

ს ა ბ შ ლ თ ა      10  
ს ა დ ლ 3 6 ე ბ ა      1939





პ./მმ. კიდეატორი ბ. გოგუა  
პ./მმ. მღიპანი ალ. სიგუა

---



# თეატრი და ჩეხეჩუარი

ქართულმა საბჭოთა დრამატურგიამ ბევრი კარგი პიესა მოგვცა. ამ პიესების საფუძველზე ჩვენმა თეატრებმა ათეული ღირსშესანაშნავი სპექტაკლი შექმნეს.

ყველა თეატრი მკვეთრად შემობრუნდა თანამედროვე თემატიკისაკენ. საქართველოს 49 თეატრი 1939—40 წლის სეზონში სულ გვიჩვენებს 146 პრემიერას, აქედან 98 პიესა საბჭოთა დრამატურგებს ეკუთვნით. საბჭოთა დრამატურგია წამყვან როლს თამაშობს თეატრების რეპერტუარში. ისეთმა სპექტაკლებმა, როგორც არის „ნაპერწყლიდან“, „სულელი“, „ლადო კეცხოველი“ იდეურად და მხატვრულად აამაღლეს ჩვენი თეატრები.

მიმდინარე სეზონი მთელ რიგ მნიშვნელოვან ამოცანებს უყენებს თეატრებს. პარველ რიგში ეს ეხება საქართველოს თეატრების მთელი რეპერტუარის იდეური ღონისა და მხატვრული ხარისხის შემდგომ ამაღლებას. საჭიროა თემების გამრავალფეროვნება. პატრიოტიზმის, რევოლუციური ბრძოლის პეროიკის, მშრომელთა კომუნისტურად აღზრდის, კაპიტალისტური გარემოცვის თემებმა უფრო მეტი გამოხატულება უნდა ჰპოვონ თეატრების მუშაობაში.

ამ სეზონში საქართველოს თეატრები ამზადებენ დიდ ტილოებს, რომლებმაც უნდა განსაზღვრონ მათი შემდგომი შემოქმედებითი და იდეურია აღმავლობა. ასეთი იქნება ახალი ქართული ოპერები — „დეპუტატი“, „კაკო ყაჩაღი“, „ბედნიერება“ და ახალი ქართული ბალეტი „მთების გული“ ოპერის თეატრში; „ბოვდან ხმელნიციკი“, „ხალხთა გმირობა“, „ხეალ თუ ომი იქნება“ — რუსთაველის თეატრში; „გიორგი სააკაძე“, „რევიზორი“, „ვერხვები შრიალებენ“, „მეჯღანუაშვილი“ — მარჯანიშვილის თეატრში.

როგორცა ვსთქვით, საჭიროა რეპერტუარის გამრავალფეროვნება. ხელოვნების ფორმების და სახეების სიმდიდრე გულისხმობს თემატიკური არჩევანის სიმდიდრესაც. ამ მხრივ არავენ არ ზღუდავს თეატრებს, დრამატურგებს. მაგრამ აშკარაა, რომ ჩვენთვის წამყვანია პეროიკულ-პატრიოტული თემატიკა. ვიდრე არსებობს კაპიტალისტური გარემოცვა, ჩვენ მზად უნდა ვიყოთ სამშობლოს დაცვისათვის ყველა მტრისაკენ. საიდანაც არ უნდა გამოჩნდეს იგი, და ხელოვნებას ევალება თავდადებისა და გმირული პატრიოტიზმის გრძნობა გააღვივოს მაყურებელში. საამისო მასალას შემოქმედებისათვის მრავლად იძლევა არა მარტო დღევანდელიობა, არამედ ჩვენი ხალხის გმირული წარსულიც. ისტორიულ თემატიკას აქ უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს. დრამატურგს შეუძლიან, თუ კი იგი დაჯილდოვებულია სიფხიზლითა და შორსმჭვრეტელობით, გაარღვიოს ბურუსი, რომითაც შებოჭა დრო ამბები და აღამიანები, განსჭვრათოს ამ ამბების შინაარსი და კვლავ აამეტყველოს ღიბინის წინათ დადუმებული ბავენი, ხორცი შეასხას იმას, რაც უკვე მტვრად არის ქცეული.

ისტორიული პიესებიდან ჩვენი თეატრების რეპერტუარში შეტანილია



ავ. წერეთლის „პატარა კახი“, ვეა-ფშაველას „მოკვეთილი“ (სოხუმის ქართული თეატრი) და „გიორგი სააკაძე“. ამ თემაზე დაწერილია სამი პიესა — უმ. ჩხეიძის, ს. შანშიაშვილისა და ი. ვაკელის.

ისტორიული თემატიკა ფრიად პოპულარული გახდა. ქართული დრამატურგიის თვალსაჩინო ძალები უკანასკნელ წლებში ისტორიულ თემებზე მუშაობენ. ერთვარ პაროლიონშასაც კი ჰქონდა ადგილი. ეს გამოიწვია იმ გარემოებამ, რომ დრამატურგები ხელოვნების საქმეთა სამმართველოსთან შეუთანხმებლად მუშაობდნენ. გიორგი სააკაძის თემაზე დაიწერა სამი პიესა, მაშინ როდესაც ხელოვნების სამმართველოს უკეთეს შემთხვევაში შეუძლიან შეიძინოს მხოლოდ ორი მათგანი. ესეც არ იყოს, არ არის სასურველი, რომ ერთი და იგივე ისტორიული პიროვნების შესახებ სხვადასხვა აზრი შეეცნაოთ მკითხველში. ამიტომ შემდეგში საჭიროა უფრო მეტი გეგმიანობა. ზედმეტი არ იქნება, დრამატურგი სანამ პიესაზე მუშაობას შეუდგება, თავის განზრახვას გააცნობდეს ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს მაშინ ამ უკანასკნელს საშუალება ექნება დაგეგმოს ეს პიესა ამათუიშ თეატრის რეპერტუარში და თავიდან ააცილნოს დრამატურგებს პარალელიზმი, რაკ მათი ძალების დაქსაქსვას იწვევს.

სტალინური ხუთწლიანობის განმავლობაში ძირფესვიანად შეიცვალა თეატრის მდგომარეობა, პირველ რიგში კი პერიფერიის თეატრისა. მეფის მთავრობისა და მენშვიეკების დროს საქართველოში უკეთეს შემთხვევაში ორი თეატრი არსებობდა — თბილისისა და ქუთაისში (არა სახელმწიფო ხარჯზე, რასაკვირველია, ახლა კი ჩვენ გვაქვს 45 სახელმწიფო თეატრი, მათ შორის ბევრი საკოლმეურნეო თეატრია.

ის, რაც წინათ ხელმისაწვდომი იყო მხოლოდ დიდი ქალაქის მოწინავე თეატრებისათვის, ახლა ჩვეულებრივ მოვლენად გადაიქცა მთელი თეატრალური პერიფერიისათვის. ყველაფერი ეს საშუალებას აძლევს ცნობილ დრამატურგებს ურისკოთ გადასცენ თავიანთი ნაწარმოებები პირველი დანკმასათვის პერიფერიის თეატრებს.

რაიონული თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელობის განმტკიცებამ საშუალება მისცა მათ შესდგომოდნენ ახალგაზრდა დრამატურგებთან მუშაობას. ამჟამად სიღნაღის საკოლმეურნეო თეატრი მუშაობს ადგილობრივ დრამატურგ ლ. ისაკოვთან. თეატრის დაკვეთით ის სწერს პიესას ი. გოგებაშვილის „იავნანამ რა ჰქნას“ მიხედვით. გარდა ამისა, ლ. ისაკოვს დაწერილი აქვს ისტორიულ-რევოლუციური ხასიათის პიესა „ხალხისათვის“, რომელიც უკვე დაიდგა ველისციხეში და ამჟამად მზადდება ყვარელსა და სიღნაღში.

ადგილობრივ დრამატურგთან მუშაობს აგრეთვე ლანჩხუთის თეატრი. ეს დრამატურგი არის ამ თეატრის ახალგაზრდა აქტიორი ი. სალუქვაძე. რომელმაც დასწერა პიესა „სანაიდო რეზერვი“. თეატრისა და დრამატურგის შერტებული მუშაობის შედეგად ავტორმა მნიშვნელოვნად გააუმჯობესა პიესის ტექსტი, ჩაურთო ახალი სცენები და ფიქრობს, რომ პიესამ ასეთი თანამშრომლობით თვალსაჩინოდ მოაგო.

გასულ სეზონში ხელოვნების საქმეთა სამმართველომ ჩატარა სარაიონო საკოლმეურნეო თეატრების დათვალიერება. დათვალიერებამ ბევრი ნიკიერი ძალა გამოავლინა, დასახა თეატრების შემდგომი შემოქმედებითი ზრდის პერსპექტივა, ხელი შეუწყო სპექტაკლების მხატვრული დონის





ამდღეობას, თეატრების ორგანიზაციულ-სამეურნეო განმტკიცებას, თეატრის საბჭოთა საზოგადოების, პარტიული, საბჭოთა, პროფესიული ორგანიზაციების და პრესის ყურადღების დარაზმვას საკოლმეურნეო თეატრების ირგვლივ, საკოლმეურნეო თეატრების მუშაკთა პირობების გაუმჯობესებას.

ამ დათვალიერების შედეგად რაიონული თეატრები შეივსო კვალიფიციური აქტიორული ძალებით. ამან საშუალება მისცა მათ თანამედროვე პიესებთან ერთად ხელი მოეკიდათ რთული კლასიკური რეპერტუარისათვის. 148 პიესიდან, რომელსაც დადგამენ საქართველოს თეატრები მიმდინარე სეზონში, 36 კლასიკოსებს ეკუთვნით. კლასიკური დრამატურგია თანდათან სპატიო ადგილს იკავებს სარაიონო თეატრების რეპერტუარში. ეს სავსებით შეეფერება საკოლმეურნეო სოფლის გაზრდალ კულტურულ მოთხოვნილებებს.

ჩვენს შემოქმედებით მუშაკებს — აქტიორებს, რეჟისორებს, მუსიკოსებს, მწერლებს, მეცნიერებს წილად ხვდათ ბედნიერება აცხოვრონ და იმუშაონ სოციალიზმის ქვეყანაში. კომუნიზმის იდეებით აღფრთოვანებულნი ჩვენი ხელოვნების ოსტატები შეგნებულად შრომობენ ხალხისათვის, ისინი მისი განუყოფელი ნაწილი არიან, და ხალხიც სიყვარულით უპასუხებს მათ. ეს უდიდეს პასუხისმგებლობას აკისრებს შემოქმედებითი ინტელიგენციას ლიტერატურისა და ხელოვნების ისეთ ნაწარმოებთა შექმნისათვის, რომლებიც ჩვენი დიდი სოციალისტური ეპოქის შესაფერისი იქნება.

საბჭოთა ხელოვნების ამოცანაა — ახალი ადამიანის აღზრდა, — ადამიანისა, რომელიც დაჯილდოვებული იქნება მაღალი გრძნობებით, მდიდარი კულტურით, გამბედაობით, პატიოსნებით. ამ ადამიანებმა უნდა დაამთავრონ კომუნისტური საზოგადოების აშენება. ამ ახალი ადამიანის გულისათვის ბევრი სისხლი დაიღვარა, ბევრი ტანჯვა იქნა გადატანილი, მასზე ოცნებობდნენ კაცობრიობის საუკეთესო ადამიანები, ის შორეულ იდეალად იდგა რევოლუციის მებრძოლთა თვალწინ. ამიტომ ყველაფერი ამ ადამიანის აღზრდისაკენ უნდა იყოს მიმართული. მიმდინარე თეატრალურში სეზონის ძირითადი ამოცანაც ამით განისაზღვრება.



## მ. ლერმონტოვის „დემონი“ და პ. ლე-პინის „ელოა“

მიხეილ ლერმონტოვის თხზულებათა შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს „დემონს“. ეს მშვენიერი ნაწარმოები, შეიქმნა ითქვას, არის სინთეზი ლერმონტოვის მსოფლმხედველობისა, უკანასკნელი დასკვნა იმ წინამძღვრებიდან, რომლებიც ასულდგმუ-

ლებდნენ ლერმონტოვის მხატვრულ შემოქმედებას მთელი მისი ხანმოკლე სიცოცხლის მანძილზე.

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ „დემონის“ წერას ლერმონტოვი ჯერ კიდევ მაშინ შეუდგა, როდესაც იგი 15 წლის ყმაწვილი იყო და მოსკოვის საუნივერსიტეტო პანსიონში სწავლობდა. „დემონის“ პირველი ესკიზი გაკეთებულია 1829 წელს. მას შემდეგ ლერმონტოვის არ შეწყვეტია ამ პოემაზე მუშაობა თავის უეცარ სიკვდილამდე ე. ი. 1841 წლამდე. ამ ხნის განმავლობაში ლერმონტოვის მრავალჯერ აქვს გადაკეთებული ეს ნაწარმოები.

პოემის უკანასკნელი რედაქციის ავტორად იგი დაკარგულად ითვლება, მაგრამ არის საფუძველი ვიფიქროთ, რომ 1856 და 1857 წწ. ქალაქ კარლსრუეში (საზღვარგარეთ) გამოცემული ტექსტი ემყარებოდა ამ ავტორადიდან გადაღებულ პირს (ე. წ. ბახნეტრევისეულ ხელნაწერს).

რომ შევადაროთ ერთმანეთს „დემონის“ სხვადასხვა რედაქციები, ჩვენ შევნიშნავთ ფრიად საყურადღებო გარემოებას, რომელსაც შეუძლია შუქი ნოზდინოს ლერმონტოვის ლიტერატურული ევოლუციის პრობლემას. პირველი რედაქცია წარმოადგენს ლექსად დაწერილს რამდენიმე ნაწყვეტს, სადაც მოცემულია დემონის დახასიათება და ერთი დაუმთავრებელი დიალოგი. ამ ნაწყვეტებს შორის ნოთახებულა ფაბულის ორი ნაკლე და პროზით დაწერილი კონსპექტი. ამ კონსპექტების მიხედვით, დემონი შეიტყობს, რომ მის მოწინააღმდეგე ანგელოზს უყვარს ვიღაც ქალია და, რათა შური იძიოს თავის მტერზე, დემონი შეაცდენს ამ ქალს, რომელიც ამის შემ-



მ. ი. ლერმონტოვი



დღე მოკვდება, მისი სული კი ჯოჯოხეთში მოექცევა. არც დრო, არც ადგილი მოქმედებისა, არც ვინაობა და ხასიათის თვისებები პოემაში გამოყვანილი ქალისა არ არის გარკვეული პირველ რედაქციაში. პოემის შემდგომ რედაქციებში თავს იჩენს ჯორჯ ბაირონის, ტომას მურის და ალფრედ დე-ვინის გავლენა. პოეტი ცდილობს მოუხანოს თავისი თხზულების მოქმედებას დრო და ადგილი, მაგრამ ამაოდ. ერთი გვევით, მაგალითად, მოქმედება უნდა გადატანილიყო უძველეს ბაბილონში, ხოლო პოემის მთავარ გმირად უნდა ყოფილიყო გამოყვანილი ბაბილონის ტყვეობაში მოქცეული ებრაელი ქალი; სხვა გვევით კი მოქმედება უნდა ვაშლილიყო ესპანეთში, ხოლო მომქმედი პირი უნდა ყოფილიყო მონაზონი ქალი. როგორც ჩანს, ლერმონტოვს უძნელდებოდა თავისი კონცეპციის მიმავრება დროსა და ადგილის გარკვეულ წერტილზე და ამ სიძნელის გამო პოემის გაფორმება აღარ ხერხდებოდა.

მდგომარეობა არსებითად იცვლება მას შემდეგ, რაც ლერმონტოვი, პუშკინის მკვლევლობის წინააღმდეგ მიმართული ლექსის დაწერისათვის, გაძევებული იქნა ნიკოლოზ მეფის მიერ კავკასიაში. კავკასია და კავკასიის ხალხები ბავშვობიდანვე უყვარდა ლერმონტოვს და ახლა, როდესაც პოეტი იძულებით მოხვდა აქ, მან კვლავ იგრძნო კავკასიის ბუნების წარმტაც მშვენიერება და გადასწყვიტა თავისი პოემის მოქმედების ადგილი გადაეტანა საქართველოში, ხოლო მთავარ მომქმედ პირად გამოეყვანა ქართველი ქალი. 1838 წელს ლერმონტოვმა ხელ-ახლა გადაამუშავა თავისი პოემა და ძირითადად შესცვალა მისი შინაარსი. ნაცვლად ვიღაც უსახელო მონაზონი ქალისა, რომელიც გამოყვანილი იყო უწინდელს რედაქციებში, მთავარ მომქმედ პირად ლერმონტოვმა აირჩია ეხლა ქართველი თავადის ქალიშვილი თამარი, ხოლო პოემის მოქმედება ვაშალა საქართველოს წარმტაც ბუნების სარჩულზე. ამით პოემამ მიიღო ის გარკვეულობა, რომელიც აკლდა მის პირველ რედაქციებს. პოეტს მიეცა საშუალება საქართველოს უბადლო ლანდშაფტის მხატვრული აღწერით თავისი პოემისათვის მომხიბლველი

მშვენიერება მიენიჭებია. როგორც ეტყობა, თვითონ ლერმონტოვი იმ ზომად კმაყოფილი იყო ასეთი ცვლილებებით, რომ 1838 წლის რედაქციას (ე. ი. მეზუთე რედაქციას) იგი საბოლოო რედაქციად თვლიდა და მის დაბეჭდვასაც კი აპირებდა. ცვლილებები, რომლებიც ლერმონტოვმა შეიტანა თავისი პოემის შემდგომ რედაქციაში, ეხებიან მხოლოდ წერილობრივს; პოემის მთავარი ხაზები კი დარჩა უცვლელად—ისე, როგორც იყო მეზუთე რედაქციაში.

„დემონის“ ეს რედაქცია რომ შევადაროთ მის უწინდელ რედაქციებს, ჩვენ დაინახავთ, რომ თავისი თუქეტის დამოუშავების დამოუხი დებლობის სუფაზისრისთაც იგი უმქველად წარმოადგენს ნაბიჯს წინ. თუ პირველ რედაქციებში ლერმონტოვი იმყოფებოდა უცხო პოეტების (ბაირონის, მურის, ალფრედ დე-ვინის) აშკარა გავლენის ქვეშ, უკანასკნელ რედაქციაში ლერმონტოვი ჩენს დამოუკიდებლობას ამ პოეტებისაგან და ერთგვარ წინააღმდეგობასაც კი უწყევს მათ. განსაკუთრებით საინტერესოა ამ მხრივ ლერმონტოვის პოემის შედარება ალფრედ დე-ვინის პოემასთან, რომლის სათაურია „Eloa ou la soeur des anges“, („ელაა ანუ ანგელოზთა და“). ეს შედარება კარგად ამჟღავნებს ლერმონტოვის პოეტურ პიროვნებას და მის მსოფლმხედველობას, რომელიც თავისი ფესვებით გადის რუსი ხალხის ეროვნულ ნიადგაში და არსებითი ხასიათის ნიშნებით ემთხვევა ლევ ტოლსტოის, ივანე ტურგენევის, ნიკოლოზ ნეკრასოვის და XIX—XX საუკუნე. მრავალი სხვა რუსი მწერლის მსოფლმხედველობას.

ალფრედ დე-ვინი XIX საუკუნის ფრანგული ლიტერატურის ისტორიაში საკმაოდ თვალსაჩინო ფიგურას წარმოადგენს. მისთვის დამახასიათებელია ერთგვარი მიდრეკილება ფილოსოფიური ხასიათის თემებისადმი. ასეთი ფილოსოფიური ხასიათი აქვს ალფრედ დე-ვინის პოემასაც „Eloa ou la soeur des anges“. ლიტერატურის მცოდნეებს არა ერთხელ მიუძღვასეებით ლერმონტოვის პოემა „დემონი“ და ალფრედ დე-ვინის პოემა „Eloa“. ამიტომ დღესაც გაგრძელებულია შეხედულება, რომ ლერმონტოვმა ალფრედ დე-ვინის დიდი გავ-





ლენა განიცადა, როდესაც იგი თავის „დემონს“ სწერდა. ჩვენი წერილის მიზანია ერთგვარი წინააღმდეგობა გაუწიოს ამ შეხედულებას: ჩვენი აზრით, ლერმონტოვისა და ალფრედ დე-ვინის პოემების დაკვირვებული შესწავლა გვიჩვენებს, რომ უკეთესი იქნებოდა გველაპარაკა ამ პოემების არა ძირითადი მზგავსების, არამედ ურთიერთი წინააღმდეგობის შესახებ.

რასაკვირველია, ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ ლერმონტოვი არ იცნობდა სრულიად ალფრედ დე-ვინის „ელოს“, როგორც ამას ამტკიცებდა ოდესლაც ერთი ავტორი, ალფრედ დე-ვინის პოემა დაბეჭდილი იყო უკვე 1823 წელს, ე. ი. ექვსი წლით უფრო ადრე, სანამ ლერმონტოვი დაიწყებდა თავის „დემონზე“ მუშაობას. მაშასადამე, ლერმონტოვის, როდესაც ის თავის ნაწარმოებს სწერდა, შესაძლებლობა ექნებოდა წაეკითხა ალფრედ დე-ვინის პოემა და, როგორც „დემონის“ შესწავლა გვიმტკიცებს, იგი მას კიდევაც ჰქონდა წაკითხული. წინააღმდეგ შემთხვევაში ძნელი ასახსნელი იქნებოდა ის გარემოება, რომ ლერმონტოვის პოემის მრავალი ადგილი ემთხვევა ალფრედ დე-ვინის პოემის ადგილებს, როგორც ეს არა ერთხელ ყოფილა აღნიშნული მოვიყვანოთ აქ რამდენიმე თვალსაჩინო მაგალითი ასეთი დამთხვევისა.

თავისი პოემის მთავარ გმირს—დემონს— ლერმონტოვი წარმოათქმევინებს შემდეგ სიტყვებს:

„Я тот, кого никто не любит  
И все живущее клянет.“<sup>1)</sup>

ეს სიტყვები, რომლებსაც დემონი ეუბნება თამარს, ძალიან ემსგავსება იმას, რასაც ალფრედ დე-ვინის ლუციფერის შესახებ ამბობენ ანგელოზები:

„On dit...  
... qu'il est seul, que personne ne l'aime“<sup>2)</sup>

სიტყვიერი და აზრისეული დამთხვევა ამ ორი ადგილისა იმდენად ცხადია, რომ ამას მტკიცება აღარ სჭირია.

მეორე მაგალითი: ლერმონტოვის პოემა ასეთი სიტყვებით ახასიათებს დემონს:

„Он сеял зло без наслажденья,  
И зло наскучило ему“<sup>3)</sup>

ლერმონტოვის პოემის ეს ადგილი, ყოველი ეკვის ვარეშე, ემთხვევა ალფრედ დე-ვინის პოემის იმ ადგილს, სადაც ლუციფერის შესახებ ნათქვამია:

„Il est même sans joie aux malheurs  
qu'il a faits“<sup>4)</sup>

ასეთი დამთხვევა ლერმონტოვის პოემასა და ალფრედ დე-ვინის პოემას შორის ჩვენ შეგვიძლო შეგვენიშნა არა მხოლოდ ცალკეულად აღებულ ფრაზებში, არამედ უფრო რთულ სიტუაციებშიც. მაგალითად, ლერმონტოვის პოემაში დემონი პირდება თამარს, რომ იგი ხშირად მოველინება მას ღამით. დემონმა მართლაც შეასრულა ეს დაპირება, და, როგორც პოემიდან ვტყობილობთ, თამარი ხშირად ხედავდა დემონს სიზმარში—ღამით.

ასეთივე სიტუაცია არის მოცემული ალფრედ დე-ვინის „ელაშიც“, სადაც ელოს შესახებ ნათქვამია:

„Et toujours dans la nuit  
Un rêve lui montrait  
Un ange malheureux, qui de loin l'implorait“<sup>5)</sup>

ეს „un ange malheureux“ იყო სწორედ ბოროტი სული, ლუციფერი, სატანა.

აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ ფსიქოლოგიური სურათი დემონისა და თამარის პირველი შეხვედრისა, ისე როგორც ზოგიერთი სხვა მომენტიც მათი ურთიერთობისა, ემთხვევა ალფრედ დე-ვინის პოემის შესაფერ ადგილებს. მაგალითად, ლერმონტოვის პოემაში ნათქვამია, რომ პირველი შეხვედრისთანავე თამარის სილამაზემ ისეთი ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა დემონზე, რომ ის მზად იყო გამოეყვანოდა თავის ბოროტ არსებას და დაეწყო სრულიად ახალი ცხოვრება:

<sup>1)</sup> „ბოროტებს იგი თესავდა სი ამ ოჯენის გარეშე, და ეს ბოროტებაც მოხუხოდა მას“.

<sup>2)</sup> „ის სიბოროტსაც კი ვერ ბოულობს იმ უბედურებაში, რომელსაც თვითონ ჰქმნის“.

<sup>3)</sup> „და ყოველთვის ღამით სიზმარი უჩვენებდა მას უბედურ ანგელოზს, რომელიც მას შორიდან ევედრებოდა“.

<sup>1)</sup> მე ვარ ის, ვინც არავის უყვარს და ვისაც ყოველი ცოცხალი არსება წყევლის“.

<sup>2)</sup> „ამბობენ, რომ ის არის მარტოდ მარტო და რომ იგი არავის უყვარს“.



„И входит он любить-готовый,  
С душой, открытой для добра“<sup>1)</sup>.

ლერმონტოვის პოემის ეს ადგილი ემსგავსება ალფრედ დე-ვინის პოემის იმ ადგილს, სადაც ლუციფერის შესახებ ნათქვამია, რომ იგი ელოას პირველი დანახვისას იმდენად იქნა ელოას მშვენიერებით მოხიბლული, რომ მას თითქმის დაავიწყდა თავისი სიავე:

„Le Tentateur lui même était presque charmé.  
Il avait oublié son art et sa victime,  
Et son coeur un moment se reposa  
du crime“<sup>2)</sup>

ძალიან ემსგავსებოან ერთმანეთს აგრეთვე ის ადგილები პოემებისა, სადაც აღწერილია, თუ როგორ აცდნენ დემონი და ლუციფერი თამარსა და ელოას. დემონი ეუბნება თამარს:

„В душе моей с начала мира  
Твой образ был запечатлен,  
Передо мною носился он  
В пустынях вечного зфира“<sup>3)</sup>.

ამის მგზავსად ალფრედ დე-ვინის ლუციფერი ეუბნება ელოას:

„Dans tout être créé j'ai\* cru te  
reconnaître...  
Je te cherchais partout, dans un  
souffle des airs,  
Dans un rayon tombé du disque  
de la lune,  
Dans l'étoile qui fuit le ciel qui  
l'importune“<sup>4)</sup>

არანაკლებ საყურადღებო შედეგს მივიღებთ, თუ ფინალური დიალოგი თამარსა და დემონს შორის შევადარეთ შესაფერის დიალოგს ელოასა და ლუციფერს შორის. აი ეს დიალოგიც ლერმონტოვის პოემაში:

1) „და ის შემოდის სიყვარულისაკენ განწყობილი, სიკეთისათვის გასწრაფი“ (ჟულით“.

2) „მაცდურად კი თითქმის მოხიბლული იყო. მას დაავიწყდა თავისი ხელობა და თავისი მხვედრადი, და მისმა გულმა ერთი წუთით მოიხვეწა ბოროტმოქმედებისაკენ“.

3) „ქვეყნის დასაბამიდანვე შენი სახე აღბეჭდილი იყო ჩემს სულში. ჩემს წინამე იდგა იგი მარადიული ეთერის უდაბნოებში“.

4) „ყოველი ქმნილების დანახვისას მე ვფიქრობდი, რომ შენ გიყავი. მე შენ გეძებდი ყოველვან: ჰერის სუნთქვაში; მთვარის დისკოდან დაცემულ სივრცეში, მისთვის მოსაბეზრებელ ციდან მომწყდარ ვარსკვლავში“.

Т а м а р а  
Зачем мне знать твои печали?  
Зачем ты жалуешься мне?  
Ты согрешил . . .

Д е м о н .  
Против тебя ли?

Т а м а р а .  
Нас могут слышать . . .

Д е м о н .  
Мы одни.

Т а м а р а .  
А бог?

Д е м о н .  
На нас не кинет он взгляда.  
Он занят небом, не землей.

Т а м а р а .  
А наказание? Муки ада?

Д е м о н .  
Так что-ж? Ты будешь там со мною.

აი ამ დიალოგს ემსგავსება დიალოგი ელოასა და ლუციფერს შორის ალფრედ დე-ვინის პოემის უკანასკნელ კარში, რომლის სათაურია „Chute“ („დაცემა“). აქ ლუციფერსა და ელოას შორის გაიმართება შემდეგი საუბარი: „Descends jusqu'à moi, car je ne puis monter“, ეუბნება ელოას სატანა:

„Mais quel don voulez - vous?“  
— Le plus beau c'est nous - mêmes.  
Viens! — „M'exiler du ciel!“

(ამბობს აღშფოთებული ელოა).

Qu'importe, si tu m' aimes“,  
უპასუხებს სატანა.

ორივე ზემოყვანილი ადგილის საერთო აზრი ის არის, რომ სიყვარული დიდი ბედნიერებაა და ღირს, რომ ამ გრძნობისათვის კაცმა ჯოჯოხეთის ტანჯვაც კი აიტანოს.

დაბოლოს, შეიძლება აქ მოვიყვანოთ ერთი ადგილიც. ალფრედ დე-ვინის პოემაში სატანა ეუბნება ელოას:

„Jamais mon sort ne change,  
Et toi seule es le dieu qui peut  
sauver un ange“).

1) „არასოდეს ჩემი ბედი არ შეიცვლება, და მხოლოდ შენ ხარ ის ღმერთი, რომელსაც შეუძლია იხსნას ანგელოზი“.



დაახლოებით ანაირათვე მიმართავს დემონი თამარს ლერმონტოვის პოემაში:

„Меня добру и небесам  
Ты возратить могла бы словом.  
Твоей любви святым покровом  
Одень, я предстал бы там,  
Как новый ангел в блеске новом“.

შეიძლება ამგვარი ადგილების გამრავლება. მაგრამ მოყვანილი მაგალითებიდანაც საკმაოდ ნათლად სჩანს, რომ ზოგიერთ დეტალში ლერმონტოვის „დემონი“ და ალფრედ დე-ვინის „ელა“ ემსგავსებიან ერთმანეთს; ეს გარემოება კი ამტკიცებს, რომ ლერმონტოვი, როდესაც იგი თავის პოემაზე მუშაობდა, იცნობდა ალფრედ დე-ვინის თხზულებას, რასაც ლერმონტოვის თანამედროვეთა მოწმობაც ადასტურებს<sup>1)</sup>. რუსული ლიტერატურის მცოდნეებს არა ერთხელ მიუტკევიათ ყურადღება ამ მსგავსების ფაქტზე: დავასახელოთ აქ, მაგალითად, ვ. სპასოვიჩი, რომელსაც ეკუთვნის წერილი „Байронизм у Лермонтова“, და ფრანგი მკვლევარი E. Duchesne, რომელმაც ფრიად საყურადღებო გამოკვლევა უძღვნა ლერმონტოვის შემოქმედების შესწავლას<sup>2)</sup>.

სამწუხაროდ, სწორი ინტერპრეტაცია ამ მსგავსების ფაქტებისა იშვიათად თუ შეგვხვდება ლიტერატურაში. მაგალითად, დიუშენი თავის გამოკვლევაში აქცენტს უკეთებს იმ გარემოებას, რომ ლერმონტოვი დამოკიდებული იყო ალფრედ დე-ვინისაგან. ჩვენი შეხედულებით კი, უფრო სწორი იქნება, თუ აქცენტს გაუკეთდა სრულიად საწინააღმდეგო მომენტს, ე. ი. ლერმონტოვის ორიგინალური მიდგომას თავისი თემისადმი. ზუსტად რომ ითქვას, ლერმონტოვი დამოკიდებული იყო ალფრედ დე-ვინისაგან მხოლოდ წერილმანებაში, და არა მთავარში, რადგან მან ალფრედ დე-ვინის პოემისაგან გაღმონებული წერილმანები თავის საკუთარ პოეტურ აზლს დაუმორჩილა და ამით სრული თავისი ორიგინალობა დაამტკიცა.

ლერმონტოვის ეს ორიგინალობა იჩენს თავს მისი პოემის როგორც შინაარსში, ისე ფორმაში. ჩვენ ვერ ვიკისრებთ აქ „დემონის“ მხატვრული ფორმის ვრცელ განხილვას და დავკმაყოფილდებით მხოლოდ იმის აღნიშვნით, რომ ალფრედ დე-ვინის პოემა, როგორც ამას უცხოელებიც აღიარებენ, მშრალი რიტორიკით არის სავსე და ვერ შეედრება ლერმონტოვის პოემის მშვენიერებას, მისი ლექსის ამბოღევივებელ ძალას, მისი პეიზაჟის მომხიბლველ სილამაზეს.

უფრო საინტერესოა ჩვენთვის ლერმონტოვის პოემის შედარება ალფრედ დე-ვინის პოემასთან შინაარსის თვალსაზრისით: სახეში გვაქვს აქ პოემის იდეური შინაარსი, რომელიც იჩენს თავს უწინარეს ყოვლისა მომქმედ პირთა დახასიათებაში.

ორივე პოემაში მომქმედ პირთა ხასიათი ირკვევა უკვე ამ თხზულებათა ფაბულებიდან, რომლებიც ზოგ რამეში ემსგავსებიან ერთმანეთს, მაგრამ მთავარში მაინც განსხვავდებიან. ელა და თამარი დაუახლოვდებიან ბოროტ სულებს: ელა დაუახლოვდება ლუციფერს (სატანას), თამარი დაუახლოვდება დემონს. მიზანი ამ დაახლოებისა არსებითად ერთნაირია: ელას შეუყვარდება სატანა, რადგან შეეცოდება იგი და განიზრახავს დაიხსნას ის მარტოობის ტანჯვისაგან. თითქმის ანაირადვე—თამარსაც შეუყვარდება დემონი და მონღოლებს მის გაბედნიერებას. მაგრამ შედეგი ბოროტ სულთან დაახლოებისა სულ სხვადასხვანაირი აღმოჩნდება ალფრედ დე-ვინისა და ლერმონტოვის პოემებში. ალფრედ დე-ვინის წაწარმობები სატანას სიყვარული ღუპავს ელასა და ეს სიყვარულიც კატასტროფით თავდება: სატანა გაიტაცებს ელას ჯოჯოხეთში, როგორც ეს სჩანს შემდეგი დიალოგიდან:

„Ou me conduisez, bel auge? — Viens toujours! — Que votre voix est triste, et quel sombre discours!  
N'est-ce pas Éloa qui souleve ta chaîne?  
J'ai cru t' avoir sauvè. — Non, c'est moi qui t'entraîne.“

1) შდრ. ა. შან-გირის მოწმობა. Полное собр. сочин. Лермонтова, изд. академия, 1925, стр. 648.  
2) შდრ. В. Спасович. Сочинения т. II, стр. 382 сл. E. Duchesne Lermontov. Sa vie et ses oeuvres, 1910.





J'enleve mon esclave et je tiens ma victime

— Tu paraisais si bon! Oh, que j'ai fait? — Un crime<sup>1)</sup>.

სულ სხვაგვარია ლერმონტოვის პოემის ფინალი. თავისი სიყვარულისათვის დემონისადმი თამარი არამც თუ არ დაიღუპება და არ ჩავარდება ჯოჯოხეთში, არამედ მიიღებს ადვილს სამოთხეში. როდესაც თამარი გარდაიცვლება, მისი სულის გარშემო ატყდება დავა კეთილ ანგელოზსა და ბოროტ დემონს შორის. დემონი იჩემებს, რომ თამარის სული მას ერგება, რადგან უკვე მიწიერ ცხოვრების დროს თამარი ეკუთვნოდა მას, დემონს. მაგრამ კეთილი ანგელოზი თამარის სულს არ დაანებებს დემონს და ეტყვის მას, რომ თამარის სულმა დაიმსახურა სამოთხე, ვინაიდან მიწიერი ცხოვრების დროს იგი სავსე იყო სიყვარულის გრძნობით, ხოლო სიყვარული არ შეიძლება იყოს ბოროტება:

„Она страдала и любила,  
И рай открылся для любви“.

ამრიგად ალფრედ დე-ვინის პრემა და ლერმონტოვის პოემა იძლევიან ერთმანეთის საწინააღმდეგო დაფასებას ერთი და იმავე ფაქტისას. თუ ალფრედ დე-ვინის კონცეპციით სიყვარული ბოროტი სულისადმი თვითონ არის ბოროტება და დანაშაული („crime“), ლერმონტოვის კონცეპციით ყოველი სიყვარული, განურჩევლად იმისა თუ ვინ არის მისი საგანი, უწინარეს ყოვლისა სიყვარულია, და, როგორც ასეთი, იგი არამც-თუ არ შეიძლება დანაშაულად იყოს მიჩნეული, არამედ დამსახურებულად უნდა იქნას აღიარებული. ალფრედ დე-ვინის შეხედულებით, სიყვარულის ღირსება განიზომება იმ საგნის ღირებულებით, რომლითაც მიმართულია იგი. ლერმონტოვის შე-

ხედულებით კი, სიყვარულის ღირებულება სრულიადაც არ არის დამოკიდებული მისი საგნის ღირსებისაგან ან, სხვანაირად რომ ითქვას, სიყვარული თავის თავად არის კეთილი, და ძალიან ცუდი საგნის სიყვარულიც არ უცვლის ამ გრძნობას მის კეთილ ბუნებას: პირიქით, იგი კიდევ უფრო კვეთრად და მძლავრად ამჟღავნებს ამ გრძნობის სიკეთეს.

სიყვარულის ამ ორს საწინააღმდეგო კონცეპციაში თავის გამოსახულებას პოულობს ძირითადი განსხვავება დე-ვინისა და ლერმონტოვის მსოფლმხედველობათა შორის. ალფრედ დე-ვინი დგას დასავლეთ ევროპის<sup>2)</sup> იმ ბურჟუაზიული კულტურის პოზიციაზე, რომლის თვალსაზრისით სიყვარული ექვემდებარება მასზე, მაღლა მდგომ პრინციპს. ლერმონტოვისთვის კი ყოველი პრინციპის მნიშვნელობა განიზომება იმით, თუ რამდენად ემსახურება იგი ბედნიერებას. თუ დე-ვინის თვალსაზრისით ადამიანი არსებობს პრინციპისათვის, ლერმონტოვის შეხედულებით პრინციპი არსებობს ადამიანისათვის და, მაშასადამე, სიკეთისა და ბოროტების საზომია რეალურ ადამიანთა ბედნიერება და უბედურება. სწორედ აქ იჩენს კარგად თავს ლერმონტოვის მეტროპოლი სული, რომელიც ნიკოლოზ პალკინის რუსეთში ვერ ეტყვოდა და გაბედულად მიჰქონდა იერიში ადამიანის დამამონებელ წესწყობილებასზე. არაებითად რომ ითქვას, ლერმონტოვის „დემონი“ აზრთა და გრძნობათა იმავე კომპლექსზე ემყარება, რომელიც ცხადად არის მოცემული მის სოციალურ ლირიკაში და რომელმაც (ნაწილობრივ მაინც) ლერმონტოვის შემოქმედებას ბაირონიზმის სახელწოდება დაუმსახურა. ასეთი სახელწოდების წინააღმდეგ ჩვენც არაფერი გვექნებოდა და თქმელი, თუ არ დაგვაგვიწყებოდა, რომ ის, რასაც ბაირონიზმს ეძახიან, ლერმონტოვის პოეზიაში უფრო გაშიშვლებულად გამოჩნდა, ვიდრე თვით ბაირონის შემოქმედებაში. შეიძლება ითქვას, რომ XIX საუკუნის რუსული მხატვრული ლიტერატურის ისტორია არ იცნობს მეორე პოეტს, რომელსაც მეტი სიცხარით ეწარმოებოდა ბრძოლა ადამიანის დამონებისა და გაუბედურების წინააღმდეგ.

<sup>1)</sup> „სად მიგყავართ მე, მშენიერო ანგელოზო? — წამო, წამო! — რა მოწყენილია თქვენი ხმა, რა დაღრმე-მილია თქვენი ნათქვამი. განა ელოამ არ შემსუბუქა შენი ბოროლი? მე მეგონა, რომ მე შენ დაგისენი. — არა, მე ვარ ის, რომელმაც შენ მოგეტაცა. ჩემი მონა მიმყავს მე და ჩემი მსხვერპლი ნიკორაჟს მე. — ასე კეთილად რომ მოჩანდი! ოჰ, რა ჩამიდენია! — ბოროტ-მოკმედემა“.

# ღ ე რ მ ო ნ ზ ო ვ ი

ბელინსკიმ გადაწყვეტი როლი ითამაშა ლერმონტოვის შეფასებაში, რომელსაც დიდი კრიტიკოსი სთვლიდა პუშკინის ღირსეულ მემკვიდრედ. ბელინსკი სწერდა: „ჩვენ არ ვიტყვი, რომ მისგან გამოვა ბაირონი, გოეტე, ან პუშკინი, რადგან ჩვენ დარწმუნებული ვართ, რომ მისგან არ გამოვა არც პირველი, არც მეორე, არც მესამე, მისგან გამოვა ლერმონტოვი.“ ლერმონტოვის პესიმისმი ბელინსკიმ დაახასიათა, როგორც შედეგი კრიტიკული განწყობილებისა. თანამედროვე რუსეთისადმი.

ამ პესიმისმში მოსჩანდა დიდი სიყვარული სამშობლოსადმი და იგი უკარნახებდა პოეტს სასტიკად დაეგმო მისი თაობა ჰამლეტური სისუსტისა და იქვიანობისათვის. იმავ ბელინსკიმ ყველაზე ადრე აღმოაჩინა ლერმონტოვის პოეზიის ხალხურობა და საზოგადოებრივი მნიშვნელობა.

როდესაც დანტესის ტყვიამ ვანგმირა პუშკინის გული, ლერმონტოვმა აღამალა თავისი ხმა, როგორც სახალხო ტრიბუნმა და შურისმაძიებელმა. კრიტიკოსმა ანდრეევიჩმა სრულიად საფუძვლიანად სთქვა: „როგორც სოკრატის სიკვდილმა დაბადა პლატონი, ისე პუშკინის სიკვდილმა შექმნა ლერმონტოვი“. ლექსი ლერმონტოვისა „პოეტის სიკვდილი“ იყო ათვისებული ჟანდარმული რუსეთის მიერ, როგორც დეკაბრიზმის გამოძახილი, როგორც „მოწოდება რევოლუციისადმი“. პოეტმა თავისი ლექსით სილა გაართყა თვითმპყრობელურ რუსეთს, მის უნამუსო მსახურებს. ნიკოლოზ I-მა არ აპატია ეს ლექსი ლერმონტოვს და კიდევაც გამოსთქვა თავისი სიძულვილი პოეტისადმი, როდესაც გაიგო მისი სიკვდილის ამბავი: „ძალს ძალური

სიკვდილი!“ ლერმონტოვმა, როგორც პუშკინისა და დეკაბრისტების მემკვიდრემ, თავისი შემოქმედებით განაგრძო რუსი მწერლების ტრადიციები, მიმართული ცარიზმისა და ბატონყმობის წინააღმდეგ.

აი, რას ამბობდა გერცენი ლერმონტოვის შესახებ: — „იგი სავსებით ეკუთვნის ჩვენს თაობას, რომელიც გამოაღვიძა ზარბაზნების გრიალმა სენატის მოედანზე და აღწარდა დეკაბრისტების ტრადიციებმა“. დობროლიუბოვის აზრით ლერმონტოვი არის „ბრწყინვალე ვარსკვლავი რუსული პოეზიისა, რომელიც ასე უცბად ამობრწყინდა და ჩაჰქრა“. ჩერნიშევსკი სწერდა, რომ ლერმონტოვის შემოქმედება „ჩვენი ხალხის მომავალ გამარჯვებათა საწინდარია ხელოვნების, განათლებისა და ჰუმანიზმის ასპარეზზე“.

ლერმონტოვი იყო ნამდვილი წინამორბედი ნეკრასოვისა, რომელმაც თავისი შემოქმედებაში განაგრძო ლერმონტოვის მოტივები, საკმაოდ გამომყვანებული „ფიქრში“ და „სამშობლოში“.

ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ კიდევ უფრო დაფასდა და გაიზარდა ლერმონტოვი, რომელიც ხყო შეუერაგებელი მტერი „დაუბანელი რუსეთისა, ყმებისა და ბატონებისა“, რომელიც მუდამ უმღერდა ქარიშხალს და ჰქმნიდა თავის პოეზიაში გმირულ სახეებს. ჩვენ ვგრძნობთ, რომ არსებობს კავშირი საბჭოთა პოეზიას და ლერმონტოვს შორის, რომ ლერმონტოვის ნიჟის მამხილებელი და სატირული ელემენტი საკმაოდ ენათესავება მაიაკოვსკის ლექსებს. ჩვენ უეჭველად განვიცდით ლერმონტოვს, როგორც პოეტს-მოქალაქეს, პოეტს-მებრძოლს, რომელიც სწერდა, რომ ცხოვრება მოსაწყენია, როდესაც იგი არ არის ბრძოლა საკაცობრიო მიზ-





ნებისათვის, რომ მას წყურია თვითული დღე უკვდავი გახადოს, რომ იგი არასდროს არ ოცნებობს დასვენებაზე.

მსოფლიო ლიტერატურის გენიოსთა შორის ლერმონტოვი თითქმის ყველაზე ახალგაზრდაა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ფრანკ პოეტს არტურ რემზოს — პარიზის კომუნის მომღერალს, რომელმაც ოც წლამდე დაასრულა თავისი ლიტერატურული კარიერა. ლერმონტოვმა ადრე გამოიჩინა ნიჭის სიმწიფე. მის შემოქმედებაში იყო რაღაც ცეცხლისებური: რაღაც მეტეორის მსგავსი. ის თითქოს იყო, პუშკინის სატყევებით რომ ვთქვათ, „უკანონო კომეტა ურიცხველმანათობთა შორის“. იგი ჩქარობდა ეტოცხლა და განეცადა ყოველივე, თითქოს წინდაწინვე გრძნობდა თავის უდროვო აღსასრულს. ამ მხრივ ის გვაგონებს „მწირს“; რომელმაც სამა დღის განმავლობაში იმდენი ნახა და განიცადა, რასაც სხვა ვერ გამოცდიდა ხანგრძლივ სიცოცხლეში. ლერმონტოვს ეხუთებოდა სული თვითმპყრობელურ რუსეთის ბორკილებში და „მწირს“ მსგავსად იგი ცდილობდა გაქცეულიყო თავისი ციხედან, რომ ძმურად გადახეოდა ქარიშხალს. ამ პოემაში ლერმონტოვი აღიღებს ბრძოლას თავისუფლებისათვის და ეს პოემა დამახასიათებელია არა მარტო პოეტისათვის, არამედ მთელი რუსეთის ხალხისათვის, რომელიც ოცნებობდა უკეთეს მომავალზე.

ლერმონტოვმა აღამაღლა თავისი ხმა მაშინ, როდესაც დეკარისტების დამარცხების შემდეგ ყოველივე სდუმდა და ვერავინ ბედავდა ყოფილიყო ნამდვილი მოქალაქე. მან იცოდა, რას ნიშნავდა მეფისა და მისი დამქაშების გაკიცხვა, მაგრამ ის თამამად გამოვიდა ტრიბუნის როლში და იუვენალის შეფურიგებლობით ამხილა პუშკინისა და რუსეთის ხალხის ჯალათები. მისი შესანიშნავი „ფიქრი“ არის პოლიტიკური ნოეზის შედეგრი, იგი გამსჭვალულია დიდი შთაგონებით და დიდი ტკივილით. ჩვენ ვიცით, როგორ უყვარდა ეს ლექსი ბულისკის, ვერცენს და მთელს მოწინავე რუსეთს, რომელაღ ფიქრობდა თავის პასუხისმგებლობაზე

მომავალ თაობათა წინაშე. „ფიქრი“ როგორც ჩაადაევის „ფილოსოფიური წერილი“ არის ნამდვილი ძეგლი ეპოქისა, სადაც საოცარი ძლიერებით არის აღბეჭდილი ნიშანდობლივი თვისებები ურწმუნო და უძლური თაობისა, რომელიც „არ დაუტოვებს შთამომავლობას არც ნაყოფიერ აზრს და არც გენიის მიერ დაწყებულ საქმეს“. ამ ლექსში ჩვენ უკვე გვესმის ნეკრასოვის ხმა, ეს ლექსი არის უეჭველად წინამორბედი ნეკრასოვის შეუღარებელი ნიჭისა, რომელსაც ჩვენ ვეძახით „სევდისა და შურისძიების მუხას“. ასეთი ლექსები ეხმარებოდნენ ბელინსკის დაედლია თავისი ჰეგელიანური განწყობილებება და შერიგება სინამდვილესთან და ისევე გაემანჯვილებინა თავისი კალამი თვითმპყრობელობასთან საბრძოლველად. დიდი მოქალაქეობრივი პათოსი სჩანს აგრეთვე მის ლექსში „პოეტი“, რომელიც მოუწოდებს პოეტს ბრძოლისაკენ: „შენი ლექსი თავს დასტრიალებდა ხალხს და იგი, როგორც კეთილშობილ ფიქრთა გამოძახილი, გაისმოდა, როგორც ზარი კოშკიდან ნახალხო უბედურებათა დღეებში“, აქაც გვესმის ჩვენ ნეკრასოვის წინამორბედის ხმა: შემდეგში ამ ლექსიდან დაიბადება სტრიქონები: „შენ შეგიძლია არ იყო პოეტი, მაგრამ შენ ვალდებული ხარ იყო მოქალაქე“ ვალერი ბრიუსოვმა უპასუხა ლერმონტოვს თავისი „ხანჯალით“, სადაც ის უერთებს თავის ხმას რევოლუციის ქარიშხალს. შეიძლება ითქვას, რომ მთელი მოქალაქეობრივი პოეზია ნ. ნეკრასოვის, ვ. ბრიუსოვის, ალ. ბლოკისა და ვლ. მაიაკოვსკის სახით იყო მოწაფე და მეგვიდრე ლერმონტოვისა. ამ მეგვიდრეთა შორის, რასაკვირველია უდიდესი ადგილი უჭირავთ ნეკრასოვსა და მაიაკოვსკის.

