

ბრ. ხავთასი

# ნაკვეთები გერმანული ლიგერაგურის ისტორიიდან

## II

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს უმაღლესი და საშუალო  
სპეციალური განათლების სახელმწიფო კომიტეტის მიერ დამტკი-  
ციებულია სახელმძღვანელოდ უმაღლესი სასწავლებლების  
სტუდენტთათვის

გამომცემლობა „განათლება“

თბილისი — 1965





## რომანტიზმი გერმანულ ლიზიკაგუკაში

### შესავალი

XVIII საუკუნის მიწურულში სხვადასხვა ქვეყნის ლიტერატურაში, საერთოდ ხელოვნებაში გაჩნდა ახალი მიმართულება, რომელიც ცნობილია რომანტიზმის სახელწოდებით. ამ მიმართულების წარმოშობა დაკავშირებულია იმ დიდ სოციალურ-პოლიტიკურ ძვრებთან, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა ამ პერიოდში სხვადასხვა ქვეყანაში და რომლებიც ძველი, ფეოდალური წყობილების რღვევით და ახალი, ბურჟუაზიული წყობილების გამარჯვებით დაგვირგვინდა. 1789—1794 წლების ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ საფრანგეთში დაამხო ფეოდალური კლასების ბატონობა და დაამკვიდრა ბურჟუაზიული კლასის ბატონობა. „თავისი კლასისათვის, რომლისთვისაც ის მუშაობდა, ბურჟუაზიისათვის მან ისე ბევრი რამ გააკეთა, რომ მთელმა XIX საუკუნემ, იმ საუკუნემ, რომელმაც ცივილიზაცია და კულტურა მისცა მთელ კაცობრიობას, საფრანგეთის რევოლუციის ნიშნით ჩაიარა. მსოფლიოს ყოველ კუთხეში იგი იმას აკეთებდა, რომ ატარებდა, ნაწილ-ნაწილ ახორციელებდა, ამთავრებდა იმას, რაც შექმნეს ბურჟუაზიის დიდმა ფრანგმა რევოლუციონერებმა, ბურჟუაზიისა, რომლის ინტერესებს ისინი ემსახურებოდნენ, თუმცა ეს არც კი ჰქონდათ შეგნებული“<sup>1</sup>.

ფეოდალური სისტემის რღვევისა და ბურჟუაზიული საზოგადოების განვითარების ეს პროცესი, რომელთანაც დაკავშირებულია რომანტიზმის წარმოშობა, არ არის ერთნაირი ყველა ქვეყანაში; ზოგ ქვეყანაში იგი ნელი ტემპით მიმდინარეობს, ზოგან კი ფეოდალურ-აბსოლუტური რეჟიმის რღვევას ამ პერიოდში საერთოდ არ აქვს ადგილი; მაგრამ ეს გარემოება არ ცვლის საერთო სურათს, რადგან საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების ძირითადი ტენ-

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, გამოცემა მეოთხე, ტ. XXIX, სახელგამო, 1952, გვ. 432.

დენცია ამ პერიოდში ერთია — ესაა ფეოდალური რეჟიმის რღვევის და ბურჟუაზიული საზოგადოების განვითარების ტენდენცია. ბუნებრივია, ამიტომ, რომ ის დიდი საკითხები, რომლებიც დააყენა საფრანგეთის ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ, ინარჩუნებენ აქტიურ მნიშვნელობას სხვა ქვეყნებისათვისაც, მათ შორის იმ ქვეყნებისთვისაც, რომლებშიც ამ ხანებში ბურჟუაზიულ რევოლუციას ადგილი არ აქვს.

საფრანგეთის რევოლუცია გახდა მობრუნების პუნქტი როგორც საფრანგეთის, ისე მისი მოსაზღვრე ბევრი ქვეყნის ისტორიაში, რასაც ხედავენ არა მხოლოდ ისინი, ვინც ამ რევოლუციის გამარჯვებით არიან დაინტერესებულნი, არამედ ისინიც, ვისაც ძველი, ფეოდალური ურთიერთობა სენარჩუნება სურდათ. ამ რევოლუციის გამარჯვების პერსპექტივა აშინებთ სხვადასხვა ქვეყნის გაბატონებულ, რეაქციულ კლასებს. აშინებთ ის, რომ მათ ქვეყნებშიც შესაძლოა ისეთივე ვითარება შეიქმნეს, როგორც შეიქმნა საფრანგეთში — დაემხოს ფეოდალურ-მონარქიული რეჟიმი. ამიტომაც, რომ სხვადასხვა ქვეყნის რეაქციული მთავრობები ნახულობენ ურთიერთშორის საერთო ენას რევოლუციური საფრანგეთის წინააღმდეგ აქტიური, შეიარაღებული ბრძოლის დასაწყებად. ისინი არა მხოლოდ დახმარებას უწყევნ საფრანგეთის კონტრრევოლუციას ფულითა და იარაღით, არამედ აწყობენ აშკარა ინტერვენციასაც რევოლუციური საფრანგეთის წინააღმდეგ.

ასე, მაგალითად, 1792 წელს ავსტრია-პრუსიის გაერთიანებული არმია შეიჭრა რესპუბლიკურ საფრანგეთში იმ მიზნით, რომ „XVIII საუკუნის რევოლუცია ხიშტებით დაეთრგუნა“<sup>1</sup>. მართალია, არც ვარეშე ქვეყნების ინტერვენცია და არც შინაგანი კონტრრევოლუციის გამოსვლები წარმატებით არ დაგვირგვინებულა, რესპუბლიკურმა საფრანგეთმა ისტორიული დამარცხება აგემა ავსტრია-პრუსიის ინტერვენტულ არმიას, მაგრამ სხვადასხვა ქვეყნის რეაქციულ მთავრობებს ამის შემდეგაც ხელი არ აუღიათ რევოლუციის წინააღმდეგ ბრძოლაზე, რადგან საფრანგეთის რევოლუციის გამარჯვებაში ისინი მათთვის დიდ საშიშროებას ხედავდნენ.

რევოლუციისა და კონტრრევოლუციის ძალთა შორის ეს ბრძოლა გრძელდება ვალმისთან მოკავშირეების ისტორიული დამარცხების შემდეგაც, გრძელდება სხვადასხვა ფორმით ახალი საუკუნის პირველ ათეულ წლებშიც, ისახავს რა მთავარ პოლიტიკურ მიზნად რევოლუ-

<sup>1</sup> კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები, ტ. I, თბილისი, 1950, გვ. 567.

ციის დამარცხებას, მის მონაპოვართა ლიკვიდაციას. რევოლუციის წინააღმდეგ ამ ბრძოლაში გერმანიისა და ავსტრიის მთავრობები ისწრაფვიან აღკვეთონ თავიანთ ქვეყნებში ფეოდალური რეჟიმის დამხობის შესაძლებლობა, სტაბილური გახადონ სახელმწიფოებრივად გაბატონებული ფეოდალური კლასების მდგომარეობა. ინგლისის მთავრობა კი ამ ბრძოლაში ხელმძღვანელობს არა ფეოდალური რეჟიმის განმტკიცების მიზნით. რადგან ინგლისი დიდი ხნით ადრე დადგა ბურჟუაზიული განვითარების გზაზე, არამედ იმიტომ, რომ აღკვეთოს ახალი, ბურჟუაზიული საფრანგეთის სახით ძლიერი მეტოქის წარმოშობა. ბრძოლა საფრანგეთის რევოლუციის წინააღმდეგ ინგლისის რეაქციას სჭირდება აგრეთვე შინაგანი მტრის წინააღმდეგაც. საფრანგეთის რევოლუციის წინააღმდეგ ბრძოლას ისინი უთავსებენ ინგლისის მშრომელების წინააღმდეგ ბრძოლას.

რევოლუციასა და მის მოწინააღმდეგე ძალებს შორის მთელი ამ ხანგრძლივი ბრძოლის მანძილზე ფრიად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს იდეოლოგია. ცხადია, ბრძოლა ფეოდალურ-კლერიკალურსა და ბურჟუაზიულ იდეოლოგიას შორის არ დაწყებულა საზოგადოების განვითარების ამ საფეხურზე. მას ადგილი ჰქონდა წინა ეპოქებშიც, კერძოდ, მე-17 საუკუნეში, როცა წარმოიშვა აბსოლუტურ-მონარქიული სახელმწიფოები. კიდევ უფრო მკვეთრი სახით ამ ბრძოლას ადგილი აქვს XVIII საუკუნეში, რევოლუციის წინა პერიოდში, როგორც საფრანგეთში, ისე სხვა ქვეყნებში. ცნობილია, თუ რა დიდი როლი შეასრულა განმანათლებლურმა იდეოლოგიამ ფეოდალური წყობილების საფუძვლების შერყევის, ახალი წყობილების განვითარების საქმეში.

ეს ასეა, ფეოდალურ-კლერიკალურსა და ბურჟუაზიულ იდეოლოგიას შორის ბრძოლა არ არის ნიშანდობლივი მხოლოდ ახალი ეპოქისათვის, იმ ეპოქისათვის, რომელშიც გზას იკაფავს რომანტიზმის ლიტერატურა; იგი დამახასიათებელია წინა ეპოქებისთვისაც, მაგრამ სხვადასხვა ეპოქაში წარმოებული ამ ბრძოლის ერთიმეორესთან გაიგივება მაინც არ შეიძლება. თუ ადრე საფრანგეთის ფეოდალური არისტოკრატია რევოლუციური კლასის იდეოლოგიას ებრძოდა ფეოდალური სისტემის არსებობის პირობებში, ახალ დროში იგი მას ებრძვის არა როგორც სახელმწიფოებრივად გაბატონებული, არამედ როგორც დამარცხებული კლასი. რევოლუციის შედეგებით უკმაყოფილო ფეოდალური კლასი ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობის გამარჯვებას აღიქვამს როგორც კაცობრიობის თავზე დატეხილ დიდ უბედურებას, როგორც საზოგადოების ბუნებრივი განვითარების შეფერხებას. იგი ბრაზს ანთხევს რევოლუციის იდეოლო-

გის, განმანათლებლობის, საერთოდ, გონების საუკუნის წინააღმდეგ. ასეთი ვითარება შეინიშნება არა მხოლოდ საფრანგეთში, არამედ სხვა ქვეყნებშიც, მათ შორის ისეთებშიც, რომელთა ბურჟუაზიაც ბატონყმური წყობილების წინააღმდეგ გადამჭრელი ბრძოლისათვის თავს მოწოდებულად არ თვლის, ურიგდება ფეოდალურ კლასებს. ყველა ამ ქვეყანაში ფეოდალური კლასი გამოდის რევოლუციის წინააღმდეგ მოწყობილი როგორც სამხედრო-პოლიტიკური, ისე იდეოლოგიური ლაშქრობის ინიციატორად.

ასე იქმნება ნიადაგი ევროპის სინამდვილეში რომანტიზმის ფილოსოფიისა და ხელოვნების განვითარებისათვის, მემარჯვენე, რეაქციული რომანტიზმისათვის, რომელიც წარმოადგენს პოლიტიკურად დამარცხებული თუ დამარცხების პერსპექტივის წინაშე მდგომი ფეოდალური კლასების რეაქციას საფრანგეთის რევოლუციასა და განმანათლებლობაზე. ამ ხელოვნებაში აისახება რევოლუციის გამარჯვებით, მომეტებულად, მისი დემოკრატიზაციის პერსპექტივით გამოწვეული წუხილი და შეშფოთება რეაქციული კლასებისა, მათი მისწრაფება, შეცვალონ მოვლენათა განვითარება, უკან დაატრიანონ ისტორიის ჩაჩხი. ასე უთავსდება ერთიმეორეს მემარჯვენე რომანტიზმის ხელოვნებაში სინამდვილიდან განდგომის ქადაგება, მისტიკა-ირაციონალიზმი პოლიტიკურ ცხოვრებაზე აქტიური ზემოქმედების მოთხოვნას. რეაქციული კლასები განვითარების ამ საფეხურზე როგორც საფრანგეთში, ისე ევროპის სხვა ქვეყნებში გამოდიან მემარჯვენე, რეაქციული რომანტიზმის დროშით.

როგორც ვხედავთ, XVIII საუკუნის მიწურულსა და XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში იქმნება ხელსაყრელი პირობები მისტიკურ-რეაქციული რომანტიზმის განვითარებისათვის, ლიტერატურაში ღრმა პესიმიზმისა და სასოწარკვეთის განწყობილების დამკვიდრებისათვის, რაც მშვენივრად უთავსდება რევოლუციის იდეოლოგიის წინააღმდეგ გაშლილი ბრძოლის პროგრამის წამოყენებას. დრომოქმული სოციალური ინსტიტუტების, ქრისტიანული ეკლესიის შერყეული ავტორიტეტის აღდგენისა და განმტკიცების მოთხოვნას. ასეთი პროგრამით გამოდიან რეაქციული რომანტიზმის წარმომადგენლები საფრანგეთში (ჟოზეფ დე მესტრი, ბონალდი, შატობრიანი), ინგლისში (ტბის სკოლის რომანტიკოსები), გერმანიაში (ნოვალისი, ვერნერი და სხვები).

რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარების ეს ხაზი არ შეცვლილა იმპერიის ეპოქაშიც, მიუხედავად იმისა, რომ ამჟამად გასდა, საფრანგეთის ბურჟუაზია ახლა არ გამოდიოდა რევოლუციის გაღრმავების პროგრამით და, რევოლუციის დემოკრატიზაციის პერსპექ-

ტივით შეშინებული, ხელსაც კი უწვდიდა დამარცხებულ ფეოდალურ არისტოკრატიას. ცნობილია, რომ ნაპოლეონ ბონაპარტის სახით საფრანგეთის მსხვილი ბურჟუაზია გარკვეულ დათმობაზედაც წავიდა დამარცხებულ ფეოდალურ არისტოკრატიასთან, რაც, ცხადია, არ ნიშნავდა, რომ იწყებოდა კვლავ ფეოდალური არისტოკრატის ბატონობის ერა. ბუნებრივია, ამიტომ, რომ იდეოლოგიის, მხატვრული ლიტერატურის დარგშიც დამარცხებულ არისტოკრატიას ამ პერიოდშიც არ შეიძლებოდა ჰქონოდა იმის იმედი, რომ მისი იდეები ეპოქის გაბატონებული იდეები გახდებოდა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ამ პერიოდშიც ფრანგულ ლიტერატურაში არსებობდა ხელსაყრელი პირობები რომანტიზმის ლიტერატურის, კერძოდ, მისი მემარჯვენე, რეაქციული ნაკადის არსებობისათვის. ამასთანავე მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ რომანტიზმის გვერდით ამ პერიოდის ფრანგულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში დამკვიდრებულია კლასიციზმის სტილი.

საფრანგეთის მეზობელ ქვეყნებშიც XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში არსებობდა ხელსაყრელი პირობები რეაქციული რომანტიზმის განვითარებისათვის. ფეოდალური კლასების ფიქრებსა და განწყობილებებს ევროპის კონტინენტზედაც პასუხობდა რომანტიზმი, მისი მისტიკურ-რეაქციული ნაკადი, მიუხედავად იმისა, რომ საფრანგეთში ეს იყო ლიტერატურა ისტორიის ავანსცენიდან გასული, გერმანიაში კი, მომეტებულად, სახელმწიფოებრივად გაბატონებული ფეოდალური კლასისა. რაც შეეხება ინგლისს, აქ რეაქციულ-რომანტიკული ლიტერატურა პასუხობდა განწყობილებებს არა მხოლოდ მიწათმოქმედი არისტოკრატის, არამედ პოლიტიკურად დიდი ხნით ადრე გამარჯვებული მსხვილი ბურჟუაზიისაც, რომელსაც საფრანგეთის ბურჟუაზიის ეკონომიური და პოლიტიკური გაძლიერება, ისე როგორც ფეოდალური ევროპის „ავგიოსის თავლების“ წმენდა საფრთხეს უქადდა საერთაშორისო ვაჭრობის სარბიელზე.

ამით აიხსნება, რომ მემარჯვენე რომანტიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენლები, მსგავსად შატობრიანისა, ბოლოს უღებენ რევოლუციის იდეალებით, განმანათლებლობით თავიანთ ადრინდელ გატაცებას, გამოდიან განმანათლებლობის, მატერიალიზმის მკვეთრი კრიტიკით როგორც თავიანთ თეორიულ შრომებში, ისე მხატვრულ ნაწერებშიც. ისინი უპირისპირდებიან რეალისტურ ესთეტიკას, ცდილობენ აღადგინონ რევოლუციის შედეგად დამარცხებული თუ შერყეული ავტორიტეტები, შუასაუკუნეების ინსტიტუტები. ასეთი მისწრაფება აკავშირებს მემარჯვენე რომანტიზმის წარმომადგენლებს

სხვადასხვა ქვეყანაში და წარმოვედგენს ამ ლიტერატურას როგორც ერთნაირი ძირითადი ნიშნების მატარებელს ევროპის სხვადასხვა კუთხეში. აღსანიშნავია, რომ რეაქციონერი რომანტიკოსები გამოდიან გაშლილი ანტიმატერიალისტური პროგრამით, ანვითარებენ თუ ეკედლებიან იდეალიზმის სხვადასხვა სახეობას, პოლიტიკაში კი გამოდიან როგორც რეაქციონერები (ბონალდი, დე მესტრი, ბერკი, ნოვალისი და სხვ.). ისინი მხარში უდგანან ქრისტიანულ ეკლესიას ადამიანთა იდეური დაბანგვის საქმეში, აღვივებენ ნაციონალისტურ შუღლს ევროპის ხალხთა შორის; სარგებლობენ რა თავიანთი რეაქციული მიზნისათვის სიძულვილის იმ განწყობილებით, რომელსაც ღრმად გაედგა ფესვი ხალხში დამპყრობელების მიმართ.

რეაქციული რომანტიზმის განვითარებას ევროპის ქვეყნებში თითქოს ძირეული ცვლილება უნდა განეცადა რესტავრაციის ეპოქაში. საფრანგეთში ხელისუფლების სათავეში კვლავ ფეოდალური არისტოკრატის მოქცევის, მთელს ევროპაში პოლიტიკური რეაქციის მძვინვარების შედეგად თითქოს მოისპო ის მიზეზები, რომლებიც რეაქციული რომანტიზმის განვითარებას აპირობებდნენ; თითქოს მოისპო ნიადაგი იმ უიმედობისა და სასოწარკვეთილებისათვის, რომელიც მსკვალავდა ამ ლიტერატურას. ფეოდალურ-რეაქციულ კლასებს და მათ იდეოლოგებს ახლა თითქოს საწუწუნო არაფერი დარჩენოდათ. ნამდვილად კი ეს ასე არ იყო. საფრანგეთში, მართალია, მოხდა ძველი რეჟიმის აღდგენა, მაგრამ ეს როდი ნიშნავდა, რომ შეწყდა ქვეყნის ბურჟუაზიული განვითარება. აშკარა იყო, რომ ფეოდალური კლასების პოლიტიკური ბატონობა არ იქნებოდა ხანგრძლივი, რომ ადრე თუ გვიან რესტავრაციის რეჟიმის წინააღმდეგ მებრძოლი ძალები მიაღწევდნენ პოლიტიკურ გამარჯვებას. ფეოდალური არისტოკრატია გრძნობდა, რომ ნიადაგი ფეხქვეშ ერთობ არასაიმედო ჰქონდა, რომ ისტორიის წინსვლას იგი ვერ შეაჩერებდა. ამ კლასის მოკირანახულე, მხატვრული სიტყვის ოსტატები მხარში ედგნენ რესტავრაციის რეჟიმს, იბრძოდნენ მისი განმტკიცებისათვის; ეკლესიის, შუასაუკუნეობრივი ვითარების აღდგენისათვის.

ეს ასეა, მაგრამ იმთავითვე აშკარა იყო, რომ მთელ ამ წამოწყებას წარმატება არ ექნებოდა. ამიტომაც, რომ რესტავრაციის ეპოქაშიც დარჩა ხელსაყრელი პირობები რეაქციული რომანტიზმის არსებობისათვის. ამ პერიოდის მისტიკური რომანტიზმის ლიტერატურული გმირი არის ისევ საზოგადოების ანგანგამდგარი, თავის მეობაში ჩაკეტილი, პათოლოგიურად განწყობილი „ზედმეტი ადამიანი“, რომელსაც არ გააჩნია რეალობის გრძნობა; იგი ღრმა პესიმიზტი, სასოწარკვეთილი გმირია, მსოფლმხედველობ-

რევად გაორებული, გონების წინააღმდეგ ამხედრებული. იგიც ისწრაფვის თავი დააღწიოს სულიერ კოლიზიას, მაგრამ არა რაიმე დადებითი, რეალისტური პროგრამის წამოყენებით, არამედ მისტიკაში, რელიგიაში, უსაგნო ოცნებაში გადაჩეხვის გზით. იგი განადიდებს შუა საუკუნეების სოციალურ ინსტიტუტებს, ქრისტიანულ მისტიკას. სინამდვილისადმი სუბიექტივისტური, ინტუიტურ-მისტიკური დამოკიდებულება, აი რა ახასიათებს რომანტიკულ გმირს როგორც რევოლუციისა და იმპერიის, ისე რესტავრაციის ეპოქაში.

რომანტიკული ლიტერატურის ეპოქაში მე-18 საუკუნის მიწურულსა და მე-19 საუკუნის პირველ მესამედში ვითარდება არა მხოლოდ რეაქციული რომანტიზმი, არამედ პროგრესული რომანტიზმიც, ასევე კრიტიკული რეალიზმი. მსედველობიდან არ უნდა გავუშვათ, რომ ამ პერიოდში კვლავ ძლიერია ტრადიცია განმანათლებლური რეალიზმისა, რომელიც ახლა განვითარებული და გაღრმავებული სახით წარმოდგენილია გოეთეს შემოქმედებაში. ამ მწერლის მოღვაწეობა მოიცავს არა მხოლოდ იმ პერიოდს, როცა საბოლოოდ ყალიბდება განმანათლებლური რეალიზმი, არამედ იმ პერიოდსაც, როცა ევროპის ქვეყნებში მკვიდრდება და განვითარებას ასრულებს რომანტიკული ლიტერატურა. აღსანიშნავია ისიც, რომ დასახელებული პერიოდი წარმოადგენს კრიტიკული რეალიზმის დასაწყის პერიოდსაც. სწორედ ამ დროს გამოდიან სამოღვაწეო სარბიელზე დიდი რეალისტი მწერლები — ბალზაკი, სტენდალი, მერიმე და სხვები. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ამ ლიტერატურის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა განმანათლებლურმა რეალიზმმა, კერძოდ, გოეთეს რეალიზმმა. იმ დროს, როცა ფეოდალურ-რეაქციული კლასები ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში სტიმულს აძლევენ რეაქციული რომანტიზმის განვითარებას, საზოგადოების მოწინავე ძალები იმავე ეპოქაში, თუმცა ცოტა უფრო გვიან, საფუძველს უყრიან მებრძოლ, პროგრესულ რომანტიზმს, ასევე კრიტიკულ რეალისტურ ლიტერატურას, რომლის შექმნასაც იწყებენ მნიშვნელოვანწილად განმანათლებელი რეალისტების მიერ მომზადებულ ნიადაგზე. ასე ისახება სხვადასხვა ქვეყნის ლიტერატურაში რეაქციული რომანტიზმის გვერდით პროგრესული რომანტიზმი და კრიტიკული რეალიზმი, განვითარებული და მაღალ საფეხურზე აყვანილი მე-19 საუკუნის 30—40-იან წლებში.

როგორც მემარჯვენე, ისე პროგრესული რომანტიზმისათვის დამახასიათებელია სინამდვილისადმი მწერლის სუბიექტივისტური დამოკიდებულება, სინამდვილესა და იდეალს შორის მკვეთრი განხეთქილების დანახვა. რომანტიკოსებისათვის საერთოდ დამახასიათებელია

ბელი იყო ის, რომ ისინი თავიანთ „გეგმებს აბსტრაქტულ იდეაზე ამყარებდნენ“<sup>1</sup>. მათთვის დამახასიათებელია სუბიექტივიზმი ისტორიის, ისტორიული პროცესების გაგების საქმეში, იმ განსხვავებით მხოლოდ, რომ რეაქციული რომანტიზმი ჰარმონიის განხორციელების გზას ხედავს ისტორიის ჩარხის უკან დაბრუნებაში, პროგრესული რომანტიზმი კი — მომავალში. მიუხედავად იმისა, რომ მომავალზე ამგვარ ორიენტაციაში თავს იჩენს ის, რაც პროგრესულ რომანტიზმს პროგრესულად ხდის, მაინც ამ ფაქტში შეინიშნება ამ მოძრაობის შეზღუდულობაც, შინაგანი წინააღმდეგობრიობა, საზოგადოების განვითარების ახსნისადმი სუბიექტივისტური მიდგომა. ამითაა პირობადებული, რომ პროგრესულ რომანტიკოსებთანაც მოცემულია რომანტიკული და არა რეალისტური მხატვრული სახეების სისტემა, თუმცა ცალკე შემთხვევაში ისინი გვაწვდიან შთამაგონებელ რეალისტურ სახეებსაც (ბაირონი, შელი, ჰიუგო, ზანდი. მიცკევიჩი და სხვ.)

პროგრესული რომანტიზმიც წარმოადგენდა პასუხს საფრანგეთის რევოლუციაზე, მაგრამ პასუხს თავისებურს. იმ დროს, როცა რეაქციული რომანტიკოსები აკრიტიკებდნენ რევოლუციას საფუძველშივე, აკრიტიკებდნენ ფეოდალური კლასის პოზიციიდან, პროგრესული რომანტიკოსები მას აკრიტიკებდნენ, როგორც არასრულყოფილ, დაუმთავრებელ მოვლენას. ამ კრიტიკაში ისინი გამოხატავდნენ თვალსაზრისს საზოგადოების იმ ნაწილისა, რომელმაც ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგად ვერ მიიღო ის, რასაც ესწრაფოდა — სოციალური საკითხების შეპირებული გადაწყვეტა. ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგებმა წარმოშვა უკმაყოფილებისა და სევდიანობის განწყობილება არა მხოლოდ დამარცხებული ფეოდალური კლასების იდეოლოგებში, არამედ მოწინავე ადამიანებშიც, რომლებიც დიდი იმედით შეპყრებდნენ მომავალს. მოელოდნენ რევოლუციის ღონისძიების პრაქტიკულად განხორციელებას. თუ ერთნი, რეაქციული რომანტიზმის მებაირადტრენი, კაცობრიობისათვის უდიდესი უბედურების მომტანად თვლიან რევოლუციის იდეოლოგიას, მატერიალიზმს, გონებას, მეორენი — პროგრესული რომანტიზმის წარმომადგენლები, დიდი გულსტკივილით აღნიშნავენ, რომ მე-18 საუკუნის დიდ სოციალურ, პოლიტიკურსა და გონებრივ მოძრაობას არ მოჰყოლია შედეგად აღტქმული სოციალური ყოფის შექმნა. როგორც ერთნი, ისე მეორენი უკმაყოფილო არიან გონების საუკუნით. კურსს იღებენ ცხოვრებაში არსებული წინააღმ-

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, გამოცემა მეოთხე, ტ. II, 1948, გვ. 296.



დევგობის არარეალისტურ გადაწყვეტაზე, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ ერთნი გონების წინააღმდეგ გალაშქრებისას იჩეხებიან უსაგნო მეოცნებეობაში, ქრისტიანულ მისტიკაში, მეორენი კი თავს აღწევენ ასეთ უკიდურესობას და, რაც მთავარია, ახერხებენ გამსჭვალონ თავიანთი შემოქმედება მებრძოლი სულით, გამოვიდნენ არსებულის მანკიერი მხარეების კრიტიკით, სოციალური ჩაგვრის მოწინააღმდეგეებად, თავისუფლების მეხოტბეებად.

პროგრესული რომანტიზმი გამოხატავს ფიქრებსა და განწყობილებებს საზოგადოების იმ ნაწილისა, რომელიც შეტრფოდა უკეთეს სოციალურ მერმისს, მაგრამ რევოლუციის შედეგად შექმნილმა ახალმა ბურჟუაზიულმა საზოგადოებამ არა თუ გადაწყვიტა, არამედ კიდევ უფრო გაამწვავა სოციალური საკითხები, ადამიანთა ჩაგვრის ერთი ფორმა მეორეთი შეცვალა. რომანტიზმის ეს სახეობა იშვა იმ პერიოდში, როცა ცხადად გამოჩნდა ბურჟუაზიული საზოგადოების წინააღმდეგობა, იშვა ხელოსანთა მრავალრიცხოვან უმუშევართა არმიის წარმოშობის, მშრომელთა მასობრივი გალატაკების, მუშათა სტიქიური ბრძოლის გაშლის ეპოქაში. სწორედ ამ პერიოდში იწყება შემოქმედება პროგრესული რომანტიზმის ისეთი გამოჩენილი წარმომადგენლებისა: როგორც არიან ბაირონი, შელი, ჰიუგო, ჰაინე, მიცკევიჩი და სხვები, რომლებიც გაბედულად ეხმაურებიან ეპოქის დიდ სოციალურ საკითხებს, ევროპის ზალხთა განმათავისუფლებელ მოძრაობებს, გაბედულად იბრძვიან შინაგანი და გარეშე რეაქციის წინააღმდეგ, გამოაქვთ მკაცრი განაჩენი როგორც გვაროვნული არისტოკრატის, ისე ფულის არისტოკრატისათვის. ზოგიერთი ამ მწერალთაგანი ფაქტების ლოგიკას მიჰყავს რევოლუციურ პროლეტარიატთან, მეცნიერულ სოციალიზმთან დაახლოებამდე, მხატვრული შემოქმედების დარგში კი ტრადიციულ რომანტიზმთან კაეშირის გაწყვეტამდე, კრიტიკულ რეალიზმამდე რევოლუციური რომანტიკის შენარჩუნებით.

ამ მნიშვნელობით პროგრესული რომანტიზმი შეიძლება მივიჩნიოთ საფეხურად რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარებაში. იგი დასრულებული სახით ჩამოყალიბდა შედარებით გვიან, XIX საუკუნის 10—20-იან წლებში, ბურჟუაზიული საზოგადოების შექმნის დასაწყის საფეხურზე, თუმცა მისი რიგი დამახასიათებელი ნიშანი მოცემულია რომანტიზმის განვითარების ადრინდელ საფეხურზედაც. ეს, ცხადია, არ ნიშნავს, რომ რომანტიზმის მეორე სახეობა ამ პერიოდში უკვე აღარ არსებობს და არ ახდენს რაიმე გავლენას ლიტერატურის განვითარებაზე. რომანტიზმის ეს სახეობა არსებობს არა

თუ ამ პერიოდში, XIX საუკუნის 10—20-იან წლებში, არამედ შემდეგ პერიოდშიც.

იმის აღნიშვნა, რომ პროგრესული რომანტიზმი გარკვეული მნიშვნელობით წარმოადგენს საფეხურს რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარებაში, სრულიადაც არ ეწინააღმდეგება რომანტიზმში ორაწკადადის აღიარებას, რეაქციული და პროგრესული ნაკადისა. იგი მხოლოდ იმაზე მიგვიჩვენებს, რომ ეს ორი, რეაქციული და პროგრესული ხაზი რომანტიზმის ლიტერატურაში ერთიმეორის გვერდით მთელი სიმკვეთრით წარმოდგენილია სწორედ აღნიშნულ პერიოდში, იმ განსხვავებით მხოლოდ, რომ ახლა ტონის მიმცემს წარმოადგენს რომანტიზმის არა რეაქციული, არამედ პროგრესული ხაზი.

რომანტიზმის ამგვარი გაგება საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ მისი განვითარება როგორც შინაგანად ღრმა წინააღმდეგობრივი, მაგრამ მაინც ერთიანი პროცესი, რომანტიზმის ხსენებულ ორ ნაკადს შორის დავინახოთ არა მხოლოდ ის, რაც მათ ერთიმეორისაგან ასხვავებს, არამედ ისიც, რაც მათ ერთიმეორესთან აახლოებს და ერთი ლიტერატურული პროცესის, რომანტიზმის სახეობებად წარმოგვიდგენს. სხვა თვალსაზრისზე დადგომა რომანტიზმის შეფასებაში, იმის მიჩნევა, რომ რეაქციული და პროგრესული რომანტიზმი არსებობს სრულყოფილი სახით ამ ლიტერატურის განვითარების დასაწყისიდანვე, ვერ წარმოგვიდგენს რომანტიზმს როგორც მაინც ერთიან პროცესს, მართალია, შინაგანად წინააღმდეგობრივს, მაგრამ მაინც ერთ ლიტერატურულ მიმდინარეობას. ფაქტები სწორედ იმას მოწმობენ; რომ არ არსებობენ იმთავითვე რეაქციული და პროგრესული რომანტიკოსები, რომ ბევრი იმათგან, ვინც შემდეგში რეაქციული რომანტიზმის პოზიციაზე დადგა, იმთავითვე რეაქციულ პოზიციაზე არ იდგა, ისე როგორც ზოგიერთი, შემდეგში რევოლუციური რომანტიზმის ლიტერატურის პლატფორმაზე გადასული მწერალი ადრე რეაქციული რომანტიზმის გზით მიდიოდა.

ცნობილია, მაგალითად, რომ ინგლისური რეაქციული რომანტიზმის წარმომადგენლები — ლეიკისტები პირველ ხანებში სრულიადაც არ ემიჯნებოდნენ საფრანგეთის რევოლუციას, განმანათლებლობას. ასევე არ ემიჯნებოდა განმანათლებლობას თავისი განვითარების გარკვეულ საფეხურზე არც ცნობილი რეაქციონერი რომანტიკოსი შატობრიანი. მეორე მხრივ, ჩვენ მოწამე ვართ იმ ფაქტისაც, რომ პროგრესული რომანტიზმის უდიდესი წარმომადგენელი, ვ. ჰიუგო თავისი განვითარების დასაწყის საფეხურზე არ ემიჯნებოდა რეაქციული რომანტიზმის წარმომადგენელ შატობრიანს, ამ უკანასკნელის გზით წასვლა განეზრახა. რომელ ბანაკს უნდა მივა-

კუთვნოთ ეს მწერლები? თუ დებულებას ორგვარი რომანტიზმის შესახებ სქემატურად გავიგებთ, მაშინ ამ საკითხზე პასუხის გაცემა შეუძლებელი იქნება, რადგან ამ მწერლებთან გვაქვს რომანტიზმის როგორც ერთი, ისე მეორე ნაკადის დამახასიათებელი ნიშნები. მაგრამ თუ ამ დებულებას შემოქმედებითად გავიგებთ, თუ პროგრესული და რეაქციული რომანტიზმის ტენდენციების ძიებას ორგანულად დავუკავშირებთ საზოგადოებრივი ცხოვრების. თვით მწერლის განვითარების საკითხს, მაშინ დასმულ საკითხზე პასუხი ადვილად გაცივება, მაშინ რეაქციული თუ პროგრესული ხაზი ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედებაში დაუკავშირდება მწერლის განვითარების გარკვეულ საფეხურს, საკითხი დაისმება იმ ასპექტში, თუ რომელ ტენდენციას ჰქონდა ამ მწერლის შემოქმედებაში გაბატონებული მდგომარეობა მისი განვითარების წინა საფეხურზე და რომელს შემდეგ საფეხურზე, საით წავიდა მწერალი — რეაქციული ტენდენციის დაძლევის, თუ პირიქით. პროგრესული ტენდენციის დაძლევის გზით.

სწორედ ამგვარი მიდგომით, საკითხის ამ ასპექტში დასმით შეიძლება გაგებულ იქნას შატობრიანის, ვ. ჰიუგოს, ვორდსვორტის, კოლრიჯის, საუჯის, ნოვალისის და სხვა რომანტიკოსების შემოქმედებითი ევოლუცია. საკითხისადმი ამგვარი მიდგომა მოგვცემს წარმოდგენას ამათუიმ რომანტიკოსის არა მხოლოდ ევოლუციის შესახებ, არამედ მისი შემოქმედების ცალკეულ, თავისთავად ფრიად მნიშვნელოვან საკითხებზე, მოგვცემს წარმოდგენას იმის შესახებ, რომ პროგრესული თუ რეაქციული ტენდენცია ამათუიმ რომანტიკოსის შემოქმედებაში მოცემულია არა იმთავითვე დამთავრებული სახით, არამედ ზოგჯერ ჩანასახის ფორმით, რომელიც ვითარდება და დასრულებულად წარმოგვიდგება ამ მწერლის განვითარების შემდეგ საფეხურზე, ანდა გამოირიცხება მისი საწინააღმდეგო ტენდენციით. რომანტიკოსი მწერლის ევოლუციის შეფასებისადმი ამგვარი მიდგომა საშუალებას გვაძლევს გავცდეთ მკვდარ სქემებს, არ დავიწყოთ რომელიმე მწერლის შემოქმედებაში ძიება მხოლოდ პროგრესული თუ მხოლოდ რეაქციული რომანტიზმის მომენტებისა, არამედ ყველა იმ ნიშნისა, რაც მასთან რეალურად მოცემულია, ვუჩვენოთ, თუ ამას ადგილი აქვს სინამდვილეში, რეაქციული რომანტიზმის წარმომადგენელთანაც ჯანსაღი, პროგრესული მომენტები, პროგრესული რომანტიზმის წარმომადგენლებთან კი — არაჯანსაღი, შეზღუდულობის მომენტები.



რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარება გერმანიაში გარკვეული თავისებურებით ხასიათდება, რაც ამ ქვეყნის საზოგადოებრივი განვითარების თავისებურებითაა პირობადებული. განსხვავებით საფრანგეთისაგან, სადაც რომანტიზმი ბურჟუაზიის პოლიტიკური გამარჯვების, ბურჟუაზიული საზოგადოების შექმნის პირობებში წარმოიშვა, გერმანიაში იგი განვითარდა ფეოდალური წყობილების პირობებში. მართალია, XVIII საუკუნის მიწურულში, როცა რომანტიზმი ისახება, ბურჟუაზიული ურთიერთობა გერმანიაშიც ვითარდება, მაგრამ ვითარდება ერთობ ნელი ტემპით. გერმანია ამ პერიოდშიც დაქუცმაცებულია მრავალ პოლიტიკურ სამთავროდ, რომელთა რაოდენობა ახალი საუკუნის დასაწყისში, მართალია, საგრძობლად შემცირებულია (ნაპოლეონის ჯარების მიერ გერმანიის ოკუპაციის პერიოდში სამთავროების რაოდენობა 36-მდე დადის), მაგრამ ეს არ ცვლის ძირითადად ქვეყნის განვითარების საერთო სურათს, რამდენადაც გერმანია ამ პერიოდშიც კვლავინდებურად ფეოდალური ქვეყანაა, ქვეყნის პოლიტიკური გაერთიანება, ერთიანი გერმანული სახელმწიფოს შექმნა კვლავინდებურად არ არის მიღწეული.

იმ დროს, როცა ახალი ლიტერატურა ზოგიერთ ქვეყანაში გზას იკაფავს ისეთ პირობებში, როცა ქვეყნის პოლიტიკური გაერთიანება დიდი ხნის წინათ განხორციელებულია, გერმანიაში ეს ლიტერატურა ვითარდება ქვეყნის პოლიტიკური დეცენტრალიზაციის, ბურჟუაზიული საწარმოო ურთიერთობის ერთობ სუსტად განვითარების პირობებში. ამ გარემოებას შეუძლებელია ღრმა კვალი არ დაეჩინა ამ პერიოდის გერმანული იდეოლოგიის განვითარებაზე, კერძოდ, რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარებაზე, არ მიეცა მისთვის სპეციფიკური, გერმანიის საზოგადოებრივი განვითარებით ნაკარნახევი ხასიათი. ცნობილია, თუ როგორი ღრმა კვალი დაასვა გერმანიის საზოგადოებრივი განვითარების ამ თავისებურებამ, ახალი საწარმოო ურთიერთობის სუსტმა განვითარებამ, გერმანიის ბურჟუაზიის სისუსტემ და მსოფლმხედველობრივმა წინააღმდეგობამ რომანტიზმის წინა პერიოდის გერმანულ იდეოლოგიას, ფილოსოფიას, ლიტერატურას.

გერმანული რომანტიზმი, ბუნებრივია, ვერ აცდებოდა ამ გავლენას, თავს ვერ დააღწევდა იმ წინააღმდეგობას, რომელიც დამახასიათებელია ამ პერიოდის გერმანული იდეოლოგიისათვის; თავს ვერ

დადწევდა იმიტომ, რომ ამ პერიოდშიც გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების საფუძველში არაერთი ცვლილებები არ მომხდარა, ძველი ფეოდალური ურთიერთობა არ შეცვლილა, არ მომხდარა ბურჟუაზიული რევოლუცია, ქვეყნის პოლიტიკური გაერთიანება, პოლიტიკური კონცენტრაცია, რადგან არ არსებობდა არც ერთი ეკონომიური პირობა ამ კონცენტრაციისა.

გერმანიაში ამ პერიოდში, როგორც ითქვა, ადგილი არ აქვს ბურჟუაზიულ რევოლუციას. გერმანიის ბურჟუაზია კვლავინდებურად არ იჩენს საზოგადოებრივი ცხოვრების რევოლუციური გარდაქმნის სურვილს, კვლავინდებურად შიშითა და ძრწოლით უცქერის რევოლუციას, არჩევს წავიდეს დათმობაზე ფეოდალურ-იუნკერულ კლასთან, წავიდეს იმ გზით, რასაც ლენინმა კაპიტალიზმის განვითარების პროსიული გზა უწოდა. იგი, გერმანიის ბურჟუაზია, არ ისწრაფვის ჩაუდგეს სათავეში ბატონყმური წყობილებით განაწამებ მასებს ფეოდალური რეჟიმის წინააღმდეგ საბრძოლველად. როგორც მე-16 საუკუნეში, ისე ახლაც გერმანიის ბურჟუაზია ხელს უწყდის რეაქციულ კლასებს, არ ცდილობს პოლიტიკური ჰეგემონიის მოპოვებას, მწვავე სოციალური საკითხების გადაწყვეტას. იგი ითმენს და დასაშვებად მიაჩნია, რომ გერმანია კვლავ ფეოდალური სახელმწიფოა, რომ პოლიტიკურად დაქუცმაცებულ გერმანულ სამთავროებს მართავენ წვრილი თავადები — ეს „უხეში, უზრდელი არამზადები“<sup>1</sup>. ასევე კონსერვატიზმით, მშინარობითა და მონური მორჩილებით ხასიათდება გერმანიის წვრილი ბურჟუაზია, მეშჩანობა.

ქვეყნის სპეციფიკური განვითარების შედეგად აბსოლუტიზმი გერმანიაში არ გამხდარა ისეთი გამაერთიანებელი ძალა, ბურჟუაზიული საზოგადოების ფორმირების ლაბორატორია, როგორც გახდა იგი თავის დროს საფრანგეთში. გერმანული აბსოლუტიზმი იქცა უკიდურესი პოლიტიკური რეაქციისა და დესპოტიზმის საყრდენ, სამხედრო-ანტიხალხურ სახელმწიფოდ.

საფრანგეთის ბურჟუაზიულ რევოლუციას მოჰყვა გამოძახილი გერმანიაშიც, დაიწყო გლეხთა მღელვარება ელზასისა და რაინის მხარეებში, საქსონიასა და სილეზიაში; მღელვარებამ იფეთქა გერმანიის სხვა მხარეშიც. რევოლუციას აღტაცებით გამოეხმაურა ბურჟუაზიული ინტელიგენციის მოწინავე ნაწილი, მაგრამ ეს იყო რევოლუციის იდეებით მაინც გარეგნული გატაცება, „წმინდა გერმანული ენთუზიაზმი“. დროთა განმავლობაში ეს ენთუზიაზმი საშინელმა აპათიამ შეცვალა. ამ აპათიამ მოიცვა ბურჟუაზიის მოწინავე

<sup>1</sup> Архив Маркса и Энгельса, т. X, 1948, стр. 347.

მწერლები და მოაზროვნეები, განსაზღვრა მათი მნიშვნელოვანი ნაწილის გადაჩეხვა მისტიკა-იდეალიზმში. ბურჟუაზიული რევოლუციის განმანათლებლური ფილოსოფიისადმი ეს ადამიანები უარყოფითად არიან განწყობილი. გარემომცველი სოციალური ყოფის წინააღმდეგ ბრძოლაში დამარცხებული ეს ინტელიგენცია ტონს აძლევს იდეოლოგიაში სინამდვილიდან გაქცევის, მისტიკურ-პათოლოგიური განწყობილებების დამკვიდრებას. ასეთივე ვითარებას ვხედავთ გერმანიაში XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში, ქვეყნის ოკუპაციისა და ნაციონალურ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის პერიოდში, როცა რომანტიზმი განვითარების მაღალ საფეხურს აღწევს.

გერმანიის ეკონომიური და პოლიტიკური განვითარების თავისებურებამ განაპირობა ბურჟუაზიის მოწინავე მოაზროვნეებისა და მწერლების უკანდახევა ადრინდელი პოზიციიდან და ზომიერ-შემრიგებლურ პოზიციაზე დადგომა, განაპირობა რეაქციულ-მისტიკური რომანტიზმის წარმოშობა. ამგვარი მეტამორფოზა ადრინდელი მეამბოხეობიდან ზომიერ, ბიურგერულ იდეალამდე თუ ფეოდალური წარსულის აპოლოგიამდე ეგუებოდა აგრეთვე გერმანიის ფეოდალური კლასების ფიქრებსა და განწყობილებებს. გერმანელმა ფეოდალებმა იმთავითვე მკვეთრად გაილაშქრეს საფრანგეთის რევოლუციის წინააღმდეგ, შეეცადნენ და განახორციელეს კიდევაც ის, რომ გერმანია გახდა რეაქციის ბუდე, რევოლუციის წინააღმდეგ ჯვაროსნული ლაშქრობის ერთერთი ორგანიზატორი. რევოლუციის წინააღმდეგ ამ ბრძოლაში ფეოდალური გერმანია, სხვა სახელმწიფოთა რეაქციულ მთავრობებთან ერთად, მიზნად ისახავს ალაღვინოს საფრანგეთში ფეოდალური წყობა, რათა დაიცვას და სტაბილური გახადოს თავისი საკუთარი მდგომარეობა.

გათვალისწინებული აქვს რა ისტორიის გაკვეთილები, ის, რომ რევოლუციის გამარჯვებას საფრანგეთში წინ უძღოდა მისი იდეოლოგიური მომზადება, გერმანული რეაქცია რევოლუციის წინააღმდეგ ბრძოლას აჩაღებს იდეების სფეროშიც, ცდილობს მახვილი ჩასცეს რევოლუციურ იდეოლოგიას, განმანათლებლობას, მატერიალიზმს. მხატვრული ლიტერატურის დარგში ფეოდალური რეაქცია ტონს აძლევს განმანათლებლური რეალიზმის უარყოფას, თანადროულობის აქტიური საკითხებისათვის ზურგის შექცევას, მისტიკურ-პათოლოგიური განწყობილების შეტანას ლიტერატურაში.

ერთი შეხედვით თითქოს არაკანონზომიერია, რომ ფეოდალური რეაქციის ბატონობის პირობებში გერმანიაში საფუძველი ეყრება მისტიკურ რომანტიზმს; ეს იმიტომ, რომ გერმანიის ფეოდალურ არისტოკრატიას არ უგემნია ისეთი დარტყმა, რომელსაც შედეგად

უნდა მოპყოლოდა მისი აღრინდელი პრივილეგიების დაკარგვა, რომ გერმანიის ფეოდალები ამ დროსაც სახელმწიფოებრივად გაბატონებულ კლასს წარმოადგენენ. მაგრამ არაკანონზომიერად ეს მოვლენა შეიძლება მოგვეჩვენოს მხოლოდ ერთი შეხედვით. მართალია, ბურჟუაზიული რევოლუციის ეპოქაში გერმანიის ფეოდალებს არ დაუქარგავთ თავიანთი პრივილეგიებული მდგომარეობა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მთელი მე-18 საუკუნის მანძილზე, როგორც რევოლუციისათვის მზადების, ისე უშუალოდ რევოლუციური მოძრაობის ეპოქაში გერმანიაში ისეთი არაფერი მომხდარა, რომელსაც შეეძლო ღრმად შეეშფოთებინა საზოგადოების პრივილეგიებული ნაწილი. მართალია, გერმანიაში ამ ხანებში ბურჟუაზიულ რევოლუციას ადგილი არ აქვს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ გერმანია განზე იდგა იმ დიდი მოძრაობიდან, რომელიც რევოლუციის იდეოლოგიურ მომზადებას წარმოადგენდა. გერმანული ფილოსოფიის, ლიტერატურის და იდეოლოგიის სხვა დარგების განვითარება მე-18 საუკუნეში აღმავალი გზით მიდის. გერმანული იდეოლოგია ამ პერიოდში თავს აღწევს აღრინდელ, სხვა ქვეყნების იდეოლოგიისაგან დამოკიდებულ მდგომარეობას და იქცევა სერიოზულ, მსოფლიო რეზონანსის მქონე გონებრივ მოძრაობად.

მე-18 საუკუნის გერმანელმა განმანათლებლებმა დიდი როლი შეასრულეს ფეოდალური წყობილების, მისი იდეოლოგიის კრიტიკის საქმეში. თავიანთი თეორიულ-კრიტიკული და მხატვრული ნაწარმოებებით ისინი სპეციფიკურ გერმანულ პირობებში ანვითარებენ განმანათლებლური იდეოლოგიის პრინციპებს, აკავშირებენ რა გერმანული იდეოლოგიის განვითარებას პოლიტიკური გაერთიანების, ქვეყნის ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული განვითარების ამოცანასთან. ისინი ბოლოს უღებენ ხალხისაგან ლიტერატურის იმ განკერძოებას, რომელსაც მარქსი ლესინგამდელი გერმანული ლიტერატურის დამახასიათებლად თვლიდა, შეაქვთ ლიტერატურაში ჯანსაღი დემოკრატიული სული. გერმანული იდეოლოგიის ამ ხაზით განვითარება ნიშნავდა ნიადაგის შერყევას ძველი რეჟიმისა და მისი იდეოლოგიისათვის, რევოლუციის იდეოლოგიურ მომზადებას, მიუხედავად იმისა, რომ რევოლუციისადმი გერმანელი განმანათლებლების დამოკიდებულება ისეთივე შინაგანად წინააღმდეგობრივი იყო, როგორც გერმანიის ბურჟუაზიის დამოკიდებულება.

ამიტომ ბუნებრივია, გერმანიის ფეოდალურ-იუნკრულ კლასებს არ შეეძლოთ ოპტიმისტურად შეეხედათ თავიანთი მდგომარეობისათვის, არ გაეთვალისწინებინათ, რომ რევოლუციის იდეოლოგიურ მომზადებას გერმანიაშიც ჰქონდა ადგილი, რომ ფეოდალური ავტო-

რიტეტები აქაც სახელგატეხილი იყვნენ. მას არ შეეძლო არ გაეთვალისწინებინა ის რეალური საფრთხე, რომელიც ემუქრებოდა მას. ექსპლოატირებული მასებისაგან, არ გაეთვალისწინებინა ქვეყნის შიგნით შექმნილი რეალური ვითარება, ის გარემოება, რომ ფეოდალური წყობილება აქაც ისევე ძირმომპალი იყო, როგორც მეზობელ ქვეყნებში. „ყველაფერი დამპალიყო, წერს ამდროინდელი გერმანიის შესახებ ენგელსი, ირყეოდა, მზად იყო დასანგრევად“<sup>1</sup>.

ბუნებრივია, რომ ფეოდალური რეაქცია გერმანიაშიც ისევე აქტიურად იყენებს იდეოლოგიური ბრძოლის იარაღს, როგორც ამას აკეთებდა საფრანგეთის დამარცხებული ფეოდალური არისტოკრატია, რომ იგი მხატვრულ ლიტერატურაში ტონს აძლევს იმ ლიტერატურის განვითარებას, რომელიც წარმოადგენს რეაქციას საფრანგეთის რევოლუციასა და განმანათლებლობაზე, განვითარებას მისტიკური, რეაქციული რომანტიზმისა. ამ პროცესს გერმანულ სინამდვილეში შეეძლო მიეღო როგორც ფრანგული, ისე გერმანული განმანათლებლობის, მატერიალისტური ფილოსოფიის წინააღმდეგ გალაშქრების ხასიათი. მხატვრული ლიტერატურის, ხელოვნების თეორიის დარგში მას შეეძლო მიეღო და მიიღო კიდევაც. განმანათლებლური რეალიზმის, საერთოდ, წერის რეალისტური მეთოდის უარყოფის და რომანტიკული მეთოდის დამკვიდრების ხასიათი. აგრატომაა, რომ გერმანული ფეოდალური რეაქცია ტონს აძლევს და განაპირობებს რომანტიკული ლიტერატურის, რომანტიკული ესთეტიკის განვითარებას, უსახავს რა მას ამოცანად განმანათლებლური რეალიზმის წინააღმდეგ აქტიურ ბრძოლას.

როგორც სხვა ქვეყნებში, ისე გერმანიაშიც რომანტიზმი არ წარმოადგენს ერთფეროვან მოვლენას, მხოლოდ და მხოლოდ რეაქციულ მიმართულებას. იმათ გვერდით, ვინც არსებითად ფეოდალური რეაქციის პოზიციაზე დგას, გერმანულ რომანტიკოსთა შორისაც ვხვდავთ პროგრესულ რომანტიკოსებს, რომლებიც კი არ გამოდიან საფრანგეთის რევოლუციისა და განმანათლებლობის წინააღმდეგ, არამედ მასთან თავს იდებურად, ორგანულად დაკავშირებულად გრძნობენ, რომლებიც ილაშქრებენ ჩაგვრის სისტემის წინააღმდეგ, შეაქვთ თავიანთ შემოქმედებაში ჯანსაღი, ხალხური საწყისი. ამ მწერალთა შემოქმედებაშიც გაისმის რომანტიზმის ლიტერატურისათვის საერთოდ დამახასიათებელი მწუხრის ჰანგები, მაგრამ ამ უკანასკნელთ განაპირობებს იმის შეგნება, რომ ბურჟუაზიულმა რე-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. V, 1929, стр. 6.



ვოლუცია არ მოუტანა ადამიანებს ის, რასაც პირდებოდა — თავისუფლება და ბედნიერება.

არსებითი მნიშვნელობა იმას აქვს, რომ მწუხრის ჰანგებს პროგრესულ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში არ ეკუთვნის გაბატონებული მდგომარეობა, რომ ამ მწერლების შემოქმედებას მსკვალავს არა სასოწარკვეთის, დაცემულობის განწყობილება, არამედ ოპტიმიზმი, ქვეყნად სამართლიანობის გამარჯვების რწმენა.

როგორც სხვა ქვეყნების, ისე გერმანულ რომანტიზმშიც რეაქციული ხაზის გასწვრივ წარმოდგენილია პროგრესულ-დემოკრატიული ხაზი; ისეთი მწერლების გვერდით, როგორიცაა ნოვალისი, არიან შამისო და ჰაინე, რომლებიც თავისი შემოქმედებით განვითარების ადრინდელ საფეხურზე რომანტიზმის (იგულისხმება პროგრესული რომანტიზმი) გზით მიდიან. ეს ასეა, რეაქციული და პროგრესულ-დემოკრატიული ნაკადი მოცემულია გერმანულ რომანტიზმშიც, მაგრამ იმის განსაზღვრისას, თუ რომელ ბანაკს უნდა მიეკუთვნოს ესა თუ ის რომანტიკოსი, საჭიროა განხილულ იქნას საკითხის ყველა და არა ერთი, ან რამდენიმე მხარე, და, რაც მთავარია, საკითხი განხილულ იქნას იმ ასპექტში, თუ რომელ ტენდენციას ენიჭება ამ მწერლის შემოქმედებაში გაბატონებული მდგომარეობა.

ამასთანავე გათვალისწინებულ უნდა იქნას ის გარემოება, რომ ზოგიერთი იმ მწერლის ნაწერებში, რომელიც რეაქციული რომანტიზმის ბანაკს მიეკუთვნება, გვხვდება ჯანსაღი, პროგრესული მომენტებიც, რიგ შემთხვევაში მისტიკურ-პათოლოგიური განწყობილებებით გამსჭვალული ნაწარმოებების გვერდით გვხვდება რეალისტური, სოციალური მანკიერების მამხილებელი ხასიათის, მხატვრულადაც ღირსშესანიშნავი ნაწარმოებები. გერმანული რომანტიზმის, მისი კულტურული მემკვიდრეობის შესწავლისას ამ გარემოებას არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ.

არ შეიძლება გვერდი ავუპაროთ იმ თვალსაჩინო დამსახურებას, რომელიც მიუძღვით გერმანულ რომანტიკოსებს (მათ შორის იმათაც, რომლებიც მემარჯვენე რომანტიკოსთა ბანაკში შედიან) ხალხური შემოქმედების ძეგლების შესწავლისადმი ინტერესის გაღვიძებაში, ხალხური შემოქმედების მასალის გამოყენებაში, ასევე შუასაუკუნეების გერმანული ლიტერატურის ნიმუშების შესწავლის, ახალ გერმანულ ენაზე მათი გადათარგმნისა და კომენტირების, საერთოდ, გერმანიისტიკის როგორც მეცნიერების განვითარების საქმეში. ცნობილია, რომ ამ დიდი კულტურული საქმის მებაირადტრეების — ულანდისა და ძმ. გრიმების გვერდით მნიშვნელოვანი დამსახურება მიუძღვით რომანტიკოს მწერლებს, ტიკს, არნიმს და თვით

ნოვალისაც. ეს ჯანსაღი, პროგრესული მომენტები უნარჩუნებს მათ შემოქმედებას გარკვეულ კულტურულ-შემეცნებით ღირებულებას, თავისი ქვეყნის სინამდვილესთან, კულტურის განვითარების გარკვეულ საფეხურთან აკავშირებს.

ფრიად მნიშვნელოვანი როლი გერმანული რომანტიზმის განვითარებაში, მისი თეორიისა და მხატვრული პრაქტიკის განვითარებაში შეასრულა კლასიკურმა გერმანულმა ლიტერატურამ და კლასიკურმა იდეალისტურმა ფილოსოფიამ. რაც უნდა ცდილობდეს ამ ახალი სკოლის ზოგიერთი წარმომადგენელი გაემიჯნოს, უკეთ, დაუპირისპირდეს გერმანულ განმანათლებლობას, აშკარა ხდება, რომ ისინი თავიანთ თეორიულ ნააზრევსა და მხატვრულ შემოქმედებაში ემყარებიან განათლების საუკუნის მიღწევებს, განმანათლებლური ლიტერატურის, კონკრეტულად, „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურის მონაცემებს. რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარება გერმანულ სინამდვილეში წარმოადგენდა კანონზომიერ შედეგს იმ ღრმა პროცესებისა, რომლებსაც ადგილი აქვს 70—80-იანი წლების გერმანულ ლიტერატურაში. „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურის კრიზისს მე-18 საუკუნეში ბუნებრივად მოჰყვა შედეგად ძირითადი საკითხის ახლებურად, რომანტიკულად დაყენება, სახელდობრ, იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხისა. და თუმცა გერმანულმა რომანტიზმმა ეს საკითხი არა მხოლოდ დააყენა ახლებურად, არამედ კიდევაც გადაჭრა, ეს მანც არ უარყოფს, არამედ ადასტურებს იმას, რომ რომანტიზმისათვის ნიადაგი „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურამ, საერთოდ მე-18 საუკუნის გერმანულმა იდეოლოგიამ შეამზადა.

გერმანული რომანტიზმის ესთეტიკისა და მხატვრული პრაქტიკის განვითარებაში, როგორც აღინიშნა, ფრიად მნიშვნელოვანი როლი მიუძღვის გერმანულ კლასიკურ იდეალისტურ ფილოსოფიას, კანტის, ფიხტესა და შელინგის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ შეხედულებებს. რომანტიკოსებს განვითარების გარკვეულ საფეხურზე მოსწონდათ, მაგალითად, ფილოსოფიის ძირითადი საკითხის კანტისეული გადაწყვეტა, ადამიანის შემეცნებითი შესაძლებლობის შეზღუდვა, რელიგიისა და მეცნიერების მორიგების ცდა, თეორიის მოწყვეტა პრაქტიკისაგან. როგორც მეცნიერული სოციალიზმის მამამთავრები აღნიშნავენ, კანტის ფილოსოფიაში აისახა მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრის გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების წინააღმდეგობა, რევოლუციის იდეალების აბსტრაქტულ-თეორიული მიღება, ერთი მხრივ, პრაქტიკულად მათი განხორციელების შეუძლებლობის აღიარება, მეორე მხრივ.

ალიარა რა „საგნების თავისთავადის“ შეცნობის შეუძლებლობა, კანტმა თავის ფილოსოფიაში გამოხატა გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების წინააღმდეგობა, გერმანიის ბურჟუაზიის მსოფლმხედველობრივი წინააღმდეგობა, მის მიერ რევოლუციის მხოლოდ თეორიულ-აბსტრაქტული მიღება, პრაქტიკულად კი, რევოლუციის უარყოფა და რეაქციასთან შეთანხმებაზე წასვლა, შეშფოთებით უკან დახევა „ენერგიული ბურჟუაზიული ლიბერალიზმიდან“<sup>1</sup>. ფილოსოფიის ძირითადი საკითხის ამგვარი გაგება გერმანელ რომანტიკოსებს აძლევდა თეორიულ საფუძველს შეეხებათ სამყაროსათვის სწორედ რომანტიკულად, ელიარებიანთ იდეების, უნივერსუმის ობიექტურად არსებობა, მიენიჭებინათ გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა ცოდნისათვის, გონებისათვის, არამედ ინტუიციისთვის, წამოეყენებინათ ხელოვნების სინამდვილისაგან განდგომის პრინციპი.

განვითარების შემდეგ საფეხურზე გერმანელი რომანტიკოსები შორდებიან კანტს, მაგრამ ამ დაშორების შედეგად მიდიან არა მატერიალიზმთან, არამედ იდეალიზმის სხვა სახეობასთან, ფიხტეს სუბიექტურ იდეალიზმთან.

ფიხტესა და გერმანელი რომანტიკოსების დამოკიდებულება არ შეიძლება აიხსნას მხოლოდ იმ გარემოებით, რომ ფიხტე და ბევრი რომანტიკოსი გარემოებებმა ერთიმეორესთან პირადად დააკავშირა, არამედ იმით, რომ ისინი იდეურად ერთიმეორესთან დაახლოებული იყვნენ, ერთ მსოფლმხედველობრივ პლატფორმაზე იდგნენ. ფიხტე იყო რომანტიზმის ფილოსოფიის და ესთეტიკის ერთერთი მედროშეთაგანი მანამ, ვიდრე იგი პირადად დაუახლოვდებოდა რომანტიზმის სკოლის მთავარ წარმომადგენლებს, ვიდრე სამოღვაწეოდ გადავიდოდა იენში, შემდეგ (1799 წელს) კი ბერლინში. მისი შრომები იენამდელი პერიოდისა, მომეტებულად კი იენის პერიოდისა („მოდერნება მეცნიერების შესახებ“), უდავოდ ეხმაურებოდა გერმანელ რომანტიკოსთა პროგრამას და რომანტიზმის ესთეტიკის შემუშავებაში ფრიად მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა. ფიხტეს დასახელებული შრომის გამოსვლა დაემთხვა გერმანიაში რომანტიზმის ლიტერატურის წარმოშობას და შეასრულა ფრიად მნიშვნელოვანი როლი მის განვითარებაში, როგორც თეორიის, ისე მხატვრული პრაქტიკის დარგში. კანტითა და შილერით დაუკმაყოფილებელმა ფრ. შლეგელმა, რომელმაც ეს-ეს იყო პირი იბრუნა მათგან, ფიხტეს ამ ახალ შრომაში ნახა თავისი თეორიული მოღვაწეობის ნიშანსვეტი.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. IV, 1933, стр. 176.

„მოძღვრება მეცნიერების შესახებ“ რომანტიკოსების ფილოსოფიისა და ხელოვნების თეორიის დასაყრდენი ხდებოდა უპირატესად იმით, რომ მასში მოცემულია ცდა იმ დუალიზმის დაძლევისა, რომელიც კანტის სისტემას ახასიათებდა, ცდა სინთეზისა. ტრანსცენდენტურის ბუნების გაგებით დაინტერესებული რომანტიკოსები ფიხტეს „მეცნიერების მოძღვრებაში“ ხედავენ დუალიზმის დაძლევის გზას, სინთეზის განხორციელების, აბსოლუტის, უნივერსუმის წვდომის გზას. რომანტიკოსებისათვის მათ ესთეტიკურ-ფილოსოფიურ ძიებებსა და მხატვრულ შემოქმედებაში დიდი მნიშვნელობის მქონედ გამოდის ფიხტეს სუბიექტური იდეალიზმი, მისი „მე“-ს ფილოსოფია.

„მეცნიერების შესახებ მოძღვრების“ არსს შეადგენს იმის მტკიცება, რომ ის, რასაც ჩვენ რეალურ ქვეყანას ვუწოდებთ, ილუზიას წარმოადგენს, რომ ნამდვილ რეალობას წარმოადგენს სული. ეს უკანასკნელი ქმნის იმას, რასაც ჩვენ რეალურ სინამდვილეს ვუწოდებთ, ქმნის როგორც ფორმას, ისე არსებას, მატერიას. მატერიას არ გააჩნია თავისი დამოუკიდებელი არსებობა, იგი წარმოადგენს პროდუქტს მოქმედი სულისას; იგი თვითაა სული. ობიექტური რეალობა ეს ობიექტივირებული სულია, შექმნილი „მე“-ს მიერ ინტელექტუალური განჭვრეტის შედეგად.

„მეცნიერებაზე მოძღვრების“ ეს დებულებები მოსწონდათ გერმანელ რომანტიკოსებს, წარმოადგენდა სტიმულს მათი ესთეტიკისა და მხატვრული პრაქტიკის განვითარებისათვის. ამ შრომაში განვითარებული შეხედულება განსაზღვრავდა ხასიათს რომანტიზმის მსოფლმხედველობისა, აგრეთვე მისი მხატვრული პრაქტიკის, შემოქმედებითი მეთოდისა. იგი გზას უხსნიდა რომანტიკოსებს იდეალი ეძებნათ არა რეალურ სინამდვილეში, არამედ უნივერსალურსა და ზებუნებრივში, განაპირობებდა მათი შემოქმედებითი მეთოდის ანტირეალისტურ ხასიათს. სწორედ „მეცნიერების შესახებ მოძღვრებიდან“ გამოსული გერმანელი რომანტიკოსები, მომეტებულად მისი ფუძემდებლები, ძმები შლეგელები ერთობ აფართოებენ რომანტიკული ხელოვნების ფარგლებს, ქადაგებენ ხელოვნებისა და ფილოსოფიის კავშირის აუცილებლობას, რომანტიკული პოეზიის ყოველისმომცველობას (შლეგელებისა და ნოვალისის თეორიული შრომები, ნოვალისის მხატვრული ქმნილებები).

შემმეცნებელი სუბიექტის როლის ფიხტესებური გაგება ეხმაურებოდა გერმანელ რომანტიკოსებს. როგორც ფიხტეს, ისე გერმანელი რომანტიკოსებისათვის ცენტრალური პუნქტი გახდა სასაქონლო მეურნეობის საზოგადოების ადამიანი მისი მაღალი პრეტენზიე-

ბით. თვით ის გარემოება, რომ რომანტიკოსთა მნიშვნელოვანი ნაწილი ქადაგებდა ფეოდალიზმის და არა ბურჟუაზიული წყობილების კულტს, წარმოდგენდა ბურჟუაზიული და არა ფეოდალური სინამდვილის პროლეტს. ამდენად პრინციპი სუბიექტივიზმისა, რასაც ფიხტეს თეორია აყენებდა, პასუხობდა რომანტიზმის ორივე ნაკადის განწყობილებებს, როგორც იმათ, ვინც სოციალური პროტესტის იდეას იცავდა, აგრეთვე იმათაც, ვინც აწმყოს წარსულს უპირისპირებდა.

მართალია, რომანტიზმის ამ მეორე ნაკადის წარმომადგენლები თანადროულობას წარსულს უპირისპირებდნენ, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ისინი წარსულში ხედავდნენ სრული პარმონიის განხორციელებას, ადამიანისა და გარემოს, სინამდვილისა და იდეალის დამოკიდებულების საკითხის გადაწყვეტას. მსოფლმხედველობრივი დუალიზმის დაძლევისა და სინთეზის განხორციელების პრობლემა ერთნაირად მნიშვნელოვანია, როგორც ადრინდელი შლეგელებისათვის, როცა მათთვის უცხო არ იყო სოციალური პროტესტის იდეა, ისე მოგვიანო პერიოდის შლეგელებისათვის, როცა ისინი, მომეტებულად ფრიდრიხ შლეგელი, ფეოდალური სინამდვილის აპოლოგიის ნიადაგზე დგებიან, რელიგიურ მისტიციზმში იჩეხებიან. ასევე მნიშვნელოვანია იგი ნოვალისისათვისაც, რომლის პოზიციაში არ შეინიშნება ასეთი მკვეთრი მეტამორფოზა და რომელიც იმათივე ფეოდალური სინამდვილის აპოლოგიით გამოდის. მაგრამ ეს გარემოება, სახელდობრ ის, რომ გერმანელი რომანტიკოსები, მეტად თუ ნაკლებად, ილაშქრებენ ბურჟუაზიული ყოფის წინააღმდეგ, არ ნიშნავს, რომ ადამიანისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხს, რომელიც მკვეთრად დაისვა ბურჟუაზიული საზოგადოების შექმნის გარიჟრაჟზე, მათთვის მნიშვნელობა აქვს დაკარგული, რომ მათ არ აწუხებთ, თუ როგორი მიმართება მყარდება ადამიანსა და გარემოს შორის ახალ ისტორიულ ვითარებაში.

რომანტიზმის ფილოსოფიის შექმნა სწორედ იმის მაჩვენებელი იყო, რომ დაირღვა ადამიანისა და გარემოს, სინამდვილესა და იდეალს შორის დამოკიდებულების ერთი ფორმა და გზას იკაფავს ახალი ფორმა. გამოსავალ პუნქტს რომანტიკოსებისათვის წარმოდგენს იმის შეგნება, რომ ახალ დროში ირღვევა პარმონია, ისახება მკვეთრი ხასიათის დისონანსები, ხდება ადამიანის სულიერი დანაწევრება. ამგვარად შეხედეს ბურჟუაზიული ერის დაწყებას რომანტიკოსებმა, როგორც ერას არა მხოლოდ დიდი სოციალური, არამედ დიდი სულიერი კონფლიქტებისას, ერას დისპარმონიისას. ორივე შემთხვევაში, ეხმაურება ბურჟუაზიული საზოგადოების წინააღმდეგ

მათი გამოსვლა საზოგადოების შედარებით ფართო ფენების თუ ფეოდალური რეაქციის განწყობილებებს, რომანტიკოსებისათვის მთავარ მიზანს წარმოადგენს ჰარმონიის იდეალის ძიება, ადამიანისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის გადაწყვეტა. ამ შუქზე უნდა იქნას განხილული მათი დამოკიდებულების საკითხი ფიხტეს ფილოსოფიისადმი, ჰარმონიის იმ იდეალისადმი, რომელსაც ფიხტე ანვითარებდა.

იმის უარყოფა შეუძლებელია, რომ ეს კარდინალური მნიშვნელობის საკითხი არ არის პირველად დასმული გერმანელი რომანტიკოსების მიერ, რომ იგი მთელი სიმკვეთრით დაისვა კლასიკურ გერმანულ ესთეტიკასა და ლიტერატურაში. იგი დასმულია ლესინგისა და ვინკელმანის, მომეტებულად კი, გოეთესა და შილერის შრომებში. მაგრამ რომანტიკოსები იმთავითვე უარყოფით დამოკიდებულებას იჩენენ მოხსენებული საკითხის იმ გადაწყვეტისადმი, რომელსაც განათლების საუკუნე იძლეოდა; მათ არ აკმაყოფილებთ ჰარმონიის ის იდეალი, რომელსაც აყენებს შილერი და რომელიც ანტიკურისა და თანადროულის სინთეზის ქადაგებაში მდგომარეობს. არ აკმაყოფილებთ მათ შილერისეული გადაწყვეტა ესთეტიკის ამ უმნიშვნელოვანესი საკითხისა, რამდენადაც მასში ხედავენ არსებითად იმავე დუალიზმს, რაც კანტთან დაინახეს და უკუაგდეს.

სხვაგვარ ვითარებასთან გვაქვს საქმე, როცა ამ საკითხში გოეთესადმი რომანტიკოსთა მიმართებაზე ვლაპარაკობთ. გოეთეში ისინი ხედავენ დაძლევაშ დუალიზმისას და მისდამი გარკვეულად თანაგრძნობით იმსჯელებიან. კიდევ მეტი: გოეთეს ისინი თავიანთ მებრძოშედაც კი თვლიან. იძლეოდა თუ არა გოეთე საამისო საფუძველს? უდავოდ, იძლეოდა. დიდი გერმანელი მწერალი ნათლად ხედავდა, რომ ახალი დრო ხასიათდება მკვეთრი დისონანსებით, ჰარმონიის დარღვევით, ხედავდა, რომ იდეალსა და სინამდვილეს შორის მკვეთრი კოლიზიაა, რომ სინამდვილე არ არის ისეთი, როგორიც ადამიანს სურს რომ იყოს.

გერმანელ რომანტიკოსებს იტაცებთ ადამიანისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის გოეთესეული დასმა, ხაზგასმა მათ შორის კოლიზიისა; მათ იტაცებთ და აკმაყოფილებთ პიროვნების მალაღლი პრეტენზიების ხაზგასმა დიდი გერმანელი მწერლის მიერ, ინდივიდუალიზმის მომენტის ხაზგასმა. ფაუსტის მხატვრული სახე ესიტყვებოდა რომანტიკოსებს სწორედ იმით, რომ მასში მოცემულია ცდა იმ ზღვრის გადალახვისა, რომელიც დააწესა კრიტიკულმა ფილოსოფიამ.

კიდევ უფრო ახლო გრძნობდნენ თავს რომანტიკოსები „ვილ-

ველმ მაისტერის“ პრობლემატიკასთან, ხედავდნენ რა ამ ნაწარმოებში ჰარმონიის იდეალის ძიებასა და განხორციელებას. გამოდიოდნენ რა ტოტალური ჰარმონიის იდეიდან, გერმანელი რომანტიკოსები, მეტად თუ ნაკლებად, იხრებოდნენ ჰარმონიის იდეალის გოეთესეული გაგებისაკენ.

გოეთესეული გაგება სინთეზის პრობლემისა იზიდავდა რომანტიკოსებს. განსაკუთრებით საკითხის დასმით, ადამიანის თავისუფლების მოთხოვნის წამოყენებით, მაგრამ არსება გოეთესეული გაგებისა მათთვის საფუძველშივე მიუღებელი იყო. იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის გაგებაში, ჰარმონიის იდეალის ძიებისას გოეთე გამოდიოდა პრინციპულად სხვა მსოფლმხედველობრივი საწყისიდან, ვიდრე რომანტიკოსები. იგი კურსს იღებდა მატერიალურ სინამდვილეზე, რეალურის მხარეს იჭერდა. ღრმა სულიერი კრიზისიდან გამოსავალს თავის გმირებს დიდი გერმანელი მწერალი სინამდვილის ნიადაგზე დადგომაში უსახავდა.

სრულიად სხვა მსოფლმხედველობრივი წინამძღვრიდან გამოდიან სინთეზის ძიებისას გერმანელი რომანტიკოსები. გოეთეს შეხედულებათა სისტემაში მათთვის ფრიალ მნიშვნელოვან მომენტს წარმოადგენს ადამიანის აქტიური როლის, მისი მაღალი პრეტენზიების წამოყენება, მაგრამ ისეთი ადამიანის, რომელიც თავისში აერთიანებს სასრულსა და უსასრულოს, რომელიც ზურგს აქცევს რეალურ სინამდვილეს, უსაგნო ოცნებაში იჩხებდა.

ეს გარემოება გასაგებს ხდის, რომ რომანტიკოსები კმაყოფილდებიან სინთეზის ფიხტესეული გაშუქებით. ჰარმონიის არა ფიხტესეული და გოეთესეული გაგების ურთიერთდაკავშირებას ახდენენ გერმანელი რომანტიკოსები შლეგელების სახით, არამედ სინთეზის ფიხტესეულ გაგებასთან დაახლოებას, არა მატერიალიზმისა და იდეალიზმის მორიგებას, არამედ იდეალიზმის შემდგომ გაღრმავებას. რომანტიკული ესთეტიკის სათავესთან დგას არა მატერიალისტი გოეთე, არამედ კანტი და შილერი, რომელთა დაძლევიტ ალინიშნება რომანტიზმის შემდგომი ევოლუცია კანტის დუალიზმიდან ფიხტეს სუბიექტური იდეალიზმისაკენ.

გოეთეს ჯანსაღი მატერიალისტური თვალსაზრისის, მისი „მოდერნიზებული წარმართობის“ იდეალის უარყოფიდან გერმანული რომანტიკა მიადგა ფიხტეს „მეცნიერების შესახებ მოძღვრებას“. აქ ნახულობს იგი პასუხს კითხვაზე ადამიანისა და სინამდვილის, სასრულისა და უსასრულოს დამოკიდებულების შესახებ, თეორიულ წინამძღვრებს უნივერსუმის შესახებ მოძღვრებისა. ფიხტეს ამ შრომის მძლავრი გავლენით ყალიბდება გაგება ახალი ხელოვნე-

ბისა, როგორც უნივერსალურის, როგორც ხელოვნების ხელოვნებისა. ფიხტეს ფილოსოფია იძლეოდა აგრეთვე სტიმულს, რომ რომანტიკული ლიტერატურა გამსჭვალულიყო სუბიექტივისტური განწყობილებებით, რაც მთელი სიცხადით თავს იჩენს ფრ. შლეგელის „ლუცინდეში“. განზე დადგომა არა მხოლოდ პირობითობისა და შეზღუდულობისაგან, არამედ საერთოდ საზოგადოებისაგან, სახელმძღვანელოდ გახდომა მხოლოდ საკუთარი ნებასურვილებისა, აი ამ რომანის გამიერების ნიშანდობლივი მხარეები. ისინი არიან მალიარებლნი პიროვნების ავტონომიის, მისი საზოგადოებრივი ცხოვრებიდან გამოთიშვისა, ქეშმარიტებად მალიარებლები მხოლოდ იმისა, რაც მათ „მე“-შია და რაც „არამე“-ს უპირისპირდება.

ფიხტეს „მოძღვრება მეცნიერების შესახებ“ იტაცებთ გერმანელ რომანტიკოსებს არა მხოლოდ ზოგად ფილოსოფიურ პლანში, არამედ კონკრეტულად მასში წამოყენებული ძირითადი დებულებებით. ფიხტეს ამ ნაშრომის ძირითადი პრინციპები განაპირობებს რომანტიზმის ლიტერატურის არა მხოლოდ საერთო ხასიათს, თეორიულ წინამძღვრებს უქმნის რომანტიკული ხელოვნების უნივერსალურ ხელოვნებად გამოცხადებას, არამედ განაპირობებს მხატვრულ სახეთა სისტემასაც ამ ლიტერატურაში, რომანტიკული გამიერების აბსტრაქტულ-სუბიექტივისტურ მისწრაფებებს. ამავე თეორიულ წინამძღვრებს ემყარება რომანტიზმის თეორიასა და მხატვრულ პრაქტიკაში ხელოვნებისა და ხელოვანის როლის შეფასება. ამ შემთხვევაშიც რომანტიკოსებისათვის განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე გამოსავალ პუნქტს ფიხტეს დასახელებული ნაშრომი წარმოადგენს.

ხელოვნების ბუნების გაგებაში გერმანელი რომანტიკოსები იმყოფებიან ფიხტეს „მეცნიერების შესახებ მოძღვრების“ უშუალო შთაბეჭდილებების ქვეშ, ანვითარებენ დებულებას ხელოვნების ღვთაებრივი დანიშნულების შესახებ, ქადაგებენ მის დაშორებას რეალური სინამდვილისაგან, ცხოვრების საჭირბოროტო საკითხებისაგან. მათ მიაჩნიათ, რომ ხელოვნებაში მიიღწევა უმაღლესი ცოდნა, უმაღლესი ქეშმარიტება, რომ მასში იხსნება ის ანტინომიები, რომელთაც ადგილი აქვთ სინამდვილეში, ხორციელდება სინთეზი, ჰარმონია.

ჰარმონიის იდეალი, წამოყენებული შლეგელებისა და განვითარებული სხვა რომანტიკოსების მიერ, ნიშნავს, სწრაფვას, მისტიკურ დარღს უსასრულოსა და უნივერსალურზე, ზღვარის მოშლას სივრცესა და დროს შორის, ყოველგვარი წინააღმდეგობის „მოხსნას“ იდეალურის, მისტიკურის კვრეტის გზით. საკითხის ამგვარი გაგება



არსებითად წყალს უშვებს რეაქციული კლასების წისქვილზე, უაზროდ აცხადებს რაიმე ქმედით ბრძოლას საზოგადოებრივი ცხოვრების საფუძვლიანი გარდაქმნისათვის. ჯანყი ბურჟუაზიული საზოგადოების პირობითობისა და შეზღუდულობის წინააღმდეგ რომანტიზმის ესთეტიკაში, ამდენად, იქცევა არა მოწოდებად ბურჟუაზიული რევოლუციის დემოკრატიზაციისათვის, არამედ აქტიურ ბრძოლაზე უარის თქმის, უმოქმედობის ქადაგებად.

პიროვნების, ამ შემთხვევაში ხელოვანის ავტონომიისა და შეუზღუდავი ნებელობის ქადაგება, რასაც რომანტიკოსები „მე“-ს შესახებ ფიხტეს მოძღვრებიდან იღებენ, მათთან ფაქტიურად იქცევა პიროვნების არა აქტიურობის, არამედ პასიურობის აღიარებად. პიროვნების აქტივობა ამ შემთხვევაში გაგებულია, როგორც მისი გათიშვა ადამიანთა საზოგადოებისაგან, ხელის აღება პრაქტიკულ საქმიანობაზე, გაგებულია როგორც წინააღმდეგობის გაუწევლობა სოციალური ბოროტებისათვის და ჩაკეტვა თავის თავში, თავისი თავის დაპირისპირება დანარჩენი ადამიანებისათვის. საზოგადოებისაგან გამდგარი ინდივიდი, ხელოვანი, რომანტიზმის ხელოვნების ეს ცენტრალური გმირი, გამოდის პიროვნების მაღალი პრეტენზიებით, მაგრამ თვითონ იგი არაფერს აკეთებს იმის შესაცვლელად, რაც პიროვნებას ბოჭავს; იგი მხოლოდ დარდობს უსაზღვრო თავისუფლებაზე, აქტიური მოქმედებისათვის კი თავს მოწოდებულად არ თვლის.

სინამდვილისა და იდეალის დამოკიდებულების, ჰარმონიის იდეალის ამგვარ გაგებაში მთელი სიცხადით ჩანს რომანტიკული მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობრიობა, იდეალსა და სინამდვილეს შორის მკვეთრი კონფლიქტის დანახვიდან თანმიმდევრული დასკვნის გაკეთების უუნარობა. მასში ჩანს აგრეთვე როგორც შეხვედრის, ისე დაშორების მომენტი რომანტიზმის ესთეტიკასა და ფიხტეს „მე“-ს ფილოსოფიას შორის, ტენდენცია ფიხტეს დაძლევის და შელინგთან დაახლოებისა.

გერმანელი რომანტიკოსებისა და შელინგის დაახლოება იმ პერიოდს ეკუთვნის, როცა შელინგს გადადგმული აქვს ნაბიჯი ბუნების გაგების საკითხში თავისი ფილოსოფიური სისტემის შესაქმნელად. გერმანული რომანტიზმის მეზაირალტრეები გაცნობილნი არიან ბუნების შესახებ შელინგის მოძღვრებას მანამ, სანამ ეს ფილოსოფოსი იენაში გადავიდოდა, და გრძნობენ მასთან სულიერ სიახლოეს. შელინგის იდეალებით რომანტიკოსების გატაცებაში თავს იჩენდა რომანტიზმის ლიტერატურის ახალი ტენდენცია, ტენდენცია ბუნებისაკენ მობრუნებისა, თუმცა შელინგი არაა ერთად-

ერთი, ვისთანაც რომანტიზმის წარმომადგენლები ბუნებისაკენ მიბრუნების ასეთ ტენდენციას ხედავენ.

როგორც შელინგმა, ისე გერმანელმა რომანტიკოსებმა განვლეს ფილოსოფიური განვითარების საერთო გზა ფიხტეს სუბიექტური იდეალიზმიდან ობიექტური იდეალიზმისაკენ. გერმანელ რომანტიკოსებს განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე უფრო პასუხობდა არა ის ფილოსოფია, რომელიც ბუნებას სუბიექტის წარმოსახვად მიიჩნევდა, არამედ ის, რომელიც მას წარმოადგენდა როგორც ცოცხალ, მოქმედ ორგანიზმს, როგორც შეგნებული და შეუგნებელი პროცესების ერთიანობას. ეს იყო შელინგის ობიექტური იდეალიზმი. გერმანული რომანტიზმის განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა შელინგის მოძღვრებამ ბუნების, როგორც ცოცხალისა და გასულიერებულის, როგორც ქმნადობის პროცესში მყოფი სულის შესახებ. რომანტიკოსებიც იმ დასკვნამდე მიდიან, რომ ბუნებაში ვლინდება მსოფლიო სულის უმაღლესი გონიერება, რომ რეალურის საფუძველს ღვთაებრივი წარმოადგენს. ამ თეორიულ წინამძღვარზე ივება გერმანულ რომანტიზმში ხელოვნების ახალი გაგება, მხატვრულ სახეთა ახალი სისტემა.

გერმანელი რომანტიკოსები იზიარებენ შელინგის აზრს, რომ სიცოცხლე არ არის თვისება ან პროდუქტი მატერიისა, არამედ მატერია არის პროდუქტი სიცოცხლისა. ბუნებაში სიცოცხლის პრინციპის, საფუძველშივე იდეალისტურად გაგებულის, აღიარებიდან გამოსულნი, გერმანელი რომანტიკოსები (იგულისხმებიან რომანტიზმის მემარჯვენე ფრთის წარმომადგენლები) ანვითარებენ პასივობის, ე. წ. სასიამო უმოქმედობის ფილოსოფიას. ბუნება, რეალობა მნიშვნელობას იძენს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც იგი, მათი შეხედულებით, უნივერსალურს, მისტიკურს ავლენს.

შელინგის ფილოსოფიასთან, განსაკუთრებით ბუნების შესახებ მის მოძღვრებასთან, გერმანელ რომანტიკოსებს აახლოებთ ბუნების შესწავლის ინტერესი, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა მიღწევების განზოგადების, ახალი ფიზიკის შექმნის ცდა. დგანან რა მნიშვნელოვანწილად ფეოდალური რეაქციის პოზიციაზე, მემარჯვენე გერმანელი რომანტიკოსები იჩენენ კრიტიკულ დამოკიდებულებას ტექნიკური პროგრესისადმი, ვარდებიან მაგიურ იდეალიზმში. გერმანელ რომანტიკოსთა ერთი ნაწილის ამგვარი მსოფლმხედველობრივი ევოლუცია შეესაბამებოდა შელინგის ფილოსოფიური ევოლუციის ხაზს, ევოლუციის ბუნების შესახებ მისი ადრინდელი ობიექტურ-იდეალისტური მოძღვრებიდან ე. წ. გამოცხადების ფილოსოფიამდე.

## იენის რომანტიზმი

### § 1. ძეგლი, შლეგელი

მე-18 საუკუნის მიწურულში ქ. იენაში ჩამოყალიბდა რომანტიკოს მწერალთა ჯგუფი, რომელთაც პირობითად იენის რომანტიკოსები ეწოდათ. ამ ჯგუფში შედიოდნენ ძეგლი ფრიდრიხ და ვილჰელმ შლეგელები, ტიკი, ნოვალისი და სხვები.

ადრინდელი გერმანული რომანტიზმის განვითარებაში, განსაკუთრებით მისი ესთეტიკის შექმნაში, ფრიად მნიშვნელოვანი როლი მიუძღვით ძეგლს, ფრიდრიხ და ვილჰელმ შლეგელებს. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია უმცროსი ძმის, ფრიდრიხის დამსახურება. ფრ. შლეგელი დაიბადა 1772 წელს კონსისტორიის მრჩევლის, ადოლფ შლეგელის ოჯახში. პირველ ხანებში იგი ემზადებოდა სავაჭრო საქმიანობისათვის, რაზედაც მალე ხელი აიღო. მშობლების სურვილის შესაბამისად, ფრიდრიხი სწავლობს იურისპრუდენციას გოეტინგენისა და ლაიპციგის უნივერსიტეტებში, მაგრამ მას იტაცებდა არა იურისპრუდენცია, არამედ ფილოლოგია, განსაკუთრებით ბერძნული ლიტერატურა. განვითარების ამ საფეხურზე ფრიდრიხი განიცდიდა განმანათლებლური იდეების გავლენას, რაშიაც მნიშვნელოვანი როლი მიუძღოდათ მის თანამემამულეებს — ვინკელმანს, ჰერდერსა და შილერს.

ფრ. შლეგელის პირველი ნაშრომი — „ბერძნული პოეზიის სკოლების შესახებ“ (1794) გარკვეულად ატარებს ჰერდერის გავლენის კვალს, მომდევნო ნაშრომი — „ბერძნები და რომაელები“ კი შილერის ტრაქტატის — „ნაიფური და სანტიმენტალური პოეზიის შესახებ“ — გავლენას განიცდის. ანტიკური ხელოვნებით გატაცებულთან ერთად, ფრიდრიხ შლეგელი ამ შრომებში გამოთქვამს თავის აღტაცებას გოეთეთი, რომელსაც იგი ახალი პოეზიის ფუძემდებელს უწოდებს. გოეთეს შესახებ ამგვარი შეხედულების ნიადაგზე რჩება ფრიდრიხ შლეგელი თავისი შემოქმედებითი

სიმწიფის პერიოდშიც, როცა ცხადი ხდება არა მხოლოდ შეხვედრის, არამედ მკვეთრად დაშორების მომენტები გოეთესა და რომანტიკოსთა შორის.

<sup>1</sup> 1796 წელს ფრიდრიხი დრეზდენიდან იენაში გადადის, სადაც ვილჰელმ შლეგელთან ერთად აარსებს ჟურნალ „ათენეუმს“ („*Athenäum*“), რომლის გარშემო იკრიბებიან ახალი ლიტერატურული თაობის წარმომადგენლები. ამ ჟურნალში 1798 წელს ქვეყნდება შლეგელების კოლექტიური ნაშრომი „ფ რ ა გ მ ე ნ ტ ე ბ ი“, რომელიც ახალი რომანტიკული სკოლის საპროგრამო დოკუმენტი ხდება. აქვე აქვეყნებენ შლეგელები მთელ რიგ შრომას კულტურისა და ლიტერატურის ისტორიიდან.

1801 წელს ვილჰელმ შლეგელი იწყებს ლექციების კითხვას ბერლინში. 1804 წელს იგი მიემგზავრება საზღვარგარეთ როგორც ჟურმენა სტალის თანმზღლები. მიემგზავრება საზღვარგარეთ აგრეთვე ფრიდრიხ შლეგელიც, დგება მეტერნიხის სამსახურში. ამ პერიოდს ეკუთვნის მისი ლიტერატურულ-კრიტიკული შრომა — „*ძ ვ ე ლ დ ა ა ხ ა ლ ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ ა თ ა ის ტ ო რ ი ა*“.

როგორც აღინიშნა, იენის სკოლის საპროგრამო დოკუმენტს „ფრაგმენტები“ წარმოადგენს. ეს არ არის ძირითადი ესთეტიკური პრინციპების სისტემატური დალაგება, მკაცრი, სისტემური მთლიანობის შემცველი თეორიული ტრაქტატი, არამედ ხელოვნების ძირითად საკითხებზე განცალკევებულად, ფრაგმენტულად გამოთქმული შეხედულებების გაერთიანებაა. „ფრაგმენტების“ ავტორები ცდილობენ მისცენ თავიანთ თეორიულ შეხედულებებს არა მთლიანი ესთეტიკური სისტემის ხასიათი, არამედ წარმოადგინონ ისინი როგორც ცალკეული, გაკვრით გამოთქმული მოსაზრებები და შეხედულებები. ეს, ცხადია, არ ნიშნავს, რომ ამ ნაშრომის ავტორებს არ გააჩნიათ თავიანთი პოზიცია, საიდანაც ისინი გამოდიან, მხატვრული შეხედულებების სისტემა. ჩანს, რომ მათ ასეთი სისტემა უკვე გამოუმუშავებული აქვთ, მაგრამ მის გადმოსაცემად ირჩევენ სწორედ ისეთ ფრაგმენტულ ფორმას, რომლის დანერგვის აუცილებლობასაც ისინი თავიანთ თანამოკალმეებთან ერთად ქადაგებენ.

თავიანთი თეორიული შეხედულებების გამოთქმის ასეთი ფორმის არჩევაშიც ჩანს განმანათლებლური, რეალისტური ესთეტიკისადმი დაპირისპირების ცდა. უყრიან რა საფუძველს ახალ, რომანტიკულ ესთეტიკას, შლეგელები, მომეტებულად ფრიდრიხი, აძლევენ მას მკვეთრად გამოხატულ ანტიგანმანათლებლურ, ანტირაციონალისტურსა და ანტირეალისტურ ხასიათს. განმანათლებლური რეალიზმის წინააღმდეგ გალაშქრება იენის რომანტიზმის ამ მნიშვნელო-



*Dr. G. G. G.*

ვან თეორიულ დოკუმენტში იმაშიაც ჩანს, რომ აქ უარყოფილია თეორიულ შეხედულებათა მწყობრად დალაგების, მათი დაკავშირების პრინციპი. ფრიდრიხ შლეგელი, მაგალითად, ცდილობს თეორიულად დაასაბუთოს ამგვარი არჩევანის მართებულობა, რაციონალისტური პრინციპის უარყოფის აუცილებლობა. „კლასიკური თხზულება — ვკითხულობთ „ფრაგმენტებში“ — არასდროს არ უნდა იყოს ბოლომდე გასაგები“; „სულიათვის ერთნაირად სასიკვდილოა როგორც სისტემის ქონება, ისე მისი სავსებით უქონლობა“. „სისტემურობა, მთლიანობა — გადმოგვცემს ფრიდრიხი — არ წარმოადგენს ხელოვნების ქმნილების, ხელოვნების შესახებ თეორიული მსჯელობის უცილობელ ღირსებას. ძველების ბევრი ნაწარმოები ახლა ჩვენთვის ფრაგმენტი გახდა, ბევრი ნაწარმოები ახალი მწერლებისა უკვე ფრაგმენტი იყო მათი წარმოშობისას. ჩვენ ხშირად ვაქებთ ხოლმე ამა თუ იმ ნაწარმოებს მისი აღნაგობის, სილამაზისა და დაკავშირებულობის გამო, მაგრამ სინამდვილეში ისინი შეიცავენ გაცილებით უფრო ნაკლებ მთლიანობას, ვიდრე შემთხვევითი აზრების ნაირი კრებადობა, გაცოცხლებული მხოლოდ ერთიანი სულით და წარმართული ერთიანი და საერთო მიზნისაკენ“.

აზრი „ფრაგმენტების“ ავტორებისა ნათელია: ხელოვნების შესახებ თეორიული შეხედულებების გადმოცემისას გამართლებული არ არის მათთვის გარკვეული სიმწყობრის, მთლიანობის ფორმის მიცემა; ამგვარი ფორმა არ უზრუნველყოფს ნამდვილ, უნივერსალურ მთლიანობას, „ერთიანი სულის“ წვდომას. ამიტომაც, რომ „ფრაგმენტების“ ავტორები უპირატესობას აძლევენ გონებამახვილობას, შემთხვევით აზრებს გონებასთან, სისტემურობასთან შედარებით. „გონება — ვკითხულობთ აქ — არის მექანიკური გენია, გონებამახვილობა კი — ქიმიური გენია, ორგანული სული“. ობიექტური მთლიანობა — ეს უმადლესი, უნივერსალური მთლიანობაა, რომელიც ვლინდება ცალკეულში და რომლის წვდომისათვის საჭირო არ არის ხელოვნების ქმნილებას მიეცეს გარეგნული მთლიანობის ფორმა. გარეგნული მთლიანობისადმი სწრაფვა არის მექანიკური და არა ბუნებრივი მოქმედება.

ფრიდრიხ შლეგელი ანგარიშს უწევს იმას, რომ სწრაფვა მთლიანობისადმი (იგულისხმება შემოქმედებითი პროცესის მთლიანობა) ერთობ ძლიერია ადამიანში, კერძოდ ხელოვნებაში, მაგრამ ფრაგმენტებისათვის, ნაფლეთებისათვის რაიმეს მიმატების ყოველი ამგვარი სწრაფვა, მისი აზრით, არის არაბუნებრივი მოვლენა. „ყველაზე ცუდი ისაა, — ვკითხულობთ „ფრაგმენტებში“ — რომ ნამდვილი წარმატების მქონე ნაფლეთებისათვის ყოველი ეს დამატება, ხელოვნულ-

რი მთლიანობის მიღების მიზნით გაკეთებული დამატებანი უმეტეს შემთხვევაში სხვა არაფერია, თუ არა შეღებილი ძენძის გროვა. დავუშვათ, რომ ყოველივე ეს კარგად და მოხერხებულადაა შეღებილი, რომ მოფარდაგება მოხდენილია,—მით უარესი ნაწარმოებისათვის“.

ახალი, რომანტიკული ესთეტიკისათვის ბრძოლას „ფრაგმენტების“ ავტორები აწარმოებენ იდეალისტური ფილოსოფიის, განსაკუთრებით ფიხტეს სუბიექტური ფილოსოფიის ნიადაგზე. ფრ. შლეგელის მიერ დასახელებულ ეპოქის სამ უდიდეს ტენდენციას შორის ერთერთად მიჩნეულია ფიხტეს შრომა — „მოდღვრება მეცნიერების შესახებ“. აშკარა ხდება, რომ „ფრაგმენტებში“ განვითარებული შეხედულებების ძირითად წინამძღვარს ფიხტეს იდეალისტური ფილოსოფია წარმოადგენს. მატერიალისტური ფილოსოფიისა და ესთეტიკის წინააღმდეგ ბრძოლაში ჩამოყალიბებული იენის რომანტიზმის ესთეტიკა ეყრდნობა სწორედ გერმანული კლასიკური იდეალიზმის მონაცემებს. ეს ჩანს ხელოვნების ბუნების, ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების, ხელოვნებასა და იდეოლოგიის სხვა დარგებს შორის დამოკიდებულების გაგებაში. ესთეტიკის ამ ძირითადი საკითხების გარკვევისას „ფრაგმენტების“ ავტორები დგანან იდეალიზმის ნიადაგზე, გადაჭრით ილაშქრებენ რეალისტური ესთეტიკის პრინციპების წინააღმდეგ, აყენებენ ხელოვნების ავტონომიის, თვითმიზნობრიობის თეორიას. საკითხის ამგვარ გაგებაში ჩანს „ფრაგმენტების“ ავტორების, მომეტებულად ფრიდრიხ შლეგელის, დაპირისპირება განათლების საუკუნის ესთეტიკასთან.

აღსანიშნავია, რომ განმანათლებლური ესთეტიკის ეს კრიტიკა „ფრაგმენტებში“ წარმოებს არა ფეოდალურ-რეაქციული კლასის, არამედ წვრილი ბურჟუაზიის პოზიციიდან. ახალ ხელოვნებაში მხატვრის ავტონომიის, პიროვნების შეუზღუდავი ნების მოთხოვნა შეესაბამებოდა ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგებით უკმაყოფილო წვრილი ბურჟუაზიის ფიქრებსა და განწყობილებებს. ფრ. შლეგელი ანვითარებს ხელოვნების სინამდვილისაგან განდგომის, პოეზიის ვიწრო სფეროში ჩაკეტვის თეორიას. იგი სავსებით გამართლებულად თვლის, რომ გერმანელი მწერლები წერენ ისე, რომ მხედველობაში ჰყავთ მკითხველების ძალიან ვიწრო წრე, ანდა წერენ მხოლოდ თავისი თავისთვის. „ნამდვილად თავისუფალ და განათლებულ ადამიანს — წერს ფრ. შლეგელი — უნდა შეეძლოს განეწყოს თავისი სურვილის მიხედვით... სრულიად ნებისმიერად, როგორც განაწყობენ ხოლმე ინსტრუმენტებს“. ამავე წინამძღვრებს ემყარება ფრ. შლეგელის მსჯელობა მხატვრების შესახებ. მხატვრები, ფიქრობს იგი, ისევე გამოირჩევიან დანარჩენი ადამიანებისაგან, როგორც

ადამიანები გამოირჩევიან ბუნების სხვა ქმნილებისაგან. მათი წყალობით იქცევა კაცობრიობა მთლიან ინდივიდუალობად. „მხატვრები თანამედროვეობის მეოხებით აერთიანებენ წარსულს მომავლის ქვეყანასთან“.

როგორც ვხედავთ, ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების ძირითადი საკითხების გაგებაში ფრ. შლეგელი დგას სუბიექტურ იდეალისტურ ნიადაგზე, აყენებს ახალი, განმანათლებლური ხელოვნებისაგან საფუძველშივე განსხვავებული ხელოვნების შექმნის მოთხოვნას, ხელოვნებისა, რომელიც თვითონ იქნება თავისი თავის კანონმდებელი. ასეთი ხელოვნება, რომელსაც შლეგელები რომანტიკულ ხელოვნებას უწოდებენ, განსხვავდება კლასიკური, განმანათლებლური ხელოვნებისაგან არა მხოლოდ იმით, რომ უარყოფს ხელოვნების მსაზღვრელ გარეგან ფაქტორებს, არამედ იმითაც, რომ არის უნივერსალური, მრავალი ქანრის, ადამიანის სულიერი შემოქმედების მრავალი ფორმის შემცველი და გამაერთიანებელი.

„რომანტიკული პოეზია — წერს ფრ. შლეგელი — არის პროგრესული, უნივერსალური პოეზია; მისი დანიშნულება მდგომარეობს მხოლოდ იმაში, რომ ხელახლა გააერთიანოს პოეზიის ყველა განცალკევებული სახე, მოიყვანოს პოეზია ფილოსოფიასა და რიტორიკასთან შეხებაში. იგი ისწრაფის და ვალად იღებს აუროს ან გათქვიფოს ერთიმეორეში პოეზია და პროზა, გენიალობა და კრიტიკა, ხელოვნების პოეზია და ბუნების პოეზია. იგი მოვალეა მიანიჭოს პოეზიას სიცოცხლე, გულთბობის სული, სიცოცხლესა და საზოგადოებას კი მისცეს პოეტური ხასიათი. მან უნდა აქციოს გონება მახვილობა პოეზიად, გამსჭვალოს ხელოვნება სერიოზული შემეცნებითი შინაარსით და შეიტანოს მასში იუმორისტული აღფრთოვანება. იგი მოიცავს ყველაფერს, რაც კი მიეკუთვნება პოეზიას, დაწყებული ხელოვნების ვრცელი სისტემიდან, თავისთავში მრავალ სხვა სისტემას რომ შეიცავს, და გათავებული ამოკენესით, კოცნით, რომლებიც ცოცხლობენ ბავშვის არახელოვნურ სიმღერაში“.

„მხოლოდ რომანტიკულ პოეზიას, მსგავსად ეპოსისა, — ვკითხულობთ „ფრაგმენტებში“ — შეუძლია გახდეს მთელი გარემომცველი ქვეყნის სარკე, ეპოქის უკუშეფენი. და მინც, მას გააჩნია უნარი იპარპაშოს წარმოსახულსა და წარმომსახველს შორის პოეტური რეფლექსიის ფრთებზე, მას, ყოველგვარი რეალური ინტერესისაგან თავისუფალს. რომანტიკული პოეზია ხელოვნებაში იგივეა, რაც გონება მახვილობა ფილოსოფიაში, ურთიერთობა, მეგობრობა და სიყვარული ცხოვრებაში. პოეზიის სხვა სახეებმა უკვე დაასრულეს თავიანთი განვითარება და სავსებით ექვემდებარებიან ანალიზს. რომან-



ტიკული პოეზია კი იმყოფება ჯერ კიდევ დადგინების პროცესში; კიდევ მეტი: მისი ნამდვილი არსება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი მულამჟამს იქნება დადგინების პროცესში, არასდროს არ მიაღწევს დასრულებულობას. იგი არ შეიძლება ამოიწუროს რომელიმე თეორიით და მხოლოდ ნათელმხილველი კრიტიკა თუ იკისრებდა მისი იდეალების დახასიათებას. მხოლოდ იგი არის უსასრულო და თავისუფალი, თავის ძირითად კანონად პოეტის ნებისმიერობა რომ მიაჩნია, ნებისმიერობა, რომელიც არავითარ კანონს არ ემორჩილება. პოეზიის რომანტიკული ჟანრი, ეს ერთადერთია, რომელიც არის რაღაც უფრო მეტი, ვიდრე ცალკე ჟანრი. იგი არის პოეზია მთელს თავის კრებადობაში, რადგან გარკვეული მნიშვნელობით ყოველგვარი პოეზია არის და უნდა იყოს რომანტიკული.“

ფრიად მნიშვნელოვან მომენტს გერმანული რომანტიზმის ესთეტიკასა და მხატვრულ პრაქტიკაში წარმოადგენს ის ტორიზმის საკითხი, საკითხი იმის შესახებ, თუ როგორაა გაგებული ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულება, რა კანონზომიერებაა დანახული ხელოვნების განვითარების მრავალსაუკუნოვან ისტორიაში. ეს საკითხი იქცევს როგორც ადრინდელი, ისე მოგვიანო პერიოდის რომანტიკოსების ყურადღებას, კერძოდ, ახალი ხელოვნების დამოკიდებულება წინა ეპოქების — ანტიკური, შუასაუკუნეების, აღორძინებისა და განათლების საუკუნეების ხელოვნებასთან. შლეგლების შრომებში მოცემულია ამ საკითხის გადაწყვეტის სერიოზული ცდა. ახალი ხელოვნების ბუნების, მისი პერსპექტივის ცხადსაყოფად ისინი იძულებულნი არიან ანგარიში გაუწიონ ხელოვნების წინა ეპოქებს, ცხადყონ ახალი ხელოვნების თავისებურება არა მხოლოდ განმანათლებლურ ხელოვნებასთან მისი შედარებით, არამედ ხელოვნების განვითარების მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის. გათვალისწინებითაც. აქ იჩენს თავს შლეგელთა ესთეტიკის ერთერთი საყურადღებო და პროგრესული მხარე — ხელოვნების განვითარების განხილვა ისტორიულ ასპექტში, ამ განვითარების წარმოდგენა, როგორც აღმავალი პროცესისა.

საპროგრამო. ხასიათის დოკუმენტს ამ მხრივ წარმოადგენს ფრ. შლეგელის შრომა — „საუბარი პოეზიის შესახებ“, გამოქვეყნებული 1800 წელს. ამ შრომის პირველ ნაწილში — „მსოფლიო პოეზიის ეპოქები“ — ფრ. შლეგელი მიზნად ისახავს წარმოგვიდგინოს მსოფლიო ლიტერატურის განვითარება როგორც ერთიანი პროცესი, განსაზღვრული გარკვეული კანონზომიერებით. ფრ. შლეგელს მიაჩნია, რომ პოეზიის ისტორიას შეუძლია ჩაგვახედოს პოეზიის საფეხურებრივ განვითარებაში, მის

პირველ წყარობამდე მიგვიყვანოს. ასეთად იგი თვლის ანტიკურ ხელოვნებას, ჰომეროსს და ჰომერიდთა ძველ სკოლას.

აღსანიშნავია, რომ ანტიკურობის გაგება ძმ. შლეგელების მიერ ამ ხანებში მნიშვნელოვნად განსხვავდება იმ გაგებისაგან, რომელსაც ისინი იძლევიან მომდევნო წლებში, უპირისპირებენ რა ანტიკურობას თანადროულობას, რომანტიკულ ხელოვნებას. პირველ ხანებში ანტიკურობის გაგებაში ფრ. შლეგელი ძირითადად იზიარებს იმ გაგებას, რომელიც შეიმუშავეს ვინკელმანმა, გოეთემ და შილერმა. ასე, მაგალითად, 1795-96 წლებში გამოქვეყნებულ წერილში — „ბერძენთა და რომაელთა შესწავლის მნიშვნელობის შესახებ“ — ფრ. შლეგელი იმ აზრს ავითარებს, რომ „ბერძენთა და რომაელთა შესწავლა წარმოადგენს სიდიადის, კეთილშობილების, სიკეთისა და სილამაზის სკოლას“. რამდენიმე წლის შემდეგ გამოქვეყნებულ შრომაშიც — „მსოფლიო პოეზიის ეპოქები“ — ფრ. შლეგელი ამგვარივე შეფასებას აძლევს ანტიკურ პოეზიას, ხედავს მასში პოეზიის „ამოუწურავ წყაროს“, „პოეტური შესრულების ძლიერ ნაკადს... წყნარ ზღვას, რომელშიც მხიარულად უკუიფინება ციური ბრწყინვა და მიწიერი სიუხვე“.

როგორც აღინიშნა, მომდევნო პერიოდში ფრ. შლეგელი მკვეთრად იცვლის თავის შეხედულებას ანტიკურობაზე, უპირისპირებს ერთიმეორეს რომანტიკულსა და ანტიკურ ხელოვნებას, უარყოფს მათი სინთეზის შესაძლებლობას. შრომაში „რომანის შესახებ“ იგი ცდილობს დაადგინოს ანტიკური და რომანტიკული ხელოვნების ძირითადი გამასხვავებელი ნიშანი, გაპირობებული თვითეული მათგანის თავისებურობით. შლეგელი ფიქრობს, რომ ანტიკური ხელოვნება არ ემყარება სინამდვილეს, ისტორიას, განსხვავებით რომანტიკული ხელოვნებისაგან, რომელიც ისტორიულ საფუძველს ემყარება. „ძველი პოეზია — წერს იგი — მთლიანად უკავშირდება მითოლოგიას, გვერდს უვლის ნამდვილ ისტორიულ სიუჟეტებს. ტრაგედიებიც კი ძველებისათვის წარმოადგენდა თამაშს და პოეტი, რომელიც ნამდვილ ამბავს დახატავდა, მთელ ხალხს რომ ღრმად აღელვებდა, ამისთვის გაიკიბული იქნებოდა. რომანტიკული პოეზია, პირიქით, მთლიანად ისტორიულ საფუძველს ემყარება“.

თავისთავად ცხადია, წარმოადგენს რა ანტიკურ ხელოვნებას, როგორც სინამდვილისაგან, ისტორიისაგან დაშორებულს, შლეგელი მკვეთრად შორდება ჰეგელისაგან, უგულვებელყოფს იმ ფაქტს, რომ ანტიკურ ხელოვნებაში იმ ღრმის საზოგადოებრივი ცხოვრება უკუიფინებოდა. ასევე შორდება ჰეგელისაგან შლეგელი, როცა ფიქ-

რობს, რომ რომანტიკული ხელოვნება სინამდვილის, ისტორიის მხარეს იჭერს, რეალიზმის საწყისებს ემყარება. ეს ასეა, მაგრამ ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ შლეგელი დგას ისტორიზმის ნიადაგზე, ხელოვნების სხვადასხვა ეპოქების დახასიათებისას ცდილობს მოიმარჯვოს ისტორიზმის პრინციპი, თუმცა ეს უკანასკნელი მასთან არსებობით ნაკლოვანებით ხასიათდება.

საგულისხმოა, რომ ფრ. შლეგელისათვის მხოლოდ ის ხელოვნებაა უფლებამოსილი — იწოდებოდეს რომანტიკულ ხელოვნებად, რომელშიც სინამდვილე, ისტორია აისახება და არა ის, რომელიც წარმოსახვის თამაშს წარმოადგენს. ასევე საგულისხმოა, რომ ყველა ხელოვნება, რომელიც თანადროულობის მხარეს იჭერს, შლეგელის გაგებით, არ ჩაითვლება რომანტიკულ ხელოვნებად, რომ ცნებები თანადროული და რომანტიკული არ არის ერთი და იგივე. შლეგელს მიაჩნია, რომ მწერალი შესაძლოა იჭერდეს თანადროულობის მხარეს, მაგრამ მისი ნამუშევარი არამცდაარამც არ წარმოადგენდეს რომანტიკულს, როგორცაა, მაგალითად, ლესინგის „ემილია გალოტი“, რომელიც ერთობ თანადროულია, მაგრამ არა რომანტიკული ნაწარმოები, განსხვავებით შექსპირის ნაწარმოებებისაგან, რომლებიც წარმოდგენენ „რომანტიკული ფანტაზიის შუაგულს“. შლეგელის გაგებით, რომანტიკულის ცნება არ არის დაკავშირებული მხოლოდ იმ ეპოქასთან, როცა რომანტიკული ხელოვნება ვითარდება, ე. ი. მე-18 საუკუნის მიწურულსა და XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებთან, რომ რომანტიკული სულის მატარებელია ხელოვნება „ახალი დროის პოეტთა შორის ყველაზე ძველი პოეტების — შექსპირის და სერვანტესისა“, ასევე ხელოვნება შუასაუკუნეებისა.

ცხადი ხდება, რომ ანტიკური და რომანტიკული ხელოვნების წყალგამყოფად ფრ. შლეგელს პოეტური ფანტაზიის საკითხი მიაჩნია. ამ წინამძღვრიდან გამოსული აძლევს იგი უპირატესობას რიტერს სტერნთან შედარებით, რადგან მიაჩნია რომ რიტერის ფანტაზია უფრო ავადმყოფური და, მაშასადამე, უფრო თავისებური და ფანტასტიკურია. სანტიმენტალური, ფიქრობს შლეგელი, არ ნიშნავს რომანტიკულს; ასეთად იგი იქცევა მაშინ, როცა სანტიმენტალური შინაარსი ფანტასტიკურ ფორმაში ეხვევა: ანტიკურ ხელოვნებაში შლეგელი ვერ ხედავს ფანტაზიის მომენტის წინ წამოწევას, მიაჩნია, რომ იქ წაშლილია განსხვავება მოვლენასა და არსს შორის, თამაშსა და სერიოზულობას შორის, რომ ანტიკური ხელოვნება, ამიტომ, რომანტიკული ხელოვნების საპირისპიროს წარმოადგენს. ანტიკურ ხელოვნებაში გამოხატულსა და

გამოსახატავს შორის ასეთივე იდენტობის აღიარებიდან გამოდის ვილჰელმ შლეგელიც, როცა ერთიმეორეს უპირისპირებს კლასიკურსა და რომანტიკულ ხელოვნებას. ამ დაპირისპირებას ვხედავთ, მაგალითად, მის შრომაში — „ლექციები დრამატული ხელოვნებისა და ლიტერატურის შესახებ“ (1807—1808 წ.).

ბერძნული კულტურა, ფიქრობს ვ. შლეგელი, თვითონ ბუნებამ გამოზარდა. ფაქიზი გრძნობითა და მხიარული სულით დაჯილდოებული ბერძნები ცხოვრობდნენ ალერსიანი ცის ქვეშ. მათ შექმნეს ყველაფერი, რის შექმნაც კი შეუძლია ადამიანს მიწიერი არსებობის საზღვრებში. მათი ხელოვნება, მათი პოეზია მთლიანად გამოხატავს ყველა ძალის ჰარმონიის ამ შეგნებას. მათ შექმნეს სიხარულის პოეტიკა. მაგრამ სწორედ ჰარმონიის ეს პრინციპი მიაჩნია ვილჰელმ შლეგელს ბერძნულ ხელოვნებაში მხატვრულ-ამაღლებულის, პოეტური შთაგონების გამომრიცხავად. მისი აზრით, რა ღრმადაც უნდა შეეყავდეთ ბერძნულ კულტურას მშვენიერისა და ზნეობრივის სფეროში, იგი მაინც მგრძნობელობის სფეროში ტრიალებს, პოეტური შთაგონების გამოსხივება იქ იშვიათად გვხვდება. ეს იმას ნიშნავს, რომ ბერძნული ხელოვნება, რაოდენ არ იწვევდეს იგი ჩვენს აღტაცებას, არ შეიძლება მიჩნეულ იქნეს რომანტიკული ხელოვნების წყაროდ. რომანტიკული ხელოვნების წარმოშობა ისტორიულად გაპირობებულია, ხალხთა შეგნებაში მომხდარი ძირეული ცვლილებებით გამოწვეულ მოვლენას წარმოადგენს. თვითონ ცხოვრება აყენებდა საკითხს ბერძნული ჰარმონიის იდეალის დარღვევისა, ხელოვნებისა და სინამდვილის იმ დამოკიდებულების დარღვევისა, რომელსაც ბერძნულ ხელოვნებაში ვხედავთ.

ასე ფიქრობს ვ. შლეგელი. ბერძენთა პოეზია იჭერს რეალობის, სინამდვილის მხარეს, იგი არის „პოეზია ფლობისა“, იგი „მტკიცედ დგას სინამდვილის ნიადაგზე“. ახალი, რომანტიკული ხელოვნება სათავეს იღებს სწორედ იმ ეპოქაში, როცა დღის წესრიგში ისმება ხელოვნების ანტიკური იდეალის დაძლევის საკითხი, ანტიკური ჰარმონიის, ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის დაძლევის საკითხი. ძნელი არ არის შევნიშნოთ, რომ ანტიკური იდენტობის დაძლევაში, ხელოვნებაში რეალიზმის საწყისების შემცირებაში ვ. შლეგელი ხედავს ისტორიულად პროგრესულ მოვლენას, ხელოვნების თავის უშუალო მოწოდებასთან დაახლოების საფუძველს.

რომანტიკული ხელოვნების სათავეები, ვ. შლეგელის აზრით, იმ შორეულ ეპოქაში უნდა ვეძიოთ, როცა ირღვევა ხელოვნების ანტიკური იდეალი, როცა ამ უკანასკნელს უპირისპირდება ქრისტიანულ-

სპირიტუალისტური იდეალი. გამოდის რა იმის აღიარებიდან, რომ ანტიკური ხელოვნება ადამიანის ყურადღებას მიაქცევდა გრძნობითა და დასრულებულს, ვ. შლეგელი ფიქრობს, რომ ადამიანს არ შეუძლია მთლიანად გაემიჯნოს უსასრულოს, მისტიკურ-რელიგიურს. იგი აღნიშნავს, რომ „რელიგია არის ადამიანის არსობის საფუძველი“ და რომ მისგან განდგომა ნიშნავს ადამიანისათვის ცხოვრების ყოველგვარი შინაარსის დაკარგვას. ქრისტიანობის განვითარება ევროპის ქვეყნებში, ვ. შლეგელის აზრით, წარმოადგენს შინაგანი ცენტრის შეცვლას, რასაც შედეგად მოყვა სულიერ ძალთა განვითარების საერთო მიმართულების შეცვლა. ქრისტიანობამ, როგორც ამალღებულმა და გაკეთილშობილებულმა რელიგიამ, ხელი შეუწყო ძალაგამოლეული ძველი ქვეყნის აღორძინებას, იხსნა იგი დაღუპვისაგან, გახდა ამდენად თანამედროვე ხალხთა ისტორიაში „წარმმართველი პრინციპი“.

ხელოვნების განვითარების საკითხზე ვ. შლეგელის მიერ გამოთქმულ ამ შეხედულებათა მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ ისინი შუქს ფენენ რომანტიზმის ესთეტიკის ძირითად საკითხებს, გვიჩვენებენ, თუ როგორ ესმით გერმანელ რომანტიკოსებს ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულება, ხელოვნების განვითარების ძირითადი საკითხები. ვ. შლეგელის მოხსენებული შეხედულებები ცხადყოფენ, რომ ახალი სალიტერატურო სკოლის წარმომადგენლები ხელოვნების განვითარების ძირითადი საკითხების, ხელოვნებაში ისტორიზმის პრინციპის გაგების საკითხში დგანან იღვე ალიზმის ნიადაგზე. ისინი ხელოვნების ისტორიას წარმოადგენენ არსებითად როგორც პროცესს იდეის გათავისუფლებისა გრძნობითი მატერიალურის ტყვეობისაგან, ხელოვნების დაშორებას თავისი მატერიალური საფუძვლისაგან.

წინააღმდეგ ანტიკურობისა, რომელშიც „ადამიანური ბუნება კმაყოფილებას თავისთავში ნახულობდა“, სასრულით, მიწიერი ქვეყნით იფარგლებოდა, შუასაუკუნეების ხელოვნებაში ვ. შლეგელი ხედავს სასრულის გამორიცხვას უსასრულოს ჰერეტის გზით, სიცოცხლის გადაქცევას „აჩრდილთა ღამის ქვეყნად“. ყურადსაღებია, რომ ვ. შლეგელი ამ შემთხვევაშიც არ იფარგლება მომხდარის კონსტატაციით, არამედ გვიჩვენებს მისაღმი თავის და, იგულისხმება, ახალი სალიტერატურო სკოლის დამოკიდებულებას, სახელობრ, გამართლებას ამ ფაქტისა, მასში ხელოვნების მიერ თავისი ნამდვილი მოწოდების განხორციელებას. ასე, მაგალითად, იმის აღნიშვნისას, რომ ქრისტიანულ შეხედულებათა განვითარების შედეგად სიცოცხლე აჩრდილთა ღამის ქვეყნად იქცა, ვ. შლეგელი შენიშნავს,

რომ „მხოლოდ მიღმა მდებარე ქვეყანაში გამოჩნდა ნამდვილი არსებობის რიჟრაჟი“. ხელოვნების განვითარების პროგრესს ვ. შლეგელი იმაში ხედავს, რომ ადრინდელი ხელოვნების გრძნობითი-რეალისტური მხარე თურმე ადგილს უთმობს სულიერს, იდეალურს. „გრძნობები ახალ პოეზიაში — წერს იგი — ხდება უფრო გულითადი, ფანტაზია — უფრო ნაკლებად სხეულებრივი, აზრი — უფრო მკვრეტელობითი“.

როგორც ვხედავთ, ვილჰელმ შლეგელიც, მსგავსად თავისი ძმისა, რომანტიკული ლიტერატურის წარმოშობას აკავშირებს ხელოვნების ანტიკური იდეალის რღვევასა და შუასაუკუნეების ქრისტიანულ-მისტიკურ წარმოდგენებთან. მასში ხედავს იგი რომანტიკული უნივერსალიზმის, უსასრულობისადმი სწრაფვის საწყისებს. ამ გარემოებას ენიჭება დიდი მნიშვნელობა გერმანული მემარჯვენე რომანტიზმის ესთეტიკურ თეორიასა და მხატვრულ პრაქტიკაში, წარმოდგენს შუასაუკუნეების სოციალური ყოფის იდეალიზაციის, აგრეთვე მისტიკურისა და ალოგიკურისადმი სწრაფვის თეორიულ საფუძველს.

რეაქცია საფრანგეთის რევოლუციასა და განმანათლებლობაზე გერმანული რომანტიზმის მთავარი თეორეტიკოსის, ფრ. შლეგელის შემოქმედებაში იმაშიც გამომჟღავნდა, რომ ეს მწერალი წინ წამოწევს უკიდურეს ინდივიდუალიზმის მომენტს, ილაშქრებს ყოველგვარი პირობითობისა და ნორმატიულობის წინააღმდეგ, მათ შორის, ცხადია, იმ ნორმების წინააღმდეგ, რომლებსაც განმანათლებლური ესთეტიკა ამკვიდრებდა. ამავე წინამძღვარზე აგებული ვილჰელმ შლეგელის კრიტიკული გამოსვლა კლასიკური ლიტერატურის წინააღმდეგ. ამ ფაქტშიც თავს იჩენს შეზღუდულობა და წინააღმდეგობრიობა ხელოვნების შესახებ შლეგელთანაზრევში, მათ ესთეტიკურ თეორიაში. ბურჟუაზიული რევოლუციის კრიტიკა ამ მწერლებთან ატარებს ერთობ ინდივიდუალისტურ-სუბიექტივისტურ ხასიათს და, რაც განსაკუთრებით საგულისხმოა, შეიცავს არსებულთან შეჩივების, ფეოდალურ-აბსოლუტისტური ყოფის გამართლების ტენდენციას. ამდენად იმავეთვე ისახება პერსპექტივა შლეგელების და ზოგიერთი ადრინდელი გერმანელი რომანტიკოსის პოლიტიკურ რეაქციასთან დაახლოებისა, ამ რეაქციის იდეოლოგიურ ქურუმად გახდომისა.

გარემომცველ სოციალურ ყოფასთან კომპრომისის ამგვარი განწყობილება ჩაქსოვილი შლეგელთა ზევითგანხილულ შრომებში; ისინი განადიდებენ ხელოვნების შუასაუკუნეებრივ, ქრისტიანულ-მისტიკურ იდეალს, უარყოფენ ხელოვნებაში გრძნობით-მატერიალურ საწყისს. განათლების საუკუნის პირობითობისა და ნორმატიუ-

ლობის წინააღმდეგ მათი გამოსვლა, ამდენად, მიზნად ისახავს არა სოციალური ცხოვრების გაუმჯობესებას, არა ხელოვნების დაკავშირებას იმ ამოცანებთან, რომლებიც ბურჟუაზიული რევოლუციის ეპოქაში ისმება, არამედ მის გათიშვას სინამდვილისაგან, იდეალისა და ჰარმონიის ძიებას უსასრულობაში.

შლეგელები, როგორც დავინახეთ, უარყოფენ ჰარმონიის იმ იდეალს, რომელსაც ნახულობენ ანტიკურ ხელოვნებაში, მეტწილად იმიტომ, რომ ამ ხელოვნებაში გრძნობითი-მატერიალურის გაბატონებას ხედავენ, მაგრამ ისინი საერთოდ როდი იღებენ ხელს ჰარმონიის იდეალზე. ისინი უარყოფენ არა საერთოდ ჰარმონიას, არამედ ანტიკურ ჰარმონიას, ასევე ანტიკურისა და თანადროულის სინთეზის შესაძლებლობასაც; მათი აზრით, ჰარმონიის უმაღლესი ფორმა რომანტიკულ ხელოვნებაში მიიღწევა. ჰარმონიის იდეალი, წამოყენებული შლეგელების მიერ, ნიშნავს სწრაფვას, მისტიკურ დარღვს უსასრულოსა და უნივერსალურზე, ზღვარის მოშლას სივრცესა და დროს შორის. საბოლოო ჯამში საკითხის ამგვარი გაგება წყალს უშვებდა რეაქციული კლასების წისქვილს, აუფასურებდა საზოგადოებრივი ცხოვრების საფუძვლიანი გარდაქმნისათვის წარმოებულ ქმედით ბრძოლას. უკიდურესი ინდივიდუალიზმი, პოეტური თვითნებობისა და ჟანრების აღრევის შოთხონა, რასაც შლეგელებთან ვხედავთ, საბოლოო ჯამში იხატებოდა სოციალური ბოროტებისათვის წინააღმდეგობის გაუწევლობის ქადაგებაში, სოციალური ბოროტების მიღებასა და გამართლებაში. ასეთ დასკვნამდე მიყვავართ შლეგელების ძირითად თეორიულ ნაშრომთა განხილვას. მათში ჩანს ავტორთა მსოფლმხედველობის ღრმა წინააღმდეგობა, პერსპექტივაში — საღვთო კავშირთან, კათოლიკური რეაქციასთან დაახლოება, კრიზისის დასაწყისი აღრინდელი გერმანული რომანტიზმის ესთეტიკაში.

ამ კრიზისის დასაწყისი იგრძნობა აგრეთვე ფრ. შლეგელის რომანში — „ლუციინდე“ (1799), რომელიც „ფრაგმენტების“ ძირითადი იდეების მხატვრული განხორციელების ცდას წარმოადგენს. რომანი მოფიქრებულია როგორც სინამდვილისადმი სუბიექტივისტურ-იდეალისტური დამოკიდებულების მხატვრული ილუსტრაცია. იგი წარმოადგენს იმის ნიმუშს, რასაც შლეგელი უწოდებს რომანტიკულ ირონიას, რომელსაც საფუძვლად უდევს ობიექტის ფიზიკურ-ბურჟუაზიული უარყოფა და აღიარება მხოლოდ სუბიექტის და მისი პრეტენზიებისა. რომანტიკული ირონია, იმ სახით, როგორც ის ფრ. შლეგელს აქვს მოცემული, კითხვის ქვეშ აყენებს მხატვრული მასალის რეალურად არსებობას, გზას უხსნის სამყაროსადმი უაღრესად სუბიექტივისტურ, დამოკიდებულებას. სუბიექტის მაღალი პრეტენზი-

ების ხაზგასმა ერთგვარად პროგრესულ მოვლენასაც წარმოადგენდა, რამდენადაც იგი უპირისპირდებოდა იმ პირობითობასა და შეზღუდულობას, რომელიც ბიურგერულ-ობივატელურ ყოფას ახასიათებდა; მაგრამ იგი ატარებდა აგრეთვე ფრიად საშიშ ტენდენციას, რამდენადაც ასკეტურ-მორალისტური თავშეკავების წინააღმდეგ ბრძოლის ნიშნით ამორალიზმის, განცხრომისადმი თავშეუკავებელი სწრაფვის გამართლება ხდებოდა. ბურჟუაზიული საქმოსნობისა და პრაქტიციზმის წინააღმდეგ ვალაშქრება, რასაც ადგილი აქვს შლეგელის დასახელებულ რომანში; ატარებდა ტენდენციას — ქცეულიყო მცონარეობის, საერთოდ პარაზიტული ცხოვრების აპოლოგიად. ასეთი წინააღმდეგობრივია რომანტიკული ირონიის ცნების შლეგელისეული გაგება, რაც მთელი სიცხადით თავს იჩენს „ლუცინდეში“.

რომანის ავტორი გამოსავალ პუნქტად იღებს ფიქტეს მოძღვრებას სუბიექტზე, ხატავს გმირებს, რომლებიც არ ცნობენ ობიექტურ სინამდვილეს და მის კანონებს, თავიანთი მოქმედების რაიმე შემაფერხებელ ძალებს. ნაწარმოების გმირები — იული და ლუცინდე უპირისპირდებიან მთელ საზოგადოებას, ხელმძღვანელობენ მხოლოდ იმით, რასაც თავიანთი გული და გონება შთააგონებთ. ისინი ცდილობენ წარმოიდგინონ თავი, როგორც საზოგადოებისაგან აბსოლუტურად თავისუფალი, ირონიით შეხედონ კანონებს, ადათ-წესებს, საზოგადოებრივ აზრს. ისინი, პროფესიითა და მოწოდებით მხატვრები, ანგარიშს უწყევენ მხოლოდ იმას, თუ რას ფიქრობენ თვითონ და არა იმას, რას ფიქრობენ სხვები მათ შესახებ. ისინი ეკვრიან ერთიმეორეს თავისუფალი კავშირით, საფუძველს უყრიან ახალს, წრფელი სიყვარულის ნიადაგზე აღმოცენებულს, მაგრამ რელიგიისა და ტრადიციის მიერ განდიდებულის სრულიად საპირისპირო ოჯახს. მათ თავისუფალ კავშირში თანამედროვეები ხედავდნენ, და არც თუ უსაფუძვლოდ, რეალურ ამბებს თვით ფრ. შლეგელის ბიოგრაფიიდან, მის დამოკიდებულებას ბანკირ ფაიტის მეუღლის — დოროთეასადმი, რომელმაც მიატოვა ქმარი და თავისი ცხოვრების თანამგზავრად ფრ. შლეგელი აირჩია.

„ლუცინდეს“ ავტორი, როგორც აღინიშნა, მიზნად ისახავს წინ წამოსწიოს სუბიექტის პრეტენზიები, უკუაგდოს ყველაფერი, რაც პიროვნების თავისუფალ მისწრაფებას წინ ელობება. პიროვნების შეუზღუდავი სურვილებისა და მისწრაფებების დაცვა რომანში უთავსდება გრძობითი განცხრომისადმი სწრაფვას, სიყვარულში სენსუალურ-ფიზიოლოგიური მხარის აპოლოგიას. რომანის ავტორის ეს უკიდურესი სუბიექტივიზმი, ობიექტური რეალობის, წესრიგისა და ნორმების უარყოფის ტენდენცია ჩანს თვით ნაწარ-



მოების მხატვრულ აღნაგობაში, მასალის განლაგებისას გარკვეული წესრიგის, მოქმედების მთლიანობის უქონლობაში.

„ფრაგმენტებში“ გატარებული შეხედულების ერთგული, შლეგელი ამ რომანში უარყოფს მოქმედების მთლიანობას, უპირისპირდება სინამდვილეს არა მხოლოდ იმით, რომ ხატავს გმირებს, რომლებიც ანგარიშს არ უწევენ მათ გარემომცველ სინამდვილეს, არამედ იმითაც, რომ უარყოფს წერის დამკვიდრებულ პრაქტიკას. მის რომანში არ იგრძნობა, რომ მწერალს ჰქონდეს გარკვეული მხატვრული ჩანაფიქრი, ძირითადი იდეა, რომლის საფეხუბრებრივად მხატვრულ განხორციელებასაც წარმოადგენდნენ ხოლმე ნაწარმოების ცალკე თავები, ცალკე დეტალები. იგივე ითქმის ნაწარმოების უანრობრივი მხარის შესახებაც, თხრობის, ეპისტოლესა და დიალოგის ფორმების თავისებურ გამოყენებაში რომ მდგომარეობს.

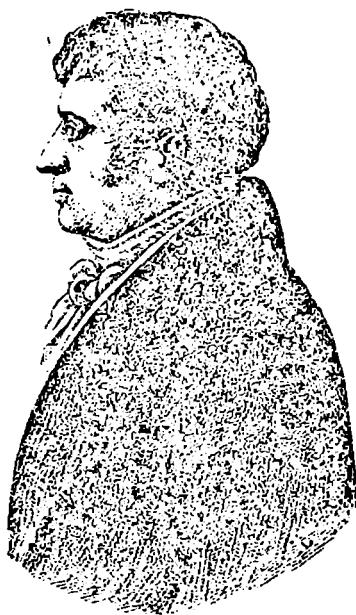
უპირისპირებს რა თავის გმირებს მეშხანურ-ბიურგერულ ტრადიციებსა და რესპექტაბელობას, „ლუცინდეს“ ავტორი გარკვეულად გამოთქვამს საზოგადოების მოწინავე ნაწილის უკმაყოფილებას იმ ვითარებით, რომელიც შეიქმნა ბურჟუაზიული რევოლუციის გამარჯვების შედეგად, პროტესტს ბურჟუაზიული მორალისა და ტრადიციის წინააღმდეგ. რომანის დადებით მხარედ უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე ქალის როლის წინ წამოწევა. მსგავსად ანტიკურობის თემაზე დაწერილი თავისი წინანდელი ნაწარმოებებისა, ამ რომანშიც ავტორი წინ წამოწევს ხოლმე ქალის როლს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ნაწარმოების გმირი ლუცინდე წარმოდგენილია, როგორც თავისი ღირსების, თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის ისეთივე მებრძოლი, როგორიცაა მისი შეყვარებული იული. იგი დაჯილდოებულია ნათელი გონებით, კეთილი გულით და უკავია სხვა ადამიანების, მთელი საზოგადოების მიმართ ისეთივე დამოუკიდებელი პოზიცია, როგორიც იულისს. მსგავსად ამ უკანასკნელისა, იგი არ ცნობს თავის თავზე სხვების ბატონობასა და მეურვეობას, იქცევა ისე, როგორც თავისი თავი შთააგონებს, ეკვრის თავისუფალი კავშირით იულისს, როგორც სწორი სწორს, ეკვრის ყოველგვარი წინასწარ აღებული აზრისა და ზარაუდის გარეშე.

ეს ასეა, მაგრამ დადებითი მომენტების გასწვრივ რომანში ნათლად ჩანს კონსერვატიულ-შემარჩევებლური ხაზი, გამართლება იმ სინამდვილისა, რომლის წინააღმდეგაც ილაშქრებენ ნაწარმოების გმირები. როგორც ეს საერთოდ შლეგელთა ესთეტიკური თეორიისა და მხატვრული პრაქტიკის შესახებ ითქვა, ამ ნაწარმოებშიც ერთიმეორის გვერდითაა წარმოდგენილი პროგრესული და კონსერვატიული მხარეები, ბურჟუაზიულ-მეშხანური მორალის კრიტიკა და

არისტოკრატიულ-ბურჟუაზიული ყოფის გამართლება, ასკეტურ-რელიგიური იდეალის წინააღმდეგ გალაშქრება და ჰარმონიის მისტიკურ-მეტაფიზიკური ძიება საზოგადოებრივი ცხოვრების აქტუალური საკითხებისაგან განდგომის გზით. ერთი მხრივ, „ლუცინდეს“ ავტორი იბრძვის ასკეტური მორალის წინააღმდეგ, იმ საზოგადოებრივი ნორმების წინააღმდეგ, რომლებიც შეიქმნა ბურჟუაზიული რევოლუციის ეპოქაში, მეორე მხრივ, იგი ეძებს რაღაც მარადიულსა და კოსმიურ ჰარმონიას. ტკბობის ფილოსოფიის მალიარებელი მწერალი ბოლოს და ბოლოს აცლის თავის განცდას გრძნობით-მატერიალურ მხარეს, ისახავს რა მეტაფიზიკურ მიზანს — ჰარმონიის მიღწევას დატკბობაში თვით დატკბობის შეგრძნების მეოხებით. „მე არა უბრალოდ ვტკბებოდი, — ამბობს ნაწარმოების გმირი — არამედ ვგრძნობდი და ვტკბებოდი აგრეთვე დატკბობაში“. სიყვარულიც რომანის ავტორის მიერ წარმოდგენილია როგორც „მარადიული ერთიანობა“ არა მხოლოდ რეალური ქვეყნის მიმართ, არამედ „ქვეშაარტი, განუყოფელი, უსახელო და უსასრულო ქვეყნის“, „... ჩვენი უკვდავი მყოფობის მიმართ“. შეყვარებულთა ურთიერთდამოკიდებულება გაგებულა, როგორც სწრაფვა კოსმიური ერთიანობისაკენ. ლუცინდე, იულის გაგებით, არის შუამავალი მის „დაფლეთილ ნატურასა“ და „მარადიულად უცვლელ ადამიანობას შორის“.

ცხადია, რომანის ნაკლს ის კი არ წარმოადგენს, რომ მისი გმირები ისწრაფიან ზოგადისა და მთლიანისაკენ, არამედ ის, რომ ზოგადისადმი ეს მისწრაფება ატარებს მეტაფიზიკურ-მისტიკურ ხასიათს, თავს იჩენს მატერიალური სინამდვილისათვის ზურგის შექცევაში, პასიურობისა და უქნარობის ქადაგებაში. რეალობის წინააღმდეგ ამხედრება ისევ გრძნობითი მხარის განდიდების მიზნით ფრ. შლეგელის ამ ნაწარმოებში უკავშირდება ქვიციზმის ქადაგებას, მცონარე ცხოვრების განდიდებას, რასაც რომანში ეწოდება „ღვთაებრივი ხელოვნება არაფრის კეთებისა“. „ოი, უქმად ყოფნავ, უქმად ყოფნავ, — წამოიძახებს რომანის გმირი — შენ ხარ ატმოსფერო უმანკოებისა და შთაგონების; შენით ტკბებიან ნეტარნი, ნეტარნი რჩებიან ყველანი, ვინც გფლობს და შეგინახავს. შენ ხარ წმინდა განძი, ღვთაებრიობის ერთადერთი ფრაგმენტი; რომელიც სამოთხიდან შემოგვრჩა!“

რომანის ძირითადი აზრია ძილის, მარტოობის, უმოქმედობის განდიდება, ადამიანთა ყოველდღიური შრომისა და ზრუნვისადმი დაპირისპირება. ისინი, ვინც არ ანიჭებს მნიშვნელობას ადამიანის ცხოვრებაში ძილსა და პასიურ ჰერეტას, რომანში შეფასებული არიან, როგორც „ცუდი ადამიანები“. რომანში ვკითხულობთ, რომ



*A. M. J. Loyal*

„მათ, ალბათ, არასდროს სძინებიათ და არ უცხოვრიათ“. იმის არგუმენტად, რომ პასიურობასა და უმოქმედობას უნდა მიენიჭოს უპირატესობა, მოყვანილია ღმერთების მაგალითი, რომლებიც „შეგნებულად და განზრახვით არაფერს არ აკეთებენ“. ასევე არგუმენტად მოტანილია პოეტების, ბრძენი ადამიანებისა და წმინდანების მაგალითი, რომლებიც „ერთიმეორეს ეჯიბრებიან ხოლმე მარტოობის, თავისუფალი დროის, უზრუნველობისა და უმოქმედობის განდიდებაში“. თავისი გმირის სწრაფვას სასიამოვნო უმოქმედობისადმი ავტორი გამართლებულად მიიჩნევს, გამომდინარე იქიდან, რომ ასეთ განმარტოებულსა და უმოქმედო ადამიანებში იმთავითვე მოცემულია „ყოველივე სიკეთე და მშვენიერება“ და რომ ამ უკანასკნელთა შენარჩუნება მხოლოდ მათი საკუთარი ძალითაა შესაძლებელი.

იკვევია, რომ ამ მაღალი თვისების შენარჩუნებისათვის მწერალს სრულიად გაუმართლებლად მიაჩნია ადამიანის აქტიური მოქმედება, შეუჩერებელი წინსვლა, ქარიშხლისა და შეტევის განწყობილებები, დარწმუნებულს იმაში, რომ იგი ვერ მისცემს „მასაზრდოებელ წვენსა და აღმოცენების შესაძლებლობას კაცობრიობის უსასრულო მცენარეს, რომელიც თავისთვის იზრდება სიმშვიდეში“. ადამიანის აქტიური მოქმედება მწერლის მიერ შეფასებულია როგორც „მოუსვენარი ფუსფუსი“, როგორც უწესრიგობა, რომელსაც მხოლოდ მოწყენილობის მოგვრა შეუძლია. ქმედითობა და აქტიობა არ უზრუნველყოფენ ადამიანის მიერ არა თუ იმის გაგებას, რაც უსასრულო და უნივერსალურია, არამედ იმისაც, რასაც რეალური ქვეყანა ეწოდება; ეს იმიტომ, რომ „ბეჯითობა და სარგებლობა არიან სიკვდილის ანგელოსები ცეცხლოვანი ხმლით ხელში, რომლებიც უკრძალავენ ადამიანს სამოთხეში დაბრუნებას“.

ცხოვრების უკანასკნელ პერიოდში ფრ. შლეგელი სულ უფრო და უფრო იხრება პოლიტიკური რეაქციისაკენ, რელიგიური მისტიციზმისაკენ. რესტავრაციის პერიოდში იგი იქცევა „საღვთო კავშირის“ ერთერთ იდეოლოგად, გადადის კათოლიციზმში. გარდაიცვალა ფრ. შლეგელი 1822 წელს, დრეზდენში. რაც შეეხება ვ. შლეგელს, იგი საზღვარგარეთ ხანგრძლივი მოგზაურობის შემდეგ 1818 წელს ბრუნდება გერმანიაში და ბონის ახლად დაარსებულ უნივერსიტეტში იწყებს ლექციების კითხვას ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიის შესახებ, აგრეთვე ინდური ენისა და პოეზიის შესახებ. გარდაიცვალა ვ. შლეგელი ბონში 1845 წელს.

იენის რომანტიკოსთა შორის მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია იოჰან ლუდვიგ ტიკს, რომელიც უმთავრესად მხატვრული შემოქმედების დარგში მოღვაწეობდა. ტიკი დაიბადა 1773 წელს ბერლინში, შეძლებული მებაგირის ოჯახში. გარდა ლუდვიგისა, ტიკის ოჯახს ჰყავდა კიდევ ორი ბავშვი — ქალი სოფიო, შემდეგში რომანტიკოსი მწერალი, და ვაჟი, ფრიდრიხი, რომელიც ცნობილი გახდა როგორც სკულპტორი. სასწავლებლის კედლებში ლუდვიგი ამჯღავნებდა მასალის შეთვისების საკვირველ უნარს, მაგრამ, ამასთანავე, გარკვეულ გულგრილობასაც სწავლების იმ მშრალი ფორმისადმი, რომელსაც იქ დაემკვიდრნა. ამ პერიოდში იღვიძებს ტიკში თეატრისადმი ინტერესი. თეატრის გაცნობამ მისცა მას ძლიერი სტიმული ბავშვობის ასაკშივე შედგომოდა მხატვრული ნაწარმოებების წერას, აგრეთვე მისი დროის განმაურებული პიესების დადგმას საოჯახო სცენაზე.

ლიტერატურის ისტორიაში ეს პერიოდი ხასიათდება დამოკიდებულების გამწვავებით განმანათლებლობასა და „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურას შორის, რაციონალიზმსა და სანტიმენტალიზმს შორის. ტიკის მსოფლმხედველობრივ განვითარებაზე გავლენას ახდენს როგორც განმანათლებლობა (მისი შეზღუდული სახეობა), ისე „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურა თავისი მკვეთრად გამოხატული ანტირაციონალისტური ხასიათით. მომავალი მწერალი ჯერ კიდევ მოწაფეობის პერიოდში მოქცეულია სანტიმენტალიზმის, რელიგიურობის, „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურის განწყობილებათა ფარვატერში, გულთან ახლო მიაქვს როგორც რაციონალისტურად განწყობილი მამის დარიგებები, ისე დარიგებები და ნამბობი რელიგიურად განწყობილი დედისა. მათ შეიყვანეს ჯერ კიდევ არასრულწლოვანი ლუდვიგი იმ ახალი იდეებისა და განწყობილებების სამყაროში, რომლითაც ხასიათდებოდა გერმანიის სულიერი ცხოვრება მე-18 საუკუნის უკანასკნელ ათეულ წლებში. რა გასაკვირია, ამიტომ, თუ მომდევნო წლებში უკვე გიმნაზიის დაბალი კლასების მოსწავლე ტიკი სათეატრო ცხოვრებისადმი თავის დიდ ინტერესს აკავშირებს „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურისადმი დიდ ინტერესთან, გატაცებით კითხულობს „გოეტს“: „ვერთერს“, „ჟაჩარდებს“.

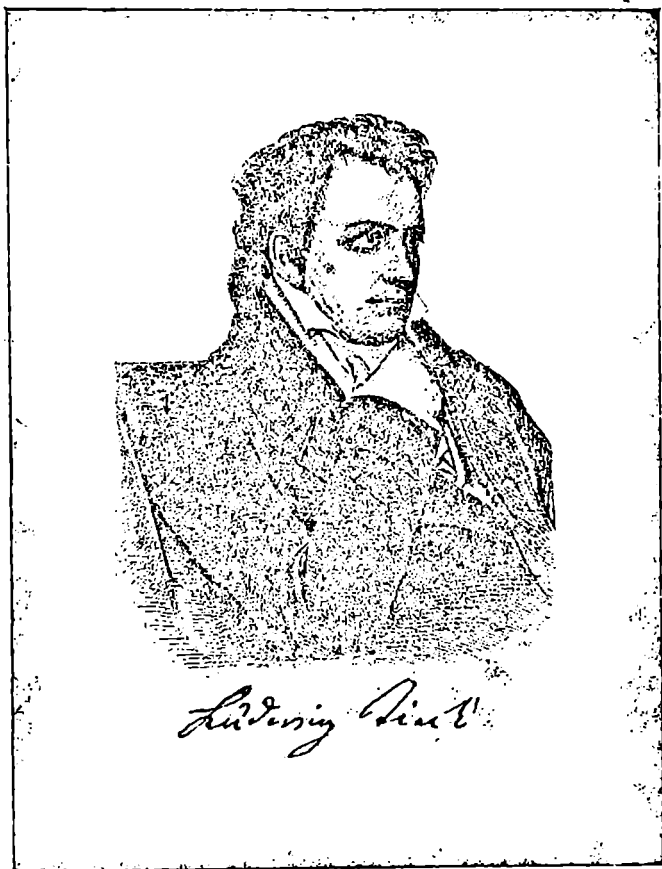
ამ პერიოდს ეკუთვნის ტიკის დაახლოება და დამეგობრება მომავალ მწერალ ვაკენროდერთან, რამაც ფრიად სასარგებლო როლი შეასრულა ორივე მწერლის განვითარებაში. გიმნაზიაში სწავ-

ლის პერიოდში ტიკი დაუახლოვდა კაპელმაისტერ ი. ფ. რაიხარდტს, რომლის სახლი ბერლინში ხელოვნების გამოჩენილ წარმომადგენელთა შესაკრები ადგილი იყო. ეს დაახლოება ტიკისათვის მნიშვნელოვანი იყო იმ მხრივაც, რომ აქ გაიცნო მან რაიხარდტის ცოლის და, ამალია ალბერტი, რომელიც შემდეგ ტიკის მეუღლე გახდა.

1792 წელს ტიკი შედის ჰალეს უნივერსიტეტში თეოლოგიის ფაკულტეტზე, თუმცა მას იზიდავდა არა თეოლოგია, არამედ ლიტერატურა. ამავე წლის შემოდგომაზე ტიკი სწავლის გასაგრძელებლად გადადის გოეტინგენის უნივერსიტეტში. ამ პერიოდს ეკუთვნის მისი მთელი რიგი ახალი ნაწარმოებები. 1794 წელს ტიკი ბრუნდება ბერლინში იმ გადაწყვეტილებით, რომ საბოლოოდ აირჩიოს თავისი მოღვაწეობის სფეროდ მხატვრული ლიტერატურა. ამ ხანებში იგი უახლოვდება შეზღუდული განმანათლებლობის წარმომადგენელს, ნიკოლაის, რომლის დავალებითაც გადმოაქეთა რამდენიმე ფრანგული ნოველა და ხელი მიჰყო აგრეთვე იმავე სტილზე ორიგინალური მოთხრობების წერას.

