

პ/მპ. კვლადტო.ნი პ. მ. მ. მ. მ.
პ/მპ. შიღვიანი ალ. სიგუა

მ რ ი თ ა რ ი ლ ი

თებერვალში მთელი საბჭოთა კავშირისა და საქართველოს მშრომე-
ლებმაც აღნიშნეს მუშურ-გლეხური წითელი არმიისა და სამხედრო საზღვაო
ფლოტის 21 წლისთავი და ორდენოსან საქართველოს 18 წლისთავი.

სახელოვანი მუშურ-გლეხური წითელი არმია და სამხედრო-საზღვაო
ფლოტი ოქტომბრის დიდი სოციალისტური რევოლუციის პირშმო და სო-
ციალიზმის ქვეყნის მშვიდობიანი შრომის ერთგული დარაჯია.

სამოქალაქო ომის მძვინვარე წლებში, როდესაც პირველი მუშურ-გლე-
ხური რესპუბლიკის წინააღმდეგ ჰქუხდა 14 იმპერიალისტური სახელმწიფოს
ქვეყნები, მკაცრ სუსხიან წლებში, ბოლშევიკების დიადმა პარტიამ, ხალხთა
დიდი ბელადების ლენინისა და სტალინის ხელმძღვანელობით,
რევოლუციის ნაცადი სარდლების.—ფრუნზეს, კოროვილოვის, კიროვის, ბუ-
დიონის და სხვ. მეთაურობით, საფუძველი ჩაუყარეს წითელ არმიას.

ხალხის პირშმომ, იარაღსხმულმა წითელმა არმიამ, საშინელი გაპირვე-
ბისა და სამხედრო საქურველის ნაკლებობის პირობებში, სახელოვანდ მო-
იგერია იმპერიალისტურ ინტერვენტთა ჯარები, სასიკვდილო ლახვარი ჩასცა
რუს თეთრგვარდიელ გენერლებს და თეთრების არმიებს და საბჭოთა მი-
წაწყალი გასწმინდა ხალხის მტრებისა და ინტერვენტებისაგან.

სამოქალაქო ომის ამ მკაცრ წლებში, სახელოვანმა წითელმა არმიამ
გვიჩვენა რევოლუციისათვის თავდადების და ერთგულების ნიმუში, პროლე-
ტარიატის, შეიარაღებული ხალხის თავგანწირვის ნიმუში და სოციალიზმის
პირველი ქვეყანა დაიცვა შემოსეულ შინაგან და გარეგან კონტრრევოლუ-
ციისაგან.

სოციალიზმისათვის ბრძოლის ისტორიაში წითელმა არმიამ ჩასწერა მრავალი
ბრწყინვალე ფურცელი გმირული ბრძოლებისა, დაწყებული პეტროგრადის
სახელოვანი დაცვით, ვიდრე ცარიცინის და პერეკოპის დიდებულ ეპო-
პეამდე. პროგრესული კაცობრიობის ისტორიაში ოქროს ასოებით ჩაიწერა
და დარჩა უკვდავი სახელები სოციალისტური რევოლუციის სახელოვანი
სარდლებისა: ფრუნზესი, კიროვისა, ორჯონიკიძისა, კუბიშვევისა; სამოქალა-
ქო ომის ლეგენდარული გმირების—ჩაპაევისა, შჩორისისა, კოტოვსკისა, კიკვი-
ძისა და სხვ. მრავალთა, რომელთაც თავიანთი უმწიკვლო სიცოცხლე, მთე-
ლი თავიანთი რევოლუციური მგზნებარება სოციალიზმისათვის ბრძოლას,
მისი გამარჯვების საქმეს შესწირეს.

სოციალიზმმა გაიმარჯვა საბჭოთა ქვეყანაში. სოციალიზმის ქვეყნის
ზრდა — განმტკიცებასთან ერთად იზრდებოდა და ძლიერდებოდა ჩვენი წი-
თელი არმია და სამხედრო-საზღვაო ფლოტი, რომელმაც ორი სტალინური
ხუთწლედის მანძილზე მიიღო საუცხოო შეიარაღება, მოწინავე ტექნიკა და
მთელ მსოფლიოში მოწინავე, უძლეველ არმიად იქცა.

ბოლშევიკური პარტია, დიდი სტალინი, მუდამ თავს დასტრიალებ-
დნენ წითელ არმიას, განუწყვეტლივ ზრუნავდნენ და ზრუნავენ მის განმტკი-
ცებასა და გაძლიერებაზე, მისი საბრძოლო ტექნიკური აღჭურვილობის
შემდგომ გაუმჯობესებაზე.

უდიდეს წარმატებას მიაღწია ამ მხრით ბოლშევიკურმა პარტიამ. ამიტომ ამბობდა ამხანაგი სტალინი სიამაყის გრძნობით: „პარტია ამყოფს, რომ მან შესძლო შეექმნა მუშათა და გლეხთა დახმარებით მსოფლიოში პირველი წითელი არმია, რომელიც უდიდეს ბრძოლებში იცავდა და დაცვა მუშათა და გლეხთა თავისუფლებას.“

პარტია ამყოფს, რომ წითელმა არმიამ შესძლო ღირსეულად გაეელო მძიმე გზა უსასტიკესი ბრძოლებისა ჩვენი ქვეყნის მუშათა კლასის და გლეხობის შინაურ და გარეშე მტრებთან, რომ მან შესძლო ჩამოყალიბებულიყო უდიდეს მებრძოლ რევოლუციურ ძალად მუშათა კლასის მტრების თავზარდასაცემად, ყველა ჩაგრულთა და დამონებულთა სასიხარულოდ“.

დღეს ჩვენი წითელი არმია და სამხედრო-საზღვაო ფლოტი უძლიერესი ძალაა. იგი შეუდრეკლად დგას სოციალიზმის ქვეყნის წითელი საზღვრების საღარაჯოზე, საბჭოთა მთავრობის განუხრელი სამშვიდობო პოლიტიკის საღარაჯოზე.

აღვირახსნილ ფაშისტურ სახელმწიფოების მიერ ზეორე იმპერიალისტური ომის გაჩაღების პერიოდში, როცა გერმანიის ფაშისტური ურდოების მეთაურობით მსოფლიო იმპერიალიზმი ემზადება საბჭოთა კავშირზე თავდასხმისათვის, კიდევ უფრო იზრდება როლი ჩვენი წითელი არმიისა, რომელიც სასტიკ პასუხს გასცემს ყველას, ვინც შეეცდება თავისი ბინძური დინგი შემოსიაროს ჩვენს საბჭოთა ბოსტანში. ამის საუკეთესო მაგალითია ამბები ხასანის ტბის, სადაც გათავხედებულმა იაპონელმა სამურაებმა იგემეს საბჭოთა ქვეყნის მაგარი მუშტი.

წითელი არმიის და სამხედრო-საზღვაო ფლოტის 21 წლისთავი დამთხვა სამხედრო ფიცის მიღებას სამშობლოს, ხალხის და საბჭოთა მთავრობის ერთგულებაზე. წითელი არმიის და სამხედრო-საზღვაო ფლოტის მებრძოლებმა, მეთაურებმა და პოლიტმუშაკებმა ამ დღეს, ფიცის ტექსტზე ინდივიდუალური ხელისმწერით შეპფიცეს სამუდამო ერთგულება და თავდადება ჩვენს დიად სამშობლოს, საბჭოთა მთავრობას. ეს ფიცი კიდევ უფრო ამოღებს სოციალიზმის ქვეყნის შეიარაღებულ ძალთა მორალურ-პოლიტიკურ დონეს, მის შემჭიდროებას, მის სიყვარულს სამშობლოსადმი, ხალხისადმი, სტალინისადმი.

დიდი სტალინის გარშემო კიდევ უფრო შემჭიდროვებულნი, საბჭოთა კავშირის დიადი ოჯახის წინასაყრილობო მზადების ფერხულში ჩაბმულნი, შეეგებნენ საქართველოს მშრომელები წითელი არმიისა და სამხედრო-საზღვაო ფლოტის 21 წლისთავს და ორდენისან საქართველოს 18 წლისთავს.

საქართველო საბჭოთა კავშირის ერთერთ მოწინავე რესპუბლიკად იქცა. სტალინური კონსტიტუციის ცხოველყოფილი სხივებით გამთბარი ეწვიება საქართველოს მუშები, კოლმეურნეები და მშრომელი ინტელიგენცია დიდ შემოქმედებით მუშაობას ჩვენი ქვეყნის შემდგომ წარმატებათა გამოსაჭედად.

როდესაც ჩვენს ქვეყანაში გაჩაღებული იყო მზადება საკავშირო კ. პ. (ბ) XVIII ყრილობის შესახედრად, საქართველოს მშრომელები, უდიდეს სიხარულით შეეგებნენ ამხ. მოლოტოვისა და ამხ. ჟდანოვის მოხსენებათა თეზისების გამოქვეყნებას, გულდასმით განიხილეს ეს თეზისები, მოიწონეს ისინი; საქართველოს მუშები და კოლმეურნეები, ინტელიგენცია, გეგმების გადაჭარბებით და ახალ-ახალი საჩუქრებით ზედებოდნენ საქართველოს

კ. პ. (ბ) XII ყრილობას და ხედებიან საკავშირო კ. პ. (ბ) XVIII ყრილობასა და საჩუქრები, შრომის ეს ახალი ენტუზიაზმი, სოციალისტური შეჯიბრების ეს ახალი ტალღა კიდევ უფრო ზრდის ჩვენი დედა-სამშობლოს ძლიერებას, ზრდის ძლიერებას საბჭოთა საქართველოსი, რომლის წინაშე მესამე სტალინურ ხუთწლედში განვითარების უდიდესი პერსპექტივები იშლება ეკონომიკის და კულტურის ყველა დარგში.

ორდენოსანმა საქართველომ ლენინ-სტალინის სახელოვანი პარტიის ღირსეული შვილის ამხანაგ ლავრენტი ბერიას ხელმძღვანელობით დიდი მიღწევები მოიპოვა არა მარტო სოციალისტური მეურნეობის, არამედ სოციალისტური კულტურისა და კერძოდ ხელოვნების დარგშიც. უკანასკნელი წლები—ეს არის ორდენოსან საქართველოს ხელოვნების ყველა დარგის—თეატრის, კინოს, მხატვრობის, მუსიკის,—უჩვეულო აყვავების და გაფურჩქვნის წლები, დიდი შემოქმედებითი მუშაობის წლები, როცა საბჭოთა მთავრობამ უმაღლესი ჯილდოებით აღნიშნა ქართული ხელოვნების მოწინავე დარგების და მოწინავე მუშაკების წარმატებანი.

საბჭოთა საქართველოს მშრომელები, ლენინ-სტალინის პარტიის, დიდა სტალინის გარშემო შემოქმედრებულნი კვლავ განუხრელად ივლიან წინ, ჩვენი პარტიისა და დიდი სტალინის მიერ დასახული გზით, რათა ახალ-ახალი გამარჯვებანი მოიპოვონ კომუნიზმისათვის ბრძოლაში; ისინი კვლავ მდგრად ივლიან წინ ლენინ-სტალინის პარტიის, დიდი ლენინისა და სტალინის მიერ ნაჩვენები სასახელო გზით, რომელმაც საბჭოთა კავშირის ხალხებს და მათ შორის საქართველოს მშრომელებს საამური და ბედნიერი ცხოვრება მოუტანა.



რეალიზმის პრობლემა მაგარიკალიზაციის ფილოსოფიის გეგმებით

სინამდვილიდან ჩამოშორება და მისი ფსევდო ადამიანის შემეცნებაში

შემეცნება არ არის სწორი ხაზი. იდეალიზმი ფშუტყვავილია ადამიანის

შემეცნების ცოცხალ ხეზე

ადამიანის შემეცნება არ არის (respective არ მიდის) სწორი ხაზი, არამედ მრული ხაზია, რომელიც უსასრულოდ უახლოვდება წრე-ხაზებს, სპირალს. ამ მრული ხაზის ყოველი ნაკვეთი, ნატეხი, ნაკუწი შეიძლება გარდაიქმნას (ცალმხრივად გარდაიქმნას) ცალკეულ, მთელ, სწორ ხაზად, რომელიც (თუ რიყეზე ქვას ვერ დავინახავთ) მიგვიყვანს ჭიობამდე, ხეცობამდე (სადაც მას აშკარად გვაგონებს გაბატონებული კლასების კლასობრივი ინტერესი). სწორ-ხაზოვნობა და ცალმხრივობა, გახევება და გაშეშებულობა, სუბიექტივიზმი და სუბიექტური სიბრძნე *voilà* *) გნოსეოლოგიური ფესვები იდეალიზმისა. ხოლო ხეცობას (—ფილოსოფიურ იდეალიზმს), რასაკვირველია, აქვს გნოსეოლოგიური ფესვები, ის არ არის უნიადგო, ის არის ფშუტყვავილია, უდავოდ, მაგრამ ფშუტყვავილია, რომელიც იზრდება ცოცხალი, ნაყოფიერი, კემარიტი, მქლავრი, ყოვლისმძლე, ობიექტური, აბსოლუტური ადამიანური შემეცნების ცოცხალ ხეზე.

„დიალექტიკის საკითხისათვის“, 1915, ან 1916 წ. ფილოსოფიური რევიუები, პარტგამომცემლობა, 1934 წ. გვ. 328.

გულუბრყვილო რეალიზმი და შეზნეული მატერიალიზმი

რა არის გულუბრყვილო რეალიზმი? გულუბრყვილო რეალიზმის თვალთმაქცური დაცვა იდეალიზმების მიერ. საღი ადამიანის გულუბრყვილო რეალიზმი როგორც შეგნებული მატერიალიზმის წინასწარგანკურება

თავის მოძღვრება პრინციპული კოორდინაციის შესახებ ავენარიუსმა გადმოსცა „სამყაროს ადამიანურ გაგებაში“ და „მენიშენებში“. ეს უკანასკნელი უფრო გვიან არის დაწერილი და ავენარიუსი ხაზგასმით აღნიშნავს აქ, რომ, მართალია ცოტა სხვანაირად, მაგრამ იმას ავე გადმოვცემ, რაც „წმინდა ცდის კრიტიკისა“ და „სამყაროს ადამიანურ გაგებაში“ გამოვთქვიო („Bemerk.“. 1894. 137 და ხელ. ჟურნალში). ამ მოძღვრების დედანასია დებულება ჩვენი მე-სა (des Ich) და გარემოს განუწყვეტელ (unauflosliche) კოორდინაციისაზე“ (ე. ი. თანაფარდობითს კავშირზე) (S. 146). „ფილოსოფიური ენით რომ ვილაპარაკოთ, — ამბობს იქვე ავენარიუსი, — შეიძლება ვიხმაროთ: „მე და არა მე“. ერთსაც და მეორესაც, ჩვენს მე-საც და გარემოსაც „ყოველთვის ერთად ვპოულობთ“ (Immer ein Zusammengefundenes). „არავითარი სრული აღწერა მოცემულისა ან ჩვენს მიერ ნაპოვნისა (des Vorgefundenen) არ შეიძლება შეიცავდეს „გა-

რემოს“ რომელიდაც მე-ს გარეშე (Ohne ein Ich), რომლის გარემოსაც ეს გარემო წარმოადგენს, — იმ მეს გარეშე მაინც, რომლიც აღწერს ამ ნაბოვს“ (ან მოცემულს: das Vorgefundene, S. 146). ამასთანავე მე წოდებულია კო-ორდინაციის „ცენტრალურ წვერად, გარემო—მოპირდაპირე წვერად (gegenghed) (იხ. „Der menschliche wetnegriff“ 2. გამ., 1905, 83—84 გვ., § 148 და შემ.).

ავენარიუსი პრეტენზიას აცხადებს, რომ ამ მოძღვრებით ვცნობ გულუბრყვილო რეალიზმის მთელ ღირებულებას, გულუბრყვილო რეალიზმი კი ჩვეულებრივი, არაფილოსოფიური, გულუბრყვილო შეხედულებაა ყოველი ადამიანისა, რომელიც არ უფიქრდება არსებობს თუ არა თვით იგი და გარემო, გარეგანი ქვეყანა. მახიცი სოლიდარობას უცხადებს ავენარიუსს და ცდილობს თავი „გულუბრყვილო რეალიზმის“ დამცველად დასახოს („შეგრძნებათა ანალიზი“, გვ. 39). რუსეთის მახისტებმაც, გამოუკლებლივ, დაუჯერეს მახსა და ავენარიუსს, რომ ეს მართლაც გულუბრყვილო რეალიზმის“ დაცვაა: აღიარებულია მე, აღიარებულია გარემო—მეტე რაღა გინდათ?

იმის გამოსარკვევად, თუ ვის მხარეზეა აქ ნამდვილი გულუბრყვილობის უდიდესი ხარისხი, ცოტა შორიდან დავიწყეთ. აი პოპულარული საუბარი ერთი ფილოსოფოსისა მკითხველთან:

„მკითხველი: უნდა არსებობდეს საგნების სისტემა (ჩვეულებრივი ფილოსოფიის აზრით), ხოლო საგნებიდან ცნობიერება უნდა გამოიმდინარებოდეს“.

„ფილოსოფოსი: შენ ლაპარაკობ პროფესიონალი ფილოსოფოსების მიბაძვით... და არა საღი გონებისა და ნამდვილი ცნობიერების თვალსაზრისით...“

„სანამ მიპასუხებდე კარგად დაფიქრდი და მითხარი: თავს იჩენს თუ არა შენი ან შენს წინაშე რაიმე საგანი, თუ არ ამ საგნის შეგნებასთან ერთად ან თუ არ მისი შეგნების მეშვეობით?..“

„მკითხველი: თუ საქმის ვითარებას კარგად ჩაუფიქრდი, იძულებული ვიქნები დავეთანხმო“.

„ფილოსოფოსი: ახლა შენ ლაპარაკობ საკუთარი ენით, შენი სულის სიღრმიდან. შენი სულის სახელით. ნუ ეცდები შენი თავიდან გამოხტე, რათა იმაზე მეტს დაეუფლო (ან დაიპირო). რის დაუფლებაც (ან დაქვრა) შეგიძლია, სახელით: შეგნებასა და (ხაზგასმა ფილოსოფოსისა) საგანსა, საგანსა და შეგნებაზე მეტს; ან უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ: არც ერთია და არც მეორე განცალკევებით, არამედ არის ის, რაც შემდეგ ნაწილდება ერთსა და მეორედ, ის რაც უცილობლად სუბიექტურ-ობიექტურსა და ობიექტურ-სუბიექტურს წარმოადგენს“.

აი მთელი დედაარსი ემპირიკურიტიკული პრინციპული კოორდინაციისა. „გულუბრყვილო რეალიზმის“ უახლესი დაცვისა უახლესი პოზიტივიზმის მიერ! „განუწყვეტელი“ კოორდინაციის იდეა აქ სრულიად ნათლად არის გადმოცემული და სწორედ იმ თვალსაზრისით, თითქო ეს იყოს ნამდვილი დაცვა ჩვეულებრივი ადამიანური შეხედულებისა, რომელიც დამახინჯებული არ არის „პროფესიონალ ფილოსოფოსების“ ბრძნობით. ამავე დროს ეს საუბარი ამოღებულია 1801 წელს გამოქვეყნებულ იტხულებიდან,

რომელიც დაწერილია სუბიექტური იდეალიზმის კლასიკური წარმომადგენლის იოჰან გოტლიბ ფიხტეს მიერ*).



მახისა და ავენარიუსის ზემოდასახელებულ მოძღვრებაში სხვა არაფერი მოიპოვება გარდა სუბიექტური იდეალიზმის გადაღეჭვისა. მათი პრეტენზიები, რომ თითქო ისინი მატერიალიზმსა და იდეალიზმზე მალლა დგანან, რომ თითქო მათ გადალახეს საგნიდან ცნობიერებისაკენ მიმავალი და ცნობიერებიდან საგნისაკენ მიმავალი თვალსაზრისის წინააღმდეგობა, — ცარიელი პრეტენზიაა შეახლებული ფიხტეანობისა. ფიხტესაც წარმოუდგენია თითქოს მან „განუწყვეტლად“ შეაკავშირა „მე“ და „გარემო“, ცნობიერება და საგანი, თითქოს მან „გადაწყვიტა“ საკითხი იმაზე მითითებით, რომ ადამიანი ვერ გამოხტება თავის თავიდან. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, განსწორებულა ბერკლის საბუთი: მე შევიგრძნებ მხოლოდ ჩემს შეგრძნებებს, მე უფლება არ მაქვს ვიგულისხმო „ობიექტები თავისთავად“, ჩემი შეგრძნების გარეშე. აზრთა განმოთქმის სხვადასხვა ხერხი, ბერკლის მიერ ხმარებული 1710 წელს, ფიხტეს მიერ — 1801 წელს, ავენარიუსის მიერ 1892—94 წ. წ. სრულიადაც არ ცვლის საქმის ვითარებას, ე. ი. სუბიექტური იდეალიზმის ძირითად ფილოსოფიურ ხაზს. სამყარო არის ჩემი შეგრძნება: არა მე „იგულისხმება“ (იქნება, წარმოიშობა) ჩვენი მე-ს მიერ; საგანი განუწყვეტლად შეკავშირებულია ცნობიერებასთან; მე-ს და გარემოს განუწყვეტელი კოორდინაცია არის ემპირიოკრიტიკული პრინციპული კოორდინაცია; — ეს ერთი და იგივე დებულებაა, იგი ძველი ხარახურაა, ოდნავ შეფერადებული ან ახლად შეღებილი აბრით.

„გულუბრყვილო რეალიზმის“ დამოწმება, რომელსაც ვითომ ახეთი ფილოსოფია იცავს, მეტისმეტად იაფფასიანი სოფიზმია. ყოველი რეთი ადამიანის „გულუბრყვილო რეალიზმი“, რომელიც საგვეთიდან არ აჩის მოსული ან ფილოსოფიის იდეალისტთა სკოლა არ გაუვლია, იმაში მდგომარეობს, რომ საგნები, გარემო, სამყარო არსებობს ჩვენი შეგრძნების, ჩვენი ცნობიერების, ჩვენი მე-ს და საზოგადოდ ადამიანის დამოუკიდებლად. იგივე ცდა (ამ სიტყვის არა მახისტური, არამედ ადამიანური მნიშვნელობით), რომელმაც ჩვენი შეჰქმნა ურყევი რწმენა, რომ ჩვენს დამოუკიდებლად არსებობენ სხვა ადამიანები და არა უბრალო კომპლექსები — მალალის, დაბალის, ყვითელის, მაგარის და სხვ. ჩემი შეგრძნებისა, იგივე ცდა ჰქმნის რწმენას, რომ საგნები, სამყარო, გარემო არსებობს ჩვენს დამოუკიდებლად. ჩვენი შეგრძნება, ჩვენი ცნობიერება მხოლოდ ასახვაა გარეგანი ქვეყნისა და თავისთავად იგულისხმება, რომ ასახვა არ შეიძლება ასახულის გარეშე არსებობდეს, მაგრამ ასახული კი არსებობს ამსახველის დამოუკიდებლად. მატერიალიზმი თავის შემეცნების თეორიას შეგნებულად საფუძვლად უდებს კაცობრიობის ამ გულუბრყვილო რწმენას.

„მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“ 1908 წ. XIII, გვ. 54.

*) Johann Gottlieb Fichte. „Sonneklarer bericht an das grössere Publicum über das eigentliche Wesen der neuesten Philosophie-Ein Versuch, den Leser zum Verstehen zu rwingen“ Berlin.

1801, s. s. (178—180) ი. გ. ფიხტე „მზეს-ვით ნათელი პოპულარული გადმოცემა უახლოესი ფილოსოფიის ნამდვილი დეკარტისა; ცდა-ვაძილოთ მკითხველი რომ ეს ფილოსოფია გაიგოს“. ბერლინი 1801, გ. ვ. 178—180 ოედ).

წითელი არმიის თეატრი უკონგზე*

1

სამოქალაქო ომის დროს წითელი არმიის დივიზიებთან ერთად ფრონტიდან ფრონტზე მსახიობთა დასებიც დადიოდნენ. ძალიან კარგად მახსოვს ერთი დაბა პოლონეთში, თეთრკედლიანი დიდი საყდარი, სასაფლაო და სასაფლაოზე ხელდახელ გაკეთებული ესტრადა. ფარდა შეკერილი ჯარისკაცთა ძველი საბნებიდან და მსახიობები, რომლებიც გრიმს იკეთებდნენ და იქვე მაყურებლის წინ თამაშობდნენ შილერს, ოსტროვსკის, თამაშობდნენ მხიარულ ვოდევნილებს და სპექტაკლებს. ზოგჯერ საყვირის ხმა გაისმოდა სპექტაკლის დროს და წითელარმიელი—მაყურებლები წარმოდგენას სტოვებდნენ, რომ ხელახლა წასულიყვნენ იერიშზე, საბრძოლველად.

იმ წლებში ფრონტის თეატრი წითელი არმიის განუყოფელი ნაწილი იყო. ჩაპაევის დივიზიებში, ბუდიონის ნაწილებში, მახნოს წინააღმდეგ მიმავალ დივიზიებში—ყველგან იყვნენ წითელარმიელთა საყვარელი წახიობები, ისინი ცხოვრობდნენ მძიმე პირობებში, მებრძოლებთან ერთად. ნახევრად-მშვიერი, ნახევრად ტიტველნი მსახიობები აკეთებდნენ დიდ და საჭირო საქმეს. ბრძოლის შემდეგ—დასვენების დროს—სპექტაკლი, სპექტაკლის შემდეგ—ბრძოლა. ეს იყო ჩვეულებრივი ამბავი წითელი არმიისათვის.

2

გავიდა სამოქალაქო ომის წლები. 1928 წელს, როდესაც მე ვმუშაობდი გაზეთ „წითელი ვარსკლავის“ რედაქციაში, ერთ დღეს შემიტყობინეს, რომ „წითელი არმიის ცენტრალურ სახლთან“ არსებული „წითელარმი-



„სადარჯოზე“

სტულ. გ. ჯაფარიძის ნახ.

ელთა სიმღერების ანსამბლი“ გამოვყო. იმ დროს რედაქცია წითელ მოედანზე იმყოფებოდა. ფანჯრის იქეთ, სპასკის კოშკიდან საათის რეკა ისმოდა. ფართე კორიდორში გამოჩნდა რვა კაცი წითელარმიელის გახუნებულ გიმნასტიორკებში. ბაიანებმა დაიწყეს სპექტაკლი. ერთერთი მათგანი მოგვიყვებოდა მე-22 დივიზიის ბრძოლებსა და ლაშქრობაზე, მომღერლები მღეროდნენ მის

* წერილი სპეციალურად დაწერილია ჩვენი ჟურნალისათვის რედ.



მებრძოლთა გმირულ საქმეებზე, მღეროდნენ თუ როგორ ეთხოვებოდა დაპირილი წითელარმიელი თავის მებრძოლ მეგობარს — ცხენს, მღეროდნენ მებრძოლი ბოლშევიკების — კომისრების და მეთაურების შესახებ...

დაგვაეციწყადა რომ კედლებს იქეთ ვრიალებს წითელი მოედანი, დაჰქრიაან ავტოები; რეკენ საათები, დულს და გადმოდულს საბჭოთა დედაქალაქის ცხოვრება. ჩვენ ხელასლა გადავიარეთ ბრძოლები და ლაშქრობანი, დამის თევანი მინდვრებში ცეცხლთან, ჭაობიანი და მთვარიანი ღამეები ფრონტზე...

თავისი პირველი გამოსვლით წითელარმიელთა სიმღერის ანსამბლმა პროფესორ ალექსანდროვის ხელმძღვანელობით წარმატებას მიაღწია. მან გააფართოვა თავისი რეპერტუარი; ის მღეროდა ცარიცინზე, პირველ ცხენოსან არმიანზე, სტალინზე და ვოროზილოვზე, ბუდიონზე... ისინი მღეროდნენ ისეთ სიმღერებს, რომელთაც ვეროდღეს მთელი საბჭოთა ქვეყანა იმეორებდა. 1929 წელს, როდესაც აღმოსავლეთ-ჩინეთის რკინიგზაზე მოხდა კონფლიქტი, ანსამბლი მთელი შემადგენლობით გაემგზავრა შორეულ აღმოსავლეთის საზღვარზე. იგი გამოდიოდა უშორეს სადარჯაოებზე, უშუალოდ ფრონტის ხაზზე და აღვფრთოვანებდა მებრძოლებს ახალი საგმირო საქმეებისათვის. მისი აუდიტორია იყო ბრძოლიდან ახლად დაბრუნებული მებრძოლები. ანსამბლმა დაამტკიცა, თუ რამდენად საჭიროა სპექტაკლი ფრონტისათვის.

მას შემდეგ გავიდა 10 წელი. ანსამბლი გაიზარდა: მასში რვა კაცი კი არაა, არამედ ორასი შემსრულებელი. იგი დიდი წარმატებით სარგებლობს, მოიარა საზღვარგარეთიც. მაგრამ ამ რამდენიმე თვის წინად ხასანის ტბასთან ბრძოლების დღეებში, ანსამბლი ისევ გადავიდა ფრონტზე და მისი სიმღერები ისმოდა ზაოზერნაის მთის ძირში, ბრძოლის ადგილებზე. იმ მებრძოლებთან, რომელნიც ერეკებოდნენ იაპონელ სამურაებს საბჭოთა ქვეყნის წმინდა მიწიდან. ალექსანდროვი ჰყვებოდა იმ ამბავს, თუ

როგორ მოხდნენ ისინი უშორეს საზღვარზე, როგორ ჩაუტარა კონცერტი მათ ხუთ წითელარმიელს. როდესაც კონცერტის პროგრამა დამთავრდა, მეთაურმა მადლობა გამოუცხადა მათ. მან სთქვა, რომ ასეთი კონცერტი შეიძლება მხოლოდ ჩვენს საბჭოთა ქვეყანაში ჩატარდეს და სთხოვა ალექსანდროვს გადაეცა ამხანაგ სტალინისათვის მსურველ მადლობა იმ მზრუნველობისათვის, რომელსაც იგი იჩენს თითოეული მებრძოლის, თითოეული საბჭოთა აღამიანის მიმართ.

3

იმევე, 1929 წ. გადაწყდა წითელი არმიის პირველი თეატრის დაარსება და მსგავსი თეატრების მოწყობა სამხედრო ოლქებში. წითელიარმიის მოსკოვის ცენტრალური თეატრი გაიხსნა იმ დროს, როდესაც ჯერ კიდევ ისმოდა სროლა აღმოსავლეთ-ჩინეთის რკინიგზაზე. იგი გაიხსნა აქტუალური მიმოხილვებით, ე. ვიშნევისკის „პირველი ცხენოსანით“, ცსეველოჟსკის და კურდინეს პიესით „პარიზხალთა შორის“.

თეატრის გახსნის პირველსავე ზაფხულს თეატრი თელის შემადგენლობით გაემგზავრა საზღვარზე. ეს იყო პირველი გასვლა სამხედრო ნაწილებში, ნამდვილი, დიდი თეატრისა, რომელიც ბანაკებში, საბრძოლო პირობების გარემოცვაში დგამდა დიდ წარმოდგენებს. კარგად მახსოვს თეატრის გამოსვლა ბანაკში დასავლეთის საზღვარზე; რა გულწრფელობით, რა ყურადღებით უსმენდნენ მებრძოლები სპექტაკლს, და მადლობას უცხადებდნენ ამხანაგ ვოროზილოვს, რომელმაც გამოგზავნა თეატრი!

სევასტოპოლში თეატრი გემებზე გამოდიოდა. სხვათაშორის უნდა მოვიფიქროთ ერთი ამბავი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის თეატრი გამოდიოდა კრეისერზე. თამაშობდნენ „ტრავიატას“. ვერდის მელოდიები გაისმოდა მიძინებულ ბოლახში, ადიოდა სევასტოპოლის განათებულ შენობებისა და ვარსკვლავიან, შავ სამხრეთულ ცისაყენ. თეატრმა წითელარმიელებს უჩვენა თავისი დიდი ხელოვნება. დასრულდა სპექტაკლი,

ჩაქრა სინათლედ, მიწყდა მელოდია — კრეისერის სიღრმეში აგუგუნდა ტურბინები. კრეისერი ემზადებოდა შორეული ლაშქრობისათვის.

4

ხასანის ტბაზე მომხდარი ბრძოლების მონაწილე — წითელარმიელები მოგვითხრობდნენ, თუ როგორის აღტაცებით შეხვდნენ ისინი მსახიობებს. იმ სასოცარ დღეებში ბრძოლების შემდეგ, წითელარმიელები უცქეროდნენ კარასევის პიესა „შუქურას“, საბჭოთა ადამიანების გმირობისა და სიფხიზლის შესახებ, ერთმოქმედებიან პიესას „ძველ აგარაკზე“ — სიფხიზლის შესახებ. ისინი მოგვითხრობენ, თუ რა დიდი წარმატება ჰქონდა — სკეტჩს „ძველ აგარაკზე“. წარმოდგენას რეპლიკებით და წამოძახილებით აწყვეტინებდნენ. როდესაც მოქმედების მსვლელობის დროს ინჟინერი აძლევდა ჯაშუს „ქალს პორტფელს, მაყურებლები ყვიროდნენ „ნუ აძლევ, ნუ აძლევო!“; როდესაც მაყურებელი გაიგებს, რომ ინჟინერი ჩეკისტია და შემდეგ ატუსაღებს ჯაშუს — ტაშის ქუხილი გაისმის აუდიტორიაში.

ხასანის ტბასთან გამოვიდნენ არტისტები. მათ მიუტანენ მებრძოლებს თავიანთი ხელოვნება. მათ ერთხელ კიდევ დაამტკიცეს, თუ რამდენად საჭიროა თეატრი ფრონტზე.

მომავალ ბრძოლებში თეატრს უთუოდ საპატიო ადგილი მიეკუთვნება. ფრონტს დასჭირდება რამდენიმე ასეული ჯგუფი სხვადასხვა ჟანრის მსახიობებისა, დაწყებული ტრაგედიით, ვიდრე ცირკსა და ესტრა-

დამდე. ჩვენ გვახსოვს, თუ როგორ აღტაცებული ვიყავით ზაოზერნაიას გორაკის მებრძოლებს ვიტალი ლაზარენკო.

როგორი რეპერტუარია საჭირო? უთუოდ მრავალნაირი. კლასიკა. სამოქალაქო ომის ამსახველი პიესა. პიესა სიფხიზლესა და თავდაცვაზე. მკვეთრი სიუჟეტური მოთხრობა შესრულებული ესტრადაზე კარგი მკითხველის მიერ. სკეტჩი, მხიარული სიმღერები და ცეკვა.

ცხადია, საბრძოლო პირობებში ყოველთვის და ყველგან არ იქნება რთული დეკორაციების, კოსტიუმების და გრიმის გამოყენების საშუალება. ამიტომ უფრო მეტი გასავალი ექნება პატარა, სიუჟეტურად ძლიერ, მძაფრი სიტუაციების, ამალელებელ პიესას. სწორედ ასეთი მასალის უქონლობაზე სჩივიან ახლა შემსრულებლები და თეატრები. მრავალი აქამდე დაწერილი სკეტჩი მეტად დაბალი ხარისხისაა. და ისინი სრულიად არ აკმაყოფილებენ წითელი არმიის მებრძოლებს. მონოლოგების, მონოსკეტჩების და მოთხრობების უქონლობა ხომ პირდაპირ აუტანელია. სწორედ ამ რეპერტუარის შექმნაა საჭირო ახლა. ჩვენმა დრამატურგებმა სერიოზული ყურადღება უნდა მიაქციონ ამ პიესებს. ეს უთუოდ საპატიო ამოცანაა, რადგან რა იქნება იმაზე სასახელო დრამატურგისათვის, თუ მისი პიესა, მისი სკეტჩი დაიშახტურებს იმ ადამიანების ტაშისცემას, რომელნიც ფრონტზე და ბრძოლებში არიან, რომელნიც გმირულად იბრძვიან ჩვენი სამშობლოს, დიადი საბჭოთა ქვეყნის დასაცავად ყოველგვარი მტრებისაგან.



შალვა დადიანი

შალვა დადიანის შემოქმედება

შალვა დადიანის სამწერლო მოღვაწეობა ფართო და მრავალმხრივია. იგი ეკუთვნის მხატვრული სიტყვის საუკეთესო ოსტატთა რიცხვს და უახლოეს ქართული ლიტერატურის ისტორიაში მას ერთერთი მოწინავე ადგილი უჭირავს.

გასული საუკუნის სამოციანი წლების მოღვაწეობის — ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის შემდეგ ჩვენ ბევრი არ გვყოლია ისეთი მრავალფეროვანი მოღვაწე, როგორც შალვა დადიანია. იგი არის დრამატურგი, ბელეტრისტი, თეატრალური მუშაკი, კულტურულ-საგანმანათლებლო ორგანიზაციათა აქტიური მონაწილე თუ ხელმძღვანელი.

ყველა დარგში, სადაც კი შალვა დადიანს თავისი უნარი უცდია, ყველგან გამოუმყვანებია ბრწყინვალე ინდივიდუალობა და ნიჭი, დაუმსახურებია სიყვარული და სახელი.

შალვა დადიანი, თავდაზნაურობის მალაღობიდან გამოსული და ამავე წრეში აღზრდილი, ახერხებს კლასობრივი შეზღუდულობის გარღვევას, დგება თავისი მშობელი წოდების იდეებზე მაღლა და ლიტერატურულ-დრამატურგიულ მოღვაწეობას მკიდროდ უყვარებობს მშრომელი ხალხის გამანათვისებლად მოძრაობას.

თავისი ლიტერატურული შემოქმედებით შალვა დადიანმა განაგრძო ქართული მწერლობის მაგისტრალური ხაზი, რომელსაც საფუძველი ჩაუყარეს ნაციონალურ-განმანათვისებლური მოძრაობის დიდმა მესვეურებმა—ილია ჭავჭავაძემ, აკაკი წერეთელმა და სხვებმა.

მხატვრული სიტყვის მომარჯვება ხალხის ინტერესების საკეთილდღეოდ, მასებში პროგრესული იდეების დასანერგად, დიდ განმანათვისებლად მოძრაობაში მასების ჩასაბმელად—ყო ქართული მოწინავე მწერ-

ლობის სახელმძღვანელო პრინციპი და შალვა დადიანიც სამწერლო-საზოგადოებრივი მოღვაწეობის სარბიელზე თავისი გამოსვლის პირველ დღეებიდანვე განუხრებლად მიჰყვებოდა ქართული კლასიკური ლიტერატურის საუკეთესო ტრადიციებს.

შაგბენელ წარსულში, როცა ქართველი მშრომელი ხალხი ვანიციდდა ორმაგ ჩაგვრას—სოციალურ და ნაციონალურ ჩაგვრას,—შალვა დადიანის მხატვრული სიტყვა სცენიდან და ლიტერატურიდან ამხნეებდა ხალხს. შალვა დადიანის პიესები და სპექტაკლები ნიღაბს ხდიდნენ ბურჟუაზიულ-მემამულურ წესწყობილებას, ამხელდნენ თავდაზნაურობას, ჩინოვნიკურ ბიუროკრატას. მასურბელი და მკითხველი ნათლად ხედავდა შალვა დადიანის ქმნილებებში მხურვალე პროტესტს ძველი ცხოვრების მონური პრობემების წინააღმდეგ.

შალვა დადიანმა, როგორც დრამატურგმა და მხატვრული პროზის ოსტატმა განვლო ურცელი და სახელოვანი შემოქმედებითი ჯზა. პირველი მხატვრული ნაწარმოებნი მან გამოაქვეყნა 1893—95 წლებში. ამის შემდეგ მას არ შეუტუსტებია შემოქმედებითი მუშაობა. იგი ყოველთვის არაჩვეულებრივ აქტივობას იჩენდა და იჩენს დრამატურგიისა და მხატვრული პროზის დარგში.

“შალვა დადიანის მხატვრულ ნაწარმოებთა მამოძრავებელ ღერძს წარმოადგენს საზოგადოებრივი პრობლემები, დიდი იდეები, რომლებიც ხალხს აღუღებენ და იტაცებენ. მთავარი, რაც შალვა დადიანის შემოქმედებას ახასიათებს, ეს არის მხატვრული სიტყვის ცენტრში სოციალური საკითხების მოქცევა. მისი შემოქმედების თემატიკურ არეს შეადგენენ კლასებისა და სოციალური ფენების ერთიერთობა, განსაზღვრული ისტორიული

შალვა დადიანი

მხატვარი გ. კახიძე

პერიოდის საზოგადოებრივი კონფლიქტები და მათ გარშემო გაჩაღებული ბრძოლა.

მართალია, შალვა დადიანი თავის გრძელ სამოღვაწეო გზაზე მრავალი ლიტერატურული სკოლისა და ესთეტიური გემოვნების შეცვლისა და შეჯამების მოწმე იყო, მაგრამ ამ დაცემულობის გამომხატველმა ლიტერატურულმა მიმდინარეობებმა ვერ დააზიანეს მისი სალი რეალისტური ხედვა, ვერ გადააცდინეს იგი ჯანსაღ შემოქმედებით გზას. შალვა დადიანი ბოლომდე დარჩა რეალისტ—მწერლად. მისი ძირითადი რეალისტური

პრინციპი მდგომარეობდა იმაში, რომ იგი მხატვრულ შემოქმედების ამოცანებს უფარდებდა სინამდვილის შესწავლას, პროზისა და დრამატურგიის შემეცნებით მნიშვნელობას აყენებდა პირველ პლანზე. შესწავლის ობიექტად მას ჰქონდა თავისი თანადროული ცხოვრება.

შალვა დადიანის შემოქმედება რეაქციის წლებშიაც გამოირჩეოდა თავისი ოპტიმიზმით და სიცოცხლის აპოლოგიით. ყველა მისი მხატვრული ნაწარმოები მზიანია, გამთბარია სიყვარულით, გამსჭვალულია იმედით



მომავლისადმი. შალვა დადიანის მრავალმხრივი და მრავალფეროვანი მუშაობის რომელი სფეროც არ უნდა ავიღოთ, ყველგან გარკვევით სჩანს მისი მისწრაფება — ჩასწვდეს მშრომელი ხალხის სულისკვეთებას, ჰკვებოს თავისი შთაგონება ხალხის ცხოვრებით, მისი ინტერესებით, გადაამუშაოს ხალხის გულიდან ამოკრეფილი ფაქტები თავისი შემოქმედების სამყაროში, გაამდიდროს მოწინავე იდეებით და ამ სახით ხალხსავე დაუბრუნოს ის, რაც მისგან მიუღია.

რევოლუციამდე შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებებში შალვა დადიანი კრიტიკულ — რეალისტური მიმართულების ტიპური წარმომადგენელი იყო. მას მზის სინათლეზე გამოჰქონდა ის სიღუბეები და საშინელი პირობები, რომელშიაც ჩაყენებული იყვნენ მასები თვითმპყრობელობის, მემამულეებისა და ბურჟუაზიის ბატონობის დროს. შალვა დადიანი მაშინაც მომავლის ადამიანებს ხედავდა მუშებსა და გლეხებში და არა სულიერად, იდეურად დაცემულ თავდაზნაურობაში.

შალვა დადიანის პირველი დრამატული ნაწარმოები „მღვიმეში“ ავტორის აზრით წარმოადგენს „ფანტასტიურ სანახაობას“, სადაც გამოყვანილი არიან ძველი საუკუნეების პერსონაჟები (მთავარი, ქურუსთ-ქურუმი, დიდებულნი, წარჩინებულნი, მხლებლნი და სხვ.); მთელი თავისი ფაქტურით იგი ვითომდა კონკრეტულ-ისტორიული დროისა და სივრცის გარეშე დგას, მაგრამ ნამდვილად იგი თავისებური, ალევორიული ანარეკლია 1905 წლის რევოლუციისა. შეკრული თაღის ქვეშ მღვიმეში მყოფი უმზეო საღელშიფო, რომელიც მოცემულია პიესაში. არის თვითმპყრობელური რუსეთი... ხაცის ზოტრფალენი“ — არისტოკრატიულ-ჩინოვნიკური კამაროლია. ხოლო „ბედის მკედელნი“, რომელიც მზისთვის იბრძვიან, არიან საშინელ ჩაგვრასა და შევიწროებულ მდგომარეობაში მყოფი მშრომელი მასები.

შალვა დადიანს ძველი ცხოვრება წარმოდგენილი ჰქონდა მღვიმედ, რომელსაც გადახურული ჰქონდა თალი. ამ მღვიმეში არ აღწევდა სინათლე, იქ იყო მხოლოდ სიბნელე,

ხალხის შრომა და ტანჯვა. ხალხი მთავრად მღვიმის თაღის დანგრევას და მასში მზის სინათლის შეშვებას. ვამბატონებული წრეები ამის სასტიკი სინაღმდღევი არიან, მაგრამ აბოზოქრებული მასების პროტესტი ძლიერდება. ბრძოლა მწვავე ხასიათს ღებულობს და პიესის ერთ-ერთი გმირი ხმამაღლა აცხადებს: „ჩვენ ვამტკიცებთ, რომ თაღის დარღვევა მიუცილებელია. რათა? მისთვის, რომ მზე გვაკლია. ამ ვრცელსა და ფართო მღვიმეს, შექმნილს ხელოვნურად, აკლია სინათლე ბუნებრივი, აკლია ის ცხოველმყოფელი ძალა, რომელიც ყოველთვის სიცოცხლეს აძლევს და ასულდგამულებს“. „მღვიმეში“ მომქმედნი გმირები მარტო ლაპარაკით და პროტესტით არ კმაყოფილდებიან. ისინი ერთდღე მოქმედებენ და იბრძვიან. ერთ-ერთ მებრძოლ ტიპად პიესაში გამოყვანილია მუშა ფიცხელა, რომელსაც იერიში მიაქვს ვამბატონებული მჩაგვრელი წრეების წინააღმდეგ. იგი ხმამაღლა აცხადებს: „გამოვალთ ჩვენ, შავი ხალხი, შიშველ-ტიტველნი, მაგრამ თავისუფალნი და ჩვენის გაშლილის თითებით დავლენთ იმ ბუნაგებს, სადაც ჩვენი დამლუხველნი ჩაბუდებულან. დავანგრევთ იმ მყარ კედლებს, სულის შემშთთველსა, ჩამოვხლემთ ამ ხავსს, კედლების გამმაგრებელს, და ჩვენვე დავანგრევთ თაღს. ესე მყარსა და მტკიცეს. ჩვენ ჩამოვშლით მას და ჩამოვუშვებთ იმ საუცხოვო მზეს, რომელიც ყველას ავრე ენატრება. მაშ, გაუმარჯოს მუშა ხალხს! ფიცხელა ამაყად ჰქუხდა მზისა და სინათლის შესახებ. ასევე ჰქუხდა და თავისუფლებას მოითხოვდა მღვიმეში ჩამწყვდეული მთელი მასა. არავითარი შერიგება, არავითარი დათმობა ვამბატონებულ წრეებთან — აცხადებენ ჩაგრული მასები. და ეს მოწოდება ბოლომდე მიჰყვება მთელ პიესას. იღი ბრძოლის შემდეგ მღვიმეს ანგრევენ, არბევენ იმათაც, ვინც მღვიმის თაღის დანგრევას ხელს უშლიდა.

„მღვიმეში“ მკაფიოდაა გამოვლენილი თვითმპყრობელობის დამხობისა და თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეა.

დრამატურგიულად „მღვიმეში“ არ წარმოადგენს საესებით ჩამოყალიბებულ ნაწარ-

მოებს. მასში შესამჩნევია სუსტი სცენური დინამიკა. იგი უფრო ლიტერატურული ნაწარმოებია, ვიდრე სცენური.

შალვა დადიანის სოციალური იდეალების გამოსარკვევად დიდ ინტერესს წარმოადგენს მისი მეორე პიესა „როს ნადიმობდნენ“. მასში დასმულია აქტუალური საკითხები. პიესაში წარმოდგენილია იმდროინდელი საზოგადოების ყველა ფენის წარმომადგენელი. ერთ პოლიუსზე დგანან გაბატონებული წრეები — მეცამულეები, ვაჭრები, ხოლო მეორე პოლიუსზე — მშრომელი ხალხი — მუშები და გლეხები. გამოყვანილია აგრეთვე ინტელიგენციის წარმომადგენლები. პიესაში მხატვრულ ასახვას პოულობს ბრძოლა შრომასა და კაპიტალს შორის. მასში მოცემულია მუშათა კლასის და გლეხობის კავშირის იდეა. მთელი პიესა გამთბარია დიდი სიყვარულით მშრომელი ხალხისადმი.

„როს ნადიმობდნენ“-ის შინაარსი არ არის რთული. სცენაზე ნაჩვენებია ლხინი. საქეიფოდ მორთულ მაგიდასთან სხედან მემამულე, ვაჭარი, ბერი და სხვ. ეს „თბილი“ შეკრულება ქეიფსა და დროსტარებაშია. მაგრამ ლხინი დიდხანს არ გრძელდება. სცენის სიღრმეიდან მოისმის მარსელიოზას ხმები. ახლადღებან აბობოქრებული მასები და მათი წარმომადგენელი და მეთაური მუშა მიმართავს მყვლეფელთა ბანაკს: „გესმით? აი, რა ხმები მოისმის! ჩვენს უკან ლაშქარია, გამხდარი ვაძვალტყაყებულნი, თქვენგან ცხოვრებაში ვარიყულნი, დამონებულნი და... ამ ნადიმს მოკლებული. მაგრამ მაინც ლაშქარია... ხედავთ, როგორ ახლოვდება ხმა?... ეს გარდაუვალი რამ არის... მე აქამდის ვთხოულობდი, მაგრამ მოვა ეს ლაშქარი და ძალით წაიღებს იმას, რაც სამართლიან მათ ეკუთვნით“... და პიესა მთავრდება ძახილით: „უკვე აღდგა ქარიშხალი, განთიადის მოციქული“... მწვავე ბრძოლაში შრომა გამოდის გამარჯვებული. სცენაზე შემოჭრილი აჯანყებული ხალხი ანადგურებს და სპობს მჩაგვრელთა ბანაკს.

„როს ნადიმობდნენ“ ასახავს იდეებს, რომლებიც ხალხს ბრძოლისაკენ მოუწოდებდნენ. ძირითად საზოგადოებრივ საკითხს ეხება შალვა დადიანის „გეგეპქორი“, რომელიც

დაწერილია 1915 წელს. მოქმედება ისტორიულ წარსულში სწარმოებს. მოცემულია ბატონყმური ურთიერთობის საშინელი სურათები. ყმა-გლეხებისათვის არ არსებობდა ადამიანური ცხოვრება. გლეხობა იბრძოდა ბატონყმობის წინაღმდეგ. „გეგეპქორი“ სწორედ ამ ბრძოლის ფონზე იშლება. პიესაში მძლავრად იგრძნობა ის არაადამიანური პირობები, რომლებშიც მაშინ მეგრელი გლეხები იყვნენ ჩაყვებული. ტანჯვა, მხეცური წამება ხალხისა, — აი მაშინდელი სამეგრელოს სურათი. „გეგეპქორში“ დაპირისპირებული არიან ხალხის ფართო მასები და მაღალი წრე. გეგეპქორი განათლებული ადამიანი, ვერ ურიგდება სოციალურ უსამართლობას, ჩავვრას, დუხჭირ ცხოვრებას. გლეხებს მოუწოდებს ბატონყმურ მდგომარეობისაგან თავის დაღწევისაკენ და აჯანყებასაც აწყობს. გეგეპქორი ჩიქვანების დაგვილ ფინიას შავდიას ასეთი სიტყვებით მიმართავს: „ისინი მე არ ამიჯანყებია (ლაპარაკია გლეხებზე — შ. რ.) ისინი ააჯანყა თქვენმა, თავადებისა და აზნაურების სისასტიკემ, თქვენმა თავსაულობამ“... პიესაში არსად არ ნელდება მებრძოლი პროტესტანტული განწყობილება. დიდი მხატვრული დამატულობით ვითარდება პიესაში დრამატიული კოლიზიები.

