეყნის შუქ-  
ჩრდილებს: ნაკლებ სიყვარულს, რყვნას, წარწყმედასა და შე-  
ძრწუნებული უარყოფს მას, ცდილობს გაექცეს მატერიალურ  
სამყაროს, გავიდეს საკუთარი თავიდან, მოიშოროს თავისი  
ადამიანობა, როგორც ზედმეტი ბარგი, და შეუერთდეს ღვთაე-  
ბრივ უსასრულობას.

ასეთი თვალსაზრისის მიხედვით, ყოფიერება არ არის  
ღვთაებისა და სინმინდის სადგომი. პირიქით, იგი დაცარი-  
ელებულია ყოველგვარი ღვთაებრივისაგან, ანუ ეს ცხოვრე-

ბა ტაძარია, რომელშიც აღარ ცხოვრობს ღმერთი, თუმცა ეს არის ქვეყანა მხოლოდ მწირისათვის, მისი თვალთ დანახული, და არა ყოფიერება (Dasein) თავის არსში.

განდეგილი, უპირველესად, იმიტომ კი არ უნდა დაეყუდოს, რომ ცხოვრება ბოროტების სამეუფოა! განდეგილური, ასკეტური ყოფა უნდა ესადაგებოდეს მის სულიერ მდგომარეობას, სწრაფვას სრულყოფისაკენ, პირველხატისაკენ. განდეგილობა, ანაქორეტობა მისი სულის დავანება უნდა იყოს. ამიტომ უწოდებს მაცხოვარი თავის უღელს ტკბილსა და თავის ტვირთს – მსუბუქს.

მწირი შეერთო ღვთაებას, აღივსო სულიერობითა და სათნოებით, შეიმოსა მაღლით. მისი რწმენის სინმინდესა და სიმაღლეს სასწაულიც ამაგრებდა – მზის შუქი იჭერდა „ლოცვანს“:

„ეგრე ვიდოდენ დღენი და წელნი,  
ეგრე უბინოდ იგი სცხოვრობდა...  
და თვის სინმინდეს ყოველდღე თურმე  
ამ სასწაულით შეიმონებდა“.

ძნელი დასაჯერებელია, რომ განდეგილი ნაკლებად კაცთმოყვარე იყოს ან მისი ლოცვა ქვეყნის ხსნისათვის – მოჩვენებითი, როგორც ზოგი მკვლევარი ფიქრობს. მწირი ცრემლმორეული, ხელაპყრობილი ავედრებს ღვთისმშობელს ქვეყნის ხსნას. სწორედ ამ ეპიზოდში ჩანს, რომ განდეგილობა არაა მხოლოდ საკუთარ „მეზე“ ფიქრი, რომ მკრეხელობაა კაცმა განდეგილობას ეგოიზმი და ბოროტება უწოდოს. უდიდესი დამაჯერებლობით წერს ილია ჭავჭავაძე:

„... ამ დროს ის მწირი სენაკში იყო,  
ცრემლით აღტობდა ღვთისმშობლის ხატსა  
და ხელაპყრობით ევედრებოდა  
წაწყმედისაგან ქვეყნისა ხსნასა“.

განდეგილი ლოცულობდა ერისა და მამულისათვის და ამ

დროს მას მოესმა ხმა, ადამის შვილი თავშესაფარს ითხოვდა და რომელი გრძნობა-გონება, რომელი კანონი, მცნება თუ სამართალი მისცემდა მწირს ნებას, ხელი არ გაეწოდებინა შეჭირვებულისათვის, მაშინ, როცა თავად მაცხოვარი ბრძანებს: „წარვედით ჩემგან, წყეულნო, ცეცხლისა მის საუკუნესა, რომელი განმზადებულ არს ეშმაკისათვის და ანგელოზთა მისთა, რამეთუ მშობდა და არ მეცით მე ჭამადი, მწყუროდა და არა მასუთ მე, უცხო ვიყავ და არა შემინწყნარეთ მე“ (მათე 25, 41-43).

მწირი მაინც დაფიქრდა, განსაცდელის პირისპირ ხომ არ იდგა?! მის შეფასებაში უკვე არის პასუხი იმის შესახებ, თუ როგორ გაიაზრა განდეგილმა ღვთისგან მოვლენილი განსაცდელი:

„თუ მაცდური ხარ, სჩანს ღმერთს სწადიან,  
მწირი ცოდვილი დღეს გამომცადოს“.

ურიგო არ იქნება, თუ ერთ თეოლოგიურ გადახვევას გავაკეთებთ. ასე დავსვათ კითხვა: მოუვლენს თუ არა ღმერთი განსაცდელს ადამიანს ან უკეთ, გამოცდის თუ არა მას?

წმიდა იაკობ მოციქული წერს: „ნუვინ განცდილთაგან იტყვნ, ვითარმედ ღმრთისა მიერ განვიცდები; რამეთუ ღმერთი გამოუცდელ-არს ბოროტისა და არავის განსცდის იგი“ (იაკ. 1, 13). გამოდის, რომ განსაცდელს ღმერთი არ უვლენს ადამიანს, მაგრამ საუფლო ლოცვაში ვკითხულობთ: „მამაო ჩვენო... ნუ შემიყვანებ ჩვენ განსაცდელსა, არამედ მიხსენ ჩვენ ბოროტისაგან“... როგორ შევუთავსოთ ერთმანეთს ეს ორი მოსაზრება. მივმართოთ ნეტარ ავგუსტინეს: „თვით ღმერთს კი არ შევეყვართ განსაცდელში, არამედ უშვებს იმის გამოცდას, ვისაც თავის შემწეობას აკლებს ფარული ზრახვების თანახმად, რადგან იგი ამას იმსახურებს“.

ჩვენ უნდა განვასხვაოთ ერთმანეთისაგან განსაცდელი და ცდუნება. „გამოგცდით თქვენ უფალი ღმერთი თქუენი, გიყუარდეს თუ თქვენ უფალი ღმერთი თქუენი ყოვლითა გულითა თქუენითა და ყოვლითა გონებითა თქუენითა“ (II სჯული 13, 3).

გამოცდა იმისთვისაა, რომ შეიმეცნო საკუთარი თავი, გაიგო სიმაღლე სულიერობისა, რომ შენთვის ნათელი გახდეს საკუთარი ძალების სიმტკიცე. როცა წმ. იოანე ღვთისმეტყველი მაცხოვრის მიერ ხუთი ათასი კაცის დაპურების შესახებ საუბრობს, ბრძანებს: „აღიხილნა თუალნი თვისნი იესო და იხილა, რამეთუ მრავალი ერი მოვალს მისა. ჰრქუა ფილიპეს: ვინაჲ ვიყიდოთ პური, რაათა სჭამონ ამათ!

ამას რაჲ ეტყოდა, გამოსცდიდა მას, ხოლო თვით უწყოდა, რაჲ ეგულვებოდა ყოფად“ (იოანე 6, 5-6).

ადამიანი გამოიცდება, მაგრამ მთავარია, არ დარჩეს ცდუნებული. ეშმაკს არა აქვს ძალა, გამოსცადოს ადამიანი, ხატი ღვთისა, ხოლო თუკი სცდის ვინმეს, მხოლოდ უფლის დაშვებით. საინტერესოა წმიდა იოველ წინასწარმეტყველის სიტყვებიც: ის ზარალი, რომელიც ჩემგან მოგადგათ, აგინაზღაურდებათ, რადგან ჩემმა ლაშქარმა მოგაყენათ. „აგინაზღაურებთ იმ წლებს, რომლებიც შეჭამეს კუტკალიამ, ბოცომკალმა და მუხლუხომ, ჩემმა ლაშქარმა, რომელიც მოგისიეთ“ (იოველი 2, 35).

მართლმადიდებლური სწავლებით, განსაცდელი რომ არა, ადამიანი დაივინყებდა ღმერთს. ამიტომ წმიდა მამები ითხოვდნენ ღვთისაგან ამის დაშვებას, რადგან სჯეროდათ, რომ განსაცდელის ჟამს უფალი მათთან იყო და არ იყვნენ დავინყებულნი მაცხოვრისაგან. მათ ისიც ესმოდათ, რომ, როგორც მობოხელი სჯის შვილს სიყვარულით (და არა იმისთვის, რომ საცდურში ჩააგდოს, აცდუნოს), ასევე უფალიც ზრუნავს, მისთვის შეწირული გაძლიერდეს და განმტკიცდეს რწმენაში, რათა მეტი დააგროვოს. უზენაესი არ დაუშვებს განსაცდელით ადამიანის ცდუნებას და წარწყმედას, ღმერთი არავის სცდის! განსაცდელი ღვთის უსაზღვრო სიყვარულის შედეგია.

„იღუპებდით და ილოცევდით, რაათა არა შეხვდეთ განსაცდელსა“ (მათე 26- 41), – ეუბნება მაცხოვარი გეთსიმანიის ბაღში მოწაფეებს. წერილის თანახმად, განსაცდელი ორგვარია: ნებსითი და უნებლიე. ნებსითი განსაცდელის გზით იბადება ისეთი ცოდვები, როგორებიცაა: კაცის კვლა, მრუ-

შობა, ამპარტავნობა, ლოთობა, ანგარება. ასეთ განსაცდელში ნებით ვცვივდებით. სხვა განსაცდელი კი უნებლიეა, – გვასწავლის ნეტარი თეოფილაქტე, – და მასში ძლიერნი ამა სოფლისნი გვაგდებენო.

წმიდა კასიანე წერს: „თუ ვითხოვთ, რათა განსაცდელში არა ჩავვარდეთ, როგორ შევძლებთ დავატიცივით ჩვენი სამყაროს სათნოება, რომელსაც წმიდა წერილი ითხოვს ჩვენგან? – ნეტარ არს კაცი, რომელმან დაუთმოს განსაცდელსა“ (იაკ. 1, 12). მისი აზრით, მთავარი ის კი არაა, არ ვიყოთ გამოცდილნი, არამედ განსაცდელმა არ დაგვამარცხოს.

ილიას განდევილი გრძნობს, რომ გამოცდის წინაშე დგას. მან ისიც იცის: „თუ არ გამოიცდა და საცდურის წინაშე არ იდგა, ისე ვერავინ შევა ცათა სასუფეველში, დალუპვის წინაშე დგომის გარეშე ვერავინ ცხოვნდება (ანტონ დიდი 1991: 304).

მწირმა მოგვიანებით გაიგო, რომ მასთან სენაკში აღმოჩნდა ქალი; შეკრთა, შეშინდა:

„ნუთუ ან ბედმა ქალის სახითა  
განსაცდელი რამ მას მოუვლინა?“

ქალი აქ გაიგივებულია განსაცდელთან, მაგრამ განდევილმა ეს გამოცდა „კისრად იდო, ვით ნება ღვთისა, სასოებით და გულდამშვიდებით“.

ღმერთი აბრაამს შვილის დაკვლას იმისთვის კი არ უბრძანებს, რომ საცდურში ჩააგდოს, მას უნდა გამოავლინოს აბრაამის შეუვალი რწმენა, სიყვარული, ერთგულება და ამით ჩვენ მოგვცეს მორჩილების მაგალითი. მძიმე განსაცდელში იყო იობიც, გამოცდილ იყო იოსებიც, მაგრამ არ დამარცხდნენ, რადგან ყვეს ნება ღვთისა და მისი მცნებანი სიმშვიდით აღასრულეს. ისევ იაკობ მოციქულს დავესესხოთ: მისი აზრით, ღმერთი კი არ სცდის ადამიანს, არამედ კაცად-კაცადი განიცადების თვისიგან გულის თქუმისა, მიიზიდვის და სცდების“ (იაკ. 1, 14).

ამრიგად, ადამიანი გამოიცდება საკუთარი გულისთქმების

გამო, ავთა და ბოროტთა ზრახვათა გამო ან მისი დიდების წარმოჩენისა და საუკუნო ნეტარების დამკვიდრებისათვის.

მწირმა უნდა გაუძლოს გამოცდას, რადგან ღმერთი ადამიანს, თავის ხატსა და მსგავსს, არ განირაგვ: ჯერ მოამზადებს და მერე მოუვლენს განსაცდელს, ოღონდ ადამიანს ძალა უნდა ეყოს ამისათვის...

„განდეგილის ცხოვრების წესდებაში“ ვკითხულობთ:

**მუხლი 127** – „ქალს ნებას ნუ მისცემ მოგიახლოვდეს და, მით უფრო, არაფრით არ დაუშვა, რომ იგი შენს საცხოვრებელ სენაკში შემოვიდეს, რადგან ქალის კვალად შენთან მთელი ქარბორბალა შემოვა ამო ზრახვათა“.

მართალია, მწირმა დაარღვია წესდების ეს მუხლი, მაგრამ მან აღასრულა ქრისტეს შეგონება, ასე რომ, ცოდვა არ ჩაუდენია. აქაც ამოვდივართ საღვთო წერილისათვის დამახასიათებელი ანტინომიურობის პრინციპიდან. ტექსტის მიხედვით, განდეგილსა და მწყემს ქალს შორის გაიმართება საუბარი; აქ კი აჭარბებს განდეგილი. მას ავინწყდება: „მწირობა იმაში მდგომარეობს, რომ დახშული გვეპყრას ჩვენი ბაგენი“ (ანტონ დიდი 1991: 303), რომ „აღვირი ამოსდე შენს ენას“ (იქვე: 202), რადგან „უნყოფე, რომ შენი სიტყვების მიხედვით მოგეგება დიდებაცა და დამცირებაც (იქვე: 263).

ასეც მოხდა! განდეგილის წინაშე იდგა ქალი, რომელიც მას ესაუბრებოდა წუთისოფლის სიამეზე, ახსენებდა ხორციელ ახლობლებს. მწირს კარგად ჰქონდა შეგნებული ის დიდი სხვაობა, რომელიც ღვთისმიერ სულიერ ცხოვრებასა და საზრუნავით აღსავსე ამქვეყნიურ ყოფას შორის არსებობს. ცხოვრება სასტიკი და დაუნდობელი, მშფოთვარე და ბოხოქარია, მოიცავს ბრძოლებსა და წინააღმდეგობებს... მწყემსი ქალი განდეგილს უბრუნებს „ყოველივე მსოფლიოზე“ ზრუნვას, მწარედ ჩაეკითხება:

„ნუთუ თვისტომი, ტოლი და სწორი ყველა გულიდამ ამოგილია?  
ნუთუ ნალველი, დარდი და ჯავრი

თან არავისი წამოგიღია.  
არ გაგონდება არც მამა, დედა  
ან ძმა, ანუ და, ან სახლი, კარი?  
ნუთუ მის დღეში არა გყოლია  
მოკეთე, გულის შემატკივარი?!”

მსგავსი შემთხვევები, საერთოდ, ცნობილია წმიდა მამათა ცხოვრებიდან. მაგ., თვით ანტონ დიდს თან სდევდა მტრის მიერ გამოსროლილი ისრები, რომლებიც ჩასჩიჩინებდნენ ამა ქვეყნის დატევების გამო; დაჟინებით არწმუნებდნენ, სიძნელეებს ვერ გაუძლებო... მაგრამ ანტონი ყოველთვის ახერხებდა მათს მოგერიებას, მუდამ ახსოვდა, რომ ყოველგვარი მოკლება ამქვეყნიური სიკეთისაგან არაფერია იმ დაუსრულებელ სიკეთესთან შედარებით, რომელსაც ამ ქვეყნისაგან განდგომილთ განუმზადებს ღმერთი. მტერი ღამლამობით მიმზიდველი ქალის სახეს იღებდა და ასე ეცხადებოდა ჭაბუკ ანტონს, რათა სურვილი გაეღვიძებინა მასში და ხორციელი ტკბობა მოეწყურებინა.

მწყემსი ქალი (ქარბორბალა ამაო ზრახვათა) ჩასჩიჩინებდა განდეგილს, უკიჟინებდა ამქვეყნიური მშვენების შესახებ. მწირი დაიბნა, თითქოს ერთგვარად მოდუნდა, გონების სიფხიზლე დაკარგა. ეშმაკი კი თავისი მანქანებით მძლავრობდა, სურდა, დაენგრია სინმინდე, ეზეიმა ბოროტებას სიკეთეზე, განდეგილს რაღაცამ სძლია... და შეკითხვაზე:

„მაშ, ვინც ქვეყნად ვართ, ყველა წავწყდებით,  
ველარ დავიხსნით ვერაფრით სულსა?“

უპასუხებს:

„ხსნა ყველგან არის... ხოლო გზა ხსნისა  
ესეთი მერგო მე... უბედურსა“.

ეს უკვე იყო შედეგი ამაოდმეტყველებისა და ფილოსოფო-

სობისა. მწირმა ვერ მოზომა, დაუფიქრებლად უბედური უწოდა თავის ნეტარ ყოფნას ღმერთთან, საღვთო სიყვარულთან.

ფიქრებში წასული განდევილი თვალს მოკრავს მწყემს ქალს, შემკულს ყოველგვარი ხორციელი მშვენიებითა და სილამაზით, მისკენ ეწევა რაღაც ძალა, ძალა ცდუნებისა, ძალა ეშმაკისა, ძალა სატანისა... იმართება ჭიდილი სინმინდესა და სიბილწეს, უბინობასა და ბინიერებას, სიკეთესა და ბოროტებას შორის. დამანგრეველია ის ძალა, რომელიც ერთ ადამიანში ასეთი რიტმით ბობოქრობს:

„და ვერ გაუძლო სანყალმა მწირმაც....  
და დაიხარა თავი თუ არა,  
უცებ გაშეშდა... ეჰა, ნანწყმედავ,  
ეს რა სურვილი გულს გაიტარა!..“

გამოთქმულია სხვადასხვა მოსაზრება იმის შესახებ, რომ განდევილთან ქალის სახით მივიდა ცხოვრება; ბუნების მშვენიერებით გატაცებული პოეტი; განდევილის მიერ უარყოფილი მინიერი სინამდვილე, – ჭეშმარიტად ქრისტიანული პოზიციების მატარებელი და გამომხატველი და ა.შ.

როგორც ამბობენ, განდევილები თავისუფალნი არიან ენისმიერი, მხედველობისმიერი და სმენისმიერი ცდუნებისაგან, ისინი მხოლოდ გულისმიერი საცდურით იტანჯებიან. ამის შესახებ განმარტებულია წმიდა მამათა მიერ, რომ „გულისმიერი საცდურით იბრძვის დემონი“. ეს სრულიად საკმაოდ არის დადასტურებული იმ განმარტოებულ ძმათა გამოცდილებით, რომლებთანაც მათი განმხოლოებული ცხოვრების ჟამს, რაიმე შემთხვევების გამო, ქალები მისულან და ამ მიზეზის წყალობით, მათს გულისმიერ საცდურს გარეგანი საცდურიც დამატებია ქალის პირისახის ხილვისაგან. მამა ანტონი შენიშნავს, რომ „ეს ძმები ძლეულ იქმნენ ამგვარად გაძლიერებული საცდურისაგან და დაეცნენ“ (ანტონ დიდი 1991: 316).

ახლა, მივადევნოთ თვალი, რას წერს ილია:

„იმა ღიმილის გრძნეული ჯადო  
ზედ დასაკვდომად კოცნას ინვევდა  
და იმა წვევის მაცდურებასა  
ზე-არსთა ძალიც ვერ გაუძლებდა“...

მწირის დაცემა გარდაუვალია. მას გაძლიერებული განსაცდელი მოუვლინა განგებამ. გამოდის, რომ განდევილთა სულში გრძნობისმიერი საცდური უფრო ძლიერი, დამანგრეველი და სასტიკია, ვიდრე – ხორციელი, რადგან ამ უკანასკნელს ისინი უძლებენ. სწორად შენიშნავს ნეტარი ევაგრე, რომ განმარტოებულ მონაზონთა დემონები თვით იბრძვიან, სხვათა მეშვეობის გარეშე, ხოლო ერთად მცხოვრები მონაზვნების წინააღმდეგ ისინი უღირს მონაზვნებს აღძრავენო.

დიდია ძალა ქალის სახით მოვლენილი ცდუნებისა და, რადგანაც ცხოვრებაში ცოდვაც არის და მადლიც, სიკეთეცა და ნაკლები სიკეთე, – ბოროტება, ორივე თავის უფლებებს აცხადებს ადამიანზე. ამიტომაც კაცთაგან ვერავინ აიცილებს ბრძოლას მასთან. ბოროტ ვნებათა ძლევა მწირს უვნებლობას მიაახლებდა, ეს კი სულიერ სიმშვიდეს მოჰფენდა და, რადგან განდევილმა ვერ სძლია ბოროტ ვნებას, დაკარგა სიმშვიდე სულისა და, „როგორც გიჟი გავარდა კარში“.

ქალი – ბოროტებისა და სიცრუის სადგომი, – ამბობდა ნეტარი ავგუსტინე. ის თავის „აღსარებაში“ შენიშნავდა, რომ მთელი ცხოვრება უწევდა ბრძოლა იმ მაცდურ ვნებებთან, რომლებიც ქალის მიმართ აღედგებოდა... „და ჩემი ორი ნება, – ერთი სულიერი, მეორე ხორციელი – ებრძოდნენ ჩემში ერთმანეთს და ამ ორთა ბრძოლაში იფლეთებოდა სული ჩემი“.

მწირს დაუდგა მომენტი, როცა მთლიანად შეირყა მისი არსება, როცა სხეული გახდა ასპარეზი საშინელი ორთა ბრძოლისა სულსა და ხორცს შორის, თან სდევდა ხმა „დაგძლიე თუ არ“... და „ნიშანგების წყეულ ხარხარი“. განდევილი დაეცა ცოდვაში, მაგრამ ეს არ ნიშნავს სიკვდილს, რადგან რჩება გამოსავალი – სინანული, penitentia, მეორე ნათლისღება (როგორც ეკლესიის მამები უწოდებენ), ცრემლი და ტირილი, ლოცვა-ვედრება შეც-

ოდებისა გამო... ღვთისმშობლის ხატის წინაშე მდგარ განდეგი-  
ილს თან სდევს მწყემსი ქალის სახება, კვლავ იგი ხმა – „აბა,  
სძლიეო“! ამდენს ერთბაშად ველარ გაუძლო და შეშლილივით  
გავარდა კარში. ახლა იგი დაეხეტება მთებში, რადგან დარ-  
ჩა იმედი და მოლოდინი იმისა, დაიჭერს თუ არა მზის სხივი  
ლოცვანს?!

დილით მწირი სენაკს დაუბრუნდა, ღვთისმშობლის ხატს  
მიაპყრო მზერა, დაინახა მისი სახე. ეს უკვე იმას ნიშნავდა,  
რომ ჯერ არ შერისხულა! მაგრამ... ლოცვანი სხივმა აღარ  
დაიჭირა და განდეგილიც

„გაშრა, გაშეშდა ზარდაცემული,  
ერთი საშინლად შეჰბლავლა ღმერთსა  
და იქავ, სხივ-ქვეშ უტევა სული“.

უალრესად ტრაგიკული აღსასრულია. დაიღუპა განდეგი-  
ლი, სინმინდის, სიკეთის მსახური, ქვეშარიტების მაძიებელი  
და ქვეშარიტებასთან შერთული. დაისმის ორი შეკითხვა:

1. რატომ კვდება განდეგილი?
2. რა გვითხრა ილიამ ამ პოემით?

„ღმერთის შესახლება ადამიანში, ანუ ცხოვრება ღმერთის  
მიერ არის კიდევ საბოლოო მიზანი ყოველგვარი ღვანლისა და  
მწვერვალი მონაზონის სრულყოფილებისა“ (ანტონ დიდი 1991:  
310). მწირის მიზანიც ისაა, რომ დაივანოს ღმერთთან, სათნო  
ეყოს მას, მაგრამ, თავისთავად, განდეგილური ყოფა, ასკეტიზ-  
მი ინვევს ცხოვრებისაგან უკიდურესი მონყვევების ერთგვარ  
საშიშროებას ან, უფრო სწორად, სოფლისაგან გაუცხოების  
საშიშროებას. **შესაძლოა, რომ უკიდურესმა განდგომამ და, რაც  
მთავარია, სოფლის მოძულებამ თვით უზენაეს მიზანს დააშოროს  
ადამიანი**, „განშორებია ვით ცოდვის სადგურს, ვით სამეუფოს  
ბოროტისასა“, – გვამცნობს ილია ჭავჭავაძე. სწორედ აქ ცდე-  
ბა განდეგილი, რადგან ღვთის მიერ შექმნილი არაა ცოდვის  
სადგური ან ბოროტების სამეუფო. შერთვა, ჰენოზისი, შეს-  
აძლებელია არა ამსოფლიურის, ყოფიერების (Dasein) სრული

უკუგდებით, არამედ მასში ღვთაებრივის შეტანითა და დანახვით. მაგ., შენიშნულია ნმიდა მაქსიმე აღმსარებლის (VI-VII სს.) შესახებ, რომ „მის აზროვნებაში ადამიანს აკისრია უმთავრესი დანიშნულება: შეასრულოს ღმერთის უზენაესი რჩევა – გახადოს ღვთიური მთელი ყოფიერი“ (ჯვარი ვაზისა 1980: 22).

„ნეტარ არს კაცი იგი, რომელმან დაუთმოს განსაცდელსა, რამეთუ გამოცდილ იქმნეს და მოილოს გვირგვინი ცხოვრებისა, რომელი აღუთქვა ღმერთმან მოყუარეთა მისთა“ (იაკობ I, 12).

„ძველი აღთქმა კანონზეა დამყარებული, ახალი – მადლზე. ღმერთი არაა „კანონი“, იგი, უპირველესად, სიყვარულია. მართლმადიდებლური სწავლებით, კანონი და მცნება არის გზა ღვთისაკენ (და არა ღმერთი თავად), სიყვარულისკენ და, ამავდროს, დამცველობა სულისა, დამცველობა საღვთო სიყვარულის გამოკრთობისა მორწმუნეს გულში“, – შენიშნავს ედიშერ ქელიძე. მცნებამ უნდა გადაარჩინოს, დაიცვას და ააღორძინოს საღვთო ტრფობით ცხოველქმნილი სული (ამ შემთხვევაში სული მწირისა), რომ განარიდოს ცოდვებს და მთელი არსებით მოიქცეს ღვთისაკენ. ეს ეტაპი ღირსეულად გაიარა განდევნილმა! მაგრამ კანონს, მცნებას არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს, თუ იგი სიყვარულს არ მოიცავს. კანონის ზედმეტმა გამკაცრებამ ან შემსუბუქებამ (ორმა უკიდურესობამ) შეიძლება დაშრიტოს ყველაზე მთავარი – საღვთო ნაპერწკალი.

გადმოგვცემენ, რომ მამა ანტონი წინააღმდეგი იყო არა მხოლოდ უკიდურესი სიმკაცრისა, არამედ – შენელებისაც. ერთხელ თურმე მან მოუხმო მონადირეს, რომელიც გაკვირვებული იყო ანტონის მხიარულებით ძმათა შორის და უთხრა: „დადე ისარი და დაჭიმე ღვედიო“. მონადირემ დაჭიმა მშვილდი. კიდევ უფრო მეტად დაჭიმეო, – უთხრა მოძღვარმა. მონადირემ აასრულა ბრძანება, მაგრამ, როცა მესამედაც უთხრა, კიდევ უფრო მეტად მოჭიმეო, გაოცებულმა თქვა: ზომაზე მეტად რომ მოვწიო, მშვილდი გამიტყდებაო. მაშინ მამა ანტონს უთქვამს მონადირისთვის: „ამგვარადვეა საღმრთო საქმეც. თუკი ჩვენ ზომაზე მეტად დავაბავთ ჩვენს ძალებს, მა-

შინ მთელი ჩვენი მცდელობა ერთ წამში შეიძლება დაირღვეს... რათა ზედმეტი დაძაბულობისაგან და ღვანლთა სიმძაფრისაგან უფრო არ გამოჩნდეს ჩვენი უძლურება“ (ანტონ დიდი 1991: 304).

ეს სიტყვები ძალზე მნიშვნელოვანი და ყურადსაღებია, რადგან მათში ნათლად ჩანს სათნოების აუცილებლობა. ადამიანი უკიდურესობაში არ უნდა გადავიდეს, თორემ ის დიდი საფრთხის წინაშე აღმოჩნდება. მწირსაც ამის გამო დაუდგა გამოცდის ჟამი, რომელშიც ერთგვარად გამოჩნდა „ღვანლთა სიმძაფრისაგან მისი უძლურება“. „ერიდე... თვითგვემასა და უკიდურეს განდგომას“ (სიმეონ ახალი... 1989: 44). ცნობილია წმინდა იოანე სინელის სულიერი გამოცდილებაც: „რაჟამს დაყუდებულ ვიყვნით, განფიცხნენ გულნი ჩვენნი და ერსა თანა რაჲ აღვერიენით, ღმობიერ ვიქმენითო“. ამით იმას კი ვამტკიცებთ, რომ მწირი საერო ცხოვრებას უნდა დაბრუნებოდა, მაგრამ მან წუთისოფელი დასახა ბოროტების სამეუფოდ და უკიდურესად მოსწყდა მას. ამქვეყნიური ცხოვრება ნაკლებ გიყვარდეს, – ამბობს მამა ანტონი – და არა გძაგდესო. ე. ი. უნდა გძულდეს არა სოფელი, არამედ ამაობანი ამა სოფლისანი, რომლებიც თომა კემფელის (XV ს.) მიხედვით შემდეგია:

„ამაო არს ძიება წარმავალისა სიმდიდრისა და სასოების დამყარება მასზედ. ამაო არს კვალად ძიება პატივისა და მალლის ხარისხისა. ამაო არს შემდგომ ხორციელთა წადილთა და ნდომა იმისთანა რისამე, რომლისათვისაც შემდგომში ფიცხლად უნდა დავისაჯნოთ. ამაო არს, რომ კაცი დღეგრძელობას ნატრობდეს და სათნოიან ცხოვრებაზედ კი არ ზრუნავდეს. ამაო არს ზრუნვა მხოლოდ ანმყო ცხოვრებაზედ და უყურადღებოდ დატოვება მომავლისა. ამაო არს შეყვარება მსწრაფლ წარმავლისა და არა მისწრაფება იქით, სადაც არს სიხარული საუკუნო“ (კემფელი 1982: 17).

მწირი სრულყოფის მაძიებელია. მისი მთავარი ამოცანაა, ემსგავსოს პირველხატს: „იყვენით თქვენ სრულ, ვითარცა მამაჲ თქუენი ზეცათაჲ სრულ არს“ (მათე 5,48). სრულყოფის ამ რთულ გზაზე მას ბევრი რამ უკვე მიღწეული აქვს. ახლა

კი თითქოს ერთი ნაბიჯი დარჩა – გამოცდა. განსაცდელის პირისპირ დგას, მაგრამ სწორედ ესაა ყველაზე ძნელი და იქნებ შეუძლებელიც! აზრით, ფიქრით, წარმოსახვაში განდევნილი ბერი ხედავს, რომ მკაცრი გამოცდის წინაშე დგას. თუ გაუძლებს, სათნოების მწვერვალზე ავა, მაგრამ ადამიანური უძლურება ბოჭავს და ყველაფერი ქრება, როგორც – სიზმარი გაღვიძებისას...

ხშირად ადამიანურ შესაძლებლობათა სრულქმნის ძალა შეზღუდულია. მწირს ქალის სახით გამოეცხადა არა სხვა რამ, არამედ ჩვეულებრივი ქალი, – მინიერი სული და მას **ადამიანურის საზღვარზე მიუთითა**. ადამიანი ხომ მხოლოდ იმას უდრის, რასაც შეიცნობს. მინიერი სული – მწყემსი ქალი ვერ იგებს განდევნილობის არსს და ამიტომ კითხულობს: „ღმერთს რაში უნდა / ამ ყინულებში ყოფნა კაცისა“... ასეთი ლოგიკა დამლუპველია, მას მივყავართ ასეთ კითხვებამდე: ღმერთს რაში სჭირდება ლოცვა, მარხვა, ეკლესია, სანთელი, გალობა?!

მინიერი სული – მწყემსი ქალი არ ხსნის თავის თავში ღვთაებრივ საიდუმლოებას. იგი ჩაკირულია მასში და არა – გამოვლენილი ან, სხვაგვარად, ბუნების მშვენიერება, ღვთაებრივი სრულყოფილება არ იხსნება მინიერ სულში, ამიტომაც იგი საზარელი!

**ჩვენი აზრით, ადამიანი, ამ შემთხვევაში განდევნილი, არ უნდა მიისწრაფოდეს ცხოვრების მიღმა ისე, რომ უპირისპირდებოდეს ადამიანურს, ცდილობდეს საკუთარი „მეს“ მოხსნას, რადგან სრულყოფა კი არ გამოორიცხავს ადამიანურსა და ბუნებრივს, არამედ მთლიანობას, ჰარმონიას გულისხმობს!**

მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ მწირი საღვთო ნათელს ხედავს, მზის სხივი იჭერდა „ლოცვანს“, მაგრამ მნიშვნელოვანია მწერლის მიერ შენიშნული ერთი დეტალი, კერძოდ: „და თვით სინმინდეს ყოველდღე თურმე, ამ სასწაულით შეამომნებდა“.

რთული მოვლენაა ადამიანი, ძნელია მისი სულის ნიუანსებში წვდომა და კაცმა არ იცის, განდევნილი, თუნდაც ფიქრით, როდის იამაყებდა ამ სინმინდის მოპოვების გამო, სიმდაბლესა

და ამპარტავნობას შორის ხომ ერთი პატარა ნაბიჯია, სიოს ერთი დანაბერია... „სიმდაბლე გიხსნის ყველა განაცდელისაგან, რადგანაც საფრთხე ეშმაკისა უძღურია მდაბლის წინაშე“ (ანტონ დიდი 1991: 320).

მწირი ყოველდღე თავისი სინმინდის სიმტკიცეს სასწაულთ ამონებებს. იგი ჩანს ოცნებაშეკრული საკუთარი ღირსებებისა გამო იმდენად, რომ განსაცდელისა და დაცემის შედეგ ავინყდება სინანული, ავინყდება, რომ რწმენის გამოცდა მოთმინებას ქმნის და „რომელმან დაითმინოს სრულიად, იგი ცხონდეს“. მწირი კი „მწყურვალეობით უცქერს მთისა წვერს“, რათა შეამონმოს, ისევ გახდა თუ არა ღირსი ხილული სასწაულთისა.

სხვათა შორის, ცნობილია, რომ უდაბნოს მახლობლად, სადაც მამა ანტონი მოსაგრეობდა, ერთ ჭაბუკ მონაზონსაც ეტვირთა განდევილობის უღელი. ერთხელ მისი სენაკის ახლოს ჩაიარეს მოხუცმა ბერებმა, რომლებიც წმინდა ანტონთან მიდიოდნენ და, შორი გზის გამო, მეტად დაქანცულნი იყვნენ. ჭაბუკმა მონაზონმა მათ დანახვაზე გარეულ სახედრებს მოუხმო და უბრძანა, მოხუცი ბერები მამა ანტონთან მიეყვანათ. პირუტყვნი დაემორჩილნენ მის სიტყვასა და, როცა ბერებმა ყოველივე მოუთხრეს მოძღვარს, მან თქვა: „ეს ჭაბუკი მონაზონი, როგორც მე ვუწყი, ტვირთით აღსავსე ხომალდია, მაგრამ არ ვიცი, მშვიდობით მიაღწევს თუ ვერა იგი ნავსაყუდელსო. და, მართლაც, ეს ჭაბუკი, ოცნებაშეკრული საკუთარი ღირსებებისა გამო, ამპარტავნების სულს დაემონა და, მცირე ხნის გასვლის შემდეგომ, დაეცა“ (ანტონ დიდი 1991: 307).

ასე მოუვიდა განდევილსაც. აღმოჩნდა, რომ მისთვის უმთავრესი სხივის მიერ „ლოცვანის“ დაჭერა იყო და, თუ ეს არ მოხდებოდა, მაშინ ყველაფერი დაილუპებოდა. მწირს აღარ ეყო მოთმინება, სულწასულობამ სძლია; კლდე-ღრეში დარბოდა და „მწყურვალეობით“ ელოდა მზის ამოსვლას. ეს უკვე ამპარტავნობის ცოდვაში ჩავარდნაა. მას მზის ამოსვლამდე წინ ჰქონდა მთელი ღამე, „დრო, – როგორც ნეტარი ავგუსტინე ამბობს, – გზაა სიკვდილისაკენ და არავის აქვს უფლება გაჩერდეს თუნ-

დაც მცირე ხნით ან იაროს ოდნავ ნელა“. დრო დაკარგა მწირ-  
მა, განებნა გული გონიერი. იგი იმდენადაა ერთი სურვილით  
შეპყრობილი, – გაიგოს, დაიჭერს თუ არა „ლოცვანს“ სხივი,  
რომ ავინყდება სინანული, ლოცვა-ვედრება, ცრემლით დალ-  
ტობა ღვთისმშობლის ხატისა. მას უკვე აღარ ყოფნის შინაგანი  
სულიერი ძალები ლოცვისა და სინანულისათვის.

ორთოდოქსიის მიხედვით, არ არსებობს ცოდვა, რომელიც  
სინანულის გზით არ მიეტევებოდეს ადამიანს. თვით პეტრე  
მოციქულმაც კი ცრემლებისათვის მიიღო შენდობა უფლისა-  
გან, როცა სამგზის უარყო იგი (რომ აღარაფერი ვთქვათ  
მარიამ მეგვიპტელზე). „მოთმინებით აღჭურვა იმისთვის გვეს-  
აჭიროება, რომ საცდური და გამოცდა აუცილებელი ყოფილა  
ჩვენი სულებისათვის“ (ანტონ დიდი 1991:304) ან კიდევ: „ნუ  
შენწყვეტ ლოცვა-ვედრებას და სინანულის ცრემლთა ღვრას და  
ღმერთი უსათუოდ შეგიწყალებს“ (იქვე: 269).

ალტერნატიული მოსაზრებისათვის შეიძლებოდა გვეთქვა,  
რომ განდევილი დაილუპა ზემოთ გაშიფრული სამი მიზეზის  
გამო:

1. კანონის ზედმეტად გამკაცრების გამო;
2. ოცნებაშეკრულობისა საკუთარი ღირსების გამო;
3. მოუთმენლობა-სულნასულობის გამო.

აქ შეიძლებოდა გვესაუბრა „განდევილში“ შიშის განცდაზე,  
ადამიანური სევდის პრობლემაზე მის პიროვნებაში, მწყემსი  
ქალისა და განდევილის სწორფერობაზე ბუნების აღქმის მო-  
მენტში, უჟამო ჟამზე და ა.შ.

ასეა თუ ისე, განდევილი დაილუპა!

მაგრამ რისი თქმა სურდა პოეტს, რისთვის დაშვრა ილიას  
ტალანტი, რას ეძებს იგი?

პოემის II თავში ავტორი გულისტკივილით შენიშნავს, რომ  
„აქა ყოფილა უნინ კრებული / ღვთისთვის ქვეყნიდან განდე-  
გილ ძმათა“, მაგრამ, დროთა განმავლობაში, „ტაძარი ღვთისა  
გაუქმებულა“. ამ დანგრეულ სინმინდეს ააღორძინებს მეუდაბ-  
ნოე განდევილი. ღვთაებრივი ნათლით შეიმოსება, კვლავ აღ-  
დგება „გაუქმებული ტაძარი ღვთისა“, მაგრამ თხზულების ფი-

ნალში აღწერილია მწირის ტრაგიკული აღსასრული... და ილია ჭავჭავაძე გულისტკივილით ამთავრებს პოემას:

„... და იქ, სად წმინდანთ უდიდებით  
ღმერთი მსჯავრის და ჭეშმარიტების,  
იქ, სად უწირავთ უფლისა მიმართ  
მსხვერპლი ქებისა და ღალატების, –  
ან შორის ნანგრევთ და ნატამალთა  
მარტო ქარიღა დადის და ქშუის,  
და გამომფრთხალი ჭეჭა-ქუხილით  
მუნ შეხვეწილი ნადირი ღმუის...“

რა დაგვიტოვა ილიამ განსჯისა და ფიქრის საგნად?!

ნადირისაგან, ცხოველთაგან შებილწული სინმინდე კვლავ მოელის გამოხსნას. აქ ილიას შემოაქვს რწმენის რაინდის იდეა. უფრო ადრე პოემა „აჩრდილში“ იგი ერისა და მამულისათვის თავდადებულ გმირს დაეძებდა:

„... ქართველნო, სად არის გმირი,  
რომელსაც ვეძებ, რომლისთვისც ვტირი,  
იგი აღარ გვყავს...“

აღარ გვყავს არც რწმენისთვის თავდადებული რაინდი. ლოცვისა და გალობის ნაცვლად მონასტრიდან ნადირთა ღმუილი ისმის, სრული დისჰარმონიაა ირგვლივ.

ასეა „აჩრდილშიც“: გმირის „მოედანი ჯაგით აღვსილა, ვერანად ქმნილა, / გმირის დამბადი დიდი საგანი / თქვენში სპობილა და წაწყმედილა“. ძალზე მნიშვნელოვანია ის, რომ მამულისათვის თავდადებული გმირის მოთხოვნას ილია ჭავჭავაძე ცვლის რწმენის რაინდის აუცილებლობით.

ყველასათვის ცნობილია, რომ ფილოსოფიაში გამოყოფენ ადამიანის ცხოვრების ეტაპებს, კერძოდ, კირკეგორთან ასეა წარმოდგენილი:

1 ეტაპი – დონ ჟუანი. ამ საფეხურზე ადამიანი ვნებებსა და

გრძნობებს აყოლილია, მისთვის მთავარია შინაგანი იმპულსები;

II ეტაპი – სოკრატე. შემოდის ნორმები, რომელთაც ადამიანი ემორჩილება, თუმცა იგი კომპლექსის, „უნდას“ ტყვეობაშია;

III ეტაპი – აბრაამი. ადამიანმა უნდა იპოვოს საკუთარი „მე“, შეერთოს ჭეშმარიტებას.

ადამიანს რაღაც უნდა დაემართოს, უნდა მოხდეს მასში ფერისცვალება, თორემ ამ ტყვეობაში, ამ „უსწორმასწორო და გაუტანელ“ ნუთისოფელში, ამ გრძნობებსა და გონებაში მისი დარჩენა შეუძლებელია.

ადამიანში რწმენის რაინდის მოთხოვნაა და ილიაც ელის რწმენის ახალ რაინდს, მას, „ვისიც არ ითქმის სახელი“, მაგრამ, რომელსაც დღედაღამ ჩუმი ნატვრით ნატვრობს ქართველი ადამიანი. ბეთლემის სინმინდე უნდა აღდგეს! ქართველობა, ბოლოს და ბოლოს, უნდა დაადგეს რწმენის გზას!