1799—1800 წლებში ტიკი ცხოვრობს იენაში, სადაც ახლო კავშირს ამყარებს შლეგელბსა, ფიხტესა და შელინგთან და ხდება ახალი, რომანტიკული სკოლის წამყვანი მწერალი. 1805 წელს ტიკი თავის დაძმასთან ერთად მოგზაურობს იტალიაში, სწავლობს ვატიკანში დაცულ შუასაუკუნეების გერმანული პოეზიის ხელნაწერებს. სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ იგი მოკლე დროით მიემგზავრება ვენაში, სადაც ამ დროს ფრ. შლეგელი თვალსაჩინო როლს თამაშობდა. იმის გამო, რომ არ იზიარებდა შლეგელის კათოლიკურ ორიენტაციას, ტიკი უარს აცხადებს ვენაში დარჩენაზე და გადადის ჯერ მიუნხენში, შემდეგ პრაგაში, ხოლო 1817 წელს — ლონდონში. ინგლისიდან დაბრუნების შემდეგ ტიკი ხანგრძლივი დროით ცხოვრობს დრეზდენში, საიდანაც 1841 წელს გადადის ბერლინში. გარდაიცვალა ტიკი 1853 წელს, აპრილში.

როგორც აღვნიშნეთ, ბავშვობის ასაკშივე იჩენდა ტიკი დიდ ინტერესს ხელოვნების სხვადასხვა დარგისადმი, თავისი დროისა და წარსულის ხელოვნების უკვდავი ნიმუშებისადმი. ტიკის პირველი პოეტური ნიმუშები გვემოწმება, თუ ახალგაზრდა მწერალი „ქარიშხლის და შეტევის“ ლიტერატურის, ასევე რუსოსა და შექსპირის შემოქმედების რა ძლიერ გავლენას განიცდიდა. ეს ნიმუშები გვემოწმება აგრეთვე, რომ ჯერ კიდევ ძიების პროცესში მყოფი მწერლისათვის მოღვაწეობის ფართო ასპარეზს წარმოადგენს რომანტიკული ლიტერატურა, ე. წ. კოშმარებისა და საშინელებების ქანრი, რომელ-



Մ. ԾՈՅՈ

საც ტიკი ხარბად დაეწაფა მისი ახალგაზრდა მასწავლებლის, რამ-  
ბახის გავლენით.

ამ ხაზით მიღის ტიკის განვითარება 90-იანი წლების დასაწყის-  
ში, როცა იგი ჰალესა და გოეტინგენის უნივერსიტეტებში სწავლობს.  
ამ პერიოდის ნაწერებიდან ყურადღებას იქცევს მოთხრობა „აბდ-  
ლაჰი“ (1792) და ტრაგედია „ქარლ ფერნეკი“, რომლის  
წერას ტიკი 1793 წელს შეუდგა. ეს ნაწარმოებები გასაგებს ხლიან  
ტიკის დაახლოებასა და გადასვლას იენის რომანტიკოსთა ბანაკში.

პირველი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, რო-  
„ვილიამ ლოველი“ მეღშიც საბოლოოდ გამოჩნდა ტიკის შემოქმე-  
დების მაგისტრალური გზა, ესაა ფსიქოლოგიური  
რომანი „ისტორია ვილიამ ლოველისა“. ამ ნაწარმო-  
ებზე მუშაობა ტიკმა დაიწყო 1792 წელს, დაასრულა კი 1796 წელს.  
ეს რომანი გარკვეულად შუქს ფენს ტიკის შემოქმედებით ძიებებს,  
გვიჩვენებს მის გადასვლას რომანტიზმის პლატფორმაზე. რომანის  
მთავარი მოტივი აღებულია ფრანგი მწერლის—რეტორიკის  
ბრეტონის რომანიდან „Le paysan pervertu“, რომელშიც აღ-  
წერილია თუ სისტემატური ცდუნების შედეგად როგორ გარყვნი-  
ქალაქში ჩამოსული სოფლელი ყმაწვილი, როგორ დაიწყო მან თავ-  
აშვებული ცხოვრება.

ტიკის ინტერესს ბრეტონის რომანისადმი განსაზღვრავდა მასა-  
ლის ხასიათი, თვით თემა ახალგაზრდა ენთუზიასტისა, ცხოვრების  
ტალღებში რომ ეშვება. ერთი შეხედვით ეს თითქოს იგივე თემაა,  
რაც დასმულია მე-18 საუკუნის განმანათლებლურ ლიტერატურაში.  
მომეტებულად, რიჩარდსონის რომანებში, აგრეთვე „ქარიშხლისა და  
შეტევის“ ლიტერატურაში. მაგრამ ასეთი შთაბეჭდილება იბადება  
მხოლოდ ერთი შეხედვით. ნამდვილად კი ტიკის ეს ნაწარმოები იმ-  
ყოფება მე-18 საუკუნის განმანათლებლური და რომანტიკული რო-  
მანის გზის გასაყარზე, წყვეტს მასში დასმულ ძირითად საკითხს,  
ადამიანისა და საზოგადოების დამოკიდებულების, ადამიანის სულიე-  
რი განვითარების, მისი ხასიათის ჩამოყალიბების საკითხს არა განმ-  
ნათლებლობის, არა „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურის, არა-  
მედ რომანტიზმის პოზიციიდან.

მოქმედება ხდება ინგლისში. რომანის ცენტრალური გმირია მდი-  
დარი ფანტაზიით დაჯილდოებული ახალგაზრდა ვილიამი, რომე-  
ლიც, მამის სურვილის შესაბამისად, მოგზაურობს ევროპის ქვეყ-  
ნებში, რათა გაიცნოს ადამიანები, გამოიმუშაოს გარკვეული თვალ-  
საზრისი და პრინციპები. მაგრამ სწორედ, იმიტომ, რომ ლოველი  
არაა განათლებისა და სანტიმენტალიზმის ეპოქის შვილი, რომ იგი



ავადმყოფური მიდრეკილებებით ხასიათდება, მეოცნებე და ამასთანავე განცხრომის მოყვარეა, იგი ვერ ნახულობს საყრდენს საზოგადოებაში, სულ უფრო და უფრო ეცემა მორალურად, იწყებს თავაშვებულ ცხოვრებას, ავაზაკობას და თავის ცხოვრებას ტრაგიკულად ამთავრებს.

ლოველის ხასიათის განვითარების ჩვენებისას მწერალი კურსს იღებს არა გარეგან ფაქტორებზე, არამედ გვირის შინაგან სულიერ ცხოვრებაზე, გვიჩვენებს, რომ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება სწორედ შინაგან, ფსიქოლოგიურ ფაქტორებს, იმ გარემოებას, რომ მტერი ლოველს უპირატესად თავისივე თავში ყავს, მის სულიერ მონაცემებში. მართალია, ლოველის ხასიათის ევოლუციის ჩვენებისას მწერალი დუმილით არ უვლის გვერდს იმ გარემოს, რომელშიც ტრიალებს მისი გვირი, მაცდურობის, ვერაგობისა და გარყვნილების იმ ქსელს, რომელიც გარს აკრავს ლოველს არა მხოლოდ სამშობლოში, არამედ სხვა ქვეყნებში ყოფნისასაც. მაგრამ მწერალი ყოველივე ამას წარმოგვიდგენს სრულ შესაბამისობაში ლოველის სულთან. დემონური ბუნების მქონე ანდრეა, როგორც განსაზიერება ვერაგობისა და მაცდურობის, ფაქტიურად არის ლოველის მეორე მხარე, მისი ორეული, რომელსაც იგი ვერ შორდება და რომლის მეოხებითაც სრულდება მისი ევოლუცია.

ლოველის სახით ტიკო ხატავს ტიპს მეოცნებე რომანტიკოსისა, ეგოისტი, თვითნება და განცხრომის მოყვარე ადამიანისა, რომელიც მიჰყვება მხოლოდ თავის შინაგან იმპულსებს, იმას, რასაც მას თავისი ავადმყოფური ბუნება შთააგონებს. იგი ეშვება ცხოვრების ტალღებში არა იმისთვის, რომ პოზიტიური იდეალები, მყარი მორალური საწყისები გამოიმუშაოს, არამედ იმისთვის, რომ მისცეს თავის ავადმყოფურ მისწრაფებებს, ეკზალტირებულ გონებას სრული გასაქანი. იგი მხატვრული სახეა ცხოვრებაზე თითქოს ხელჩაქნეული, თავისი მდგომარეობით უქმყოფილო, არსებითად კი განცხრომის დაწაფებული, ავხორც ახალგაზრდისა, რომელიც ამორალობისა და ვერაგობის გზას ადგება იმიტომ კი არა, რომ მასზე ზემოქმედებას ახდენენ გარეშე ფაქტორები, საზოგადოება, არამედ იმიტომ, რომ ეს მისი შინაგანი მოწოდებაა. მსგავსად რიჩარდსონის მიერ დახატული ლოველასისა, იგიც განსაკუთრებულ სიამოვნებას ნახულობს უდანაშაულო ადამიანთა გაუბედურებაში, იმ დაბრკოლებათა გადალახვაში, რომლებიც მისი ავხორცული სურვილების განხორციელებას წინ ეღობება.

ლოველის მხატვრულ სახეში, მის რომანტიკულ შემართებაში, ამასთანავე მის უკიდურეს ინდივიდუალისტურ მისწრაფებებში ჩანს

აგრეთვე ახალი, ბურჟუაზიული ეპოქის ადამიანი თავისი ზვიადი და ეგოისტური ბუნებით, ადამიანი, რომელიც ანგარიშს უწევს მხოლოდ თავის სურვილებსა და მისწრაფებებს, ფეხქვეშ თელავს სხვათა ღირსებასა და უფლებებს.

ეს ნაწარმოები, როგორც აღინიშნა, მაჩვენებელია ტიკის დაახლოებისა რომანტიზმის ლიტერატურასთან. ეს დაახლოება ჩანს ნაწარმოების მხატვრულ აღნაგობაშიც, მასალისადმი მწერლის ნებისმიერ დამოკიდებულებაში, რომანტიკული ირონიის მომენტის გამოყენებაში, აგრეთვე ისეთ მნიშვნელოვან ფაქტში, როგორცაა ზღაპრის ჟანრის გამოყენება. ტიკის განვითარების ეს გზა დაგვირგვინდა ისეთი მნიშვნელოვანი მოვლენით, როგორცაა ხალხური ზღაპრების სამი წიგნის გამოცემა (1797). ამ გარემოებამ ხელი შეუწყო ტიკის საბოლოოდ დადგომას იენის რომანტიკოსთა პლატფორმაზე.

განვითარების ამ ეტაპზე ტიკი გადაჭრით ილაშქრებს ბურჟუაზიული განმანათლებლობის, მატერიალიზმის წინააღმდეგ, წერს სატირებს განათლების საუკუნეზე. ამ ევოლუციის მაჩვენებელია მწერლის ის ნოველები, ზღაპრები და პიესები, რომლებიც შეიქმნა მე-18 საუკუნის მიწურულსა და მე-19 საუკუნის დასაწყისში.

ტიკის ამ რიგის პიესებიდან პირველ რიგში აღსატირული პიესებია სანიშნავია სამ მოქმედებიანი საბავშვო ზღაპარიკომედია „ჩექმებიანი კატა“ („Der gestiefelte Kater“), რომელიც 1797 წელს დაიწერა. მასალა ამ ნაწარმოებისა აღებულია შარლ პეროს წიგნიდან „Contes de ma mère l'Oie“, რომლის თარგმანსაც ტიკი 1790 წელს გაეცნო. კომედიაში გამოყვანილია კატა ჰინცე, რომელიც მემკვიდრეობად ერგო გლეხ გოტლიბს. რათა დაარწმუნოს გოტლიბი, რომ ცუდი მემკვიდრეობა არ მიუღია, ჰინცე აღუთქვამს მას გაბედნიერებას, აყენებს რა წინაპირობად იმას, რომ ჩექმები შეუკერონ.

ჩექმებიანი ჰინცე შიპყრობს ხელმწიფის ყურადღებას იმით, რომ ამარაგებს მის სამზარეულოს ხელმწიფის საყვარელი ბაჭიას ხორციით და ამასთანავე ასაღებს თავს მის მიერ მოგონილი გრაფ კარაბას მონადირედ. ამით იგი ამზადებს ნიადაგს გოტლიბის სასახლესთან დასახლოებლად და ხელმწიფის მემკვიდრედ გასახდომად. ბევრმა დიდგვარიანმა სცადა ხელმწიფის სიძედ გახდომა, მაგრამ პრინცესა ყველას უარით ისტუმრებს, რითაც დიდ საგონებელში აგდებს მოხუც მამას.

მადლიერი ხელმწიფე და პრინცესა გადაწყვეტენ, ნიშნად პატივისცემისა, გაემგზავრონ კარაბას ქვეყანაში. ნამდვილად კი ჰინცეს ისინი მიჰყავს ტირან პოპანცის ქვეყანაში და თან წინასწარ ლებუ-

ლობს ზომებს, რომ ხელმწიფემ ეს ქვეყანა კარაბას სამკლობლოდ ჩათვალოს. პოპანცის ალაგმვით ჰინცე სპობს მთავარ წინააღმდეგობას გოტლიბის ბედნიერების გზაზე. რათა უშოვოს გოტლიბს ძვირფასი ტანსაცმელი, იგი გაითამაშებს ვითომთი კარაბას წყალში გადავარდნის სცენას. მეფის მსახურები გადაარჩენენ თითქოს დასახრობად განწირულ გრაფს, ნამდვილად კი გოტლიბს. მეფე ბრძანებს, გამოიტანონ ძვირფასი ტანსაცმელი გრაფისათვის, რომელსაც, ჰინცეს მტკიცებით, ბანაობის დროს მოსტაცეს ნაპირზე დატოვებული ტანსაცმელი. მადლიერი მეფე შესთავაზებს გოტლიბს თავისი ქალის ხელს. პრინცესას სიხარულს საზღვარი არ აქვს. წყალობის გარეშე არ ტოვებენ არც ჩექმებიან კატას.

ეს ნაწარმოები მოფიქრებულია როგორც სატირა განმანათლებლობაზე. სატირის ობიექტად აღებულია გერმანელი ობივატელი, მისი გემოვნება და ინტერესები, ბერლინის თეატრული ცხოვრება, რეჟისორები, არტისტები, დრამატურგები და თვით მსახურებლები. მწერალი აკრიტიკებს გერმანელი ობივატელის წარმოდგენას თეატრზე, მის გაგებას ხელოვნების საკითხებისას, იმ მოთხოვნებს, რომლებსაც უყენებს იგი, ი ფ ლ ა ნ დ ი ს ა და კ ო ც ე ბ უ ს მელოდრამის გემოვნებაზე აღზრდილი, თეატრულ პიესას. ტიკი დასცინის კლასიციისტური, აგრეთვე განმანათლებლური ხელოვნების ნორმებსა და წესებს. იგი გვიჩვენებს მსახურებლის ძლიერ რეაქციას იმ სიახლეზე, რომელსაც ამ პიესაში აქვს ადგილი, წარმოგვიდგენს კომიკურ მდგომარეობაში სწორედ იმათ, ვინც ამ სიახლეში გაუმართლებელსა და უცნაურს ხედავს, ვინც ძველ შეხედულებებსა და ტრადიციას ებღაუჭება. იმარჯვებს რა რომანტიკული ირონიის ხერხს რაციონალიზმისა და ნორმატიული ხელოვნების პრინციპების წინააღმდეგ, ტიკი ამ ნაწარმოებით ცდილობს დაასაბუთოს მასალისადმი მხატვრის სუბიექტივისტურ-თვითნებური დამოკიდებულების აუცილებლობა.

ამ ძირითად მიზანს, ერთიანი წესის, რაციონალისტური გააზრების უარყოფას ემსახურება თვით ნაწარმოების მხატვრული აღნაგობა, ერთიანი კონსტრუქციული გეგმის უქონლობა. არქიტექტონიკურადაც ეს კომედია კლასიციისტური და განმანათლებლური დრამის საფუძველშივე უარყოფას წარმოადგენს, მისთვის დამახასიათებელი სიმწყობრისა და თანმიმდევრობის უარყოფას. კომედიაში წაშლილია ზღვარი სცენასა და მსახურებელს, მსახიობებსა და პარტერს შორის. სცენა მოწყობილია ისევ სცენაზე. მსახურებლები აქტიურად მონაწილეობენ სპექტაკლში როგორც მისი მოქმედი პირები, მსჯელობენ და ანალიზებენ არა მხოლოდ იმას, რასაც სხვები აკეთებენ,

არამედ იმასაც, რასაც თვითონ აკეთებენ. პიესაში აქტიურად მონაწილეობს აგრეთვე დრამატურგი, ხშირად გამოდის ხოლმე სცენაზე, მიმართავს თხოვნით მაყურებელს, ემუდარება მას გამოიჩინოს მოთმინება, სულგრძელობა, იძლევა განმარტებებსა და დაპირებებს.

ამავე ძირითად მიზანს ემსახურება პიესაში ტიკის შემოქმედებისათვის საერთოდ დამახასიათებელი მანერის გამოყენება — რეალურისა და ჩვეულებრივის დაკავშირება ფანტასტიკურთან. ჩვეულებრივი ადამიანების გვერდით მოქმედ პირად გამოყვანა კატისა, რომელიც ფლობს ცხოველის თვისებასაც და ადამიანისასაც, აგრეთვე გამოყვანა ტირან პოპანცისა, რომელსაც გააჩნია უნარი — გადაიქცეს ხან საშინელ მხეცად, ხან კი საცოდავ თავგად.

კომედიის მასალის გააზრებასა და დამუშავებაში თავს იჩენს ტიკის მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობრიობა. გერმანული ფილისტერული სინამდვილის, შეზღუდული განმანათლებლური იდეალების კრიტიკა ამ ნაწარმოებში უკავშირდება განმანათლებლობის, ბურჟუაზიული რევოლუციის იდეოლოგიის კრიტიკას საერთოდ. ეს კრიტიკა სრულიადაც არ მოწმობს, რომ მწერალი დგას იმათ თვალსაზრისზე, ვინც რევოლუციისაგან მტკივნეული სოციალური საკითხების გადაწყვეტას მოელოდა, დგას ხალხის, დემოკრატიის თვალსაზრისზე. მართალია, ნაწარმოებში გამოდიან დაბალი სოციალური წრის წარმომადგენლები, თვით ჰინცე ამ წრის წარმომადგენლის ინტერესისათვის იღწვის, მაგრამ ამას საერთო არაფერი აქვს ბურჟუაზიული რეჟიმისადმი იმ დამოკიდებულებასთან, რომელსაც იჩენდა მ შ რ ო მ ე ლ ი ხ ა ლ ხ ი. ამ უკანასკნელის უკმაყოფილებას და მოსკლას ბურჟუაზიული საზოგადოების წინააღმდეგ საფუძვლად ედვა იმის შეგნება, რომ ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ არ განახორციელა მათი სანუკვარი ოცნება იმ დროს, როდესაც ტიკის კომედიაში გლეხი გოტლიბისა და მისი მოამაგე ჰინცეს საზრუნავს ეგოისტურ-ანგარებითი საფუძველი აქვს. ეს კი იმას მოწმობს, რომ ბიურგერულ-რაციონალისტური იდეალების, ბურჟუაზიული რევოლუციის იდეოლოგიის კრიტიკა ტიკის ამ ნაწარმოებში არ სწარმოებს მოწინავე სოციალური კლასის პოზიციიდან.

ტიკის სატირულ პიესებს შორის აღსანიშნავია კომედია „პ რ ი ნ ც ი ც ე რ ბ ი ნ ო“ („Prinz Zerbino“), რომელიც 1798 წელს დაიწერა. ეს ნაწარმოები იდეურად და სიუჟეტურადაც ზევით განხილულ კომედიას უკავშირდება. განმანათლებელ ნიკოლაისთან კავშირის გაწყვეტის შთაბეჭდილებით შექმნილ ამ პიესაშიც ტიკი ილაშქრებს განმანათლებლობის, ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში მისი გამოვლენის წინააღმდეგ. ამ ძირითად ამოცანას ექვემდებარება ნაწარმოე-

ზის ყველა მოტივი, მისი სიუჟეტური ხაზი, რომელიც „ჩექმებიანი კატის“ სიუჟეტური ხაზის გაგრძელებას წარმოადგენს. „პრინცი ცერბინოში“ მოქმედება იწყება იქიდან, სადაც იგი წყდება „ჩექმებიანი კატაში“. გლუხი გოტლობი, რომელიც ამაღლდა ჰინცეს მეოხებით, ხდება ხელმწიფე, თანაც ხელმწიფე-განმანათლებელი, ჰინცე კი ინიშნება პირველ მინისტრად. გოტლობის ბედნიერების ჩრდილს ფენს ის, რომ მისი ვაჟი, ცერბინო არ იჩენს მოვლენებისადმი რაციონალისტურ დამოკიდებულებას, არის შეოცნებე და ავადმყოფური ბუნების. კომედის სიუჟეტური ხაზი სწორედ ამ საფუძველზე იშლება, მთავარ საზრუნავად ისაა მიჩნეული, რომ ცერბინო გათავისუფლდეს ამგვარი მიდრეკილებებისაგან და გახდეს ისეთივე მშრალი და პრაქტიკოსი, როგორც არიან სხვები, გამოიმუშაოს „ქარგი გემოვნება“ ხანგრძლივი მოგზაურობის შედეგად.

სახავს რა ცერბინოს გარდაქმნის ასეთ პროგრამას, მწერალი სატირულ ხაზებში წარმოადგენს არა მხოლოდ იმას, რასაც ხედავენ ცერბინო და მისი თანმხლებნი, არამედ იმასაც, რასაც ისინი აღწევენ საბოლოოდ. მწერალი სატირულად წარმოადგენს ცერბინოს მიერ რომანტიკულ-ფანტასტიკური მიდრეკილებების დაძლევას და პრაქტიკულ-რაციონალისტური თვალსაზრისის მიღებას. მოქმედი პირის ამგვარი მეტამორფოზა, მის მიერ „ქარგი გემოვნების“ შექმნა ნაწარმოებში შეფასებულია როგორც პოეზიის უარყოფა, ბურჟუაზიული ანტიესთეტიზმის დამკვიდრება.

ყურადღებას იქცევს ამ მხრივ მხატვრული სახე ცერბინოს მსახურის, ნესტორისა, რომელიც თან მიჰყვება ხოლმე თავის ბატონს, მაგრამ შორდება მას ხანგრძლივი დროით, რადგან მიდის ცერბინოს მეორე თანამგზავრის საძებნელად. იგი არის პრაქტიკული ბუნების, ნიკოლაის რაციონალისტური შეხედულებების ტყვეობაში მოქცეული ადამიანი, რომელიც მხოლოდ რეალურისა და ხელმისაწვდომისაკენ ისწრაფის, მშვიდ, უზრუნველ ცხოვრებაზე, საოჯახო იდილიაზე ოცნებობს. მისი სახით მწერალი დასცინის ბიურგერულ პრაქტიციზმსა და ანტიესთეტიზმს. ნესტორს სრულებით არ ახასიათებს პოეტური გატაცება, სილამაზის გრძნობა; მას არ სურს და არც შეუძლია დააფასოს სინამდვილის მშვენიერება, მასში არ იწვევს აღტაცებას პოეზიის ბალი, რომელშიც იგი მწყემსს შეჰყავს. მას ერთობ უმგვანოდ ეჩვენება ტყის რომანტიკა, ფოთლების შრიალი, ფრინველთა გალობა, მიაჩნია რა ყოველივე ეს პოეტურ უაზრობად, რის წინააღმდეგაც მეხთამრიდად ნიკოლაის რაციონალისტურ რომანს იყენებს. ამ წინამძღვრიდან აკრიტიკებს იგი გამოჩენილ პოეტებს — დანტეს, პეტრარკას, ტასოს, არიოსტოს, სერვანტესსა და სხვებს,

რომლებიც მას პოეზიის ბაღში ხვდებიან. ამგვარ პოეტურ გარემოში მოქცეულს, როცა დგამები, ქურჭელი და თვით საჭმელიც კი ენას იდგამს, ნესტორს მაინც პრაქტიკული ინტერესები იტაცებს.

ასევე კრიტიკულ-სატირულ ხაზებშია დახატული პერსონაჟი შტალმაისტერისა, რომელიც მოვლენებისადმი ისეთივე პრაქტიკულ დამოკიდებულებას იჩენდა, როგორსაც ნესტორი. განსხვავება მათ შორის იმაშია, რომ შტალმაისტერი უფრო ქმედითი ნატურაა, ვიდრე ნესტორი. კომედიაში იგი გამოდის როგორც განმანათლებლობის ხელოვნური დანერგვის მთავარი ორგანიზატორი.

სატირულ ხაზებშია გადმოცემული თვით ცერბინოს პერსონაჟი, მისი ცდა — შეიძინოს ახალი, კარგი გემოვნება. ტიკი მას ხატავს როგორც ანტირაციონალისტური ბუნების ადამიანს, როგორც მეოცნებე მისტიკოსს. ცერბინოს ნაკლოვანებას მწერალი ხედავს არა მის ანტირაციონალისტურ მიდრეკილებებში, არამედ იმაში, რომ ეს მიდრეკილებები ცალმხრივ ხასიათს ატარებენ. განსხვავებით ნესტორისაგან, რომელსაც არ იტაცებს ბუნების რომანტიკა, ცერბინო ნახულობს საერთო ენას ბუნებასთან, გატაცებულია შექსპირით, რომელსაც იგი ხვდება მოგზაურობის დროს. მაგრამ კარგ გემოვნებას იმ სახით, როგორც ეს მას წარმოედგინა, ცერბინო ვერ ნახულობს ვერც ბუნების მშვენიერებაში და ვერც შექსპირში. ირკვევა, რომ პოეტურის ის გაგება, რომელიც მას აქვს გამომუშავებული. განსხვავდება იმ გაგებისაგან, რომელსაც იგი შექსპირთან ნახულობს. ნაცვლად პოეტური იდეალიზმისა, მისტიკურ-ფანტასტიკური ძიებებისა, შექსპირთან იგი ხედავს მაინც პრაქტიკულ-რეალისტურს, რასაც, მისი გაგებით, სიტლანქის ბეჭედი აზის. ვერ ნახულობს რა იმას, რასაც ეძებდა, ცერბინო ბრუნდება თავის ქვეყანაში, სადაც შტალმაისტერის მეოხებით დანერგილა განმანათლებლობა, იმიჯნება თავისი აქამდეელი თვალსაზრისისაგან, პოეზიის იდეალისაგან.

პრაქტიკულ-რაციონალისტური თვალსაზრისის ასეთივე კრიტიკაა მოცემული ფანტასტიკურ კომედიაში „აღრეული ქვეყანა“ („Die verkehrte Welt“), რომელიც დაიწერა კომედია „ცერბინოზე“ მუშაობის პერიოდში, გამოქვეყნდა კი 1799 წელს: ამ ნაწარმოების მნიშვნელობა ტიკის განვითარებაში იმაში მდგომარეობს, რომ მასზე მუშაობის პერიოდში მწერალი წყვეტს კავშირს განმანათლებელ ნიკოლაისთან, თუმცა არსებითად ეს კავშირი გაწყვეტილია 1797 წლიდან, როცა მწერალი კლასიციზმისა და განათლების წინააღმდეგ მიმართულ სატირებს აქვეყნებს.

განმანათლებლური იდეოლოგიისადმი ეს სა-  
ტიკის ნოველები ტირული დამოკიდებულება მთელი სიცხადით  
ჩანს აგრეთვე ტიკის ნოველებში. ყურადღებას  
იქცევს ამ მხრივ პირველ რიგში ნოველა „ქერა ეკბერტი“  
(„Der blonde Eckbert“), რომელიც 1797 წელს დაიწერა და შე-  
ტანილი იყო ხალხური ზღაპრების დასახელებულ კრებულში. ნოვე-  
ლაში გამოყენებული მასალა ხალხურია, მაგრამ რომანტიკულად  
სტილიზებული.

პარცის მიდამოებში ცხოვრობს რაინდი, რომელსაც ქერა ეკბერტს  
ეძახიან. მასთანაა მისი ერთგული მეუღლე, ბერთა. დროგამოშვებით  
მათ მოინახულებს ხოლმე რაინდი ვალტერი, რომელიც ეკბერტის  
კოშკის მახლობლად სხვადასხვა ბალახსა და ქვას აგროვებს. ერთ-  
ხელ ღამის გასათევად კოშკში დარჩენილ ვალტერს ბერთა, ქმრის  
წინადადებით, უყვება თავის თავგადასავალს. იგი ყვება, რომ ბავ-  
შეობაში იზრდებოდა ღარიბი მწყემსის ოჯახში, სადაც მას ერთობ  
მკაცრად ეპყრობოდნენ. ბერთა ოცნებობდა გამდიდრებაზე, გრძობ-  
და თავის ირგვლივ სულების სიახლოეს, რომლებიც მას წიაღისეულ  
ძვირფასეულობაზე მიუთითებდნენ. ბოლოს ბერთა გარბის სახლიდან  
და დაეხეტება მთებსა და ტყეებში. აქ იგი ხვდება დედაბერს, რო-  
მელმაც ქალი თავის ქოხში წაიყვანა. ქოხში ბერთას ყურადღებას  
იქცევს პატარა ძაღლი და გალიაში ჩასმული უცნაური ფრინველი,  
რომელიც მეტად საამოდ გალობდა. ბერთა რჩება დედაბერთან, ერ-  
თობა ძაღლითა და ფრინველით. მოხუცი მას ასწავლის ხელსაქმეს  
და წერა-კითხვას, ხშირად ტოვებს სახლში მარტოდ, დარწმუნებულ-  
იმაში, რომ ბერთას სახით ღირსეული დამხმარე შეიძინა. რაც წლები  
გადიოდა, დედაბერი სულ უფრო მეტი ნდობით ეპყრობოდა ბერ-  
თას და ბოლოს გაუმხილა მას, რომ ის კვერცხი, რომელსაც გალია-  
ში ჩასმული ფრინველი დებდა, არ იყო ჩვეულებრივი კვერცხი, არა-  
მედ მარგალიტს შეიცავდა.

ბერთა გაიტაცა აგრეთვე წიგნებმა. მან შეიმუშავა საკვირველი  
წარმოდგენა ადამიანებზე, ადამიანთა შორის დამოკიდებულებაზე,  
სიყვარულზე. მან წარმოიდგინა თავი სხვადასხვა უცნაური ისტო-  
რიის მოქმედ პირად, შეიმუშავა სახე მშვენიერი რაინდისა, რომელ-  
თანაც დახალოება თავისი ცხოვრების მიზნად გაიხადა. ეს თავისი  
რომანტიკული ზმანებანი ბერთამ დააკავშირა იმ ზღაპრულ ქვეყა-  
ნასთან, რომელიც შემდეგ ეკბერტის კოშკში ნახა, აგრეთვე დედა-  
ბრის ქოხში დაცული განძეულობის დაუფლების სურვილთან.

მოხუცი სათანადოდ აფასებდა ბერთას თადარიგიანობას, არწმუ-  
ნებდა მას, რომ ასეთი ქცევით იგი თავის თავს მხოლოდ სიკეთეს

მოუტანს. ამასთანავე იგი აფრთხილებდა ბერთას, რომ უბედურება დაატყდებოდა თავს, თუ ამ სწორი გზიდან გადაუხვევდა. მოხუცის ამ გაფრთხილების მიუხედავად, ბერთამ ისარგებლა შემთხვევით და გაიპარა ქოხიდან, თან გაიტაცა რა ფრინველი და ძვირფასი კვერცხებით სავსე ჭურჭელი. მას ეგონა, რომ ბედნიერებას მოუტანდა თავის ოჯახს, მაგრამ იქ მისული, გებულობს, რომ მშობლები ცოცხალი აღარ არიან. თავზარდაცემული ბერთა გარბის სოფლიდან და ერთ ქალაქში დასახლდება. მთელი ამ დროის განმავლობაში მოტაცებულ ფრინველს ერთხელაც არ უვალობნია და მხოლოდ ამ ქალაქში დაიწყო მან ვალობა, მაგრამ სრულიად სხვა ჰანგზე, ბერთას მიერ ჩადენილი დანაშაულის მამხილებელ ჰანგზე. შიშითა და ბრაზით შეპყრობილმა ბერთამ მოჰკლა ფრინველი, რის შემდეგაც ცოლად გაჰყვა ქერა ეკბერტი.

ბერთას მიერ მოყოლილმა ამბავმა მძიმე შთაბეჭდილება მოახდინა ვალტერზე. ქალი შეაშფოთა ვალტერის რეაქციამ მოსმენილ ამბავზე, მომეტებულად იმან, რომ ვალტერს წამოცდა ბერთას მიერ მიტოვებული ძაღლის სახელი. ცოლის მიერ მოტანილი ძვირფასი ქვების დაკარგვის შიშმა შეიპყრო აგრეთვე ეკბერტი. იგი ნანობს, რომ თვითონ დაიჟინა, რათა ბერთას მოეთხრო ვალტერისათვის თავისი თავგადასავლი. მძიმე სულიერი ტრავმის შედეგად ბერთა გარდაიცვალა, ეკბერტი კი დაეხეტება ტყეებში იმ მიზნით, რომ შეხვდეს ვალტერს და მოჰკლას იგი. ბოლოს იგი აღწევს კიდეც საწადელს, მაგრამ მოკლული მეგობრის სახე მას აღარ შორდება. ეკბერტი დაუმეგობრდა ახალგაზრდა რაინდს ჰუგოს, რომელსაც მოუყვა თავისი ამბავი, მაგრამ ამ ახალგაზრდაში ვალტერის სახე დაინახა. თავზარდაცემული ეკბერტი გარბის ტყეში და მიაღწევს იმ ქოხს, რომელშიც წლების მანძილზე ცხოვრობდა მისი ბერთა. აქ ნახულობს იგი იმ ძაღლსა და ფრინველს, რომლებითაც თავის დროს ერთობოდა ბერთა. ქოხის პატრონი დედაბერი გადაუშლის რაინდს მისი უბედურების სურათს. აუწყებს მომაკვდავ ეკბერტს არა მხოლოდ იმას, რომ ვალტერისა და ჰუგოს სახით მის ოჯახს სწორედ ეს დედაბერი ეცხადებოდა, არამედ იმასაც, რომ ბერთა იყო ეკბერტის და, რომელიც მამას თავის დროს აღსაზრდელად მწყემსისათვის მიეზარებინა.

ძნელი არ არის შევნიშნოთ, რომ ავტორი ამ ნოველაში აკრიტიკებს იმ ვითარებას, რომელიც შეიქმნა ბურჟუაზიულ ეპოქაში, გამდიდრების, ეგოიზმისა და ინდივიდუალიზმის განწყობილებებს. ეს ასეა, მაგრამ მწერალი არ წარმოგვიდგენს ამ ვითარებას როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების მანკიერების შედეგს, არამედ როგორც



შედგეს ზებუნებრივი, იღუმალის ძალების გავლენისა ადამიანის ცხოვრებაზე. როგორც ბერთა, ისე ეკბერტი გატაცებულნი არიან სიმდიდრის დაგროვებით და შენარჩუნებით, ჩადიან დანაშაულს იმიტომ კი არა, რომ ამას მათ უკარნახებთ მათი სოციალური ინსტინქტი, არამედ იმიტომ, რომ არიან შეუცნობელი, იღუმალის ძალების მსხვერპლი. ამ ნოველაშიც ჩანს კვალი ბუნებისადმი იმ მისტიკური დამოკიდებულებისა, რომელსაც ტიკი ადრევე იჩენდა და რომელიც უფრო ძლიერად შემდეგ პერიოდში გამოჩნდა. მწერლის განზრახვაა, ცხადყოს ბუნების საიდუმლოებათა და საოცრებათა გავლენა ადამიანის ცხოვრებაზე. ამიტომაც, რომ იგი არ წარმოგვიდგენს კრიტიკულ ხაზებში ნოველის გმირთა ეგოისტურ-ინდივიდუალისტურ მისწრაფებებს, არ უთანაგრობს იმათ, ვინც ამგვარი მისწრაფების წინააღმდეგ გამოდის.

განხილულ ნოველას იდეურად და მხატვრულად უკავშირდება ფანტასტიკური ნოველა „რ უ ნ ე ნ ბ ე რ გ ი“ (1803). ნოველის გმირია ახალგაზრდა ქრისტიანე, რომელიც, ეკბერტისა და ბერთას მსგავსად, ვერ ეგუება გარემომცველ საზოგადოებას, ზურგს აქცევს მას და თავის თავში იძირება. მასაც იზიდავს გამდიდრების, ძვირფასი ლითონების დაუფლების დემონური სურვილი. ქრისტიანე შეილია მეზადისა, რომელსაც გატაცებით უყვარს თავისი პროფესია და სურს შეაყვაროს იგი თავის ვაჟსაც; ვაჟს კი არ აკმაყოფილებს ამგვარი საქმიანობა; მას გული არ უჩერდება მამისეულ სახლში, მაღალი მთებისაკენ ეწევა. შემთხვევით შეხვედრილი მგზავრი ქრისტიანეს ყურადღებას მიაქცევს ნახევრად დანგრეულ კოშკს, რომელსაც რუნენბერგი ეწოდება, ეუბნება, რომ იქ მას შეუძლია იპოვოს ძველისძველი მეგობრებიცა და სიმდიდრეც. ქრისტიანე მოხიბლა ამ კოშკის ბრწყინვალეობამ და იღუმალეობამ, კრისტალებითა და მრავალფერადი ქვებით მორთულმა დარბაზებმა, განსაკუთრებით კი ამ კოშკის მობინადრემ — მომაჯადოებლად ლამაზმა ქალმა, რომლის მსგავსი ვაჟს არც სიზმრად ენახა და არც ცხადად.

ქალმა ვაჟს ფანჯრიდან ძვირფასი ქვებით მორთული ფიცარი გამოუწოდა და სწრაფად მიიმალა. დაღონებული ბრუნდება ქრისტიანე სოფელში. ბედმა იგი ამის შემდეგ დააკავშირა მდიდარი გლეხის ქალთან, ქერა ლიზესთან, რომელთანაც პირველ ხანებში იგი ბედნიერად ცხოვრობდა. მიუხედავად ოჯახური ბედნიერების მოპოვებისა, ქრისტიანეში არ დაცხრა დემონური მიდრეკილებები; მთები და მისი წიაღისეული — ძვირფასი ლითონები მას თავისკენ ეწევიან. ქრისტიანე ისაკუთრებს მის სახლში მოსული უცხოელის ფულებს და გადაწყვეტს განშორდეს იქაურობას. ამაოდ ცდილობს მამა დაა-

ოკოს თავისი ვაჟის ეგოისტური სურვილები, დააკავშიროს იგი ოჯახთან, სოფელთან. ცოლს განუმარტავს ქრისტიანე, რომ მის სახლში მოსული უცხოელი სხვა არავინაა, თუ არა კოშკში მის მიერ ნახული ზღაპრული ქალი, აცნობებს, რომ არ შეუძლია დაუბრუნდეს ჩვეულებრივ შრომას. რადგან ქვესკნელიდან ესმის საშინელი კვნესა. ბოლოს ქრისტიანე გარბის მთებში, ტოვებს ოჯახს. მისი წასვლიდან არ გაუვლია ბევრ დროს და დარდისაგან გარდაიცვალა მისი მამა, აგრეთვე ღიზეს მშობლები. ოჯახი ჩავარდა მძიმე გასაჭირში. და აი, ბოლოს ცხადდება ქრისტიანე უბედურებაში ჩავარდნილ ღიზესა და თავის ქალ ლეონორესთან, ცხადდება სრულიად სახეშეცვლილი, ფეხშიშველა, გრძელი, ჭაგრისებური წვერით, დაფლეთილი ტანსაცმლით, ზურგზე ტომრით, რომელიც სავსეა სხვადასხვა კრისტალის, კვარცისა და ქვის ნატეხით. იგი ცხადდება თითქოს იმისათვის, რომ დააბოლოოს ოჯახის განადგურება, თვითონ კი სამუდამოდ გადაიკარგოს.

როგორც ვხედავთ, ამ ნაწარმოებშიც ტიკი იმავე საკითხს ეხება, რასაც ეხება ნოველაში „ქერა ეკბერტი“, ადამიანისა და საზოგადოების, დამოკიდებულების საკითხს ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარების ეპოქაში. იგი გვიჩვენებს, თუ როგორ გაუღდამს ფესვები ადამიანებში ეგოიზმის, გამდიდრების განწყობილებებს, მაგრამ წარმოგვიდგენს ამ უკანასკნელს, არა როგორც სოციალური მიზეზებით გაპირობებულ მოვლენას, არამედ როგორც ადამიანზე ზებუნებრივი ძალების ბატონობის შედეგს. ქრისტიანეს რომანტიკულ გმირად გახდომაში მწერალი გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს სწორედ ამ შეუცნობელ, დემონურ ძალებს, რომელთა გავლენაშიც ექცევა ქრისტიანე და რომელთაც იგი საბოლოოდ დაღუპვამდე მიყავთ.

მსგავსად ეკბერტისა, ქრისტიანეც რომანტიკული გმირია; საზოგადოებრივი ცხოვრების კალაპოტიდან ამოვარდნილი, ტიპი ზედმეტი ადამიანისა, რომელიც თავის სულიერ კოლიზიას აღიქვამს როგორც გამოხატულებას მასსა და საზოგადოებრივ ცხოვრებას შორის არსებული წინააღმდეგობისა. მას არ მოსწონს, იგი ვერ ნახულობს საერთო ენას იმ გლუხურ-პატრიარქალურ გარემოსთან, რომელსაც მისი მამა განასახიერებს. ამ ყოფაში იგი ვერ ხედავს იმას, რაც ადამიანის სრულყოფილი ცხოვრების საწინდრად მიაჩნია — უკიდურეს ინდივიდუალიზმს და მისტიკურ-რომანტიკულ მისწრაფებებს. ამიტომ უპირისპირდება იგი ამ ყოფას, მიდის მთებში და ბუნებისადმი მისტიკური დამოკიდებულებით ფიქრობს მიაღწიოს სულიერ ჰარმონიას. ასეთს კი იგი ვერ აღწევს, რჩება შინაგანად ღრმად წინააღმდეგობრივი; დაფლეთილი რომანტიკული გმირი, შეუჩერე-

ბელი ძალით რომ მიიჩქარის თავისი ცხოვრების ტრაგიკული დასასრულისაკენ.

განხილულ ნოველებთან იდეურად და მხატვრული აქსესუარების მხრივაც დაკავშირებულია ნოველა „ბოკალი“, რომელიც შეტანილია კრებულში, სათაურით „ფანტაზია“. ნოველაში მოთხრობილია რომანტიკულად მეოცნებე ფერდინანდის და მისი ადრინდელი შეყვარებულის, ფრანცისკეს უცნაურობითა და საიდუმლოებით აღსავსე თავგადასავალი. ფრანცისკე ახალგაზრდობაში ხიბლავდა ფერდინანდს და თვითონაც გულგრილი არ იყო მისადმი. მაგრამ მათ სიყვარულს წარმატება არ ეწერა, რადგან ფრანცისკე სხვაზე იყო დანიშნული. ეს დაუდასტურა ფერდინანდს მოხუცმა ალბერტმა მაგიური ბოკალის მეშვეობით, რომელშიც მან ვაჟს მრავალი წარმატაცი სურათი უჩვენა, მათ შორის ფრანცისკეს სურათიც. ვაჟის სურვილმა, შეხებოდა ბოკალს ბოლო მოუღო მთელს ამ დიდებულ სანახაობას.

განვლო მრავალმა წელმა, რომლის განმავლობაშიც ფერდინანდსა და ფრანცისკეს ერთიმეორე არ ენახათ, მაგრამ ერთიმეორის სიყვარული კი ღრმად შეენახათ. და აი მათი ცხოვრების დაღმაროზე ისინი ხვდებიან ერთმანეთს, ხვდებიან ფრანცისკეს ქალის, იულიას ქორწილზე, რომელზედაც ფრანცისკეს უმცროსი ვაჟის და სასიძოს დაქინებითი მოთხოვნით მოხუცი ფერდინანდიც მოიპატიჟეს. ამ მოხუცს, ირკვევა, დიდი გავლენა მოუხდენია ფრანცისკეს ვაჟსა და სასიძოზე. ქორწილზე სხვა სასამისთა შორის ფრანცისკეს გამოაქვს სწორედ ის ბოკალი, რომელიც ფერდინანდმა მაგიკოს ალბერტის სახლში ნახა და რომელიც შემდეგ ფრანცისკეს ქმარს ალბერტისაგან შეესყიდნა. ამ ბოკალის დანახვამ დაარწმუნა ფერდინანდი, რომ მის წინაშე დგას წლებით დამძიმებული, მაგრამ მისდამი კვლავაც სიყვარულით გამსჭვალული ქვრივი ფრანცისკე. ისინი თავს ბედნიერად გრძნობენ, რომ მოხუცებულობაში მაინც ნახეს ერთიმეორე. ამიერიდან ფერდინანდი გახდა ფრანცისკეს განუშორებელი მეგობარი.

ვაკენროდერთან  
დაახლოება

მე-18 საუკუნის 90-იან წლებში ტიკი, როგორც აღინიშნა, დაუახლოვდა თავისი სიყრმის მეგობარს, შემდეგში რომანტიკოს მწერალს ვილჰელმ ჰაინრიხ ვაკენროდერს (1773—1798), რომლის სახელთან დაკავშირებულია წიგნები — „ხელოვნების მოყვარული ბერის გულის ნადების გამჟღავნება“ და „ფანტაზიები ხელოვნების შესახებ“. ორივე წიგნის, განსაკუთრებით მეორის, შექმნაში ქმედითი მონაწი-

ლეობა მიუძღვის ტიკს. პირველი წიგნი ტიკმა გამოსცა 1797 წელს, მეორე კი 1799 წელს, ვაკენროდერის გარდაცვალების შემდეგ.

ადრინდელი რომანტიზმის ორი თვალსაჩინო წარმომადგენლის ეს ლიტერატურული თანამეგობრობა აიხსნება არა მხოლოდ იმით, რომ დაფანტულსა და პასიურ ვაკენროდერს თავისი ნაწარმოებების გამოსაცემად ესაჭიროებოდა გამოცდილი ტიკის მხარდაჭერა, არამედ, და მომეტებულად, იმით, რომ მათი შეხედულებები ხელოვნების ძირეულ საკითხებზე ხაფუძველში ერთნაირი იყო. ამ ნაშრომების განხილვა შუქს ფენს არა მხოლოდ ვაკენროდერის, არამედ ტიკის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების ბუნებასაც.

„გულის ნადების გამჟღავნებაში“ მთავარი ყურადღება ექცევა სახვით ხელოვნებას, „ფანტაზიებში“ კი მუსიკურ ხელოვნებას. ამ შრომებში მოცემულია ახალი, რომანტიკული ხელოვნების თეორიის შექმნის ცდა, თეორიისა, რომელიც თავის საფუძველში დაპირისპირებულია კლასიციზმისა და განმანათლებლობის ხელოვნების თეორიისადმი. ამგვარ დაპირისპირებაში ნათლად შეინიშნება ის საერთო, რაც დამახასიათებელი იყო რომანტიზმის სკოლისათვის, რეაქცია საფრანგეთის რევოლუციასა და განმანათლებლობაზე, პროტესტი ბურჟუაზიული ინდივიდუალიზმისა და ანტიესთეტიზმის წინააღმდეგ. ვაკენროდერი და ტიკი, ცხადია, არ ჩაითვლებიან ხელოვნების საკითხების ახლებური დაყენების პიონერებად, გერმანული რომანტიზმის ხელოვნების თეორიის შემქმნელებად. მთავარი მნიშვნელობა ამ თეორიის შექმნაში ენიჭება შლეგელებისა და ნოვალისის ესთეტიკურ შრომებს, გამოქვეყნებულთ იმავე პერიოდში, რომელშიც ვაკენროდერისა და ტიკის დასახელებული შრომები გამოქვეყნდა. ეს ასეა, ვაკენროდერი და ტიკი არ არიან რომანტიკული ხელოვნების თეორიის შემომქმედები, მაგრამ მის შექმნაში მათაც გარკვეული დამსახურება მიუძღვით.

ამ მწერლებთანაც საკუთრივ გერმანული ესთეტიკური მოძღვრების ისტორიიდან ორიენტირად მიჩნეულია არა გერმანული განმანათლებლური ესთეტიკის დიდი წარმომადგენელი ლესინგი, არამედ ესთეტიკური ტრადიცია „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურისა, ესთეტიკა ჰერდერისა, მომეტებულად კი, ირაციონალისტ ჰამანისა, რომელსაც ვაკენროდერი „ჩვენს ჰამანს“ უწოდებდა.

„ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკასთან ვაკენროდერისა და ტიკის ესთეტიკას აკავშირებს უპირატესად მისი ანტირაციონალისტური ხასიათი, გრძნობითი მომენტის წინ წამოწევა ხელოვნების ძეგლის გაგების საქმეში. მაგრამ ამ საერთო ნიშნის მიუხედავად, ვაკენ-

როდერისა და ტიკის ესთეტიკა, ისე როგორც რომანტიკული ესთეტიკა საერთოდ, შორდება საფუძველშივე „ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკას, მისი მოწინავე წარმომადგენლების, ჰერდერისა და გოეთეს ესთეტიკას. ჰერდერსა და გოეთესთან მათ აკავშირებთ ძველი და შუასაუკუნეების არქიტექტურით, ფერწერითა და ხალხური შემოქმედებით გატაცება, მაგრამ ეს გატაცება ვაკენროდერსა და ტიკთან დაშორებულია ჯანსაღი ხალხური საწყისისაგან, ხელოვნების ირაციონალიზმის, ხელოვნებისა და რელიგიის კავშირის დადასტურების ცდას წარმოადგენს.

ხელოვნება და რელიგია ვაკენროდერისა და ტიკის ესთეტიკურ ტრაქტატში წარმოდგენილია როგორც ერთიმეორესთან მკიდროდ დაკავშირებული ცნებები; ხელოვნება მიჩნეულია როგორც ღვთაებრივი და წმიდათა წმიდა, როგორც რელიგია. „ხელოვნების უკეთილშობილესი ნაწარმოებებით გამოწვეულ ტკბობას, — ვკითხულობთ ვაკენროდერთან — მე ვადარებ ლოცვას. ზეცისათვის მიუღებელია ის, ვინც მას მხოლოდ იმისათვის მიმართავს, რომ თავი დააღწიოს ყოველღიურ ვალდებულებას... ზეცისათვის იგია უსაყვარლესი, ვინც მშვიდად ელოდება იმ დანიშნულ დროს, როცა კეთილმოქმედი ზეციური სხივი თავისი ნებით მოველინება მას და, ხევს რა მიწიერი არარაობის საბურველს, ჩვეულებრივად მომაკვდავის სულს რომ აფენია, ათავისუფლებს სულს და ხსნის მასში მის უკეთილშობილეს ნაწილს... მე მგონია, რომ ასევე უნდა მივუდგეთ ხელოვნების უდიდეს ქმნილებებს, რათა მივიღოთ მათგან სარგებელი ჩვენი სულის სასახელოდ“.

ხელოვნება, ფიქრობენ ტიკი და ვაკენროდერი, წარმოადგენს ადამიანის ღვთაებასთან დაკავშირების საშუალებას. მასში მოცემულია „ღვთაებრივი ნაპერწკლის კვალი, რომელიც ღმერთისაგან მოდის და, მსკვალავს რა ადამიანის ქმნილებებს (იგულისხმება ხელოვნების ქმნილებები—გ. ხ.), მათი მეშვეობით ისევ უბრუნდება ბრწყინვალეობით შემოქმედს“. ამგვარად, ხელოვნებაში, ტიკისა და ვაკენროდერის აზრით, აისახება ღვთაებრივი და ზებუნებრივი, ისიც არასრულყოფილი სახით; მასში შემოქმედი ხედავს მის მიერ სამყაროში მიმოზნეულ სიკეთეს და ხარობს ამის დანახვით. ამ წინამძღვრიდან გამოსულნი, ვაკენროდერი და ტიკი ხელოვნების სათავეებს ეძებენ ღვთაებაში, ხელოვნების გენიას მიიჩნევენ ღვთაებრივისაგან გამოსულად და მასთან დაბრუნებულად. „მისგან დავიწყე მე ჩემი სიტყვა — ვკითხულობთ ღმერთის შესახებ ვაკენროდერთან — და ისევ მას ვუბრუნდები. ხელოვნების გენია, ისე როგორც ყოველი სხვა სული, გამოდის მისგან და გაივლის. რა დედამიწის ატმოსფე-

როში, მაღლდება ისევ ღმერთამდე, მსგავსად სამსხვერპლოდან აღმართული კვამლისა“.

ხელოვნებისა და რელიგიის კავშირის აღიარებას, ხელოვნების, მშვენიერების სათავეების ღვთაებრივში ძიებას ვაკენროდერსა და ტიკთან საფუძვლად უდევს რაციონალისტური ესთეტიკის უარყოფა, ესთეტიკის როგორც სისტემის უარყოფა. შლეგელისა და ნოვალისის მსგავსად, ისინი ხელოვნებაში ხედავენ აბსოლუტთან დაკავშირების საშუალებას, უარყოფენ ესთეტიკას როგორც გარკვეულ სისტემას, მიაჩნიათ, რომ ხელოვნების ძეგლის შექმნა დაკავშირებულია არა გონებასთან, არამედ გრძნობასთან. აქაა შეხების წერტილები მათ ესთეტიკასა და „ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკას შორის, იმ განსხვავებით, რომ გრძნობითი მომენტების წინ წამოწევას „ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკაში არ მიუღია ისეთი ცალმხრივი, უკიდურესი ხასიათი, როგორც მიღო მან ვაკენროდერსა და ტიკთან, არ გამოხატულა საერთოდ სისტემურობის უარყოფაში, ხელოვნებისა და მეცნიერების მკვეთრ დაპირისპირებაში, ხელოვნების სინამდვილისაგან მოწყვეტაში.

ვაკენროდერი და ტიკი კი მკვეთრად უპირისპირებენ ერთიმეორეს ხელოვნებასა და მეცნიერებას, გონებასა და გრძნობას, მიაჩნიათ, რომ სისტემის აგება არის მეცნიერების სფერო, რომელიც სრულიად განსხვავებულია ხელოვნების სფეროსაგან და რომელშიც გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება გონებას და არა გრძნობას. დიდ ხელოვანთა ნაწარმოები, ფიქრობენ ისინი, არ არის შექმნილი იმისთვის, რომ იგი თვალთ დავინახოთ, არამედ იმისთვის, რომ მას ვწვდეთ გულით, გრძნობებით. იგი არ ჰგავს რომელიმე სასწავლო სახელმძღვანელოს, რომლისაგანაც გონების, შესწავლის გზით ვიგებთ კეშმარტებას და რომელსაც შემდეგ აღარ ვუბრუნდებით. ხელოვნების ძეგლით ტკბობა, განსხვავებით სასკოლო სახელმძღვანელოსაგან მიღებული ტკბობისა, არის არა ერთდროული; არამედ მარადიული.

ხელოვნების სისტემატიზაციის უარყოფას ვაკენროდერსა და ტიკთან საფუძვლად უდევს იმის შეგნება, რომ არ არსებობს საერთო კანონები ყველა ხელოვნებისათვის, რომ განსხვავებული თვისებები გააჩნია არა მხოლოდ ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს, არამედ მის თვითეულ, ცალკე აღებულ ქმნილებასაც. თვითეულ ნაწარმოებში, ფიქრობენ ისინი, მოცემულია თავისებური, სხვებისაგან განსხვავებული ფერები და თვითეულ მათგანს ადამიანის ორგანიზმში შეესაბამება თავისებური ნერვი. ხელოვნების სისტემის აგების ცდა ასეთ შემთხვევაში ნიშნავს ადამიანის გაცდების რეგლამენტაციას, მასზე

იძულებას იმ მიმართებით, რომ განიცადოს ხელოვნების ამა თუ იმ ქმნილებაში ის, რაც რეგლამენტირებულია მეცნიერ-სისტემატიკოსის მიერ. „ვინც სისტემას სცემს თაყვანს, აღნიშნავენ ვაკენროდერი და ტიკი, მას უკვე გაუძევებია თავისი გულიდან მოყვასისადმი სიყვარული. უმჯობესია შემწყნარებლობა გრძნობის, ვიდრე გონებისა. უმჯობესია ცრურწმენა, ვიდრე გონების თაყვანისცემა; ცრუმორწმუნეობა სჯობს სისტემის მორწმუნეობას“.

ძნელი არ არის შევნიშნოთ, რომ ხელოვნების ძირითადი საკითხების გაგებაში ვაკენროდერი და ტიკი არსებითად იმ პოზიციაზე დგანან, რომელიც მოხაზულია შლეგელების „ფრაგმენტებში“ და რომლის მთავარი ნაწილებიც იმავე დროს ქვეყნდება, როცა ვაკენროდერისა და ტიკის დასახელებული თეორიული ნაშრომები გამოქვეყნდა. შლეგელების, აგრეთვე ნოვალისის ესთეტიკური ტრაქტატების შესაბამისად, ტიკი და ვაკენროდერიც ანვითარებენ ხელოვნების უნივერსალიზმის თეორიას, უპირისპირებენ ერთიმეორეს ხელოვნებასა და სინამდვილეს, უარყოფენ რაციონალისტურ ესთეტიკას. ვაკენროდერი და ტიკიც თავიანთ ესთეტიკურ ძიებებში ილაშქრებენ ბურჟუაზიული პრაქტიციზმისა და ანტიესთეტიზმის წინააღმდეგ, კურსს იღებენ რა ამ შემთხვევაშიც ფეოდალურ რეჟიმთან შეგუებულ ბიურგერებზე, მოსამსახურეებსა და ამქარ-ხელოსნებზე. არსებითად ამ სოციალურ ფენაში ეძებენ და ნახულობენ ისინი ხელოვნების მაღალი დანიშნულების გაგების უნარს. ამ სოციალური წრიდან გამოსული ადამიანები გვევლინებიან ვაკენროდერისა და ტიკის მხატვრულ ნაწარმოებებში ხელოვნების ენთუზიასტებად, საზოგადოებისაგან გამდგარ „ზედმეტ ადამიანებად“ თუ გრძნეულ ნატურებად.

ხელოვნების ასეთი ენთუზიასტის მხატვრულ სახეს იძლევა ვაკენროდერი ნოველაში „ლირს შესანიშნავი მუსიკალური ცხოვრება კომპოზიტორ იოსებ ბერგლინგერისა“, რომელიც შეტანილია წიგნში — „გულის ნადების გამჟღავნება“. აღსანიშნავია, რომ ამ უკანასკნელის ზოგიერთი თავი, რომელშიც განხილულია მუსიკური ხელოვნების საკითხები, დაკავშირებულია თვით ვაკენროდერის მიერ მოგონილ იოსებ ბერგლინგერის სახელთან. ვაკენროდერის მხატვრული მანერის თავისებურობა ამ ნოველაში იმაშიც ჩანს, რომ მისი შეხედულებები მუსიკის თეორიულ საკითხებზე, აგრეთვე იოსებ ბერგლინგერის თავგადასავალი მოთხრობილია მესამე პიქტის (ამ შემთხვევაში ხელოვნების მოყვარული ბერის) მიერ, მის თხრობას, ანდა მისდამი ვითომც იოსებ ბერგლინგერის მიერ გაგზავნილ წერილებს წარმოადგენს.

სინამდვილეში კი, როგორც თეორიული მსჯელობები, ისე თხრობა და წერილები ეკუთვნის თვით ვაკენროდერს, ბერგლინგერისა და ბერის პერსონაჟები მის მიერ მოგონილია.

ვაკენროდერის წერის მანერას შუქს ფენს ისიც, რომ მისი თეორიული მსჯელობები ხელოვნების შესახებ წარმოადგენს მასალის მხატვრული დალაგების თავისებურ ფორმას, რაც სავსებით შეესაბამება ავტორის მიერ ხელოვნების მეცნიერული თეორიის უარყოფას. განსაკუთრებით ეს ითქმის ბერგლინგერის ნოველის შესახებ, რომელიც არის მხატვრული ნაწარმოები, მაგრამ სავსეა თეორიული მსჯელობებით ხელოვნების დანიშნულების, ხელოვანისა და საზოგადოების დამოკიდებულების შესახებ, ანვითარებს და აღრმავებს ამ დარგში იმ თეორიულ დებულებებს, რომლებიც მოცემულია „გულის ნადების გამქდავენებაში“, იმ წიგნში, რომლის შემადგენელ ნაწილსაც ეს ნოველა წარმოადგენს..

ნოველის ავტორი მიზნად ისახავს უჩვენოს ხელოვანის ბედო ახალ სოციალურ ვითარებაში, უჩვენოს ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ღრმა უფსკრული ჭეშმარიტ ხელოვნებასა და ოფიციალურ საზოგადოებას შორის, უჩვენოს ამ ნიადაგზე წარმოშობილი ღრმა სულიერი ტრაგედია ხელოვნების ენთუზიასტისა. ეს ის საკითხია, რომელიც მთელი სიმწვავეთ ისმება მე-18 საუკუნის მიწურულისა და მომდევნო პერიოდების გერმანულ ლიტერატურაში, საკითხი ხელოვნების ბედისა ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარების ხანაში. ვაკენროდერის დამსახურებაა, რომ მან, მსგავსად მისი თანამედროვე ბევრი რომანტიკოსისა, შენიშნა ის წინააღმდეგობა, რომელმაც ახალ ფორმაში იჩინა თავი ბურჟუაზიული საზოგადოების შექმნის გარბეჩრახე, შენიშნა, თუ ინდივიდუალისტურ-ანგარებითი სულის დამკვიდრების პირობებში როგორ ირიყება ჭეშმარიტი ხელოვანი, როგორი ძირეული განსხვავებაა მის იდეალებსა და სინამდვილეს შორის.

იოსები ტიპიური რომანტიკული გმირია, რომელიც ვერ ეგუება გარემოს, გრძნობს წინააღმდეგობას თავის თავსა და სინამდვილეს შორის. ეს წინააღმდეგობა ეფუძნება იმის შეგნებას, რომ იგი, იოსები, მისივე წარმოდგენით, მაღალი მოწოდების, ღვთაებრივი ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანია. ამ ნიჭმა გაიკაფა კიდევაც გზა, გახადა იოსები გამოჩენილი კომპოზიტორი, მიუხედავად დიდი წინააღმდეგობისა, რომელსაც უწყევს მას გარემო. ეს უკანასკნელი ნოველაში წარმოდგენილია არა მხოლოდ ოჯახის, არამედ იმ ადამიანთა სახითაც, რომელთაც იოსების მუსიკური ხელოვნება უნდა დაეფასებინათ. იოსები აღიზარდა მატერიალური ხელმოკლეობის პირობებში.



ადრე დაკარგა მან დედა, ხოლო მამა, პროფესიით ექიმი, წელზე ფეხს იდგამს, რომ როგორმე გამოკვებოს ექვსი ბავშვი. ბუნებით იგი კეთილია, სიამოვნებით უწვდის ხელს გაჭირვებულებს, არიზ წესიერი, შრომისმოყვარე ადამიანი, რომელსაც საფუძვლიანად შეუსწავლია თავისი პროფესია, რათა იგი ადამიანთა საკეთილდღეოდ გამოიყენოს. მიუხედავად იმისა, რომ ოჯახში იოსები ყველას უყვარს, იგი თავს შაინც განმარტოებულად გრძნობს, რადგან ოჯახის წევრები, მისი გაგებით, არიან პრაქტიკული ადამიანები, კმაყოფილდებიან იმით, რაც ხელშესახები და წარმავალია. იოსები ცხოვრობს ოცნების ქვეყანაში, იკვებება „მხოლოდ და მხოლოდ თავისი საკუთარი ფანტაზიით“, აყენებს შინაგან სამყაროს ყველაფერზე მაღლა. მამიხ სურვილის შესაბამისად, იგი სწავლობს სამედიცინო წიგნებს, მაგრამ ასეთი შრომა მას გამოუთქმელ სატანჯველს ჰგვრის, რადგან იგი თავს გრძნობს მოწოდებულად მუსიკური ხელოვნებისათვის. ღა აა, ამ მოწოდებამ ბოლოს და ბოლოს თავისი გაიტანა, იოსები გაიქცა მამის სახლიდან და გახდა გამოჩენილი კომპოზიტორი.

ჩვენს წინ დგას ხელოვნების მაღალი დანიშნულების შეგნებამდე ამაღლებული გმირი, რომელსაც სულს უზუთავს ბიურგერულ ფილისტერული გარემო, ადამიანთა სულიერი შეზღუდულობა. იგი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ პრაქტიციზმის სულის დამკვიდრებამ ერთობ უარყოფითად იმოქმედა ადამიანის სულზე, ჩაახშო მასში ხელოვნების, ესთეტიკური ტკბობის გრძნობა. ამ ფონზე ხატავს ვაკენროდერი მძაფრ წინააღმდეგობას სინამდვილესა და თავის რომანტიკულ გმირს შორის, ხატავს უკანასკნელს ისეთ პიროვნებად, რომელზედაც გარემოს ვერ მოუბდენია გამანადგურებელი გავლენა. რომელშიც იმთავითვე მოცემულია უკვდავი ხელოვანის ნიჭი, რაც მხოლოდ შესაფერ პირობებს ელის, რომ გამოვლინდეს და გაიფურჩქნოს. ამ გმირის სულიერ განმარტოებას განაპირობებს არა მხოლოდ იმის შეგნება, რომ მის გარემომცველ ადამიანებს არ შეუძლიათ ამაღლდნენ ჰუმარტი ხელოვნების გაგებამდე. არამედ ისიც, რომ იგი თავისი ნიჭითა და მონაცემებით განსხვავებულია ამ ადამიანებისაგან, მათზე მაღლა დგას, ღვთაებრივთან დაკავშირების უნარი გააჩნია. ამით ვაკენროდერი ხაზს უსვამს თავის ესთეტიკურ ტრაქტატში განვითარებულ აზრს, ხელოვნების სათავეების ღვთაებრივში მოცემულობის შესახებ, ხელოვნების სინამდვილესაგან ზეამაღლების შესახებ. მწერალს სურს გვითხრას, რომ იოსების განდგომა საზოგადოებისაგან სრულიად კანონზომიერია, გამართლებული არა მხოლოდ მისი, არამედ წინა ეპოქების მიმართაც. რამდენადაც იოსები ხელოვნების გენიოსია და როგორც ასეთი, ღვთაებასთან

კაცშირშია; საზოგადოებისაგან კი იგი, ამიტომ, განკერძოებული უნდა იყოს.

უპირისპირებს რა იოსებს პროზულ-ფილისტერულ გარემოს, მწერალი წინ წამოწევს ამ გმირის დადებით მხარეს, გარკვეულად აკრიტიკებს ბურჟუაზიულ ანტიესთეტიზმს. დამახასიათებელია ამ მხრივ დიალოგი სახლიდან გაქცეულ იოსებსა და მის ნათესავ ქალს შორის. ეს ქალი მას ქალაქის ალაყაფის კარებთან ხვდება. „საით მიიჩქარი ძმობილო, — ეკითხება იგი იოსებს, — ალბათ ბაზარზე, მწვანეანლის საყიდლად“ — „ღიან, ღიან!“ — პასუხობს იოსები და გარბის-თავისი გზით.

ამ ხაზით მიყავს მწერალს იოსების განვითარება. ეს ახალგაზრდა აღწევს მაღალ მდგომარეობას, ხდება სახელმწიფო-ეკონომიკური კომპოზიტორი, მაგრამ რჩება შინც ღრმად ტრაგიკული პიროვნება. ის, რაც მას აშორებდა საზოგადოებისაგან, მელანქოლიკურად განაწყობდა, ახლა არა თუ ისპობა, არამედ კიდევ უფრო აშკარად საგრძნობი ხდება. იოსები ვერ ხედავს მის ირგვლივ ისეთ ადამიანებს, რომელთაც მისი ხელოვნების დაფასება შეეძლოთ. „გრძნობა და გემოვნება მოდიდან გამოვიდა და სააუგოდ ითვლება — აღნიშნავს იოსები. — გრძნობის გამოჩენა რომელიმე მხატვრული ნაწარმოებისადმი ისევე უცნაურობად და სასაცილოდ იქნებოდა მიჩნეული, როგორც ის, რომ ვინმემ საზოგადოებაში უცებ ლექსებითა და რითმებით ლაპარაკი დაიწყო... და ასეთებისათვის ვასაუბრებ მე ჩემს სულს! მათთვის ეცდილობ მივალწიო იმას, რომ გავალვიძო ამ ადამიანებში რაიმე გრძნობა! აი ესეც ის მაღალი დანიშნულება, რომლისთვისაც ვთვლიდი ჩემს თავს დაბადებულად“. და იმის შეგნება, რომ მაღალ ხელოვნებას არ ჰყავს დამფასებელი, რომ ყოველგვარი მეცადინეობის მიუხედავად, შეუძლებელი ყოფილა დაშორდეს საძულველ სინამდვილეს, განაპირობებს ამ რომანტიკული გმირის სულიერ ტრაგედიას, მის განადგურებას.

როგორც აღინიშნა; იოსების მხატვრულ სახეში ვაკენროდერი გამოთქვამს პროტესტს ბურჟუაზიული ანტიესთეტიზმისა და საქმოსნობის წინააღმდეგ, მაგრამ ეს პროტესტი ატარებს ერთობ აბსტრაქტულ ხასიათს. თავის მოწოდებას ბერგლინგერი ხედავს არა იმაში, რომ ზემოქმედება მოახდინოს იმ სინამდვილეზე, რომელიც მას სძულს, არამედ იმაში, რომ ჩაიძიროს თავის თავში, მიეცეს სასოწარკვეთას. შედეგი ამისა არის მისი ფიზიკური და სულიერი კრახი. ფილისტერულ-მეწიანური ყოფისადმი ბერგლინგერის დაპირისპირებაში თავს იჩენს ამ გმირისა და მისი ავტორის მსოფლმხედველობის პროგრესულობა, მაგრამ ამ დაპირისპირებაში ჩანს აგრეთვე

მისი მსოფლმხედველობის მანკიერი მხარეც. ეს უკანასკნელი არა მხოლოდ იმაში მქადვნიდება, რომ ბერგლინგერი პასიური პროტესტით კმაყოფილდება, არამედ და მომეტებულად, იმაში, რომ მისი ხელოვნების იდეალი არ არის ის, რადაც იგი მას თვლის, არ არის კეშმარიტი ხელოვნების იდეალი. ბერგლინგერი დგას ხელოვნების ხასიათისა და დანიშნულების იდეალისტური გაგების ნიადაგზე, მიაჩნია, რომ ხელოვნების სამყარო არის სინამდვილისაგან სრულიად დამოუკიდებელი, რომ ხელოვნება ადამიანს ღვთაებასთან აკავშირებს. გამოდის, რომ, რაც უმალესია ხელოვნებაში, იგი, თურმე, ღვთაებრივია, რომ ჰემმარიტი ხელოვნება არაა რეალური, ამქვეყნიური.

ამგვარად, ფილისტერულ-მეშჩანური სინამდვილის კრიტიკის ამოსავალი პუნქტი აქ საფუძველშივე მცდარია, ხელოვნების იმანენტისმის, ხელოვნებისა და რელიგიის კავშირის აღიარებას წარმოადგენს. ეს ამოსავალი პუნქტი, ესთეტიკური იდეალი ბერგლინგერის და მისი ავტორისა ყალბია იმიტომაც, რომ მას ხელოვნების გაგება გადააქვს ალოგიკურ სფეროში, რაციონალიზმის ესთეტიკის უარყოფის აბრით უარყოფს საერთოდ გონების როლს ხელოვნების ნაწარმოების წარმოქმნის თუ შეფასების საქმეში. ბერგლინგერი ფრიად სამწუხაროდ თვლის იმ გარემოებას, რომ მისი აღზრდა წარმართებს მისთვის არასასურველი გზით, შეეცადნენ ეჩვენებინათ მისთვის. რომ ხელოვნებაში მოქმედებს რაღაც უჩინარი მათემატიკური კანონები, იძულებული გახადეს, როგორც თვითონ ამბობს, ეფოფხა ხელოვნების გრამატიკის გალიაში. იგი სამწუხაროდ თვლის იმ ფაქტს, რომ მექანიკური გონების საშუალებით უზღებოდა შეექმნა მუსიკაში ის, რაც დადგენილ წესებს შეესაბამებოდა. „ეს იყო აუტანელი შექანიკა“, აღნიშნავს იოსები. ბერგლინგერის ასეთი შეზღუდულება ნორმატიულ ხელოვნებაზე სავსებით შეესაბამება ვაკენროდერისა და ტიკის აზრებს ხელოვნებაზე, მათ მიერ ესთეტიკის, როგორც სისტემის, უარყოფას.

ბერგლინგერის მსოფლმხედველობის მანკიერება თავს იჩენს თვით ფილისტერულ-მეშჩანური ყოფის კრიტიკაშიც, უპირველესად იმ ფაქტში, რომ იგი არ ახდენს დიფერენციაციას, ყველა, ვინც მისებრ მეოცნებე არ არის და სინამდვილის ნიადაგზე დგას, მიაჩნია ანტიესთეტიკურ ნატურად. მის მიერ ბურჟუაზიული ანტიესთეტიზმის კრიტიკა იქცევა არსებითად რეალიზმის საძირკვლების უარყოფად, სინამდვილის, მიწიერი სიხარული-სა და ტანჯვის განცდის უარყოფად. არსებითად იოსები არის მეოცნებე სიბარიტი, რომელიც თვალს ვერ უსწორებს ცხოვ-

რების სიღუბს, ღარიბებსა და ავადმყოფებს, თვლის მათ უმგვანო სახეებად. ხელოვნებით გატაცება მისთვის ნიშნავს ტხოვრების მწვავე საკითხებისაგან გაქცევას, დარჩენას ოცნების სამყაროში. იგი შეძრწუნებულია, როცა ხედავს, რომ მისი დები დროგამოშვებით ჩხუბობენ ხოლმე ახალი ტანსაცმლის გამო, რომ მამას არ ყოფნის ოჯახისათვის სახარჯო ფული. შეძრწუნებულია იმითაც, როცა მამა ყვება რომელიმე გაჭირვებული ადამიანის შესახებ, ანდა როცა კარებში გამოჩნდება ძონძებში გახვეული მათხოვარი.

ბერგლინგერი ამჩნევს თავის წინააღმდეგობას. ერთი მხრივ, მოვალეობის გრძნობა მას მოუწოდებს, რომ „ჩაერიოს ადამიანთა ბრბოს საქმეებში, მისცეს მათ რჩევები და წყალობანი, შეახვიოს შემზარავი ჭრილობები და განკურნოს საშინელი ავადმყოფნი“; მეორე მხრივ კი მას, როგორც ხელოვანს, შინაგანი ხმა მოუწოდებს თავი შორს დაიქიროს ღუბჭირი ცხოვრების ამ „უმგვანო სახეებისაგან“, იმათგან, რომელთაც ძალით შეუძლიათ გაიტაცონ და გათქვიფონ იგი „მიწიურ ჭუჭყში“. „შენ დაბადებული ხარ უფრო მაღალი, უფრო კეთილშობილური მიზნისათვის“, ეუბნება ბერგლინგერს შინაგანი ხმა და ისიც მას მიყვება. ბერგლინგერის ხელოვნების იდეალი, ამდენად, თავისი არსებით ანტირეალისტური ბუნებისაა, გულისხმობს, რომ ხელოვნებისა და სინამდვილის კავშირი შეუძლებელია, რომ ხელოვანი არ უნდა დავიდეს რეალობამდე, თუ არ სურს, რომ ჭვარი დაესვას მას როგორც ხელოვანს. იმის დადასტურებას, რომ პრაქტიკული ინტერესებით გატაცება, თავისი მოქალაქეობრივი მოვალეობის შესრულება უარყოფითად მოქმედებს ადამიანის სულიერ ცხოვრებაზე, აღუწებს და სპობს მასში ნაზ გატაცებებს, ბერგლინგერისათვის წარმოადგენს თავისი მამის მავალითი. იოსების მამამ საფუძვლიანად შეისწავლა მედიცინა, სხვადასხვა ავადმყოფობა, რათა გაეწია დანაშარება ადამიანებისათვის. ამგვარმა საქმიანობამ თურმე ერთობ უარყოფითად იმოქმედა მის სულზე. „ეს გატაცებული მეცადინეობანი — კვითხულობთ ნოველაში იოსების მამის შესახებ — იქცა მისთვის, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე, იღუმალ, ნერვების დამაჩლუნგებელ საწამლადად, რაიც გადავიდა მის ძარღვებში და დაღრღნა ადამიანის გულის ბევრი ხმიერი სიმი“.

მიუხედავად ამ მანკიერი მხარეებისა, ბერგლინგერის მხატვრულ საბუნს გარკვეული კულტურულ-შემეცნებითი მნიშვნელობა ენიჭება. მასში მოცემულია მინიშნება იმ წინააღმდეგობაზე, რომელსაც ადგილი აქვს ხელოვანსა და ფეოდალურ-ბიურგერულ სინამდვილეს შორის მე-18 საუკუნის მიწურულის გერმანიაში. ვაკენროდერის ამ

ნოველამ ბიძგი მისცა ახალ ჟანრს რომანტიკულ ლიტერატურაში, ნოველას ხელოვნების ენთუზიასტიკების შესახებ. განსაკუთრებით მდიდრად ეს ჟანრი წარმოდგენილია ჰოფმანთან. ამ უკანასკნელის მიერ შექმნილი მხატვრული სახე კრახსლერისა იდეურად და მხატვრული ნიშნების მხრივაც სათავეს იღებს ვაკენროდერის მიერ შექმნილ ბერგლინგერის მხატვრულ სახეში.

„ფრანც შტერნბალ-  
დი“. ნოვალისტან  
დაახლოება

ეს იდეური და მხატვრული ნათესაობა იგრძნობა აგრეთვე ბერგლინგერსა და ტიკის მიერ შექმნილ ხელოვანის მხატვრულ სახეებს შორის: ყურადღებას იქცევს ამ მხრივ ტიკის დაუმთავრებელი რომანი „ფრანც შტერნბალდის მოგზაურობა“ (1798), რომელიც მოფიქრებული იყო ვაკენროდერთან ერთად, მაგრამ ამ საერთო ჩანაფიქრის მხატვრული შესრულება ვაკენროდერის ნაადრევი სიკვდილის გამო თავს იდევს ტიკმა. გარეგნული ნიშნების მიხედვით ეს რომანი გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერს“ მოგვაგონებს. მასშიაც ხელოვანისა და სინამდვილის დამოკიდებულების, გმირის ხასიათის ჩამოყალიბების საკითხია დასმული, მაგრამ იდეურად, დასმული საკითხის გადაწყვეტის მხრივ ეს ნაწარმოებები ერთიმეორისაგან მკვეთრად განსხვავდებიან. ამას გვემოწმება თვით გოეთეს მიერ მოცემული შეფასება ტიკის ამ რომანისა, მისი შედარება მშვენიერ, მაგრამ ცარიელ ჭურჭელთან.

იმ დროს, როცა გოეთე ვილჰელმის განვითარებაში გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს სოციალურ გარემოს, ტიკის რომანის გმირი გარბის საზოგადოებისაგან, ქადაგებს ხელოვნების გათიშვას ცხოვრებისაგან. არსებითად შტერნბალდის მხატვრული სახის შექმნისას ტიკისათვის ნიმუშს წარმოადგენს იოსებ ბერგლინგერი, ამ უკანასკნელის მისტიკურ-რომანტიკული ძიებები. ეს რომანიც იმავე პლანშია მოფიქრებული, რომელშიც ვაკენროდერის განხილული ნოველა. მსგავსად ბერგლინგერისა, ტიკის რომანის გმირიც, ფრანც შტერნბალდი ხელოვნების ენთუზიასტია, მასაც მიაჩნია, რომ ხელოვნება მალა დგას არა მხოლოდ ფილისტერულ-შეზღუდულ ყოფაზე, არამედ საერთოდ სინამდვილეზე.

მოქმედება რომანისა გადატანილია მე-16 საუკუნის გერმანიაში, ქ. ნიურნბერგში, გამოჩენილი მხატვრის, ალბრეხტ დიურერის სახელოსნოში. შტერნბალდი ამ მხატვრის მოწაფეა, იგი მოგზაურობს გერმანიის სხვადასხვა კუთხეში, აგრეთვე ნიდერლანდეთსა და იტალიაში, რათა დიდ მხატვრებთან დაახლოებით მიღწიოს უფრო მაღალ საფეხურს თავის ხელოვნებაში. იტალიაში იგი ნახულობს თავისი სიყვარულის საგანს, აგრეთვე სრულყოფილი ხელოვნების იდეალს,

რომელიც მის გაგებაში არის თავისთავადი, ცხოვრებისაგან მოწყვეტილი ხელოვნების იდეალი. მონდომებით აგვიწერს ტიკი ბუნებას, ლანდშაფტებს, შუასაუკუნეების ქალაქებს, თუმცა ამ აღწერაში არ იგრძნობა შინაგანი მთლიანობა, რომანის ძირითად ხაზთან დაკავშირებული მიზნობრიობა.

ტიკის ამ ახალმა ნაწარმოებმა გარკვეული როლი შეასრულა ადრინდელი გერმანული რომანტიზმის განვითარებაში, იენის სკოლის წევრთა შეკავშირებაში. მან გააღვიძა ინტერესი შუასაუკუნეებისადმი, მისცა გარკვეული სტიმული მომდევნო პერიოდის რომანტიკოსებს შუასაუკუნეების ხალხური შემოქმედების ნიმუშთა შეკრებისა და შესწავლისათვის.

„ფრანც შტერნბალდის“ გამოსვლით აღინიშნა ფრიად მნიშვნელოვანი მომენტი ტიკის განვითარებაში, მწერლის დაახლოება შლეგელებსა და ნოვალისტან და ახალი სკოლის პლატფორმაზე დადგომა. ამ დაახლოებას პირველ რიგში ხელი შეუწყო შლეგელებისა და ტიკის შეხედულებების თანხვედნილობამ წარსულისა და მათი დროის ხელოვნების ძირითად საკითხებზე, ანტიკური, შუასაუკუნეების, კლასიციზმისა და განათლების საუკუნის ხელოვნებაზე. ტიკის ამ რომანში ფრიდრიხ შლეგელმა დაინახა თავისი ესთეტიკური შეხედულებების მხატვრული განხორციელება, გამოაცხადა იგი ღვთაებრივ წიგნად, პირველ რომანად „დონ-კიხოტის“ შემდეგ, ახალი ლიტერატურის პერსპექტივის მიხედვით უფრო მნიშვნელოვნად, ვიდრე გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერი“. ასევე აღფრთოვანებითი შეფასება მისცა ამ ნაწარმოებს ავგუსტ შლეგელმა, უწოდა მისთვის ამ ჯერ კიდევ უცნობ მწერალს ჰემმარიტი პოეტი. მალე ამის შემდეგ ვ. შლეგელმა და ტიკმა პირადად გაიცნეს ერთიმეორე, რაც მათ შორის გულითადი მეგობრობის დამყარებით დაგვირგვინდა.

ტიკის დაახლოება შლეგელებთან, მისი იენის რომანტიზმის პლატფორმაზე დადგომა წარმოადგენდა ამ მწერლის მთელი აქამდელი განვითარების ბუნებრივ შედეგს. მას საფუძვლად ედგა გერმანული ლიტერატურის განვითარების საერთო პერსპექტივის განჭვრეტა, ხელოვნების არსისა და დანიშნულების ახალი გაგება, განსხვავებული იმისაგან, რომელიც დამკვიდრდა განმანათლებლურ ლიტერატურაში. ამით უნდა აიხსნას ის, რომ ტიკი გამოდის განმანათლებლური კულტურის წინააღმდეგ, არა მხოლოდ ტრივიალური პოეზიის, მოღური გელერტიზმისა და მელოდრამატიზმის, არამედ თვით გოეთესა და შილერის განმანათლებლური იდეების წინააღმდეგაც. პირვანდელი გატაცება გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერით“ რომანტიკოსებთან, მათ შორის ტიკთანაც, იცვლება გატაცებით გოე-

თესა და შილერის მიერ „ქარიშხლისა და შეტევის“ ეპოქაში შექმნილი ნაწარმოებებით, აგრეთვე პერდერისა და ბიურგერის შემოქმედებით. ამ პერიოდში იღვძებს ტიკში დიდი ინტერესი შუასაუკუნეების პოეზიისადმი, აგრეთვე რენესანსის პერიოდის დიდი მწერლების, შექსპირისა და სერვანტესისადმი. შლეგელთან ერთად მას მიუძღვის დიდი დამსახურება გერმანიაში შექსპირის პოპულარიზაციის საქმეში, შექსპირის მხატვრული სახის მოცემასა და, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, მისი პიესების თარგმანში.

ამ პერიოდს ეკუთვნის ტიკის მიერ „დონ-კიხოტის“ თარგმნა, რაშიაც გარკვეული ზემოქმედებითი როლი ითამაშა ვ. შლეგელმა. ვაკენროდერის სიკვდილმა ღრმა კვალი დასტოვა ტიკის სულზე, გააღრმავა მისი რელიგიურ-მისტიკური განწყობილებები, რაშიაც გარკვეული დამსახურება მიუძღვის ი. ბოეპესა და შლაიერმახერის შრომებს. ამ შრომების შესწავლას ტიკი უკავშირებს მისი თანამედროვე ფილოსოფოსების—ფიხტესა და შელინგის, შუასაუკუნეებიდან — ლჰე დე ვეგას ნაწარმოებთა შესწავლას.

კათოლიციზმით მწერლის გატაცების პერიოდს ეკუთვნის დრამატული ნაწარმოები „ს ი ც ო ც ხ ლ ე და ს ი კ ვ დ ი ლ ი წ მ ი ნ დ ა გ ე ნ ო ვ ე ვ ა ს ი“, რომელიც 1799 წელს დაიწერა. ამ ნაწარმოების შექმნას წინ უძღოდა ტიკის დაახლოება რომანტიკოს ნოვალისთან. ეს იყო რომანტიკოსთა იენის სკოლის გაფორმების, ქ. იენის ამ სკოლის საშტაბო ადგილად გადაქცევის პერიოდი. იენაში ვ. შლეგელთან ხანგრძლივი დროით სტუმრად ჩასული ტიკი ხედება ნოვალისს, რომელზედაც წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს. „შენ ჩემზე ღრმა, წარმტაცი გავლენა მოახდინე“, წერს ნოვალისი ტიკს ამ შეხვედრის გამო. თავის მხრივ ნოვალისმაც გარკვეული გავლენა მოახდინა ტიკზე, ხელი შეუწყო მასში რელიგიური განწყობილებების გაღრმავებას, რამაც მძლავრად გადმოხეთქა დრამაში—„წმინდა გენოვევა“.

ნოვალისისადმი ტიკის გულითად დამოკიდებულებას გვიდასტურებს ის ფაქტიც, რომ ნოვალისის მთავარი რომანის — „ჰაინრიხ ოფტერლინგენის“ მეორე ნაწილი დაწერა ტიკმა ნოვალისის მიერ დატოვებული სქემების და მონახაზების მიხედვით. ეს დამოკიდებულება თავს იჩენს აგრეთვე ნოვალისის ხსოვნისადმი მიძღვნილ მის ლექსში — „An Novalis“.

შლეგელებისა და ნოვალისის გარდა ტიკი იენაში დაუახლოვდა შელინგსა და ფიხტეს, აგრეთვე ცნობილ მწერალ ჟან პოლს. ამავე პერიოდს ეკუთვნის ტიკის დაახლოება შილერსა და გოეთესთან, რომელთა პატივისცემელი იგი ბოლომდე

დარჩა. თავის მხრივ გოეთეც თვლიდა ტიკს მნიშვნელოვან მოვლენად გერმანულ ლიტერატურაში, მიუხედავად მისი ცალკე ნაწარმოებებისათვის მკაცრი შეფასების მიცემისა. ცნობილია, რომ მან წინადადება მისცა ტიკს გადაემუშავებინა კომედია „ცერბინო“ ვაიმარის თეატრისათვის. მართალია; გოეთეს გაუმართლებლად მიაჩნდა შლეგელების ცდა—დაეპირისპირებინათ მისთვის ტიკი, ჩაეთვალათ იგი გოეთეს ტოლ მწერლად, მაგრამ ეს გარემოება მას ხელს არ უშლიდა მაღალი შეფასება მიეცა ტიკის შემოქმედებისათვის.

და მართლაც, იენის რომანტიკოსთა შორის ტიკს ფრიად მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. თვით სკოლის მეთაურები მას თვლიდნენ ყველაზე ნაყოფიერ და მრავალმხრივ მწერლად, რომელმაც მოსინჯა კალამი მხატვრული შემოქმედების სხვადასხვა დარგში. მართალია, მხატვრული მონაცემებით, შემოქმედებითი გზების მხრივ ტიკს ჩრდილავს მისი თანამედროვე ნოვალისი, მაგრამ ამ უკანასკნელს არ უყისრია იმ ამოცანის განხორციელება, რომელიც რომანტიკული ლიტერატურის მხატვრული პრაქტიკის დარგში იკისრა ტიკმა, რადგან ნოვალისი უმთავრესად თავს მოწოდებულად თვლიდა დაემუშავებინა ამ ახალი ლიტერატურის თეორიული საკითხები, ჩამოეყალიბებინა მისი ესთეტიკა. ხანმოკლე სიცოცხლის მანძილზე ნოვალისმა ვერ მოასწრო დაემთავრებინა თავისი მთავარი მხატვრული ნაწარმოებიც კი.

სხვაგვარ ვითარებას ვხედავთ ტიკთან. იგი თავის მოწოდებად აღიარებს უპირატესად მხატვრულ შემოქმედებას და შედარებით ნაკლებ ინტერესს იჩენს თეორიის საკითხებისადმი. იგი არის უპირველესად რომანტიკოსი მხატვარი, მრავალრიცხოვანი მხატვრული ნაწარმოების ავტორი. ტიკი მოესწრო არა თუ ადრინდელი, არამედ გვიანი პერიოდის რომანტიზმის განვითარებას. იგი მოესწრო აგრეთვე იმ დროსაც, როცა რომანტიზმის ერა დასავლეთ ევროპის ლიტერატურაში საერთოდ დამთავრდა, განვითარდა კრიტიკული რეალიზმი. და ამ პერიოდშიც იგი გვევლინება როგორც ხანდაზმული რომანტიკოსი, რომლის წერის მანერას მნიშვნელოვანი ცვლილება განუტდება, მაგრამ დარჩენილა არსებითად მაინც რომანტიკული ხასიათისა.

ცვლილებები ტიკის წერის მანერაში, მოხდენილად შენიშნული ჰაინეს მიერ, გამოიხატება უპირატესად იმაში, რომ ზღაპრულ-ფანტასტიკური მოტივები მის ნაწერებში მნიშვნელოვანწილად უთმობს ადგილს ჩვეულებრივ ამბებს; მეოცნებეების პერსონაჟებს ცვლიან პრაქტიკული, თადარიგოვანი, სინამდვილესთან შერიგებული ბიურჯერები. ასეთი ევოლუცია დაეტყო ტიკის შემოქმედებას მე-19 საუ-



კუნის პირველ ათეულ წლებში, რაც გაპირობებული იყო იმ თავისებური, კონსერვატიული პოზიციით, რომელიც ეკავა გერმანიის ბიურგერობას იმპერიისა და რესტავრაციის ეპოქებში.

მართალია, ტიკიც გაიტაცა ვაკენროდერისა და ნოვალისის მისტიკურ-რელიგიურმა ძიებებმა, მაგრამ მან მაინც დააღწია თავი იმ უკიდურესობას, რაც ამ მწერლების შემოქმედებას ახასიათებდა; მსგავსად შლეგელებისა, იგი გაიმიჯნა ნოვალისის „ქრისტიანობა ანუ ევროპაში“ გატარებული რეაქციული თვალსაზრისისაგან. მას შემდეგაც კი, რაც ფრიდრიხ შლეგელი წავიდა ნოვალისის გზით, გადაიჩინა კათოლიციზმში და შესაძლებლად ჩათვალა ნოვალისის დასახელებული შრომის გამოქვეყნება, ტიკი არ მიმხრობია მას და შეინარჩუნა მისგან განსხვავებული პოზიცია, დარჩა უფრო ბიურგერული კონსერვატიზმის, ვიდრე ფეოდალური რეაქციის პოზიციაზე.

გერმანიის სხვადასხვა ქალაქში, იტალიასა და ინგლისში მოგზაურობა ამდიდრებს მწერლის შთაბეჭდილებებს, აძლევს სტიმულს მის ბევრ ახალ მხატვრულ წამოწყებას. ჰამბურგში ხანმოკლე ცხოვრებისას საფუძველი ეყრება პიესას — „მეფე ოქტავიანე“ (1801—1803), ბერლინში დაბრუნებისას კი — ვოდევილს — „ანტი-ფაუსტი“, რომელიც მოფიქრებული იყო როგორც სატირა ტიკის ბერლინელ მოწინააღმდეგეებზე განმანათლებელ ნიკოლაის ბანაკიდან. აქვე აგრძელებს ტიკი მუშაობას შექსპირისა და სერვანტესის ნაწარმოებთა თარგმნაზე და ამთავრებს „მეფე ოქტავიანეს“. ამავე პერიოდს ეკუთვნის ცხოველი დაინტერესება ძველი გერმანული პოეზიით, რასაც შედეგად მოჰყვა 1803 წელს გამოქვეყნება გერმანულ მინეზინგერთა ლექსების კრებულისა („*Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter*“). ამ კრებულმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა შუასაუკუნეების გერმანული პოეზიისადმი ინტერესის გაღვიძებაში, მის მეცნიერულ შესწავლაში.

\*

უკანასკნელი პერიოდი ტიკის შემოქმედებისა აღინიშნა მნიშვნელოვანი ცვლილებებით მის შემოქმედებით მანერაში. მწერალი ამ ხანებში თითქოს ძლევს იმ წინააღმდეგობას, რაც იმთავითვე დამახასიათებელი იყო მისი შემოქმედებისათვის, წინააღმდეგობას ბიურგერულ-პრაქტიკულ განწყობილებებსა და რომანტიკულ განწყობილებებს შორის და იხრება პრაქტიკულ-რაციონალისტური თვალსაზრისისაკენ. მე-19 საუკუნეში, განსაკუთრებით იენის სკოლის დაშლის შემდეგ დაწერილ ნაწარმოებებს ეტყობა კვალი ტიკის ამგვარი ევო-

ლუციისა, მაგრამ ეს არამც და არამც არ ნიშნავს, რომ მწერალმთავი დააღწია მსოფლმზებდკლობრივ წინააღმდეგობას, წინააღმდეგობას პრაქტიკულ-რაციონალისტურსა და რომანტიკულ-მისტიკურ მიდრეკილებებს შორის. ტიკის ამ პერიოდის შემოქმედება იმას გვიდასტურებს, რომ ბიურგერულ-პრაქტიკული იდეალების წამოყენებისა და დაცვის მიუხედავად, მწერალი მაინც ვერ გათავისუფლდა მისტიკურ-რომანტიკული განწყობილებებისაგან. წინააღმდეგ ჰაინეს მტკიცებისა, უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ პერიოდის ტიკის ნაწერებში ფანტასტიკას კვლავაც მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. ამას გვიდასტურებს ამ ხანებში გამოქვეყნებული, ზევით განხილული ნოველა „ბოკალი“, რომელიც გერმანულ ლიტერატურაში გზას უხსნის „საშინელებათა და საოცრებათა“ ლიტერატურის ეანრს.

ამდროინდელი ტიკის მსოფლმზებდკლობისა და შემოქმედების თავისებურობა იმაში მდგომარეობს, რომ წინააღმდეგობა პრაქტიკულ-რაციონალისტურსა და მისტიკურ-რომანტიკულ მისწრაფებებს შორის მის ნაწერებში წყდება არა ერთი მათგანის გამორიცხვით, არამედ ორივეს დაშვებით. ფრანცისკე და მისი სიყრმის დროის მეგობარი ფერდინანდი, მთავარი გმირები დასახელებული ნოველისა, უკვე მოხუცებულობის ასაკში აღწევენ ბედნიერებას, მაგრამ აღწევენ არა რომანტიკულ-გრძნეული ძალის მონაწილეობის გარეშე, გრძნეული ძალისა, რომელიც ბოლომდე ინარჩუნებს თავის მნიშვნელობას. მიუხედავად იმისა, რომ „ბოკალი“ ნაჩვენებია პრაქტიკული იდეალების გამარჯვება, ადამიანთა ამქვეყნიური ბედნიერება, ტიკის ამ ნოველას მაინც არ შეაქვს ძირეული ცვლილება მწერლის შემოქმედების მაგისტრალურ ხაზში, რადგან პრაქტიკული იდეალების გამარჯვება აქ მიღწეულია არა მისტიკურ-ფანტასტიკურის გამორიცხვით, არამედ მისი დახმარებით. ფანტასტიკური სასმისი ინარჩუნებს თავის დიდ მნიშვნელობას ფრანცისკესა და ფერდინანდისათვის დიდი ხნის მანძილზე არა მხოლოდ მათი დაშორებისას, არამედ შემდეგშიც ერთმანეთთან ისევ დაახლოებისას.

იგივე ითქმის ნოველა „სიყვარულის ჯადოს“ შესახებ, რომელიც 1811 წელს გამოიცა. ნაწარმოები ავგოწერს მელანქოლიური ყმაწვილის, ემილის სიყვარულის საოცრებითა და საიდუმლოებით მოცულ ისტორიას. გრძნეული დედაბრის მიერ გამოყენებული ჯადოს მეოხებით ემილი შეიყვარებს მშვენიერ ქალს, რომელმაც მიიპყრო მისი ყურადღება არა მხოლოდ თავისი ლამაზი გარეგნობით, არამედ იმ განსაკუთრებული მზრუნველობით, რომელსაც იჩენდა იგი აღსაზრდელად აყვანილი გოგონასადმი. საზოგადოებისაგან გამდგარი, გულჩათხრობილი ემილი ხედავს შემადრწუნებელ სურათს

მისი სათაყვანებელი ქალის ოთახში, ხედავს, თუ როგორ გამოყავთ ამ მშვენიერ ქალსა და გრძნულ დედაბერს სასომიხილი ბავშვი, როგორ გაგვირავს ამ უკანასკნელს დედაბერი და, საზარელ ვეშაპად ქცეული, ეწაფება მის აღისფერ სისხლს.

ამ მისტიკური სურათების გასწვრივ ტიკი გვიჩვენებს ცოცხალ სურათებს ადამიანთა ყოველდღიური ცხოვრებისა, ხატავს ლაღი ბუნების ადამიანებს, რომლებიც ისახავენ პრაქტიკულ მიზნებს. მათგან განსაკუთრებით ყურადღებას იქცევს ემილის მეგობარი, როდერიხო, რომელიც თავისი სულიერი მიდრეკილებებით მეოცნებე ემილის სრულ წინააღმდეგობას წარმოადგენს, რეალურითა და ჩვეულებრივით იფარგლება. ემილისა და როდერიხოს სახით მწერალი უპირისპირებს ერთიმეორისაგან ძირეულად განსხვავებულ თვალსაზრისს, პრაქტიკულ-რეალისტურსა და მისტიკურ-რომანტიკულ თვალსაზრისს; ამის შესაბამისად იგი უპირისპირებს ერთიმეორეს განსხვავებული ბუნების ადამიანებს. მისტიკურ-ავადმყოფური ბუნების ადამიანებსა და ცხოვრებით კმაყოფილ ბიურგერებს.

როგორც ამ პერიოდის სხვა ნაწარმოებებში, ისე ამ ნოველაშიც წინააღმდეგობა პრაქტიკულ-ბიურგერულსა და რომანტიკულ-მისტიკურ განწყობილებებს შორის არ წყდება ერთი რომელიმეს, ამ შემთხვევაში პრაქტიკულ-ბიურგერულს გამორიცხვით. პირიქით, აქ ხაზი ესმება ამ უკანასკნელის მნიშვნელობას. კონკრეტულად ეს იმაში მქლავნდება, რომ ილუპება არა პრაქტიკოსი როდერიხო. არამედ რომანტიკოსი ემილი, ფარდა ეხდება მის მისტიკურ ბუნებას. შემთხვევამ იგი სწორედ იმ ქალთან დაახლოვა, რომლის ოთახშიც ბავშვის მკვლელობის სურათი დაინახა, მაგრამ ქორწილის დღეს მას თვალები აებილა, იგრძნო რომ მისი საცოლეთა ბავშვის მკვლელობის ინიციატორი და ემილი ბოლოს უღებს მას, აგრეთვე გრძნულ დედაბერს და თვითონაც ილუპება.

ასეთივე თვალსაზრისია ჩაქსოვილი ნოველაში — „მეცნიერი“, რომელიც 1827 წელს გამოქვეყნდა. ნოველის მთავარი გმირია პროფესორი, რომელიც ეწევა განმარტოებულ ცხოვრებას. მისდამი სიმპათიითაა განწყობილი სახლის პატრონის უმცროსი ქალი, ელენე, რომელსაც, თავისი დებისაგან განსხვავებით, უყვარს განმარტოება. საქმე მთავრდება პროფესორისა და ელენეს ქორწინებით, რასაც ორივესათვის მოაქვს დიდი ბედნიერება, განსაკუთრებით პროფესორისათვის, რომელიც ამის შემდეგ იწყებს ხალხში გასვლას. როგორც ვხედავთ, ძირითადი საკითხი ამ ნოველაში იმავე პლანშია მოფიქრებული, როგორიც გვაქვს განხილული ნოველებში — „ბოკალსა“ და „სიყვარულის ჭადოში“. ნოველის გმირი, პროფესორი ისე-

თივე მეოცნებე რომანტიკოსია, როგორც ფერდინანდი და ემილი. მასაც ისევე სძაგს ახმაურებული ცხოვრება, ყოველდღიური ფუს-ფუსი, როგორც ფერდინანდსა და ემილს. აღსანიშნავია, რომ ემილის მსგავსად, პროფესორიც ანტიპათიურადაა განწყობილი მუსიკისადმი. წინააღმდეგობა რომანტიკულსა და პრაქტიკულ-ბიურგერულ მისწრაფებებს შორის ამ ნოველაშიც წყდება სინამდვილესთან რომანტიკული გმირის შერიგებით, მის მიერ საოჯახო იდილიის პოვნით, მაგრამ სინამდვილის ეს გამარჯვება ამ ნოველაშიც არ არის წარმოდგენილი როგორც რომანტიკის სრული გამორიცხვა.

როგორც „ბოკალში“, ისე ამ ნოველაშიც რომანტიკულ-ფანტასტიკური ინარჩუნებს მნიშვნელობას, ხაზი ესმება იმ გარემოებას, რომ გმირის ევოლუციაში რომანტიკული მეღანქოლიიდან სინამდვილესთან შერიგებამდე გარკვეული როლი მიუძღვის ამ გმირის რომანტიკულ მიდრეკილებებს, მის გულჩათხრობილობასა და ადამიანთაგან განმარტოების მისწრაფებას.

რომანტიკულისა და პრაქტიკულ-რაციონალისტურის კავშირის, რომანტიკულის უკიდურესობათა დაძლევის იგივე თვალსაზრისია ჩაქსოვილი ნოველაში — „პოეტის ცხოვრება“, რომელიც 1824 წელს გამოვიდა.

ნაწარმოების ცენტრალური გმირია ახალგაზრდა შექსპირი, რომელიც ნოველაში გამოდის ეპიზოდურად და თანაც ხან როგორც ვეჟილის სამსახურში მყოფი გადამწერი, ხან კი როგორც თეატრის კომედიანტი. ამ ჯერ კიდევ აუღიარებელი გენიოსის იდეურ მოპირდაპირებად ნოველაში გამოყვანილნი არიან შექსპირის წინამორბედები, მარლო და გრინი. ტიკი ხატავს მათ როგორც საყოველთაოდ აღიარებულ პოეტებს, მაგრამ ამასთანავე როგორც ბოჰემური ცხოვრების წარმომადგენლებს, როგორც მტკიცე პრინციპების არმქონეთ. აღსანიშნავია, რომ ბოჰემური ცხოვრების, გრძნობითი კმაყოფილებისადმი სწრაფვას ეს საბელმოხვეკილი პოეტები მხატვრული შემოქმედების დარგში ათავსებენ პოეზიის თავისთავადი როლის, სინამდვილისაგან მისი გათიშვის თვალსაზრისის დაცვასთან. თავიანთი უშუალო მოწოდების სფეროში ისინი წარმოგვიდგებიან როგორც რომანტიკოსები, ჩვეულებრივსა და ყოველდღიურში იღუმალსა და პარაბოლურს რომ ეძებენ.

როგორც პოეტები, ისინი ილაშქრებენ ბიურგერული პრაქტიციზმის წინააღმდეგ, მიაჩნიათ, რომ ბიურგერულ საოჯახო იდილიას თუმცა მოაქვს სულიერი სიმშვიდე, მაგრამ არა საბოლოოდ. მათი პროტესტი ბიურგერული სინამდვილის წინააღმდეგ წარმოადგენს არსებითად პოეზიის სინამდვილისაგან გამიჯვნის მოთხოვნას, რო-

მანტიზმის იმ უკიდურესობათა და ცალმხრიობათა დაცვას, რომელთაგან ისინი საშინლად იტანჯებიან. დაიბრუნა რა მიტოვებული ცოლი, გრინი, როგორც ოჯახის კაცი, თავს ბედნიერად გრძნობს, მაგრამ როგორც პოეტი — უბედურად, რადგან საოჯახო ბედნიერებას შედეგად მოყვა მისი დადუმება როგორც პოეტისა. ოჯახური ბედნიერებით აღფრთოვანებულ გრინს მარლო ასე მიმართავს; „რაც უნდა იყოს, მე მაინც არაფრის გულისთვის არ ვისურვებდი შენს მდგომარეობაში ყოფნას... საოჯახო ცხოვრება, ბავშვების აღზრდა! ჩემი გონება დაჩლუნგდებოდა, დაკარგავდა ყოველგვარ ძალას ამგვარი ერთფეროვნების დროს“. აღსანიშნავია, რომ გრინი არ უარყოფს მარლოს ამ შენიშვნას, არამედ ადასტურებს მის სისწორეს, აღნიშნავს, რომ ოჯახური ბედნიერების მოპოვების შედეგად მასში გაქრა ყოველგვარი შემოქმედებითი აღმაფრენა.

იმის თქმა შეუძლებელია, რომ გრინისა და მარლოს გამოსვლა ბიურგერული ყოფის წინააღმდეგ თანმიმდევრულ ხასიათს ატარებს. მოწინავე სოციალური თუ ესთეტიკური იდეალებისათვის ბრძოლას წარმოადგენს. ეს იმიტომ, რომ ტიკის მიერ დაბატული გრინი და მარლო ბიურგერული იდეალების კრიტიკისას დგანან წვრილბურჟუაზიული ბოჰემის ნიადაგზე. ასახავენ განწირულობის იმ სულისკვეთებას, რაც ამ წრისთვისაა დამახასიათებელი. დგანან რა დეგრადირებული სოციალური წრის პოზიციაზე, გრინი და მარლო ილაშქრებენ ყოველგვარი წესრიგისა და ჰარმონიის წინააღმდეგ, როგორც უკიდურესი ინდივიდუალიზტები და ამასთანავე, როგორც მეოცნებეები. ეს გარემოება ხდება მიზეზი მათი, როგორც პოეტების, დაღუპვისა, სახელდობრ ის, რომ მათ ვერ შეძლეს თავიანთი რომანტიკული ცალმხრიობის დაძლევა.

ცხადად ჩანს, რომ ტიკი არ არის თანაგრძნობით გამსჭვალული მარლოსა და გრინის ბოჰემური ინდივიდუალიზმისადმი, ბიურგერული ყოფის არც იმ კრიტიკისადმი, რომლითაც გამოდიან ეს მწერლები. იგი უარყოფს გრინისა და მარლოს თვალსაზრისს, მათ შეხედულებას ხელოვნების დანიშნულებაზე, რადგან მიაჩნია, რომ ეს თვალსაზრისი უკიდურესობით, ცალმხრიობით ხასიათდება. ასევე უარყოფს იგი მეორე უკიდურესობას, პურიტანელთა ანტიესთეტიკურ თვალსაზრისს. თუ გრინისა და მარლოს ცალმხრიობა იმაშია დანახული, რომ ისინი ქადაგებენ ხელოვნების მოწყვეტას სინამდვილისაგან, პურიტანელების ცალმხრიობა იმაში გამოიხატა, რომ ისინი ანტიესთეტიზმის მქადაგებლებად გამოდიან. ერთნი ხელოვნების უნივერსალობას აღიარებენ, მეორენი კი ხელოვნების უარყოფენ.

ლები არიან. ორივენი, როგორც უკიდურესობის წარმომადგენლები, უნდა დაიღუპონ და იღუპებიან კიდევაც.

რჩება მესამე გზა, არსებითად განსხვავებული იმ გზისაგან, რომელზედაც დგანან გრინი და მარლო ერთი მხრივ, პურიტანელები მეორე მხრივ. ესაა გზა შექსპირისა, მისი ხელოვნების იდეალი, რომელიც თვით ტიკის ხელოვნების იდეალს წარმოადგენს. როგორია, ტიკის გაშუქებით. შექსპირის სამოქმედო პროგრამა, მისი ესთეტიკური მრწამსი, როგორ წყვეტს იგი ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების ძირითად საკითხს? შექსპირის მხატვრული სახის შექმნისას ტიკი გამოდის იმ თეორიული წინამძღვრებიდან, რომლებიც მოცემული იყო რომანტიკოსების, მომეტებულად, შლეგელის შრომებში და რომლებსაც თვითონ ტიკიც იზიარებდა. დიდი ინგლისელი დრამატურგის მხატვრული სახის წარმოქმნას იგი საფუძვლად უდებს ვ. შლეგელის იმ დებულებას, რომ შექსპირი არის უნივერსალური გენიოსი, უდიდესი სინთეტიკოსი, იმ წინააღმდეგობის დამძლევი, რომელიც კლასიციზმისა და განმანათლებლობის ხელოვნებას ახასიათებდა. შექსპირი ტიკის ამ ნოველაში გამოდის როგორც ასეთი სინთეტიკოსი, უკიდურესობათა შემრიგებელი, შემრიგებელი იმ თვალსაზრისთა, რომელთაგან ერთი ხელოვნებას წყვეტს მატერიალური სინამდვილისაგან. მეორე კი ხელოვნების ვულგარიზაციას ახდენს.

განსხვავებით გრინისა და მარლოსაგან, რომლებიც აღიარებენ ხელოვნებაში სინამდვილისა და ფანტაზიის მკვეთრ დაშორებას, ტიკის შექსპირი ქადაგებს მატერიალურსა და იდეალურს, მიწიერსა და ღვთაებრივს შორის სინთეზის აუცილებლობას. მისი ხელოვნების იდეალს არ ახასიათებს ის ცალმხრიობა, რაც დამახასიათებელია მარლოსა და გრინისათვის ერთი მხრივ, პურიტანელებისათვის მეორე მხრივ. იგი ხელოვნებაში გრძნობით-მატერიალურისა და ღვთაებრივ-ზებუნებრივის შერწყმას, უკიდურესობათა დაძლევას ქადაგებს. კეშმარიტი პოეზია რეალურისა და რომანტიკულის სინთეზს უნდა წარმოადგენდეს, პოეზიამ გადაჭრით უნდა დაიკავოს რეალურის მხარე, მაგრამ იგი არ უნდა დავიდეს ბანალურამდე, არამედ უნდა დარჩეს ამაღლებული და ღვთაებრივი—ასეთია ტიკისეული შექსპირის ხელოვნების კრედო.

ნოველის გმირი — შექსპირი გადაჭრით უარყოფს მარლოს მტკიცებას, რომ პოეზია არ უნდა იყოს დაკავშირებული ეპოქასთან, არ უნდა ასახავდეს სამშობლოს მდგომარეობას, ხალხთა პოლიტიკურ ცხოვრებას, თავის საკუთარ სტიქიაში უნდა ტრიალებდეს. „სამშობლოს სიყვარული—პასუხობს იგი მარლოს—ესაა აღზრდითა და გა-

ნათლებით გამომუშავებული ბუნებრივი გრძნობა, ინსტინქტი, რომელიც უკეთილშობილეს შეგნებად იქცა... მე თითქოს შიში მიპყრობს, ძვირფასო მარლო, რომ ამ მისწრაფებაში, შემოიფარგლოს მხოლოდ საკუთარი თავით, მოწყდეს სამშობლოსა და დროს, ადამიანი, როგორც ეს თქვენ ამის წინ აღნიშნეთ, არააობად იქცევა და ვაქრება“.

ანვითარებს რა სინამდვილესთან, პოლიტიკურ ცხოვრებასთან ხელოვნების კავშირის აუცილებლობას, ტიკის შექსპირი შორს არის იმისგან, რომ ხელოვნებაში დაინახოს მხოლოდ და მხოლოდ რეალისტური საწყისი, ხელოვნების ამოცანა მხოლოდ რეალურით შემოფარგლოს. რეალურის გასწვრივ, ხელოვნებამ, მისი აზრით, უნდა დახატოს ღვთაებრივიც. ამის აუცილებლობას უკარნახებს შექსპირის იმის შეგნება, რომ ასეთ ვითარებას, რეალურში ღვთაებრივის გამოვლენას, ადგილი აქვს თვით სინამდვილეში. მას გაუმართლებლად მიაჩნია, რომ პოეზიამ გვერდი აუაროს იმ დიდ ეროვნულ აღფრთოვანებას, რომელმაც მოიცვა ინგლისელები უძლეველ არმადაზე გამარჯვების შედეგად, მაგრამ თვლის, რომ ეს გამარჯვება მოპოვებულ იქნა არა მხოლოდ სამშობლოს შვილთა ერთსულოვანი აღფრთოვანებით, არამედ ზეციურ ძალთა ჩარევითაც. „და მაინც, რა სიმადლემდეც არ აგვიყვანა ამ უკვდავმა გრძნობამ, — ამბობს შექსპირი — ჩვენ ალბათ დავიღუპებოდით, რომ ბედნიერება და ხსნა პირდაპირ ზეციდან არ მოგველენოდა“.

როგორც ვხედავთ, ტიკის შექსპირი არ არის მისტიკურ-რომანტიკულის აბსოლუტური უარყოფელი, ასევე პრაქტიკულ-რაციონალისტური თვალსაზრისის გადაჭრით უარყოფელი. იგი გამოდის როგორც მათი მომრიგებელი, თვით ტიკის შემრიგებლური თვალსაზრისის გამომხატველი. შექსპირის მხატვრულ სახეში აქსოვს ტიკი თავის კრიტიკულ შეხედულებას რომანტიკულ-სპირიტუალისტურ უკიდურესობათა შესახებ, ასევე იმ ცალმხრიობის შესახებ, რასაც იგი ბიურგერულ-რაციონალისტური თვალსაზრისის დამცველებთან ხედავდა. შექსპირის სახეში ნათლად ჩანს ის ევოლუტია, რომელიც განვლო ტიკმა მე-19 საუკუნის პირველ ათეულ წლებში, როცა იგი სულ უფროდაუფრო უახლოვდებოდა ბიურგერობის პოზიციას. შექსპირის მხატვრულ სახეში უჩვენა მან, მართალია, საპირისპირო თვალსაზრისთა უკიდურესობების „დაძლევა“, მაგრამ დაძლევა წინააღმდეგობის არა მოხსნის, არამედ შერიგების გზით. შექსპირის გამოყვანა ამგვარ როლში არსებითად ნიშნავდა მის დახლოებას ბიურგერულ სინამდვილესთან, მისთვის იმ შემთხვევებ-

ლურ-სერვილისტური ნიშნების მიწერას, რაც გერმანელ ბიურგერებს ახასიათებდათ.

ტიკის მიერ დახატული შექსპირი არსებითად გამოდის როგორც ბიურგერული ზომიერების, სიმშვიდისა და თადარიგიანობის მქადაგებელი. ეს ნათლად ჩანს ამ მწერლის არა მხოლოდ პრაქტიკულ ცხოვრებაში, არამედ მის მსჯელობებში მონარქიის კეთილისმყოფელი როლის შესახებ პოეზიის განვითარებაზე. ამიტომ დამაჯერებელი აღარ გამოდის ნოველაში შექსპირის დაპირისპირება წვრილბურჟუაზიული ბოჰემისადმი, რადგან ავტორს საბოლოოდ იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ შექსპირი არსებითად ა გ რ ძ ე ლ ე ბ ს გრინისა და მარლოს ხაზს, მათ მოწაფედ ჩაითვლება. შექსპირი უწოდებს მომაკვდავ მარლოს დიადი სულის მქონე ჰემმარიტ პოეტს, მწუხარებით აღნიშნავს, რომ მეორე ასეთი არ მოიძებნება. და მარლოც დამშვიდებული ეგებება სიკვდილს, რადგან ასეთი მაღალი შეფასება დაიმსახურა შექსპირისაგან. „ეს სიტყვები შენგან მესმის... მე ფუჟად არ მიცხოვრია“, ეუბნება შექსპირს მომაკვდავი მარლო. წარმოადგენს რა ამგვარად შექსპირისა და მარლო-გრინის დამოკიდებულებას, ტიკი შორდება ჰემმარიტებას არა მხოლოდ იმ მხრივ, რომ შექსპირი უბრალოდ მარლოსა და გრინის. იდეური ხაზის გამგრძელებლად მიაჩნია, არამედ იმ მხრივაც, რომ დიდი ინგლისელი დრამატურგი მას ბიურგერულ-კონსერვატიული შეხედულებების დამცველად გამოყავს.

ნოველა „პოეტის ცხოვრება“, აგრეთვე 1837 წელს გამოქვეყნებული ნოველა „მ ჩ ქ ე ფ ა რ ე ც ხ ო ვ რ ე ბ ა“ ყურადღებას იქცევენ როგორც ტიკის შემოქმედების უკანასკნელი პერიოდის მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები. მასში რელიეფურად აისახა ამ მწერლის პოლიტიკური და ესთეტიკური შეხედულებების ევოლუცია. ეს ნაწარმოებები გვემოწმება, რომ რომანტიზმის ლიტერატურის დეგრადაციის ეპოქაში ტიკი, მართალია, მნიშვნელოვნად იცვლის თავის ადრინდელ რომანტიკულ შეხედულებებს, მაგრამ რჩება მაინც რომანტიზმის პოზიციაზე.

## § 8. ფრიდრიხ ჰარდენბერგი (ნოვალისი)

იენის რომანტიკოსთა რიგებს ეკუთვნის ფრიდრიხ ლეოპოლდ ფონ ჰარდენბერგი, ცნობილი ნოვალისის ფსევდონიმით. ნოვალისი დაიბადა 1772 წელს, მემამულის ოჯახში. ბავშვობის პერიოდი მან გაატარა ვაისენფელსში, სადაც მის მამას ეკავა მარილსახდელი ქარხნის დირექტორის თანამდებობა. 1791 წელს ნოვალისი იურისპრუ-





*ფრიდრიხა ვონ ჰარდენბერგ*

დენციის შესასწავლად შედის ლაიპციგის უნივერსიტეტში, საიდანაც შემდეგ სწავლის გასაგრძელებლად მიემგზავრება ვიტენბერგში. უნივერსიტეტში ყოფნის პერიოდში ნოვალისი გატაცებით სწავლობს ფილოსოფიასა და ლიტერატურას. კურსის დამთავრების შემდეგ ის იწყებს სამსახურს ტენშტედტში. ამ პერიოდს ეკუთვნის ნოვალისის გატაცება გოეთეს შემოქმედებით, მომეტებულად, იმ ხანებში გამოქვეყნებული რომანით — „ვილჰელმ მაისტერის მოსწავლეობის წლები“. 1795 წელს პოეტმა გაიცნო ჯერ სრულიად ახალგაზრდა სოფიო კუნი, რომლითაც იგი ძალზე მოიხიბლა. მან გადაწყვიტა სოფიო კუნი თავისი ცხოვრების თანამგზავრად გაეხადა და ქალის მხრივაც თანხმობა მიიღო. მალე გამოჩნდა საშიში სიმპტომი ნოვალისის ოჯახური ბედნიერების გზაზე: სოფიო კუნს აღმოაჩნდა მძიმე ავადმყოფობა, რამაც პოეტი წონასწორობიდან გამოიყვანა.

1796 წელს კუნი სამკურნალოდ მიემგზავრება იენაში. იქითკენ მიეშურება აგრეთვე ნოვალისიც. ამ პერიოდს ეკუთვნის ნოვალისის დაახლოება იენის რომანტიკოსების წრესთან, რომლის ერთერთი წარმომადგენელი—ფრიდრიხ შლეგელი მისი უნივერსიტეტის დროის მეგობარი იყო. იენის გამოჩენილ ადამიანთა შორის ნოვალისი აბლა გაიტაცა ფილოსოფოსმა ფიხტემ, ავტორმა წიგნისა — „მოდღვრება მეცნიერების შესახებ“. ფრიდრიხ შლეგელთან ერთად იგი მიზნად ისახავს რომანტიზმის თეორიასა და მხატვრულ პრაქტიკას ფიხტეს სუბიექტივისტური ფილოსოფია დაუდოს საფუძვლად. ეს ის დრო იყო, როცა ნოვალისს ჯერ კიდევ საბოლოოდ არ ეთქვა უარი საფრანგეთის რევოლუციით, რესპუბლიკით თავის ადრინდელ გატაცებაზე, მადრამ აშკარა იყო, რომ იგი მიდიოდა მარჯვნივ, განმანათლებლობისათვის ქრისტიანული მისტიკის დაპირისპირების გზით.

მწერლის მსოფლმხედველობის ამგვარი ევოლუცია, მისტიკური რომანტიზმის პოზიციაზე გადასვლა განაპირობა უპირველეს ყოვლისა იმ დიდმა საზოგადოებრივმა მოვლენებმა, რომელთაც ადგილი აქვთ მე-18 საუკუნის 90-იან წლებში, ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგებმა, ფეოდალური ინსტიტუტებისა და მისი დამცველი იდეოლოგიის საფუძვლების რღვევამ ევროპის ქვეყნებში. ბურჟუაზიული რევოლუციით ადრინდელი ზერელე გატაცება გერმანიაში მალე შეიცვალა შიშით ფეოდალური საზოგადოების, შუასაუკუნეებრივი იდეოლოგიის რღვევის წინაშე. შიშმა და დაბნეულობამ მოიცვა როგორც ბიურგერობა, ისე ფეოდალური არისტოკრატია, რომელმაც რამდენიმე წლის წინ სასტიკი მარცხი განიცადა რესპუბლიკურ არმიასთან ბრძოლაში და რომელსაც ახლა ემუქრებოდა საფრანგეთის

მსხვილი ბურჟუაზიის ექსპანსიური პოლიტიკა, დაკავშირებული ნაპოლეონ ბონაპარტის სახელთან. ამ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა ფაქტორებმა განაპირობეს ნოვალისის მსოფლმხედველობის ევოლუცია, მწერლის დადგომა ფეოდალური რეაქციის პოზიციაზე, მხატვრული შემოქმედების დარგში კი — მისტიკური რომანტიზმის პოზიციაზე, განაპირობეს მის შემოქმედებაში სევდიანობის, პესიმიზმისა და სასოწარკვეთის განწყობილებები.

მწერლის ამგვარ ევოლუციაში, ცხადია, გარკვეული როლი ითამაშა პირადმა, ოჯახურმა ამბებმაც, შეყვარებულის უდროოდ დაკარგვამ, რასაც დაემთხვა აგრეთვე უმცროსი ძმის დაკარგვაც. ეს ასეა, სოფიო კუნის თემას გარკვეული მნიშვნელობა ეკუთვნის ნოვალისის ამ დროის შემოქმედებაში, მაგრამ არა ძირითადი დაგადამწყვეტი მნიშვნელობა. სევდიანი განწყობილებები ნოვალისის ადრეც ახასიათებდა. მტკიცება იმისა, რომ ნოვალისი იყო ბუნებით ხალისიანი, ენერგიული და ოპტიმისტი მანამ, ვიდრე კუნის ტრაგედიას განიცდიდა, რომ მხოლოდ საცოლეს დაკარგვის შემდეგ გახდა იგი სევდიანი და სასოწარკვეთილი, მოკლებულია საბუთიანობას, რადგან ფაქტია, რომ მწერალი ისევე მონდომებითა და კეთილსინდისიერებით ასრულებს თავის სამსახურებრივ მოვალეობას კუნის გარდაცვალების შემდეგაც, როგორც ადრე ასრულებდა.

ფაქტია ისიც, რომ ნოვალისი პრაქტიკულ ცხოვრებაში არ წასულა იმ გზით, რის შესახებაც თავის იმდროინდელ წერილებსა და დღიურებში ამბობდა, არ განუხორციელებია დაპირება, რომ შემშობილობით დაასუსტებდა თავის ორგანიზმს იმდენად, რომ ერთი წლის განმავლობაში ეს ქვეყანა დაეტოვებინა<sup>1</sup>. კიდევ მეტი: კუნის გარდაცვალებიდან ერთი წლის ვასკლის შემდეგ ნოვალისმა იქორწინა იულია შარპანტიეზე, რასაც იმით ამართლებდა, რომ ახალი სატრფო სოფიო კუნის სიმბოლოს წარმოადგენსო. ეს გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ სოფიო კუნის თემას არ შეიძლება მიენიჭოს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ნოვალისის მსოფლმხედველობრივი განვითარების საქმეში, რომ სოფიო კუნი მის პოეზიაში უფრო მეტაფიზიკურ ცნებას წარმოადგენს, ვიდრე კონკრეტულ პიროვნებას, შინა-

---

1 „იგი მოკვდა, — წერდა ნოვალისი კუნის შესახებ — და მელ აგრეთვე მოკვდები; ქვეყანა დაცარიელებულია. მე მალე ვიხილავ მას, ჩემი ცხოვრების ანგელოსს, ჩემს მარადიულ სოფიოს. ირგვლივ ნაადრევად ჩამობნელდა და დაცარიელდა. მე აქ ცოტა რამ კიდევ დამრჩენია მოსაწყობი და, როგორც კი მას მოვრჩები, დაე კვლავ იფეთქოს სიყვარულისა და ნაღველის ცეცხლმა და წარგზავნოს სული ჩემი საყვარელ აჩრდილთან“.

განად დაკავშირებულს მწერლის ცხოვრების გარკვეულ პერიოდთან. ეს ასეა, მაგრამ იმის უარყოფაც შეუძლებელია, რომ საყვარელი ადამიანის დაკარგვამ მწერალზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა. იქედაც ფიზიკურად და სულიერად გატეხილი, ამ მძიმე დანაკლისის შედეგად ნოვალისი კიდევ უფრო ძლიერად მიეცა სასოწარკვეთას, ზურგი შეაქცია ადამიანთა საზოგადოებას და თავის საკუთარ თავში ჩაიძირა. ახლა მან იმედის თვალი ქრისტიანულ რელიგიას მიაპყრო, გაიმსკვალა საიქიო ცხოვრებისადმი, სულის უკვდავებისადმი მტკიცე რწმენით. შეყვარებულის საფლავი მისთვის წმინდა ადგილად იქცა. რეალური სინამდვილისადმი ანტიპათიურად განწყობილი ნოვალისი, ახლა ისწრაფის ძველი ყოფისაკენ, რომელშიც, დარწმუნებულია, ხელახლა იპოვის თავის საყვარელ არსებას. ასეთი განწყობილებითაა გამსკვალებული ნოვალისის მიერ ამ პერიოდში დაწერილი დღიურები, აგრეთვე მისი წერილები ამეგობრებისადმი, სევდიანობის, სასოწარკვეთის, საერთოდ მისტიკურ-პათოლოგიური განწყობილებებით. და ყოველივე ამას უთავსდება პოეტის კვლავინდებურად კეთილსინდისიერი მუშაობა თავისი სამსახურებრივი მოვალეობის შესრულების ხაზით, გაძლიერებული მუშაობა ძველი და ახალი მწერლების შესწავლის ხაზით, მუშაობა ფილოსოფიის დარგში, წესრიგში მოყვანა თავისი აქამდელი მხატვრული და თეორიული ჩანაფიქრებისა.

„ჰიმნები ღამისადმი“ ასეთ პირობებში იშვა ნოვალისის მხატვრული შემოქმედების პირველი მნიშვნელოვანი ძეგლი „ჰიმნები ღამისადმი“ („Hymnen an die Nacht“), კრებული ლირიკული რაპსოდებისა. ეს ნაწარმოები იწერებოდა 1797—1798 წლებში, გამოქვეყნდა კი 1800 წელს ეურნალ „ათენეუმში“. იდეურად და სიუჟეტურად „ჰიმნები“ უკავშირდება ნოვალისის ამდროინდელ დღიურებს. მათში გამოთქმული შეხედულებების მხატვრული განხორციელების ცდას წარმოადგენს. ლიტერატურული მნიშვნელობა ამ კრებულისა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ახალი ლირიკის პირველი ნიმუშია, რომელშიც ცხადად აისახა რომანტიზმის ლიტერატურის ძირითადი ნიშნები, რომელიც გადმოსცემს არა მხოლოდ იმ განცდას, რაც მწერლის ბიოგრაფიისაკენ, მისი ტრაგიკული რომანისაკენ გვანხედებს, არამედ ასახავს რომანტიზმის ეპოქის საერთო განწყობილებებსაც. ნოვალისის ეს ნაწარმოები გვიჩვენებს, თუ როგორ თქვა უარი გერმანელ რომანტიკოსთა დიდმა ნაწილმა თავის ადრინდელ ბუნტარულ შეხედულებებზე და გადაიჩინა მისტიკაში, როგორ გაემიჯნა იგი მხატვრული შემოქმედების დარგში რეალიზმის პრინციპებს, განმანათლებლურ ლიტერატურას. ნაწარმოების საერ-

თო ტონის ნათელსაყოფად ყურადსაღებია ის ფაქტი, რომ მის შექმნაზე მუშაობას წინ უძღვის ნოვალისის გაძლიერებული მუშაობა. ი. ბ. ო. ე. ს. მისტიკური ნაწარმოებების, აგრეთვე ინგლისელი მწერლის — ი. უ. ნ. გ. ის „ღამის ფიქრების“ შესწავლაზე. მხატვრული მნიშვნელობა ნოვალისის ამ ნაწარმოებისა მდგომარეობს მწერლის მიერ განცდილის შეუფერავი პოეტური საშუალებებით გადმოცემაში. ამ მხრივ „ჰიმნები“ მალღდება ყოველივე იმისაგან, რაც აქამდე შეექმნა რომანტიკულ პოეზიას გერმანიაში, კერძოდ, ამ ლიტერატურის ნაყოფიერ წარმომადგენელს, ლ. ტიკს. მაგრამ „ჰიმნების“ ეს მხატვრული ღირსება, განცდის უშუალობა, მუსიკურ-ლირიკული განწყობილებები ვერ ფარავს ნაწარმოების ძირითად ნაკლოვანებას, ამ განცდების მისტიკურ ხასიათს.

იმის თქმა შეუძლებელია, რომ „ჰიმნებში“ განვითარებული ყველა შეხედულება ემთხვეოდა ახალი სკოლის თეორეტიკოსთა შეხედულებებს, რომ შლეგელები და ნოვალისი ამ პერიოდში ერთნაირად წყვეტდნენ რომანტიზმის ესთეტიკისა და ლიტერატურის უმნიშვნელოვანეს საკითხებს, მაგრამ ის კი შეიძლება კვშმარიტებად მივიჩნიოთ, რომ საერთო განწყობილება ნოვალისის ამ ნაწარმოებისა შლეგელების და რომანტიზმის სხვა წარმომადგენლების თვალსაზრისსაც უდგებოდა. თუ ფრიდრიხ შლეგელისათვის ამჯერად არ იყო სასვებით მისაღები „ჰიმნებში“ გატარებული მისტიკურ-რელიგიური თვალსაზრისი, ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი მიუღებელი იყო რომანტიზმის სხვა თეორეტიკოსისათვის, კერძოდ შლაიერმახერისათვის, რომლის შეხედულებათა გამოძახილი „ჰიმნებში“ აშკარად იგრძნობა.

მართალია, ქრისტიანული რელიგიის აპოლოგიაში შლეგელები ჯერ კიდევ არ მიდიოდნენ ისე შორს, როგორც ეს მოიმოქმედა ნოვალისმა, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ისინი საფუძველშივე უარყოფდნენ ამ მწერლის მისტიკურ-მეტაფიზიკურ ძიებებს. ნოვალისის „ჰიმნები“ გვემოწმება, რომ ძირითადი განწყობილება ამ ნაწარმოებისა საერთოა იენის სკოლისათვის, მისი ბევრი წარმომადგენლის თვალსაზრისს უდგება. მათ თვალსაზრისს უდგება ადამიანისა და სინამდვილის დაპირისპირება, რასაც ნოვალისის „ჰიმნებში“ ვხედავთ, ადამიანის მიერ სინამდვილის კანონების უგულებელყოფა, სინამდვილისათვის ზურგის შექცევა და პასიური მკვრეტელობით შემოფარგლა. როგორც ფრ. შლეგელის „ლუცინდეში“, ისე ნოვალისის „ჰიმნებში“ წესრიგისა და ნორმატიულობის უარყოფა და სუბიექტივისტურ-იდეალისტურ თვალსაზრისზე დადგომა თავს იჩენს სინამდვილეზე ადამიანის არა რაიმე აქტიურ ზემოქმედებაში, არამედ,

პასიურ მკვრეტელობაში, უმოკმედობისა და მცონარეობის ქადაგებაში.

„ლამისადმი ჰიმნების“ ლირიკული გმირიც ისეთივე უკიდურესი სუბიექტივისტ-მეოცენბეა, როგორიც შლეგელის მიერ დახატული იული და ლუცინდე; ისიც მათებრ პასიური, მკვრეტელური ბუნებისაა, მათებრ უსაგნო მეოცენბეობაში გადაიხეხილი.

ძირითადი განწყობილება, რომელიც მსკვალავს „ჰიმნებს“, ესაა სინამდვილისათვის ზურგის შექცევა, მარადიულისა და უნივერსალურისადმი სწრაფვა, ლამის უპირატესობის აღიარება დღესა და სინათლესთან შედარებით, სიკვდილისა სიცოცხლესთან შედარებით. ეს განწყობილება მეტად თუ ნაკლებად თავს იჩენს ექვსივე ჰიმნში, რომლებშიც ერთიმეორეს ენაცვლება რითმული პროზა და პოეზია.

პირველივე ჰიმნში გვიშლის მწერალი ლამის სიღიადესა და მომხიბლაობას, დღის, სინათლის წარმავლობასა და სიძაბუნეს. პოეტო მიესალმება ღამეს, გრძნობს მის ძლიერ გავლენას მთელს თავის არსებაზე; იგი, ღამე, აწვდის მას უმაღლეს ბედნიერებას, უგზავნის უღროოდ დაკარგული შეყვარებულის სახეს. ღამესა და მასთან დაკავშირებულ სიხარულთან შედარებით, პოეტის წარმოდგენით, საცოდავად მოჩანს დღე, სინათლე („wie arm und kindisch dünkt mir das Licht nun, wie erfreulich und gesegnet des Tages Abschied“). ღამე არის მწერლისათვის „ქვეყნის დედოფალი“, მისი შეყვარებულის დედა, წმინდა ქვეყნის სუფევის მოახლოების დიადი მახარობელი. „იგი (ღამე — გ. ხ.) მიგზავნის მე შენს თავს, ჩემო მშვენიერო, ღამის საყვარელო მზეო, — მიმართავს მწერალი სოფიო კუნს— და მეც ვიღვიძებ, რადგან მე შენი ვარ, შენ კი ჩემი. შენ ღამე სიცოცხლედ გადამიქცე, ადამიანად გამხადე. დაე, დაიწვას ზეციური ალით ჩემი სხეული, რათა შინაგანად ხალისით შევუერთდე შენს არსებას, რათა მარადიული იყოს ეს საქორწინო ღამე“.

სევდიანად შენიშნავს პოეტი, რომ ღამეს ჩვეულებრივად დღე მოსდევს, რომ ბოლო არ ეღება მიწიერის ძალადობას, რომ დღიური მოსაწყენი საქმიანობა საფუძველს უღრღნის ღამის ციურ მომხიბლაობას; მაგრამ პოეტს სწამს, რომ განსაზღვრულია ბატონობა სინათლისა, განუსაზღვრელია ხანგრძლივობა ძილის, ღამისა. მწერალი ანგარიშს უწევს იმ ფაქტს, რომ სინათლე აფხიზლებს მის სულს, სიხარულის სხივი შეაქვს მის ცხოვრებაში, ანგარიშს უწევს იმ ფაქტს, რომ იგი, მწერალი ეხმაურება ამ მოწოდებას, არ ერიდება ბეჯით პრაქტიკულ შრომას („gern will ich die fleißigen Hände rühren, überall umschauen, wo du mich brauchst, rühmen deines Glanzes volle Pracht“), მაგრამ მას არ ავიწყდება,

რომ პრაქტიკული საქმიანობა არ შეესაბამება მისი სულის მოთხოვნილებას, რომ თავისი ბუნებით, მიდრეკილებებით იგი სინამდვილიდან გამდგარი მეოცნებე მისტიკოსია. ღრმა წინააღმდეგობის შეგნებითაა პირობადებული, რომ პოეტი თავის თავში ხედავს ერთი მხრივ პრაქტიკული ცხოვრების ფერხულში ჩაბმულ ადამიანს, მეორე მხრივ კი სინამდვილიდან გამდგარს, ქვეითიზმის მქადაგებელს. ამიტომ ეძლევა პოეტს საფუძველი განაცხადოს, რომ რეალობისადმი გარკვეული მსხვერპლის შიტანის მიუხედავად, იგი დარჩება მარად ერთგული ღამისა და მისი მშვენების, ღამის ასულის სიყვარულისა („aber getreu der Nacht bleibt mein geheimes Herz und der schaffenden Liebe, ihrer Tochter“).

ღამე უფრო ძველია, ფიქრობს პოეტი, ვიდრე სინათლე. ეს უკანასკნელი წარმოშობილია წყვილიადისაგან და ყველაფერს, რითაც ჩვენ გვხიბლავს, იგი წყვილადს უნდა უმადლოდეს. ადამიანიც, როგორც წყვილიადის შვილი, ისევე მარადიულია, როგორც წყვილიადი, უფრო ძველია, ვიდრე წყვილიადისაგან წარმოშობილი სინათლე. იგი ადამიანი მოვიდა ამ ქვეყანაზე მის გასამშვენებლად და განსაღიღებლად და დაუბრუნდება თავის სამშობლოს, მარადიულობას, როგორც კი თავის ამქვეყნიურ მისიას შეასრულებს. პოეტი გრძნობს თავისში მიწიერი ტვირთისაგან გათავისუფლების დაწყებას, ციურ თავისუფლებას, უკან დაბრუნების ნეტარებას („himmlische Freiheit, selige Ruckkehr“). იგი გრძნობს, რომ მიწიერობა, სინათლე უბრძოლველად არ თმობს პოზიციას, რომ იგი წინააღმდეგობას უწევს ადამიანის უკან დაბრუნებას მარადიულობაში.

ძნელი არ არის დავინახოთ, თუ რას გულისხმობს პოეტი ამ შემთხვევაში სამშობლოს ცნებაში, მარადიულობასთან დაბრუნებაში. დავინახოთ, რომ იგი სიკვდილში ხედავს იმ წინააღმდეგობის გადაწყვეტას, რასაც ადამიანის ცხოვრებაში ამჩნევს. ამას გვემოწმება მეოთხე პიმნისათვის დართული ლექსი, რომელშიც პოეტი მოუწოდებს სოფიო კუნის აჩრდილს, გამოსწოვოს მას ძარღვთაგან სისხლი, რადგან მიაჩნია, რომ ამის შედეგად იგი სიყვარულის ნეტარებას მიეცემა („O sauge Geliebter, gewaltig mich an, daß ich entschlummern und lieben kann“). პოეტი გრძნობს თავისში სიკვდილის „გამაახალგაზრდაებელ ძალას“ (verjüngende Flut), ბალზამად და ეთერად გადაქცევას თავისი სისხლისას („Zu Balsam und Äther verwandelt mein Blut“).

კიდევ უფრო შორს მიდის ნოვალისი თავის ქრისტიანულ-მისტი-

კურ განსჯებში ლექსში — „დ ა რ დ ი ს ი კ ვ დ ი ლ ზ ე“. აქ გადმო-  
ცემულია, თუ ამქვეყნიური ტანჯვისა და მძიმე განცდების პირო-  
ბებში როგორ მომხიბვლელად მოჩანს სიკვდილის პოეზია. პოეტი  
ქებადიდებას უძღვნის ღამეს, მარადიულ მყუდროებას, აღნიშნავს,  
რომ უკვე ჩაქრა სიცოცხლის სიხარული და მომხიბვლელად გამოჩნ-  
და მშობლიური კერა—საიქიო ცხოვრება („Zum Vater wollen wir  
nach Haus“). ადამიანს ამ ქვეყნად, ფიქრობს პოეტი, აღარაფერი  
დარჩენია, მისი გული გამძღარია, ქვეყანა დაცარიელებულია („Zu su-  
chen haben wir nichts mehr, das Herz ist satt, die Welt ist  
leer“); დარჩენილა ერთადერთი გზა, სიცოცხლიდან გაქცევა—სამ-  
შობლოში, სიკვდილის სამყაროში დაბრუნება („wir müssen nach  
der Heimat gehn, um diese heil'ge Zeit zu sehn“).

იდეურად და თემატურადაც „ჰიმნებს“ უკავშირდება ციკლი  
„სასულიერო საგა-  
ლობლები“ ლექსებისა — „სასულიერო საგალობ-  
ლები“, რომლებიც იმავე პერიოდში შეიქმნა,  
მაგრამ გამოქვეყნდა შედარებით გვიან (1802 წ.).  
არსებობს ცნობა, რომ ნოვალისი ადგილებს ამ ნაწარმოებიდან კით-  
ხულობდა იენელ მეგობართა წრეში ჯერ კიდევ 1799 წელს.

„სასულიერო საგალობლები“, რომელიც, თვით მწერლის მოწ-  
მობით, მოფიქრებული იყო როგორც საეკლესიო საგალობელი, გვი-  
ჩვენებს, თუ როგორ ღრმად დაუფლებია მწერალს რელიგიური  
გრძნობა. წინააღმდეგ „ჰიმნებისა“, რომელშიც ჩანს თავისთავთან  
შეუთრებელი, ტანჯული და მშფოთავი სული, ამ ნაწარმოებში ბა-  
ტონობს სიმშვიდის, შინაგანი ჰარმონიის განწყობილება. მწერალს  
თითქოს უპოვნია გამოსავალი თავისი ღრმა სულიერი წინააღმდეგო-  
ბიდან, აღუდგენია დარღვეული წონასწორობა ქრისტიანულ-კათო-  
ლიკური რელიგიის წიაღში, ღრმა ღვთისმოსაობაში. თვითონ ნოვა-  
ლისი მიუთითებს, თუ რა მძლავრ სულიერ ნავსაყუდელს წარმოად-  
გენს მისთვის ქრისტიანული რელიგია, როგორ ამშვიდებს იგი მის  
ტანჯულ სულს. ამდენად ჰქონდა საფუძველი ნოვალისის პოეზიით  
აღფრთოვანებულ ფრიდრიხ შლეგელს მიეჩნია „სასულიერო საგა-  
ლობლები“ მწერლის მიერ აქამდე შექმნილ ნაწარმოებთა შორის  
ყველაზე უფრო ღვთაებრივად („das Göttlichste“), რომელსაც,  
თურმე, განცდის შინაგანობითა და სიღრმით გოეთეს პოეტური ნი-  
მუშები თუ შეედრება.

ნათლად იგრძნობა, რომ რეალიზმის, განმანათლებლური იდეო-  
ლოგიის უარყოფაში ნოვალისი თავისი „სასულიერო საგალობლე-  
ბით“ გაცილებით უფრო შორს მიდის, ვიდრე „ჰიმნებით“, რაც არამც-



დაარამც არ უარყოფს, რომ ორივე ნაწარმოები ერთსა და იმავე იდეურ სიბრტყეზე ძევს. „ჰიმნებსა“ და „საგალობლებში“ გატარებული შეხედულებები, მათი ძირითადი მოტივები ერთიმეორეს კი არ უარყოფენ, არამედ ორგანულად უკავშირდებიან. ასეთ დამაკავშირებელ მოტივად გამოდის რელიგიური რწმენა, უმაღლესი პარმონიის ძიება ქრისტიანულ-კათოლიკურ რელიგიაში.

ნოვალისის ამ ნაწარმოებთა იდეური და მხატვრული ერთიანობა სრულიადაც არ უარყოფს, რომ ერთი მათგანი („ჰიმნები“) მეორისათვის („სასულიერო საგალობლები“) ნიადაგის მომზადებას წარმოადგენს. რაც ძირითადია „სასულიერო საგალობლებისათვის“, იგი მოცემულია „ჰიმნებშიაც“, მაგრამ, ცხადია, არა ისე ძლიერად და გამოკვეთილად, როგორც „საგალობლებში“. ეს განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს მეხუთე ჰიმნში, რომელიც მიმართულია შილერის „ს ა ბ ე რ ძ ნ ე თ ი ს ღ მ ე რ თ ე ბ ი ს“ წინააღმდეგ და ქრისტიანობის აპოლოგიას წარმოადგენს. ჰიმნის ავტორი მიმოიხილავს კაცობრიობის განვითარების სწვადასხვა საფეხურს, უჩვენებს, თუ როგორ გამოიფიტა ანტიკურობა, ოლიმპის საბრძანებელი და როგორ წამლად მოვევლინა კაცობრიობას ახალი რელიგია, ქრისტიანობა, რომელმაც სიკვდილს არა მარტო ჩამოაცალა ის საშიშროება, რაც მანამდე იყო დაკავშირებული მის ცნებასთან, არამედ აქცია იგი ჭეშმარიტად მარადიულ ცხოვრებაში შესასვლელ კარად.

„ჰიმნებში“ გატარებული ამ შეხედულებების განვითარებას იძლევა ნოვალისი „სასულიერო საგალობლებში“. აქ იგი განადიდებს მამა ღმერთს, მომეტებულად კი ძე ღმერთს, აგრეთვე ღვთისმშობელს. კდემითა და მადლიერებით მიმართავს პოეტი ქრისტეს, აღნიშნავს, რომ მისი მეოხებით გახდა თვითონ აღამიანი, იპოვა გამოსავალი მძიმე მდგომარეობიდან („mit ihm bin ich erst Mensch geworden, das Schicksal wird verklärt durch ihn“); მას უმაღლის მწერალი მწუხარებისაგან განკურნავს, ახალ სისხლსა და სიცოცხლეს, ნახვას იმისა, რაც დაკარგა. პოეტი მზადაა მთლიანად დაენდოს ძე ღმერთს, დასტოვოს ეს ქვეყანა („nimm du mich hin, du Held der Liebe! Du bist mein Leben, meine Welt; wenn nichts vom Irdischen mir bliebe, so weiß ich, wer mich schadlos hält“).

„ჰიმნები“ და „სასულიერო საგალობლები“ გვიჩვენებს ნოვალისის შემოქმედებითი განვითარების მაგისტრალურ ხაზს, მწერლის გადაჭრით დადგომას მისტიკური რომანტიზმის, ქრისტიანული რელიგიის განდიდების ნიადაგზე. აღსანიშნავია, რომ სინამდვილურადმი მკვრეტელურ-პასიური დაშოკიდებულების ქადაგებას ნოვალისი მშვენიერად ათავსებს რევოლუციის მიერ შერყეული საეკლესიო ავტორი-

ტეტების დაცვასთან, ქრისტიანული მისტიკის უპირატესობის ხაზგასმასთან სიკოცხლის ანტიკურ იდეალთან შედარებით.

მწერლის ამგვარ შეხედულებებს გარკვეული აქტუალობა ენიჭებოდა ბუჩუქუაზიული რევოლუციის ეპოქაში, წყალს უშვებდა რეაქციული კლასების წისქვილს, რევოლუციის წინააღმდეგ ბრძოლის იდეოლოგიურ მომზადებას წარმოადგენდა. ამ ლექსებში ჩაქსოვილ განწყობილებებში იგრძნობა მატერიალიზმის, მოწინავე მეცნიერული აზრის წინააღმდეგ ის გამოსვლა, რასაც ტონს აძლევდნენ ფეოდალურ-რეაქციული კლასები და რასაც საფრანგეთში გადაჭრით იცავდნენ რეაქციული რომანტიზმის წარმომადგენლები — ჟოზეფ დე მესტრი, ბონალდი და შატობრიანი. ნოვალისის განხილულ ნაწარმოებებს იმ იდეათა და განწყობილებათა სამყაროში შეეყვანათ, რომელშიც შატობრიანის „ქრისტიანობის გენიას“ და ჟოზეფ დე მესტრის წიგნს „რომის პაპის შესახებ“. როგორც ქვევით დავინახავთ, თავის მისტიკურ-მეტაფიზიკურ ძიებებში ნოვალისი არ ჩერდება ამ საფეხურზე, არამედ მიდის უფრო შორს მებრძოლი ქრისტიანულ-მისტიკური შეხედულებების ქადაგებაში, რასაც გვიდასტურებს მისი ახალი წიგნი — „ქრისტიანობა ანუ ევროპა“.