ლერმონტოვისათვის თავისუფლება არის აუცილებელი პირობა პიროვნების ძალთა განვითარებისათვის. ჩვენ ყოველთვის ვგრძნობთ, რომ ლერმონტოვის გმირები ერთპიან სინამდვილეს და თანამედროვეობას არა ვიწრო ინდივიდუალური ინტერესებისათვის, არამედ იმიტომ, რომ ვარდაქმნან





საზოგადოება და მოუტანონ მას რაც შეიძლება მეტი სარგებლობა. ლერმონტოვის პოეზია გამთბარია 1825 წლის აჯანყების გამოძახილით, მასში ჩვენ ვხედავთ რილევის პოლიტიკურსა და პოეტურ სახეს. რილევის ზედი პუშკინსაც აწვავდა („გავათავო სიცოცხლე, როგორც რილევემა“) და მით შემეტეს იგი დაუეწიყარი იყო ლერმონტოვისათვის. მან ვმირებდა გამოიყვანა ვაჭარი კალაშნიკოვი და მონა არსენი („ბოიარინ ორშაში“), გძმობდა რა ხალხის დაუშრეტელ ძალას, მის სიმართლესა და სიღრმეს, კალაშნიკოვში თითქოს შეერთებულა მთელი „ბილინების“ ძალა, თითქოს გაცოცხლებული ილია მურომეცი მოდის თავისი მახვილით თავისუფლებისა და ღირსების დასაპყრობად. თავის „სამშობლოში“ ლერმონტოვი კიდევ უფრო მიუახლოვდა ხალხს, კიდევ მეტად იგრძნო თავისი ორგანიული კავშირი ხალხთან და ზურგი შეაქცია იმ რუსეთს, რომლის სამხედრო დადება ემყარებოდა მხოლოდ სისხლსა და ძალადობას. ლერმონტოვი გულგრილად უცქერის წარსულ რუსეთს. ის ამბობდა: „რუსეთი მხოლოდ აწყყოშია და მომავალში“. დობროლიუბოვმა ასე შეაფასა ლექსი „სამშობლო“: „ლერმონტოვი, რომელიც ადრე ჩაწვდა თავის თანამედროვე საზოგადოების ნაკლოვანებებს, მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ხსნა ამცდარი გზიდან მხოლოდ ხალხშია. ამის დამადასტურ-

რებელ საბუთს წარმოადგენს ვახუტაძის ლექსი „სამშობლო“, სადაც პოეტი გვაძლევს მამულისადმი სიყვარულის ქეშმარიტს წმინდა და გონივრულ გონებას“. ამ ლექსში ლერმონტოვი გვევლინება ჩვენ არა როგორც რომანტიკოსი, არამედ როგორც რეალისტი, რომლისთვისაც ყველაზე მეტად ძვირფასია სიმართლე. და თვითონ ლერმონტოვის რომანტიზმიც მუდამ მომჭმელი და აქტიური ძალაა, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ნოვალისის და შატბრაიანის რომანტიზმთან, რომელთაც თავისი იდეალი გადაჰქონდათ წარსულში და საიქიოში. ლერმონტოვის რომანტიზმი აქ, ამ ქვეყანაზე, მოითხოვს ყოველი იდეალის განხორციელებას. თვითონ „ღემინი“ ლერმონტოვისა, მისი ახალგაზრდობის ორეული, იბრძვის იმბრომ, რომ დაანგრის ზეცა და ადამიანს დაუმორჩილოს მთელი ქვეყნაურება ვარსკვლავებით და განუსაზღვრელი სივრცეებით. ლერმონტოვის სახეები, მუდამ გმირული და დაუდევარი, მოგვიწოდებენ ბრძოლისაკენ, ისინი არასდროს არ არიან პასიური და ხელუბრაკეფილი. ჩვენ ვცით, რომ მაქსიმ გორკის შემოქმედება უადრესად ენათესავება ლერმონტოვის პოეზიას, მის ბუნტარულ ბუნებას. გორკი უკითხავდა მუშებს ლერმონტოვის თხზულებებს, ვინაიდან გრძნობდა მასში რევოლუციის წინამორბედს. გორკიმ იცოდა, რომ რევოლუცია ისევ დაუბრუნებდა ხალხს გენიალურ პოეტს, რომელიც შეგნებულად მოჰკლა ნიკოლოზის რუსეთმა, ვინაიდან ეშინოდა მისი სიტყვისა, ეშინოდა მისი სატირისა, რომელიც დაუზოგავად ამხელდა თავისუფლების ჯალათებს და სამარცხვინო ბოძზე აკრავდა მათ. ლერმონტოვი იყო მემკვიდრე პუშკინის ნიჭისა და ბედისა.



ნანგრევები არავკის პირას. ნახატი მ. ლერმონტოვისა



ნელგა ბატონყმობისა. მის ლექსში „პირველი იანვარი“ ჩვენ ვხედავთ, როგორ მარტობას განიცდიდა პოეტი ეგრედ-წოდებულ მაღალ საზოგადოებაში. ჩვენ ვხედავთ, რომ პოეტსა და ამ არისტოკრატიულ ბრბოს შორის არაფერია საერთო. იგი მზად არის შეაშფოთოს მათი მხიარულება თავისი რკინის ლექსით, რომელიც სავესეა გესლით და სიძულვილით. იგივე სულიერი მარტობა ლერმონტოვისა მოსჩანს ლექსში: „ვუცქერ მომავალს შიშით“. აქ არის დაუფიქარი სტრიქონები: პოეტი ამბობს, რომ იგი „უცქერის მომავალს შიშით, წარსულს — მწუხარებით, და როგორც ადამიანი სიკვდილით დასჯის წინ — ეძებს ირგვლივ მონათესავე სულს.“ მაგრამ ლერმონტოვი პესიმისტი არ ყოფილა: მას, როგორც „მწირს“, სწყუროდა საცოცხლე, იგი იყო დაჯილდოებული ისეთი დინამიური ბუნებით, ისეთი ბრძოლის წყურვილით, რომ ყოველივე ეს ფარავდა მის პესიმისტურ განწყობალებებს, ჭეშნარი ბუნებისა, გმირობისა და ბრძოლის უკვდავ ამოღვასა.

ლერმონტოვი დიდ ნუგეშსა და სიხარულს პოულობდა ბუნებაში, რომელსაც იგი წვდებოდა იშვიათი ინტუიციით. როგორც ბუნების მესაიდუმლეს, ლერმონტოვს სულ რამდენიმე პოეტი გაუტოლდება მსოფლიო ლიტერატურაში. თავის გენიალურ „მწირში“, რომელიც წარმოადგენს ლერმონტოვის პოეტური ძლიერების უდიდეს გამოსახვას, ლერმონტოვი ხსნის ნიღაბს ბუნებას და დაგვანახვებს მის მშვენიერ სახეს. მეორე პოეტის ბარატინსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ლერმონტოვს ისე, როგორც გოეტს „ელაპარაკებოდა ზღვის ტალღა და მისთვის გახსნილი იყო ვარსკვლავთა წიგნი“. პეიზაჟი, რომელიც შექმნა ლერმონტოვმა, არის ანარეკლი მისი მოუსვენარი და მეამბოხე სულისა. მისი პოეტური სახეების სისტემაში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს ორი სახე: ტალღა და ღრუბელი. პოეტმა გამოიყენა ტალღები და ღრუბლები, რომ შეექმნა თავისუფლებას სახეები და დაეხატა თავისი დაუდგრომელი სულის

ლტოლვა მომავლისაკენ და საუფიქროსი მერმისისაკენ. ლერმონტოვი ეძებდა თავღვიწყებას კავკასიის მძლავრ ბუნებაში, მის სურნელოვან და ქარიშხლიან სურათებში. მისი „დემონის“ და „მწირის“ ბუნება მოგვითხრობს ადამიანის სულზე, რომლის სიღრმეს ვერ ამოსწურავს ცივი გონება. მისი „იალქანი“, „ღრუბლები“, „პალესტინის რტო“, „მთის მწვერვალები“ არის მეორე სახე მისი მუზისა, რომელიც უფრო ხშირად სავესეა დიონისური გზნებით, ვინაიდან არ ეძებს სიმშვიდეს, შერაგებას და ურჩევნაა მერანისებური ქროლვა ზღვაში თუ უდაბნოში.

ლერმონტოვის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უჭირავს მის მხატვრულ პროზას, რომელმაც უეჭველი გავლენა მოახდინა მთელ რუსულ მწერლობაზე. ოცდახუთი თუ ექვსი წლის პოეტმა შექმნა პეჩორინის — ზედმეტი ადამიანის — ტიპი, რომელიც შეიქნა ონეგინთან ერთად თავისი ეპოქის დამახასიათებელი. მასში მოცემულია ისე, როგორც ბაირონის ჩაილდ-ჰაროლდში, შტაობრაანის რენეში და გოეტეს ვერტერში მე-19 საუკუნის ახალგაზრდა კაცის სიტორია. ეს ტიპი არ იყო გამოგონილი ლერმონტოვის მიერ, მაგრამ მან მისცა ამ ტიპს თავისებურება, რომელიც გამომდინარეობდა რუსული სინამდვილის პირობებიდან. ლერმონტოვის მხატვრულმა პროზამ უშუალო გავლენა იქონია ტოლსტოიზე და დოსტოევსკიზე. ტოლსტოის „სევასტოპოლის მოთხრობები“ და „ომი და ზავი“ ხშირად ეხმურება ლერმონტოვის „ვალერიკს“, რომლის პათოსი მიმართულაა ომის წინააღმდეგ. დაჭრილი ანდრეი ბოლკონსკის ფიქრები ბოროდინის ველზე სიკვდილის წინ ემთხვევიან ლერმონტოვის სიტყვებს: „ვალერიკიდან“: „მე ვფიქრობდი: — საბრალო ადამიანი! რა უნდა მას? ცა ნათელია, ცის-ქვეშ ყველასათვის ბევრია ადგილი, მაგრამ დაუღალავად და ამაოდ იგი იბრძვის — რასთვის?“ — ცხადია ლერმონტოვის გავლენა გარშინზე, რომელიც თავის „ოთხ დღეში“ ილაშქრებს ომის წინააღმდეგ. ლერმონტო-



ვიდან იწყება რუსულ მწერლობაში ფსიქოლოგიური რომანი, რომელიც თავის განვითარებაში გვაძლევს „კრიეცერის სონატას“ და დოსტოევსკის „დანაშაულსა და სასჯელს“. ის გრივალები, რომელიც ადღეუბენ ადამიანის სულს, უკვე სჩანან ლერმონტოვის „ჩვენი დროების გმირში“, „ტამანი“.

ლერმონტოვის პროზა არის პუშკინის პროზასთან ერთად რეალიზმის ფუძემდებელი რუსულ მწერლობაში. „სიმართლე ყოველთვის იყო ჩემთვის წმინდათა-წმინდა“ — სწერდა ლერმონტოვი. ამ რეალიზმის გაღრმავებას მოახდომეს თავისი ტიტანური ნიჭი ტოლსტოიმ და დოსტოევსკიმ. ხშირად დოსტოევსკი თავისი სიმძაფრით და უსაზღვროებით მოგვაგონებს ლერმონტოვს. თავის რომანში „ქაჯები“ დოსტოევსკიმ გამოიყვანა თვით ლერმონტოვა სტავროგინის სახით. ჩეხოვი — ეს შეუდარებელი ოსტატი რუსული ნოველისა — სიკვდილის წინ ოცნებობდა დაეწერა ისეთი მოთხრობა, როგორც არის „ტამანი“ და წინადადებდა იძლეოდა შესწავილი ყოფილიყო ეს პროზა ნაწილ-ნაწილ, ცალკე წინადადებებით. ლერმონტოვის პროზაში ჩვენ გვაოცებს დიდ კომპოზიციასთან ერთად მათემატიკური სისწორე სტილისა, სისადავე და სინათლე, რომლითაც გამსჭვალულა ყოველი სიტყვა და სტრიქონი. ლერმონტოვის ზრდა იყო ზღაპრული: მას რომ ეცოცხლა კიდევ ათი წელაწადი, იგი დიდ სასწაულებს მოახდენ-

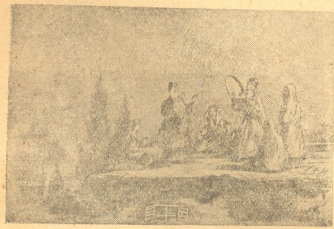
და და კიდევ უფრო დაამტკიცებდა ადამიანის ნიჭსა და გენიალობას.

რუს პოეტებს შორის ლერმონტოვს, როგორც ბუნების მესაიდუმლეს ყველაზე მეტად ენათესავება ტიტუტჩევი. მხოლოდ ტიტუტჩევმა მოგვცა ჩვენ ისეთივე ღრმა და პანტიესტური ათვისება ბუნებისა, რომელსაც ჩვენ ვხვდებით ლერმონტოვის თხზულებებში. ქართველ პოეტებს შორის ვაჟაფშაველა, მთას პოეტი, მოგვაგონებს ლერმონტოვს, როგორც უჩვეულო მეზობტე ბუნებისა და როგორც ავტორი გმირული სახეებისა. ვაჟას ბუნება და ვაჟას გმირები ენათესავებთან ლერმონტოვის ბუნებას და გმირებს. „მწირის“ ავტორმა უთუოდ მოახდინა ერთგვარი გავლენა ვაჟაზე. მისი ცნობილი ლექსი „ჩივილი ხმლისა“ ჩვენი ფიქრით შთაგონებულია ლერმონტოვის „პოეტით“, სადაც ხანჯალის შესახებ ავტორი ამბობს: „ის ბრწყინავს კედელზე, როგორც ოქროს სათამაშო, ყველასათვის უცნობი და უმოქმედო!“ ვაჟას და ლერმონტოვის გმირები ანალოგიური შეუპოვრობით ებრძვიან მტერს. ვაჟამ დიდი სიყვარულით სთარგმნა „დედმონი“, მხოლოდ დაარქვა მას „ქაჯი“.

ლერმონტოვის ლექსებს სთარგმნიდენ ჩვენი კლასიკოსები ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი. მისი „დედმონი“ სთარგმნა მამია გურგენიძე. ლერმონტოვის მუზა ცნობილი იყო ნიკოლოზ ბარათაშვილისათვის, თუმცა არავითარი გავლენა არ მოუხდენია „მერანის“ ავტორზე. გრიგოლ ორბელიანმა განიცადა ლერმონტოვის უშუალო გავლენა და მთელი რიგი მისი პოეტური სახეებისა შექმნილია ლერმონტოვისებური ვეფხვური ნახტომებით და პლასტიურობით.

ბელინსკი სწერდა, რომ ლერმონტოვისათვის „კავკასია იყო ნამდვილი პოეტური სამშობლო“. პოეტმა ღირსეულად უმღერა ამ სამშობლოს და იგი მუდამ თანაუღვრებლად მთავლების ბრძოლას რუსეთის ცარიზმის კოლონიალური პოლიტიკის წინააღმდეგ.

კავკასიური ბუნების სურათთა შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს საქართველოს. ქართველი ქალი ხშირად ყოფილა



ღამური.

ნახ. მ. ლერმონტოვისა





ლერმონტოვის მუზა, მაგალითად —  
 თამარა — „დემონიდან“. „მწირში“ მთავარი  
 მომქმედი პირი არის ქართველი. როგორც  
 ეს აღნიშნული იყო რუსი კრიტიკოსების  
 მიერ, მწირის შეტაკება ავაზასთან მოგვაგონ-  
 ნებს ტარიელის შეტაკებას ვეფხეთან. „მწი-  
 რი“ არის გარემოცული ქართული თქმუ-  
 ლეგებით. მთელ რიგ ლექსებში („დავა“,  
 „ხანჯალი“, „პაემანა“) ლერმონტოვი გვი-  
 ხატავს სხვადასხვა ვარიაციებით ქართველი  
 ქალის და ვაჟის სახეს, რომელიც მუდამ  
 ატყვევებს მის ფანტაზიას. ლერმონტოვი  
 სწერს ერთ თავის მეგობარს: „ამ წუთში  
 ქვეყანაზე არაფერი მენატრება. მინდა მხო-  
 ლოდ მთელი ჩემი სიცოცხლე ვაყო ასე და  
 გადავქეპროდე საქართველოს ბუნებას“.

პოეტი იჩენდა ინტერესს აგრეთვე სხვა  
 ერებისადმი. ჩვენ ვიცით, რომ მას უნდოდა  
 შეესწავლა თათრული ენა, ესე იგი აზერბაი-  
 ჯანული, რომ უკეთესად გასცნობოდა აღ-  
 მოსავლეთს. როგორც ახლა ირკვევა, ის  
 ხედებოდა მირზა-ფატალი ახუნდოვს აზერ-  
 ბაიჯანის ახალი მწერლობის და კულტურის  
 ფუძემდებელს, რომელმაც ლერმონტოვის  
 მსგავსად მშვენიერი ლექსი დასწერა პუშ-  
 კინის გარდაცვალებაზე. ლერმონტოვმა, რო-  
 გორც აღნიშნა თავის წერილში, პ. ანტო-

კოლსკიმ, პირველად შემოაყვანა რუსულ  
 პოეზიაში აშული, ვინაიდან დასწერა თავისი  
 ზღაპარი „აშული კურბი“. ლერმონტოვმა  
 რუსულ პოეზიაში შემოიტანა პირველად  
 ჩონგური, ზურნა, ქართველი ქალის ცეკვა.  
 აქ მოსხანს პოეტის ერთგვარი ინტერნაციო-  
 ნალიზმი.

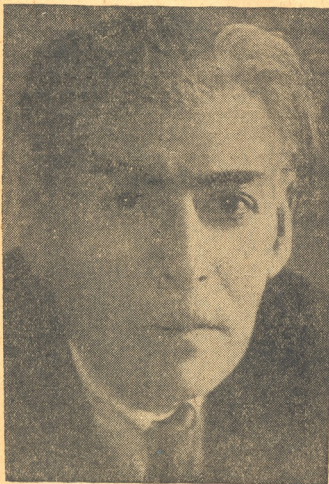
ლერმონტოვს უყვარდა კავკასია, როგორც  
 თავისუფლების და ბრძოლის ქვეყანა, რო-  
 გორც მძლავრი ხასიათების სამშობლო. მას-  
 ში უთუოდ იყო პრომეთეოსის ცეცხლი,  
 ამიტომაც იგი მუდამ ელტვოდა ამირანის  
 სამშობლოს და უმღერდა მას დაუღალავად.  
 ლერმონტოვი როგორც თავისუფლებასა-  
 თვის მებრძოლი პოეტი მოუწოდებდა, რო-  
 გორც თავის ერს, ისე დაპყრობილ ერებს  
 თავისუფლებისაკენ, ამიტომ არის იგი ძვირ-  
 ვასი მთელი საბჭოთა კავშირისათვის, ამიტომ  
 გახდა იგი ჩვენი, თანამედროვე, ამიტომაც  
 დღეს მთელი საბჭოთა კავშირი ისეთივე სი-  
 ევარულით და აღფრთოვანებით დღესასწა-  
 ულობს ლერმონტოვის იუბილეს, როგორი  
 აღფრთოვანებითაც გადაიხადა მან პუშკინის,  
 რუსთაველის, შევჩენკოს და ილიას დაუ-  
 ვიწყარი იუბილეები. ლერმონტოვი, რო-  
 გორც ჭეშმარიტად სახალხო პოეტი, ეკუთვ-  
 ნის ხალხს და რევოლუციას, იგი ეკუთვნის  
 მთელ საბჭოთა კავშირს.



## კოტე მარჯანიშვილი

უცნაურია, ხომ?—კოტე მარჯანიშვილმა დიდა შემოქმედებითი სიცოცხლე დასწვა. საბჭოთა კავშირის ოთხი უთვალსაზიროესი დედა-ქალაქის თეატრებში აქამდე ცოცხლად ინახავენ მის შესახებ მოგონებებს, აღსავეს კოლორიტით. მსახიობებს, მუსიკოსებს, მხატვრებს ახსოვთ „ბრძოლები, სადაც ერთად მონაწილეობდნენ“.

მაგრამ, მიუხედავად ამისა—ლიტერატურა მარჯანიშვილის შესახებ, ისევე, როგორც წინად, დღესაც დაუმსახურებლად მცირეა. მეტიც: ის მცირეზე უმცირესია.



კოტე მარჯანიშვილი

მარჯანიშვილი რამდენიმე წელი, — 1910-დან 1913-მდე — მუშაობდა მოსკ. სამხატვრო თეატრში. ის იყო კ. ს. სტანისლავსკის თანარეჟისორი კრევის მიერ დადგმულ „ჰამლეტში“, მან დადგა გ. იბსენის „პერ გიუნტი“ და კ. ჰამსუნის „ცხოვრების ბრწყალბეში“, და, მიუხედავად ასეთი თვალსაზირობებისა, კ. ს. სტანისლავსკი მის შესახებ თავის წიგნში „ჩემი ცხოვრება“ მხოლოდ გაკვირებით შენიშნით კმაყოფილება: „კრევი ხელმძღვანელობდა, ხოლო მე და სულერჟიციკი გავხდით მის თანაშემწეებად. ჩვენს კამბანიაში დაშვებულ იქნა აგრეთვე რეჟისორი მარჯანოვი, რომელიც შემდგომ „თავასუფალი თეატრის“ შემქმნელი გახდა“... და მეტი არც ერთი სიტყვა... მართალია, მარჯანიშვილი ძირითადად არ ეთანხმებოდა სამხატვრო თეატრის ხაზს, მაგრამ კ. ს. სტანისლავსკისათვის უფრო ახლოს იყო მარჯანიშვილის ნიჭის ზოგიერთი დამახასიათებელი მომენტები, ვიდრე სამხატვრო თეატრის სხვა მომუშავეებისა. თავის ავტობიოგრაფიის ერთერთ ფურცელზე სტანისლავსკი სწერს: „მე მიყვარს თეატრში ეშმაკური რამეების გამოგონება. მე მიხარია, როდესაც შევძლებ გამოენახო ტრიუკი, რომელიც ატყუილებს მაყურებელს. ფანტასტიკის დარგში სცენას ჯერ კიდევ ბევრის გაკეთება შეუძლია. მას არ მიუცია იმის ნახევარიც კი, რაც შესაძლებელია. მარჯანიშვილიც უდიდესი მონდომებით სწორედ ასეთს „თეატრალურ ეშმაკურ რამეებს“ აკეთებდა მისი სიცოცხლის მთელს მანძილზე. მაგრამ სტანისლავსკის არც მაინცდამაინც ეკაშნიკებოდა სხვისი გახედვა და მიღწევები. ტყუილად კი არ სწერდა ვახტანგოვი თავის დღიურში: „თუ იგი არ მიიღებს—გახედვა



არ განხორციელდება, თუ მიიღებს, ეს ხომ — უკვე გაბედვა აღარაა“.

კ. ს. სტანისლავსკის მღვდლმარე მიუკარებლობაზე უფრო ნაკლებად გასაგებია ა. თაიროვის ირონიული წამოთქმანი მარჯანიშვილის შესახებ „რეჟისორის ნაწერებში“. მარჯანიშვილიმა“ გადამწყვეტი როლი ითამაშა თაიროვის ცხოვრებაში. მან წინადადება მისცა თაიროვს დაედგა „პიერეტას წამოსასხამი“ და ეს სწორედ იმ დროს, როცა თაიროვი აპირობდა სამუდამოდ ჩამოშორებოდა თეატრს. კამერული თეატრი აღმოცენდა მარჯანიშვილის „თავისუფალი თეატრის“ ნანგრევებზე. ნ. ჟივოკინის მოწმობით—მარჯანიშვილი ოცნებობდა „თავისუფალ თეატრთან“ პატარა ინტიმური თეატრის შექმნაზე, სადაც გამოყენებული უნდა ყოფილიყვნენ ის მსახიობები, რომლებიც ძირითად რეპერტუარში არ იყვნენ დაკავებული. და თვითონ თაიროვის ეკლექტიური ესთეტიზმიც ხომ იმ ეპოქის მარჯანიშვილის ესთეტიზმის ნატეხია. მარჯანიშვილიმა ძალიან ადრე გამოუცხადა ბრძოლა მკვდარ ესთეტიზმს. ოგი ოცნებობდა უკვე „თავისუფალი თეატრის“ ეპოქაში დიდი განცდების თეატრზე. და მიუხედავად ყველა ამისა, თაიროვმა მაინც თავის წიგნში მოგვცა კარიკატურული სილუეტი მარჯანოვის „უცნაური, თათქმის ფანტასტიური ფიგურისა“. „ერთდამივე დღეს მარჯანოვი მუშაობდა მოსკოვში „მშვენიერ ელენეზე“, პიტერში (პეტერბურგში) აწარმოებდა მოლაპარაკებას ვარლამოვთან, ფლორენციაში—კრეგთან, ჩინეთში უყურებდა „ყვითელ კოფტას“, პრალაში ადგენდა ორკესტრს, ლონდონში პირობას ჰკრავდა საზღვარგარეთ გასტროლების მოწყობის შესახებ, სოროჩინცაში ყიდულობდა ხარებს „ბაზრობისათვის“... ქეშმარიტად ეს ადამიანი თავის თავს გრძნობდა თეატრალური რუსეთის შემკრებად“.

ასეთივე ირონიულია მარჯანიშვილის მეორე მოწაფის გ. კრიტიციის გამოთქმანი „რეჟისორულ პორტრეტებში“: „ქაოტური, არაორგანიზებული, თითქმის ირაციონალური ფიგურა... თეატრალური რევოლუციის

პარტიზანი... არც სისტემა, არც მეთოდი, არც გეგმა... ადამიანს თავის გულის სიღრმეშივე დაბნეულს, შეუსაბამოს... მარჯანიშვილს, მიუხედავად მისი მდიდარი ინტუიტური ნიჭიერებისა არ შეუქმნია არაფერი ნანგრძლივად გამოსადეგი და ძვირფასი. მან გაიხმაურა მხოლოდ და გაჰქარა. გაჰქარა, როგორც ყველა პარტიზანი“...—ასე ახასიათებს გ. კრიტიციკი თავის მასწავლებელს.

რას ნიშნავს ეს „ინტუიტური ნიჭიერება“? ან და რას ნიშნავს ეს მართლაც შეუსაბამო შედარება: „გაჰქარა, როგორც ყველა პარტიზანი“. მეზრძოლები ჰქრებიან, მაგრამ საქმენი მათნი რჩებიან. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა ჩამოიტანა მოსკოვში განსვენებულ მასწავლებლის ორი ისეთი დადგმა, რომელნიც უკვე ხუთმეტი წელია, რაც სცენიდან არ იხსნება. მაგრამ ეს მისი საქმის მხოლოდ შემცირესი ნაწილია. რამდენიმე ათეული მის მიერ აღზრდილი მსახიობებისა ქართულ საბჭოთა თეატრის დიდებს შეადგენს. მაგრამ ესეც არაა მთავარი. მთავარი სწორედ ის არის, რაც თაიროვისა და კრიტიციკის ირონიას იწვევს:—მარჯანიშვილის ნიჭის არაჩვეულებრივი სიმდიდრე, მრავალსახეობა, ნოვატორული გაბედულობა. შესაძლებელია, მარჯანიშვილს ჰქონდა ბევრი ნაკლი, რომელთა გრძელ სიას მისი მეგობრები ვეიდგენენ, მაგრამ ზოგი ამ ნაკლიდან იყო მისი მგზნებარე ბუნების შეუკავებლობის შედეგი, ზოგი კი სავსებით გამართლებულია მისთვის დამახასიათებელი უმშვენიერესი თვისებებით — შემოქმედებითი სიჭარბის მფანტველობით, იმ სიჭარბის, რომლის შესახებ მოთა რუსთაველი ამბობს: „რასაცა გასცემ შენია, რაც არა დაკარგულია“. მარჯანიშვილი ცდილობდა გაეცა, ყველასათვის დაერიგებია ყველაფერი, რაც ჰქონდა,—თავისი მდიდარი ფანტაზია, მუსიკობაც, ფერების გრძნობაც და მხატვრის უდიდესი პატიოსნებაც, მხატვრისა, რომელიც მიუხედავად იმისა, რომ ოგი უკვე მსცოვანი ოსტატია—გაიქცევა თეატრიდან მისი დადგმის პირველი წარმოდგენის საღამოზე—მდენად მაღალია მოთხოვნები საკუთარი ფანტაზიის





ნაწარმოებისადმი. ეს კარგად გაიგო ა. ლუ-  
ნაჩარსკიმ. თავის სამგლოვიარო სიტყვაში,  
რომელიც მან წარმოსთქვა მოსკოვიდან მარ-  
ჯანიშვილის ცხედრის გამოსვენების დროს,  
იგი აღნიშნავდა, რომ „ძველ რუსეთში და  
საბჭოთა კავშირში არ არსებობდა ოსტატი,  
რომელიც მარჯანიშვილისებურად სავსე ყო-  
ფილიყო საუცხოვო ოპტიმიზმით, ფანტაზიის  
ეულკანიური აღმოხეთქვით, ფერებისადმი  
სიყვარულით“.

„მარჯანიშვილი მთელი თავისი სიცოცხ-  
ლის მანძილზე იწვოდა, არავინ მსოფლიოში  
არ იწვოდა ისე, როგორც იგი“—სწერს გ.  
კრიტიკი. „მარჯანიშვილს უყვარდა, რომ  
ყველაფერი ბევრა ჰქონდა, ბევრი კი — ეს  
ნიშნავდა ძვირს. მარჯანიშვილი ძალიან ძვი-  
რი რეჟისორი იყო“, მეგობრულად ამბობდა  
ლუნაჩარსკი. სადაც არ უნდა ყოფილიყო  
მარჯანიშვილი, რანაირი საშუალებაც არ  
უნდა ჰქონებოდა მას—იგი ყოველთვის მეტს  
შოთახვავდა. ის არ ოცნებობდა უნაყოფოდ,  
არამედ მოითხოვდა და ცდილობდა კიდევაც  
მიღწევას. ეს „მეტე“ ფუფუნების და სწო-  
ბიზმის გზით კი არ გადიოდა, არამედ დღე-  
სასწაულის, მაყურებელზე გავლენის გზით.  
ეს გამომდინარეობდა იმ მისწრაფებიდან,  
რომ გამოიწვიოს მაყურებელში ემოციების  
ისეთივე ცეცხლი, რომელიც ბოზოჭრობდა  
სტენაზე მის დადგმებში. ოსტატი განცხრო-  
მას გრძნობდა, როდესაც 1920 წელს მას  
მოუხდა ლენინგრადში საფონდო ბირჟის  
პორტალზე დადგმა მასიური გასცენიურების-  
ა — „მსოფლიო კომუნისკე“. — „მოქმე-  
დება არ განისაზღვრებოდა მხოლოდ ბირ-  
ჟის პორტალით, არამედ გავრცელდა ავრეთ-  
ზე გვერდის პარაპეტებზე, მოედნის შუქუ-  
რებზე და ნებისაკენ ჩასავლელებზე, ხიდებ-  
ზე და თვით ნევაზედაც, სადაც იდგნენ  
ყუმბარშიდავნი, და პეტრეპავლეს ციხეზეც,  
რომლის პროექტორები ანათებდნენ ინს-  
ცენირებას... 45,000 მაყურებელი შეიკრიბა  
იმ სადამოს ბირჟას კონცხზე ნახევარდ-  
რგვალ სკვერზე და ტრიბუნებზე. ერთერთი  
ტრიბუნა დათმობილი იყო ინტერნაციონა-  
ლის კონგრესისათვის“.

რამდენიმე წლის შემდეგ ვ. ი. ლენინს  
გარდაცვალების საყოველთაო მწუხარების  
დღეებში მარჯანიშვილი აწყობს თბილისის  
დეკორირებას—და უნდა გენახათ რა მწუხარ-  
რედ გამოიყურებოდა მაშინ ეს ყველაზე  
მხიარული ქალაქი კავშირში იმ ოსტატის  
ხელში, რომელმაც ნამდვილად განიცადა  
მნიშვნელობა პროლეტარული ქვეყნისათ-  
ვის დიდი დანაკარგისა, რისთვისაც სათანა-  
დო მხატვრულ-დეკორატიული ფორმები გა-  
მონახა. ცხადია, რომ 1920 წლის ინსცენი-  
რებაზე მუშაობას დროს მარჯანიშვილი არ  
სთვლიდა, თუ რამდენი მეტრი წითელი და  
ნარინჯის ფერი მატერია დასკირდებოდა,  
რომ ბირჟის სვეტები გადაეფარა, ან შიან..  
საქართველოს ქალაქისათვის სამგლოვიარო  
სახის მისაცემად არ შეეძლო მას ეკონომიის  
გაწევა კრებაზე და შავ მაულზე.

მაგრამ იგივე გულუხვი და მფანტველი  
მარჯანიშვილი გატაცებულია ამოცანით—  
შექმნას რაც შეიძლება იაფი სპექტაკლი-  
როდესაც მისი თეატრი თბილისში განიციდდა  
ფინანსითურად მძიმე მდგომარეობას შ. და-  
დიანის კომედია „კაკალ გულში“-ის დადგმა  
თეატრს დაუჯდა 193 მანეთი რალაც კაპეი-  
კებით. ნარმის უშველებელი აბაჯური ღია  
ნარინჯის ფერად შეღებილი ხავერდის ფარ-  
ლის ფონზე იძლეოდა შესანიშნავ ეფექტს.  
მარჯანიშვილი გახარებული იყო როგორც  
ბავშვი თავის გამოგონებისა და მის იაფო-  
ბის გამო. გულუხვობაში და სიძუნწეშიც  
მარჯანიშვილი იყო ქემშარიტად შემოქმედე-  
ბითი ნატურა, არტისტი ამ სიტყვის საუკე-  
თესო გაგებით.

ნიქისათვის, მიღწევისათვის, როლის მო-  
ხერხებული გაგებისათვის, მარჯანიშვილი  
მზად იყო მსახიობისათვის ყოველთვის ყვე-  
ლაფერი ებატებოდა. მას აქაც უყვარდა, რომ  
ყოფილიყო „ყველაფერი“ კი, უხვი, მე-  
ტი. მაგრამ, როდესაც იყო „რეატი“, იგი  
იომენდა, მეცადინეობდა, მუშაობდა დამ-  
წყებ, ან უნიკო მსახიობებთან. ახალგაზრდა  
რეჟისორებს იგი ხშირად აჩუქებდა ხოლმე  
თავის სპექტაკლებს. რამდენი დადგმა, რო-  
მელიც ცხრა მეთაფით ოსტატს ეკუთვნოდა



ზელმოწერილი იყო სხვისი გვარით!.. ეს იყო მომხიბვლელი ადამიანურად და უაღრესად სწორე პედაგოგურად.

მარჯანიშვილი იყო მასალის კარგი მცოდნე—ქსოვილი, ხე, საღებავი, მათი ფაქტურის მთელი სპეციფიკობით, სანახაობითი კომპლექსის ისეთივე შემადგენელი ნაწილები იყვნენ, როგორც ხმა, სინათლე, ჟესტი, ინტონაცია და ცოცხალი ადამიანი—მსახიობი. მუშაობის დროს მარჯანიშვილის ნერვიულობა და ვაცხარება სანახაობის ყველა ელემენტებისადმი მუდამ ვიბრაციაში მყოფი ალქმის მეორე მხარე იყო. ხმების და ფერების შეხამების დისპარმონია იწვევდა ოსტატში სასოწარკვეთილებას და ვაცხარებას,—მას ეჩვენებოდა თითქოს მისი ოცნება „სინთეტიური თეატრისადმი“ ნაცრად იქცეოდა, და ეს ოცნება ხომ თან სდევდა მას მისი არტისტული აკნიდან დაწყებული სიკვდილის დღემდე.

მარჯანიშვილი არასდროს არ ყოფილა თეატრის „თეორეტიკოსი.“ მას არ უყვარდა წერა, არც ეხერხებოდა ლაპარაკი. იგი იზნეოდა და ცუდ გუნებაზე დგებოდა მაშინ, თუ მოეჩვენებოდა, რომ განსაზღვრულ საზოგადოებაში, ან მოცემულ სიტუაციაში მისგან მოითხოვდნენ თეორიულ გამოთქმებს. ოსტატს ეჩვენებოდა, რომ ყველა ეს ფორმულები და განზოგადოებანი არ შეესაბამებინ მის შემოქმედებითს მისწრაფებებს და მის შემაწუხებელ მოთხოვნილებას ყოველთვის ახალის შექმნისა და ძველი ღირებულებების განადგურებისა.

მარჯანიშვილს ყველაზე უფრო ქვეყანაზე სძულდა შტატი და გამზადებული გადაწყვეტილებანი შტატი სამართლიანად სთვლიდა, რომ ყოველი მნიშვნელოვანი დრამატურგიული ნაწარმოები მოითხოვს სცენიური გამოსახულების ყველა საშუალებათა ხელახლა ვადანისჯვას. აქედან გამომდინარეობს ათო-

ბით და ასობით ექსპერიმენტები თვითნებურ ახალი დადგმის დროს, აუარებელი კომბინაციები სიტყვის, მუსიკის, ჟესტის და ფერწერითი გაფორმების შეხამებისათვის, ზოგჯერ კინოსაც მოიწველებდა, როგორც მაგ. კ. კალაძის „როგორში“, ან კიდევ ცლა სცენაზე გრავიურის მოცემისა, რომელიც ფორმალურად საუტსოვო იყო, მაგრამ იდეოლოგიურად მცდარი „არსენაში“, ხან „ყვარყვარე თუ-თაბერში“ გროტესკული მიდგომით ძველი კომედიური მანერის განახლების ცდა, ხანაც ძველებური თეატრის რამინესცენციები სპექტაკლის გაშლისა—ბ. შოუს „უანა დ'არკა“ ში.

მარჯანიშვილი ხშირად იგონებდა სამხ. თეატრში თავის მუშაობის დროიდან ცალკეულ ეპიზოდებს, უმაჯრესად დაკავშირებულს კ. სტანისლავსკისთან. იგონებს შემთხვევას, როცა კ. სტანისლავსკიმ ვერ გადასწყვიტა ესა თუ ის ამოცანა, მაგრამ ის ხედავს—რომ უცებ ჩამოჰკიდეს აკვანში მწოლარე მღებარი, რომელიც ღებავს სახლის მეორე სართულს და ამოცანა გადაწყვეტილია. ან კიდევ ანეკდოტი იმის შესახებ, თუ როგორ იქმნებოდა კოსტიუმები და ნიღაბები „ლურჯი ფრინველის“ ზღაპრულ პერსონაჟებისათვის და როგორ ეძნელებოდათ სცენაზე სიარული და თამაში მსახიობებს ამ კოსტიუმებში. აგერ კიდევ ირონიულის ტონით გადმოცემული შემთხვევები იმის შესახებ, თუ სხეულის ცუდი წრთენის გამო მსახიობს როგორ ეშინია მხატვრული მიზანსცენისა და როგორ მიისწრაფვის იგი სკამისაკენ ან იმალება დივანის იქით. აი, პარალელები, თუ „რა გააკეთა სულაკოვიმა“ და „როგორ გადააკეთა სტანისლავსკიმ“... ოსტატის რა ძირითად ინტერესებს ამჟღავნებდნენ ეს მოგონებანი? პირველყოფისა, მოთხოვნილებას დაუსრულებლად ამრავალნაირს თეატრალური ფორმები, ამის შემდეგ კი დაუძლეველ მიდრეკილებას მოძრაობისაკენ, რიტმისაკენ, მიზანსცენების ქანდაკისებურა გამოსახულებისაკენ.

გ. კრიტიციკი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ მარჯანიშვილის მუშაობაში მსახიობის





სხეულის წრთვან-დაცალიბებისათვის გამოს-  
 კვივოდა რაღაც როდენისებური. „მარჯანი-  
 შვილი პოზებს აფორმებს თითქოს ხუმრობ-  
 სო, აბობით, ასობით, დაუსრულებელ მრავ-  
 ვალნაირობით, არასდროს არ იმეორებს, არასდროს არ ჰქმნის შაბლონს“. — ამბობს იგი  
 გასაგებია, რომ ასეთი გემოვნების რეჟისრ-  
 რი დიდხანს ვერ დარჩებოდა სამხ. თეატრში.  
 გამოთხოვა მას და თითქოს გაგულისებული  
 ხანგრძლივი მარხულობით მარჯანიშვილი  
 ჩაეფლო მხატვრულა ფერებისა და მუსიკა-  
 ლური გზების სიშმაგეში. ერთერთი ასეთი  
 საშმაგის პაროქსიზმის დროს მარჯანიშვილ-  
 მა 1913 წელს დაარსა „თავისუფალი თე-  
 ატრი“, რომელმაც იარსება სწორედ იმდენი  
 ხანი, რამდენიც იყო საჭირო, რომ გაეცმ-  
 ტვრებულაყო ერთი მილიონი მანეთი, რომე-  
 ლიც ამ საქმისათვის იყო ასიგნებული მეცე-  
 ნატის მიერ.

ერთადერთი დადგმა გაფორმებული მარ-  
 ჯანიშვილის მიერ „თავისუფალ თეატრში“  
 — „მშვენიერი ელენე“ — შევიდა რუსული  
 ოპერეტის ისტორიაში. „პირველი აქტი—ბა-  
 რელიეფი ბერძნული ვაზისა, ორ სართულია-  
 ნი; მეორე—მთელი სცენა უშველებელი ლო-  
 ვინი როკოკო, რომელზედაც სწარმოებს მოქ-  
 მედება; მესამე—სეირნობა კისლოვოდსკში  
 სიყვარული საუკუნეთა მანძილზე — ანტი-  
 კურობა, თავაზიანი საუკუნე და თანამედ-  
 როვეობა“, რა თქმა უნდა, მარჯანიშვილს  
 აქ ყველაზე უფრო აინტერესებდა ამოცანა—  
 მოეცა ვასართობი სანახაობა დეტალების კე-  
 თილშობილური მაღალი მხატვრულობით და  
 აქტიორული ოსტატობით, მაგრამ ცდა ან-  
 ტიურობიდან თანამედროვეობაში ზიდის გა-  
 დებისა, ოპერეტული ღმერთების ოლიმპიდან  
 კისლოვოდსკში გადმოსახლებისა — ეს რე-  
 ესისარის შემთხვევითი კაპრიზი სრულია-  
 დაც არ ყოფილა.

რევოლუციის დაწყებისთანავე მარჯანი-  
 შვილს ლენინგრადის მინიატურის თეატრში  
 ეხვდებოდა. მან ეს თეატრი მალე „თავისუ-  
 ფალ თეატრის“ რელსებზე გადაიყვანა, შე-  
 სანიშნავი სანახაობითობით სახეთა ფსიქო-  
 ლოგური დამუშავების უარყოფით და გა-

მოწყვეტილი დეკადენტობით. რა მისცა რევო-  
 ლუციამ მარჯანიშვილს იმ ხანებში? მხო-  
 ლოდ თავისუფლება — გამოავლინოს თავი-  
 სი თავი თავისებურად. იგი კიდევ უფრო  
 გამბედავი, თანამი და შეუკავებელი ხდება,  
 იგი ართულებს თავისი დადგმების ამოცა-  
 ნებს; მიიღტვის უფრო მნიშვნელოვანი დრა-  
 მატურგიული მასალისაკენ, გრძელდება ეს  
 კევეშიც—„მრუდე ჯიმი“—ში, მაგრამ, აი, წი-  
 თელი არმია ერეკება უკრაინიდან პეტლიურას  
 ბანდებს, მარჯანიშვილი თავის გარშემო იკ-  
 რებს ხელოვნების მუშაკების მემარცხენე  
 ბლოკს და დგება „ტრავედის და კლასიკუ-  
 რი კომედის თეატრის“ სათავეში. აქ ოსტატს  
 შემთხვა სასწაული, რომელმაც სამუდამოდ  
 გადასწყვიტა მისი შემდგომი ბედი: მან დად-  
 გა ცლობე დივეგას „ცხვრის წყარო“. კოტემ  
 „ცხვრის წყარო“ დადგა ისე, რომ მისი გა-  
 გება შესძლებოდა იმ ახალ მაყურებელს,  
 რომლითაც იმ დროს სავსე იყო კიევი და  
 ამავე დროს მარჯანიშვილისებური აღქმა და  
 გაგება ხელოვნებისა არ შესწიროდა მსხვერპ-  
 ლად თანამედროვეობას. იგი მუშაობს ტექსტ-  
 ზე, ყურს უგდებს მიწისქვეშიდან მოჩუხ-  
 ჩუხე წყაროებს, რომლებიც სჩქეფენ ლოპე-  
 დივეგას ვნებიან დიალოგებში, მოხსნის და  
 ჩამოაქლის პიესას მონარქისტული იდეო-  
 ლოგიის ჩარჩოებს, და, ამრიგად, აშიშველებს  
 რა ხალხური აჯანყების თემას,—გატაცებით  
 ამუშავენს ტრაგიკულიდან კომიკურზე გა-  
 დასვლებს. „მე მახსოვს დარბაზი, სავსე წი-  
 თელარმიელებით“, — იგონებს გ. კრიეციკი.  
 „ეს იყო ნამდვილი ქართველი, გრიგალი,  
 არამის მეთაურმა, რომელიც ერეკებოდა  
 პეტლიურას ბანდებს უკრაინიდან, წარმოდ-  
 გენის შემდეგ უთხრა მარჯანიშვილს, რომ  
 იგი ფრონტზე გასაგზავნენ ჯარის ნაწილებს  
 ყოველთვის გამოგზავნის „ცხვრის წყაროს“  
 სანახავად—და დარწმუნებული იქნება გა-  
 მარჯვებაში“. ვ. იურენევა მოგვითხრობს:  
 „ჩვენ ვითამაშეთ „ცხვრის წყარო“ ორმოც-  
 ჯერ ზედიზედ—ყოველ დღე. თეატრიდან გა-  
 მოსული ხალხი მღეროდა ინტერნაციონალს,  
 ის სცენა კი, სადაც ლაურენსია ხმალს გა-  
 დატეხავს და ყვირის რომ ტირანები განად-





გურებელია და როდესაც განთავისუფლებულ-  
 ლი ხალხი ცეკვავს და ზეიმობს,—იფარებო-  
 და ტაშისცემის გრივალით. ამაყი და მშვენიერ-  
 ი მოკონება დავერჩა ჩვენ სამუდამოდ ამ  
 გარდატეხის მომენტისაგან. თვითელი ჩვენ-  
 თავანი გრძნობდა, რომ დღეის იქით ის სა-  
 ჭიროა სულ სხვანაირად.“ დიად, სულ სხვა-  
 ნაირად ვაიგო ეს მარჯანიშვილმაც.

როდესაც კიევი ისევ თეთრგვარდიელ  
 ბანდების გარშემორტყმაში მოექცა, მარჯა-  
 ნიშვილი არ გაქცეულა და არ შეფარებია  
 სამხრეთის კონტრრევოლუციას, როგორც შე-  
 ეფარა რუსეთის ინტელიგენციის მრავალი  
 წარმომადგენელი, წითელი ჯარების და-  
 მარცხების მოლოდინში. კ. მარჯანი-  
 შვილმა აჩვენა რა მოსკოვის „ცხვრის წყა-  
 როს“ დადგმა, მალე გადავიდა ლენინგრად-  
 ში, სადაც შეუდგა „კომიკური ოპერის სა-  
 ხელმწიფო თეატრის“ ორგანიზაციის.

რატომ? საჭიროა კიდევ და ისევ ეს „კო-  
 მიკური ოპერა“?