გეგეპქორი სიგიჟეს იგონებს და ყველა დარწმუნებულია, რომ იგი მართლაც „გიჟია“. მაგრამ „გიჟი“ გეგეპქორი თავის პოლიტიკურ აზრებს გარკვევით ქადაგებს: „და იყო უკუნითი.. ჰო, მაგრამ მზე განობარწყინდა და ერთი კი არა, სამი ერთად... ჰა,ჰა,ჰა! იისფერი, ნაძვისფერი და ჭიანჭერი (უეცრად დადიანს შეუტევეს) მერე, შენ რა გინდა, შენ?... წაილე უკან ეს ჭიანჭერი მზე... ასისხლიანებს, ასისხლიანებს, ასისხლიანებს... (ტირილზე გადადის) ო, ღმერთო! როგორ სტანჯავენ ჩემ სატრფოს... როგორ სწიწნიან იმის გულმკერდს... მერე ვინ? შინაურები, შინაურები! (ჩიქვანს ხელს მოკიდებს საიდუმლოდ) მერე, შენ იცი, ვინ არის ჩემი სატრფო? ჰა, ჰა, ჰა! აი, არ იცი! სამეგრელოა, სამეგრელო!... ტუტრაფა ქალად მოკაზმული მოწულ ფაცხაში ზის... ბნელ ფაცხაში, ცივა ფაცხაში (გააჟროვლებს) ოო, როგორ ცივა (უეცრად შეჰხე-



დავს, ვანზე დაიხვეს) შეენ?... არა, შენ სამეგრელო არა ხარ... შენ არ გიყვარს სამშობლო და ვისაც სამშობლო არ უყვარს, იმას არაფერიც არ უყვარს“. ასე მოხდენილად ლაპარაკობს გეგეპქორი. მისი „გეჟური“ ალეგორია გარკვეულ შინაარსს ატარებს. მაგრამ გეგეპქორი ბოლომდე ვერ ინარჩუნებს ამ მეზობლო განწყობილებას. სიღუს დაღუპვამ მისაც დააკარგვინა ბრძოლის უნარი. იგი მელანქოლიურად აცხადებს: „ან კი რად მინდა მე სიცოცხლე?... გული დაკოდილი, გრძნობა სიმეზამოწყვეტილი, ვის რაღას ვარგებ... მაგრამ მოვა დრო, როდესაც ეს ხალხი, რომელიც ესლა ესე მშვიდობიანად შემოერტყა შენს სასახლეს და მხოლოდ ჩემი განათავისუფლება უნდა... თვითონ შემოვა ამ სასახლეში და თვით უკეთ განაგებს თავის ბედს“. გეგეპქორმა ვერ გაითვალისწინა, რომ საჭირო იყო ამ აბოზოქრებული ხალხის ხელმძღვანელობა, მისი წაყვანა საბრძოლველად. როდესაც გეგეპქორს ანთავისუფლებდნენ მთავრის ბრძანებით, იგი მიმართავს ამ უკანასკნელს: „შენგან ნაჩუქარ თავისუფლებას მე არ მივიღებ. მე მსურს ტანჯვა. ეს უმანკო მსხვერპლი და ჩემი დილეგში ჩაღობა მეტს მოიტანს ქვეყნისათვის. მე აქა ვრჩები, ოპ, სიღუ, სიღუ!... ასე დაამთავრა თავისი ცხოვრება გეგეპქორმა, ერთ დროს ბრძოლის ცეცხლით ანთებული გეგეპქორი უკვე დაეცა სულიერად, მან დაჰკარგა აქტივობისა და წინააღმდეგობის განწყობილება.

დრამატურგი უსათუოდ შესცდა, როდესაც გეგეპქორი ასეთ უნუგეშო მდგომარეობაში ჩაავდო. მან უმთავრესს ვერ ჩასჰიდა ხელი და პიესაც სენტიმენტალური ცრემლების ფრქვევით დაამთავრა. მარქსი და ენგელსი სწორდნენ ლასალს მისი დრამის „ფრანც ფონ ზოკინგენის“ გამო, რომ რევოლუციის თავადაზნაურულ წარმომადგენლებს არ უნდა გაეტაცებიათ სავსებით შენი ყურადღება, და არსებითი აქტიური ფონი შენს ტრაგედიაში უნდა ყოფილიყვნენ გლეხობის (სწორედ გლეხობის) წარმომადგენლები და ქალაქის რევოლუციური ელემენტებიო. ასევე ითქმის „გეგეპქორზე“, სადაც ცენტრში უნდა მოქ-

(ეულოყო გლეხური მოძრაობა და აქტიური გეგეპქორის პირადი ფსიქოლოგიური მდგომარეობა).

შეუძლებელია იმის თქმა, რომ რევოლუციამდელი შალვა დადიანი, როგორც დრამატურგი, დასრულებული მეზობლო ყოფილიყოს სოციალური სამართლიანობისათვის. ამის თქმა სინამდვილეს არ შეეფერება; ზოგჯერ იგი სერიოზულ იდეურ ჩაგარდნასაც ამჟღავნებდა, მაგრამ მის შემოქმედებაში თითქმის ყოველთვის მოცემულია მთავარი ტენდენცია - საზოგადოებრივი განვითარებისა, იგი ყოველთვის აქტუალური საკითხების ცენტრში დგას და ამ საკითხებს პროგრესიული აზროვნების პოზიციებიდან აშუქებს.

შალვა დადიანი მთელ რიგ დრამატიულ ნაწარმოებებში ნიღაბს ხდის ქართველ თავადაზნაურობას, გვაცნობს, თუ რას წარმოადგენდა ეს წოდება ახალ ვითარებაში — კაპიტალისტურ ურთიერთობაში. შალვა დადიანი ამ საკითხს რამდენიმე პიესა მიუძღვნა. ამ თემას ეხება „შენი ჭირიმე“, დაწერილი 1912 წელს. მთელი მოქმედება გენერლის ოჯახში მიმდინარეობს. ყველა გაფუქსავატებულია. მათ მიზანს სხვა არაფერი შეადგენს, გარდა დროს ტარებისა, ქეიფისა და ღვინის სმისა. მათ დაჰკარგეს ყოველგვარი საზოგადოებრივი ფუნქცია. გლეხურ წრიდან გამოსული ბურღული დათრბუნებულ მიმართავს მათ: „ასეა, მაშ, ესლა ჩვენი დრო დადგა, ჩვენი! რითი ვერ გაიგეთ, რომ ესლა ჩვენ, გლეხები თუ დავისნით ჩვენს ქვეყანას დაღუპვისაგან, თორემ თქვენი საქმე წასულია“. ბურღული ნარდს ეთამაშება თავადს. იგი პირდაპირ მიმართავს: „ჰა, ჰა, იავანი, იავანი! ასეთია თქვენი — თავადების საქმე. შამი-ფანჯი გინდათ და იავანი კი ჯდება! კამათლის იმედი გაქვთ, კამათლის“, ბურღული თავადაზნაურების მთელ ცხოვრებას კამათლის გორებას ადარებს. იგივე ბურღული გენერლის შესახებ ამბობს: „რა სათქმელია! მაშ, რის გენერალი იქნებოდა, რომ ცოტათი არ მოიდიოტებდეს“.

შალვა დადიანი მოხდენილ მხატვრულ სახეებში იძლევა თავადების გაფუქსავატებისა და გადაგვარების სურათებს. აი, გენერალმა თავისი შვილი სასწავლებელში გაგზავნა.



პგონია, სწავლობს და შვილი უმაღლეს სწავლა-დამთავრებული დაუბრუნდება, მაგრამ ერთ მშვენიერ დღეს სოსიკო ესტუმრა მამის კარმიდამოს იმიტომ, რომ ეთქვა: „მამა! მე... ეგზამენი ვერ დავიჭირე!“ ეს ისეთ კონტექსტშია თქმული, რომ ნათლად მიგვიჩივებს მისი მთქმელის უბადრუტობა და არარაობაზე. ოღია, რომელიც სოსიკოს მოსწონს, პირდაპირ ეუბნება ამ უქანსკენლს: „ეხლა... სრულიად ვერაფერს ვხედავ. აღარც ის სეროზულობა, რომელსაც წინად, სტუდენტობის დროს შენი ვხედავდი... აღარც ის ინტერესი საზოგადო საკითხებისადმი... რაღაც ფუქსავატი გახდი... მაინც ეხლახან, რაც ჩამოხველი, სულ ღვინის სმისა და ცელქობის მეტი არა გაგიკეთებია რა“. სწორედ ფუქსავატობამ მიიყვანა დაღუბვამდე სოსიკო.

შალვა დადიანი არ კმაყოფილდება იმით, რომ გმირს აღანიშენინოს რაიმე მოვლენა. იგი ეძიებს შესაფერ სოციალურ საფუძველსაც. ასეა „შენი ჰირომეში“. განა სოსიკოს ფუქსავატობა იმის ბრალია, რომ მას ასეთი ხასიათი დაჰყვა? არა, დრამატურგი გმირის ფსიქოლოგიის მოცემის დროს შორს იხედება. იგი გვიჩვენებს საზოგადოებრივ გარემოცვას, მთელი თაობის გაფუქსავატებას, გადაგვარებას; სწორედ ამიტომ, რომ დადიანის ყოველ პიესაში იგრძნობა ოსტატი, რომელსაც ესმის მოვლენა მთელი თავისი სიღრმით.

მაგრამ „შენი ჰირომეში“ სუსტი მხარეებიც აქვს. მასში საგრძნობია ნაროდნიკული იდეების გავლენა და არსებითად წოდებათა შორის კომპრომიისის ხაზია პირველ პლანზე წამოწეული.

ასეთივეა შალვა დადიანის შემდეგი პიესა მალაქმხატვრული, უაღრესად კოლორიტული „გუშინდელნი“, ერთ-ერთი საუკეთესო კომედიაა ქართულ დრამატურგიაში. აღნიშნულ ნაწარმოებში გაშიშვლებულია გადაგვარებული წოდება თავადაზნაურობისა. კომედია იშვიათი მხატვრული ოსტატობით არის დაწერილი. დრამოქმული საზოგადოებრივი ფენების ცხოვრების ფონზე იშლება ნიადაგმორღვეული ადამიანების მეტად ღარიბი შინაგანი სამყარო მთელი თავისი ყოფითი აქ-

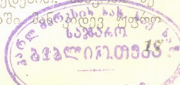
სესუარებით. „გუშინდელნი“, რომელიც მცირე ეკელი ფენებით გამოხატავს ჩვენი დოებრივი ფენების განვითარების გარკვეულ საფეხურს, დაწერილია მახვილი, სატირული ენით.

„გუშინდელნი“ ავტორი მწარე სარკაზმით უმასპინძლდება ქართველ თავადაზნაურობას. აი, გაკოტრებული თავადი კოწია, რომელსაც არავფერი არ გააჩნია. გარდა ძველი თავადური სიამაყისა. ამ ტიპს პიესის მეორე მომქმედი პირი, კეკელა, შემდგენიარად ახასიათებს: „იი, ამპარტავენება და სიამაყე თუ... გოდრით, გოდრით! მოაწევეს თუ არა სადილობის დრო, განსაკუთრებით კვირადღეობით, გვეჩხედავთ და თავადი კოწია მისი უკვდავი ჯიროთ მოადგება ჩვენს ეზოს.. მეგრე, ვითომ ნასადილევი, მობრძანდება მისი კნინაც... მარა სადილზე კი შემოგვისწერებს... აი იქით, აი აქეთ... პირველ ხანებში ძალიან უარზეა, მარა მერე, იცოცხლე... ისე მიირთმევს, რომ რა გითხრა... და მათი ქალი, ფაცია ხომ, ამ ზაფხულს მაინც, ლამეს არ ათევეს ჩვენთან, თვარა სულ აქაა“. ამაზე უკეთ დგრადაციის გზაზე დამდგარი თავადობის დახასიათება შეუძლებელია. შალვა დადიანს ეს ხალხი გუშინდლად მიაჩნია. იგი აშკარად გრძნობს, რომ მათი ადგილი დღევანდლობაში არ არის.

რეალისტური სურათები, მძაფრი იუმორი, მკაფიო სიუჟეტი, ეფექტიანი დიალოგი, რთული კვანძი და ტიპების მრავალფეროვნება ამ კომედიის დავით ეკლდაშვილის „დარისპანის ვასპირთან“ ერთად განსაკუთრებულ ადგილს აკუთვნებს ქართული დრამატურგიის განვითარებაში.

ასეთი შემოქმედებითი მიღწევებით შემოვიდა შალვა დადიანი საბჭოთა ლიტერატურაში: შალვა დადიანის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ ახალ ვითარებაში მან შესძლო თავისი შემოქმედება უფრო მალალ საფეხურზე აიყვანა.

შალვა დადიანის ორგანიული და გულწრფელი შემოსვლა საბჭოთა ლიტერატურაში მომზადებული იყო მისი რევოლუციამდე პროგრესული შემოქმედებით, საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში განხორციელებული



მეტის ახალგაზრდული ენერგიით გაშალა შემოქმედებითი მუშაობა და შექმნა ყველაზე უფრო მომწიფებული მხატვრული ნაწარმოებნი. მთელი თავისი ლიტერატურული და საზოგადოებრივი მოღვაწეობის განმავლობაში შალვა დადიანს არას დროს არ უშემშავნია ისეთის ინტენსივობით და ინტერესით, როგორც ჩვენს დროს.

ახალი ცხოვრებით შთაგონებული შალვა დადიანი უკანასკნელ წლებში ამდიდრებს ქართულ მხატვრულ პროზას ახალი რომანებით, ხოლო ქართული თეატრის რეპერტუარს — მრავალნაირი თანრის ახალი დრამატული ნაწარმოებით. მეტი სიმკვეთრე მიეცა შალვა დადიანის კალამს და მეტი ფერადოვნება ჰქონდა პოლიტიკას. საზოგადოებრივ — პრაქტიკულ მოღვაწეობასთან ერთად იგი აგრძელებს დიდათ ნაყოფიერ მალალ-მხატვრულ შემოქმედებით მუშაობას. ამ პერიოდს ეკუთვნის პიესები: „ნაპერწყლიდან“, „თეთნულდი“, „კაკალ გულში“, „რუსთაველი“, „პუშკინი საქართველოში“, „ბარათაშვილი“, „წინაშვილის გურია“, „ჩატეხილი ხიდი“, რომანები „გიორგი რუსი“, „ურდული“ და მრავალი მოთხრობა.

შალვა დადიანი საბოლოოდ ჩამოყალიბდა როგორც სოციალისტური რეალიზმის პოზიციებზე მდგარი მწერალი.

„თეთნულდში“ შალვა დადიანმა მოგვცა ძველი და ახალი სევანთი, მოგვცა ბრძოლის ის მეთოდები, რომლებსაც ძველი სევანთის წარმომადგენლები მიმართავდნენ სევანთში ახალი ყოფაცხოვრების შექრის წინააღმდეგ. ძველი და ახალი სევანთის შეჯახება ხდება სინამდვილის ისეთ შედარებით განაპირებულ მონაკვეთზე, როგორც არის მთავსელობა.

„თეთნულდი“ საინტერესოა არა მარტო თავისი იდეურობით. არამედ იმიტაც, რომ იგი მხატვრული ოსტატობის საყურადღებო ნიმუშს წარმოადგენს. პიესაში მძლავრადაა მოცემული ძველი სევანთი თავისი ტრადიციებით, ადათჩვეულებებით. იქ დაპირისპირებულია ძველი (მოხუცი არგიში) და ახალი (გელახსანი). მათ შორის სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაა. ეს ბრძოლა მოსხანს ყოველ მოქმედებაში, ყოველ დიალოგში, რეპ-

ლიკაში. პიესაში გმირები მოქმედებენ დღეს და მავჯერებლობით.

ფაქტურად როგორია „თეთნულდის“ შინაარსი? „თეთნულდში“ ავტორმა მკვეთრად და ცხად ფორმაში გვიჩვენა ძველი სევანთის რღვევის პროცესები, ნათლად დაგვანახა, თუ როგორ იქედება საბჭოთა ხელისუფლების დროს ახალი ყოფაცხოვრება სევანთში, გვიჩვენა, თუ როგორ იბრძოდნენ ძველ ადათჩვეულებს შეზრდილი წარსულის გადასარჩენად. მოხუც არგიში, რომელსაც ძვალბრძოლაში აქვს გამოცდილი ძველი შეხედულებანი, ვერ წარმოუდგენია, რომ ვინმე ვაზბედავს და ავა თეთნულდზე — „ღმერთების სადგომზე“. მაგრამ როდესაც გაიგებს, რომ გელახსანი აპირებს ასვლას, მის მრისხანებას საზღვარი არა აქვს. არგიში არ ინდობს არავის, ვინც კი ძველი სევანთის ადათის შელახვას ცდილობს. იგი იხმობს თავის შვილიშვილს სოთრანს და ავალებს ვაჰყვეს გელახსანს და სადმე ნაპარალში გადაჩეხოს. თითქოს სოთრანიც მზადაა შეასრულოს არგიშის დავალება. სოთრანი სწავლობს მთაზე ასვლის ხერხს. ვარჯიშობს, მაგრამ გურადას თხოვნით სოთრანი აღარ მიდის თეთნულდზე და ორივენი გაიპარებიან არგიშის ოჯახიდან და შეუღლებიან. არგიშს იმედი აქვს, რომ სოთრანი მის დავალებას შესრულებს, მაგრამ ქორი ჩასძახის: „არგიშის ოჯახზე გროვდება ღრუბლები! არგიშიმ არ იცის რა ცოდვაც აღუღდება მის ოჯახში“. არგიში სოფლის საბჭოშია, უნდა გაიგოს დანამდვილებით. მართალია თუ არა ხმები თეთნულდზე ასვლის შესახებ. არგიში აღვილობრივი ხელისუფლების წარმომადგენელთან კამათობს: „მაშ ჩენი სიწმინდე კანონმა და ხელისუფლებამ არ უნდა დაიცვას?.. ჩენი მთები ღმერთთა სამყოფელია, თეთნულდი კი ღმერთთა სევანე“. აღმსკომის თავმჯდომარე სრულიად აქარწყლებს არგიშის მიერ წამოყენებულ „არგულენტებს“ თეთნულდის სიწმინდის შესახებ. არგიში აღმსკომში შეხვდა გელახსანს და მის წინააღმდეგ ხანჯლით გაიწვეს. არგიშის იარაღს აპყრიან. იგი ვერ შერიგებია ამას, წინაღ ვინ გაუბედავდა მას იარაღის აყრას, მაგრამ ქორი



კვლავ ჩასძახებს არგიზდის: „არგიზდი, დრო-
ნი იცვალენ! არგიზდი, შენ მოხუციდი! არგიზ-
დი, სიღინჯე გმართებს“. არგიზდი მარტოა.
მას არავინ დარჩა შურის მამიებელი, ხოლო
თვითონ ძალა განოლეულა, მოხუცია და არ
შეუძლია შურისძიება.

ოეთნულდი აიღეს, მასზე ავიდა გელახ-
სანის ცოლი, ვიშარჯევა ახალმა. ზეიმია.
მთელი სენანეთი იქაა. არგიზდი მარტოდ-მარ-
ტო დარჩა, მას ირგველი ყველა შემოეცალა.
ის ამბობს: „სულ მარტო დავრჩი... ვაი ჩემ
თავს!“ და მოხუცი არგიზდი საკუთარი ხე-
ლით იკლავს თავს. „მოკვდა არგიზდი, უფ-
როსი ძველი ოჯახისა“, — იძახის ქორი. არ-
გიზდისთან ერთად კვდება ძველი, ჩამორჩე-
ნილი ყოფა და შეგნება.

შისანიშნავად აქვს დრამატურგს გაგებუ-
ლი და გადმოცემული არგიზდის ფსიქოლო-
გიური მდგომარეობა. მისი სულისკვეთება.
ახალ ცხოვრებასთან ბრძოლაში დამარცხდა
იგი. ეს მარტო პირადი დამარცხება არ არის.
„ნაპერწყლიდან“ ისტორიული დრამა,
რომელშიაც რეალისტურ ფერებში მკაფიოდ
არის გამოხატული დიდი ისტორიული პე-
რიოდი რევოლუციური მოძრაობისა. პიესა-
ში, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქ-
ცევს ღრმა და სწორი გაგება რევოლუციუ-
რი მოძრაობის ისტორიისა, ეპოქის კოლორი-
ტისა და მისი ყოფითი თავისებურებისა.

შალვა დადიანი თავისი პიესის შესახებ
სწერს: „მაინც და მაინც მე უფრო ბათუმის
1901—1902 წლის ამბები ავირჩიე. აქ თვით
ისტორია იძლევა დრამატურგიულ გამახვი-
ლებულ მასალას, როგორც მოქმედებით, ისე
ტექსტუალურს. მაგალითად, შესანიშნავია
ახალი წლის ღამე, 9 მარტის მუშათა დემონ-
სტრაცია და მათი სისხლის დათხევა და
სხვ. მხოლოდ, გარდა ამ მეტად საგულისხმო
ისტორიული ამბებისა, მე, როგორც დრამა-
ტურგს, უნდა მქონოდა ხომ ჩემი არაკი
პიესისათვის და აი, მეც დავადექი ასეთ
გზას: პიესაში ავწერე ერთი ღუშა—ქალის,
ცაბუს, ცხოვრება. როგორი გულუპყვრილო,
მოუშხადებელი ქალი იყო და რევოლუციამ,
დიდი ხელმძღვანელობის მეთაურობით, რო-
გორ გამობრძმედა იგი, როგორ მოწინავე

ადამიანად გაზარდა... აქ ქალის ცხოვრებაში
მიმდინარეობს მუშის ოჯახში და მუშათა
საზოგადოების გარემოცვაში, მაგრამ, ნივთი-
ერი ხელმოკლეობის გამო, იგი მოხვდა ბიუ-
როკრატ-ბურჟუას ოჯახში ძიდა. ამაზე შეძ-
ლება მომცა განმევითარებინა მეორე თემაც
მანინელი სოციალური არესი, აგრეთვე
წინ გამომყევნა პიესაში და შეძლებისამებრ
მეჩვენებინა მათი საზოგადოებრივი და სუ-
ლიერი სიდუხჭირე. მთავარი კი ის იყო, პი-
ესას ეთქვა: მეოცე საუკუნის დასაწყისში
მუშები და გლეხები იყვნენ ალესილნი, გა-
მოსთქვამდნენ ყრუ პროტესტს მათი აუტანე-
ლი მდგომარეობის გამო, მაგრამ ყველა მათი
მფეთქებანი იყო მხოლოდ სტიქიური და
არა ორგანიზებული. რომ ამ დროს უკვე
ჩამოყალიბებულ „მესამე დასის“ უმრავლეს-
ობა თვით დინებაზე სტოვებდა მუშათა
მოძრაობას, რომ მხოლოდ ახალგაზრდა
სტალინის გამოჩენით. მისი ლენინურ-ისკ-
რული მიმართულების მუშებში გატარებით
ირაზმება მუშათა კლასი, ორგანიზდება გლე-
ხობაც და... „ნაპერწყლიდან“ იფეთქა ალ-
მა“.

მე-19 საუკუნის დასასრულს და მე-20 სა-
უკუნის დასაწყისს ბათუმში წარმოადგენდა
ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სანერწველო
ცენტრს საქართველოსა და ამიერ-კავკასია-
ში. ეკონომიურად გაღატაკებულმა გლეხო-
ბამ მიატოვეს სოფლები და მიაშურეს ბა-
თუმს, სადაც ისინი ეწყობოდნენ როტშილდო-
სა და მანათაშვილის ქარხნებში სამუშაოდ.
არაადამიანური შრომა, უუფლებობა, შიმში-
ლი, — აი ასეთ პირობებში ცხოვრობდნენ მუ-
შები. ზართალია, მუშები ამ არაადამიანური
პირობების გამო უკმაყოფილონი იყვნენ კა-
პიტალისტებისა, მაგრამ ამ უკმაყოფილებას
სტიქიური ხასიათი ქონდა. მათში ჯერ კიდევ
არ იყო შესული რევოლუციურ-კლასობრი-
ვი შეგნება.

ასეთი მდგომარეობა იყო, როდესაც 1901
წლის დასასრულს ბათუმში ჩავიდა ამხანა-
ვი სტალინი. ჩასვლისთანავე მან სტიქიუ-
რად გამოღვიძებული მუშათა კლასი მოამ-
ზადა შეგნებულნი პოლიტიკური ბრძოლისა-
თვის. მან პირველმა შეიტანა ბათუმის მუ-



შებენი მებრძოლი, ლენინურ-ისკრული სოციალ-დემოკრატიული შეგნება. მთელ რიგ მსხვილ საწარმოებში ჩამოყალიბდა სოციალ-დემოკრატიული წრეები. მონური მორჩილება და ქედის მოხრა სტიქიურობის წინაშე, რასაც „მესამე დასის“ უმრავლესობა იჩენდა მუშათა კლასის ხელმძღვანელობის საქმეში, სტალინის ჩასვლის შემდეგ შეიცვალა შეგნებულ ორგანიზებულ, მასობრივ მოძრაობად, რომელიც მუშათა კლასის წინაშე აყენებდა ახალ პოლიტიკურ ამოცანებს. ამ ამოცანების გადაწყვეტის მიზნით შეიკრიბნენ მუშა სილიბისტრო ლომჯარიას ბინაზე მუშური რევოლუციური წრეების მეთაურები. აქ ჩაეყარა საფუძველი ბათუმის პირველ ლენინურ-ისკრულ სოციალ-დემოკრატიულ ორგანიზაციას. ეს მოხდა 1901 წლის 31 დეკემბერს, ახალი წლის წინაღამეს.

1901 წლის 31 დეკემბერს ბათუმის მუშებისათვის არ იყო ტრადიციული ახალაწლის ღამე. არსებითად იგი დიდი ბრძოლებისათვის მოსამზადებელ დატად უნდა ჩაითვალოს. ამ საღამოზე ნათქვამი სიტყვები მალე საქმედ იქცა.

ამ ამბების ფონზე იშლება შალვა დადიანის პეისა „ნაპერწყლიდან“. ავტორს მიზნად დაუსახავს დიდი ისტორიული მოვლენას ცოცხლად და მხატვრულად აღდგენა.

დრამატურგს პირველ სურათიდანვე ცხრასიანი წლების ბათუმში გადაცეცართ. პეისა მოგვეთხრობს მანთაშევისა და როტშილდის ქაჩხნების მუშების ყოფაცხოვრებაზე, გაფიცვებზე და დემონსტრაციებზე, საერთოდ ბათუმის მუშათა კლასის ბრძოლის გვირულ ეპოპეიაზე.

შალვა დადიანის „ნაპერწყლიდან“ ახასიათებს მთელ ეპოქას. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ამ ნაწარმოებში ტიპების მრავალფეროვნებასთან გვაქვს საქმე. არ დარჩენილა არცერთი იმდროინდელი საზოგადოებრივი ფენა, რომლის წარმომადგენელიც არ იყოს გამოყვანილი პეისაში.

ქართული საბჭოთა ლიტერატურის და საბჭოთა თეატრის ცხოვრებაში „ნაპერწყლიდან“ აღინიშნება, როგორც დიდი შემო-

ქმედებითი გამარჯვება სოციალისტური ალიზმის დრამატურგიის შექმნის გზაზე. შალვა დადიანმა მასში შიადწია ნაწარმოების ლიტერატურული და თეატრალური სახეების სრულ და თავისებურ შეთანხმებას. ეს არის მიზეზი, რომ აღნიშნული პეისა ცოცხალი და წარმტაცია არა მარტო სცენაზე, არამედ თავისთავადაც, როგორც ლიტერატურულ-დრამატურგიული ნაწარმოები.

„ნაპერწყლიდან“—ეს არის ნამდვილი სოციალისტური რეალიზმის სტილის ნაწარმოები. მასში ტიპური ხასიათები გადმოცემულია ტიპურ მდგომარეობაში.

შალვა დადიანი ოსტატია ფრაზის მომართეაში, მის შინაარსობრივ დატვირთვაში. ფრაზაში იგი თითქმის ყოველთვის აღწევს შინაგან მუსიკალობას და ენის სურათოვნებას. „ნაპერწყლიდან“ დაწერილია ცოცხალი ხალხური ენით.

შალვა დადიანმა ჩვენი მუშათა კლასის ცხოვრებისა და ბრძოლის საფუძველზე „ნაპერწყლით“ შექმნა მონუმენტალური მხატვრული ტილო. გამთბარი დიდი ენტუზიაზმით, გვირობით და ბრძოლის რომანტიკით.

შალვა დადიანის კალამს ეკუთვნის საქმაოდ განხაურებული კომედია „კაკალ გულში“. აღნიშნულ პეისაში დრამატურგი ეხება ბიუროკრატიზმთან ბრძოლას, მაგრამ ეს ბიუროკრატიზმი იმდენადაა გაბერილი მწერლის მიერ, რომ ეღებულობთ სრულიად საწინააღმდეგო შედეგს. ნაცვლად იმისა, რომ დრამატურგმა ვამოაყვანოს საბჭოთა აპარატში ბიუროკრატიზმის ცალკეული ელემენტები და დასახოს გზა მათ გამოსასწორებლად, იგი იძლევა საბჭოთა აპარატს გამუქებული სახით, ცალკეულ ფაქტებს ანზოგადოებს და გვრჩება საბჭოთა აპარატის დამახინჯებული სახე.

შალვა დადიანს დიდი დამსახურება მიუძღვის ჩვენი კლასიკური ლიტერატურის, კერძოდ, ილია ჭავჭავაძისა და ე. ნინოშვილის მდიდარი მემკვიდრეობის ათვისების საქმეში. მისი „ჩატეხილი ხიდი“ და „ნინოშვილის გურია“ ჩვენი თეატრის რეპერტუარის დამამშვენებელია. დრამატურგმა შექმნა ერთგვარად თითქმის დამოუკიდებელი პიესები.



მშენებრად განვითარებული სიუჟეტებით მან შესძლო ილია ჭავჭავაძისა და ეგნატე ნინოშვილის ნაწარმოებთაგან ამოეღო ცოცხალი სახეები და გაეერთიანებია ისინი ერთ სიუჟეტურ წრეში.

ე. ნინოშვილისა და ი. ჭავჭავაძის მთავარ პროზაულ ნაწარმოებთა სასცენოდ გადაკეთებით შალვა დადიანმა შეავსო ის ხარვეზი, რომელიც მე-19 საუკუნის დრამატურგიამ დასტოვა იმ მხრით, რომ მან ვერ მოგვცა ისეთი დრამატიული ნაწარმოებნი, სადაც საქართველოს საზოგადოებრივი ცხოვრების საყურადღებო პერიოდები და სხვადასხვა სოციალური ფენების ყოფა-ცხოვრება ყოფილიყო ასახული. შალვა დადიანის „ნინოშვილის გურია“ და „ჩატეხილი ხიდი“ წარმოადგენენ არა უბრალო მონტაჟს, არამედ არსებითად დამოუკიდებელ მხატვრულ ნაშუქეფარს.

შალვა დადიანის პიესები საკმაოდ სცენიურია. მათში სისრულით არის განხორციელებული დრამატურგიის პრინციპები. დიდი ღირსება, რომელც ახასიათებს შალვა დადიანს, როგორც შემოქმედს, არის დრამატურგიაში მარტივი ხლართის გაბმა და მისი ნათელი გახსნა.

გარდა დრამატურგიისა, შალვა დადიანი დიდი შემოქმედებითი ინტენსივობით მუშაობს მხატვრულ პროზის დარგში. მან დასწერა და გამოაქვეყნა მრავალი მინიატურა, მოთხრობა და რამდენიმე მეტად მნიშვნელოვანი ისტორიული რომანი. თემატიკურ მრავალფეროვნებასთან ერთად ამ ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელია მხატვრული ოსტატობა.

რევოლუციამდე შალვა დადიანი პროზიდან უმთავრესად მინიატურებს და მოთხრობებს სწერდა. ამ მინიატურებში იგი არ იყო აღმორებული იმ იდეურ ხაზს, რომელიც გამომჟღავნა თავის ადრინდელ დრამატიულ ნაწარმოებებში („მღვიმეში“, „როს ნადიმობდნენ“ და სხვ.); მინიატურებისათვისაც დამახასიათებელი იყო პოლიტიკური სიმახვილე და იდეურობა.

პირველი რევოლუციის აღმავლობამ დაღესი ოპტიმიზმით და ბრძოლის განწყობილებით გამსჭვალა შალვა დადიანი. ამ მხრით განსაკუთრებით დამახასიათებელია ერთ-ერთი მინიატურა, რომელიც დაწერილია 1904 წელს: „... ჩუ, მომხვდა ქარი, წამოვიწიე... მთას უფრო კარგა გამორკვეულ სახისას ვხედავ. დახეთ სიმწვავე კვლავ ეტყობა შეფენილ სოფელს... ტყეც კი შრიალებს!? ზღვა? დიდებულათ ნელი ტალღას სცემს, თთქოს სანახავს რამე დიადს იგიც მოელის... ქალაქში? გესმით? რა გრიალია? არა ეს არ გავს მოთქმა-კენესას, ეს ყიჟინაა. შორი კი, მაგრამ მაგარი, ძლიერი, თთქოს შედებდა ძველთა-ძველი და ჰე. მქუხარებს... აგერ სინათლე.. ღმერთო ჩემო, ეს სიზმარია და ხომ არ ვგოყდები, თუ მაქედურ ფერიათ წარმიტაცეს და სიზმარში სამოთხის კარს უნდა მიმავდონ, რომ კვლავ გული უფრო მომიკლან... არა, ჰა, ხმა მესმის საიმედო, გამირული ხმები. წელი გაემართეთ. აწ შევინძრეთ. ირიყრაჟაო! აღსდევ. მონავ, აწ შეიგნე ბნელაში აღარ ხარ! თამამად და წინ... („სიხარული არის ცრემლები“).

ზოგიერთ მინიატურაში შალვა დადიანი რევოლუციურ მოწოდებას და განწყობილებებს საკმაოდ ძალუმდაც ამჟღავნებდა. ასეთია მაგალითად „მეორე მდინარე“, „ამოვიზარდენით“, „მზის ჭიატი“ და სხვ. თავის დროზე ეს მინიატურები მასზე ზემოქმედების ძლიერი მხატვრული საშუალება იყო.

რეაქციის მძიმე წლებშიაც შალვა დადიანმა შეინარჩუნა მოქალაქეობრივი გამბედაობა და სიმტკიცე. რეაქციამ ვერ ჩაჰკლა მის შემოქმედებაში პროტესტის სული. ამ ხანებშიაც იგი ადამიანობისა და თავისუფლების მომწოდებელ მეზარედ გამოდიოდა.

ქართული მხატვრულ პროზის მოწინავე ოსტატთა რიგებში შალვა დადიანი გამოვიდა განსაკუთრებით ისტორიული რომანებით.

ცნობილია, რომ ისტორიული რომანი მხატვრული შემოქმედების ქრთულესი ენარია, წარსული ცხოვრების რეალურ სახეთა მხატვრული გაცოცხლება და მისი „ხელშესახებად“ მიახლოვება მკითხველთან უაღრესად



მწელი საქმეა. გარდა ფაქტების ცოდნისა, მწერლისაგან ისტორიული რომანი მოითხოვს დიდ ინტუიციას და ოსტატობას.

შალვა დადიანის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მის ისტორიულ რომანებში მკაფიოდ იგრძნობა, როგორც ფაქტების ღრმა ცოდნა, ისე დიდი ინტუიცია და ოსტატობა. თავისი ისტორიული რომანებით მწერალს შეეცაებათ მოვლენათა სიღრმეში. იგი მკითხველის წინაშე შლის ნათელ სურათებს ძველი ყოფისა და ზნეჩვეულებისა, გვიჩვენებს მთელ გაღერეიას ისტორიული სახეებისას, რომლებიც მისი კალმის ქვეშ ცოცხლდებიან და იწყებენ საუბარს თავიანთი ბუნებრივი ხმით.

შალვა დადიანი თავის ისტორიულ რომანებში არ ეძებს დეკორატიულ, ეკზოტიურ ელემენტებს. მას არ ახასიათებს არც განხეთქილება ისტორიასა და თანადროულობას შორის. მას კარგად ესმის, რომ ნამდვილ ისტორიაში ყოველთვის აქტუალურია.

ქრონოლოგიურად შალვა დადიანის პირველი ისტორიული რომანი არის „გიორგი რუსი“. ამ ნაწარმოებს მკითხველი გადაჰყავს თამარ მეფის ეპოქაში. რომანი დაწერილია ნათელი ფერებით და მშვენიერი სტილით. ტიპები სხარტად და მკაფიოდ არიან მოხაზულნი.

„გიორგი რუსში“ შალვა დადიანმა გვიჩვენა ქართული ფეოდალურ არისტოკრატის ყოფა-ცხოვრება, ძლიერ მხატვრულ სახეებში აღადგინა ისტორიული პიროვნებანი, გარკვეული სოციალური ვითარება და ის პოლიტიკურ-კულტურული გარემო, რომელიც ახასიათებდა მაშინდელ საქართველოს. მართალია, ამ რომანში მწერალმა ვერ მოგვცა ხალხის ცხოვრების ფართო ასახვა, მაგრამ სამაგიეროდ ის ვიწრო ფონი, რომელიც თავის მხედველობის არეში მოიქცია ავტორმა, დახატულია ისტორიული კოლორიტის დაცვით და რეალისტური გამოკვეთილობით.

ცნობილია, რომ ტრადიციულ ბურჟუაზიულ ისტორიულ რომანებში თავისებურად არის განლაგებული დიდი ისტორიული მოვლენები და ინდივიდუალური გმირები. ისტორიული მოვლენები ასრულებენ ქრონი-

კულ ფუნქციას, მხოლოდ ფონის რომელზედაც ნაჩვენებია ინდივიდუალური გმირების თავგადასავალი. ბურჟუაზიულ ისტორიულ რომანებში ნამდვილი დრამატული მოქმედება მიკუთვნებული აქვს გამოგონილ პირებს (ვალტერ სკოტის რომანები, ვ. ჰიუგოს „ოთხმოცდა ცამეტი“, სტენდალის „პარმის მონასტერი“ და სხვ.). შალვა დადიანი „გიორგი რუსში“ არ გააჰყოლია ამ გზს. მისი რომანის მთავარი გმირი თითქმის ყველა ცნობილია ისტორიულად.

„გიორგი რუსში“ მკითხველის წინაშე გვიღის თამარის მეფობის დროის პირების მთელი გაღერვა: თვით თამარ მეფე, რუსუდან—თამარის აღმზრდელი მამიდა, ტფილისის ამირა აბულასანი, ზანქან ზორაბაგელი—ტფილისელი სოფდაგარი, ანდრეი ბოგოლუბსკის ვაჟი იური—გიორგი, სახლთ უხუცესი ვარდან დადიანი, რატი სურამელი, ზაქარია მხარგრძელი, აბულასანის ცოლი—უტანდარი, დავით სოსლანი და მრავალი სხვა. თვითეული მათგანი რომანში გარკვეული თვისებებით და ბრწყინვალეობით არის მოცემული.

„გიორგი რუსის“ მთავარ თემატურ ხაზს წარმოადგენს თამარ მეფის გათხოვება გიორგი რუსზე და ამ ნიადაგზე შექმნილი კოლიზია. აქვეა მოცემული შეხლა-შემოხლა ქართველი ფეოდალებისა, რომელნიც შიგნიდან აუძლურებდნენ და ასუსტებდნენ საქართველოს ძლიერებას. ბრძოლა გავლენისა და ძალაუფლებისათვის. ქიშპობა, ინტრიგა,—იბრა, რა იყო დამახასიათებელი ფეოდალურ არისტოკრატულ წრეებისათვის. მუდმივი განაპირების მოსურნე ფეოდალები თვით თამარ მეფესაც კი ალუდგენ და შეეცადნენ ქვეყნის დაქსაქსვას და დაუძლურებას.

გამოჩინელ სახელმწიფო მოღვაწეთა მრავალი წარმომადგენელი ვააცოცხლა მკითხველის წინაშე ისტორიულმა რომანებმა. საკმარისია დავასახელოთ არც ისე დიდი ხნის წინად გამოქვეყნებული ჰენრიხ მანის რომანი „მეფე ჰჰერის მეოთხეს ახალგაზრდობა“. აქაც სახელმწიფოს მეთაური—მონარქი არის გამოყვანილი როგორც მომქმედი პირი. ამ რომანში ჰენრიხ მანი ავგვიწერს მთავარი გვი-



რის ჰენრიხ ნავარელის მთელ ცხოვრებას ბავშობიდან—ხანში შესვლის წლებამდე.

შალვა დადიანი „გიორგი რუსში“ არ გაპყლია ბიოგრაფიულ-ისტორიული რომანის გზას. არ არის მოთხრობილი თამარ მეფის ცხოვრების ისტორია მთელი სისრულით, ანდა თუნდ გარკვეულ პერიოდში.

მიუხედავად იმისა, რომ შალვა დადიანი ცდილობდა თამარ მეფის სახე გამოეკვეთა სიყვარულითა და მხატვრული სიძლიერით, რომანი მაინც არ სტოვებს ჩამოყალიბებულ სახეს. მწერალი თითქოს ვერ ბედავს თამარის სახე წარმოგვიდგინოს მრავალფეროვნებაში. მისთვის თამარ მეფე თავისებური წმინდანია, რომელსაც ადამიანი შორიდან უნდა შეჰყურებდეს. მკრთალად არის გადმოცემული თამარისა და იურის დამოკიდებულება ურთიერთისადმი.

სამაგიეროდ ძლიერად არის დახატული აბუღასანის მეუღლე—უტანდარი. მისი სილამაზე, ცბიერება, აღვირახსნილობა, გაბატონების უდიდესი სურვილი მძაფრად აქვს გადმოცემული მწერალს. მას შურით ავსებს თამარის პირველობა. მას მოგონილად მიაჩნდა თამარის მორალური სიწმინდე, არა-ბუნებრივად მიაჩნდა მისი ქცევა და ძაგდა ის, ავხორცი, პატივმოყვარე უტანდარი ყოველგვარ საშუალებას იყენებს თავისი სურვილების მიღწევისათვის.

უტანდარის შეხვედრა იურისთან, უტანდარის ზრახვები და მის მიერ მიზნად დასახვა იურის ხელში ჩაგდება, მწერალს განვითარებული აქვს დიდის ოსტატობით. ავტორმა სწორი ხაზები ჰპოვა უტანდარის ხასიათის გადმოსაცემად.

მიღწევად უნდა ჩათვალოს შალვა დადიანის იური—გიორგის დახასიათება. ყოჩაღთა ტყეში თავისუფლად მოთარეშე, ნიჭიერი, ლამაზი, ვაჟკაცი, მაგრამ უხასიათო ახალგაზრდა ხშირად ვერ ამკლავებს გამჭრიახობას. მის ქცევაში და მოქმედებაში ბევრია ამორალური უტანდარის აღვირახსნილობა. მას მანკიერება უფრო შეუთვისებია, ვიდრე თამარის სათნოება. იგი დილუპა, რადვან მანკიერება მისწრაფებებმა დასძლია.

რომანში განსაკუთრებულ ყურადღებას

იქცევს ვარდან დადიანის პიროვნებასთან სახით მწერალმა გამოხატა ფეოდალური არისტოკრატის იმ ნაწილის სულისკვეთება, რომელიც მისიწრაფოდა განაპირობისაყენ, ცენტრალური ხელისუფლების დასუსტებისა და დაუძღურებისაყენ. ამიტომ იყო, რომ იგი გადაუღდა თამარ მეფეს და გადავიდა იური—გიორგის მხარეზე, მაგრამ სხვა განდგომილ ფეოდალებთან ერთად სასტიკი დამარცხება იგემა. ვარდან დადიანი არ არის მოკლებული დიპლომატურ გამჭრიახობას.

რომანის სიუჟეტის განვითარებას აგრეთვე ხელს უწყობდა შალვა დადიანის მიერ ოსტატურად დახასიათებული აბუღასანი თავისი ზნედაცემულობით, ინტრიგით და ეგოისტური მიდრეკილებებით.

კულმა რუსი რომანის დასრულებული ტიპია. იგი გამჭრიახი გონების პატრონია. მისთვის დამახასიათებელია განუსაზღვრელი ერთგულება იურისადმი, ბოლოს, გატაცება გულწრფელი სიყვარულით ლამაზი ქართველი ქალისადმი—ნანულისადმი, რომელიც მას დიდ უბედურებად და ტანჯვად შეეცვალა.

მხატვრულად უაღრესად მნიშვნელოვანია ამ რომანში ისტორიული არეს მოხაზვა. ავტორი არ ვარდება ჰარბ მოდერნიზაციაში, არ არის გატაცებული გარეგნული ეფექტიურობით; ის ტიპურ ხაზებში გვიხატავს ეპოქის ყოფასა და წესებს, ეპოქა მკითხველის წინაშე ცოცხლდება თავისი მრავალფეროვნებით. ყოველ უბრალო ნივთშიც ცოცხლდება გარდასული დრო. აქ მოსჩანს მაშინდელი ყოფაცხოვრების დამახასიათებელი ნიშნები. შალვა დადიანი განსაკუთრებული მხატვრული ძალით გვაძლევს თამარის პირველი საზეიმო გამოსვლის და შემდეგ დაწინდვის ცერემონიას მცხეთის ტაძარში. აქ ჩვენ თვალწინ დგება ეპოქის ზნე და ხასიათი.

თუ „გიორგი რუსში“ ხალხის ცხოვრების ჩვენებას მცირე ადგილი ჰქონდა დათმობილი, სამაგიეროდ „ურდუმში“ მთლიანად ხალხის, მასების ყოფა-ცხოვრებისა და ბრძოლის ეპოქიას წარმოადგენს. ამ რომანის თემად მწერალს აღებული აქვს გლეხობის აჯანყება მეცხრამეტე საუკუნის ორმოცდაათთან



წლებში ფეოდალური არისტოკრატის და მებატონეთა წინააღმდეგ, მოქმედება სწარმოებს სამეგრელოში, რომლის წარსულსაც ავტორი საუბრობდა იცნობს.

დიდი მხატვრული ოსტატობით აგვიწერს შალვა დადიანი ყმა-გლეხობის ცხოვრების საშინელ პირობებს. გლეხობა ყოველგვარ უფლებას იყო მოკლებული. ხშირი იყო შემთხვევა, რომ მემამულეები სრულიად უმიზეზოდ არბევდნენ და ანადგურებდნენ ყმების კარჩიდაშოს.

შალვა დადიანი ხედავს გლეხობის არა მარტო აუტანელი ცხოვრების პირობებს, უუფლებობას, დაბეჩავენას, იგი გვიხატავს აგრეთვე იმ ბრძოლას, რომელსაც ხალხი აწარმოებდა მჩავერელთა წინააღმდეგ. მშრომელთა ინტერესებისათვის მებრძოლის, ლეგენდარულ უტუ მიქაეას მეთაურობით თითქმის მთელი სამეგრელოს ყმა-გლეხობა აწყობს აჯანყებას მებატონეთა და მეფის რუსეთის ადმინისტრაციის ვერაგობის წინააღმდეგ.

შალვა დადიანმა „ურდუმში“ გვიჩვენა, რომ ნამდვილ ისტორიას ჰქმნიან მასები. შალვა დადიანს მთელი სისრულით აქვს ათვისებული ფრ. ენგელსის მოსაზრება იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა უჩვენოს მწერალმა წარსული ცხოვრება, მნიშვნელოვანი გარდატეხის პერიოდები ხალხის ცხოვრებაში. თავის ცნობილ წერილში „ფრანც ფონ

ზიკინგენის“ შესახებ ენგელსი სწერს: „მე მგონია... რომ დრამაზე თქვენი შეხედულებების მიუხედავად, რომელიც... ჩემის აზრით, ძალზე „ბისტრაქტული, არა საკმარისად რეალისტური, გლახობა მოძრაობა მეტი ყურადღების ღირსი იყო!“ ენგელსი მოითხოვდა ლასალისაგან „დრამაში გლახობა და პლებეების მოძრაობის ჩვენებას“. ფრ. ენგელსის ეს მითითება კარგად გაიგო შალვა დადიანმა. ამიტომ არის, რომ „ურდუმში“ მთავარი მომქმედი თვით ხალხია, ხალხის წრიდან გამოსული სახელოვანი შვილები.

„ურდუმში“ შალვა დადიანმა საქართველოს წარსული დაინახა მოძრაობაში, როგორც ისტორიული პროცესი, და იგი გამოხატა იშვიათი კონკრეტულობით.

თავის ისტორიულ რომანებში შალვა დადიანი არ ვარდება სტილიზაციაში და არქაიზმში, როგორც მაგალითად ვ. ბარნოვი. იგი ვეძღვეს ეპოქის კოლორიტს, მაგრამ არ ექცევა უკიდურესობაში. ეს თვისება შესამჩნევია როგორც „უბედურ რუსში“, ისე „ურდუმში“.

იცნობს რა კარგად ძველი ქართველი მწერლების ძეგლების ენას, შალვა დადიანი მოხერხებულად იყენებს მას ისტორიული თემატის დამუშავების დროს ისე, რომ მას უფარდებს თანამედროვე მკითხველის ენობრივ ინტერესებსაც.

შალვა ღარიანი

ძნელია შალვას სურათის მოთავსება მკირე ჩარჩოში, რაზომ ძვირფასი არ უნდა იყოს ეს ჩარჩო, თქროსი თუ სპილოს ძვლისა, თავმარგალიტით მოქედილი.

შალვას პორტრეტი საჭიროებს დიდ სარკეებს, შორსმტყორცნი სხივედით. ამიტომ აქ, ამ წერილში, მხოლოდ სილუეტით უნდა დავკმაყოფილდეთ, სილუეტით, რომელიც მხოლოდ მედალონში მოთავსდება.

მისი აზოვნება, მოსუცებულებაშიც დათოვლილი თმით ასე სიდარბაისლის ძეგლად რომ აზიდულა, დღესაც თილისმურად გიზნდავთ, გინდათ, რომ მის გვერდში იდგეთ, მას თვალბეჭეტი უმზერდეთ, მუდამ მოქუქუქე თვალბეჭეტი, საამური ღიმილის ტბებში რომ სტურავენ და ინადირებენ თქვენს გულს. ყველა თქვენს გრძნობას.

