



3/88. რედაქტორი ბ. ზოზუა  
3/88. მდივანი ალ. სიგუა

---



# საზონის დასასრული და ჩვენი თეატრის შემოქმედები

1938-39 წლ. თეატრალური სეზონი დასრულდა. ჩვენი თეატრების კოლექტივებიდან ზოგი დასასვენებლად გაემგზავრა, ზოგი კი საგასტროლოდ. ხელოვნების სამმართველოში გაცხოველებული მუშაობა მიმდინარეობს მომავალი თეატრალური რეპერტუარის შესაქმნელად.

როგორი იყო 1938-39 წლის თეატრალური რეპერტუარი? აკმაყოფილებდა თუ არა ის ჩვენი თეატრის მსყურებელს?

ჩვენი თეატრის წლევანდელი რეპერტუარი ძირითადად შესდგებოდა ქართული დრამატურგების ორიგინალურ ნაწარმოებთაგან. რუსთაველის თეატრმა მსყურებელს უჩვენა ახალი ორიგინალური პიესები: ს. შანშიაშვილის „ფოლადური“ და ს. მთვარაძის „მთავრებილზე“. მარჯანიშვილის თეატრმა პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“ და ვ. გაბესკირიას „მათი ამბავი“. თანამედროვე თემებზე დაწერილი ქართული პიესები დადგა მოზარდ მსყურებელთა ქართულმა თეატრმა. მაგრამ ყველა ეს პიესა როდი აკმაყოფილებდა ჩვენი მსყურებლების მოთხოვნილებას და გემოვნებას. ზოგიერთი პიესები სქემატურია, მონოტონური, მასობრივი სცენები ვერ არის სათანადოდ დამუშავებული. ეს ერთხელ კიდევ ლაპარაკობს იმაზე, რომ ჩვენმა დრამატურგებმა სერიოზულად უნდა იმუშაონ დრამატული ხერხის დაუფლებისათვის, რათა მსყურებელმა მათი პიესები მიიღოს. სანდრო შანშიაშვილის „ფოლადური“ არაა აქტორის მიერ დაძლეული და დამუშავებული, მთვარაძის პიესა „მთავრებილზე“ არ არის დამაკმაყოფილებელი, სუსტია მისი ენობრივი მასალა. ჩვენი შესანიშნავი მსახიობები მკაფია და გელოვანი, როდესაც ისინი თამაშობენ „მთავრებილზე“-ში, იტანჯებიან, ვინაიდან მათ არა აქვთ სააქტიურო მასალა. ორივე პიესა თემის თვალსაზრისით კარგია, მაგრამ თემა როდი განსაზღვრავს ნაწარმოების ხარისხს. ჩვენს ქვეყანაში მრავალი მოიპოება შესანიშნავი თემები, მაგრამ ჯერ ეს თემები არაა სათანადოდ დამუშავებული. პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ რუსთაველის თეატრის წლევანდელი ორიგინალური რეპერტუარი სუსტი იყო, თეატრმა მსყურებელს ვერ უჩვენა ისეთი ორიგინალური პიესები, რომლის შესახებ მას შეეძლო ეთქვა: „მე დღეს თეატრიდან კმაყოფილი წამოვედი“.

„თოფიანი კაცი“ — ეს იყო ერთერთი შესანიშნავი დადგმა წლევანდელ სეზონში. დამდგმელმა, სსრკ სახალხო არტისტმა აკაკი ხორავამ, შესანიშნავად გაიგო პიესის ძირითადი იდეა და ამიტომ ამ პიესამ რუსთაველის თეატრში სრული გამარჯვება მოიპოვა. დანარჩენი კლასიკური პიესები, რომელიც უჩვენა რუსთაველის თეატრმა, უკვე ცნობილი იყო ძველი რეპერტუარიდანაც.

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში დაიდგა პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“ და ვ. გაბესკირიას „მათი ამბავი“. პ. კაკაბაძის პიესა, რომელიც გვიხატავს საკოლმეურნეო ცხოვრების ზრდას და წინსვლას, ყოველმხრივ შესანიშნავი ნაწარმოებია, რომელიც დიდხანს დარჩება ქართულ სცენაზე. ვ. გაბესკირიას „მათი ამბავი“ თემატურად საინტერესო პიესაა, მაგრამ დრამატურგ-

მა ვერ შესძლო დამაჯერებლად დაემუშავებია იგი. მარჯანიშვილის თეატრმა წელს აგრეთვე უჩვენა „დები ჟერარები“, რომელიც მაყურებელმა კარგად მიიღო.

საოპერო თეატრმა წელს უჩვენა ხუთი ახალი პრემიერა: „მეფის საცოლლე“, „აიდა“, „ტრავიატა“, „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“ და „ბაღისარაის შადრევანი“, ყველა ეს ხომ ძველი კლასიკური მემკვიდრეობის ნიმუშებია და ძველ თემაზე დაწერილი ნაწარმოებია, მაგრამ არა ორიგინალური ქართული ოპერები! საოპერო თეატრსა და ხელოვნების სამმართველოს მართებთ სერიოზულად იმუშაონ საოპერო თეატრისათვის ორიგინალური ნაციონალური ოპერის შესაქმნელად. ამას მოითხოვენ ჩვენი ოპერის მაყურებლები, ამას მოითხოვს პარტია და ხელისუფლება. ჩვენ იმას როდი ვამბობთ, რომ ჩვენი რეპერტუარიდან ამოვიღოთ ბიზეს ან ვერდის გენიალური ოპერები, მაგრამ ამ შესანიშნავი კლასიკური მემკვიდრეობის გვერდით საჭიროა ქართული ნაციონალური ოპერა, რომელშიაც ასახული იქნება ჩვენი თანამედროვე ეპოქა, ჩვენი ცხოვრების ყველა მხარე. ამისათვის ჩვენ გვაქვს ყოველგვარი საშუალება და შესაძლებლობა, საჭიროა მხოლოდ მტკიცე კონტაქტი კომპოზიტორებთან და დრამატურგებთან.

7

თეატრისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანია რეპერტუარი. რამდენადაც კარგია და მაღალხარისხოვანი თეატრის რეპერტუარი, იმდენად უზრუნველყოფილია თეატრის მხატვრულად, იდეოლოგიურად და პოლიტიკურად გამარჯვება. ამიტომ პირველი და მთავარი ამოცანა ის არის, რომ თეატრებმა იზრუნონ ჯანსაღი და კარგი რეპერტუარის შესაქმნელად. მრავალი ფრიად საყურადღებო საკითხი იდეოლოგიისა და ხელოვნების ფრონტზე, რომლებიც წამოიჭრა მესამე სტალინურ ხუთწლედში, მწერლებს, დრამატურგებს, მხატვრებს კომპოზიტორებს ავალდებულებს, რათა სერიოზულად იმუშაონ თავიანთ თავზე და თეატრი უზრუნველჰყონ მაღალხარისხოვანი რეპერტუარით.

არ უნდა დავივიწყოთ, რომ სოციალისტურ თეატრს სოციალისტური რეპერტუარი ჰქმნის. ამიტომ საჭიროა ყოველგვარი ზომების მიღება, რათა მომავალი სეზონისათვის უზრუნველყოფილი ვიყოთ ყოველმხრივ გამართული რეპერტუარით. არ უნდა დავუშვათ არც ერთი ისეთი შემთხვევა, როდესაც ხელოვნების სამმართველო გენერალური რეპეტციის შემდეგ ხსნის პიესას, როგორც იდეოლოგიურად გაუმართავს და მხატვრულად სუსტ ნაწარმოებს, ეს ერთის მხრივ იწვევს ზედმეტ ფინანსიურ ხარჯებს და, მეორეს მხრივ, აფერხებს თეატრის მუშაობას.

წელს პერიფერიაში სეზონი კარგად ჩატარდა. საქართველოში თითქმის არ არის არც ერთი ისეთი კუთხე, სადაც საკოლმეფურნეო თეატრი არ იყოს, ყველა ქალაქში და ცენტრალურ რაიონში არის თეატრი, სადაც მაყურებლებით გაჭედილია დარბაზი. ეს იმას მოწმობს, რომ ჩვენი მაყურებლების გემოვნება გაიზარდა. მომწიფდა, მათ სურთ თეატრში გაერთონ და სცენაზე ნახონ ჩვენი ეპოქისათვის დამახასიათებელი გმირული ანბები. და აი ამ გულწრფელ მაყურებელს უნდა ვუჩვენოთ ისეთი პიესა, რომელიც მათ აღაფრთოვანებს და შეაყვარებს ჩვენს თეატრს. ამას კი მაშინ შევძლებთ, რო-



დესაც თეატრი და დრამატურგი არ იქნებიან გათიშული, როდესაც ისინი ერთ-ერთ თანამედროვე თეატრის ლაბორატორიაში კარგი რეპერტუარის შესაქმნელად.

ქუთაისის სახელმწიფო თეატრი, რომელიც ოთხი წლის განმავლობაში ტროცკისტ-მანებლებების დამანგრეველი მუშაობის წყალობით დახურული იყო, წელს ისევ გაიხსნა. მაცურებელმა ისევ ნახა თავისი საყვარელი თეატრი. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოში წელს მხოლოდ ქუთაისის თეატრმა შესძლო კარგი და ჯანსაღი რეპერტუარის შექმნა. 9 ახალი ორიგინალური და თარგმნილი პიესა, რომლებიც უჩვენა ქუთაისის თეატრმა, მოწმობს, რომ თეატრის ხელმძღვანელებმა სერიოზულად და ენერგიულად მოჰკიდეს საქმეს ხელი, დაიმსახურეს მაცურებლის პატივისცემა.

გაიზარდა და იზრდება ჩვენი დრამატურგების დრამატიული და თეატრალური ტექნიკის დონე, მაგრამ ჩვენი დრამატურგები ჯერ კიდევ ჩამორჩენილი არიან ეპოქის მოთხოვნებისაგან. ამით უნდა აიხსნას ის გარემოება, რომ ისინი ვერ წერენ ჩვენი ეპოქის დამამშვენებელ პიესებს.

რა ამოცანები დგას თეატრისა და დრამატურგიის წინაშე? დრამატურგებმა უნდა შესძლონ ჩვენს ცხოვრებაში ისე ღრმად ჩახედვა, როგორც ხედავდნენ მას გასული საუკუნის ჩვენი კლასიკოსები. ღრმა ანალიზით და დაკვირვებული თვალით უნდა შეხედონ მათ ჩვენს გიგანტურ ცხოვრებას, ისეთთაგან ახალი ცხოვრებით, ჩვენი ეპოქის მიღწევებითა და გამარჯვებებით, იყენ გულწრფელნი თავიანთ თი მოვალეობის შესრულების დროს. მხოლოდ ამის შემდეგ იქნება უზრუნველყოფილი დრამატურგის გამარჯვება. თეატრი ვალდებულია უფრო დაუახლოვდეს დრამატურგს, იმუშაოს მასთან ერთად, გააკეთოს ის დიდი საქმე, რასაც მას პარტია და ხელისუფლება ავალებს. ძალიან ხშირად აქვს ადგილი უსარგებლო დავას დრამატურგსა და თეატრს შორის. თეატრის ხელმძღვანელობა თაბარაკობს, რომ ჩვენ ვართ ყველაფერი და დრამატურგი არაფერიაო, მაგრამ თეატრის ხელმძღვანელობას ნუ დაევიწყდება ის ამბავი, რომ თეატრში დრამატურგია პირველადია. არცერთ ქვეყანაში არ არსებობდა თეატრი დრამატურგიის გარეშე. თეატრი და დრამა არ ფარავენ ერთმანეთს, არამედ ისინი ავსებენ ერთმანეთს.

დრამატურგიის გარეშე სანახაობა უაზროა.

არცერთ ეპოქაში ხელოვნებას არ ჰქონია ისეთი გასაქანი და ფართო შემოქმედებითი ასპარეზი, როგორც ჩვენს, ლენინ-სტალინის დიად ეპოქაში. ფაშისტურ ქვეყნებში მწერლები დრამატურგები, კომპოზიტორები, მხატვრები საკონცენტრაციო ბანაკებში არიან მოთავსებულნი, ზოგი მათგანი კი თავს იკლავს. თეატრები, ოპერები და მრავალი სხვა სანახაობა იხურება. აი ეს არის ფაშისტ-ბარბაროსთა „საქმიანობის“ შედეგი. ჩვენს ქვეყანაში იხსნება ახალ-ახალი თეატრები, ახალ-ახალი კინოთეატრები და მრავალი სხვა სანახაობა. და ეს ყველაფერი მაჩვენებელია ჩვენი ხალხის მატერიალურ-ეკონომიური ზრდისა და წინსვლისა.

მომავალი სეზონისათვის ჩვენმა თეატრებმა უნდა შექმნან მაღალხარისხოვანი რეპერტუარი. ეს არის მთავარი ამოცანა ჩვენი თეატრების ხელმძღვანელობისა.





# ხელოვნების გეგმათა მიერ მაქსიმალური დანიშნვის დაუზღავის შესახებ\*)

ამხანაგებო, როგორც მითხრეს, აქ უნდა შეკრებილიყვნენ თეატრის მუშაკები — მსახიობები, მაგრამ აუდიტორია გაცილებით ფართო აღმოჩნდა: აქ არიან ხელოვნების ყველა დარგის მუშაკები. მე მინც თეატრით დავიწყებ.

ხელოვნების ეს დარგი ყველაზე უფრო ახლო დგას ლიტერატურასთან. დიდი და ნიქიერი მწერლების საუკეთესო ნაწარმოებები ხშირად თეატრს ერთვინ, უერთდებიან. გაიხსენეთ, მაგალითად, შექსპირი, გოეთე, პუშკინი, გრიბოედოვი, ოსტროვსკი და სხვა მწერლები. თეატრალურ ხელოვნებასა და ლიტერატურას ძალიან ბევრი აქვთ საერთო. მრავალ შემთხვევაში თეატრი არა მხოლოდ ავსებს ლიტერატურულ ნაწარმოებს, არამედ ის ამასთანავე იძლევა მისი იდეების უფრო მეტად გამოხატულებას, მასებისათვის უფრო ხელმისაწვდომს ხდის მათ, რაც ხელს უწყობს ამათემო ნაწარმოების უკეთ გაგებასაც.

რუსულმა მხატვრულმა ლიტერატურამ ბევრი რამ გააკეთა საერთო-საკაცობრიო აზრის განვითარებისათვის და მასში მას საპატიო ადგილი უკავია. პუშკინი, ტოლსტოი, გორკი — მსოფლიოს უდიდესი მხატვრები, უდიდესი მწერლები არიან და ამასთანავე ერთად ისინი ნამდვილად რუსი მწერლები არიან, რომელთაც გამოხატეს თავისი ეპოქა და რუსი ხალხის თვისებები.

რუსული ლიტერატურისა და მისი მნიშვნელობის ზრდასთან ერთად იზრდებოდა რუსული თეატრი და მისი როლი ჩვენი ხალხის განვითარებაში. უკვე პუშკინის, გრიბოედოვის, გოგოლის, ოსტროვსკის ნაწარმოებებმა მტკიცედ დააყენეს ფეხზე ჩვენი თეატრი,

ისეთი ბრწყინვალე კრიტიკოსების შემწეობით, როგორც იყვნენ ბელინსკი და დობროლიუბოვი, რომლებიც ფინიზად აღევნებდნენ თვალყურს თეატრის განვითარებას, მსახიობთა მხატვრულ შემოქმედებას. გაიხსენეთ, რა დიდად აფასებდა ბელინსკი მოჩალოვის თამაშს, რამდენი ბრწყინვალე ფურცელი უძღვნა მან მის მხატვრულ შემოქმედებას!

საერთოდ ჩვენი თეატრის მუშაკებს სახელოვანი ტრადიციები აქვთ. აღვნიშნავ სახელდახელოდ ვინც მაგონდება, რომელთა სახელები აღბეჭდილია სსრ კავშირის კულტურული ადამიანების თავში, მაგალითად: ნოვიკოვი, მოჩალოვი, რომელიც უკვე ზევით ვახსენეთ, შჩეპკინი, სავინა მარია გაბრიელის ასული, სადოვსკების ოჯახი და ა. შ. უკვე ის ფაქტი, რომ კულტურულ ადამიანებს მთელი საუკუნის განმავლობაში ახსოვთ ეს სახელები, ყველაზე უკეთ მოწმობს თეატრის მნიშვნელობასა და ღირებულებას ხალხის კულტურულ ცხოვრებაში.

საოპერო და საბალეტო თეატრები ხალხისგან უფრო მოშორებით იდგნენ: მარიინსკის თეატრს—პეტერბურგში და დიდ თეატრს—მოსკოვში სამეფო კარი უწყევდა მზრუნველობას. მაშასადამე, ხალხისათვის ისინი გამოირიცხული იყვნენ, როგორც კულტურისა და მუსიკის კერები. კერძო, პროვინციული ოპერა სუსტი იყო, ხოლო ადგილები მასში—მაღალფასიანი. ამიტომ სახალხო მსახიობებიც, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, ოპერისა და ბალეტის თეატრებში არ იყვნენ.

მაგრამ მინც, კერძო თეატრებში, მიუხედავად ზემოდან შევიწროებისა და სამეწარმეო სპეკულაციისა, სამუსიკო ხელოვნებას ჩვენში მთელი რიგი ბრწყინვალე კომპოზიტორები და მუსიკოსები ჰყავს. აიღეთ, მაგა-

\*) სიტყვა, წარმოთქმული ხელოვნების მუშაკთა კრებაზე ქ. მოსკოვში 1939 წლის 9 იანვარს.





ლითად. გლინკა, დარგომიძესკი, ბალაქირევი, ბოროდინი, რიშკი-კორსაკოვი, და, განსაკუთრებით, მუსორგსკი, რომლის შესახებაც ცნობილი რუსი ხელოვნების მკოდნე და კრიტიკოსი სტასოვი ამბობდა, რომ ის „იმ ადამიანების რიცხვს ეკუთვნის, რომელთაც შთამომავლობა მონუმენტებს უდგამს“.

რუსული სახეითი ხელოვნება თავის მხრივ მტკიცედ და შეუპოვრად მიიწევდა წინ და ვითარდებოდა მეფის თვითმპყრობელობისა და ბურჟუაზიულ-მემამულური ჩაგვრის სიმძიმის ქვეშ. მოციყვან ისეთ სახელებს, როგორც ვენციანოვი, ფედოტოვი, კრამსკოი და, განსაკუთრებით, პეროვი და რეპინი. ეს ის შესანიშნავი ოსტატები არიან, რომლებითაც სამართლიანად ამაყოფს რუსი ხალხი.

თქვენ ეძებთ გზებს, თუ როგორ უკეთ ემსახუროთ ხალხს. სწორადაც იქცევით. როდესაც თქვენ ამ გზების ძებნის დროს მიმართავთ მარქსიზმ-ლენინიზმის შესწავლას. მაგრამ იქონიეთ მხედველობაში, რომ მარქსიზმ-ლენინიზმის შესწავლა კი არ განთავისუფლებთ. არამედ—პირიქით—გავალდებულებთ კარგად იცოდეთ თქვენი პროფესიული საქმე. გავალდებულებთ იყოთ მაღალი სტილის ოსტატები.

შეხედით. თუ წარსულში როგორ ემსახურებოდა ხალხს რუსული მხატვრული აზრი: ლიტერატურა, თეატრი, ფერწერა და ა. შ.—ყველა. ეგრეთწოდებული, „პლასტიკური“ და „მუსიკური“ ხელოვნება. რა შეადგენდა მაშინ ხელოვნების ძალას?—ხელოვნების ძალა მდგომარეობდა იმაში, რომ დიდი მხატვრები თავის ნიჭს, თავის ოსტატობას იქითკენ მიმართავდნენ, რათა თავისი წარმოდგენითა და შეგნებით გამოეხატათ ხალხის ზრახვები და მისწრაფებანი. და ისინი ამ მხრივ მნიშვნელოვან წარმატებებს აღწევდნენ. ვინაიდან თავის დროს ისინი რუსი საზოგადოების მოწინავე ადამიანები იყვნენ. ამის დანახვა ადვილია თუნდაც რუსული ლიტერატურის მიხედვით.

აი, მაგალითად. ტურგენევი—ერთი უდიდესი მწერალთაგანი. არსებობს გავრცელებული შეხედულება, რომ ის მხატვრული ფორმის პირველხარისხოვანი ოსტატია. მაგ-

რამ თუ ჩვენ მივმართავთ მისი ნაწარმოებების ანალიზს, მათში სოციალურ მხანაარსსაც დაეინახავთ. აიღეთ „მონადირის წერილები“: აქ მკაფიო, ნამდვილ მხატვრულ ფორმაში; თითქოს ფერწერით. ბუნების წიაღში წარმოდგენილია უბრალო ადამიანების, განსაკუთრებით გლეხების, ცოცხალი სახეები. რა შეიძლება იყოს ტურგენევის ამ პერსონაჟებზე უფრო უწყინარი, უფრო აპოლიტიკური? მაშინ, როდესაც იმ დროის საუკეთესო კრიტიკოსები, რომელთათვის ბედკრულთა დაცვა გადამწყვეტ კრიტერიუმს შეადგენდა ლიტერატურული ნაწარმოების შეფასებაში, ალტაცებით შეხვდნენ „მონადირის წერილებს“. ჰპოვეს რა მათში მათი რწმენის შელახვისი შინაარსი.

„მონადირის წერილებში“ ყმა-გლეხები წარმოდგენილი არიან ყველა ადამიანური გაცდებით, რომლებიც სწვევიათ. ეგრეთწოდებულ „კულტურულ“ ადამიანებსაც. ყმა-გლეხში ტურგენევი გვიჩვენა ადამიანი, რომელიც, ისე როგორც ყოველი ადამიანი, ღირსია სარგებლობდეს ყველა ადამიანური უფლებებით. მართალია, მწერალი ამ უფლებებზე არაფერს ამბობდა. მაგრამ ისინი თავისთავად იგულისხმებოდა. ისინი აღუძრავდნენ აზრს მკითხველს, რაც, ცხადია, მაშინდელ პირობებში პოლიტიკურ გავლენას ახდენდა: იწვევდა ბატონყმობის მოტრფიალეთა აღშფოთებას, ამხნევებდა და განამტკიცებდა პროგრესიულ ძალებს. ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ ტურგენევის თითქმის ყოველი ახლად გამოსული წიგნი იწვევდა გამწვავებულ ბრძოლას, სხვადასხვა შეფასებას მებრძოლ ლიტერატურულ ჯგუფების მხრივ. საკმარისია გავისწინოთ მისი რომანი „მამები და შვილები“.

ყოველივე ეს ლაპარაკობს იმის შესახებ, რომ ტურგენევის შემოქმედებას არა მხოლოდ მხატვრული, არამედ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მნიშვნელობაც ჰქონდა. რაც—როგორც მე ვფიქრობ—მართლაც რომ მხატვრულ სიმშვენიერეს ჰმატებდა მის ნაწარმოებებს. ტურგენევის ნაწარმოებებიდან რომ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური შინაარსი ამოვიღოთ, მაშინ ისინი ისეთ საპატიო



ადგილს ვერ დაიკავებდნენ რუსული ლიტერატურის ისტორიაში.

შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ ტურგენევი პროგრესიულ მოვლენებს ეძებდა რუს საზოგადოებაში და მათ მხატვრულად ასახევას ცდილობდა. ამ მხრივ მან ბევრი რამ გააკეთა რუსული საზოგადოებრივი აზრის განვითარებისათვის, თუმცა თვითონ ის შორს იდგა იმ ნამდვილი მებრძოლები-საგან, რომლებიც ებრძოდნენ თვითმპყრობელობას, მონათმფლობელობას, ნიკოლოზ I რეჟიმს, რომელსაც ტყუილად კი არ უწოდა ხალხმა ნიკოლოზ პალკინი, და ალექსანდრე II რეჟიმს.

ტურგენევი შორს იდგა გერცენის, ჩერნიშევსკისა და დობროლიუბოვისაგან. ბაზაროვის ტიპის ადამიანები მისი მოწონებით არ სარგებლობდნენ. მაგრამ მხატვრული სიმართლე ეწეოდა ტურგენევს არსებული სინამდვილის რეალური ტიპების შექმნისაკენ. მის მხატვრულ ნიჭს მხოლოდ ამ სინამდვილის გამოსახვაში შეეძლო ყველაზე უფრო მკაფიოდ და სრულად გამოვლენებულობა.

აი კიდევ ერთი უდიდესი მწერალთაგანი— ჩეხოვი. ცნობილია, რომ იგი რუსული სიტყვის შეუღარბელი \* ისტატი. ის თითქოს სიჭარბით, სრულიად უნებლიედ გვიჩვენებდა სახეებს (ტიპებს), რომლებსაც ის ყოველდღიურ ცხოვრებაში თვითვე ნაბიჯზე ხვდებოდა. და ვის შეუძლია დასწამოს მას პოლიტიკური ტენდენციურობა?

მაგრამ ჩეხოვი არ ხედავდა დადებით მხარეებსა და მხიარულ სცენებს ხალხის ცხოვრებაში. ის ხატავდა რუსული მეშინაობისა და მოხელეობის ერთიან მომაკვდინებელ სურათს, მათ დახვეწებულობას, გონებალუნგობასა და გულღრმობას. ის მხატვრულად და მკვეთრად გამოსახავდა პოლიტიკურ ჩაგვრას, გლეხების ძარცვას მემამულეებისა და კულაკების მიერ, გლეხობის უმწეო მდგომარეობას ცარიზმისა და კაპიტალიზმის პირობებში. მიუხედავად განსაკუთრებული სიძუნწისა სიტყვებში, მიუხედავად იმისა, რომ ჩეხოვი არ ამკლავნებს პირად გრძობებს თავისი გმირებისადმი, ის იმდენად იმორჩილებს მკითხველს, ისეთ გავლენას ახ-

დენს მასზე, რომ უკანასკნელს თვითონვე გამოაქვს საჭირო დასკვნა.

უნდა ვიფიქროთ, რომ ჩეხოვის მხატვრული შეგრძნება აიძულებდა მას ეფიქრებინა აგრეთვე იმ საშუალებებზე, რომლითაც შეიძლებოდა ადამიანთა ხსნა არსებული ჩაგვრისაგან. მაგრამ, რჩებოდა რა ბურჟუაზიული მსოფლმხედველობის ტყვეობაში, ის ვერ ხედავდა ძველ სამყაროსთან ბრძოლის ქეშმარიტ ვეზებს. ამ მხრივ დამახასიათებელია მისი წერილი სუგორინისადმი 1892 წლის 25 ნოემბრის თარიღით. „ვახსოვდეთ, — სწერდა ჩეხოვი, — რომ მწერლებს, რომლებსაც ჩვენ უყვავდა ან პირდაპირ კარგ მწერლებს ვუწოდებთ, და რომლებიც გვხიბლავენ, ერთი საერთო და ფრიად მნიშვნელოვანი თვისება აქვთ: ისინი საღაც მიდინან და თქვენც იქითკენ გეძახიან და თქვენ გრძნობთ არა გონებით, არამედ მთელი თქვენი არსებით, რომ მათ რაღაც მიზანი ამოძრავებთ, როგორც ჰამლეტის მამის ლანდს, რომელიც ტყუილბრალოდ როდი მოდიოდა და აშფოთებდა წარმოდგენას. ზოგს, იმისდა მიხედვით, თუ რა ყალიბის არიან, უახლოეს მიზნებში აქვს — ბატონყმობა, სამშობლოს განთავისუფლება, პოლიტიკა, სილამაზე ანუ პირდაპირ არაყი, როგორც დენის და ვიდოვს, სხვებს შორეული მიზნები—ღმერთი, საიქიო ცხოვრება, კაცობრიობის ბედნიერება და ა. შ. საუკეთესონი მათგან რეალურნი არიან და ხატავენ ცხოვრებას ისეთს, როგორც ის სინამდვილეშია, მაგრამ იმიტომ, რომ თვითველი მათი სტრიქონი გამსქვალულია მიზნის შეგნებით, თქვენ გარდა იმ ცხოვრებისა, რომელიც არსებობს, შეიგრძნობთ კიდევ იმ ცხოვრებას, რომელიც უნდა იყოს, და ეს თქვენი გზიბლავთ. ჩვენ კი? ჩვენს ეწეოდა ისეთი ცხოვრების შესახებ, როგორიც ის არის, ამას იქით კი—ხმა, კონტრ: ამას იქით თუნდა მათრახი გვირტყით. ჩვენ არა გვაქვს არც უახლოესი, არც შორეული მიზნები და ჩვენს სულში სრული სიკალიერეა“.

როგორც ხედავთ, დიდი მხატვარი თავისი შემოქმედებითი შეზღუდულობის ძირითად მიზეზად „უახლოეს“ და „შორეულ“ მიზნების უქონლობას სთვლიდა. მის დროს კი





„ცხოვრების წერის“ ჭეშმარიტი მიზანი მხოლოდ და მხოლოდ სოციალიზმი შეიძლება და ყოფილიყო. და ვინაიდან ეს მიზანი მისთვის მიუწვდომელი იყო, ის კმაყოფილებოდა არსებული საზოგადოების კრიტიკით, რითაც ის ნიადაგს უმზადებდა პროლეტარულ მწერლებს.

მაქსიმ გორკიმ პირველმა თავის რომან „დედა“-ში მოგვცა მუშათა კლასიდან გამოუსულ რევოლუციონერთა მხატვრული სახეები და მით ერთგვარი საფუძველი ჩაუყარა პროლეტარულ მხატვრულ ლიტერატურას, რომელმაც იცის თავისი „უაზლოესი“ და „შორელი“ მიზნები და მათგან ღებულობს ის თავის ძალას.

ამხანაგებო, მე გაგახსენეთ თქვენ ტურგენევი და ჩეხოვი მხოლოდ იმისთვის, რომ მათ ძველთაგანვე გავრცელებული შეხედულებით ტენდენციის მსხვერპლად როდი მიჰქონდათ თავიანთ ნაწარმოებთა მხატვრული ფორმა. „ჭეშმარიტების, ცხოვრების სინამდვილის ზუსტად და მძლავრად ასახვა, — ამბობდა ტურგენევი. — უღიღესი ბედნიერებაა ლიტერატორისათვის, თუნდაც რომ ეს ჭეშმარიტება არ ემთხვეოდეს მის საკუთარ სიმპათიებს“. და აი რეალური ცხოვრება, რომელსაც ნამდვილი მხატვარი ასახავდა, თვითონვე ჰქმნიდა ტენდენციას და იწვევდა პოლიტიკურ ვნებათა ელევას საზოგადოებაში.

წარსულში ჩვენი მხატვრული ლიტერატურა აღსავსე იყო ღრმა სოციალური შინაარსით. და ეს ვარემოება ჩვენს ლიტერატურას ხალხურ ლიტერატურად აქცევდა. ის იტაცებდა, აწვითარებდა, უბიძგებდა ადამიანებს რევოლუციური მოქმედებისაკენ. ეს ლიტერატურა გვიჩვენებდა არსებული ბურჟუაზიულ-მემამულური სამყაროს უარყოფითი მხარეებს და იხილავდა საკითხს იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა გაუმჯობესებულიყო დაზარალებულთა, ტანჯულთა, ღარიბთა ცხოვრება.

ამ მხრივ ჩვენს ლიტერატურას, თითქოს, სპეციფიკური რუსული თვისებები აქვს. რასაკვირველია, არსებობდა საამისო განსაკუთრებული მიზეზები, მაგრამ ამჟამად ჩვენ მათ შესახებ არ ვლაპარაკობთ, მხოლოდ ხაზს

ვუსვამთ ამ თვისებებს, რომლებიც ჯერ კიდევ ენგელსმა შეამჩნია. ერთერთ თავის წერილში ის აღნიშნავდა: „თანამედროვე რუსი და ნორვეგიელი მწერლები, რომლებიც საუცხოო რომანებს სწერენ, ყველა თავიდანბოლომდე ტენდენციურია“.

სრული საფუძველით იგივე შეიძლება ითქვას ჩვენი მუსიკის, ფერწერის და სხვ. შესახებ. ნება მიბოძეთ კვლავ მოგაგონოთ მუსორგსკი, რომელიც მე უკვე დავასახელე მაგალითის სახით. მან მრავალი კომპოზიცია შექმნა გლეხური ცხოვრების თემებზე: „კალისტრადი“, „დაიძინე, გლეხის შეილო“, „ერემუშკას ნანა“, „კალკელი სცენები „ხოვანშჩინაში“, „ბორის გოდუნოვი“ და სხვ. ამ კომპოზიციებში პირდაპირ ცოცხლდებიან ყმა-გლეხების უსიხარულო ცხოვრების მძიმე სურათები.

ფერწერაში პარალელურად მუსორგსკისა შეიძლება დავაყენოთ შესანიშნავი სახალხო მხატვარი პეროვი, რომელიც აგრეთვე დავასახელე მაგალითის სახით. გლეხური ტიპები და სცენები მის საუკეთესო ნაწარმოებთა თანრიგს მიეკუთვნებიან: „უბნის ბოქაულის ჩამოსვლა გამოძიებაზე“, „სცენა რკინისგზასთან“. „მიცვალბულის გასვენება“ და სხვ. პეროვი ანტისაეკლესიო ხასიათის მრავალი სურათი დახატა. ყოველივე ეს იმას მოწმობს, რომ პეროვი ხალხის მხატვარი იყო და მის გულს აღშფოთებით ავსებდა ხალხის აუტანელი გაპირება და დამცირება.

მამასადამე, ჩვენი მხატვრული ლიტერატურა, მუსიკა, ფერწერა, თეატრი და საერთოდ ჩვენი მხატვრული აზრი საუკეთესო წარმომადგენლების სახით არასოდეს არ ივიწყებდა თავის სამსახურებრივ როლს ხალხის მიმართ.

მიუხედავად ამისა, მცირეოდენი გამოჩაქვლით, ის გამოხატავდა გაბატონებული კლასების იდეებს, მათი მსოფლმხედველობის ფარგლებში რჩებოდა და მხოლოდ ძველი ქვეყნის უკიდურესობათა წინააღმდეგ გამოდიოდა. მხატვრული აზრის ძირითადი ნაკადის ხალხურობა გაბატონებული კლასების პროგრესული ელემენტების განვითარებაში მდგომარეობდა, რასაც შეუძლებელი იყო არ



მოპყოლოდა ხალხის თუნდაც ნაწილობრივი განვითარება.

„ყოველ ეპოქაში,—ამბობდნენ მარქსი და ენგელსი,—გაბატონებული კლასის აზრები გაბატონებული აზრებია, ე. ი. ის კლასი, რომელიც წარმოადგენს საზოგადოების გაბატონებულ მატერიალურ ძალას, იმავე დროს მისი გაბატონებული სულიერი ძალაცაა“. ეს იმას ნიშნავს, რომ ყოველ ეპოქაში გაბატონებული კლასი არა მხოლოდ მატერიალურად ბატონობს, არამედ სულიერადაც, ე. ი. ამ კლასის აზრებიც ბატონობენ.

გაიხსენეთ გოგოლი: როგორ სამარცხვინო დაღს ასევამდა ის ბატონყმურ, მემამულურ საზოგადოებას! საეკევა მოიძებნებოდეს მთელს მსოფლიოში ისეთი ადამიანი, რომელსაც შეეძლოს ისეთი დუხჭირი სახით წარმოგვიდგინოს საზოგადოება, რომელშიც ის ცხოვრობდა. მაგრამ, გოგოლი მაინც თავისი კლასის ერთგულ შვილად დარჩა.

ჩეხოვი,—როგორც მე უკვე ვთქვი,—სიტყვის უდიდესი ოსტატია; გამანადგურებელი კრიტიკოსია იმ ბურჟუაზიულ-მემამულური საზოგადოებისა, რომელშიაც ის ცხოვრობდა. თუმცა-ღა ჩეხოვიც ვერ გასცილდა ბურჟუაზიული მსოფლმხედველობის ფარგლებს.

ამხანაგებო, ჩვენში ხელმძღვანელ, წამყვან და, ამ მხრივ, გაბატონებულ კლასს წარმოადგენს მუშათა კლასი, რომელიც კოლმეურნე გლეხობასთან ძმურ კავშირში აშენებს უკლასო სოციალისტურ საზოგადოებას. კომუნისმს. საბჭოთა კავშირის მატერიალური სიმდიდრე მუშათა კლასს და კოლმეურნე გლეხობას, ე. ი. მთელ ხალხს ეკუთვნის. აქედან—სავსებით ბუნებრივი დასკვნა: თუ საბჭოთა ინტელიგენციას სურს დაიკავოს ის ადგილი, რომელიც წარსულში მოწინავე ინტელიგენციას ეკავა, ე. ი. წავიდეს წინ პროგრესის გზით, თუ მას სურს ხელმძღვანელი ადგილის დაკავება სოციალიზმის მშენებლობაში, თუ მას სურს განავითაროს და წასწიოს წინ ადამიანის აზრი, ის უნდა დაეუფლოს მარქსიზმ-ლენინიზმს—მუშათა კლასის მსოფლმხედველობას.

ამხანაგებო, ჩვენ ხომ სოციალიზმს პრაქ-

ტიკულად პირველად ვაშენებთ. ვერა-არა-სად, არასოდეს და არავის ის არ უშენებია: იყო უტოპიები, ფანტაზიები სოციალისტური საზოგადოების აგების შესახებ. ასეთი ფანტაზიები მრაველად იყო. მაგრამ მეცნიერული სოციალიზმის ბაზისზე სოციალიზმს ჩვენ მაინც პირველნი ვაშენებთ. და, თავისთავად ცხადია, ჩვენი წინსვლის თვითეული ნაბიჯი ადამიანის აზრის უდიდეს მუშაობას მოითხოვს.

თქვენ კარგად იცით ძველი რუსეთის ისტორია. თუ საჭირო იყო რომელიმე უწყების გარდაქმნა, ადამიანებს საზღვარგარეთ გზავნიდნენ, იქ ისინი ლეზულობდნენ ნიმუშს, მოქონდათ რუსეთში და აქ მას დიდის სიფრთხილით იყენებდნენ, რათა ლიბერალიზმის სენით არ დაავადებულყენენ. თვით უდიდესმა რეფორმატორმა პეტრე I თავისი ახალი წესების მნიშვნელოვანი ნაწილი საზღვარგარეთიდან შემოიტანა.

ჩვენ კი, ოღონდაც... ვერსად ვერ წავალთ. (მქუხარე ტაში, სიცილი).

იყო დრო, როცა ჩვენ, მუშები, არალეგალური მარქსისტული პარტიის წევრები კლასობრივ ბრძოლას დასავლეთ-ევროპის მუშებისგან ვსწავლობდით, რომელთა პოლიტიკური განვითარება და ორგანიზაცია ჩვენთვის იდეალს წარმოადგენდა. იყო დრო, როცა პირადად მე ვოცნებობდი: შესაძლოა მეც ოდესმე რუსეთის პარლამენტის წევრი ვიქნე მუშათა პარტიიდან. ასე ვფიქრობდი მე. ეს, რასაკვირველია, ფანტაზია იყო... (სიცილი). ახლა კი თქვენ ხედავთ—ჩემი ფანტაზია გამართლდა, და კიდევ მეტიც, ჩვენ ყველანი სოციალიზმის მშენებლები ვავხდით. ეს ისეთი ნახტომია, რომლის მსგავსიც ისტორიას არ ახსოვს. შეიძლება რომელიმე თქვენგანმა უკეთ იცის ისტორია და აღმოაჩენს მასში ასეთი ნახტომის თუნდაც რაიმე მსგავსებას? (სიცილი, ტაში).

ამრიგად, ჩვენ ვართ სოციალიზმის პირველი მშენებლები. ასეთი პატივი დავგდო ჩვენ ისტორიამ. დაფიქრდით მხოლოდ—რას ნიშნავს ეს! ათასი წელი გაივლის, კაცობრიობა სოციალიზმის ისტორიას დაეწაფება, ამასთანავე ის აღტაცებასა და განცვიფრებას მიე-





ცემა, რომ ასე უბრალო ადამიანები სოციალისტების პირველი მშენებლები იყვნენ. ეს უდიდესი პატივია. მართალია, ათასი წლის შემდეგ საეჭვოა, რომ ამ პატივმა ჩვენზე რამდენიმედ იმოქმედოს... (ს ი ც ი ლ ი). მაგრამ აზრი იმის შესახებ, რომ ჩვენ ოდესმე მოგვიგონებენ დიადი ისტორიული ღვაწლისათვის მთელი კაცობრიობის საკეთილდღეოდ, ეს აზრი შეუძლებელია არ გვაფრთოვანებდეს და არ გვაზნებდეს ჩვენ ამჟამად. (ტ ა შ ი). თქვენ კი, როგორც ხელოვნების მუშაკები, ყველაზე უკეთ გრძნობთ და იცით ეს.

და აი იმისთვის, რათა წავსწიოთ წინ აზრი, რათა მთლიანად გავატაროთ ცხოვრებაში სოციალისტების იდეალები, — ამისათვის უნდა დავეუფლოთ მარქსიზმ-ლენინიზმის თეორიას. შეუძლებელია ადამიანის აზრის წინაწაწევა. შეუძლებელია საზოგადოების სოციალისტური ორგანიზაციის წინაწაწევა, შეუძლებელია სოციალისტური მშენებლობის წინაწაწევა, თუ ადამიანები მთლიანად და სავსებით არ დაეუფლებიან ამ რევოლუციურ თეორიას, თეორიას ყველაზე მოწინავე და პროგრესული კლასისას, რომელიც ისტორიის მიერ მოწოდებულია გადაატაროს მთელი მსოფლიო, გასწმინდოს იგი ყოველგვარი ექსპლოატაციისა და მონობისაგან. შექმნას ადამიანისათვის ღირსეული ვითარება და ცხოვრების პირობები. აი, ამხანაგებო, საიდან გამომდინარეობს მარქსიზმ-ლენინიზმის თეორიის შესწავლის აუცილებლობა.

ჩემს წინაშე არიან ხელოვნების მუშაკები — საბჭოთა ინტელიგენციის ეს ერთერთი მნიშვნელოვანი რაზმი. წინანდელ ინტელიგენციას ქვეყნის მარილად წარმოედგინათავი. საბჭოთა ინტელიგენცია მართლაც ქვეყნის მარილად იქცეა, მას უკვე ისეთი ადგილი უკავია ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, როგორც არასოდეს არ ჰკავებია ინტელიგენციას ისტორიაში და არც ამჟამად უკავია არცერთ კაპიტალისტურ სახელმწიფოში. (ტ ა შ ი). აი, ამხანაგებო, საიდან გამომდინარეობს საბჭოთა ინტელიგენციის მიერ მარქსისტულ-ლენინური თეორიის შესწავლის აუცილებლობა. ვანსაკუთრებით ეს შეე-

ხება ხელოვნების საერთოდ ყველა დარგის მუშაკებს.

მე უკვე ვთქვი, რომ ოდესღაც ისეთ დროზე ვოცნებობდი, როცა მე ვიქნებოდი რუსეთის პარლამენტის წევრი მუშათა პარტიიდან. ეს იყო ჩემი რომანტიკა. და განა თქვენ არა გაქვთ რომანტიკა? განა თქვენ არ გინდათ ვახდეთ აქტიურ საზოგადო მოღვაწეებად, რომელთაც მაქსიმალური სარგებლობა მოაქვთ საბჭოთა სახელმწიფოსათვის? განა თქვენ არ ცდილობთ წასწიოთ წინ სოციალისტური მშენებლობა, სოციალისტური აზრი? განა ყოველ თქვენგანს თავში ეს იდეა არ უტრიალებს? (ტ ა შ ი).

მაგრამ შეუძლიათ სრულიად სამართლიანად შემეკითხოთ: როგორ უნდა განხორციელდეს პრაქტიკულად ეს ცხოველმყოფელი იდეა? თქვენ აქ ყველანი ხელოვნების მუშაკები ხართ და თქვენ განსაკუთრებით კარგად უნდა იცოდეთ, რაში უნდა გამოიყენდნენ და პრაქტიკულად როგორ უნდა განხორციელდეს ცხოვრებაში ხალხისადმი სამსახური.

მე მგონია, ყველაზე ეფექტური სამსახური ხალხისადმი შესაძლებელია მხოლოდ მარქსიზმ-ლენინიზმის თეორიის თუნდაც ზოგადად დაუფლების საფუძველზე და — რაც გაცილებით უფრო ძნელია — იმ პირობით, თუ ჩვენს პრაქტიკულ მუშაობაში მას მოხერხებულად გამოვიყენებთ. საქმე ისაა, რომ ჩვენს ეპოქაში ყოველი მხატვრის მუშაობის საფუძველს სოციალისტური რეალიზმი უნდა შეადგენდეს. ამის შესახებ ახლა ძალიან ბევრს ლაპარაკობენ. ეს თითქმის დროის მოთხოვნად გადაიქცა. აიღეთ, მაგალითად, მსახიობი: თუ ის მტკიცედ დგას სოციალისტური რეალიზმის ნიდაფზე, მისი წარმატება შეიძლება უზრუნველყოფილად ჩაითვალოს, საშუალო ნიჭის პატრონიც რომ იყოს. მაგრამ შეგნებულ სოციალისტურ რეალიზმად ვახდობა შეუძლებელია მარქსიზმ-ლენინიზმის დაუფლების გარეშე.

რა არის ეს სოციალისტური რეალიზმი? ვიცი, რომ ეს კითხვა თქვენ გაქვთ და, ალბათ, უკვე მოემზადეთ მითხრათ: „ავიხსენით გარკვევით, ჩამოაყალიბეთ კონკრეტუ-



ღაად, რაში მდგომარეობს სოციალისტური რეალიზმი. ჩვენ ერთმანეთში ძალიან ხშირად ვლაპარაკობთ ამ თემაზე, კონკრეტულად კი ჯერ კიდევ ვერ შევთანხმებულვართ. — სწორია თუ არა ეს? მე მგონია, რომ სწორია. და აი მეც ვეცდები ვაგვიხიაროთ თქვენ ჩემს მიერ სოციალისტური რეალიზმის გაგება. გეტყვით, თუ პირადად მე როგორ მესმის სოციალისტური რეალიზმი.

მე მგონია, რომ ხელოვნებაში ფორმა ადამიანის იდეებისა და გრძნობების გარეგან მატერიალურ გამოხატულებას წარმოადგენს. საზოგადოებრივი ადამიანის განცდებასა და აზრებს კი ყოველთვის სოციალური პირობები განსაზღვრავს. მაგალითად, ძალიან იოლია უმუშევარის, მშვიდი ადამიანის აზრებისა და განცდების გამოცნობა. შეიძლება ექვიმუტანლად ითქვას, რომ მასში სჭარბობს გულსწყრომა და სიძულვილი მიძღარათადმი, ფიქრი უმუშევრობის მოსაზრების შესახებ. ასეთ ადამიანთა მილიონები თავის დაღს ასევემერ კაპიტალისტური საზოგადოების მოელ ცხოვრებას: ქუჩას, ქალაქებისა და სოფლების გარეგნობას, ადამიანთა სახეებს. იქ არავითარი მოწონება და გასაყალი არ ექნება გულამოსკენილ სიმღერას, რომელსაც ასე ხშირად მღერიან ჩვენში, და ყოველთვის თითქმის პირველად ვისმენდეთ და გვატკბობდეს, სიმღერას—„ვრცელია ჩემი სამშობლო მხარე“.

ბელინსკი მართალია, როცა ამბობს: „ხელოვნება უაზროდ იგივეა, რაც ადამიანი უსულოდ—ღეში...“. და მართლაც, წარმოვიდგინოთ მხატვარი, რომელმაც მიზნად დაიასახა დახატოს, ვთქვათ, ამერიკელ უმუშევართა და მარტოოდენ ხელფასით მცხოვრებ ადამიანთა ტიპები. ვანა შეიძლება მან შექმნას მხატვრული ნაწარმოები, თუ მისთვის უცხოა ამ ადამიანთა ინტერესები, მათი განცდები, მათი გაჭირვება და დაღლინება? უკეთეს შემთხვევაში ჩვენ მისგან მივიღებთ ტექნიკურად კარგად შესრულებულ პორტრეტს, დედნის ფოტოგრაფიულ მსგავსებას.

აქედან დასკვნა: ადამიანები, რომლებიც ფორმალისმის თეალსაზრისს იზიარებენ, ან-

და პოლიტიკურ მიზნებს ისახევენ—მაღავენ სოციალურ უკუღმართობას, მშრომელთა ტანჯვა-წამებას, როგორც ამას სწაღიან კაპიტალისტური სისტემის დამცველები კაპიტალისტურ ქვეყნებში, ანდა ისინი უსარგებლო და უნაყოფო ტექნიკურ ეარჯიშს ეწევიან, უჭირავთ ხელში კრიალოსანი და მარცვლავენ.

მხოლოდ ისეთი მხატვარი, რომელიც გამსკვალულია თავისი გმირის ყველა განცდებისა და ზრახვების სრული გაგებით, რომელიც უმუშევრის გამომეტყველებაში ხედავს და გრძნობს უიმედობას, რომელიც მუშის თვალეში კითხულობს შიშს სამუშაოს მოსალოდნელი დაკარგვის შესახებ. — მხოლოდ ასეთი მხატვარი გამონახავს, და მასთან თითქმის სრულიად უნებლიედ, წარმტაც სიტყვებს, მეტყველ მოძრაობას, მიმიკას, ინტონაციებს, ფერებსა და მელოდიებს ნამდვილად რეალისტური სურათის შესაქმნელად.

ფორმის შექმნა მხატვრისაგან აზრის უდიდეს მუშაობას, დაძაბულ განცდებს და მეტად დიდ ცოდნას მოითხოვს. მაშასადამე, საბოლოო ანგარიშით, ფორმაც დამოკიდებულია სოციალური ურთიერთობისაგან, კლასობრივი ბრძოლისაგან. წარსულში რუსული მხატვრული ლიტერატურისა და ხელოვნების ძლიერი ვაგლენა შეიძლება ახსნილი იქნას მხოლოდ მათი ღრმა სოციალური შინაარსითა და რეალისტური მიმართულებით.

რეალიზმის განსაზღვრა ჯერ კიდევ ბელინსკის მიერ არის მოცემული დაახლოებით ასი წლის წინათ, რეალიზმი—ეს ფორმისა და შინაარსის ერთიანობაა, როდესაც მოცემულია არა მხოლოდ ნამდვილი გარეგანი აწერილობა, არამედ ღრმა სისწორით არის გადმოცემული მოვლენის შინაარსიც.

ბელინსკის სკოლა — ეს საპატრიო სკოლაა. მან უდიდესი მუშაობა ჩაატარა ჩვენი ოსტატების განათლების მხრივ და ძალიან წასწია წინ ჩვენი ხელოვნება და ლიტერატურა.

ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა, ცხადია, სოციალისტურ რეალიზმზედაც ვრცელდება. მაგრამ არსებობს განსხვავება სოციალისტურ რეალიზმსა და წინანდელ, არასოციალისტურ რეალიზმს შორის.





მაგალითად, კაპიტალისტური საზოგადოებების ყველაზე მკვეთრი რეალისტი—მხატვრები ამ საზოგადოების ფარგლებიდან როდი გამოსულან, რასაც თვალსაჩინოდ ადასტურებს ჩეხოვის წერილი სუვოლისისადმი.