მარჯანიშვილმა სწორედ გადასწყვიტა,  
 რომ ამ გზით მისთვის ყველაზე ადვილია რე-  
 ვოლუციური ეპოქის მაყურებელთა ინტე-  
 რესების წრეში მოჰყვეს. მას მიჰქონდა ამ  
 მაყურებლისათვის კულტურული მემკვიდრე-  
 ობის საუკეთესო ნიმუშები. სიცილი მე-17-  
 18 საუკუნეთა უმაღლესი საზოგადოების  
 ბნ ვაჭრების ბიწიერებასა და მანკიერებაზე  
 მშვენიერი ხიდი იყო თანამედროვეობისა და  
 დიდი ხელოვნების მქონე წარსულის შორის.  
 მარჯანიშვილს უყვარდა სიცილი, როგორც  
 ფიზიკური და სულიერი ძალების სიჭარბის მა-  
 ჩვენებელი. იგი სამართლიანად სთვლიდა  
 თავის თავს გროტესკის უებრო ოსტატად.  
 სიცილი ძველთაგანვე იყო ტრადიციების,  
 წოდებრივი სიყალბისა და უთანასწორობის  
 მტერი. და ამ ახალ ადამიანებს, რომლებმაც  
 ასე თავისებურად მიიღეს მისი „ცხვრის  
 წყარო“, უყვარდათ მხიარული სიცილი  
 ბრძოლებს შუა შესვენების დროს, დეე, თე-  
 ატრში მათ ელოდებოდეს დღესასწაული,  
 სინათლის ზღვა, ამბების ელვისებური ვანვი-  
 თარება, ცეცხლოვანი ვნებანი და მსუბუქი  
 სიყვარული, რომელიც ცხოვრებაში არც კი

არსებობს.“ „დონ-პასკაელი“ დონცეტისა,  
 „საიდუმლო ქორწინება“ ჩიმაროზასი, „სე-  
 რალიდან გატაცება“ და „კოზი ფან ტუტე“  
 მოცარტისა, „სოროჩინის ბაზრობა“ მუსორგ-  
 სკისა,—მარჯანიშვილი ისევე ეძლევა გაქა-  
 ნებას, უფრო და უფრო შორს და ფართოსკ  
 იგი ცურავს ბეგრებში და ფერებში, რო-  
 გორც „თავისუფალი თეატრის“ დღეებში.  
 იკრებს თავის გარშემო დრამისა და ოპერის  
 საუკეთესო მსახიობებს და მხატვრებს. იგი  
 შეუდგა მეტად სერიოზულ და საეგებით  
 გამართლებულ რეფორმას ოპერეტისა და კო-  
 მიკური ოპერისა, ცდილობს და ქმნის შეხ-  
 მატკილებულ ანსამბლს, მოითხოვს აქტიო-  
 რულ თამაშს მომღერლისაგან და აწესებს ერ-  
 თიანობას აქტიორის, მხატვრის და კომპოზი-  
 ტორის მუშაობაში. მისმა თეატრმა უნდა  
 გადასწყვიტოს მთელი რიგი მნიშვნელოვანი  
 და ზვიადი სტილისტიკური ამოცანებისა.  
 ამოცანა გამჭოლი, მკრთომარე რიტმისა,  
 ამოცანა ლირიული და კომიკური საწყისების  
 შეხამებისა, ამოცანა სცენიურ ყოველდღიუ-  
 რობაში დიდი ხელოვნების ნიმუშების შემო-  
 ლებისა. მაგრამ კავშირი „ცოცხალ ცხოვრე-  
 ბასთან“ დაკარგულია. „ხელოვნება ხელოვ-  
 ნებისათვის“—აი რა პრინციპის ფარგლებში  
 მოხდა ყველა ამ ამოცანების ახსნა-გადაჭრა.

კიდევ ბიძგი... კომედიის თეატრი იშლება,  
 ცხოვრება ჰელოვს ესთეტიზმის ვერცხლის-  
 ფერ ალბაზულას. რომელიც გარს შემოხვევია  
 ოსტატს. მარჯანიშვილი ჩამოდის საქართვე-  
 ლოში, რომელიც გაჩანაგებულ-გადატაკებუ-  
 ლია იმპერიალისტური ოპით. იმპერიალისტ-  
 ანტერვენტთა ოკუპაციით და, რომელიც ეს-  
 ეს არის განთავისუფლდა მენშევიკების და  
 უცხოეთის ოკუპანტების პარაპისიგან.

როდესაც 1921 წლის თებერვალში საქარ-  
 თველოს მუშებმა და გლეხებმა დაამყარეს  
 საბჭოთა ხელისუფლება,—მაშინდელი ქარ-  
 თული თეატრის ხელმძღვანელები იძულებუ-  
 ლი იყვნენ აღარებიათ თავისი იდეურ-მხატვ-  
 რული გაკოტრება. განსახკომში მოწვეულ  
 თათბირზე მათ წამოაყენეს წინადადება და-  
 იხუროს თეატრი ახალი კადრებას მომზადე-  
 ბამდე... მარჯანიშვილი წინააღმდეგ წავიდა



და განაცხადა, რომ ქართული თეატრის გა-  
კოტრებაში დამაშინებელი არიან არა მსახიო-  
ბები, არამედ რეპერტუარის უქონლობა და  
ძველებური თეატრალური ფორმები, რომ-  
ლებიც არ ეგუებებიან არც ძველ და არც  
ახალგაზრდა მსახიობთა თავსს, „არც იმ  
თეატრს, რომელშიაც მე შევედი 30 წლებში  
პირველად—სწერდა რამდენიმე ხნის შემდეგ  
მარჯანიშვილი,—და არც იმ თეატრს, რომე-  
ლიც მე დამხვდა 1922 წელს—არ ჰქონიათ  
არავითარი თავისებურობის ხაზი არც თავის  
სტრუქტურაში, არც თამაშის მანერაში, არც  
ლიტერატურაში. იგი წარმოადგენდა მე-19-  
ტე საუკ. ევროპული თეატრის ნატებს, ვიტ-  
ყვი მტხ: თავის ძირითად ხაზში იგი იმდენად  
არ იყო დამოკიდებული ევროპულს, რამდე-  
ნადაც რუსულ თეატრზე... ჩვენ გვყავდა  
ფრიად დიდი მსახიობები... სცენიური ჟანრის  
მიხედვით ზოგი მათგანი ეკუთვნოდა სახელ-  
განთქმულ შჩეკინის სკოლას... ზოგი ვითარ-  
დებოდა ფრანგული სკოლის მიხედვით (მუნე-  
სიული)... ამ ორ სკოლას შეეძლო ბოლოს  
და ბოლოს ერთმანეთზე ზეგავლენა მოეხდი-  
ნათ და გამოეყმუშავენინათ თამაშის რომელი-  
მე საშუალო ხაზი... მაგრამ ამ დროს ჩნდებ-  
და მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ძლიერი  
გავლენა... აქტიორმა დაივიწყა სხეულის  
ფლობა, დაჰკარგა რიტმი, შეამოკლა შესტი,  
გადავიდა განცდების ნატურალიზმზე, გადა-  
ვიწყდა ლექსის კითხვა...”

რა საშუალება წამოაყენა მარჯანიშვილ-  
მა მშობლიური თეატრის მოსარჩენად? იგი-  
ვე საშუალება, რომლითაც თვითონ იგი  
დროებით განიკურნა ფორმალისმისაგან.  
უნიადავო ექსპერიმენტებისაგან. მან დას-  
დგა „ცხვრის წყარო“ და ისეთი ძლიერი იყო  
მარჯანიშვილის ამ დადგმის ძალა, რომ არა  
მარტო მაყურებლები, არამედ კრატეიკოსებიც  
მწერლებიც და მსახიობებიც უეცრად აღინთ-  
ნენ ოსტატისადმი აღტაცებით და ნდობით.  
ამბობდნენ მარჯანიშვილის საქართველოში  
ჩაშოსვლის „პროვიდენციალურ მნიშვნელო-  
ბაზე“, „იმედების ასრულებაზე“, „ისტორი-  
ულ გარდატეხაზე“... რა თქმა უნდა, გარდა-  
ტეხა ფაქტი იყო. მარჯანიშვილმა აიყვანა

მისთვის მინდობილი თეატრი დიდ სიმბო-  
ლურზე, გამოიწვია ახალი შემოქმედებითი ძა-  
ლები, მოახდინა დიდი გავლენა აღორძინე-  
ბულ ქართულ დრამატურგიაზე—მაგრამ შემ-  
დგომ ნაბიჯებს იგი დგამდა ხან წინ გაბე-  
დული მისწრაფებით, ხან უკან დახევით პო-  
ლიტიკურად გულგრილი ესთეტიზმის პო-  
ზიციებისაკენ.

აი, როდის გამოწყლანდა ყველაზე ნათ-  
ლად მარჯანიშვილის, როგორც თეორეტიკო-  
სის, სისუსტე. მართალია, ამ სისუსტეს ინა-  
წილებდა მასთან ერთად აგრეთვე დიდი უმ-  
რავლესობა უფროსი თაობის რეჟისორებისა,  
როგორც მოსკოვში, ისე ლენინგრადში და  
კიევში,—მაგრამ მარჯანიშვილის ნიჭის  
ბრწყინვალეობა, მისი მისწრაფება—ბოლომდე  
მიეყვანა ყოველი წამოწყებული საქმე, მის  
შეცლომებს მეტად თვალსაჩინოდ და საგრ-  
ძნობლად ხდოდა.

„ცხვრის წყარო“ შემდეგ მარჯანიშვილმა  
აღადგინა დაიწყოებული ქართველი დრამა-  
ტურის გ. ანტონოვის კომედია „მზის დაბნე-  
ლება საქართველოში“. იგი ხელახლა ამუშა-  
ვებს ტექსტს, პირველ პლანზე გამოჰყავს ძვე-  
ლი თბილისის კოლორიტული ყოფაცხოვერე-  
ბითი დეტალები, და მისი თავისებური სოცი-  
ოლოგია. ავი იმორჩილებს ქართული თეატ-  
რის „ძველ გვარდას“: „მზის დაბნელებაში“  
მონაწილეობენ ვასო აბაშიძე, მაკო საფაროვა-  
აბაშიძე, და ა. ი. სუმბათაშვილი-იუჟინი,  
ერთი მხრივ მარჯანიშვილი აგრძელებს „თა-  
ვისთვის იური თეატრის“ ხაზს, მეორეს მხრივ,  
იყენებს რა „ცხვრის წყარო“ გამოცდილე-  
ბას, ცდილობს მისთვის საყვარელ კლასიკო-  
სის დეკავშირებას პოლიტიკურ ყოველდღიუ-  
რობასთან. ერთი ხელით იგი სდგამს შექსპირის  
„ვანძორის ცელქ-ქალებს“. მოლიერის  
„გააზნაურებულ მდაბიოს“, სინგის „გმირს“,  
ოდრანის „მასკოტას“, ბენავენტეს „ინტერეს-  
თა თამაშს“, გერმანელ ექსპრესიონისტებს  
და მათ ქართველ მიმბაძველებს, მეორე ხე-  
ლით იგი გადააქცევს „ჰამლეტს“ აჯანყებული  
ინტელიგენტის ტრაგედიადა, რომელიც წინ  
აღუდგა მეფისკარის საძაგლობას და ჭუჭყს.  
მარჯანიშვილმა მოახდინა „ჰამლეტის“ დე-





მოკრატინაცია, ისევე როგორც მან გაარეველ-  
 უციონერა „ცხვრის წყაროს“ გმირები.

მარჯანიშვილის რეფორმატორულმა მო-  
 ღვაწივით საქართველოში გამოიწვია მასი-  
 ური მაყურებლის სიმბატაები, მაგრამ ამავე  
 დროს ინტელიგენციის რეაქციულ და ნაცი-  
 ონალისტურ წრეებში აშკარა თუ ილუმინა-  
 ტორული განწყობილება. ზოგიერთებისათვის  
 მარჯანიშვილი იყო „გარუსებული ქართველ-  
 ი“, ზოგი ვერ იტანდა მის სიყვარულს  
 გროტესკისადმი. როდესაც მან „ჰამლეტ-  
 ში“ მესაფლავეები გამოაწყო იმერული გლე-  
 ხების ტანსაცმელში და აალაპარაკა ისინი შე-  
 საფერი პროვინციალიზმებით, მაშინ დააბ-  
 რალეს მას სტილის აღრევა და ტრაგედიის  
 დაქიმულობის დაქვეითება გროტესკული ჩა-  
 ნართების საშუალებით. მარჯანიშვილი  
 გრძნობდა ბუნდოვანად, რომ ექსპრესიონის-  
 ტებს ადგრი არ აქვთ საბჭოთა თეატრში.  
 მან, ეტყობა, გადასწყვიტა მათი „გაცემა“  
 მაყურებლის წინაშე. საზოგადოებრივად მნი-  
 შვნელოვან სცენებს მათ ნაწარმოებებში იგრ-  
 დამდა ხაზგასმული სიტყვებით, ლირიკული  
 სცენების სილამაზეს მეტრისმეტად ატყობენ-  
 და. ეს ვადამეტებანი იწვევდა აღშფოთებას  
 კრიტიკაში და მაყურებელთა დარბაზის გან-  
 ციფრებას. ძალიან მალე, მარჯანიშვილმა  
 იგრძნო რომ მისი მოღვაწეობით უკმაყოფი-  
 ლება ღებულობს კონკრეტულ ფორმებს. მას  
 სძულდა მტრები, როგორც შეიძლება იგი  
 სძულდეს მხოლოდ კახელს ან ესპანელს, ის  
 ბრამბორევაშის მიჰყავდა სრულიად უმნი-  
 შვნელო წინააღმდეგობას, არავის ანგარიშს  
 არ უწევდა, გარდა თავისი მომხიბლავი ფან-  
 ტაზიისა.

მარჯანიშვილი სტრევს რუსთაველის სა-  
 ხელობის თეატრს, მუშაობს კინოში, შემდეგ  
 მიემგზავრება ქუთაისში. აქ, საქართველოს  
 ერთერთ ულამაზეს ქალაქში, იგი ოცნებობს  
 თბილისის დაპყრობაზე ჯერ არნახული შე-  
 სანიშნავი დადგმებით. აქვე ოსტატი უფრო  
 ნათლად, გარკვეულად ითვისებს სოციალურ  
 თემატიკას დრამატურგიაში და თეატრის  
 საზოგადოებრივ მნიშვნელობას. კ. კალაძის  
 „როგორში“ 1905 წლის გლახური აჯანყე-

ბის ეპიზოდებია ნაჩვენები, „ხატიჯეშის სახე-  
 რის ყრუ სოფლის სოციალისტური რეკონს-  
 ტრუქცია, შ. დადიანის „კაკალ გულში“ გა-  
 მათრახებული ნების პერიოდის საბჭოთა ამა-  
 რატის ბიუროკრატიაში. ერთერთი ყველაზე  
 საუკეთესო დადგმა ქუთაისის პერიოდისა  
 იყო კ. გუტკოვის „ურთიელ-პკოსტა“—„ძლიე-  
 რი დადგმა“, როგორც მას უწოდებდა ა-  
 ლუწანაჩარსკი. „ურთიელ-აკოსტაში“ მარჯანი-  
 შვილმა ძლიერ შეკუმშა განყენებული თე-  
 მატიკა და ხაზგასმით წარმოგვიდგინა სარ-  
 წმუნოების მსახურთა საშინელი გროვა. დე-  
 სილვას ფიგურას მან ისეთივე მონუმენტა-  
 ლობა მისცა, როგორც „ჰამლეტში“ კლავ-  
 დიუსის ფიგურას. ისტორიულად განსაზღვ-  
 რულ ბრძოლას და მსოფლმხედველობათა  
 ცვლას მარჯანიშვილი ნათლად გვიხატავს,  
 როგორც ურთიელის სახეში ისე იმ გარემოც-  
 ვაში, რომელშიაც ურთიელს უხდება ბრძოლა  
 რაბინებთან.

ე. ტოლერის პესიმისტური პიესა „ჰოპლა,  
 ჩვენ ცოცხლობთ“ მარჯანიშვილმა ისე გა-  
 დააკეთა, რომ მისმა ტრაგიკულმა ფინალმა  
 დაჰკარგა თავისი პირქუშობა. განსაკუთრე-  
 ბით დამახასიათებელია ოსტატისათვის ის  
 მუშაობა, რომელიც მან ჩაატარა „ოტელოს“  
 დადგმაზე. მარჯანიშვილის იაგო აღარ თა-  
 მაშობს ვადამწყვეტ როლს, და ოტელოს ექ-  
 ვიანობა უფრო მარტივად და მკაფიოდ არის  
 დასაბუთებული. მარჯანიშვილის ღებდემო-  
 ნა—სიცოცხლით საცხე ქალიშვილია, რომე-  
 ლიც მიილტვის ბედნიერებისაკენ, მუდამ  
 მოცინარე, შეიძლება ითქვას ოდნავ ცერ-  
 ცეტი და ეგოისტური მიდრეკილები-  
 სა — ცხოვრებით დაქანცული ოტე-  
 ლოს თვალსაზრისით. ასევე გამარტივებუ-  
 ლია „დონ-კარლოსის“ ფაქტურა. უფრო მე-  
 ტად გაბედული გადაკეთებანი შეიტანა მარ-  
 ჯანიშვილმა შილერის „ყაჩაღებში“. სამწუ-  
 ხაროდ მოულოდნელმა სიკვდილმა არ მისცა  
 საშუალება დაემთავრებინა ეს მუშაობა.

მარჯანიშვილი, რომელიც დიდის პატივის-  
 ცემით ეპყრობოდა სტანისლავსკის, თავის  
 თეატრალურ პრაქტიკაში გამუდმებით პო-





ლემიკის აწარმოებდა სამხ. თეატრის პრაქტიკასთან, რომელმაც მალა ასწაა დიდი შჩეპკინის დროშა; გერცენის სიტყვებით, შჩეპკინი, რომელიც პირველი იყო თეატრში „არათეატრალური“. გერცენივე ამბობდა უდიდესი რუსი ტრაგიკოსის მოჩალოვის შესახებ: „მოჩალოვი იყო ალტყინების და დაუმორჩილებელი შთაგონების ადამიანი. თავისი საშუალებანი კი არ ემორჩილებოდნენ მას, პირიქით—თითონ ის ემორჩილებოდა მათ“. განა ეს სიტყვები ოდნავის შესწორებით არ გამოდგებიან მარჯანიშვილის დასახასიათებლად? „დაუმორჩილებელი შთაგონება“ იყო „შინაგანი მტერი“ მარჯანიშვილისა. როგორც რეჟისორისა და ორგანიზატორისა. ამის გამო იყო, რომ მას ასე გაუძნელდა ეს-თეტიზმთან გამოთხოვება. იგივე უშლიდა მას ხელს სპექტაკლის იდეოლოგიური მხარის უფრო ღრმად დამუშავებაში, და იგივე განსაზღვრავდა ჩვეულებრივ მარჯანიშვილის დამოკიდებულებას თავისი თეატრის კოლექტივთან.

მარჯანიშვილი გადადის ქალაქიდან ქალაქში, ხან ქმნის, შლის თავის კოლექტივებს, ხან მიჰყავს საუკეთესო ძალები თავისთან ერთად; მის მოღვაწეობაში არ იგრძნობა დაგროვების მოთხოვნილება; იგი გადადის ერთი გამოცდილებიდან მეორეზე, მაგრამ არ სტოვებს თავის უკან არავითარ ვეკლს, იგი არღვევს თავისი მსახიობების სულეირ წინასწორობას, რადგან მის მსახიობებს, არა ნაკლებ ვიდრე სამხატვრო თეატრს, სჭირდებათ თეატრალური სახელოსნო. ამის შექმნას კი არ ცდილობდა მარჯანიშვილი: სტანისლავსკის მოწაფეები ყოველთვის უწოდებდნენ თავის მასწავლებელს დაუღალავ ანალიტიკოსს. ანალიტიკური უნარი—აი, რას იყო მოკლებული მარჯანიშვილი, მიუხედავად თავისი მრავალსახეობრივი და იშვიათი ნიჭისა. მან ძალიან ბევრი მისცა საბჭოთა თეატრს, მაგრამ შეეძლო მეტის მოცემაც. რაღაც ჩვენთვის უცნობი „სისტემის“ შინაგანი

არსებობა უსათუოდ სჩქედდა მასში. მაგრამ მან ვერ შესძლო ერთ განსაზღვრულ კალაპოტში მისი მოთავსება, სამაგიეროდ მან მოგვცა ჩვენ ათობით ბრწყინვალე სპექტაკლები, რომლებშიაც იგი ახლებურად ცდილობდა მუსიკის, სიტყვის, ექსტის და დეკორატიული ხელოვნების შეხამებას—მარჯანიშვილის ეს მუშაობა „ხელოვნებათა სინთეზის“ შექმნისა სცენაზე—ღირსია იმისა, რომ შესწავლილ და გაგრძელებულ იქნეს. თავისი მოღვაწეობის პირველ პერიოდში მარჯანიშვილი ცდილობდა შეექმნა სანახაობითი სპექტაკლი ადამიანის ვნებათა გახსნის საფუძველზე, იმ პირობით, რომ რეჟისორი და მსახიობი ეცდებიან პარმონიულად შეათავსონ „ვნება“ და „საერთო იდეა“. მარჯანიშვილმა დიდი დრო დახარჯა კლასიკურ და თანამედროვე ავტორების ტექსტების მონტაჟზე და გადაკეთებებზე, მათი საბჭოთა მყურებელთან მეტი დაახლოვების მიზნით. მარჯანიშვილის მუშაობა აქტივობით, მხატვართან და კომპოზიტორთან სრულებით არ არის გაშუქებული სათეატრო ლიტერატურაში, რაშიც უსათუოდ დამნაშავენი არიან მისი უახლესი თანამებრძოლნი და მოწაფეები. და კიდევ უნდა გვახსოვდეს ერთი რამ: რამდენი შეცდომა არ უნდა ჩაედინოს საბჭოთა სცენის ამ მოუსვენარ „მფრინავ პოლანდიელს“, იგი ყოველთვის ეძებდა „ყველაზე დიდს“ დრამატურგიაშიც. მუსიკაშიც და მხატვრობაშიც. შეიძლება ითქვას, რომ მარჯანიშვილს არ ექნებოდა წაკითხული არც ერთი ფურცელი კ. მარქსის ნაწარმოებებიდან, მაგრამ მას მუდამ მოჰყავდა ალუნაჩარსკის ძველი სტატიებიდან ციტატა, რომ „მარქსი იყო მართალი“, როდესაც მიგვითითებდა ელინების კლასიციზმზე, შექსპირის თეატრზე, ბალზაკის რეალიზმზე, როგორც იმ ძირითად საფუძველზე, რომელზედაც უნდა აშენდეს ახალი, კემმარიტად სოციალისტური თეატრი.





აქაქი ბანაკალია

# სულხან-საბა ორბელიანი

## I.

ქართული კულტურის ბუნებრივი ევოლუციის შეწყვეტის შემდეგ, რომელიც მონგოლთა ბატონობას მოჰყვა, ჩვენ არ ვიცით მეორე მოღვაწე, რომელიც ასე ორგანიული, ასე ქართული და ასე მრავალმხრივი ყოფილიყო თავის სამწერლო, სამეცნიერო და საზოგადოებრივ მოღვაწეობაში, როგორც სულხან-საბა ორბელიანი. შემოქმედებისა და ბიოგრაფიის მთლიანობის თვალსაზრისით მას პირველი ადგილი უჭირავს აღორძინების ეპოქის მწერალთა შორის. ამიტომ გვიყვარს ჩვენ სულხან-საბა—განსხვავებული ტიპი ქართველი მწერლისა მე-XVI—XVIII საუკუნეთა მანძილზე.

სულხან-საბა ორბელიანიშა ჩინებული გა-

ნათლება მიიღო. მისი ჭაბუკობაც ბედნაირი იყო, როგორც თვითონ სწერს, „ზრდიდენსათუთად და ნებეირად, ვითაც შეშენის თავადლთა ძეთა“. თავისი დიდი ნიჭისა და სიბრძნის წყალობით სულხან-საბას წილდერგო პირველი ადგილი სჭეროდა სამეფო კარზე და მთელი ქვეყნის ჭირვარამზე ეზრუნა. არის რაღაც მომხიბვლელობა მის გარეგნობასა და კეთილშობილ რაინდობაში და აქი ასე შესაფერისად ისმის მასზე უცხოელის სიტყვები—„მთელს საქართველოს მამად მიაჩნიაო“.

არ შეიძლება ითქვას, თითქოს ეპოქა და გარემო, რომელშიაც საბას მოუხდა ცხოვრება, ხელსაყრელს პირობებს ჰქმნიდა ასეთი სრულყოფილი პიროვნების წარმოშობისათვის. სულხან-საბას ცხოვრება სასუსე-მძიმე სულიერი კრიზისებით, დაბრკოლებებით, განმარტობებითა და ბედის ირონიათ-მიუხედავად ამისა, მწერლის პიროვნული სახე და შრომანი მთლიანია და ჰარმონიული.

ანგარებით საესე კარისკაცთა, გონებაშეზღუდულ ფეოდალთა და კარიერისტთა შორის დიდ ქართველ პატრიოტს მრავალი ტანჯვა ხვდა წილად, არაერთხელ ჩამოუშორებიათ იგი სახელმწიფოს მართვამეგობიდან. ეპოქის სუსხმა აიძულა საბა დავით გარეჯის უღანბოს შექედლებოდა მარტივობისათვის. და ეს კაცი, რომელსაც მეფე მიმართავდა ხოლმე გაჭირვებისას, რამდენჯერმე მოგზაურობს საქართველოს უკეთესი მერმისის საძიებლად ჯერ ირანში, შემდეგ კი—ევროპაში.

რომის პაპთან და ლუდოვიკო XIV-ის ბრწყინვალე კარზე სულხან-საბა ორბელიანი კარგს შთაბეჭდილებას სტოვებს თავისი ჰკუთია და სიღარბისლით; მაგრამ საკუთარ



სულხან-საბა ორბელიანი



მიწაწყალზე ფეხის დადგმის უმალ ქართველ დიპლომატს ახალს უსიამოვნობას შეამთხვევდნენ ხოლმე.

ლიტერატურული და სამეცნიერო მუშაობის მხრივაც თავისი დროის მეტრს წარმოადგენდა. ვახტანგ VI გასაჩაღხავად უგზავნის მას „ქილილა და დამანას“ თარგმანს და სულხან-საბაძე ასწორებს მას ჩვეული სიფაქიზითა და გემოვნებით; ჯერ კიდევ ქაბუკობაში დაიწყო მუშაობა „ლექსიკონზე“, რომელსაც დღემდე არ მოეპოვება ბადალი ქართულს ლექსიკოგრაფიულ ლიტერატურაში; ადგენს ბიბლიის მონუმენტალურ კონკორდანსს. ამუშავებს „ევროპაში მოგზაურობის“ დღიურს; სწერს ლექსებს; სტოეებს იშვიათ პომილექტიკურ მემკვიდრეობას; „სიბრძნე სიცრუისა“ კი ყველა ნიშნით, სხალგაზრდობაშივე დაუწყია, მაგრამ, სჩანს, ავტორი მას შემდეგშიაც ავებდა და ავრცელებდა ახალი იგავ-არაკებით.

და ყველაფერი ეს—დიდს სახელმწიფოებრივ მოღვაწეობასთან ერთად! „ლექსიკონის“ ბოლოს მიწერილია ავტორისავე დამახასიათებელი ფრაზა: „ერისაგანი იყო და წარჩინებული და სოფლისა უწყმეთავე უცალო იყო“. ეს სიტყვები უნებლიედ გვაგონებენ ძველ ქართველი მწერლის აღსარებას: „სოფლითან უცალო ვიყავ და უფროისი ღამით მიწერაო“.

სულხან-საბა ორბელიანი უშუალოდ გამგრძელებელი იყო X—XII საუკუნეთა ქართველი მოღვაწეების ტრადიციისა.

## II.

არც თეიმურაზ პირველის სუფიური პესიზმიშთ შეფერილი პოეზია, არც არჩილის რეალისტური ეპოსი, არც ბესიკის რაფანირი მუჰამბაზური ღირთია არ შეიძლება დაუუპირისპიროთ სულხან-საბა ორბელიანისა და გურამიშვილის უაღრესად ქართულ შემოქმედებას.

თეიმურაზს ჩვენ ვიცნობთ, როგორც დრამატული ბიოგრაფიის მქონე მეფე-პოეტს, როგორც ავტორს შესანიშნავი ლექსისა „სოფლის სამღურავი“, სადაც ბედისადმი ჩივი-

ლი ორიგინალურს ფორმებშია გამოთქმულია. მაგრამ თავისი შემოქმედების საერთო ხასიათის მიხედვით თეიმურაზ პირველი მანც აღმოსავლური სკოლის მწერალა.

არჩილ მეფის ღირთია მოკლებულია დრმაზნდივიდულურ აკცენტს. იგივე ითქმის ბესიკის სუფთა ლექსებზედაც...

რაც შეეხება დავით გურამიშვილს (რომელმაც საბასავით უცხოეთში დალია სულნი) — იგი თავისი ქვეყნის ტკივილებს განიცდის დიდის უშუალოდით, მთელი გულითა და ნერვებით. გურამიშვილი გამგრძელებელია ქართული კლასიკური მწერლობის ხაზისა; იგი იყო დიდი ტემპერამენტისა და მდუღარე სულის პოეტი, რომელსაც არ ჰყოფნიდა სიწყნარე საკუთარი ქვეყნისა და თავისი თავგადასავლის თხრობისა.

სულხან-საბა ორბელიანი ამათვე გამოიჩნევა უწინარეს ყოვლისა, თავისი ინტელექტით, სიბრძნით, გონებას თამაშით — ირონიითა და სკეპსისით, და არა მარტო იმიტომ, რომ საბა თავის თავში აერთებდა პოეტსა და მეცნიერს, არამედ იმ თავისებური დამოკიდებულებით მოვლენებისადმი, რომელიც მას შეუთმუშავა ცხოვრების გამოცდილებამ.

თუ სულხან-საბა პირველ ადგილს დაუთმობს სხვა ქართველ მწერლებს, მაგალითად, პოეტური ალტაცების სფეროში, როცა პოეზია გეჭირდება ჩვენი ემოციების თანამგზავრად (გურამიშვილი), ან მაშინ, როცა მწერლის შემოქმედებისაგან მოველით პლასტიურ თუ მუსიკალურ ზედგავლენას (თეიმურაზ I, ბესიკი), სამაგიეროდ სულხან-საბა ორბელიანი შეუდარებელია იქ, სადაც მწერლობა გამოდის ცხოვრების მასწავლებლად, როდესაც აზრის სიმახვილეს ინტელექტუალური ტკობის ქვეყანაში შეეყვარათ. მწერლის შემოქმედების ეს განსაკუთრებული თვისება მხილებულია ქართული პროზის შედევრში — „სიბრძნე სიცრუისაში“, ლექსიკონში, პომილექტიკურ ნაწარმოებებში.

## III.

„სიბრძნე სიცრუისაში“ მოთხრობილია ერთი არაკი, რომელიც აქ მთლიანად მოგვყავს“:





„ორნი კაცნი იყვნენ ქალაქსა ერთსა. ერთი წამლაუწუმ სულ ტიროდა, და ერთი სრულებით იცინოდა, რომ მოწყენილს ვერაზენ ნახევდა. სითხეს მოტირალს კაცსა: „ავ-ზე და კარგზე, საცინელზე და სატირელზე, სულ რატომ ტირიო“. მან ეგრე თქვა: „რა ვქნა? ეს სოფელი მოკლეა. ყოველი კაცი ამ საწუთროს საქმეს შერებინა, საუკუნო სასჯელი დაეწიებათ, და მით ვტირი, ყოველნი ჯოჯოხეთს აშენებენო“.

მერმე მას მოცინარეს კაცს ჰკითხეს: „შენ რა გაცინებსო?“ მან ესრე თქვა: „ეს სოფელი მოკლეა, ყოველნი კაცნი აეს შერებინა, კარგს არ იქმონენ. ყოველს კაცს გუჭადაგე, ვურჩიე, ვერა დავაჯერებინე რა და აწ სიცილს ძალი მივეცო.“

„აწ სიცილს ძალი მივეცო!“ — ლაპარაკობს თვითონ საბა. მას შველის ეს სიცილი, როგორც იარაღი და საშუალება სიღუბე-ქირეთა ასატანად ცხოვრებაში. სულხან-საბა ორბელიანს ალბათ არ აკლდა ირონია იმათ მიმართ, ვისაც ამაოდ ასწავლიდა სიბრძნეს და რჩევა-დარიგებას აძლევდა ხოლმე მეფის კარზე სამსახურის დროს.

მთელ რიგ არაკებს წითელი ძაფივით გასდევს აგრეთვე ფარული სკეპსისი. ერთ ადგილას („ორი პურით მასპინძლობა“) სულხან-საბა ორბელიანი გვაფრთხილებს:

„მუდამეამ ფრთხილ იყავ, სახლშიაც იყო.“

„კარგისთვის კარგი არავის უქმნაო“ — იმეორებენ მისი არაკების მთხრობელნი.

სულხან-საბა დაექვებულა თანამედროვეების მიმართ. მას არ სწამს პოლიტიკების სიწმინდე — ყველას ახსოვს ლოლით შეღებილი მელა, რომელიც იერუსალიმს მიდის ცოდვითა მოსანანიებლად. ყიამყრალები, რომელთა მოწოდებას სიცრუისა და ბოროტების გავრცელება შეადგენს; ფლიდი კარისკაცები, ეკლესიის მოღვაწენი, ვაზირები...

თუ შინაარსის მხრივ ამ ქანრში სულხან-საბა ზოგჯერ დავალებულია აღმოსავლეთისა და ნაწილობრივ ევროპის მწერლებისაგან

(უფრო კი ქართული ფოლკლორისაგან) — საშეგებროდ მთავარი იდეებისა და სურათ-ტენდენციის მხრივ იგი სრულიად განსხვავდება თავისი წინაპრებისაგან. არც ეზოპეს შიშველი დიდპტიკა, არც არაბულ-ირანული არაკების პრიმიტიული მორალისტიკა არ შეეფერება „სიბრძნე სიცრუის“ არაკების ხასიათს. ამ უქანასკნელთა მთავარი ნიშნე-ბია — ფაქიზი (ზოგჯერ შხამიანი) ირონია და სკეპსისი.

„სიბრძნე სიცრუისაში“ სჩანს თვითონ ავტორის დამოკიდებულება სინამდვილისადმი და თუ ეილაპარაკებთ ანალოგიებზე, შეიძლება უნებლიედ გავისხენოთ ლეონარდო დავინჩის ცნობილი „Favole“ (იგავნი), რომელშიაც იტალიელი გენიოსი თავისი ცხოვრების გამოცდილებას აჯამებს და სადაც სკეპსისი ადამიანისადმი უკიდურეს, ნიჰილისტურ უნდობლობაში გადადის. მაგრამ სულხან-საბა ორბელიანი ასე შორს არ მიდის. მისი სკეპსისი შემწყნარებელია და ცხოვრებასთან შემარიგებელი. მწერლის გონება ერთნაირად წყნარია ბედისა თუ უბედობის მიმართ.

სულხან-საბა ორბელიანს თანამედროვენი ერთხმად უწოდებდნენ ბრძენს. არც ერთი ქართველი მწერლის შესახებ არ უხმარიათ ეს ეპითეტი ისე ხშირად, როგორც სულხან-საბას შესახებ. მას მართლაც შეეფერებოდა ეს სახელი იმ გავებით, როგორც რუსთველს ესმოდა იგი:

ანუ არის ბრძენი ვინმე  
მალალი და მალლად მხედი,  
არცა ღზინი ღზინად უჩანს,  
არცა ჭირი ზედა-ზედა.  
ვით ზღაპარი ასე ესმის  
უბედობა თუნდა ბედი  
სხვაგან არის, სხვაგან ფრინავს,  
გონება უძს ვითა მტრედი.

რადგან სულხან-საბასაც რუსთველისებური დამოკიდებულება ჰქონდა საერთოდ ადამიანის სიცოცხლისა და ბრძოლებისადმი. მისი შეგნება „მალლად მხედი“ იყო, იგი ყველაფერს უტყქროდა ბუნების უმაღლესი კა-

წინის თვალსაზრისით. აი ნაწყვეტი მისი  
კომილტეტიკური შემოქმედებიდან:

„ვგი უგუნურებასა თქვენსა, არა იცით,  
რამეთუ გვარი კაცისა უადვილეს არის შე-  
სამუსვრელად ვიდრეა ქიქა ღვინისა. და სი-  
კვდილი უმხალხობელ არს, ვიდრეა თვალ-  
თა დაწამწამება და სოფლისა ამის დიდე-  
ბანი უადვილესად განბნევადი არის, ვიდ-  
რეა ქარისა სისასტიკისაგან ბზე“.

ეს სტრეკონები ამხელენ დავით გარე-  
ჯის უდაბნოში მარტობით დამწვარი სუ-  
ლის ღლადისს, ძველი ალთქმის მკითხველ  
მწერს, რომელსაც თავის სენაკში ანალოგზე  
უძევს დაბადება და ვადაშლილი აქვს იგი იმ  
ადგილას, საიდანაც „ეკლესიასტ“ იწყება.

#### IV.

მაგრამ სულხან-საბას ირონია და სკეპსისი,  
მისი „მალლად მხედი“ გონება, არასოდეს არ  
უარყოფდა ცხოვრებასთან შერიგებას. უწი-  
ნარეს ყოვლისა ეს სჩანს მის დიდ სიყვა-  
რულში ადამიანისადმი. მართალია, სულხან-  
საბა ორბელიანი გვასწავლის „მუდამ უამს  
ფრთხილ ვიყოთ“, სახლში ყოფნის დროსაც  
კი, მაგრამ მოგვიწოდებს ამხანაგის პატივის-  
ცემისაკენაც. მისი სიტყვებია:

„კარგი ამხანაგი ადვილად არ იშოვების.  
გზაზედ ცუდად არ იპოვების, იაფად ვერავინ  
იყიდის. ამხანაგი ციხე წყლიანია, ზღუდე მა-  
ღალია, სიმაღლე დაურღვეველია. ამხანაგი  
ფრიალია, სიხარულთ გამამდიდრებელია, სუ-  
ფრათა შემამკობელია. ამხანაგი გულთა ნა-  
თელია, თვალთა ჩინია, მკლავთა ძალია,  
ზურგთა მბელია. ამხანაგი მტერთათვის მა-  
ზიანებელია, მოყვარეთათვის სიიმედოვნო,  
უცხოისთანა გამოსაჩენია და მეცნიერსა თა-  
ნამოსამსახურეა. ამხანაგი მარტოათვის ხმის  
გამცემია, ჯართათვის მარგებელია და ცო-  
ტას კაცთა შემაქცეველია. ამხანაგი ჭირში  
მომხმარია, სნეულებაში მკურნალია, სიკე-  
დილში თავის წამებება. ამხანაგის უკეთეს  
ვის იშოვნე? რად გძულან, რად ეშუდვლი,  
რად ეკამათები? მე მრავალი კარგი კაცი  
მინახავს, მამაშვილობას და ძმობას გაყო-  
დეს და ამხანაგს შესწყობოდეს. ამხანაგში თუ

არ სიყვარული, სიქიშვე არა არის რა“.  
სულხან-საბა ორბელიანი აქ პირდაპირ ქა-  
დაგებს იმას რასაც რუსთაველი შემდგომ-  
ტყუასანში“!

მისი შესანიშნავი ცხოვრებაც მწერლის ამ  
დეკლარაციას ადასტურებს. საბას უყვარდა  
ვახტანგ VI, რომელიც მისი აღზრდილი იყო  
და რომელსაც ის უანგაროდ ემსახურებოდა.  
მაგრამ მოხდა ისე, რომ სულხან-საბა ჩა-  
მაშორეს მეფეს კარისაკებმა. მასზე გა-  
მართლდა „სიბრძნე სიცოცხლის“ ერთი არაკის  
გმირის, ანაკოფიელი მეფის, იგავი: თავის  
ქვეყნის ერთგული მსახური უკანასკნელად  
კიდევ გაჰყიდეს! „ჩემნი ერთგულნი სარ-  
ჯელნი ბოროტად უთხრეს ჭორითა (მეფე-  
სი) — ამბობს თვითონ საბა. მარტობასა და  
სიღარიბეში ატარებდა სულხან-საბა სი-  
ბერის დღეებს, მაგრამ მეფემ თვითონვე  
იგრძნო თავისი დანაშაული და რუსეთს გა-  
გზავრებისას თავისთან მიიხმო იგი. 65  
წლის მოხუცი სულხან-საბა ისევ უღვას მე-  
ფეს გვერდით და მასთან ერთად იზიარებს მო-  
გზაურობის სიძნელეებს!

სკეპტიკოსი სულხან-საბა ორბელიანი  
უფაქიზესი მორალის რაინდი იყო თავისი  
დროისა.

#### V.

სულხან-საბა ორბელიანმა შედარებით აღ-  
რე მიალწია იდეალურ კანონს: ადამიანებსა  
და საგნებზე ისე საუბარს, რომ მოჩვენებითი  
გულუბრყვილობა თხორობაში იმავე დროს  
ცხადყოფს ძნელად მისაღწევ სისადავეს.

სულხან-საბა არსად არ უმაღლებს ტონს,  
ის არ არის აღტაცების მწერალი. ამ თვისე-  
ბამ ააცილა მას ყალბი პათოსი, რეზონე-  
რობა და ჭარბი მგრძნობიარობა.

სულხან-საბა იშვიათად მიმართავს აგრეთ-  
ვე ორნამენტს. ამიტომაც დიდი ზომიერე-  
ბის გრძნობას იჩენს იქ, სადაც ფერების გა-  
ნაწილება სჭირდება. არაკების ასეთს, მხატ-  
ვრულად გამართულ ადგილებში სულხან-  
საბა ორბელიანი თავის პოეტურ კულტურას  
იყენებს, თუმცა—ძალიან იშვიათად. (გაეიხ-  
სენოთ თუ როგორი რეპუტაციით სარგებ-

ლობდა თანამედროვეთა შორის სულხან-საბა, როგორც პოეტი: აქი მას უწოდებდნენ „ძველთა მოშირიეთა შესადარს“).

თხრობითი ტონის სიწყნარისა და ორნამენტის ძუნწად ხმარების მხრით ახალ ქართულ პროზას ბევრის სწავლა შეუძლია საბას პროზისაგან და შეცდომა იქნებოდა, თუ ვიფიქრებდით, თითქმის „სიბრძნე სიცრუის“ სტილი მართო მის ჟანრს შეეფერებოდეს. საბას თხრობას შეიძლება დაეკისროს კონტროლის როლი ისევე, როგორც ლაფონტენისა და ლაბრუაგერის სტილს აკისრებდა ასეთსავე როლს ფლობერი. ის სწერდა ლეიზა კოლეს:

„რამდენადმე მშრალმა ლაბრუაგერმა მეტი სარგებლობა მომიტანა მე, ვიდრე ბოსაუეტმა, რომლის აღმაფრენა უფრო ახლოსაა ჩემთან. შენი ლექსი ხშირად ფილოსოფიურია და ცარიელი, გადაჭარბებულად ლამაზი და რამდენადმე აბნეულიც. იკითხე, გადაიკითხე და შეისწავლე ლაფონტენი, რომელსაც არ გააჩნია არც ეს ღირსება და არც ეს ნაკლებოვანებანი; დალაზვროს ეშმაკმა, მე არ მეშინია, რომ შენ არაკების წერას დაიწყებ“.

ლაფონტენისა და „მშრალი ლაბრუაგერის“. სახელები შემთხვევით არა აქვს ნახსენები ფლობერს, რომელიც ხშირად ჰკითხულობდა აგრეთვე რაბლეს. მე განგებ მოვიყვანე ეს ამონაწერი თანამედროვე რომანის ერთერთი მამამთავრის წერილიდან.

## VI.

მრავალფეროვანი იყო სულხან-საბა ორბელიანის ლიტერატურული და საზოგადოებრივი მოღვაწეობა. მისი დაუღალავი შრომა მაგალითია იმისა, თუ როგორ უნდა ებრძოდოს ყოველი ნამდვილი შემოქმედი გაიოლების სენს, — ყველაზე უფრო აუტანელ ავადმყოფობას კულტურის დარღში.

სულხან-საბა აერთებდა ბუნებრივ ნეტსა და ერუდიციას. იგი ღრმად იყო დაკავშირებული საკუთარი ერის კულტურის დაცვითა, აგრეთვე — ზოგად კაცობრიულ კულტურასთან.

სულხან-საბა დღემდე განუმეორებელი იუველირია ქართული სიტყვისა, მისი არტისტული სისადავე — დღესაც მიუღწეველი...

ყველაფერი გვხიბლავს ჩვენ ამ მწერალში: არაჩვეულებრივი მთლიანობა პიროვნებისა და შემოქმედების, დიდი ინტელექტი და რაინდული მორალი, — კეთილშობილება, რომელსაც სიბრძნე ამართლებს („სიბრძნე — ესე არს მშობელი ჭკუისა და გამსინჯველი ცნობათა. სიბრძნე და სივერაგე ემსგავსებიან: სიბრძნე კეთილი, სივერაგე — არა“ იხ. „ლექსიკონი“).

შესანიშნავია სულხან-საბა თავისი გარეგნობითაც. ჩვენ ყველას გვინახავს იგი სამს მომენტში: საწერ მაგიდასთან ფეხმორთხმით მჯდომარე და ბატისფრთით ხელში, დიდი სახელმწიფო მოღვაწე ბერის სამოსელში, რომელიც წიგნს მიაართმევს ვახტანგ VI-ეს და ბოლოს — პირდაპირ მაკტერალი მოხუც, აგრეთვე ბერის ქუდითა და ხშირი წვერით.

თითქმის უკანასკნელი პორტრეტის წერილობითი განმარტებას შეიცავს თანამედროვეს. ცნობა ტოსკანის მისიონერთა არქივიდან: „60 წლისა არის, მაღალი ტანისა, მხნე და ძრიელის აგებულებისა, მშვენიერი სახე აქვს და თეთრ მოწითალო ფერი; ერთ მტკაველზე მეტი გრძელი წვერი აქვს, რომელიც დიდათ უხდება“.

პორტრეტს აკლია მხოლოდ ბრძენის ფაქიზი ღიმილი, რომლის შესახებ საბასავე „ლექსიკონში“ ვკითხულობთ:

„ღიმილი არს სიცილი სიმშვიდითა, უხმო, ბაგეთა ოდენ შეეტყობოდეს“.







3. ხუჩუა

# შკაღლიკ შოპენი

(1810—1849).

გენიალურ კომპოზიტორთა შორის ფრედერიკ შოპენს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. ვინ არ იცნობს ამ „ბგერათა პოეტს“, ვინ არ დამტკბარა მისი მხიბლავი მუსიკით? უაღრესად თავისებური, იგი ცნობილია მუსიკის მოყვარე ფართო საზოგადოებისათვის მთელს ევროპაში. იგი უყვართ, თაყვანს სცემენ მის გენიალურ მუსიკალურ ნიჭს, ეწაფებიან მის შესანიშნავ ნაწარმოებებს. შოპენის ნაწარმოებებს ასრულებენ საერთაშორისო და საკავშირო კონკურსებზე, საკონცერტო დარბაზებსა და მუსათა კლუ-

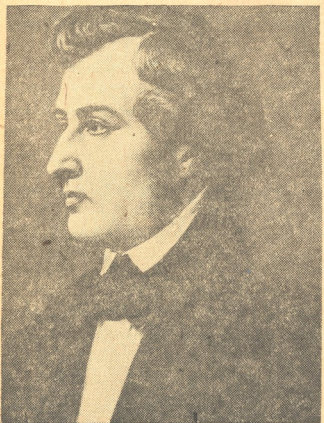
ბებში, კონსერვატორიებსა და მუსიკალურ სასწავლებლებში.

მისი მუსიკალური პოპულარობის ასეთი ფართო დემოკრატიული დიპაზონის მიუხედავად, შოპენი, როგორც შემოქმედებითი პიროვნება უაღრესად რთული მოვლენაა.

ეს სირთულე შოპენის გაგებაში უნდა ვეძიოთ, იმ შინაგან წინააღმდეგობაში, რომლითაც სავსეა მისი პირადი ცხოვრება და შემოქმედება. შოპენი გულჩანვეული ადამიანი იყო. მას არ ახასიათებდა თავისი გრძობების, აზრების, ცხოვრებისა და ხელოვნების შესახებ თავის შეხედულებათა მანიფესტაცია.

მისი ინტიმური და მდიდარი პირადი ცხოვრება არ შედგენებოდა ამომუშურავად არც მისი მიწერ-მოწერიდან ნათესავეებსა და ახლო მეგობრებთან. სამაგიეროდ მისი შემოქმედება გაქვნილი-გაჯერებულია მისი მრავალსახიერი სულისკვეთებით. შოპენის შემოქმედება, უაღრესად „პირადი“, ამავე დროს, უაღრესად საყოველთაო, საკაცობრიო შემოქმედებაა. იგი, უკიდურესად დახვეწილი, ფაქიზი და კამერული, ამავე დროს ფართო მასებისათვის გასაგები და მისაწვდომია. რომანტიული პათოსი, სულიერ განცდათა ტრაღიკომი, მდიდარი შინაგანი ცხოვრება—გამოხატულია კლასიკურად დახვეწილ ფორმებში. შოპენის მუსიკალური ფაქტურა, თითქოს მარტივი, მოითხოვს შესრულების ვირტუოზობას.