**P.S. 2009 წელს გაზეთ „საქართველოს რესპუბლიკაში“ დაიბეჭდა ნინო ხოფერიას უაღრესად საინტერესო წერილი „ბეთლემის მითი და სინამდვილე“, რომელიც ამ იდუმალებით შესუდრული გამოქვაბულის აღმოჩენის ისტორიას წარმოგვიდგენს, ამიტომ მიზანშეწონილად მიგვაჩნია მისი აქ მოყვანა. წერილს ვბეჭდავთ მცირეოდენი შემოკლებით:**

„სალამოხანს, იქ, მყინვარწვერის გასწვრივ, კლდეებიდან, ნისლები ამოდის, ერთიანდებიან და სულ მალლა და მალლა მიიწევენ... „ადამიანის ბუნება გაუფანტავ ბურუსში გახვეული საიდუმლოებაა“... – ილიას „განდეგილის“ შესახებ ამბობს დიმიტრი უზნაძე და ბეთლემის მიუვალ მონასტერში, ყინულებში გამოკეტილი მეუდაბნოე მას არა როგორც ჩვეულებრივ ფორმებში წარმოდგენილი სინამდვილე, არამედ, როგორც მისტერია წარმოუდგენია: „ასეთი იდუმალეა მხოლოდ ხელოვნებითი შემოქმედების ზეგავლენას ახასიათებსო“... და მაინც, მყინვარზე, ბეთლემის მონასტერში დაყუდებული ბერის ისტორია რეალობაა თუ მითი.

ილია ჭავჭავაძის „განდეგილის“ ხელნაწერი მუქი, შავი მეღვინითაა ნასწორები. როგორც ავტოგრაფიდან ჩანს, ავტორს პოემისთვის ჯერ „მეუღაბნოე“ უწოდებია. ქვესათაურად კი მიუწერია „ხალხში გაგონილი ლეგენდა“. მოგვიანებით, სიტყვები „მეუღაბნოე“ და „ხალხში გაგონილი“ გადაუხაზავს და ზემოთ, მუქი ასოებით გამოუყვანია – „განდეგილი“ ქვესათაურად კი მხოლოდ ერთი სიტყვა „ლეგენდა“ დაუტოვებია. ილიამ ნაწარმოების სიუჟეტი არც მწერლის ფანტაზიად, არც რეალურ ამბად, არამედ ოდენ „ლეგენდად“ გაგვაცნო, თუმცა, დროთა განმავლობაში ამ ლეგენდის მყარი საფუძველი, გნებავთ, სინამდვილე, სახიერად გამოჩნდა...

„მცინვარსა კლდეთა შინა არიან ქუაბნი გამოკუეითილნი ფრიად მაღალსა, და უწოდებენ ბეთლემსა, გარნა საჭიროდ ასავალი არს, რამეთუ არს ჯაჭვი რკინისა, გარდმოკიდებული ქუაბიდან და მით აღვლენ. იტყვიან უფლის აკუანსა მუნ და აბრაჰამის კარავსა, მდგომსა უსვეტოდ, უსაბლოდ და სხვათა საკვირელთა, არამედ მე ვდუმებ. კვლავად ძირსა მისა არს მონასტერი კლდესა შინა გამოკვეთილი უდაბნოდ და ან ცარიელი“... – ასე აღწერს იქაურობას ვახუტში ბატონიშვილი, რომელიც „სხვათა საკვირველთა“ ამბავთა შესახებ. დუმილს არჩევს („მე ვდუმებ“), მაგრამ კლდის შიგნით გამოკვეთილ ბეთლემის „უდაბნოს“ ზუსტი მისამართით ასახელებს.

2009 წლის აგვისტოში, სტეფანწმინდასთან ახლოს, სოფელ გერგეტში, ჩვენ მივაგენით უსამართლოდ დავინყებული ალპინისტის ხელთნაწერ დღიურს, იმისი, ვინც პირველი შეეხო იმ ჯაჭვს, აჰყვა კიბეს და ბერის სენაკში შეაღწია... ლევან სუჯაშვილი „ბეთლემის“ ძეგლის აღმოჩენისა და შემომწმების ისტორია“ 1947-1948 წლები. ჯერ ორიოდე სიტყვა თავად მოხვევე ლევან სუჯაშვილზე: დაიბადა 1911 წელს, სოფელ გერგეტში, იქვე მიიღო დანყებითი განათლება. მუშაობდა ყიზლარში, საკუთარი ცხვარი ჰყავდა. 1933 წელს ნითელ ჯარში გაიწვიეს. იქ უმცროს მეთაურთა სკოლაში კავშირგაბმულობის ელექტროტენიკუმი დაამთავრა. 1935 წლიდან დაბა ყაზბეგის რაი-საგზაო განყოფილებაში დაიწყო მუშაობა... პარალელურად დაიწყო მწვერვალებზე ასვლა... მარტო ოცდაშვიდჯერ ავიდა მცინვარწვერზე. 1938 წელს, როგორც თავის ჩანაწერებში აღნიშნავს... ოჯახური პირობების გამო ისევ მივდივარო მეცხვარედ ყიზლარში (მოჯამაგირედ)... 1940 წელს საქართველოს ალპური კლუბი გამოიძახებს, რომ სხვებთან ერთად ლავრენტი ბერიას სახელობის კავკასიონის მთავარი მწვერვალი დაიპყროს. ეს არის სარეკორდოდ დიდი ტრავერსი. „ტრავერსში“ ორი მოხვევე ალპინისტი შეგვიყვანეს. სამი თბილისიდან, სამი სვანეთიდან (მესტია) და ორი მონაწილე ადელსუს ალპინისტური სკოლიდან. პირველი ტრავერსი მე-3 და მე-4 სიძნელის მწვერვალები გავიარეთ. დანარჩენი მონაწილენი დასუსტდნენ... ოთხი ალპინისტის მიერ დაპყრობილ იქნა ბეზინგის კედელი... „შხარიდან“ თეთნულდის კალთაზე გადავედით და გამარჯვებით დავბრუნდით.

ომის დროს, 1943 წელს საბრძოლო ბატალიონიდან როგორც გამოცდი-

ლი ალპინისტი, ხევში დააბრუნეს მწვერვალებიდან სათვალთვალოდ და იქ ჩრდილოეთის საზღვარზე ტოპოგრაფიული გადაღებების გასაკეთებლად... თავის ბიოგრაფიულ ჩანაწერებში ლევან სუჯაშვილი მყინვარზე, „განდეგილის“ ბეთლემის მონასტრის აღმოჩენა განსაკუთრებულად გამოჰყოფს... ამ თემასთან დაკავშირებით ცალკე დღიური უნარმოებია. „მთელი ცხოვრების მანძილზე შეძრული იყო ამ თემით“ – გვითხრა მისმა ვაჟმა გენო სუჯაშვილმა... სამეცნიერო ლიტერატურაში თუ ენციკლოპედიაში ბეთლემის მონასტრის აღმოჩენას და შესწავლას 1948 წელს უკავშირებენ – მთამსვლელთა ექსპედიციას ალექსანდრა ჯაფარიძის ხელმძღვანელობით. რატომღაც დღემდე არსად არ არის მითითებული ბეთლემის ბერის სენაკის პირველად აღმოჩენის თარიღი – 1947 წელი, იმ პიროვნების ღვანლიც, რომელმაც პირველმა ახლოს იხილა ადგილი, სადაც: **„ფრილოსაებრ ჩამოთლილი აქვს / იმ წმინდანთა სადგურს ყინულის ზღუდე / და ზედ კარია გამოკვეთილი, / ვით კლდის ნაბრალზედ არწივის ბუდე. / ზღუდის ძირამდე რკინის რამ ჯაჭვი / ზედა ჰკიდია თურმე იმ კარსა, / და თუ არ ჯაჭვით, სხვაფრთ ვერა გზით / ვერ ძალუძს ასვლა ვერარა კაცსა“... / (ი. ჭავჭავაძე, „განდეგილი“).**

ლევან სუჯაშვილის დღიურიდან: „1947 წლის ნოემბრის თვის პირველ რიცხვებში მწვერვალ მყინვარწვერს სამხრეთ აღმოსავლეთით მდებარე კლდოვან კოლურებს ზემოთ, საღ კლდეში გარკვეულად შევამჩნიე რკინის კარები და კარებიდანვე დაშვებული რკინის ჯაჭვი. ყველაფერი თვალთ და ვინახე, მაგრამ მაინც გაეხსენი ჩემი სანადირო დურბინი და დავუნყე ყურება. დურბინით უფრო ახლოს მოჩანდა და ლამაზად დავათვალიერე მთლიანი წინა ხედი. მაშინვე გამახსენდა ილია ჭავჭავაძის პოემა „განდეგილი“. აი, სწორედ ის ჯაჭვია, რომელზეც „განდეგილის“ ავტორი მოგვითხრობს. დანახვიდან 15 წუთში გადავწყვიტე, როგორც იქნებოდა ავსულიყავი და უფრო ახლოს დამეთვალიერებინა, რომ ჩამომეტანა ზუსტი ცნობები, თუ რა იყო იმ გამოქვაბულში... კარგად ვიცოდი, რომ ჩემს თავს დიდ საფრთხეში ვაგდებდი იმის გამო, რომ მაშინ არ მქონდა ალპინისტური მოწყობილობა, არც თოკი, არც კლდის პალოები, კარაბინები და სხვა. არც მყავდა ვინმე ამხანაგი, რომ დახმარება გაენია ჩემთვის ასვლის დროს. ასასვლელი ძალიან ცუდი იყო და დიდი სიძნელის მოსჩანდა. მაინც გაბედე. გავიხადე ფეხსაცმელი და წინდებით დავინყე პირდაპირი მიმართულებით ასვლა. გავიარე ყინულოვანი და კლდოვანი კოლურები. რამდენიმე ადგილს მომიხდა დიდი სიძნელის კლდეზე აცოცება და სულ ერთ საათში მივალნიე იმ ადგილს, საიდანაც გამოქვაბულს უფრო კარგად ვხედავდი. ისიც დავინახე, რომ ასასვლელად კლდის სიძნელის კატეგორიაც უფრო მეტი იყო, ვიდრე მეგონა. გზა გავაგრძელე და უფრო მეტი სიფრთხილით და დაჭიმულობით დავინყე მოქმედება. აი, უკვე მივალნიე იმ ადგილს, სადაც მენისგან დაშლილი და დანგრეული კედლებია... აქ დიდი ალპინისტური გამოცდილებაა საჭირო, რომ მარცხი არ მომივიდეს, არ დავიღუპო უპატრონოდ... და, რა თქმა უნდა, აქ მეტი დრო

მეხარჯება ასვლაში. შემდეგ გადავდივარ ჯაჭვის ქვემოთ, 4-5 მეტრის დაშორებით, ძირში, სადაც ბუნებრივად პატარა გამოქვაბულივითაა. აქ შეიძლება 5-6 კაციც გაჩერდეს. მეც იქ დავჯექი და დავისვენე. მოვნიე პაპიროსი და შევეუდექი გზას პირდაპირ, ჩამოშვებული ჯაჭვისაკენ. ჩქარა მივალნიე ჯაჭვთან. ჩავკიდე ხელი და შევამონმე, ამოსასვლელად მაგრად იქნებოდა გამაგრებული თუ არა. ჯაჭვი ძალიან მაგრად იყო გამობმული კარებთან. ჯაჭვის დახმარებით კლდეებზე თითების ბლაუჭობით ავედი... კარებს ზემოთ ბუნებრივი კლდე უერთდება, გამოქვაბულში შესასვლელია მხოლოდ პატარა სარკმლით. სხვა შესასვლელი არსად არა აქვს. სარკმლიდან, რომელიც ძალიან ვიწრო იყო, ვეცადე თავის გადატანა. გამიძნელდა შიგნით გადახედვა. როდესაც შევეძელი თავი გამეყო (თავშიშველას) სარკმელში, მაშინ მე თვითონ ვუშლიდი გამოქვაბულში სინათლეს შესვლას. რამდენიმე წუთში თანდათან უფრო კარგად გავარკვიე ყველა საგანი: გამოქვაბულში, კარების პირდაპირ კუთხეში, ორი ცალი ხის სვეტია ქვევიდან ზემოთ აღმართული. სვეტების უკან თეთრი მატერიაა გაბმული, რომელსაც მარჯვნივ სხვა ფერის ჯვარი აქვს დახატული. ორ სვეტს შორის არის მაგიდა, თეთრსაფარგადაფარებული. ამ საფარებს მაგიდის ფეხებთან ეტყობა დახეულობა, იქიდან მოჩანს, რომ მაგიდა ქვისგან არის გაკეთებული... მაგიდაზე აღმართულია რაღაც ჩონჩხისებრი საგანი, რომელსაც გადაფარებული აქვს თეთრივე მატერიის ნაჭერი. ძალიან შავად მოსჩანს. არ ვიცი რა არის. მაგიდაზე ალაგია სხვადასხვა ფიგურის საგნები. პირველი ეტყობა ყველაზე მოზრდილია და მაგიდის მარცხენა მხარეს დგას. შემდეგ უფრო პატარა საგნები ალაგია. სულ 6 თუ 7. არ ვიცი, რომელს რა უნდა დავარქვა. ჩემთვის გამოურკვეველია. გამოქვაბულში მარცხნივ, შუა კედელზე აღმართულია კარები. ეს კარები ხისაა. შეიძლება კიდევ სხვა გამოქვაბულიც არის და გასასვლელი კარებია. მე ასე ვფიქრობ, რადგან მარცხენა მხარეს უფრო ბნელა გამოქვაბულში. მარჯვენა კედელზე, კარებთან ახლოს ქვის სკამია. კარგად ჩანს, რომ ორი ქვა არის გათლილი ხელოვნურად. ძირს უფრო უგანოა და ზემოთ კი უფრო განიერი და დიდაა. სკამის გვერდში, კედელზე მიყუდებულია რქა. ეს რქა ნამდვილად ჯიხვის რქა არის... მაგიდის წინ მოჩანს რაღაცა მუხლის ან ბარძაყის და წვივის ძვლებისებური საგანი. არ ვიცი, კარგად ვერ გავარკვიე რა არის. ის შეიძლება ჩონჩხიც იყოს. მხოლოდ ნამდვილად კი ვერ ვიტყვი, რომ ის ადამიანის ჩონჩხია. ძალიან კი ჰგავს. სარკმლიდან სხვა არაფერი ჩანს. ამის შემდეგ ვბრუნდები უკან. ისევ ჯაჭვზე ჩამოვდივარ. ჯაჭვიდან დაშვების შემდეგ მარშრუტი შევიცვალე. უფრო ჩრდილო-დასავლეთის მხრით დავინყე ჩამოსვლა. აქედან კლდიდან გავდივარ... შემდეგ ისევ კლდეზე და მესამე კოლურიდან უკვე ვეშვები ძირს, ქვანაშალ და კლდოვან ფერდობზე. ვუხვევ სამხრეთ-აღმოსავლეთით... უკვე ჩამოვედი უვნებლად იმ ადგილზე, საიდანაც ასვლა დავინყე... უკვე ყველანაირ ხიფათს ვარ გადარჩენილი. თავი უკვე თავისუფლად ვიგრძენი. აქედან უკვე ზოგადად დავინყე გამოქვაბულის გადახატვა..."

ერთი წლის შემდეგ ბეთლემის მღვიმის შემსწავლელ პირველ ექსპედიციას, რომელსაც ალექსანდრა ჯაფარიძე ხელმძღვანელობს, ლევან სუჯაშვილი მიჰყვება, გზას უკვლევს... საზოგადოება მხოლოდ იმის შემდეგ იგებს ბეთლემის ბერის სენაკის აღმოჩენის ისტორიას, როცა უკვე სათანადო ტერმინოლოგიით ქვეყნდება პრესაში (აღმოჩენასაც პიარი და გაფორმება სჭირდება). საქმეში ერევა სამთავრობო ზარები... ჟურნალისტები მზამზარეულ ინფორმაციას იღებენ (როცა ყველაფერს გასაგებად და ნათლად გვიამბობენ, საფუძვლის საფუძველი რატომ უნდა ეძიონ)... გაზეთ „კომუნისტში“ ალექსანდრე ჯაფარიძის, წერილი ქვეყნდება: „გამოქვაბული მდებარეობს მწვერვალ ყაზბეგის სამხრეთ-აღმოსავლეთით კლდოვანი ქედის ფერდობზე, დაახლოებით 4000-4100 მეტრის სიმაღლეზე. მისი გარეგანი სახე მეტად საინტერესოა: გამოქვაბულის კარი გამოკეტილია თითქმის 400 მეტრის სიმაღლის შვეულ კლდეზე... ექსპედიციის წევრებს განდეგილის სენაკი წარმოუდგათ შემდეგი სახით: ხელით დამუშავებული მღვიმე, მომრგვალებული ფორმის. კარის ზემოთ მოთავსებული იყო სარკმელი, საიდანაც სენაკში დღის სინათლე შედიოდა... მარცხენა ბოძის ძირში, შიგნიდან დამაგრებული იყო ერთმეტრიანი ჯაჭვი, რომლითაც ალბათ შიგნიდან იკეტებოდა კარი... ნივთები, რომელიც ამ სენაკში დახვდათ, გახლდათ ჭედური ხატი დაახლოებით მეცამეტე საუკუნისა, სამფეხა ბრინჯაოს შანდალი. 10 ცალი ძველებური ვერცხლის ფული და სხვა საგნები, საეკლესიო-საკულტო მნიშვნელობის კარებთან ერთად, კანდელია სტეფანწმინდის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში. 1957 წლის სექტემბერში, ბეთლემის სენაკის აღმოჩენიდან 10 წლისთავზე, ილია ჭავჭავაძის საიუბილეოდ, მყინვარწვერზე ქართველი მწერლების ექსპედიცია მოეწყო. მათაც გამყოლად მოხვევ ლევან სუჯაშვილი ახლდათ, ვისი გვარის და სახელის ინიციალს ჩამოთვლილთა სიაში, სულ ბოლოში ვკითხულობთ... 1978-1980 წლებში ბეთლემის მიდამოებთან თბილისის უნივერსიტეტის ახალგაზრდები ადიან. სინამდვილე მითზე არანაკლებ საინტერესო გამოდგა. გათანამედროვედა ლეგენდა. უამრავი ვერსიის მიუხედავად, დღემდე დაუდგენელია, სად იწყება მითი და სად მთავრდება სინამდვილე.

2000 წელს, საქართველოს პატრიარქის კურთხევით ბეთლემის მონასტრის სიმაღლეზე ლოცვა ისმოდა... მაგრამ ეს უკვე სხვა თემაა ისევე, როგორც მეუფე ნიკოლოზის მიახლება ბეთლემთან და მეუფე პეტრე ცანავას მხრებით მყინვარზე ატანილი ჯვარი... გაოგნებულ და რწმენაში გამყარებულ მოხვევთა მუხლის მოდრეკა... სხვა თემაა ასკეტური ცხოვრების, განდეგილობის თვალშეუმდგარი, ალბათ ყველაზე ძნელად დასაპყრობი მწვერვალი და ილიას პოემაში დასმული შემდგომ რატომღაც რიტორიკად ქცეული კითხვა: «ღმერთს რაში უნდა ამ ყინულებში ყოფნა კაცისა»...

ნინო ხოფერია

## ილია და ქართული თეატრი

ილია ჭავჭავაძის, როგორც ქართული თეატრის პატრონისა და ჭირისუფლის, ღვანლი კარგადაა შესწავლილი და შეფასებული. მის დამოკიდებულებას ქართული თეატრის მიმართ ჩვენი გამოკვლევა რამდენიმე ასპექტით წარმოაჩენს:

1. ილია ჭავჭავაძის თეატრალური მოღვაწეობა (რეჟისორულ-აქტიორული ძიებანი და ილია, როგორც დეკლამატორი);

2. ილიას თეატრალური ესთეტიკა, მისი თვალსაზრისი, ზოგადად, თეატრისა და, კერძოდ, მსახიობის ხელოვნების შესახებ;

3. ილია – თეატრალური კრიტიკოსი.

ჩვენი მიზანია ერთიან სისტემაში იქნეს გააზრებული, დანახული, შეფასებული და დაფასებული ილია ჭავჭავაძის თეატრალური მოღვაწეობა, გამოიკვეთოს ის უმთავრესი, რომელიც, მისი აზრით, თეატრალური ხელოვნების უპირველესი მისიაა – ზნეობის, ეთიკის, კეთილშობილების, უმაღლესი ადამიანური იდეალების მსახურება, მამულისა და მოყვასის სიყვარული, ქართული ენის სინმინდის დაცვა! მთლიანობაში წარმოვადგენთ ილიას სამსახიობო თუ რეჟისორულ ძიებებს, მის თეატრალურ მრწამსსა და ესთეტიკას. ეს კი ხელს შეუწყობს ილია ჭავჭავაძის ცხოვრებისა და შემოქმედების მთლიანი პროცესის აღქმას, მისი პიროვნების მრავალმხრივობისა და მრავალსახეობის წარმოჩენას.

შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ ილია იყო განუხორციელებელი რეჟისორი და მსახიობი, მას სისხლში ჰქონდა გამჯდარი თეატრის, სცენის სიყვარული და ეს იყო ბიძგი იმისა, რომ მისი საზოგადოებრივი მოღვაწეობის დასაწყისში თავად მოგვევლინა რეჟისორის ამპლუაში.

1859 წლის ზაფხულში, პეტერბურგიდან ჩამოსული ილია დგამს ცოცხალ სურათებს უილიამ შექსპირის „მეფე ლირიდან“, ლირს თვითონ თამაშობს. საღამომ დიდი წარმატებით ჩაიარა.

პ. უმიკაშვილის გადმოცემით, ცოცხალ სურათებს თბილისის საზოგადოება ინტერესით მიაჩნდა და დიდად კმაყოფილიც დარჩა (მახარაძე 1989: 141); (მახარაძე 1939: 21); (ჭელიძე 1963: 58). ამ წარმოდგენის შესახებ უფრო ვრცელ ცნობას გვანვდის იოსებ გრიშაშვილი:

„1859 წელს, 22 წლის ჭაბუკი ილია, ავადმყოფობის გამო დროებით თავს ანებებს სწავლას, პეტერბურგიდან მიემგზავრება თბილისს და რამდენიმე თვეს თავის სამშობლოში ატარებს... მას თან ჩამოჰყვა სურნელი ზანგი მსახიობის, ოლირჯის, გასტროლებისა, რომლის მეფე ლირზედაც 1858 წელს მთელი პეტერბურგი ლაპარაკობდა. ბიოგრაფების ცნობით, იმ ხანებში თბილისის ყოფილი პირველი გიმნაზიის დარბაზში, სადაც ერთ დროს გიორგი ერისთავმა პირველი ქართული წარმოდგენა გამართა, ილიას დაუდგამს ცოცხალი სურათები შექსპირის „მეფე ლირიდან“. ამ ცოცხალ სურათებში მონაწილეობა მიუღია თბილისის წარჩინებული ოჯახის წევრებს, მათ შორის ალექსანდრე ჭავჭავაძის შვილებს – სოფიოსა და დავითს, მეფე ლირი თავად ილია ყოფილა. ეს იყო პირველი ცოცხალი სურათების დადგმა საქართველოში“ (გრიშაშვილი 1952: 262-263).

ცოცხალი სურათების წარმოდგენა თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკური სანახაობაა, რაც არსებობდა რევოლუციამდე თეატრში და, რომელსაც თანამედროვე თეატრი აღარ მიმართავს. ეს იყო სანახაობა, რომელიც პლასტიკურად გამოხატავდა ადამიანთა ცხოვრების ერთ რომელიმე მომენტს. ცოცხალი სურათი უტყვი, უძრავი და ხანმოკლე იყო (უფრო ვრცლად იხ. ურუშაძე 1967: 49-50).

იოსებ გრიშაშვილის ზემოთ მოყვანილი ცნობა იმის შესახებ, რომ ილიას უკავშირდება ცოცხალი სურათების პირველი დადგმა საქართველოში, სინამდვილეს არ შეესაბამება. ჩვენში ცოცხალი სურათის გამართვის შესახებ პირველი ცნობა ეკუთვნის მ. თუმანიშვილს: „ამ საღამოს ჭეშმარიტი სიტკბოება განვიცადე აქაური თეატრის სცენაზე ცოცხალი სურათების ნახვით, რომლებიც დასდგა ხელოვნების გამოჩენილმა მცოდნემ

თავადმა გაგარინმა“ (ხელთუბნელი 1937: 116). ეს ჩანანერი დათარიღებულია 1849 წლის 20 მარტით და ათი წლით უსწრებს გრიშაშვილისეულ ცნობას, თუმცა ილია ჭავჭავაძე, გაგარინის შემდეგ, ცოცხალი სურათების ერთ-ერთი პირველი დამდგმელი რეჟისორია ქართულ თეატრში. იგი ამ ტიპის ხელოვნების სათავეებთან დგას და, ფაქტობრივად, ამზადებს ქართულ სცენას შემდგომში ასე ცნობილი ცოცხალ სურათებად წარმოდგენილი „ვეფხისტყაოსნისათვის“.

სრულიად გამორჩეული ღვანლი მიუძღვის მას ქართულ თეატრში „მეფე ლირის“ დადგმის საქმეში. 1879 წლიდან, ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენის პირველი დღიდანვე, ილია იწყებს ფიქრს „მეფე ლირის“ სცენურ ხორცშესხმაზე. ამ პიესის პირველი სცენური ვერსიის შექმნის საქმეში მან ჩართო მ. გურიელი, მ. ბებუთაშვილი, დ. ყიფიანი, ივ. მაჩაბელი, აკაკი და სხვები. „ილია უშუალოდ ხელმძღვანელობდა „ლირის“ სცენაზე განხორციელების პროცესს, მასთან შეთანხმების საფუძველზე წყდებოდა ნებისმიერი უმნიშვნელო დეტალიც კი“ (ჩხარტიშვილი 2007: 24). „მუდმივი სცენის“ 4-წლიანი ისტორიის განმავლობაში უკვე განხორციელებულია შექსპირის „ვენეციელი ვაჭარი“ და „ჰამლეტი“. ეროვნული ინტერესებისათვის ბრძოლის საშუალებათა რკალში შექსპირი თავიდანვე მოექცა. ამ მხრივ კიდევ ერთი წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო 1883 წელს „მეფე ლირის“ სცენაზე გაცოცხლება.

თარგმანის დასრულების შემდეგ, ჯერ კიდევ „მუდმივი სცენის“ დაარსებამდე, „მეფე ლირის“ დადგმის სურვილი გამოთქვეს მამია გურიელმა, დავით ერისთავმა და ნინო ორბელიანმა, მაგრამ მათს ჩანაფიქრს წინ აღუდგა ილია ჭავჭავაძე, რადგან იგი ფიქრობდა, რომ ასეთი რთული ნაწარმოების განხორციელებას განსაკუთრებული მომზადება სჭირდებოდა. ამასთანავე, „მეფე ლირი“ უნდა გამხდარიყო აღდგენილი ქართული თეატრის პერსპექტივის განმსაზღვრელი. „ლირს“ მაქსიმალურად უნდა გამოეკვეთა ახალბედა ქართველ მსახიობთა შემოქმედებითი პოტენცია.

კოტე ყიფიანის ცნობით, ილიას მოუნდომებია ლირის დიდ

სცენაზე დადგმა ისე, რომ როლები უნდა შეესრულებინათ მხოლოდ მწერლებს: თავად ილიას, ივანე მაჩაბელს, მამია გურიელს, ნინო ორბელიანს, დავით ერისთავს, დიმიტრი ყიფიანსა და სხვებს, მაგრამ წარმოდგენა მწერალთა მონაწილეობით არ შემდგარა (გრიშაშვილი 1952: 271).

ცნობილია, რომ ლირის როლის განხორციელება ილიამ დიმიტრი ყიფიანს შესთავაზა, მაგრამ ყიფიანმა თავად მოითხოვა ლირის როლის თარგმნა. იგი 1879 წლის ოქტომბერში ქვიშხეთიდან ი. ჭავჭავაძეს წერილს სწერს: „შრომა გაგინევიათ დიდი, ნიჭი გამოგიჩნდათ შესანიშნავი, ერთი შეცდომაა, მხოლოდ ერთი: კილო – შექსპირის თხზულებებში, რომლებიც კარგა ძველია, ლექსიც ბევრი იპოვება დაძველებული, რასაც დიდი ხანია აღარ ხმარობენ, მაგრამ კილო არის სასაუბრო. თქვენ უფრო სამნიგნობრო კილოს გაჰყოლიხართ. მშვენიერება არის თქვენი თარგმანი, – ეს ყოვლად უეჭველია, – მაგრამ ამ კილოზედ არსად ულაპარაკიათ, არსად ლაპარაკობენ... თუ მაინცდამაინც გნებავთ, ლირი მე წარმოვადგინო, – ნება მომეცით, ეს როლი მე ვთარგმნო ჩემებურად“ (არქივი 1951: VIII-XIV). დიმიტრი ყიფიანის ასეთი სურვილი არაა შემთხვევითი, რადგან შექსპირის პიესის პირველი ქართული თარგმანი სწორედ მას ეკუთვნის: 1841 წელს ფრანგულიდან თარგმნა „რომეო და ჯულიეტა“.

დიმიტრი ყიფიანის ასეთი შემოთავაზება ილიამ არ მიიღო. ამის შემდეგ ლირის როლის პირველი შემსრულებლის შერჩევის მიზნით გამოაცხადა კონკურსი, რომელიც ილიას სახლში ჩატარდა. ჟიურის შემადგენლობაში შედიოდნენ: ილია ჭავჭავაძე, რაფიელ ერისთავი, ივანე მაჩაბელი, მიხეილ ბებუთაშვილი, ალ. ჰალბი (თბილისის რუსული თეატრის ხელმძღვანელის მამა). კონკურსანტებს „მეფე ლირის“ III მოქმედების მე-3 სურათი – წყევლის სცენა – მხატვრულად უნდა წაეკითხათ. ილიას თანადგომითა და სურვილით, ლირის როლის შემსრულებლად დიმიტრი ყიფიანის ვაჟი, კოტე, შეარჩიეს. თავად კოტე ყიფიანი კი ლირის როლზე დანიშვნის ისტორიას ასე იგონებს: „ილიამ 1879 წლის გიორგობისთვეში დამიბარა თავის

სახლში და მითხრა, რომ შენ უნდა იკისრო მეფე ლირის როლის შესწავლაო. შენ შეგნებული კაცი ხარ და მოამზადე როლი ისე, როგორც გესმის, ნურა კრიტიკოსის თხზულებას, ნურა რეცენზიას ლირზედ ნუ წაიკითხავ, თორემ აგერევა გზა და კვალი, თვითონ შენით უნდა შექმნა ლირის ხასიათი და მერწმუნე, უკეთესად გამოგივა“ (ყიფიანი 1964: 27). დიმიტრი ყიფიანს კი შვილისთვის ასეთი რჩევა მიუცია: „აილე წიგნები, გარს შემოინყვე და, რაც სადმე წერია როლის ხასიათზე, სხვადასხვა არტისტების შეხედულებაზე ყოველი რეცენზია და კრიტიკა გადაიკითხე, რომ შენ თვითონ შეგეძლოს შექმნა ლირის ხასიათი“ (ყიფიანი 1909: 7).

მაშინდელ თეატრში სპექტაკლის დადგმას მაქსიმუმ ორ კვირას ანდომებდნენ, „ლირის“ პრემიერა კი კონკურსის შედეგის გამოცხადებიდან ოთხი წლის შემდეგ გაიმართა. ქართველი ინტელიგენცია დიდი ინტერესით ელოდა „მეფე ლირს“ სცენაზე, მით უფრო, რომ პრემიერა ასი რეპეტიციის შემდეგ შედგა (ზოგიერთი ცნობით, 60 რეპეტიციის შემდეგ). სპექტაკლი ჩავარდა, მწვავე იყო კრიტიკაც. „მაინც რა ფაქტორებმა განაპირობა „მეფე ლირის“ მარცხი სცენაზე? ვფიქრობთ, მასში თავი იჩინა ყველა იმ პრობლემამ, რაც იმ პერიოდის ქართულ თეატრს ჰქონდა. კომედიური პლანის მსახიობებმა ვერ დასძლიეს შემოქმედებითი ამოცანები, მათ ვერ შესძლეს შეექმნათ ტრაგიკული და დრამატული სახეები. შექსპირის დრამებისათვის საჭირო იყო დიდი ტემპერამენტის და დიაპაზონის მქონე ტრაგიკოსი მსახიობები, რომელთა ნაკლებობას ქართული თეატრი იმ პერიოდში ძლიერ განიცდიდა“ (ჩხარტიშვილი 2007:). გარდა ამისა, მსახიობებმა ვერ დაძლიეს გმირთა ხასიათები და ტექსტი ვერ გაითავისეს, სპექტაკლის წარმატებას ხელს უშლიდა რეჟისორ მ. ბებუთაშვილის „რეჟისორული პარტიტურა“, რომელიც, ძირითადად, პიესის არასწორ მონტაჟში გამოვლინდა (იგი ინახება თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში), სარეჟისორო ეკზემპლარში აღნიშნულია მთელი რიგი გამოტოვებული მნიშვნელოვანი ადგილები, რომლებმაც დრამატურგიული ლოგიკა დაარღვიეს (უფრო

ვრცლად იხ.: ჩხარტიშვილი 2007; გუგუნავა 1964; დავითაია 1975); თუმცა ილიას მიზანი, ქართული თეატრის სცენაზე ეხილა „ნამდვილი შექსპირი“, გვიან, მაგრამ მაინც ასრულდა. „პირველმა შექსპირულმა ცდებმა ახალი შემოქმედებითი სივრცეები გახსნეს თეატრის წინაშე, ახალი ამოცანები დაუსახეს მას“ (ურუშაძე 1986: 57). ამის სათავეებთანაც ილია ჭავჭავაძე იდგა.



ილია იყო განუხორციელებელი მსახიობი. ორი საბუთი არსებობს საჩვენებლად იმისა, რომ ი. ჭავჭავაძეს ჰქონდა დაუოკებელი წყურვილი სცენაზე თამაშისა, პირველი: **ცოცხალ სურათებად წარმოდგენილ „მეფე ლირში“ იგი თავად განასახიერებდა ლირს** და მეორე, გრ. ყიფშიძის თქმით, მას შემდეგ, როცა მოეწყო „მეფე ლირის“ საჯაროდ კითხვა, 1874 წელს, ილიას იმავე წლებში სცენაზე უთამაშია ამ პიესაში და **შეუსრულებია კენტის როლი** (გრიშაშვილი 1952: 269). საინტერესოა ისიც, რომ ივ. მაჩაბელთან ერთად დაწყებული „მეფე ლირის“ თარგმნის პერიოდში, მაშინ, როცა ცოცხალ სურათებად უკვე წარმოდგენილი და ნათამაშები ჰქონდა ლირი, სიცილით აღუთქვა ვანოს: შენს თარგმნილ ლირს პირველად მე ვითამაშებო (ჭელიძე 1963: 58).

ცალკე უნდა აღინიშნოს ილია ჭავჭავაძის, როგორც მკითხველის, მხატვრული კითხვის ოსტატის მოღვაწეობა. მისი შემოქმედებაც ამ მხრივაც საეტაპო მნიშვნელობისაა. 1870 წლის დეკემბერში გიორგი წერეთელს თავის ბინაზე ლიტერატურული საღამო გაუმართავს. სწორედ ამ საღამოზე ნაუკითხავს ილიას თავისი „კაცია—ადამიანი?!“. მოგვიანებით ამის შესახებ ეკატერინე გაბაშვილი იგონებდა: „მე კი, ისედაც ექსტაზამდინ მისული მისი თაყვანისმცემელი, ფანატიკოს თაყვანისმცემელ მონად გადამაქცია“ (განათლება 1908:).

1871 წელს ვახტანგ თულაშვილს განუზრახავს სალიტერატურო საღამოს მოწყობა და ილია ჭავჭავაძისათვის უთხოვია, მონაწილეობა მიიღეო. ამასთან დაკავშირებით ილია წერილით

მიმართავს დავით ერისთავს და სთხოვს: „დანვრილებით მომწერე: 1. ვინ არიან მკითხველები; 2. შენც ურევხარ თუ არა; 3. შინაურული მოწყობილება იქნება იმ საღამოს თუ საგარეო“ (ჭავჭავაძე 1955: 137). პროფესორი ნათელა ურუშაძე წერილში „მხატვრული კითხვა – ერის სულის გადარჩენის ერთ-ერთი საშუალება“ ასეთ შეფასებას აძლევს ილიას ამ მოთხოვნებს: „დავაკვირდეთ, რა სურს იცოდეს ილიამ მანამ, სანამ ლიტერატურულ საღამოში მონაწილეობას დასთანხმდებოდეს: ვინ არიან მკითხველები, ანუ როგორი იქნება მოსალოდნელი საღამოს მთლიანი სურათი და, აქდან გამომდინარე, ისურვებს და შეძლებს თუ არა, რომ შეექსოვოს მას, როგორც ნაწილი. ისიც სურს იცოდეს, შინაურული მოწყობილობა იქნება ამ საღამოს თუ საგარეო, ანუ დარბაზის მოცულობა და აუდიტორიის სიმრავლე. ორივე ეს მოთხოვნა პროფესიონალი მკითხველის მოთხოვნაა, რადგან რეპერტუარი სხვა მონაწილეთა და მსმენელი აუდიტორიის თავისებურებით გაიაზრება“.

1873 წლის 19 დეკემბერს ილია პეტერბურგიდან მეუღლეს სწერს: „ამას წინათ გიორგი შერვაშიძე მოვიდა და მთხოვა, შექსპირის ტრაგედია კაროლი ლირი, რომელიც ქართულად ინგლისურიდან გადავთარგმნეთ, წაგვიკითხეო. წავედი წასაკითხად. კარგა ბლომა ხალხი იყო და ძალიან მოიწონეს. ასე იფიქრე, ქალებმა იტირეს და კაცები კი სულ აფერუმს იძახდნენ. ქალაქში რომ ჩამოვალ, გვინდა წარმოვადგინოთ სცენაზე. მშვენიერი რამ იქნება... როცა მშვიდობით მოვალ, მოვიტან და კარდანახში წაგიკითხავთ და, თუ არ გატიროთ, ცუდი კაცი ვიყო“. მართლაც, რუსეთიდან ჩამოსვლისთანავე ილია აწყობს „მეფე ლირის“ საჯაროდ კითხვას. გაზეთი „დროება“ წერდა: „ჩვენ დავესწარით „მეფე ლირის“ კითხვას და მართალი უნდა ვთქვათ, თარგმანი სწორედ სამაგალითოა“ (დროება 1874). ილიას განსაკუთრებით უყვარდა თურმე „მეფე ლირის“ ორი ეპიზოდის წაკითხვა: მარტოდ დარჩენილი ლირის მონოლოგისა („იზუზუნე და იქროლე“) და კორდელიას სიტყვა მამისადმი.

1874 წლის 18 აპრილს მას ქუთაისშიც წაუკითხავს „მეფე ლირის“ ნაწყვეტები (დროება 1874). „ილიას დინჯი ხმა ჰქონდა

და მარჯვენა ხელის მაღიმალ მაღლა აწევა უყვარდა თურმე, როცა სალიტერატურო საღამოებზე გამოდიოდა, ქართველები ჯერ კიდევ არ იყვნენ შეჩვეულნი საჯაროდ კითხვას. ილია კითხვის კულტურას ხელს უწყობდა თავისი მოხდენილი დეკლამაციით და ქართულ კაზმულ მწერლობას პოპულარიზაციას უქმნიდა (გრიშაშვილი 1952: 273).

ილიას განსაკუთრებით უყვარდა ნ. ბარათაშვილისა და გრიგოლ ორბელიანის ლექსების კითხვა. იოსებ გრიშაშვილი წერს: „მე მინდა ერთ წუთს თავლი დავხუჭო და წარმოვიდგინო თბილისის საზაფხულო თეატრის სცენა 1875 წელს.... აი, გამოდის ილია ჭავჭავაძე, „ის ლიბერალი, ბურთივით მრგვალი“ – როგორც დაახასიათა გრიგოლ ორბელიანმა. პარტერში ტაშის ტკრციალი გაისმის. მერე სიჩუმე ჩამოვარდება... ილია ერთ წუთს ჩაფიქრდება და დაიწყებს გრიგოლ ორბელიანის ლექსის „ონიკოვის დარდების“ კითხვას:

„ეს რა ცეცხლში ჩავარდნილვარ, სადა ვარ?  
გული მეწვის სასიკვდილოდ მზადა ვარ,  
ძალსავითა ვგდივარ ა იმ ქუჩაში,  
ვყარაულობ ერთის ვისმეს კარებსა...  
ვინც გაივლის, მკითხავს აქ რას აკეთებ?  
შენ რას ნაღვლობ, მე რას გიშლი, რა გინდა?  
მითილი ხარ, თორემ არა მკითხავდი,  
მოდი ამ ვირს ეშხზე ელაპარაკე“.

ამ ლექსის ნაწყვეტი იმიტომ მოვიყვანეთ, რომ გვეგრძნო ილია სცენაზე, წარმოგვედგინა მისი სახის მეტყველება, მისი დინჯი ხმა და მარჯვენა ხელის მაღიმალ აწევა, რაც ასე უყვარდა თურმე პოეტს.... ილიას დამახასიათებელი თვისება ყოფილა სიტყვის კაფიეტად გამოთქმა და სახის ნაკვთთა ათამაშება (მიმიკა). მისი დეკლამაცია იყო ბუნებრივი და შთამბეჭდავი“ (იქვე: 271).

არტურ ლაისტის გადმოცემით, ილია რომ ლაპარაკობდა, ცეცხლი და გატაცება თანდათან ემატებოდა.

ი. მანსვეტაშვილის თქმით, ილია კარგი მკითხველი იყო, თუმცა ხმა ცოტა მოყრუო ჰქონდაო. „ილიას დიდი ხმა არ ჰქონდა, არც ძალიან მჟღერი, მაგრამ მკაფიო, მკვეთრი და ნათლად გასაგონი. არ იცოდა კილოშეკიდებით ლაპარაკი, ხმის აკანკალება, არც ხელების წარამარა სავსავი. მასში იყო არტისტიულობა და არა თეატრალობა“ – დაასკვნის ი. ელევთერიძე (იქვე: 277).

როცა ილიამ „გლახის ნაამბობი“ წაუკითხა „დროების“ რედაქციის თანამშრომლებს, იმდენად დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია, რომ კოტე მესხი იგონებს: „ასეთი ტკბილი, ძლიერი, მკაფიო ქართული კითხვა ან სიტყვა ჯერ არ მსმენოდა“ (იქვე: 272).

როგორც ჩანს, ილია არ იყო მხოლოდ კარგი მკითხველი. მას შეეძლო ხასიათების გადმოცემა და მოქმედებაში წაკითხვა. ეს, თავისთავად, სამსახიობო უნარს გულისხმობს. ამ მხრივ უაღრესად ყურადსაღებია ეკატერინე გაბაშვილის ცნობა: „როცა ილიამ 1876 წლის 29 იანვარს იარმუკში წაიკითხა „კაცია-ადამიანის?!“ ეპიზოდი, რომელშიც ლუარსაბი და დარეჯანი შვილის ყოლაზე ოცნებობენ და, როცა ილიამ მოთხრობის გათავებისას „ჩუპრი-ჩუპარ, პუპრი-ჩუპარ“ დასძახა და ტაშის შემოკვრით გავიდა სცენიდან – ყველას აღტაცების ცრემლებით თვალები დაგვენამაო“ (გრიშაშვილი 1961: 45).