ჩვენ ცხოვრობთ სოციალისტურ საზოგადოებაში. ამიტომ ჩვენში რეალისტი—მხატვარი პრინციპულად სულ სხვა მდგომარეობაშია როგორც თვით საზოგადოებისადმი, ისე თავისი გმირების ტიპებისადმი.

წარსულ საუკუნეში რუსი მწერლები გულდასმით ეძებდნენ დადებითი ტიპებს რუსეთის ცხოვრებაში. საკმარისია გავიხსენოთ ჩაკვი გრიბოედოვის „ვაი ჰეუსისაგან“-ში, ონეგინი პუშკინის პოემაში, პეჩორინი ლერმონტოვის „ჩენი დროის გმირი“-ში, ინსაროვი ტურგენევის „ნაკანუნე“-ში და ბაზაროვი მისივე „მამები და შვილები“-ში. ყველა ეს—მხატვრული ლიტერატურის უდიდესი ნაწარმოებებია. მაგრამ მათი მხატვრული ღირებულება დიდი იყო სწორედ იმიტომ, რომ ისინი უარყოფითი ტიპებს გვიჩვენებდნენ, ხოლო გმირები, რომლებიც შეიძლება და ხალხს სანიმუშოდ ეცნო, ვერ გამოვიდნენ. ყველა ისინი — „ხედმეტი ადამიანები“ არიან.

იყვნენ კი მაშინდელ ცხოვრებაში ადამიანები, რომელთაც შეეძლოთ ყოფილიყვნენ ასეთ გმირებად? მე მგონია, რომ იყვნენ. ესენი არიან—დეკაბრისტები, ბელინსკი, ჩერნიშევსკი, დობროლიბოვი, გერცენი. ჩანს, თავადაზნაურულ მხატვრულ ლიტერატურას არ შეეძლო მათი წამოყენება, ერთის მხრივ, საცენზურო პირობების გამო, ხოლო მეორეს მხრივ—და ეს ყველაზე მთავარია—თავისი იდეურ-პოლიტიკური შეხედულებების გამო. მას არ შეეძლო ამაღლებულიყო ამ ხალხის საქმისათვის მებრძოლთა დონემდე თავისი სოციალური პირობადებულობის გამო.

ტურგენევის შემდეგ უკვე აღარ არის ასეთი ძიება ლიტერატურაში. რუსეთის ბურჟუაზიას ვერც კი მოესწო პოლიტიკურად და კულტურულად გაფურჩქვნა, რომ უკვე ძრწოდა უფრო მეტად რევოლუციის, ვიდრე რეაქციის წინაშე. ამან მკვეთრად იჩინა თავი ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ნა-

ტურალიზმის, ფორმალიზმის, სიმბოლიზმის, იმპრესიონიზმის და სხვ. გავრცელებას სახით. ერთის სიტყვით, ფეხი მოიდგა ყოველგვარმა დეკადენტობამ.

გორკის გამოჩენასთან ერთად მხატვრულმა ლიტერატურამ კვლავ მოიპოვა საბრძოლო საზოგადოებრივი მნიშვნელობა, განსაკუთრებით მისი რომანის „დედა“-ს გამოქვეყნებასთან დაკავშირებით. მაგრამ გმირებად ახლა უკვე მუშები გამოვიდნენ. ამით თითქოს აღინიშნა ის ფაქტი, რომ ბრძოლა ყოველივე პროგრესიულისათვის მუშათა კლასის ხელში გადავიდა.

საბჭოთა მხატვარს სრულიად არ უნდება თავის შეწუხება დადებითი ტიპებისა და გმირების ძებნით—ასეთი ადამიანები ჩვენ მილიონობით მოგვეპოვებინ. ტყუილად კი არა ნათქვამი საბჭოთა მწერლების კავშირის წესდებაში: „სოციალისტური რეალიზმი, წარმოადგენს რა საბჭოთა მხატვრული ლიტერატურისა და ლიტერატურული კრიტიკის ძირითად მეთოდს, მოითხოვს მხატვრისაგან სინამდვილის უტყუარ, ისტორიულად—კონკრეტულ გამოხატვას მის რევოლუციურ განვითარებაში“.

ასეთი მუშაობის მაგალითს რამდენიმედ შეიძლება წარმოადგენდეს მალიშკინის რომანი „ადამიანები მივარდნილი ადგილიდან“. აქ საოცრად კონკრეტულად, ცოცხალი სინამდვილის შესაბამისად არის ნაჩვენები ადამიანთა ზრდა მივარდნილ პატარა ქალაქებიდან დიდ მშენებლობებზე. ჩვენში ასეთი ზრდა ყველგან, ადამიანთა საქმიანობის ყველა სფეროში მიმდინარეობს.

განა კაცს თვალში არ ეცემა, მაგალითად, სოციალისტური სახელმწიფოებრივობისა და საბჭოთა პატრიოტიზმის ზრდა ჩვენს ქვეყანაში რევოლუციამდელ დროსთან შედარებით, რომელიც გენბავთ კაპიტალისტურ ქვეყანასთან შედარებით? მაშ, სად, რომელი ისტორიულ მომენტში (შეიძლება, მხოლოდ 1812 წელს, რუსეთში ნაპოლეონის ურდობის შემოსევასთან დაკავშირებით) იყო ხალხი ისე ღრმად გამსჭვალული პატრიოტიზმის სულით, როგორც ეს არის ჩვენში საბჭოთა ხელისუფლების ეპოქაში?



ამჟამად სსრ კავშირის მოსახლეობის დიდი უმრავლესობა თავის ყოველდღიურ ცხოვრებაში შეპყრობილია ფეხრით სოციალისტური საზოგადოების მშენებლობაზე. საბჭოთა მოქალაქეების კერძო ინტერესები სულ უფროდაუფრო უკავშირდება, და მასთან სრულიად შეგნებულად, სოციალისტური სახელმწიფოს ინტერესებს. ყოველივე ამის მეოხებით კი იზრდება და ძლიერდება პატრიოტიზმის გრძნობაც სოციალისტური სამშობლოსადმი, რაც სულ სხვადასხვაგვარ ფორმებში მელაენდება.

თქვენ, როგორც მხატვრებს, შესანიშნავად გესმით, რომ ამჟამად ჩვენში სოციალისტური სახელმწიფოს ინტერესებს, სოციალისტური საზოგადოების ინტერესებს თვითიული ადამიანის თავში ათჯერ, ასჯერ უფრო დიდი ადგილი უკავიათ, ვიდრე, ვთქვათ, არა მხოლოდ ძველ რუსეთში, არამედ რომელიც გნებავთ თანამედროვე კაპიტალისტურ სახელმწიფოში. იქ ადამიანები უფრო ნაკლებად არიან გართულნი საზოგადოებრივი ინტერესებით, ჩვენ კი უფრო მეტად ეს ინტერესები გვაშობრავებს. მასასადამე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თვითიული საბჭოთა მოქალაქის თავში, მის ყოფაცხოვრებაში გაცილებით უფრო მეტი ადგილი უკავიათ საზოგადოებრივ ინტერესებს, საერთო სახელმწიფოებრივ ინტერესებს, ვიდრე ეს იყო წინათ. ეს, მე მგონია, უდავო ფაქტია. ამიტომაც იმ ნაწარმოებებშიც, რომლებსაც თქვენ ჰქმნით სცენაზე, ტილოზე ან წიგნში, საჭიროა მთელის ძალონით გაესვას ხაზი ამ უმნიშვნელოვანეს თვისებას.

წინათ ეს თვისება ჩვენში არ ყოფილა. წინათ ჩვენში არ უყვარდათ სახელმწიფო. არ უყვარდათ არმია. არ უყვარდათ მთავრობა. ხალხის მიმართ ძალმომრეობის ყველა ეს იარაღი არ უყვარდათ.

ახლა კი სულ სხვაა. ახლა, მაგალითად, არმია—ეს ხომ ფაქტია—უდიდესი სიყვარულით სარგებლობს მოსახლეობის ყველა ფენაში. (მ ქ უ ხ ა რ ე ტ ა შ ი). ესაა ახალი თვისების, სოციალისტური სახელმწიფოსადმი ადამიანთა ახალი დამოკიდებულების გამოხატულება.

ბა, ვინაიდან არმია არის სახელმწიფოს ერთი უმნიშვნელოვანესი ინსტიტუტი.

საბჭოთა წყობილების არსებობის განმავლობაში მოსახლეობამ თავის ყოფაცხოვრებაში მრავალი ისეთი ახალი თვისება შეიძინა, რაც არ სჩვევია კაპიტალისტურ მსოფლიოს. მაგალითად, მაღაზიებში ძალიან ხშირად შეამჩნევთ ასეთ სურათს: რომელიმე მყიდველს დააკლდა ფული— მას იმწამსვე დაეხმარებიან. ტრამვაიში, ტროლეიბუსში, ავტობუსში, მეტროში ნორმალურად ითვლება გადაიხადონ ფული იმ პასაჟირის მაგიერ, რომელსაც ხურდა არ აღმოაჩნდა. ცხადია, ეს—წერილობანია, მაგრამ ჩვენი საზოგადოებრივი ურთიერთობის წყობისათვის დამახასიათებელია. ჩვენში ადამიანები ისე იძინენ სოციალისტურ თვისებებს, რომ თვითონ ვერ ამჩნევენ.

თუ გსურთ სოციალიზმის დახატვა, ძალას ნუ დაატანთ თქვენს წარმოდგენას: თქვენს ხელთ არის უამრავი მადლიანი მასალა, რომელიც დაგროვილია 20 წლის განმავლობაში. ჩვენში სოციალიზმი ოცნება კი არ არის, არამედ ნამდვილი რეალობაა. ეს რეალური, და არა ფანტასტიური, სოციალიზმი მოითხოვს მხატვრის: მწერლის, მსახიობის, ფერმწერის, მომღერლის, მუსიკოსის, მოქანდაკის, ხელოთმოძღვრის და სხვ. მძლავრ კალამს. უკვე ზოგი რამ ამ მხრივ კეთდება, მაგრამ შედარებით ცოტა.

ამასთანავე, როცა თქვენ მართლად „ასწერთ ცხოვრებას“, უნდა გამოავლინოთ არა მხოლოდ ის თვისებები, რომელიც ყველას თვალში ეცემა, არამედ ის თვისებებიც, რომელიც ჩვეულებრივი თვალისათვის ძნელად შესამჩნევია. ვთქვათ, თქვენი პერსონაჟი ულახათოა. დახატეთ, რომ ის—ულახათოა. მაგრამ ნათელჰყავით შინაგანი თვისებებიც, რომლებიც არა იმდენად შესამჩნევია, მაგრამ ტიპიურია ჩვენი ადამიანებისათვის. მაგალითად, სიყვარული სამშობლოსადმი. ის თავს იჩენს სხვადასხვა ადამიანებში სულ სხვადასხვა ფორმაში. თვითიულ ადამიანს უნდა მოუძებნოთ და გვიჩვენოთ ეს სიყვარული, გამოხატოთ ის არა გონება-ჭკრეტით, არამედ კონკრეტულად.





მიქელ-ანჯელოს მადონა—ძალიან ლაშაზი ფიგურაა. მისი ნახები ყველა ალტარებაში მოდის. მაგრამ მე დარწმუნებული ვარ, რომ უბრალო, არამახინჯი ახალგაზრდა ქალი თვითული ცოცხალი ადამიანისათვის უფრო ახლოა, ვიდრე მადონა. (ს ი ც ი ლ ი).

მაშ ასე, დროა, ბოლოსდაბოლოს, გავიგოთ, რომ სოციალისტური სახელმწიფო უნდა გვიყვარდეს არა მხოლოდ გონება-ჰერეტიკით, არამედ კონკრეტულად, ე. ი. მისი ბუნებით, მინდვრებით, ტყეებით, ფაბრიკა-ქარხნებით, კოლმეურნეობებით, საბჭოთა მეურნეობებით და ა. შ., მისი სტახანოველი კაცებით და ქალებით, კომკავშირული ქალებით და ვაჟებით. უნდა გვიყვარდეს ჩვენი სამშობლო ყოველივე იმ ახალით, რაც არსებობს საბჭოთა კავშირში, და ვაჩვენოთ ის, სამშობლო, ლამაზი სახით, არა ისეთით, როგორადაც მე სიტყვას ვამბობ, არამედ ნამდვილად ელვარე სახით, მხატვრულად მოკაზმული სახით. თუ მხატვარს ასე ეყვარება სოციალისტური სამშობლო, მის თვალთა წინაშე გაიშლება ყოველივე ის ცოცხალი და დიადი, რაც კეთდება საბჭოთა ქვეყანაში, და მისი სიყვარული ღრმა, ცოცხალი, რეალური შინაარსით აღივსება.

მაგრამ ვარდა ამისა არის კიდევ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი მოთხოვნა, რომელიც ყოველთვის უნდა ახსოვდეს მხატვარს, თუ მას სურს იყოს სოციალისტური რეალისტი. ჩვენი ძველი ლიტერატურა და ხელოვნება დიადი იყო არა მხოლოდ თავისი მხატვრული სიმართლით, არამედ განსაკუთრებით იმით, რომ ისინი ყოველთვის უკეთეს გზებს, ადამიანთა ცხოვრების უკეთესად მოწყობას ეძიებდნენ. ცხადია, ახლა შეიძლება ვილაპარაკოთ, რომ მაშინ ადამიანები სცდებოდნენ. მიდიოდნენ არა იმ გზით და სხვ. მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება: ისინი ახალ გზებს ეძებდნენ. საბჭოთა ხელოვნებამ და ლიტერატურამ მტკიცედ უნდა შეითვისონ ეს კეთილშობილი ტრადიცია.

ცხადია, თვითუფლ მხატვარს სწადია თავის ნაწარმოებში მაყურებლამდე ანუ მკითხველამდე მიიყვანოს თავისი რომელიღაც აზრი. სოციალისტურმა რეალისტმა უნდა ხა-

ტოს სინამდვილე, ცოცხალი სინამდვილე, შეუფერადებლად. მაგრამ ამასთანავე უნდა თავისი ნაწარმოებით ის წინ უნდა უბიძგებდეს ადამიანის აზრის განვითარებას. ხოლო ის ლიტერატორი, რომელიც ასეთ მიზანს არ ისახავს,—ეს ნახევრად ლიტერატორია; ის მსახიობი, რომელიც ასეთ მიზანს არ ისახავს,—ეს ნახევრად მსახიობია.

ამიტომ საბჭოთა ხელოვნების თვითული მუშაკის ამოცანაა, — თუ მას სურს იყოს ხალხთან, თუ მას სურს იყოს სოციალიზმისათვის მებრძოლთა მოწინავე რიგებში, თუ მას სურს თავისი „მე“-ს ნაწილი მიიტანოს ახალი ქვეყნის მშენებლობაზე,—უბიძგებდეს ადამიანებს თავისი ნაწარმოებით წინ. ყველაზე მაღალი და კეთილშობილი მიზნისაკენ—კომუნისტურა: საზოგადოების აშენებისაკენ, ზრდიდეს ხალხში სიყვარულს სამშობლოსადმი, თავდადებულ ერთგულებას პარტიისადმი და მზადყოფნას მისი იდეების ცხოვრებაში გატარებისათვის, რომ წყობილება, რომელიც ამ იდეების განხორციელებას წარმოადგენს, ყველაფერზე ძვირფასი იყოს ქვეყნად ხალხისათვის, რომ ჩვენი ახალგაზრდობა აღზნებული იყოს კეთილშობილი მისწრაფებით შეიქნენ საუკეთესო მებრძოლები ლენინ-სტალინის საქმისათვის.

განა ყოველივე ეს ნიშნავს იმას, რომ მხატვარმა არ უნდა აწეროს, გამოსახოს, წარმოადგინოს უარყოფითი ტიპები და მოვლენები?—არავითარ შემთხვევაში. ბრძოლა კომუნისმისათვის, ძველის ნგრევა, ახლის აღმოცენება—ყოველივე ეს თავისთავად გულისხმობს მათ არსებობას. და ვარდა ამისა არ დაივიწყოთ, რომ ჩვენ კაპიტალისტურ გარემოცვაში ვიმყოფებით და ამ მხრივ მუდმივ ზედაწეულას განვიცდით, თვით ჯაშუშების და დივერსანტების გამოგზავნამდეც კი ჩვენს ზურგში. ყოველივე ამის გაშვება მხატვრის მხედველობის არედან — ეს ამას ნიშნავს, რომ მხატვარი თვალს ვერ ავლებდეს ცხოვრებას მთელი მისი სისასვითა და ერთობლიობით, ვერ ასრულებდეს სოციალისტური რეალიზმის ძირითად მოთხოვნას.

ამრიგად, ფეხდაფეხ სვლა ხალხის ყველაზე მოწინავე ნაწილთან, ე. ი. კომუნისტურ

პარტიასთან,—აი რა გზით შეუძლიათ მხატვრებს გახდნენ პრაქტიკაზე სოციალისტური რეალისტები.

მარქსიზმ-ლენინიზმის თეორია წინ მიდის. ამხანაგი სტალინი ანვითარებს და ამდიდრებს ამ მოწინავე რევოლუციურ თეორიას, რომელიც ვაბატონებულ მსოფლმხედველობად გადაიქცა ჩვენს ქვეყანაში.

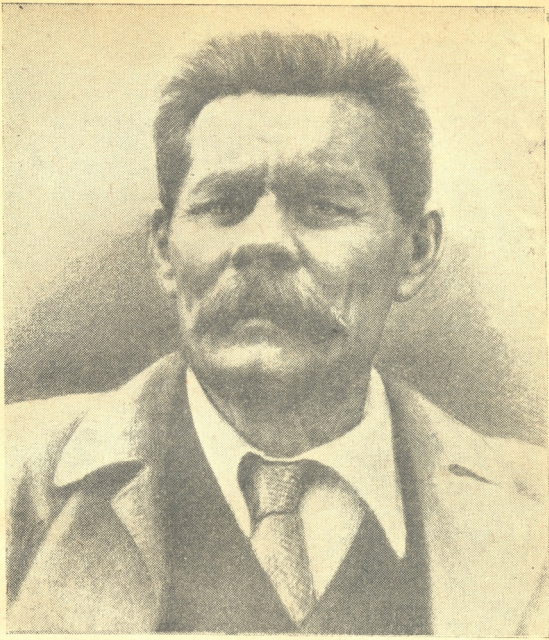
მაგრამ აი უკვე მესამე ათეული წელი დაიწყო, რაც ჩვენში საბჭოთა წყობილება არსებობს და პროლეტარიატის მსოფლმხედველობა ბატონობს. დროა, ბოლოსდაბოლოს, ხელოვნების მუშაკებიც დაწინაურდნენ, დროა დაეუფლონ პროლეტარიატის მოწინავე რევოლუციურ თეორიას—მარქსიზმ-ლენინიზმს. ეს თეორია განსაკუთრებით ამდიდრებს ადამიანებს, ანვითარებს მათ გონებას, ხსნის თვალუწვდენელ შემოქმედებითი პორიზონტებს.

ყოველივე ამის გარეშე კი პატიოსანი ადამიანისათვის, ნამდვილი რომ ითქვას, სხვა გზა არც არსებობს, თუ არ კომუნისტებთან ერთად სვლის გზა. თანამედროვე კაპიტალისტური საზოგადოების ავან-ჩაევანი მთელი ძალღონით მხარს უჭერენ ფაშიზმს, უარპყფენ რა არა მხოლოდ მომავალს, არამედ წარსულსაც, ყოველივეს, კაცობრიობის მიერ უკვე მონაპოვარს, მთელ პროგრესს. მათი იდეალია—მონობისა და თავისი ხალხის აღვირაზნილი ექსპლოატაციის აღდ-

გენა. მათი იდეალია—საერთაშორისო ძარკვა-გლეჯა და მშრომელთა დაბრუნება უკან, ბარბაროსობისაკენ. ერთის სიტყვით, ბურჟუაზიის რეაქციულ ძალებს სწადიათ ისტორიის ჩარხის უკულმა დატრიალება. ცხადია, ისტორია ყოველივე ამ ძალადობისათვის, რასაც მის მიმართ სჩადიან, სასტიკად დასჯის მოძალადეებს. მაგრამ ჯერჯერობით კი ჩვენი ქვეყანა რჩება მთელი კულტურული მემკვიდრეობის ერთადერთ დამცველად და კაცობრიობის პროგრესის ერთადერთ მამოძრავებლად.

ჩვენ, ბოლშევიკები, მშვიდი, თავმდაბალი ხალხი ვართ, არა მტაცებელი. მაგრამ ჩვენ მაინც ვფიქრობთ ჩვენი იდეებით მთელი მსოფლიო დავიპყროთ და... სამყაროც კი გავეწიოთ და გავაფართოოთ.

ხოლო ეს ამოცანები რომ დაძლეულ იქნას,—ჩვენი ინტელიგენცია და, განსაკუთრებით, ხელოვნების მუშაკები უნდა შეიარაღდნენ მარქსიზმ-ლენინიზმის მოწინავე თეორიით, მსოფლიოში ყველაზე რევოლუციური კლასის—პროლეტარიატის თეორიით. (მქუხარე ტაში, რომელიც ოვაციაში გადადის. ყველანი ფეხზე დგებიან. ისმის შეძახილები: „გაუშარჯოს ბოლშევიკების პარტიას!“, „გაუშარჯოს დიდ სტალინს!“, „გაუშა!“).



ს. ბალუხაში

## ბრძოლისა და ჰუმანიზმის დამაფუძვლები

გორკის დრამატიული მემკვიდრეობა განსაკუთრებით დიდია თავისი მოცულობით და არაჩვეულებრივად მნიშვნელოვანია რუსული თეატრის ისტორიისათვის. განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ის გარემოება, რომ გორკიმ—უმთავრესად პროზის მწერალმა—თექვსმეტი პიესა დასწერა, ე. ი. იმაზე მეტი, ვიდრე რომელიმე სხვა რუსმა პროზაიკოსმა. გორკი დიდი ხნიდან ღრმა ინტერესს იჩენდა თეატრისადმი, მთელი თავისი ლიტე-

რატურულ-საზოგადოებრივი მუშაობის მანძილზე ის გულდასმით ეცნობოდა რთული თეატრალური ორგანიზმის სხვადასხვა მხარეებს, მრავალჯერ გამოდიოდა თეატრ-მკოდნეობის ხასიათის სტატიებით და განსაზღვრავდა დრამისა და თეატრის ადგილს და მნიშვნელობას კულტურასა და საზოგადოებრივობის ისტორიაში, იხილავდა დრამატიული ხელოვნების საფუძვლებს. შეიძლება დავამტკიცოთ, რომ სცენის პირობებს,







თეატრალური და დრამატიული ფორმის სპეციფიკურ თავისებურობებს გორკი სხვა დრამატურებზე—სკენის რეფორმატორებზე ნაკლებ არ იცნობდა.

გორკი, რომელიც დაბეჯითებით და დაჟინებით მიმართავდა ხოლმე თეატრს (თავისი აქტიორული და სარეჟისორო მუშაობა, თეატრალური კოლექტივების ორგანიზაცია, რეცენზიების წერა და ბოლოს პიესების წერა), აფასებდა მას როგორც უაღრესად კულტურულ საქმეს, როგორც უჩვეულო გავლენის მქონე ტრიბუნას, რომელიც თავისი მხატვრული მეტყველი საშუალებებით ცოცხალ ზემოქმედებას ახდენს მასობრივი მყურებლის გრძნობებსა და წარმოდგენებზე.

გორკის მიერ თეატრის ასეთი შეფასება წლითი-წლობით უფრო და უფრო მეტ შინაარსსა და სოციალურ წონას იძენდა.

80-ან და 90-იან წლებში, როცა ვოლგისპირა ქალაქების უფერულ, უაღრესად ობივტელურ პროვინციულ ცხოვრებას აკვირდებოდა, გორკიმ თეატრში დაინახა გონიერი ვასარობი, რომელიც ადამიანს აშორებდა წვირილმანი გრძნობებისაგან. თეატრი, როგორც ხელოვნების ერთერთი ყველაზე გავლენიანი ფორმა, გორკის მტკიცებით, ადამიანს აკეთილშობილებს. და თავის თეატრალურ გამოხმაურებებშიაც გორკი უწინარეს ყოვლისა დიდად აფასებდა მოფიქრებულ, ძლიერ ნერვულ თამაშს, თავისი დრამატიული სიმბატეებით კი რომანტიკული რეპერტუარისაკენ—„შილერის ცეცხლოვანი სიტყვებით აღსავსე“ პიესებისაკენ ისრებოდა.

მაგრამ 90-იანი წლების დასასრულისათვის, მუშათა რევოლუციური მოძრაობის ზრდის პირობებში მწერლის საზოგადოებრივი თვითმოქმედების ზრდასთან ერთად, გორკი აღრმავებს საზოგადოებაში ხელოვნების, და კერძოდ თეატრის როლის, თავის გაგებას. როგორც ძირითადი ამოცანა, დგება კაპიტალისტური ექსპლოატაციის ბორკილებისაგან ადამიანის განთავისუფლების საკითხი, თავისუფალი პიროვნების უფლებების საკითხი. ამ წლებში გორკი ხელოვნების

ამოცანებს ასეთი სიტყვებით გამოსტყავს: „ლიტერატურა ტრიბუნაა ყოველი ადამიანისათვის, რომელსაც მხურვალედ სწავია ხალხს უამბოს ცხოვრების ცვალებადობაზე, კაცობრიობის ტანჯვა-წამებაზე, მის ენებებზე, იმაზე, რომ საჭიროა პატივი ვცეთ ადამიანს, რომ ყველა ადამიანისათვის აუცილებელია თავისუფლება, თავისუფლება! თავისუფლება!“ ანდა, მეორენაირად, ხელოვნებისა და ლიტერატურის ამოცანაა „ფერებით, სიტყვებით, ბგერებით, ფორმით აღბეჭდოს ის, რაც საუკეთესოა, ლამაზია, პატიოსნურკეთილშობილურია ადამიანში. კერძოდ ჩემი ამოცანა ის არის, რომ ადამიანში აღძვრა საკუთარი თავის სიამყის გრძნობა, ვუთხრა მას იმის შესახებ, რომ ცხოვრებაში ის არის ყველაზე საუკეთესო, ყველაზე მნიშვნელოვანი, ყველაზე ძვირფასი, წმინდათა-წმინდა, ვუთხრა, რომ მის გარდა არ არის არაფერი რაც ყურადღების ღირს იყოს!“. გორკიმ დაიწყო ამ ამოცანის დაუცხრომლად გატარება შემოქმედებასა და ცხოვრებაში, ამავე დროს ის თავისი მხურვალე სიტყვით ადამიანებს უნერგავდა ცხოვრებისადმი აქტიურ დამოკიდებულებას, შთაგონებდა მათ ცხოვრების დამყაყებულ ფორმებთან ბრძოლას. და ამან უკვე წინასწარ განსაზღვრა შემდგომში თემატური შინაარსი და იდეური მიმართულება გორკის მთელი ამ დრამატურგისა, რომლის მასალასაც წარმოადგენს ადამიანის საქციელი განსაზღვრულ სოციალურ გარემოში საზოგადოებრივი ცხოვრების მწვავე მომენტებში.

თავისი პირველი პიესის—„მეშინების“ დაწერის დროისათვის გორკიმ, როგორც მომწიფებულმა ისტატმა, ნათლად განსაზღვრა დრამატიული მწერლობის ის საფუძვლები, რომლებსაც ის განუხრელად იცავდა თავის ყველა შემდგომ პიესაში, ოღონდ ისე, რომ მხოლოდ აღრმავებდა და აუმჯობესებდა თავის დამახასიათებელ მეთოდს. როგორც თავის თეორიულ მსჯელობებში, ისე თავის მხატვრულ პრაქტიკაში გორკი იმ აზრს ატარებდა, რომ დრამის შინაარსს,—მის მასალასა და თემას,—ყოველთვის წარმოადგენს





ადამიანთა ხასიათები და მათი საქციელი, რომლებიც წინასწარვე არიან დაკავშირებული კონკრეტულ ისტორიულ ვითარებაში მოქმედ მოცემულ წრესთან.

გორკი ლაპარაკობს: „საყოფაცხოვრებო— ძალიან საინტერესო რამ არის, მაგრამ ის იქ არის უფრო მნიშვნელოვანი, სადაც წმინდა სახეში, ყოფაცხოვრებითში თქვენ შესძლებთ მსოფლიოს, ზოგად-საკაცობრიოს შენიშვნას და მის ჩვენებას ჩემთვის, მკითხველისათვის“. ხასიათები, პიროვნებანი, კლასობრივ დაჯგუფებათა წარმომადგენლები, როგორც ადამიანთა ახალი ფორმაციები, ნაჩვენები უნდა იყოს ცხოვრების ახალ საყოფაცხოვრებო და საზოგადოებრივ პირობებში, რომლებიც ყოველთვის წარმოიშობიან. დრამატურგის საქმე ის არის, რომ უღარესად ყურადღებით აღნიშნოს ეს ახალი მოვლენები, თანაც მათი „დრამატოზაციისათვის“ საჭირო არ არის პირობითი სიუჟეტური ინტრიგებისა და ხელოვნურ დრამატიულ მდგომარეობათა გამოყენება. მიმზიდველი სიუჟეტი, სასიყვარულო პერიპეტეიები თავისთავად, კოლექტივისაგან განცალკევებულად აღბუთი პიროვნების ბედი კი არ არის დრამის საფუძველი, მისი ჩონჩხი იქმნება ადამიანთა დამახასიათებელ ურთიერთობათაგან, რომლებიც განსაზღვრულ სოციალურ ისტორიულ პირობებში ტიპურია მოცემული სოციალური წრისათვის.

მასალით, თემის დასმით, ავტორის იდეური მიმართულებით, გორკის დრამატურგია— სოციალური დრამაა, აქედან გამომდინარეობს გორკის დრამების მნიშვნელობის, მათი თემებისა და შინაარსის გაგების აუცილებლობა ამ პიესების წარმოშობის დროს დიდ იდეურ-პოლიტიკურ ამოცანებთან დაკავშირებით. გორკის დრამატურგის განსაკუთრებული თვისება ის არის, რომ მას გააჩნია ეს უღაო კავშირი, რომ გორკის გააჩნია შემოქმედებითი უნარი— დრამის განმაზოგადოებულ სახეებში გამოხატოს ეპოქის საკვანძო სოციალურ-პოლიტიკური იდეები. გორკისათვის დამახასიათებელია დრამატიულ ხელოვნებაში უშუალო, ცოცხალი და

შაკათო ასახვა. ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი თემებისა, ეპოქის წამყვანი საზოგადოებრივი პრობლემატიკისა, რომლებიც მკიდროდ არიან გადაწული დღის პოლიტიკურ საკითხებთან და რომლებიც ამავე დროს მოითხოვენ და გულისხმობენ დრამატურგის კალმით აღწერილი სოციალური წრის მიერ წარმოშობილი ახალი ხასიათების, ტიპების, სახეების დეტალურად დამუშავებას დრამაში.

ასე, მაგალითად, „მეშანებში“ (1902 წ.) გორკი გამოვიდა მეშანური წრის, მეშანური ინტერესებისა და ზნეცხეულებების მამხილებლად. ბესემენოვების უფროსი და უმცროსი თაობების წარმომადგენლებში გორკი გვაჩვენებს ძირეულ და ყველაზე უფრო ტიპური მეშანური საფუძვლების მატარებელთ. მეშანური საფუძვლების წინააღმდეგ გამოთქმულ პროტესტს ჩვენ ვნახავთ პიესის სხვა პერსონაჟების სიტყვებში, ამ პერსონაჟებიდან განსაკუთრებით გამოირჩევა მუშა ნილი, რომელიც პროლეტარიატის ინტერესების სახელით აქტიურად ებრძვის მეშანობას. მასალის მიხედვით საყოფაცხოვრებო პიესა უკვე იქცევა პოლიტიკური ბრალდების ხასიათის ნაწარმოებად, თუ გავიხსენებთ, რომ 1900-იანი წლების დასაწყისში, როცა გაჩაღებული იყო 1905 წელს თვითმკრობელობაზე მისატანი ძლიერი იერიშისათვის მოსამზადებელი რევოლუციური ბრძოლა, მეშანობა მოასწავებდა საზოგადოებრივი ცხოვრების და პოლიტიკური აზრის უღარესად რეაქციულ მიმდინარეობას, სწორედ ამიტომ ის წარმოადგენდა უახლოეს, უჩვეულოდ მრავალფეროვან, მრავალსახოვან მეთვს, რომელიც პროლეტარიატის საგანმანათვისუფლო მოძრაობის სახელით, გზიდან უნდა ადგვილიყო.

პიესა „ფსევრზე“ წარმოადგენს დეკლასირებული ელემენტების ყოფის უღამობელ სურათს. ეს არის ამავე დროს თანამედროვე ბურჟუაზიული წყობილების მეორე მხარე, მისი სარჩული. ეს პიესა თავისუფალი ადამიანის სახელით ქადაგობს ამ წყობილების გადაჭრით განახლების აუცილებლობას. ამ



პიესით გორკიმ პირდაპირ დაუკავშირა თავისი თავი მუშათა მასების მოძრაობას, თავისი მხატვრული ოსტატობით ის ჩაება იმ დაქიმულ პოლიტიკურ ბრძოლაში, რომელიც 1905 წლის რევოლუციის წინ გაჩაღდა. ლენინი 1902 წ. სწერდა, რომ „მუშათა კლასის შეგნება არ შეიძლება იყოს ქვეშაობრივად პოლიტიკური შეგნება—უკეთეს მუშები არ შეიჩვევიან თვითნებობისა და ჩაგვრის, ძალ-მომარებისა და ბოროტმოქმედების ყოველსა და ყოველგვარ შემთხვევებზე გამოსმაურებას, რომელ კლასებსაც არ უნდა შეეხებოდეს ეს შემთხვევები“ (თხზ., ტ. 4, გვ. 511, ქართ. გამ., ხაზი ლენინისა).

გორკის პიესამ თავისი მამხილებელი მასალით სავსებით უპასუხა ამ მოთხოვნას, რაკი მუშათა მასებს და მთელ რადიკალურ, თაბოხიციურ საზოგადოებრივ ჯგუფებს გადაუშალა ბურჟუაზიული საზოგადოების ნამდვილი უფლებებო „ფსკერი“. პიესა გაისმა როგორც მწვევე პოლიტიკური პამფლეტი, რომელიც მიმართული იყო თანამედროვე ადამიანის თავისი ყალბი პირობითობებით შემბორკავი ბურჟუაზიული კულტურის წინააღმდეგ, გაისმა როგორც პროტესტი სოციალური მოუწყობლობისა და კლასობრივი უსამართლობის წინააღმდეგ. ეს იყო მკაცრი პოლიტიკური გაშუქებით ცხოვრების ბნელი მხარეების ჩვენება, ცხოვრებისათვის, თავისუფალი პიროვნების უფლებებისათვის ბრძოლისაკენ მოწოდება.

გორკის შემდგომი პიესების (1904—1910 წლები) ძირითადი ჯგუფი („მოავარაკენი“ „მზის შეილები“, „ბარბაროსები“, „მტრები“, „ახირებულნი“) მიძღვნილი იყო ინტელიგენციის პრობლემისადმი. სავსებით კანონზომიერად და რევოლუციური ბრძოლის ახლად წარმოშობილ ამოცანებთან სრული შეთანხმებით აყენებს გორკი ამ წლებში ინტელიგენციის არსისა და საქციელის საკითხს რევოლუციის წინამორბედ პერიოდში, თვით რევოლუციისა და რეაქციის წლებში, აყენებს საკითხს ინტელიგენციის იდეურ-ფსიქოლოგიურ დაყოფისა ფენებად, მის ნამდვი-

ლად საზოგადოებრივ სახეზე, ხალხისადმი მის დამოკიდებულებაზე. საზოგადოებრივ მუშაკსა და მხატვარს—გორკის აღშფოთებდა რუსი ინტელიგენტის წვირილმანი და მერყევი ფსიქიკა, ინტელიგენტისა, რომელიც დიდ საზოგადოებრივ მოძრაობათა მსვლელობას პოლიტიკური ამბების ორომტრიალში ჩაეთრია: გორკი შორსმჭვრეტელურად ხედავდა ამ ინტელიგენციის ანგარებიან ინტერესებს, მის უეჭველ გათიშვას ხალხისაგან.

ინტელიგენციის პრობლემა ამ დროისათვის საკვანძო პრობლემა იყო. მისი სწორი გადაწყვეტა საშუალებას იძლეოდა სწორად განსაზღვრულიყო კლასობრივ ძალთა შეფარდება კავშირურთიერთობანი რევოლუციური მოძრაობის შემდგომ ზრდაში. გორკი უპასუხებს ამ ამოცანას და თავისი დრამების დიდ ციკლში გვიჩვენებს უღიმღამო მოდუნებული, „ცხვირპირ ჩამოშვებული“ ინტელიგენტების სხვადასხვა სახეებს, „პაწია, გულის გამაწყალებელ კაცუნებს“, „თავიანთი სულიერი სიღატაკით დასაღუპავად განწიერილ“ ადამიანებს, რომლებიც თვითონვე აღიარებენ, რომ მათ ცხოვრებას აზრი არა აქვს, რომ მათ სიცოცხლის ეშინიათ. მათგან საუკეთესო ადამიანებს ესმით, რომ „სერიოზულად არ ცხოვრობენ“, რომ მათ გარშემო „უსაქმობის წყეული ფაციფუტია“, ესენი იქითკენ ისწრაფვიან, „სადაც უბრალო ჯანსაღი ადამიანები ცხოვრობენ, სადაც სხვაენით ლაპარაკობენ და რაღაც სერიოზულ, დიდ, ყველასათვის საჭირო საქმეს აკეთებენ“. გორკი ხაზს უსვამს ინტელიგენციის—როგორც გონებრივი საწყისის—სულიერად მოწყვეტილობას ხალხური სტიქიისაგან. ის ლაპარაკობს კულტურის „ბარბაროსებზე“, გაუქმდარი მტაცებლებზე, რომლებიც გამხრწნელ გავლენას ახდენენ ცხოვრებაზე.

ის არაჩვეულებრივად გაბედულ ამოცანას კისრულობს საცენზურო ტერორის პირობებში: სიმართლე თქვას „მუღმივი“ მტრების დამჭირავებელ მეპატრონებისა და პროლეტარიატის ურთიერთობაზე, გაკვრით მოიხსენიოს ხალხის მთვლემარე, მაგრამ ასაფეთ-

ქებლად ყოველთვის მზად მყოფი მრისხანე ძალა. პიესაში „მტრები“ (1907 წ.) ისევე, როგორც იმავე ხანებში დაწერილ მოთხრობაში „დედა“ გორკიმ მიაღწია თავისი წერის მხატვრობის მწვერვალს, რაკი შეჰქმნა დიდი სოციალური განზოგადოების და უზარმაზარი საავტორო ძალის ნაწარმოები.

გორკის დრამების ამ ციკლების განმტკიცებული თემა იყო უცვლელი და მხურვალე რწმენა, რომ მომავალი რევოლუციის გამაცოცხლებელი ქარიშხალი დედამიწის ზედაპირიდან აღგვიდა პარაზიტულ ელემენტებს, გადააყირავებდა სახელმწიფოს ბურჟუაზიულ საფუძვლებს, — „დაე ის, ვისაც დაღუპვა შეუძლია დაიღუპოს! ეს ცხოვრებას გამოაცოცხლებს... ეს ზედმეტს მოსპობს... მხოლოდ ზედმეტს!“

რევოლუციამდელი პერიოდის გორკის პიესების შემდეგი ჯგუფია: „ესა ჟელზნოვა“, „ზიკოვები“, „ყვითლი ფული“, „მოხუცი“. ეს პიესები პირობითად შეიძლება მიეკუთვნოს ეგრედწოდებულ „ოკუროვოს“ ციკლს. ის ეკუთვნის გორკის იმ მოთხრობათა რიგს, რომლებშიაც მწერალი ამქლავნებს თვითმწყობილური წყობილებისა და კაპიტალიზმის და ამ წყობილების კერპის — საკუთრების პრინციპის მიერ გამოკვეთილი რუსული ყოფის „არსს“. ამ პიესებში გორკი გვაჩვენებს პირქუშ, პროვინციულ, სამაზრო რუსეთს, მისი განსაკუთრებული განსაცვიფრებელი დამყაყებულობით, გონებრივი უბადრუკობით, მისი ნახევრადპირუტყველი გაყინულობით, რომელიც ცოცხალსა და ნათელს ყველაფერს მტრულად ეპყრობა. მტაცებლური ბურჟუაზიულ - კაპიტალისტური წყობილების მიერ წინასწარ განსაზღვრულ სოციალურ და ყოფით პირობებში უსიხარულო ცხოვრების ამ დიდ თემას გორკი აყენებს თავისი პიესების ახალ ციკლში. ნიჭიერი და ძლიერი ადამიანები, კარგი ადამიანური მასალა, რომელიც დამახინჯებულია კაპიტალიზმის მიერ, დამაჩინჯებულია თვით ამ ადამიანთა თანაცხოვრების მიერ წარმოშობილი ყველა პირობითობითა და ჩვევებით — ასეთია პიესების ამ ჯგუფის მასალა. და აქ გორკის წარმართველი აზრი შეიძლება ასე

გამოითქვას: ისეთი წყობილება უნდა შეიქმნას, რომელიც წალეკავს სოციალურ წინააღმდეგობებს და ადამიანის ცხოვრებას განადიდის ნორმალურს, თავისუფალსა და შემოქმედებით აღსავსეს.

უკვე საბჭოთა წლებში გორკი კვლავ იყენებს დრამატიულ ფორმას იმისათვის, რომ „ეგორ ბულიჩევსა“ და „დოსტიგაევი“ მკაფიოდ დახატოს მისი ამაღლებული სოციალური თემები — გვაჩვენოს კაპიტალისტური შეგნების იდეოლოგიური მსხვრევა, კაპიტალიზმის შინაგანი რღვევა და დაშლა ოქტომბრის რევოლუციის წინ. დიდი ოსტატის დინჯი რეალისტური ფუნჯით ამქლავნებდა გორკი ამ პიესებში ძველი სამყაროს საზიზღარ სიდამპლეს და ლაპარაკობდა რევოლუციის გარდუვალობაზე.

რუსულ და მსოფლიო დრამატურგიაში გორკიმ დაიწყო სოციალურ - პოლიტიკური დრამის ხაზი. თავის დრამატიულ შემოქმედებაში მან გამოხატა კლასების ბრძოლა, 1900—1910-იანი წლების საზოგადოებრივი მოძრაობის ისტორიისათვის ფრიად მნიშვნელოვანი შეტაკება საზოგადოებრივი ჯგუფებისა, რომლებიც ერთმანეთს მკვეთრად უპირისპირდებოდნენ.

ამ შეტაკებებს გორკი აჩვენებდა არა გარეგანი მოვლენების გადაწყვის სახით, არა პოლიტიკური ტუნდენციის პირდაპირ გამომქლავნების გზით, არამედ შესაბამისი ხასიათების დაჯგუფების გზით. ამავე დროს გორკი ჩაკეტული არ იყო პატარა, აქძობ საზოგადოებრივი თემების წრეში, ის აქაც ყოველთვის ისწრაფოდა, როგორც პროზაში იქცეოდა ხოლმე, — ფართო სოციალური განზოგადებისაკენ და უწინარეს ყოვლისა ამაში მდგომარეობს გორკის დრამატურგიის უაღრესად თვალსაჩინო მნიშვნელობა რუსეთისა და მსოფლიო მუშათა რევოლუციური მოძრაობის ისტორიისათვის. აი რატომ უდგება სავევებით მის დრამატურგის, ისე როგორც საერთოდ მწერლის მთელ შემოქმედებას, ლენინის სიტყვები: „თავისი დიდი მხატვრული ნაწარმოებებით გორკიმ... მკიდროდ დაუთქავინა თავისი თავი რუსეთისა და მთელი მსოფლიოს მუშათა მოძრაობას“.



გორკის დრამატურგია — ეს ლიტერატურულ-საარქივო მასალა როდია, ეს არის ცოცხალი, დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მასალა, რომელიც გველევებს თავისი დრამა რეალისტური სიმართლით, თავისი მდიდარი სოციალური შინაარსით, მხატვრის დიდი გულწრფელობით.

საბჭოთა თეატრის წინაშე უზარმაზარი პასუხსაგები ამოცანა დგას — მთლიანად და სავსებით გადაშალოს გორკის დრამების შენაღ�ნავე შინაარსი.

როცა უღმობღად ამხელს ცხოვრების დამყაყებულ რეაქციულ მხარეებს, ამჟღავნებს ადამიანის ფსიქიკისა და საქციელის დამახინჯებებს, გორკი არასოდეს არ გეტოვებს ცხოვრების მხოლოდ ამ უარყოფითი მოვლენების შთაბეჭდილების ქვეშ, რა შემზარავიც არ უნდა იყოს თავისთავად მის მიერ აღებული და გაშუქებული თემა.

მის დრამებში ყოველთვის მქღაენდება ნათელი ადამიანური საწყისები. ცხოვრებას ის აღიქვამს, მუღმივ წინმსვლელობაში, უკეთესისათვის, თავისუფალი ადამიანისათვის ბრძოლაში. და გორკი მოზღენიღად და შორს მჭერეტელურად ლაპარაკობს ჰატიოსანი ადამიანების მიერ ბრძოლის მიზნების შეგნებაზე, სუღის სიმტიცესა და ურყეობაზე ბრძოლაში. მისი დრამები სოციალური ოპტიმიზმის ნიშნით მიღიან. გორკის ყველა პიესის შინაგანი მამოძრავებელი ძალა — ეს არის ახალ ადამიანზე, ახალ სოციალურ პირო-

ბებში ნამდვილ ადამიანურობაზე ოცნება მისი წამყვანი თემა პოოლეტარული პირობებისში.

ს. სტანისლავსკიმ ერთხელ სთქვა: „გორკის მეტყველება ისე უნდა შეგეძლოთ, რომ ფრაზა ბგერდეს და ცოცხლობდეს“. კ. სტანისლავსკი ლაპარაკობდა იმაზე, რომ უწინარეს ყოვლისა აუცილებელია სცენაზე ცოცხალი ადამიანის გადატანა მისი ბუნებრივი მეტყველებით. მაგრამ ამ ამოცანის შემდეგ თეატრის წინაშე მაშინვე ახალი ამოცანა წამოიჭრება — ინდივიდუალობა დაუმორჩილოს პიესის ძირითად თემატურ ლერძს, მასალის ნატურალური თვისება აქციოს, გარდაქმნას სოციალისტური რეალიზმის თვისებად.

თეატრის ამ ძირითად ამოცანას ემსახურება გორკის დრამატურგის ყველა მხატვრული ელემენტი: მხატვრული, მოსწრებული, უჩვეულოდ დახვეწილი ენა და მკაფიო, ინდივიდუალურ სახეებად გამოკვეთილი ხასიათები, დაწურული, კომპაქტური, გორკის უკანასკნელ პიესებში უკიდურეს ლაკონიზმამდე მიყვანილი ფორმა, ამას ემსახურება გორკის პიესების შემოქმედებითი მეზნება — რება, შინაგანი ემოციურობა, განსაკუთრებული ექსპრესული აღზნება.

და საბჭოთა თეატრის წინაშე უზარმაზარი პასუხსაგები ამოცანა დგას: მკაფიო, ცხოველ, დამაჯერებელ სცენიურ სახეებში გადაგვიშალოს და გამოავლინოს გორკის შენაღ�ნავე დრამატურგის იდეური შინაარსი და მღალი მხატვრული ოსტატობა.

წერილი ქადმზეჭიღლია ჟურნ. „ისკუპტვი ოიზნიდან“

# თეატრალური სეზონის შედეგები

დასრულდა თეატრალური სეზონი. თეატრები გამოეთხოვენ მაყურებელს, ზოგი საგასტროლოდ წავიდა, ზოგიც კიდევ ისვენებს, რომ შემდეგ ახალი ენერგიით შეუდგეს მომავალი სეზონისათვის მზადებას.

რა იყო გასული სეზონის დამახასიათებელი ნაშანი?

მთავარი ნიშანია საბჭოთა თემატიკის, ორიგინალური საბჭოთა პიესების განმტკიცება თეატრების რეპერტუარში. ქართული საბჭოთა დრამატურგია ყოველწლიურად იზრდება. ჩვენი თეატრების რეპერტუარი ახლა უკვე ძირითადად ქართველი ავტორების ნაწარმოებებზეა აგებული. რუსთაველის თეატრმა დადგა ს. შანშიაშვილის „ფოლადური“ და ს. მთვარაძის „მთავრებილზე“, მარჯანიშვილის თეატრმა გვიჩვენა პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“ და ვ. გაბესკირიას „მათი ამბავი“, მოზარდ მაყურებელთა თეატრმა—გ. ნახუცრიშვილის „ცეცხლის ხაზზე“, გ. თაქთაქიშვილის „ხალხის რჩეული“, ა. კაჭკაჭიშვილის „პარტიზანები“, ბ. გამრეკელის „გმირი“, ფოთისა და ჭიათურის თეატრებმა ნ. შიუკაშვილის „მზე შინა და მზე გარეთა“, სტალინირის თეატრმა—ანასტასია ალლაძის „გულნარ“ და გრ. ბერძენიშვილის „ცეცხლი“.

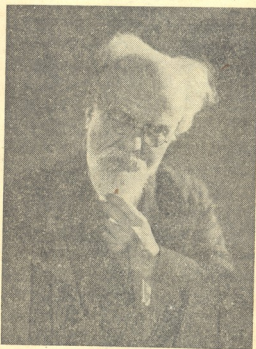
ყველა ამ პიესას აქვს თავისი ღირსებანაკლოვანებანი. ღირსება ის არის, რომ დრამატურგებმა გადაჭრით იბრუნეს პირი თანამედროვე თემატიკისაკენ, გულწრფელად ცდილობენ ასახონ ჩვენი მრავალფეროვანი, მდიდარი ცხოვრება. ყველა ეს პიესა ერთნაირი ხარისხის როდია. სქემატიზმი, ზედაპირულობა, ნაწარმოების სიუჟეტურ-კომპოზიციური ნაკლი ჯერ კიდევ თავს იჩენს მათში, ზოგან მეტად, ზოგან ნაკლებად. ამოცანა ახლა ის არის, რომ დრამატურგები უფრო ღრმად ჩასწვდნენ ცხოვრებას, მონახონ მასში ტიპიური მოვლენები და მკვეთრ, ცოც-

ხალ სახეებში წარმოგვიდგინონ ისინი.

ორიგინალური დრამატურგის გარდა ჩვენი თეატრების რეპერტუარში საპატიო ადგილი ეკავა ნათარგმნ საბჭოთა პიესებს; რუსთაველის თეატრმა დადგა ნ. პოგოდინის „თოფიანი კაცი“, მარჯანიშვილის თეატრმა—ვ. შკვარციანის „უბრალო გოგონა“, ქუთაისის თეატრმა—მ. ტურისა და ლ. შეინინის „ვენერალური კონსული“.

გასული სეზონის უმნიშვნელოვანესი მონაპოვარია შალვა დადიანის პიესის „ნაპერწყლიდან“ დადგმა თბილისის კიდევ ორ თეატრში: სომხური აკადემიური დრამისა და მ. ჭიაურელის ხელმძღვანელობით არსებულ მუსიკალური კომედიის თეატრებში. ამ პიესით გახსნის მომავალ სეზონს გრიბოედოვის სახელობის თეატრიც.