ბურჟუაზიული კულტურის ბატონობის დროს შოპენის შემოქმედებას სხვადასხვანაირს, წშირად ერთმანეთის საწინააღმდეგო შეფასებას აძლევდნენ. ზირველი, რომელმაც ყურადღება მიაქცია შოპენის უდიდეს მუსიკალურ ნიჭს, იყო მგზნებარე შუამანი,



ფრედერიკ შოპენი



მან მთელი ევროპის გასაგონად დაიძახა: „ქულები მოიხადეთ, ბატონებო, თქვენს წინაშე გენიოსია!“—ო. მისმა თანამედროვე კომპოზიტორმა და ცნობილმა პიანისტმა ფილდმა კი „საუადამყოფო ოთახის ნიჭი“ \*) უწოდა მას. შოპენის დიდმა თაყვანისმცემელმა ჰაინრიხ ჰაინემ მას „ფორტეპიანოს რაფაელი“ დაარქვა. „შოპენის ნიჭს“, სწერს ჰაინე, „შეგვიძლია ვუწოდოთ გენია ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით: ის არა მარტო ვირტუოზია, იგი ბგერების პოეტია“—ო.

შოპენის პირადი ცხოვრება და მისი შემოქმედება გადაიქცა ვაცხოველებულ აზრთა გაცვლა-გამოცვლის და ფართო კომენტარიების საგნად. ამიტომაც, რომ შოპენის ბიოგრაფია და მისი მალალმხატვრული ღირებულების ნაწარმოებნი დიდ ინტერესს წარმოადგენენ.

ფრედერიკ შოპენი დაიბადა 1810 (ზოგიერთი ბიოგრაფების ცნობით 1809) წელს, 22 თებერვალს ვარშავის ახლოს მდებარე სოფელ ჟელაზოვა ვოლაში. მისი მამა, წარმოშობით პოლონელი \*\*, საფრანგეთის ერთ-ერთ სოფლიდან წამოვიდა და დასახლდა გრაფ სკარბეკის მამულში, ჟელაზოვა ვოლაში. ქა მან ცოლად შეირთო ღარიბი აზნაურის ქალი—იუსტინა კრიჟანოვსკაია. შოპენის დედა დიდად მუსიკალური ადამიანი იყო. იგი მშვენივრად ასრულებდა იმ დროს ცნობილ რომანსებსა და ხალხურ სიმღერებს და თავის ნიჭიერ ვაჟს მან პირველმა ჩაუნერგა მუსიკისა და პოლონური ხალხური სიმღერებისადმი სიყვარული. მამისაგან შოპენმა გადმოიღო წმინდა პოლონური მედიდურობა, გულჩახვეულობა, დახვეწილი ფრანგული ენა და მოხდენილი გარეგნობა.

1816 წელს ფრედერიკი მიიბარეს პანინონში, რომელსაც მეთაურობდა მისი მამა; შოპენის პირველი მუსიკის მასწავლებელი იყო უიკნი, ტომით ნიკის, კარგი პედაგოგი, რომელმაც თავის ნიჭიერ მოწაფეს შეაყვარა ი. ს. ბახი, ჰაინე, მოცარტი და ბეთოვენე.

ბახისადმი სიყვარული შოპენს სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებამდე გაჰყვა.

1818 წელს 8-9 წლის შოპენი პირველად გამოდის საკონცერტო ესტრადაზე, როგორც პიანისტი-შემსრულებელი. დიდმა წარმატებამ, რომელიც წილად ხვდა ნორჩ მუსიკოსს, გზა გაუთავა მას პოლონურ მალალწოდებათა სალონებისაკენ. მას, როგორც თავისიანს, ლებულობენ პოლონეთის არისტოკრატები: ჩარტორისკები, სპევეები, რადზვივლები, სკარბეკები და სხვა. აქედან იწყება შოპენის სიყვარული და მისწრაფება მალალ-არისტოკრატიულ წრეებისაკენ, სადაც იგი ითვისებს ეროვნულ ფორმებში გამოხატულ ფეოდალურ-არისტოკრატიული კულტურის ტენდენციებს.

1824 წელს შოპენს მიიბარებენ ვარშავის ლიცეუმში. აქ, მის აღმზრდელთა შორის, აღსანიშნავია გამოჩენილი პედაგოგი ელსნერი; იგი იყო არა მარტო პედაგოგი, არამედ სერიოზული მუსიკოსი, პოლონური მუსიკალური ფოლკლორის შემკრები და ეროვნული ოპერების ავტორი \*), მას დიდ გავლენა ჰქონდა შოპენის მუსიკალურ აღზრდისა და ეროვნულ მუსიკისადმი სიყვარულის განმტკიცების საქმეში.

1825 წელს შოპენი სწერს თავის პირველ ნაწარმოებს „რონდო-დო-მინორ“-ს და ორ მახურულს. 1826 წელს შედის ვარშავის კონსერვატორიაში, რომელსაც 1829 წელს ამთავრებს.

იმ დროინდელი ვარშავის მუსიკალური ცხოვრება განისაზღვრებოდა მოცარტის, ვებერის და ელსნერის ოპერების დადგმებით, კლასიკოსთა სიმფონიების, პოლონური სიმღერების და კურპინსკის და ოგინსკის ნაწარმოებთა შესრულებით. ახალგაზრდა ნიჭიერ პიანისტს და კომპოზიტორს იზიდავს მსოფლიო კულტურული ცენტრები—ვენა, პარიზი, ლონდონი, სადაც იგი შესძლებს თავისი მუსიკალური ოსტატობის ფართოდ გადამლას და საუკეთესო მუსიკოსების მოსმენას.

\*) «Un talent de chambre de malade». \*\*) და არა ფრანგი, როგორც ზოგიერთი მისი ბიოგრაფები აღნიშნავენ.

\*) ელსნერის ცნობილი ოპერებია: ვლადისლავ ლოკატევი და „ღუმკო თეთრი“.





1829 წელს შოპენი მიემგზავრება ვენაში\*), სადაც გამოდის ორ კონცერტზე, რომლებიც დიდის წარმატებით ჩატარდა. შოპენის დაბრუნება ვარშავაში გადაიქცა ტრიუმფად: ეს იყო შედეგი იმ ეროვნული სიამაყის გრძნობისა, რომელიც გამოიწვია შოპენის წარმატებით გამოსვლებმა ქალაქ ვენაში, ამ ბუმბერაზ მუსიკოსების—პაიდნის, მოცარტის ბეთოვენის, შუბერტის და სხვათა—საცხოვრებელ ქალაქში.

შოპენის მიღწევებით წახალისებული ახლობლები და მეგობრები დაეინებით ურჩევნ მას ეროვნული ოპერის დაწერას. მათ სწამთ, რომ ახალგაზრდა, ნიჭიერი, უკვე ცნობილი მუსიკოსი, შოპენი შესძლებს პოლონური ოპერის დაწერას, რაც უნდა გადაიქცეს ეროვნული გრძნობების განმტკიცების მნიშვნელოვან ძალად. „მუდმივად მხედველობაში გქონდეს ეროვნული, ეროვნული, ეროვნული“—ურჩევს შოპენს ერთი. „რატომ არა სწერს იგი ოპერას?“—ჰკითხოვლობს მეორე. „ოპერა-ტრიუმფნაა, ეროვნული სიამაყეა და იგი საჭიროა არა კრიტიკისა, არამედ პოლონელებისათვის“—ო ეუბნება მას მესამე. მაგრამ შოპენი უარს ამბობს ოპერის წერაზე არა იმიტომ, რომ მას არ უყვარს მუსიკის ეს ჟანრი, პირიქით, იგი დიდი თავყანისმცემელია ოპერისა, და მას შეუყვარდა კიდევ ოპერის ერთი მომღერალი ქალი—კონსტანცია გლადკოვსკაია, რომლისადმი ტრფობით გატაცებული შოპენი სწერს თავის შესანიშნავ ორ საფორტეპიანო კონცერტს f-moll და e-moll-ს. იგი უარს აცხადებს ოპერის შექმნაზე, ვინაიდან არ სურს თავისი მუსიკალური გაქანების შებოჭვა და დამორჩილება ლიტერატურულ ტექსტისადმი, მას სწამს მის მიერ ახალი ფორმების და ჟანრების შექმნის შესაძლებლობა.

1830 წლის ივლისის რევოლუციამ საფრანგეთში დიდი გამოძახილი ჰპოვა პოლონეთში. თვითმპყრობელურ რუსეთის რეაქციონური პოლიტიკით უკმაყოფილო მოსახლე-

ობა გამოსვლებისათვის ემზადება. შოპენის მეგობრები დარწმუნებულნი არიან მის ღრმა პატრიოტულ გრძნობებში, იციან, რომ საჭიროების დროს, შოპენი აქტიურ მონაწილეობას მიიღებს რეაქციის წინააღმდეგ ბრძოლაში, რის გამო, შესაძლებელია მისი დაღუპვა. ეს აიძულებს მათ დაეინებიათ მოსთხოვონ შოპენს ვარშავის დატოვება. ძნელია ეროვნული სიამაყის, გენიალური კომპოზიტორის შესაძლებელი დაკარგვის აზრთან შერიგება. ამავე წლის ნოემბერს, მეგობარ-ახლობლებთან მხურვალე გამოთხოვების შემდეგ, შოპენი მეორედ მიემგზავრება ვენაში. და რა იცის შოპენმა, რომ ეს მისი გამგზავრება უკანასკნელია, რომ იგი აღარ დაბრუნდება სამშობლოში, რომ იგი ვეღარ მოისმენს საყვარელი ხალხის სიმღერებს?

ვენა ცივად და თავდაპირით შეხვდა მეორედ ჩასულ ახალგაზრდა პოლონელ მუსიკოსს. შოპენი ესლა, როგორც დასრულებული და ცნობილი მუსიკოსი, ძლიერ კონკურენტს წარმოადგენს ადგილობრივი მუსიკოსებისათვის. ესეც რომ არ იყოს, შოპენის ნახი, გრძნობიერი, პოეტური მუსიკა და თავისებური ინტიმური ხასიათი შესრულებისა აღარ იპყრობს ვენელების ყურადღებას, რომლებიც თავდავიწყებამდე მიეცნენ ვალსს და მის მანანავებელ რიტმს. მართალია, შოპენს გარეგნულად ამაყად უჭირავს თავი, დაიარება სალონებში, უსმენს გამოჩენილ მომღერლებსა და სოლისტებს-მუსიკოსებს, მაგრამ ეს თავშეკავება მოჩვენებითია, ვინაიდან, მთელი დღის განმავლობაში დაგუბებულ გრძნობებს საღამოთი თავის როიალზე აფრქევს. დიდხანს ვერ უძლებს შოპენი ასეთ მღვდამარეობას და ის მიემგზავრება ინგლისში. გზაზე, ქალაქ შტუტგარტში, ის გაიგებს ვარშავის დაცემას, შავნელი რეაქციის გამარჯვებას და ამ ამბებით გამოწვეული სასტიკი პროტესტის გრძნობა შოპენის იმდროინდელ ნაწარმოებებში სჩქედს. ასეთია, მაგალითად, ამ დროს დაწერილი, ე. წ. „რე-

\*) შოპენის პირველი საკონცერტო მღვდურობა მოხდა 1828 წ., როდესაც იგი ბერლინში გაემგზავრა.





კოლექტიური“ ეტიუდი № 12 ოპ 10, \*) საესე-  
მრისხანების, პროტესტის, ტკივილებისა და  
ტრადიკული პათოსის ინტონაციებით.

ინგლისში მიმავალი შობენი „დროებით“  
შეჩერდა პარიზში, ეს დროებით „შეჩერება“  
კომპოზიტორს გაუგრძელდა და იგი სამულა-  
მოდ დაჩა პარიზში. მიზეზები შობენის პა-  
რიზში დამკვიდრების მრავალი იყო. მე-19  
საუკუნის ოცდაათიანი წლების პარიზი  
წარმოადგენდა აბოზოქრებულ ტალღებით  
მბორგავ სტიქიას, იგი იყო პოლიტიკურ გა-  
მოსვლების, სოციალურ ძვრათა ვულკანიე-  
ბურად მქუხავი არსენალი. გამარჯვებული  
მსხვილი პარაზიტული ბურჟუაზია, გატაცე-  
ბული გამდიდრების სურვილით, ივიწყებს  
საფრანგეთის დიდი რევოლუციის მალა-ჰუ-  
მანისტურ იდეებს, რომლებიც ასე მძლავრად  
ასულდამულებდნენ ბუშმერაზ ბეთჰოვენს,  
და დალილი ბრძოლის პათოსით, თავდავი-  
წყებით ეძლევა როსინის მომჯადოებელ მე-  
ლოდის ტალღებს, მისი სიძლიერისა და სიმ-  
დიდრის გამოშატველ ფრანგულ „grand  
Opéra“-ში იკმაყოფილებს მედიდრობისა  
და გულზეიაღობის გრძობებს. მას აართობს  
ბრწყინვალე შემსრულებლები: ვიოლონის-  
ტები, პიანისტები, მომღერლები. ჰედონიზმი,  
სილამაზისა და განცხრომის კულტი, ფუფუ-  
ნება, დეკორატიულობა და პომპა საოპერო  
დადგმებში, ფეირვერკისებური ბრწყინვალე  
პასაჟები შესრულებაში—აი კრიტერიუმი იმ  
დროინდელი პარაზიტული ბურჟუაზიის  
„ნამდვილი“ და „თანამედროვე“ ხელოვნე-  
ბისა.

მაგრამ, ამავე დროს გაიშალა მოღვაწეობა  
ხელოვნების სხვა გამოჩენილი ოსტატების,—  
პოეტების და მწერლების: დიდებული ბალ-  
ეტაი, ვიქტორ ჰიუგო, ალფრედ დე მუსე,  
დაივი, ჟორჟ ზანდი, ჰაინე, მიცკევიჩი, თე-  
ოფილ ვოტიე, ნოდიე. მხატვრები: ორას  
ვერნე, ანრი შეფერი, და ევენ დელაკრუა,  
მუსიკოსები: ჰექტორ ბერლიოზი, ფრანც  
ლისტი, ობერი, ჰალევეტ, ტალბერგი და სხვე-

ბი. ეს უკანასკნელი როდი კმაყოფილები  
ან არსებული სინამდვილით.

საფრანგეთის დიდმა რევოლუციამ იმე-  
დები გაუტრუვა მათ, არსებული წყობილება,  
მტაცებლური მსხვილი ბურჟუაზია და მისი  
„მორალი“ ზიზსა ჰვერის მათ. მხოლოდ  
ერთეულებიდა თუ უმღერიან წარსულ ფე-  
ოდალურ კულტურას, მავალითად, შატო ბ-  
რიანი, უმრავლესობას კი მომავალი უი-  
მედოდ ეჩვენება, აწმყოსი აღარ სწამთ, წარ-  
სულს ვედარ უბრუნდებიან. აქა-იქ თუ აფეთ-  
ქებს პროტესტის მძლავრი გრძობა, და  
ისიც მუხლმოკვეცილი ავზნებით; დამარცხე-  
ბულნი თანამოაზრეთა ვიწრო წრეს აფარე-  
ბენ თავს, მოედნებზე ბრძოლის წყურვილით  
გატაცებას სცვლის პასიურობა და პესიმიზ-  
მი, დემოკრატიზმის იდეებით გატაცებას (ე-  
ზანდი) უპირისპირდება სრული უიმედობა:  
„ჩვენ მხოლოდ ჩრდილები ვართ ამ უმაღლურ  
მიწაზე“—ამბობს აღფრედ დე მ ი უ ს ე; „ცხო-  
ვრება საძაგელია, მნიშვნელოვანია მხოლოდ  
შობაქდილებები“—აცხადებს თეოფილ გო-  
ტიე.

ამ უიმედობის, წინააღმდეგობებით აღსაესე  
სულიერ განწყობილებათა ატმოსფეროში გა-  
ისმის ბალზაიკი მკვეთრი, მამხილებელი ხმა  
და ჰაინეს გესლითა და სარკაზმით აღსაესე  
პოეტური პამფლეტები და შედეგები. ასეთ  
დაძაბულ, შემოქმედებითი წყურვილით შეპ-  
ყობილ ხელოვანთა წრეში მოხდებდა ახალ-  
გაზრდა შობენი. იგი განსაკუთრებთ მჭიდ-  
როდ უახლოვდებ ლისტს, ჟორჟ ზანდს, და  
ევენ დელაკრუას. ოჯახსა და მეგობრებს და-  
შორებული შობენი ამათან ურთიერთობასა  
და მეგობრობაში ჰპოებს სიმშვიდეს. სარის  
აგრეთვე საზოგადოების მეორე წრეც, ალდაც  
შობენი სულიერად ისვენებს—ესაა პოლონე-  
ლი ემიგრანტი არისტოკრატიის (პლატერის,  
რადვილის, ჩარტორიჟსკების, პოტოცკის,  
გრეიმალას და სხვათა) სალონები.

1832 წელს 26 თებერვალს შობენი პირვე-  
ლად გამოდის პლეიელის საკონცერტო დარ-  
ბაზში, როგორც შემსრულებელი. კონცერტი  
დიდის წარმატებით ჩატარდა, მაგრამ ეს  
წარმატება უფრო მხატვრული ხასიათისაა,

\* ოპ.—შემოკლებით—opus.: ამ სიტყვი აღნიშნავენ  
კომპოზიტორის ნაწარმოებს, გამოსულს ქრონოლოგი-  
ური თანმიმდევრობით.

ენებმა ბატერიალურის, თუ პირველი ამკვიდრებს შოპენს, როგორც ევროპული მნიშვნელობის პიანისტს და კომპოზიტორს, — მეორე შოპენს შევიწროვებულ მდგომარეობაში აყენებს. შოპენი აპირობს ამერიკაში გამგზავრებას, ამ მიზნით „იანკები“-ს ქვეყანაში, სადაც არ იგრძნობენ ბატერიალურ სივეწროვეს შოპენისებური პიანისტები. მაგრამ თავად რადივილითან შემთხვევითი შეხვედრა სწყვეტს როგორც შოპენის პარიზში დარჩენის საკითხს, ისე მის შემდგომ შემოქმედების ბედს. რადივილის დახმარებით შოპენი ეწყობა ცნობილ მილიონერის როტშილდის ოჯახში მუსიკის მასწავლებლად, რაც გზას უკაფავს მას პარიზის მიღიარ და არისტოკრატიულ სალონებისაკენ. ამ პერიოდიდან იწყება შოპენის, როგორც შემსრულებლისა და მოდალ შემოღებულ პედაგოგის ბრწყინვალე კარიერა. ეს მოდა შოპენზე იმ ზომამდე იტაცებს პარიზელებს, რომ შოპენისებური ხელთათმანებსაც კი ატარებენ!

ამაღლევებელია შოპენისა და მისი მშობლების შეხვედრა კარლსბადში, 1835 წელს. ბედნიერი კომპოზიტორის გული კიდევ მეტი სიხარულით აივსო, როდესაც კარლსბადშივე შეხვდა იგი თავის სატრფოს, მარია ვოძინსკაიას. ახალგაზრდებს ერთმანეთი ვატაცებით უყვარდათ, შოპენი საქორწილოდაც ემზადებოდა, მაგრამ მარია ვოძინსკაიას მშობლებმა, ქედმაღალმა და გულქება არისტოკრატებმა, არ იკადრეს სიძელ ბატერიალურად არა უზრუნველყოფილი და არა წმინდა არისტოკრატიული წარმოშობის მუსიკოსა და თავიანთ ქალს შოპენისათვის უარი ათქმევინეს. აუწერელია შოპენის სასოწარკვეთილება, ნაღველი და სევდა, რამაც ჩაუშხამა საყვარელ მშობლებთან შეხვედრის სიხარული. მან სთხოვა ვოძინსკაიას მისდამი მიწერილი წერილების დაბრუნება, მზრუნველობით შეახვია ისინი ქალაღში, შეპკრა თოკით და ზედ დააწერა: „ჩემი უბედურება“ და მძლავრად თავშეკავებით შეეცადა დაეწიყებისათვის მიეცა სატრფოს საყვარელი სახე. გარეგნულად თავშეკავებულმა სრული

თავისუფლება მისცა შინაგან მღელვარებით დაგუბებულ გრძნობებს მუსიკაში. ვოძინსკაიასადმი სიყვარული, გაცრუებული იმედები, დაკოდილი სულის კვნესა, სევდა და ქმუნვარება, წარსული ბედნიერების მოგონებანი შესანიშნავი გრძნობიარებით აქვს გადმოცემული მას ვოძინსკაიასადმი მიძღვნილ ეტიუდში f-moll (op. 25 № 2), რომელსაც შოპენი „სატრფოს სურათს“ უწოდებდა, ვალსში As-dur (op. 69 № 1) და ნოქტიურნში cis-moll (op. 27. № 1).

მალე შოპენი გაიტაცა პარიზის მჭქეფარე ცხოვრებამ, ბრწყინვალე არისტოკრატიულმა სალონებმა, ფრანგულმა და იტალიურმა ოპერამ, რომლის უდიდესი თაყვანისმცემელი იყო იგი სიტოკხლის უკანასკნელ დღემდე. შოპენი უახლოვდება ჟორჟ ზანდს,\*) რომელთა მეგობრობა 1838 წლიდან გადადის ღრმა რომანში. მიუხედავად ერთმანეთის საწინააღმდეგო ხასიათისა, სხვადასხვა პოლიტიკური და მხატვრული იდეალებისა, შოპენი ჰპოვებს ჟორჟ ზანდში ერთგულ მეგობარს, მტკიცე ნებისყოფის ადამიანს, ნიჭიერ ხელოვანს, და მისდამი ნაზი გრძნობებით გამსქვალულ, მომვლელ და მზრუნველ სატრფოს. ჟორჟ ზანდსა და მის ორ ბავშვთან ერთად შოპენი მიემგზავრება კუნძულ მაიორკაზე, სადაც ისინი ცხოვრობენ ძველ კარტეზიანულ მონასტერში. შოპენი სტკებება სამხრეთის მდიდარი ბუნებით, ისვენებს ოჯახურ მყუდროებაში, საკმაოდ იჩენს ნაყოფიერ შემოქმედებას, მაგრამ უკურნებელი გულის ავადმყოფობით შეპყრობილი შოპენი იძულებულია დაბრუნდეს საფრანგეთში. პარიზის ახლოს, ზანდის მამულში—ნოპანში—შოპენი ბედნიერების წუთებს განიცდის თავისი უახლოესი მეგობრების: ე. ზანდის, ლისტის, დელაკრუას და პიერ ლერუს წრეში.

1839 წლის ოქტომბერში შოპენი და ჟორჟ ზანდი გადავიდნენ პარიზში, სადაც განაგრძობდნენ ინტენსიურ შემოქმედების მუშაო-

\* ასეთი ფსევდონიმით სწვრდა ცნობილი ფრანგი მწერალი ქალი ავრორა დიუდენანი.



ბას. ყოფი ზანდის აქტიური, ენერგიული ბუნება მიეზიდებოდა მას მასებისაკენ, დემოკრატიულ ფენებისაკენ, სადაც იგი თავის სტიქიაში გრძნობდა თავს. შოპენი კი გაურბოდა საზოგადოებას ამ სიტყვის ფართე მნიშვნელობით. იგი არ თანაუგრძნობდა ზანდის დემოკრატიულ მისწრაფებებს, მიიღწევოდა პოლონელ ემიგრანტების ვიწრო წრისაკენ, რომელიც შესდგებოდა ცნობილ არისტოკრატებისა და ლიტერატორებისაგან (მიცკევიჩი, სლოვაკი, კრასინსკი და სხვ), შეხედულებათა ეს განსხვავება იყო ერთ-ერთი მიზეზი იმ განხეთქილებისა შოპენსა და ზანდს შორის, რომელიც მათი სრული დაშორებით დამთავრდა. ეს მოხდა 1846 წელს. ორი წლით ადრე გარდაიცვალა შოპენის მამა. 1842 წელს გარდაიცვალა შოპენის უახლოესი მეგობარი—მატუშინსკი. თუ ამას დავუმატებთ მისი ავადმყოფობის გაძლიერებას, ყოველგვარ იმედების დასამარებას მისი სამშობლოს აღდგენის შესახებ, მარტობით გამოწვეულს მომავდინებულ ვანცლებს.—ჩვენთვის გასაგები ვახდება ის მიმე სიცარიელე, ბნელი უიმედობა და გარდაუვალი „ბედისადმი“ დამორჩილების სამწვევე, რამაც დააჩქარა შოპენის სიკვდილი. შოპენის საკონცერტო მოგზაურობა ინგლისსა და შოტლანდიაში 1848 წელს, მიუხედავად ნამდვილი ენტუზიასტური მიღებისა და თაყვანისცემისა, დამთავრდა მისი ავადმყოფობის გართულებით. შოპენი იძულებული გახდა სასწრაფოდ დაბრუნებულიყო პარიზში. სიკვდილის მოახლოება ნათლად აგრძნო შოპენმა და მისი თხოვნით, მომღერალმა ქალმა პოტოკაიამ შესარულა შოპენის საყვარელი კომპოზიტორის—ბელინის—არია.

1849 წლის 17 ოქტომბერს, ხანმოკლე ავონის შემდეგ, სამუდამოდ შესწყდა გენიალური მუსიკოს-პოეტის მგზნებარე გულის ცემა. შოპენი დაასაფლავეს წმ. მადლენის ეკლესიაში, პარიზში ხოლო მისი გული, თანახმად ანდერძისა, გადაგზავნეს ვარშავაში, სადაც იგი დაასაფლავეს წმ. ჯერის ეკლესიაში. „ქვეყნიერებას ჩამოუქროლა მუსიკის სულმა“ — ამ უკანასკნელი სიტყვებით გამოესალმა მას

შუმანი, რომელმაც პირველმა ალტაკცობით ამცნო საზოგადოებას შოპენის შემოქმედებითს ასპარეზზე გამოსვლა.

შოპენს აქვს დაწერილი ორასზე მეტი ნაწარმოები, რომელთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია: 3 საფორტეპიანო სონატა, 27 ეტუდი, 25 პრელუდა, 119 ნოქტურნი, 4 ბალადა, 4 სკერცო, 10 პოლონეზი, 51 მახურული, 27 ეტუდი, 2 საფორტეპიანო კონცერტი (f-moll და e-moll), ნანა, ბარკაროლა და სხ.).

მისი შემოქმედება შეიძლება გავყოთ სამ პერიოდად. პირველი პერიოდი (1826—1830) ხასიათდება მისი შემოქმედებასა და შესრულებაზე ვირტუოზული პიანისმის ტრადიციული ფორმების და ხერხების ზეგავლენით (ვარიაციები, პარადრამები, ზოგიერთი ვალსები). ამ პერიოდში განსაკუთრებით ძლიერია ეროვნული მუსიკის ელემენტების და ხალხური სასიმღერო-საცეკვაო ინტონაციების ათვისება (ელსნერის ოპერები, სალონური რომანსი, ხალხური სიმღერა, ცეკვა). შოპენის ამ პერიოდის რომანტიული მისწრაფებანი დაკავშირებული არიან პოლონეთის ისტორიული წარსულის იდეალიზაციასთან.

ოცდაათიანი წლები (1830—1838) წარმოადგენს მისი შემოქმედების მეორე პერიოდს. ამ პერიოდში დაწერილ პოლონეზებში, ეტუდებში (op. 10) და სხ. უფრო მკვეთრად გამოხატული სასოწარკვეთილების და მარტობის გრძნობები. იზრდება ფსიქოლოგიური დრამატიზმი, გმირული და ტრალიკული პათოსი.

მესამე პერიოდი შეიცავს ოცდაათიანი წლების დასასრულს და ორმოციანი წლებს.

აქ შოპენი გარეგნულად შორდება იდეურ-რევოლუციურ აღფრთოვანებას. ღრმავდება და ძლიერდება თავდაპირველობა და სტიქტიზმი. ეროვნული სევდა ვადადის მარტობის და უპერსპექტივობის შეგნების პირად ტრალედიამში. ამასთან დაკავშირებით ძლიერდება ფსიქოლოგიური აქცენტები. იგი კვლავ უბრუნდება ხალხური შემოქმედების პოეტიზაციას (პოლონეზები, მახურულები)





მაგრამ, პირველ პერიოდისაგან განსხვავებით, უფრო დიდი ადგილი უჭირავს სევდას, მელანქოლიას, ნოსტალგიას, სრული მარტოობით და უიმედობით გამოწვეულს სულიერ ტანჯვას.

შოპენის შემოქმედება, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, უაღრესად რთული მოვლენაა. ეს სირთულე მდგომარეობს იმაში, რომ გენიალურმა კომპოზიტორმა, რომელმაც თავისი მდიდარი და რთული გრძნობების გამოხატვა ერთი ინსტრუმენტით-ფორტეპიანოთი შემოფარგლა, მოგვცა ღრმა, შინაარსიანი, მრავალფეროვანი ემოციები, ჩასწვდა ფსიქოლოგიური განცდების მიუწვდომელ სიღრმეს, გადმოგვცა ამ განცდების „ობერტონები“. ყოველივე ეს, ზოგჯერ იმპროვიზაციული ხასიათის მუსიკით გამოხატული, მოათავსა დახვეწილ და კლასიკურად გარკვეულ, ნათელ ფორმებში. მიუხედავად სქემის უაღრესი გარკვეულობისა, შოპენი არასოდეს არ ემორჩილება უსიტყვიან სქემის ძირითად კანონებს. დამოკიდებული იმ შინაარსისაგან, რომელსაც იგი ამ საქმეში ათავსებს, იგი სცვლის მას, და ეს შეცვლა გამოწვეულია არა ორიგინალობისაგან მისწრაფებით, არამედ შინაგანი აუცილებლობით. ამის დასამტკიცებლად საკმარისია მოვიყვანოთ, თუ გინდ, სონატა სი-მეზოლ-მინორი, რომლის პირველ ნაწილში შოპენი არღვევს სონატური ალეგრის სქემას იმიტ, რომ რეპრიზას იწყებს არა პირველი, ძირითადი, არამედ მეორე თემით. სქემა აქ დარღვეულია, მაგრამ მთლიანობა იქმნება ფსიქოლოგიურ განცდათა ლოგიკური, ორგანიული გაშლით და გამოვლინებით.

შოპენმა თავისი ინდივიდუალობის დადი დაამჩნია ყოველ ფორმას, რომელსაც კი იგი შეეხო. ავიღოთ, მაგალითად, მისი ეტიუდები. შოპენამდე ეს ფორმა ფართოდ გავრცელებული ჩერნის, კლემენტის, კრამერის, ბერგერის, მოშელესის და სხვათა შემოქმედებაში ატარებდა ვიწრო პედაგოგიურ, ტექნიკურ სავარჯიშოს ხასიათს. შოპენმა კი, არამარტო გაამდიდრა ეს ფორმა ეფექტურ, ტექნიკურ საშუალებათა გაფორმებით, არა-

მედ, რაც მთავრია, ფსიქოლოგიურ განცდათა გამოხატულებად დასახა ისინი. ან შინა პრელიუდები: თუ „შოპენამდე პრელიუდია ნიშნავდა „შესავალს“, „წინადაკვრას“, რომლის შემდეგ უნდა გაშლიყო „მთავარი“, უფრო მნიშვნელოვანი, (მაგალითად: ბახის პრელიუდები ფუგების წინ), შოპენმა გაამდიდრა ეს ფორმა. მისი 24 პრელიუდია (უკანასკნელ 25-ს აქ არ ვიღებთ მხედველობაში) დასრულებული, ღრმა ფსიქოლოგიური ნოველაა, ყოველი მათგანი—თავისებური, ყველა ერთად კი—ცალკეული რგოლებია ერთიან ფსიქოლოგიურ განცდათა ჯაჭვისა, ერთმანეთისაგან განუშორებელი, ერთის გულისცემით ამოძრავებელი, ერთი ემოციური ტალღით ამოტყორცნილი. სევდა, მელანქოლია, სიხარული, ტანჯვის და წამების პათოსი, შიში და კვენესა, გულისწყრომა და აღშფოთება, ბრძოლის წყურვილი და თრთოლვა—ყოველივე ეს, განცდათა ის მრავალფეროვანობა მთლიანობაში მოცემული, რაც ახასიათებს ამ, პრელიუდებად წოდებულს, უკვდავ ნაწარმოებთ.

ასევე თავისებურად, შოპენისებურადაა გაგებული ნოქტიურნი, ფსიქოლოგიურად გაჯერებული, მოკლებული ფილდის ქარბ ორნამენტუალს და უსაზღვრო სენტიმენტალიზმს; ბალადა—წინათ საცეკვაო ფორმა, პოეტიზაციამნილი ცელტერის და, განსაკუთრებით, ლოვეს და შუბერტის შემოქმედებაში, შოპენის შემოქმედებაში გადაიქცა შთაგონებულ თხრობად, გამოხატულ ინსტრუმენტულად მუსიკად, ან სკერცო—დრამატუზმით სავსე მომხიბვლელ პოემაში.

რომანტიზმის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება, მისწრაფება ხალხური შემოქმედების შესწავლისა და მუსიკალურ-ეროვნულ თვითგამორკვევისაკენ, გამოხატულებას პოულობს შოპენის შემოქმედებაშიც. მდიდარი პოლონური მელოსი, აგებული, უმთავრესად, საცეკვაო რიტმებზე, განსაკუთრებით ნათლად გამოიყვანდა შოპენის მასურულეებში და პოლონეზებში. ეს საცეკვაო ფორმები, დამორებული ჩვეულებრივ საყოფაცხოვრებო გამოყენებით მნიშვნელობას.

გადაიქცნენ ლირიკულ პოემებად, სადაც მკრთალი სევდა, სლავიანური განჭკვრება და მზიარული, უდარდელი განწყობილება ერთმანეთს სცვლიან. განსაკვიფრებელია ამ საცეკვაოთა (განსაკუთრებით მასურთულების) საწილადი ზომის ფარგლებში მოცემული რიტმიკული თავისებურება, რაც მდგომარეობს ამ ხალხურ საცეკვაოთა ბუნებრივ რიტმიკულ სიმდიდრესა (და მრავალფეროვნებაში (მასურული, ობერეკი, კუიავაიკი და სხ.), რაც ასე ორგანიულად აქვს თავისებულები შოპენს.

შოპენის მუსიკის ინტონაციურ წყაროს მძლავრ ნაკადს ხალხური სიმღერა წარმოადგენს. შოპენს არასდროს არ ჩაუწერია ხალხური სიმღერა და არც უბრალო ჰარმონიზაცია გაუკეთებია მისთვის. ხალხური მუსიკის ინტონაციური თავისებურებანი, მათი რეალისტური გამომსახველობა რიტმიკული სიმდიდრე, მათი საცეკვაო ხასიათი მოგვევლინება შოპენის მუსიკაში არა უშუალოდ, არა როგორც „ეტიტატა“, არამედ იგი განიცდის ღრმა და მალალ მხატვრულ დამუშავებას მუსიკოს-პოეტის ფსიქოლოგიურ ლაბორატორიაში. ამ მხრივ ჩვენ საქმე გვაქვს მუსიკალურ ფოლკლორის ესთეტიზაციასთან, მის გამდიდრებასთან ფაქიზი ნიუანსებით, ფსიქოლოგიური განცდებით, ამ განცდათა „ობერტონებით“. ხალხური მუსიკის ეს ნაკადი მან ორგანიულად დაუკავშირა ევროპულ მუსიკალურ ინტონაციებს, ააგო ეს ემოციურად გაგებულ რიტმზე, ამ მაორგანიზებულ ფაქტორზე და ყოველივე ამას ჩაბერა თავისი მდიდარი ინდივიდუალობის სული. ამიტომაც, რომ შოპენის მუსიკა, კომპოზიტორის ინდივიდუალურ ნიშნებთან ერთად—საყოველთაო, საკაცობრიო მნიშვნელობისაა, ამიტომაც, რომ მისი მუსიკა უფრო ეროვნულია, ვიდრე ხალხოსნური.

ზოგიერთი მკვლევარის ზერელე და დაუსაბუთებელი აზრით შოპენი თითქოს სევდის, მკმენვარების, მელანქოლიის და ტრალიკული პესიმისმზის პოეტია. იგი თითქოს, ობერის თქმით, „მთელი თავისი სიცოცხლის განმავლობაში იმას ღა შერება, რომ კვდე-

ბა“. მაგრამ, მოკლებული ვარეგან, წმინდა საესტრადო თვალმომკრელ ეფექტებს, ფორტისიმოების გრავინვას, პათეტიურ პოზსს, პომპას და ბრწყინვალე ვირტუოზულ პასაჟებს—შოპენი გულწრფელი, გულზმიერი, მეოცნებე პოეტი—რომანტიკოსია, რომლის მრავალფეროვანი შემოქმედების თემატიკა შეეხება იდეალიზებულ სამშობლოს, სიყვარულისა და სიკვდილის პრობლემის სიდიადენსა და ღრმა გულწრფელობით გამსჭვალულ გმირულ და ტრალიკულ პათოსს. განსხვავებით ზოგიერთა ენაწყლიანი მრავალმეტყველი რომანტიკოსისაგან, შოპენი თავის ღრმა განცდებს, ფართო ემოციურ გაქანებას გამოხატავს მკაფიო, ლაკონური, გარკვეული ენით, დამყარებული რკინისებურ რიტმზე და მოთავსებულები დახვეწილ, ნათელ ფორმების ჩარჩოებში. მარტოობის გრძნობა, რეკოლუციური პათოსი, მოზღვავებული გრძნობები, რომლებიც, თავიანთ მუსიკალურ გამოვლინებაში მზად იყვნენ წაელეკათ ყოველგვარი ზღაღღი, ყალიბდებიან გარკვეულ ფორმებში. შოპენი არასდროს არ ჰკარავს წონასწორობის გრძნობას. ენებათა დეღვა, სულიერი ქარიზხალი, რა გინდ ძალისა არ იყოს იგი არ სცილდება ესთეტიკურად დასაშვებ საზღვრებს. ამიტომაც, რომ ამ მხრივ შოპენი გენიალურ მოცარტს უახლოვდება\*, ამიტომაც, რომ შოპენს აღიზიანებს მჩქეფარე, თავშეუკავებელი ბერლიოზი. ღირსება და გრძნობების გამოხატვაში თავდაპერილობა და არა „ფსიქოლოგიური ბალონის“ უსასწავლო დაწნევა, აი რა ახასიათებს შოპენს შემომქმედს.

შოპენს არ ეუცხოვება ცხოვრების ოპტიმისტური აღქმა, იუმორი, სიხარულის გაქანება, განსაკუთრებით მისი შემოქმედების პირველ პერიოდში. ამას ამტკიცებს მისი ვარიაციები, OP. 2, აგებული მოცარტის „დონ-ჟუან“-ის თემაზე, რონდო № 5 და 16, კრა-

\* მოცარტი ერთ-ერთ თავის წერილში ასე განსაზღვრავს ამ პონიქსს: „ვეებანი“... არასდროს არ უნდა იქნან გამოსაშლური ისეთ ხარისხამდე, რომ ზიზღი გამოიწვიოს, და მუსიკა, სახარულ სიტუაციებშიც კი, არ უნდა აღიზიანებდეს ყურს, იგი უნდა ასამოგნებდეს და მიბლავდეს მას და მამასადამე, ყოველთვის უნდა რჩებოდეს მუსიკად“.



კოვიაკი და „ფანტაზია პოლონურ თემებზე“, ზოგიერთი მახურულები (op. 6 № 3, op. 7 № 1, 5, op. 33 № 2, op. 50 № 1 და სხვ.) და სხვა.

მდიდარი ფსიქოლოგიური განცდების ერთ-ერთი უმძლავრესი გამოშხატველი ფაქტორთაგანია შოპენის მელოდია—მღერადი, მდიდარი გამოშახველი ორნამენტებით: მისი მელოდიის მღერადობა მომდინარეობს, ერთის მხრივ ვოკალისაგან (განსაკუთრებით ბელინის რომანტიული ელფერით განსხვავებული ოპერების არიებში), ხოლო მეორეს მხრივ როიალისაგან—ამ ინსტრუმენტის სპეციფიურობისაგან. ქვეშევითი (ПОДЛОЖИЕ) გამდიდრებული კონტრალტოები და მჭიდრო მელოდია ძირითადი მატარებელია მუსიკალური სახეებისა. იგი გამდიდრებულია, მნიშვნელოვანი პარმონიული თანხლებით. შოპენი არ იხალავს პარმონიას მელოდიისაგან იზოლირებით. იგი მჭიდროდ უკავშირებს მათ ერთმანეთს. აკორდების ფართოდ განლაგება, უცაბედი მოდულაციები, და ენპარმონიზმი, ხალხური კილოების ბრუნვები ამდიდრებს შოპენის პარმონიულ ენას, რომელიც ძირითადად გამომდინარეობს ფორტპიანოს ბუნებისაგან და რომელსაც არასოდეს არა აქვს თვითმიზნის ხასიათი. შოპენისათვის დამახასიათებელია რთული არტისტული პედალიზაცია, —რაც ხელს უწყობს ფორტპიანოს რეცისტრების მოხერხებულ გამოყენებას და ბგერის გრძლიობას — და რუბატო — მოცემული მტკიცე ტაქტის ფარგლებში. მელოდიის თავისუფალი სვლა—მნიშვნელოვნად ამდიდრებენ მის მუსიკალურ-გამომსახველ საშუალებებს. მასალის დამუშავებაში შოპენი მიმართავს მთლიან, ერთიანად გამობატულ ემოციათა დინამიკას, მისწრაფებას, აღვზნებას. აქ იგი ემყარება მკაფიოდ გამოხატულ გამომსახველ თემას ან თემათა კომპლექსს, რომლებიც წარმოადგენენ გაბნევილებულ იდეურ ფსიქოლოგიურ თეზისებს—სახეებს, ან დამახასიათებელ საყოფაცხოვრებო ეპიზოდებს. ყოველივე ეს ვითარდება და იზრდება მომხიბლველი კოლორიტის, შუქ-

ჩრდილების, ფაქტურ ნუანსების, დინამიური ეფექტების და კონტრასტულ დაპირისპირებათა ფონზე.

შოპენის შემოქმედებასთან მჭიდროდა დაკავშირებულია შოპენის პიანიზმი. მართალია, მისი პიანიზმი, განსხვავებით ლისტისაგან, უფრო ინტიმური, კამერული ხასიათისაა, მაგრამ სრულებითაც არ ჩრდილავს შოპენის შემსრულებლობის ვირტუოზობას. შოპენის ვირტუოზული სტილი მომდინარეობს ორი ძირითადი პიანისტური სკოლისაგან:—ერთის მხრივ მოცარტი და მისი სკოლა\*) (ჰუმპელ-ლი, ტალბერგი, პენზელი, ფილდი), რომელთა შესრულება განირჩეოდა ფილიგრანული პასაჟებით, რბილ ტუშებით და მსუბუქი სტაკატოთი; მეორეს მხრივ—მუციო კლემენტინი და მისი სკოლა (კრამერი, ვებერი, ბეთოვენი, ჩერნი, ლისტი), რომელთაც ახასიათებდა მძლავრა დარტყმა, გაბმული „ლეგატო“ და მკვეთრი, მძიმე აკორდი, ამ ორი სკოლისაგან შოპენმა მიიღო ის საუკეთესო, რაც მათ ახასიათებდათ: რბილი „ტუშე“; ტექნიკურად რთული მელოდიური პასაჟები, მღერადი „ლეგატო“ და ყუათიანი აკორდული სვლა.

შოპენის შესრულებაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა იმპროვიზაციულ მომენტს და შემსრულებლობით „დამატებით შეთხზვას“ (ПОСЛЕПЕШЕНИЕ). შოპენმა, თავის შესრულებაში ფართოდ გამოიყენა ვოკალური დეკლამაციის ხერხი და მნიშვნელოვნად გაამდიდრა შესრულების ტექნიკა თავისი ცნობილი „ტემპო რუბატო“—თი. ყოველივე ეს ქმნის იმ წმინდა „შოპენურ“, ინტიმურ, ნიუანსებით მდიდარ შესრულების სტილს, რომლის დაძლევის ბევრი ეცადა, მაგრამ მხოლოდ მცირე რაოდენობა შემსრულებლებისა თუ აღწევს მას.

შოპენი მისწრაფოდა უმაღლესი პოეზიის სამყაროსაკენ, უმაღლეს ესთეტიკურ იდეალებსაკენ, მას სურდა გადაეღაზა უხეშო მგრძნობელობა, გამეფებული იმ დროს მის ირგვლივ. სიწმინდე, უაღრესი ეთიკური და

\*) აქ სიტყვა „სკოლა“ პირობითაა ნახმარი.



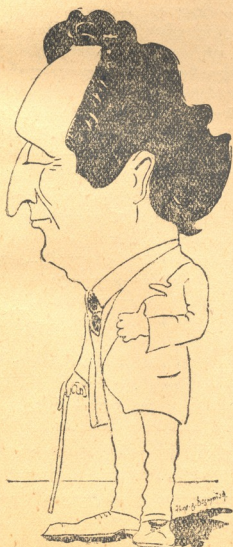
ესთეტიკური ბუნება მისი მუსიკის შინაარსისა მოითხოვდა წმინდა, დახვეწილ, ნათელ და გარკვეულ ფორმებს მათი გამოვლინებისა. ამიტომაც, რომ შოპენი უდიდეს მოთხოვნილებებს უყენებდა კომპოზიტორს შემოქმედებითს პროცესში. ამიტომაც, რომ შოპენის გულწრფელი და მაღალეთიკური ნაწარმოებები სულიერად ამდიდრებენ და აკეთილშობილებენ ადამიანს.

შოპენის შემოქმედებამ დიდი გავლენა იქონია რუს კომპოზიტორებზე, როგორცაა: გლინკა (მისი საფორტეპიანო სტილი), ბალაქირევი, ლიადოვი, სკრიაბინი და სხვ.

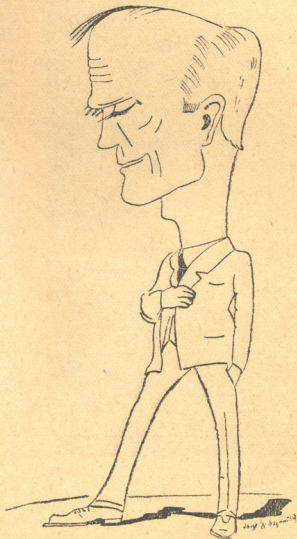
შოპენის გავება ყოველთვის ცალმხრივი, არა სრული იყო. იგი ესმოდათ ან როგორც ელეგიური, მელანქოლიური, სევდიანი და რომანტიულად მეოცნებე პოეტი ან როგორც პიკანტური, ქალურად ნაზი, გონებამახვილი,

სალონური პიანისტი—იმპროვიზატორი. შექდველობის გარეშე რჩებოდა შოპენი რევოლუციონერი-რომანტიკოსი, მძლავრი, მგრძობიარე არსება, უშედეგო სულიერი ბრძოლით და გმირულ-ტრადიკული პათოსით მბორგავი ხელოვანი.

მხოლოდ საბჭოთა შემსრულებლებმა, რომლებმაც არა ერთხელ გაიმარჯვეს შოპენის საერთაშორისო კონკურსებზე, შესძლეს შოპენის მდიდარი შემოქმედების გავება მის მთლიანობაში, შესძლეს დაძლევა მისი პიანისტის სირთულისა და, როგორც თავისუფალი, ბედნიერი ქვეყნის შვილები—უფრო ღრმად ჩასწვდნენ შოპენის სევდიან პოეზიას, მიხვდნენ მისი ტანჯვის მიზეზებს, შეიცოდეს, შეისწავლეს იგი და დამაჯერებლად გადმოგვეცეს იმ მრავალტანჯული ხელოვანის, დიდი ჰუმანისტის და ადამიანის ბუნება, რომლის უკვდავი სახელია ფრედერიკ შოპენი.



ალ. წუწუნავა



დ. ანთაძე  
მეგობრული შარტი

## ელონორა ღუზა

წელს შესრულდა 80 წელი მსოფლიო უდიდესი დრამატიული მსახიობის ელონორა ღუზეს დაბადებიდან. იგი წარსულის იმ დიდ მსახიობთა რიგს ეკუთვნის, რომლების მიერ შექმნილი სცენიური სახეები, როგორც აქტიორული ოსტატობის უდიდესი მწვერვალები, შესწავლილ და გამოყენებულ უნდა იქნეს ახალი სოციალისტური თეატრის შექმნის დროს.