1889 წლის 25 მარტს წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების სასარგებლოდ გამართულ ლიტერატურულ საღამოზე ილიას წაუკითხავს გიორგის სიკვდილის სცენა „ოთარაანთ ქვრივიდან“. იაკობ გოგებაშვილი „ივერიაში“ (ი. სომნაძის ფსევდონიმით) წერდა: „საქმე ი. ჭავჭავაძეზე მიდგა. იგი გამოვიდა დინჯად, გაშალა კათედრაზე რვეული და დაიწყო კითხვა. ისეთი სიჩუმე ჩამოვარდა, რომ დარბაზში ბუზის გაფრენას გაიგონებდა კაცი... ხმა აქვს მუსიკალური, კილო შესაფერისი, ლოგიკური ხმის აწევ-დანევა რიგზე მიჰყავს, გამომეტყველება და მოძრაობა პირისახისა შეესაბამება წაკითხვის შინაარსსა და, საზოგადოდ, მისი ხმა მკაფიოდ ჰხატავს ყოველ აზრსა და გრძნობას“ (ივერია 1889).

ალ. ყიფშიძის მოგონებით, „ილიამ ბევრი ილაპარაკა, მაგრამ დასვენებით, მოკლედ და მკაფიოდ. ან ვინ გადაურჩება დაუმონავებელ მის გონიერ ლაპარაკს, ახილლ შუბლს და მშვენიერ, წყლიან თვალებს?!“ (მრეველიშვილი 2006: 16).

ცალკე უნდა აღინიშნოს ილია, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ მკითხველი. „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დამდგენ კომისიაში რუსთაველის პოემა მთლიანად წაუკითხავთ 1881 წლის თებერვლიდან თითქმის ერთი წლის განმავლობაში. თავმჯდომარეობდა გრიგოლ ორბელიანი. სავსე დარბაზის თანდასწრებით, სინათლის შუქით განათებული რუსთაველის პორტრეტის ქვეშ (მხატვარ მირიანაშვილის მიერ შესრულებული) 13 თებერვალს ილიას წაუკითხავს „ამბავი როსტევეან არაბთა მეფისა“. აღტაცებული იონა მეუნარგია წერდა: „ილია ჭავჭავაძე, რომელიც ამ საღამოს კითხულობდა „ვეფხისტყაოსნის“, საზოგადოდ, კარგი მკითხველია. იმას მშვენიერი ხმა აქვს, მშვენიერი გამოთქმა, ჩინებული კილო, მის კითხვაში ნამდვილი ქართული სიმების ჟღერა ისმის, მაგრამ თვითონ კითხვაში კი იმას ხელოვნება აკლია. რაღაც გამოუთქმელ სიამოვნებას ვპოვებ მე ჭავჭავაძის კითხვაში, როდესაც ის თავისი ხმის სასიამოვნო ტემბრით შემოსძახებს:

„მაგას ნუ ბრძანებ, მეფეო, ჯერ ვარდი არ დაგჭკნობია“

რაღაც დიდებული, რაღაც გრძნობისთვის სასიამოვნო რამ ისმის ამ ხმაში, ამ ერის გულიდამ გამოსულ სიტყვების გამეორებაში. მაგრამ რა გინდა, რომ სულ გუნებით კილოთ, ამ გულის ხმას მისდევს ბატონი ილია და ყველა ადგილებს ერთი და იგივე გვარად ამბობს“ (დროება“ 1883).

ამგვარად, ილია ჭავჭავაძის მხატვრული კითხვის თავისებურებათა განსაზღვრისას მისმა თანამედროვეებმა დაასახელეს თვისებები, რომლებიც ილიასთვის, როგორც საუკეთესო მკითხველისთვის, იყო დამახასიათებელი: ხმის ბუნებრივი სასიამოვნო ტემბრი, სწორი ინტონაცია, მუსიკალობა, ძლიერი ემოცია, მკაფიო მეტყველება, ზომიერი შესტიკულაცია, აზ-

რის წინ წამოწევა – ასეთი მონაცემები სასურველია დღესაც, როცა მხატვრული კითხვის ხელოვნება უკვე საერთო კრიზისის განიცდის. ილია ჭავჭავაძე ემიჯნება იმ პერიოდისათვის დამახასიათებელ წამღერებით, ლილინით, პათოსით კითხვას და აზრისა და ემოციის ნაზავს გვთავაზობს. საინტერესოა მისი ერთი რეპლიკაც, პეტერბურგიდან „ლირის“ თარგმანის შესახებ თავის მეუღლეს რომ სწერს და შენიშნავს: „მაგას კაი წაკითხვა უნდა – როცა მოვალ, მე თვითონ წავიკითხავ და ნახავ, როგორი თარგმანია“. ამ ფრაზაში არის განსაზღვრული უმთავრესი რამ – სწორი ინტონაცია “კაი წაკითხვა”, ანუ ის, რაც წასაკითხის მხატვრულ თავისებურებასაც გაგრძნობინებს, აზრისა და ლოგიკის ძალასაც წარმოაჩენს და ავტორის ღირსებასაც დაგანახავს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ილია სწორედ კარგ მკითხველთა სათავეებთან დგას და მხატვრული კითხვის ცოცხალ მაგალითად გვევლინება.



შეუფასებელია ილია ჭავჭავაძის, როგორც ქართული თეატრის მესვეურისა და პატრონის, ღვაწლი. თუ გიორგი ერისთავმა აღადგინა ძველი ქართული თეატრის ძირები, ილიამ განაახლა და ააყვავა ამ ფესვების რტოთა ლაშქარი – წერდა იოსებ გრიშაშვილი (გრიშაშვილი 1952: 262). როცა ილია ქართულ თეატრს სათავეში ჩაუდგება, თავის გარშემო შემოიკრებს მაშინდებულ თეატრალებს: გ. თუმანიშვილს, დ. ერისთავს, ნ. ავალიშვილს და ჩამოაყალიბებს მუდმივ დასს – ქართველ მსახიობთა კოლექტივს. სრულიად დაუღალავი და უანგარო იყო მისი შრომა, ბრძოლა ქართული თეატრის ფეხზე წამოსაყენებლად. მან საჯარო კრების მოწვევა განიზრახა და თავისი ხელმოწერით ბარათები დაუგზავნა იმ პირებს, რომელთა მხარდაჭერაც სჭირდებოდა, რათა შექმნილიყო ქართული თეატრი (თუმცა ყველამ როდი დაუჭირა მხარი, თუნდაც გრიგოლ ორბელიანმა, რომელმაც მაშინ ზედმეტად მოუშაბდებლად მიიჩნია ქართული თეატრის აღორძინების ილიასეული მცდელობა-მონდომება (ბახტრიონი 1922). ილია თავის წერი-

ლებში არწმუნებდა საზოგადოებას, რომ მისი მხარდაჭერით თეატრი თავს შეინახავდა, რომ „წელიწადში სამასი თუმანი სულ ფეხზე დააყენებს ჩვენს თეატრს იმ მხრივ მაინც, რომ დასი ეყოლება“ (დანვრილებით იხ. შალუტაშვილი 1969: 13).

ნიშანდობლივია 1881 წლით დათარიღებული ილიას წერილი ი. ოქრომჭედლიშვილისადმი: „ხომ იცი, თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენისთანა დაცემული ხალხისათვის. მაგის მეტი ნაციონალობის ნიშანწყალი ჯერჯერობით ჩვენ არა გვაქვს-რა! ეგ ადგილია, სადაც ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს“.

ილია თავგამოდებით იცავდა მუდმივი დასის შექმნის იდეას და აღასრულა კიდეც 1881 წელს, რადგან მისთვის ქართული თეატრი ეროვნული თვითშეგნების ერთ-ერთი ტაძარი იყო (იგი დრამატული საზოგადოების თავმჯდომარე გახდა, თავმჯდომარის ამხანაგი – აკაკი წერეთელი, ხაზინადარი – მ. თუმანიშვილი, მდივანი – კ. ყიფიანი). გამგეობამ, მართლაც, მუხლჩაუხრელად იბრძოლა 1879 წელს შექმნილი ქართული მუდმივი დასისთვის საჭირო პირობების შესაქმნელად. ამის დასტურია თუნდაც ის, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო წერილმანი, რომ ილია ბილეთებსაც კი ავრცელებდა: „აქეთ ვეცი, იქით ვეცი და, როგორც იყო, ძალით თუ ნებით აბონენტი დავურიგე... უსახსრობას მაინც არ ეშველა... ცოდვაა, მომაკვდინებელი ცოდვაა, რომ უღონობით და უილაჯობით ჩვენი თეატრი გაუქმდეს (ჭავჭავაძე 1955: 25-26).

როგორი უცხოა ასეთი პათოსი თანამედროვე ქართველი საზოგადოებისათვის, რომელიც ორ ნაწილადაა გაყოფილი: ერთნი, მდიდარნი, ბილეთის ფულს ვერ იმეტებენ და, მეორენი, უქონელნი – ფუფულობის გამო სხედან მოსაწვევების მოლოდინში.

ილია ცდილობდა ქართული თეატრი ეროვნული თვითშეგნების ერთ-ერთი მძლავრი კერა გამხდარიყო. გარდა ამისა, მან ქართულ თეატრს შეუქმნა მებრძოლი ხელოვნების ტრადიცია (კიკნაძე 1975: 40). როგორც შენიშნულია, ზოგადად, ილიას თეატრის ეროვნული მნიშვნელობა ორი პლანით წარმოუდგებოდა, როგორც:

ა) ერთიანი ქართული ენის დამკვიდრების საქმე;

ბ) ზნეობის განმასპეტაკებელი, ხალხის მწვრთნელი და გამზრდელი.

იგი წერდა: „ქართული თეატრი ქართველთათვის ბევრის სიკეთის მომასწავებელია... თეატრი ბევრს შემთხვევაში მართო ხელოვნების მსახური არ არის. ადგილი, დრო და გარემოება მას ზოგჯერ სხვა სამსახურსაც კისრად სდებს და ამ მხრით თეატრი დაუფასებელი რამ არის და ჩვენ არ ვიცით სხვა მისებრ უებარი საშუალება, რომელიც ეგრე გამარჯვებულად, სასწრაფოდ და პირდაპირ მოქმედებდეს ადამიანის უკეთესთა გრძნობათა გამოფხიზლებასა და მოძრაობაზედ“ (ჭავჭავაძე 1991: 241-242)

„სცენა ხალხის მწვრთნელი, ხალხის გამზრდელი უნდა იყოს, სულისა და გულის ამამაღლებელი“. ილიას სცენა მიაჩნდა სკოლად, რომელიც სურათებით ელაპარაკება კაცის ქცევასა და გონებას., წერდა კიდევ: „სცენა იგივე შკოლაა, რომელიც ცხოველის სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭკუას“ (1879 წლის თებერვლის „მინაური მიმოხილვიდან“).

სწორედ თეატრია ის ადგილი, რომელიც „უკეთეს მხარეს ადამიანისას ფეხს აადგმევინებს... თუ ეს ძვირფასი თვისება, როგორც ხალხის წვრთნა და ზრდა, სცენას ჩამოვაცილეთ, იგი მიკიტანხანად გადაიქცევა და მაშინ სჯობს წარწყმდეს, ვიდრე სუფევდეს... ჩვენ სცენას ორ ღვანლს ვთხოვთ: პირველი, რომ მართლა განმწმენდელი იყოს ჩვენის ცხოვრებისა, ჩვენის ჭკუისა და გულის განმანათლებელი და მწვრთნელი და მეორე – იგი უნდა იქნას იმ ადგილად, სადაც ჩვენი ენა ფეხზედ უნდა წამოდგეს მთელის თავის მშვენებითა და სიმდიდრით (შამელაშვილი 1986: 66).

იმ პერიოდის თეატრში სცენიდან ისმოდა აქანეი-მაქანეი, ბიჭი ვცემე, ფაიტანი დამიძახე და სხვა – წერს ვ. კიკნაძე – ამიტომ თეატრში ენის სინმინდის დაცვა დამოკიდებული იყო დრამატურგებსა და მსახიობებზე. ისინი ვალდებული იყვნენ ებრძოლათ ერთიანი სალიტერატურო ენის შენარჩუნებისა და განმტკიცებისათვის, განედევნათ რუსიციზმები, ქუჩური, ბა-

ზარხანული კილოკავები, ხალხში დაენერგათ „საამური ქართული სიტყვის მიხრა-მოხრა“, ცოცხალი დარბაისლური ენა (კიკნაძე 1975: 39). ილიამ დრამატურგია და თეატრი გადააქცია ზნეობის, ეთიკის, პატრიოტიზმის, მამულის უანგარო სიყვარულის ნამდვილ სკოლად, სადაც ქართველი ხალხი, საზოგადოება ისმენდა სიმართლის, სიკეთის, სიყვარულისა და გმირობისათვის, სამშობლოს თავგანწირვისთვის მონოდებას (შდრ. ვართაგავა 1958: 20).

თეატრი ადამიანობის, პატიოსნების, კაცადკაცობის უწმინდეს ტაძრად მიაჩნდათ, ამიტომაც ილია წინააღმდეგი იყო იმისა, რომ ქართულ სცენაზე დაედგათ „გულისა და ენის გამრყენელი“ პიესები. მაგალითად, ი. ლაზარიშვილის „მტარვალი“ მას ყალბ ისტორიულ დრამად, მყვირალა პატრიოტიზმად მიაჩნდა. ილიას აზრით, ეს პიესა გრძნობათა ჭეშმარიტ გზაზე დაყენებას კი არ ემსახურება, არამედ გრძნობათა ნაწყმედას, გაყალბებას, დაბრმავებას“ (შალუტაშვილი 1986: 65).

ილია ჭავჭავაძემ ქართულ თეატრს ფრიად მნიშვნელოვანი პოლიტიკური ბრძოლის ამოცანა დააკისრა. ი. გრიშაშვილის თქმით, სცენა უნდა გადაქცეულიყო ეროვნული კულტურისა და თვითმყოფობის მგზნებარე ტრიბუნად... ილიამ, აკაკისთან ერთად, ქართულ თეატრს ბრწყინვალე შემოქმედებითი ტრადიციები შეუქმნა, განავითარა მისი რეალისტური გზა და სცენა ხალხს დაუახლოვა (გრიშაშვილი 1952: 299).

ილია ჭავჭავაძეს კარგად ესმოდა, რომ თეატრის საფუძველი დრამატურგიაა, ამიტომ იგი სერიოზულად ფიქრობდა სარეპერტუარო პოლიტიკის შესახებ: „თეატრი მართლა თეატრი უნდა იყოს, ე. ი. კერძო პირთა მასხრად ასაგდები კი არა, არამედ საზოგადო ჭირისა და ლხინის თვალწინ წამომაცენებელი. ამისთვის საჭიროა რიგიანი რეპერტუარი“ (შინაური მიმოხილვა, 1881 წელი) ან „ჩვენი თეატრის ერთი დიდი ნაკლი ის არის, რომ სათეატრო თხზულებანი არა გვაქვს, რომ ჩვენი საკუთარი, ჩვენ მიერ ქმნილი, ჩვენის ცხოვრებიდამ ამოდებული თხზულებანი არა გვაქვს“ (შალუტაშვილი 1986: 87). მაშინდელ რეპერტუარში დიდი ადგილი ფარსებსა და ვოდევილებს

ეჭირა, ამიტომ იგი მოითხოვდა რეპერტუარის გადახედვასა და დახვეწას: „საჭიროა სულ სხვა რეპერტუარი იქონიოს ჩვენმა თეატრმა, სულ სხვა საფუძველი და მიმართულება მიეცეს ეხლანდელს მის მოქმედებას“ (ჭავჭავაძე 1991: 243).

ალსანიშნავია რამდენიმე ფაქტორი: ჯერ ერთი, ილიამ გაილაშქრა უიდეო, უხამსი პიესების თარგმნისა და ქართული ენის დამახინჯების წინააღმდეგ და, მეორეც, მიზნად დაისახა ეროვნული დრამატურგიისთვის შეენყო ხელი. მან გაზეთ „დროების“ სახელით კონკურსიც კი გამოაცხადა საუკეთესო ქართულ პიესაზე, „ივერიაში“ გააძლიერა პიესების ბეჭდვა, სულ რაღაც 2-3 წლის განმავლობაში დაბეჭდა: ავექსენტი ცაგარელის „მათიკო“, დავით ერისთავის „სამშობლო“, ალექსანდრე ყაზბეგის „ქეთევან ნამებული“, რაფიელ ერისთავის „ადვოკატები“.

ძალიან საინტერესოა მაკო საფაროვას ერთი ცნობა: „იმხანად ქართული პიესა ისე არ გაჭაჭანდებოდა, რომ ილიას არ წაეკითხა, არ შეესწორებინა, როგორც ენობრივად, ისე შინაარსის მხრივ“ (კიკნაძე 1975: 30). მაშინდელ რეპერტუარში დიდი ადგილი ფარსებსა და ვოდევილებს ეჭირა. ილია მოითხოვდა რეპერტუარის გადახედვასა და დახვეწას, დრამატურგებისაგან კი – მეტ სერიოზულობასა და პროფესიონალიზმს, სოციალურ ჟღერადობას, „გულის საგრძნობელს“. კატეგორიულად უარყოფდა ე. წ. გასართობ დრამატურგიას და ამიტომაც აკრიტიკებდა ასე მძაფრად ზოგიერთ იდეურად და მხატვრულად სუსტ პიესას; თავის წერილებში მსჯელობდა პიესის სპეციფიკის შესახებ. იგი ა. ცაგარელის „ქართველის დედას“ სტატიკურობის გამო იწუნებდა, გაუგებრად, ადამიანის ბუნებისათვის უცხო მოვლენად მიაჩნდა გმირების დაყოფა „აბსოლუტურად დადებით და უარყოფით“ სახეებად.

ილია თავის წერილში „ახალი დრამების გამო“ საუბრობს ისტორიულ პიესაზე, დრამის ცნების საკითხზე, ჟანრზე და სხვა. ფაქტობრივად, მან ჩამოაყალიბა დრამის თეორიის უმნიშვნელოვანესი საკითხები (მდრ. კიკნაძე 1975: 35). ა. თავზარაშვილის აზრით, დრამის სპეციფიკურ ნიშანს ილია ხედავს

სიტუაციებისა და მოქმედი პირების ხასიათების „ისეთ განვითარებაში, როდესაც ისინი, ორგანული აუცილებლობის გამო, თავისთავად და არა ავტორის კარნახით, „იშლებიან და იხსნებიან“ მოქმედებაში. ე. ი. ილიას აზრით, დრამა წარმოადგენს მოქმედებას, რომელიც წარმოიშვა გარემოებებისა და ხასიათების ურთიერთზემოქმედების პროცესში, თავისთავად, ბუნებრივი აუცილებლობის გამო“ (თავზარაშვილი 1970: 50-51).

„ილია ცდილობს დრამატურგიაშიც შეიტანოს რეალიზმის ელემენტები და აშკარად ილაშქრებს შეფერადებული სინამდვილის წინააღმდეგ (მას არაბუნებრივად და გადაჭარბებულად ეჩვენება ცაგარელის პიესაში „სამშობლო“ და „ქართვის დედა“ ქართველების სრულყოფილ არსებებად, ხოლო მტრების კაციჭამიებად წარმოადგენა). აქვე ერთიც, პიესის სიუჟეტური ქარგა ადვილად ამოსაცნობი და ამოსაკითხი არ უნდა იყოს. პირიქით, გარკვეულწილად ის ინტრიგის მარცვალსაც უნდა ფლობდეს, რომ მისი ამოხსნა მაყურებელმა პიესის მსვლელობისას, დინამიკაში თანდათან უნდა შეძლოს და არა ისე, „მსახიობის შუბლზე მიკრულ ბილეთებით რომ გამოდიან – აი, ეს ამისთანა კაცია და ეს ამისთანაო“ (სადღობელაშვილი 2010:).

ილიას სურვილი იყო, ქართულ თეატრს ეჩვენებინა თანამედროვე ადამიანის ცხოვრება, ყოფა, ავ-კარგი ამქვეყნიური არსებობისა: „სამართლიანად ნატრულობენ ბევრნი ჩვენგანნი, რომ ქართულმა სცენამ რაც შეიძლება ხშირად გაგვიტაროს თვალწინ ჩვენი ცხოვრების ხატი და ამ ხატში გაგვიხორციელოს აზრი და საგანი ასე თუ ისე მომავალი წუთისოფლისა“. გარდა ამისა, მისი აზრით, აუცილებელი იყო იმის გათვალისწინებაც, რომ საზღვარგარეთის მწერლობის კლასიკურ მემკვიდრეობას ქართველი მაყურებელი თეატრის საშუალებითაც გაეცნობოდა: „საჭიროა ჩვენმა საზოგადოებამ, თეატრის შემწეობით, უცხო ქვეყნების ცხოვრებაც გაიცნოს, კლასიკურ მწერლობის მაღალი აზრებიც შეიტყოს“ (ჭავჭავაძე 1991: 245).

„ილია ძალზე იშვიათად წერდა სპეციალურ პიესებს თეატრისათვის, რადგან ერიდებოდა ამ სპეციფიკურ საქმიანობას,

თუმცა არაერთი მისი ნაწარმოები დაიდგა სცენაზე. ქართულ თეატრს თავის ყოველწლიურ რეპერტუარში შეჰქონდა ილიას ტრაგედია „დედა და შვილი“, ასევე იდგმებოდა „გლეხთა განთავისუფლების პირველ დროების სცენები“, ანუ „გლახა ჭრიაშვილი“. გარკვეულ ნაწარმოებებს რეჟისორები სპეციალურად სცენისთვის ირჩევდნენ და პიესის სახეს აძლევდნენ. მაგ., „გლახის ნაამბობიდან“ შ. დადიანმა გადააკეთა პიესა „ბატონი და ყმა“, შ. დადიანის მიერვე დაიდგა „ჩატეხილი ხიდი“ „ოთარაანთ ქვრივიდან“. „დიმიტრი თავდადებულს“ სასცენო სახე ნ. ერისთავმა მისცა. „კაცია-ადამიანიც“ არაერთი პიესის წყარო გახდა („ლუარსაბ თათქარიძე“, „მკითხავი“, „მაჭანკალი“ და ა.შ.)“ (სადლობელაშვილი 2010:).

თავის წერილებში ილია შეეხო მსახიობის ხელოვნების ისეთ საკითხებს, როგორებიცაა: გარდასახვა, რიტმი, „მეორე პლანი“, ადამიანის „შიგნითი ბუნება“, მსახიობის ტემპერამენტი, მიმიკა, მეტყველების კულტურა, გრიმი და ა.შ. ილია დაბეჯითებით მოითხოვდა მსახიობის ხელოვნების ზედმინვენით დაუფლებას, გემოვნების დახვეწას (მაკო საფაროვს საბენეფისოდ შერჩეული პიესა დაუნუნა „ბ-ნ საფაროვისას ვერ მოვუნონებთ გემოვნებას“ (ჭავჭავაძე 1991: 295), მეტყველების, პლასტიკის სრულყოფას, განცდის სინრფელესა და სიღრმეს, „ადამიანის გულის ძგერის“ გადმოცემას (შალუტამვილი 1986: 66). მსახიობის თამაში უნდა იყოს „გამომსახველი გულის მოძრაობისა“, ამით იგი მოითხოვდა როლის განცდას, ოღონდ არა მხოლოდ განცდის დონეზე, არამედ ინტელექტისა და პროფესიონალიზმის გათვალისწინებით (შდრ. თავზარაშვილი 1970: 53).

თეატრალურ ხელოვნებაში ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ დამკვიდრებული ტერმინია ე. წ. „მეორე პლანი“. ილია ერთგანწერს: „კაცმა უთქმელი საგულებლად გაჰხადოს მაყურებლისთვის“ – ეს არის სწორედ ზემოთ ხსენებული „მეორე პლანი“. წერილში „ბ-ნი გამყრელიძე სვიმონ ლეონიძის როლში“ ილიამ გადაჭრა მაშინდელი კამათი იმის თაობაზე, თუ რომელი სკოლის – განცდის თუ წარმოსახვის – მსახიობია ჭეშმარიტი შემოქმედი. ნოდარ გურაბანიძის აზრით, ამავე წერილში იგი

„იძლევა რეალისტური აქტიორული ხელოვნების მთელ პროგრამას“ (ჭავჭავაძე 1955: 33).

ილია ბევრს საუბრობდა მსახიობის შინაგანი და გარეგნული გარდასახვის შესახებ: „არტისტი დიდი მცოდნე უნდა იყოს ადამიანის შიგნითის ბუნებისა, იმიტომ რომ ყოველ სიტყვაში მარტო სული და გული ადამიანისა მეტყველებს და ყოველს მოძრაობას სულისას და გულისას თავის კილო აქვს, თავის ჰანგი, თავისი მუსიკა“, ამით, ფაქტობრივად, იგი მსახიობისგან როლის დასრულებულ ანალიზს მოითხოვდა (შდრ. ჯიბლაძე 1966: 624).

გარდა ამისა, ილია დაბეჯითებით ითხოვდა პროფესიონალიზმსა და არა მხოლოდ ნიჭიერებას: „მარტო ბუნებითი ნიჭი საკმარ არ არის... მეტი ცოდნა, გამოცდილება, ხელოვნება, გონების განვითარება, ხელმძღვანელობა უნდა, არტისტს თუ არ უნახავს, წიგნებიდან მაინც უნდა ჰქონდეს შესწავლილი სხვა ცხოვრება, ჩვეულება... თითქოს არტისტი მარტო რაღაც ზეგარდამო შთაგონებით ყველაფერის თამაშობას შეძლებსო, ეს, რასაკვირველია, დიდი შეცდომაა (ჭავჭავაძე 1991:246).

თავის წერილებში ილია ეხება, აგრეთვე, მხატვრულობისა და ტიპობრივობის, კოლექტიურობისა და ანსამბლურობის, თეატრალური კრიტიკისა და მეტყველების საკითხებს. იგი დიდად აფასებდა მსახიობის „სახით მეტყველებას“, მოითხოვდა როლის ღრმა ფსიქოლოგიურ დამუშავებას „ჭკვიანურ, გრძნობიერ, უმეტნაკლებო აღსრულებას როლისას“ და, რაც მთავარია, ტიპის შექმნა მიაჩნდა მსახიობის შემოქმედებითი თვითმყოფადობის, თავისთავადობის დამამტკიცებლად: „ტიპი“ ყველასა ჰგავს ზოგადად და არც ერთსა ცალკე. ამიტომაც ტიპად გარდაქმნილი სახე გეცნობათ კიდეც და არც გეცნობათ ერთსა და იმავე დროს“ (ჭავჭავაძე 1991: 289)

ილიამ კარგად იცოდა, რომ მეტყველების კულტურის გარეშე მსახიობის ხელოვნებას ფასი დაეკარგებოდა: „არტისტისთვის დიქცია, სიტყვების მკაფიოდ და სრულად გამოთქმა ერთი უმთავრესი ღირსებათაგანია (იქვე: 259). სიტყვისა და ფრაზის მკაფიოდ, გასაგებად გამოთქმის გარდა, იგი აუცილებ-

ბლად მიიჩნევდა „სიტყვის სითბოსა და სიტკბოს“. ილია ილაშქრებდა გაზეპირებული მეტყველების წინააღმდეგ, არ მოსწონდა ა. ცაგარელის მეტყველებაში ნაბორძიკება, სიტყვების ჩაყლაპვა, არც – ვ. აბაშიძისა და მ. საფაროვას სხაპასხუპით ლაპარაკი. მისთვის ერთობ მნიშვნელოვანი იყო „ქართული მართლსიტყვიერება“.

სცენაზე გაცოცხლებულ ნაწარმოებებში მთავარია „სიტყვის თქმის კილოს პოვნა“ – ეს არის ინტონაციის საკითხი, ასე მნიშვნელოვანი ყოველ დროსა და ეპოქაში: „როლის ცოდნა მარტო სიტყვების გაზეპირება კი არ არის, ეგ თუთიყუშსაც შეუძლიან. საქმე სიტყვის თქმის კილოს პოვნაა. ყოველს ფრაზაში შუაგული სიტყვა უნდა უსათუოდ იპოვოს არტისტი და ყოველს ხანაში შუაგული ფრაზა“ (იქვე: 350). ილია თავგამოდებული დამცველია თეატრში აზრისა და გრძნობის სინთეზისა. კარგად ნაკითხვაც მისთვის ისეთ ხელოვნებას გულისხმობს, გრძნობა, ემოცია ხელს რომ არ უშლის აზრსა და ლოგიკას – ესაა უმთავრესი დღესაც მხატვრული კითხვის დროს – **აზროვნება და ფსიქოლოგიზმი**: „კარგად ნაკითხული სიტყვა ერთი ათად აძლიერებს აზრსაც, გრძნობასაც, რადგან ერთსაც და მეორესაც მეტისმეტად ამშვენნიერებს და ამკობს, აცხოველებს და აფერადებს... მარტო შეწყობილს, შეფერებულს ხმას ადამიანისას ანუ, უკედ ვსთქვათ, ნაკითხვას შეუძლიან გაუწიოს სიტყვას იგი სამსახური, რომ საიდუმლო გამოთქმული ბგერა, ბგერა და მოძრაობა გულისა გამომეტყველდეს და მთქმელისაგან მსმენელს გადაეცეს სავსედ და უნაკულოდ“ (იქვე: 482-483).

მსახიობი უნდა ერიდოს უადგილო პაუზებს, რასაც ილია „დუმილს“ ეძახის. მას აინტერესებდა ისიც კი, რით არის დაკავშირებული მეტყველება მუსიკასთან, რა როლს ასრულებს მუსიკა ენაში. „გარკვეულწილად ამ საკითხს ეხება წერილში „ქართული ხალხური მუსიკა“. მას მოჰყავს ლესინგის „ლაოკოონიდან“ სიტყვები: „მუსიკა არის უტყვი პოეზია და პოეზია მეტყველი მუსიკაა“ (შამელაშვილი 1986: 71).

დეკლამაცია ბევრ სირთულესთანაა დაკავშირებული. ილია წერს იმის შესახებაც, რომ „ადამიანის სიტყვა თავისთავად

ხშირად უღონოა სულისა და გულის მოძრაობის გამოსათქმელად და, რაც ბუნებითად აკლია სიტყვას, ის კილომ, ხმამ, თქმის მუსიკამ უნდა შეამთავროს, შეავსოს“. სრულიად მოულოდნელი იყო ჩვენთვის ისიც, რომ იგი ყურადღებას ამახვილებს სუნთქვის სწორად აღების აუცილებლობაზეც კი: „გრძელის სიტყვისა და ფრაზის სათქმელად საჭიროა კაცმა სული, ე. ი. ჰაერი იმოდენა ჩაიბრუნოს, რომ მთელს ფრაზას განვდეს და ეყოს გამოსათქმელად. უამისოდ, გინდათ თუ არ გინდათ, ხმა უალაგო ალაგას განყდება და ფრაზა ნახდება“ (ჭავჭავაძე 1991: 298). როგორც ჩანს, ილიას თავად კარგად ჰქონდა შესწავლილი მეტყველების კულტურასთან დაკავშირებული საკითხები, თორემ ისე წარმოუდგენელია ასეთ სიღრმეებს ჩასწვდომოდა. სხვათა შორის, თავადაც შენიშნავს, როცა სუნთქვის პრობლემის შესახებ საუბრობს: „ამ საგანზედ მთელი სწავლაა და ამ სწავლას დასწავლა უნდა“ (იქვე: 298). ამით, ფაქტობრივად, ილია აყენებს მეტყველების კულტურის სწავლების, ამ ტიპის სკოლის არსებობის აუცილებლობას, რაც შემდეგში აკაკი ფალავას სტუდიაში და, ბოლოს, თეატრალურ ინსტიტუტში მალიკო მრეკლიშვილის ძალისხმევით დამკვიდრდა.

სრულიად ახალი ეტაპი იყო ქართული თეატრისათვის აკაკის „თამარ ცბიერის“ დადგმა, როგორც ლექსად დაწერილი პიესისა, რადგანაც მსახიობებს ამ სირთულისთვის უნდა გაერთვათ თავი. ილია წერს: „ლექსების კითხვას სცენიდან საზოგადოდ დიდი ხელოვნება და გამოცდილება უნდა. არტიტიმა ლექსთა წყობისა და კითხვის წესი უნდა იცოდეს, რომ ლექსის თქმის წესი და რიგი თამაშობას შეურჩიოს და შეუნონოს... მშვენივრად, მკაფიოდ, გარკვევით, რითმის დაცვით“ (იქვე: 339), ილიას გენიალურმა კალამმა ისიც განსაზღვრა, რომ ამ ტიპის პიესაში ორი რამ არის მთავარი: „ლექსს ფერი არ ეკარგებოდა და ლექსის კითხვაც თამაშობას არ უშლიდა“ (იქვე: 339). როგორ უნდა ესმოდეს ადამიანს თეატრის ენა და როგორ უნდა გრძნობდეს იგი თამაშის სპეციფიკას, რომ ასეთ დასკვნამდე მივიდეს. ილიას ხომ სპეციალური თეატრალური განათლება არ ჰქონია!



ილია თავის წერილებში დიდი გულისტკივილით საუბრობს იმის შესახებ, თუ რატომ აღარ დადის მაყურებელი თეატრში: „ნუთუ ჩვენ ქართულ საზოგადოებას ცნობისმოყვარეობა სრულად დაეხშო“ (ჭავჭავაძე 1991: 236) – სვამს შეკითხვას და იწყებს მიზეზების ძებნას. უმთავრესია, ზოგადად, გულგრილობა თეატრის მიმართ, ესთეტიკური მოთხოვნების დაბალი დონე. გულისტკივილით წერს: „ჩვენი ე. წ. მაღალი საზოგადოება როგორღაც ჰტაკილობს ქართულს თეატრს და მეტისმეტად გულგრილად ექცევა... ჩვენს თეატრს მარტო ღარიბი ხალხი ინახავს, მარტო ე. წ. მდაბიო ხალხი, რომელიც ამ შემთხვევაში, როგორც ბევრს სხვაში, უფრო გულშემატკივარია, უფრო მგრძნობიარეა (იქვე: 242). ილიას არ დარჩენია შეუმჩნეველი უმნიშვნელო წვრილმანიც კი, რომელსაც, შესაძლოა, ხელი შეეშალა ამ პრობლემის გადაწყვეტაში. მათ შორის, „თვითონ ფასები თეატრში შესვლისათვის უფრო შემცირებულ იქნას; ბოლო ხანებში მეტად აჭიანურებენ ანტრაქტებს; თუმცა იმასაც აღნიშნავდა, რომ ბოლო დროს ძალიან ბევრი რამ სასიკეთოდ შეიცვალა, მაგ., „დარბაზი თეატრისა უფრო ფაქიზად და თვალთა სასიამოვნოდ იყურება, ვიდრე უწინ, სცენის მონყობილობა და მორთულობა ლაზათიანია, არტისტები სცენაზედ კარგად და მართებულად იცვამენ (იქვე: 241) და, მიუხედავად ამისა, ძლიერნი ამა ქვეყნისანი მაინც ვერ იცლიან თეატრისათვის. ქართველთა გულგრილობით შემფოთებული ილია წერს: „ბევრი გაოცებული იკითხება; როცა ჩვენი თეატრი ასე გამოკეთდა, რას უნდა მიეწეროს იმათი თეატრში არყოფნა? იმათს მართლადა „არაყოფნას“ და სხვას არაფერს“ (ჭავჭავაძე 1991: 242). ეს სიტყვები განსაკუთრებული აქტუალობით ჟღერს დღესაც...

აქვე ყურადღება უნდა მივაქციოთ ერთ მნიშვნელოვან საკითხს, რომლის შესახებაც ილიას გამძაფრებული რეაქცია ჰქონდა. საქმე ეხება მაყურებლის დამოკიდებულებას კომედიისა და ტრაგედიისადმი: „არ ვიცით რა საბუთით და ამბობენ კი: ჩვენს საზოგადოებას სასაცილო წარმოდგენანი უფრო

იზიდავს, ვიდრე ნაღვლიანნი და ჩამაფიქრებელნიო. ჩვენ არ გვესმის ამისთანა ლაპარაკი“ (იქვე: 311). მსგავსი ტენდენცია ძალზე დამახასიათებელია დღევანდელი საქართველოსთვის. ბოლო ოცი წელია გაისმის მონოღება გასართობი და იუმორისტული ტიპის სანახაობებისაკენ იმ მოტივით, აქაოდა ისედაც მძიმე სოციალური ფონია ქვეყანაში და ხალხს ნულარ დავუმიძიებთ ყოფასო. დაუმთავრებელი ტაშ-ფანდურაა ესტრადაზეც და თეატრშიც. უხამსი, შავი იუმორით წაიბილწა სასცენო ხელოვნება, ყველაფერი გაუფასურდა და უესთეტიკო გარემოს მსხვერპლნი აღმოვჩნდით. ილიაც შეშფოთებული იყო იმ ტენდენციით, რომელიც მაშინ მძლავრობდა და სიცილისა და ტირილის ესთეტიკას ასე განსაზღვრავდა: „უაზრო, უმიზეზო სიცილი ლაზღანდარობაა და მთელი სამი-ოთხი საათი, რომელსაც ჩვენ თეატრში ვატარებთ... მოსაწყენია და ტვინის გამოლაყება... მეტისმეტი ჭირია... ბევრი რამ არის ქვეყანაზედ სასაცილო, მაგრამ ესთეტიური გრძნობა ყველა სიცილს ვერ შეინყნარებს. სიცილი თავის დღეში არ უნდა გარდიქმნეს ლაზღანდარობად და ტირილი კიდევ – უგემურ კნავილად“ (იქვე: 314).



ილია იყო თეატრალური რეცენზენტი და კრიტიკოსი. მან მრავალი ქართველი მსახიობის სცენური პორტრეტი შექმნა (გაბუნია, საფაროვა, აბაშიძე, ყიფიანი, გამყრელიძე, სვიმონიძე...) და ამით შთამომავლობას შემოუნახა მათი სახელები.

„ილიას ღრმა რწმენით, თეატრალური კრიტიკოსი უნდა იყოს გულწრფელი, სინდისიერი, უშიშარი, განვითარებულ-განათლებული ხელოვნების, განსაკუთრებით მეცნიერების იმ დარგის კარგი მცოდნე, რომელსაც ესთეტიკას უწოდებენ“ (ვართაგავა 1958: 44). ილიას აზრით, რეცენზენტს უნდა შეეძლოს სპექტაკლის სწორი შეფასება, ავ-კარგის დანახვა და არა წრეგადასული ქება ან ძაგება. „ტყუილად ქებულმა კაცმაც ისე უნდა იწყინოს, როგორც ტყუილად დანუნებულმაცა“ – წერდა პოეტი. იგი, როგორც თეატრალური კრიტიკოსი, ჩვეუ-

ლი სიღრმითა და პრინციპულობით განიხილავდა თეატრის განვითარების ძირითადს პრობლემებს. მას კარგად ესმოდა შემოქმედი ადამიანის მგრძობიარე ბუნებისა, ამის გამო შეფარული იუმორით შენიშნავდა: „ყველაფერს შეგინდობთ ავტორი, არტისტი, ოლონდ ავტორობას, არტისტობას კი ნუ დაუნუნებთ“ (ჭავჭავაძე 1991: 293), თუმცა მისი კალამი სათქმელს მაინც შეუფერადებლად და მთელი სიმწვავეით ამბობდა. თავის რეცენზიებში სასცენო ხელოვნების სპეციფიკის გათვალისწინებით ავ-კარგით წარმოაჩინა მსახიობთა შემოქმედება. როგორც თეატრის კრიტიკოსს, შეუმჩნეველი არ რჩებოდა მსახიობთა წვრილმანი ნაკლიც კი. მაგ., ცაგარელის თამაშით უკმაყოფილო ილია გულახდილად წერდა: „ბ-ნი ცაგარელი... როლებს კიარ თამაშობს, კითხულობს და იქაც კი ხშირად წაიბორძიკებს ხოლმე: სიტყვები შეეშლება და ხან სრულიადაც ჰყლაპავს... ბ-ნი ცაგარელი გრძნობას ვერ აღვიძებს, გულს ვერ შესძრავს ხოლმე (იქვე: 256-257). ილია საკმაოდ მწვავედ აყენებდა ზომიერების განცდისა და დაცვის აუცილებლობას, ჟესტ-მიმიკის მოზომილსა და სათქმელის შესატყვის გამოყენებას: „ბ-ნმა ყიფიანმა მეტად ხშირად და უადგილო ადგილას იცის ხელებისა და თითების უთავბოლო მოძრაობა. ე. წ. მიმიკა სახსარია მხოლოდ სიტყვით გამოთქმულის აზრის შემავსებელი... თუ მიმიკა ან სიტყვიერის აზრის სამატად არ არის ხმარებული, ან ცალკესი და თვითმყოფის აზრის გამოსახატავად, იგი მაყურებლისათვის მეტი ბარგია და ადამიანს ეხამუშება, სიამოვნებას უფრთხობს, უკარგავს“ (ჭავჭავაძე 1991: 269). ასეთივე თავდაჭერისაკენ მოუწოდებდა ლევან ხიმშიაშვილის როლის შემსრულებელ სვიმონიძეს: „მეტისმეტი გრეხა და პრანჭვა არ უხდება ლევან ხიმშიაშვილის სათამაშოს. კლაკვნა მწუხარებისაგან და აქეთ-იქით თავის ხრა ვაჟკაცს არ შეშვენის“ (იქვე: 518).

თავის წერილებში იგი ეხება გრიმის საკითხსაც და შენიშნავს, რომ სახის კარგად გაკეთება ე. ი. როლის შესაფერად და შესაფერადვე მოკმაზულობა დიდი რამ არის თვითონ თამაშობის სიკეთისათვის (იქვე: 260), სპექტაკლში პარტნიორის შეს-

ახებ ამბობენ, ორმოცი წლის მახინჯი ქალიაო და „ჩვენ კი მაცურებლები არც ისე მახინჯს და არც ისე ხნიერს ვხედავდით. ამისთანა შეუფერებლობაში, როცა ყური ერთს გვეუბნება და თვალი სხვას ჰხედავს, მაცურებელს ილუზია ეკარგება და, მასასადამე, სიამოვნება უფუჭდება“ (იქვე: 260).