მოზარდ მაყურებელთა რუსულმა თეატრმა დადგა ქართული ზღაპარი—გ. ნახუცრიშვილისა და ბ. გამრეკელის „ნაცარქექია“.



რუსთაველის თეატრი — „მთავრებილზე“  
დ. მყავია — პროფ. საჩინო



რუსთაველის თეატრი — „მთარგებილზე“  
მ. გვილოვანი — პროფ. ნუგზარი

რომელიც დიდის წარმატებით სარგებლობდა ბავშვებში, მომავალი სეზონისათვის კი ამზადებს ამავე ავტორების „ლადო კეცხოველს“. „ნაცარქექია“ დადგა აგრეთვე მო-



მარჯანიშვილის თეატრი — „მათი ამბავი“  
ვ. ავაფარიძე — დარეჯანი

ზარდ მაცურებელთა სომხურმა თეატრმა.

მნიშვნელოვანი წარმატებები მიმოცემული კლასიკური დრამატურგიის ათვისების დარგში. რუსთაველის თეატრმა დადგა ა. ოსტროვსკის „უდნაშაულო დამნაშავენი“, გრიბოედოვის თეატრმა „ტალანტები და თავყანისმცემლები“, „ვანიუშინის ოჯახი“, „პროვინციული ისტორია“, სომხურმა თეატრმა მ. გორკის „მტრები“, მოზარდ მაცურებელთა თეატრმა მოლიერის „სკაპენის ოინები“, ქუთაისის თეატრმა „მტრები“, „ოტელო“, „ვანიუშინის ოჯახი“, სოხუმის ქართულმა თეატრმა „ურიელ აკოსტა“, ქიათურისამ—შილერის „ყაჩაღები“, სიღნაღისამ „უდნაშაულო დამნაშავენი“.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ ჩვენი თეატრების რეპერტუარში ძალიან სუსტად, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, სრულიად არ არის წარმოდგენილი ქართული კლასიკური დრამატურგია.

საქართველოს ვერც ერთი თეატრის რეპერტუარში ვერ შეხვდებით დავით კლდიაშვილს, გიორგი ერისთავს. აქვსენტი ცაგარელიც თითქმის დავიწყებულია. ამავე დროს დავით კლდიაშვილს აქვს შესანიშნავი კონტრები, მისი ერთმოქმედებანი პიესა „უბედურება“ მდიდარ მასალას იძლევა წარსულის უკულმართი ცხოვრების გასაცნობად. ახალი საბჭოთა მაცურებელი არ იცნობს ამ პიესებს. საუბედუროდ, ზოგიერთი რაიონული თეატრის ხელმძღვანელიც არ იცნობს მათ. ამ ნიადაგზე კურიოზსაც ჰქონდა ადგილი. ერთერთი რაიონული თეატრის ხელმძღვანელი სთხოვდა ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს რეპერტუარში დამტკიცებინა ამ თეატრისათვის რაფიელ ერისთავის კომედია... „ხანუმა“. „ხანუმა“ მას დაუმტკიცეს, მაგრამ არა რაფიელ ერისთავის, არამედ აქვსენტი ცაგარლისა.

ქართული კლასიკური დრამატურგია ხელწამოსაკრავი როდია და მისი უგულვებელყოფა დანაშაულად უნდა ჩათვალოს თეატრებს. ცნობილია, რომ კლასიკური ლიტერატურისა და ხელოვნების გაცნობა გვეზმარება უფრო ღრმად შევისწავლოთ წარსული



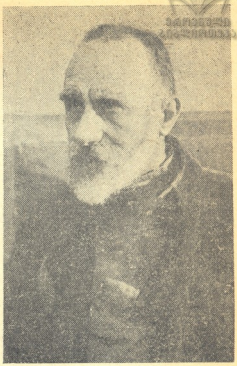


ეპოქები, რითაც უფრო თვალნათლივ დავინახავთ იმას, რაც ჩვენ, ახალი ეპოქის ადამიანებს, გვანსხვავებს ძველისაგან. წარსულის შეცნობა საჭიროა იმისათვის, რომ უფრო უკეთესად ავაშენოთ ახალი ცხოვრება.

ზოგიერთი თეატრის ხელმძღვანელები ამას არ დავიდევენ. მათ ურჩევნიათ კულში მისდიონ სხვა თეატრებს, მექანიკურად გადმოიღონ მათი რეპერტუარი, ვიდრე ჩაუჯდნენ კლასიკურ დრამატურგიას, შეისწავლონ იგი, აიღონ იქიდან დღევანდელი თვალსაზრისით ყველაზე მოხერხებული ნაწარმოები და შესაფერისად ხორცშესხმული მიაწოდონ მაყურებელს.

უნდა ითქვას, რომ ქართული თეატრის რეპერტუარი წარსულში საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო. ეს მრავალფეროვნება აიხსნებოდა მაშინდელი სპეციფიური პირობებით. თეატრი იძულებული იყო სეზონის განმავლობაში 10—12 ახალი პიესა დაედგა, რომ მაყურებელი მოეხიდა.

იყვნენ სინტერესო დრამატურგებიც, მართო ვალერიან შალიკაშვილი რომ ავიღოთ, მან რამდენიმე კარგი ნაწარმოები შესძინა ქართულ თეატრს. ზოგი რამ ამ მემკვიდრეობიდან დღესაც გამოსადეგია. თუ გადავსინჯავთ ძველ პიესებს, იქ უთუოდ ვიპოვით ისეთებს, რომლებიც წარსული ცხოვრების გაცნობის თვალსაზრისით ინტერესს მოკლებული არ იქნებიან. ჩვენ გვქონდა ქართველი ხალხის წარსული გმირული ბრძოლების ამსახველი პიესები, რომლებიც დროთა ვითარებაში დავიწყებს მთელს. დღეს, როცა მთელი საბჭოთა ხალხი გამსჭვალულია ერთი აზრით და ერთი გრძნობით—საკუთარი მკერდით დაიცვას სოციალისტური სამშობლო მტრების შემოტევისაგან, ამ პიესების აღდგენა (რასაკვირველია, შესაფერი კორექტივებით) ხელს შეუწყობს საბჭოთა პატრიოტიზმის გრძნობის კიდევ უფრო გაღრმავებას. საბჭოთა მაყურებელი უნდა იცნობდეს ჩვენი ხალხის გმირულ წარსულს, რომ ათთვისოს მისი საუკეთესო ტრადიციები და გამოიყენოს ისინი სოციალისტური სამშობლოს დასაცავად.



მარჯანიშვილის თეატრი - „მათი ამბავი“  
ს. შორეოლიანი ყარამანი

ამ თვალთახედვით დროულია გადაისინჯოს ისეთი პიესები, როგორცაა „ლალატი“, „სამშობლო“, „პატარა კანი“ და სხვ. ამ პიესებმა თავის დროზე დიდი როლი ითამაშეს



მარჯანიშვილის თეატრი. — „მათი ამბავი“  
შ. გომელაური—დავითი



საოპერო თეატრი — „ბაღჩისარაის შადრევანი“  
დ. გვარამაძე — მარია      ვ. ივაშვილი — გირჩე

ქართველი ხალხის ნაციონალური თვითშეგნების ჩამოყალიბებაში, დღეს მათი შესწორებული სახით აღდგენა და გამოყენება კიდევ უფრო გააღრმავებდა ჩვენს სიძულვილს მტრებისადმი, გააძლიერებდა ჩვენს სიყვარულს ბედნიერი სოციალისტური სამშობლო-



საოპერო თეატრი — „ბაღჩისარაის შადრევანი“  
ს. გორაკი — გირჩე

სადმი, ჩვენს შეძლებული და საამურო რებისადმი.

ძველი დრამატურგიის გადასინჯვის საკითხი დგას არა მარტო დრამაში, არამედ ოპერის თეატრშიც. ამჟამად ქართული ოპერების რეპერტუარი ფრიად განსხვავებულია; ამავე დროს ჩვენ გვაქვს მთელი რიგი ოპერები, რომლებსაც საკმაო მუსიკალური ღირებულება აქვთ, მაგრამ ვერ იღვებია იმის გამო, რომ ლიბრეტო ვადაშუშავენას მოითხოვს. ასეთია „შოთა რუსთაველი“, „ლალიტი“, „ლეილა“, „ცისანა“, „დინარა“. საჭიროა პრაქტიკულად დაისვას საკითხი ამ ოპერების ლიბრეტოების გადასინჯვის შესახებ. ეს საქმე უნდა ითავოს ოპერის თეატრმა და ამისათვის გამოიყენოს მწერალთა, ლიტერატორთა და რეჟისორთა კვალიფიციური ძალები.

ამასთან, ყოველმხრივ ხელი უნდა შევეწყუყოთ ახალი ქართული ოპერების შექმნას. რამდენიმე ოპერა უკვე იწერება. დანარჩენი კომპოზიტორებიც მზად არიან სცადონ თავისი ნიჭი და უნარი, მხოლოდ ლიბრეტოს ელოდებიან.

მომავალი სეზონისათვის ახალ ორიგინალურ ნაწარმოებთა მომზადების მხრივ ჩვენ არც თუ სახარბიელო მდგომარეობა გვაქვს. თეატრებს პორთფელში არ გააჩნიათ პიესები საკმაო რაოდენობით.

პიესები ბევრი იწერება, მაგრამ ხარისხით ვერაა დამაკმაყოფილებელი. სარეპერტუარო განყოფილებაში შემოსული პიესების დიდი ნაწილი მშრალი აგიტკებია, რომლებიც არც სულს ეუბნება რაიმეს და არც გულს. ძალიან განვითარდა მიმბაძელობითი დრამატურგია. გაჩნდება თუ არა ნიჭიერი ნაწარმოები, მას იმ წამსვე გაუჩნდებიან მიმბაძველები, იწყება მისი სხვადასხვა ჰანგზე ვადამღერება. აიღეთ „გმირთა თაობა“. რამდენი უსუსური პიესა დაიწერა მის შემდეგ ამ თემაზე! ყველა ამ ავტორს დრამატურგად მოაქვს თავი და როცა მიუთითებ აზრის სიღარიბეზე, დრამატურგიის სპეციფიკის უცოდინარობაზე, სიუჟეტის უქონლობაზე, მართლწერის ელემენტური წესების

უცოდინარობაზე, —სწყინთ. თქვენ გრამატიკასთან რა გესაქმებათ, საერთოდ განიხილეთ პიესა, სასვენ ნიშნებს შემდეგაც გამოვასწორებთო!

ჩვენი განვითარების ახლანდელ ეტაპზე ჩვენ სწორედ ისეთი პიესები გვესაჭიროება, რომლებსაც უნდა შესწევდეთ უნარი ამაღლდნენ ჩვენი შესანიშნავი ეპოქის უდიდეს იდეათა ღონემდე. უნდა გავითვალისწინოთ, რომ საბჭოთა მაცურებელი გაიზარდა კულტურულად და მას შეუძლია გაიგოს ისეთი პიესებიც, სადაც ყველაფერი წინასწარ შემუშავებული სქემების მიხედვით არ იქნება დალაგებული. ჩვენ გვესაჭიროება ისეთი ნაწარმოებები, რომლებიც ააღვლევს მაცურებელს, დააფიქრებს მას, აიძულებს დასკვნები გააკეთოს. ახლანდელი პიესების უმრავლესობის ემოციური ზეგავლენა იქვე თეატრის კედლებში თავდება; საჭირო კი არის, რომ პიესის სახეები თან გაჰყვეს მაცურებელს, თუ გნებავთ ძილიც კი დაუფრთხოს მას, დააფიქროს, ააღვლევოს.

ძირითადი ამოცანა, რომელიც ამჟამად დგას ჩვენი დრამატურგიის წინაშე, ეს არის ბრძოლა ღრმა იდეურობისათვის, ნაწარმოების მხატვრული ხარისხისა და ოსტატობისათვის. „ჩვენი წიგნების ძირითად გმირად უნდა ავირჩიოთ შრომა, ე. ი. ადამიანი, რომელსაც შრომის პროცესები ჰქმნის. პროლეტარიატის რევოლუციური თვითშეგნების განვითარება, განვითარება მისი სიყვარულისა სამშობლოსადმი, რომელსაც ის ჰქმნის, და სამშობლოს დაცვა—ლიტერატურის ერთერთი არსებითი მოვალეობაა“. — ამბობდა მაქსიმ გორკი. ეს სიტყვები ეხება დრამატურგიასაც. მაგრამ ამ მოვალეობას ვერ შეასრულებს სქემატური, უსიუფეტო დრამატურგია, რომელსაც არ ძალუძს გახსნას და გვიჩვენოს მთელი სიმართლე ჩვენი შესანიშნავი ცხოვრების შესანიშნავ ადამიანთა შესახებ.

რას მოველით ჩვენ დრამატურგებისაგან მომავალი სეზონისათვის? ჩვენ გვინდა ნაწარმოებნი, რომლებიც მხატვრული სიმართლით ასახავენ ჩვენს სისხლსაბრძოლველ ცხოვრ-



საბერო თეატრი. —ბალნისარაის „შადრევანი“  
მ. ბაუფერი—ხარემა

ბას; ყველა უნარი ჩვენთვის ძვირფასია. დროა უკუვაგლოთ ცრუ-შიში რომანტიკის, რომანტიკული ტრაგედიის მიმართ. რომანტიზმი არ ეწინააღმდეგება სოციალისტურ რეალიზმს. ჩვენი სოციალისტური რეალიზმი არავითარ შემთხვევაში არ გამოირჩევა რევოლუციური რომანტიკა. ჩვენი რომანტიკა სწორედ იმით არის ძლიერი, რომ ის არ არის უნიადაგო, რომ ის მოკლებულია ბუნდოვან იდეალისტურ მიდრეკილებას, რომ ის მთლიანად სოციალისტური მშენებლობის კონკრეტული რეალობიდან გამომდინარეობს.

დრამატურგიის წინაშე უფართოესი ასპარეზია გადაშლილი. საბჭოთა პატრიოტიზმი, ახალი ადამიანის ფორმირება სოციალისტური მშენებლობის ბრწყინვალე გამარჯვებათა შედეგად, ჩვენი ბედნიერი და საამური ცხოვრების ასახვა, მოწინავე მეცნიერების მიღწევათა და მოწინავე მეცნიერთა ცხოვრების ჩვენება, ჩვენი ხალხის ისტორიული





ქუთაისის თეატრი—„გენერალური კონსული“  
ვ. კინწურაშვილი—გოგლიძე

წარსულის მხატვრულ სახეებში გაცოცხლებ-  
ბა, განვლილი რევოლუციური ბრძოლების  
მხატვრული ენით გადმოცემა, ბოლშევიკურ  
პარტიის გმირულ მოღვაწეთა ცხოვრე-  
ბისა და ბრძოლის ჩვენება, საბჭოთა ადამიან-  
ების გმირობისა და სიმამაცის დასურათხა-  
ტება—ყველაფერი ეს სასურველი და საჭი-  
რო თემებია თეატრისათვის.

ერთი დიდი ხარვეზი გვაქვს ჩვენ დრამა-  
ტურგისა და თეატრში. ეს არის ის, რომ წი-  
თელი არმია თითქმის არ არის წარმოდგე-  
ნილი ჩვენს სპექტაკლებში.

ხელოვნების მუშაკები წითელი არმიის  
შეფხვი არიან. შეფოზის წლებში უდიდესი  
მუშაობაა შესრულებული, ჩატარებულია  
ათასობით გამოსვლები კლუბებსა, ყაზარ-  
მებსა და წითელ კუთხეებში. მაგრამ ეს არ  
კმარა. შეფოზა არ ნიშნავს, რომ დაეკმაყო-  
ფილდეთ მარტო მხატვრული გამოსვლებით,  
საჭიროა ვიკისროთ პასუხისმგებლობა მა-  
ლახარისხოვანი რეპერტუარის შექმნისათ-  
ვის, დაწყებული ოპერით და გათავებული  
უბრალო შაირებით. უნდა შეიქმნას თავდაც-  
ვითი დრამატურგია. ჩვენ გვესაჭიროება პიე-

სები, რომლებშიაც ასახული იქნება წითელი  
არმიის ცხოვრება. წითელი არმია არის არა  
მარტო თავდაცვის საშუალება, არამედ კო-  
მუნისტური აღზრდის სკოლაც, სადაც ახა-  
ლი ადამიანები იქედებიან. ფრიად საინტე-  
რესოა წითელი არმიის ყოფა, მისი ცხოვრე-  
ბა. ამან ჯერჯერობით საჭირო გამოხმაუ-  
რება ვერ ჰპოვა ჩვენი დრამატურგების შე-  
მოქმედებაში. ჩვენ გვესაჭიროება კარგი პიე-  
სა წითელ არმიაზე, პიესა, რომელიც დიდ  
პრინციპულ სიმალლეზე დააყენებს ომისა და  
რევოლუციის ძირითად ფილოსოფიურ პრობ-  
ლემებს.

საბჭოთა ხელოვნება ვერ ითმენს შტამპს,  
სქემატიზმს, სინამდვილის გაყალბებას. ყვე-  
ლა ამის წინააღმდეგ შეუპოვარი ბრძოლა  
უნდა ვაწარმოოთ. ცუდია, როცა ერთი  
თეატრი მეორეს იმიორებს. ჩვენი რაიონულ-  
ი თეატრების უმრავლესობაში კვ ერთიდა-  
იგივე პიესები მიდის. თეატრის ხელმძღვანე-  
ლები არ იჩენენ საჭირო ინიციატივას. ხე-  
ლოვნების საქმეთა სამმართველომ ყოველი  
ზომა უნდა მიიღოს, რომ მოსპოს „კაზიონშ-  
ჩინა“ რეპერტუარში, განდევნოს ხელოვნე-  
ბიდან ხელოსნები და ხალტურშიკები, ყო-  
ველმხრივ შეუწყოს ხელი ახალგაზრდა ნი-  
ჭიერი დრამატურგების დაწინაურებას, ნამდ-  
ვილი შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნას  
თეატრების ირგვლივ.

უკანასკნელ ხანებში პარტიის ცენტრალურ  
ორგანო „პრავდაში“ ბევრი საყურადღებო  
წერილი დაბეჭდა რეპერტკომების შესახებ.  
ამ წერილებში სამართლიანად არის დაგმო-  
ბილი თეატრალურობის ის პრაქტიკა, რო-  
მელსაც აქა-იქ აქვს ადგილი რეპერტკომე-  
ბის მუშაობაში. ოღონდ პიესაში ყველაფერი  
გრამობით იყოს გამოანგარიშებული, დარღ-  
ვეული არ იყოს უარყოფით და დადებით  
გმირთა შეფარდება და დანარჩენს რეპერტ-  
კომი არ დაგიდევთ. რა ვუყოთ მერე, რომ ეს  
მხატვრული ნაწარმოები არ არის, სამაგიე-  
როდ მასში ყველაფერი გამოზომილია და  
რეპერტკომიც თვითდაზღვეულიაო.

განა არ არის ჩვენში ისეთი პიესები, რომ-  
ლებშიც იდეოლოგიურად თითქოს ყველა-

ფერი რიგზეა, მაგრამ მხატვრულად იოტი-სოდენა სიმართლევც არ არის? მერე რა ფასი აქვს ისეთ ნაწარმოებს, რომელიც ვერავის დააჯერებს, არავითარ ღრმა ემოციებს არ აღუძრავს მკითხველსა თუ მაყურებელს?.

პიესის განხილვისას რეპერტოკომმა იდეურ მხარესთან ერთად ყურადღება უნდა მიაქციოს მხატვრულ მხარესაც. თუ იდეოლოგია და მხატვრული ოსტატობა მოცემული არ არის ორგანულ მთლიანობაში, ასეთი პიესა არ უნდა დაიშვას დასადგმელად. ჩვენ არ გვინდა „კუზმაკრიუჩკოვშჩული“ დრამატურგია („კუზმაკრიუჩკოვშჩულს“ უწოდებს „პრადა“ ისეთ დრამატურგის, რომელიც არა მარტო ცუდ გემოვნებას ანვითარებს, არამედ, რაც უარესია, სინამდვილის შეფერადებას, შელამაზებას ეწევა). საბჭოთა მაყურებელი მოითხოვს ნამდვილ ხელოვნებას, ეს ხელოვნება კი უნდა იყოს ღრმა, მრავალფეროვანი, სისხლითა და ხორციით სავსე, როგორც სისხლჭარბი და ხორცსავსეა მთელი ჩვენი ცხოვრება.

სწორედ ასეთი ხელოვნების შექმნისათვის უნდა იღწვოდეს თეატრის ყველა მუშაკი, სწორედ ამ მიმართულებით უნდა გაიზალოს ჩვენი დრამატურგების შემოქმედება.

ქართულმა საბჭოთა თეატრმა გასულ სეზონში დიდ წარმატებებს მიაღწია, მაგრამ ეს



ქუთაისის თეატრი — „გენერალური კონსული“  
ი. ზეჩია — სატო

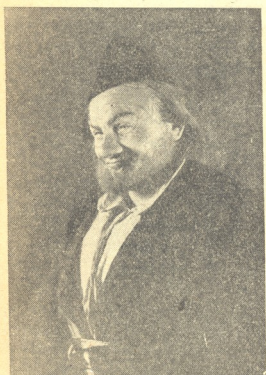
არაა საკმარისი. საჭიროა უფრო მეტი ენერგიით მუშაობა, საჭიროა კარგი, მხატვრულად ძლიერი სპექტაკლების ჩვენება მაყურებლისათვის. ესაა მთავარი ამოცანა, რომლის პირნათლად შესასრულებლად უნდა იბრძოლონ ჩვენი თეატრების კოლექტივებმა და დრამატურგებმა მომავალ სეზონში.

# შეგნენკოს სახელობის თეატრის გასვრლები თბილისში

ხარკოვის შეგნენკოს სახელობის უკრაინული თეატრის გასვრლები უკრაინისა და საქართველოს ძმური მეგობრობის ღირსშესანიშნავ თარიღს დაემთხვა. 50 წლის წინათ, 1889 წელს, პირველად ეწვია თბილისს უკრაინული, ანუ, როგორც მაშინ უწოდებდნენ, „მალოროსიული“ თეატრი. ეს ის დრო იყო, როცა რუსეთის თვითმპყრობელობის უღელქვეშ ერთგვარად იტანჯებოდა უკრაინისა და საქართველოს მშრომელი ხალხი. მიუხედავად მეფის მთავრობის მუხანათური პოლიტიკისა, რომელიც მიზნად ისახავდა ეროვნული შუღლის გაღვივებით რუსეთის ყოფ. იმპერიის ფარგლებში მცხოვრებ ხალხთა ერთმანეთზე გადაკიდებას, რომ უფრო ადვილი ყოფილიყო მათზე ბატონობა, მიუხედავად შავრაზმელთა წასისინებისა, მშრო-

მელი ხალხები ერთმანეთთან კულტურულ კავშირს აძლიერებდნენ. შეგნენკოს ლექსების სისტემატური თარგმანი ქართულ ენაზე საუკეთესო საბუთია ხალხთა ინტერნაციონალური მეგობრობისა. ხოლო უკრაინული თეატრის გასვრლებმა 1889 წელს და იმ გულთბილმა, ძმურმა შეხვედრამ, რომელიც ქართველმა მოწინავე საზოგადოებამ მოუწყო უკრაინელებს, კიდევ უფრო გააძლიერა ეს მეგობრობა. უკრაინული დასის ჩამოსვლას სტარიცკის ხელმძღვანელობით ილია ქავჭავაძის „ივერიამ“ მეთაური წერილი და მთელი რიგი რეცენზიები უძღვნა. „ივერიამ“ გაცნო ქართველ საზოგადოებას უკრაინის თეატრის ისტორია, უკრაინული კულტურა. 1890 წელს თბილისს ეწვია მეორე უკრაინული დასი კროპივნიცკის ხელმძღვანელობით. ხოლო ამის შემდეგ თითქმის ყოველ წელს ჩამოდიოდნენ თბილისში უკრაინული თეატრები და მუდამ მეგობრულ, გულთბილ, აღფრთოვანებულ შეხვედრას პოულობდნენ.

დიდმა ოქტომბერმა სამუდამოდ დაამკვიდრა ჩვენს ქვეყანაში ხალხთა მეგობრობა. რუსები, უკრაინელები, ქართველები, სომხები, უზბეკები და მრავალი სხვა განთავისუფლებული ერი ხელიხელ ჩაკიდებული ქმნის ახალ კომუნისტურ საზოგადოებას. განმტკიცდა და გაფართოვდა ხალხთა სტალინური მეგობრობა. უკრაინელი და ქართველი კოლმეურნეები, სამთო-მადნო მუშები, მოწაფეები ჩაბმული არიან ურთიერთთან სოციალისტურ შეჯიბრებაში. ამ ძმურ კავშირსა და თანამშრომლობაში, რომელიც ლენინ-სტალინის ბარტის ხელმძღვანელობით დღითიდღე მტკიცდება და ფართოვდება, აქტიურად არიან ჩაბმულნი ხელოვნების მუშაკები. რუსთაველის თეატრის საგასტროლო მოგზაურობა ხარკოვსა, ოდესასა და კიევში და შეგნენკოს თეატრის გასვრლები თბი-



„ბოგდან ხელნიცი“  
მ. კრეშელნიცი - დიაკონი გავრილა



ლისში, მრავალმეტყველი ფაქტია ამ მეგობრობისა, ურთიერთ გამოცდილების გაზიარებისა.

შევჩენკოს სახელობის თეატრს 18 წლის ისტორია აქვს. ეს ისტორია ორ ერთმანეთის საწინააღმდეგო ნაწილად იყოფა. 11 წლის განმავლობაში ეს თეატრი ცნობილი იყო „ბერეზილის“ სახელწოდებით. თბილისის საზოგადოება იცნობს „ბერეზილს“, რომელიც ათიოდე წლის წინათ გასტროლებზე ჩამოვიდა. სამართლიანად სწერს შევჩენკოს თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, უკრაინის სსრ დამსახურებული არტისტი მ. კრუშელნიცი. „ბერეზილმა“ ვერ შექმნა ვერც ერთი ღირსშესანიშნავი დადგმა, რომელიც მისაღები იქნებოდა მყურებლისათვისო. „წმინდა ესთეთიზმის“, ფორმალისტურ - ეკლექტური მანქა--გარეხის უკან უთუოდ იმალებოდა უკრაინის ბურჟუაზიულ ნაციონალისტთა კონტრევოლუციური ზრახვები. კომუნისტურმა პარტიამ გასწმინდა თეატრი მასში მოკალათებულ მტრების ბუდისაგან. 1933 წელს თეატრმა განახლებული ხელმძღვანელობით იწყო ახალი ცხოვრება. ორდენოსანი დრამატურგის კორნეიჩუკის „ესკადრის დაღუპვა“ იყო ის მიჯნა, საიდანაც იწყება შევჩენკოს თეატრის ახალი შემოქმედებითი ცხოვრება. თეატრი მტკიცედ დააღვა სოციალისტური რეალიზმის გზას და სამართლიანობა მოითხოვს აღენიშნოთ—დიდი წარმატებებიც მოიპოვა ამ გზაზე.

შევჩენკოს თეატრმა თბილისში სავაგსტროლოთ ჩამოიტანა უკანასკნელი სეზონების საუკეთესო დადგმები: ა. კორნეიჩუკის „ბოგდან ხმელნიცი“ და „სიმართლე“, მ. კროპინიციკის „გული ნებას მიუშვი—მონობაში ჩაგადგებს“, ტ. შევჩენკოს „ნაზარ სტოდოლია“ და ა. დიუმას (შვილის) „კლოდის ცოლი“.

ა. კორნეიჩუკის „ბოგდან ხმელნიცი“ უკრაინის ხალხის ისტორიის შესანიშნავ პერიოდს ავგიწერს. 300 წლის წინათ უკრაინის ხალხი აჯანყდა პოლონეთის ბატონობის წინააღმდეგ. აჯანყებულებს სათავეში ჩაუდგა ბოგდან ხმელნიცი. 1648



„ბოგდან ხმელნიცი“

ი. მარიაჩენკო — ბოგდან ხმელნიცი

წლის 8 მაისს მდ. ყვითელ წყლებთან ბოგდან ხმელნიციმ სასტიკად დაამარცხა პო-



„ბოგდან ხმელნიცი“

მ. კონონენკო — ტურა



„კოლოდის კოლო“  
ს. ფედორკევა — რებეკა

ლონელი პანების ჯარი. ამის შემდეგ უკრაინის ხალხს კიდევ ჰქონდა რამდენიმე ბრძო-



„ბოგდან ხმელნიცკი“  
ა. სერდიუკი — ბოგუნ

ლა პოლონელებთან, ამ ბრძოლებს შიშველად უკრაინა განთავისუფლდა პოლონეთის ულლისაგან.

„ბოგდან ხმელნიცკი“ არ არის უნაკლო პიესა. ავტორი ზოგიერთ სახეს ძუნწად გვიხატეს. თვით ბოგდანის ცხოვრება არ არის მაყურებლისთვის საკმაოდ ცნობილი. ასევე ითქმის პოლოკონიკ ბოგუნზე, ზოსიაზე, სოლომიაზე. სამაგიეროდ დრამატურგი ფართოდ გვიხატავს ზაპოროჟელთა ცხოვრებას, სახალხო ომს პოლონეთის წინააღმდეგ. პიესა შესანიშნავია მით, რომ მასში ჩაქსოვილია გულწრფელი, თავდადებული სიყვარული სამშობლოსადმი.

თეატრმა (დამდგმელი კრუშელნიცკი, მხატვარი მელერი, მუსიკა კრიჟანოვსკისა) თვალწარმტაცი სანახაობა გაშალა ჩვენს წინ. ხალხის თავდადებული ბრძოლა სამშობლოს განთავისუფლებისათვის უდიდესი დამაჯერებლობით არის მოცემული. ეს ჯანსაღი პატრიოტული სექტაკლი, გაჟღერებული უდიდესი ოპტიმიზმით, პირდაპირ ემთხვევა თანამედროვე მაყურებლის გრძნობებს და დამსახურებულად იწვევს დარბაზის მქუხარე ტაშს.

ა. კორნეიჩუკის მეორე პიესა „სიმართლე“ აგვიწერს ოტქომბრის სოციალისტური რევოლუციის დაუვიწყარ დღეებს. სად. ტერპენიეზე ერთმანეთს შეხვდნენ პეტროგრადელი პროლეტარი კუზმა რიჟოვი და უკრაინელი გლეხი ტარას გოლოტა. თვითმპყრობელობა დაემხო, მაგრამ ძალაუფლება ბურჟუაზიის ხელშია. მუშათა კლასი უკანასკნელი გადაწყვეტი ბრძოლისათვის ემზადება დიდი ლენინის და სტალინის ხელმძღვანელობით. კუზმა პეტროგრადისაკენ ისწრაფვის. ტარასი ფრონტიდან შინ დაბრუნდა და რევოლუციით გახარებულმა მემამულის მიწას გაუწოდა ხელი, მაგრამ ესერებმა სცემეს და გაავდეს. ტარასი სიმართლეს ეძებს, გლეხის სიმართლეს. კუზმამ ტარასი პეტროგრადში წაიყვანა. იქ გლეხმა გაიცნო მებრძოლი ხალხი, ნახა ლენინი, რომლისგანაც გაიგო სანატრელი სიმართლე, და მტკიცედ ჩადგა ბოლშევიკების რიგებში.

პიესა მდიდარია ყოფაცხოვრებითი დეტალებით, მაგრამ თეატრი არ ჩაეფლო ყოფით სურათებში. გმირული, რეეოლუციური ბრძოლის ხაზი, რომელიც სპექტაკლში აღებულია პირველ სურათშივე. (ჯარისკაცების მიერ ოფიცრების განიარაღება). გრძელდება მთელი სპექტაკლის მანძილზე და თავდება საზამთრო სასახლის გმირული იერიშით. სპექტაკლის ავტორებმა (დამდგმელი კრუშელნიკი, მხატვარი მელერი, მუსიკა კრიჟანოვსკისა) პიესის იდეა განასახიერეს მალალი მხატვრული ოსტატობით, გმირულ პლანში. სპექტაკლში მოცემულია ლენინის საყვარელი სახე. სტალინი თუმცა სცენაზე არ მოსჩანს, მაგრამ მისი დიდი მავრგანიზებელი როლი ყოველ ფეხის გადადგმაზე იგრძნობა.

ტ. შევჩენკოს „ნაზარ სტოდოლია“ თეატრმა დადგა დიდი უკრაინელი პოეტის და რეეოლუციონერის ტ. გ. შევჩენკოს დაბადებიდან 125 წლის აღსანიშნავად. სპექტაკლს წინ უძღოდა მსახიობ რ. ივიცკის მონტაჟი მისივე შესრულებით. რ. ივიცკის კომპოზიციამ და შესრულებამ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მაყურებელზე.

ტ. შევჩენკოს პიესა აგვიწერს ბატონყმობის ხანის უკრაინის სურათებს. ასისტავითომა კიჩატი შეძლებული კაზაკია და პანობაზე ოცნებობს. კაზაკ ნაზარ სტოდოლიას უყვარს მისი ქალიშვილი ვალია. ვალიასაც უყვარს ნაზარი, მაგრამ კიჩატის სხვა გეგმები აქვს. მას სურს ქალიშვილი მიათხოვოს მოხუც, მაგრამ მდიდარ პოლკოვნიკს და ამით პანობისაკენ ერთი ნაბიჯი გადადგას. ნაზარს ეხმარება ზაპოროჟელი იგნატი, რომლის რჩევით ნაზარი მოიტაცებს ვალიას.

ამ პიესაში შევჩენკო აგვიწერს მისი დროის სოციალური უსამართლობის საშინელ სურათებს. შევჩენკოს საუცხოოდ ჰყავს დასურათებული თომა კიჩატი, პარაზიტი, ხალხის სისხლისმსმელი. იგი ასეთ „ფილოსოფიას“ ასწავლის ქალიშვილს: „რაა უფრო კარგი—



„ბოგდან ხმელნიკი“  
ე. პეტროვა — ზოსია



„ბოგდან ხმელნიკი“  
დ. ანტონოვიჩი — კრივონოსი.





თვითონ იმუშაო, თუ უცქერდე სხვები როგორ მუშაობენ შენთვის?“.

თეატრმა (დამდგმელნი ვორონოვი და ვესელოვი, მხატვრობა გრეჩენკოსი, ცეცერი-ვივილევისა და რაბინოვიჩისა) საინტერესოდ განასახიერა სცენაზე შევჩენკოს უკვდავი პიესა. შევჩენკოს დროის უკრაინა უცვლელად არის აღდგენილი. მშვენიერი იყო ცეკვები, კობზარების გამოსვლა, ებრაელების ორკესტრი. „ვეჩერნიცი“ მინც არ გამოვიდა სათანადოდ მხიარული, რაღაც ხელოვნურობა ეტყობოდა.

ცალკე უნდა შევჩერდეთ ა. დიუმას (შვილი) პიესაზე „კლოდის ცოლი“. ა. დიუმა (შვილი) ჩვენში ამდენხანს ცნობილი იყო მხოლოდ ერთი პიესით — „მარგარიტა გოტიე“. („ქალი კამელიებით“), რომელსაც ასე შესანიშნავად თამაშობდა ნინო ჩხეიძე. „კლოდის ცოლი“ სულ სხვა ხასიათის პიესაა. მასში გადმოცემულია ის დიდი პატრიოტიზმი, სამშობლოსადმი სიყვარულის გრძნობა, რომელიც ყოველ ჭეშმარიტ მამულიშვილს უნდა ახასიათებდეს.

შევჩენკოს თეატრის დადგმით (რეჟ. დუმბევიკი, მხატვარი გრეჩენკო) პიესის ფინალი შევეცილია. ჯაშუშის კანტანიაკის ბედი გაურკვეველი რჩება. ეს იწვევს მაყურებლის სამართლიან უკმაყოფილებას, მით უფრო, რომ ავტორმა ეს საკითხი სწორად გადასჭრა: კანტანიაკი დააპატიმრეს ხელისუფლების წარმომადგენლებმა.

ეს პიესა მით არის საინტერესო, რომ მისი იდეა — სამშობლოსადმი სიყვარული, აგრესიულ სახელმწიფოს მხაკერული მოქმედება პირდაპირ ემთხვევა თანამედროვეებს. ამიტომ დიუმას პიესა დიდის წარმატებით სარგებლობს. პიესა თარგმნილია ქართულ ენაზე („მისი ცოლი“, ანუ „ჯაშუშის ბლიოკი“) და დიდის წარმატებით მიდიოდა 1938-39 წლის სეზონში ფოთში, ჭიათურაში, თელავში და მთელ რიგ პერიფერიულ თეატრებში.

„კლოდის ცოლი“ კარგად დადგა შევჩენკოს თეატრმა. ოჯახური დრამა აქ მხოლოდ ფონია ღრმა პატრიოტული გრძნობების გა-

მოსამქლავებლად. მაყურებელი ტაშით ხვდება კლოდ რუპეს სიტყვებს: „ხელი არ ახლო ჩემს გამოგონებას, ჩემს სამშობლოს, თორემ მოგსპობ!“.

შესანიშნავი რეჟისორული და აქტიორული ძალები ჰყავს თეატრს, ყოველი დადგმა მოფიქრებულია დიდი გემოვნებით, შესრულებულია მაღალი მხატვრული ოსტატობით. შევჩერდეთ ზოგიერთ მსახიობზე, რომელთა თამაშის გაცნობის შესაძლებლობა გვქონდა გასტროლების პირველ დეკადში.

მ. მ. კრუშელნიცკი „სიმართლეში“ ანსახიერებს ლენინის როლს. მსახიობი დიდი ტაქტით, დიდი დამაჯერებლობით გვიხატავს ლენინის საყვარელ სახეს. საინტერესო ტიპს ჰქმნის კრუშელნიცკი „ბოგდან ხმელნიცკიში“. მისი დიაკონი გავრილო უთუოდ შედეგია. შესტები, მიმიკა, მეტყველება — აქტიორული შემოქმედების ყველა ხერხი ზომიერების უღიდესი გრძნობით არის გამოყენებული.

ი. ა. მარიანენკო სამ როლში ვნახეთ. ერთის მხრივ უკრაინელი პატრიოტი ბოგდან ხმელნიცკი, მეორეს მხრივ საზიზღარი ხომე კიჩატი და, ბოლოს, ბოლშევიკი კუშმა რიკოვი. სამი სხვადასხვა სახე, სხვადასხვა ხასიათი. მსახიობი ყველასთვის პოულობს ორიგინალურ შტრიხებს. მისი ბოგდანი ქუნს, როგორც ამოხებული ხალხი, მისი კიჩატი გაიძვრა და ორპირია, მისი კუშმა სპეტაკი მეტრძოლია. მარიანენკო სამივე როლში მაყურებლის მხურვალე ტაშს იმსახურებს.

საუყუეთესო შთაბეჭდილება დასტოვა მსახიობმა ა. ი. სერდიუკმა. პოლკოვნიკი ბოგუნი ნახარ სტოდოლია და კლოდ რუპე — სულ სხვადასხვა ყაიღის ტიპებია. სერდიუკი ყველა როლში მომხიბვლელია. ვანსაყურებით ძლიერი იყო იგი „კლოდის ცოლში“. მან მოსტებნა შესანიშნავი სახე დინჯი, აუღელვებელი პატრიოტისა, რომელმაც იცის გულწრფელი სიყვარული, გატაცება, მაგრამ მოქალაქეობრივ მოვალეობას, სამშობლოს სიყვარულს ყველაზე მაღლა აყენებს, სერდიუკს ეს როლი ისე დეტალურად, მთლიანად აქვს დამუშავებული, რომ ვერც ერთ ცარიელ ად-



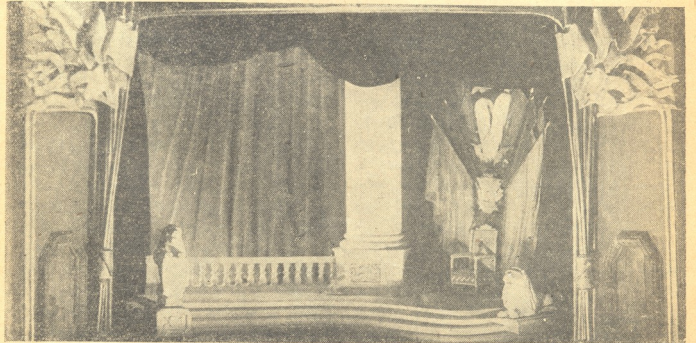
გოლს ვერ უნახავ სამი მოქმედების მან-  
დილზე.

ნ. პ. ნაზარჩუკი „კლოდის ცოლში“ კანტა-  
ნიაკის როლს თამაშობდა. მან ჯაშუშის კლა-  
სიკური ტიპი შექმნა. თავაზიანი, შემბარავი,  
როცა კლოდის ვულის მოგებას ცდილობს,  
თავხედი და დესპოტი ცეზარინას მიმართ,  
ფრთხილი, თავდაპირველი და ყოველგვარი  
სისამაგლის ჩამდენი თავის მიზნის მისაღწე-  
ვად—ასეთია ნაზარჩუკის კანტანიაკი. ეს ტი-  
პი უდიდეს ზიზღს იწვევს მაყურებელში და  
ეს არის მსახიობის გამარჯვება.

შესანიშნავი მსახიობი ქალები ჰყავს  
თეატრს. უწინარეს ყოვლისა უნდა შევჩერ-  
დეთ ვ. ნ. ჩისტიაკოვაზე. ჩვენ ვნახეთ მისი  
გალია („ნაზარ სტოდოლია“) და ცეზარინა  
(„კლოდის ცოლი“). მისი გალია გულწრფე-  
ლი, პირდაპირი, მოსიყვარულე ქალიშვი-  
ლია. მისე ცეზარინა ზნეობრივი დაცემის,  
გარყვნილების განსახიერებაა. როგორი ოს-  
ტატობით აქვს დამუშავებული ჩისტიაკოვას  
ცეზარინა! ეს შესრულება მსახიობის უდიდე-  
სი მიღწევია. მშვენიერი ხმა, გარეგნობა, მდი-

დარი მეტყველება, პლასტიკობა, გვერდ-  
დება, რომ შენს წინაშე მსახიობია და არა  
თვით ცოცხალი ცეზარინა. ჩისტიაკოვა ღირ-  
სია მხურვალე ოვაციების და სიყვარულისა,  
რომლითაც მის ქართველი მაყურებელი  
შეხვდა.

ჩვენ არა გვაქვს საშუალება ყოველ მსა-  
ხიობზე ცალცალკე შევჩერდეთ. შევჩენკოს  
თეატრი მით არის შესანიშნავი, რომ იქ ყო-  
ველი მსახიობი მაღალი აქტიორული ოსტა-  
ტობით გვჩიბლავს. ნ. ლიხო, ფედორცევა,  
ლ. პონომარენკო, ხვილია, ანტონოვიჩი,  
რაღჩუკი, პეტროვა, ვერხაცკი, ბონდარენკო,  
კრაიბიცკაია, გერასიმოვა, დალსკი და სხვები,  
რომლებიც ზემოაღნიშნულ პიესებში თამა-  
შობენ, ამჟღავნებენ მაღალ თეატრალურ  
კულტურას და ღრმა ნიჭს. შევჩენკოს თეატ-  
რი სწორედ იმით არის შესანიშნავი, რომ იგ-  
აქტიორული თეატრია. შევჩენკოს თეატრის  
გასტროლებს დიდი მნიშვნელობა აქვს უკ-  
რაინისა და საქართველოს თეატრალური  
კულტურის კიდევ უფრო მკვიდრო კავშირი-  
სათვის.



„ბოგდან ხმელნიცი“. ფინალური სცენის დეკორაცია. შხატე. მელერი

გაორკვილქალე ურირის კველი

## დექიები ესთავიკის შესახებ

(იბეღება აღ. ქუთელის რედაქციით)

### (გაგრძელება)

2. სახოვანსა და გარეგან მხარეს, რომელიც იდეალისთვის ისევე აუცილებელია, როგორც თავისთავში საფუძვლიანი შინაარსი, და აგრეთვე ორივეს ურთიერთგამსჭვალვის წესს, ჩვენ მივეყვართ ხელოვნების იდეალური გამოსახულების ბუნებასთან დამოკიდებულებამდე. რადგანაც ამ გარეგან ელემენტს და მის განსახიერებას კავშირი აქვს იმასთან, რასაც ჩვენ საერთოდ ბუნებას ვუწოდებთ. ამ მიმართებით ძველი მუდამ განახლებადი დეკა იმის შესახებ, რომ ხელოვნებამ უნდა ასახოს, გამოხატოს ბუნებრივად არსებული გარეგანის აზრით, თუ ქება-დიდება შეასხას, განადიდოს და ნათელი მოჭფინოს ბუნების მოვლენებს, ჯერ კიდევ არ დამცხრალა. უფლება ბუნებისა და უფლება მშვენიერისა, იდეალი და ბუნებრივი ქეშმარიტება — ამნაირი მეტისმეტად განუსაზღვრელი სიტყვებით განუწყვეტლად შეიძლება ეკამათონ ერთმანეთს. რადგან ხელოვნების ნაწარმოები უთუოდ ბუნებრივი უნდა იყოს, მაგრამ არსებობს აგრეთვე მდაბო, უგვანი, საზიზღარი ბუნებაც, — ეს არ შეიძლება გადაღებულ იქნას, წასაბაძი გახდეს, ხოლო მეორეს მხრით... და ასე გრძელდება ეს დაუბოლოებლად და უშედეგოდ.

ახალს დროში იდეალისა და ბუნების დაპირისპირება უპირატესად ვინკელმანის მიერ იქნა აღმრული ხელმეორედ და იგი მნიშვნელოვანიც შეიქნა. ვინკელმანის აღტაცება, როგორც ადრე მე უკვე აღვნიშნე,

გამორწვია ძველთა ნაწარმოებებმა და მათმა იდეალურმა ფორმებმა, და იქამდე არ დამწვიდდა იგი, ვიდრე მათს უპირატესობაში გონებისთვალთ ღრმად არ ჩაიხედა და ხელოვნების ამ ოსტატურ ნაწარმოებთა აღიარება და შესწავლა არ შემოაღებინა მთელ ქვეყანას. მაგრამ ახლა ამ აღიარებამ გამოიწვია ავადმყოფური გატაცება იდეალური გამოსახულებით, რის დროსაც ეგონათ, რომ ეგ არის მშვენიერება ვიპოვეთო, ხოლო [ნამდვილად] უგემურობასა, გაცვეთილ უხამსობასა, უსიკოცხლობასა და უხასიათო ხერელობაში კი ჩაცვივდნენ. სწორედ იდეალის ეს სიციარილე, უშინაარსობა ჰქონდა უმთავრესად მხედველობაში ბატონ ფონ რუმფორს თავის ზემოსხენებულ პოლემიკაში იდეისა და იდეალის წინააღმდეგ.

ამ დაპირისპირებულობის ვადწყვეტა თეორიის საქმეა. პრაქტიკული ინტერესი თვით ხელოვნებისათვის კი, პირიქით, აქაც აგრეთვე ჩვენ შეგვიძლია კვლავად მთლად გვერდზე დავტოვოთ, ვინაიდან საშუალობასა და მის ტალანტებს შეგვიძლია ჩაუწეროთ რაგინდარა პრინციპები, მაგრამ, სულერთია, იგი არის და დარჩება იმათ, რაც არის; ის, სულერთია, არასწორი, მრუდი თეორიის მიხედვით შექმნის თუ უკეთესი თეორიის მიხედვით, მაინც საშუალოსა და მოსუსტოსა ჰქმნის. გარდა მაგისა, ხელოვნება საზოგადოდ და კერძოდ კი ფერწერა უკვე განთავისუფლდა სხვა ზეგავლენებით ეგრედწოდებული იდეა-



ლებისადმი ავადმყოფური მისწრაფებისაგან, და თავის გზაზე ძველი იტალიური და გერმანული ფერწერისთვის ინტერესის განახლებით მან მიიღწია შინაარსსავესა და ცოცხალს ფორმებს შინაარსში, ყოველშემთხვევაში, სცადა მაინც იგი.

მაგრამ, მეორეს მხრით, მობეზრდით როგორც ის აბსტრაქტული იდეალები, ასევე ფართოდ გავრცელებული გაცვეთილი ბუნებრიობანიც ხელოვნებაში. მაგალითად, თეატრში ყველა მოიქნა ცოველდიური საოჯახო ისტორიებითა და მათი ბუნებრიობის ერთგული გადმოცემით. მამების უსიამოვნობათ თავიანთ ცოლებთან, ვაჟიშვილებთან და ქალიშვილებთან, ჯამაგირთან დაკავშირებულ დარდასა და ნაღველს, ცხოვრების საშუალებათა უკმარობას, მინისტრებისგან დამოკიდებულებაზე და კამერდინერებისა და მდივნების ინტრიგებზე ჩივილს, და ასევე დიასახლისის ჭირსა და უბედურებებს მოახლებებთან სამზარეულოში და თავიანთ შეყვარებულ, მგრძნობიარე ქალიშვილებთან საცხოვრებელ ოთახებში — ყველა ამ საზრუნავსა და სატანჯველს თვითთელი თავის საკუთარ სახლში უფრო უტყუარად და უკეთესად იპოვის.

იდეალისა და ბუნების ამ დაპირისპირებულობის დროს ამგვარად აზრად ერთი ხელოვნება უფრო მეტად აქვთ ხოლომე, ვიდრე მეორე, მაგრამ უმთავრესად კი ფერწერა, რომლის სფერო სწორედ თვალსაჩინო ჭერეტი იკრძობა. ამიტომ ჩვენ გვინდა საკითხი ამ დაპირისპირებულობის შესახებ უფრო ზოგადად ასე დავსვათ: ხელოვნება პოეზია უნდა იყოს, თუ პროზა? რადგან ნამდვილი პოეტური ხელოვნებაში სწორედ ის არის, რასაც ჩვენ იდეალთ ვუწოდებთ. მარტო უბრალო სახელწოდება „იდეალთ“ რომ იყოს საქმე, მაშინ იოლი იქნებოდა მასზე ხელისაღება. მაგრამ მაშინ წამოიჭრება საკითხი, როლა პოეზია და რა არის პროზა ხელოვნებაში? თუმცაღა აგრეთვე თავისთავად პოეტურისადმი გამოკიდებამ გარკვეულ ხელოვნებათა მიმართ შეიძლება მიიყვანოს დამნუშვებამდე და უკვე მიიყვანა კიდევაც. რამდენადაც რაც უღაოდ პოეზიას და, უფ-

რო ზუსტად, ლირიკულ პოეზიას ეკუთვნის, გამობატულთქ იქნა აგრეთვე ფერწერის მიერ რაც, რადგან ასეთი შინაარსი ხომ გარკვევით პოეტური ხასიათისაა. მაგალითად, ხელოვნების ახლანდელი გამოყენა (1828) შეიცავს რამოდენიმე ნახატს, ყველა ერთიდაიმავე (ეგრედწოდებული დიუსელდორფის) სკოლისა, რომელთა ყველა სიუჟეტი პოეზიიდან და სახელდობრ პოეზიის მხოლოდ შეგრძნებათა გამომხატველი მხრიდან არის ნასესხები, გადმოღებული. თუ ამ ნახატებს მხირი-ხმირად და დაწვრილებით ვასინჯავთ, მაშინ ისინი მალე აღმოჩნდებიან ტყიბილიც და მასთან გაცვეთილიც, უგემური.