ელონორა ღუზე დაიბადა 1859 წლის 3 ოქტომბერს ვენეციის მახლობელ პატარა ქალაქ კიოჯოში მოხეტიალე კომედიანტების



ღუზე — მარგარიტა გოტიე

ოჯახში. ოთხი წლისამ დაიწყო სცენაზე გამოსვლა. 14 წლის ელონორა უკვე ასრულებს დიდის წარმატებით ისეთ საპასუხისმგებლო როლს, როგორც ჯულიეტა შექსპირის უკვდავ ტრაგედიაში „რომეო და ჯულიეტა“. მაგრამ ღუზეს აქტიორული ოსტატობის გაფურჩქვნა დაიწყო გასულ საუკუნის 80-იან წლებში, როდესაც იგი უკვე მსოფლიოს უდიდესი დრამატიული მსახიობის სახელს იხვეჭავს. 25 წელი ღუზე მსოფლიო სცენას ამშვენებდა და როდესაც შეიქმნა 50 წლისა 1909 წელს დაანება თავი სცენას. ამ ხნის განმავლობაში ღუზემ მრავალი როლები შექმნა, უმთავრესად თავისდროის ახალი დრამატურგიის პიესებში. აქ ჩამოვთვლით მხოლოდ უმთავრესებს: პენრიკ იბსენი—ნორა, ფრუ ალვინგი („მოჩენენბანი“), ელიდა („ქალი ზღვიდან“), ჰედა გაბლერი, რებეკა („როსმერსპოლში“) და სხვ.: გაბრიელე დანუნციო—ჯიოკონდა, ფრანჩესკა და რიმინი; პერმან ზულდერმანი — მაგდა („მამულდეღული“) ვიქტორიენ სარდუ—ფრუ-ფრუ, კლოტილა („ფერნანდა“), ოდეტა; ალექსანდრე დიუმა-შვილი—მარგარიტა გოტიე, ცეზარინა („კლოდის ცოლი“), ჯიოვანი ვერვა სანტუცა („სოფლის პატიოსნება“), არტურ პინერო—პაულა („მეორე ცოლი“)... კლასიკოსებიდან: შექსპირი—ჯულიეტა („რომეო და ჯულიეტა“) და კლეოპატრა („ანტონიოს და კლეოპატრა“), გოლდონი—მირანდოლინა („სასტუმროს დიასახლისი“), როგორც სწავს ღუზე დიდი დიაბაზონის მსახიობი იყო. უაღრესად ტრადიციული როლებიდან (კლეოპატრა და სხვ.) დაწყებული—კომედიურ როლებამდე (მირანდოლინა). მაგრამ ელონორა ღუზეს სტიქია—ფსიქოლოგიური დრამა იყო, ეს ის უნარი, რომელიც გამეფდა XIX საუკუნის მსოფლიო დრამატურგიაში და რომლის



დიდი ოსტატები იყვნენ დიუმა-შვილი და იბსენი.

მომხიბლავი, თუმცა არც თუ ისე სწორი სახე; დიდი, დაღლილი თვალები, თითქოს რაღაც კითხვით ცოტაოდენ ზევითაჲ აპყრობილი; ღამაზად მოხაზული პირი კუთხეებში დაბინდებულ მწარე ნაოჭებით და ცოტათი გასქელებულ ზემო ტუჩით, რაც მის ღმილს რაღაც ბავშურობის ელფერს აძლევს; ტანწერილი, მოქნილი ფიგურა, არც ისე ახალგაზრდა, მაგრამ შეუმჩნეველი მომხიბვლობით აღსაყეს: ჩუმი, ნაზი, სულში ჩამწყდომი ხმა—ასეთია ელეონორა დუზეს პორტრეტი.

ცნობილი კრიტიკოსი ა. კუგელი თავის „თეატრალურ პორტრეტებში“ ელეონორა დუზეს ასე ახასიათებს: „სახესებით თანამედროვე... იგი სუბექტიურია მანერებით, კოსტიუმით, თავის ტანისამოსის ფართოდ ჩამოფენილ ნაოჭებით, ბეწვეულის სიქარბით, თითქოს მას ყოველთვის სცივა და ყველგან გამოსჩანან მკვეთრი კუთხეები, რომელთა შერბილებაა საჭირო ხშირი ბეწვეულით. იგი თითქმის სულ არ იკეთებს გრიმს. ბიზოკოსში შეიძლება შეამჩნიოთ ფერუმარითლი წაუტყებელი სახის ნაოჭები, და მისი ტუჩებიც თითქმის არასდროს არ ყოფილა ვარდისფერისა, პირიქით ნაცრისფერისანია. მაგრამ როდესაც ღელვისაგან ათრთოლდებიან, ტუჩების მარტო ეს ათრთოლება თვალწარმტაც შთაბეჭდილებას სტოვებს.“

მსოფლიო აქტიორული ოსტატობის „ოქროს ფონდში“ შევა ელეონორა დუზეს ისეთი როლების განსახიერება, როგორც იბსენის ნორა და დიუმას მარგარიტა გოტიე.

ნორა თითქოს ხელახლად შექმნა დუზემ. აი, პირველი მისი გამოცემა. მას სურს ფული მისცეს საშობაო ნივთების მომტან კაცს, მაგრამ ვახსნის საფულეს, ჩაიხედავს შიგ და ჩაფიქრდება. ოქვენთვის უკვე ნათელია, რომ ეს გაფიქრებული და ავადმყოფური სახის მქონე ქალი, გაჭირვებას აღწყობის და სავსეა დარდით. შემდეგ დუზე გაიხდის გაცვეთილ შუბას და დაჩრება ღია წითელი ფერის კოცტაში.

მაგრამ ყველაზე საუკეთესო იყო დუზე-უკანასკნელ აქტში. ნორა თავის ქმარ ჰელმერთან ერთად ბრუნდება სახლში მასკარადიდან. მას უკვე არაფერი არ აშინებს: ქმარი გაიგებს სიმართლეს, რომ მან მისი გული-სათვის ყალბი ხელწერილი გასცა. ნორა გულგრილად ეპყრობა ყველაფერს და როდესაც ჰელმერი მიდის კროვტის წერილის ასაღებად, სადაც მოთხრობილია ყველა ეს ამბები, ნორა არც კი ცდილობს მის გაჩერებას. ჰელმერი წაიკოხხავს წერილს თავის კაბინეტში და აღმფოთებული გამოვარდება ნორასთან; ნორა იღებს შუბას და აპირებს წასვლას. ქმარი არ უშვებს, კეტავს კარებს და იწყება ნორას გაკიცხვა.

„მე მიუხვდი მის ნორას“—ამბობს ა. კუგელი ამ სცენის შესახებ, „რადგან იგი სრულიადაც არ იყო ის ნორა, რომელიც ავტორმა წარმოადგინა... იგი იდგა en-face ხალხისაყენ, ხანდახან ქმრისაყენ იბრუნებდა თავს, როცა იგი უშვერ სიტყვებს ზედიზედ ახლიდა მას სახეში... დუზე ჯერ საგონებელშია, შემდეგ შეძრწუნდება, აღნაჯება, და უეცრად ყველა ეს სხვადასხვა გრძობანი-გაქრებიან... როგორც მთავარეულს, მას სახეზე გამოუჩნდება ექსტაზით აღსავსე ჩაშტერებული მხეკრა, და შემდეგ მთელი ცხოვრება გაივლის მის სახეზე ჩრდილების გადანაცვლებით... იზრდება ახალი ნორა. იგი სხვა ადამიანია, რადგან ის, წინანდელი ნორა მოკვდა, გათავდა“.

უკანასკნელ მონოლოგს დუზე არც კი წარმოსტკვამდა, მაგრამ ა. გორნფელდის სიტყვით: „მისი ანთებული თვალების უფსკრულში გამოცხადდება: მაყურებლის უვალთა წინაშე ქალი-სათამაშოში, ქალი-დედაში იღვიძებდა ადამიანი“...

ამ უკანასკნელ აქტში დუზე იძლეოდა შინაგანი გარდაქმნის სიმართლეს. „ზუთ წუთში მთელმა მისმა ცხოვრებამ გაიარა... ეს იყო გაათქვამებული და არაჩვეულებრივად გამალებული ცხოვრება“...

დუზეს, როგორც მსახიობის სიმართლე არა გარეგნული შეხედულობის, არამედ ფსიქოლოგიური, შინაგანი, ემოციური, სიმართ-





ლეა. ნიჭი, ტემპერამენტი, ნერვიულობა, შთაგონება ერთის მხრივ და მეორეს მხრივ ზუსტი შესწავლა, ტექნიკა. მსახიობი, რომელმაც მშვენიერად იცის სცენიური პრაქტიკის ყველა საიდუმლოებანი და, რომელიც სრულის შეგნებით იყენებს ამ საიდუმლოებას თავისი საყვარელი საქმისათვის. „ნიჭი გულმნიერა, ცოცხალი, მომხიბლავი, გონება ჩქარი, მოძრავი, იგი ყველაფერს თავიქ საკუთარ ბეჭედს ასვამს“ (კუგელი).

ზოგი კრიტიკოსი დღუხეს უსაყვედურებდა ერთფეროვნებას, რომ თითქოს იგი ყოველ როლში ერთი და იგივე ყოფილიყო. ა. გორნფელდის სიტყვით: „იგი იძლევა ცხოვრების ელემენტარულ სიმათლეს იმდენად, რამდენადაც ეს მისთვის საჭიროა; მას არ ეშინია გააუფერულოს რეალობა ერთფეროვნებით, თუ კი ამ განზრახ უფერულობას შეუძლია შეაჯგუფოს, გაამახვილოს, აამაღლოს აზრი“. დღუხე პიესაში მოცემული მომქმედი პირის ხასიათის რამდენიმე ძირითადი ხაზებიდან ქმნიდა გმირის ფსიქოლოგიას. დიალოგს ან მონოლოგს იგი იმდენად იყენებდა თავის თამაშის დროს, რამდენადაც ისინი ხელს უწყობდნენ მას იმისათვის, რომ გმირის შინაგანი ცხოვრების ესა თუ ის მომენტი ჯუკეთ გაეშუქებინა.

საკუთარ „მე“-ს, საკუთარ პიროვნებას დღუხე მუდამ ხსნიდა იმ წარმოსადგენ სახეში, რომელიც მის ინდივიდუალობას ენათე-



ელენორა დღუხე

ი. რეპინის ნახატი

საეგებოდა, ამ მხრივ დღუხე, როგორც უდიდესი რეალისტი, როლისა და სინამდვილას (ცხოვრების) თანამთხვევას აღწევდა.

დღუხე ითვლებოდა მარგარიტა გოტიეს ყველაზე საუკეთესო შემსრულებლად. ალექსანდრე დიუმე-შვილის (1824—1895) პიესა „მარგარიტა გოტიე“ პირველად დაიდგა პარიზში 1852 წელს და მას შემდეგ ამ პიესამ ტრიუმფით შემოიარა თითქმის ყველა ქვეყანა. ჩვენშიაც, საქართველოში დიდის წარმატებით იდგმებოდა ეს პიესა. ცნობილ კომპოზიტორ ჯ. ვერდიმ მისი სიუჟეტის მიხედვით დაწერა თავისი ოპერა „ტრავიატა“ (1853), სადაც მარგარიტა გოტიე ვიოლეტად გარდაიქცა. ელენორა დღუხეს რეპერტუარში მარგარიტა გოტიეს როლი საუკეთესო როლად ითვლებოდა.

პირველი აქტში მაყურებელი ხედავს ავადმყოფ ქალს, რომელსაც ძნელად შესამჩნევი ვულგარობის ელფერი გადაჰკრავს. დღუხე გამოდის სცენაზე თეთრ ბეწვეულში გახვეული და გამოსვლისთანავე იწყებს ტიტინს უფერულ ინტონაციებით. „ტრადიციული ხველის და სხვა ამგვარი ხერხების გარეშე, დღუხე ნათლად წარმოგვიდგენს, რომ ამ ქალს დიდიხმის სიცოცხლე არა აქვს ამ სულისშემხუთავ. გამხრწნელ ატმოსფეროში“ (პ. ვეინბერგი). მას მეტად დაღლილი შეხედულება აქვს, მისი თვალები ერთი საგნიდან მეორე საგანზე გადადის. როდესაც არმანდი (ოპერაში ალფრედი) მას სიყვარულს უხსნის, დღუხეს არამც თუ არა სჯერა მისი სიტყვების, პირიქით, ირონიულადაც კი დასცინის მას.

მაგრამ, აი, მეორე აქტში მარგარიტა უკვე შეყვარებული ქალია. ვულგარული, მოკეკლუცე ქალი ქრება და მის ადგილს იკავებს მოსიყვარულე, მორჩილი ქალი. სცენას არმანის მამასთან დღუხე ატარებდა ოსტატურად. მარგარიტა არმანს ელოდება და ყვევილებით რთავს თავის ოთახს. ამ დროს შემოდის არმანის მამა. გაიგებს თუ არა რომ მის წინ არმანის მამაა, მარგარიტას ცუდი წინათგრძნობა შეიპყრობს. უეცრად მას ხელიდან გაუფარდება ყვევილები, იგი შეკრთება, მე-



ტისმეტად დაბნეული დაიხრება, და იატაკზე დავარდნილი ყვავილების კრეფას დაიწყებს. ამის შემდეგ დღეზე წუთით გაჩერდება. აქ თითქმის ყველა რეცენზენტი აღნიშნავს დღეზე გასაოცარ თვალებს, რომელიც „მილიონი ცეცხლით აინთებთან“, ფართოდ გახედილი მისი თვალები გრძნობის ყოველნაირ აღქმას გამოხატავდნენ. ბოლოს გადასწყვეტს წასვლას, და გაბედული ნაბიჯით გაემართება კარებისაკენ, მაგრამ კარებთანვე სიმტკიცე ღალატობს მას და დღეზე როგორღაც გვერდით ჩაიკეცება სკამში. და მთელი მისი გამხდარი სხეული შეინძრევა ჩახშობილი ქვითინისაგან. ამ სცენით დღეზე აღწევდა სცენიური ხელოვნების უდიდეს რეალიზმს.

ქართული სცენის დიდ ოსტატს კოტე მარჯანიშვილს ოთხჯერ უნახავს ელეონორა დუზეს თამაში, როგორც თვითონ მოგვითხრობს თავის წერილში „ელეონორა დუზე“ („კავკასიონი“ № 3—4 1924 წ.), ერთხელ მილანში, ორჯერ პარიზში და ერთხელ მოსკოვში, მარგარიტა გოტიეს შესრულების შესახებ კ. მარჯანიშვილი ასე მოგვითხრობს: „იმ წუთში, როცა მარგარიტამ გადასწყვეტა არმანის მოთორება, მან თვალი მიმოავლო სცენაზე თათო-თათოდ ყოველ ნივთს, და უეცრად მისი მზერა შეჩერდა ერთ სავარძელზე, დიდ ხანს უცქირა მას, თითქოს იგონებდა თავისი ბედნიერების ყველა წუთს, და ამ დროს სასწაული მოხდა — ფერუმარალის ქვეშ მისმა სახემ გაფთხრება დაიწყო, და ისე თვალსაჩინოდ, რომ ამ გაფთხრებამ დაუკარგა მას ხელოვნური ფერი“... „მან იცოდა საოცარი გაფთხრება სცენაზე, თითქოს ეს იყო სინამდვილე“, დასძენს კ. მარჯანიშვილი. და მართლაც, როგორც სცენიური ხელოვნების დიდმა რეალისტმა, ელეონორა დუზემ იცოდა თავისი საკუთარი თავის სრული დამორჩილება იმ გრძნობების მიმართ, რომელსაც იგი განიცდიდა როლის მიხედვით, და ამავე დროს იგი ერთი წუთითაც არ იფიწყებდა თავის თავს. დღეზე იცოდა საიდუმლოება ბუნებრივის ხელოვნების საშუალებით გამოხატვისა. დღეზე გასაკვირველი ნიჭი იმაში მდგომარეობდა, რომ რომელიმე როლის გან-

სახიერების დროს მასში შესიობდა ენობოდა და მაცურებლის წინ მთელი თავისი სრულყოფით წარმოსდგებოდა წარმომსახავი პირი. დღეზე თამაშობდა მკვეთრ, განზოგადოებული ფსიქოლოგიური რეალიზმის ახალი ხერხებით. მას არ გამოუდიოდა პასიური, სტატიური გრძნობები, არც ლირიკა, ფსიქოლოგიური დრამა—აი სად იყო დღეზე ძლიერი. ამიტომ არის, რომ იგი თავის თანამედროვე მსოფლიო დრამატურგიაში ეძებდა შესაფერის მასალას და ხან იბუნებს თამაშობდა, ხან დ'ანუციოსს, ხან ზუდერმანსს. საბოლოოდ დღეზე დარჩა უკმაყოფილო ამ რეპერტუარიტაც. მისი თანამედროვე ბურჟუაზიული თეატრი დღეზეს არ აკმაყოფილებდა. შემოღნიშნული დრამატურგების პიესების თამაშის დროს დღეზე ყოველთვის ამახვილებდა სოციალურ პროტესტს ბურჟუაზიული მორალის და თვალთმაქცობის წინააღმდეგ. ა. კუგელის სიტყვით: „არავინ არ გრძნობდა ისე ძლიერად, ღრმად და სიმართლით ქალის სევდას თავისუფლებისათვის და ვერავინ ვერ აღბეჭდა იგი მგრძნობიარე სახეების ასეთ როგში, როგორც დღეზე“.

აღსანიშნავია, რომ უდიდესი ტრაგიკოსის შექსპირის როლებიდან მას ორი, ერთი მეორის სრულიად საწინააღმდეგო ხასიათის როლები უყვარდა მეტად: 14 წლის ჯიუღეტა და 50 წლის კლეოპატრა. მაგრამ ეს მეტად დამახასიათებელია დღეზესათვის. თავისი არტიტული კარიერა დღეზემ ჯულიეტას როლით დაიწყო. „რომეო და ჯულიეტაში“ დღეზე შესანიშნავად უხატავდა მაცურებელს 14 წლის ბავშვის ქალად გარდაქცევის ისტორიას. ეს იყო პირველი სიყვარულის ჰიმნი. ძიძისთან სცენაში დღეზე გამოხატავდა ბავშვის უმანკო სიფაქიზეს. სცენა რომეოსთან პირველი პაემანისა პოეზიის უმწვერვალესობამდე აღწევდა. არაფერა არ შეიძლება ყოფილიყო ამაზე უფრო მეტად ქალური და ემზიანი. მაგრამ, აი, დრამა იცითარდება, ჯულიეტას გულუბრყვილობა და გულწრფელობა ქრება, სიყვარული უმატებს ბავშვს ენერჯიას და სიამაშეს, და როდესაც დღეზე მამას ემუდარება, მაცურებელი გრძნობს,



რომ როგორი პასუხიც არ უნდა ვასცეს მამ, ჯულიეტას გადაწყვეტილება მტკიცეა.

უკვე მოხუცებულს, დუხეს არ ეშინოდა ჯულიეტას როლის თამაში, რადგან იგი თამაშობდა ახალგაზრდობის შინაგან სახეს, ქალის მარად გაზაფხულს, რომელსაც აქვრავითარი სიკვდილი ვერ დასძლევს.

თავისი თამაშით დუხე არასდროს არ იძლეოდა განსაზღვრულ ფერებს, თეთრს ან შავს. არა, მას უყვარდა შუა ფერები, ერთი ფერის მეორე ფერში გადასვლის მომენტები. მის აქტიურ პალიტრაზე მრავალი შუა ფერებია გმირის სულიერი ცხოვრების, მისი ვნებათა ღელვის დასახატავად. კლეოპატრაში დუხე იძლეოდა ქალის უკანასკნელი სიყვარულის დრამას, 50 წლის მოხუცებული მაგრამ ვნებაანი, განებივრებული და უინიანი ქალის ისტორიას. კლეოპატრას განსახიერების დროს დუხე იძლეოდა ქალის ვნების სიმფონიას. რეცენზენტები აღნიშნავენ მეტად რე შემდეგ ადგილებს: კლეოპატრას პირველი გამოხედა, მარტოობის სცენა ანტონიუსის რომში წასვლის შემდეგ, როდესაც კლეოპატრა ტახტზე გაწოლილი მონოლოგს წარმოასთქვამს, სცენა რომიდან გამოგზავნილ შიკრიკთან დრამატული ხელოვნების შედეგად ითვლებოდა, შემდეგ, სცენები სამხედრო თათბირის, ფლოტის დამარცხების, აკლამაში და ოსტატურად ჩატარებული სიკვდილის სცენა...

დუხეს თეატლები, დუხეს ხელები—რაღაც განსაკვიფრებელ, არაჩვეულებრივ, საოცნებო მოგონებად დარჩათ ყველა იმათ, ვისაც კი უნახავს დუხე სცენაზე. დ'ანუნიციომ თავისი

პიესა „მკვლარი ქალაქი“ დუხეს „მშვენიერ ხელებს“ უძღვნა. კოტე მარჯანიშვილიც აღნიშნავს: „როგორ შეიძლებოდა ამ ხელების დავიწყება „სასტუმროს დიასახლისში“, როცა იგი ამ ხელებს საკოცნელად უწვდის სამ კავალერს. ეს ხელები დასცინოდნენ სულელებს, იმდენი ირონია იყო მისი თითების ყოველ მიმოხერხაში“.

ამაოდ ცდილობდა დუხე საკუთარი თეატრის შექმნას ბურჟუაზიული საზოგადოების და ხელისუფლების გარემოში. და როდესაც დარწმუნდა, რომ მისი თეატრალური და საზოგადოებრივი მისწრაფებანი მხოლოდ ოცნებად დარჩნენ, 1909 წელს დუხემ დასტოვა სცენა.

დუხე ორჯერ იყო ჩამოსული საგასტროლოდ რუსეთში, 1891 წელს, როდესაც დიდმა მხატვარმა ილია რეპინმა დახატა მისი შესანიშნავი პორტრეტი, და შემდეგ კიდევ 1908 წელს.

12 წლით სასცენო მოღვაწეობის შეწყვეტის შემდეგ დუხე 1921 წელს ხელახლა ცდილობს საკუთარი თეატრის შექმნას. მატერიალური საშუალებების გამოსანახავად იგი მიემგზავრება საგასტროლოდ ამერიკაში, მაგრამ 1924 წლის 21 აპრილს 65 წლის დუხე კვდება გასტროლების დროს.

არსებობს საბუთები, რომ დუხე დიდის თანაგრძნობით ადევნებდა თვალყურს 1917-18 წლებში რუსეთში მომხდარ რევოლუციურ ამბებს. დუხეს სჯეროდა, რომ რუსეთში „იჭედება ზვალინდელი დღის სიმართლე“. ეს გარემოება ჩვენთვის უფრო საყვარელს ხდის ამ გენიალური მსახიობის სახეს.







გომრე ვილქლე ურიდის ჰეველი

# ღაქსიები ესთეზიკის შესახებ

(გაგრძელება)

## ხ) მომხმადი ინდივიდუუმიები

ღმერთების იდეალებში, როგორც ჩვენ ისინი ეს-ეს არის ზემოთ განვიხილეთ. ხელოვნებისათვის ძნელი არ არის იმ იდეალობის დაცვა, რომელიც მოითხოვება. ხოლო როგორც კი იგი გადავა კონკრეტულ მოქმედებაზე, მაშინათვე გამოსახვისათვის განსაკუთრებული სიძნელე ჩნდება. სახელობრ, ღმერთები და საყოველთაო ძალები საერთოდ, მართალია, მამოძრავებელი და აღმძვრელი არიან, მაგრამ სინამდვილეში განსაკუთრებული ინდივიდუალური მოქმედება მათ არ გააჩნიათ, არამედ მხოლოდ ადამიანს მიეკუთვნება მოქმედება. ამით ჩვენ ორ განსხვავებულ მხარეს ვიღებთ. ერთ მხარეზე დგანან ის ზოგად-საყოველთაო ძალები თავის თვითმკარ და ამიტომ აბსტრაქტულ სუბსტანციალობაში; მეორე მხარეს ადამიანური ინდივიდუალობა, რომელსაც მოქმედებისათვის უკანასკნელი დასვენა და გადაწყვეტილება ეკუთვნის. ასევე ამ მოქმედების ნამდვილ სისრულეში მოყვანა. ჰეგელიანების თანახმად მარადიული, გაბატონებული ძალები ადამიანს თვითებისათვის (Selbst) იმანენტური არიან, მისი ხასიათის სუბსტანციალური მხარეა, მაგრამ რამდენადაც ისინი თვით მათს ღვთაებრიობაში გაგებულ იქნებიან როგორც ინდივიდუუმები და ამით სხვის გამომთხოველნი, მაშინ ამის გამო სუბიექტისადმი გარეგნულ მიმართებაში გამოიღიან. აი ეს ბაღებს აქ არსებითს სიძნელეს. რადგანაც ღმერთებისა და ადამიანების ამ ურთიერთობაში უშუალოდ არის ჩამარხული წინააღმდეგობა. ერთის მხრით, ღმერთების შინაარსი ადამიანის საკუთრებაა და ვლინდ-

ბა როგორც მისი [ადამიანის, მთარგ.] ენებიანობა, მისი გადაწყვეტილება და ნებისყოფა, მაგრამ მეორე მხრივ, ცალკე სუბიექტი ღმერთებს წარმოიდგენს და სახავს თავისთავად და თავისთვის არსებულად, არა მარტო როგორც დამოუკიდებელთ ცალკეული სუბიექტისაგან, არამედ როგორც მის მამოძრავებელსა და განმსაზღვრელ ძალებს; ასე რომ ერთი და იგივე გარკვეულობანი ერთხელად წარმოადგენილია დამოუკიდებელ ღვთაებრივ ინდივიდუალობაში, მეორეხელ კი როგორც ადამიანის გულის უსაკუთრესი რამ. ამის გამო როგორც ღმერთების თავისუფალი დამოუკიდებლობა-თავისთავადობა, ასევე მოქმედ ინდივიდუალური ადამიანთა თავისუფლებაც ხიფათში აღმოჩნდება, და განსაკუთრებით კი, თუ ღმერთებს, მბრძანებელ ძალაუფლებას მიეანიჭებთ, ადამიანის დამოუკიდებლობა, თავისთავადობა განიცდის ზიანს; ეს თავისთავადობა კი ხელოვნების იდეალისათვის წამოვაცენთ როგორც სრულიად არსებითი მოთხოვნილება. ეს სწორედ ის გარემოებაა, რომელიც ქრისტიანულ რელიგიურ წარმოდგენებშიაც სჯა-განხილვის საგნად არის ქცეული. ასე ამბობენ ხოლმე, მაგალითად: სულს ღვთისას მივყევართ ღვთაებამდე. მაგრამ მაშინ შეიძლება ადამიანის შინაგანი ქვეყანა იმ შიშველ პასიურ ნიადაგად მოგვევლინოს, რომელზედაც ღვთაების სული ზემოქმედებს, და, ამგვარად, ადამიანის ნებისყოფაც თავის თავისუფლებაში ნადგურდება. რადგან ამ მოქმედების ღვთაებრივი გადაწყვეტილება მისთვის რაღაც ერთგვარ ფაქტუალ რჩება, რომელშიაც იგი თავისი საკუთარი თვითებით არ მონაწილეობს

ა) ახლა თუ ეს ფარდობა ასე დავაყენეთ, რომ მოქმედი ადამიანი ღმერთს გარეგნუ-

ლად როგორც სუბსტანციალურს უპირისპირდებოდეს, მაშინ მათი ურთიერთობა სრულიად პროზაული დარჩება. რადგან ღმერთი უბრძანებს, ხოლო ადამიანი უნდა დაემორჩილოს მხოლოდ. ღმერთებსა და ადამიანებს შორის ამნაირი გარეგნული ურთიერთობისაგან თვით დიდმა პოეტებმაც ვერ შესძლეს თავისუფალი ყოფილყვენ. სოფოკლესთან, მაგალითად, ფილოკლეტი, მას შემდეგ, რაც მან ოდისეუსის სამარცხვინო სიცრულე გამოამჟღავნა, მაინც ჯიუტად დგას თავის გადამწყვეტილებასზე: არ მივიდეს ბერძენთა ბანაკში, იქამდე, ვიდრე, ბოლოს, თვით ჰერკულესი არ გამოვა ვითარცა **Deus ex maschinā** და არ უბრძანებს მას, რომ ნებოტოლემოსის ნებას დაჰყვეს. ამ მოვლენის შინაარსი, მართალია, საკმაოდ მოტიჭარებულია და მას მოველით კიდევაც, მაგრამ თვით შემობრუნება მაინც მუდამ უცხო და გარეგნული რჩება; და თავის ყველაზე უფრო კეთილშობილ ტრაგედიებში სოფოკლე არც ხმარობს გამოსახვის ამ ხერხს, რომლის შემსწობით, თუ იგი ამხრით კიდევ ერთ ნაბიჯს გადადგამს წინ. ღმერთები მკვდარ მანქანებად იქცევიან. ხოლო ინდივიდები მათთვის უცხო თვითნებობის შიშველ იარაღებად.

ეპოსშიაც ამგვარადვე გვხვდება ღმერთების ზემოქმედებანი, რომლებიც ადამიანის თავისუფლებას გარეგნულად ევლინებიან. ჰერმესს, მაგალითად, პრიამოსი მიჰყავს აქილესთან. აპოლო პატროკლს მხრებ შორის არტყამს და მის სიცოცხლეს ბოლოს მოუღებს. სწორედ ასევე ისე ხშირად იყენებენ მითოლოგიურ სახეებს, რომ ისინი გამოდიან როგორც ერთგვარი გარეგანი ყოფიერება ინდივიდუუმებში. აქილესი, მაგალითად, მისმა დედამ სტიქსში ჩაუშვა და ამის წყალობით იგი ტერფებამდე მოუწყველია და უძლიველი გახდა. თუ ჩვენ ამას შეგნებულად წარმოვიდგენთ, მაშინ აქილესის ყოველგვარი სიმამაცე, გამბედაობა ჰქრება და მთელი მისი გმირობა ხასიათის სულიერი თვისებიდან მხოლოდ ფიზიკურ თვისობრიობად იქცევა. მაგრამ ეპოსისათვის გამოწახ-

ვის ამისთანა წესი, ამისთანა ხერხი ბევრად უფრო შესაძლებელია დამწვინებულა იქნეს ვიდრე დრამისათვის, რადგან ეპოსში შინაგანი ცხოვრების მხარე განზრახვის მიმართ მიზანთა განხორციელების დროს უკანა რიგში დგება და გარეგან მხარეს საზოგადოდ უფრო ფართე ასპარეზი რჩება. ის წმინდა განსჯითი რეფლექსია, რომელიც პოეტს თავს ახვევს იმ უაზრობას, რომ მისი გმირები არ არიან გმირები, ამიტომ ძალიან სიფრთხილთ უნდა იქნეს გამოყენებული, რადგან ასეთ სახეებშიაც აგრეთვე, როგორც ჩვენ ამას მალე დავინახავთ, შეიძლება დაცული იქნეს პოეტური ურთიერთობა ღმერთებსა და ადამიანებს შორის. პირიქით, მაშინათვე პროზაულობა იჩენს თავს, თუ, გარდა ამისა, ის ძალები, რომლებიც [ეპოსში] წამოყენებული არიან როგორც თავისთავადი ინდივიდუალობანი, მოკლებული არიან სუბსტანციალობას, უსუბსტანციო არიან და მხოლოდ ფანტასტიურის თვითნებობას და ყალბი ორიგინალიობის უცნაურობათ ეკუთვნიან. მაშინ ისინი, სახელდობრ და უმთავრესად, ან ცრუმორწმუნეობის ანდა სიცივის, უგუნურობის ფარგლებში ექცევიან.

ბ) ნამდვილი პოეტური იდეალური ურთიერთობა ღმერთებსა და ადამიანებს შორის იდენტურობაში მდგომარეობს, იდენტურობაში, რომელიც მაშინაც უნდა გამობრწყინდეს, როდესაც ზოგად-საყოველთაო ძალები წამოყენებული იქნებიან როგორც დამოუკიდებელნი, თავისთავადნი და თავისუფალნი ცალკე ადამიანებისა და მათი ვნებებისაგან. სახელდობრ, ღმერთების შინაარსი ამასთან ინდივიდუუმთა საკუთარ შინაგან არსს უნდა წარმოადგენდეს, ისე, რომ, ერთის მხრით, გაბატონებული, ბრძანებელი ძალები ვლინდებიან როგორც თავისთვის ინდივიდუალურ-ზეპუნნი, ხოლო მეორეს მხრით, ეს ადამიანისათვის გარეგანი მისი სულისა და ხასიათისათვის იმანენტური აღმოჩნდება. ამიტომ ხელოვანის საქმეა ამ ორივე მხრის განსხვავებულობა მოარიგოს და წმინდა, სათუთი კავშირით დააკავშიროს, რის დროსაც იგი ჩვენ ცხადად გვიჩვენებს, რომ ადამიანის ში-





ნაგან ქვეყანაში, შინაგან განცდებშია მოქმედებათა საწყისები, მაგრამ ასევე იმ ზოგადსაყოველთაოსა და არსებითს, რომელიც მასში ბატონობს. გამოავლენს და ინდივიდუალიზებული სახით კვრეტისათვის თვალსაჩინოს ვახდის. ადამიანის სულიერი ცხოვრება ღმერთებში უნდა გამოცხადდეს, რომლებიც თავისთავადი, დამოუკიდებელი და ზოგადი ფორმები არიან იმისათვის, რაც მის შინაგან ქვეყანაში იძვრის და ბატონობს. მხოლოდ შაშინ არიან ღმერთები ამასთანვე მისი საკუთარი მკერდის, მისი გულისა და ამ უკანასკნელის ვნებების ღმერთები. თუ ჩვენ, მაგალითად, ძველებთან ვისმენთ, რომ ვენუსმა და ამორმა გული დაატყვევესო. აქ, ვენუსი და ამორი, რა თქმა უნდა, უწინარეს ყოვლისა, ადამიანისათვის გარეგანი ძალებია, მაგრამ სიყვარული ამდენადვე სულის ის მოძრაობა და ვნებიანობაა, რომელიც ადამიანის გულს როგორც ასეთს ახასიათებს და მისი საკუთარ შინაგან განცდას შეადგენს. იმავე აზრით ხშირად ლაპარაკობენ ეგვიპტელების შესახებ. უბირეველს ყოვლისა, ჩვენ წარმოვიდგენთ „შურისმაძიებელ ქალწულებს ფურჩხების სახით, რომლებიც დამნაშავეს ვარედან სდევნიან. მაგრამ ეს დევნა ამდენადვე შინაგანი ფურჩხაც არის, რომელიც დამნაშავეს გულს თან სდევს, და სოფოკლეს მას იყენებს როგორც ადამიანის შინაგან და საკუთარ განცდას, როგორც მაგალითად ტრაგედიაში „ოიდიპოსი კოლონში“ (V. 1434) თვით ოიდიპოსის ერინიებად იწოდებიან და მამის წყევლას, შეილებზე მისი შეურაცხყოფილი სულას ძალაუფლებას ნიშნავს. აქედან ისინი, ვინც ღმერთებს საერთოდ განმარტავენ მუდამ ან როგორც ადამიანისთვის მხოლოდ გარეგან, ანდა როგორც მხოლოდ მის შიგნით არსებულ ძალებს, მართალიც არიან და არც მართალი არიან. რადგან ისინი ორივეა, ამიტომ ჰომეროსთან ღმერთებისა და ადამიანების მოქმედება მუდამ შინაგანიცაა და გარეგანიც; ღმერთები თითქოს ადამიანისათვის უცხო რამეს იდენენ, მაგრამ ისინი, საკუთრივ, მხოლოდ იმას ასრულებენ, რაც მისი შინაგანი განცდების,

სულისა და გულის სუბსტანციას შეადგენს. „ილიადა“-ში, მაგალითად, როდესაც აქილესს ჩხუბში ავამემნონის წინააღმდეგ სურს მახვილი აღმართოს, მაშინ ათენე, რომელიც მხოლოდ მისთვის არის თვალით დასანახი, ამოუდგება უკანიდან და ხელსტაცებს მის ოქროსფერ ყვითელ თიებს. ჰერა, რომელიც თანაბრად ზრუნავს როგორც აქილესზე ასევე ავამემნონზე, ოლიმპიდან გზავნის მას; მისი მოსვლა აქილესის სულიერ განცდებისაგან სრულიად დამოუკიდებელი გვეჩვენება. მეორეს მხრივ კი, სრულიად ადგილი წარმოსადგენია, რომ უცბად მოვლენილი ათენე შინაგანი ხასიათის გონიერება, წინდახედულობაა, რომელიც გმირის მრისხანებას ლავამს დებს, ამუხრუჭებს და მთლიანად კი იგი ისეთი ამბავია, ის შემთხვევაა, რომელიც აქილესის გულში ხდება. თვით ჰომეროსიც ამის წინ ამ მცირე ლექსით მიგვითითებს ამაზე („ილიადა“ I. ლექსი 190) და აგვიწყერს, თუ აქილესი თავის გულში როგორ ბჭობდა:

იძროს მან ბასრი მახვილი, ბარძაყზე მას რომა ჰკვიდა, გაჰკაფოს გზა ნალზეში და მით დაამბოს, აჰკაფოს ატრიდა, თუ დააცხროს ოისხვა და შეაგეროს სულის მიმენარება,

მრისხანების-ეს შინაგანი დატყრომა, ეს შეწყვეტა, ეს დამუხრუჭება, რომელიც სრულიად უცხოა მრისხანებისათვის, ებიკოს პოეტს უფლება ჰქონდა გამოეხატა როგორც გარეგანი მოვლენა, რადგან აქილესი პირველად მრისხანებით აღსავსე გვევლინება. ამგვარადვე ენახულობთ „ოდისეაში“ მინერვას ტელემახის თანამგზავრად. ეს თანამგზავრობა უკვე ძნელია გავიგოთ როგორც იმადროს შინაგანი განცდა ტელემახის გულში, თუმცა გარეგანისა და შინაგანის კავშირი არც აქ აკლია. ეს შეადგენს საერთოდ ჰომეროსის ღმერთების ნათელ სიმხიარულესა და არონიას მათს თაყვანისცემაში, რომ მათი თავისთავადობა და სერიოზულობა მაშინათვე მოისპობა, როგორც კი და რამდენადაც კი ისინი გამოაშვარავლებიან როგორც ადამიანის სულის საკუთარი ძალები, და ამის შემწეობით მათში ადამიანი თავის დამოუკიდებლობას არ ჰკარავს.





ჩვენ ძალიან შორს არ მოგვიხდება ძებნა ღმერთების ამისთანა გარეგანი მოქმედების სუბიექტურში, თავისუფლებასა და ზნეობრივ სიმშვენიერეში ვარდაქმნის სრული მაგალითებისა. გოეთემ მოგვცა თავის ნაწარმოებში „იფიგენია ტავრიდში“ ამის განსაცვიფრებელი და უმშვენიერესი ნიმუში, როგორც კი შესაძლებელია ამ მიმართულებით. ევრიპიდესთან ორესტი იფიგენიასთან ერთად იტაცებს დიანას ძეგლს. ეს სხვა არაფერია თუ არა ქურდობა. თოასი გაჩნდება უცბად და ბრძანებას გასცემს, გამოედევნონ მათ და ქალღმერთის ხატება წაართვან, სანამ დაბოლოს სრულიად პროზაულად ათენე არ გამოვა და სწორედ ამ დროს არ უბრძანებს თოასს, რომ შეჩერდეს, რადგან მან ორესტი უამისოდაც უკვე პოსეიდონის მზრუნველობაში გადასცა და ამან კი ათენეს საამებლად იგი ზღვაში შორს წაიყვანა. თოასი მაშინათვე ემორჩილება, ამასთანავე ქალღმერთის რჩევაზე უბასუხებს: (ლექსი 1442 და 43) „ქალბატონო ათენე, ის, ვინც მოისმენს ღმერთების სიტყვებს და არ დაემორჩილება მათ, ის სწორე უკეთეს არ არის. რადგან ვით შეჭდურს უმძლავრეს ღმერთებთან დავა და ბრძოლა“.

ამ ამბავში ჩვენ სხვა არაფერს არ ვხედავთ, გარდა რალაც მშრალი გარეგანი ბრძანებისა ათენეს მხრით და ამდენადვე უშინაარსო შიშველი დამორჩილებისა თოასის მხრით. გოეთესთან, პირიქით, იფიგენია ღმერთებთან იქცევა და ერწმუნება თვით მასშივე, ადამიანის გულში მოთავსებულ სიმართლეს. ამ აზრით იგი მიმართავს თოასს და ამბობს:

ნუთუ გაუგონარი საგმირო საქმის მხოლოდ მამაკაცს აქვს უფლება? და ნუთუ მხოლოდ იგი დაიტევს მძლავრ გმირულ მკერდში შეფუძლებლსა?

რაც ევრიპიდესთან ათენეს ბრძანებით სრულდება,—თოასის უკუქცევა,—იმას გოეთეს იფიგენია ცდილობს მიაღწიოს და მიაღწევს კიდევაც იმ ღრმა გრძნობებითა და წარმოდგენებით, რომლითაც იგი მას შეესიტყვება:

ჩემს გულში ძვირის გაბედულო, დიდი განზრახვა დიდ საყვედურს და კიდევ უფრო მძიმე ჭირ-გზარას ვერ ავიცილებ, თუ მე იგი ვერ აღვასრულე; მხოლოდ თქვენს ფერხობით მივიტან მე მას [„იგი ღმერთები!]

როგორც ვაქებენ, თუ მართლაც ხართ სამართლიანი, მაშინ მაჩვენეთ მე ის თქვენის დახმარებითა და გაუთქვით სახელი ჩემით ჭეშმარიტებას! —

ხოლო როდესაც თოასი მას შეეპასუხება:

შენა გგონია, რომ ბარბაროსა და ველურ სვეთსა ესმის გვე ხმა ჭეშმარიტების და ადამიანობისა, ოდეს ბერძენმა, ატრენიმ ის არ შეისმინა?

მაშინ ის უნახესი და წმინდა რწმენით სასუხობს:

ვევლა შეისმენს, ყოველ ცის ქვეშ დაბადებულს, რომლის გულშიაც თავისუფლად, დაუბრკოლებლად სიცოცხლის წმინდა წყარო მიტეფარებას.—

ახლა იგი მოუხმობს მის დიდსულოვნებას და ლმობიერებას, ენდობა რა მისი ღირსების სიდიადეს, გულს მოულობს და სძლევეს მას, და ადამიანურად ლამაზ ფორმებში იგი გამოჰკლეფს ნებართვას იმისას, რომ შინ, თავისიანებთან დაბრუნდნენ. რადგან მხოლოდ ესაა საჭირო. ქალღმერთის სურათი მას არ სჭირდება, ცბიერებისა და მოტყუების გარეშეაც შეუძლია მას გაშორდეს იქაურობას, რადგან გოეთე უსაზღვრო მოხდენილობითა და მშვენიერად განმარტავს ღმერთების ორპროვან წარმონათქვამს:

„თუ დას, ტავრიდის ნაპირებზე სამლოცველოში თავისი ნების წინააღმდეგ რომ იმყოფება, საბერძნეთშია მოიყვან ისევ, მაშინ ის წყველაც შენ მოგესნება“

იმ ადამიანურ შემარიგებელი აზრგაგებით, რომ წმინდანი იფიგენია, დაჟ, ღვთაების სახესა და სახლის მფარველს წარმოადგენს.

დიად მშვენიერ მომეველია ქალღმერთის რჩევა და დახმარება.

უბნება ორესტი თოასსა და იფიგენიას:



გიო წმინდა ხატი,

რომელთანაც ღმერთებისა იღუმალ სიტყვით  
ქალაქის ბედი და იღბალი ვადამზღლია,  
გადმოვიყვანა მან იქიდან, სახლის მფარველი,  
და ვადაგვარა შენ ამ წმინდა მღუმარებაში  
ძმისა და შენთა [მოყვარება] საბუნდოვანოდ.  
ოდეს გვეგონა, ამ ვრცელს მიწაზე ხსნა არსით იყო  
[მოუღიანდნადა] შენ გვიბრუნებ ყველაფერს ისევ.

ამ განმკურნებელი და შემარავებელი სიტყვებით იფიგენიას ორესტის მიმართ თავისი სულის, შინაგანი ხასიათის, სიფაქიზე და ზნეობრივი სიმშვენიერე უკვე ადრევე გამოუჩინია. მართალია, როდესაც იფიგენიას იცნობს ორესტი, რომელსაც თავის დაფლეთილ-გაწამებულ სულში მშვიდობიანობისადმი აღარავეითარი რწმენა არ გააჩნია, უფრო გაწმინდება და გააფთრდება, მაგრამ დის წმინდა სიყვარული მასაც განკურნავს შინაგანი ფურცების ყოველგვარი ტანჯვა-წამებისაგან:

მე შენს მკლავებში

უბედურებამ უკანასკნელად ჩამიყარა  
თვისი კლანჭები და მან საშინლად შემირყია  
ტინი; მაგრამა გაჭკრა კვლავ როჯორც ვველი სოროში  
დღის ფართე შუქით ვტყებთი შენის მეთხებითა.

როგორც ამ, ასევე ყველა სხვა მიმართებაში ამ ლექსის დიდმა სიღამაზემ არ შეიძლება საკმაოდ გაგვაკვიროს.

ქრისტიანულ სუფეტებში უფრო ცუდად არის საქმე, ვიდრე ანტიკურ სუფეტებში. წმინდანთა ლეგენდებში, საერთოდ ქრისტიანული წარმოდგენის ნიადაგზე, ქრისტეს, მარიამისა და სხვა წმინდანების და ა. შ. მოვლენა, მართალია, საყოველთაო რწმენის საგანია, მაგრამ ამასთანავე ფანტაზიამ მონათესავე სფეროში ყოველგვარი ფანტასტიური არსებები შეჭქმნა, როგორიცაა, მაგალითად, გრძელუნი, კუდიანები, მოჩვენებები, სულის მოვლენები და მრავალი სხვა მისთ., და თუ მათ გავიგებთ, როგორც ადამიანისათვის უცხო ძალებს, რომელთა ჯადო-თაღისმას, ცთუნებას, თვალთმაქცობის, მოტყუების ძალას თავისთავში საკუთარ დასაყრდენს მოკლებული ადამიანი ემორჩილება, მაშინ შეიძლება მთელი მხატვრული გამოსახულება ყოველგვარი ზმანება-ილიუზიებისა და თვითნებურ შემთხვევითობათა სათარე-

შოდ გადაიქცეს. ამ მიმართებით ხელოვანი განსაკუთრებით იქითკენ უნდა მიისწრაფოდეს, რომ ადამიანისათვის დატოვებული უნდა იქნეს გადაწყვეტილების თავისუფლება და დამოუკიდებლობა. შექსპირმა ამის საუკუნო ნიმუშები მოგვცა. მაგალითად, „მაკბეტში“ გრძელუნი მიჩნეული არიან ვარგან ძალებად, რომელნიც მაკბეტს მის ბედს უწინასწარმეტყველებენ. მაგრამ რასაც ისინი მას აუწყებენ, მისი უსაკუთრესი იღუმალი სურვილია, რომელიც მას მხოლოდ ამ მოჩვენებით ვარგან სახეში ევლინება და ეცხადება. კიდევ უფრო მშვენიერია და ღრმა „ჰამლეტში“ სულის, აჩრდილის მოჩვენება, რომელიც ჰამლეტის შინაგანი წინადგრძნობის ობიექტურ ფორმად არის გამოყვანილი. პირველად ჩვენ ვხედავთ, რომ ჰამლეტი ბუნდოვანი, გაურკვეველი გრძნობებით იტანჯება, რომ რაღაც საშინელზე უნდა მომხდარიყო; და აი, მამის აჩრდილიც მოველინება და ყველა ბოროტმოქმედებათ მას გადაუშლის. ამ გამომწვევი აღმოჩენის შემდეგ ჩვენ მოველით, რომ ჰამლეტი ბოროტმოქმედებას წამსვე სასტიკად დასჯის და ჩვენც სრულიად სამართლიანად მიგვანჩნია მისი შურისძიება. მაგრამ იგი მაინც მერყეობს, აყოვნებს. შექსპირს უსაყვედურეს ეს უმოქმედობა და კიცხავდნენ იმისათვის, რომ ტრაგედია ნაწილობრივ არ იძვრის, მოძრაობა არ არისო მასში. მაგრამ ჰამლეტი პრაქტიკულად სუსტი ბუნების ადამიანია, ლამაზი, თავისთავში შექცეული, თავისთავში ჩანთქმული სული (Gemüt), რომელსაც ძნელად შეუძლია გადასწყვეტოს ამ შინაგანი ჰარმონიიდან ამოსვლა, მელანქოლიური, გულმსიტყველი, ჰიპოხონდრიული და ღრმადმოაზროვნე და ამიტომაც სწრაფი მოქმედება არა სჩვევია. ისე, როგორც გოეთეც იმ წარმოდგენისა იყო, რომ შექსპირს ამით სურდათ გამოეხატა: დიადი საქმე დაეკისრებია იმისთანა სულისათვის, რომელიც ამ საქმის თანაბარი და შესაფერი არ იყო. გოეთე ფიქრობდა, რომ მთელი პიესა ამ აზრგაგებით არის დამუშავებულიო. „აჰ,—ამბობს იგი,—მუხის ხე ჩარგულია ძვირფას ქურქელში,





რომელსაც თავის წიადში მხოლოდ ტურფა-  
ნარნარა ყვავილების მიღება შეეძლო; ფეს-  
ვები აქეთ-იქით იშლებიან, ჭურჭელი იმს-  
ვრევა“. მაგრამ რაც შეეხება სულის აჩრ-  
დილს, შექსპირს აქ კიდევ ერთი გაცილებით  
უფრო ღრმა დამახასიათებელი ნიშანი შემო-  
აქვს. ჰამლეტი მერყეობს იმიტომ, რომ აჩრ-  
დილს ბრმად არ უჯერებს:

„იქნება მართლა მე რომ ვნახე, იგი აჩრდილი  
ეშმაკიც იყო, და ეშმაკს ზომ, როდესაც უნდა,  
შეუძლიან თვით საამური სახე მიიღოს.  
იქნება იმან განიზრახა ჩემი დაღუპვა.  
რადგან ჩემბრძოვს სევდიან და სუსტ ქმნილებებზედ  
ძაგნედ მოქმედობს ძლიერება ავის სულისა.  
სჯობს, რომ საბუთი უფრო მტკიცე მეჭიროს ხელში  
ეს წარმოდგენა მე გამინჯელს მეფის სინდისსა. \*)

აქ ჩვენ ვხედავთ, რომ აჩრდილი, მოჩვენე-  
ბა, როგორც ასეთი, ჰამლეტს ბრმად, პირ-  
დაპირ არ განაგებს, არამედ ის ექვიანობს,  
და საკუთარი საშუალებებით მას სურს დარ-  
წმუნდეს იქამდე, ვიდრე მოქმედებას შეუდ-  
გებოდეს.