ილია ილაშქრებს სიყალბის წინააღმდეგ და მოითხოვს სცენურ სიმართლეს, მეტ დამაჯერებლობას. მაგ., იმავე სვიმონიძეზე წერს: „მეტისმეტად დიდი ქშენა იცის სცენაზე, მითომდა გრძნობათა აფორიაქების ნიშნად, ვერაფერი ნიშანია და მეტისმეტად წამხდენია მაცურებლის გუნებისა“ (იქვე: 518). საოცრად ფაქიზი და სულის ნიუანსების წვდომით მიგნებულ დაკვირვებები აქვს მსახიობთა თამაშის შესახებ. აწყურელს მოუწონა ნათამაშები და ასე შეაქო: „იქ, სადაც სიტყვა სწყდება და სრულ შთაბეჭდილებას არ გიხატავთ, სახის მოძრაობა, გამომეტყველება გეუბნებათ დანარჩენს“ (იქვე: 261). ძლიერი ემოცია ყოველთვის დიდი იშვიათობას წარმოადგენდა, თუმცა ილია ზომიერების მომხრე იყო, რადგან დიდი და ღრმა გრძნობის გამოხატვას აქვს თავისი კრიტერიუმი – დიდი თავდაჭერა. საგანგებო აქცენტებით აღნიშნავს, რომ: „გაბუნია-ცაგარელმა ერთგვარის ხელოვნებით და ნიჭიერებით გაატარა თავისი როლი, არსად არც გადაუმეტებია, არც არა დაუკლია რა“ (იქვე: 291). გამყრელიძის მეტყველების კულტურით მოხიბლული კი სიამოვნებით მოგვითხრობს; „მის ლაპარაკში თითქმის ყოველი სიტყვა თავის ადგილას ისეთის შესაფერის კილოთი იყო თქმული, როგორც ეკუთვნოდა, აუჩქარებლივ, დინჯად, მშვიდობიანად. მოლაპარაკემ ისთი სიმხურვალე და მნიშვნელობა აძლია სიტყვას, რომ არა ერთსა და ორს მოჰგვარა ცრემლი“ (იქვე: 557).

ილიას წერილებში სამღურავი გაისმის რეჟისორების მიმართაც. მართალია, ამ დროისათვის არ არსებობს ძლიერი რეჟისორული სკოლა, ზოგადად, მაგრამ მისი კალამი მაინც მისწვდა მას და ტიპაჟის შერჩევისას მეტი სიფრთხილისაკენ მოუწოდა: „დიდი შეცდომაა რეჟისორისაგან, რომ ცოტად თუ ბევრად სადრამო როლს აკისრებენ ხოლმე იმისთანა არტისტს,

რომელსაც საზოგადოებამ თვალი შეაჩვია, როგორც კომიქსა“ (იქვე: 287).

რაზეც უნდა წერდეს, ილიას უმთავრესი ამოსავალი მანინც ეთიკა, კაცადკაცობა და ღირსების გამძაფრებული შეგრძნება რჩება. მსახიობი მხოლოდ კარგად მოთამაშე კი არა, საინტერესო და მაღალზნეობრივი პიროვნება, დიდი მოქალაქე უნდა იყოს. ილიაც ისეთ თეატრზე ოცნებობს, როგორსაც შეუძლია ადამიანში ყველაზე ადამიანურის გამოღვიძება, პიროვნებად სრულქმნა. ერთგან ასე წერს: „ოღონდ ადამიანურმა ღირსებამ დულაბსავით შეჰკრას ჩვენი სცენა და მაგარს საფუძველზედ დაამყაროს“ (იქვე: 410). შესაძლოა, ძალზე საჭირო და აუცილებელი იყოს რომელიმე მსახიობი თეატრისთვის, სპექტაკლისა და როლისათვის, მაგრამ, თუ ის ზნეობრივი და კეთილშობილი ადამიანი არ იქნა, სჯობს, თეატრმა უარი თქვას მასზე: „ნიჭიერი არტისტი დიდი რამ არის სცენისთვის, მაგრამ, თუ სხვაფრივ ყოვლად აუტანელია, ისევ უმისობა სჯობია“ (ჭავჭავაძე 1991: 409). ასეთი შეუვალი და უკომპრომისო იყო ილია, ერის ზნეობის სადარაჯოზე მდგომი, რომლის ყოველი ეროვნული წამოწყება კეთილშობილების ნიშნით იყო დალდასმული და აღბეჭდილი.

ილიას, როგორც ქართული თეატრის პატრონისა და გულშემატკივრის ღვანლს თავის დროზე იკვლევდნენ იპ. ვართაგავა, გ. ჯიბლაძე, ი. გრიშაშვილი, ა. მახარაძე, ა. ხახანაშვილი, ს. ხუნდაძე, დ. გამეზარდაშვილი, კ. მეძველია, ა. გაჩეჩილაძე, მ. დუდუჩავა, ს. ხუციშვილი, ბ. ნიკოლაიშვილი, ა. თავზარაშვილი, ნ. შალუტაშვილი, ვ. კიკნაძე, რ. შამელაშვილი, ნ. გურაბანიძე, ლ. ჩხარტიშვილი და სხვები. ჩვენ მათს განზოგადებასა და მთლიანობაში წარმოდგენას შევეცადეთ, რათა კიდევ ერთხელ მიგვედევნებინა თვალი ილიას თეატრალური მოღვაწეობის, მისი სამსახიობო თუ რეჟისორული ძიებანის, მისი თეატრალური მრწამსისა და ესთეტიკისათვის, რათა წარმოგვეჩინა ის, თუ როგორ უყვარდათ XIX საუკუნის მოღვაწეებს თეატრი, რომელიც ყოველთვის უკავშირდებოდა ყველაზე ეროვნულს, მშვენიერსა და ამაღლებულს.

**ლიტურგიული ცნობიერების  
გამოვლენის ზოგიერთი ასპექტი  
აკაკის პუბლიცისტიკასა და პირადს წერილებში**

აკაკი წერეთელი ლიტურგიული ცნობიერების მართლ-მადიდებელი ქრისტიანი იყო. ეკლესიური ცხოვრების წესით აღზრდილი პოეტი ბავშვობიდანვე ჯერ სავანეში, უბრალო გლეხის ოჯახში, და შემდეგ სხვიტორში იზრდებოდა ღვთის-მომშიშებით, სიკეთის მსახურების აუცილებლობითა და იმისი შეგრძნებით, რომ ქართველობის ძალა ქრისტიანობისა და ეროვნულობის გაუთიშველობაშია.

ქრისტიანული რელიგია არ არის მხოლოდ მოძღვრება-ქადაგება, იგი ცხოვრება, სიცოცხლის ძალა და მადლია – ეს ის გარდაუვალობაა, რომელიც აღიბეჭდება პიროვნების სულში, შეცვლის აზროვნებისა და ცხოვრების წესს და მისი გამოვლენა შესაძლებელია ყოველ ეტაპზე და ყოველ წერილმანში. ამის გათვალისწინებით, თვალი მივაღვენოთ პოეტის ცხოვრება-შემოქმედებას, რათა დავრწმუნდეთ იმაში, რომ აკაკის პიროვნული და შემოქმედებითი განუყოფელია, ერთი მთლიანობაა, რომ ეროვნული იმთავითვე ქრისტიანულს გულისხმობს და ეს უკანასკნელი კი მისი აზროვნების რაგვარობის განმსაზღვრელია. აკაკი წერეთლის ცნობიერების ლიტურგიულობის გამოსავლენად ამჯერად გვერდს ავუვლით მხატვრულ მემკვიდრეობას და პუბლიცისტური თუ პირადი წერილების მიხედვით გამოვკვეთთ საქართველოს უგვირგვინო მეფის პორტრეტს, უაღრესად რთულსა და წინააღმდეგობებით აღსავსეს.

ჩვენმა წინაპრებმა ძალიან კარგად იცოდნენ, რომ ადამიანის ჩამოყალიბება ბავშვობიდან იწყება და, როგორი ზნეობრივი პრინციპებითაც აღზრდი, ისეთ მომავალს მიიღებ. აღზრდის ამ რთულ პროცესში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ყოველთვის ენიჭებოდა პიროვნულ მაგალითს. უბრალოების, ერთგულებისა და სიკეთის ცოცხალ გაკვეთილებს იღებდა აკაკი სოფელ სავანეში. აკი თავადაც წერდა: „არ შემიძლია, არ გამოვტყდე,

რომ, თუკი რამ დარჩა ჩემში კარგი და კეთილი, უფრო იმის წყალობით, რომ მე სოფელში ვიყავი გაბარებული და გლეხების შვილებთან ერთად ვიზრდებოდი“ (წერეთელი 1986: 6). გარდა ამისა, მძლავრობდა დედის ფაქტორიც, რომელიც კეთილშობილებისა და შრომისმოყვარეობის მაგალითი იყო პოეტისთვის: „კეთილი საქმე იგივე ლოცვა, ვედრებააო, – იტყოდა ხოლმე – სულ სხვებზე ფიქრობდა და სხვებისთვის, თითქოს თავის საკუთარ პირადობაზე ხელაღებული ყოფილიყოს“ (იქვე: 20). სწორედ დედის შემწეობით შეისწავლა მომავალმა პოეტმა, როგორც თვითონ იგონებს, „წმიდა მამებისაგან შედგენილი“ ლოცვები, ერთ თვეში ზეპირად ისწავლა „მრწამსი“, „მონყაღე“ ანუ 50-ე ფსალმუნი, „მამაო ჩვენი“, „წმიდაო ღმერთო“. წერაკითხვის სწრაფად შესწავლის დაუოკებელი წყურვილი მაშინ გაუჩნდა, როცა მისმა ძმამ წირვაზე „სამოციქულო“ წაიკითხა. ამ დღიდან „ერთ წელიწადსაც არ გაუვლია, რომ მე მღვდელს ვეხმარებოდი“, – წერს პოეტი (იქვე: 38).

სწორად წარმართულმა აღზრდამ, ქრისტიანული პრინციპების გათავისებამ შედეგად გამოიღო ის, რომ ბავშვობიდანვე „დილას, გამოვიღვიძებდით თუ არა, ქვეშაგებშივე უნდა გვეთქვა ეს ლოცვა: „გმადლობ შენ, უფალო, ყოვლითა გულითა“ და მერე ხელ-პირს დავიბანდით, ჩავიცვამდით, წავდგებოდით ხატის წინ, საზეპირო ლოცვებს ვიტყოდით და ზედაც დაუფჯდომელს მოვაბამდით“ (იქვე: 39).

ყოველივე ამის შემდეგ აღარ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ ეკლესიური ცხოვრება აკაკის არსებობის განმსაზღვრელი იყო, რომ იგი, ბავშვობიდან მოკიდებული, ღრმად მორწმუნე ქრისტიანია, მუდამ ესწრება წირვა-ლოცვას, მონაწილეობს საეკლესიო საიდუმლოებებში, ისმენს ქადაგებებს... სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებამდე მარხულობს და ლოცულობს: „მისი გარდაცვალებისას ოთახში ესვენა ძველი ღვთისმშობლის ხატი და ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში, ხატის წინ – დაუნვაკი ერთი სანთელი და პატარა შანდალი... მგოსანი სანთელს ამ ხატების წინ ანთებდა“ (მინდიაშვილი 2003: 117).

აკაკი წერეთელი თავიდანვე ღვთის მოშიშ, კეთილმსახურ

და ეკლესიური მადლმოსილებით აღსავსე ოჯახში იზრდებოდა, უფლის სწავლითა და მოძღვრებით, ამიტომ მის სულსა და გონში თავისუფლად მოედინებოდა ღვთაებრივი ნაკადი სიკეთის, რწმენის, სიყვარულის, მორჩილებისა და თავმდაბლობისა.

წმინდა წერილი გვაფრთხილებს: „მამანი ნუ განარისხებთ შვილთა თქუენთა, არამედ განზარდენით იგინი სწავლითა და მოძღვრებითა უფლისაჲთა“ (ეფეს. 6,4). ამისი ყველაზე საიმედო აღსრულება იწყება ეკლესიის წიაღში. წმ. იოანე ოქროპირი ასეთ შეგონებას იძლევა: „გავზარდოთ ჩვენი შვილები უფლის სწავლითა და მოძღვრებით, ვუჩვენოთ მათ ღვთისმსახურების მაგალითი, სიყრმიდანვე ვუკითხოთ წმიდა წერილი“ (ოქროპირი 1991: 106-107). აკაკი ეკლესიაში მოსმენილ და მიღებულ მოძღვრებას შინ საქმით აღასრულებდა. ამიტომაც იყო ქრისტეს ცხოვრება მისთვის „გზა, ჭეშმარიტება და სიცოცხლე“, ანუ ის ძალა და მადლი, ადამიანს ღმერთს რომ დაუახლოებს და უნივერსალიებს აზიარებს.

აკაკი წერეთლის ლიტურგიული ცნობიერების ჩამოყალიბებას, უპირველესად, იმან შეუწყო ხელი, რომ იგი პატარაობიდანვე ეკლესიურად ცხოვრობდა, არა მარტო მონაწილეობას იღებდა საეკლესიო საიდუმლოებებში (ზიარება, აღსარება), მარხულობდა, ლოცულობდა, არამედ იყო სტიქაროსანი, საღვთო მსახურების თანამონაწილე და მოძღვრის დამხმარე. მისი ნათქვამი – „მე მღვდელს ვეხმარებოდი“, მრავლისმთქმელია და, სხვა ასპექტებთან ერთად, იმასაც მიანიშნებს, რომ პოეტმა ზედმინევნით იცოდა ტიპიკონი მწუხრის, ცისკრისა და წირვისა, რომ საღვთო ლიტურგია მისთვის არ იყო ფორმა თვითკმაყოფილებისა და თავმოწონებისა.

რწმენა უნათებს ადამიანს გონებას და აყენებს სწორ გზაზე. მხოლოდ ეკლესიის წიაღშია შესაძლებელი სულის გადარჩენა – ეს კარგად იცის აკაკიმ და ამიტომ ნუხს, ხალხმა რწმენა არ დაკარგოს, ქართველები წირვა-ლოცვის მადლს არ მოაკლდნენ. ქუთაისელთა ლოტოს თამაშით გატაცების შესახებ დასძენს: „ეს თამაში არის ეშმაკის მანქანებით დაბუდებული მათში, რომლისა მიზეზით აკლდებიან იგინი წირვას და

ლოცვას“ (წერეთელი 1960: 11).

თავის ერთ წერილში, რომელსაც „ცხელ-ცხელი ამბები“ ჰქვია, პოეტი გულისტკივილით წერს: „ხალხმა დაკარგა ზნეობა და ქრისტიანობისაც მხოლოდ გარეგანი ფორმა შეგვრჩა და შინაარსი კი დაგვარგეთ“ (წერეთელი 1955: 227). როდესაც რელიგიური ცხოვრება ერის უპირველესი საზრუნავი აღარ არის, ზნეობაც მოირყევა და გადაგვარების სენიც ფითრივით მოედება ყოველივეს. სწორედ ამიტომ წუხს აკაკი: „დღეს სარწმუნოებაზე თანდათან გულგრილდება ქართველი ხალხი. ამას, რასაკვირველია, მიზეზი აქვს... წრეულ კახეთის ერთ სოფელში, ახმეტაში, აღდგომა, კვირის მაგივრად, სამშაბათს გაუთენებიათ“ (წერეთელი 1962: 318). „დიახ, ყველაფერმა იცვალა ფერი და დაჰკარგა უწინდებური ხასიათი!.. სრულმა უზრდელობამ იჩინა თავი: აღარც ძველებური უფროს-უმცროსობა, აღარც დიდ-პატარობა და აღარც სქესობა... აქაოდა თანასწორობა შემოვიდაო და აღარც მღვდელი იციან და აღარც – ერი“ (იქვე: 307).

სხვა მრავალ ფაქტორთან ერთად, რომლებმაც ხელი შეუწყო სარწმუნოებრივი გულგრილობის აღზევებას, ერთ-ერთი გადამწყვეტი რუსიფიკატორული პოლიტიკა იყო. ქართულ ტაძრებში წირვა-ლოცვა მშობლიურ ენაზე აღარ აღესრულებოდა, „ქართველები ტაძარში აღარ დადიან და ვისთვის არის საჭირო ქართული წირვა-ლოცვაო – ასეთი იყო ტაძრის წინამძღვრის პასუხი. ალავერდის ტაძარში კი... ვაჭრობაა გახურებული, ტაძარს სახურავი გაფუჭებია და წვიმა ჩამოდის“ (იქვე: 305-306). სხვათა შორის, ქართული საეკლესიო ტრადიციის დავინწყებაზე „ჩემს თავგადასავალშიც“ არის მითითებული: „რუსულ წესზე აშენდა ჩვენი საყდრები... ქალები და კაცები არეულად შედიან საყდარში. ნახევრად ტიტველი ქალები თვალს იტაცებენ კაცებისას და მლოცველებსაც ზეციური სასოება ქვეყნიურ იმედებზე გადააქვთ, სისხლი უღელავთ და გულისთქმა ებილნებათ“ (წერეთელი 1986: 31).

ადამიანის უპირველესი მიზანი ჭეშმარიტების შეცნობაა. თავისუფლებას იგი ამ გზით მოიპოვებს: „და სცანით ჭეშმარიტი და ჭეშმარიტებამ განგათავისუფლნეს თქვენ“ (ინ. 8,32), თავი-

სუფლება სრულყოფილებისაკენ სწრაფვაა. ამიტომ სჭირდება ქართველ ერს მტკიცე რწმენა და ეკლესიური ცხოვრება. თუ ქართველობა ქრისტეს გზაზე შეუორგულებლად დადგება, თუ ეგოიზმი და გურღვრილობა არ დაძლევს, მაშინ ბევრ რამეს უშველება. აკაკი წერეთლის იმედი ასეთ სახეს იღებს: **ძლიერი ეკლესია ერის ძლიერებაა:** „ჩვენი ეკლესიაც ისევ ძველებურად ამაღლდება, იმედია, და ხალხიც აღარ დაჰკარგავს სარწმუნოებას, რომ ღმერთიც ადიდოს და მფარველიც მოიხსენიოს“ (წერეთელი 1962: 320).

ქრისტიანული სარწმუნოება აყალიბებდა ქართველის ფსიქიკას, ქმნიდა ქართულ კულტურას, მას ეფუძნებოდა ცხოვრების წესი და ეს ყველაფერი ახლობელი იყო ქართველი ადამიანისათვის ისე, რომ ყველაფერს გასწირავდა, ყველაფერს მიიტანდა სამსხვერპლოდ უფლის საკურთხეველზე. ასე იყო XIX ს.-შიც. ეს ისტორიული ტრადიცია ისევ ჩქეფდა ქართველთა ძარღვებში და ერის საუკეთესო შვილებიც ყოველთვის შეგვახსენებდნენ რწმენის სიმტკიცის აუცილებლობას. აკაკი საგანგებოდ შენიშნავს: „საღმრთო მოთხრობიდან ვიცით, რომ საქართველო ღვთისმშობლის წილხვედრია... ანდრია მოციქულმა შემოიტანა „სიტყვა ქრისტესი“ პირველი საუკუნის დასაწყისში ჩვენს საქართველოში, მაგრამ მისმა მოძღვრებამ ფესვი ვერ გაიდგა, სანამ IV ს.-ში არ გამოუჩნდა საქართველოს წმიდა ნინო განმანათლებელი – მაშინ კი ამ ღირსმა ქალწულმა, ნანა დედოფლის შემწეობით, მოჰფინა ჭეშმარიტება კერპთა მხარეს... მამულისა და ქრისტიანობის გულისთვის თავგანწირვა თითქმის აუცილებელი კანონი იყო ქართველებისთვის“ (წერეთელი 1961: 308). სხვათა შორის, ამ მოტივს ასე განავრცობს პოემა „ომში“:

„ხორცს შევსწირავთ რჯულისათვის,  
მაგრამ მტკიცედ ვიპყრობთ სულსო,  
მივენდობით ქრისტე ღმერთსა  
და იმისგან სასწაულსო“.

მართლმადიდებელი აღმსარებლობა იქითკენაა მიმართული, რომ დაიცვას ჭეშმარიტი და უცდომელი რწმენა, სიყვარუ-

ლის, სიკეთის, თავმდაბლობის აღზევებას შეუწყოს ხელი. ისტორიულად ქრისტეს გზაზე მდგარი ქართველი ერი, ქრისტეს ნათელს ზიარებული და ქრისტესთვის ჯვარცმული, როგორც წმ. ილია მართალი იტყოდა, თანდათან წინ მიიწევდა სათნობათა კიბეზე. აკაკის აზრით: „IV საუკუნიდან დაწყებული აქამდე, რიგიანად შესწავლილმა და მტკიცედ დაცულმა ქრისტეს მოძღვრებამ და მასთანაც ზოგიერთმა ისტორიულმა მდგომარეობამ ისე გაასპეციაკეს ქართველი ერი, რომ ყოველივე მხეცური მიდრეკილებები ამოუფხვრეს“ (წერეთელი 1961: 484).

ქრისტიანული სარწმუნოება ზნეობის საძირკველია და, როდესაც ეს საფუძველი მოიშლება, ზნეობაც მოირყევა, ერის გადაგვარება დაიწყება, მისი დაკნინება-დეგრადაცია სულიერ კვდომას გამოიწვევს და ხორციელად დააუძლურებს. აკაკი წერეთელი ასეთ ფორმულას გვთავაზობს:

„სანამდი სარწმუნოება  
ქართველთ ექნება ხელშიო  
და არ მოკვდება ზნეობით,  
ხელს ვერ ნაუჭერ ყელშიო“.

(პოემა „რაჭა-ლეჩხუმი“)

თავის წერილებში აკაკი ბევრს საუბრობს მემთვრალეობის შესახებ, რომელიც ნიაღვარივით მოედო ქართველობას. **გძულდეს ცოდვა და გებრალეობდეს ცოდვილი!** – ეს პრინციპი უდევს საფუძვლად მის დამოკიდებულებას ამ მძიმე სენისადმი. ბიბლია გარკვევით მიუთითებს: „არცა მემთვრალეთა, არცა მაგინებელთა, არცა მტაცებელთა სასუფეველი ღვთისა ვერ დაიმკვიდრონ“ (1 კორნ. VI, IX).

„ღვინოჲ სიხარულად მოგვეცა, ვითარცა იტყვის დავით: „ღვინო ახარებს გულსა კაცისასა“, ხოლო შენ, ჰოი, მემთვრალეო, ესე ვითარი ესე საქმე მისი განჰრყვენ... იტყვის მოციქული პავლე: „ნუ დაითვრებით ღვინითა, რომელ არს სიბილნე“, რამეთუ მომთვრანელნი დაივთრნეს რა, იმწუპებიან, ვითარცა ღორნი სიმყრალესა შინა“ – ბრძანებს წმ. იოანე ოქროპირი

(ოქროპირი 1990: 397-398).

აკაკი თავის წერილებში საუბრობს მემთვრალეობა-ნაყროვანების შესახებ და მიუთითებს იმას, რომ ადამიანმა ზომიერების შეგრძნება არ უნდა დაკარგოს, თვითკონტროლი ისევე აუცილებელია, როგორც – ჟანგბადი არსებობისთვის: „მე ლხინის წინააღმდეგი არა ვარ... ხორცშესხმულმა ადამიანმა დიახაც უნდა იმხიარულოს ხანდახან, მაგრამ ამასაც ზომა უნდა, რომ კეთილად შეერგოს, თორემ გადაჭარბებულს ნაყროვანება ჰქვია, რომელსაც არც ძველი და არც ახალი აღთქმა კეთილად არ იხსენიებს... მაგრამ დღეს ვინღა დაექებს ამ აღთქმებს?“ (წერეთელი 1962: 303).

ცოდვა სენია, სენს მკურნალობა სჭირდება, მკურნალი ეკლესიაა, მტკიცე და შეუვალი რწმენა ღვთისა, მაგრამ ეს „მკურნალი“ დავიწყებით აკაკის საქართველოში და ამიტომაა შეშფოთებული პოეტი: „ტოლუმბაში ცდილობს, ყველას გრძნობა-გონება დააკარგვინოს ღვინოს საშუალებით, დაავინყოს ყველაფერი და მიტომაც აძალებს ღვინოს. ამგვარ ნაძალადევ ლხინს, რასაკვირველია, კარგი შედეგი არ მოაქვს ხოლმე. ბევრი ილანძღება, ბევრი მტრობა და შური ითესება, სისხლი იღვრება და ბევრი კვდება. იშვიათია ჩვენში მისთანა ლხინი და დღესასწაული, უჩხუბრად გათავდეს, ვინმე არ დაიჭრას ან არ მოიკლას“ (იქვე: 483-485).

ბილწიყვანობა, მტრობა, შური, შფოთი და არეულობა, გარყვნილება, უტიფრობა და სისხლი მოაქვს მემთვრალეობას. გარდა ამისა, ადამიანი არაფხიზელ მდგომარეობაში თანდათან კარგავს ღვთის ხატებას, ფიქრის სიყვარულს და სიბრალულის განცდასაც. აკაკის აზრით: „დრო აღარ გვრჩება, რომ ჩვენს გულში ჩავიხედოთ!.. ვინ იცის, იმ დროს, როდესაც ჩვენ ნაყროვანებას ვედღევით, ერთმანეთს ღვინოს ვაძალებთ და კისერში ვასხამთ, რამდენი გაჭირვებული სიმშობლ-წყურვილით გაბოროტებულია“ (იქვე: 42).

მონყალების გაცემა, უპოვართა, მშიერ-მწყურვალთა განკითხვა რწმენის აღსრულებაა და, როგორც იაკობ მოციქული იტყვის, „სარწმუნოება თვინიერ საქმეთასა მკვდარ

არს“. „აკაკი წახს თავის წერილებში, რომ უზომო სმა და ნაყროვანება, გამუდმებული ლხინები და ნადიმები ქართველებს არა მარტო სულიერად, ინტელექტუალურად და ზნეობრივად აკნინებს, არამედ ფიზიკურად, ანთროპოლოგიურადაც კი ცვლის და ამახინჯებს“ (მინდიაშვილი 2003: 88).

თუ ადამიანი მომავალზე ფიქრობს, დიდი ყურადღება ახალგაზრდობას უნდა მიაქციოს. ეს თაობა კი პიროვნული მაგალითით ყალიბდება და, როცა ირგვლივ ასეთი დამთრგუნველი გარემოა, როცა სულიერობა და მშვენიერება, რწმენა და სიყვარული, მამული და ენა ღვინოსა და ნაყროვანებაში „გაიყიდა“, უიმედობის, უსასობის სევდა შეიპყრობს: „ის ახალგაზრდობა, რომელიც „მრავალჭამიერის“ ბლავილით აყრუებს არემარეს და უსაქმურობით ღვინოში იხრჩობა, ჩვენ არასოდეს გამოგვადგება“ – გულისტკივილით წერდა პოეტი (იქვე: 103).

ქვეყანას ვერც უგულო ადამიანები წაადგებიან. თავის წერილებში აკაკი წერეთელი გულის კულტურას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს. ერთგულეა არის ყველაზე დიდი ნიჭი, რომელიც შეიძლება, ადამიანს გააჩნდეს – ეს არის უნარიც, შესაძლებლობაც, რომელიც მოითხოვს მთელ ადამიანურ ძალისხმევას. გულთამხილავი ღმერთია, მხოლოდ მას შუძლია განჭვრიტოს ჩვენი ზრახვანი, ამოიცნოს გულისნადები. გული არის ცენტრი ადამიანის ორგანიზმისა და ცხოვრებისა, გული არის ადგილი, საიდანაც გამოდიან კეთილი და ბოროტი განზრახვანი, გული სიყვარულისა და სიძულვილის ადგილია. წმიდა მეფე და წინასწარმეტყველი დავითი ასე შესთხოვს არსთა გამრიგეს: „გული წმიდა დაჰბადე ჩემ თანა, ღმერთო“ (ფს. 50,10), ხოლო ბრძენი სოლომონი „გონიერ გულს“ ევედრება უზენაესს. პოეტმა უნდა იცოდეს, რომ მკითხველი მხოლოდ გულწრფელობას ენდობა. პოზა, მანერა, მოჩვენებითობა მკითხველის გულისკენ გზას ვერ გაიკვლევს. აკაკი ასე განმარტავს: „გული წმიდა დაბადე ჩემ თანა, ღმერთო, და სული წრფელი განმიახლე გვამსა ჩემსა“ – აი, რას დამღერის თავის უბინო და უკვდავ ქნარს წმიდა წინასწარმეტყველი, დიდი პოეტი დავით.. დავითის მსგავსად უნდა იგონებდეს იმ ჭეშმარიტ სიტყვებს

ყოველი პოეტი, როდესაც ის იწყებს წერას – თვინიერ ამისა ვერ იხილავს ის „ზეგარდმო შთაგონებას“ და მისი მწერლობა იქნება ძალდატანებითი სიტყვების რახარუხი“ (წერეთელი 1961: 43).

ადამიანი სპეტაკი სულითა და განწმენდილი გულით უნდა ემსახუროს ღმერთს, სამშობლოს, მოყვასს – ესეც ლიტურგიული ცნობიერების გამოვლენაა აკაკის პიროვნებაში. პოეტი ანტონ ფურცელაძეს მისწერს: „ჩემს გულში არც შური, არც მტრობა, არც სხვა რაიმე უგვანო საქმე არ გასახულა ჯერ. ის მეონდა და მაქვს აღვსილი: მამულის ერთგულებით, მოძმის სიყვარულით, მომავლის იმედით, პატიოსნებით და ყოვლისკაცობრივის გრძნობით“ (წერეთელი 1963: 44).

ეკლესიის მამები განმარტავენ, რომ ცოდვა თვალიდან შემოდის, გადადის გონებაში და ჩადის გულში. ამ გზაზე მთავარია, გულში არ შევიდეს, იქ არ განიმზადოს სავანე, თორემ მისი განდევნა საკმაოდ რთულია. ამდენად, გულის სინმინდეს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მართალი კაცისათვის. აკაკი წერს: „მე ჩემს გულს ტაძრად ვინახავ, გრძნობის ლოცვად ვხმარობ და გონება გულისადმი მყავს მიჩენილი სამრეკლოდ“ (იქვე: 232). ერთ თავის პირადს წერილში პოეტი აცხადებს: „საჭიროა კარგი გული!“ (იქვე: 179).

პიროვნება მთლიანი და გაუბზარავი უნდა იყოს. ასე სწამს აკაკი წერეთელს, ამიტომ მისთვის მიუღებელია გაორება, ფორმალიზმი, მოჩვენებითობა, სიყალბე, ტყუილი, გულგრილობა. ადამიანმა რომ სრულყოფილებისკენ სავალი გზა აირჩიოს, ეკლესიის წიაღში უნდა დაბრუნდეს: „სარწმუნოების დაცვისათვის რამდენი სისხლი დაუთხევიათ ჩვენს წინაპრებს!“ (წერეთელი 1961: 63) – წერს პოეტი და სრულიად გასაგებია მისი გულისტკივილი იმის გამო, რომ ქრისტიანობის მხოლოდ გარეგანი ფორმა შეგვრჩა და შინაარსი კი დავეკარგეთ: „(კნენიან კვარკვალიტა) დიდის მოწინებით ინახავს მარხვას... წირვალოცვას არ აკლდება და ისეთის ყურადღებითაც ისმენს, რომ არა თუ მღვდლის სიტყვები, ერის წაჩურჩულებაც არ გამოეპარება ხოლმე იმ წირვის დროს. სანამ შუა წირვა დაიწყებოდეს, იმან სულ იცის, ვის რა ფერი ტანისამოსი აცვია და

როგორ არის შეკერილი (იქვე: 229-230).

გადის საუკუნეები, იცვლება ეპოქები და ქართველი კაცის რწმენას ცრურწმენა ენაცვლება. არ იქნა და არ დაიძლია წარმართული გადმონაშთი! იქნებ ეს გაუნათლებლობის ბრალიც იყოს?! აკაკი დაბეჯითებით მოითხოვს: „ღირსი დედა წვრთნის შვილს და ზრდის მის სულიერ მხარესაც, რომელსაც საფუძვლად უდებს უმეტესად, სხვათა შორის, ქრისტეს მოძღვრებას ნამდვილს და არა ფანატიკობით ზღაპრულად გადაქცეულ ოცნებებს“ (წერეთელი 1963: 41).

სწორედ ფანატიზმის შედეგია ის რელიგიური სიბნელე, რომლის ზოგიერთ რუდიმენტზე მიუთითებს პოეტი: „ამაოდ მორწმუნება ჯვანათის ქვეყანაში უკიდურეს ხარისხამდე მიწვენილი... მაგალითად ავილოთ „ნადირის პირის შეკვრის“ შელოცვა“ (იქვე: 213) ან უფრო უარესი, – მკვდრის სულის მოძებნა. აი, რას წერს ამის შესახებ აკაკი: „ჩვენის ქვეყნის სხვადასხვა სადღესასწაულო ჩვეულებანი გვიმტკიცებენ, რომ ჩვენი ხალხი ბევრჯელ ყოფილა სხვადასხვა სარწმუნოების გავლენის ქვეშ: კერპთ, ცეცხლთაყვანისცემის, მაჰმადიანის და შემდეგ ქრისტიანობისა. დღეს კი ამ სარწმუნოების დამახინჯებულ ლიტონიებს სხვადასხვა კუთხეებში შეუფარავთ თავი და არ იკარგებიან. სამეგრელოს ერთს სოფელში ერთი ძლიერ ახირებული ჩვეულებაა: „მკვდრის სულის მოძებნა“, რომელსაც მდიდრები ასრულებენ ერთის წლის შემდეგ მიცვალებულის დამარხვისა და ღარიბები კი – ოთხისა“ (წერეთელი 1963: 240).

სასულიერო წოდების უმთავრესი საზრუნავი მრევლისთვის ქრისტეს მოძღვრების შესისხლხორცებაა. ამასთანავე, ეს აღზრდის პრობლემაცაა. ამ საქმეში დედას გადამწყვეტი როლი ენიჭება, რათა შვილის მომავალს საფუძვლად დაუდოს ქრისტეს ჭეშმარიტი მოძღვრება და არა „ფანატიკობით ზღაპრულად გადაქცეული ოცნებები“.

განათლება, უპირველესად, სულიერ ნათელს გულისხმობს. ამის გარეშე ცხოვრება ნამდვილ აზრს კარგავს. სწავლა სწორედ ისე ესმის ა. წერეთელს, როგორც საეკლესიო ტრადიცია განსაზღვრავს და, რომელიც, სხვათა შორის, დავით გურა-

მიშვილმა ასე ჩამოაყალიბა: „ყმანვილი უნდა სწავლობდეს/ საცნობლად თავისადაო,/ ვინ არის, სიდამ მოსულა,/ სად არის, წავა სადაო“ (გურამიშვილი 1964: 23). აკაკი თავის პირადს წერილში დედისადმი ასეთ აზრს ავითარებს: „სწავლა სულ სხვა არის... მხოლოდ საჭირო ყოფილა კაცისათვის ერთი მხოლოდ სწავლა, სწავლა ნამდვილი, რომელიც კაცს დაუახლოებს ღმერთს, აყენებს კეთილ ხასიათზედ და აცნობიერებს, თუ რა დანიშნულე-ბით არის კაცი შექმნილი“ (წერეთელი 1963: 12).

ეს სიტყვები დიდი ქრისტიანის, ლიტურგიული ცნობიერების მქონე ადამიანის დაწერილია და, საერთოდ, ძალიან უხერხულია ამტკიცო, აკაკი ათეისტი იყო (იქვე: 240). რბილად რომ ვთქვათ, ეს არის გაუთვალისწინებლობა მთელი მისი მემკვიდრეობისა.

პოეტის პირადი წერილები დედისადმი, ახლობლებისადმი სავსეა ასეთი გამონათქვავებით: „ღმერთსა ვთხოვ; გახლავარ ღვთითა და თქვენის ლოცვით; ღვთის იმედი მაქვს, ღმერთს ვმადლობ თქვენის მშვიდობისათვის; მადლობა ღმერთს; ღვთის წყალობა; ღმერთმა შეუნდოს“ (იქვე: 240) და მისთ.

ასეთი რელიგიური ჰუმანიზმით გამთბარი წერილები შემთხვევით არ იწერება. აკაკი წერეთლის ლიტურგიული ცნობიერების დამადასტურებელია მისი პროვიდენციალიზმი, რომ პოეტისთვის ყველგან და ყოველთვის უფალი სუფევს, რომ ამქვეყნად ყოველივე ღვთის ნებით ხდება: „ცხადად ვხედავ, რომ ყოველ ჩვენს საქმეში ღმერთი ურევია, ჩვენით არც ავი და არც კარგი არ კეთდება“.

აკაკი წერეთლის ცხოვრებისა და შემოქმედების ლაიტმოტივი ქრისტიანული მოძღვრებაა, აზროვნებისა და ქმნადობის ის წესია, რომელსაც იგი ბავშვობიდანვე ეზიარა და, რომელიც ასე ახლობელი იყო მისთვის: „თუ მივბაძავთ ჯვარცმულის მაგალითს, – სწერს რედაქტორს, – უნდა მხოლოდ ვილოცოთ მათთვის და ვვედროთ ღმერთს მათს უგუხურებიდან გამოყვანას, რადგანაც მათ არ იციან, რას შვრებიან“ (წერეთელი 1961: 72-73).

მორჩილება არის საფუძველი ქრისტიანად ცხოვრებისა.

ადამიანმა უნდა აიტანოს და დაითმინოს დევნა-შეურაცხყოფა: „ნეტარ იყვნეთ თქვენ, რაჟამს გყუედრიდნენ და გდევნდენ და თქუან ყოველი სიტყუა ბოროტი თქუენდა მომართ სიცრუით ჩემთვის“ (მ. 5,11), – შეგვაგონებს მაცხოვარი. ამ სულისკვეთებით აღზრდილ და ჩამოყალიბებულ აკაკის ჰყოფნის სულიერი ძალები იმისათვის, რომ პირადი შეურაცხყოფა მიიღოს, როგორც ნებისყოფის გამოცდა: „დეე ჩემი პირადობა დაიჩაგროს ცილისნამებით, ოღონდ კი საზოგადო საქმე გაკეთდეს“ (წერეთელი 1963: 67), – სწერს ნიკო ნიკოლაძეს. ასევე საინტერესოა მისი ერთი წერილიც, რომელიც კიდევ უფრო დააზუსტებს ზემოთქმულს: „მე სუსტი ვარ და ყოველს შერჩენია დღემდი ჩემი დაჩაგვრა, მაგრამ მერწმუნე, მე ეს ნაცარქექიობით არ მომსვლია! მე საზიზღრად და არა საკადრისად მჩვენებია იმათთან შეხლა-შეტაკება“ (წერეთელი 1963: 88).

ქრისტიანული მოთმინებით იტანდა პირადს შეურაცხყოფას, დამცირებას, გაჭირვებას, შიმშილს, სიცივეს, უგულობას, უსიყვარულობას, ამასვე სთხოვდა სხვასაც: „შენი ვალია, – სწერს დავით ხელთუფლიშვილს, – როგორც დედას, ისე დებს ჭირი აატანინო ქრისტიანულის მოთმინებით“ (წერეთელი 1963: 237). მაგრამ აკაკი დაუნდობელი იყო საზოგადო ბოროტების მიმართ. თუ პიროვნულ წყენას ადვილად დათმობდა, ქართველი ერის, ჩვენი მამულის, ენისა და სარწმუნოების შებღალვას არავის აპატიებდა, არავის შეარჩენდა. სახარებაც ხომ ორგვარ ბოროტებას განარჩევს: პიროვნულს (როცა მარჯვენა ლოყაში გაგარტყამენ, მარცხენა უნდა მიუშვირო) და საზოგადოს (რომელსაც არ უნდა შეურიგდე, თავად ქრისტემ შოლტით გამორეკა ვაჭრები ეკლესიიდან). ამიტომ ნურავის გაუკვირდება და ათეისტად ნუ მონათლავს პოეტს იმის გამო, რომ ხმალამოლებული იცავდა ეროვნულ-სახელმწიფოებრივს. შემთხვევით არ სწერდა გ. წერეთელს: „ჩემი ქონება, ჩემი შეძლება, სიმართლე და სიცოცხლე შევწირე საზოგადო საქმეებს“ (წერეთელი 1963: 94).

აკაკი წერეთლის ყველაზე დამახასიათებელი პიროვნული თვისება პირდაპირობა იყო. თავადაც ასე აფასებდა: „მე ყოველთვის ვეჯავრებოდი ჩემს ამხანაგებს პირდაპირობისა-

თვის“ (წერეთელი 1963: 38). ესეც წმინდა ქრისტიანული სულისკვეთებაა: კი არ უნდა განიკითხო, უნდა ამხილო, პირში მიახლო სიმართლე, რაგინდ მწარე იყოს იგი. აკაკის პირადს წერილებში ყველაზე გამორჩეული მაინც ის ბარათია, რომელიც ნიკო ნიკოლაძეს მისწერა. ეს არის ჭეშმარიტი მეგობრის, დიდი პიროვნების, ნამდვილი ქრისტიანის განცდისა და ფიქრის უსათუთესი გამოვლენა. ახლობელი ადამიანი ყველაზე სწორ, კორექტულ და საჭირო გაფრთხილებას იძლევა: „ყოველ შენს მოქმედებას პირადი ეგოიზმის ბეჭედი აზის და არა საზოგადო კეთილის სურვილისა. შენ გინდა მხოლოდ, რომ გაჰკიოდე, მე ვარ და ჩემი ნაბადიო... სანამ პირში სული მიდგას, ჩემს გულში შენგვარ კაცებს წმინდა ადგილი ექნება და დღესაც ის მიზეზია, რომ მე მსურს მოგაგონო შენი გული და ჩაგახედო შინ. დეე, აღიმართოს ამითი აქ ჩემდამი პირადი მტრობა, ოღონდ კი შენს უფერო თავმოყვარეობას აუხილოს თვალი“ (წერეთელი 1963: 63).

ჩვენ შეგნებულად ავუარეთ გვერდი ლიტურგიული ცნობიერების გამოვლენას აკაკის ბრწყინვალე მხატვრულ შემოქმედებაში. მისი პროზა და პოეზია საამისოდ მდიდარ მასალას იძლევა. პოეტს მხოლოდ „ცოდვილის სინანული“ რომ დაენერა, ესეც საკმარისი იქნებოდა ამის ნათელსაყოფად. აკაკი წერეთლის ქრისტიანული სულისკვეთება არაერთგზის ყოფილა ყურადღებული ქართველ მეცნიერთაგან. ი. ზურაბიშვილის მოგონებებში, ი. ევგენიძის, ლ. ხაჩიძის, გ. ალიბეგაშვილის, ნ. ფრუიძის, მ. ნინიძის, ჯ. გაბოძისა და სხვა ავტორთა ნარკვევებსა და სტატიებში გარკვეულად წარმოჩნდა აკაკის მრწამსიც, აზროვნების სპეციფიკა და მხატვრული ოსტატობაც. ჩვენი მხრივ, პოეტის პუბლიცისტიკაზე დაყრდნობით, ფაქტობრივი მასალა წინ წამოვწიეთ იმის ნათელსაყოფად, რომ გაგვერკვია, რას ეყრდნობოდა აკაკი წერეთლის მრწამსი, როგორი იყო მისი მენტალობა. ზედმეტად მიგვაჩნია იმისი მტკიცება, რაც ასე ამჟღავნებს. აკაკის სიტყვებითვე რომ ვთქვათ: „იკარგება დრო და არა ჭეშმარიტება, არ შეიძლება, რომ სიმართლემ ოდესმე თავი არ იჩინოს“ (წერეთელი 1963: 168).

## „კათილი საქმე – ქრისტიანობის სპეტიცხოველი“

(არსენ კათალიკოსისა და თორნიკე ერისთავის დიალოგის შესახებ  
აკაკი წერეთლის „თორნიკე ერისთავის“ მიხედვით)

აკაკი წერეთლის უდიდესი დამსახურებაა ქართველი ერის ღირსეული მამულიშვილის, ჩვენი ისტორიის უნათლესი ხატის, ქრისტეს მხედრისა და ღვთივგანბრძნობილი მამის, დიდი თორნიკე ერისთავის სახელის აღზევება, მისი ღვანლისა და ამაგის საჩინოდყოფა, ქართველი მკითხველის ყურადღების მიპყრობა დიდებული წინაპრისაკენ.