არ ვიცი, ვინ როგორ, მაგრამ პირადად მე როდესაც პირველად გავიცანი იგი, თვალწინ უნებლიედ აიზიდა ბეთანიის ფრესკებში ამოკვეთილი ლაშა გიორგის ნათელი სახე, ვადაკალმული წარბებით და კოკრად აყრილი წვერულკაშით.

ცეცხლი მისი მოქუქუქე თვალბეჭისა, ნაში და აღერსიანი კომციმი და მარადიული ღიმილის მარაო შალვას ხდის გრძნულად, რომ ხელის ჩამორთმევისთანავე ნისადმი სიმპათიით გაიყლინოთ.

ჩვენი რესპუბლიკის სახალხო არტისტ ლაშა ჩერქეზიშვილს ლეგენდათ დარჩენია შორეული მოგონება ამ ღიმილის ჯადოსნობისა:

1919 წელი. ზაფხული. შალვა თავისი მოგზაური დასით. ლაგოდეხი და ალაზნის ველის გაშლილი ზურმუხტოვანი პანორამა.

მოგზაურობა ძველი წესით: ურმით, ფურგუნით. ან დანჯღრეული ტარანტასით.

ლაგოდეხიდან ჯიბეცარიელი ბრუნდება დასი, მაგრამ ეს გარემოება არ აწუხებდა არც ხელმძღვანელს, არც დასის შემადგენლობას: შეჩვეული იყო ქართველი მსახიობი შიმშილს, ოღონდ კულტურის ღვთაებად გა-

მობრწყინებულ ჩვენი მელომენეს წინაშე მორიგი მღვდელმსახურება შეესრულებინა და ხალხში, მასაში, შორეულ მიყრუებულ კუთხეებში შეეტანა რაიმე იმედია ნობის სხივი, საუკუნეთა ველურობის ასალავმავად, საუკუნეთა სიბნელით დაბრმავებული თვალის ასახელებად.

დღის I საათი. ქიაურის ტყე. თვალს ხიბლავს სანახაობა. შალვა ფადიშაპივით წამოწოლილა ფურგუნში და იდაყვდაყრდნობით ოხუნჯობს, აცინებს თავის ამხანაგებს მარილიანი ჰუმორით, რომ მაინც ცოცხლები არიან, რომ მათ მაინც თავიანთი საქმე გააკეთეს და ახლა სხვა კუთხისაკენ მიეშურებიან ახალი მსხვერპლის გასაღებად.

წუთიც და დასის თივილ-ხივილს, მხიარულებას ჰკვეთს ფირალთა შმაგი შეძახილი:

— შესდექით! ან ფული—ან სული!..

ხარდაცემული დასი სიმინდებში იმალება.

მხოლოდ შალვა წამოიწეეს დარბაისლურად, წარუდგება ყაჩაღთა ბელადს. ჯიბეს მოიფხვკს, ორს უკანასკნელ თუმნიანს ამოიღებს და დამშვიდებით, ღიმილით ეუბნება:

— ინებე, შენი ქირიმი!.. უკაცრავად, რომ ჯიბეგაფხვკილ არტისტებს მეტი არ გვაბადია.

ფირალთა ბელადი შეაკრთო ბეჯითმა კილომ და ღიმილმა. შალვას სანდომიანმა ღიმილმა, მისმა კეთილშობილებით სავსე ღიმილმა, რომელიც უმაღლე გულს გიშლით, გინადირებთ.

და ზარი დაეცა პირგამეხილ ფირალთა ბელადს. მასში ადამიანმა გაიღვიძა ფული უკან დაუბრუნა შალვას და მოკრძალებით უკან დაიხია.

ბიბლიური ღომის გაღებულები ხახიდან ღიმილის თილისმით ასე მშვიდობიანად თავის დაღწევა ერთი საუკეთესო შტრიხია შალვას მუდამ სანდობ და ჯადოსნური გამომეტყველებისა.



ნიკო დადიანი სკოლას ქედმაღლურად უყურებდა, სვიადი ფეოდალური შეხედულება თავისთავად და მდიდარ ბიბლიოთეკაზე, რომელიც მას მოეპოვებოდა, თვითკმაყოფილებით ავსებდა, თითქოს ყველა ეს საკმარისი უნდა ყოფილიყო, რომ მისი მემკვიდრე თავანჯარა შეცნეოთ გამოსულიყო, ფილოსოფოსი. მაგრამ მოსტყუვდა ძველი ლიბერალი ფეოდალი, ფილოსოფოსი და დიდი მწიგნობარი ნიკო: მის შვილს, მართალია ანტიერესებდა მამის ძვირფასი ბიბლიოთეკის უძვირფასესი ფოლიანტები „ქართლის ცხოვრების“ გვერდით ოქროს ყედებში ჩასმული არისტოტელე და პლატონი, მაგრამ ჯერჯერობით მის სულს სწყუროდა აზნანი, მის სულს უნდოდა „ნუცას სკოლა“, მისი სული ელოლიავებოდა ჭალადიდელის „მახსოვს პირველად“-ს, რომელსაც მისი ტოლები სკოლიდან დაბრუნებისას მღეროდნენ. და ეს ჩამორჩენა ტოლებიდან ზავშვობის მზეს მას ნისლის მარათი უჩრდილავდა.

არის მისი სიყრმის ლეგენდებიდან შემოხატული ერთი მშვენიერი ჩუქურთმის ნატეხი. რომელიც ობლად გამოიყურება შალვას მეტად საინტერესო ბიოგრაფიულ არქივში: წვიმა. ნისლიანი შემოდგომა. საშინელი მოწყენილობა.

ნიკო თავის კაბინეტში ძველ ფოლიანტებიდან მტვერსა სწმენდს და იწერს ფასდაუღებელ მარჯალიტებს.

შალვა ფანჯრიდან სივრცეს გაჰყურებს და იცრემლებს, როგორც მოქურთმებული მისი სამშობლოს ცა.

ზავშვის ჩუმი ქვითინი არღვევს იღუმალბებს. მოფილოსოფოსე ფეოდალის ყურსა ჰკეებს.

წინწამოდგმული დახურული შუბლი ნიკოსი მალლა აიწევს:

— შალვა, შენ სტირი?

— მაშიკო, მეც მინდა წიგნი... წიგნი მასწავლე...

მამამ ლიბლით დასტური დასცა. ზავში ხვდა გულის პასუხს და მუხლებთან მიიქნაფა წიგნის გადაშლის მოლოდინში.

დაიწყო სწავლა...

იმ დღეს ოთხადოთხი ასო გაიცნო. ვემა, ჩათვლით, გამოხატულებით, ერთბაშად გამოთქმით:

„თ-ო-ხ-ი“...

რა ყოინა შეჰქმნა ბიჭიკომ, როცა მთლიანი გამოთქმით მიილა „თოხი“.

და წაკითხული ეს ოთხი ასო — „თოხი“ სიმბოლური იარაღი შეიქმნა მისი ცხოვრების ბარდების ვასაკაფავად.

მაგრამ მამამ ზავშვის აღმაფრენას ბოლო არ მიადევნა.

ეს იკისარ შალვას ბებია—მარიაშა, რომელიც დედობასაც უწყევდა მას, ცინადან შალვას ჩამდელი დედა უკვე ცოცხლებში აღარ იყო.

ბებიის გრძნობები შალვას მუდამ ნახტოვილად ებურებოდა. ეს იყო მისი სიხარული და აღმაფრენა, ის შეიქნა მისი სულის შესაიდუმლე, ის მოუთხრობდა ამ მთის ამბავს, იმ მთის ლეგენდებს, ისტორიულ პირთა თავგადასავალს, რომლებიც ადამიანები კი არ იყვნენ, არამედ ზუმბერაზები გეგუქკორების—და უტუ მიქავათა სახით, და შემდეგ ზღაპრები. კოლხეთის ზურმუხტოვან კიდებზე წარმოშობილი ლამაზი ზღაპრები თავისი მზეთუნახავებით, შეყვარებულებით—ფერიცხით, ზღვის ასულებით და ფანტასტიური ფრინველებით, რომელთა ფრთების გაშლას მოქონდა ჰაბუკთა და რაინდთა ბედნიერება თუ უბედურება. ბებიის კალთაზე მინაბული შალვა სმენად იყო გადაქცეული, ხოლო მის გაშტრებულ თვალებში იგზნებოდა თვალწარმტაცი კოცონი, რომლის აღშიც ეს ფერები, ეს მზეთუნახავებიც, ეს რაინდებიც, უტუ მიქაეები და გეგუქკორები ისე მოსცეკვავდნენ, როგორც მწყემსები მიერ მიტოვებულ ნაკვერცხალთა შორის დაუდევარი ცელქობის დროს უნებლიეთ გადავარდნილი ხელიკი თავის მწვეანე და ხასხასა კულის შლიდით.

16 წლის შალვა თბილისში ჩამოიყვანეს. მამის ახალი ფართო წრე აჯადოვებს, აქ მან პირველად იხილა საქართველოს იმდროინდელი ბუმბერაზი—დიდი ილია, შემდეგ—აკაკი, ვანო მაჩაბელი, მამია გურიელი, გო-

გებაშვილი... ერთი სიტყვით ყველანი, ვინც ჩვენი ქვეყნის საგულშაფოზე თავს დანათობდნენ.

მაგრამ აქვე მოდიოდნენ ფარული წრის მუშაელები, რომელნიც ეზიდებოდნენ არალეგალურ ლიტერატურას. ჰაბუკი შალვა ამ ლიტერატურას ხარბად დაეწაფა, მაგრამ დაწაფება მოხდა უსისტემოდ, მამის არტაგებში შეკუმშული მისი მხარბეჭი სათანადოდ გაშლილი არ გამოდგა. რომ თავისუფლად ეზიდნა ეს უჩვეულო ახალი ტვირთი და საბოლოოდ პოლიტიკურად უკვე დასრულებული მეტროქოლი დამდგარიყო. ერთადერთი სიკეთე, რაც ამ ბროშურებიდან გამოიტანა შალვამ, ეს ის, რომ განუმტკიცდა რწმენა და ლტოლვა თავისუფლებისადმი, რაიც უამისოდაც მის შინაგან იდუმალ სტიქიას წარმოადგენდა. აი, ამიტომ იყო, რომ ერთი წლის შემდეგ, რაც შალვა თბილისის ეწვია, ერნესტო როსის გამოჩენა იყო არსებით არტისტობის გზას დასდგომოდა. 18 წლის ჰაბუკი შალვა უკვე „კომედიანტი“ იყო, როგორც მას უწოდებდნენ შინაურობაში. და მთელი ათეული წლების მანძილზე ეს „კომედიანტობა“ ვახდა მისი ამთვალწუნებელ ძიძა. რომელიც სძღვნიდა შიმშილს, წანწალს, ერთი სიტყვით, ჰმოსავდა მას ყველა იმ ატრიბუტით, რაც ახასიათებდა ძველი მსახიობის ცხოვრების დღეებს.

შალვა ხან მსახიობია, ხან რეჟისორი, ხან მშვირი. და ხან ერთი დღის მაძლარი, სულაც არ იხედება მამის სამკვიდრებელისაკენ, მას არ აინტერესებს მარგანეის მდინეულობა, რომლითაც შეეძლო კარგი ქონება შეეძინა და დიდი მრეწველი გამხდარიყო. მან ისევ შიმშილობის გზა აირჩია, ხელოვნების მსახურად დარჩა, მისი ცეცხლით იწვებოდა და იფერფლებოდა.

მაგრამ შალვას ოდნავადაც ხელს არ უშლიდა მსახიობის გამწარებული ხევედრი,

რომ გზადაგზა მრეწველობისათვის მუშაობდა. შორეულ წარსულში მან დაიმღერა „მხოლოდ შენ ერთს“ და ეს რომანის საქართველოს შოედო, ყველა მას ძღეროდა და არ იცოდნენ, რომ ამისი ავტორი შალვა იყო. შემდეგ იწყება სერია კოპწია მინიატურებისა, ეტიუდებისა. კომედიების, რომელთაც შალვა „კალმის ნაეშმაკარს“ უწოდებს, მაგრამ თვითუფლს რომ თვალს გადაავლებთ, უმაღვე მიხედებით, რომ არც ერთი მათგანი არ არის „ნაეშმაკარი“, „ნაცუღლუტი“. სულ მოკლე ხანში 78 მინიატურით გაამდიდრა შალვამ ჩვენი სალიტერატურო საგანძურით და რამდენიმე ეტიუდისა და მოთხრობას გვიძღვნი, რომელთა შორის ობოლ მარგალიტივით შემოგვხვარიან მისი „სამსონის თმები“, „ლელა“, „ტყვე“, „იასში ხანუში“. ყველა ეს მინიატურები, ეს ეტიუდები, მოთხრობები ორიგინალურია თავისი წერის მანერით, შინაარსის, ჩუქურთმითა მოზაიკობით. ხან მხატვრული ნილილიზმი, ხან ნირვანა სილამაზისადმი, ხან მარადიული სიმღერა ბაკისადმი და ჯანსაღი სიცოცხლისადმი, რომელიც არ უწყის სასოწარკვეთილებას. ვანდგომაცხოვრებიდან, და ხან სევდა, მარადიული სევდა...

შალვა მწერალი, შალვა საზოგადო მოღვაწე, შალვა დრამატურგი, შალვა დრამატული საზოგადოების ხელმძღვანელი, შალვა სახელოვნო სექციის თავმჯდომარე, სარეპერტუარო კომისიის თავმჯდომარე... კვლავ ბელეტრისტი... კვლავ დრამატურგი, ავტორი უმკენარი პიესისა, რომელსაც საბჭოთა ქვეყანა აცნობს ლამაზი სახელით „ნაპერწკლიდან“ და ბოლოს შალვა დეპუტატის პოსტზე უმაღლეს საბჭოში,—აი ის ნათელი პროფილი, რომელსაც ახასიათებს მოღრუბლულობა და ღიმილი, მარადიული ღიმილი მისი მოუფუჟენ ხვეწროვანი თვალისა.

მ. კახიანი

„ნაპერსკიდეან“ „ნაპერსკიდეან“

„სდგას რაში მოფარდაგულის წინაშე.
ყელი მოუღერებია.

გულ-უხე მკერდზე ოქროთი მოკედილი,
მოელვარე. თვალზე-ასხმული, მეფური სამ-
კერდე აქვს გადმოცემული. საბუეც
ოქროსავე. წვირლ-ზარნიშთან ბალთებით
შემოსილი.

ღარ-დასხმულ გავაზე სქელი ზარბაზის
ასალი ახურავს და ზედ ზღაპრულ რაშის ამ-
ბავია სირმით ახმაურებულს.

უწავირად ირმის რქის კეხი ადვას, მარგა-
ლიტით მოოკვილის კოტებით. ირმისავე
ბეწვით გაბუშტული, სალუქი მეში, ფერა-
დად ამომწვარი საოცნებო ყვავილების ეშ-
ხით ბალიშებად ჩასვენებია კეხის გორა-
კეშნი“.

ეს ხავერდოვანი ბილიკი მიუძღვება მკით-
ხველს შალვა დადიანის რომანის—„უბედუ-
რი რუსის“ თვალწარმტაც დარბაზებში. ამ
მინანქრიან ჩუქურთმის ყდაში საუკუნის
მაჯისცემამ მომწვედელი: თქვენს წინ
ცოცხალი რაში ქშინავს. ფაფარაყრილ ბე-
დალურს თავს ვერ უმაგრებთ. ეს—რომანის
ავტომპონიენტია.

უკვე შექმნილია განწყობილება. შემდეგ
მოუთმენლად მისდევთ სტრიკონებს, სულ-
განაბული ალებთ რომანის თითოეულ კარს
და იკრებით საქართველოს ისტორიის „ოქ-
როს ხანაში“. ეცნობით მაშინდელ კულტუ-
რას, ზნე-ჩვეულებას, დარბაისელთა ცბიე-
რებას და ხალხის გულწრფელობას: სამეფო
კარს, ლალატს, ინტრიგებსა და ერთგულე-
ბას! თქვენს წინ ცოცხალ ადამიანთა მთელი
წყებაა. ზედავთ მათი სახეების თითოეულ
ნაკვეთს, ჩაცმულობას, პაწია ღილსაც კი.

ეს—ერთერთი წამყვანი ისტორიული რო-
მანია.

ასეთია ბენდიერი ოსტატის „უბედური
რუსი“.

და განა მარტო „უბედური რუსი? ან ეს
ძვირფასი მინიატურა? შალვა დადიანი
40-მდე პიესის, რამდენიმე რომანის, მრავა-
ლი ნოველისა და 80 მინიატურის ავტორია,
რომლის ყოველს სტრიქონში დიდი ხელო-
ვანის გემოვნება, გრძნობა და სიყვარულია
ჩაქსოვილი. როგორც ცნობილ ტურგენევს
რუსულს ლიტერატურაში, ისე შალვა და-
დიანს ამ მხრივ ჩვენში განსაკუთრებული
ადგილი უჭირავს და ეს სპეციალურ გამოკ-
ველევას მოითხოვს.

მორცხვად ვეწვიე ძვირფას მწერალს. კა-
რებშივე ღიმილი მომათოვა და შუბლი გა-
მისწორა. წარბი გამეხსნა. შვება ვიგრძენ.
მოიგონა თავის სიჭაბუკე, მშობლები, პირ-
ველი გრძნობდა. კრძალვით ვუსმენდი ოქ-
როპირს და საუკუნის ნახევარზე მეტ მან-
ძილიდან ფეხდაფეხ მოვდევი უკან.

ღიდ მაგიდაზე ძნებოვით დახვავდა ხელნა-
წერები. აი, პირველი ნაბიჯები—ხელნაწერ
ჟურნალის „მოზარდის“ მთელი შეკვრა,
რომელსაც 1886 წლიდან თავისი ხელით
სწერდა ჭაბუკი შალვა და რომელშიც მონა-
წილეობას იღებდნენ შემდეგში თელსაჩი-
ნო პიროვნებანი, როგორცა მიხა ცხაკაია,
დუტუ მეგრელი და სხვები. შემდეგ თეატ-
რი—ერნესტო როსი, ლადო მესხიშვილი,
სუმბათაშვილი, ვასო აბაშიძე, ეფემია და
კოტე მესხები, ვალ. გუნიას...

მასწავლებლები, მეგობრები, მოწაფეები.
მოიგონა შალვამ—როგორ ისესხა ფული
ქუთაისელ ვაჭრისაგან დასის საჭიროებისა-
თვის, დროზე გადახდა ვერ შესძლო, ამი-
ტომ... მოკვდა, კუბროში გადაიღო სურათი
და გაუგზავნა მოვალეს, რომელმაც ძალაუ-
ნებურად „ადროვა“, ხოლო შემდეგ ვალი
გაისტუმრა.

ასე მიიკვლევდა გზას ხელოვნება შვე-
ბნელ წარსულში და ასე კედებოდნენ და

სტოცხოზბდნენ მისთვის ისეთი სახელოვანი ადამიანები, როგორც შალვა დადიანი. დიდი, ზედმიწევნით შინაარსიანი და შემოქმედებითი წვით აღსავსეა მის მიერ განვლილი გზა.

პოეტი, მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი, რომანისტი, პუბლიცისტი, საზოგადო მოღვაწე.

მე მთელი ეპოქის პირისპირ აღმოვჩნდი; სიმძიმე ვიგრძენ და მახეში გაბმულ ჩიტივით გავინახე საუბრის ნასკვში.

—ყოველგან სცნობდე „დროს“ და „მხარეს“

იმხრობდე მშობელ-აღმზრდელ მხარესა, „დროს“ ეგებვოდე, „ალაგს“ შევნოდე ჭკუით შორს ჭვრეტდე ნათელ „არესა“, ნისლ-კვამლს ირეკდე შენსა გარესა, იგნებდე გზასა, მტერს, მოყვარესა და წინ საწაღელ აკვანთ დამდგმელი წმინდათ იცავდე „დიდთ“ სამარესა.

ეს ლექსი უძღვნა ჭაბუკ შალვას დაბადების დღეს მამამ — ცნობილმა პუბლიცისტმა და საზოგადო მოღვაწემ ნიკო დადიანმა. შალვას ჩარჩოში შეუნახავს ლექსი, მოწიწებით გადმოიღო და დარბაისული ღიმილით მიიხრა:

— ვფიქრობ, ყოველმხრივ შევასრულე მამის ანდერძი, მხოლოდ ერთი რამ ვერა — „და წინ საწაღელ აკვანთ დამდგმელი“... აკვანი ვერ დავსდგი, შვილი არა მყავს...

ვერ ვეთანხმები ძვირფას მწერალს. ხელოვნებას იმდენი შვილი ჰყავს, რამდენი გულიც ძვერს იმისათვის. შალვამ მილიონთა გულებში ჩასდგა აკვანი.

ჯერ ყმაწვილი ვარ, ჩემგან ქვეყანა, კიდევ ბევრს ელის ნამუშევარსა, კვლავ აქვს იმედი რომ კვლავ იხილავს

ჩემი ხელები მონაწევარსა...

—ასეთი ეპიგრაფით შევამე ჩემი ლექსების პირველი წიგნი — „ნაპერწყალი“ 1893 წელს. მამამ დამტუქსა — „ჩემი ხელების მონაწევარსა“ — ნაცვლად ჩემი გონების მონაწევარსა უნდა დაგეწერაო. გვიანდა იყო: წიგნი დაბეჭდილი აღმოჩნდა, მაგრამ აკო მცე „ნაპერწყლიდან“ ვარ შობილი! — დასძინა შალვამ და შევერცხილი ქალარაგაი-სწორა.

ზარივით რეკს მისი მკაფიო, თბილი ბგერა.

— ჩემი ცხოვრების გვირგინა სსრკ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატად არჩევა. ამ უდიდესმა ნდობამ და მოვალეობამ ჭაბუკური ენერჯია დამიბრუნა. ხშირად მოდიან ჩემთან ამომჩიველები, მეც მათი ხშირი სტუმარი ვარ, მათი ჰაერით ვსუნთქავ და ეხარობ. პატარძელში მღვრია წყალს სეპმდენ, ეხლა მშვენიერი წყალსადენი გაიყვანეთ, ახანოც მალე გაკეთდება. სოფლის სკოლებზედაც მიხდება ზრუნვა. ზემდგომ ორგანოების დახმარებით საქმე კეთდება, ხალხი კმაყოფილია. ეს — შევბას მგერის და ძალის მმატებს. მზადაა ჩემი უკანასკნელი რომანის „ურდუმის“ პირველი ნაწილი. ვმუშაობ მეორე ნაწილზე. რომანი გაშლილია სამეგრელოს 1857 წლის გლეხთა მასობრივი აჯანყების ფონზე, რომელსაც გარკვეული პროგრამა ჰქონდა და რომელსაც ცნობილი უტუ მიქავა ხელმძღვანელობდა. მიინდა დაესწერო თანამედროვე ბედნიერი ცხოვრების ამსახველი ნაწარმოებები: რომანი, პიესა, სადაც მოცემული იქნება საბჭოთა ხალხების უდიდესი პატრიოტული გრძობებეა და ძვირფას სამშობლოსადმი სიყვარული.

ქ. თოფჩიძე

„აიდა“ თბილისის საოპერო თეატრში

დიდი მუსიკოსი ჯუზეპე ვერდის დაბადებულია 125 წლის აღსანიშნავად თბილისის სახელმწიფო ოპერის და ბალეტის აკადემიურმა თეატრმა ახალი დადგმით გვიჩვენა ვერდის უკვე დავი შედევი — „აიდა“.

კომპოზიტორი ჯუზეპე ვერდი, ვაგნერთან ერთად, შესანიშნავი და უდიდესი ფიგურაა XIX საუკუნის ევროპის საოპერო მუსიკის ისტორიაში. ვერდის მუსიკა საოპერო მუსიკის კლასიკური მეგვიდრობის უძვირფასესი განძია. ვერდის მუსიკას ახასიათებს მელოდიების განუსაზღვრელი სიმდიდრე, დრამატული ელემენტის სიმძაფრე და ეფექტიანობა. ემოციონალური ექსპრესიულობა და მუსიკალური ფორმების სიმარტივე, რამაც მოუპოვა მას ფართო მასების სიყვარული.

ვერდი მოღვაწეობდა, მაშინ, როდესაც იტალიის ხალხი იწყებდა ბრძოლას ავსტრიის ბატონობისაგან განთავისუფლებისათვის და

თავისი ეროვნული მთლიანობის განმტკიცებისათვის. ვერდემ აქტიური და უშუალო მონაწილეობა მიიღო სხვა პატრიოტებთან ერთად ამ განმათავისუფლებელ ბრძოლაში და მისმა უანგარო და უსაზღვრო სიყვარულმა იტალიის ხალხისადმი დიდი გავლენა იქონია მის შემოქმედებაზე.

ვერდის მუსიკას, მელოდიური მოხაზულობის, ფსიქოლოგიური შინაარსის მხრივ უაღრესად ეროვნული, ხალხური ხასიათი აქვს. ამას ყველაზე ნათლად გვიმტკიცებს მისი ოპერების საკუნდო ნიმუშები. ვერდი საინტერესოა ჩვენთვის აგრეთვე, როგორც ფართო დიპლომატიის შემოქმედი და შემოქმედებითი ევოლუციის იშვიათი ნიმუში: უკვე სამოცი წლის მოხუცი, ის განაგრძობდა მუშაობას ახალი შემოქმედებითი ფორმების შექმნისათვის, ახალი მუსიკალური ენის განვითარებისათვის. და ამ მიმართულებით ჰქმნის ისეთ შედეგებს როგორც არის „აიდა“, „ოტელიო“ და „ფალსტაფი“. კერძოდ ოპერა „აიდა“ ვერდემ დასწერა ეგვიპტის ხედივის შეკვეთით სუეცის არხის საზეიმო გახსნისათვის 1871 წელს. ოპერა დაიწერა გისლანდონის სცენიურად ეფექტიან ლიბრეტოს მიხედვით და ვაგნერის მიერ წამოყენებულ მუსიკალური დრამის პრინციპების თავისებური გამოყენებით: სიტყვის და მოქმედების ორგანიულად დაკავშირება მუსიკასთან, ლეიტმოტივის გამოყენება და სხვ.

ჩვენი სახელმწიფო ოპერის თეატრი კარგად მოიქცა, როცა მორიგი პრემიერისათვის შეარჩია ასეთი მუსიკალური და სცენიური ღირსებებით შემკული „აიდა“. მით უმეტეს, რომ ის საბჭოთა აუდიტორიის უსაყვარლესი ოპერაა.

„აიდას“ დადგმა ექუთუნის რესპუბლიკის სახალხო არტისტს რეჟისორ ალ. წუწუნავას, რომელმაც ავტორიტეტული სახელი მოიხვე-



ვახტანგა „აიდა“ აიდა

კა განსაკუთრებით ქართული ოპერების უდაოდ საინტერესო და ორიგინალურ დაღვრებით. „აიდას“ დადგმასაც ეტყობა ა.წუწუნავა შესდგომა მისთვის ჩვეულებრივი ენტუზიაზმით და ამ ოპერასთან დაკავშირებული მასალის დაკვირვებითი და კეთილსინდისიერი შესწავლით. რეჟისორი ცდილობდა უწინარეს ყოვლისა გადმოეცა ეგვიპტური სტილისათვის. შენობებისათვის დამახასიათებელი მონუმენტალობა და ფერადოვნება. ამას მან კიდევ მიაღწია. მაგრამ ზოგიერთ შემთხვევაში მხატვრული ზომიერების და ლოლიკის დარღვევით. ამ ჩვენი დებულების დასამტკიცებლად საუკეთესო მასალას იძლევა მეორე აქტის დადგმა—ოზირისის ტაძარი. კერპის ფიგურა ისეთი ვეებერთელა მასშტაბით არის მოცემული, რომ ჩვენი ოპერის საკმაოდ მოზრდილ სცენაზე მოსჩანს მხოლოდ მისი მუხლები. მაგრამ ამასთან ერთად თვით ტაძრის სვეტების სიმაღლე მხოლოდ კერპის წელამდე აღწევს. მაშინ როდესაც ტაძრის სვეტები, რომელნიც ნორმალურად ჰერამდის იყვენენ აღმართული, შეუძლებელია თავის სიმაღლით ყოფილიყვენ უფრო ნაკლები ვიდრე თვით კერპის ფიგურა. და ამისთანა კერპისათვის, რომელიც ნაჩვენებია ჩვენს საოპერო სცენაზე ზომ თვით პერის დანგრევა იქნებოდა საჭირო ტაძარში! აქ, გვეონია, საქმე გვაქვს, ერთნაირ ნატურალისტურ გადაჭარბებასთან, მაშინ როდესაც საჭირო იყო პროპორციების და მხატვრული ლოლიკის დაცვით, ამ მონუმენტალობის და საერთოდ ეგვიპტური სტილის გადმოცემა. მხოლოდ „თეატრალურად“ გამართლებულ ფორმებში. ამ სცენიურ „ლაპსუსში“ ბრალი მიუძღვის უწინარეს ყოვლისა მხატვარ კარსლიანს—ამ მაკეტის ავტორს, შემდეგ კი რეჟისორს, რომელსაც ეს შეცდომა გამოეპარა და რომელმაც ის არ გამოასწორა. მონუმენტალობის და საერთოდ ეგვიპტურ ფორმების სტილიზაციის გადმოცემაზე გავხიადებულმა ზრუნვამ მეორე ხარისხიდან საგნად აქცია თვით აიდას და რადაძეისის სულიერი დრამა. ვერც ზოგი კონტიუმია სცენიურად მიზანშეწონილი. მაგა-



„აიდა“
ამერიის შარატა-ლოლიძე

ლითად რადამესის გრძელი, უშნო კაბა, რომელიც მაყურებელს ღიმილს გვრის და, აიდას დეკადენტური გრაფიკის მიხედვით სტილიზებული ტანსაცმელი.

ამასთანავე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ



„აიდა“
ამერიის ნ. ცომაია



რაღამეს „აიდა“ დ ანდლულაძე

დადგმას აქვს მიღწევებიც: მაგ. მშვენიერია 1 აქტის მეორე სურათი—უზარმაზარი სვეტბივით აღმართულ პალმების წინაშე დაჩოქლ აიდას სილუეტი და უკანასკნელი სურათი მიჯნურთა საფლავისა, რომელსაც დასტორიან ლამპარის მკრთალი შუქით განათებული შავებით მორთული მტრიალი ქალები. ეს უკანასკნელი სურათი კომპოზიციის და



ამონასროს „აიდა“ პ. ამირანაშვილი

ფერადების მიმზიდველი შეხამების სტენიური ექსპრესიულობის იშვიათმა შიკა.

პრემიერაში მონაწილეობას იღებდნენ ჩვენი საოპერო სცენის საუკეთესო ძალები. პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ რადამესის როლის შემსრულებელი ნ. ქუმსიაშვილი, რომელიც ყოველგვარ ექსტრავაგანტური საშუალებების გარეშე, ზომიერ ტონებში იძლევა რადამესის ვაჟაკურ და გმირულ სახეს. ჩვენ განსაკუთრებით მოგვწონს ამ მსახიობის მიერ ამ როლის ვოკალური მხარის შესრულება: მისი მოქნილი ტენორი თავისუფლად ბგერს ყველა ფენებში და გადმოგვცემს პარტიის ყველა ნიუანსს იტალიური სკოლის ტრადიციული საშუალებებით. კერძოდ მოსაწონია მისი ოსტატურად დამუშავებული „პიანო“, რომლის ნიმუშს ის იძლევა უკანაქნელ სცენაში—აიდასთან გამოთხოვების დუეტში. აიდას როლში პირველად განოლის ჩვენი ოპერის ახალგაზრდა მსახიობი გასტენინა. ეს გარემოება ჩვენ არ გვაძლევს უფლებას საბოლოოდ გამოვსთქვათ მასზე ჩვენი აზრი. პირველი შთაბეჭდილება კი ასეთია: მისი აიდა უფრო ღირიულ ტონებშია მოცემული, რის გამო შესუსტებულია ის დრამატიზმი, რომელიც ჩაქოვილი ჰქონდა კომპოზიტორის ამ როლში.

რაც შეეხება როლის ვოკალურ ნაწილს, მიუხედავად გასტენინას ბუნებრივი „დებიუტური“ ალელეებისა, იგი მას მაინც დაძლეული აქვს; თუ აქა-იქ ერთნაირი ზერყობა კიდევ ემჩნეოდა მას, შემდგომ ეს მერყეობა შემოკმედებითი მუშაობის საშუალებით დაძლეულ იქნება.

ამონასროს — ეთიოპიის მეფის როლს ასრულებს მსახიობი პ. ამირანაშვილი, რომლის რეპერტუარში ეს როლი ერთი საუკეთესოთაგანია. კერძოდ, ჩვენ აქამდის არ შეგვიძლია დავიფიქროთ რეჟისორ სმოლიჩის დადგმაში ამირანაშვილის მიერ ტრადიციული სიმძლავრით შექმნილი ამონასროს ველური, მაგრამ კეთილშობილური სახე. ახალ დადგმაში ამონასროს სახე უფრო შერბილებულია, მაგრამ ამასთან ის მოკლებულია სტენიურ ექსპრესიულობას, რის გამო ამონასროს სახე

უფრო მკრთალი ხდება და ნაკლებად აღწევს მაყურებელამდის. ამ პარტიის ვოკალური ნაწილი ამირანაშვილს თავიდანვე ჯეროვნად ჰქონდა დამუშავებული, მაგრამ უკანასკნელად ჩვენ შევაჩინეთ ამ მსახიობს ერთი ნაკლი. მომღერალი მალალ ფენებში ავიწროვებს ხმას, რის გამო ამ ფენებში მისი ხმა თითქმის ტენორის ელფერს ღებულობს.

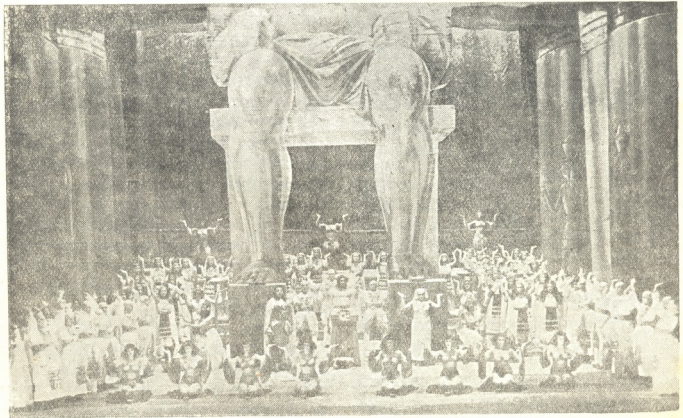
აშნერისის როლი მიხედობილი აქვს მსახიობ შარატა-დოლიძეს. მას საერთოდ სწორად აქვს განსახიერებული ფარაონის ასულის მედიდური სახე; ეს არის ძლიერი ხასიათის პატრონი, უფლების მოყვარული ადამიანი, რომელიც ამასთანავე მზად არის თავის გამამაგებულ სიყვარულს შესწიროს ყველაფერი რაც გააჩნია. ვოკალურადაც საკვებით მისაღებია აშნერისის როლის შარატა-დოლიძის გადმოცემაში: მისი ხმა ბგერს თავისუფლად, მუსიკალური ფრაზა მკვეთრი და მოფიქრებულია.

დანარჩენი შემსრულებელნი, როგორც შარაშიძე ქურუმის როლში და შაოშნიკოვი

ფარაონის როლში, ხელს უწყობენ საერთო ანსამბლს. დამაკმაყოფილებელია მოძრაობა და საგუნდო ნომრები.

ყოვლად მიუღებელია, ჩვენი აზრით, ბალეტი ლიტვინენკოს ხელმძღვანელობით: მის მიერ დადგმული ცეკვები ბანალურია და ლარიბია (ზოგიერთი ცეკვები ერთი და იგივე, მოსაწყენი ჟესტების და პლასტიურობას მოკლებულ პოზების განმეორება); თვით ცეკვების შესრულების დონეც ძალზე დაბალია. ასეთი ბალეტის ჩვენება აკადემიურ თეატრში ყოვლად დაუშვებელია. ლიტვინენკომ უნდა გამოიჩინოს უფრო მეტი ორიგინალობა, გემოვნება და ტექნიკური ოსტატობა ბალეტების დადგმაში.

ჩვენი ოპერის გამოცდილი ორკესტრისთვის „აიდას“ პარტიტურა არაფერს ახალს და არაერთარ სიძნელეს არ წარმოადგენს. ახალი მხოლოდ ორკესტრის დირიჟორი ორდენოსანი შ. აზმაიფარაშვილი, რომელიც ხელმძღვანელობს ამ ორკესტრს დიდი გულმოდგინებით და ყურადღებით.



3. ბალაძე

„თოფიანი კაცი“ ჩუსთაველის თეატრში



სსრკ სახ. არტ. აკაკი ხორავა
„თოფიანი კაცის“ დამდგმელი

ფრონტზე დროებით ჩამოვარდნილ მყუდროებას მოულოდნელად არღვევს გერმანელთა ქვემეხების გრიალი. ცეცხლის წვიმა მოდის. მეგობრები, ტანჯვისა და გაჭირვების შეილები, ოჯახზე და ძროხაზე, მიწაზე და თავისიანებზე რომ ოცნებობდნენ, გულგანგმირული ეცემიან... ჯარისკაცი შადრინი ვადარჩება შემთხვევით და „კანონიერი შევბუღებით“ მიემგზავრება სოფელში.

უბრალო ჯარისკაცია შადრინი. ისეთი, როგორც იყო რუსეთის არმიის ჯარისკაცთა ძირითადი მასა. მიწას ნატრულობს; ომის დამთავრებას ნატრულობს. მისი შეგნება ჯერ კიდევ ვერ ასულა პროლეტარია-

ტის საერთო რევოლუციური შეგნების დონემდე, მაგრამ საქმარისია იმ ნოყიერ ნიადაგში, რომელსაც შადრინები წარმოადგენენ, მოხვდეს რევოლუციის თესლი, რომ იგი დაუყოვნებლივ გაღვივდეს და მშვენიერი ნაყოფიც გამოიღოს, რომ ეს შადრინები „ჩვენ“ აღამიანებად, რევოლუციის შეგნებულ მებრძოლებად იქცნენ.

პიტერში შეივლის შადრინი, თავის დასთან—კატასთან, რომელიც კაპიტალისტ სიბირცევის ოჯახში ხელზე მოსამსახურედ არის. აქედან იწყება შადრინის რევოლუციური ნათლობა. აქ ხვდება ის რევოლუციის შეგნებულ ჯარისკაცს. მუშა ჩიბისოვს, აქ ეხილება მას თვალი და ხედავს, რომ პიტერში რაღაც უჩვეულო ამბები ხდება, რომ აქ „ჩვენები“ მოქმედებენ. და შადრინის შეგნებაში იწყება რევოლუცია, რომელსაც ავირგონებს მისი შეხვედრა ოქტომბრის დიდ ბელადებთან ლენინთან და სტალინთან. მისი გულწრფელი საუბარი ლენინთან, რომლის სახე ან სიტყვები სამუდამოდ აღიბეჭდა შადრინის მესხიერებაში.

უბრალო, თითქმის შეუგნებელი ჯარისკაცი შადრინი, რომელიც შინ ძროხის საყიდლად მიიქაროდა, „თოფიანი კაცი“, წინად ხალხში შიშს რომ იწვევდა, ამ შეხვედრების შემდეგ, სოციალისტური რევოლუციის ქარტეხილში იქცევა რევოლუციის შეგნებულ ჯარისკაცად, მის ერთერთ აქტიურ მებრძოლად და ხალხის სიყვარულსა და სიმპატიას იმსახურებს.

აღამიანის ამ გარდაქმნის ფონზე დრამატურმა პოვოდინმა გვიჩვენა უდიდესი ძალა სოციალისტური რევოლუციისა, რომელმაც ღრმად გადახნა მილიონების შეგნება და შეცვალა აღამიანის შინაგანი ბუნება. დრამატურმა მეტად დამაჯერებელი, ზომიერი, მოფიქრებული ხაზებით განავითარა

მოქმედება პიესის მთავარი გმირებისა, რომელიც როგორც ტიპი, გვიჩვენებს, თუ როგორ მოხდა მილიონების გადასვლა სოციალისტური რევოლუციის, პროლეტარიატის მხარეზე, როგორ მივიდა თოფიანი კაცი რევოლუციასთან, ლენინთან, ბოლშევიკების სახელოვან პარტიასთან და მთელის შეგნებით და მოწადინებით ჩაება რევოლუციის ქარტეხილში.

ამდენად, პოვოდინის ეს პიესა წარმოადგენს მხატვრულ ილუსტრაციას ლენინის იმ სიტყვებისა, რომელიც მან წარმოსთქვა პუტილოვის ქარხანაში. ამ სიტყაში ლენინი ლაპარაკობდა:

—ნებას მივცემ ჩემს თავს გაიპოთ ერთი შემთხვევა. რომელიც მე შემემთხვა. ეს იყო ფინეთის რკინისგზაზე, სადაც მომიხდა რამდენიმე ფინისა და მოხუცი დედაკაცის საუბრის მოსმენა. და აი, როგორი აზრი გამოსთქვა იმ დედაკაცმა: „ახლა თოფიანი კაცის როდი უნდა გვეშინოდეს; როცა მე ტყეში ვიყავი, შემომხვდა ერთი თოფიანი კაცი და იმის მაგიერ, რომ ჩემთვის ფიჩხი წაერთმია, მან კიდევ დამიმატა“. როცა მე ამას ყური მოგკარი, გულში ვთქვი: „დაე, ასეულმა ვახეთებმა, როგორც არ უნდა უწოდონ მათ თავიანთ თავს, სოციალისტური, თითქმის სოციალისტური და სხვ.—დაე, ასეულმა მყვირალა ხმამ გვიწოდოს ჩვენ „დიქტატორები“, „მოძალადენი“ და სხვა ასეთი სიტყვები, ჩვენ ვიცით, რომ ხალხის მასებიდან ახლა სულ სხვა ხმა იძვრის. ისინი თავის თავს ეუბნებიან: „ახლა თოფიანი კაცის არ უნდა გვეშინოდესო, რადგან იგი იცავს მშრომელებს და უღმობელი იქნება ექსპლოატატორთა ბატონობის მოსპობის საქმეში“.

მართლაც და, „თოფიანი კაცი“—შადრინი გვიჩვენებს, თუ როგორ წამოვიდა ხალხის სიღრმიდან ადამიანი, როგორ ამაღლდა ის სოციალისტური რევოლუციის შეგნებამდე და როგორ ჩადგა ხალხის ნამდვილ სამსახურში.

დრამატურგს ამ ფონზე გაშლილი აქვს არა რაიმე მთლიანი, კვანძიანი ინტრიგა (თუმცა ყოველ ეპიზოდში არის გარკვეული



„თოფიანი კაცი“

დიმ. შავია

ლენინის როლში

სიუჟეტური ხაზი), არამედ თვით თოფიანი კაცის—შადრინის განვითარების და მისი შინაგანი ბუნების გარდაქმნის ხაზი. მაგრამ ეს გარემოება ოდნავადაც არ ანელებს მაყურებლის ყურადღების დაძაბულობას, რადგან თვით შადრინი სცენიდანაც კი იქცევა ხალხის საყვარელ ადამიანად, ხოლო ამბები და მოვლენები, რომლებიც მოცემულია პიესაში, მუდამ წარმოადგენდა და წარმოადგენს საბჭოთა მაყურებლის დაუშრეტელი ინტერესის წყაროს.

მთავარი ამ მოვლენებიდან და ამ ადამიანებიდან — ეს არის რევოლუციის დიდი ბელადები—ლენინი და სტალინი და მათი სახელოვანი საქმე. მართალია, მათი სიტყვიერი მასალა (განსაკუთრებით სტალინისა) მცირეა, მაგრამ მათი ძალა, როგორც პროლეტარიატის ბელადებისა. პიესაში მკვეთრად იგრძნობა. ლენინის სახით პიესაში წარმოდგენილია რევოლუციის დიდი ბელადი, რო-



მელიც ქარიშხლიან წლებშიც, დიდძალი მწიფეობრივი საკითხების გადაწყვეტიანსა, უფრო უღებებს მასებს, ხალხს, მილიონებს, ღრმად წვედება მათი აზრისა და სულის კუნძულებს, რომ იქ იპოვოს რევოლუციის მიმდინარე ამოცანების ახოსნა.

ასე იქცევა ლენინი ახლაც, როცა რევოლუციის შტაბში — სმოლნში ხვდება თოფიან კაცს, ფრონტიდან ახლად დაბრუნებულ შადრინს. ლენინი ცდილობს გაიგოს რამდენად მზად არის ეს თოფიანი კაცი „ახლავე დღესვე“ დაიკვას რევოლუციის ინტერესები და, მაშასადამე, საკუთარი ინტერესებიც.

აქ და დანარჩენ სურათებშიაც, მაყურებელს, მთელის გრანდიოზულობით წარმოუდგება ლენინის ბუმბერაზული სახე, მაგრამ მხოლოდ წარმოუდგება, რადგან დრამატურგი ვერ მიდის უფრო ახლოს ამ დიდ ადამიანთან, რომ უფრო ღრმად და გაბედულად გადაევიშალოს ლენინის შინაგანი ბუნება და თვით ოქტომბრის დღეების ეპოპეა. მაგრამ ეს მარტო პოვოდინის ნაკლი როდია. ეს საერთოდ საბჭოთა დრამატურგიის დღევანდელი ნაკლია, რადგან ჯერჯერობით კიდევ, ჩვენი დრამატურგები მთელის სიღრმით ვერ ჩასწვდნენ ოქტომბრის დიად ამბებს, სოციალისტური რევოლუციის დიდი ბელადების — ლენინის და სტალინის სახეებს, სათანადო გაბედულებით ვერ მივიდნენ მათთან, თუმცა ამ მხრივ სერიოზული ზეშაობა მიმდინარეობს. სამართლიანად სწერს „პრავდა“: „დიდი და ღრმა ძიების ბეჭედი აზის საბჭოთა თეატრის მუშაობას ლენინის და სტალინის მხატვრულად მართალი სახეების შესაქმნელად“. მაგრამ ჯერჯერობით ეს მხოლოდ ძიებაა, ერთგვარი ცდებია, რომელიც გარკვეული წარმატებით ვითარდებიან, მაგრამ მათ ჩრდილოვანი მხარეებიც თან ახლავს. ამიტომ იყო, რომ „პრავდა“ მიუთითებს: „ჯერ კიდევ არ შეიძლება არც ერთი დრამატურგიული ნაწარმოების დასახელება, რომელიც დასმული ამოცანების სიმალლეზე იქნებოდა და მთლიანად დააკმაყოფილებდა საბჭოთა მაყურებლის მაღალ მოთხოვნილებებს. კორნეიჩუკის „სიმართ-

ნადია „თოფიანი კაცი“ ო. დოლიძე



შადრინი „თოფიანი კაცი“ დ. ხუციშვილი

ლეც“; ტრენევის „ნევის ნაპირებზეც“ და თვით პოგოდინის „თოფიანი კაციც“ — ეს მხოლოდ დასაწყისია, პირველი ნაბიჯია ოქტომბრის დიადი დღეების შესახებ მონუმენტური დრამატურგიული ნაწარმოების შექმნის გზაზე“. („პრავდა“, 31 იანვარის № 30, 1939 წ.).

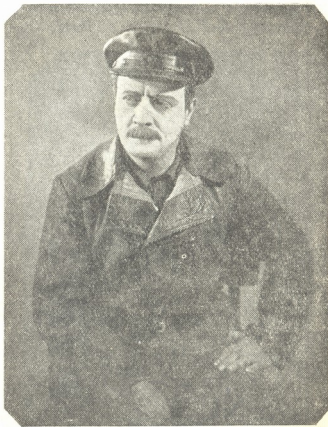
მაგრამ, რასაკვირველია, ეს პირველი ნაბიჯი კარგი და მისასალმებელი ნაბიჯია. კერძოდ მისასალმებელია ის გარემოება, რომ პოგოდინის ეს პიესა მოამზადა და დასდგა რუსთაველის სახელობის ორდენოსანმა სახელმწიფო თეატრმა.

„თოფიანი კაცის“ დადგმა რუსთაველის თეატრში წარმოადგენს იმ მხატვრულ-შემოქმედებითი ხაზის ერთგვარ გაგრძელებას, რომელიც შალვა დადიანის „ნაპერწყლიდან“-ის დადგმით დაიწყო. ამ დიდი მხატვრული სპექტაკლის შემდეგ, რომელმაც მკყურებელს თვალწინ გადაუშალა ახალგაზრდა სტალინის ბოლშევიკური მუშაობის მემენტები პროლეტარული რევოლუციის გარიჟრაჟზე ამიერ-კავკასიაში, საბჭოთა მკყურებელი უსათუოდ მოელოდა და კვლავაც მოელის რევოლუციის დიდი ბელადების ლენინის და სტალინის ცხოვრებისა და ბრძოლის ამსახველ მონუმენტურ მხატვრულ ტილოებს, რომლებიც მკაფიოდ, ნათლად გვიჩვენებენ სოციალისტური რევოლუციის შილიონების აზვირთებას ბოლშევიკების დიადი პარტიის მეთაურობით, კერძოდ კი ოქტომბრის დიად დღეებს, რომლითაც სათავე დაედო კაცობრიობის ახალ ისტორიას. ამ მხრივაც რუსთაველის თეატრმა „თოფიანი კაცის“ დადგმით სასურველი ნაბიჯი გადასდგა.

ეს დადგმა რუსთაველის თეატრში განახორციელა ს. ს. რ. კავშირის სახალხო არტისტმა, ორდენოსანმა აკ. ხორავამ. აღსანიშნავია, რომ ეს იყო აკ. ხორავას პირველი რეჟისორული ცდა, რომელიც ბრწყინვალე გამარჯვებით დამთავრდა. ხორავას, როგორც რეჟისორს, სწორად აქვს გაგებული პიესისა და განსაკუთრებით მისი მთავარი გმირის—შადრინის შინაგანი ბუნება; ის მიზ-



ნიკანორი „თოფიანი კაცი“ სტ. ჯავარიძე

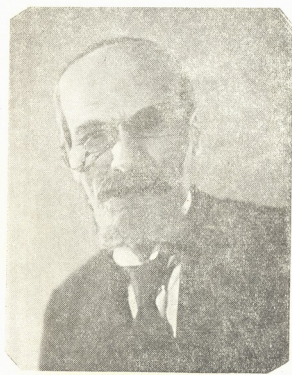


ნიინოსვი „თოფიანი კაცი“ ბ. დავითაშვილი



დამოვგი „თოფიანი კაცი“ ემ. აფხაიძე

ვედრილია თვით დრამატურგის წადილსაც, იმ უბრალო დეტალებშიც კი, რომლიც ტექსტში ჩაწერა არცერთ ავტორს არ შე-



კადები „თოფიანი კაცი“ ბ. წულაძე

უძლია, მაგრამ რომელიც ყოველ თავში უტრიალებს, როცა თავისი პიესის სცენიურ განსახიერებაზე ოცნებობს ხოლმე.