იმ დაპირისპირებულობაში შემდეგი ზოგადი განსაზღვრულობანი არის მოთავსებული:

a) ხელოვნების ნაწარმოების სრულიად ფორმალური იდეალობა, რადგან პოეზია საერთოდ, როგორც თითონ სახელი უკვე გვიჩვენებს, არის ადამიანის მიერ გაკეთებული, ნაწარმოები ისეთი რამ, რაც მას თავის წარმოდგენაში მიუღია, გადაუმუშავებია და იქიდან შემდეგ თავისი საკუთარი საქმიანობით გარეთ გამოუტანია.

ა) შინაარსი ამ დროს შეიძლება სრულიად განურჩეველი იყოს ანდა მან შეიძლება მხატვრული გამოსახვის გარეშე ჩვეულებრივ ცხოვრებაში დაგვიანტერესოს მხოლოდ გაკვრით, ერთი წუთით. მაგალითად, ამნაირად, პოლანდურმა მხატვრობამ შესძლო ბუნების არსებული მსწრაფლწარმავალი ხილვადობანი გარდაექმნა, როგორც ადამიანების მიერ ხელახლად შექმნილი, ათას და კვლავ ათას ეფექტებად. ამ ნახატებში ჩვენს თვალწინ იშლება ხავერდი, ლითონთა ელვარება, მუქი, ცხენები, მოჯამაგირეები, ბებერი დედაკაცები, გლეხები, მოკლე ჩიბუხებიდან რომ აბოლებენ, ღვინის კამკამი გამკვირვალე ჭიქაში, ძველი ქალღლებით მოთამაშე ბინძურ ქურთუქებიანი ბიჭები, ასეთი და ასნაირი სხვა საგნები, რომლებსთვისაც ყოველდიურ ცხოვრებაში ჩვენ სრულებით არ ვიწუხებთ თავს, ვინაიდან თვითონ ჩვენ, როდესაც ჩვენც ვთამაშობთ ხოლომე ქალღლდს, ვსვამთ და ხან ამაზე და ხან იმაზე ვყებდობთ, მაინც



სულ სხვა ინტერესებით ვართ ხოლმე გართული. მაგრამ ის, რაც ჩვენ მაშინათვე დავინტერესდებოდით ხოლმე ამგვარი შინაარსის დროს, რამდენადაც მას ჩვენ ხელოვნება გვაძლევს, არის სწორედ საგანთა ეს მოჩვენება და გამოვლენა, როგორც სულის მიერ ნაწარმოები, სულით, რომელიც მთელი მასალის გარეგანსა და გრძნობადს უშინაგანესად გარდაქმნის. რადგან არსებული მატყლის, აბრეშუმის ნაცვლად, ნამდვილი თმის, ქიქის, ხორცის და ლითონის მაგიერ ჩვენ ეხედვით მხოლოდ შიშველ ფერებს, საღებავებს, ნაცვლად განზომილებათა მთლიანობისა, რომელიც ბუნებრივს თავისი მოვლენისთვის სჭირდება, მხოლოდ ერთგვარ სიბრტყეს, და მანაც იგივე შესახებობა გვაქვს, როგორსაც სინამდვილე იძლევა.

ჰ) აქედან, ბრსებული პროზაული რეალობის პირისპირ ეს სულის მიერ ნაწარმოები მოჩვენება იდეალობის სასწაულებება, საოცრება, თუ გნებავთ, დაცინვა და ირონია გარეგან ბუნებრივ არსებობაზე. ვინაიდან რა სამზადისი და ღონისძიებანი უნდა მიიღოს ბუნებაში და ადამიანი ჩვეულებრივს ცხოვრებაში, რა სხედასხვა სახის უთვალავი საშუალებანი უნდა გამოიყენოს მათ, რომ მსგავსი რამ აწარმოონ; რა წინალობას არ უწევს აქ მასალა, როგორც, მაგალითად, ლითონი, როდესაც საჭიროა მისი დამუშავება. პირიქით, წარმოდგენა, რომლიდანაც ხელოვნება ჰქმნის, არის რბილი, სათუთი და მარტივი ელემენტი, რომელიც ყველაფერს, რასაც ბუნება და ადამიანი თავიანთს ბუნებრივ არსებობაში ჯაფითა და ტანჯვით აღწევს, ადვილად და მოხერხებულად სესხულობს, ლებულობს თავისი შინაგანი ქვეყნიდან. ასევე გამოსახული საგნები და ყოველდღიური ცხოვრების ადამიანი ამოუშრეტელი სიმდიდრის კი არ არიან, არამედ განსაზღვრულია; კეთილშობილი ქვეები, ოქრო, მცენარეები, ცხოველები და ა. შ. თავისთავად მხოლოდ ეს განსაზღვრული არსებობაა. მაგრამ ადამიანი როგორც მხატვრული შემოქმედი მთელი სამყაროა შინაარსისა, რომელიც მან ბუნებას მოსტაცა და წარმოდგენისა და მჭვრეტელობის ფართოდ მომკველ

სფეროში ერთ განმად დააგროვა, რომელსაც ის მარტივად და რეალობის, იდეალობის პირობებისა და მოწყობილობების გარეშე თავისუფლად გაცემს თავისი თავიდან.

ხელოვნება ამ იდეალობაში შუათანაა წმინდა ობიექტურ გაჭირვებულ არსებობასა და წმინდა შინაგან წარმოდგენას შორის. ის ჩვენ გვაწვდის თვით საგნებს, მაგრამ შინაგანი ქვეყნიდან. იგი იძლევა მათ არა სხვა რამეში გამოსაყენებლად, სახმარად, არამედ მათდამი ინტერესს განსაზღვრავს იდეალობებული ხილვადობის აბსტრაქციით წმინდა თეორეტული ხილვისათვის.

ვ) ამგვით ის ამასთანავე ამ იდეალობის საშუალებით ამაღლებს, გარდა ამისა, ისეთ არალირებულგებოვან საგნებს, რომლებსაც, მიუხედავად მათი უმნიშვნელო შინაარსისა, თავისთვის აღინიშნავს ცალკე და მიზნად აქცევს, და ჩვენს ინტერესს მიმართავს ისეთ რამეზე, რასაც ჩვენ სხვაფრივ გვერდით ჩაუვლდით და ყურადღებასაც არ მივუქცევდით. ამასვე ახდენს ხელოვნება დროის მიმართ და ამაშიაც აგრეთვე იდეალიზებულა. რაც ბუნებაში მსწრაფლწარმავალია, მას ხელოვნება ხანგრძლივად განამტკიცებს; სიცილს, რომელიც სწრაფად ჰჭრება, უეცარ ეშმაკურ, ცელქ ღიმილს ტუჩებზე, შეხედვას, სინათლის სწრაფ, წამიერ გამოკრთომას, ასევე სულიერ ნიშანთვისებებს ადამიანთა ცხოვრებაში, შემთხვევებს, ამბებს, რომლებიც მოგველინებიან და კვლავად ჰჭრებიან, ამჟამად არსებობენ და შემდეგ კი კვლავ დავიწყებულ იქნებიან, ყველასა და ყოველივეს იგი გამოვლევს წამიერ არსებობას და ამ მიმართებითაც გადალახავს ბუნებას.

მაგრამ ხელოვნების ამ ფორმალურ იდეალობაში თვით შინაარსი კი არ არის ის, რომელიც უპირატესად ჩვენ გვიტაცებს, არამედ სულიერი წარმოებით, შემოქმედებით დაკმაყოფილება. გამოსახვა აქ ბუნებრიულად უნდა გვეჩვენებოდეს, მაგრამ მასში ბუნებრივი როგორც ასეთი კი არ არის პოეტური და იდეალური ფორმალური გაგებით, არამედ ის კეთება, სწორედ გრძნობადი მატერიალობისა და გარეგანი პირობების მოსპობა, განადგურება. ჩვენ კმაყოფილებას განვიცდით ისე-



თი გამოცხადებით, გამოვლინებით, რომელ-  
მაც ისე უნდა გვაჩვენოს თავი, თითქოს ბუ-  
ნებას ეწარმოებინოს იგი, მაშინ, როდესაც  
ის მისი [ბუნების] საშუალებების დაუხმა-  
რებლად სულის (Geistes) ნაწარმოებს წარ-  
მოადგენს; საგნები იმიტომ კი არ გვეგრიან  
სიამეს და გვაჯადოებენ, რომ ისინი ბუნებ-  
რივი არიან, არამედ იმიტომ, რომ ისინი ასე  
ბუნებრივად არიან გააკეთებულნი.

b) მაგრამ სხვა უფრო ღრმად გამსჭვალავი  
ინტერესი იმაში მდგომარეობს, რომ შინაარ-  
სი არა მარტო იმ ფორმებში გამოიხატება,  
რომლებშიაც ის თავის უშუალო არსებობა-  
ში გვექვია, არამედ იგი როგორც სულის  
მიერ მიწვედომილი, თავისებული, იმავე ფორ-  
მების ფარგლებშიაც ფართოვდება და სხვა-  
გვარად შებრუნდება. რაც ბუნებრივად არ-  
სებობს, ის საგნებით ცალკეულადია, სახელ-  
დობრ ყველა წერტილიდან და ყველა მხრი-  
დან განცალკევებული. პირიქით, წარმოდგე-  
ნას გააჩნია ზოგადის, საყოველ-  
თაოს გარკვეულობა თავისთავში და რაც  
მისგან წარმოსდგება უკვე ამის წყალობით  
ბუნებრივი განცალკევებისგან განსხვავებით  
ზოგადობის ხასიათს იღებს. წარმოდგენა ამ  
მიმართებით იმ უპირატესობას იძლევა, რომ  
იგი უფრო ვრცელი მოცულობისაა. და მას-  
თან უნარი აქვს შინაგანს ჩასწვდეს, გამოჰ-  
ყოს და თვალსაჩინოდ გამოავლინოს. თუმცა,  
მართალია, ხელოვნების ნაწარმოები მარტო  
ზოგადი წარმოდგენა არ არის, არამედ მისი  
განსაზღვრული განხორციელება; მაგრამ რო-  
გორც სულიდან (Geist) და მის წარმოდ-  
გენ ელემენტებიდან წარმოშობილმა ზოგადო-  
ბის ეს ხასიათი, თავისი თვალსაჩინო, ხილ-  
ვადი ცხოველყოფილობისდა მიუხედავად,  
თავისთავში უნდა გაატაროს, თავისი თავი  
უნდა განმსჭვალოს. ეს იძლევა პოეტური  
[ნაწარმოების] უმაღლეს იდეალობას შიშვე-  
ლი გაკეთების იმ ფორმალურ [იდეალობას-  
თან] შედარებით. აქ ხელოვნების ნაწარმოე-  
ბის ამოცანაა საგანს მის ზოგადობაში სწე-  
დეს და მის გარეგან მოვლენაში გამოსტო-  
ვოს ის, რაც შინაარსის გამოსახატავად მხო-  
ლოდ გარეგნული და განურჩეველ დარჩე-  
ბოდა. ხელოვანი იმიტომ ყველაფერს იმას კი

არ იღებს ფორმებსა და გამოთქმის წესებში,  
რასაც ის გარეთ, გარეგან ქვეყანაში წინას-  
წარ პოულობს, და იმიტომ რაკილა მას წი-  
ნასწარ \* პოულობს, არამედ იგი მხოლოდ  
სწორ და ნივთის ცნების შესატყვის ნიშან-  
თვისებებს სწევდება, თუ კი რომ მას სურს  
შეჭქმნას ნამდვილი პოეზია, და თუ ის ბუნე-  
ბას, და მის ნაწარმოებთ, საერთოდ, არსე-  
ბულის ნიმუშად იღებს, ეს იმიტომ კი არ  
ხდება, რომ ბუნებამ ასედაც გააკეთა, არა-  
მედ იმიტომ, რომ მან [ე. ი. ბუნებამ] სწო-  
რედ, სათანადოდ გააკეთა; მაგრამ ეს „სწო-  
რედ, სათანადოდ“ ბევრად უფრო მაღალია,  
ვიდრე თითონ არსებული.

ადამიანის სახის დახატვის დროს, მაგალი-  
თად, ხელოვანი იხევე კი არ იქცევა როგორც  
ძველი ნახატების რესტავრაციის დროს, რო-  
დესაც ახლადდახატულ ადგილებშიაც კვლა-  
ვად იმეორებენ იმ ბზარებს, რომლებსაც  
სანდალოზისა და საღებავების დასკდომის  
გამოდ სურათის ყველა სხვა ძველი ნაწილე-  
ბი ბადისავით დაუფარავს, არამედ პორტრე-  
ტის მხატვრობა განზე სტრავებს სახის კანის  
ღარებს, ღმეჭებს და მით უფრო მეტად  
ჭორფლს, მუწუკებს, ზღმურღლს, ყვავილის  
ცალკეულ ბუჩქებს, ნაკენკებს, ხალბებს და  
ა. შ. და განთქმული დენერი თავისი ეგრედ-  
წოდებული ბუნებრიობით აქ ვერაფერი ნი-  
ჰუშად ასალებია. ასევე კუნთებიცა და ძარღ-  
ვებიც ნაჩვენები იქნება, მაგრამ ისინი იმავე  
გარკვეულობით და ისე დაწვრილებით არ  
უნდა გამოდიოდნენ როგორც ბუნებაში.  
რადგან ყველა ამაში ცოტაა ანდა სულ არა-  
ფერია სულიერი (Geistiges), ხოლო სუ-  
ლიერის გამოხატვა ადამიანის სახეში არსე-  
ბითია. იმიტომ მე არც ეგრე მთლად საზა-  
რლოდ მიმაჩნია ის, რომ ჩვენს [ხანაში],  
მაგალითად, უფრო ნაკლებად შიშველი ქან-  
დაკებები კეთდება, ვიდრე ძველ [დროს]. პი-  
რიქით, ჩვენი ტანსაცმლის დღევანდელი გა-  
მოჭრილობა უფრო არამხატვრული და პრო-  
ზაულია ძველების იდეალურ სამოსელთან  
შედარებით. ორივე ტანსაცმლის მიზანი  
საერთოა, ერთიდაიგივეა—დაფაროს სხეული.  
მაგრამ ის ტანსაცმელი, რომელსაც ანტიკუ-  
რი ხელოვნება გამოხატავს, თავისთავად მე-





ტად თუ ნაკლებად უფორმო ზედაპირია, და მხოლოდ იმით განისაზღვრება, რომ იგი ერთგვარად დამავრებული უნდა იყოს სხეულზე, მაგალითად, მბრებზე. დანარჩენში ტანსაცმელს შეუძლია მიიღოს ესათვის ფორმა და უბრალოდ და თავისუფლად არის ჩამოშვებული თავისი საკუთარი იმანენტური სიმძიმის თანახმად, ანდა განისაზღვრება სხეულის მდგომარეობით, ასოთა გარკვეული მოყვანილობით, სახითა და მოძრაობით. ეს განსასაზღვრელობა, დამყოლობა, რომლითაც აშკარავდება, რომ გარეგანი მთლიანად ემსახურება მხოლოდ ცვალებად გამოხატულებას სულისას, რომელიც სხეულში ვლინდება, ისე რომ ტანსაცმლის განსაკუთრებული ფორმა, ნაოჭებად შემოზღუდვა, მისი ძირად შევებულია და აღმასვლა მთლიანად შიგნიდან განისაზღვრება, შიგნიდან დგინდება და მხოლოდ მოცემულ მომენტში ეგუება სწორედ ამ მდგომარეობას ან მოძრაობას. — ეს განსასაზღვრელობა, დამყოლობა შეადგენს ტანსაცმელში იდეალურს. ჩვენს ახლანდელ ტანსაცმელში, პირიქით, მთელი მასალა ადრევე, წინდაწინვე, მზადაა და ასოთა ფორმების მიხედვით გამოჭრილია და შეყერილი, ასე რომ [საცმელის] თავისუფალი დაშვება უკვე აღარ არსებობს ანდა მხოლოდ მცირე ხარისხით. ვინაიდან ნაოჭთა ხასიათიც კი ნაკერებით განისაზღვრება, და საერთოდ გამოჭრილობა და დაშვებულობა მკერავის მიერ კეთდება სრულიად ტექნიკურად და ხელოსნურად. თუმცაღა ასოთა წყობა, აღნაგობა აწესრიგებს საერთოდ ტანსაცმელების ფორმას, მაგრამ მაინც ამ სხეულისადმი მიყენებულ ფორმაში ისინი წარმოადგენენ მხოლოდ ცუდ მიბაძვას. მაიმუნობას, ან პირობითი მოღისა და დროის შემთხვევითი. ახირებული ექიანიანობის მიხედვით ადამიანის ასოთა დავონჯებას, დამახინჯებას, და ერთხელ ღმზადებული გამოჭრილობა მუდამ ერთიდაიგივე რჩება, ასე რომ არ ჩანს მასში ის, რომ იგი [სხეულის] მდგომარეობითა და მოძრაობით განისაზღვრება. როგორც, მაგალითად, პიჯაკის სახელო და შარვალი მუდამ ერთიდაიგივე, თავისი თანაბარი რჩება, როგორცადაც არ უნდა ვამოძრაოთ ხელე-

ბი და ფეხები, გინდ ასე და გინდ სხევევარად. ნაოჭები უკეთეს შემთხვევაში სხევევარად მიიძარბებიან, მაგრამ ყოველთვის მაინც მყარი, უცვლელი ნაქერების მიხედვით, როგორც, მაგალითად, შარვალი შარნ-ჰორსტის ქანდაკებაზე. ამგვარად, ჩვენი ჩაცმულობა როგორც გარეგანი საკმაოდ არ არის შინაგანისგან გამოყოფილი. იმისათვის, რომ შემდეგ, პირუკუ, შინაგანისგან ჩამოყალიბებული აღმოჩნდეს, არამედ ბუნების [მიერ მოცემული ამ] ფორმისადმი ყალბი წაბაძულობით წარმოადგენს ისეც და ისეც თავის ერთხელ აღებულ გამოჭრილობაში მზამზარულსა და უცვლელს.

მგავსი რამ, რაც ჩვენ ეს-ეს არის დავინახეთ ადამიანის გარეგნობისა და მისი ჩაცმულობის შესახებ, ეხება აგრეთვე იმ სხვა გარეგან ნიშან-თვისებებისა და მოთხოვნილებების სიმრავლესაც ადამიანთა ცხოვრებაში, რომლებიც თავისთვის აუცილებელი და ყველა ადამიანისთვის საერთო არიან, ხოლო ისეც, რომ იმ არსებობის გარკვეულობებთან და ინტერესებთან კავშირში არ იმყოფებიან, რომლებიც ადამიანურ არსებობაში განსაკუთრებულ, თავისი შინაარსის მიხედვით ზოგადს შეადგენენ, როგორც არ უნდა იყოს ყველა ეს ფიზიკური პირობა, როგორცაა, მაგალითად, ჭამა, სმა, ძილი, ჩაცმა და ა. შ. სულიდან (Geist) ამომავალ მოქმედებებთან ჭარგნულად გადახლართული.

ამგვარი რამ, რა თქმა უნდა, პოეტურ მხატვრულ გამოსახვაში შეიძლება მიღებულ იქნას, მაგალითად, აღიარებენ, რომ ჰომეროსს ამ მიმართებით ახასიათებს ბუნებრიობა. მაგრამ მაინც ისიც, ყოველგვარი ლეგენდების მიუხედავად, იმით უნდა შემოიფარგლოს, რომ ასეთი მდგომარეობანი მხოლოდ ზოგადად გავავსენოს, და არავის თავში ახარად არ მოუყვანოს მოთხოვნა, რომ ამ მიმართებით ყველა ცალკეული წვრილმანი მან ჩამოსთვალოს და აღწეროს ისე, როგორცადაც მათ არსებული არსებობა იძლევა. როგორც აქილესის სხეულის აღწერის დროს იხსენიებს კიდეცა მის მალალ შუბლს, სწორ. ლამაზ ცხვირს, გრძელ მაგარ ფეხებს, ხოლო



ისე, რომ არ გამოხატავს პუნქტობრივად ამ ასოთა ნამდვილი არსებობის ცალკეულ წერილმანებს ყოველი ნაწილის მდებარეობასა და მიმართებას სხვა ნაწილებისადმი, ფერს და ა. შ.,—მხოლოდ ეს იქნებოდა ნამდვილი ბუნებრიობა: მაგრამ გარდა ამისა პოეზიაში გამოხატვის წესი მუდამ ზოგადი წარმოდგენაა ბუნებრივ ცალკეულობათაგან განსხვავებით; პოეტი ნივთის ნაცვლად მუდამ მხოლოდ სახელს, სიტყვას იძლევა. რის დროსაც ცალკეული ზოგადობად იქცევა, რადგან სიტყვა წარმოდგენისგან არის ნაწარმოები და ამის გამო უკვე ზოგადის ხასიათს ატარებს თავისთავში. მართალია, შეიძლება, ითქვას, რომ წარმოდგენაში და ლაპარაკში სახელის, სიტყვის როგორც ბუნებრივად არსებულთა ასეთი დაუბოლოებელი შეკვეცების ხმარება თავად ბუნებრივი აა, მაგრამ ეს მწიკც მაშინ იქნებოდა პირველის პირდაპირ დაპირისპირებული და მისივე მომხსნელი ბუნებრიობა. ამგვარად თავისთავად ისმება კითხვა ბუნებრიობის რომელი სახე ივლისსმება პოეტურისადმი იმ დაპირისპირებულობაში; ვინაიდან ბუნება საერთოდ არის განუღწერელი, ცარიელი სიტყვა. პოეზიაში ყოველთვის მხოლოდ ენერგიული, არსებითი, შესანიშნავი, დამახასიათებელი უნდა გამოჰყოს და ეს გამომხატველი არსებითი არის სწორედ იდეალიზებული და არა მარტო არსებული, რომლის ცალკეული წერილმანების გადმოშლა რომელიმე შემთხვევაში, რომელიმე სცენაზე და ა. შ. უსათუოდ იქნებოდა სუსტი, უფერული, უსულგულო, უგემური, მოქმანცველი და აუტანელი.

ხოლო ზოგადობის ამ გვარის მიმართ ერთი ხელოვნება უფრო მეტად არის იდეალური, მეორე კი უფრო მეტად არის მიმართული გარეგანი ქვრტის, თვალსაჩინოობის არისკენ. სკულპტურა, მაგალითად, თავის ნაწარმოებებში უფრო აბსტრაქტულია, ვიდრე ფერწერა, მაშინ, როცა პოეზიაში ეპიკური პოეზია, ერთის მხრით, გარეგნული ცხოველყოფილობით დრამატული ნაწარმოების ნამდვილ წარმოდგენას ჩამორჩება, ხოლო, მეორეს მხრით, ამდენადვე

მკვრეტელობის, თვალსაჩინოობის სისაკნით დრამატულ ხელოვნებას აღემატება. რადგან ეპიკური მომღერალი მომხდარი ამბების მკვრეტელობიდან კონკრეტულ სურათებს წარმოგვიდგენს, დრამატული მომღერალი კი, პირიქით, მოქმედების, ქცევების, ნებისყოფაზე ზემოქმედებისა და შინაგანი [სულიერი ცხოვრების] რეაგირების შინაგანი მოტივებით უნდა დაკმაყოფილდეს.

ც) შემდეგ, რადგან სულია (Geist) იგი, რომელიც თავისი თავისთავად და თავისთვის ინტერესსაც შეინაარსის შინაგან ქვეყანას გარეგანი მოვლენის ფორმაში ამდევლიებს, მაშინ ამ მიმართებითაც ისმება კიდევაც კითხვა, რა მნიშვნელობა აქვს იდეალისა და ბუნებრიობის დაპირისპირებას. ბუნებრივი ამ სფეროში სიტყვის განსაკუთრებული მნიშვნელობით არ შეიძლება ხმარებულ იქნას, რადგან როგორც სულის გარეგანი სახე მას მნიშვნელობა აქვს არა მარტო იმის მეოხებით, რომ ის არსებობს სწორედ უშუალოდ, როგორც ცხოველური სიცოცხლე, ბუნებრივი ლანდაშაფტი და ა. შ., არამედ აქ ის ვლინდება თავისი გარკვეულობის თანახმად, რამდენადაც სულია იგი, რომელიც თავის თავს ანხორციელებს, როგორც მხოლოდ სულიერის გამოხატულება და ამით უკვე როგორც იდეალიზებული. რადგან ეს მიღება სულში, ეს შექმნა და ჩამოყალიბება, განსახება სულის მხრით იწოდება სწორედ იდეალიზირებად. მკვდრების შესახებ ამბობენ ხოლმე, რომ მათმა სახემ კვლავ მიიღო ბავშვობის ასაკის ფიზიონომია; ვნებათა, ჩვეულებათა და მისწრაფებათა სხეულებრივად გამყარებული გამომეტყველება, დამახასიათებელი ყოველგვარ ნდომელობასა და მოქმედებაში, საქმიანობაში, მაშინ გამქარალია, და ბავშვური სახის ნაკვთების გაურკვეველობა დაბრუნებულია. მაგრამ სიცოცხლეში ნაკვთები სახისა და მთელი გარეგანი შესახედაობა თავისი გამომეტყველების ხასიათს შინაგანი [ქვეყნიდან] იღებენ; როგორც აგრეთვე სხვადასხვა ხალხები, წოდებები და ა. შ. თავიანთი სულიერი მიდრეკილებებისა და მოქმედებების განსხვავებას გარეგან სახეში გვაუწყებენ.



ყველა ამგვარ მიმართებაში გარეგანი როგორც სულით განმსჭვალული და მისგან ნაწარმოები უკვე წარმოადგენს იდეალიზებული წინააღმდეგ ბუნებისა როგორც ასეთისა. მხოლოდ აქა ჩამარხული ნამდვილი, განსაკუთრებული მნიშვნელობა საკითხისა ბუნებრივისა და იდეალურის შესახებ. ვინაიდან ერთის მხრით ამტკიცებენ, რომ სულიერის ბუნებრივი ფორმები ნამდვილ, ხელოვნებისგან ჯერ უქმნელ, მოვლენაში, თავისთვის უკვე ისეთი სრულქმნილი, მშვენიერი და ჩინებული არიანო, რომ შეუძლებელია სხვა კიდევ ისეთი მშვენიერი არსებობდეს, რომელიც აღმოჩნდებოდა არსებულზე უფრო მაღალი და მისგან განსხვავებით იდეალი იქნებოდაო, რადგანაც ხელოვნებას არც კი აქვს უნარი ბუნებაში უკვე წინასწარნახულს მთლიანად მიაღწიოსო. მეორეს მხრით აყენებენ მოთხოვნილებას, ნამდვილის საპირისპიროდ ხელოვნებისთვის მოძებნილი უნდა იქნას კიდევ დამოუკიდებლად სხვა უფრო იდეალური ფორმები და გამოხატვის წესები. ამ მიმართებით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ზემოხსენებული პოლემიკა ბატონ ფონ რუმპორისა, რომელიც, თუ სხვები, რომელთაც იდეალი პირზე აკერიათ, ზემოდან დაპყურებენ მდაბიო ბუნებას და მასზე ზიზღით ლაპარაკობენ, თავის მხრით ასეთივე მედიდურობითა და ზიზღით ლაპარაკობს იდეისა და იდეალის შესახებ.

მაგრამ ნამდვილად სულიერის სამყაროში არსებობს მართლაც გარეგნულად და შინაგანად უბრალო ჩვეულებრივი ბუნება, რომელიც გარეგნულად ვულგარულია, სწორედ იმიტომ, რომ შინაგანიც ვულგარულია, როდესაც იგი თავის ქცევა-მოქმედებებში და მთელ გარეგანში მხოლოდ შურის, მოშურნეობის, წვრილმანებას და გრძნობადში ანგარებამოყვარულობის მიზნებსა და მისწრაფებებს ააშკარავებს. ეს მდაბიო, ბილწი ბუნებაც შეუძლია ხელოვნებას თავის მასაღად აიღოს და ასეც შერებოდა კიდევაც. მაგრამ მაშინ რჩება და, როგორც ეს უკვე ადრევე ნათქვამია, ერთადერთ არსებით ინტერესად გამოსახვა როგორც ასეთი, ხელოვნობა შემოქმედებისა, და მაშინ ხელოვანი

განათლებულ ადამიანს ტყუილუბრალოდ და წაუყენებდა იმის მოთხოვნილებას, რომ მისი მთელი მხატვრული ნაწარმოებისადმი, ე. ი. ამისთანა შინაარსისათვისაც ინტერესი გამოეჩინა. უპირატესად ესრული ფერწერაა ასეთი, რომელსაც ამგვარი საგნები არ უთაკილენია, და რომელიც პოლანდიელებს სრულყოფის მწვერვალამდე აუყვანიათ, რამ მიიყვანა პოლანდიელები ამ ქანრამდე, რა შინაარსია გამოხატული ამ პატარა სურათებში, რომლებიც მანაც ამკლავებენ მოშიდველობის უმაღლეს ძალას და ჩვენ არ გვაქვს უფლება ვულგარული ბუნების იარლიყით სავსებით მივაგდოთ განზე და უარეყოთ? ვინაიდან ამ ნახატების განსაკუთრებული მასალა, თუ მას უფრო ახლოს გავსინჯავთ, არ არის ასე ვულგარული, როგორც ეს ჩვეულებრივად ჰგონიათ.

პოლანდიელებმა თავიანთი გამოსახულებების შინაარსი თვით თავიანთი თავიდანვე, თავიანთი საკუთარი, თანადროული ცხოვრებიდან ამოიჩინეს და იმისათვის, რომ მათთვის მიძღვნილი ეს სინამდვილე მათ ერთხელ კიდევ გაანამდვილეს, განახორციელეს ხელოვნების საშუალებით, არ უნდა ვესუსევედუროთ. [ხელოვნება], რასაც მიუტანს თანამედროვეებს თვალისა და სულის წინაშე, კიდევაც უნდა ეკუთვნოდეთ იგი მათ, რათა შესძლოს მათი ინტერესისთვისკენ მიმართვა. იმისათვის, რომ ვიცოდეთ, რაში მღგომარეობს პოლანდიელთა მაშინდელი ინტერესი, მათს ისტორიას უნდა შევეკითხოთ. პოლანდიელმა უმეტეს ნაწილად ის ნიადაგი, რომელზედაც იგი ბინადრობს და ცხოვრობს, თითონვე შექმნა და იძულებულია განუწყვეტლად დაიცვას და შეინარჩუნოს ზღვის იერიშებისგან; ქალაქის მცხოვრებლებმა ისე როგორც გლეხებმა სიმამაცის, გამძლეობის, ამტანეობის, გულადობის მეოხებით დაამხეს ესპანელთა ბატონობა ფილიპე მეორის დროს, კარლ მეხუთის, ჭეყნის ამ უძლიერესი მეფის შვილის დროს, და პოლიტიკურ თავისუფლებასთან ერთად ბრძოლით მოიპოვეს აგრეთვე რელიგიის თავისუფლებაც თავისუფლების რელიგიაში. ეს მოქალაქეობრიობა და ხელმძიმოველობის ხალისი





როგორც დიდში, ისე მცირეში, როგორც საკულთარ ქვეყანაში, ისე შორეულ ზღვაში, ეს მზრუნველობით მოპოებული და იმავდროს ფაქიზი და სასიამოვნო დოვლათიანობა, მზიარულება და ამპარტანეობა, სიამაყე იმ თვითშეგნებით გამოწვეული, რომ ამ ყველაფერზე თავიანთი საკულთარი საქმიანობით არიან დავალებული, არის ის, რაც მათი სურათების საერთო შინაარსს შეადგენს. მაგრამ ეს არაა ვულგარული მასალა და შინაარსი, თუმცა, მართალია, მას არ უნდა მივუდგეთ კარის ცხოვრებისა და თავაზიანობის მედიდური, ცხვირაწეული, ამპარტანული უპირატესობის გრძნობით. წესიერი ნაციონალური გრძნობის ამ გაგებითა და აზრით დახატარებრანდტმა თავისი განთქმული [„ლამის“ „გუშაგები“ ამსტერდამისა, ვან-დეიკმა ბევრი თავისი პორტრეტი, უევერბანმა თავისი მხედრული სცენები, და თითონ ის გლენების ღრეობები, მზიარული გართობები და სასიამოვნო ხუმრობა-ლაზლანდარობანი ამავე [სახეობას] ეკუთვნიან.

იმისათვის, რომ შესაღარებლად საპირისპირო გამოსახულებებზე მივუთითოთ, აღვნიშნავთ, მაგალითად, რომ ჩვენს წლებადღელ მხატვრულ გამოფენაზეც გვაქვს აგრეთვე კარგი ენარული სურათები, მაგრამ გამოსახვის ხელოვანობით ჯერ კიდევ ძალიან შორს არიან პოლანდიელების ამგვარივე სურათებისაგან, და აგრეთვე შინაარსითაც არ შეუძლიათ მსგავს თავისუფლებასა და მზიარულებამდე ამაღლდნენ. ჩვენ ვხედავთ, მაგალითად, ერთ დედაკაცს, რომელიც სამიკიტნოში მიდის იმისათვის, რომ თავისი ქმარი გამოლანდლოს. ეს სხვა არაფერს იძლევა, გარდა გულბილწი, ვესლიანი ადამიანების სცენებისა. პოლანდიელებთან, პირიქით, მათს სამიკიტნოებში, დუქნებში, ქორწილებსა და ცეკვის დროს, ღონისა და სმა-ღრეობაში, თუ საქმე ლანდლე-გინებასა, ჩხუბსა და ცემა-ტყეპამდე მიდის, ეს ყველაფერი მაინც მზიარულად და შესაქველად, სასაცილოდ ხდება, ცოლებიცა და ქალიშვილებიც იქვე არიან, და თავისუფლებისა და დაუოკებლობის, თარეშის გრძნობა განმსკვალავს ყველას და ყოველივეს. კანონზომიერი

დაკმაყოფილების ეს სულიერი ნათელი მზიარულება, რომელიც თვით ცხოველსა სურათებშიაც კი იჭრება და ვლნდება როგორც მადლობა და დატკობა, დაკმაყოფილება; ეს ნორჩი, მხნე სულიერი თავისუფლება და სიცოცხლე წვდომა-ათვისებასა და გამოსახვაში შეადგენს ამგვარი ნახატების უმაღლეს სულს.

ამ აზრით მურილოს მათხოვარი ახალგაზრდებიც (მიუნქენის ცენტრალურ გალერეაში) დიდებულია. გარეგულად აღებული საგანი აქაც მდებოი ბუნებისა; დედა ბიჭუნისა თავს უხილავს, ტილებს აშორებს, ხოლო ბიჭი არხეინად ლოდნის თავის პურს. ერთ ამგვარსავე სურათზე ორი კიდევ სხვა ბიჭი, ჩამოფლეთილი და დაგლახაკეებული, ნესესა და ყურძენს შეექცევა. მაგრამ ამ სილუეტაქეში და სანახევროდ სიშიშვლეში გარტა და შიგნით, მათი ჯანმრთელობისა და სიცოცხლის ხალისის სრულ გრძნობაში, სწორედ სხვა არა გამოსკვივის რა, თუ არა სრული უზრუნველობა და შეუწუხებლობა, ისეთი, რომლის უმჯობესი თვით დერვიშსაც კი არ შეუძლია ჰქონდეს. ეს უზრუნველობა გარეგანისთვის, და შინაგანი თავისუფლება გარეგანში არის ის, რომელსაც იდეალის ცნება მოითხოვს. პარიზში არის რაფაელის პორტრეტი ბიჭისა, რომელსაც თავისუფლად დაუყრდნია თავი ხელზე და უზრუნველი კმაყოფილების ისეთი ნეტარებით გასცქერის შორს, თავისუფლად სიერაქეში, რომ არ შეგიძლია თვალი მოსწყვიტო აქ სულიერი, მზიარული, ბედნიერი ჯანმრთელობის გამომხატველ სურათს. იმავე კმაყოფილებას გვევრიან მურილოს ბიჭებიც. ხედავ, რომ მათ სხვა ინტერესები და მიზნები არ გააჩნიათ, მაგრამ არა გონებაჩლუნგობის გამო, არამედ ისინი კმაყოფილებითა და ნეტარებით ჩაცუქტულან ნიადაგში როგორც ოლიმპიელი ღმერთები; ისინი არ მოქმედებენ, არც ლაპარაკობენ, მაგრამ ისინი ერთი მთლიანი ადამიანებია, უფულის-ჯავროდ და განხეთქილების გარეშე თავისთავთან, ხოლო ამ ყოველგვარი უნარიანობის საფუძვლის არსებობის დროს იქმნება წარმოდგენა, რომ ასეთი ბიჭუნებიდან ყველაფე-

რი შეიძლება იქნეს, ეს გაგების სულ სხვა წესია; ვიდრე ჩვენ ამას იმ მაგნიტული, ანხელი, გულბოროტი დედაკაცის, ან იმ გლეხის სურათში ვხედავთ, რომელიც თავის შოლტს გრეხს, ან იმ ფოსტალიონის სურათზე, რომელსაც ჩალაში სძინავს.

მაგრამ ამგვარი უანრული სურათები პატარები უნდა იყოს, და თავის სრულიად გრძობად სახეში უნდა ვლინდებოდეს როგორც უმნიშვნელო რამ, რომელსაც ჩვენ უკვე გავცდით როგორც გარეგანი სავნის ასევე შინაარსის მიხედვით. ჩვენთვის აუტანელი იქნებოდა, მსგავსი რამეები თავისი ბუნებრივი სიდიდით შესრულებული რომ გვენახა და მასთან პრეტენზიით, ვითომც მსგავსმა რამეებმა ნამდვილად უნდა დაგვაკმაყოფილოს მთელი თავისი სისრულით.

ამგვარად უნდა იქნეს აღქმულ-თავისებული ის, რასაც ჩვეულებრივად მდაბიო ბუნებას უწოდებენ, იმისათვის, რომ შესძლოს მან ხელოვნებაში შესვლა.

მაგრამ, ცხადია, ხელოვნებისთვის არსებობს უფრო მაღალი, უფრო იდეალური მასალა, ვიდრე ასეთი მხიარულებისა და სამოქალაქო საქმიანობის გამოხატულებაა თავისთავად მუდამ უმნიშვნელო, კერძო წვრილმანებში. ვინაიდან ადამიანს გააჩნია კიდევ უფრო სერიოზული ინტერესები და მიზნები, რომლებიც სულის (Geist) თავისთავში გაშლისა და ჩაღრმავებისაგან წარმოსდგებიან და რომლებშიაც იგი თავისთავთან ჰარმონიაში უნდა დარჩეს. უმაღლესი ხელოვნება იგი იქნება, რომელიც ამ უმაღლესი შინაარსის გამოსახვას თავის ამოცანად დაისახავს. პირველად მხოლოდ ამ მიმართებით ისებუა კოიხეა, საიდან უნდა იქნას დასესხებული ფორმები ამ სულისგან შექმნილის გამოსახატავად. ერთი იმ აზრს ადგანან, რომ როგორც ხელოვანი თავიდანვე თვით თავისთავში ატარებს იმ მაღალ იდეებს, რომელთაც იგი ანხორციელებს თავის ნაწარმოებში, ასევე უნდა შექმნას თავისი თავიდან მათთვის მაღალი ფორმები, როგორც, მაგალითად, ბერძნული ღმერთების, ქრისტეს, მოციქულების, წმინდანების და სხვათა სახეები. ამ მტკიცების წინააღმ-

დეგ ყველაზე უწინ ბრძოლის ველზე გამოდის ბატონი ფონ რუმპორტი, თვლინ რა ხელოვნების გზიდან გადახვევად იმ მიმართულებას, რომლის დროს ხელოვანები ბუნებისგან განსხვავებით თვითნებურად იგონებდნენ თავიანთ ფორმებს და მისაბამ ნიმუშად იტალიელებისა და ჰოლანდიელების ოსტატურ ნაწარმოებთ აყენებდნენ. ამ მიმართებით იგი ძრახავს იმას („იტალიური გამოკვლევები“ I, გვ. 105), რომ „ხელოვნების მოძღვრება ამ უქანასქნელ სამოც წელს ცდილობდა დაემტკიცებინა, ხელოვნების მიზანი ანდა უფრო მათეარო მიზანი იმაში მდგომარეობს, რომ ქმნილებანი მათს ცალკეულ წარმონაქმნებში, განსახებებში გააუმჯობესოს, წარმოშვას მიმართების გარეშე მდგომი ფორმები, რომლებიც შექმნილს მშვენიერებაში ბაძავენ და თითქოს ამისთვის უნდა უზრუნველყოფდნენ კიდევაც ადამიანთა მოპაკვდავ მოდგმას იმით, რომლის უღამაზესის შექმნა ბუნებას არ შეუძლია“. ამის გამო ის ხელოვანს ურჩევს (გვ. 63) „ხელი აიღოს ტიტანურ განზრახვებზე, ბუნებების ფორმის განიდგებაზე, გადასხვაფერებაზე, როგორადაც არ უნდა იქნას აღნიშნული ხელოვნების შესახებ ნაწერებში ადამიანის სულის ეს ცუდმედიდური თავშიაწვეანი. — ვინაიდან ის იმ რწმენისაა, რომ თვით უმაღლესი სულიერი საგნებისთვისაც არსებულში წინასწარ უკვე არსებობს საკმაო, დამაკმაყოფილებელი გაუგებანი ფორმები და ამიტომ ამტკიცებს (გვ. 83), „რომ ხელოვნების გამოსახულება იქაც კი, სადაც მისი სავანი იმდენად სულიერია, რამდენადაც კი შეიძლება წარმოვიდგინოთ, არაოდეს არ ეყრდნობა თვითნებურად დადგენილ ნიშნებს, არამედ მითინად ორგანული ფორმების ბუნებაში მოცემულ მნიშვნელოვანებას“. აქ ბატონ ფონ რუმპორტს უმთავრესად ვინკელმანის მიერ აღნიშნული ძველთა იდეალური ფორმები აქვს მხედველობაში. ამ ფორმათა გამოყოფა, გამოვლინება და ერთად თავმოყრა ვინკელმანის უსაზღვრო დამსახურებას შეადგენს, თუმცა შესაძლებელია კერძო ნიშანთვისებათა მიმართ შეცდომებიც გაპარვოდა. როგორც, მაგალითად, ბატონ ფონ

რუმოროს ჰგონია (გვ. 115. შენიშ.), რომ მუცლის ქვედა ნაწილის დაგრძელებულობა, რომელსაც ვინკელმანი (K. G; წიგ. V; თავი 4, § 2) ფორმის ანტიკურ იდეალად აღნიშნავს, რომაული ქანდაკებიდან არის გადმოღებული. ამის საწინააღმდეგოდ, ბ.ფ.რ. მოითხოვს თავის პოლემიკაში იდეალის წინააღმდეგ, რომ ხელოვანი მთლიანად ბუნების ფორმათა შესწავლას უნდა მიეცესო. პირველად ჰემმარიტად მხოლოდ აქ გამოაშვარავდება საკუთრივ მშვენიერიო. შემდეგ ის ამბობს (გვ. 144) „მნიშვნელოვანი მშვენიერება დაყრდნობილია იმ მოცემულზე, ბუნებაში და არა ადამიანის თვითნებობაში დაფუძნებულ ფორმების სიმბოლიკაზე, რომლის საშუალებით ეს ფორმები ნიშანთვისებათა გარკვეულ გაერთიანებებად გაიშლება, რომელთა შეხედვის დროს ჩვენ აუცილებლად ნაწილობრივ გარკვეულ წარმოდგენებსა და ცნებებს ვიხსენიებთ, ნაწილობრივ კი კიდევ უფრო გარკვევით ჩვენში ცნობიერ იქმნება მთვლიმარე გარნობები. და ამგვარი (გვ. 105) „იდუმალი სახე სულისა, ის, რასაც იდეას უწოდებენ. ხელოვანს ბუნების მონათესავე მოვლენებთანაც აკავშირებს და ამასთანავე იგი თანდათანობით საკუთარი ნდომა-სურვილის სულ უფრო ცხად შეცნობას სწავლობს და მათი [ამ ფორმების. მითარ.] საშუალებით მისი გამოხატვის უნარს იძენს“.

ყოველ შემთხვევაში, ცხადია, რომ იდეალურ ხელოვნებაში თვითნებურად დადგენილ ნიშნებზე ლაპარაკი არ შეიძლება, და თუ მოხდა, რომ ძველთა ის იდეალური ფორმები ბუნების ნამდვილ ფორმების უგულვებელყოფით ყალბ და ცარიელ აბსტრაქციებად გადმოჟლიათ, მაშინ ბატონი ფონ რუმოროი სწორად იქცევა, როდესაც მის წინააღმდეგ ყველაზე ენერგიულად კამათობს.

მაგრამ როგორც უმთავრესი რამ ხელოვნების იდეალისა და ბუნების ამ დაპირდაპირებულობის დროს უნდა დადგენილ იქნას შემდეგი.

სულიერი შინაარსის ბუნებაში არსებული ფორმები ნამდვილად მიღებული უნდა იქნეს

როგორც სიმბოლიური [ფორმები], იმ ზოგადი მნიშვნელობით, რომ მათ უშუალოდ თავი ვიანთთვის არა აქვთ ღირებულება, არამედ ისინი არიან გამოვლენა შინაგანისა და სულიერისა, რომელსაც ისინი გამოხატავენ. ეს უკვე მათს სინამდვილეში ხელოვნების ფარგლებს გარეშე შეადგენს მათს იდეალობას ბუნების როგორც ასეთისგან განსხვავებით, ბუნებისა, რომელიც სულიერს არაფერს არ წარმოგვიდგენს. ხელოვნებაში მის უმაღლეს საფეხურზე სულის შინაგანმა შინაარსმა თავისი გარეგანი სახე უნდა მიიღოს. ეს შინაარსი არსებობს ნამდვილ ადამიანურ სულში (Geist) და აქვს როგორც ადამიანურ შინაგან [ცხოვრებას] საერთოდ თავისი არსებული გარეგანი სახე, რომელშიაც იგი თავისთავს გამოხატავს. როგორადაც არ უნდა იყოს ეს ბუნქტი დასათმობი, მაინც მეცნიერთლად სრულიად ფუჭი კითხვაა ისა, რომ არსებობს თუ არა ჩვენს თვალწინ არსებულ სინამდვილეში ისეთი მშვენიერი გამომეტყველი სახეები და ფიზიონომიები, რომელთაც ხელოვნება, მაგალითად, იუბიტერის, მისი დიდებულების, სიღინჯის, ძლიერების, იუნონას, ვენუსის, პეტრეს, ქრისტეს, იოანეს, მარიამის და ა. შ. გამოსახვის დროს პორტრეტად გამოიყენებდა. ამის როგორც სასარგებლოდ, ასევე საწინააღმდეგოდ შეიძლება დავა, მაგრამ იგი მაინც რჩება მთლიანად ემპირიულ და თვით ემპირიულადაც გადაუჭრელ საკითხად. ვინაიდან გადაწყვეტის ერთადერთი გზა იქნებოდა ნამდვილი ჩვენება, რაც, მაგალითად, ბერძნულ ღმერთებისთვის ძნელი მოსახდენია, და აგრეთვე თანამედროვეობისათვისაც — ერთს რომ სრული მშვენიერებანი უნახავს, მეორეს, ათასჯერ უფრო ჭკვიანს არც უნახავს. მაგრამ, გარდა მაგისა, ფორმათა მშვენიერება საერთოდ ჯერ კიდევ არ იძლევა იმას, რასაც ჩვენ იდეალი უწოდებთ, რადგან იდეალს ამასთანავე ეკუთვნის აგრეთვე შინაარსისა და მით ფორმის ინდივიდუალობაც. ფორმის მიხედვით სრულიად წესზომიერი ლამაზი სახე, მაგალითად, შეიძლება მაინც ცივი და უეშხო, არაგამომეტყველი იყოს. მაგრამ ბერძნული ღმერთების იდეალები ინდივი-





დღეუბნებია, რომელთაც არ აკლიათ აგრეთვე დამახასიათებელი გარკვეულობა ზოგადობის ფარგლებში. იდეალის ცხოველყოფილობა კი იმაზეა დაყრდნობილი სწორედ, რომ ეს გარკვეული ძირითადი სულიერი აზრი, მნიშვნელობა, რომელიც უნდა გამოხატულ იქნას გარეგანი მოვლენების ყველა კერძო მხრით: წარმოსადგომით, პოზით, დომარეობით, მოძრაობით, სახის ნაკვთებით, ასოწვევრთა ფორმითა და სახით და, ა. შ. არის საესებით გადამუშავებული, ასე რომ აღარაფერი არ რჩება ცარიელი და უმნიშვნელო, არამედ ყველაფერი იმ აზრით, მნიშვნელობით განმსჭვალული აღმოჩნდება. ის [ქანდაკებანი], მაგალითად, ბერძნული სკულპტურისა, რომელნიც, როგორც ახალს დროში დამტკიცდა, ნამდვილად ფიდიას ეკუთვნის. უწინარეს ყოვლისა ყოვლისშემპყრობი, გამჭორლავი ცხოველყოფილობის ამ გვარეობით აღგვამალვებს, იდეალი ჯერ კიდევ თავისი სიმკაცრით არის დაცული და სიტურფე-სიკეკლუტეზე, სანდომიანობაზე, სიუხვე-ბარაქიანობასა და სინარნარზე გადასვლა არ მოუხდენია, არამედ თვითეულ ფორმას ჯერ კიდევ ინარჩუნებს იმ ზოგად აზრ-მნიშვნელობისადმი მიმართებაში, რომელიც უნდა განხორციელებულ იქნეს. ამ უმაღლესი ცხოველყოფილობით გამოირჩევიან დიდი ხელოვანები.