აღსანიშნავია, რომ სინამდვილიდან განდგომისა და სიკვდილის მადიდებელი პოეტი თავის პრაქტიკულ მოღვაწეობაში არ იხდის სახელმძღვანელოდ „ჰიმნებსა“ და „სასულიერო საგალობლებში“ განვითარებულ ფილოსოფიას „იმქვეყნიურ“ ცხოვრებასთან დაკავშირების აუცილებლობის შესახებ: პოეტი იჩენს საკვირველ პრაქტიკულ ალღოს, პედანტურად ასრულებს თავის სამსახურებრივ მოვალეობას, არ უშვებს წაუკითხავს არცერთ საქმიან ქაღალდს, სწავლობს მეცნიერებას, მედიცინას, სამთამადნო საქმეს. მალე სოფიო კუნის გარდაცვალების შემდეგ იგი მიემგზავრება ფრაიბერგში სამთამადნო საქმის შესასწავლად, რათა ცნობილი გეოლოგის, ვერნერის ხელმძღვანელობით მოემზადოს ახალი კარიერისათვის.



ამ პერიოდში აქვეყნებს ნოვალისი სხვადასხვა მხატვრულსა და თეორიულ-კრიტიკული ხასიათის ნაწარმოებებს, რომლებიც ორგანულად უკავშირდება მის აქამდე გამოქვეყნებულ ნაწარმოებებს და მატერიალიზმის, მოწინავე მეცნიერული აზრის წინააღმდეგ გალაშქრებას წარმოადგენს. ასეთებია ნაწერები სხვადასხვა საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ საკითხზე, მეტწილად ისინი, რომლებშიაც გადმო-

ცემულია მისი დამოკიდებულება პრუსიის მონარქიული რეჟიმი-სადმი.

ცნობილია, თუ როგორი აღფრთოვანებით შეხვდა ნოვალისი ფრიდრიხ ვილჰელმ III ასვლას პრუსიის სამეფო ტახტზე, როგორ აქტიურად თანამშრომლობდა იგი ვ. შლეგელთან ერთად კონსერვატიულ ჟურნალში — „ფრიდრიხ ვილჰელმ III მეფობის დროის პრუსიის მონარქიის წელიწადული“. ამ ჟურნალში გამოქვეყნებულ ნაწარმოებებში ნოვალისი განადიდებს ტახტზე. ახლად ასულ მეფეს და მის მეუღლეს—დედოფალ ლუიზეს. მწერლის ამ რიგის ნაწარმოებთაგან ყურადღებას იქცევს ლექსთა კრებული — „ყ ვ ა ვ ი ლ ფ ბ ი“ (1798), რომელშიც მეფე და დედოფალი წარმოდგენილი არიან როგორც იდეალური ადამიანები, ისეთები, რომელთა სახელთან დაკავშირებულია ქვეყნის იმედი და კეთილდღეობა. სასახლე, ფიქრობს პოეტი, გადაიქცა ერთიან ოჯახად, ტახტი კი—წმინდა ადგილად; მეფე, გადმოგვცემს იგი, არის მესაქე, ამ ქვეყნად ბედნიერების მომტანი.

პოეტურ ნაწარმოებებთან ერთად დასახელებულ ჟურნალში ნოვალისი აქვეყნებს სტატიებს, რომლებშიც მიზნად ისახავს გაარკვიოს სახელმწიფოს არსი, გამოთქვას აფვისი პოლიტიკური შეხედულებები. ამ სტატიებში ჩანს მისი პოლიტიკური შეხედულებების ევოლუცია, საბოლოოდ უარის-თქმა რესპუბლიკური შეხედულებებით თავის ადრინდელ გატაცებაზე და მონარქიულ შეხედულებათა ნიდაგაზე დადგომა. მწერალი კრიტიკის საგნად იხდის მმართველობის როგორც რესპუბლიკურ, ისე კონსტიტუციურ ფორმებს; იგი ფიქრობს, რომ რესპუბლიკით გატაცება დაკავშირებულია გარკვეულ ასაკთან, ახალგაზრდობის პერიოდთან, რომ მოწიფული, დაოჯახებული ადამიანის მისწრაფებას შეესაბამება არა რესპუბლიკა, არამედ მონარქიული წყობილება. მონარქი, ფიქრობს მწერალი, არ არის ჩვეულებრივი მოქალაქე, არამედ განსაკუთრებული, განგებამდე ზეამაღლებული ადამიანია. იგი არის ბურჯი სახელმწიფოსი, მისი სიცოცხლის პრინციპი, მზე პლანეტათა სისტემაში, მთელი ერის წარმმართველი და გამაკეთილშობილებელი.

ადვილი წარმოსადგენია, თუ როგორი აქტიური მნიშვნელობა ექნებოდა ნოვალისის ამ შეხედულებებს, მის მიერ პრუსიის მონარქიის იდეალიზაციას რევოლუციასა და რეაქციას შორის წარმოებულ ბრძოლებში მე-18 საუკუნის მიწურულში, როგორი მნიშვნელობა ექნებოდა მათ რესტავრაციის ეპოქის იდეოლოგიურად მომზადებაში. იდეალიზაცია პრუსიის მონარქიის, მისი შემოსვა უმწიკვლობის და პოეტურობის შარავანდელით სავსებით შეესაბამება ნოვალისის

ამ პერიოდის შემოქმედების საერთო ხაზს, მომეტებულად, „სასულიერო საგალობლების“ ძირითად ხაზს. ისტორიულად დრომოქმული სოციალური ინსტიტუტების და მისი დამცველი ქრისტიანული რელიგიის განდიდება და ბრწყინვალეების შარავანდელით შემკობა იდეურად აკავშირებს ნოვალისის ამ პერიოდის რომანტიკული ლირიკის საუკეთესო ნიმუშებს იმ ნაწარმოებებთან, რომლებშიც მწერალი გამოთქვამს თავის შეხედულებებს სახელმწიფოს შესახებ.

ეს დაკავშირება განსაკუთრებით იგრძნობა რომანტიკული ლიტერატურის ისეთ მნიშვნელოვან ძეგლში, როგორცაა ტრაქტატი „ქრისტიანობა, ანუ ევროპა“, რომელიც 1799 წელს დაიწერა, დაიბეჭდა კი მთლიანი სახით 1826 წელს. ნოვალისის ეს ნაწარმოები დაწერილია შლაიერმახერის შრომის—„სიტყვები რელიგიის შესახებ“ უშუალო შთაბეჭდილებით. შლაიერმახერისა და ნოვალისის ეს მისტიკურ-რელიგიური ხასიათის ნაშრომები მშვენივრად გვისურათებს იმ განწყობილებას, რომელსაც დაემკვიდრნა მემარჯვენე რომანტიკოსთა ბანაკში, გვემოწმება, თუ რაოდენ ძლიერი იყო მათ რიგებში ქრისტიანულ-მისტიკური მიდრეკილებები.

შლაიერმახერის „სიტყვებმა“ ძლიერი გავლენა მოახდინა იენაში ჩასულ ნოვალისზე, რის შესახებაც გვემოწმება ფრიდრიხ შლეგელის წერილიც შლაიერმახერისადმი. სტიმული ამ ახალი ნაწარმოებისათვის, რომელიც განკუთვნილი იყო „ათენეუმში“ გამოსაქვეყნებლად, ნოვალისს უდავოდ მისცა შლაიერმახერის დასახელებულმა ნაწარმოებმა. ნოვალისი გაიტაცა შლაიერმახერის მისტიკურ-მეტაფიზიკურმა ძიებებმა. მან დაინახა „სიტყვების“ ავტორთან რელიგიის განდიდების ის ტენდენცია, რომელიც მის, ნოვალისის თვალსაზრისსაც უდგებოდა. მაგრამ თავის შრომაში დასმული ძირითადი საკითხის გაგებაში ნოვალისი წავიდა მაინც თავისი გზით, წავიდა ისე შორს, რომ თვით მეგობრებიც კი იენის სკოლიდან შეუძლებლად თვლიდნენ მისი ამ ახალი ნაწარმოების გამოქვეყნებას. ნაწარმოებში განვითარებულმა რეაქციულმა შეხედულებებმა, მეცნიერების განვითარების სასიკეთო შედეგების უარყოფამ და კათოლიკური შუასაუკუნეების გადაჭრით განდიდება დააფრთხო სკოლის მეთაურები — ფრიდრიხ და ავგუსტ შლეგელები, თვით შლაიერმახერიც. მკვეთრად გაილაშქრა ნოვალისის ამ ნაწარმოების წინააღმდეგ აგრეთვე გოეთემაც.

ნოვალისის „ქრისტიანობა ანუ ევროპა“ სრულიადაც არ წარმოადგენს რელიგიის ისტორიის მეცნიერული განხილვის ცდას. ოგი უფრო ისტორიულ-ფილოსოფიური ხასიათის ლეგენდას წარმოადგენს, ვიდრე შეხედულებების ფაქტებზე დამყარებულსა და არგუ-

მენტირებულ სისტემას. მხატვრული თხრობის პრინციპზე აგებულ ამ ნაწარმოებში მწერალი ფართო გასაქანს აძლევს თავის პოეტურ ფანტაზიას, უცქერის კაცობრიობის ისტორიის სხვადასხვა პერიოდს მეოცნებე მისტიკოსი პოეტის და არა მეცნიერ-სისტემატიკოსის თვალთ, ოცნებობს ქრისტიანული რელიგიის ერთმპყრობელობის შესახებ. ამის შედეგს წარმოადგენს ნაწარმოები, რომელშიც განდიდებულია შუასაუკუნეების კათოლიციზმი და გამოთქმულია იმედი ერთიანი ქრისტიანული რწმენის აღორძინებისა კათოლიკური ეკლესიის მეთაურობით.

მწერალი შეტრფის იმ ხანას, როცა ევროპა ერთ ქრისტიანულ სამწყსოს წარმოადგენდა, როცა ეკლესიას გააჩნდა ერთი მეთაური, როცა ეს უკანასკნელი მკვეთრ წინააღმდეგობას უწევდა მეცნიერების განვითარებას. მწუხარებით აღნიშნავს ნოვალისი, რომ ეს ბედნიერი ეპოქა დაირღვა წარმოებისა და კულტურის განვითარების შედეგად, რომ პროტესტანტულმა მოძრაობამ დამღუპველი გავლენა მოახდინა, საფუძველი გამოუთხარა ეკლესიის ერთიანობას, ჩაკეტა რელიგია ცალკე სახელმწიფოთა საზღვრებში. რეფორმაცია, ფიქრობს ნოვალისი, მოასწავებდა ერთიანი ქრისტიანული ოჯახის დაშლას, პაპის უფლების დაცემას, ძლიერი მეფეების ბრძოლას ერთიანი ეკლესიის მეთაურის ვაკანტური თანამდებობისათვის. ფრანგული მატერიალიზმი, გერმანული განმანათლებლობა და საფრანგეთის რევოლუცია მწერალს მიაჩნია იმ-ბრძოლის დაგვირგვინებად, რომელიც რეფორმაციამ წამოიწყო, სამღვდლოებზე მეცნიერების გამარჯვებად, რასაც მწერალი ფრიად სამწუხარო მოვლენად თვლის.

ნოვალისი არ იფარგლება მხოლოდ იმის ჩვენებით, თუ როგორ დაეცა ერთიანი ქრისტიანობა, არამედ ცდილობს დაინახოს მომავლის სხივი, აღორძინების პერსპექტივა, რის მანიშნებელსაც იგი მის მიერ გაკრიტიკებულ გონებრივ მოძრაობაში ხედავს. მწერალს სწამს, რომ დადგება „ახალი წინასწარმეტყველური, სასწაულმოქმედი და ძველი ჭრილობების გამკურნავი ოქროს ხანა“, შეიქმნება ახალი, თავისუფალი ეკლესია, საერთო მთელი ევროპისათვის. ეს იქნება არა მხოლოდ ეკლესიათა გაერთიანება, არამედ გაერთიანება სახელმწიფოებისა, ახალი ევროპა, რომლის სათავეში უნდა სასულიერო პირი მოექცეს. სასულიერო ხელისუფლებას, ფიქრობს მწერალი, უნდა მიენიჭოს ხელმძღვანელი როლი, რადგან მას შეუძლია ნამდვილი ხელმძღვანელობა, მებრძოლ ბანაკთა შერიგება.

ამგვარი თეოკრატიული პრინციპის განხორციელებაში ხედავს ნოვალისი ევროპის საზოგადოების განვითარების ძირითად ხაზს. მსჯელობა ე. წ. ოქროს ხანის შესახებ ცხადად გვიჩვენებს მწერლის.

მსოფლმხედველობის რეაქციულ არსს, გალაშქრებას განმანათლებლობის, მატერიალიზმის წინააღმდეგ, რევოლუციის მიერ დამარცხებული ავტორიტეტების აღდგენის ცდას. ეს ის იდეაა, რომელსაც საფრანგეთში აქტიურად იცავდნენ დე მესტრი და შატობრიანი და რომელსაც ძირითადად იცავდა ნოვალისი იმ ნაწარმოებებშიც, რომლებიც წინ უძღვიან „ქრისტიანობა ანუ ევროპას“.

კათოლიკური რელიგიის ამ განმადიდებელმა შრომამ კარგად გვიჩვენა ადრინდელი გერმანული რომანტიზმის ძირითადი ტენდენცია. ამ შრომის იდეათა ფონზე გასაგები ხდება ძირითადი იდეური ხაზი ვაკენროდერის „იოსებ ბერგლინგერის“ და ტიკის „შტერნბალდისა“, ასევე ის ნაბიჯი, რომელიც გადადგეს შემდეგ შლეგელებმა, როცა კათოლიკობა მიიღეს.

„ხასიელი მოსწავლეები“

ნოვალისის შემოქმედებითი განვითარების ამ ხაზზე უნდა ვიგუღვოთ დაუშთავრებელი რომანი — „საიხელი მოსწავლეები“ („Lehr-  
linge von Sais“), რომელიც 1799 წელს დაიწერა. ეს რომანი და-

წერილია ფრაიბერგის სამთო აკადემიაში მიღებული შთაბეჭდილებებით. აქ ნოვალისი მონდომებით სწავლობდა ქიმიას, ფიზიკას, მინერალოგიასა და გეოლოგიას და შემდეგ სცადა კიდევაც პრაქტიკულად გამოეყენებინა მიღებული ცოდნა ვაისენფელსის მარიალსახდელ საწარმოში, სადაც იგი სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ იქნა გაწესებული. მწერალზე განსაკუთრებით დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა გამოჩენილმა გეოლოგმა ვერნერმა, რომელიც იქცა მის მახლობელ მრჩეველად და გზის გამკვლევად.

თითქოს სრულიად ბუნებრივი იქნებოდა, რომ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა შესწავლით, მიღებული ცოდნის პრაქტიკული გამოყენებით დაინტერესებულ მწერალს თავისი ამ ახალი ნაწარმოებით ეცადა მოეცა ინდუსტრიული მოთხოვნის ნიმუში, რომელშიც ნაჩვენები იქნებოდა ბუნების დამორჩილებისათვის მებრძოლი ადამიანის, საწარმოო ძალების, ახალი ტექნიკის, გამოყენებითი დარგების განვითარების პათოსი. ეს მით უფრო ბუნებრივი იქნებოდა ქვეყნის საწარმოო ცხოვრების გამოცოცხლების, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა განვითარებისა და გაუმჯობესებული მანქანების დანერგვის იმ ფონზე, რომელსაც ადგილი აქვს ამ დროის გერმანიაში და რომლისადმიც დიდ ინტერესს იჩენდა გოეთე თავის მხატვრულ ნაწერებში, აგრეთვე თავის საზოგადოებრივ საქმიანობაში.

მაგრამ ეს მოლოდინი არ გამართლდა. ნოვალისის ეს ახალი ქმნილება არ წარმოადგენს საწარმოო ხასიათის რომანს უპირველესად იმიტომ, რომ მისი ავტორი ქვეყნის საწარმოო განვითარებასა და

ახალი ტექნიკის დანერგვაში ხედავს არა ისტორიულ პროგრესს, არამედ უბედურებას. ამდენად, ნოვალისის ეს ახალი ნაწარმოები თავისი იდეური გამიზნულობით სავსებით შეესაბამება „ქრისტიანობა ანუ ევროპას“ ძირითად ხაზს. აქაც მწერალი გამოდის პოზიტიური ცოდნის, მეცნიერებათა განვითარების წინააღმდეგ. ეს კია, რომ ამ ახალ ნაწარმოებში დასმული საკითხი უფრო ფართო პლანშია მოფიქრებული, ვიდრე „ქრისტიანობა ანუ ევროპაში“.

ნოვალისის „საიხელ მოსწავლეებს“ მთავარ ზოლად გასდევს მწერლის კრიტიკული დამოკიდებულება მატერიალიზმისადმი, განმანათლებლობისადმი. მწერალი კრიტიკის საგნად იხდის ემპირიულ-ექსპერიმენტულ მეთოდს, ბუნების დასამორჩილებლად გამიზნულ ხერხებს. ნათლად ჩანს, რომ იგი საბოლოოდ გამიჯვნია რევოლუციის იდეოლოგიას, განმანათლებლობას, დამდგარა უკიდურესად მემარჯვენე ფრთაზე, გონების როლის, ბუნების შემეცნებისა და გარდაქმნის უარყოფის, რომანტიკული მეოცნებეობის პოზიციაზე. რომანის ავტორი გადაჭრით უარყოფს ბუნების შესწავლაში ადამიანის შემეცნების როლს, მიაჩნია, რომ ამოსავალს უნდა წარმოადგენდეს არა მოვლენები, საგანთა ქვეყანა, არამედ საკუთარი სული. ბუნების ვაგების გასაღებს, მწერლის აზრით, უნდა წარმოადგენდეს თვით ადამიანის შინაგანი სამყარო, მისი სულის იდუმალი ხვეულები.

ამ კონცეფციის შესაბამისად ქმნის ნოვალისი რომანის მხატვრულ ქსოვილს, ირჩევს თხრობის თავისებურ ხერხებს. ამიტომაც, რომ ნაწარმოებში აღწერილ სკოლას არაფერი შერჩენია ფრაიბერგის სამთო სასწავლებლისა; იგი გადაქცეულია მისტიკურ სკოლად, ტაძრად. სკოლის მასწავლებლებსაც არაფერი სცხიათ იმ მასწავლებლებისა, რომლებიც ეწეოდნენ ფრაიბერგის სასწავლებლებში პოზიტიურ-სამეცნიერო მუშაობას. ისინი რომანში გამოდიან არა როგორც მეცნიერები, არამედ როგორც მისტიკოსები, რომლებიც გამოთქვამენ ბუნების საიდუმლოებათა შესახებ თავიანთ ფანტასტიკურ, დაუსაბუთებელ ვარაუდებს.

მოთხრობის გმირები გამოთქვამენ თავიანთ მოსაზრებებს ბუნების, ფილოსოფიის საკითხებზე. კამათში მონაწილეობას იღებენ მასწავლებლები, მოსწავლეები, აგრეთვე უცნაური მოგზაურები, რომლებიც დაეძებენ წინარე ხალხებს, მათი ენის კვალს. და რაოდენ არ იჩენდეს ავტორი მოკრძალებას სკოლის მეთაურის წინაშე, იმთავითვე აშკარა ხდება, რომ ნაწარმოები მოფიქრებულია მისი და მოსწავლის, იგივე ნოვალისის დაპირისპირების, მათი კვლევითი მეთოდოლოგიის საფუძველშივე განსხვავების ჩვენების ფონზე. სკოლის მოსწავლეთა შორის იხსენიება საოცარი ბავ-

შვი, მწერლის მიერ „ბუნების მესიად“ წოდებული, რომელიც დაშორდა სკოლას, მაგრამ ფიქრობენ, რომ იგი მას ისევ დაუბრუნდება.

სკოლის ხელმძღვანელი, რომლის პროტოტიპიც პროფესორი ვერნერი უნდა იყოს, წარმოდგენილია როგორც ემპირიკოსი მკვლევარი, ფაქტების დამხარისხებელი და კოლექციონერი. მწერალი მკვეთრად იმოქნება ამგვარი მკვლევარებისაგან, მიაჩნია, რომ „მათ ხელში ბუნება კვდება და მისგან რჩება მხოლოდ მკვდარი მთრთოლავი ნაშთი“. ადამიანის გონებას, გადმოგვცემს მწერალი, ბუნება თვლის „თავის უბოროტეს მტრად“ და ცდილობს მის მოსპობას.

ასევე იმოქნება ნოვალისი ბუნების გაგების საკითხში განმანათლებლებისაგან. კრიტიკულ შენიშვნებს აკეთებს იგი აგრეთვე ბუნების გაგების საკითხში ფიხტეს მისამართით, ალაგებს რა ამჟამად ირონიულ ხაზებში ფიხტეს სუბიექტივისტურ მიდგომას ბუნების მოვლენებისადმი, მის მიერ შემმეცნებელი „მე“-ს ყოვლისუნარიანობის ხაზგასმას.

ბუნების ახსნის საკითხში სხვადასხვა შეხედულებათა დალაგებისა და კრიტიკის ფონზე მოთხრობის ავტორი გვიჩვენებს თავის ფილოსოფიურ კრედოს, ალაპარაკებს რა თავისი სახელით საინის სკოლის ერთერთ მოწაფეს. იმავეითვე იგარძნობა, რომ ეს მოწაფე, იგივე მწერალი, მიყვება სკოლის ხელმძღვანელისაგან, სხვადასხვა ფილოსოფოსისაგან განსხვავებულ ხაზს, ემპირიკოსების, განმანათლებლების, კანტისა და ფიხტესაგან განსხვავებულ ხაზს. „მასწავლებლის გაგება მე არც შემიძლია და არც მსურს“, ამბობს ხსენებული მოწაფე, რომელიც განსხვავებულია ბევრი დანარჩენი მოსწავლისაგან. იმ დროს, როცა სხვები მასწავლებლის დავალებით მიემგზავრებიან ექსპონატების შესაგროვებლად, იგი მათ არ მიყვება, მარტობას არჩევს. შეგროვილი კოლექციები მას, მართალია, სიხარულს ჰგვრის, მაგრამ ეჩვენება, რომ ისინი არიან ღვთაებრივი გამოსახულების მხოლოდ სურათები, სამკაულები. არა ეს კოლექციები იზიდავს ამ მისტიკოს მოსწავლეს, არამედ ის, რაც მათშია ჩამარხული, ღვთაებრივი და მისტიკური. „მე მათ არ დავეძებ, — ამბობს ამ კოლექციების შესახებ იგი — მაგრამ მათში კი ხშირად დავეძებ. მგონია, თითქოს მათ უნდა მიჩვენონ გზა იქითკენ, სადაც იმყოფება ღრმა. ძილში ჩავარდნილი ქალწული, რომლისკენაც ისწრაფის ჩემი სული“.

ამგვარად, არა საგნების ქვეყანა, არამედ მათში ჩამარხული იდუმალი აზრი, აი რა იზიდავს ნაწარმოების ავტორს. არა ფაქტების კლასიფიკაციას და მათ მეცნიერულ შესწავლას მივყავართ ბუნების შესახებ ქეშმარიტ ცოდნამდე, არამედ საგნების იქით მისტიკურისა და უნივერსალურის ძიებას; სკოლის ხელმძღვანელის კვლევის მე-



თოდოლოგია არ აკმაყოფილებს, უკეთ, განიზიდავს ამ მეოცნებე რომანტიკოსს, რადგან სკოლის მეთაური საგნებიდან გამოდის და საგნებს უბრუნდება, რადგან მისთვის პოეტური და ამაღლებული არ არსებობს საგნობრივს იქით. მძინარე ქალწული, როგორც განსახიერება მსოფლიო სულის, დაუშლელი და მთლიანი ბუნებისა, მწერლის აზრით, გვეცხადება, მართალია, საგნებში, მაგრამ არა ამ უკანასკნელის შესწავლის გზით, არამედ თავისთავში ჩაღრმავების, ინტუიციის მეოხებით.

ცხადია, ასეთ მაგიურ იდეალიზმს მწერალი ვერ ნახულობს საინსის სკოლის მეთაურთან, ვერ ნახულობს იმას, რაც მისი ნატურფილოსოფიის კვინტესენციას წარმოადგენს. თითქოს საგნებში გახვეული ამ უნივერსალური სულის, მძინარე ღვთაებრივი ქალწულის შესახებ მას საინსის სკოლის მეთაურის სამეცნიერო ლაბორატორიაში არაფერი სმენია. „ჩემთვის მასწავლებელს ამის შესახებ არასდროს არაფერი უამბია და მეც არ შემიძლია მას რაიმე დავუჭერო“, ამბობს მოწაფე. მაშ, რაში გამოიხატა სკოლის ხელმძღვანელის როლი მოსწავლეთა აღზრდის საქმეში. თუ მასწავლებელი და მოსწავლე, იგივე ნოვალისი, ასე განსხვავებული გზით მიდიან, თუ ერთი მექანისტური მატერიალიზმის ნიადაგზე დგას, მეორე კი იდეალიზმის ნიადაგზე? იმაში, რომ მასწავლებელმა გააღვიძა მასში ბუნების შესწავლის ინტერესი, განსაკუთრებით კი იმაში, რომ მისცა თავისუფლება, დამოუკიდებელი გზით სვლის უფლება.

თავის ნატურფილოსოფიურ ძიებებში ნოვალისისათვის ამოსავალ პუნქტს წარმოადგენს არა ემპირიზმი სკოლის ხელმძღვანელისა, არა მატერიალისტური ფილოსოფია საერთოდ, არამედ იდეალიზმი, არა ფაქტებზე, ცდებზე დამყარებული ცოდნა, არამედ გულის მიდრეკილებებით, განწყობის გზით მიღებული შთაბეჭდილებები. მისთვის მისაბძია არა ექსპერიმენტატორი მეცნიერი, არამედ მაგიური თვისებებით დაჯილდოებული ადამიანი, ამ შემთხვევაში სასწაულებრივი ბავშვი, რომელიც დაშორდა საინსის სკოლას. იმას, რის შესახებაც სკოლის ეს მისტიკოსი წევრი არასდროს არ შეჰკითხვია თავის მასწავლებელს, იგი სიამოვნებით შეეკითხებოდა ხოლმე ამ უცნაურ ბავშვს, წინასწარ დარწმუნებული, მისგან დამაკმაყოფილებელ პასუხს მიიღებდა. ეს „ბუნების მესია“ მას გაურკვევედა სამყაროს საიდუმლოებას, მიაგნებინებდა თავის იდეალს, წინარე, დაუშლელ ბუნებას. „რომ იგი ჩვენთან მეტხანს დარჩენილიყო, მე უთუოდ მეტს გავიგებდი თავისი თავის შესახებ, მკერდიც ჩემი ბოლოსდაბოლოს გაიხსნებოდა, გამეხსნებოდა ენაც“, ამბობს ის.

როგორც ვხედავთ, ბუნების გაგების დარგში სხვადასხვა მეცნიე-

რული თეორიის კრიტიკისას „საისელი მოსწავლეების“ ავტორი ან-  
ვითარებს თავის შეხედულებას, რომელიც საფუძველშივე ანტიმეც-  
ნიერულია. ბუნების მეცნიერული შემეცნების თეორიას იგი უპირის-  
პირებს საგნებში რაღაც მისტიკური აზრის ძიების თეორიას, აყე-  
ნებს დებულებას, რომ ბუნება შეიცნობა არა გონების, არამედ  
გრძნობების საშუალებით, არა მეცნიერული ანალიზის, არამედ  
ინტუიციის მეოხებით. საკითხის ასეთ გაგებაში, მეცნიერებისა და  
ფილოსოფიური აზრის განვითარების ეპოქაში მეცნიერებაზე ასეთ  
გულაცრუებაში ჩანს ფეოდალური რეაქციის იდეოლოგი, რომელიც  
ძველი სამყაროსათვის თავსდატეხილ უბედურებაში მნიშვნელოვან  
წილს მეცნიერებას აკისრებს. თავისი ამ თვალსაზრისის გამოთქმა  
სპეციალურად ბუნების ფილოსოფიის დარგში მწერალმა დააკისრა  
საისელ მოსწავლეს, ამბის მთხრობელს. ეს მოსწავლე ბუნების გა-  
გების დარგში მან იმთავითვე გამიჯნა სხვადასხვა სამეცნიერო სკო-  
ლისგან, დააკავშირა იგი სკოლიდან წასულ, მის მიერ ბუნების მე-  
სიად წოდებულ ბავშვთან.

ნოვალისი სწორხაზობრივად არ წარმოგვიდგენს მისი თვალსაზ-  
რისის გამომხატველი გმირის განვითარებას, არამედ გვიჩვენებს მას  
როგორც რთულსა და წინააღმდეგობებით აღსავსე პროცესს. იმთა-  
ვითვე მისტიკურად განწყობილი ეს მოსწავლე, მართალია, უპირის-  
პირდება პოზიტიური ცოდნის წარმომადგენლებს, მაგრამ მას ჯერ  
არ გააჩნია მტკიცე საყრდენი. ასეთ საყრდენს იგი თანდათანობით  
იძენს, საბოლოოდ მტკიცდება თავის მაგიკურ-იდეალისტურ პოზი-  
ციაზე. მწერალი გვიჩვენებს, თუ რა გავლენა მოუხდენია ამ ახალ-  
გაზრდაზე ბუნების შესახებ სამეცნიერო დისკუსიებს, როგორ დაუ-  
ბნევია იგი, როგორ მისულა იგი იმ დასკვნამდე, რომ მართალი უნ-  
და იყოს დისკუსიის თვითიული მონაწილე, და როგორ გამოუყვანია  
იგი ამ მდგომარეობიდან, იგულისხმება, სულიერი კრიზისიდან, ყვა-  
ვილწნულებით მორთულ მისი ასაკის ყმაწვილს. ამ უკანასკნელმა  
მიუთითა მას გამოსავალზე, შთააგონა რომ „ყველაფერში მთავარი—  
ეს განწყობაა“ და თან მოუყვა ზღაპარი, რომელშიც გამოთქმუ-  
ლია მწერლის შეხედულება იმ საკითხზე, რაც ფილოსოფიური პაექ-  
რობის საგანს წარმოადგენდა.

ეს ჩართული ზღაპარი გვიჩვენებს, თუ რა ხაზებში სურდა ნოვა-  
ლისს წარემართა მოქმედების განვითარება თავის ამ დაუმთავრებელ  
მოთხრობაში. ზღაპრის ცენტრში დგას რომანტიკული გმირი—ჰიაცინ-  
ტი, წარმტაცი გარეგნობის ყმაწვილი, ბუნებით კეთილი, მაგრამ გულ-  
ჩათხრობილი და განმარტოებული. მან შეიყვარა ლამაზი როზენჰენი,  
რომელშიც აგრეთვე დრმა თანაგრძნობა პოვა. ახალგაზრდებს ეგო-

ნათ, რომ მათი სიყვარული სხვებისაგან დაფარულია, სინამდვილე-  
ში კი იგი ცნობილი იყო მთელ არემარეში. ხანგრძლივი არ აღმოჩნ-  
და შეყვარებულთა ბედნიერება. ერთ დღეს ჰიაცინტის სახლის კა-  
რებს მოადგა მოხუცი უცხოელი მოგზაური. ყმაწვილი მას გაუმას-  
პინძლდა პურითა და ღვინით, ხოლო მადლიერი მოხუცი მოუყუა მას  
უცხო მხარეების საკვირველი და სასწაულებრივი მოვლენების შესა-  
ხებ. მოხუცის ნაამბობმა კიდევ უფრო გააძლიერა ჰიაცინტის დაღვ-  
რემილობა და გადაწყვეტინა მას დატოვოს მშობლიური კერა და  
გაუდგეს გზას უცხო ქვეყნებისაკენ, იქით, სადაც ეგულებოდა „ღე-  
და ყველა საგნისა, ქალწული გადასათარის ქვეშ“.

მწარედ აქვითინდნენ ჰიაცინტის მშობლები და შეყვარებული.  
ჰიაცინტი კი გარბოდა დასახული მიზნისაკენ, რაც ძალი და  
ღონე ჰქონდა, ეკითხებოდა მხეცებს, კლდეებსა და ხეებს ქალღმერთ  
იზიდეს შესახებ. ხანგრძლივი და მომქანცველი მგზავრობის შემდეგ  
მან მიაღწია აღთქმულ ადგილს, დიდებულ ტაძარს. ციური სურნე-  
ლებით დამთვრალ ჰიაცინტს ჩაეძინა და ესიზმრა, თუ როგორ შევი-  
და იგი წმინდა ტაძარში და წარსდგა მძინარე ქალღმერთის წინაშე.  
ვაჟმა ასწია ქალღმერთის მსუბუქი და ბრწყინვალე გადასათარი და  
იხილა სასწაული, მის მიერ დატოვებული როზენჰენი. შეყვარებუ-  
ლები ერთიმეორეს გადაეხვივნენ.

ამ ზღაპრით ნოვალის სურს გამოთქვას თავისი აზრი შემეცნე-  
ბის ობიექტისა და სუბიექტის დამოკიდებულების შესახებ, ხაზი  
გაუხვას მათ შორის იგივეობას. მწერალი გვანიშნებს, რომ ბუნება-  
ში ადამიანი მხოლოდ იმას ამოიკითხავს, რაც მასში, ადამიანშია მო-  
ცემული, ამოიკითხავს, ცხადია, არა შემეცნების, ანალიზის გზით,  
არამედ გრძნობითი წვდომის საშუალებით. ამას გვიჩვენებს მწერა-  
ლი ჰიაცინტის სიყვარულის მაგალითზე. სიყვარული, ნოვალისის გა-  
გებით, არის ყველაფრის მომცველი. ერთ თავის ფრაგმენტში იგი  
წერს, რომ „ჩვენ ყველგან იმას ვნახულობთ, რაც გვიყვარს, ყველ-  
გან მის შესგავსს ვხედავთ და, რამდენადაც უფრო ძლიერია სიყვა-  
რული, იმდენად უფრო მრავალსახოვანია ეს შესგავსების ქვეყანა.  
ჩემი შეყვარებული — ეს, შემოკლებით, ქვეყანაა, სამყარო კი—ჩემი  
შეყვარებულის გავრცობილობაა“.

მოთხრობაში ჩართული ზღაპრით მწერალს სურს ამ შეხედულე-  
ბის მხატვრული ილუსტრაცია, იმის ჩვენება, რომ შემეცნების აქტი  
იგივე სიყვარულის აქტია, რომ ბუნების საიდუმლოებათა ამოხსნა  
სიყვარულის, ბუნებაში ჩაწვდომის საშუალებით ზორციელდება,  
დარღვეული სულიერი წონასწორობის აღდგენას ჰიაცინტი ახდენს  
სწორედ გრძნობითი წვდომის საფუძველზე. ამის წყალობით ეხსნე-

ბა მას თვალთაგან რიდე, ბოლო ეღება მის რომანტიკულ მელანქოლიას, რადგან რწმუნდება, რომ ბუნების ეს საიდუმლოებანი სხვა არაფერია, თუ არა ის, რასაც იგი თავის გულში აღრევე ატარებდა, სხვა არაფერია, თუ არა მისი ყოვლისმომცველი სიყვარული. პია-ცინტს ეგონა, რომ ბუნების დედას, ქალღმერთ იზიდეს იხილავდა, მაგრამ დარწმუნდა, რომ ამ საიდუმლოების ამოხსნის გასაღები თვით მასშივე ყოფილა, რომ ეს ამოხსნა არა გონების, არამედ გრძნობითი წვდომის საშუალებით ხორციელდება.

როგორც ვხედავთ, „საისელ მოსწავლეებში“ ნოვალისი უარყოფს ბუნების, საერთოდ, სინამდვილის მეცნიერული შესწავლის მიზნობრიობას, აყენებს დებულებას ადამიანის მიერ ბუნების გრძნობითი აღქმის შესახებ. ასეთ უნარს იგი განსაკუთრებით პოეტებთან ნახულობს. შემმეცნებელსა და შესამეცნებელს შორის ამგვარი კავშირი მიაჩნია მწერალს ყველაზე უფრო პირდაპირ კავშირად. გრძნობითი წვდომის, განწყობის საშუალებით, ფიქრობს იგი, ადამიანი ბუნებასთან უფრო ახლო კავშირში იმყოფება, ვიდრე მეცნიერ-სისტემატიკოსი. ეს უქანასკნელი თავისი დაკვირვებებითა და ექსპერიმენტებით ანაწევრებს და ამახინჯებს მთლიან ბუნებას იმ დროს, როცა გრძნობითი წვდომის თვალსაზრისზე მდგომი მწერალი ბუნებას მთლიანობაში აღიქვამს.

ძნელი არ არის შევნიშნოთ, რომ ნაწარმოების ავტორი დგას ცივილიზაციის, მეცნიერებათა მიღწევების უარყოფის ნიადაგზე, მიაჩნია, რომ შემეცნების პროცესი წარმოადგენს ადამიანის ცოდნის არა გამდიდრებას, აღმავალ პროცესს, არამედ ობიექტურ რეალობასა და ადამიანს შორის იდენტივობის ცხადყოფას, ბუნებაში იმის დანახვას, რაც ადამიანშია მოცემული. ამ ფაქტში ჩანს ნოვალისის მკვეთრი დაშორება საუკუნის მოწინავე იდეოლოგიური მიმართულებებისაგან, აგრეთვე აღრინდელი რომანტიზმის სკოლის კრიზისის, მისი დაშლის დასაწყისის სიმპტომები.

„საისელ მოსწავლეებში“ გატარებული თვალსაზრისი არ შეიძლება ჩაითვალოს ახალ მოვლენად ნოვალისის განვითარებაში. ეს ის თვალსაზრისია, რომელიც გარკვეულად მწერალს გატარებული აქვს ამ პერიოდის სხვა ნაწარმოებებშიაც, განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ „საისელ მოსწავლეებში“ ეს საკითხი უფრო ფართო პლანშია მოფიქრებული. მათ ყველას ერთი საერთო ხაზი გასდევს, ძიება აბსოლუტურისა და მარადიულის, ისტორიული პროგრესისა და მეცნიერებისათვის ზურგის შექცევა.

ნოვალისის აქამდე განხილულ ნაწარმოებებს „ფრაგმენტები“ ორგანულად უკავშირდება მისი თეორიულ-კრიტიკული ხასიათის შრომა „ფრაგმენტები“, რომელიც ნაწილობრივ გამოქვეყნდა მწერლის სიცოცხლეში ჟურნალ „ათენეუმში“. მასში გატარებულია ის იდეები, რომლებიც საფუძვლად უდევს „ჰიმნებსა“ და „სასულიერო საგალობლებს“, აგრეთვე მოთხრობას — „საისელი მოსწავლეები“. როგორც ტიკი გადმოგვცემს, ნოვალისს განზრახული ჰქონდა მოეცა ენციკლოპედიური ხასიათის ნაწარმოებები, რომლებშიც სისტემის სახით მოცემული იქნებოდა მწერლის თეორიული. შეხედულებები მეცნიერების სხვადასხვა დარგის შესახებ, განზრახული ჰქონდა შეექმნა ისეთი ორგანული სისტემა, რომელშიც გაერთიანებული სახით წარმოდგენილი იქნებოდა ყველა მეცნიერება.

ასეთი განზრახვა სავსებით შეესაბამებოდა ნოვალისის მსოფლმხედველობის ბუნებას, მის მისწრაფებას პირველყოფილი მთლიანობის, წინარე ხალხთა და მათი კულტურის გადაშენებული ფორმების აღორძინების შესახებ. ოქროს საუკუნე, რომლის შესახებაც მოცემულია მინიშნებები ნოვალისის ნაწერებში, წარმოდგენს სინთეზისადმი, უძველესი, წინარე და დაუშლელი ფორმებისადმი მწერლის მისტიკური მისწრაფების გამოხატულებას. მაგრამ მსგავსად სხვა ნაწარმოებებისა, რომლებშიც ამ მიმართულებით მწერალმა მხოლოდ ცალკე მოსაზრებები გამოთქვა, „ფრაგმენტებშიც“ მან მხოლოდ გაბნეული აზრები მოგვცა მეცნიერებისა და კულტურის განვითარების შესახებ და არა სისტემა აზრებისა და შეხედულებების.

ეს გარემოება მაინც არ ამცირებს „ფრაგმენტების“ მნიშვნელობას. ეს ნაწარმოები შეუქს ფენს მწერლის შეხედულებებს მეცნიერებისა და ხელოვნების უმნიშვნელოვანეს საკითხებზე, ცხადყოფს იმ წვლილს, რომელიც შეაქვს მას რომანტიზმის ლიტერატურის თეორიული საკითხების დამუშავებაში. განსაკუთრებით დიდი ადგილი უკავია „ფრაგმენტებში“ პოეზიის ბუნების გარკვევას. გამოდის რა იქიდან, რომ სინამდვილის ბუნების შეცნობაში გადამწყვეტი როლი ეკისრება არა გონებას, არამედ გრძნობას, მხატვრულ წარმოსახვას, არა ანალიზს, არამედ გრძნობით წვდომას, ნოვალისი წინ წამოწევს პოეზიის, პოეტთა უპირატესობას სინამდვილის შემეცნების საქმეში. უნივერსუმთან, მსოფლიო სულთან სიახლოვე, მწერლის აზრით, ყველაზე უფრო ეხერხებათ პოეტური წარმოსახვით დაჯილდოებულ, თავის თავში ჩაკეტილ, საზოგადოებისაგან გამდგარ ადამიანებს. ასეთ თვალსაზრისს ანვითარებს მწერალი „საისელ მოსწავლეებში“ და ამ აზრს იცავს „ფრაგმენტებშიც“.

ამ ნაწარმოებში ნოვალისი ხაზს უსვამს სინამდვილის პოეტური ასახვის უპირატესობას მის მეცნიერულ შესწავლასთან შედარებით. იგი აღნიშნავს, რომ „პოეტი ბუნებას უფრო კარგად წვდება, ვიდრე მეცნიერის გონება“, რომ წარმოსახვის ძირითადი კანონები არის ლოგიკის კანონების საპირისპირო. სინამდვილის პოეტური აღქმა განსხვავებულია არა მხოლოდ მისი მეცნიერული აღქმისაგან, არამედ ჩვეულებრივი ადამიანის აღქმისაგანაც. „პოეტი გარეგანი და შინაგანი ქვეყნის მოვლენებს წვდება სრულიად სხვაგვარად, ვიდრე დანარჩენი ადამიანები“.

„ფრაგმენტების“ ავტორი ფიქრობს, რომ პოეტთან სინამდვილე უფრო სრულყოფილად იხსნება, ვიდრე მეცნიერ-სისტემატიკოსთან, პოეტი სწორედ იმიტომ, რომ განსაკუთრებული უნარითაა დაჯილდოებული, წვდება სინამდვილეში იმას, რაც დაფარულია მეცნიერ-ექსპერიმენტატორისათვის. იგი წვდება სინამდვილეში დაფარულ აზრს, მთლიანსა და უნივერსალურს იმ დროს, როცა მეცნიერ-ექსპერიმენტატორი ფაქტების იქით არ იცქირება. პოეტი, ფიქრობს ნოვალისი, შემოქმედების პროცესში იმყოფება გონებადაკარგულობის მდგომარეობაში, რაც მას ხელს არ უშლის გაიგოს, წვდეს ბუნების საიდუმლოებას. პოეტი დაჯილდოებულია პოეზიის გრძნობით, რასაც „ბევრი აქვს საერთო მისტიკურ გრძნობასთან“. ამ გრძნობის მეოხებით ხდება შესაძლებელი წარმოდგენილ იქნას ის, რაც არაწარმოდგენადია, დანახული იქნას ის, რაც არახილვადია, ნაგრძნობი იქნას ის, რაც არაშეგრძნებადია. აქედან გამოსული, მწერალი თანმიმდევრულად იმ დასკვნამდე მიდის, რომ პოეზიის გრძნობა იმყოფება მახლობელ ნათესაობაში წინასწარმეტყველურ გრძნობასთან, საერთოდ, რელიგიურ გრძნობასთან.

მსგავსად „საისელ მოსწავლეებში“ გამოყვანილი ჰიაციენტისა, მძინარე ქალღმერთში თავისი როზენჰენი რომ იპოვნა, ამ ნაწარმოებშიც ნოვალისი იმ აზრს ანვითარებს, რომ შემეცნებლის განწყობასა და შესამეცნებელს შორის არის იგივეობა, რომ იგივეობაა პოეტური წარმოსახვის საგანსა და თვით პოეტურ წარმოსახვას შორის. ირკვევა, რომ სუბიექტი, ამ შემთხვევაში პოეტი, თავის თავში წინასწარ ატარებს, თურმე, იმას, რაც უნდა აისახოს, რომ მხატვრული ასახვის პროცესი წარმოადგენს არა ახლის შექმნას, არამედ პოეტის მიერ თავისივე თავის განმეორებას. „იგი (პოეტი — გ. ხ.) წარმოადგენს ნამდვილი მნიშვნელობით იგივეობას სუბიექტისა და ობიექტის, სულისა და სამყაროს“.

პოეზიასა და ბუნებას შორის, ფიქრობს „ფრაგმენტების“ ავტორი, იგივეობითი დამოკიდებულებაა. პოეტური ბუნება ეს ჩვეულებ-

რივი ბუნებაა. ყველაფერი, რაც დამახასიათებელია მეორისათვის, დამახასიათებელია პირველისათვისაც. პოეტთან, ამიტომ, არა ახლის შექმნასთან გვაქვს საქმე, არამედ ბუნებისაგან დასესხებასთან. „პოეტთან ყოველი მასალა ნასესხებია, თვით სახეებიც კი“ — წერს ნოვალისი.

ამ წინამძღვარზე სრულიად ბუნებრივად მოჩანს ნოვალისის მოთხოვნა პოეზიისათვის უნივერსალური ხასიათის მიცემის შესახებ, ყველაფრის პოეზიაში გაერთიანების, ე. წ. ორგანული პოეზიის შექმნის შესახებ. პოეტი, თურმე, ყველაზე უფრო სრულად იგებს მოვლენათა აზრს და იგებს იმ იგივეობის წყალობით, რომელიც მასსა და გარესამყაროს შორის არსებობს, ასევე იმის წყალობით, რომ გააჩნია არა მხოლოდ ანალიტიკური უნარი, ამ სიტყვის წმინდა რომანტიკული გაგებით, არამედ სინთეტიკური, კავშირის დამყარების, აგრეთვე შეთხზვის უნარიც. „პოეტი—წერს ნოვალისი—აწესრიგებს, აკავშირებს, ირჩევს, თხზავს და თვითონ მისთვის გაუგებარია, თუ რატომ იქცევა იგი სახელდობრ ასე და არა სხვაგვარად“.

პოეზიის ბუნების ასეთი იდეალისტური შეფასება უძველეს საფუძვლად ნოვალისთან რომანტიკული პოეზიის ძირითადი ხასიათის დადგენას. ამ პოეზიაში ძირითადად მას მიაჩნია მისი აბსოლუტური, უნივერსალური ხასიათი. და ნოვალისიც მოითხოვს პოეზიისათვის ასეთი უნივერსალური ხასიათის მიცემას, ყველაფრის პოეზიაში გათქვეფას. „ეს სავსებით გასაგებია, ვკითხულობთ „ფრაგმენტებში“, თუ რატომაა, რომ ბოლოს ყველაფერი პოეზიად იქცევა. განა სამყაროც ბოლოს არ გადადის სულიერობაში?“. პოეზია არის აბსოლუტური რეალობა, აღნიშნავს მწერალი, „რაც უფრო მეტია პოეზია, მით უფრო ახლო ვართ სინამდვილესთან... პოეზია არის ყოველივე და ყველაფერი. ჭეშმარიტი პოეტი ყოველის მცოდნეა; ის მართლაც რომ სამყაროა პატარა მასშტაბით... დადგება მშვენიერ დრო და ადამიანები სხვას არაფერს წაიკითხავენ, თუ არა მშვენიერ ნაწარმოებებს, მხატვრული ლიტერატურის ქმნილებებს“.

„ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“

„ფრაგმენტებში“ გამოთქმულ შეხედულებათა პრაქტიკული განხორციელების ცდას წარმოდგენს რომანი—ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“

(„Heinrich von Ofterdingen“), რომელიც ნოვალისის მხატვრული შემოქმედების გვირგვინად უნდა ჩაითვალოს. ამ ნაწარმოებზე მუშაობას ნოვალისი შეუდგა 1799 წლის გაზაფხულზე სოფლური ცხოვრების სიმშვიდის პირობებში და დაასრულა მისი პირველი ნაწილი 1800 წლის გაზაფხულზე. ნაადრევმა სიკვდილმა

ხელი შეუშალა მწერალს ბოლომდე მიეყვანა დაწყებული საქმე, დაეწერა რომანის მეორე ნაწილი. უკანასკნელისაგან დარჩენილია მხოლოდ ნაწყვეტები, შენიშვნები და მონახაზები, რომელთა ერთი-ან მხატვრულ ნაწარმოებად ჩამოყალიბება თავს იღვა ლ. ტიკმა. სევდიანად შენიშნავდა ამ ნაწყვეტების შესახებ ტიკი, რომ უცქერის მათ ისეთივე კრძალვითა და მწუხარებით, როგორითაც შეხედავდა ხოლმე რაფაელის თუ კორეჯიოს სურათების ფრაგმენტებს.

განუხორციელებელი დარჩა აგრეთვე მწერლის განზრახვა, დაეწერა კიდევ ექვსი რომანი, რომლებშიც მხატვრულად ხორცს შეასხამდა თავისი შეხედულებებს ფიზიკის, ისტორიის, პოლიტიკის, სამოქალაქო ცხოვრებისა და ვაჭრობის საკითხებზე.

სტიმული ამ ახალი ნაწარმოებისათვის ნოვალისის მისცა შუაასაუკუნეების ლეგენდარული პოეტის, ოფტერდინგენის ქრონიკის გაცნობამ. ეს იყო არა ისტორიული ქრონიკა, არამედ მხატვრული ნაწარმოები — „ვ ა რ ტ ბ უ რ გ ი ს შ ე ჯ ი ბ რ ე ბ ა“, რომელშიც მოქმედ პირებად გამოდიან გერმანული სარაინდო ლირიკის გამოჩენილი წარმომადგენლები. ამ ნაწარმოებმა მიიქცია ნოვალისის ყურადღება, მაგრამ მაინცდამაინც არა ამ გარემოებას უნდა მიენიჭოს გადამწყვეტი მნიშვნელობა „ოფტერდინგენის“ რომანზე მუშაობის დაწყებაში, არამედ იმას, რომ ნოვალისი თავს გრძნობდა მოწოდებულად — მოეცა რომანტიზმის ლიტერატურის ფართო მხატვრული ტილო, ახალი რომანი, ნაცვლად ჯანმანათლებლური რომანისა. ამ ახალი რომანის წარმოშობა განპირობებული იყო მწერლის მთელი აქამდელი შემოქმედებითი განვითარებით, მის მიერ ღრმად განცდილი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ამბებით, მომეტებულად კი იმ ამოცანების გათვალისწინებით, რომლებსაც აყენებდნენ იენის რომანტიკოსები, ახალი სალიტერატურო სკოლის პრეტენზიით რომ გამოდიოდნენ. აქტიურად ჩართული იმ ნაყოფიერ შემოქმედებით მუშაობაში, რომელსაც ეწეოდნენ იენის რომანტიკოსები და მათთან გაერთიანებული კლასიკური იდეალიზმის გამოჩენილი წარმომადგენლები, ნოვალისი მიზნად ისახავს, არ შემოიფარგლოს ახალი ლიტერატურის მხოლოდ თეორიული საკითხების დამუშავებით, ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ხასიათის ტრაქტატების გამოქვეყნებით, არამედ ხელი მიჰყოს მხატვრული ნაწარმოებების წერას.

„ოფტერდინგენზე“ მუშაობა ნოვალისის შემოქმედებითი განვითარების იმ პერიოდს ეკუთვნის, როცა მწერალმა უკვე დასრულებულად მიიჩნია ფილოსოფიის საკითხებით თავისი გატაცების ხანა, რომელიც მას თავისი მოსწავლეობის ხანად მიაჩნია და სიხარულს ეძლევა იმის გამო, რომ გადააბიჯა ამ საფეხურს და მთელი გატა-



ცებით მიეცა გრძნობით აღფრთოვანებას. „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“, ამდენად, თვით ნოვალისისავე აღიარებით, დაბრუნებაა მწერლისა თავისთავთან, თავისი მოწოდების უშუალო სფეროსთან. მწერლის მიერ თავისი განვითარების ამგვარი შეფასება, ცხადია, არ უნდა იქნას გაგებულ ისე, რომ იგი ამიერიდან საესეებით გაემიჯნა ფილოსოფიას და მხოლოდ პოეზიით შემოიფარგლა, რომ მის ამ ახალ ნაწარმოებში ადგილი არ აქვს ფილოსოფიურ განსჯებს, არამედ ისე, რომ მწერალი ახლა მთავარ ამოცანად სახავს თავისი თეორიული შეხედულებების მხატვრულად განხორციელებას, მხატვრული საშუალებებით გამოთქმას იმისას, რასაც აქამდე თეორიულ, ანდა თეორიულ-მხატვრული ხასიათის შრომებით გამოთქვამდა.

როგორც იღებურად, ისე მხატვრულადაც, ნოვალისის ეს ახალი ნაწარმოები ორგანულად უკავშირდება მწერლის მთელ აქამდე შემოქმედებასა და პრაქტიკულ მოღვაწეობას, წარმოადგენს ადრინდელ ნაწარმოებებში, განსაკუთრებით კი — „საისელ მოსწავლეებში“ გატარებული შეხედულებების თავის მოყრასა და განვითარებას. საკითხთა იმ სიმრავლიდან, რომელიც დამახასიათებელია ნოვალისის შემოქმედებისათვის, „ოფტერდინგენში“ მწერლის ყურადღებას განსაკუთრებით იქცევს პოეზიის საკითხი, სხვა დანარჩენი საკითხები კი მისდამი დაქვემდებარებულ, უკეთ, მასში გაერთიანებულ საკითხებად წარმოგვიდგება. ამ რომანით სურს ნოვალისს უჩვენოს პოეზიის, ხელოვნების უნივერსალობა, მხატვრული საშუალებების გამოყენებით ცხადყოს პოეზიის ბუნების შესახებ მის მიერ აქამდე განვითარებული შეხედულებების სისწორე. ჯერ კიდევ „საისელ მოსწავლეებში“ შეეცადა მწერალი ეჩვენებინა გრძნობითი-პოეტური აღქმის უპირატესობა მეცნიერულ აღქმასთან შედარებით, „ფრაგმენტებში“ კი წამოაყენა დებულება პოეზიის უნივერსალობის, ყოვლისმომცველობის შესახებ. მხატვრული საშუალებებით სწორედ ამის ჩვენებას ისახავს მიზნად მწერალი თავის ამ ახალ რომანში, რომელიც, მისივე თქმით, პოეზიის აპოთეოზად უნდა ქცეულიყო.

„ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“ მოასწავებს ახალ საფეხურს გერმანული რომანტიზმის განვითარებაში, მისი მომწიფებისა და სალიტერატურო სკოლად ჩამოყალიბების საფეხურს. ფრ. შლეგელის „ლუცინდეს“, ტიკის ნოველებისა და რომანების გასწვრივ ნოვალისის ეს ახალი ნაწარმოები უჩვენებს გერმანული რომანტიზმის, მომეტებულად, მისი მემარჯვენე, კონსერვატიული ნაკადის განვითარების მაგისტრალურ ხაზს. ამ რომანში ნათლად ჩანს, თუ რა წინამძღვრებს ეფუძნება ეს ახალი ლიტერატურა, რა ფილოსოფიურ-

ეთიკურ და მხატვრულ მონაპოვრებზეა იგი დამყარებული, როგორც მიმართება მყარდება მასსა და იმ მძლავრ ლიტერატურას შორის, რომლის სათავეშიც ამ ხანებში გოეთე და შილერი არიან მოქცეულნი. ამ რომანში ნათლად მოჩანს არა მხოლოდ შეხების წერტილები, არამედ წყალგამყოფი რომანტიზმისა და განმანათლებლურ ლიტერატურას შორის, მომეტებულად, გოეთესა და რომანტიკოსებს შორის.

ნოვალისის ეს ახალი ნაწარმოები მოფიქრებულია, როგორც ანტიგოეთური, ანტიგანმანათლებლური ნაწარმოები და, როგორც ასეთი, სავსებით შეესაბამება ამ პერიოდის გერმანულ რომანტიზმში დამკვიდრებულ ტენდენციას, განმანათლებლური ფილოსოფიისა და ლიტერატურის ძირითადი პრინციპების წინააღმდეგ გალაშქრებაში რომ მდგომარეობს. შლეგელების თეორიულ-კრიტიკული შრომების, შლაიერმახერის ესთეტიკური და მხატვრული ნაწარმოებების, ტიკის ანტირაციონალისტური ხასიათის ნაწარმოებების გასწვრივ სავსებით ბუნებრივად მოჩანს ნოვალისის ეს ახალი ნაწარმოები, მიმართული ისევ განმანათლებლური ფილოსოფიისა და ესთეტიკის წინააღმდეგ, უპირატესად, გოეთეს ესთეტიკური იდეალის წინააღმდეგ.

იმის თქმა შეუძლებელია, რომ ეს ახალი ლიტერატურა და მისი ნიჭიერი წარმომადგენელი ნოვალისი გადაჭრით უარყოფს გოეთეს მნიშვნელობას. გოეთესთან საერთო ენის მონახვა, მასთან თანამშრომლობა წარმოადგენს მნიშვნელოვან საზრუნავს გერმანელი რომანტიკოსებისას; რომელთაგან ზოგიერთმა თავისი სიმპათიები დიდი გერმანელი მწერლისადმი იმ პერიოდშიც შეინარჩუნა, როცა გოეთესა და რომანტიკოსთა სკოლა ერთიმეორისაგან მკვეთრად გაიმიჯნა.

„ოფტერდინგენის“ ავტორიც იძულებულია ანგარიში გაუწიოს გოეთეს. იგრძნობა, რომ ამ ახალ რომანზე მუშაობისას იგი იმყოფება არა მხოლოდ ტიკის „ფრანც შტერნბალდის“, არამედ გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერის“ შთაბეჭდილებათა ქვეშ; იგრძნობა, რომ ის არაა განწყობილი ჯვარი დაუსვას გოეთეს ამ შესანიშნავი რომანის მნიშვნელობას. ეს ასეა, მაგრამ ნოვალისი მხოლოდ იმით იფარგლება, რომ გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერის“ მხატვრულ მნიშვნელობას აღიარებს და იმასაც ერთობ ორაზროვნად.

„პირველი წიგნი „მაისტერისა“—წერს ნოვალისი „ფრაგმენტებში“ — გვიჩვენებს, თუ რაოდენ სასიამოვნოა ჩვეულებრივი, ყოველდღიური ამბების მოსმენაც კი, როცა მათ შესახებ თხრობა წარმოებს სასიამოვნო მოდულაციებით“. ნოვალისი, მართალია, ლაპარაკობს გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერის“ მხატვრული მნიშვნელობის

შესახებ, მაგრამ მისთვის მიუღებელია ამ რომანში ჩაქსოვილი მსოფლმხედველობა, მიუღებელია გოეთეს შემოქმედებითი მეთოდი.

გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერში“ ნოვალისისათვის განსაკუთრებით მიუღებელია სინამდვილისადმი მწერლის ჯანსაღი რეალისტური დამოკიდებულება. იაკობ ბოემეს მისტიკურ შეხედულებათა ფარვატერში მოქცეულს, ნოვალისს მიაჩნია, რომ გოეთეს ეს რომანი წარმოადგენს ყოველდღიურ-პროზული ცხოვრების განდიდებას, საბოლოო ჯამში კი — პოეზიის პროფანაციას. მისთვის საფუძველშივე მიუღებელია ადამიანისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის ის გადაწყვეტა, რომელსაც იძლევა გოეთე „ვილჰელმ მაისტერში“, მიუღებელია იმიტომ, რომ გოეთე კურსს იღებს სინამდვილეზე, იმ დიდ საზოგადოებრივ ცვლილებებზე, რომლებიც შედეგად მოჰყვა ბურჟუაზიულ რევოლუციას, აყენებს მტკივნეული სოციალური საკითხების გადაწყვეტის პროგრამას, იმის სრულიად საპირისპიროს, რასაც მემარჯვენე რომანტიკოსები, და მათ შორის ნოვალისი, აყენებდნენ. განსხვავებით მემარჯვენე რომანტიკოსებისაგან, რომლებიც გამოსავალს ხედავენ სინამდვილისაგან განდგომაში, გოეთე ქადაგებს ადამიანის სინამდვილეში დარჩენას, სინამდვილეზე აქტიური ზემოქმედების აუცილებლობას.

გოეთე ხატავს ახალი, ბურჟუაზიული ეპოქის ადამიანს, რომელიც რომანტიკული მიდრეკილებებით ხასიათდება. და გვიჩვენებს მის განვითარებას, რომანტიკული ილუზიებისაგან თანდათანობით განთავისუფლებას მისი ცხოვრებაში, საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომაში ჩაბმის გზით. ნოვალისისათვის საფუძველშივე მიუღებელია პიროვნების განვითარების ეს გზა, მიუღებელია ის, რომ მაისტერი ბოლოსდაბოლოს სძლევს თავის რომანტიკულ მიდრეკილებებს, უსაგნო ოცნებებს და პრაქტიკულ სინამდვილეს უკავშირდება, ინარჩუნებს რა თავის პოეტურ გატაცებებსაც. ნოვალისს მიაჩნია, რომ ის, რასაც გოეთე გვთავაზობს, არის ბურჟუაზიული ყოფის, საერთოდ ყოველდღიურობის განდიდების გზა, იმის მდებარეობა, რაც ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ და განმანათლებლობამ აუწყა კაცობრიობას, არის პოეზიის უარყოფისა და პროზის განდიდების გზა.

გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერი“, ნოვალისის აზრით, თანადროული რომანია იმდენად, რამდენადაც იგი ჩვეულებრივსა და ყოველდღიურს ეხება, და ამიტომ იგი პროზულია და არა პოეტური. „ვილჰელმ მაისტერი“, წერს ნოვალისი — „გარკვეული მნიშვნელობით არის მეტად პროზული და თანადროული“. ნოვალისი ფიქრობს, რომ

გოეთემ ამ რომანით სასიკვდილო მახვილი ჩასცა პოეზიას; მას აღაშფოთებს, რომ გოეთეს ამ ნაწარმოებში „ლაპარაკია ჩვეულებრივ ადამიანურ საქმეებზე, რომ ბუნება და მისტიკური აქ სავსებით დავიწყებულა“, რომ აქ „ძალიან ბევრია ყოფაცხოვრებითი, იაფი პროზული მასალით მიღწეულია პოეტური ეფექტი“. ამიტომ მიაჩნია ნოვალისს გოეთეს ეს ნაწარმოები მეშხანურ-საოჯახო მოთხრობად, მხატვრული ათეიზმის მქადაგებელ წიგნად. „იგი უაღრესად არაპოეტური წიგნია, წერს ნოვალისი „ვილჰელმ მაისტერის“ შესახებ, რაოდენ პოეტურიც არ იყოს თხრობა. ეს სატირაა პოეზიაზე, რელიგიაზე და ა. შ. ჩალისა და ბურბუმელისაგან მომზადებულია გემრიელი საკმელი, მომზადებულია ღვთაების ხატი. საბოლოო ჯამში ყველაფერი ფარსად იქცევა; საქმიანი; ჩვეულებრივი სული გამოცხადებულია როგორც რაღაც მარადიული და ნამდვილი“. ამ ფარსში, ფიქრობს ნოვალისი, პოეზიას დაკისრებული აქვს არლეკინის როლი, პოეზიას, რომელიც გოეთესთან გვევლინება, თურმე, როგორც „მექანიზებული პოეზია“.

ასეთი თეორიული წინამძღვრებიდან გამოდის ნოვალისი, როცა იწყებს მუშაობას „ოფტერდინგენზე“. ამ გარემოებამ განაპირობა მისი ამ ახალი ნაწარმოების ძირითადი გამიზნულობა, მისი ანტიგანმანათლებლური, ანტირეალისტური ხასიათი. მან მისცა დასრულებული ფორმა ნოვალისის მისტიკურ-რომანტიკულ ძიებებს, მის შეხედულებებს ბუნების, ისტორიისა და პოეზიის საკითხებზე. იმით უკმაყოფილო, რომ გოეთეს რომანს არ ახასიათებს მისტიკურობა, ნოვალისი მიზნად ისახავს შექმნას გოეთეს რომანის ს ა პ ი რ ი ს პ ი რ ო ნაწარმოები, რომელშიც ნაჩვენებია იქნება პიროვნების განვითარების ახალი გზა, იმის სრულწიად საპირისპირო, რაც „ვილჰელმ მაისტერშია“ მოცემული. ნაცვლად იმისა, რომ ნაჩვენებია იქნეს სინამდვილის გამარჯვება ილუზიებზე, პოეზიის დაქვემდებარება სინამდვილის კანონებისადმი, ნოვალისი მიზნად ისახავს უჩვენოს პოეზიის გამარჯვება სინამდვილეზე, ტრიუმფი ყოვლისმომცველი უნივერსალური პოეზიისა.

რომანის ცენტრში დგას ახალგაზრდა ჰაინრიხი, რომლის რომანტიკოს პოეტად მომწიფების აღწერას ეძღვნება ნაწარმოების პირველი ნაწილი — „მ ო ლ ო დ ი ნ ი“; მეორე ნაწილში, რომელსაც სათაურად „აღსრულება“ აქვს, ნაჩვენებია ჰაინრიხის გახდომა პოეტად (იგულისხმება პოეტი რომანტიკოსი). ჰაინრიხი ბუნებით დაჯილდოებულია პოეტური ნიჭით, გააჩნია ყველა მონაცემი გახდეს რომანტიკოსი პოეტი. თავის დროს ასეთივე მონაცემები

გააჩნდა მის მამასაც, მაგრამ მათი განვითარება აღარ მოხერხდა მამის პრაქტიკული ცხოვრების ფერხულში ჩაბმის გამო.

რომანის ავტორი გარკვეულად ბაძავს „ვილჰელმ მაისტერს“. ამ უკანასკნელის ცენტრალური გმირის მსგავსად, მასაც პოეტური მონაცემების მქონე ახალგაზრდა გამოჰყავს, გვიჩვენებს მისი განვითარების გზას, ირჩევს რა ამ მიზნისთვის ზოგიერთ იმ საშუალებას, რომელსაც ირჩევს გოეთეს რომანის გმირი: მოგზაურობს, ეცნობა ადამიანებს, ახდენს ახალ-ახალ დაკვირვებებს. მაგრამ ვილჰელმსა და ჰაინრიხს შორის ეს მსგავსება გარეგნული ხასიათისაა; მათი განვითარების ხაზი იმთავითვე ძირეულად განსხვავებულია. გოეთესთან პოეტური ბუნებით დაჯილდოებული ვილჰელმი ზღვარს უღებს თავის რომანტიკულ მეოცნებობას, უსაგნო პოეტურ აღფრთოვანებას და პრაქტიკული სინამდვილის ნიადაგზე დგება; ნოჭალისთან კი; პირიქით, განვითარება მეოცნებე ჰაინრიხისა მიდის მისი პრაქტიკული სინამდვილისაგან სულ უფრო და უფრო დაშორების, მისტიკაში უფრო და უფრო ღრმად შეტოპვის გზით.

იმ დროს, როცა გოეთე მიზნად ისახავს უჩვენოს ადამიანის განკურნება ცალმხრიობისაგან, უსაგნო პოეტური აღმაფრენისაგან (ცხოვრებასთან, საზოგადოებრივ-სასარგებლო შრომასთან მისი დაკავშირების გზით), ნოვალისი მიზნად ისახავს უჩვენოს ამ მეოცნებეს ჩამოყალიბება სრულყოფილ რომანტიკოს პოეტად, პოეზიის გამარჯვება სინამდვილეზე, მისი სრული აპოთეოზი.

ჰაინრიხი, მწერლის ჩანაფიქრით, უნდა გახდეს სრულყოფილი პოეტი-რომანტიკოსი, მაგიკოს-იდეალისტი. მისი განვითარების მაგალითზე მწერალს სურს უჩვენოს სულიერი საწყისის მატერიალურ საწყისზე გამარჯვების ზეიმი, თავისი იმ დებულების სისწორე, რომ სამყაროს არსობას წარმოადგენს მსოფლიო სული, რომელიც სიმბოლოებასა, ზღაპრებსა და მითებში ვლინდება. ამასთან ერთად ნოვალისის სურს ცხადყოს რიგ თავის სხვა შრომაში განვითარებული აზრი სინამდვილის პოეტურ-გრძნობითი აღქმის უპირატესობის შესახებ მეცნიერულ შემეცნებასთან შედარებით, ხაზი გაუსვას მეცნიერებისა და ტექნიკის პროგრესისადმი, ახალი დროის მოწინავე იდეოლოგიისადმი თავის კრიტიკულ დამოკიდებულებას.

როგორც „საისელ მოსწავლეებში“, ისე „ოფტერდინგენშიც“ ნოვალისი გვანიშნებს განმანათლებლური იდეოლოგიის, საბუნებისმეტყველო-ტექნიკურ მეცნიერებათა განვითარების მავნე გავლენას ახალი დროის ადამიანზე, მის სულიერ ცხოვრებაზე, მიაჩნია, რომ მეცნიერების ეს პროგრესი აღინიშნება პროზული სულის, პრაქტიკიზმის დამკვიდრებით, პოეზიის გარიყვით.

უნდა ითქვას, რომ ბურჟუაზიულ-პროზული სულის კრიტიკაში ნოვალისს არამცდაარამც არ ეკუთვნის პიონერობა. ასეთი კრიტიკით გამოდიოდნენ, მეტად თუ ნაკლებად, იენის სკოლის სხვა წარმომადგენლებიც. ასეთი კრიტიკით გამოდიოდა აგრეთვე გოეთეც, მაგრამ იმ დროს, როცა გოეთესთან ბურჟუაზიული პროზის ეს კრიტიკა უკავშირდება დადებითი შემოქმედებითი იდეალების დასახვას, მეცნიერებისა და ტექნიკის მიღწევებზე დაყრდნობით ახალი პროგრამის დასახვას, ნოვალისთან იგი უკავშირდება სინამდვილიდან გაქცევას, მეცნიერების მიღწევათა იგნორაციას, მისტიკურ-მეტაფიზიკურ ძიებებს.

მთელი რომანი ისეა აგებული, რომ გამართლდეს ის შეხედულებები და ვარაუდები, რომლებიც გამოთქმული აქვს მწერალს სხვადასხვა ნაწარმოებში ოქროს საუკუნის დადგომის შესახებ, ოქროს საუკუნისა, რომელშიც ნაგულისხმევია სულიერი საწყისის საბოლოო ზეიმი მიწიერ საწყისზე, ზღაპრისა და ალეგორიის სინამდვილედ გადაქცევა, პოეზიისა და სიყვარულის მიერ სამყაროს გადარჩენა სინამდვილის მოძალეობისაგან, პოეზიის მიერ პროზის დამარცხება, ჰარმონიის საბოლოოდ დამკვიდრება, ადამიანის მეტაფიზიკურ-მისტიკურ ძიებათა დაგვირგვინება, ციხ ფ ე რ ი ყ ვ ა ვ ი ლ ის, როგორც უსასრულობის სიმბოლოს პოვნა და მოწყვეტა, ზღვარის წაშლა სივრცესა და დროს შორის.

იდეურად და არქიტექტონიკურად რომანს აერთიანებს მასში ჩართული ზღაპარი, რომელსაც აუგსბურგში ჩასულ ჰაინრიხს უყვება მისი შეყვარებულის — მათილდეს მამა — პოეტი კლინგზორი. ეს ზღაპარი წარმოადგენს გასაღებს მთელი რომანისას, იმის მანიშნებელს, თუ რა ხაზით წარიმართება ჰაინრიხის განვითარება. რომანის მეორე ნაწილის შემონახული ნაწყვეტებისა და სქემებისაგან, აგრეთვე ტიკის ცნობიდან ცხადი ხდება, რომ მწერალს განზრახული ჰქონდა ეჩვენებინა ამ ალეგორიული ზღაპრის სინამდვილედ გადაქცევა, მსოფლიო სულის გამარჯვება, ახალი პოეზიის სამყაროს დაწყება. ეს ზღაპარი გვიჩვენებს, თუ როგორ აღწევს თავს მძიმე კრიზისის სულიერი საწყისი, პოეზია, როგორ იშორებს იგი იმ ბორკილებს, რომელიც დაადვა მას პროზულმა ანტიესთეტიკურმა სინამდვილემ.

ზღაპრის შინაარსი შემდეგია: სასოწარკვეთილი მეფე არტური და მისი ქალიშვილი თვლემენ ბნელსა და ცივ სასახლეში. მშვენიერი ფრინველი აუწყებს მათ მოახლოებულ გათავისუფლებას მშვენიერი ქაბუკი ეროსის და მისი ძუძუსმტე დის—იგავის მიერ. მათი მამაა. საქმიანი და შრომისმოყვარე გონება, დედა კი მათ სხვადასხვა ჰყავთ.

ეროსის დედაა — გული, ერთგული და მოყვარული თავისი ქმრისა; იგავის დედაა მთვარის ასული — მშვენიერი ჭინისტანი, რომელიც ეროსის ძიძის მოვალეობას ასრულებს. აი, არწევს იგი აკვანში მყოფ ყმაწვილს და ამასთანავე ძუძუს აწოვებს თავის ქალს, იგავს.

მაგიდას უზის მწერალი, რომელიც განუწყვეტლივ წერს. ხანდა-ხან იგი ბრაზით გადმოხედავს ხოლმე ბავშვებს, რომლებიც ხელის-შემშლელად მიაჩნია. ოთახში დროგამოშვებით შემოდის ბავშვების მამა, რომელიც ნდომით უცქერის ჭინისტანს და მწერალთან ხანმოკლე გასაუბრების შემდეგ თავის საქმეზე მიეშურება. უფრო ხშირად შემოდის ხოლმე ეროსის მომხიბვლელი დედა, რომელიც საოჯახო თადარიგშია გართული, რითაც მოთმინებიდან გამოჰყავს ბოროტი მწერალი. ეს უკანასკნელი თავის ნაწერებს აწვდის საკურთხეველ-თან მდგარ სიბრძნის განსახიერებას, სოფიოს. სოფიო მიწოდებულ ფურცლებს უშვებს სითხით სავსე ჭურჭელში, რომელშიც ხდება შემოწმება, თუ რამდენად ახლოსაა ჭეშმარიტებასთან ის, რაც აღბეჭდილია ამ ფურცლებზე. თუ ფოლიანტზე აღნიშნული ჭეშმარიტებას შეესაბამება, მაშინ ნაწერი ღებულობს უფრო ნათელ გამოსახულებას, საწინააღმდეგო შემთხვევაში კი იგი უკვალოდ ქრება.

ეს სითხე მაგიური თვისებისაა. საკმარისია მისი რამდენიმე წვეთი მოხვდეს ბავშვებსა და ჭინისტანს, რომ მათ ირგვლივ გადაიშალოს ნაირსახოვანი, მომაჯადოებელი სურათები იმ დროს, როცა მწერლის ირგვლივ ამ წვეთების მოხვედრის შედეგად ცვივა ციფრები და გეომეტრიული ფიგურები, რომელთაც იგი მონდომებით აგროვებს, ძაფზე ასხამს და სამკაულად იყენებს.

ერთხელ ბავშვების მამამ მოიტანა მაგნიტის ნაჭერი. ჭინისტანმა მოხარა ის, ჩაბერა სული და აქცია გველად, რომელმაც მყისვე თავისი კულის კბენა იწყო. გველის შეხებით ეროსი აკვნიდან წამოიჭრა, უკვე გაზრდილი და დავაყვაცებული. სოფიომ მას მიაწოდა მაგიური სასმელი, ჭინისტანმა კი ფერადი ტანსაცმელი. ვაჟი სიყვარულით ჩაეკონა შემოსულ დედას, ხელი გაუწოდა ძუძუმტე დას — იგავს და აგრეთვე ჭინისტანს. გაბრაზებულმა მწერალმა დასტოვა ოთახი, მის საწერ მაგიდას კი მიუჯდა პაწია იგავი და წერას შეუდგა. მალე დაბრუნდა მწერალი. გააგდო მაგიდიდან იგავი, ხოლო ბავშვის მიერ დაწერილი ფურცლები შესამოწმებლად გადასცა სოფიოს. და როგორ გაოცდა იგი, როცა შენიშნა, რომ სითხიდან ამოღებულ ფურცლებზე ნაწერი ნათლად და გამოკვეთილად მოჩანდა.

სოფიოს რჩევითა და ჭინისტანის თანხლებით ეროსი მიემგზავრება მთვარის მეუფის საბრძანებელში. მათი წასვლა ახარებს მწერალს, მით უფრო, რომ წასვლისას ჭინისტანმა მას დაუტოვა უზის

წიგნაკი, რომელშიც ამ სახლის ქრონიკა იყო მოცემული. მაგრამ მწერლის სინარული არ არის სრული, რადგან მან იცის, რომ სახლში დარჩენილია იგავი, რომელიც მას თვალში ეკალივით ესობა. დიდად გახარებულია მთვარე თავისი ასულის დაბრუნების გამო. მან კარგად მიიღო აგრეთვე თავისი ქალის თანმხლები ეროსი. გახარებული არიან აგრეთვე ჯინისტანის სიყრმის დროის მეგობრები, განსაკუთრებით, მისი დები — დილა და სადამო. აქ იხილა ეროსმა დიდებული სანახაობა და მადლიერმა ხელები მოხვია ჯინისტანს, რომელმაც მის დაყვავებას დაყვავებითვე უპასუხა.

ამ ხანებში ეროსის სახლში საშინელი ამბავი დატრიალდა. მწერალმა შეთქმულება მოაწყო, შეიპყრო ეროსის მშობლები, მაგრამ გადარჩა იგავი, რომელიც ატეხილი ხმაურის დროს შეუმჩნევლად გაიპარა. გადარჩა აგრეთვე მისი მფარველი სოფიოც. აღშფოთებულმა მწერალმა ნამსხვრევებად აქცია საკუთხეველი.

იგავმა თავი ამოჰყო ბოროტების სამეფოში, სადაც მბრძანებლობენ ბებერი ქალები — საძაგელი პარკები. აქ ნახულობს ბავშვს მწერალი, გახარებული იმით, რომ იგი თავს ჭერ დააღწევს. სიკვდილის ამ ადგილს. მაგრამ იგავი არა თუ თავს აღწევს ამ ადგილს, არამედ ბოლოს უღებს ბებერ დედაკაცებს. ახლოვდება განთიადი, ახალი ხანის დაწყების მაუწყებელი; იღუპება ძველი ქვეყანა, ცეცხლი ედება მის მანათობელ მზეს, რომლის აღმური მიემართება ჩრდილოეთისაკენ და აღნობს ყინულს არტურის სასახლის გარშემო.

გაზაფხული დამდგარიყო, ღრუბლების ნაფლეთები ჩრდილოეთისაკენ მიემართებოდა, ხეები და ყვავილები მწვანით იმოსებოდა. ირგვლივ ყველაფერი მღეროდა, ცხოველები მეგობრულად ხვდებოდნენ გამოღვიძებულ ადამიანებს, მცენარეები მათ ნაყოფითა და სურნელებით უმასპინძლებოდნენ. ეროსი და იგავი შედიან მეფის სასახლეში; ვაჟის ბაგეების შეხებამ გამოაღვიძა მეფის მძინარე ასული. ზღაპარი მთავრდება თავისუფლების მომტანი იგავის სიმღერით:

„Gegründet ist das Reich der Ewigkeit  
in Lieb' und Frieden endigt sich der Streit,  
vorüber ging der lange Traum der Schmerzen.  
Sophie ist ewig Priesterin der Herzen!“.

(„ქვეყნად მშვიდობა და სიყვარული;  
ბრძოლა და ტანჯვა არს გარდასული,  
უამი დამყარდა მარადისობის,  
სოფიო გახდა ქურუმი გულის“)



ამ ზღაპრის ძირითადი აზრის განხორციელებას, სულიერი საწყისის, პოეზიის აპოთეოზის ჩვენებას ისახავს მიზნად ნაწარმოების ავტორი. რომანის პირველ ნაწილში ნაჩვენებია ჰაინრიხის მომზადება თავისი დანიშნულებისათვის, რომანტიკოს პოეტად ჩამოყალიბებისათვის, მეორე ნაწილში კი ნაჩვენებია მისი პოეტად გახდომა, რომანტიკული იდეალის მიღწევა, სიყვარულის, პოეზიისა და სიკვდილის მეოხებით.

ჩვენ წინ დგას პოეტური ბუნების ახალგაზრდა, მეოცნებე და გულჩათხრობილი, ჩვეულებრივსა და ყოველდღიურში იღუმალსა და მარადიულს რომ ეძებს, ახალგაზრდა, რომლისთვისაც რეალური იღუმალსა და უნივერსალურზე მინიშნებას წარმოადგენს. სიზმარში ხედავს იგი თავის რომანტიკულ იდეალს, ცისფერ ყვავილს და ისწრაფის მის მოპოვებას. გზა ცისფერი ყვავილისაკენ მის გაგებაში წარმოადგენს გზას პოეზიის მწვერვალისაკენ, უმაღლესი და მარადიული ბედნიერებისაკენ არა მხოლოდ პირადად მისთვის, არამედ მთელი კაცობრიობისათვის. ეს გზა უკვე მოხაზულია კლინგზორის მიერ მოთხრობილ ზღაპარში, ნაჩვენებია, თუ როგორ მყარდება ამ ქვეყანაზე ოქროს ხანა, სიყვარულის, სიბრძნისა და მშვიდობის მეუფება, როგორ მარცხდება ამ ბრძოლაში მატერიალური სინამდვილე, ანგარებით-მერკანტილისტური მსოფლგაგება.

მიზნისაკენ სავალ გზაზე ჰაინრიხს უხდება სხვადასხვა დაბრკოლების გადალახვა, გამიჯვნა პრაქტიკულ თვალსაზრისის ნიადაგზე მდგარი ადამიანებისაგან, რომლებიც მიუთითებენ მას მისი პოეტური გატაცების ცალმხრიობაზე, უნიადაგობასა და მავნებლობაზე, მოუწოდებენ დარჩეს სინამდვილის ნიადაგზე.

ჰაინრიხის ავადმყოფური მიდრეკილებებით დაღონებული მამაცდილობს შეაცვლევინოს შვილს მისი შეხედულება სიზმარზე, დაარწმუნოს, რომ შეუძლებელია სიზმრისა და სინამდვილის გაიგივება. „სიზმრები ეს ქაფია — განუმარტავს იგი თავის ვაჟს... და შენ კარგს იზამ, თუ თავს აარილებ ამგვარ უსარგებლო და საზიანო დაკვირვებას“. მამა, რომელმაც თავისთავზე გამოსცადა ავადმყოფურ-რომანტიკულ გატაცებათა საზიანო შედეგი, ფიქრობს, რომ ახალი ეპოქა არ ამართლებს ამგვარ მეტაფიზიკურ ძიებებს, რომ ახალი დრო არის პრაქტიციზმის, გონებისა და უტილიტარიზმის დრო. „ჩვენს დროში — აღნიშნავს იგი — მეტად აღარ აქვს ადგილი ზეცასთან უშუალო კავშირს. ძველი გადმოცემები და ნაწერები წარმოადგენს ახლა ჩვენი ცოდნის ერთადერთ წყაროს ზემიწიერი სამყაროს შესახებ“.

და თუმცა ჰაინრიხი ჯერ კიდევ მსოფლმხედველობრივი ჩამოყალი-

ბების პროცესშია, ირკვევა, რომ იგი მამისაგან პრინციპულად განსხვავებულ თვალსაზრისზე დგას, სახელდობრ, მისტიკურ-იდეალისტურ თვალსაზრისზე. მამასთან კამათში იგი ცდილობს დაასაბუთოს რომანტიკული მეოცნებობის საფუძვლიანობა, სულიერის უპირატესობა მატერიალურზე, ხაზი გაუსვას: სიზმრის, ოცნებისა და რწმენის აუცილებლობასა და სარგებლობას. მას მიაჩნია, რომ ოცნება წარმოადგენს პრაქტიკული ცხოვრებისაგან თავდაცვის საშუალებას („eine Schutzwehr gegen die Regelmäßigkeit und Gewöhnlichkeit des Lebens“). „ოცნების გარეშე — ფიქრობს იგი — ჩვენ ალბათ ნაადრევად დავბერდებოდით და ამიტომ იგი მიჩნეულ უნდა იქნას თუ უშუალოდ არა ზევინდან ნაბოძებად, ყოველ შემთხვევაში ღვთიურ სართად (Mitgabe), მეგობრულ თანამგზავრად წმინდა საფლავისაკენ მომლოცაობაში“.

მსგავსად ვილჰელმ მაისტერისა, ჰაინრიხის განვითარებისთვისაც ფრიად მნიშვნელოვან საშუალებადაა მიჩნეული მოგზაურობა. დედა გადაწყვეტს გაემგზავროს აუგსბურგში თავის მამასთან და თან წაიყვანოს ჰაინრიხი, რათა ამ უკანასკნელმა სულიერი სიმხნევე შეიძინოს, მოწყენილობა გაფანტოს. მგზავრობამ მართლაც დიდი გავლენა მოახდინა ჰაინრიხზე, რომელიც აქამდე მშობლიური ქალაქიდან, აიზენახიდან არ გასულიყო. გზაში ისინი ხვდებიან ვაჭრებს, რომლებმაც მიიპყრეს ჰაინრიხის ყურადღება თავიანთი მსჯელობებით სხვადასხვა საგანზე. აგრეთვე სხვადასხვა ზღაპრის მოყოლით. ვაჭართა მხატვრული სახეების შექმნისასაც ნოვალისი რჩება წერის რომანტიკული მეთოდის ერთგული, ხატავს ვაჭრებს არსებითად როგორც რომანტიკულ პერსონაჟებს. ისინი გამოთქვამენ თვით მწერლის შეხედულებას სამყაროს, ცოცხალი და არაცოცხალი ბუნების შესახებ, კაცობრიობის ისტორიის განვითარების შესახებ. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია. მათი მსჯელობა ხელოვნების სხვადასხვა დარგის, მომეტებულად კი პოეზიის შესახებ.

ამ მსჯელობებით აღძრავენ ისინი დიდ ინტერესს რომანტიკულად განწყობილ ჰაინრიხში, შუქს ფენენ მისთვის ხელოვნების თეორიის რიგ მნიშვნელოვან საკითხს. ამ საუბრებს, აგრეთვე ვაჭრების მიერ მოყოლილ ზღაპრებს კი არ გამოჰყავთ ჰაინრიხი ოცნების ბურუსიდან, არამედ კიდევ უფრო აძლიერებენ მის ავადმყოფურ შიდრეკილებებს. ისინი არწმუნებენ ჰაინრიხს, რომ ჰეშმარიტი პოეზია რომანტიკული პოეზიაა.

ვაჭრები აღტაცებით ლაპარაკობენ ხელოვნების სხვადასხვა დარგის შესახებ, მომეტებულად შუასაუკუნეების ხელოვნების შესახებ,

მაგრამ განსაკუთრებით მაღალ შეფასებას აძლევენ ისინი პოეზიას, რომელსაც მკვეთრად ანსხვავებენ ფერწერისა და მუსიკისაგან, მი-  
აჩნიათ, რომ პოეზია არ ეკუთვნის ჩვეულებრივის სფეროს, რომ  
პოეტი ნიჭით ზეგარდმოცხებულია, იმ დროს, როდესაც ფერწერისა  
და მუსიკის ოსტატთ ჰყავთ დიდი მასწავლებელი ბუნების სახით,  
ბუნებისა, რომელიც მათ აწვდის თავიანთი ხელოვნებისათვის მშვე-  
ნიერ ფერებსა და ტონებს. ხელოვნების ამ დარგებში მთავარია შეს-  
წავლა, პრაქტიკული ჩვევების მიღება, მოთმინებისა და სიბეჯითის  
გამოჩენა. სრულიად სხვა ვითარებასთან გვაქვს საქმე პოეტურ ხე-  
ლოვნებაში. აქ მნიშვნელობა ენიჭება არა ვარჯიშსა და შესწავლას,  
არამედ შინაგან ხედვას. პოეტს გააჩნია იღუმალი, მაგიური ძალა,  
წარმოგვიდგინოს სიტყვების საშუალებით უცნობი, დიდებული ქვე-  
ყანა, — ასე ფიქრობენ ჰაინრიხის თანამგზავრი ვაჭრები.

როგორც აღვნიშნეთ, ვაჭრები იქცევენ ჰაინრიხის ყურადღე-  
ბას არა მხოლოდ თავიანთი მსჯელობებით ხელოვნების სხვადასხვა  
საკითხზე, არამედ მათ მიერ მოყოლილი ზღაპრებითაც. ამათგან  
ჰაინრიხზე განსაკუთრებით ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს მე-  
ფის ასულისა და მომღერლის ამბავი. ამ ზღაპრის მიზანია, ცხაპ-  
დი გაზადოს ჰაინრიხისათვის, როგორც ამას თვითონ მთხრობელი  
შენიშნავს, მომღერალთა ხელოვნების სასწაულებრივი თვისებები.  
შინაარსი ზღაპრისა შემდეგია:

იყო ერთი მეფე, რომლის საბრძანებელში ადამიანები თავს ბედ-  
ნიერად გრძნობდნენ. ამ მეფეს ორი ძლიერი მიდრეკილება ჰქონდა.  
პირველი იყო მისი უსაზღვრო სიყვარული თავისი ქალისა,  
რომლის სილამაზესა და მაღალ სულიერ თვისებებს აღტაცებაში  
მოჰყავდა მნახველები. მეორე მიდრეკილება ამ აღრე დაქვრივებული  
მეფისა მდგომარეობდა პოეზიით, მომღერლებით გატაცებაში. ბავ-  
შეობიდანვე ინტერესით კითხულობდა და აგროვებდა იგი პოეტთა  
ნაწარმოებებს, რისთვისაც არ იშურებდა გარჯასა და თანხებს. ქვეყ-  
ნის სხვადასხვა კუთხიდან მოდიოდნენ პოეტი-მომღერლები მის სა-  
საზღეში და თავიანთი სიმღერებით არა მხოლოდ სიამოვნებას განა-  
ცდევინებდნენ მსმენელებს, არამედ მოჰქონდათ მათთვის სულიერი  
სიმშვიდე და ურთიერთისადმი სიყვარული. „სულიერი სიმშვიდე და  
ბედნიერი ქვეყნის შინაგანი ნეტარი ჰერეტა — ამბობს ამბის მთხრო-  
ბელი — წარმოადგენდა ამ საკვირველი დროის კუთვნილებას“.

ამ „მიწიერი სამოთხის“ პირობებში მეფეს ის აწუხებდა მხო-  
ლოდ, რომ ვერ გამოეძებნა ღირსეული საქმრო თავისი ასულისათვის,  
რომელზედაც იყო დამყარებული საყოველთაო ბედნიერების უზ-  
რუნველყოფის იმედი. მაგრამ თუ მაღალი სოციალური წარმოშო-

ბის ადამიანთა შორის ისეთი არავინ აღმოჩნდა, ვინც პრინცესას ქმრობის ღირსი ვახდებოდა, ასეთი გამოჩნდა პოეტ-მომღერალთა შორის, ტყეში განმარტოებით მცხოვრები მოხუცის ვაჟის სახით.

შორეული მხარიდან მოვიდა და დაბინავდა ეს მოხუცი ტყეში შეფის სასახლის მახლობლად, რათა მარტოობასა და სიმშვიდეში აღეზარდა თავისი ერთადერთი შვილი, შეესწავლებინა მისთვის ბუნების საიდუმლოებანი. ერთხელ ტყეში სასაეირნოდ გასული პრინცესა მოხვდა ამ ქოხში, სადაც მას, შისივე თხოვნის თანახმად, კოკით სასმელი მიაწოდა მისი მშვენებით გაოგნებულმა ყმაწვილმა. მოხუცმა არაჩვეულებრივი სტუმარი ქოხში შეიპატიჟა. ქოხის მოწყობილობამ პრინცესა ძალიან დააინტერესა. ხანმოკლე საუბრის შემდეგ ქალი გამოემშვიდობა კეთილ მასპინძელს და თან ითხოვა, ნება დაერთოთ მისთვის კვლავ მოენახულებინა ეს ქოხი და მოესმინა მოხუცისაგან საუბარი იმ არაჩვეულებრივი საგნების შესახებ, რომლებიც მან ქოხში იხილა.

ამის შემდეგ პრინცესა ამ განმარტოებული სახლის ხშირი სტუმარი გახდა. მისი ვინაობა დაფარული იყო როგორც მოხუცის, ისე მისი ვაჟისათვის. ქალმა შეიყვარა მოხუცი როგორც თავისი მამა, გაიმსჭვალა ღრმა სიმპათიით თავისი ახალგაზრდა მეგობრისადმი, რომელსაც სიმღერის ხელოვნება, ფანდურზე დაკვრა შეასწავლა. უსაზღვრო იყო მისი სიხარული, როცა მისმა შეგირდმა ფანდურს ხელი დაავლო და საუბროდ დაამღერა. ეს იყო პრინცესასთვის ფრიად ჩანეტარო წუთები, რადგან აქ წარსდგნენ ერთიმეორის წინაშე ახალგაზრდები არა მხოლოდ როგორც სიყვარულის აღმურით ანთებულნი, არამედ როგორც სულიერად ერთიმეორის მსგავსნი, როგორც სრულყოფილი პოეტური ბუნების ადამიანები.

პრინცესა დარჩა შეყვარებულთან, რომელსაც მან ახლა თავისი ვინაობა გაუმხილა. მიწისქვეშა ოთახებში, ქვეყნისაგან და თავისი მამისაგან მოშორებით ცხოვრობდა იგი ბედნიერად, ჰყავდა რა ნუგეშად თავისი შეყვარებული, რომელიც მას მუდამეამს ამხნევებდა. შეფის სასახლეში კი დიდი შეშფოთება იყო. ქვეყნის ყოველ მხარეში იგზავნებოდა ხალხი დაკარგული ქალის მოსაძებნად, მაგრამ მათ სანუგეშო ამბავი ვერაფერი მოჰქონდათ. ღრმა მწუხარებამ მოიკცა შეფე. ხალხში ხმა დადიოდა, პრინცესა ცოცხალია და მალე თავის გულის სატრფოსთან ერთად დაბრუნდებაო. შეფესაც იმედი მიეცა.

გავიდა ერთი წელი პრინცესას დაკარგვიდან. გაზაფხულის თბილი დღეები იდგა. საამური სიო უბერავდა. შეფე დღესასწაულზე გამოსულიყო, მაგრამ თავისი ქალის სახე თვალთაგან არ შორდებოდა. უცებ მღუმარება დაარღვია ჯადოსნურმა ხმამ. ეს—ფანდურზე უკ-

რავდა და მღეროდა მშვენიერი ყმაწვილი. იგი მღეროდა სამყაროს, ცოცხალ არსებათა წარმოშობის, ბუნების, სიყვარულისა და პოეზიის შესახებ. იგი მღეროდა ბოროტების შემუსვრის, სიკეთის ტრიუმფის, ბუნების გაახალგაზრდავებისა და მარადიული ოქროს ხანის დადგომის შესახებ. პოეტები მოგროვდნენ ამ უცნობი ყმაწვილის გარშემო, რომლის მაგიური ხელოვნებით ფანდური ცოცხლდებოდა. ყმაწვილმა მეფის წინაშე მუხლები მოიყარა. მეფემ იგი დაყვავებით ზეზე წამოაყენა. ყმაწვილმა ისევ ფანდურის სიმებს ჩამოჰკრა და სევდიანად დაამღერა შემდეგი: განმარტოებული და დაღონებული მიდის მომღერალი თავისი გზით. მას უხდება ქაობისა და ეკალნარის გადალახვა, მაგრამ დახმარების ხელს ვერსად ხედავს. მეტად მძიმეა ხვედრი მომღერლისა; მას მშვიდობა და სიხარული მოაქვს ყველასთვის, თავისთვის კი — არაფერი. მას ემშვიდობებიან ისე, როგორც ემშვიდობებიან ხოლმე გაზაფხულს, და არავინ ფიქრობს; თუ როგორი მწუხარებაა მის გულში („Ich kann den Himmel für sie dichten, doch meiner denkt nicht ein Gebet“).

შეკრებილნი გაოცებით ისმენდნენ ჯადოსნურ სიმღერას. კიდევ უფრო გააოცა ისინი გამოჩენამ უცნობი მოხუცის და სახეშენიღბული ქალისა, რომელსაც ხელში საუცხოო ბავშვი ეჭირა. ხის კენწეროდან დაიძრა მეფის არწივი და ბავშვის თავზე დაეშვა. მომღერალი კი თავის სიმღერას განაგრძობს: ტყეში დაეხეტება მომღერალი. ბოლოს იგი მიაღდა მეფის სასახლეს. მისი სიმღერის ხმამ გაატანა სასახლის რკინის კარებში და მოაჯადოვა მეფის ასული. ქალი ჩამოდის მომღერალთან და ორივენი, სიყვარულით აღმოდებულნი, გარბიან იქიდან და თავს აფარებენ გამოქვაბულს. აქ ცხოვრობენ ისინი ბედნიერად, მაგრამ ამასთანავე მუდმივ შიშში. ბოლოს მეფეც მიაღწევს ამ გამოქვაბულს, საიდანაც მას სიმღერა მოესმა. მას ეგებება მისი ასული და აწვდის თავის ოქროს კულულებიან ბავშვს. ახალგაზრდა ქალი და მისი ქმარი ფერხთ უვარდებიან და პატიებას თხოვენ მეფეს, რომელიც უკან იხევს სიყვარულისა და პოეზიის ძალის წინაშე. „გარდმომევიღნე შენ, სიმღერის სულო, და ახლაც გვერდში ამოუდექ სიყვარულს, დაუბრუნე დაკარგული ასული მეფე-მამას, რათა მან სიხარულით ჩაიკრას გულში თავისი შვილი და შვილიშვილი, ვინძლო, არ დაივიწყოს მომღერალიც და მიიღოს ის როგორც თავისი ვაჟი“.

ათრთოლებული ხელით ჩამოხსნა მომღერალმა რიდე მის უკან მდგომ ქალს, რომელიც ფერხთ დაუვარდა მამას და თან მიაწოდა თავისი ბავშვი. მის გვერდით მუხლი მოიყარა ახალგაზრდა მომღერალ-

მა. ირგვლივ სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდა. მეფე წუთით შეჩერდა, შემდეგ ზეზე წამოაყენა თავისი ასული და ქვითინით გულში ჩაიკრა. ასევე მოეხვია იგი მომღერალს. მხიარული ქრიაშული ატყდა, ყველა სიხარულის ცრემლებს აფრქვევდა.

ეს ზღაპარი გამიზნულია, გააფართოს ჰაინრიხის წარმოდგენების სფერო, გააღრმავოს მისი რომანტიკული მიდრეკილებები. ჰაინრიხის განვითარებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს აგრეთვე მისი შეხვედრა აღმოსავლეთის ტყვე-ქალ ცულიმასთან. ფანდურზე ამღერებდა ეს ქალი თავის უბედურებას, დასტიროდა დაკარგულ სამშობლოს. ქალმა აუწერა ჰაინრიხს არაბეთის ბუნებისა და ხალხის მშვენიერება, სინანულით მოუყვა იმ ბრძოლების შესახებ, რომლებსაც ჭვაროსნები ეწეოდნენ აღმოსავლეთის ხალხთა წინააღმდეგ. ქალის ნაამბობმა ღრმა შთაბეჭდილება მოახდინა ჰაინრიხზე, გააღვიძა მასში დარდი და ინტერესი აღმოსავლური ეგზოტიკისადმი, სრულიად დაახლოვა იგი დიდ პოლიტიკურ ამბებთან, რომლებიც მის დროს ხდებოდა.

კიდევ უფრო ღრმა კვალი დასტოვა ჰაინრიხის სულში მემალაროესა და განდევილის ნახვამ. ეს ადამიანები მას წარმოუდგენენ საიდუმლოებით მოცულ მიწისქვეშეთს, მშვენიერებასა და მარადიულობას ბუნებისას, პოეზიის უნივერსალობას. თვით მემალაროე მის წარმოდგენაში არის ზეცური მადლით დაჯილდოებული ადამიანი, რომლისთვისაც ბუნებას თავისი წიაღი გაუხსნია. მშვიდად მუშაობს ღარიბი, მაგრამ თავისი ბედით კმაყოფილი მემალაროე ღრმა გამოქვაბულში, ამქვეყნიურ ღელვასა და ფუსფუსს მოშორებული.

განსაკუთრებით ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენს ჰაინრიხზე მალაროში ნახული განდევილი, იგივე გრაფი ჰოპენცოლერი. შორიდანვე მოესმის მას ამ უცნაური მოხუცის სიმღერა. იგი უხსნის ჰაინრიხს მარტოობისა და სიმშვიდის მნიშვნელობას ადამიანის სულიერი განვითარებისათვის. განდევილი ქვეყანას გამოეჭყა იმისათვის, რომ მოეძებნა მოსვენებული ადგილი, სადაც მას ხელშეუშლელად შეეძლო ეწარმოებინა თავისი დაკვირვებები. იგი განუმარტავს ჰაინრიხს ადამიანთა ისტორიისა და კულტურის ბევრ საინტერესო საკითხს, განუმარტავს პოეზიის ბუნებას, მის დამოკიდებულებას ისტორიისადმი, რითაც დახმარებას უწევს ამ ახალგაზრდას პოეზიის რომანტიკული იდეალის შემუშავებაში.

ეს მოხუცი გამოთქვამს თვით რომანის ავტორის აზრს პოეზიის ყოვლისშემცველობის, მისი უნივერსალობის შესახებ. იგი აღნიშნავს, რომ ისტორიკოსი უცილობლად პოეტიკ უნდა იყოს, რადგან პოეტს შეუძლია იმ ამბების ურთიერთთან დაკავშირება, რომელთაც

ისტორიკოსი აგვიწერს. პოეტთა მოთხრობებსა და ზღაპრებში, ფიქრობს ის, გაცილებით უფრო მეტი ჭეშმარიტებაა, ვიდრე მეცნიერულ ქრონიკებში („Es ist mehr Wahrheit in ihren Märchen als in gelehrten Chrouiken“). შესაძლოა პოეტის მიერ დახატული გმირები და ამბები მოგონილი იყოს, მაგრამ მათში ჩაქსოვილი აზრი ჭეშმარიტი და ბუნებრივია. პოეზიის ასეთივე რომანტიკულ-მისტიკური გაგების მართებულობაზე მიუთითებს ჰაინრიხს მოხუცი მემალაროე. იგი აღნიშნავს, რომ მხოლოდ პოეტთა მეოხებით გახდა მისთვის გასაგები ეს ჭვეყანა („das Leben und die Welt ist mir klarer und anschaulicher durch sie geworden“), რომ პოეტები იმყოფებიან მეგობრულ კავშირში სინათლის სულებთან, ბუნების სიღრმეში იჭრებიან და ამკობენ მას ნაზი საბურველით.

განდეგილისა და მემალაროეს სიტყვები გულის სიღრმემდე წვდება ჰაინრიხს, აღრმავებს და აწვითარებს მის რომანტიკულ მიდრეკილებებს. განსაკუთრებით შთამაგონებლად მოქმედებს მასზე გამოქვებულში ნახული საოცარი წიგნი, რომელშიც სხვა ბევრ სურათთა შორის იგი ნახულობს თავის სურათს და ახსნას თავისი მყოფობისა. ამ მაგიური წიგნის მეოხებით ჰაინრიხი ასკვნის, რომ, თურმე, ცხოვრობდა მანამ, ვიდრე დაიბადებოდა და იცხოვრებს გარდაცვალების შემდეგაც. ამით ეძლევა გამართლება ნოვალისთან ცოცხალი და არაცოცხალი ბუნების გარდაქმნის იმ მისტიკურ თეორიას, რომელიც ჩაქსოვილია „ოფტერდინგენის“ რომანის მეორე ნაწილში; ასევე „საისელ მოსწავლეებში“.

აუგსბურგში მისვლით სრულდება ჰაინრიხის პოეტური გარდაქმნა; ყმაწვილის წინაშე იშლება საიდუმლოება ჭვეყნისა, მისი საკუთარი ბუნებისა. ვაჭრებთან საუბარმა გააღვიძა მასში ინტერესი შუასაუკუნეების პოეზიისადმი; კოშკში შეხვედრილი ტყვე ქალის ნაამბობმა გადაუშალა მას აღმოსავლეთის რომანტიკა; მოხუცმა მემალაროემ მოამზადა იგი ბუნების საიდუმლოებათა გაგებისათვის, განდეგილთან საუბარმა კი — ისტორიის რომანტიკული გაგებისათვის. †

ბოლოს მგზავრები აღწევენ აუგსბურგს. აქ მთავრდება ჰაინრიხის რომანტიკოს პოეტად გახდომის მოსამზადებელი პერიოდი. ყმაწვილს ხელს უწვდიან პოეტი კლინგზორი და მისი მომხიბლავი ასული მათილდე. პირველს შეჰყავს იგი რომანტიკული პოეზიის, მეორეს კი უჭკნობი სიყვარულის სამყაროში. ჰაინრიხი ახლოს დგას თავის საბოლოო მიზანთან, ხედავს, თუ როგორ ცხადდება სიზმარი, უსასრულოების სიმბოლო, ცისფერი ყვავილი მის თვალწინ რეალო-

ბად იქცევა მომხიბლავი მატყლდეს სახით. მეორდება ის, რაც გადახდა თვით ნოვალისს, როცა იგი, სოფიო კუნით გატაცებული, ფიქრობდა საოჯახო ცხოვრების სიხარულსა და ბედნიერებაზე. მაგრამ ისე, როგორც ნოვალისს, ჰაინრიხსაც თავს დაატყდა ბედის მსახვრელი ხელი, წყლის ტალღებმა შთანთქეს მისი შეყვარებული, რამაც ყმაწვილი უსაზღვრო მწუხარებაში ჩააგდო.

ასე დამწუხრებულს ვხედავთ ჰაინრიხს. პილიგრაიმის სახით რომანის მეორე ნაწილის დასაწყისში. რომანის ამ ნაწილში უნდა ყოფილიყო ნაჩვენები სულიერი საწყისის საბოლოო ტრიუმფი, ჰაინრიხის მიერ თავისი საბოლოო მიზნის მიღწევა. მძიმე დანაკლისი, რომელიც განიცადა ჰაბუკმა ამ ქვეყანაში, ავტორის გააზრების თანახმად, უნდა გამხდარიყო მისი სრულყოფილი განვითარების საშუალება. ამქვეყნიური ბედნიერების განუზოციელებლობას უნდა მოეტანა მისთვის მარადიული ბედნიერება საიქიოში. ნაწარმოების შემონახულ ფრაგმენტებსა და სქემებს მსკვალავს ის აზრი, რომ ეს ქვეყანა წარმოადგენს მხოლოდ შემზადების საფეხურს ნამდვილი ცხოვრებისათვის, რომელიც ადამიანის გარდაცვალების შემდეგ იწყება, რომ სიკვდილი წარმოადგენს არა წყვეტილობას ადამიანის ცხოვრების პროცესში, არამედ სააქაო ცხოვრების გაგრძელებას. ადამიანის სიკვდილი, ამიტომ, რომანის კონცეფციის თანახმად, მხოლოდ პირობითი მნიშვნელობის მქონეა<sup>1</sup>. იგი არის ჩამქრალი სიცოცხლე,

<sup>1</sup> შელინგის ნატურფილოსოფიის უშუალო შთაბეჭდილებით ნოვალისი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ არ არსებობს სიკვდილი იმ გაგებით, როგორც იგი ჩვეულებრივად ესმით, რომ სიცოცხლე და სიკვდილი რელატიური ცნებებია. სიცოცხლე, ფიქრობს ნოვალისი, არის სიკვდილის დასაწყისი, იგი არსებობს სიკვდილის ფულისათვის („Leben ist Anfang des Todes. Das Leben ist um des Todes willen“. Novalis. Fragmente, Dresden, 1920, S. 206). სიკვდილი არის დასასრული და ამასთანავე დასაწყისიც, დასასრული სიცოცხლის ერთი სახისა და დასაწყისი მისი ახალი სახისა („Der Tod ist Endigung und Anfang zugleich, Scheidung und nähere Selbstverbindung zugleich“--იქვე). იგი ჰყენი სიცოცხლის რომანტიზებული პრინციპია. სიკვდილი, ფიქრობს მწერალი, გვაახლოებს უნივერსალურთან, ჰყენი მაღალი მოწოდების შეგნებასთან; ამიტომ იგი ისევე სასიამოვნოა, როგორც ავადმყოფობა („Krankheit gehört zu dem menschlichen Vergnügen wie Tod“) (იქვე). იგი უაღრესად სასიამოვნოდ აქცევს სიყვარულს („im Tode ist die Liebe am süßesten“), იგი შეყვარებულთა საქორწინო სარეცელია („für den Liebenden ist der Tod ein Brautnacht“).

სიკვდილის ასეთივე აპოლოგიას იძლევა ნოვალისი თავის მხატვრულ ნაწარმოებებში. „სასულიერო საგალობლებში“, მაგალითად, ვკითხულობთ:

„Ich fühle des Todes  
Verjungende Flut  
Zu Balsam und Äther  
Verwandelt mein Blut“.



მაგრამ მაინც სიცოცხლე, თანაც ისეთი, რომელშიც განხორციელ-  
ბას პოულობს ადამიანის სანუკვარი მიზნები. სიკვდილის აპოლოგია,  
მისი ესთეტიზაცია, რასაც ნოვალისი „პიმენტსა“ და „სასულიერო  
საგალობლებში“ ახდენდა, სრულყოფილად წარმოდგენილია „ოფ-  
ტერდინგენის“ მეორე ნაწილში.

ამიტომ, რომ მძიმე დანაკლისის მიუხედავად, ჰაინრიხი მაინც  
ნახულობს. გამოსავალს, მის წინაშე ახალი იმედები და პერსპექტივე-  
ები ისახება. სასოწარკვეთილი, ღრმა ფიქრებში გართული, იგი ტო-  
ვებს აუგსბურგს და პილიგრიმის სახით დაეხეტება კლდე-ღრეებში.  
მისთვის თითქოს ყველაფერი გაქრა, საიმედო აღარაფერი დარჩა.  
გაქრა მისი მისტიკურ-რომანტიკული ილუზიები. ამიტომ, რომ  
რომანის მეორე ნაწილში თითქმის სრულებით აღარაა სინამდვილის  
ის სურათები, რომელთაც დროგამოშვებით ვხვდებოდით პირველ  
ნაწილში. მათ ნაცვლად ვხედავთ უსიცოცხლო სქემებსა და ჩონჩ-  
ხებს, სისხლისა და ფერისაგან დაცლილ არსებებს, მხოლოდ მოგო-  
ნებებს. ადამიანებზე. ამათგან ღებულობს ჰაინრიხი ახალ სტიმულს,  
მომავლის იმედს. იგი გრძნობს, რომ მათილდე არ არის მისთვის  
დაკარგული. მას მოესმის მუხის ტოტებიდან შეყვარებულის მა-  
ნუგეშებელი ხმა. სატრფო მოუწოდებს მას, არ მიეცეს მწუხარებას,  
ახსოვდეს რომ იგი, მათილდე, მუდამ მის გვერდითაა, შთააგონებს,  
რომ ამ ქვეყნად მას კიდევ მოუხდება ერთხანს დარჩენა, ვიდრე სიკ-  
ვდილი დაიხსნიდეს. ამ ქვეყნად მანუგეშებლად კი მათილდე ჰაინ-  
რიხს უტოვებს მათ პაწია გოგონას, რომელიც ჰაინრიხმა არ უნდა  
მოიშოროს.

სამწუხაროდ მწერალმა ვერ შეძლო თავისი მხატვრული ჩანა-  
ფიქრის სრული განხორციელება, იმ იდეის განხორციელება, რო-  
მელიც ჩაქსოვილია კლინგზორის მიერ მოყოლილ ზღაპარში, პოე-  
ზიის საბოლოო ტრიუმფის, მატერიალურის დაძლევისა და სულიე-  
რის აპოთეოზის ჩვენება. რომანის მეორე ნაწილის მასალები, ფრაგ-  
მენტები, შენიშვნები და მონახაზები შეკრება და გარკვეულ წეს-  
რიგში მოიყვანა ტიკმა. ეს მონახაზები გვიჩვენებს, თუ რა ფართო  
გეგმები ჰქონია დასახული ნოვალისს, გვიჩვენებს, რომ მას განზრ-  
ახული ჰქონია ეჩვენებინა ჰაინრიხის საბოლოოდ ჩამოყალიბება  
რომანტიკოს პოეტად, მისი სიზმრებისა და კლინგზორის მიერ მოთხ-  
რობილი ზღაპრის გაცხადება, პოეზიის გამარჯვება პროზაზე, სულიე-  
რი საწყისისა — მატერიალურ საწყისზე. ირკვევა, რომ ავტორს  
განზრახული ჰქონია გამოეყვანა ჰაინრიხი კვლავ როგორც მოგზაუ-  
რი, ოღონდ, მომეტებულად, როგორც უცხო ქვეყნებში მოგზაური.  
იტალიაში ყოფნისას. ჰაინრიხს მონაწილეობა უნდა მიეღო სამოქა-

ლაქო ომში, როგორც ერთერთი მხარის მთავარსარდალს. აქაც ომის ისეთივე ესთეტიზაცია იყო გათვალისწინებული, როგორსაც ვხედავთ რომანის პირველ ნაწილში კლინგზორისა და ჰაინრიხის საუბარში. ომის აპოლოგია მოცემულია მწერლის მიერ დატოვებულ შემდეგ მონახაზში, იტალიაში ჰაინრიხის ყოფნის პერიოდს რომ შეეხება: „დიდი ომი, ისე როგორც ორთაბრძოლა, სავსებით კეთილშობილური, ჰუმანური. ძველი რაინდობის სული. რაინდული თამაშობანი. ბახური მელანქოლიის სული. ადამიანები იძულებულნი არიან ერთმანეთი დახოცონ; ეს უფრო კეთილშობილურია, ვიდრე ბედით სიკვდილი. ისინი ეძებენ სიკვდილს. პატივი და სახელი შეადგენს მეომრის სიხარულს და სიცოცხლეს. სიკვდილში ცოცხლობს მეომარი როგორც აჩრდილი. სიკვდილის სურვილი მეომართა სულია („Todeslust ist Kriegergeist“). ომი დედამიწის პირშეოა („Auf Erden ist der Krieg zu Hause“). იგი დედამიწაზე უნდა დარჩეს“.

მწერლის ეს ჩანაწერი სავსებით შეესაბამება მის რეაქციულ-მისტიკურ შეხედულებებს, განვითარებულს მის ტრაქტატებში, აგრეთვე „ოფტერდინგენის“ პირველ ნაწილში. ჰაინრიხი იმ აზრს იცავს, რომ ომი პოეტური მნიშვნელობის მოვლენაა, რომ მებრძოლი მხარეები ომში იბრძვიან არა რაღაც მატერიალური ინტერესებისთვის, არამედ პოეზიის საქმისათვის. „ომი საერთოდ პოეტური მნიშვნელობის მქონედ მეჩვენება — ამბობს ჰაინრიხი. ადამიანები ფიქრობენ, რომ იბრძვიან რაღაც საცოდავი მფლობელობისათვის და ვერ ამჩნევენ, რომ მათ ამოქმედებთ რომანტიკული სული... ისინი ხელს ჰკიდებენ იარაღს პოეზიის გულისათვის და ორივე ლაშქარი უჩინარ. დროშას მიჰყვება“. ამავე აზრისაა. კლინგზორიც. იგი შენიშნავს, რომ ჰუმანიტი ომი არის რელიგიური ომი. ასევე ამართლებს კლინგზორი ნაციონალური შუღლის ნიადაგზე აღმოცენებულ ომს, რომელიც, მისი აზრით, არის „ნამდვილი პოეზია“. ან ომის მონაწილეები, აღნიშნავს იგი, სხვას არაფერს წარმოადგენენ. თუ არა პოეზიით აღფრთოვანებულ მსოფლიო ძალებს („von Poesie durchdrungene Weltkräfte“).

რომანის მეორე ნაწილის მონახაზში აღნიშნულია ჰაინრიხის მიერ პიზაში იმპერატორ ფრიდრიხ II-ის ვაჟის გაცნობა, მისი გადასვლა საბერძნეთში და ანტიკური კულტურის ძეგლების გაცნობა. ამის შემდეგ ჰაინრიხი გადადის თავისი ბავშვობის დროის სათაყვანებელ აღმოსავლეთში, ნახულობს იერუსალიმს, ეცნობა აღმოსავლურ პოეზიას, სპარსულ ზღაპრებს. გამოცდილებით გამდიდრებული, იგი

ბრუნდება გერმანიაში, ბაბუას სახლში, სადაც ისევ ხედება კლინგ-ზორს. შემდეგ იგი მიემგზავრება იმპერატორ ფრიდრიხის სასახლეში, რომლის აღწერილობასაც ნაწარმოებში მნიშვნელოვანი ადგილი უნდა დათმობოდა. მის შემდეგ, რაც დაასრულა ქვეყნისა და ბუნების შესწავლა, ჰაინრიხი ისევ თავის თავში იძირება.

მთავრდება ჰაინრიხის ამქვეყნად მოღვაწეობის უკანასკნელი აქტი და იწყება მისთვის ნათელის მოფენის, გასხივოსნების პერიოდი (Verklärung). კლინგზორთან ერთად იგი მონაწილეობს მინე-ზინგერთა შეჯიბრებაში, რომელშიც ერთიმეორეს უნდა დაპირისპირებოდა ორი პრინციპი: რელიგია და ირელიგია, უჩინარი და ხილული ქვეყანა. ამ შეჯიბრებაში ყველაფერი პოეზიის ფორმით მონაწილეობს, თვით მათემატიკაც კი. იშლება ზღვარი ზღაპრისა და სინამდვილეს, წარსულსა და თანადროულობას შორის. ჰაინრიხი აღწევს სოფიოს სამეფოს; აქ მდინარეში ნახულობს იგი ადრე დაკარგულ პატარა ოქროს გასაღებს, რომელიც მას მათილდეს გარდაცვალების შემდეგ ერთმა მოხუცმა გადასცა და თან დასძინა, რომ იგი იმპერატორისათვის მიეტანა. გახარებული იმპერატორი აძლევს ჰაინრიხს ძველ გუჯარს, რომლის მფლობელსაც შეუძლია იპოვოს თილისმა-განძი, გვირგვინის სამკაულად განკუთვნილი წითელი ლალი. ციანეს თანხლებით ჰაინრიხი მიდის მთებში ლალის საძებნელად, ნახულობს იმ უცხოელს, რომელმაც მას პირველად ცისფერი ყვავილის შესახებ უამბო. მალე აღწევს იგი ზღაპრულ ქვეყანას, რომელსაც ჩვენი ქვეყნისაგან სრულიად განსხვავებული ფლორა და ფაუნა აქვს. აქ ყველაფერი გასულიერებულია, ყველაფერი მოძრაობს და მეტყველებს. „ყვავილები და ცხოველები — ვკითხულობთ რომანში — საუბრობენ ადამიანთა შესახებ. ზღაპრული ქვეყანა ხდება სრულიად ხილული, ნამდვილი ქვეყანა კი თვით იქცევა ზღაპრად“.

ჰაინრიხი აქ ნახულობს ცისფერ ყვავილს — მძინარე მათილდეს წითელი ლალით. მის კუბოს უზის პაწია გოგონა, მათილდესა და ჰაინრიხის პირშო. „ეს ბავშვი არის პირველყოფილი ქვეყანა, ბოლომდე მისული ოქროს ხანა“ — ვკითხულობთ ნოვალისთან. ჰაინრიხი წყვეტს ცისფერ ყვავილს და ათავისუფლებს მათილდეს, მაგრამ იგი ისევ ეკარგება. ჰაინრიხი მწუხარებისაგან ქვავდება, მაგრამ მალე იქცევა მჟღერ ხედ. ციანე ჭრის ამ უკანასკნელს და იწვება მასთან ერთად. აქედან ჰაინრიხი იქცევა ვერძად, მათილდეს დახმარებით კი — ისევ ადამიანად. ჰაინრიხი ახლა აღწევს უმაღლეს ბედნიერებას, რადგან მის გვერდითაა მათილდე, იგივე ციანე, აღმოსავლეთელი ტყვე ქალი. იგი თვით ხდება ის მომღერალი, რომლის შესახებაც

ვაკრები მოუყვნენ. ხორციელდება ის, რასაც კლინგზორის მიერ მოყოლილი ზღაპარი გვაუწყებდა.

როგორც ვხედავთ, ნოვალისის შემოქმედებაში, განსაკუთრებით კი „ოფტერდინგენში“ თვალსაჩინოდ აისახა ის რეაქციულ-მისტიკური ტენდენცია, რომელმაც დროთა ვითარებაში გაბატონებული მდგომარეობა მოიპოვა იენის რომანტიკოსთა შორის. გმირები მისი ნაწარმოებებისა არიან ცხოვრებიდან გარიყული მელანქოლიკური მეოცნებეები, ავადმყოფურად მგრძნობიარე ადამიანები, რომლებიც უპირისპირდებიან რეალურ ქვეყანას, ცდასა და დაკვირვებაზე დამყარებულ ცოდნას. სრულიად ბუნებრივიცაა, რომ სინამდვილის წინააღმდეგ ამგვარი ესთეტიკური ჯანყი ნოვალისის ნაწარმოებებში ღებულობს მკვეთრად გამოხატულ ანტიგანმანათლებლურ, ანტიმეცნიერულ ხასიათს. ბურჟუაზიული სინამდვილის კრიტიკისაგან ნოვალისი არ აკეთებს ცოტად თუ ბევრად თანმიმდევრულ დასკვნას, მიდის რეაქციულ თვალსაზრისამდე — ფეოდალური ურთიერთობის, მისი სოციალური ინსტიტუტების განდიდებამდე. ნოვალისი არ იფარგლება ბურჟუაზიული ურთიერთობის მხოლოდ კრიტიკით, არამედ აყენებს თავის პროგრამასაც, მომავლის იდეალსაც. იგი ლაპარაკობს ჰარმონიაზე, საყოველთაო ბედნიერებაზე, კაცობრიობის ისტორიის ოქროს ხანის დაწყებაზე, მაგრამ ნამდვილად მასთან ოქროს ხანად მიჩნეულია ფეოდალური შუასაუკუნეები, მონარქიული პრუსია მისი სახელმწიფო აპარატი. ეს სწორედ ის პროგრამაა, რომელსაც ხარბად დაეწაფნენ მემარჯვენე რომანტიკოსები იმპერიისა და რესტავრაციის ეპოქაში.

ამიტომ ბუნებრივია, რომ ნოვალისის შემოქმედების ამ მკვეთრად გამოხატულ რეაქციულ, რელიგიურ-მისტიკურ შეხედულებებს მხარი არ დაუჭირეს იენის სკოლის სხვა წარმომადგენლებმა, უპირატესად, შლეგელებმა და ტიკმა. მაგრამ გავიდა რამდენიმე წელი და ფრ. შლეგელიც ღებდა მკვეთრად გამოხატულ რეაქციულ პოზიციაზე, ხდება „საღვთო კავშირის“, რესტავრაციის რეჟიმის აქტიური დამცველი, აქტიური დამცველი კათოლიციზმისა. ეს, ცხადია, არ ნიშნავს, რომ იენის ყველა რომანტიკოსი ასე მარჯვნივ უხვევს, მაგრამ აშკარა ხდება, რომ იენის რომანტიკოსთა წრეში იწყება კრიზისის პერიოდი. ნოვალისის გამოსვლა მოასწავებდა მალე საფეხურს იენის სკოლის განვითარებაში, მაგრამ ამასთანავე, მისი დაშლის დასაწყისსაც. ახლა სამოღვაწეო სარბიელზე გამოდიან სხვა მწერლები, რომლებიც ღებულობენ იენის რომანტიზმის ძირითად პრინციპებს, მაგრამ შეაქვთ სიახლე მთელი რიგი საკითხების გაგებაში, შესაბამისად იმ ამოცანებისა, რომლებსაც ახალი ვითარება

აყენებდა. ასე იშვა რომანტიკოსთა ის წრე, რომელიც ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილია ჰაიდელბერგის წრის სახელით.

## 11 თ ა ვ ი

### ახალი ეტაპი გერმანული რომანტიზმის განვითარებაში

როგორც დავინახეთ, რომანტიზმის ლიტერატურა განვითარდა საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებასთან მჭიდრო კავშირში. მასში აისახა ის განწყობილებები, რომლებმაც მოიცვა ფეოდალური კლასი, აგრეთვე დემოკრატიული მასები ბურჟუაზიული რევოლუციის ეპოქაში. თუ საზოგადოების დემოკრატიული ნაწილი გამოთქვამდა უკმაყოფილებას რევოლუციის არათანმიმდევრობისა და შეზღუდულობის გამო, ფეოდალური არისტოკრატიისათვის მიუღებელი იყო თვით არსი ბურჟუაზიული რევოლუციისა და იგი მიზნად ისახავდა ისტორიის ჩარხის უკან დაბრუნებას, ფეოდალური რეჟიმის აღდგენას საფრანგეთში, სადაც იგი რევოლუციამ დაამხო, მის შენარჩუნებასა და განმტკიცებას გერმანიაში, სადაც რევოლუცია ჯერ არ მომხდარიყო.

როგორც სხვა ქვეყნების, ისე გერმანული რომანტიზმის განვითარებაში მეტი თუ ნაკლები სიძლიერით შეინიშნება ეს ორი ტენდენცია, რეაქციულ-რომანტიკული და დემოკრატიული ტენდენცია, გაპირობებული საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებით, იმ გადამწყვეტი ბრძოლებით, რომლებიც რევოლუციისა და კონტრრევოლუციის შორის გაიშალა მე-18 საუკუნის მიწურულში. პოლიტიკურად დაქუცმაცებული გერმანიის მმართველმა კლასებმა საფრანგეთის ბურჟუაზიულ რევოლუციაში დაინახეს ძალა, რომელიც ემუქრებოდა მათ ბატონობას, არამყარს ხდიდა ფეოდალურ რეჟიმს. ამიტომ სხვა ქვეყნების რეაქციულ კლასებთან ერთად მათაც მიზნად დაისახეს რევოლუციის ჩანასახშივე მოსპობა. ცნობილია, თუ როგორი მარცხით დამთავრდა ევროპის რეაქციულ სახელმწიფოთა ერთობლივი გამოსვლა რესპუბლიკური საფრანგეთის წინააღმდეგ, ცდა — ხიშტებით ჩაეხშოთ საფრანგეთის რევოლუცია, როგორი მარცხი განიცადა საფრანგეთში შეჭრილმა ინტერვენტულმა არმიამ.

ეს ასეა, მაგრამ, დამარცხების მიუხედავად, ფეოდალურ-იუნკ-

რულ გერმანიას ხელი არ აუღია თავის გეგმაზე, საფრანგეთის რევოლუციის ჩახშობაზე. ასეთ ისტორიულ პირობებში იშვა რომანტიზმის ლიტერატურა, რომელშიც აისახა ის განწყობილებები, რომლებმაც მოიცივეს ერთი მხრივ დამარცხებული თუ დამარცხების რეალური საფრთხის წინაშე მყოფი ფეოდალურ-რეაქციული კლასები, მეორე მხრივ კი რევოლუციის შეზღუდული ხასიათით უკმაყოფილო ფართო მასები. ასეთ ისტორიულ პირობებში იშვა გერმანიაშიც რომანტიკული ლიტერატურა, მისი პირველი და მნიშვნელოვანი კერა— იენის რომანტიკოსთა სკოლა.

როგორც აღნიშნული გვქონდა, ეს ახალი ლიტერატურა ხასიათდება მკვეთრად გამოხატული ანტიგანმანათლებლური, ანტირაციონალისტური ტენდენციით, რასაც განაპირობებდა შეგნება იმ ამოცანებისა, რომლებსაც შეცვლილი პოლიტიკური ვითარება აყენებდა: ფეოდალური რეაქციის დამარცხება რევოლუციის ძალებთან პირისპირ ბრძოლაში, იმის შეგნება, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა განმანათლებლურმა იდეოლოგიამ რევოლუციის იდეოლოგიური მომზადების საქმეში. განმანათლებლობის, მატერიალისტური ფილოსოფიის წინააღმდეგ მკვეთრი გალაშქრება და იდეალიზმსა და მისტიკაში გადაჩეხვა, რასაც ვხედავთ დასავლეთ ევროპის რომანტიკოსთა ბანაკში, წარმოადგენდა რევოლუციით ფეოდალური კლასების არა მხოლოდ უკმაყოფილების გამოხატულებას, არამედ მათ აქტიურ საბრძოლო პროგრამასაც, გამიზნულს ფეოდალური ინსტიტუტების, საერთოდ ფეოდალური სისტემის აღდგენისა თუ განმტკიცებისაკენ. ისტორიის სცენიდან გასული ფეოდალური კლასების არა უბრალო გაანჩხლების ჰანგები მოისმის რომანტიზმის ლიტერატურაში, არამედ შეტევაზე გადასული ფეოდალური რეაქციის საბრძოლო ჰანგებიც. მტკიცებას არ საჭიროებს, რომ ქრისტიანობის აპოლოგია შატობრიანის, ე. დე მესტრისა და ნოვალისის ნაწერებში არ წარმოადგენს თვითმიზნობრივ მოვლენას, არამედ უაღრესად პრაქტიკულ, ფეოდალური კლასების პოზიციის განმტკიცებისაკენ გამიზნულ ნაბიჯს.

გერმანული რომანტიზმის განვითარების სპეციფიკურობას ის გარემოებაც განსაზღვრავს, რომ გერმანიაში ფეოდალურ რეაქციას ამ ხანებში უხდება ბრძოლა არა მხოლოდ რევოლუციის წინააღმდეგ, იმის წინააღმდეგ, რაც ბატონყმური რეჟიმის პირობებში განაწამები მილიონების მისწრაფებებს ეგუებოდა, არამედ თვალის გასწორება იმ დიდი საფრთხისათვისაც, რომელიც ემუქრებოდა გერმანიის ნაციონალურ დამოუკიდებლობას ბურჟუაზიული განვითარების გზაზე დამდგარი საფრანგეთისაგან. ცნობილია, რომ ინტერვენ-

ციის დამარცხების შემდეგ საფრანგეთის არმია თავდაცვიდან შეტევაზე გადადის, იჭრება გერმანიის ტერიტორიაზე. სამხედრო მოქმედება განსაკუთრებით ფართო და გერმანიის ნაციონალური დამოუკიდებლობისათვის საშიშ ხასიათს ღებულობს საუკუნის მიწურულში, როცა საფრანგეთში ხელისუფლებას სათავეში უდგება ნაპოლეონ ბონაპარტი.

ანხორციელებს რა საფრანგეთის მსხვილი ბურჟუაზიის ანექსიურ მისწრაფებებს, ნაპოლეონი იმორჩილებს ევროპის მთელ რიგ სახელმწიფოს, სტეხს პრუსიის მონარქიის წინააღმდეგობას. იგი ასრულებს გარკვეულ პროგრესულ როლსაც ევროპის სხვადასხვა ქვეყნის განვითარებაში, წმენდს ფეოდალური ევროპის „ავგიოსის თავლებს“. ამასთანავე ნაპოლეონი, როგორც დამპყრობელი, ხალხებისათვის ნაციონალური დამოუკიდებლობის წამრთმევი, ასრულებს რეაქციულ როლსაც. განაწყობს თავის წინააღმდეგ დაპყრობილი ქვეყნების ხალხებს. თუ ის ომები, რომლებსაც თავის დროს პრუსიისა და ავსტრიის ჯარების წინააღმდეგ რესპუბლიკური საფრანგეთი ეწეოდა, იყო, როგორც ამას ვ. ი. ლენინი აღნიშნავს, რევოლუციური ომები<sup>1</sup>, ნაპოლეონის მიერ წარმოებული ომები იქცა იმპერიალისტურ ომებად, რომლებმაც „თავის მხრივ გამოიწვიეს ეროვნულ-გამათავისუფლებელი ომები ნაპოლეონის იმპერიალიზმის წინააღმდეგ“<sup>2</sup>.

ამ ახალმა მოვლენამ, პრუსიისა და მთელი რიგი გერმანული სამთავროს კაპიტულაციამ ნაპოლეონის წინაშე, ტილზიტის ზავმა, რომელსაც ვ. ი. ლენინი გერმანიისათვის უაღრესად დამამცირებლად თვლიდა<sup>3</sup>, განაპირობა მკვეთრი ცვლილებები გერმანულ რომანტიკოსთა ბანაკში, იენის რომანტიკოსების კიდევ უფრო მარჯვნივ წასვლა, რასაც შედეგად მოჰყვა მათი სკოლის დაშლა და ახალი წრის ჩამოყალიბება (1805 წ.), რომელიც ცნობილია ჰაიდელბერგის წრის სახელით. ჰაიდელბერგის რომანტიზმი არ წარმოადგენდა იენის რომანტიზმის ძირითადი პრინციპების უარყოფას, არამედ — მათ განვითარებასა და გაღრმავებას, მომეტებულად, იენის რომანტიზმის კონსერვატიულ-რეაქციული ტენდენციების განვითარებას. ამასთანავე უნდა აღინიშნოს, რომ ჰაიდელბერგელ რომანტიკოსთა შემოქმედებაშიც ისახება რეაქცია განმანათლებლობასა და რევოლუციაზე ერთი მხრივ, პროტესტი ბურჟუაზიული ინდივიდუა-

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი. თხზულებანი, გამოცემა მეოთხე, ტ. 22, გვ. 391.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> ვ. ი. ლენინი. თხზულებანი, გამოცემა მეოთხე, ტ. 27, გვ. 178.

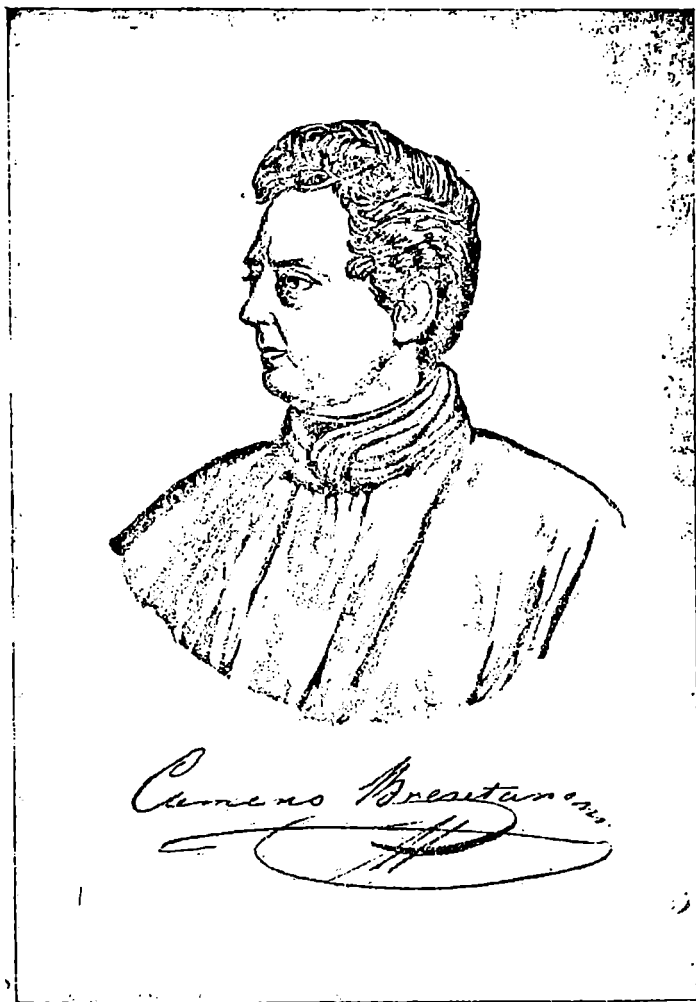
ლიზმისა და ანტიესთეტიზმის დამკვიდრების გამო მეორე მხრივ. ეს იმას ნიშნავს, რომ ეს ახალი ლიტერატურაც ასახავდა ფიქრებსა და განწყობილებებს არა მხოლოდ ფეოდალური კლასებისა, არამედ საზოგადოების იმ ნაწილისაც, რომელიც უკმაყოფილო იყო რევოლუციის შეზღუდული ხასიათით, იმით, რომ რევოლუციამ არ მოუტანა მას მტკივნეული სოციალური საკითხების გადაწყვეტა.

ეს გარემოება უნდა გვექონდეს მხედველობაში, რათა გასაგები გახდეს ხალხისადმი, ხალხური შემოქმედებისადმი ის დამოკიდებულება, რომელსაც იჩენენ ჰაიდელბერგის რომანტიკოსები და ამ სკოლასთან ახლოს მდგომი მწერლები. მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ ამასთანავე ისიც, რომ არა ეს მომენტი, ხალხისადმი გამოჩენილი ინტერესი წარმოადგენს ძირითადსა და განმსაზღვრელ ფაქტორს ჰაიდელბერგის რომანტიკოსთა შემოქმედებისათვის, არამედ პრუსიის მონარქიისადმი სერვილისტური დამოკიდებულება, მონარქიული ყოფის განდიდება. თვით ხალხისადმი, ხალხური შემოქმედებისადმი გამოჩენილი ინტერესი ჰაიდელბერგელ რომანტიკოსებთან ამ მთავარი მიზნისადმია დაქვემდებარებული. ხალხურობად მათ ნაწერებში ჩათვლილია ყოველივე ის, რაც პატრიარქალურობის, ჩამორჩენილობის, კონსერვატიზმისა და მორჩილების ბეჭედს ატარებს. ხალხის ცნებაში წინაა წამოწეული მოტივი ბედისადმი შერიგებისა, იმის უსიტყვოდ მიღებისა, რასაც მას თვითნება და აღვირახსნილი ფეოდალები უკარნახებენ. ხალხურობისადმი აპელაცია, „ხალხური სულის“ აღორძინების ცდა ჰაიდელბერგელთა ნაწერებში, ამდენად, უკავშირდება მთავარ ტენდენციას, პრუსიის ფეოდალური ყოფის განდიდებას შუასაუკუნეებრივი წყობის იდეალიზაციის საფუძველზე.

ხალხური შემოქმედებით გატაცება ამ მწერლების მხრივ მდგომარეობს ხალხური სულის არა სწორად, მიუყერძებლად, არამედ სუბიექტივისტურად გადმოცემაში, რაც არაიშვიათად ხალხური შემოქმედების არსის გაყალბებას წარმოადგენს.

ხალხური შემოქმედებისადმი ამგვარი სუბიექტივისტური დამოკიდებულების მიუხედავად, ჰაიდელბერგელმა რომანტიკოსებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ახალი ლიტერატურის, აგრეთვე ფილოლოგიური მეცნიერების განვითარების საქმეში. მათ მნიშვნელოვნად გააღვიძეს ინტერესი შუასაუკუნეების ხალხური შემოქმედების ძეგლებისადმი, მისცეს სტიმული მათ შეკრებასა და შესწავლას, აგრეთვე შუასაუკუნეების გერმანული პოეზიის ხელნაწერი ფონდების მიკვლევას, თარგმნასა და მეცნიერულ დამუშავებას. შუასაუკუნეების გერმანული პოეზიის მრავალი დავიწყებას მიცემული





კლ. ბრეზიანინი

ძეგლი სწორედ ამ პერიოდში იქნა აღმოჩენილი, ტექსტობრივად დადგენილი და ამასთანავე გადათარგმნილი ახალ გერმანულ ენაზე, ხალხური შემოქმედებისადმი გამოჩენილმა ინტერესმა, ხალხურობის ცნების მკდარი გაგების მიუხედავად, მაინც სასარგებლო როლი ითამაშა მოხსენებულ რომანტიკოსთა შემოქმედებით განვითარებაში, განაპირობა ყოველივე ის, რაც ჯანსაღსა და პროგრესულს წარმოადგენს მათ ნაწერებში.

ჰაიდელბერგის რომანტიკოსთა წრეში შედიან მწერლები—არნიმი, ბრენტანო და კრიტიკოსი გოერესი. ამ წრესთან იდეურად დაახლოებული არიან გერმანული რომანტიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენლები — აიხენდორფი და კლაისტი.

### § 1. კლემენს მარია ბრენტანო

ჰაიდელბერგის რომანტიზმის ძირითადი ნიშნები სრულყოფილად აისახა კლემენს მარია ბრენტანოს შემოქმედებაში. ბრენტანო დაიბადა 1778 წელს ქ. კობლენცის მახლობლად. მისი მამა, პეტერ ბრენტანო, პროფესიით ვაჭარი, წარმოშობით იტალიელი იყო. დედა ბრენტანოსი იყო გოეთეს გულითადი მეგობარი, სილამაზით განთქმული მაქსიმილიანე ლაროში, შვილი სოფიო ლაროშისა, ცნობილი მწერლის, ვილანდის ახალგაზრდობის დროის ტრფობის საგანს რომ წარმოადგენდა. დედისაგან იმემკვიდრა მომავალმა მწერალმა გარეგნული სილამაზე, ბეზიასაგან კი — პოეტური მიდრეკილებები.

ბრენტანოების ოჯახში არ იყო საჭირო სიმშვიდე და მყუდროება, არ იყო ერთიანობა პოეტის მამასა და დედას შორის. ერთობ ახალგაზრდა გაჰყვა ცოლად მაქსიმილიანე დაქვრივებულ პეტერ ბრენტანოს, რომელიც გამოირჩეოდა სიმკაცრითა და პედანტობით. ფიზიკურად სუსტი მაქსიმილიანე, რომელიც ამასთანავე სულიერი მონაცემებითაც არ ბრწყინავდა, მოკლებული იყო შესაძლებლობას ჯეროვნად ეხელმძღვანელა თავისი ბავშვების აღზრდისათვის. მშობლებს შორის ინტერესთა ერთიანობის უქონლობა ცუდად მოქმედებდა ოჯახის ახალგაზრდა წევრებზე, მომეტებულად კი იმთავითვე ავადმყოფურად განწყობილ, ექსცენტრიულ კლემენს მარია ბრენტანოზე, აგრეთვე მის უმცროსს დაზე, მომავალ მწერალ ბეტიანაზე. ნაღვლიანად იგონებდა შემდეგში ბრენტანო მის მიერ განვლილი გზის მიმომხილველ ლექსში — „მოხედვა ბავშვობის წლებისაკენ“ — მშობლებს შორის არსებულ ამ დაძაბულ მდგომარეობას, იგონებდა, თუ როგორ ფეხაკრეფით შემოდრიოდა ხოლმე

ბავშვების საძინებელ ოთახში თვალცრემლიანი მაქსიმილიანე და ლოკვიტა და კდემით აღბეჭდავდა კოცნას ბავშვების შუბლზე.

„ცხარე ცრემლები მოედინებოდა დედის თვალთაგან ჩემს ლოკვაზე, — გადმოგვეცემს მწერალი — მე არ ვიცოდი, რატომ ტიროდა იგი; მწუხარებას არ განვიცდიდი, როცა მას ხელებს ვაქდობდი, მაგრამ როგორც კი ოთახიდან გადიოდა, ჩემი თვალები ცრემლით ივსებოდა“.

15 წლის იყო ბრენტანო, როცა გარდაეცვალა სათნო დედა, რის შედეგადაც გაქრა ის, რაც ბრენტანოების ოჯახს ასე თუ ისე ამთლიანებდა. დები აღსაზრდელად პანსიონებში გაგზავნეს. ბრენტანო კი — მის დეიდა ლუიზესთან. ამ უკანასკნელთან ბავშვმა ვერ პოვა ის სიკეთე და სათნოება, რაც ლუიზეს გარდაცვლილ დასახსიათებდა. 1787 წელს ბრენტანო შედის ჰაიდელბერგის გიმნაზიაში, საიდანაც ორი წლის შემდეგ შამა უკან იწვევს იმ განზრახვით, რომ გახადოს იგი ვაჭარი. მალე რწმუნდება პეტერ ბრენტანო, რომ მისი ვაჟისაგან ვაჭარი არ გამოვა, და იგი იძულებული ხდება დათანხმდეს შვილის გადაწყვეტილებაზე — აირჩიოს სამწერლო მოღვაწეობა.

მამის გარდაცვალების შემდეგ. 1797 წელს ბრენტანო საუნივერსიტეტო განათლების მისაღებად მიემგზავრება იენაში, სადაც უახლოვდება შლეგელებს, ტიქსა და ნოვალისს. ამ პერიოდში ხდება მისი რომანტიკოს მწერლად ჩამოყალიბება. მისმა რელიგიურ-მისტიკურმა გატაცებებმა სწორედ რომანტიკულ ლიტერატურაში პოვეს ძლიერი გამოხატვა, უფრო ძლიერი, ვიდრე ეს საკუთრივ იენის რომანტიკოსებთან შეინიშნებოდა.

ბრენტანოს გამოსვლა სამწერლო მოღვაწეობის სარბიელზე აღინიშნა ფაქტიურად რომანტიკოსთა იენის წრის დაშლით, რაშიც გარკვეული როლი თვით ბრენტანომაც ითამაშა. მალე ამის შემდეგ მწერალი იძულებული ხდება დატოვოს იენა და შეუდგეს მოხეტიალე პოეტის ცხოვრებას. დაუოკებელი, ფანტასტიკური მისწრაფებებით აღსავსე, იგი მოგზაურობს გერმანიის სხვადასხვა მხარეში. 1803 წელს ბრენტანომ იქორწინა პროფესორ მეროს ქვრივ — სოფიო შუბერტზე, თავისი დროის განათლებულ მწერალ ქალზე, მაგრამ დიდხანს არ გაგრძელებულა მწერლის საოჯახო ბედნიერება. საყვარელი ადამიანის დაკარგვასთან ერთად გაქრა ეს ხანმოკლე ბედნიერებაც, რამაც გადმოხეთქა მწერლის მთელ რიგ მწუხარებით აღსავსე ლექსში. ამ მძიმე პერიოდში ბრენტანოსათვის ნუგეშს წარმოადგენდა დაახლოება მწერალ არნიმთან, მისი დის, ბეტინას. მეუღლესთან. მეორე ქორწინებაში განცდილი მარცხის, აგრეთვე რელიგიურად განწყობილ მწერალ ლუიზე კენზელთან და-

ახლოების შედეგად ბრენტანოს სულს მძლავრად დაეუფლა რელიგიური განწყობილებები. სულიერად და ფიზიკურადაც გატეხილი მწერალი 1818 წელს მიემგზავრება დიულმენის მონასტერში. სადაც წლების განმავლობაში იწერს ლოგინად ჩავერღნილო მონაზვნის, კათარინა ემერიხის წინასწარხედვებს (Visionen). ემერიხის გარდაცვალების შემდეგ ბრენტანო სტოვებს დიულმენს და კვლავ მოგზაურობს გერმანიის სხვადასხვა კუთხეში. სადაც ეწევა თავისი კათოლიკურ-მისტიკური შეხედულებების პროპაგანდას. ხმა მისი, როგორც მხატვრისა, უკვე მიწყდა.

ბრენტანო შემოდის გერმანული რომანტიზმის ისტორიაში, როგორც მრავალფეროვანი მწერალი: თვალსაჩინო ლირიკოსი, სატირიკოსი და პროზაიკოსი. ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში მოგზაურობამ მისცა მწერალს მდიდარი მასალა მხატვრული შემოქმედებისათვის, გააღვიძა მისი ინტერესი ხალხისადმი, სალხური შემოქმედებისადმი. მართალია, ხალხისა და ხალხური შემოქმედებისადმი დამოკიდებულებაში ბრენტანო დგას ფეოდალური კლასის პოზიციაზე. ცდილობს ხალხში დაინახოს და წინ წამოსწიოს არსებული სოციალური ყოფის მიღების, მისდამი დამორჩილების სულიანკვეთება, მაგრამ ამის მიუხედავად. მწერალს როგორც თავის ლიტერატურულ-შემაჯობლობით საქმიანობაში, ისე ორიგინალურ შემოქმედებაში ეხერხება გადმოსცეს ის გულითადობა და პირდაპირობა, რაც დამახასიათებელია ხალხისა და მისი შემოქმედებისათვის.

ამ მხრივ პირველ რიგში ყურადღებას იქცევს „ბიჰის ჯადოსნური საყვირი“ ბრენტანოს მიერ არნიმის თანაავტორობით გამოცემული „ბიჰის ჯადოსნური საყვირი“, ორტომიანი კრებული ლექსებისა. ამ კრებულის პირველი ტომი გამოიცა 1805 წელს და მიეძღვნა გოეთეს. მეორე ტომი კი გამოიცა 1808 წელს.

კრებულში წარმოდგენილი ლექსების დიდი ნაწილი აღებულია ხალხური შემოქმედების საგანძურიდან. ნაწილი კი — წიგნური ლიტერატურიდან, აგრეთვე მასტერზინგერული პოეზიისა და საეკლესიო საგალობლებიდან. აღსანიშნავია, რომ როგორც სხვა შემთხვევაში, ისე „ჯადოსნურ საყვირზე“ მუშაობისას ბრენტანო, მოშეტებულად კი არნიმი, არ იხდიან სავალდებულოდ ხალხური შემოქმედების სულის ზუსტად გადმოცემას, ხალხური ლექსების იმ სახით გადმოცემას, რა სახითაც ისინი მოცემულნი იყვნენ, არამედ მათ გადმოკეთებასა და მოდერნიზებას, შესაბამისად ჰაიდელბერგის რომანტიკოსთა სკოლის პროგრამისა. ისინი პრინციპშივე შორდებიან იმათ, ვინც ხალხური შემოქმედებისადმი იჩენდა ობიექტურ და-



ქმები ვილჰელმ და იაკობ ბრინები

მოკიდებულებას, იდგა, ჰერდერისა და გრიმების მსგავსად, ე. წ. „ბუნებრივი პოეზიის“ ნიადაგზე. ისინი შესაძლებლად თვლიან გადააკეთონ, შეკვეცონ თუ გაავრცონ ხალხური შემოქმედების ესა თუ ის ძეგლი.