რეჟისორს მიეღი სპექტაკლი წარუმართავს იქეთკენ, რომ მკაფიოდ, მხატვრულად დაჯერებლობით ეჩვენებინა სოციალისტური რევოლუციის დიდი განმაახლებელი ძალა, ეჩვენებინა ლენინისა და სტალინის მართალი, გულიდან მოხეთქილი ვაჟკაცური სიტყვების ძალა, მათი გავლენა ხალხის ფართო მასებზე, ისეთ ნაკლებად შეგნებულ ადამიანებზეც კი, როგორც არის შადრინი.

მიეღი სპექტაკლის რეჟისორული არქიტექტონიკა ისეა გააზრებული, რომ მაყურებელს რაც შეიძლება მეტად განაცდევინოს, ორგანიულად აგრძნობინოს სოციალისტური რევოლუციის დიდი ძალა, მისი გარდამქმნელი ხასიათი და, რაც მთავარია, ამ რევოლუციის დიდი ბელადების — ლენინისა და სტალინის დიადი სახეები. ამ მხრივ განსაკუთრებული გულმოადინებით, ზომიერებით და სიფაქიზით არის დამუშავებული ის სცენები, რომლებშიც ლენინი და სტალინი მონაწილეობენ, კერძოდ ლენინის შეხვედრა შადრინთან სმოლნში, სტალინი სმოლნში — ფრონტზე მიზვალ მუშათა და ჯარისკაცთა რაზმებთან და, ლენინი სმოლნში — თავის სამუშაო კაბინეტში, ვანთიადისას... რეჟისორს ამ უკანასკნელ სურათში ლენინის — რევოლუციის დიდი ბელადის და ადამიანის — ჩვენება მოფიქრებული და განხორციელებული აქვს ისეთი სისადავით, ისეთი დამაჯერებლობით, ბუნებრივობით და ამავე დროს ისეთ სერიულ ხაზებში, რომელსაც დიდი ჰუმანიტი შემოქმედების ბეჭედი აზის.

ამ მხრივ ხორავას მშვენიერ რეჟისორულ ნამუშევარს დიდად ავსებს და სრულყოფისა ხლის მხატვარ ირ. გამრეკელის დეკორაციები და კომპოზიტორ ი. ტუსკიას მუსიკა. გამრეკელი იძლევა ისეთსავე რეალისტურ ფერებსა და სურათებს, როგორც არის თვით პიესა. დიდებულია მაგ. პირველი სურათის დეკორაციები, სადაც ჯარისკაცულ ნადევლს და სევდას ეხამება მოღრუბლული, მოქურთხებული ცა, ჩამონგრე-

ული სანაგრები. ასევე მშვენიერია სმოლნის ეზო, რომელიც გაკეთებულია მკაცრ რეალისტურ ხაზებში, გაკეთებულია სადად, დამაჯერებლად და ერთგვარი მონუმენტალობით.

მუსიკაც საუცხოოდ ქერს. მუსიკა ნათლად აგრძნობინებს მყურებელს ყოველ აზვითებას თუ ტალღების დაშვებას, რასაც სცენაზე ვხედავთ. მუსიკა, კერძოდ ბიანი და გარმონი, რომელიც მოხდენილად და ზომიერად არის გამოყენებული, მშვენიერად გადმოგვცემს მომქმედი მასის განწყობილებას და განსაკუთრებით მაღალხარისხოვანსა ხდის მასობრივი სცენების შესრულებას.

რეჟისორის, მხატვრის და კომპოზიტორის ამ საუცხოოდ მოფიქრებულ და შესრულებულ ფონზე პიესის მთავარი გმირები აღწევენ დიდ რეალისტურ დამაჯერებლობას და გარკვეულ სრულყოფას. მსახიობებს შექმნილი აქვთ ყველა პირობა მთლიანად და ღრმად გახსნან გმირების სახეები. გადაჯვავალონ მათი შინაგანი ადამიანური ბუნება, გაჩვენონ თავიანთი ნიჭი და უნარი. და ისინიც ამას ახერხებენ.

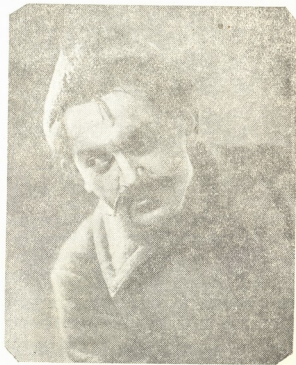
უწინარეს ყოვლისა აღსანიშნავია ლენინის როლის შემსრულებელი, ორდენოსანი მსახიობი დ. მჭავიანი. ამ მსახიობისათვის ეს ახალი და ძნელი საქმეა. ეს პიროვნებად გამოდის ისეთ რთულ როლში, როგორც ლენინის როლია. მეკვიას სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ის მხარში ამოუდგა ლენინის როლის უკვე ცნობილ შემსრულებლებს (მჩუკინი, შტრაუზი და სხვ.). მეკვიათი თქმის აღწევს ლენინისადმი გარეგნულ მსგავსებას, დამაჯერებელ ზომიერ ტონებში ანვითარებს ლენინისათვის დამახასიათებელ ვესტსა და მიმიკას. ბევრი მუშაობა ჩატარებია მას, რომ ამისათვის მიეღწია. მაგრამ ეს მუშაობა დასრულებული არ არის. მთავარი წინაა — ლენინის სახის, მისი შინაგანი სულიერი ბუნების ისეთი ათვისება და გადმოცემა, რომ მსახიობმა ნიუანსებიც კი (განსაკუთრებით ხმა) გამოიჭიროს და უნაკლო სრულყოფას მიაღწიოს.

სტალინის როლში, ამ როლის უკვე ცნობილ შემსრულებელთან — მ. გელოვანთან



„თოფიანი კაცი“
ლარიონი ი. ჯვახიშვილი

ერთად ჩვენ ენახეთ ახალგაზრდა მსახიობი — ა. კობალაძე. სადებიუტო გამოსვლის მთავარი ნიშანი — გაუბედაობა — ი რა არის კობალაძის მთავარი ნაკლი. საერთოდ დიდი



„თოფიანი კაცი“
ლოპუნოვი დ. ესეუა

ბელადის სახე მას მოფიქრებული აქვს და-
მაჯერებლად, ეტყობა სერიოზულადაც უმუ-
შავნია, მაგრამ მისი თამაში ჯერ კიდევ არ
სტოვებს დასრულებულის შთაბეჭდილებას.
აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ამას ერთგვა-
რად ხელს უწყობს დრამატურგის მხრივ
სიტყვიერი მასალის მიუწოდებლობაც, რად-
გან პიესაში ამხანაგ სტალინის როლი წარ-
მოდგენილია მხოლოდ რამდენიმე ფრაზით
და ძალიან გაუბედავად (დრამატურგის მიერ).

პიესის მთავარი გმირია შადრინი. ვადაუ-
ქარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ დ. ხუ-
ციშვილი ამ რთულ როლს ასრულებს თი-
თქმის უნაკლოდ. ძნელია გაუნათლებელი,
თითქმის შეუფხვებელ ჯარისკაცის შინაგანი
გარდაქმნის, მისი სულიერი რევოლუციის
გადმოშლა, მით უმეტეს, როდესაც საქმე
გვაქვს ისეთ ბოზოქარ ეპოქასთან, როგორც
ოქტომბრის დღეები იყო. ხუციშვილმა ეს
სიძნელე დასძლია. დიდებულად ვახსნა მსა-
ხიობმა ძროხაზე მეოცნებე, სანგრებმოძუ-
ლებული ჯარისკაცის სახე, ჯარისკაცისა,
რომიელი ფაქტებითა და მოვლენების გან-
ვითარებით, საკუთარი პრაქტიკული მკუთით
რწმუნდება, რომ ძროხაზე ფიქრი, ჯერ-
ვიდრე მტრები არ მოუსპია, ნაადრევია, რომ
საჭიროა, როგორც ეს ლენინმა შთააგონა,
იარაღით ხელში რევოლუციის დაცვა „ახ-
ლ ავე, დღესვე“. ხუციშვილმა დამა-
ჯერებლად განავითარა ეს ხაზი შადრინის
შინაგანი ბუნებისა. ცალკე ეპიზოდების გა-
მორჩევაც კი თითქმის შეუძლებელია, იმდენ-
ად მშვენიერია ხუციშვილის თამაში მთე-
ლი სპექტაკლის მანძილზე.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ როგორც
ხუციშვილის, ისე დანარჩენი მსახიობების
თამაშს დიდად შეუწყობ ხელი პიესის ქარ-
თულმა ტექსტმა. ქართული სიტყვის ისეთი
ოსტატის, როგორც გრიშაშვილია,
და მარიაჯანის თარგმანი, ორიგინ-
ალურად ბგერს, თავისუფლად, ლაღად; მა-
ყურებელი ვერც კი გრძნობს, რომ მას საქ-

მე აქვს თარგმნილ პიესასთან. ტექსტის
მალალი ლიტერატურული ღირსება უთუოდ
აღსანიშნავია.

შადრინი გარემომორცმულია ადამიანებით,
რომლებიც ბიძგს აძლევენ, ხელს უწყობენ
მის შინაგან განვითარებას, თვალებს უხე-
ლენ მას ცხოვრების მოვლენებზე, ამათგან
უწინარეს ყოვლისა აღსანიშნავია მუშა რე-
ვოლუციონერი, შემდეგ სამხედრო კომისა-
რი ჩიბისოვი ვ. დავითაშვილის შე-
სრულებით. თავდაპერილი, დინჯი, შეგნე-
ბული, ამავე დროს ყოველგვარი ადამიანუ-
რი თვისებით აღჭურვილი მუშა-ბოლშევიკი
— ასეთია დავითაშვილის ჩიბისოვი. მსა-
ხიობის მალალი კულტურა აქაც იგრძნობა,
ამ ერთი შეხედვით მეორე რიგის როლში.

არ შეიძლება დანარჩენ შემსრულებელთა-
გან არ აღვნიშნოთ შადრინის ცოლის ნა-
დიას (ო. დოლიძე და შ. სიხარუ-
ლიძე), კაპიტალისტ სიბირცევის (გ. სა-
ლარაძე), მეფოვის (გ. არუთინო-
ვი), კატიას (რ. ბერიძე, ფ. ჭან-
ტურია) და მეზღვაურ დიშოვის (ემ.
ახვაიძე) მოფიქრებული, დამაჯერებე-
ლი სახეები, რომლებიც ამ მსახიობებმა შე-
ქმნეს. თითოეულზე ცალკეაღკვეთა და ყველაზე
ერთად შეიძლება ითქვას, რომ ძირითადში
მათი თამაში ამჟღავნებს მათ მიზანსწრაფვას
და გარკვეული, დამაჯერებელი თვისებებით
ამკობს იმ ადამიანებს, რომლებსაც ისინი ან-
სახიერებენ.

„თოფიანი კაცით“ რუსთაველის თეატრმა
მიაღწია მორგე გამარჯვებას სოციალისტუ-
რად რეალიზმის დაუფლების გზაზე. საჭი-
როა ამ მიღწევის შენარჩუნება და შემდგო-
მი დაუღალავი მუშაობა ამ ხაზის გასაგრ-
ძელებლად, ბოლშევიკების დიად წარსულ-
ზე, პროლეტარიატის დიდ ბელადებზე
ლენინსა და სტალინზე ნამდვილი,
კიდევ უფრო მონუმენტალური მალალმატე-
რული სპექტაკლების შესაქმნელად.



„უჩიელ აკოსტა“ მარჯანიშვილის თაავკში*)

„ჩემი საქმე იმდენად მართალია თქვენსაზე, რამდენადაც ქვეშაირებმა მაღლა სდგას სიტყუებე. თქვენ იცათ სიტყუეს, რომ ადამიანები დემორჩილნი და ისინი მონებად აქციოთ; მე კი ვიბრძვი ქვეშაირებისა და ადამიანთა ბუნებრივი თავისუფლებისათვის, რომელთაც უფრო მეტად შეფუერებათ განათვისუფლდნენ ცრუმორწმუნეობისა და ყოვლად უშიშარსო წესებისაგან, ადამიანური ღირსებით იცხოვრონ!“

ურიელ აკოსტა

ანგარში მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა აღადგინა და სცენიურად აამტყვევლა კარლ გუცოვის სახელმწიფოევილი პიესის „ურიელ აკოსტა“ მარჯანიშვილისეული დღედაც. საბჭოთა მყურებლის თვალწინ, რომელიც დიდად აფასებს ხელოვნების დიდ ოსტატის კოტე მარჯანიშვილის შემკვიდრებას, კვლავ გაიფლეს მის მიერ ჩამოქანდაკებულმა და მისი სახელობის თეატრის კოლექტივის ნიჭიერ წარმომადგენელთა მიერ ხორცშესხმულმა ცოცხალმა სახეებმა.—„მთელის ხმით“ მოლაპარაკე ადამიანებმა. კ. მარჯანიშვილის მიერ დღემული და ათი წლის შემდეგ იმავე დადგმით აღდგენილი სექტაკლი თანამედროვე ელერით აღსავსე მრისხანე პროტესტით გამოეხმალა უაშისტ-კანიბალთა ჯალათურ თარეშს და პარპაშს ფაშისტების ქვეყნებში, კერძოდ, ზიტლერის „მესამე იმპერიაში“. დღევანდელი საბჭოთა მყურებლის სახით სექტაკლი შეხვდა ადამიანებს, რომელთათვისაც ახლოებელია კაცობრიობის უკეთესი მომავლისათვის, ადამიანის გონების გამარჯვებისათვის მოწინავე მებრძოლთა იდეები, ადამიანებს, რომელთა ხელშიაც ეს იდეები—კონდენსირებული მარქსიზმ-ლენინიზმის სახით,—მატერიალურ ძალად იქცა, ადამიანებს, რომლებიც ლენინ-სტალინის დიდი პარტიის ხელმძღვანელობით წარმატებით ანხორციელებენ კაცობრიობის საუკეთესო შედეგს მოწინავე იდეებს და დედამიწის ერთ მეექვსედზე აშენებენ კომუნისტურ საზოგადოებას.

ურიელ აკოსტა* ტრაგიკული ისტორიული პიროვნებაა, რომლის ცხოვრების ქარგა

ძირითადად XVII საუკუნის პირველ მესამედს ემთხვევა. იგი არ არის დროისა და სივრცის გარეშე განყენებული პიროვნება, როგორც ამის მოცემა კ. გუცოვს სურდა. მისი ცხოვრებისა და ბრძოლის სახელოვანი გზა წითელი ზოლივით მისდევს ნავიანევი რენესანსის ეპოქის ევროპაში.

დაბადებულია დაკოსტა პორტუგალიაში 1585 წ. მარამ მისი ცხოვრება და მისი ბრძოლა იუდეიზმის წინააღმდეგ მიმდინარეობდა პოლანდიაში, კერძოდ ამსტერდამში, სადაც მას 1640 წელს თვითმკვლელობით დაუმთავრებია თავისი განაწამები სიცოცხლე. ეს იყო ევროპული ფიგურა, რომელშიც თავი მოიყარა საეკლესიო ცრუმორწმუნეობის, როგორც ქრისტიანიზმის, ისე იუდეიზმის წინააღმდეგ ადამიანის გონების ბრძოლის ნათელმა მხარეებმა. მართალია სინაგოგის მსახურებმა და რაბინებმა კერძო სახერხეს მიიკოცონ შეყვანა, რომ ხორციელი ტანჯვა-წამებით დაეგვირგვინებინათ მისი სულიერი ტანჯვა.

სამჯერ განდევნა და შეაჩენა სინაგოგამ დაკოსტა. სამჯერ საქვეყნოდ დასწყევლეს ის

მასალაზე ავაო თავისი დრამა კ. გუცოვმა, არის არა აკოსტა, არამედ დაკოსტა როგორც ეს უკვე აღდგენილია სპეციალისტების მიერ. აკოსტას დაწერის მიზეზი იყო ურიელის ბიოგრაფიის ლათინური ტექსტი, სადაც ავტორის გვარი შეცდომით აღნიშნული იყო a Costa-დ. ავტორგრაფიებში კი, რომლებიც თანამედროვე მეცნიერებისათვის უკვე მისაწვდომი გახდა დატულია da Costa-ის შესახებ იხ: Урнелъ Дакоста „О смертности души“ изд. „Academia“ 1934 г.

2) თარიღი საბულოოდ დადგენილი არ არის; ზოგი მისი დაბადების თარიღად თვლის 1580 წელს, მაგრამ პირველი მიჩნეულია ჯერჯერობით უფრო სარწმუნოდ.

*) ინტერესისათვის უნდა შევნიშნოთ, რომ იმ ისტორიული გმირის წამდელი გვარი, რომლის ცხოვრების



„ურთელ აკოსტა“

ივლიო

ვ. ანკაფარიძე

რაბინებმა, თავისუფალი და მართლმადიდებელი ამ ეპოქის მანქანებმა, მაგრამ ყოველივე ამან ვერ გასტეხა დიდი გალილეელი. მესამედ და უკანასკნელად იგი განდევნეს 1633 წ.

ჰიტლერის „მესამე იმპერიაში“ ებრაელთა არაადამიანური დევნისა და სისხლიანი დარბევების დროს, როდესაც გერმანიის ფაშიზმი მიმართავს არა მარტო რელიგიურ და „რასიულ“, არამედ სახელმწიფოებრივ ინკვიზიციასაც, როდესაც აზრის, გონების და უღიღესი კულტურის შემქმნელი მთელი ერის დევნა ხდება სახელმწიფოებრივი პოლიტიკის დედალერძი, მრისხანედ გაისმის ადამიანის გონებისა და ბუნების სახელით მოწინავე ნებრძოლის — ურთელ დაკოსტას მიერ სამასი წლის წინათ წარმოთქმული ამაცი სიტყვები.

„ოთქოს თანამედროვე კაციკაშია ფაშისტები თვალწინ ედგაო — ისეთის სიზუსტით ხედება პროტესტის ეს მრისხანე სიტყვები კაკალ გულში „მესამე იმპერიის“ ქურუმებს, რომელთა წყალობით ფაშისტური გერმანიის თეატრის კარები გამოკეტლია ამ შესანიშნავი ისტორიული დრამისათვის, მისი ავტორისა და მისი გმირებისათვის.

„ურთელ აკოსტას“ ავტორმა კარლ გუცკოვმაც, ისე როგორც მოწინავე აზრის და კულტურის სხვა წარმომადგენლებმა, გაიზიარა თავისი გმირის ბედი: მისი „ურთელი“ თანამედროვე გერმანიაში აკრძალულია.

კ. გუცკოვი (1811 — 1878) — ცნობილი გერმანელი მწერალი და დრამატურგი — გერმანიის რადიკალურ-ბურჟუაზიული ლიტერატურის თვალსაჩინო წარმომადგენელია. იგი შედიოდა XIX საუკუნის პირველ ნახევარში გერმანიაში „ახალგაზრდა გერმანიის“ სახელწოდებით დაარსებულ ლიტერატორთა ჯგუფში, სადაც ხელმძღვანელის და მეთაურის როლს ასრულებდა. ამ ჯგუფმა გერმანიის ბურჟუაზიულ-რევოლუციური ლიტერატურის განვითარებაში ერთგვარი პროგრესიული როლი ითამაშა. პირველ პერიოდში გუცკოვი მემარცხენე ჰეგელიანელთა და ჰაინეს გავლენას განიცდიდა. მისი შემოქმედება ატარებდა ამ გავლენის ბეჭედს. კიდევ ამიტომ პრუსიის რეაქციულმა მთავრობამ ჯერ



„ურთელ აკოსტა“

დესანტოს

ვ. გომიზვილი



ურთიელ აკობთა

ნ. წაქარიძე

კიდე 1835 წ. აკრძალა „ახალგაზრდა გერმანიის“ ჯგუფის მწერალთა საერთოდ ყველა ნაწარმოები. მათ შორის ისეთებიც კი, რომლებიც ამ აკრძალვის შემდეგ, მომავალში შეიძლება დაწერილიყო! (როგორც ვხედავთ თანამედროვე გერმანიის ფაშიატებს შეუძლიათ ზოგი რამ ისწავლონ მათი „სახელოვანი“ წინაპრებისაგანაც), კერძოდ, გუცკოვი კი, თავისი ნაწარმოებისათვის „დაეშვებულ ვალში“, საპატიმროშიც ჩასვეს.

შემდეგ ხანებში, უკვე 1848 წ. ბურჟუაზიული რევოლუციის წინ, გუცკოვი შემარიგებლობის გზას დაადგა და არსებულის მოთმინებას ჰქადაგობდა. რითაც მალე „სასახლის დრამატურგის“ სახელიც კი დაიმსახურა.

პიესის დაწერისას დრამატურგი მნიშვნელოვნად დანცილდა დაკოსტას ცხოვრების ისტორიულ ქრონოლოგიას, ამბების განვითარების თანმიმდევრობას და მათ ურთიერთმოქმედებას; მან განიზრახა შექმნა გონების პროტესტის ხმით აღსავსე დრამა, რომელიც საერთო ხაზებში გადმოსცემდა დაკოსტას, როგორც ზოგად საკაცობრიო გმირის, სულელოვ ტრადიციას და მის დაუსრულებელ შეუბოვარ სწრაფვას ჰემმარიტებისაკენ.

ავტორმა შექმნა ისეთი სრულყოფილი მხატვრული სახეები, რომლებიც თეატრს და მსახიობს საშუალებას აძლევენ დიდი და ენერგიული მუშაობით აითვისონ და გახსნან

ისინი, გულწრფელად გადავიწილონ მძიბელი ადამიანის შინაგანი ბუნება, ჩაგვახედონ მის ბოხოქარ სულში; ეს ითქმის განსაკუთრებით ურთიელზე. რომელიც დრამატურგიაში მუდამ დარჩება ერთერთ ამაღელვებელ, დიდი სულიერი ემოციის ფიგურად ისე, როგორც დიდი იდეების, გონებისა და ჰემმარიტების ზეიმის მქადაგებელ ადამიანად.

გონების რევოლუციური პროტესტი—აი რა შეიძლება ეწოდოს საერთოდ „ურთიელ დაკოსტას“. კიდეც ამიტომ მიმართა მას ამ ათიოდე წლის წინათ კოტე მარჯანიშვილმა, როცა ის თავის ახალ თეატრს ჰქმნიდა. მარჯანიშვილს თეატრი ესმოდა არა მხოლოდ როგორც სანახაობა, არამედ როგორც დიდი რევოლუციური ზედმოქმედების იარაღი, როგორც სახალხო ტრიბუნა, როგორც მუშათა კლასის რევოლუციური ბრძოლების აქტიურად მონაწილე კოლექტიური ორგანო. ამდენად, შემთხვევითი არ იყო, რომ როცა თავისი თეატრის რეპერტუარს ჰქმნიდა, მან იქ საპატიო როლი მიანიჭა კლასიკურ დრამატურგიას, კერძოდ კი გუცკოვის „ურთელს“, რომლითაც ამ ათი წლის წინათ პირველად გამოვიდა მარჯანიშვილის თეატრი.

მაგრამ მარჯანიშვილმა ამ პიესასაც, ისე როგორც სხვებს, თავისებური, მარჯანიშვილისებური ბეგრა და ელფერი მისცა. პიესის შინაგანი დრამატიზმის კიდეც უფრო გამძაფრების მიზნით, მან ოდნავ გადაუხვია დრა-



„ურიელ აკოხტა“
შ. ლამბაშიძე

დეხსილვა

მატურგის მიერ არჩეულ გზას მოქმედების განვითარებისას და, მისთვის ჩვეული სისადავის ვხით სიარული არჩია. კერძოდ, პირ-



„ურიელ აკოხტა“
ხ. შორაქლიანი

ბენ აკიბა

ველ და მეორე მოქმედებაში მან მისი სკენების გადაჯგუფება, რითაც ერთმანეთს დაუახლოვა ამბების განვითარება და მომქმედ პირთა შორის მოსალოდნელი კონფლიქტები, მეტი სინათლე შეიტანა მათში. როგორც დამდგემლმა, მან აირჩია გზა სისადავისა და ნათელი ფერებისა, რაც ასე ახასიათებდა მარჯანიშვილის ყოველ დადგმას. ზედმიწევნით ეკონომიური, ოდნავ ესთეტიზირებული დეკორაციები, სადა მორთულობა, შინაგან სულიერ აფეთქებათა გადმოცემა ღრმად მოფიქრებული მუსიკა—ასეთი იყო საერთო ხაზები, რომლებშიაც მარჯანიშვილმა განახორციელა „ურიელის“ დადგმა. მთავარ შემსრულებლად, რომელთაც წილად ხვდათ ბედნიერება კოტეს ხელმძღვანელობით და დახმარებით გაეხსნათ პიესის გმირების სახეები, მან აირჩია უ. შ. ჩხეიძე—ურიელის როლში და ვ. ანჯაფარიძე—იედიის როლში, და ჩვენს სცენის ამ ნიჭიერ წარმომადგენელთა სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ მათი ბრწყინვალე შესრულება დიდ ზანს შერჩა სცენას და დღესაც ახსოვს საბჭოთა მაყურებელს, რომელიც ალტაცებული იყო მათი შესანიშნავი თამაშით.

მარჯანიშვილის თეატრმა, ახლა უკვე უმარჯანიშვილოდ, განიზრახა მისი ხელმძღვანელის ამ დადგმის აღდგენა. თეატრმა ეს განზრახვა უკვე სისრულეში მოიყვანა.

ამ აღდგენაში ურიელს ორი შემსრულებელი ჰყავს: პ. კობახიძე და ს. ზაქარიაძე. როგორც ერთისათვის, ისე მეორისთვისაც ურიელი ფრიად პასუხსავები როლია, არა მარტო გმირის რთული ფსიქოლოგიისა და შინაგანი დრამატიზმით აღსაქვების გამო, არამედ თვით ამ ახალგაზრდა მსახიობთა შემოქმედებითი ზრდის თვალსაზრისითაც. როცა მათ ამ მხრივ ვაფასებთ, უნდა აღვნიშნათ, რომ ორივე მსახიობმა (პ. კობახიძე წინადაც გამოსულა ურიელის როლში და ეს გაზოგვლა თავის დროზე დადებითად შეაფასა მაყურებელმა) წარმატებით გაართვეს თავი ამ რთულ როლს. კერძოდ, ეს შეეხება ზაქარიაძეს, რომლისთვისაც ურიელი პირველი დიდი ტრაგიკული როლია.

ურიელი ღრმად მოაზროვნე დამოუკიდებელი ადამიანია. იუდეიზმის მოძღვრებაზე აღზრდილი, ურიელი ჰგმობს რაბინების ტრადიციას და ცდილობს დაამსხვრიოს იგი.

„თქვენ გსურთ ბორკილი დაადეთ ჭკუას, ჩვენ გვინდა ვიყოთ თავისუფალი“ — ასეთია ურიელის ლეიტმოტივი. ამ გმირულ ლეიტმოტივს, რომლის განაღდებაც უდიდეს მსხვერპლს და ბრძოლას მოითხოვს, მიჰყვება ივდითისადმი სიყვარულის ღირიული ხაზი. ეს ორი შეურიგებელი რამ არის: ერთის მხრივ ბრძოლა ჭეშმარიტებისათვის, რასაც უეჭველია თან სდევს განდევნა და საქვეყნო დაწყველა, რელიგიის მსახურთა და მათ მიერ თვალახვეულ მორწმუნეთა საყოველთაო ზიზღი და სიძულვილი, და მეორე მხრით — სიყვარული ივდითისადმი, რაც შექმნილ გარემოებათა გამო, არ შეიძლება ურიელისათვის სასურველად დაგვირგინდეს, რადგან ამ შემთხვევაში მის წინააღმდეგ მოქმედებს არა მარტო ტრადიცია, არამედ სიმღიღრცე (ბენ-იოხაის სახით), რომელსაც მხარს უჭერს რელიგია. არ შეიძლება ამ წინააღმდეგობათა შერიგება, და ავი, ურიელიც და ივდიითიც, ერთად იღუბებიან უთანასწორო ბრძოლაში მას შემდეგ, რაც შეურიგებლის შერიგება სცადეს.

მსახიობს მონახული აქვს ეს ლეიტმოტივი. ზაქარიაძის ურიელი სწორედ ამ მომენტს აღნიშნავს ხაზგასმით, რადგან დღეს ჩვენთვის, საბჭოთა მკურებლისათვის, სწორედ ეს არის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და საყურადღებო. ურიელი ერთნაირად თბილი, ახლობელი და საყვარელი — როგორც მებრძოლი და როგორც პროტესტანტი — ასეთია იგი ზაქარიაძის განსახიერებით. მსახიობს მონახული აქვს ღირიული ხაზი ურიელის პიროვნებაში, რომელიც მაინცდამაინც არ ჩრდილავს მის მებრძოლ სულს. მაგრამ რამდენადაც ამ ღირიულ ხაზს ზაქარიაძე ანვითარებს შესაბამი ტონითა და ფერებით, იმდენად მას არ ჰყოფნის ძალა მთელი თამაშის განმავლობაში ერთნაირად ამაღლდეს ურიელის პროტესტანტულ აფეთქებამდე. მავ, ძლიერი და დამაჯერებელია მისი სულიერი დუდილი სინაგოგაში მონანიების



„ურიელ აკოსტა“
დენსანტოს გ. კოსტავა

სცენაში, სამაგიეროდ ძალზე დაწეულია მისი მოქმედების ტონი უკანასკნელ სურათში — სპინოზასთან საუბარში და ივდიითის თვითმკვლელობის შემდეგ. ამ უკანასკნელ სცენაში საქმე გვაქვს უკვე ერთგვარ სულიერ აფექტთან და მსახიობი სწორედ ამ მომენტს უსვამს ხაზს. იგივე უნდა ითქვას რაბინებთან შეხვედრის სცენაზედაც, რომელიც თავიდან ბოლომდე ერთნაირი სიძლიერით ვერ არის მოფიქრებული და განსახიერებული. საერთოდ, უნდა შევნიშნოთ, რომ მსახიობი მრავალ ცალკეულ ადგილას აღწევს ურიელის თითქმის ბრწყინვალე სრულყოფილ გავებას, მაგრამ მთელ თამაშზე ამის თქმა ჯერჯერობით ნაადრევია, მით უმეტეს, რომ საერთოდ როლი მსახიობის შესრულებაში ერთბაშად არ აღწევს სრულყოფას, არამედ თანდათან ქანდაკდება და იკვეთება. წარმატება ძირითადად მიღწეულია, მაგრამ საჭიროა კიდევ და კიდევ გულმოდგინე და ბეჯითი მუშაობა, რომ მსახიობმა შექმნას ურიელის სავსებით დასრულებული, სრულყოფილი სახე. ზაქარიაძის ახლანდელი წარმატებანი უკვე მოწმობს, რომ ის ამას შესძლებს.



ურეილის ეკლან ვზას ივდითის ნათელი ხახე აშუქებს. ივდითის სახით ჩვენ საქმე გვაქვს მალალი წრის ებრაელ ქალთან, რომელიც რელიგიური ტირანის პირობებშიც კი არ ღალატობს ნათელი გონების კარნახს და ადამიანური სიყვარულის მალალ გრძნობას. ვ. ანჯაფარიძის ივდიით—საბუთა მაცურებლისათვის კარგად ცნობილი, დასრულებული სახეა. მსახიობი მისთვის ჩვეული გულწრფელობითა და შინაგანი სისადავით ატარებს მთელ პარტიას ისე, რომ ძნელია სადმე ყალბი ადგილი და მთლიანობის რაიმე დარღვევა იგრძნო. ანჯაფარიძეს ივდიითი მოფიქრებული აქვს ადამიანური ემოციის უდიდესი დაქიმვით. მოფიქრებული აქვს როგორც ქალი და როგორც მებრძოლი—ადამიანი. მართალია, ივდითის ამ უკანასკნელ თვისებათა განხორციელებისას იგი ყოველთვის ჩერდება ერთგვარ „ქალურ“ საზღვარზე, მაგრამ ამ შემთხვევაშიაც კი მასში გამოსჭვივის ღრმა პატივისცემა აზრისადმი, უსაზღვრო თავგანწირვა (არამარტო სიყვარულის მიზეზით) ადამიანის ნათელი გონებისათვის.

ღამაშიდის დე—სილვა ძირითადი თვით დრამატურგის მიერ მოხაზულ ქარგას მისდევს. ამ შემთხვევაში ჩვენ დაწვრილებით არ შევიჩრდებთ ღამაშიდის თამაშზე, რადგან იგი თითქმის უნაკლოა, მაგრამ გვინდა შევგებოთ თვით დე—სილვას პიროვნების ტრაქტოვას. უნდა ითქვას, რომ გუცკოვმა, ისე როგორც სხვა შემთხვევაში, აქაც გადაუხვია ისტორიულ სიმართლეს, და ამავე რად, ვფიქრობთ, უკვე პიესის საზიანოდ. დე—სილვა გუცკოვმა დაგვიხატა როგორც თითქმის ურეილის მეგობარი, რომელიც, მისგან დამოუკიდებელ მიზეზთა გამო, იძულებულია, წინ აღუდგეს დაკოსტას. ღამაშიდესაც ძირითადად ამ ხაზით მიჰყავს თამაში. სინამდვილეში დე—სილვა არა თუ ოდნავ მაინც თანაუგრძნობდა ურეილს, არამედ მეთაურობდა რაბინების და სინაგოგას ლაშქრობას მის წინააღმდეგ. კერძოდ, დე—სილვა იყო ურეილის წინააღმდეგ მიმართული ტრაქტატის ავტორი, რამაც გამოიწვია დაკოსტას მკაცრი გამოსვლა დე—სილვას წინააღმდეგ

და მის მიერ რაბინების ტრადიციის დამოღობელი კრიტიკა; ხოლო ამას მოჰყვა ურეილის მეორე განდევნა. ამრიგად, აქ საქმე გვაქვს აშკარად შეურთებელ მტრეთან და მეგობრობისა და სათნობის არავითარ გრძნობაზე ლაპარაკიც კი არ შეიძლება. ვფიქრობთ, დრამისათვის უმჯობესი იქნება, თუ დე—სილვას შემსრულებელი ამ მომენტს მკაფიოდ გამოჰყოფს, რითაც ბევრად გააღრმავებს როგორც საერთოდ პიესის, ისე, კერძოდ, დე—სილვას და ურეილის ბრძოლის შინაგან დრამატუზმს.

დანარჩენ შემსრულებელთაგან, რომლებიც საერთოდ თავიანთი თამაშით დამაკმაყოფილებელნი და მიმზიდველნი არიან, ცალკე უნდა შევიჩრდეთ გ. კოსტავას და ალ. ჟორჯოლიანზე. კოსტავა, ისე როგორც გოძიაშვილი, დე—სანტოსის შესრულებაში ხაზს უსვამს გმირის გარეგნულ მხარეს და ასეთივე სისრულით არ ხსნის მის შინაგან ბუნებას, მის ხასიათს; ხოლო ისეთი სახის შესრულებისას როგორც არის დე—სანტოსი,—გაბოროტებული რაბინიზმის წარმომადგენელი, იუდეიზმის ბრმა და ერთგული მსახური.—საჭიროა მსახიობმა ყურადღება მიაქციოს არა მარტო მის გარეგნულ მხარეს, არამედ უმთავრესად მისი შინაგანი ბუნების გადმოცემასაც.

ბრწყინვალეა ჟორჯოლიანის თამაში ბენ—აიბას როლში. სინაგოგის გამოთავყენებული, მიხრწნილი მსახური, აზრისა და გონების უნდარბი, რომლის წინ ურეილის მსგავსს მრავალს გაუვლია და მოუწინააღმდეგებია,—ასეთია მისი ბენ—აიბა. პირდაპირ შემზარავ სარკაშმად ვაისმის მისი სიტყვები, მიმართული ურეილისადმი: „ყოფილა, დიად, ხშირად ყოფილა“. ამ სიტყვებში იგრძნობა იუდეიზმის სიმაგრეც და სისუსტეც. მაგრამ ჟორჯოლიანის პირში ეს სიტყვები იძენენ ახალ, ბენ—აიბასათვის როგორც რაბინთ-უხუცესისათვის თუმცა არასასურველს, მაგრამ მსახიობისათვის მეტად საჭირო და მნიშვნელოვან თვისებას—იუდეიზმისა და სინაგოგასადმი გესლიანი დაცინვის თვისებას.

შემსრულებელთა ამ კარგ კოლექტივში, სადაც უნდა აღვნიშნოთ აგრეთვე ელ. ლო-

ნაურის (ესთერი) და დ. ჩხეიძის (მანასე) მოფიქრებული თამაში, ერთგვარი დისონანსი შეაქვეს მ. სულთანიშვილს (ბენ—იოხაი). ცივი, მეტად ცივია მისი თამაში. ამავე დროს მსახიობს აქვს საშუალება უღარესად აქტიურად გამოამყვანოს თავი ამ როლში. ბენ—იოხაის სახით ჩვენ საქმე გვაქვს ურიელის არა ზარტო იდეურ და პირად მოწინააღმდეგესთან. რომელიც მას ივდიოთის ხელს ეცილება, არამედ მდიდარ ებრაელთანაც, აღმავალი საეპქრო ბურჟუაზიის წარმომადგენელთან, რომელმაც იცის ფულის ძალა. დიდია თვით ბენ—იოხაის შინაგანი სულიერი მღელვარების ამპლიტუდა: ურიელთან და ივდიოთისთან პირველი მუნჯი შეხვედრიდან, ვიდრე ივდიოთის თვითმკვლელობამდე. მაგრამ, სამწუხაროდ, მსახიობი თითქმის ყველგან ერთნაირია, ყოველთვის ერთსადაიმავეს განიცდის, უფრო სწორად, თითქმის არაფერს

არ განიცდის და ერთგვარი სიცხე ამოჰყავს იმ ქარიშხალში, რომელიც სცენაზე ტრიალებს. სულთანიშვილი ნიჭიერი მსახიობია და არ შეიძლება ითქვას, რომ სათანადო ხელმძღვანელობის პირობებში მან ვერ დასძლიოს ბენ—იოხაის როლი. მაგრამ ეტყობა, ან მსახიობს სწორად ვერ გაუგია ბენ—იოხაის ბუნება და მისი ხასიათის შემცდარი ტრაქტოვკის გზას დასდგომა, ან საკმაოდ არ უმუშავნია როლის დაძლევისათვის და მხოლოდ ზოგიერთ უმნიშვნელო ხაზებში გვიჩვენებს მას დამუშავებულსა და მოფიქრებულს. ვიმედოვნებთ, ამ ნაკლს სულთანიშვილი გამოასწორებს.

არაფერს ვამბობთ მხატვრობასა და მუსიკაზე, რადგან, როგორც აღვნიშნეთ, ერთიც და მეორეც მთლიანად მიჰყვება კ. მარჯანიშვილის მიერ მოფიქრებულ ხაზს და ხელს უწყობს ამ ღირსშესანიშნავი სპექტაკლის საერთო წარმატებას.



„ურიელ აკოსტა“-ს მეოთხე მოქმედება, პირველი დადგმის შემადგენლობა მარცხნიდან: ურიელი—უშანგი ჩხეიძე, დესილეა—შ. ლამბაშიძე, დესანტოს—გ. კოსტავა და ბენიოხაი—მ. სულთანიშვილი

შალვა ალხაიჯიანი

მიქელანჯელოს ქანდაკებანი

375 წლის წინად ქ. რომში გარდაიცვალა მსოფლიოს უდიდესი მოქანდაკე, მხატვარი, არქიტექტორი, პოეტი და სამხედრო ინჟინერი მიქელანჯელო ბუონაროტი.

დიდა მიქელანჯელოს კულტურული მემკვიდრეობა. აქ ჩვენ შევხვებით მიქელანჯელოს მხოლოდ, როგორც მოქანდაკეს. მართალია, ძნელია მიქელანჯელოს მთლიანი შემოქმედების ასე დაყოფა, მაგრამ ვარდა მისა, რომ მიქელანჯელო თვითონ თავის თავს ყოველთვის უწოდებდა მოქანდაკეს, როგორც ეს მის მრავალ წერილებიდან სჩანს, მთელი მისი შემოქმედებაც ღრმა პლასტიურობის გრძნობით ხასიათდება.

მიქელანჯელო უმთავრესად და ძირითადად მოქანდაკეა. მის მხატვრობაში უსათუოდ პლასტიკის პრინციპები გამოსჭვივის. ფიგურები დახატულია, როგორც ქანდაკებანი. არქიტექტურაშიაც კი, ის ანვითარებდა ქანდაკების პრინციპებს. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მიქელანჯელო არა ნაკლებ დიდი მხატვარია. მის შემოქმედებაზე მრავალი მხატვარი სწავლობდა და მან უდიდესი გავლენა მოახდინა მსოფლიო მხატვრობის შემდგომ განვითარებაზე. (კარავაჯო, რიბრა, რუბენსი და სხვ.).

მიქელანჯელო დაიბადა ფლორენციელი მონაპართლის ოჯახში ტოსკანის პატარა ქალაქ კაპრეზეში 1475 წლის 6 მარტს. რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ უკვე სახელგანთქმული მიქელანჯელო ეუბნებოდა ჯორჯო ვაზარის: „ჯორჯო, ყველაფერი, რაც კარგია ჩემს ნიჭში, მიღებული მაქვს თქვენს მშობლიურ არეცოს რბილ ჰავისაგან, ჩემი ძიძის რძისაგან კი ამოვიღე საჭრისი და ურო, რომლითაც ვქმნი ჩემს ქანდაკებებს“. აქ მიქელანჯელო ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ მისი ძიძა იყო სოფელი დედაკაცი ქვისმთელის ცოლი, რომლის რძით

შას თითქოს ჩაენერგა სიყვარული და ლტოლვა ქანდაკებისადმი.

საკვირველია ჭაბუკი მიქელანჯელოს სწრაფი შემოქმედებითი ზრდა. ჩვეულებრივ მოწაფეობის ხანა დიდხანს გრძელდება ხოლმე. ამის მაგალითები მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში ბევრია. ჭაბუკ მიქელანჯელომ, 16 წლისამ უკვე შექმნა ისეთი ბარელიეფი, რომლითაც იგი თითქმის სრულყოფილ ოსტატად გვევლინება. ფაქტია, მიქელანჯელომ ადრე გამოავლინა თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი. მაგრამ არ შეიძლება ზოგიერთი მკვლევარივით გვერდი ავუხვიოთ იმ ოთხ თუ ხუთი წლის სწავლებას, რომელიც ჭაბუკმა გაატარა ჯერ მხატვრის და შემდეგ მოქანდაკის სახელოსნოში.

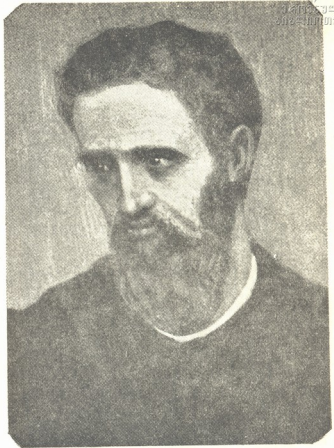
1488 წლის აპრილში 13 წლის მიქელანჯელო მამამ მიაბარა ფლორენციელ დიდ მხატვარს დომენიკო გირლანდიოს სახელოსნოში. პატარა მიქელანჯელომ ბავშვობიდანვე გამოიჩინა დამოუკიდებელი და ჯიუტი ხასიათი. თუმცა მამამისი და ბიძები კატეგორიული წინააღმდეგი იყვნენ მათი შვილის და ძმისწულის მხატვრად გახდომისა, მაგრამ მიქელანჯელოს დაუმეგობრდა ფრანჩესკო გრანაჩი, რომელიც უკვე სწავლობდა გირლანდიოს სახელოსნოში, მან ბავშვი ჩაითრია და მიქელანჯელომ თავისი ვაიტანა.

უსათუოდ დიდი მნიშვნელობა უნდა მივაკუთვნოთ იმ გარემოებას, რომ მიქელანჯელომ ერთი წელი მაინც გაატარა გირლანდიოს სახელოსნოში. გირლანდიო—დიდი რეალისტი იყო, და ცხადია, რეალიზმის პირველი გაკვეთილები მიქელანჯელომ მისგან მიიღო. სწორედ მაშინ, როდესაც მიქელანჯელო მიებარა მის სახელოსნოში, გირლანდიო ქმნიდა თავის სახელგანთქმულ ფრესკებს სანტა-მარია-ნოველაში. ჩვენამდის მო-

ადწია ცნობამ, რომ გირლანდაიოს ერთერთ ფრესკაში, სახელდობრ „ლეთისმშობლის ტაძრად მიყვანებაში“ კიბეზე მჯდარი შიშველი ადამიანის ფიგურა 14 წლის მიქელანჯელოს მიერ არის დახატული. არ შეიძლება, რომ მიქელანჯელოს გირლანდაიოსთან ყოფნისას არ შეესწავლა ფრესკული ტექნიკა. იგი უმთავრესად ნახატზე მუშაობდა და, როგორც ვაზარი ამბობს, აქ შეითვისა „დახატვის ახალი მანერა“.

იმ დროს ფლორენცია თუმცა გარეგნულად მონარქიას არ წარმოადგენდა, მაგრამ 1434 წლიდან ქალაქის მართველი იყო ბანკირების მდიდარი სახლის მედიჩების გვარი, რომლის წევრები მემკვიდრეობით „მეფობდნენ“ ფლორენციაში. ეს მედიჩები ხელოვნების და ლიტერატურის დიდი მეცენატები იყვნენ და მართლაც მათი ტირანიის ქვეშ გაიფურჩქნა და უდიდეს მწვერვალებს მიაღწია იტალიური რენესანსის ხელოვნებამ. ამ გვარის უკანასკნელი დიდი წარმომადგენელი იყო ლორენცო მედიჩი (1469—1492), რომელიც გარდა იმისა, რომ ხელოვნებას და ლიტერატურას მეცენატობდა, თვითონაც გამოჩენილი პოეტი იყო;—მისი ლექსები ახლაც ითვლებიან იტალიური ლირიკის მარგალიტებად.

ლორენცოს კარზე ბრწყინავდნენ ისეთი ფიგურები, როგორც მხატვარი სანდრო ბოტიჩელი და პოეტი ანჯელო პოლიციანო. პოეზიამ და მხატვრობამ დიდ წარმატებას მიაღწია. სამწუხაროდ, ასეთი სურათი არ იყო ქანდაკების დარგში. მართლაც, კვატროჩენტომ თითქმის ამოსწურა ფლორენციელი ხალხის მოქანდაკეთა ნიჭი: გიბერტი გარდაიცვალა 1455 წ., დონატელო 1466 წ., ლორენცოს მართველობის დროს კი ლუკა დელა როზია — 1482 წ., ვეროკიო—1488 წელს. დონატელოს მოწაფე ბერტოლოდო, რომელსაც ლორენცოს ბაღში სან-მარკოში ქანდაკების სახელოსნო ჰქონდა, უკვე 69 წლის მოხუცი იყო და მას არცერთი ნიჭიერი მოწაფე არ ჰყავდა. ამისათვის ლორენცომ მიმართა, როგორც ვაზარი მოგვითხრობს, გირლანდაიოს. რათა მას გაეგზავნა სან მარკოს ბაღში თავისი საუკეთესო მო-



მიქელანჯელო

წაფეები. გირლანდაიო თავიდანვე ატყობდა მიქელანჯელოს პლასტიურობის ნიჭს და ამიტომ ის გააგზავნა.

1489 წელს ახალგაზრდა მიქელანჯელო ერთბაშად მოხვდა იტალიური რენესანსის ცენტრში. მაგრამ აქ იგი არ დაიბნა. პირიქით, მან იგრძნო, რომ მოხვდა სწორედ იქ, სადაც უნდა მოხვედრილიყო—ანტიკური ხელოვნების იმდროინდელ ყველაზე საუკეთესო კოლექციონერის ბაღში. მიქელანჯელომ დაიწყო მეცადინეობა ბერტოლოდოს ხელმძღვანელობით. მრავალი ანტიკურ ბიუსტებს და ქანდაკებებს ხედავდა ახალგაზრდა მიქელანჯელო და ხარბად ეწაფებოდა სწავლას. აქ ასრულებდა ასლებს ბერტოლოდოს სამუშაოებიდან. თინხის პატარა ქანდაკებებს, დახატა ნახშირის ტრიტონი თავისი საგარეუბნო სახლის კედელზე (ახლა მიქელანჯელოს ვილა სეტინიანოში) და 1490 წელს ფავენის ანტიკურ თავიდან გადმოიღო მარმარილოზე ნილაზი. ფავენის თავი



მიქელანჯელო

„დავითი“

მოხუცებული, დანაოკებული პირისახით, ცხვირმოკვეთილი და მოღიმარი იყო. თავის ნიღაბში მიქელანჯელომ ფაენს პირი დაულო. რითაც კბილები გამოუჩინა. ერთ მშვენიერ დღეს ლორენცომ დაათვალიერა მიქელანჯელოს ფაენი, დიდ ალტაცებაში მოვიდა, მაგრამ აქვე ხუმრობით დასძინა: „შენ უნდა გცოდნოდა, რომ მოხუცებს ყველა კბილები მთელი არა აქვთ, ყოველთვის რამდენიმე აკლიათო“. და რა წამს ლორენცო წავიდა, მიქელანჯელომ ფაენს ერთი კბილი ჩაუმტრია. ლორენცმა აიყვანა მიქელანჯელო სრულ პანსიონზე და ჯამაგირიც კი დაუნიშნა.—5 ღუკატი თვეში.

პირველი სერიოზული ნაწარმოები მიქე-

ლანჯელოსი იყო მთლიანი მარმარილოდან გაკეთებული ბარელიეფი „ენტაპორქის ბრძოლა“ (1491 წ.). რომელიც მან გამოაქანდაკა ანჯელო პოლიციანოს რჩევით. პოლიციანო ანტიკური ქვეყნის ღრმა მცოდნე და ნიჭიერი ფილოლოგი იყო. პოლიციანოს ძალიან შეუყვარდა ნიქელანჯელო და მისცა მას სიუჟეტი ოვიდიოსის „მეტამორფოზებიდან“ მეფე პერიფოსის ქორწილზე კენტავრების დაცემისას. 16 წლის მიქელანჯელომ ბრწყინვალედ შეასრულა ეს ამოცანა. აქ მან პირველად, კლასიკური მითოლოგიის სიუჟეტზე, შესძლო მოძრაობის ძლიერების და ადამიანის შიშველი ტანის სიმართლით გადმოცემა. მოცემულია ადამიანის ერთმანეთზე ვადაბმული მღელვარე, შიშველი ტანის გროვა, გაშიშვლებული ხელები, ამოხნეტილი მკერდები, მხრები სხვადასხვა რაკურსში. ბარელიეფი ხიბლავს მყურებელს ბრძოლის ძლიერი რიტმით და ადამიანის ტანის სილამაზის დემონსტრაციით.