ასეთ ძირითად მნიშვნელობას მოვლენათა ნამდვილი ქვეყნის კერძობის პირისპირ თავისთავში აბსტრაქტული უნდა ეწოდებოდეს; და სახელობრ უპირატესად ქანდაკებასა და ფერწერაში, რომლებიც მხოლოდ ერთ მომენტს ამოსწევენ, გამოჰყოფენ ხოლმე, ისე რომ არ მიდიან შორს ისეთ მრავალმხრივ განვითარებამდე, როგორც ჰომეროსმა, მაგალითად. შესძლო აქილესის ხასიათის როგორც მტკიცე, მკაცრ და მძვინვარე ასევე მშვიდი და მეგობრულ [ხასიათად], აგრეთვე ბევრი სხვა სულიერი თვისებების მიხედვით, დახატვა. არსებულ სინამდვილემიაც ასეთ მნიშვნელობას შეუძლია თავისი გამოხატულება ჰპოვოს, როგორც, მაგალითად, თითქმის არც ერთი სახე არ იქნება ისეთი, რომელსაც არ შეეძლოს კეთილმსახურების,

მოწიწების, ნათელი მხიარულებისა და ცხად-გადმოცემა, მაგრამ ამისთანა ფიზიონომიკის კიდევ გამოხატუვენ გარდა მაგისა ათასგვარ [სულიერ თვისებებს], რომლებიც გამოსაკვეთ ძირითად მნიშვნელობას ან სრულიად არ უდგებიან ანდა მასთან არავითარი ახლო ურთიერთობაში არ იმყოფებიან. ამის გამო პორტრეტი, აკი კიდევაც გამოიყენება მაშინათვე თავისი კერძო თავისებურებების მიხედვით როგორც პორტრეტი, ძველგერმანულ და ნიდერლანდურ ნახატებში, მაგალითად, უხვად მოიპოება, რომ მწყალობელი თავისი ოჯახით, ცოლით, ვაჟიშვილებითა და ქალიშვილებით არის გამოხატული. ყველა ისინი მოწიწების გრძნობით მოცული უნდა მოსჩანდნენ, და კეთილმსახურება ნამდვილად ყველა სახიდან გამოკრთის, მაგრამ, გარდა ამისა, მამაკაცებში ჩვენ შევიცნობთ მამაც მეომრებს, მძლავრ მოძრავ აღმანიებს, ცხოვრებაში, მოქმედებებსა და ვნებებში მრავალ განცდილთ და დედაკაცებში კი ჩვენ ვხედავთ მათს მეუღლეებს ისეთივე ცხოვრების უნარიანთ, საქმიან და სიცოცხლით სავსეებს, თუ შევადარებთ მათ თვით იმ სურათებს, რომლებიც თავიანთი ბუნებისადმი ერთგული ფიზიონომიებით არიან განთქმული. მარიას ანდა მის გვერდით მდგომ წმინდანებსა და მოციქულთ, მათ სახეებზე, პირიქით, მხოლოდ ერთი გამომეტყველების ამოკითხვა შეიძლება, და ყველა ფორმები, ძვლების წყობა-აღნაგობა, კუნთები, უძრავი ან მოძრავი ნაკვთები, ამ ერთ გამომეტყველებაშია კონცენტრირებული. პირველად მხოლოდ ეს მიმარჯვება, დამთხვევა, მორგება აძლევს მთელს ფორმაციას საკუთრივ იდეალურისა და პორტრეტის განსხვავებულობას.

შეიძლება წარმოვედგინა ასეც, ხელოვანმა არსებულიდან უნდა ამოარჩიოს აქა-იქ საუკეთესო ფორმები და ერთად მოუყაროს თავი, ანდა, როგორც ესეც ხდება ხოლმე აგრეთვე, სპილენძტეფარებისა და ხეზე ამოჭრილთა კოლექციებში გამოსძებნოს ფიზიონომიები, დგომიარობა და ა. შ., რათა თავისი შინაარსისათვის ნამდვილი ფორმები იპოვოს, მაგრამ ამ მოგროვებითა და ამორჩე-



ვით არ გათავებულა საქმე, არამედ ხელოვანი შემოქმედელი უნდა იყოს და თავის საკუთარ ფანტაზიაში სათანადო ფორმების ცოდნით ისე როგორც ღრმა ალლოთი და საფუძვლიანი გრძნობით ის მნიშვნელობა, რომელიც მას ასულდგმულებს, სრულიად და ერთი მთლიანი ჩამოსხმით შექმნას და ჩამოაკალიბოს.

## B. იდეალის ბარკვეულობა

იდეალი როგორც ასეთი, რომელიც ჩვენ აქამდე თავისი ზოგადი ცნების მიხედვით განვიხილეთ. შედარებით ადვილი გასაგები იყო. მაგრამ რადგანაც ხელოვნების მშვენიერს, რამდენადაც ის იდეა არის, არ შეუძლია შეჩერდეს თავის შიშველ ზოგად ცნებაზე, არამედ უკვე ამ ცნების თანახმად თავისთავში გააჩნია გარკვეულობა და განსაკუთრებულობა, და ამის გამო თავისი თავიდან გარეთ ნამდვილ გარკვეულობაში უნდა გადავიდეს, ამიტომ ამ მხრით აღიძვრება საკითხი, რანაირადღა შეუძლია იდეალურს, გარეგანობასა და ბოლოვადობაში და ამიტომ არაიდეალურში გადასვლისდა მიუხედავად, მაინც შეინარჩუნოს თავი, ისე როგორც პირუკუ, ბოლოვად არსებობას — ხელოვნების მშვენიერის იდეალობის თავისთავში მიღება.

ამ მიმართებით ჩვენ ვასარჩევე გვაქვს შემდეგი პუნქტები:

პირველად, იდეალის გარკვეულობა როგორც ასეთი;

მეორედ, გარკვეულობა, რამდენადაც ის თავისი განსაკუთრებულობის მეოხებით თავისთავში [შინაგანი] სხვაობისა, განხეთქილებებისა (Differenz) და მისი გახსნისაკენ, გადაწყვეტისაკენ ვითარდება, რაიცა ჩვენ შეგვიძლია აღვნიშნოთ როგორც მოქმედება;

მესამედ, იდეალის გარეგანი გარკვეულობა.

### I. იდეალური ბარკვეულობა როგორც ასეთი

1. ჩვენ უკვე დავინახეთ, რომ ხელოვნებაში უწინარეს ყოვლისა ღვთაებრივი უნდა აქ-

ციოს თავისი გამოსახვის ცენტრალურად და ღვთაებრივი როგორც ერთიანი ზოგადობად დადგენილი არსებითად მხოლოდ აზრისთვის არსებობს და როგორც თავისთავად უსახოს ფანტაზიის შემოქმედებითი გაფორმება და განსახება წართმეული აქვს, ისე როგორც ებრაელებსა და მაჰმადიანებს აკრძალული აქვთ დახატონ ღმერთის სურათი გრძნობადში მოსაქმე მახლობელი მჭერეტელობისათვის. სახვითი ხელოვნებისათვის, რომელსაც საცხებით სჭირდება სახის უკონკრეტესი ცხოველყოფელობა, ამიტომ აქ არავითარი ადგილი არ არსებობს და მხოლოდ ლირიკას შეუძლია ღვთაებისადმი აღვლენის დროს მის ძლიერებასა და დიდებულებას უმღეროს ქება-დიდება.

2. ხოლო, მეორეს მხრით, ღვთაებრივი, როგორც არ უნდა ძლიერ მოდგამდეს მას ერთიანობა და ზოგადობა, საყოველთაოა, მაინც ამდენადვე თავისთავში არსებითად გარკვეულია და რადგანაც ამით აბსტრაქციისაგან თავისუფლდება, ამიტომ სახვნობასა და თვალსაჩინოობასაც ეძლევა. ოდეს ფანტაზიის მიერ გარკვეულობის ფორმაში იქნება გაგებულ-ათვისებული და სახვნოდ გამოხატული, ამით მაშინათვე ჩნდება გარკვევის, განსაზღვრის მრავალგვარობა და აქ პირველად იწყება იდეალური ხელოვნების სამეფო.

ვინაიდან, ჯერ ერთი, ერთიანი ღვთაებრივი სუბსტანცია დაიმხსრევა და დაქუცმაცდება თავისთავზე დამოუკიდებლად დაყრდნობილ ღვთაებებად, როგორც ბერძნული ხელოვნების პოლითეისტურ შეხედულებაში, და აგრეთვე ქრისტიანული წარმოდგენისათვის ღმერთი, თავისი წმინდა სულიერი ერთიანობის პირისპირ თავისთავში, ვლინდება როგორც ნამდვილი ადამიანი მიწიერსა და ამქვეყნიურში უშუალოდ გახლართული. მეორეც ღვთაებრივი თავის გარკვეულ მოვლენასა და სინამდვილეში საერთოდ, ადამიანის გრძნობასა და გონებაში, ნებელობასა და შესრულებაში თანადროულა, არსებულობს და მოქმედის, და ამგვარად ამ სფეროში ღვთაების სულით აღვსილი ადამიანები, წმინდანები, წამებულნი,



მარტივლნი, ნეტარნი, ლეთისმოსავნი საერთოდ თანაბრად შესაფერი საგნები არიან იდეალური ხელოვნებისთვისაც. მაგრამ ლეთაებრივისა და მისი გარკვეული და ამით აგრეთვე ამ ქვეყნიურ არსებობის განსაკუთრებულობის პრინციპით, მესამეც, აშკარადება ადამიანური სინამდვილის კერძო ნიშანთვისებანი. ვინაიდან მთელი ადამიანური გული ყველა იმით, რომლითაც კი იგი უშინაგანესი სიღრმით აღივსება და ის, რაც მასში ძალაა, ყოველი შეგრძნობა და ვნება, გულის ყოველი ღრმა ინტერესი, ეს კონკრეტული სიცოცხლე ჰქმნის ხელოვნების ცოცხალ მასალას და იდეალი მისი გამოსახვა და გამოთქმა.

პირაქით, ლეთაებრივი როგორც წმინდა სული თავის თავში მხოლოდ აზრისეული შემეცნების საგანია. მაგრამ მოქმედებაში განხორციელებული სული, რამდენადაც ის ყოველთვის მხოლოდ ადამიანის გულს ესმატკბილება, ხელოვნებას ეკუთვნის. ხოლო აქ შემდეგ მაშინათვე თავს იჩენენ განსაკუთრებული ინეტრესები და ქცევები. გარკვეული ხასიათები და მათი წუთიერი მდგომარეობანი და სიტუაციები—საერთოდ გარეგანთან გადახლართულობა, და ამიტომ უნდა მივუთითოთ, უპირველეს ყოვლისა, რაში მდგომარეობს საერთოდ იდეალური ამ გარკვეულობასთან დაკავშირებით.

3. იდეალის უმაღლესი სიწმინდე უკვე ზემოთ გამოყვანილის თანახმად აქაც იმაში შეიძლება მდგომარეობდეს, რომ ჩვენს წინაშე დასმული იქნება ღმერთები, ქრისტე, მოციქულები, წმინდანები, მომნაინებლნი და ლეთისმოსავნი მათს ნეტარ სიმშვიდესა და დაკმაყოფილებულობაში, რომელშიაც მათ არ ეხება მიწიერი თავისი გაჭირვებებითა და მისი მრავალგვარი გადახლართულობების, ბრძოლებსა და დაპირისპირებულობების შემოტევებით. ამ აზრით განსაკუთრებით სკულპტურამა და ფერწერამ აბოვა იდეალური წესით სახეები ცალკეული ღმერთებისთვის, ასევე ქრისტესთვის, როგორც ქვეყნის მხსნელისთვის, მაცხოვარისთვის, ცალკეული მოციქულებისა და წმინდანებისათვის. არსებობაში თავისთავად ქეშმარიტი

აქ გამოიხატება მხოლოდ თავის არსებობაში როგორც თავისთავისადმი შეტანადეალოზი და არა როგორც თავისთავიდან გასული და ბოლოვად პირობისა და მიმართებებში ჩათრეული. მართალია, ამ თავისთავში ჩაკეტილობას არ აკლია კერძობიანი, მაგრამ გარეგანსა და ბოლოვადში ურთიერთგამთიშველი განსაკუთრებულობანი, კერძობიანი მარტივ გარკვეულობად არის განწმენდილი. ისე რომ რაიმე გარეგანი ზეგავლენისა და პირობების კვალი განადგურებული სჩანს. ეს უმოქმედო მარადიული მოსვენება თავისთავში, ეს დასვენება—როგორც, მაგალითად, ჰერკულესთან, — თვით გარკვეულობაშიაც შეადგენს იდეალს როგორც ასეთს. აქედან თუ ღმერთები გამოხატული იქნება როგორც გარეგან მოვლენებსა და ამბებში გაბმული. ისინი მაინც დაცული უნდა იქნენ თავიანთის წარუფალობით. შეუბღალავის დიდებულობით. ვინაიდან, მაგალითად, იუპიტერი, იუნონა, აპოლონი, მარსი, მართალია, გარკვეული, მაგრამ მაინც მტკიცე ძალები და ხელისუფალნი, რომელნიც თავიანთს თავისთავადს, დამოუკიდებელ თავისუფლებას თავისთავში იცავენ აგრეთვე მაშინაც, როდესაც მათი მოქმედებები გარეთ არის მიმართული. და ამგვარად იდეალის გარკვეულობის ფარგლებში არა მარტო ცალკეული კერძო თვისება შეიძლება გამოვლინდეს, არამედ სულიერი თავისუფლება უნდა გამოაშკარავდეს თავისთავში როგორც ტოტალობა და ამ თავისთავზე დამყარებაში. თვითსაკმარობაში როგორც შესაძლებლობა ყველაფრისადმი.

შემდეგ, ქვემოთ, ქვეყნიურისა და ადამიანურის სფეროში იდეალური გარკვეულობაში თავის მოქმედებას იმნარად გვიჩვენებს, რომ რომელიმე სუბსტანციალური შინაარსი, რომელიც ადამიანს ალავებს, შეიცავს იმის ძალასა და უნარს, რომ სუბიექტურობის კერძო თვისებები დაიმორჩილოს, დასძლიოს. სწორედ ამის მეოხებით კერძო, განსაკუთრებული შეგრძნობასა და მოქმედებებში შემთხვევითობას მოსწყდება და კონკრეტული კერძო თვისებები მათს საკუთარ შინაგან სიმართლესთან, ქეშმარიტებასთან უდი-





დესი თანხმობით გამოიტაცება; ისე როგორც საერთოდ კეთილშობილს, წარჩინებულს, დიდებულსა და სრულქმნილს ადამიანის მკერდში ხომ მხოლოდ იმას უწოდებენ და სხვა არაფერს, რომ ჭეშმარიტ სუბსტანცია სულიერისა, ზნეობრიობა, ღვათებრიობა თავის თავს გვამცნობს როგორც უძლიერეს, ძალუქს სუბიექტში და ადამიანი ამის გამო თავის ცოცხალ საქმიანობას, ნებისყოფის ძალას, თავის ინტერესებს, ვნებებს და ა. შ. მხოლოდ ამ სუბსტანციალურში ათავსებს, რათა მასში თავის ჭეშმარიტ შინაგან მოთხოვნილებებს, საჭიროებებს კმაყოფილება მიანიჭოს.

მაგრამ როგორადაც არ უნდა ვლინდებოდეს იდეალში სულისა და მისი გარეგანობის გარკვეულობა როგორც მარტივად რეზუმირებულში. მაინც არსებობისკენ შემობრუნებულ განსაკუთრებულობასთან ამავე დროს უშუალოდ დაკავშირებულია განვიითარების პრინციპი და მით გარეთკენ მიმართულების ძალით სხვაობა და ბრძოლა დაპირისპირებულობათა. ამას ჩვენ მივყევართ იდეალის თავისთავში დიდფრენციურებული, პროცესირებული გარკვეულობის უფრო უახლოეს განხილვამდე, გარკვეულობისა, რომელიც საერთოდ ჩვენ შეგვიძლია გავიგოთ როგორც საქციელი, მოქმედება.

## II. მოქმედება

გარკვეულობას როგორც ასეთს, როგორც იდეალურს, მოსდგამს სანუკვარი უმწიკველობა ანგელოსებრი ციურის ნეტარებისა, უმოქმედო მოსვენება, დიდებულება თავისთავზე დამოუკიდებლად დაყრდნობილი ძალისა ისე, როგორც თავისთავში სუბსტანციალურის უნარიანობა და კონცენტრირება. ხოლო შინაგანი და სულიერიც არსებობს ასევე, როგორც მხოლოდ მოქმედი, საქმიანი მოძრაობა და ვაშლა-განვითარება. მაგრამ ვაშლა-განვითარება არ არსებობს კალმხრივობისა და გაორების გარეშე; სრული ტოტალური სული (Geist), თავის განსაკუთრებულობებში ყოველმხრივ გავრცობილი, ურთიერთგაითიშული, გამოდის თავისი მოსვენებული მდგომარეობიდან და შედის

თავისთავის წინააღმდეგ დაპირისპირებულთაში, ამქვეყნიურ დაფლეთილ; დახლართულ არსებობაში და ამ განხეთქილებაში მას უკვე აღარ ძალუქს თავიდან აიცილოს ბოლოვალის ჭირი და უბედურება.

პოლითეიზმი თვით მარადიული ღმერთები მარადიულ სიმშვიდეში როდი ცხოვრობენ, არამედ ისინი პარტიებად, დას-დასებად იყოფიან და ურთიერთსაწინააღმდეგო ვნებებითა და ინტერესებით ებრძვიან ერთმანეთს და ბედისწერას უნდა დაემორჩილონ, თვით ქრისტიანული ღმერთიც კი არაა თავისუფალი ტანჯვის დამცირებასა და სცკვილის აუჯზე გადასვლისაგან, სულიერ ტკივილებისაგან, რის დროსაც, მან უნდა შესძახოს: „ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო, რატომ მიმტოვე“; მისი დედაც მსგავსავე მწარე ტანჯვა-წამებას განიცდის, და ადამიანის ცხოვრება საერთოდ ჩხუბის, დავის, ბრძოლების და ტკივილების ცხოვრებაა. ვინაიდან სიდიდე და ძალა ჭეშმარიტად იზომება მხოლოდ იმ დაპირისპირებულობის სიდიდითა და ძალით, რომლიდანაც სული თავისთავში თავსმოიყრის, გაერთიანდება ერთიანობად; ინტენსიურობა და სიღრმე სუბიექტივობისა იმდენად უფრო მეტად აშკარავდება, რამდენადაც გარემოებანი უფრო დაუბოლოებლად და საშინლად, უცნაურად არიან ერთმანეთისგან გათიშული, და რამდენადაც დამაქუცმაცებელია, დამარღვეველია წინააღმდეგობანი, რომელთა ქვეშ იგი მაინც ურყევად, მტკიცედ უნდა დარჩეს. ამ ვაშლაში, თვით-გახსნაში მტკიცდება იდიესა და იდეალურის ძალა, ვინაიდან ძალა მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ თავისითავე თავის უარყოფაში დაიკვას.

მაგრამ, რადგანაც იდეალის განსაკუთრებულობა ამნაირი განვითარებით შედის გარეთკენ მიმართებაში და ამით ისეთ ქვეყანაში, რომელიც, იმის მაგიერ, რომ ცნებისა და მისი რეალობის იდეალური თავისუფალი თანხმობა თავისთავში გამოჰხატოს, პირიქით, ისეთ არსებობას გვიჩვენებს, რომელიც სრულიადაც არ არის ისეთი, როგორიც უნდა იყოს, ამიტომ ამ მიმართების განხილვის დროს უნდა გავიგოთ, თუ რამდენად



გარკვეულობანი, რომლებშიაც იდეალი შედის, ან თავისთვის იდეალობას უშუალოდ შეიცავენ, ანდა მეტად თუ ნაკლებად შეუძლიათ უნარი ექნეთ ამისა.

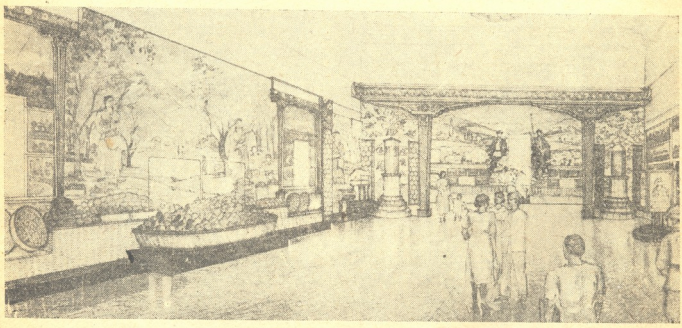
ამ მიმართებით სამი მთავარი პუნქტი მოითხოვს ჩვენს გამახვილებულ ყურადღებას.

უპირველეს, ქვეყნის საერთო მდგომარეობა, რომელიც წარნამძღვარია ინდივიდუალური მოქმედებისა და მისი ხასიათისთვის.

მეორე, განსაკუთრებულად მდგომარეობისა, რომლის გარკვეულობას სუბსტანციალურ ერთიანობაში შეაქვს განსხვავება, განხეთქილება და დაძაბულობა, რომელიც მოქმედებისთვის, ქცევისთვის აღმცერელია—სიტუაცია.

მესამე, სიტუაციის გაგება სუბიექტივობის მხრით და რეაქცია, რომლის მეოხებით აშკარადება ბრძოლა და განსხვავების, განხეთქილების გადაწყვეტა — საკუთრივ მოქმედება.

თარგმანი გერმანულიდან შალვა პაპუაშვილისა



საკ. ხას. სამეურნეო გამოფენაზე წარდგენილი საქართველოს პავილიონის ერთ-ერთი განყოფილება



# დენინგი და საქართველო

1

ჰამბურგის ნაციონალურ თეატრში 1767 წლის სექტემბერს პირველად დაიდგა გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგის კომედია „მინა ფონ-ბარნჰელმ“, რომელმაც მთელი გაღატაკება მოახდინა გერმანული ლიტერატურის განვითარებაში. მეთვრამეტე საუკუნის ბურჟუაზია დიდი აღფრთოვანებით შეეგება ნაციონალური დრამატურგის დაბადებას. „მინა ფონ-ბარნჰელმი“ სწრაფად გადავიდა გერმანიის სხვა ქალაქებში. მაინის ფრანკფურტსა, ლაიპციგსა და ბერლინში საზოგადოება მქუხარე ტაშით და ოვაციებით ხვდებოდა ლესინგის შესანიშნავ დრამას.

განსაკუთრებული აღფრთოვანებით შეხვდა პიესას ბერლინი, იმდროინდელი გერმანიის ყველაზე მძლავრი სახელმწიფოს—პრუსიის სატახტო ქალაქი. პიესა ზედიზედ დაიდგა ათჯერ, რაც სრულიად განსაკუთრებულ მოვლენას წარმოადგენდა მეთვრამეტე საუკუნის გერმანიის კულტურულ ცხოვრებაში.

„მინა ფონ-ბარნჰელმი“ ეკუთვნის იმ ნაწარმოებთა რიცხვს, რომელნიც დაბადების უმალ იმოსებიან შარავანდედით და ერთხელ მოპოვებულ სახელს ბრწყინვალედ ინარჩუნებენ მომავალ თაობათა სსოვნაში.

მთელი ასორმოცდაათი წლის მანძილზე გაგრძელდა „მინა ფონ-ბარნჰელმის“ სახეიმო ჰეგემონია გერმანულ თეატრში. მის პირველ ტრიუმფალურ გამოსვლას ყველაზე აღფრთოვანებული გროსბოებით მიესალმა ე. წ. „იერიშისა და ქარიშხლის“ ახალგაზრდობა, რომელმაც ლესინგის შემოქმედებიდან მიიღო თავისი პირველი იდეური გაკვეთილი. ლაიპციგის თეატრში „მინა ფონ-ბარნჰელმის“ გამარჯვებას ქაბუტური აღტაცების სიტყვები უძღვნა ამ თაობის უდიდესმა სარდალმა, გერმანული აზრისა და პოეტური

სიტყვის დიდ ოსტატმა ვოლფგანგ გოეთე მ.

უფრო გვიან, უკვე ხანში შესული ვაიმარელი გენიოსი ეკერმანთან საუბარში ასე ახასიათებდა „მინა ფონ-ბარნჰელმის“ დაბადების პერიოდს: „შეგიძლიანთ წარმოიდგინოთ როგორ მოქმედებდა ეს პიესა ჩვენზე, ახალგაზრდებზე, როდესაც იგი პირველად გამოჩნდა იმ უსიცოცხლო ეპოქაში. ეს იყო ქეშმარიტად მბრწყინავი მეტეორი. მან გვიჩვენა, რომ არსებობს რაღაც უფრო მაღალი, რაზედაც იმდროინდელი სუსტი ლიტერატურა არავითარ აზრს არ გვაწვდიდა.“<sup>1)</sup>

დღეს შეიძლება გაგვიპირდეს იმ ფსიქოლოგიური განწყობილების აღდგენა, რომელსაც „მინა ფონ-ბარნჰელმის“ სახეები და სცენიური სიტუაციები იწვევენდნენ იმდროინდელი გერმანიის საზოგადოებაში. მაგრამ ამის გასაგებად, ილია ჭავჭავაძის სიტყვით რომ ვთქვათ, საქირთა ჯერ იმ დროების ქერქში ჩაეჯდეთ და მერე განვიკითხოთ თვით დროების შეილიცა.

ჩვენთვის საინტერესოა ისიც, რომ ეს უდიდესი ლიტერატურული ძეგლი ერთგვარად ეხმარება საქართველოს ისტორიის ცხოველმყოფელ ამბავს, მაშინდელი ევროპის ყურადღების ცენტრში აყენებს ჩვენი ქვეყნის სახელგანთქმულ ისტორიულ პიროვნებას—ირაკლი მეორეს.

„მინა ფონ-ბარნჰელმის“ ტრიუმფალური გამოჩენა გერმანიის თეატრებში უთუოდ დიდმნიშვნელოვანი ფაქტია საქართველოს ისტორიული ამბების ირგვლივ მსოფლიო საზოგადოებრივი აზრის შესაქმნელად. ევროპული სცენიდან გაისმოდა ჩვენი უდიდესი

<sup>1)</sup> И. П. Эккерман : „Разговоры с Гёте“, 584 „Accademia“, 1934.





სტრატეგის, სამშობლოს კეთილდღეობისათვის განწირული მხედრის მაღალი ქება: „Juchhe! es lebe der Prinz Heraklius“ (ვაშა! გაუმარჯოს პრინცი ირაკლის). ამ მგზნებარე მოწოდებას ათიათასიანი თეატრალური აუდიტორიები ისმენდნენ ჯერ გერმანიაში და შემდეგ მთელს დასავლეთ ევროპაში, სადაც ლესინგის „მინა ფონ-ბარნჰელმ“ ასეთივე მაღალი მოწონებით სარგებლობდა. მაგრამ ამაზე ქვეით.

2

მეთვრამეტე საუკუნის გერმანიის ლიტერატურასა და აზროვნებაში გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი (1729-1781) უაღრესად ნათელ და გამოკვეთილ ფიგურას წარმოადგენს. ეს იყო ახალი გერმანული კულტურის პირველი გენიალური სარდალი, რომელმაც შეიმუშავა მომავალი იდეური და ლიტერატურული მოძრაობის ყველა ძირითადი პრინციპი და მათი პრაქტიკული გამოყენების ნორმები. ჯერ კიდევ ლესინგის თანამედროვენი იყვნენ გაოცებული იმ სრულიად განსაკუთრებული მრავალფეროვანობით, რომელიც მის ლიტერატურულ მოღვაწეობას ახასიათებდა. არ არის ისეთი თეორიული და პრაქტიკული საკითხი მეთვრამეტე საუკუნის გერმანიაში, რომ ლესინგს არ გამოეთქვას მასზე თავისი მოფიქრებული და უაღრესად ნაყოფიერი შეხედულება. გერმანული ბურჟუაზიული კულტურის შემდგომი განვითარება მთლიანად ემყარება ლესინგის მიერ შემუშავებულ პრინციპებს და არსებითად მათ გაღრმავებას, გაფართოებას და დეტალიზაციას წარმოადგენს. ეს იყო ჭეშმარიტად უნივერსალური გონება, რომელსაც სამართლიანად ეკუთვნის კულტურული ცხოვრების დიდი რეფორმატორის სახელი. „იერიშისა და ქარიშხლის“ უდიდესი მესიტყვე ვოლფგანგ გოეთე ეკერმანთან საუბარში ასე ახასიათებდა თავის სწორუბოვარ წინაპარს: „ლესინგმა არ მიიღო გენიოსის მაღალი ტიტული, მაგრამ მისი ხანგრძლივი გავლენა

ამ მისი შეხედულების წინააღმდეგ ლაპარაკობს.“<sup>1)</sup> გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგის ლიტერატურული მემკვიდრეობა აოცებდა მის მემკვიდრეებს საკითხების ისეთი დასრულებული გადაწყვეტით, რომელიც არავითარ გაურკვევლობას არ სტოვებდა. გერმანული კულტურის შემდგომ თაობას სწორედ ეს აძლევდა საშუალებას ლესინგის ნაყოფიერ მონაპოვარს დაყრდნობოდა, როგორც მტკიცე ნიადაგს და ახალი სფეროებისაკენ გაეკაფა გზა. ცხადია, ეს მხოლოდ მაშინ იქნებოდა შესაძლებელი, თუ მომდევნო ლიტერატურული სკოლა უნაწილოდ ამოსწორავდა ლესინგის იდეათა სამკვიდროს. ეს შესანიშნავად ესმოდა ვაიმარელ გენიოსს, რომელმაც იმავე ეკერმანს განუცხადა: „ლესინგი უდიდესი გონების ადამიანი იყო და მისგან სწავლა მხოლოდ მის თანატოლ ადამიანს შეეძლო. სანახევრო გაგებისათვის იგი საფრთხეს წარმოადგენდა“.<sup>1)</sup> მაგრამ ლესინგის უდიდესი გავლენა მის თანამედროვეობაზე მარტო იდეათა სამკვიდროს როდი ეკუთვნის. „ჩვენი გვჭირდება ისეთი ადამიანი, როგორიცაა ლესინგი, იმიტომ, რომ იგი ღიდა თავისი ხასიათის, თავისი სიმტკიცის გამო. ბევრია ასეთი ჭკვიანი და განათლებული ადამიანი, მაგრამ სად უნდა ეპოვოთ მსგავსი ხასიათი!“ — ამბობდა გოეთე. ლესინგის უღმობელი და გამანადგურებელი პოლემიკა თავისი ეპოქის კერპებთან ნაკარნახევი იყო გერმანული კულტურისა და ჭეშმარიტებისადმი სიყვარულით, მაღალი ჰუმანურობის პრინციპებით, ადამიანის განკაცების იდეალებით. ლესინგი შეუბრალებელი იყო იდეური მოწინააღმდეგისადმი. მან არ იცოდა კომპრომისი და დანდობა. მას სწამდა მხოლოდ ცნებიანი და დაუნდობელი ბრძოლა იქ, სადაც ამას საზოგადოებრივი პროგრესის ინტერესი მოითხოვდა. დიდი ქართველი ადამიანებიდან ყველაზე ახლოა ლესინგთან ილია ჭავჭავაძე.

1) იქვე, 756.  
1) იქვე, 268.



ილიას პრინციპულობა და ბრძოლის მეთოდები ხშირად დეტალებში ემთხვევიან ლესინგის ადამიანური ბუნების თვისებებს.

ის გამანადგურებელი ბრძოლა, რომელიც გაუმართა ლესინგმა ფრანგული კლასიკური ლიტერატურის ეპიგონებს გერმანიაში — გოტშედისა და ბოდმერის თაობას, პასტორ ლანგეს, პროფესორ კლოტცს, გერმანიის თეოლოგებსა და ობსკურანტებს — ატარებს უაღრესად პრინციპულ ხასიათს და გერმანული კულტურის სასიცოცხლო ინტერესებს ემსახურება. საგულისხმოა, რომ თავისუფალი აზროვნების სფეროში უდიდესი შემწყნარებლობის მქადაგებელი ლესინგი მკაცრი და უღმობელი იყო იქ, სადაც საკითხი პროგრესული აზროვნების ცხოველმყოფელ საქმეს შეეხებოდა.

ლესინგის უდიდესი თავყანისმცემელი მ. ჩერნიშევსკი ასე ახასიათებდა მას: „ამ ადამიანის პიროვნება იმდენად კეთილშობილია და ამასთან ისე სიმპატიური და მშვენიერი, მისი ღვაწლი იმდენად წმინდა და მძლავრი, გავლენა ისე დიდი, რომ რაც უფრო ახლოს უყვირდები ამ ადამიანის თვისებებს, მით უფრო ძლიერ იმსჯელები მისდამი უდიდესი პატივისცემისა და სიყვარულის გრძნობით. გენიალური გონება, უკეთილშობილესი ხასიათი, ნებისყოფის სიმტკიცე, მგზნებარე და ფაქიზი გული, რომელიც თანაუგრძნობად ყოველივე იმას, რაც მშვენიერია მსოფლიოში, მძლავრი, მაგრამ წმინდა ვნებათა ღელვანი, უბიწო და უმანკო ცხოვრება, რომელიც აღსავსე იყო ბრძოლითა და მოქმედებით, — ყველაფერი, რითაც მშვენიერი და დიადი შეიძლება გახდეს ადამიანი, შეხმატებილებული იყო მასში“<sup>1)</sup>

ლესინგის მოღვაწეობის სრული დახასიათება დიდ დროსა და ადგილს მოითხოვს. მხატვრული სიტყვის შესანიშნავი ოსტატი და მოაზროვნე, დიდი ესთეტიკოსი, ფილოლოგი და თეოლოგი, მგზნებარე კრიტიკოსი, ახალი თეატრალური კულტურის ერთ-ერთი ფუძემდებელი — აი ვინ იყო ლესინგი.

ჩვენი საკითხისათვის საჭიროა ვთავაზობდეთ სიტყვით დავახსიათოთ ლესინგის დროშა ტიული შემოქმედება და ესთეტიკური შეხედულებანი თეატრზე.

3

მეთვრამეტე საუკუნე რთული სოციალური კონფლიქტების ეპოქა იყო მთელს დასავლეთ ევროპაში. საუკუნეების განმავლობაში შექმნილი და განმტკიცებული ფეოდალური სახელმწიფოებრივი წყობა და კულტურა შინაგანი რღვევის პროცესს განიცდიდა. ყველაზე მძლავრად ეს პროცესი თავს იჩენდა საფრანგეთის სახელმწიფოებრივ კულტურულ ცხოვრებაში. ამ დიდი ისტორიული პროცესის ცხოველმყოფელ ძალას წარმოადგენდა ახალი სოციალური კლასი — ბურჟუაზია, რომელიც ენერგიულად მიიწვედა ეკონომიური, პოლიტიკური და კულტურული ჰეგემონიისაკენ. ინგლისის ბურჟუაზიამ მეჩვიდმეტე საუკუნეში თავის სასარგებლოდ გადასწყვიტა ეს ისტორიული ბრძოლა, ხოლო ევროპის კონტინენტზე ყველაზე მეტი ცხოველმყოფელი ძალა საფრანგეთის მესამე წოდებამ გამოამყვანა. გერმანიის ხალხს მხოლოდ ოცნება შეეძლო იმ ძლიერმოხილ გენერალურ ბრძოლაზე, რომელიც საფრანგეთის ბურჟუაზიამ გაუმართა თავისი ქვეყნის არისტოკრატისა. მით უფრო მძლავრი იყო გერმანული კულტურის შინაგანი დუღილი. ის, რაც მიუწვდომელი იყო ეკონომიური და პოლიტიკური ცხოვრების სარბიელზე, მგზნებარე და თვალწარმტაცი ფერებით გაიშალა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. გერმანულ „იერიშისა და ქარიშხლის“ პერიოდს გოეთემ „ლიტერატურული რევოლუციის“ პერიოდი უწოდა. მართალია, ამ ლიტერატურულ შემოქმედებას უფრო ანსტრაქტული შინაარსი ჰქონდა, ვიდრე კონკრეტული, მაგრამ მისი მნიშვნელობა მანც ვანუშომეღი იყო, და საკაცობრიო კულტურის ისტორიაში „იერიში და ქარიშხალი“ სამართლიანად ითვლება პროგრესული აზრისა და მხატვრული სიტყვის უბრწყინვალეს ფურცლად.

გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი გერმანული

<sup>1)</sup> М. Чернышевский — „Лессинг“ Сборник „Эстетика и поэзия“, СПб, 1893, стр. 324



ბურჟუაზიულ - დემოკრატიული კულტურის ფუძემდებელია. მთელი მომდევნო თაობა ლესინგის იდეური რეზერვუარიდან იკვებება. მისი მაღალი პიროვნების სასახელოდ ლაპარაკობს ისიც, რომ ბევრ საკითხში ის უფრო პრინციპული, პირდაპირი და დასრულებული მოაზროვნე იყო, ვიდრე მისი მემკვიდრეები.

ლესინგის მრავალფეროვან ლიტერატურულ მოღვაწეობაში თეატრს სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უკავია. ბურჟუაზიულ - დემოკრატიული კულტურისათვის ბრძოლაში თეატრი თავისი ცოცხალი აუდიტორიით ყველაზე მახვილ იარაღს წარმოადგენდა. ეს მით უფრო მნიშვნელოვანი იყო, რომ XVII და XVIII საუკუნეების არისტოკრატიულ კულტურაში ფრანგულ კლასიკურ თეატრს ჰეგემონის როლი ეკუთვნოდა. კორნელიოსა და რასინის დრამატურგია ტონს აძლევდა მთელს ლიტერატურულ მოძრაობას. ამიტომ გასაგებია, რომ თეატრის ღირებულებათა გადაფასებით, ახალი დრამატურგიული პრინციპების შემუშავებით შესაძლებელი იყო გენერალური ბრძოლის დაწყება სწორედ იმ სფეროში, სადაც ეს ყველაზე მგძნობიარე უნდა ყოფილიყო არისტოკრატიული კულტურისათვის და, მასხადამე, დიდ ეფექტურ შედეგს მოუტანდა ახალ თაობას.

ფრანგულ კლასიკურ დრამატურგიას მკაცრად განსაზღვრული თეატრალური ანბანები ჰქონდა. გაბატონებული ტრადიციად მხოლოდ წარჩინებულ ადამიანებს, მხოლოდ მეფეთა და გმირთა პათეტიკურ ვნებათა ლელვას ასახავდა. ჩვეულებრივ მოქალაქეთა ცხოვრების სურათები მხოლოდ კომედიაში იყო მისაღები, მაგრამ ისიც იმ შემთხვევაში, თუ ისინი მანკიერი ცხოვრების წარმოადგენას ჰქმნიდნენ. ცხადია, ფრანგული კლასიკური დრამა შეგნებულად ემყარებოდა იმ წინამძღვარს, რომ მაღალი განცდები, ღრმა ვნებათა ლელვანი მხოლოდ არისტოკრატიული წარმოშობის ადამიანებისათვისაა მისაწვდომი, მაშინ, როდესაც საზოგადოების დაბალ ფენებში ცხოვრება უაზრო და სასაცილოაო.

ბურჟუაზიული ლიტერატურის პირველი ბრძოლა ამ უაზრო შეხედულებების დასაზღვევად იქნა გადახდილი. მისი თაოსნობა ეკუთვნის საფრანგეთის ბრწყინვალე მოაზროვნესა და მწერალს დენი დიდროს, რომლის ესთეტიკური შეხედულებანი საფუძვლად დაედო ლესინგის თეორიულ აზროვნებას და მხატვრულ პრაქტიკას. ჯერ კიდევ „ბერლინის პრივილეგიურ განთქმაში“ დაიწყო მან დიდროს თეატრალური პრინციპების პროპაგანდა, ხოლო 1754 წელს გამოაქვეყნა „Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele“ (სტატები ცრემლიანი ანუ მგძნობიარე კომედიაზე). ეს თეორიული განსჯა ერთგვარ შესავალად წარმოადგენდა. ახალი დრამატული ნაწარმოებისათვის, რომელიც დაიდგა 1755 წელს ოდერის ფრანკფურტში. ეს იყო „მისს სარა სამსონი“. შესაძლებელია ლესინგის გავლენით დენი დიდრომ 1757—1758 წლებში გამოაქვეყნა ორი ფრანგული ბურჟუაზიული დრამა: „უქანონო შვილი“ და „ოჯახის მამა“.

დენი დიდრო მხურვალედ მიესალმა ლესინგის ახალ დრამატიულ ნაწარმოებს. „გერმანელმა გენოსმა.—სწერდა დიდრო.—უკვე მიმართა ბუნებას, ეს არის ქეშმარიტი გზა. დე. იაროს მან ამ გზით“.

მართალია, „მისს სარა სამსონი“ ბურჟუაზიული დრამის პრინციპებით იყო დაწერილი, მაგრამ მას მაინც არ შეეძლო რადიკალური რეფორმა მოეხდინა დრამატურგიის განვითარებაში. ეს აიხსნება იმით, რომ ლესინგის „მისს სარა სამსონი“ ეხებოდა ინგლისელი მოქალაქეების ცხოვრებას და, მასხადამე, ლიტერატურული მასალის თვალსაზრისით ისე შორს იდგა გერმანული ნაციონალური ინტერესებისაგან, როგორც ფრანგული კლასიკური სკოლის დრამატურგია. ბურჟუაზიული მწერლობის სასიცოცხლო ინტერესი მოითხოვდა ახალი იდეებისა და მორალის ქადაგებას ნაციონალური მასალის საფუძველზე. ლესინგის მიერ ნაპოვნი „ქეშმარიტი გზა“ იმის ფაქტები იყო, რომ გერმანული დრამა მალე აღმოაჩენდა ამ ნაციონალურ შინაარსსაც.





ძირითადი თეორიული პრინციპების შემუშავების შემდეგ, ლესინგი დიდი ერუდიციითა და ენერგიით ებრძვის ფრანგული კლასიკური დრამის ეპიგონებს გერმანიაში. თავის „ლიტერატურულ წერილებში“ მან მოუბრძოლა განაცხადა: „ბიბლიოთეკის“ გამომცემელნი ამბობენ, არავენ არ უარჰყრფხ იმას, რომ გერმანული სცენა უნდა უმადლოდეს ბატონ პრაფესორ გოტშედს თავისი პირველი გაუმჯობესებების უდიდეს ნაწილსო. მე ვარ ეს არავენ. მე საესებით უარვეყოფ ამას. უკეთესი იქნებოდა, რომ ბატონი გოტშედი არასოდეს არ შეხებოდა თეატრს. მისი მოჩვენებითი გაუმჯობესება ეხება ან უმნიშვნელს წერილობანებს, ან ნამდვილ გაუარესებას წარმოადგენს“.

თეატრის პრობლემის გაშუქების დროს ლესინგს უნდებოდა ორი ძირითადი საკითხის გადაწყვეტა. ერთი მიზნად ისახავდა ნეგატიურ ამოცანას—იმ ძველი თეატრალური პოზიციების განადგურებას, რომელსაც ემყარებოდა არისტოკრატიული კლასიციზმი; ძეორის ამოცანა წმინდა პოზიტიური იყო—ახალი პრინციპების დადგენა ესთეტიკური თეორიის სფეროში. მთელი ეს უზარმაზარი მუშაობა ლესინგმა შეაჯამა თავის შესანიშნავ თეატრალურ რეცენზიებში, რომელთაც „ჰამბურგის დრამატურგია“ ეწოდება.

ჰამბურგის მეცენატი ბიურგერების თაოსნობით 1767 წელს იქ საფუძველი ჩაეყარა ნაციონალურ თეატრს, რომელიც ბურჟუაზიული დრამის ასპარეზად უნდა გადაქცეულიყო. თეატრის ხელმძღვანელებმა დრამატურგად ლესინგი მიიწვიეს. ლესინგმა სიამოვნებით მიიღო მიწვევა, მაგრამ დაქირავებული დრამატურგის როლი მაინც არ შეუსრულებია. ჰამბურგში ჩასვლის უმალ დაიწყო მან თეატრალური ფურცლის გამოცემა, რომელშიაც ათავსებდა შესანიშნავ რეცენზიებს ჰამბურგის თეატრის დადგმებზე. ამ რეცენზიებისაგან შესდგა ცნობილი „ჰამბურგის დრამატურგია“, რომელიც გვაძლევს ბურჟუაზიული ნაციონალური დრამის და ახალი აქტიორული სახიერების დასრულებულ თეორიას. ლესინგმა მიწასთან გაას-

წორა ფრანგული კლასიკური თეატრის წამბაძველები და დაურღვეველი ლოლოვით დაასაბუთა ნაციონალური დრამატურგიის უპირატესობა. საგულისხმოა, რომ „ჰამბურგის დრამატურგია“ გვაძლევს აგრეთვე აქტიორული სახიერების ახალ თეორიას. პირველ ხანებში ლესინგი თავის რეცენზიებში საფუძვლიანად არკვევდა აქტიორთა თამაშს. სამწუხაროდ, მალე ის იძულებული გახდა ხელი აეღო აქტიორთა თამაშის განხილვაზე. აქტიორები ისეთი ხალხია, ჩიოდა ლესინგი, რომ უბრალო შენიშვნას ვერ იტანენ, ამიტომ უმჯობესია კრიტიკოსმა მათ თავი დაანებოს და ისევ პიესებზე ილაპარაკოს.

აქტიორის თამაშის ანალიზში ლესინგი ებრძოდა კლასიციკლური სკოლის მანერებს: არაბუნებრივ აფექტაციებს და გადაჭარბებულ შესტიკულსადაც, მაღალფარდოვან დეკლამაციას და მეტყველების ყალბ ტონს, ერთის სიტყვით, ყოველივე იმას, რაც ეწინააღმდეგება ბუნებას.

ჰამბურგის ნაციონალურ თეატრს მრავალი შესანიშნავი მსახიობი ჰყავდა. მათ შორის განსაკუთრებით განირჩეოდნენ კონრად ეკჰოფი, ფრიდერიკა განზელი, კონრად აკერმანი, იოჰან ბოკი და სხვები. მაგალითად, ცნობილი განმანათლებელი ნიკოლაი ასე ახასიათებდა ე. ეკჰოფის თამაშს: „მან უარჰყო დეკლამაციის ყოველგვარი თეატრალური სამკაული, რომელიც ოჩოფენებზე შესკუპებული დაბაკუნებს. იგი ცდილობს უტყუარად მიჰხადოს ბუნებას. მან შემოიტანა ტრაგედიაში უბრალო ტონი, რომელიც თანაბრად ახასიათებს ღირსებასა და სიფაქიზეს... მან პირველმა შემოიტანა კომედიაში ბუნებრივი, ძალდაუტანებელი სისაუბრო ტონი, რომელიც გაბატონებულია აღზრდილი ადამიანების ყოველდღიურ ცხოვრებაში“.<sup>1)</sup>

ჰამბურგის ნაციონალურმა თეატრმა ფართო ასპარეზი მისცა ბურჟუაზიულ დრამას. აქ, ამ თეატრში პრაქტიკულად ვადასწყვიტა ლესინგმა თავისი უკანასკნელი პოზიტიური

<sup>1)</sup> „Гамбургская драматургия“, „Accademia“, 1936, შენიშვნები, გვ. 389 — 390.



ამოცანაც: შეექმნა ახალი ნაციონალური დრამა, რომელსაც მხატვრულად უნდა გაემართლებია თეატრის რეფორმის მიზანშეწონილობა.

1767 წლის სექტემბერში ნაციონალურმა თეატრმა დასდგა პრემიერა, რომელმაც ისტორიული როლი შეასრულა გერმანული დრამატურგიის განვითარებაში.

ეს იყო „მინა ფონ-ბარნჰელმი“.

4

თვითონ ლესინგი უდიდეს მნიშვნელობას აკუთვნებდა ამ ახალ ნაწარმოებს და რამდენიმე წლის განმავლობაში სიყვარულით ამუშავებდა მას. 1764 წლის 20 აგვისტოს ის სწერდა გერმანელ პოეტს რამლერს: „ძლიერი სურვილი მაქვს საბოლოოდ დავამუშაო „მინა ფონ-ბარნჰელმი“. მე არ შემძლია რამე ვთქვა ამ კომედიაზე, რადგან ის მართლაც ერთერთი უკანასკნელი ნაწარმოებია, რომლის დაწერა მოვიფიქრე. თუ იგი არ იქნება ყველა ჩემს უწინდელ დრამატულ ცდებზე უკეთესი, მტკიცედ გადავწყვიტე აღარაფერი დავწერო თეატრისათვის“.

მე უკვე აღვნიშნე ის უზარმაზარი ტრიუმფი, რომელიც ხვდა „მინა ფონ-ბარნჰელმს“ თავისი დაბადების უმაღლეს გერმანულ თეატრში.

რით აიხსნება ეს?

„მინა ფონ-ბარნჰელმი“ იწყება სრულიად ახალი ეპოქა გერმანულ დრამატურგიაში. ეს არის პირველი თეატრული ნაწარმოები, რომელმაც გერმანელი მოქალაქე საკუთარ ცხოვრებაში ჩაახედა. ლესინგის ახალი ნაწარმოები ეხება ცხოველყოფელ ისტორიულ სინამდვილეს, ხატავს ყოველდღიური ცხოვრებიდან ამოღებულ მოვლენებს და ადამიანებს.

1756 წელს ე. წ. შეიდწლიანი ომი დაიწყო. პრუსიის არმია შეიჭრა საქსონიის ტერიტორიაზე და თავის ძალაუფლებას დაუმორჩილა იგი. სამოქალაქო ომმა მკაცრი უკმაყოფილება გამოიწვია ქვეყნის საუკეთესო ადამიანებში. ომის დამთავრების შემდეგ

(1763 წ.) პრუსიის ხელისუფლებამ სამსახურიდან გააძევა მრავალი სამხედრო მოღვაწე, რომელნიც იმჟამად უკვე საჭიროებას აღარ წარმოადგენდნენ ფრიდრიხ II მილიტარისტულ პოლიტიკისათვის. აი ის ისტორიული ამბავი, რომელიც საფუძვლად დაედო „მინა ფონ-ბარნჰელმს“.

ლესინგი შესანიშნავად იცნობდა შეიდწლიან ომს იმ პირადი დაკვირვებიდან, რომელსაც აწარმოებდა იგი ბრესლავეში გენერალ ტაუნენციუსის მდევნად ყოფნის დროს (1760—1764). ეს ოთხი წელიწადი ნაყოფიერად გამოიყენა მან ლიტერატურული და ფილოსოფიური შემოქმედებისათვის. ბრესლავის მიტოვების შემდეგ, მან ბერლინში ჩამოიტანა ორი შესანიშნავი ხელნაწერის პირველი დედანი. ერთი იყო „ლაოკოონი“— ესთეტიკური აზრის გენიალური ქმნილება. ხოლო მეორე— „მინა ფონ-ბარნჰელმი“— ნაციონალური კომედიის შედეგრი.

„ლაოკოონმა“ და „მინა ფონ-ბარნჰელმმა“ დააყენეს ლესინგი გერმანიის ყველა გამოჩენილ ადამიანზე მაღლა. — ამბობს მ. ჩერნიშევსკი.1) „მინა ფონ-ბარნჰელმის შემდეგ იგი აღიარებულ იქნა ყველაზე გამოჩენილ პოეტად. ახლა ყველა ხედავდა, რომ იგი მეთაურობდა გერმანულ ლიტერატურას.“2) ამ კომედიაში პირველად შემოიტანა მწერლობაში „პიროვნებათა და სიუჟეტის, იდეებისა და გარემოების ხალხურობა.“3)

კომედიაში ასახულია შეიდწლიანი ომის პერიოდის რთული გარემოებანი. ცნობილია, რომ განსაკუთრებით ოცდაათწლიანი ომის შემდეგ, გერმანია პოლიტიკურად დანაწილდა და დაქუცმაცდა. გერმანიის ხალხისათვის, მისი საუკეთესო ადამიანებისათვის, სახელმწიფოებრივი გაერთიანების იდეა წარმოადგენდა ყველაზე მწვავე და აქტუალურ პოლიტიკურ საკითხს. გერმანიის წვრილი სახელმწიფოებრივი ერთეულების პარტიკუ-

1) იქვე, 447

2) იქვე, 427

3) იქვე, 422 შეად. მერინგის, კუნოფიშენის, ჰეტნერის, ანდერსონის და სხვათა შეგუდულებანი.