მასალისადმი სუბიექტივისტური მიდგომის მიუხედავად, კრებულის ავტორებმა ალაგ-ალაგ მაინც შეძლეს ხალხური შემოქმედების ძვირფასი საგანძურის, მასში მოცემული სილამაზის, სიცოცხლისა და სიწმინდის ჩვენება, შეძლეს ეჩვენებინათ გერმანელი ხალხის ცხოვრების მიმზიდველი, დამახასიათებელი სურათები. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ კრებულზე გაწეულმა მუშაობამ დადებითი როლი შეასრულა გერმანული რომანტიკული პოეზიის განვითარებაში, მისცა მასალა და შემოქმედებითი იმპულსი როგორც აიხენდორფის, ულანდის, ისე თვით ბრენტანოს პოეზიას, განაპირობა მნიშვნელოვანწილად მისი შემოქმედების ჯანსაღი მომენტები. გარკვეული როლი ითამაშა აღნიშნულმა კრებულმა აგრეთვე პ. ჰაინეს შემოქმედებით განვითარებაშიც. მადლიერების გრძნობით იხსენიებდა არნიმისა და ბრენტანოს კოლექტიური შრომის ამ შედეგს გოეთე, მიაჩნდა, რომ კრებულის შემდგენლებმა გამოიჩინეს მასალისადმი სიყვარული, ერთგულება და გემოვნება. ასევე მაღალ შეფასებას აძლევდა არნიმისა და ბრენტანოს ამ შრომას პ. ჰაინე. „არ შემიძლია საკმარისად შევავაქო ეს წიგნი, წერდა ჰაინე, იგი მოიცავს გერმანული სულის ყველაზე წარმტაც ყვავილებს. ვისაც სურს გაეცნოს გერმანელ ხალხს მისი მიმზიდველი მხრიდან, მან უნდა წაიკითხოს ეს ხალხური სიმღერები“.

ბუნებრიობითა და უშუალობით კრებულში წარმოდგენილი ლექსებიდან სხვა ბევრთა შორის ყურადღებას იქცევს ლექსი „შტრასბურგის სანგარზე“ („Zu Straßburg auf der Schanz“). ლექსში გამოყვანილია შვეიცარიელი ლანდსკნეხტი, გუშაგად რომ დგას შტრასბურგის სანგართან. მდინარის მეორე ნაპირიდან მას ესმის მწყემსის სალამურის საამო ხმა და, თავდავიწყებამდე მისული, ტოვებს თავის საგუშაგოს, გაცურავს მოპირდაპირე მხარეს. მას შეიპყრობენ და ლეგიონის დასანახად ხვრეტენ როგორც დეზერტირს. მთელ ნაწარმოებს მსჭვალავს გულის სიღრმიდან წამოსული ნაღვლიანი გრძნობა, მელანქოლია, რომელიც არ გადადის სასოწარკვეთაში. ჩვენ წინ დგას ხალხის, ლალი ბუნების შვილი, სულით ჯანსაღი ყმაწვილი, რომელიც იდეურად ღრმად და დაკავშირებული თავის ხალხთან, უყვარს სიცოცხლე და სილამაზე და თავის თავზე დატეხილ უბედურებას აღიქვამს როგორც მისი ამ ბუნებრივი, პოეტური გატაცების შედეგს:

„Ihr Brüder allzumal.  
heut soht ihr mich zum letztenmal;  
der Hirtenbub ist doch nur Schuld daran,  
das Alphorn hat mir solches angetan,  
das klag'ich an“.

ასეთივე ბუნებრივი გრძნობაა ჩაქსოვილი ლექსში „შვარტენ-ჰალსი“, რომელშიც გადმოცემულია ღარიბი გლეხის ცხოვრების გზა, გაჭირვება და მიყენებული შეურაცხყოფა იძულებულს რომ ხდის დაიწყოს ავაზაკის ცხოვრება. აი, მშვიერ-მწყურვალე შედის იგი სოფლის სამიციტნოში და მოითხოვს საკმელ-სასმელს, წინასწარ შეგუებული იმ აზრთან, რომ ფულს ვერ გადაიხდის, რადგან ასეთი არ აბადია; მაგრამ სწორედ ის, რომ ფულის გადახდა არ შეუძლია, განაწყობს მას მელანქოლიურად, საშუალებას არ აძლევს დასტკბეს საკმელ-სასმლით. სიღარიბის მარწუხში მოქცეული, შეურაცხყოფილი, იგი გადაწყვეტს აიღოს ხელში იარაღი და ავაზაკის ცხოვრება დაიწყოს.

ბრენტანოს ლირიკულ ნაწარმოებთა შორის მნიშვნელოვანია ლექსი „ლორელი“, რომელიც წარმოადგენს მისი ორიგინალური შემოქმედების ნიმუშს, შემდეგში ხალხში რომ გავრცელდა როგორც ხალხური შემოქმედების ნიმუში. მართალია, იდეურ-შინა-არსობლივი და მხატვრული შესრულების მხრივ „ლორელი“ ბრენტანოს პოეტური გამოგონებლობის სფეროს ეკუთვნის, მაგრამ იმის უარყოფა შეუძლებელია, რომ მისი ფესვები მაინც ხალხურ შემოქმედებაშია, ემყარება ხალხში გავრცელებულ თქმულებას გრძნეული კლდის შესახებ, განსაცდელს რომ უმზადებს გემზე მსხდომ, სიყვარულით აღმოდებულ ახალგაზრდებს.

თვითონ მწერალი მიუთითებდა ამ ლექსის ხალხურ წარმოშობაზე, აღნიშნავდა, რომ მისი შემქმნელია რაინზე მცურავი მენავე, რომლის სიმღერა გადავიდა ხალხში, დაუკავშირდა გარკვეულ ადგილსა და საგნებს. მწერალს მხედველობაში აქვს ბახარახის მახლობლად მდ. რაინის ნაპირას აღმართული კლდე, რომელსაც „ლორელის“ უწოდებდნენ და რომელსაც მხიარული შეძახილებით ხვდებოდნენ ხოლმე მის ახლო გამვლელი მენავეები.

ბრენტანოს მიერ დახატული ლორელიც გვევლინება ასეთ გრძნეულად, დალუპვის კარამდე რომ მიყავს ყველანი, ვინც კი მისი სიყვარულის ტყვეობაში მოექცევა. მართალია, ლორელი ღუპავს მისი სილამაზით მოხიბლულთ, მაგრამ ბუნებით იგი არაა ბოროტი არსება. მას, მართალია, მოაქვს ადამიანისათვის უბედურება, მაგრამ მოაქვს თავისი სურვილის წინააღმდეგ, მოაქვს თავისი სილამაზითა

და მომხიბლობით, თავისი ცეცხლის მფრქვეველი თვალებით, ზოგჯერ წითელი. ზოგჯერ გაფითრებული ლოყებით, მშვიდი და დამატკობელი სიტყვებით:

„Die Augen sanft und wilde,  
die Wangen rot und weiß,  
die Worte still und milde,  
die sind mein Zauberkreis!“

ლორელი არ ნახულობს ბედნიერებას ადამიანთა დაღუპვაში, არ განიცდის სიამოვნებას თავისი მსხვერპლის დანახვით. ისიც ისეთივე საცოდავი, ბედისაგან განწირულია, როგორც მისი სიყვარულის ისრით დაღუპულნი. მასაც ჰყავდა შეყვარებული, რომელმაც მისგან პირი იბრუნა. შორს, უცხო მხარეში გადაიკარგა. რა დამნაშავეა იგი ადამიანთა წინაშე, თუ კი ისინი იღუპებიან მისი, ლორელის სურვილის წინააღმდეგ, იმის გამო, რომ იგი მშვენიერია? მაგრამ სწორედ იმიტომ, რომ თავისი სურვილის წინააღმდეგ მოაქვს უბედურება ადამიანებისათვის, გადაუწყვეტია ლორელის განშორდეს ამ ქვეყანას. სასულიერო სამსჯავროს წინაშე წამდგარი, იგი ემუდარება ეპისკოპოსს, უწყალობოს მას, სიცოცხლით მოქანცულ ლორელის, სიკვდილი. მაგრამ აქ რწმუნდება ლორელი, თუ რაოდენ უბედურია იგი. რაოდენ ცდებოდა იგი, როცა ფიქრობდა, რომ ეპისკოპოსი მას შეაჩვენებდა. სიკვდილის ხახაში გადაისვრიდა. იგი ხედავს, რომ მის სილამაზეს ეპისკოპოსიც მოუხიბლავს, მასაც სიყვარულის ცეცხლი მოსდებია. ეპისკოპოსი ამბობს, რომ არ შეუძლია ლორელის შეჩვენება. ვიდრე არ გაიგებს. თუ რატომ იწვის სიყვარულის ცეცხლში მისი გული, არ შეუძლია მისთვის მსჯავრის დადება, რადგან ამას შედეგად მოჰყვება მიაი, ეპისკოპოსის, განადგურება:

„Den Stab kann ich nicht brechen,  
du schöne Lore Lay,  
ich müßte dann zerbrechen  
mein eigen Herz entzwei!“

(„უმალ ეს გული გასკდება  
ჩემივ მიზეზით ორად,  
თუ დასასჯელად გაგწირე  
ლამაზო ქალო, ლორელია!“).

ლექსი „ლორელი“, რომელმაც მისცა შემოქმედებითი სტიმული პ. ჰაინეს იმავე სახელწოდების ლექსს, ზოგიერთ სხვა ლირიკულ ნიმუშთან ერთად შეტანილი იყო ბრენტანოს პირველ დიდ ნაწარმოებში, რომანში — „გოდვი, ანუ დედის ქანდაკება“,



რომელიც 1801—1802 წლებში გამოქვეყნდა „მარიამის“ ფსევდონიმით. ამ ნაწარმოებში იჩინა თავი ბრენტანოს დაუოკებელმა მისწრაფებებმა, მისმა არამყარმა და მშფოთვარე ბუნებამ, უკიდურესი სუბიექტივიზმისა და თვითნებობის ქადაგებამ.

ბრენტანოს ამ პერიოდის ნაწარმოებებიდან აღსანიშნავია კომედია „პონს დე ლეონი“ (1801); რომელიც მიძღვნილია პერცოგ ფონ არემბერგისადმი. ამ კომედიას არ ხვდა წილად წარმატება, ვენის თეატრის მაყურებლები მას სტვენით შეხვდნენ. მიუხედავად იდეური და მხატვრული დაფლეთილობისა, რომელიც ამ პროზულ კომედიას ახასიათებს, მასში აქა-იქ თავს იჩენს ჯანსაღი განწყობილებებიც, ხალხურობის მომენტები. ამგვარი განწყობილებითაა, მაგალითად, გამსჭვალული კომედიაში შეტანილი სიმღერა „სევილიისა კენ“ („Nach Sevilla“). მიმზიდველად აგვიწერს მწერალი სევილიის სილამახესა და სიდიადეს, მის მდიდარსა და ღარიბ კვარტალებს, ფუფუნებასა და განცხრომას ერთ მხარეზე, ხელმოკლეობასა და ბუნებრიობას მეორე მხარეზე. იგი არასიმპათიურადაა განწყობილი მდიდარი სევილიისადმი, იქითკენ არ ეწევა მას გული:

„Nach Sevilla, nach Sevilla!  
Wo die hohen Prachtgebäude  
in den breiten Straßen stehen,  
aus den Fenstern reiche Leute,  
schön geputzte Frauen sehen.  
Dahin sehnt mein Herz sich nicht!“

(სევილიისკენ, სევილიისკენ!  
თვალში რომ გვხვდება ბრწყინვალე ხედი,  
ფართო ქუჩებზე ზეატყორცილი  
მდიდრად მორთული სასახლეები.  
ფანჯრებში მოსჩანს მდიდარი ხალხი  
კოხტა კოპწია მანდილოსნები;  
იქით არ იწევს ეს ჩემი გული“.)

მწერალს მოსწონს სევილია იმ ადამიანებისა, რომლებიც ცხოვრობენ პატარა სახლებში, წყნარ ოთახებში, საიდანაც მეზობლები მეგობრულად ესალმებიან ერთიმეორეს. იქ ფანჯრებში ჩანან მშვენიერი გოგონები, რომლებიც ყვავილებს რწყავენ. იქ ეგულვის მწერალს თავისი სიყვარულის საგანი, იქითკენ ისწრაფვის მისი გული („Ach, da sehnt mein Herz sich hin“).

ბრენტანოს ამ პერიოდის შემოქმედებიდან ყურადღებას იქცევს აგრეთვე „მხიარული მუსიკოსები“ (1802 წ.), რომელსაც

საფუძვლად დაედვა ანალოგიური სახელწოდების ლექსი. შეტანილი რომანში „გოდვი“. აღსანიშნავია აგრეთვე მხატვრული პროზის ნიმუში — „მოხეტიალე მოსწავლის ქრონიკა (1803 — 1806 წ.) და დრამატიული ნაწარმოები „პრაგის დაარსება“ (1811—1812 წ.).

როგორც აღინიშნა, ბრენტანოს შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ხალხური შემოქმედების მოტივს, მაგრამ ხალხის გაგებაში მწერალი დგას სუბიექტივისტურ-კონსერვატიულ თვალსაზრისზე. ეს თვალსაზრისი ჩააქსოვა ბრენტანომ თავის როგორც ლირიკულ ნაწარმოებებში, ისე ზღაპარ-ნოველებში, რომლებშიც ფართოდ იყენებს ხალხური შემოქმედების მდიდარ საგანძურს.

ამ რიგის ნაწარმოებებიდან განსაკუთრებით „მამაცი კასპერლისა და მშვენიერი ანერლის ისტორია“ საყურადღებოა ნოველა „მამაცი კასპერლისა და მშვენიერი ანერლის ისტორია“ (1817). გადმოგვცემენ, რომ ამ ნოველას მწერალმა საფუძვლად დაუდო სხვის მიერ მოყოლილი ორი მოთხრობა, რომელთაგან ერთი აგვიწერს, თუ როგორ ჰკლავს დედა საკუთარ ბავშვს, მეორეში კი გადმოცემულია უნტეროფიცის თვითმკვლელობა. ბრენტანოს ნაწარმოებში სიუჟეტურად გამოლიანებულია ორივე მოთხრობა, რისთვისაც გამოყენებულია ამ ტრაგიკულად დაღუპულ გმირთა შორის სიყვარულის მოტივი. ამბის მთხრობელის როლში ბრენტანოს გამოყავს ღრმად მოხუცი ქალი მარგარეტი, უნტეროფიცერ კასპერლის ბებია, მსმენელის როლში კი — თავისი თავი.

შორიდან მოსულა მოხუცი მარგარეტი ქალაქში, რომელიც ჰერცოგის რეზიდენციას წარმოადგენს, და დამჯდარა სასახლის შესასვლელთან. მისი მიზანია ნახვა ჰერცოგისა, ვისთანაც იგი 70 წლის წინათ მოახლედ მსახურობდა. მოხუცის გარშემო ბევრი ცნობისმოყვარე მოგროვილა; მათ შორისაა თვით ნოველის ავტორი. ყველას ყურადღებას იპყრობს ეს უცნაური დედაბერი, რომელიც თავისთვის რაღაცას ბუტბუტებს. იგი უყვება. მასთან მარტოდ დარჩენილ ავტორს ტრაგიკულ ამბავს, რომლის ცენტრში მოქცეულნი არიან მისი შვილიშვილი კასპერლი — პრუსიის ჯარის უნტეროფიცერი და ნათლული, ანერლი. მარგარეტს ჰყავდა ოთხი ვაჟი, რომლებიც ომში დაეღუპა. ჰყავდა მას ერთი ქალი, რომელიც ასევე ნაადრევად გამოეცალა ხელიდან. მისგან დარჩა კასპერლი, რომელიც მოხუცის ერთადერთ იმედს შეადგენდა და რომელსაც თავის მხრივაც ძლიერ უყვარდა ბებია.

თავისი მორალური და ფიზიკური თვისებებით კასპერლი წარმო-

ადგენდა მამისა და გერი ძმის სრულ წინააღმდეგობას. იგი იყო განსახიერება პირდაპირობისა და პატიოსნების. ხშირად საუბრობდა კასპერლი პატიოსნების თემაზე მამასა და გერ ძმასთან. ერთხელ იგი უყვება მათ ისტორიას ფრანგი უნტეროფიცრისა, რომელმაც ბრძანება მიიღო — გაეწეპლა ერთერთი ჯარისკაცი. უნტეროფიცრმა ეს ბრძანება შეასრულა, მაგრამ გაწეპლილის თოფით იქვე თავი მოიკლა. ასე მოიქცა იგი პატიოსნების გამო, ამბობს კასპერლი. უნტეროფიცრის საქციელს შედეგად ის მოყვა, რომ მეფის ბრძანებით ამის შემდეგ ჯარში გაწეპვლა აკრძალულ იქნა.

გერმა ძმამ ამ უნტეროფიცრის სულელი უწოდა. ასევე არ ექაშნიკა უნტეროფიცრის საქციელი კასპერლის მამასაც; „ჩახეთქე ეგ შენი პატიოსნება, როცა შიმშილი გაწუხებსო“ — ასეთი სიტყვებით მიმართა მამამ კასპერლს ფრანგი უნტეროფიცრის ტრაგიკული ისტორიის მოსმენის შემდეგ. გაბრაზებული და შეძრწუნებული კასპერლი ტოვებს მამის სახლს და საცხოვრებლად ბეზიასთან გადადის. მან შეიყვარა მშვენიერი ანერლი, მაგრამ სიყვარული ჭორწინებით არ დაგვირგვინდა, რადგან კასპერლი ჯარში გაიწვიეს, ჯარის ის ნაწილი რომელშიც კასპერლი გაამწესეს, საფრანგეთში იღვა. დიდი ხნის განმავლობაში ვაჟს ანერლისათვის არაფერი მიუწერია. ბოლოს იგი უნტეროფიცრის ჩინით სახლისაკენ მიემართება.

თავის სოფელთან მიახლოებულმა კასპერლმა ღამის გასათევად მეწისქვილესთან შეიარა. აქ მას თავს დაესხნენ ავაზაკები, რომლებიც კასპერლმა უკუაქცია, მაგრამ ავაზაკებმა მაინც მოახერხეს უნტეროფიცრის ცხენის გატაცება. კასპერლის მიერ მიღებული ზომების შედეგად ქურდების კვალს მიაგნეს. ისინი აღმოჩნდნენ კასპერლის მამა და გერი ძმა. მოვალეობის გრძნობის ერთგულმა კასპერლმა ისინი მართლმსაჯულებას გადასცა, მაგრამ ეს ფაქტი მისთვის საბედისწერო გახდა. იგი არ იხევეს უკან თავისი პრინციპებისაგან. მიაჩნია, რომ სწორედ ისე მოიქცა, როგორც პატიოსნების გრძნობა უკარნახებდა, მაგრამ მას აწვალებს ფიქრი, რომ ქურდის შვილია. დედის საფლავზე ყმაწვილმა თავი მოიკლა. ანერლისადმი გაგზავნილ წერილში იგი პატიებას ითხოვს, წერს ქალს, რომ ეს უკანასკნელი არ შეიძლება ქურდის შვილის ცოლი გახდეს. კასპერლი ყველას თხოვს, რათა გამოუძებნონ მას სამუდამო განსასვენებელი დედის საფლავის გვერდით; ასეთის მიღების უფლება კი მას, როგორც ექვიაწობის ნიადაგზე თვითმკვლელობის ჩამდენს, არ აქვს. და მოხუცი მარგარეტიც იმისთვის მოსულა, რომ ჰერცოგისაგან თავისი შვილიშვილისათვის ამგვარი ნებართვა მიიღოს. ამისათვის ევედრება იგი ნოველის ავტორს დაუწეროს თხოვნა ჰერცოგის სახელზე, თუმ-

ცა იგი არა მხოლოდ კასპერლის. არამედ ანერლის გამოც მოსულა ჰერცოგის რეზიდენციაში.

სამი წლისა იყო ანერლი, როცა გარდაეცვალა დედა, რომლის ნათლიდედა მარგარეტი იყო. ახალგაზრდობაში ანერლის დედა უყვარდა მონადირე იურგეს, მაგრამ ქალი მას ცოლად არ გაჰყვა, რადგან იურგე დაუდევარ ცხოვრებას ეწეოდა. იურგე სულ უფრო და უფრო დაეცა და ბოლოს მას ჩადენილი დანაშაულისათვის სიკვდილის განაჩენი გამოუტანეს. მომაკვდავმა დედამ მარგარეტს ჩააბარა თავისი ანერლი და ამასთანავე თხოვა მას მოენახულებინა იურგე და გადაეცა, რომ იგი მისთვის ლოცულობს. ანერლთან ერთად მარგარეტმა შეიარა ჯალათთან, რომელმაც ამასთანავე საქონლის ექიმობაც იყო. უცებ გოგონას კედლის სარკიდან რაღაც ხმაური მოესმა. ჯალათმა იგრძნო, რომ ეს მისი ხმალი ითხოვდა სისხლს და ურჩია მოხუცს, ნება დაერთო, რომ აეკაწრა ტყავი ანერლის კისერზე, რათა შემდეგში გოგონას ხიფათი არ შემთხვეოდა. მოხუციცა და ანერლიც სასტიკ უარზე დგანან. ატეხილ ხმაურზე შემოდის ბურგომისტრი, რომელიც აწყენარებს მათ და ამასთანავე ჰპირდება მარგარეტს, რომ მოუწყობს იურგესთან შეხვედრას. იურგე თხოვს მარგარეტს დაესწროს ანერლთან ერთად მისი სიკვდილით დასჯას, რაზედაც მოხუცი თანხმობას აცხადებს. იურგეს მოკვეთილი თავი დაგორდა ანერლისაკენ და სისხლით შეფერა მისი ტანსაცმელი.

აღსრულდა ის, რასაც ჯალათი ამბობდა. ანერლს თავს დაატყდა უბედურება. მან ვერ შეინარჩუნა ბოლომდე კასპერლისადმი ერთგულება. იგი შეაციდინა გრაფმა გროსინგერმა, რომელიც მას ცოლად შერთვას ჰპირდებოდა. ქალს გრაფისაგან ბავშვი ეყოლა, რომელსაც მან თვითონვე მოუღო ბოლო. ანერლი შეიპყრეს და თავის მოკვეთა მიუსაჯეს. მოხუცი იმისთვისაც მოსულა, რომ ჰერცოგმა განწირული ქალი შეიწყალოს. დილის 4 საათზე უნდა შედგეს ანერლის სიკვდილით დასჯა. მწერალი გარბის მის ნაცნობ გრაფ გროსინგერთან, რომელიც ჰერცოგთან მსახურობს, და თხოვს მას შეუშვას ჰერცოგთან. გრაფი სასტიკ უარზე დგას. მწერალი ყვირილს მორთავს, რითაც მიიქცევს ჰერცოგის ყურადღებას. იგი უყვება ჰერცოგს იმას, რაც მოხუცისაგან მოისმინა და თხოვს ანერლის შეწყალებას. ჰერცოგი მაშინვე აგზავნის გრაფსა და მწერალს ეშაფოტისაკენ ანერლის გათავისუფლების ბრძანებით. მაგრამ მათ მისვლამდე ანერლს უკვე მოკვეთეს თავი. ეშაფოტთან ცხადდება ჰერცოგი, მასთან ერთად ოფიცერი, ნამდვილად კი გადაცმული გრაფის და, რომლის ჰერცოგთან დაახლოებას თვითონ გროსინგერმა შეუწყო ხელი. ჰერცოგი ბრძანებს ღირსეულად დაასაფლაონ კასპერლი და ანერლი.

ბებია მარგარეტიც არ დაივიწყეს, პენსია დაუნიშნეს, მაგრამ სასო-  
მიხდილი მოხუცი ახალგაზრდების საფლავთან სულს განუტევებს.

მწერალი ცდილობს შეუენარჩუნოს სიუჟეტს ხალხური ტონი,  
მაგრამ ეს ცდა წარუმატებელია. სიუჟეტის განვითარებაში არ ჩანს  
ის ჯანსაღი განწყობილებები, რომლებიც ხალხური შემოქმედები-  
სთვისაა დამახასიათებელი. რომანტიკულ-მისტიკური აქ წინა  
პლანზეა წამოწეული. ეს ჩანს იმაშიც, რომ მწერალს ფოლკლორულ  
მასალაში შეაქვს ამბავი ჯალათის ხმლის შესახებ, ამბავი, რომელიც  
არ იყო არც ჰენზელის ნაამბობში და არც „ჯადოსნური საყვირის“  
შესაბამის ლექსში. რომანტიკულ ხაზებშია გადმოცემული მხატვრუ-  
ლი სახე მარგარეტის, კასპერლის, ანერლის და თვით მწერლისა. მო-  
ხუცი მარგარეტი იქცევა ჩვენს ყურადღებას, როგორც რომანტიკუ-  
ლი პერსონაჟი. იმთავითვე იგრძნობა, რომ მისი ცხოვრება იღუმე-  
ლებითაა აღსავსე. ღრმა მოხუცებული, იგი მოსულა იმ ადგილას,  
სადაც ახალგაზრდობაში უმსახურია და მოსულა არა იმისთვის, რომ  
მონაწილეობა მიიღოს ქორწილში, რის შესახებაც თვითონ ლაპარა-  
კობს, არამედ იმისთვის, რომ დაესწროს მისთვის განსაკუთრებით  
მახლობელი ადამიანის სიკვდილით დასჯას. მთელი მისი ცხოვრება  
ტრაგიკული ამბის ჯაჭვს წარმოადგენს; მას ჰყავდა ხუთი შვილი და  
ხუთივე დაკარგა, დაკარგა აგრეთვე უკანასკნელი იმედი, სპეტაკი  
და მამაცი კასპერლი, რომლის ცხედრის ჩვეულებრივი წესით და-  
საფლავებაზედაც კი უარს ეუბნებიან, გადაუწყვეტიათ რა გადაიტა-  
ნონ იგი ანატომიურ კაბინეტში. და ეს საბრალო მოხუცი მოსულა  
შორეული სოფლიდან არა მხოლოდ კასპერლის, არამედ განწირული  
ანერლის გულისთვისაც, თან წამოუღია ის წინსაფარი, რომლითაც  
დაფარა. მან ერთ ღროს მონადირე იურგის მოკვეთილი თავი, ეშა-  
ფოტიდან ანერლისაქენ დაგორებულ. ამ წინსაფრით დაახრჩო ბე-  
დის ანაბარად მიტოვებულმა ანერლმა გროსინგერისაგან ნაყოლი  
ბავშვი და ამ წინსაფარშივე შეახვია მოხუცმა მარგარეტმა უბედუ-  
რი ანერლის მოკვეთილი თავი.

მოხუცი მარგარეტის სახით ჩვენს წინ დგას ცხოვრებაში განც-  
დილი მძიმე მარცხით განაწამები ადამიანი, რომელიც მწუხარებას  
გაუქვავებია, ღრმად სასოწარკვეთილ ადამიანად უქცევია. მაგრამ  
როგორ კონტრასტად უღერს ყოველივე ამასთან ის, რასაც დროდა-  
დრო ამბობს და ამყვანებს ხოლმე ეს მოხუცი — მისი მოგონებები  
წარსულზე, განცდილ სიყვარულზე! ბრენტანო ხატავს ამ მოხუცს,  
ერთი მხრივ, როგორც სრულიად განწირულ ადამიანს, სინამდვი-  
ლისათვის ზურგშექცეულს. მეორე მხრივ კი — როგორც სასიამო  
განცდებისათვის ხარკის მიმზღველს, რომელსაც გამგლელი ოფიც-

რის დანახვა შორეულ წარსულში ამ ადგილზე თავის გულის სატრფოსთან შეხვედრას მოაგონებს.

ნაწარმოების ავტორი იჩენს გარკვეულ ინტერესს ხალხის წრიდან გამოსული ადამიანებისადმი, ხედავს მათში ისეთებსაც, რომლებიც მაღალ მორალურ თვისებებს ატარებენ. ასეთია უპირატესად კასპერლი, რომელიც განსახიერებაა მორალური სიწმინდის და პატიოსნების, რომელიც მოქმედებს ისე, როგორც ამას სინდისი, მოვალეობის გრძნობა შთააგონებს. ეს ასეა, მაგრამ კასპერლი მაინც არ ჩაითვლება ქვეშეობით ხალხურ გმირად, რადგან იგი არსებითად ქვეშევრდომულ დამოკიდებულებას იჩენს მისი გარემომცველი სოციალური ყოფისადმი, იმ ადამიანებისადმი, რომლებმაც იგი უბედური გახადეს. ნაცვლად იმისა, რომ ხმა აიმაღლოს გროსინგერის წინააღმდეგ, რომელმაც მას თავს უბედურება დაატეხა, იგი ჭავრს საკუთარ თავზე იყრის, სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ამთავრებს. კასპერლი, მართალია, არ არის ინდივიდუალისტი, საერთო და არა პირადი ინტერესებით ხელმძღვანელობს, მაგრამ ეს საერთო ინტერესები არის ინტერესები არა ხალხის, არამედ პრუსიის მონარქიული სახელმწიფოსი, რომლისადმი კასპერლი ქვეშევრდომულადაა განწყობილი.

ბრენტანოს ეს ნოველა არ არის მოკლებული კრიტიკულ-მამხილებელ ხასიათს, მაგრამ კრიტიკის მახვილი აქ მიმართულია მხოლოდ ცალკე მოვლენების და არა მთელი სოციალური სისტემის წინააღმდეგ. ნაწარმოებში, მართალია, გაკრიტიკებულია გრაფი გროსინგერი, ნაჩვენებია მისი ვერაგობა საბრალო ანერლისადმი დამოკიდებულებაში, მაგრამ ეს არის და ეს. არ ჩანს, რომ სხვებთან დამოკიდებულებაში იგი ასეთი ვერაგი იყო. იგი შეგობრულ დამოკიდებულებაში იმყოფება თვით ნოველაში გამოყვანილ მწერალთან, იგივე ბრენტანოსთან. ეს უკანასკნელი გარკვეულად უბოდიშებს მას, ხატავს ისეთ ადამიანად, რომელმაც შეიგნო თავისი დანაშაული, რომელსაც სტანჯავს სინდისი და ამის შედეგად თავს იწამლავს. მწერლისადმი გაგზავნილ წერილში გროსინგერი ყველაფერს აღიარებს, აღნიშნავს, რომ იგი საცოდავი ბოროტმოქმედია („ein elender Verbrecher“), რომ ანერლს მისგან ჰქონდა მიცემული წერილობითი პირობა იმის შესახებ, რომ გროსინგერი მას ცოლად შეირთავდა, მაგრამ ანერლმა ეს საბუთი გაანადგურა. იგი აღნიშნავს, რომ დაეუფლა ანერლს რაღაც მაგიური თვისების მქონე წამლის მეოხებით და მადლობას უხდის მწერალს, რომ მან სინათლეზე გამოიტანა მისი, გროსინგერის, დანაშაული.

გროსინგერის მორალური სახის შესახებ მკითხველს წარმოდგე-

ნა ექმნება იმის მიხედვითაც, თუ როგორ მზად არის იგი გაწიროს თავისი საკუთარი დის ღირსება. ნაცვლად წინააღმდეგობის გაწევისა, იგი ხელს უწყობს ჰერცოგს, რომ მან დაიახლოოს გროსინგერის და. გროსინგერი თვითონ აღიარებს, რომ იგი ამ საქმეში ჰერცოგის ხელისშემწყობი იყო, მაგრამ ნოველის ავტორი ამ შემთხვევაშიც ცდილობს მოუბოლიშოს გროსინგერს: ვითომ გრაფი ასე იქცევა იმიტომ, რომ დააწმუნებულია მისი დისადმი ჰერცოგის გულწრფელ სიყვარულში („Herzog liebt sie“), თუმცა ნაწარმოებიდან ჩანს, რომ ჰერცოგი გრაფის დისადმი ამგვარ დამოკიდებულებას იჩენს მის შემდეგ, როცა ის ფროილან გროსინგერთან ერთად გამოცხადდა ანერლის დასჯის ადგილას და იქ დამსწრეთა ყურადღება მიიქცია.

როგორც სხვა, ისე ამ შემთხვევაშიც ბრენტანოს არ მიყავს ამბის განვითარება ამ პრივილეგირებული წოდების წარმომადგენელთა გაბედულ მხილებაზე, არ ხატავს საქმის ვითარებას ისე, როგორც ეს მკითხველისათვის დამაჯერებელი იქნებოდა, არ ხატავს გრაფის დას როგორც ჰერცოგის ხასას, გროსინგერს კი — როგორც არამზადას. მწერალი საბოლოოდ გადაარჩენს რეპუტაციას როგორც ჰერცოგის და ფროილან გროსინგერისა, ისე გრაფ გროსინგერისას, ლაპარაკობს მათ შორის ახლა უკვე ჭეშმარიტი სიყვარულის შესახებ. შეიძლება გვეფიქრა, რომ გრაფის დის მიმართ ჰერცოგი ისეთივე ვერაგობას გამოიჩენს, როგორც გამოიჩინა გრაფმა ანერლის მიმართ, მაგრამ მწერალს არ მიყავს ამ გზით სიუჟეტის განვითარება. იგი გვანიშნებს, რომ ჰერცოგს არა წუთიერი გრძნობა აკავშირებს ფროილან გროსინგერთან, არამედ სიყვარულის ჭეშმარიტი გრძნობა, გვაგრძნობინებს, რომ ამ ჭეშმარიტმა გრძნობამ გაიმარჯვა მასში ანერლის ტრაგედიისა და ამ საქმეში ბრენტანოს მონაწილეობის შედეგად. ირკვევა, რომ, თუ მწერალმა თავისი ენერგიული მოქმედებით ვერ უშველა ანერლს, დროზე ვერ მიუხსრო მას, რომ გადაერჩინა იგი სიკვდილისაგან, მან უშველა გრაფსა და თვით ჰერცოგს მაინც; პირველში მან გამოიწვია სინდისის ქენჯნა, სიკვდილის წინ დააყენა იგი მორალური გაწმენდის გზაზე, მეორე კი ღრმად ჩააფიქრა თავის მოქმედებაზე, ფროილან გროსინგერისადმი დამოკიდებულებაზე. ამიტომ აქვს საფუძველი მომავლად გროსინგერს მადლიერებით მოიხსენიოს მწერალი, აღნიშნოს, რომ მისმა ჩარევამ იხსნა შერცხვენიდან ფროილან გროსინგერი, იხსნა იმიტომ, რომ ჰერცოგზე შემადრწუნებლად იმოქმედა ანერლის ისტორიამ. „თქვენ აგრეთვე იხსენით ჩემი დის ღირსება, წერს გრაფი მწერალს.

ჰერცოგს იგი უყვარს. მე მისი ხელისშემწყობი ვიყავი, ანერლის ამბავმა იგი შეაძრწუნა“.

ბრენტანოს კონსერვატიულ შეხედულებებს შუქს ფენს უპირატესად ეს გარემოება, სახელდობრ, სოციალურ წინააღმდეგობათა მიჩქმალვა, მჩაგვრელთა ვერაგულ საქციელზე გარკვეულად ფარდის ჩამოშვება, მათი გამოყვანა თავიანთი ქვეშევრდომებისადმი გულშემატივრად, სიკეთის წამქეზებლებად და უსამართლობის მოძულეებად.

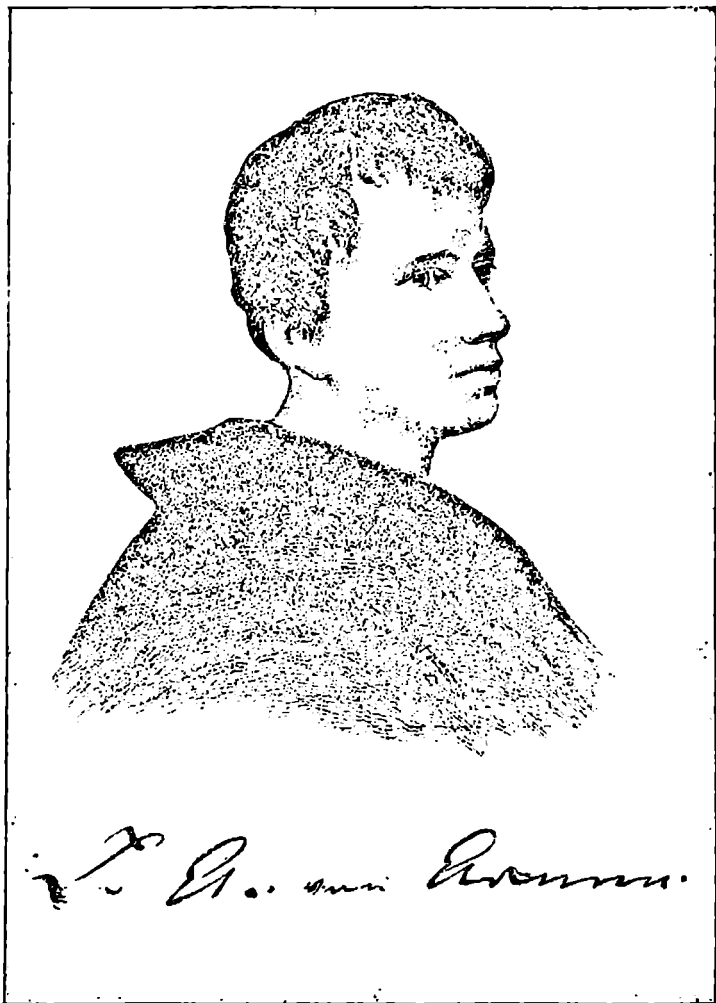
როგორც ითქვა, ბრენტანოს ცხოვრების უკანასკნელი პერიოდი აღინიშნა კათოლიკურ-მისტიკური განწყობილებების ერთობ გაძლიერებით. ბუნებრივია, რომ ამ ხანებში ბრენტანო ემშვიდობება თავის პოეტურ ჩანგს, ველარ ქმნის მხატვრულად ცოტად თუ ბევრად მნიშვნელოვან ნაწარმოებს. „აი თხუთმეტი წელია, წერდა ჰაინე, რაც ბ-ნი ბრენტანო ცხოვრობს ქვეყნისაგან განმარტოებით, ჩაკეტილი, ჩატანებულიც თავის კათოლიციზმში“. გარდაიცვალა ბრენტანო 1842 წლის 28 ივლისს, წყალმანკით.

## § 2. ი. ა რ ნ ი შ ი

ბრენტანოს სახელთან დაკავშირებულია სახელი ლუდვიგ ფრიდრიხ ახიმ ფონ არნიმისა, რომელიც რომანტიკოსთა ჰაიდელბერგის წრის დამფუძნებელი და სულისჩამდგმელია. არნიმი დაიბადა 1781 წელს, ბერლინში. აქ მიიღო მან საშუალო განათლება, ხოლო უმაღლესი განათლება—ჰალეს, იენისა და გოეტინგენის უნივერსიტეტებში. მომავალი მწერალი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს საბუნებისმეტყველო მეცნიერების, ქიმიისა და მედიცინის შესწავლისადმი. ამ ინტერესს უკვალოდ არ ჩაუვლია არნიმის — როგორც მწერლისათვის, დაასვა გარკვეული კვალი მის მხატვრულ ქმნილებებს. მიუხედავად დიდი ინტერესისა, რომელსაც იჩენდა არნიმი საბუნებისმეტყველო მეცნიერებისადმი, მას არ გადაუხვევია თავისი მოწოდების მთავარი გზიდან. ამაში მნიშვნელოვანი როლი მიუძღვის არა მხოლოდ არნიმის ბუნებრივ მონაცემებს, მის პოეტურ მიდრეკილებებს, არამედ იმ ლიტერატურულ გარემოს, რომელშიც იგი მოხვდა მე-18 საუკუნის მიწურულში, მის დაახლოებას იენის რომანტიკოსებთან, კერძოდ, ნოვალისტან.

თავისი დროისა და წინა ეპოქების გერმანული ლიტერატურის შესწავლამ განსაზღვრა არნიმის არა მხოლოდ მოღვაწეობის სფერო,





П. 365080

არამედ ხასიათიც ამ მოღვაწეობისა, ცხადყო, რომ იგი მოწოდებულია გაჰყვეს იმ გზას, რომელზედაც იდგნენ იენის რომანტიკოსები. არნიმისათვის ამასთანავე ცხადი ხდება, რომ იმ ახალ ვითარებას, რომელიც შეიქმნა გერმანიაში XIX საუკუნის დასაწყისში, იენის რომანტიკოსთა სამოქმედო პროგრამა აღარ პასუხობდა, რომ ახლა რომანტიკული ლიტერატურის წინაშე უფრო მკვეთრად ისმებოდა ის ამოცანები, რომლებიც ადრევე მემარჯვენე რომანტიზმის საპროგრამო მოთხოვნებს წარმოადგენდა — რევოლუციის, იდეოლოგიის უარყოფის, ფეოდალურ-ბატონყმური რეჟიმის სტაბილიზაციის ამოცანები.

ამ ამოცანების ახლებურად, უფრო აქტიურად გააზრება დაედვა საფუძვლად, როგორც აღნიშნული იყო, ჰაიდელბერგის წრის შექმნას, რომელშიც არნიმი აქტიურ მონაწილეობას იღებს. ამიტომაც, რომ არნიმის საბოლოოდ ჩამოყალიბება როგორც რომანტიკოსისა, ხდება XIX საუკუნის დასაწყისში, მისებრ რომანტიკულად განწყობილი მწერლების — ბრენტანოს, გოერესის, აიხენდორფის, ასევე რომანტიკოსებთან დაახლოებული ძმები გრიმების წრეში. მიუხედავად იმისა, რომ ამ წრის წევრებს შორის არ იყო ერთიანობა ზოგიერთი საკითხის გაგებაში (წრის ერთერთი აქტიური წევრი, ბრენტანო კათოლიკური მისტიკის ტყვეობაში მოექცა, არნიმი კი ორტოდოქსური პროტესტანტიზმის ნიადაგზე იდგა), ისინი ასე თუ ისე მაინც საერთო ენას ნახულობდნენ უმნიშვნელოვანესი საკითხის გარშემო, იმ ამოცანის გარშემო, რომელსაც ხელოვნების წინაშე ახალი სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება აყენებდა.

1804 წელს ინგლისიდან ბერლინს დაბრუნებული არნიმი ხვდება ბრენტანოს, ორი წლის შემდეგ კი ისინი იოსებ გოერესთან ერთად ჰაიდელბერგში საფუძველს უყრიან ახალ გაერთიანებას, ჰაიდელბერგის რომანტიკოსთა წრეს. აქედან იწყება არნიმის შემოქმედებითი აღმავლობა, მისი მსოფლმხედველობრივი ჩამოყალიბება. აქ იგი ხელს ჰკიდებს „განდევლის გაზეთის“ გამოცემას, რომელშიც, ბრენტანოს გარდა, ცხოველ მონაწილეობას ღებულობენ გოერესი და ძმ. გრიმები. 1811 წელს არნიმმა იქორწინა ბრენტანოს და ბეტინაზე, რის შემდეგაც ცხოვრობს ხან ბერლინში, ხან კი თავის მამულში — ვიპენდორფში. აქ გარდაიცვალა იგი 1831 წლის 21 იანვარს, გულის ავადმყოფობით.

არნიმის ლიტერატურული შემკვიდრეობა საკმაოდ მდიდარია. იგი წერდა ლექსებს, დრამებს, რომანებსა და ნოველებს. ამ ნაწარმოებებში ჩანს მწერლის მსოფლმხედველობის, მისი მხატვრული მეთოდის თავისებურება. პირად ცხოვრებაში მშვიდი, პრაქტიკული, მე-

ურნეობისა და საოჯახო ცხოვრების ორგანიზაციით გატაცებული არნიმი, მხატვრული შემოქმედების დარგში გვევლინება, როგორც რომანტიკულ უკიდურესობათა მატარებელი, მისტიკოს-ფანტაზიორი, ერთი იმათგანი, ვინც საფუძველს უყრის საოცრებათა და საშინელებათა ქანრის ლიტერატურას დასავლეთ ევროპაში. ძნელია ამ მწერლის შემოქმედებაში მიუთითოთ ისეთ ნაწარმოებზე, რომელშიც არ გამოდიოდნენ მისტიკური, გრძნეული ძალები. მათ ეკუთვნით წარმმართველი როლი არნიმის ნაწარმოებთა იდეურ-მხატვრულ გამართვაში. ეს გარემოება ჰქონდა მხედველობაში არნიმის შემოქმედებითი მეთოდის შეფასებისას ჰ. ჰაინეს, როცა იგი მიზნად ისახავდა აეხსნა არნიმის არაპოპულარობა, მკითხველთა დაუკმაყოფილებლობა მისი ნაწერებით. ჰაინე ამ გარემოებას იმით ხსნიდა, რომ არნიმის ნაწერებს აკლია ის, რასაც მოითხოვს წიგნებისაგან ხალხი, აკლია სიცოცხლის გრძნობა, ცხოვრების ასახვა, რომ არნიმი არის არა სიცოცხლის, არამედ სიკვდილის პოეტი.

ჰაინე მართებულად მიუთითებს, რომ მისტიკურ-ფანტასტიკურის გვერდით არნიმის ნაწერებში გვხვდება ხოლმე რეალური, ყოველდღიური ცხოვრების სურათებიც, სიცოცხლისა და სიხარულის განწყობილებები, მაგრამ ეს უკანასკნელნი, მისი აზრით, წარმოდგენს მხოლოდ ილუზიას სიცოცხლისას, სიცოცხლისას, წარმოდგენს სიკვდილის აღმურს ადამიანის ღოყებზე.

არნიმის მხატვრული მეთოდის თავისებურების ამგვარი შეფასება უდავოდ გადაჭარბებულია. შეუძლებელია, გაზიარებულ იქნას მტკიცება, რომ რაც ჯანსაღი, რეალისტურია არნიმთან, იგი მხოლოდ გვეჩვენება ასეთად; შეუძლებელია უარვყოთ, რომ მისტიკურ-ფანტასტიკურის გასწვრივ არნიმს ეხერხება შექმნას რეალური ამბების მოხდენილი, მხატვრულად საინტერესო და დამაჯერებელი სურათები, რომლებიც, მართალია, მისტიკურ-პათოლოგიურის გვერდითაა წარმოდგენილი, როგორც მასთან ორგანულად დაკავშირებული, მაგრამ, თავისთავად აღებული, მნიშვნელოვანი და ფასეულია. ეს ასეა, მისტიკურ-ფანტასტიკურის გასწვრივ არნიმის ნაწერებში წარმოდგენილია რეალურ-ყოველდღიურიც, მაგრამ პირველს და არა უკანასკნელს ეკუთვნის მათში მსაზღვრელი როლი.

როცა არნიმის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებაზე ვლაპარაკობთ, მხედველობიდან არ უნდა გავუშვათ ის გარემოება, რომ არნიმი არ არის გამოთიშული მისი დროის დიდი საზოგადოებრივი მოვლენებისაგან, რომ პროტესტანტულ-რომანტიკულ სიმბოლიკას მის ნაწერებში აქვს გარკვეული საზოგადოებრივი გამიზნულობა ისე, როგორც მისტიკურ, ულტრარომანტიკულ სიმბოლიკას ბრენ-

ტანოს ნაწერებში. ხატავს თავის ნაწარმოებში კოშკის მცველის, მარტინის ცხოვრების რეალისტურ სურათებს, წარმოადგენს იუპორისტულ ხაზებში მის ახალ მეუღლეს, ჰილდეგარდს, თუ ხატავს რეალისტურ სურათს მარსელის კომენდანტისა, არნიმი ხელმძღვანელობს იმ მოთხოვნებით, რომლებსაც აყენებს მის წინაშე ეპოქა, ფეოდალურ-აბსოლუტიზტური რეჟიმი. თავის პირად ცხოვრებაშიც და მხატვრულ ნაწერებშიც არნიმი გვევლინება როგორც პრუსიის მიწათმფლობელი არისტოკრატის იდეოლოგი, როგორც აქტიური პრუსიელი.

ცნობილია, თუ როგორი მგზნებარე გამოძახილი პოვა მემამულე არნიმში ნაპოლეონის წინააღმდეგ დაწყებულმა მოძრაობამ, პრუსიის მონარქებისადმი როგორ ქვეშევრდომულ განწყობილებებს აქსოვდა იგი თავის იმდროინდელ ნაწერებში. საფუძველი გვაქვს მავიჩნით, რომ არნიმის მხატვრული ნაწარმოებების მთელი რომანტიკულ-მისტიკური გარდერობი წარმოადგენს არა თავისთავადს, ცხოვრების პრაქტიკული ამოცანებისაგან მოწყვეტილს, არამედ მასთან დაკავშირებულ მოვლენას. ეს ითქმის არა მხოლოდ არნიმის, არამედ, მეტად თუ ნაკლებად, მემარჯვენე რომანტიზმის სხვა წარმომადგენელთა შემოქმედებითი მეთოდის შესახებაც. და თუ, მიუხედავად ამისა, ვლასარაკობთ მემარჯვენე რომანტიკოსების, მათ შორის არნიმის, სინამდვილისაგან გაქცევის შესახებ, ეს უნდა გაგებულ იქნას როგორც მათ მიერ ეპოქის მოწინავე, ჯანსაღი ტენდენციების უგულვებელყოფა. არნიმის ნაწერებს უთუოდ აკლია ის შინაგანი ჰარმონია, რაც მწერალს პირად ცხოვრებაში ახასიათებდა აკლია პლასტიკურობა. ცხადია, არა მხოლოდ ამ მოვლენაში უნდა ვეძიოთ არნიმისაგან მკითხველი საზოგადოების განდგომის მიზეზი, არამედ იმაში, რომ ახალ დროში ეს მწერალი გამოდის როგორც დრომოჭმულისა და ჩამორჩენილის ტრუბადური, ძველი საზოგადოებრივი ყოფის დამცველი. ამ წინამძღვრიდან გამოდის მწერალი თავისი ნაწარმოებების სიუჟეტური ხაზის გამართვისას, მხატვრული სამკაულების არჩევისას, როცა იგი გარდასულ ეპოქათა სურათებს ხატავს.

არნიმი ერთი იმათგანია, ვის შემოქმედებაშიც ახალ დროში მკვეთრად აისახა წარსულის, ფეოდალური შუასაუკუნეების განდიდების ტენდენცია, ვინც აწმყოთი, ბურჟუაზიული რევოლუციით უკმაყოფილო, მისტიკის წარსულის ლანდებს, ფეოდალურ შუასაუკუნეებს, ვინც ესწრაფვის ფეოდალური ინსტიტუტების აღდგენასა და განმტკიცებას. გერმანული რომანტიზმის ლიტერატურაში იგი აგოძელებს და აღრმავენს იმ ხაზს, რომელიც მოცემულია ნოვალისის



*Christina Adams*

„ქრისტიანობა ანუ ევროპაში“, ხაზს მისტიკური რომანტიზმისას. ფეოდალური შუასაუკუნეებისადმი არნიმის მიდგომას გააჩნია თავისებურებაც, რითაც ეს მწერალი განსხვავდება როგორც ბევრი ადრინდელი, ისე მისი დროის რომანტიკოსისაგან. შუასაუკუნეებს იგი განადიდებს არა კათოლიციზმის პოზიციებიდან, როგორც ამას ვხედავთ ნოვალისა, ბრენტანოსა და გოერესთან, არამედ ორტოდოქსური პროტესტანტიზმის პოზიციებიდან. იმ დროს, როცა ნოვალისისათვის, ე. დე მესტრისა და შატობრიანისათვის წარსული მნიშვნელოვანია როგორც კათოლიციზმის ძლიერების ეპოქა, არნიმისათვის იგი მნიშვნელოვანია, როგორც პროტესტანტიზმის წარმოშობის ეპოქა. მაგრამ ამ თავისებურებათა მიუხედავად, არნიმიცა და ნოვალისიც არსებითად დგანან ერთსადაიმავე პოზიციაზე, ძირითადი მიზანი ორივესი ერთიდაიგივეა, სახელდობრ, საზოგადოების ბურჟუაზიული განვითარების უარყოფა, ფეოდალური ურთიერთობის განდიდება.

არნიმს თვალსაჩინო ადგილი უკავია რომანტიკული ლირიკის განვითარებაში. ბევრი მისი ლექსი ჩართულია პროზულ ნაწარმოებებში, მათ ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს. მაგრამ არა ამ რიგის ლექსების წერაში მდგომარეობს არნიმის როგორც ლირიკოსის დამსახურება, არამედ — ბრენტანოს თანაავტორობით შექმნილ კრებულში — „ყმაწვილის ჯადოსნური საყვირი“, რომლის შესახებ ზევით იყო ლაპარაკი. კრებულისათვის დართულ სტატიაში არნიმი აღნიშნავს, თუ როგორ ჩაესახა მას ხალხური სიმღერების შეკრების იდეა სამხრეთ გერმანიაში მოგზაურობის დროს, როგორ წამქეზებლად იმოქმედა მასზე ამ მხრივ შვაბიელი მწერლის, შუბარტის ნაწარმოებებიდან ჯარისკაცთა სიმღერის გაცნობამ.

ხალხური შემოქმედების საგანძურისადმი ნებისმიერი, სუბიექტივისტური დამოკიდებულების მიუხედავად, არნიმმა დასახელებულ ნაწარმოებში მაინც შეძლო გადმოეცა ხალხური პოეზიის სილამაზე და უბრალოება, ჩააქსოვა მასში გულის სითბო და სიფაქიზე. თუ რაოდენ დიდი იყო არნიმისა და ბრენტანოს ამ ნაწარმოების რეზონანსი, გვემოწმება კრებულისათვის გოეთეს მიერ მიცემული მაღალი შეფასება. „ეს წიგნაკი — წერდა გოეთე — უნდა იყოს ყველასა ხელში, სადაც კი ცხოვრობენ საღი ადამიანები, უნდადგეს ფანჯარასთან, სარკის ქვევით, ანდა იქ, სადაც ჩვეულებრივად ლოცვანსა და სამზარეულოს წიგნს ვათავსებთ ხოლმე“.

არნიმი წერდა დრამებსაც, რომლებიც მეტწილად შექსპირისა და ტიკის პიესების მიბაძვას წარმოადგენენ („როქო“, „ჰალე და იერუსალიმი“, „თანასწორნი“ და სხვა), მაგრამ არა დრამატურგის

დარგში უნდა ვეძიოთ არნიმის პოეტური შესაძლებლობისა და თავისებურების სრული გამოვლენა, არამედ რომანების, ნოველებისა და მოთხრობების ყანრში.

არნიმის რომანებიდან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ორი — „გრაფინია დოლორესი“ და „გვირგვინის მცველნი“. პირველი რომანი გამოქვეყნდა 1810 წელს, სათაურით — „სილარიბე, სიმდიდრე, ცდუნება და მონანიება გრაფინია დოლორესისა“. იგი შედგება ორი წიგნისაგან და დაყოფილია ოთხ ნაწილად. როგორც თვითონ გადმოგვცემს, ავტორს მიზნად აქვს დასახული, მიაწოდოს თანამედროვეებს, მომეტებულად ქალებს, დამრიგებლური ხასიათის ნაწარმოები, რომელიც ხელს შეუწყობს საზოგადოების ზნეობრივი საფუძვლების დაცვას. რომანში აღწერილია არისტოკრატიული წრიდან გამოსული ადამიანების ინტიმური ცხოვრება. ეს აღწერილობა გვემოწმება, რომ მწერალს ეხერხება მოგვცეს ცოცხალი მხატვრული სახეების მონახაზები, დახატოს საინტერესო, დასამახსოვრებელი პასაჟები. მაგრამ ეს რეალისტური ხაზი რომანში არ არის ბოლომდე დაცული, იგი მრუდდება და ადგილს უთმობს რომანტიკულ-მისტიკურ ხაზს, რომელსაც ნაწარმოებში გაბატონებული მდგომარეობა ენიჭება.

რომანის პირველი ნაწილი აგვიწერს გრაფის სილარიბესა და გაჭირვებას, უმღერის, როგორც ჰაინე შენიშნავდა, სილარიბის პოეზიას. იგი მოგვითხრობს, თუ როგორ თანდათანობით დაადგა განადგურების გზას გრაფის ოდესღაც ბრწყინვალე სასახლე, როგორ დაინგრა მისი, იტალიური რენესანსის სტილზე აგებული კოშკი, გავერანდა სასახლის ირგვლივ გაშენებული მშვენიერი ბაღი, როგორ ჩამოცვივდა თავიანთი პიედესტალიდან მარმარილოს ქანდაკებები, რომლებიც მაწანწალა ბიჭების სათამაშო საგანი გახდა. აქ ცხოვრობს გაღარიბებული გრაფი თავისი ორი ლამაზი ქალით, განმარტობული საზოგადოებისაგან. უფროსი ქალი, კლელია, გარეგნულ მშვენებასთან ერთად დაჭილდოებულია მადალი მორალური თვისებებით; მისგან განსხვავებულია მშვენიერი დოლორესი, რომელიც უფრო მსუბუქად მოაზროვნეა და პატივმოყვარე. სილარიბეში მყოფი, იგი მომხიბვლელად მოქმედებს ახალგაზრდა გრაფ კარლზე, რომელიც პირდაპირობით, პატიოსნებითა და სიმართლის სიყვარულით ხასიათდება.

ამ ახალგაზრდა გრაფის მხატვრულ სახეში ჩააქსოვა მწერალმა. მნიშვნელოვანწილად თავისი შეხედულება ადამიანის მოვალეობის შესახებ, დავიხატა იგი როგორც ქვეყნის წინაშე თავისი მოვალეობის შეგნებამდე ამაღლებული მიწათმფლობელი. გრაფისა და დო-

ლორესის ეს დაახლოება მთავრდება მათი ქორწინებით, რის შემდეგაც სიღარიბე დოლორესისა იცვლება სიმდიდრით. ეს ცვლილება ამასთანავე ხდება დოლორესის შეცოდების საფუძველი. ქმრის მიერ სრულ ნებაზე მიშვებულ დოლორესში თანდათანობით ფეხს იკიდებს ფანტასტიკურ-მისტიკური მიდრეკილებები. სცენაზე გამოდის იტალიელი მარკიზი, რომელიც გზას იკაფავს დოლორესის გულისაკენ, როგორც თვით დოლორესის, ისე გრაფის დაუღვევრობის წყალობით.

მარკიზის პერსონაჟი არნიმის მიერ მოფიქრებულია თითქოს როგორც მაცდურის, ახალი დროის ტარტიუფის მხატვრული სახე, მაგრამ იგი მნიშვნელოვნად განსხვავდება როგორც მოლიერის გმირისაგან, ისე რიჩარდსონის მიერ დახატული ლოველასისაგან. ეს განსხვავება უპირატესად იმაში მდგომარეობს, რომ არნიმის მიერ დახატული მაცდური ასეთად გვევლინება ობიექტურად, მისგან დამოუკიდებელი მიზეზის გამო. იგი ეუფლება დოლორესს შთაგონებითი საშუალების გამოყენებით, ღვთაებრივ-მისტიკურისადმი აპელაციით, მაგრამ თვითონ მასაც ღრმად სწამს ის, რასაც იგი დოლორესს შთაგონებს. იგი მეოცნებე-ფანატიკოსია, რომელსაც სწამს ის „ექსპერიმენტები“, რის დემონსტრაციასაც დოლორესის წინაშე ახდენს. თვითონ მწერალი აღნიშნავს მარკიზის შესახებ, რომ შეცდომა იქნებოდა, თუ ექვის ქვეშ დავაყენებდით მის ღვთისნიერებას.

არნიმის მიერ დახატული მაცდური ასეთად წარმოგვიდგება არა თავისი სურვილისა და განზრახულობის, არამედ მისი მისტიკურ-ავადმყოფური მიდრეკილებების გამო. ამიტომ არ მოეთხოვება მას, მწერლის ჩანაფიქრის მიხედვით, პასუხი ჩადენილი დანაშაულისათვის, დოლორესის ცდუნებისათვის. არწმუნებდა რა გრაფინიას, რომ ღვთაებასთან იღუმალ კავშირში იმყოფება, მარკიზი არ უპირისპირდებოდა თავის თავს, ნამდვილად ეგონა, რომ ეს ასეა. და მწერალიც ცდილობს შეუქმნას მკითხველს ილუზია, რომ ეს ნამდვილად ასეა. აი, დგას კდემამოსილი მარკიზი გრაფინიას წინაშე, ხელები ზეცისაკენ აუპყრია და დოლორესის კითხვაზე, თუ რას ხედავს ზევით, პასუხობს, რომ ხედავს ღვთისმშობელს, რომელიც გრაფინიას მისკენ, მარკიზისაკენ ეწევა, რათა ისინი ერთიმეორეს დაუახლოვდნენ და ჩაეკონონ. შეშინებული გრაფინია მიეყრდნო მარკიზს და მასაც მოეჩვენა, რომ აქეთკენ ეწევა მას უხილავი ძალა; იგი გრძნობდა სიახლოვეს მარკიზისას, გრძნობდა მის სუნთქვას, ეგონა კი, რომ ეს იყო სუნთქვა ღვთაებისა, ღვთისმშობლისა. „მე მისი ძე ვარ“, წამოიძახა მარკიზმა და აცახცახებული მოეხვია გრაფინიას.

ხატავდა რა მარკიზის მხატვრულ სახეს, არნიმი რჩებოდა იმ



ტრადიციის ერთგული, რომელსაც დაემკვიდრნა ჰაიდელბერგელთა წრეში, ბრენტანოს, მომეტებულად კი, ზაქარია ვერნერის შემოქმედებაში. არნიმის მიერ დახატული მარკიზის ქმედება, მის მიერ თავისი თავის ძე-ღმერთთან გაიგივება ასოციაციით მოგვაგონებს იმ ფაქტს, რომ ზ. ვერნერის დედაც ვერ გათავისუფლებულიყო აკვიატებული აზრისაგან, რომ იგი ღვთისმშობელი მარიაშია, მისი ძე, ზაქარია კი—იესო ქრისტე. დოლორესის ხასიათის ევოლუციის ამგვარი დახატვით არნიმს რომანში მოქმედების განვითარება ჯანსაღი, რეალისტური ხაზიდან გადააქვს მისტიკურ-რომანტიკულის სფეროში, ვერ რჩება რომანის მეორე და მომდევნო ნაწილში ერთგული იმ ჯანსაღი რეალისტური ხაზისა, რომელიც შეინიშნება ნაწარმოების პირველ ნაწილში.

არნიმის რომანთა შორის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია „გვირგვინის მცველნი“ („Die Kronenwächter“), რომელიც 1817 წელს გამოქვეყნდა. მოქმედება ამ დაუმთავრებელ ისტორიულ რომანში ხდება XV—XVI საუკუნეებში. ამ ეპოქის შუქზეა დახატული ნაწარმოების გმირები, რომელთა ნაწილი მოხაზულია ნათელი შტრიხებით, შინაგანი სითბოთი და ჯანსაღი ირონიის გრძობით. ნაწარმოებში გვხვდება წარსულის რეალისტური სურათებიც, მაგრამ ავტორი რჩება მაინც წერის რომანტიკული მანერის ერთგული; იგი ხატავს დიდ ისტორიულ ძვრებს მე-15—16 საუკუნეების გერმანიაში, მებრძოლ ბანაკთა ცალკე წარმომადგენლებს და ხატავს მათ გარკვეული თვალსაზრისით. მას უნდა გერმანიის ისტორიის ამ შესანიშნავ პერიოდში დაინახოს არა ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობის განვითარების, არამედ ფეოდალური ყოფის განმტკიცების წინამძღვრები.

რომანის პირველ ნაწილში, მართალია, არ არის ნაჩვენები ფეოდალებსა და მათ მოწინააღმდეგე ძალთა შორის ბრძოლის გაშლილი სურათები, მაგრამ ის, რაც ნაჩვენებია, აგრეთვე რომანის მეორე ნაწილის მონახაზებიც, იმას შეტყვევებს, რომ გერმანიის ისტორიის ეს პერიოდი მწერალს ესახება, როგორც ფეოდალიზმის ძალთა კონსოლიდაციის საფუძველი, როგორც გუშინდელი დღე პრუსიის მონარქიული რეჟიმისა. გერმანიის წარსულის იდეალიზაცია, ფეოდალური ციხე-ნანგრევების შემოსვა პოეტურის შარავანდედით, რასაც ვხედავთ არნიმის ამ ნაწარმოებში, წარმოადგენს თავისებურ პასუხს იმ ამოცანებზე, რომლებსაც აყენებდნენ პრივილეგირებული კლასები ლიტერატურის წინაშე.

არნიმის ეს რომანი დაიწერა წარმატებით დამთავრებული გამათავისუფლებელი ომის უშუალო შთაბეჭდილებებით, ნაპოლეონის

საბოლოოდ დამარცხების, ევროპაში პოლიტიკური რეაქციის მძვინვარების ეპოქაში. ნაწარმოებში ამასთანავე იგრძნობა კვალი იმ შემფოთებისა, რომელმაც მოიცვა გერმანია მე-19 საუკუნის დასაწყისში, ქვეყნის ოკუპაციის პერიოდში. მართალია, იმ დროს, როცა არნიმის „გვირგვინის მცველნი“ იწერება, დამპყრობელი ნაპოლეონი საბოლოოდ დამარცხებულია, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ გერმანიის მმართველი კლასებისთვის მოისპო შემფოთების წყარო. მასები, რომლებიც მთავარ როლს ასრულებდნენ გამათავისუფლებელ მოძრაობაში, მოითხოვენ იმ დაპირების განაღდებას, რომლებსაც გაბატონებული კლასები იძლეოდნენ. ცნობილია, რომ გაბატონებულმა კლასებმა არ შეასრულეს ეს დაპირებები, არ გაატარეს პროგრესული სოციალური და საკანონმდებლო რეფორმები, პირიქით, იწყეს სასტიკი დევნა თავისუფლებისა და სამართლიანობისათვის მებრძოლი ადამიანებისა, იმ რეფორმების ლიკვიდაცია, რომლებიც რევოლუციის ეპოქაში იქნა მოპოვებული.

არნიმის „გვირგვინის მცველნი“ უმღერის გერმანიის აღორძინებას, მაგრამ აღორძინებას არა ახალ, არამედ ძველ საფუძველზე, უმღერის არა ახალი საზოგადოებრივი განვითარების ფერხულში ჩაბმულ გერმანიას, არამედ ფეოდალურ-მონარქიულ, ჰოპენშტაუფენების გერმანიას. რომანის სიუჟეტური ხაზი იშლება შუასაუკუნეების გერმანიის სამეფო გვირგვინის დაცვისა და შენარჩუნებისათვის ბრძოლის გარშემო; მასში ნაჩვენებია, თუ როგორი თავგამოდებით წარმოებს ბრძოლა ამ გვირგვინის მოპოვებისათვის. მისტიკურ ძალებთან, რომელთაც იგი ხელში ჩაუგდიათ. გვირგვინის მცველად ნაწარმოებში წარმოდგენილია ფართული ჯგუფი, რომელიც ზებუნებრივი ძალების დახმარებით იცავს ფრიდრიხ ბარბაროსას მიტაცებულ გვირგვინს. მათთვის გვირგვინის წართმევა შეადგენს მოწინააღმდეგე ჯგუფის მთავარ მიზანს. ამ ფონზე მოცემულია სურათი იდილიური ქალაქის — ვაიბლინგენისა მისი ციხე-კოშკებით, პერსონაჟი კოშკის მცველ მარტინისა, რომელიც, მისივე გადმოცემით, გვირგვინის მცველთა კავშირს ეკუთვნოდა, პერსონაჟი ჰილდეგარდისა, რომელიც კოშკის წინანდელი მცველის გარდაცვალების შემდეგ ცოლად მარტინს მიყვება. ყურადღებას იქცევს აგრეთვე სახე კოშკში მცხოვრები მწერლის, ბერთოლდისა, ქალაქის თავის და მისი ასულის აპოლონიასი.

ამათ გასწვრივ რომანში დახატულია გალერეა მისტიკურ-რომანტიკული პერსონაჟებისა; ასეთებია მემადაროე, მეფე მაქსიმილიანე, აგრეთვე პატარა ანტონი, ბევრისგან დევნილი, ფანტასტიკური მიდრეკილებების ყმაწვილი. რომანტიკულ პერსონაჟთა შორის გან-

საკუთრებით გამოირჩევა მხატვრული სახე ფაუსტისა. რომანში იგი გვევლინება როგორც გრძნეული ალქიმიკოსი და მკურნალი.

რომანის პირველ ნაწილში არაა ნაჩვენები ავტორის ჩანაფიქრის სრული განხორციელება, გვირგვინისათვის ბრძოლის საბოლოო სურათი. რაც შეეხება რომანის მეორე ნაწილს, მისი მხოლოდ ცალკე მონახაზები და სქემებია დარჩენილი, რომლებიც წესრიგში მოიყვანა მწერლის მეუღლემ, ბეტინამ. ამ სქემებისა და ჩანაწერების მიხედვით შეიძლება წარმოვიდგინოთ, თუ როგორ ესახებოდა მწერალს ამბის განვითარება რომანის მეორე ნაწილში. რომანის ცენტრში ახლა მოქცეული უნდა ყოფილიყო ანტონი და ანნა, რომელსაც, ბერთოლდის გარდაცვალების შემდეგ, ცოლად ირთავს ანტონი. შემდეგში ანტონი თავს ანებებს ანნას, მონაწილეობს რეფორმაციასა და კონტრრეფორმაციას შორის წარმოებულ ბრძოლებში და ბოლოს ისევ უბრუნდება ცოლს. ეს უკანასკნელი გულს იყრის მასზე, მით უმეტეს იმით გაბოროტებული, რომ ანტონისაგან შეძენილ მის ვაჟს თამაშობისას შემოაკვდა თავისი გერი ძმა, რომელიც ანნას ბერთოლდისაგან ჰყავდა. მალე ამის შემდეგ კვდება ანნა და ანტონი ცოლად ირთავს სუზანას, რომელმაც იგი სიკვდილისაგან არაერთგზის გადაარჩინა.

მწერლის განზრახვას შეადგენდა ეჩვენებინა ანტონის მოღვაწეობა ეპოქის დიდი სოციალური ქარტეხილების ფონზე. ანტონი ამ გეგმის მიხედვით იბრძვის იმპერატორის გვირგვინის მოსატაცებლად. გვირგვინს იცავს ანტონის მამა რაპოლტი. ბრძოლაში ანტონი ანადგურებს ქ. კრონენბურგს, მაგრამ თვითონაც იღუპება. მის ვაჟებს უხდებათ მამის მიერ მოპოვებული გვირგვინის დაცვა ისევ გრძნეული ძალებისაგან, რომელთა წარმომადგენლად გამოდის ზეეგერი; მაგრამ გვირგვინი ამ უკანასკნელისა და ანტონის ვაჟებისთვისაც უკვალოდ იკარგება. ძმები მიდიან მის საძებნელად სხვადასხვა მიმართულებით. რომანში ჩაქსოვილია რწმენა, რომ მათი დაბრუნება და ერთიმეორესთან შეხვედრა გერმანულ ქვეყნებში ახალი, ბრწყინვალე მეფობის დამყარების მომასწავებელი იქნება.

არნიმის კალამს ეკუთვნის აგრეთვე რიგი ნო-  
არნიმის ნოველები. ველა და მოთხრობა. მათგან ყურადღებას იქცევს ნოველა „იზაბელა ეგვიპტელი“ (1811), რომელშიც მოცემულია ბოშების ცხოვრების, მათი შევიწროებული ყოფის სურათები. ამ ფონზეა დახატული ბოშების მეთაურის, მიხეილის ქალი, იზაბელა. ნოველაში გამოყენებულია თქმულება, რომლის მიხედვითაც ბოშებს მოხეტიალე ცხოვრება წილად ხვდათ როგორც სასჯელი მათ

მიერ ჩადენილი დანაშაულისათვის. ეს უკანასკნელი იმაში მდგომარეობს, რომ ბოშების წინაპრები უდიერად მოექცნენ ღვთისმშობელს, არ მისცეს მას თავიანთ კარავში ღამის გათევის უფლება, როცა ღვთისმშობელი ეგვიპტისაკენ მიდიოდა.

ნოველაში აღწერილია ბოშების მეთაურის, მიხეილის სიკვდილით დასჯა და ამ ფონზე დახატულია რომანტიკული სახე მიხეილის ასულის, პრინცესა იზაბელასი, რომელმაც არაფერი იცის მომხდარი ფაქტის შესახებ, მაგრამ წინათგრძნობა მოსვენებას არ აძლევს. უშფოთებული დაეხეტება იგი მთვარიან ღამეში მდინარის ნაპირას და უცებ შენიშნავს ტალღებში ადამიანის ცხედარს. ეს იყო მისი სიკვდილით დასჯილი მამა, რომელიც ბოშებმა ფარულად ჩამოხსნეს სახრჩობელიდან და, ბრწყინვალედ მორთული, ჩაუშვეს მდინარე შელდში; ისინი დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ ცხედარი ეგვიპტის სანაპიროს მიაღწევდა. შემადრწუნებელია აღწერილობა იმისა, თუ როგორ ხვდება გულგახეთქილი იზაბელა თავის მამას, როგორ უმასპინძლდება მას, ცდილობს დატოვოს თავისთან, მამას კი მიეჩქარება თავისი ოცნების ქვეყანაში, ეგვიპტეში, სადაც მას ელოდებიან, რათა მიუჩინონ სამუდამო ადგილი ერთერთ პირამიდაში. მხოლოდ თავისი თანამემამულეების ჩარევისა და იმ პასუხისმგებლობის შეგნების შედეგად, რომელიც მას ეკისრება როგორც ბოშების მიერ აღიარებულ ახალ მეთაურს, იზაბელა თავს ანებებს მამის ცხედარს.

არნიმის ამ ნოველასაც მსკვალავს მისტიკურ-რომანტიკული განწყობილებები. ამასთანავე, მხედველობიდან არ უნდა გავუშვათ, რომ რომანტიკული პერსონაჟებისა და პასაჟების გვერდით ნაწარმოებში გვხვდება რეალისტური სურათებიც, მომეტებულად იქ, სადაც მწერალი აქსოვს თანაგრძნობას დაჩაგრული ბოშებისადმი, პროტესტს მათი მჩაგვრელების მიმართ.

ეს ჯანსაღი ჰუმანური ნოტები კიდევ უფრო ნათლად ჩანს ნოველაში — „შ მ ა გ ი ი ნ ვ ა ლ ი დ ი რ ა ტ ო ნ ო ს ფ ო რ ტ ი დ ა ნ“, რომელიც 1818 წელს გამოქვეყნდა. ამ ნაწარმოებშიც ადამიანთა საქციელის წარმართველად გამოდის მისტიკურ-გრძნეული ძალა. ნოველის გმირები — საფრანგეთის ჯარის სერჟანტი ფრანკოერი და მისი მეუღლე როზალია, ისე როგორც ამ უკანასკნელის ექსცენტრიული დედა, განსხვავდებიან ჩვეულებრივი ადამიანებისაგან. ირკვევა, რომ მათ მოქმედებას წარმართავს გრძნეული ძალა, რომელიც დაეუფლა მათ იმის შედეგად, რომ სერჟანტის მეუღლემ ყურად არ იღო დედის გამაფრთხილებელი სიტყვები, წარმოშობით გერმანელმა, შეიყვარა დაქრილი ფრანგი ჯარისკაცი. დედის წყევლა გახდა რო-

ზალიასა და მისი ინვალისი ქმრის უბედურების მიზეზი. ამ წყევლის შედეგად ცოლ-ქმარს დაეპატრონა ეშმაკი, რომელიც მათ ყოველ ნაბიჯზე უბედურებას უშზადებს. ამ გრძნეული ძალის გავლენით აქამდე მშვიდი და უწყინარი ფრანკოერი კარგავს სულიერ წონასწორობას, სულ უფრო და უფრო შმაგი ხდება, რის გამოც მას ჯარიდან ითხოვენ.

შემდეგში სიგიჟის საზღვრამდე მისულ ფრანკოერს ვხედავთ მარსელის ინვალისა შორის, რომელთაც მეთაურობს ინვალისი კომენდანტი დიურანტი, ბუნებით მშვიდი და კეთილი, მაგრამ ამასთანავე გულჩათხრობილი და უცნაური კაცი. დიურანტის განკარგულებით ფრანკოერი ინიშნება უფროსად კუნძულ რატონოს ფორტისა, რომლის გარნიზონი სულ ორი კაცისაგან შედგება. ასე იქცევა დიურანტი ნაწილობრივ იმიტომ, რომ სურს სამაგიერო გადაუხადოს ფრანკოერის მეუღლეს, რომელმაც იგი დაღუპვისაგან იხსნა, როცა მას, ბუხართან მჯდომს, ხის ფეხზე ცეცხლი მოედო, ნაწილობრივ კი იმიტომ, რომ გული შესტკივა ენერგიულსა და პატიოსან ფრანკოერზე, რომლის თავგადასავალი მას როზალიამ გააცნო. მაგრამ არ სძინავს გრძნეულ ძალას, რომელიც სწორედ მაშინ იწყებს ენერგიულ მოქმედებას, როცა ფრანკოერმა ცხოვრებაში თითქოს მტკიცე დასაყრდენი იპოვა. როგორც კი ფრანკოერი, ცოლისა და ბავშვის თანხლებით, დანიშნულების ადგილზე ცხადდება, მას ისევ იპყრობს გიჟური ვნება და იგი ომს უცხადებს მარსელის კომენდანტს, აძევებს ფორტიდან თავის მეუღლეს, არ უშვებს ფორტზე მის ხელქვეით ჯარისკაცებსაც, რითაც საგონებელში აგდებს დიურანტს. ფრანკოერი აცნობებს მას, რომ თუ მის ხელში ჩაგდებას შეეცდებიან, იგი ააფეთქებს ფორტზე დაცულ თოფის წამლის საწყობს და მთელს სიმაგრესთან ერთად თვითონაც დაიღუპება. ფრანკოერის ეს საქციელი ნაწარმოებში წარმოდგენილია, როგორც ეშმაკის მოქმედების შედეგად ამას თვით ფრანკოერიც ადასტურებს. როცა მას, მაგალითად, ეუბნებიან, რომ მოუხდება მეფის წინაშე პასუხისგება, ფრანკოერი შენიშნავს: „ჩემში ბუღობს მსოფლიოს მეფეთა მეფე („König aller Könige der Welt“)—ეშმაკი და მისი სახელით გიცხადებთ, რომ არ დაძრათ სიტყვა, თორემ თავს გაგისრესთ“.

შექმნილი ვითარებიდან ერთადერთ გამოსავალად ქალაქის მცხოვრებლებსა და კომენდანტს მიაჩნიათ სიმაგრის შტურმი, რადენ მსხვერპლთანაც უნდა იყოს დაკავშირებული მისი განხორციელება. ეს იმიტომ, რომ ფრანკოერზე ზემოქმედების ყველა საშუალება ამოიწურა, გიჟმა ინვალისმა კონფლიქტის მშვიდობიანი გადაწყვეტის ყველა პირობა გადაჭრით უარყო. საქმეში როზალიას ჩარევაც თით-

ქოს სრულიად მიზანშეუწონელია, რადგან ფრანკოერი გესლს ანთხევს არა მხოლოდ მარსელის კომენდანტის, არამედ როზალიას მისამართითაც. ამიტომაც რჩება თითქოს ერთადერთი გზა, ძალის გამოყენება; მაგრამ მწერალს არ მიჰყავს მოქმედება ამ გზით, არამედ — მშვიდობიანი გზით. იმაში დარწმუნებული, რომ მეუღლე მას არ გასწირავს, როზალია აღის ფორტზე და ფრანკოერიც ქედს იხრის მის წინაშე. ასე გაიმარჯვა სიყვარულმა, ჰუმანურმა გრძნობამ ფანტიზმსა და სიგიჟეზე.

სიყვარულის, ადამიანობის ეს ტრიუმფი ბოროტებასა და სიგიჟეზე წარმოადგენს ამ ორი პიროვნების ურთიერთ დამოკიდებულების ბუნებრივ შედეგს. ფრანკოერის უკანდახევას, სიყვარულისა და ადამიანობის წინაშე ქედის მოხრას საფუძვლად ის უდევს, რომ როზალიას იგი უყვარს წრფელი გრძნობით, რომ მან ამ უცხოელს საექიმო დახმარება გაუწია კრიტიკულ მომენტში, მაშინ, როცა ფრანკოერი დაქრილი იყო. და არა მხოლოდ საექიმო დახმარება გაუწია როზალიამ ფრანგ სერჟანტს, არამედ აირჩია იგი თავისი ცხოვრების თანამგზავრად, დაჰკარგა რა ამის გამო მშობელი დედა. შემდეგშიც როზალიამ არა ერთგზის ცხადყო ფრანკოერისადმი ღრმა სიყვარული და თანაგრძნობა, განსაკუთრებით. უკანასკნელ მომენტში, როცა ფრანკოერი სახელმწიფო დამნაშავედ გამოაცხადეს. ვიდრე ფორტზე ავიდოდა, როზალიამ პირობა ჩამოართვა კომენდანტს, რომ ფრანკოერს ჩადენილი დანაშაულისთვის არ დასჯიდნენ.

დიურანტთან ამ თემაზე საუბრისას როზალია აღნიშნავს, რომ კომენდანტი და მისი ხალხი არიან დამნაშავე მომხდარ ფაქტში და არა ფრანკოერი, რადგან მათ, უპირატესად დიურანტმა, გაამჟღავნეს ის საიდუმლოება, რაც დიურანტს თავისი ქმრის შესახებ უამბო როზალიამ, გაამჟღავნეს, თუ როგორ დაეუფლა ეშმაკი ფრანკოერს, რითაც გამოიყვანეს იგი წონასწორობიდან. საბოლოოდ როზალიამ მიადწია იმას, რომ მის ქმარს აღუთქვეს ჩადენილი დანაშაულის პატიება, მიადწია იმასაც, რომ დიურანტმა თავისი ქონების ნაწილი ანდერძით როზალიასა და მის ბავშვს დაუტოვა.

კონფლიქტის ამგვარი გადაწყვეტა, ადამიანურის გამარჯვება ბოროტებაზე წარმოადგენს, ცხადია, ამ ნოველის ღირსებას, მაგრამ კონფლიქტის ამგვარ გადაწყვეტაშიც არნიმი გარკვეულ მნიშვნელობას ანიჭებს ზებუნებრივ ძალას. ფრანკოერის გარდაქმნა ნაწარმოებში წარმოდგენილია ისევ მისტიკურ-რომანტიკულ ფონზე, წარმოდგენილია როგორც მისგან ეშმაკის გამოძევების შედეგი. თვით როზალიაც კურსს იღებს ფრანკოერში ეშმაკის დაძლევაზე, მის შთანთქმაზე („ich will den Teufel beschwören in ihm“). როზალიას

განზრახვა ხორციელდება, ფრანკოერის თავის კრილობა იხსნება და ეშმაკი სტოვებს შმაგი ინვალიდის სხეულს.

### § 2. ი. აიხენდორფი

ჰაიდელბერგის რომანტიზმთან დაკავშირებულია შემოქმედება იოზეფ ფონ აიხენდორფისა, რომელსაც თვალსაჩინო ადგილი უკავია ამ ლიტერატურის განვითარებაში. აიხენდორფი დაიბადა 1788 წელს ლუბოვიცში (სილეზია), მემამულის ოჯახში. დაწყებითი კათოლიკური განათლების მიღების შემდეგ იოზეფი თავის უმცროს ძმასთან ერთად სწავლის გასაგრძელებლად მიემგზავრება ბრესლაუში, სადაც შედის კათოლიკურ გიმნაზიაში. გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ, 1804 წელს ძმები აიხენდორფები შედიან პალეს უნივერსიტეტში იურისპრუდენციის შესასწავლად. პალეს რომანტიკოსთა სათავეში ამ დროს დგას ნორვეგიიდან დაბრუნებული სტეფენსი (1773—1845), რომლის ლექციებიც აიხენდორფს გზას უხსნის რომანტიზმის ლიტერატურისა და ფილოსოფიისაკენ. ამ პერიოდს ეკუთვნის აიხენდორფის დაინტერესება ნოვალისის, ტიკისა და გოეთეს შემოქმედებით.

1807 წელს ძმები აიხენდორფები სწავლის გასაგრძელებლად მიემგზავრებიან ჰაიდელბერგში, სადაც რამდენიმე წლით ადრე საფუძველი ჩაეყარა რომანტიზმის ახალ სკოლას. აქ ლებულობს აიხენდორფი მძლავრ სტიმულს თავისი პოეტური განვითარებისათვის. იგი უახლოვდება ახალი სკოლის მეთაურებს. არნიმსა და ბრენტანოს, ყურად იღებს იმ საკითხებს, რომლებიც ჰაიდელბერგის რომანტიკოსთა შემოქმედებაში ისმება. მწერლის მსოფლმხედველობრივ ჩამოყალიბებაში თვალსაჩინო როლი შეასრულა აგრეთვე გოერესმა, რომელიც ამ ხანებში ჰაიდელბერგში დამკვიდრდა. გოერესმა განვლო მისტიკოს-რომანტიკოსის განვითარების ტიპიური გზა. საფრანგეთის რევოლუციის ადრინდელი გატაცებული მიმდევარი გოერესი, რევოლუციის განვითარების შემდეგ საფეხურზე, ასევე ნაპოლეონის დიქტატურის პერიოდში, ხდება რევოლუციის სასტიკი მოწინააღმდეგე, ფეოდალური რეაქციის ერთერთი იდეოლოგი, მისტიკურ-რეაქციული მიმართულების სულისჩამდგმელი.

გოერესის ლექციებით, არნიმისა და ბრენტანოს შემოქმედებით მოხიბლული, აიხენდორფი განსაზღვრავს თავის გზას გერმანულ ლიტერატურაში, იმსჯელება გერმანული წარსულისადმი თანაგრძნობით, ესახება რა გერმანიის აღორძინება წარსულზე კურსის აღების,

ადრინდელი გმირული სულის აღორძინების სახით. მწერლის ამდროინდელი ლექსები, მოთხრობები და ნოველები მოწმობს მის მისვლას რომანტიზმის ლიტერატურასთან, წერის რომანტიკული მეთოდის მომარჯვებას. ამასთანავე ცხადი ხდება, რომ აიხენდორფის პოეზია მნიშვნელოვნად განსხვავდება როგორც იენის, ისე ჰაიდელბერგის რომანტიკოსთა პოეზიისაგან, შეიცავს რიგ ახალ ნიშანს, ჯანსაღ მომენტს, რაც არ იძლევა საფუძველს მივიჩნიოთ აიხენდორფი ტრადიციულ რომანტიკოსად.

უნივერსიტეტის კურსის დამთავრების შემდეგ აიხენდორფი მოგზაურობს საფრანგეთში. პარიზის ბიბლიოთეკაში იგი გატაცებით მუშაობს ძველ გერმანულ ხელნაწერებზე. საფრანგეთიდან ქ. ვენაზე გავლით აიხენდორფი ბრუნდება სამშობლოში, სადაც ერთხანს სამეურნეო საქმიანობას ეწევა. 1809 წელს აიხენდორფი ცხოვრობს ბერლინში. აქ იგი უახლოვდება ადამ მიულერს, რომელმაც თვალსაჩინო როლი ითამაშა მის მსოფლმხედველობრივ ჩამოყალიბებაში. აქვე ისმენს აიხენდორფი ფიხტეს ლექციებს. 1810 წლის გაზაფხულზე პოეტი საცხოვრებლად გადადის ვენაში, სადაც გაიცნობს ავსტრიის მეფის სამსახურში მყოფ ფრიდრიხ შლეგელს, აგრეთვე პოეტ თ. კოერნერს. 1813 წელს აიხენდორფი სამხედრო სამსახურში იმყოფება, 1816 წლიდან კი ხანგრძლივი დროის მანძილზე მსახურობს ერთერთ სამინისტროში. 1848 წლის რევოლუციით შეშინებული პოეტი ბერლინიდან დრეზდენში გადადის. გარდაიცვალა აიხენდორფი 1857 წლის ნოემბერში.

აიხენდორფის განვითარებაში გადამწყვეტი როლი შეასრულა იმ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა ამბებმა, რომლებსაც ადგილი აქვს გერმანიაში მე-19 საუკუნის დასაწყისში. ამ მწერლის ჩამოყალიბება ხდება იმ დროს, როცა ჯერ კიდევ არ მინელებულიყო საფრანგეთის რევოლუციის ეხო, როცა ნაპოლეონი იწყებს გერმანიის „ავგიოსის თავლებს“ წმენდას, აკავშირებს რა ამ თავის ნაბიჯს ხალხისათვის ნაციონალური დამოუკიდებლობის წართმევასთან. აიხენდორფის პოეტური ჩანგი სწორედ იმ დროს იწყებს ჟღერას, როცა ფეოდალურმა ევროპამ, კერძოდ გერმანულმა ქვეყნებმაც, დიდი მარცხი განიცადეს უზურპატორთან ბრძოლაში, როცა ნაპოლეონის ჯარები მოველინენ მწერლის სამშობლოს არა მხოლოდ როგორც დრომოქმული ფეოდალური რეჟიმის ნიადაგის შემრყევენი, არამედ როგორც დამპყრობლები.

როგორც აღნიშნული გვქონდა, ამ ისტორიულმა ვითარებამ, სამხედრო დამარცხებებმა და ქვეყნის ოკუპაციამ ძლიერი გამოძახილი პოვა ხალხის სულიერ ცხოვრებაში, მხატვრულ ლიტერატურაში.





ბ. ანბანდოშვილი

რომანტიკოსთა ბანაკში ადგილი აქვს მკვეთრ დიფერენციაციას. ჭანსალი და პროგრესულის გასწვრივ გერმანულ ლიტერატურაში ამ დროს გზას იკაფავს ავადმყოფურ-მისტიკური განწყობილებები. რომანტიკოსები ამ პერიოდში უფრო მკვეთრად და გადაჭრით, ვიდრე ამას ადგილი ჰქონდა მანამ, აღიქვამენ მომხდარ ამბებს, საფრანგეთის რევოლუციის შედეგებს, საბოლოოდ იღებენ ხელს განმანათლებლობითა და რევოლუციით თავიანთ აღრინდელ გატაცებაზე და დგებიან მებრძოლი ფეოდალური რეაქციის პოზიციაზე. ნოვალისის „ქრისტიანობა ანუ ევროპას“ პლატფორმაზე მდგარნი, ისინი გამოსავალს ხედავენ განმანათლებლური იდეების გადაჭრით უარყოფაში, შერყეული თუ განადგურებული სოციალური ინსტიტუტების, კათოლიკური რელიგიის წინანდელი მდგომარეობის რესტავრაციაში. შუასაუკუნეების ფეოდალურ-მონარქიული ყოფის იდეალიზაცია, კათოლიციზმის აღორძინება—აი, როგორ ესაბება ახალი დროის ბევრ რომანტიკოსს შექმნილი ვითარებიდან გამოსავალი. გოერესის, სტეფენსისა და ადამ მიულერის მოძღვრება ასეთ პერსპექტივას უსახავს გერმანული რომანტიზმის წარმომადგენლებს და მათ იდეათა ფარვატერში მოქცეულნი, ქმნიან ისინი თავიანთ მხატვრულ ტილოებს.

აიხენდორფიც ერთი იმათაგანია, ვინც ამ მოაზროვნეთა იდეურ გავლენაშია მოქცეული, ვინც თავის შემოქმედებასა და პრაქტიკულ მოღვაწეობას ამ ახალ ამოცანებს უფარდებს. ბევრი მისი თანამედროვე რომანტიკოსის მსგავსად, ხსნას ხედავს მონარქიის პრინციპის აღორძინებაში, კათოლიციზმის შერყეული ავტორიტეტის აღდგენაში, ვინც აგრეთვე რომანტიკულ ყაიდაზე უმლერის მარტოობასა და გულჩათხრობილობას. თავის ფილოსოფიურ, პოლიტიკურ და ესთეტიკურ შეხედულებებში აიხენდორფი განიცდის კონსერვატიული მოაზროვნეების—ა. მიულერის, სტეფენსისა და გოერესის გავლენას.

ა. მიულერის მსგავსად. იგი სახელმწიფოს ბუნებას იხილავს რელიგიასთან მჭიდრო კავშირში. ამ შეხედულების ერთგული რჩება აიხენდორფი მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე. რასაც გვიდასტურებს 30—40-იან წლებში გამოქვეყნებული მისი შრომები — „კონსტიტუციის გარანტიის შესახებ“, „პრუსია და კონსტიტუციონალიზმი“, „პრუსის საქმეები“, „თანამედროვე ლიბერალიზმი“ და სხვა.

აიხენდორფის ამ შრომებიდან, ისე როგორც ამ პერიოდის მისი მხატვრული ნაწერებიდან, ნათლად ჩანს, რომ მწერალი დგას კონსერვატიულ-ნაციონალისტურ პოზიციაზე, იცავს მონარქიის პრინციპებს, წინააღმდეგ თავისუფლების პრინციპისა. ასევე ნათლად შეინიშნება აიხენდორფის თეორიულ-კრიტიკულსა და მხატვრულ

ნაწერებში სტეფენსაა და გოერესის კონსერვატიულ-პოლიტიკური შეხედულებების კვალი, კონკრეტულად, რელიგიისათვის, კათოლიციზმისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობის მინაქებისა. იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის გადაწყვეტისას. როგორც ბევრი მისი დროის რომანტიკოსი, აიხენდორფიც თანადროულობის მწვავე საკითხებით, ქვეყნის პოლიტიკური ვითარებით შეძრწუნებული, ხსნას ხედავს ძველი გერმანული სულის აღორძინებაში, რაც სწვა არაფერია. თუ არა შუასაუკუნეებია სოციალური ინსტიტუტების, ქრისტიანულ-რწინდული იდეოლოგიის აღორძინება.

ეს გარემოება აკავშირებს აიხენდორფის შემოქმედებას რომანტიზმის სკოლასთან. იმ ტრადიციებთან, რომლებსაც საფუძველს უყრის იენის წრე, აღრმავებს და აგვირგვინებს კი რომანტიკოსთა ჰაიდელბერგის წრე. როგორც იდეური, ისე მხატვრული აქსესუარების მხრივ აიხენდორფის პოეზია მომეტებულად დაკავშირებულია ჰაიდელბერგის წრესთან, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ფორმალურად არ ითვლებოდა ამ გაერთიანების წევრად. თავის ქვეყანაში, მთელ ევროპაში შექმნილ პოლიტიკურ ვითარებას აიხენდორფიც ისევე შიშითა და ძრწოლით აღიქვამს, როგორც მისი ბევრი თანამედროვე გერმანელი რომანტიკოსი; მასაც აძრწუნებს ბედი თავისი დამარცხებული ქვეყნისა, გერმანიის ნაციონალური დამოუკიდებლობის ხელყოფა დამპყრობელის მიერ და ისიც შეჭხარის გამათავისუფლებელ მოძრაობას და პირადადაც მონაწილეობს მასში. მაგრამ თავის მოთხოვნაში აიხენდორფი არ მიდის იმის იქით, რასაც აყენებდა ფეოდალური კლასი, ისიც გამათავისუფლებელი მოძრაობის პროგრამად აღიარებს ფეოდალურ-მონარქიული წყობილების, კათოლიკური რელიგიის აღორძინებას.

აიხენდორფის ეს პროგრამა საფუძველში არაფრით განსხვავდება იმ ქვეშევრდომულ-მონარქიული პროგრამისაგან, რომელსაც აყენებდნენ ნოვალისი და ჰაიდელბერგის რომანტიკოსები. მხატვრული საბეჭდები და საშუალებებიც, ამ ძირითადი მიზნისათვის შერჩეული, აიხენდორფის ნაწარმოებებში არ განსხვავდება ძირეულად არნიმისა და სხვათა ქმნილებებში გამოყენებული საშუალებებისაგან.

ამის დადასტურებას წარმოადგენს აიხენდორფის პირველი დიდი ნაწარმოები, რომანი „წინათგარძნობა და თანადროულობა“ („Ahnung und Gegenwart“). რომელიც 1811 წელს დაიწერა, გამოქვეყნდა კი 1815 წელს. ნაწარმოებში აღებულია მოქმედების ფართო ფონი, ის პერიოდი, როცა ნაპოლეონის ჯარები მოიწვევენ ცენტრალური ევროპისაკენ და ზედიზედ ამარცხებენ პრუსიის ჯარებს, როცა ქვეყნის შიგნით ისახება გამათავისუფლებელი მო-

ძრობის დაწყების პერსპექტივა. ამ ფონზეა დახატული რომანის გმირები, რომელთაგან ძნელია გამოარჩევა, თუ რომელია მთავარი და რომელი არამთავარი გმირი. რომანის დასაწყისი თითქოს სა-  
ექვოდ არ ხდის, რომ მთავარ გმირად მოფიქრებულია ახალგაზრდა  
გრაფი ფრიდრიხი, რომელსაც მისი ამხანაგი სტუდენტები გემით  
შორეულ მოგზაურობაში აცილებენ. შემდეგში კი მკითხველის  
ინტერესი გადაინაცვლებს ხოლმე ახალგაზრდა გრაფ ლეონტინზე  
და ფრიდრიხის ძმა რუდოლფზე.

ავტორის მიზანია გვიჩვენოს, თუ როგორი ამოცანები ისმება ამ  
მღელვარე და ტრაგიკულ ეპოქაში ადამიანთა წინაშე, გვიჩვენოს,  
თუ როგორი უნდა იყოს ახალგაზრდების არჩევანი, რათა ისინი დად-  
გნენ ეპოქას მოთხოვნათა სიმაძღვრეზე. მწერალი ხატავს მართალ სუ-  
რათს ომის ქარ-ცეცხლში გახვეული ქვეყნის, განადგურებული ქა-  
ლაქების და სოფლებისა, დანგრეული ციხე-კოშკებისა. ამ ფონზე  
წარმოგვიდგენს იგი რომანის გმირებს, რომელთა დახატვისას რჩება  
წერის რომანტიკული მანერის ერთგული. ეს მანერა უპირატესად  
თავს იჩენს იმაში, რომ ნაწარმოებში გამოყვანილი გმირები არ არი-  
ან ცოცხალი, ცხოვრებისეული მხატვრული სახეები. თავიანთი იდე-  
ებისათვის გაბედული მებრძოლები, არამედ მეოცნებეები. მათ არ  
გააჩნიათ მყარი პრინციპები, მოქმედების გარკვეული პროგრამა.  
ისინი არ მოქმედებენ რაიმე წინასწარი მოფიქრებული გეგმით, არა-  
შედ მიყვებიან დინებას, იმას, რასაც მათ გული და ვნებები შთაა-  
გონებთ, მოგზაურობენ, დადიან კლდე-ღრეებში, მალალ მთებში,  
მღუშარე ტყეებში, ახმაურებულ ქალაქებში.

ესენი არიან ცხოვრებით გამძლარი სიბარტები, უქმად რომ ატა-  
რებენ თავიანთი ცხოვრების დღეებს. მათ თავგადასავალში ბევრი  
რამ არის უცნაური, იღუმალებით მოცული. იმთავითვე იღუმალეზი-  
თაა მოცული ფრიდრიხის ბავშვობა, მისი მშობლების ისტორია. უფ-  
როსი ძმა ფრიდრიხისა, რუდოლფი, გაექცა თავის მეურვეს და ხანგ-  
რძლივი ზეტიალის შემდეგ ტყეში იპოვა სულიერი ნავსაყუდელი.  
ასევე რომანტიკულ ხაზებშია დახატული მასთან დაახლოებულ  
ადამიანები. კუიდან შემლილი, გზაკვალაზნეული ახალგაზრდები —  
ფაბერი, მარიამი, ერვინი, ანჟელინა და სხვანი.

რომანში გვხვდება ბუნების სილამაზის, ტყეებისა და მთების წარ-  
მტაცო სურათები, მოხდენილი აღწერილობანი ფეოდალური კოშკე-  
ბისა, ნადირობისა და სხვა სახის დროს გატარებისა, ასევე აღწერი-  
ლობანი ქალაქის ცხოვრებისა, იქ მოწყობილი ბალმასკარადებისა,  
მაგრამ ყოველივე ეს წარმოადგენს ფონს ნაწარმოებში გამოყვანილ  
რომანტიკულ გმირთა თავგადასავლების გადმოსაცემად.

ავტორს არ მიჰყავს თავისი გმირები აქტიური მოქმედების, სინამდვილეში დარჩენისა და მისი გარდაქმნისათვის ბრძოლის გზით. ეს გმირები ბოლომდე რჩებიან როგორც სუსტი, მეოცნებე ნატურები. ზურგს აქცევენ სინამდვილეს, იმ პრაქტიკულ ამოცანებს, რომლებსაც მშობლიური ქვეყნის ინტერესები აყენებდა. მელანქოლიური და სასომინდილინი, ისინი შორდებიან ერთიმეორეს და მიდიან სწვადასხვა გზით, თან მიაქვთ რა ის შთაბეჭდილებები, რაც ერთად ყოფნისა და მოგზაურობის დროს განიცადეს. ლეონტინი, რომელმაც ბოლოსდაბოლოს თავისი ცხოვრების თანამგზავრად აირჩია ბარონის ასული, მშვენიერი იულია, გადაწყვეტს, მიატოვოს მასთან ერთად თავისი ქვეყანა, ასაბუთებს რა ამ გადაწყვეტილებას იმით, რომ „ქალწული ევროპა... მეძავედ გადაიქცა“, რომ მას, ლეონტინს, სული ეხუთება ფილისტერულ გარემოში.

ამ მეოცნებე რომანტიკოსს მიაჩნია, რომ უცხო მხარეში გადასვლით იგი გაიმაგრებს გულსა და თვალებს, ამასთანავე წმინდად შეინახავს მოგონებას დიად წარსულზე და თანადროულობით გაპირობებულ ტანჯვის გრძნობას. ცხოვრებიდან გაქცევის ეს ტენდენცია კიდევ უფრო ძლიერად ჩანს რომანის სხვა გმირების მაგალითზე. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ამ მხრივ ფრიდრიხისა და რუდოლფის მაგალითი. თუ თანადროულობის მწვევე საკითხებმა, ბურჟუაზიული ჩვევებისა და ტრადიციების დაშვიდრებამ რომანტიკოსი ლეონტინი „ევროპით მოქანცულთა“ ბანაკში გადაისროლა, თუ იგი, გოეთეს ვილჰელმ მაისტერის საპირისპიროდ, ხსნას თვისი ქვეყნისათვის ზურგის შექცევასა და უცხოეთში რაღაც ოაზისების ძებნაში ხედავს, ფრიდრიხი ხელს იღებს იდეალის უცხო მხარეში ძებნაზედაც. ხანგრძლივი მოგზაურობის, ცხოვრებაზე დაკვირვების შედეგად იგი მიდის ისეთივე პესიმისტურ დასკვნამდე, როგორამდეც მივიდა ლეონტინი. მაგრამ, განსხვავებით ამ უკანასკნელისაგან, იგი ხსნას ეძებს არა ისევ მოგზაურობაში, ახალი განცდებისა და შთაბეჭდილებების მიღებაში, არამედ საზოგადოებისაგან საერთოდ განდგომაში, სამონასტრო ცხოვრებაში. იგი გადაჭრით უქუთავდება თავის აღრინდელ გეგმებს, მეცნიერებითა და ხელოვნებით გატაცებას და ბიბლიას მიაშურებს.

„მასში ნახულობს იგი — გადმოგვეცემს მწერალი — ნუგეშს ამ აღრეულ ეპოქაში; ერთადერთ სიმართლესა და ბედნიერებას ამ ქვეყნისას იგი პოულობს წმინდა ჯვარში“. თავისი მეგობრის დის, პაეროვანი, მაგრამ ფუქსავატი და არამყარი როზას სიყვარულში დამარცხებული, ფრიდრიხი ჯვარს უსვამს თავის რომანტიკულ მეოცნებობას, უარს აცხადებს შემდეგში პილიგრიმის ჭრელ წამოსასხამზე

და წარმოგვიდგება როგორც ორი ქვეყნის მიჯნაზე მდგომი ღმერთის მხედარი. მას მიაჩნია, რომ მისი ეპოქა არ არის ახლის შენების ეპოქა, რადგან საშენი მასალა ჯერ კიდევ რბილია და იგი მშენებლის ხელში თხიერი ხდება. („Es ist noch nicht an der Zeit, zu bleiben, solange die Backsteine, noch weich und unreif, unter den Händen zerfließen“). ასეთ პირობებში, ფრიდრიხის აზრით, ხსნა მხოლოდ რელიგიაშია. ამიტომ არ ღებულობს იგი ლეონტინის წინადადებას, წავიდეს მასთან ერთად უცხო ქვეყანაში, გადაუწყვეტია გერმანიაში დარჩენა და ნავსაყუდლის მოძებნა ქრისტიანულ რელიგიაში, მონასტერში.

რაც შეეხება რუდოლფს, ის არ მიდის არც ფრიდრიხისა და არც ლეონტინის გზით, არც სხვა ქვეყანაში დარჩენა სურს და არც თავის ქვეყანაში, მონასტრისათვის თავის შეფარება. იგი ხსნას ეძებს მაგიაში, გადაუწყვეტია გაემგზავროს ეგვიპტეში, რომელიც მის წარმოდგენაში არის ძველი სასწაულების ქვეყანა („So will ich mich der Magie ergeben. Ich gehe nach Ägypten, dem Lande der alten Wunder“).

ასე გადაწყვეტა აიხენდორფმა რომანში დასმული ძირითადი საკითხი, წამოაყენა სოციალური სინამდვილის არა გარდაქმნის, არამედ მისგან ადამიანის გაქცევის პროგრამა, დახატა არა ქვეყნის აღორძინების, ნაციონალური დამოუკიდებლობის შენარჩუნებისათვის მებრძოლი ხალხი, მათი მესიტყვეები, არამედ სუსტი, ტირია მეოცნებეები, უშუქარ პესიმიზმსა თუ ჰედონიზმში გადაჩენილი არისტოკრატები. არ ჩანს ნაწარმოებში პროგრესის, ხალხთა თავისუფლებისათვის, საზოგადოებრივი კეთილდღეობისათვის მებრძოლი ადამიანები.

ფრიდრიხის პერსონაჟით მწერალი გვამცნობს, თუ როგორ ესახება მას ქვეყნის განვითარების მომავალი. იგი ამართლებს ფრიდრიხის ნაბიჯს, ქვეყნიდან განდგომასა და რელიგიაში თავშესაფრის ძიებაში რომ მდგომარეობს, მიაჩნია, რომ ეს ნაბიჯი ნაკარნახევია ქვეყნის ტრაგიკული მდგომარეობით. იგი ხედავს ირგვლივ წყვდიადსა და გაურკვეველობას, სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის გააფთრებულ ბრძოლებს, გარდაუვალი უბედურების მაუწყებელ ღამის მოჩვენებებს, მრისხანე დასასრულის მანიშნებელ კომეტებს. ამ მძიმე განსაცდელის ყამს, ფიქრობს იგი, აღარ არის ადგილი მხიარული სიმშვიდისათვის, „ჩვენს ახალგაზრდობას, მსგავსად ჩვენი მამებისა, ვერ გაიტაცებს ვერავითარი მსუბუქი, უდარდელი

თამაშობანი, ვერავითარი ხალისის მომგვრელი სიმშვიდე. აღრი-  
დანვე გამომუშავდა ჩვენში ცხოვრებისადმი სერიოზული დამოკი-  
დებულება. ბრძოლაში დავიბადენით და ბრძოლაშივე დავიღუპე-  
ბით, როგორც დამარცხებულნი, ანდა დავიღუპებით ტრიუმფით.  
ჩვენი განათლების ჯადოსნური კვამლიდან იშვება ომის აჩრდილა,  
ჩასმული ჯავშანში, სახეზე მკედრის ფერით, სისხლიანი თმებით“.

ცხადი ხდება, რომ აიხენდორფი გრძნობს დიდი ბრძოლების და-  
წყებას, ბრძოლას ყოფნა-არყოფნისათვის. მაგრამ ვინ იქნებოდა ეს  
მებრძოლები, ვინ უნდა გადაიტანოს ეს ბრძოლები თავიანთ მხრებზე,  
ამის შესახებ იგი არაფერს გვამცნობს. ერთი კი ცხადია: მის რო-  
მანში გამოყვანილი გმირები მოახლოებული ბრძოლისათვის მოწო-  
დებულნი არ არიან. აიხენდორფი გვანიშნებს, რომ ეს იქნება სამკვ-  
დრო-სასიცოცხლო ბრძოლა იმ ძალასთან, რომელიც ახალი ეპოქის  
პირშოს წარმოადგენს, გვანიშნებს, რომ ომის აჩრდილი ცივილიზა-  
ციის ეპოქამ წარმოშვა. ჩანს, რომ მწერალს საესებით გამართლე-  
ბულად მიაჩნია ის ფაქტი, რომ ბრძოლა ნაპოლეონის დიქტატურის  
წინააღმდეგ გერმანიაში არსებითად იქცა ბრძოლად რევოლუციის  
მონაპოვართა, ცივილიზაციის წინააღმდეგ.

მწერალი გვამცნობს მოახლოებულ ბრძოლას, მაგრამ არ გამო-  
ჰყავს რომანში ამ ბრძოლისათვის ვარგისი, მისთვის მოწოდებული  
არცერთი გმირი. ის, ცხადია, არ უგულებელყოფს ამ ბრძოლისათვის  
მზადების მნიშვნელობას, აღნიშნავს, რომ ვინც მას მოუმზადებელი  
და შეუიარაღებელი შეხვდება, იგი დაიღუპება („verloren ist, wen  
die Zeit unvorbereitet und unbewaffnet trifft“), მაგრამ მიაჩნია,  
რომ ეს მზადყოფნა უნდა გამოიხატოს ისეთი ნაბიჯის გა-  
დადგმაში, როგორც გადადგა რომანის გმირმა — ფრიდრიხმა,  
რომელმაც ზურგი შეაქცია სინამდვილეს და თავი ეკლესიას შეაფა-  
რა. მწერალი გმობს იმათ, ვინც ამ კრიტიკულ ეპოქაში, მსგავსად  
ლეონტინისა, ასე თუ ისე მაინც პრაქტიკული სინამდვილის მხარეს  
იქერს, მაინც სიხალისისა და პოეზიის გრძნობას ინარჩუნებს. იგი  
ფიქრობს, რომ ფრიდრიხის მიერ არჩეული გზა უკეთ უზრუნველ-  
ყოფს იდეალის მიღწევას, ვიდრე ლეონტინის მიერ არჩეული გზა,  
მიაჩნია, რომ ის, ვინც მარტობაშია გადაჩეხილი („wessen Auge  
in der Einsamkeit geübt“), იგი უკეთ ჩამოყალიბებული შეხვდება  
მოახლოებულ კრიზისს. სიმშვიდე, მღელვარე პოლიტიკური ცხოვ-  
რებისაგან გამოთიშვა და რელიგიურ მისტიციზმში გადაჩეხვა — აი,  
რას ქადაგებს რომანის ავტორი.

ადვილი შესამჩნევია, თუ როგორ მკვეთრად დაშორდა აიხენდორფ-

ფი ამგვარი არგუმენტის წამოყენებით ანალოგიურ თემაზე დაწერილ გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერს“, რომელშიაც ადამიანისა და სინამდვილის დამოკიდებულების ძირითადი საკითხი გადაწყვეტილია მატერიალისტურად, უკუგდებულება სინამდვილისადმი რომანტიკულ-მისტიკური დამოკიდებულება. „ვილჰელმ მაისტერში“ მოცემულია აპოთეოზი არა ადამიანის ცხოვრებიდან გაქცევისა, არამედ მასში დარჩენისა, საზოგადოებრივად სასარგებლო მოღვაწეობისა, აპოთეოზი შრომის, პროდუქტიული მოქმედებისა. და რაც განსაკუთრებით დადებითად განასხვავებს გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერს“ აიხენდორფის განხილული რომანისაგან, ესაა მასში ჩაქსოვილი ჰუმანისტური თვალსაზრისი, მოწინავე საზოგადოებრივი იდეებისა და ძალის მხარის დაჭერა. გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერი“ იდეურად ემყარება განათლების საუკუნის მონაპოვრებს და კი არ უპირისპირდება ახალი საწარმოო ურთიერთობის დამკვიდრებას, არამედ ხედავს მასში ისტორიული პროგრესის განსახიერებას.

ეს არ ითქმის აიხენდორფის „წინათგარძნობისა და თანადროულობის“ შესახებ, რომელშიც განდიდებულია წარსული და არა ის ახალი, რომელიც გერმანიაშიც გზას იკაფავდა. ამ ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობის კრიტიკა გოეთესა და აიხენდორფის რომანებში წარმოებს საპირისპირო პოზიციებიდან, გოეთესთან— დემოკრატიის, აიხენდორფთან კი, როგორც ბევრ სხვა რომანტიკოსთან, ფეოდალური არისტოკრატიის პოზიციიდან. როგორც გოეთესთან, ისე აიხენდორფთანაც კრიტიკის საგნად ქცეულია ბურჟუაზიული ანტიესთეტიზმი, ვულგარიზმისა და მონოტონობის დამკვიდრება, მაგრამ აიხენდორფთან ეს კრიტიკა ატარებს ბურჟუაზიული განათლების; საერთოდ რევოლუციის იდეოლოგიის უარყოფის ხასიათს იმ დროს, როცა გოეთე რჩება განმანათლებლური იდეოლოგიის, ბურჟუაზიული რევოლუციის ისტორიული მნიშვნელობის აღიარების ნიადაგზე.

რომანი „წინათგარძნობა და თანადროულობა“ გვიჩვენებს აიხენდორფის დაახლოებას ჰაიდელბერგის რომანტიკოსებთან, ხელოვნების წინაშე დასმული ამოცანების მიახლოებით იმგვარივე გადაწყვეტას, როგორსაც ვხედავთ არნიმსა და ბრენტანოსთან, ასევე ნოვალისტთან. მაგრამ მწერლის ეს რომანი, მით უმეტეს მომდევნო ნაწარმოებები, გვიდასტურებს, რომ აიხენდორფის შემოქმედებითი კრედიო მნიშვნელოვნად განსხვავდება ჰაიდელბერგელ რომანტიკოსთა კრედიოსაგან. აიხენდორფის მხატვრულ ქმნილებებში რელიგიურ-მისტიკური თვალსაზრისი არაა წარმოდგენილი ისე მოჭარბებით, როგორც ამას ვხედავთ გოერესთან, სტეფენსსა და არნიმთან. მის ნაწარ-



მოებებში ჩანს უფრო მეტი სიჭანსაღე. ვიდრე ეს დასახელებული მწერლების შესახებ ითქმის. ამგვარი დასკვნის გაკეთების უფლებას განხილული რომანიც იძლევა. ამ რომანის გმირი, ფრიდრიხი, მართალია, თავს აფარებს მონასტერს, მაგრამ ეს კიდევ არ ნიშნავს, რომ მან საბოლოოდ გაწყვიტა კავშირი სინამდვილესთან, საბოლოოდ ზურგი შეაქცია თანადროულობის მწვეავე საკითხებს.

ნაწარმოებიდან ივარაუდება, რომ ფრიდრიხისათვის ეს უფრო ტაქტიკური ხასიათის ნაბიჯია, ვიდრე გადაჭრით ხელის აღება ცხოვრების მიერ დასმულ საკითხებზე: იგი გარბის თანადროულობიდან და ეკლესიას ეკედლება არა იმიტომ, რომ აქ სურს ნახოს ნამდვილი სულიერი ნავსაყუდელი, არამედ იმისათვის, რომ მიაჩნია, ასეთი მოქმედებით ის უფრო მომზადებული შეზღვევა მომავალ ბრძოლებს. ასეთი განდგომა, მწერლის აზრით, უფრო მოამწიფებს შემოქმედებით ძალებს, ვიდრე ისეთი კავშირი ცხოვრებასთან, როგორსაც ლეონტინი ესწრაფვის. ლეონტინის თვალსაზრისი, მის მიერ არჩეული გზა მწერალს არ მიაჩნია მართებულად. რადგან დარწმუნებულია, რომ ასეთი გზა ლეონტინს მომავალი ბრძოლებისათვის გამოუსადეგარად გახდის, ხელს შეუწყობს მასში. სანტიმენტალური ცალმართობის განვითარებას.

აიხენდორფიც, მართალია, ხარკს უხდის მისტიკას, კათოლიციზმს, უზვად შემოაქვს ნაწარმოებში მისტიკურ-რომანტიკული მოტივები, ბუნებასა და ადამიანთა საზოგადოებას უცქერის რომანტიკული თვალთახედვით, მაგრამ მისი შემოქმედება ამ მხრივაც რიგი თავისებურების შემცველია. სამყარო აიხენდორფის გაშუქებაში მრავლად შეიცავს იდუმალსა და სასწაულებრივს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ იგი, მწერლის წარმოდგენაში, არის მითი, ფასეული არა თავისთავად, არამედ იმდენად, რამდენადაც უმალღესის, ზებუნებრივის გამოხატულებას წარმოადგენს. აიხენდორფის ნაწერებში ამოდ დავიწყებთ ძებნას სამყაროს წარმოშობის, მისი მშვენების ისეთი ახსნისა, როგორსაც ეხედავთ ნოვალისთან, არნიმსა და სხვა რომანტიკოსებთან. აიხენდორფიც არაა. ცხადია, განწყობილი უარყოს მემარჯვენე რომანტიზმის ის თეორიული დებულება, რომ რეალური ქვეყანა ირეალურის, ღვთაებრივის გამოვლენას წარმოადგენს, მაგრამ იგი არც იმას ცდილობს, რომ ჯვარი დაუსვას რეალური ქვეყნის მშვენებას, როგორც თავისთავად ფასეულსა და ესთეტიკურს.

რეალურისა და ირეალურის დამოკიდებულების გაშუქებაში აიხენდორფი თავს აღწევს იმ უკიდურესობას, რაც გერმანელი მისტიკოსი რომანტიკოსებისთვისაა დამახასიათებელი; მწერალი, მართა-

ლია, ფიქრობს, რომ ბუნების ქმნილებებში ურევია ღვთაებრივი ძალაც, მაგრამ იგი არ მიდის შორს საკითხის ამგვარ გაგებაში, არ უარყოფს ბუნების რეალობასა და მშვენიერებას. იგი ხატავს მშვენიერებასა და სილამაზეს ბუნების და ადამიანთა ქვეყნის, უმღერის სამყაროს როგორც მთლიანსა და მიმზიდველს, უმღერის ბუნებრიობასა და ჰარმონიას, სიჯანაღესა და სილამაზეს.

ამიტომ, რომ მწერალი ინტერესს იჩენს ხალხისადმი, უხვად შეაქვს თავის ნაწარმოებებში ხალხის ცხოვრების ამსახველი მომენტები, შეყავს ხალხის წრიდან გამოსული ადამიანები, მწყემსები, ყურთაშენას რომ ატკობენ თავიანთი სალამურებით, მეეტლეები, მომღერლები, მოხეტიალე სტუდენტები, სიცოცხლე და სიხარული რომ შეაქვთ არემარეში. ეპენი არიან არა მხოლოდ ბედის საქებნელად წასული, არამედ სიცოცხლით განარებული, ხალისიანი ადამიანები, გიტარით ხელში რომ სერავენ ევროპის სხვადასხვა კუთხეს, ეცნობიან ხალხთა ცხოვრებას, სძლევენ სხვადასხვა დაბრკოლებას, ამყარებენ ახალ და ახალ მეგობრობას. ისინი ხშირად ვარდებიან ხოლმე გასაქირში, მატერიალურ ხელმოკლეობაში, მაგრამ მაინც ინარჩუნებენ სულიერ სიმშვიდეს და იუმორის გრძნობას, დარწმუნებულნი იმაში, რომ ბედი გაუღიმებთ. და ეს მართლაც ასე ხდება—ბუნება აწვდის მათ საზრდოს, კეთილ ადამიანებს გამოჰყავთ ისინი გასაქირიდან, უნაწილებენ მათ საქმელს, იწვევენ თავიანთ სახლებში. საზოგადოებრივი შეკრების ადგილებში, აწვდიან მგზავრობისათვის საკირო ფულს, იხსნიან განსაცდელისაგან.

ხალხის როლის გაგებაშიც აიხენდორფი ვერ თავისუფლდება თავისი მსოფლმხედველობის შეზღუდულობისაგან, ხედავს ხალხში ძველი, პატრიარქალური ტრადიციების შემონახვას, მაგრამ არა ამ კონსერვატიულ-პატრიარქალურ მხარის აქცენტრირებას ახდენს იგი ხალხის როლის გაშუქებისას, არამედ ბუნებრიობის, სილამაზისა და სიცოცხლის გრძნობისას, რასაც ხალხის ცხოვრებაში ხედავს.

აიხენდორფი შემოდის გერმანული რომანტიზმის ისტორიაში უპირატესად როგორც ლირიკოსი, თუმცა მას თვალსაჩინო დამსახურება მიუძღვის მხატვრული პროზის დარგშიც. ისიც აღსანიშნავია, რომ აიხენდორფის პროზულ ნაწარმოებებს მსჭვალავს უფრო მეტად ლირიკული, ვიდრე ეპიკური ტონი. ეს ნაწარმოებები სავსეა ლექსებით, რომელთაც მღერიან არა მხოლოდ მოხეტიალე მომღერლები, მწყემსები, სტუდენტები, გლეხები, არამედ თვით ნაწარმოების ცენტრალური გმირები. ეს ლექსები ორგანულად ერთვის ნაწარმოებთა მხატვრულ ქსოვილს და ხელს უწყობს მთლიანობის განწყობი-

ლების შექმნას. ლარიკული პოეზიის დარგში აიხენდორფი აღწევს იმ სიმაღლეს, რომელიც მიუღწეველი დარჩა ბევრი სხვა გერმანელი რომანტიკოსი პოეტისათვის. ამის მიზეზი უნდა ვეძიოთ არა მხოლოდ მწერლის მონაცემებში, მის ლირიკულ მიდრეკილებებში, არამედ იმაშიც, რომ იგი ლირიკის დარგში ემყარება ხალხური შემოქმედების ტრადიციას. ხალხური შემოქმედებისადმი დამოკიდებულებაში აიხენდორფი, მართალია, გარკვეულ ხარკს უხდის კონსერვატიულ ტენდენციას, მაგრამ იგი მაინც ახერხებს თავი დააღწიოს ფოლკლორული მასალისადმი იმ სუბიექტივისტურ დამოკიდებულებას, რაც დამახასიათებელი იყო ჰაიდელბერგის სკოლის რომანტიკოსებისათვის. იგი აცოცხლებს შუასაუკუნეების ხალხურ სიმღერებს მათთვის დამახასიათებელი ბუნებრივი და ნაზი ტონით, ცდილობს უკუაგდოს ხელოვნურობა და ორნამენტულობა.

ლექსის წერა შეადგენდა აიხენდორფის სტიქიას. ამ დარგში მუშაობდა იგი მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე. პირველი მისი ლექსები გამოქვეყნდა 1808 წელს ფლორენსის ფსევდონიმით. ამავე ფსევდონიმით აქვეყნებდა მწერალი თავის ლექსებს მომდევნო წლებშიც. 1837 წელს გამოიცა აიხენდორფის ლექსების კრებული, რომელიც მწერალმა თავის ძმას მიუძღვნა. ლექსების უკანასკნელი კრებული გამოიცა 1856 წელს.

აიხენდორფის ლექსები ოთხ ჯგუფად იყოფა. ესენია: მოგზაურის ლექსები; მომღერლის ლექსები; თანადროული ლექსები; გაზაფხული და სიყვარული. თემატურ პრინციპზე დამყარებული ეს დაყოფა პირობითი ხასიათისაა, რადგან ერთი და იგივე თემები ზშირად მეორდება ხოლმე სხვადასხვა განყოფილებაში წარმოდგენილ ლექსებში. ლირიკის ენარში აიხენდორფს უფრო ეხერხება მთლიანი, პლასტიკური სურათების შექმნა, ვიდრე პროზის ენარში, ეხერხება თანმიმდევრულად გაატაროს თავისი შეხედულებები ხელოვნების ძირითად საკითხებზე. აიხენდორფს მიუძღვის თვალსაჩინო დამსახურება არა მხოლოდ როგორც მხატვარს, არამედ როგორც ხელოვნების თეორეტიკოსს, ლიტერატურისმცოდნეს. მას ეკუთვნის თეორიული შრომები ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებზე, ასევე ცალკე მწერლების შემოქმედების შესახებ. აიხენდორფის ესთეტიკური შეხედულებები, კონკრეტულად, მისი კონცეფცია რომანტიკული პოეზიისა, ემყარება იმას, რაც ამ დარგში მიღწეული იყო რომანტიზმის ესთეტიკის მიერ, შლეგელების, მომეტებულად, ნოვალისის მიერ, მაგრამ მისი გაგება მნიშვნელოვნად განსხვავდება იენის რომანტიკოსთა გაგებისაგან. ეს სპეციფიკურობა თავს იჩენს აგრეთვე აიხენდორფის შემოქმედებით პრაქტიკაში, განსაკუთრებით,

მის პოეზიაში. ამ უკანასკნელის გაგება, ამიტომ, უნდა დაუკავშირდეს აიხენდორფის პოეზიის თეორიის ბუნების გაგებას.

როცა აიხენდორფი გამოვიდა სამოღვაწეო სარბიელზე, იენის სკოლა უკვე დაშლილი იყო, აღრინდელი რომანტიკული ლირიკის მთავარი წარმომადგენელი, ნოვალისი ცოცხალი არ იყო. მართალია, ამ პერიოდში იწყებენ მოღვაწეობას გამოჩენილი ლირიკოსები, ულანდი და შამისო, მაგრამ ესენი კი არ აგრძელებენ რომანტიკული პოეზიის ტრადიციას, არამედ ნიადაგს ამზადებენ გერმანული პოეზიის დარგში იმ გარდატეხისათვის, რომელიც ჰ. ჰაინეს სახელს უკავშირდება, ჰაინესი, რომელიც სამოღვაწეო სარბიელზე გამოდის სწორედ იმ ეპოქაში, რომელშიც მის მიერვე შექმნილი აიხენდორფი. აიხენდორფის პოეზია იმ დროს იფურჩქნება, როცა იწყება „ექსტერმინატორული ლაშქრობა“ რომანტიკული თეორიისა და მხატვრული პრაქტიკის წინააღმდეგ, როცა ევროპის ლიტერატურაში, როგორც პოეზიის, ისე პროზის დარგში გზას იკაფავს ახალი ლიტერატურა — კრიტიკული რეალიზმი, მაგრამ რომანტიზმის ერა ცერ კიდევ დაჩრულებული არ არის, როცა გერმანული ლიტერატურის განვითარებას ჯერ კიდევ მნიშვნელოვანწილად ტონს აძლევენ რომანტიკოსები — ბრენტანო, არნიმი, გრიმები, ფუჟე, ჰოფმანი, ტიკი, ა. შლეგელი და სხვები. როგორც ხელოვნების თეორიის, ისე მხატვრული შემოქმედების დარგში აიხენდორფი არ მიდის არა თუ იმ გზით, რომლითაც გაბედულად წავიდნენ მისი დროის გერმანული ლექსის გამოჩენილი წარმომადგენლები — შამისო და ჰაინე, არამედ იმ გზითაც, რომელიც აირჩიეს რომანტიზმის ლირიკის შესანიშნავმა წარმომადგენლებმა, ნოვალისმა და ჰაიდელბერგელმა პოეტებმა.

მთავარი, რაც ხელსაყრელად გამოჰყოფს აიხენდორფის ლექსს ნოვალისის ლექსისაგან, ესაა უკუგდება ნოვალისის ლექსისათვის დამახასიათებელი უკიდურესობისა, მისი მისტიკურ-ირაციონალისტური ხასიათისა. აიხენდორფის ლირიკული გმირი არ არის სულიერად დაფლეთილი, სასოწარკვეთილი და ღრმა პესიმისტი, რომელსაც ზურგი შეუქცევია ცხოვრებისათვის, სინამდვილის მშვენიერებისათვის და სიკვდილსა და წყვილიადში ეძებს სულიერ ნავსაყუდელს. ეს გმირიც, მართალია, მეოცნებეა, მელანქოლიურად განწყობილია, მის ცხოვრებაშიც რელიგიურ რწმენას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია, მაგრამ იგი მაინც ჩვეულებრივი, ბუნებრივი ადამიანია, სინამდვილის პოეზიასა და სიხარულს დაწაფებული, გამოსული ხალხის წრიდან, ანდა მაღალი სოციალური წრიდან, მაგრამ იდეურად, სულიერი მიდრეკილებებით მაინც ხალხთან დაახლოებული.

შეცდომა იქნება, თუ ვიფიქრებთ, რომ ლირიკოსი აიხენდორფი მთლიანად იმიჯნება რომანტიკული მისტიციზმისაგან, გადაჭრით უარყოფს მისტიკური რომანტიზმის დამახასიათებელ ნიშნებს. არა, აიხენდორფის ლექსებში ისე, როგორც მისი შემოქმედების სხვა დარგში, არის მისტიკური რომანტიზმის საგანძურიდან აღებული მოტივები და პერსონაჟები. აიხენდორფი იმიჯნება არა საერთოდ მისტიკურ-რომანტიკული თვალსაზრისისაგან, არამედ მისი უკიდურესობისაგან. ითვალისწინებს რა ქრისტიანულ-მისტიკურსა და რეალისტურ თვალსაზრისს შორის წინააღმდეგობას, პოეტი ღვას მათი მორიგების თვალსაზრისზე, მეორისათვის მაინც უპირატესი მნიშვნელობის მინიჭებით.

თავის თეორიულ შრომებში აიხენდორფი არ აყენებს ექვის ქვეშ რომანტიკული ესთეტიკის ძირითად პრინციპს, რომლის თანახმადაც პოეზიის მთავარი ამოცანა რელიგიური ხასიათისაა, რეალურში ღვთაებრივი ვლინდება. ასეთ ვითარებას განსაკუთრებით ნათლად აიხენდორფი ნაბულობს კალდერონთან, რომლის პოეზიაშიც, მისი აზრით, ღვთაებრივი წარმოგვიდგება ადამიანურად, მიწიერად, ეს უკანასკნელი კი, მთელ ბუნებასთან ერთად, ზებუნებრივის სიმბოლოს წარმოადგენს. მსგავსად სხვა რომანტიკოსებისა, აიხენდორფიც ეძებს შუამავალს სასრულსა და უსასრულოს, სინამდვილესა და იდეალს შორის და ასეთად მიიჩნევს ქრისტიანულ მითოლოგიას, იესო ქრისტეს.

ეს ასეა, პოეზიის დანიშნულების აიხენდორფისეულ გაგებას აქვს საერთო მისტიკურ-რომანტიკულ გაგებასთან, მაგრამ აიხენდორფთან, მის როგორც თეორიულ-კრიტიკულ, ისე, და მომეტებულად, პოეტურ ნაწარმოებებში დაძლეულია ის უკიდურესობა, რაც დამახასიათებელია მისტიკოს რომანტიკოსებისათვის. აიხენდორფის ლირიკული გმირი არ ეძებს ხსნას კათოლიკურ-მისტიციზმში, არ იჩენება რელიგიურ ფანატიზმში, როგორც ეს ახასიათებდა ნოვალისს და მისი ღრობის ბევრ რომანტიკოს პოეტს.

რომანტიკული პოეზიისათვის, ფიქრობს აიხენდორფი, აუცილებელია არა ქრისტიანული მასალა, არამედ „ქრისტიანული ატმოსფერო, რომელსაც შეუცნობლად შევისუნთქავთ“. აიხენდორფის მოთხოვნის აზრი ისაა, რომ პოეზიამ გამოსავალ პუნქტად აიღოს არა ზებუნებრივი და მისტიკური, არამედ რეალური, ჩვეულებრივი ამბები, მათში უნდა დაინახოს ზებუნებრივის, უსასრულოს გამოვლენა. მიუხედავად იმისა, რომ აიხენდორფი არ იმიჯნება გადაჭრით მისტიკურ-რომანტიკული მსოფლმხედველობისაგან, მისი ზელოვნების იდეალი მაინც უფრო პროგრესულია, ვიდრე ნოვალისის და

ბევრი სხვა მემარჯვენე რომანტიკოსის იდეალი. ძისი მსოფლგაგებო-  
სათვის, პოეტური აზროვნებისათვის მიუღებელია რეალური სი-  
ნამდვილის ის უგულებელყოფა, რაც ნოვალისისათვისაა დამახასია-  
თებელი.

აიხენდორფის ლირიკული გმირი გვხიბლავს უპირატესად თავისი  
ბუნებრიობით, გრძნობათა და განცდათა უშუალობით, იმ თვისე-  
ბებით, რომლებიც მას ხალხთან აახლოებს. იგი არ არის არც სუ-  
ლიერად დაცემული, საწუთროს მუხანათობაზე მწუხარე პანგებით  
მგოდებელი და არც გრძნობით კმაყოფილებას, განცხრომას დაწა-  
ფებული ნებიერი შვილი საუყუნისა. იგი გრძნობითი ადამიანია,  
რომელიც შეჰხარის სინამდვილის პოეზიას, უპირატესად, ბუნების  
პოეზიას. შეჰხარის მდებლობებს, მთებს, ღრეებს, მდინარეებს, მოწმენ-  
დილ ცას, მოჭიკჭიკე ფრინველებს, საერთოდ ბუნების, ლალი და  
კეთილი ადამიანების სილამაზესა და სიცოცხლეს.

მართალია, ბუნებით ამგვარი გატაცებით აიხენდორფი ცდილობს  
შექმნას ის, რასაც იგი „ქრისტიანულ ატმოსფეროს“ უწოდებდა, ბუ-  
ნების საგნებში სურს უჩვენოს ღვთაებრივის გამოვლენა, მაგრამ  
პრაქტიკულად მწერლის ეს მიზანი განუხორციელებელი რჩება. ლი-  
რიკოსი აიხენდორფი რჩება მიწიერი სინამდვილის შექების, ბუნებ-  
რაობისა და უშუალობის ნიადაგზე, რაც მის პოეზიას გარკვეულ  
კულტურულ-შემეცნებით ღირებულებას ანიჭებს. ეს, ცხადია, არ  
ნიშნავს, რომ აიხენდორფი ლირიკული პოეზიის ქანაში გადაჭრით  
ემიჯნება რომანტიზმის მსოფლმხედველობას და რეალიზმის ნიადაგ-  
ზე დგება. მიუხედავად იმ სიახლოვისა, რომელიც იგრძნობა აიხენ-  
დორფის ლირიკულ გმირსა და ხალხს შორის, ეს გმირი მაინც არ  
შეიძლება რეალისტურ მხატვრულ სახედ ჩაითვალოს. ეს ლირიკუ-  
ლი გმირი, მართალია, თავისში ატარებს ბევრ ისეთ ნიშანს, რომე-  
ლიც ცოცხალი სინამდვილისაქენ გვახედებს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს,  
რომ იგი ამ სინამდვილის მხატვრულ განზოგადებას წარმოადგენს.

აიხენდორფის ლირიკული გმირი, მართალია, არ აქცევს ზურგს  
სინამდვილეს, როგორც ამას ვხედავთ ნოვალისის ლირიკულ გმირ-  
თან, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ იგი მტკიცედ დგას სინამდვილის  
ნიადაგზე, აქტიურად ზემოქმედებს მასზე. იგი რჩება მაინც რომან-  
ტიკული გმირი, უპირატესად იმიტომ, რომ პასიური და უმოქმედოა,  
თვალს ვერ უსწორებს დუხჭირ სინამდვილეს და ბოლოს და ბოლოს  
მაინც გაურბის მას.

აიხენდორფის ლირიკული გმირის ეს გაქცევა სინამდვილისაგან  
არ იხატება სინამდვილისათვის საერთოდ ზურგის შექცევაში, ქრის-  
ტიანულ-მისტიკური იდეალის ძიებაში, მაგრამ იგი მაინც მაჩვენებ-

ლია ამ გმირის უუნარობისა — მონახოს თავისი ადგილი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, აქტიურად იბრძოლოს სოციალური სიდუხჭირის წინააღმდეგ. ასეთ პასიურ რომანტიკულ მეოცნებედ გვევლინება აიხენდორფის ლირიკული გმირი, რომელსაც გული არ უჩერდება საზოგადოებაში, განუწყვეტლივ მოგზაურობს ერთი კუთხიდან მეორეში. ამიტომაც, რომ აიხენდორფის შემოქმედებაში ფრიალ მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მოგზაურობის თემას, თემას ბედის საძებნელად, თუ დროს გასატარებლად წასული ადამიანებისას, მომღერლებს, მხატვრებს, სტუდენტებს, მუსიკოსებს, მონადირეებს. ცხადია, ეს თემა არ არის ნიშანდობლივი მხოლოდ აიხენდორფისათვის, მას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ადრინდელ გერმანელ რომანტიკოსებთანაც, ასევე ჰაიდელბერგის რომანტიკოსებთან, მაგრამ აიხენდორფთან იგი ორიგინალურ გაშუქებას პოულობს. აიხენდორფის მოგზაური არ არის ისე მისტიკისა თუ გრძნობითი განცხრომის ტყვეობაში მოქცეული გმირი, როგორაც გვევლინებიან ნოვალისისა და ტიკის ნაწარმოებთა გმირები. იგი ჰგავს ამ უკანასკნელებს იმით, რომ ბოლოს და ბოლოს ისიც ზურგს აქცევს სინამდვილეს, მაგრამ განსხვავდება მათგან იმით, რომ არ უარყოფს ცხოვრების პოეზიას, არ იჩეხება მისტიკაში, არამედ ინარჩუნებს სიცოცხლის ჯანსაღ გრძნობას, სიბარულისა და პოეზიის გრძნობას.

ლექსთა კრებულის პირველივე განყოფილებაში — „მოგზაურის ლექსები“ ჩანს აიხენდორფის პოეტური კრედი, მისი ლირიკული გმირის ნიშანდობლივი მხარეები. მკითხველის თვალწინ იშლება, ბუნების მშვენიერების წარმტაცი სურათები, ტყის რომანტიკა, მაღალი მთები თავისი გიჟური, ახმაურებული მდინარეებით, გამაგრილებელი ნიავი, გაზაფხულის მოახლოების მათუწყებელი. და მწერალ-მოგზაურსაც გული არ უჩერდება, მთის რომანტიკა მას თავისკენ ეწევა და იგიც მიიჩქარის იქით, საიდანაც თვალს ატკობს ნაირნაირი ბრწყინვალეობა, სმენას კი — სასიამო ხმები. „მამ გასწი იქითკენ — წამოიძახებს პოეტი — და ნუ კითხულობ, აქვს თუ არა დასასრული ამ მოგზაურობას“ (ლექსი „Frische Fahrt“).

პოეტი უმღერის გამოღვიძებულ ბუნებას, მაღალ მთებს, მღუშარე ტყეებს, ხეობებში მორაკრაკე ნაკადულებს, მდინარეებს, ხავერდოვან მდელოებზე რომ მიიზღაზნებიან, კრისტალივით სუფთა ცის სივრცეში მონავარდე ტოროლებს. ამ ფონზე ხატავს მწერალი მოგზაურებს, რომელთა გულებში გაზაფხულს დაუსადგურნია და რომელთა სიმღერები მთელს არემარეში გაისმის (ლექსი „Wanderschaft“). სულიერად ლაღი, მხიარული მოგზაური — აი აიხენდორფის ლექსთა კრებულის ამ განყოფილების ცენტრალური გმირი.

ეს გმირია, პოეტის აზრით, ყველაზე ბედნიერი, რადგან ღმერთმა გამოიჩინა მისდამი დიდი წყალობა, აქცია რა მოგზაურად, გადაუშალა ქვეყნის სააწაულები. მთების, ბარის. ტყეების და მდინარეების საიდუმლოება. ამ ადამიანების სრულ წინააღმდეგობას წარმოადგენენ ისინი, რომლებიც თავიანთ სასწლებში დარჩნენ. ყოველდღიური საქმიანობის, პრაქტიკული ცხოვრების ტვირთის ქვეშ წელში მოხრილი დადიან, ბავშვების აღზრდაზე, დღიური პურის მოპოვებაზე ზრუნავენ. ასეთ ადამიანებს არ იტაცებთ მგზავრის ცხოვრება, მათზე გამაჯანალებლად ვერ მოქმედებს ბუნების პოეზია, დილის რიყრაყი („Der frohe Wandersmann“).

მოგზაური, რომელსაც ვეცნობით აიხენდორფის ლექსებში, არ არის ცხოვრებით გამძღარი. ან ადამიანებზე საერთოდ გულაცრუებულ მეთოცნებე გმირი. იგი იმისათვის კი არ მოგზაურობს, რომ თავს ზედმეტად გრძნობს საზოგადოებაში, რომ სურს გამოხატოს საზოგადოებისადმი პროტესტი, არამედ იმისთვის, რომ უფრო კარგად გაეცნოს ადამიანს. იმ გარემოს, რომელშიც მიმდინარეობს ადამიანის ცხოვრება. ასეთ მოგზაურად აიხენდორფის ბევრ ლექსში გვევლინება მუსიკოსი-მომღერალი, რომელსაც სიბარული და სიხალისე შეაქვს არემარეში. მას ვუღიოს შეუყვარება მგზავრობა, მასთან დაკავშირებული სიძნელეების გაფლანკება. ხალისით ეგებება იგი შემოღამებას, რჩება იქ, სადაც დამე მოუსწრებს, და ასევე ხალისით ეგებება რიყრაყს მშვენიერი სიმღერებით („Schöne alte Lieder“), რომლებსაც იგი გიტარასა თუ ფლეიტაზე ამღერებს. მას ყველგან სისარულით სვდებიან, მასთან ერთად ცეკვავენ. მღერაინ და კმაყოფილი ბრუნდებიან თავიანთ სასწლებში. მომღერალი მგზავრი კი აგრძელებს თავის გზას. სიმღერით მიდის მდუმარე ტყით დაფარული მაღალი მთისაკენ. აქ, ბუნების რომანტიკით დამტკბარი, ტყის შარტობით მონიბლული, ისვენებს იგი ფიზიკურად და სულიერად, ფიქრობს იმაზე. თუ როგორ გამოძებნოს ახალი საშუალება ადამიანისათვის სიხარულის მოსატანად („Und ich sinn, auf neue Weise, die der Menschen Herz erfreut“.—ლექსი „Der Musikant“).

მართალია, ბუნებას და მისი სილამაზით მონიბლულ ადამიანებს უკავიათ ცენტრალური ადგილი აიხენდორფის პოეზიაში, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ამ პოეზიისათვის უცბოა საზოგადოებრივი მოტივები. ეს უკანასკნელი მომეტებულად იმ ლექსებში ჩანს, რომლებიც ეძღვნება საომარ ოპერაციებს. იგი ჩანს აგრეთვე პოეტის მიერ მეგობრებისადმი მიძღვნილ ლექსებში. ამ უკანასკნელში აიხენდორფი გვევლინება როგორც კონსერვატიული შეხედულებების დამცველი.



იმ პოლტიკური პროგრამის დამცველი, რომლითაც გამოდიოდნენ მემარჯვენე რომანტიკოსები. მაგრამ აიბენდორფი არ ვარდება იმ უყიდურესობაში, რომელიც დამახასიათებელი იყო მისი თანამედროვე ზოგადი რომანტიკოსი მწერლისათვის.

აიბენდორფის პოეზია ემაუროება 1848 წლის რევოლუციის ამბებსაც. რევოლუციის შთაბეჭდილებითაა დაწერილი ლექსები „უბოდიშოდ“ („Kein Pardon“) „ვინ დაგვიხსნის?“, „ეკლესიის გემი“, „თავისუფლების მოთქმა“ და სხვა, რომლებშიც ნათლად ჩანს მწერლის შინა და დაბნეულობა პოეტი ფიქრობს, რომ ქვეყანა დიდი განაცდელია, წინაშე დგას, შიშობს, რომ მრისხანე ტალღა ყველაფერს წააღწევს, როგორც ბოროტებს, ისე შარალთ („Kein Pardon“). ეს ტალღა, ფიქრობს მწერალი, მიმართულაა ტატიანა წინააღმდეგ, იგი დაანგრევს კოშკებს, რომლებშიც ამა ქვეყნის მესვეურნი სხედან.

ასეთია, ფიქრობს მწერალი, ზღინარის ბუნება. ზღინარისა, რომელიც წყაროსავით ანკარაა, მაგრამ შეუძლია იტყვას ვიქსეც ტალღად და თან წარიტაცოს ყველაფერი, რაც ძველი და ძირმოშალა. იგივე ითქმის ცეცხლის შესახებაც. მასაც უყვარს თავისუფლად აღმოსკოლმა და ირგვლვ ყველაფრის განადგურება. დიდი ხანია ირყევა ძველი ციხე-კოშკების საფუძველი, გადმოგვცემს მწერალი ლექსში — „ეკლესიის გემი“, ბორკილებაყრილი აზრის გიჟურმა ტალღამ („ein wilder Strom, entfesselter Gedanken“) აღარაფერი დაზოგა, შთანთქა ყველაფერი, რაც ჩვენს წინაპრებს კრძალვით შეუქმნიათ, შთანთქა სასახლეები, ქალაქები, საკურთხეველი. ეს ტალღა სულ უფრო და უფრო იზრდება და ბობოქრდება, გარს ეკვრის ციცაბო კლდეებს, წყლით ფარავს იმ ადგილებს, რომლებიც აქამდე ნავსაყუდელს წარმოადგენდა.

პოეტი მწარედ აღიქვამს თავის ქვეყანაში მომხდარ ამბებს, საზოგადოებრივი წყობის საფუძვლების რყევას, აღაშინათა შორის დამოკიდებულების შეცვლას, ბრძოლას თვით გერმანელთა შორის, რასაც იგი ძმათა შორის ბრძოლას უწოდებს. „ვინ შენ, ჩემო ღამაზო მუხების ქვეყანავ — წამოიძახებს პოეტი — მე ვხედავ, თუ როგორ გეპარება შენ სასიკვდილო ნაჯახით ძმათა შორის მტრობის აჩრდილი!“ (ლექსი „თავისუფლების მოთქმა“).

არ შეიძლება ითქვას, რომ იმდროინდელი პოლტიკური ამბებით შეძრწუნებული პოეტი ირგვლივ მხოლოდ ნგრევასა და განადგურებას ხედავს, საიმედოს კი — არაფერს. მწერალს მიაჩნია, რომ

ყველაფერი არაა დაკარგული, რომ ამ ნგრევისა და აღსასრულის პერიოდში ადამიანებს მხსნელად ევლინება ზეცა, მშვიდობის მომნიჭებელი ძალა, რომლის ადგილსამყოფის კარიბჭეს ვერას დააკლებენ აღელვებული მრისხანე ტალღები.

ქვეყნად მშვიდობის დამყარებას, ბობოქარი სტიქიის დადუმებას პოეტი უკავშირებს იმ დროს, როცა ადამიანები, მისი რწმენით, სასოებით მიაპყრობენ თვალებს ზეცას, როცა ისინი კრძალვით ქედს მოიხრიან ამა ქვეყნის მეუფეთა მეუფის წინაშე. ამ აზრის ერთგული დარჩა პოეტი მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე. ვერ გაიგო რა მისი დროის დიდი პოლიტიკური მოძრაობის აზრი, მან იმედის თვალი მიაპყრო ზეცას, ღმერთს, მასში დაინახა თავისი ქვეყნის მხსნელი ძალა. ამას გვიდასტურებს პოეტის მიერ სიცოცხლის მიწურულში (1857 წელს) დაწერილი ლექსი „გერმანიის მომავალი მხსნელი“, რომელშიც ლაპარაკია ნანგრევებს შორის დარჩენილი. განმარტობული ჯვარის შესახებ, რომელიც, პოეტის აზრით. არიგებს ადამიანებს, ახალი მშენებლობისაკენ მოუწოდებს მათ.

„უქნარას ცხოვრ-  
ბიდან“

მნიშვნელოვანია

როგორც იდეურად, ისე მხატვრული ფორმის მხრივ აიხენდორფის ლექსებთან დაკავშირებულია მისი ნოველები, რომელთაგან ყველაზე

ნოველა „უქნარას ცხოვრებიდან“

(„Aus dem Leben eines Taugenichts“, 1826). ნაწარმოების სიუჟეტურ ჩონჩხს წარმოადგენს გლეხის შვილის თავგადასავლის აღწერა. ცენტრალური გმირი ნოველისა, მეწისქვილის შვილი ატარებს რიგ ისეთ ნიშანს, რაც მას აახლოებს ხალხთან, ცოცხალ სინამდვილესთან, მაგრამ იგი მაინც რომანტიკულ და არა რეალისტურ მხატვრულ სახეს წარმოადგენს. რომანტიკულ ბაზებშია მოფიქრებული ნაწარმოების სხვა გმირებიც.

ისინი, მომეტებულად კი ცენტრალური გმირი ნოველისა, ვერ ეცუებიან გარემომცველ სინამდვილეს, გაურბიან მას, მოგზაურობენ. მოგზაურობის თემა აიხენდორფის ამ ნოველაშიც ისეთივე მნიშვნელობას ინარჩუნებს, როგორც მის ლირიკულ ნაწარმოებებში. ნოველის მთავარი გმირი, უქნარა, ცხოვრობს თავის ილუზიებში, იჩენს სინამდვილისადმი პასიურ, მკვრეტელობით დამოკიდებულებას; იგი გეიზიდავს თავისი უბრალოებითა და ბუნებრივობით, გულკეთილობითა და პატიოსნებით, იმ ნიშნებით, რომლებიც მას ხალხთან აახლოებს; იგი, მართალია, პასიურია, მაგრამ ამ მხრივაც განსხვავდება ფრ. შლეგელისა და ტიკის მიერ დახატული პასიური პერსონაჟებისაგან.