ლორენცოს წრეში მიქელანჯელომ დაპყრო ორი წელი. ეს იყო ლორენცოს და, მისთან ერთად ფლორენციის დიდების უკანასკნელი წლები. მიქელანჯელომ აქ მიიღო დიდი სტიმული შემოქმედებისათვის და გამოიტანა ანტიკური ხელოვნების ღრმა ცოდნა. ლორენცოსთან ყოფნის დროს ეკუთვნის აგრეთვე ბარელიეფი „მადონა კიბესთან“, რომელიც გამოქანდაკებულია მიქელანჯელოს მიერ ანტიკური და დონატელოს ბრტყელი რელიეფების მსგავსად: დედა უძრავია, სერიოზულად იცქირება პირდაპირ, სახე და ფიგურა პროფილშია მოცემული, ზის კიბის დასაწყისში. მკერდში ჩახუტულ ბავშვს სძინავს. ეს ბარელიეფი დასაწყისი იყო მიქელანჯელოს შემოქმედებაში მადონების ახალი ტიპის შექმნისა.

ლორენცოს სიკვდილის შემდეგ, ფლორენციაში პოლიტიკური ცხოვრება მეტად აირია. ერთის მხრივ ფლორენციაში დამკვიდრდა სავანაროლას დემოკრატიული თეოკრატია, მეორეს მხრივ საფრანგეთის მეფე შარლ VIII დიდძალი ჯარით იტალიას წაღვეკვას უჭადა. მიქელანჯელომ 1494 წელს ბოლონიაში ამოჰყო თავი.

ბოლონიაში ყოფნას დიდი მნიშვნელობა უძლევს მიქელანჯელოს შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. აქ იგი გაეცნო ცნობილ მოქანდაკე ჯაკოპო დელა კვერჩიას (1374—1438). კვერჩიას ქანდაკებებს ახასიათებს დრეკადი კუნთები, ღონიერი ტორსი და მსხვილი ნაკვთები. გარდა ამისა, ადამიანის ფიგურისადმი ინტერესი, ძლიერი ღრმა გრძობა და ფორმების გრანდიოზულობისადმი მისწრაფება ყველა ეს აახლოვებს კვერჩიას მიქელანჯელოსთან. და უკანასკნელი სწავლობს მის ქანდაკებებზე. ბოლონიაში ყოფნის დროს მიქელანჯელომ შეასრულა „ანგელოზი კანდელაბრით ხელში“, მაგრამ ამ ქანდაკებას არაფერი რელიგიური არ ახასიათებს და იგი უფრო ახალგაზრდა ჰერკულესია, ვიდრე ქრისტიანული ანგელოზი. შემდეგ ორი ქანდაკება შეასრულა „წ. პროკულესი“ (ფლორენცია) და „წ. პეტრონიუსი“ (ბოლონია).

1495 წელს მიქელანჯელო დაბრუნდა ფლორენციაში, როდესაც შარლ VIII საფრთხე ფლორენციას ასცილდა. სავანაროლას ფანატიკოსობას მიქელანჯელო არ გაჰყვა, მაშინ როდესაც ისეთი დიდი მხატვრები, როგორც ბოტიჩელი და ფრა-ბარტოლომეო, სავანაროლას გავლენის ქვეშ მოჰყვნენ. მიქელანჯელო ისევ წარმართული თემებით არის გატაცებული და აქანდაკებს „მძინარე კუბიდონს“ (ტურინი) ანტიკურის ისეთის მსგავსებით, რომ მრავალს იგი ანტიკური ქანდაკება ეგონა.

დიდხანს არ რჩება მიქელანჯელო ფლორენციაში და 1496 წლის ივნისში ჩადის რომში, სადაც რჩება 1501 წლამდე. რომში მიქელანჯელომ გააკეთა „დიდი კუბიდონი“ (ლონდონი), „მთვრალი ვაკხი“ (ფლორენცია), „მომაკვდავი აღონისი“ (ფლორენცია) და „პიეტა“ (რომი).

დიდი რეალისტური ძლიერებით არის გამოქანდაკებული „მთვრალი ვაკხი“. როგორც თანამედროვენი ამოწმებენ, იგი რეალური მოდელიდან ყოფილა გამოქანდაკებული. სრული რბილი ფორმები, ტანის ნაწილების ლამაზად დაწყობა; გამოწვდილ მარჯვენა ხელში უქავია ღვინით სავსე თასი, ქვემოდ



მიქელანჯელო „მოსე წინასწარმეტყველი“

დაშვებულ მარცხენა ხელში უჭირავს ყურძნის მტევანი, რომელსაც მოპარვით სუამს პატარა სატირი.

მაგრამ პირველ დიდმნიშვნელოვან ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს „მწუხარე ღვინისმშობელი“ (პიეტა). ამ ნამუშევრით მიქელანჯელომ დიდი სიახლე შეიტანა ქანდაკებაში. მანამდე მოქანდაკეები და მხატვრები მადონას იძლეოდნენ მტირალს, მწუხარებით და სასოწარკვეთილებით აღსავსე სახით. მიქელანჯელომ გაბედულად დაარღვია ეს ძველი ტრადიცია და მოგვცა ლამაზი, ახალგაზრდა ფლორენციელი ღვინის სახე. ბეერს



მიქელანჯელო

„გამარჯვებული“

უსაყვედურებდნენ მიქელანჯელოს, რომ მან დედა თითქმის ისეთივე ახალგაზრდად წარმოადგინა, როგორც მისი შვილი (ქრისტე). მაგრამ, ეს მოქანდაკემ შეგნებულად ჩაიდინა. უმოძრაო სახე, თავდაშვებული, და მხოლოდ ქვეითკენ დახრილი მარცხენა ხელი მკერმეტყველურად ანსახიერებს ჩუმ მწუხარებას. მშვენიერი, ანტიკური შვილი, მკვდარი, გაწოლილა დედის მუხლებზე. მარჯვენა მხარი აწეული აქვს, თავი უკან გადახრილი. შიშველი ტანი ისეა გამოქანდაკებული, რომ ჩონჩხის ზემოდან გამოიჩინება კუნთები და ვენები (ვაზარი). დედის ტანისამოსი საესეა ნაოკებით, რისგანაც იქმნება ნათელი ტეხილები და ღრმა ჩრდილები. ქანდაკება მთლი-

ანად დიდ შთაბეჭდილებას სტოვებს. დედის მწუხარება დიდის დრამატიზმით არის გადმოცემული. მასურებელი გრძნობს ღრმა ადამიანურობას.

ოჯახური საქმეების გამო მიქელანჯელო 1501 წლის გაზაფხულზე დაბრუნდა შობილიურ ფლორენციაში. 1501—1505 წლები მისი შემოქმედების აღმავლობის პერიოდი. აქ მან გამოაქანდაკა დიდი მარმარილოს ლოდისაგან „დავითის“ მონუმენტი 5 მეტრის და 22 სანტიმეტრის სიმაღლისა. ვაზარის თქმით „დავითით“ „მან დაჩრდილა ახლობელ და ანტიკურ, რომელ და ბერძენ მხატვრების ყველა ქანდაკების დიდება“. დავითი შორიდან მოახლოვებულ მტერს აცქერდება და მზად არის ბრძოლისათვის. „დავითში“ მიქელანჯელომ გამოხატა თავისი ხალხის გმირული ღტოლვა თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისაკენ. გაშიშვლებული ტანის პერკულესური მუსკულატურა, უშველებელი ძალა და სიმარჯვე, რითაც მან გაიმარჯვა საშინელ მტერზე — გოლიათზე, ძლიერი თავი, ამაყი გამოხედვა და პოზაში თაღამი ვაზედულობა — ყველა ეს უდიდესი რეალიზმის და ხალხურობის გამოხატველად ჰქმნის „დავითს“.

გარდა „დავითისა“ მიქელანჯელომ გამოაქანდაკა „ბრიუგეს მადონა“ (ბრიუგე), „მადონა ტადეი“ (ლონდონი) და „მადონა პიტი“ (ფლორენცია). ყველა ამ მადონაში უფრო მეტი ძლიერებაა, ვიდრე სინაზე, მეტი დრამატიზმი, ვიდრე ელეგიურობა, ისინი უფრო ხორციელნი არიან, ვიდრე სულიერნი.

„ბრიუგეს მადონაში“, კვარტოჩენტოს ოსტატებთან შედარებით, ახალი ის არის, რომ მიქელანჯელოს კომპოზიციაში ბავშვი დედის მუხლებს შორის დვას. შესანიშნავად არის გადმოცემული დედის სულიერი განწყობილება. „ბრიუგეს მადონა“ მთელი გადატრიალება ქანდაკებაში და მხატვრობაში. „მადონა ტადეიში“ მიქელანჯელო იძლევა ქალის სილამაზის ახალ ტიპს. ეს სოფლის ქალის ტიპია, რომელსაც არაფერი საერთო არა აქვს არისტოკრატიულ მადონებთან. იქნებ აქ მიქელანჯელოს მოაგონდა თავისი ძიძა, ქვისმთლელის ცოლი.

პაპი იულიოს მეორის აკლდამისათვის მიქელანჯელომ გააკეთა ორი „მონა“, რომელიც ახლა ლუერშია (პარიზი): „აჯანყებული მონა“, „მომაკვდავი მონა“ (1513) და დიდებული ზონუმენტი „მოსე წინასწარმეტყველისა“ (1515 — 1516).

„მოსე“, „დავითის“ შემდეგ, ყველაზე პოპულარული ნაწარმოებია. ამ ქანდაკებაში გამოსახულია მოსე, როგორც ხალხის მრისხანე წინამძღოლი. ძალა გამოიხატება არა მარტო პოზაში და ტანის ნაკვეთების სიმძლავრეში, არამედ იმ არაჩვეულებრივ სულიერ ენერჯიაში, რომელიც აღბეჭდილია მის სახეზე და განსაკუთრებით კი მის ცეცხლით სავსე თვალებში. პლასტიკის თვალთახედვით, „მოსე“ ახლაც ყველა მხატვრის განცვიფრების და შესწავლის ობიექტს წარმოადგენს.

იულიოსის აკლდამაზე მიქელანჯელო ხან-გამოშვებით მუშაობდა 1513 წლიდან 1545 წლამდე. გეგმით გათვალისწინებული იყო 40 ქანდაკების გაკეთება, მაგრამ მიქელანჯელომ ამ აკლდამისათვის გარდა „მოსესი“, „გააკეთა მხოლოდ „ლია“, „რაბილი“ და „გამარჯვებული“. უკანასკნელი ქანდაკება მეტად დამახასიათებელია მიქელანჯელოს მანერიისათვის. ამ ქანდაკებით მან შექმნა ერთერთი ულამაზესი თავი ქანდაკებაში. რაც შეეხება ჭაბუკის შიშველ ტანს, აქ გამოსჭვივის ღრმა ცოდნა ანატომიისა. ვერტიკალურად ამართული ფიგურა გამარჯვების სიმღერის შთაბეჭდილებას იძლევა.

1520 წლიდან 1534 წლამდე მიქელანჯელო მუშაობს მედიჩის კაპელაზე. აქ მან შექმნა მედიჩის აკლდამებისათვის შესანიშნავი ქანდაკებანი.

ჯერ ერთი, მიქელანჯელომ უარყო ძველი ქრისტიანული ტრადიცია აკლდამების აგებაში. მან ანგელოზების და წმინდანების ნაცვლად შექმნა ადამიანის ქანდაკებანი, რომელთაც დაარქვა „დღე“, „ღამე“, „განთიადი“ და „დაისი“. მიშელ რეიმონის სიტყვით „მედიჩის აკლდამები — ეს იტალიის თავისუფლების აკლდამებია“; და მართლაც, მიქელანჯელომ ამ აკლდამებით გამოხატა იტალიის ხალხის ტანჯვა და უბედურობა, რო-



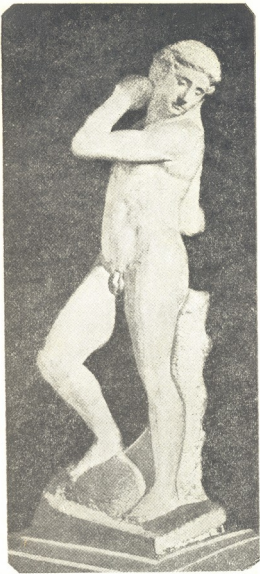
მიქელანჯელო „მოვრალი ვახი“

მელიც მას ხედა წილად ფეოდალური რეაქციის გამეფების შემდეგ.

რომენ როლანის თქმით: „იგი ხედავდა სამშობლოს დამონებას, მის წინაშე იტალია უცხოელთა მონობის უღლის ქვეშ მოხვდა, იგი ხედავდა როგორ კვდებოდა თავისუფლება, როგორ გაჰქრენ ერთი მეორის შემდეგ ადამიანები, რომლებიც მას ასე უყვარდა“.

ამ აკლდამებისათვის იყო აგრეთვე გამოხატული „მადონა მედიჩი“. იგი წარმტაც შთაბეჭდილებას სტოვებს. შვილი როგორც უცნაურად ზის დღის მუხლებზე, კორპუსი წინ აქვს გამოწეული. მაგრამ სახე უკან მიუბრუნებულია და ხელებით ჩასკიდებულია დედის გულმკერდს.

მიქელანჯელო არ მიეცა პესიმიზმს და რე-



მიქელანჯელო

„აპოლონი“

აქციის დროსაც შექმნა ძველი რომის რეკონსტრუქციონერის ბრუტის ბიუსტი (1537-1538). ამით კიდევ ერთხელ მტკიცდება სრული უსაფუძვლობა ზოგიერთ მკვლევარის იმ აზრისა, ვითომ თავისი ცხოვრების უკანასკნელ ათეულ წლებში მიქელანჯელოს შემოქმედება რელიგიურობის და მისტიციზმის ბრჭყალებში მოექცაო. ბრძოლის თემა—მთავარი თემაა მიქელანჯელოს მთელი ხელოვნებისა, და ამ თემას მან არ უღალატა. თავისი ცხოვრების უკანასკნელ წუთამდე და იმისა, რომ მიქელანჯელო ფლორენციის რესპუბლიკის დაცვაში ლებულობდა უშუალო მონაწილეობას 1529-30 წლებში, რეაქციის დროსაც მიქელანჯელო ბუნტარობას იჩენდა.

ანტიკური, კლასიკური სილამაზის და დიდების მცოდნე და თავყვანისმცემელი, მიქელანჯელო ყოველთვის იყო ახალის მაძიებელი, ნოვატორი და ძველ ღირებულებათა გამანადგურებელი.

უკანასკნელ მის ნაწარმოებებს „ფლორენციის პიეტა“ (1550-1555) და „პიეტა რონდანინი“ (1555-1564) ზოგი მკვლევარი მიქელანჯელოს მოხუცებულობის სისუსტის და უნიათობის სტილის გამომხატველად სთვლიან. მაგრამ ეს არ არის სწორი. მართალია, ორივე „პიეტა“ დაუმთავრებელი დარჩა, მაგრამ დაუმთავრებელი არ ნიშნავს სუსტს. ყოველ შემთხვევაში „ფლორენციის პიეტაში“ მოხუცი მიქელანჯელო ისევ ახალი სტილის ქანდაკებას იძლევა. შეიძლება ითქვას, რომ მიქელანჯელოს ჯერ არ შეუქმნია ისეთი ღრმა ადამიანური და ყველასათვის გასაგები ფიგურა, როგორც იმ ადამიანისა, რომელიც, ორი ქალის დახმარებით, ჩაკეცილ მუხლებით, ძლიერ დგას ფეხზე.

თავის უკანასკნელ ქანდაკებაზე—„პიეტა რონდანინი“ — მიქელანჯელო ცხოვრების უკანასკნელ დღემდე მუშაობდა. სამწუხაროდ, იგი დარჩა დაუმთავრებელი. მაგრამ მაინც შესამჩნევია როგორი მწუხარე სინაზით ჩასკიდებია დედა თავის შვილს, რომლის განშორება მას ვერ აუტანია. ჯერ კიდევ 1564 წლის 12 თებერვალს მთელი დღე მუშაობდა 89 წლის მიქელანჯელო ამ ქანდაკებაზე, ხოლო ექვსი დღის შემდეგ, 1564 წლის 18 თებერვალს გარდაიცვალა.

საჩ. ბასაშია

აღმსარებელი სერგეი-ქე გრიბოედოვი

110 წელიწადი შესრულდა მას შემდეგ, რაც ქ. თეირანში (ირანი) ვერაგულად მოკლეს რუსეთის შესანიშნავი პოეტი ა. ს. გრიბოედოვი. მისმა დაკარგვამ მთელი რუსეთის მოწინავე საზოგადოება შეაწუხა, რადგან ყველა გრძნობდა, რომ რუსეთის ხალხმა დაჰკარგა ძლიერი ნიჭის ადამიანი, შესანიშნავი დრამატურგი.

ალ. გრიბოედოვის ცხოვრება ხანმოკლე იყო; იგი არც მრავალფეროვანია, რომ ამით მის ბიოგრაფებს საშუალება მისცემოდათ დიდი მწერლის ბიოგრაფია ათასნაირი თავგადასავლებით აეჭრელებიათ. მისი ცხოვრება მარტივი იყო, მაგრამ ამავე დროს ფრიალ საყურადღებო, იმ მხრივ, რომ მისი აზროვნება მუდამ თავს დასტრიალებდა რუსეთის ხალხის კეთილდღეობას და მშობლიურ ლიტერატურას.

გრიბოედოვი დაიბადა 1797 წლის 4 იანვარს ქ. მოსკოვში. მისი მშობლები, მამა — სერგეი ივანეს ძე გრიბოედოვი და დედა — ანასტასია თედორეს ასული, იმდროინდელ რუსეთის უმაღლეს წრეებს, ეკუთვნოდნენ. თუმცა ქონებრივად არც ისე მდიდრები იყვნენ.

მშობლებმა გადასწყვიტეს ბავშვისთვის კარგი განათლება მიეცათ და თავიდანვე ისეთი პირობები შეუქმნეს, რომ ამ მხრივ მას არავითარი დაბრკოლება არ გადაღობებოდა. პატარაობიდანვე დაუჭირავეს მასწავლებელი. შეასწავლეს ფრანგული და ზოგიერთი სხვა ევროპული ენა, ლიტერატურა და მუსიკა, რაშიც ბავშვმა დიდი უნარი გამოიჩინა და მუსიკის თეორია ისე კარგად შეისწავლა, ისე კარგად გაიწრთვნა, რომ როცა წამოიზარდა თვითონ დაიწყო პიანინოსათვის იმპროვიზაციული ხასიათის ნაწარმოებთა შექმნა.



ა. ს. გრიბოედოვი

გრიბოედოვის მასწავლებლები იყვნენ: იმხანად შესანიშნავი სწავლული ენციკლოპედისტი პეტრო-ზილიუსი. კლასიკური მწერლობის დიდი მკოდნე უფლებათა დოქტორი იონი, რომელმაც ბავშვს შეასწავლა ლათინური და ბერძნული ენა.

1810 წელს ალ. გრიბოედოვი მოსკოვის უნივერსიტეტის ფილოსოფიური ფაკულტეტის საეთიკო-პოლიტიკური განყოფილების (შემდეგ იურიდიული ფაკულტეტი) თავისუფალ მსმენელად ჩაირიცხა. იგი მეცნიერებას დიდის ინტერესით დაეწაფა და ბევრსაც მეცადინებდა: ამ პერიოდში მასზე დიდი გავლენა მოახდინა ისტორიისა და ესთეტიკის პროფესორმა ბულიიმ, რომელიც გრი-



ზოდოვს ფილოსოფიასა და პოლიტიკურ მეცნიერებაში ამცადინებდა.

საფრანგეთის დიქტატორის ნაპოლეონ ბონაპარტის რუსეთზე შემოსევამ 1812 წელს, ახალგაზრდა გრიბოედოვზე გავლენა იქონია. მან გადაწყვიტა სამშობლოს დაცვაში მონაწილეობის მიღება და 17 წლის ყმაწვილი ჯარში ჩაეწერა ზოხალისედ. მას ომში მონაწილეობა არ მიუღია, რადგან პოლკი, რომელშიც ის ითვლებოდა, სათადარიგო იყო. უსაქმობამ, ოფიცრების აღვირახსნილმა ცხოვრებამ ყმაწვილზე გავლენა იქონია და ისიც ჩაითარა; მან ხელი მიჰყო დროსტარებას.. თვით პოეტი, როდესაც შემდეგ ამ დროს იგონებს, შემდეგ ამბობს: „მე ამ რაზმში სულ ოთხი თვე ვიყავი და ესლა უკვე მეოთხე წელიწადია ვიბრძვი და მაინც ვერ შევიძულ ცხოვრების წესიერ გზაზე დადგომამო“.

მიუხედავად ამისა, გრიბოედოვი ლიტერატურას მაინც ადევნებდა. თეატრს და თვითონაც შეეცადა მწერლობაში მიეღო მონაწილეობა. მან ამ პერიოდში ჟურნ. „ვესტნიკ ევროპის“ რედაქციას წერილებიც კი გაუგზავნა დასაბეჭდად, რომელსაც ჰქონდა საერთო სათაური „კავალერიის რეზერვების შესახებ“. მასზე დიდი გავლენა მოახდინა იმხანად ცნობილი დრამატურგმა შახოვსკოიმ. რომელიც პოლკში მასთან ერთად მსახურობდა. შემდეგ პოლკს თავი დაანება და გაემგზავრა პეტერბურგს. აქ იგი იმავე შახავსკოის მეშვეობით გაეცნო ლიტერატურულ წრეებს, დაუახლოვდა ხმელნიცკის, კატენინს, გრეჩს, ოლოვესკის და გადაჭრით გადასწყვიტა მწერლობის გზას დასდგომოდა. ამავე პერიოდში იგი გაიტაცა თეატრმა და მანაც მწერლობაში დრამატული ჟანრი აირჩია. 1815 წელს თარგმნა პიესა — „ახალგაზრდა ცოლ-ქმარი“. რომელიც იმავე წლის 29 სექტემბერს დაიდგა.

1816 წელს სამხედრო სამსახურს თავი დაანება და 1817 წელს გარეშე საქმეთა კოლეგიაში (გარეშე საქმეთა სამინისტრო) თარჯიმნის თანამდებობაზე დაინიშნა. 1818 წელს, როგორც ენების მცოდნე, დაინიშნა ირანში რუსეთის წარმომადგენლობის მდი-

ნად. 1821 წელს გადმოვიდა თბილისში და კავკასიის მთავარმართებელმა ერმოლოვმა თავის სამმართველოში „საგარეო საქმეთა ნაწილის“ მდივნად დაინიშნა. თუ როგორ ცხოვრობად გრიბოედოვი თბილისში და როგორ ატარებდა დროს, ამაზე ცნობილი ადოლფ ბერჟე შემდეგ მოგვითხრობს:

„იგი დაბინავდა სომხის ბაზარში მდებარე პატარა სახლის მეორე სართულში, სადაც ორი პატარა ოთახი ეჭირა. ბინის ფანჯრები გამოჭრილი იყო ჩრდილოეთისაკენ. საიდანაც იშლებოდა კავკასიის მთავარი ქედის წინახედი. ა. ს. გრიბოედოვი უმთავრესად თავის ბინაზე იყო ჩვეულებრივად მას აქაური ახალბი ეცვა. იგი ყველგან და ყველასთვის საყვარელი იყო და თბილისის საუკეთესო წრეების ოჯახებში დადიოდა. შინ ის მუსიკას ეწაფებოდა. აგრეთვე ვულმოდინედ განაგრძობდა ირანული ენის შესწავლას, თუმცა არ შეიძლება ითქვას, რომ მას კარგი ხელმძღვანელი ჰყავდა: ეს ხელმძღვანელი თბილისის ერთერთი აბანოს მფლობელი იყო“.

გრიბოედოვმა თბილისში ძირითადად დასრულა თავისი უმესანიშნავესი კომედია „ვაი ჭკუისაგან“.

1823 წლ. გრიბოედოვმა შევებულება აიღო და პეტერბურგს გაემგზავრა. აქ გაეცნო დეკაბრისტებს, მათთან მეგობრული კავშირი გააბა და ამავე წელს საბოლოოდ დაასრულა პიესა — „ვაი ჭკუისაგან“.

1825 წელს გრიბოედოვი ისევ თბილისს დაუბრუნდა და სამსახური დაიწყო.

1825 წელს დეკაბრისტების გამოსვლამ მისი ცხოვრების მიმდინარეობაზეც იმოქმედა: შესწავის შეთქმულებაში მონაწილეობის მიღება. 1826 წელს მთავარმართებელმა პეტერბურგიდან გრიბოედოვის დაპატიმრების შესახებ განკარგულება მიიღო. გრიბოედოვს ბინა გაუჩხრიკეს, დააპატიმრეს და მცველების თანხლებით პეტერბურგს გაგზავნეს. გამოძიების დასრულებამდე იგი პატიმრობაში იპყრებოდა. გამოძიებამ ბრალდება ვერ დაუმტკიცა და იგი ვანთავისუფლეს. ამის შემდეგ გრიბოედოვი კვლავ თბილისში და-



ნიშნის სამსახურში იმავე „გარეშე საქმეთა ნაწილში“.

ამ პერიოდში გრიბოედოვი ჩვენი პოეტის ალ. ჭავჭავაძის ოჯახს დაუახლოვდა, გაეცნო მის ქალს ნინოს და მათ შორის რომანული კავშირი გაიზარდა.

ირანთან წარმოებულ ომის შემდეგ, როცა საზავო მოლაპარაკება გაიმართა, მთავარმართებელმა რუსეთის წარმომადგენლად გრიბოედოვი დანიშნა. მოლაპარაკება რუსეთის სასარგებლოდ დასრულდა და დაიდგა თურქ-მენჩანის ხელშეკრულება. ხელშეკრულების დადების შემდეგ გრიბოედოვი პეტერბურგს ჩავიდა, სადაც მან ახალი დანიშვნა მიიღო: იგი დანიშნა ირანის სასახლის კარზე რუსეთის სრულუფლებიან მინისტრად. ასეთი დანიშვნით გრიბოედოვი ძლიერ შეწუხდა. მას არ უნდოდა ირანში გამგზავრება, რადაც წინაგრძობა უნდას ეუბნებოდა, მაგრამ თავი მაინც ვერ დააღწია და 1827 წელს ცვლავ დაბრუნდა თბილისში, — დაქორწინდა ნინო ჭავჭავაძის ასულზე და გაემგზავრა ირანში.

გრიბოედოვის წინაგრძობა გამართლდა. სამსახურის ასრულებასთან დაკავშირებით ირანის მაღალი თანამდებობის პირებმა მას ინტრიგა მოუწყვეს, რამაც ბოლოს მწვავე ხასიათი მიიღო და საქმე ტრაგიკულად დასრულდა: 1829 წელს, 30 იანვარს, ეს შესანიშნავი ადამიანი და მასთან ერთად მისი თანამშრომლები ქ. თეირანში ვერაგულად მოჰკლეს.

მისმა მეუღლემ საყვარელი ქმრის გვამი თეირანიდან თბილისში გადმოასვენა და მამა დაევიტის მთის კალთაზე დაასაფლავა.

ალ. გრიბოედოვი სწორდა პიესებს, უმთავრესად ლექსად. ლექსებს, კრიტიკულ და პუბლიცისტურ წერილებს.

მან დაწერა შემდეგი პიესები: „ახალგაზრდა ცოლ-ქმარი“ — კომედია ერთ მოქმედებად (გადმოაკეთა ფრანგულიდან 1815 წელს), „ინტერმედიის სინჯი“ — ინტერმედია ერთ მოქმედებად (1819 წელი). „რომელია ძმა, რომელია და“, ოპერა — ვოდევილი ერთ მოქმედებად. მუსიკა ეკუთვნის ვერსტოცკის (1824 წელი), „სტუდენტი“, კომედია ოთხ

მოქმედებად (1824 წელი) პ. კატენინის ერთად.

1823 წელს კი დაამთავრა უშესანიშნავესი ქმნილება „ვაი ჭკუისაგან“, კომედია ოთხ მოქმედებად.

გრიბოედოვს დარჩა ბევრი დაუმთავრებელი ნაწარმოები და მათ შორის ტრაგედია „ქართული ღამე“, რომლის შინაარსიც აღუბუღია საქართველოს ცხოვრებიდან და ეხება ჩვენში ყმებისა და ბატონების ურთიერთობას.

როგორც აღვნიშნეთ, მის ნაწერებში სცენაზე პირველად კომედია „ახალგაზრდა ცოლ-ქმარი“ დაიდგა. იდგებოდა მისი სხვა პიესებიც, გარდა კომედიისა — „ვაი ჭკუისაგან“.

„ვაი ჭკუისაგან“ პირველად თბილისში დაიდგა ერმოლოვის მთავარმართებლობის დროს საშინაო სცენაზე, ალექსანდრე ჭავჭავაძისა და პეტერ ბაგრატიონის სახლებში. წარმოდგენებს დაესწრენ მხოლოდ მოწვეული საპატიო სტუმრები და შინაურები. ხოლო რუსეთის სატახტო ქალაქებში მოსკოვსა და პეტერბურგში მისი დადგმა ცენზურამ 1825 წელს სასტიკად აკრძალა და თვით ავტორი ისე გარდაიცვალა, რომ მისი უშესანიშნავესი პიესის დადგმას ვერ მოესწრო. ასეთი მდგომარეობა გაგრძელდა თითქმის ოთხ წელიწადზე მეტი. „ვაი ჭკუისაგან“ პეტერბურგის სცენაზე პირველად გამოჩნდა 1829 წლ. 2 დეკემბერს, მაგრამ არა მთლიანად, არამედ პირველი მოქმედების ერთი სურათი. 1830 წლ. 5 თებერვალს დადგეს მესამე მოქმედება. ამ წარმოდგენაში ჩაცკის როლს ასრულებდა ცნობილი მსახიობი კარატინგინი, ფამუსოვს — რიაზანოვი, სოფიოს — სემიონოვისა (უმცროსი), მოლჩაონის — დიური და სხვ.

დიდი ცდისა და მიტქმა-მოთქმის შემდეგ ცენზურამ ნება დართო პიესა „შესწორებულია“ და ისე დაედგათ. ასეთი შესწორებით „ვაი ჭკუისაგან“ პეტერბურგის სცენაზე პირველად მთლიანი სახით 1831 წლის 26. იანვარს დაიდგა, ხოლო მოსკოვის სცენაზე იმავე წლის 27 ნოემბერს. ამ წარმოდგენაში ფამუსოვის როლს ასრულებდა სახელგანთქუ-



ლი მსახიობი შჩეპკინი და ჩაცკისას — არანაკლებ სახელგანთქმული მოჩალოვი.

ცენზურა კი „შეუსწორებლად“ ამ პიესის დაბეჭდვაც კი აკრძალა. ის მხოლოდ ნაწილ-ნაწილ იბეჭდებოდა, ხოლო მთლიანად ხალხში ხელნაწერების სახით ვრცელდებოდა. საინტერესოა ის მოვლენა, რომ „ვაი ჭკუისაგან“ მთლიანად პირველად უცხო — გერმანულ ენაზე გამოვიდა საზღვარგარეთ 1831 წელს, რუსეთში კი, მთლიანად თავისი საკუთარ სახით მხოლოდ 1861 წელს დაიბეჭდა.

კომედია „ვაი ჭკუისაგან“ კრიტიკის ქარცეცხლში ატარებს იმდროინდელ რუსეთის ე. წ. მაღალი საზოგადოების ცხოვრებას, საამჟაოროზე გამოაქვს იმდროინდელი ჩინოვნიკების უმეცრება, კონსერვატული აზროვნება, უთავებოლობა, გარყვნილება, მლიქვნელობა და მეჭრთამეობა. აქედან გამოდის ლოგიკური დასკვნა, რომ საჭიროა ასეთი ცხოვრება შეიცვალოს, ეს გადაგვარებული ადამიანები ისტორიის არქივს ჩაბარდეს და ისინი ახალმა ადამიანებმა შესცვალონ. ყველა ეს ფამუსოვები, რეპეტილოვები, სკალოზუბები, მოლჩალინები და ძმანი მათნი ახალი ცხოვრებისათვის გამოუსადეგარნი არიან, ისინი ახლებურად მოაზროვნე ადამიანებმა უნდა შესცვალონ... იმდროინდელ ჩინოვნიკთა უმრავლესობა ამ ტიპებში თავის ორეულს ხედვად და ამიტომაც შეიძლებს ეს კომედია.

„საზოგადოება ასე სასტიკად რად გაუგულისდა ღას (იგულისხმება კომედია)? იმიტომ, რომ ის იყო მწარე სატირა ამავე საზოგადოებაზე“ — ამბობს ბ. ზელინსკი.

სწორედ ამიტომ მათ „ვაი ჭკუისაგან“ ისარივით მოხვდათ გულში. ეს იყო მიზეზი, რომ ცენზურა კომედიას დევნიდა და შიგისეთი „შესწორებები“ შეჰქონდა, რომლებიც კომედიას ამახინჯებდნენ.

ალ. გრიბოედოვს იმდროინდელი ქართველი კულტურული საზოგადოება დიდად აფასებდა და პტივისციებით ეპყრობოდა. ქართველობაში მისი ავტორიტეტის განმტკიცებას პოეტ ალ. ჭავჭავაძის ოჯახთან დაახლოებამ შეუწყო ხელი. ეს გარემოება იყო ერთერთი მიზეზი, რომ კომედია „ვაი ჭკუისაგან“ პოპულარულ ნაწარმოებად გადაიქცა

და ხელთნაწერების სახით ხელიდან ხელში გადადიოდა. ცნობა არის დარჩენილი, რომ პიესის ხელთნაწერი ეგზემპლარები ქართლისა და კახეთის ოჯახებში იყო გავრცელებული და ინტერესით იკითხებოდა.

ბარონ როზენის, გოლოვინის და ნეიდგარტის მთავარმართებლობის დროს ის რამდენიმეჯერ უთამაშნიათ კიდეც მთავარმართებლის სასახლეში. როლების ამსრულებლები სცენის მოყვარენი იყვნენ.

იგი, როგორც აღვნიშნეთ, ალ. ჭავჭავაძის და პეტრე ბაგრატიონის სახლშიც წარმოუდგენიათ.

ქართველმა მწერლებმა მის თარგმნასაც მიჰყვეს ხელი. ზეცხრამეტე საუკუნის ქართული თეატრის ფუძემდებელმა გიორგი ერისთავმა დაიწყო მისი თარგმნა. თარგმანს სახელად უწოდა „უბედური ჭკუისაგან“, და თარგმნიდა ლექსად, მაგრამ სამწუხაროდ მუშაობა არ დაუსრულებია, მხოლოდ რამდენიმე ადგილი გადმოთარგმნა, რაც გამოქვეყნებული იქნა ჟურნალ „საქართველოს მოამბეში“ 1863 წლის დეკემბრის ნომერში.

კომედიას გამოუჩნდა მეორე მთარგმნელი. ეს იყო გიორგი ბეჟანის-ძე წინამძღვაროვი, რომელიც მსახურობდა სახაზინო პალატაში მაგდის უფროსის თანამდებობაზე. კომედიას მან ქართულად უწოდა „ვაი ჭკუისაგან“. თარგმნა პროზით 1853 წელს და იმავე წელს გამოსცა ცალკე წიგნად. ამ გამოცემას შესავალის სახით დართული აქვს „მოკლე მოთხრობა ალექსანდრ სერგეივ გრიბოედოვზე და მის კომედიაზე, პოლევიოს თხზულებისაგან ამოკრეფილი“, და გადმოღებული თვით მთარგმნელის მიერ, მისივე შენიშვნებით. წიგნს ბოლოში დართული აქვს თვით მთარგმნელის გ. წინამძღვაროვის — „დამატება“, სადაც ავტორი განგვიმარტავს თავის აზრს საერთოდ კომედიაზე და კერძოდ გრიბოედოვის ამ შესანიშნავ თხზულებაზე. მთარგმნელი „ვაი ჭკუისაგან“-ის შესახებ შემდეგ მოგვითხრობს:

„მოკლე მოთხრობის ბოლოს მოგახსენებთ უპატიოსნესო წამკითხველნო, რომ ამ კომედიას არაფერი წუნი არა აქვს რა. ამ კომედიაში არ არის მეთქი არაფერი



მეტი და არც ნაკლები. მართალია ამ კამედიას რუსულ ენაზე არაფერი წუნი არა აქვსრა. მე მოვახსენებთ დედანზე, არა თუ ჩემ თარგმანზე: ჩემ თარგმანს ექნება წუნი იმათთვის, ვისაც კარგად ესმის ეს კამედია რუსულ ენაზე. ამიტომ ექნება წუნი ქართლის ენაზე, რომ ძალიან ძნელია ამ კამედიის სხვა ენაზე ისე მშვენიერად გადმოთარგმნა, როგორც რუსულ ენაზე არის დაწერილი. მაგრამ ამასაც მოვახსენებთ, რომ ვინც არ იცის რუსული ენა და წიგნი, იმისთვის ძალიან კაი საკითხავი წიგნია. მე მითარგმნია საკითხავად, არა თუ თეატრში წარმოსადგენად: ამ კამედიას თვით რუსეთშიც ძლივ წარმოსადგენენ ხოლმე პეტერბურღში და მოსკოვში, სადაც მრავალნი არიან გამოცდილნი აქტიორნი“.

შემდეგ ქვემოთ: — „იქნება წარკითხვით ეს კამედია და რომელიმე ტრიქონი ანუ რომელიმე გვერდი ანუ არ მოგეწონათ, ანუ ვერ გაიგეთ და ამის გამო სთქვათ თუ: ეს მეტია, ეს რას ნიშნავს და სხვ. ნუ გეგონებათ უპატიოსნესო წამკითხველნი, რომ გრიბოედოვს უბრალოდ დაეწეროს ამ კამედიაში რომელიმე სიტყვა: თითქმის ყოველ ტრიქონს, ყოველ სიტყვას, ამ კამედიაში დაწერილს, აქვს რომელიმე ჰაზარი, რომლითაც გრიბოედოვი ანიშნებს მოსკოვის საზოგადოებაში ვისაც ნაკლებად ანუ წუნი აქვს რამე“...

„...იქნებ ეს კამედია არ მოეწონათ მრავალთა ქართველთა, იმიტომ უფრო, რომ ჩვენი ხალხი დაჩვეულია საცინელ კამედიის კითხვას: თუ ყოველ ფურცელში არა არი საცინელი საქმე, კამედია არ მოეწონებათ. გრიბოედოვი თავის კამედიაში არ ხუმრობს, არა ცდილობს უბრალოთ გააცინებას; ის მხოლოდ დასცინის სულელთა, ასე დასცინის, რომ პუბლიკამ უნდა იტიროს, არა თუ იცინოს, იმიტომ, რომ გრიბოედოვი იმ დაცინებით უჩვენებს პუბლიკას რომელსამე ხალხის ნაკლებულებას და სულელობას“.

აქ ავტორის მოსაზრებებზე სიტყვას არ გავაგრძელებთ, მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ

გ. წინამძღვაროვს ამ კომედიის დედა-აზრის სწორად აქვს გაგებული და საღ მოსაზრებას გამოსთქვამს, საერთო დრამისა და კომედიის მნიშვნელობაზე. იგივე ავტორი ასეთ აზრს უზიარებს მკითხველს:

„ის არი კაი კამედია და კაი დრამა, რომლის აზრიც საზოგადოების ცხოვრებისაგან არის აღებული და რომლის მომქმედნი პირნიც ენიშნებიან პუბლიკას, და ვერ შეუტყვიკი სწორედ. გრიბოედოვის კამედიაში მომქმედნი პირნი ასეთი არიან, ასე სწორეთ წარმოადგენენ ვისაც იმ საზოგადოებაში ნაკლებულება სჭირს, რომ მოსკოვში თითქმის ყველას ენიშნებოდა და ეუბნებოდნენ ერთმანერთს: აი ის უნდა იყოს რეპეტილოვი, აი ის უნდა იყოს ფამუსოვი, ანუ მოლჩალინი და სხვ.“

გ. წინამძღვაროვის თარგმანი შესრულებულია ცენზურის მიერ „შესწორებულ“ და ნებადართულ ვარიანტიდან. ასე რომ ნამდვილი სახე პიესისა ქართულად მოცემული არ იყო... ამას გარდა, ნათარგმნია მძიმე ენით, რაც შთაბეჭდილებას ანელებს.

„ვაი ჭკუისაგან“ — ქართულ სცენაზე ძლიერი გვიან გამოჩნდა.

1886 წლ. 23 თებერვალს კ. მესხმა ქუთაისში თავის საბენეფისოდ წარმოადგინა, ხოლო 1887 წლ. 11 იანვარს კი მანვე ისთბილისში არწრუნისეულ თეატრში თავის საბენეფისოდდე დადგა... მაგრამ ამ დადგმას პატარა თავის ისტორია აქვს და მასზე უნდა შევიჩრდეთ. წარმოდგენის შესახებ რატქმა უნდა გამოვიტა აფიშები, გაზეთებში განცხადებებიც გამოქვეყნდა.

ოფიცოზმა „კაკავზმა“ თავის მკითხველებს ეს ამბავი ასე აცნობა: „კვირას 11 იანვარს ქართულ სცენაზე პირველათ იქნება წარმოდგენილი ბან მესხის საბენეფისოდ გრიბოედოვის კამედია „ვაი ჭკუისაგან“. თარგმანი შეასრულა თბილისის საოლქო სასამართლოს წევრმა გ. წინამძღვაროვმა.“

გ. წინამძღვაროვი მაშინ ცოცხალი იყო და, როგორც სჩანს, უკვე კარგად დიდი თანამდებობა ეკავა. მან წაიკითხა თუ არა ეს ამბავი თავზარი დაეცა... საღ საოლქო სასამართლოს წევრი და საღ ისეთი პიესის



თარგმნა, როგორც „ვთი ქუთისავან“, რომელსაც მთავრობის წრეებში ექვის თვალით უყურებდნენ... მართალია ამ შესანიშნავი ნაწარმოების შესახებ მთარგმნელი ძლიერ კარგი აზრის იყო, ძლიერ აქებდა კიდევ, მაგრამ მაშინ ხომ „სტოლონაჩალინიკი“ იყო, ეხლა კი საოლქო სასამართლოს წევრია... ასეთ პიესის მთარგმნელად გამოცხადებამ, შეიძლება მას ვენება მოუტანოს... ყველაფერი ეს მან განჭვრიტა და იმავე „კავკაზში“ შემდეგი შინაარსის წერილი მოათავსა:

„მოწყალეო ხელმწიფეო ბ-ნო რედაქტორო! თქვენი გაზეთის „კავკაზის“ მერვე ნუმერში დაბეჭდილია „სტატეიკა“ იმის შესახებ, რომ კვირას 11 იანვარს ქართულ სცენაზე წარმოიდგინება გრიბოედოვის კამედია ვაი ქუთისავან. ამ სტატეიკის ბოლოში თქმულია, რომ პიესის თარგმანი თბილისის საოლქო სასამართლოს წევრის გ. ბ. წინამძღვაროვის მიერ არის შესრულებული: მაგრამ როდის ვთარგმნე მე ეს პიესა ამის შესახებ იმ სტატეიკაში არაფერია ნათქვამი. ამისა გამო მოწყალეო ხელმწიფეო ჩემო. უნდა გაცნობოთ, რომ თარგმანი პიესისა შევასრულე 1853 წელს, ე. ი. როდესაც მე ვიყავი არა წევრი საოლქო სასამართლოსი, არამედ ამიერკავკასიის სახაზინო პალატის „სტოლონაჩალინიკი“. თვით თარგმანი ესე დაიბეჭდა იმავე 1853 წელს ხაზინისა ხარჯზე, თვით მისი ბრწყინვალეების აწ განსვენებულის კავკასიის ყოფ. ნამეტსიკის თავადის ვარანცოვის ნებითა და ბრძანებითა. სრული დარწმუნებული მასსა შინა, რომ თქვენ ადგილს მიუჩენთ ამ რამდენიმე სტრიქონს თქვენს პატივცემულ გაზეთში დავშვებ“ და სხვ.

საქმე ამით არ დასრულდა, გ. წინამძღვაროვმა მართალია მთავრობის წინაშე მოიბოდიშა, მაგრამ პრესა არ მოეშვა და გაზეთ „ივერიის“ მეფელეტონემ ორ-იანმა (არტ.—ახნაზაროვი) ასე გაამართახა იგი:

„ამ ვაი ქუთისავან“-მა განა ვაი არ დამართა საბრალო გრიგოლ ბეჟანის ძე წინამძღვარიშვილს? ამას წინად „კავკაზმა“ არც აიღო არც დაიღო და პირდაპირ გამოაცხადა: „ვაი ქუთისავან“, რომელიც კვი-

რას ქართულმა დასმა უნდა წარმოადგინოს, გადათარგმნილია ქართულ ენაზედ თბილისის საოლქო სასამართლოს წევრის გ. ბ. წინამძღვარიშვილის მიერო. ასეთი ცილისწამება გაგონილა! ვაი კი არა პირდაპირ ცეცხლში ჩააგდეს ბ-ნი წინამძღვარიშვილი. თურმე ბ-ნ წინამძღვარიშვილს მაშინ ვადმოუთარგმნია, როცა თბილისის ოლქის სასამართლოს წევრი კი არა უბადრუკი სტოლის უფროსი ყოფილა“. შემდეგ ავტორი განავრძობს რა დააცივნის წერილს, ასე ათავიებს:

„ვი დრონი, დრონი ნაქებნი მტკბარად, წარილტვენენ, განქრენენ, სიზმრებრივ ჩქარად მე იგი არ ვარ, არა და არა.

მოდი და ამის შემდეგ კჳა ინატრე...“

გ. წინამძღვაროვის საყვედურმა ვერ გასჭრა და წარმოდგენა მაინც დაიდგა. როლები მსახიობთა შორის ასე იყო განაწილებული: ჩაცვი შეასრულა თვით ბენეფიციანტმა კოტე მესხმა, ფამუსოვი — გ. აბაშიძემ, რებეტილოვი — დ. აწყურელმა, მოლჩალინი — ლადო მესხიშვილმა.

როგორი იყო დადგმა, მსახიობებმა როლები როგორ შეასრულეს, ამაზე ცნობები არ მოიპოება. მხოლოდ „ივერია“ (1887 წლ. 13 იანვრის ნომერში) აღნიშნავს, რომ „წარმოდგენამ ხალხი საკმაოდ მიიზიდა“. მსახიობების მიერ როლების კარგად შესრულებას ძლიერ შეუშლიდა ხელს ის, რომ პიესა მძიმე ენით არის ნათარგმნი, მაგრამ თუ მათ წარმოდგენა არ გააფუტეს, ამის მიზეზი იქნება ის, რომ მონაწილეობას ლებულობდნენ ქართული თეატრის საუკეთესო ძალები.

ასეთი თარგმანით პიესის დადგმა რა თქმა უნდა ძნელი საქმე იყო. ამიტომ ბუნებრივად წამოიჭრა საკითხი მისი ხელახლა თარგმნის შესახებ. მაგრამ ამ მოვალეობას არაფერ კისრულობდა. 1900-3 წელს პოეტმა ქალმა დომ. განდევგილმა მოკიდა ხელი თარგმნას. მან ნაკისრი საქმე კარგად შეასრულა. აღნიშნულ თარგმანს საბოლოო რედაქცია გაუკეთა ილია ჭავჭავაძემ და შემდეგ „ვაი ქუთისავან“ ყოველთვის „განდევლის თარგმანით“ იდგმებოდა.



მიმოხილვის სრულსაყოფად კიდევ ერთი ამბავიც: 1879 წელს გრიბოედოვის გარდაცვალებიდან 50 წელი შესრულდა, რაც მთელს რუსეთში საღამოების გამართვით და სხვ. ასეთებით აღინიშნა. სხვას არც საჭარტველო ჩამორჩა. დრამატურგმა დავ. ერისთავმა გამოისძებნა ამ კომედიის გრიბოედოვის დროიდან დარჩენილი ვარიანტები, გაუყეთა მას კომენტარები და სრულიად ახალი ვარიანტებით ცალკე წიგნად გამოსცა 1879 წელს. იუბილესთან დაკავშირებით გრიბოედოვზე და მის შემოქმედებაზე საჯაროდ ლექციაც კი წაიკითხა.

უნდა აღინიშნოს, რომ 1877 წელს თბილისის „კრუუკოში“ სცენის მოყვარებმა დადგეს „ვაი ჭკუისაგან“; წარმოდგენაში დავ. ერისთავმაც მიიღო მონაწილეობა და შესრულა ჩაცკის როლი.

ამრიგად გიორგი ერისთავი, თუ პიესას დიდად აფასებდა და თარგმნას შეუდგა, მის შეილს დავით ერისთავს არანაკლებ უყვარდა ეს ნაწარმოები და მის პოპულარიზაციას ყოველნაირად ხელს უწყობდა.

თბილისში რუსულმა ადგილობრივმა პროფესიონალურმა დასმა „ვაი ჭკუისაგან“ პირველად 1846 წლის 8 ოქტომბერს დადგა. მსახიობმა ქალმა მარკსმა ის საბენეფისოდ დაიდგა. როლები განაწილებული ასე იყო: ჩაცკის როლს ასრულებდა იაბლოჩინი, ფა-

მუსოვს — გენდელევიჩი, მოლჩალინს — ბუტურაშვილი, სკალოზუბს — მარკსი, რეპეტიტორს — სმიჩნოვი; თვით ბენეფიციანტი მარკსის ქალი ასრულებდა — ლიზას.

ოფიციალმა „კავკაზმა“ წარმოდგენას ზედინედ ორი წერილი უძღვნა, დადგმას ორივე ავტორი იწუნებდა. ერთერთი მათგანი სხვათაშორის წერს:

„ფარდა აიწია“... ღმერთო ჩემო!! ჩაცკი, სოფია პავლოვნა! ფამუსოვი! მოლჩალინი! სკალოზუბი! თავადი ტუგოუსოვსკი! არა! ეს რა საიქიოდან მოვლენილი მახინჯები არიან, ისინი სულ არ გვანან იმ სახეებს, რომელნიც გრიბოედოვმა შეჰქმნა. იაბლოჩინმა (ჩაცკის როლში) თავი ნებაყოფლობით ჩაიგდო გაქირვებაში. მას თავისი ნიჭის ძლიერ დიდი იმედი ჰქონდა ანდა პუბლიკის უმეცრებაზე ან მოთმინებაზე ამყარებდა იმედს. მაგრამ ერთშიც და მეორეშიც მოსტყუვდა. ჩაცკის ჩავარდნით, ჩავარდა მთელი პიესა. საზოგადოებამ გრიბოედოვის ხსოვნისადმი და მის თხზულებისადმი სრული პატივისცემა გამოიჩინა იმით, რომ დიდის რაოდენობით დაესწრო წარმოდგენას. აგრეთვე ეს პატივისცემა გამოხატა სულგრძელობაში და ასე გასინჯეთ უსიამოვნების ნიშნებითაც, რაც მიმართული იყო დასისადმი სრულიად სამართლიანად, რომელმაც დაამახინჯა ეს ღირსეული ნაწარმოები.“

მსახიობის მუშაობა სცენიური სახის შესაქმნელად



მოწ. მაყ. ქართული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი რუს. დამს. არტ. აღ. თაყაიშვილი

როლზე მსახიობის მუშაობის პირველ ეტაპად უნდა ჩაითვალოს დრამატიულ ნაწარმოებში მოცემული მთელი მასალის დეტალური, სერიოზული შესწავლა.