ლაოზში მხოლოდ ფეოდალიზმისათვის იყო ხელსაყრელი და არსებითად ეწინააღმდეგებოდა ხალხის ნაციონალურ ინტერესებს. ლესინგმა თავის დრამატულ ნაწარმოებში მოგვცა ამ სახალხო მისწრაფების მკვეთრი გამოხატულება. პრუსიელი ტელჰაემისა და საქსონელი მინა ფონ-ბარნჰელმის შეუღლება სიმბოლურად გამოხატავდა მონათესავე ტომების გაერთიანების იდეას, რომელიც ფეოდალური გერმანიის წინააღმდეგ იყო მიმართული.<sup>1)</sup> თუ რაოდენ უარყოფითია ლესინგის დამოკიდებულება ფრიდრიხ მეორის პრუსიისადმი, ეს ნათლად ჩანს მაიორ ტელჰაემის სამართლიანი საბრალდებლო სიტყვებიდან: ამა ქვეყნის ძლიერთა ინტერესებისათვის სამსახური დიდ საფრთხესთანაა დაკავშირებული და იგი არ ღირს იმ შრომად, შევიწროებად და დამცირებად, რომლის გადატანა უნდება ჯდამიანსო.

მაგრამ, მე ვფიქრობ, „მინა ფონ-ბარნჰელმის“ უდიდესი ღირებულება მარტო ამ ნაციონალურ ხასიათში კი არ არის, არამედ იმ მაღალი მორალის ქადაგებაშიაც, რომლითაც გამსჭვალულია მთელი ნაწარმოები. ლესინგი არის ყველა დროის უდიდესი მორალისტი. „მინა ფონ-ბარნჰელმი“ წარმოადგენს პატიოსნების, ჰუმანურობის, კაცურკაცობის მგზნებარე აპოლოგიას. პიესის ცენტრალური ფიგურები—მაიორი ტელჰაიმი და მინა, მამაკი და ერთგული ეახსისტრი პაულ ვერნერი, გულკეთილი იუსტი—პატიოსნების გრძნობით შეპყრობილ ფანტიკოსებს ჰგვანან.

ასეთია კომედიის შინაგანი სიმართლე. მაგრამ მისი გამაჩვიების მიზეზი მარტო ეს შინაარსობრივი მომენტი როდია. „მინა ფონ-ბარნჰელმი“ უდიდესი მხატვრული ნაწარმოებია. ყველა დრამატურგიული სცენიური ელემენტი საკმაოდ ცხადად დაპარაკობს მისი შემომქმედის ოსტატობაზე. ლესინგის თანამედროვე და მის უახლოეს თაობაზე ეს ნაწარმოები დიდ შთაბეჭდილებას სტოვებდა.

<sup>1)</sup> პრუსიელი მაიორისა და საქსონელი ქალის შეუღლება, გოეთეს ინტარპრეტაციით, ჰუმბერტს-ბურგის ზავის პოეტური სახეა.

ეკერმანთან საუბარში გოეთემ „მინა ფონ-ბარნჰელმის“ შესახებ სხვათა შორის, სთქვა: „პირველი ორი აქტი წარმოადგენს ექსპოზიციის ნამდვილ შედეგს, მან ჩვენ ბევრი რამ გვასწავლა და აქ ახლაც შეიძლება ადამიანმა ბევრი რამ ისწავლოს.“<sup>1)</sup>

5

როგორც უკვე აღვნიშნე, ლესინგის „მინა ფონ-ბარნჰელმი“ ეხმაურება საქართველოს ისტორიულ ამბებს, ევროპული საზოგადოების ყურადღების ცენტრში აყენებს ირაკლი მეორის გმირულ ბრძოლებს აღმოსავლეთში. აქ მართლაც ევროპის საზოგადოებაზე უნდა ვილაპარაკოთ, რადგან გერმანიის შემდეგ, ლესინგის კომედია სწრაფად გადავიდა საფრანგეთის (*Les amants gâcheroux*), ინგლისის (*The disbanded officer*) და იტალიის (*La donna risonoscente*) თეატრებში, ხოლო თვითონ გერმანიაში მას მრავალი მიმბაძველი გაუჩნდა.

უხსოვარი დროიდან საქართველო მკიდროდ იყო დაკავშირებული როგორც აღმოსავლეთის, ისე დასავლეთის სახელმწიფოებთან. ანტიკური ქვეყნების მწერალთა უხვი ცნობები ჩვენს ქვეყნს შესახებ ნათელ წარმოდგენას გვაძლევენ იმაზე, თუ რაოდენ ფართო და ღრმა იყო ეს კავშირი. მაგრამ საქართველოს ისტორიული ცხოვრება მტკიცედ იყო გადაჭიმული მის საბედისწერო გეოგრაფიულ მდებარეობასთან, რომელიც წარმოადგენდა ხიდს მომთაბარე მეომარი ხალხების მოძრაობის გზაზე. გაშუღმებული შემოსევებისა და ომების ქარტეხილში უნებურად იცვლებოდა კულტურული ორიენტაციის გეზი. ჯერ კიდევ მეთერთმეტე საუკუნიდან შესუსტდა და მერე სრულიად შეწყდა კომუნიკაციის ძაფები დასავლეთთან, თურქ-სელჯუკების გამეფების გამო მცირე აზიაში. კულტურული ორიენტაცია თანდათან გადაიხარა ირანისაკენ. 1453 წელს თურქებმა ხელთ იგდეს ხმელთაშუა ზღვაში გასასვლელი სრუტეები და საქართველო საბოლოოდ მოსწყდა დასავლეთს.

<sup>1)</sup> „Разговоры с Гёте“, 584.





ეს ისტორიული ამბავი საბედისწერო გახდა ჩვენი ერის ცხოვრებაში. კავკასიონის ქედით გადაკეტილი რუსეთი მეთვრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრამდე არავითარ რეალურ ძალას არ წარმოადგენდა საქართველოსათვის, ხოლო სამხრეთის ბარიერი—სომხეთი უკვე განადგურებული იყო. ისლამის ძლიერი და დაუნდობელი სახელმწიფოების წინაშე პირისპირ დაყენებული საქართველო საუკუნეების მანძილზე განსაკვიფრებელი სიზამციით იცავდა თავის სახელმწიფოებრივ მთლიანობასა და კულტურას.

მართალია, საქართველო ყოველმხრივ ჩაკეტილი იყო მტრულად განწყობილ სახელმწიფოთა გაუვალ რკალში, მაგრამ ამ საბრძოლო ეპოპის შორეული გამოხმაურება ზღაპრული ამბის მსგავსად გადიოდა საქართველოს საზღვრებიდან და მიეღო მსოფლიოს ეფრენბოდა. ჯერ კიდევ მონღოლების შემოსევისა და ბატონობის პერიოდში დარწმუნდა მთელი აღმოსავლეთი, თუ რაოდენ მტკიცე და შეუპოვარი იყო საქართველო თავისი სახელმწიფოებრივი და კულტურული დამოუკიდებლობის დაცვის საქმეში. მაგრამ საუკუნეთა განმავლობაში მაინც არ შეწყვეტილა ურდოების მოსევა.

და აი, მეჩვიდმეტე საუკუნის მეგრძოლი საქართველო პირველად გახდა ევროპის მწერლობის ყურადღების საგანი. ბაროკოს ეპოქის უდიდესმა გერმანელმა მწერალმა ანდრეას გრიფიუსმა (Andreas Gryllius 1616—1664) 1657 წელს გამოაქვეყნა ტრაგედია: „Katherina von Georgien oder Bewährte Beständigkeit“ (ქართველი ქალი ეკატერინე). ტრაგედია გვიხატავს ქართველი ქალის განსაკვიფრებელ სისპეტაკესა და სიმტკიცეს გამარჯვებული ირანელი სატრაპის შაჰ-აბაზის კარზე. ეს საყურადღებო ნაწარმოები ცალკე განხილვას მოითხოვს და მას სხვა წერილში შევხვებით.

მეთვრამეტე საუკუნეში აღმოსავლეთის მძლავრ სახელმწიფოთა ისტორიული მდგომარეობა საქართველოს სასარგებლოდ შეიცვალა. ავღანისტანის გაძლიერებამ საბოლოოდ შეაჩივრა ირანის პოლიტიკური ჰეგე-

მონია. მეორე მხრით, მოლონიერებელი რუსეთი უკვე მოიწივეს კასპიის ზღვის სანაპიროებისაკენ და უშუალოდ ემუქრება ირანის ბატონობას აღმოსავლეთში. ამო აღმოჩნდა ნადირ-შაჰისა და ალა-შაჰმად-ხანის შურისმაძიებელი სამხედრო ექსპედიციები. ძალთა ახალი გადაჯგუფების შეცვლა აღარ შეიძლებოდა.

ახალ ისტორიულ ვითარებაში საქართველო უფრო ადვილად ახერხებს საკომუნიკაციო ძაფების გაბმას რუსეთისა და დასავლეთისაკენ. მართალია, მეთვრამეტე საუკუნის დამლევამდე ეს კავშირი პოლიტიკის სფეროში უბრალო დიპლომატიურ ურთიერთობას არ სცილდება და საქართველოს ისევ თავისი ძაღვით უხდება მტრისათვის გამკაცება, მაგრამ კულტურული ორიენტაციის შეცვლის თვალსაზრისით მას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა.

საქართველო ხელახლა ცოცხლდება ევროპელ მოაზროვნეთა შეგნებაში. ამ მხრივ დიდად საინტერესოა აგრეთვე ერთი შეხედვით პატარა, მაგრამ საკულისხმიერო აზრი, რამდენადაც იგი ეკუთვნის მეთვრამეტე საუკუნის გამოჩენილ მოაზროვნეს, სახელგანთქმული ესთეტიკური ტრაქტატების ავტორს — ვინკელმანს. 1754 წელს მან გამოაქვეყნა დამატებითი ახსნა-განმარტებანი თავისი შესანიშნავი ტრაქტატისა: „აზრები იმის შესახებ, თუ რატომ უნდა მივბაძოთ ბერძნების მხატვრობისა და ქანდაკების ნიმუშებს“. ქართველებზე ვინკელმანი სწერს შემდეგს: „ზომიერი ჰავის პირობებში, როცა სიბოძისა და სიცივის შორის თითქოს ერთგვარი თანაზომიერებაა, ყოველი ცოცხალი არსება თავის თავზე გრძნობს მის თანაბარ ზეგავლენას. ნაყოფი აღწევს სრულ დამწიფებას და ველური ჯიშებიც კი უმჯობესდებიან. იგივე ემართება ცხოველებს, რომელნიც ჯანსაღდებიან და სწირად მრავლდებიან. ასეთი ჰავა ადამიანთა შორის ზრდის უმშვენიერეს და ტანად ქმნილებებს; რომელთა მიდრეკილებანი მათ შესახედაობას შეეფერება. ამას ამტკიცებენ ლამაზი ადამიანების ქვეყანა აც—საქართველო, რო-



მელიც მოკრიალებული ცის უღრუბლო ლაქეარდს უმადლის თავის ნაყოფიერებას.)

ლესინგის დრამა პირველად დაიდგა მაშინ, როდესაც ირაკლი მეორე 49 წლის სახელმწიფოებრივი მხედარი იყო. აღმოსავლეთის სახელმწიფოები შიშითა და მორიდებით ეპყრობოდნენ საქართველოს გენიალურ სტრატეგს, რომელსაც მალაღ საბრძოლო თვისებათა გარდა, გამჭრიახი თვალის ჰქონდა აზიელი ცბიერი პოლიტიკოსების ზრახვათა შესაცნობად. 1738 წლიდან მთელი აღმოსავლეთი და ევროპა ალაპარაკდა გენიალურ მხედარზე, რომელმაც ნადირ-შაჰის სამხედრო ექსპედიციებში ავღანისტანსა და ინდოეთში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა. „აზერბაიჯანის და საზოგადოდ სპარსეთის საქმეებში აქტივობის გამოჩენამ დიდი სახელი მოუპოვა ირაკლის. ევროპაში მას ამ დროს სთვლიდნენ უპირველეს და უძლიერეს პიროვნებად მიელს ირანში, რომელიც დღესხვალ სპარსეთის ბედს გადასწყვეტდა. ირაკლიზე სწორდნენ არა მარტო ვაზეთებში, არამედ 1754 წ. პარიზში გამოვიდა საეციალური წიგნიც სპარსეთ-საქართველოს არეულობათა შესახებ. სადაც ევროპელი ავტორი უპირველესს მნიშვნელობას აძლევდა სპარსეთის ამბებში ირაკლი მეფეს და კერძოდ მის პიროვნებას არაჩვეულებრივი აღფრთოვნებით იხსენიებდა. ავტორი აღნიშნავდა ირაკლის, მიუხედავად მისი ახალგაზრდობისა. არაჩვეულებრივ სიღარბაისლეს, ჭკუასა და გამოცდილებას, უშესანიშნავეს მხნეობასა და მამაცობას, ლეთის მოშიშობას და კეთილმორწმუნეობას, სამართლიანობას და ქვეშევრდომებისადმი განუსაზღვრელ ლიბერალურ მოპყრობას. თუ რამდენად დანტერესებული იყვნენ ევროპაში ირაკლის პიროვნებით. ეს სჩანს იქიდანაც, რომ დასახელებული წიგნი მეორე წელსავე გადაითარგმნა გერმანულად და დაიბეჭდა მიანის ფრანკფურტში“<sup>1</sup>.)

ირაკლის პოპულარობის შედეგია მისი ნაწარმოებები, რომლებსაც მიაწერენ პრუსიის მეფის ფრიდრიხ დიდს: „მე—ევროპაში და ირაკლი II—აზიაში“.

ცნობილია რაოდენ დანტერესებული იყვნენ ირაკლის პიროვნებით და მისი პოლიტიკური მოღვაწეობით რუსეთის იმპერიის ხელმძღვანელი წრეები. ეკატერინე, ვოლტერთან მიწერილ ბარათებში ქებით იხსენიებს აღმოსავლეთის გმირს. მავალითად, 1770 წლის 19 იანვრის წერილში ვკითხულობთ: „...ქართველებმა მართლაც აიღეს იარაღი ოსმალების წინააღმდეგ, არ სურთ იხადონ ყოველწლიური ხარკი — აგზავნონ თავისი ქალწულები მათ ჰარამხანებში. ირაკლი უძლიერესია მათ თავადებს შორის, მასთან ჭკვიანი და გულადი ადამიანია. მან ხელი შეუწყო ამასწინად ინდოეთის დაპყრობას სახელოვანი შაჰ-ნადირის წინამძღოლობით. ეს ამბავი მე გავიგონე თვით ირაკლის მამისაგან, რომელიც აქ პეტერბურგში გარდაიცვალა 1762 წელს“.

„მინა ფონ-ბარნჰელმ“ სრულიად ნათლად ამტკიცებს, რომ მეთვრამეტე საუკუნის საქართველოზე და კერძოდ ირაკლის პიროვნებაზე ევროპის პრესა ლაპარაკობდა. პაულ ვერნერი გაცემული ვკითხვბა თავის თანამოსაუბრეს, რომლის ყურამდე ჯერ არ მიულწვებია ირაკლის გმირობის ამბავს: „ნუთუ არაფერი იცი აღმოსავლეთის დიდ გმირზე... ადამიანო, ვხედავ, გაზეთებსაც ისე იშვიათად კითხულობ, როგორც ბიბლიას. მან არ იცნობ პრინცი ირაკლის? იმ მამაც ვაჟყაცს, რომელმაც სპარსეთი დაიპყრო და დღეს თუ ხვალ ოტომანის იმპერიაში შეიჭრება?“ (მოქმ. I. გამოსვლა 12).

ჯერ კიდევ კუნო ფიშერმა აღნიშნა, რომ ირაკლის ჰეროიზმით გატაცებული ვერნერი არ იცავს ისტორიული ფაქტების სისწორეს: „ირაკლი მეფემ უკვე ხელთ იგდო საქართველო, რომელიც სპარსეთისაგან დამოუკიდებელ სახელმწიფოდ გადაიქცა. ვახმისტრი კი თავისას გაიძახის: სპარსეთი

<sup>1</sup> I. В и н к е л ь м а н. — Избранные произведения и письма. Accademia. 1935. 139.

<sup>2</sup> ს. კ ა კ ა ბ ა ძ ე — საქართველოს მოკლე ისტორია, 1920 წ. გვ. 100 — 101



დაიპყრო და ახლა თურქებთან აპირებს შებ-  
მას.“<sup>1)</sup>

ძნელია თქმა, ლესინგს ეკუთვნის ეს შეც-  
დომები, თუ მისი კომედიის გმირს — პაულ  
ვერნერს. ყოველ შემთხვევაში ცხადია, რომ  
ვერობის პრესას არ ექნებოდა მუდამ უტ-  
ყუარი ინფორმაცია ირაკლის სახელმწი-  
ფობრივ და სამხედრო მოღვაწეობაზე. იმ-  
დროის კომუნეკაციები ამის საშუალებას არ  
ძლევდა.

ლესინგის კომედია სინამდვილიდან ამოკ-  
რეფილ ფაქტებზეა აგებული. აქ არცერთი ხა-  
სიათი და გარემოება არ არის ნაკარნახევი  
განყენებული ლიტერატურული ინტერესით.  
ამიტომ ბუნებრივია თუ ვიფიქრებთ, რომ  
ირაკლის ფაქტიურმა პოპულარობამ აიძულა  
ლესინგი ჩაექსოვა მისი პიროვნება კომედია-  
ში, ხოლო პაულ ვერნერის ყოველი სიტყვა  
სინამდვილეში არსებული ფაქტების ანა-  
რეკლს წარმოადგენს. როგორც ჰეტნერი  
წერს, „მინა ფონ-ბარნჰელმი“ პირველი გერ-  
მანული დრამატული ნაწარმოებია, რომე-  
ლიც განცდილი იყო და არა გაკეთებუ-  
ლი“<sup>2)</sup> ე. ანდერსენის აზრით, „რა  
მარტო მთავარი, არამედ მეორეხარისხოვანი  
პირობებიც კი აღსავსე არიან სიცოცხლით და  
ნაციონალურ ტიპებს წარმოადგენენ.“<sup>3)</sup> კუ-  
ნო ფიშერი წერს: ფილოსოფოს პარვეს  
დედა გვარწმუნებდა: მე თვითონ მსმენია,  
რომ ლესინგის კომედიის მსგავსი ამბავი მოხ-  
და ბრესლაველის ერთერთ სასტუმროშიო.  
ლიტერატურის ისტორიკოსები ზედმიწევნი-  
თაც კი ასახელებენ იმ ცოცხალ ადამიანებს,  
რომლებიც თავისი პიესის გმირებად აქცია  
ლესინგმა. კერძოდ პაულ ვერნერი,  
ლესინგის ცნობილი ბიოგრაფის დანცე-  
ლის აზრით, პირდაპირ სინამდვილიდან  
არის აღებული.<sup>4)</sup>

მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს ისტუ-  
რიული საფუძველი, „მინა ფონ-ბარნ-  
ჰელმი“ უთუოდ წარმოადგენს  
„აღმოსავლეთის უდიდესი გმი-  
რის“ მგზნებარე აპოლოგიას. და  
საგულისხმევია, თუ როგორ ექსოვება ეს  
აპოლოგია გერმანული ბურჟუაზიული კულ-  
ტურის ერთერთ მთავარ ტენდენციას მეთვ-  
რამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში. იმ დროს  
ლიტერატურამ განავითარა კულტი ძლიერ-  
ი პიროვნებისა, რომელსაც სწყუ-  
რია მოქმედება, მაგრამ სამოქმედო ასპარე-  
ზი არ გააჩნია. ამ კულტში გამოიხატა სუს-  
ტი ბურჟუაზიის სოციალური ოცნება. ის,  
რაც შეუძლებელი აღმოჩნდა სინამდვილეში,  
ფრთხს ისხამს ლიტერატურულ ფანტაზიებ-  
ში. კლინგერის დრამაში „Sturm und  
Drang“ (1776), რომლის გავლენას უკვე ის  
ფაქტი ამტკიცებს, რომ მან სახელწოდება  
მისკაც მთელი ამ ეპოქას, მთავარი გმირი, მო-  
ქარბებული გონებრივი ძალისა და მოქმე-  
დების გაურკვეველი წყურვილის გავლენით,  
ამერიკაში გარბის, რათა რევოლუციაში მიი-  
ღოს მონაწილეობა.

„მე უნდა გავკეულოყავი, რომ თავი და-  
მეღწია ამ საშინელი მღელვარებისა და გა-  
მოურკვეველობისათვის. რა არ ვიყავი... მე  
აღსავსე ვიყავ ღონით და მისწრაფებებით,  
მაგრამ გამოსავალი კი ვერ ვპოვე მათთვის.  
ახლა მე მივდივარ მონაწილეობა მივიღო  
ომში, როგორც მოხალისემ. იქ ჩემს სულს  
შესაძლებლობა მიეცემა თავისუფლად გაშა-  
ლოს ფრთები, ხოლო თუ მომკლეს — მით  
უკეთეს!“<sup>1)</sup>

რაოდენი მსგავსებაა ვერნერთან!  
«luchhe! es lebe der Prinz Herakl-  
eus!...»

ამ მოწოდებაში გამოიხატა მგზნებარე ოც-  
ნება ლესინგის ქარიზმლიანი თაობისა, რო-  
მელიც ნატრობდა ირაკლის ჰერიონშით აღ-  
მსურველ პიროვნებას თავისი ქვეყნის ნაციო-  
ნალური ნიადაგის შესარყევად.

1) Кунно Фишер—„Лессинг как преобра-  
зователь нео-литературы“, М., 1883, стр. 46.

2) Hettner:—Geschichte der deutschen Literatur  
im XVIII. Jahrhundert. Dritter Teil, zweites Buch,  
1872. Braunschweig, S. 520.

3) Э. Андерсен:—„Лессинг как драматург“  
СПБ, 1887, стр. 83

4) Кунно Фишер:—Ibidem, 38

1) Франке:—История литературы, 314





# ზინაური ნაკომღვენები და მუსიკალური სალაქონები საქართველოში

პოეტურ ქმნილებათა საჯარო კითხვის ტრადიცია უსოვარ დროიდან მომდინარეობს, მაგრამ ლიტერატურული წრებისა და სალონების პირველი აკადემიური დაირწა მეთექვსმეტე საუკუნის საფრანგეთში. მე-17 საუკუნეში ჩვენ უკვე ვაქვს ბრწყინვალე სალონები რამბულეს, პოლეს, ბურდონეს, სკოლდერისა და სხვების.

საფრანგეთის წაბადვით მეთვრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში ლიტერატურული წრეები და სალონები გაჩნდა ჯერ გერმანიაში, მერე ევროპის სხვა ქვეყნებში და რუსეთშიც.

მე-19 საუკუნის დასაწყისში როცა რუსეთის ცარიზმი დამკვიდრდა საქართველოში, ლიტერატურულ წრეებმა და სალონებმა თავი იჩინეს ჩვენშიც.

ლიტერატურული ცხოვრება არ ამოიწურება ახლად გამოსული წიგნითა და ჟურნალ-გაზეთებში დაბეჭდილ ლექსებით. მოთხრობებითა და რომანებით. ამ „საპარადო“ გარეგნობის გარდა, ლიტერატურას, ისე, როგორც ხელოვნების სხვა დარგებსაც, აქვს მეორე მეტად ინტიმური მხარე.

მწერალი მართო როდი მუშაობს, ლიტერატურულ საქმიანობას ის ეწევა თავის თანამოაზრებთან, მეგობრებთან და პროფესიით თანაიმხანაგებთან ერთად. ასე იქმნება „წრეები“ და „ჯგუფები“, იმართება სხდომები, შეკრებანი და სალაქონები.

ლიტერატურული წრეები და სალონები ქართულ კულტურულ ცხოვრებისათვის დამახასიათებელია მხოლოდ მე-19 საუკუნის დასაწყისიდან. თქმა არ უნდა, რომ ისინი ჩვენში არსებობდნენ გაცილებით უფრო ადრე, მაგრამ მათ არ ჰქონიათ „ლიტერატურული ფაქტის“ მნიშვნელობა.

ბაგრატიონთა დინასტიის საისტორიო ასპარეზიდან წასვლით საკარო პოეზიის დაცემისთანავე „სოფაზო“ ლირიკის ფორმები

ლიტერატურული ცხოვრების წამყვან ძალედ იქცევიან და მოქმედებენ წრებისა და სალონების მეშვეობით.

მწერლობა კასტურ-სალონურ გარემოცვაში იკეტება. ლექსები იწერება არა დასაბეჭდად და ხელთნაწერებად გასავრცელებლად, არამედ მეგობართა შორის წასაკითხად და საალბომოდ.

„ჩვენ,—განაცხადა ერთხელ პოეტმა გრიგოლ ორბელიანმა,—თუ რამე ლექსებს ვწერდით, ჩვენის ნათესავებისათვის და მეგობრებისათვის ვსწერდით და არა დასაბეჭდათ.“<sup>1)</sup>

სიუხედავად ამისა ლიტერატურა ქართულ კულტურულ ცხოვრებაში დომინირებულ როლს თამაშობდა, ხელოვნების სხვა დარგები კი უკან მიჰყვებოდნენ მას.

ზინაური წარმოდგენები, „საჯარო აქტები“, წრეები, სალონები, შეკრებანი, ბალეები, სადილები, ნადიმები, სარედაქციო სხდომები, საბიბლიოთეკო ამხანაგობანი,—აი ლიტერატურულ გაერთიანებათა ის სახეობანი, რომლებიც შემოდიან ჩვენი თემის ფარგლებში.

მეფური რუსეთი საქართველოს დაპყრობის დღიდანვე ცდილობდა ქართველი თავდაზნაურობის მოთვინიერებასა და გულისმობებას.

მეტსაც ვიტყვი: ქართველი არისტოკრატის ჩაბმა ევროპული ცხოვრების წესში იყო რუსეთის თვითმპყრობელობისთვის ერთერთი საშუალება კოლონიალური პოლიტიკის გასატარებლად.

არა იარალი და ძალდატანება, არამედ სიფრთხილე, მოხერხება და მშვიდობიანი დამოკიდებულება საქართველოს მმართველ კლასებთან — აი ძირითადი ლოზუნგი, რომლითაც ხელმძღვანელობდა რუსეთის ცარიზმი.

გაიძვერა სატრაპი მ. ს. ვორონცოვი ამის გამო სწერდა:

1) გაზ. „საქართველო“, 1915 წ., № 81



„ყოველი ცვლილება და ყოველი ახალი რეფორმა, რომელიც საუკუნეებით შექმნილ ჩვეულებებსა სცვლის, ყველგან არაჩვეულებრივ სიძნელეს წარმოადგენს ცხოვრებაში ვატარების დროს; განსაკუთრებით კი ამ მხარეში. ამისათვის ამგვარ შემთხვევაში საჭიროა დიდი სიფრთხილით მოქმედება. იმულებითი ზომები არა თუ არ მოიტანენ სარგებლობას, არამედ შესაძლოა გამოიღონ ფრიალ საზარალო შედეგებიც.“<sup>1)</sup>

ევროპულ გართობათა პირველი ხმები საქართველოში რუსეთის მმართველობის დამკვიდრებისთანავე დაიბნა. მანამდე კი ყველგან ერთი რუსი მოხელის სიტყვით რომ ვთქვა: „ადგილის განურჩევლად მეფობდა ხმა საზნდარისა, ჟღერდა ჩონგურთ, ჭკიბინება ხუზრა, გრიალედა დაირა და ტაშის კვრის ხმა, სრიალებდა ლეკური.“<sup>2)</sup>

ქართველი თავადაზნაურობა უმაღლეს ყველაზე საერთო ფეხის ხმას და მთლიანად გადაეშვა ბურჟუაზიული ფუფუნების „მოღიჯილვე ზღვაში“.

თანდათანობით დავიწყებას მიეცა აზიური გართობანი და შექცევანი. და მთელი თბილისი და მასთან საქართველოც ბალებს, მუსიკალური საღამოების, ლიტერატურული წრეებისა და სალონების ქსელით დაისერა.

მაგრამ ყველაფერი ეს ძვირად დაუჯდა ქართველ არისტოკრატებს. ახალ მოთხოვნილებებსა და საჭიროებას აღარ ეყო ლალა და მამულის ნატურალური შემოსავალი. ამ ვარემოებამ ქართველი თავადაზნაურობა ეკონომიური კრახის მოღიპულ ვაზზე დააყენა.

თელავის მაზრის აზნაურობა ამის გამო აი რას სწერდა თელავის მაზრისვე „წინამძღო მელს“ ერთერთ თხოვნაში.

..... 1801 წელს დამკვიდრდა რუსეთის მმართველობა. გაიხსნენ სხვადასხვა სამჯავრონი. შემოვიდა ჩვენ შორის ჟამითი ჟამად ევროპიელი ჩვეულებანიცა და ცხოვრებაი,

რომელნიცა კვალადვე მოითხოვდნენ და აწესებდნენ ცა ითხოვენ უდიდესა ღონისძიებასა. რაისა ცა ჩვენის ყმის და მამულის შემოსავალიცა და მონენ იგვიანა მდგომარეობაშიღ, რითაც ჰსცხოვრობდნენ წინაპარნი ჩვენნი.

ამის გამო შთავარდით ჩვენ დიდსა შეწყუხებასა და ვალშიღ, რომელიც გვაძლევს ზოგთ პრიკახისა და ზოგთ ვარეშე პირისა და რომლისა გარდახთისათვის ევრა რაიმე ღონისძიება ვერ მოგვიპოვებია.

ამასთან რაოდენიმე ნაწილი საუკეთესო მამულებისანი, კუთვნილნი რაოდენთანმე ჩვენ განცა კეთილშობილად გარდავიდნენ ვაჭართ ხელში: ზოგი მტყვიდვით, ზოგი დავირავეთით და ზოგნი სახალხოს გასყიდვით სასამართლოებში. არა გვაქვს ჩვენ არც ზაოდები, არც ფაბრიკები, არც მანუფაქტურები, არც საიჯარონი და არენდათ მისაცემნი ადგილნი“<sup>1)</sup>

ეს სწრაფი „ფერისცვალება“ ფეოდალურ ცხოვრებისა ბურჟუაზიულ ყოფად მხოლოდ რამდენიმეს აწუხებდა და ადარდებდა. ერთი მთვანი ჟურნალ „ცისკრის“ ფურცლებზე სინანულით შენიშნავდა:

„სალამოს ჟამს, ჩაველ ყაბახზე. მუსიკა იკვროდა და იყო დიდი ხალხის დენა. იქ წარმოადგენდნენ თავიანთ უნრებს პეტერბურლიდან მოსული ჯანბაზები და გვიჩვენებდნენ თავიანთ ცხენოსნობას. დაიწყეს ვერ გაქიმულს თოკზე ხტომა ქალებმა და კაცებმა. მერმე ატყა ცხენების ჭენება. ვუყურე, ვუყურე, თუ როგორ ტიტველა დედაკაციბი უბელო ცხენებს გავაზე აბტეოდნენ. აი თქვენც შეგარცხენათ მეთქი და ამის იქით თქვენთან მომსვლელიც. ამის შემდეგ დაიწყეს მალაყები და სხვა კიდევ რალაც მიქარებები.“

წამოვდექ საჩქაროდ და გამოვარდი ვარეთ. ბნელი და ცივი ღამე აწვა ყაბახს, თუმცა ვარსკვლავებს ყინვისაგან მოქერილს გაჰქონდათ კაშკაში. მომაგონდა ძველი დროის შექცევები, უწინდელი ასპარეზობა, უწინდელი ჯირითობა ყაბახზე“<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> В. Иваченко—„Гражданское управл. в Закавказье“, 1907 წ. გვ. 349

<sup>2)</sup> ჟურ. „Вестник Европы“, 1875 წ., № 7

<sup>1)</sup> ს. წ. მუხ. პალ. განყ. ნ ფონდის ხელთ. № 3253

<sup>2)</sup> ჟურ. „ცისკარი“, 1858 წ., № 1



ახლა როგორც ფეოდალური დროის შექცევა - გართობანი, ისე ბურჟუაზიული ეპოქის ლიტერატურული წრეები და სალონები კარგა ხანია რაც ჩაიძირნენ ისტორიის გაშლილ ზღვაში. ხელთაწერთა საცავების დამტვერიანებულ ფოლიანტების, ძველი წიგნებისა და ჟურნალ-გაზეთების გაყვითლებულ ფურცელთა მეშვეობით მოხერხდა რამდენიმე ლიტერატურული წრისა და სალონის მკრთალი სახის აღდგენა.

ყველა ამის შესახებ მე მოგიხსრობთ იმათი სიტყვებით, ვინც უშუალოდ მართავდა ან ესწრებოდა ამ წრეებსა და სალონებს; ვინაიდან ვერავითარი გამოკვლევა ვერ შეცვლის თანამედროვისა და მოწმის ცოცხალ ჩვენებას.

**შინაური წარმოდგენები თბილისში**  
პ. ი. კოვალენსკის ინიციატივით.

ირანთა ყანმა ალა-მაჰმად-ხანმა თბილისში შემოსვლის უმაღლეს სამეფო რეზიდენციისა და ქალაქის აოხრებას მიჰყო ხელი.

მრისხანე დამპყრობელის ბარბაროსულ მხრს გაუნადგურებელი არ გადაურჩა სამეფო კარის სათეატრო პალატაც, რომლის მსახიობნი ირაკლის რეგულარული ლაშქრის თითქმის განადგურების შემდეგ კრწანისის უკანასკნელ ბრძოლაში დაიღუპნენ.

მტერთან 1795 წლის უთანასწორო ომში დაცემულ სამეფო თეატრის მსახიობთა გმირობის შესახებ შემატყუანე გადმოგვცემს:

„მცხოვრებთაგან ტფილისისათა გამორჩეულ იქმნეს კაცნი მამაცნი და მარჯვენი, რომელთაცა აღირჩიეს წინამძღვართ თვისად კაცი ვინმე მსახიობი (რომელსა სახანდარდ უწოდებენ).

ესე იყო ერთი წარჩინებულთა ძე, საკრავთა და მსახიობთაგან მეფისათა, მუზიკი და კომედიანტი, და ესე იყო უფროსი მსახიობთა შორის და ცნობილი იყო სამეფოსა სახლსა შინა. ესე იყო გვარეულობითა და სარწმუნოებითაცა ქართველი, რომელსაცა სახელს სდებენ მაჩაბლად.

ესე მიუძღვა გუნდსა მას ტფილისელთასა მტერთა ზედა და ეპყრა ხელთა მისთა ბარ-

ბათი, ე. ი. დაირა და უკრავდა მას ზედა შადიანსა, ე. ი. უმეტეს სიხარულისათა, ვინაიდან ხმა ესე განამხიარულებს მსმენელთა.

მებრძოლნი ესე იყვნენ მკვირცხლნი და მიმართოს ქვეითთა ამით და ბრძოდეს მტერთა ფიცხელად და შველოდა გუნდსა მას ფშავხეყურთა, არაგველთა და ქიზიყელთასა.

და ჰყვეს ატაკა მტერთა მიმართ და მიიწინეს ვიდრე დროშებამდე ალა-მახმად-ხანისა და მოიტაცეს დროშანი რაოდენნიმე მხედართა ალა-მახმად-ხანისათაგან და მრავალნი სპარსელთაგანი მოსწყვიტეს წინაშე მისსა.

იხილა რა ალა-მახმად-ხანმან სიმხნე ესე ვითარი ქართველთა მხედრობისა, ვანუჯირდა ფრიად და იტყოდა: „სიყრმითაგან ჩემით, ვიდრე აქობამდე დამიყოფიეს ბრძოლასა შინა და არსადა მიხილავს მე წინააღმდეგნი ვიდრე ესე კაცნი ჩემდა მიმართ ჰყოფენ ბრძოლასა.

ისენი იბრძოდნენ სიმხნითა უაღმატებულესითა, გასწირნეს თაენი თვისნი და შეიწირნეს მსხვერპლად საყვარლისა მამულისა და სახელოვნად დასთხიეს სისხლნი თვისნი“.)

ალა-მაჰმად-ხანის შემოსევით დაედო საქართველოში საზღვარი ფეოდალურ გასართობებსა და თეატრს.

მეფე ერეკლეს სიკვდილის შემდეგ გიორგი 12-ს ტახტზე ასვლისთანავე იმპერატორმა პავლემ კავკასიაში ეგერსკის პოლკის ორი ბატალიონი გამოგზავნა და საქართველოს მმართველად დანიშნა პეტრე ივანეს-ძე კოვალენსკი.

1799 წლის აპრილის 16-ს მმართველად დანიშნულ კოვალენსკის საქართველოში სამოქმედოთ მიეცა სპეციალური საიდუმლო ინსტრუქციები.

„ამ ინსტრუქციით, — მოგვითხრობს ბუტკოვი, — საჭირო იყო თვალყურისდევნება დაქვრივებულ დედოფლისა და მასთან დაახლოვებულ პირების მოქმედებისათვის. მხედველობიდან არ უნდა ყოფილიყო გამორჩე-

1) დ. ჩუბუნიშვილი — „ქართული ქრისტიანობა“, 1863 წ., ნაწ. 1, გვ. 179





ნილი თვითონ გიორგი მეფის მოქმედებაც<sup>1)</sup>

იმავე წლის დეკემბრის თვის დასაწყისში პეტრე ივანეს-ძე კოვალენსკი ევგრაის პოლკის ორი ბატალიონითურთ თბილისში იყო.

13 დეკემბერს ახლად ჩამოსულ მმართველის საპატრივკომოდ ილუმინაციით განათებულ ქალაქში მოეწყო საყოველთაო მასკარადი.

ტრიუმფალური შეხვედრით აღფრთოვანებული კოვალენსკი მეორე დღესვე თბილისიდან ენორინგისადმი გაგზავნილ ბარათში სწერდა:

„როგორც იქნა ყველა ჩემი ცერემონიალები აქ მოთავდნენ. გუშინ მოეწყო აზიურ გემოვნების საუცხოვო ილუმინაცია და მასკარადი, რომელშიაც მონაწილეობას ლებულობდა სატანტო ქალაქის თითქმის მთელი მოსახლეობის ორივე სქესი. ისინი მწყობრად მიდიოდნენ ქუჩაზე, ზოგან მუსიკითაც ღრეობდნენ და მხიარულობდნენ“<sup>2)</sup>

თავდასართობად და სამეფო კარის წევრებთან თვალყურისდევნების მიზნით დასახლოვებლად პეტრე ივანეს-ძე კოვალენსკიმ გადასწყვიტა შინაური წარმოდგენები მოეწყო თბილისში.

ამ საქმეში მას დიდი დახმარება აღმოუჩინეს: იმხანად საქართველოში მყოფმა ცნობილმა რუსმა ფიზიოლოგმა და მინერალოგმა აპოლონ მუსინ-პუშკინმა, სამხედრო და სამოქალაქო უწყების რუსმა მოხელეებმა, სამეფო კარის წევრებმა და ქართველი არისტოკრატის უმაღლესმა ფენამ.

თვითონ კოვალენსკი ციციანოვისადმი 1803 წლის 10 თებერვლის თარიღით გაგზავნილ „მოხსენებაში“ აღნიშნავს:

„თბილისში თეატრის დაარსებამ საფუძველი დაედო ჩემი წინადადების მიხედვით და ჩვენი საერთო შეთანხმებით და თანამშრომლობით მუსინ-პუშკინთან სამხედრო გენერალიტეტთან, რუს მოხელეებთან, სამეფო

კარის წევრებთან და ზოგიერთ აქაურობა ვადაზნაურობის საპატრიონაწილთაში“<sup>3)</sup>

თეატრი, რომელიც სალონურ კედლებსარ გაცლილება, მოწყობილ იქნა შენატანების ხარჯზე იმის მიხედვით, თუ ვის რამდენის გაღება შეეძლო.

ჩვენ არ ვიცით, სად სწარმოებდა მოსამზადებელი რეპეტიციები და წარმოდგენები, მაგრამ შეგვიძლია ვევიარაუდოთ, რომ ამისათვის გამოყენებული უნდა ყოფილიყო ან სამეფო სადგომი, ანდა თვით ბინა კოვალენსკისა.

პროფესიონალურ მსახიობებზე ლაპარაკიც ზედმეტია. ამ წარმოდგენებში, რომლებიც უფასოდ იმართებოდა, მონაწილეობდნენ სამოქალაქო უწყების სცენის მოყვარე მოხელები.

პეტრე ივანეს-ძე კოვალენსკი ამის გამო სწერს:

„წარმოდგენებში თამაშობდნენ სცენის მოყვარე რუსი კეთილშობილებები, რომელთაგანაც უმეტესობა ამ საქმეში გაწვრთნილი იყო“<sup>2)</sup>

1803 წელს კოვალენსკის საქართველოდან წასვლით, ხოლო 1805 წლის აპრილში მუსინ-პუშკინის გარდაცვალების გამო შინაური წარმოდგენების მართვა თბილისში საქმაო დიდი ხნით შესწყდა.

**თბილისის კეთილშობილთა სახწავლებლის საჯარო აქტები.**

რუსეთის მმართველობა საქართველოში დამკვიდრების დღიდანვე ცდილობდა გამოეყენებინა ამ ქვეყნის სამთამადნო სიმდიდრენი, უზრუნველყო თავისი წარმოება ამიერკავკასიის ნედლეულით, გაეხსნა გზა სავაჭრო კაპიტალისათვის აღმოსავლეთში და მთელი ა/კავკასია ირანისა და თურქეთის წინააღმდეგ დაერაზმა.

მაგრამ ამ მიზნის განხორციელება საკუთარი საშუალებებით მეტად ძნელი იყო და ამიტომაც რუსეთის ცარიზმმა დამხმარე ძალად ქართველი თავადაზნაურობა აირჩია.

<sup>1)</sup> П. Бутков „Матер. для новой истор. Кавказа“ 1868 წ. ნაწ II გვ. 449

<sup>2)</sup> „Акты“ ტ. I, გვ. 99

<sup>1)</sup> „Акты“ ტ. II, გვ. 19

<sup>2)</sup> „Акты“ ტ. II, გვ. 19



თუმცა რუსული ენის არმცოდნე, რუსულ კანონებს შეუჩვეველი თან ბიუროკრატიული მართვა-გამგეობისათვის რუსულად „გაუნათლებელი“, მაგრამ მორჩილი კლასი, ბევრში გამოსადევი რომ არ იქნებოდა, ეს რუსეთის მთავრობამ საქართველოში შემოსევისთანავე კარგად იცოდა და ამისათვის რუსული სკოლის გახსნას შეუდგა.

„რუსული სკოლა, — სწერს მემბტიანე, — მთავარი იარაღი იქნებოდა, რომელიც მთავრობას ახლო მომავალში ახალი მართვა-გამგეობისათვის შესაფერ კადრსაც მისცემდა ადგილობრივ თავადაზნაურთაგან, და ამ უკანასკნელსა და მათ შორის მჭიდრო ურთიერთობის დამყარებასა და თანამშრომლობას შეუწყობდა ხელს.“<sup>1)</sup>

ამ მოვალეობის შესრულება რომანოვების დინასტიამ მეფის რუსეთის პირველ სკოლას საქართველოში „თბილისის კეთილშობილთა სასწავლებელს“ დააკისრა.

1802 წლის 22 სექტემბერს საქართველოს მმართველ კოვალენსკის ინიციატივით მოეწყო პირველი სკოლის საზეიმო გახსნა თბილისში.

კოვალენსკის მიერ შემუშავებული დებულებით, პირველ ხანებში სასწავლებელი ორკლასიანი იქნებოდა. პირველ კლასში მოსწავლეებს უნდა გაეცლოთ: რუსული და ქართული წერა-კითხვა და არითმეტიკის ოთხი მოქმედება. მეორე კლასში ორივე ენის გრამატიკა, კატეხიზისი, საღვთო და საერთო ისტორია, გეოგრაფია, გეომეტრია, არითმეტიკა, დარიგებანი და ცნობები ადამიანისა და მოქალაქის მოვალეობათა შესახებ და ხატვა.

1803 წელს თბილისში ჩამოსულ ახლად დანიშნულ მთავარმმართველ ციციანოვს არც სასწავლებელი, არც მასწავლებლები არ დახვედრია. ყოფილ მთავარმმართველმა კოვალენსკიმ განმარტა, რომ მოწაფეებმა თავი დაანებეს სკოლას „ადგილობრივი ხალხის ველური ზნეობისა და მიუჩვეველობის გამო“.

ახალი მთავარმმართველი გულმოდგინედ შეუდგა სასწავლებლის აღდგენას. 1804 წ.

მაისის 31-ს „კეთილშობილთა სასწავლებელი“ ხელახლად გაიხსნა.

პავლე ციციანოვის მიერ შემუშავებული პროექტით სწავლა დილის 7 საათზე იწყებოდა. ბავშვები შინ მიდიოდნენ, ნაშუადღევს სამ საათიდან სწავლა ახლდებოდა და გრძელდებოდა 6 საათამდის.

სასწავლებელში წლის ბოლოს ორმაგი გამოცდები ეწყობოდა. მოწაფეს ჯერ მასწავლებელი გამოცდებდა.

„გამოცდები, — გვიამბობს დიმიტრი ყიფიანი, — თავიანთ საგნებში თვით მასწავლებელნი ხელმძღვანელობდნენ, მაგრამ ვარდა მანასენისა (დირექტორი და რუსული ენისა და ლიტერატურის მასწავლებელი), დემენტიევისა (რუსული სიტყვიერების მასწავლებელი) და არლუთინსკი-დოლოგორუკოვისა, სხვა დანარჩენ მასწავლებლებთან მოწაფეები შეგნებით მხოლოდ სიცრუეს სწავლობდნენ.

გეოგრაფიის მასწავლებელი, მაგალითად, გამოცდის ორი კვირით ადრე გაკვეთილს აძლევდა მოსამზადებლად: ერთს — შეეციაზე, — „არა სჯობს პორტუგალიაზე მომცეთ.“ — კარგი პორტუგალია იყოს, — მეორეს ისპანიაზე — ჰა რაო? შეეციაზე გინდა? შეეციაზე იყოს! მესამეს ინგლისზე და სხვა და ამნაირად იქცეოდნენ დანარჩენი მასწავლებელნიც.“<sup>1)</sup>

მეორე კი იმართებოდა „საჯარო აქტი“ მოწაფეთა გამოსაცდელად.

„გამოცდებს, — სწერს იმ დროების მომსწრე, — თან მოსდევდა ჩვეულებრივი საჯარო აქტი. აქტის დროსაც იგივე ხერხი იყო მიღებული, კიდევ უფრო ზერეულედ და უფრო მოკლედ. ამის გარდა წაიკითხავდნენ ანგარიშს, წარმოსთქვამდნენ სიტყვებს და ბოლოს საუკეთესო მოწაფეთ ჯილდოს მისცემდნენ, უფროს კლასებში გადაყვანილთა სახელებს გამოაცხადებდნენ და კურს დასრულებულთ დაურიგებდნენ.

რაკი სხვა გასართობი არ იყო, საჯარო აქტები წლიურ სადღესასწაულო წარმოდგენას უდრიდა. აქტებს ღირსად ხდიდნენ და ესწ-

1) გახ. „კომუნისტური განათლება“, 1936 წ. № 3.

2) დ. ყიფიანი — „მემუარები“, 1930 წ. გვ. 8



რებოდნენ უმაღლესი პირები: მთავარმართებელი, საქართველოს ეგზარხოსი, გუბერნატორი, შტაბის უფროსი და საერთოდ ყველა, შემთხვევითა თუ მუდამ თბილისში მცხოვრებნი წარჩინებულნი. მაგრამ არ ვიცი კი რად, ამ წარმოდგენაზე მანდილოსნები არასდროს არ ყოფილან<sup>1)</sup>

„საჯარო აქტებს“ თბილისის კეთილშობილთა სასწავლებელში უფრო ფართო და ბრწყინვალე ხასიათი მიეცა მას შემდეგ, რაც ამ სკოლის მმართველობა გადავიდა თბილისის სამოქალაქო და სამხედრო გუბერნატორ გენერალ ხოვენის ხელში.

სკოლის ახალმა მმართველმავე შემოიღო წესად სასწავლებლის უფროსი კლასების მოწაფეთა გაგზავნა საცეკვაო საღამოებზე.

დიმიტრი ყიფიანი იგონებს:  
 „... ხანდახან შეიკრებებოდნენ საცეკვაოდ, მაგრამ საზოგადოდ ჯერ კიდევ ცოტანი იყვნენ მოცეკვავე მანდილოსნები და დროს მიხედვით, კავალრები უფრო კიდევ ნაკლები. ახალგაზრდა ოფიცრები თითქმის სულ ომში იყვნენ ვაწვეული სპარსეთში და ფრანკოსანი მოცეკვავე კი სამი-ოთხი თუ მოიძებნებოდა. ამ ნაკლის შესავსებად, მაშინდელმა სამხედრო გუბერნატორმა, ან უფრო სწორეთ რომ ვსთქვათ, თბილისის სამოქალაქო გუბერნატორმა სამხედრო უფლებებით, — იმავე დროს თბილისის კეთილშობილთა სასწავლებლის უშუალო მმართველმა, გენერალმა ხოვენმა ერთს ისეთს საშუალებას მიმართა, ერთბაშად, რომ ორ მიზანს აღწევდა: მანდილოსნებს ასიამოვნებდა და ნორჩ მოწაფეთ წააქეზებდა.

გაცა განკარგულება, სადაც კი გაიმართებოდა საცეკვაო საღამო, როგორც სათადარიგო კონტინგენტი კავალრებისა, ვაგზავნილიყო რამოდენიმე მოწაფე სასწავლებლის უფროსი კლასებიდან, ვინც კი ღირსი იქნებოდა ამ პატივისა თავისი სწავლით და ყოფაქცევით. ამ რჩეულთა რიცხვში ერთხელ მეც მეხუთე კლასის მოწაფესაც მხვდა ეს პატივი“<sup>2)</sup>

საჯარო აქტების ტრადიცია „კეთილშობილთა სასწავლებელს“ თბილისის პირველ გიმნაზიად გადაკეთებამდე შერჩა.

**გურიის უკანასკნელი მთავრის სალონი**

გურიის უკანასკნელი მთავრის მამია გურიელის სალონი იყო ევროპული ხასიათის პირველი კულტურული პუნქტი დასავლეთ საქართველოში.

მამია გურიელი უწინ სოფელ უჩხუბს (დუბაზუს საზოგადოებაში) ცხოვრობდა, ხოლო შემდეგ კი ვადმოვიდა ბინად ოზურგეთში.

ოზურგეთი ოდიდან გურიის მთავრებს სტახტო ქალაქი იყო.

ვახუშტი ბატონიშვილი სწერს:

„ოზურგეთი არის სასახლე დიდშენი, და კეთილბალატოვანი გურიელისა“<sup>1)</sup>

მამია გურიელს ოზურგეთში მშენიერი სასახლე აუშენებია 1812—1814 წლებში და რამდენიმე ხნის შემდეგ ამ სასახლისათვის მალალი გალავანი შემოურტყავს.

თურემ „მის ასაშენებლად გურიელს მოუწვევია ერთი კალატოზი ბერძენი, უბრძანებია, ჩემს სასახლეს გალავანი შემოავლედ და თხუთმეტს თუმანს მოგცემო. ფული მაშინ ძვირი ყოფილა და ბერძენიც დათანხმებულა. როცა გალავანი მოუსრულებია, გურიელს მოურავისათვის უბრძანებია—მიეცი თხუთმეტი თუმანო.