პოემა „თორნიკე ერისთავის“ ყოველმხრივი შესწავლა ჯერ კიდევ მომავლის საქმეა. ჩვენ კი ამჟამად ყურადღებას შევაჩერებთ არსენ კათალიკოსისა და თორნიკეს დიალოგზე, რომელიც პოემის მეორე კარის მეოთხე თავშია მოცემული. ამ ეპიზოდს სიუჟეტის განვითარებაშიც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, რადგან თორნიკე ერისთავის პოზიციის შეცვლა არსენ კათალიკოსმა შეძლო, კანონიკურადაც მხოლოდ მღვდელმთავრის ლოცვა-კურთხევის შემდეგ ძალედვა თორნიკეს, გაეხადა ბერის სამოსი, ფსალმუნნი და ჯვარი დროებით გვერდზე გადაედო და, სარდლად დანიშნულს, აბჯარი აესხა (შდრ. გაჩეჩილაძე 1990: 67). თვითონ ფაქტი – ბერი დაუბრუნდეს (თუნდაც დროებით) ერისკაცობას, ჯარს წინ წარუძღვეს არა ჯვრითა და ხატით, არამედ იარაღით, იმდენად ძნელად განსასჯელია, რომ ასეთი გადანწყვეტილების სამართლიანობის დადგენა და მისი აღსრულებისათვის ლოცვა-კურთხევის მიცემა მხოლოდ უმაღლესი სასულიერო იერარქის პრეროგატივაა, მხოლოდ ეკლესიის მწყემსმთავარი თუ იტვირთავს ასეთ რამეს. ეს თორნიკემაც იცის და ამბობს:

„ეკლესიისგან შეკრული,  
თვით ვერ ავიხსნი თავსაო  
და მღვდელმთავარი თუ ამხსნის,  
იქნება მისი ნებაო,

მაშინ ეგ თქვენი სურვილი  
ჩემს გულშიც აიგზნებაო“.

ქვეყნისა და ერის ცხოვრებაში დგება გადამწყვეტი მომენტი, როცა უცნაური საცნაური უნდა გახდეს, როცა მადლი კანონსაც კი აუქმებს ან, უკეთ რომ ვთქვათ, ცვლის. ეს კონკრეტული ფაქტიც სრულიად განსაკუთრებულად ფასდება, უფრო მეტიც, აქ მესიანისტური იდეის აღსრულებაა ჩადებული, თუმცა ამის შესახებ ცოტა ქვემოთ. გარდა ამისა, არსენ კათალიკოსი პიროვნულად დიდი ძალა, მაგალითი და ავტორიტეტი იყო თორნიკესთვის და მას ყველაზე ადვილად შეეძლო „მზამეტყველ-პასუხისმგებლობით“ ათონის მაღალ მთაზე ბერად შემდგარის „გადმობირება“.

დადგა ჟამი მათი შეხვედრისა, საგანგებოდ განსჯისა იმის შესახებ, რაც ასე აწუხებდა თორნიკეს და არამხოლოდ მას!

„ჩვეულებრივად ცრემლით მლოცველი“ არსენ კათალიკოსი საღმრთო ნეტარებას ეძლევაო, – უთხრეს თორნიკეს. ლოცვა ღმერთთან საუბარია, ღმერთთან შერთვაა, ცრემლი კი სულიწმინდის მადლია. ასეთი ლოცვა მხოლოდ ღვთის რჩეულთ ძალუძთ, მხოლოდ ღვთივგანბრძნობილთა, გულით წმიდათა და სულით წრფელთა ხვედრია. არსენიც ამ ღირსებითაა წარმოდგენილი მკითხველის წინაშე.

„შევიდა ბერი, ფეხაკრეფილი,  
მორჩილებითა და დიდის კრძალვით“.

გვამცნობს პოეტი. ეს, ერთი შეხედვით, თითქოს უმნიშვნელო დეტალი, მრავლისმთქმელია თორნიკე ერისთავის სულიერობის საზომად. მორჩილების სათნოებითაა შემოსილი იგი, მორჩილება კი სანყისია რწმენისა, საფუძველია ზომიერებისა, უებარი წამალია ცოდვათსიმრავლისა, სათავეა ადამიანის სულის ცხოვნებისა. მორჩილება და სიფრთხილე (კრძალვა) გამარჯვებაა ამპარტავნობასა და უკრძალველობაზე. წმინდა მამები შენიშნავენ: „თუ ადამიანში არ არის უკიდურესი მორჩილება,

მორჩილება ყოვლითა გულითა, ყოვლითა სულითა და ყოვლითა გონებითა, მაშინ ის ვერ შევა ცათა სასუფეველში (ქრისტიანული... 1930: 43). წმ. სვიმეონ ახალი ღვთისმეტყველის აზრით, „სადაცაა ღრმა თავმდაბლობა, იქაა ცრემლების სიუხვეც“ (იქვე: 49). მაქსიმე აღმსარებელი კი შეგვაგონებს: „თავმდაბლობა, მორჩილება ათავისუფლებს ადამიანს ყოველგვარი ცოდვისაგან, რადგან გზას უჭრის, წინ ელობება ვნებებს“ (იქვე: 51).

უაღრესად დაძაბული, ნერვული, უმძიმესი ფსიქოლოგიური ფონია შექმნილი პოემაში. თორნიკე ერისთავის ცხოვრებაში რაღაც მნიშვნელოვანი უნდა მოხდეს, მკვეთრი შემობრუნება უკვე უარყოფილისაკენ, ამსოფლიურისკენ და ეს მაშინ, როცა მან „ყოველივე მსოფლიო დაუტევა ზრუნვა“ და აღილო ჯვარი და შეუდგა ღმერთსა.

კათოლიკოსმა აკურთხა სტუმარი, თითქოს გაორებული და დაბნეული, ამსოფლიურსა და იმსოფლიურს შორის მდგომი, ღვთისა და ერის ხმის ვერ დამტევი, სულით ზეცას შერთული, გულით ქვეყნის სიყვარულით აღგზნებული, „ფერდაკარგული“ ბერი. არსენ კათალიკოსი უაღრესად განწონასწორებული და დინჯია ამ საუბარში. მისი ყოველი სიტყვა გამიზნულია თორნიკეს სულის შესაძრავად, გონების გამოსაფხიზლებლად. არსენი ურთიერთობის ერთგვარ დიპლომატიას მიმართავს. მისი უმთავრესი პრობლემაა თორნიკეს გადაწყვეტილების შეცვლა განსჯითა და თანხმობით:

„შენზედ არა სჭრის სხვისი სურვილი,  
არცა ვედრება და არც მუქარა.  
მაგრამ შენთავად რა გადასწყვიტე?  
ასრულებ ქვეყნის წადილს თუ არა?“

აქ ორი რამაა მნიშვნელოვანი: თორნიკეს გადაწყვეტილების შეუვალობა და კათალიკოსის ეროვნული კონცეფცია – ქვეყნის, ერის წადილის აღსრულებისა. თორნიკე ერისთავის არგუმენტაცია ძლიერია და კანონიკური, რომ „ველარ უარვყოფ მსოფლიო კრების დაკანონებულს“ და „აღარ შემშვენის,

რომ ხელმეორედ სისხლით შევლებო ჩემი ფარ-ხმალი“. მისი დასკვნები მრავალმხრივი ფიქრისა და განსჯის შედეგია, იმ გამიზნული ქმედების შედეგი, რომელიც მან საკუთარი ნებით აირჩია. „შვიდ დღეს მორჩევდნენ წმინდა მამები / და ვერ შესცვალეს ჩემი გულისთქმა“ – აცხადებს ბერი. არანაირი რჩევა, დიალოგი არ ჭრიდა. გადაწყვეტილება უკვე მიღებული იყო. მისი შეცვლა მხოლოდ არსენ კათალიკოსს თუ შეეძლო. მიუხედავად ყველაფრისა, თორნიკე მაინც ბოლომდე მორჩილების უდიდესი ძალითა და მადლითაა სათნოყოფილი!

„ვიდექ უარზედ,  
სანამ ბრძანებთ, როგორც მორჩილი,  
არ გამაგზავნეს სასახლის კარზედ“.

ეს უკვე იმ იერარქიის მიმართ პატივისცემისა და მოკრძალების შედეგია, რომელსაც სამონასტრო, ბერმონაზვნური ცხოვრება გულისხმობს. უპირატესის, სულიერი წინამძღვრის ლოცვა-კურთხევის, ბრძანების გარჩევის ნება მორჩილს არა აქვს. ამიტომ აქ არც შინაგანი წინააღმდეგობანია გასათვალისწინებელი, რადგან ეს ვნებები უკვე ჩამცხრალია და მორჩილება-თავმდაბლობის მადლით შემოსილი.

მთელი საქრისტიანო საბერძნეთი ნაბილწული და აოხრებულია სკლიაროსისგან. მაშასადამე, ქრისტიანობა განსაცდელშია. მას სჭირდება დაცვა და გაფრთხილება. სად არის გზა ხსნისა, ვინ არის მხსნელი? – ხსნის გზა საქართველოზე გადის: „მხოლოდლა ქართლზე მათ დარჩენიათ / ერთი ნუგეში, ერთი იმედი!..“ რაც შეეხება მხსნელს – ეს ჯერ კიდევ გამოცანად რჩებოდა.

თორნიკე ერისთავი თავის მისიას აღსრულებულად მიიჩნევს, რადგანაც მეფესთან იმოციქულა, გააცნო საქრისტიანოს გასაჭირი და ახლა მთაწმინდის სავანეს უნდა დაუბრუნდეს, ლოცვითა და მარხვით განდევნოს, დაამრცხოს ბოროტი ძალა და შეერთოს ღმერთს, თუმცა... ნელ-ნელა მის არსებაში შემოიჭრა ცნობიერების ახალი ნაკადი – ამსოფლიური, ამქვეყნიური. გრძნობს კიდევ ამას და გულწრფელად აცხადებს: „თუმც ვერ

დავფარავ, / რომ სოფლის ზრახვით / ეს ჩემი გული ისევ ივსება“. ამ შემთხვევაში უდიდეს როლს ასრულებს ქვეცნობიერი.

თორნიკემ იცის, რომ ერი დაბეჯითებით ითხოვს: „ნაგვიძღვეს ძველი არწივი“, მაგრამ უკვირს, აოცებს ასეთი დაჟინებული მოთხოვნა. ხომ შეიძლება, სხვამ იტვირთოს, ვინმე ერისკაცმა?! განა ცოტაა ღირსეული, გამოცდილი, ვაჟკაცი?! და, თუ ქვეყნისთვის ასე აუცილებელია თორნიკეს წინამძღოლობა, მისი გამჭრიახი გონება გამოსავალს აქაც პოულობს:

„თან ვეახლები,  
მაგრამ მექნება მე ხელში ჯვარი  
და ხატი ყოვლადწმიდა დედისა,  
როგორც მოძღვარსა და არა სარდალს“.

არსენ კათალიკოსი ემზადება, მორჩილების, სათნოების შეხსენებით მოიგოს ეს „შებრძოლება“. მართალია, იგი დარწმუნებულია თორნიკეს სრულ მზადყოფნაში, უსიტყვოდ აღასრულოს მწყემსმთავრის კურთხევა, მაგრამ სურს, შეაგონოს ბერი, რომ „შემცდარია მისი გონება“. რას გვთავაზობს უმაღლესი სასულიერო იერარქი?

სიტყვა უნდა იყოს საქმიანი, იგი სიტყვით თქმულისა და საქმით აღსრულებულის მომხრეა, თანაც მსჯელობა უფრო შორს მიდის. კათალიკოსი სვამს ცხოვრებიდან წასვლის, წუთისოფლის უარყოფის პრობლემას. მისი აზრით, ღვთის ხატი და მსგავსი, გვირგვინი ქმნილებისა – ადამიანი შექმნილის ბატონპატრონია. უთვალავი ფერით მოცემული საწუთრო მან უნდა ააღორძინოს, განაახლოს:

„და ეს ქვეყანა, მშვენებით სავსე,  
შემოქმედების გამომხატველი,  
ნუთუ მიტომ გვაქვს მონიჭებული,  
რომ ჩვენის ნებით ავიღოთ ხელი?“

ბრალდებასავით გაისმის ერის სულიერი მამის, ეკლესიის საჭეთმპყრობლის სიტყვები. წმიდა მამები კი ამბობენ: ვინც

საერო ცხოვრებაში არ ვარგოდა, ის ვერც ბერმონაზვნობასა და სასულიერო ცხოვრებაში ივარგებსო, ვინც სოფელს სოფელშივე ვერ სძლია, სოფლიდან წამოსული მით უფრო ვერ დაძლევეს მას. მათი აზრით, ასეთი წამოსვლა უკვე გაქცევას მოასწავებდა და ითვლებოდა არა ჭეშმარიტების ძიებად, არამედ – ამპარტავნობად, თვითკმაყოფილებად და საკუთარი თავით ტკობად. „ასე რომ, ადამიანი სადაც უკეთ ემსახურება სიკეთეს, სადაც უკეთ იმეცნებს ღმერთსა და თავისთავს, იქ არის მისი ადგილი“ (მადლი 1991:). ამასვე ფიქრობს და ამ აზრს ამტკიცებს ეკლესიის მწყემსმთავარიც:

„ვინცა იწუნებს თავმოყვარებით  
ამ მიუწვდომელ დიდსა ქმნილებას  
და უარსა ჰყოფს კანონიერსა  
ბუნების ყოველგვარ მოთხოვნილებას.

ის უარსა ჰყოფს თვით შემოქმედსა!  
საბრალო არის ის და შემცდარი,  
რადგან არ იცის, თუ ქვეყნიერად  
რად მოგვევლინა ჩვენ მაცხოვარი!“

თორნიკე ერისთავის მაღალი სულიერობა, მადლმოსილება მის უაღრესად დოგმატურ პასუხებში ვლინდება. „ლოცვა კარია ცოდვილისათვის სინანულისა“, – ჩვეული კრძალვითა და მორიდებით შეჰკადრებს პასუხად კათალიკოსს. რაც შეეხება მარტობას, განდგომას, იგი სულს ასპეტაკებს და, თანაც, „ამის მაგალითს ქრისტე მით გვაძლევს, / რომ ორმოცი დღე მან იმარხულა“.

თანდათან იშლება საღვთისმეტყველო მსჯელობა, ორი სრულიად განსხვავებული პოზიცია ერკინება ერთმანეთს, ოღონდ განმასხვავებელი ნიშანი არსში კი არ დევს, არამედ ქმედების გამოვლენის ფორმაში. ორივეს გზა კურთხეულია და ორივე ღმერთთან მიდის. არსენ კათალიკოსი უდიდეს მადლად არა განდგომას, არამედ ამ ცხოვრებაში სულიერი, ღვთაებრივი ნაპერწკლის შეტანასა და გაღვივებას მიიჩნევს. იშ-

რომე და ილოცე! – მოკლედ ასე შეიძლება ჩამოყალიბდეს მისი თვალსაზრისი. ქვეყნის ბედი პიროვნების ცხოვრებაზეც უნდა აისახებოდეს, მამულიშვილობის, ერისკაცობის მოთხოვნა უმთავრესია კათალიკოსისთვის:

„საქმეა, მხოლოდ საქმე საჭირო,  
გულიცა წმინდად დაბადებული  
და ქვეყნიურის კეთილზრახვებით  
სული სინრფელით გაახლებული.“

ვერავინ იტყოდა თორნიკე ერისთავზე, ამ ცხოვრებას ვერ სძლია, აქ ვერ ივარგაო. მას დიდი ღვაწლი და ამაგი მიუძღოდა ქვეყნის წინაშე, რომ იტყვიან, მოქალაქეობრივი მისია აღსრულებული ჰქონდა, ვალი – შესრულებული! არც ბერმონაზვნობა მიაჩნდა გზისა და კვალის დაბნევად:

„განა ეს ჩემი უარისყოფა  
კერპობა არის და უმეცრება?!..“

კითხულობს გაკვირვებული. ადამიანი ხომ თავისუფალი არსებაა. ქრისტიანობაც ისაა, რაც არსობრივად ესადაგება სულიერ მდგომარეობას, ბერად შედგომა თორნიკეს სულის ძახილი და მოთხოვნილება იყო. ერისკაცობისათვის კი იგი საკუთარ ძალებს ამონურულად აცხადებდა: „დღეს შედარებით ბევრი მჯობიაო“.

კათალიკოსი შეახსენებს, რომ ზოგჯერ ღვთისა და ერის ნება განუყოფელია, „ხმა ღვთისა – ხმა ერისაო“ და, რადგანაც ერი სთხოვდა, ერი ერთხმად ირჩევდა წინამძღვრად და, თანაც ეს კათალიკოსთან იყო შეთანხმებული, სხვა გზა აღარ რჩებოდა. „უარის თქმა არის ამაო“, – ბრძანა არსენმა.

ერთობა სიყვარულისა და სიკეთის ზეიმია. სადაცაა ერთობა, იქაა ღმერთი, რადგან ერი გამთლიანებულია ერთი სურვილით – გაიმარჯვოს საქრისტიანოს მტერზე, იხსნას ქრისტეს რჯულის დამცველი და მატარებელი ბიზანტია, – სკლიაროსისაგან შევიწროებული და შეწუხებული. ამიტომ ქრისტიანო-

ბის გამოსხნა ღვთის სამსახურად ითვლება, მოვალეობადაც კი. მესიანისტურ იდეას განხორციელება სჭირდება. ჩვენ უნდა ვიხსნათ, საერთოდ, საქრისტიანო. ამდენად, ეს ბრძოლა მსხვერპლის გაღებად, ქრისტეს უდიდეს სიყვარულად, ამ სიყვარულისათვის შენირვად ჩაითვლება. ეს დიდი სიკეთე, აღმშენებლობითი ქმედება, სწორად გაგებული ქრისტიანობა, ჭეშმარიტად, მართლად აღსრულებული სარწმუნოებაა და:

„ეს ძღვენია კეთილი საქმე  
ქრისტიანობის სვეტიცხოველი,  
და შენც, თორნიკე, ამის სახელით  
ისევე ფარ-ხმალს მოჰკიდე ხელი“.

თორნიკე ერისთავში უნდა მოხდეს ხელახალი ფერისცვალება, შემობრუნება უკვე მივიწყებულთან, განვილითან, ძველთან. **ბერის მისია მხსნელის მისიამ უნდა შეცვალოს**, მან უნდა იტვირთოს გათავისუფლება საქრისტიანოს გულისა:

„და გამოიხსენ განსაცდელისგან  
ქრისტეს მმოსავი ბერძენთა ერი!“

ეს იყო კათალიკოსის კურთხევა, ბოლო სიტყვები. ამით განასრულა მან ბერთან საუბარი, ასე განუსაზღვრა, ასე დაანახვა თავისი ვალდებულება ც კი – ისევე ქრისტეს სახელით, ისევე სარწმუნოების აღზევებისთვის, სიმართლისა და სიყვარულის აღორძინებისათვის.

ბერძენთა განსაადელი საქრისტიანოს განსაცდელია და ქრისტეს მმოსავი ერის გათავისუფლება ქრისტიანობის სვეტიცხოვლად გამოცხადდა. აკაკი წერეთლის „თორნიკე ერისთავზე“ ფიქრი უნებურად გვახსენებს ქართული აგიოგრაფიული მწერლობის შედეგს, ჩვენი დიდი წინაპრისა და სულიერი მამის, გიორგი ათონელის „ცხოვრებას იოანესა და ექვთიმესი“. რვა საუკუნე აშორებს ამ ორ ნაწარმოებს ერთმანეთთან და ეს ინტერვალი კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ თორნიკე ერი-

სთავის შრომასა და ღვანლს დრო-ჟამი ვერაფერს დააკლებს, ვერ გაახუნებს, ვერ გააფერმკრთალებს.

ქათული კულტურის სახის განსაზღვრაში ლომის წილი უდევს თორნიკე ერისთავს, რადგანაც ივირონის დაარსება, ფაქტობრივად, მისმა მხედართმთავრულმა უნარმა განაპირობა. კორნელი კეკელიძე წერდა: „არცერთ სამონასტრო დაწესებულებას ისეთი მნიშვნელობა არ ჰქონია ჩვენი მწერლობისა და კულტურის ისტორიაში, როგორც ათონის ივერიის მონასტერს. უიმისოდ ჩვენი კულტურის ისტორიას შეიძლება, სხვა სახე და ხასიათი მიეღო“ (კეკელიძე 1980: 173).

გიორგი მთანმინდელის ზემოხსენებულ თხზულებაში თორნიკეს შესახებ ორი უმთავრესი ეპიზოდი მოგვითხრობს. ერთი – ბიზანტიის მცირეწლოვან იმპერატორებზე, ბასილსა და კონსტანტინეზე, აჯანყებულ ბარდა სკლიაროსთან დაკავშირებული, მეორე – თორნიკე ერისთავისათვის სალაშქროსაბრძოლო ამბების მოგონებების აკრძალვა. ეს უკანასკნელი აკაკის პოემაში არ გვხვდება. როგორც სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაშია შენიშნული, აკაკი წერეთლისთვის პირველწყარო „იოანესა და ექვთიმეს ცხოვრება“ უნდა ყოფილიყო (სირაძე 1987: 173).

პოემის მიხედვით, თორნიკე ერისთავი არსენ კათალიკოსთან განიხილავს იმას, რასაც გიორგი მთანმინდელის თხზულების მიხედვით დედოფალს ეუბნება: „მე ჩემთა ცოდვათათვის შევიმოსე სახე ესე და უწყის უფალმან, რომელ სწორად სიკუდილისა არს საქმე ესე ჩემ ზედა“ (საბინინი 1899: 406). უფრო ადრე კი ათანასესა და იოანეს უხსნიდა: „ნუ მაიძულებთ ამის პირისთვის, რამეთუ უკუეთუ წარვიდე, ამის სოფლისავე შფოთთა შთამედებენ“ (იქვე: 405).

ომი, სისხლის ღვრა, ბრძოლა... ბერმონაზვნურ კანონს, რელიგიური დოგმატს ეწინააღმდეგება, მაგრამ ეროვნული, მამულიშვილური აზრით განმარტეს მისი მნიშვნელობა ათონზე.

აკაკის პოემაშიც ასკეტიზმის არსი წმინდა ქართულ-ისტორიულ ნიადაგზეა წარმოდგენილი. „თორნიკე ერისთავი სარკვა ქართული ქრისტიანობის ბედ-იღბლისა... დიალოგში ცის

ყოველ არგუმენტს მიწის არგუმენტი ეპასუხება... ადამიანის მაღალი მისია, მისი ესთეტიკური ხიბლი ქვეყნისთვის წვისა და დაგვის რაინდულ ძალას მოითხოვდა მამულიშვილთაგან“ (გოგუაძე 1980: 154-156).

ჩვენი მხრივ დავსძენთ, რომ თორნიკე ერისთავის მიერ გადადგმულმა ამ ნაბიჯმა:

1. საქრისტიანო იხსნა განსაცდელისაგან (შდრ. კიკნაძე 1990: 60);
2. ბიზანტიის ამოხრებელი ბარდა სკლიაროსი ქართველმა ბერმა და მხედართმთავარმა დაამარცხა, რითაც გაცხადდა ქართული სამხედრო ხელოვნების ტაქტიკისა და სტრატეგიის, ქართველი კაცის საბრძოლო შემართების უნივერსალიზმი;
3. თორნიკე ერისთავის მონაგებთა წყალობით საზღვარგარეთ დაარსდა კიდევ ერთი რელიგიურ-კულტურული ცენტრი, სავანე, კერა, – დაფუძნდა ივირონი;
4. განივრცო ქართველთა ქვეყანა: „მაშინ მისცნეს მეფეთა ზემონი ქუეყანანი საბერძნეთისაგანი კურაპალატსა“. ბასილი კეისარმა ქართველთა მეფეს მცირე აზიისა და საქართველის შესაყარში რამდენიმე ქვეყანა აჩუქა: კარინი (ერზერუმი), ბასიანი, ჰარიქი, აპაჰუნიქი, ხალდო-არიჭის ციხე, სეფუკის ციხე, კლისურას ციხე ტრაპიზონის გზაზე;
5. ათონელ მოღვაწეთა მიერ განათლდა ქართველთა ენა და ქვეყანა, მათი ნამუშავევი დღესაც „ახარებს შორეულთა და მახლობელთა“.

თუ ყოველივე ზემოთქმული თორნიკე ერისთავის შრომისა და ღვაწლის შედეგია, მაშინ მართლაც რომ ამაოდ არ დამაშვრალა ერისა და მამულისათვის თავდადებული გმირი.

აკაკი წერეთელმა გვიჩვენა იმ დებულების მართებულება, ის ჭეშმარიტება, რომლის მიხედვითაც ადამიანის ადგილი იქაა, სადაც უკეთ ემსახურება სიკეთეს, სადაც უკეთ იმეცნებს ღმერთსა და თავის თავს.

## აკაკი წერეთლის „გამზრდელის“ ქრისტიანული კონცეფცია

პოემა „გამზრდელი“ არის აკაკი წერეთლის ერთ-ერთი საუკეთესო მხატვრული ქმნილება, მისი შემოქმედების გვირგვინი, რომელშიაც, უპირველესად, თავად ავტორის პიროვნება იკითხება, მაღალი იდეალებითა და მრწამსით, ფიქრითა და ოცნებით, სიხარულითა და ტკივილით. სტრიქონებს შორის იგრძნობა ძლიერი და წრფელი ემოციები. ჰარმონიაში მოყვანილია მარად ცოცხალი ენგადი – პოეტური სიტყვა და ღრმა, ზოგჯერ დაფარული შრე ცხოვრების ფილოსოფიისა, დანახული და შეფასებულია წუთისოფლის ორომტრიალში ადამიანის მორალის, მისი ზნეობრივი ხატის, სულიერი ღირებულებების, სიყვარულის, ნდობის, მეგობრობისა და ძმობის რყევისა და მოშლის შედეგები.

„ნამდვილი ამბავი, ვუძღვნი ჩემს პედაგოგებს“ – აცხადებს ავტორი და იმთავითვე განგვაწყობს რეალურისთვის, რომ საქმე გვექნება მხატვრულ ასპექტში აყვანილ ემოციურ სინამდვილესთან და ეს ნაყოფი შემოქმედებითი წვისა ეძღვნება პედაგოგებს, ანუ იმ ადამიანებს, რომლებსაც აკისრიათ უდიდესი მისია ერისა და მამულის წინაშე. ადამიანის აღზრდა, პიროვნების ჩამოყალიბების პროცესის მართვა პედაგოგ-აღმზრდელებზეა დამოკიდებული, რადგანაც ისინი ქმნიან უკეთესი მერმისის წინაპირობას, ერისა და ქვეყნის მომავალი მათს ხელშია.

ყოველივე ჩვენგან შორს მყოფი, მიუვალი და ძნელად სახილველი ამაღლებულის განცდას ტოვებს:

„მთის მწვერვალზე ცის მახლობლად,  
მერცხლის ბუდედ რაღაც მოჩანს“...

დიდი სიმშვიდისა და სინმინდის მანტიით იმოსება ჩვენს ცნობიერებაში მთა. სიმაღლისაკენ მზერა ზეციურისკენ სწრაფვა, ღვთაებასთან მიახლების გზაა, ზიარებაა უმაღლეს ქემმარიტებასთან. „გამზრდელის“ მოქმედ პირთა სავანე ასეთ

ფონზეა გაშლილი. საოცარია ის ფაცხა, რომელშიაც ბათუ და ნაზიბროლა ცხოვრობენ, თითქოს ადამიანის შეგრძნებები აქვს მათს თავშესაფარს, მათს საცხოვრისს, რომელიც „დრო და ჟამის შესაფერად / ზამთარ თბილი, ზაფხულ გრილი“ იმდენად მგრძობიარეა, რომ ცუდი ამინდის დროს „ეკრძალება ჭექა-ელვას“, ხოლო, როცა ბუნება მშვენიერია, „მაშინ ფაცხა უბრალობით / მომხიბლავად ლამაზია“. ამ უჩვეულო რომანტიკულ ფაცხაში დაუდევს ბინა ორ ადამიანს, ერთმანეთისათვის შექმნილ წყვილს. იმდენად დიდია უბრალოება იმ გარემოში, რომელშიც ბათუ და ნაზიბროლა ცხოვრობენ, რომ ყველა სიმდიდრეს ზიარებული ციხე-დარბაზებიც კი ტყუიან მასთან.

ასე იყო მაშინაც, როცა მხსნელი სოფლისა – იესო განკაცდა. ბაგასა შინა იქნა მიწვენილ მარიამ ღვთისმშობელი. ამ უბრალო, ღარიბ სადგომში იშვა ნათელი სოფლისა, რომელმაც განანათლა ყოველი დაბადებული. მორჩილებასა და უბრალოებას თან ახლავს დიდი უბინოება, მაგრამ არ არის ყველასათვის განკუთვნილი ბეთლემის სინმინდისკენ სავალი გზა, იწრო არს ბჭე სასუფეველისა...

ფაცხისკენ სავალი გზაც რთულიაო, – გვეუბნება აკაკი წერეთელი. საცალფებო ბილიკი დახლართულია და მასზე მავალ კაცს მარჯვე თვალი, მტკიცე გული და მთაში გაზრდილ-განვრთნილი ცხენი უნდა ჰყავდეს... მთელი ამ სიმდიდრის პატრონია „რთულ ცხოვრების უარმყოფი, მცირედიტაც კმაყოფილი“ ბათუ. რას უნდა ნიშნავდეს რთულ ცხოვრების უარმყოფი? განა იქ, მთის მწვერვალზე და ცის მახლობლად, ცხოვრება, იმ ბილიკებზე სიარული ნაკლები სირთულეა, ვიდრე აქ, ბარში, დაბლობზე ყოფნა?! ბათუ ღვთის მიერ შექმნილი ქვეყნის მოძულე როდია. ადამიანს ცხოვრება უნევს იმ სამყაროში, რომელიც ღმერთმა შექმნა. უფალმა ექვსი დღე იშრომა, „სრულ ქმნა ცაჲ და ქუეყანაჲ და დასცხრა დღესა მეშვიდესა ყოველთაგან საქმეთა მისთა, რომელნი ქმნნა“ (შეს. 2,2). ე.ი. ქმნადობა უნდა გააგრძელოს ქმნილების გვირგვინმა – ადამიანმა, მან უნდა განავითაროს და ააღორძინოს ღვთაების მიერ საფუძველგანმტკიცებული სამყარო, უნდა აამეტყველოს

უთვალავი ფერით მოცემული ქვეყნა, მაგრამ ხანდახან ადამიანი საკუთარ ნებასა და გონებას ბოროტად იყენებს. ბათუ იმ რთული ცხოვრების უარმყოფია, „სოფლის ამაოებას“ რომ უწოდებენ წმიდა მამები. მათ სძაგდათ არა თვით სოფელი, ღვთის მიერ კეთილად ქმნილი, არამედ ამაოებანი ამა სოფლისანი. სწორედ ამას განერიდა ბათუ, ანუ შედგა სინმინდის გზაზე, პირველხატთან მიახლების გზაზე, რომელიც მას სრულყოფდა.

რა სჭირდებოდა ბათუს ამ ახალ სამყაროში, მის მიერ ძიებულსა და მოპოვებულ სავანეში? ვაჟკაცობა (კარგი თოფი, ხმალი, ცხენი და ნაბადი), სულიერი მახვილი ცდუნების წინააღმდეგ საბრძოლველად და კიდევ – სიყვარული, არსი ადამიანისა და ადამიანობისა, აზრი თუ საზრისი ცხოვრებისა. აქაც რჩეულია ბათუ, ღმერთმა არ დააკლო თავისი მადლი და წყალობა:

„განასხვავა, ვით რჩეული...  
სიყვარულსა მის მონაშუქს  
მიაშუქა სიყვარული“.

სამეგრელოს ასული, მონყვეტილი ვარსკვლავი, ვარდი და ნაზი ია – ნაზიბროლა არის ბათუს თანამოსაყდრე, ანუ, როგორც ბიბლია გვამცნობს: „ძვალი ძვალთა ჩემთაგან და ხორცი ხორცთა ჩემთაგანი“ (შეს. 2,23). ნაზიბროლა გრძნობს მამაკაცის უპირატესობას, რომ „ქმარ არს თავი ცოლისა, ვითარცა ქრისტე არს თავი ეკლესიისა“ (ეფეს. 5,23) და ამიტომ მიაჩნია „ცა და ქვეყნის შუმავლად“ ბათუ. ორთა შორის მიღწეულია სრული ჰარმონია, მათთვის ამ წუთისოფელშიც სასუფევლის ნეტარება დგას...

„მაგრამ ხანგრძლივ ეს სოფელი  
გაახარებს ვისმე, განა?  
თაფლში ურევს მწარე ნალველს...  
მტრისას მისი გამოცანა!..“

ასეთია ადამიანის ცხოვრება, ნუთისოფლის დაუნდობელი და გაუტანელი მისია კაცთა მოდგმის წინაშე. ორს შორის მიღწეულ ჰარმონიას, სრულ ნეტარებას ნუთისოფლის ან, უფრო სწორად, მესამე პირის ჩარევის გამო, საშიშროება ემუქრება, მაგრამ სიყვარულთან უძღურია სიძულვილი, სიკეთე იმარჯვებს ბოროტებაზე, მშვენიერი და ამაღლებული სული – მახინჯსა და მდაბალ ვნებებზე. აკაკი წერეთლის „გამზრდელში“ ეს ხაზი მკვეთრად საგრძნობია. ამის შესახებ ცოტა ქვემოთ გვექნება საუბარი. ახლა ისევ ტექსტს მივყვით.

წყვედადია. ბობოქრობს, დრტვინავს, მრისხანებს ბუნება, ცოდვილიანი დედამინა ლამის ჩაინთქას:

„ამ დროს ხოლმე თვით ეშმაკიც  
ექებს ძრწოლით თავშესაფარს,  
მაგრამ, დახეთ, ვილაც მგზავრი  
სტუმრად მოსდგა აფხაზის კარს!..“

მივაქციოთ ყურადღება ერთ დეტალს. როგორ ფონზე შემოიყვანა აკაკი წერეთელმა ბათუ და ნაზიბროლა, რომ იქ სიმშვიდე, სინმინდე, სინათლეა. მათი ნავსაყუდარიც მათივე შინაგანი სიმშვიდის საფერია, სულთ დასამკვიდრებია... აქ კი ბნელა, წარღვნისდარი ამინდია, დაკარგულია სიმშვიდის, სილამაზის განცდა. როგორც ეშმაკი დაექებს თავშესაფარს, ისე შემოდის ვილაც ბათუს სავანეში. ეს „ვილაც“ კი საფარ-ბეგია.

ბოროტი შედის კეთილში, მშფოთვარება არღვევს სიმშვიდეს. საფარ-ბეგი, ბათუს ძუძუმტე, ესტუმრა თავის ძიძიშვილს, ძმა ძმასთან მივიდა, თუმცა ბუნების ჭირვეულობა ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ეს კაცი (მესამე პირი) კარგს არაფერს შეიტანს ბათუს ფაცხაში (პარალელი: ილიას „განდეგილი“ – მწყემსი ქალი თავს აფარებს მწირის საცხოვრისს... ირღვევა სიმშვიდე სულისა). თითქოს რაღაც კანონზომიერს არღვევს საფარ-ბეგი და, მართლაც, ის მიუტევებელს, უკადრისსა და სამარცხვინოს ჩაიდენს. რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანი ხდება

მის ცხოვრებაში, ისეთი, როგორსაც ადამიანი ზოგჯერ ვერ უძლებს და ზნეობრივ კომპრომისზეც კი მიდის. აკი თავადაც ამბობს:

„დღემდის მტკიცე პირიანსა,  
დღეს მიტყდება, ძმაო, პირი!“

აშკარაა, რომ საფარ-ბეგი, როგორც პიროვნება, სულიერი დაცემის გზაზე დგას, იგი ვნებამ შეიპყრო და დაიმონა. შეუძლებელია, სიყვარულმა ბოროტებისკენ უბიძგოს ადამიანს, მაგრამ, როცა ტრფობის ობიექტი თავისი ცხოვრებით მაცდუნებელი ძალაა, მაშინ შენც თანამონაწილე ხდები ცოდვისა. ზია-ხანუმი სილამაზით განთქმული ჯადოსანია – ეს გამოთქმა იმთავითვე გულისხმობს რალაც მზაკერულს მასში. ამბობს კიდევ საფარ-ბეგი:

„დამაჩემა: თუ გიყვარვარ  
და ხარ ჩემი მოგვარეო,  
ინალიფას ლურჯა ცხენი  
ამ სამ დღეში მომგვარეო!“

ზია-ხანუმი ის მაცდური ძალა, ვერაგი არსებაა, რომელიც სარგებლობს თავისი ხორციელი მშვენიებით და მას ბოროტი ზრახვების საშუალებად იყენებს. მისაგან მოდის საცდური, იგი მშვენიერია, თუმცა – ცივი და უკარება, რადგანაც არა აქვს სულიერი სამყარო. ამიტომაცაა, რომ „სხივებს ჰფენს და არვის ათბობს“ და „აგდებს მის მსხვერპლს განსაცდელში“. მან არც სიყვარული იცის, უბრალოდ, არ შეუძლია ჭეშმარიტი განცდა სიყვარულისა და, ალბათ, ესაა მისი სასჯელი.

საფარ-ბეგი ცდუნებულ იქნა სატრფოსაგან, ვერ გაუძლო მის ჯადოსნობასა და დაემონა ქალის ბოროტ ზრახვებს:

„და თუ ქალი მაჯობებდა,  
არ ვფიქრობდი, არ მეგონა“.

საფარ-ბეგმა სამ დღეში აღმასხიტ ინალიფას ლურჯა ცხ-

ენი უნდა მიჰგვაროს ზია-ხანუმს და, რადგანაც ინალიფას ბედაურის ხელში ჩაგდება ძალზე ძნელია, ხსნის ერთადერთი გზაა ქურდობა:

„თუმც-კი სხვა დროს არ იკადრებს  
ამას კაცი თავმომწონე“...

ასე ეჯახება პოემაში ერთმანეთს ბათუსა და საფარ-ბეგის, ნაზიბროლასა და ზია-ხანუმის სულმაღლობა და სულმდაბლობა, სულგრძელობა და სულწასულობა, სულიერი მშვენიერება და ანგარება. აკაკის ერთი სიტყვაც არ დასცდენია ნაზიბროლას ხორციელ სილამაზეზე. მასზე ნათქვამი უფრო ამაღლებულის შთაბეჭდილებას უქმნის მკითხველს:

„ელფერობით ვარდი არის,  
სინაზით კი – მორცხვი ია...  
ტროფობისათვის ჯერ პირველად  
გულის კარი გაუღია“.

ნაზიბროლას გული მხოლოდ ბათუსათვის ცემს, ზია-ხანუმი კი „მომხიბლავი შორეულად, თანასწორად ყველას ატკბობს“...

საფარ-ბეგმა უნდა შეასრულოს სატროფოს სურვილი, რათა საწადელს მიაღწიოს. ანგარება უდევს საფუძვლად მათს ურთიერთობას. უნდა იქურდოს საფარ-ბეგმა, უნდა სცოდოს და ამ გზით მოიპოვოს ბედნიერება, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ ასეთი საშუალებით მიღწეული ბედნიერება წამიერი იქნება. როგორი ცხოვრებითაც იცხოვრებს ადამიანი, რა საშუალებებსაც გამოიყენებს მიზნის მისაღწევად, იმის საზღაურს მიიღებს ღვთისაგან. ამდენად, იმთავითვე ჩნდება მკითხველში იმის განცდა, რომ ასეთი გზით მოპოვებული სიყვარული ვერ იქნება სასუფევლის მსგავსი ნეტარების მომგვრელი.

რა ქნას ბათუმი, როგორც ძიძიშვილმა, როგორც ადამიანმა, როგორც მეგობარმა?!

„მოუსმინა ძიძიშვილმა,  
ყველა კარგად გაიგონა,  
მაგრამ საქმემ უკულმართმა  
შეანუხა, დაალონა“.

უკულმართი, უკადრისი საქმე იკისრა საფარ-ბეგმა. იცის ეს ბათუმ, მაგრამ ჰგონია, რომ ძმადნაფიცს თავდავინყებით უყვარს. ბათუ კი ის კაცია, რომელიც მეგობრისათვის თავს განირავს, მას სწამს სიყვარულის შეუვალი ძალისა.

ბათუ მიმნდობი და მართალი ადამიანია. მას სჯერა, ზოგადად, კაცისა და, მით უფრო, ძმადნაფიცისა. ალბათ, პიროვნულ სისუსტესთან ერთად, ეს მისი ბედნიერებაცაა, თუმცა იმასაც გრძნობს, რომ რაღაც შეუთავსებლობაა ჭეშმარიტ სიყვარულსა და ამ სიყვარულისათვის სამოქმედოს შორის, რადგან ამაღლებული სული უკადრისსა და უკულმართს არც თვითონ იკისრებს და არც სხვას დაავალებს. მაგრამ ახლა ამაზე ფიქრის დრო არ არის. ბათუს წინ ზის საფარ-ბეგი და დახმარებას სთხოვს ძმასა და მეგობარს. მეგობრის სიყვარულით ანთებული აფხაზი, ბინძური ცხოვრების უარმყოფი ბათუ, თავად იკისრებს ამ უკულმართი და სამარცხვინო საქმის აღსრულებას. რამდენად დიდი უნდა იყოს სიყვარული მეგობრისა, რომ ასეთი რამ შეაძლებინოს მისნაირ კაცს?! ესაა სრული ალტრუიზმი, მეგობრისათვის შეწირვის საოცარი ნიმუში, ქრისტიანული სულისკვეთების შედეგი.

ერთმანეთის სიყვარულის მცნება ის ახალი აღთქმა იყო, რომელიც მაცხოვარმა მისცა მოწაფეებს: „რამეთუ ესე არს მცნება ჩემი, რათა იყუარებოდეთ ურთიერთსა, ვითარცა მე შეგიყუარენ თქუენ. უფროსი ამისა სიყვარული არავის აქვს, რათა სული თვისი დასდუას მეგობართა თვისთათვის“ (იოანე 15,12-13). მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ზედმეტი თანაგრძნობა, თანაც არაკეთილი საქმისათვის, ცოდვის მსახვრალ ხელს შეახებს ბათუს. იგი, გარკვეულწილად, თანაზიარი ხდება ცოდვისა და ამიტომაც დაისჯება.

ბათუ დაადგა ცოდვის გზას. ის გადაწყვეტს, ინალიფას

ცხენი საფარ-ბეგს მიჰგვაროს, თანაც მარტო მიდის ამ საქმის აღსასრულებლად, ამიტომაცაა, რომ ბუნება არ თანაუგრძნობს: „მიდის, ელვა გზას უნათებს / და დაჰბზუის თავზე ქარი“... მაგრამ აკაკი წერეთელს აღარ აინტერესებს გაჰყვეს ბათუს გზას. მისი ფიქრის საგანი ფაცხაა, ის ხდომილება, რომელიც იქ განხორციელდება...