მსახიობი უნდა გაეცნოს დრამატურგის ნაწარმოებიდან გამომდინარე ყველა მდგომარეობას; ეს იქნება ის მასალა, რომლის საშუალებით მსახიობი გაარკვევს მომავალი სცენიური სახის შინაგან არსს.

ეს როული და, რასაკვირველია, პასუხსაველი მომენტია როლზე მსახიობის მუშაობის დროს.

როდესაც ეს ამოცანა გადაწყვეტილ იქნება, მსახიობი გადადის მეორე მომენტზე, მომავალი სახის შექმნის შემოქმედებით პროცესზე.

რას წარმოადგენს შემოქმედებითი პრო-

ცესი როლზე მსახიობის მუშაობის დროს?

აი რას ამბობს ამის შესახებ დრამატიული ხელოვნების დიდი ოსტატი, სააქტიოროსისტემის შემქმნელი კ. სტანისლავსკი:

„აქტიორი, პირველყოვლისა, დაჯერებული უნდა იყოს იმაში, რაც სწარმოებს მის გარშემო, და რაც უმთავრესია, იმაში, რასაც თვითონ აკეთებს“, — და იქვე განაგრძობს: „აქ ლაპარაკია არა დეკორაციების, გრიმის, კოსტუმის, ბუტაფორიის და სხვათა შესახებ, არამედ ჩემი გრძნობების და შეგრძნობათა სიმართლეზე, შინაგანი შემოქმედებითი აღმძვრელობის სიმართლეზე, სცენაზე მომხდარ ამა თუ იმ მოვლენისადმი ჩემი დამოკიდებულების სიმართლეზე“.

შემდეგ, აი როგორ აღწერს კ. სტანისლავსკი თავისი სცენიური მოღვაწეობის პირველ ნაბიჯებს: „მე მექანიკურად ვიმეორებდი როლის გამომუშავებულ და დღევანელ ადგილებს, არ არსებული გრძნობის შექანიკურ ნიშნებს. ზოგ ადგილას ვცდილობდი ეყოფილიყავ რაც შეიძლება ნერვიული, ამიტომ ჩქარ მოძრაობებს ვაკეთებდი; ზოგ ადგილებში ვცდილობდი გულუბრყვილობის გადმოცემას, რისთვისაც მექანიკურად გამოვიყურებოდი ბავშვურად გულუბრყვილო თვალებით, მესამე ადგილას მთელს ძალ-ღონით სიარულის, როლის ტიპური ფესტების, დაძინებული გრძნობის გარეგნული შედეგების გამოვლინებას ვუნდებოდი. ვებაძვიდ ვანცდის და მოქმედების გარეგნულ გამოსახვას, მაგრამ ამ დროს არ განვიცდიდი არც თვითონ ვანცდას, არც უტყუარ მოთხოვნისებას მოქმედებისადმი“.

უდავოა, რომ ყოველი წაბაძვა ვანცდის გარეგნული გამოსახვისა, ეწინააღმდეგება ოსტატობის ჭეშმარიტ გაგებას.

ზედმეტი არ იქნება გავიხსენოთ ერთ დროს დამკვიდრებული მაენე „ტრამის თეორია“, რომელიც ახალგაზრდა მსახიო-



ბებს უნერგავდა იმ აზრს, ვითომ, მსახიობი უნდა იყოს „ამაღლელებელი მომხსენებელი“, რომ ესა თუ ის როლი სცენიდან უნდა ისმოდეს როგორც „ამაღლელებელი მომხსენება“. ანვითარებდნენ რა ამ მცდარ „თეორიას“, „ნოვატორი—რეისორები“ თხოულოდნენ ახალგაზრდა მსახიობისაგან სახისადმი დამოკიდებულების თამაშს, რათა მაყურებელი მუდამ გრძნობდეს, რომ შემსრულებელი ერთია და სცენაზე წარმოდგენილი მომქმედი პირი მეორე. ასწავლიდნენ მსახიობს „ერთსა და იმავე დროს როლისა და როლთან დამოკიდებულების გათამაშებას“!!!

დიდი ხანია, რაც ეს მცდარი „თეორია“ უარყოფილია. ცხადია, რომ ახალგაზრდა მსახიობისათვის მას ზიანის მეტი არაფერი მოჰქონდა.

გადავიდეთ ახლა როლზე მსახიობის მუშაობის მეორე ეტაპზე. იგი მდგომარეობს მოცემული სახის შინაგანი სამყაროს ვადმოცემაში დრამატიული ხელოვნების გამოსახებითი საშუალებებით.

სახის შინაგანი სამყაროს ვადმოცემისათვის მსახიობს აქვს მრავალი საშუალება, როგორც მაგალ. სიტყვა, სიარული, ექსტი, კოსტიუმი და ასე შემდეგ.

მსახიობმა უნდა იცოდეს, რომ სცენიდან ყველაფერი უნდა ისმოდეს და დანახულ იქნას გარკვევით და გასაგებად.

ყველაზე ძლიერს გამოსახულებით. საშუალებას დრამატიულ მსახიობისათვის წარმოადგენს — ს ი ტ ყ ვ ა.

როლის სიტყვიერი მასალით დრამის მსახიობი ვადმოგვემს მოცემული სახის შინაგან სამყაროს. აქედან ცხადია, თუ რანაირი გარკვეულობით, დამაჯერებლობით და ოსტატობით უნდა იყოს თქმული როლის სიტყვა.

ხშირად ახალგაზრდა მსახიობები სიტყვიერი მასალის არასწორი ვადმოცემით არღვევენ თქმის მუსიკალურ რიტმიულობას, გაუმართლებელი და ზედმეტი პაუზების შეტანით ფრაზების შუა არღვევენ და ამახინჯებენ ფრაზის ნამდვილ შინაარსს.

ხშირად ახალგაზრდა მსახიობები სცენაზე

ლაპარაკის დროს მაყურებელს ღლიან იმიტირებენ, რომ ხაზს არ უსვამენ უფრო მნიშვნელოვან ადგილს ნაკლებად მნიშვნელოვანთან შედარებით, არ ამდიდრებენ როლის სიტყვიერ ქსელს სათანადო ინტონაციებით, ლოგიკური მახვილებით, საჭირო პაუზებით, არ უწყევენ ანგარიშს შესვენების ნიშნებს, რაც საჭიროა, რომ მაყურებელმა შეითვისოს სიტყვით გამოთქმული ესა თუ ის აზრი. ასეთი მსახიობები შესახებ ამბობდა კ. სტანისლავსკი, რომ ისინი სცენაზე კი არ ლაპარაკობენ, არამედ „წარმოთქვამენ“.

აქტიორული ოსტატობის მეორე გამოსახებითი საშუალებას წარმოადგენს—აქტიორის მოძრაობა სცენაზე.

არსებობს აქტიორთა ისეთი კათეგორია, რომელთა შესახებ კ. სტანისლავსკი ამბობდა, რომ მათი მოძრაობა სცენაზე—„სიარული კი არაა, არამედ სვლა“.

ეს გამოთქმა მკერმეტყველურად ამოწმებს იმ გარემოებას, რომ ზოგი მსახიობი ჩვეულებრივი რეალური მოძრაობის მაგიერ სცენაზე იძლევა პათეტიურ, დაჭიმულ „სვლას“.

თავის წიგნში „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ კ. სტანისლავსკი ამბობს: „ყველა დიდ მსახიობებში: ერმოლოვაში, ფედოტოვაში, სავინაში, სალინაში, როსიში მე ვიგრძენი რაღაც საერთო, ნათესავური, რაც ყველა მათ თვისებას წარმოადგენს: სრული უქონლობა ძარღვთა ყოველგვარი დაჭიმულობისა და მთელი ფიზიკური აპარატის სრული დამორჩილება მსახიობის ნების ბრძანებისადმი“.

განა ჩვენ არ ვიცით, თუ რა ძნელია მსახიობისათვის განთავისუფლდეს დაჭიმულობისაგან და მიიღოს ბუნებრივი, რეალური პოზა სცენაზე გამოსვლის წინ?

ხშირად ახალგაზრდა მსახიობს ჩვენ ვატყობთ არაბუნებრივ სიარულს, არაბუნებრივ ჯდომას და დგომასაც, რაც მოწმობს ფიზიკური აპარატის მსახიობის ნების ბრძანებისადმი დამორჩილების სრულ უქონლობას.

მე მოწმე ვიყავი, როდესაც სამხატვრო თეატრის სტუდიაში მისილებ გამოცდების



დროს, ზოგი ახალგაზრდა ჩივიდა ისეთ უმრავლესობაში, როგორც არის მაგ. „გაიარეთ“, „დაჯექით“, „აღდგით და გადით“!

აქვე უნდა აღვნიშნოთ მსახიობთა ისეთი კათეგორია, რომელიც არ გრძნობს სცენაზე პარტნიორს, თითქოს არ ხედავს მას მაშინ, როდესაც მასთან დიალოგი გაუჩაღებია. ნახევრად მიბრუნებული პარტნიორისაკენ და მთელ სახით კი მაყურებლისაკენ, მსახიობი მხოლოდ თავის თავით არის გატაცებული და თითქოს ეუბნება მაყურებელს: „მიყურეთ, რა კარგი ვარ, დასტკბითო“! ამავე დროს კი, პარტნიორის გრძნობა, პარტნიორის მოსმენა და მისი ვაგება მეტად რთული და საჭირო პირობაა მსახიობისათვის.

საჭირო არა მარტო იმიტომ, რომ ამით უადვილდება მუშაობა პარტნიორს, არამედ იმიტომაც, რომ პარტნიორის მიმართ ყურადღების გამომხატვით, მსახიობი მაყურებლის ყურადღებასაც იპყრობს, რითაც მაყურებელს ეხმარება გავრცეებს წარმოთქმული დიალოგის შინაარსში.

არა ნაკლებ რთულს ვიდრე სიტყვა და მოძრაობა, გამოსახვით საშუალებას წარმოადგენს—ქესტი.

ცნობილია, რომ ჩვენ ცხოვრებაში ჭრ გვიშლიან არც საკუთარი ხელები და არც საკუთარი ფეხები. ჩვენ ყოველთვის ვიცით, თუ რა უყვით ხელებს და ფეხებს, მათ ჩვენ არც კი ვამჩნევთ ხშირად; ცხოვრებაში ქესტი აძლიერებს, ხაზს უსვამს ჩვენი სიტყვის მნიშვნელობას. მაგარა მიაცქიეთ ყურადღება რა მოსდის გამოუცდელი მსახიობს სცენაზე. პირდაპირ საწინააღმდეგო! საკუთარი ხელები მას უშლიან სცენაზე, არ იცის რა უყოს ხელებს, როგორ მოიხმაროს ისინი! და რადგან გამოუცდელი მსახიობის თვალსაზრისით ხელებმა რაღაც უნდა გააკეთონ, იგი ამოძრავებს მათ—ხან ხელებს იქნევს წარმოთქმული სიტყვის რიტმის თანხმად, ხან ჩაიწყობს და ხან ამოიღებს ჯიბიდან, ხან პარტნიორს შეეხება, ხან სხვა საგნებს და ასე შემდეგ.

მსახიობს ავიწყდება ის გარემოება, რომ მაყურებელი მხოლოდ მაშინ ამჩნევს მსა-

ხიობის ხელებს, როდესაც ის მათ ამოწყვეტს. მშვიდ მოძრაობაში მყოფ ხელს მაყურებელი არ აქცევს ყურადღებას. ამიტომ ხელებით მოძრაობა, ან სხვანაირად რომ ვსთქვათ, ქესტის გამოყენება სცენაზე უნდა ხდებოდეს მხოლოდ მაშინ, როდესაც ეს გამოწვეულია ფაქტორული ან ფსიქოლოგიური საჭიროებით.

გავვრკვეთ ამ საკითხში. სცენიური ქესტები შეგვიძლია დავყოთ სამ ჯგუფად.

პირველი ჯგუფი: მექანიკური ქესტი. მაგ. „მე გავსწიე ხელი, რომ ავიღო ქიქა“, „მე ხელი გავუწოდე მეგობარს“ ან „ნაცნობთან შეხვედრისას მას ქუდი მოეუხადე“. ასეთი მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება. ეს ქესტები ნაკარნახევია საჭიროებით და მათი აცილება არ შეიძლება.

მეორე ჯგუფი: აღწერიითი ქესტი, სცენისათვის არასაინტერესო ქესტი. იგი თითქოს სიტყვას მისდევს კუდში. მაგ. მე ვამბობ: „მიყვარხარო“ და შემდეგ ხელს დავიჭერ საკუთარ გულზე. ან და წინადადებაში. „მე წავალ მასთან და ვუამბობ მას თქვენს საქციელს“—ქესტით აღვწერ იმას, რასაც ვამბობ. „მე წავალ“ ხელით ჩემ თავზე ვუჩვენებ, შემდეგ „იმასთან“ ხელს იქითკენ გავიწოდებ, საითკენაც ვაპირებ წასვლას და, „ვუამბობ მას თქვენს საქციელს“—ხელით ვუჩვენებ პარტნიორზე. ეს ქესტები სრულიად არაა საჭირო, ისინი არაფერს არ ამბობენ, მხოლოდ უნიჭო ილუსტრაციას წარმოადგენენ იმისას, რასაც მსახიობი წარმოსთქვამს. სამწუხაროდ, ასეთი ქესტები ხშირია ახალგაზრდა, გამოუცდელი მსახიობის პრაქტიკაში. მსახიობს უნდა ახსოვდეს, რომ მხოლოდ საჭიროებით გამოწვეული ქესტი არის სწორი და ნამდვილი, ქესტი, რომელიც აძლიერებს ან ხაზს უსვამს ამათუქმ სიტყვას.

მესამე ჯგუფი—ფსიქოლოგიური ქესტი, ყველაზე საჭირო მსახიობისათვის და ამასთან ყველაზე ძნელი.

აი მაგ. მსახიობი ამბობს: „მე არ წამოვალ შენთან ერთად!“ და მასთანავე მუშტს დაარ-



ტყამს მაგიდას. მუშტი რომ არ დაერთყა, მაშინ ჩვეულებრივად გავივებდით ასე: „მე არ მინდა შენთან ერთად წამოსვლა“, მაგრამ ესტი (მუშტის დარტყმა) გვაგებინებს, რომ აქ რალაც სხვა ამბავია, რომ მას უნდა წავიდეს მასთან ერთად, მაგრამ რალაც გარემოება უშლის ხელს, არ აძლევს ამის საშუალებას.

რამდენიმე წლის წინად სცენაზე ვნახე ა. სტრინდბერგის პიესა „მამა“. მამის მთავარ როლს თამაშობდა განთქმული მსახიობი დალსკი. მესამე აქტში „მამას“ ეტყობა ძნელად შესამჩნევი ნიშნები გავიყვებისა. მაცურებელი ხედება, რომ დიდი სულიერი განცდების გავლენით „მამის“ ფსიქიკა დარღვეულია.

ვიმეორებ, რომ მაცურებელი მხოლოდ მიხედება ამას, ისე კი ჯერ გავიყვების არავითარი თვალსაჩინო ნიშნები არაა. მესამე აქტს დალსკი ასეთ ხერხით ამთავრებდა: სწრაფად მიდიოდა მაგიდასთან, მკვეთრი მოძრაობით აიღებდა გრაფინს და ცარიელ კიქას, ასეთივე სიჩქარით, თითქოს წყურვილს გრძნობსო, აავსებდა კიქას წყლით და შემდეგ სივრცეში დააქტერდებოდა ერთ წერტილს და ნელა ისევ უკან ჩაასხამდა წყალს კიქიდან გრაფინში. ეს ფსიქოლოგიური ესტი მაცურებელს უმკვიდრებდა იმ აზრს, რომ „მამა“ გაგიყვდა და, როდესაც მეოთხე (უკანასკნელ) აქტში „მამა“ მაცურებლის წინ წარსდგებოდა, უკვე ყველასათვის ცხადი იყო, რომ იგი არანორმალურია, რომ იგი გაგიყვდა.

დვინიტრესდი, მინდოდა გამეგო თუ როგორ ამთავრებს თვითონ ავტორი მესამე აქტს; გავიგე, რომ სტრინდბერგს ეს რემარკა არ ჰქონია; მაშასადამე, ეს მსახიობ დალსკის ხერხი ყოფილა, და უნდა ითქვას, რომ ფსიქოლოგიურად მეტისმეტად დამაჯერებელი.

ზოგჯერ ისიც ხდება, რომ მსახიობი თავის ადგილას ან თავის დროზე ვერ გამოიყენებს ესტს, რაც სიცილის იწვევს მაცურებელთა დარბაზში. მაგ. განრისხებულ მღვო-

ძარვობაში იმყოფება პიესის ერთერთი მოქმედი პირი, რომელიც მეორეს ეძღვნება „გაეთრიე აქედან!“ და ამავე დროს ხელით უჩვენებს კარებზე; ამით იგი აძლიერებს თავის სიტყვას. ეს ესტი საჭიროა, მაგრამ წარმოიღვინეთ, რომ მსახიობმა ჯერ წარმოსთქვა სიტყვები „გაეთრიე აქედან“ და მერე, პატარა პაუზის შემდეგ, ხელი გაიწოდოს კარებისაკენ. ცხადია, რომ მაცურებელს გაეცინება, რადგან ეს ესტი რეალური თვალსაზრისით უკვე არ იქნება გამართლებული, იგი ვერ გამოხატავს მოქმედი პირის ნამდვილ მდგომარეობას და ამიტომ კომიკურ შთაბეჭდილებას სტოვებს.

მე სრულებით არ შეევეხე იმ საკითხს, თუ როგორ იმუშაოს როლზე მოზარდ-მაცურებლის თეატრის მსახიობმა, ესე იგი „სპეციფიკური“ თეატრის მსახიობმა. კ. სტანისლავსკისთან შემოქმედებით საკითხებზე ბასის დროს მას შეეკითხენ, თუ როგორი თამაში არის საჭირო ბავშვისათვის, მოზარდ მაცურებელთა თეატრში?

ამ კითხვაზე კ. სტანისლავსკიმ უპასუხა: „ჩემის აზრით ბავშვისათვის უნდა ითამაშოთ ისე, როგორც მოზრდილთათვის, მაგრამ უფრო უკეთ“, მართლაც ბავშვისათვის თამაში, ისეთსავე მაღალ მხატვრულ დონეზე უნდა მიმდინარებდეს, როგორც მოზრდილებისათვის, მაგრამ უფრო გამოსახულებითი, უფრო დამაჯერებელი, უფრო მეტის სიმაართლით.

სწორედ ამიტომ მე არ ვეხები ამ თითქოს „სპეციფიკურ“ საკითხს, რადგან, ვიმეორებ, არავითარ სპეციფიკასთან აქ ჩვენ საქმე არა გვაქვს.

მოზარდ-მაცურებელთა თეატრის სპეციფიკა მდგომარეობს თეატრის თემატიკაში ან, უკეთ რომ ვსთქვათ, სათანადო დრამატურგიული მასალის შერჩევაში; ეს კი საბავშვო მწერალ-დრამატურგებისაგან მოითხოვს სათანადო პიესების შექმნას. მაგრამ ვინაიდან თემატიკა არ წარმოადგენს ჩემი სტატიის საგანს, ამიტომ ამაზე არ შევიჩრდები.

პირველი პირობები უჩივრის კავშირი

დაქვიანი ესთეტიკის შესახებ

იბეჭდება ალ. ქუთელიას რედაქციით

ესთეტიკა

პირველი ნაწილი

მშვენიარის იღა ხელოვნებაში ანუ იღაალი

გადავიღებთ რა შესავლიდან ჩვენი საგნის მეცნიერულ განხილვაზე. უპირველეს ყოველისა, ჩვენ უნდა მოკლედ აღვნიშნოთ ხელოვნებაში მშვენიერის*) ზოგადი ადგილი სინამდვილის სფეროში საერთოდ, ისე, როგორც ესთეტიკის ადგილი სხვა ფილოსოფიური დისციპლინების მიმართ, რათა დავადგინოთ ის პუნქტი, საიდანაც უნდა ამოვიღოთ მშვენიერის ჭეშმარიტი მეცნიერება.

შეიძლება უფრო მიზანშეწონილად ჩვენებოდეთ, თუ ჯერ მოუთხოვრებლით მშვენიერის აზროვნებითი წვდომის სხვადასხვაგვარ ცდებზე, და მოვხდენდით ამ ცდების ანალიზსა და განსჯა-განხილვას. მაგრამ ეს ნაწილობრივ უკვე მოხდენილია შესავალში, ნაწილობრივ კი საერთოდ არ შეიძლება ჭეშმარიტი მეცნიერულობის საქმე იყო ის, რომ მხოლოდ თვალი ადევნოს, თუ სხვებზე რა გააკეთეს სწორად ან არასწორად, ანდა მათგან მხოლოდ ისწავლოს. და მაინც ღირს, ვიდრე გადავიღოთ ჩვენი საგნის განხილვაზე, ერთხელ კიდევ ვთქვათ წინასწარ ორიოდ სიტყვა, რომ ბევრი იმ აზრის არიან, თითქოს მშვენიერი საზოგადოდ, და სწორედ იმით რომ იგი მშვენიერია, ცნებებში არ აითვისება, და ამიტომ აზროვნებისათვის მიუწვდომელ საგანად რჩება. ასეთ მტკიცებაზე აქ მოკლედ უნდა მივიყოთ, რომ თუმცა დღეს ყველა ჭეშმარიტი მიუწვდომლად არის აღიარებული, ხოლო მხო-

ლოდ მოვლენის ბოლოვადობას და დროებითის შემთხვევითობას სცნობენ მისაწვდომად. მაგრამ მაინც სწორედ ჭეშმარიტი არის მხოლოდ მისაწვდომი, რადგანაც მას საფუძვლად უდევს აბსოლუტური ცნება, და უფრო ზუსტად, იდეა. მაგრამ მშვენიერება ჭეშმარიტის მხოლოდ გაგარეგანების (გამომჟღავნების) და გამოხატვის გარკვეული წესია, და ამიტომ ცნებითი აზროვნებისათვის, თუ კი იგი ნამდვილად აღჭურვილია ცნების ძალით, იგი ყოველმხრივ სავსებით მისაწვდომია. მართალია, ახალს დროში არცერთ ცნებას არ დასდგომია ისეთი ცუდი დღე, როგორც თვით ცნებას, ცნებას თავისთავად და თავისთვის, რადგანაც ცნების ქვეშ ჩვეულებრივად ესმით ხოლმე წარმოდგენის ან განსჯითი აზროვნების რაღაც აბსტრაქტული განსაზღვრულობა და ცალმხრივობა, რომლის შემწეობით, ცხადია, არც ჭეშმარიტის ტოტალობა, არც თავისი ბუნებით კონკრეტული მშვენიერება არ შეიძლება აზროვნებით ცნობიერებად ავამაღლოთ. ვინაიდან მშვენიერება, როგორც უკვე ვთქვით და შემდეგ კიდევ უფრო დაწვრილებით შევხებით, განსჯის ასეთი აბსტრაქტია კი არ არის, არამედ თვით თავის თავში კონკრეტული აბსოლუტური ცნება, და უფრო გარკვევით, აბსოლუტური იდეა.

თუ ჩვენ გვსურს მოკლედ აღვნიშნოთ, რა არის აბსოლუტური იდეა, თავის ჭეშმარიტ სინამდვილეში, უნდა ვთქვათ, რომ იგი არის სული (Geist), და სახელდობრ,

* Das Kunstschöne — მშვენიერი ხელოვნებაში.

არა სული თავის ბოლოვად სასრულობაში და შეზღუდულობაში, არამედ ზოგადი დაუბოლოვებელი და აბსოლუტური სული, რომელიც თავისთავიდანვე განსაზღვრავს, რა არის ქეშმარიტად ქეშმარიტი. თუ შევევითხებით მხოლოდ ჩვენს ჩვეულებრივს ცნობიერებას, ნაშინათვე უნებურად აგვეკვიტება წარმოდგენა სულის შესახებ, ვითომცდა იგი უპირისპირდება ბუნებას, რომელსაც იგი ვამო ჩვენ მის თანაბარ ღირსებას მივაწერთ. მაგრამ ბუნებასა და სულის, როგორც თანაბრად არსებითი სფეროების, ამ ურთიერთდაპირისპირებასა და თანაფარდობაში, სული განიხილება მხოლოდ მის ბოლოვადობასა და შეზღუდულობაში და არა მის დაუბოლოვებლობასა და ქეშმარიტებაში. აბსოლუტურ სულს ბუნება არ უპირისპირდება არც როგორც თანაბარი ღირებულების მქონე და არც როგორც საზღვარი, არამედ მისგან ლებულობს ადგილს მისგან დადგენილი, რის შემწეობით იგი ხდება პროდუქტი, რომელსაც წართმეული აქვს ძალა საზღვრისა და ზღუდისა. ამასთანავე აბსოლუტური სული უნდა გავიგოთ როგორც მხოლოდ აბსოლუტური მოღვაწეობა, თავისთავში განსხვავება თავისი თავისა. მაგრამ ეს სხვა (Andere), როგორც თავისი თავის განსხვავების პროდუქტი თავისი თავისგან, არის, ერთის მხრით, სწორედ ეგ ბუნება, ხოლო სული თავის სიკეთეს თავისი საკუთარი არსების მთელ სისაესეს აძლევს ამ თავისი თავის სხვას. ამიტომ თვით ბუნება ჩვენ უნდა გავიგოთ როგორც აბსოლუტური იდეის თავისთავში მატარებელი, მაგრამ იგი არის იდეა ფორმაში: აბსოლუტური სულის მიერ როგორც სულის სხვად დადგენილი (gesetzt), ამდენად ჩვენ მას ვუწოდებთ შექმნილს. მაგრამ ამიტომ მისი ქეშმარიტება არის თვით დამდგენი, სული, როგორც იდეალობა და ნეგატივობა, თუმცა იგი თავისთავს განეკუთრება და უარყოფს. მაგრამ ამ თავის განეკუთრებასა და უარყოფას, როგორც მის მიერ დადგენილს ისევ მოხსნის და ნაცვლად მასში საზღვრისა და ზღუდის დანახვისა. იგი თავის სხვასთან თავისთავს თავისუფალ ზოგადობაში შეეკერის. ეს იდეა-

ლურობა და დაუბოლოვებელი ნეგატიურობა შეადგენს სულის სუბიექტურ ბუნებას (სუბიექტურობა ცნებას). მაგრამ როგორც სუბიექტურობა სული ჯერ არის მხოლოდ თავისთავად, უპირველეს ყოვლისა, ბუნების ქეშმარიტება, როდესაც თავისი ქეშმარიტი ცნება თვით თავისთავისთვის ჯერ არა შეუქმნება. ამიტომ ბუნება მის უპირისპირდება არა როგორც მის მიერ დადგენილი სხვა, რომელშიაც იგი თავისთავს უბრუნდება, არამედ როგორც დაუძლეველი შემზღუდველი სხვადაყოფნა (Andersein), რომელთანაც, როგორც წინასწარ მოცემულ ობიექტურობასთან, სული როგორც სუბიექტური რჩება მიმართებაში თავის შემეცნებითა და ნებისმიერ არსებობაში, და მას შეუძლია წარმოადგენდეს მხოლოდ სხვა მხარეს, რომელიც აესებს ბუნებას. ამ სფეროში ჰპოვებს ადგილს ბოლოვადობა როგორც თეორეტიკლის ისე პრაქტიკულის სულისა, შეზღუდულობა შემეცნებაში და მართოდენ ვალდებულება (Sollen—долженствование) კეთილის რეალიზაციაში. აქაც ისე როგორც ბუნებაში მოვლენა თავისი ქეშმარიტი არსების უთანასწორობა, ხოლო ჩვენ ჯერჯერობით ვღებულობთ დახლართულ სანახაობას სიმარჯვე-ვაწერონილობათა, ვნებათა, მიზანთა, შეხედულებათა და ტრანტებისას, რომელნიც ეძიებენ და გაურბიან ერთმანეთს, ერთმანეთისთვისა და ერთმანეთის წინააღმდეგ მუშაობენ და ურთიერთს ეჯვარედინებენ. ხოლო ამ დროს მათს სურვილებში და მისწრაფებებში, აზრებში შემთხვევითობის უმრავალფეროვანესი სახეები ხელშემწყობად ან ხელშემშლელად ერევიან. ესაა თვალსაზრისი მხოლოდ ბოლოვადი, დროებითი, წინააღმდეგობრივი და აძის გამო წარმავალი, დაუკმაყოფილებელი და უბედური სულისა. ვინაიდან დაკმაყოფილებანი, რომელთაც ეს სფერო იძლევა, მათი ბოლოვადობის ფორმაში თვითონ მუდამ ჯერ კიდევ შეზღუდული, მკლავ და უსუსური, შეფარდებითი და გათიშული არიან. ხედავ, ცნობიერება, ნება და აზროვნება ამიტომ აღმაღლდებიან მათგან და ეძიებენ და ჰპოვებენ თავიანთს ქეშმარიტ ზოგადობას (სა-



ყოველთაობას), ერთიანობას და დაკმაყოფილებას სადღაც სხვაგან: დაუბოლოებელსა და ქეშმარიტში. ეს ერთიანობა და დაკმაყოფილება, რომლისკენაც სულის მოძრავე გონიერება თავისი ბოლოვადობის მისაღას აღამაღლებს, არის სწორედ იმის ქეშმარიტი ვახსნა, გამოაშკარავება, რასაც წარმოადგენს მოვლენათა ქვეყანა თავისი ცნების მიხედვით. სული ჩასწვდება თვით ბოლოვადობას როგორც თავის უარყოფას (ნეგატიურს), და ამით ჯაფთო დაიპყრობს თავის დაუბოლოებლობას. ბოლოვად სულის ეს ქეშმარიტება აბსოლუტური სულია. — მაგრამ სული ამ ფორმაში ნამდვილი გახდება მხოლოდ როგორც აბსოლუტური ნეგატიურობა: იგი თავისთავში დაადგენს თავის ბოლოვადობას და მოხსნის მას. ამით იგი თავისთავს თავის უმაღლეს სფეროში ხდის თავისთვის (für sich) თავისი ნებისყოფის საგნად. აბსოლუტი თითონ ხდება სულის ობიექტი, ვინაიდან სული ცნობიერების საფეხურზე ადის, და თავისთავს განაახლებს თავისთავში როგორც მცოდნეს და მის საპირისპიროს როგორც ცოდნის აბსოლუტურ საგანს. სულის ბოლოვადობის ადრინდელი თვალსაზრისით [იგი] არის სული, რომელმაც იცის აბსოლუტური როგორც დაპირისპირებული დაუბოლოებელი ობიექტი, ამით იგი თავისთავსაც განსაზღვრავს როგორც მისგან განსხვავებულ ბოლოვადს, მაგრამ უმაღლეს სპეკულატურ განხილვაში იგი თვით აბსოლუტური სულია (der absolute Geist), რომელიც იმისათვის, რომ თავისთავისთვის (für sich) იყოს ცოდნა თავისი თავისა, განასხვავებს თავისთავს თავისივე თავში (sich in sich unterscheidet), და ამით დაადგენს სულის ბოლოვადობას, რომლის შიგნით იგი თვით გახდება თავისთავის ცოდნის აბსოლუტური საგანი. ამგვარად იგი არის აბსოლუტური სული თავის თემში, იგი როგორც სული და ცოდნა თავისა ნამდვილი აბსოლუტია.

ეს არის ის წერტილი, რომლიდანაც უნდა დავიწყეთ ხელოვნების ფილოსოფიაში შესვლა. ვინაიდან მშვენიერი ხელოვნებაში არც

ლოგიკური იდეაა, აბსოლუტური აბსოლოგორადაც იგი აზროვნების წმინდასტეფიანაში ვითარდება, და არც, შებრუნებით, ბუნებრივი იდეა, არამედ იგი ეკუთვნის სულიერ (geistigen) სფეროს, ხოლო მინც ისე, რომ არ ჩერდება ბოლოვადი სულის შემეცნებებსა და მოქმედებებზე. მშვენიერი ხელოვნების სამეფო არის აბსოლუტური სულის. სამეფო. რომ ეს ნამდვილად ასეა, ჩვენ აქ შეგვიძლია მხოლოდ ვინაშნით, მიუფითითა; მეცნიერული დამტკიცება წინა ფილოსოფიური დისციპლინების საქმეა; ლოგიკისა, რომლის შინაარსია აბსოლუტური იდეა როგორც ასეთი, ბუნების ფილოსოფიისა, როგორც სულის ბოლოვადი სფეროების ფილოსოფიისა. ვინაიდან ამ მეცნიერებებში უნდა გადმოცემული და დამტკიცებული იყოს, თუ როგორ ლოგიკური იდეა თავისი ცნების მიხედვით გადადის ბუნების არსებობაში, ისე თავისუფლდება ამ გარეგანიდან, გადადის სულში და ამ უკანასკნელის ბოლოვადობიდან კი კვლავ თავისუფლდება და გადადის სულში მის მარადიულობასა და ქეშმარიტებაში.

ამ თვალსაზრისით, რომელიც ხელოვნებას მისი უმაღლესი ქეშმარიტი ღირსებით შეჰფერს, მაშინათვე ნათელი ხდება, რომ იგი [ხელოვნება] რელიგიისა და ფილოსოფიასთან ერთად იმავე სფეროში იმყოფება. აბსოლუტური სულის ყველა სფეროში სული თავისუფლდება თავისი არსებობის შემავიწროვებელ ზღოდეგისაგან, გაუშვებს, დასტოვებს თავისი ქვეყნიურობის შემთხვევიის პირობებს, ურთიერთობებს და თავისი მიზნებისა და ინტერესების ბოლოვად შინაარს, რომ გადავიდეს თავისთავად და თავისთვის არსებობის (An- und Fürsichsein) განხილვაზე.

ხელოვნების ეს ადგილი ბუნებრივი და სულიერი ცხოვრების მთელ სფეროში უფრო ზუსტი გაგებისათვის ჩვენ შეგვიძლია კონკრეტულად შემდგენიარად გავვიკოთ.

თუ გადავხედავთ ჩვენი ცხოვრების ნთელ შინაარს, ჩვენ იქ ვნახავთ ჩვენს ჩვეულებრივს ცნობიერებაში ინტერესებისა და მათი დაკმაყოფილების უდიდეს მრავალფეროვნებას უპირველეს ყოვლისა ვნახავთ ფიზიკურ საჭიროებათა ფართო სისტემას, რომელთა დასაკ-



მაყოფილებლად მუშაობენ მრეწველობის დი-
დი წრეები მათს ფართო წარმოებებში და
კავშირში, ვაჭრობა, ნაოსნობა და ტექნიკური
ხელოვნებანი; მათს მალა სამართლის, კანო-
ნების სამყაროს, ცხოვრებას ოჯახში, წოდებ-
რივ დაყოფას, სახელმწიფოს მთელმომცველ
არეს; შემდეგ რელიგიის მოთხოვნილებას, რო-
მელიც ყოვლის სულში მოიპოვება, და რომე-
ლიც სასაქონლო ცხოვრებაში აღწევს თავის
დაკმაყოფილებას; დაბოლოს მრავალგზის და-
ნაწილებულ, სპეციალიზებულ და რთულ საქ-
მიანობას მეცნიერებაში, ცოდნისა და შემეც-
ნების ერთობლიობას, რომელიც ყველაფერს
მოიცავს. ამავე წრის შიგნით იჩენს თავს აგ-
რეთვე [ადამიანთა] მოღვაწეობა ხელოვნებაში,
ინტერესი მშვენიერებისა და სულიერი დაკმა-
ყოფილება მის სახეებში, და აი წამოიჭრება
საკითხი ანნაირი მათხზოენილების შინაგან
აუცილებლობის შესახებ ცხოვრებისა და ქვეყან-
ის დანარჩენ სფეროებთან დაკავშირებით.
უპირველეს ყოვლისა, ჩვენ მხოლოდ ვხედავთ
საერთოდ, რომ ეს სფეროები არსებობს. მაგ-
რამ მეცნიერული მოთხოვნილებების თანახმად
საქმე ხება მათ არსებითს შინაგან კავშირში
და მათს ურთიერთ აუცილებლობაში ღრმად
ჩახედვას. ვინაიდან ისინი ერთმანეთთან მარ-
ტო სარგებლობით კი არ არიან დაკავშირებულ-
ნი, არამედ ავსებენ ერთმანეთს, რამდენადაც
ერთს წრეში მოღვაწეობის უფრო მაღალი სა-
ხეები იმყოფება, ვიდრე მეორეში, ამიტომ
დამორჩილებული თვისსზე ზევით მისწრაფ-
ვის, და აი ახლა შორსმისწრაფ ინტერესთა
ღრმა დაკმაყოფილებით შევსებული იქნება ის,
რაც ადრინდელ სფეროში ვერ ჰპოვებდა გა-
დაწყვეტას. სწორედ ეს იძლევა შინაგანი კავ-
შირის აუცილებლობას.

თუ მოვიგონებთ მას, რაც ჩვენ უკვე მტკი-
ცვ დავადგინეთ მშვენიერისა და ხელოვნე-
ბის ცნების შესახებ, იქ ჩვენ ვნახეთ მასში
[ამ ცნებაში] ორმაგი რამ: ჯერ ერთი, რალაც
შინაარსი, მიზანი, მნიშვნელობა, შემდეგ, გა-
მოთქმა, ამ შინაარსის მოვლენა და რეალობა,
და შესამე, ორივე ეს მხარე ერთმანეთში
ისეა შეჭრილი, რომ გარეგანი, კერძო
მხოლოდ და მხოლოდ შინაგანის გადმოცემას,
გამოსახვას და სხვას არაფერს წარმოადგენს,

გარდა იმისა, რომ არსებითი მიმართება
შინაარსისადმი და მას გამოთქვამს, გამოხა-
ტავს. ის, რასაც ჩვენ შინაარსი, მნიშვნელობა
ვუწოდებთ, არის თავისთავში მარტივი, თვით
საგანი, მიყვანილი მის უმარტივეს, თუმცალა
უფრო მომცველ განსაზღვრებამდე, შესრულე-
ბისაგან განსხვავებით. ასე, მაგალითად, რომე-
ლიმე წიგნის შინაარსი შეიძლება ორიოდე
სიტყვით ან წინადადებით ვაჩვენოთ და წიგნში
არ უნდა გვხვდებოდეს სხვა რამ, გარდა იმი-
სა, რაც შინაარსში ზოგადად უკვე მოცემუ-
ლია. ეს მარტივი, ამავდროს ეს თემა, რომე-
ლიც შესრულებისათვის საფუძველს ჰქმნის,
არის აბსტრაქტული, ხოლო შესრულება, პი-
რიქით, მხოლოდ კონკრეტული.

მაგრამ ამ დაპირისპირებულის ეს ორი
მხარე ერთმანეთისადმი გულგრილი და ერთ-
მანეთის გვერდით გარეგნულად როდი არი-
ან,—როგორც, მაგალითად, მათემატიკური
ფიგურის, სამკუთხედის, ელიპსისათვის, რო-
გორც თავისთავში მარტივი შინაარსისათ-
ვის, სულერთია, რა სიდიდე, ფერი და ა. შ.
ექნება გარეგან მოვლენაში,—არამედ როგორც
მარტივი შინაარსი თავისი ფორმის მიხედვით
აბსტრაქტულ მნიშვნელობას თვით თავისთავ-
ში აქვს განსაზღვრა იმისა, რომ მიაღწიოს
შესრულებასა და ამით გაკონკრეტდეს. ამით
არსებითად აქ გამოდის ვალდებულება (sol-
len). რაც არ უნდა მნიშვნელობა ვააჩნდეს შინა-
არსი თავისთავად, ჩვენ მაინც არ ვართ კმა-
ყოფილი ამ აბსტრაქტული ფორმით და მო-
ვითხოვთ შემდგომს. ჯერ იგი არის მხოლოდ
დაუკმაყოფილებელი მოთხოვნილება და სუ-
ბიექტში რალაც უქმარი, რომელიც ისწრაფ-
ვის მოხსნას იგი და დაკმაყოფილებას მიაღ-
წიოს. ამ აზრით ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ
შინაარსი, უპირველეს ყოვლისა, სუბიექ-
ტური ა, მხოლოდ შინაგანი; მის საპირისპი-
როდ დგას ობიექტური, ისე, რომ მოთხოვნი-
ლება იმაში მდგომარეობს, რომ ეს სუბიექ-
ტური ა გაოხრებულად დგას. ასეთი და-
პირისპირება სუბიექტურისა და მის პირისპირ
მდგომ ობიექტურობისა, ასევე ვალდებულება
(Sollen) მისი მოხსნისათვის, არის სრულიად
ზოგადი გარკვეულობა, რომელიც ყველაფერს
გასდევს. თუნდ, თვით ჩვენი ფიზიკური სი-



ცოცხლე და მით უფრო ჩვენი სულიერი მიზნებისა და ინტერესების სამყარო დამყარებულია იმ მოთხოვნილებაზე, რომ ის, რაც თავიდან მხოლოდ სუბიექტური და შინაგანი, ობიექტურობაში გავატაროთ და მხოლოდ ამ სრულყოფილ არსებობაში ვპოვოთ ჩვენი დაკმაყოფილება. ვინაიდან ინტერესებისა და მიზნების შინაარსი თავიდან მხოლოდ სუბიექტურის ცალმხრივი ფორმაში არსებობს და ცალმხრივობა კი ზღუდეა, ეს ნაკლოვანება თავს იჩენს ამასთანავე როგორც მოუსვენრობა, ტკივილი, როგორც უარყოფითი რამ, რომელმაც როგორც უარყოფითმა თავისთავი უნდა მოხსნას, და ამით განცდილი ნაკლოვანება მოიშოროს, ისწრაფის ნაცოდნი, ნაზრი ზღუდე გადააზნოს. და ეს სულაც არა იმ აზრით, რომ სუბიექტურს საერთოდ აკლია მხოლოდ მეორე მხარე, ობიექტური, არამედ უფრო გარკვეულ კავშირში, რომ იგი არის უქონლობა თვით სუბიექტურში და მისთვისვე იგი არის ნაკლოვანება და უარყოფა თვით მასშივე, უარყოფა, რომლის უარსაცოფად კვლავ ისწრაფვის იგი. სახელდობრ, თავისთავად, თავისი ცნების თანახმად სუბიექტი არის ტოტალური, არა მარტო შინაგანი, არამედ აგროთვე ამ შინაგანის რელიზაცია გარეგანის საშუალებითა და თვით გარეგანში. მაგრამ თუ იგი არსებობს ცალმხრივად მხოლოდ ერთი ფორმაში, მაშინ იგი სწორედ ამის გამო წინააღმდეგობაში ვარდება, რადგანაც ცნების თანახმად იგი მთლიანია (das Ganze), ხოლო თავისი განხორციელების (არსებობის) თანახმად მხოლოდ ერთი მხარე. ამიტომ მხოლოდ ასეთი უარყოფის მოხსნით თავისთავში ცხოვრება პირველად გახდება დადებითი. დაპირისპირებულობის, წინააღმდეგობის ამ პროცესის დაძლევა და წინააღმდეგობის გადაწყვეტა, ცოცხალ ბუნებათა უმაღლესი უპირატესობას წარმოადგენს; რაც იმ თავითვე მხოლოდ დადებითი არის და რჩება დადებითად, იგი არის და დარჩება უსიცოცხლო. ცხოვრება წინ მიდის უარყოფისა და მისი ტკივილისაკენ, და მხოლოდ დაპირისპირებულობისა და წინააღმდეგობის განადგურების მეოხებით წარმოადგენს იგი თავისთავისთვის დადებითს. თუმცაღა მანამდე, თუ იგი შერჩება შიშველ წინააღმდეგობას და ვერ გადასწევტ მას, მაშინ იგი იმვე წინააღმდეგობით დაიღუპება.

ესენია ის, მათს აბსტრაქციაში განხილული, გარკვეულობანი, რომლებიც ჩვენ გვპირდება ამ ადგილს.

უმაღლეს შინაარსს კი, რომელიც შეუძლია მიიცვას თავისთავში სუბიექტურმა, ჩვენ შეგვიძლია მოკლედ თავისთავისთვისვე გავწოდოთ. თავისუფლება სულის უმაღლესი გარკვეულობაა. უპირველეს ყოვლისა, თავისი სრულიად ფორმალურის მხრით განხილული იგი [თავისუფლება] იმაში მდგომარეობს, რომ სუბიექტი მასში, რაც მას დაპირისპირებულია, არაფერს უცხოს, არავითარ საზღვარსა და ზღუდეს არ ხედავს, არამედ თავისივე თავს პოულობს მასში. უკვე ამ ფორმალური გარკვეულობის თანახმადაც ყოველგვარი გაპირებება და უბედურება გამქრალია, სუბიექტი ურიგდება ქვეყანას, მასში დაკმაყოფილებულად გრძნობს თავს და ყოველგვარი დაპირისპირება და წინააღმდეგობა გადაჭრილია. მაგრამ უფრო ზუსტად, თავისუფლებას საერთოდ გონიერული აქვს თავის შინაარსად; მაგალითად, ზნეობრიობა ყოფა-ქცევაში, ჭეშმარიტება აზროვნებაში. მაგრამ რადგანაც თავიდან თვით თავისუფლება მხოლოდ სუბიექტურია და არაა განხორციელებული, ამიტომ სუბიექტს არათავისუფალი უპირისპირდება მხოლოდ ობიექტური როგორც ბუნების აუცილებლობა და მაშინვე წარმოიშობა მოთხოვნილება ამ დაპირისპირებულობის შესარიგებლად. მეორეს მხრით, თვით შინაგანსა და სუბიექტურში არსებობს მსგავსივე დაპირისპირება. თავისუფლებას მიეკუთვნება, ერთის მხრით, თავისთავში ზოგადი და დამოუკიდებელი, საყოველთაო კანონები სამართლისა, სიკეთისა, ჭეშმარიტისა და ა. შ., მეორეს მხრით კი ჩვენს თვალწინ წარმოგვიდგება ადამიანის მისწრაფებანი, გრძნობები, მიღრეკილებანი, ვნებანი და ყველაფერი, რასაც კი ადამიანის, როგორც ცალკეულის კონკრეტი გული შეიცავს. ეს დაპირისპირებულობაც ვითარდება და იქცევა ბრძოლად, წინააღმდეგობად და ამ ბრძოლაში კიდელში შემდეგ წარმოიშობა ყოველგვარი



მძაფრი სურვილები, უღრმესი ტკივილები, ტანჯვა-წამება და დაუქმყოფილებლობა საერთოდ. ცხოველები მშვიდად ცხოვრობენ როგორც თავიანთ თავთან, ასევე ირგვლივ მდებარე საგნებთან, ხოლო ადამიანის სულიერი ბუნება იწვევს გაორებულიობას და დაფლეთილობას, რომელთა წინააღმდეგობას აწყდება და ეხეთქება აქეთ-იქით. ვინაიდან შინაგანში როგორც ასეთში, წმინდა აზროვნებაში, კანონებისა და მათი ზოგადობის სამყაროში ადამიანს არ შეუძლია გაძლება, არამედ საჭიროებს აგრეთვე გრძნობად არსებობას, გრძნობას. გულს, სულსა და ა. შ. ფილოსოფია დაპირისპირებას, რომელიც ამის მეოხებით მიიღება, იაზრებს ისე, როგორც იგი არის, თავისი გამყოლი ზოგადობის თანახმად და აგრეთვე მის ასევე ზოგად წესით მოხსნამდისაც მიდის; მაგრამ ადამიანი ცხოვრების უშუალოებაში უშუალო დაკმაყოფილებასაც ისწრაფვის. ამნარს დაკმაყოფილებას იმ წინააღმდეგობას გადაჭრის საშუალებით ჩვენ ვპოულობთ, უწინარეს ყოვლისა, გრძნობად მოთხოვნილებათა სისტემაში. სიმშვილი, წყურვილი, მოღლილობა, ჭამა, სმა, მძძრობა, ძილი და ა. შ. ამ სფეროში არის ასეთი დაპირისპირებისა და მისი გადაჭრის მაგალითები. მაგრამ ადამიანის არსებობის ამ ბუნებრივ სფეროში დაკმაყოფილების შინაარსი ბოლოვადი და განსაზღვრული სახისაა. დაკმაყოფილება არაა აბსოლუტური და ამიტომ დაუცხრომლად კვლავ ახალ მოთხოვნილებაში გადადის; ჭამა, მძძრობა, ძილი არაფერს შევლის, სიმშვილი, მოღლილობა ხვალ კვლავ თავიდან დაიწყება. შემდეგ, სულიერ სტიქიაში ადამიანი ცდილობს დაკმაყოფილებას და თავისუფლებას მიაღწიოს ცოდნასა და ნებასურვილში, შეჩვენებასა და ქცევაში. უცოდინარი (უვიცი) არაა თავისუფალი, რადგანაც მის პირისპირდგას უცხო ქვეყანა, მისზევითა და გარეთა რაღაც, რომლისაგანაც იგი დამოკიდებულია ისე, რომ მას ეს უცხო ქვეყანა თვით თავისთვის არ შეუქმნია და ამიტომ იგი არ გრძნობს თავს თავისიანში. ცოდნისწყობილი, შემეცნებით გატაცება, დაწყებული ფილოსოფიური გაგების უდაბლესი საფეხურიდან უმაღლესამდე, წარმოსდგება მხოლოდ იმ მისწრაფებ-

დან, რომ ეს არათავისუფლების მდგომარეობა მოხსნას, და ქვეყანა წარმოდგენასა და აზროვნებაში თავისად აქციოს, ათვისოს. მოქმედებებში თავისუფლება უკუღმა წესით მისწრაფვის იქითკენ, რომ ნებისყოფის გონებამ სინამდვილეს მიაღწიოს. ამ გონებას ნებისყოფა აზორციელებს (ანამდვილებს) სახელმწიფო ცხოვრებაში. ჭეშმარიტად გონივრულად განწყობულ სახელმწიფოში ყველა კანონი და დაწესებულებანი სხვა არაფერია თუ არა თავისუფლების რეალიზაცია თანახმად მისი არსებითი განსაზღვრებისა. თუ ეს ნამდვილად ასეა, მაშინ ცალკეული გონება ამ დაწესებულებებში პოულობს მხოლოდ თავისი საკუთარი არსების სინამდვილეს და, ოდეს იგი ამ კანონებს ემორჩილება, მაშინ იგი მისთვის უცხოს კი არ ემთხვევა, არამედ მხოლოდ თავისავე საკუთარს [ქვეყანას]. მართალია ხშირად აგრეთვე თვითნებობასაც თავისუფლებას ეძახიან; მაგრამ თვითნებობა მხოლოდ არაგონივრული თავისუფლებაა, არჩევანი და თვითგანსაზღვრაა არა ნებისყოფის გონებიდან, არამედ მხოლოდ შემთხვევითი გულისთქმებიდან და მათს გრძნობადისა და გარეგანისაგან დამოკიდებულებიდან.