ხარბს მოურავს, არც უციებია, არც უტყებია, წაუყვანია კალატოზი ბერძენი ტყეში და დაუხრჩვია, რა არის მისი მისაცემი ფული მე დამრჩესო. რა თქმა უნდა, მთავრისათვის მოუხსენებია, ფული სრულიად გადავეცი ბერძენს თქვენის ბრძანების თანახმად და გავისტუმრეო“<sup>2)</sup>

1810 წლის 19 ივნისს მამია გურიელმა რუსეთის ქვეშევრდომობა ითხოვა. ერთგულებისა და სამსახურისათვის, რომელიც მან უჩვენა რუსეთის მონარქს შერიფ-ფაშის დამარცხებისა და ფოთის ალბის დროს, მას

1) იგივე წყარო, გვ. 8 — 9.

2) იგივე წყარო, გვ. 4 — 5

1) ვახ. ბატონიშვილი „ღეღობრაფიული აღწერა საქართველოსა“, გვ. 416

2) უფრ. „მომბე“, 1897 წ., № 12





მისცეს პოლკოვნიკობის ჩინი, კავალერობა წმინდის ანნას პირველის ხარისხისა, ხოლო მკირე ხნის შემდეგ—გენერალ-მაიორობა.

ხალხის გასანათლებლად მამია გურიელმა ქალაქ ოზურგეთში გახსნა ყრმათათვის სასწავლებელი, ხოლო ვაჭრობის გასანეთარებლად მოაწყო „იარმანკა“.

მემატანე მოგვითხრობს:

„მამია გურიელი რუსობის სიყვარულსა თვისსა ამტკიცებდა ყოველთვის ხალხის მოქალაქეობის განათლებითაცა. ყმაწვილთა სასწავლებლად გააჩინა მან ოზურგეთში შკოლაი ვაჭრობისა და აღდგომის განსამზენებლად ერთს თავის სოფელთაგანში დააწესა მან მარინობა (დღესასწაული წმინდის მარინისი) და გააჩინა იქ იარმანკა“.<sup>1)</sup>

ეს ხდებოდა პარასკეობა დღეს.

„პარასკეობით, — სწერს ერთი მოგზაური, — ბაზრობა ანუ, როგორც აქ ეძახიან, „პარასკეობა“ იციან. გარშემო სოფლებიდან შემოაქვთ გასასყიდლად ყოველგვარი ნაწარმოები სოფლისა: ხილი, მწვანილი, ფრთოსანი ოთხფეხი, სხვა და სხვა ნაქსოვები, როგორც აბრეშუმისა, ისე მატყლისა თიხის ჭურჭელი, ქვევრები, კოკები, დოქები, მჭადის საცხობი კეცები. ბაზარშივე გამოაქვსთ გათლილი ფიცრები. აბა კარგი საყურებელი მაშინაა, როცა მიღეთის ხალხი ბუჩივით ირევა! სხაპასუხპით ლაპარაკი, მარდი მიხვრამოხვრა სიცოცხლე სდულს და გადმოდის“.<sup>2)</sup>

„იარმანკაზე“ ხალხის მოსაზიდად მამია გურიელმა ვლახეთიდან გამოაწერა „ფიგლიარები და მეკომედიები“ და ათამაშებდა მათ ბაზრობა დღეს.

მოწმე გვიამბობს:

„შემდგომ და შემდგომ მოვიდოდნენ ხალხნი მთელის სამთავროიდგან, შეხალისებულნი სხვადასხვა სანახევებითა, რომელსაც წარმოადგენდნენ ხოლმე მოლდავიტგან ანუ ვალახიითგან მოწოდებულნი ფიგლიარები და მეკომედიები“.<sup>3)</sup>

ხოლო სახლში მამიამ საფუძველი დაუდო ევროპულად მოწყობილ სალონს.

დამსწრე სწერს:

„ზნეობათა განსანათლებლად დააწესა მან თავის სახლში საღამოსშესაქცევი შეკრებილება ასამბლემის მსგავსდ (ესე იგი ბალისა), გადმოიყვანა ევროპიიდგან მუზიკის მასწავლებელი, შეადგინა თავისი მუზიკა და ჩვეულებად გააჩინა ევროპიული ტანცები“.<sup>4)</sup>

1823 წლის ვაზაფხულზე გურიის ეწვია გერმანელ მოხეტიალე კომედიანტთა და აკრობატთა ჯგუფი, რომელმაც განცვიფრებაში მოიყვანა გურიის მთავარი.

მამია გურიელმა ვადასწყვიტა რათაც არ უნდა დაჯდომოდა დაეტოვებინა ისინი კარზე და წადილი აისრულა კიდევ.

ფრანგი მოგზაური შევალიე გამბა ვადა მოგვცემს: „გურიის მთავარი ისე აღტაცებული იყო გერმანელ აკრობატთა წარმოდგენებით, რომ მისცა მათ რამდენიმე ქცევა მიწა და ხუთი კომლი ყმა იმ პირობით, რომ კომედიანტები ვალდებულნი იყვნენ კვირაში სამჯერ მოეწყათ წარმოდგენები და მთავრის რამდენიმე ყმისათვის ესწავლებინათ თოკზე ჯამბაზობა“.<sup>5)</sup>

1826 წლის 21 ნოემბერს მამია გურიელი გარდაიცვალა, რასაც სალონის დაშლა მოჰყვა.

**ლიტერატურული შეკრებანი ა. პ. ერმოლოვთან.**

თვითნება და ალექსანდრე პირველის პოლიტიკისადმი ოპოზიციურ დამოკიდებულებაში მყოფი ალექსი პეტრეს-ძე ერმოლოვი (1772—1861) დიდი პოპულარობით სარგებლობდა რადიკალურად განწყობილ საზოგადოებაში.

რუსეთის მონარქის სურვილი მოეცილებინა იგი პეტერბურგიდან, როგორც „საშიში პიროვნება“ იყო ერთი მიზეზთაგანი 1816 წელს მისი დანიშვნისა საქართველოს მთავარმართებლად.

<sup>1)</sup> „გურიის ამბები“ 1919 წ. გვ. 56

<sup>2)</sup> ფურ. „მოამბე“ 1897 წ. № 12

<sup>3)</sup> „გურიის ამბები“ 1919 წ. გვ. 56

<sup>4)</sup> იგივე წყარო გვ. 56

<sup>5)</sup> შ. გამბა—მოგზაურობა“. პარიზი, 1826 წ. ტ. I გვ. 718 (ფრანგულ ენაზე).



1821 წელს, როცა საბერძნეთის განსათავისუფლებლად თურქეთთან ომი უნდა დაწყებულიყო, საზოგადოებრივი აზრი მთავარ-სარდალად ერომოლოვს ასახელებდა.

დეკაბრისტთა ამბოხების დროს, როცა ერომოლოვი საქართველოში იმყოფებოდა, რუსეთში, როგორც ა. კოშელევი შენიშნავს, „ხმა გავრცელებულა, რომ ერომოლოვი მხარს უჭერს აჯანყებულებს და თავისი ჯარით კავკასიიდან მოსკოვში მოდისო“<sup>1)</sup>

რა თქმა უნდა, ერომოლოვის „ოპოზიცია“ სრულიად თავსდებოდა მონარქიული წყობის ჩარჩოებში. მას არ მოსწონდა ცალკეული „ხასიათები“ და „წესები“ და არა მთლიანი სისტემა რუსეთის ცარიზმისა.

საქართველოში ჩამოსვლის დღიდანვე ერომოლოვმა საგრძნობლად შეუწყო ხელი კავკასიის დაპყრობის საქმეს, მოქმედებდა რა უმკაცრესი ზომებით, მან რუსეთის მართველობას მთელი რიგი ადგილები შეუერთა.

ევროპიზაციის მომხრე მთავარმმართველმა, როგორც დავით ბატონიშვილი გადმოგვცემს, „დააქცია ციხე თბილისის, ვახტანგ გორგასლანის მიერ აღშენებული და ვარს გალავანიცა, მოვლებული როსტომ მეფისა მიერ“<sup>2)</sup> და შეეცადა ევროპული სახე მიეცა თბილისისათვის.

გაზეთი „კავკაზი“ სწერდა: „პირველი საფუძველი თბილისის, როგორც ევროპული ქალაქის, დადებულია გენერალ ერომოლოვის მიერ“<sup>3)</sup>

რუსეთის სალონების მუდმივ სტუმარს და რუსული ლიტერატურული კორიფების უახლოეს მეგობარს ალექსი პეტრეს-ძე ერომოლოვს უყვარდა თავისუფალი დრო საზოგადოებრივ გასართობებისა და ლიტერატურულ შეკრებათათვის ეძღვნა. ნიკოლოზ მურავიოვ-კარსკის 1817 წლის ივნისის თვეში შანგვალბატში თავის დღიურში შეტანილი აქვს:

„ალექსი პეტრეს-ძე სისხამდლით მოვიდა ჩვენთან ჩარდახში, წამოგვავდო ყველანი

ფეხზე და სალამოდე გვიამბობდა და გვიკითხავდა. საუბარი ამ სამაგალითო, აღმათონის დამაბრვიებელია ვიდრე ყველაზე კარგი წიგნი.

სალამოთი ჩვენთან მოწყობილ იქნა მსაკარადი და ბალი. ბაბარიკინი, შერბინინი და პოპოვი ქალურ ტანისამოსში იყვნენ გამოწყობილნი. ჩვენ ყველამ შუა ღამემდე ვიცეკვეთ“<sup>1)</sup>

დღიურის მეორე ადგილას სწერია: „სალამო ვავატარეთ გენერალ ერომოლოვთან, ვკითხულობდით ხმამაღლა ოსიანს, კრილოვის არაკებს და სხვას“<sup>2)</sup>

ასევე იყო ერომოლოვის თბილისში ყოფნის დროსაც.

ვან-ვაგენი თავის მოგონებებში სწერს:

„ზაფხულობით თბილისის საზოგადოება თავს იყრდა საჯარო ბაღში, ხოლო ზამთარში 1819 წლის დამლევს დაარსებულ კლუბში. ერომოლოვი, რომელსაც თან არ ჰყვანდა ოჯახი, ერიდებოდა თავის ბინაზე ქალების მოწვევას. მაგრამ, სურდა რა დაეახლოებია საზოგადოება, ხელმძღვანელობდა სალამოს შეკრებებს კლუბში, რომელიც იყო მოთავსებული ერთ მდიდარ სომხის სახლში.

კლუბთან არსებობდა ბიბლიოთეკა, რომელსაც გამოწერილი ჰქონდა რამდენიმე ფრანგული და გერმანული ჟურნალი, რამდენიმე ოთახი განკუთვნილი იყო კითხვისათვის, ხოლო დანარჩენი ოთახები ბანქოს თამაშისა და ცეკვებისათვის. პირველ ხანებში ქართველმა თავადაზნაურობამ მეტად იუცხოვა ყოველივე ეს, მაგრამ შემდეგში თანდათანობით შეეჩვია მას. ევროპული ცეკვების არმცოდნე ქართველი ქალები ცეკვავდნენ სპეციალურ დარბაზში, საიდანაც მოისმოდა ხოლმე დაირის, თარისა და სხვა ადგილობრივ საკრავთა მქუხარე ხმები. მხოლოდ ვახშობისას მთელი საზოგადოება ერთიანდებოდა“<sup>3)</sup>

მცირე ხნის შემდეგ ლიტერატურული სალამოები გადატანილ იქნა ერომოლოვის ბინაზე. ელუარდ ბრინერი გვიამბობს: „ხუთშა-

1) А. Ковелев — „Записка“.  
2) „მასალები საქართველოს ისტორიისათვის“, 1905 წელი, გვ. 131  
3) ვახ. „Кавказ“ 1846 წ., № 2.

1) ჟურ. „Русский архив“, № 4  
2) იგივე წყარო  
3) ჟურ. „Исторический Вестник“ 1884 წ. № 6



ბათობითა და კვირაობით ალექსი პეტრეს-  
ძესთან თავს იყრიდა მთელი თბილისის სა-  
ზოგადოება<sup>1)</sup>

ერმოლოვთან „შეკრებებზე“ ეწყობოდა  
ბალები, იმართებოდა შინაური წარმოდგენე-  
ბი და სხვა.

გაზ. „კავკაზი“ სწერს:

„ალექსი პეტრეს-ძე მართავდა ბალებს, აწ-  
ყობდა შინაურ წარმოდგენებს.“<sup>2)</sup>

ასევე იყო ერმოლოვის ლაშქრობაში ყოფ-  
ნის დროსაც.

ნიკოლოზ შიპანოვსკი თავის მოგონებებ-  
ში მოგვითხრობს:

„1825 წლის ნოემბერში ჩვენ მთიდან დავბ-  
რუნდით. ჯარი დაბანაკდა ყაზახთა სადგო-  
მებში დასასვენებლათა და ამუნიციის შესაე-  
სებად. მთავარი ბინა იყო..... ვლენნოში.

აქედან მალე გადაველით ეკატერინო-  
დარში. ალექსი პეტრეს-ძე ერმოლოვმა აქ  
შეხვედრა დაუნეშნა თავის შტაბის გენერალ-  
მაიორს ალექსი ალექსანდრეს-ძე ველიამი-  
ნოვს, იმერეთის მმართველს პეტრე დიმიტ-  
რის-ძე გონჩაკოვს და ჩვენს ელჩს ირანში  
სტატსკი სოვეტნიკს სიმონ ივანეს-ძე მაზა-  
როვიჩს, რომელიც რუსეთ-ირანთა დამოკი-  
დებულებების გამწვავების გამო თბილისში  
სტხოვრობდა.

აქ ენახეთ ა. ს. გრიზოედოვი, რომელიც  
ხანგრძლივ შვებულებაში მყოფი ჯ. პეტრე-  
ბურგიდან უკან ბრუნდებოდა კავკასიაში.  
რამდენიმე დღის შემდეგ ტაგანროგიდან ჩა-  
მოვიდა ფელდგერი იაკუხინი, რომელმაც  
ჩამოიტანა ცნობა იმპერატორ ალექსანდრეს  
ვარდაცვალებისა.

ყოველდღე სადილობისას ჩვენ თავს ვიყ-  
რიდით ალექსი ალექსანდრეს-ძე ველიამი-  
ნოვთან. ვასტრონომიული სადილის შემდეგ  
გრიზოედოვი გვიკითხავდა ხოლმე რამდენი-  
მე სცენას მის მიერ ეხლაზან დასრულებულ  
„ვაი ჭკუისაგან“-ნიდან სალამოს დასასრულს  
ვთამაშობდით ვისტს.“<sup>1)</sup>

ირანთა მიერ რუსეთის საზღვრის გადმო-  
ლახვისას ერმოლოვმა შევლა სთხოვა პეტერ-  
ბურგს. ნიკოლოზ პირველმა, უკმაყოფილომ  
ერმოლოვით, რომელზედაც ეჭვი ჰქონდა დე-  
კაბრისტებთან კავშირზე, 1826 წლის აგვის-  
ტოში თითქოს დამხმარე ძალად გამოგზავნა  
ი. ვ. პასკევიჩი.

გამოვიდა ორმმართველობა.

ამაზე ნაწყენმა ერმოლოვმა თავი დაანება  
სამხედრო სამსახურს და 1827 წელს დასტო-  
ვა საქართველო.

1) Э. Гример „Записки“ № 7. I 1894 წ. გვ. 145  
2) გაზ. „Кавказ“ 1846 წ. № 2

1) შტრ. „Русский архив“ 1875 წ. № 7



# „სისხლიანი ქორწილი“ სოხუმის ქართული თეატრის სცენაზე

როცა სამი წლის წინათ ფაშისტებმა დახვრიტეს ესპანეთის შესანიშნავი პოეტი ფედერიკო გარსია ლორკა, პოეტი რაფაელ ალბერტი სწერდა: „შენი ძლიერი ხმა გამოირჩევა საერთო გუნდიდან, და ჩვენს მეომრებს ესმით ის. მაგრამ ასჯერ უფრო ძლიერია ხმა შენი სისხლისა: ის ბრალს სდებს და პროტესტს აცხადებს; ის მოგვიწოდებს შურისძიებისაკენ... შენმა სახელმა, შენმა ხსოვნამ ფესვები გაიდგა მთელს ესპანეთში, ჩვენი მიწის გულში. ნურავინ ნუ ფიქრობს ამ ფესვების გადარგვას... საზიზღარმა ჯალათებმა თითქოს არ იცოდნენ, რომ შენი სახელი და შენი პოეზია სამარადისოდ არის ასახული მეომარი ხალხისა და ყველა ანტი-ფაშისტის ბაგეზე!“.

გარსია ლორკა თავისი ხალხის უსაყვარლესი პოეტი გახდა. ამიტომ უწოდეს მას



„სისხლიანი ქორწილი“  
თამარა მაჭარაშვილი — დედა

ესპანური პოეზიის ნათელი წყარო. ლორკას შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია ლირიკა და უდიდესი სიღრმე. ის არ კმაყოფილდება მხოლოდ პოეზიით, მან როგორც უშიშარმა მებრძოლმა, შეჰქმნა მოძრავი თეატრი და ამ თეატრის საშუალებით ნერგავდა ხალხში სიყვარულსა და ინტერესს ესპანეთის შესანიშნავი გმირული ლიტერატურისადმი. ლორკა ნამდვილი მებრძოლი იყო მოწინავე იდეებისათვის და სწორედ ამიტომ დახვრიტეს ის ფაშისტებმა. მაგრამ არ შეიძლება ისეთი ადამიანების მოკვლა, როგორც იყო ლორკა. არ შეიძლება იმ შემოქმედების განადგურება, რომელიც ხალხს ეკუთვნის და ხალხის საკუთრება გახდა.

„სისხლიანი ქორწილი“ გარსია ლორკას ერთერთი საუკეთესო ნაწარმოებია, და არამცთუ გარსია ლორკასი, არამედ მთელი მსოფლიო დრამატურგიისა უკანასკნელ წლებში. ამ მოკულობით პატარა პიესაში სტილის განსაკუთრებული ლაკონიურობით მოცემულია ადამიანების ვნებანი და მათი ნამდვილი გრძნობები. ადამიანებს უყვართ, ადამიანებს უნდათ ბედნიერად იცხოვრონ, მაგრამ ისინი მიდიან საკუთარი სურვილების წინააღმდეგ და ამიტომ ისჯებიან. ამაში დამნაშავეა ის საზოგადოებრივი წყობა, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ, დამნაშავეა მათი შეგნება, რომელიც ემორჩილება ამ წყაროს. მაგრამ ისინი, ესპანეთის ამ მკაცრი მთების მცხოვრებნი, ამავე დროს ძლიერი არიან თავიანთი ვნებების გამოვლინებაში. და იწყება ძლიერი ხალხის შინაგანი ბრძოლა, იბადება ტრაგედია. აი რატომ ეუბნება ტრაგედიის გმირი ლეონარდო თავის შეყვარებულს: „დუმილი და წვა—აი ყველაზე უფრო დიდი სასჯელი, რომლითაც კი შეგვიძლია დავსაჯოთ ჩვენი თავი... შენ ფიქრობ, რომ დრო



მკურნალობს და კედლები ყველაფერს მალავენ? ტყუილია! როცა სავსებით შეგიპყრობს ენება—მასთან გამკლავება შეუძლებელია“. და უმატებს: „მოთხარი, რა ვიყავი შენთვის?. მოიგონე... ერთი უღელი ხარი და მინგრეული ქოხი,—ეს ისე ცოტაა“. აი რატომ მოხდა ტრაგედია. სარძლომ არ დაუჯერა გულის ხმას, მან უარი უთხრა შეყვარებულს, იმიტომ, რომ მას მხოლოდ „მინგრეული ქოხი და ორი უღელი ხარი“ ჰყავდა. მან სიმდიდრე არჩია... მაგრამ ქორწილის ღამეს სიყვარულმა მინცა დასძლია და სარძლო გაიქცა შეყვარებულთან ერთად. ამ ხალხისათვის ყველაზე მალლა დგას მკაცრი, გლეხური ნამუსი, ამიტომაც, რომ დედა თავის ერთადერთ შვილს, საქმროს, გზავნის დაეწიოს და დასაჯოს დამნაშავენი. მაგრამ ეს არ არის მთავარი. პიესის ღირსება მისი გმირების უბრალო, უსახლდრო და უტებ ნებისყოფაშია; პიესის გადმოცემის შეუდარებელ ლაკონიურობაში და ადამიანის ფსიქოლოგიის დიდი ცოდნის გამოვლინებაში. ეს პიესა გმირული ჰიმნია, რომელიც ამტკიცებს ადამიანს: სიყვარულს, ღირსებას და ადამიანის ენებების სიწმინდეს. ეს ლორკას გენიით გასხვივანებული, მეტად თავისებური ხალხური ტრაგედიაა.

აფხაზეთის თეატრის ქართული დრამისათვის დიდი სახელია „სისხლიანი ქორწილის“ სცენაზე დადგმა. ეს კიდევ ერთხელ ჩაზუსტავს იმ სასიხარულო მოვლენას, რომ აფხაზეთის თეატრი განაგრძობს თავის გაბედულ გზას საინტერესო და ორიგინალური რეპერტუარის შექმნის საქმეში. ამ გამბედაობას ყოველმხრივ უნდა მივესალმოთ. გარსია ლორკას შესანიშნავ ნაწარმოებთან გაცნობა დიდი საგანძურია ჩვენი კულტურისათვის. ესპანეთის დრამატურგის უაღრესად პოეტურ ნაწარმოებზე მუშაობამ ბევრი მისცა მთელ კოლექტივს. თეატრის წინაშე იდგა მეტად რთული და სერიოზული ამოცანა და თეატრმა დიდის წარმატებით გადასჭრა იგი. სპექტაკლი „სისხლიანი ქორწილი“ (დადგმა ს. ჭელიძის, რეჟისორი გ. აბაშიძე, მხატვარი ვ. პ. პოპოვა, კომპო-



„სისხლიანი ქორწილი“  
გ. აბაშიძე—საქმრო  
ვ. შენიანი—მათხოვარა

ზიტორი ა. ა. პოპოვი) თეატრის დიდ გამარჯვებად უნდა ჩაითვალოს. რუსულ დრამიდან მოწვეული მხატვარი ვ. პოპოვა და კომპოზიტორი ა. პოპოვი დიდათ დანებარდნენ სპექტაკლის შექმნას. ვ. პოპოვა მეტად ნიჭიერი მხატვარია. მის გაფორმებაში არაფერი არ არის ზედმეტი. ყოველივე განზომილია და უშუალოდ დაკავშირებული სპექტაკლთან. აქ იგრძნობ ნამდვილ მთის ესპანეთს—ყველაფერი თამაშობს, თუნდაც ის აგავა, რომელიც ქორწილის ღამეს აყვავდება და იმავე ღამეს ისევ



„სისხლიანი ქორწილი“  
ლევო ჰედია—ლეონარო  
ლ. ფოჩხუა—ცოლი



„სისხლიანი ქორწილი“  
ირინა დონაშური—სარძლო

ქენება. მშვენიერია კოსტიუმები ფერების შეხამებით და საერთოდ შესრულებით.

ა. პოზდნევის ნაწი, მომხიბლავი, ესპანეთის მზის სხივებით გამთბარი მუსიკა თითქოს ხსნის პიესის სიღრმეს და გარსია ლორკას პოეზიის ლირიზმს. პოზდნევემა სწორად გაიგო ლორკა და ამიტომაც უარპყო „შტამში, ის გიჟური ტემში „კასტანიეტებისა“, რომელიც ახასიათებს ვითომდა, „ესპანურ“ მუსიკას. მშვენიერია ნანა, საქმროს რომანსი, შეშის მჭრელთა და საფინალო სიმღერა. კარგად არის დამუშავებული უვერტიურა, რომელშიაც აღსანიშნავია „სისხლის ხმის“ ადგილი; ეს ლეიტ-მოტივად არის გატარებული მთელი სპექტაკლის მანძილზე.

ახალგაზრდა ნიჭიერმა რეჟისორმა ს. ქელიძემ ამ დადგმით კიდევ ერთხელ დაგვანახა თავისი ზრდა, დავგანახა, რომ მან სწორად აითვისა საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების საუკეთესო ტრადიციები. მან სწორად გახსნა გარსია ლორკას რთული შემოქმედება: გემოვნება, მუსიკალობა, პოეზიის გრძნობა და ზომიერება იგრძნობა დადგმაში. შეიძლება დამდგმელს ვუსაყვედუროთ ზოგიერთი ადგილის გადაჭარბებული გალაპაზება. ეს იტაცებს თვალს, ყურადღე-

ბას და ხელს უშლის პიესის შინაგანი ბუნების გაგებას.

არ შეიძლება აგრეთვე დავეთანხმოთ დამდგმელს იმაში, რომ ის სარძლოს, უკანასკნელ აქტში აკვლევინებს თავს, რაც ლორკას განგებ არა აქვს მოცემული თავის პიესაში. ამიტომაც არ გამოვიდა უაღრესი გოდების ტრავედია, შავ-კაბებიანი ქალების დაუსრულებელი და უიმედო გოდება, რაც ხაზგასმით უნდოდა ეჩვენებინა ავტორს. ლორკამ განგებ არ დაამთავრა პიესა; მას უნდოდა ვადმოეცა დაუსრულებელი გოდება, რომელიც არ მთავრდება, რადგან აქ იხოცებიან ახალგაზრდა ადამიანები, რომლებსაც ვერ გამოიტირებ ცრემლებით და ვერც სარძლოს თვითმკვლელობით „დაუშკვიდრებ სასუფეველს“. პიესაში ავტორის მიერ მოცემული მთვარისა და სიკვდილის მაგიერ შემოყვანილია მათხოვარა. არ ვიდავებთ იმაზე, საჭირო იყო თუ არა სიკვდილის და მთვარის ამოღება პიესიდან, მაგრამ მათხოვარა კი მოწვეულივით გამოვიდა, მიუხედავად როლის სიძლიერისა და მსახიობ ელზა შაენიანის მიერ ამ როლის კარგად განსახიერებისა.

დამდგმელის ამ ზოგიერთი „თვითნებობის“ გარეშე, მილიანად, სპექტაკლი მაღალხარისხოვანი გამოვიდა. განსაკუთრებით კარგად, რეჟისორულადაა გაკეთებული მე-3 და მე-4 სურათები: ნიშნობა, ლენარდოს და სარძლოს დიალოგი და საქმროს და ლენარდოს ბრძოლა ტყეში.

დედა უძნელესი როლია პიესაში. დედა, რომელსაც მოუკლეს ქმარი და ვაჟი, რომელმაც არ უნდა დაღვაროს არც ერთი წვეთი ცრემლი, რომელსაც მაღლა უჭირავს ადამიანის ღირსება, მაგრამ გულში კი ცეცხლი უკიდია. იგი დაუფარავი მღელვარებით და გულსიტკვილით ხვდება ვაჟის დაქორწინების ამბავს—ის ხომ მარტო რჩება!

მსახ. თ. მაქარაშვილს დაუძლევი ეს რთული როლი. იგი კარგად იძლევა ასეთი დედის სახეს და მისი ადამიანური ღირსების განსახიერებას.

განსაკუთრებით კარგია მესამე და მეხუთე სურათები, სადაც მაცურებელი გრძნობს





ლორკას დედას. ამ როლის შესრულება დიდი ნაბიჯია წინ მსახიობისათვის.

მეტად თავისებურია მსახ. გოგია აბაშიძე საქმროს როლში. გ. აბაშიძეს აქვს ზომიერების დიდი ალღო, გემოვნება, მუსიკალობა და გრძნობა. იგი ყოველ პიესაში პოულობს ახალს, თავისას, საქმროს როლი აუცილებლად მსახიობის დიდი გამარჯვებაა.

მეორე სურათი იწყება მშვენიერი „ნანას“ სიმღერით, რომელსაც ასრულებს ლეონარდოს სიდდერი (მსახ. თ. ოქროპირიძე) და ლეონარდოს ცოლი (მსახ. ლ. ფოჩხუა). ეს სიმღერა საუკეთესოა მთელ სპექტაკლში და აღნიშნულ მსახიობთა შესრულებით ძლიერ შთაბეჭდილებას სტოვებს. თ. ოქროპირიძეს სწორად მიჰყავს როლი — მას არავითარი ზედმეტი ხაზი არა აქვს მოცემული თამაშში.

ნაზად, ზომიერებით, ნახევარტონებში ასრულებს მსახიობი ლუბა ფოჩხუა ლეონარდოს მოსიყვარულე, შეშინებული, ტანჯული და მომთმენი ცოლის როლს. ცოლი — აუცილებლად საუკეთესო როლია, რომელიც მსახიობმა ამ სეზონში შეასრულა.

შემოდის ლეონარდო და მასთან ერთად გამოუთქმელი ნღველი და უკმაყოფილება ისაღვურებს სცენაზე. ეს დაფარული ვნებაა, კვანძია ტრაგედიისა. სიამაყე და დაუკმაყოფილებელი სიყვარული ხელს უშლის მას იყოს მზიარული, ბედნიერი, შეიყვაროს და იცხოვროს ნამდვილი ცხოვრებით. და ის შუაღამისას, მარტო, ცხენით დაჯირითობს თავისი ყოფილი შეყვარებულის ფანჯარასთან. მაგრამ ძნელი დასამალავია ცეცხლი, ძნელი დასამალავია ვნების ალი. ის მთლიანად ავადმყოფი სისხლის ხმაა. ასეთია ლეო-

ნარდო მსახიობ ლეო ჭედიას შესრულებით. მისი ხავერდის ხმა, სცენიური ტემპერამენტი დიდად ეხმარებიან მსახიობს ლეონარდოს შესანიშნავი სახის შექმნაში. ბრძოლა სისხლთან, ბრძოლა ცეცხლთან, მოუსვენრობა (განსაკუთრებით მეხუთე და მეექვსე სურათებში) დიდის მეტყველებით და სიძლიერით არის განხორციელებული ლ. ჭედიას მიერ.

კარგი სცენიური იუმორით ასრულებს მოახლის როლს მსახიობი ო. კანდელაკი. ამ როლის შესრულება უსათუოდ ნაბიჯია წინ მსახიობის შემოქმედებაში. კარგია და ზომიერი აგრეთვე მამის როლში მსახიობი მ. ვაგანიძე, ყოველი მისი სიტყვა თითქოს სავსეა კმაყოფილებით და მუშაობის დიდი წყურვილით.

მესამე სურათში ვიღაც კულისებიდან მკაცრად და ნერვიულად გადასწევს კარს ფარდას. ამ პატარა სცენიური შტრიხით მაყურებელი უკვე ეცნობა სცენიურ სახეს. ვაგანიძის სარძლო (მსახიობი ირინა დონაური). ამით იკვრება პიესის კვანძი და იწყება ნამდვილი ტრაგედია, — ტრაგედია ახალგაზრდა ქალის განწირულებისა, რომელმაც „ცეცხლთან თამაში მოინდომა“. ნიქიერ მსახიობ ირინა დონაურისათვის სარძლოს როლის შესრულება დიდი გამარჯვებაა. სრულიად მოულოდნელად ჩვენს წინაშე იფეთქა ნამდვილმა ტრაგიკულმა მსახიობმა, დიდი შინაგანი ტემპერამენტით. მშვენიერ არიან შეშის მჭრელები (ირ. შერეზადიშვილი, ბ. სვანი, ს. კალანდარიშვილი), გოგობები (განსაკუთრებით ლ. ყარალაშვილი თავისი მოხდენილი ცეკვით), ყმაწვილები (ა.კ. ბოკუჩავა) და სხვ.

ქ. გომიანიძე

## თოჯინების თეატრი

სული წელია, რაც თბილისში არსებობს თოჯინების და ლანდების სახ. ქართული თეატრი რეჟ. გ. ი. მიქელაძის ხელმძღვანელობით.

აღნიშნულ თეატრს იცნობს საქართველოს რაიონების და თბილისის ნორჩი თაობა და პიონერ-მოსწავლეები. თოჯინების თეატრი—ეს ბავშვთა საყვარელი თეატრია, რომელიც ყველგან დიდი პოპულარობით სარგებლობს ჩვენს მოზარდ თაობას შორის.

მიუხედავად იმისა, რომ საქსახკომსაბჭოსთან არსებული ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს ძველი ხელმძღვანელობა არაერთარ ყურადღებას არ აქცევდა აღნიშნულ თეატრს, რეჟ. გ. მიქელაძის ენერგიული და კოლექტივის ენთუზიასტ მუშაკების მეშვეობით მეტად მძიმე პირობებში ბევრი რამ გააკეთა

აღნიშნულმა თეატრმა ჩვენი მოზარდი თაობის კომუნისტურად და კულტურულად აღზრდის საქმეში. ამ ხნის განმავლობაში თეატრმა ნორჩ მსახურებლებს უჩვენა მ. ლორთქიფანიძის „ჭუჭრუტანაში“ გადგებები ჩემსას მინც ვახუშტი“, გ. როსებას „ლორმუცელა“, „1 მაისი“ და „ცაცო“, კუპრინის „თეორი ფინია“ (გადმოკეთებული აკ. ბელიაშვილის მიერ), ადა გენხელგერის „ბარჯი ჩინეთიდან“, ი. ჯავახიანი „კაცია-ადამიანი?“ (გადმოკ. კ. გოგიაშვილის მიერ), ქს. ჯუღელი „ტყეილი სიზმარი“, „კაკოს თინები“ და „თედო ქალაქში“, (მატევევის პეისის მიხედვით), გრ. კლსტავას „მებაღური“ და ჰაუფის ზღაპარი „წყობა“ (გადმოკ. ვ. კობელიის მიერ).

1937 წლის დეკემბერში საკავშირო დეკადაზე, სადაც ნაჩვენები იქნა ი. ჯავახიანი „კაცია-ადამიანი?“ და გ. როსებას „ცაცო“, თოჯინების თეატრმა საპატიო ადგილი დაიკავა და ჩადგა თოჯინების თეატრების მოწინავე რიგებს შორის. თოჯინების თეატრების საკავშირო დეკადამ ბევრი გამოცილილება შესძინა თეატრს. ამ ხნის განმავლობაში შექმნილმა წარმოდგენებმა (რეჟისორები გ. მიქელაძე, მიხ. სარაული, გრ. კლსტავა და კ. გოგიაშვილი) მხატვრული სიტყვის საშუალებით მრავალი სკოლამდელი და პიონერ-მოსწავლე აღზარდა.

თეატრში მომუშავე მხატვრებმა მ. მიქელაძემ, ფ. სილავემა, მ. აბუხანდაძემ, მ. გოცირიძემ, კ. ჯანკვეთაძემ, ირ. მდივანმა, ს. ცაგარეიშვილმა და სხვებმა შექმნეს მხატვრულად კარგად ვაფორმებული სპექტაკლები.

თბილისის სკოლებისა და საბავშვო კერე-



თოჯინების თეატრის დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი გ. მიქელაძე

ბის მრავალი ბავშვი მღერის თოჯინების თეატრში მოსმენილ მუსიკას, რომელიც დიდი სიყვარულით შექმნეს და შეარჩიეს კომპოზიტორებმა ვ. შავერზაშვილმა, კ. ანდრიაშვილმა ვ. მურადელმა, რ. გოგენაშვილმა და თოჯინების თეატრის მუსიკალური ნაწილის გამგეებმა ელ. ცეხანაოვსკაიამ და ე. ირიცპუხოვამ. თოჯინების ტარებას ოსტატურად დაეუფლენ მსხიობები ეთ. ცქიტოშვილი, შ. კირკიტაძე, მ. აბრამიშვილი, ს. აკოშვილი, თ. კანდელაკი, ლ. მირიანაშვილი, ს. ცაგარეიშვილი, შ. საყვარელიძე, ვ. მახვილაძე და სხვ.

მიუხედავად განვლილ არახელსაყრელ პირობებისა, თეატრმა ამ წნის განმავლობაში დადგა 680 წარმოდგენა, რომელიც დაახლოებით ნახა 150.000 პიონერ-მოსწავლემ და სკოლამდელმა.

თეატრმა თავისი წარმოდგენები გადაიტანა რაიონებშიც: ხაშურში, გორში, ქუთაისში, თელავში, გურჯაანში და სხვ.

ზაფხულის პერიოდში თეატრი არ ივიწყებს პიონერ-ბანაკებს, ბავშვთა სანატორიუმებს, დასასვენებელ სახლებს და სხვ. ზაფხულის პერიოდში წარმოდგენები ჩატარდა ბორჯომში, სურამში, ქობულეთში, ცემში, წალღერში და სხვ. კურორტების საბავშვო ორგანიზაციებში.

1938/39 წლის სეზონში ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს დახმარებამ თეატრის გამარჯვებას დიდად შეუწყო ხელი. წლებანდელი სეზონი განსაკუთრებული მიღწევებით აღინიშნა, განახლებულმა თეატრმა სახე იცვალა. წელს თბილისის სკოლებსა და საბავშვო კერებში ჩატარებულ იქნა 200 მხატვრული სპექტაკლი (სხვადასხვა ადგილას). განახლებული დადგმებით და ახალი შემადგენლობით ნაჩვენები იქნა კუპრინის „თეთრი ფინია“ (დადგმა გ. მიქელაძის) და გ. როსეხას „ცაცო“ (დადგმა გრ. კოსტავასი). დადგმულ იქნა ახალი პიესები ქს. ჯუღელის „თედო ქალაქში“ (დადგმა გ. მიქელაძის და კ. გოგენაშვილის), გრ. კოსტავას „მებაღური“



თოჯინების თეატრი  
მსახიობი ჭ. ცქიტოშვილი



თოჯინების თეატრი  
მსახიობი შ. კირკიტაძე თოჯინებით



(ლანდები, დადგმა ავტორის) და ჰაუფის ზღაპარი „წკია“ (დადგმა გ. მიქელაძის).

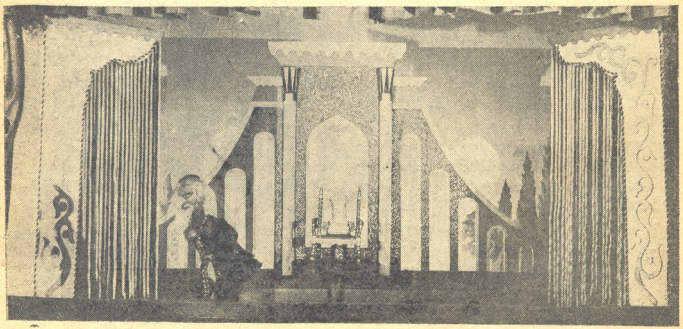
ამჟამად თეატრი ამზადებს და სეზონის ბოლომდე დასდგამს გ. როსებას „ყაითარს“. თემა—საბჭოთა საზღვრების დაცვა, ბევშეთა გმირობა და სიყვარული ჩვენი სოციალისტური სამშობლოსადმი.

არანაკლებ მომზადებული ხედება თეატრი მომავალ წელს. განზრახულია დაიდგას კ. გოგიაშვილის პიესა „ბეკეკა“ (სკოლამდელთათვის), ჩუკოვსკის — „ექიმი აიბოლიტი“ (გადმოკ. ს. ცაგარეიშვილის მიერ). მ. გოგიაშვილის ქართული ზღაპარი „მზეჭაბუკი“, „მოგზაურობა საოცარ ქვეყნებში“ და სხვ.

საკ. განსახკომის დადგენილებით, თოჯინების თეატრებს მეტად საპასუხისმგებლო ამოცანა დაეკისრათ. მოზარდ მაყურებელთა თეატრების მაყურებლების პირველი და მეორე კლასი უშუალოდ თოჯინების თეატრის ხელში გადავიდა. საქართველოში (თბილისში) სულ არსებობს თოჯინების სამი თეატრი: ქართული, რუსული და სომხური. აქედან თოჯინების ქართულ თეატრს დღესაც არ გააჩნია სტაციონარი, რაც თეატრს უზღუდავს სპექტაკლების მხატვრულ ხარისხს.



თოჯინების თეატრი „წკია“ - მწრადმსვლელები (თბილისის სკოლებში ყველგან არ არის საჭირო დარბაზები).  
საქ. ხელოვნების საქმეთა სამმართველო უნდა დაენმაროს თეატრს ამ საქმეში, რაც გააძლიერებს ჩვენი ნორჩი თაობის კულტურულ მომსახურებას.





მესამე მოქმედება

ფინალი



მეორე სურათი

ეთერი—ნ. შპილდერი, აბესალომი—გ. ბოლშაკოვი



# სამხრეთ-ოსეთის მუსიკალური ცხოვრება

დიდი ლიახვის ხეობას თითქოს განვებ გაუყვია სამხრეთ-ოსეთის მიდამოები წონისა და როკის მხარედ.

ეს ხეობა თვალწარმოც სილამაზეს წარმოადგენს. დაბურული ტყე ამაყად გადმოჰყურებს ლიახვის ნაპირებს, რომელიც გაშმაგებული სიჩქარით მიისწრაფვის შუაგულ ქართლისაკენ.

უზარმაზარი, მუდამ თოვლით და ყინულით დაბურული, კონუსის ფორმის მწვერვალი ბრუდ-საბძელა მედიდურად გადმოსცქერის ოსეთის მთების კალთებზე გაშენებულ ლამაზ პატარა სოფლებს, რომელთაც გარს შემორტყმა ტყეებით და საბალახოებით დაფარული ფერდობები. აქ ბიბინებენ მთის ჯიშის სხვადასხვა მცენარეები და ყვავილები.

ასეთი სიმშვენიერით მოსილ მხარეში იზრდება და იფურჩქნება საბჭოთა ოსეთის ბედნიერი ახალგაზრდა თაობა.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე სამხრეთ-ოსეთის ხალხის ხელოვნება არავითარ კულტურულ ზრდას არ განიცდიდა, ჯერ ცარიზმის და შემდეგ მენშევიკების ჯაშუშები ყოველგვარად ხელს უშლიდნენ ხელოვნების განვითარების საქმეს. მაშინდელ სამხ.-ოსეთს არ გააჩნდა არც თეატრი, არც მუსიკალური სკოლები და სხვა კულტურული დაწესებულებები.

ლენინურ-სტალინური ნაციონალური პოლიტიკის სწორად გატარების შედეგად დღეს საბჭოთა ოსეთი ყველა ფრონტზე განიცდის დიდ კულტურულ ზრდას. ხელოვნების ყველა დარგი დღით-დღე იზრდება და ძლიერდება. ქ. სტალინში არსებობს საუკეთესო თეატრი ოსური და ქართული სექტორით. იზრდებიან მსახიობები, დრამატურგები, პოეტები და მუსიკოსები.

ოსური ხალხური მუსიკა, რომელიც მრავალი საუკუნის განმავლობაში იქმნებოდა,

საკმარისად მდიდარ მასალას წარმოადგენს და წინათ ხელუხლებელი და დაუმუშავებელი, დღეს უკვე პროფესიული მუსიკოსების მიერ მუშავდება.

კომპოზიტორი ვალაევი, რომელმაც ლენინგრადის კონსერვატორიაში მიიღო სათანადო მუსიკალური განათლება, დიდის ენერგიით მუშაობს ხალხური მუსიკის დასამუშავებლად და ორიგინალურ ნაწარმოებების შესაქმნელად. მან ჩასწრა აუარებელი ხალხური სიმღერები, რომელიც გამოსაცემად გადასცა ლენინგრადის მუსიკალურ გამომცემლობას. კომპოზიტორი ვალაევი ქ. სტალინში ხელმძღვანელობს სიმებიან ორკესტრს და აკადემიურ გუნდს, რომლის რეპერტუარს შეადგენს როგორც ოსური ხალხური და დაამუშავებული სიმღერები, ისე ქართული, რუსული და დასავლეთ ევროპის კლასიკური მუსიკა. ვალაევს სურვილი აქვს შექმნას ხალხური საკრავებისაგან შემდგარი ანსამბლი. იგი ამჟამად მუშაობს საკრავების შეგროვებაზე და მათ ტექნიკურ გაუმჯობესებაზე.

არსებობს აგრეთვე ქართული ეთნოგრაფიული გუნდი, რომელსაც ხელმძღვანელობს ვ. კასრაძე.

დიდ მუშაობას ეწევა ნაციონალური კადრების აღზრდის საქმეში ქ. სტალინის მუსიკალური სასწავლებელი, რომელშიც 145 მოწაფეა. სასწავლებელში შემდეგი დარგებია: ფორტეპიანოს კლასი, ვიოლინოს და ვიოლას კლასი, ჩელოს კლასი, ლითონის და ხის ჩასახური ინსტრუმენტების კლასი და დასარტყმელ ინსტრ. კლასი.

მოწვეული არიან პედაგოგები თბილისიდან: ნ. გუდიაშვილი (ვიოლინო), ნ. დურგლიშვილი (ფორტეპიანო) ილინი (ლითონის და დასარტყმელი ინსტრ.), ფარასტაევი (ფ/პ), რომლებიც გულმოდგინე და ენერგიულ მუშაობას ეწევიან, რის შედეგადაც 1938/39





სასწავლო წელი საუკეთესო მაჩვენებლებით დასრულდა. მოსწავლეთაგან კარგ შედეგებს მიაღწიეს: ა. ჯატიევამ (ფ/პ.), სვინენმა (ფ/პ.), დ. ხახანოვმა (ვიოლინო), გაგლოევმა ფ. (ვიოლინო), ჯიკაევმა (ჩელო) და სხვ. უნდა აღინიშნოს აგრეთვე მუსიკალური სასწავლებლის სასწავლო ნაწილის გამგის ნ. გუდიაშვილის კარგი მუშაობა საანსამბლო დარგში. სასწავლო წლის განმავლობაში შექმნილი იყო ტრიოები, კვარტეტები და სიმებიანი ინსტრუმენტების ორკესტრი.

ნ. გუდიაშვილს განრახული აქვს მომავალ წელს შექმნას სასულე ორკესტრი მუსიკალური სასწავლებლის ძალებით.

სასწავლებლის ნაკლად უნდა ჩაითვალოს სოცმეჯიბრების სუსტად გაშლა.

ქ. სტალინირის მუსიკალური სასწავლებლის კულტურული და აკადემიური დონის ასამაღლებლად, ამავე სასწავლებლის თხოვნით, ქ. თბილისის სახ. კონსერვატორიასთან არსებული მუსიკალური ათწლედის მომავალ სასწავლო წლიდან იღებს მასზე შეფობას.

ადგილობრივი ორგანიზაციების დახმარებით და უშუალო ხელმძღვანელობით კიდევ უფრო ძლიერად და ენერგიულად გაიზრდება და გაიფურჩქნება საბჭოთა ოსეთის მუსიკალური კულტურა.



სტალინირის მუსიკალური სკოლა

შ. ლონაძე

## აჭარის სახელმწიფო თეატრი

აჭარელი ხალხის კულტურული განვითარების ისტორიაში მნიშვნელოვანი თარიღით აღინიშნება ის დღე, როდესაც ამ ხალხმა პირველად იხეიმა თავისი სახელმწიფო თეატრის გახსნა, რაც მოხდა 1937 წლის მარტს.

ამ თეატრის შექმნაში საკმაოდ დიდი მონაწილეობა აქვს მიღებული ლენინის ორდენის თბილისის რუსთაველის სახელობის თეატრს.

აჭარის თეატრის დასის შემადგენლობაში არიან ადგილობრივი ძალები, ესე იგი აჭარლები, რომლებიც რუსთაველის სახელობის თეატრის სტუდიაში არიან გამოზრდილნი და გამოწვერთენილნი ისეთი ძლიერი რეჟისორებისა და მსახიობების ხელმძღვანელობით, როგორც არიან ვასაძე, აღსაბაძე, პატარიძე, ხორავეა, დავითაშვილი და სხვები.

აჭარის ახალგაზრდა სახელმწიფო თეატრმა, რომლის ისტორია მხოლოდ სამი წლის მანძილით განისაზღვრება, შესძლო მრავალრიცხოვანი მაყურებლის მიზიდვა, შექმნა თავისი მოსიყვარულე საზოგადოება, რომელიც ახლა სპექტაკლებს უყურებს არა როგორც გასართობ სანახაობას, არამედ როგორც კულტურის საზრდოს, მეცნიერების და შემეცნების წყაროს, გონების განვითარების სკოლას.

ვინ არიან აჭარის სახელმწიფო თეატრის მაყურებლები? ესენი უმთავრესად არიან



აჭარის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი რეჟისორი არჩილ ჩხარტიშვილი



აჭარის თეატრის დირექტორი და რეჟისორი ვლ. ჭომიანიძე.





ფაბრიკა-ქარხნების მუშები, კოლმეურნეები, მეზღვაურები, საბჭოთა ინტელიგენცია, მოწაფეები და მოსამსახურენი.

თეატრმა შესძლო თავისი მუყარებლის აღლოს ალება. მას ზუსტად აქვს გამოყენებული რეალისტური მეთოდი, როგორც აქტიორთა მოქმედების განსახიერებაში, ისე საერთოდ სპექტაკლის გაფორმებაში (მიზანსცენები, დეკორაციები და სხვ.).

აჭარის სახელმწიფო თეატრმა მთელი რიგი საუკეთესო დამუშავებული სპექტაკლები უჩვენა თავის მაყურებელს; ასეთია, მაგალითად, ს. მთვარაძის მეტად საინტერესო და შინაარსიანი ტრაგედია „თევრადი“, სადაც მოცემულია აჭარელი ხალხის შავბნელი წარსული. აჭარაში ალიფაშების, ბეგების, ხოჯების და სხვათა ბატონობა, განსაკუთრებით კი ალიფაშა თავდგირიძის მიერ აჭარის გაყიდვის ამბავი ჯერ რუსეთსა და შემდეგ ოსმალეთზე (დადგმა არჩილ ჩხარტიშვილისა). თეატრმა გვიჩვენა გ. მდიენის „ალკაზარი“

(დადგმა შ. ინასარისა). „სამშობლო“ (დადგმა არჩილ ჩხარტიშვილისა), ს. კლდიაშვილის „გმირთა თაობა“ (დადგმა შ. ინასარისა და შ. ხომერიკისა), ს. შანშიაშვილის „არსენა“ (დადგმა არჩილ ჩხარტიშვილისა), „პირისპირ“ (დადგმა შ. ინასარისა), „ხალხის რჩეული“ (დადგმა არჩილ ჩხარტიშვილისა), ს. შანშიაშვილის „ფოლადაური“ (დადგმა შ. ინასარისა), „კოლმეურნის ქორწინება“ (დადგმა შ. ხომერიკისა), ნახუციშვილის „კეცხოველი“ (დადგმა არჩილ ჩხარტიშვილისა), შ. დადიანის „გუშინდელი“ (დადგმა შ. ინასარისა), გ. მდიენის „ბრმა“ (დადგმა დ. ალექსიძისა).

გარდა ამისა თეატრის დირექტორ-რეჟისორმა ვ. ჩომახიძემ დადგა გოგოლის „რევიზორი“, რომელიც მაყურებელმა დიდი ინტერესით მიიღო.

აჭარის თეატრის მთელმა რიგმა მსახიობებმა საკმაოდ გამოამყლანეს თავიანთი შემოქმედებითი ნიჭი და მიიპყრეს მაყურებ-



აჭარის თეატრის რეჟისორი  
შალვა ინასარი



აჭარის თეატრის რეჟისორი  
შალვა ხომერიკი





„რევიზორი“  
ა. სარჯველაძე — ხლესტაკოვი



„რევიზორი“  
ბ. კობახიძე — გოროდნევი

ლის ყურადღება. მაგ., სიმონ მთვარაძის პიესა „თევრადში“ მსახიობმა კაიკაციშვილმა (აჭარის ასრ უზენაესი საბჭოს დეპუტატი) მშვენიერად განასახიერა შაქირ-ბეგის ტიპი, აგრეთვე „ალკაზარში“ მღვდლის როლი. „კოლმეურნის ქორწინებაში“ ხახული. განსაკუთრებით ხახულის როლში კაიკაციშვილი გამოდის როგორც უკვე დასრულებული პროფესიული მსახიობი.