აიხენდორფის ნოველის გმირი გარკვეულად განსხვავდება ფრ. შლეგელის „ლუციინდეს“ და ტიკის „შტერნბალდის“ გმირებისაგან. იგი არ გვევლინება ისეთ ინდივიდუალისტად, როგორადაც გვევლინებიან დასახელებული რომანების გმირები. იგი არ არის ბუნებით ბოროტი, არ ცდილობს ვინმეს ზიანი მიაყენოს, თავისი ბედნიერება სხვის უბედურებაზე ააგოს. ეს უბრალო, მართალი, უპრეტენზიო ადამიანია, რომლის გული მხოლოდ სიკეთეს ესწრაფის. მან ზურგი შეაქცია მამაპაპეულ ადგილებს, ხელში ჩაიგდო აიღო და ბედს მიენდო იმიტომ კი არა, რომ მას საერთოდ ცხოვრება სძულს, სასოწარკვეთილი, სულიერ წინააღმდეგობათა ბლართში მოქცეულია, არამედ იმიტომ, რომ დარწმუნებულია, ამ გზით მიაღწევს თავის მიზნებს.

აიხენდორფის უქნარა თავისებურ პროტესტს გამოთქვამს რეალური სინამდვილის, ფილისტერული ყოფის მისამართით, მაგრამ ეს პროტესტი არ მოასწავებს სინამდვილისათვის საერთოდ ზურგის შექცევას, სასოწარკვეთილებასა და პესიმიზმში გადაჩეხვას. აიხენდორფის როგორც ლირიკული პოეზიის, ისე ამ ნოველის გმირიც არსებითად წარმოგვიდგება როგორც ჯანაღი, პლასტიკური გმირი. სიცოცხლის სილამაზითა და პოეზიით გახარებული და აღფრთოვანებული ადამიანი, კეთილი, ლაღი და ხალისიანი მოგზაურია. სიცოცხლისა და სიხარულის გრძნობა წითელ ზოლად მიჰყვება აიხენდორფის ამ ნოველას. აქა-იქ, მართალია, გამოჩნდება ზოლზე მრისხანე ღრუბელი, მაგრამ იგი, ისევე ბედნიერი შემთხვევის წყალობით, მყისვე ქრება, ვერ აყენებს რა ზიანს სიცოცხლის ნექტარს დაწაფებულ ამ ადამიანებს, რომელთა ზევითაც ცა მუდამ მოწმენდილი რჩება.

უქნარა ბოლომდე ინარჩუნებს ხალხთან სულიერ კავშირს, არასდროს არ ივიწყებს მშობლიურ მხარეს, მამისეულ ადგილებს, ყოველთვის გრძნობს სიხლოვეს ლარიბ ხალხთან. მას გულიდან ტვირთი ეშვება, როცა გებულობს, რომ მისი ტრფობის საგანი, მშვენიერი მანდილოსანი, მისებრ დაბალი წრიდანაა გამოსული.

მამის მიერ სახლიდან გამოგდებული უქნარა ზელთ იღებს ჩანჯა და გაუდგება გზას ბედის საქმნელად. მას არ გააჩნია არაერთარი გეგმა და არც რაიმე მატერიალური სახსარი. იგი მიდის არა რაიმე წინასწარ არჩეული, არამედ იმ გზით და მიმართულებით, საითკენაც მას ცხოვრების ტალღა ეწევა, მიდის სრულიად უზრუნველი და შეუშფოთებელი. და ბედიც ამ მოგზაურისა ყოველთვის ისე ეწყობა, როგორც ეს მას შეეძლო ესურვა, იგი ყოველთვის ნახულობს ადამიანებს, რომლებიც მას ვაჭირვებაში ხელს უწყვიან, სამგზავრო

ეტლში ჩაისვამენ. საქმელ-სასმელს აწვდიან, სამგზავრო ფულს უტოვებენ.

მარტოდ დარჩენილი უქნარა მწარე ფიქრებს კი არ ეძლევა. არამედ გრძნობს თავს ბედნიერად, გაბარებულია, რომ დიდი წინა ნაწილი შეუპოვებდა. მოგზაურობა დაიწყო. ამ საბარულს აქსოვს იგი თავის სიმღერაში, რომლითაც ზეცას მადლობას უხდის, რომ მისდაში წყალობა გამოიჩინა და იგი მოგზაური გაბადა. აი, მისი სიმღერით იაზღვება ვენისაკენ ეტლით მიმავალი ორი მანდილოსანი. რომელთაგან ერთი გრაფის ასულია, მეორე კი გრაფის სახლში აღზრდილი, უქნარას მიერ გრაფის ასულად მიჩნეული, მისი სათაყვანებელი „მშვენიერი მანდილოსანი“. ქალებს მიჰყავთ უქნარა სასახლეში, სადაც მას განაწესებენ ჯერ მებაღის დამხმარედ, შემდეგ კი საბაჟოს უფროსად.

ჩვენს წინ დგას ახალი ცხოვრების გზაზე დამღვარი, მშვენიერი მანდილოსნისადმი ღრმა სიყვარულის გრძნობით შეპყრობილი, დარჩილი ხალხის წრედან გამოსული ყმაწვილი, რომლისათვისაც უცხო სასახლას ცხოვრების წესები, არისტოკრატიული მანერები და რომელიც ბოლომდე ინარჩუნებს იმ თვისებებს რაც მას, როგორც სახლის შვილს, ახაიათებს — უბრალოებას, პირდაპირობას, გულკეთილობას და სიბაღისეს. იგი უმღერის თავის სათაყვანებელ არსებას, ყოველდღიურად მიაქვს დანიშნულ ადგილას ვარდების საუცხოო თაიგული და უსაზღვროდ გახარებულია, როცა რწმუნდება, რომ მშვენიერ მანდილოსანს თაიგული წაუღია.

უნდა აღინიშნოს, რომ უქნარა ბრმად არ მიყვება თავის გრძნობებს, არ კარგავს საკუთარ ღირსებას. როცა რწმუნდება, რომ მისი მშვენიერი არსებისაკენ მალალი წრიდან გამოთულ ყმაწვილს უჭირავს თვალი, როცა დაინახავს, თუ როგორ ხელიწელგაყრილი გამოდინან ისინი აივანზე, უქნარაში გაიღვიძებს თავმოყვარეობის შელახული გრძნობა და იგი სწრაფად შორდება იქაურობას, კვლავ იწყებს მოგზაურობას ისევ უგეგმოდ, როგორც მანამდე. იგი ამის შემდეგაც რჩება ერთგული თავისი თავის, თავისი პრინციპების; არ ეძლევა სასოწარკვეთას, ინარჩუნებს მისთვის დამახასიათებელ სისარტულისა და სიცოცხლის გრძნობას, კვლავაც ცხოვრების პოეზიით მოხიბლულ, უმაღლესი ბედნიერების ძებნაში გართულ მგზავრად გვევლინება.

განცდილი მარცხის მოუხედავად, უქნარა ინარჩუნებს თავისი მანდილოსნისადმი ღრმა სიყვარულს, მისი ხატება წინ უდგას როგორც მოგზაურობის, ისე იტალიაში ყოფნის პერაოდში. მის აღტაცებას სასლვარი არ აქვს, როცა ღებულობს მშვენიერი მანდილოსანის წე-

რილს, რომლითაც მას უკან დაბრუნებას თხოვენ და რომლიდანაც აშკარა ხდება, რომ შევნიერა მანდილოსანი არ არის მისდამი გულგრილად განწყობილი. უქნარა მიიჩქარას იქითკენ, სადაც მას მივლიან და სადაც დიდი ხანია ზომა მიუღიათ მის მოსანახად და გასაბედნიერებლად; იგი მისებრ კეთილი აღაშინებას — ჭკვიანი მოძღვრის და ხალისიანი პრადელი სტუდენტების თანხლებით მიიჩქარის თავისი უმაღლესი ბედნიერებისაკენ.

ყველაფერი მთავრდება სასურველად, ყველანი, მომეტებულად კი უქნარა და მშვენიერი მანდილოსანი, თავს უაღრესად ბედნიერად გრძნობენ, აწყობენ მომავალი ცხოვრების გეგმას. იმთავითვე აღებული მსიარული აკორდები ნოველაში ბედნიერების აპოთეოზით მთავრდება („Und es war alles, alles gut“). წარმოსახვა იმარჯვებს სინამდვილეზე საზოგადოებრივი ცხოვრების რეალური კონფლიქტების რომანტიკული შებურვის, უკეთ, მათთვის გვერდის ავლის გზით. აღაშინები, ბურჟუაზიულ-ფილისტერული ყოფის შეზღუდულობას თავდაღწეულნი, აგებენ თავიანთ წარმოსახვით ბედნიერებას. ოცნების კოშკს. იმის გაუთვალისწინებლად, თუ იგი სინამდვილის როგორ კონტრასტს წარმოადგენს.

როგორც თავისი მოწოდების მთავარ სფეროში — ლირიკის დარგში, ისე ამ ნოველაშიც აიხენდორფი რჩება სინამდვილისადმი რომანტიკული დამოკიდებულების ნიადაგზე, მიაჩნია, რომ ბედნიერი ცხოვრების იდეალი უნდა მიღწეულ იქნას სინამდვილეზე აღაშინების არა აქტიური ზემოქმედების საშუალებით, არა რეალურად არსებული სოციალური კონფლიქტებისათვის თვალის გასწორების გზით. არაქედ სინამდვილისათვის ილუზიების დაპირისპირების, მისი რომანტიკული შებურვის გზით. მიუხედავად იმისა. რომ მწერლის ძირითადი სამოქმედო პროგრამა ღრმად წინააღმდეგობრივია, სინამდვილისაგან მკვეთრად დაშორებულია, იგი მაინც შეიცავს ჯანსაღ, ხალხურ მომენტებს, რამდენადაც კურსს იღებს აღაშინებზე, სიცოცხლესა და სილამაზეზე. ეს გარემოება საფუძველს გვაძლევს დაინახოთ აიხენდორფის შემოქმედებაში არა მხოლოდ რომანტიზმის ტრადიციული მოტივები. არამედ ანტირომანტიკული მომენტებიც, რომლებიც ახალი ლიტერატურისაკენ გვახედებენ.

აიხენდორფი არ მისულა. ცხადია, რომანტიკულ ლიტერატურასთან დაპირისპირებამდე. მაგრამ მისი შემოქმედება მოწმობს, რომ ტრადიციული რომანტიზმის ხანა უკვე თავის დასასრულს უახლოვდება, რომ შორს არ არის ის დრო, როცა, თუ თვითონ აიხენდორფი არა. მისი თანამოკალმეები, რომანტიზმის წინააღმდეგ გამოთხლები მოწინავე მწერლები, უნაგირს ახლიან თავიანთ რომანტიკულ რაშს და

სევდიანად გაისტუმრებენ მას თავლაში, მოგვევლინებინან როგორც „გაკრეჭილი რომანტიკოსები“. თუმცა თვითონ აიხენდორფს, რომლის თვალწინაც ხდებოდა რომანტიზმის დეგრადაციის პროცესი, ყველაფერი ეს ნათლად შეგნებული არ ჰქონდა, იგიც, ტიკისა და სხვების მსგავსად, ცდილობდა ევლო ძველი, ცხოვრების მიერ უკვე უარყოფილი გზით, მაგრამ მისი შემოქმედება აშკარად მოწმობს, რომ გერმანული ლიტერატურის განვითარების ეს პროცესი უკვე დაიწყო და მომავალი მას ეკუთვნოდა.

ეს, ცხადია, არ ნიშნავს, რომ რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარებაში XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებშივე აქვს ადგილი რადიკალურ ცვლილებას, რომ ეს ლიტერატურა ერთბაშად უთმობს ადგილს ახალ ლიტერატურულ მიმართულებას. არ ნიშნავს ეს აგრეთვე იმასაც, რომ მისტიკურ-პათოლოგიური განწყობილებები, დამახასიათებელი როგორც იენის, ისე ჰაიდელბერგის სკოლის ბევრი წარმომადგენლისათვის, აღარ ახასიათებს ამ პერიოდის რომანტიკოსთა შემოქმედებას. მართალია, აიხენდორფთან ამ განწყობილებებს არ უკავია გაბატონებული მდგომარეობა, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ასეთივე მდგომარეობაა ამ დროის სხვა გამოჩენილ გერმანულ რომანტიკოსებთან. ის გარემოება, რომ აიხენდორფისა და ბევრი იმდროინდელი გერმანელი რომანტიკოსის ნაწერებში გარკვეული ადგილი უკავია რეალისტურ მოტივებს, არ ნიშნავს, რომ ავადმყოფურ-მისტიკური მხარეები იმდროინდელ რომანტიკულ ლიტერატურაში დაძლეულია, სახელდობრ, დაძლეულია ის განწყობილებები, რომლებიც ნოვალისის შემოქმედებიდან მოდის და შემდეგ ჰაიდელბერგელ რომანტიკოსებთან ღრმავდება. პირიქით, შეიძლება ითქვას, რომ ამ პერიოდის მთელ რიგ გერმანულ რომანტიკოსთან გაცილებით უფრო მძლავრადაა წარმოდგენილი ეს ავადმყოფურ-მისტიკური განწყობილებები, ვიდრე ეს ადრინდელი გერმანელი რომანტიკოსების შესახებ შეიძლება ითქვას. სწორედ ამ პერიოდში ეყრება საფუძველი გერმანიაში ე. წ. საოცრებათა და საშინელებათა ჟანრის ლიტერატურას, ე. წ. „ბედისწერის ტრაგედია“. ამ ასპექტში უნდა იქნას განხილული ჰ. კ. ლ. ა. ი. ს. შემოქმედება.

#### § 4. ჰაინრიხ კლაისტი

კლაისტი არ შედიოდა რომანტიკოსთა არც იენისა და არც ჰაიდელბერგის წრეში, მაგრამ იდეურ-შინაარსობლივი და მხატვრული ფორმის მხრივ მისი შემოქმედება უკავშირდება რომანტიზმის ლიტერატურას. თუ ადრე კლაისტი გარკვეულად იჩენდა სიმპათიას განმანათლებლობისადმი, შემდეგში იგი მკვეთრად გაემიჯნა მას და



3. ქვანობი

დაუახლოვდა კონსერვატიულ რომანტიკოსებს — ადამ მოულერს, არნიმს, ბრენტანოსა და ფუკეს.

კლაისტი დაიბადა 1777 წელს ქ. ფრანკფურტში (მდ. ოდერზე) ძველ პრუსიულ არისტოკრატიულ ოჯახში. მ-ის მამა პრუსიის ჯარში მსახურობდა ოფიცრის თანამდებობაზე. 11 წლის ჰაინრიხმა დაკარგა მშობლები. დაობლებული ჰაინრიხის და მისი დის აღზრდა თავს იღვა დიდუდამ. 1792 წელს ჰაინრიხი პრუსიის არმიამშია და მონაწილეობს რევოლუციური წაფრანგეთის წინააღმდეგ ლაშქრობაში. 1799 წელს იგი თავს აწებებს სამხედრო სამსახურს და შედის ფრანკფურტის უნივერსიტეტში. საუკუნე მონდომებით აწავლობს მათემატიკასა და ფილოსოფიას. აქ გააბა რომანი გენერლის ქალ ვილჰელმინესთან და ოცნებობდა საოჯახო ილიაზე. მაგრამ მას სულ უფროდაუფრო ეუფლება სასოწარკვეთა. მისტიკურ-ავადმყოფური მიდრეკილებები. ეს იყო შედეგი არა მხოლოდ პირად ცხოვრებაში განცდილი მარცხის, გაფანტული ცხოვრებისა, რომელსაც ეწეოდა კლაისტი. არამედ, და მომეტებულად. შედეგი იმ დიდი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ამბებია, რომლებსაც ხდება ამ ხანებში ევროპაში, რეაქცია იმ ბრძოლებზე, რომლებსაც რესპუბლიკური საფრანგეთის წინააღმდეგ სხვა სააქმეშიფოებთან ერთად ეწეოდა მონარქიული პრუსია. ასევე რეაქცია იმ დაპყრობით იმებზე, რომლებსაც ეწეოდა ნაპოლეონი. რესპუბლიკურ. ასევე ნაპოლეონის დროის საფრანგეთთან დამარცხებამ მწარე დანაღვი დასტოვა აბალგაზრდა კლაისტის სულში. განსაირობა მათში დრმა პეპაშიზმი და სასოწარკვეთა.

1801 წელს თავისი დია. უღრმეს თანაღებით კლაისტი მიემგზავრება პარიზში. მაგრამ საფრანგეთში უფროსად ოღნავადაც ვერ იმოქმედა დამაშვილებლად მწერლის სულზე. ვერ განკურნა იგი ავადმყოფური მიდრეკილებებისაგან. პირიქით, კიდევ უფრო გააძლიერა მისი სულიერი დაძაბულობა. კლაისტი ახლა ბოლოს უღებს განმანათლებლობით თავის აღრინდელ კატაცებას და იწყებს აქტიურ ბრძოლას რევოლუციის იდეოლოგიის წინააღმდეგ. იგი ილაშქრებს ფრანგების წინააღმდეგ. მოითხოვს მათთან ანგარიშია გაწორებას. საფრანგეთის საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებაში იგი ხედავს დაღმავალ ხაზს. მიანია, რომ ეს ქვეყანა იმყოფება დაღუპვის პირას.

განსაკუთრებით ამხედრა ჰაინრიხი იმან. რომ მას უფრო უთბორეს საფრანგეთის ჯარში მღებაზე. ბულონის კამპანიაში მონაწილეობის მიღებაზე. სასოწარკვეთილა და დაფანტული მწერალი ადგენს ნაპოლეონის მოწამელის გეგმას, რომელსაც განხორციელება არ ეწეა. მალე ამის შემდეგ კლაისტი იძულებული ხდება დატოვოს საფ-



რანგეთი. მისი მიზანია, განასორცელოს საოჯახო იდეოლოგია, შექმნოს შვეიცარიაში პატარა სახლი და ხელი მიჰყოს მეურნეობას; იგი დარწმუნებული იყო, რომ საცოლე წის ამ გეგმას მხარს დაუჭერდა, მაგრამ ვილჰელმინე უარს აცხადებს, გაჰყევს ჰაინრიხს უცხოეთში, რასაც შედეგად მოჰყვება შეყვარებულთა შორის კავშირის საბოლოოდ გაწყვეტა. კლასიტი მაინც მიემგზავრება შვეიცარიაში. სადაც ეწევა მისთვის ჩვეულ განმარტოებულ ცხოვრებას. ამ პერიოდს ეკუთვნის დრამა „შროფენშტაინის ოჯახი“, აგრეთვე. მუშაობის დაწყება კომედიასზე — „გატეხილი დოქორ“.

გერმანიაში დაბრუნებისას კლასიტი უახლოვდება შალერს, რომელიც მას მეგობრულად ლებულობს. მწერალი უახლოვდება აგრეთვე ვილანდას და გოეთეს. ვილანდას იგი უკითხავს ადგილებს თავისი დრამიდან „რობერტ გისკარი“. რითაც ალტაცებაში მოჰყავს მაცოვანი მწერალი. კლასიტის სულიერა კრზისი სულ უფროდა-უფრო მწვევდება. განსაკუთრებით შეაძრწუნა მწერალი იენასთან პრუსიის ჭარის დამარცხებამ. მეგრძოლ ნაციონალისტურ პოზიციაზე გადასული კლასიტი აჩაღებს აქტიურ პუბლიცისტურ საქმიანობას. რედაქტორობს გაზეთებს „ფეხი“ და „ბერლინის საღამოს ფურცლები“, რომლებშიც მოუწოდებს ნაპოლეონის, აგრეთვე იმ ლიბერალური რეფორმების წინააღმდეგ გამოსვლისაკენ. რომლებსაც ანსორცელებდა პრუსიის მთავრობა მანების მიმხრობის მიზნით. მალე კლასიტი იძულებული ხდება სელი აილოს ამგვარ ბრძოლებზე, პუბლიცისტურ საქმიანობაზე და გადაერთოს მთლიანად მხატვრულ შემოქმედებას. რომელშიც აქსოვს თავისი დრამა უსასოებისა და უპერსპექტიობის განწყობილებას. 1811 წლის ამბებმა, პრუსიასა და ნაპოლეონს შორის დადებულმა კავშირმა კიდევ უფრო გააღრმავა კლასიტის სულიერი დაძაბულობა. რასაც შედეგად მოჰყვება მისი ცხოვრებას ტრაგიკული ფინალი, თვითმკვლელობა.

ჰაინრიხ კლასიტის განვითარების გზა -- ეააა გზა იმ რომანტიკოსებისა, რომლებიც გულიანტიკვილით აღიქვამენ მე-18 საუკუნის მიწურულში მომადარ დიდ საზოგადოებრივ ამბებს. რევოლუციის გადასვლას კონტრრევოლუციის წინააღმდეგ შეტევაზე. აგრეთვე ნაპოლეონის დაპყრობით ონებს. ახალი. ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარებას ევროპის ქვეყნებში. კლასიტი ერთი იმათგანია, ვისაც გარკვეული წვლილი შეაქვს არა მხოლოდ ნაციონალური თვითშეგნების გაღვიძებაში. არამედ რევოლუციის წინააღმდეგ ბრძოლის იდეოლოგიურ მომზადებაშიც. ამ მწერლის შემოქმედება ასახავს არა მხოლოდ იმ აღშფოთებას, რომელმაც მოიცვა გერმანელი ხალხი ქვეყნის ოკუპაციის პერიოდში, არამედ იმ სიძულვილსაც,

რომლითაც გამსჭვალული იყვნენ პრუსიის იუნკრები ბურჟუაზიული რევოლუციის, საზოგადოების ბურჟუაზიული განვითარების მიმართ. კლასტიც უმღერის ფეოდალურ პრუსიას, განადიდებს შუა საუკუნეების ფეოდალურ ყოფას, ქადაგებს პიროვნების ერთგულებასა და მორჩილებას ფეოდალური სახელმწიფოს წინაშე, უძღვნის დიტირამებს ნაციონალური განთავისუფლებისათვის ბრძოლას, მაგრამ იგი გადაჩეხილია უპერსპექტიობასა და უსასოებაში, გრძნობს, რომ ის საქმე, რომლისთვისაც იბრძვიან მისი ნაწარმოებების გმირები, განწირულია, დაკარგულია სულიერი ნავსაყუდელი.

კლასტის ნაწარმოებთა გმირები მომეტებულად არიან საზოგადოებისაგან განმარტოებული, თავისთავში ჩაძირული, სულიერად დაფლეთილი, ცხოველური ინსტინქტებისა და ვნებების ტყვეობაში მოქცეული ადამიანები, ამასთანავე უმწეონი იმ დაბრკოლებათა წინაშე, რომლებიც მათი მოქმედების გზაზე აღიმართებიან, ადამიანები, რომლებიც სპონტანურად იბრძვიან ქედს მათ მიერ მიუწვდომლად მიჩნეული ძალის, ბედისწერის წინაშე. კლასტი რომანტიკოსთა შორის ერთი იმათგანია, ვინც ახალ დროში საფუძველს უყრის ე. წ. ბედისწერის ტრაგედიას, ხატავს პათოლოგიურად განწყობილ, მისტიკურ-სომნაბულისტურ ადამიანებს, რომელთა ცხოვრებისა და მოქმედების სადავებები ხელთ უპყრია მისტიკურ ძალას. ცხადია, ეს არ ითქმის კლასტის ყველა ნაწარმოების შესახებ, მით უფრო არ ითქმის, რომ ასეთი ვითარება ერთნაირი სიძლიერით ახასიათებს კლასტის ყველა დრამას. კლასტის დრამატულ ნაწარმოებთა შორის არის ისეთებიც, რომლებშიც წინა პლანზე გამოდის თანადროულობის თემა, პატრიოტულ-ჰეროიკული მოტივები, მაგრამ ამ სახის ნაწარმოებებშიც თანადროულისა და ცხოვრებისეულის იქით ძნელი არ არის შეგნიშნოთ მასთან დაკავშირებული მისტიკურ-რომანტიკული მოტივები, სასოწარკვეთისა და განწირულობის განწყობილებები.

კლასტის ნაწარმოებებს მსჭვალავს იდეა ფატალიზმისა, ადამიანის ცხოვრების წინასწარ განსაზღვრულობისა, იმის რწმენა, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრება ვითარდება არა თავისი კანონზომიერებით, არამედ ბედისწერის მიხედვით, რომ ქვეშაობა ადამიანისათვის სამუდამოდ დაკარგულია. კლასტის შემოქმედებას მსჭვალავს მკვეთრად გამოხატული ანტირაციონალისტური ტენდენცია, იმის რწმენა; რომ ადამიანის გონება უძლურია ქვეშაობის მიგნების საქმეში და ამიტომ მის ცხოვრებაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ინსტინქტებსა და ვნებებს. ასეთ დასკვნამდე მიიყვანა მწერალი

კანტის ფილოსოფიით გატაცებამ, კანტის მიერ ადამიანის შემეცნებითი შესაძლებლობისათვის ზღვარის დადებამ.

„შროფენშტაინის  
ოჯახი“

პირველივე ნაწარმოებები ცხადყოფენ კლასიკის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების ამ ნიშანდობლივ მხარეებს, გვიჩვენებენ ველური ინსტინქტების, პათოლოგიზმის ტყვეობაში მოქცეულ ადამიანებს. ამ ნაწარმოებთაგან პირველ რიგში ყურადღებას იქცევს ტრაგედია „შროფენშტაინის ოჯახი“ („Die Familie Schroffenstein“), რომელიც 1803 წელს დაიწერა. ნაწარმოები აგვიწერს მტრობას ორ ნათესავ ოჯახს შორის, გრაფ რუპერტ და გრაფ სილვესტრ შროფენშტაინების ოჯახებს შორის, მტრობას, რომელიც სულ უფრო და უფრო იზრდება და ფატალური აუცილებლობით მიყავს ეს ოჯახები განადგურებამდე. ირკვევა, რომ მტრობის საფუძველს წარმოადგენს ხელშეკრულების სახით გაფორმებული პირობა, რომლის თანახმადაც ერთი რომელიმე უშვილოდ დარჩენილი ოჯახის მემკვიდრეობა უნდა გადასულიყო მეორე ოჯახზე, თუ კი, ცხადია, ამ უკანასკნელს მემკვიდრე ეყოლებოდა.

თვითთელი მხარე განწყობილია მისი ოჯახის თავზე დატეხილი უბედურება ახსნას იმით, რომ მეორე მხარეს სურს ხელში ჩაიგდოს დაზარალებული მხარის მემკვიდრეობა. ასე, მაგალითად, სილვესტრს მოუკლეს ვაჟი, ფილიპე და თუ თვითონ სილვესტრი არაა, მისი მეუღლე: გერტრუდე, აგრეთვე სილვესტრის ქვეშევრდომები დარწმუნებულნი არიან, რომ ეს რუპერტის ნამოქმედარია. ამის დასამტკიცებელ საბუთად გერტრუდეს მიაჩნია ის, რომ რუპერტი დიდ დაინტერესებას იჩენდა ფილიპეს ავადმყოფობის მიმდინარეობით. სილვესტრი, მართალია, რუპერტს არ სდებს ბრალს ფილიპეს მოკვლაში, უკრძალავს კიდევაც თავის მეუღლეს ამ თემაზე ლაპარაკს, მაგრამ ძნელი არ არის შევნიშნოთ, რომ ეჭვისაგან არც ისაა თავისუფალი, ის მხოლოდ მიზანშეწონილად თვლის დუმისს, რადგან მის მიზანს არ შეადგენს რუპერტთან დამოკიდებულების გამწვავება, მიაჩნია სამწუხარო ფაქტად, რომ მათი ოჯახები ერთიმეორეს მტრობენ.

ამგვარი ზომიერებისაკენ მოუწოდებს სილვესტრს თავისი ოჯახის კეთილდღეობის ინტერესები. მას ჰყავს მშვენიერი და სათნო ქალი, აგნესი, მისი ერთადერთი იმედი. სილვესტრი გრძნობს, რომ მისი ნათესავი რუპერტი ვერაგულად მოქმედებს, მაგრამ თავს უფლებას არ აძლევს აჰყვეს ეჭვებს, გრძნობას, დასახოს რუპერტი მისი ოჯახის დაუძინებელ მტრად, ისეთად, როგორადაც სახავს მას გერტრუდე.

სილვესტრის სახით კლასიკს სურს დაგვიხატოს მართალი და გულკეთილი ადამიანი, რომელიც მოქმედებს არა, წუთიერი აფექ-

ტების, არამედ იმის მიხედვით, რააა ც მას თავისი გონება, ფაქტებზე ეუბნება. იგი არ აკეთებს დასკვნას მანამ, ვიდრე კარგად არ შეისწავლის საქმის ფაქტებს. მაშინაც კი, როცა მას უმძიმეს ბრალდებას უყენებენ, სილვესტრი არ ჩქარობს, არავის არ კიცხავს, ცდილობს ყველაფერი მშვიდად მოიფიქროს. ასეთი ქცევით იგი ხიბლავს ყველას, ვინაც კი მათთან საქმის დაქვერვა უნდება. იგი თავისი ოჯახის კეთილი და საყვარელი მეთაურია. რაც არ შეიძლება ითქვას რუპერტის შესახებ. რომელიც ვერაგად გვევლინება არა მარტო სხვებისადმი, არამედ თავისი ოჯახის წევრებისადმი დამოკიდებულებაშიც. იგი თავისი ცოლია, კეთილი გუსტაანს თვალწინ აკლევინებს მათ ნათესავს, სილვესტრის ოჯახთან დაასლოებულ იერონიმუს შროფენშტაინს. ციხეში ჩააპყვინებს თავის ერთადერთ ვაჟს ოტოკარს იმის გამო, რომ ოტოკარს უყვარს სილვესტრის ქალი, აგნესი, და ამ უკანასკნელსაც უყვარს იგი.

სილვესტრია და რუპერტის სახით კლასიკური ხატავს ერთიმეორისაგან განასვავებული სულიერი წყობის აღამიანებს: ერთი მხრივ, გაწონანწორებულ, ჰარმონულსა და კეთილ აღამიანს. მეორე მხრივ კი — ველური ინსტინქტების ტყვეობაში მოქცეულს. მოკლემხედველსა და შურიანს. არ შეიძლება ითქვას, რომ რუპერტს მწერალი ხატავს როგორც მხოლოდ და მხოლოდ უარყოფით გმირს, ბოროტების ნასწლეტა, რომელიც ვერაგობის გზას ირჩევს იმიტომ, რომ ასეთია მისი ბუნება. რუპერტი არ არის ბუნებით ვერაგი და პირსისხლიანი. არამედ ასეთად იქცევა იგი გარემოებათა გავლენით, ფატალური, შეუცნობელი ძალების მოქმედების შედეგად. მისი სახით ვეცნობით იაეთ აღამიანს. რომლის მოქმედებაც სადავეები ხელთ უპყრია რაღაც იდუმალსა და გამოუცნობს, აღამიანს, რომელიც იმთავითვე განწირულია დასაღუპად. რადგან არ გააჩნია სალი მოსაზრება, ფაქტების აწონდაწონისა და შეაწავლის გზით დასკვნების გაკეთების უნარი. ბუნებით ეკვიანი რუპერტი სწრაფად აყვება ხოლმე ექვებს, გამოაქვს ნაჩქარევი გადაწყვეტილებები მხოლოდ და მხოლოდ ფაქტების, შეუღოწმებელი, არადამაჯერებელი მასალების შედეგად.

დრამა იწყება რუპერტის ოჯახის დიდი უბედურების აღწერით. კუბოში ასვენია რუპერტის უმცროსი ვაჟი პეტერი, რომლის მკვლელობაშიც მამა ბრალს სდებს სილვესტრს და ფიცს დებს, რომ შურს იძიებს მასზე, მთელს მის ოჯახზე. ასეთივე ფიცს ადებიანებს იგი ცოლსა და უფროს ვაჟს ოტოკარსაც, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი არ არიან ასეთი მკაცრი და აჩქარებული მოქმედების მომხრე. რუპერტის მიზანს შეადგენს სილვესტრისათვის არა პირდაპირი ომის

გამოცხადება. არამედ ნაღობი მოწყობა მთელს მის ოჯახზე. ამ უკანასკნელის მიმართ ისე მოქცევა. როგორც ექვეყიან ზოლმე შხამიან ჭეწწარნაველებს... („nicht ein ehrlich offener Krieg, ich denke, nur eine Jagd wird's werden, wie nach Schlangen“). იგი თხოვს იერონიმუსს, რომელიც ამ მომენტში მის ოჯახში იმყოფება, გადასცეს ყველაფერი ეს სილვესტრს, აცნობოს, რომ მას სწყურია არა მხოლოდ მისი, სილვესტრის, სისხლი, არამედ მისი შვილის სისხლიც („Sag, ich dürfte nach sein und seines Kindes Blute, hörst du?“).

ამ თავის დაუოკებელ მიდრეკილებებში რუპერტი მხარდაჭერას პირველ რაღში მოათხოვს თავისი ვაჟისა და ცოლისაგან. მოითხოვს, რომ მათაც ფიცი დასდონ, რომ შურს იძიებენ სილვესტრის ოჯახზე. და როცა ოტოკარა ფიცის მიღებისას ზოგადად ლაპარაკობს შურისძიებაზე, რუპერტი მოითხოვს დასაბუღონ ქონებრივულად, თუ ვინ იქნება მისი შურისძიების ობიექტი. როცა ოტოკარა თითქოს აკმაყოფილებს მამის მოთხოვნას, აღნიშნავს, რომ შურს იძიებს სილვესტრზე, რუპერტი კატეგორიულად მოითხოვს. ოტოკარმა ფიცი დასდოს, რომ შურს იძიებს სილვესტრის მთელ ოჯახზე („Sprich nicht Sylwester, sprich sein gauzes Haus“).

რუპერტი დარწმუნებულია, რომ პეტრის მკვლელობა აილვესტრის მოწყობილია. ერთი შედეგით. ეს თითქოს საეჭვო არ უნდა იყოს, თითქოს ყველაფერი იმა ადანატურება, რომ მკვლელობის ინიციატორი სილვესტრია. ეს იმიტომ. რომ ბავშვის ცხედართან რუპერტმა შეისწრო სილვესტრის ორი შეიარაღებული ვასალი. ერთი მათგანი მან ჩქვე განგმირა. მეორემ კი, სასიკვდილოდ დაჭრილმა, გაწყველის დროს, წამოიძაა თავისი აენიორის სახელი — აილვესტრი. მეტის თქმა მან ველარ მოასწრო. რადგან გარდაიცვალა. რუპერტი სათვის, ისე როგორც იქ შეკრებილთათვის. ეს საბუთი სავსებით საკმარისია, რომ დაძნაშავედ სილვესტრი ჩათვალონ. ეს საბუთი სრულიად საკმარისად მიაჩნია აგრეთვე მოძღვარს და ჯვით სილვესტრის სახლთან დაახლოებულ იერონიმუსსაც. შეძრწუნებული ბრუნდება იგი სილვესტრთან, რომელსაც არ უმაღავს თავის ეჭვებს.

ეს ანუა, რუპერტი ერთი შეხედვით თითქოს სრულიად თანმიმდევარია. მას მომხდარი ფაქტი თითქოს სწორად აქვს შეფასებული, მაგრამ ძნელი არ არის შევნიშნოთ. რომ ის ვერ იხედება მოვლენის სიღრმეში, ვერ იჩენს საკმარის წინდახედულობასა და საზრიანობას. მისგან სრულიად განსხვავებულია სილვესტრი, რომელიც ფრთხილი, ყოველმხრივად მოფიქრებული მოქმედების მომხრეა. მსგავს შემთხვევაში იგი არ აპყოლია გრძნობებს, არ აპყოლია სხვის

ნათქვამს და არ დაუღვია ბრალი თავისი ვაჟის სიკვდილში რუპერტისათვის. ასლაც, როცა რუპერტი მას პეტერის მოკვლას აბრალებს, სილვესტრი არ ჩქარობს გადაწყვეტილებას მიღებას, ცდილობს არ გადადგას რაიმე არაგონივრული ნაბიჯი. იგი არ საყვედურობს რუპერტს, რომ ამ უკანასკნელმა მას უმართებულოდ დასდო ბრალი პეტერის ჩკვლელობაში, რადგან დარწმუნებულია, რომ აქ ადგილი, აქვს სამწუხარო გაუგებრობას. იგი გადაწყვეტს, გაემგზავროს რუპერტთან და მასთან შეხვედრით არა მხოლოდ შეუქი მოპოვინოს თავის უდანაშაულობას, არამედ ბოლო მოუღოს მათ ოჯახებს შორის არსებულ მტრობას საერთოდ. მას, მართალია, არ მოჰყავს სისრულეში ეს განზრახვა, თვითონ არ მიემგზავრება რუპერტთან, არამედ იერონიმუსს აგზავნის, მაგრამ ასე იქცევა იგი იმიტომ, რომ რწმუნდება, სიპართლე იმათ მხარეზეა, ვინც მისი რუპერტთან შეხვედრის წინააღმდეგია, რწმუნდება, რომ განრისხებული რუპერტი მას არამც დაარამც არ დაინდობს.

ასეთივე სიმშვიდესა და წინდახედულობას იჩენს სილვესტრი იმ მომენტშიაც, როცა მას თითქოს საფუძველი ჰქონდა ბრალი დაედო რუპერტისათვის აგნესის მოკვლის განზრახვაში, როცა თითქოს დანაშაულის ადგილზე შეპყრობილ იქნა რუპერტის გერი, იოანე იმ მომენტში, როცა იგი მოღერებული ხანჯლით მისდევდა აგნესს, როცა აგნესი და სხვებოც დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ იოანე რუპერტის მიერაა მოგზავნილი. მართალია, იოანემ განზრახვა ვერ განახორციელა, რადგან იგი დაჭრილ იქნა იერონიმუსის მიერ, მაგრამ რუპერტისათვის ბრალის დასადებად არა ჩაკლები საფუძველი არსებობს, ვიდრე სილვესტრისათვის პეტერის მოკვლაში ბრალის დასადებად. და მიუხედავად ამისა, თავისიანთა შორის სილვესტრი ერთადერთია, ვისაც ეს არ სჯერა, ვისაც მიაჩნია, რომ აქაც რალაც სამწუხარო გაუგებრობა იმალება.

როგორც ვხედავთ, ერთისა და იმავე ხასიათის ფაქტის შეფასებაში სრულიად სხვადასხვა მიდგომას იჩენენ რუპერტი და სილვესტრი; ერთი მოქმედებს ხელალებით. წინდაუხედავად, მეორე კი წინდახედულად, საზრიანად. მათი საპით მწერალი ერთიმეორეს უპირისპირებს ორი სხვადასხვა სულიერი მიდრეკილების ადამიანებს, ძალას ინსტინქტებისა და ვნებებისა და ძალას გონებისა. დრამის ხერხემალს სწორედ ამ ძალთა დაპირისპირება წარმოადგენს. ამ დაპირისპირებაში აღწევს კლასიკური მაღალ მხატვრულ ოსტატობას, ქმნის შესანიშნავ დრამატულ სიტუაციებს. მართალია, რუპერტისა და სილვესტრის მხატვრული სახეები არ წარმოადგენს სინამდვილის რეალისტურ განზოგადებებს, მაგრამ იმის უარყოფა შეუძ-

ლებელია, რომ ისინი მოქმედებდნენ მკვეთრად მოხაზულ, აუცილებლობის რკალით შეკრულ დრამატულ სიტუაციებში. როგორც სხვა შემთხვევაში, ისე ამ ნაწარმოებშიც კლასიკი ირჩევს მოქმედების განვითარების რთულსა და დახლართულ გზას, შეაქვს დრამაში სულ ახალი და ახალი მომენტები, რომლებიც ორგანულად უკავშირდებიან დრამის ძირითად სიუჟეტურ ხაზს, ამრავალფეროვნებენ და საინტერესოს ხდიან მოქმედებას, ხელს უწყობენ სიტუაციების გამძაფრებას.

უპირისპირებს რა ერთიმეორეს რუპერტსა და სილვესტრს, მწერალი თითქოს მთავარ მნიშვნელობას ანიჭებს მატერიალურ მხარეს, იმ გარემოებას, რომ უშვილოდ დარჩენილი ერთერთი შროფენშტაინის ოჯახის მემკვიდრეობა მეორის საკუთრებაში უნდა გადავიდეს. მაგრამ არსებითად ნაწარმოებში არა ამ გარემოებას ენიჭება გადამწყვეტი მნიშვნელობა, არამედ ამ ოჯახთა წარმომადგენლების პირად თვისებებს. შართალია, თვითეულ მხარეს ჰგონია, მეორე მხარე მას იმიტომ მტრობს, რომ მისი მემკვიდრეობა სურს. ჩაიგდოს ხელში, მაგრამ მწერალი გარკვეულად გვანიშნებს, რომ მათი ამგვარი ეჭვები საფუძველს მოკლებულია. მოქმედების განვითარება მწერალს მიჰყავს არა იმ გზით, რომელზედაც დგას სილვესტრი, არამედ იმ გზით, რომელზედაც დგას რუპერტი. მოქმედება ვითარდება ისე, რომ იმთავითვე გამორიცხულია მოწინააღმდეგე მხარეების შერიგების შესაძლებლობა, შესაძლებლობა იმისა, რომ გამძვინვარებული რუპერტი გონს მოვიდეს. რაც შეეხება სილვესტრს, იგი თანდათანობით შორდება მის მიერ არჩეულ გზას, თვითონაც ექცევა აფექტების ტყვეობაში და შურისძიების გრძნობით იმსჯელება; სილვესტრი თანდათანობით იწყებს რუპერტის წინააღმდეგ აქტიურ მოქმედებას.

ოტოკარი გებულობს, რომ სილვესტრს არავითარი ბრალი არ მიუძღვის პეტერის დაღუპვაში, რომ სინამდვილეში პეტერი არავის მოუკლავს, არამედ მდინარეში დაიხრჩო, რომ მის ცხედართან მყოფი ორი კაცი, რომლებიც რუპერტმა დახოცა, იყვნენ არა მოგზავნილი მკვლელები, არამედ შემთხვევით მოსული მონადირეები. ოტოკარი გებულობს აგრეთვე, რომ პეტერისათვის თითო მოუჭრია გრძნეულ დედაბერს, ურსულას, რომელსაც მისგან წამლის დამზადება სურდა. ასევე გებულობს აგნესი, რომ რუპერტს მისთვის შკვლელი არ მიუგზავნია, რომ იოანე მას მისდევდა არა იმისათვის, რომ მოეკლა იგი, არამედ იმისათვის, რომ გამოეხატა მისდამი ღრმა სიყვარული და რომ მან ხმალი იძრო არა იმ მიზნით, რომ აგნესი მოეკლა, არამედ იმ მიზნით, რომ აგნესს გამოერთმია მისთვის ხმალი და გაეგმირა იგი. მაგრამ ყველაფერი ეს ცნობილია მხოლოდ

შეყვარებულებისათვის, რომლებიც მოკლებულნი არიან საშუალებას აცნობონ ეს ამბავი თავიანთ მამებს და ააცდინონ მათ ოჯახებს განადგურება.

შურისძიებით გამძვინვარებულ რუპერტსა და სილვესტრს შორის კი დამოკიდებულება სულ უფრო და უფრო მძაფრდება. სილვესტრის ხალხმა ჩაქოლა რუპერტის მიერ გამოგზავნილი კაცი. თავის მხრივ რუპერტი ვერაგულად კლავს იერონიმუსს, რომელმაც მძიმედ დაქრა რუპერტის გერი. რუპერტი ახლა საბოლოოდ რწმუნდება სილვესტრის ვერაგობაში და სილვესტრიც რწმუნდება, რომ რუპერტმა მას ქალის მკვლელი მიუგზავნა. შერიგების შანსები მათ შორის სულ უფრო და უფრო ნაკლები ხდება, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც რუპერტი ციხეში ჩააგდებს თავის ვაჟს, ოტოკარს, რათა აღკვეთოს მისი აგნესთან შეხვედრის შესაძლებლობა.

ოტოკარი მოკლებულია საშუალებას თვალები აუხილოს თავის გამძვინვარებულ მამას, რომელიც შვილის დატყვევების შემდეგ ოტოკარისა და აგნესის შეხვედრის ადგილისაკენ მიისწრაფის, რათა ვერაგულად მოჰკლას სილვესტრის ქალი. მაგრამ უმალ ამ ადგილზე აღმოჩნდება ციხიდან გამოქცეული ოტოკარი. ამ ადგილისაკენ მიიჩქარის იგი იმისათვის, რომ გადაარჩინოს აგნესი. აქეთკენვე მოიჩქარის აგრეთვე თავისი რაზმით შურისძიების გრძნობით ანთებული სილვესტრი იმ მიზნით, რომ განგმიროს ოტოკარი. მან, წინააღმდეგ რუპერტისა, არაფერი იცის ოტოკარისა და აგნესის სიყვარულის შესახებ.

ქალ-ვაჟი ერთიმეორეს ტანსაცმელს უცვლიან. ოტოკარი ფიქრობს, რომ რუპერტის დარტყმის საგანი იგი, ოტოკარი გახდება, ხოლო ოტოკარის ტანსაცმელში გადაცმული აგნესი კი გადაარჩება. მან არ იცის, თუ ამ მომენტში სილვესტრიც აქეთკენ მოიჩქარის. შედეგი ამისა ისაა, რომ რუპერტი ჰკლავს საკუთარ ვაჟს, ჰგონია კი, რომ აგნესი მოკლა. სილვესტრი ჰკლავს საკუთარ ქალს, დარწმუნებულ იმაში, რომ ოტოკარი მოჰკლა. ასე ტრაგიკულად მთავრდება მოქმედება, ხორციელდება ის, რაც თითქოს წინასწარ განსაზღვრულია; რკალი იკვრება, რასაც შედეგად მოაქვს შროფენშტაინთა ოჯახების განადგურება.

„შტროფენშტაინის ოჯახი“ მოწმობს გერმანული რომანტიკული

კლასიკის დრამა-  
ტურჯიის ხაერთო  
საკითხები

დრამის განვითარების მაღალ საფეხურს, რაც მიუწვდომელი დარჩა კლასიკის თანამედროვე რომანტიკული დრამის სხვა წარმომადგენლებისათვის. იგი მოწმობს რომანტიკული დრამის იმ

ტრადიციის განვითარებასა და გაღრმავებას, რომელსაც საფუძველი



ჩაუყარა ტიკმა, მისტიკურ-რომანტიკული ხაზის გაგრძელებას XIX საუკუნის გერმანულ დრამატურგიაში. სწორი არ იქნება, თუ კლასიკის დრამატურგიაში დავინახავთ მხოლოდ ამ ხაზის გაგრძელებას და ვერ შევნიშნავთ მასში იმ მომენტებს, რომლებსაც ეს დრამატურგია შეიცავს და რომლებიც გვახედებს მე-18 საუკუნის გერმანული კლასიკური დრამისაკენ, ასევე შექსპირის დრამისაკენ. მიუხედავად იმ მკვეთრი განსხვავებისა, რომელიც შეინიშნება კლასიკისა და შექსპირის, ასევე გერმანული კლასიკური დრამატურგიის დიდი წარმომადგენლის, ფრ. შილერის მსოფლმხედველობასა და მხატვრულ მეთოდებს შორის, მაინც შეუძლებელია უგულებელვყოთ, რომ კლასიკი მნიშვნელოვანწილად ამ დიდი დრამატურგებისგანაა დავალებული.

შექსპირისა და შილერის დრამის კვალი კლასიკთან მომეტებულად თავს იჩენს მოქმედების სიძლიერესა და მრავალფეროვნებაში, ცოცხალი დრამატული სურათების, გამოკვეთილი დრამატული სახეების შექმნაში. იგი ჩანს აგრეთვე დრამის არქიტექტონიკაშიც, მასალის განლაგებაში, მოტივების დაქვემდებარებაში დრამის ძირითადი ხაზისადმი. კლასიკი, ცხადია, ვერ აღწევს თავის დრამებში იმ სიმაღლეს, რასაც აღწევნის შექსპირი და შილერი, ვერ აღწევს არა მხოლოდ იმიტომ, რომ თავისი მხატვრული მონაცემებით მათ ჩამოუვარდება, არამედ იმიტომაც, რომ მისთვის უცხოა მხატვრული ასახვის ის მეთოდი, რომელსაც იყენებდნენ შექსპირი და შილერი. ეს ასეა, კლასიკის დრამები ვერც იდეურ-შინაარსობლივად და ვერც მხატვრულ-კომპოზიციურად ვერ შეედრება შექსპირისა და შილერის დრამებს, მაგრამ ეს არ უარყოფს იმას, რომ ახალი დრამის შექმნაში, მის მხატვრულად გამართვაში კლასიკმა ბევრი რამ ისწავლა შექსპირისაგან, ასევე. შილერისაგან, რომელთანაც იგი პირადადაც დაახლოებული იყო.

ეს განსაკუთრებით ითქმის „შროფენშტაინის ოჯახის“ შესახებ, რომლის მხატვრულ ქსოვილში, სიუჟეტური ხაზის გამართვაში გარკვეულად ჩანს გამოძახილი შექსპირის „რომეო და ჯულიეტასი“. აქაც ტრაგედიის ძირითად სიუჟეტურ ჩონჩხს წარმოადგენს ორი, ერთიმეორისადმი მკვეთრად დაპირისპირებული, ოჯახის წარმომადგენლებს შორის სიყვარული. აქაც მორალურად უმწიკვლო ახალგაზრდების, აგნესისა და ოტოკარის სიყვარული იღუპება გართა შორის არსებული მტრობის შედეგად. აგნესი და ოტოკარიც ისევე ცდილობენ გადალახონ მათ ოჯახებს შორის არსებული წინააღმდეგობა წმინდა სიყვარულის გზით, როგორც ამას ცდილობენ მოქიშპე გვარების წარმომადგენლები — რომეო და ჯულიეტა.

როგორც შექსპირთან, ისე კლასიკთანაც შეყვარებულები უმხედრდებიან გაბატონებულ შეხედულებებს, ტრადიციას და ილუპებიან კიდევაც ამ ბრძოლაში. ფინალიც „შროფენშტაინის ოჯახისა“ მოგვაგონებს ფინალს „რომეო და ჯულიეტასი“; აქაც, როგორც შექსპირის ნაწარმოებში, მოქიშპე მხარეები მხოლოდ მაშინ მოდიან გონს, როცა ყველაფერი დაკარგულია. რუპერტი და სილვესტრი, ასევე მათი მეუღლეები, გუსტახე და გერტრუდე, ერთიმეორეს ურიგდებიან თავიანთი შვილების ცხედრებთან, სწორედ ისე, როგორც ამას ვხედავთ შექსპირის მიერ დახატული მოხუცების — მონტეკისა და კაპულეტის მაგალითზე. რუპერტის სახეც უდავოდ ჩამოგავს კაპულეტის სახეს. ისიც ისეთივე ტირანია არა მხოლოდ სხვებისადმი, არამედ თავისი შვილისადმი დამოკიდებულებაში, ისეთივე ვერაგული გზით ცდილობს ჩაშალოს თავისი შვილის ბედნიერება, როგორც ამას ცდილობს ჯულიეტას მამა.

მიუხედავად იმისა, რომ „შროფენშტაინის ოჯახში“ გარკვეულად თავს იჩენს შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ გავლენა, მთლიანად იგი არამცდარამც არ შეიძლება ჩაითვალოს შექსპირის დრამის მსგავს ნაწარმოებად. როგორც იდეურ-შინაარსობლივი, ისე მხატვრულ-კომპოზიციური თვალსაზრისითაც ეს ნაწარმოები მნიშვნელოვნად განსხვავდება შექსპირის „რომეო და ჯულიეტასაგან“. შექსპირის ნაწარმოებს მსკვალავს ჯანსაღი ჰუმანისტური სული, რაც არ შეიძლება ითქვას კლასიკის დრამის შესახებ. რომეო და ჯულიეტას გამოსვლა გაბატონებული ტრადიციის, ფეოდალური ქიშპობის წინააღმდეგ წარმოადგენს ახალი, მოწინავე შეხედულებების დაპირისპირებას ძველი, დრომოკმული შეხედულებებისადმი, ბრძოლას ჯანსაღი, ადამიანური საწყისის გამარჯვებისათვის, რაც არ შეიძლება ითქვას აგნესისა და ოტოკარის შესახებ. ეს უკანასკნელები, ხელს უწყვიან რა ერთიმეორეს, სრულიად არ უმხედრდებიან იმას, რამაც მათი ოჯახები ერთიმეორისაგან გათიშა; ისინი რჩებიან იმ პოზიციებზე, რომელზედაც დგანან მათი მშობლები, თვითონვე არიან მოქცეულნი გაბატონებული შეხედულებების ტყვეობაში.

შექსპირის დრამის გმირები გაბედულად თვალს უსწორებენ ამ დაბრკოლებას, სიყვარულს კი არ ათავსებენ ამ დაბრკოლებასთან, არამედ უპირისპირებენ მას, მზად არიან გაიღონ მისთვის ყოველგვარი მსხვერპლი. მიუხედავად იმისა, რომ შეყვარებულები ილუპებიან, შექსპირის ტრაგედია ქლერს როგორც ოპტიმისტური ნაწარმოები, ახალი, ჰუმანისტური შეხედულებების გამარჯვების მაჩვენებელი. კლასიკთან კი სიმძიმის ცენტრი გადატანილია ამ ახალი, სიცოცხლისმადგინებელი საწყისის არა გამარჯვების, არამედ მისი და-

ლუპვის ჩვენებაზე. კლასტის დრამა, ამიტომ, ედერს როგორც დრამად პესიმისტური, მისტიკური ნაწარმოები.

მისტიკურ-პათოლოგიური განწყობილებები მსჭვალავს კლასტის არა მხოლოდ იმ დრამებს, რომელთა სიუჟეტი აღებულია გერმანიის ისტორიიდან, არამედ იმათაც, რომლებშიც მწერალი ანტიკურ სიუჟეტებს მიმართავს. ახალ დროში, გერმანულ რომანტიკოსთა შორის კლასტი პირველია, რომელმაც სცადა ანტიკური თემის დამუშავება, ანტიკური ტრაგედიის მხატვრული სამკაულების გამოყენება. აღსანიშნავია, რომ ანტიკურობით გატაცება თავისებური სახით ჩანს კლასტის იმ დრამებშიც, რომლებშიც თემა ანტიკური არ არის („შროფენშტაინის ოჯახი“, „ჰაილბრონელი კეთქენი“). ეს გატაცება უპირატესად შეღავნდება ტრაგედიაში ბედისწერის მომენტის შეტანაში. როგორც დავინახეთ, ბედისწერის მომენტს ენიჭება გადაწყვეტი მნიშვნელობა შროფენშტაინების ტრაგედიაში. ანტიკურობით გატაცება კლასტთან თავს იჩენს აგრეთვე ანტიკური ტრაგედიის ისეთი მნიშვნელოვანი კომპონენტის გამოყენებაში, როგორცაა ქორო. ამ უკანასკნელს გარკვეული ადგილი უკავია „შროფენშტაინის ოჯახის“ ფაბულის განვითარებაში.

ანტიკურობის კვალი, ცხადია, უფრო გამოკვეთილად ჩანს კლასტის იმ ნაწარმოებებში, რომლებიც არა მხოლოდ მხატვრული სამკაულებით, არამედ სიუჟეტურადაც, იდეურ-შინაარსობლივად უახლოვდება ანტიკურ ტრაგედიას („პენტეზილეა“, „რობერტ გისკარი“, „ამფიტრიონი“). ბუნებრივია, ანტიკურობით გატაცება კლასტთან არ წარმოადგენს თვითმიზნობრივ მოვლენას. იგი თანადროულობის ძირითად ამოცანებს ემსახურება, იმ ამოცანებს, რომლებსაც რომანტიზმის ეპოქა აყენებდა. ბუნებრივია ისიც, რომ ანტიკურობისადმი დამოკიდებულებაში კლასტი გვერდს ვერ უვლის იმ დიდ შემოქმედებით მუშაობას, რომელიც ჩატარდა ამ მიმართებით განმანათლებლობის ეპოქაში გერმანულ კლასიკურ დრამატურგიაში, მომეტებულად გოეთესა და შილერის მიერ. საფუძველი გვაქვს მივიჩნიოთ, რომ ანტიკურობისადმი კლასტის ინტერესის გაღვივებაში თვალსაჩინო როლი ითამაშა შილერთან მისმა დაახლოებამ. შილერის კლასიკური დრამების, მომეტებულად „ვალენშტაინისა“ და „მესინას პატარძლის“ კვალი იგრძნობა კლასტის დრამებში — „რობერტ გისკარი“ და „შროფენშტაინის ოჯახი“, ისე როგორც მოლიერის შემოქმედების კვალი ჩანს „ამფიტრიონში“. ანტიკური დრამის გასწვრივ კლასტის დრამებში გარ-

კვეულად იგრძნობა შექსპირის დრამის კვალიც, თავისებური შერწყმა ანტიკური და შექსპირის დრამის ნიშანდობლივი მხარეებისა. კლასიკის დრამის ეს თავისებურება თავის დროს შენიშნა მხცოვანმა მწერალმა ვილანდმა, რომელმაც „რობერტ გისკარის“ ცალკე ადგილების გაცნობის შემდეგ აღნიშნა, რომ ესქილე, სოფოკლე და შექსპირი რომ გაერთიანებულიყვნენ ერთი ტრაგედიის შესაქმნელად, წარმოიშობოდა ისეთი ტრაგედია, როგორცაა კლასიკის „რობერტ გისკარი“.

ეს ასეა, კლასიკის დრამატურგიაში გარკვეულად ჩანს ინტერესი ანტიკური და შექსპირის დრამატურგიისადმი; ეს ინტერესი თავს იჩენს ნაწარმოების როგორც მხატვრულ ქსოვილში, ისე იდეურ-შინაარსობლივ მხარეში, მაგრამ ანტიკურობა კლასიკთან თავისებურად მოდერნიზებულია, იმ ძირითად ამოცანებს ექვემდებარება, რომლებსაც რომანტიზმის ხელოვნების თეორია აყენებდა. ცხადია, კლასიკის დრამატურგიის, მისი ხელოვნების იდეალის სიახლე დანახულ უნდა იქნას არა იმაში, რომ მწერალი არ მიჰყვება ბრმად ანტიკურსა თუ შექსპირის დრამის ტრადიციას, არამედ უფარდებს მათ თანადროულობის ამოცანებს, რადგან ამგვარად უდგებიან ანტიკურობასა და შექსპირის განმანათლებლებიც. სიახლე კლასიკის დრამისა იმაში უნდა იქნას დანახული, თუ როგორ ესმის მწერალს ანტიკური და შექსპირის დრამის პრინციპების ეს მოდერნიზება.

განსხვავებით განმანათლებლებისაგან, რომლებთანაც ანტიკურობის მოდერნიზაცია თანადროულობის მოწინავე ტენდენციებს უკავშირდებოდა, კლასიკთან იგი ეხმარება ეპოქის არა მოწინავე, არამედ კონსერვატიულ, ანტიგანმანათლებლურ, ანტირაციონალისტურ მისწრაფებებს. დიდ გერმანელ მწერლებთან, გოეთესა და შილერთან ანტიკურობის მოდერნიზაცია, ანტიკური თემებისა და მხატვრული სამკაულების გამოყენება გამოიხატება არა ხელოვნებისა და სინამდვილის დაპირისპირებაში, არამედ ხელოვნების რეალისტური საწყისის განდიდებაში, სიცოცხლის, სიხარულის პრინციპის ქადაგებაში, ჰუმანურ-დემოკრატიული იდეალების დასახვაში. ანტიკური კლასიციზმი გოეთესა და შილერთან მდგომარეობს არა საზოგადოებრივი ცხოვრების პროგრესის წინააღმდეგ გალაშქრებაში, არამედ მისთვის მხარდაჭერაში, გაბედული პროგნოზებისა და ვარაუდების დასახვაში.

სრულიად სხვაგვარ ვითარებასთან გვაქვს საქმე მემარჯვენე რომანტიკოსებთან, რომლებთანაც ანტიკურობის, ასევე შექსპირის მოდერნიზაცია იმ ძირითად ამოცანას ექვემდებარება, რომლებსაც აყენებს

ფეოდალური რეაქცია ბურჟუაზიული რევოლუციისა და კონტრრევოლუციის ძალთა ბრძოლის ეპოქაში, ფეოდალური წყობილების რესტავრაციის თუ სტაბილიზაციის ამოცანას. ანტიკურობა და შექსპირი რომანტიკოსებთან, ასევე კლასიკთან, აღქმულია ანტიგანმანათლებლური, მისტიკურ-რომანტიკული პოზიციიდან. ანტიკური თემები და მხატვრული აქსესუარები გამოყენებულია ხელოვნებასა და სინამდვილეს შორის ღრმა უფსკრულის ცხადსაყოფად, გონების ჟღერების ცხადსაყოფად ქვეშარიტების მოძებნის საქმეში, ანტირაციონალისტური, ანტიგანმანათლებლური შეხედულებების გასაავრცელებლად. ეს მშვენივრად ჩანს კლასიკის დრამებში, რომლებშიც ანტიკური დრამის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტები, ბედისწერისა და ქოროს მოტივები გამოყენებულია სრულიად სხვა მიზნისათვის, გიდრე ამას ვხედავთ ბერძენ ტრაგიკოსებთან, ასევე, შექსპირსა, გოეთესა და შილერთან, გამოყენებულია, სახელდობრ, იმისთვის, რომ დასაბუთდეს ადამიანის სრული უმწეობა, მისი ტრაგიკული განწირულობა, ცხადი გახდეს, რომ არა გონებას, მეცნიერულ შემეცნებას მივყავართ ქვეშარიტებასთან, არამედ მისტიკურ-რომანტიკულ ჰერეტას.

კლასიკი იჩენს დრამის აგების, მისი შინაგანი გამთლიანების, დრამატული კონფლიქტებისა და სიტუაციების შექმნის შესანიშნავ უნარს. იგი იღებს მხატვრულ სამკაულებს როგორც ანტიკური, ისე შექსპირის დრამებიდან, იყენებს პირველიდან ბედისწერისა თუ ქოროს მოტივებს, შექსპირისაგან კი — ხასიათებსა თუ სიტუაციებს, მასობრივ სცენებს, მაგრამ ყოველივე ამას წარმოადგენს თავის მსოფლმხედველობრივ პრიზმაში გარდატეხილი სახით. კლასიკური თუ განმანათლებლური ტრადიცია, ამიტომ, კლასიკთან კარგავს თავის ნამდვილ ხასიათს; იგი არა მხოლოდ რომანტიკულადაა შეფერილი, როგორც ეს ზოგიერთ ბურჟუაზიულ მკვლევარს წარმოუდგენია, არამედ არსებითად შეცვლილია, შეცვლილია მისი არსი და მიზანდასახულობა. როგორც ბედისწერის, ისე სხვა მხატვრული მოტივები ანტიკურ დრამატურგიაში, ასევე შექსპირსა თუ შილერთან ემსახურება ჭანსალი თვალსაზრისის გამოთქმის ამოცანას. ის არ გულისხმობს ადამიანის აქტიობის გამორიცხვას, მის პასიურ მჭვრეტელად გადაქცევას, მის გადაჩეხვას უსასოებაში, მისტიკა-პათოლოგიზმში, რასაც ვხედავთ ე. წ. ბედისწერის ტრაგედიაში, რომლის სათავესთან გერმანიაში კლასიკი დგას, დამავგირვენიებლად კი ზ. ვერნერი გვევლინება.

ანტიკურობისადმი დამოკიდებულებაშიც კლასიკი რჩება ერთგული თავისი მისტიკურ-რომანტიკული იდეალისა, შუბერტიის

მისტიკური წიგნის—„ბუნებრივების ჩრდილოვანი მხარეების“ ღრმა შთაბეჭდილების ქვეშ, ნოვალისი, გოერესისა და სხვათა მისტიკური განწყობილებების ფარვატერში იმყოფება. ამიტომ იყო, რომ გოეთე იმთავითვე ემიჯნებოდა ნიჭიერ დრამატურგ კლაისტს, რომლის კადნიერება იქამდეც მიდიოდა, რომ სილიადეში ეცილებოდა გოეთეს, აცხადებდა, რომ ჩამოგლეჯდა მას დიდების გვირგვინს („Ich werde ihn den Kranz von der Stirne reißen“). ცნობილია, რომ გოეთეს არ დაუდგამს ვაიმარის სცენაზე კლაისტის არცერთი მისტიკურ-რომანტიკული დრამა, ხელმძღვანელობდა რა ამ შემთხვევაშიც არა რაიმე პირადი, არამედ პრინციპული მოსაზრებებით. როცა კი კლაისტის შემოქმედებითი ლაბორატორიიდან გამოვიდა ისეთი პიესა, რომელშიც კლაისტი ავლენს სინამდვილის რეალისტური ასახვის უნარს, გოეთემ იგი დადგა კიდევაც ვაიმარის სცენაზე. რაც შეეხება კლაისტის მისტიკურ-რომანტიკულ დრამებს, მათ დადგმაზე, როგორც აღვნიშნეთ, გოეთე თავს იკავებდა, მიაჩნდა, რომ ისინი არ პასუხობენ თანადროულობის ჯანსაღ ტენდენციებს.

„პენტეზილეა“

ამ ასპექტში უნდა იქნას განხილული კლაისტის ის დრამატიული ნიმუშები, რომლებიც იმავე გარემოში იშვა, რომელშიც „შროფენშტაინის ოჯახი“ და რომლებიც იდეურად და მხატვრულადც მას უკავშირდება. ამათგან პირველ რიგში უნდა განხილული იქნას ტრაგედია „პენტეზილეა“ („Penthesilea“, 1806—1807 წ.).

დრამის სიუჟეტურ ჩონჩხს წარმოადგენს ამორძალების ბრძოლა ბერძნებისა და ტროელების წინააღმდეგ. ისტორიულად ეს ბრძოლა დადასტურებული არ არის; იგი იხსენიება მხოლოდ ჰომეროსის შემდეგი დროის ზეპირგადმოცემებში, რომელთაც კლაისტი უთუოდ ჰედერისის მითოლოგიურ ლექსიკონში გაეცნო. ამ გადმოცემების თანახმად ამორძალები თავიანთი დედოფლის, პენტეზილეას მეთაურობით ებმებიან ბერძნებთან ბრძოლაში, რათა შური იძიონ ტროას დანგრევისა და ჰექტორის მოკვლის გამო. უძველესი თქმულებები მოგვითხრობენ, თუ როგორ დაამარცხეს ბერძნებმა, აქილევის მეთაურობით, ამორძალები, როგორ დაეცა ბრძოლის ველზე პენტეზილეა, რომელიც აქილევისს შეყვარებოდა. ზოგიერთ თქმულებაში კი დახატულია ამის საწინააღმდეგო სურათი, აქილევისის მოკვლა პენტეზილეას მიერ. კლაისტი მიყვება ამ რიგის თქმულებებს, თუმცა იჩენს მათდამი სრულიად ნებისმიერ დამოკიდებულებას. მის მიერ დახატული ამორძალები პენტეზილეას მეთაურობით იმ დროს გამოჩნდებიან

ბრძოლის ველზე, როცა ბერძნებმა, აქილევსის ხელმძღვანელობით, ეს-ეს არის სძლიეს ტროელებს, როცა დაიღუპა მამაცი ჰექტორი, მაგრამ ბრძოლა ჯერ კიდევ დასრულებული არაა.

გაოგნებული ბერძნები ტროელთა წინააღმდეგ კავშირს შესთავაზებენ პენტეზილეს, რაზედაც უკანასკნელი ბერძენთა წინააღმდეგ გამძაფრებული იერიშების მიტანით პასუხობს. იგი გრივალევით დაჰქრის ბრძოლის ველზე და მიაქვს ყველგან რისხვა და განადგურება. იგი განსაკუთრებული დაჟინებულობით დაეძებს აქილევსს, ისწრაფის მასთან შებრძოლებას, რათა განახორციელოს თავისი მთავარი მიზანი. საგონებელში ჩავარდნილი ბერძენი სარდლები — დიომედე, ანტილოხე, ოდისე და სხვები საჭიროდ თვლიან ბრძოლის ველიდან გაცლას, ბობოქარ ძალასთან ბრძოლაში გონივრული სვლების გაკეთებას, მაგრამ მათი გეგმის განხორციელება შეუძლებელი ხდება აქილევსის მიერ დაკავებული პოზიციის გამო, აქილევსისა, რომელიც ისევე აუტანია ველურ ინსტინქტებს, შურისძიების გრძნობას, როგორც პენტეზილეა, ისევე ისწრაფის პირისპირ შეხვედრას პენტეზილესთან, როგორც ეს უკანასკნელი ისწრაფის მასთან შეხვედრას.

იმთავითვე ცხადი ხდება, რომ როგორც ამორძალების, ისე ბერძენთა მეთაური იმყოფებიან მათგან დამოუკიდებელი და მათზე ზევით მდგომი მისტიკური ძალის ტყვეობაში, ძალისა, რომელიც იღუმალეებითა და საოცრებით მოსავეს მათ მოქმედებას. ეს იგივე ფატალური აუცილებლობაა, ბედისწერის მსახვრელი ხელია, რომელიც დავინახეთ დრამაში „შროფენშტაინის ოჯახი“ და რომელიც ამ დრამაშიც ბატონობს. რამ მოიყვანა პენტეზილეა ბერძენთა ბანაკში, რამ აიძულა იგი შებმოდა ბერძნებს? ნაწარმოებიდან ცხადი ხდება, რომ ამ ბრძოლას არ უდევს საფუძვლად მებრძოლ მხარეებს შორის ინტერესთა მკვეთრი წინააღმდეგობა, რომ ბერძნების დამარცხებით ამორძალების წინაშე არ ისახება რაიმე ახალი პერსპექტივები. ამიტომაც, რომ ეს ომი არცაა პოპულარული ამორძალებს შორის, რომ ისინი არ არიან ომის გაგრძელების მომხრენი, გარდა პენტეზილესი. ისინი ყოველნაირად ცდილობენ იმოქმედონ თავიანთ სახელმძღვანელო დედოფალზე, რათა მან სამშობლოსაკენ დაძრას ამორძალთა მხედრობა. ასევე, საქმის მშვიდობიანად დამთავრების მომხრეები არიან ბერძენთა მეთაურები, გარდა აქილევსისა.

ამ ფონზე ხატავს კლასიკი წინააღმდეგობას ბერძენთა და ამორძალთა სარდლობაში, გონივრული და წინდახედული პოლიტიკის მომხრე ბერძენ სარდლებს, დიომედეს, ოდისეს, ანტილოხესა და

აქილევსს შორის, ერთი მხრივ, და პროტოეს, ასტერიას, ობერპრისტერსა და პენტეზილესა შორის, მეორე მხრივ. და მიუხედავად იმისა, რომ სადი აზრი აქლიევსისა და პენტეზილესა პოზიციის წინააღმდეგ ლაპარაკობს, ნაწარმოებში იმარჯვებს მათი პოზიცია, ვნებები და ინსტინქტები იმარჯვებენ საღ გონებაზე. მეორდება ის, რასაც ვხედავთ „შროფენშტაინის ოჯახში“, როცა ველური ინსტინქტების ტყვეობაში ექცევა არა მხოლოდ რუპერტი, არამედ წინდახედული სილვესტრიც.

ირკვევა, რომ პენტეზილეს მოქმედებას წარმართავს საქმროს მოპოების სურვილი, იმ დავალების შესრულება, რომელიც ღვთაებისაგან მოდის. ამორძალთა ქვეყანაში დადგენილი წესის თანახმად პენტეზილეს საქმრო ბრძოლაში მისი ტყვედ ჩაგდებას გზით უნდა მოეპოვებინა. პენტეზილეა დაწვრილებით აუწერს აქილევსს მათი ქვეყნის ამ ადათს, აღნიშნავს, რომ მათ თავიანთი სატრფო უნდა იპოვონ არა დღესასწაულებზე, არამედ სისხლიან ბრძოლაში („Im blutigen Feld der Schlacht muß ich ihn suchen, den Jüngling, den mein Herz sich auserkor“). იგი დაიძრა თავისი ლაშქრით ტროასაკენ იმ მიზნით, რომ ცხარე ბრძოლაში შეხვედროდა აქილევსს და მოეპოვებინა იგი, როგორც საქმრო. აქეთკენ მოუწოდებდა მას გარეგანი აუცილებლობა, ზეციური ძალა, აგრეთვე მისი მომაკვდავი დედა, ოტრერე. ისინი მოუწოდებდნენ პენტეზილეს წასულიყო სალაშქროდ ტროასაკენ („nach Troja aufzubrechen“), მოეყვანა იქიდან გვირგვინით შემკული საქმრო („um ihn von dort bekränzt heranzuführen“).

ცხარე ცრემლებით ევედრებოდა პენტეზილეა დედას — დაერთო მასთან დარჩენის ნება, მაგრამ დედას მტკიცედ გადაეწყვიტა მისი გაზზავნა ბრძოლის ველზე, რადგან სამეფო ტახტს უმემკვიდროდ დარჩენა ემუქრებოდა. „წადი, ჩემო ტკბილო შვილო, უთხრა დედამ პენტეზილეს, აქეთკენ მოგიწოდებს შენ მარსი. შენ გვირგვინით შეამკობ პელიდეს. იყავი ამაყი და ხალისიანი დედა, როგორიც მე ვიყავი“. და აი, პენტეზილეა ჩაუდგა სათავეში ამორძალთა ჯარს და დაიძრა იმის შესახვედრად, ვინც ყველას ყურადღებას იპყრობდა, ვინც შეანგრია პრიამოსის საბრძანებლის კედელი, სძლია ჰექტორს, ცხარე ცრემლებით დაიტირა პატროკლე, მიიღო თავის კარავში გაუბედურებული პრიამოსი. შორიდანვე მოიხიბლა პენტეზილეა აქილევსის გმირობით და შეიყვარა იგი.

პენტეზილეს ამ მიდრეკილებაში თითქოს არაბუნებრივი არაფერია. მართალია, იგი მოქმედებს მისტიკური ძალის შთაგონებით,



მაგრამ შეიყვარებს აქილევსს წმინდა სიყვარულით, იხიბლება მისი ფიზიკური და მორალური თვისებებით მანამ, ვიდრე მას პირადად ნახავდა. იგი ჯერჯერობით არ სცილდება ქალურობის, ადამიანურობის ფარგლებს. მას უყვარს აქილევსი მისი სახელოვანი და ამასთანავე გულისამაჩუყებელი მოქმედებისათვის, რომლის შესახებაც ხმა შორს იყო გავარდნილი. ამ საფეხურზე პენტეზილეა ისევე ბუნებრივი, მომხიბვლელ და მორალურად წმინდა ქალად გამოიყურება, როგორც კლასტის ნაწარმოებებში გამოყვანილ ქალთა ბევრი სხვა პერსონაჟი. გონება და გრძნობა მასში ჰარმონიულადაა შეხამებული; იგი მოქმედებს ისე, როგორც გონება და გული უპარნახებს.

პენტეზილეა ვეხიბლავს თავისი ამ ბუნებრივი თვისებებით, გარეგანი და შინაგანი მშვენიერებით, უბრალოებითა და გულკეთილობით. იგი არის უპირატესად ქალი, თავისიანების ერთგული და მოსიყვარულე. მასში არ არის რაიმე ბოროტი აზრი, არამედ მხოლოდ სიყვარული და სიკეთეა. იგი ერთგული ქალია თავისი დედისა, რომლის სიტყვები მისთვის კანონს წარმოადგენს. ბუნებით მორცხვი და თავდაპყრილი, იგი არ ფარავს თავის გრძნობებს, არა მხოლოდ ეგუება იმას, რომ გულის სატრფო ბრძოლის ველზე უნდა მოიპოვოს, არამედ მთელი გატაცებით ეძლევა ამ მისწრაფებას. მაშინაც კი, როცა ეს გრძნობა პენტეზილეაში ველურ და დაუოკებელ ვნებად იქცევა, მის გულის სიღრმეში მაინც დეივის წმინდა სიყვარულის უქცნობი გრძნობა. როგორი გატაცებითა და გულანდილობით ლაპარაკობს იგი მისთვის ყველაზე უფრო კრიტიკულ მომენტში აქილევსთან, ლაპარაკობს თავის წარსულსა და აწმყოზე, იმის შესახებ, თუ როგორ ღრმად გაუდგამს მის გულში ფესვი პელიდეს სიყვარულს, როგორ ბედნიერად მიაჩნია თავი ამ მომენტში, როცა მის წინაშე დგას აქილევსი და როცა მათი ბედნიერების პერსპექტივა ისახება.

ასეთივე მიმზიდველ ფერებშია დახატული აქილევსის პერსონაჟი. მისი მხატვრული სახეც ისევე წინააღმდეგობრივია, როგორც მხატვრული სახე პენტეზილეასი. განსხვავებით პენტეზილეაგან, რომელშიც ინსტინქტები იმარჯვებს ადამიანობაზე, აქილევსში ადამიანობა, სიყვარული იმარჯვებს ინსტინქტებზე. კლასტი მას ხატავს, როგორც გრძნობის ამყოლ მხედართმთავარს, რომლისთვისაც ბრძოლაში მთავარ იმპულსს წარმოადგენს მტერზე შურისძიება და რომელიც, ამ გრძნობით შეპყრობილი, წინდაუხედავად მისდევს ამორძალების მხედრობას. შემდეგში კი, პენტეზილეას სიყვარულის შედეგად, იგი სრულიად იცვლება, ხდება მშვიდი და თვინიერი, უიარაღო ცხადდება მტრის ბანაკში, მზად არის ტყვედ ჩაუვარდეს პენტეზი-

ლეს, რათა გახდეს მისი ცხოვრების თანამგზავრი. აქილევსის ხასიათის ამგვარი მეტამორფოზა მწერალს სჭირდება იმისათვის, რომ უფრო რელიეფურად გამოჩნდეს ცენტრალური გმირის ხასიათი. მართალია, აქილევსში შემონახულია მისთვის აქამდე დამახასიათებელი ნიშნებიც, ისე როგორც ასეთი ნიშნები შემონახულია სრულიად გარდაქმნილ პენტეზილეაშიც, მაგრამ ისინი ორივე გმირთან წარმოდგენილია გადანაშთის და არა ძირითადი ნიშნის სახით.

როგორც პენტეზილეა, ისე აქილევსი არა მარტო ვერ ინარჩუნებენ თავიანთ ადრინდელ სულიერ მიდრეკილებებს, არამედ ვარდებიან მის სრულიად საწინააღმდეგო მდგომარეობაში, შორდებიან ჯანსაღ, რეალისტურ გზას და ფანატიზმის, მისტიკურ-პათოლოგიური განწყობილებების ტყვეობაში ექცევიან. მათი ხასიათების ევოლუცია დრამაში წარმოდგენილია, როგორც ამ გმირთა დაშორება თავიანთი ბუნებრივი; ჯანსაღი საწყისებისაგან და რომანტიკულ ილუზიებსა და მისტიკაში გადაჩეხვა. ადრინდელი, მებრძოლი სულის მატარებელი აქილევსი დრამაში იქცევა რომანტიკულ მეოცნებედ, რეზონორად, რომელსაც დაუკარგავს საღი მოსაზრების უნარი და წინდახედულობა. წინანდელი, ფიზიკური და მორალური მშვენებით აღსავსე, ნაზი და გულკეთილი პენტეზილეა კი იქცევა ავადმყოფურ-სომნაბულისტურ ნატურად, კარგავს სიღინჯეს, წონასწორობას და წარმოგვიდგება როგორც გამძვინვარებული, სისბლადაწაფებული ქალი. სიყვარულის ნაზი გრძნობა, მომზიბლავი ქალურობა იცვლება ცხოველური ინსტინქტებით, უკიდურესი ინდივიდუალიზმით.

მწერალი გვიჩვენებს, თუ როგორ მძლავრად ეუფლება პენტეზილეს აქილევსის სიყვარულის გრძნობა, როგორ სულ უფრო და უფრო მახინჯ, ავადმყოფურ ფორმას იღებს იგი. თავისი ქვეყნის ჩვეულებების ფანატიკურ დამცველს, მას შეუძლებლად მიაჩნია დაეუფლოს აქილევსის გულს სხვაგვარად, თუ არა მისი დამარცხების გზით. იგი უსაზღვროდ გახარებულია, როცა ხედავს მასთან მისულ აქილევსს, რომელიც პენტეზილეს ერთგული მხლებელის — პროტოს რჩევით თავს დედოფლის ტყვედ აცხადებს. მძიმე ჭრილობის მიღების შემდეგ ეს-ეს არის გონს მოსულ პენტეზილეს ნამდვილად ჰგონია, რომ აქილევსია მისი ტყვე და არა პირიქით. უსაზღვროა პენტეზილეს სიხარული, რადგან იგი დარწმუნებულია, რომ მიზანს მიაღწია, აქილევსი ბრძოლაში გამარჯვებით მოიპოვა.

ნაწარმოების ამ ადგილს მსჭვალავს ნაზი ლირიკული განწყობილებები. ორი უძლიერესი მხედართმთავარი იბრძვის ბრძოლის ველზე ერთიმეორის მოპოებისათვის; თვითეული მათგანი მეორეს სათნოე-

ბითა და სიყვარულით ეპყრობა, თავს ბედნიერად გრძნობს, რომ წადილი უსრულდება. აქილევსი თავს ბედნიერად გრძნობს იმის წარმოდგენით, რომ პენტეზილეა მას გაჰყვება საბერძნეთში როგორც პატარძალი. ამის გამო იჩენს იგი დიდ დათმობას, დედოფლის წინაშე თავს დამარცხებულად ასაღებს, რათა არ შელაზოს ქალის თავმოყვარეობა. ასევე ბედნიერად გრძნობს თავს პენტეზილეაც, რადგან დარწმუნებულია, რომ აქილევსს, როგორც მის მიერ თითქოს დამარცხებულს, იგი წაიყვანს თავის ქვეყანაში.

როგორც აქილევსი, ისე პენტეზილეა ჯერჯერობით რჩებიან ადამიანურობის ფარგლებში, გვხიბლავენ თავიანთი წრფელი, უანგარო გრძნობებით; მაგრამ თანდათანობით იღრუბლება ცა მათ თავზე, ისახება მრისხანე ქარიშხლის მათუწყებელი სიმპტომები. როგორც პენტეზილეს, ისე აქილევსის მოქმედებას თანდათანობით ეუფლებიან ვნებები, ინსტინქტები, რომლებიც სულ უფრო და უფრო ძლიერდებიან და იღებენ უაღრესად მახინჯ, ავადმყოფურ ფორმას. ეს განსაკუთრებით ითქმის პენტეზილეს შესახებ, რომელიც სულ ჰკარგავს სულიერ წონასწორობას, საღი მოსაზრების უნარს და ექცევა ცხოველური ინსტინქტების, შურისძიების გიჟური გრძნობის ტყვეობაში. საღი მოსაზრების უნარს ჰკარგავს აგრეთვე აქილევსიც, იჩენება ილუზიებში, დარწმუნებული იმაში, რომ მოწინააღმდეგე მხარე ჯეროვნად შეაფასებს მის მიერ გადადგმულ ნაბიჯებს.

მწერალი გვიჩვენებს ნაწარმოების გმირების, მომეტებულად, პენტეზილეს ხასიათში მომხდარ რადიკალურ გარდატეხას, მათ მკვეთრად დაპირისპირებას თავიანთ თავთან, თავიანთ ბუნებრივ მონაცემებთან, მათ მოქცევას მისტიკური ძალის ტყვეობაში. ამიტომაც, რომ ისინი რჩებიან განმარტოებულნი თავიანთ მხედრობაში. მკვეთრად უპირისპირდებიან პენტეზილეს თავისივე თანამებრძოლები, მიაჩნიათ მათი მეთაურის მოქმედება სიგიჟის გამოვლენად. ასევე მკვეთრად უპირისპირდებიან აქილევსსაც მისი თანამებრძოლები. მოხდენილად გვისურათებს კლასიტი პენტეზილეს სულში მომხდარ ევოლუციას. ასევე დასაბუთებულად წარმოგვიდგენს იგი აქილევსის უკანასკნელ გადაწყვეტ მოქმედებასაც. მწერალი გვიჩვენებს, რომ დედოფლის სულში მომხდარ ამგვარ ცვლილებას სათანადო მიზეზი გააჩნია, რომ პენტეზილეა მხოლოდ მას შემდეგ იქცევა გაბოროტებულ, გამძვინვარებულ არსებად, როცა რწმუნდება, რომ მის სანუკვარ ოცნებას განხორციელება არ უწერია, რომ აქილევსი მისი ქმარი ვერ გახდება. იგი თვით აქილევსისაგან გებულობს მწარე სიმართლეს, სახელდობრ იმას, რომ აქილევსი კი არ არის

მის მიერ ძლეული, არამედ, პირიქით, იგია ძლეული აქილევსის-  
მიერ.

პენტეზილევას გარდაქმნის მიზეზი, მაშასადამე, თვით აქილევსშია მოცემული, სახელდობრ—იმ ფაქტში, რომ აქილევსი ბოლომდე ვერ დარჩა ერთგული იმ კეთილი გრძნობისა, რომელმაც იგი დამარცხებულ დედოფალთან მიიყვანა, რომ საბოლოოდ მასშიც ალაპარაკდა მხედართმთავრის ღირსება, თავმოყვარეობის გრძნობა, რაც იმაში გამოიხატა, რომ მან დედოფალს უთხრა სიმართლე და თანაც საკმაოდ უხეშ ფორმაში. მან უთხრა დედოფალს, რომ იგი მისი, აქილევსის, ტყვე არის და მას ეკუთვნის როგორც დამარცხებულნი. „სიყვარულის ძალის თანახმად მე შენ გეკუთვნი — ეუბნება აქილევსი პენტეზილევას—და ბოლომდე ვატარებ ამ ტვირთს, მაგრამ იარაღის ძალის გამო შენ მე შეკუთვნი. როცა ჩვენ ერთიმეორეს შევხვდით ბრძოლაში, შენ დაეცი ჩემს ფერხით დამარცხებული და არა მე—შენს ფერხით“.

(„Zwar durch die Macht der Liebe bin ich dein,  
und ewig diese Banden trag'ich fort;  
doch durch der Waffen Glück gehörst du mir;  
bist mir zu Füßen, Treffliche gesunken,  
als wir im Kampf uns trafen, nicht ich dir.“)

სულ უფრო გამომწვევი ხდება პენტეზილევასთვის აქილევსის სიტყვები. ტაქტიანი და ზრდილი აქილევსი, როგორადაც იგი აქამდე გვევლინებოდა, ხდება სულ უფრო და უფრო ტლანქი და დამცინავი. შეამჩნევს რა მოახლოებულ შიკრიკს, აქილევსი განუმარტავს პენტეზილევას, რომ ამ კაცს მოაქვს პენტეზილევასათვის საშინელი ამბავი. „შენი ბედი სამუდამოდ გადაწყვეტილია—ეუბნება იგი შეძრწუნებულ პენტეზილევას—შენ ჩემი ტყვე ხარ და ჩემზე მეტი სიმკაცრით თვით ჯოჯოხეთის ძაღლიც ვერ დაგიცავს“.

პენტეზილევას ხასიათში მომხდარი გარდატეხის ასახსნელად მწერალი არ კმაყოფილდება მხოლოდ ამ მოტივით, სახელდობრ იმით, რომ აქილევსი პენტეზილევას ცინიკოს-მამხილებლად ევლინება. მწერალი გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს აქილევსის არა სიტყვებს, არამედ მოქმედებას, მის მიერ ძალის გამოყენებას პენტეზილევას ხელში ჩასაგდებად. აქილევსის მიზანი ამ შემთხვევაშიც კეთილშობილურია, მას ახლაც ამოქმედებს პენტეზილევასადმი სიყვარული, მაგრამ საშუალება კი, ამ მიზნის მისაღწევად გამოყენებული, მოწონებას ვერ იმსახურებს. აქილევსი იარაღს ისხამს და ბრძანებს, რომ ძალით წაიყვანონ პენტეზილეა, მიუხედავად იმისა, რომ შიკრიკმა

მოიტანა ამბავი არა ამორძალების, არამედ ბერძნების დამარცხების შესახებ. მიუხედავად იმისა, რომ მდგომარეობა ბერძენთათვის და პირადად მისთვისაც ფრიად სახიფათოა, აქილევსი მაინც თავისას არ იშლის, თვითონ სურს ძალით წაიყვანოს პენტეზილეა, ვიდრე ამორძალები არ დაიხსნიან მისგან თავიანთ დედოფალს.

პენტეზილევას შემდეგი მოქმედება, ამდენად, დაკავშირებულია აქილევსის აქამდელ მოქმედებასთან. ქალი საბოლოოდ დარწმუნდა, რომ მოტყუებულია, რომ აქილევსი ის არ არის, რადაც იგი მას თვლიდა. თუმცა პენტეზილევას ისევ ღრმად უყვარს აქილევსი, მაგრამ თავს გრძნობს მისგან ერთობ შეურაცხყოფილად, ფეხქვეშ გათელილად. იგი ამიერიდან ემსგავსება გამძვინვარებულ მხეცს, რომელსაც იპყრობს მხოლოდ შურისძიების გრძნობა, რომელიც მზად არის კბილებით დაგლიჯოს თავისი შეყვარებული. მწერალი გვიჩვენებს, თუ როგორ ექცევა პენტეზილეა ამ მისტიკურ-პათოლოგიური გრძნობის ტყვეობაში, როგორ გეშავს იგი ძაღლებს, რათა რისხვად დაატყდეს თავს აქილევსს.

მწერალი ამასთანავე გვიჩვენებს აქილევსის სულში მომხდარ ცვლილებებსაც. თუ განცილილი ამბების შედეგად პენტეზილევას განვითარება წარიმართა უკიდურესი სუბიექტივიზმის გზით, აქილევსის განვითარება წარიმართა საწინააღმდეგო მიმართულებით, შურისძიებაზე, სუბიექტივიზმზე ხელისაღებისა და ადრინდელ პოზიციაზე დაბრუნების გზით. აქილევსმა ახლა უკვე ხელი აიღო პენტეზილევას ძალით დაუფლების სურვილზე, მიზნად დაისახა დათმობაზე წასვლა. იგი ორთაბრძოლაში იწვევს დედოფალს. ასე იქცევა აქილევსი იმიტომ, რომ განზრახვა აქვს, ნებით ჩაუვარდეს ტყვედ პენტეზილევას, რის შესახებაც ქალმა არაფერი იცის. პენტეზილეა ღებულობს გამოწვევას და მიიჩქარის ორთაბრძოლის ადგილისაკენ. შორიდანვე იმარჯვებს იგი მშვილდს და ისარს კისერში ჩაარჭობს კეთილი სურვილებით მოსულ აქილევსს. ბერძენთა მხედართმთავარი ეცემა, ცდილობს წამოდგეს, მაგრამ პენტეზილეა მიუსევს დაგეშილ ძაღლებს და აგლეჯინებს მათ აქილევსის სხეულს. აქილევსი ცდილობს ქალში მისადმი სიბრალულის გამოწვევას. „პენტეზილეა, ჩემო საცოლე, ამას რას ჩადიხარ?—მიმართავს იგი დედოფალს—ნუთუ ეს არის ის ვარდების ღღესასწაული, რომელსაც აღმითქვამდი!“ („Penthesilea! meine Braut! was thust du? Ist dieß das Rosenfest, das du versprach?“).

ამაოა აქილევსის მუდარა. ქალიც ისევე კბილებით ეჭიდება აქილევსის სხეულს, როგორც მისი ძაღლები; იგი კბილებს ღრმად ასობს. აქილევსის მკერდში, ტუჩები და ხელები საყვარელი ადამიანის სისხ-

ლით აქვს გასვრილი. მხოლოდ მაშინ, როცა გონს მოდის, გებულობს იგი, თუ რა ჩაიდინა, როგორ ვერაგულად მოეპყრა იმას, ვინც მთელი გატაცებით უყვარდა. სასომიხნდილი, საბოლოოდ დამარცხებული, იგი გადაწყვეტს თვითმკვლელობით ჯავრი იყაროს თავის თავზე, რასაც კიდევაც ანხორციელებს.

ასე გადაწყდა დრამის კოლიზია. უკიდურესმა ინდივიდუალისტურმა მისწრაფებებმა, ცხოველურმა ვნებებმა და ინსტინქტებმა სძლია გონიერებასა და ადამიანობას, მოსპო სიკეთე და სიყვარული. იმთავითვე მწუხარე ჰანგების შემცველი დრამა ძლიერი ტრაგიკული აკორდებით დამთავრდა. ადამიანები წარმოგვიდგნენ როგორც ექსცენტრული, დისპარმონიული ნატურები, როგორც უკიდურესი ინდივიდუალისტები. ისინი ამასთანავე წარმოსდგნენ როგორც ბედისწერის თოჯინები, საცოდავი, უმწეო არსებები.

„პენტეზილეა“ მნიშვნელოვანწილად წარმოადგენს ჰაინრიხ კლაისტის აღსარებას. სწორედ ამ დრამაში გამოჩნდა მკაფიოდ შუბერტისა და ა. მიულერის მისტიკური შეხედულებებით მწერლის გატაცების შედეგი. დრამის ცენტრალური გმირი გამოხატავს თვალსაზრისს თვით კლაისტისას, მის მისტიკურ-სუბიექტივისტურ მისწრაფებებს. უმაღლესი ბედნიერებისადმი პენტეზილეას მშფოთვარე სწრაფვაში ჩანს თვით ავტორის დაუდგრომელი და მბორგავი სული, მისი აკვიატებული სწრაფვა განდიდებადმი.

ამგვარი ავადმყოფური განწყობილებით შედეგად თავისი სამშობლოს ფარგლებს იქით მყოფმა მწერალმა გაანადგურა მისი პირველი, იმედების მომცემი დრამა — „რობერტ გისკარი“, მოექცა რა ძლიერი სულიერი დეპრესიის მდგომარეობაში. და ის, რაც მან აქამდე ბოლომდე ვერ განახორციელა, განახორციელა დრამაში „პენტეზილეა“, ჩააქსოვა რა მასში, როგორც თვითონ იტყოდა, მთელი თავისი შინაგანი არსება, მთელი ბრწყინვალეობა და ტანჯვა თავისი სულისა.

სულიერად თუ როგორ ღრმადღაა შეზრდილი ავტორი ტრაგედის ცენტრალურ გმირთან, ამას მკვერამეტყველურად გვემოწმება ნაწარმოები. მწერალი არ იჩენს პენტეზილეასადმი მკვეთრად კრიტიკულ-დამოკიდებულებას. ეს ქალი მისი გატაცების საგანი რჩება არა მხოლოდ მაშინ, როცა იგი თავისი ფიზიკური და მორალური მშვენებით ბრწყინავს, არამედ მაშინაც, როცა იგი ველური ინსტინქტების ტყვეობაში ვარდება. ნაწარმოებს ნათელ ზოლად მისდევს ავტორის ღრმა თანაგრძნობა თავისი გმირისადმი, მომეტებულად იმ მომენტში, როცა ქალს თავს ატყდება ბედისწერის მსახვრელი ხელი.

ყველაფერი ეს იმას მოწმობს, რომ თვითონ კლასტიც ღრმად იტან-  
ჯება თავის გმირთან ერთად, აქსოვს მასში თავის სულს. ღრმა თა-  
ნაგრძნობითა და სიმპათიით ხატავს კლასტი პენტეზილეს განუშო-  
რებელ მეგობარს, პროტოეს, რადგან ეს უკანასკნელი მას თავის  
ცხოვრებას აგონებს, მის საყვარელ, ჭირსა და განსაცდელში თანა-  
მგზავრ დას, უღრიკეს. „პენტეზილა“ კლასტის სულიერი განვი-  
თარების მაჩვენებელ შესანიშნავ ძეგლს წარმოადგენს. იგი გვიჩვენ-  
ებს ღრმა სულიერ წინააღმდეგობაში ჩავარდნილ მწერალს, რომე-  
ლიც მწვავედ აღიქვამს თავისი გმირის კატასტროფას. არსებობს  
ცნობა, რომ პფულმა (კლასტის მეგობარმა). მწერალი მტირალი  
შეისწრო იმ მომენტში, როცა მას ის-ის იყო დაეწერა ტრაგედიის  
უკანასკნელი სტრიქონები.

მიუხედავად იმისა, რომ ღრმად განიცადა თავისი გმირის,  
პენტეზილეს დაღუპვა, კლასტმა მაინც დააღწია თავი კატასტრო-  
ფას. არ გაჰყვა თავისი გმირის გზას, არ განახორციელა თვითმკვლე-  
ლობა, რის შესახებაც იგი ზშირად ლაპარაკობდა. მეგობრებისადმი  
გაგზავნილ წერილებში. იგი დარჩა ცოცხალი და განაგრძო არჩეული  
გზით სვლა. მან შემდეგში აღადგინა ტრაგედია „რობერტ გისკარის“  
ადრე განადგურებული ხელნაწერები, თუმცა აღადგინა ნაწი-  
ლობრივ.

ამ დრამაშიც ნაჩვენებია ადამიანის შებრძო-  
„რობერტ გისკარი“ ლება ბედისწერასთან, აქედან გამომდინარე კა-  
ტასტროფული შედეგებით. ტრაგედიის მთავა-  
რი გმირი, პერცოგი გისკარი განასახიერებს მისწრაფებებს თვით ახალ-  
გაზრდა კლასტისა, მის სურვილს—ერთბაშად დაწეროს თავისი სა-  
ხელის უკვდავმყოფი ნაწარმოები, დაძლიოს გოეთესა და შილერის  
მიერ დამკვიდრებული პოეტური პრინციპები და დაამკვიდროს ახა-  
ლი, რომანტიკული დრამის პრინციპები.

„რობერტ გისკარი“ არა მხოლოდ ამ მხრივ წარმოადგენს  
კლასტის კრედოს მაჩვენებელ ნაწარმოებს, არამედ, და მომე-  
ტებულად, იმ მხრივაც, რომ ამ დრამის ცენტრალური გმირის  
სწრაფვა თავისი თავის განდიდებისადმი ატარებს ავადმყო-  
ფური, მისტიკური ძიების ხასიათს, ასახავს თვით მწერლის  
ღრმა სულიერ ტკივილებს. სასოწარკვეთისა და ადამიანთაგან გან-  
ცალკევების სულისკვეთებას. „რობერტ გისკარზე“ მუშაობის ის-  
ტორია შუქს ფენს კლასტის ცხოვრების კრიზისულ პერიოდს, იმ  
პერიოდს, როცა მწერალი ამაოდ ეძებდა ცხოვრებაში სულიერ  
ნავსაყუდელს, როცა იგი ღრმად მოეცვა პესიმიზმს, სერიოზულად  
ფიქრობდა თვითმკვლელობაზე.

ამ ახალი ნაწარმოების შექმნის იდეა კლასტს ადრე დაებადა.

გისკარისადმი ინტერესი, საფიქრებელია, მას აღუძრა „ჰორენში“ ფუნკის მიერ გამოქვეყნებულმა სტატიამ ისტორიული რობერტ გისკარის შესახებ. ვაიმარში ყოფნის დროს, 1803 წელს კლაისტი ამ თავისი პირველი დიდი ნაწარმოებიდან ადგილებს უკითხავს ვილანდს, რომელიც ალტაიებში მოჰყავს. ნაწარმოები მწერალს თან მიაქვს შვეიცარიაში, აქედან საფრანგეთში. მძიმე სულიერი დეპრესიის შედეგად კლაისტი პარიზში ყოფნის დროს გაანადგურა დრამის ხელნაწერები და მხოლოდ 1808 წელს, იმის მიხედვით, რაც ახსოვდა, ნაწილობრივ აღადგინა იგი.

დრამის სიუჟეტურ ჩონჩხს წარმოადგენს საქმენი ნორმანელი ჰერცოგის, რობერტ გისკარისა, მისი ბრძოლა ბერძენთა წინააღმდეგ. მწერალს სურს დახატოს გისკარი როგორც დიდი ადამიანი, თავისი ხალხის აღიარებული ბელადი, რომელმაც მრავალი სახელოვანი ბრძოლა გადაიხადა და ამჟამად იმყოფება უკანასკნელი დიდი ბრძოლის ზღურბლზე, ბრძოლისა, რომელმაც მას საბოლოო გამარჯვება უნდა მოუტანოს. გისკარის ამგვარ მისწრაფებებში—შემოსოს თავისი თავი სიღიადისა და ბრწყინვალეების შარავანდედით—მწერალი აქსოვს საკუთარ განწყობილებებსა და მისწრაფებებს. როგორც სხვა დრამაში, ისე „გისკარშიც“, კლაისტი ამჟღავნებს ტრაგიკული კოლიზიის შექმნის უნარს, გვიჩვენებს იმ დაბრკოლებებს, რომლებიც წინ ეღობება ნორმანელ ჰერცოგს თავისი გეგმის განხორციელებას.

რა ხასიათისაა ეს დაბრკოლებები, რა გარემოებები ხდიან შეუძლებელს გისკარის გეგმის განხორციელებას და აქცევენ ამ ადამიანს ტრაგიკულ გმირად? როგორც აქამდე განხილულ ტრაგედიებში, ისე „რობერტ გისკარშიც“ მწერალი ტრაგიკულ კონფლიქტს წარმოგვიდგენს არა როგორც რეალური სინამდვილის გამოხატულებას, არამედ როგორც იღუმალებით მოცულ მოვლენას, როგორც წინააღმდეგობას ადამიანსა და ბედისწერას შორის. ამგვარი წინააღმდეგობის ფონზეა დახატული გმირთა დაღუპვა კლაისტის ტრაგედიებში, ნაჩვენებია, რომ ფატალურ აუცილებლობასთან ბრძოლაში იღუპებიან როგორც სუსტნი, ისე ძლიერნი. „რობერტ გისკარშიც“ კლაისტი ამ პრინციპს იცავს. ტრაგედიის აგებაში იგი არ ანიჭებს ცოტად თუ ბევრად მნიშვნელოვან როლს ადამიანთა შორის არსებულ დამოკიდებულებას; ირკვევა, რომ ეს დამოკიდებულება, მისი გაგებით, თვითაა პირობადებული გარეგანი ფაქტორებით, ბედისწერით.

ტრაგიკული კონფლიქტის დახატვისას კლაისტი არ უარყოფს ტრაგიკულ გმირსა და საზოგადოებას შორის არსებულ დამოკიდებულებას, მაგრამ არა ამ გარემოებას ანიჭებს იგი გადამწყვეტ მნიშვნელობას ტრაგედიის გმირის ხასიათის მოხაზვისას, ტრაგიკული.



კვანძის შექმნისა და გახსნისას, არამედ ბედისწერას, ფატალურ აუცილებლობას. ისიც საგულისხმოა, რომ გმირსა და საზოგადოებას შორის დამოკიდებულება კლასტის დრამებში არ ატარებს ისეთ ხასიათს, რომ მხოლოდ ამ საფუძველზე აიხსნას ტრაგიკული გმირის ქმედება, ტრაგიკული კონფლიქტი. მართალია, კლასტის გმირები ეთიშებიან საზოგადოებას, მაგრამ ეს გათიშვა თავისთავად არის არა პირველადი, არამედ მეორადი მოვლენა, თვითონვე გაპირობებული იმ ფატალური აუცილებლობით, რომელიც კლასტის ტრაგედიის მთავარ ზამზარას წარმოადგენს.

წინააღმდეგობა ტრაგედიის გმირსა და საზოგადოებას შორის კლასტთან კი არ გამოირიცხავს, არამედ უკეთ ზნის იმ წინააღმდეგობას, რომელიც ამ გმირსა და ბედისწერას შორის არსებობს. კლასტის ტრაგედიის გმირები, ადამიანთაგან განმარტოების მიუხედავად, მაინც ადამიანთა შორის ტრიალებენ, იძულებულნი არიან ანგარიში გაუწიონ მათ, მაგრამ თავიანთ გადამწყვეტ მოქმედებაში იხინი უგულებელყოფენ ადამიანებს, მოქმედებენ ფატალური აუცილებლობის კარნახით. ტრაგიკულ გმირსა და საზოგადოებას შორის წინააღმდეგობა ამ დრამებში წარმოდგენილია როგორც წინააღმდეგობა რაციონალისტურ და მისტიკურ-რომანტიკულ მიდრეკილებებს შორის, რაც უკანასკნელის გამარჯვებით მთავრდება. დაუოკებელი ვნებები, მდებალი ინსტინქტები იმარჯვებენ საღ გონებაზე. ასეთ ჭურათს ვხედავთ „შროფენშტაინის ოჯახში“ და „პენტეზილეაში“. როგორც ერთში, იაე მეორეშიც გონების ხმა ბოლოსდაბოლოს დუმდება ამგვარი ინსტინქტების წინაშე, რაც ტრაგედიის გმირის კატასტროფით გვირგვინდება.

ეს ასეა, კლასტის ტრაგედიებში საბოლოოდ ინსტინქტი იმარჯვებს საღ გონებაზე, მაგრამ მაინც ფრიად მნიშვნელოვანია, რომ ტრაგიკული კონფლიქტის შექმნაში მწერალი გარკვეულ მნიშვნელობას ანიჭებს საზოგადოებრივ ფაქტორებს, ადამიანთა მასებს. კლასტის გმირები, მართალია, თავს გრძნობენ საზოგადოებისაგან სულიერად განმარტოებულად, მაგრამ მაინც ვერ წყვეტენ მასთან კავშირს, იძულებულნი არიან ზოგჯერ მაინც შეუფარდონ თავიანთი მოქმედება იმ ადამიანებს, რომელთა წრეშიც ტრიალებენ. ამ მხრივ განსაკუთრებით ყურადღებას იქცევს „რობერტ გისკარი“, რომელშიც ხალხი, გისკარის მხედრობა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. ამ მოტივს გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება „რობერტ გისკარის“ მომდევნო დრამებშიც. მაგრამ არა ისეთი, როგორც დასახელებულ ნაწარმოებში.

პენტეზილეაც იძულებულია ხოლმე დროდადრო მაინც ანგარი-

ში გაუწიოს გარემომცველ საზოგადოებას, თავიანთ თანამებრძოლებს, მაგრამ იგი საბოლოოდ მაინც ისე მოქმედებს, როგორც პირადად მიაჩნია საჭიროდ. გადამწყვეტ მომენტში პენტეზილუა არავის უჭერის, ყურად არ იღებს თავისიანების რჩევას, დაძრას მხედრობა სამშობლოსაკენ, არ შეებას აქილევსს ორთაბრძოლაში. ასეთ მომენტში გვევლინება პენტეზილუა როგორც ყველასაგან განმარტოებით მდგომი, როგორც ერთი ყველას წინააღმდეგ.

სხვაგვარ ვითარებას ვხედავთ „რობერტ გისკარში“. ამ ნაწარმოებშიც, როგორც ითქვა, ტრაგიკული კონფლიქტის ძირითად ზამბარას წარმოადგენს ბედისწერა, ადამიანის წარუმატებელი ბრძოლა ბედისწერის წინააღმდეგ; მაგრამ ტრაგედიის მთავარი გმირი აქ არ არის მოცემული როგორც ხალხისაგან გამდგარი. გისკარის სიდიადე აქ მნიშვნელოვანწილად ახსნილია როგორც მის მიერ ხალხისათვის ანგარიშის გაწევის შედეგი. ხალხმა იგი შეიყვარა არა მხოლოდ მის მიერ გამოჩენილი მამაცობის, ბევრი სახელოვანი ბრძოლის გამო, არამედ მისი მორალური თვისების გამოც. მან შორს გაუთქვა სახელი თავის ქვეყანას, შემუსრა მრავალი მტერი და ამჯერად იმყოფება კონსტანტინოპოლის მისადგომებთან, მტკიცედ დარწმუნებული, რომ მტრებს საბოლოოდ შემუსრავს. ამიტომაც, რომ ხალხმა შეიყვარა გისკარი, სრულიად ბუნებრივად ჩათვალა, რომ იგი გახდა ნორმანების ჰერცოგი, მიუხედავად იმისა, რომ გისკარი ჰერცოგის ტახტის კანონიერი მემკვიდრის, თავისი ძმისწული აბელარის მეურვედ ითვლება მხოლოდ.

კლასიტი გისკარის მხედრებს წარმოგვიდგენს არა როგორც ამოღულ, უფროსთა ბრძანების ბრმად შემსრულებელ მასას, არამედ როგორც ენერგიულს, ინიციატივიანს, თავისი ძალისა და ღირსების შემგნებ ძალას, რომელსაც უნარი შესწევს ზ ე გ ა ვ ლ ე ნ ა მ ო ა ხ დ ი ნ ო ს სახელმწიფოს პოლიტიკაზე. აი, ახლაც მოსულან ისინი ჰერცოგის კარავთან, მოითხოვენ გამოვიდეს იგი, რათა გადასცენ მას თავიანთი მთავარი სურვილი, რომლის შესრულებისაგან დამოკიდებულია მათი ქვეყნის ბედი. ისინი ღელავენ, გამოთქვამენ აშკარა უკმაყოფილებას ომის შემდეგი გაგრძელების გამო, თუმცა არ აძლევენ თავიანთ მოთხოვნას ულტიმატუმის ხასიათს, არ უპირისპირდებიან გისკარს, დარწმუნებულნი იმაში, რომ გისკარი ყურად იღებს გონების ხმას და მათ დაუჭერებს.

რამ ააღელვა ისინი, რატომ ასე ბოხოქრობენ საბოლოო გამარჯვებასთან ასე მიახლოებულნი? ისინი ააღელვა თავსდატეხილმა უბედურებამ, შავმა ჭირმა, რომელიც მუსრს ავლებს ნორმანებს და უაზროდ ხდის ბრძოლის შემდეგ გაგრძელებას. მათ შეშფოთებას

აძლიერება ისიც, რომ ხმა დაირბა. ამ საშინელ ავადმყოფობას თვით ჰერცოგიც შეუპყრიაო. ჩვენს წინ დგას ტრაგედიის ცენტრალური გმირი, ხალხის მიერ ავტორიტეტად მიჩნეული უღრეკა მხედართმთავარი, რომელიც ისწრაფის თავისი თავის უკვდავოფისაყენ და ახლო იმყოფება კიდევაც თავის მიზანთან. მაგრამ ყველაფერი ეს არარაობად მოჩანს, რადგან გამოჩნდა ძალა, რომლის წინაშე უმწეოა გისკარიცა და მისი მამაცი მხედრობაც. ეს ის მისტრიკური აუცილებლობაა, რომლის წინაშე საერთოდ ქედს იხრიან კლასტის ტრაგედიის გმირები და რომელიც ტრაგედიული კოხფლიქტის წარმოშობას აპირობებს.

შეძრწუნებული მხედრობა ჰკვიანაა და გამოცდილ არმინს ავალღებს ჰერცოგთან მოლაპარაკებას და არმინიც უყოყმანოდ ღებულობს ამ დავალებას. იგი საკადრის პასუხს აძლევს ჰერცოგის ვაჟს, რობერტს, რომელიც ერთობ მკვახედ მიმართავს მხედრობას, უგულვებელყოფს მათ გულისხმას, მოითხოვს, რომ ისინი დაუყოვნებლივ გაიფანტონ. ამასთანავე არმინი ყოველ ღონეს ხმარობს, არ მიიყვანოს საქმე განხეთქილებამდე, რჩევას აძლევს აბელარს, რომ დაემორჩილოს რობერტს, მიუხედავად იმისა, რომ სიმპათია მისი, ისე როგორც მხედრობისა, აბელარის მხარეზეა და არა რობერტის.

მომდევნო სცენაში ნაჩვენებია თვით ჰერცოგი გისკარი, რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ საშინელი ავადმყოფობა სულს უბუთავს, გამოდის კარვიდან, თავი მტკიცედ და გაბედულად უჭირავს. იგი მიმართავს თავის მხედრობას შთამაგონებელი, გამამხნევებელი სიტყვით, რომელშიც ჩაქსოვილია გამარჯვების ურყევი რწმენა. იგი ცდილობს გაფანტოს ექვები მისი ავადმყოფობის შესახებ, დაარწმუნოს ყველა, რომ იგი ჭანმრთელია, „განა მე, ვინც თქვენს წინაშე ასეთი სიცოცხლით სავსე ვდგევარ, შავი ჰირით შეპყრობილს ვგავარ?“—ასეთი კითხვით მიმართავს იგი თავის ხალხს. იგი ლაპარაკობს დასახული მიზნის შესახებ, აღნიშნავს, რომ მანამ არ მოისვენებს, სანამ თავის საწადელს არ მიაღწევს, არ დაიპყრობს კონსტანტინოპოლს; ამასთანავე იგი მზადაა მოისმინოს, თუ რა აწუხებს მის მხედრობას, მოუსმინოს მის ერთგულ არმინს, რომელიც შეუფერავად აღწერს შექმნილ მძიმე მდგომარეობას და მოითხოვს, რომ გისკარმა უკან გააბრუნოს ნორმანთა ჯარი.

ამ ადგილას წყდება „გისკარის“ ხელნაწერი, მაგრამ ძნელი არ არის წარმოვიდგინოთ, თუ რა ხაზით უნდა წარმართულიყო მოქმედება. ნათლად იგრძნობა, რომ ამ გადამწყვეტ მომენტში გისკარისაგან არ არის მოსალოდნელი გადაწყვეტი მოქმედება, რადგან ავადმყოფობამ, საფიქრებელია, იგი საბოლოოდ გამოიყვანა მწყობრი-

დან. გისკარის ეს უკანასკნელი მამაცური სიტყვები გვაუწყებენ ამასთანავე მის გარდაუვალ დაღუპვას. იმთავითვე იგრძნობა, რომ იგი განწირულია, რომ მისი ოპტიმიზმი ფუყე ნიადაგს ემყარება; შინაგანი წვის, საშინელი ტანჯვის ბელოვნურად შეკავების ცდას წარმოადგენს. მისი დაღუპვა ამასთანავე მოასწავებს შინაგანი ბრძოლის დასაწყისს, რისი წინამძღვრებიც მოცემულია რობერტსა და აბელარს შორის იმთავითვე არსებულ დაძაბულ დამოკიდებულებაში.

მოახერხებს თუ არა ერთი რომელიმე მხარე ძალთა კონსოლიდაციას, იმის შენარჩუნებას, რაც გისკარმა შექმნა, — ეს საყიბნი კითხვის ნიშნის ქვეშ რჩება, რადგან ავტორი იმის აღიარებისაკენ იხრება, რომ საღი, გონივრული აზრი ეწირება ფატალურ წინასწარგანსაზღვრულობას, მისტიკურ-ირაციონალურ მიდრეკილებებს. თვით ის ფაქტი, რომ მწერალმა თვითონვე მოსპო ამ დრამის ხელნაწერები, მიგვითითებს იმ გამოუვალ მდგომარეობაზე, ღრმა სულიერ წინააღმდეგობებზე, რომელთა შედეგიც გისკარისა და მისი სამეფოს კატასტროფა უნდა ყოფილიყო.

როგორც ვხედავთ, „რობერტ გისკარშიც“ კლასიტი დგას ტრაგიკულის გაგების იმ თვალსაზრისზე, რომელიც მთელი სიცხადით გატარებულია „შროფენშტაინის ოჯახსა“ და „პენტეზილეაში“. აქაც ტრაგიკული გაგებულია როგორც შედეგი ადამიანისა და ბედისწერის დამოკიდებულებისა; ადამიანის ბედის წინასწარი განსაზღვრულობისა. ტრაგედიის ცენტრალური გმირის სახით მწერალი გვიჩვენებს ბედისწერის წინააღმდეგ ბრძოლაში უმწეობას თვით დიდი ფიზიკური და სულიერი მონაცემების მქონე ადამიანისა, იაეთისა, რომელიც თავის ხალხს დიდების ზენიტზე აუყვანია. ნათლად იგრძნობა, რომ ხალხს გისკარი უყვარს მისი საქმეების. ხალხისადმი გამოჩენილი მზრუნველობის გამო. მაგრამ იმ მომენტში, როცა გისკარი მისტიკურ-ირაციონალური განწყობილების ტყვეობაში ექცევა, ხალხს მის მიმართ ეჭვი იპყრობს, იგი მის პოლიტიკას აკრიტიკებს, მიაჩნია, რომ ომის გაგრძელება უაზრობაა, თვითმკვლელობას უდრის. ამ ნიადაგზე იშლება წინააღმდეგობა ხალხსა და გისკარს შორის, რომელთაგან ერთი გონიერი, წინდახედული, მეორე კი არაგონიერი პოლიტიკის მომხრეა. ხალხს, მის საუყეთესო შვილს, არმინის, მიაჩნია, რომ შექმნილ ვითარებაში, როცა ნორმანებს თავს დაატყდათ ბედის რისხვა, ერთადერთი გონივრული ნაბიჯი იქნება ომის შეწყვეტა და ჭარის უკან გაბრუნება. გისკარი კი, ჩანს, სრულიადაც სხვა აზრისაა, მიაჩნია, რომ ბრძოლა უნდა გაგრძელდეს ბოლომდე, მიუხედავად იმისა, რომ ეს კარგს არაფერს უქადის არც მას და არც ნორმანებს.

საფუძველი არ არის ვიფიქროთ, რომ გისკარს არ აქვს წარმოდგენილი, თუ რა ხდება მის გარშემო, რა საშიშროება ემუქრება მისი-ანებს. არა, მას ეს კარგად აქვს წარმოდგენილი და უბედურებაც მისი იმაშია, რომ არ შეუძლია სხვა რამ შესთავაზოს თავის ხალხს, თუ არა შეგუება იმასთან, რომ სიკვდილმა შეუბრალებლად ცელოს მათი რიგები. მას არ შეუძლია სხვა გზა აირჩიოს, თუ არა ის, საით-კენაც მას ეწევა ფატალური აუცილებლობა.

აქილევსის მოპოვება ბრძოლის გზით წარმოადგენდა პენტეზილეს მთავარ მიზანს და ამ მიზანს შეეწირა იგი. ასეთივე ფანატიკური იდეა წარმართავს გისკარის მოქმედებასაც; მან უნდა განახორციელოს ორაკულის მოთხოვნა, დაიპყროს ბიზანტია და დაასრულოს თავისი სიცოცხლე კონსტანტინოპოლში. ამ ვალდებულების შეგნება მსჭვალავს გისკარის მოქმედებას. იგი ხალხს ამხნევებს, ცდილობს დაარწმუნოს, რომ სრულიად ჭანმრთელია და ამას აკეთებს მხოლოდ და მხოლოდ იმისათვის, რომ ბოლომდე მიიყვანოს დაწყებული საქმე, შეასრულოს ის, რაც ბედისწერით დადგენილია. მან იცის, რომ სიკვდილი ესტუმრება მას კონსტანტინოპოლში და არა ამ ქალაქის მისადგომებთან. და ესტუმრება იგი მას როგორც გამარჯვებულს. „აჰ, ამ ბანაკში თქვენ ვერ მიხილავთ მე მკვდარს, — მიმართავს გისკარი თავის ხალხს. — მხოლოდ სტამბულში დადუმდება ჩემი ბაგეები, მანამ კი არა“ („Im Lager hier kriegt ihr mich nicht ins Grab: im Stambul halt ich still und eher nicht“).

ეს ძირითადი პრინციპები დაედვა საფუძველად კლაისტის მოგვიანო დრამებსაც. იმათ, რომლებიც არ არიან დაწერილი ანტიკურ თემაზე. ამათგან ქრონოლოგიურად პირველ რიგში უნდა დასახელებულ იქნას დრამა „კ ა ი ლ ბ რ ო ნ ე ლ ი კ ე თ ჰ ე ნ ი“; რომელიც დაიწერა 1808 წელს, გამოქვეყნდა კი 1810 წელს; ნაწარმოების სიუჟეტური ხაზი იშლება გრაფ შტრალისადმი კეთჰენის უსაზღვრო და თავგანწირული სიყვარულის თემაზე. მკედელმა თეობალდმა საიდუმლო სამსჯავროში უჩივლა გრაფ შტრალს, რომ მან მისნური საშუალებით გადაიბირა თავის მხარეზე, მისი, თეობალდის, ერთადერთი ქალი კეთჰენი. შტრალი გადაჭრით უარყოფს წაყენებულ ბრალდებას, მაგრამ არ მალავს, რომ კეთჰენზე მან თავიდანვე ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა. იგი ყვება, თუ როგორ დაიბნა და უგრძნობოდ დაეცა კეთჰენი, როცა მან თავის სახლში პირველად იხილა გრაფი, როგორ გადახტა იგი სახლის მესამე სართულიდან, რათა დასწოდა უკან გაბრუნებულ გრაფს, ხოლო განკურნების შემდეგ როგორ დაატოვა

თავისი სახლი და მიაშურა გრაფის სასახლეს. შტრალი აღნიშნავს, რომ მას არა თუ რაიმე იძულება არ გამოუყენებია კეთქენის მიმართ, არა თუ ბოროტად არ უსარგებლია მიცემული შესაძლებლობით, არამედ ახლოსაც არ გაუჯარებია ქალი, ექცეოდა მას მეტად ცივად და უხეშად, რათა როგორმე დაეღწია თავი მისგან. კეთქენიც სასამართლოში ადასტურებს გრაფის ჩვენების სისწორეს.

მსაჯულთა გადაწყვეტილების შესაბამისად, გრაფი თხოვს კეთქენს დაუბრუნდეს თავის მამას და ქალიც სავალდებულოდ იზღის მისი მბრძანებლის, საყვარელი ადამიანის ამ სურვილის შესრულებას. იმ-თავითვე ცხადი ხდება, რომ გრაფი, კეთქენისადმი გამოჩენილი სიმკაცრისა და უხეშობის მიუხედავად, არ არის გულგრილი მისი სიყვარულისადმი, მაგრამ იმის შეგნება, რომ მათ შორის სოციალური წარმოშობის მხრივ დიდი განსხვავებაა, შეუძლებელს ხდის, აირჩიოს კეთქენი თავისი ცხოვრების თანამგზავრად. ირკვევა, რომ კეთქენს მანამ შეყვარებია გრაფი, ვიდრე მას პირადად ნახავდა, რომ იგი სიზმარში უნახავს ქერუბიმის თანხლებით და გონების დაკარგვაც გრაფის პირველად ნახვისას თურმე იმით აიხსნება, რომ ამ ქალს სიზმარი ცხადად წარმოუდგა. თავის მხრივ გრაფმაც, როცა იგი ავად იყო, ნახა ანალოგიური სიზმარი, ნახა მის სანუგეშებლად მოსული გოგონა ქერუბიმის თანხლებით; მაგრამ კეთქენისაგან განსხვავებით, გრაფი ჭერჭერობით ვერ ხედავს სინამდვილეში თავისი სიზმრის გაცხადებას. კიდევ მეტი: გრაფს ჰგონია, რომ სიზმარში ნახული გოგონა იპოვა სილამაზით განთქმულ არისტოკრატ ქალ კუნიგუნდეში, რომელიც მან მიმტაცებელ რაინდ ბურგგრაფისაგან დაიხსნა.

განთავისუფლებულ კუნიგუნდეს გრაფი შესთავაზებს თავის კოშკს, ვიდრე ქალს თავისიანები უკან წაიყვანდნენ. კოშკში მისული კუნიგუნდე მშვენივრად გაითამაშებს როლს გულკეთილი, დარბაისელი ქალისა, რომელსაც თითქოს გრაფისადმი მადლიერების გრძნობა ამოქმედებს. ქალის ნამდვილ ზრახვას ის შეადგენს, რომ თავი მოაწონოს გრაფს და გაბნდეს მისი ცოლი. კუნიგუნდე დასაწყისში მართლაც აღწევს წარმატებას. მისი სილამაზითა და სიღარბისლით მოხიბლული გრაფი გადაწყვეტს შესთავაზოს მას თავისი ხელი, რადგან ჰგონია, რომ ეს სწორედ ის ქალია, რომელიც მან სიზმარში ნახა. მაგრამ არ სძინავთ კუნიგუნდეს მტრებსაც. მის სიყვარულში მოტყუებული რაინდგრაფი გადაწყვეტს შური იძიოს კუნიგუნდეზე, დაწვას კუნიგუნდეს კუთვნილი ტურნეკის კოშკი, რაშიც მას, იმედი აქვს, მხარს დაუჭერს კუნიგუნდეს ზოგიერთი რაინდი.

ამ კრიტიკულ მომენტში ტურნეკში მისულ გრაფსა და კუნიგუნ-

დეს ფაქტობრივად სამხატვრო უწევს კეთილი. იგი მამას მიჰყავდა მონასტერში მონაზვნად აღსაკვეცად, მაგრამ მონასტერთან მისულ-მა კეთილმა გადაიფიქრა და უარი თქვა სამონასტრო ცხოვრებაზე. შემთხვევით მას ხელში ჩაუვარდა რაინგრაფის მიერ თავისი თანა-მოაზრისადმი გაგზავნილი წერილი, რომელშიც აღნიშნული იყო ტურნეზე თავდასხმის ზუსტი გეგმა. იმაში დარწმუნებული, რომ გრაფსა და კუნიგუნდეს დიდი საშიშროება მოელოთ, კეთილი და-მითვე გარბის გრაფთან და მიუხედავად იმისა, რომ გრაფი მას უდი-ერად ეპყრობა, არც უნდა მოისმინოს მისგან, თუ რა საშიშროება მოელოს მას და კუნიგუნდეს, კეთილი მაინც მიაღწევს თავისას, გრაფს გააცნობს საქმის ვითარებას. გრაფი ღებულობს სასწრაფო ზო-მებს, იგერიებს თავდასხმას, შემდეგ კი გადადის შეტევაზე და სას-ტიკად ამარცხებს მტერს, რომელმაც ტურნეის კომისიისათვის ცეცხ-ლის მოკიდება მაინც მოახერხა.

გრაფის უსაზღვროდ ერთგული კეთილი, იმ აზრს შერიგებული, რომ გრაფის ცოლი კუნიგუნდე გახდება, თავგანწირვით იბრძვის მათ მხარეზე. იგი ყურად იღებს კუნიგუნდეს მოთქმას, შეიქრება აღმოდებულ აპარტამენტში და გადაარჩენს კიდევაც გრაფის პორ-ტრეტს, რომელიც შტრალს კუნიგუნდესათვის ეჩუქნა. მაგრამ ხარ-ბი კუნიგუნდესათვის ეს ცოტას ნიშნავს. მას აინტერესებს არა იმ-დენად გრაფის პორტრეტი, რამდენადაც ფუტლარი, რომელშიც დაცულია კუნიგუნდესათვის გრაფის მიერ ქ. შტაუფენის ბოძების დოკუმენტი. ვერაინ ვერ ბედავს შესვლას ცეცხლმოდებულ შენო-ბაში, რომელიც საცაა სრულიად დაინგრევა. მხოლოდ კეთილი მი-დის ამ თავგანწირულ ნაბიჯზე, დიდი წვალებით გამოაქვს ფუტლარი რამდენიმე წამით აღრე კომისის სრულიად დანგრევამდე.

გრაფი გებულობს, რომ მის მიერ სიზმარში ნახული გოგონა სხვა-არავინაა, თუ არა კეთილი და გადაწყვეტს დააკავშიროს მასთან თავისი ბედი. მის ამ გადაწყვეტილებას კიდევ უფრო მტკიცეს ხდის ის, რომ გრაფი სერიოზულად დაეკვებულება იმაში, რომ კეთილი მკედელი თეობალდის ქალია, დაბალი სოციალური წარმოშობისაა. ბედმა გაუღიმა საბრალო კეთილს, მაგრამ არ სძინავს საქორწილო სამზადისში გართულ კუნიგუნდეს. იგი გადაწყვეტს საწამლავის შე-პარებით ჩამოიშოროს გზიდან კეთილი. ამას გადაწყვეტს კუნიგუნ-დე იმიტომაც, რომ დარწმუნებულია, კეთილმა იცის მისი საიდუმ-ლოება, იცის, რომ სილამაზით სახელგანთქმული კუნიგუნდე სინამ-დვილში სრულიადაც არ არის ისეთი, როგორადაც მას მიიჩნევენ. და მართლაც, კეთილმა აბანოში მოჰკრა თვალი კუნიგუნდეს შიშ-ველ სხეულს, დაინახა, რომ იგი ხელოვნური საშუალებებით ეჩვენე-

ბათ ხოლმე ლამაზად, რომ ხელოვნურადაა შელამაზებული მისი სხეულის ნაკეთები, რომ იგი ატარებს ხელოვნურ კბილებს და თმას. გაოცებულ კეთქენს სურს ეს ამბავი როგორმე აცნობოს გრაფს იმიტომ კი არა, რომ კუნთებზე სძულს, არამედ იმიტომ, რომ გრაფი ებრალება. ამასობაში შუქი ეფინება კეთქენის საიდუმლოებით მოცულ ისტორიას. იმპერატორი აღსატურებს, რომ კეთქენი მისი ქალია. ამბის ამგვარი შეტრიალებით გახარებული გრაფი თავს ერთობ ბედნიერად გრძნობს. ამასთანავე მას სინდისი ქენჯნის, რომ უდიერად ეპყრობოდა მის თავდადებულ საცოლეს.

„ჰაილბრონელი კეთქენი“ წარმოადგენს ახალი პერიოდის დასაწყისის კლასიკის დრამატურგიაში, მწერლის მობრუნებას ისტორიული, საკუთრივ გერმანულ-ნაციონალური თემებისაკენ, თავისებურ პასუხს იმ მოთხოვნებზე, რომლებსაც აყენებდა მხატვრული ლიტერატურის წინაშე ოკუპირებული ქვეყნის ინტერესები. მოხდენილად გვისურათებს მწერალი თავის ამ ახალ, მის მიერვე ისტორიულად მიჩნეულ ნაწარმოებში ფეოდალური გერმანიის წარსულს, ფეოდალთა ცხოვრებას, მათ შორის არსებულ ქიშპობას, მოუსვენრობითა და მღელვარებით აღსავსე ეპოქას. ჩვენს წინ ცოცხლდება ფეოდალური შუასაუკუნეები, შფოთვისა და ქიშპობის მთესველი რაინდები. ცხადია, იმის თქმა შეუძლებელია, რომ „კეთქენის“ ავტორი ახერხებს ფეოდალური წარსულის მართალი სურათის მოცემას, საზოგადოებრივი ცხოვრების მამოძრავებელი ძალების ჩვენებას, რადგან იგი ამ შემთხვევაშიც ერთგულია წერის არა რეალისტური, არამედ რომანტიკული მეთოდისა.

კლასიკის ამ ნაწარმოებში ჩანს წარსულისადმი მწერლის მაინც სუბიექტივისტურ-რომანტიკული მიდგომა, წარსულიდან იმის არჩევა და განდიდება, რაც ახალ დროში ფეოდალური რეაქციითა თუ ბურჟუაზიული რევოლუციით დამფრთხალი გერმანელი ბიურგერების ინტერესებს შეესაბამებოდა. ამის მიუხედავად: „კეთქენს“, ისე როგორც კლასიკის სხვა ისტორიულ-რომანტიკულ დრამებს ენიჭება გარკვეული ისტორიულ-კულტურული მნიშვნელობა, რამდენადაც მასში, შესაძლოა მწერლის ჩანაფიქრის წინააღმდეგაც, აქა-იქ თავს იჩენს რეალიზმის მომენტები, მაინც შუქი ეფინება ფეოდალური საზოგადოების მანკიერ მხარეებს.

„ჰაილბრონელ კეთქენში“ ნათლად იგრძნობა კლასიკის იდეური დაახლოება მემარჯვენე რომანტიკოსებთან, დრამატურგიის სფეროში იმ ამოცანების დასმა, რომლებსაც აყენებდნენ მომეტებულად ჰაიდელბერგელი რომანტიკოსები, არნიმი, ბრენტანო, გოერესი და სხვები. მათ შაგავსად კლასიკსაც თავის ისტორიულ დრამებში გერ-



მანიის ეროვნული აღორძინება ესახება როგორც აღორძინება ფეოდალური წყობილებისა, როგორც განმტკიცება პრუსიის მონარქიული რეჟიმისა. ეს იმჟან მიზნავს, რომ კლასიკის ისტორიული დრამები, მათ შორის „კეთჰენიცი“, მხოლოდ მასალის მხრივ წარმოადგენს ახალ მოვლენას რომანტიკულ დრამატურგიაში, იდეურად კი მათ არ შეაქვთ არსებითი სიახლე რომანტიკულ ლიტერატურაში, როგორც ქვევით დავინახავთ, თვით კლასიკის შემოქმედებაში. ეს იმიტომ, რომ ამ ნაწარმოებებში მწერალი რჩება იმავე მსოფლმხედველობრივ ნიადაგზე, რომელზედაც იდგნენ საერთოდ მემარჯვენე რომანტიკოსები. იდგა აგრეთვე კლასიკიც აქამდე დაწერილ ნაწარმოებებში.

„ჰაილბრონელ კეთჰენშიც“ მწერალი დგას ისტორიული წარსულისადმი იმავე რომანტიკული დამოკიდებულების ნიადაგზე, რომელზედაც დგას, მაგალითად, არნიმი თავის „გვირგვინთა მცველში“, აიხენდორფი თავის „წარმოსახვა და სინამდვილე“-ში, დგას ფეოდალური საზოგადოების სოციალური ინსტიტუტების განდიდების ნიადაგზე. ზოგიერთი კრიტიკულ-მხილებითი მომენტის მიუხედავად, კლასიკის ამ ახალ ნაწარმოებში გარკვეულად ჩანს ფეოდალური წარსულის განდიდების ტენდენცია. ნაწარმოების გმირი, გრაფი შტრალი დახატულია აშკარად მიმზიდველ ფერებში. იგი წარმოდგენილია როგორც ახოვანი, მამაცი და, რაც მთავარია, როგორც გულწრფელი და პატიოსანი ფეოდალი, ერთგული იმისა, რასაც მას სინდისი, თავისი კეთილი გული შთააგონებს. მწერალი არ ხატავს შტრალს მხოლოდ დადებითი მხარეებით, იგი გვიჩვენებს მის ზოგიერთ უარყოფით მხარესაც, მაგრამ გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს არა უარყოფით, არამედ დადებით მხარეებს, საქმის ვითარებას ისე წარმოადგენს, რომ ეს ფეოდალი დიდბუნებოვანი აღამიანია.

დრამის ავტორი, მართალია, უკან არ იხევს ფეოდალური საზოგადოების უარყოფითი მხარეების ჩვენებისაგანაც, მაგრამ საბოლოო ჯამში მის ნაწარმოებში იმარჯვებს სიმართლე და ნიღაბი ეხდება ვერაგობას. თვით ამ ვერაგობის განსახიერება, კუნიგუნდე, ნაწარმოებში გვევლინება იმდენად არა როგორც კონკრეტული ფეოდალი, ტურნეკის სასახლის მფლობელი, რამდენადაც განსახიერება ბოროტების რაღაც აბსტრაქტული პრინციპისა. ფეოდალური წარსულისადმი აპოლოგეტური დამოკიდებულება ჩანს იმაშიც, რომ მწერალი გარკვეულად უბოდიშებს იმათ, ვის საქციელშიც თავს იჩენს ფეოდალთა მანკიერება. იგი უბოდიშებს იმპერატორს, რომლის უკანონო ქალადაც გვევლინება კეთჰენი, ფარდას უშვებს იმ ტრაგიკომიკურ მდგომარეობაზე, რომელშიც, უნდა ვიფიქროთ, ჩავარდა ამის შედეგად მოტყუებული თეობალდი.

როგორც ვხედავთ, „ჰაილბრონელი კეთქენის“ ავტორი ეპოქის მტკივნეული საკითხების გაგებაში დგას იმავე მსოფლმხედველობრივ ნიადაგზე, რომელზედაც დგანან მემარჯვენე რომანტიკოსები. ისიც გამოდის ბურჟუაზიული რევოლუციისა და განმანათლებლობის წინააღმდეგ, მიჩნია, რომ ისტორიული პროგრესის განხორციელებას წარმოადგენს მხარის დაქვერა არა ახალი, ბურჟუაზიული ურთიერთობისათვის, არამედ ფეოდალური წყობილებისათვის. ეს იგივე სოციალური პროგრამაა, რომელსაც აყენებდნენ საფრანგეთში ჟოზეფ დე მესტრი და შატობრიანი, გერმანიაში კი ნოვალისი, არნიმი, ბრენტანო და სხვა რომანტიკოსები. იმ დროს, როცა ნაპოლეონი მსოფლიოს დაპყრობის გეგმით გამოდიოდა, როცა დამპყრობელის წინააღმდეგ გერმანელ ხალხშიც პროტესტის ძლიერი ხმა ისმოდა, მემარჯვენე რომანტიკოსები მხარში ამოუდგნენ ფეოდალურ რეაქციას არა საერთოდ დამპყრობელთა წინააღმდეგ, არამედ ბურჟუაზიული რევოლუციის წინააღმდეგ ბრძოლაში. რომანტიკოსთა ამ ფალანგაში უმნიშვნელო ადგილი არც „კეთქენის“ ავტორს ეკუთვნის.

ეს, ცხადია, არამცდარაა არ ნიშნავს, რომ კლასიკმა თანადრულობის უმნიშვნელოვანეს საკითხთა გაგების კონცეფცია მხოლოდ იმ პერიოდში შეიმუშავა, როცა მოხსენებულ დრამაზე მუშაობდა, რომ მისი ეს ახალი ნაწარმოები მოწმობს რადიკალური ხასიათის ცვლილებას მწერლის მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებით მეთოდში. არავითარი საფუძველი არ არის დაუპირისპიროთ ერთმეორეს კლასიკის ეს ახალი და მანამდე დაწერილი ნაწარმოებები, დავინახოთ მათში თანადროულობის მწვავე საკითხების სხვადასხვაგვარი გაგება. „ჰაილბრონელი კეთქენი“ და მისი წინამორბედი დრამები — „შროფენშტაინის ოჯახი“, „პენტეზილეა“, „გისკარი“ ერთსა და იმავე იდეურ სიბრტყეზე თავსდება.

განსხვავდებიან ისინი ერთმეორისაგან, როგორც აღინიშნა, მხოლოდ მასალის მხრივ „კეთქენში“ მწერალი ისტორიულ თემას გადაერთო, რასაც არ აქვს ადგილი მანამდე დაწერილ დრამებში, გარდა „გისკარისა“. აღებული მასალის გაშუქების, მასში გატარებული მსოფლმხედველობის მხრივ კი დასახელებული ნაწარმოებები ერთმეორისაგან არ განსხვავდებიან. ყველა მათგანში ჩანს არა მხოლოდ დამპყრობელთა წინააღმდეგ, არამედ რევოლუციის, განმანათლებლობის წინააღმდეგ მებრძოლი რომანტიკოსი, რომელიც მაინც პრუსიის მონარქიული რეჟიმის განმტკიცებისათვის იღწვის. ისტორიული პროგრესის წინააღმდეგ ეს გამოსვლა კლასიკის დრამებში კლინდება სხვადასხვა ფორმით, — „ჰაილბრონელ კეთქენში“ იგი თავს იჩენს ფეოდალური შუასაუკუნეების განდიდებაში, მანამდე

დაწერილ ნაწარმოებებში კი — უპერსპექტიობის, ღრმა პესიმიზმსა და მისტიკაში გადაჩეხვის ფაქტში.

მისტიკურ-პათოლოგიურ განწყობილებებს კლასიკის ამ ახალ ღრამაშიც მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია, მაგრამ არა ისეთი, როგორც „შროფენშტაინის ოჯახსა“ და „პენტეზილეაში“. „კეთქენში“ ავტორი არ იძირება იმ უპერსპექტიობისა და უშუქარი პესიმიზმის განწყობილებასში, რასაც ადგილი ჰქონდა მანამდე შექმნილ ნაწარმოებებში. ღრამატურგმა აქ თითქოს შეძლო მოენახა საყრდენი, სულიერი ნავსაყუდელი, შეძლო გამოეყვანა თავისი გმირები ღრმა სულიერი კრიზისიდან, აეცდინა მათთვის ფიზიკური და სულიერი კატასტროფა, მიეცა ღრამისათვის ბედნიერი დასასრული, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ მისი გმირები განიკურნენ მისტიკურ-რომანტიკული მიდრეკილებებისაგან, სინამდვილისადმი ჭანსალი, რეალისტური დამოკიდებულების ნიადაგზე დადგნენ. მათ, მართალია, მონახეს დასაყრდენი, თავიდან აიცილნეს კატასტროფა, მაგრამ ეს მიღწეულ იქნა მათ მიერ თანადრრულობის მანკიერი მხარეების მიღებითა და განდიდებით.

იქმნება შთაბეჭდილება, რომ კლასიკმა ამ ნაწარმოებით თითქოს გადასინჯა ადამიანისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის აქამდელი გაგება, იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ სინამდვილესა და იდეალს შორის კოლიზია შესაძლოა გადაწყდეს იდეალის კრახის გარეშე. თითქოს კლასიკი თავის ისტორიულ ღრამებში ბოლოს უღებს ღრმა პესიმიზმს და რატიმისტურ თვალაზრისზე გადადის. მაგრამ თუ ღრმად ჩავიხედავთ „კეთქენის“, აგრეთვე მისი მომდევნო ისტორიული ღრამების არსში, დავრწმუნდებით, რომ ამგვარი ვარაუდისათვის საფუძველი არ არსებობს, რომ მწერალს ამ ნაწარმოებებში, მართალია, მიყავს თავისი გმირები სინამდვილესთან შერიგებამდე, მაგრამ ეს არამცდარამც არ ნიშნავს გარდატეხას მის მსოფლმხედველობაში, ხელის ალებას ადამიანისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის იმ რომანტიკულ გაგებაზე, რომელიც რელიეფურად იჩენს თავს „შროფენშტაინის ოჯახში“, „პენტეზილეასა“ და „რობერტ გისკარში“.

შტრალი და კეთქენი ბედნიერი გაბდნენ არა იმიტომ, რომ მათ თითქოს გადაჭრით უარყვეს სინამდვილისადმი მისტიკურ-რომანტიკული დამოკიდებულება, არამედ მხოლოდ ამგვარი დამოკიდებულების წყალობით. შთაბეჭდილება იქმნება, რომ სულიერმა დაცარულობამ, უსაგნო მეოცნებობამ, სიზმრებმა და რელიგიურმა ექსტაზმა თვალები აუხილეს ამ ადამიანებს, გახადეს ისინი ერთი შე-

ხედვით თითქოს ოპტიმისტები, რეალისტური ყალიბის ადამიანები. ნამდვილად კი ისინი რჩებიან ისევ რომანტიკული პერსონაჟები.

ირკვევა, რომ „ჰაილბრონელ კეთქენშიც“ კლასიტი დგას იმავე უკიდურეს რომანტიკულ-მისტიკურ თვალსაზრისზე, რომელზედაც იღვა მანამდე დაწერილ ნაწარმოებებში, რომ იგი ამ შემთხვევაშიც ადამიანის ცხოვრებაში გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს არა თვით ადამიანს, მის აქტიობას, არამედ იმავე ფატუმს, მისტიკურ წინასწარგანსაზღვრულობას. ამ ნაწარმოებშიც აშკარად იგრძნობა ბედისწერის წარმართველი ხელი, იმ განსხვავებით მხოლოდ, რომ აქ მას არ მიყავს მოქმედი პირები ფიზიკურ დაღუპვამდე. გრაფი შტრალი და კეთქენიც მათზე ზევით მდგომი ძალის ბრმა მსახურს წარმოადგენენ. მის წინაშე ისინიც ისეთივე უმწეობას იჩენენ, როგორსაც შროფენშტაინები, პენტეზილეა და გისკარი.

კეთქენმა და შტრალმა ნახეს ერთიმეორე სიზმარში, როგორც ერთიმეორის მისწვლელი. მათი დაახლოება და ზიკვარული იმთავითვე გადაწყვეტილია. ისინი სულიერად ერთი ყალიბის, მისტიკურ-სომნაბულისტური ნატურებია; მისტიკური ძალის წინაშე ისინი ქედს იდრეკენ გონებადაკარგვით, ფანატიკურად. გრაფის პირველივე დანახვისთანავე კეთქენი უგრძობოდ ეცემა. შემდეგში, გრაფის სახლში მისული, იგი იტანს მისგან ყოველგვარ დამცირებას, შეუ: რაცხოფას, მათარბით ცემასაც კი. ბუნებით ნაზი, სათუთად აღზრდილი, იგი ღამეს ათეუჯ გრაფის თავლაში, ორჯერ შედის აღმოდებულ კოშკში ინტრიგანი კუნიგუნდეს კაპრიზების დასაკმაყოფილებლად; და ყველაფერს ამას კეთქენი ჩადის ინსტინქტურად, ფანატიკურად. მისი სახით ჩვენს წინ დგას სათნო, გულკეთილი გოგონა, მორჩილი და უპრეტენზიო, მაგრამ ამასთანავე როგორც რომანტიკულ-მისტიკური ბუნების ადამიანი, მეოცნებე სომნაბულისტი, ვის მოქმედებასაც წარმართავს არა გონება, არამედ ინსტინქტები, ზებუნებრივი ძალა, რომელთანაც იგი სიანლოეს გრძნობს.

დაახლოებით ასეთივე ხაზებშია გადმოცემული გრაფის მოქმედებაც. თავდაპირველად იგი, მართალია, არ გვევლინება ისე დაბნეულად, წონასწორობა დაკარგულად, როგორადაც ჩანს კეთქენი, მაგრამ ძნელი არაა მივხვდეთ, რომ იგიც მისტიკურ განწყობილებათა ტყვეობაშია მოქცეული, ნახული სიზმრის მძლავრი შთაბეჭდილების ქვეშ იმყოფება. იმთავითვე ცხადი ხდება, რომ სიყვარულის გრძნობაა გრაფთანაც ისეთივე ავადმყოფური გატაცების სახე მიუღია, როგორიც კეთქენთან, რომ სიყვარულში, საცოლეს არჩევაში იგი ხელმძღვანელობს მხოლოდ და მხოლოდ იმით, რაც სიზმარში ნახა. იგი მზადაა ხელი გაუწოდოს კუნიგუნდეს არა იმიტომ, რომ ამ უკანასკ-

ნელს სილამაზით განთქმულ ქალად თვლიან, არამედ იმიტომ, რომ მიაჩნია, ეს სწორედ ის ქალია, რომელიც მას სიზმარში ანგელოსის თანხლებით მოევლინა. და როცა რწმუნდება, რომ ეს ასე არაა, რომ სიზმარში მას კეთქენი მოევლინა და არა კუნიგუნდე, გრაფი გაბედულად წყვეტს კავშირს კუნიგუნდესთან, სათნო კეთქენს ირჩევს თავისი ცხოვრების თანამგზავრად.

აქ ჩანს მთელი სიცხადით გრაფის ხასიათი, მისი რომანტიკულ-მისტიკური სულისკვეთება. ცხადი ხდება, რომ იგიც იმავე სულიერი ყალიბისაა, როგორცაა კეთქენი, რომ იგიც კურსს იღებს არა რეალურ სინამდვილეზე, არამედ თავის ილუზიებზე. მას თვალი აებოდა კეთქენის ბოდვის შედეგად, ამის მეოხებით დარწმუნდა, რომ კეთქენი და არა სხვა ვინმე გამოეცხადა მას სიზმარში. ასეთივე გზით არკვევს გრაფი, რომ კეთქენი არ არის დაბალი წარმოშობის, რომ იგი იმპერატორის ასულია და არა ბიურგერის ქალი.

რა არგუმენტები გააჩნია გრაფს კეთქენის მაღალი სოციალური წარმოშობის ცხადსაყოფად, რას ემყარება იგი, როცა გადაჭრით უცხადებს იმპერატორს, რომ კეთქენი მისი, იმპერატორის შვილია? ნაწარმოებიდან ცხადი ხდება, რომ გრაფის ეს რწმენა არ ემყარება რეალურ საბუთს, არ არის მიღებული ფაქტების შეწავლის შედეგად. გრაფი ამ შემთხვევაშიც ემყარება შინაგან რწმენას, იმას, რასაც მისი ავადმყოფური ბუნება შთააგონებს და ნაწარმოებშიც იმარჯვებს ეს რომანტიკულ-მისტიკური ხაზი, მართალი გამოდიან ისინი, ვინც უგულვებელყოფენ სინამდვილისადმი ჩანსალ. რეალისტურ დამოკიდებულებას, კურსს იღებენ არა გონებაზე, არამედ რაღაც შექვესე გრძნობაზე, იჩენებიან უსაგნო ოცნებაში, ავადმყოფურ-მისტიკურ განწყობილებებში. ამ გზით აღწევენ ნაწარმოების გმირები თავიანთ იდეალს, შეიცნობენ თავიანთ ბედს, ფატალურ აუცილებლობას. ძნელი არ არის დავინახოთ, რომ ეს პრობლემის სწორედ ისეთივე გაგებაა, როგორცაა იძლეოდა კლასიკი აქამდე დაწერილ დრამებში.

აღსანიშნავია, რომ თვითონ კლასიკიც ხედავდა ორგანულ კავშირს მის ამ ახალ დრამასა და აღრინდელ პერიოდში დაწერილ „პენტეზილეს“ შორის, მიაჩნდა, რომ „კეთქენი“ „პენტეზილეს“ მეორე მხარეს წარმოადგენს. და მართლაც, ორივე ნაწარმოების ცენტრალურ გმირთა მოქმედებაში წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება სიყვარულის მოტივს. როგორც აქილევს-პენტეზილეა, ისე კეთქენ-შტრალიც იმყოფებიან ამ გრძნობის ტყვეობაში, თავდავიწყებით მიჰყვებიან იმას, რაც მათთვის ფატალურ აუცილებლობას წარმოადგენს.

„პაილბრონელი კეთქენი“ პირველი სარაინდო რომანტიკული დრამაა, დაწერილი პროზისა და თეატრი ლექსის შენაცვლებით, რა-  
შეიაც გარკვეულად იგრძნობა რეზონანსი შექსპირის დრამისა.

„პერმანის ბრძოლა“ ამ ხაზს აგრძელებს კლასიკი თავის მომდევ-  
ნო ისტორიულ დრამებში — „პერმანის  
ბრძოლა“ და „პრინცი ფონ ჰომბურგი“. პირველი  
დაიწერა 1808 წელს, გამოაქვეყნა კი ტიკმა 1821 წელს.