პოემის მესამე თავი ასე იწყება: ბუნება დანყნარდა, სიმშვიდე სუფევს. ბათუ მოეშურება შინისაკენ: „ლურჯ ბედაურს მოაგელვებს / მეგობრისთვის მეგობარი“... და ამის საზღაურად საფარ-ბეგისაგან შეგინებული, შებილწული სარეცელი დახვდება. იმდენად დიდია და მოულოდნელი მის თავს დამტყდარი უბედურება, რომ უხმოდ ჩაიკეცება. ახლა დუმილმა უნდა იხსნას ერთმანეთისთვის შექმნილი ორი მოსიყვარულე არსება. ბათუ იმარჯვებს საკუთარ თავზე, სიყვარული – სიძულვილზე, ნდობა – სკეფსისზე: „მე და შენი სიყვარული / წმინდა არის, ვით ლამპარი“ – გაისმის სიჩუმეში დასტურად სიყვარულისა, მოთმინებისა და ვაჟკაცობისა...

რას ემსახურება საფარ-ბეგი? – ვნებას, ბიწიერებას, ბოროტებას. განა შეიძლება ჭემმარიტმა მიჯნურმა სხვაში გაცვალოს სატრფოს სიყვარული?! ამიტომაც გვგონია, რომ საფარ-ბეგს ზია-ხანუმისაკენ იზიდავდა მხოლოდ ვნება, ხორცს აყოლილი ჟინი და არა – ამაღლებული სიყვარული, რომელიც ასპეტაკებს და ამშვენებს ადამიანს.

საფარ-ბეგმა ჩაიდინა სასტიკი დანაშაული. ის რომ ღირსების სასამართლოზე წარადგინო, არავინ გაამართლებს, არავინ შეუნდობს, რადგანაც უნამუსო კაცია, „მორდუობის გამტეხი და / ჩვეულების გადამდეგი“. საფარ-ბეგმა კარგად იცოდა, თუ რა წარმოუდგენელი ვერაგობა ჩაიდინა, მაგრამ მეგობრის სახეზე აკიაფებულმა ღიმილმა ათქმევინა:

„ჩემს საქციელს, სამარცხვინოს,  
ვინ გაიგებს, ვინ დამძრახავს“.

საოცარია, საფარ-ბეგი თავად იძლევა შეფასებას მომხდარისას: სამარცხვინოა ქურდობა, უფრო სამარცხვინო და

დასაძრახია მეგობრის სარეცლის შეგინება, მაგრამ... მაგრამ რაღაც დაირღვა მის არსებაში, ჩაუსახლდა ბოროტი ძალა, ანუ შეუერთდა ბოროტებას. ახლა საჭიროა მისი გადარჩენა. საფარ-ბეგში ფერისცვალება, გარდატეხა რომ მოხდეს, ამისათვის დიდი და მნიშვნელოვანი, მალაღმბრობრივი ნაბიჯი უნდა გადაიდგას, სხვა მექანიზმი უნდა ამოქმედდეს, რადგან ბოროტება არასოდეს განკურნებულა ბოროტებით.

და აი, პირველი გამოფხიზლება ცოდვით დაცემული საფარ-ბეგისა: ბათუმ არ დააკლო მას, როგორც სტუმარს, პატივი და, როცა გასცდნენ ფაცხას, მასპინძელმა განაცხადა, რომ ყველაფერი იცის, ოღონდ თავს იკავებს მეგობარსა და მეგობრობას შენირული... ფარდას ახდიან საფარ-ბეგის ნამდვილ სახეს, მის გახრწნილსა და დაცემულ სულს. სიკეთემ, უანგარობამ შეაკრთო იგი, მიხვდა, რომ ეშმაკს დამონებოდა და თქვა კიდევ:

„შემაცდინა თვით ეშმაკმა  
და დამრია ცოდვილს ხელი“.

სად არის გზა ხსნისა ასეთ მდგომარეობაში ჩავარდნილი კაცისათვის. სიკვდილი?! ოღონდ ცოტა გვიან ხომ არ არის! განა შეიძლება ცოდვას ცოდვა დაუმატო და ბათუსთანა კაცი მკვლელი გახადო?! ამას არც ბათუ დაუშვებდა:

„არა, შენ ვერ შეგეხება  
სასიკვდილოდ ჩემი ტყვია,  
დედიჩემის გაზრდილი ხარ,  
მისი ძუძუ გინოვია“...

ბათუ ხედავს საფარ-ბეგში მონანიე ადამიანს, უკვე გულწრფელ ძიძვილს და ამიტომაც ეუბნება: რაც გატეხე, ის გეყოფა, სიკვდილამდე შენ საკვნესადო. მას სწამს, რომ, ჩადენილი ავკაცობის გამო, საფარ-ბეგი მთელი ცხოვრება ღრმა სინანულში იქნება. ღმერთმა რომ შეგინდოს, უნდა მოინანიო,

სინანულისთვის კი დროა საჭირო. უნდა იცოცხლოს საფარ-ბეგმა, მისი სული უნდა გადარჩეს, განიწმინდოს, სინანულმა უნდა იხსნას „მორდუობის გამტეხი“, „რამეთუ არა არს კაცი, რომელი ცხონდეს და არა სცოდოს“.

უცებ გაისმა უკანასკნელი თხოვნა ბათუსაგან: „ნადი, ნახე ის მოძღვარი, / ვინც შვილივით გამოგზარდა, / და უამბე შენი პირით, / რაც სირცხვილი დაგემართა!“ შედეგის გააზრება ბათუსაც უჭირს, თითქოს წინასწარ გრძნობს რაღაცას. „მოტრი-ალდა და აღმართი / ძლივს ბარბაცით აიარა“ – ასეთი დაღლილი წავიდა ჩვენი თვალთახედვიდან ბათუ. სიკეთის ბრძოლა და გამარჯვება ბოროტებასთან უდიდესი ძალისხმევის შედეგია, მთელ ადამიანურ შესაძლებლობებს მოითხოვს!

რატომ დაავალა, რატომ უთხრა ბათუმ საფარ-ბეგს, შენი მოძღვარი ნახეო... რას ელოდა მისგან აფხაზი, რას ითხოვდა იგი ჰაჯი-უსუბისაგან?! ძნელია ამაზე ერთნიშნა პასუხის გაცემა. არც შეიძლება არსებობდეს ასეთი პასუხი. იქნებ, საჭიროა მსხვერპლი ამ ცოდვის გამოსასყიდად, სისხლით უდა განიწმინდოს დიდი ცოდვილი ხდომილება „...ნამუსის გასანმენდად / ჩემი ხელით სისხლს დავღვრიო“, – აცხადებს ჰაჯი-უსუბი, ჭკუითა და გონებით ცნობილი, ცისა და ქვეყნის მნახველი მოძღვარი. იგი ფიქრობს, რომ მის მიერ დათხეულ სისხლს განმწმენდელის ფუნქცია ექნება. მართალია, თვითმკვლელობა დანაშაულია, ღვთის ნების წინააღმდეგ გალაშქრებაა, მაგრამ აქ, ასეთ სიტუაციაში, ამ ენით მსჯელობა არ გამოდგება. როგორც ქრისტე დაიკლა ტარიგად ჩვენი ცოდვებისათვის, როგორც მან გაიღო მსხვერპლი საკუთარი სისხლითა და ხორციით, ასევე ჰაჯი-უსუბი მსხვერპლად ეწირება გაზრდილის ცოდვებს.

რაც უნდა მოხდეს, საფარ-ბეგი აღარასოდეს დაეცემა. მასში უკვე მოხდა ფერისცვალება. იგი ცრემლით მონანიე კაცია, რომელმაც ისეთი მაგალითი მიიღო ბოროტების წილ, რომ ველარ შეძლებს უკუღმართ ცხოვრებას. მასში აღდგა ხატი ღვთისა, რამიც ხელი შეუწყო პიროვნულმა მაგალითმა – ბათუს გასაოცარმა მიმტევებლობამ და მოძღვრის დაღვრილმა უდანაშაულო სისხლმა.

ჰაჯი-უსუბის თვითმკვლელობა საწყისია ახალი სიცოცხლისა დაბადებისა. მეორედ იშვა საფარ-ბეგი, მასში მოხდა სულიერი ფერისცვალება, აღდგომა. ჰაჯი-უსუბმა საკუთარი სიკვდილით იხსნა საფარ-ბეგი, ანუ მსგავსად მაცხოვრისა, სიკვდილით დათრგუნა სიკვდილი. ცოდვათა მისატყვევებლად სხვისთვის დათხეული მისი სისხლი აამალლებს, გადაარჩენს ცოდვილ სულს.

მაგრამ ისმის კითხვა: ვინ არის ბათუ – მიმტვევებელი თუ დამსჯელი? – რა თქმა უნდა, მიმტვევებელი, მაგრამ, რატომ ეუბნება ძუძუმტეს: „რაც გასტეხე, ის გეყოფა / სიკვდილამდე შენ საკვნესად“? ბათუმ არ გაიმეტა ძუძუმტე სასიკვდილოდ. ქვეტექსტი ასეთია: საფარ-ბეგი მთელი ცხოვრება უნდა იტანჯოს უპატიებელი ცოდვის გამო. მიუხედავად მისი თხოვნისა: „მომკალ... სინდისი გამიმთელე“, ბათუმ ეს ნაბიჯი არ გადადგა, მკვლელობა არ ჩაიდინა. იგი ნათლად ხედავდა მონანიე ადამიანს – კაცს, რომელსაც უკვე შეგნებული ჰქონდა საკუთარი შეცოდება. ალალი, წრფელი ცრემლით ირეცხავდა საფარ-ბეგი თითქმის მიუტყვევებელ დანაშაულს და ბათუს, დიდ სათნომყოფელს, განა ჰქონდა უფლება, მისთვის არ შეენდო?! „უკუეთუ მიუტყვენთ თქუენ კაცთა შეცოდებანი მათნი, მოგიტყვენთ თქუენცა მამამან თქუენმა ზეცათამან. ხოლო უკუეთუ არა მიუტყვენთ კაცთა შეცოდებანი მათნი, არცა მამამან თქუენმან მოგიტყვენთ თქუენ შეცოდებანი თქუენი“ (მათე 6,14-15).

ძმადნაფიცმა შეუნდო ძუძუმტეს: „ნადი ჩემგან შენდობილი, / მაგრამ შორს კი და მშვიდობით“... გაიყარა მათი გზები, თუმცა ბათუ მაინც ეუბნება: „და დღეიდან ჩვენ ორს შუა / მოციქული არის ტყვია“... პარადოქსია! ეს ფრაზა ისეთი მრწამსის კაცისაგან, როგორც ბათუ არის, უფრო გაჯავრებულ გულზე წამოსროლილ სიტყვებს ჰგავს. ძმადნაფიცის ტყვია მაშინ არ შეეხო საფარ-ბეგს, როცა ბათუ აფექტის მდგომარეობაში იყო. მაშინ შეიკავა მან თავი და არმოსათმენი მოითმინა. ახლა კი ძნელი დასაჯერებელია, რომ ასეთმა მიმტვევებლომა საზღაური უზღოს ცოდვილს, თუმცა იგი მოძღვართან გზავნის „ჩვეულების გადამდევს“, თანაც სიკვდილამდე საკვნესად

უკანონებს დანაშაულს. ამ შემთხვევაში ბათუ კი არა, საკუთარი ცოდვა სჯის საფარ-ბეგს.

სინდისის გამრთელება, ნამუსის განწმენდა დიდ დატვირთვას იძენს პოემაში; ნაზიბროლას ნამუსის შელახვა სტანჯავდა საფარ-ბეგს, მის გასამრთელებლად გოდებდა. ჰაჯი-უსუბი კი ნამუსის აღდგენისთვის იკლავს თავს, ზნეობრიობას ეწირება, რადგან უზნეობას მხოლოდ მორალურ-ეთიკურით ებრძვიან სულით ძლიერნი.

როგორ მთავრდება პოემა? ბათუ აღარ ჩანს, იგი უზნეობასთან ბრძოლაში გამარჯვებული, თუმცა დაღლილი დაბრუნდა ფაცხაში. ჰაჯი-უსუბმა ხელი აღმართა სიცოცხლეზე: „ჩაიკეცა სულთამბრძოლი, / წამლის კვამლში გაეხვია“... მკითხველის პირისპირ საფარ-ბეგი დარჩა, მაგრამ როგორია მისი სახე?! – ახალი კაცი აღმდგარი, ამალღებული საკუთარ შეცოდებაზე, ჭეშმარიტად მონანიე, რომელსაც მოძღვარმა საკუთარი სიკვდილით სიცოცხლე მიანიჭა. იგი მოვალეა გამზრდელის სახელისა და ღირსების სინმინდე დაიცვას. საფარ-ბეგი ბედნიერებას იმ სიყვარულში ხედავდა, რომელმაც ასეთი უბედურება დაატეხა თავს, სამაგიეროდ, მან ბათუსა და ჰაჯი-უსუბისაგან იწვინია ისეთი სიყვარული, როგორიც უფრო დიდია და წმინდა, ვიდრე – თავად სამყარო. ადამიანურ ყოფიერებას, ამქვეყნიურ ცხოვრებას ერთგულება და სიყვარული ანიჭებს აზრსა და საზრისს!

კაკი წერეთელმა „გამზრდელში“ გვიჩვენა, რომ დაცემული კაცობრიობა (საფარ-ბეგი) აღდგება, თუ იქნებიან ბათუსთანა მეგობრები და ჰაჯი-უსუბისნაირი მოძღვრები და, თუ იქნება სინანული, რადგან სინანულის ძალა ღვთის ძალაზეა დაფუძნებული – მკურნალიც ყოვლად ძლიერია და მის მიერ მოვლენილი კურნებაც!

მაინც რატომ უძღვნა ავტორმა პოემა პედაგოგებს? ჰაჯი-უსუბის მაგალითით რისი თქმა სურდა პოეტს?! – იქნებ ამით კიდევ ერთხელ გაცხადდა აღზრდის მნიშვნელობა და აღმზრდელის ის მძიმე ჯვარი, რომელიც მას აკისრია. ბოლომდე შეწირული მოძღვარი სიკვდილითაც მაგალითი დარჩა აღზრდილისათვის, მან იხსნა სასიკვდილოდ განწირული, დაცემული სული...

მოძღვარმა, გამზრდელმა ბოლომდე იზრუნა სულით დაცემულის გადარჩენისათვის... ალბათ, ამისკენ მოუწოდებდა აკაკი წერეთელი პედაგოგებს, აქეთკენ – მაღალი ზნეობისა და სიყვარულისაკენ, თავდადებისა და პატიოსნებისაკენ, რაც მთავარია, პიროვნული მაგალითისკენ უბიძგებდა იგი იმ ადამიანებს, რომლებიც მომავალი თაობის აღზრდას ტვირთულობენ. მათ მიერ აღზრდილთ ფურთხი უნდა ჩამოენმინდათ საქართველოსთვის, ეზრუნათ ერის უკვდავების, ქართველობის გადარჩენის, აღდგომისა და ამაღლებისათვის. მხოლოდ ჰაჯი-უსუბისთანა მოძღვართ ძალუძთ „ნაყოფი კეთილის“ გამოღება. იქნებ ეს აკლდა იმდროინდელ აღმზრდელებს და ამის უტყირება სურდა პოეტს, იქნებ ჰაჯი-უსუბის მიერ გასროლილი ტყვიის ხმას გამოეფხიზლებინა მიძინებული ქართველობა... იქნებ...

და კიდევ ერთი საფიქრალი, თავსატეხი პოემიდან. როცა გვაცნობს პოეტი ჰაჯი-უსუბის დიდებულ პიროვნებას, როდესაც მთელი სიდიადითა და ძლიერებით შემოჰყავს იგი ჩვენს ცნობიერებაში, როცა ეხება მის მაღალ მოძღვრულ ღირსებას, შენიშნავს:

„საფარ-ბეგიც მან გაზარდა,  
ისე, როგორც სხვები ყველა,  
მაგრამ მარტო წვრთნა რას იზამს,  
თუ ბუნებამც არ უშველა?“

ეს შეკითხვა პასუხს მოითხოვს და, თავისთავად, ფიქრს განწყობინებს არა მარტო აღზრდის, არამედ თვით ადამიანის შესახებ, ამ დაუძლეველი, ამოუცნობი არსების რაობის შესახებ. სად ვეძებოთ გამოსავალი ან არის კი?! და, თუ არსებობს ერთნიშნა პასუხი, როგორია იგი?!

დავუშვათ აკაკიც ფიქრობს, რომ აღზრდა საქმეს ვერ შევლის, თუ არ იქნა „ბუნების“ შემწეობაც, რომ მხოლოდ წვრთნა არ არის საკმარისი... მაშინ ბუნებრივად ჩნდება კითხვა, რა მოიზარება „ბუნებაში“ – განგება, სოციალური გარემო, ოჯახი, ადამიანები, ანუ ის ცოცხალი მეტყველი სამყარო, რომლის შუაგულშიც აღსაზრდელი დგას?.. თუ აქ ღმერთზეა საუბარი,

მაშინ გასარკვევი არაფერია, რადგან ღვთის ნების, შენევისა და დახმარების, მისი წყალობის გარეშე ხსნა არ არის. „უფალი სუფევს მშვენიერება შეიმოსა“ და იგი ყოველგან არს და ყოველსავე აღავსებს მადლითა თვისითა. თუკი არც ღმერთზეა საუბარი და ბუნება, როგორც ლანდშაფტი, მოიაზრება, მაშინ ეს გაუგებრობაა, რადგან აღიარებული თეზაა, რომ ბუნების კომპეტენციას აღზრდა არ წარმოადგენს. „უთვალავი ფერებით მოცემული ქვეყანა“ აღზრდილი, სრულქმნილი ადამიანისთვის მშვენიერების, ღვთის სადიდებელი საუფლოა.

თუკი, საერთოდ, ადამიანთა გარემო იგულისხმება, მაშინ გამოდის, რომ აღზრდა, წვრთნა ამის გაუთვალისწინებლად უნდა მიმდინარეობდეს. არადა, ეს ხომ ერთიანი პროცესია. ჰარმონიაც მრავალთა წესრიგით მყარდება.

„ბუნება არის არსება, ყველაფერი, რაც არსებობს, რაც მყოფობს... ბუნება, ვითარცა მოვლენათა და ნივთთა ჩვეულებრივი წესი ღვთის მიერ მონესრიგების მიხედვით; ბუნება არის აგრეთვე ჩვეულება, გრძნობა საკუთრებისა, ზოგადი გაგება ან შეგრძნება, საერთო ადათი; ბუნება როგორც დაბადება, ჩამომავლობა, ბუნება ვით არსება, არსი, ბუნება როგორც გონების, ჭკუის თვისებანი“ (ნოზაძე 2005: 377-378)

... რაც უნდა მოიაზრებოდეს სიტყვა „ბუნებაში“ და, შესაბამისად, როგორი ინტერპრეტაციაც არ უნდა წარმოვადგინოთ გამოთქმისა „თუ ბუნებამ არ უშველა“, იგი მაინც პასუხისმგებლობის, რალაცის თავიდან აცილების გზაა. ყველა შეიძლება დაეთანხმოს ავტორის ამ გამოთქმას, გამზრდელის გარდა. თუ მოძღვარიც ამასვე იტყვის: მე ვერაფერს გავხდები, თუკი ბუნება არ დამეხმარაო, მაშინ ეს იქნება პერსპექტივაში გაუაზრებელი, არაკონცეპტუალური პროცესი აღზრდისა.

რა თქმა უნდა, გამზრდელი ამას ვერ გაიზიარებს. ავტორისა და მოძღვრის აზრები ვერ შეეყოფიან ერთმანეთს. იცის ეს ჰაჯი-უსუბმა. იგი მთლიანად და უყოყმანოდ იღებს მთელ პასუხისმგებლობას საკუთარ თავზე. წვრთნაა გადამწყვეტი! – ამტკიცებს გამზრდელი, არავითარი „ბუნების შველა“, რადგან შენ წინაშეა *tabula raza* და, რასაც ნაანერ, მასვე წაიკითხავ...

ამიტომ დამნაშავეა აღმზრდელი, მან დააკლო რაღაც... მთელი პასუხისმგებლობა გამზრდელს, მთელი ტვირთი მოძღვარს, არაფითარი შეღავათი, არაფითარი „მაგრამ“!.. ასეთია ჰაჯი-უსუბის პასუხი. მისი აღსასრულიც ამის ცხადყოფაა! შეკითხვას „მაგრამ მარტო ნვრთნა რას იზამს, / თუ ბუნებამც არ უშველა?“ პასუხი ცოტა ქვემოთ, პოემის ფინალში, გაეცემა, მაშინ, როცა ჰაჯი-უსუბი იტყვის:

„სასიკვდილო მე ვარ მხოლოდ,  
რომ კაცად ვერ გამიზრდინარ“.

პასუხი ერთნიშნაა, განაჩენიც გამოტანილია და, როგორც იტყვიან, „გასაჩივრებას არ ექვემდებარება“, თუმცა დაბეჯითებით ვერაფერს ვიტყვით. ყოველი დიდი მხატვრულ ქმნილება ხომ მუდამ დიდი გამოცანაა...

## აკაკი წერეთლის თეატრალური ესთეტიკა

1914 წელი, ქუთაისი, 74 წლის მგოსანი სალიტერატურო სალამოზე გამოვიდა. მაცურებლები ოვაციით შეეგებნენ. აკაკიმ მოინდომა „მომაკვდავის ფიქრების“ წაკითხვა:

„თუ ჩემს სამშობლოს გამოალვიძებს  
ჩემი სიკვდილი, აჰა, მეც მზად ვარ!“

მგოსანი შეჩერდა... მეხსიერებამ უმტყუნა, სიტყვები დაავინყდა. დარბაზში სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდა. აკაკი შეიშმუშნა, შუბლზე ხელი გადაისვა, უკანასკნელი ორი სტრიქონი ისევ გაიმეორა და კვლავ შეჩერდა... დარბაზი ისევ დუმს... პაუზა გაგრძელდა.

– დაბრძანდით, დაბრძანდით, ბატონო აკაკი! – გაისმა ხალხში.

იგი თითქოს ბურანიდან გამოვიდაო. შეირხა თავისი გოლიათური სხეულით, სახე გაუბრწყინდა, ღიმილმა გადაჰკრა... მაგრამ უცებ მოიღუშა, თითქოს სევდა მოანვა გულზეო და მსმენელთ ასეთი ექსპრომტით მიმართა:

„ჩემი სცენაზე გამოსვლის,  
ღმერთმანი, დრო აღარ არის!..  
თუ ზეთი გამოელია,  
რას გაანათებს ლამპარი?!

სიჭაბუკეა ლამპარი  
და ზეთი სიყვარულია,  
მე კი ორივე დავკარგე  
და მით – სიცოცხლე კრულია!

ახლა სცენაზე გამოსვლის  
დრო აღარ არის, აღარა,

და გეთხოვებით ამიერ  
ჩემი საბრალო ქალარა!“

ასე გამოემშვიდობა აკაკი წერეთელი თავის საყვარელ ხალხს, საყვარელ სცენას (გერსამია 1949: 96-97). ჩვენ კი თავალი გავადევნოთ დიდი პოეტისა და მამულიშვილის ცხოვრების გზას, რომელიც არაერთხელ გადაკვეთა ქართული თეატრის სიყვარულმა, მისთვის ზრუნვამ და დაუცადებელმა ღვანლმა – ემსახურა მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება კალმით, საქმით; წერდა თეატრისთვის, წერდა თეატრზე, დგამდა სპექტაკლებს, თამაშობდა სცენაზე, ხელმძღვანელობდა თეატრს... ცხოვრობდა თეატრით. როგორც ილიას, აკაკისაც გააზრებული, ნათლად წარმოდგენილი და შეგნებული ჰქონდა ქართული თეატრის დიდი ეროვნული მნიშვნელობა, ქართველ ადამიანზე მისი ზემოქმედების ძალა, ამიტომაც „არ იშურებდა არც თავის ფიზიკურ ენერჯიას, არც სულიერ ძალებს, რომ რიგიან კალაპოტში ჩამდგარიყო ქართული თეატრის საქმე (ასათიანი 1953: 224).

ქართველი მწერლები ფიქრობდნენ ქართულ თეატრზე, ასე იყო XIX ს.-ში, ეს ესტაფეტა გადაეცა XX ს.-აც და, არ მინდა დეკარგო იმედი იმისა, რომ XXI ს. ამ მხრივ გამონაკლისი იქნება, რომ ჩვენი ეპოქა ვერ შეძლებს დაუბრუნოს ქართულ თეატრს თავისი წილი ყურადღება, მზრუნველობა და სიყვარული. ილიას თაობა, 60-იანელები, ზრუნავდნენ თეატრის ყოველ კომპონენტზე, არკვევდნენ თეატრალურ პრობლემებს, მათ შორის იყო აკაკი წერეთელიც, „ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის გამოჩენილი მოღვაწე ქართულ თეატრს ემსახურებოდა როგორც დრამატურგი, რეჟისორი და მსახიობი... საჭიროების შემთხვევაში აკაკი წერეთელი ქართულ თეატრს ხელმძღვანელობასაც უწევდა (რადიანი 1958: 55).

თეატრის მოყვარული ყველა ადამიანი რალაც თავისას ხედავს, თავისებურად აღიქვამს და განიცდის ხელოვნების ამ დარგს. აკაკი წერეთლისათვის თეატრის მისია, მისი როლი და ადგილი ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში განუზომლად

დიდი და შეუცვლელი იყო: „მხოლოდ ერთადერთი ასპარეზი დაგვრჩენია – თეატრი, საიდანაც შეგვიძლია გავიგონოთ ჩვენი დედა-ენა: ის ენა, რომელზედაც მუსიკობდა რუსთაველი, ბრძანებლობდნენ თამარები, რომელზედაც ჰქადაგებდნენ ნინოები და რომელზედაც წამებულნი სიმდაბლით ღმერთს ადიდებდნენ ქეთევანები და მათი მსგავსები! ჩვენ, ამ თეატრის წყალობით, შეგვიძლიან გავიხსენოთ ჩვენი წარსული, დავინახოთ ანმყო და წარმოვადგინოთ მომავალი“ (აკაკი წერეთელი 1955: 70).

ასეთი პერსპექტივით განსაზღვრა დიდმა პოეტმა თეატრის ფუნქცია, მან იმთავითვე გამორიცხა თეატრის, როგორც გასართობი დაწესებულების როლი, ამით სამოძღვრო ამბიონის სტატუსი მიანიჭა მას და კიდევ ერთხელ განგვანყო მშვენიერისა და ამაღლებულისათვის: „თეატრი ხელოვნების ტაძარია, სამოძღვრო ამბიონი და არა უბრალო გასართობი, საფუნდრუკო რამ. სცენა არის ეროვნული სარკე, რომელიც უშიშრად და უტყუვარად უნდა გვისახავდეს ჩვენი ცხოვრების ავ-კარგს, რომ სანახაობით მოხიბლული, მშვენიერებისაკენ სიხარულით მივისწრაფოდეთ და უშვერებას ზიზლით გავურბოდეთ“ (აკაკი წერეთელი 1955: 118).

აკაკი, როგორც რეალისტი, ქართულ თეატრს განიხილავდა ერის გამაჯანსაღებელ, ავ-კარგის გამოსაამკარავებელ საშუალებად. მისთვის თეატრი, როგორც შენიშნულია, ქართული ეროვნული მწერლობის, რეალისტური აზროვნების თეატრი იყო. პოეტი ერთ თავის წერილში თეატრის საგანმანათლებლო მისიაზე საუბრობს: „რაც ადამიანისთვის, კერძო პირისთვის სარკეა, ის მთელი ხალხისა და საზოგადოებისთვისაც თეატრია, რომ ქვეყანამ შიგ ჩაიხედოს, თავისი როგორც ნაკლი, ისე ღირსებაც დაინახოს და გასწორდეს. თეატრი ისევ შკოლაა ხალხისათვის“ (აკაკი წერეთელი 1955: 138).

საწერეთლოში, ზემო იმერეთში, დაბადებული აკაკისთვის იმერელი კაცის ყოფა, მისი ყოველდღიურობა, ხასიათი და თვისებები თავისთავად იყო თეატრალური, არტისტული შტრიხი. გარდა ამისა, სავანეში მიღებული შთაბეჭდილებები,

ბავშვობის თამაშობები „ბატონობია“ თუ „ქორობია“, აგრეთვე, შემის მჭრელების გასართობი „ტირილობია“ ბუნებრივად მოითხოვდა გარდასახვას, სხვადქცევას, წარმოსახულ სიტუაციაში ბუნებრივ ქმედებას. ამიტომ ბავშვობიდანვე შემოიჭრა მის ცხოვრებაში თამაში, როგორც ხასიათი, როგორც თეატრალური წარმოდგენის წინასახე და მოგვიანებით, როცა სოფელი სავანე დაატოვებინეს და სასახლეში გადაიყვანეს, უკვე 10 წლის აკაკის ცნობიერებაში პირველად შემოვიდა თეატრი არა როგორც სანახაობა, არამედ როგორც ცნობა“ (ყურულაშვილი 1978: 6). გიორგი ერისთავის თეატრის შესახებ უკვე მთელი საქართველო ალაპარაკდა, მათ შორის – როსტომ წერეთლის ოჯახიც. საფიქრალი მიეცა პატარა აკაკის და, როგორც თავად იგონებდა, უმალ დაწერა „იმგვარივე რამ კითხვა-მიგებითი“, სათეატრო ნაწარმოების მსგავსი, პატარა პიესა, რომელშიც ის ყოფა აღწერა, იმ ადამიანთა თავისებურებანი, მის ირგვლივ რომ ირეოდნენ.

გიორგი ერისთავის თეატრი თბილისში იყო, ქუთაისის კლასიკური გიმნაზიის მოსწავლისთვის მიუწვდომელი. ამ ქალაქში წარმოდგენები თითქმის არ იმართებოდა, ვგულისხმობთ საოჯახო წარმოდგენებს, თორემ თეატრზე ფიქრიც კი არასერიოზული იყო. მერე დაიწყო სტუდენტობის ხანა. მართალია, პეტერბურგი კულტურის ცენტრად მოიაზრებოდა მთელ რუსეთის იმპერიაში, მაგრამ აკაკის არც აქ გამოუჩენია განსაკუთრებული ინტერესი თეატრის მიმართ. დედისადმი მონერილ ბარათში ვკითხულობთ: „უარს-ვყოფ: თეატრს, კომედიას და ამისთანებს. რა ვუყოთ, რომ ყოლიფერს მოესწრება კაცი და სწავლას კი ველარ“ (ასათიანი 1953: 117).

ეს დედის სანუგეშოდ ნათქვამი სიტყვები უფროა. შესაძლოა, მართლაც ვერ ახერხებდა წარმოდგენებზე სიარულს, რუსული თეატრალური ცხოვრების გაცნობას, თუმცა ისიც აშკარაა, რომ თეატრის მაღალი დანიშნულება, მისი განსაკუთრებული როლი ერის ცხოვრებაში სწორედ ამ პერიოდში შეიგნო და გაცნობიერება. ამას მთელი მისი შემდგომი ცხოვრება უკვე აშკარად გამოავლენსა და ცხადყოფს. სერგო

გერსამიას აზრით კი, სწორედ პეტერბურგში სტუდენტობის დროს ნახა პირველად აკაკიმ წარმოდგენა (გერსამია 1949: 16).

სტუდენტი აკაკი სამშობლოში არდადეგებზე ჩამოვიდა და სწორედ ამ დროს მოხდა მისი თეატრალური ნათლობა. ამას თავად ასე იგონებდა მსცოვანი პოეტი: „1862 წელს დროებით ჩამოვედი რუსეთიდან ქუთაისს. აქ ერთი ქართული ენის მასწავლებელი იყო გიმნაზიაში, მოსიძე. იმან მითხრა ერთხელ: მოდი, ერთი, ვსინჯოთ და თეატრი გავმართოთ ამ მიყრუებულ ქალაქში, სადაც გასართობი არა არის-რა!.. ავირჩიეთ „მზის დაბნელება საქართველოში“, ზოგიერთი დარბაისლები, ძველი კაცები, სჯავრობდნენ: ჯამბაზობა და მაიმუნობა რა საკადრისიაო, მაგრამ უმეტესობა კი კმაყოფილი დარჩა და ზამთარში კიდევ ორჯერ-სამჯერ წარმოვადგინეთ და დიდი ამბავიც იყო ყოველთვის.

გაზაფხულზე მე ისევ რუსეთისკენ დავბრუნდი და თეატრის მოყვარულთა წრეც დაიშალა. ის იყო და ის! მერე ხუთი წლის განმავლობაში, სანამ რუსეთიდან არ დავბრუნდი, თეატრის ხსენება არ ყოფილა არც თბილისში და არც ქუთაისში“ (აკაკი წერეთელი 1955: 133-134).

როგორც ცნობილია, ქუთაისში პირველი წარმოდგენა 1861 წლის 3/15 მარტს გაიმართა ისტორიკოს დ. ბაქრაძის მეთაურობით და დაიდგა გ. ერისთავის კომედია „გაყრა“ (გერსამია 1949: 42), 1862 წელს მეორე წარმოდგენის გამართვა უკვე აკაკის სახელს უკავშირდება.

სამშობლოში დაბრუნებულმა აკაკიმ სერიოზულად დაიწყო ფიქრი და ქმედება ქუთაისში თეატრის აღორძინებისათვის. მან რაფიელ ერისთავთან ერთად ჩამოაყალიბა სცენისმოყვარეთა წრე, რომელმაც ორი სეზონი იარსება.

ხელშეწყობით ქუთაისის გუბერნატორის, გრაფ ლევაშოვის მუღლის, გრაფინია ლევაშოვისას, რომელსაც ქალთა უფასო სკოლა გაეხსნა, კვირაობით და დღესასწაულებზე იმართებოდა წარმოდგენები. ამ თეატრის მოღვაწეები იყვნენ ეფრო (ეფროსინე) კლდიაშვილი, ზაქარია ჭყიშვილი და აკაკი წერეთელი... „ორი სეზონის მეტი არ ყოფილა ქუთაისში თეატრი, რადგან

რაფიელ ერისთავი თბილისში გადმოვიდა და მეც იმ ხანებში დავანებე თავი ქუთაისს“ (აკაკი წერეთელი 1955: 136).

აკაკი ამ წრეში დადგმული სპექტაკლების რეჟისორი იყო, მსახიობობდა კიდეც. რასაკვირველია, ეს იყო არაპროფესიული „დასი“, ბევრი კურიოზი ახლდა მათს წარმოდგენებს, მაგრამ, რაც მთავარია, ქუთაისელი მაყურებელი შემოიკრიბა და შექმნა აზრი ქალაქში პროფესიული თეატრის დაარსების აუცილებლობისა.

სხვათა შორის, ეს წრე თბილისშიც ჩამოსულა „საგასტროლოდ“, დაუდგამთ გიორგი ერისთავის ისტორიული დრამა „ყვარყვარე ათაბაგი“. როგორც სპეციალისტები შენიშნავენ „ეს პირველი საგასტროლო წარმოდგენაა, საერთოდ, ქართული თეატრის მიერ მოწყობილი“ (გერსამია 1949: 45) და ამის სათავეშიც აკაკი წერეთელი დგას.

1968 წლიდან აკაკი უკვე თბილისში ჩამოდის და აქ იწყებს ნ. ავალიშვილის მეთაურობით შემდგარ ახალგაზრდობის ჯგუფთან თავისი პიესის „ძველსა და ახალს შუა“ მომზადებას, თანაც ამ წრის ხელმძღვანელობაც იკისრა. წარმოდგენა 1968 წლის 9/21 თებერვალს შედგა. ამის შემდეგ პოეტს კიდევე ერთი წარმოდგენა გაუმართავს. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ჩამოყალიბდა სცენისმოყვარეთა წრე, წარმოდგენებიდან შემოსული ფულით შეიძინეს ფარდა, დეკორაცია, ცოტა ავეჯი და ტანისამოსი – ასე ფიქრობდნენ, წვალობდნენ და ქმნიდნენ პროფესიული თეატრის ბაზისს სცენისმოყვარეთა წრეში.

ასეთი იყო პირველი ნაბიჯები აკაკის თეატრალური მოღვაწეობისა. როგორც აღვნიშნეთ, დასაწყისშივე მას ევალეობდა წარმოდგენების ორგანიზება. ის ერთგვარი რეჟისორი იყო ამ წრეებში დადგმული სპექტაკლებისა. რა თქმა უნდა, ჩვენი სასიქადულო მგოსანი მოწოდებით არც რეჟისორი ყოფილა და არც მსახიობი, მაგრამ თეატრის სიყვარულმა, დრამატული ხელოვნების არსებობის აუცილებლობის შეგნებამ იგი ამ კუთხითაც დაასაქმა. პოეტი არავითარ სამუშაოს არ თაკილობდა, რაც კი თეატრს ეხებოდა და სჭირდებოდა.

როგორც აღვნიშნეთ, აკაკი წერეთლის სარეჟისორო

დებიუტი ქუთაისში შედგა, ამის შემდეგ მუშაობა თბილისშიც განაგრძო და, როგორც რეჟისორი, მეთაურობდა ქართულ სასცენო ხელოვნებას. 1903-1904 წწ.-ის სეზონში თბილისის თეატრში რეჟისორად მიიწვიეს. XX ს.-ის დასაწყისში რეჟისურა არ იყო განვითარებული. ამდენად, მას ჩვენ ვერ წარმოვიდგენთ თანამედროვე პროფესიონალი რეჟისორის რანგში, თუმცა თავად პოეტს სპექტაკლის ორგანიზაციის შესახებ თავისი გამოკვეთილი პოზიცია ჰქონდა. აკაკის რეჟისორული ნააზრევი კარგად აქვს შესწავლილი პროფესორ ვასილ კიკნაძეს თავის ნიგნში „ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები“. ჩვენ შევეცდებით განვაზოგადოთ ის, თუ რას და როგორ ფიქრობდა პოეტი სასცენო ხელოვნების ამ მათორგანიზებელი პროფესიის შესახებ.

აკაკი წერეთლის აზრით, სპექტაკლის წარმატებისათვის რამდენიმე ფაქტორია აუცილებელი და განმსაზღვრელი:

- გასპექტაკებული ქართულით მეტყველება;
- პიესის მთავარი აზრის შეგნება;
- როლების გაზეპირება, რომ სუფლიორი საჭირო აღარ იყოს;
- რეჟისორის სურვილთან მსახიობის სურვილის შეთანხმება, რომ აღარავინ სთქვას ეს დიდი როლია, ეს პატარა, ეს შემშვენის, ეს არაო, ამას ვითამაშებ, იმას არა და ამგვარები. ხელოვნება მშვენიერია და მშვენიერებამ კი თავისთავად დიდი და პატარა არ იცის (კიკნაძე 1982: 58);
- აკაკი რეჟისორისაგან მოითხოვს პატივისცემას დრამატურგის შრომისადმი, რომ თვითნებურად არ ჩაერიოს და არ შეცვალოს ტექსტი;
- აკაკი წინააღმდეგია იმისა, რომ პიესაში სანახაობისა და რიტმის შექმნის ილუზიისათვის ჩაემატოს ადგილები, რომელთაც მხატვრული ფუნქცია არ გააჩნიათ;
- რეჟისორმა ჯერ უნდა ნაუკითხოს არტისტებს თავიდან ბოლომდე პიესა, გააცნოს დედააზრს, აუხსნას თითოეული

მოქმედი პირის ხასიათი და ყველას დააკისროს იმისთანა როლი, რომელიც მის ნიჭს შეშვენის. აქ აკაკი ტიპაჟის სწორად შერჩევის აუცილებლობას მოითხოვს;

- სისტემატურად უნდა მიმდინარეობდეს რეპეტიციები და მას ყველა მსახიობი უკლებლივ უნდა ესწრებოდეს;
- რეპეტიცია უნდა წარიმართოს ხმამაღლა ლაპარაკით და არა ჩუმად;
- რეპეტიციაზე მუშაობა ისეთნაირად უნდა გაიშალოს, რომ მსახიობები ერთმანეთს „შეთმაშონ“ (შეეჩვიონ);
- რეჟისორი საჭიროების მიხედვით მსახიობებთან ინდივიდუალურად უნდა მუშაობდეს (გერსამია 1949: 79).

აქვე იმასაც შევნიშნავთ, რომ შეკრებილი და მოძიებული ცნობებით ქართულ თეატრში **აკაკი წერეთელს დაუდგამს** შემდეგი პიესები:

1. ზურაბ ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“ – 1862 წ;
2. მოლიერის „სკაპენის ცუდლუტობა“ (თარგმანი აკაკისა) – 1875;
3. გიორგი წერეთლის „ოჯახის ასული“;
4. გაბრიელ სუნდუკიანის „ხათაბალა“;
5. ონორე დე ბალზაკის „მერკადე“;
6. ალექსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟინის „ღალატი“ (კოტე მესხთან ერთად) – 1903 წ. თუმცა, იოსებ გრიშაშვილის განმარტებით, „ღალატი“ პირველად დაიდგა 1904 წლის 20 იანვარს აკაკის რეჟისორობით ოპერის თეატრში (აკაკი... 1959: 446).

თავისივე პიესები:

7. ძველსა და ახალს შუა – 1868 წ;

8. კუდურ ხანუმ – 1880 წ;
9. კინტო – 1880 წ;
10. ბუტიაობა – 1881 წ;
11. თამარ ცბიერი – 1904 წ., 1911 წ. (თელავში);
12. განთიადი – 1904 წ.



აკაკი წერეთელი იყო არა მარტო რეჟისორი ქართული თეატრისა, არამედ მისი ხელმძღვანელიც. როგორც ცნობილია, 1879 წ. ილიას მეთაურობითა და ძალისხმევით აღადგინეს ქართული პროფესიული თეატრი. 1880 წელს დაარსდა დრამატული საზოგადოება, რომლის გამგეობის თავმჯდომარის პირველ მოადგილედ აირჩიეს აკაკი. აქედან მოყოლებული სათეატრო საქმეს ქვეყანაში სწორედ ეს დრამატული საზოგადოება ხელმძღვანელობდა. 1880-1881 წლის სეზონის ანტრე-პრენიორობა აკაკის ხვდა წილად. პოეტი იგონებს:

„ერთხელ მოვიდა ჩემთან ილია ჭავჭავაძე და, სხვათა შორის, თეატრის შესახებაც ჩამოვარდა ჩვენს შორის შემდეგი საუბარი

– კაცო, ე თეატრი რომ აღარ გვაქვს, რას იტყვი შენ? – დამეკითხა მოწყენით – ძლივსძლივობით, როგორც იქნა, საზოგადოება მოვაჩვიეთ თეატრს და ეხლა კი ისევ უნდა დავივიწყოთ?!...

– ვითომ აღარ ეშველება რა?

– ეშველება, თუ შენ მოინდომებ!

– მე?

– ჰო, შენ! ქუთაისში როგორ მოახერხეთ. ახლაც დროებით სცენა გავმართოთ სადმე და შენ ითავე...