γ) დაბოლოს, ზოგად-საყოველთაო ძა-  
ლები, რომლებიც არა მარტო თავისთვის გა-  
მოდიან თავიანთს დამოუკიდებლობაში, არა-  
მედ ამდენადვე ადამიანის მკერდში ცოცხ-  
ლობენ და ადამიანის სულს მის უღრმეს  
შინაგან სიღრმეებში ამოძრავებენ, მკვლე-  
ბის [ანტიკური მწერლების] მიხედვით შეიძ-  
ლება აღენიშნოთ გამოთქმით: Πλάτων. ეს  
სიტყვა ძნელი გადმოსათარგმნელია, რადგან  
„ენება“-ს თან სდევს მუდამ სხვა თანაცნება-  
ნი უმნიშვნელოსი, მდაბიურის, უწმასურის  
შესახებ; მაშინ, როცა ჩვენ მოვიხივებთ, რომ  
ადამიანი ამ ენებიანობას არ უნდა მიეცეს.  
ამიტომ პათოსი ჩვენ აქ გვესმის უმძლესი  
და ზოგადი აზრით უამდნართოდ, გაკიც-  
ხვისიღირსის, თავქეიფა ჟინიანობის და სხვა-  
თა ამ ზედმეტი მნიშვნელობის გარეშე. ასე,  
მაგალითად, ანტიკონეს წმინდა დამპყრის  
სიყვარული პათოსია სიტყვის იმ ბერძნული  
გავებით. პათოსი ამ აზრით წარმოადგენს  
სულის თავისთავში გამართლებულ ძალას,  
გონიერულობისა და თავისუფალი ნებისყო-

ფის რალაც არსებით შინაარსს. თორეტი-  
მაგალითად, თავის დედას ჰკლავს არა სის-  
ლის რალაც მოძრაობის შედეგად, რომლისა-  
თვისაც შეიძლებოდა გვეწოდებინა ვნება,  
არამედ პათოსია, რომელიც მას მოქმედები-  
საკენ უბიძგებს, კარგად აწონილ-დაწონილი  
და მოსაზრებული. ამ მიმართებით, ჩვენ  
რითევე არ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ღმერ-  
თებს პათოსი აქვთ. ისინი მხოლოდ ზოგადი  
შინაარსია იმისა, რაც ადამიანის ინდივიდუ-  
ალობას აიძულებს გადაწყვეტილებებსა და  
მოქმედებებს. მაგრამ ღმერთები როგორც  
ასეთი რჩებიან თავიანთ მოსვენებულობაში  
და ენებიანობის გარეშე და თუ ისინი ერთ-  
მანეთ შორის ჩხუბსა და დავას დაიწყებენ,  
ამას ისინი სერიოზულად არ ეპყრობიან ან-  
და მათ დავას აქვს რალაც ზოგადი სიმბო-  
ლიური მიმართება როგორც ღმერთების ზო-  
გად-საყოველთაო ომს. პათოსი კი ამიტომ  
ადამიანის მოქმედებით უნდა შევსდეთ,  
და მის ქვეშ ჩვენ უნდა გავიფიქროთ ის არსებო-  
ბითი განივრული შინაარსი, შიგთავსი, რომე-  
ლიც ადამიანის თვითებაში არსებობს, და  
მთელ სულს (Gemüt) ალავსებს და განმსჭვა-  
ლავს.

αα) პათოსი წარმოადგენს ხელოვნების  
განსაკუთრებულ, ნამდვილ სულსა და გულს,  
ნამდვილ სამფლობელოს. მისი გამოსახვა  
მართლა მთავარი ზემოქმედია როგორც ხე-  
ლოვნების ნაწარმოებში, ასევე მაყურებელ-  
შიაც. ვინაიდან პათოსი აღძრავს იმ სიძს,  
რომელიც ყოველი ადამიანის გულში ჰპო-  
ვებს გამოძახილს, თვითულისათვის ნაცნო-  
ბია ის ძვირფასი და გონიერული, რომელიც  
ქრეშმარტ პათოსში არის მის მოქცეული და აღი-  
არებს მას. პათოსი ამოძრავებს, რადგანაც  
იგი თავისთავად და თავისთვის უძლიერესი  
ძალაა ადამიანის არსებობაში. ამ აზრით გა-  
რეგანი, გარემო ბუნება და მისი პეიზაჟი  
უნდა გამოდიოდნენ როგორც მხოლოდ დაქ-  
ვემდებარებული არაარსებითი დანართი, რა-  
თა ხელი შეუწყონ პათოსის მოქმედებას.  
ამიტომ ბუნება არსებითად გამოყენებულ  
უნდა იქნეს როგორც რალაც სიმბოლიური და  
მისგან კვლავ უნდა გაისმას, გამოძახილი

\*) თარგმანი ივანე მაჩაბლისა.





პპოვოს იმ პათოსმა, რომელიც გამოხატავს განსაკუთრებულ საგანს შეადგენს. ლანდ-შაფტების მხატვრობა, მაგალითად, თავისთავად უფრო ნაკლებ მნიშვნელოვანი ყანრია, ვიდრე ისტორიული მხატვრობა, მაგრამ აგრეთვე იქაც, სადაც იგი დამოუკიდებლად გამოდის, საყოველთაო გრძნობას უნდა ეხმარებოდეს, მის გამოძახილს უნდა ემსახურებოდეს და ერთგვარი პათოსის ფორმა უნდა გააჩნდეს.—ამ აზრით ამბობენ ხოლმე, რომ ხელოვნებამ საერთოდ უნდა აგვადღელოსო. მაგრამ თუ ამ პრინციპს ვლიარებთ, მაშინ ბუნებრივად ისმება კითხვა, ხელოვნებაში რითი გამოიწვევა ეს გულის აჩუყება, გრძნობათა აშლა. გულის აჩუყება საზოგადოდ არის თანავარძნობა როგორც გრძნობა და ადამიანები, განსაკუთრებით დღევანდელი დღის ადამიანები, ძალიან ადვილად დღედებიან, ადვილად შეიძლება მათი გულის აჩუყება. ვინც ცრემლებს ღვრის, ის ცრემლებს თვისს, რომლებიც ადვილად აღმოცენდებიან, ხოლო ხელოვნებაში ჩვენ უნდა გვადღევებდეს მხოლოდ თავისთავში ქეშმარიტი პათოსი.

გვ) ამიტომ პათოსი არც კომიკურში და არც ტრაგიკულში არ უნდა იყოს ცარეელი სისულელე, უგნურება და სუბიექტური ახირებულობა. ტიმონი, მაგალითად, შექსპირისა, კაცთმოძულეა სრულიად გარეგანი პიზნებისა გამო: მეგობრებმა ქეიფში პოვლი მიიხი ქონება გაანიავეს, ხოლო ახლა როდესაც თითონ მას ფული უქირს, ისინი მას სტოვებენ. ამის შემდეგ იგი შმაგვანი კაცთმოძულე გახდა. ეს გასაგებია და ბუნებრივცაა, მაგრამ ეს არაა თავისთავში გამართლებული პათოსი. კიდევ უფრო მეტად არის შილერის ახალგაზრდობის ნაწარმოებში—„კაცთმოძულე“—მსგავსი სიძულელი თანამედროვეობის უცნაური ახირებულობა. ვინაიდან აქ კაცთმოძულე, გარდა ამისა დაფიქრებული, წინდახედული, გონიერი და უადრესად კეთილშობილი კაცია, დიდსულოვანია თავისი გლენების მიმართ, რომელთაც იგი ბატონყმობისაგან ათავისუფლებს და აღსავსეა თავისი რამდენადაც უფრო მშვენიერი, იმდენად-

ვე სიყვარულის ღირსი ქალიშვილს საყვარულით. ამგვარადვე იტანჯება ადამიანთა რასებისა და სხვათა შესახებ აკვიტებული უცნაური აზრით კინეკტიუს ჰეიმერან ფონ ფლამინგი აუგუსტ ლაფონტენის რომანში. მაგრამ უახლესი პოეზია უმთავრესად უსაზღვრო ფანტასტიკითა და სიცრუით არის გაბერილი; ამ ფანტასტიკამ თავისი უცნაურობით ვითომ ეფექტი უნდა მოახდინოს, მაგრამ იგი არც ერთ ჯანსაღ მკერდში არ პპოვებს გამოძახილს, რადგან რეფლექსის ამისთანა დახვეწილობისას იმის შესახებ, თუ რა არის ადამიანში ქეშმარიტი, ყოველგვარი ნამდვილი შინაარსი პქრება.

მაგრამ, პირიქით, ყველაფერი, რაც კი სწავლაზე, ამ უკანასკნელის ქეშმარიტებაში რწმენაზე და ღრმა შეგნებაზე არის დაყრდნობილი, რამდენადაც ეს შემეცნება მთავარ მოთხოვნილებას შეადგენს, არ წარმოადგენს ნამდვილ პათოსს მხატვრული გამოხატვისათვის. ამ სახისაა მეცნიერული ცოდნა და ქეშმარიტბანი. ვინაიდან მეცნიერებისათვის საჭიროა თავისებური, განსაკუთრებული სახის განათლება, გამრავალკეცებული შრომა და გარჯა, გარკვეული მეცნიერებისა და მის ღირებულებათა მრავალმხრივი ცოდნა, მაგრამ ამ გვარი მატადინეობისადმი ინტერესი ადამიანის გულის საყოველთაო მამოძრავებელი ძალა არ არის, არამედ ყოველთვის ინდივიდუუშმა მხოლოდ გარკვეული რიცხვით განისაზღვრება. ამგვარსავე სიძნელეს შეიცავს წმინდა რელიგიური მოძღვრებათა განმარტება, თუ კი ისინი გაშლილ-განვითარებულ უნდა იქნენ სწორედ თავიანთი უშინაგანესი შიგთავისის, შინაარსის მიხედვით. რელიგიის ზოგადი შინაარსი, რწმენა ღმერთისა და ა. შ. მართალია ყოველი ღრმა სულის ინტერესს შეადგენს, მაგრამ ხელოვნებას ამ რწმენის დროს არა ესაქმება რა და სულაც არ ინტერესებს რელიგიური დოგმების ახსნა-განმარტება და სპეციალური სჯა-განხილვანი მისი ქეშმარიტების ირგვლივ, ამიტომ ხელოვნება უნდა ფრთხილობდეს, ერიდებოდეს



ამნაირი ახსნა-განმარტებების გამოვიდებას. პირიქით, ჩვენ ადამიანს გულს მივანდობთ ყოველგვარ პათოსს, იმ ზნეობრივ ძალთა ყველა მოტივებს, რომლებსაც მოქმედებისათვის ინტერესი აქვთ. რელიგია უფრო მეტად ეხება სულიერ განწყობილებას, რწმენა დაჯერებას, გულის ზეცას, ინდივიდუუმის საყოველთაო ნუგეშსა და ამაღლებას თავის თავში, ვიდრე საკუთრივ მოქმედებას როგორც ასეთს. ვინაიდან რელიგიის ღვთაებრივი როგორც მოქმედება არის ზნეობრივი და ზნეობრივის განსაკუთრებული ძალები. მაგრამ ეს ძალები, რელიგიის წმინდა ზეციის საწინააღმდეგოდ, ეხებიან ამქვეყნიურს და განსაკუთრებით ადამიანურს. ძველებთან ეს ამქვეყნიური თითონ მის არსებობაში იყო შინაარსი ღმერთებისა, რომელთაც ამიტომ შეეძლოთ საესეებით მოქმედების მხატვრულ გამოხატვაში გამოვლენილიყვნენ.

ამიტომ თუ ვიკითხავთ, მხატვრული გამოხატვისათვის განკუთვნილ პათოსის მოცულობის შესახებ, მაშინ რიკხვი ნებისყოფის ამისთანა სუბსტანციალური მომენტებისა უნდა შევხედოთ, მათი მოცულობა მცირეა. განსაკუთრებით ოპერას სურს და უნდა შერჩეს კიდევაც მათს ვიწრო შეზღუდულ წრეს, და ჩვენ მუდამ და ყოველთვის ვისმინთ ჩივილსა და სიზარულს, სიყვარულის უბედურებასა და ბედნიერებას, სახელსა და დიდებას, პატივს, გმირობას, მეგობრობას, დედის სიყვარულს, ბავშვებისა და ცოლქმრულ სიყვარულს და ა. შ.

ყუ) ასეთი პათოსი მოითხოვს თავისი არსებით [სრულ] გამოხატვასა და დასურათებას. და სახელდობრ იგი უნდა იყოს თვით თავისთავში მდიდარი სული, რომელიც თავის პათოსში თავისი შინაგანი ქვეყნის, შინაგანი განცდების მთელ თავის ავლა-დიდებას ჩასდებს, და რომელიც არა მარტო კონცენტრირებული და ინტენსიური რჩება, არამედ ექსტენსიურადაც გამოვლინდება, გაგარგანდება და სრულ განვითარებულ ფორმამდე ამაღლება. ეს შინაგანი კონცენტრაცია ან გაშლა-განვითარება დიდ განსხვავებას

ჰქმნის და ცალკეული ხალხების ინდივიდუალიზაცია აგრეთვე ამ მიმართებით აისახება. თან განსხვავებულად არის. განვითარებულ რეფლექსიის ხალხები თავიანთი ვნებების გამოხატვაში უფრო ენამქვერი არიან. ძველები, მაგალითად, მიჩვეული იყვნენ პათოსი, რომელიც ინდივიდუუმებს ასულდგმულებდა, მთელი თავისი სიღრმით გაეშალნათ ისე, რომ ამით ცივ რეფლექსიებსა და ყბედობას არ გაჰყოლოდნენ. ფრანგებიც ამ მიმართებით პათეტური არიან, და მათი ვნებების მქვერმეტყველება მუდამ ცარეელსიტყვაობა და ყბედობა როდია, როგორც ამას ჩვენ, გერმანელები, ჩვენი გრძნობების გამოთქმაში თავშეკავებულნი, ხშირად ვფიქრობთ ხოლმე, რამდენადაც მრავალმხრივი გამოთქმანი ჩვენი გრძნობებისა ჩვენ უსამართლომად, იმ უპატივისცემლობად გვეჩვენება რომელსაც ჩვენ მის მიმართ ვაღწენთ. ამ აზრით გერმანიაში იყო პოეზიის ერთი პერიოდი, როდესაც განსაკუთრებით ახალგაზრდა პოეტებს, ფრანგული რეტორიკის წყლით გაჰყირობულთ, სურვილი აღეძრათ ბუნებრიობისა და ისეთ ძალამდე მივიდნენ, რომელიც უმთავრესად მხოლოდ შორისდებულებში გამოიხატებოდა. მაგრამ მარტო „ახ“ და „ოპ“-ით, ან მრისხანე წყევლით, პირდაპირი ძვრებითა და ხეთქებით საქმე არ გაკეთდებან. ცარეელი შორისდებულების ძალა ძალიან ცუდი ძალაა და გამოხატვის ეს ხერხი ჯერ კიდევ პრიმიტიული სულის დამახასიათებელია. ინდივიდუალური სული, გონი (Geist), რომელშიაც პათოსი ხორციელდება, თავისთავში სულით. გონით (Geist) უნდა იყოს საგე, სულით, რომელსაც შეუძლია გავრცელდეს, გაფართოდეს და [თავისი გრძნობები] გამოხატვას.

აგრეთვე გოეთეცა და შილერიც ამ მიმართებით გასაოცარ დაპირისპირებას იძლევიან. გოეთე უფრო ნაკლებ პათეტურია, ვიდრე შილერი და გამოხატვის უფრო მეტად ინტენსიური ხერხიც გააჩნია; განსაკუთრებით ლირიკაში იგი უფრო თავდაპირილი რჩება; მისი სიმღერები, როგორც ეს სიმღერას შეფერს, გვანიშნებენ იმას, რაც სურთ ისე,





რომ მთლიანად არ გადმოგვიშლის [შინა-  
არსს]. შილერს, პირიქით, უყვარს გაშალოს  
თვისი პათოსი უფრო ვრცლად, გამოთქმის  
უფრო დიდი თვალნათლივობითა და აღმა-  
ფრენით. სწორედ ამგვარად დაუპირისპირა  
ერთმანეთს კლავდიუსმა Wandsbecker  
Boten-ში (ტ. I. გვ. 153) ვოლტერი და შექს-  
პირი, რომ ერთი მათგანი ის არის, რადაც  
მეორე გვეჩვენებდა. „მეტრ არუე ამ-  
ბობს: მე ვტირი და შექსპირი კი ტირის“.  
მაგრამ სწორედ თქმასთან და ჩვენებასთან  
გვაქვს საქმე ხელოვნებაში და არა ბუნებრივ  
ნამდვილ ყოფიერებასთან. რომ შექსპირი  
მხოლოდ ტირაოდეს მაშინ, როდესაც  
ვოლტერი გვგონია, რომ ტირის, შექს-  
პირი მაშინ ცუდი პოეტი იქნებოდა.

ამგვარად, იმისათვის, რომ პათოსი თავის-  
თავში კონკრეტული იყოს, როგორც ამას  
იდეალური ხელოვნება მოითხოვს, იგი უნდა  
გამოიხატოს როგორც მდიდარი და მთლიან-  
ი სულის, გონის (Geist) პათოსი. ამას ჩვენ  
გადავყვევართ მოქმედების მესამე მხარეზე,  
ხასიათის დაწვრილების განხილვაზე.

**ე) ხასიათი**

ჩვენ ამოვიღოთ მოქმედების საყო-  
ველთაო სუბსტანციალური ძალებიდან.  
ისინი თავიანთი მოღვაწეობისა და განამდვი-  
ლებისათვის საჭიროებენ ადამიანურ ინდი-  
ვიდუალობას. რომელშიაც ისინი ვლინ-  
დებან, როგორც მამოძრავებელი პათო-  
სი. მაგრამ იმ ძალთა ზოგად-საყოველთაო  
კერძო ინდივიდუუმებში ტოტალობად  
და ცალკეულობად უნდა შეიკრას.  
ეს ტოტალობა არის ადამიანი თა-  
ვის კონკრეტულ სულიერებასა (Geistigkeit)  
და სუბიექტურობაში, ადამიანური, თა-  
ვისთავში ტოტალური (მთლიანი) ინ-  
დივიდუალობა როგორც ხასიათი. ღმერ-  
თები ადამიანის პათოსი განდებიან, და პა-  
თოსი კონკრეტულ მოქმედებაში არის ადა-  
მიანის ხასიათი.

ამას მეოხებით ხასიათი ხელოვნების იდე-  
ალური გამოსახვის ნამდვილ სულსა და  
გულს შეადგენს, რამდენადაც იგი აქამდე

განხილულ მხარეებს თავისთავში აერთიან-  
ებს როგორც თავისი საკუთარი ტოტალო-  
ბის მომენტებს. ვინაიდან იდეა როგორც  
იდეალი, ე. ი. გრძნობადი წარმოდგენისა  
მჭკრეტელობისათვის გაფორმებულა და  
თავის მოქმედებაში მოქმედი და აღმასრუ-  
ლებელი თავისი თავისა, თავის გარკვე-  
ულობაში თავისთავზე მიმართული სუ-  
ბიექტური ცალკეულობაა. მაგ-  
რამ ქეშმარიტად თავისი უფალმა  
ცალკეულობამ, როგორც ამას იდეალი  
მოითხოვს, თავი უნდა გვაჩვენოს არა  
მარტო როგორც ზოგადობამ, არამედ ამდე-  
ნადვე როგორც კონკრეტულმა კერძობამ  
და როგორც ერთიანმა გამეშვევებამ და ამ  
მხარეთა გამსქველვამ, ურთიერთშეკრამ,  
რომლებიც ერთ თავისთვის არსებობენ  
როგორც ერთიანობა. ეს შეადგენს ტოტა-  
ლობას (მთლიანობას) ხასიათისას, რომლის  
იდეალი თავისთავში თავისთვის გამაერთიან-  
ებელი სუბიექტურობის მდიდარ ძალაში  
მდგომარეობს.

ამ მიმართებით ხასიათი ჩვენ, სამი მხრით  
გვაქვს განსახლველი:

პირველად, როგორც ტოტალური ინ-  
დივიდუალობა, როგორც ხასიათის სიმდიდრე  
თავისთავში.

მეორედ, ხოლო ეს ტოტალობა ამავე  
დროს უნდა გამოვლინდეს როგორც კერ-  
ძობა და ამიტომ ხასიათიც უნდა გამოვ-  
ლინდეს როგორც გარკვეული ხასიათი.

მესამედ, ხასიათი როგორც თავისთავში  
ერთიანი უერთდება ამ გარკვეულობას რო-  
გორც თავისთავს თავის სუბიექტურ თავის-  
თვის ყოფნაში (Fürsichsein) და მის  
საშუალებით მან უნდა განახორციელოს თა-  
ვისთავი როგორც თავისთავში მტკიცე,  
მყარი ხასიათი. —

ზრის ეს აბსტრაქტული გარკვეულობანი  
ახლა ჩვენ გვსურს განვმარტოთ და წარ-  
მოდგენისთვის მახლობელი, მისაწვდომი  
გავხადოთ.

α) პათოსი, გაიშლება რა სრული ინდივი-  
დუალობის ფარგლებში, ამის გამო თავის  
გარკვეულობაში ვლინდება უკვე არა რო-





გორც გამოსახვის მთლიანი და ერთადერთი ინტერესი, არამედ იგი მოქმედი ხასიათის თვით მხოლოდ ერთ, თუმცა მთავარ მხარედ გადაიქცევა. ვინაიდან ადამიანი თავისთავში როგორც პათოსს ატარებს არა მარტო ერთ ღმერთს, არამედ ადამიანის სული დიდია და ვრცელი, ქეშმარიტ ადამიანს მრავალი ღმერთი ეკუთვნის და იგი თავის გულში შეიცავს ყველა იმ ძალებს, რომლებიც ღმერთების წრეში გაბნეული არიან. მთელი ოლიმპი არის მის მკერდში თავმოყრილი. ამ აზრით სთქვა ერთმა ძველმა (ბრძენმა): „შენი ვნებებიდან შენ შეჰქმენ შენთვის ღმერთები, ჰოი, ადამიანო!“ მართლაც, სინამდვილეში რამდენადაც უფრო განათლებული; კულტურული ხდებოდნენ ბერძნები, იმდენად უფრო მეტი ღმერთები ჰყავდათ და მათ აღრინდელი ღმერთები უფრო ჩლუნგი და ყეყეჩი იყვნენ და არა ინდივიდუალობად და გარკვეულობად ჩამოყალიბებული ღმერთები.

ამიტომ ხასიათი ანაირ სიმდიდრეშიაც უნდა გამოვლენდეს. სწორედ ესაა ხასიათში სინტერესო, რომ ამისთანა ტოტალობა გამოდის მასში გარეთ და მაინც იგი ამ სავსეობაში რჩება თავისთავთან, თავისთავში დასრულებულ სუბიექტად. თუ ხასიათი ამ დარგვალებას და სუბიექტურობაში არ არის გამოხატული, და აბსტრაქტულად მხოლოდ ერთადერთი ენების ამარა არის მიგდებული, მაშინ იგი თავისთავში არ არსებულად ანუ უგუნურად, გადარეულად, სუსტად და უღონოდ გვევლინება. რადგან ინდივიდუუმების სისუსტე და უძლურება სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ იმ მარადიულ ძალთა შიგთავსი, შინაარსი მათში ვლინდება არა როგორც მათი საკუთარი თვითება, როგორც პრედიკატება, რომლებიც მას როგორც სუბიექტს ამ პრედიკატებისას ახასიათებს.

ჰომეროსთან, მაგალითად, ყოველი გმირი თვისებათა და ხასიათის ნიშანთა მთელა ცოცხალი გარემოცევა. აქილესი ყველაზე უფრო ახალგაზრდა გმირია, მაგრამ მას

ახალგაზრდულ ძალას არ აკლია არც ერთი სხვა ნამდვილი ადამიანური თვისებები და ჰომეროსი ამ მრავალმხრივობას სხვადასხვანაირ სიტუაციებში გვიწივლებს. აქილესს უყვარს თავისი დედა თეტიდა, იგი ტირის ბრინჯიდეს გულისთვის, როდესაც მას მოსწყვეტენ და მისი შელახული თავმოყვარეობა, პატივი მას აიძულებს აგამემნონს წაეჩხუბოს, რაიცა „ილიადაში“ ყველა დანარჩენი ამბების ამოსავალ წერტილს შეადგენს. მასთან იგი პატროკლის და ანტილოქის უერთგულესი მეგობარია; ამავე დროს იგი გაფურჩქნელი, ცეცხლივით ახალგაზრდაა, ფეხმალი, მამაცი, მაგრამ მოხუცებულობის წინაშე ღრმა პატივისცემით აღსავსე; ერთგული ფენაქსი, ნდობით აღჭურვილი მოსამსახურე მის ფერხითი წვეს, და პატროკლის დასაფლავებაზე მოხუც ნესტორს უდიდესი პატივი დასდო. მაგრამ ამავე დროს აქილესი მტრის მიმართ გულფიცხია, ცხარე, ზვიადი, შურისმაძიებელი და უმკაცრესი, დაუნდობელი საშინელებით სავსე, როდესაც იგი მოკლულ ჰექტორს თავის ეტლს გამოაბამს და აშინარად გვამს ტროიას კედლებს ირველივ სამჯერ თრევით შემოატარებს; მაგრამ იგი მაინც მოღბება, როდესაც მოხუცი პრიამოსი მის კარავში მოდის, მას ამდროს თავის სახლში დატოვებული მობხუცი მამა ვაახსენდება და მოტირალ მეფეს გაუწყდის იმ ხელს, რომლითაც მან მას შვილი მოუკლა. აქილესზე შეიძლება ითქვას: ეს ადამიანია! კეთილშობილი ადამიანური ბუნების მრავალმხრივობა მთელ თავის სიუხვე-სიმდიდრეს ამ ერთ ინდივიდუუმში შლის და ანვითარებს. ასევეა ჰომეროსის ყველა დანარჩენი გმირების მიმართაც; ოდისეუსი, დიომედი, აიაქსი, აგამემნონი, ჰექტორი, ანდრომახე, — თვითეული ამთვანი მთელი დამოუკიდებელი, თავისთავადა ქვეყანა, თვითეული მთვანი სრული, ცოცხალი ადამიანია და სრამდენად ხასიათის რომელიდაც ერთი ცალკეული თვისების რაღაც ალევორიული აბსტრაქცია. რა შიშველი, ფერმკრთალი, თუმცა კი ძლიერი ინდივიდუალობანი, არიან მათ-



თან შედარებით რქის კანიანი ზიგფრიდი, ჰავენი ტროიელი და თვით ფოლკერიც, მუსიკოსი.

მხოლოდ ამისთანა მრავალმხრივობა აძლევს ხასიათს ცხოველ ინტერესს. მაგრამ ეს სავესება ამასთანავე ერთ სუბიექტულ შექარული უნდა მოგვევლინოს, და არა როგორც გაბნეულობა, ყბედობა და მხოლოდ შიშველი, მრავალმხრივი აგზნებადობა, — ისე როგორც ბავშვები, მაგალითად, ყველაფერს ხელს ჰკიდებენ, ერთი წუთით დაინტერესდებიან და რაღაც სათამაშო საქმეს გაიჩენენ, — მაგრამ მაინც ამაში ისინი უხასიათო არიან, — პირიქით, ხასიათი ადამიანის სულის უსხვადანსხვანაირეს თვისებებში უნდა შეიჭრეს, მათში უნდა იმყოფებოდეს, თავისი თვითება მათი უნდა აავსოს და ამავე დროს მათში არ უნდა გაიხიროს, არამედ ინტერესების, მაზნების, თავისებურებების, ხასიათის თვისებების ამ მთლიანობაში (ტოტალობაში) თავისთავში კონცენტრირებული და მდგრადი სუბიექტურობა უნდა დაიცვას.

ასეთი მთლიანი (ტოტალური) ხასიათის გამოსახატავად ყველაზე უფრო მეტად უდგება ეპიკური პოეზია, უფრო ნაკლებ — დრამატული და ლირიკული.

მაგრამ ამ ტოტალობაზე როგორც ასეთზე ხელოვნებას ჯერ კიდევ არ შეუძლია შეჩერდეს. რადგან ჩვენ საქმე გვაქვს იდეალთან მის გარკვეულობაში, ამის გამო მაშინათვე იბადება ხასიათის კერძოობისა და ინდივიდუალიზების მოთხოვნილება. მოქმედება განსაკუთრებით მის კონფლიქტსა და რეაქციაში აყენებს სახის შეზღუდულობისა და გარკვეულობის პრეტენზიას. ამიტომაც დრამატული გმირები მეტნაწილად უფრო მარტივი არიან თავისთავში, ვიდრე ეპიკური სახეები. გარკვეულობა იმითი მიიღება, რომ განსაკუთრებული პათოსი ხასიათის არსებით და თვალსაჩინო, მნიშვნელოვან თვისებად იქცევა, რომელსაც გარკვეული მიზნების, გადაწყვეტილებებისა და მოქმედებებისკენ მიჰყავს. თუ გამარტივება, შეზღუდვა, გაცალმხრივება იმდენად მარტივად წავა, რომ ინდივიდუალუმი გამოცარიელდება და გარკვეული პათოსის, როგორც სიყვარულია, პატივია და ა. შ., მხოლოდ შიშველ თავისთავში აბსტრაქტულ ფორმად იქცევა, მაშინ ამის გამო ყოველგვარი სიცოცხლე და სუბიექტურობა იკარგება და გამოსახვა, რომელშია ხასიათის მხოლოდ ეს მხარე არის წამოწეული, იქცევა, როგორც ეს ფრანგებთან ხშირად ხდება, შიშველ და ღარიბ გამოსახვად. ამიტომ ხასიათის განსაკუთრებულობაში თუმცა მართალია ერთი მთავარი მხარე უნდა გამოვლინდეს როგორც გაბატონებული, მაგრამ ამ გარკვეულობის ფარგლებში სრული ცხოველყოფილობა და სისასვე მაინც უნდა დაცული იქნეს, ისე რომ ინდივიდუალუმი დარჩეს სივრცე, შესაძლებლობა მრავალ მხრივ მიბრუნდეს, სხვადანსხვა მხარეს მიიშართოს, მრავალგვარ სიტუაციებში შევიდეს და თავისთავში განვითარებული შინაგანი ცხოვრების მთელი სიმდიდრე მრავალმხრივ გამოვლინებებში გაშალს. ამგვარი ცხოველყოფილობისა არიან, მიუხედავად თავისთავში მარტივი პათოსისა, სოფოკლეს ტრაგიკული სახეები. ისინი თავიანთს პლასტიკურ დახშულობაში შეიძლება შევადაროთ ქანდაკებებს. ვინაიდან სკულპტურასაც შეუძლია მიუხედავად გარკვეულობისა მაინც გამოხატოს ხასიათის მრავალმხრივობა. მართალია იგი წინააღმდეგ მძაფრი ვენებისა, რომელიც მთელი თავისი ძალ-ღონით ხოლოდ ერთ წერტილს ეძგერება ხოლმე, თავის წყნარ მდუმარებაში ძლიერ ნეიტრალიტეტს გამოხატავს, რომელიც თავისთავში მშვილად შეიცავს ყველა ძალებს, მაგრამ ეს აუმღვრეველი ერთიანობა მაინც არ იერდება აბსტრაქტულ გარკვეულობაზე, არამედ წინასწარ გვაგარძნობინებს მის სიმშვენიერებაში ამავე დროს სხვა ყველაფრის დაბადების ადგილს, როგორც უშუალო შესაძლებლობას, რათა სხვადანსხვავარ ურთიერთობებში გადავიდეს. ჩვენ სკულპტურის ნამდვილ სახეებში ვხედავთ მშვიდ სიღრმეს, რომელიც შესაძლებლობას შეიცავს თავის-

ლუდვა, გაცალმხრივება იმდენად მარტივად წავა, რომ ინდივიდუალუმი გამოცარიელდება და გარკვეული პათოსის, როგორც სიყვარულია, პატივია და ა. შ., მხოლოდ შიშველ თავისთავში აბსტრაქტულ ფორმად იქცევა, მაშინ ამის გამო ყოველგვარი სიცოცხლე და სუბიექტურობა იკარგება და გამოსახვა, რომელშია ხასიათის მხოლოდ ეს მხარე არის წამოწეული, იქცევა, როგორც ეს ფრანგებთან ხშირად ხდება, შიშველ და ღარიბ გამოსახვად. ამიტომ ხასიათის განსაკუთრებულობაში თუმცა მართალია ერთი მთავარი მხარე უნდა გამოვლინდეს როგორც გაბატონებული, მაგრამ ამ გარკვეულობის ფარგლებში სრული ცხოველყოფილობა და სისასვე მაინც უნდა დაცული იქნეს, ისე რომ ინდივიდუალუმი დარჩეს სივრცე, შესაძლებლობა მრავალ მხრივ მიბრუნდეს, სხვადანსხვა მხარეს მიიშართოს, მრავალგვარ სიტუაციებში შევიდეს და თავისთავში განვითარებული შინაგანი ცხოვრების მთელი სიმდიდრე მრავალმხრივ გამოვლინებებში გაშალს. ამგვარი ცხოველყოფილობისა არიან, მიუხედავად თავისთავში მარტივი პათოსისა, სოფოკლეს ტრაგიკული სახეები. ისინი თავიანთს პლასტიკურ დახშულობაში შეიძლება შევადაროთ ქანდაკებებს. ვინაიდან სკულპტურასაც შეუძლია მიუხედავად გარკვეულობისა მაინც გამოხატოს ხასიათის მრავალმხრივობა. მართალია იგი წინააღმდეგ მძაფრი ვენებისა, რომელიც მთელი თავისი ძალ-ღონით ხოლოდ ერთ წერტილს ეძგერება ხოლმე, თავის წყნარ მდუმარებაში ძლიერ ნეიტრალიტეტს გამოხატავს, რომელიც თავისთავში მშვილად შეიცავს ყველა ძალებს, მაგრამ ეს აუმღვრეველი ერთიანობა მაინც არ იერდება აბსტრაქტულ გარკვეულობაზე, არამედ წინასწარ გვაგარძნობინებს მის სიმშვენიერებაში ამავე დროს სხვა ყველაფრის დაბადების ადგილს, როგორც უშუალო შესაძლებლობას, რათა სხვადანსხვავარ ურთიერთობებში გადავიდეს. ჩვენ სკულპტურის ნამდვილ სახეებში ვხედავთ მშვიდ სიღრმეს, რომელიც შესაძლებლობას შეიცავს თავის-





თავში თავისთავიდან ყველა ძალები განახორციელოს. უფრო მეტად, ვიდრე სკულპტურისაგან, ხასიათის შინაგანი მრავალმხრივობა უნდა მოვითხოვოდ ფერწერისაგან, მუსიკასა და პოეზიისაგან, და ყოველი დროის ნამდვილი ხელოვანი ასეც შერებოდნენ. რომეოს, მაგალითად, შექსპირის: „რომეო და ჯულიეტაში“ თავის მთავარ პათოსად სიყვარული აქვს; მაგრამ მაინც ჩვენ მას მრავალმხრივ ურთიერთობაში ვხედავთ მშობლებთან, მეგობრებთან, თავის პაქთან; თავისი პატივმოყვარეობის დასაცავად ტიბალტს წაეჩხუბება და დუელში იწვევს. ჩვენ ვხედავთ, თუ იგი როგორის მოწიწებით და ნდობით ეპყრობა ბერ-მონაზონს, და თვით სამარის პირზედაც საუბარს გაუბამს იმ მეთაფიაქეს, რომლისაგანაც მომაკვდინებულ შხამს ყიდულობს და მუდამ ღირსეულად, კეთილშობილურად უჭირავს თავი, მუდამ ღრმა გრძნობათა მატარებელია. ასევე ჯულიეტასაც მრავალნაირი ურთიერთობა აქვს მამასთან, დედასთან, ძიძასთან, გრაუ პარისთან, პატერთან; და მაინც იგი თანაბრად არის ჩაფლული როგორც თავისთავში, ასევე ყველა სხვა სიტუაციაშიც და მთელი მისი ხასიათი ერთი გრძნობით, სასიყვარულო ვნებით არის გამსჭვალული და ასულდგმულებული, სიყვარულით, რომელიც ისეთი ღრმა და ვრცელი, როგორც უსაზღვრო ზღვა, ასე რომ ჯულიეტას უფლება აქვს სთქვას: რამდენადაც მეტს გავცემ, იმდენადვე უფრო მეტი მაქვს მე; ორივე მასთან უსაზღვროა. აქედან, თუმცა აქ მხოლოდ ერთი პათოსი გამოიხატება, მაგრამ იგი მაინც უნდა გავიშალოს და განვითარდეს როგორც სიმდიდრე თავისთავში. ამ შემთხვევას თვით ლარია-შიაც კი აქვს ადგილი, სადაც პათოსი არ შეიძლება იქცეს მოქმედებად კონკრეტულ პირობებში. თვით აქაც აგრეთვე პათოსი უნდა გამოვლინდეს როგორც სრულიად განვითარებული სულის შინაგანი მდგომარეობა, რომელსაც შეუძლია ვითარება გარემოებათა და სიტუაციათა ყოველი მხრით გამოიმყვანდეს. ცოცხალი ენამკვერობა, თან-

ტაზია, რომელიც ყველაფერს ედება და წარსულს აწმყოში გადმოიტანს, რომელშიაც იცის შინაგანი ცხოვრებას სიმბოლიური გამოთქმისათვის მთელი გარეგანი გამოვლენა, არ ეშინია ღრმა ობიექტური აზრებისა და ამ უკანასკნელთა გაშლა-განვითარებაში გვაუწყებს შორს მიმწვდომ-მომცველ, ნათელ, ღირსეულ, კეთილშობილ გონს, სულს ( Geist ). — ეს სიმდიდრე ხასიათისა, რომელიც თავის შინაგან ქვეყანას გამოვლენას, არც ლარიაში არის უადგილო და მას იქ სამართლიანად შეიძლება ჰქონდეს ადგილი. განსჯის თვალსაზრისით განხილული, ამისთანა მრავალმხრივობა ერთი რომელიმე გაბატონებული ვარკვეულობის ფარგლებში შეიძლება არათანამიმდევრობად მოგვეჩვენოს. აქილესს, მაგალითად, თავის კეთილშობილურ გმირულ ხასიათთან ერთად, რომლის მშვენიერი ახალგაზრდული ძალა ძირითად თვისებას შეადგენს, მამისა და მეგობრის მიმართ ჩვილი გული აქვს; როგორღა შეიძლება, ისმება კითხვა, რომ მან საშინელი შურისძიებით მოწყურებულმა ვალავნის ირგვლივ თრევით შემოატარა ჰექტორი. მსგავსი არათანამიმდევრობის არიან აგრეთვე შექსპირის ბრაცვი მასხრები, თითქმის მუდამ გონებაშეზღუდნი და გენიალური ჰუმორით აღსავსენი. და აი, შეიძლება სთქვას კაცმა: როგორ მიდიან ეს ჰქუამახვილი ინდივიდები აქამდე, რომ ასე უხეშად იქცევიან. სახელდობრ, განსჯას სურს აბსტრაქტულად ხასიათის მხოლოდ ერთი მხარე გამოჰყოს, ამოსწიოს და მთელი ადამიანის ერთადერთ წესად აქციოს. ის, რაც ცალმხრივობის ბატონობის წინააღმდეგ გამოდის, განსჯას უბრალო ცალმხრივობად წარმოუდგენია. მაგრამ თავისთავში მთლიანის (ტოტალურის) და მით ცოცხალის გონიერულობისათვის ეს არათანამიმდევრობა არის სწორედ თანმიმდევრობა და თანხმობა. რადგან ადამიანი სწორედ ისაა: რომ მრავლის წინააღმდეგობას არა თუ თავისთავში მარტო ატარებს, არამედ გადააქვს და მასში თავისთავის თანაბარი და ერთგული რჩება.

γ) მაგრამ ამიტომ ხასიათმა თავისი კერ-





ძობა თავის სუბიექტურობას უნდა შეუერთოს, იგი უნდა იყოს გარკვეული სახე, და ამ გარკვეულობაში უნდა გაჩნდეს ძალა და სიმაგრე ერთიანი პათოსისა, რომელიც მუდამ ერთგული რჩება თავისთვისა. თუ ამ გვარად აღამიანი თავისთავში ერთიანი არ არის, მაშინ მრავალგვარეობის სხვადასხვა მხარეები შეუგნებლად და უაზროდ იშლებიან. თავისთავთან ერთიანობაში ყოფნა შეადგენს სწორედ ხელოვნებაში ინდივიდუალობის უსაზღვროსა და ღვთაებრივს. ამ მხრით, სიმაგრე, სიმტკიცე და გადამწყვეტელობა მნიშვნელოვან განსაზღვრავს გვაძლევს ხასიათის იდეალური გამოსახვისთვის. იგი იქიდან წარმოსდგება, როგორც ზემოთ მოკვლე უკვე შევეჩეთ, რომ ძალთა ზოგადობა ინდივიდუუმის კერძობით განიმსჭვალება და ამ გაერთიანებაში თავისთავში ერთიანი, თავისთავისადმი მიმართულ სუბიექტურობად და ცალკეულობად, ერთეულობად აქცევა.

მაგრამ ამ მოთხოვნილებას რომ ვაყენებთ, ამასთანავე ჩვენ, განსაკუთრებით უახლესი ხელოვნების, მრავალი მოვლენის წინააღმდეგ უნდა გამოვიდეთ.

კორნეილის „სიღში“, მაგალითად, სიყვარულისა და პატივის, სახელის კოლიზია ბრწყინვალე პარტიაა. ცხადია, რომ ამისთანა თავისთავში განსხვავებულ პათოსს შეუძლია კონფლიქტბამდე მიყვანა, მაგრამ თუ ის როგორც შანავანი ბრძოლა ერთსადაიმაც ხასიათში იქნება გადატანილი, მაშინ, მართალია ეს ბრწყინვალე რეტორიკისა და ეფექტიანი მონოლოგების საბაზსა და შემთხვევას იძლევა, მაინც ერთიადიმავე სულის გაორება, რომელიც პატივ-ღირსების აბსტრაქციიდან სიყვარულის აბსტრაქციაში და პირუკუ გადასროლილ-გადმოსროლილ იქნება, ეწინააღმდეგება ჯანსაღ გადამწყვეტელობასა და ერთიანობას ხასიათისას თავისთავში.

ასევე ეწინააღმდეგება ინდივიდუალურ გადამწყვეტელობას, გამბედაობას, როდესაც მთავარი პირა, რომელშიაც ამათუიმ პათოსის ძალა იძვრის და მოქმედებს, დაქვემდებ-

ბარებული ფიგურისაგან რჩევა-დარიგებას იღებს, გაერკვევა, დაჰყვება თათბირს და შემდეგ შესაძლებლობა ეძლევა დანაშაული თავიდან მოიხსნას და სხვას გადააბრალოს. როგორც, მაგალითად, ფედრა რასინისა ენონასგან რჩევა-დარიგებას მიიღებს და მის თათბირს დაჰყვება. ნამდვილი ხასიათი საკუთარი თავით მოქმედებს, და სხვას არ დაუშვებს თავის სულში, არ დაუშვებს, რომ სხვა ფიქრობდეს და გადაწყვეტილებას იღებდეს მისთვის. მაგრამ თუ ის საკუთარი თავით მოქმედებდა, მაშინ ჩადენილ დანაშაულსაც თითონ კისრულობს და თითონვე აგებს მასზე პასუხს. —

ხასიათის მერყეობის, დასაყრდენ უქონლობის მეორე სახე განსაკუთრებოთ ახალ გერმანულ ნაწარმოებებში ჩამოყალიბდა გრძნობათა შინაგან სისუსტედ, [სენტიმენტალობად], რომელიც საკმაოდ დიდხანს ბატონობდა გერმანიაში. ყველაზე უფრო მახლობელ და შესანიშნავ მაგალითად უნდა მოვიყვანოთ ვერტერი, მთლად დააადებელი ხასიათი, რომელსაც არ შესწევს ძალა თავისი სიყვარულის ეინიანობაზე უფრო მაღლად დადგეს. მაგრამ ის, რაც მას საინტერესოსა ხდის, არის ენებთან და გრძნობათა სიმშვენიერე, ბუნებასთან მკიდრო კავშირის გრძნობა, განცდათა სიფაქიზე, დახვეწილობა, ხასიათის სირბილე, ლმობიერი სული. და შემდეგ, როდესაც საკუთარი პიროვნების უშინაარსო სუბიექტურობაში ჩაფლობა, ჩაღრმავება უფროდაუფრო გაიზარდა, ამ სისუსტემ, სირბილემ კიდევ სხვა მრავალნაირი ფორმა მიიღო. იაკობის მიერ მის „ვოლდემარში“ მოცემული სამშვენიერე სულისა ამას მიეწერება. ამ რომანში მთელი ზომით იჩენს თავს ისეთი წარმოდგენა საკუთარ თავზე, ვითომც [გმირი] დიდებული სულისა იყოს, იგი თავს იტყუებს და თვალბს ახვევს საკუთარი სათნოებისა და უპირატესობის შესახებ. ესაა აღმატებულება და ღვთაებრიობა ისეთი სულისა, რომელიც სინამდვილესთან ყოველის მხრით არასწორ ურთიერთობაში იმყოფება და საკუთარ სისუსტეს ამისას, რომ



არ შეუძლია აიტანოს და გადაამუშაოს არსებული ქვეყნის ნამდვილი შინაარსი, საკუთარ თავსვე უმაღლეს იმ წარჩინებულობისა და გვარიშვილობის გამო, რომლითაც იგი ყველაფერს, ვითარცა უღირსს, ხელს ჰკრავს. ვინაიდან თვით ჭეშმარიტი ზნეობრივი ინტერესებისა და ცხოვრების ჯანსაღი მიზნებისათვისაც ასეთი მშვენიერია სული ღია არ არის, არამედ საკუთარ თავს საკუთარსავე ქსელში ახვევს, ცხოვრობს და მოძრაობს მხოლოდ საკუთარ სუბიექტურ რელიგიურ და მორალურ გამონაგონებში, საკუთარი თავიდან გამორჩეულ ჭორობებში. ამ შინაგან ენთუზიაზმს, აღტაცებას საკუთარი არაჩვეულებრივი წარჩინებულობის, უპირატესობის გამო, რომლითაც ასე ამაყობს და იბღინძება ისევ საკუთარი თავის წინაშე, უმატება აგრეთვე უსაზღვრო მტკნობიარობა ყველა სხვის მიმართ, რომელნიც ვალდებული არაა ეს განმარტოებული თბილი მშვენიერება ყოველ მომენტში გამოიცნონ, გაიგონ და თავყანი სცენ; და თუ სხვები ამას ვერ შესძლებენ, მაშინათვე ეს სული მთელი სიღრმით აღმოფთვდება და უსაზღვრო შეურაცხყოფას იგრძნობს. მაშინ ერთი ხელის დავკრთი მთელი მისი ადამიანობა, ყოველგვარი მეგობრობა, ყოველგვარი სიყვარული ჰქრება. მისი უუნარობა — გადაიტანოს პედანტიზმი და უზრდელობა, უმნიშვნელო გარემოებანი და უხერხულობანი, რომელთაც დიადი და ძლიერა ხასიათი მშვიდად და უზიანოდ ჩაუვლის ხოლმე, — ყოველგვარ წარმოდგენას სჭარბობს და სწორედ ყველაზე უფრო არსებითად უმნიშვნელო რამ გარემოება ამისთანა სულს უდიდეს სასოწარკვეთილებაში აგდებს. მაშინ დარდსა და ნაღველს, სევდას, ჭმუნვას, მოწყენილობას, ცუდ გუნებას, შეურაცხყოფის გრძნობას, მელანქოლიას, საკუთარი უბედურების გრძნობას ბოლო არ ეღება; აქედან წარმოსდგება მტანჯველი ფიქრებით გაწამება თავისთავისა და სხვისა, შფოთი, ბორკვა, კრუნჩხვა და სულის თვით სიმკაცრე და უღმობელობაც, რომელშიაც ამ მშვენიერი სულის შინაგანი განცდების მთელი

უბედურება, საცოდაობა და სისუსტე სწავსებით მელანდება. — სულის ამისთანა უცნაურობამ არ შეიძლება გული მიიზიდოს. რადგან ნამდვილ ხასიათს ის შეფერის, რომ თავისთავში ატარებდეს რამე ნამდვილის ნდომისა და დაპყრობას გამბედაობას და ძალას. ინტერესი ისეთი სუბიექტური არსებებისადმი, რომლებიც მუდამ მხოლოდ თავისთავში ტრიალებენ, ცარიელი ინტერესია, როგორც არ უნდა დიდა წარმოდგენა ჰქონდეთ მათ თავიანთ თავზე, რომ ისინი ყველაზე უფრო მაღალი და უწმიდესი არსებანი არიან, რომლებიც მათი სულის უმნიშვნაგანეს ნაოქებში დაფარულ ღვთაებრივს თავიანთ თავში გამოავლენენ და თავიანთ დილის საშინაო ტანსაცმელში დაუდევრად გვაჩვენებენ. —

სულ სხვა სახით ხასიათის შინაგანი სუბსტაციალური საფუძვლიანობის ეს უქონლობა იმ მხრითაც ჩამოყალიბდა, რომ სულს ის უცნაური, მაღალი და მშვენიერი თვისებება სულ უკუღმართად არის ჰიპოსტაზებული და თავისთავად, დამოუკიდებელ ძალებად გაგებული. ამას ეკუთვნიან მაგიურა, მაგნეტური, დემონური მოვლენები, ნათელსიხლის მოჩვენებანი, ძილში ზეტიალის, სამთვარეულოს ავადმყოფობა და ა. შ. ცოცხალი ინდივიდუუმები, რომელზედაც ხმტკიცებენ, რომ სინამდვილეში არსებობდა, ამ შვებულე ძალების მიმართ ისეთ ურთიერთობაში ჰყვება, რომ, ერთის მხრით, ისინი [ეს ძალები] თვით მასში არიან, მეორეს მხრით კი, მისი შინაგანი ქვეყნისათვის სულ უცხო და მიღმურ ძალებს წარმოადგენენ, რომელნიც განსაზღვრავენ და წარმართავენ მის შინაგან ცხოვრებას. ამ უცნობ ძალებში ვითომც იყოს ამოუშიფრავი ჭეშმარიტება რაღაც საშინელისა, რომლის წვდომა და გაგება არ შეიძლებაო. მაგრამ ხელოვნების სამეფოდან სწორედ ეს ბნელი ძალები უნდა განიღვენოს, რადგან მასში [ხელოვნებაში] არაფერი არ არის ბნელი, პირიქით, მასში ყველაფერი ნათელია და გამკვირვალე, ხოლო ეს ზეხილული, ჭვენი თვალისა და გონებისათვის მიუწვდომელი ძალები კი





მხოლოდ სულის (Geist) ავადმყოფობას უწყობენ ხელს და პოეზიას ბუნდოვანს, ნისლოვანს, ცარეელს, ფუჰსა და ამოსა ხდიან, რის მაგალითსაც იძლევიან ჰოფმანი და ჰაინრიხ ფონ კლაისტი თავის „პრინც ფონ ჰომბურგ-“ში. ჭეშმარიტად იდეალურ ხასიათს თავის შინაარსად და პათოსად არავითარი მიღმური და მოჩვენებისეული არ აქვს, არამედ ნამდვილი ინტერესები, რომელშიაც იგი თავის თავს ნახულობს. განსაკუთრებით ნათელხილვა უახლოეს პოეზიაში ძალიან ტრივიალური და ჩვეულებრივი შეიქნა. პირიქით, როდესაც შილერის „ვილჰელმ ტელში“ მოხუცი ატინგჰაუზენი სიკვდილას წუთებში თავისი სამშობლოს ბედობლას აუწყებს, აქ ეს წინასწარმეტყველება ადგილზე არის ნახმარი. მაგრამ ხასიათის სიჯანსაღის სულის ავადმყოფობაზე გადაცვლა იმის გულისთვის, რომ კოლიზა შეექმნათ და ინტერესი გამოვიწვიოთ, მუდამ მარცხით დაბოლოვდება; ამიტომაც შეშლილობა მხოლოდ დიდი სიფრთხალით გამოსაყენებელია.