„პერმანის ბრძოლის“ სიუჟეტად აღებულია ისტორიული ფაქტი,  
გერმანელ ტომებსა და რომაელებს შორის ბრძოლა ახალი წელთ-  
აღრიცხვის დასაწყისში. ცნობილია, რომ რომაელების პოლიტიკით  
უკმაყოფილო გერმანელმა ტომებმა არაერთგზის მოაწყვეს აჯანყება  
რომაელთა ბატონობის წინააღმდეგ. ერთი ასეთი აჯანყება მოაწყვეს  
ჩვენი წელთაღრიცხვის მეცხრე წელს პერუსკებმა რომის სამსახურ-  
ში ნამყოფი პერმანის (არმინიუსის) მეთაურობით და ტევტობურგის  
ტყეში გაანადგურეს მხედართმთავარ ვარიუსის არმია.

იწყებდა რა ამ ისტორიულ თემაზე მუშაობას, კლასიკს ამოქმე-  
დებდა არა იმდენად ისტორიული, რამდენადაც თანადროუ-  
ლობის ინტერესები. მის მიზანს შეადგენდა ისეთი დრამის  
შექმნა, რომელშიც წარსულის ამბები გამოყენებული იქნებოდა ახა-  
ლი ეპოქის მიერ დასმული მწვავე საკითხების გასარკვევად. ისტო-  
რიულ დრამებზე მუშაობას კლასიკი იმ პერიოდში იწყებს, როცა  
ევროპის ქვეყნების დიდი ნაწილი, მათ შორის გერმანული ქვეყნე-  
ბიც, ოკუპირებული იყო ნაპოლეონის მიერ, როცა მთელი სიმწვავეით  
ისებოდა დამპყრობელთა უღლისაგან ქვეყნის გათავისუფლების  
საკითხი. კლასიკის ეს დრამები გვემოწმება, თუ როგორი შეძრწუნე-  
ბა გამოუწვევია მწერალში პრუსიის დამარცხებას ნაპოლეონთან  
ბრძოლაში, გამარჯვებულ ნაპოლეონთან კავშირის დამყარების ცდას  
არა მხოლოდ გერმანელი ფეოდალების, არამედ თვით პრუსიის მო-  
ნარქის მხრივაც.

კლასიკის ისტორიულ დრამებს, მათ შორის „პერმანის ბრძო-  
ლასაც“, ამდენად, შეეყვართ იმ იდეათა და განწყობილებათა სამ-  
ყაროში, რომელსაც წარმოგვიდგენს რომანტიკოს კლასიკის აქამდე-  
ლი შემოქმედება. ეს დრამები ამასთანავე მოწმობს, რომ მწერალი  
არ იფარგლება მხოლოდ მომხდარი ამბების კონსტატაციით, არამედ  
ასახავს ქვეყნის ნაციონალური აღორძინების გარკვეულ პერსპექ-  
ტივასაც. ტილზიტის ზავით ღრმად უკმაყოფილო მწერალი, ამ  
დრამებში სახავს გერმანული ქვეყნების პოლიტიკური გაერთიანე-  
ბის, ქვეყნის შინაგან ძალთა კონსოლიდაციის აუცილებლობას და-  
მპყრობელთა უღლისაგან ქვეყნის გასათავისუფლებლად.

„ჰერმანის ბრძოლა“ იმ პერიოდში იქმნებოდა, როცა გერმანულ ქვეყნებში გაიშორდა პროტესტი დამპყრობელთა წინააღმდეგ, როცა საფუძველი ეყრებოდა ნაციონალურ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას. ეს ია პერიოდია, როცა ხდება ეროვნული თავისუფლებისათვის მებრძოლი ძალების აქტივიზაცია, პერიოდი ე. წ. კეთილმოქმედთა კავშირის ჩამოყალიბებისა (Tugendbund), როცა პოლიტიკური აგიტაცია ფერხულში ებმება ცნობილი ფილოსოფოსი ფიხტე. აღსანიშნავია, რომ მებრძოლ პოზიციაზე გადასულ კლასისტ ნაპოლეონის წინააღმდეგ ეს გამოსვლები მიაჩნია მეტად უმნიშვნელო, გაუხედავ ნაბიჯად, რასაც იგი დაცინვის საგნადაც ხდიდა. მწერალი თვლის, რომ ეპოქა მოითხოვს გაცილებით უფრო ენერგიული ხასიათის მოქმედებას, ვიდრე ამას ადგილი აქვს მისი დროის გერმანიაში, მოითხოვს უზურპატორთან ანგარიშის გასწორებას ისევე შეუბრალებლად და ვერაგულად, როგორც ეს მოიმოქმედა ისტორიულმა ჰერმანმა რომაელთა ლეგიონების მიმართ.

ამ წინამძღვრიდან გამოსული, იწყებს მწერალი ძველ გერმანელთა და რომაელთა შორის ბრძოლას გაშუქებას. ძველი გერმანელების განდიდებით, მათი გამარჯვების აღწერით სურს მას უჩვენოს პერსპექტივა ფრანგების მიერ ოკუპირებული გერმანიის გათავისუფლებისა, ტირანიაზე სამართლიანობის გამარჯვებისა.

როგორც ისტორიული ამბის გაშუქებაში, ისე დრამის პერსონაჟების დახატვაში კლასიტი იჩენს გარკვეულ პოლიტიკურ აზროვნებას. ხატავს რა გმირებსა და სიტუაციებს იმ მოთხოვნების შესაბამისად, რომლებსაც მის წინაშე ეპოქა აყენებდა. იგი ბრძოდ არ მიჰყვება ისტორიულ მასალას, არამედ ცვლის მას თავისი გეგმის შესაბამისად. მწერალი მნიშვნელოვან ადგილს უთმობს დრამაში გერმანელ ტომთა შორის არსებული ქიშპობის აღწერას, გამოყავს ზოგიერთი მთავარი, რომლებიც რომაელთა ორიენტაციის მომხრენი არიან და რომელთაც საერთო გერმანული სახელმწიფოებრივი ინტერესები არ აწუხებთ. თვით ისეთი მთავარიც კი, როგორცაა სამხრეთ-აღმოსავლეთის გერმანელ ტომთა მეთაური, მარბოდი, გარკვეულ მომენტამდე ვერ მალდდება თავისი ვიწრო, ტომობრივი ინტერესებიდან საერთო სახელმწიფოებრივ ინტერესებამდე, ისიც განსაზღვრულ მომენტამდე, ვიდრე მას საბოლოოდ თვალები აეხილებოდეს, რომის ორიენტაციის მომხრედ გამოდის, ჰერმანის წინააღმდეგ მოქმედებისათვის რომის იმპერატორისაგან დახმარებას ლებულობს ფულისა და იარაღის სახით.

ხატავს რა გერმანელ მთავრებს შორის მტრობასა და ქიშპობას, ქვეყნის საერთო ინტერესებზე მალა პარტიკულარულ-პატივმოყვა-

რული ინტერესების დაყენებას, კლასიტი რჩება ერთგული ისტორიული სიმართლისა, რადგან ისტორიულად ასეთ ვითარებას მართლაც კონდა აღვილი. ისტორიულად ცნობილია, რომ ჰერმანის საქმის წინააღმდეგ ილაშქრებდა არა მხოლოდ მარბოდი, არა მხოლოდ მისი მამინაცვალი ზეგესტი, არამედ თვით ჰერუსკთა ზოგიერთი მთავარიც, რომელთაც შექმნეს ოპოზიცია ჰერმანის წინააღმდეგ, რასაც ჰერუსკთა მეთაური კიდევაც მსხვერპლად შეეწირა. ეს გარემოება ცხადყოფს, რომ რომანტიკოს კლასიტს დროდადრო ენებრება. ხოლმე რეალისტური სურათების, მართალი მხატვრული განზოგადებების შექმნა.

რეალიზმის მომენტები კლასტის ამ დრამაში თავს იჩენს არა მხოლოდ ისტორიული სიზუსტის დაცვაში, არამედ ზოგჯერ იქაც. სადაც მწერალი იჩენს ისტორიული მასალისადმი თავისუფალ დამოკიდებულებას, ცვლის ამბებს, ხასიათებს, შემოკყავს დრამაში გამოგონილი გმირები. მწერლის მიზანს წარმოადგენს შექმნას თანადროულობის აქტუალურ თემაზე მედერი ნაწარმოები, რომელშიც ნაჩვენები იქნება გერმანელთა გაერთიანებული ბრძოლა დამპყრობელთა წინააღმდეგ. ამ ძირითად მიზანს უქვემდებარებს კლასიტი თავისი დრამის ხასიათებსა და სიტუაციებს, რჩება ერთგული ისტორიული სიმართლისა, როცა დარწმუნებულია, რომ ამგვარი ნაბიჯი თანადროულობის მოთხოვნებს უპასუხებს. გაბედულად უბევეს ისტორიული წყაროებიდან, თუ ასეთი გადაბევეა გამართლებულია ისევ თანადროულობის თვალსაზრისით.

ხატავს რა ძველ გერმანელ მთავრებს შორის ჭიშობას; მათ მიერ საერთო ინტერესების დავიწყებას და კავშირის დამყარებას უცხოელ დამპყრობელთან, კლასიტი მიზანში იღებს თავისი დროის იმ გერმანელ ფეოდალებს, რომლებმაც უგულვებელყვეს ეროვნული ინტერესები და ნაპოლეონს მიეკედლნენ. ბრძოლა რომალების წინააღმდეგ, რომელსაც დიდი მოთმინებითა და თანმიმდევრობით ამზადებს ჰერმანი, კლასტის გაგებით. წარმოადგენს ფრანგი დამპყრობლების წინააღმდეგ გადამწყვეტი ბრძოლის ფსიქოლოგიურად მომზადებას. ნაწარმოების მთავარი გმირი — ჰერმანი. მწერლის გაგებით, არის ის, ვინც თავის თავზე უნდა აიღოს გერმანელთა გათავისუფლების საქმე, მოაზრინოს შინაგან ძალთა გამტკიცება, მერყევთა გადამობირება, მტრულად განწყობილთა იზოლაცია. მან, მომავალი ბრძოლის მეთაურმა, უნდა გაატაროს ბრძნული, შორს გამიზნული პოლიტიკა, შემოიკრიბოს თავის გარშემო არა მხოლოდ ისინი, რომლებიც იზიარებენ მის ხაზს, არამედ ისინიც, რომლებიც წყალს უშვებენ მტრის წისქვილს, მაგრამ ობიექტურად ჰერმანის თანამგზავრები არიან.



ამითაა პირობადებული ნაწარმოებში სამხრეთ-აღმოსავლეთის ტომთა მეთაურის მარბოდის გამოყვანა. ისტორიულად ცნობილია, რომ მარბოდს ტევტობურგის ბრძოლაში მონაწილეობა არ მიუღია, რომ იგი და ჰერმანი ერთიმეორისადმი მტრულ დამოკიდებულებაში იმყოფებოდნენ. კლასტის დრამაში კი მარბოდი წარმოდგენილია როგორც გამათავისუფლებელი ბრძოლის აქტიური მონაწილე, წარმოდგენილია არა მხოლოდ როგორც მამაცი და გავლენიანი მხედართმთავარი, არამედ როგორც შორსმკვრეტელი, ნათელი ქვეყის ადამიანი, რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ აქამდე რომაელებს ემხრობოდა, ყველაფერზე მალა აყენებს ქვეყნის, საერთოდ, გერმანულ ინტერესებს. გამათავისუფლებელი მოძრაობის წარმატებით დაგვირგვინებისათვის მწერალს საჭიროდ მიაჩნია შექმნას თავისუფლებისათვის ბრძოლა. აპოთეოზი, წარმოადგინოს საერთო საქმისათვის ალტყინებულად არა მხოლოდ ჰერმანი, არამედ სხვა გერმანელი მხედართმთავრებიც, მათ შორის ყველაზე მეტი პრეტენზიის მქონე — მარბოდი.

კლასტი გვიჩვენებს, თუ როგორ იმარჯვებს მარბოდში საერთო გერმანული ინტერესი პარტიკულარულ, პატივმოყვარულ ინტერესებზე, როგორღეს იგი თავს სასწორზე და შეიჭრება ტევტობურგის ტყეში ჰერმანის დასახმარებლად. ასეთი ნაბიჯი მან გადადგა არა აფექტის შედეგად. არამედ ღრმა მოფიქრების, ფაქტების შემოწმებისა და აწონ-დაწონის შედეგად. იგი დარწმუნდა ჰერმანის გულწრფელობაში, დარწმუნდა, რომ ჰერუსკთა მთავარი მას ერთობლივი მოქმედებისაკენ მოუწოდებდა არა რაიმე ფარული განზრახვით, არამედ ღია გულით, მხოლოდ და მხოლოდ საერთო საქმის ინტერესებიდან გამომდინარე. მარბოდი დარწმუნდა, რომ ჰერმანის გულახდილობაში ეჭვი არ შეიტანება, რადგან ჰერუსკთა მთავარმა მას მძევლად გაუგზავნა თავისი ორი ვაჟი და ხმალი. რომლითაც მარბოდს უნდა გაეგმირა ძინი, თუ კი ჰერმანის მსრვი ღალატს დაინახავდა. ამ ფაქტის, მომეტებულად კი იმის შედეგად, რომ მოახლოებული ვარიუსის შესახვედრად მარბოდის ბანაკიდან გაიქცნენ ის რომაელები, რომლებიც მას აქამდე ერთგულებას ეფიცებოდნენ. საბოლოოდ აეხილა თვალები მარბოდს, აგრეთვე მის მრჩეველ ატარინს.

აქამდე ატარინი ურჩევდა მარბოდს არ დანდობოდა ჰერმანს, შეეტყობინებინა რომის სარდლობისათვის ჰერმანისაგან მიღებული წერილის შინაარსი. ახლა კი, როცა რომაელთა ვერაგობა აშკარა გახდა, ატარინი რადიკალურად იცვლის პოზიციას, მოითხოვს მარბოდისაგან გადაწყვეტ მოქმედებას, ჯარების დაძვრას ვარიუსის ლეგიონე-

ბის წინააღმდეგ, და მარბოდიც ლებულობს საბოლოო გადაწყვეტილებას, გააჩაღოს გერმანელთა გამათავისუფლებელი ბრძოლა ჰერნის მიერ დასახული გეგმის შესაბამისად.

კლასიტი ევიჩენებს, თუ როგორ იმარჯვებს საერთო გერმანული ინტერესები სხვადასხვა გერმანელ ტომთა მეთაურების მოქმედებაში. როგორ იფიქრებენ ისინი თავიანთ ვიწრო, პარტიკულარულ ინტერესებს, როცა საკითხი რომის ტირანიისაგან გერმანელთა გათავისუფლებას შეეხება. ამ მხრივ განსაკუთრებით ყურადღებას იქცევს ჰერუსკთა მთავრების, ეგბერტისა და ვინფრიდის მოქმედება. რადგან ჰერმანი გარეგნულად არ ავლენს რომაელებისადმი თავის მტრულ დამოკიდებულებას, ამიტომ ეგბერტი ფიქრობს, რომ იგი რომის იმპერატორის მოკავშირეა. ამიტომ ეუბნება იგი ჰერმანს უარს მხარდაჭერაზე სწორედ გადამწყვეტი ბრძოლის დაწყების წინ, როცა რომაელთა ლეგიონები ტევტობურგის დაქაობიანებულ ტყეშია მომწყვდელი. ჯარი უარს ამბობს შენს სამსახურზე, იგი გაბედულად გაგყვება რომაელების, მაგრამ არა მარბოდის წინააღმდეგ ბრძოლაში, ეუბნება ეგბერტი ჰერმანს. მაგრამ ეგბერტისა და სხვა მთავრების ეჭვიანობას მალე ბოლო ედება. ყველა რწმუნდება, რომ ჰერმანი სწორედ გერმანელთა ინტერესებისათვის იბრძვის, რომაელთა დაუძინებელი მტერია. ამ ნიადაგზე ხდება გაერთიანება, შინაგან ძალთა კონსოლიდაცია.

აქთივე ევოლუცია ხდება ჰერმანის მეუღლის, თუსნელდას ხასიათშიც. ბუნებით მშვიდი და სათნო თუსნელდა ბოლოსდაბოლოს ერკვევა შექმნილ ვითარებაში, სძლევს თავის სისუსტეს და გაბედულ მოქმედებას იწყებს. აქამდე იგი ბურუსში იყო გახვეული, ნამდვილად ეგონა, რომ რომაელ ლეგატ ბენტიდიუსს მისდამი ქვემარბიტი გრძნობა ამოქმედებდა, ეგონა, რომ ბენტიდიუსს იგი ნამდვილად მოსწონდა. ამიტომ თხოვდა ის ქმარს, არ მოეთხოვა მისგან ბენტიდიუსთან დაახლოება. მაგრამ ჰერმანის შორსგამიზნული პოლიტიკის შედეგად თუსნელდასაც თვალები აეხილა, დარწმუნდა, რომ ბენტიდიუსი მის მიმართ მხოლოდ როლს თამაშობდა, პატივმოყვარული, ამასთანავე პოლიტიკური მოსაზრებებით ხელმძღვანელობდა. ამ მწარე სინამდვილის გავლენით ხდება რადიკალური ცვლილება თუსნელდაში, იგი ყველაფერზე მალა აყენებს საერთო, ტირანებისაგან ქვეყნის გათავისუფლების ინტერესს. მსგავსად ჰერმანისა, რომელმაც ტევტობურგის ტყეში გამოკეტა მხედართმთავარი ვარიუსი, თუსნელდაც მახეში გააბა გაქნილი რომაელი ბენტიდიუსი, შეიტყუა ერთ ადგილას, საიდანაც იგი ცოცხალი ვერ გამოვიდოდა.

ასე იმარჯვებს საერთო პოლიტიკური ინტერესები თუსნელდას

მხატვრულ სახეში; ისინი ხდება სტიმულის მიმცემი მისი მოქმედებისათვის. ეს საერთო ინტერესები, როგორც ითქვა, განსაკუთრებით ძლიერია ჰერმანისა და მარბოდის მხატვრულ სახეებში. კლასიკი გვიჩვენებს ორივე მხედართმთავარს როგორც ქვეყნის საერთო საქმიანათვის თავდადებულ მებრძოლებს. მათ ერთიმეორესთან ჭიშობა ჰქონდათ, მაგრამ ბოლოს მიხვდნენ, რომ მათ შორის შუღლის დამთესი მათი საერთო მტერია, მიხვდნენ, რომ უნდა გაერთიანდნენ რომაელთა წინააღმდეგ ბრძოლაში. განსაკუთრებული სიმტკიცითა და თანმიმდევრობით ხასიათდება ამ მხრივ ჰერმანი, რომელიც აწარმოებს ფრთხილსა და შორს გამიზნულ პოლიტიკას რომაელების მიმართ. მან დაძლია თავის თავში პატივმოყვარული ინტერესები. ქვეყნის გათავისუფლების რეალური შესაძლებლობის წინაშე მდგარი, იგი მზადაა უარი თქვას გერმანელთა სამეფო გვირგვინზე, ეს უკანასკნელი მარბოდს შესთავაზოს, ოღონდ გერმანელები რომაელთა უღლისაგან გაათავისუფლოს. იგი აცნობს მარბოდს თავის გეგმას და გულწრფელად შესთავაზებს მას გაერთიანებულ გერმანელთა სამეფო გვირგვინს. ამავსე იმეორებს იგი გამარჯვების მოპოების შემდეგაც. მუხლს იდრეკს მარბოდის წინაშე, უწოდებს მას გერმანელთა მეფეს.

ასეთივე გულწრფელ, საერთო სახელმწიფოებრივი ინტერესებით აღფრთოვანებულ გმირად გვიხატავს კლასიკი მარბოდსაც. ეს უკანასკნელიც იჩენს სიბრძნესა და შორსმჭვრეტელობას არა მხოლოდ მაშინ, როცა რომაელებთან კავშირს წყვეტს და ჰერუსკებს უწვდის ხელს, არამედ იმ საკითხის გადაწყვეტისასაც, თუ ვინ უნდა იყოს ამიერიდან გაერთიანებულ გერმანელთა მეფე. მარბოდი ხედავს, რომ გერმანელთა გათავისუფლების ნამდვილი სულის ჩამდგმელი ჰერმანია, რომ მეფობის გვირგვინიც მას ეკუთვნის და ამის სრული შეგნებით იგი უბრძანებს ჰერმანს წამოდგეს და თვითონვე იყოს მუხლს მის წინაშე.

როგორც ვხედავთ, კლასიკის „ჰერმანის ბრძოლა“ თანადროულობის პანგებზე ჟღერს, იმ საკითხთა გადაწყვეტას ეძღვნება, რომლებსაც მე-19 საუკუნის პირველი ათეული წლის გერმანული ზინამდვილე აყენებდა. ეს დრამა თავისებური გამოხატულებაა იმ პროტესტისა, რომელსაც მოეცვა დამპყრობელის მიმართ გერმანელი ხალხი. ამ დრამის ღირსებად უნდა ჩაითვალოს, რომ მასში გარკვეული ადგილი აქვს დათმობილი ხალხთა მასებს ქვეყნის გათავისუფლებისათვის ბრძოლაში. ამასთანავე შეუძლებელია არ აღინიშნოს, რომ ამ ნაწარმოებშიც გარკვეულად მოჩანს კლასიკის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედებითი მეთოდის შეზღუდულობა. დგას რა

ისევე გერმანული ფეოდალური არისტოკრატის პოზიციაზე, ნაწარმოების ავტორი ამართლებს იმ ვითარებას, რომელსაც ადგილი ჰქონდა მისი დროის რეაქციულ პრუსიაში, როცა ფეოდალურმა კლასებმა სცადეს დამპყრობლების წინააღმდეგ მასების აღშფოთება თავიანთი რეაქციული მიზნებისათვის გამოეყენებინათ.

„პრინცი ფონ  
ჰომბურგი“

ასეთივე ვითარებასთან გვაქვს საქმე კლასიკის მეორე ისტორიულ დრამაში — „პრინცი ფონ ჰომბურგი“ (Prinz von Homburg),

რომელიც 1809—1810 წლებში დაიწერა, გამოქვეყნდა კი მწერლის გარდაცვალების შემდეგ (1821 წელს). ამ ნაწარმოებშიც ისმება ის მტკივნეული საზოგადოებრივი საკითხები, რომლებსაც აყენებდა ცხოვრება ნაპოლეონის ჯარების მიერ გერმანიის ოკუპაციის პერიოდში. მოქმედება დრამაში სწარმოებს მე-17 საუკუნეში, ბრანდენბურგის საკურფიურსტოში, საიდანაც შემდეგ წარმოიშვა პრუსიის სახელმწიფო. ნაწარმოების მთავარი გმირია პრინცი ფრიდრიხ არტურ ფონ ჰომბურგი, ბრანდენბურგის კურფიურსტის, ფრიდრიხ ვილჰელმის ცხენოსანი ჯარის გენერალი, მამაცი, მაგრამ ამასთანავე სომნამბულისტურად განწყობილი მხედართმთავარი. გონებადაკარგულად, მთვარეულად გამოიყურება იგი ნაწარმოების დასაწყისშივე, როცა სხვა მხედართმთავრებთან ერთად ისმენს კურფიურსტის ბრძანებას შეედების წინააღმდეგ სამხედრო ოპერაციის ჩატარების შესახებ (ამ ბრძანებით პრინცს ევალება სათანადო განკარგულების მიღებამდე იდგეს თავისი მხედრობით მისთვის მიჩენილ პოზიციაზე და არ ჩაერიოს ბრძოლაში). პრინცის ეს უყურადღებობა და დაფანტულობა იმიტაც აიხსნება, რომ მან ეს-ეს არის თავისი გულის ნადები გაანდო კურფიურსტის ნათესავ ქალს, მშვენიერსა და სათნო ნატალიას, რომელიც თავის მხრივ გულგრილი არ არის პრინცის სიყვარულისადმი.

შექმნილმა ვითარებამ იძულებული გახადა პრინცი დაერღვია ბრძანება, ოფიცრების პროტესტის მიუხედავად, ჩარეულიყო ბრძოლაში და გამარჯვება მოეტანა თავისიანებისათვის. მიუხედავად იმისა, რომ შედეგზე მოპოებულ გამარჯვებაში დიდია ჰომბურგელის წვლილი, კურფიურსტის განკარგულებით მას აპატიმრებენ და სამხედრო სამართალში აძლევენ. სასამართლომ პრინცს სიკვდილის განაჩენი გამოუტანა. მხოლოდ კურფიურსტს შეუძლია შეიწყალოს იგი. გაოგნებულია პრინცი, ვერ გაურკვევია, თუ რატომ ექვევებიან ასე. მას ჰგონია, რომ პასუხისგებაში მისცეს მხოლოდ უბრალო ფორმალობის გამო, მაგრამ მალე რწმუნდება, რომ ერთობ მძიმეა მისი მდგომარეობა, რომ სერიოზულად ემზადებიან მისთვის გამოტა-

წილი განაჩენის სისრულეში მოსაყვანად. შეშინებული პრინცი დახმარებისათვის მიმართავს ნატალიას და ეს უკანასკნელი დაბეჯითებით თხოვს კურფიურსტს პრინცის შეწყალებას, თან არ მალავს რომ პრინცი უყვარს.

კურფიურსტი არაა წინააღმდეგი შეუნარჩუნოს პრინცს სიცოცხლე, ოღონდ საჭიროდ ცნობს, რომ პრინცმა თქვას თავისი აზრი გამოტანილი განაჩენის შესახებ, თქვას, მიაჩნია თუ არა იგი უმართებულად. კურფიურსტის ამ წინადადებამ საბოლოოდ აუხილა თვალი პრინცს. იგი მიხვდა, თუ რაოდენ უმართებულად მოიქცა, როცა შეწყალება ითხოვა, მიხვდა, რომ დამნაშავეა და გადაწყვიტა მიიღოს დამსახურებული სიკვდილი. მისი ეს გადაწყვეტილება მტკიცეა, მას ვერ ცვლის ვერც ნატალიას ცრემლები და ვერც ერთგული მეგობრების მხარდაჭერა, მათი ხელისმომწერი თუ კურფიურსტისადმი გაგზავნილი პეტიცია. მადლობას უხდის პრინცი თავის გულითად მეგობარს, კოტვიცს, რომელსაც პეტიცია მიუტანია კურფიურსტისათვის, და თხოვს მას დაბრუნდეს თავის ბანაკში. მაგრამ სწორედ ამ დროს, როცა პრინცი ამაღლდა თავისი მოვალეობა შეგნებამდე, მან მიიღო პატიება. ნაწარმოები მთავრდება გამარჯვების აღსანიშნავი ზეიმიით, რომელშიც მონაწილეობს აგრეთვე განთავისუფლებული პრინციც.

ძნელი არ არის დავინახოთ, თუ რა საფუძველზე იგება ამ დრამის კოლიზია, მოქმედ პირობა ხასიათები. ასეთ ძირითად საკითხს წარმოადგენს პრუსიის სახელმწიფოსადმი პიროვნების დამოკიდებულების საკითხი. მწერალი წინ წამოსწევს პრუსიის სახელმწიფოს ინტერესებს, ქადაგებს მისდამი პიროვნების ინტერესების სრულ დაქვემდებარებას. პრინცი ჰომბურგელის დრამატიზმი იმითაა პირობადებული, რომ მან დაარღვია მისთვის მიცემული ბრძანების არა მხოლოდ ანბანი, არამედ სულიც, იმოქმედა არა ისე, როგორც ამას მისგან მოითხოვდნენ, არამედ ისე, როგორც ეს მას კონკრეტულმა ვითარებამ უკარნახა. მწერალმა, ცხადია, იცის და ითვალისწინებს კიდევაც იმ ფაქტს, რომ პრინცმა გონივრულად იმოქმედა, რომ მას არა პიროვნული, არამედ საერთო ინტერესები ამოძრავებდა, მაგრამ იგი მაინც მხარს უჭერს კურფიურსტს და არა პრინცს. ამიტომაც, რომ იგი არ ამუქებს საღებავს კურფიურსტის მხატვრული სახის გარშემო, არ ხატავს მას ტირანად, გულქვა და პედანტ ადამიანად. ეს კურფიურსტი არ ეკუთვნის იმათ რიგს, ვინც მოქმედებს მხოლოდ და მხოლოდ იძულებით; მას მშვენივრად ეხერხება გაუგოს სხვებს, გაიგოს მათი გულის ნაზი მისწრაფებები. როცა კი საქმე მოვალეობის შესრულებას შეეხება, მას კურფიურსტი

ყველაფერს უქვემდებარებს, ხძლევს თავის ადამიანურ სისუსტესაც, მოქმედებს პირდაპირ და თანმიმდევრულად. თავისი მოვალეობისადმი ასეთივე დამოკიდებულებას მოითხოვს იგი სხვებისაგან, მაგრამ მოითხოვს არა უბეშად, არამედ დარწმუნებით.

მწერალი გვიჩვენებს, თუ დრამის სხვა მოქმედ პირებშიც როგორ მტკიცდება თავიანთი მოვალეობისადმი ამგვარი დამოკიდებულების შეგნება, საბოლოოდ ისინიც როგორ ამართლებენ, მსგავსად პრინცისა, კურფიურსტის მოქმედებას, პრინცისადმი მის მიერ გამოჩენილ სიმკაცრეს.

რეაქციული პრუსიის სახელმწიფოს ინტერესებისადმი პიროვნების სრული დაქვემდებარების ამგვარ მოთხოვნაში მქლავნდება კლასიკის მსოფლმხედველობისა და მხატვრული მეთოდის შეზღუდულობა, შეზღუდულობა რეალიზმის ტენდენციისა, რომელიც გარკვეულად თავს იჩენს კლასიკის ისტორიულ დრამებში. ეს დრამები, მიუხედავად აღნიშნული ნაკლოვანებისა, გვიდასტურებს, რომ მწერალს ებერხება დროდადრო თავი დააღწიოს უშუქარ პესიმიზმს, ებერხება რეალისტური სურათების, შედარებით მართალი მხატვრული განზოგადებების შექმნა. ასეთ ვითარებასთან გვაქვს საქმე კლასიკის შემოქმედებითი განვითარების არა მხოლოდ უკანასკნელ, არამედ ადრეულ პერიოდშიც.

ამ მხრივ განსაკუთრებით ყურადღებას იქცევს კომედია „გ ა ტ ე - ბ ი ლ ი დ ო ჟ ი“, რომელიც 1803—1806 წლებში დაიწერა, გამოქვეყნდა კი 1811 წელს. მოქმედება ამ კომედიაში ხდება სოფლის სასამართლოში, სადაც ჩამოსულა ობერტრიბუნალის წარმომადგენელი, იუსტიციის მრჩეველი ვალტერი. მწერალი კრიტიკულ ფერებში გვიჩვენებს სოფლის სასამართლოს, ფორმალიზმსა და ბიუროკრატიზმს, დამკვიდრებულს სასამართლოს საქმიანობაში, მცხოვრებთა დაშინების, მიკერძოების, სიმართლის ფენქვეშ გათელვის აღმამფოთებელ ფაქტებს. კომედიის მთავარი გმირია სოფლის მოსამართლე ადამი, რომელსაც იუსტიციის მრჩეველი ვალტერის თანდასწრებით უხდება გაარჩიოს ის საქმე, რომელშიც თვითონ ძიუძღვის დანაშაული.

გლების ქალმა მართამ სასამართლოში აღძრა საქმე მისი მეზობლის, ახალგაზრდა რუპრეტის წინააღმდეგ. იგი ბრალს დებდა ყმაწვილს, რომ ეს უკანასკნელი შეიპარა მართას ქალის, ევას საძინებელ ოთახში და გატეხა ორნამენტებით შემკული დოქი. ნამდვილად კი დოქის გამტეხია ადამი, რომელმაც, ისარგებლა რა თავისი მდგომარეობით, სცადა დაეშინებინა ევა მის მიერ საქმროდ არჩეული რუპრე-

ხტის შორეულ მხარეში გადაკარგვით. თუ კი ევა არ მიიღებდა ადამს-  
მის საწოლ ოთახში. რუპრენტი გადაჭრით უარყოფს წაყენებულ  
ბრალდებას. იგი აღშფოთებულია არა იმდენად მართას, რამდენადაც  
ევას საქციელით, რომელმაც, ფიქრობს რუპრენტი, იგი სხვაში გა-  
ცვალა. ყმაწვილი უამბობს სასამართლოს, რომ შეპირების თანახმად,  
იგი მიდიოდა ევასთან, მაგრამ ქალის ოთახის კარებთან მიახლოე-  
ბულს, ოთახის შიგნიდან მოესმა ლაპარაკი და ხმაური. გაბრაზებუ-  
ლი რუპრენტი ძალით შეიჭრა ოთახში და შენიშნა იქ მყოფი მამაკა-  
ცი, რომელიც მისი დანახვისას სწრაფად გადააბტა ფანჯრიდან და მი-  
იმალა. რუპრენტი დარწმუნებულია, რომ ეს მიმბღური ჰბვა არავინ  
იყო, თუ არა მისი მეტოქე, ლებრენტი.

მოსამართლე ადამი, ყოველნაირად ცდილობს გაამართლოს რუ-  
პრენტის ეს ვარაუდი, გამოიყვანოს დამნაშავედ ლებრენტი, მაგრამ  
მისი ეს სურვილი ვერ ხორციელდება, რადგან ირკვევა, რომ ლებ-  
რენტი სწორედ იმ დღეებში, როცა ევას ოთახში აღწერილი ამბავი  
მოხდა, სოფელში არ იმყოფებოდა. ამის შემდეგ ადამი ცდილობს  
დამნაშავედ რუპრენტი გამოიყვანოს, რადგან მართამ სწორედ რუპ-  
რენტს შეუსწრო ევას ოთახში და შეუსწრო იმ დროს, როცა ნამ-  
დვილი დამნაშავე იქ არ იმყოფებოდა. მაგრამ მოსამართლისა და  
მართას ამ ცდას წინ აღუდგა ერთი მხრივ ვალტერი, მეორე მხრივ კი  
თვით ევა, რომელიც გადაჭრით აცხადებს, რომ რუპრენტს დოქის  
გატეხაში ბრალი არ მიუძღვის, რომ დოქი გატეხა იმან, ვინც მასთან  
რუპრენტის მოსვლამდე იმყოფებოდა და ვისაც იგი ვერ დაასა-  
ხელებს.

ერთობ მძიმე მდგომარეობაშია ჩავარდნილი ადამი. გამოძიების  
გავრძელება მას უქადის დიდ საფრთხეს, მისთვის საბოლოოდ ნილ-  
ბის ჩამოხდას. ამიტომ ჩქარობს იგი დაამთავროს პროცესი, გამოაც-  
ხადოს დამნაშავედ რუპრენტი, ან ლებრენტი, მაგრამ, ვალტერის  
დაყინებითი მოთხოვნით, იგი იძულებულია განაგრძოს მხარეების  
დაკითხვა და ამდენად დააჩქაროს თავისი თავის გამოძიება.

საქმეს ნათელი ეფინება, როცა სასამართლოში იწვევენ გლებ  
ქალ ბრიგიტას, რომელსაც სწორედ იმ დროს გაეცლო მართას სახ-  
ლის მახლობლად, როცა დამნაშავე ევას ოთახიდან გამობრბოდა, დამ-  
ნაშავე, რომლის პარიკიც ვაზებში გაჩხერილიყო. პირველი, ვინც  
მამინ ბრიგიტას იქ შეხვდა, იყო სასამართლოს მდივანი ლისტი, რო-  
მელთან ერთად ბრიგიტამ გასინჯა თოვლზე დარჩენილი ამ უცნობი  
პირის ნაკვალევი. ამ უკანასკნელმა კი ბრიგიტა და ლისტი სასამარ-  
თლოს შენობასთან მიიყვანა. ბრიგიტას ჩვენებამ ცხადყო, რომ ნამ-  
დვილი დამნაშავე არის თვით მოსამართლე ადამი. ეს საბოლოოდ

დამტყიცდა, როცა ლიატმა მას შოარჯო თავზე პრივიტას მიერ ნაპოვნი პარიკი.

კომედია „გატეხილი დოქი“ კლასიკის პიესებს შორის ერთადერთია, რომლის დადგმა ვაიმარის სცენაზე გოეთემ შესაძლებლად ჩათვალა. გოეთეს ამგვარი არჩევანი იმით იყო პირობადებული, რომ ამ ნაწარმოებში არ აქვს დათმობილი ცოტად თუ ბევრად მნიშვნელოვანი ადგილი კლასიკის დრამებისათვის დამახასიათებელ მისტიკურ-რომანტიკულ ტენდენციას. ნაწარმოებში გამოყვანილი გმირები არ არიან მისტიკურ-ავადმყოფური ნატურები, არამედ რეალისტურად მოხაზული მხატვრული საბუნებისა. ასეთია უპირველესად თვით მოსამართლე ადამი. იგი ცოცხალი განსაზღვრებაა იმ თვითნებობისა, რაც დამახასიათებელი იყო პროვინციული გერმანული სასამართლოებისათვის. ადამი იკვებნის, რომ იცნობს სოფლის ცხოვრებას, არჩევს საქმეებს ადგილობრივი წესების მიხედვით; მაგრამ იმთავითვე ცხადი ხდება, რომ ადგილობრივი ადამ-წესების ეს ცოდნა მას სჭირდება თავისი ანგარებითი, პატივმოყვარული ინტერესებისათვის. იგი სჯის, მაგრამ არა ისე, როგორც ამას მოითხოვს სიმართლის დადგენის ინტერესები; არამედ ისე, როგორც ამას მისი პირადი ინტერესები უკარნახებს. ბუნებით ფლიდი, თავისი ავხორცული სურვილების დაკმაყოფილებისათვის იგი უკან არ იხევს არავითარი საშუალების გამოყენების წინაშე. იგი ბოროტად იყენებს თავის მდგომარეობას, მიმართავს ძალმომრეობას, მოსახლეობის დაშინებას.

მწერალი გვაგვჩვენებს, თუ როგორი ხელსაყრელი პირობები შექმნილა მისი დროის გერმანიაში ადამის მსგავსი ტიპების წარმოშობისა და მოღვაწეობისათვის, როგორი გასავალი აქვს ხალხის დაშინებისა და აბუჩად აგდების იმ პოლიტიკას, რომელსაც გერმანიის იმდროინდელი მმართველი წრეები მიმართავდნენ. სოფლის მოსამართლე ადამი ამ სოციალური ვითარების პირმშოა. ასეთივეა სასამართლოს მდივანი ლისტი. იგი არის ტიპი გაქნილი. გაიძვერა სოფლის ჩინოვნიკისა, ტიპი იმ ადამიანისა, რომელიც მოხერხებულად ინიღბება, პირფერობს თავისი უფროსის წინაშე, მაგრამ ამასთანავე ელის მოხერხებულ დროს, რომ მას ზურგში მახვილი. ჩასცეს და თვითონ დაიკავოს მისი ადგილი. იმით უკმაყოფილო, რომ მოსამართლის თანამდებობა არ უკავია, ლისტი ყოველ ღონეს ხმარობს ადამის გზიდან ჩამოსაშორებლად. მან იცის, რომ ადამი დამნაშავეა, იცის, რომ პარიკი მოსამართლემ ევას ბაღში დაკარგა და იგი ფრთხილი სვლებით, სხვების ზურგის უკან დგომით ცდილობს ბოლო მოუღოს თავის შეფს.

იგია მთავარი ინიციატორი ადამის მხილებისა, თუმცა ამას გა-



რეგნულად არ ამჟღავნებს, სხვას ეფარება; და როცა ადამის საქმე საბოლოოდ წაგებული ჩანს, იგი სინათლეზე გამოდის, თავს აღარ მალავს, რათა სხვის უბედურებაზე ხელი მოითბოს, თვითონ დაიკავოს ადამის ადგილი.

ასევე ცოცხალ სახეებად გვევლინებიან პერსონაჟები ევასა და რუპრეხტის. ესენი არიან სოციალურად უუფლებო, დაშინებული ადამიანები. მათ იციან, თუ როგორი ცნების მიყენება შეუძლიათ ადამებსა და ლისტებს და ამიტომ არჩევენ დუმილს უსამართლობის წინაშე. განსაკუთრებით საყურადღებოა ამ მხრივ ევა, რომელმაც, ცხადია, იცის, რომ დამნაშავე ისაა, ვინც თითქოს დამნაშავეს ეძებს, მაგრამ იძულებულია გაჩუმდეს. იგი იძულებული იყო შეეშვა თავის ოთახში ადამი და ამით საგონებელში ჩაეგდო მისი შეყვარებული რუპრეხტი, რადგან დარწმუნებული იყო, სხვა გამოსავალი არ არსებობდა, იცოდა, რომ ადამის მხარეზე ძალაა. ევასათვის ნათელია, რომ ადამისათვის წინააღმდეგობის გაწევა მას მეტად ძვირად დაუჯდება, დაუჯდება თვით საყვარელი ადამიანის, რუპრეხტის ფასად. ადამმა იგი იმით დააშინა, რომ თითქოს მიღებული ჰქონდა განკარგულება წვევამდელი ახალგაზრდების ერთი ნაწილის აღმოსავლეთ ინდოეთში გაგზავნის შესახებ, დააშინა, რომ გასაგზავნთა სიაში მოხვდებოდა რუპრეხტიც, თუ კი ევა წინ აღუდგება ადამის სურვილებს. იმაში დარწმუნებული, რომ ადამი ყოველის შემძლეა, ევა იძულებულია სასამართლოშიც დუმილი შეინარჩუნოს, თუმცა ამას იგი ბოლომდე ვერ ახერხებს.

ასევე ადამის შიშითაა შეპყრობილი რუპრეხტი. იგიც, მსგავსად ევასი, არ არის გაბედული, რადიკალურად მოქმედი; უსამართლობის წინაშე წარმდგარი, რუპრეხტიც დუმილს არჩევს. ამ დაშინებული ადამიანებისაგან გამოირჩევა მხოლოდ მართა, რომელიც იჩენს პირდაპირობას, გამოთქვამს იმას, რასაც ფიქრობს.

არ შეიძლება ითქვას, რომ კომედიის ავტორი ბოლომდე რჩება კრიტიკულ-მხილებით პოზიციაზე, ჰუიზენის სასამართლოს მაგალითზე გვახედებს მთელი იმდროინდელი სოციალური ცხოვრების სიღრმეში, საქმის ვითარებას ისე ხატავს, რომ ჰუიზენი არ წარმოადგენს გამონაკლისს იმ დროის გერმანიისათვის. ასეთ გაბედულ დასკვნამდე კლასიტი, ცხადია, ვერ მიდის ვერც ამ კომედიაში. ამბის განვითარება კლასიტს მიჰყავს ისე, რათა ცხადი გახდეს, რომ ჰუიზენი არ არის ტიპური გერმანიის იმდროინდელი ცხოვრებისათვის, რომ სამართლიანობა ჰუიზენში, მართალია, შელახულია, მაგრამ ეს არ არის დამახასიათებელი საერთოდ გერმანიის მთელი იმდროინდელი მართლმსაჯულებისათვის. კლასიტი, მართალია, არ აი-

დეალებს გერმანიის იმდროინდელ მართლმსაჯულებას, კერძოდ, უტრეხტის უზენაეს ტრიბუნალს, მაგრამ არც მის ნამხილებლად გამოდის. იგი, მართალია, უტრეხტის ტრიბუნალის წარმომადგენელ ვალტერსაც არ ინდობს, მაგრამ ამ კრიტიკაში მაინც იცავს გარკვეულ ზომიერებას, უჩვენებს, რომ ადამი და ვალტერი ერთნაირნი არ არიან, რომ ვალტერისათვის მთავარია მაინც სამართლიანობის ინტერესები.

ვალტერი პირდაპირ და გაბედულად მოქმედებს ჰუიზენში. იგი დაჟინებით მოითხოვს საქმის ბოლომდე გამოძიებას, დამნაშავეისათვის ნიღბის ჩამოხდას. მწერალს სურს უჩვენოს, რომ გერმანიის სხვადასხვა კუთხეში ვალტერის საინსპექციო მოგზაურობის მთავარ მიზანს წარმოადგენს მართლმსაჯულების გაუმჯობესების ინტერესები. ასეთი პრეტენზიით გამოდის ვალტერი განსაკუთრებით ნაწარმოების ფინალში. ირკვევა, რომ ის, რითაც ადამი ხალხს აშინებდა, მის მიერვე შეთხზულია, რომ სინამდვილეში აღმოსავლეთ ინდოეთში ახალგაზრდების გაგზავნის შესახებ არავითარი ბრძანება არ ყოფილა. ეს იმას ნიშნავს, რომ „გატეხილი დოქის“ ავტორი კრიტიკის მახვილს მიმართავს მისი დროის გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების მხოლოდ ცალკე მხარეების და არა საერთოდ იმდროინდელი სოციალური სისტემის წინააღმდეგ.

რეალისტური ხაზი კლასიკის შემოქმედებისა „მიხაელ კოლპაასი“ ჩანს აგრეთვე ნოველაში — „მიხაელ კოლპაასი“ (1808 — 1810 წ.). მოქმედების არენად ამ ნაწარმოებში აღებულია XVI საუკუნის გერმანია, ეპოქა გლეხთა ომების და რეფორმაციისა. ნაწარმოების მთავარი გმირია გლეხი ჩირაქა, მიხაელ კოლპაასი, რომელსაც სოციალური უსამართლობა აქცევს არსებული რეჟიმის წინააღმდეგ გაბედულ მებრძოლად.

საქსონიის ერთერთმა იუნკერმა, ვენცელ ტრონკამ არ დართო ნება კოლპაასს გაეტარებინა თავის ტერიტორიაზე ცხენები იმის მომიზეზებით, რომ თითქოს უმაღლეს ხელისუფალთა მიერ იყოს აკრძალულად საქსონიის ტერიტორიაზე საქონლის უნებართვოდ გატარება. დასტოვა რა ცხენები იუნკერთან, კოლპაასი გაემგზავრა დრეზდენში სათანადო ნებართვის მისაღებად. იქ კოლპაასმა გაიგო, რომ იუნკერი აშკარად ტყუოდა. ამაში საბოლოოდ დარწმუნდა კოლპაასი უკან დაბრუნებისას, როცა გაიგო, რომ იუნკრის განკარგულებით, მისი ცხენები მინდვრის სამუშაოებში გამოეყენებინათ და ახლა მათქანცგაწყვეტილთ და გაძვალტყავებულებს, უკან უბრუნებდნენ.

კოლპაასმა საჩივარი აღძრა იუნკრის წინააღმდეგ, მაგრამ სიმართლე ვერსად იპოვა. ამას დაემატა ისიც, რომ იუნკრის მიერ მიგ-

ზაენილი პირები თავს დაესხნენ კოლჰაასის ცოლს და სასიკვდილოდ დაჭრეს იგი. სიმართლის პოვნაში საბოლოოდ იმედდაკარგული, ცოლის დაღუპვით შეძრწუნებული, კოლჰაასი სათავეში უდგება შეიარაღებულ რაზმს და სასტიკად იძიებს შურს იმ ფეოდალებსა და ბიურგერებზე, რომლებიც უსამართლობას ჩადიოდნენ. მან გადაწვა იუნკრის სასახლე, მოკლა იუნკრის ზედამხედველი და ზოგიერთი მსახური, თვითონ იუნკერმა კი თავს გაქცევით უშველა. კოლჰაასი თავისი რაზმით დაედევნა მას და ცეცხლს მისცა მთელი არეშარე, მათ შორის ლაიპციგისა და დრეზდენის გარეუბნები. მისი რაზმის შემადგენლობა სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა და მთავრობისათვის საშიში ძალა ხდებოდა.

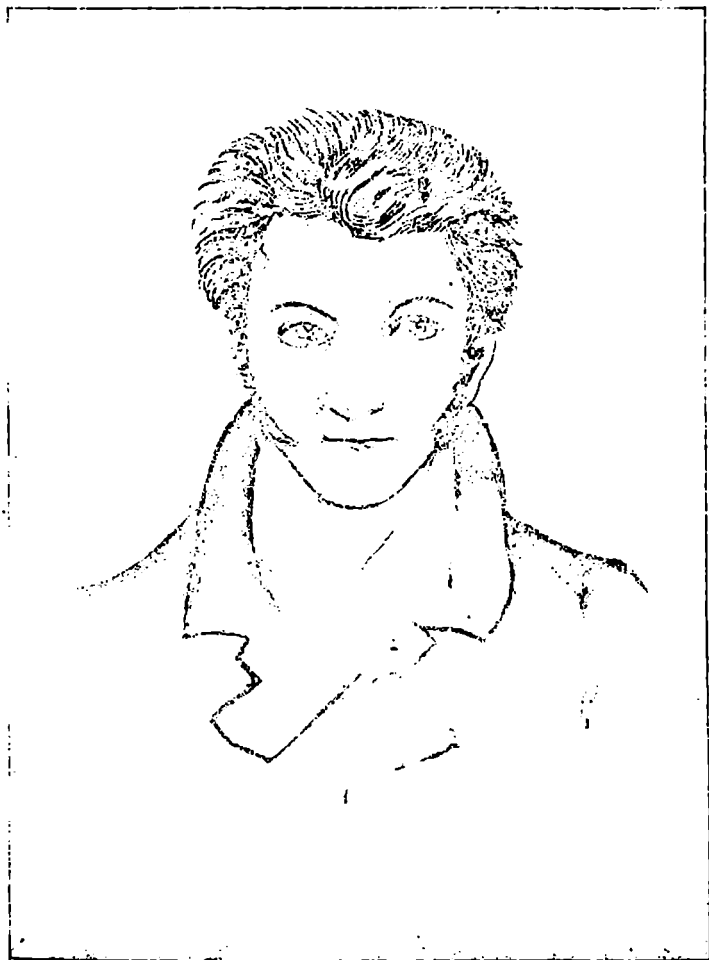
საქმეში ჩაერია ლუთერი, რომელმაც სასტიკად გაიციხა კოლჰაასი, აცნობა მას ამასთანავე, რომ კურფიურსტმა არაფერი იცის იმის შესახებ, თუ რა გადახდა კოლჰაასს. კოლჰაასი მოკრძალებით ცხადდება ლუთერთან, სთხრვს მას უშუამდგომლოს დრეზდენის ხელისუფალთა წინაშე, რათა მისცენ ნება, აღძრას კანონიერი საჩივარი იუნკრის წინააღმდეგ. თავის მხრივ კოლჰაასი ჰპირდება ლუთერს შეიარაღებული რაზმის დაშლას. ლუთერის უშუამდგომლობით დრეზდენის ხელისუფალნი ამნისტიას აცხადებენ კოლჰაასზე, ეს უკანასკნელიც შლის თავის რაზმს და ცხადდება დრეზდენში სიმართლის აღდგენის მოლოდინში. მაგრამ ახალი საფრთხე ემუქრება კოლჰაასს. მისი დაშლილი რაზმის ერთერთი წევრი, ნაგელშმიდტი კვლავ თავს უყრის თანამოაზრეებს და ცდილობს კოლჰაასის გადაბირებას. კოლჰაასი, მართალია, უგზავნის ნაგელშმიდტს გაიციხვის წერილს, მაგრამ მას მაინც ეჭვით უყურებენ და ფაქტიურად ტუსაღის მდგომარეობაში ამყოფებენ. ამგვარი მოპყრობით გაბრაზებული კოლჰაასი ახლა უგზავნის ნაგელშმიდტს წერილს, რომელშიც იწონებს მის პროექტს და მოითხოვს გამოიხსნან იგი ტყვეობიდან. წერილი ხელში ჩაუვარდა დრეზდენის ხელისუფალთ. კოლჰაასს ასამართლებენ და თავის მოკვეთას უსჯიან. სასჯელის სისრულეში მოსაყვანად იგი ბერლინში იგზავნება. ეშაფოტზე ასვლის წინ კოლჰაასი გებულობს სასიხარულო ამბავს — იუნკრისათვის ორი წლით ციხე მიუხჯიათ. იმით კმაყოფილი, რომ იუნკერზე შური იძია, კოლჰაასი თავს უწვდის ჯალათს.

როგორც ვხედავთ, ამ ნაწარმოებსაც კლასიკი ისეთივე სოციალურ-კრიტიკულ გამიზნულობას აძლევს, როგორც მისცა მან კომედიას „გატეხილი დოქი“. მწერალი ხატავს თვითნებობასა და დესპოტიზმს გერმანელი ფეოდალებისას, უსამართლობის წინააღმდეგ ამხედრებულ ადამიანებს. კოლჰაასის მხატვრულ სახეში იგი გვიჩვენ-

ნებს, თუ როგორ იქმნებოდა საფუძველი იმ ბრძოლებისათვის, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა XVI საუკუნის გერმანიაში, როგორ მხარდაჭერას პოულობდა ეს ბრძოლა ხალხთა მასებში. შემთხვევის ნიადაგზე თვალახელილი კოლპაასი ხდება სახალხო გმირი, ჩაგრულთა ფიქრების გამომხატველი. ამ მხატვრული სახის შექმნაშიც გამოჩნდა ნათლად, თუ როგორ ეხერხება რომანტიკოს მწერალს დროდარო შექმნას რეალისტური, ცხოვრებისეული მხატვრული სახეები. იგივე ჩანს აგრეთვე იუნკრის, ფოჭტის, ლუთერისა და სხვათა მხატვრული სახეების მაგალითზედაც. მაგრამ ისე, როგორც სხვა ნაწარმოებში, ამ ნოველაშიც კლასიკური ვერ ჩეხება ბოლომდე ერთგული წერის რეალისტური მანერის, სოციალური პროტესტის იდეისა. სოციალური კრიტიციზმი ამ ნაწარმოებშიც შინაგანი წინააღმდეგობრიობისა და შეზღუდულობის დაღს ატარებს. კოლპაასი მწერალს, მართალია, გამოჰყავს უსამართლობის წინააღმდეგ ამხედრებულად, მაგრამ იმთავითვე იგრძნობა, რომ ის, რასაც კოლპაასი ებრძვის, წარმოადგენს მხოლოდ ცალკეულ მანკს და არა მანკს მთელი სოციალური სისტემისას; იგრძნობა, რომ იუნკერი ტრონკა არ არის ტიპიური მოვლენა ფეოდალურ-იუნკრული გერმანიისათვის, რომ მის გვერდით არიან კეთილი და სამართლიანობის მოყვარე ფეოდალები.

კლასიკი არ წარმოადგენს საქმის ვითარებას ისე. რომ ფეოდალური პრუსიის ხელისუფალნი თითქოს სამართლიანობის საქმის ისეთივე ფეხქვეშ გამთელნი იყვნენ, როგორიც არიან ტრონკა და სხვები. იგი არ 'ცდილობ' გაამუქოს საღებავები პრინცის, კანცლერის და კურფიურსტის გარშემო. პირიქით, იგი ხატავს მათ ისეთ ადამიანებად, რომლებიც თანაუგრძნობენ კოლპაასს, ცდილობენ სიმართლის დადგენას და ბოროტების დასჯას. ასეთია მწერლის პასუხი ნოველაში დასმულ ძირითად საკითხზე. ეს იგივე პასუხია, რომელიც ვნახეთ „პრინც ჰომბურგელსა“ და „გატეხილ დოქში“ დასმულ ძირითად საკითხებზე, პასუხი ფეოდალური წყობილებისადმი მიანიც შემრიგებლურად განწყობილი მწერლისა. ბუნებრივია, რომ ამ გარემოებამ განაპირობა კლასიკის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურება, შეზღუდულობა და წინააღმდეგობრიობა რეალიზმის მომენტებისა რომანტიკოს კლასიკის ნაწერებში.

ბუნებრივია, ამიტომ, რომ კლასიკი ამ რიგის ნაწარმოებებშიც ვერ თავისუფლდება რომანტიკულ-მისტიკური განწყობილებებისაგან. ეს უკანასკნელი გარკვეულად ჩანდა პრინც ჰომბურგელის, შედარებით უფრო ნაკლებად კი ევასა და რუპრეხტის მხატვრულ სახეებში. იგი ჩანს აგრეთვე მიხედავ კოლპაასისა და თვით კურფიურსტის მხა-



ჰოფმანი (ავტოპორტრეტი)

ტვრულ სახეებში. კოლპაასი თან ატარებს ხოლმე ბოშა ქალის მიერ მიცემულ წერილს, რომელიც მას კისერზე აქვს შებმული და რომელშიც კურფიურსტის ბედია აღნიშნული. ამ წერილს მაგიურ მნიშვნელობას ანიჭებს როგორც კოლპაასი, ისე კურფიურსტი. უკანასკნელი უგრძნობოდ ეცემა, როცა წერილს კოლპაასის კისერზე შენიშნავს და როცა გონს მოდის, მიზნად ისახავს მის ხელში ჩაგდებას. რომ როგორმე დაეპატრონოს წერილს, კურფიურსტი მზადაა გაათავისუფლოს კოლპაასი, მაგრამ ეს უკანასკნელი უარზე დგას. ასევე უშედეგო აღმოჩნდა კურფიურსტის განზრახვა — მოეტაცნა წერილი კოლპაასისათვის მიგზავნილი დედაკაცის საშუალებით. ეშაფოტზე ასვლის წინ კოლპაასი ყლაპავს წერილს და დამშვიდებით ეგებება სიკვდილს.

### § 5. მ. თ. ა. ჰოფმანი

გერმანული რომანტიზმის განვითარებაში ფრიად მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ერნსტ თეოდორ ამადეი ჰოფმანს. იგი დაიბადა 1776 წელს, კონიგსბერგში, იუსტიციის მსახურის ოჯახში. მშობლები მომავალ მწერალს ადრე გარდაეცვალა და მისი შემდეგი აღზრდა იკისრეს დედის მხრივ ნათესაებმა. ბავშვობაშივე იჩენდა ჰოფმანი მუსიკისა და სახვითი ხელოვნებისადმი მიდრეკილებას, იძლეოდა საფუძველს ეწოდებინათ მისთვის საკვირველი ბავშვი. განსაკუთრებით დიდ ინტერესს იჩენდა იგი კარიკატურისადმი. 16 წლის ჰოფმანი შევიდა კონიგსბერგის უნივერსიტეტში იურისპრუდენციის შესასწავლად, თუმცა მას იტაცებდა არა იურისპრუდენცია, არამედ ხელოვნება, მომეტებულად, მუსიკა, სახვითი ხელოვნება და ლიტერატურა. ამ პერიოდში იწყება ჰოფმანის, როგორც მუსიკოსისა და მწერლის, ჩამოყალიბება. რამდენიმე წლის შემდეგ იურიდიული განათლების გასაგრძელებლად ჰოფმანი გადადის გლოგაუში, აქედან 1798 წლის, შემოდგომაზე კი ბერლინში, სადაც ეწყობა სამსახურში იუსტიციის ხაზით. თავისი სამსახურებრივი მოვალეობის ზუსტად შესრულებას ახალგაზრდა ჰოფმანი აკავშირებს ხელოვნებისა და ლიტერატურისადმი ცხოველ ინტერესთან, თეატრითა და კონცერტებით, იტალიური ოპერით, სამხატვრო გამოფენებით გატაცებასთან. განსაკუთრებით ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენს მწერალზე დრეზდენის სამხატვრო გალერეა, რომლის დათვალიერების შედეგად იგი რწმუნდება, თუ რაოდენ ჩამორჩენილია იგი როგორც ფერწერის ოსტატი და გადაწყვეტს ამ დარგში ყველაფერი თავიდან დაიწყოს.

1800 წლის გაზაფხულზე ჰოფმანი გამწესებული იქნა პოზნანში, რათა მომზადებულიყო იუსტიციის კოლეგიის მრჩევლის თანამდებობის დასაკავებლად. ორი წლის შემდეგ იგი გადადის ქ. პლოცკში. 1804 წელს ჰოფმანი სამსახურს იწყებს ვარშავაში. აქ გაიცნო მან თავისი მომავალი ბიოგრაფი, პიტციგი და მისი დახმარებით შეუდგა გერმანელი რომანტიკოსების — ტიკის, ნოვალისის, შლეგელებისა და ბრენტანოს ნაწარმოებთა შესწავლას, რამაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მის რომანტიკოს მწერლად ჩამოყალიბებაში. ამ ხანებში გაიცნო ჰოფმანმა აგრეთვე რომანტიკოსი ზ. ვერნერი, დაწერა მუსიკა მისი დრამისათვის „ჯვარი ბალტიის ზღვაზე“. ამავე პერიოდში შექმნა მან აგრეთვე მუსიკა ბრენტანოს „მხიარული მუსიკოსებისათვის“.

დიდხანს არ გაგრძელებულა ჰოფმანის მოღვაწეობა ვარშავაში. იენასთან გამარჯვებული ნაპოლეონის არმია აღმოსავლეთისაკენ მოიწევს. პრუსიის ადმინისტრაცია ვარშავაში შეიცვალა და ჰოფმანიც იძულებული ხდება დატოვოს ქალაქი. მას იმედი აქვს, რომ შოიბოვებს საარსებო წყაროს როგორც კაპელმაისტერი, ან როგორც მხატვარ-პორტრეტისტი, მაგრამ მისი ეს იმედი არ მართლდება. დადგა ჰოფმანის ცხოვრებაში მძიმე პერიოდი, რასაც დაერთო მძიმე ოჯახური ტრაგედია — ნორჩი ასულის სიკვდილი და მეუღლის მძიმე ავადმყოფობა. 1808 წლის სექტემბერში ჰოფმანს თითქონს ბედმა გაუღიმა: იგი დაინიშნა ბამბერგის თეატრში კაპელმაისტერის თანამდებობაზე, მაგრამ დიდხანს არ გაგრძელებულა დასახელებულ თეატრში მისი მოღვაწეობა. მწერალს აქაც მუშაობის მეტად მძიმე პირობები შეექმნა. 1809 წლის მაისში თეატრის დირექციასთან კონფლიქტის შედეგად ჰოფმანმა დასტოვა ბამბერგის თეატრი.

ბამბერგში ცხოვრების პერიოდში დაწერა ჰოფმანმა მთელი რიგი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები მუსიკისა და მხატვრული ლიტერატურის დარგიდან, რამდენიმე სტატია და რეცენზია. ამ პერიოდს ეკუთვნის გაცნობა კომპოზიტორ მარია ვებერის და მწერალ ჟან პოლისა, აგრეთვე შეყვარება იულია მარკისა, რომელსაც ჰოფმანი მუსიკის გაკვეთილებს აძლევდა.

1813 და 1814 წლის დასაწყისი ჰოფმანმა დრეზდენსა და ლაიპციგში გაატარა. ეს ის დრო იყო, როცა გერმანიაში ფართოდ იშლებოდა ნაპოლეონის წინააღმდეგ მიმართული საპროტესტო მოძრაობა. დრეზდენის თეატრში ჰოფმანი მიწვეული იქნა კაპელმაისტერად. ამ პერიოდში შეიქმნა მისი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები — ოპერა „უნდინე“ (1813), რომლის ლიბრეტო ეკუთვნის ფუკეს, მოთხრობები „მაგნეტიზერი“, „მწერალი და კომპოზიტორი“, „ოქროს ქო-

თანნი“, „ეშმაკის ელიქსირები“ და სხვა. ამავე პერიოდს ეკუთვნის მუსიკური ნაწარმოები — „ბრძოლა ლაიპციგთან“.

1814 წლის გაზაფხულზე ჰოფმანმა დასტოვა დრეზდენის თეატრი და გადავიდა ბერლინში ისევ იუსტიციის ხაზით სამუშაოდ. სამსახურებრივი მოვალეობის პედანტურად შესრულებას იგი ათავსებს დაუოკებელ პირად ცხოვრებას, ლოთობასა და ღრეობას, რამაც, ავადმყოფობასთან ერთად, საბოლოოდ შეარყია მისი ჯანმრთელობა.

ბერლინში ყოფნის პერიოდში ჰოფმანმა გაიცნო ტიკი და შამისო და შეუდგა თავისი ბევრი ადრინდელი მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელებას. თავის ბინაზე იგი აწყობს სალამოებს, რომლებზედაც იკრიბებიან მისი მეგობრები. მათ მიერ მოთხრობილმა ამბებმა მისცეს მწერალს სტიმული შეექმნა ნოველების კრებული — „სერაპიონის ძმები“. ამ პერიოდში დაიწერა აგრეთვე ჰოფმანის სხვა მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები — „ღამის მოთხრობები“, „კატა მურის ცხოვრებისეული შეხედულებები“ და სხვა. გარდაიცვალა ჰოფმანი 1822 წელს.

ჰოფმანის შემოქმედება იშლება იმ პერიოდში, როცა ევროპაში მძვინვარებს პოლიტიკური რეაქცია. გერმანია ამ პერიოდისა კვლავინდებურად ფეოდალური ქვეყანაა, მაგრამ აქაც გზას იკაფავს ახალი სამეურნეო ურთიერთობა, ვითარდება ახალი, მანქანური წარმოება. გერმანიის სამრეწველო განვითარების ტემპი დიდად ჩამორჩება ინგლისისა და საფრანგეთის სამრეწველო განვითარების ტემპს, მაგრამ მე-19 საუკუნის პირველ ათეულ წლებში იქაც გარკვეულად ხდება მოწინავე სამრეწველო რაიონების გამოყოფა, ყველა აქედან გამომდინარე შედეგით.

ჰოფმანის განვითარებაში გადამწყვეტი როლი შეასრულა იმ დიდმა სოციალურმა და პოლიტიკურმა ამბებმა, რომლებსაც ადგილი აქვს იმ ხანებში გერმანიასა და მის მეზობელ ქვეყნებში. მწერალი ხედავდა, თუ როგორ აქტიურად გამოდიოდა ფეოდალურ-მონარქიული გერმანია ბურჟუაზიული რევოლუციის, განმანათლებლობის წინააღმდეგ, როგორ შეუდგნენ გერმანულ ქვეყნებშიაც რევოლუციის იდეოლოგიის წინააღმდეგ ბრძოლას სასტიკი პოლიტიკური რეპრესიების გამოყენებით. მწერალი ამასთანავე ხედავდა, თუ როგორ ქვეშევრდომულად ეგებებოდა ხელისუფალთა ამ რეაქციულ ღონისძიებებს გერმანიის ბურჟუაზია, ეკონომიურად, მართალია, ერთგვარად გაძლიერებული, მაგრამ პოლიტიკურად უუფლებო და ჩამორჩენილი, რადიკალური სოციალური გარდაქმნებისადმი კვლავინდებურად შიშით შეპყრობილი.



რთული საზოგადოებრივი მოვლენებისადმი პირისპირ წამდგარი, ჰოფმანი ეძებს ახალს, ტრადიციული რომანტიზმისაგან განსხვავებულ შემოქმედებით გზას, ცდილობს არა მხოლოდ აღიქვას ის, რაც მის გარშემო ხდება, არამედ დასახოს თავისი პროგრამაც. იგი სწორედ იმ დროს იწყებს მოღვაწეობას, როცა გერმანელ რომანტიკოსთა ბანაკში ადგილი აქვს დიფერენციაციას, როცა არისტოკრატიულ-რეაქციული ნაკადის გასწვრივ გერმანული რომანტიზმის ლიტერატურაში თუმცა ნელა, მაგრამ მაინც გზას იკაფავს პროგრესული რომანტიზმის ნაკადი. გერმანული რომანტიზმის მოგვიანო წარმომადგენელი — ჰოფმანი, ცხადია, თავის მხატვრულ-ესთეტიკურ ძიებებში გვერდს ვერ უვლის რომანტიზმის ადრინდელ წარმომადგენლებს, მიდის თვითონაც რომანტიზმის, მაგრამ თავისი წინამორბედებისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავებული, გზით. ეს განსხვავება ჩანს მის შემოქმედებით მეთოდში, მის მიერ მოცემულ მხატვრულ სახეთა სისტემაში.

მსგავსად სხვა გერმანელი რომანტიკოსებისა, ჰოფმანიც თვალს უსწორებს მისი დროის დიდ სოციალურ-პოლიტიკურსა და იდეოლოგიურ მოვლენებს, ცდილობს გაიგოს მათი აზრი, მაგრამ, ბევრი მისი თანამედროვე რომანტიკოსისაგან განსხვავებით, იგი არ დგას არსებული სოციალური ყოფის აპოლოგიის ნიადაგზე, ამხელს დესპოტიზმს, თვითნებობასა და სულიერ დაკნინებას თავნება გერმანელი ფეოდალებისა. ესაა ჰოფმანის შემოქმედების ერთერთი ნიშანდობლივი მხარე. სატირა გერმანელ ფეოდალებზე მის შემოქმედებაში უკავშირდება სატირას გერმანელ ბიურგერებზე, პრუსიის ბიუროკრატიული მანქანის დამცველ მშიშარა ჩინოვნიკებზე. ჰოფმანი ერთი შესანიშნავი წარმომადგენელთაგანია ახალი დროის იმ ლიტერატურისა, რომელმაც წარმატებით გამოიყენა სატირა და იუმორი ბიწიერებისა და დრომოკმულობის წინააღმდეგ. მის იუმორს აქვს შეხების წერტილი ე. წ. რომანტიკულ ირონიასთან, მაგრამ იგი მისგან მნიშვნელოვნადაც განსხვავდება, მასთან შედარებით უფრო მწვავე, ქმედითი და მიზნობრივია.

სოციალური კრიტიციზმის მომენტები შეინიშნება ადრინდელ გერმანელ რომანტიკოსებთანაც. ისინიც, როგორც დავინახეთ, ილაშქრებენ დადგინების სტადიაში მყოფი ბურჟუაზიული ურთიერთობის, ბურჟუაზიული პროზულობისა და მონოტონობის წინააღმდეგ, მაგრამ დგანან არსებითად ფეოდალური რეაქციის ნიადაგზე, ახალს უპირისპირებენ ძველსა და დრომოკმულს. ჰოფმანის სოციალური კრიტიკა კი თავისი ხასიათით უფრო მკვეთრი და მიზნობრივია. ბურჟუაზიის კრიტიკა მის ნაწერებში უთავსდება ფეოდალური რეაქციის

არა დაცვას, არამედ გაბედულ მხილებას. ეს კია, რომ ჰოფმანის კრიტიციზმაც მოკლებულია პერსპექტიულობას, არ იძლევა მწვავე სოციალური კოლიზიების გადაწყვეტის რეალურ პროგრამას. ხატავს რა მკვეთრად უარყოფით ფერებში ფეოდალებს და მათთან შეგუებულ ბიურგერებს, ჰოფმანი იჩენს გაცილებით უფრო მეტ რეალისტურ ალღოს, ვიდრე ადრინდელი გერმანელი რომანტიკოსები, ცდილობს შეიტანოს მნიშვნელოვანი კორექტივი წერის რომანტიკულ მეთოდში, დაიჭიროს მაინც მიწიერი რეალობის მხარე. ეს ასეა, მაგრამ მწერალი ვერ ახერხებს გამოიმუშაოს მწყობრი მეცნიერული მსოფლმხედველობა, დაძლიოს თავისი მსოფლმხედველობის ღრმა წინააღმდეგობრიობა.

აქედან იღებს სათავეს ჰოფმანის შემოქმედებითი მეთოდის, მის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეების ძირითადი თავისებურება, რეალიზმისა და რომანტიზმის მომენტების თავისებური მონაცვლეობა, ჩვეულებრივისა და რეალურის გვერდით არაჩვეულებრივის, მისტიკურ-ირაციონალურის დახატვა. ჰოფმანს მშვენივრად ეხერხება მართალი, ცხოვრებისეული სურათების, სხვადასხვა სოციალური წრისა და პროფესიის ადამიანების დახატვა; მას ასევე ეხერხება ამ რეალისტური სახეებისა და პასაჟების გვერდით არარეალისტური, რომანტიკულ-მისტიკური სახეებისა და სურათების წარმოდგენა. ჰოფმანი ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ ჩვეულებრივი და არაჩვეულებრივი, რეალური და მისტიკური არ არიან ერთიმეორისაგან მკვეთრად გამიჯნულნი, რომ ისინი განუწყვეტლივ იჭრებიან ერთიმეორეში, ერთიმეორეს გაგრძელებასა და ახსნას წარმოადგენენ. ორპლანიანობა, ორსართულიანობა, რასაც ნახულობენ ამ მწერლის შემოქმედებაში, ამდენად, პირობითი ხასიათისაა, რადგან ირკვევა, რომ როგორც რეალისტური, ისე მისტიკურ-რომანტიკული მასთან არ არის ერთიმეორისაგან მკვეთრად გამიჯნული. მწერალი არაერთგზის გვიჩვენებს, თუ როგორ იშლება ზღვარი რეალურსა და რომანტიკულს შორის, როგორ ავლენს ერთი იმ თავისებებს, რომელიც მეორის ნიშანდობლივად მიგვაჩნდა.

არ შეიძლება ითქვას, რომ ჰოფმანი ამგვარად ხატავს ყველა თავის გმირს, რომ მის ნაწერებში არ გვხვდებიან ისეთი გმირები, რომლებიც წარმოადგენენ ან მხოლოდ რეალისტურ, ან მხოლოდ რომანტიკულ პერსონაჟებს. ჰოფმანთან, რასაკვირველია, გვხვდებიან ასეთი გმირები, რომლებიც ან მხოლოდ მიწიერი სინამდვილის მხარეს იჭერენ, შინაგანად ჰარმონიული და გაწონასწორებულნი არიან, ანდა მხოლოდ რომანტიკული მეოცნებეები. მაგრამ მხედველობაშია მისაღები ის გარემოება, რომ მწერლის მიერ შექმნილ მხატვრულ

სახეთა გაღერებაში მათ ენიჭებათ არა წამყვანი, არამედ დაქვემდებარებული მნიშვნელობა; მათი არსებობა გამართლებულა მხოლოდ იმდენად, რამდენადც ისინი შუქს ფენენ ძირითად მხატვრულ სახეებს, რომლებიც რეალისტური ან მისტიკურ-რომანტიკული არიან მხოლოდ პირობით, არსებითად კი ერთიც არიან და მეორეც. რომელიმე არქივარიუსი ლინდპორსტი, რომლის მოღვაწეობა წლების მანძილზე ეჭვს არ იწვევდა, რომ იგი ჩვეულებრივი ადამიანია, ნამდვილად ასეთი არ არის, იგი სალამანდრების მეფეა. იგივე ითქმის ანზელმუსის, ბალთაზარის, მედარდუსის, კარდილიაკის და ჰოფმანის მიერ შექმნილი მრავალი სხვა მხატვრული სახის შესახებ.

ამგვარად, ჰოფმანის შემოქმედების ძირითად ნიშანს წარმოადგენს რეალისტურისა და მისტიკურ-რომანტიკულის, ნამდვილისა და ფანტასტიკურის ერთიმეორესთან შეთავსება, ფანტასტიკის წყაროდ რეალობის მიჩნევა, თავის მხრივ რეალობის გამოცხადება ფანტასტიკის გაგრძელებად. ჰოფმანი საოცრებათა და საშინელებათა სურათების დახატვის დიდი ოსტატია. მან მძლავრი სტიმული მისცა ამ სახის ლიტერატურის განვითარებას საზღვარგარეთ. მისი წერის მანერის ეს თავისებურება მოხდენილად შენიშნა ჰაინე მ. „ნოვალისს — წერდა ჰაინე — ყველგან ეჩვენებოდა მხოლოდ სასწაულები, მომხიბლავი სასწაულები. იგი ყურს უგდებდა მცენარეთა საუბარს, იცოდა ყოველი ახალგაზრდა ვარდის საიდუმლოება. იგი საბოლოოდ სრულიად შეერწყო ბუნებას და როცა მოვიდა შემოდგომა და ხეებს ფურცლები დასცივდა, იგი გარდაიცვალა. ჰოფმანი კი, პირიქით, ყველგან მოჩვენებებს ხედავდა; ისინი მას თავს უქნევდნენ ყოველი ჩინური ჩაიდანიდან, ყოველი ბიურგერის პარიკიდან. იგი ჭადოქარი იყო, რომელიც ადამიანებს აქცევდა ცხოველებად, თვით პრუსიის სამეფო ჰოფრატებადაც. მას შეეძლო საფლავთაგან მკვდრების გამოხმობა, მაგრამ თვითონ ცხოვრება განიზიდავდა მას პირქუში მოჩვენების მსგავსად. იგი გრძნობდა, რომ თვითონაც მოჩვენებად იქცა. მთელი ბუნება მისთვის იქცა მრუდე საკვედ, რომელშიც იგი ათასნაირად გამრუდებულად ხედავდა მხოლოდ თავისი სამარის სახეს“.

ჰოფმანის შემოქმედებაში აისახა ის წინააღმდეგობა, რომელიც ახასიათებდა გერმანიის საზოგადოებრივ ცხოვრებას მე-19 საუკუნის პირველ ორ ათეულ წლებში. მწერალი ხმას იმაღლებს სოციალურ უმგვანობათა წინააღმდეგ, ქმნის პროტესტის სულით გამსჭვალულ ცოცხალ მხატვრულ სახეებს, მაგრამ იგი ვერ იჩენს უნარს, მიუთითოს შექმნილი მდგომარეობიდან რეალურ გამოსავალზე. თუ საკითხის დასმისას, სოციალური კონფლიქტების ჩვენებისას იგი

მნიშვნელოვნად შორდება ადრინდელ რომანტიკოსებს, ამ საკითხის გადაწყვეტაში იგი არსებითად რჩება იმავე ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ პლატფორმაზე, რომელზედაც იდგნენ რომანტიზმის ადრინდელი მებაირალტრეები. მათ მსგავსად, ჰოფმანიც დგას იდეალისტური ფილოსოფიისა და ესთეტიკის ნიადაგზე, იღებს გამოსავალ პუნქტად დებულებას, რომ მხოლოდ რჩეულ ადამიანებს, ხელოვნების მაღლით დაჯილდოებულ ენთუზიასტებს შეუძლიათ გადალახონ ზღვარი სასრულსა და უსასრულოს შორის, რეალური სინამდვილის დისონანსები. იდეალი, უმაღლესი ჰარმონია, ჰოფმანის აზრით, მიიღწევა არა რეალურ ქვეყანაში, არამედ მწერლის ფანტაზიის მიერ შექმნილ ქვეყანაში.

ამ წინამძღვრიდან გამოდის მწერალი, როცა ხატავს ფაქტიურად ადამიანთა ორ კატეგორიას, ერთი მხრივ, სოციალური კიბის მაღალ საფეხურზე მყოფ ადამიანებს და მათდამი შემრიგებლურად განწყობილ ფილისტერებს, რომლებიც კმაყოფილებიან არსებულით, არც ძალუძთ გასცდნენ „სასრული“ ქვეყნის ფარგლებს, მეორე მხრივ კი — ხელოვნების ენთუზიასტებს, რომლებიც ვერ ეგუებიან არსებულს, ისწრაფიან ჰარმონიისაკენ და ნახულობენ ასეთს არა რეალურ სინამდვილეში, არამედ საკუთარ ილუზიებში. ხელოვნების ენთუზიასტების მიერ ჰარმონიის მიღწევის მთავარ საშუალებად ჰოფმანს ხელოვნება და სიყვარული მიაჩნია.

ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების თემა ჰოფმანის შემოქმედების ცენტრალური თემაა. ჰოფმანიც, მსგავსად სხვა რომანტიკოსებისა, მთელი სიმწვავეით აღიქვამს მისი დროის საზოგადოებრივი ცხოვრების წინააღმდეგობას. ეს უკანასკნელი მას წარმოუდგება უპირატესად როგორც ხელოვნისა და სინამდვილეს შორის არსებული წინააღმდეგობა. ევროპის ქვეყნების, კერძოდ გერმანიის ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებებს იგი აღიქვამს როგორც სოციალური კონფლიქტების გაძლიერებას, წინააღმდეგობის გაღრმავებას ადამიანთა შორის, რომელთაგან ერთნი არსებულს მიკედლებიან, მეორენი კი ზიზლით შეჰყურებენ მას, ილუზიების სფეროში იკეტებიან. მწერალი მიმართავს სატირის მახვილს არა მხოლოდ ფეოდალური დესპოტიის, არამედ მასთან შეგუებული ბიურგერების, საერთოდ, ბურჟუაზიული ურთიერთობის წინააღმდეგ.

ჰოფმანი, ცხადია, არ არის პირველი იმათ შორის, რომლებმაც ხმა აღიმალღეს ამ ახალი ურთიერთობის წინააღმდეგ, წინათიგარძნეს ის საშიშროება, რომელიც მოჰქონდა მის გამარჯვებას კაცობრიობისათვის. ჰოფმანი სწორედ იმ დროს გამოდის სამოღვაწეო სარბიელზე, როცა ეს საკითხი მოწინავე მწერლების ყურადღების ცენტრში იყო

როგორც გერმანიაში, ისე ევროპის სხვა ქვეყნებში. ამ საკითხის გაგებაშიც მის წინამორბედებად უნდა ჩაითვალოს გერმანელი რომანტიკოსები, მომეტებულად ნოვალისი, ტიკი და ვაკენროდერი. ამათ მსგავსად, ჰოფმანმაც გულისტკივილით აღიქვა ბურჟუაზიული ანტიესთეტიზმის, პროზული სულის დამკვიდრება, ნივთთა ფეტიშიზმისა და ავტომატიზმის სულის დამკვიდრება. ვერ აფასებდა რა, მსგავსად ნოვალისისა, მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარების მნიშვნელობას, ჰოფმანი ტექნიკის პროგრესში ხედავდა ადამიანის შემოქმედებითი ძალების დაძაბუნების წყაროს, თვითმკაცრობისა და ეგოიზმის, პროვინციალიზმისა და ფილისტერული სულის დამკვიდრების წყაროს.

„ფანტასტიკური მოთხრობები კალოს მანერაზე“

აღრევე გამოდის ჰოფმანი სამწერლო მოღვაწეობის სარბიელზე. მიუხედავად თვალსაჩინო წარმატებისა, რომელიც წილად ხვდა მას როგორც კომპოზიტორს, ჰოფმანი მოღვაწეობის მთავარ სფეროდ ირჩევს მხატვრულ ლიტერატურას. თავისი შემოქმედების ძირითად ჟანრად იგი იღებს გერმანული რომანტიზმის ლიტერატურაში გაბატონებულ ჟანრს—სიმბოლიკურ მოთხრობას, ზღაპარსა და ნოველას. მწერალს მიაჩნია, რომ სიმბოლიკური მოთხრობა და ზღაპარ-ნოველა დიდად უწყობს ხელს, ყოველდღიური და ჩვეულებრივი წარმოდგენილ იქნას როგორც არაჩვეულებრივი და ფანტასტიკური, ეს უკანასკნელი კი—როგორც სინამდვილის მეორე მხარე, მისი გაგრძელება. ჰოფმანის ეს მოთხრობა-ნოველები რამდენიმე ციკლში ერთიანდება. ესენია: „ფანტასტიკური მოთხრობები კალოს მანერაზე“ (Phantasiestücke in Callots Manier, 1814—1815). „ღამის მოთხრობები“ (Nachtstücke, 1817), „სერაპიონის ძმები“ (Die Serapiensbrüder, 1819—1820) და „უკანასკნელი მოთხრობები“ (1825), რომელიც მწერლის სიკვდილის შემდეგ გამოვიდა. არის რიგი მოთხრობისა, რომლებიც არ შესულა არცერთ დასახელებულ ციკლში, მაგრამ იდეურად და მხატვრულადაც შეიძლება დაკავშირებულ იქნას რომელიმე მათგანთან („ემშაქის ელიქსირები“, „კატა მურის ცხოვრებისეული შეხედულებები“ და სხვა).

მოთხრობათა პირველ ციკლში—„ფანტასტიკური მოთხრობები კალოს მანერაზე“ შევიდა „ჟაკ კალო“, „კავალერი გლუკი“, „კაპელმაისტერი იოჰან კრაისლერის მუსიკური ტანჯვანი“, „ღონ უუანი“ და სხვა. ამ კრებულში ჩანს

ჩამოყალიბებული სახით ჰოფმანის შემოქმედებითი მეთოდი, მისი წერის მანერა. ვგებულობთ, რომ მწერალს სახელმძღვანელოდ გაუხდია მე-17 საუკუნის ლოტარინგელი მხატვრის ჟაკ კალოს წერის მეთოდი, მხატვრულ ტილოზე იმის ასახვა, რაც სინამდვილეში გვხვდება, მაგრამ ასახვა არაჩვეულებრივ, გროტესკულ ფერებში, რეალური ამბების რომანტიკული გაშუქების გზით.

კალოს სურათები აღაფრთოვანებენ ჰოფმანს არა მხოლოდ იმით, რომ ისინი რეალური სინამდვილიდანაა აღებული, არამედ იმითაც, რომ ამ სინამდვილის თავისებურ, რომანტიკულ ასახვას წარმოადგენენ. ეს სურათები, ჰოფმანის აზრით, თვით კალოს ცოცხალი ფანტაზიით გამოწვეულ უცნაურ-ფანტასტიკური მოვლენების გამოხატულებას წარმოადგენს. „ყოველდღიური ცხოვრების თვით ყველაზე ჩვეულებრივი ამბები, — ვკითხულობთ ამ სურათების შესახებ ნოველაში—„ჟაკ კალო“—როგორც მაგალითად, გლეხების ცეკვა... წარმოგვიდგება როგორც განსაკუთრებული, ორიგინალურ-რომანტიკული, რომელიც გასაოცრად ბევრს ეუბნება ყოველგვარი ფანტასტიკურისადმი განწყობილ სულს“.

კრებულში წარმოდგენილი ამ პირველივე ნოველიდან ცხადი ხდება, თუ როგორია ჰოფმანის, როგორც მხატვრის, დამოკიდებულება სინამდვილისადმი. ირკვევა, რომ ხელოვნების ფაქტში იგი კურსს იღებს არა მხოლოდ რეალურ სინამდვილეზე, ჩვეულებრივ ამბებზე, არამედ იმაზედაც, რაც არაჩვეულებრივად, რომანტიკულ-ფანტასტიკურად მიაჩნია, წინ წამოწევს ფანტაზიის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, მის თვითმყოფობასა და დამოუკიდებლობას. ხელოვანი, გამოდის კალოს შესახებ ჰოფმანის მსჯელობიდან, დაკავშირებულია რეალურ სინამდვილესთან, ხატავს ჩვეულებრივი ცხოვრების ამბებს, მაგრამ იგი განსაზღვრულია არა სინამდვილით, არამედ საკუთარი ფანტაზიით; მისი წარმოსახვა ხსნის სინამდვილეს, მასში გახვეულ მისტიკურსა და ირაციონალურს.

კრებულის ავტორს სრულიად გამართლებულად მიაჩნია წეროს კალოს მანერით, რადგან ფიქრობს, რომ კალო სწორედ ისე აღიქვამდა სინამდვილეს, როგორც აღიქვამს. თვითონ ჰოფმანი, იმარჯვებდა წერის იმ მეთოდს, რომელიც თვით ჰოფმანს აქვს მომარჯვებული. ნოველის დასასრულს, მაგალითად, ვკითხულობთ: „განა პოეტი და პროზაიკოსი, რომელთანაც ჩვეულებრივი ცხოვრების ყოველი სახე სულთა შინაგან რომანტიკულ სამყაროს გაივლის, ...ვერ უპოვის გამართლებას თავის სიტყვას, რომ განზრახვა ჰქონდა ეწერა კალოს მანერით?“.

კალოს მანერით წერა კი, ჰოფმანის გაგებით, ნიშნავს, რომ მხატ-

ვარი. არ უგულებელყოფს სინამდვილეს, მაგრამ გამოყოფს ამ უკანასკნელისაგან იმას, რაც, მისი აზრით, მისტიკურ-არაჩვეულებრივია, მიჰყვება თავის შინაგან ხმას, აგრძელებს და ავსებს სინამდვილეს იმის მიხედვით, რასაც მას თავისი ფანტაზია შთააგონებს. მხატვრული აღქმის ამ თავისებურების შესახებ ჰოფმანი ლაპარაკობს აგრეთვე თავისი სიცოცხლის მიწურულში შექმნილ ნაწარმოებში — „კუთხის ფანჯარა“ („Eckfenster“), რომლის ცენტრალური გმირია მდიდარი წარმოსახვით დაჯილდოებული სწეული ახალგაზრდა, რომელიც ოთახიდან აკვირდება და თავისი ფანტაზიით ავსებს იმ სინამდვილეს, რომელსაც ქუჩაზე ხედავს, ავსებს მისი არა ცოტად თუ ბევრად შესწავლის გზით, არამედ თავისი შინაგანი იმპულსების მეოხებით.

მოთხრობების ამ პირველმა კრებულმა განსაზღვრა ჰოფმანის შემდგომი მოღვაწეობის გზა, მისი შემოქმედების ძირითადი თავისებურებანი, გამოავლინა მისი შეხებისა და დაშორების მომენტები გერმანული რომანტიზმის ესთეტიკასა და მხატვრულ პრაქტიკასთან. ამ კრებულში ისმება საერთოდ ჰოფმანის შემოქმედების ერთერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხი, ბურჟუაზიულ-არისტოკრატიული საზოგადოებისადმი ხელოვანის დამოკიდებულების საკითხი, თემა ხელოვნების ბედისა ახალ ისტორიულ ვითარებაში.

ჰოფმანი, ცხადია, არ არის პირველი, ვინც ახალ დროში დაინტერესდა ამ საკითხით, ვინც ხელოვნებასა და სინამდვილეს შორის მკვეთრი წინააღმდეგობა შენიშნა. ჰოფმანამდე და ჰოფმანის დროსაც ეს საკითხი ისმება გოეთეს, აგრეთვე გერმანულ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში, მაგრამ ჰოფმანისეული გაგება ხსენებული საკითხისა საფუძვლიანად განსხვავებულია როგორც გოეთესეული, ისე ტრადიციულ-რომანტიკული გაგებისაგან. ჰოფმანის მიერ დახატული ხელოვნების ენთუზიასტები განსხვავდებიან გოეთეს ანალოგიური პერსონაჟებისაგან მომეტებულად იმით, რომ რჩებიან თავიანთი ილუზიების ტყვეობაში, თავს ვერ აღწევენ შინაგან გაორებას იმ დროს, როცა გოეთეს გმირები სძლევენ თავიანთ რომანტიკულ ცალმხრიობას და პირს იბრუნებენ რეალური სინამდვილისაკენ.

ასევე განსხვავდებიან ჰოფმანის მიერ დახატული ხელოვნების ენთუზიასტები მემარჯვენე რომანტიკოსთა ანალოგიური პერსონაჟებისაგან, მომეტებულად იმით, რომ არ არიან სინამდვილისაგან იშვომად გამდგარი, უნიადაგო მეოცნებეები, როგორც არიან ტიკის, ვაკენროდერის, ნოვალისისა და სხვების მიერ დახატული ხელოვნების ენთუზიასტები. რაოდენ ძლიერიც უნდა იყოს რომანტი-

კულ-მისტიკური განწყობილებები ჰოფმანის ამ გმირებში, ისინი მაინც გრძნობენ სინამდვილის სიახლოეს, სინამდვილისა, რომელიც მათ თავიანთ დაუოკებელ მისწრაფებებშიც მოსვენებას არ აძლევს. ჰოფმანის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები — კავალერი გლუკი, კრაისლერი, კარდილიაკი და სხვები ფლობენ რეალობის გრძნობას გაცილებით უფრო მეტად, ვიდრე ეს ცერბინოს, ი. ბერგლინგერის, ჰაინრიხ ოფტერდინგენისა და სხვა რომანტიკული სახეების შესახებ ითქმის.

კალოს ყაიდაზე შექმნილი მხატვრული კრებულის პირველივე ნოველაში — „უ ა კ კ ა ლ ო“ ეხება ჰოფმანი ხელოვანისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხს, მაგრამ სპეციალურად ეს საკითხი მას დასმული აქვს მომდევნო ნოველაში — „კავალერი გლუკი“ („Ritter Gluk“). გლუკის მხატვრულ სახეში მწერალი ხატავს პერსონაჟს ჭეშმარიტი ხელოვანისა, რომელიც ვერ ეგუება ბურჟუაზიულ-არისტოკრატიულ საზოგადოებას, რადგან ვერ ნახულობს მასში ჭეშმარიტი ხელოვნების გაგებისა და დაფასების უნარს, საერთოდ, ესთეტიკურ გემოვნებას.

ერთი შეხედვით, ავტორი თითქოს სავსებით სინამდვილის ნიადაგზე დგას, იმას ხატავს, რაც გვიან შემოდგომაზე პირადად ნახა ბერლინის ერთერთ ყავახანაში. ნოველის ქვესათაურიც — „მოგონება 1809 წლისა“ — ამასვე გვემოწმება. თითქოს ამასვე გვემოწმება ისიც, რომ ნოველის მთავარი გმირი, რომელსაც მწერალი მოხსენებულ ყავახანაში ხვდება, თავს ასაღებს კავალერ გლუკად, რომლის მუსიკასაც იგი მთლიანად შეზრდია. ასეთი შთაბეჭდილება იქმნება ნოველის გაცნობისას, მაგრამ იგი იქმნება მხოლოდ ერთი შეხედვით. არსებითად, ნოველაში მოთხრობილი ამბავი არ შეიძლება ნამდვილ ამბად ჩაითვალოს. ამბის მოთხრობელი, ცხადია, ვერ შეხვდებოდა 1809 წელს იმ ადამიანს, რომელიც თავს დიდი ხნით აღრე გარდაცვლილ კომპოზიტორ გლუკად ასაღებს.

არსებითად, ნოველაში გამოყვანილი გლუკი არის ჰოფმანის მიერ გამოგონილი გმირი, სახე რომანტიკოსი ხელოვანის, ხელოვნების ვირტუოზისა. მასში აქსოვს რომანტიკოსი ჰოფმანი თავის ფიქრებსა და განწყობილებებს, თავის შეხედულებას ადამიანთა ცხოვრებაზე, ხელოვნების მაღალ დანიშნულებაზე. კავალერი გლუკი — ეს თვით ჰოფმანია მისი შემოქმედებითი განვითარების აღრინდელ საფეხურზე, კრიტიკულად განწყობილი ბიურგერულ-ფილისტერული და არისტოკრატიული ყოფისადმი, ამ სინამდვილისაგან გამდგარი და ოცნების სამყაროში შეზიზნული, ვერასდროს რომ ვერ აღწევს შინაგან სიმშვიდესა და ჰარმონიას.



ამით აიხსნება, რომ ამბის მთხრობელი, იგივე ჰოფმანი, და ნოველის ცენტრალური გმირი — გლუკი ერთიმეორეს იმთავითვე კარგად უგებენ, ერთიმეორესთან სულიერ სიახლოეს გრძნობენ. მათ ორივეს ერთნაირი შეხედულება აქვთ ადამიანთა საზოგადოებაზე (იგულისხმება, ბურჟუაზიულ-არისტოკრატიული საზოგადოება), მიაჩნიათ, რომ ეს უკანასკნელი რიყავს ჰეშმარიტ ხელოვნებას. გლუკი ლაპარაკობს ხელოვნების მაღალ დანიშნულებაზე, იმ სიძნელების შესახებ, რომლებიც აღიმართება კომპოზიტორის წინაშე ხელოვნების მწვერვალისაკენ მიმავალ გზაზე. ამ მწვერვალზე ასვლა, მისი აზრით, ნიშნავს სიზმრებისა და ოცნების სამყაროში შესვლას, მაგრამ არა დარჩენას იქ, არამედ მისი საშუალებით სშმართლის, უმაღლესის, მარადიულისა და გამოუთქმელის წვდომას.

ამიტომაც, რომ გლუკს არ უყვარს ადამიანთა საზოგადოება, განმარტოებულია მისგან. „მე იძულებული ვარ ვიხეტიოლო აქ ცარიელ სივრცეში, — ამბობს გლუკი — ვიხეტიოლო როგორც განწირულმა, ქვეყნისაგან განშორებულმა სულმა... ჩემს ირგვლივ სიცარიელეა. რადგან არ არის არცერთი ნათესაური სული. მე განმარტოებით ვდგავარ“. ხელოვნება, მუსიკა გლუკისათვის ყველაფერია, მაგრამ არა ის მუსიკა, რომელიც მას ირგვლივ ესმის, არამედ ჰეშმარიტი მუსიკა, მუსიკა ღვთაებრივი გლუკის.

კავალერ გლუკის სახით ჰოფმანი გარკვეულად აკრიტიკებს ოფიციალურ საზოგადოებას, უჩვენებს მასში ანტიესთეტიზმის სულის დამკვიდრებას, წინააღმდეგობას სინამდვილესა და ჰეშმარიტ ხელოვნებას შორის. ეს ასეა, მაგრამ ამ წინააღმდეგობის დაძლევის რეალურ გზას მწერალი ვერ ხედავს. მისი რომანტიკული გმირი ვერ ნახულობს ადგილს ადამიანთა საზოგადოებაში და ბრუნდება თავისი ოცნების სამყაროში, რაც სრულიადაც არ მოასწავებს მის მიერ სულიერი სიმშვიდისა და ჰარმონიის მოპოებას.

„კავალერ გლუკში“ დასმული საკითხი ჰოფმანის შემოქმედების ერთერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია, რომელსაც მწერალი არაერთგზის უბრუნდება „ფანტასტიკური მოთხრობების“ კრებულში შეტანილ ნოველებში, აგრეთვე სხვა ნაწარმოებებშიც. ყურადღებას იქცევს ამ მხრივ კრებულში შეტანილი ნოველა „დონ ჟუანი“ („Don Juan“ — 1812), რომელშიც მასალად აღებულია მოცარტის ამავე სახელწოდების ოპერა. შემთხვევითი არაა, რომ ნოველების მოხსენებულ კრებულში ჰოფმანს ცენტრალურ გმირებად მუსიკური ხელოვნების წარმომადგენლები გამოჰყავს. აიხსნება ეს იმით, რომ მუსიკა რომანტიკოსების, მათ შორის ჰოფმანის, აზრითაც, ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით ყველაზე უფრო რომან-

ტიკულია, ყველაზე უფრო ახლოა სულების სამყაროსთან. იგი განსხვავებულია ბუნებისაგან, მაგრამ ამასთანავე დაკავშირებულიცაა მასთან, რამდენადაც წარმოადგენს „ბგერებში გამოხატული ბუნების წინარე ენას“. როგორც პოეზიის, ისე მუსიკის ამოცანას, ჰოფმანის აზრით, წარმოადგენს მარადიულსა და უსასრულოსთან დაახლოება. მუსიკა თავისი სპეციფიკურობის გამო, იმის გამო, რომ მელოდიებს მიმართავს, ადვილად იმორჩილებს ბუნებას, მატერიალურს, მაშინ, როდესაც პოეტს ეს ასე ადვილად არ ეხერხება.

მუსიკური, მომეტებულად ინსტრუმენტური მუსიკის ასეთ სუბიექტივის ტურ-რომანტიკულ გაგებას აქსოვს ჰოფმანი ნოველაში „კავალერი გლუკი“, აგრეთვე, ნოველაში „დონ ჟუანი“. ასეთ მუსიკად მიაჩნია მას მუსიკა ბეთჰოვენის და მოცარტისა. „დონ ჟუანში“ მწერალი ირჩევს თხრობის ტრადიციულ ხერხს, წარმატებით გამოყენებულს ვაკენროდერის მიერ ნოველაში — „იოსებ ბერგლინგერი“, გამოჰყავს ამბის მთხრობელად მესამე პირი, ადრესატად კი საკუთარი თავი. თავისი თვალსაზრისის გამოთქმას მწერალი აკისრებს სწორედ ამ მესამე პირს, რომელიც არსებითად ნოველის ცენტრალურ გმირად წარმოგვიდგება, მიუხედავად იმისა, რომ თხრობის ცენტრში მოქცეულია მოცარტის ოპერის გმირი, დონ ჟუანი. ეს უკანასკნელი, აგრეთვე გრაციოზული დონა ანნა ამბის მთხრობელისათვის წარმოადგენს დაკვირვების ობიექტს, განზოგადების მასალას. მრავალფეროვანი სინამდვილიდან, რომელიც იშლება სასტუმროში თუ თეატრის ლოჯაში მყოფი ამბის მთხრობელის თვალწინ, მის ყურადღებას განსაკუთრებით იქცევს ეს ორი ახალგაზრდა, რომლებიც ერთიმეორისაყენ ისწრაფიან და ურთიერთთან დაახლოებით აღწევენ უმადლეს ნეტარებას, ამასთანავე მიიჩქარიან დაღუპვისაკენ.

დონ ჟუანი და დონა ანნა, განსხვავებით სხვებისაგან, რომელთაც ვხედავთ სცენაზე თუ სასტუმროში, იზიდავს ნოველის მთავარ გმირს იმით, რომ ისინიც მისებრ რომანტიკული არიან, არ იფარგლებიან ყოველდღიურითა და ჩვეულებრივით, ჰოფმანის დონ ჟუანი მნიშვნელოვნად განსხვავდება მოცარტის გმირისაგან, მიუხედავად იმისა, რომ მოცარტი ჰოფმანისათვის ისეთივე სათაყვანებელ არსებას წარმოადგენს, როგორსაც ბეთჰოვენი და გლუკი. ჰოფმანის დონ ჟუანი მნიშვნელოვნად განსხვავდება ტრადიციული დონ-ჟუანისაგან. განსხვავდება იმით, რომ ის არ იფარგლება მიწიერიითა და ხელშესახებით, ამქვეყნის სილამაზითა და სიხარულით. არამედ უმადლესა და უსასრულოს ესწრაფის. ასე ესახება ნოველის ცენტრალურ გმირს მოცარტის ოპერის გმირი — დონ ჟუანი. იგი მას წარმოუდგება არა

როგორც განცხრომის მოყვარე მაცდური, არამედ როგორც სინამდვილისადმი კრიტიკულად განწყობილი, მაღალი პრეტენზიის ადამიანი, რომლისთვისაც განცხრომა და სიყვარული წარმოადგენს არა თვითმიზანს, არამედ უმაღლესთან დაკავშირების გზას, ე. ი. იმის განხორციელებას, რასაც ჭეშმარიტი მუსიკა უნდა ესწრაფოდეს. „დამიჯერე, თედორე — სწერს ჰოფმანს ამბის მთხრობელი — რომ ბუნებამ დააჯილდოვა ქუანი, როგორც საყვარელი ბავშვი, ყველაფრით, რაც ადამიანს ღვთაებრივთან აახლოებს, ამადლებს რა მას ჩვეულებრივი ბრბოსაგან, იმ ნაწარმოებებისაგან, რომლებსაც, ნულის მსგავსად მხოლოდ მაშინ აქვთ ფასი, როცა მათ წინ რაიმე ციფრია დასმული“.

ასეთივე ჰაეროვან-რომანტიკულია მხატვრული სახე ჰოფმანის მიერ დახატული დონა ანნაჰი. იგიც, მსგავსად ქუანისა, არ უგულებელყოფს ამა ქვეყნის მშვენიერებასა და სიხარულს, მისებრ ეწაფება ცხოვრების ნექტარს, მაგრამ მისთვისაც რეალური და ყოველდღიური მხოლოდ იმდენადაა მნიშვნელოვანი, რამდენადაც იგი უსასრულოსა და მარადიულზე მინიშნებას წარმოადგენს. დონა ანნაც, მსგავსად ქუანისა, ცხოვრობს ხელოვნებაში, ოცნების სამყაროში, კრიტიკულადაა განწყობილი ოფიციალური საზოგადოებისადმი. იგიც ხელოვნების ისეთივე ენთუზიასტია, როგორიც ქუანი და მისი ამადლება ე. წ. წმინდა ხელოვნების მწვერვალამდე დაკავშირებული ამქვეყნიურ ტანჯვასა და განმარტოებასთან. კავალერი გლუკი, დონ ქუანი და დონა ანნა შედიან ჰოფმანის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეთა გალერეაში, როგორც ე. წ. წმინდა, რომანტიკული ხელოვნების ენთუზიასტები, დაპირისპირებულნი ოფიციალური საზოგადოებისადმი. მხატვარსა და მის გარემომცველ სინამდვილეს შორის წინააღმდეგობა ჰოფმანის განხილულ ნოველებში წყდება მხატვრის მიერ სინამდვილისათვის ზურგის შექცევის, მისთვის ილუზიების დაპირისპირების საშუალებით.

ერთი შეხედვით, ეს თითქოს საკითხის ისეთივე გადაწყვეტაა, როგორსაც ვხედავთ ადრინდელ რომანტიკოსებთან, ტიკსა, ვაკენროდერსა და ნოვალისთან. ჰოფმანის გლუკი, ქუანიცა და დონა ანნაც ისევე ილუზიებში ცხოვრობენ, როგორც ი. ბერგლინგერი, ლოველი, ცერბინო და ჰაინრიხ ოფტერდინგენი. მაგრამ ასეთი შთაბეჭდილება იქმნება მხოლოდ ერთი შეხედვით. არსებითად, ჰოფმანის მიერ დახატული ხელოვნების ენთუზიასტები მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან იენის რომანტიკოსთა ანალოგიური მხატვრული სახეებისაგან. მართალია, ისინიც კრიტიკულად არიან განწყობილი სინამდვილისადმი, ხელოვნებაში ხედავენ უსასრულოსთან, სულთა სასუფეველთან ადა-

მიანის დაკავშირების საშუალებას, მაგრამ ი. ბერგლინგერისა და მისი მსგავსი რომანტიკული მხატვრებისაგან განსხვავებით, ისინი ვერ წყვეტენ კავშირს სინამდვილესთან, იძულებულნი არიან დარჩნენ და იმოქმედონ იმ საზოგადოებაში, რომელიც სძულთ, ჩააყენონ თავიანთი ხელოვნება ამ საზოგადოების სამსახურში, იბრძოლონ ყოველდღიური ლუკმაპურის მოპოვებისათვის, შეასრულონ, როგორც ხელოვნების პროფესიონალებმა, ის დაკვეთა, რომელსაც მათ ბურჟუა მეწარმეები თუ პრივილეგირებული წოდების წარმომადგენლები აძლევენ.

აქედან იღებს სათავეს ჰოფმანის მიერ დახატულ რომანტიკოს ხელოვანთა სულიერი ტრაგედია, მათი მარტვილობა როგორც მხატვრებისა, ჰოფმანის გაგებით, საზოგადოების ამ ერთადერთი პროგრესული წარმომადგენლებისა. მართალია, გლუკისა და დონ ჟუანის სახეებში ეს ტრაგედია არ არის ნაჩვენები მთელი სიძლიერით, მაგრამ კრებულში შეტანილი ნოველების მომდევნო ციკლში — „კრაისლერიანაში“ იგი ნაჩვენებია სრულად.

ეს ციკლი შედგება შემდეგი ნოველებისაგან: „კაპელმაისტერი იოჰან კრაისლერის მუსიკური ტანჯვანი“, „აზრები მუსიკის მაღალი მნიშვნელობის შესახებ“, „ბეთჰოვენის ინსტრუმენტული მუსიკა“, „ერთობა დაუკავშირებელი აზრები“ და „სრულყოფილი მემანქანე“. ამ ნოველების ცენტრალური გმირია კაპელმაისტერი იოჰან კრაისლერი, ჰოფმანის თვალსაზრისის ეს ყველაზე სრულყოფილი გამომხატველი. ამ მხატვრულ სახეში ჩააქსოვა მწერალმა ხელოვნების ბუნებისა და დანიშნულების თავისი გაგება, გვიჩვენა, თუ როგორ უპირისპირდება ბურჟუაზიულ-არისტოკრატიული საზოგადოება ხელოვნებას, მის მაღალ დანიშნულებას.

კრაისლერის მაგალითზე გვიჩვენებს ჰოფმანი, თუ როგორ მწარეა ხვედრი ახალ სოციალურ ვითარებაში ჰემმარტი ხელოვანისა (იგულისხმება, რომანტიკული ხელოვანი), როგორ უპირისპირდება ბურჟუაზიულ-არისტოკრატიული სინამდვილე ხელოვნების იმ გაგებას, რომელიც ჰოფმანს შეუმუშავებია და რომლის დადასტურებასაც იგი ბეთჰოვენის, მოცარტის, გლუკისა და სხვათა მუსიკაში ნახულობს. ძირითად ნიშნად მუსიკური ხელოვნების ამ გაგებისა ისაა მიჩნეული, რომ მუსიკური ხელოვნება არის ბუნების წინარე ენა, ბგერებში ღვთაებრივისა და იღუმალის გამოხატულება და ამასთანავე ადამიანის ღვთაებასთან დამაკავშირებელი საშუალება. მუსიკური ხელოვნების ამგვარი იდეალისტურ-რომანტიკული გაგების დამკველად „კრაისლერიანაში“ გამოდის კომპოზიტორი კრაისლერი, რომელიც თავისი და ხელოვნების სხვა ენთუზიასტების ცხოვ-

რების მაგალითზე ცხადყოფს, თუ რაოდენ მძიმეა რომანტიკოსი ხელოვანის ხედრი, როგორ უხდება ხელოვნების ასეთ ენთუზიასტებს შეჯახება გარემომცველ სინამდვილესთან, არისტოკრატიულ მედიდურობასა და ფორმალიზმთან, ბიურგერულ თვითკმაყოფილებასა და ანგარებასთან.

კრაისლერის მხატვრული სახის შემეცნებით-კულტურული მნიშვნელობა მდგომარეობს არა უბრალოდ იმ ფაქტში, რომ იგი ხელოვნების რომანტიკულ იდეალს აყენებს, რამდენადაც ასეთივე იდეალს აყენებდნენ სხვა რომანტიკოსთა ანალოგიური პერსონაჟებიც, არამედ იმაში, რომ იგი უპირისპირდება მის გარემომცველ სოციალურ სინამდვილეს, გვაროვნულსა და ფულის არისტოკრატებს. უჩვენებს მათ სულიერ სიცარიელეს, მათ მშრალ, ანტიესთეტიკურ-მერკანტილისტურ ბუნებას. „კრაისლერიანაში“ გამოჩნდა ძლიერად, თუ როგორ წარმატებით იყენებს მწერალი სატირის ბასრ იარაღს. იმათ წინააღმდეგ, ვინც მერკანტილისტურ-ანგარებითი ინტერესებით იფარგლება, ხელოვნების პროფანაციას ახდენს.

ამგვარი ანტიესთეტიკური ბუნების ადამიანების წინააღმდეგ ილაშქრებს კრაისლერი, ცხადყოფს, რომ ამ ადამიანთა შორის წმინდა ხელოვნებას პატივს არ სცემენ; მუსიკური ნიჭით დაჯილდოებულთ ასეთ საზოგადოებაში, მართალია, არ გაურბიან, მათ თავიანთი შეილები მასწავლებლადაც კი იწვევენ, მაგრამ ასე იქცევიან არა იმიტომ, რომ ჭეშმარიტ ხელოვნებას სცემენ პატივს, არამედ იმიტომ, რომ ხარკს უხდიან მოდას, მომეტებულად კი იმიტომ, რომ დრო გაატარონ, ანუ როგორც კრაისლერი შენიშნავს, სასარგებლო სასიამოვნოსთან შეათავსონ.

ასეთ საზოგადოებაში, კრაისლერის აზრით, ხელოვნებას ამოცანად უსახავენ, მისცეს ადამიანს მხიარულად დროს ტარების საშუალება, გაუფანტოს მას მოწყენილობა. მკვეთრად სატირულ ფერებში ხატავს კრაისლერი თვითკმაყოფილი ბიურგერის ოჯახს, რომელშიც მუსიკას სწორედ ასეთი თვალსაზრისით უდგებიან, ხატავს ოჯახის მამას, სერიოზული დღიური საქმიანობის შემდეგ კმაყოფილებით რომ ისმენს, თუ როგორ ასრულებს მისი უფროსი ვაჟი ამა თუ იმ მუსიკურ ნაწარმოებს, ხოლო ოჯახის დედა აცრემლებული ისმენს თავისი საყვარელი ქალის, როზენჰენის სიმღერას, ისმენს ისე, რომ დროს არ კარგავს, წინდების შეკეთებას განაგრძობს. ხელოვნების მუშაებს ასეთ ოჯახებში, სარკასტულად შენიშნავს კრაისლერი, თვლიან დაბალ სუბიექტებად, რომელთაც ითმენენ იმდენად, რამდენადაც მათი საშუალებით სასარგებლოს სასიამოვნოსთან ათავსებენ. „არცერთი საღი გონებისა და მომწიფებული აზრების მქონე

ადამიანი — ამბობს კრაისლერი — არ მისცემს კარგ არტისტს ისეთივე შეფასებას, როგორსაც მისცემდა ჩინოვნიკს, ანდა წესიერ ხელოსანს“.

სწორედ ასეთ დაბალი რანგის სუბიექტად მიაჩნიათ კრაისლერი, წმინდა ხელოვნების ეს თავდავიწყებული მოტრფიალე, რომელსაც ითმენენ იმდენად, რამდენადაც მისი ხელოვნება სჭირდებათ როგორც გართობის საშუალება, სჭირდებათ იმისათვის, რომ მხიარულად გაატარონ საღამო, შეექცნენ ჩაის, ანდა ბანქოს თამაშს. კრაისლერს სძაგს ეს საზოგადოება, ხშირად იცვლის საცხოვრებელ ადგილს, მოგზაურობს ერთი კუთხიდან მეორეში იმ იმედით, რომ იპოვის ისეთ გარემოს, რომელიც მის იდეალს შეესაბამება. ასეთს კი კრაისლერი ვერსად ნახულობს და ამიტომ რჩება მარად ტანჯული და დაუქმყოფილებელი, გარემომცველ სინამდვილესთან კონფლიქტში მყოფი. იგი იყო სასახლის თეატრის კაპელმაისტერი და დასტოვა ეს თანამდებობა იმიტომ, რომ გადაჭრით უარი თქვა, დაეწერა მუსიკა სასახლის პოეტის ტექსტის მიხედვით, აგრეთვე იმიტომაც, რომ აღფრთოვანებით არ იხსენიებდა ხოლმე ამ თეატრის პირველ ტენორსა და პრიმადონას. უკანასკნელზე მალლა იგი აყენებდა ერთ ახალგაზრდა ქალს, რომელსაც მუსიკას ასწავლიდა.

იმთავითვე ცხადი ხდება, რომ კრაისლერი უკმაყოფილოა იმ საზოგადოებით, რომელშიც ხელოვნება მიჩნეულია გართობის საშუალებად, რომ მას გული არ უჩერდება ამ საზოგადოებაში, ისე როგორც ეს საერთოდ რომანტიკულ გმირს ჩვევია, და გარბის მისგან. ამდენად, კრაისლერი ინაწილებს ხვედრს არა მხოლოდ მისი უშუალო წინამორბედის, რომანტიკოსი ხელოვანის — კავალერ გლუკის, არამედ საერთოდ, რომანტიკული „ზედმეტი ადამიანებისა“.

სწორი არ იქნება, თუ კრაისლერის მხატვრულ სახეში დავინახავთ მხოლოდ იმას, რაც მას აკავშირებს საერთოდ რომანტიკულ ლიტერატურაში გამოყვანილ ხელოვნების ენთუზიასტებთან და ვერ დავინახავთ იმას, რაც მას მათგან მნიშვნელოვნად ანსხვავებს. საერთო კრაისლერსა და ხელოვნების ისეთ რომანტიკოს ენთუზიასტს შორის, როგორიცაა ი. ბერგლინგერი, ისაა, რომ ორივეს სძულთ ბიურგერულ-არისტოკრატიული ყოფა და გაურბიან მას, ორივე სახავს ხელოვნების რომანტიკულ იდეალს. მაგრამ მათ შორის თვალსაჩინო განსხვავებაცაა. კრაისლერი, წინააღმდეგ ბერგლინგერისა, გადაჭრით ვერ გაურბის სინამდვილეს, იძულებულია დარჩეს იმ ადამიანთა შორის, რომლებიც სძაგს და განაგრძობს ასეთ პირობებშიც თავისი მოღვაწეობა.

ჰოფმანის კრაისლერი ხედავს, რომ სასაქონლო ურთიერთობის ეპოქაში ყველაფერი ყიდვა-გაყიდვის საგნად იქცა, მათ შორის ხელოვნებაც და თვითონაც იგი იძულებულია ფეხი შეუწყოს ამ მოვლენას, თავისი სურვილის წინააღმდეგ მიიღოს გარკვეული მონაწილეობა ყიდვა-გაყიდვის ამ ოპერაციებში, გაითამაშოს, როგორც ხელოვანმა, ის როლი, რაც მას შინაგანად ამხედრებს და რაც აუცილებელი ხდება იმისათვის, რომ იარსებოს. იგი, მართალია, გარბის ერთი ადგილიდან მეორე ადგილზე, მაგრამ ყველგან ხედავს დაახლოებით ერთსა და იმავე სურათს. უკანასკნელად მას ვხედავთ საიდუმლო მრჩეველ როდერლაინის სახლში, სადაც მუსიკას ასწავლის როდერლაინის ორ ქალიშვილს. ეს უკანასკნელები მუსიკას სწავლობენ იმიტომ კი არა, რომ საამისო ნიჭი და მოწოდება გააჩნიათ, არამედ იმიტომ, რომ ამას მოითხოვს მალალ საზოგადოებაში დამკვიდრებული ტრადიცია.

კრაისლერს აღაშფოთებს თავისი მდგომარეობა როდერლაინების სახლში, კერძოდ ის, რომ უხდება ნანეტა და მარი როდერლაინების, აგრეთვე ხანდაზმული ქალის; ებერშტაინის უნიჭოდ შესრულებული სიმღერების აკომპანირება. ჰოფმანი ხატავს კრაისლერს როგორც ტრაგიკულ გმირს, რომელიც მოქმედებს თავისი სურვილის წინააღმდეგ, ეგუება იმას, რაც სძავს და რაც ხელოვნების გაყალბებად მიაჩნია. „განა შეიძლება წესიერი მუსიკოსის ასე დატანჯვა მუსიკით — გადმოგვეცემს ამ შემთხვევის გამო კრაისლერი — როგორც დამტანჯეს მე დღეს და დამტანჯავენ კიდევ ხშირად? მართლაც რომ ასე ბოროტად, ასე დაწყევლილად სხვა არცერთ ხელოვნებას არ იყენებენ, როგორც ამას აკეთებენ საკვირველი, წმიდა მუსიკით, რომლის ნაზი ბუნება ერთობ ადვილად შეიძლება შებილწულ იქნას“.

როგორც ვხედავთ, იმ საკითხის გაგებაში, თუ როგორია ხელოვანის მდგომარეობა ბურჟუაზიულ-არისტოკრატიულ საზოგადოებაში, ჰოფმანს შეაქვს გარკვეული სიახლე მის წინამორბედ რომანტიკოსებთან შედარებით. იგი არ ხატავს ისეთ ხელოვანს, რომელიც გადაჭრით ზურგს აქცევს სინამდვილეს და თავის ოცნებაში ცხოვრობს, არამედ — ისეთს, რომელიც რჩება მაინც საზოგადოებაში, თუმცა რჩება მისდამი შეურიგებელი, ტრაგიკული პიროვნება. ასეთია კრაისლერიც, რომელიც დგას ხელოვნების რომანტიკული გაგების ნიადაგზე, მაგრამ გადაჭრით არ გაუბრბის ადამიანთა საზოგადოებას. ეს ფრიად საყურადღებო მომენტია არა მხოლოდ კრაისლერის მხატვრული სახის გასახსნელად, არამედ ჰოფმანის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედებითი მეთოდის გასაგებად, სახელდობრ ის, რომ მწე-

რალი თავის რომანტიკულ გმირს მაინც არ მიჩნავს საზოგადოებისაგან, აიძულებს იცხოვროს და იმოღვაწეოს საზოგადოებაში, რაოდენ დიდ სულიერ ტანჯვასთანაც უნდა იყოს დაკავშირებული ეს ფაქტი.

ჩიება რა მაინც ადამიანთა საზოგადოებაში, კრაისლერი ხელმძღვანელობს არა მხოლოდ იმის შეგნებით, რომ არსებობის სხვა გზა მას არ გააჩნია, არამედ იმითაც, რომ მას ასეთ პირობებშიც შეუძლია სარგებლობის მოტანა იმ ადამიანებისათვის, რომელთა წრიდანაც გამოდიან ჭეშმარიტი ხელოვნების წარმომადგენლები. კრაისლერი თვლის, რომ ჭეშმარიტი ხელოვნების წარმომადგენლები „გამოვიდნენ და დღესაც გამოდიან ღარიბთა რიგებიდან“. ასრულებს რა როდერლაინების სახლში მუსიკის მასწავლებლის მოვალეობას, კრაისლერი მიზნად ისახავს არა მხოლოდ საარსებო საშუალების მოპოვებას, არამედ იმასაც, რომ შეასწავლოს მუსიკა ჭეშმარიტი ხელოვნანის ნიჭით დაჯილდოებულ მსახურ ბიჭს — გოტლიბს. ეს უკანასკნელი იტანს როდერლაინების სახლში უდიერ მოპყრობას, რადგან ამ სახლში ეგულების კრაისლერი, რომლის დახმარებითაც იმედი აქვს მუსიკას შეისწავლის. და კრაისლერიც როდერლაინების მიერ ნაცემ ამ ყმაწვილს დიდ დახმარებას უწევს. „მოიშორე ლაქიას ეს წყეული ტანსაცმელი, ჩემო პატიოსანო გოტლიბ — მიმართავს იგი ყმაწვილს — და რამდენიმე წლის შემდეგ მე შემეძლება მიგიკრა შენ მკერდზე როგორც განთქმული ხელოვანი, რომელიც შეგიძლია გახდე შენი საუცხოო ნიჭისა და ხელოვნების ღრმა გაგების წყალობით“.

კრაისლერი ორიენტაციას იღებს აგრეთვე ჭეშმარიტი ხელოვნების ისეთ ენთუზიასტზე, როგორიცაა როდერლაინების ნათესავი, ფროილან ამალია; რომლის სიმღერას იგი ალტაცებაში მოყავს. ამალია ისეთივე კონტრასტს წარმოადგენს როდერლაინების სახლში, როგორსაც თვით კრაისლერი, კონტრასტს არა მხოლოდ მუსიკური ნაწარმოების შესრულების მხრივ, არამედ იმ მხრივაც, რომ იგი მღერის არა მაღალ წრეში, არამედ უბრალო ადამიანების წინაშე; თანაც, როცა ბეთჰოვენის ან მოცარტის მუსიკას ასრულებს, მას ზოგჯერ აკომპანიორად გოტლიბი გამოჰყავს. კრაისლერი კმაყოფილებას ნახულობს არა მხოლოდ იმაში, რომ ნიღაბს ხდის ვულგარულ-ანგარებითი სულის მქონე ადამიანებს, არამედ იმაშიც, რომ თავისი ხელოვნებით დაბალი სოციალური ფენების სულიერ განწყობილებებს ეხმაურება. ეს გარემოება მნიშვნელოვნად ანსხვავებს კრაისლერს ტრადიციული რომანტიზმის ანალოგიური მხატვრული სახეებისაგან, ანსხვავებს უპირატესად იმით, რომ კრაისლერი არ იძირება თავის რომანტიკულ ძიებებში, უსაგნო ოცნებაში, არ ემიჯ-



ნება ადამიანთა საზოგადოებას, არამედ ცდილობს მოუძებნოს თავის იდეალებს გარკვეული დასაყრდენი ადამიანთა საზოგადოებაში. ამგვარად წარმოგვიდგება კრაისლერი ჰოფმანის როგორც აღრინდელ ნაწერებში, ისე მის უკანასკნელი პერიოდის ნაწარმოებშიც — „კატა მურის ცხოვრებისეული შეხედულებები“.

კრაისლერის მხატვრული სახე ხელსაყრელად განსხვავდება როგორც სხვა გერმანელი რომანტიკოსების, ისე თვით. ჰოფმანის მიერ შექმნილი ანალოგიური ბევრი მხატვრული სახისაგან, მუსიკოსების, პოეტების, მხატვრების პერსონაჟებისაგან, რომლებშიც ხელოვანისა და ბურჟუაზიულ-არისტოკრატიული ყოფის იგივე დაპირისპირებაა მოცემული, რასაც კრაისლერის მაგალითზე ვხედავთ. მიუხედავად ამისა, კრაისლერი რჩება მაინც რომანტიკული გმირი. იგი, მართალია, არ გაუბრბის სინამდვილეს, მაგრამ არის მაინც წინააღმდეგობრივი, შინაგანად დაცარული გმირი, შეუჩერებლივ რომ მიექანება დაღუპვისაკენ.

კრაისლერის გზა, დაწყებული „ფანტასტიკური მოთხრობებიდან“ და დამთავრებული „კატა მურის ცხოვრებისეული შეხედულებებით“, არის ზემოქმედებითი გზა თვით ჰოფმანისა, მაჩვენებელი იმისა, თუ სად ერთდება და სად იყრება გერმანული რომანტიზმისა და რომანტიკოს ჰოფმანის გზები. კრაისლერი ჰოფმანის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეთა გაღერებაში გარკვეული მნიშვნელობით შეიძლება კრებად სახედ ჩაითვალოს.

„ფანტასტიკური მოთხრობები“ გვიჩვენებს, თუ რა ხაზით მიდის ჰოფმანის შემოქმედებითი ევოლუცია, რას იღებს მწერალი ტრადიციული გერმანული რომანტიზმისაგან და რა სიახლე შეაქვს მასში. იგი გვიჩვენებს, რომ ჰოფმანი მიდის მაინც რომანტიზმის გზით, თუმცა ტრადიციული რომანტიზმისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავებული გზით.

„ოქროს ქოთანი“

ჰოფმანის შემოქმედებითი განვითარების ამ გზაზე ვხვდებით აღრინდელი პერიოდის მნიშვნელოვან ნაწარმოებს „ოქროს ქოთანს“

(1813), რომელსაც თვითონ პოეტი თავის პოეტურ შედეგს უწოდებდა. მოთხრობა აგვიწერს სტუდენტ ანზელმუსის უცნაურობით აღსავსე ისტორიას, ამ ყმაწვილის დამოკიდებულებას ბიურგერული წრის ადამიანებისადმი (რეგისტრატორი ჰეერბრანდი, კონრექტორი პაულმანი, ამ უკანასკნელის ქალი, ვერონიკა), აგრეთვე დამოკიდებულებას სალამანდრების მეფის, იგივე არქივარქუს ლინდპორსტის და მისი მშვენიერი ასულის, მომწვანო-მოოქროსფერო გველ სერპენტინასადმი.

სერპენტიანამ მოხიბლა ანზელმუსი თავისი დიდებული ცისფერი თვალებით, ალუძრა გულში რწმენა და სიყვარული. ამოდ ცდილობს ყმაწვილი კვლავ იხილოს იგი, რომელიც თავის დებთან ერთად მდინარე ელბის ტალღებში მიიმალა. ჰეერბრანდი, ჰაულმანი და ვერონიკა ატყობენ ანზელმუსს საოცარ ცვლილებას, იმისიც კი ეშინათ, რომ იგი ჭკუიდან შეშლილი არ იყოს. მათ იციან, რომ ანზელმუსს, მიუხედავად მისი მოუხერხებლობისა, მაინც დიდი მომავალი აქვს, თუ კი ის თავისი ავადმყოფური მიდრეკილებებისაგან განიკურნება. განსაკუთრებით დიდ დაინტერესებას იჩენს ანზელმუსით ვერონიკა, რომელსაც ეს სტუდენტი გატაცებით უყვარს.

ჰეერბრანდის რეკომენდაციით ანზელმუსი ეწყობა სამუშაოდ არქივარიუს ლინდჰორსტთან, რომელიც მას ბიბლიოთეკაში დაცული ძველი ხელნაწერების ასლების გადაღებას ავალებს. ანზელმუსი სიამოვნებით ლებულობს ამ დავალებას, რადგან გრძნობს, რომ არქივარიუსთან ბევრი რამ სასწაულებრივი შეუძლია ნახოს, შესაძლოა სერპენტიანას ამბავიც გაიგოს. ასეთი იმედი აქვს ანზელმუსს, მაგრამ არ სძინავს ბოროტ ძალას. სცენაზე გამოდის ბებერი ქალი, რომელიც ერთ დროს ვერონიკას მომვლელი იყო, ბოლო ხანებში განმარტოებულად ცხოვრობს, სულების გამოწვევის ხელოვნებას ფლობს. იგი გადაწყვეტს, დაეხმაროს ვერონიკას, შეაყვაროს იგი ანზელმუსს, რისთვისაც საჭიროდ მიაჩნია გადაავიწყოს ამ ყმაწვილს სერპენტიანა. ასე იქცევა დედაბერი არა იმდენად ვერონიკას სიბრალულით, რამდენადაც იმის გამო, რომ სურს ვნება. მიაყენოს როგორც ანზელმუსს, ისე არქივარიუსს. ანზელმუსი მას სძულს იმიტომ, რომ ამ ყმაწვილმა უნებურად ფეხი წამოჰკრა მის კალათს, რომელშიც ვაშლები და ნამცხვრები ელაგა და დაუფანტა ისინი.

გრძნეული დედაბრის მთავარი მტერი მაინც არქივარიუსი ლინდჰორსტია, რომელიც ნამდვილად სალამანდრების მეფეა და რომლის სამივე ასული მისი მწვანე გველთან შეუღლების ნაყოფს წარმჟადგენენ. მშვენიერ ზამბახს მოსტაცა მან იგი და შეეხო მას ატლანტიდის მბრძანებლის გაფრთხილების მიუხედავად, რასაც შედეგად მოჰყვა მასში მძვინვარე ცეცხლის ჩაქრობა, აგრეთვე საყვარელი არსების გაქრობაც. გაბრაზებულმა ატლანტიდის მეუფემ უბრძანა ლინდჰორსტს გამგზავრებელიყო ელემენტარული სულების ქვეყანაში და აქ დარჩენილიყო მანამ, სანამ მასში ჩამქრალი ცეცხლი ისევ არ გაღვივდებოდა, სანამ იგი ჰარმონიაში არ მოვიდოდა მთელ ბუნებასთან, არ წვდებოდა მის სასწაულებს. ამის შემდეგ შეეძლო ლინდჰორსტს ჰქონოდა იმედი, რომ კვლავ იხილავდა ზამბახის ბუჩქში თავის სატრფოს, მწვანე გველს. რომლისაგანაც სამი ასუ-

ლი ჰყავდა. ვიდრე სამივე ამათთვის არ მოინახებიან ყმაწვილები, რომლებიც მათ შეიყვარებენ, მანამ არ შეეძლება სალამანდრების მეფეს დატოვოს აქაურობა და თავისიანებთან დაბრუნდეს. თვითეულ ასულს საჩუქრად ეძლევა ოქროს ქოთანი, რომელშიც აირეკლება ატლანტების ქვეყნის საიდუმლოება. ახალგაზრდების შეტლებისას მისგან აღმოცენდება ზამბახი, რომლის მეოხებითაც ყმაწვილი მიწვდება ატლანტთა ქვეყნის ენასა და საიდუმლოებას და თვითონაც სატრფოსთან ერთად ატლანტიდაში გადასახლდება.

მიწის სულებთან ერთად, სალამანდრებს მოუხდათ ბრძოლა ბოროტ ძალებთან, რომელთაგან მთავარმა, შავმა ურჩხულმა მოახერხა გაქცეოდა სალამანდრების მეფეს, მაგრამ ვერ გაექცა ფოსფორს, რომელსაც იგი შეპყრობილი ჰყავს. მან დასტოვა ამ ქვეყნად თავისი ნაშიერნი, რომელთაგან სალამანდრების მეფეს განსაკუთრებით გრძნეული დედაბერი ემუქრება. ლინდპორსტისათვის ცნობილია ანზელმუსის გატაცებები. იგი აძლევს ყმაწვილს წამალს, რომელიც მან სახეში უნდა შეასხას გრძნეულ დედაბერს, როცა მას ლინდპორსტის სახლის კარებთან შეხვდება. ანზელმუსიც ასე იქცევა, შედის ლინდპორსტის სახლში და ნახულობს ფანტასტიკურ სურათებს. მშვენიერ მცენარეებსა და ფრინველებს, ტკება ირგვლივ მიმოფენილი სურნელებითა და ჯადოსნური ჰანგებით. მას განსაკუთრებით სწადია სერპენტინას ნახვა, მის მომხიბვლელ თვალებში ჩახედვა.

ლინდპორსტის დავალებას იგი კეთილსინდისიერად ასრულებს. ყმაწვილის ნაწერში არქივარიუსი იცნობს იმას. ვისაც აქამდე ეძებდა. რამდენიმე ხნის შემდეგ არქივარიუსს ანზელმუსი გადაჰყავს სამუშაოდ იმ ოთახში, რომელშიც წინათ ოქროს ქოთანი იყო მოთავსებული, ახლა კი ქოთნის ადგილას დგას მაგიდა საჭირო საწერი მოწყობილობით. ანზელმუსს ეძლევა ახალი, წინანდელზე უფრო ძნელი სამუშაო: მან უნდა გადაწეროს, უკეთ, გადახატოს განსაკუთრებული ნიშნების შემცველი ხელნაწერები, რომლებზედაც აღბეჭდილია სალამანდრების მეფის რომანი. არქივარიუსი მოუწოდებს ყმაწვილს უდიდესი სიფრთხილისაყენ, ეუბნება, რომ საკმარისია ხელნაწერს მოხვდეს მელნის ერთი წვეთი და ანზელმუსს თავს დაატყდება საშინელი უბედურება. ამასთანავე იგი აიმედებს ყმაწვილს, რომ სერპენტინა მას ყოველთვის დაეხმარება, თუ კი იგი მისდამი კვლავინდებურად სპეტაკი სიყვარულით იქნება გამსკვალული.

ანზელმუსი შეუდგა ახალი ხელნაწერების შესწავლას, ირგვლივ ჯადოსნური ფერებითა და ჰანგებით გამხნევებული და მოხიბლული. პალმის ხიდან მას მოველინა თვით სერპენტინა მშვენიერი ქალის სახით, მოხვია ხელი და მიიკრა მკერდზე. „საყვარელო ანზელმუს, წა-

მოიძახა სერპენტიანამ, მალე შენ მთლიანად ჩემი იქნები, მომიპოვებ რწმენითა და სიყვარულით და მე მოგიტან შენ ოქროს ქოთანს, რომელიც ორივეს სამუდამოდ ბედნიერს გაგვხდის“. და სერპენტიანამ უამბო მას თავისი მამის თავგადასავალი, მისი სიყვარულისა და ტანჯვის ამბავი. იგი მოუყვა ანზელმუსს, თუ როგორი მტრობა აქვს მისდამი და ანზელმუსისადმიც გრძნეულ დედაბერს, და აღბეჭდა მხურვალე კოცნა ყმაწვილის ტუჩებზე.

ანზელმუსს აწუხებს, რომ არქივარიუსის ახალი დავალების შესასრულებლად არაფერი გაუკეთებია, სამუშაო დრო კი მიიწურა. მისდა გასაოცრად ყმაწვილმა შენიშნა, რომ დღიური სამუშაო შესრულებული იყო, საიდუმლოებით მოცული ხელნაწერი სუფთად გადაეწერათ. ამ ხელნაწერში მოთხრობილი იყო ის, რაც მას სერპენტიანამ უამბო თავისი მამის შესახებ. ნახულმა და განცდილმა ანზელმუსი ერთიანად არია. მას მხოლოდ არქივარიუსის სახლი და იქ ნახული სურათები აგონდება. მაგრამ არ სძინავს ბოროტ სულს, რომელიც ცდილობს გადაახვევინოს ყმაწვილს ამ გზიდან და დაახლოოს ვერონიკასთან. ამ ძალამ ანზელმუსი მოხიბლა ვერონიკათი. ყმაწვილს წარმოუდგა, რომ იგი თითქოს მუდამ ვერონიკაზე ფიქრობდა, რომ არქივარიუსის სახლში მას ვერონიკა გამოეცხადა. გულიანად იცინის ანზელმუსი, რომ განზრახვა ჰქონდა დაეკავშირებინა თავისი ბედი პატარა გველთან, ჩაეთვალა არქივარიუსი სალამანდრების მეფედ. ვერონიკაც თავს ბედნიერად გრძნობს ყმაწვილში მომხდარი ამგვარი ცვლილების გამო, ტკბება იმის წარმოდგენით, რომ მალე ანზელმუსის ცოლი გახდება.

განცდილმა სიხარულმა ანზელმუსს გადაავიწყა არქივარიუსთან სამუშაოზე გამოცხადება. მასში შეირყა ის, რისი შენახვის აუცილებლობაზე. მიუთითებდნენ არქივარიუსი და სერპენტიანა — რწმენა და სიყვარული. ამიტომ არქივარიუსთან მისვლისას ყმაწვილს ახლა სრულიად სხვა სურათები წარმოუდგა, რომელთაც აღარ გააჩნდათ ის იღუმალება და მომხიბლაობა, რაც მათში აქამდე იზიდავდა ანზელმუსს. სულ სხვადასხვაგვარად წარმოუდგა მას ის ხელნაწერიც, რომლისაგანაც ასლი უნდა გადაეღო, წარმოუდგა მარმარილოდ, ხავსით შემოსილ ქვად. ანზელმუსი მაინც შეუდგა მუშაობას, მაგრამ კალამი მელანს არ იწოვდა. მოუთმენლობის გრძნობით შეპყრობილმა ყმაწვილმა კალამი ხელში შეარხია, რის შედეგადაც მელნის წვეთი ხელნაწერზე დაეცა: მოხდა ის, რის შესახებაც მას არქივარიუსი აფრთხილებდა: ყველაფერი აირია, ირგვლივ ცეცხლის ენები აღიმართა, პალმის ხის ოქროს ტანი ვეებერთელა გველად იქცა, ანზელმუსს გონება წაერთვა. როცა გონს მოვიდა, დარწმუნდა,

რომ განძრევა აღარ შეეძლო. რადგან ჩამწყვედელი იყო კრისტალის ბოთლში. ეს იყო მძიმე სასჯელი იმ შეცდომისათვის, რომელიც მან დაუშვა. ეს იყო ამასთანავე გრძნეული დედაბრის დროებითი გამარჯვების მაჩვენებელი ანზელმუსსა და სალამანდრების მეფეზე.

ამაოდ ცდილობს დედაბერი, მიიღოს ანზელმუსისაგან სერპენტინაზე უარის თქმის პირობა. ანზელმუსი საბოლოოდ დარწმუნებულია თავის შეცოდებაში წმინდა სიყვარულის წინაშე. მას სჯერა, რომ სერპენტინა ამ კრიტიკული მდგომარეობიდან გამოიხსნის; მაგრამ ფარხმალს არ ჰყრის არც გრძნეული დედაბერი. იგი მიიწევს ოქროს ქოთნისაკენ, რათა საბოლოოდ გაიმარჯვოს სალამანდრებზე. აი, დედაბერს ხელთ უპყრია კიდევაც ეს ძვირფასი ნივთი, მას წინ მიუძღვის მისი ერთგული თანაშემწე, ხვალი კატა. მაგრამ სწორედ ამ დროს იწყება გადამწყვეტი ბრძოლა. თავისი ერთგული თუთიყუშის დახმარებით არქივარიუსი ცხარე ბრძოლას უმართავს მოწინააღმდეგეს. თუთიყუშმა თვალები ამოკორტნა შავ ხვადს, არქივარიუსმა კი სძლია გრძნეულ დედაბერს. გათავისუფლებული ანზელმუსი თავს სერპენტინას მკლავებში ამოჰყოფს. ვერონიკა ურიგდება ანზელმუსის დაკარგვას და თანხმობას აცხადებს, გაჰყვეს ცოლად ჰეერბრანდს. ანზელმუსი და სერპენტინა კი მიდიან თავიანთ სამუდამო სამყოფელში, ატლანტიკის ზღაპრულ ქვეყანაში.

ამ მოთხრობაში ჩანს გამოკვეთილად ჰოფმანის წერის მანერა, რომანტიკულ-პოეტურისა და ყოველდღიურ-პრაქტიკულის დაპირისპირება და ამ ნიადაგზე წარმოშობილი ტრაგი-კომიკური სიტუაციების გადმოცემა. ერთი მხრივ არიან ბიურგერულ-მეშჩანური წრის ადამიანები, რანგების მოპოებითა და წარჩინებით გატაცებული ჩინოვნიკები და მათი ოჯახის წევრები. მეორე მხრივ კი—ამ ყოფისადმი კრიტიკულად განწყობილი ადამიანები, ნივთების ბატონობისაგან თავის გათავისუფლებას რომ ესწრაფიან. პროზულ-მეშჩანური ყოფის წარმომადგენლებად მოთხრობაში გვევლინებიან რეგისტრატორი ჰეერბრანდი, კონრექტორი ჰაულმანი და ამ უკანასკნელის ქალი ვერონიკა. მათ მოუნახავთ საერთო ენა ახალ სოციალურ ყოფასთან, შეგუებიან ახალ, დაწერილ თუ დაუწერელ კანონებს, დადგენილ ნორმებსა და ტრადიციებს, იმ დასკვნამდე მისულან, რომ სასაქონლო ფეტიშიზმის ეპოქა ადამიანისაგან მოითხოვს ცალმხრივ სპეციალიზაციას, თავისი თავის გადაქცევას გამჭირავებელ საქონლად.

ეს ადამიანები დაქვემდებარებიან ბიუროკრატიულ მანქანას. თავიანთ თავში განსაკუთრებით აფასებენ იმ თვისებებს, რომლებშიაც მათ ფულს უხდნიან და რომლებიც მათ სამსახურებრივი კარიერის ხაზით წინ წაწევის საშუალებას აძლევს. სტუდენტ ანზელმუსის გან-

ვითარებაში სასიხარულო წინამოსწავებად. ისინი თვლიან იმას, რომ ანზელმუსი შეიძლება დაწინაურდეს, გახდეს კოლეჯის ასესორი, სასახლის მრჩეველიც კი. ამიტომ არიან ისინი მისდამი მეგობრულად განწყობილი, ცდილობენ, რომ ყმაწვილმა როგორმე დააღწიოს თავი რომანტიკულ უცნაურობებს და თავისი მონაცემები კარიერის მოპოვებისათვის გამოიყენოს. ამიტომ ეხმარება ანზელმუსს ჰეერბრანდი, რომ იგი მოეწყოს სამუშაოდ არქივარიუსთან.

ამ აღამიანებისათვის არ არსებობს სხვა უფრო მაღალი რამ, ვიდრე ის, რასაც მათ თავიანთი მეშხანური ყოფა, პირადი კეთილდღეობის ინტერესები შთააგონებს. ყურადღებას იქცევს ამ მხრივ განსაკუთრებით ვერონიკას სახე. იგი ცოცხალი ნიმუშია იმის, თუ როგორ უარყოფით გავლენას ახდენს ბურჟუაზიული ყოფა ახალგაზრდა აღამიანზე, როგორ ანაწევრებს და სულიერად აკნინებს მას. ფიზიკური სილამაზით დაჯილდოებული ვერონიკაც სასაქონლო ფეტიშიზმის ეპოქაში იმავე სოციალური სენითაა შეპყრობილი, რომლითაც მისი მამა და აგრეთვე მისი მომავალი ქმარი, ჰეერბრანდი. მას უყვარს ანზელმუსი, რასაც საფუძვლად უდევს ჩვეულებრივი ანგარიშიანობა. მას უყვარს ეს ახალგაზრდა მომეტებულად იმიტომ, რომ დარწმუნებულია, იგი დაწინაურდება, სასახლის მრჩეველი გახდება. ანზელმუსის მონაცემებში იგი აფასებს არა იმას, რაც ამ ყმაწვილს ბიურგერულ-მეშხანური ყოფისაგან თიშავს, არამედ იმას, რაც მასთან აკავშირებს. ვერონიკას იდეალები არ სცილდება მისი სოციალური წრის ფარგლებს. ეს ქალიც ისეთივე პრაქტიკოსია, როგორც სხვები მისი სოციალური წრიდან. მისთვისაც არ არსებობს იმაზე უფრო მაღალი მიზანი, ვიდრე მონახვა თავისი ადგილისა ახალ სოციალურ ვითარებაში და მონახვა რაც შეიძლება კომფორტული ადგილისა. სიყვარულშიც მისთვის ეს პრაქტიკულ-ანგარებითი მიზანია წარმმართველი და არა გულითადი გრძნობა.

ვერონიკა ოცნებობს და ტკბება იმის წარმოდგენით, თუ როგორ გახდება ის სასახლის მრჩეველის მეუღლე, როგორ გამოეწყობა ელეგანტურ ტანსაცმელში და იკოპწიავებს ყოველ დილაობით ფანჯარასთან, მოაწონებს თავს მისი სახლის მახლობლად გამვლელ ყმაწვილებს, მეზობლებსა და ნაცნობებს, მიიღებს სტუმრებს და თვითონაც წავა ვიზიტებზე. მას უყვარს ანზელმუსი იმიტომ, რომ იმედი აქვს, იგი შეუქმნის მას კომფორტს, უზრუნველობისა და უღარდლობის ატმოსფეროს, შეაძლებინებს, რომ მან უკარანახოს თავისი ნება სხვებს, ნაცვლად იმისა, რომ პირიქით მოხდეს. ამიტომ მოქმედებს იგი შეუპოვრად, ცდილობს, რომ ანზელმუსს გადააღიწყოს სერპენტინა.

ჰოფმანი აშკარად კრიტიკულ ფერებში გადმოცემს როგორც პაულმანისა და ჰეერბრანდის, ისე ვერონიკას მხატვრულ სახეს, გვიჩვენებს, რომ ეს ქალი თავისი მიზნის განხორციელებისათვის უკან არ იხევს თვით ბოროტ სულთან კავშირის დამყარების წინაშე. ვერონიკას არ აწუხებს, თუ რა განსაცდელს უმზადებს იგი თავისი მოქმედებით ანზელმუსს, მხოლოდ ის აინტერესებს, რომ ყმაწვილს ხელი ააღებინოს სერპენტინას სიყვარულზე. მწერალი არაორაზროვნად გვანიშნებს, რომ სამყარო ფილისტერებისა სრულიადაც არ არის გულკეთილი და გულუბრყვილო ადამიანების სამყარო, რომ რესპექტაბელობისა და გულკეთილობის ნიღაბში ფილისტერები თავიანთ ფლიდ, ანგარებით ბუნებას მალავენ.

ჰოფმანი გვიჩვენებს, თუ როგორ შეცვლილა ადამიანთა შორის დამოკიდებულება, როგორ დახურდა ვებულა მალალი და წმინდა გრძნობები. იგი გვიჩვენებს, რომ ფილისტერებისათვის სიყვარულშიც წარმმართველია არა წმინდა გრძნობა, არამედ ანგარიშიანობა. ამიტომაც, რომ ვერონიკა ადვილად ურიგდება ანზელმუსის დაკარგვას, რადგან მან ნახა ადამიანი, რომელიც ახლა ყურადღება მისაქცევი გახდა. ეს ადამიანია ჰეერბრანდი, რომელმაც მიიღო სასახლის მრჩევლის ტიტული და ვერონიკაც სიხარულით დათანხმდა ცოლად გაყოლოდა მას. მკითხველი ხედავს, რომ ფაქტების ლოგიკა, საგანთა ფეტიშიზმი ვერონიკასაც საბოლოოდ თავის გავლენაში აქცევს, საკუთარ მეობაზე ხელს ააღებინებს. ეს ქალი ქედს იხრის სწორედ საგნების ბატონობის წინაშე, საგნები იმორჩილებენ მას საბოლოოდ ისე, როგორც დიდი ხანია დაიმორჩილეს პაულმანი და ჰეერბრანდი.

მწერალი ცხადს ხდის, თუ როგორ ხდება როლების შეცვლა ადამიანთა შორის, ერთის გარიყვა მეორის მიერ. აქ იღებს სათავეს ჰოფმანის შემოქმედების ერთერთი მნიშვნელოვანი მოტივი, ორეულის მოტივი. ჰეერბრანდი გამოდის იმ როლში, რომელშიც ანზელმუსი უნდა გამოსულიყო; იგი სთავაზობს ვერონიკას თავის ხელს, ნაცვლად იმისა, რომ ამ ქალისათვის ხელი, მისივე აზრით, ანზელმუსს შეეთავაზებინა. იგი სთავაზობს ქალს იმავე, ან ისეთივე საყურეებს, რომელიც მას ანზელმუსისაგან უნდა მიეღო. ადგილი აქვს მაშასადამე, ადამიანთა მიერ როლების შეცვლას, ადამიანთა გადასმას, მათ გაქურდვას, მსგავსად იმისა, რასაც ადგილი ჰქონდა ნივთთა სამყაროში.

გროტესკულ-კრიტიკულ ფერებში დახატულ ამ ბიურგერთა სამყაროს ჰოფმანი უპირისპირებს რომანტიკოსი. მეოცნებეების, ენთუზიასტების სამყაროს, იმ ადამიანებს, რომელთაც შეგნებული აქვთ

თავიანთი ვაგლახი მდგომარეობა, ვერ შერიგებიან ნივთების ბატონობას ადამიანებზე და ისწრაფვიან გაცდნენ ყოველდღიურსა და ვულგარულს. ამ მეოცნებე რომანტიკოსების შესანიშნავ მხატვრულ სახეს წარმოადგენს ანზელმუსი. მას საპატიო ადგილი უკავია ჰოფმანის მიერ შექმნილ რომანტიკულ გმირთა გალერეაში. ანზელმუსს რომანტიკოსად ხდის მისი დამოკიდებულება ადამიანთა საზოგადოებისადმი. ეს ყმაწვილი ხედავს თავის გარშემო მეშჩანურ-პროზულ სინამდვილეს, ეგოიზმის, ანგარებისა და პატივმოყვარეობის სენით შეპყრობილ ადამიანებს, სულიერად გამოფიტულთ, პოეზიისა და აღმაფრენისაგან დაცლილთ. მწერალი გარკვეულად უპირისპირებს ერთიმეორეს მეოცნებე-რომანტიკოს ანზელმუსს და იმ სინამდვილეს, რომელიც მას გარს აკრავს. ეს დაპირისპირება მიზნად ისახავს გამოავლინოს ნაწარმოების მთავარი გმირის ხასიათი, უჩვენოს ის, რითაც ეს გმირი სხვებისაგან განსხვავდება.