... თეატრი ყოველთვის სავსე იყო ხოლმე და შემოსავალი არათუ ჰყოფნიდა ჯამაგირად, კიდევ გადააჭარბა. ნარმოდგენა გვქონდა კვირაში ერთჯერ...

ერთხელ, სეზონის მინურულში ქუთაისში ჩავედით... ზედიზედ 12-ჯერ ვითამაშეთ და წმინდა შემოსავალი დარჩა 511 თუმანი. ჩემს ოცნებას საზღვარი აღარ ჰქონდა. მე ვფიქრობდი, რომ, თუ ასე წავიდა საქმე, მერმისისათვის არტისტებს ჯამაგირს გავუორკეცებ და სათეატრო სცენაც შეიძლება გაიმართოს-მეთქი. მაგრამ ჩემს ოცნებას მალე შეეკვეცა ფრთები. არტისტებმა, გარდა შანშიაშვილისა, ერთხმად გამომიცხადეს, რომ ანტერპრიზას აღარ ვემორჩილებით და ჩვენდა თავად გვინდა შევადგინოთ ამხანაგობაო. მიმატოვეს და წავიდნენ თბილისს, მიზეზად ის მომდეს, რომ ჯამაგირი არ გვეძლევაო...

ამ რამოდენიმე წლის წინათ კი, კომიტეტის თავმჯდომარემ, ნიკოლოზ ქართველიშვილმა, რომლისაც დიდი პატივისცემა მაქვს, მომწერა, რომ ერთი სეზონის განმავლობაში რეჟისორობა მეკისრა. ჩემმა რეჟისორობამ სასარგებლო ვერაფერი მოუტანა რა თეატრსა, მაგრამ პირადად მე დავრწმუნდი, რომ ჩვენ ქართული თეატრი არ გვაქვს, მხოლოდ სხვებსა ვბაძავთ და ამ მიზაძვაშიც ბევრი არა ჰყრია რა“ (აკაკი წერეთელი 1955: 139-142).

პოეტის ამ მოგონებაში კარგად ჩანს ქართველის ერთი უცნაური ხასიათი – გაუტანლობა-დაუნდობლობა და ამით საზოგადო საქმის ჩაშლა. თეატრის სათავეში მოსულმა მგოსანმა კარგად იცოდა, თუ რაოდენ კრიზისულ დროს უწევდა მუშაობა, უსახსრობისა და საორგანიზაციო-შემოქმედებითი პრობლემების ფონზე. აკაკის აზრით, თეატრისთვის ოთხი რამ არის საჭირო:

- შენობა შესაფერი მონყობილობით;
- კარგად განვრთნილი არტისტები;
- ნიჭიერი მწერლები;
- თანამგრძნობი ხალხი.

ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ, როგორი ორგანიზაციული ნიჭის პატრონი უნდა ყოფილიყო აკაკი, როგორი მენეჯერი (თანამედროვე ტერმინით), რომ დაიყოლია გრიგორი არწრუნი,

რათა მას თავისი ქარვასლის საკონცერტო დარბაზი თეატრალურ დარბაზად გადაეკეთებინა და მიექირავებინა ქართული თეატრისთვის. ამის შემდეგ მან მსახიობებს დაუნიშნა ხელფასი, რადგან ძალიან კარგად ესმოდა, რომ უხელფასოდ, შესატყვისი ანაზღაურების გარეშე, საზოგადოებრივ სანყისებზე ინიციატივის იმედით პროფესიულ თეატრზე ფიქრი ილუზია იქნებოდა.

აკაკი წერეთელი ნამდვილი ჭირისუფალი იყო ქართული თეატრისა. ახლა მის წინაშე მწვავედ დადგა თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკის საკითხი. თუ ქართულ თეატრს უნდოდა მაყურებელი ჰყოლოდა, მისი არსებობისთვის, მისი ეროვნული სახის ფორმირებისთვის აუცილებელი იყო ქართული დრამატურგია, ქართული პიესები: „წმინდა ქართული რეპერტუარი განსაცდელშია, უჭირს სცენაზე ფეხის მოკიდება და ჩიქორთულად, დამღრჩვალ ძალღვივით ღველერჭოთ უცხო ენიდან გადმოთრეული პიესები წინ ელობებიან ნამდვილ ქართულ სცენას (აკაკი... 1955: 128).

პოეტი მსჯელობის ღირსადაც არ მიიჩნევს საყველპუროსაბალაგანო პიესებს. უხეირო პიესაში თამაში ხელოვნების შეურაცხყოფააო, „ნათარგმნი, უმნიშვნელო დეკადენტური პიესები ჩვენთვის არაფერი ხელსაყრელია... ჩვენი ცხოვრებიდან ხელოვნურად დანერილი პიესებიც, შედარებით „ურიელ აკოსტასა“ და „ჰამლეტისა“ – წყალია... მაგრამ რა ვქნათ, „უნყოფად გაძლება არ შეგვიძლია“ (გაზ. „ივერია“, № 214, 1903). აკაკი ვრცლად მსჯელობს ნათარგმნი პიესებზე და საგანგებოდ შეგვახსენებს ქართული თეატრის ეროვნულ მისიას: „შეიძლება, ქართველმა მსახიობმა შემეცნურად ითამაშოს რომელიმე იბსენის, კნუტ გამსუნის, გაუბტმანის და სხვა ევროპიელთა მწერლების პიესებში, მაგრამ იმით ქართველი მსახიობი ვერას ეტყვის ქართველ-გულს! ეს იქნება ცხოვრება ნორვეგიელების, გერმანელების და სხვათა და არა ქართული. მეტყვიან: აქ იქნება გატარებული მსოფლიო აზრები, სანამდინაც უნდა ქართველი ავიყვანოთ!.. შეიძლება, რომ ეს მართალიც იყოს, მაგრამ ყოლიფერს შესაფერი დრო ეჭირვება.

როდესაც მტერი შენს მოსაკლავად მოდის, მაშინ ყოლიფერი უნდა დაივიწყო მის მეტი, რომ მტერი როგორმე მოიგერო. და, როცა მოიგერიებ, მერე იფიქრო სხვაზე. როცა შენს ოჯახში შესვლას აპირებ, ჯერ პირველ საფეხურზე უნდა მოიმადგრო ფეხი, აჰყვე მომარჯვებულადაც კიბეს და ისე ახვიდე, თორემ ფეხაცილებულად რომ ხტუნვა დაიწყო, მიზანს ვერ მიახწევ. ამითი ის კი არ მინდა ვსთქვა, რომ გარეშეს ყოლიფერს თვალ-ი ავარიდოთ-მეთქი. არა! ყოველივე გარეშესაც თვალ-ყური ვადევნოთ და, რაც გამოსადეგია ჩვენთვის, მხოლოდ იმას ჩავჰკიდოთ ხელი, თორემ გაურჩევლად, მაიმუნურად მიბაძვა სავნებელია და მართალსაც გვეუბნება ერთი ანდაზა: „წამწყმი-და წამხედურობამო“. ყველაზე უმაღლეს წამხედურობა არ შეშვენის თეატრს და ჩვენმა თეატრმაც უნდა აიცდინოს თავი-დან და ხშირად არ გვიმასპინძლდებოდეს ნათარგმნი პიესებით. ის უნდა იყოს ხალხის აღმზრდელად და ხალხს ისე ექცეოდეს, როგორც აუდიტორიას“ (ზარდიაშვილი 2005: 109-109).

აკაკის გულისტკივილი, რომ ქართულ თეატრს ეროვნული სახე არა აქვს, გამოწვეული იყო ნათარგმნი პიესების სიჭარბით, ორიგინალური დრამატურგიის უხეირობით. პოეტის აზრით, ქართული თეატრისათვის სასიცოცხლო მნიშვნელობა ჰქონდა ისტორიულ პიესებს. სწორედ ამის ნაკლოვანებამ ააღებინა ხელში კალამი პიესების საწერად. ყველაზე მთავარი არგუმენტი ეროვნული რეპერტუარის არსებობისა ის იყო, რომ ამ ასპექტში გამოვლინდებოდა თეატრის მხატვრული ორიენტირი, მისი სოციალური ფუნქცია, რადგანაც ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის გაძლიერება მხოლოდ ნაციონალურ ნიადაგზე, მაღალი პატრიოტული სულისკვეთებით იქნებოდა შესაძლებელი.

ხელოვნების სხვადასხვა დარგიდან აკაკი წერეთლისთვის თეატრი სრულიად განსხვავებული და უმაღლესი საფეხური იყო: „სცენა ხომ სარკე უნდა იყოს, ცხოვრების ავ-კარგიანობის უტყუვრად მაჩვენებელი და, ამავე დროს, ხალხის გამწვრთნელი უმაღლესი სკოლაც“ („ივერია“, № 60, 1902). წერილში, რომელსაც „მცირე რამ შენიშვნა“ დაარქვა, საგანგებოდ აღნიშ-

ნავს: „თეატრი, საზოგადოდ, სასკოლო სარბიელია, საიდანაც ხელოვნურად შეზავებული, სასიამო და, იმავე დროს, სასარგებლო რამ მსმენელ-მაცურებელს გრძნობა-გონებას უხიბლავს და ცხოვრების ბრძმედში ატარებს“ (ნერეთელი 2010: 51).

აქედან გამომდინარე, სრულიად ბუნებრივია, თუ როგორი მაღალი და შეუვალი იქნებოდა პოეტის დამოკიდებულება და მოთხოვნები მსახიობთა მიმართ:

- პირველი და უმთავრესი ნიჭის პრობლემაა, წარმოსახულ სიტუაციაში ბუნებრივად, დამაჯერებლად თამაშის უნარი, „სულიერი მოძრაობა და არა ხორციელი კუნტრუში“;
- თავი და თავი ღირსება არტისტის სხვებთან შეთამაშებაა, როდესაც უსიტყვოდ, მხოლოდ სახის გამომეტყველებით უკავშირდება სხვებს და სახიბლავ ძაფს არა სწყვეტს (აკაკი... 1955: 110);
- მსახიობი ნასწავლი და ჭკუა-გონება განვითარებული უნდა იყოს (აკაკი... 1955: 83);
- აქტიორი იგივე მოძღვარია ხალხისა, ის არის მწერლის თანაშემწე მოკარნახე. მწერლის სურათებს ის ახორციელებს და ერთად თავმოყრილ ხალხს ცოცხლად და ნათლად გადასცემს (იქვე: 75);
- არტისტის ვალია, რომ ისე წარმოადგინოს ის პირი, რომელსაც ახორციელებს, როგორც პიესის ავტორს ჰყავს გამოხატული და არა სხვებს (იქვე: 71);
- მნიშვნელოვანია მსახიობის გამოთქმის კილო მიმიკასთან შეთანხმებული;
- დაუშვებელია როლის ტექსტის დავინყება და სიტყვების გადაყლაპვა;
- მსახიობის თამაში უნდა იყოს „ნამდვილი“, იმას არ უნდა ჰქონდეს იმ დროს მხედველობაში პუბლიკა და მისი მოწონება ან დაწუნება (ეს იგივეა, რაც საჯარო მარტოობის მომენტი კ. სტანისლავსკის სისტემაში. შდრ., აკაკი... 1955: 35);

- პიესა რაც უფრო ნიჭიერად არის დაწერილი, მით უფრო ძნელი სათამაშოა. უნიჭო არტისტებს შეუძლიათ ისე დაამახინჯონ ჩინებული პიესა, რომ მაყურებელს ზიზღი მოგვარონ და შეაძულონ და აგრეთვე უბრალო რამეც ისე კარგათ შეიძლება ითამაშონ, რომ დამსწრეთ ისიამოვნონ (წერეთელი 2010: 55).
- უნიჭო აქტიორისთვის ყველა როლი მიუწვდომელია, დიდ-იც და პატარაც, და ნიჭიერისთვის კი სულ ერთია: დიდშიც და პატარაშიაც გამოიჩინს ღირსებას (წერეთელი 2010: 55).
- გარდა ნიჭისა და განათლებისა, აუცილებელია მომხიბვლელობა, მიმზიდველი გარეგნობა. თვალტანადობას დიდი მნიშვნელობა აქვს სცენისათვის. სიყვარულის როლში რაც უნდა სუსტი იყოს ლამაზი მოთამაშე, მაინც თვალს უხვევს მაყურებელს;
- ზომიერების შეგრძნება და დაცვა აუცილებელია მსახიობისთვის. მსახიობობა განსხვავდება ჯამბაზობისაგან;
- მძიმე უღელია და მძიმე ტვირთი არტისტის ხვედრი, არტისტის ბედი და უბედობა ბევრის ხელშია ჩავარდნილი:
  - ა) რეჟისორის ხელში, რომ შესაფერისი როლები აძლიოს;
  - ბ) მოკარნახის ხელში, რომ კარნახი არ აურიოს;
  - გ) თანამოთამაშეების ხელში, რომ არ გაუფუჭონ განზრახვით თამაში.

როგორ ღრმად უნდა იყოს ჩახედილი მსახიობის ხელოვნებაში, შიგნიდან როგორ უნდა ხედავდეს ამ შემოქმედებითს პროცესს ადამიანი, რომ ასეთი სიფაქიზითა და სიზუსტით მიგნებულ ნიუანსებზე წერდეს.

აკაკი თავად იყო მსახიობი, რადგან მაშინ ასე სჭირდებოდა სათეატრო საქმეს. მის მიერ ნათამაშები **როლების ჩამონათვალი** ასეთია:

- ა) სცენაზე პირველად ქუთაისში გამოვიდა, 1862 წელს, ალ-

ბათ ზურაბ ანტონოვის პიესაში „მზის დაბნელება საქართველოში“, თუმცა რომელ როლს ასრულებდა, ამის შესახებ ცნობები არ მოგვეპოვება;

ბ) შემდეგი როლი იქნებოდა რაფიელ ერისთავის რომელიღაც სამმოქმედებიან პიესაში, რომლის სახელს პოეტი არ ასახელებს, თუმცა იმ მხიარულ ისტორიას იგონებს, რომლის მიხედვითაც სუფლიორს (თავად რაფიელ ერისთავს) მეორე მოქმედების რვეული შინ დარჩენია, ამიტომ მსახიობები იძულებულნი იყვნენ მოკარნახის გარეშე ეთამაშათ;

გ) მესამე როლი იყო გიორგი ერისთავის „ყვარყვარე ათაბაგში“ 1868 წელს;

დ) ვაჭარი გიგო – ბეკლემიშევის მიერ კამენსკის რომანიდან გადმოკეთებულ დრამაში „მაიკო“;

ე) ჟერონტი – 1880 წელს კოტე მუხის საბენეფისოდ დადგმულ მოლიერის „სკაპენის ცუდლუტობაში“;

კიდევ ორი როლი ითამაშა პოეტმა (იოსებ გრიშაშვილის ცნობით):

ვ) მიხეილი – გაბრიელ სუნდუკიანის პიესაში „კიდევ ერთი მსხვერპლი“;

ზ) გიორგი – თავისავე ვოდევილში „ბუტიაობა“.



სრულიად განსაკუთრებულია აკაკის დამსახურება მხატვრული კითხვის დარგში. 1868-70 წწ.-ში, როდესაც იგი მომრიგებელ მოსამართლედ მუშაობდა ქუთაისში, „ანყოფს და ხალისით მონაწილეობს სალიტერატურო საღამოებსა და თეატრალურ წარმოდგენებში“ (ასათიანი 1953: 222), თუმცა აკაკი, როგორც დეკლამატორი, პირველად 1866 წელს გამოვიდა სცენაზე ქუთაისში, ლიტერატურულ საღამოზე ქალთა უფასო სკოლის სასარგებლოდ. მეტად უცნაური პროგრამა ჰქონდა ამ

სალამოს. იქაური გიმნაზიის მასწავლებლები კითხულობდნენ ლექციებს თავიანთი სპეციალობის მიხედვით ისტორიიდან, ბოტანიკიდან, ზოოლოგიიდან... მონაწილეობის მისაღებად აკაკიც მიუწვევიათ, მას წაუკითხავს „სცენები საპყრობილეში“: „დავინყე მისი სხვადასხვა ხმით კითხვა ზეპირად... გამოფხიზლებულ პუბლიკას მოეწონა, ასტყდა სიცილ-ხარხარი და იმდენად მოეწონა, რომ მთხოვა გამეორება“ (აკაკი წერეთელი... 2004: 591).

1875 წელს თბილისის საზაფხულო კლუბში გაიმართა პირველი ქართული ლიტერატურული საღამო. გაზეთი „დროება“ წერდა: „ჩვენ იშვიათად გაგვიგონია ასეთი ოსტატური და ხელოვნური წაკითხვა, როგორც აკაკიმ თავის „ადვოკატის დილა“ და „სცენები საპყრობილეში“ წაკითხა (დროება 1875).

აკაკის ხმამალალი კითხვა არ უყვარდა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ისე კითხულობდა, რომ არც ერთი მისი სიტყვა არ იკარგებოდა და მსმენელამდე აზრი ნათლად აღწევდა... კითხულობდა გრძნობით, მომხიზლავად... სხეულისა და განსაკუთრებით ხელების მოძრაობა არ უყვარდა... მისი ლექსთა კითხვა იყო რითმოვანი საუბარი, მოკლებული ყალბ პათოსს, მაგრამ, ამავე დროს, არაყოველღიურ სასაუბრო მეტყველებამდე დაყვანილი. ის უეჭველად სცენიური იყო, მაგრამ არტისტულ იერს მოკლებული (გერსამია 1949: 91).

„აკაკის სცენაზე გამოჩენა და ტაშის ტალღა ერთი იყო, მაგრამ, როცა ლექსს ამბობდა, პარტერში ისეთი სიჩუმე ჩამოვარდებოდა ხოლმე, თითქოს ხალხი არ სუნთქავსო (გრიშაშვილი 1952: 394).

1880 წლის აგვისტოში თბილისში აკაკის ხვდება დავით კლდიაშვილი: „მე გულისფანცქალით შევყურებდი მალალ, რალაც განსხვავებული ტკბილი ხმით მოლაპარაკე ადამიანს“ – იგონებდა დიდი პროზაიკოსი (კლდიაშვილი 1933: 327).

„აკაკი მსმენელთა ყურადღების დაპყრობის საიდუმლოს ფლობდა, ლამაზი იყო, სიტყვადინჯი, ხმა ხავერდოვანი ჰქონდა, სასიამოვნო, ჟესტიკულაციას მხოლოდ აუცილებლობის შემთხვევაში მიმართავდა, მის კითხვაში ყველაფერი ნაწარ-

მოების დედა აზრის გამოკვეთას ემსახურებოდა, არ უყვარდა ყალბი პათოსი, არც უღიმღამო ყოფითობა“ (ურუმაძე 1967: 39).

საბედნიეროდ, საქართველოს რადიოს (FM 102.4) „ოქროს ფონდში“ დაცულია რამდენიმე უნიკალური ჩანაწერი აკაკის ხმისა. მუყაოს კოლოფს, რომელშიც ეს ჩანაწერი დევს, ასეთი წარწერა აქვს: „მაგნიტოფირზე გადაწერილია 1950 წლის 7 თებერვალს ხმის ოპერატორ ლევან ქიშიძეშვილის მიერ ფირფიტიდან, რომელიც შეიძინა ბატონმა აკაკი ძიძიგურმა კინორეჟისორ შაქრო ბერიშვილისგან“ (ოქროს ფონდი 1950).

საჭიროდ მიგვაჩნია იმის აღნუსხვა, თუ როგორ აღმოჩნდა ეს ჩანაწერი რადიოში ან როდის და ვის მოუვიდა აზრად აკაკის ხმის ჩანწერა?

ფონოგრაფი – მექანიკური ბგერათჩანწერისა და ბგერათწარმოების ხელსაწყო გამოიგონა თომას ალვა ედისონმა 1877 წელს. ბგერა იწერებოდა ლილვაკზე შემოხვეული კალის კილიტაზე (ან ცვილით დაფარულ ქაღალდის ლენტზე) მემბრანასთან დაკავშირებული ნემსით (საჭრისით), კილიტის ზედაპირს ნემსი კანრავდა (ქმნიდა ცვალებადი სიღრმის ხრახნულ ღარაკს). ბგერათა აღწარმოების დროს ღარში მოძრავი ნემსი ირხეოდა და მასთან დაკავშირებული მემბრანა ბგერას გამოსცემდა (ფონოგრაფი 2011:). ილიას „ივერიას“ ედისონის აპარატისათვის მე-19 საუკუნის საკვირველება უწოდებია. 1890 წელს ფონოგრაფი უკვე თბილისს სწვევია და ჯერ სასტუმრო „ლონდონში“, ხოლო შემდეგ საადგილმამულო ბანკის თეატრში მოუსმენიათ მუსიკა. ერთ ყმანვილს კი ვრცელი ლექსი წაუკითხავს, რომელიც ფონოგრაფს „უკლებვლივ გაუმეორებია“, რასაც მხურვალე აპლოდისმენტები მოჰყვა თურმე გაოგნებული მაყურებლებისაგან. 1895 წლის 8 მარტს ჩაუნერიათ ნატო გაბუნიას შესრულებით სიმღერა აკაკის „აღმართ-აღმართ“, მსახიობ კოტე ყიფიანს კი მამია გურიელის „ადამიანი“ წაუკითხავს (კიკილაშვილი 2008: 4), თუმცა ეს ჩანაწერები ჩვენამდე მოღწეული არ არის. კიდევ უფრო სამწუხარო ისაა, რომ ილიას არავინ სთხოვა და მისი ხმა არ შემორჩა შთამომავლობას.

მოგვიანებით ფონოგრაფის საფუძველზე შეიქმნა გრამოფონი და პატეფონი, რომლებიც XX საუკუნის 40-50-იან წლებში შეცვალა ელექტრომექანიკურმა და მაგნიტურმა ჩამწერმა, აგრეთვე აღმწარმოებელმა მოწყობილობამ. გრამოფონი გამოიგონა ემილ ბერლინელმა 1887 წელს. ეს აპარატი, ედისონის ფონოგრაფისაგან განსხვავებით, აღჭურვილია ებონიტის (კაუჩუკის) ფირფიტით.

ბრიტანეთის სამეფოს „გრამოფონის“ კომპანიამ XX ს.-ის დასაწყისში მთელ ევროპაში, კავკასიასა და, კერძოდ, საქართველოში გახსნა „გრამოფონის“ სავაჭრო ცენტრი, აქვე იყო თურმე ხმის ჩამწერი სტუდიაც, რომელშიც ინერებოდა კავკასიის ხალხთა ფოლკლორი. 1913 წლის 4 მარტის გაზეთ „თემში“ დაიბეჭდა კორესპონდენცია სათაურით „მგოსანი აკაკი „გრამოფონის“ საზოგადოების თბილისის განყოფილებაში“, რომელსაც ხელს აწერდა ვინმე „დამსწრე“. მოვიყვანთ ვრცელ ამონარიდს ამ „ნიუსიდან“:

„ჯერ კიდევ შარშანწინ „გრამოფონის“ საზოგადოებას სურდა როგორმე ჩაენერა აკაკის სიტყვები, მაგრამ სხვადასხვა მიზეზის გამო, ეს საქმე ვერ მოხერხდა.

წელს, როდესაც ამ თვეში ინგლისიდან განყოფილებას ეწვია საგანგებოდ ტეხნიკოსი ბ. პირსი, მგოსანს მიჰმართეს განყოფილების გამგემ ბ. ფრედერიკ ტაილერმა და განყოფილების მოხელემ ბ. ი. ტაბლიაშვილმა თხოვნით, ეთქვა თავისი ლექსები და რამდენიმე სიტყვა გრამოფონში.

ბ. აკაკი დათანხმდა და ოთხშაბათს, 27 თებერვალს მივიდა განყოფილების კანტორაში, სადაც საგანგებოდ მოწყობილ მანქანაში ჩასძახა თავისი სამი ლექსი: „მომაკვდავის ფიქრები“, „ბავშვებისადმი“ და „მგოსანი“. ეს სამი ლექსი დაეცია ფირფიტის ერთ გვერდზე. დაღალულობის გამო იმავე დღეს მგოსანმა ვერ მოახერხა ფირფიტის მეორე გვერდის შესავსებად სიტყვის წარმოთქმა. ამიტომ მგოსანი მეორე დღესაც მიიწვიეს კანტორაში. მანქანაში მან ჩასძახა ჯერ თავისი ცნობილი ლექსი „განთიადი“ (მთანმინდა ჩაფიქრებულა), მერე კი შემდეგი სიტყვები: „გამარჯობა, ჩვენო ახლადმომავალნო...“ ბ. აკაკის

ნათქვამი, როგორც ინგლისელმა ტექნიკოსმა ბ. პირსმა გამოგვცა, კარგად აღიბეჭდა გრამოფონის ფირფიტაზე. ამნაირად ქართველ ხალხს საუკუნოდ შეენახება აკაკის ხმა.

სასურველია, ერთი ფირფიტა მაინც დაცულ იქმნას იმნაირივე წესით, როგორც პარიზის გრანდოპერაში იცავენ საუკეთესო მომღერლების ფირფიტაზე ჩანერილ ხმებს.

კარგი იქნება, თუ ერთი ფირფიტა და გრამოფონიც მასთან ერთად შეინახება ქართულ ეროვნულ მუზეუმში“ (თემი 1913:).

ფაქტობრივი უზუსტობაა პრესით გავრცელებული ინფორმაცია, თითქოს აკაკი წერეთლის ხმა და მისი ხუთი ლექსი მის იუბილეზე, 1911 წელს ჩაინერა (ახალი 7 დღე 2010:). ყურადსაღებია კიდევ ერთი ფაქტი: როგორც ამ კორესპონდენციის ავტორი, ასევე თავად აკაკი საკუთარ ლექსს ასე აცხადებს „მგოსანი“. ეს ის შედეგია, ჩვენი საზოგადოება სხვა სახელით რომ იცნობს – „პოეტი“. ხომ არ აჯობებს, აკაკის „პოეტი“ მოვიხსენიოთ როგორც „მგოსანი“, რადგან სიცოცხლის მიწურულს თავად დიდმა მწერალმა საკუთარი შედეგის ასე წარმოგვიდგინა, თანაც კორესპონდენტიც ამ ლექსს „მგოსანს“ უწოდებს. როგორც ჩანს, რალაც ტრადიცია უკვე არსებობდა. ასეთი მიდგომით ადვილი გასარჩევი იქნება ილიას „პოეტი“ აკაკის „მგოსნისაგან“.

როცა ამ ჩანაწერებს უსმენ, როცა აკაკის ხმის ტემბრი, გულშიჩამწვდომი ბგერა ჩაგესმის, როცა მისი სუნთქვა ასე გათრთოლებს და, რაც მთავარია, ხელშესახებად საგრძნობია პოეტის ინტონაციაში გაცოცხლებული ხასიათი, აღარ გიჩნდება შეკითხვა: რატომ ჰქვია „ოქროს ფონდი“ ამ საგანძურს!

აკაკის ხმოვანი ჩანაწერები გვეხმარება, უპირველესად, აღვადგინოთ დიდი მგოსნის სულიერი მდგომარეობა, როცა „მანქანაში უნდა ჩაეძახა“ რამდენიმე ნიმუში თავისი დიდებული პოეზიისა. ვერ შენიშნავთ ალელვებულ, მოცახცახე და ნერვიულად დაბნეულ პოეტს. იმდენად ბუნებრივია მისი დეკლამაცია, გგონია, თითქოს შენი თანამედროვე კითხულობს. ამ ჩანაწერების მიხედვით, შესაძლებლობა გვაქვს დავაკვირდეთ დიდი წინაპრის როგორც პოეტურ, ისე პროზაულ მეტყველე-

ბასაც. მართალია, პოეტი მუსიკალურად, ამაღლებული განწყობით გვიკითხავს, მაგრამ აქ ვერ მოისმენთ ერთ ყალბ, პათეტიკურ ბგერასაც კი. აკაკი წერეთელი განსაკუთრებულად არტისტულია, როცა კითხულობს ლექსს „ბავშვებისადმი“. ერთბაშად იცვლება პოეტის ხმა, ინტონაცია უფრო თბილი და გამომსახველი ხდება, თანაც აშკარად იგრძნობა ობიექტი, ვისაც უკითხავს, ვისაც მიმართავს და, შესაბამისად, ბავშვისთვის ადვილად მოსასმენ-გასაგებ ვარიანტს გვთავაზობს. მოსანი ხასიათში, ცოტა წამღერებით იწყებს: „პატარა რომ ვიყავი, პატარა ბიჭუკელაა...“. ამდენად, ეს ერთი გამოვლენაც კი ნათელ სურათს გვაძლევს იმის საილუსტრაციოდ, თუ როგორ კარგად ესმოდათ ქართველ რეალისტ მწერლებს საუბრის დროისა და ადგილის მნიშვნელობა.

გარდაცვალებამდე ორი წლით ადრე ჩაიწერეს აკაკის ხმა, თანაც მეორე დღესაც დაიბარეს ფირფიტის გვერდის შესავსებად და სწორედ ამ „დამატებითი დღისთვის“ ჩაუნერია პოეტს ქართული პოეზიის შედეგური „განთიადი“. ვერც ამ ლექსში იგრძნობთ რამეს ყალბსა და მანერულს, რაც შემდეგში, სამწუხაროდ, დიდხანს გაჰყვა მხატვრული კითხვის ხელოვნებას. ლექსის ტრაგიზმი მიღწეულია მაქსიმალური სისადავით. ჩვენს განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს აკაკის ე. წ. ხმოვანი ანდერძი. როგორც ჩანს, მას გააზრებული ჰქონდა მნიშვნელობა ამ ჩანაწერებისა და, ალბათ, საგანგებოდ ამ დღისთვის, ამ ჩანაწერისთვის მან დაწერა ეს ტექსტი: **გამარჯობა თქვენი, ახლად მომავალნო! მე, უკვე მიმავალი, გეთხოვებით და ვსწუხვარ, რომ საგულისხმო ანდერძად ვერას გიტოვებთ, გარდა მართო ხვენწა-ვედრებისა: გიყვარდეთ თქვენი სამშობლო, თქვენი ერი, როგორც პირველი საფეხური კაცობრიობის მისწრაფებისა, რადგანაც სიყვარულშია ადამიანის ბედნიერება! მაგრამ მისთანა სიყვარულში კი, რომელსაც სარჩულად სიმართლე და გულწრფელობა უძევს, უამისოდ ყოველგვარი შრომა ამოა და მშრომელს არა აქვს უფლება სთქვას: „უფალი ჩემთანაა, ალილუია!“**

აკაკის „ხმოვან ანდერძში“ ორი რამაა მნიშვნელოვანი: ჯერ ერთი, პოეტი გრძნობს მოახლოებულ შეხვედრას მარა-

დისობასთან, თუმცა ამის გამო არაა დამწუხრებული და სევდიანი, ქრისტიანული ოპტიმიზმითა და ოლიმპიური სიმშვიდით დგას ობიექტური გარდაუვალობის პირისპირ. გარდა ამისა, ამ სტრიქონებში და, რაც მთავარია, პოეტის ხმაში ისმის მისი ამქვეყნიური არსებობის აზრი და საზრისი: სამშობლო და უფალი, სიყვარული და რწმენა. აკაკი წერეთელმა ამ მიმართვით ერთ მარადიულ კითხვასაც გასცა პასუხი: რა არის ბედნიერება? – მართალი და გულწრფელი სიყვარული! აქვე უაღრესად მნიშვნელოვანია მისი ლიტურგიული ცნობიერების გამოვლენაც, რომ უზენაესი სიტყვითა და საქმით უნდა ვადიდოთ. ალილოიას (ვაქებდეთ უფალსა) ვერ იტყვი, თუ მართალი და გულწრფელი არა ხარო – გვითხრა და ამით საკუთარი ცხოვრების უმთავრეს პიროვნულ პოზიციაზეც მიგვანიშნა.

1913 წლის შემდეგ ათასმა ქართველიმა გადაიქროლა ჩვენი მრავალტანჯული სამშობლოს ცაზე და, როცა 1925 წელს საქართველოს რადიო დაარსდა, აკაკის ხმის ჩანაწერები აღარავის ახსოვდა. ქვეყანას თავისი გასაჭირი ჰქონდა და ბოლშევიკურ დიქტატურასთან ადაპტაციის პერიოდს გადიოდა.

გავიდა დრო. საქართველოს რადიოს სათავეში ჩაუდგა დიდი მამულიშვილი, აკაკი ძიძიგური, რომელიც იგონებს (ჩანაწერი დაცულია საქართველოს რადიოს ოქროს ფონდში), რომ ერთხელ მისთვის გერონტი ქიქოძეს უთქვამს, BBC-ის საშუალებით მის ნაცნობს მოუსმენია ვანო სარაჯიშვილის შესრულებით მალხაზის არია, „თავო ჩემო“, ზ. ფალიაშვილის ოპერა „დაისიდან“. ა. ძიძიგური დაინტერესებულა ამ ფაქტით და დაუნყია ძველი ფირფიტების მოძიება. გურჯაანში, თელავსა და ქუთაისში უპოვია ვ. სარაჯიშვილის რვა სიმღერა. ეს ფირფიტები, რა თქმა უნდა, რადიოში ჩამოიტანა, მაგრამ საქმე ის იყო, რომ ერთი ფირფიტის ფასი 2 მანეთი და 2 აბაზი ყოფილა. ბუღალტერია ამ თანხაზე მეტს, ცხადია, ვერ მისცემდა ფირფიტის პატრონს და თავად ა. ძიძიგურს საკუთარი ჰონორარიდან გადაუხდია 1000 მანეთი თითო ფირფიტაში.

ძველი ფირფიტების ძებნაში ა. ძიძიგური შეხვედრია შაქრო ბერიშვილს, სახელოვან ქართველს, ბავშვობისდროინდელ ნაც-

ნობს. სხვათა შორის, ეს ის შაქრო ბერიშვილია, რომელმაც ისააკ შიხმანის ფოტოგამოფენაზე იპოვა ნატო ვაჩნაძის სურათი ვიტრინაში. როცა ძველი ნაცნობის გატაცება შეიტყო, შაქროს უთქვამს, ვანოს ფირფიტა არა მაქვს, მაგრამ ისეთ რამეს მოგასმენინებ, როგორც შენ მოსმენილი არ გექნებო. ადგა და აკაკი წერეთლის ფირფიტა გამოიტანა. „თვალეები გამიფართოვდა. აკაკის ხმა! – იგონებდა ა. ძიძიგური – აკაკის კულტი იყო ჩვენს ოჯახში!“ ამ შესაძლებლობას ხელიდან ვინ გაუშვებდა და მათ შორის დაიწყო ასეთი გარიგება

– ეს ფირფიტა უნდა გამატანო!

– შენ თუ გინდა, ნაილე!

ამ დროს ისეთი გაჭირვება და შიმშილი იყო, პური 70 მანეთი ღირდა, უფულოდ როგორ ნამოვიღებდიო, – ამბობდა ა. ძიძიგური.

– ამას რადიო შეისყიდის და არ მოგერიდოს, რამდენი გადაგიხადოთ, გვითხარი

– 500 მანეთი საკმარისი იქნება – მორიდებით უთქვამს შ. ბერიშვილს, მაგრამ, რადგან ვ. სარაჯიშვილის ფირფიტაში 1000 მანეთი გადავიხადე, ეს ფირფიტაც 1000 მანეთად გამოვართვი, გაოცებული დარჩა ბერიშვილი – ღიმილით იგონებდა ა. ძიძიგური (ოქროს ფონდი 1992).

მართლაც, ჩამოიტანეს ფირფიტა რადიოში, მაგრამ დაზიანებული აღმოჩნდა, თურმე გახეხილი იყო და ხმა ძალღიან ცუდად ისმოდა. ხმის რეჟისორებმა დაიწყეს განმენდა, მაგრამ ვერაფერი უშველეს. ამიტომ დასამუშავებლად ნაილეს მოსკოვში, სადაც შესაძლებელი გახდა მისი აღდგენა. საქართველოში ჩამოტანის შემდეგ მაინც იშვიათად უშვებდნენ ამ ჩანანერს, რადგან ის უნდა გადაეცათ ფირფიტის აღდგენის ხაზით, ნემსის საშუალებით და იშვიათად აკეთებდნენ ამას, ვიდრე მაგნიტოფონი არ გაჩნდა და ტექნიკური საშუალებები არ განვითარდა.

აკაკი წერეთლის ფირფიტის მეორე ეგზემპლარი 80-იანი წლების ბოლოს გურამ შარაძემ ჩამოიტანა ამერიკიდან. ქართველ ემიგრანტებს ნაუღიათ აქედან, ალბათ, მარადიული და გაუსაძლისი ნოსტალგიას დასაძლევად! თუმცა 50 წლით ადრე

უკვე ეს მართლაც ოქროს განძი საქართველოს რადიოს სა-  
კუთრება იყო და ქართველი ერი უსმენდა თავისი უგვირგვინო  
მეფის ხმოვან ჩანაწერს!

აკაკის, როგორც დეკლამატორის, უკანასკნელი გამოსვ-  
ლით დავინწყეთ ჩვენი წერილი და შესაძლოა ითქვას, რომ ეს  
იყო გედის უკანასკნელი სიმღერა სევდიან ჰანგზე განწყობილი,  
რადგან ამის შემდეგ პოეტი საჯაროდ აღარ გამოსულა.



აკაკი წერეთლის, როგორც თეატრის კრიტიკოსის მო-  
ღვაწეობა ასეა შეფასებული: „აკაკიმ – თეატრალურმა კრი-  
ტიკოსმა იმდენივე გააკეთა ქართული თეატრისათვის, რაც  
აკაკი-პოეტმა ახალი ლიტერატურული ენის დამკვიდრების  
დიდ ეროვნულ საქმეში. მან დაამკვიდრა საქართველოში სას-  
ცენო რეალიზმის თეორია, როგორც პოეზიაში, ისე თეატრში“  
(აკაკი... 1955: 9).

როგორც თეატრის ქირისუფალი, წერდა ყველაფერზე,  
ყოველ წერილმანსა თუ დეტალზე, მაყურებლის პრობლე-  
მის შესახებ, მაგალითად, „წმ. შუშანიკის წამების“ დრა-  
მატულ ეპიზოდს თამაშობდნენ სცენაზე და პარტერში ქალები  
კისკისებდნენ. რატომ? – ორი მანეთი გადამხდა და ორი შაუ-  
რის მაინც არ გავიცინოო (აკაკი... 1955: 61).

თავის ერთ წერილში აქტიურად იცავს მსახიობის ღირსე-  
ბას და მაყურებელზე განაწყენებული წერს: „სცენაზე მოთა-  
მაშეები ყველას გადასაბიჯებელი ღობეა; მისთანა მაყურებ-  
ელს ვერ ნახავთ, რომ გულში არ ხარობდეს, როდესაც სხვის  
თამაშს სცენაზე შეჰყურებს: მე უკეთ ვითამაშებდი ამა და ამ  
როლს, რომ სცენაზე გამოსვლა არ მეთაკილებოდეს და ან არა  
მრცხვენოდესო. ასე რომ, მათის აზრით, მხოლოდ უკადრისო-  
ბა და მორცხვობა უშლის ხელს, თორემ არტისტები არიან და  
არტისტები!“ (იქვე: 97).

ქართველი საზოგადოების გულგრილობა თეატრალური  
ცხოვრების მიმართ გულს უკლავდა აკაკის, იგი საზოგადო  
საქმეებისადმი ერთგულებას, პიროვნების სოციალურ აქ-

ტივობას მოითხოვდა: „თუ არც არტისტები გვივარგან, არც მწერლები, არც ნაწერები, ჩვენ რაღად გვამტყუნებთ, რომ არ დავდივართ იმ თქვენ თეატრშიო? – შეუძლია გვითხრას ქართველმა საზოგადოებამ, მაგრამ ჩვენ იმას ვამტყუნებთ, როგორც ჭირისუფალს!.. ქართველი საზოგადოება ჭირისუფალი უნდა იყოს ჩვენი საზოგადო საქმეებისა“ (იქვე: 105).

ბევრს წერდა თეატრში შემოქმედებითი პრობლემების შესახებ, მწვავედ განიცდიდა იმას, რომ „დღეს ქართულ თეატრში დედა ენა განსაცდელშია. გულითაც რომ უნდოდეს კაცს, ჩიქორთულის მეტს ვერას გაიგონებს“ ან ასეთი შენიშვნა: „სხვა ქვეყნებში, სხვა ხალხებში, ახალგაზრდობა თეატრში მიტომ უფრო დაიარება, რომ დედა-ენა უფრო საფუძვლიანად შეისწავლოს, ჩვენში კი პირიქით, რაც იცის, ისიც უნდა დაივიწყოს და გასწორების მაგივრად გადიმახინჯოს ენა“ (წერეთელი 2010: 51).

განსაკუთრებით აღელვებდა ახალგაზრდობის ინერტულობა, გულგრილი დამოკიდებულება თეატრის მიმართ. „აქაური ახალგაზრდობა... არავითარს საქმეში არ გაერევა ისე, თუ მისი საპირადო, კერძო და თავის გამომჩენი არ იქნა. საზოგადო ინტერესი ამათთვის ჩალაა და ბზე“ (იქვე: 64-65).

როგორც თეატრის კრიტიკოსი საკმაოდ მკაცრი და ობიექტური, მიუკერძოებელი და პირუთვნელი იყო. ჯერ ერთი, ზოგადად, კრიტიკის მიმართ თავისი მიდგომა ჰქონდა: **კრიტიკოსის სანათური უნდა ანათებდეს და არ წვავდეს!** ასეთი იყო მისი კრიტიკაც. თეატრის რეცენზენტის მიმართ, გარდა ობიექტურობისა, სხვა მოთხოვნებიც ჰქონდა: ზომიერების შეგრძნების აუცილებლობა, ხელოვნების სპეციფიკის, თეატრის არსში წვდომის უნარი. ის დაბეჯითებით მოითხოვდა ეწერათ არა პირადი სიმპათიების მიხედვით, არამედ არსებულის ავკარგის წარმოჩენით: „ზოგი ამბობს მე ეს მომწონს, ის არაო. საბუთი? – საკუთარი ჭირვეულობა, თავგასული ახირებულობა და მეტი არაფერი! მხოლოდ ორგვარი საშუალებაა ხელოვნების გაგებისა: ან ნიჭი და ცოდნა და, ან უბრალო ალლო“ (აკაკი... 1955: 121).

თეატრის კრიტიკოსის პრობლემა ყოველთვის მწვავედ იდგა, ასეა დღესაც. სერიოზული მოთხოვნა პირუთვნელი, პროფესიონალი თეატრმცოდნისა გაქრა. სადღაა არგუმენტირებული, ღრმა და საინტერესო რეცენზია, შესაბამისად, კრიზისშია არამარტო ქართული თეატრი. საერთოდ, დიდი კულტურული დეკადანსის ეპოქა ჩამოდგა.