ამგვარად, ფიზიკური მოთხოვნილებანი, ადამიანის ცოდნა და ნება-სურვილი ნამდვილად ლეზულობენ ამ ქვეყნად დაკმაყოფილებას და თავისუფალი წესით სჭირან სუბიექტურისა და ობიექტურის, შინაგანი თავისუფლებისა და გარეგნულად არსებული აუცილებლობის დაპირისპირებას. მაგრამ ამ თავისუფლებისა და დაკმაყოფილების შინაარსი მაინც შეზღუდული რჩება და ამგვარად თავისუფლება-ცა და თვითდაკმაყოფილება-ც ბოლოვადობის ერთ მხარეს ინარჩუნებს აქ. მაგრამ იქ, სადაც ბოლოვადობაა, დაპირისპირებაცა და წინააღმდეგობაც კვლავ ხელახლად შეიკრება, და დაკმაყოფილებაც რელატურს ვერ გასცილება. უფლება-სამართალსა და მის სინამდვილეში, მაგალითად, მართალია, ჩემი გონიერება, ჩემი ნებისყოფა და მისი თავისუფლება აღიარებულია, მე მცნობენ როგორც პიროვნებას და პატივსაც მცემენ როგორც ასეთს; მე მაქვს საკუთრება და იგი უნდა დარჩეს ჩემს საკუთრებად, თუ საფრთხეში ჩა-



ვარდა, სასამართლო დაიცავს ჩემს უფლებას. მაგრამ ეს აღიარება და თავისუფლება კვლავად ეხება მხოლოდ ცალკეულ რელატურ მხარეებს და მათს ცალკეულ ობიექტებს; ამ სახლს, ფულის ამ თანხას, ამ გარკვეულ უფლებას, კანონს და ა. შ., ამ ცალკეულ ქვევას და სინამდვილეს, რაც ცნობიერებას ამ მიმართულებით თვალწინ აქვს, მხოლოდ ცალკეული მოვლენებია, რომელნიც მართალია ურთიერთკავშირში იმყოფებიან და ურთიერთობათა ერთგვარ ერთობლიობასაც აღგენენ; მაგრამ მხოლოდ თვით რელატურ კატეგორიებში და მრავალგვარ პირობებ ქვეშ, რომელთა გამგებლობა - ბატონობის დროს დაქმნაყოფილება შეიძლება წუთიერიად წარმოიშვას კიდევაცა და არც წარმოიშვას. მართალია, შემდეგ უფრო ზემოთ, სახელმწიფო ცხოვრება როგორც მთლიანი წარმოადგენს თავისთავში დასრულებულ ტოტალიობას, ხელმწიფე, მმართველობა, სასამართლო, ჯარი, სამოქალაქო საზოგადოების ორგანიზაცია, თანაზიარობა და ა. შ., უფლებანი და მოვალეზანი, მიზნები და მათი დაქმნაყოფილება, მოქმედების ბრძანებით დადგენილი წესები, აღსრულებანი, რომელთა საშუალებით ეს მთლიანი თავის მიღებულ ნამდვილიანობას ახორციელებს და იკავებს, ეს მთელი ორგანიზმი ნამდვილ სახელმწიფოში დამრგვალებული, სრული და დამთავრებულია. მაგრამ თვით პრინციპი, რომლის სინამდვილე აქ სახელმწიფო ცხოვრებაა და, რომელშიაც კაცი ეძებს თავის დაქმნაყოფილებას, [თვით ეს პრინციპი,] როგორადაც მრავალ ფეროვნად არ უნდა იშლებოდეს თავის შინაგან და გარეგან განწყობებაში, მაინც კვლავ ცალმხრივი და ასტრიაქტულია თავის თავში. ესაა მხოლოდ ნებისყოფის გონიერული თავისუფლება, რომელიც იმ მიმართულებით ახსნება, რომ მხოლოდ სახელმწიფოა იგი და კვლავ მხოლოდ ეს ცალკეული სახელმწიფო, ხოლო ამის მეოხებით არსებობის თვით განსაკუთრებული სფერო და მისი განცალკევებული რეალობა, რომელშიაც თავისუფლება ნამდვილი ხდება. ამგვარად, ადამიანი გრძნობს კიდევაც, რომ უფლებანი და მოვალეზანი ამ სფეროებში, და არსებობის მათს ამქვეყნიურ

და თვით ბოლოვად წესში არაა საკმარისი, რომ ისინი მათს ობიექტურობაში ისე როგორც სუბიექტისადმი მიმართებაში მაინც კიდევ საპირობებენ უმალეს დამტკიცებასა და სანქციონირებას.

რასაც, ამ მიმართებით, ყოველის მხრით ბოლოვადობაში გახლართული ადამიანი ეძიებს, არის უმალესი სუბსტანციალური ქემპარიტების სფერო, რომელშიაც ბოლოვადის ყველა დაპირისპირება და წინააღმდეგობა თავის საბოლოო გადაწყვეტილებას, ხოლო თავისუფლება თავის სრულ დაქმნაყოფილებას ჰპოვებდა. ეს არის სფერო ქემპარიტებისა თავად და არა სფერო რელატიურის ქემპარიტისა. უმალესი ქემპარიტება, ქემპარიტება როგორც ასეთი, არის უმალესი დაპირისპირებისა და წინააღმდეგობის გადაწყვეტა. მასში თავისუფლებისა და აუცილებლობის, სულისა და ბუნების, ცოდნისა და საგნის, კანონისა და მიდრეკილების დაპირისპირებას, დაპირისპირებასა და წინააღმდეგობას საერთოდ, როგორც არ უნდა ფორმა მიიღონ როგორც დაპირისპირებაში და წინააღმდეგობაში, აღარავითარი მნიშვნელობა და ძალა აღარ აქვს. ამით აღმოჩნდება, რომ არც თავისუფლება თავისთვის როგორც სუბიექტური, აუსილებლობისაგან განკერძოებული, არის აბსოლუტურად ქემპარიტი და არც ასევე აუცილებლობას, თავისთვის იზოლირებულს არ შეიძლება მიეწეროს ქემპარიტობა. ჩვეულებრივი ცნობიერება, პირიქით, ამ დაპირისპირებას ვერ აღწევს თავს, და სასოწარკვეთილი ან იხლართება წინააღმდეგობაში, ანდა უკუაღდებს მას და თავს სხვა გზით უშველის. მაგრამ ფილოსოფია შედის ურთიერთსაწინააღმდეგო გარკვეულობების გულში, შეიცნობს მათ მათი ცნების თანახმად, ე. ი. შეიცნობს არა როგორც აბსოლუტურთა თავიანთს ცალმხრივობაში, არამედ როგორც გადასაწყვეტთ, და დაადგენს მათ იმ ჰარმონიასა და ერთიანობაში, რომელიც არის ქემპარიტება. ქემპარიტების ამ ცნების მიწვდომაა სწორედ ფილოსოფიის ამოცანა. და თუმცა ფილოსოფია მთლიანად ყველაფერში შეიცნობს ცნებას, და ამის წყალობით, მართო იგია შემცნებელი ქემპარიტი აზროვნება, მაგრამ მაინც სულ



სხვა ცნება, ქეშმარიტება თავისთავად, და სხვა მისი შესატყვისი ან შეუსატყვისი არსებობა. ბოლოვად სინამდვილეში ის გარკვეულობანი, რომელნიც ქეშმარიტებას ეკუთვნიან, ვლინდებიან როგორც ურთიერთგარეშეობა (Aussereinander), როგორც გათიშვა იმისა, რაც თავისი ქეშმარიტების თანახმად ვითიშვია. ასე, მაგალითად, ცოცხალი არსება ინდივიდუუმი, მაგრამ როგორც სუბიექტი იგი აგრეთვე გარემო არაორგანიულ ბუნებასთან დაპირისპირებაშიაც გამოდის. მართალია, უსათუოდ ცნებაც შეიცავს ამ მხარეებს, მაგრამ როგორც შერიგებულთ, პირიქით, ბოლოვადი არსებობა მათ ერთმანეთს აშორებს, და ამის გამო იგი ცნებისა და ქეშმარიტების არაადეკვატური რეალობაა. ამ გვარად ცნება, ცხადია, ყველგანაა, მაგრამ საქმეც სწორედ იმაშია, რომ განმდვილდება თუ არა ცნება აგრეთვე თავისი ქეშმარიტების თანახმადაც ისეთ ერთიანობაში, რომელშიაც განსაკუთრებული მხარეები და დაპირისპირებანი ერთმანეთის მიმართ არ ინარჩუნებენ არავითარ რეალურ თავისთავადობასა და სიმტკიცეს, არამედ მნიშვნელობა აქვთ მხოლოდ როგორც იდეალურ, თავისუფალ თანხმობაში შერიგებულ მომენტებს. პირველად მხოლოდ ამ უმაღლესი ერთიანობის სინამდვილე არის ქეშმარიტების, თავისუფლებისა და დაკავშირების სფერო. ჩვენ შეგვიძლია ცხოვრება ამ სფეროში, ეს დატკობა ქეშმარიტებისა, რომელიც როგორც შეგრძნება ნეტარებაა, ხოლო როგორც აზროვნება შემეცნება, აღვნიშნოთ საზოგადოდ როგორც ცხოვრება რელიგიაში. რადგანაც რელიგია არის ის საყოველთაო სფერო, რომელშიაც ერთიანი კონკრეტული ტოტალობა ადამიანისათვის ცნობიერ იქმნება როგორც მისი საკუთარი არსება და აგრეთვე ბუნების არსებაც, და მხოლოდ ეს ქეშმარიტი სინამდვილე ევლინება მას უმაღლეს ძალად, განსაკუთრებულსა და ბოლოვადზე გაბატონებულ ძალად, რომლის მეოხებით ყველა აქამდე გაფანტულ-გათიშული და დაპირისპირებული უმაღლეს და აბსოლუტურ ერთიანობაში იქნება მიყვანილი.

იმის გამო, რომ ხელოვნებას საქმე აქვს ქეშმარიტებასთან, როგორც ცნობიერების აბ-

სოლუტურ საგანთან, ამიტომ ხელსაწყოთა ეკუთვნის სულის აბსოლუტურ სფეროს, და ამიტომაც რელიგიასთან, სიტყვის სპეციალური აზრ-გაგებით, ისე როგორც ფილოსოფიასთან, თავისი შინაარსის მიხედვით, ერთსადაიმევე ნიდავზე დგას. რადგანაც თვით ფილოსოფიასაც არ გააჩნია სხვა არავითარი საგანი ვარდა ღმერთისა, და ამგვარად არსებითად რაციონალური თეოლოგიაა, და როგორც ქეშმარიტების მსახურებაში მყოფი განუწყვეტელი ღვთისმსახურება.

შინარსის ასეთი ერთიანობისას აბსოლუტურ სულის სამი სამეფო მხოლოდ იმ ფორმების მიხედვით განირჩევა ერთმანეთისაგან, რომლებშიაც ისინი თავიანთ ობიექტს აბსოლუტს, ცნობიერებადვე აღამაღლებენ.

ამ ფორმების სხვაობა თვით აბსოლუტური სულის ცნებაში ჩამარბული. სული როგორც ქეშმარიტი სული არის თავისთავად და თავისთვის, და ამის გამო იგი არ არის საგნობრიობის მიღმური აბსტრაქტული არსება, არანედ იგი არის ამ საგნობრიობის შიგნით ბოლოვად სულში ყველა საგნის არსების მეხსიერებაში აღდგენა (Erinnerung); იგია ბოლოვადი—თავის არსებითობაში თავის მწვდომი და მასთან თვით არსებითი და აბსოლუტური. ამ წვდომის პირველი ფორმა არის უშუალო და სწორედ ამიტომ გრძნობადი ცოდნა, ცოდნა თვით გრძნობისეულისა და ობიექტურის ფორმისა და სახეში, რომელშიაც აბსოლუტური ჰერეტიკისა და შეგრძნების საგანი ხდება. შემდეგ მეორე ფორმა არის წარმომდგენი ცნობიერება, დაბოლოს მესამე, აბსოლუტური სულის თავისუფალი აზროვნება.

გრძნობადი განჰერეტიკის ფორმა ეკუთვნის სწორედ ხელოვნებას, ასე რომ ხელოვნებაა იგი, რომელიც ქეშმარიტებას ცნობიერებისათვის წარმოადგენს გრძნობადი გაფორმების (განსახიერების) სახით, და სწორედ ისეთი გრძნობადი გაფორმების სახით, რომელსაც თვით ამ თავის მოვლენაში აქვს უმაღლესი, ღრმა აზრი და მნიშვნელობა; მაგრამ ხელოვნება არ მისწრაფის იქითკენ, რომ გრძნობადი შუალედის საშუალებით მისაწვდომი გახადოს ცნება როგორც ასეთი

მის საყოველთაობაში; ვინაიდან სწორედ მისი [კნების] ერთიანობა ინდივიდუალურ მოვლენასთან არის მშვენიერის არსება და მისი წარმოება ხელოვნების მიერ. მართალია, ხელოვნებაში ეს ერთიანობა ხდება აგრეთვე წარმოდგენის ელემენტუიაც და არა მარტო გრძნობად გარეგნობაში, განსაკუთრებით კი ეს პოეზიაში; მაგრამ ამ უსულოერეს ხელოვნებაშიაც გვაქვს მნიშვნელობისა და მისი ინდივიდუალური გაფორმების (განსახიერების) გაერთიანება, თუნდაც მარტო წარმომდგენი ცნობიერებისათვის, და ყოველი შინაარსი უშუალო სახით აითვისება და ხდება წარმოდგენის საგანი. საერთოდ უტვბ უნდა დადგინდეს, რომ ხელოვნებას, ვინაიდან მას ქემშმარიტი, სული, აქვს თავის განსაკუთრებულ საგნად, ამიტომ არ შეუძლია მისი განქვრეტა მოგვეცეს ბუნების განსაკუთრებული საგნების, როგორც მაგალითად, მზის, მთვარის, ღდამიწის, ვარსკვლავების და სხ. საშუალებით. ამგვარი საგნები თუმცა, ცხადია, არიან გრძნობადი არსებობანი, მაგრამ განცალკევებულნი, რომელნიც თავისთავად აღებულნი ვერ უზრუნველყოფენ სულიერის განქვრეტას.

როდესაც ჩვენ ხელოვნებას ამ აბსოლუტურ ადგილს მიუჩენთ, ამით ჩვენ კატეგორიულად ვიშორებთ ზემოთ უკვე მოხსენებულ წარმოდგენას, რომელიც აღიარებს, რომ ხელოვნება გამოიყენება სხვა მრავალი შინაარსის ვადმოსაცემად და მისთვის სხვა უცხო ინტერესების მისაღწევად. პირიქით, რელიგიაც საკმაოდ ხშირად იყენებს ხოლმე ხელოვნებას, რათა რელიგიური ქემშმარიტება გრძნობისათვის მახოლომელი ვახადოს ანდა ფანტაზიისათვის სახებში გამოხატოს, მაშინ აქ ხელოვნება, რა თქმა უნდა, მისგან განსხვავებული დარგის სამსახურში იმყოფება. ხოლო სადაც ხელოვნებას თავისი უმაღლესი სრულყოფილობისათვის მიუღწევნია, იქ იგი სწორედ თავისი სახონობის წესში შეიცავს ქემშმარიტების შინაარსის შესატყვისსა და უარსებითეს წესს ვადმოცემისას. ასე, მაგალითად, ბერძნებში ხელოვნება იყო უმაღლესი ფორმა, რომელშიაც ხალხი ღმერთებს წარმოიდგენდა და თავისთავს აძლევდა ქემშმარიტების ცნობიერებას (შეგნებას). ამიტომაც, რომ პოეტები და ხელო-

ვანი ბერძნებისათვის მათი ღმერთების მოქმედად ქეეულან, ე. ი. ხელოვნებმა ერს მისკეს ვარკვეული წარმოდგენა ღვთაებრივის საქმიანობის, ცხოვრების, მოქმედების შესახებ, მაშასადამე, რელიგიის ვარკვეული შინაარსი. და ეს მოხდა არა იმგვარად, რომ ეს წარმოდგენები და მოძღვრებანი პოეზიაზე უწინ ცნობიერებაში აბსტრაქტულად არსებობდა როგორც აზროვნების ზოგადი რელიგიური დებულებები და განსახვრებები, და ამის შემდეგ ხელოვნათა მიერ მხოლოდ შემოსილი იქნა სახებით და პოეზიის სამკაულებით ვარგვულად მორთული, არამედ მხატვრული შემოქმედების წესი მათი ისეთი იყო, რომ იმ პოეტებს ის, რაც მათში სდულდა, სცოცხლობდა, ხელოვნებისა და პოეზიის მხოლოდ ამ ფორმაში შეეძლოთ დაემუშავენინათ. რელიგიური ცნობიერების სხვა საფეხურებზე, რომლებზედაც რელიგიური შინაარსი მხატვრული ვადმოცემისათვის ნაკლებ ხელმისაწვდომი სჩანს, ამ მიმართულებით ხელოვნება ძალიან ვიწრო, შეზღუდულ ასპარეზს ინარჩუნებს.

ასეთია ხელოვნების როგორც სულის უმაღლესი ინტერესის თავდაპირველი ქემშმარიტი მდგომარეობა.

მაგრამ ხელოვნებას ისე როგორც ბუნების და ცხოვრების ბოლოვად სფეროებში აქვს თავისი წინა [საფეხური], ასევე აქვს მას აგრეთვე მომდევნო [საფეხურიც], ე. ი. სფერო, რომელიც თავის მხრივ კვლავ სცილდება აბსოლუტურის მისებური ვაგებისა და ვადმოსახვის წესს. ვინაიდან ხელოვნება ჯერ კიდევ თავისთავივე ვაჩნია ზღუდე და ამიტომ ვადდის ცნობიერების უმაღლეს ფორმებში. ეს შეზღუდულობა ვანსახვრავს აგრეთვე იმ ადგილს, რომლის მიჩენას ხელოვნებისათვის ახლა ჩვენს დღევანდელ ცხოვრებაში უკვე მიჩვეული ვართ. ჩვენ აღარ ვცნობთ ხელოვნებას იმ უმაღლეს წესად, [ფორმად], რომელშიაც ქემშმარიტება ახორციელებს თავისთავს. მაოლიანად აზრი უკვე ადრიდანვე ხელოვნების როგორც ღვთაებრივის გრძნობად ფორმაში წარმოდგენის წინააღმდეგ მიიზარათა; მაგალითად, იუდეველებთან და მაჰმადიანებთან, და თვით ბერძნებთანაც კი, თვით პლატონი საკმაოდ მკაცრად აკრიტიკებდა



ჰომეროსისა და ჰესიოდეს ღმერთებს. განათლების წინსვლასთან ერთად საერთოდ ყველა ხალხში დგება ისეთი ხანა, რომელშიაც ხელოვნება თავისზე უფრო მაღლა მდგომზე მიუთითებს. ასე, მაგალითად, ქრისტიანობის ისტორიულმა ელემენტებმა, ქრისტეს ხალოჩენამ, მისმა ცხოვრებამა და სიკვდილმა ხელოვნებას, უპირატესად, ფერწერას, მრავალნაირი შემთხვევა მისცა სრულქმნა-განვითარებისათვის, და ხელოვნებას ეკლესია თითონ მფარველობდა ანდა თავისუფალ გასაქანს აძლევდა, მაგრამ როდესაც ცოდნისა და კვლევის წყურვილმა, შინაგანი სულიერობის (Geistigkeit) მოთხოვნილებამ რედორმაცია გამოიწვია, მაშინ რელიგიური წარმოდგენაც გრძნობადი ელემენტისაგან გამოხზობილ და გულისა და გონების, აზროვნების შინაგნობისაკენ იქნა დაბრუნებული. ამგვარად ხელოვნების მომდევნო [ფორმა] იმაში მდგომარეობს, რომ სულს გააჩნია ისეთი მოთხოვნილება, რომ დაკმაყოფილდეს თავის საკუთარ შინაგან ცხოვრებაში, როგორც ქეშმარიტებისათვის ქეშმარიტ ფორმაში. ხელოვნება თავის საწყისებში ჯერ კიდევ შეიცავს იდუმალს, იდუმალებითსაკვებ წინადგრძნობას და მძაფრ სურვილს, რადგანაც მისმა ნაწარმოებებმა ჯერ კიდევ ვერ გამოავლინეს სრულად სახიფათო განჭკვრეტიანობის მთელი თავისი შინაგანი. მაგრამ როდესაც სრული შინაარსი ხელოვნების სახეებში სრულადაა გამოვლენილი, მაშინ შორსმხედველი სული ამ ობიექტურობიდან თავის შინაგან ცხოვრებას მიუბრუნდება და მას [ობიექტურობას] ხელს ჰკრავს. ასეთი ხანაა სწორედ ჩვენი ხანა. მართალია, შეიძლება კიდევ ვიმედოვნოთ, რომ ხელოვნება სულ უფროდაუფრო აღმავლობის გზით წავა წინა და სრულიქმნება, მაგრამ მისმა ფორმამ უკვე შესწყვიტა — იყო სულის უმადლესი მოთხოვნილება. დიახ, ჩვენ შეგვიძლია კვლავ ჩინებულ, საუკეთესო რამედ მივიჩნიოთ ბერძნული ღმერთების სურათები, ღირსეულ და სრულყოფილ გამოსახვად მამა ღმერთის, ქრისტეს და მარიამის გამოხატულებანი, მაგრამ ეს ვერაფერს შევლდის, ჩვენ ახლა მუხლთ აღარ მოვიდრკეთ.

უახლოესი სფერო, რომელიც ხელოვნების სამეფოზე უფრო მაღლა დგას, რელიგია.

რელიგიას თავისი ცნობიერების განხორციელება აქვს წარმოდგენა, რის დროსაც აბსოლუტი ხელოვნების საგნობრიობიდან სუბიექტის შინაგან ცხოვრებაში გადაიყვანება და წარმოდგენისათვის სუბიექტური წესით არის მოცემული, ასე რომ გული, გონება და სული, საერთოდ შინაგანი სუბიექტურობა, მთავარი მომენტი ხდება. ეს წინსვლა ხელოვნებიდან რელიგიისაკენ ასედაც შეიძლება აღვნიშნოთ: სახელდობრ, შეიძლება ვთქვათ, რომ ხელოვნება რელიგიური ცნობიერებისათვის მხოლოდ ერთი მხარეა. სახელდობრ, თუ მხატვრული ნაწარმოები ქეშმარიტებას, სულს, როგორც ობიექტს გრძნობად ფორმაში წარმოდგენს, და აბსოლუტურის ამ ფორმას იღებს როგორც ადეკვატურს, რელიგია ამას უმატებს აბსოლუტური საგნისადმი მიმართული შინაგანი ცხოვრების მოკრძალებითი ლოცვას. ვინაიდან ხელოვნება როგორც ასეთი არ მიეკუთვნება მოკრძალებითს ლოცვას. იგი პირველად გამოდის მხოლოდ იმის შემწეობით, რომ სუბიექტი სწორედ იმას, რასაც ხელოვნება როგორც გარეგულ გრძნობიარებას ობიექტურად აქცევს, უფლებას აძლევს შეიქრას სულში (Gemüt) და იმგვარად იდენტიურდება მასთან, რომ ეს შინაგანი მუსყოფნა წარმოდგენაში და გრძნობის გულწრფელობა აბსოლუტურის არსებობისათვის არსებით სტიქიად იქცევა. მოკრძალებითი ლოცვა არის კულტი თემისა მის უწმინდეს, უშინაგანეს, უსუბიექტურეს ფორმაში; კულტი, რომელშიაც ობიექტურობა თითქოს შთანთქმულია და გადახარშული და მისი შინაარსი ამ ობიექტურობის გარეშე გულისა და გონების, სულის (Gemüt) საკუთრებად არის ქცეული.

დაბოლოს, აბსოლუტური სულის მესამე ფორმა არის ფილოსოფია. რადგანაც რელიგია, რომელშიაც ღმერთი ჯერ გარეგნული საგანია ცნობიერებისათვის, რის დროსაც ჯერ უნდა იქადაგონ თუ რა არის ღმერთი, როგორ გამოცხადდა და გამოცხადდეს თავს, — რელიგია, მართალია, ჩაიძირება შემდეგ შინაგანი ცხოვრების სტიქიაში, ამოძრავებს და ავსებს თემს, მაგრამ სულისა და წარმოდგენის ლოცვის შინაგანი ცხოვრება არაა შინაგანი ცხოვრების უმადლესი ფორმა. ცოდ-

ნის ასეთ უწმიდეს ფორმად უნდა მივიჩნიოთ თავისუფალი აზროვნება, რომელშიაც მეცნიერება იმავე შინაარსს ცნობიერებაში აღამაღლებს და ამით იმ უსულღიერეს კულტად იქცევა, რომელიც აზროვნების საშუალებით ითვისებს თავისთავსა და მისაწვდომად ხდის მას, რაც უწინ სუბიექტური შეგრძნების ან წარმოდგენის შინაარსი იყო. ამგვარად ფილოსოფიაში ხელოვნებისა და რელიგიის ორივე მხარე გაერთიანებულია: ხელოვნების ობიექტურობა, რომელმაც აქ თუმცა დაჰკარგა გარეგნული გრძნობიარეობა, მაგრამ მაგიერში იგი შესცვალა ობიექტურის უმაღლესი ფორმით, აზრის ფორმით; და რელიგიის სუბიექტურობა, რომელიც აქ აზროვნების სუბიექტურობად განწმენდილა. ვინაიდან აზროვნება ერთის მხრით არის ყველაზე უფრო შინაგანი და უსაკუთრესი სუბიექტურობა, და ქეშმარიტი აზრი, იდეა, ამასთანავე უსაგნობრივესი და უობიექტურესი საყოველთაობა, რომელსაც პირველად მხო-

ლოდ აზროვნებაში შეუძლია ჩასწვდეს თავის თავს თავისივე თავის ფორმაში.

ჩვენ აქ უნდა დავკმაყოფილდეთ ხელოვნების, რელიგიის და მეცნიერების განსხვავების ამ აღნიშვნით.

ცნობიერების გრძნობადი ფორმა ადამიანთათვის ყველაზე უფრო ადრინდელია, და ამიტომაც რელიგიის ადრინდელი საფეხურები ხელოვნებისა და მათი გრძნობადი გამოხატვის რელიგია იყო. პირველად მხოლოდ სულის რელიგიაში არის ღმერთი ცნობილი როგორც სული, უმაღლესი, აზრის შესატყვისი წესით, რითაც ამავე დროს გამოირკვა, რომ ქეშმარიტების გამოვლენა გრძნობად ფორმაში არაა ქეშმარიტად ადეკვატური სულისა.

მას შემდეგ, რაც ჩვენ ახლა უკვე ვიცით ის ადგილი, რომელაც ხელოვნებას სულის სფეროში, და ხელოვნების ფილოსოფიას კერძო ფილოსოფიურ დისციპლინათა შორის უჭირავს, ჩვენ ამ ზოგად ნაწილში პირველად უნდა განვიხილოთ ზოგად-საყოველთაო იდეა მშვენიერისა ხელოვნებაში.

გერმანულიდან სთარგმნა შალვა პაპუაშვილმა
თარგმანი შესრულებულია 1927 წლის საიუბილეო გამოცემიდან

პრ. ლონ. სუბაქაძე

ქალაქის ხუროთმოძღვრული ანსამბლის ზოგიერთი პრობლემა

1. ანსამბლის რაობა, მისი სახეები 1)

ქალაქის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი წარმოადგენს არქიტექტურული ობიექტების ჯგუფს ან რიგს, მოყვანილს კომპოზიციურ მთლიანობაში, რაც სივრცითი გაფორმების ერთიანი იდეისაგან უნდა გამომდინარეობდეს.

ანსამბლი — ქალაქის ხუროთმოძღვრული არსის პირველადი ჩამოყალიბებაა; ეს არის ქალაქის გეგმისათვის ხორცშესხმა ერთიანი არქიტექტურულ-მხატვრული ორგანიზაციის საშუალებით.

ანსამბლის სახით ხდება ქალაქის გეგმარებითი იდეის ხუროთმოძღვრული ჩამოყალიბება, ქალაქის ხუროთმოძღვრული პროფილის გამოვლინება და მისი სივრცითი დამუშავება.

ანსამბლის ორგანიზაცია, როგორც ხუროთმოძღვრული იდეის ჩამოყალიბების მეტოდი, არქიტექტურულ-მხატვრული შემოქმედების უმაღლეს ფორმას წარმოადგენს.

ისტორიულად ანსამბლის იდეა იზადებოდა აღმავლობის ეპოქების დროს და წარმოადგენდა საზოგადოების სტრუქტურისა და მისი სოციალური პროცესების მაღალ, ხუროთმოძღვრულ გამოვლინებას².

სოციალიზმის ეპოქაში, სადაც ყველაფერი წინასწარ განსაზღვრული შენდება, — ანსამბლი ხუროთმოძღვრული იდეის ჩამოყალიბების ძირითად ფორმად უნდა გადაიქცეს.

ანსამბლი — მისი აღქმის ანუ ათვისების სახეთა მიხედვით შეიძლება ორ ჯგუფად დაყოფილი:

1. ქალაქის მთლიანი სახე ან მისი ნაწი-

ლები, რომელთა აღქმას შესაძლებელია გარკვეულ უძრავ წერტილიდან (ამ შემთხვევაში აღქმის დროს წარმოადგენს მომენტს) და.

2. ქალაქის ხაზობრივი ელემენტები, რომლებიც თანდათანობით იშლებიან და რომელთა აღქმაც ხდება არა ერთ მომენტში, არამედ დროის გაქიმულ შუალედში. ამ ტიპის ანსამბლის აღქმა ხდება არა გარკვეულ უძრავ პუნქტიდან, არამედ კომპოზიციის ღერძის გასწვრივ მდებარე დინამიკურ წერტილთა ერთობლიობიდან.

ანსამბლის პირველ ტიპს ეკუთვნიან: ქალაქის მთლიანი სახე, მისი ცალკე სივრცითი ნაწილები — არქიტექტურულ-კომპოზიციური რაიონები და ხუროთმოძღვრულ კომპლექსებში აღებული ცალკე სივრცითი ელემენტები, გაანგარიშებულნი გარკვეული მზერის წერტილებისათვის.

მეორე ტიპს ეკუთვნიან: პროსპექტები და ქუჩები, მათი ღერძის გასწვრივი განაშენებით ან სხვა მხატვრული ხედებით, რომლებიც თანდათანობით იშლებიან ადამიანის თვალწინ, ქუჩის გასწვრივ გარდანაცვლების მიმდევრობით.

დავარქვათ პირობით პირველი ტიპის ანსამბლს ერთდროული (სპონტანური) აღქმის ანსამბლი, მეორეს კი თანდათანობითი (სუბქეისივური) აღქმის ანსამბლი.

გავარჩიოთ ანსამბლის თვითეული ტიპის კომპოზიციის პრინციპები და მათი შექმნის თავისებურებანი.

1) საკითხის დასმის წესით: რედ.

2. ერთდროული აღქმის ანსამბლი

ა) პირველი სახე. ქალაქის სილუეტი.

ერთდროული აღქმის ანსამბლის ყველაზე ზოგადი სახე, მთელი ქალაქის საერთო ხე-ღია. ამ საერთო სურათის აღქმა მთლიანად შესაძლებელია მხოლოდ მისგან საკმაოდ დაშორებულ წერტილებიდან. მზერის წერტილი, როგორც ვერტიკალურ ისე ჰორიზონტულ მიმართულებით, იმდენად უნდა სცილდებოდეს ასათვისებელ კომპლექსს, რომ შეიძლებოდეს მისი ერთდროული აღქმა.

ეს „ერთდროულობა“ ზოგჯერ სცილდება ცნების მათემატიკურ გაგებას, თუ მხედველობაში მივიღებთ დამკვირვებლის თავის მობრუნებისათვის საჭირო დროს: იგი იმდენად მცირეა, რომ არ არის ანგარიშგასაწევი. პანორამის აღქმა (დაახლოებით 180°-ის ფარგლებში) მთლიანად ხდება. ამის გამო ამ სახის ანსამბლის ასათვისებლად, როგორც ჰორიზონტული, ისე ვერტიკალური მზერის კუთხეები, ვაცილებით შეიძლება მეტი იყოს, ვიდრე ჩვეულებრივად მიღებული მზერის კუთხეები, რომელთა მაქსიმუმიც განისაზღვრება — სიგანეზე 600-ით, სიმაღლეზე კი 300-ით.

მზერის წერტილების ასეთი მდებარეობა განსაზღვრავს ანსამბლის დამუშავების ხერხებს: ქალაქის მთელი სივრცის კომპოზიცი-აში მნიშვნელობა აქვს არა ხუროთმოძღვრების ცალკე ობიექტებს, არამედ მათ მოცულობათაგან შექმნილ მთლიან ჯგუფებს, მათი განზოგადებული ფორმების (და საერთოდ ყველა ხუროთმოძღვრული თვისებების) მიერ შექმნილ მასივებს. კომპოზიციის პირველადს ელემენტებად აქ გვევლინება განაშენიანებული რაიონები და მწვანე მასივები. ამ ძირითად სიბრტყეთს ელემენტებს მნიშვნელობა აქვთ როგორც ქალაქის მთელი ფართის ფაქტურას.

ქალაქის გეგმის სილამაზეს მხოლოდ ამ სახის ანსამბლში ეძლევა მნიშვნელობა, თუმცა აქაც ბევრი რამ გვაშორებს ქალაღზე დახაზული გეგმის სიბრტყითი კომპოზიციისაგან. სახელდობრ: 1. რეალური სურათის

პერსპექტიულობა, რაც სახეს უტყუარს ზოგადებს და ფასს უკარგავს ქალაღზე კომპოზიციურ მთლიანობაში მოყვანილ დეტალებს; 2. ქალაქის ამათუმი ნაწილში ძლიერად გამოვლინებული რელიეფი, რაც ხშირად ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ ჯგუფებად ჰყოფს ქალაქს მთლიან სივრცეს; 3. ქალაქის მოცულობითი ელემენტების (განაშენიანება, მწვანე ნარგავები) ურთიერთფარდობითი სიმაღლე, რასაც, ისევე როგორ რელიეფს, შეუძლია მთლიანობა დაუკარგოს კომპოზიციურ ელემენტებს და სხე.

მკვეთრად გამოვლინებული ვერტიკალები ქალაქის სივრცეში არღვევენ მის ერთფეროვნებას, ამახვილებენ და ააქტივებენ მის ნაწილებს. ასეთი ვერტიკალური აქცენტები ძირითად ელემენტებად შედიან ქალაქის დამახასიათებელი ზოგადი სილუეტის შექმნაში.

სილუეტს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა ზღვის პირას მდებარე ქალაქებისათვის, რომელნიც ნაწილობრივ მაინც ქედებზე არიან გაშენებული. ამგვარი ქალაქებისათვის (რომელთა სილუეტის ამოკითხვაც შესაძლებელია) სილუეტი გვევლინება ქალაქის ზოგადი ხუროთმოძღვრული იდეის გამოვლინების უმნიშვნელოვანეს ფორმად. სილუეტში, ისე როგორც კონსტრუქციის დამახასიათებელ ქრილში, მკლავნდება ქალაქის ხუროთმოძღვრული შინაარსი, მისი ძირითადი ტიპი. ყველა ეპოქას ჰქონდა სილუეტის დამუშავების საკუთარი ხერხები, რომლებითაც იგი ამჟღავნებდა ქალაქის არქიტექტურული დეოლოგურ არსს: ფეოდალიზმში ქალაქის პროფილს ჰქმნიდა ციხე-კოშკების დაკბილული კედლებით, რომელთა სიმაღლესაც ეფექტურად აძლიერებდა ადგილ-მდებარეობის გამომჟღავნებული რელიეფი. მაჰმადიანური აღმოსავლეთი — სივრცეს მაღალ და წვეტიან მინარეთებით ხაზავდა. ქრისტიანები თავის სულისკვეთებას ცისკენ აღმართული გუმბათებით ამჟღავნებდნენ. ამერიკა კი თავისი ქალაქების ნაცრისფერ ფონს ვერტიკალურად დაყუდებული ცათამბრჯენების სიმრავლით ამუშავებს.

სილუეტში, ვერტიკალური აქცენტების ერთობლიობით იქმნება დინამიკური სელა,

ხუროთმოძღვრულად ნაკლებ-მნიშვნელოვანი ნაწილებიდან — პერიფერიებიდან — მნიშვნელოვანი ცენტრისაკენ. ამგვარად შეიძლება დავასკვნათ, რომ ერთდროული აღქმის ანსამბლი ამ ზოგად სახეში (ქალაქის მთლიანი სურათი), კომპოზიციის ძირითადი ელემენტები — ქალაქის გეგმის ხუროთმოძღვრული რაიონებია; მგეგმვის როლი მდგომარეობს ამ ხუროთმოძღვრული რაიონების დადგენასა და დაჯგუფებაში ადგილთა არქიტექტურულ-იდუერი შინაარსის მიხედვით; მნიშვნელოვან ხუროთმოძღვრულ-მხატვრული ცენტრების შერჩევაში, რომელთაც შემდგომ უნდა დაემორჩილოს ქალაქის დანარჩენი ნაწილების კომპოზიცია.

ბ. ერთდროული აღქმის ანსამბლის მეორე სახე

ერთდროული აღქმის ანსამბლის მეორე სახე, ე. ი. ხუროთმოძღვრული კომპლექსებიდან ამოღებული ცალკე სივრცითი ელემენტები (მოცულობის ცალკე ჯგუფები და ქალაქის მოედნები) — უფრო ხუროთმოძღვრული და ანსამბლის ადგილად დასაძლევ ტიპს წარმოადგენენ. ამ ანსამბლის კომპოზიციის პრინციპები, მშენის წერტილის დაახლოვებასთან და ხედვის ველის შეზღუდვასთან დაკავშირებით, შემოგანხილულ სახისაგან ძირითადად განსხვავდებიან.

ამგვარი ანსამბლის დამუშავებას საფუძვლად უნდა დაედოს მისი ხუროთმოძღვრული დანიშნულება და როლი, მთელი ქალაქის ან რაიონის სივრცითს გაფორმებაში. ასეთი ანსამბლის კომპოზიციის ელემენტებს წარმოადგენენ არქიტექტურული მოცულობანი. მწვანე ნარგავები აქ უკვე გვევლინება არა როგორც ფაქტურის სრთერთი სახე, არამედ როგორც სამგანზომილებიანი ელემენტი, სივრცის ხუროთმოძღვრულ ორგანიზაციაში. ცხადია მათი გამოყენება შესაძლებელია აგრეთვე მხოლოდ ერთი ან ორი კოორდინატის უპირატესი განვითარებითაც — ხაზის ან სიბრტყის სახით: ალვის ხეები ან კვიპაროსები, შეკრებილი მწვანე ზოლები, ვაზონები, მწვანე „ხალიჩები“ და სხვ. ფაქტურის სახით აქ გვევლინება კედლის სიბრ-

ტყეების ნამდვილი ფაქტურა, მხოლოდ ოდნავად განზოგადებული; მაგ. არქიტექტები ან ბარელიეფები, რომლებიც ცალკე შენობის არქიტექტურულ სახეში უმთავრესად დამოუკიდებელ კომპოზიციურ ელემენტებს წარმოადგენენ, ამ შემთხვევაში მოქმედებს როგორც ფაქტურა.

ამ სახის ანსამბლში უდიდესი მნიშვნელობა ეძლევა სივრცის პროპორციებს: მოედნის ზომებისა და პერიმეტრის განაშენიანებას, სიმაღლეთა ურთიერთფარდობას.

ერთდროული აღქმის ანსამბლის ეს სახე უმეტესად წარმოადგენს თანდათანობით აღქმის ანსამბლის საბოლოო პუნქტს. ამ შემთხვევაში, პირველის კომპოზიცია ორგანიზულად უნდა ამთავრებდეს უკანასკნელის თანდათანობითს ზრდად, დინამიკურ რიტმს (ქუჩა და მოედანი).

ერთდროული აღქმის ამ სახის ანსამბლში — გეგმას თავისთავადაც (მოედნის ფორმა, ზომები) სათანადო მნიშვნელობა ეძლევა. რადგან აქ უკვე უმეტეს შემთხვევაში შესაძლებელია მისი საკმაო სიზუსტით ამოკითხვა. მიუხედავად ამისა, მთავარ და ვადამწყვეტ როლს აქაც ასრულებენ მოცულობის პროპორციები, რომელთაც შეუძლიათ გეგმაში დასახულ უპირატესობათა უკიდურესი შესუსტებაც და უღრესი განვითარებაც.

რელიეფი აქაც მოცულობითი კომპოზიციის ძირითად ფაქტორს წარმოადგენს. იგი ამ შემთხვევაში მოცულობათა ვერტიკალური კოორდინატის დამატებითი ნაზრდია. ხუროთმოძღვრული კომპლექსების ვერტიკალური დაგვიანება, რელიეფის ჯეროვანი გამოვლინება და მის უპირატესობათა განოყენება უდიდეს შესაძლებლობას იძლევა ხუროთმოძღვრულ მოცულობათა და ფორმათა ასამეტყველებლად.

აღორძინების ეპოქის იტალიის ქალაქთა შესანიშნავი მოედნების, მომჯადოებელი ვილლების და პარკების შემოქმედებმა — უმთავრესად რელიეფის გენიალურად გამოყენებით უკვდავყვეს თავისი სახელი.

უწყსო და გამოუმკლავებელი რელიეფის ტერასებად დანაწილებით, მოჩრდილული კიბეებისა და მხეზე მოგლვარე კასკადების



დაქანებული პერსპექტივებით ისინი აკრისტალებდნენ და ააშკარავებდნენ რელიეფის თავისებურებებს, ხაზს უსვამდნენ სიმალეთა კონტრასტებს და ბუნებრივი პირობების „სიძნელეების“ საფუძველზე განსაცვიფრებელ ანსამბლებს ჰქმნიდნენ.

3. თანდათანობითი აღქმის ანსამბლი და დროის კოორდინატი

თანდათანობითი აღქმის ანსამბლის კომპოზიციაში იჭრება ერთი ახალი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რაც ძირფესვიანად ცვლის მისი ხუროთმოძღვრული ორგანიზაციის პრინციპებს. ესაა მეოთხე, ანუ დროის კოორდინატი.

ყოველი ახალი განზომილების შემოტანა სახეობის ხელოვნებაში არაჩვეულებრივად ამდიდრებს და ამავე დროს ართულებს კომპოზიციას: ერთი განზომილების მქონე ხაზი, უმარტივესი გეომეტრიული ელემენტია; ორი განზომილება უკვე იძლევა სიბრტყეს, რომელიც ხაზთან შედარებით მდიდარი და შინაარსიანი ფორმაა. აქ რიტმი და პროპორციები (ხაზის შემთხვევაში—ჩანასახის სახით არსებული) საკმაოდ ფართოდ იშლება და ახალი სიძნელები შემოაქვს ობიექტის გადაწყვეტის პრობლემაში.

მხატვრობა, როგორც ხელოვნება, უმთავრესად ორგანზომილებიან სიბრტყეზე წარმოიშება და მხოლოდ ილუზიურად ჰქმნის სამგანზომილებიან სივრცეს. კინო-ხელოვნება ამ ორ განზომილებაა (ეკრანის სიბრტყე) დროის კოორდინატს უმატებს.

მესამე კოორდინატი სიბრტყეს აქცევს მოცულობად, რომელიც სრულიად ახალ ამოცანებს აყენებს ხელოვანის წინაშე და უფრო მეტად ამდიდრებს კომპოზიციის საშუალებებს. მოცულობის კომპოზიცია უფრო რთული და მრავალფეროვანი ამოცანაა, ვიდრე სიბრტყისა. ქანდაკება და მიკრო-არქიტექტურა უმთავრესად სამგანზომილებაში იშლება.

მეოთხე კოორდინატის შემოჭრა კიდევ უფრო ამდიდრებს კომპოზიციის შესაძლებლობებს. ცალკე მოცულობათა მაგიერ, უკვე მთლიანი სივრცე გვეძლევა, სივრცე, რომ

ლის აღქმა თვალის ერთი მოვლებით უნდა აღქმავს; რომლის ამოკითხვაც თანდათანობით ხდება, დროის გარკვეულ პერიოდში.

სწორედ დროის კოორდინატი ანსხვავებს ქალაქთგეგმარებას, როგორც ხელოვნებას, ცალკე ობიექტების ხუროთმოძღვრებისაგან. იგი ართულებს ქალაქების, ე. წ. „დიდი ხუროთმოძღვრების“ პრობლემებს.

რამი მდგომარეობს ამ ახალი კოორდინატის არსი?

გრძელი პროსპექტის, ქუჩის, ან პარკის რომელიმე ხეივნის მთლიანი ამოკითხვა არასოდეს არ ხდება ერთდროულად. ადამიანი მათ მოძრაობის პროცესში ამოკითხავს. ახალი სახის ათვისება ხდება მაშინ, როდესაც წინ ამოკითხული სახე აღარაა ჩვენს თვალთ წინაშე, არამედ ასე თუ ისე შერჩენილია მხოლოდ მეხსიერებაში.

დროის გარკვეული შუალედი აშორებს ერთი სახის ათვისებას მეორე სახის ათვისებისაგან და მას (დროს) ადამიანის მხატვრული შემეცირების საკითხში ახალი პირობები შემოაქვს.

სწორედ დროის კოორდინატი აკავშირებს ერთმანეთთან ორ, ერთის შეხედვით თითქოს სრულიად უცხო ხელოვნებას: ხუროთმოძღვრებასა და მუსიკას. ორივე ეს ხელოვნება დროის მანძილზე იშლება, თავის კომპოზიციებს წარმავალ და ახლად შექმნილ სახეთა ჰარმონიად ჰქმნის.

ამ ორ დიდ ხელოვნების კავშირზე არა ერთხელ დაწერილა, ამ ხელოვნებათა განვითარების პირველი განთიადიდან მოყოლებული „მუსიკა კი ხუროთმოძღვარმა უნდა იცოდეს იმისათვის, რომ იყოს გარკვეული კანონიკურ და მათემატიკურ თეორიებში...“ სწორედ თავის პირველ წიგნში „ხუროთმოძღვრების შესახებ“, ოქტავიან ავეუსტის თანამედროვე რომაელი არქიტექტორი ვიტრუვი. იგი დანარჩენ წიგნებშიაც პროპორციათა გარჩევის დროს არაერთხელ იშველიებს ანტიკური მეცნიერების არისტოქსენის (IV — III საუკ. ჩ. ერამდე) ტრაქტატს ჰარმონიის შესახებ. მეოცე საუკუნის თითქმის ყველა მკვლევარი პროპორციონალობისა



არქიტექტურაში (გენჩელმანი, შულცი, ციხინგი, საბანევი და სხვ.) აღიარებს საერთო საწყისს შედარდება—პროპორციებისას ამ ორივე ხელოვნებაში. ერთ-ერთი მათგანი (საბანევი) იქამდეც კი მიდის, რომ ამტკიცებს ოქროს კვეთის პროპორციონალობის არსებობას მუსიკალურ ნაწარმოებებში.

ამგვარად, ბევრი რამ აქვს საერთო ამ ორ ხელოვნებას, რის გამოკვლევაც და ნათელყოფაც ცოტას არ შესძენდა მათს შემოქმედებითს შესაძლებლობებს.

დროის კოორდინატი დიდ ხუროთმოძღვრებაში თავის ამ ყოველად შემდეგ გავლენას ფორმათა და სახეთა დამახსოვრების პრობლემის წამოყენებით ამჟღავნებს. წინააღმდეგობის სახეების ეს დამახსოვრება დიდად არის დამოკიდებული მოძრაობის სიჩქარეზე—ადამიანის გადანაცვლებაზე, ანსამბლის ღერძის გასწვრივ.

მოძრაობის სიჩქარე, გარდა იმისა, რომ იგი ვაკლენას ახდენს მხედველობითს მეხსიერებაზე—ერთი სახის აღქმიდან მეორის აღქმამდე დროის განსაზღვრის გზით—აგრეთვე უშუალოდ მოქმედებს მოცულობათა კომპოზიციის ხერხებზედაც: რაც უფრო ჩქარია მოძრაობა, მით უფრო ნაკლები მნიშვნელობა ეძლევა ხუროთმოძღვრულ დეტალებს, მით უფრო პირველმნიშვნელოვანი ხდება შენობათა განზოგადოებული ფორმები. რა სიჩქარისათვის უნდა იყოს გაანგარიშებული თანდათანობითი აღქმის არსებობის კომპოზიცია?

უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ ანსამბლის ათვისება უმთავრესად ფეხმავლის მიერ ხდება.

მასობრივი ტრანსპორტის არც ერთი გავრცელებული სახე არ იძლევა სათანადო პირობებს ქუჩის წესიერი აღქმისათვის. ამას გარდა, ყველაზე მეტ მოთხოვნილებას მაინც მცირე სიჩქარით მიმავალი ადამიანი უყენებს, რადგან მისთვის მასების მოცულობითი კომპოზიციის გარდა—დეტალების დამუშავებასაც ეძლევა მნიშვნელობა.

ამგვარად, ხუროთმოძღვრული ანსამბლის დათვალიერების და ათვისების ოპტიმალურ

და იმავე დროს პრაქტიკულ სიჩქარე, ფეხმავლის სიჩქარე უნდა ჩაითვალოს. მნიშვნელოვანია ობიექტის აღქმისათვის ლობითი და სივრცითი კომპოზიციის ხერხები, რომლებიც საფუძვლად უნდა დაედოს თანდათანობითი აღქმის ანსამბლის კომპოზიციას—ანსამბლს საინტერესოდ ვახდის, მეტი სიჩქარის მქონე დამკვირვებლისათვისაც.

ზემო მსჯელობაში ნახმარი სიჩქარის ცნება როდი გულისხმობს აბსოლუტურ, ხაზოვან სიჩქარეს. ობიექტის აღქმისათვის მნიშვნელობა აქვს მზერის ხანგრძლივობას. ეს ხანგრძლივობა ხაზობრივი სიჩქარის მუდმივობის პირობებში, მით უფრო მეტია, რამდენადაც მეტია მაყურებლის დაშორება ობიექტიდან. მსჯელობას მიეყვებით კუთხურ სიჩქარემდე. თუ მივიღებთ პირობით, რომ ანსამბლის ერთერთ ელემენტ P-ს აღქმა (იხ. გეგმა) AB მიმართულებით მიმავალ მაყურებლის მიერ A-დან B წერტილამდე მისვლის დროს ხდება α კუთხის ფარგლებში—ეს დრო იმავე კუთხით განსაზღვრულ CD მანძილის გავლის შემთხვევაში გაცილებით ნაკლებია და ამ ხაზიდან აღქმაც AB-სთან შედარებით უფრო ცუდად ხდება.

ერთსადაიმავე ხაზობრივი სიჩქარის დროს AB ხაზით მიმავალი მაყურებლის კუთხური სიჩქარე, ნაკლებია CD ხაზით მიმავლის კუთხურ სიჩქარეზე. ამგვარად, ანსამბლის ათვისების პირობებისათვის მნიშვნელობა აქვს ადამიანის გადანაცვლების კუთხურ სიჩქარეს—ამოსაკითხ ობიექტის მიმართ.