ჰოფმანი ხატავს ანზელმუსს როგორც მელანქოლიკურსა და განმარტობულს, სინამდვილეზე მწარედ ხელჩაქნეულს. ცხოვრებისათვის ამგვარი განაჩენის გამოტანაში გარკვეული როლი ითამაშა ანზელმუსის პირადმა თვისებებმა, მისმა მოუხერხებლობამ და უბედობამ. მას ცხოვრება თითქოს ყველგან ხაფანგს უგებს, გამოცდას უწყობს. მას ბედი არ წყალობს, ყოველ ახალ ტანსაცმელს იგი უეცრად ან რაიმეს წამოსდებს და ხევს ხოლმე, ანდა მოზრდილი ლაქებით სვრის; მოუხერხებელსა და მოუქნელს, მას ბუტერბროდის ნამცეცები პირიდან უცვივა, საცეკვოდ გასული, იგი თავის პარტნიორ ქალებს ფეხზე ფეხს აბიჯებს, ხშირად წაბორძიკდება ხოლმე ნაცნობებთან თუ უცნობებთან შეხვედრისას. ეს ასეა, თავისი მოუხერხებლობისა და უბედობის შეგნება მწარე დანალექს ტოვებს ანზელმუსის სულში, მაგრამ მისი სულიერი ტანჯვის მთავარ მიზეზს წარმოადგენს არა ეს გარემოება; არამედ გარემომცველი სინამდვილის უმგვანობის შეგნება.

ანზელმუსი წარმოგვიდგება, როგორც თავისებური პოეტი, ხელოვანი, რომელსაც ზღუდავს და ფრთებს აკვეცს ყოველდღიურობა, ცხოვრების პროზა. იგი იმავე იდეურ ხაზზე იმყოფება, რომელზედაც საერთოდ ჰოფმანის მიერ შექმნილი ხელოვნების ენთუზიასტების მხატვრული სახეები. ისინი არიან არსებულით დაუკმაყოფილებელი, ოცნებასა და სინამდვილეს შორის ღრმა წინააღმდეგობის მალიარებელი; რომანტიკულად შემართული, მკმუნვარე, მელანქოლიური ნატურები. ანზელმუსი, მართალია, წინ წამოწევს ხოლმე თავის პირად განცდებს. მაგრამ ძნელი არ არის შევნიშნოთ, რომ მის



დაუკმაყოფილებლობასა და მელანქოლიას საერთოდ ცხოვრების უკუღმართობის შეგნება განაპირობებს.

რას უპირისპირებს ეს რომანტიკული გმირი იმ სინამდვილეს, რომლითაც იგი უკმაყოფილოა, რაში ხედავს იგი გამოსავალს? ამ საკითხს ფრიად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ანზელმუსის მხატვრული სახის გასახსნელად, თვით ჰოფმანის პოზიციის გამოსარკვევად. ხატავს რა რომანტიკულად შემართულ ანზელმუსს, ჰოფმანი არ კმაყოფილდება მხოლოდ იმ წინააღმდეგობის ჩვენებით, რომელსაც იგი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ამჩნევს. იგი არ კმაყოფილდება იმით, რომ უპირისპირებს ერთიმეორეს პოეზიასა და პროზას, პოეტურ აღმაფრენასა და ეულგარულ-მეშჩანურ თვითკმაყოფილებას, არამედ ცდილობს უჩვენოს დარღვეული ჰარმონიის აღდგენის გზა, მწვავე კონფლიქტებისა და დისჰარმონიის ეპოქაში მონახოს მთლიანობისა და ჰარმონიის ელემენტები. ასე იქცევა მწერალი საერთოდ თავისი რომანტიკული ენთუზიასტების, მომეტებულად კრაისლერის, კარდილიაკის, სალვადორის, ბალთაზარისა და სხვათა მხატვრული სახეების დახატვისას და ასე იქცევა იგი ანზელმუსის მხატვრული სახის დახატვისასაც.

როგორც კრაისლერის, ისე ანზელმუსის მხატვრულ სახეში ბიურგერულ-მეშჩანურ ყოფას უპირისპირდება რომანტიკულ-ფანტასტიკური ქვეყანა, უმაღლესი ჰარმონია, ცხოვრება ხელოვნებასა და პოეზიაში. ანზელმუსშიც, მიუხედავად იმისა, რომ იგი პროფესიით არც მუსიკოსია და არც მხატვარი, განმსაზღვრელია სწორედ ეს ესთეტიკურ-პოეტური მხარე. ეს ყმაწვილი ესწრაფის და კეთილი ზებუნებრივი ძალების დახმარებით ახერხებს კიდევაც გაიგოს სამყარო როგორც მთლიანობა, ჰარმონია და მშვენიერება. სალამანდრებსა და ბოროტ ძალებს შორის ბრძოლის აღწერაც მიზნად ისახავს ამ დარღვეული ჰარმონიის აღდგენის ჩვენებას, ჩვენებას იმ მდგომარეობისა, როცა აღამიანი პოეზიის სამყაროში ცხოვრობდა. ეს მიზანი ამოქმედებს სალამანდრების მეფეს. მასაც თავს დაატყდა უბედურება, მოექცა დისჰარმონიის მდგომარეობაში, მაგრამ ატლანტიდის მეუფე მის მიმართ მტკიცე რწმენას გამოთქვამს, რომ იგი „დაამყარებს წმინდა ჰარმონიას მთელ ბუნებასთან, გაიგებს მის საიდუმლოებას“.

იგივე ითქმის ანზელმუსის შესახებაც. რწმენისა და სიყვარულის მეოხებით ეს ყმაწვილი იშორებს ყოველდღიური ცხოვრების ტვირთს („die Bürde des alltäglichen Lebens“) და აღწევს უმაღლეს ბედნიერებას, მთლიანობასა და ჰარმონიის შეცნობას. ცხოვრებას პოეზიაში. „განა ანზელმუსის ნეტარება — ვკითხულობთ რომანში — არსებითად სხვა რამეა, თუ არა ცხოვრება პოეზიაში, რო-

მელიც ყოველ არსებას შორის არსებულ წმინდა ჰარმონიას წარმოგვიდგენს როგორც ბუნების ღრმა საიდუმლოებას?“ არქივარიუსის ამ სიტყვებში მოცემულია ნაწარმოების მთელი კვინტესენცია, არსებულისათვის ოცნების, პოეზიის სამყაროს დაპირისპირება, მაგრამ მათი არა ერთიმეორისაგან აბსოლუტურად გათიშვა, არამედ მათ შორის მთლიანობისა და ჰარმონიის მომენტების აღნიშვნა.

საკითხის ამგვარ გადაწყვეტაში ჩანს მთელი ჰოფმანი, მისი მსოფლმხედველობისა და შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურება, მისი შეხებისა და დაშორების პუნქტები რომანტიზმის ესთეტიკისა და ლიტერატურისაგან. ბევრი სხვა რომანტიკოსისაგან განსხვავებით, ბურჟუაზიული ანტიესთეტიზმის წინააღმდეგ გამოსვლაში ჰოფმანი არ კმაყოფილდება მარტოოდენ დისონანსების ჩვენებით, არ იღებს კურსს მხოლოდ ერთ მხარეზე, რომანტიკულ გულჩათხრობილობასა და მისტიკაზე, ცხოვრებიდან გაქცევაზე, არამედ გარკვეულ ხარკს უზღის სინამდვილეს და მის კანონებს, გრძნობს, რომ შეუძლებელია და გაუმართლებელიც მისგან თავის დაღწევა. როგორც კრაისლერის, ისე ანზელმუსის მხატვრულ სახეში მწერალმა გვიჩვენა იდეალისა და სინამდვილის დაპირისპირება, მაგრამ მას მაინც არ უარუყვია სინამდვილე და მისი კანონები. ეს განსაკუთრებით ითქმის ანზელმუსის შესახებ, რომელიც, კრაისლერისაგან განსხვავებით, არ არის ტრაგიკული პერსონაჟი, რადგან იგი აღწევს იმას, რასაც ესწრაფოდა, კრაისლერი კი იღუპება. ეს ჩანს საერთოდ „ოქროს ქოთნის“ მთელ იდეურ ქარვაში, რომანტიკულისა და რეალურის დაპირისპირება, მაგრამ მათი ურთიერთისაგან არა აბსოლუტური გამიჯვნა, არამედ მაინც ურთიერთთან დაკავშირება, რომანტიკულ-ფანტასტიკურის წარმოდგენა როგორც რეალურის, ამ უკანასკნელის წარმოდგენა კი როგორც ფანტასტიკურ-მისტიკურის შემცველისა.

ეს ორპლანიანობა, რომანტიკულისა და რეალისტურის ურთიერთშეჭრა, ჰოფმანის შემოქმედებისათვის საერთოდ დამახასიათებელი, მთელი სიძლიერით თავს იჩენს მწერლის ამ ადრინდელ ნაწარმოებში. აქ დახატულ გმირთა ორი ბანაკი არა მხოლოდ უპირისპირდება, არამედ განუწყვეტლივ ავსებს ერთიმეორეს; იქ, სადაც ვხედავთ ჩვეულებრივს, ირკვევა, რომ იმალება არაჩვეულებრივი, ეშმაკისეული, ხოლო იქ, სადაც მისტიკურ-ფანტასტიკური გვეგულვის, ვხედავთ ჩვეულებრივსა და ყოველდღიურს. სალამანდრების მეფე ნაწარმოებში წარმოგვიდგება როგორც ჩვეულებრივი ადამიანი, არქივარიუსი; ავი სული, გრძნეული დედაბერი კი — როგორც ვერონიკას გამზრდელი, შემდეგში ვაშლებითა და ნამცხვრებით მოვაკრე ქალი. რომანტიკულ-მისტიკური, ამდენად, ნაწარმოებში მოცემუ-

ლია ორგანულ კავშირში რეალურთან, ყოველდღიურთან. სალამანდრების მეფე ტრიალებს ადამიანთა შორის და მათი მეოხებით ელის თავისი ადრინდელი მდგომარეობის დაბრუნებას. თავისი ასულები-სათვის საქმროებს იგი ადამიანთა შორის ეძებს. იგი ბუნების მთლიანობისა და ჰარმონიის გაგებას ესწრაფის და მხოლოდ ამის შემდეგ შეეძლება მას დაუბრუნდეს თავის მუდმივ სამყოფელს.

იგივე ითქმის გმირთა მეორე, მეშჩანურ-ბიურგერული ბანაკის შესახებაც. ეს გმირები დახატულნი არიან როგორც ვულგარულ-ანტიესთეტიკური ბუნების ადამიანები, მაგრამ ირკვევა, რომ რომანტიკულ-მისტიკური განწყობილებებისაგან ისინიც არ არიან თავისუფალი; ისინიც ზოგჯერ ისე უცნაურად მსჯელობენ და მოქმედებენ, როგორც მსჯელობს და მოქმედებს მეოცნებე ანზელმუსი. ეს განხაკუთრებით ითქმის ვერონიკასა და ჰეერბრანდის შესახებ. ჰოფმანი, მართალია, დადებით ფერებში ხატავს რომანტიკულ ენთუზიასტებს, მაგრამ მათ მაგალითზედაც გვიჩვენებს იგი სინამდვილის როლსა და მნიშვნელობას, ცხადყოფს, თუ როგორი კორექტივი შეაქვს ცხოვრებას რომანტიკულ ზმანებებში, როგორ ხშირად უნიადაგოდ აქცევს იგი მათ და ტრაგიკომიკურ მდგომარეობაში წარმოგვიდგენს იმას, ვინც ამგვარ ცარიელ ოცნებაში გადაჩეხილა. ამით აიხსნება, რომ ანზელმუსის სახე ჰოფმანს მოფიქრებული აქვს არა როგორც ტრადიციულ-რომანტიკული, არამედ როგორც მისგან მნიშვნელოვნად განსხვავებული სახე. განსხვავებული იმით, რომ იგი არ წყვეტს კავშირს. სინამდვილესთან, რაოდენ არ გრძნობდეს თავის თავზე მის ტვირთს: იგი განსხვავდება ფრ. შლეგელის, ტიკისა და ვაკენროდერის მიერ დახატულ მეოცნებე ინდივიდუალისტებისაგან, განსხვავდება იმით, რომ აბსოლუტურად არ ითიშება სინამდვილისაგან, ჰარმონიის რომანტიკული იდეალის პოვნას ცდილობს საგნების სამყაროში დარჩენის, ბუნების ორგანულობისა და მთლიანობის შეცნობის გზით. ამ გზით მიდის როგორც ანზელმუსი, ისე ლინდ-პორსტი. მათ სძულთ ბიურგერულ-მეშჩანური სინამდვილე, უპირისპირებენ მას თავიანთ ილუზიას, მაგრამ ისინი არ წყვეტენ კავშირს სინამდვილესთან, პრაქტიკულ საქმიანობას ეწევიან.

რომანის ფინალში იგრძნობა, რომ ეს პოზიცია ამასთანავე არის თვით ჰოფმანის პოზიციაც, რომ ისიც ასე უყურებს ადამიანის მოწოდებას, ახალ ვითარებაში რომანტიკული ჰარმონიის განხორციელებას ესწრაფის. არქივარიუსის ოთახში ატლანტიდის რომანტიკულ საოცრებათა ჩვენების შემდეგ მწერალი შეშფოთებას გაპოთქვამს იმის გამო, რომ აქედან მას მოუხდება თავის სამუშაო ოთახში გადასვლა, რომ იგი ისევ გაჭირვებული ცხოვრების მორევში მოექ-

ცევა, მაგრამ ღებულობს სახელმძღვანელოდ იმას, რასაც ლინდ-პორსტი ამბობს, სახელდობრ იმას, რომ ეს არის ცხოვრება პოეზიაში, რომელიც, ირკვევა, არ გულისხმობს სინამდვილის უარყოფას.

ასე წყვეტს ჰოფმანი „ოქროს ქოთანში“ დასმულ ძირითად საკითხს. ამ ნაწარმოებში გატარებული კონცეფციის ძირითადი ნაკლი ისაა, რომ იგი სოციალური კონფლიქტების გადაწყვეტის მაინც რომანტიკულ გზას გვთავაზობს. მწერალი, მართალია, არ უგულებელყოფს სინამდვილეს, მაგრამ კურსს იღებს სწორედ იმ სინამდვილეზე, რომლისადმიც დაპირისპირებულნი არიან მისი რომანტიკული გმირები. საკითხის ამგვარ გადაწყვეტაში ჩანს ჰოფმანის ბიურგერული შეზღუდულობა, მისი უუნარობა — დაინახოს საზოგადოებრივი პროგრესის განმახორციელებელი მთავარი ძალა; მაგრამ ამ შეზღუდულობის იქით შეუძლებელია არ დავინახოთ ჰოფმანის შემოქმედების დადებითი მხარე, მემარჯვენე რომანტიზმის ესთეტიკის ძირითადი პრინციპების რევიზია, ხარკის მიზღვა რეალიზმისათვის.

„ეშმაკის ელიქსირები“ განხილულ ნაწარმოებზე მუშაობის პერიოდში ჰოფმანი, ქმნის აგრეთვე ცნობილ რომანს — „ეშმაკის ელიქსირები“ („Die Elixiere des Teufels“), რომელიც ე. წ. გოთური რომანების ჟანრს ეკუთვნის და თავისი ძირითადი გამიზნულობით „ღამის ვოთხრობების“ ციკლს უკავშირდება. ამ ნაწარმოებში გამოჩნდა განსაკუთრებით მკაფიოდ „კომშარების და საშინელებების“, სულიერი პაროქსიზმების ფანტასტიკა, წინააღმდეგ იმ მშვიდი და ფერადოვანი ფანტასტიკისა, რომელიც „ოქროს ქოთანის“ სიუჟეტური ხაზის განვითარებაში შეიმჩნევა. „ეშმაკის ელიქსირებში“, წერდა ჰაინე „მოცემულია ყველაზე საშინელი და საოცარი, რისი გამოგონებაც კი ადამიანის გონებას შეუძლია; როგორი სუსტია მასთან შედარებით ლუისის „ბერი“, რომელიც იმავე თემაზე დაწერილი. ამბობენ, გოეტინგენში ერთი სტუდენტი ამ რომანის კითხვისას ჰკუიდან შეიშალა“.

რომანში აღწერილია ახალგაზრდა ბერის, მედარდუსის იღუმენტობა და საშინელებით აღსავსე ისტორია. ბავშვი მიიყვანეს მედარდუსი დედათა კათოლიკურ მონასტერში, რომლის იღუმენიამ იგი დიდი სიყვარულით მიიღო. 16 წელი რომ შეუსრულდა, მედარდუსი სწავლის გასაგრძელებლად გაგზავნეს სემინარიაში, სადაც მის აღზრდას ხელმძღვანელობდა კაპუცინელთა მონასტრის ზედამხედველი ლეონარდო. 5 წლის შემდეგ ბერად აღკვეცილ მედარდუსს სამონასტრო მუზეუმის გამგებლობა მიანდეს. მუზეუმის გადაბარებისას ბერმა კირილუსმა მისი ყურადღება მიაქცია ერთ ჭურჭელს.

რომელშიც, მისი განმარტებით. ისეთი სითხე იყო დაცული, რომლი-  
თაც ერთ დროს ეშმაკი წმინდა ანტონის ცდუნებას შეეცადა.

სამონასტრო მოღვაწეობის დასაწყისშივე მედარდუსმა ყურად-  
ღება მიიქცია თავისი ქადაგებებით, მაგრამ წარმატებებმა მას თავ-  
ბრუ დაახვია, განდიდების მანია განუვითარა. ლეონარდო ატყობს,  
რომ მედარდუსი საშიშ გზაზეა დამდგარი და აფრთხილებს კიდევაც,  
მაგრამ მედარდუსი ამას ყურადღებას არ აქცევს. განსაკუთრებით  
საგრძნობი გახდა მედარდუსში ცვლილება მის შემდეგ, რაც მან და-  
ლია ეშმაკის ელიქსირი. ამის შემდეგ მან იგრძნო თავისში ახალი  
ძალა, რომელიც ამქვეყნიური განცხრომისაკენ მოუწოდებდა. ერთ-  
ხელ მედარდუსის წინ საკურთხეველში მუხლი მოიყარა მშვენიერმა  
ქალმა, რომელიც გამოუტყდა მას, რომ იგი უყვარდა. თქვა თუ არა  
ეს, უცნობი ქალი მიიძალა. ამის შემდეგ მედარდუსი კიდევ უფრო  
აირია. მას ყველგან ამ უცნობი ქალის სახე ეჩვენებოდა, თვით წმ.  
როზალიას ხატშიც კი იგი ამ ქალის სახებას ხედავდა. მედარდუსი  
კვლავინდებურად ლოცულობდა, მაგრამ ახლა წმინდანებს არა თა-  
ვისი სულის გადარჩენას შესთხოვდა, არამედ საკურთხეველში ნახუ-  
ლი მშვენიერი ქალის დაბრუნებას. იგი წყევლის იმ დღეს, როცა  
ბერად აღიკვეცა, და გადაწყვეტს გაიქცეს მონასტრიდან, მაგრამ ლე-  
ონარდო მას დაასწრებს და სამონასტრო დავალებით რომისა-  
კენ ისტუმრებს.

მედარდუსმა კმაყოფილებით მიიღო ეს დავალება და გაუდგა  
გზას. მგზავრობისას მისი ყურადღება მიიპყრო ახალგაზრდა ბერის  
ტანსაცმელში გამოწყობილმა კაცმა, რომელიც ციკაბო კლდის  
წვერზე იჯდა და თვლემდა. წუთი და იგი უფსკრულში გადაიჩეხ-  
ბოდა. მედარდუსი გაიქცა მის საშველად, მაგრამ უცნობს გამოელვი-  
და, წონასწორობა დაკარგა და უფსკრულში გადავარდა. თავზარდა-  
ცემული მედარდუსი გარბის ამ ადგილიდან. გზაში მას ხედება  
კლდეში გადაჩეხილი ახალგაზრდა კაცის მსახური, რომელიც მედარ-  
დუსს თავის ბატონად ლებულობს, რადგან მედარდუსი და ის უფსკ-  
რულში გადავარდნილი კაცი, გრაფი ვიქტორინი, ერთიმეორეს გასა-  
ოცრად ჰგვანდნენ ( შემდეგში ირკვევა, რომ ისინი ძმები ყოფილან).

მსახური მოახსენებს მედარდუსს, რომ მას კოშკში ელოდება ბა-  
რონესა ეუფემი. კოშკში მისული მედარდუსი გებულობს, რომ ბა-  
რონს პირველი ცოლიდან დარჩა ქალ-ვაჟი — აურელი და ჰერმოგენი.  
იგი გებულობს აგრეთვე, რომ ბარონის მეორე ცოლი, სილამაზით  
განთქმული ეუფემი სიძულვილითაა გამსქვალული თავისი გერის,  
ჰერმოგენისადმი, ცდილობს საქმე ისე მოაწყოს, რომ ჰერმოგენი ბე-  
რად აღიკვეცოს. ასე იქცევა ეუფემი იმიტომ, რომ თავის დროს

პერმოგენმა მას დიდად აწყენინა, უარი თქვა რა მის ცოლად შერთვაზე. ბარონმა მეგობრულად მიიღო მედარდუსი. აურელის დანახვაზე მედარდუსი გაშეშდა, რადგან მასში ის ქალი იცნო, რომელსაც აქამდე დაეძებდა. ეუფემიმ იცოდა, რომ ვიქტორინი მასთან ბერის ტანსაცმელში მოვიდოდა, მაგრამ მედარდუსის დანახვაზე მას მაინც ეჭვი იპყრობს. ბერი ახერხებს დაარწმუნოს ქალი, რომ იგი ვიქტორინია, თუმცა მას იტაცებს არა ეს ქალი, არამედ მისი გერი, მშვენიერი აურელი. ბედმა თითქოს გაუღიმა მედარდუსს. მას დაავალეს შეესწავლებინა აურელისათვის საღვთო სჯული. ბერის მიზანია, აღძრას ქალში ხორციელი მისწრაფებები. ბოლოს იგი ძალით ცდილობს აურელის დამორჩილებას, მაგრამ ქალის წინააღმდეგობა და პერმოგენის გამოჩენა შეუძლებელს ხდის მისი ამ განზრახვის შესრულებას. რათა შური იძიოს პერმოგენზე, მედარდუსს ახლა აურელისთან დაახლოებაში თვით ეუფემი ეხმარება. იგი წინადადებას აძლევს ბერს მოჰკლას პერმოგენი, მაგრამ მედარდუსი უარს აცხადებს და ბოლოს უღებს ეუფემის იმავე საწამლავეთ, რომლითაც გაბრაზებულ ქალს მედარდუსი უნდა მოეკლა.

მედარდუსი გარბის აურელის ოთახში, რომ შეისრულოს საწადელი, მაგრამ აქაც მას წინ ეღობება პერმოგენი, რომელსაც ბერი სასიკვდილო კრილობას აყენებს. თავზარდაცემული მედარდუსი გარბის ბარონის კოშკიდან. გზაში ის გაიკრიჭა. ერთ სოფელში მედარდუსი შეიპყრეს, მაგრამ მან ქრთამით მოახერხა თავი გაეთავისუფლებინა. შემდეგ მედარდუსს ვხედავთ ერთი ქალაქის სასტუმროში. ამ ქალაქში უცხოელ მხატვარს სურათების გამოფენა მოეწყო. სხვა სურათებს შორის მედარდუსმა აქ ნახა ილუმენიასა და აურელის სურათები. აქვე მოისმინა მან ამ სურათების ავტორის საუბარი გამოფენის მნახველებთან. მხატვარი მოუყვა მნახველებს, რომ მან პირადად ნახა ეშმაკი ბარონის კოშკში. იგი მოუყვა, თუ როგორ აპირებდა ბერის ტანისამოსში გადაცმული ვიქტორინი ეუფემისთან შეხვედრას და როგორ მიეპარა მას კაპუცინელის ტანსაცმელში გამოწყობილი ეშმაკი და კლდეში გადაჩეხა, როგორი ამბები დაატრიალა ეშმაკმა ამის შემდეგ ბარონის კოშკში, მოჰკლა რა ბარონის ვაჟი და ბარონესა. ამ საშინელმა ამბავმა, აღნიშნავს მხატვარი, ბარონიც იმსხვერპლა, გადაარჩა მისი ოჯახის მხოლოდ ერთი წევრიო. ამის შესახებ უფრო დაწვრილებით აი ეს ვაჟბატონი მოგახსენებთო, მიუთითა მხატვარმა თავის მსმენელებს იქვე მყოფ მედარდუსზე.

მედარდუსს უნდოდა ყელში წვდომოდა მხატვარს და გაქანდა მისკენ, რომელიც ისევ მისი ორეული აღმოჩნდა. თავზარდაცემული

ბერი ტოვებს ქალაქს და თავს აფარებს ტყის მცველის სახლს, მაგრამ მისი ორეული, ჰკუდიან შეშლილი ბერის სახით, აქაც არ ეშვება. მედარდუსი ტოვებს ამ ადგილს და განაგრძობს გზას. იგი შევიდა ერთი ჰერცოგის საბრძანებელში. ჰერცოგი კმაყოფილი დარჩა მედარდუსის გაცნობით და ბერი თავის სასახლეში მიიწვია. ჰერცოგინია კი ბერის დანახვამ ძალიან შეაშფოთა. გამოიკვია, რომ ამ ქალის შეშფოთებას სერიოზული საფუძველი ჰქონდა. ჰერცოგის მკურნალმა ექიმმა აჩვენა მედარდუსს სურათი, რომელიც გასაოცრად ჰგავდა მედარდუსს. ეს იყო სურათი ფრანჩესკოსი, მედარდუსის მამისა, რომელიც ერთ დროს თურმე ჰერცოგის სასახლეში ცხოვრობდა.

ექიმმა მოუთხრო მედარდუსს ფრანჩესკოს ისტორია, მოუთხრო, რომ მის შემდეგ რაც ჰერცოგმა ცოლი შეირთო, მამისეულ სახლში დაბრუნდა ჰერცოგის ძმა, პრინცი მხატვარ ფრანჩესკოს თანხლებით. პრინცს შეუყვარდა თავისი ახალგაზრდა რძალი და უკანასკნელსაც შეუყვარდა იგი. თავის მხრივ ფრანჩესკომ შეიყვარა ჰერცოგის ცოლის და. შემდეგში პრინცმა გული აიცრუა ჰერცოგის ცოლზე და შეიყვარა სილამაზით განთქმული იტალიელი პრინცესა, რომელიც ამ ხანებში ჰერცოგის სასახლეში სტუმრად იმყოფებოდა. პრინცესას გამოჩენა გულში ისარივით დაესო ჰერცოგის ცოლს, რადგან ამიერიდან იგი თავის მაზლს, პრინცს კარგავდა. პრინცესას გამოჩენამ კალაპოტიდან ამოაგდო ფრანჩესკოც, რომელმაც ამის შემდეგ გული აიცრუა ჰერცოგის ცოლისდაზე. შეწუხებული ფრანჩესკო, რომელიც ამასთანავე დარწმუნებულია, რომ პრინცესას იგი უყვარს, გაიქცა სასახლიდან და დაბრუნდა მხოლოდ პრინცისა და პრინცესას ქორწილის დღეს. მისმა გამოჩენამ დიდად გაახარა აქამდე დაღონებული პრინცესა. ქორწილის პირველსავე ღამეს პრინცი მოკლულ იქნა. მედარდუსი ასკვნის, რომ მკვლეელი იყო მისი მამა, ფრანჩესკო.

ჰერცოგმა გადაწყვიტა შეეუღლებინა ფრანჩესკო და თავისი ცოლისდა. ჯვარისწერისა ფრანჩესკოს ეკლესიაში გამოცხადდა დემონური თვისების მქონე მხატვარი, რომელმაც მას ჭონება აუბრა. ფრანჩესკო დაედევნა მხატვარს მოსაკლავად, მაგრამ იგი მიიმალა. ამის შემდეგ ფრანჩესკო გარბის ჰერცოგის ზეზიდენციიდან. მისი საცოლე, ჰერცოგის ცოლისდა კი მონასტერში მიდის. მას უკავია ილუმენიას ადგილი იმ მონასტერში, რომელშიც პირველად მიიყვანეს მედარდუსი. ფრანჩესკოს ჯვარისწერის ამბავმა თავზარდამცემად იმოქმედა დაქვრივებულ პრინცესაზე. სწორედ ფრანჩესკოს ჯვარისწერის დღეს ეშვა მას ფრანჩესკოსაგან ვაჟი და ამ მშობიარო-

ბას იგი გადაყვა კიდევაც. უკანონო ბავშვი შორეულ მხარეში იზრდებოდა გრაფ ვიქტორინის სახელით.

ამ ამბავმა ნათლად გაურკვია მედარდუსს თავისი ისტორია. მან გაიგო, რომ არის ფრანჩესკოს შვილი, გაიგო, რომ გრაფი ვიქტორინი, რომელიც ცოცხალი გადარჩენილიყო, მისი ძმა არის. ახლა მიავადა მედარდუსი, თუ რატომ იპყრობს ექვები ჰერცოგინიას მიაღდანახვისას, მიხვდა, რომ ეს ექვები სრულიად საფუძვლიანია, რადგან იგი ჰგავს იმ კაცს, რომელმაც ერთ დროს ჰერცოგის სახლში ჩაშინელი ამბავი დაატრიალა.

თავის გადარჩენის მიზნით, მედარდუსმა გადაწყვიტა გაშორდეს იქაურობას, მაგრამ აურელის გამოჩენამ ჰერცოგის სასახლეში მას ამ განზრახვაზე ხელი ააღებინა. ქალის დანახვისას ბერი ისევ ვნებებშია შეიპყრო. მედარდუსი დააპატიმრეს, ბრალდებად წაუყენეს, რომ იგი არის კაპუცინელი ბერი, რომელმაც მოკლა ეუფემი და ჰერმოგენი. მედარდუსმა გამომძიებელს გზაკვალი აუბნია, თქვა, რომ არის პოლონელი მეცნიერი, რომელიც რომში მიემგზავრება. როცა საბუთები შოთხოვეს, მან მოხერხებულად დააკავშირა თავის საქმესთან ვიქტორინის ამბავი. აღნიშნა, რომ ვილაც ბერმა მას წაართვა ჩანთა და დაუტოვა თავისი ჩანთა, რომლიდანაც ჩანს, რომ ქურდი ვიქტორინიაო. არავის არ შეეძლო წარმოედგინა, რომ ვიქტორინი მედარდუსის ძმაა, არც ის, რომ ვიქტორინი მედარდუსმა გადაიხზა კლდეში. პირიქით, იმას ამბობდნენ, რომ ვიქტორინმა გადაადგო უფსკრულში ბერი, რომელიც ზოგიერთების აზრით ცოცხალი უნდა იყოსო. მედარდუსმაც იცის, რომ მისი მზაცოცხალია, რადგან იგი მას არაერთგზის გამოეცხადა როგორც მისი ორეული და აქაც, სატუსალოშიც მოსვენებას არ აძლევს, იატაკის ქვევით საზარლად ხითხითებს და თან პირდება მედარდუსს, რომ არ მოშორდება მას.

მედარდუსი გაათავისუფლეს პატიმრობიდან. რადგან დარწმუნდნენ, რომ დამნაშავე, ნამდვილი კაპუცინელი მედარდუსი უკვე იპყვეს და შეიპყრეს. ეს ის ბერია, რომელიც მედარდუსმა ტყის მცველის სახლში ნახა და რომელიც თავს კაპუცინელ მედარდუსად ასალებდა. ჰერცოგმა ბოდიში მოიხადა მედარდუსის წინაშე, პატიება თხოვა მედარდუსს აგრეთვე აურელიმ, რომელიც ახლა მთელი გატაცებით მიენდო მას. აურელია და მედარდუსის შეუღლება უკვე გადაწყდა, მაგრამ ქორწილის დღეს ისევ საშინელი ამბავი დატრიალდა. მედარდუსმა შენიშნა, რომ მისი ორეული, კაპუცინელ მედარდუსად მიჩნეული პირი, სახარხოებლაზე მიჰყავდათ. ორეული ახლაც საშინლად დასცინის მას. გონებადაკარგული მედარდუსი თავის



ვინაობას უმხელს საცოლეს და დანას ჩასცემს მას. იგი გარბის თავ-  
დავიწყებით თავის ორეულთან ერთად.

იტალიაში, ბერების საავადმყოფოში მოვიდა გონს მედარდუსი. მან გადაწყვიტა ჩადენილი დანაშაულის მონანიება, დროს გვემასა და ლოცვაში ატარებდა. თავისი ღვთისნიერებით მან რომში კინალამ წმინდანის სახელი არ დაიმსახურა. რომის პაპს განზრახვა ჰქონდა მედარდუსი წინამძღვრად დაენიშნა, მაგრამ დომინიკელ მღვდლებს არ ეჭაშნიკათ მისი ასეთი დაწინაურება. მათ ვერაგულად მოჰკლეს რომში ჩასული კირილუსი და საწაპლავი შეაპარეს მედარდუსს, მაგრამ ეს უკანასკნელი როგორღაც გადარჩა. მედარდუსი გაიქცა თავის ქვეყანაში, მივიდა იმ მონასტერში, რომელშიც მისი სასულიერო კარიერა დაიწყო. მივიდა სწორედ იმ დროს, როცა აურელის მონაზვნად აღკვეცა უნდა მომხდარიყო. მედარდუსის დაბრუნებამ ბერებში არაჩვეულებრივი სიხარული გამოიწვია. მან ყველაფერი უამბო ლეონარდს, რაც გადახდა. აურელის დანახვაზე მას ისევ ვნებები აეშალა, ჩანდა რომ ეშმაკის ელიქსირის გავლენააგან იგი კიდევ ვერ გათავისუფლებულიყო. ამ დროს გამოჩნდა მონასტერში სწორედ ის ბერი, რომელიც თავს მედარდუსად ასალებდა. იგი აქამდეც მოსულიყო მონასტერში, მაგრამ ბერებს ის ნამდვილ მედარდუსად არ ეცნოთ. ბოლოს ეს ჰკუთიდან შეშლილი ბერი გამოუტყდა ლეონარდს, რომ იგი არის გრაფი ვიქტორინი. აურელის მონაზვნად აღკვეცის ცერემონიას იღუმენია ხელმძღვანელობდა. ახალგაზრდა ქალის დანახვაზე ბერმა ერთი საშინლად გადაიხარხარა და სასიკვდილოდ მახვილი ჩასცა აურელის. ცხოვრების დარჩენილი დღეები მედარდუსმა თავისი თავგადასავლის დაწერას მოანდომა: რაც შეეხება მის ორეულს, გრაფ ვიქტორინს, იგი მედარდუსის გარდაცვალების შემდეგაც ცხადდებოდა ბოლმე მონასტერში.

ჰოფმანის ამ ახალი ნაწარმოების პრობლემატიკა ორგანულად დაკავშირებულია მწერლის აქამდე განხილული ნაწარმოებების პრობლემატიკასთან. ამ რომანშიც ადამიანისა და მისი გარემომცველი სინამდვილის დამოკიდებულების იგივე საკითხია დასმული, რაც დასმულია „ფანტასტიკურ მოთხრობებში“, მომეტებულად, „კრაისლერიანაში“. ნაწარმოების ცენტრალურ გმირად გამოყვანილია სინამდვილის წინააღმდეგ ისეთივე ამხედრებული, მაღალი პრეტენზიის ადამიანი, როგორც გამოყვანილია „კავალერ გლუქში“, „დონ ჟუანსა“ და „კრაისლერიანაში“. მედარდუსსაც ისევე არ უჩერდება გული საზოგადოებაში. სიხლისა და ცვლილებისაკენ ისწრაფის, როგორც ამას ვხედავთ ჰოფმანის მიერ აქამდე გამოყვანილი რომანტიკული მეოცნებეების მაგალითზე, „ეშმაკის ელიქსირებშიაც“ მწერალი

რჩება ერთგული თავისი ძირითადი შემოქმედებითი პრინციპისა, რომელიც რეალურისა და ფანტასტიკურის ურთიერთშერწყმას გულისხმობს.

მედარდუსის ტრაგიკული ისტორია რომანში გადმოცემულია მე-18 საუკუნის მიწურულსა და მე-19 საუკუნის დასაწყისის გერმანიის და მისი მეზობელი ქვეყნების საზოგადოებრივი ცხოვრების ფონზე. მწერალი კვლავინდებურად იმარჯვებს სატირის მახვილს სოციალური ცხოვრების მანკიერებათა წინააღმდეგ, ნიღაბს ხდის მატყუარობას, პირფერობასა და ბოროტებას, მომეტებულად კათოლიკური ეკლესიის მაღალი თანამდებობის პირებისას. მედარდუსის მხატვრული სახე მოფიქრებულია, მართალია, რომანტიკულ ხაზებში, მაგრამ საფუძველში მაინც როგორც ახალი, ბურჟუაზიული ეპოქის ადამიანის სახე. მედარდუსი იმთავითვე ავლენს ისეთ ნიშნებს, რომლებიც მას მკვეთრად განასხვავებს თავისი მონასტრის ამხანაგებისაგან. ესაა მისი ინდივიდუალიზმი, ეგოიზმი, წინწამოწევა მხოლოდ საკუთარი ინტერესებისა. მედარდუსის ცდუნებაც ამ ფონზეა წარმოდგენილი, ნაჩვენებია, თუ როგორ ვითარდება ამ ბერში ანგარებითი, ეგოისტური მიდრეკილებები, როგორ უხვევს იგი თავისი მოწოდებიდან, უპირისპირდება მის გარემომცველ სინამდვილეს. მთავარი გმირის ეს ცდუნება რომანში წარმოდგენილია ერთი მხრივ როგორც ასკეტიზმის უარყოფა მის მიერ, მეორე მხრივ კი როგორც განდგომა ადამიანურობიდან, ამორალობისა და ცხოველური ინსტინქტების ტყვეობაში მოქცევა. სიყვარულმა მედარდუსში გააღვიძა არა ადამიანი, ასკეტური იდეალების შეგნებული უარყოფელი, არამედ განცხრომის მოყვარე ადამიანი, რომელიც თავისი ავხორცული სურვილების დაკმაყოფილებისთვის უკან არ იხევს არაფრის წინაშე, თაღლითობით, მოტყუებითა და მკვლელობით იკაფავს გზას მიზნისაკენ.

მედარდუსის სახეში ჰომეანი გვიჩვენებს, თუ სულიერად როგორ მახინჯდება ადამიანი ახალ ბურჟუაზიულ ეპოქაში, როგორ წარმოიშობიან ხოლმე ცხოვრებაზე ხელჩაქნეული რომანტიკული მეოცნებების გასწვრივ ისეთი ადამიანები, რომლებიც ყველაფერს საკუთარი საზომით უდგებიან. უკიდურესი ინდივიდუალიზმით ხასიათდებიან. ესენიც არსებულთ უკმაყოფილო არიან, მაგრამ ამას საერთო არა აქვს რა კრახისლერის, ანზელმუსისა და სხვათა უკმაყოფილებასთან. კრახისლერის უკმაყოფილებას იმის შეგნება განსაზღვრავს, რომ დაიკარგა ის, რითაც ძვირფასია ადამიანის ცხოვრება; მედარდუსის უკმაყოფილებას კი იმის შეგნება განსაზღვრავს, რომ

სინამდვილე წარმოადგენს დაბრკოლებას ადამიანის ავტორიტული სურვილების განხორციელებისათვის.

„კრაისლერიანაში“ კრიტიკის მახვილი მიმართულია იმ სოციალური გარემოს წინააღმდეგ, რომელშიც კრაისლერი ცხოვრობს, „ეშმაკის ელიქსირებში“ კი მიზანში ამოღებულია ის ადამიანი, რომელიც გარემომცველ სინამდვილეს უმზერდებდა. აქ თითქოს როლების შეცვლა ხდება: გარემო ერთ შემთხვევაში კრიტიკის ობიექტს წარმოადგენს, მეორე შემთხვევაში კი კრიტიკის ობიექტს წარმოადგენს ის ადამიანი, რომელიც ამ გარემოს წინააღმდეგ ილაშქრებს. ის გარემო, რომელშიც მომეტებულად ტრიალებს მედარდუსი, რომანში წარმოდგენილია როგორც შუასაუკუნეებრივი, პატრიარქალური, ამასთანავე როგორც მშვიდი, პოეტური ბუნების მქონე. მედარდუსის გამოსვლას ამ სამონასტრო ობშჩინის წინააღმდეგ მწერალი წარმოადგენს როგორც ბურჟუაზიული ურთიერთობის დამშლელ გავლენას შუასაუკუნეებრივსა და პატრიარქალურზე, როგორც პროზის შეტევას პოეზიის წინააღმდეგ. ეს ის საკითხია, რომელსაც მწერალი შემდეგშიც არაერთგზის უბრუნდება, საკითხი შუასაუკუნეებრივი ხელოსნური სულის შენარჩუნებისა.

პატრიარქალურ-ამქრული სინამდვილის წინააღმდეგ მედარდუსის გამოსვლას ჰოფმანი ხატავს იმდენად არა როგორც ამ ბერისათვის დამახასიათებელი უცნაურობის, რამდენადაც გარდაუვალი აუცილებლობის შედეგს. ეს უკანასკნელი „ეშმაკის ელიქსირებში“, აგრეთვე მწერლის სხვა ბევრ ნაწარმოებში, წარმოდგენილია როგორც ფატალური ძალა, რომლის მიმართაც ადამიანი უმწეო გამოდის. სწორედ ასეთი უმწეო თოჯინა-ავტომატებად წარმოგვიდგებიან ფატალური აუცილებლობის რკალში მოქცეული ჰოფმანის გმირები. აქედან იღებს სათავეს უეიდურესი, მისტიკურ-ფანტასტიკური მოტივები, ორეულები, კოშმარულ-შემადრწუნებელი სურათები ჰოფმანის ნაწერებში, კერძოდ, „ეშმაკის ელიქსირებში“.

შეაქვს რა თავის ნაწერებში ფანტასტიკურ-პათოლოგიური სცენები, კოშმარული სანახაობები, ჰოფმანი აღრმავებს მისტიკური რომანტიზმის ტრადიციას, წარმოგვიდგენს ამ სურათებს როგორც ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარების ლოგიკურ შედეგს. მოკლებულია რა უნარს—მეცნიერულად ახსნას ისტორიის განვითარება, ჰოფმანი ახალი, სასაქონლო ურთიერთობის განვითარებას, ე. წ. საგანთა ფეტიშიზმის დამკვიდრებას აღიქვამს არა როგორც ისტორიულად კანონზომიერ მოვლენას, არამედ როგორც შედეგს ადამიანთა ისტორიაში ბრმა, მისტიკური ძალების ბატონობისა. მსგავს-

სად მისი წინამორბედი ზოგიერთი რომანტიკოსისა, ჰოფმანიც ამ შემთხვევაში გამოხატავს თვალსაზრისს გერმანელი წვრილი ბიურგერისა, რომელიც ძველსა და ახალს შორის წარმოებული ბრძოლის დროს კარგავს წონასწორობას, ერთი უკიდურესობიდან მეორეში ვარდება. ეს გარემოება განაპირობებს მისტიკურ-პათოლოგიურ მოტივებსა და განწყობილებებს ჰოფმანის ნაწერებში, კერძოდ, „ემმაკის ელიქსირებში“. იმავე, მიზეზითაა პირობადებული, რომ ჰოფმანი ვერ გვიჩვენებს რაიმე გამოსავალს მის მიერ დახატული ვითარებიდან, რომ მისი პათოლოგიურ-დემონური გმირები ტრაგიკულად იღუპებიან, ვერც თავიანთ უკიდურეს ინდივიდუალისტურ მისწრაფებებში აღწევენ წარმატებას და ვერც იმ ყოფას ურიგდებიან საბოლოოდ, რომელსაც აუშხედრდნენ. ფატალური გარდუვალობის რკალში მოქცეული მედარდუსი ვერ მიდის ბოლომდე არჩეული გზით, უბრუნდება და თითქოს ურიგდება იმ გარემოს, რომელსაც აუშხედრდა, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ მოიხსნა ის საკითხი, რომელმაც მისი გამოსვლა განაპირობა. მედარდუსი, მართალია, თითქოს ადგება მოქცევის გზას, მაგრამ რჩება მეორე მედარდუსი, მისი ორეული, რომელიც აგრძელებს რომანის ცენტრალური გმირის საქმეს. კოშმარულ-ფანტასტიკური, ამდენად, ნაწარმოების ფინალშიც ინარჩუნებს თავის ადრინდელ მნიშვნელობას.

„ემმაკის ელიქსირების“ პრობლემატიკა გარკვეულად ეხმაურება ზ. ვერნერისა და პ. კლაიტის „ბედისწერის დრამების“ პრობლემატიკას. ამას გვიდასტურებს რომანის ავტორის განსაკუთრებული ინტერესი ყოველგვარი არაბუნებრივის, ავადმყოფურისა და ირაციონალურისადმი, მწველი ვნებების, ბოროტმოქმედების, ფსიქოზისა და კჰუიდან შეშლილობის აღწერილობისადმი, ყოველივე იმისადმი, რასაც შეუძლია შექმნას იღუმალი საშინელების განწყობილება.

ეს ასეა, ჰოფმანის ფანტასტიკა, ფანტასტიკა „ემმაკის ელიქსირებისა“, ასევე „ღამის მოთხრობების“ და „სერაპიონის ძმებისა“ გარკვეულად ატარებს ავადმყოფურობის დაღს, მაგრამ მხოლოდ ამაში როდი მდგომარეობს ჰოფმანის ფანტასტიკის, საერთოდ მისი მსოფლადქმის თავისებურება, არამედ იმაშიც, რომ ავადმყოფური განწყობილებების გასწვრივ იგი ავლენს ნათელსა და ცნობრებისეულ განწყობილებებსაც. ჰოფმანი, მართალია, ხატავს ფატალიზმისა და ირაციონალიზმის ტყვეობაში მოქცეულ ადამიანებს, დეტალურად აღწერს მათ სულიერ პაროქსიზმებსა და დანაშაულებრივ ქმედებებს, მაგრამ თვითონ იგი თითქოს განზე დგას იმისაგან, რასაც გვიყვება სხვების თუ თავისი თავის შესახებ.

იმარჯვებს რა სატირის მახვილს თავისი არა მხოლოდ იმ გმირების წინააღმდეგ, რომლებიც გრძნეულ-დემონურის ტყვეობაში იმყოფებიან, არამედ საკუთარი ფანტაზმების წინააღმდეგაც, ჰოფმანი გარკვეულად უპირისპირდება იმ ფატალისტურ მსოფლგაგებას, რომლითაც მისი დემონური გმირები ხასიათდებიან. არაიშვიათად ჰოფმანი იმიჯნება საკუთარი ფანტაზმებისაგან, ხატავს მათ როგორც გონების თამაშობას. „ლოლნდაც ეს მოისურვონ ჩემმა ღირსეულმა სერაპიონის ძმებმა — წერს ჰოფმანი — და მე ვალად ვიღებ ჰქუიდან შევიშალო იმ *idée fixe*-ზე, რომელსაც ისინი მოისურვებენ“. ეს გარემოება, მისტიკურ-რომანტიკულში განზრახ დისონანსის მომენტის შეტანა, სატირა უკიდურესობამდე მისულ რომანტიკულ ცალმხრიობაზე, ხელსაყრელად განასხვავებს ჰოფმანის „ეშმაკის ელიქსირებს“ ზ. ვერნერისა და პ. კლაისტის დრამებისაგან. იგივე ითქმის კრებულის — „ღამის მოთხრობების“ (-*Nachtstücke*) შესახებაც.

„ღამის მოთხრობები“ ეს კრებული აგრძელებს და აღრმავებს ჰოფმანის აქამდელი შემოქმედების ხაზს, ხატავს ადამიანის ცხოვრებას როგორც იღუმალებით აღსავსეს, ხატავს ფანტასტიკას „კომარების და საშინელებებისა“, ყოველივე იმას, რაც, მწერლის გაგებით, ადამიანის ცხოვრების ბნელი, ღამისეული მხარის გამოვლენას წარმოადგენს. „ღამის მოთხრობები“, წერდა ჰაინე „უკან იტოვებს ყოველგვარ საშინელსა და შემზარავს. ეშმაკსაც კი არ შეეძლო დაეწერა ამაზე უფრო ეშმაკისეული“. კრებულში წარმოდგენილ ნაწარმოებთა გმირები არიან მომეტებულად მისტიკურ-სომნანბულისტური ნატურები, რომელთა წარმოდგენით, ადამიანი მის მიერ შეუცნობელი ძალების სათამაშო საგანს წარმოადგენს. ეს გმირები ცხოვრობენ რეალურ სინამდვილეში, რომელშიც ხედავენ გამოვლენას რალაც იღუმალისა და მიუღწეველის, მისტიკურ-ფატალური აუცილებლობისა. ეს უკანასკნელი მათ უდასტურებს თავის არსებობას ყოველ ნაბიჯზე, ყოველ საგანში, სიზმარსა და სიცხადეში, აგრძნობინებს მათ თავიანთ საკუთარ უძლურებას.

„ღამის მოთხრობების“ გმირები არიან მისტიკოს-რომანტიკოსები, სიგიჟის საზღვრამდე მისული მეოცნებეები, სულიერად დაფლეთილი, ბედისწერის თოჯინებად ქცეული უმწეო ადამიანები. მათი სახითაც ჰოფმანი გამოთქვამს თავის კრიტიკულ დამოკიდებულებას ბურჟუაზიული საზოგადოებისადმი, რომელმაც, მისი რწმენითაც დაამკვიდრა მექანიციზმის ზული, ადამიანები ავტომატებად აქცია. ასეთ ავტომატებს ნახულობს მწერალი არა მხოლოდ უსულო საგნების

სამყაროში, რომელთაც იგი ზატავს როგორც მოლაპარაკე, ადამიანებს დამსგავსებულ საგნებს, არა მხოლოდ ცხოველთა სამყაროში, რომელთაც იგი მეტყველებისა და შემოქმედების უნართაც აჯილდოებს, არამედ ადამიანთა შორისაც, რომლებიც მათზე მალა მდგომი რაღაც მისტიკური ძალის თოჯინა-ავტომატი გამხდარან.

ასეთია „ლამის მოთხრობებში“ გატარებული მსოფლგაგების ერთი მხარე. იგი განსაკუთრებით გამოკვეთილად ჩანს ნოველებში — „ქვიშა-კაცი“ (Der Sandmann) და „მაიორატი“ („Mayorat“). პირველი ნოველის მთავარი გმირია სტუდენტი ნათანაელი, მისტიკურ-ავადმყოფურად განწყობილი ახალგაზრდა, რომელსაც მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე დასდევს სახე გრძნეული ქვიშა-კაცისა და რომელსაც იგი განადგურებამდე მიყავს. ბავშვობაშივე გამოუმუშავდა ნათანაელს შიში ამ საზარელი კაცისადმი, რომელიც მის წარმოდგენაში დაუკავშირდა მათი სახლის ხშირ სტუმარს, ვეჟილ კოპელიუსს. მას იმთავითვე სძაგდა კოპელიუსი, სძაგდა იგი აგრეთვე ნათანაელის დედასაც. მამა კი კოპელიუსს ექცეოდა როგორც მასზე მალა მდგომ რაღაც განსაკუთრებულ პიროვნებას. მამის ტრაგიკულად დაღუპვამ, რასაც დასახელებულ ვეჟილს მიაწერდნენ, დაარწმუნა ნათანაელი, რომ კოპელიუსი და გრძნეული ქვიშა-კაცი ერთი და იგივეა. ამაში საბოლოოდ დარწმუნდა ყმაწვილი, როცა სასწავლებლად სხვა ქალაქში გაემგზავრა, დასტოვა რა სახლში დედა და საცოლე, მშვენიერი კლარა.

ქვიშა-კაცი ნათანაელს ახალ ადგილზე მოსვენებას არ აძლევს. იგი ახლა კოპოლას სახელითაა ცნობილი, ბარომეტრებით ვაჭრობს. სტუდენტად ყოფნის პერიოდში ნათანაელი დაუახლოვდა პროფესორ სპალანცანის და მის ქალს, მშვენიერ ოლიმპიას. ამ ქალის სილამაზით მოხიბლულმა ნათანაელმა გული აიცრუა კლარაზე. მან გადაწყვიტა ოლიმპია თავისი ცხოვრების თანამგზავრად გაეხადა, მაგრამ კოპოლას ჩარევამ ჩაშალა ნათანაელის განზრახვის შესრულება, ცბადი გახადა ყმაწვილისათვის, რომ ოლიმპია თოჯინაა და არა ცოცხალი ადამიანი. ნათანაელს ძალა წაერთვა, იგი ჭკუიდან შეიშალა, მძიმე სულიერი ტრავმისაგან ის გონს მოვიდა მშობლიურ სახლში. დედა, კლარა და კლარას ძმა ლოთარი მას თავს დასტრიალებდნენ. გამოჯანსაღებული ნათანაელი თავს ბედნიერად გრძნობს, ქორწილისათვის ემზადება, მაგრამ არ სძინავს ქვიშა-კაცს, კოპოლას, რომელიც ყმაწვილმა მაღალი კოშკიდან შენიშნა. გაოგნებული მიაშტერდა იგი კლარას, ერთი საშინლად დაიღრიალა და ქალთან მიიჭრა, რომ იგი კოშკიდან ძირს გადაეგდო. მხოლოდ ლოთარის დახმარებით გადაურჩა კლარა გაგიჟებულ ნათანაელს. კოშკის ეზოში ბალზი შეიკ-

რიბა. და როცა მათ შორის კოპელიუსი შენიშნა, ნათანაელი კოშკი-დან გადმოხტა და ქვაფენილზე სული განუტევა.

კოშმარებისა და საშინელებების ასეთივე განწყობილება მსჭვალავს მოთხრობას — „მაიორატი“ (1817). მოთხრობის ცენტრში ბალტიის ზღვის სანაპიროზე აღმართული ძველი ფეოდალური ციხე-კოშკი რ...ზიტენი. თავის დროს ეს განმარტოებული კოშკი იმემკვიდრა ბარონმა როდერიხმა, რომელმაც იგი თავის მუდმივ საცხოვრებელ ადგილად აქცია. რომ თავისი მემკვიდრეებიც დაეკავშირებინა ამ კოშკთან, როდერიხმა დააწესა მაიორატი, მაგრამ მისმა მემკვიდრეებმა არ შეასრულეს როდერიხის სურვილი, არჩიეს დარჩენილიყვენ საცხოვრებლად მაშინდელ კურლანდიაში და მხოლოდ გვიან შემოდგომაზე გამოცხადებულიყვენ ხოლმე რ...ზიტენში, როცა მგლებსა და გარეულ ღორებზე ნადირობის დრო იწყებოდა.

ჩვენს ყურადღებას იქცევს ეს ციხე-კოშკი არა თავისი ყოველდღიური ცხოვრებით, არამედ იმით, რომ იგი იღუმალებითა და საშინელებებით მოცულ ადგილს წარმოადგენს. აქ ყველაფერი ადამიანს მოაგონებს საშინელებას, რომელიც მას დარაჯობს ყოველ ნაბიჯზე, ალაგზნებს, ანდა გულჩათხრობილს ხდის. კოშკის მცხოვრებნი განსხვავდებიან ჩვეულებრივი ადამიანებისაგან, მისტიკური ძალის ტყვეობაში იმყოფებიან, სომნაბულისტ ადამიანებს წარმოადგენენ. იღუმალი, მისტიკური ძალის წინაშე აქ ქედს იხრის ყველა, მათ შორის ერთი შეხედვით ისე ფხიზელი და დინჯი ადამიანებიც, როგორიცაა ამბის მთბრობელი და მისი მხლებელი, მოხუცი ვეჭილი, ასევე მოხუცი მსახური ფრანცი და მომხიბლავი ბარონესა. პირველივე ღამეს ნახულობს ამბის მთბრობელი ყმაწვილი კოშმარულ სურათს, გარდაცვლილი კარისკაცის, დანიელის აჩრდილს, რომელიც ფრჩხილებით ებლაუტება იმ ოთახის კედლებს, რომელშიც ყმაწვილს ძინავს. ანალოგიურ სურათს ნახულობს თავის საძინებელ ოთახში მოხუცი ვეჭილიც.

მთელ ნოველას მსჭვალავს მისტიკურ-რომანტიკული განწყობილება. ყველაფერი იმას მოწმობს, რომ რ...ზიტენის კოშკში აჩრდილებს დაუსადგურიათ, რომ საიდუმლოებითაა მოცული არა მხოლოდ კოშკში მცხოვრები ადამიანები, არამედ თვით მისი მიტოვებული, დასანგრევად განწირული ფლიგელები, მისი ძველი კედლები, კარები, განსაკუთრებით კი სხვენი, რომელზედაც თავის დროს მოხუცი როდერიხი ასტროლოგიურ დაკვირვებებს აწარმოებდა. ამ შემთხვევაშიც მწერალი გვიჩვენებს, თუ რაოდენ უძლურია ადამიანი ამ დემონური ძალის წინაშე, გვიჩვენებს მის განწირულობას. ნაწარმოების ფინალიც ისევე ტრაგიკულია, როგორც ფინალი ნოველი-

სა — „ქვიშა-კაცი“. მაიორატი ისპოა, მისი მემკვიდრენი ნადგურ-დებიან, ციხე-კოშკი კი ნანგრევებად იქცევა. ხატავს რა მაიორატის დაღუპვის შემადრწუნებელ სურათს, ჰოფმანი თითქოს მისტირის ფეოდალურ შუა საუკუნეებს, მისტირის არა მხოლოდ ძველი პატრიარქალური ყოფის რღვევას, არამედ ფეოდალურ-იუნკრული კლასის ძლიერების შერყევასაც ბურჟუაზიული განვითარების ერაში.

მართალია, „მაიორატში“, ისე როგორც ბევრ სხვა ნაწარმოებში, მწერალი გარკვეულად ეხმაურება რეაქციული რომანტიზმის საერთო განწყობილებას, მაგრამ შეუძლებელია არ აღინიშნოს, რომ იგი იჩენს ფეოდალური შუასაუკუნეებისადმი, ასევე ბურჟუაზიული ურთიერთობისადმი შინც კრიტიკულ დამოკიდებულებას. „ღამის მოთხრობებს“ ამ მხრივაც არ შეაქვს დისონანსი ჰოფმანის ნააზრევსა და შემოქმედებაში. რომანტიკული უკიდურესობანი, რომლებიც ახასიათებს ამ კრებულს, არის დამახასიათებელი ჰოფმანის როგორც მანამდელი, ისე შემდეგი პერიოდის შემოქმედებისათვის. განსაკუთრებით ისაა საგულისხმო, რომ სულიერი პაროქსიზმებისა და ფანტაზმების აღწერით გატაცება, რაც მძლავრად იჩენს თავს „ღამის მოთხრობებში“, შუქს ფენს ჰოფმანის მსოფლალქმის ერთს და არა ყველა მხარეს, რომ მათი აღწერისაა მწერალი დგას გარკვეულ დისტანციასზე, არაიშვიათად გადმოსცემს მათ კრიტიკულად. მეორდება ის, რაც ვნახეთ კალოს ყაიდაზე დაწერილი ნოველების, აგრეთვე „ოქროს ქოთნისა“ და „ეშმაკის ელიქსირების“ განხილვისას, როცა ჰოფმანის შემოქმედების ორპლანიანობის, მისტიკურ-ფანტასტიკური ხაზის გასწვრივ რეალისტური ხაზის არსებობის შესახებ ვლაპარაკობდით. მეორდება აგრეთვე ისიც, რაც ჰოფმანთან ირონიისა და თვითირონიის, მწერლის მიერ საკუთარი ფანტაზმების კრიტიკის შესახებ ითქვა.

ორპლანიანობა, მისტიკურ-პათოლოგიურის გვერდით რეალისტურის, ცხოვრებისეულის დახატვა წარმოდგენს ჰოფმანის შემოქმედების, კერძოდ, მისი „ღამის მოთხრობების“ ძირითად თავისებურებას. პათოლოგიური სურათების გვერდით აქ ვხედავთ სურათებს ჩვეულებრივი ცხოვრებისა, ავადმყოფურ-სომნაბულისტი ადამიანების გვერდით—მხატვრულ სახეებს სინამდვილის ნიადაგზე მდგომი ადამიანებისა. ჰოფმანი გვიჩვენებს, რომ ახალი საწარმოო ურთიერთობის განვითარებას ადამიანთა ერთი ნაწილი აღიქვამს ერთობ მწვავედ, რომ ამ ნიადაგზე წარმოიშობიან ავადმყოფური ადამიანები. ესენი არიან ახალი დროის „ზედმეტი ადამიანები“, რომელთაც ვერ მოძებნეს თავიანთს ადგილი შეცვლილ საზოგადოებრივ ურთიერთობაში, საგანთა ფეტიშიზმი, დამახასიათებელი ახალი სოციალუ-



ჩი ვითარებისათვის, აღიქვეს როგორც დემონური თვისების მქონე მოვლენა. როგორც სხვა შემთხვევაში, ისე „ლამის მოთხრობებშიც“ ჰოფმანი არ კმაყოფილდება საკითხის მხოლოდ ამ მხარის ჩვენებით, ხატავს არა მხოლოდ ისეთ ადამიანებს, რომლებიც მისტიკურ-ფანტასტიკურის ტყვეობაში იმყოფებიან, რომელთაც თავიანთი ავადმყოფური წარმოსახვა სინამდვილედ მიაჩნიათ, არამედ ისეთებსაც, რომლებიც რეალური სინამდვილის ნიადაგზე დგანან, ფეხს უწყობენ ახალ სოციალურ ურთიერთობას, ცდილობენ მონახონ თავიანთი ადგილი ადამიანთა საზოგადოებაში.

აღსანიშნავია, რომ ამ მეორე წყების ადამიანთა შორისაც „ლამის მოთხრობების“ ავტორი ხედავს მნიშვნელოვან განსხვავებას; მათ იგი ორ კატეგორიად ყოფს: ერთში ათავსებს დაბალი სოციალური წრიდან გამოსულ ადამიანებს, ინტელექტუალური შრომის მუშაკებს, ასევე თვინიერ ბიურგერებს, მეორეში კი—გვაროვნული არისტოკრატიის წარმომადგენლებს. მართალია, ინტელექტუალური შრომის წარმომადგენლები, პოეტები, კომპოზიტორები, მომღერლები არ შეადგენენ მნიშვნელოვან ნაწილს დასახელებულ ადამიანთა შორის, რადგან ასეთები ჰოფმანს მომეტებულად მეოცნებე რომანტიკოსთა რუბრიკაში შეჰყავს, მაგრამ „ლამის მოთხრობებში“, ისე როგორც სხვა ნაწარმოებებში, ინტელექტუალური დარგის წარმომადგენლებს ვხვდებით იმათ შორისაც, რომლებიც ცხოვრებისადმი ჭანსალ-რეალისტურ დამოკიდებულებას იჩენენ.

ნათანაელისა და მის მსგავს მისტიკოსთა ფანტაზმების წინააღმდეგ ჰოფმანი ილაშქრებს იმ ადამიანთა სახით, რომელთაც ახალ ვითარებაში თავიანთი ადგილი მოუძებნიათ. ასეთია პირველ რიგში ნათანაელის საცოლე, კლარა, რომელიც დაბალი სოციალური წრიდანაა გამოსული. მწერალი მას ხატავს როგორც ფიზიკური და სულიერი მშვენიერების განსახიერებას, როგორც ჰკვიანს, ჰარმონიულს, გულკეთილსა და თადარიგიან გოგონას. კლარა დიდი ინტერესით ადევნებს თვალს ნათანაელის განვითარებას, მწარედ აღიქვამს ამ ყმაწვილის სულის ავადმყოფურ მიდრეკილებებს. იგი ყოველნაირად ცდილობს გაუფანტოს ნათანაელს მისი ახირებული წარმოდგენები, გაუფანტოს მოჩვენებებისადმი რწმენა, დაუმტკიცოს ამგვარი რწმენის უნიადაგობა. „ახლა უნდა გითხრა—წერს იგი ნათანაელს — რომ ყოველგვარი საშინელი და საოცარი, რის შესახებაც შენ ლაპარაკობ, ჩემი შეზღუდვებით, მხოლოდ შენს სულშია წარმოშობილი; ნამდვილ გარეგან ქვეყანას კი მასში მცირე მონაწილეობა აქვს მიღებული“.

კლარას, აგრეთვე მისი ძმის, ლოთარის მხატვრული სახეები მწე-

რალს მოფიქრებული აქვს, როგორც ნათანაელის მბატკრული სახის ანტიპოდები. მათი მეშვეობით ჰოფმანი გამოთქვამს თავის კრიტიკულ დამოკიდებულებას ნათანაელისა და სხვა მისტიკოს-მეოცნებეების ფატალისტური შეხედულებებისადმი. მეორე მხრივ, ამ მეოცნებე სომნაბულისტებს მწერალი უპირისპირებს იმ ადამიანებს, რომლებიც აგრეთვე მწვავედ აღიქვამენ ბურჟუაზიული ურთიერთობის დამყარებას, ფეოდალური, აგრეთვე პატრიარქალურ-ამქრული ურთიერთობის რღვევას. მართალია, ხელოსნურ-ამქრული ურთიერთობის რღვევის თემა არ წარმოადგენს „ღამის მოთხრობების“ ცენტრალურ თემას, მაგრამ ირიბად ეს თემა ამ კრებულშიც ისმება, განსაკუთრებით „მაიორატში“.

საგულისხმოა, რომ რომანტიკული თვალსაზრისის მოწინააღმდეგედ და უტილიტარული თვალსაზრისის დამცველებად „ღამის მოთხრობებში“, მომეტებულად „მაიორატში“, გამოყვანილია ძველი გვაროვნული. არისტოკრატიის წარმომადგენლებიც, რომელთაც ფეხი შეუწყიათ ახალი ცხოვრებისათვის. ამ ადამიანებს ახლა აღარ იტაცებთ თავიანთ ციხე-კოშკებში ცხოვრება, მათი წინაპრების მიერ დაწესებული მაიორატის რომანტიკა. ისინი ცხოვრობენ ქალაქებში, ეწევიან დაუდგეგარ, ალოეულ ცხოვრებას, თაყვანს სცემენ „ფულის ტომრის“ საუკუნეს. ესენი არიან ქვეყნის ბურჟუაზიულ განვითარებასთან შეგუებული, ვერაგი, მოჩაღურად დაცემული მიწათმფლობელები, რომლებიც თავიანთ ყველაზე მახლობელ ადამიანებსაც კი არ ინდობენ. როგორც მტაცებელი ფეოდალები, ქვეყნის ბურჟუაზიულ განვითარებასთან შეგუებულნი, ისინიც ისევე უპირისპირდებიან ნათანაელსა და მის მსგავს რომანტიკოსებს, როგორც კლარა და ლოთარი. ისინიც, ამ უკანასკნელთა მსგავსად, დგანან რეალური სინამდვილის ნიადაგზე, მაგრამ მათი პოზიცია მნიშვნელოვნად განსხვავდება კლარასა და ლოთარის პოზიციისაგან. იმ დროს, როცა რომანტიკული ცალმხრიობის წინააღმდეგ გალაშქრებისას კლარა და ლოთარი დგანან არსებითად გერმანელი წვრილი ბიურგერის პოზიციაზე, „მაიორატში“ გამოყვანილი ფეოდალები — როდერისი, ჰუმბერტი და სხვანი — დგანან პრუსიის მსხვილი ფეოდალების პოზიციაზე.

ჰოფმანი კრიტიკულადაა განწყობილი ამ მტაცებლური ინსტინქტების მატარებელი გერმანელი ფეოდალებისადმი. იგი, მართალია, აკრიტიკებს ბურჟუაზიულ ურთიერთობას, უჩვენებს, რომ მან განაპირობა არა მხოლოდ შუასაუკუნეებრივი ხელოსნურ-ამქრული, არამედ საერთოდ ფეოდალური წყობის დანგრევა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მისი სიმპათია ფეოდალური კლასების მხარეზეა. არ შეიძ-

ლება ითქვას, რომ ჰოფმანი, მემარჯვენე რომანტიკოსების მსგავსად, დგას ფეოდალური რეაქციის პოზიციაზე, იძლევა შუასაუკუნეების აპოლოგიას. ამას ვერ ვხედავთ ჰოფმანთან არა მხოლოდ იქ, სადაც იგი მსხვილი ფეოდალების განადგურების შემაძრწუნებელ სურათებს ხატავს, არამედ იქაც, სადაც ის ხელოსნურ-ამჭრული შრომის რღვევის სურათებს გვიჩვენებს.

„მაიორატის“ ძირითადი პრობლემატიკა განსხვავდება არნიმის, ბრენტანოს და სხვა მისტიკოს-რომანტიკოსების ნაწარმოებთა პრობლემატიკისაგან, რამდენადაც „მაიორატში“ ავტორი კი არ მისტიკოსის გეაროვნული არისტოკრატიის დალუპვას, კი არ ამკობს მაიორატს რომანტიკის შარავანდლით, არამედ წარმოადგენს მას როგორც ბოროტებისა და ვერაგობის ბუდეს, ხატავს მის განადგურებას, როგორც ფატალური აუცილებლობის შედეგს. რ...ზიტენის ცინე-კოშკს ჰოფმანი წარმოგვიდგენს როგორც საშინელებათა და საოცრებათა სავანეს, სადაც ადამიანები განუწყვეტლივ შიშში არიან მათთვის მიუწყვდომელი მისტიკური ძალის მიმართ. აქ ადამიანს ყველაფერი მოაგონებს და აგრძნობინებს ამ დემონური ძალის სიახლოვასა და სიძლიერეს, მის წინაშე თავის უმწეობას.

როგორც ვხედავთ, „ღამის მოთხრობებში“ ჰოფმანი აკრიტიკებს ბურჟუაზიულ ურთიერთობას, მაგრამ იგი აკრიტიკებს იმ ურთიერთობასაც, რომლის სანაცვლოდაც ახალი, ბურჟუაზიული ურთიერთობა მოდიოდა, უჩვენებს ფეოდალური არისტოკრატიის თვითნებობასა და ვერაგობას, მის მორალურ დეგრადაციას.

შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ თავისი თვალსაზრისის გამოთქმა ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს საკითხებზე „ღამის მოთხრობების“ ავტორმა იმ გმირებს დააკისრა, რომლებიც მის მიერ მოფიქრებულნი არიან როგორც მედარდუსისა და ნათანაელის მხატვრული სახეების ანტიპოდები; ისეთ ლალ, ხალისიან და ჰარმონიულ ადამიანებს, როგორიც არიან კლარა, ლოთარი და სხვა. ერთი შეხედვით, ეს თითქოს ექვს არ უნდა იწვევდეს, რადგან მოხსენებული გმირებისადმი ჰოფმანი სიმპათიურადაა განწყობილი. ამის საფუძველს გვაძლევს ის გარემოებაც, რომ ჰოფმანი აკრიტიკებს მედარდუსისა და ნათანაელის ავადმყოფურ მიდრეკილებებს, არაერთგზის ჩაერევა ხოლმე ამბის განვითარებაში, წარმოგვიდგენს სატირულ ხაზებში ამ პათოლოგიურ გმირებს, უპირისპირებს მათ ავადმყოფურ მისწრაფებებს საღსა და გონივრულ აზრებს, მოსწრებულ, გონებამანვილურ გამოთქმებს. კიდევ მეტი: მწერალი ამ მხრივ არ ზოგავს არც იმ გმირებს, ხელოვნების ენთუზიასტებს, რომლებსადმიც იგი, საერთოდ, სიმპათიურადაა განწყობილი. ამგვარი მეოცნებეების დახატვა-

ში ნათლად იგრძნობა ჰოფმანის პოზიცია. ეს ჩანს არა მხოლოდ „ღამის მოთხრობებში“, არამედ „ფანტასტიკურ მოთხრობებშიც“, ასევე, კრებულში — „სერაპიონის ძმები“.

ჰოფმანისა და მის მიერ დახატული მეოცნებე რომანტიკოსების თვალსაზრისი თანხვედბა ერთიმეორეს, როცა საქმე ეხება ახალი სოციალური ურთიერთობის შეფასებას, იმის გარკვევას, თუ რა ბედი ეწვია ადამიანს, ხელოვნებასა და კულტურას ბურჟუაზიული საზოგადოების პირობებში: მაგრამ მათი თვალსაზრისი შორდება ერთიმეორეს, როცა საქმე ეხება იმის გამოკრკვევას, თუ რა გზით უნდა წავიდეს ადამიანი, იმ გზით, რომლითაც მიდიან ჰოფმანის მიერ დახატული ხელოვნების ენთუზიასტები, ანდა ფანტაზმებისა და სულიერი პაროქსიზმების ტყვეობაში მყოფი, სიგიჟის საზღვრამდე მისული პერსონაჟები, თუ იმ გზით, რომლითაც წავიდა კლარა და ლოთარი. „ღამის მოთხრობების“, ასევე „ოქროს ქოთნისა“ და ჰოფმანის სხვა ბევრი ნაწარმოების ანალიზი ექვს არ ტოვებს, რომ მწერალი არ იზიარებს თავისი რომანტიკოსი გმირების ახირებულ შეხედულებებს ცხოვრებაზე, არ წყვეტს კავშირს სინამდვილესთან. იგი, პაინეს არ იყოს, მართლაც ბერძნული მითოლოგიის გმარს, ანთეოსს მოგვაკონებს, რომელიც ძალას დედამიწასთან კავშირით იღებდა.

კლარას რეალისტური თვალსაზრისი, ამდენად, ჰოფმანის თვალსაზრისსაც უდგება. ეს ასეა, მაგრამ იმის მტკიცება შეუძლებელია, რომ თავისი თვალსაზრისი მწერალმა მთლიანად კლარას სახით გამოთქვა. კლარას სახით მან, მართალია, გამოთქვა თავისი კრიტიკული დამოკიდებულება ნათანაელისადმი. მაგრამ აქედან როდის შეიძლება დავასკვნათ, რომ კლარასა და ჰოფმანის პოზიცია იდენტურია. ჰოფმანი უპირისპირებს ერთიმეორეს კლარასა და ნათანაელის მხატვრულ სახეებს, უჩვენებს ნათანაელის შეხედულებათა უნიადგობას, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ იგი გადაჭრით იმიჯნება ნათანაელისა და მის მსგავსთა თვალსაზრისისაგან და ასევე გადაჭრით კლარას რეალისტურ თვალსაზრისზე დგება. რომ ეს ასე იყოს, რომ ჰოფმანი გადაჭრით ემბრუნებოდეს ნათანაელის, მედარდუსისა და სხვათა ფანტაზმებს, მაშინ სრულიად სხვაგვარად წარმოგვიდგებოდა ამ მწერლის შემოქმედების ძირითადი პრობლემატიკა; მაშინ ჰოფმანი ჩვენს წინაშე წარმოსდგებოდა არა როგორც მაინც რომანტიკოსი, არამედ როგორც რეალისტი მწერალი, რომელიც უარყოფს რომანტიზმის მსოფლმხედველობის ძირითად საწყისებს და ქმნის რომანტიკოსებისაგან არსებითად განსხვავებულ მხატვრულ სახეთა სისტემას.

საფუძველი არ არსებობს ასე გადაჭრით გავმიჯნოთ ჰოფმანი რომანტიზმის ლიტერატურისაგან, მიუხედავად იმისა, რომ მის შე-

მოქმედებაში, როგორც აღინიშნა. ძალუმად იჩენს თავს რეალიტუ-  
რა მოტივები. მართალია. ჰოფმანი აკრიტიკებს ხოლმე თავის რო-  
მანტიკულ გმირებს, უჩვენებს მათი შეხედულებების შეუსაბამობას  
სინამდვილესთან, ამ გმირების უნიადგობასა და განწირულობას, მაგ-  
რამ ეს არ ნიშნავს. რომ იგი გადაჭრით იმიჯნება მათგან, რომ ეს  
გმირები მნიშვნელოვანწილად არ გამოხატავენ მისივე თვალსაზრისის  
ცხოვრებაზე, ადამიანის დანიშნულებაზე. ეს ითქმის არა მხოლოდ  
ისეთი რომანტიკული გმირის შესახებ, როგორცაა კრაისლერი, არა-  
მედ მედარდუისის, ანჟელმუისის, ნათანაელის, კარდილიაკისა და სხვა-  
თა შესახებაც.

ქეშმარიტებას დავემორბედებით. თუ ჰოფმანს დავაცილებდით  
ამ რომანტიკულ გმირებს, არ დავინახავდით მათ შორის შეხვედ-  
რის მომენტებს არა მხოლოდ ბურჟუაზიული სინამდვილის კრიტი-  
კაში, არამედ გამოუვალობისა და განწირულობის ფილოსოფიის ქა-  
დაგებაშიც. ჰოფმანი არ იხილავს ამ გმირებს როგორც ბოროტების  
ნასხლეტთ, როგორც შემთხვევითსა და არაკანონზომიერ მოვლე-  
ნას. იგი არაერთგზის გვანიშნებს, რომ მათ ფანტაზმებსა და ბოდ-  
ვებს გამართლება აქვს ცხოვრებაში, რომ თვით ეს უკანასკნელიც  
ფანტასტიკური, საშინელ წინააღმდეგობათა და შეუსაბამობათა შემ-  
ცველი. და თუმცა მწერალი ირონიით ხატავს ხოლმე თავისი გმირე-  
ბის ფანტაზმებსა და გიჟურ ქცევებს, მაგრამ თუ კარგად დავაკვირ-  
დებით, დავინახავთ, რომ იგი ერთგვარად მაინც ამართლებს მათ ქმე-  
დებას, რადგან მიაჩნია, რომ სინამდვილე არ არის ისეთი, როგორსაც  
ისურვებდა სალი გონების ადამიანი, რომ მასში ბევრი რამ არის ისე-  
თი, რაც არ აიხსნება გონების საშუალებით. გაღის ლოგიკურობის  
ფარგლებიდან.

„ღამის მოთხოვნების“ ავტორი აკრიტიკებს რომანტიკულ უკი-  
დურესობებს, მაგრამ აკრიტიკებს არა საერთოდ და აბსოლუტურად.  
ნათანაელსა და კლარას შორის პოლემიკაში იგი თითქოს იხრება  
კლარას პოზიციისაკენ, მაგრამ იხრება არა აბსოლუტურად. მწერალი  
იზიარებს არა მხოლოდ ნათანაელის რომანტიკული ცალმხრიობისა-  
თვის კლარას მიერ მიცემულ შეფასებას, არამედ კლარას მშვიდრი,  
ანტირომანტიკული მიდრეკილებებისათვის ნათანაელის მიერ მიცე-  
მულ შეფასებასაც. ჩანს, ჰოფმანის თვალსაზრისის მთლიანად არც  
კლარა გამოხატავს და არც ნათანაელი. ერთიცა და მეორეც მის გა-  
გებაში არიან ცალმხრივი ნატურები. ნათანაელი ცალმხრივია  
იმიტომ, რომ მისტიკასა და პათოლოგიზმში იჭრება, კლარა კი იმი-  
ტომ, რომ ცხოვრებიდან ერეკება ყოველივე ფანტასტიკურ-რომან-  
ტიკულს და ვულგარულ-ობივატელურისაკენ იხრება. მისტიკუ-

რისა და ირაციონალურის წინააღმდეგ განწყობილი კლარა მწერლის უდავო სიმპათიას იმსახურებს, მაგრამ ეს სიმპათია უკანა პლანზე გადადის, როცა კლარას ხასიათში მწერალი ისეთ ნიშანს ამჩნევს, რასაც იგი მკვეთრად აკრიტიკებდა თვითკმაყოფილ გერმანელ ბიურგერებში.

„სერაპიონის ძმები“ ამ ბაზით მიდის ჰომანის შემოქმედებითი განვითარება მომდევნო წლებში. ის ძირითადი საკითხები, რომლებიც იყო დასმული მის აქამდე ნაწერებში, ისმება აგრეთვე მომდევნო ნაწერებშიც, კერძოდ ნოველების კრებულში—„სერაპიონის ძმები“ (Die Serapions Brüder“), რომელიც 1819—1821 წლებში იწერებოდა. კრებულის ფაქტურას წარმოადგენს ოთხი ახალგაზრდა მეგობრის — თეოდორის, ლოთარის, კიპრიანისა და ოთმარის მიერ მოთხრობილი ამბები, რომლებსაც ისინი ყვებიან რიგ-რიგად დიდი ხნის დაშორების შემდეგ კვლავ შეხვედრისას. ეს ახალგაზრდები თავიანთ თავს უწოდებენ სერაპიონის ძმებს, კიპრიანის მიერ მოყოლილი ამბის მთავარი გმირის, სერაპიონისადმი თავიანთი თანაგრძნობის ნიშნად.

კიპრიანი ყველა მისი თანამედროვე ერთი ფრიად განათლებული გრაფის ისტორიას. ამ გრაფს ბოლო ხანებში უცნაურობა დაჩემდა, რასაც შედეგად მოყვა მისი ჭკუიდან შეშლა და ტყეში გაქრა. ჭკუიდან შეშლილმა გრაფმა დააწმუნა თავი, რომ იგი არის ადრინდელი ქრისტიანობის წამებულნი, წმ. სერაპიონი და, ყველაფერში ბაძავდა რა მას, ცხოვრობდა იმ შორეულ წარსულზე ფიქრით. კიპრიანი ყვება, თუ როგორ შეხვდა იგი ამ უცნაურ მოხუც გრაფს, რომელიც ტყეში განმარტოებით ცხოვრობდა და დროს შრომასა და ლოცვაში ატარებდა, ყვება, თუ როგორ უმწეო აღმოჩნდა იგი ამ ჭკუიდან შეშლილ განდევილთან ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს საკითხებზე კამათში. კიპრიანის შენიშვნაზე, რომ ეს მოხუცი არ შეიძლება იყოს სერაპიონი, რადგან ეს უკანასკნელი ცხოვრობდა მრავალი საუკუნის წინ, განდევილი ასე პასუხობს: „თქვენ ამბობთ, რომ მარტვილი სერაპიონი ცხოვრობდა მრავალი საუკუნის წინ და რომ მე ამიტომ არ შეიძლება ის ვიყო, ალბათ, იმიტომ, რომ ადამიანი ასე დიდხანს არ შეიძლება ცოცხლობდეს. მაგრამ, ჯერ ერთი, დრო ისეთივე შედარებითი ცნებაა, როგორცაა რიცხვი და ამიტომ შემოიძლია გიპასუხოთ, რომ იმის მიხედვით, როგორც დროს ცნება მე მესმის, მის შემდეგ სამი საათიც არ გასულა, რაც იმპერატორმა დეციუსმა ბრძანა ჩემი სიკვდილით დასჯა... რას იტყოდით, რომ დაგიმტკიცოთ; თვითონ თქვენ ხართ შეპყრობილი განუკურნებელი სიგიჟით, ღებულობთ

რა თებას უდაბნოს ტყედ, შორეული ალექსანდრია კი სამხრეთ გერმანიის ქალაქი „ბ“ გგონიათ“?

კიპრიანი აღნიშნავს, თუ როგორ ძლიერად იმოქმედა მასზე ამ ნათელმზილველ მოხუცთან შეხვედრამ. „ჩემს წინ იდგა — ამბობს ის — ჭკუიდან შეშლილი, რომელიც თავის ამგვარ მდგომარეობას ზეცის მიერ ნაბოძებ უძვირფასეს საჩუქრად თვლიდა, რომელიც ამგვარ მდგომარეობაში ხელავდა მოსვენებასა და ბედნიერებას და მეც სულითა და გულით ამგვარ ბედს მისურვებდა“. კიპრიანს უნდოდა წასვლა, მაგრამ სერაპიონმა ის შეაჩერა და შეცვლილი ტონით ასე მიმართა: „თქვენ არ იფიქროთ, რომ ამ უდაბნოში ჩემს განმარტობას არაფერი არღვევდეს. ყოველდღიურად მოდიან ჩემს სანახავად უშესანიშნავესი ადამიანები. გუშინ მომინახულა არიოსტომ, მალე მის შემდეგ კი — დანტემ და პეტრარკამ. დღეს საღამოს ველოდები ეკლესიის ცნობილ მოძღვარს, ევაგრიუსს, და ვფიქრობ მოველაპარაკო მას საეკლესიო საქმეების შესახებ ისე, როგორც გუშინ მოველაპარაკე პოეზიის შესახებ“.

მალე ამის შემდეგ კიპრიანი, როგორც თვითონ ამბობს, იძულებული ხდება დასტოვოს ის ადგილი, სადაც სერაპიონი ცხოვრობდა. სამი წლის შემდეგ მან კვლავ მოინახულა ეს ადგილი, მაგრამ სერაპიონი ცოცხალი აღარ დაუხვდა.

ასეთია ჰოფმანის ნოველების ამ ახალი კრებულის მხატვრული ფონი. სერაპიონი ხდება პოეტური ნიჭით დაჯილდოებული ამ ახალგაზრდების გზის წარმმართველი, მათი მოღვაწეობის სიმბოლო. „მეუდაბნოე სერაპიონი იყოს ჩვენი პატრონი. დაე მისმა ნათელმზილველმა ნიჭმა ალაფრთოვანოს თვითეული ჩვენგანი! ჩვენ გავყვებით მის წესდებას როგორც ერთგული ძმები სერაპიონის ორდენისა“ — ასეთი სიტყვებით გადმოსცემს ლოთარე თავის შთაბეჭდილებას მოსმენილ ამბავზე.

ნოველების ეს ახალი კრებული ყურადღებას იქცევს არა მხოლოდ თხრობის ახალი ხერხის გამოყენებით, არამედ, და მომეტებულად, მასალის მხატვრული გააზრებითა და დამუშავებით. ამ კრებულშიც თვალში გვეცემა ის ორპლანიანობა, რომანტიკულ უკიდურესობათა და რეალისტურ ტენდენციათა ის შეთავსება, რომელიც ჰოფმანის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებას წარმოადგენს. აქაც მეოცნებე რომანტიკოსების გასწვრივ გამოყვანილნი არიან რეალობის ნიადაგზე მდგომი პრაქტიკოსი ადამიანები. ამ კრებულშიც მთელი სიმწვავეით ისმება ადამიანისა და მისი გარემომცველი საზოგადოების დამოკიდებულების საკითხი ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარების ერაში, ხელოვნების ბედის საკითხი. კრე-

ბულში წარმოდგენილი მრავალფეროვანი მასალით ჰოფმანი შუქს ფენს მისი ეპოქის დამახასიათებელ სოციალურ კოლიზიას, გვიჩვენებს ხელოვნებითა და სიკეთის გრძნობით აღფრთოვანებულ თუ გემოვნება მოჩლუნგებულ, სასაქონლო ფეტიშიზმის ფარვატერში მოქცეულ ადამიანებს შორის წინააღმდეგობას.

ამ კრებულშიც ჰოფმანი არსებითად მხატვრულ სახეთა ისეთივე გალერეას ქმნის, როგორსაც „კრაისლერიანაში“, „ოქროს ქოთანსა“ და „ლამის მოთხრობებში“. აქაც იგი ხატავს ხელოვნების მაღალი დანიშნულების შეგნებით აღჭურვილ ადამიანებს, ხელოვნების ენთუზიასტებსა და ვირთუოზებს. ამ კრებულში გამოყვანილი სახეები ხელოვნების ისეთი ენთუზიასტებისა, როგორიც არიან კრესპელი, ანტონი, კარდილიაკი, ტრაუგოტი, სალვადორი და მრავალი სხვა გვანან კრაისლერს, დონა ანასა და ჰოფმანის აქამდელი ნაწერების სხვა გმირებს. თვით სერაპიონის სახეც იმავე პლანშია მოფიქრებული, რომელშიც მოფიქრებულია მედარდუსის, ნათანაელის და სხვათა მისტიკურ-რომანტიკული სახეები. სერაპიონის ცხოვრების მისტიკურ-პათოლოგიური სურათები მოგვაგონებს ჭკუიდან შეშლილობისა და სულიერი პაროქსიზმების უწყვეტ სურათებს „ემმაკის ელიქსირებიდან“ და „ლამის მოთხრობებიდან“.

აღსანიშნავია, რომ „სერაპიონის ძმებშიც“ მწერლის დამოკიდებულება თავისი სომნამბულუსტი გმირების ბოდვებისა და ფანტაზმებისადმი ისეთივე წინააღმდეგობრივია, როგორიც „ლამის მოთხრობებში“. ერთი მხრივ იგი აკრიტიკებს ამ სომნამბულუსტებს, კერძოდ სერაპიონს, ისე როგორც აკრიტიკებდა ნათანაელს, მედარდუსსა და სხვებს; მეორე მხრივ კი მიიჩნევს მათ პოეტურობის, სიწმინდისა და სათნოების განსახიერებად. სერაპიონის მხატვრული სახის გახსნით ჰოფმანი გამოთქვამს თავის თვალსაზრისს ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს საკითხებზე, ხელოვნების არსსა და მაღალ დანიშნულებაზე, როგორც ამას აკეთებს ის კრაისლერის მხატვრული სახის გახსნით. სერაპიონს მწერალი წარმოადგენს ისეთ ადამიანად, რომელზედაც ეპოქას ვერ მოუხდენია თავისი უარყოფითი გავლენა, რომელსაც შეუენარჩუნებია შინაგანი სისრულე და ჰარმონია. იგი, ამდენად, სრული წინააღმდეგობაა იმ ადამიანებისა, რომლებიც მის გარშემო არიან, რამდენადაც იგი იმას გამოთქვამს, რაც უნახავს და რასაც განიცდის და არა იმას, რაც საჭიროა. იგი, ამდენად, გამონაკლისია სხვებს შორის, ერთგულია თავისი შინაგანი ხმის, რაც მისთვის სახელმძღვანელო პრინციპს წარმოადგენს.

მწერალი სიმპათიურადაა განწყობილი სერაპიონისადმი არა იმიტომ, რომ ამ განდევლისათვის ზღვარია წაშლილი წარმოსახულსა



და რეალურს შორის, რომ იგი არ უწევს ანგარიშს გარეშე ფაქტორებს, დროისა და სივრცის კატეგორიებს, არამედ იმიტომ, რომ ეს განდევნილი, მის გაგებაში, არის ბუნებრივი ადამიანი, ბუნებრივი პოეტი, რომელიც იმას ხატავს, რაც უნახავს და განუცდია. სწორედ ამაში ხედავს ჰოფმანი სერაპიონის უპირატესობას სხვა ადამიანებზე, იმათზედაც, ვინც თავს პოეტებად თვლიან. სერაპიონის სახითაც ჰოფმანი შეუქს ფენს იმ გარემოებას, რომ ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარებას შედეგად მოჰყვება ანტიესთეტიზმის, არაბუნებრიობისა და ხელოვნურობის დამკვიდრება ადამიანთა სულიერ ცხოვრებაში. ამგვარმა განწყობილებებმა დაისადგურა ხელოვნებაშიც. საკითხს იმის შესახებ, თუ რატომაა, რომ ზოგიერთი პოეტური ნაწარმოები ჩვენზე ვერ მოქმედებს, ჰოფმანი ხსნის იმით, რომ „პოეტს არ უნახავს თვითონ ის სახეები, რომელთა შესახებაც ლაპარაკობს ... ამათა პოეტის შრომა — გვარწმუნებინოს ის, რაც თვითონ მას არ სწამს და არც შეუძლია იწამოს, რადგან არაფერი უნახავს“. ასეთი პოეტი, ფიქრობს ჰოფმანი, ვერასდროს ვერ გახდება წინასწარმეტყველი და მის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები „მუდამ უცხო მასალისაგან მონდომებით შერჩეული მატყუარა თოჯინები დარჩება“.

სერაპიონი კი, ჰოფმანის აზრით, არსებითად განსხვავდება ასეთი პოეტებისაგან, განსხვავდება განცდის უშუალოდითა და ბუნებრიობით. ეს ბუნებრიობა და უშუალობა იზიდავს მწერალს თავის გმირში, მის ახირებულ ქცევაშიც. სერაპიონი, მისი გაგებით, უარყოფაა არა მხოლოდ იმის, რაც პოეტურსა და ამაღლებულს ჯვარს უსვამს, უარყოფაა ვულგარულ-ტრივიალურის, არამედ — საერთოდ ყოველგვარი ხელოვნურობისა და ნაძალადეობის. ამდენად გამოხატავს სერაპიონი თვით ჰოფმანის ესთეტიკურ თვალსაზრისს, მაგრამ გამოხატავს, როგორც ქვევით დავინახავთ, მხოლოდ ნაწილობრივ.

ჰოფმანი ცდილობს გააერთიანოს კრებულში შეტანილი ნოველები სერაპიონის მხატვრული სახის გარშემო, დახატოს მხატვრული სახეები და სიტუაციები სერაპიონის მოთხრობის ძირითადი იდეური ხაზის შესაბამისად. ამბის მოთხრობელი ახალგაზრდები შეთანხმდებიან იმაში, რომ მათ მიერ ამიერიდან მოყოლილი ამბები იყოს სერაპიონის მოთხრობის შესაფერისი, იყოს სერაპიონული. მართალია, კრებულში წარმოდგენილი მოთხრობები სიუჟეტურად არ არის დაკავშირებული სერაპიონის მოთხრობასთან, სერაპიონის სახე სხვა მოთხრობებში აღარც გვხვდება, მაგრამ ეს სრულიადაც არ უარყოფს, რომ მთელს კრებულს ერთი საერთო ხაზი გასდევს, სახელ-

დობრ ის ხაზი, რომელიც დასაწყისის სერაპიონის შესახებ მოთხრობაში იღებს. მართალია, სერაპიონი, როგორც მოქმედი პირი, სხვა მოთხრობებში არ გვხვდება, მაგრამ იგი თითქოს ცოცხლობს სხვა გმირებში, რომლებიც მნიშვნელოვანწილად ემსგავსებიან მას, მისებრ ბუნებრიობითა და განცდის უშუალოებით ხასიათდებიან. ესენი არიან ჰოფმანის შემოქმედების ტრადიციული გმირები, ხელოვნების ერთუზიასტები, რომლებიც ხელოვნებას მაღალ ამოცანას უყენებენ. ისინიც ისევე უპირისპირდებიან ვულგარულ-ანტიესთეტიკური ბუნების ადამიანებს, როგორც კრახისლერი და სერაპიონი.

ხელოვანსა და ბურჟუაზიულ სინამდვილეს შორის დამოკიდებულების თემა, არაერთგზის დასმული ჰოფმანის აქამდელ ნაწერებში, მთელი სიმწვავეთ ისმება კრებულში „სერაპიონის ძმები“. აქაც მწერალი გვიჩვენებს, თუ როგორი ცვლილება მოუხდენია ახალი სოციალური ურთიერთობის განვითარებას ადამიანთა სულიერ ცხოვრებაში, როგორ შეუცვლია მას დამოკიდებულება ადამიანთა შორის.

ჰოფმანი, ცხადია, ვერ იძლევა ჭეშმარიტად მეცნიერულ ახსნას იმ დიდი ცვლილებებისა, რომლებსაც ადგილი აქვს მისი დროის საზოგადოებაში, მაგრამ ფრიად მნიშვნელოვანია, რომ იგი ამჩნევს ამ ცვლილებებს და იძლევა ზოგჯერ მათ მიახლოებით სწორ შეფასებასაც. მოთხრობების ამ კრებულში იგი მთავარ მიზნად ისახავს მომეტებულად იმის გარკვევას, თუ რა ბედი ეწვია ხელოვნებას ახალ დროში. როგორც აქამდელ ნაწერებში, ისე „სერაპიონის ძმებშიც“ ჰოფმანი იჩენს გარკვეულად კრიტიკულ დამოკიდებულებას ბურჟუაზიული ყოფისადმი, ხატავს, თუ როგორი ზიანი მიაყენა მან ხელოვნების განვითარებას, როგორ ერთფეროვანი გახადა ადამიანთა ცხოვრება, გააძევა მისგან პოეზია და სიხარული. იგი გვიჩვენებს, თუ როგორ შეუწყო ხელი ადამიანთა შორის ახალი ურთიერთობის დამკვიდრებამ ერთი მხრივ ბიურგერული თვითკმაყოფილებისა და ვაჭარულ-ანგარებითი განწყობილებების დამკვიდრებას, მეორე მხრივ კი — ხელოვნების რომანტიკოს-ერთუზიასტების წარმოშობას. ხელოვნების ეს ერთუზიასტები, როგორც ითქვა, იდეურად უკავშირდებიან სერაპიონის სახეს, მის გარშემო ჯგუფდებიან.

ხატავს რა ხელოვნების ბედით შეძრწუნებული ადამიანების რომანტიკულ სახეებს, ჰოფმანი სრულიადაც არ წარმოადგენს მათ როგორც ერთგვაროვან მხატვრულ სახეებს. მწერალს `შეაქვს მათში გარკვეული დიფერენციაცია, ხატავს მათ ერთ ნაწილს როგორც რომანტიკულ უკიდურესობათა მატარებლებს, როგორც ავადმყოფურ ნატურებს; მეორე ნაწილს ამ სახეებისა კი მწერალი წარმოგვიდგენს ისეთ ადამიანებად, რომელთაც არ დაუკარგავთ სინამდ-

ვილესი ორიენტაციის უნარი, რომლებიც თავისებურად ათავსებენ ერთიმეორეს ფანტასტიკურისადმი მიდრეკილებას და სინამდვილის გრძნობას. პირველი რიგის რომანტიკული სახეები ჭგუფდებიან მომეტებულად სერაპიონის გარშემო, მეორისა კი კრაისლერის გარშემო. აღსანიშნავია, რომ ჰოფმანის თვალსაზრისს გამოხატავენ უფრო ეს მეორე ჭგუფის რომანტიკული სახეები, ვიდრე მხატვრული სახეები სერაპიონის, კარდილიაკის, ბერკლინგერისა და სხვების. საერთო ნიშნების გასწვრივ ამ მხატვრულ სახეებს შორის ჰოფმანი ხედავს მნიშვნელოვან განსხვავებას, განსხვავებულ მსოფლალქმასა და მიდრეკილებებს, რაც განაპირობებს მათი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის განსხვავებულ ხასიათს.

გარეგნულად ეს განსხვავება იმაში ვლინდება, რომ მეორე ჭგუფის ხელოვნების ენთუზიასტები არ ეწევიან ისეთ უცნაურ ცხოვრებას, როგორსაც ეწევიან სერაპიონი, ბერკლინგერი, კარდილიაკი და სხვები, არ არიან მათებრ სულიერად დაცარულნი, დროსა და სივრცეში ორიენტაციადაკარგულნი. მათ არ იპყრობთ ადამიანთა წინაშე ის შიში და ძრწოლა, რომელიც იპყრობს სერაპიონსა და ბერკლინგერს. ბუნებით ესენი არიან სპეტაკი, მაღალი სულის ადამიანები, პოეტები, მაგრამ ამასთანავე არიან ცალმხრივი, ავადმყოფური ნატურები, რომელთაგან ჰოფმანი, მიუხედავად მათდამი გარკვეული თანაგრძნობისა, საბოლოოდ მაინც იმიჯნება. ამ გმირებისადმი მწერლის დამოკიდებულებას შუქს ფენს სერაპიონის ძმობის წევრის, ლოთარის სიტყვები. სერაპიონის ძირეულ ნაკლოვანებას ეს ახალგაზრდა იმაში ხედავს, რომ სერაპიონი ცნობდა მხოლოდ თავის შინაგან სამყაროს და არ ცნობდა გარეგან სამყაროს, რომელიც ბერკეტს, წარმმართველ ძალას წარმოადგენს ადამიანის შინაგანი სამყაროსათვის. სერაპიონი, აღნიშნავს ლოთარი, ივიწყებდა, რომ „შინაგანი სამყაროს მოვლენები იმ წრეში მოძრაობენ, რომელსაც გარესამყარო წარმოქმნის და რომლის უგულვებელყოფის შედეგად ჩვენი სული კარგავს მყარ ნიადაგს, ბუნდოვანი წინათგრძნობებისა და წარმოდგენების სფეროში იძირება“.

ლოთარის სახით ჰოფმანი უარყოფს სულიერად დაავადებულ თავის რომანტიკულ გმირთა მსოფლმხედველობის ძირითად საფუძვლებს, აღიარებს, რომ ადამიანის სულიერი სამყარო, რაოდენაც უნდა იყოს იგი საიდუმლოსა და გამოუცნობის შემცველი, მაინც არ არის განსაზღვრული თავისი შინაგანი, იმანენტური კანონებით, არამედ—გარეშე, სინამდვილის მოვლენებით. მწერალი საფუძველშივე უარყოფს იმას, რაც მტკიცედ სწამდა სერაპიონს, სახელდობრ იმას, რომ მხოლოდ სულს შეუძლია დაინახოს, გაიგონოს და იგრძ-

ნოს, რომ მხოლოდ იგი ერთი შეიცნობს ფაქტებს და ამიტომ ის, რაც მის მიერ არსებულადაა მიჩნეული, ნამდვილად უნდა არსებობდეს. ჰოფმანი გადაჭრით უარყოფს ამგვარ შეხედულებას, აღნიშნავს, რომ არა სული, ადამიანის შინა სამყარო ქმნის ფაქტებსა და მოვლენებს, განაპირობებს მათ, არამედ, პირიქით, გარესამყარო აიძულებს სხეულში მოთავსებულ სულს იმოქმედოს მისი, გარესამყაროს ნების მიხედვით.

მიუხედავად იმისა, რომ ჰოფმანი უარყოფს სერაპიონისა და მის მსგავსთა მისტიკურ მსოფლგაგებას, რომ იგი მათ გასწვრივ ხატავს ხელოვნების ენთუზიასტთა მეორე კატეგორიასაც, ხატავს ადამიანებს, რომლებიც გადაჭრით არ ემიჯნებიან სინამდვილეს, იგი მაინც ხედავს საერთოს გმირთა ამ ორ კატეგორიას შორის. ეს საერთო, როგორც აღინიშნა, არის ის, რაც ჰოფმანს იზიდავს სერაპიონის მხატვრულ სახეში, სახელობრ, განცდის უშუალობა და ბუნებრიობა. ამიტომაც, რომ სერაპიონის ამბავი იქცევა გამაერთიანებლად ამ ახალ კრებულში წარმოდგენილი მოთხრობა-ნოველებისათვის.

ასე, მაგალითად, სერაპიონის ამბავთანაა იდეურად დაკავშირებული თეოდორის მოთხრობა „მ რ ჩ ე ვ ე ლ ი კ რ ე ს პ ე ლ ი“ („Rat Krespel“), რომელშიც აღწერილია ხელოვნების დიდი ნიჭით დაჯილდოებული კრესპელისა და მისი მშვენიერი ქალის, შესანიშნავი მომღერლის, ანტონის ტრაგიკული ისტორია. სხვა ბევრთან ერთად, კრესპელს, პროფესიით იურისტს, ერთი უცნაურობაც ახასიათებდა: იგი მონდომებით აგროვებდა საკრავ ინსტრუმენტებს, აგროვებდა იმ მიზნით, რომ შემდეგ ისინი ნაწილ-ნაწილად დაეშალა, რათა მიეგნო ის საიდუმლოება, რომლის გამოუცნობლობა მას მოსვენებას არ აძლევდა.

ჰოფმანი ხატავს კრესპელს როგორც რომანტიკოს ხელოვანს, რომელიც თავის ილუზიებში ცხოვრობს. მას არ გააჩნია რეალობის გრძნობა, პრაქტიკულ სინამდვილეში ორიენტაციის უნარი. ამიტომაც, რომ იგი ადამიანთაგან თავს ერთგვარად გათიშულად გრძნობს; მისი საქციელი სხვებში არა მხოლოდ გაოცებას, არამედ დაცინვასაც იწვევს. პრაქტიკული სინამდვილე თავისი უღმობელი კანონებით სულ უფრო და უფრო ავიწროებს კრესპელს, სულიერად განამართლებს. კრესპელის ერთადერთ იმედს წარმოადგენს მისი ქალი ანტონი, მაგრამ ეს იმედიც ხელიდან ეცლება. იგი გრძნობს, რომ განწირულია არა მხოლოდ როგორც ხელოვანი, არამედ როგორც ოჯახის მამაც.

ქალი შეუპყრია განუკურნებელ ავადმყოფობას, რის გამოც მას

არ შეუძლია იმღეროს, დაიკმაყოფილოს თავისი მთავარი შინაგანი მოთხოვნები. ანტონის ნადრევი სიკვდილი მოასწავებს თვით კრესპელის სულიერ სიკვდილს, მის, როგორც ხელოვანის, სამუდამო დადუმებას. იგი ამასთანავე მოასწავებს აუნაზღაურებელი დანაკლისის მიყენებას ხელოვნებისათვის, საბოლოოდ დადუმებას იმ შესანიშნავი ვიოლინოსი, რომელიც კრესპელისა და ანტონის უძვირფასეს განძს წარმოადგენდა. „ერთგულ მეგობარს — წერს ჰოფმანი ანტონის გარდაცვალების გამო ამ ვიოლინოს შესახებ — შეეძლო ეცოცხლა მხოლოდ მასში და მასთან ერთად. იგი ასვენია კუბოში მასთან ერთად“.

ხელოვნების ენთუზიასტების ასეთივე ტრაგიკულ სახეს ხატავს ჰოფმანი კრებულში შეტანილ ნოველაში „არტუსის დარბაზი“ („Artushof“), უპირისპირებს რა მათ ანგარებითი ბუნების ადამიანებს. ნაწარმოების მთავარი გმირია ხელოვნებით გატაცებული ახალგაზრდა ტრაუგოტი, რომელიც, თავისი მოწოდების წინააღმდეგ, იძულებულია ითანამშრომლოს დანციგის მსხვილ ნეგოციანტ ულიას როოსთან არა მხოლოდ როგორც კომპანიონმა, არამედ როგორც მისმა მომავალმა სიძემ. იმ დროს, როდესაც როოსისათვის ცხოვრების აზრს შეადგენს თავისი კაპიტალის გაზრდა, მოხერხებული სავაჭრო ოპერაციების წარმოება, ტრაუგოტის ყურადღება მიპყრობილია ხელოვნებისადმი. დანციგის არტუსის დარბაზში ნახულმა სურათებმა მასზე ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა, განსაკუთრებით იმ სურათმა, რომელზედაც აღბეჭდილი იყო მოღუშული მოხუცი მშვენიერ ყმაწვილთან ერთად.

ნოველის ავტორი იმთავითვე გვიჩვენებს მკვეთრ განსხვავებას იმ სამყაროს შორის, რომელსაც როოსი განასახიერებს და იმას შორის, რომელსაც ტრაუგოტი განასახიერებს, გვიჩვენებს, თუ როგორ ღრმავდება წინააღმდეგობა ტრაუგოტსა და როოსს შორის, როგორ წყვეტენ ისინი საბოლოოდ კავშირს ერთმანეთისაგან. ხელოვნებით აღფრთოვანებულ ტრაუგოტს სული ეხუთება ანგარებიან ადამიანთა შორის, სადაც ხელოვნების ამოცანას ხედავენ იმაში, რომ დაასვენოს და გაართოს კომერციული საქმეებით მოქანცული ადამიანები. ტრაუგოტი უახლოვდება სწორედ იმ მოხუცს, რომელიც მას არტუსის დარბაზში ნახულ სურათს მოაგონებს და რომელიც ფერწერის შესანიშნავი ოსტატი, ბერკლინგერი აღმოჩნდა. ამიერიდან იწყება ახალი პერიოდი ტრაუგოტის ცხოვრებაში, მისი განსწავლა-დახელოვნების პერიოდი.

ბერკლინგერის სახეც იმავე პლანშია მოფიქრებული, რომელ-

შიც მხატვრული სახე სერაპიონისა. ისიც, სერაპიონის მსგავსად, წარსულს მისტირის, იმ დანაკლისზე მოთქვამს, რომელიც ხელოვნებამ განიცადა; ისიც უქმაყოფილოა ახალი სოციალური ვითარების, მაგრამ არსებულს უპირისპირებს მომავლის შესახებ არა თავის რომანტიკულ ილუზიებს, როგორც ამას ტრაუგოტის მაგალითზე ვხედავთ, არამედ წარსულ ეპოქას, შუასაუკუნეებს. ეს უკანასკნელი მას ხელოვნების აყვავების ეპოქად მიაჩნია. და იგიც სულიერად თავს მასთან შეზრდილად გრძნობს, თავი იმ სურათის ავტორად წარმოუდგენია, რომელიც ორასი წლის წინათ დაიწერა.

ბერკლინგერი გაცილებით უფრო ახლო დგას სერაპიონის მხატვრულ სახესთან, ვიდრე ჰოფმანის მოთხრობების ამ ახალ კრებულში გამოყვანილი ხელოვნების სხვა ენთუზიასტები. იგიც ისეთივე სომნამბულისტია, ძილისა და სიფხიზლის საზღვარზე მყოფი, როგორც სერაპიონი. იგიც ისეთივე ნათელმხილველია, თავს წინა ეპოქების მცხოვრებად მიიჩნევს, როგორც სერაპიონი. აი როგორ უხასიათებს ბერკლინგერის შვილი მის სახლში მისულ ტრაუგოტს თავის მამას: „ბოროტმა იღბალმა წარიტაცა მისი ცხოვრების სიხარული და იგი დიდი ხანია მოკვდა ხელოვნებისათვის, რომელიც მისი სიცოცხლის აზრს შეადგენდა. მთელი დღეების განმავლობაში ზის იგი გადაჭიმულ ტილოსთან, უცქერის მას უმოძრაოდ. ამას იგი უწოდებს ხატვას“.

ნოველის მთავარი გმირი, ტრაუგოტი განსხვავდება ბერკლინგერისაგან. იგი, მართალია, მეოცნებეა, მაგრამ არა პათოლოგიურად განწყობილი, სომნამბულისტ-ნათელმხილველი. მისი დამოკიდებულება ბერკლინგერისადმი ისეთივე წინააღმდეგობრივია, როგორც ჰოფმანის სხვა რომანტიკოსი გმირების დამოკიდებულება სერაპიონისადმი. იგიც ისევე სკეპტიკურად უყურებს ბერკლინგერის ბოღვებს, როგორც უყურებდა კიპრიანი სერაპიონის მტკიცებას, რომ იგი ადრინდელი ქრისტიანობის დროის ადამიანია, რომ მასთან რეგულარულად ცხადდებიან გარდასულ ეპოქათა ადამიანები. და მიუხედავად ამისა, ტრაუგოტი სულიერად ისეთივე სიხალისეა გრძნობს ბერკლინგერთან, როგორსაც გრძნობდა სერაპიონთან მისი თხრობითა და გზნებით მოხიბლული კიპრიანი. იგი ცდილობს მასთან დაახლოვებას.

ბერკლინგერთან ტრაუგოტის დაახლოება წარმოადგენს იმ დაბრკოლების გადალახვის გაბედულ ცდას, რომელიც, ჰოფმანის აზრით, კემმარიტი ხელოვანის წინაშე აღიმართება ახალ სოციალურ ვითარებაში, მიუღებელი სინამდვილისათვის ხელოვანის ილუზიის დაპირისპირების ცდას. ეს მოხუცი ტრაუგოტს იზიდავს როგორც გან-

სახიერება არა მხოლოდ წარსულის, არამედ როგორც საერთოდ ყველა ეპოქის უჭკნობი ხელოვნებისა, როგორც შესანიშნავი მხატვრული ტილოების ავტორი. ამათგან ტრაუგოტს განსაკუთრებით იზიდავს ბერკლინგერის მშვენიერი ქალის, ფელიციტასის სურათი, რომელშიც მშვენიერების სრულყოფილი ქმნილება, თავისი იდეალი ნახა. „ეს ისაა, რომელსაც მე დიდიხანია ვატარებ გულში, რომელსაც დიდიხანია ვხედავ გაურკვეველ წინათგარძობებში“, წამოიძახა ტრაუგოტმა ფელიციტასის სურათის დანახვისას.

თითქოს პერსპექტივა ისახება, რომ ყველაფერი ბედნიერად დაბოლოვდეს, ტრაუგოტმა თავისი იდეალი ნახოს და ამქვეყნადვე ბედნიერი გახდეს, ჭეშმარიტ ხელოვნებასთან ერთად უჭკნობ მშვენიერებას ეზიაროს. ასევე პერსპექტივა ისახება, რომ ბერკლინგერმაც ტრაუგოტთან დაახლოებით თავისი საქმის ღირსეული დამფასებელი და გამგრძელებელი ნახოს, განთავისუფლდეს პათოლოგიურ-მისტიკური განწყობილებებისაგან, მაგრამ ასეთი პერსპექტივა განუხორციელებელი რჩება; ხელოვანსა და სინამდვილეს შორის არსებული კოლიზია, მთელი სიმწვავით ფიქსირებული ჰოფმანის ნაწერებში, ამჯერადაც ტრაგიკულად სრულდება. ტრაგიკულად სრულდება ბერკლინგერის ცხოვრება. ამბები ისე ვითარდება, რომ მისი სულიერი კრიზისი სულ უფრო და უფრო ღრმავდება, მისი მისწრაფებები სულ უფრო და უფრო ავადმყოფურ ხასიათს იღებს. მოხუცს შიში იპყრობს, რომ შეეცილებიან იმაში, რაც მისი ცხოვრების მთავარ მიზანს წარმოადგენს, შეეცილებიან თავისი ხელოვნების ქმნილებებში, აგრეთვე ამ ქვეყნად თავის ერთადერთ იმედში, მშვენიერ ფელიციტასში, რომელსაც იგი ვაჟად ასაღებს, ყველგან ვაჟის ტანსაცმელში გადაცმული დაჰყავს. მას ეშინია გაამჟღავნოს, რომ ყავს ქალი, რადგან იცის, რომ მაშინვე გამოჩნდებიან ადამიანები, რომლებიც მის ხელს ითხოვენ, მას დაეპატრონებიან. ეს კი, ბერკლინგერის გაგებით, იქნება ისეთივე გასხვიება, როგორსაც ყოველდღიურად ვხვდებით ბაზარზე, იქნება ხელოვანის დაშორება ხელოვნების ნაწარმოებისაგან, მამისა—თავისი ქალისაგან ბერკლინგერი ადამიანთა შორის დამყარებული ამგვარი ურთიერთობის წინააღმდეგია; მას აშინებს ბედი ხელოვნების, სიკეთისა და მშვენიერების. მის გაგებაში ეს ახალი სოციალური ყოფა წარმოადგენს უღმობელ, დემონურ ძალას, რომლის წინაშე ადამიანები უმწეონი არიან. მას სძაგს ეს გარეგანი, დემონური ძალა, რომელიც იჭრება ცხოვრების ყველა სფეროში, ხელოვნების, ადამიანის პირადი ცხოვრების სფეროშიც, იწვევს ყველგან რღვევასა და განადგურებას.

ჰოფმანი ხატავს ამ გარეშე ძალის, ბურჟუაზიული ყოფის მიმართ კრიტიკულად განწყობილ ადამიანებს. სერაპიონი და ბერკლინგერიც ამათ რიგს ეკუთვნიან. ესენი პროტესტს იმით გამოთქვამენ, რომ თავიანთ თავში იძირებიან, ფიქრობენ, რომ შეუვალნი გახდებიან, თუ ადამიანთა საზოგადოებას განუღებებია. ბერკლინგერი ფიქრობს, რომ ამ გზით ის დაიცავს თავისი ხელოვნების ქმნილებებს და აგრეთვე, ფელიციტასსაც. ამიტომ გადაუწყვეტია მას ფელიციტასიც გამიჯნოს ადამიანებისაგან, აღკვეთოს მისი გათხოვების შესაძლებლობა. და როცა ტრაუგოტი გებულობს, რომ ვაჟის ტანსაცმელში ფელიციტასია გადაცმული, ბერკლინგერი თავის ქალთან ერთად სასწრაფოდ ტოვებს იქაურობას. ჰოფმანი გვიჩვენებს ბერკლინგერის ღრმად ტრაგიკულ სახეს, გვიჩვენებს, თუ როგორ წარუმატებელია მისი ცდა, გაეთიშოს საზოგადოებას. მიღებული ზომების მიუხედავად, იგი ვერ ახერხებს აღმართოს გარდაუვალი ჯებირი ხელოვანის სამყაროსა და გარე სინამდვილეს შორის, ვერ ახერხებს იმასაც, რომ თავის ოჯახშიც საჭირო ერთიანობა დაამყაროს, ფელიციტასს გათხოვებაზე ხელი ააღებინოს. მართალია, მან თავისი ქალი ტრაუგოტს დააშორა, მაგრამ საბოლოოდ თავისი გზით მაინც ვერ წაიყვანა. ქალი შეიყვარა ახალგაზრდა ბრანდშტეტერმა. ბერკლინგერი თვითონვე ისმენს, თუ როგორ ეფიცება მის ქალს ბრანდშტეტერი სიყვარულსა და ერთგულებას, როგორ პირდება იგი ფელიციტასს, რომ გაათავისუფლებს მას მამის ტირანისაგან. და სწორედ იმ წუთში, როცა ფელიციტასმა მას თანხმობა განუცხადა, ბერკლინგერი ადგილზევე უსულოდ დაეცა. ფელიციტასი ამის შემდეგ, მართალია, არ გაჰყოლია ცოლად ბრანდშტეტერს, მაგრამ მამის გზით მაინც არ წასულა, გაჰყვა ცოლად სისხლის სამართლის მრჩეველ მათეზიუსს.

ასე ტრაგიკულად ასრულებს ცხოვრებას ბერკლინგერი. პრაქტიკული სინამდვილე თავისი უღმობელი კანონებით ყველაფერს თავდაყირა აყენებს. მართლდება ის, რასაც ჰოფმანი სერაპიონის შესახებ ამბობდა, რომ არა ადამიანის შინასამყარო კარნახობს თავის ვნებებს გარე სამყაროს, არამედ პირიქით. მოწინააღმდეგე ბერკლინგერს თავისივე ოჯახში აღმოაჩნდა მისი სათნო ფელიციტასის სახით, რომელიც კრიტიკულადაა განწყობილი თავისი მამის ფანტასტიკური მიდრეკილებებისადმი, ხელოვნების სიყვარულს ცხოვრებდს სიყვარულთან ათავსებს: თავისი მამის წინააღმდეგ, იგი რეალური სინამდვილის მხარეს იჭერს, კარს უღებს სიხარულსა და სიყვარულს. ყოველივე ეს მას სრულიადაც არ მიაჩნია დანაშაულად, მამისადმი უმადურობის გამოხატულებად. და როცა მისი ამგვარი ნაბიჯი ბერკლინგერისათვის საბედისწერო ხდება, ფელიციტასი შორდება ბრანდ-



შტეტერს, მაგრამ შორდება არა იმიტომ, რომ თავისი მამის ასკეტურ თვალსაზრისს ამართლებს, არამედ იმიტომ, რომ ბრანდშტეტერთან მისმა დაახლოებამ შედეგად მამის დალუპვა მოიტანა. ფელიციტასი დაშორდა ბრანდშტეტერს, მაგრამ დარჩა მაინც ცხოვრებისეული გმირი, რომელიც ახალ თანამგზავრს ირჩევს, ოჯახურ იდილიას ქმნის.

ფელიციტასის მხატვრული სახის ასეთი ევოლუცია სავსებით შესაბამეა ჰოფმანის კრედოს, მის შეხედულებას ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს საკითხებზე. ხატავს რა მძაფრ კოლიზიას სინამდვილესა და იდეალს შორის, ხელოვნებასა და ახალ სოციალურ ყოფას შორის, ჰოფმანი არა მხოლოდ რომანტიკულ-ტრაგიკულ სახეებს ქმნის, არამედ ცხოვრებისეულ სახეებსაც, ხატავს პრაქტიკული სინამდვილის ნიადაგზე მდგომ ადამიანებსაც. ასეთებში მას, ცხადია, არ შეჰყავს ისინი, ვინც ბურჟუაზიულ სინამდვილეს განასახიერებს, ვინც მასთან იმთავითვე შეგუებულია. ჰოფმანის მიერ აშკარად კრიტიკულ ხაზებში მოცემული მხატვრული სახეები არისტოკრატებისა და ბიურგერებისა ვერ მოხვდებიან იმ რუბრიკაში, რომელშიც ფელიციტასი, ტრაუგოტი და სხვები არიან წარმოდგენილი, რადგან მათ წინაშე არ ისმება ის ძირეული საკითხები, რომლებიც ფელიციტასის, ტრაუგოტისა და სხვათა მხატვრული სახეების წარმოშობას განაპირობებს.

ფელიციტასიც თითქოს ისევე აღწევს თავს რომანტიკულ უკიდურესობებს და პირს პრაქტიკული ცხოვრებისაკენ იბრუნებს, როგორც ეს კლარას მაგალითზე დავინახეთ. ეს, ცხადია, არ ნიშნავს, რომ იგი ჩვეულებრივი ობივატელის თვალსაზრისზე დგება, ხელს იღებს მაღალ იდეალებზე, ხელოვნებაზე. იგივე ითქმის ტრაუგოტის სახის შესახებაც. სინამდვილესა და იდეალს შორის კოლიზიამ განაპირობა მისი რომანტიკული მიზანსწრაფვა, დაახლოება ბერკლინგერთან, რომელთანაც მან, მისი ღრმა რწმენით, იპოვა მაღალი ხელოვნების იდეალი. თუ კოლიზიამ სინამდვილესა და იდეალს შორის ბერკლინგერი მისტიკური განწყობილების ტყვეობაში მოაქცია, ტრაუგოტი, ისე როგორც ფელიციტასი, მან კალაპოტიდან ვერ ამოაგდო, ხელი ვერ ააღებინა ამქვეყნიურ სილამაზესა და სიხარულზე. ტრაუგოტი, მართალია, გარბის დანციგიდან, მაგრამ იგი გაურბის არა საერთოდ საზოგადოებას, არამედ ბურჟუაზიულ-მეშინაურ ყოფას, კომერსანტ როოსსა და ობივატელური სულის მქონე მის ქალს, ქრისტინეს. იგი უახლოვდება ბერკლინგერს, ხდება მისი ხელოვნების თავყვანისმცემელი, მაგრამ არ მიდის იმ უკიდურესობათა გზით, რაც ბერკლინგერისათვისაა დამახასიათებელი.

განცდილი მარცხის მიუხედავად, ტრაუგოტი მაინც არ იღებს ხელს თავის შეხედულებაზე. ფელიციტასი მან, მართალია, დაკარგა, მაგრამ ეს ქალი დარჩა მისი ცხოვრებისა და ხელოვნების შთამაგონებელი. მან დაკარგა ის ფელიციტასი, რომელიც მათეზუსის მეუღლე გახდა, მაგრამ არ დაუკარგავს ის ფელიციტასი, რომელიც ბერკლინგერის მიერ უკვდავ ფერებში იყო აღბეჭდილი ტილოზე. „არა, არა ხარ ჩემთვის დაკარგული, ფელიციტას! — წამოიძახა ტრაუგოტმა, როცა ამ ქალის გათხოვების ამბავი გაიგო. — შენ მარადეამს ჩემი იქნები, რადგან ხარ თვით ჩემში არსებული შემოქმედებითი ხელოვნება. მხოლოდ ახლა გაგიგე მე შენ; რა მესაქმება მე ან შენ სისხლის სამართლის მრჩევლის, მათეზუსის მეუღლესთან? ვფიქრობ, რომ სრულიად არაფერი“. კოლიზია იდეალსა და სინამდვილეს შორის ტრაუგოტთან არ წყდება ისე ტრაგიკულად, როგორც ბერკლინგერთან. განცდილ მარცხს იგი არ მიყავს ტრაგიკულ ნაბიჯამდე, ასევე — თავისი შეხედულებების გადასინჯვამდე. იგი მიემგზავრება იტალიაში, რათა აირჩიოს ცხოვრების თანამგზავრად მშვენიერი დორინა, რომელიც მან იტალიაში ფელიციტასის ძებნის დროს გაიცნო და რომელიც ფელიციტასს გასაოცრად წააგავდა. მართალია, ტრაუგოტი არ არის ისეთი ტრაგიკული გმირი, როგორცაა სერაპიონი და ბერკლინგერი, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ტრაგიკულობის მომენტი მასაც არ ახასიათებს. იგი დარჩა ადამიანთა საზოგადოებაში, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მისთვის მოიხსნა ის საკითხი, რომელიც აქამდე აწუხებდა, რომ მან იპოვა თავისი იდეალი. ტრაუგოტი, მართალია, დორინასაკენ გაეშურა, მაგრამ იმთავითვე ცხადი ხდება, რომ ეს ქალი ვერ იქნება მისთვის ფელიციტასის ნამდვილი შემცვლელი. ფვითონ მწერალი აღნიშნავს, რომ დორინაზე დაქორწინება ტრაუგოტს პირველი სიყვარულის წინაშე მძიმე დანაშაულად ეჩვენებოდა. ცხადი ხდება, რომ ტრაუგოტის შემფოთებას ბოლო არ მოეღება. იგი შემდეგშიც ისეთივე მელანქოლიური გმირი დარჩება, როგორც აქამდე იყო.

იგივე ითქმის კრესპელის შესახებაც, რომელიც ანტონის სიკვდილის შემდეგ არ ილუპება, მაინც საზოგადოებაში რჩება, მაგრამ რჩება კვლავინდებურად ტრაგიკული გმირი. ეს იმას მოწმობს, რომ ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხი ჰოფმანის ნოველებში კვლავ რჩება როგორც ერთერთი უმნიშვნელოვანესი, ტრაგიკული სიტუაციებისა და განწყობილებების წარმოშობი საკითხი. მწერალი გვაგარძნობინებს, თუ როგორი მძიმე დრო დაუდგა ხელოვნებას ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარების ერაში, როგორ ეცლება ნიადაგი მაღალ ხელოვნებას, ბუნებრიობას,

უბრალოებას, სიხარულსა და პოეზიას. ამის ჩვენება შეადგენს მთავარ მიზანს განხილული ნოველებისა, აგრეთვე „სერაპიონის ძმებში“ შეტანილი ბევრი სხვა მოთხრობისა.

ყურადღებას იქცევს ამ მხრივ ის ნოველები, რომლებშიც აღწერილია ხელოსნურ-ამქრული ურთიერთობის რღვევა, ხელოვნებისათვის აქედან გამომდინარე ტრაგიკული შედეგებით. ამ ნოველებიდან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია „ოსტატი მარტინ მეკასრე და მისი შეგირდები“, „ფალუნის მალაროები“ და „ფროილან სკიულერი“. ამ ნოველებში ჰოფმანი გვიჩვენებს, თუ როგორ ირღვევა შუასაუკუნეებრივი ხელოსნური ურთიერთობა და მკვიდრდება ახალი ურთიერთობა. ცხადია, ეს საკითხი გერმანულ ლიტერატურაში პირველად ჰოფმანს არ დაუყენებია. იგი დააყენეს მისმა როგორც თანამედროვე, ისე წინამორბედმა რომანტიკოსებმა, მაგრამ ჰოფმანი ამ საკითხს მათგან განსხვავებულად წყვეტს.

შემარჯვენე რომანტიკოსებთან ხსენებული საკითხის გაგება უკავშირდება შუასაუკუნეებრივი ყოფის აპოლოგიას, ჰოფმანთან კი ასეთს ადგილი არ აქვს. ასეთ დასკვნას თითქოს ეწინააღმდეგება ის ფაქტი, რომ ჰოფმანი დასახელებულ ნოველებში ხელოსნურ-ამქრულ ურთიერთობას ხატავს გარკვეულად სიმპათიურ ფერებში, ხელოსნებსა და შეგირდებს შორის დამოკიდებულებას ხატავს შელამაზებულად, გვერდს უვლის იმ წინააღმდეგობებს, რომლებსაც ისტორიულად ჰქონდა ადგილი მათ შორის. დამახასიათებელია ამ მხრივ ერთი დეტალი ნოველიდან — „მარტინ მეკასრე“. როცა მარტინის ერთერთი შეგირდი, ვალენტინი ილუპება მუშაობის დროს მიღებული დაზიანების შედეგად, მარტინი ხელს უწვდის მის ქვრივ-ობლებს. „თქვენ როგორ გგონიათ — მიმართავს იგი ვალენტინის ცოლს — ჩემთან მუშაობის დროს მიიღო თქვენმა ქმარმა ის საშიში ჭრილობა და მე თქვენ უბედურებაში დაგტოვეთ? არა, ამიერიდან თქვენ ყველანი ჩემს სახლს ეკუთვნით. ხვალ, ან როცა თქვენ ინებებთ, დავასაფლავებთ თქვენს საცოდავ ქმარს და თქვენ თქვენი ვაჟებით გადმონხვალთ ჩემს ფერმაში, სადაც მე სანაქებო სახელოსნო მაქვს... იქ თქვენ შეგიძლიათ გაუძღვეთ ჩემს მეურნეობას. თქვენს მშვენიერ ბიჭუნებს მე აღვზრდი ისე, როგორც საკუთარ ვაჟებს აღვზრდიდი. თქვენს მოხუც მამასაც გადმოვიყვან ჩემს სახლში“.

ხელოსანთა და სამუშაოს მწარმოებელთა შორის ასეთივე თანამეგობრობასა და ინტიმურობას ხატავს მწერალი აგრეთვე ნოველაში — „ფალუნის მალაროები“. როცა ნოველის მთავარი გმირი, ელის ფრებომი, პროფესიით მეზღვაური, მალაროში გამოცხადდება, მის ყურადღებას იპყრობს მუშებსა და სამუშაოს მწარმოებელს,

ასევე მაღაროს მეპატრონეს შორის არსებული გულითადი დამოკიდებულება. დადებითად ჰყავს მწერალს დახატული მაღაროს მფლობელი, პერსონ დალსიე, რომელიც თავისი მუშებისადმი იჩენს ისეთივე მზრუნველობას, როგორსაც მარტინი იჩენდა.

შუასაუკუნეებრივი ხელოსნური შრომის ამგვარი გაგება ეწინააღმდეგება ისტორიულ ჰემმარიტებას, მაგრამ ეს გარემოება არ იძლევა საფუძველს დავინახოთ ჰოფმანთან შუასაუკუნეებრივი ყოფის იდეალიზაცია. მწერალი, მართალია, ხედავს დადებით მომენტებს ხელოსნურ-ამქრულ ურთიერთობაში, ხედავს სამართლიანობას. გულწრფელობასა და თანამეგობრობას ხელოსან-შეგირდთა დამოკიდებულებაში, მაგრამ ეს მას არ უშლის ხელს წარმოადგინოს ხელოსნურ-ამქრული ურთიერთობა როგორც მოძველებული, მისი დაზარევა კი — როგორც ისტორიულად გარდაუვალი.

ჰოფმანი ფიქრობს, რომ ახალ დროში, როცა ყველაფერი სასაქონლო მეურნეობის კანონს დაუქვემდებარდა, შეუძლებელია შენარჩუნება ადამიანთა შორის იმ ურთიერთობისა, რომელიც არსებობდა შუასაუკუნეებში, შენარჩუნება იმ ვითარებისა, როცა ხელოსანი და მისი შრომის პროდუქტი, ასევე ხელოსანი და ხელოვანი არ იყვნენ ერთმეორისაგან გათიშულნი. ვინც ახალ დროში ეცდება ძველი ურთიერთობის შენარჩუნებას, იგი, ჰოფმანის აზრით, თავს ჩაიგდებს აშკარად სასაცილო მდგომარეობაში, ისტორიის წინსვლას კი მაინც ვერ შეაჩერებს. როგორც სხვა, ისე მოცემულ შემთხვევაშიც, მწერლის ყურადღების ცენტრში მოქცეულია ხელოვნების, ხელოვანის ბედის საკითხი. მწერალი ფიქრობს, რომ ის ვითარება, რომელიც არსებობდა წინათ, როცა ხელოვანი და ხელოსანი ერთიდაიგივე პირი იყო, ახალ დროში ხელოვნების განვითარების ინტერესებს აღარ პასუხობს.

ეს საკითხი მთელი სიმწვავეთ დასმულია ნოველაში — „ოსტატი მარტინ მეკასრე“. ნოველის მთავარი გმირია მარტინი, კასრების კეთების უბაღლო ოსტატი, რომელსაც მისი პროფესიის ადამიანები თავიანთი გაერთიანების უფროსად ირჩევენ. პატიოსანი, დარბაისელი და გულკეთილი მარტინი არის ხელოსნურ-ამქრული ტრადიციის თავგამოდებული დამცველი. მას უყვარს თავისი პროფესია და უყვარს იგი, პირველ ყოვლისა, არა როგორც შემოსავლის წყარო, არამედ თავისი შინაგანი მოწოდებით. იგი აქსოვს მის მიერ დამზადებულ კასრებში მთელ თავის გზნებასა და გატაცებას. მეკასრეობა მისთვის წარმოადგენს მთელი ცხოვრების აზრს, უმაღლეს მოწოდებას. მას ყავს სათნო, სილამაზით განთქმული ქალი როზა, რომელიც, გადაწყვეტილი აქვს, მხოლოდ მისი პროფესიის კაცს მი-

თხოვოს, იმას, ვინც მის სახელოსნოში სანიმუშო კასრს დაამზადებს. ვინც შეკასრეთა ტრადიციას დაიცავს და განავითარებს.

ჰოფმანი ხატავს მარტინს როგორც ენერგიულს, პრინციპულსა და თადარიგიან ხელოსანს, მაგრამ ამასთანავე როგორც ცალმხრივს, დრომოჭმული ტრადიციის ფანატიკურ დამცველს. მას ყველა პატივს სცემს როგორც ოსტატსა და ოჯახის კაცს, მაგრამ მისი. ცალმხრივობა და ფანატიზმი კი არ მოსწონთ. მწერალი გვიჩვენებს, თუ როგორ დაბრკოლებად ქცეულა პიროვნებისათვის, მომეტებულად ხელოვნების ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანისათვის, ტრადიციის ამგვარი დაცვა, როგორ იძულებული ხდება ხელოვნება დაემორჩილოს ტრადიციას, ხელოსნობამდე დავიდეს. სამ შესანიშნავ ყმაწვილს უყვართ როზა, რომელთაგან ორი — ფრიდრიხი და რაინჰოლდი ნიჭიერი ხელოვანნი არიან. იციან რა მარტინის გადაწყვეტილება, ისინი იძულებულნი არიან მიატოვონ ხელოვნება და მარტინის სახელოსნოში შევირდებოდ დადგნენ, რათა ამ გზით დაუახლოვდნენ საყვარელ ადამიანს. მათ გულზე მძიმე ტვირთად აწევთ, რომ აკეთებენ იმას, რაც სრულებით არ შეესაბამება მათ შინაგან მოწოდებას, მაგრამ მშვენიერ როზასთან დაახლოების პერსპექტივა მათ მდგომარეობას უმსუბუქებთ.

ჰოფმანი გვიჩვენებს, თუ როგორი მძიმეა ხელოვნების ამ შესანიშნავ წარმომადგენელთა მდგომარეობა, როგორ უხეში და პროზული გამხდარა ის სინამდვილე, რომლის შენარჩუნებასაც მარტინი ცდილობს. ამ ულმობელი სინამდვილის მარწუხებში მოქცეულნი, ფრიდრიხი და რაინჰოლდი მოქმედებენ ისე, როგორც უნდა იმოქმედონ და არა ისე, როგორც ისინი ისურვებდნენ, რომ ემოქმედნათ. მძიმეა მათი მდგომარეობა და ამასთანავე კომიკურიც, რადგან იძულებულნი არიან გაითამაშონ ცრუ ხელოსნების, შეკასრების შესწავლით დაინტერესებული ადამიანების როლი. ასევე კომიკურია მდგომარეობა თვით მარტინისა, რომელსაც სერიოზულად სჯერა, რომ ამ შესანიშნავმა ყმაწვილებმა საბოლოოდ დააკავშირეს თავიანთი თავი შეკასრებასთან, სჯერა, რომ ერთერთი მათგანი მისი ტრადიციის გამგრძელებელი გახდება.

მკითხველი გრძნობს, თუ როგორ აუტანელია მდგომარეობა სამივე ყმაწვილისათვის მარტინის სახელოსნოში, მიუხედავად იმისა, რომ მშვენიერი როზა მათდამი სიმპათიითაა განწყობილი. ბოლოსდაბოლოს ისინი გარბიან სახელოსნოდან: ჯერ გარბის კონრადი, შემდეგ რაინჰოლდი და ბოლოს ფრიდრიხი. კონრადი გარბის იმიტომ, რომ მარტინი მას ერთობ უხეშად მოექცა, ფიზიკურადაც კი შეეხო, აგრეთვე იმიტომაც, რომ დარწმუნდა, როზა მისი ვერ გახდებოდა.

რაინჰოლდი გარბის იმიტომ, რომ ამას მოუწოდებს მისი საყვარელი ხელოვნება, აგრეთვე იმიტომაც, რომ დარწმუნდა, როზას ფრიდრიხი უყვარს.

რაც შეეხება ფრიდრიხს, რომელზედაც მარტინი ამყარებდა უკანასკნელ იმედს, მას სულ უფრო და უფრო შესძაგდა თავისი მდგომარეობა მარტინის სახელოსნოში. მარტინმა მას წინადადება მისცა დაემზადებინა სანიმუშო კასრი, რომელიც გადაწყვეტდა, თუ რამდენად ღირსი იქნებოდა ფრიდრიხის მისი სიძელ გახდომისა. ფრიდრიხი შეუდგა ამ დავალების შესრულებას, მაგრამ გული მას თავისი მიტოვებული ხელოვნებისაკენ ეწეოდა. ბუნებრივია, რომ სანიმუშო კასრი მას არ გამოსდიოდა, რის გამოც მარტინისაგან მკაცრი შენიშვნა დაიმსახურა. ბოლოსდაბოლოს ფრიდრიხი გასაქანს აძლევს დავალებულ გრძნობებს. „ასეთ მდგომარეობაში დარჩენა არ შემძლია. არ შემძლია გავყვე ამ საზიზღარ ხელობას, როცა ძლიერი ძალა მიზიდავს ჩემი დიდებული ხელოვნებისაკენ“ — პასუხობს ფრიდრიხი მარტინის შენიშვნაზე. „ენა ვერ გამოთქვამს, ისე მიყვარს მე თქვენი როზა, მიყვარს ისე, როგორც ქვეყნად არავის არ შეუძლია უყვარდეს იგი; მხოლოდ მისი გულისათვის მოგვიდევ ხელი აქამ საძაგელ ხელობას. ახლა კი ვხედავ, რომ დავკარგე ის. მასზე დარდს შალე კიდევაც გადავყვები, მაგრამ სხვაგვარად მოქცევა არ შემძლია. მე ვუბრუნდები ჩემს საუცხოო ხელოვნებას“.

ამ სიტყვებმა დაარწმუნა მარტინი, რომ ფრიდრიხმაც მასი ზურგი შეაქცია. გაბრაზებულმა, მან ხელი ჩაავლო ყმაწვილს და სახელოსნოდან გააგდო. ჰოფმანი გვიჩვენებს, რომ ქეშმარიტი ხელოვნება, მხატვრული სინამდვილე ვერ ეგუება ძველ ყოფას და არა მხოლოდ პროტესტს, აცხადებს, არამედ გაუბრბის მას. ამ გზით ცდილობს ხელოვანი მოუტანოს ინდივიდს თავისუფლება, ავტონომია და დაუბრუნდეს თავისთავს, წმინდა, წარმოსახვით სინამდვილეს თავის მხრივ ხელოსნური ტრადიციის დამცველი მარტინიც მტკიცედ დგას თავისაზე, სამივე ყმაწვილის გაქცევის შემდეგაც უკან არ იხვეს, აგრძელებს თავის საქმეს. უპირისპირებს რა ხელოვნებასა და ხელოსნურ ტრადიციას, ჰოფმანი არაორაზროვნად იხრება პირველის მხარეზე. იგი თანაგრძნობითაა გამსჭვალული ფრიდრიხისა და რაინჰოლდისადმი, რადგან ესენი, მისი გაგებით, განსახიერებენ პროგრესს, მოასწავებენ ხელოვნების გათავისუფლებას პროზის ბატონობისაგან. ფრიდრიხი და რაინჰოლდი უპირისპირდებიან წარსულს, ქადაგებენ პიროვნების გათავისუფლებას, რასაც საერთო არაფერი აქვს პიროვნების გათავისუფლების იმ მოთხოვნასთან, რომელსაც

ბურჟუაზია აყენებდა. ეს ყმაწვილები ხელმძღვანელობენ არა რაიმე ანგარებით-მერკანტილისტური, არამედ ხელოვნების ინტერესებით.

აღსანიშნავია, რომ სხვა ნაწარმოებებისაგან განსხვავებით, ამ ნოველაში ძველსა და ახალს შორის დამოკიდებულებას პოფმანი წყვეტს ახლის, ხელოვნებისა და სიყვარულის გამარჯვებით. მარტინი ბოლოს რწმუნდება თავისი პოზიციის მცდარობაში, უარყოფს მის მიერ დადგენილ წინაპირობას, რომ როზას ცოლად შერთვის მსურველი უცილობლად მეკასრე იყოს და ირჩევს სიძედ მის მიერ აქამდე უგულებელყოფილ ფრიდრიხს.

პოფმანი ხედავს, რომ ბურჟუაზიული ეპოქა აყენებს პიროვნების გათავისუფლების საკითხს, რასაც მწერალი ისტორიულად პროგრესულ მოვლენად თვლის. ისტორიულად გარდაუვალ და ამასთანავე პროგრესულ მოვლენად თვლის მწერალი მარტინზე ფრიდრიხ-რაინ-ჰოლდის გამარჯვებას, მიუხედავად იმისა, რომ მარტინისადმი იგი ანტიპათიურად არაა განწყობილი. ეს ასეა. მაგრამ პოფმანი არ იფარგლება საკითხის მხოლოდ ამ მხარის ჩვენებით, არ თვლის, რომ „მეკასრე მარტინში“ ამომწურავი პასუხია გაცემული მის მიერ დასმულ ძირითად საკითხზე, პიროვნების, ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხზე. ამ ნოველიდან შთაბეჭდილება იქმნება, რომ პიროვნებამ თითქოს უკვე მიაღწია თავის მიზანს, თავისუფლებასა და ავტონომიას, რომ ხვალინდელი დღე რაინჰოლდ-ფრიდრიხს თითქოს საშიშს არაფერს უქადის.

ასეთი შთაბეჭდილება იბადება განხილული ნოველიდან, მაგრამ არა საერთოდ პოფმანის შემოქმედებიდან, კერძოდ, ნოველების კრებულიდან — „სერაპიონის ძმები“. მთელ რიგ სხვა თავის ნაწარმოებში პოფმანი გვიჩვენებს, რომ ეს არის პიროვნების, ხელოვნების არა ნამდვილი, არამედ მოჩვენებითი გათავისუფლება. ჯერ კიდევ „კრაისლერიანაში“ ცხადყო მწერალმა, რომ პიროვნება, ხელოვანი ბურჟუაზიულ ეპოქაში არაა ნამდვილად თავისუფალი. პოფმანის შემოქმედებას მთავარ ზოლად მიყვება შეგნება იმისა, რომ პიროვნება, თავისუფლებასა და ავტონომიას რომ ესწრაფის, ახალ დროში უაღრესად შეზღუდული, გარემოსაგან დამოკიდებულია, რომ იგი იძულებულია დაკმაყოფილდეს მხოლოდ წარმოსახვითი თავისუფლებით. მწერალი ამასთანავე გვიჩვენებს, თუ ამ ავტონომიის მოპოვებას დაწაფებული რომანტიკული გმირების ნაწილი სასაქონლო ფეტიშიზმის ეპოქაში როგორ იქცევა ხოლმე ავტომატებად.

ასეთი „გათავისუფლებული“ ადამიანების მხატვრულ სახეებს წარმოადგენენ პოფმანის ნაწერებში კრაისლერი, სერაპიონი, ბერ-

კლინგერი, კრესპელი, ტრაუგოტი და მრავალი სხვა. ფრიდრიხი ამათგან თითქოს გამონაკლისია, რამდენადაც მან ძველის წინააღმდეგ ბრძოლაში თითქოს მიზანს მიაღწია, მაგრამ იგი არ არის ამ მხრივ ტიპიური მოვლენა ჰოფმანის შემოქმედებისათვის, რომელიც იმას გვემოწმება, რომ პიროვნების ნამდვილ გათავისუფლებას ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ადგილი არ აქვს, რომ „გათავისუფლებული“ ადამიანი ან თავის ილუზიებში იკეტება, ანდა ფეხს უწყობს ახალ ცხოვრებას, თვითონაც ექცევა სასაქონლო ფეტიშიზმის გავლენაში, ეგოისტური სულისკვეთებით იმსჯელება.

მწერლისათვის ცხადია, რომ ახალ დროს არ მოუტანია ხელოვნებისათვის თავისუფლება, ადამიანთა ერთი ნაწილი ანგარებითი სულით გაუმსქვალავს. იგი იმ აზრისაა, რომ ახალი ურთიერთობის გამარჯვება, მართალია, ისტორიულად პროგრესული მოვლენაა, მაგრამ იგი არ არის თავისუფლებისა და ბედნიერების მომტანი ადამიანებისათვის საერთოდ. ამიტომაც, რომ დამოკიდებულება ახალსა და ძველს შორის, შრომის ახალ, ბურჟუაზიულსა და ძველ ხელოსნურ ორგანიზაციას შორის ჰოფმანის სხვა ნაწერებში ღებულობს საბოლოოდ არა ისეთ მშვიდ ხასიათს, როგორც მას აქვს ნოველაში „მეკასრე მარტინი“, არამედ ტ რ ა გ ი კ უ ლ, მ ი ს ტ ი კ უ რ - ა ვ ბ ე დ ი თ ხ ა ს ი ა თ ს. აქ ეს დამოკიდებულება წარმოდგენილია როგორც ბრძოლა ხელოვნურობისა ბუნებრიობის წინააღმდეგ, მტაცებლური ინსტინქტებისა თანამეგობრობისა და კოლექტიურობის სულის წინააღმდეგ.

ასეთ სურათს ხატავს ჰოფმანი ნოველაში „ფ ა ლ უ ნ ი ს მ ა დ ა რ ო ე ბ ი“, რომელშიც იგივე საკითხია დასმული, რაც ნოველაში „მეკასრე მარტინი“. ნაწარმოების ცენტრალური გმირია ახალგაზრდა მეზღვაური, ელის ფრებომი, რომელიც ლეგენდარული მემფალაროეს, ტორნბერნის რჩევით თავს ანებებს თავის პროფესიას და მიდის ფალუნის მალაროებში ფრებომიც ისეთივე რომანტიკული გმირია, როგორც ფრიდრიხი და რაინჰოლდი, მათებრ მელანქოლიური, განმარტოებული საზოგადოებისაგან. ამათგან იგი იმით განსხვავდება, რომ ისწრაფის არა წარმოსახვითი, არამედ რეალური სარგებლობისაკენ, გამდიდრებისაკენ. იმთავითვე ცხადი ხდება, რომ ფრებომის გაგებაში თავისუფლება არ ნიშნავს თავისუფლებას ყველასათვის, არამედ ადამიანთა მხოლოდ ერთი ნაწილისათვის, ნიშნავს თავისუფლებას იმის მითვისებისა, რაც სხვის კუთვნილებას წარმოადგენს.

ელის ფრებომის, როგორც ახალი ეპოქის ადამიანის, პრინციპული წინააღმდეგობაა მოხუცი ტორნბერნი. იგი განსახიერებაა წარსულის, შრომის ორგანიზაციის იმ ფორმისა, რომლის რღვევა შედეგად



მოჰყვა ახალი ურთიერთობის დამკვიდრებას. ტორნბერნი განსახიერებაა სამთამადნო წარმოების ძველი ტრადიციის, მისი ისეთივე ენერგიული დამცველია, როგორც მარტინი. იგი ისევე მწვავედ აღიქვამს ბრძოლას ძველსა და ახალს შორის, როგორც მარტინი, მაგრამ ამ უკანასკნელისაგან განსხვავებით, იგი ამ ბრძოლაში არ ცნობს არავითარ კომპრომისს, გადაჭრით იბრძვის ძველის მხარეზე ყველა დროსა და ვითარებაში. სამთამადნო წარმოების ძველი ტრადიცია ტორნბერნისათვის ისევე ძვირფასი, გონივრული და პოეტურია, როგორც მექასრეობა მარტინისათვის. ისიც ამ ძველ ტრადიციაში ხედავს გულითადობას, ბუნებრიობასა და პოეზიას. ამიტომ გადაუწყვეტია მას თავისთავზე აიღოს ამ ძველი ტრადიციის დაცვა, ხელი შეუშალოს მალაროებში შრომის ახალი ორგანიზაციის დამკვიდრებას, სასტიკად დასაჯოს ისინი, ვინც ხელყოფს ძველ ტრადიციას, უგულვებელყოფს ბუნების, ლითონების დედოფლის გამაფრთხილებელ ხმას. იგია, რომელიც აწყობს მალაროების ნგრევას ივანობის დღეს განდიდებისა და გამდიდრების მანიით შეპყრობილ ბუნების მძარცველთა დასასჯელად და ასეთივე ნგრევას აწყობს ასი წლის შემდეგ იმავე ივანობის დღეს, რითაც ბოლოს უღებს ფრებომის სიხარბესა და ანგარებას. იგი ბოლოს უღებს იმ ახალგაზრდას, რომელმაც ყურად არ იღო მისი რჩევა და ეგოისტური მიზნით მიუდგა დიდ ბუნებას. ფრებომი დაიღუპა სწორედ იმ დღეს, როცა დანიშნული იყო მისი ქორწინება მალაროს მეპატრონის ქალ, მშვენიერ უღეზე. ამ დღეს ჩავიდა იგი მალაროში, რომ მოეპოვებინა თავისი საცოლისათვის ძვირფასი წიაღისეული.