„გვყვანან რეცენზენტები, მაგრამ წყალსა დლობვენ და კარაქის მაგივრათ ქაფი გამოუდისთ. ამისთანა დროს, რალა თქმა უნდა, რომ თეატრიც ვერ იხარებს და მიტომაც ჩვენი ქართული სცენა განსაცდელშია ჩავარდნილი“ (იქვე: 123). როგორი სულისშემძვრელია განსაცდელში ჩავარდნილი ქართული თეატრის გადარჩენისთვის თქმული პოეტის ეს სიტყვები. თუ არ არის ჯანსაღი პროფესიული კრიტიკა, არ იქნება დინამიკა და განვითარება. კრიტიკოსმა სწორი ორიენტირი უნდა მისცეს მაყურებლის, მის სიტყვას ფასი და ძალა უნდა ჰქონდეს, კვალიფიკაცია უნდა ეყოს, რათა ის არ შეაქოს, რაც საძრახისია, რაც ნაკლია. კარგისა და ცუდის გარჩევა-გაანალიზება რეცენზენტის უპირველესი მოვალეობაა, ამიტომაც თავის წერილში ნაწყენი წერს იმის შესახებ, რომ სპექტაკლის მთავარ მაორგანიზებელს, – რეჟისორს სწორად და პირუთვნელად უნდა მიეთითოს ნაკლზე. „სულიერი მოძრაობა და ხორციელი კუნტრუში ვერ გაურჩევიან, შესანიშნავ რეჟისორად ჰყავდა მოხსენიებული... ამიტომ რეცენზენტობას არ უნდა ჰკისრულობდნენ ისინი, ვისაც ხელოვნების ანბანიც არ გაუვლია“ – დასძენს აკაკი და ამით თანამედროვეობასაც ეხმაურება – ვისაც წერა არ ეზარება, ყველა თეატრზე, ლიტერატურასა და პოლიტიკაზე რომ წერს.

აკაკი წერეთელი, როგორც ქართული თეატრის ისტორიკოსი, „ზუსტად აღწუსხავს ყველაფერს და სწორედ ეს ხდის აკაკის ნაწერებს აუცილებელ საბუთებად ქართული თეატრის ისტორიისათვის და სწორედ ამიტომაც შეიძლება აკაკის სხვა მნიშვნელოვან და საეპოქო დამსახურებასთან ერთად, ერთ დიდ დამსახურებად ჩაითვალოს ქართული თეატრის ისტორიკოსობა, ამ ისტორიისათვის უტყუარი მასალა-საბუთების

გამოქყვენება“ (ხუციშვილი 1969: 96).

აკაკიმ შემოგვინახა და თავის წერილებში გაგვიცოცხლა იმდროინდელი სპექტაკლების შესახებ უტყუარი ინფორმაციები, ამ წარმოდგენების რეჟისურისა და ესთეტიკის საკითხები, აგრეთვე ეპოქის ქართულ მსახიობთა სახეები, მათ შორის: მ. საფაროვა, ნ. გაბუნია, ვ. აბაშიძე, კ. ყიფიანი, ნ. მხეიძე, ქ. ერისთავი, ლ. მესხიშვილი, კოტე და ეფემია მესხები, ვ. გუნია, ვ. შალიკაშვილი, ნ. ჩხეიძე, მ. მდივანი, ა. ყაზბეგი (მოხევე), ნ. თომაშვილი და ე. კლდიაშვილი; დოქტორი ჩხიკვიშვილი ხონში, კარგარეთელი, გედევანოვი, ალ. მუხრანსკი, შალიკაშვილი, სვიმონიძე; სომეხი მსახიობებიდან: ათინიკი, ამერიკიანი, ტერ სტეფანოვის ქალი; რუსი მსახიობებიდან: იაკოვლევი, კოლოსოვი, ბრიანსკი, კარატიგინები, გრიგორიევი, სადოვსკი, სამარინი, ჟივოკინი, ფედეტოვა, ნიკულინა, ვასილევა, გლებოვა, სამიოლოვი, პეტროვი, რალფი, პალმი, შუმლინი, არბენინი.

აკაკის დიდი ღვაწლი და დამსახურება იმითაც გამოიხატება, რომ ქართულ თეატრს მან აღმოუჩინა ლეგენდარული მაკო საფაროვა. გარდა ამისა, თავისი ცხოვრების ბოლო წლებში გამოაქვეყნა ვრცელი მოგონებები (1910 წ. ჟურნალ „თეატრსა და ცხოვრებაში“, 1912 წელს კი „თემში“) ქართული თეატრის დაარსებისა თუ აღდგენის, ქუთაისის თეატრალური ცხოვრებისა და თბილისის თეატრში მიმდინარე ურთულესი პროცესების, რაიონების თეატრალური გამონათებების შესახებ.

აღლევებდა ყველაფერი, რაც ქართულ თეატრს უკავშირდებოდა, ზოგიერთ მის ნააზრევს აქვე წარმოვადგენთ:

- რაც უფრო მაღალი და ძლიერია როლი, იმას უფრო ძლიერი ნიჭი ეჭირვება;
- ხელოვნება, საერთოდ, ყველა ხალხს ეკუთვნის, სადაც უნდა იშვას არა აქვს საკუთარი მამული, მაგრამ სამშობლო კი აქვს. ქართულ ხმებასაც თავისი განსაკუთრებული კილო აქვს, თავისი ეროვნული საიდუმლოება (აკაკი... 1955: 144);
- ნატო გაბუნიაზე გულისტკივილით წერს: „სანამ კომიკური ხასიათი ჰქონდა ესმას როლს („კუდურ-ხანუმში“) მშვენივრათ თამაშობდა, თუმცა კი ცოტა აკლდა დარბაის-

ლობა, მაგრამ, ბოლოს კი, როდესაც დრამული ხასიათი მიეცა, მაშინ კი სულ აურ-დაურია. განა დიდი ღრიალი და მოთქმა დიდ მწუხარებას ამტკიცებს? (იქვე: 72-73);

- ისტორიის მთელი ტომები ისე ვერ იმოქმედებენ კაცზედ, როგორც ერთი ხეირიანი პატრიოტიკული დრამული რამ წარმოდგენა (იქვე: 62);
- მშვენიერი თამაში იყო, მაგრამ ენა კი – ჭრელქართული (იქვე: 63);

შექსპირს „მწერალთა უფალსა და პოეზიის აპოლონს, მსოფლიო გენიას“ უწოდებდა, არ მოსწონდა ხელოვნური დეკადენტობა ბიონსების, მეტერლინკებისა და იბსენებისა. მისი აზრით, მიმბაძველი მსახიობი არაა მსახიობი. მიმბაძველობა უნიჭობაა; „კლასიკურ პიესებში კლასიკურ როლების მოთამაშე და მშვენივრადაც მოთამაშე არტისტები ასობითა და ათასობით არიან ქვეყანაზე, მაგრამ როსები... სარა ბერნარები, დუზეები და სხვანი კი მხოლოდ თითო-ოროლა და ეს იმიტომ, რომ ეს უკანასკნელები თვითონ ქმნიან როლებს, სულს უდგამენ“ (ივერია 1903:).

უყვარდა კოტე ყიფიანი, მას უწოდა არტისტი სულით, გულითა და ჭკუით; სწამდა ვასო აბაშიძის ნიჭისა და თეატრისადმი მისი უჭკნობი სიყვარულისა; შეყვარებული იყო და ეთაყვანებოდა მაკო საფაროვას ტალანტს არამხოლოდ იმიტომ, რომ მისი აღმოჩენა იყო: „საფაროვას ქალი არის ქვაკუთხედი, რომელზედაც აშენდა თეატრი და, სანამ ქართული თეატრი იქნება, მისი სახელიც არ მიეცემა დავინყებას“ (აკაკი.....1955: 39), ასევე შთაგონებული იყო ეფრო კლდიაშვილის უანგარო მსახურებით ქუთაისის თეატრში, მისი ორგანიზატორული ნიჭით: „უნდა ვაღიარო, რომ ქართულ სცენაზე უკეთესი მოთამაშე არ გამოსულა“.

აკაკი არ იყო ენატკბილი კრიტიკოსი, საერთოდ, ერიდებოდა შექებას. მაგალითად, ერთ წერილში საგანგებოდ აცხადებს: „იმ ტრუპებს, რომელსა ჰყავს ისეთი ნიჭები, როგორც გაბუნია, საფაროვა-აბაშიძისა, კ. ყიფიანი და აბაშიძე, ბევრი მოეთხოვება და ჩვენც რომ ჩვენს გარჩევაში ცოტა სასტიკად მოვეპყრათ

ხოლმე, იმედია, არ გვინყენენ“ (აკაკი... 1955: 73).

მაგრამ, ალბათ, იშვიათად უნახავს ვინმეს აკაკი წერეთელი ისეთი ბედნიერი, ისეთი აღფრთოვანებული, ისეთი მოხიბლული ნიჭიერებითა და მაღალი ოსტატობით, როგორც იყო ცნობილი იტალიელი მსახიობის, შექსპირის გმირების უბადლო შემსრულებლის ერნესტო როსის თმაშით: „დღეს ჩვენ, დღიურ ვარამისაგან გარეშემოზღუდული და წვრილმანობისაგან გატაცებული, ისე დავჩიავდით, რომ ველარ ვსწვდებით ჩვენდა თავად იმ სიმალლემდე, საიდანაც საოცარი გულთა-მხილავი და გულთა-მხიბლავი პოეტი გვიქუხს და გვიელავს. საჭირო იყო გამოგვეჩინოდა გოლიათი, რომ ავეყვანეთ და მივენვდინეთ იმ სიმალლემდე და ამგვარ გმირად გამოგვიჩინდი კიდეცა შენ“. და ეს საოცარი ექსპრომტიც ერნესტო როსისადმი ჩვენი მგოსნის თეატრალური აღტკინებისა და სამსახიობო ნიჭის თაყვანისცემის უტყუარი დასტურია:

„ოცნებით ვკითხე შექსპირის აჩრდილს,  
„შენ ხარ მთავარი, მგოსანთ უფროსი,  
მაგრამ ვერ მივწვდით შენს მაღალ აზრებს  
და ვინ აგვიხსნის?“ – „ერნესტო როსი!“

ესევე ვკითხე ხელოვნებასაც:  
„წარსულთა დროთა, ანუ იმ დროსი,  
ვინ მიგაჩნია უკეთეს მოძღვრად?“  
მანაც მომიგო: „ერნესტო როსი!“

კაცებსაც ვკითხე, ვინც დღეს არიან  
თაყვანისმცემი მხოლოდ ოქროსი,  
და მათაც კი სთქვეს, რომ „ოქროზედაც  
სათაყვანოა „ერნესტო როსი!“

მაშინ ავიღე სასმო ქართულად  
და უფროსის წინ წარვდექე უმცროსი,  
და ვადღეგრძელე მამაპაპურად  
სახელგანთქმული ერნესტო როსი!

(აკაკი წერეთელი 2004: 359-360).

აკაკი წერეთლის კალმისთვის არ დარჩენილა შეუმჩნეველი ისტორიული დრამების სცენაზე გადატანის სპეციფიკის გათვალისწინება: „ერთი საუკუნე მეორეს არ ჰგავს, სცენა ვალდებულია, რომ სხვადასხვა ისტორიული ეპოქის გათვალისწინების დროს სინამდვილეს არ უმცყუნოს“ – ეს წმინდად სცენოგრაფიის საკითხია, რეკვიზიტის პრობლემა. ერთ წერილში პოეტი გულისტკივილით აღნიშნავს: „დღევანდელი სასცენო სამკაულები გადამთიელია და არა ჩვენებური. ისტორიულ პიესებისთვის ათიოდე დაგლეჯილი ქულაჯა აქვთ, რამდენიმე ქუდბოხობა და ორიოდე უქარქაშო დანა-ხანჯალი – და მორჩა, გათავდა... ამით აფერადებენ ისტორიულ პიესებს, რომელ საუკუნესაც უნდა ეკუთვნოდეს, შორეულს თუ მახლობელს. გვინახავს რუსთაველი რუსული ტალმით მორთული და გურიელ-დადიანები სატაკიმასხარო კინტურ ქამარ-ტანისამოსით გამონყობილი და სხვანი... მაგრამ ქართულად კი არც ერთხელ“ (წერეთელი 2010: 52).

აკაკი წერეთელი თავად იყო დიდი რეალისტი და, ბუნებრივია, რომ მისი შემოქმედებითი მეთოდი, გემოვნება ვერ ეგუებოდა ფსიქოლოგიურ-სიმბოლისტურ ნაწარმოებებს, ამიტომაც თეატრისთვის სასიკეთო საქმედ არ მიაჩნდა ასეთ მწერალთა პიესების დადგმა. ვასილ კიკნაძე შენიშნავს: „თეატრის სპეციფიკის ცოდნით ჩამოყალიბებულია აკაკის თეატრალურ-ესთეტიკური შეხედულებები, იგი მოიცავს თეატრის პრაქტიკისა და თეორიის ფართო სფეროებს“ (კიკნაძე 1990: 42). ასეთივე მნიშვნელობისაა პოეტის დაკვირვებები თეატრის ცხოვრების იმ ერთ საჭირბოროტო საკითხზე, სუფლიორის აუცილებლობას რომ ამკვიდრებდა. აკაკი ამის წინააღმდეგი იყო და მსახიობისგან მოითხოვდა, არ ყოფილიყო დამოკიდებული მოკარნახეზე. ამასთანავე, პარტნიორთან და რეჟისორთან შეთანხმებული მუშაობის მომხრე იყო, არ სწამდა დიდი და პატარა როლები, საერთოდ, ანსამბლის შექმნის აუცილებლობას ხედავდა. მართალია, ამ დროს რეჟისურა არ მძივნვარებდა მთელი თავისი დიქტატიტით, არც მხატვრობა და მუსიკა

იყო სრულფასოვნად განვითარებული და სპექტაკლის მთლიან ქსოვილში ორგანულად ჩასმული, მაგრამ აკაკის ეს მოთხოვნები წინ უსწრებს იმას, რასაც შემდეგ რუსული თეატრის რეფორმატორი კონსტანტინე სტანისლავსკი ჩამოაყალიბებს, როგორც თეორიას (მდრ. აკაკი... 1955: 15).

დრო, რომელშიც აკაკის უხდებოდა ქართული თეატრის ჭირისუფლობა, მეტად რთული და უიმედო იყო. ქართულ მწერლობას არ ჰქონდა ასპარეზი საიმისოდ, რომ მკითხველთა ფართო მასებამდე გაეკავა გზა. ჭირდა ჟურნალ-გაზეთების გამოცემა, წიგნებსა და კრებულებზე ხომ ზედმეტი იყო ოცნებაც კი! არც რადიო-ტელევიზია არსებობდა, არც – ციფრული ტექნოლოგიები, ამიტომ ერთადერთი ასპარეზი მაინც თეატრი, სცენა იყო, საიდანაც შესაძლებელი ხდებოდა ეროვნულ პრობლემებზე აქცენტებით მაყურებლის შემობრუნება ქართული საქმისაკენ. შესაბამისად, დიდი იყო მოთხოვნა ქართული დრამატურგიის გაძლიერებისა და ქართულ სცენაზე დამკვიდრებისა. ამიტომაც „აკაკის დრამატურგია ქართული რეპერტუარით ღარიბ თეატრს დიდი ხნის განმავლობაში კვებავდა მოწინავე, პატრიოტული იდეებით და მას მეზობლად, რეალისტურ გზას აძლევდა (გაჩეჩილაძე 1966: 183).

ა. წერეთლის **დრამატურგიული მემკვიდრეობა** ასეთია:

- ძველი ამხანაგები – პირველი დრამატული ნაწარმოები, ერთმოქმედებიანი კომედია – 1859 წ.;
- პირუტყვების არჩევანი (ვოდევილი) – 1860 წ.;
- სცენა საპატიმროში – 1867 წ. პირველად დაიდგა 1872 წელს;
- ძველსა და ახალს შუა – 5-მოქმედებიანი კომედია – 1868 წ.;
- ჩვენი ნაცარქექიები, ანუ ორი ვირის თავი – 1868 წ.;
- არსენა – 1868 წ.;
- ადვოკატის დილა – 1871 წ.;

- ენების გასამართლება – 1874 წ.;
- სცენები – 1875 წ.;
- მომრიგებელი მოსამართლე – 1875 წ.;
- ბუტიაობა (ვოდევილი) – 1879 წ. პირველად დაიდგა ამავე წელს ქუთაისში;
- კინტო – 1879 წ. პირველად დაიდგა 1880 წელს;
- კუდურ-ხანუმ – 3-მოქმედებიანი ისტორიული დრამა – 1879-1880 წწ. პირველად დაიდგა 1880 წელს;
- რეპეტიცია – 1882წ. დაიდგა ამავე წელს;
- ახალი სასამართლო (პირობითი სათაური) – 1884 წ.;
- თამარ ცბიერი – 1885 წ. პირველად დაიდგა 1887 წელს;
- ახალი გმირი – 4 მოქმედებიანი პიესა – 1888 წ.;
- პატარა კახი – 5 მოქმედებიანი დრამა – 1889 წ.;
- გაიძვერები – 1889 წ. დაიდგა ამავე წელს;
- მედია – 1893-1895 წწ.;
- განთიადი – 1903 წ. დაიდგა 1904 წელს ელისაბედ ჩერქეზიშვილის საბენეფისოდ თავად აკაკის რეჟისორობით;
- ვორონცოვი – 1909-1910 წწ.;
- რეაქცია – დაწერილია პარიზში 1910 წელს;
- სიყვარული – უკანასკნელი პიესა, დაწერილია 1913 წელს პარიზში. პირველად დადგა ვალერიან შალიკაშვილმა 1914 წელს.

#### **რუსულ ენაზე დაუწერია სამი პიესა:**

- Разбойник Арсений – 1865 წ.;
- Семейная революция – 1866 წ.;

- Грузин и Армянин или лигрость за хитрость – 1867 წ.

### თარგმანები:

- მოლიერის კომედია „სკაპენის ცულლუტობა“ – პირველად დაიბეჭდა ჟურნალ „კრებულში“ 1873 წ.;
- აზერბაიჯანულიდან თარგმნა მირზა ფატალი ახუნდოვის „სერაპის ხანის ვეზირი“ „ხანის ვეზირის“ სახელწოდებით – 1897 წ.;
- ალექსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟინის „ლალატი“ – 1905 წ.;
- პოლონელი მწერლის ჰენრიხ სენკევიჩის რომანიდან „ვიდრე ხვალ, უფალო“ გადმოკეთებული ისტორიული დრამა რომაელთა ცხოვრებიდან – 1908 წ.;

არ შეიძლება არ გაიზიარო ვასილ კიკნაძის საინტერესო დაკვირვება, რომ მწერლობას თეატრი სჭირდებოდა თავისი იდეების გადმოსაცემად, თეატრს კი – მწერალთა ნაწარმოებები. ეს ერთიანობის გრძნობა თან სდევდათ მე-19 ს.-ის მოღვაწეებს, რა დარგშიც არ უნდა ყოფილიყვნენ (კიკნაძე 2003: 203).

აქვე გვინდა წარმოვადგინოთ აკაკის ერთი საოცრად აქტუალური შედარება დედაქალაქისა პერიფერიასთან. რა თქმა უნდა, თბილისელობა არაა ღირსება. გეოგრაფიულ პუნქტს ადამიანის ღირსების ჩამოყალიბება არ შეუძლია, ამიტომ მხოლოდ იმით სიამაყე, ვერაზე დაბადებული და გაზრდილი ბიჭი ვარო, ბანალური და ცოტა სასაცილოა. როცა აკაკის ძალისხმევით ქუთაისში სცენისმოყვარეთა წრე ყალიბდებოდა, ქალი-მსახიობის მოძებნა არ გაძნელებიათ. „ნინო აბაშიძემ თქვა: მე გამოვალ სცენაზე, ჩემ მეგობარ ქალს, კეკელა აგიაშვილსაც, ავაგულიანებო და, მართლაც, იკისრეს როლები. იმათ, როგორც ოჯახის შვილებს, სხვებმაც მიბაძეს და გაიმართა რეპეტიციები“ (აკაკი წერეთელი 2004: 590-591), და ეს მაშინ, როცა თბილისში ქალი-მსახიობის მოძებნა ჭირდა. აკაკი გულისტკივილით დასძენს. „საზოგადოდ უნდა ვთქვა, რომ

ქუთაისში, დასავლეთ საქართველოში მოღვაწეობას ჩვენში ფასი არა აქვს... იქ რაც არ უნდა კეთდებოდეს, არავინ ახსენებს და თბილისში კი ერთი უბრალო გაფორხილებაც კი საზოგადო მოღვაწეობად ითვლება და ამის ბრალი უნდა იყოს, რომ იმერლები თავს იყრიან თბილისში!“ (იქვე: 392).

და განა მარტო იმერლები?!

ეს ცხოვრება ბევრისთვის თამაში და გართობაა, ზოგისთვის – შური, ბოღმა და ინტრიგა. ინტრიგის მიწიერი საუფლო კი თეატრია და ყველაზე დახვეწილი ინტრიგანებიც აქ არიან. რას იზამ, ასეთია ადამიანური ყოფიერების სამწუხარო ნიშანი, ამიტომ ქართული თეატრის განვითარების აუცილებელ ფაქტორებად აკაკის სარეპერტუარო პოლიტიკის განსაზღვრა ეროვნული დრამატურგიის ხაზით და არა უცხო ენიდან „თავხედურად გადმოჯაგლაგებული“ კომედიებით, ქართული ენის სინმინდის აღდგენა, გამართული რეჟისურა და თეატრალური ინტრიგების ალაგმვა მიაჩნდა.

აკაკი წერეთლის თეატრალური სამყარო ფაქიზი, მშვენიერი და ამაღლებული იყო. მისი დამოკიდებულება, სიყვარული და ინტერესი ქართული თეატრის მიმართ საზრდოობდა ეროვნული ძირებით, ზნეობისა და სულიერობის მწვავე მოთხოვნით, თეატრი მისთვის ადამიანობის უმშვენიერეს ტაძრად დარჩა, მაღალი იდეალებისა და ოცნებების საუფლოდ.

## ИЛЬЯ ЧАВЧАВАДЗЕ И АКАКИЙ ЦЕРЕТЕЛИ /литературные очерки/

### Резюме

В книге рассмотрено художественное наследие великих грузинских писателей и общественных деятелей XIX века Ильи Чавчавадзе и Акакия Церетели. Особое внимание уделено специфике культурной ментальности и художественному своеобразию их творческого наследия, а также вкладу в развитие грузинского театра.

Первая часть книги посвящена Илье Чавчавадзе.

Рассмотрена проблематика его поэмы «Отшельник»: теологические вопросы аскетизма, как служения Богу; причины смерти отшельника Ильи Чавчавадзе, которые осмыслены на фоне подвижничества святого Антона Великого; дан ответ на вопрос, почему написано это произведение, что именно хотел сказать своим читателем писатель? – Мы полагаем, что основа этого произведения - призыв к грузинскому народу восстановить упраздненный Вифлеемский монастырь, т.е. встать на путь веры, и это главное, что хотел сказать Илья.

Здесь же проанализирован и вклад Ильи Чавчавадзе в дело развития грузинского театра. Исследованы:

1. Театральная деятельность Ильи Чавчавадзе (режиссёрские и актёрские искания, а также Илья Чавчавадзе как декламатор/чтец);
2. Воззрения Ильи на эстетику театра (его взгляды на театр вообще и на актерское искусство, в частности);
3. Илья Чавчавадзе – театральный критик.

Театральная деятельность Ильи Чавчавадзе анализируется и оценивается в своем единстве, нами выделены те главные мотивы, которые, по его мнению, являлись первоочередной миссией грузинского театрального искусства – нравственность, этика, благородство, служение высшим человеческим идеалам, любовь к Отечеству и ближнему, защи-

та чистоты грузинского языка.

Вторая часть книги посвящена исследованию некоторых аспектов творчества Акакия Церетели. В центре нашего внимания - исследование религиозного сознания Акакия Церетели, как православного грузина. Личные письма и публикации помогают установить единство личности и творца, на их основе выявлены главные постулаты внутренней конституции поэта. Особое внимание уделено анализу одного пассажа из поэмы «Торнике Эристави», как главной линии развития сюжета; необходимость служения Всевышнему и народу рассматривается сквозь призму христианского богословия.

Отдельное исследование посвящено христианской концепции поэмы Акакия Церетели «Воспитатель», нравственно-этические вопросы в которой возведены в высший ранг. Аспекты, затронутые в исследовании, способствуют более полному анализу художественного текста: переосмыслена мотивация поведения главных персонажей поэмы и ее основная идея.

В заключительной части книги внимание уделяется воззрениям Акакия Церетели на эстетику театра, его деятельности в качестве театрального критика, режиссёрским и актёрским исканиям. Изучена история записи голоса Акакия Церетели.

Книгу вошли как уже опубликованные нами ранее труды, так и впервые публикуемые части. В процессе работы главы подверглись правке с целью достижения стилистического единства.

## ILIA CHAVCHAVADZE AND AKAKI TSERETELI

### */Literary Essays/*

#### Summary

This book sheds light to the artistic legacy of Ilia Chavchavadze and Akaki Tsereteli, two outstanding writers and public figures of the 19th century. It examines the mental and creative idiosyncrasies of these writers and describes precisely their contribution to the Georgian theatre.

The first essay is a reflection on the central issue raised in the Ilia Chavchavadze's poem titled "The Hermit". This poem is an analysis of asceticism as devotional practice and an investigation of theological issues related to the renunciation of St. Anthony the Great. We examine the reasons behind the death of the hermit Ilia Chavchavadze and his motivations to write this poem. In our opinion, this poem is a call to Georgian people to embrace the life of faith, to rebuild the plundered Monastery of Bethlehem.

In addition, the book investigates the contribution of Ilia Chavchavadze to the Georgian theatre. In particular, it examines the following:

- 1) Theatric work of Ilia Chavchavadze (his staging and acting performance and his recitation activities).
- 2) Ilia's theatrical esthetics – his view on the theatre in general and the art of acting in particular.
- 3) His work as a theatre critic.

We provide a unified analysis and evaluation of the theatric work of Ilia Chavchavadze. We expound his view that the principal mission of the Georgian theatric art is to keep the highest standards of morality, esthetics and nobility, to promote the lofty ideals of humanity, love of one's neighbor and the native land, and to protect the purity of the Georgian language.

The second part of the book examines several aspects of the work by Akaki Tsereteli. The leading thread running through it is the analysis of Akaki's religious consciousness, his portrayal as an Orthodox Georgian. The personal correspondence and publications of Akaki help to reconnect the

vision of him as a person and a creator. We derive the principal postulates of the poet's inner state. A special attention is paid to the analysis of a part of the poem titled "Tornike Eristavi", the plot of which develops against the background of Christian theology and stresses the necessity to serve the God and the people.

The book also features a separate analysis of the Christian concept of morality and ethics, strongly emphasized in Akaki Tsereteli's poem titled "The Tutor". The questions raised in the book help us better understand the text of the poem. We try to shed the light on the main idea of the poem and describe the behavioral motivation of the chief characters.

The concluding part of the book presents the investigation of theatrical esthetics of Akaki Tsereteli, his role as a theatre critic, and his acting and staging work. We also include an interesting story of one particular voice recording of Akaki Tsereteli. At the beginning of the XX century, the British Royal Gramophone Record Company opened a number of commercial gramophone recording centers in different parts of the globe. One of them – a studio where Caucasian people's folklore was recorded – was located in Georgia. On the 4th of March in 1913, the newspaper 'Temi' published a note saying that the Gramophone Society in Tbilisi made a recording of the voice of the poet Akaki Tsereteli. On the first day, three poems were recorded on one side of the gramophone record – 'Mortal meditations', 'Poet' and 'By children'. On the second day, Akaki's well-known poem 'Daybreak' was recorded on the other side of the record, accompanied by Akaki's words directed to future generations.

There remain a few historical accounts describing the great poet's style of enunciation and dramatic declamation:

'Although Akaki was not an aficionado of stentorian declamation, his manner of recitation was firm and crisp, without a single word or phrase being uttered incomprehensible. Speaking charmingly and with great passion, the poet succeeded in forcing the audience to fathom the exact meaning of his words. He was not fond of body movements, his hands always listless. The recited poems were a form of rhymed conversation, completely devoid of phony pathos, yet not denigrated to common platitudes. He was a true scenic character, yet lacking artistry.' - S. Gersamia.

‘Akaki’s appearance on stage was always greeted with a wave of applause. However, as soon as the poet commenced reciting, a solemn, deathlike silence descended upon the audience, as if nobody was breathing.’

- I. Grishashvili.

Akaki Tsereteli’s voice recordings convey to us the personality, character and spirit of the great poet. Listening to his recitations, we can easily believe that Akaki is our own contemporary, and not just a poet from bygone days. Thanks to Akaki Dzidziguri, today we have a perfect opportunity to explore and to conserve these splendid recordings, which offer us a unique glimpse on the language of prose and poetry in the XIX century Georgia.

The majority of the previously published works included in the book has been presented practically unaltered, with only slight modifications of the language style. In addition, several of the presented works have never been published before.

## დამონებიანი:

- 1. აბაშიძე 1962:** აბაშიძე კ., ეტიუდები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1962;
- 2. აკაკი... 1955:** აკაკი წერეთელი თეატრის შესახებ, კრებული შეადგინეს და შესავალი წერილი დაურთეს ნანა ღვინეფაძემ და ვასილ კიკნაძემ. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1955;
- 3. აკაკი... 1959:** აკაკი წერეთელი, თხზულებათა ტომი X, თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1959;
- 4. აკაკი წერეთელი 2004:** აკაკი წერეთელი ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ. თბილისი: გამომცემლობა „თეატრალური საზოგადოება“, 2004;
- 5. ანტონ დიდი 1991:** ანტონ დიდი, წესი განდევნის ცხოვრებისა, საქართველოს ეკლესიის კალენდარი, თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა“, 1991;
- 6. არქივი 1951:** დიმიტრი ყიფიანის არქივი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, თბ., 1951;
- 7. ასათიანი 1953:** ასათიანი ლ., ცხოვრება აკაკი წერეთლისა. თბილისი: გამომცემლობა „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1953;
- 8. ახალი 7 დღე 2010:** „ხმები ოქროს ფონდიდან, გაზეთი ახალი 7 დღე, 1.09.2010;
- 9. ბაქრაძე 1978:** ბაქრაძე ა., მარად და ყველგან, საქართველოვ, მე ვარ შენთანა, თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1978;
- 10. ბახტრიონი 1922:** ბახტრიონი, № 21, თბ., 1922;
- 11. ბრეგაძე 2010:** ბრეგაძე, კ., სოფლისა და ზესთასოფლის ურთიერთმიმართების ონტოლოგია ქართულ რეალისტურ მწერლობაში (ი. ჭავჭავაძის პოემა „განდევნის“ მიხედვით), ლიტერატურული ძიებანი, XXXI, თბ., 2010;
- 12. ბოცვაძე 1977:** ბოცვაძე ი., ილია ჭავჭავაძე რევოლუციამდე

ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში, თბილისი: გამომცემლობა „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1977;

13. **განათლება 1908:** ჟურნალი „განათლება“, №1, 1908;
14. **გაჩეჩილაძე 1966:** გაჩეჩილაძე ა., აკაკი წერეთელი, თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966;
15. **გაჩეჩილაძე 1990:** გაჩეჩილაძე მ., თვინიერ საქმის, სიტყვითი ლოცვა, უწყით მკვდარ არსო, ჟ. „კრიტიკა“, №6, თბ., 1990;
16. **გერსამია 1949:** გერსამია ს., აკაკი წერეთელი და ქართული თეატრი, თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1949;
17. **გოგუაძე 1980:** გოგუაძე ვ., ადამიანი, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, თბილისი: გამომცემლობა „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1980;
18. **გრიშაშვილი 1952:** გრიშაშვილი ი., ლიტერატურული ნარკვევები, თბილისი: გამომცემლობა „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1952;
19. **გრიშაშვილი 1961:** თხზულებათა კრებული, ტ. 5, მინიატურები, ლიტერატურული ნარკვევები, [ქართულ თეატრში, მოგონებანი], თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1961;
20. **გრიშაშვილი 1952:** გრიშაშვილი ი., ლიტერატურული ნარკვევები, თბილისი: გამომცემლობა „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1952;
21. **გუგუნავა 1964:** გუგუნავა ლ., შექსპირი საქართველოში, „ქართული შექსპირიანა“, ტ.2, თბ. 1964;
22. **გურამიშვილი 1964:** გურამიშვილი დ., დავითიანი, თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964;
23. **დავითაია 1975:** დავითაია ეთ., კოტე ყიფიანი, თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1975;
24. **დროება 1883:** გაზ. „დროება“, 20 მარტი, 1883;
25. **დროება 1875:** გაზეთი „დროება“, № 42, 1875;
26. **დროება 1874:** გაზ. დროება, № 420, თბ., 1874;
27. **დროება 1883:** გაზ. „დროება“, № 36, თბ., 1883;

28. **ვართაგავა 1958:** ვართაგავა იბ., ილია ჭავჭავაძე თეატრალური კრიტიკოსი, თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1958;
29. **ზანდუკელი 1954:** ზანდუკელი მ., ახალი ქართული ლიტერატურა, II, თბილისი: გამომცემლობა „სამეცნ.-მეთოდ. კაბინეტის გამომცემლობა“, 1954;
30. **ზარდიაშვილი 2005:** ზარდიაშვილი ე., აკაკის უცნობი ნაწერები, თბილისი: გამომცემლობა კავშირი „ავტოგრაფი“, 2005;
31. **თავზარაშვილი 1970:** თავზარაშვილი ა., მსახიობის შემოქმედების სპეციფიკის განხილვა ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკის შუქზე, თეატრალური ინსტიტუტის შრომები, ტ. II, თბ., 1970;
32. **თემი 1913:** „მგოსანი აკაკი „გრამოფონის“ საზოგადოების თბილისის განყოფილებაში“, გაზეთი „თემი“, № 113, 4 მარტი, ორშაბათი, 1913, გვ. 2;
33. **ივერია 1889:** გაზ. ივერია, № 76, თბ., 1889;
34. **კავკაზი 1883:** გაზ. „კავკაზი“, 6 მარტი, 1883;
35. **კალანდარიშვილი 1982:** კალანდარიშვილი გ., ასკეტიზმის პრობლემა ილია ჭავჭავაძის „განდეგილში“, „მაცნე“, ენისა და ლიტერატურის სერია, № 4, თბ., 1982;
36. **კეკელიძე 1980:** კეკელიძე კ., ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1980;
37. **კემფელი 1982:** თომა კემფელი, მოძღვრებანი, ჯვარი ვაზისა, №2, თბილისი: „საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა“, 1982;
38. **კიკილაშვილი 2008:** კიკილაშვილი ლ., სახსოვარი, თბილისი: გამომცემლობა „თეთრი გიორგი“, 2008;
39. **კიკნაძე 1982:** კიკნაძე ვ., ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, 1982;
40. **კიკნაძე 1990:** კიკნაძე ვ., სინამდვილე და სახიობა, თბილისი: გამომცემლობა „თეატრის მოღვაწეთა კავშირი“, 1990;

41. **კიკნაძე 1975:** კიკნაძე ვ., სივრცე თეატრისა, თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, 1975;
42. **კიკნაძე 2003:** კიკნაძე ვ., ქართული დრამატური თეატრის ისტორია, ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2003;
43. **კიკნაძე 1990:** კიკნაძე ზ., სალოსი და განდევილი, ჟ. „კრიტიკა“, №6, თბ., 1990;
44. **კლდიაშვილი 1933:** კლდიაშვილი დ., მოთხრობები, თბილისი: ფედერაცია, 1933;
45. **მადლი 1991:** გაზეთი „მადლი“, №3, 1991;
46. **მახარაძე 1989:** მახარაძე ა., ილია ჭავჭავაძის ცხოვრება, თბილისი: გამომცემლობა „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1989;
47. **მახარაძე 1939:** მახარაძე ა., ლიტერატურული შეკრება-სალამოები საქართველოში, XIX ს-ის II ნახევარი, თბილისი: გამომცემლობა „საბლიტგამი“, 1939;
48. **მინაშვილი 1986:** მინაშვილი ლ., ილია ჭავჭავაძე, თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1986;
49. **მინდიაშვილი 2003:** მინდიაშვილი ა., ქრისტიანულ-რელიგიური ნაკადი აკაკის შემოქმედებაში, თბ., 2003;
50. **მნათობი 1911:** გაზ. „მნათობი“, № 34; 53; 1911;
51. **მრევლიშვილი 2006:** მრევლიშვილი მ., მხატვრული კითხვის ხელოვნება, თბილისი: გამომცემლობა „კენტავრი“, 2006;
52. **ნინიძე 2000:** ნინიძე მ., დაცარიელებული ბეთლემი, წმინდა ილია მართლის პოემა „განდევილის“ შესახებ, თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს მეურნე“, 2000;
53. **ოქროპირი 1990:** წმ. იოანე ოქროპირი, ოქროს წყარო, საქართველოს ეკლესიის კალენდარი, თბ., საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა, 1990;
54. **ოქროპირი 1991:** წმ. იოანე ოქროპირი, როგორ გავზარდოთ შვილები უფლის სწავლითა და მოძღვრებით, წიგნში სიტყვა მართლი-

- სა სარწმუნოებისა, შემდგ.: გელა აროშვილი, ზურაბ აროშვილი, გიორგი გაბაშვილი, III, თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1991;
- 55. ოქროს ფონდი 1950:** საზოგადოებრივი რადიოს „ოქროს ფონდის“ ჩანაწერი, ფირი № 70038. თბ.: 1950.
- 56. ოქროს ფონდი 1992:** საზოგადოებრივი რადიოს „ოქროს ფონდის“ ჩანაწერი, გადაცემა „სახსოვარი“. ფირი № 71812. თბ.: 1992.
- 57. რადიანი 1958:** რადიანი შ., აკაკი წერეთელი და ქართული თეატრის პრობლემები, თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1958;
- 58. საბინინი 1899:** საქართველოს სამოთხე, შედგენილი მ. საბინინის მიერ, პეტერბურლი, тип. Имп. Акад. Наукъ, 1899;
- 59. სადღობელაშვილი 2010:** სადღობელაშვილი მ., ილია ჭავჭავაძე და ქართული თეატრი, განთავსებული 13 მაისიდან, 2010; მის. <http://www.urakparaki.com/?m=4&ID=20581>;
- 60. სიმეონ ახალი... 1989:** სიმეონ ახალი ღვთისმეტყველი, საღვთისმეტყველო და სამოღვაწეო თავნი სიმეონ ახალი ღვთისმეტყველისა, ჯვარი ვაზისა, №4, თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა“, 1989;
- 61. სირაძე 1987:** სირაძე რ., ქართული აგიოგრაფია, თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1987;
- 62. ურუშაძე 1967:** ურუშაძე ნ., ვეფხისტყაოსანი და ქართული სასცენო ხელოვნება, თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1967;
- 63. ურუშაძე 1986:** ურუშაძე პ., შექსპირი და აღდგენილი ქართული თეატრის შემოქმედებითი ამოცანები, თეატრალური მოამბე, თბ., 1986;
- 64. ფონოგრაფი 2011:** ფონოგრაფი, განთავსებულია 30.03. 2011, მის., <http://ka.wikipedia.org/wiki/%E1%83%A4%E1%83%9D%E1%83%9C%E1%83%9D%E1%83%92%E1%83%A0%E1%83%90%E1%83%A4%E1%83%98>);
- 65. ქრისტიანული... 1930:** Христианская жизнь по добролюбию. Казан, 1930;

- 66. ყიფიანი 1909:** ყიფიანი კ., ჩემი არტისტული თავგადასავალი, უურნალი „ფასკუნჯი“, №14, თბ., 1909;
- 67. ყიფიანი 1964:** ყიფიანი კ., მოგონებები, წერილები, თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964;
- 68. ყურულაშვილი 1978:** ყურულაშვილი ლ., აკაკი და თეატრი. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, 1978;
- 69. შალუტაშვილი 1969:** შალუტაშვილი ნ., ილია ჭავჭავაძის უცნობი წერილები თეატრის შესახებ, თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1969;
- 70. შალუტაშვილი 1986:** შალუტაშვილი ნ., ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, ყ. თეატრალური მოამბე, № 1, თბ., 1986;
- 71. შამელაშვილი 1986:** შამელაშვილი რ., ილია ჭავჭავაძე და სასცენო მეტყველების საკითხები, ყ. თეატრალური მოამბე, № 3, თბ., 1986;
- 72. შრომა 1883:** გაზ. „შრომა“, №18, 1883;
- 73. ჩვენი გაზეთი 1910:** „ჩვენი გაზეთი“, №62, 1910;
- 74. ჩხარტიშვილი 2007:** ჩხარტიშვილი ლ., მეფე ლირის სცენური ინტერპრეტაციის პირველი ცდები ქართულ თეატრში, სახელოვნებო მეცნიერებათა დიებანი, № 3, თბ., 2007;
- 75. წერეთელი 1986:** წერეთელი ა., ჩემი თავგადასავალი, ბათუმი, გამომცემლობა „საბჭოთა აჭარა“, 1986;
- 76. წერეთელი 1955:** წერეთელი ა., თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად, ტ. IV, თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1955;
- 77. წერეთელი 1960:** წერეთელი ა., ლოტოთი ლოთობა ქუთაისში, პუბლიცისტური წერილები, ტ. IX, 1867-1880, თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტი“, 1960;
- 78. წერეთელი 1962:** წერეთელი ა., თხზ., ტ. XI, თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტი“, 1962;

79. **წერეთელი ა.,** თხზ., ტ. XIII, თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტი“, 1962;
80. **წერეთელი 1963:** წერეთელი ა., პირადი წერილები, ტ. XV, თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტი“, 1963;
81. **წერეთელი 2010:** წერეთელი ა., უცნობი პუბლიცისტიკა, თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2010.
82. **ჯვარი ვაზისა 1980:** ჯვარი ვაზისა, №2, თბილისი: „საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა“, 1980;
83. **ჭავჭავაძე 1955:** ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1955;
84. **ჭავჭავაძე 1991:** ილია ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტომი V, კრიტიკა, თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1991;
85. **ჭელიძე 1963:** ჭელიძე ვ., ცხოვრება ივანე მაჩაბლისა, თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1963;
86. **ხელთუბნელი 1938:** ხელთუბნელი მ., სალიტერატურო-საზოგადოებრივი წარსულიდან, თბილისი: ფედერაციის გამომცემლობა და სტამბა, 1938;
87. **ხოფერია 2009:** ხოფერია ნ., ბეთლემის მითი და სინამდვილე, განთავსებულია 2009, 09.05. მისამართი: <http://www.open.ge/index.php?m=12&y=2009&art=9394>
88. **ხუციშვილი 1969:** ხუციშვილი ს., ლიტერატურულ-კრიტიკული წარკვევები. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1969;
89. **ჯვარი ვაზისა 1980:** ჯვარი ვაზისა, №2, თბილისი: „საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა“, 1980;
90. **ჯიბლაძე 1966:** ჯიბლაძე გ., ილია ჭავჭავაძე, თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1966;

**საგამომცემლო ჯგუფი:**

- ნ. კალანდაძე;
- ი. მარგველაშვილი;
- პ. მარგველაშვილი;
- ნ. ქვაჩახია;
- ნ. ჩავლეიშვილი