მართლაც მიმავალ მატარებლის სარკმლიდან შორს მდებარე ფორმები (ხეები, შენობები და სხვ.), რომელთა მიმართაც მცირეა მატარებლის კუთხური სიჩქარე—კარგად იკითხებიან მაშინ, როდესაც ახლო მდებარე ფორმები ჩრდილებივით ჰჭრიან, მიუხედავად დამკვირვებლის ხაზოვანი სიჩქარის ერთიანობისა.

4. გეგმა და რეალობა. კომპოზიციის საერთო პირობები

რა პრინციპებზე უნდა იყოს დამყარებული თანდათანობითი აღქმის ანსამბლის სა-



შუალელები და კომპოზიციის ხერხები? აშკარაა მხოლოდ ერთი რამ: მხედველობაში უნდა იყოს მიღებული ადამიანის მიერ მოცულობათა, ფორმათა, ფერებისა და სხვ. დახსომების შესაძლებლობა, ადამიანის უნარი მათი ერთმანეთზე გადაბმისა, ერთ მთლიან სახედ შეერთებისა ისეთ პირობებში, როდესაც ახალი სახე ჩნდება ძველის გაჭობის შემდეგ. ამ მნიშვნელოვან საკითხს ჯერ არავინ მიჰკარებია. საჭიროა მისი არა აბსტრაქტული, თეორიული შესწავლა, არამედ ფსიქო-ტექნიკურ დაკვირვებათა წარმოებაც. რაც საშუალებას მოგვცემდა ზოგიერთი თეორიული ჰიპოთეზები პრაქტიკულად შეგვემოწმებინა და დავგეზუსტებინა. ასეთი სამუშაოების ჩატარება არქიტექტორს არ შეუძლია (უფრო სწორად ვერ შეუძლია), ფსიქოტექნიკოსს კი არაფრად ესაჭიროება. ამგვარად, ამ საკითხის დამუშავება შეიძლება მხოლოდ მათი ურთიერთ დახმარების პირობებში.

ფორმათა და სახეთა დახსომების პრობლემის გარკვევა, ბევრ საინტერესო და მნიშვნელოვან საკითხს სწევებს დიდი კომპლექსების ხუროთმოძღვრებაში: ქალაქთა გეგმარებასა და პარკთაგეგმარებაში.

ერთერთი მნიშვნელოვანი საკითხთაგანია ნახაზისა და სინამდვილის ურთიერთობა. ირკვევა, რომ ქალაქის გეგმის (ქალაღღზე) მხატვრული კომპოზიციის პრინციპები—ბევრ რასმეში განსხვავდება ქალაქის რეალურბ, ჭეშმარიტი ხუროთმოძღვრული ორგანიზაციის ხერხებისაგან.

ქალაღღზე, გეგმის კომპოზიციის ძირითადი ელემენტები—ჭეხების მიმართულეებაა. მგეგმავს ქალაღღზე კომპოზიციურ მთლიანობაში მოჰყავს ჭეხები, რომლებიც ერთმანეთისაგან კილომეტრებით არიან დაშორებული: ორი, მეზობლად მდებარე ჭეხის არაპარალელობა (უერთდება რა მაგ. 10-15⁰ით) ქალაღღზე ჩვენ ხშირად თვალს გვჭირს და ვაფურბივართ კიდევ მათს ასეთ ურთიერთმდებარეობას მაშინ, როდესაც სინამდვილეში, ეს თითქმის შეუღმწნეველია და, მამასადამე, მნიშვნელობას მოკლებული —

ქალაქის ხუროთმოძღვრულ-სივრციით კომპოზიციისათვის.

მიმართულების დამახსოვრების უნარის გამორკვევაც (ისევ და ისევ დროსთან დაკავშირებით) მნიშვნელოვანი ფაქტორია ქალაქის გეგმის კომპოზიციის საკითხში.

დროის კოორდინატს გარკვეულობა შეაქვს ნახაზისა და სინამდვილის დამოკიდებულებაში. იგი გარკვეულ მნიშვნელობას აძლევს ნახაზის მასშტაბს.

ქალაქის ამ მისი ნაწილის გეგმა მუღდამ იხაზება ისეთ მასშტაბში, რომ აღქმა ერთდროულად ხდება. ასეთი ნახაზის გრაფიკული კომპოზიცია მეტად შორსა სდგას ვანსახორციელებელი ქალაქის, ან მისი ნაწილის ჭეშმარიტი ხუროთმოძღვრულ-მხატვრულ ხარისხთან, რადგან მისი აღქმა დროის დიდ პერიოდში და ხშირად მხოლოდ ნაწილ-ნაწილ არის შესაძლებელი.

ამგვარად, ქალაქის ზოგადი სქემის სიბრტყითს კომპოზიციას (ქალაღღზე) თითქმის არა აქვს მნიშვნელობა მისი ჭეშმარიტი ხუროთმოძღვრულ-სივრციითი კომპოზიციისათვის, თუ იგი (სქემის სიბრტყითი კომპოზიცია) სივრცის დამუშავების ჭეშმარიტი საშუალელებით არ არის პოტენციალურად გამოდინრებული და გააზრებული, დროის კოორდინატის ვათვალისწინებით. ხერხები, რომლებითაც ხდება ქალაქის გეგმის პრიმიტიულ, კომპოზიციურ მთლიანობაში მოყვანა (ჭეხების მიმართულეებათა სათანადო შერჩევა, ცალკე ელემენტების სიბრტყითი გამოვლენება და სხვ.), თავისთავად არაფერს ამბობს (ან ძალიან ცოტას ამბობს) ქალაქის სივრციითი ვაფორმების არსზე.

მეორე მხრივ პრინციპული უარყოფა ამ საშუალეებისა არა ნაკლები დანაშაული იქნება: შეიძლება ორი, ერთმანეთს დაშორებული ელემენტი ქალაქისა, გეგმაზე კომპოზიციურად დაუკავშიროთ ერთმანეთს—თუ ეს მოქმედება გეგმის სხვა უპირატესობათა საზარალოდ არ ხდება. „ლამაში“ გეგმის დაწუნება ან მოწონება სიბრტყის კომპოზიციის სილამაზის გამო — ერთნაირი დანაშაულია. ქალაქის გეგმის ჯეროვანი შეფასება, მისი ჭეშმარიტად ხუ-

როთმოდღვრული გაფორმების რეალური შესაძლებლობათა გამორკვევა — ყველაზე ძნელი და პასუხსაგები საქმეა, რადგან ნახაზსა და სინამდვილეს შორის დროის კოორდინატის ბურუსია ჩაწოლილი.

რეალური გეგმის სიმრტიით კომპოზიციის, როგორც ნახაზის ამოკითხვა—შესაძლებელია თვითმფრინავიდან, ისიც ისეთი სიმამლიდან, საიდანაც მაყურებლის მზერის კუთხე, უთანასწორდება ნახაზის ამოკითხვის მზერის კუთხეს.

თანდათანობით აღქმის ანსამბლი ძირითადად დინამიკური უნდა იყოს, რადგან მისი აღქმის პროცესი დინამიკურია. ამ დინამიკურობის სახე, თავისებურება, მიზანდასახულობა უნდა ექვემდებარებოდეს ქუჩის ხუროთმოძღვრულ მიზანს, მის დაბოლოებას.

თანდათანობით აღქმის ანსამბლი უმეტეს შემთხვევაში თავისთავად წარმოადგენს მოსამზადებელ „კოორდორს“. რომელსაც უფრო მონუმენტალური მიზნისაკენ მივყვართ. ამ ხუროთმოძღვრული მიზნის უმაღლესი ფორმა—ქალაქის მოედანია—მისი არქიტექტურული ობიექტი ან რაიმე სხვა საინტერესო ხედი.

თანდათანობით აღქმის ანსამბლი ძირითადად ორიენტირებულ უნდა იქნეს ქალაქის ხუროთმოძღვრულ-მხატვრული ცენტრისაკენ; მისი მიმართულება არ უნდა იყოს ინდეფერენტული.

როგორც ერთი, ისე მეორე სახის ანსამბლის დასახვის დროს, წინასწარგანსაზღვრული უნდა იყოს თემა, შინაარსი ქალაქის კონკრეტული სივრცითი ელემენტების: გამოვლინებულ უნდა იქნას მთელი ქალაქის გაფორმების არქიტექტურულ-მხატვრული იდეიდან გამომდინარე ხუროთმოძღვრულ-იდეოლოგიური არსი.

მხოლოდ გარკვეული და ჩამოყალიბებული შინაარსის დასახვა იძლევა ვრცელ ხუ-

როთმოდღვრულ-მხატვრული იდეების კრეტულ კალაპოტში მოქცევის შესაძლებლობას.

არქიტექტურულ-იდეოლოგიური თემა გარკვეულ სიძნელებზე ყურსავეს მგვეგავის ყურადღებას და გარკვეულ გეზს აძლევს მის შემოქმედებითს ძალას.

ობიექტის იდეური შინაარსი სიცოცხლეს აძლევს თემის და ხუროთმოძღვარს ავალღებს ამ თემის თავისებურ ენაზე გადათარგმნას: მოცულობებით ამტყვევლებას. საქართველოს ქალაქების ბუნებრივი პირობების სიმდიდრე და მრავალფეროვნება, უდიდეს შესაძლებლობებს იძლევა მათი არქიტექტურულ-სივრცითი დამუშავებისათვის.

მტკვრის გასწვრივ მთების კალთებზე შეფენილი თბილისი შესანიშნავად მოსაზღვრული სილუეტებით; ქუთაისის ტერიტორიის ცხოველყოფილი ბუნება რიონის ლამაზი ნაპირებით და მწვანით შექოჩრილი მთებით; ზათუმისა და სოხუმის, ზღვისპირას გადაშლილი სივრცეები, ცალი მხრით მოხურული ლამაზი მთებით; ცივ-გომბორის მთის კალთებზე შეფენილი თელავი წინგადაშლილი უსაზღვრო ველებით; გორის მონუმენტალური და მშვიდი პორიზონტები—შეუდარებელ და ერთმანეთზე უკეთეს პირობებს ჰქმნიან მათ ხუროთმოძღვრულ თავისებურებათა გამოსავლინებლად, მათ მოცულობათა ასამეტყველებლად.

ცალკე ანსამბლების ერთ მთლიან არქიტექტურულ-მხატვრულ იდეაში გაერთიანებას, მათი სივრცითი კოორდინატების ჯეროვან განსაზღვრას და შესაფერ, მოცულობით-სივრცით გაფორმებას შეუძლია მოგვეცეს ჩვენი სოციალისტური ქალაქის ისეთი არქიტექტურულ-მხატვრული სახე, რომელიც უფრო მეტად ააღლევებს ჩვენგანს. საუკუნოებით დაშორებულ ადამიანს, ვიდრე დღეს ჩვენ გვაღლევებენ ძველ სოციალურ წყობათა ისტორიული ძეგლები.

31. ნიკოლაძე

„ქარიზხანის მოლოდინში“ ცხაკაიას საკოლმეურნაო თეატრი



ცხაკაიას თეატრის ხელმძღვანელი, რეჟისორი
შ. მჭავანაცხე

ცხაკაიას საკოლმეურნაო - სახელმწიფო თეატრმა მორიგ პრემიერად ცხაკაიას მშრომელებს უჩვენა ახალგაზრდა დრამატურგის აკაკი ქუთრიანიის „ქარიზხანის მოლოდინში“, დრამა ოთხ მოქმედებად. დადგმა თეატრის სამხატვრო ნაწილის გამგის რეჟისორ შ. მჭავანაცხეისა.

პიესის სიუჟეტი აღებულია სამეგრელოს გლეხთა აჯანყებიდან ძირმომპალ მენშევიკურ მთავრობის წინააღმდეგ. მენშევიკური მთავრობის ბატონობის უკანასკნელი წლებე-

ბია... ისედაც გარყვნილი და გათახსირებულ-ლი ჟორდანაის მთავრობა მორიგ სისაძაგლეს სწადის: აწიოკებენ მთელ სოფელს, არ ინდობენ ბავშვს, ქალს.

მენშევიკების გაზრწნა და გავატრება ავტორს კარგად აქვს მოცემული შტაბში. სადაც გლეხებს უმოწყალოდ სცემენ. კანცელარიაში შტაბის უფროსი და გვარდიელთა მეთაური სერაპიონი, როდესაც დაძაბული მდგომარეობაა ქეიფობენ. ბაზრის სურათშიაც კარგადაა მოცემული მენშევიკების პოლიტიკურ-ეკონომიური სიკოტრე; ბაზარში ძველმანების მეტი არაფერი იშოვება, „ვის რათ უნდა ტომრები თონი!“, „ტარანი 3000 მანეთად იყიდება!“. დილით ტარანი ათასი მანეთი ღირდა, საღამოსათვის უკვე სამი ათასი გახდა.

თებერვლის რევოლუციამ არაფერი მისცა გლეხობას. მიწა ისევ მემამულეთ-თავადების ხელშია, ვაჭრები და სპეკულიანტები ისევ თარეშობენ.

არალეგალური ბოლშევიკური ორგანიზაციები აჩაღებენ მუშაობას მასების დასარაზმავად. ახალგაზრდა სპარტაკელებიც მათთან არიან, ისინი ენერგიულად ავრცელებენ მასებში ბოლშევიკურ არალეგალურ ლიტერატურას, — ლენინისა და სტალინის ნაწერებს.

ოთარ გუნია რაზმავს მშრომელ გლეხობას „დემოკრატიული“ მთავრობის წინააღმდეგ. ის დარწმუნებულია გამარჯვებაში.. „... ხალხის გული ზღვაა, ამბობს ის, როდესაც ის აღელდება, არ დაცხრება მანამდე, ვიდრე მის შემბოჰველ ზღუდეებს არ დაამსხვრევს და არ



„ქარიშხლის მოლოდინში“
რაზმის უფროსი ოთარ გუნია-ბ. არჩაია

„ქარიშხლის მოლოდინში“
თამარი მ. ჩხეიძე

დაანგრევს...“ ოთარ გუნია საბრძოლველად აწლილ რაზმებს მიმართავს: „... როდესაც ტალკვესი კაეს გაეხუმრება. ნაპერწყალი აელვარდება. ნაპერწყალს აბედი გულში იკრავს და იწვის... და ვანა ჩვენ არ ვიცით ამ წვაში რა ძალა და ლეღვაა?“. პიესაში მრავალი დამაჯერებელი და კარგი მხატვრული თქმებია. ეს პიესის ღირსებაზე და ავტორის შემოქმედებით ენერგიაზე ლაპარაკობს.

პიესა გამართული და მიმზიდველი ენითაა დაწერილი. პიესაში ნაჩვენებია სერგო ორჯონიკიძისა და სანაგვეშვიტორის როლი სამეგრელოს გლეხთა მოძრაობაში; ოთარი და ნისი რაზმი ორჯონიკიძისა და გვეშვიტორის მითითებითა საფუძველზე მოქმედებენ. მასობრივი სცენებიც კარგად არის გაკეთებული.

პიესა იშლება ახალსენაკის მაზრის ფონზე. ნაქალაქევი, თამაკონი, მარტველი, მარტვილის მონასტერი, სადაც ოთარის რაზმი ამარცხებს მენშევიკების ბრბოს და სხვ.

პიესის ნაკლად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ იქ ქალები (თამარი და ცირა) მკრთალად არიან მოცემული. მაგ. ოთარ გუნიას შეყვარებული თამარი, რომელიც რევოლუციურ

მუშაობაშია ჩაბმული და არალეგალურ ბროშურებს ავრცელებს მასებში, რითაც ოთარის ნამდვილ სიყვარულს იმსახურებს, სრულიად შემთხვევით, დაუსაბუთებლად დილატობს ოთარს, დილატობს მთელს საქმეს და ხდება მენშევიკების ჯაშუზად.

საერთოდ ამ პიესის დადგმა ცხაკაიას საკომპეტენტო სახელმწიფო თეატრში მიუხედავად მრავალი ნაკლისა მისასაღებელია. ასეთი როტული პიესის დადგმა ასეთ პატარა თეატრში ვერ მოგვეცემს პიესის სრულ ღირსებაზე წარმოდგენას. ასე თუ ისე ამ პიესის დადგმა თეატრმა გვარიანად შესძლო. ყველაზე მიმზიდველი ამ დადგმაში მხატვარ დ. ჭიჭონაიას მხატვრობაა. შემსრულებლებიდან უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს ოთარ გუნიას როლის შემსრულებელი მსახიობი ბ. არჩაია.—მსახიობს თავისი როლი ძირითადად დაძლეული აქვს. მაგრამ მთლიანად სრულყოფილ სახედ ის მაინც არ შეიძლება ჩაითვალოს. საერთოდ, ხელმძღვანელი გარეგნულად კი არ უნდა იყოს ბობოქარი, არამედ უფრო მშვიდი, დინჯი, დაფიქრებული, ამავე დროს შინაგან ბობოქ-



„ქარიშხლის მოლოდინში“

ცირა ტ. თვალთვაძე



„ქარიშხლის მოლოდინში“

რაშეილი უშანგი ო. თელია

რობას ამელავენბდეს. ეს თვისებები მსახიობ ბ. არჩაიას თამაშს აკლია.

გვარდიელთა მეთაურის სერაპიონის შემსრულებელმა, მსახიობმა მ. გოგიაშვილმა ვერ მოგვცა გვარდიელის საზიზღარი სახე. ის როდესაც მელანქოლიურ მდგომარეობაში ვარდება, ხალხში ზიზღის ნაცვლად სიბრალულს იწვევს, ხოლო როდესაც მას ჰკლავენ რაშელები, ტაშის მაგიერ მყურებლის წუხილს იწვევს. სერაპიონის ტიპი უსათუოდ ყალბად აქვს გაკეთებული, როგორც რეჟისორს, ისე მსახიობს.

მსახიობი შ. ლოლუა ჯაშუშის როლში გარეგნულად კარგია, მაგრამ როდესაც ის ლაპარაკს დაიწყო, ყველაფერს აფუჭებს; რადგან მისი სიტყვა სხვაა, მიხვრა-მოხვრაც სხვაა. ის ყოველი სიტყვის დასასრულს უაზროდ ხითხითებს, ამით კი პირობას ქმნის თავის „პატიოსნებაში“ იჭვი შეიტანონ. ლოლუსაც დასჭირდება თავისი როლის უკეთესად დამუშავება.

კარგია უშანგის როლის შემსრულებელი ახალგაზრდა მსახიობი ოთარ თელია; მისი თითოეული სიტყვა ლამაზია, მიმზიდ-

ველი, დამაჯერებელი. მსახიობი ქალეზო მარო ჩხეიძე და ტუნათვალთვაძე (თამარი და ცირა) ვერ გვაძლევენ ნამდვილ მებრძოლი მეგრული ქალის სახეებს, რაც პირველ რიგში ავტორს უნდა ვუსაყვედუროთ. ჭეშმარიტება, რომ პიესაში არ არსებობს დიდი და პატარა როლი, დამტკიცეს მსახიობებმა აკაკი შუბლაძემ და დ. სიღამონიძემ (I და II გვარდიელი) მათი თითოეული სიტყვა და მიხვრა-მოხვრა უდიდესი მოფიქრებთაა შესრულებული.

კარგია აგრეთვე შ. გაბესკირია. — (შტაბის უფროსი) და ბ. სერგია (ზურაბი).

დადგმის ნაკლად ჩათვლება ბაზრისა და შტაბში ქეიფის სურათების ამოღება; მათი დატოვება კი საჭირო იყო და თეატრს ეს შეეძლო.

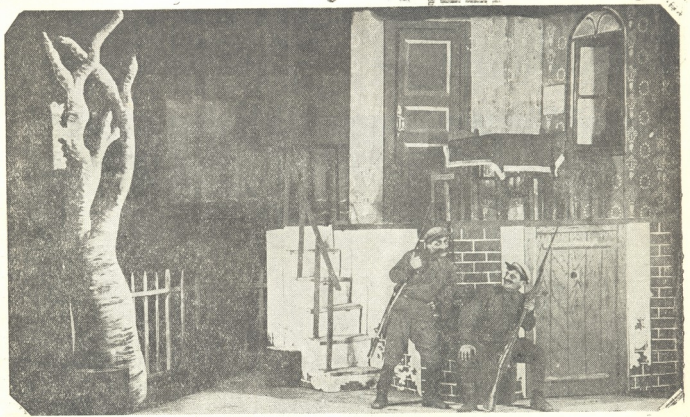
მუსიკა ძალზე სუსტია. მასობრივი სინლეგებიც ვერ სტოვენენ კარგ შთაბეჭდილებას.

მიუხედავად ამ ნაკლისა „ქარიშხლის მოლოდინში“ დადგმა ცხაკაიას საკოლმეურნეო სახელმწიფო თეატრში მორიგი ნაბიჯია წინ.



„ქარბზხალის მოლოდინში“
მენშევიკთა რაზმის უფროსი მ. გოგია

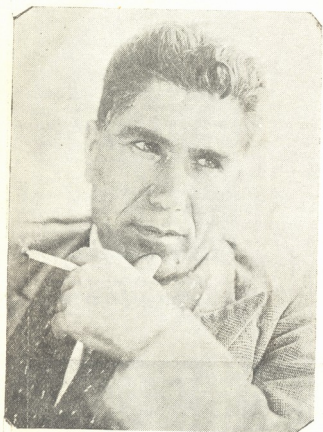
„ქარბზხალის მოლოდინში“
მენშევ. გვარდ. ჯაშუსი შ. ლოლუა



„ქარბზხალის მოლოდინში“

მეორე მოქმედების 1-ლი ნაწილი

თელავის თეატრი



თელავის თეატრის მთავარი რეჟისორი
გ. როსტომაძე

თელავის თეატრს ხანგრძლივი ისტორია აქვს. ობსმოცდათიან და ცხრაასიან წლებში იწყება აქ წარმოდგენების დადგმა: ამ ბირველ წარმოდგენებთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული მუშა-მგოსნის ი. დავითაშვილის სახელი. შემდეგში თელავს უყურადღებოდ არ სტოვებდნენ ჩვენი სცენის ისეთი კორიფეები, როგორც ლადო მესხი-შვილი, ვ. აბაშიძე, მ. საფაროვ-აბაშიძისა, ვ. მესხი და სხვ. ხშირად მართავდნენ აქ წარმოდგენებს შალვა დადიანი, ვ. გუნია, ხანგანოშვილები მუშაობდნენ დ. აწყურელი და ვ. გამყრელიძე. მჭიდროდ არის თელავის თეატრთან დაკავშირებული აგრეთვე კომპოზიტორ ნ. სულხანიშვილის სახელი, რომელიც ერთ

დროს თელავის სცენის სულსჩამდგმელი იყო. ყოველ წარმოდგენას ნ. სულხანიშვილი ახალ საგუნდო ნომრებს უჭმნიდა; მათ შორის აღსანიშნავია „ძალავ სიკვდილად ხმობილო“, ვ. გუნიას „და-ძმიათვის“ და „გლესავ და გლესავ ნამგალო“, ა. ყაზბეგის „არსენასათვის“.

მეგრამ მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ თელავის თეატრმა მოიპოვა თავისი უფლებები. 1927 წლიდან თელავის თეატრს მუდმივი დასი ჰყავს; ამავე წელს თეატრს მიენიჭა ამხ. ს. ორჯონიკიძის სახელი.

თეატრის კოლექტივი თითქმის მთლიანად ადგილობრივი ძალებისაგან შესდგება. მიმდინარე სეზონში დაიდგა ახალი პიესები: ს. კოჩარაინის „ბრმა მუსიკოსი“, ა. დიუშას „ჯაშუშის ბილიკი“ და გ. თაქთაქიშვილის „ხალხის რჩეული“.

ნ თებერვალს თეატრმა მორიგ პრემიერად დადგა გ. ნახუცრიშვილის ახალი პიესა „ცეცხლის ხაზზე“, ეს სპექტაკლი მიეძღვნა საქ. ა. ლ. კ. კ. XIV ყრილობას.

გ. ნახუცრიშვილის პიესა „ცეცხლის ხაზზე“ დაწერილია საქ. კომკავშირისა და მისი ორგანიზატორის ბ. ძნელაძის იმ გმირულ ბრძოლაზე, რომელსაც ისინი აწარმოებდნენ ბოლშევიკური პარტიის ხელმძღვანელობით მენშევიკების წინააღმდეგ. პიესაში ნაჩვენებია 1919 წლის ოქტომბრის დღეები საქართველოში, როდესაც მშრომელები იარაღით გამოვიდნენ, რათა ხელთ ეგდოთ ძალაუფლება და შეექმნათ ერთიანი წითელი ფრონტი დენიკინის წინააღმდეგ. გარდა ამისა, პიესაში ნაჩვენებია მენშევიკების საზიზღარი გამცემლობა რევოლუციისადმი. ინგლისელები საქართველოს იყენებდნენ პლაცდარმად საბჭოთა რუსეთის წინააღმდეგ ბრძოლისათვის.

პიესა დადგმულია თეატრის მთავარი რე-



პ. ახვლედიანი ბორის ძნელაძე

ქსორის გ. როსებას მიერ. რომელმაც შეს-
ძლო მკვეთრ, დამაჯერებელ ხაზებში წა-
ეყვანა სპექტაკლი. მოქმედების მსვლელოა
და მიზანსცენები — ეს მთლიანი შეკრული
სურათია, რომელსაც მკურთხეული ყურად-
ღებით ადევნებს თვალყურს.

ბორის ძნელაძის როლს ასრულებს ახალ-

გაზრდა მსახიობი პ. ახვლედიანი. მისი
მაშვი მოსჩანს დაფიქრება და თავდაკეო-
ლობა. განსაკუთრებით კარგია იგი პირველ
მოქმედებაში.

კარგად თამაშობს ნინოს როლს ქ. კველი-
შვილი. მისი გულწრფელი თამაშის გამო მა-
ყურებელი მასთან ერთად განიცდის მის
ტრაგედიას. გ. კველიშვილს ახალგაზრდა ნი-
კურაძის განსახიერებაში აქვია ახალგაზრ-
დული იერი. მსახიობმა ვ. ჩელთისპირელმა
დამაჯერებლად მოგვცა ძველი ბოლშევიკის
ილარიონის გაუტეხელი და შეუდრეკელი
პრინციპულობა. კარგად ანსახიერებს კავკა-
სიის სამხარეო კომიტეტის წევრის — გიორ-
გის როლს შ. გოცირიძე.

უარყოფითი ტიპების განმასახიერებელთა
შორის განსაკუთრებით კარგად თამაშობენ
და ძლიერ სახეებს ქმნიან მ. კორინთელი
(მარგო), მ. ლეკიშვილი (საგანგებო რაზმის
უფროსი), ა. კუპატაძე (ინგლისელი გენერა-
ლი), ლ. მარკოზაშვილი.

უსათუოდ აღსანიშნავია, რომ თინიკოს
მეტად პასუხსაგებ როლში დამდგმელს გა-
მოუყვანია ათი წლის გოგონა მზია ზურო-
შვილი. რომელიც თავისი გულწრფელი და



„ცეცხლის ხაზზე“

1 სურათი

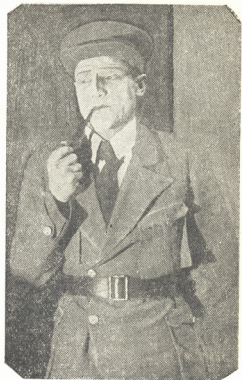


მარგო

მ. კორინთელი

მოსდენილი თამაშით მყურებლის აღტაცებას იწვევს.

მხატვარ დ. ბალარჯიშვილს რეალისტურად გაუფორმებია სპექტაკლი, თუმცა ზოგს ცენაში კონსტრუქტივიზმის ელემენტებსაც



ა. კუბატაძე — ინგლისელი გენერალი

ვხვდებით. (მაგ. საგანგებო რაზმის უფროსის კაბინეტი).

კომპოზიტორ ვ. შავერზაშვილის მუსიკა ხელს უწყობს სპექტაკლის საერთო წარმატებას.



საბჭოთა სცენის ახადგაზარდა კადრები



დ. გამრეკელი



მ. ყვარელაშვილი



ბ. კრავიშვილი

დავით გამრეკელმა პირველად სა-
ოპერო სცენაზე დიდი პარტია მიიღო 1935
წელს ოპერა „პიკის ქალში“ ელევკის როლ-
ში. შემდეგ მან დიდის წარმატებით იმღერა
კიაზოს პარტია ოპერა „დაისში“.

1937 წელს მოსკოვში ჩატარებულ ქარ-
თულ ხელოვნების დეკადაში მონაწილეობა
მიიღო „დაისში“, „დარეჯან ცბიერში“ და
„ქეთო და კოტეში“. დაჯილდოვებულ იქნა
საპატიო ნიშნის ორდენით.

დეკადის შემდეგ დ. გამრეკელმა დიდის
წარმატებით იმღერა ონეგინის, ფიგაროს
(„სეველიელი დალაქის“), ტონიოს და სილ-
ვიოს პარტიები, (ოპერა „ჯამბაზებში“) და
ფორტე ეერმონი („ტრავიატაში“). ეხლახან
ჩატარებულ ვოკალისტთა კონკურსში ქ-
მოსკოვში დ. გამრეკელმა აგრეთვე გაიმარ-
ჯვა და მიიღო ჯილდო.

მ. ხ. ყვარელაშვილმა, პირველად
დაიწყო მუშაობა 1925 წ. რუსთაველის სახ.

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის უკრავლანის სფულანგები



ე. ექსანიშვილი



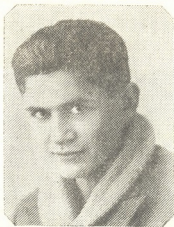
ო. ფალიაშვილი



თ. ფანიაშვილი



დ. ხუციშვილი



ს. მაჩაბელი



ს. გოგაური

თეატრში, როგორც დრამატიულმა მსახიობ-მა.

1926 წლიდან სწავლობდა სახ. კონსერვატორიაში ვოკალურ დარგში. კონსერვატორია დაამთავრა 1932 წ. ამავე წელს გამოვიდა სადებიუტო წარმოდგენაში ოპერა „დაისში“, სადაც იმდროს მალხაზის პარტია. ამის შემდეგ მ. ყვარელაშვილმა შეასრულა მრავალი ლირიული პარტიები: კოტესი, ნიკო („დარეჯან ცხიერში“) რატი, („ლატავრა“), ჰერცოგი („რიგოლეტოში“), პინკერტონი („ჩიო-ჩიო-სან“), ლენსკი („ევგენი ონეგინი“), ვლადიმერ („თავად იგორში“). აღმავდა („სეველიელ დალაქში“) და ალფრედი („ტრაფიატა“-ში).

1937 წ. მოსკოვში ქართული დეკადის

დროს იმდროს „დაისში“, „ქეთო და კოტეში“ და „დარეჯან ცხიერში“. დაჯილდოვებულ იქნა საპატიო ნიშნის ორდენით.

ბ. კრავცივიშვილმა 1937 წელს დაამთავრა სახელმწიფო კონსერვატორიის ვოკალური ფაკულტეტის კურსი და ამავე წელს ჩარიცხულ იქნა საოპერო თეატრში.

პირველი სადებიუტო გამოსვლა საოპერო სცენაზე ჰქონდა ოპერა „დაისში“ კიაზოს როლში. მის შემდეგ იმდროს „სეველიელ დალაქში“ ფიგაროს პარტია. ახლო ხანში გამოვა ელდციკის როლში („პიკის ქალში“) და ესკამილიოს როლში („კარმენი“).

დ. ხუციშვილმა დაამთავრა რუსთაველის თეატრთან არსებული დრამატიული სტუდია ჯერ კიდევ 1932 წელს და იმავე

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის უკიდლოსანი სტუდენტები



მ. ნათიშვილი



თ. ბოროშვილი



გ. შაბაგოვი



ბ. გვიშვიანი



ე. ბალდავაია



ს. გვიშვიანი

წელს გადაყვანილი იყო თეატრში ახალგაზრდა მსახიობად. მაგრამ ძველი მეგნებლური ხელმძღვანელობა არ აძლევდა მას გასაქანს, არ აძლევდა როლებს. და მხოლოდ ახალი ხელმძღვანელობის დროს ხუციშვილმა გამოიჩინა თავისი თავი, როგორც მსახიობმა. მან დიდის წარმატებით ითამაშა ონისეს როლი „არსენაში“, შვაიცერი „ყაჩაღებში“, ბესარიონის „შემოდგომის აზნაურებში“, ტომასის „ალკაზარში“, იავორის „სამშობლოში“. მიხაბოლშვიციკი სტამბის მუშა „სულელში“ და სხვ.

უკანასკნელი დიდი როლი ხუციშვილმა შეასრულა „თოფიან კაცში“. იყო თვითონ თოფიანი კაცის—შადრინის როლი. მსახიობმა ბევრი იმუშავა ამ როლზე და უნდა ითქვას, რომ ამ როლის შესრულებით ხუციშვილმა მთელი თავისი აქტიორული შესაძლებლობანი გადაშალა მაყურებლის წინ. შადრინი—ახალგაზრდა მსახიობის დიდი შემოქმედებითი მიღწევაა.

ზაზა მაჩაბელი, რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდა მსახიობი—კომკავშირელი. 1936 წ. დაამთავრა თეატრთან არსებული დრამ. სტუდია.

პირველად მნიშვნელოვანი როლი ზ. მაჩაბელმა მიიღო 1936—1937 სეზონში პიესა „დუშმანში“, სადაც შეასრულა მიშაოს რო-

ლი. ამის შემდეგ თამაშობდა „ანზორში“ (ოგანეზოვი), „პლატონ კრეჩეტში“ (ვასია) „თოფიან კაცში“ (ვიტალი) და სხვა პიესებში, მაგრამ ყველაზე მომხიბლავი იყო „არსენაში“ სადაც შეასრულა ზურიკოს როლი. ამ როლის შესრულებით მაჩაბელმა მიიღწია დიდ წარმატებას. მიმდინარე სეზონში მაჩაბელმა შეასრულა მთავარი როლთაგანი ს. შანშიაშვილის პიესაში „ფოლადურში“. (გოჩოს როლი).

შოთა გიგაური, რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდა მსახიობი—კომკავშირელი. 1936 წელს დაამთავრა თეატრთან არსებული დრამატიული სტუდია, რის შემდეგ მიიღეს რუსთაველის თეატრში. პირველ ხანებში პატარა მეორეხარისხოვან როლებს ასრულებდა.

პირველი როლი შ. გიგაურმა მიიღო პიესა „სამშობლოში“ 1938 წ. მაშინ მან დიდის სიბოთით და გულწრფელობით შეასრულა მესაზღვრე წითელარმიელის ნადირას როლი.

ამის შემდეგ შ. გიგაურმა დიდეს წარმატებით შეასრულა წითელარმიელი ზაქარაის როლი „ფოლადურში“ და ამჟამად მუშაობს პიესა „მთავრებელში“ გეოლოგის, პარტკომის მდივნის როლამის როლზე.



130 წლის წინად 3 თებერვალს 1809 წელს დაიბადა გამოჩენილი კომპოზიტორი და მუსიკალური მოღვაწე ფილიპ მენდელსონ-ბარტოლი.

იგი ბერლინელი ბანკირის შვილი იყო და თავის ხანმოკლე ცხოვრების დროს არასოდეს არ განიცდიდა მატერიალურ გაჭირვებას 9 წლისა პირველად გამოვიდა, როგორც პიანისტი, 11

წლისამ დაიწყო საკუთარი კომპოზიციების წერა. პირველი მისი მნიშვნელოვანი მუსიკალური ნაწარმოებები იყო შექსპირის „ხაფხულის დამის სიზმარის“ უფერტურა. (1826 წ.) შემდეგ წელში დაიდა ბერლინში მისი ერთადერთი ოპერა „კამარის ქორწინება“ სერვანტესის „დონ კიხოტა“ ერთერთ ეპიზოდზე მიყრდნობით. 1829-1830 წლებში მოგზაურობდა ინგლისში, საფრანგეთში და იტალიაში, რის შედეგად მენდელსონმა შექმნა თავისი საუკეთესო სიმფონიები: „იტალიური სიმფონია“ (1833) და „შოტლანდიური სიმფონია“ (1842). უკანასკნელ სიმფონიის შესახებ ჰ.ჰანე სწერდა „იგი ნამდვილად მშვენიერია და მენდელსონის საუკეთესო ნაწარმოებებს ეკუთვნის“.

1843 წელს მენდელსონმა ლაიპციგში დაარსა კონსერვატორია, აქ მან შექმნა მუსიკოსთა ლაიპციგის სკოლა. საერთოდ მენდელსონი კულტურული და განათლებული მუსიკოსი იყო, მან აღადგინა ი. ს. ბახის ორატორიები. თვითონაც სწერდა ორატორიებს ჰენდელის გავლენის ქვეშ. მაგ. „პავლე“ (1836) და „ილია“ (1846). მაგრამ ამ ორატორიებს ემჩნევა მეშრანური სანტიმენტალიზმის დაღი. მენდელსონი ეკუთვნოდა მუსიკალური რომანტიზმის ზომიერ, აკადემიურ მიმართულებას ამ მხრივ რობერტ შუმანი უფრო რადიკალური იყო.

მენდელსონის ნაწარმოებებს ლირიკა უფრო ახასიათებს, ვიდრე დრამატიზმი. ამიტომ არის, რომ ყველაზე პოპულარულია მისი ვერვად წოდებული „სიმღერები უსიკცვოდ“, რითაც მან შექმნა ახალი მუსიკალური ჟანრი, მცირე ფორმის ნაწარმოებებისა გაერთიანებულის ერთი თემით და მთლიანი პოეტური განწყობილებით.

მენდელსონის დამსახურება მუსიკის ისტორიაში აგრეთვე იმაში მდგომარეობს რომ მან პირველმა უფერტურა გადააქცია დამოუკიდებელ საკონცერტო ნაწარმოებად. სულ 8 უფერტურა აქვს მას დაწერილი.

მენდელსონის მრავალი ნაწარმოები აქვს, მაგრამ უმეტესი ნაწილი თითქმის დაუწყებელია, გარდა ვიოლინოს შესანიშნავი კონცერტისა e-მოლ, რომელსაც ეხლაც ვი ასრულებენ.

გარდაიცვალა მენდელსონი ჯერ კიდევ ახალგაზრდა 38 წლისა ლაიპციგში 1847 წლის 4 ნოემბერს.

14 თებერვალს შესრულდა 535 წელი იტალიური რენესანსის ერთერთი უდიდესი წარმომადგენლის ლეონბატისტა ალბერტის დაბადებიდან.

ალბერტი დაიბადა ვენუაში 1404 წლის 14 თებერვალს. პირველი განათლება მიიღო პადუაში, სადაც სწავლობდა ცნობილ მედიკოს ვასპარო ბარსიკას მანსიონში. (1414-1421). პადუაში ალბერტი ჰუმანიზმის ატმოსფეროში მოექცა შემდეგ სწავლობდა იგი ბოლონიის უნივერსიტეტში, რომელიც დაამთავრა 1428 წელს ამავე წელს მიხვდა ფლორენციაში, სადაც დაუმეგობრდა ცნობილ არქიტექტორ ბრუნელესკოს. აქ ალბერტი მხატვრების, მოქანდაკეების და არქიტექტორების ატმოსფეროში მოექცა. 1430-1432 წლებში მოგზაურობდა ფერმანისა და საფრანგეთში, სადაც გაეცნო გოტიკურ და რომანულ არქიტექტურის ნიმუშებს. 1432-1434 წ. გაატარა რომში, შემდეგ ისევ ფლორენციაში (1434-1436), სადაც დასწერა იტალიურ ენაზე: „წიგნი ფერწერის შესახებ“ (1435), რომელიც უძველეს ბრუნელესკოს. შემდეგ „ქანდაკების შესახებ“. ეს ორი წიგნი იმ დროს მიღებულ იქნა, როგორც ახალი ხელოვნების მანიფესტები. ალბერტი გახდა ხელოვნების დიდი თეორეტიკოსი, ალბერტი და მანტუაში იყო რომელიც იბრძოდა ეკედარი ლათინური ენის წინააღმდეგ, მშობლიური ცოცხალი ენის განმტკიცებისათვის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში.

1436-1438 წლებში გაატარა ბოლონიაში. 1439-1442 ისევ ფლორენციაში, 1443 წელს გადასახლდა სამუდამოდ რომში, სადაც გარდაიცვალა 1472 წლის აპრილში.

ალბერტი ეკუთვნის რენესანსის ადამიანი იმ ტიპს, რომელთაც სამართლიანად უწოდებდნენ „uomo universale“. როგორც შემდეგ იყო გენიალური ლეონარდო და ვინჩი. ალბერტი იყო მათემატიკოსი, ფიზიკოსი, მექანიკოსი, ინჟინერი, ლინგვისტი, ფილოსოფოსი სოციოლოგი, პოლიტიკოსი, მაგრამ უმთავრესად მხატვარი, არქიტექტორი, პოეტი და მუსიკოსი. მთელი თავისი სიცოცხლე იგი ფიქრობდა იმაზე, რომ „ვიყო სასარგებლო ჩემი ხალხსათვის“. მხატვრობაში მან პირველმა მათემატიკური საფუძვლები დაუდო პერსპექტივის სწავლებას. ხელოვნებაში იგი მუდამ რეალიზმისათვის იბრძოდა.

რომში მან შეისწავლა ვიტრუვიუს ტრაქტატები და 1452 წელს დასწერა ცნობილი „თი წიგნი ხუროთმოძღვრებაზე“, რომელიც გამოიცა მხოლოდ 1485 წელს ალბერტის სიკვდილის შემდეგ. ეს იყო ნამდვილი არქიტექტორული ენციკლოპედია.

როგორც არქიტექტორი, ალბერტი ცნობილია მრავალი სასახლეების და ეკლესიების არქიტექტორული პროექტებით: „პალაცო რუჩელი“ ფლორენციაში (1446-1451), რომელმაც შექმნა ახალი ეტაპი რენესანსის არქიტექტურულ ევოლუციაში; „სანტა მარია ნოველას“ ფასადი, „სანტო-სებასტიანო“ და „სანტო-ანდრეა“ მანტუაში და „სანტო ფრანჩესკო“ რიმიში.



ქ რ ო ნ ი კ ა ◁ ს ა ბ ჯ ო მ ა კ ა ვ ე რ ა მ ი ▷

○ ბ. გორკის სახელ. დიდმა დრამატულმა თეატრმა შეიტანა რეპერტუარში გენიალურ ესპანელ მწერლის სერ ვანტესის გმირული ტრაგედია „ნუ მანსია“.

თარგმანი ეკუთვნის გ. პისატს. დადგმა რ. ს. ფ. ს. სახალხო არტისტის ბ. ბაბოჩინისა.

○ ხარკოვის სახელ. ოპერისა და ბალეტის თეატრი ტ. შეჩენკოს იუბილესათვის ამზადებს უკრაინელი კომპოზიტორის კოსტენკოს ახალ ოპერას „ნახარ სტოდოლია“ს შეჩენკოს ნაწარმოებების მიხედვით.

რუსულთა დრამის თეატრი გამოუშვებს პოეტ ს. კრივანოვის დრამა „პოეტის ბედი“, შეჩენკოს ცხოვრების შესახებ.

○ ლენინგრადის მცირე საოპერო თეატრი ამზადებს ა. პაშენკოს ახალ ოპერას „კომპადურები“. ლიბრეო დაწერა ი. ივანოვის მიერ მ. სალტიკოვ შედარების მოთხოვნების მიხედვით.

○ მოსკოვი ა. ს. პუშკინის სახელ. სახეივო ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში გაიხსნა დიდი გამოფენა „ლენინი და სტალინი ხალხურ სახეივო ხელოვნებაში“. მუზეუმის ოთხ დარბაზში გამოფენილია 300-ამდე სხვადასხვა ქარის ნაწარმოები.

○ ერევანში, გ. სუნდუკიანის სახელ. სახელმწიფო თეატრში დიდის წარმატებით მიდის ნ. პოვოდინის პიესა „თოფიანი კაცი“. ვ. ი. ლენინის როლს ასრულებს სახალხო არტისტი ვ. ვაგარშანი. ი. ბ. სტალინის როლს ასრულებენ: სახალხო არტისტი გ. ჯანიბეიანი და დამსახ. არტისტი დ. მალიანი. დადგმა ხელყო. დამსახ. მოღვაწის ვ. ვართანისა.

○ შესრულდა 30 წელი ახერბაიჯანის ოპერის არსებობიდან. პირველი ახერბაიჯანული ოპერა „ლეილი მეჯუნუნი“, კომპოზიტორ უხეიო ჰაჯიბეკოვისა, დაიდგა 1908 წელს.

○ მოსკოვი რევოლუციის თეატრი ამ დღეებში გაუშვებს ახალ პრემიერას არბუზოვის პიესა „ტანიოა“-ს. დადგმა ა. ლობანოვისა, რეჟისორი ა. ხანოვი. მხატვარი მ. ვარპევი. ტანიას მთავარ როლს შეასრულებს ცნობილი მსახიობი ბაბანოვი.

○ მოსკოვის სატირის თეატრი ამთავრებს მუშაობასალექსები ტოლსტოის ახალ პიესაზე „ეშაკის ხიდი“. დადგმა ეკუთვნის სტანიცინს და კრიცანტუსს, მხატვარი რინდინი, მუსიკა კაბალეცკისა.

○ ბოშათა თეატრი „რომენი“ შეუდგამ. გორკის მოთხოვნის „მკარ ჩუდრა“ს გასცენიურებაზე მუშაობას.

○ 15 თებერვალს ლენინგრადში გარდაიცვალა რუსული მხატვრობის გამოჩენილი წარმომადგენელი ხელოვნების დამს. მოღვაწე კ. ს. პეტროვი-ვოიკოვი.

◁ ს ა ზ ლ ვ ე რ მ ა რ ა მ ი ▷

○ ჩინეთის საზოგადოება „ჩინეთის ფილმებმა“ გამოუშვა იაპონიის იმპერიალიზმის საწინააღმდეგო ფილმი „გვიყვარდეს შენი სამშობლო“.

○ „ნიუ-იორკ პოსტის“ ცნობით ესპანელმა მემამობეებმა მოიტაცეს და გასაყიდათ გაიტანეს სახლვარგარედ ესპანეთის ხალხის უდიდესი მხატვრების ნაწარმოებები. მაგალ. გრეკოს „ჯვარცმა“ და „წ. დომენიკე“, ველასკესის „პოეტ გონგორას პორტრეტი“, გოიას „ღონისა სარიტე“ და „გოია დაქვიმი არიეტა“, რიბერას „წ. პეტრე“, სურბარანის „მაგდალინე“ და სხვ.

○ პარიზის გამომცემლობა პეიომ გამოუშვა ვინდ სტარკის წიგნი „რემბო აბისინიაში“. როგორც ცნობილია, რემბო 1850 წლიდან აბისინიაში დასახლდა.

წიგნი ხაზს უსვამს რემბოს განმანათლებელ მუშაობას აბისინიაში და გამოჰყავს რემბო, როგორც აბისინიის ხალხის ფოლკლორის შემკრები და მკვლევარი.

○ სახელგანთქმულმა გერმანელმა დირიჟორმა ბრუნო ვალტერმა მიიღო საფრანგეთის ქვეშევრდომობა. როგორც ცნობილია, იგი 1934 წელს გაექცა ფაშისტურ რეჟიმს და მუშაობდა პარიზში.

○ ქ. როტერდამში (ჰოლანდია) გაიხსნა ჰოლანდური მხატვრობის დიდი გამოფენა, სადაც წარმოდგენილია ჰოლანდური მხატვრობათხასი წლის მანძილზე. გამოფენაზე არის ძველი ოსტატებიდან რემბრანდტი, ფრანს ჰალსი, რუის-დალი, ახალი ოსტატებიდან იონკინდი. ვან-გოგი ვან-რიტგენი.

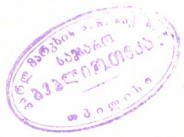
○ პარიზის გამომცემლობა ალბერ მიჰოლმა გამოუშვა მუსიკის მტოდნე ანრი მალერბის ახალი წიგნი „ვაგნერი რევოლუციონერი“, რომელიც ააშკარავებს გერმანელი ფაშისტების მაქინაციებს ვაგნერის სახელის გარშემო.

○ ცნობილი ფრანგი კინო-რეჟისორი ჟან რენუარი შეუდგამ ახალი კინო-სურათის გადაღებას ემილ ზოლას რომანის მიხედვით „ადამიანი-მხეცი“. მთავარ როლებს ასრულებენ: ჟან გაბენი, სიმონა სიმონ, ლეულ და კარეტტი.

○ პარიზში სილარიბეში გარდაიცვალა ცნობილი კინო-მსახიობი ევან მუხეუხინი „კინის“ „კახანოვას“ და სხვა სურათების მონაწილე.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

მონაწივე - ორი თარიღი	3
ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ	6
იგ. ვხევოდოჰსკი—წითელი არმიის თეატრი ფრონტზე	9
შალვა რადიანი — შალვა რადიანის შემოქმედება	12
დავ. კახრაძე — შალვა რადიანი	25
შ. კაშმაძე — „ნაპერწყლიდან“ „ნაპერწყლამდე“	28
კ. თოფურიძე — „ა ი დ ა“ თბილისის საოპერო თეატრში	30
ვ. ბაღაძე — „თ ო ფ ი ა ნ ი კ ა ც ი“ რუსთაველის თეატრში	34
ვლ. მგალობლიშვილი — „უ რ ი ე ლ ა კ ო ს ტ ა“ მარჯანიშვილის თეატრში	41
შალვა აღმაშენებელი — მიქელანჯელოს ქანდაკებანი	48
ხერ. გერსამია — ალექსანდრე გრიბოედოვი	55
აღ. თაყაიშვილი — მსახიობის მუშაობა სცენიური სახის შესაქმნელად	62
ფრიდრიხ ჰეგელი — ლექციები ესთეტიკის შესახებ	66
ლონ. ხუმბაძე — ქალაქის ხუროთმოძღვრული ანსამბლის ზოგიერთი პრობლემა	77
რაიონულ თეატრებში	
ვლ. წირღვავა — „ქარიშხლის მოლოდინში“ ცხაკაიას საკოლმეურნეო თეატრში	84
თელავის თეატრი	88
საბჭოთა სცენის აბალგახდა კადრები	91
ხელოვნების კალენდარი	94
ქრონიკა	95



უკაზე „ა ბ ა ს თ უ მ ა ნ ი“ მხატვ. ელ. ა ხ ვ ლ ე დ ი ა ნ ი ს ა

რედაქციის მისამართი: თბილისი, რუსთაველის პროსპ. № 23, ტელეფონი 3-09-64, მიღება ყოველდღე, გარდა გამოსასვლელ დღეებისა, 10-დან 5 საათამდე.

გამოცემის მენეჯერ ველი. ბეჭდვ. ფურცელი. გადაეცა წარმოებას 25/II ხელმოწერილია დასაბეჭდათ 26/III-1939 წ. შვებ. № 662 მთავლიტის რწმუნ. № 2511 ტირაჟი 2500.

ტიქრედაქტორი გამოშვები—სიმონ ა ბ ზ უ ლ ა ძ ე

საქ. სსრ სახელმწიფოს გამომცემლობა „ზარია ვოსტოკა“-ს წითელდროშოვანი სტამბა თბილისი, რუსთაველის პროსპ. № 36.