შ. ბეჟუაშვილი საუკეთესო ძალაა აჭარის სახელმწიფო თეატრის კოლექტივში, იგი ყველა როლში იძლევა კვალიფიციური მსახიობის სახეს, მაგალითად, „გმირთა თაობაში“ მან მოგვცა ხალხის მტრის—მეზღველ ინჟინერის კახიანის სრულყოფილი ტიპური სახე; შემდეგ „კოლმეურნის ქორწინებაში“ მოგვცა მანუჩარი, როგორც ყოფილი ადამიანი, უსაქმო კუდაბზიკა აზნაური, რომელსაც ძველი „ლირსება“ დაუკარგავს და ახალში ვერაფერს ხედავს საიმედოს.

გ. კობახიძეს ახასიათებს ყველა როლში მოქმედების შესაფერი სახეების შექმნა, მოძრაობის კანონზომიერება, თავისუფალი ინტონაცია და გაბედულება. გ. კობახიძემ თავისი მოხდენილი თამაშით საინტერესო ტიპური განსახიერება მოგვცა „თევრადში“ (პოლკოვნიკის), „არსენაში“ (ზაალ ბარათაშვილის), „გმირთა თაობაში“ (დიმიტრის როლში) და სხვ. საინტერესოა აგრეთვე მისი თამაში ნახუცრიშვილის „კეცხოველში“. აქ კობახიძე ასრულებს როტმისტრ ლავროვის როლს; ამ როლში იგი გვაძლევს მოსალოდნელი რევოლუციის საფრთხით შეძრწუნებული და გააფრთხებული როტმისტრის დასრულებულ სახეს. მგზრამ არ შეიძლება არ ითქვას, რომ კობახიძე ხშირად ჩქარობს, რის გამო იგი ზოგჯერ აჭარბებს და არაღამაჯერებელ სახეს ჰქმნის.

ნ. ხინიკაძეს მოხდენილი თამაშით თითქმის ყველა როლში მაყურებელს აღაფრთოვანებს. მისი მიხვრა-მოხვრა, ლაპარაკი და მოქმედება, ბუნებრივ მთლიანობაშია მოცემული. სიტყვის წარმოთქმის უბრალოებით, ზისადავით, ის მხატვრულ ჰარმონულობას

ჭმენის სცენაზე. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი თამაში „ლადო კეცხოველში“. მან დაგვიხატა ლადო კეცხოველი როგორც მეზნებარე ბოლშევიკი, რევოლუციის დაუდგრომელი და მოუსვენარი ტრიბუნი. როდესაც უყურებ ამ ახალგაზრდა მსახიობს ლადო კეცხოველის როლში, თვალწინ გიდგებათ თვით ლადო კეცხოველი, განსაკუთრებით უკანასკნელ მოქმედებაში, როცა ლადოს ვერაგულად ჰკლავენ ციხეში.

ზორბეგ ლლონტი ხშირად მთავარ როლებში გვევლინება სცენაზე და არ მომხდარა ისეთი შემთხვევა, რომ მისგან მაყურებელი აღფრთოვანებული არ დარჩენილიყოს. ლლონტის შემოქმედებითი ღირსება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი არ იჩენს ზედმეტ აქტიორულ თვითნებობას და არ სცილდება თეატრალური ხელოვნების ჩარჩოებს. მოფიქრება, წინდახედულება, სიღინჯე, თავდაპერილობა, ზუსტი მიმოხერხება—ის უპირატესობა, რაც ასხივისებს და ალამაზებს მას მოქმედების დროს. შესაფერისად იყენებს იგი თეატრალური ხელოვნების თეორიას და პრაქტიკას, როლებს სწორ განსახიერებისათვის. მაგალითად, პედროს „ალკაზარში“, არსენას „არსენაში“, დურსუნს „თევრადში“, ამირანს „სამშობლოში“, სტალინს—„ლადო კეცხოველში“ — ის მეტად მოხდენილად და დამაჯერებლად ანსახიერებს. მაგრამ ერთი ნაკლი, რომელიც თან ახლავს მას ყოველი როლის შესრულებაში, ეს არის დაუხვეწავი ხმა, ტონების შეუხამებლობა, რაც მსახიობმა მომავალში უნდა გამოასწოროს.

ე. ცივაძემ „თევრადში“ დასრულებული ტიპი მოგვცა ალიფაშას ერთგული რაზმელის, აჭარელი გლეხის მურადის სახით. ამ ადამიანს მხოლოდ პირადი ინსტინქტი ამოძრავებს და არა სიმართლე, არა დამაჯერებელი ხალხის თავისუფლებისადმი სიყვარული, იგი არ ზოგავს თავის ძმასაც კი ალიფაშას გულის მოსაგებად. ცივაძე მურადის მიმე ტრაგიკულ სახეს ქმნის უკანასკნელ მოქმედებაში, როცა იგი ალიფაშას წაქეზებით ხანჯალს ჩასცემს და ჰკლავს ალიფაშას ყოფილ რაზმელს, ხალხის შეთქმუ-



„რევიზორი“  
ა. გარნელი—ანა ანდრეენა



„რევიზორი“  
ლ. აფხაზავა—მარია ანტონოვანა



„რევიზორი“

ი. ვაიკაციშვილი — დობჩინსკი

ლების წინამძღოლს თევრადს იმის გამო, რომ  
წაასულში თევრადის მამას უცაბედად შე-  
მოკვდომია მურადის მამა, ხოლო აპარელი  
ხალხის ადათით მურადი ვალდებული იყო



„რევიზორი“

კ. დოლონაძე — დობჩინსკი

სისხლი აედო, იძლევა მურადის ისეთ სახეს,  
როგორც ეს პიესაში აქვს მოცემული ავ-  
ტორს. ცივად სხვა პიესებშიაც იჩენს საკმაო  
ნიქს, მაგალითად, „სამშობლოში“ (ჯემალის



„რევიზორი“ 3 მოქმედება. დადგმა ე. ჩომახიძისა





როლი), „არსენაში“ (ფარსადანის როლი), „კოლმეურნის ქორწინებაში“ (ვატას როლში) და სხვ. ყველა როლში ცივაძე იჩენს ზედმიწევნით ელასტურობას, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში იმას, რომ ზოგჯერ (უმთავრეს შემთხვევაში მიზრდილ დიალოგებში) ივიწყებს მოქმედებისა და ლაპარაკის შეხამების სიზუსტეს, რაც ხელს უშლის ტიპის განსახიერებას.

ბ. ზაქარიძემ „თევრადში“ (მოხუცი აჭარელი), „არსენაში“ (ანდუყაფარ ორბელიანი), „სამშობლოში“ (ასლანი), „ალკაზარში“ (ტომას მანსო), „კეცხოველში“ (გოროზი) და სხვ. ნიჭიერად განასახიერა ფრიად პასუხსაგები როლები. ეტყობა, რომ სულ მოკლე მომავალში ზაქარიძეს სახით აჭარის სახელმწიფო თეატრს ეყოლება ერთერთი მოწინავე მსახიობი, ასევე ითქმის ალ. სარჯველაძეზე, ხასან მეგრელიძეზე, მ. გოგიტიძეზე, ზ. ჰაბუჩიძეზე, ხ. ბუაჩიძეზე, მ. წიგნაძეზე, ი. ბაკურაძეზე, კ. დოლონაძეზე, თ. თხილაშვილზე, ე. შამილაძეზე, გ. ახვლედიანზე, ნ. ვერძაძეზე, ს. თურმანიძეზე, კ. კინწურიშვილზე, ო. ხალვაშზე, ა. მგელაძეზე, ს. კახიძეზე და სხვ.

ქალებს შორის თელსაჩინო ადგილი უკავიათ: ლილი აფხაზავას, ნუცა ფხაკაძეს, მარგო ქილარჯიშვილს, ალექსანდრა გარნელს, მედეა ქორელს და მ. თეთრაძეს. მედეა ქორელმა საუკეთესო თამაში გვიჩვენა კაკაულას როლში „კოლმეურნის ქორწინებაში“, „თევრადში“ (ალიფაშას მეორე ცოლი), „ალკაზარში“ (მეთაური გოგონა) და ასე შემდეგ.

ნუნუ თეთრაძემ თავისი შემოქმედებითი ნიჭი უმთავრესად გამოამჟღავნა გვირისტინეს როლში („კოლმეურნის ქორწინება“); მარგო ქილარჯიშვილმა „თევრადში“ (დედაბრის როლში), „ალკაზარში“ (დედაკაცი ბავშვით); ნუნუ ფხაკაძემ „ალკაზარში“ (მიქაელა კორელიუ), „კეცხოველში“ (ოლლა), „სამშობლოში“ (ფიქრიე), „თევრადში“ (ფერიდე), „არსენაში“ (მართა);

ლილი აფხაზავამ „ალკაზარში“ (მანულიტა), „თევრადში“ (გულნაზი), „არსენაში“



„კოლმეურნის ქორწინება“  
მედეა ქორელი - კაკალა

(ნენო), „კოლმეურნის ქორწინებაში“ (ირინე). ასევე შეიძლება ითქვას მსახიობ ალექსანდრა გარნილზედაც.

აჭარის სახელმწიფო თეატრთან არსებობს



„კოლმეურნის ქორწინება“  
ნუნუ თეთრაძე - გვირისტინე



„კოლმურნის ქორწინება“  
ლილი აფხაზავა - ირინე

თეატრალური სტუდია, სადაც დაახლოებით 30-მდე ახალგაზრდა აჭარელი ირიცხება. არიან მთელი რიგი სტუდიელები, რომლებიც ზოგიერთ დადგმაში მნიშვნელოვან როლებსაც ასრულებენ. თეატრს სათავეში უდგანან ახალგაზრდა ნიჭიერი ხელმძღვანელები: რეჟისორი ვ. ჩომახიძე (დირექტორი), სამხატვ-

რო ნაწილის გამგე და მთავარი რეჟისორი არჩილ ჩხარტიშვილი, რეჟისორები: შალვა ინასარი და შალვა ხომერიკი.

უნდა აღინიშნოს, რომ აჭარის სახელმწიფო თეატრს დიდ დახმარებას უწევს ადგილობრივი ხელისუფლება, განსაკუთრებით კი აჭარის ხელოვნების სამმართველო (სამმართველოს უფროსი ვ. ნებიერიძე), რის გამოც თეატრს ეძლევა საშუალება წარმართოს თავისი მუშაობა შესაფერისად; მაგრამ არ შეიძლება არ აღინიშნოს ზოგიერთი ნაკლი, რომელიც ხელს უშლის თეატრის კარგ მუშაობას. ეს ნაკლი შემდეგია: 1) თეატრს არა აქვს მოძრავი სცენა; 2) დარბაზის მოცულობა ძალზე მცირეა და ვერ იტევს მსურებლებს; 3) სცენა არ არის მექანიზირებული; მუსიკა მოთაესებულია ისეთ სიღრმეზე სცენის წინ, რომ იგი ვერ აღწევს მსურებლის სმენამდე; 4) მუსიკალური ინსტრუმენტები საგრძობლად დაძველებული და დაზიანებულია, რაც კომპოზიტორს საშუალებას არ აძლევს დაამუშაოს შესაფერისი მუსიკა. მიუხედავად ამისა, აჭარის სახელმწიფო თეატრის კომპოზიტორს, აჭარის ასსრ დამსახურებულ არტისტს ალ. ფიცხელაშვილს მუსიკის დამუშავების მხრივ საყვედური მაინც არ ეთქმის. არც მხატვრობის მხრივ ითქმის ურიგო ხსენებულ თეატრზე.



„კოლმურნის ქორწინება“ დადგმა შალვა ხომერიკის. 3 მოქმედება

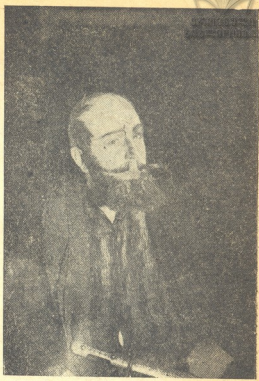


პირიქით, ზოგიერთი საექტაკლი აქ მშვენივრად არის მხატვრულად გაფორმებული, მიუხედავად ნაკლები შესაძლებლობისა, მაგალითად: „თევრადი“ და „არსენა“ (მხატვარი დ. თაყაიძე), „სამშობლო“ (მხატვარი ყაზბეგი), „ალკაზარი“ (მხატვარი შოთა დებარიშვილი), „ლადო კეცხოველი“ (მხატვარი დ. იმნაძე).

მსახობთა სიმცირის გამო თეატრს ხელი ეშლება მრავალმომქმედ პირებიანი პიესების დადგმასა და გაფორმებაში.

თეატრი ემზადება მომავალი სეზონისათვის, ამზადებს შესაფერის რეპერტუარს. გარდა ამისა, თეატრს განზრახული აქვს, რომ მომავალ სეზონში რამდენიმე წარმოდგენა უჩვენოს აჭარის ზოგიერთი რაიონის თეატრებში, კოლმეურნეობებსა და საბჭოთა მეურნეობებში.

აჭარის სახელმწიფო თეატრის ხელმძღვანელობამ ახალი სეზონის დაწყებამდე უნდა



„კოლმეურნის კორწინება“  
შ. ბეუთაშვილი — მანუჩარი

უზრუნველჰქოს აღნიშნულ ნაკლოვანებათა აღმოფხვრა და თეატრის შემდგომი მუშაობა კიდევ უფრო სწორი გზით წარმართოს.



„ლადო კეცხოველი“. დადგმა არჩილ ჩხარტიშვილის. პირველი სურათი



## ახალციხის თეატრის ქართული ღიაება

ახალციხის თეატრში არსებობს ორი დრამა: ქართული და სომხური, რომლებიც პარალელურად მუშაობენ და თითოეულ მათგანს თავისი გეგმა და ცალკე ხელმძღვანელი ჰყავს.

ახალციხის ქართულ დრამას მოკლე ისტორია აქვს, ის არსებობს როგორც სტაციონარი 1937 წლის იანვრიდან. პირველ სეზონში იენისამდე დრამამ დასდგა მხოლოდ ორი პიესა—„მზის დაბნელება საქართველოში“ და „ხატიჯე“, რის შემდეგ მუშაობა აღარ სწარმოებდა მთელი წლის განმავლობაში, ვინაიდან თეატრის ძველმა ხელმძღვანელობამ წლიური დოტაცია ივლისამდე დახარჯა.

მხოლოდ 1938 წლის იანვარში ადგილობრივი ორგანოების და ხელოვნების სამმართველოს დახმარებით აღდგენილ იქნა ქართული დრამა, რომელმაც იანვრიდან ივლისამდე შესძლო სამი ახალი პიესის დადგმა: „პიროსპირ“, „აჯილა“ და „აქარის მთებში“.

სულ 19 წარმოდგენა იყო გამართული. ცხადია, რომ ეს მეტად მცირე და არადაამაკმაყოფილებელი იყო, ეს ვაითვალისწინა თეატრმა 1938/39 წლის სეზონის დასაწყისიდანვე.

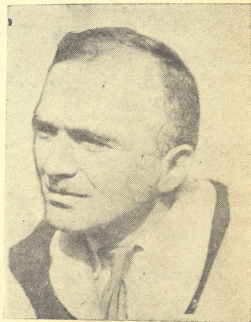
მიუხედავად იმისა, რომ 1938/39 წლის სეზონი დაგეიანებით დაიწყო, რადგან თეატრში რემონტი მიმდინარეობდა, რვა თვის განმავლობაში ქართულმა დრამამ მაინც შესძლო 7 პრემიერის გაშვება: „ხალხის რჩეული“, „სამშობლო“, „ყვარყვარე თუთაბერი“, „შუქტურა“, „მისი ცოლი“, „ხანუმა“ და „ბიჭუნა“.

ზემოაღნიშნული პიესები დაიდგა 50-ჯერ, რითაც გეგმა 100% იქნა შესრულებული.

უკანასკნელი დადგმებიდან აღსანიშნავია „მისი ცოლი“ დიუმასი და „შუქტურა“ დ. კარასევისა. სამხატვრო ხელმძღვანელს და რეჟისორს დ. ჭეიშვილს მოფიქრებულად და დიდის გემოვნებით დაუდგამს ორივე პიესა.



ახალციხის ქართული თეატრის სამხ. ხელმძღვანელი-რეჟისორი დ. ჭეიშვილი



ახალციხის თეატრის დირექტორი გრ. ჩლიქაძე

სპექტაკლები კარგად ჩატარდა. „მის ცოლში“ მშვენიერად თამაშობს ცეზარინას მთავარ როლს მსახიობი თამარ ყიფშიძე.

სათანადო სიმალღეზე იდგა მსახიობთა კოლექტივი „შუქურაში“. კერძოდ აღსანიშნავია პ. ჯალალანია ძველი პარტიზანის როლში. მისი ყოველი ნაბიჯი, სიტყვა და სახის მეტყველება დამაჯერებელია და კარგად მოფიქრებული. კარგია მსახიობი თამარ ყიფშიძე ახალგაზრდა გოგონას (ლიზა ჟიხარევას) როლში. თავისი უბრალო თამაშით მსახიობი მშვენიერად ქმნის მტკიცე ნებისყოფის რადისტი-ქალის სახეს, რომელიც სიცოცხლესაც კი გასწირავს საბჭოთა ხალხის ბედნიერებისათვის. კარგია აგრეთვე მსახიობი მოსიაშვილი ანა ანტონოვნას როლში. მსახ. გ. დავითაშვილი სწორი ვაგებით იძლევა ნეფედოვის ტიპის განსახიერებას. ამ მსახიობს დიდი ზრდა ეტყობა. ასევე დიდ მომავალს ამჟღავნებს მსახიობი კ. მებალიშვილი.

ორივე პიესა კარგად აქვს გაფორმებული გ. ჩლიქაძეს.

ახალციხის ქართული დრამის ადგილობრივი კადრებიდან უნდა აღინიშნოს გ. და-



„შუქურა“  
პ. ჯალალანია—იაკუტინი

ვითაშვილი, კ. მებალიშვილი, ა. ულარჯიშვილი და თინა ხევისაშვილი, რომლებიც წარმატებით ეუფლებიან თეატრალური ხელოვნების ტექნიკას.

ბ. ჩ.



„შუქურა“  
გ. დავითაშვილი—ნეფედოვი



„შუქურა“  
თამარა ყიფშიძე—ლიზა ჟიხარევა

# სანდრო კავსაძე



ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე  
სანდრო კავსაძე

როდესაც შენი  
ყრმობის ურმული  
მესმის რადიოს  
გრამინანაწერით,—  
შენ წარმოგიდგენ...  
შენ — ყერმოდერილს,  
შენ — გედვიით რომ  
აღმოგხდა სული...  
ამაო — უტკბესო!  
სინანული მკლავს,  
რომ სიმწრის ოფლი  
ვერ შეგიშრალავ;  
რომ გულში გრძნობით  
ველარ ჩაგიკრავ;  
რომ ამოდლა  
ვატრემლებ თვალებს...  
მშვიდობით...  
მწამს, არ დაგივიწყებენ.  
დაფრენილები  
შენი ბუღისა  
და სიმღერის წინ  
ხალხს აუწყებენ,  
სახელს — მიკუთვნილს.  
შენი გუნდისას,  
სამშობლოვ ჩენო!  
დედაო — მიწავ!  
შენ მიიღვენ  
შენივე შვილი ..  
ის შენს ტრფილნი  
დადნა,  
დაიწვა,  
ოგორც ტორთლა,  
მზით დაფრფილილი...

1939 წ. ივნისი გიორგი ძუჩიშვილი

კომპ. გ. სვანიძე

# სანდრო კავსაძე

თავისი ბუნებრივი ნიჭით და ხალხური სიმღერებისადმი არაჩვეულებრივი ალღოს მეოხებით სანდრო კავსაძე პატარაობიდანვე უახლოვდება გლეხური ცხოვრების სინამდვილეს.

იგი გატაცებულია ხალხის მარგალიტესებური ჰანგების სიმშვენიერით. თავისუფალ დროს დაიარება ხალხში, რათა მასთან ერთად დააღლინოს ესათვის ხალხური სიმღერა. მას ყველა სიამოვნებით ეგებება, ყველა სულით და გულით იღებს თავის ფერხულში, მასთან შეჯიბრების სახით შემოსძახებენ ხან ერთსა და ხან მეორე სიმღერას. მღერიან მუშები სოფლად, მინდვრად არაჩვეულებრი-

ვი ოსტატობით, მაგრამ სანდრო ზოგჯერ მათ სჯობნის—მას ხელს უწყობს მშვენიერი ტემპრის ხმა—ტენორი.

ჯერ ისევ განსვენებულ ლადო აღნიაშვილის დროს (ის იყო ინიციატორი პირველი ქართული ხალხური მომღერალთა გუნდის მოწყობისა, რომელსაც უშუალოდ ხელმძღვანელობდა შესანიშნავი ლოტბარი რატილი, ტომით ჩეხი) სანდრო, ია კარგარეთელთან და ვანო სარაჯიშვილთან ერთად, საზოგადოების ყურადღებას აპყრობს.

სამივე ტენორია, ერთიმეორეზე უკეთესი ტემპრით უტკბილესი და სასიამოვნო.



არ იცის ხალხმა, თუ რომელს არგუნოს პირველობა ამ სამში, რომელია უკეთესი გემოვნებით ვადამცემი ამათუიმ სიმღერისა, რადგან ერთი მეორეზე უკეთესობს როგორც ხმით, ისე მისი მოხმარებით.

ეს სამი სოლისტი გრძნობს თავისი ხმის სიკარგესა და სიმძლავრე-სიმშვენიერეს. სწორედ ამ დროს სანდროში თავს იჩენს ისეთი ოსტატობა, რომელიც მას აძლევს ამათუიმ სიმღერის მოხდენილად გადაცემის საშუალებას.

მან ალლო აულო კუთხური სიმღერების თავისებურობას. სწორედ ამის შემდეგ სანდრო კავსაძე სწყვეტს თავისი მომავლის საკითხს—მიდის იმ გზაზე, რომელზედაც სიარული ძნელი, მაგრამ მშვენიერი და საამაყოა.

იმის შემდეგ, რაც სანდრომ ხელი მოჰკიდა მომღერალთა გუნდების ხელმძღვანელობას, ბევრი სიძნელე გადაეღობა მას წინ, პირველ ყოვლისა—შეუფასებლობა და დამცირება მაშინდელი ხელისუფლების მიერ.

მომღერალი, გინდ ხელმძღვანელი, მეფის მოხელეთა თვალში წარმოადგენდა რალაც გასართობ საგანს.

ისინი ხალხური სიმღერების გუნდებს აღმაცვირად უცქერიან და ბევრი სიმღერის ტექსტი არც კი ებიტანებებთ.

მაგალითისათვის საკმარისია დავასახელოთ ცნობილი სიმღერა „ყველა სდუმდა“.

ამ სიმღერის საჯაროდ შესრულება აკრძალული იყო, მაგრამ სანდროს გატაცება სიმღერების სიყვარულით უძლველი და შეუდრეკელი იყო: მას არ აშინებს დაბრკოლებანი, ის მედრად მიდის დასახული მიზნისაკენ. ამიტომ გასაგებია, რომ მუშურ-გლუხური ჰანგები მკაფიოდ გაისმინდა მის სამუსიკო მოღვაწეობაში 40 წლის მანძილზე.

მთლიანი ქართული ეროვნული მუსიკის ერთერთი მჭექვარე და დაუშრეტელ ნაკად წყაროდ ჩათვლება აღმოსავლეთი საქართველო თავისი დინჯი, დარბაისური, ღრმა შინაარსიანი სიმღერებით.

აი, სწორედ ასეთი სახის კილოკავები მოიტანა ჩვენამდის და გამოამზეურა განსვენებულმა სანდრომ.

მისი დიდი მზრუნველობა და გამარჯვებულად კიდევ იმაში გამოიხატება, რომ მან შეძლო ჩასწვდომოდა თავისი ხალხის გულის სიღრმეს, მის განცდებს, ზრახვებს, საიდუმლოებას, რათა შემდეგში ყველა ეს გამოუმზეურებინა და გადაეშალა ფართო საზოგადოების წინაშე.

მარტო სიმღერების შეკრებით არ კმაყოფილებოდა სანდრო; ის არაჩვეულებრივ სიმარჯვით ახმატკბილებდა ხალხურ ენაზე—ჰანგებზე ამათუიმ პატარა, მაგრამ მშვენიერ კილოკავებს. აი მაგალითიც: „მთაო ვადმიშვი ვადმიშვი“, „ურმული“, „მეტეური“ და მრავალი სხვა.

მართალია, ამ სიმღერებში ზოგი ადვილი უკვე ნაცნობია, მაგრამ, ზოგი ისეა კომბინირებული—კაცს უკვე ნაცნობი, ნაცადი, ნამღერი ეგონება.

ეს კომბინაცია-მეტამორფოზობა ეხერხებოდა განსვენებულს და ეს დადებითი მოვლენად უნდა ჩაითვალოს.

ამით და სხვა ოსტატობით მან მთლიან ქართულ სამუსიკო დარგში, განსაკუთრებით კი აღმოსავლეთ საქართველოს სამუსიკო ასპარეზზე, თავისი შესანიშნავი წვლილი შეიტანა, რითაც საშუალება მისცა მოზარდთობას ათთვისოს ეროვნული ხალხური შემოქმედების დაუშრეტელი წყარო.

ამიტომაც იყო, რომ მისმა ასეთმა სამსახურმა ჰპოვა გამოხმარება საზოგადოებაში.

საბჭოთა ხელისუფლებამ, რომელიც დიდ ყურადღებას უთმობს ხალხური შემოქმედების გაფურჩქვნა-აყვავებას, შეაფასა სანდრო კავსაძის ნაამაგარი და დააჯილდოვა იგი წითელი დროშის ორდენით, მაგრამ ეს ბედნიერება ხანმოკლე იყო.

სანდრო მოულოდნელად დაავადდა: ხმა წაერთვა. გაემგზავრა მოსკოვს სამკურნალოდ. ოპერაცია აუცილებელი ვახდა, რადგან ბოლო ხანებში ლაპარაკიც კი არ შეეძლო. ოპერაციის შემდეგ აღმოჩნდა ყელის კიბო, რამაც სრული ორი წელი სარეცელს მიაჯაჭვა.

ასე იტანჯებოდა სანდრო, ასე ვასტანა ა. წ. 12 ივნისამდე, როდესაც საუკუნოდ შესწყდა მისი მაჯისცემა.



# დენი დიდრო „რამოს ძმისწული“

თარგმანი ფრანგულიდან ქეთევან ირემბაძისა. გამ. „ფედერაცია“.

დენი დიდრო ერთერთი შესანიშნავი ფიგურაა XVIII საუკუნის ფრანგ მატერიალისტთა შორის. მას დიდი ღვაწლი მიუძღვის საფრანგეთის რევოლუციის იდეოლოგიურ მიმადგენებაში. არ დაიჩინია არცერთი დარგი საზოგადოებრივი ცხოვრებისა, რომ დიდროს მის შესახებ არ ეთქვას თავისი ღრმა და მახვილი ფილოსოფიურ-პუბლიცისტური თუ მხატვრული სიტყვა.

როგორც თეორეტიკოსი-კრიტიკოსმა და ნწერალმა, დიდრომ დიდი გავლენა მოახდინა თავისი დროის ლიტერატურულ და მხატვრულ შეხედულებებზე, დიდრომ მთელი თეორია შექმნა სცენისა და აქტიორის შესახებ. ამ თეორიას დღესაც არ დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა.

დიდროს მხატვრულ ნაწარმოებთა შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ფილოსოფიურ მითხრობას „რამოს ძმისწული“. ამ ნაწარმოებში დიდრომ უჩვენა გაზრდილებმა დამბობის გახზე დამდგარი ფეოდალური საზოგადოების მაღალი ფენებისა.

„რამოს ძმისწულით“ აღტაცებული იყო კარლ მარტი, ფრიდრიხ ენგელსი, ჰეგელი, გოეთე, შილერი და სხვ. კარლ მარტი 1869 წ. 15 აპრილს სწერდა ფრ. ენგელსს: „ჩემს სახლში აღმოჩნდა „რამოს ძმისწულის“ ორი ეგზემპლარი. გიგზავნი ერთ მთავარს. ეს შეუდარებელი ნაწარმოები მითხვლად ვთვლი შესაძლებლობას მოვცემს დასტკებ ვით“ ფრ. ენგელსი თავის მხრივ „რამოს ძმისწულიში“ ხაზს უსვამდა „დიალექტიკის მაღალი ნიმუშების“ არსებობას. ჰეგელი თავისი იდეალისტური კონცეპციის თვალსაზრისით „რამოს ძმისწულიში“ ხედავდა ცნობიერების სხვადასხვა ფორმების ბოროტესული განვითარების ერთი საფეხურის მხატვრულ გამოსახულებას. რამოს იგი „გაუწყვეტელი ცნობიერების“ წარმომადგენელია სთვლიდა.

აღსანიშნავია, რომ ნაბეჭდი სახით „რამოს ძმისწული“ პირველად გერმანულ ენაზე გამოქვეყნდა 1804 წელს. შილერმა გადასცა გოეთეს „რამოს ძმისწულის“ ფრანგული ხელნაწერი. შილერი ისე აღფრთოვანებული იყო ამ ნაწარმოებით, რომ გოეთეს სთხოვა გადაეთარგმნა იგი გერმანულ ენაზე. გოეთემ, გაეცნო თუ არა „რამოს ძმისწულს“, დაიწყო მისი დაუყოვნებლივ თარგმნა, როგორც თვითონ აღიარებს „არა მარტო სუველით“, „წარადებ გატყობით“.

1805 წელს ლაიპციგში გოეთემ გამოსცა „რამოს ძმისწული“ გერმანულ ენაზე და ტექსტს დაურთო მრავალი შენიშვნა.

„რამოს ძმისწული“ დაწერილია რთული მხატვრული ხერხებით. მასში მოცემული დიალოგები პირდაპირ შეუდარებელია და სანიმუშოა მსოფლიო ლიტერატურაში.

„რამოს ძმისწულიში“ დიდრო გადმოვცემს საუბარს ფრანგი კომპოზიტორის ჟან ფილიპ რამოს ძმისწულისა და თვითონ ფილოსოფოსის შორის. დიალოგის გმირი რამო ხედავდაცემული, უპირინციო ადამიანი, რომელიც საზოგადოების ბარჯზე ეწევა პარაზიტულ ცხოვრებას. მასხარა, ფარისეველი, გაიმეფარამო მთელი გულახდილი ცინიზმით შლის ფილოსოფოსის წინაშე თავის ცხოვრებას, ამჯავთს მატყუარას და პარაზიტის მაღალი კვალიფიკაციით: „მე მაქვს რბილი ხმა, — თვითმკაყოფილებით გვიამბობს რამო, — რომელსაც თან ახლავს ღმილი, მაქვს ურიცხვი, ათასნარი საკები მანკვა, რომელშიც დამაწილეობას იღებს ცხვირიც, პირიც, შუბლიც, თვალებიც; მაქვს არაჩვეულებრივად მოქნილი წელი, განსაკუთრებულად შემიძლია მოვლუნო ხერხემალი, ავიო ან დაევიო მრგები, გავშლო თითები, დავლუნო თავი, დავუბუნო თვალები და გავრიოდდე, თითქოს ციდან ჩამომავალი ანგელოზის და ღვთის ხმა მომესმა. აი, სწორედ ეს არის მლიქენელობა. შეთხზული არ გაზლავო, მაგრამ მის გამოყენებაში ჩემხე წელი ვერავინ წასულა“. რამოს გამომუშავებულაქვს მლიქენელობის და პირმოთნების მთელი თეორია. მას დაკარგული აქვს ადამიანური ღირსება და გადატყუულია უბრალო მასხარად, მდიდრების გამოთობად. ფულის გულისსათვის იგი მზად არის ყველაფერი ჩაიდინოს, მიმართოს ყოველგვარ დამამკობებელ საშუალებას, თუმცა მას ეს დამამკობებლად არ მიაჩნია: „დამამკობებელს? კეთილ ინებეთ და გავვიმარტეთ რით არის ეს საქციელი დამამკობებელი? ეს ჩვეულებრივია ჩემი ხელომბიათვის. მე რთულებითაც არ ვიმკობებ თავს, თუ ჩავდივარ იმას, რასაც სხვები ჩაიდან. ეს ოინი მე არ შემეჩენია და ჩემის მხრივ სისულელე და უგუნურება იქნებოდა, რომ მეც არ მესარგებლანიით; რასაკვირველია, კარგად ვიცი, თუ ამ წერილმანს განვიზილავთ, რომელილაც მოზალის ზოგადი პრინციპების მიხედვით, რომელიც ყველას ბაგეხე აკერია, მაგრამ პრაქტიკაში მე არავინ იცავს, მაშინ თერთი შვად გამომჩნდება და შევი თვითონ“. რამოსთვის არსებობის აზრი და დანიშნულება—ეს მხოლოდ „ბატონი კუტისა“ და ცოველური მოთხოვნილების დამკაყოფილებაა. საზოგადოებრივი მოვლეობა, სამშობლოს სიყარულე, მეცნიერების სამსახური, მეგობრის გრძობა და სხვა ყოველივე მისთვის „ამოთა—ამოთბა“: „კარგად დაისისმე, —ათეთურად აცხადებს პარაზიტ, — გაუმზავოს ფილოსოფოსს, გაუმზავოს სოლომონის სიბრძნეს, ცხეაუ კარგი დღინო, გაძლდეთ შეჩრეული საბეჭდებით, დაესტკებთ ლამაზი ქალებით, მოვისვენოთ რბილ საწოლში. ეს არის სრული ბედნიერება, სხვა ყველაფერი ამოთბა, ამოთბა“.



დიდრომ „რამოს ძმისწულიში“ დიდის ოსტატობით, მისთვის დამახასიათებელი სიღრმით გვიჩვენა ფეოდალური საზოგადოების დაცემისა და გახრწნილობის მთელი სურათი აქვე გვიჩვენა მან კაპიტალისტური საზოგადოების ცხოვრების საიდუმლოებაც. რამოს პირით ის ამბულს კაპიტალისტურ მუყაველობასაც რამო ლაპარაკობს: „მე და ჩემი შვიკანნი ვიპარავთ მაგრამ ვიპარავთ მოპარულს, ვიპარავთ ნაჭურდალს. ამბობენ, ქურდი რომ ქურდს ჰპარავს, ეშმაკი ხარხარებსო. მოწაფეების შრომლები ყელამდე ჩაფლული იყვნენ შავი ჭებრით შეძენილი ონორ-ვერცხლში. გუნთი იყვნენ შეფის კარისკაცები, ფინასისტები, მსხვილი კომერსანტები, ბანკირები, საქმისანი; მეც დამრავალი სხვა. ნიც, ვინც ქურდებს ვემსახურებოდიო, ვემარებოდიო მით, რათა ნაჭურდალი დაებრუნებინათ... ძუნებაში ერთმანეთს ანადგურებენ სხვადასხვა ცხოველები, საზოგადოებაში ერთმანეთს ანადგურებენ სხვადასხვა წოდებანი“. ბურჟუაზიულ-ფეოდალური სინამდვილის დამახასიათებელი არსებითი მხარე მთელი სიმძაფრით არის დახასიათებული ამ სიტყვებში.

„რამოს ძმისწული“ დიდროს სიცოცხლეში მხოლოდ ხელნაწერების სახით ვრცელდებოდა, ხელიდან ხელიმ გადადიოდა მხოლოდ ლიტერატურული ასლები რომელსაც გატაცებით კითხულობდნენ. პირველად „რამოს ძმისწული“ გერმანულ ენაზე გამოქვეყნდა გოეთეს თარგმანით 1805 წელს. როგორც აღვნიშნეთ, იგი გადაუცია მისთვის ზილერს.

„რამოს ძმისწულს“ ფრანგული დედნის უქონლობის გამო, კარგა ხანს კმაყოფილებოდნენ გოეთეს თარგმანით. მაგრამ 1821 წ. ლიტერატურული ოინბახები — დესორი და სარაფეზე გოეთეს თარგმანიდან ფრანგულ ენაზე ხელმოკრედ თარგმნა „რამოს ძმისწულს“ და ასალებენ მას დიდროს სიკვდილის შემდგომ გამოცემულ ნაწარმოებად. მაგრამ ორი წლის შემდეგ, 1823 წ. დიდროს ნაწარმოების გამოცემულმა ბრი-

რმა აიძულა დესორი გამოტყუილიყო თავისი თარგმანებიც.

„რამოს ძმისწულს“ ნამდვილი ფრანგული ტექსტი გამოაქვეყნა ბრიერმა 1823 წ. ეს ტექსტი როგორც აღვნიშნა მან, სხვა მასალებთან ერთად მიიღო დიდროს ქალიშვილისაგან — ვანდელისაგან.

ბრიერის მიერ გამოქვეყნებული ტექსტი კარგა ხანს ითვლებოდა დიდროს უცვლელ ტექსტად, სანამ არ გამოქვეყნდა ასეხას მიერ აღმოჩენილი ახალი ხელიწერი. ასეხა შეადარა თავისი ტექსტი ბრიერის მიერ აღმოჩენილ ტექსტს და მათ შორის მნიშვნელოვანი განსხვავება აღმოაჩინა.

„რამოს ძმისწულს“ თარგმნა საერთოდ უაღრესად რთული საქმეა. ამ ნაწარმოების სპეციფიკური მხატვრული ხერხები დიდ დრომას და უნარს, მხატვრულ გამოცდილებას მოითხოვს.

„რამოს ძმისწულს“ ქართული თარგმანი კარგად არის შესრულებული.

ქართულ თარგმანს დართული აქვს ვრცელი შენიშვნები, რაც მკითხველს საშუალებას აძლევს გაიგოს ბევრი უცნობი სახელი, რომელიც მოხსენებულია „რამოს ძმისწულში“. შენიშვნებისათვის გამოყენებულია ფრანგულ ენაზე არსებული სხვადასხვა ენციკლოპედიები და განსაკუთრებით რუსულ ენაზე გამოცემული „რამოს ძმისწულისათვის“ გაჩევის მიერ გაკეთებული შენიშვნები.

„რამოს ძმისწულს“ წამოძღვარებული აქვს ა. ქუთელიას საინტერესო წერილი დიდროს შესახებ. მასში ფართოდ არის განხილული დიდროს ფილოსოფიური მიმკვიდრება და „რამოს ძმისწულს“ მნიშვნელობა.

„რამოს ძმისწულს“ ქართულ ენაზე გამოცემა საყურადღებო მოვლენაა. ამ ნაწარმოებს დიდის ინტერესით წაიკითხავს საბჭოთა მკითხველი.

ბ. ო ლ ე თ ი ა ნ ი

# ქართული თეატრის ისტორიის უაღრესი პიკეტი

დ. ჯანელიძე „მართი სპექტაკლის ისტორიისათვის“ („მზის დაბნელება საქართველოში“)

## მარჯანიშვილის თეატრის გამოცემა

1852 წლის 12 იანვარს გიორგი ერისთავისეულ თეატრში პირველად დაიდგა ზურაბ ანტონოვის აწ სახელგანთქმული კომედია „მზის დაბნელება საქართველოში“ და ამ დღიდან ეს შესანიშნავი პიესა აღარ მოხსნილა ჩვენს სცენის რეპერტუარიდან.

ზურაბ ანტონოვი პირველი პლეები მწერალია გასული საუკუნის ქართულ ლიტერატურისა და მიონერის „მდაბით ხალხის“ ცხოვრების აღწერისა. სწორედ ამას ჰგულისხმობდა ილია ჭავჭავაძე, როცა ზურაბ ანტონოვზე სწერდა:

„... მართალია, გიორგი ერისთავს კალამი უფრო სავადიშვილო არემარეში ატარებდა ჩვენს გონებას,

მაგრამ მისგანვე ფრთასხმულმა ანტონოვმა, რა კი იგრძნო, რომ მე ჩემი საკუთარი ფრთები მასნიო, თავის ოსტატს გაასწრო, მის ვიწრო მოედანს ლბებები შორს გაუდგა, სარბილი გაუღიდა და ეგრედწოდებული მ დ ა ბ ი ო ხ ა ლ ხ ი (ხახი ჩემია — გ. მ.) ყოფაცხოვრება, აეკარგინაო, მისი ზნერეულეობა დაგანაგა“).

დ. ჯანელიძე გვერდს უდის ზურაბ ანტონოვის შემოქმედების ამ სოციალურ მხარეს, იგივეს დრამატურგის იდეოლოგიისათვის უაღრესად დამახასიათებელ პიესა „ქორიოლის“, რომლის მთავარი გმირი ქორი-

1) იხ. ტ. IV, გვ. 245





ლოლი ჩვენი არსენასავით ავტორის სიტყვით რომ ვთქვა: „ისეთსა კაცებსა სტაცებს, რომელთაც ათი იმდენი სხვა რჩებათ; ის მონათლა მიაქვს, უწილავს, საცა დაცემული ოჯახი არის და ან შეწუხებულნი ქვრივი და ობლები არიან“.

დ. ჯანელიძე ყოველივე ამას არავითარ ყურადღებას არ აქცევს და ანტონოვს ბურჟუაზიის იდეოლოგიის მანტიასი ხევის. დასახელებული ბროშურის მერვე გვერდზე ჯანელიძე შეიძლება აცხადებს: „ანტონოვი წელს წამოღებული (რა გამოთქმა — გ. მ.) ბურჟუაზიის მიწყოფებათა გამომხატველი ხდება“.

წიგნაკის მეხუთე გვერდის დასაწყისშივე დიმიტრი ჯანელიძის მოკაცეს ასეთი ხასიათის აბრა:

ნისიად არაევის  
სამეწერომალო დუქანი  
ხურაბ და გრიგოლ  
ან ჯონოვებისა  
ნაღდათ იაკვაძე, მოდი ნახე, რა  
მახალო რამეა.

ჯანელიძე არ ასახელებს, სად ნახა და საიდან გადმოიწერა მან წარწერა აბრისა და მკითხველს ალბად ეგონება, რომ ზემოაღნიშნული აბრა მართლაც არსებობს ანდა არსებობდა ოდესღაც.

მართალია, ხურაბ ანტონოვსა და მის ძმას 50-იან წლებში ქ. გორში დუქანი ჰქონდათ და, რასაკვირველია, სათანადო აბრაც ეყნებოდათ გამოკიდებული, მაგრამ, ჩვენ ბევრი ვეძებთ, გავიკითხ-ვაგვიკითხეთ და გამოიჩინა, რომ ამ პირწმისდა კინტურნი აბრის ავტორი გამოამგონებელი დიმიტრი ჯანელიძე ყოფილა.

ყალბისმქნელობა ჯანელიძის ამ ბროშურაში ხელობად გაუხდია. წიგნაკის მეოთხე გვერდზე მას მოკაცეს შემდეგი სახის ამონაწერი ვითომდა „ნამსახურობის ბარათიდან: „გორელი მუშაინი ანტონოვი ხურაბ ნახარის — ძე 18 წლის. უცხოლო. გორის უფხდის უბრავლენიაში გადაშვრად, ჯამაგირი ერთი თუმანი ასიგნაციით, ორი მანათი და ექვსი უხალთური თეთრი. იმსახურა 1838 წლიდან ოთხი წელი და არა ჰქონია არავითარი წარჩინება და არცა საჩუქარი“.

ჩინებულა იტყვის მკითხველი; მშვენიერი დოკუმენტია, ენობრივი ჩასაღვე ძველია, სად არის დაცული ეს საბუთი, თუ საბუთი აღარ არსებობს, ასლი სად ინახება ანდა სად იყო გამოქვეყნებული? — იკითხავს ანტონოვის ბიოგრაფიით დანტერესებული პირი. ისევ მე უნდა

გიახსუროთ: ეს დოკუმენტი დიმიტრი ჯანელიძის ფალსიფიკატორული ფანტაზიის შედეგია.

რათ დასკრება ჯანელიძის ასეთი ლიტერატურული თალღითობის ჩადენა? აი რათ. დ. ჯანელიძეს ჰქონია „ეფთილი სურვილი“ მიემატებია „ახალი რანაბანოვოს ბიოგრაფიისაჟის, ხანგძლიერ მუშაობა და ძინა ჩვეს არჩევებსა და მუხუბებში მას შეზარებდა და თავის სამუშაო ოთანშივე „გამოუცხვია“ „ახალი დოკუმენტები“ ანტონოვზე

დიმიტრი ჯანელიძე მცირე ხნით საქართველოს ხელმწიფორ მუხუბის პალეოგრაფიულ განყოფილებაში რომ მისუღიყო სამუშაოჲ, სულ ადვილად იპოვიდოქ დაცულ რამოდენიმე მეტად საყურადღებო ჯერ გამოუქვეყნებელ დოკუმენტს ხ. ანტონოვზე და მაშინ ყალბისმქნელობა საჭირო აღარ იქნებოდა. რას იხილა „აკაცა და გუნებაო“ — ამბობს ქართული ანდაზა.

ფალსიფიკაციისა და გამომოგონების დასახელებულ წიგნაკში ცვლის დედაბრულ - ლიტერატურული მკთხობა.

როგორც ზემოდ აღენიშნეთ, „მხის დაბნელება საქართველოში“ პირველად 1852 წლის 12 იანვარს დადგა. თუ ვიქ ასრულებდა ამ ბეისაში როლებს, ჯერჯერობით ცნობილი აუ არის. დიმიტრი ჯანელიძეს ბროშურაში „მკითხავს“ მოვალეობს შესრულება გადაუწყვეტია და ამოიგად მკითხობა:

„გეურქ კარაპეტროვის როლი უნდა ეთამაშნა, ან თვით ავტორს — ანტონოვს ანდა აბრამიძეს... ყოველ შეთხვევაში, ყველა ნიშნებით გეურქ კარაპეტროვის როლი ბრამიძეს უნდა ეთამაშნა. ხოლო მიკირტრომანის პინასოვის როლი — ხურაბ ანტონოვს ანდა რჩეულოვს...“

სიმონიკას როლის შემსრულებელი უთუოდ კომძია იქნებოდა... თავადი ინლო შერმანძის როლის შემსრულებლად გიორგი დვანიძე უნდა ვიგულისხმოთ... გრიგოლ ჩემშაკოვის როლის შემსრულებლად გიორგი ჯაფარიძე უნდა ვიგულისხმოთ... მარების როლის შემსრულებელი ტატივისა ქალი უნდა ყოფილიყო...<sup>1)</sup>

ვის რათ სჭირდება ასეთი მკითხაური ჰიპოტეზები რა თქმა უნდა, არავის.

წიგნაკს სხვა სახის ნაკლებ აქვს, მაგრამ ცმარა. ფალსიფიკატორმა დ. ჯანელიძემ ლიტერატურული საზოგადოებრიობის წინაშე პასუხი უნდა აგოს გორელი მკითხველი

1) იხ. გვ. 19 — 21

**რედაქციისაგან**

ძველი დიდაქტალური მოღვაწეების ცხოვრებისა და შემოქმედების მეცნიერულ შესწავლას უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული თეატრის ისტორიისათვის. თეატრის ისტორიისა და ისტორია დრამატურგისა, რეჟისორისა და მსახიობისა, და ამიტომ მათი თეატრალური და ლიტერატურული მოღვაწეობის კეთილსინდისიერი შესწავლა და ფაქტების დოკუმენტალურად დადგენა საფუძვლად დაედება ქართული თეატრის ისტორიას. ზოგიერთ ჩვენს „მეცნიერ“-მუშაკს ეს ასე აუ ესმის. ისინი ფაქტებს ამაზინჯებენ და ჰქმნიან „მხატვრულ პროზას“, „აქვეყნებენ“ არარსებულ, მათ მიერ შეთხზულ „დოკუმენტებს“.

რედაქციას საჭიროდ მიანია გამოაქვეყნოს ქართული თეატრის ისტორიაზე მომუშავე ორგანიზაციის და მეცნიერული მუშაკების საყურადღებოდ ერთერთი იმეშუ ქართული თეატრის ისტორიის მასალების ფალსიფიკაციისა.

რადენიანე დრამატურგი სწერს პიესას  
გ. სააკაძეზე



**დრამატურგები გიორგი სააკაძეს:**

- პატრიცემულო გიორგი! რომელ წელში დაიბადეთ?
  - დიდო გიორგი! რომელ წელში დაამთავრეთ სამხედრო სასწავლებელი?
  - ამხ. გიორგი! რა მიეცით ხანჯალში?
- გ სააკაძე—თავი დამანებეთ! შაჰ-აბაზის ურდოებს დავალწყო თავი და თქვენ კი ვერა!



# ნ მ მ ე რ შ ი

მოწინავე—სეზონის დასასრული და ჩვენი თეატრის ამოცანები . . . . .	3
მ. ი. კალინინი—ნელოვნების მუშაკთა შიგერ მარქსიზმ-ლენინიზმის დაუფლების შესახებ . . . . .	6
ხ. ბალუხატი—ბრძოლისა და ჰუმანიზმის დრამატურგია . . . . .	17
შალვა ბუაჩიძე—თეატრალური სეზონის შედეგები . . . . .	23
გრ. ნუცუბიძე—შეგნევის სახელობის თეატრის გასტროლები თბილისში . . . . .	30
ჰეველი—ლექციები ესთეტიკის შესახებ . . . . .	36
გ. ნადირაძე—ლესინგა და საქართველო . . . . .	51
აკაკი ბალახუციანი—შინაური წარმოდგენები და მუსიკალური საღამოები თბილისში . . . . .	61
ნ. მიქავა - „სისხლიანი ქორწილი“ სოხუმის ქართულ თეატრის სცენაზე . . . . .	70
კ. გოჯიაშვილი - თოჯინების თეატრი . . . . .	74
ა. მამუკაშვილი - სამხრეთ ოსეთის მუსიკალური ცხოვრება . . . . .	78
შ. ლონდაძე—აქარის სახელმწიფო თეატრი . . . . .	80
გ. ჩ. — ახალციხის თეატრის ქართული დრამა . . . . .	88
გ. ქუჩიშვილი—სანდრო კავსაძეს (ლექსი) . . . . .	90
გ. სვანიძე—სანდრო კავსაძე . . . . .	90

## ბ ი ბ ლ ი ო გ რ ა ფ ი ა

ბ. ოლეთანო—დენი დიდრო „რამოს ძმისწული“ . . . . .	93
გორელი მკითხველი—ქართული თეატრის ისტორიის ფალსიფიკატორი . . . . .	93
ლონი - შარვი „დრამატურგები გიორგი სააკაძეს“ . . . . .	95



ყდაზე—საკ. სას. სამეურნეო გამოყენის საქართველოს პავილიონი

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

რედაქცია ხელნაწერებს ავტორებს არ უბრუნებს

ტიპორედაქტორ-გამომშვები—სიმონ აბულაძე

გამოცემის მუხრე ველი. რ ბუკდვ. ფურცელი. გადაეცა წარმოებას 22/VI-39 წ. ხელმოწერილია დასაბეჭდათ 29/VII-39 წ. შეგვ. № 2015 მთავლიტის რწმუნებული № 3028 ტირაჟი 2500

თბილისი „ზარია ვოსტოკა“-ს სტამბა, რუსთაველის პროსპექტი № 36