ამისთანა გამრუდებებს, რომლებიც ხასიათის ერთიანობასა და სიმტკიცეს უპარისპირდებიან, ჩვენ შეგვიძლია დავუთოთ აგრეთვე უახლესი ირონიას პრინციპი. ამ ყალბმა თეორიამ პოეტები იმით შეაცდინა, რომ ხასიათებში იმისთანა ურთიერთ განსხვავებული თვისებები შეიტანეს, რომელნიც ერთიანობაში არ მოდიან, ასე რომ თვითეული ხასიათი თითონვე ანგრევეს და ანადგურებს თავის თავს როგორც ხასიათს. თუ რომელიმე ინდივიდუუმი თავიდან კიდევაც გამოდის გარკვეული მისწრაფებით, საერთოდ გარკვეულობაში, მაშინ იგი სწორედ თავის საწინააღმდეგოში უნდა გადავიდეს და ამის გამო ხასიათმა არაფერი არ უნდა წარმოადგინოს, გამოხატოს, გარდა გარკვეულისა და თავისი თავის უმნიშვნელობა-არარობისა. ეს ამბავი ირონიამ ხელოვნებას განსაკუთრებულ და უმაღლეს მწვერვალად მიიჩნია, რადგანაც მსაყურებელი რაიმე თავის

ვისთავად დადებითი ანტერესით ვერაფერს იქნესო შეპყრობილი, არამედ მასზე მალა უნდა დადგესო, ისე როგორც თვითონ ირონია [ქვეყანად] ყველაფერზე მალა დვას. — ამავე აზრით უნდოდათ აეხსნათ შექსპირის ხასიათები. ლედი მაკბეთი, მაგალითად, მოსაყვარულე მეუღლე და მეტად სათუთი, უწყინარი სულის ქალი იყო. თუმცა ის არა მარტო ფართო ასპარეზს აძლევს აზრებს მკვლევლობაზე, არამედ სისრულეშიაც მოჰყავს იგი. მაგრამ შექსპირს სწორედ გამოირჩევა მის მიერ მოცემული ხასიათებას სიმედვრით, კატეგორიულობითა და უდრეკობით, თვით ბოროტის მხოლოდ ფორმალური სიღიადისა და სიმტკიცის გამოხატვის დროსაც კი. მართალია, ჰამლეტი გაუბედავია თავის თავში, მაგრამ იგი ექვობს არა იმაში, თუ რა უნდა გააკეთოს, არამედ იმაში, თუ როგორ უნდა შეასრულოს. ხოლო ახლა ისინი შექსპირის ხასიათებსაც, მოჩვენებითა ხდიან და ფიქრობენ, რომ არარობა-უმნიშვნელობა და ნახევრულობა, მერყეობა და გადასვლ-გადმოსვლა, რომ ეს გაუთავებელი მიეთ-მოეთი იყოს სწორედ თავისთავად სინტერესო. მაგრამ იდეალი იმაში მდგომარეობს, რომ იდეა ნამდვილია და ამ სინამდვილეს ადამიანი სჭირდება როგორც სუბიექტი და ამით როგორც თავის თავში მტკიცე ერთიანი.

ხელოვნებაში მტკიცე ხასიათის ინდივიდუალობის [მოცემის] შესახებ ამ ადგილს რაც ვთქვით, ესეც კმარა. მთავარია თავის თავში გარკვეულ-განსაზღვრული, არსებითი პათოსი მდიდარსა და სავსე მკერდში, რომლის შინაგან ქვეყანას ეს პათოსი იმნაირად გამსჭვალავს, რომ ეს შეჭრა, ეს განმსჭვალვა და არა მარტო პათოსი გამოიხატება, როგორც ასეთი. მაგრამ ამდენადვე პათოსმა ადამიანის მკერდში არ უნდა დაარღვიოს თავისი თავი იმისათვის, რომ გამომქლავდეს როგორც თავის თავში არაარსებითა და უმნიშვნელო რამ. —

გერმანულიდან სთარგმნა  
შალვა პაპუაშვილი





# პუბლიცისტიკის ოსტატიკის შესახებ

მსახიობი და ავტორი

მსახიობის ამოცანა

... სტენიურ ხელოვნებას ვსთვლი შემოქმედებად, მსახიობს კა—თვითმყოფ შემოქმედად, და არა ავტორის მონად. გამონახეთ სტენის ორი დიდი შხატვარი, რომელთა გენიოსობა სავსებით თანასწორი ყოფილიყოს, მიეცით მათ სათამაშოდ ერთი და იგივე როლი, თქვენ ნახათ იგივეს, მაგრამ მაინც არა იგივეს. და ეს მეტად ბუნებრივია: რადგან არ შეიძლება გამოიძებნოს ორი მკითხველი, ერთნაირის განათლებით და მომხდარი-საგან შთაბეჭდილებათა აღქმის ერთნაირის უნარაანობით, რომელნიც სრულიად ერთნაირად წარმოიდგენენ დრამის გმირს. ისინი ორთავე ერთნაირად გაიგებენ პერსონაჟის იდეას და იდეალს, მაგრამ სხვა-ნაირად წარმოიდგენენ მისი ინდივიდუალობის ფაქტს ხაზებს და ელფერს. მით უმეტეს მსახიობი: რადგან იგი თავის თამაშით, ასე ვსთქვათ, ავსებს ავტორის იდეას, და სწორედ ამ შევსებაში მდგომარეობს მისი შემოქმედება.

ბ ე ლ ი ნ ს კ ი

## მსახიობი და მამულებელი

... ორი ძნელი ამბავია საჭირო მსახიობისათვის. ჯერ ერთი, როლით რომ იცხოვროს, მან უნდა დაივიწყოს თავისი თავი და ხალხი, რომელიც მას უსმენს, მეორე, იგი უნდა გამუდმებით ფიქრობდეს თავის თავზე და მსმენელებზე, მსჯელობდეს უკანასკნელთა გემოვნების შესახებ და გააწონასწოროს ბუნებრივობა. ჩვენ ყოველთვის ვხედავთ, რომ პირველი მეორის მსხვერპლად იქცევა, მაშინ, როდესაც—თუ მსახიობის ნიჭისათვის ორი ეს ამბავი მიუღწეველია—მან უნდა ყოველთვის მსხვერპლად შესწიროს უკანასკნელი პირველის სასარგებლოდ.

შ ი ლ ე რ ი

პირველ ყოვლისა მსახიობმა უნდა წარმოიდგინოს, რომ იგი მარტო ბუნებას კი არ უნდა ზაბადდეს, არამედ აგრეთვე უნდა იდეალურად წარმოსახავდეს მას, ისე რომ მის შესრულებაში სიმართლედ შეუერთდეს სიმშენიერეს.

გ ო ე თ ე

## მსახიობის შთაბრუნება

და მართლაც, პოეტს ან ფერმწერს შეუძლიანთ უცადონ შთაბრუნების მომენტს, რომ წერა ან ხატვა დაიწყონ. მსახიობისათვის შთაბრუნება უნდა იყოს წუთიერი და მის ნებისყოფას დამორჩილებული, და იმისათვის კი, რომ იგი იყოს მის ნებისყოფას დამორჩილებული, რომ შესაძლებელი გახდეს მისი აღმოცენება უეცრად, ცოცხლად და სიჩქარით, საჭიროა, რომ მსახიობი ჭარბად შეპყრობილი იყოს გრძნობიერებით.

ტ ა ლ მ ა

## ზუნდობიერობა და ხელოვნობა

სამინლად ძნელია იყო სტენაზე ბუნებრივი, მაგრამ მაინც ბუნებრივობის ერთი წვეთი შეუღარებლად უკეთესია, ვიდრე ჭელოვნურობის მთელი ზღვა.

მ ს ა ხ ი ო ბ ი ო რ ვ ა ნ გ ო

## რა უნდა ახსოვდეს მსახიობს

... ვიცი, რომ ბევრი შრომა გასწიე! მაგრამ რა არის ისეთი რამ, მუქთად რომ მი-აღწევდე და როგორი იქნებოდა ის ხელოვნება, რომელსაც უშრომოდ მიაღწევ: ისარგებლე შემთხვევით, იშრომე, დაამუშავე ღვთით მოცემული უნარი შენის გაგების მიხედვით; ნუ გაუზრბინარ შენიშვნებს, არამედ ღრმად ჩაუწვდი მათ, და საკუთარი თავის



და რჩევათა შესამოწმებლად ყოველთვის თვალწინ გედგას ბუნება; ჩასძვერი, ასე ვთქვათ, მომქმედი პირის კანში, კარგად შეინსწავლე მისი განსაკუთრებული იდეები, თუ კი მას ისინი გააჩნია, და აგრეთვე არ გამოტოვო მხედველობიდან საზოგადოება, მისი წარსული ცხოვრება. როდესაც ყველაფერ ამას შეისწავლი, მაშინ რა გინდ მდგომარეობები არ იქნება აღებული ცხოვრებიდან შენ უეჭველად სწორად გამოხატავ მათ; შენ შეიძლება ზოგჯერ სუსტად ითამაშო, ზოგჯერ ასე თუ ისე დამაკმაყოფილებლად (ეს ხშირად სულიერ განწყობილებაზე და მოკიდებული), მაგრამ ითამაშებ სისწორით. გახსოვდეს, რომ სრულქმნილება ადამიანს არ ეძლევა: მაგრამ კეთილსინდისიერი მეცადინეობით, შენ შესძლებ მიუახლოვდე მას იმდენად. რამდენადაც ბუნებამ შენ მოგანიჭა საშუალებანი. ღვთის გულისათვის, არასდროს არ გაიფიქრო მაყურებლის გაცინება; სასაცილოც და სერიოზულიც გამომდინარეობენ საგანზე სწორი შეხედულებისაგან, და დამიჯერე, რომ ორი-სამი წლის შემდეგ შენ ნახავ განსხვავებას შენს როლებში; ყოველ ახალ შემთხვევაში როლი დამრგვალდება, ბუნებრივი გამოვა, და უცხო მოლად თვალყური ადევნე შენ თავს. დეე, მაყურებელი კმაყოფილი იყოს შენით, სამაგიეროდ შენ თვითონ შენს მიმართ მათზე მკაცრი იყავი—და დამიჯერე, რომ შინაგანი ჯილდო ყველა ტამისკემაზე მაღლა დგას. ეცადე იყო საზოგადოებაში — რამდენადაც დრო მოგ-

ცემს ამის საშუალებას, შეისწავლე ადამიანი მასაში, არ დასტოვო არც ერთი ანეკდოტი უყურადღებოდ. და ყოველთვის გამოძებნი წინამავალ მიზეზს, თუ რატომ მოხდა ასე და არა სხვანაირად: ეს ცოცხალი წიგნი ყველა თეორიების მაგიერობას ვაგიწევს. ნუ უჯულებელპყოფ სცენიური მდგომარეობების და ცხოვრებაში შემჩნეული სხვა წერილმანების გამშვენებას: მაგრამ გახსოვდეს, რომ ეს იყოს დამხმარე საშუალება, და არა მთავარი საგანი: პირველი კარგია მაშინ, როდესაც შესწავლილი და სრულად გაგებულა მეორე.

მ. ს. შ ი ე კ ი ნ ი

**სწორე გამოთქმა**

მრავალი მსახიობისათვის როლის არასწორე და ყალბი ზეპირად დასწავლა არასწორი და ყალბი გამოთქმის მიზეზს წარმოადგენს. ამიტომ, სანამ რამის აღბეჭდას მონდომებ შენს მეხსიერებაში, უნდა წაიკითხო ის, რაც წინასწარ განკუთვნილია დასასწავლად, ნელა და ღრმა მოფიქრებულობით. ამ შემთხვევაში უნდა ერიდო ყოველგვარ დეკლამაციას, წარმოსახვის ყოველგვარ თამაშს. პირიქით, უნდა ეცადო მხოლოდ სწორედ წაიკითხო და ამის შემდეგ უუსტად დაისწავლო. ამ გზით აიცილებ მრავალ შეცდომებს როგორც დიალექტისა, ისე გამოთქმის.

გო ე თ ე





# ერმიტაჟის მოძრაჲი გამოფენა

ერმიტაჟი მსოფლიოში ერთერთი უდიდესი საგანძურია ხელოვნების ნაწარმოებების. საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში ერმიტაჟი დიდი კულტურული ფაქტორი გახდა. ვინ იფიქრებდა ძველ დროში ერმიტაჟის სურათების სხვა ქალაქებში გატანაზე მათი იქ ჩვენების მიზნით, მით უფრო საქართველოში, რომელიც ფაქტიურად მეფის კოლონიად ითვლებოდა. დღეს ჩვენ ამას მოვესწაართ და საქართველოს დედა-ქალაქის მშრომელებს შესაძლებლობა აქვთ დაათვალიერონ ერმიტაჟის სურათები. დიდმნიშვნელოვანი ფაქტია და ყველა იმათთვის, ვისაც კი უყვარს კულტურა. და მეტადრე, ხელოვნება, დიდი დღესასწაულია. მიუხედავად იმისა, რომ ერმიტაჟის მოძრაჲ გამოფენაზე მრავალი ნაწარმოები წარმოდგენილია არა ორიგინალებით, არამედ მათი ასლებით და ზოგ შემთხვევაში მსოფლიო ხელოვნება წარმოდგენილია არა პირველხარისხოვან ოსტატებით, მაინც აღნიშნული გამოფენა დიდ და განუზომელ სარგებლობას მოუტანს, როგორც ჩვენს მხატვრებს, ისე ხელოვნების სხვა დარგის მომუშავეებს და მწერლებსაც.

გამოფენის პირველი განყოფილება მიძღვნილია იტალიური რენესანსის ხელოვნებასადმი. პირველი ნაწარმოები წარმოადგენს XIV საუკუნის პრიმიტივის. ეს სამი ნაწილისაგან შემდგარი საეკი ხატია, სადაც გამოხატულია მადონა ბავშვით შუაში, ზევით ხარებობა, და გვერდით წმინდანები. ეს ჯერ კიდევ რენესანსი არაა, უფრო ბიზანტიურა ხელოვნების ნიმუშია. ტიპიური ოქროს ფონი, სქემატიზმის ჭარბობა რეალიზმზე, ბუნებასთან კავშირის და ინდივიდუალური დაკვირვების უქონლობა, სინამდვილის არ ცოდნა და დამახინჯება ამის ელემენტები ბლომად მოეპოვება ჩიმაბუეს ფლორენციაში, გვიდოს და

დუჩოს სიენაში, მიუხედავად იმისა, რომ ესენი უკვე რენესანსის წინამორბედნა არიან.

მაგრამ XIV საუკ. იტალიაში ადგილი აქვს „ქალაქების განსაკუთრებულ განვითარებას“ (მარქსი) და ამასთან დაკავშირებით ხდება განთავისუფლება განყენებული ბიზანტიური ხელოვნებისაგან. მხატვრობა გამოდის რეალიზმის გზაზე ბუნების და ადამიანის, პერსპექტივის და ანატომიის ზუსტი შესწავლით. გამოფენაზე პრიმიტივის ნიმუშიდან პირდაპირ გადავიდვართ სინიორელის და ბოტიჩელის სკოლის მხატვრების ნაწარმოებებზე. ამ ხარევის გამო მასურბელი მოკლებულია წარმოდგენა იქონიოს იტალიური რენესანსის თანდათან განვითარებაზე. სანდრო ბოტიჩელი (1447-1510) და ლუკა სინიორელი (1441—1523) უკვე ეგრედწოდებული „გაბატროჩენტოს“ უდიდესი მხატვრები არიან. ერმიტაჟში ერთი ნამდვილი ბოტიჩელია, ეს მისი შესანიშნავი სურათი „მოვთა თაყვანისცემა“; სინიორელის კი არც ერთი, ამიტომ გამოფენაზე წარმოდგენილ უცნობი მხატვრების ორი ტონდო „მწყემსთა თაყვანისცემა“ (სინიორელის სკოლისა) და „შობა“ (ბოტიჩელის სკოლისა) საინტერესონი არაან, რადგან იძლევიან დაახლოებით წარმოდგენას მაინც თვითონ სინიორელის და ბოტიჩელის ფერწერითი მანერების შესახებ. შემდეგ „წმ. სებასტიანე“, რომელსაც ლომბარდიელ მხატვარ ბერნარდინო ლუინის (1480—1532) მიაკუთვნებენ. იგი ლეონარდო და-ვინჩის მიმდევარია, რომლის სახელგანთქმული „ჯიოკონდას“ ძველებური ასლი გადმოღებული XVI საუკ. უცნობ ნიდერლანდელ მხატვრის მიერ, აქვეა წარმოდგენილი. ცნობილია, რომ „ჯიოკონდა“ ლუერის ვალერეიაში (პარიზი) იმყოფება, ამიტომ



მისი კარგად შესრულებული ასლის ჩამოტანა უსათუოდ საყურადღებოა ჩვენთვის.

სამწუხაროდ რენესანსის მხატვრებიდან არც ერთი არ არის წარმოდგენილი ორიგინალებით. ცნობილი ფლორენციელი კოლორისტის ფრა ბართოლომეოს (1475-1517) წრეს ეკუთვნის უცნობი მხატვრის „დასვენება ეგვიპტის გზაზე“. კორეჯო (1494-1539) წარმოდგენილია ძველებური ასლით მისი სურათიდან „მადონა ბავშვით და იოანე ნათლისმცემლით“. ერმიტაჟში რაფაელის რამოდენიმე ორიგინალი იმყოფება. აქ წარმოდგენილია რაფაელი მისთვის არა დამახასიათებელი სურათის ძველებური ასლით: „ბრძოლა იმპერატორ კონსტანტინესი მქსენცისთან“. ეს სურათი სინამდვილეში წარმოადგენს ფრესკას ვატიკანში (რომა) და ძირითადად შესრულებულია რაფაელის მოწაფის ჯულიო რომანოს მიერ. ფრესკიდან გადმოღებული ასლის ჩამოტანას ჩვენთვის უსათუოდ დიდი ღირებულება აქვს. ვარდა იმისა, რომ ეს თითქმის პირველი ბატალური სურათია ევროპულ ხელოვნებაში, ჩვენს მხატვრებს შესაძლებლობა ეძლევათ შეასწავლონ თუ როგორი კომპოზიციური ოსტატობით არის გაკეთებული ეს მრავალფეროვანი ნაწარმოები.

XVI საუკუნე წარმოდგენილია ვენეციელი მხატვრის იაკოპო ტინტორეტოს (1518-1594) სურათის „ქორწინება კანაში“ ძველებური ასლით. ამ სურათში არაფერი რელიგიური არ არის, ტინტორეტომ წარმოადგინა ნამდვილი ვენეციური ნადიმი, რაც მეტად დამახასიათებელია ამ შესანიშნავი მხატვრისათვის. ვენეციური სკოლის ერთერთ შტოს წარმოადგენს იაკოპო და-პონტე ბასანოს (1510-1592) სახელოსნო, სადაც მისი ოთხი შვილი—მხატვარი მუშაობდა. იაკოპო ბასანო ახალი გზების გამკაფველია ხელოვნებაში, მის სახელოსნოს ეკუთვნის გამოფენაზე წარმოდგენილი სურათი „იგავი მდიდრის და ლაზარეს შესახებ“ და აგრეთვე მისი ერთერთი შვილის, ცნობილი პორტრეტისტის ლეანდრო ბასანოს ვენეციელი სენატორის შესანიშნავი პორტრეტი. XVII საუკ. იტალიის

ფერწერიდან წარმოდგენილია სალოტორ როზას (1615-1673) სკოლის „უძლემი შვილი“. ამ საუკუნის დიდი მხატვარი გვერჩინო (1591-1666) წარმოდგენილია „მადონა ბავშვით“, რომელშიაც უსათუოდ იგრძნობა იტალიური რენესანსის გვიანი ვაჟლენა. პირიქით, რენესანსის ტრადიციებთან გამოთხოვებას მოწმობენ გამოფენაზე წარმოდგენილი იტალიური ფერწერის უკანასკნელი ნიმუშები: გვიდო რენი (1575-1642) „მიქელ შთავარანგელოზი“ და ნეაპოლელი მხატვარი ფრანჩესკო სოლიმენა (1657-1747) სურათი „წმინდანის წამების“ ესკიზით.

ესპანელი მხატვრების სურათებიდან უსათუოდ საყურადღებო არის მურილოს სკოლის „ბიჭი ძაღლით“ და რიბერას სკოლის „ფრანცისკ ასიზელი“ და „მოციქულის თავი“ მეტადრე დამახასიათებელია XVII საუკუნეში ესპანურა სკოლისათვის, ასევე უკანასკნელი სახე ფრანცისკოსი, რომელსაც ერთ ხელში ჯვარი უჭირავს, ხოლმე მეორეში—თავისქალა. ფლამანდური და ჰოლანდური მხატვრობიდან



გრიოზის სკოლა

ქალის სახე



კლას მოლენარი

„ზამთრის პეიზაჟი“

ორიგინალში წარმოდგენილია ფრანს ფრანკენმეორის „საბინელი ქალების მოტაცება“, შემდეგ რობერტ ვან ბლუმენის რეალისტური სურათი „კარტის თამაში“, სადაც გადმოპირქვევებულ ბოქკასთან თავმოყრილია ექვსი კაცი, ოთხი მჯდომარე და ორი მდგომარე.თამაშობენ და თანაც ღვინოს სეამენ:

მიწაზე დგას დოქი და ერთი ჭიქა, მეორე ჭიქა ბოქკაზე. გენიალური რუბენსის სკოლას ეკუთვნის დიდი სურათი „სილენი, სატირი და გლეხის ქალი“ და „სასიყვარულო სცენა“. უკანასკნელი ძალიან წააგავს თვითონ რუბენსის სურათს „სარმას“. უმცროსი ტენირსი წარმოდგენილია პატარა ორიგინალ-





ლით „თამბაქოს მომწევი“. შესანიშნავია „პეიზაჟი ფიგურებით და ნახირით“ კორნელის ჰეისმანსისა (1648-1727), ფლიგერის „ზღვა გემებით“, ვან-გოიენის „ქალაქი დორდრეხტი“, საყურადღებოა არტ ვან-ნეერის „პეიზაჟი მთვარით“ განსაკუთრებით მთვარიანი ღამის გადმოცემით, დე-ჰემის ნატურმორტი „ხილი“, XVII საუკ. პირვ. ნახევრის პოლანდიელი უცნობი მხატვრის „ქათამი, თევზი და ხბოს ხორცი“ შესანიშნავია ფერწერული ფაქტურით, იორდანსის სკოლის „სამი მოგვი“ გზიბლავს ჩაცმულობის დეტალური გამოწერით; ა. ვან-დაიკას ცნობილი სურათის „გრაფ პემბროკის საოჯახო პორტრეტი“ დაპატარავებული ასლი ეკუთვნის მის მოწაფეს პიტერ ლელის. სურათი შესანიშნავის ოსტატობით გადმოგვცემს ინგლისური არისტოკრატის წარმომადგენელთა ფიგურებს. პოლანდური „პეიზაჟებიდან უნ-

და აღინიშნოს კლას მოლენარის „ზამთრის პეიზაჟი“, ლუდოლფ ბაკეიზენის „ქარიშხალი ზღვაზე“ და იაკობ რეისდალის სკოლის „პეიზაჟი ჩანჩქერით“. მსოფლიო ხელოვნების უდიდესი გიგანტი რემბრანდტი წარმოდგენილია თავისი განთქმული სურათის „ღამის დაზვერვის“ XVIII საუკ. დაპატარავებული ასლით. ერმიტაჟი მდიდარია რემბრანდტის ორიგინალებით და კარგი იქნებოდა, რომ მოძრავ გამოფენას ერთი მაინც ჩამოეთებიდან გამოირჩევიან ფრანც ვან მირისის „ქალი ოთახში“, თავისი ფერწერული ტექნიკით და იან სტენის „ოჯახური ქეიფი“.

მთელი მეორე დარბაზი მიძღვნილი აქვს ფრანგულ ხელოვნებას. განყოფილება იწყება XVII საუკ. ფრანგული ფერწერის უდიდესი რეალისტის ლუი ლენენის (1593-1648) ორიგინალით „ვლახის ოჯახი“. ეს სურათი



კლოდ ლორენის სკოლა





თავისი თემატიკით, ფერწერითი გამოსახულებით და ჩინებული კომპოზიციით გამოფენის ერთერთ მარგალიტად ჩაითვლება. თუ როგორი იყო ამავ საუკუნის უდიდესი პეიზაჟისტი კლოდ ლორენი(1600-1682), შეიძლება წარმოადგენა ვიქონით მისი სკოლის ორი სურათიდან „ნავსადგური“, სადაც შეუდარებელი ფერწერითი ოსტატობით და რეალისტური სიძლიერით მოცემულია ცა და ზღვის ტალღები. პუსენი წარმოდგენილია „ვერმანიკის სიკედილის“ ძველებური ასლით. საყურადღებოა ცნობილი ბატალისტი კურტუა (ბურგინიონი) თავისა სურათით „კავალერიის შეტაკება“. საკმარისია ანტუან კუაპელის „ბაკი და არიადნა“ ნახოთ, რომ წარმოდგენა იქონიით ფრანგულ ცრუკლასიკურ მხატვრობაზე. „გუვერნანტი ქალი“ დიდი მხატვრის შარდენის სურათის ძველებური ასლია. ამ სურათით ჩვენ უკვე გადავღვართ XVIII საუკუნეში, რომლის საუკეთესო გამომხატველი იყო ანტუან ვატო (1684-1721), მისი სკოლის ნამუშევარია ორი პატარა სურათი „ჯვარისკაცები დასვენებაზე“ და „საზოგადოება პარკში“. ფრანგულ ბურჟუაზიულ რევოლუციის წინა პერიოდისათვის დამახასიათებელია მხატვარი გრიოზი (1725-1804), რომლის შემოქმედებაში იგრძნობა ბურჟუაზიის იდეოლოგიური აქტიურობა. „მოვრალი მამა“ გრიოზის სურათის ძველებური ასლია, რომლის მიხედვით შეიძლება სრული წარმოდგენა ვიქონიით ამ მხატვარ-

ზე. გრიოზის შემოქმედების მეორე პერიოდისათვის დამახასიათებელია მისივე სკოლის „ქალიშვილის თავი“. საყურადღებოა პეიზაჟისტები ჟოზეფ ვერნე (1714-1789) — „ქარიშხალი ზღვაზე“ და ჰუბერ რობერი (1733—1808) — „კოლიზეუმის ნანგრევები“.

XIX საუკ. წარმოდგენილია უდიდესი რომანტიკოსის ეყენ დელაკრუას ცნობილი სურათის „ბარიკადებზე“ დაპატარავებული ასლით, მაგრამ ყველაზე საყურადღებოა აქ გამოფენილი ბარბიზონელი სკოლის მხატვრების ორიგინალები: ტროიონი (1810-1865) „ორი ძროხა“ და შარლ ეაკი (1813-1894) „ცხვრები“; აქვე უნდა აღინიშნოს ოგიუსტ და როზა ბონერის „ნახირი“, შოპენის „აღმოსავლური სცენა“ სინათლით და მზითსავსე, და გილმენის პატარა სურათი „ავადმყოფი ბავშვი“. მეზჩანურ-სალონურ ხელოვნების ნიმუშებია გიულდენის „რომანტიული სცენა“, კაროლუს-დაურანის „ბიჭის პორტრეტი“, ფოვლეს, ვიდალის და კალიქსის სურათები, როგორც ეპილოგი გამოფენა თავდება ორი იმპრესიონისტული სურათით: დელონეს „პეიზაჟი“ და კასტროს „პარიზის პეიზაჟი“, რომელნიც, ცხადია, ვერ იძლევიან სრულ წარმოდგენას მსოფლიო ფერწერის ამ ერთერთი უდიდესი სკოლის შესახებ. და ეს არც ვასკვირია, რადგან იმპრესიონისტები მოსკოვის მუზეუმში უფრო კარგად არიან წარმოდგენილი, ვიდრე ლენინგრადის ერმიტაჟში.





# რუსი და ქართული საზოგადოება

„იკაცს ორი სახელი უნდა ჰქონდესო, იტყვის ხოლმე ქართველი კაცი. ერთი აქ დასარჩენი, მეორე თან წასაყოლო. შენ ეგ ორივე სახელი გქონია და შენმა თანამემამულეებმა იმ თანწასაყოლს სახელს ვაატანეს ხელთქმნილი, ხელით გაკეთებული წარმავალი გვირგვინები, ხოლო მეორე ახალს კი, აქ დასარჩენს, თავიანთ გულში გულითვე დაუწნეს სხვა ხელთქმნილი გვირგვინი, რომელიც არც მიდის და არც სუკნება. უკვდავება სხვა რა არის თუ არა ეს? — სწერდა დიდი ილიას „ივერია“<sup>1)</sup> რაფფის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით. ამდენადვე შემთხვევით არ არის, რომ სომეხი ხალხის დიდი დრამატურგის გ. სუნდუქიანციის შემდეგ — რომელსაც ქართული თეატრის აღორძინების საქმეშიც კვალწაშლელი დიდი მიუძღვის — ქართული საზოგადოებისათვის არცერთი სომეხი შემოქმედი ისე პოპულარული არ ყოფილა (მხედველობიდან ვტოვებთ XX ს. დასაწყისს), როგორც ეს წილად ზედა სიტყვის შესანიშნავ ოსტატს, დიდ პროზაიკოსს იაკობ მელიქ-აქოფიანს, რომელიც უმეტესად რაფფის სახელით წერდა.

ქართველი ხალხის სიყვარული და თაყვანისცემა რაფფის შემოქმედებისადმი 1872 წლიდან მომდინარეობს. ეს იმათ უნდა აიხსნას, რომ როგორც ყოველთვის, ისე მე-19 საუკუნის მოწინავე ქართველ მწერალთა ერთი ჯგუფი და რევოლუციურად განწყობილი ინტელიგენცია, დიდის მზრუნველობით და გულისხმიერად ეპყრობოდა მოძმე სომეხი ხალხის კულტურას, და ამ შემთხვევაში კი, — დიდი კლასიკოსის, რომელიც თავისი მანგილი კალმით ეროვნულ საზღვრებს არღვევს, — რაფფის შემოქმედებას.

რაფფის სახელი პირველად დაირხა დროებაში“<sup>2)</sup>. იქ 1872 წელს დაიწყო ბეჭდვა რაფფის მოთხრობამ „ალექსანდრე ბატონიშვილის ცხოვრება სპარსეთში“. ამ თარგმანს ქვეშ ინიციალი უზის „გ.“ თარგმანს წამძღვარებული აქვს რედაქციის ვრცელი შენიშვნა, რომელშიაც სხვათაშორის წერია: „სომხური გაზეთის „მშაქი“-ის 25 ნომერში არის დაბეჭდილი სტატია უფლოს მელიქ ზადესი (რაფფის ფსევდონიმებია: მელიქ-ზადე, ალექსანდრე რაფფი, მელ, იაკობ მელიქ-მირზაბეგვიანი, მელიქ — ი. ბ.) ზემოაღნიშნულის სათაურით. ამ სტატიას ვთარგმნით „დროებაში“ ისტორიის მასალათა“<sup>3)</sup> და ცოტა ქვევით რედაქცია სერიოზულ ხაზებში აყენებს საკითხს ალექსანდრე ბატონიშვილის ცხოვრების დაწვრილებით შესწავლის აუცილებლობაზე.

რაფფის მოთხრობის „ბატონიშვილის ალექსანდრეს ცხოვრება სპარსეთში“ ქართულად დაჩქარებით თარგმნა გამოწვეული იყო მისი ისტორიული მნიშვნელობით. რაფფის სიცოცხლეში ქართულად მეტი არაფერი თარგმნილა, ხოლო სიკვდილის შემდეგ კი მრავალი მოთხრობა ითარგმნა.



რაფფის გარდაცვალებამ უდიდესი გულისწუხილი გამოიწვია ქართულ საზოგადოებაში. იმ ხანად ილია ჭავჭავაძის „ივერია“ გამოდიოდა. გაზეთმა თავისი მრავალი სარედაქციო წერილით მოწინავე ქართველი ხალხის გულისწუხილი გამოსთქვა. რაფფის გარდაცვალებიდან მის დასაფლავებამდე გაზეთი ყოველდღიურად თვალსაჩინო ადგილ-

<sup>1)</sup> „ივერია“, 1888 წ. № 88

<sup>2)</sup> იბ. „დროება“, 1872 წ. 21 ივნისი, № 28

<sup>3)</sup> იგივე

ზე (პირველ გვერდზე) ათავსებდა სარედაქციო წერილებს დიდი პროზაიკოსის დაკარგვისთან დაკავშირებით. 29 აპრილს „ივერიამ“ თავის მკითხველებს შემდეგი აუწყა: „გარდაიცვალა სომეხთა გამოჩენილი მწერალი რაფფი“<sup>1)</sup>, ხოლო ამავე გაზეთის სარედაქციო წერილში ნათქვამი იყო: „...სომეხთა ლიტერატურამ დაჰკარგა მით ერთი პატროსანი და ნიჭიერი მწერალი. განსვენებულს რაფფის, რომლის ნამდვილი გვარი იყო აკოფ მელიქ-აკოფიანი, დადი სამსახური მიუძღვის სომეხთა წინაშე თავის სალიტერატურო მოღვაწეობითა. იგი ვადმოსუღია სპარსეთიდან, აქ, ჩვენს თბილისს, შეეკედლა, აქ იღვაწა თავისი საყვარელი ერისა-თვის, აქვე აღსრულდა და დასაფლავდა. მთელი სომეხობა ჰგლოვობს დღეს აგრე უდროოდ აღსრულებულს მწერალსა, რომელმაც არა ერთხელ გამოსთქვა თავისი სიცოცხლეში მადლით ცხებული ძლიერი სიტყვა და არაერთხელ შეუწვრილა გული თავის თანამემამულეებს უმაღლესის გრძნობისა და აზრისათვის. ამისთანა კაცს ძნელად იგიწყებს ერი, რადგანაც კაცი თავის მადლიან გულში ატარებს თვითონ ერის ჭირსა და ლხინისა“<sup>2)</sup>.

მეორე დღეს, იგივე გაზეთმა „ახალ ამბებში“ მეტად ვრცელი წერილი მოათავსა სათაურით: „რაფფი (აკოფ მელიქ-აკოფიანი)“. სტატიის მიზანია ქართველ მკითხველს ზოგად სახეებში გააცნოს რაფფის ბიოგრაფია და შემოქმედება. რაფფიმ თავისი ცხოვრება დიდ გაჭირებაში გაატარა. ამ მხრივ გაზეთ „ივერიიდან“ საინტერესოა მრავალი ცნობა: „1860 წელს რაფფის გარდაცვალა მამა და ცხოვრებაში გამოუცდელი მწერალი დიდს სიღარიბესა და გაჭირებაში იყო. განსვენებული სიამოვნებით იგონებს სწორედ ამ დროს, როცა მშვიერი ღამეებს ათევდა ავლაბარში, ცივსა და გაუმთბარს ოთახში, ცალის ხელით სამფეხა სტოლს იმაგ-

რებდა და მეორეთი სთხზავდა მასალას იმ დიდ წიგნებისას, რომელთაგანაც ნიჭიერი ჯერ კიდევ ხელნაწერად არის დარჩენილი... ამ ხანებში განსვენებული უფრო და უფრო მეტს სიღარიბეს ითმენდა; თითონ განსვენებული ამბობდა ხოლმე თავმოწონებით, რომ მეშინოდა არ დავენახე ვისმე და ამიტომ მთელი დღე მშვიერი ვიჯექი. ბინდს ველოდი, რომ გარეთ გასვლა და მეფურნისაგან ხუთის გროვის პურის ყიდვა შემძლებოდა. ერთხელ ზემოხსენებულ არწრუნის კრებაზე (ლაპარაკია 1871 წელს მოწვეული კრებას შესახებ), სადაც მასალას იხილავდნენ და ამასთანავე ადგენდნენ პროგრამას გრ. არწრუნის რედაქტორობით გამოსაცემ გაზეთ „მშაქი“-სას (გრ. არწრუნი იყო რედაქტორი „მშაქი“-ს — ი. ბ.) დასასწრებლად მადიოდა თურმე რაფფი და ავლაბრის დაღმართზე მას წადის ძირი გაეარდა. განსვენებულმა წადის ძირი ბაწრით მიიმარა და ამ სახით მთელი საღამო ბ-ნ არწრუნთან გაატარა, ისე, რომ არავისთვის შეუმჩნევიანებია. 4—5 საათის განმავლობაში სკამზედ დაკრულ საეთი იჯდა, რადგან ეშინოდა, წადი არ დაინახონ, ჩემი სიღარიბე და გაჭირებული ცხოვრება არ გამომდგავდეს“<sup>3)</sup>. რაფფის არწრუნის „მშაქში“ უსასყიდლოდ უმუშავნია: ამიტომაც იმ ხანად გარდაცვლილი ძმის კუბოს საყიდავი ფულიც არ ჰქონია: „ამ დროს (ლაპარაკია 1871—72 წლებზე — ი. ბ.) ვარდაეცვალა ღვიძლი ძმა და რედაქტორისათვის შემწეობა არ უთხოვია. სადღაც ისეხახა სამი მანეთი, გარდაცვალებული ძმა ფიტონში ჩაასვენა, წაიღო სასაფლაოზე და დაჰმარხა“<sup>4)</sup>.

სიღარიბემ აიძულა რაფფი, რომ თბილისიდან სამასწავლებლოდ ვადახიზნულიყო ჯერ შუშაში, შემდეგ თავრიზში და ბოლოს აქულისში, საიდანაც 1876 წელს არწრუნმა ისევ რედაქციაში მიიწვია. აქედან იწყება რაფფის გამუდმებული მოღვაწეობა სალიტერატურო ასპარეზზე, თავისი სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე.

<sup>1)</sup> იხ. „ივერია“, პარასკევი, 29 აპრილი, 1888 წელი, № 88

<sup>2)</sup> იქვე. იხ. „ახალი ამბები“.

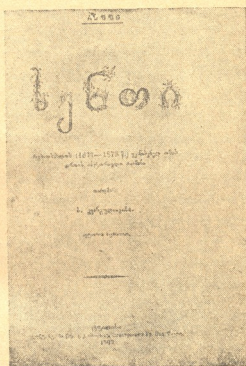
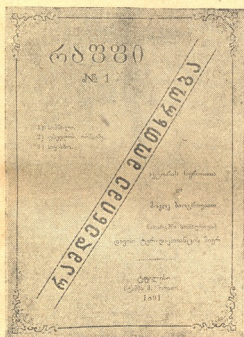
<sup>3)</sup> იხ. „ივერია“, შაბათი, 30 აპრილი, 1888 წ. № 89.

<sup>4)</sup> იქვე



საინტერესოა რაფფის დასაფლავების პროცესი. რაფფის ცხედარის პატივსაცემლად უამრავ ხალხს მოუყრია თავი: „თვითონ სახლში და გარედ ქუჩაზედ ხალხისაგან თითქმის ტევა არ იყო. მთელი ოთახი, საცა ესენა ცხედარი, გვირგვინებით იყო სასე. მაინც კიდევ მოდიოდა, სხვადასხვა ქალაქებისა, სომეხთა საზოგადოებათა... ცერემონიის გამგებელთა არ იცოდნენ, სად და როგორ დაეტენათ. მთელი კუბო განსვენებულისა მხოლოდ გაფენილი იყო ყვავილებითა და სომხის გაზეთების რედაქციისაგან დასხვათა შორის, „ივერიის“ რედაქციისაგანაც“<sup>1)</sup>. (ხაზი ჩემია. **ე.**

სვენება მათთვის დაემოთ. თხოვნა შესრულებული იქნა, ხოლო ქუჩაში კუბო მუშებს გადაეცათ. თუმცა წვიმიანი დღე ყოფილა, მაგრამ მას ვერ შეუჩერებია ზღვა ხალხის დენა. გაზეთი „ივერია“ შენიშნავს, რომ „თავი (პროცესისა — ი. ბ.), ერეკლე გრუზინსკის სახლთან რომ გავიდა, ბოლო კიდევ თითქმის უძრავად იდგა განსვენებულის სახლის წინ“<sup>2)</sup>. კუბო მიუსვენებათ ვანქში. არც აქ ყოფილა ხალხის ტევა. „ორასი ფაეტონი მაინც იდგებოდა გარეთ ქუჩაზედ“<sup>3)</sup>. „ივერია“ დასძენს, რომ „ჩვენდასასიამოვნოდ შევნიშნეთ, რომ ორმოციოდე წარმომადგენელი



ბ.) საინტერესოა ცილობა კუბოს გამოსვენებაზე მშრომელ სომეხ ინტელიგენციასა და მუშებს შორის. უამრავმა მუშებმა მოიყარეს თავი მწერლის უკანასკნელ საპატივცემლოდ, რადგან „განსვენებულს არა ერთხელ უთქვამს გულმტკივნეული, სიტყვა და რომელთა უნუგეშო ბედზე არა ერთხელ მიუხედებია თავისთა მემამულეთა გულმტკივნეულობა“<sup>4)</sup>. მშრომელმა ინტელიგენციამ თხოვნით მიმართა მუშებს, რათა კუბოს გამო-

ქართვალთა ინტელიგენციისა მოსულიყო აქ, რათა უკანასკნელი პატივი ეცათ სომეხთა სასიქადულო მწერლისათვის (ხაზი ჩემია—ი. ბ.). რაფფის დასაფლავებამ საზიემო ხასიათი მიიღო. საინტერესოა შემდეგი: მეტეხის ძირში, ერთი ქუჩიდან მეორე ქუჩამდე ბაყლებს გაეზათ მუაჯირილამ მოაჯირზედ ყვავილების ქსელი გრეხილი, რო-

<sup>1)</sup> „ივერია“, 1888 წ. № 90.

<sup>2)</sup> იხ. „ივერია“, 1 მაისი, 1888 წ. № 90.

<sup>3)</sup> იქვე

<sup>4)</sup> იქვე.



მელსაც შიგა და შიგ ჩართული ჰქონდა ყვა-  
ვილებისავე გვირგვინები. აქეთ-იქით  
ქუჩების ნაპირას თითო სტოლი და-  
ვდგათ, თეთრით გადაფარებული, და  
თითოეულს სტოლზედ იდგა ბაღია ან-  
თებულის სანთლებითა...<sup>1)</sup> რაფფის დასაფ-  
ლავების პროცესიას სჭერია მთელი მანძილი  
სიონიდან ავლაბრის აღმართის თავამდე.  
რაფფის დასაფლავებასთან დაკავშირებით  
იმავე „ივერია“-ში ვკითხულობთ: „გუშინ-  
დელმა დღემ (რაფფის დასაფლავების დღე—  
ი. ბ.) დავგიმტკიცა, რომ შენისთანა კაცი  
სიკვდილითაც არა კვდება, პირიქით, შენ  
თითონ სძლიე უძღვეველს სიკვდილს, შენ  
თითონ მოაკვდინე სიკვდილი, იმიტომ, რომ  
შენმა ღვაწლმა ხელთუქმნელი სახსოვარი  
გაიკეთა ყოველ პატიოსან სომხის გულში და  
ამ გულში დიდხანს იქნება შენახული შენი  
სახელი, როგორც მარგალიტი ზღვაში“

რაფფის დასაფლავება გადაიქცა ინტერნა-  
ციონალურ ზეიმად. ამას მოწმობს დ. ტერ-  
დავთიანის სიტყვებიც: „ამ ღირსეულს მწე-  
რალს დამარხვის დროს პატივი სცა დიდმა  
თუ პატარამ, ხელოსანმა თუ მუშა ხალხმა  
და მთელმა თბილისის ინტელიგენციამ. სომ-  
ხებს გარდა, დასაფლავებაზე დაესწრო  
მრავალი ქართველი და არუსიც“<sup>2)</sup>  
(ხაზი ჩემია—ი. ბ.). იმ დუხჭირ დროში ყო-

ველივე ამას უდიდესი პოლიტიკური მნიშ-  
ვნელობა ჰქონდა.

რაფფის შემოქმედებამ გაარღვია ვიწრო  
ეროვნული საზღვრები და მისი მრავალი მო-  
თხრობა არათუ მარტო მეზობელ ხალხების  
ენებზეა ნათარგმნი, არამედ საკმაო რაოდე-  
ნობით უთარგმნიათ ევროპულ ენებზეც.

გერმანულ ენაზე ნათარგმნია: „ხაზ-ვუშ“  
„ჯალალ-ედინი“ „სპარსელების ჰარამხანა-  
ში“, „ბიბი-შარაბანი“.

რუსულ ენაზე ნათარგმნია შემდეგი მოთ-  
ხრობები „დავით ბეგ“ (Давид-Бек ?)  
„სპარსელების ჰარამხანაში“ (В Персидском  
Гареме. ?) „ბიბი შარაბანი“ (Биби—Шараба-  
ни?) „განწირული“ (Обреченный), „ჯალალ-  
ედინი“ (Джалал—Эдин ?) და სხვ.

რაფფის მოთხრობების ქართულ ენაზე  
თარგმნის ინტერესი განსაკუთრებით მე-19  
საუკუნის 90-იან წლებში გაცხოველდა.  
რაფფის პირველად ქართულად თარგმნის  
ორი ათეული წლის თავზე, 1891 წელს,  
თბილისში მ. შანიძის სტამბაში დავით ტერ-  
დავთიანის თარგმანით გამოცემული იქნა  
რაფფის „რამოდენიმე მოთხრობა“, რომელ-  
საც დართული აქვს მთარგმნელის მიერ შე-  
დგენილი რაფფის მოკლე ბიოგრაფია და მი-  
სივე სურათი. წიგნში მოთავსებულია სამი  
მოთხრობა: „სინიშილი“, „უბედური რიბსიმე“  
და „საყასობა“.

1902 წელს ჟურნალ „მოამბეში“<sup>3)</sup> ბ.  
ევაგულოვის თარგმანით დაიწყო ბეჭდვა  
რაფფის დიდმა ისტორიულმა მოთხრობამ  
„ხენთი“, რომელიც შეეხება რუს-ოსმალის  
1877—78 წლების ომს. 1903 წელს იგივე  
თარგმანი გამოცემული იქნა ცალკე წიგნად;  
წიგნს დართული აქვს მთარგმნელის წინასი-  
ტყვაობა, რომელშიაც კარგად არის დაყენე-  
ბული საკითხი ამ ორ მოძმე ხალხის ერთ-  
მანეთის ლიტერატურის შესწავლის აუცი-  
ლებლობაზე; ჩემი აზრით ერთმანეთის გა-  
საცნობად, სწერს მთარგმნელი, — უკეთე-  
სი საშუალებაა ერთმანეთის ლიტერატუ-  
რის გაცნობა. „ხენთის“ მთარგმნელი ქარ-

1) იქვე  
2) რაფფი, „რამოდენიმე მოთხრობა“. ავტორის სურათითა და მოკლე ბიოგრაფიით. ნათარგმნი სომხური-დან დავით ტერ-დავთიანის მიერ, თბილისი, 1891 წ. გვ. 15.  
3) იხ. „Кав. Курьер“, 1881 წ. № 60—146 (თარგმანი დაუმთავრებელია).  
4) „Рус. Вед.“ 1883 г.  
5) Новое обозрение, 1890 г. № 2303—2313 (თარგმანი დაუსრულებელია, რადგან მთარგმნელს საკითხი თარგმნის შეკავებ რაფფის ცოლოან არ შეუთანხმებია და ამ უკანასკნელს შემდეგ ნება აღარ მიუცია).  
6) „Рус. мысль“, 1891 г. (უკანასკნელი ნომერი)  
7) იხ. „მოამბე“, 1902 წ. აგვისტო, — № 8, გვ. 79—114 (I—VI თავი); სექტემბერი, — № 9, გვ. 1—59 (VII—XIII თავი); ოქტომბერი, — № 10, გვ. 15—79 (XIV—XXI); დეკემბერი, № 12, გვ. 93—134 (XXII—XXVI თავი); 1903 წ. იანვარი, № 1, გვ. 53—106 (XXVII—XXXI თავი); თებერვალი, № 2 გვ. 23—76 (XXXII—XXXVIII თავი); მარტი, № 3, გვ. 65—124 (XXXVIII—XXXX).





თველ მკითხველს პირობას აძლევდა, რომ „მრავალ თხზულებათა შორის მასა აქვს (ლაპარაკია რაფფიზე—ი. ბ.) ერთი დიდი ისტორიული მოთხრობა, სახელდობრ „დავით ბევი“, რომელშიაც ავტორი საქართველოსაც ეხება და იმდროინდელ (მეთვრამეტე საუკუნის პირველი ნახევარი) თავად აზნაურობის ცხოვრება კარგადა აქვს დახატული. თუ დრო და გარემოებამ ხელი შემიწყო, ამ მოთხრობასაც გადმოვთარგმნიო“, მაგრამ შეზარება შეუსრულებელი დარჩა.

მოთხრობა „ხენთი“-ს ქართულ ენაზე გამოსვლამ ფართო გამოძახილი ჰპოვა იმდროინდელ ყურნალ-გაზეთებში. გაზეთ „ივერიაში“ მოთავსებული იქნა ვრცელი ბიბლიოგრაფია ინიციალით „დ. ნახ-ი“. ბიბლიოგრაფიის ავტორს დიდად მოსწონს ევანგულოვის წამოწყებული საქმიანობა. იგი წერს: „ჩვენთვის დიდი სირცხვილია, რომ ეგეთს მახლობელ მეზობელს ერს, როგორც არის სომხობა, ვერ ვიცნობთ, ვერ ვიცნობთ განსაკუთრებით მის ლიტერატურას, რომელიც არ შეიძლება არ იყვეს საინტერესო. გვეპატიება, რომ ევროპის რომელსამე მცირე ერის ლიტერატურას არ ვიცნობდეთ, ან არც გვინტერესებდეს, მაგრამ სომხების ლიტერატურა კი არამც თუ უნდა გვინტერესებდეს და ვიცნობდეთ, არამედ შესწავლილიც უნდა გვეჩინდეს, როგორც სომხებს ქართული. ქართველების და სომხების ინტერესები ასეა გადახლართული ერთმანეთში და აუცილებელია ჩვენი ურთიერთობა, რომ ამ მოვლენის უარყოფა ვინებით ბრმასაც არ ძალუძს. მაშასადამე, თუ ურთიერთობა ვეაქვს, მისვლა-მოსვლა, აღებ-მიცემობა და სხვა, ისე როგორ შეიძლება, რომ ერთმანეთს არ ვიცნობდეთ... აუცილებელია ეგ გაცნობა, მეტისმეტი საქიროა“<sup>1)</sup>.

განსაკუთრებით ყურადღების ღირსია ბიბლიოგრაფიის ავტორის მიერ რაფფის ქართული ხალხის დიდ კლასიკოს ალექს. ყაზ-

ბეგთან შედარება. „ჩვენში ქართულსა ლიტერატურაში, რომ შედარება იყოს, მხოლოდ ა. ყაზბეგის მძლავრს მოთხრობებს თუ შევადრი“<sup>2)</sup>. ეს სამართლიანი და მიუდგომელი შეფასებაა. იგივე ბიბლიოგრაფიის ავტორი მთარგმნელს მაღლობას უტყბადებს და გამოსთქვამს იმედს, რომ „ხენთის“ შემდეგ ქართველი საზოგადოება მშობლიურ ენაზე გაეცნობა რაფფის „დავით ბეგს“ და სხვა მოთხრობებს, რითაც „იგი ჩაითვლება უკეთეს ქართველ მთარგმნელთა შორის და დაიშახტრებს ჩვენს სიყვარულს და პატივისცემას“

„ხენთის“ ქართული თარგმანის შესახებ უნდა აღინიშნოს, რომ ის ძირითადად დამაკმაყოფილებლად არის შესრულებული. თარგმანს თან ახლავს ზოგიერთი ლაფსუსები. იქ, სადაც უნდა იყოს კამეჩების „ყროყი ნი“, მთარგმნელს „ყროყინი“ რატომღაც უქცევია „ბღავილად“ და სხვა.

ზემოაღნიშნული მოთხრობების გარდა ქართულად ნათარგმნია რაფფის შემდეგი ნაწარმოებები: „უმაწკო მსხვერპლი“ „ხედსიძე“, „ფირდოუსი“, „დავრიში“ (ნათარგმნია უშუალოდ ხელთნაწერებიდან) „ბიზი შარაბანი“, „ნახუფშ“, „ერთი ესრე, მეორე ისრე“ და სხვ.

რაფფის შემოქმედების დაწვრილებითი ანალიზი ქართულ ენაზე დღემდე არ არსებობს და ეს არც გასაკვირველია, რადგან თვით სომხურადაც რაფფის შემოქმედება სათანადო შესწავლილი არ არის და თუ არსებობს ცალკეული გამოკვლევები, ამ დიდი მწერლის გარშემო, ისინიც მოძველებულია და ძირითადად მიუღებელიც. რაფფის შემოქმედების ანალიზის ცდა (მხედველობიდან ეტოვებთ ქართულად გამოსულ რაფფის მოთხრობებისათვის მთარგმნელების მიერ წამძღვარებულ წინასიტყვაობებს) ქართულ ენაზე მოცემულია „სახალხო ფურცელში“ (1915 წ. № 366—67), სადაც რუსულიდან გადმითარგმნილია სომხური ლიტერატურის მოკლე მიმოხილვა: „რ ა მ ო დ ე -

<sup>1)</sup> იხ. „ივერია“. 1903 წ. № 172.

<sup>2)</sup> იქვე.

<sup>3)</sup> იქვე.

<sup>1)</sup> იხ. „სახალხო ფურცელი“, 1915 წ. № 366—67.





ნიმე სიტყვა სომხურ ლიტერატურაზე“, რომელიც პირველად მოთავსებული იქნა საგანიძის ხელმოწერით, ხოლო შემდეგ ნომერში რედაქციამ შენიშვნა დაურთო, რომ წერილი ეკუთვნით ჩვენ მიერ ზემოდ დასახელებულ პირებს და არა საგანიძეს. წერილის ავტორები, იხილავნ რა სომხურ ლიტერატურას, გაკვრით ეხებიან რაფვის შემოქმედებასაც. ამის შემდეგ რაფვის შესახებ სიტყვა ეკუთვნის ცნობილ მწიგნობარს ზ. ჭიჭინაძეს, რომელმაც 1926 წ. გამოსცემულ წიგნში „ზაქარია პეტრესძე გრიქუროვი, 1841—1910“ სხვათაშორის მოწინავე მწერალთა რიგებში დაასახელა რაფვიც. იგი წერს:

„... იმ დროს გაჩნდნენ სომხის ახალი იდეური მწერლები (ლაპარაკია XIX საუკუნის II ნახევარზე—ი. ბ.), ესენი იყვნენ გრიგორ არწრუნი, გაბრიელ სუნდუკიანი (პიესა „პეპოს“ დამწერი), რაფვი, მსახიობი ამერიკიანი, ჩიმიშკიანი და სხვანი, რომლებიც კი გაჰყვნენ სომხურ მწერლობაში ცოცხალ აზრების გატარებას, ამისათვის გრ. არწრუნმა თბილისში გაზეთ „მშაქის“ გამოცემა დაიწყო 1872 წელს, რომელშიაც იგი ყოველთვის სომხის ღატაკ ხალხის ცხოვრების შესახებ სწერდა და მათ ინტერესებს იცავდა“<sup>1)</sup>.

ქართულ ენაზე დიდი სომეხი პროზაიკოსის რაფვის შემოქმედების შედარებით

ყველაზე ფართო ანალიზის ცდა (პოპულარულ სახეებში) ეკუთვნის თვით ამ სტრიქონების ავტორს. 1936—37 წელს თბილისის სტალინის სახელობის უნივერსიტეტის მრავალტირაჟიან ნაბეჭდ გაზეთში „ბოლშევიკური კადრებისათვის“-ში მოვთავსეთ ორი ფელეტონი: „აკობ მელიაკოფიანი (რაფვი)“, რომელშიაც შეგვეცადეთ ზოგად სახეებში ქართველ მკითხველისათვის გაგვეცნო სომეხი ხალხის სასიქადულო მწერლის ბიოგრაფია და მისი შემოქმედება. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ თბილისის სტალინის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის არმენოლოგის კათედრის სასწავლო გეგმაში ყოველთვის ფართო ადგილი ჰქონდა დამომობილი რაფვის, ცალკე თავის გამოყოფით. „რომანტიზმის მესვეური რაფვი და მისი სკოლა“<sup>2)</sup>.

ასეთია ზოგიერთი ეპიზოდები რაფვისა და ქართული საზოგადოების ურთიერთობის შესახებ. ამ სტატიით ჩემს მიზანს სრულებით არ წარმოადგენდა რაფვის შემოქმედების ანალიზი. ჩვენი მიზანი უფრო მარტივი იყო. მსურდა ამეფურცლა ძველი ჟურნალ-გაზეთები და ამეშეყველებინა პირველი ქართველი მთარგმნელები რაფვისა.

ხალხის მტრებმა დიდი კლასიკოსის რაფვის ნაწარმოებები „ფაშისტურად“ გამოაცხადეს და მით ხალხს აუკრძალეს საყვარელი შემოქმედლის მოთხოვნების კითხვა, მაგრამ ამოდ. „პრავდაში“ მოთავსებულ ამხ. ფადეევის წერილმა დროულად იხსნა განადგურებისაგან რაფვის მდიდარი ლიტერატურული მემკვიდრეობა.

<sup>1)</sup> ქართველ—სომეხთა მწიგნობარი და საზოგადო მოღვაწე ზაქარია პეტრესძე გრიქუროვი, 1841—1910 დაწერილი და გამოცემული ზაქარია ჭიჭინაძის მიერ თბილისი, 1926 წ. გვ. 4.

<sup>2)</sup> იხ. „ბოლშევიკური კადრებისათვის“ 19 ნოემბერი 1936 წ. № 24 (83) და 10 იანვარი, 1937 წ. № 2 (89)





იუზა ზარალაძე

რესპ. დამ. არტისტი

## „ზივით მოგზაურობა“

(ვასო აბაშიძის ნამუშობი, ქართული თეატრის ისტორიისათვის).

მუდმივი დრამატიული დასის დაარსების შემდეგ (1879 წ.) თბილისის მსახიობთა ერთ-მა ჯგუფმა, ვასო აბაშიძის მეთაურობით გადასწყვიტა ქ. გორში გაემართათ წარმოდგენა. დანიშნულ დღეს დასი ჩასულა გორში და ვინაიდან დასს მოლარე არ ჰყოლია, სთხოვეს გორში მცხოვრებს ვინმე ყოფილ დიაკვანს ხუციშვილს დამჯდარიყო სალაროში და ბილეთები გაეყიდა. ამ წარმოდგენას ხალხი აუარებელი დასწრებია. მეორე მოქმედების შემდეგ მოლარე ხუციშვილი გაპარულა და თან წაუღია მთელი შემოსავალი. მსახიობნი ცუდ მდგომარეობაში ჩაცვენილან. გზის ფულიც კი არ ჰქონიათ, რომ თბილისში დაბრუნებულიყვნენ. უფულობის გამო იმ დამეს შეუძლებელი ყოფილა გამგზავრება და მთელ დასს თეატრში გაუთევია ღამე. მეორე დღეს შემთხვევით გაუგიათ, რომ ტივი ვადის თბილისისაკენ. ვასო აბაშიძე მასულა მეტივესთან და უთხოვნია დასი წაეყვანა ტივით თბილისში. მეტივე დათანხმებულა, მხოლოდ უთქვამს, რომ ამაღამ გზაში შეეჩერდები და მეორე დღეს ვიქნებით თბილისში. ასე, რომ ერთი ღამე დასს ტივზე უნდა გაეთია. რადგანაც მეტი გამოსავალი გზა არ ყოფილა— დათანხმებულან და მთელი დასი ტივს გამოჰყოლიან, სამი საათის მგზავრობის შემდეგ საღამო ჟამს, მეტივეს ტივი შეუჩერებია და დაუბამს. თან მგზავრებისათვის გამოუტყდადებია, რომ გათენებამდის აქ ვიქნებით და დილით ადრე გზას გავუდგებითო. მოგზაურ არტისტებს შიმშილით ქანცი გამოლულა ჰქონიათ და არ იცოდნენ რა ექნათ... რომ

დაღამდა, შორს აქა-იქ სინათლის შუქი გამოჩნდა თურმე. მსახიობთა შეკითხვაზე თუ საიდან არის ტყეში სინათლე, მეტივეს უბასუხნია, რომ ის სოფელია და აი, დიდი სინათლე რომ მოსჩანს, იმ სახლში ღვდელიცხოვრობსო.

მსახიობებმა ბევრი აღარ იფიქრეს და გაემართნენ ღვდლის სახლისაკენ. წინ მეტივეს მიუძღოდათ თურმე. მისვლისთანავე ასტეხეს ყეფა ძაღლებმა, რომელთაც ქვებით იგერიებდნენ. ძაღლების ყეფაზე ღვდელი გამოსულა და შეუძახნია—ვინა ხართო. ვასო აბაშიძეს მოკრძალებით უბასუხნია—მგზავრები ვართ მამაო, დავვიღამდა და გთხოვთ ღამე გავგათევიოთო. მღვდელმაც თურმე მიიღო ეს ახირებული სტუმრები და როდესაც დინახა, რომ სუფთად და რიგიანად აცვიათ ღვდელი შეჰკითხებია ვასო აბაშიძეს, თუ ვინ არიან და საიდან. ვასო აბაშიძეს უბასუხნია, რომ ჩვენ ვართ მეცნიერთა ჯგუფი. სინოდის დავალებით ვიკვლევთ ძველ საეკლესიო შენობებს, ციხე-კოშკებს და ამიტომ ტივით ვმოგზაურობთო.

მსახიობი კოტე ყიფიანი კი გაუცვინა და წარუდგენია, როგორც სინოდალური კანტორის მთავარი მმართველი და ეგზარხოსი\*) პირადი მეგობარი. ამის გავიგებებზე მღვდელი გახარებული გასულა მეორე ოთახში, უბრძანებია გაეშლნათ სუფრა დიდი სტუმრების პატივსაცემად. დაუკლავს, რაც კი კარგი მსუქანი ორფეხი და ოთხფეხი ჰყოლია აუხდია ჭურისათვის თავი და ატენის საუ-

\*) ეგზარხოსი იყო სრულიად-საქართველოს მღვდელმთავარი



ვეთესო ღვინით გამასპინძლებია ამ ჩვენს „არხეოლოგებს“.

გათენებამდის გაგრძელებულა ლხინი, ცეკვა და თამაში. მეტივემ, რომელიც მათთან ერთად შეექცეოდა ლხინს—მოავონა მგზავრებს, რომ დრო იყო გამგზავრებისა. შიღლიერი სტუმრებიც აიშალნენ თურმე სუფრადან და ტივისაკენ გაემართნენ. მღვდელმა ტივამდის მიაცილა მთელი დასი. მღვდელს უკან მოსდევდა ბიჭი კალათით დატვირთული, რომელშიაც ელაგა ხაჭაპურები, მოხარული დედლები, პურები და დოჭით ღვინო. მღვდელმა ტივზე მიართვა მგზავრებს საგზალი. ტივის ამოდრავებამდე, მღვდელმა თურმე გაიხმო ვასო აბაშიძე და სათხოვა: — „მე წარდგენილი ვარ ორდენზე და ვთხოვთ მიშუამდგომლოთ ეგზარხოსის წინაშე, რომ ეს საქმე დააჩქაროს“... ვასომ აღუთქვა თურმე ღვდელს, რომ თბილისში ჩასვლისთანავე ამ საქმეს მოავგარებს და ორდენსაც მიიღებთო. ვასოს სანუგეშო სიტყვებმა ძალზე გაახარა თურმე ღვდელი და ისევე განაგრძო—თუ საწყენად არ დაგრჩებათ კიდევ ერთი სათხოვარი მაქვსო. — პრძანეთ უთქვამს ვასოს.—ჩემი შვილი, სი-

კო ხუციშვილი, ვაქაცი ბიჭია დიაკვანია, სრულიად უმიზეზოდ დიაკვნობიდან გადააყენეს და კაცი გააუბედურესო. გთხოვთ იმ ბიჭის შესახებაც დამეხმაროთ ეგზარხის წინაშე, რომ ისევე იქნებ დიაკვნად აღადგინონო.

— ეხლა შენი შვილი სად არისო, შეკითხებია ვასო.

— ის გორში ცხოვრობს, იქ იყო დიაკვნად და ღდესაც იქ არისო — უთქვამს ღვდელს.

ვასო აბაშიძე მიმხედარა, რომ მათი ფულის გამტაცებელი ამ ღვდლის შვილი იყო, მაგრამ კრინტი არ დაუძრავს ფულის შესახებ. სასწრაფოდ გამოეთხოვა თურმე ვასო ღვდელს და ტივზე შევიდა.

ღვდელმა კიდევ შესძახა თურმე: „არ დაგვიწყდეს სიკო ხუციშვილიო“.

ვასომ ტივიდან გადმოსძახა თურმე — „არა მამო, სიკო ხუციშვილს ვერასოდეს ვერ დავივიწყებთო“.

ვახარებულმა ღვდელმა მგზავრებს გზა დაულოცა და ტივიც თურმე გაემართა თბილისისაკენ.

როდესაც ვასომ ტივზე მოუთხრო ამხანა-



„ვახარებულმა ღვდელმა მგზავრებს გზა დაულოცა და ტივიც გაემართა თბილისისაკენ...“





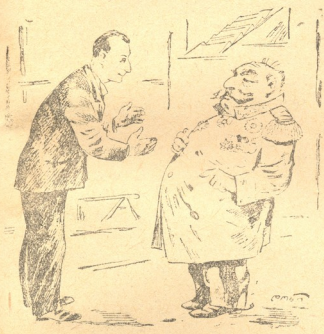
გებს ღვდლის ვინაობა, მსახიობთ თავი მით უნუ გეგნიათ, რომ არა ნაკლები დაჯდომია ღვდელს მათი სტუმრობა.

ასე დასრულდა თურმე დასის მოგზაურობა გორიდან თბილასამდე.

ვასო აბაშიძის ნაამბობთა შორის აგრეთვე საყურადღებოა შემდეგი ამბავიც.

ყოფილა ვინმე ბებერი ღენერალი ორბელიანი, რომელიც არც ერთ ქართულ წარმოდგენას არ აკლდებოდა. იჯდა თურმე პირველ წყებაში და გრძელ ტარიან ჩიბუხს ეწეოდა, თუმცა კედელზე ყოფილა განცხადება: „თამბაქოს მოწევა აკრძალულია“, მაგრამ ღენერალი ორბელიანი ამგვარ განცხადებას ყურადღებას არ აქცევდა.

ერთ საღამოს, როდესაც უნდა წარმოედ-



„თუ ძმა ხარ, ვახო, მალე დაიწყეთ ეს ობერი წარმოდგენა, თორემ უძილობამ შეაწუხა!“

გინათ ალ. ყაზბეგის პიესა „არსენა“ ღენერალი ორბელიანი ჩვეულებრივად მოსულა წარმოდგენაზე ვითომდა პიესის მოსასმენად დაიწყებოდა თუ არა წარმოდგენა, ღენერალს იმ წუთშივე თურმე ჩაეძინებოდა და მხოლოდ ანტრაქტის დროს ხალხის ხმაური თუ გამოაღვიძებდა.

პიესის დაწყების საქმე გავიანურდა, თუმცა დასაწყისი საღამოს 8 საათზე ყოფილა გამოცხადებული, მაგრამ უკვე მეათე საათი შესრულებულა და წარმოდგენას არ იწყებდნენ, მიზეზი ის იყო, რომ ხალხი არ ყოფილა დარბაზში და არტისტებიც ელოდნენ საზოგადოების მოსვლას.

ორბელიანი გააბრაზა თურმე ამდენმა ლოდინმა, გულმოსული გასულა კულისებში და ვასო აბაშიძისათვის მიუმართავს:

—კაცო! ვასო! რა არის მიზეზი, რომ წარმოდგენას არ იწყებთო? ვასოს ბოდში მოუხდია თავადის წინაშე და მოკრძალებით მოუხსენებია, რომ შემოსავალი არ არის და ხალხს ველოდებითო.

—მაინც რამდენი უნდა იყოს შემოსავალი, რომ წარმოდგენა დაიწყოთ, უკითხავს ორბელიანს.

ვასოს უთქვამს: ორასი მანეთი რომ იქნებოდეს, კარგი იქნება, მოგეხსენებათ, კნააზო, რომ უჯამაგირონი ვართ და ხარჯებიც დიდი გვაქვსო.

ორბელიანს ბევრი აღარ უფიქრია. უბის ჯიბიდან ამოუღია 200 მანეთი, ვასოსათვის გადაუტია და თან უთქვამს:

—თუ ძმა ხარ ვასო, მალე დაიწყეთ ეს ოხერი წარმოდგენა, თორემ უძილობამ შემაწუხაო.





ი. ანიკოლოვი

## ა. ს. გრიბოედოვის უცნობი პორტრეტი

გრიბოედოვის რიცხვით მცირე პორტრეტებს შორის აღსანიშნავია ერთი, ნაკლებად ცნობილი პორტრეტი, რომელიც ზუგდიდის სამხარეთმცოდნეო მუზეუმში ინახება. იგი შესრულებულია აკვარელით, ზომა 20×15 სანტიმეტრი. პორტრეტს არა აქვს ხელმოწერა, არც დახატვის თარიღი. მაგრამ მთელი რიგი დასკვნების საფუძველზე შესაძლებელია მხატვრის ვინაობის და თარიღის გამოკვლევა.

გრიბოედოვის პორტრეტის ავტორი უნდა იყოს მხატვარი ვ. მაშკოვი. და აი რატომ. ჩვენ ვიცნობთ მაშკოვის ისტორიული შინაარსის ორ სურათს 1826/28 წ. წ. რუსეთ-სპარსეთის ომის ეპოქისას: პირველი—პასკევიჩის პაემანი აბას-შირზასთან და მეორე—თურქმენჩაიში ზავის დადება. ორივე ამ სურათზე დახატულია გრიბოედოვი, რომელიც მონაწილეობას იღებდა დიპლომატურ მოლაპარაკებაში, როგორც კავკასიის მთავარმართებლის პასკევიჩის დიპლომატური კანცელარიის უფროსი. ამ სურათებში დახატული გრიბოედოვი ძალიან წაავაგს ზუგდიდის პორტრეტს. აქედან შეიძლება გამოვიყვანოთ ის დასკვნა, რომ პორტრეტი დახატულია ცნობილი რუსი მხატვრის აკადემიკოს მაშკოვის მიერ. მით უფრო, რომ ეს პორტრეტი წაავაგს აგრეთვე იმ პორტრეტს, რომელიც მოთავსებულია გრიბოედოვის 1911 წლის აკადემიური გამოცემის პირველ ტომში და მიეწერება იმავე მაშკოვს.

ამას გარდა, ზუგდიდის მუზეუმში ინახება მაშკოვის კიდევ ერთი სურათი „სომხების გადმოსახლება რუსეთის ოლქებში 1828 წელს“. ეს სურათიც აკვარელით არის შესრულებული და თავისი მანერით ძალიან წაავაგებს იმ მანერას, რომლითაც შესრულებულია გრიბოედოვის პორტრეტი.

ვ. ა. მაშკოვის მოღვაწეობა, როგორც

მხატვარ-ბატალისტი, მჭიდროდ დაკავშირებულია კავკასიაში გრიბოედოვის ყოფნის წლებთან. სურათ „ლაიპციგის ბრძოლის“ შემდეგ, რითაც მაშკოვმა სახელი გაიბრწყინა, იგი მოწვეული იყო კავკასიაში სამხედრო ამბების დასახატავად. 1817 წ. იგი თან ახლავს გენერალ ერმოლოვს თეირანში წასვლისას, სადაც რამდენიმე ნახატს აკეთებს, ამის შემდეგ იგი დასახლდა თბილისში. როდესაც რუსეთმა დაიწყო ომი სპარსეთთან, მაშკოვი თან გაყვა მომქმედ ჯარს; აქ იგი ხატავს ბრძოლის მთავარ ეპიზოდებს. ამ წლებში (1826/28) მაშკოვი ხშირად ხვდებოდა გრიბოედოვს და, რასაკვირველია, ჰქონდა საშუალება მისი პორტრეტის დახატვისაც.

1828/29 წლ. მაშკოვმა მონაწილეობა მიი-



ა. გრიბოედოვის უცნობი პორტრეტი



ლო რუსეთ-თურქეთის ომში, გააკეთა რამდენიმე ნახატი, შემდეგ თანახლდა გამოჩენილ გერმანელ ბუნებისმეტყველ ალექსანდრე ჰუმბოლდტს 1829 წელს ურალსა და შუა აზიაში მოგზაურობის დროს, რის შემდეგ ისევე ბრუნდება კავკასიაში დაწვებული სურათების დასამთავრებლად.

მაშკოვის მიერ შესრულებული სცენები კავკასიის ომებისა, ლითოგრაფირებულ იქნა პარიზში 1836 წელს; ამით გაითქვა მან დიდი სახელი.

კავკასიის ტიპებისა და ბუნების ცალკეულ ნახატებს, რაც აკადემიკოსის გარდაცვალების

შემდეგ დარჩა (40-მდე), ჩვენამდე მოუღწევიათ.

ცნობილია, რომ ზუგდიდის მუზეუმს გადაეცა სამეგრელოს მთავრის დავით დადიანის და მისი მეუღლის ეკატერინე ჭავჭავაძის მდიდარი კოლექცია. დავით დადიანი იმ დროს სოფ. გორდაში ცხოვრობდა და მასთან ხშირად ჩადიოდა ეკატერინეს და ნინო ჭავჭავაძე—გრიბოედოვის ცოლი, რომელიც ალბად ჩაიტანდა ამ პორტრეტს სხვა საგნებთან ერთად (მაგ., თავისი პორტრეტი მხატვდესენის მიერ დახატული, რომელიც აგრეთვე იმყოფება ზუგდიდის მუზეუმში).







# სომხური ხელოვნების დეკადე მოსკოვში

სომხური ხელოვნების დეკადე, რომელიც 29 ოქტომბერს დამთავრდა მოსკოვში, დიდი ინტერესი გამოიწვია მთელ საბჭოთა კავშირში. „პრავდამ“, „იზვესტიამ“ და პროლეტარული დედაქალაქის სხვა გაზეთებმა დიდი შეფასება მისცეს აყვავებული საბჭოთა სომხეთის ხელოვნებას.

ოპერა „ანუშ“-ს, რომელიც 22 ოქტომბერს დაიდგა აკადემიურ დიდ თეატრში, დიდი წარმატება ხვდა.

სომხური ხელოვნების დეკადის გამარჯვება მოსკოვში — ეს არის ლენინ-სტალინის ნაციონალური პოლიტიკის ბრწყინვალე გამარჯვება. დღეს ჰყვავის და იფურჩქნება ძველად დაჩაგრულ და დაბეჩავებულ ხალხთა ხელოვნება. არასოდეს, არც ერთ ეპოქაში ხელოვნება არ ყოფილა ასე მასიური, როგორც დღეს. საბჭოთა კავშირში შემავალ

ყველა ერს მიეცა უსაზღვრო შესაძლებლობანი თავის მშობლიურ ენაზე შექმნას თავისი ხელოვნება და კულტურა.

სომხური ხელოვნების დიდი წარმატებისათვის საბჭოთა მთავრობამ ა. ა. სპენდიაროვის სახელობის ოპერასა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრი დააჯილდოვა ლენინის ორდენით. აგრეთვე სომხური ხელოვნების ოთხი მუშაკი: დანელიანი აიკანუში ს. ს. რ. კ. სახალხო არტისტი, სიმონოვი რუბენ რსფსრ სახალხო არტისტი, ტიგრანიანი არმენაკ — სომხეთის და საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, ხაჩატურიანი არამ — სომხეთის სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, კომპოზიტორი — დაჯილდოვებულ არიან ლენინის ორდენით. შრომის წითელი დროშის ორდენით 26 კაცი, საპატიო ნიშნის ორდენით — 55. შრომითი წარჩინებისათვის მედალით — 49 კაცი.



„ორჯონიკიძე ზრდ. კავკასიის ბრძოლებში“

ნახ. ს. მანსაშვილისა

# ბორის შჩუკინი

6 ოქტომბერს, ღამით, 45 წლის ასაკში, უეცრად გარდაიცვალა საბჭოთა ეპოქის უდიდესი მსახიობი, გამოჩენილი რეჟისორი და პედაგოგი, ს. ს. რ. კავშირის სახალხო არტისტი, ორდენოსანი ბორის ვასილის-ძე შჩუკინი.

ბორის შჩუკინი დაიბადა მოსკოვში 1894 წელს. პატარაობიდანვე გატაცებული იყო იგი თეატრით და მოწაფეობის დროს დიდის სიყვარულით და აღტაცებით დაიარებოდა სამხატვრო და მცირე თეატრების წარმოდგენებზე. და სწორედ იმ გარემოებამ, რომ შჩუკინი აღიზარდა რუსეთის ამ ორ უდიდეს თეატრებზე, ამ თეატრების მხატვრულ რეალიზმზე, სწორედ ამ გარემოებამ ხელი შეუწყო შემდეგში შჩუკინის რეალიზმის გაფურჩქვნასაც.

როგორც მსახიობს შჩუკინს ახასიათებს ფსიქოლოგიური სიმართლე და

გამოსახულების თეატრალობა. მის მიერ შექმნილ სახეთა ვალერეაში აღსანიშნავია: ბოლშევიკების სახეები პავლე (სეიფულინას „ვირინეაში“) და ანტონი (ლეონოვის „ბარსუკებში“), შემდეგ ბერსენევი (ლერენიევის „რევეაში“), კლასიკური როლებიდან პოლონიუსი (შექსპირის „ჰამლეტი“), და კარატიგინის ძველებურ ვოდევილში ლევ გურიჩ სინიჩკინის როლი.

შჩუკინის უღაო დამსახურება და მსოფლიო მნიშვნელობა იმაშია, რომ მან თამამად გაბედა და პირველად მოგვცა სცენაზე ვლადიმერ ილიას-ძე ლენინის დაუფიწყარი სახე პავლოდინის პიესა „თოფიან კაცში“. ვახტანგოვის თეატრში ლენინის სახის შექმნით შჩუკინს დიდი წარმატება ხვდა წილად. ამის შემდეგ მას იწვევევენ კინოში და აქაც შჩუკინმა პირველმა შეჰქმნა ლენინის დაუფიწყარი სახეები ორ ფილმში: „ლენინი ოქტომბერში“ და „ლენინი 1918 წელში“.

ვის არ უნახავს შჩუკინი ლენინის როლში? ძნელად მოიძებნება მთელ მრავალმილიონიან საბჭოთა კავშირში ისეთი ადამიანი, რომელსაც არ ენახოს ეკრანზე შჩუკინი ლენინის როლში. ემელიან იაროსლავსკის სიტყვით „შჩუკინმა მოგვცა ლენინის სახე, რომელსაც ბევრი, ვისაც სიცოცხლეში ლენინი არ უნახავს, ისე განიცდის, როგორც ცოცხალი. ვაივლის საუკუნეები, ხოლო ლენინის სახე არტისტ შჩუკინის მიერ განსახიერებული წინანდებურად აღეღვებს ეკრანზე ახალი ეპოქის მილიონობით ადამიანებს... ისინი სიყვარულით ადევნებენ თვალს ლენინის მოძრაობას ეკრანზე და მადლობით მოიხსენიებენ მხატვარ არტისტ შჩუკინს, რომელმაც შესძლო კაცობრიობის ამ გენიოსის განსახიერება“.



ბორის შჩუკინი







მ ა-ლი

## ყვარლის თეატრი

ერთი წლის უთეატრობის შემდეგ ყვარელში ხელახლად დაიწყო მუშაობა თეატრმა. როგორც ცნობილია ყვარელი სამშობლოა ქართული კულტურის ორი დიდი სახელისა: ილია ჭავჭავაძის და კოტე მარჯანიშვილისა. ეს გარემოება დიდ პასუხისმგებლობას აკისრებს, როგორც ყვარლის საზოგადოებრივობას, ისე თვითონ თეატრს, რომელიც ამ უამად წარმოადგენს ერთერთ კულტურულ-საზოგადოებრივ კერას ყვარელში. ყვარლის კ. მარჯანიშვილის სახელობის საკოლმეურნეო თეატრმა დიდის წარმატებით გახსნა სეზონი ქოჩარაიანის პიესა „ბრმა მუსიკოსით“. წარმოდგენა რამდენჯერმე ჩატარდა და თეატრს მოწყურებული ყვარლის მშრო-

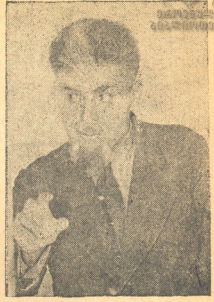
მელები დიდის ინტერესით ესწრებიან თეატრის წარმოდგენებს. თეატრისა და მაცურებლის შორის თავიდანვე დამყარდა გულთბილი დამოკიდებულება, თეატრის ახალმა ხელმძღვანელობამ (დირექტორი ლ. სვანელი) შესძლო თეატრის კოლექტივში დისციპლინის დამყარება. ამჟამად კოლექტივი დიდის მონდომებით და სიყვარულით მუშაობს განსვენებული დრამატურგის ნიკოა შიუკაშვილის პიესაზე „მზე შინა და მზე გარეთა“. პირველ იანვრამდე თეატრს განზრახული აქვს დადგას აგრეთვე პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“ და კარასევის „შუქურა“.

რაც შეეხება „ბრმა მუსიკოსის“ დადგმას, უნდა ითქვას, რომ რეჟისორმა ლ. სვანელმა, შესძლო მისი წარმატებით ჩატარება. პიესა ჩვენი საზოგადოებისათვის საკმაოდ ცნობილია. რეჟისორის მოფიქრებულ და სერიოზულ მუშაობამ ახალგაზრდა მსახიობებთან დიდი ნაყოფი მოგვცა. ამ მხრივ უსათუოდ აღსანიშნავია ახალგაზრდა მსახიობი ი. მათკაშვილი, რომელმაც შესძლო შინსაკომელის მაშას როლის კარგად განსახიერება, აღსანიშნავია მით უფრო, რომ ი. მათკაშვილი პირველად გამოდის საპასუხისმგებლო როლში. ზუსტი ლაკონური მოძრაობანი, ხმის სპეციფიური ინტონაციები ქმნიან დამაჯერებელ სახეს. მსახიობი, ადგილობრივი კადრა, ა. ავეტიკოვი სამწუხაროდ ვერ იძლევა ექიმ მუსიანის სრულყოფილ სახეს. მართალია მუსიანი დადებითი ტიპია პიესაში, ამიტომ მსახიობმა სცადა მთელი როლის რბილ ტონებში განსახიერება, რითაც მოაკლო მას სერიოზულობა და სიმკვეთრე. გარდა ამისა ა. ავეტიკოვს მეტი მუშაობა მართებს ხმის ბგერადობაზე. ნ. ზაუტაშვი-



ყვარლის თეატრის დირექტორი და სამხ. ხელმძღვანელი რეჟისორი ლ. სვანელი

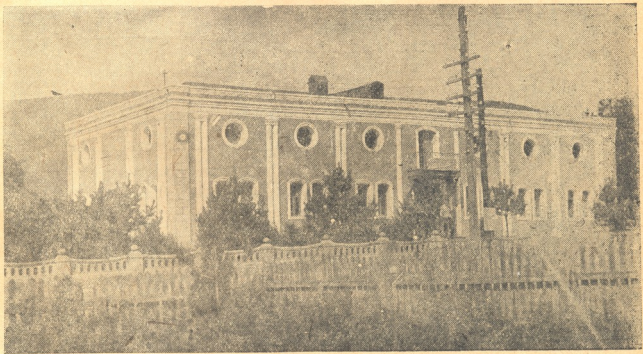




ლ. ხუტაშვილი      ანაიჯა      თ. მახარაძე      გაიანე      შ. გელიაშვილი      არამი

ლი (სოფო) ძველი გამოცდილი ადგილობრივი მსახიობია. მან დედის როლი მშვენივრად განასახიერა. მოწვეულ ძალებიდან პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს მსახიობი ბ. შოთაძე, რომელიც შესანიშნავად ასრულებს მსახური ქალის ელინას როლს. მკვირცხლი, ცოცხალი, პირველი შეხედვით თითქმის გულუბრყვილო, მაგრამ კვიანი და თავდადე-

ბული, ბ. შოთაძე ხიბლავს მაყურებელს თავისი ბუნებრივი და უბრალო თამაშით. მეტად ძნელი ბრმა მუსიკოსის, ალექსანდრეს როლი. აქ მსახიობი შეიძლება ზედმეტ მელოდრამატიზმში ჩავარდეს. საბედნიეროდ მსახ. ლ. სვანელი ასცილდა ამ საშიშროებას და იძლევა ალექსანდრეს სახეს გმირულ ტონებში, მეტადე ეს ითქმის იმ სცენის შესა-



ყვარლის კ. მარჯანიშვილის სახელობის სახ. საკოლმეურნეო თეატრი



ხებ, როდესაც ალექსანდრე უამბობს თავის დაბრმავების ისტორიას, ან და საფინალო სცენის შესახებ. ლ. სვანელის თამაში აქ მეტად ემოციონალური და პათეტიურია. შ. გელიკაშვილი (არამი) გვევლინება როგორც სრულყოფილი მსახიობი. მისი თამაში იმდენად დამაჯერებელია, რომ მაყურებელი იფიქრებს, რომ მის წინ მსახიობია. შ. გელიკაშვილის სახით ყვარლის თეატრს უსათუოდ კარგი ძალა ჰყავს. თ. მახარაძეს გაიანეს როლი სწორედ აქვე გაგებულნი. გაიანე უნდა ზიზღს იწვევდეს მაყურებელში და თ. მახარაძე თავის უნაკლო თამაშით აღწევს ამას. ლ. ხუბაშვილი გამოცდილი მსახიობია, მაგრამ ანაიდას როლში მას ეტყობა მოძრაობათა გაუბედობა და ხმის დაუმუშავებლობა. გ. ხომეზური იძლევა ხოხობიანის შესანიშნავ გროტესკულ სახეს.

მშვენიერად აქვს გაფორმებული სპექტაკლი მხატვარ გ. მაიდანოკოს, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ფინალის ფონის სიჭრელეს. წარმოდგენის დიდ ნაკლად უნდა ჩაითვალოს მუსიკალური გაფორმების უქონლობა, რაც დიდად ვნებს სპექტაკლს.

მთლიანად წარმოდგენა უნდა ჩაითვალოს ყვარლის თეატრის მიღწევად და უნდა ვიმედოვნოთ, რომ ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს დახმარებით და რაიკომის პირველი მდივნის ამხ. დ. ვაჩაძის მზრუნველობით ყვარლის თეატრი შესძლებს ქართული თეატრის დიდი ოსტატის კ. მარჯანიშვილის სახელწოდების გამართლებას.



ლ. სვანელი ალექსანდრე



ო. მათიკაშვილი



მიმა ნ. ხუბაშვილი



სოფო ბ. შოთაძე

ელინა





6. ლაშავაძე

# საკონკრეტო თეატრი ზემო-კახუმი

(წერილი ონიდან).

საბჭოთა ხელისუფლებამდე ონის რაიონში თეატრალურ ხელოვნებას არავითარი ყურადღება არ ექცეოდა.

თეატრალური ხელოვნების გაშლა-გაფორმება ჩვენს რაიონში იწყება საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ საქართველოში. პირველ წლებშივე კლუბს მიეცა ბინა—საწრეო მუშაობის გასაშლელად.—ახლა ამ ბინაში ონის სახელმწიფო კულტურის სახლია მოთავსებული.

დრამატულ წრეს, რომელიც უკანასკნელ ხანებამდე არსებობდა კულტსახლთან, არ ჰქონდა შექმნილი პირობები, რომ მოეშალებინა დიდი პიესები. (სცენის სივრცეზე, ტექსტისა და პერსონაჟის უყოლობა. გამოცდილი მსახიობები, სპეციალისტი რეჟისორი და სხვ), მაგრამ მიუხედავად ამისა, წრე ყოველთვის თავდადებულად მუშაობდა. მას რეპერტუარში ჰქონდა პიესები: ს. კლდიაშვილის — „გმირთა თაობა“, კაკაბაძის — „ყვარყვარე თუთაბერი“, ნ. ნაკაშიძის — „ვინ არის დამნაშავე“ და სხვ.

მაგრამ მსახურების კულტ. მოთხოვნილება გაიზარდა. ონის კულტსახლში მომქმედი დრამწრე მომწიფდა არტიტული ძალებით იმდენად, რომ საჭირო გახდა ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს მხრუხველი ხელი, რომ ონის კულტსახლი თეატრად და წრის წევრთა შემადგენლობა კი, მსახიობთა კოლექტივად გარდაქმნილიყო. ეს ნატურაც აუსრულდათ ონის რაიონის მშრომელებს.

სხვა კულტურულ დაწესებულებებს ონის რაიონში ავგისტოს თვიდან შეემატა მუდმივი საკონკრეტო თეატრი. თეატრისათვის დოტაცია გაიღო ხელ. საქმეთა სამმართველომ.

თეატრის დირექტორად დაინიშნა ამ საქმის მკოდნე პირი ამხ. ნ. ი. ბურდილაძე. მხატვრულ ხელმძღვანელად და რეჟისორად ამხ. მ. იარალი. თეატრში სამუშაოდ მოწვეული არიან მსახიობები: ანიკო მარჭარაშვილი, ცაცა გავნიძე და გრიშოვი არამ გასპარიანი.

1939/40 წლის სეზონის 1-ლ ნახევარში ე. ი. 1 იანვრამდე დასადგმელად თეატრმა თავის რეპერტუარში შეიტანა შემდეგი პიესები: 1. პ. კაკაბაძის—„კოლმეურნის ქორწინება“, 2) ვ. ვაბესკირიას—„მათი ამბავი“, 3) მ. ქოჩარაიანის—„ბრმა მუსიკოსი“, 4) ლ. კარასევის—„მუქურა“, 5) ა. დიუმას—„მისი ცოლი“ და 6) მოზარდ მსახურებელთათვის ვ. ზალბანის—„მწვანე ველი“. თეატრის კოლექტივი შემოქმედებითს მუშაობას შეუდგა 1-ლ ავგისტოდან. იგი პარალელურად ამზადებს ორ პიესას: პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“ და მ. ქოჩარაიანის „ბრმა მუსიკოსს“.

გარდა ონისა თეატრი წარმოდგენებს გაპართავს რაიონის კოლმეურნეობებშიც და მოემსახურება ცნობილ კურორტს — შოვისა და უწერას.

აღსანიშნავია, რომ თეატრი წელს იმუშავებს ონის კულტურის სახლის შენობაში, რომელიც სეზონის განმავლობაში სანახევროდაც ვერ დააკმაყოფილებს მრავალრიცხოვან მსახურებელთ.

საჭირო და აუცილებელიცაა, რომ თეატრის მომავალი წლის სეზონისათვის შეექმნას მუშაობის ყოველმხრივ დაუბრკოლებელი პირობები.

საქ. ხელოვნების სამმართველომ და რაიონის პარტიულმა, საბჭოთა და პროფკავში-





რულმა ორგანოებმა ახლავ უნდა იზრუნონ მომავალი წლისათვის აკადემიური თეატრის შენობის მშენებლობის შესახებ, მით უმეტეს, რომ ონში ახალი თეატრის აშენება მესამე ხუთწლიან გეგმაში გათვალისწინებულია.

ამჟამად პიესების მზადებასთან ერთად მიმდინარეობს სცენის და დარბაზის რეკონსტრუქცია. კეთდება შესაფერისი მბრუნავი სცენა. სცენის მოწყობა რამდენიმე დღეში დასრულდება.

თეატრი თავის პირველ სეზონს გახსნის ბედნიერი საკოლმეურნეო ცხოვრების შესა-

ფერისად ამსახველი პიესით პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინებით“.

ონის საკოლმეურნეო თეატრის ხელმძღვანელობა, მსახიობთა შემოქმედებითი კოლექტივი და სცენის ტექ. პერსონალი ყოველმხრივ ვიბრძოლებთ იმისათვის, რათა ახლად შექმნილი თეატრი ამოუდგეს გვერდში ორდენოსან საქართველოს რესპუბლიკის პერიფერიის მოწინავე თეატრებს, ჩვენი სცენიდან ვაჩვენოთ თანამედროვე დიადი სტალინური ეპოქის შესაფერისად ამსახველი პიესები და გავხდეთ 1940 წელს სას. სამ. გამოფენის ღირსეული კანდიდატი.



დ. ძიძუაშვილი

სადილომო ნამუშევარი „პარაშუტისტი“

მხატვრის სიხარული

აკაკის სურათს ვხატავდი,  
ვნახე: სურათი სრულ იყო,  
მეორე დილას დავხედე...  
ყახბევი გამოსულიყო!!!



თეატრის დირექტორი დრამატურგს:

„თქვენი ბიესა არ გამოდგა,  
როგორც იდეოლოგიურად ისე ტექნიკურად.  
ასე რომ ჩვენი დრამატიული თეატრი  
ვერ მიიღებს მას დასადგმელად.

დრამატურგი: მაშ, დამიბრუნეთ, გენაცვა,  
მუსიკალურში წავიღებ!



# შ ი ნ ა ა რ ს ი

მოწინავე—თეატრი და რეპერტუარი . . . . .	3
პროფ ს. დანელია—მ. ლერმონტოვის „დემონი“ და ა. დე-ვინის „ელა“ . . . . .	6
ვალერიან გაფრინდაშვილი—ლერმონტოვი . . . . .	12
ევგ. ლუნდბერგი—კოტე მარჯანიშვილი . . . . .	18
აკაკი გაწერელია—სულხან-საბა ორბელიანი . . . . .	27
პ. ხუჭუა—ფრედერიკ შოპენი . . . . .	32
შადვა აღმაშენებელი—ელენორა დუნე . . . . .	42
შეგელი—ლექციები ესთეტიკის შესახებ . . . . .	47
ახრები მსახიობის ოსტატობის შესახებ . . . . .	62
შ. ა—ლი—ერმიტაჟის მოძრავი გამოფენა . . . . .	64
დოც. ივანე ბეგლაროვი—რაფფი და ქართული საზოგადოება . . . . .	69
იუზა ჯარდალიშვილი—„ტივით მოგზაურობა“ . . . . .	75
ი. ენკოლპოვი—ა. ს. გრიბოედოვის უცნობი პორტრეტი . . . . .	78
სომხური ხელოვნების დეკადა მოსკოვში . . . . .	80
ბორის შჩუკინი . . . . .	81
შ. ა—ლი—ყვარელის თეატრი . . . . .	82
წ. დუშუაშვილი—საკოლმეურნეო თეატრი ზემო-რაჭაში . . . . .	85
ნეგობრული შარეი . . . . .	87

ყდაზე — დეკორაციის ესკიზი, ნახ. ირ. გამრეკელისა, ბალეტი „მთის გული“.

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

რედაქცია ხელნაწერებს ავტორებს არ უბრუნებს

გამოცემის მეხუთე წელი. 5 ნახ. ნაბეჭდი ფურცელი. გადაეცა წარმოებას 15/XI-39 წ., ხელმოწერილია დასაბეჭდათ 5/XII-39 წ. შეკვ.№ 3457. მთავლიტის რწმუნებული № 3083. ტირაჟი 3000

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