ტორნბერნი და ფრებომი ერთიმეორისაგან განსხვავებული სულიერი წყობის ადამიანებია. პირველი განსახიერებაა წარსულის, მაგრამ ამასთანავე ბუნებრიობის, მორალური სიწმინდისა და თანამეგობრობის; მეორე კი განსახიერებაა სიახლის, ამასთანავე ანგარებისა და ეგოიზმის. ფრებომი იმითაა დაინტერესებული, რომ სიმდიდრე შეიძინოს, ტორნბერნს კი ასეთი მისწრაფება არ გააჩნია. მალარო, წიაღისეული მას არ იზიდავს როგორც გამდიდრების წყარო. ფრებომისაგან განსხვავებით, მისთვის შრომა წარმოადგენს არა გამდიდრების საშუალებას, არამედ ცხოვრების მიზანს. პოეზიას. იგი გადაჭრით უარყოფს მტკიცებას, რომ ვაჭრობა თითქოს უფრო კარგი და კეთილშობილური იყოს, ვიდრე ის შრომა, რომელსაც ჩვეულებრივი მემალაროე ეწევა. „შენ ლაპარაკობ, ელის ფრებომ, მემალაროეს საცოდავი ხელფასის შესახებ, — მიმართავს ტორნბერნი ფრებომს — გაიგე, რომ მის ხელობაში ჩამარხულია უფრო მეტი რამ, ვიდრე უბრალო სარგებლიანობა“.

ტორნბერნი უპირატესობას ანიჭებს შრომის ორგანიზაციის ძველ ფორმას მის ახალ, ბურჟუაზიულ ფორმასთან შედარებით. იგი აღნიშნავს, რომ მემლაროეს მუშაობის პროცესში საშუალება ეძლევა გააძლიეროს თავისი მხედველობა, გახდეს ერთგვარი ნათელმხილველი, დაინახოს ქანებში მარადიული ქემმარიტების გამოვლენა, ის, რაც ჩვეულებრივი ადამიანისათვის დაფარულია. აშკარა ხდება, რომ ახალი ურთიერთობის მოძალებას ტორნბერნი უპირისპირდება როგორც რომანტიკოსი, წარმოუდგენია რა ბუნება და ხელოვნური შრომა როგორც ზებუნებრივისა და სასწაულებრივის შემცველი.

ასე გადაწყვიტა ჰოფმანმა თავისი შემოქმედების ეს ერთერთი მნიშვნელოვანი საკითხი ნოველაში — „ფალუნის მალაროები“. მან გვიჩვენა ძველისა და ახლის ბრძოლა, ახლის დადგინება, მასთან დაკავშირებული ტრაგიკული შედეგებით. მან გვიჩვენა წარსულის ტირანიისაგან „გათავისუფლებული“ ადამიანი, რომელიც მხოლოდ პირად კეთილდღეობაზე ფიქრობს. ამიტომ, რომ წინააღმდეგ ნოველისა — „მეკასრე მარტინი“, ამ ახალ ნაწარმოებში ჰოფმანი სიმპათიურად ხატავს სწორედ წარსულს და არა ახალ ეპოქას. წინააღმდეგ ფრიდრიხ რაინჰოლდისა, ახალი ეპოქის ამ „გათავისუფლებული“ ადამიანისა, ფრებომს იგი ხატავს გარკვეულად მუქ ფერებში, როგორც ეგოისტურ-ინდივიდუალისტური ბუნების ადამიანს.

წარსულის ბორკილებისაგან მოჩვენებითად გათავისუფლებული ადამიანის, ხელოვანის ეს თემა კიდევ უფრო მწვავედაა დასმული ნოველაში — „ფ რ ი ლ ა ი ნ ს კ ი უ დ ე რ ი“, რომელიც 1818 წელს დაიწერა. მოქმედება ნაწარმოებისა გადატანილია მე-17 საუკუნის საფრანგეთში. ნოველის ცენტრალური გმირია სახელგანთქმული იუველირი, რენე კარდილიაკი, რომელსაც ძვირფასი სამკაულების კეთებაში ბადალი არა ჰყავს. ნოველაში გამოყვანილია აგრეთვე იმ დროის ცნობილი მწერალი ქალი, მადლენ სკიუდერი, რომელსაც კარდილიაკი, ნიშნად პატივისცემისა, ფარულად უგზავნის თავის ხელოვნების იშვიათ პროდუქტს — ძვირფას ყელსამკაულს. ეს ხდება იმ დროს, როცა პარიზში გახშირდა ბოროტმოქმედება, ადამიანთა ძარცვა და მკვლელობა. ენერგიული ზომების მიღების მიუხედავად ბოროტმოქმედების კვალი დიდი ხნის განმავლობაში დაფარული რჩება. ბოლოს ირკვევა, რომ ბოროტმოქმედი სხვა არავინაა, თუ არა თვითონ კარდილიაკი, რომლის პატიოსნებასა და უანგარობაში ეჭვი არავის შედიოდა. ირკვევა, რომ იგი ვერაგულად ჰკლავდა ხოლმე იმ ადამიანებს, რომლებსაც ძვირფას ნივთებს უმზადებდა. იგი ყოველნაირად აქიანურებდა ხოლმე დამზადებული ნივთის გადაცემას დამკვეთისათვის და როცა მაინც იძულებული ხდებოდა გადაეცა, მანამ

ვერ ისვენებდა, ვიდრე გაცემულ ნივთს უკან არ დაიბრუნებდა მისი მფლობელის მოკვლის გზით. ასეთივე ბედი მოელოდა მსცოვან სკი-უდერის, იგიც უეჭველად დაიღუპებოდა, რომ შემთხვევითი გარემოების წყალობით კარდილიაკი არ გამომჟღავნებულიყო.

ამ ნაწარმოებშიც პოფმანი იმავე საკითხს სვამს, რასაც არაერთგზის სვამდა თავის აქამდელ ნაწერებში. ესაა პიროვნების, ხელოვანის ბედის საკითხი ბურჟუაზიულ ეპოქაში. მწერალი გვიჩვენებს, თუ როგორი ხასიათი მიუღია ახალ ეპოქაში წარსულის, ტრადიციისაგან პიროვნების „გათავისუფლებას“, რამდენად ნამდვილად გათავისუფლებულა იგი. როგორც „ფალუნის ქალაქობაში“, ისე ამ ნაწარმოებშიც პოფმანი იმას გვეუბნება, რომ ძველის დარღვევას და ახალის, სასაქონლო ურთიერთობის განვითარებას არ მოპყვოლია შედეგად პიროვნების ნამდვილი გათავისუფლება. ფრებომი ძველის, ტრადიციის ბატონობისაგან ერთი ამგვარად „გათავისუფლებული“ ადამიანის ტრაგიკული სახეა. ასეთივე ტრაგიკული სახეა რენე კარდილიაკი. საერთოა მათ შორის არა მხოლოდ ის, რომ ორივე ტრაგიკული პერსონაჟია, არამედ ისიც, რომ ორივე ახალი დროის გმირია, წარსულისადმი, შრომის ხელოსნური ორგანიზაციისადმი დაპირისპირებულნი. საერთოა მათ შორის ისიც, რომ ორივე ხელყოფს სხვის საკუთრებას, ფრებომი ძარცვავს ბუნებას, კარდილიაკი კი იმ ადამიანებს, რომლებსაც ხელოვნების ძვირფასი ნაწარმი დაუმზადა. მაგრამ ამ საერთო ნიშნების – გასწვრივ მათ შორის არსებობს განმასხვავებელი ნიშნებიც. ამათგან მთავარია ის, რომ ფრებომი ეხმაურება თავის ეპოქას, ძარცვავს და ითვისებს იმ მიზნით, რომ სიმდიდრე და პირადი კეთილდღეობა მოიპოვოს. კარდილიაკის მოქმედებას კი სრულიად სხვა მიზანი წარმართავს. იგი ძარცვავს იმიტომ კი არა, რომ გამდიდრებას ესწრაფის, არამედ იმიტომ, რომ ძარცვის მანიითაა შეპყრობილი. მას არ შეუძლია სხვაგვარად იმოქმედოს, თუ არა ისე, როგორც მოქმედებს. იგი იმყოფება მისგან დამოუკიდებელი, მასზე უფრო ძლიერი ძალის ტყვეობაში.

ფრებომიცა და კარდილიაკიც ახალი დროის ადამიანებია, მაგრამ, ფრებომისაგან განსხვავებით, კარდილიაკი არის მისტიკურ-პათოლოგიური, კრიმინალისტური გმირი, რომელსაც არ შეუძლია სხვა გზა აირჩიოს, თუ არა ბოროტმოქმედების გზა. იგიც ისეთივე მსხვერპლია ბურჟუაზიული ყოფისა, როგორც კრაისლერი, ბერკლინგერი, ტრაუგოტი და ბევრი სხვა.

კარდილიაკიც მწვავედ აღიქვამს ხოლმე ბურჟუაზიული ურთიერთობის უარყოფით გავლენას ხელოვნების განვითარებაზე, მერკანტილისტურ-ეგოისტური სულის დამკვიდრებას, ხელოვნების პრო-

დუქტის გადაქცევას ჩვეულებრივ საქონლად, რომლის ყიდვა-გაყიდვა შეიძლება. იგი არ მისტირის წარსულს, იმ დროს, როცა ხელოსნობა და ხელოვნება არ იყო ერთიმეორისაგან გათიშული. იგი ახალს იცავს იმდენად, რამდენადაც ახალმა ხელოვნებამ ხელოსნობისაგან გამოჰყო. იგი ისევე უპირისპირდება წარსულს, შრომის ხელოსნურ-ამქრულ ორგანიზაციას, როგორც ფრებომი, ანდა ფრიდრიხი და რაინჰოლდი. ამდენად ჰოფმანი მისდამიც თანაგრძნობითა გამსჭვალული. მწერლის ეს თანაგრძნობა ჩანს მის დამოკიდებულებაში იმ ფაქტისადმი, რომ კარდილიაკი ილაშქრებს ხელოვნების პროფანაციის, მისი ჩვეულებრივ საქონლად გადაქცევის წინააღმდეგ. მწერალი განსაკუთრებით ამ გარემოებაზე ამახვილებს ყურადღებას კარდილიაკის სახის შექმნისას, წინ წამოწევს მასში იმას, რითაც ეს დემონური ბუნების ადამიანი სასაქონლო ფეტიშიზმს უპირისპირდება. იგი წარმოგვიდგენს კარდილიაკს როგორც ღრმად ტრაგიკულ, სულიერად დაცარულ კრიმინალისტურ გმირს, რომლის მოქმედებას წარმართავს იმის შეგნება, რომ ახალმა დრომ ხელოვანს მოუტანა არა თავისუფლება, არამედ მისტიკური შეზღუდვა.

კარდილიაკი ხედავს, რომ ახალ დროში დაირღვა ადამიანთა შორის წინათ არსებული დამოკიდებულება, დაირღვა წინანდელი დამოკიდებულება ხელოვანსა და ხელოსანს შორის. იგი ხედავს, რომ ხელოვნების პროდუქტი ახლა იქცა საქონლად, რომელსაც ისევე ყიდულობენ და ჰყიდიან როგორც ჩვეულებრივ საქონელს. კარდილიაკი პროტესტს აცხადებს ხელოვნების პროდუქტის ასეთი გასხვისების, მისი მწარმოებლისაგან დაშორების წინააღმდეგ, მიაჩნია რომ ეს დიდი შეცოდებაა ხელოვნების წინაშე. ამიტომ აყოვნებს იგი გადასცეს მის მიერ დამზადებული ხელოვნების ნიმუშები იმ ადამიანებს, რომლებმაც ისინი დაუკვეთეს და რომელთაც ისინი ეკუთვნით იურიდიულად. და კარდილიაკი იფარგლება არა პასიური პროტესტით, არამედ იწყებს აქტიურად მოქმედებას, მის მიერ დამზადებულ ხელოვნების ნიმუშებს უკან იბრუნებს ბოროტმოქმედების ჩადენის გზით.

„ნამცეცა ცახესი“ ჰოფმანის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მოთხრობა-ზღაპარს „ნამცეცა ცახესი, ცინობერად შოდებული“, რომელიც 1819 წელს გამოქვეყნდა. ეს ნაწარმოები აგრძელებს ჰოფმანის შემოქმედების კრიტიკულ-სატირიკულ ხაზს, მოწმობს, თუ როგორ ცდილობს მწერალი უფრო ფართოდ, რეალისტურად დასვას ის საკითხები, რომლებიც ისმებოდა აქამდე მის ნაწარმოებებში. დგას რა კვლავინდებურად რომანტიზმის ფილოსოფიისა და ესთეტიკის ნიადაგზე, ჰოფმანი ამ ნაწარმოებში ცდილობს ასახოს მოვლენები არა

მხოლოდ ე. წ. წმინდა ხელოვნების, არამედ საერთოდ კაცობრიობის, მომეტებულად თავისი ქვეყნის ბედით დაინტერესებული ადამიანის თვალსაზრისით.

მოქმედება წარმოებს პაფნუტის სახელმწიფოში, რომელშიც ჰოფმანი მისი დროის ერთერთ გერმანულ სამთავროს გულისხმობს. მწერალი იმთავითვე იღებს კრიტიკულ-მამხილებელ ტონს, ხატავს სამთავროს მეთაურსა და მის გარშემო შემოკრებილ გვაროვნულ არისტოკრატias, მაღალი თანამდებობის პირებს როგორც კარიკატურულ-გროტესკულ სახეებს. არა მხოლოდ როგორც სოციალური ბოროტების სულის ჩამდგმელებს, არამედ როგორც თვითდაჯერებულ ბრიყვებსა და არამზადებს. „ცახესის“ სწორედ ეს კრიტიკულ-მამხილებელი ხასიათი ჰქონდა მხედველობაში ბელისკის, როცა სწერდა ბოტკინს, რომ „ცახესის“ ცენზურაში მიტანაც არ შეიძლებაო. მაღალი წოდებისა და ტიტულების მქონე ადამიანების მთელი ამ ხროვის გასაკილაად ჰოფმანი წარმატებით იყენებს რომანტიკულ ლიტერატურაში არაერთგზის გამოყენებულ ხერხს, წარმოგვიდგენს რა მათ განმანათლებლობის ხელოვნური, დეკრეტული წესით დანერგვის ინიციატორებად, რომანტიკულისა და ფანტასტიკურის სასტიკ მოწინააღმდეგეებად.

ჰოფმანი გვიჩვენებს, თუ როგორ იკრძალება პაფნუტის სახელმწიფოში ყოველივე ის, რაც რომანტიკული ხასიათის მატარებელია, თვით პოლიციური წესების გამოყენებითაც როგორ იდევნებიან მშვენიერი ფერიები. იგი ამასთანავე გვიჩვენებს, თუ როგორ ფუყენიადაგს ემყარება განმანათლებლობის შემოღება პაფნუტის სახელმწიფოში, როგორ უთავსდება მისი დაცვა უსამართლობასა და თვითნებობას, ქვეშევრდომთა ჩაგვრასა და აბუჩად აგდებას, კარიერიზმსა და სნობიზმს. ამ სახელმწიფოს მეთაური და მინისტრები სხვას არაფერს უწევენ ანგარიშს, თუ არა თავიანთ სურვილებსა და კაპრიზებს, აწინაურებენ და აჯილდოებენ ადამიანებს არა მათი პირადი თვისების, გაწეული შრომის მიხედვით, არამედ იმის მიხედვით, თუ ვისდამი როგორ არიან განწყობილი.

ჰოფმანი მწვავედ აკრიტიკებს ამ ადამიანებს, აკრეთვე იმათაც, რომლებიც მლიქვნელობენ მაღალ ხელისუფალთა წინაშე, მოელიან რა მათგან სამსახურებრივ წარჩინებას. ამ ფონზე წარმოგვიდგენს იგი ნამცეცა ცახესის განდიდებისა და დაცემის ისტორიას, აკრეთვე ისტორიას იმ ადამიანებისა, რომლებიც ვერ გაურყვნია გარემოცველ სინამდვილეს.

პაფნუტის სამთავროს ერთ ღარიბ ოჯახში დაიბადა ბავშვი, რომელიც სიმახინჯის განსახიერებას წარმოადგენდა. ბავშვს სახელად ნამ-

ცეცა ცახესი დაარქვეს. ამ ოჯახისადმი სიბრალულით გამსჭვალულმა ფერია ფონ როზენჰენმა, რომელსაც კეთილშობილ ასულთა პანსიონში კანონისას თანამდებობა ეკავა, განიზრახა სამი ღერი გრძნეული ბალნის საშუალებით გაებედნიერებინა ეს ბავშვი. ცახესის დედა ღიზე გაოცებულია სწრაფი ცვლილებით, რომელიც მოხდა მის ბავშვში—ცახესმა უცებ ლაპარაკი და სიარული რომ დაიწყო. ეს ყველაფერი ახარებს დედას, მაგრამ აშინებს ის, თუ როგორ მცდარ წარმოდგენას იმუშაებენ აღამიანები მის შვილზე, მის გარეგნობასა და სულიერ მონაცემებზე, როგორ მიაწერენ ისინი ცახესს იმ ნიშნებს, რომლებიც სხვას ეკუთვნის და არა მას.

სოფლის პასტორი იხიბლება ცახესის ვიფოშითი სილამაზითა და ნიჭით, თხოვს ღიზეს დაუტოვოს მას აღსაზრდელად ეს თბიქოს დიდი იმედების მომცემი ბავშვი. როგორც მისთვის, ისე ღიზესათვის უცნობია ის ახალი თვისება, რომელიც ცახესმა ფერიას დანმარებით შეიძინა. ცახესი ითვისებს იმასაც, რაც წარმოადგენს პასტორის შვილის საკუთრებას. პასტორის შვილი უყვება ცახესს, თუ როგორი კეთილია მისი მამა და ამიტომ შეუძლებელია იგი ბავშვებს ძლიერ არ უყვარდეთ. შვილის ამ სიტყვებს პასტორი ცახესის მიერ წარმოთქმულად თვლის, ხედავს ამ ბავშვში სიკეთესა და კეთილგონიერებას, სრულებით ვერ ამჩნევს, ცახესი როგორ უღრენს მას, მზადაა ცხვირზედაც უკბინოს.

ამერიდან იწყება ცახესის დაწინაურება, მისი განდიდება ჰაფნუტის სახელმწიფოში. ცახესის სახით ჰოფმანი ხატავს ტიპს იმ აღამიანისა, რომელიც ითვისებს სხვის ნაშრომს. ცახესის ვერაგობის მსხვერპლი ხდება ბევრი პატიოსანი მუშაკი, მაგალითად, პოეტური ნიჭით დაჯილდოებული ბალთაზარი, რომელიც პროფესორ ტერპინის ქალის, ლამაზი კანდიდას სიყვარულით შთაგონებული, წერს მშვენიერ ლექსებს, მაგრამ სახელი და დიდება წილად ხვდება არა მას, არამედ ცახესს, რადგან ლექსების ავტორად მას მიიჩნევენ. ბალთაზარს სურდა ამ ლექსებით გაეფანტა ის არასასიამოვნო შთაბეჭდილება, რომელიც შეექმნათ მასზე. ცახესის მეოხებით პროფესორის სახლში მოწვეულ სტუმრებს, აგრეთვე თვით პროფესორსა და კანდიდას. საქმე იმაში იყო, რომ ცახესმა სიბრაზისაგან პროფესორის სახლში მორთო საშინელი კნავილი, მაგრამ დამსწრეებმა ჩათვალეს, რომ ეს ბალთაზარი კნავის და აშკარად უსაყვედურეს მას. ბალთაზარი შეძრწუნებულია ამ ფაქტით, იმით, რომ მას ყველა განუდგა, კანდიდაცა და სიყრმის დროის მეგობარი ფაბიანიც კი. ცახესს მიაწერენ დამსახურებას, მას თვლიან ფურორის მომხდენად.

ასე იქმნება საერთო აზრი ცახესის სასარგებლოდ, ბუნებრივად მიიჩნევენ იმას, რომ კანდიდა ცახესით იზიბლება და არა ბალთაზარით. კანდიდა და ცახესი საქორწინოდ ემზადებიან. ტერპინს ღიდად ახარებს ეს ფაქტი, კარგად აქვს წარმოდგენილი, ცახესის ბრწყინვალე სამსახურებრივი კარიერა რა საიმედო პერსპექტივას შლის ტერპინისთვისაც. ბალთაზარი არაა ერთადერთი, ვის დამსახურებასაც ითვისებს ცახესი. ასეთია აგრეთვე პრინცი გრეგორი, მუსიკოსი სბიოკა, რეფერენდარი პულხერი და სხვა. სბიოკამ გამართა მშვენიერი კონცერტი, მაგრამ ოვაციებით შეხვდნენ ცახესს და არა მას. ამიტომ გადაუწყვეტია სბიოკას გაექცეს ამ საზოგადოებას, რომელმაც მისი შრომის პროდუქტი სხვას მიაკუთვნა. ასეთივე პედი ეწვია რეფერენდარ პულხერს, რომელმაც შესანიშნავად უპასუხა გამოცდებზე საიდუმლო ექსპედიტორის ვაკანტური თანამდებობის დასაკავებლად, მაგრამ მიღებული აღმოჩნდა არა პულხერი, არამედ ცახესი, რომელიც გამოცდების დროს რაღაცას გაუგებრად ჩიფჩიფებდა.

როგორც ვხედავთ, „ნამცეცა ცახესის“ ავტორს მიზანში ჰყავს ამოღებული მისი დროის ოფიციალური საზოგადოება, იქ გამეფებული სოციალური ბოროტება. იგი გვიჩვენებს იმ ადამიანთა მართალ სახეებს, რომლებიც ამ ბოროტებას განასახიერებენ, ანდა მის მსხვერპლს წარმოდგენენ. მწერალი გვიჩვენებს, რომ შრომა ანტიგონისტურ კლასებად დაყოფილ საზოგადოებაში არ არის დაფასებული, შრომის პროდუქტს სხვა ითვისებს და არა თვით მშრომელი. მწერლის შეცდომა იმაში მდგომარეობს, რომ შრომისადმი ამგვარ დამოკიდებულებას იგი არ წარმოგვიდგენს როგორც კონკრეტული სოციალურ-კლასობრივი ვითარებით გაპირობებულ მოვლენას, არამედ როგორც გაუგებრობის, ფატალური აუცილებლობის შედეგს. მოთხრობის ის გმირები, რომლებიც მხარს უჭერენ ცახესს სხვისი ნაშრომის მითვისებაში, ასე იქცევიან იმიტომ, რომ ნამდვილად არიან დარწმუნებული, რომ ნაშრომი იმას ეკუთვნის, ვის მხარესაც ისინი იკავებენ. მწერალს არ შეაქვს სიციხად ამ საკითხის გაგებაში, საქმის ვითარებას ისე წარმოგვიდგენს, რომ ბალთაზარის, პულხერისა და სხვათა უბედურებაში ისევე არ მიუძღვით ბრალი მჩაგვრელებს, როგორც იმ ადამიანებს, რომლებიც სხვებს არ ჩაგრავენ. როგორც ბალთაზარს, ისე სბიოკას გაუდგა მთელი საზოგადოება, ყველა ცახესს განადიდებს და არა ამ ადამიანებს. რა გასაკვირია ამიტომ, რომ ასევე იქცევიან ისინიც, ვინც სოციალური კიბის მაღალ საფეხურზე იმყოფებიან? შთაბეჭდილება იქმნება, საგარეო საქმეთა მინისტრს რომ სცოდნოდა, თუ რა გრძნეული თვისების მქონეა ცახესი, მაშინ

იგი პულხერს დაუჭერდა მხარს და არა ცახესს. ასევე, სახელმწიფოს მეთაურს რომ სცოდნოდა ცახესის საიდუმლოება, მაშინ საეჭვოა, რომ მას ხელი შეეწყო ცახესის დაწინაურებისათვის.

საკითხის ამგვარი გაგებით ჰოფმანი შორდება რეალობას, იმის აღიარებისაკენ იხრება, რომ ცახესი ამაღლდა იმიტომ, რომ გრძნეულია. ნაწარმოებში არაა დაკონკრეტებული სოციალური ბოროტების წარმომადგენლის, ცახესის მხატვრული სახე, საქმის ვითარება ისეა წარმოდგენილი, რომ ცახესი მხოლოდ სარგებლობს მისთვის მიცემული შესაძლებლობით, მოქმედებს მხოლოდ გარეგანი იძულების შედეგად და არა წინასწარი განზრახვითა და მოფიქრებით. ცახესის განზრახვას არ წარმოადგენს ბალთაზარის, გრეგორის, ანდა პულხერის დაჩაგვრა, მაგრამ როცა ხედავს, რომ ბედი წყალობს, იგი სარგებლობს არსებული შესაძლებლობით.

ჰოფმანი არ კმაყოფილდება მხოლოდ იმ პერსონაჟების დახატვით, რომლებიც სოციალურ ბოროტებას განასახიერებენ, ანდა მასთან შერიგებულნი არიან. იგი ხატავს ისეთ პერსონაჟებსაც, რომელთაც არ დაუქარგავთ მაღალი ადამიანური თვისებები, სულიერი სიწმინდე და კეთილშობილება. ასეთთა შორის განსაკუთრებით ყურადღებას იქცევს სტუდენტი ბალთაზარი, რომელიც სინამდვილისადმი თავისებურ მიდგომას იჩენს. იგი არ ჰგავს სხვებს, მათ შორის თავის ახლო მეგობარს — ფაბიუსს და არც თავის მასწავლებელს, პროფესორ ტერპინს. იგი არ არის მათებრ ჰარმონიული, ცხოვრებასთან შეგუებული, შეზღუდული ფილისტერი. განსხვავებით სხვებისაგან, რომელთა ცხოვრება მატერიალური გამორჩენის, ანგარიშიანობისა და ეგოიზმის პრინციპზეა აგებული, იგი არის მდიდარი ფანტაზიის, პოეტური ბუნების ადამიანი. ვერ ნახულობს რა საზოგადოებაში იმას, რასაც ეძებს, ბალთაზარი გადის ბუნებაში და აქ, განმარტობაში ტყდება მშვენიერების, ჰარმონიის, სინათლისა და სილამაზის შეგრძნებით. აქ, ბუნებაში ნახულობს იგი სრულყოფას, უჭკნობ სილამაზესა და პოეზიას. აქ წვდება იგი სამყაროს ჰარმონიას და მომხიბლობას. ბუნება ბალთაზარისათვის წარმოადგენს საზოგადოების კონტრასტს, მასში ხედავს იგი იმას, რასაც ვერ ნახულობს საზოგადოებაში — პოეზიასა და მთლიანობას.

ბალთაზარი არის ტიპი რომანტიკული, ცხოვრების კალაპოტიდან ამოვარდნილი ახალგაზრდისა, რომელიც გულისტკივილით აღიქვამს იმ ცვლილებებს, რომლებიც მოხდა ადამიანთა ცხოვრებაში ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარების ერაში, ანტიესთეტიზმის, მონოტონობისა და ერთფეროვნების დამკვიდრებას. იგი ჰოფმანის მიერ დახატულ რომანტიკულ გმირთა შორის ერთი იმ მრავალ-



თავანია, რომლებიც მწარე სინამდვილეს თავიანთ რომანტიკულ ოცნებებს უპირისპირებენ. ეს ასეა, მაგრამ ბალთაზარი მაინც აღწევს თავს იმ ცალმხრიობასა და უკიდურესობას, რომელიც დამახასიათებელია ამ რომანტიკული გმირებისათვის. მისი რომანტიკა მაინც მზით გამოთბარი და განათებულია, ბოროტებაზე სიკეთის გამარჯვების რწმენით გამსჭვალულია. ბალთაზარიც ისევე მეოცნებეა, როგორც სტუდენტი ანზელმუსი. იგიც შეტრფის ჰარმონიასა და სიკეთეს, მაგრამ ანზელმუსისაგან, ასევე ჰოფმანის სხვა ბევრი რომანტიკული გმირისაგან განსხვავებით, იგი არ ემორჩილება უსამართლობას, გარკვეულად იბრძვის მის წინააღმდეგ. ეს კია, რომ ამ ბრძოლაში იგი მიმართავს იმავე რომანტიკულ-გრძნეულ საშუალებებს, რომლებსაც მიმართავენ მოწინააღმდეგე ბანაკის წარმომადგენლები; მიმართავს დახმარებისათვის მაგიკოს ალპანუსს. მართალია, ბალთაზარი მიმართავს ხოლმე გრძნეულ საშუალებას და იმარჯვებს კიდევაც მისი მეოხებით, მაგრამ ეს მაინც არ ნიშნავს, რომ იგი მისტიკურ-პათოლოგიური ძალის ტყვეობაში ექცევა, სულიერად ისეთივე დაცარული რომანტიკული გმირია, როგორც არიან მედარდუსი, ნათანაელი, სერაპიონი და ჰოფმანის მიერ დახატული სხვა გმირები. ეს იმიტომ, რომ ალპანუსს, მსგავსად ფერია როზენჰენისა, ჰოფმანი წარმოგვიდგენს როგორც სიკეთისათვის მებრძოლ რომანტიკულ პერსონაჟს. ჰოფმანს შეაქვს მნიშვნელოვანი კორექტივი რომანტიკულ-გრძნეულის პერსონაჟის ცნებაში, წარმოგვიდგენს რა მას არა როგორც ზეადამიანურსა და ზებუნებრივს, არამედ როგორც ადამიანურსა და ბუნებრივს. აღსანიშნავია ისიც, რომ რომანტიკულ-გრძნეულის პერსონაჟებშიც მწერალს შეაქვს გარკვეული დიფერენციაცია, ხედავს მასში ერთი მხრივ ბოროტების, მეორე მხრივ სიკეთის მთესველთ. მაგიკოსი ალპანუსი, ფერია როზენჰენი, ისე როგორც არქივარიუსი ლინდჰორსტი, ამ უკანასკნელთა რიგს ეკუთვნის.

ალპანუსმა მაგიური საშუალებით გამოიციწო ბალთაზარისა და სხვათა უბედურების მიზეზი, მიაგნო, თუ რის შედეგად წამოიწია ცახესი და მისცა კიდევაც ბალთაზარს საშუალება მის წინააღმდეგ საბრძოლველად. მან განაიარაღა ფერია როზენჰენი, ცახესის შემწე და დამხმარე, მიიღწია იმას, რომ ფერიას არა თუ არ შეუძლია, არამედ აღარც სურს შეუნარჩუნოს ცახესს წინანდელი მდგომარეობა. როგორც სხვა შემთხვევაში, ისე ახლაც ჰოფმანი რჩება რომანტიკულ-მისტიკურისა და რეალისტურის დაკავშირების თავისი მეთოდის ერთგული. რომანტიკულ-მისტიკური ამ ნაწარმოებში წარმოდგენილია არა როგორც თვითმიზნობრივი, არამედ როგორც საშუალება

ცხოვრებასთან დაახლოებისა, ნათელი, ჰუმანური იდეალებით გამსჭვალვისა.

ყურადღებას იქცევენ ამ მხრივ განსაკუთრებით ალპანუსისა და როზენჰენის პერსონაჟები. ესენი არიან ერთი მხრივ მაგიურ-გრანჯული თვისებების მქონენი, მეორე მხრივ კი ჩვეულებრივი ადამიანები. ისინი უპირისპირდებიან ჩვეულებრიობას იმიტომ კი არა, რომ არიან ანტირეალისტური ბუნების, რეალურზე მაღლა მისტიკურს აყენებენ, არამედ იმიტომ, რომ სურთ ადამიანებს სიკეთე უყონ. ალპანუსს, მაგალითად, ალაშფოთებს პაფნუტის სახელმწიფოში გამეფებული ბოროტება. ერთ დროს მას, მართალია, ეკავა ამ სახელმწიფოში მაღალი თანამდებობა, ქება-დიდებას ასხამდა განმანათლებლური იდეებით მოღურ გატაცებას, მათ დანერგვას დეკრეტების საშუალებით, მაგრამ იგი ასე იქცეოდა იმიტომ, რომ ფიქრობდა, ასეთი საშუალებით ადამიანებს სიკეთეს მოუტანდა. აი, რას ეუბნება იგი ამის შესახებ ფერიას: „ჩემად, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო, მე ვაკეთებდი სიკეთეს, სხვა სიტყვებით რომ ითქვას, ვაკეთებდი იმას, რასაც მე თქვენთან ერთად, ქალბატონო, ჰუმარიტ სიკეთეს ვუწოდებ“.

იგივე ითქმის ფერია როზენჰენის შესახებაც. ისიც გრძნეული თვისების მქონეა. მას შეუძლია, მაგალითად, გადაიქცეს პებლად. აფრინდეს ჭერზე და დაეშვას იატაკზე, უკვე თავვად ქცეული. იგიც, ალპანუსის მსგავსად, ამ თვისებას იყენებს ადამიანებისათვის ბედნიერების მისანიჭებლად. იგი ღრმა თანაგრძნობით იმსჯელება ცახესის მშვიერი, მძიმე შრომით წელში გატეხილი დედისადმი და სურს როგორმე გამოიყვანოს იგი ამ მდგომარეობიდან. „ოი, მართალო ზეცავ, — წამოიძახებს იგი ამ ქალის დანახვაზე — რამდენი მწუხარება და სიღატაკეა კიდევ ამ ქვეყანაზე. საწყალი, უბედური ქალი! მე ვიცი, რომ იგი გაჭირვებაში ცხოვრობს, თავისი შესაძლებლობის ზევით მუშაობს. ნეტავ შემეძლოს, როგორც მინდა ისე დავეხმარო მას“.

როგორც ვხედავთ, როზენჰენი გაჭირვებულებსა და ტვირთმძიმეებზე ზრუნავს, მათდამი სიბრალულითაა გამსჭვალული. ამიტომ ამკობს იგი ცახესს მაგიური თვისებით და არა იმ მიზნით, რომ ცახესმა იგი სხვა ადამიანთა დასაჩაგრავად გამოიყენოს. მწერალი ცდილობს გარკვეულად მოუბოლიშოს როზენჰენს, საქმე ისე წარმოადგინოს, რომ ეს ფერია მხოლოდ სიკეთისა და სიბრალულის გრძნობით ხელმძღვანელობს, რომ მას არ ეკისრება პასუხისმგებლობა იმაში, რაც ცახესის ცხოვრებაში ამის შემდეგ ხდება. მწერალი ცდილობს შექმნას შთაბეჭდილება, რომ როზენჰენისათვის არ არის

ცნობილი ის ფაქტი, რომ ცახესის ბედნიერება აგებულია სხვა ადამიანების უბედურებაზე. ამ ნიადაგზე ხდება წინააღმდეგობის გადაწყვეტა ფერიასა და ალპანუსს შორის, მათ შორის მკვიდრი მეგობრობის დამყარება. მათ ერთიმეორესთან აკავშირებთ სურვილი — მიანიჭონ ადამიანებს ბედნიერება. ამ სურვილმა გადააწყვეტინა ალპანუსს, წაართვას ცახესს ის მაგიური თვისება, რომელსაც ეს მახინჯი უმაწვილი სხვათა საზიანოდ იყენებდა, ამავე სურვილმა გადააწყვეტინა როზენჰენს, გაუწოდოს დახმარების ხელი ცახესის ოჯახს. ამიტომ მიდის იგი ალპანუსთან, რომ როგორმე იმოქმედოს მასზე და გადაარჩინოს დალუპვას ცახესი; მაგრამ როცა ალპანუსი მას საქმის ნამდვილ არსს გააცნობს, მაშინ როზენჰენს საბოლოოდ ეხილება თვალები და, თუმცა მას ებრალება ცახესი, მაინც ურიგდება იმ აზრს, რომ იგი უნდა დაიღუპოს.

„კატა მურის ცხოვრებისეული შეხედულებები“

„ნამცეცა ცაბესი“ მოწმობს ახალი საფეხურის დასაწყისის ჰოფმანის განვითარებაში, სოციალური თემატიკის გაფართოებას, რეალისტური ტენდენციის გაძლიერებას მის შემოქმედებაში.

მწერლის შემოქმედებითი ევოლუციის ამავე ხაზზეა მისი უკანასკნელი დიდი რომანი — „კატა მურის ცხოვრებისეული შეხედულებები“. („Lebensansichten des Katers Murr“), რომელიც 1820—1821 წლებში იწერებოდა. ეს ჰოფმანის სამწერლო მოღვაწეობის შემაჯამებელი ნაწარმოებია. მასში ჩანს მთელი სიცხადით მწერლის მხატვრული მეთოდის ძირითადი თავისებურება, ტრადიციულ რომანტიზმთან მისი შეხვედრისა და დაშორების მომენტები. კვლავინდებურად რჩება რა რომანტიზმის ნიადაგზე, ჰოფმანი ამ რომანში ხატავს რესტავრაციის ეპოქის გერმანიის საზოგადოების სატირულ სურათს. მამხილებელ-გროტესკულ ხაზებშია მოცემული ამ რომანში გერმანიის ფეოდალური არისტოკრატია; რომელმაც ქვეყნის ოკუპაციის პერიოდში გარკვეული დარტყმა იგემა და რომელიც რესტავრაციის ეპოქაში კვლავინდებურად რევოლუციის მონაპოვართა წინააღმდეგ იბრძვის. ასევე სატირულ ფერებშია რომანში წარმოდგენილი გერმანელი ბიურგერობა, რომელიც მხარში ედგა გვაროვნულ არისტოკრატიას. ცნობილია, რომ ამ ბიურგერთა მხოლოდ ერთი ნაწილი აცხადებდა გაუბედავ პროტესტს, რომელიც წარმოადგენდა პროტესტს ნაციონალური ბურჟუაზიისა.

რომანის ძირითად მიზანდასახულობას შეესაბამება ცენტრალურ გმირად ცხოველის, კატის გამოყვანა. პირველად არ მიუმართავს ჰოფმანს ასეთი ხერხისათვის, მაგრამ იგი ასე ფართოდ და ასე წარ-

მატებით მას სხვა არც ერთ ნაწარმოებში არ გამოუყენებია. „კატა მურში“ ამბები და სიტუაციები ჯგუფდება კატის თავგადასავლის გარშემო. მასთანაა დაკავშირებული ისტორია სხვა ცხოველებისა, მაგალითად, მწერლის მიერ მალალი წარმოშობის ცხოველებად წარმოდგენილი ძაღლებისა, აგრეთვე ცხოვრება გერმანელი ფეოდალების და ბიურგერებისა. მურის ისტორიასთან აკავშირებს ჰოფმანი აგრეთვე კომპოზიტორ კრაისლერის თავგადასავალს. ამას იგი იმით ხსნის, რომ თითქოს ერთიმეორეში აურიეს კატა მურისა და კრაისლერის ხელნაწერები, უფრო კი იმით, რომ კრაისლერის ხელნაწერის ფურცლებს მური თითქოს თავისი ნაწერების გასაშრობად იყენებდა.

მოქმედება რომანში წარმოებს ზიგხარსტვაილერის მედიატიზებული სამთავროში, რომელსაც სათავეში უდგას თავადი ირინეი. მწერალი წარმოგვიდგენს ამ სამთავროს არა როგორც რეალურად არსებულს, არამედ როგორც ფიქტიურს; ირკვევა, რომ ნაპოლეონის ჯარების შემოჭრის დროს ირინეი, ზოგიერთ სხვა გერმანელ მთავართან ერთად, გაიქცა თავისი სამფლობელოდან, რის გამოც ეს უკანასკნელი შეუერთეს დიდ საჰერცოგოს. და მიუხედავად იმისა, რომ წარსულის დიდებისაგან თითქმის აღარაფერი დარჩენილა, რომ ირინეის ზიგხარსტვაილერის მახლობლად მხოლოდ მცირე მამული შერჩენია, იგი თავის თავს მაინც მფლობელ მთავარს უწოდებს, ტოვებს თავის სასახლეში ყველა წინანდელ ტიტულებსა და თანამდებობებს; იცავს სასახლის ბრწყინვალე ცხოვრების წესებს, ბაძავს ფუფუნებასა და განცხრომაში ევროპის მონარქებს.

რომანის ავტორი ნიღაბს ხდის ამ ფიქტიური სამთავროს მალალი რანგების ადამიანებს, მომეტებულად კი სამთავროს თვითდაჯერებულ მეთაურს, ირინეის, რომელიც ცდილობს დაემსგავსოს ლუი მე-14-ს და ამასთანავე გაითამაშოს ხელოვნების მფარველის როლიც. „მან ისე მოაწყო თავისი ცხოვრება, — ვკითხულობთ რომანში — რომ თითქოს კვლავინდებურად მფლობელი თავადი ყოფილიყო, დატოვა სასახლის სრული შტატი, შტატი სახელმწიფო კანცლერის და ფინანსთა მინისტრისა. იგი არიგებდა ორდენებს, აწყობდა მიღებებს, სასახლის ბალებს, რომელზედაც სულ ბევრი თორმეტი-თხუთმეტი კაცი იკრიბებოდა და რომელზედაც ეთიკეტს გაცილებით უფრო მკაცრად იცავდნენ, ვიდრე ყველაზე დიდ სასახლეებში“. მწერალი მკაცრად აკრიტიკებს ირინეის სასახლეს, გვანიშნებს, რომ მას არ აქვს საფუძველი, არ აქვს მომავალი. მწერალი გვანიშნებს, რომ ირინეი, ისე როგორც მისი ჰკუამოკლე ვაჟი იგნატი, წარმოადგენს პროდუქტს ეპოქისას, იმ ცვლილებებისას, რომლებსაც ადგილი აქვს

ფეოდალური საზოგადოების წიაღში ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარების ერაში. ჰომფმანი ცხადს ხდის, რომ ირინეის მინიატურული სასახლეც მოქცეულია სასაქონლო ფეტიშიზმის გავლენაში, რომ ადამიანებს აქაც ისევე ავტომატის როლის შესრულება უხდებათ, როგორც მწერლის მიერ აღწერილ სხვა მრავალ შემთხვევაში.

ჰომფმანი გვიჩვენებს, რომ ზიგხარსტეილერის სასახლეშიც დაწერგლია ანგარებისა და ეგოიზმის იგივე სული, რაც სხვაგან, რომ ადამიანები იქაც წინ აყენებენ ხოლმე თავიანთ ეგოისტურ-მერკანტილისტურ ინტერესებს. ყურადღებას იქცევს ამ მხრივ მხატვრული სახე მრჩვევლი ქალის ბენცონისა, ირინეის საყვარლისა, რომელიც არ არის არისტოკრატიული წარმოშობის და ჰერცოგის სასად გახდომით ცდილობს უზრუნველყოს თავისი მდგომარეობა სასახლეში. მწერალი ხატავს მას როგორც ჰკვიანსა და შორსმხედველს, მაგრამ ამასთანავე როგორც ეპოქის სოციალური სენით შეპყრობილს, რომელიც იმისათვის, რომ თავისი მდგომარეობა ამ ექსსასახლეში როგორმე სტაბილური გახადოს, უკან არ იხევს იმისგანაც, რომ თავისი მშვენიერი ქალი, იულია ჰკუამოკლე პრინცს, იგნატის შერთოს. ასე იქცევა ბენცონი იმისათვის, რომ შეინარჩუნოს ირინეიზე ის გავლენა, რომელიც აქამდე ჰქონდა.

ასეთია სამყარო იმ ადამიანებისა, რომლებიც ამოტივტივებულან საზოგადოებრივი ცხოვრების ზედაპირზე, სამყარო მე-19 საუკუნის პირველი ათეული წლების გერმანელი ფეოდალებისა და მათთან შერიგებული ბიურგერების, რომელთაც მწერალი ხატავს მკვეთრად სატირულ ფერებში; უჩვენებს მათ მორალურ დაცემას, ცხოველური ინსტინქტების ტყვეობაში მოქცევას და ყოველივე ამის შებურვას ხელოვნებისა და განათლების სიყვარულის ნიღბით. რომანის ავტორი, როგორც ვხედავთ, არ იფარგლება მხოლოდ ფეოდალური არისტოკრატიის კრიტიკით, არამედ აკრიტიკებს სხვა სოციალური ფენების წარმომადგენლებსაც. გვაროვნული არისტოკრატიის გასწვრივ იგი ხატავს გერმანელ ბიურგერებს და ხატავს მათ მსხვილი ფეოდალებისაგან არა იზოლირებულად, არამედ მათთან ორგანულად დაკავშირებულად. ბიურგერების სამყაროს ნაწარმოებში განასახიერებს კატა მური, რომელიც მისტერ აბრაჰამის სახლში ცხოვრობს, სწავლობს წერა-კითხვას და იწყებს მწერლობას. მისი ჩანაწერები, განსჯები და სენტენციები წარმოადგენს რომანის მხატვრულ ჩონჩხს, რომელსაც თავისებურად უკავშირდება ნაწარმოების სხვა რეალიები.

განსწავლულ კატა მურში მოცემულია მწარე სატირა გერმა-

ნელ ბიურგერობაზე, მის ფილისტერულ შეზღუდულობაზე, ეგოისტურ თვითყმაყოფილებაზე. მურის სახით ჰოფმანი დასცინის ახალი დროის გერმანელ ბიურგერს, მის გელერტიზმსა და მოდურ პათეტიკას. ის უჩვენებს, რომ მურის რომანტიკულ შემართებას, ასევე წიგნურ განსწავლულობას ოდნავადაც არ შეუცვლია მისი მორალური სახე. იგი დარჩენილა ისეთივე ეგოისტი, როგორც აღრევე იყო. მურიც ლაპარაკობს ხოლმე საერთო ინტერესებზე, სამშობლოზე, როგორც ლაპარაკობდნენ ჩვეულებრივი ფილისტერები, მაგრამ სამშობლო მურისათვის სხვა არაფერია, თუ არა სახლის ქერი, სადაც ქონის ნაჭრები და ძეხვები ეგულება. სახლის ქერის დაცვა მურისათვის აუცილებელია, რადგან ამ შემთხვევაში იგი თავის საყვარელ საქმელებს იცავს.

როგორც ვხედავთ, მურიც ისევე აბსტრაქტულად შეტრფის საერთოს, საკაცობრიოს, სიკეთესა და სამართლიანობას, როგორც გერმანიის ბიურგერობა. მისთვისაც სტიმულის მიმცემი არის ინდივიდუალისტურ-ანგარებითი ინტერესები, კარგად გამოძღომის სურვილი. საინტერესოა ამ მხრივ მურის შეხვედრა თავის მშვიერ დედასთან, რომელსაც იგი პატარაობიდანვე თვალთავან დაეკარგა. მურს თითქოს ებრალება თავისი მისუსტებული დედა, გარბის, რომ გამოუტანოს მას დაპირებისამებრ თევზის შემორჩენილი ნაწილი, მაგრამ ამ უკანასკნელს უმაღლ თვითონვე შესანსლავს, ვიდრე დედას მიუტანდეს.

მურის სახით ჰოფმანი აკრიტიკებს ფილოსოფიას გერმანელი ფილისტერისას, ფილოსოფიას თავისი საკუთარი, პატარა სამყაროთი შემოფარგლისა. იგი მკვეთრად აკრიტიკებს განათლებულ გერმანელ ფილისტერს, უჩვენებს მის ანტიესთეტიკურ ბუნებას, მის სიმშრალესა და უსულგულობას. მურის სახით ჰოფმანი უჩვენებს აგრეთვე ფეოდალური ტირანიისადმი გერმანელი ბიურგერის შემრიგებლურ დამოკიდებულებას, ისე, როგორც ამას აკეთებს იგი აბრაჰამისა და ბენცონის მხატვრული სახეების ჩვენებით. მური თვითონვე აღიარებს, თუ როგორ თანდათანობით მოთვინიერდა იგი, როგორ ისწავლა მან თავისი ბრჭყალების დამალვა იმის მიხედვით, თუ რას მოითხოვდნენ მისგან ისინი, ვისგანაც ის დამოკიდებული იყო. იგი აღნიშნავს, თუ როგორ მოძებნა მან საერთო ენა ძაღლებთან, რომლებიც რომანში ისეთივე პრივილეგირებულ არსებებად გამოდიან, როგორადაც მსხვილი ფეოდალები ადამიანთა საზოგადოებაში.

არ შეიძლება ითქვას. რომ „კატა მურის“ ავტორი არ ხედავს რაიმე წინააღმდეგობას ბიურგერებსა და არისტოკრატებს შორის,

ცხოველთა სამეფოში კი — კატა მურსა და ძაღლებს შორის. ჩვენ ვხედავთ, რომ მური გამოთქვამს სამღურავს ძაღლების მისამართით, კიცხავს მათ არისტოკრატიულ ყოყოჩობას. კიდევ მეტი: მური იწყებს ძაღლების წინააღმდეგ თითქოს პრაქტიკულ მოქმედებასაც, შედის კატების ასოციაციაში, იმის ანალოგიურ გაერთიანებაში, რასაც წარმოადგენდა იმ დროის ბურჟენშაფტი; მაგრამ ყოველივე ამას მწერალი წარმოგვიდგენს იუმორისტულად, გვანიშნებს, რომ მურს ძაღლების წინააღმდეგ ამოქმედებს არა რაიმე პრინციპული მოსაზრებები, არამედ უბრალო შური. მწერალი შუქს ფენს ბურჟენშაფტელ მურის პათოსისა და რიტორიკის სიყალბესა და უნიადგობას, გვიჩვენებს, რომ კატების ეს გაერთიანება, ისე როგორც ბურჟენშაფტი, მიზნად არ ისახავდა არსებული სოციალური წყობის დანგრევას. მწერალი კრიტიკულ ხაზებში წარმოგვიდგენს არა მხოლოდ კატა ბურშებს, რომლებიც „უპირატესობას აძლევენ რძეს წყალთან შედარებით, შემწვარ ხორცს პურთან შედარებით“, არამედ ხელისუფლების ორგანოებსაც, რომლებიც ბურშებში ხედავენ არსებული წყობილების მტრებს და მათ წინააღმდეგ რეპრესიებს იყენებენ. ჰოფმანი აკრიტიკებს როგორც მურის მოჩვენებით რადიკალობას, ისე ფეოდალურ-იუნკერული გერმანიის კანონიერების დამცველებს და მათ დამქაშებს, რომლებიც რომანში ეზოს ძაღლის აქილევსის სახითაა წარმოდგენილი.

ასეთია სამყარო ცხოველური ინსტინქტებით, ეგოიზმისა და ანგარების სულით გამსჭვალული, განათლებული გერმანელი ბიურგერებისა, მოხდენილად დახატული ჰოფმანის მიერ კატა მურის სახით. იმავე მანკიერებას ნახულობს მწერალი პრივილეგირებული წოდების წარმომადგენელთა შორის. თუ მურების სამყაროში ეგოიზმი და ანგარება ვლინდება პირდაპირ და ტლანქად, მაღალ საზოგადოებაში იგი ვლინდება რაფინირებული, დახვეწილი სახით, გარეგნულად შეფერილი და შელამაზებული. ვერაგი ადამიანების სამყაროს ჰოფმანი ამ რომანშიც უპირისპირებს სამყაროს სპეტაკი, ხელოვნების მაღალი მოწოდებით აღფრთოვანებული ადამიანებისა. ამ უკანასკნელთა წარმომადგენლად გვევლინება ისევ კომპოზიტორი კრაისლერი, რომლის ისტორია ორგანულად უკავშირდება მურისა და ირინეს ისტორიას. ჰოფმანი ხატავს კრაისლერს როგორც მაღალი მოწოდების ადამიანს. ასეთივე სპეტაკ და ნათელ პერსონაჟს წარმოადგენს ბენცონის ქალი, იულია. ამბის განვითარება ჰოფმანს მიყავს ტრადიციული გზით, იდეალისა და მწარე სინამდვილის დაპირისპირების გზით, გვიჩვენებს, თუ როგორ მძაფრდება წინააღმდეგობა კრაისლერ-იულიასა და მათ გარემომცველ სინამდვილეს

შორის. მართალია, რომანი დარჩა დაუმთავრებელი, ოფიციალურმა გერმანიამ ხმა აიმაღლა ჰოფმანის წინააღმდეგ და იგიც იძულებული გახდა გაეცხადებინა, რომ კატა მური გარდაიცვალაო, მაგრამ ამბის განვითარების საბოლოო სურათი ნათელია: იულიას ტრაგედის შემდეგ კრაისლერის ტრაგედიაც გარდაუვალი ხდება. სიმართლე. სიყვარული და ხელოვნება მარცხდება ეგოიზმსა და ვერაგობასთან ბრძოლაში. იულიას აშორებენ მის სათაყვანებელ კრაისლერს და მოსულელო იგნატის მიათხოვებენ, კრაისლერს კი, მწერლის გეგმით, ცხოვრება ჭკუიდან შეშლილთა სახლში უნდა დაემთავრებინა.

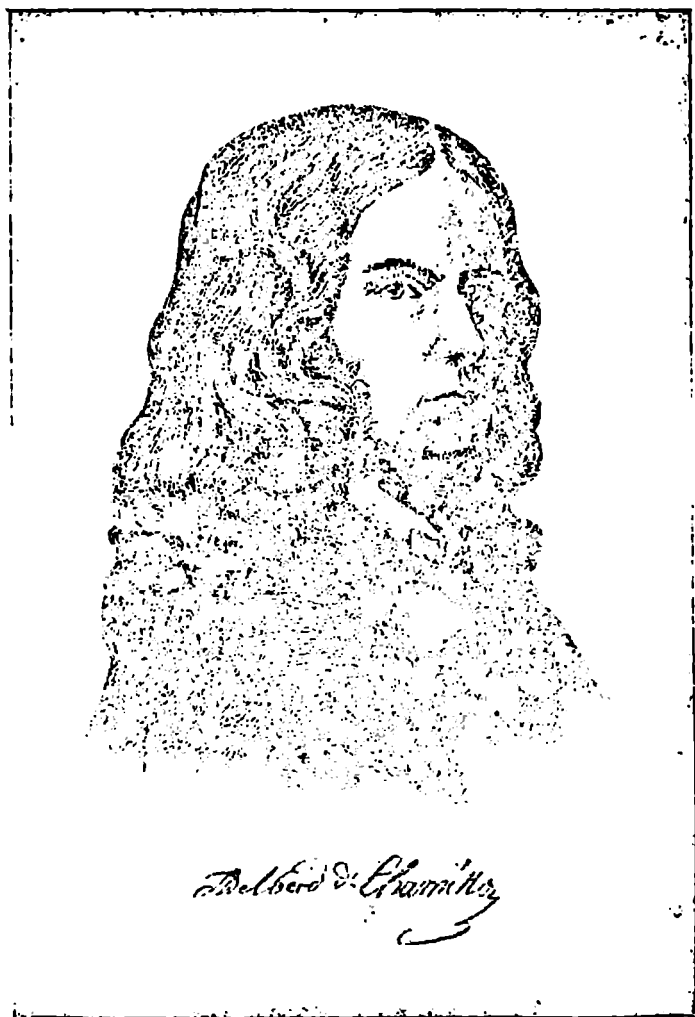
ჰოფმანის შემოქმედება ეხმაურება იმ საკითხებს, რომლებიც აღლევებდა მე-19 საუკუნის პირველი ათეული წლების გერმანიის საზოგადოებას. მართალია, მწერალი ვერ იძლევა ამ საკითხების ჭეშმარიტად სწორ გადაწყვეტას, თავს ვერ აღწევს თავისი მსოფლმხედველობისა და შემოქმედებითი მეთოდის შეზღუდულობას, მაგრამ იგი რჩება მაინც როგორც შესანიშნავი, მსოფლიო რეზონანსის მქონე მწერალი. ვის სახელსაც ბელინსკი მსოფლიო ლიტერატურის ისეთი კორიფეების გვერდით იხსენიებს, როგორიც არიან ჰომეროსი, შექსპირი, გოეთე, პუშკინი, გოგოლი და სხვები.

#### § 6. შ. ა. შამისო

გერმანული რომანტიზმის განვითარებაში თავისებური ადვილი უკავია ლუი შარლ ადალბერტ შამისოს. იგი ერთი იმათგანია, ვის სახელთანაც დაკავშირებულია ახალი ეტაპი გერმანული რომანტიზმის ლიტერატურაში, ეტაპი პროგრესული რომანტიზმისა, ამასთანავე, ნიადაგის მომზადება 30—40-იანი წლების რევოლუციურ-დემოკრატიული ლიტერატურისათვის. თავის დიდ თანამედროვე ჰაინესთან ერთად შამისო გამოვიდა რომანტიზმის ლიტერატურიდან. მაგრამ მემარჯვენე რომანტიკოსებისაგან იმთავითვე განსხვავებულ შემოქმედებით პლატფორმაზე მყოფი, ეპოქის მღელვარე ამბებზე დაკვირვების შედეგად, იგიც ჰაინეს, ულანდისა და სხვა გამოჩენილ მწერლებთან ერთად, მიდის სულ უფრო და უფრო მარცხნივ, კონსერვატიული რომანტიზმისაგან გამიჯვნისა და რეალისტურ ლიტერატურასთან დაახლოების გზით.

ეპოქა, როცა შამისო გამოდის სამწერლო მოღვაწეობის სარბიელზე, ხასიათდება რომანტიზმის შიგნით დაწყებული ძლიერი დრტვინვით როგორც გერმანიაში ისე ევროპის რიგ სხვა ქვეყანაში. ეს არის ეპოქა პროგრესული რომანტიზმის განვითარებისა, პროგრესული რომანტიკოსების გამწვავებული ბრძოლისა კლასიცი-





ტებთან, აგრეთვე კონსერვატიულ რომანტიკოსებთან. ამ ეპოქაში ადგილი აქვს ფრიად მნიშვნელოვან სოციალ-პოლიტიკურ ძვრებს, რაც ახალ ამოცანებს აყენებს მხატვრული ლიტერატურის წინაშე. ამ მოვლენების პირისპირ წამდგარი შამისო თუმცა გადაჭრით ვერ გათავისუფლებულა წარსულის გავლენისაგან, მაგრამ იკავებს მაინც მოწინავე მწერლის ადგილს, ეხმაურება იმ საკითხებს, რომლებსაც ცხოვრება აყენებს.

შამისო, ცხადია, არ არის ერთადერთი, ვინც ამ ახალი ამოცანების შეგნებაში მიდის, მაგრამ იგი ერთი პირველთაგანია, ვინც ვერმანიაში პროგრესული რომანტიზმის გზით მიდის. განვითარების ეს ტენდენცია არ არის დამახასიათებელი მხოლოდ შამისოს, ჰაინესა და სხვა ამ დროის გამოჩენილ გერმანელ მწერალთა შემოქმედებისათვის, არამედ წარმოადგენს ლიტერატურის განვითარების მაგისტრალურ ხაზს ახალ დროში. ლიტერატურის ამ ახალი გზით განვითარებაში ფრიად მნიშვნელოვანია გოეთეს დამსახურება, მნიშვნელოვანია აგრეთვე დამსახურება გერმანელი რომანტიკოსების — შლეგელების, ტიკის, არნიმის, ბრენტანოს, ჰოფმანისა და სხვების.

შამისო დგას გერმანული კლასიკური, აგრეთვე რომანტიკული ლიტერატურის მიღწევათა ნიადაგზე, მონდომებით სწავლობს სხვა ხალხების ლიტერატურასაც, იღებს სახელმძღვანელოდ იმას, რაც გონივრულად, ხალხურად მიიჩნია, ხაზბად ეწაფება საერთოდ ხალხურ შემოქმედებას. ხალხური შემოქმედებისადმი დამოკიდებულებაში იგი იმპულსს ღებულობს ადრინდელი რომანტიკოსებისაგან, მაგრამ მისი მიდგომა ხალხური შემოქმედებისადმი თავისებურია, არ ხასიათდება იმ სუბიექტივიზმით, რაც არნიმის, ბრენტანოსა და სხვა რომანტიკოსებისთვისაა დამახასიათებელი. შამისო არ ვარდება მისტიკაში, უშუქარ პესიმიზმში, არ ახდენს უუასაუკუნეებრივი ყოფის იდეალიზაციას. ის იმთავითვე კრიტიკულ დამოკიდებულებას იჩენს ფეოდალური რეაქციისადმი, მიუხედავად იმისა, რომ თვითონ გვაროვნული არისტოკრატის რიგებს ეკუთვნოდა.

შამისო დაიბადა საფრანგეთში 1783 წელს, მსხვილი ფეოდალის ოჯახში. მწერლის მამას ეკავა მაღალი თანამდებობა მეფის სასახლეში. რევოლუციის დროს შამისოების ოჯახი გერმანიაში გაიქცა. აქ მოჰვალი პოეტი პრუსიის დედოფლის პაჟად ეწყობა. 1798 წელს შამისო შედის პრუსიის არმიაში, სადაც უკავია ჯერ ფენრიხის, შემდეგ კი ლეიტენანტის თანამდებობა. 1801 წელს შამისოების ოჯახი ბრუნდება საფრანგეთში, თვითონ პოეტი კი, თავის ძმა ევგენისთან ერთად, ამჯობინებს დარჩეს გერმანიაში, გაიხადოს ეს უკანასკნელი მეორე სამშობლოდ. იგი მონდომებით სწავლობს გერმა-

ნულ ენას, ლიტერატურასა და ფილოსოფიას, გატაცებით კითხულობს ვოლტერს, ჰელვეციუსს, დიდროს, რუსოს. ასევე მონდობებით სწავლობს იგი კანტის ფილოსოფიას, გერმანულ კლასიკურ ლიტერატურას, მომეტებულად შილერს. პრუსიის სამხედრო სამსახურში ყოფნა მძიმე ტვირთად აწვა შამისოს. იგი თანდათან მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ეს სამსახური ადამიანს აჩანავებს ფიზიკურად და სულიერადაც.

ემიგრაციის პირველ წლებშივე იწყებს შამისო ლექსების წერას. მისი პირველი ლექსები დაწერილია ფრანგულ ენაზე, მაგრამ წლების მანძილზე გერმანული ენის შესწავლაზე გაწეულმა შრომამ, ასევე გერმანელ მწერლებთან დაახლოებამ სასურველი შედეგები გამოიღო: შამისომ იწყო ნაწარმოებების წერა გერმანულ ენაზე და ამ გზიდან ბოლომდე არ გადაუხვევია. ფრიად მნიშვნელოვანი როლი მწერლის ამგვარ ევოლუციაში შეასრულა ლიტერატურულ წრეებთან დაახლოებამ, მომეტებულად ფარნჰაგენ ფონ ენზესა და მისი განათლებული მეუღლის, რაჰელის ლიტერატურულ სალონთან დაახლოებამ. ეს ის დრო იყო, როცა ჯერ კიდევ არ დამცხრალიყო იენის რომანტიკოსებსა და ბერლინის განმანათლებლებს შორის წარმოებული ბრძოლა, რომლის პროცესშიც რომანტიკოსთა მხარეზე დამდგარი შამისო ენზესთან ერთად აარსებს ჟურნალს — „მუზეუმის ალმანახი“. ეს ჟურნალი გამოდის 1804 წელს და იცავს იმ ესთეტიკურ პროგრამას, რომელსაც ამ ხანებში შლეგელი და ტიკი აყენებდნენ. ამ ჟურნალში აქვეყნებს შამისო გერმანულ ენაზე დაწერილ პოეტურ ნაწარმოებებს და იქცევა მკითხველთა ყურადღებას. დიდხანს არ გაგრძელებულა „ალმანახის“ არსებობა, მისი თანამშრომლები გაიფანტნენ გერმანიის სხვადასხვა კუთხეში, მაგრამ ჟურნალის ამ ხანმოკლე არსებობასაც უკვალოდ არ ჩაუვლია შამისოსათვის. მწერალმა შეინარჩუნა გულითადი დამოკიდებულება თავისი ლიტერატურული მეგობრებისადმი, პირველად მოახერხა მკითხველთა წინაშე გერმანულ ენაზე დაწერილი ნაწარმოებებით წარდგომა.

მალე ამის შემდეგ შამისო თავს ანებებს სამხედრო სამსახურს და, ჯერ კიდევ ცხოვრებაში გზა გაუკვლეველი, მოგზაურობს საფრანგეთში, საიდანაც იგი ისევ გერმანიაში ბრუნდება. 1812 წელს შამისო შედის ბერლინის უნივერსიტეტში სამედიცინო ფაკულტეტზე და იწყებს ბუნებისმეტყველების, განსაკუთრებით, ბოტანიკის გულმოდგინედ შესწავლას. ეს ის პერიოდია, როცა გერმანიაში ფართოდ იშლება გამათავისუფლებელი მოძრაობა, მიმართული ფრანგი დამპყრობელების წინააღმდეგ, დამპყრობელებისა, რომელთაც გადამ-

წყვეტი დამარცხება აგემა რუსეთის არმიამ. შამისოსაც გადაეწყვიტა მონაწილეობა მიელო გამათავისუფლებელ ბრძოლებში, მაგრამ ძეგობრების ჩარევის შედეგად მისი ეს გეგმა განუხორციელებელი დარჩა. მწერალი კვლავ აგრძელებს საბუნებისმეტყველო ხასიათის ძიებებს, ამასთანავე წერს მხატვრულ ნაწარმოებებს.

1815 წელს შამისო, როგორც ბოტანიკოსი, რუსეთის გემ „რიუ-რიკზე“ მონაწილეობას ღებულობს ქვეყნის ირგვლივ მოგზაურობაში, საიდანაც 1818 წელს ბრუნდება. ამის შემდეგ იგი საბოლოოდ მკვიდრდება გერმანიაში როგორც მეცნიერ-ბოტანიკოსი და სახელმწიფო მწერალი. ჯერ კიდევ 1814 წელს გამოაქვეყნა შამისომ ნაწარმოები, რომელმაც მტკიცე აღგილი დაუმკვიდრა მას ახალი დროის გერმანულ ლიტერატურაში, გამოავლინა მისი შემოქმედებითი განვითარების მაგისტრალური ხაზი. ეს ნაწარმოებია მოთხრობა — „პეტერ შლემილის არაჩვეულებრივი ისტორია“ („Peter Schlemihls wundersame Geschichte“).

ნაწარმოების მთავარი გმირი, ახალგაზრდა პეტერ შლემილი“  
ტერ შლემილი მოუთხრობს მწერალს მისდამი გაგზავნილ რვეულში თავის თავგადასავალს. იგი ყვება, თუ როგორ მიიქცია მდიდარი ჯონის სახლში მისი ყურადღება რუხ ფრაკში გამოწყობილმა უცნაურმა კაცმა, რომელსაც ერთ-ბაშად სისრულეში მოჰყავდა ყველაფერი, რასაც კი შეკრებილი სტუმრები ისურვებდნენ. ასე მაგალითად, მან ყველას თვალწინ ამოიღო თავისი ფრაკის ჯიბიდან ვეებერთელა ღურბინდი და მიაწოდა იგი სტუმრებს; ასევე ამოიღო მან ჯიბიდან ვეებერთელა თურქული ხალჩა და კარგის მოწყობილობა. ყველაფერი ეს ისე ხდებოდა, რომ არ იწვევდა არავითარ გაკვირვებას არც მასპინძლის და არც სტუმრების, გარდა პეტერ შლემილისა. ამოდ ცდილობს ეს უკანასკნელი გაიგოს ამ უცნაური კაცის ვინაობა. თავის მხრივ რუხფრაკიანი კაციც ინტერესდება შლემილით, ხვდება მას და წინადადებას აძლევს დაუთმოს თავისი ჩრდილი, საფასოდ იმ ჯადო ქისისა, რომელშიც ოქრო არასდროს ილევა. შლემილი გაოგნებულია, მაგრამ ბოლოს მაინც თანხმობას აცხადებს. იგი ხელს ავლებს ქისას და, ოქროთი ავსებული, შორდება იქაურობას.

ქალაქის შესასვლელში შლემილს მოესმა გამაფრთხილებელი ძახილი. ეს იყო ხმა უცნობი ღედაბრისა, რომელიც მოუწოდებდა მას, როგორც ჩრდილდაკარგულ კაცს, სიფრთხილისაყენ. ასეთივე გამაფრთხილებელი, აგრეთვე დაცინვის გამომხატველი სიტყვები ესმის შლემილს ქალაქის სხვა ბევრი მცხოვრებისაგან, მაგრამ მისთვის ყველაზე უფრო მძიმე იყო ის შეხვედრა, რომელიც მოუწყვეს ქუ-

ჩაზე ცელქმა მოსწავლეებმა. შეძრწუნებული შლემილი გარბის სას-  
ტუმროში, საიდანაც არ გამოდის რამდენიმე დღის განმავლობაში.  
ერთგული მსახურის, ბენდელის დახმარებით იგი ცდილობს უზრუნ-  
ველყოს თავისთვის მშვიდი ცხოვრება, მაგრამ ამაოდ. იგი გრძნობს,  
რომ უბედურია. რადგან არ აქვს ის, რაც აუცილებლადაა მიჩნეული.  
ყველა: ვინც კი გებულობს, რომ იგი უჩრდილო კაცია, დასცინის და  
ზურგს აქცევს მას.

შლემილი გადაწყვეტს უკან დაიბრუნოს თავისი ჩრდილი და ავა-  
ლებს ბენდელს, მოძებნოს რუხფრაკიანი კაცი, მაგრამ გებულობს,  
რომ ის კაცი იმ არემარეში აღარ ცხოვრობს, რომ იგი მხოლოდ ერთი  
წლის შემდეგ დაბრუნდება. ამ ხნის განმავლობაში შლემილი ცხოვ-  
რობს საზოგადოებისაგან გამდგარი, არ გადის ქუჩაზე. საზოგადო შეკ-  
რების ადგილებში, არ გადის მზის სინათლეზე, აგრეთვე მთვარიან  
ღამეში. როცა სახლიდან გადის, მას თან მიყვება ბენდელი, რომე-  
ლიც მოხერხებულად ფარავს მისი ბატონის ნაკლოვანებას, იმას, რომ  
შლემილს ჩრდილი არ აქვს. იმით შეშინებული, რომ მისი საიღუმ-  
ლოება ადრე თუ გვიან გამქლავდება, შლემილი ტოვებს თავის აქამ-  
დელ საცხოვრებელ ადგილს და, ბენდელისა და მეორე მ'ახურია, გა-  
იძვება რასკალის თანხლებით, მიემგზავრება სხვა ქალაქში. აქ მას  
ქალაქის მცხოვრებლები ბრწყინვალე შეხვედრას უწყობენ. თვლიან,  
რომ იგი არის პრუსიის მეფე. რომელიც, გავრცელებული ხმების თა-  
ნახმად. ინკოგნიტოდ მოგზაურობს თავისი ქვეყნის სხვადასხვა მხა-  
რეში. შლემილი ავალებს ბენდელს უხვად დაასაჩუქროს მის შესახ-  
ვედრად გამოსული ხალხი, თვითონ კი ეტლიდან ვერ გამოსულა,  
რადგან ეშინია, შენიშნავენ, რომ ჩრდილი არ აქვს. განსაკუთრებით  
უხვად აჯილდოებს იგი მეტყვეის ქალს, მშვენიერ მინას, რომელიც  
პირველი წარდგა მის შესახვედრად და რომლის სილამაზემ და სათ-  
ნობამ იგი ერთიანად მოხიბლა.

შლემილმა შეიყვარა მინა წრფელი და ღრმა გრძნობით და ქალ-  
შიც საპასუხო გრძნობა ამოიკითხა. მან გადაწყვიტა, გაიხადოს მინა  
თავისი ცხოვრების თანამგზავრად და თავს ბედნიერად გრძნობს.  
რომ მიიღო თანხმობა როგორც ქალის, ისე ამ უკანასკნელის  
მშობლებისა. მკითხველი გრძნობს, რომ შლემილის ბედნიე-  
რება არ არის მყარი, რადგან ყმაწვილი სულ მუდამ შიშობს,  
რომ მისი საიღუმლოება გამომქლავდება და მინაც მას,  
სხვების მსგავსად, ზურგს შეაქცევს. მხოლოდ ის ანუგეშებს  
შლემილს, რომ რუხფრაკიანი კაცი სადაცაა დაბრუნდება. რადგან  
დანიშნული ვადა უკვე მიიწურა. ამგვარ გაურკვეველობაში მყოფს.  
შლემილს თავს ატყდება საშინელი უბედურება. მსახური რასკალი,

რომელმაც შლემილისაგან მოპარული ძვირფასეულობით დიდძალი ქონება დააგროვა, გადაწყვეტს წაართვას თავის ბატონს საცოლე-იგი ატყობინებს მინას მშობლებს, რომ შლემილს არ გააჩნია ჩრდილი და თხოვს მათ მინას ხელს. გაბრაზებული მშობლები წინადადებას აძლევენ შლემილს დაიბრუნოს თავისი ჩრდილი სამი დღის ვადაში, წინააღმდეგ შემთხვევაში ისინი მინას სხვაზე გაათხოვებენ. თავზარდაცემული შლემილი პირდება მათ, რომ დაიბრუნებს ჩრდილს, რადგან დარწმუნებულია, რომ რუხფრაკიანი კაცი სადაცაა გამოცხადდება. გავიდა დანიშნული ვადა, მაგრამ რუხფრაკიანი არ გამოჩენილა. იგი გამოცხადდა რასკალისა და მინას ქორწილის დღეს და თანხმობა განუცხადა შლემილს დაუბრუნოს მას ჩრდილი, ოღონდაც მის საფასოდ შლემილმა მას თავისი სული უნდა დაუთმოს. შლემილი უარს აცხადებს ეშმაკის ამ მოთხოვნის შესრულებაზე, ბუჩქებში ისვრის გრძნეულ ქისას და გარბის იქაურობიდან, რათა ამიერიდან იცხოვროს ახლებურად, შეუდგეს ბუნების მეცნიერულ შესწავლას.

„პეტერ შლემილი“ გერმანული პროგრესული რომანტიზმის ერთი უშესანიშნავესი ნაწარმოებთაგანია, მწერლის განვითარების ახალი, მაღალი საფეხურის დასაწყისის მაჩვენებელი. ეს ნაწარმოები შუქს ფენს შამისოს დამოკიდებულებას მისი დროის დიდი საზოგადოებრივი და იდეოლოგიური მოვლენებისადმი, შუქს ფენს მის სოციალურ-პოლიტიკურსა და ესთეტიკურ შეხედულებებს. ეს ნაწარმოები იშვა იმ პერიოდში, როცა გერმანულ ქვეყნებში ფართოდ ჩაღდება ნაციონალურ-გამათავისუფლებელი მოძრაობა, როცა რუსეთში ნაგემები გადამწყვეტი დარტყმის შემდეგ ფრანგი დამპყრობელები განდევნილ იქნენ ევროპის ქვეყნებიდან. „პეტერ შლემილი“ იმ დროს იწერება, როცა სამოღვაწეო სარბიელზე გამოდიან ნაციონალურ-პატრიოტული ლირიკის თვალსაჩინო წარმომადგენლები, როცა რომანტიზმის მემარჯვენე ფრთის წარმომადგენელთა შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ნაციონალურ თემატიკას, როცა გოეთე იწყებს „ეპიმენიდეს“ თემის დამუშავებას, რომელშიც გარკვეულ ხარკს უხდის ქვეყნის ნაციონალურ გათავისუფლებას.

ასეთ პირობებში, როცა ქვეყნის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურსა და იდეოლოგიურ ცხოვრებაში ადგილი აქვს დიდი მნიშვნელობის მოვლენებს, როცა რომანტიკოს მწერალთა შემოქმედებაშიც ადგილი აქვს თანადროულობის აქტუალური საკითხებისადმი მიბრუნებას, ბუნებრივია, რომ შამისოც აყენებს საკითხს ადამიანის როლის შესახებ ახალ საზოგადოებრივ ვითარებაში, ტრადიციულ საკითხს ადამიანისა და მისი გარემომცველი სინამდვილის დამოკიდებულების შე-

სახებ. ნოველა „პეტერ შლეგილი“ ამის დადასტურებას წარმოადგენს. იგი გვიჩვენებს, რომ შამისო, ერთგული თავისი ესთეტიკური პრინციპებისა, მიდის კვლავინდებურად რომანტიკული გზით, იყენებს, და მნიშვნელოვნადაც, კონსერვატიული რომანტიზმის მხატვრულ სამკაულებს, ზღაპრულ-ფანტასტიკურ მოტივებსა და აქსესუარებს. არა მხოლოდ მასალის არჩევაში, არამედ მის დამუშავებაშიც ჩანს აქ რომანტიკოსი მწერალი, რომელიც ხარკს უხდის რომანტიზმის იმ ტრადიციას, რომელსაც ტიკი, აიხენდორფი, კლაისტი, ჰოფმანი და სხვები ამკვიდრებდნენ. თვით მოტივი ადამიანის მიერ თავისი ჩრდილის გასწვებისა, აქედან გამოწვეული ტრაგიკომიკური სიტუაციებით, გვახედებს ტრადიციული რომანტიზმის ლიტერატურისაკენ, რეალურისა და ფანტასტიკურის იმ დაპირისპირებისაკენ, რომელსაც ფეხი მოეკიდა რომანტიკოსთა შემოქმედებაში.

ნაწარმოების ცენტრალური გმირი—პეტერ შლეგილიც მნიშვნელოვანწილად მოფიქრებულია ტრადიციულ რომანტიკულ პლანში, მოფიქრებულია, როგორც ადამიანთა საზოგადოებისაგან გამდგარი, მელანქოლიური გმირი—რომანტიკული ზედმეტი ადამიანი, რომელსაც ვერ მოუნახავს თავისი ადგილი ადამიანთა საზოგადოებაში და გარბის მისგან. იგი გარკვეულად ჩამოგავს ტრადიციულ რომანტიკულ გმირებს, ისეთებს, როგორიც არიან ტიკის ცერბინო, შტერნბალდი, შატობრიანის რენე და მრავალი სხვა. იგიც მათებრ ნაღვლიანი, მელანქოლიური გმირია, ვერ ეგუება გარემომცველ სინამდვილეს, ცდილობს გადალახოს წინააღმდეგობა იდეალსა და სინამდვილეს შორის. ეს ასეა, შამისოს პეტერ შლეგილსა და ტრადიციულ რომანტიკულ გმირებს შორის უდავოდ არსებობს საერთო, შეხვედრის მომენტები, მაგრამ ეს არ იძლევა საფუძველს მივიჩნიოთ შლეგილი ტრადიციულ რომანტიკულ გმირად, რენეს; შტერნბალდისა და სხვათა მსგავს „ზედმეტ ადამიანად“. ეს იმიტომ, რომ საერთო მომენტების გასწვრივ შლეგილსა და ტრადიციულ რომანტიკულ გმირებს შორის არის ფრიად მნიშვნელოვანი განსხვავებაც.

პეტერ შლეგილი, მართალია, რომანტიკული გმირია, მაგრამ არა იმ ყალიბისა, როგორისაც არიან ტიკის შტერნბალდი, ნოვალისის ჰაინრიხ ოფტერდინგენი და შატობრიანის რენე, არა მათებრ ადამიანთა საზოგადოებისაგან გამდგარი და თავის თავში, მეტაფიზიკურ ძიებებში ჩაძირული. იგი, მართალია, გრძნობს წინააღმდეგობას თავის თავსა და გარემომცველ სინამდვილეს შორის, მაგრამ ამის შეგნებას იგი არ მიჰყავს სასოწარკვეთამდე, უშუქარ პესიმომამდე, ადამიანთაგან საერთოდ განკერძოებამდე. იგი გრძნობს წინააღმდეგობას თავის თავსა და იმ ადამიანებს შორის, რომლებსაც ხვდება, მაგრამ

ამ წინააღმდეგობის შეგნებას იგი არ მიჰყავს მათგან საერთოდ განდგომამდე, ხალხისათვის ზურგის შექცევამდე. გულის საღრმეში შლემილი რჩება. როგორც ხალხის წრიდან გამოსული და მასთან იდეურად დაკავშირებული გმირი, უბრალო, ალაღმართალი და კეთილი ადამიანი, რომელსაც სძაგს ბოროტება, ბიწიერება და უყვარს სიცოცხლე, სიჯანსაღე და პოეზია.

ის გარემოება, რომ შლემილს ადამიანები დასცინიან და გაუბრბიან, იმას კი არ ამტკიცებს, რომ იგი ანტისოციალური გმირია, არამედ ამის საწინააღმდეგოს, სახელდობრ იმას, რომ იგი სოციალური, ადამიანებთან სულიერად დაკავშირებულია. ის ადამიანები, რომლებიც შლემილს დასცინიან და გაუბრბიან, ნოველაში წარმოდგენილი არიან აშკარად უარყოფით ფერებში, წარმოდგენილი არიან, როგორც სოციალური მანკით დაავადებული ადამიანები. მათსა და შლემილს შორის წინააღმდეგობა ამიტომ არ ნიშნავს შლემილის მხატვრული სახის ასოციალობას, მის საერთოდ ადამიანთა საზოგადოებისაგან განდგომას. არა საერთოდ საზოგადოებას გაუბრბის შლემილი, არამედ იმათ. რომელთა წარმომადგენლებად რომანში გვევლინებიან ჯონი და რასკალი, ანგარებათმოყვარეებს. ფლიდებსა და გაიძვერებს. შლემილი იმათ უპირისპირდება, ვინც თაყვანს ხცემს ოქროს, ისწრაფვის გამდიდრებისაკენ. რისთვისაც არაფრის წინაშე უკან არ იხევს.

ეს გარემოებაა ფრიად მნიშვნელოვანი შლემილის მხატვრულ სახეში, სახელდობრ ის. რომ მასსა და მის გარემომცველ ადამიანებ შორის არსებული წინააღმდეგობა არ ატარებს მისტიკურ ხასიათს, რომ იგი გარკვეულად უპირისპირდება ბურჟუაზიულ სინამდვილეს, მეშხანურ მორალსა და რესპექტაბელობას. არ შეიძლება ითქვას, რომ ეს დაპირისპირება მკვეთრი ხასიათისაა. შლემილი იტანჯება იმის შეგნებით, რომ მას არ გააჩნია ის, რაც ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში რეპუტაციის მოპოების საშუალებას წარმოადგენს, არ გააჩნია ისეთი ფორმალური, მაგრამ ამ რეპუტაციის მოპოებისათვის აუცილებლად მიჩნეული ელემენტი, როგორცაა ჩრდილი. ჩრდილი, ნოველის ავტორის გაშუქებით, იმის სიმბოლოა, რაც ადამიანს ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში წესიერი ადამიანის რეპუტაციას უქმნის. საკითხის ამგვარ გაგებაში ჩანს შამისოს სატირის ანტიბურჟუაზიული მიმართულება, იმის აღიარება, რომ ბურჟუაზიული საზოგადოება ამკვიდრებს ფორმლობის სულს, რომ აქ მხოლოდ იმას ექცევა ყურადღება, რომ ადამიანთა შორის ურთიერთობაში დაცული იქნას ფორმლობა, რომ ადამიანი მოჩვენებითად წესიერი და რიგიანი იყოს. სწორედ ასეთად წარმოგვიდგებიან ადამიანები, რომ-



ლებიც გარს არტყიან შლემილს და უპირისპირდებიან მას როგორც უჩრდილო ადამიანს. ასეთ ადამიანთა შორის ტრიალებს შლემილი, გარეგნულად წესიერ და თადარიგიან ადამიანთა შორის, რომელთაც ალლო აულიათ ცხოვრებისათვის, მერკანტილისტურ-ანგარებითი სულით გამსჭვალულან, მაგრამ ტრიალებს მათ შორის არა როგორც მათი თანამოაზრე, არამედ როგორც მათგან განსხვავებული სულიერი წყობის ადამიანი. თვით ის გარემოება, რომ შლემილი ერთობ ადვილად თმობს თავის ჩრდილს, იმას მოწმობს, რომ იგი სრულიად სხვაგვარად უყურებს ცხოვრებას, ვიდრე ჯონები და რასკალები, აგრეთვე ჩვეულებრივი ობიექტელები, რომ ადამიანთა შორის დამოკიდებულებაში, მისი გაგებით, გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს არსებითს და არა ფორმალურ მხარეს, რომ ადამიანი უნდა ესწრაფოდეს არა იმას, რომ გარეგნულად იყოს წესიერი და კეთილმოქმედი, არამედ არაებითად. შლემილი ადვილად თმობს თავის ჩრდილს, რადგან. თვლის მას ყოველგვარ მნიშვნელობას მოკლებულ ფორმალურ ელემენტად, განსხვავებით ბურჟუაზიულ-მერკანტილისტური ფსიქოლოგიის მატარებელი ადამიანებისაგან. რომლებიც მას საზოგადოებაში ღირსეული ადგილის დაკავებისათვის აუცილებელ სამკაულად თვლიან.

ბურჟუაზიულ-პროზული სინამდვილისადმი ამ დაპირისპირებაში მდგომარეობს შლემილის მხატვრული სახის შემეცნებით-კულტურული მნიშვნელობა. ამასთანავე მისი რომანტიკულობაც, მოვლენებისადმი მაინც რომანტიკული დამოკიდებულება. აღსანიშნავია, რომ შლემილი ვერ რჩება განვითარების ყველა საფეხურზე ამ პოზიციასზე, გადაჭრით ვერ ემიჯნება იმ სინამდვილეს. რომლის წინააღმდეგაც იმთავითვე გამოდის. კიდევ მეტი: იგი თვითონვე ექცევა ამ სინამდვილის, გაბატონებული შეხედულებებისა და მორალის გავლენაში. იგიც გარკვეულ ხარკს უხდის ანგარებით-ეგოისტურ განწყობილებებს. სიმდიდრის მოხვეჭის განწყობილებებს, თმობს რა თავის ჩრდილს სიმდიდრის მომნიჭებელი ქიხის საფასოდ. მართალია, მიღებულ სიმდიდრეს შლემილი არ იყენებს ვერაგული მიზნებისათვის, მაგრამ თვით ის ფაქტი, რომ შლემილში სიმდიდრის მოხვეჭის სურვილმა გადასძლია, იმას გვიდასტურებს. რომ იგი წინააღმდეგობრივი გმირია, ვერაა თავისუფალი ბურჟუაზიულ შეხედულებათა გავლენისაგან.

შლემილის მხატვრული სახის ეს წინააღმდეგობრიობა კიდევ უფრო ძლიერად ჩანს მომდევნო სცენებში, როცა ჩრდილდაკარგული ყმაწვილი ნათლად ხედავს, თუ ჩრდილის გასხვისებით როგორი შეცდომა დაუშვა, იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ერთობ მძიმეა უჩრდილო

ადამიანის მდგომარეობა და ცდილობს დაიბრუნოს თავისი ჩრდილი, რათა შეეძლოს წარსდგეს ადამიანთა წინაშე; იგი, მაშასადამე, ცდილობს შეეგუოს იმ სინამდვილეს, რომლის წინააღმდეგაც გამოდიოდა. ტრაგიკულია შლემილის მდგომარეობა, ტრაგიკულია იმის გამო, რომ იგი მოიქცა სხვებისაგან განსხვავებულად, გაასხვისა ის, რისი ქონებაც აუცილებლად იყო მიჩნეული იმისათვის, რომ ადამიანმა გარკვეული მდგომარეობა დაიკავოს ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში. ცდილობს რა დაიბრუნოს წინანდელი მდგომარეობა, შლემილი გარკვეულად იჩენს ამ სინამდვილისადმი შემრიგებლობას, გაბატონებული შეხედულებების ნიადაგზე დგება: მისი მდგომარეობის ტრაგიკულობა სწორედ იმაშია, რომ გადაუხვია დამკვიდრებულ შეხედულებას, ისე მოიქცა, როგორც არ მოიქცეოდა ბევრი სხვა, რომ წინანდელი მდგომარეობის დაბრუნება შეუძლებელი ხდება.

თითქოს სათუო არ უნდა იყოს, რომ შლემილი დარჩება ამგვარ წინააღმდეგობრივ პოზიციაზე, დარჩება როგორც ტრაგიკული, სულიერად დაცარული რომანტიკული გმირი, არსებითად ისეთივე მისტიკოს-სომნამბულსტი, როგორსაც მრავლად ვნახულობთ ადრინდელ გერმანელ რომანტიკოსებთან. ეს ასეა, შლემილის მხატვრული სახის ევოლუციაში გარკვეულად შეინიშნება მისტიკურ-რომანტიკული ტენდენცია, მაგრამ საბოლოოდ იმარჯვებს არა ეს უკანასკნელი, არამედ ის ჯანსაღი, პოზიტიური ხაზი, რომელზედაც შლემილი იმთავითვე დგას. თავისი გმირის განვითარება მწერალს მიჰყავს სწორედ იმ გზით, რა გზითაც მიდის მისი შემოქმედებითი განვითარება, არა ტრადიციული, მისტიკურ-რომანტიკული, არამედ მისი გადაჭრით დაძლევის, პროგრესულ-რომანტიკული გზით. იმარჯვებს შლემილში არა ჩრდილის უკან დაბრუნების განწყობილება, არამედ ის განწყობილება, რომელმაც მას ჩრდილის გასხვისება გააბედღინა.

ცხადი ხდება, რომ შლემილი განვითარების ყველა საფეხურზე არ ასახავს მწერლის თვალსაზრისს, მომეტებულად მაშინ, როცა გაბატონებული შეხედულებების ტყვეობაში ექცევა. ამიტომაც, რომ მწერალი მას ხატავს არა როგორც ტრაგიკულს, არამედ როგორც ტრაგიკომიკურ გმირს, რითაც ხაზს უსვამს შლემილის კომპრომისული განწყობილებებისადმი თავის უარყოფით დამოკიდებულებას. საბოლოოდ კი მწერალი არ ტოვებს თავის გმირს მსოფლმხედველობრივი წინააღმდეგობის ხლართში, მიჰყავს იგი ამ წინააღმდეგობის დაძლევის, მსოფლმხედველობრივი მონიზმის გზით. შლემილის წინაშე ტრაგიკომიკური მდგომარეობისათვის თავის დაღწევის ორი გზა ისახება: ერთხელ გზა ბურჟუაზიულ-მეშჩანურ ყოფასთან მისი საბოლოოდ შერიგებისა, რაც უზრუნველყოფილ იქნება მის მიერ ჩრდი-

ლის უკან დაბრუნებით, მეორე გზა კი არის ამ ყოფიანადმი შლემილის ადრინდელი კრიტიკული დამოკიდებულების შენარჩუნება, უარის თქმა მათთან იდეურ კომპრომისზე, უარის თქმა არა მხოლოდ ფორმალურად, ჩრდილის უკან დაბრუნებაზე ხელის აღებით, არამედ არსებითად, ანგარებით-ეგოისტურ სულსკვეთებისაგან გათავისუფლების, გრძნეული ქისის მოშორების მეოხებით.

შლემილი აღგება მეორე გზას, გადაქრით უარყოფს რუხფრაკიანი კაცის ახალ წინადადებას, უარს ამბობს, რომ დაიბრუნოს ჩრდილი თავისი სულის საფასოდ. მას კარგად აქვს გათვალისწინებული, თუ რა საშიშროება მარხია მისთვის ეშმაკის ახალ წინადადებაში. თუ პირველი გარიგების შედეგად მან დაქარგა მხოლოდ ფორმალური სამკაული, სახელდობრ ის, რასაც ნამდვილი ღრებულება არ გააჩნია. მეორე გარიგების შედეგად იგი დაქარგავს იმას, რაც არსებითია, დაქარგავს ნამდვილ ადამიანობას, და შლემილი გადაწყვეტს დარჩეს ერთგული თავისი პრინციპის, არ წავიდეს სინდისთან რაიმე გარიგებაზე, გაწყვიტოს კავშირი რუხფრაკიან კაცთან.

ასე წყდება ნოველაში დასმული ძირითადი საკითხი, იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხი. იგი წყდება არა ისე, როგორც მას ტრადიციული რომანტიზმის ლიტერატურაში ვხვდავთ. არა გმირის სინამდვილისაგან საბოლოოდ განდგომის, მისტიკაში გადაჩენვის გზით, არამედ ცხოვრებასთან, ბუნებასთან მისი დაბრუნების გზით. შლემილი ძლევს რომანტიკულ ცალმხრიობას და ხსნას ბუნების მეცნიერულ შესწავლაში ეძებს. ეს არის ახალი, ფრიად მნიშვნელოვანი მომენტი რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარებაში, ამ ლიტერატურაში ახალი საფეხურის დასაწყისის მაჩვენებელი; პეტერ შლემილი ახალი რომანტიკული გმირია, მნიშვნელოვნად განსხვავებული რენეს, ჰაინრიხ ოფტერდინგენის და სხვა ტრადიციულ-რომანტიკული გმირებისაგან. იგი ახალი გმირია იმიტომ, რომ შესცქერის არა წარსულს, არამედ მომავალს, არ იკეტება თავის თავში, არ იფარგლება მისტიკურ-მეტაფიზიკური ძიებებით, ზურგს არ აქცევს ცოდნას, მეცნიერებას. ამ მხრივ იგი უკან იტოვებს ისეთ მნიშვნელოვან მხატვრულ სახეს, როგორცაა ჰოფმანის კრაისლერი, რომელიც ვერ ნახულობს მის წინაშე დასმული ძირითადი საკითხის რეალისტურ გადაწყვეტას. მართალია, წინააღმდეგობის გადაწყვეტის ის გზაც, რომელსაც „შლემილის“ ავტორი გვთავაზობს, არ არის ჭეშმარიტად რეალისტური გზა, მაგრამ იმ ეპოქაში სხვა მასზე უფრო რაციონალური გზა ძნელად შეიძლებოდა მიგნებული ყოფილიყო.

„პეტერ შლემილი“ მოასწავებს ახალი საფეხურის დასაწყისს შა-

მისოს შემოქმედებით განვითარებაში, საფეხურს მწერლის სინამდვილისაკენ მობრუნებისა. პოზიტიური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე დადგომისა. ბუნების მეცნიერულ შესწავლაზე გადასული პეტერ შლემილი შუქს ფენს თვით შამისოს ცხოვრებისა და მოღვაწეობის გზას XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში, მის წასვლას ახალი, პროგრესული რომანტიზმის გზით. ამ გზით მიდის შამისოს მომდევნო პერიოდის შემოქმედება.

#### შამისოს ლირიკა

განვითარების ახალი ხაზი მთელი სიცხადით ჩანს შამისოს მხატვრული მოღვაწეობის ისეთ მდიდარ სფეროში, როგორცაა ლირიკა. შამისოს შემოდის გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში არა მხოლოდ როგორც შესანიშნავი პროზაიკოსი, არამედ როგორც შესანიშნავი ლირიკოსიც. იგი ერთი იმათგანია, ვინც გერმანიაში საფუძველს უყარის ახალს, ტრადიციულ-რომანტიკულისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავებულ სალირიკო პოეზიას. ახალი გერმანული ლექსის დიდ ნოვატორ ჰ. ჰაინესთან ერთად, იგი პოეზიის დარგში ამზადებს ნიადაგს იმ მძლავრი აღმავლობისათვის, რომელსაც ადგილი აქვს XIX საუკუნის 30—40-იან წლებში. განვითარების ეს ახალი ხაზი, დამახასიათებელი შამისოს პოეტური შემოქმედებისათვის, ხდება არსებითად ახალი გერმანული სალირიკო პოეზიის განვითარების მაგისტრალური ხაზი, დამახასიათებელი იმ პერიოდის რიგი სხვა ქვეყნის ლიტერატურისათვისაც. სწორედ იმ პერიოდში, როცა ჰაინე და შამისო იწყებენ გერმანიაში ახალი პოეზიის გზის გაკაფვას, სამოღვაწეო სარბიელზე გამოდიან თავიანთ ქვეყნებში ასეთივე ახალი გზის გამკაფავი, მსოფლიო რეზონანსის მქონე მწერლები — ჰიუგო, ბერანჟე, ე. ზანდი საფრანგეთში, ბაირონი და შელი ინგლისში, პუშკინი, ლერმონტოვი რუსეთში და სხვა.

შემთხვევითი არაა, რომ შამისოს, ასევე ჰაინეს, შემოქმედებით განვითარებაში მე-19 საუკუნის 20-იან წლებში ადგილი აქვს ასეთ მნიშვნელოვან ცვლილებებს, გაბედულ უარის თქმას რომანტიკული პოეზიის ტრადიციაზე და ახალი, პროგრესულ-რომანტიკული, თავისი ხასიათით რეალისტურ ლიტერატურასთან მნიშვნელოვნად დაახლოებული პოეზიის ტრადიციის დამკვიდრებას. მიუხედავად იმისა, რომ შამისოს ბევრი რამ აკავშირებდა ტრადიციულ რომანტიზმთან, იგი როგორც მწერალი და მოქალაქე არ დგება რევოლუციის მოწინააღმდეგეთა ბანაკში, იმთავითვე დგას ჰუმანურ-დემოკრატიულ პოზიციაზე, რჩება აბსოლუტურ-მონარქისტული რეჟიმის, კლერიკალების სასტიკი მოწინააღმდეგე. ასეთი პოზიცია უკავია მწერალს არა მხოლოდ ემიგრაციის წლებში, არამედ იმის შემდეგაც, რაც მის ოჯახს

საფრანგეთში დაბრუნების ნება დართეს. აგრეთვე რესტავრაციისა და ივლისის მონაჩის ეპოქებში. მე-19 საუკუნის პირველი ათეული წლების დიდმა სოციალურ-პოლიტიკურმა მოვლენებმა, მათთვის მოწინავე ადამიანის თვალთ შეხედვამ განაპირობა შამისოს შემოქმედებითი განვითარების ხასიათი, მისი დადგომა პროგრესული რომანტიზმის პოზიციაზე სალირიკო პოეზიის დარგშიც. მსგავსად ჰაინესი, შამისომაც კარგად განსაზღვრა პოეზიის როლი საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებაში, იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ რომანტიკული მეოცნებეობის დრო გავიდა, ხელოვნება ცხოვრების მტკივნეულ საკითხებს უნდა დაუკავშირდეს. პოეზიის ცხოვრებისაგან განდგომის ერა დამთავრდა, დადგა ახალი ერა, როცა ხელოვნებამ ადამიანთა ცხოვრება უნდა ასახოს, არა მხოლოდ წარსული, არამედ აწმყოცა და მომავალიც—ამის შეგნება მსჭვალავს მე-19 საუკუნის 20—30-იანი წლების შამისოს პოეზიას.

ახალი გერმანული პოეზიის შექმნას ჰაინე და შამისო არ იწყებენ, ცხადია, ცარიელ ადგილზე. მის შექმნაში ფრიად მნიშვნელოვანია დამსახურება გოეთესი, მომეტებულად მისი იმ ნაწარმოებებისა, რომლებიც ახალ დროში შეიქმნენ. ასევე ფრიად მნიშვნელოვანია დამსახურება გერმანელი რომანტიკოსებისაც. ბრენტანოა, არნიმის, ჰოფმანის, აიხენდორფის, განსაკუთრებით კი ულანდისა და გრიმების. ამ მწერლებმა გააღვიძეს შამისოში მნიშვნელოვანწილად ინტერესი და სიყვარული ხალხური შემოქმედებისადმი. ხელი შეუწყვეს იმას, რომ მწერალი თავის პოეზიაში ხარბად დასწაფებოდა ხალხური შემოქმედების ნიმუშებს, გამოეყენებინა იანინი თავისი პოეზიისათვის, თანაც არა ისე სუბიექტივისტურად გააგებული სახით, როგორც ამას არნიმ-ბრენტანოსა და სხვა რომანტიკოსებთან ვხვდავთ.

ადრე დაიწყო ლექსების წერა შამისომ. მაგრამ წარმატებას ამ დარგში მან მიაღწია შედარებით გვიან. XIX საუკუნის 20 - 30-იანი წლებში. როგორც პოეტი, შამისო საბელს იხვეჭს მას შემდეგ, რაც მას უკვე მოხვეჭილი აქვს სახელი როგორც პროზაიკოსსა, ავტორს მოთხრობისა „პეტერ შლეგილი“. ამ უკანასკნელის გამოქვეყნებიდან 7 წლის შემდეგ აქვეყნებს შამისო თავის ცნობილ ლექსთა კრებულს. მართალია, მისი უმნიშვნელოვანესი პოეტური ნაწარმოებები შედარებით გვიან შეიქმნა, მაგრამ ისინი აახსვენ არა მხოლოდ იმ ამბებს, რომლებსაც ადგილი აქვს ამ პერიოდში, არამედ იმათაც, რომლებსაც ადგილი ჰქონდათ საფრანგეთის რევოლუციისა და იმპერიის ეპოქაში.

ფორმის მრავალფეროვნებასთან ერთად შამისოს ლირიკა ყურადღებას იქცევს თემატური მრავალფეროვნებითაც. იმ ლექსებში, რო-

მლებიც შეიქმნა XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში, იგრძნობა ტრადიციული რომანტიზმის გავლენა. ამ ლექსებს მჭვალავს ელეგიურ-მელანქოლიური განწყობილება, დარდი განუხორციელებელი სურვილების, დაკარგული ბედნიერების, ადრე მოსული სიბერის გამო. ჩვენ წინ დგას მწარე გამოცდილებით დამძიმებული, ნაადრევად დაბერებული მწერალი, რომელიც შეუფერავად გამოთქვამს თავის წუხილსა და უკმაყოფილებას, გრძნობს, რომ მისი ცხოვრების დღეები მიწურულია, რომ საცაა სიკვდილი ეწვევა. იგრძნობა, რომ პოეტს არ გამართლებია ის იმედი, რომელსაც ნაპოლეონის წინააღმდეგ მიმართულ მოძრაობაზე ამყარებდა, რომ ქვეყნის ირგვლივ მოგზაურობამ და საბუნებისმეტყველო ძიებებმაც ვერ მოუტანეს მას სულიერი სიმშვიდე და კმაყოფილება. სწორედ იმ პერიოდში, როცა საფრანგეთში ხელისუფლებას ბურბონები დაუბრუნდნენ, როცა გერმანულ ქვეყნებშიც პოლიტიკური რეაქცია მძვინვარებს, შამისოს პოეტური ჩანგი ჟღერს რომანტიკულად, თუმცა ტრადიციულ-რომანტიკული პოეზიისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავებულად. მართალია, შამისოს ლირიკა ამ პერიოდშიც მნიშვნელოვნად განსხვავებულია ტრადიციულ-რომანტიკული პოეზიისაგან, მაგრამ ეს არ უარყოფს, რომ მწერალი გარკვეულად განიცდის ამ პოეზიის გავლენას, ხატავს ამბებსა და სიტუაციებს არაიშვიათად ტრადიციულ რომანტიკულ მანერაზე, უხვად შემოაქვს პოეზიაში ზღაპრულ-ფანტასტიკური მოტივები, და რაც მთავარია, მსჭვალავს ბევრ თავის ნაწარმოებს სევდიანობის, პესიმიზმის განწყობილებებით.

ყურადღებას იქცევს ამ მხრივ 1816 წელს დაწერილი ლექსი „ბე რ ი ნ გ ი ს ქ უ ჩ ი დ ა ნ“, რომელშიც პოეტი მოგვითხრობს იმის შესახებ, თუ როგორ ქრება მის ლექსებთან ერთად მისი სიცოცხლე და სიყვარული („Mein Lieben und mein Leben sind verhalt mit meinen Liedern, um mich ist es kalt“), როგორ განმარტოებული, არაქათგამოლეული, დაღლილია იგი და მიიჩქარის საბოლოო მიზნისაკენ, საფლავისაკენ.

ასეთივე განწყობილებები იჩენს თავს შამისოს ლირიკულ-ეპიკური ხასიათის ლექსებშიც, მომეტებულად იმათში, რომლებიც გაერთიანებულნი არიან სათაურით „ქალთა სიყვარული და ცხოვრება“ („Frauen-Liebe und Leben“). ამ ლექსების ცენტრალური გმირია მიჯნური ქალი, რომელსაც აშორებენ საყვარელ პიროვნებას. პირდაპირ და შეუფერავად გამოთქვამს ქალი თავის გრძნობას, ლაპარაკობს იმის შესახებ, თუ როგორ წარმტაცი, კეთილი და მომხიბლავია მისი შეყვარებული, იძლევა დაპირებას, რომ იგი მუდამყამს

მისი ერთგული იქნება. იგი თხოვს თავის ამხანაგ ქალებს, დაეხმარონ მას მოკაზმვაში, რათა ღირსეულად შეხვდეს თავის სატროფს. მიჯნური ქალი გახარებულა, მაგრამ ხანმოკლეა სიხარულის ეს განცდა. ქალის წინაშე აღიმართა გადაულახავი დაბრკოლება, ოჯახი, ტრადიცია. მამას გადაუწყვეტია თავის ქალის სხვაზე გათხოვება, გათხოვება ჩვეულებრივი გარიგების სახით და ქალი იძულებულია დაემორჩილოს მამის ბრძანებას. ის აირჩიოს, ვისაც მამა უბრძანებს, მაგრამ მისი გული ღრმა მწუხარებას მოუცავს, რადგან შეყვარებულის დავიწყება არ შეუძლია. მან იცის, რომ ეს მწუხარება შეიწირავს, ვრძნობს, რომ მისი დღეები დათვლილია. მხოლოდ ერთს თხოვს ის თავის მამას — დამარბოს საყვარელი დედის გვერდით. ქალი ტირის თავის ბედს, ტირის დილიდან საღამომდე, ტირის დედის საფლავზე, დარწმუნებული იმაში, რომ მისი ცრემლები ჩაატანენ სამარეში და შეატყობინებენ დედას მისი უბედური ბავშვის ამბავს. ქალი დარწმუნებულია, რომ დედა დაეხმარება მას, შეუნახავს იმ ბეჭედს, რომელიც შეყვარებულისაგან მიიღო, რომლის გადაგდებასა და სხვა ბეჭდის მიღებას ასლა მოითხოვენ მისგან, შეუნახავს მანამ, ვიდრე უვიტონ დედის გვერდით მოთავსდებოდეს.

„Meinen Ring, sollst mir ihn wahren,  
Gute Mutter, liebevoll;  
Ach! sie sagen,  
Daß ich einen andern tragen,  
Weg den meinen werfen soll“.

ეს ნაღვლიანი რომანტიკულ-მელანქოლიური განწყობილებაა აგრეთვე ჩაქოვილი შამისოს პოეზიის ერთერთ შედეგში, ლექსში „ბონკურის კოშკი“ („Das Schloß Boncourt“), რომელშიც პოეტი იგონებს თავისი ბავშვობის, მამისეულ ადგილებში გატარებულ წლებს. პოეტის წარმოდგენაში ცოცხლებიან წარსულის სურათები, რომლებიც მას დავიწყებულად მიაჩნდა, ცოცხლება მალღობზე აღმართული კოშკი თავისი მაღალი კედლებით, გოდლებითა და პორტალებით, აგრეთვე საგვარეულო ღერბით, საიდანაც მწუხარედ შემოსცქერიან ლომების გამოსახულებანი. ოცნებაში გაჭირული მწერალი ესალმება ამ ნაცნობ სურათებს და მიიჩქარის სასახლის ეზოსაკენ, სადაც ეგულვის სფინქსი, აგრეთვე ამწვანებული ლედვის ხე, რომლის ჩრდილშიც ბავშვობისას ხშირად გაიტაცებდა ხოლმე ფიქრები. მწერლის წარმოდგენაში ცოცხლება კოშკის სამლოცველო, რომლის სვეტებზედაც თავისი წინაპრების საბრძოლო იარაღები, დაბლა კი მათი საფლავები ეგულვის.

იმის თქმა შეუძლებელია, რომ წარსულის სურათების აღწერისას „ბონკურის კოშკის“ ავტორი სასოწარკვეთაში, სანტიმენტალურ ცალმხრობაში იჩენება, მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ ამ აღწერას მსკვალავს მელანქოლიური განწყობილება, დარდი იმაზე, რაც სამუდამოდ დაკარგულია. მშობლიური კერის მონდენილი პოეტური სურათის დახატვისას მწერალი, მართალია, არ ახდენს ფეოდალური წარსულის აპოლოგიას, მაგრამ ფაქტია, რომ დიდ ისტორიულ ქართველებს, რომლებმაც ბონკურების კოშკის განადგურება განაპირობა, მწერლის სულშიც გარკვეული დანაღეჭი დაუტოვებია. იმათგან განსხვავებით, ვინც ფეოდალური რეჟიმის დამბობას აღიქვამს როგორც კაცობრიობის თავზე დატეხილ საშინელ უბედურებას, „ბონკურის კოშკის“ ავტორი არ უპირისპირდება ახალ ძალას, არამედ გარკვეულად მის მხარეს იჭერს. მას სრულიად გამართლებულად მიაჩნია, რომ ძველი ახალმა შეცვალა, გამართლებულად მიაჩნია, რომ მამაპაპათა სასახლე, რომელთანაც მას ბევრი სასიამოვნო მოგონებები აკავშირებს, ახლა აღარ არსებობს, რომ ის ადგილი, სადაც უწინ სასახლე იდგა, სადაც მისი წინაპრები განისვენებდნენ, ახლა მიწის მუშას გუთნით სულ ერთიანად გადაუხნავს.

„So stehst du, o Schloß meiner Väter,  
 Mir treu und fest in dem Sinn,  
 Und bist von der Erde verschwunden,  
 Der Pflug geht über dich hin“.

(ღრმად ჩაბეჭდილა ხსოვნაში  
 კოშკი ძვირფასი მამების,  
 დღეს ერთიანად აღგვილსა,  
 გუთანი სერავს იმ ადგილს).

მშობლიურ ადგილებზე, ბონკურის კოშკზე დარდსა და მელანქოლიას შამისო არ მიჰყავს ისტორიული პერსპექტივის, პოლიტიკური ორიენტაციის დაკარგვამდე. მშობლიური საგვარეულო კოშკის, მით უფრო, საერთოდ ფეოდალური ინსტიტუტების აპოლოგიამდე. რა მძიმეც უნდა იყოს მისთვის იმის წარმოდგენა, რომ ძველი ნაცნობი სურათებიდან აღარაფერი დარჩენილა, იგი ოდნავადაც არ გამოთქვამს სამდურავს იმ ახალი ძალისადმი, რომელმაც მიწასთან გაასწორა მისი საგვარეულო კოშკი. ჩვენს წინ დგას არა ამბების მსვლელობით რეტლასპული, გაანჩსლებული ძველი ფეოდალი, არამედ შორსმკვრეტელი და სულგრძელი მწერალი, რომელსაც შეგნებული აქვს, რომ ძველმა ადგილი ახალს უნდა დაუთმოს და რომელიც სულითა და გულით უსურვებს წარმატებას ამ ახალს. იგი კი



არ ბრახობს, წყევლა-კრულვით კი არ იხსენიებს იმ გუთანს, რომელმაც გადახნა ის ადგილი, სადაც უწინ მამისეული კოშკი იყო, არამედ ლოცავს და წარმატებას უსურვებს მას.

„Sei fruchtbar, o teurer Boden.  
Ich segne dich mild und gerührt,  
Und segn' ihn zwiefach, wer immer  
Den Pflug nun über dich führt“

(იყავი უხვი, ძვირფასო მიწავ,  
დამილოცნიხარ სულით და გულით,  
ის მიწის მუშა დამილოცნია  
მკერდს რომ გიღარავს თავისი გუთნით)

ლექსი „ბონკურის კოშკი“ გვიჩვენებს შამისოს ლირიკის თავისებურებას, მწერლის არა მხოლოდ შეხვედრას ტრადიციულ რომანტიკულ პოეზიასთან, არამედ მისგან მკვეთრ დაშორებასაც და ახალი გზით წასვლას. იგი გვემოწმება, რომ შამისო გადაჭრით უარყოფს თანადროულობის აქტიური საკითხებისაგან ხელოვნების გამიჯვნის რომანტიკულ თეორიას, ყურს უგდებს და სახელმძღვანელოდ იხდის ეპოქის ძირითად მოთხოვნებს. ეს არის საერთო, მაგისტრალური ხაზი 20--30-იანი წლების შამისოს ლირიკისა, ხაზი პროგრესული რომანტიზმისა. მართალია, შამისოს ლირიკაში შენარჩუნებულია ტრადიციული რომანტიზმის სამკაულები, მაგრამ არა ამ უკანასკნელთ ეკუთვნის წამყვანი მნიშვნელობა მის პოეზიაში, არამედ რეალისტურ მოტივებს, იმ საკითხებს, რომლებიც ამ ეპოქაში მოწინავე ადამიანებს აღელვებდა. როგორც ამ ეპოქის გერმანული ლირიკის შესანიშნავ ძეგლში — ჰაინეს „სიმღერათა წიგნში“, ისე შამისოს ლირიკულ ნაწარმოებებშიც ვხედავთ ადრინდელი რომანტიზმის გავლენისაგან ჯერ კიდევ თავდაუღწეველ, მაგრამ მისი გაბედული დაძლევის გზით წასულ მწერალს. ახალი სოციალურ-პოლიტიკური ლირიკის ერთერთ შემქმნელს.

სოციალურ-პოლიტიკური თემები სულ უფრო გაბატონებულ მდგომარეობას იჭერენ შამისოს ლირიკაში, თანაც თემები, აღებული არა მხოლოდ გერმანული, არამედ მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხის ცხოვრებიდან, როგორც ლიტერატურიდან, ისე ზეპირსიტყვაობიდან. განსაკუთრებით ისაა საგულისხმო, რომ ამ შერჩევისას შამისო უარყოფს მასალისადმი მწერლის როგორც სუბიექტივისტურ, ისე ე. წ. ობიექტივისტურ მიდგომასაც, იღებს თავისი ნაწარმოებებისათვის ისეთ მასალას, რომელიც თანადროულობის ჯანსაღ ტენდენციებს შეესაბამება, პასუხობს მწერლის შეხედულებას საზოგადოებრივი

ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს საკითხებზე. ამ მრავალფეროვან თემებს შორის შამისოს პოეზიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია სოციალურ თემებს. ჩანს, პოეტი, მისი თანამედროვე დიდი მწერლების მსგავსად, ხედავს ახალ დროში სოციალური საკითხების გამწვავებას, მშრომელთა მდგომარეობის გაუარესებას, ხედავს, რომ არც 1789—94 წლების და არც 1830 წლის რევოლუციას არ მოუტანია შეება მშრომელთათვის.

ყურადღებას იქცევს ამ მხრივ ლექსები — „მოხუცი მრეცხავი ქალი“ (1833), „მეორე სიმღერა მოხუც მრეცხავი ქალისა“ (1838), აგრეთვე — „მათხოვარი და ძალი“, „ქვრივის ლოცვა“ და სხვ. პოეტი ხატავს ღრმად ცხოვრებისეულ სახეს ქალთა მრეცხავი ქალისა, გამრჯე, პატიოსანი ადამიანისა, რომელიც თავდებით შრომობს, რომ როგორმე გამოკვებოს თავისი ოჯახი, ავადმყოფი ქმარი და სამი ბავშვი. არავინაა მისი შემბრალებელი და დამამარე, მაგრამ ამ გარემოებას ის არ მიჰყავს სასოწარკვეთამდე. იგი არ წუწუნებს თავისი მძიმე ხვედრის გამო, ქმრის გარდაცვალების შემდეგაც არ კარგავს სულიერ მანებობას. გაბედულად იბრძვის ობლების აღსაზრდელად. მას სიმბნევეს მატებს იმის შეგნება, რომ მუდამ პატიოსანი გზით მოპოვებულ პურს ჭამდა და გადაუწყვეტია თავისი ობლებიც ასეთივე გამოიყვანოს. ნაწარმოებს მთავარ ზოლად მიყვება ღრმა სიმპათია მძიმე შრომით წელში გატეხილი, მაგრამ სულიერად მხნე და პატიოსანი მშრომელსადმი.

ხატავს რა მშრომელი ქალის რეალისტურ სურათს, შამისო ვერ მიუთითებს რეალურ გამოსავალზე. მის მიერ დახატული მშრომელი ქალი არ გამოთქვამს რაიმე სამღურავს თავისი მძიმე მდგომარეობის გამო, ბრალს არავის სდებს. იგი ცდილობს მოძებნოს თავისი ადგილი საზოგადოებაში, იშრომოს პატიოსნად და მოიპოვოს ამ გზით არა მხოლოდ ყოველდღიური ლუკმა, არამედ დაზოგოს გროშები თავისი სუღარის შესაძენად. მწერალს მიაჩნია, რომ ამ მშრომელი ქალის ცხოვრების გზა უნდა გახდეს მისაბაძი ყველასათვის, უნდა გახდეს მისაბაძი უპირატესად იმით, რომ ეს პატიოსანი შრომის გზაა. პოეტი უსურვებს თავის თავს, რომ მასაც ცხოვრების დასასრულს ამ მრეცხავი ქალის მსგავსად შეეძლოს თქმა, რომ შეასრულა ის, რისი შესაძლებლობაც მას გააჩნდა. იგი უსურვებს აგრეთვე თავის თანამედროვეებს, რომ ღმერთს მათთვისაც მიეცეს ისეთივე ხანგრძლივი სიცოცხლე და ბოლოს ისეთივე სუღარი, როგორიც ამ მრეცხავმა ქალმა მიიღო.

„Ihr Frau'n und Herrn, Gott lohn' es euch zumal.  
 Er geb' euch dieses Weibes Jahre Zahl  
 Und spät dereinst ein gleiches Sterbekissen!“

მართალია, შამისოს მიერ დაბატული მშრომელი ადამიანი არ ილაშქრებს ჩაგვრის სისტემის წინააღმდეგ, მწერალი მასში წინ წამოწევს ამ ადამიანის მორალურ სიმტკიცესა და პატიოსნებას, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ასეთი ვითარება საერთოდ დამახასიათებელია შამისოს პოეზიისათვის, რომ ეს მწერალი არ ილაშქრებს სოციალური ჩაგვრის, დესპოტიზმის წინააღმდეგ. პოლიტიკური რეაქციის წინააღმდეგ გამოსვლა შამისოს პოეზიის ერთერთი უმნიშვნელოვანესი თემაა. ყურადღებას იქცევს ამ მხრივ მწერლის მიერ ნაპოლეონის ისტორიული როლის გაშუქება. თავისი დიდა თანამედროვეების, გოეთეს, ბაირონის, ბერანესა და ჰინეს მსგავსად, შამისომაც გარკვეული ხარკი მიუზღო ნაპოლეონის კულტის დამკვიდრებას საზღვარგარეთის ლიტერატურაში, მაგრამ ნაპოლეონის პიროვნების სიღიადის ბაზგასმის გასწვრივ შამისოს ნაწერებში შეინიშნება იმთავითვე მკვეთრად გამოხატული კრიტიკული დამოკიდებულება ნაპოლეონის როგორც დესპოტის, ხალხებისათვის თავისუფლების წამრთმევისადმი. ამგვარი განწყობილებითაა გამსჭვალული ლექსები — „სიზმარი“ („Traum“), „ახალი დიოგენი“ („Der neue Diogen“) და დრამატული მონახაზი — „ნაპოლეონის სიკვდილი“ („Der Tod Napoleons“).

ლექსში — „სიზმარი“ პოეტი აღწერს თავის სიზმარს, იმ სურათებს, რომლებიც მან ნახა მიწისქვეშეთში მოწყობილ აკლამაში, სადაც იგი მდუმარე მოხუცმა ჩაიყვანა. აქ მწერლის თვალწინ ხდება გამოჩენილი ადამიანების — რუსოს, ვოლტერის, რობესპიერის. ფრანკლინის, ვაშინგტონის, ნაპოლეონის და სხვათა აჩრდილების გამოწვევა. მათგან განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ნაპოლეონის აჩრდილი. ცხადად იგრძნობა, რომ პოეტი ნაპოლეონში ხედავს ორ მხარეს, არა მხოლოდ „დიდებულების ვარსკვლავს“, არამედ დესპოტს, უზურპატორსაც. პოეტი განსაკუთრებით ხაზს უსვამს იმ დიდ ინტერესს, რომელსაც იჩენენ ნაპოლეონის აჩრდილისადმი სხვა გარდაცვლილ ადამიანთა აჩრდილები. ძაბილი „ნაპოლეონი“ ისეთ ძლიერ რეზონანსს იწვევს საიქიოში, რომ კუბოების სახურავები ცვივა და მკვდრები თავიანთი განსასვენებლიდან გამორბიან, რათა იმპერატორი იხილონ. ხატავს რა ნაპოლეონისადმი გამოჩენილ ძლიერ ინტერესსა და ცნობისმოყვარეობას, პოეტი არაორაზროვნად გვანიშნებს, რომ მას საფუძვლად უდევს შიში კორსიკელი მებედართმთავ-

რის წინაშე, შიში მისი ძლიერი, ამასთანავე შეუბრალებელი, დესპოტიური ბუნების წინაშე.

შამისო არ წარმოგვიდგენს ნაპოლეონს თავის ხალხისაგან გამდგარ, ხელისუფლების შენარჩუნების სურვილით დაბრმავებულ ადამიანად, რომელიც ისტორიის ჩარხის უკან დაბრუნებას ცდილობს. ამის დადასტურებას წარმოადგენს დრამატული მონახაზი „ნაპოლეონის სიკვდილი“. აქ დახატული ნაპოლეონი არის თავისი ქვეყნის, საფრანგეთის დიდი მოტრფიალე. დარდი საყვარელ სამშობლოზე მას თან მიაქვს შორეულ გადასახლებაში. მომავლადვი ნაპოლეონი თბოვს თავისიანებს, გადასცენ მისი სალამი საყვარელ საფრანგეთს („O grüßet mein Frankreich, grüßet mir mein heimisch Land“).

ნაპოლეონის პროგრესულობას შამისო ხედავს არა მხოლოდ მშობლიური მხარის სიყვარულში, არამედ იმაშიც, რომ იგი დრომოქმული წარსულის წინააღმდეგ მებრძოლად წარმოუდგენია. ნაპოლეონი, მისი გაგებით, არა მხოლოდ თავისი ქვეყნის მოტრფიალეა, არამედ ისტორიული პროგრესისათვის მებრძოლიც. ამას გვიდასტურებს დრამაში მომავლადვი ნაპოლეონის წინაშე ევროპის, ისტორიისა და პოეზიის სახეების გამოყვანა. მათ სიტყვებში გადმოცემულია თვით მწერლის აზრი ნაპოლეონზე, მის ღირსებებსა და ნაკლოვანებებზე. მათ სიტყვებში ის აზრია ჩაქსოვილი, რომ ნაპოლეონი იყო ახალი ისტორიული ძალის განსახიერება, წარსულსა და დრომოქმულს უპირისპირდებოდა. მაგრამ მათ სიტყვებში ჩაქსოვილია აგრეთვე ნაპოლეონის მოღვაწეობით მწერლის ღრმა უკმაყოფილებაც. ნაპოლეონმა, ფიქრობს ის, მართალია, დაიჭირა ახლის და არა დრომოქმულის მხარე, გაიმარჯვა კიდეც ამ ბრძოლაში, მაგრამ ამ გამარჯვებას არ მოჰყოლია შედეგად ის, რასაც განვითარების ეს ახალი ხაზი მოითხოვდა, არამედ მოჰყვა ისევ ხელისუფლებისმოყვარეობა, ნაპოლეონიც ისეთივე ხელისუფლებისმოყვარე, ავტოკრატიული პრინციპის დამკველი გახდა, როგორც იყო ის ძალა, რომლის წინააღმდეგაც იგი გამოდიოდა. მან თავისი გამარჯვებით ხალხებს წარმოუტანა ის, რასაც ისინი უსწრაფოდნენ, არამედ მოიტანა ახალი ძალმომრეობა, დესპოტიზმი. მსოფლიოს დაპყრობის სურვილით გატაცებულმა ნაპოლეონმა დიდი უბედურება დაატეხა თავს კაცობრიობას, შეიწირა მრავალი ადამიანის სიცოცხლე. ასე ფიქრობს შამისო.

როგორც დესპოტმა, ნაპოლეონმა, შამისოს აზრით, თავის წინააღმდეგ აამხედრა ხალხები და მოიმკო ღირსეული შედეგები: წინანდელი მსოფლიო მბრძანებელი ახლა შორეულ მხარეშია გადასახლე-

ბული, მისი ქანდაკებები დანგრეულია. რომ მას სხვაგვარად ემოქმედნა, ხალხებისათვის თავისუფლება მიეცა, ასეთ მწარე შედეგებს ადგილი აღარ ექნებოდა, იმპერატორის ქანდაკებები კვლავინდებურად ხელუხლებელი იქნებოდნენ თავიანთ პოსტამენტებზე.

ნაპოლეონის ასეთივე წინააღმდეგობრივ საბუნს ხატავს შამისო ლექსში — „ახალი დიოგენი“. ნაწარმოებში აღწერილია ბრწყინვალე შეხვედრა, რომელსაც უწყობენ ამიენის ქუჩებზე გამარჯვებულ ნაპოლეონს. ეს საყოველთაო ზეიმი და სიხარული გულთან ახლო არ მიიქვს მხოლოდ ერთს, ქვის მთელს, რომელიც მონდომებით განაგრძობს თავის საქმეს, აი, იმპერატორი მიუახლოვდა ქვის მთელს, ჩააშტერდა თვალებში და იცნო მასში თავისი არმიის ყოფილი სერჟანტი, რომელიც თავის დროს მამაცურად იბრძოდა მასთან ერთად ეგვიპტეში. იმპერატორისა და მისი ყოფილი ჯარისკაცის შეხვედრის აღწერაში ჩანს თვით ნაწარმოების ავტორის პოზიცია, მისი კრიტიკული დამოკიდებულება ნაპოლეონისადმი. ჩანს, რომ შამისო იჭერს არა იმათ მხარეს, ვინც თვალს ხუჭავს ნაპოლეონის უარყოფითი მხარეების წინაშე, არამედ იმათ მხარეს, ვინც მისადმი გარკვეულად კრიტიკულადაა განწყობილი, ვინც თავის მოწოდებას ბედავს არა იმაში, რომ ომებში მიიღოს მონაწილეობა, არამედ — მშვიდობიან შრომაში. თავისი თვალსაზრისის გამოთქმას მწერალი აკისრებს ამ გაბედულსა და ენერგიულ მშრომელს, რომლისთვისაც უცხოა შიში და მლიქვნელობა ძლევამოსილი იმპერატორის წინაშე. ნაპოლეონის საყვედურზე, რომ მან, მამაცმა სერჟანტმა მიატოვა სამხედრო სამსახური, იგი დინჯად პასუხობს, რომელშიც ჩანს მისი ღირსება და სიღარბაისლე, ამასთანავე მისი უარყოფითი დამოკიდებულება ნაპოლეონის პოლიტიკისადმი. იგი პასუხობს იმპერატორს, რომ მოიხადა თავისი ვალი ქვეყნის წინაშე, გაატარა არმიაში სავალდებულო დრო და ახლა სამხედრო სამსახურში შესვლისას დადებული ფიცისაგან თავს განთავისუფლებულად გრძნობს.

პატიოსანი მშრომელის ეს ღირსება და სიღარბაისლე, ამასთანავე ნაპოლეონისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება კიდევ უფრო გამოკვეთილად ჩანს ნაწარმოების ფინალში, როცა ქვის მთელი წინასწარვე უარს აცხადებს ნაპოლეონის მიერ შეპირებულ წყალობაზე, აღნიშნავს, რომ იგი არ საჭიროებს ასეთ წყალობას, რადგან აქვს ხელები, რომლებიც მას გამოკვებავენ.

ეპოქის უმნიშვნელოვანესი სოციალურ-პოლიტიკური საკითხებისადმი შამისოს დიდი ინტერესის მაჩვენებელია რუსეთის თემამის შემოქმედებაში. შამისო აქტიურად გამოეხმაურა დეკაბრისტთა მოძრაობას. მან გადააკეთა გერმანულ ენაზე ნაწყვეტი რილევის პოე-

მიდან — „ვოინაროვსკი“. მანვე დასწერა ლექსი „ბესტუ-  
ევი“, რომელიც „ვოინაროვსკისთან“ ერთად გააერთიანა სათა-  
ურით—„განდევნილნი“ („Die Verbannten“). ამ ლექსებში გადმო-  
ცემულია მწერლის ღრმა თანაგრძნობა თავისუფლებისათვის მებრ-  
ძოლი ადამიანებისადმი, ღრმა სიძულვილი რუსეთის თვითმპყრო-  
ბელობისადმი.

აქტიურად გამოეხმაურა შამისო აგრეთვე ბერძენი ხალხის გამა-  
თავისუფლებელ ბრძოლას თურქი დამპყრობლების წინააღმდეგ. მწე-  
რალი ხატავს დამპყრობელთა ვერაგობის, ბერძენი მოსახლეობის  
ხოცვა-ჟლეტის დასამახსოვრებელ სურათებს, ღრმად რეალისტურ  
სახეებს თავისუფლებისათვის მებრძოლი მგზნებარე პატრიოტებისა.  
ლექსში—„ლორდ ბაირონის უკანასკნელი სიყვარული“ („Lord By-  
rons letzte Liebe“) მოთხრობილია, თუ როგორ მოიხიბლა  
საბერძნეთში ახლად ჩასული ბაირონი ერთი ბერძენი ქალიშვილით,  
რომელსაც არ შეუძლია დიდი პოეტის სიყვარულს სიყვარულითვე  
უპასუხოს, რადგან მისი გული გამათავისუფლებელი ომის მონაწი-  
ლე ერთერთ მებრძოლს ეკუთვნის. ამ მებრძოლს გადასცა მან ხმალი  
და შეჰპირდა, თუ იგი ბრძოლაში დაიღუპებოდა, შეყვარებულიც  
ცოცხალი აღარ დარჩებოდა. და ქალიც რჩება ერთგული გაცემული  
სიტყვისა: როცა გებულობს შეყვარებულის დაღუპვის ამბავს, თავს  
იწამლავს, ხოლო შეყვარებულისაგან დაბრუნებულ ხმალს ბაირონს  
გადასცემს.

ლექსში—„სოფიო კონდულიმო და მისი ბავშვები“ („Sophia  
Kondulimo und ihre Kinder“) აღწერილია ბერძენი მოსახლეობის  
ხოცვა-ჟლეტის საშინელი სურათი თურქების მიერ მისოლუნგის ციხე-  
სიმაგრის აღების დროს და ამ ფონზე მოცემულია ღრმად ტრაგიკუ-  
ლი სახე ბერძენი ქალის სოფიო კონდულიმოსი, რომელმაც მტრებ-  
თან ბრძოლაში ქმარი დაჰკარგა და ახლა მთელი ოჯახის განადგურე-  
ბის წინაშე დგას. მტრისადმი უსაზღვრო სიძულვილით გამსჭვალუ-  
ლი, იგი თავის მცირეწლოვან ვაჟს მოუწოდებს ხელში აიღოს მამი-  
სეული იარაღი და ეკვეთოს სამშობლოს მტრებს, ამასთანავე აფრ-  
თხილებს მას, შემოინახოს უკანასკნელი ტყვია და გაისროლოს იგი  
მხოლოდ მაშინ, როცა დედა მისცემს სიგნალს, ესროლოს იმას, ვის-  
ზედაც დედა მიუთითებს. და როცა ასეთი კრიტიკული მომენტი დგე-  
ბა, როცა თურქთა გამძვინვარებული ურდოები მისოლუნგში იჭრე-  
ბიან, დედა ანიშნებს ვაჟს, ესროლოს თავის მშვენიერ დას, რათა ეს  
უკანასკნელი ხელში არ ჩაუვარდეს დამპყრობლებს. ვაჟიც ასრუ-  
ლებს დედის ამ ბრძანებას.

შამისოს ლირიკა ეხმაურება აგრეთვე იმ ამბებს, რომლებსაც ადგილი აქვს საფრანგეთში რესტავრაციის ეპოქაში. ცხადად ჩანს, რომ პოეტი უკმაყოფილოა როიალისტების პოლიტიკით, მომეტებულად ულტრაროიალისტებისა, რომლებიც საფრანგეთში ფეოდალური ურთიერთობის აღდგენას ესწრაფოდნენ. შამისო მკვეთრად ილაშქრებს მათი მეთაურის, მეფე კარლ X-ისა და მისი მინისტრების პოლიტიკის წინააღმდეგ, ე. წ. ივლისის ორდონანსების წინააღმდეგ. იგი მოწამეა, თუ როგორ იზრდება ხალხთა ფართო მასებში როიალისტების პოლიტიკით უკმაყოფილება, როგორ იქმნება ნიადაგი ახალი რევოლუციისათვის. და როცა რევოლუციამ იფეთქა 1830 წლის ივლისში, შამისოც მას ისევე აღფრთოვანებით შეეგება, როგორც მისი თანამედროვე რევოლუციურ-დემოკრატიული მწერლები. ივლისის რევოლუციის უშუალო შთაბეჭდილებით იგი აქვეყნებს ლექსს „Memento“, რომელშიც ხატავს თავისი ქვეყნიდან გაქცეული მეფის სახეს, მეფისა, რომელიც წინ აღუდგა ისტორიის ძლევამოსილ წინსვლას და დაისაჯა ღირსეულად. კარლოს X, ფიქრობს პოეტი, მართავედა ქვეყანას როგორც უზურპატორი, ფეხქვეშ თელავდა ხალხის უფლებას; მან გააუქმა ლუი XVIII მიერ შემოღებული კონსტიტუციურ-მონარქიული მმართველობა, გააუქმა კონსტიტუცია, ნაცვლად იმისა, რომ თავისუფლება აღედგინა.

იგი არ მოიქცა ისე, როგორც ამას ქვეყნის ინტერესები მოითხოვდა, არ მოგვევლინა როგორც გონიერი მმართველი. იგი გაეთიშა ხალხს და მოიმკო კიდევაც ღირსეული შედეგი, გაძევებულ იქნა თავისი ქვეყნიდან. ფიზიკურად და სულიერად გატეხილი, იგი გარბის უცხო მხარეში, რათა მიიღოს იქ თანაგრძნობის მწარე ლუქმა. ხატავს რა საფრანგეთში ძველი რეჟიმის წარმომადგენლის ტრაგიკულ სურათს. შამისო მიზნად ისახავს გააფრთხილოს სხვები, რათა მათ არ გაიმეორონ კარლ X მაგალითი, გაითვალისწინონ ისტორიის გაკვეთილები („Ihr Mächtigen der Erde! Schaut und lernt“).

ასევე ილაშქრებს მმართველობის აბსოლუტისტური პრინციპის წინააღმდეგ შამისო თავის ლექსებში—„ვ ა ნ დ ე ი დ ა“, „ნ ა ნ გ რ ე ვ ე ბ ი“, „ჩ რ დ ი ლ ო ე თ ი ს მ ე ფ ე“ და სხვ. ცხადი ხდება, რომ რესტავრაციის დროის რეაქციული რეჟიმის კრიტიკისას შამისო ვერ განთავისუფლებულა ბურჟუაზიულ-ლიბერალური შეხედულებების გავლენისაგან, ილუზიას' ეძლევა, რომ ადამიანთა განთავისუფლება მიღწეული იქნება ლიბერალურ-კონსტიტუციური მმართველობის პირობებში. ეს ასეა, მაგრამ ზოგიერთი მისი დიდი თანამედროვე მწერლის მსგავსად, შამისოც მალე ერკვევა შექმნილ ვითარებაში, ხე-

დავს, რომ ივლისის რევოლუციას არ მოუტანია ხალხისათვის აღთქმული თავისუფლება, რომ ბურჟუაზიული მონარქიაც ისეთივე ანტიხალხური ხასიათისაა, როგორც იყო მონარქია კარლოს მეათისა. და შამისოც გაბედულად გამოდის ივლისის მონარქიის წინააღმდეგ, დგება იმ შემოქმედებით პლატფორმაზე, რომელზედაც იდგა საფრანგეთში ბერანჟე და რომელზედაც დგებიან გერმანიაში ჰაინე, ჰერვეგი, ფრაილიგრატი და სხვები. მწერლის ამ ევოლუციის მაჩვენებელია ლექსი—*„ღამის დარაჯის სიმღერა“* („*Nachtwächterlied*“), რომელშიც ჩაქსოვილია მწარე ირონია ივლისის მონარქიაზე, მეფესა და კლერიკალებზე და რომლის სიტყვები—*„Und der König absolut, wenn er unsern Willen tut“*, ხატოვან გამოთქმად იქცა.

შამისოს აღარ დასცალდა ეხილა თავისი თვალით, თუ როგორ წარიმართებოდა ამბების შემდეგი განვითარება (გარდაიცვალა მწერალი 1838 წელს), მაგრამ ამჟამად, მწერალი ხედავს, რომ ივლისის რევოლუციის შედეგად შექმნილი სოციალური რეჟიმიც ისეთივე წინააღმდეგობრივია, როგორც იყო რესტავრაციის რეჟიმი, ხედავს, რომ ისტორიის წინსვლა არ შეჩერდება, სამართლიანობა საბოლოოდ გაიმარჯვებს. შამისო ვერ მოესწრო იმ დროს, როცა ჩაღდება ბურჟუაზიული წყობილების წინააღმდეგ მშრომელთა დამოუკიდებელი პოლიტიკური ბრძოლები, როცა გერმანიის რიგი გამოჩენილი მწერალი რევოლუციურ პროლეტარიატს უახლოვდება, მაგრამ თავისი შემოქმედებით მან გარკვეულად ხელი შეუწყო ლიტერატურის ამგვარ ევოლუციას.

---



**გოეთას შემოქმედება XIX საუკუნეში**

როგორც დავინახეთ, რომანტიზმის ეპოქას გერმანულ ლიტერატურაში წარმოადგენს მე-18 საუკუნის მიწურული და მე-19 საუკუნის პირველი სამი ათწლეული. მომდევნო პერიოდი არის რომანტიზმის საბოლოოდ დაცემის, იმ პროცესის დამთავრების პერიოდი, რომელიც მე-19 საუკუნის 20-იან წლებში დაიწყო. აღსანიშნავია, რომ ამ ახალი ლიტერატურის განვითარებას გერმანიაში არ მოჰყოლია შედეგად გარაყვანა იმ ლიტერატურისა, რომელიც განვითარდა მე-18 საუკუნეში, სახელდობრ, განმანათლებლური ლიტერატურისა. გოეთე და შილერი დგანან რომანტიზმის ეპოქაში როგორც მსოფლიო რეზონანსის მქონე დეაწლმოსილი მწერლები და დგანან არა რომანტიზმის, არამედ თავიანთ დამოუკიდებელ შემოქმედებით პლატფორმაზე. თავდაპირველად რომანტიკოსების მიერ განდიდებულნი, ისინი მე-19 საუკუნეშიც განაგრძობენ სვლას თავიანთი; რომანტიკოსებისაგან განსხვავებული შემოქმედებითი გზით. ისინი მე-19 საუკუნეშიც დგანან განმანათლებლობის ნიადაგზე, ანვითარებენ მის ტრადიციებს ახალ სოციალურ ვითარებაში. ეს განსაკუთრებით ითქმის გოეთეს შესახებ, რომელსაც წილად ზედა ყოფილიყო მომსწრე მე-19 საუკუნის პირველი მესამედის დიდი ისტორიული ამბებისა.

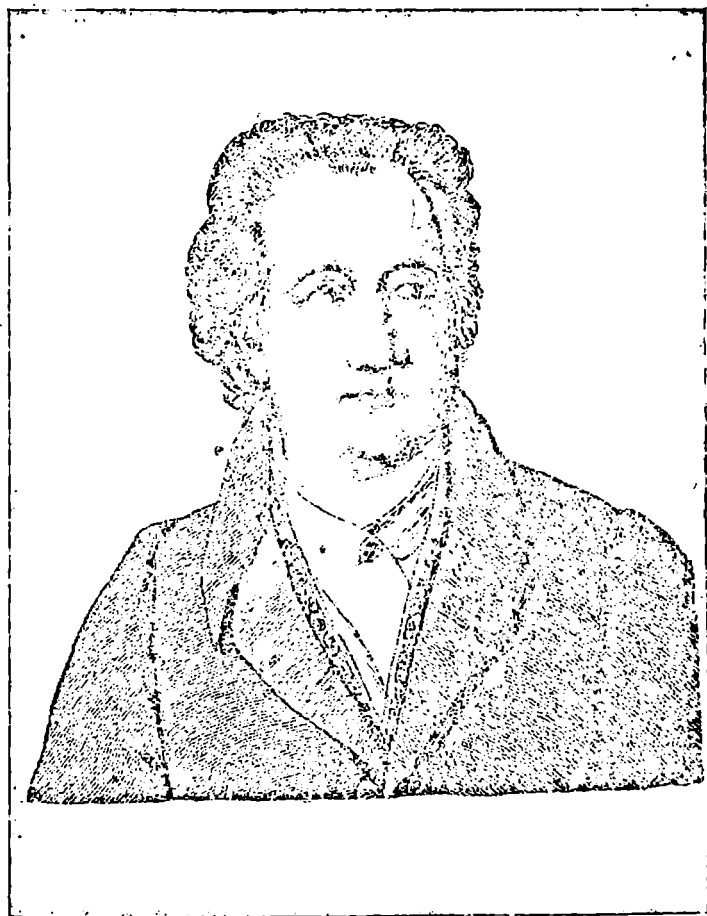
ამრიგად, ორი დიდი, ერთიმეორისაგან განსხვავებული მოვლენა შეინიშნება ამ ეპოქის გერმანულ ლიტერატურაში. — რომანტიზმი და განმანათლებლობა. ფრანგულ ლიტერატურაშიც ამ პერიოდში ორი საწინააღმდეგო მიმართულება, არსებობს — რომანტიზმი და კლასიციზმი, აღორძინებული იმპერიის ეპოქაში.

იმის თქმა შეუძლებელია, რომ ეს ორი დიდი მოვლენა, რომანტიზმი და განმანათლებლობა ერთიმეორისაგან აბსოლუტურად გათიშულია, რომ ისინი ერთიმეორეზე არავითარ ზემოქმედებას არ ახდენენ. გოეთემ უთუოდ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა გერმანულ რომანტიკოსებზე და თავის მხრივაც გარკვეული ხარკი მიუზღო

რომანტიზმს. ეს ასეა, მაგრამ ამ გავლენას არ გამოუწვევია არსებითი ცვლილებები მხატვრული ასახვის მეთოდში არც გოეთესთან და არც რომანტიკოსებთან, არსებითი ცვლილებები მათ მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებაში. გოეთე ამ პერიოდში არა თუ ინარჩუნებს მოვლენებისადმი მატერიალისტურ მიდგომას, არამედ კიდევ უფრო შორს მიდის ბუნების, სამყაროს მატერიალისტური გაგების დარგში. ეს იგრძნობნ მწერლის დამოკიდებულებაში როგორც ფიზიკურ სუბიექტური იდეალიზმისა და შელინგის ბუნების შესახებ მოძღვრებისადმი, ისე მის ორიგინალურ გამოკვლევებში ბოტანიკის, მინერალოგიის, შედარებითი ანატომიის და მეცნიერებათა სხვა დარგებიდან. თავის ამ მეცნიერულ ძიებებში გოეთე გვევლინება როგორც მატერიალისტი, რომელიც, ფიზიკესა და შელინგისადმი სიმპათიის მიუხედავად, გადაჭრით უარყოფს ამ ფილოსოფოსთა ამოსავალ თეორიულ დებულებებს, უარყოფს იმას, რომ მატერიალური სამყარო არსებობს როგორც სუბიექტის წარმოდგენა, ანდა, რომ იგი აბსოლუტური სულის გამოვლენასა და განვითარებას წარმოადგენს. გოეთე საფუძველშივე უარყოფს ბუნების განვითარების იდეალისტურ ახსნას, იმ დასკვნამდე მიდის, რომ განვითარება არის მატერიალური სამყაროს კანონი, რომ იგი მარტივიდან რთულისაკენ მიდის.

თავის იმ ნაწერებში, რომლებიც მე-19 საუკუნეში შეიქმნა, გოეთე არ უხვევს იმ შემოქმედებითი პოზიციიდან, რომელზედაც იღვაწინა საუკუნეში. მე-18 საუკუნის მიწურულის მისი შემოქმედების ანალიზმა. მოცემულმა წინამდებარე ნაშრომის პირველ ნაწილში, ცხადყო, რომ დიდი გერმანელი მწერლის შემოქმედებას, მიუხედავად წინააღმდეგობრიობისა. მაინც ერთი ხაზი გასდევს, რომ ბურჟუაზიული რევოლუციის წინააღმდეგ გამოსვლის მიუხედავად, მწერალი მაინც ერთგული რჩება თავისი მსოფლმხედველობის ძირითადი პრინციპებისა. არ უარყოფს საფუძველში რევოლუციას. მის დიდ ისტორიულ მნიშვნელობას. ბურჟუაზიული რევოლუციის წინააღმდეგ გალაშქრებისას გოეთე კურსს იღებს არა ფეოდალურ რეაქციაზე, არამედ ხალხთა ფართო მასაზე. გამოხატავს რევოლუციის შედეგებით მის უკმაყოფილებას.

საფრანგეთის რევოლუციის უშუალო შთაბეჭდილებებით შემუშავებული თავისი გაგება რევოლუციისა გოეთემ შეინარჩუნა თავისი ცხოვრების მომდევნო პერიოდებშიც. ამ მხრივაც მე-19 საუკუნის მისი შემოქმედება წარმოადგენს გაგრძელებასა და გაღრმავებას იმ შემოქმედებითი ხაზისა, რომელიც საბოლოო სახით ჩამოყალიბდა წინა საუკუნის მიწურულში. ადამიანთა ისტორიის ის გაგება, რომელიც ჩაქსოვილია „ეგმონტში“, „იფიგენიაში“, „პერმანსა და დო-



ი. ზოგთა  
(სამოცდაათი წლის ასაკში)

როთეაში“ და მწერლის ამ პერიოდის სხვა ნაწერებში, შემდგომ გაგრძელებასა და გაღრმავებას პოულობს იმ ნაწარმოებებში, რომლებიც შეიქმნა მე-19 საუკუნეში („პანდორა“, „ეპიმენიდეს გამოღვიძება“, „არჩევითი თვისობა“, „ვ. მაისტერის მოგზაურობის წლები“ და „ფაუსტის“ II ნაწილი).

ცხადია, იმის თქმა შეუძლებელია, რომ გოეთეს ისტორიულ-კონცეფციას, კერძოდ ბურჟუაზიული რევოლუციის მის გაგებას ახალ საუკუნეში არავითარი ცვლილება არ განუცდია, რომ მწერალი ახლა ადამიანთა ისტორიის გაგების დარგში უცვლელად ძველ შეხედულებას იმეორებს. განვითარების, პროგრესის დიდი მომღერალი მწერალი, ცხადია, თვითონაც იღებს განვითარების იდეას, ყურს უდგებს ახალს, დიდი მნიშვნელობის მოვლენებს, რომლებსაც ადგილი აქვს მისი ცხოვრების უკანასკნელ პერიოდში და არა პასიურად ჰკრეტს მათ, არამედ ცდილობს მათ ღრმად გაგებას, თავისი ახალი პროექტების წამოყენებას. მწერალი თვალს უსწორებს მის თვალწინ მომხდარ დიდ სოციალურ-პოლიტიკურსა და იდეოლოგიურ მოვლენებს, იმ მწვავე სოციალურ კონფლიქტებს, რომლებმაც თავი იჩინა ევროპის ქვეყნებში მე-19 საუკუნის პირველ ათეულ წლებში, ცდილობს შეიმუშაოს თავისი პოზიტიური პროგრამა. ამ მხრივ მე-19 საუკუნეში შექმნილი გოეთეს მბატკრული ნაწარმოებების პრობლემატიკა გაცილებით უფრო რთული და მრავალფეროვანია, ვიდრე მე-18 საუკუნეში შექმნილი მისი ნაწარმოებებისა. მაგრამ ეს ფაქტი მაინც არ იძლევა საფუძველს დავასკვნათ, რომ მე-19 საუკუნეში მწერლის განვითარებაში ადგილი აქვს რადიკალურ გარდატეხას, თვისობრივად ახალს, წინანდელისაგან საფუძველშივე განსხვავებულ შემოქმედებით ხაზს. გოეთე მე-19 საუკუნეში აგრძელებს თავისი შემოქმედების იმ დემოკრატიულ ხაზს, რომელიც მთელი სიცხადით გამოვლინდა მისი განვითარების წინა საფეხურზე, ინარჩუნებს კრიტიკულ დამოკიდებულებას როგორც გვაროვნული არისტოკრატიის, ისე ბურჟუაზიისადმი. იგი კვლავაც კურსს იღებს ხალხზე, ჰუმანიზმზე, თავს უხსმის იმათ, ვინც ხალხს ატყუებს, გაცემულ დაპირებებს არ უსრულებს, ვინც მას მონობის ახალ უღელს ადგამს. ასეთი გაგება მსჭვალავს გოეთეს შემოქმედებას, მის, როგორც მწერლისა და მოქალაქის, მოღვაწეობას მე-19 საუკუნეში.

„არჩევითი თვისობა“. სონეტები

მნიშვნელოვანია ამ მხრივ რომანი — „არჩევითი თვისობა“ („Die Wahlverwandschaften“), რომელიც 1809 წელს გამოქვეყნდა. თავდაპირ-

ველად ეს ნაწარმოები მოფიქრებული იყო როგორც ნოველა, რომე-

ლიც მომავალი რომანის --- „ვ. მაისტერის მოგზაურობის წლების“ შემადგენელი ნაწილი უნდა გამხდარიყო. იდეურად და თემატურადაც „არჩევითი თვისობა“ ახლო დგას გოეთეს ადრინდელ რომანებთან — „ვერთერსა“ და „ვ. მაისტერის მოსწავლეობის წლებთან“, მომეტებულად კი პირველთან. როგორც „ვერთერში“, ისე ამ ნაწარმოებში მწერალი მასალად იღებს არა მხოლოდ იმას, რაც მის გარემომცველ სინამდვილეში შენიშნა, არამედ საკუთარ თავგადასავალსაც, ამ შემთხვევაში თავის სიყვარულს იენელი წიგნებით მოვაჭრე ფრომანის ძუძუმტე ქალის, მინა ჰერცლიზისადმი.

ასაკში შესული მწერლის ამ ახალი რომანიდან მცირე რამაა ცნობილი. ცნობილია მხოლოდ, რომ იგი ერთობ გაიტაცა ამ გრძნობამ და ახალგაზრდა ქალშიც ძლიერი გამოძახილი. ჰპოვა. ცნობილია ისიც, რომ დამოკიდებულება მათ შორის ისე რთული შეიქნა, რომ მინას ნათესავები იძულებული გახდნენ ქალი პანსიონში გაეგზავნათ.

ეს მოხდა 1807 წელს, ქრისტიან ვულპიუსზე მწერლის ოფიციალური ქორწინებიდან ერთი წლის გასვლის შემდეგ. თუმცა გოეთემ შეძლო თავისი ძლიერი გრძნობის დაოკება, მაგრამ ეჭვი არ არის, რომ განცდილმა ამბავმა გარკვეული დანალექი დასტოვა მის სულში, სტიმული მისცა მწერალს დაეწერა ახალი მხატვრული ნაწარმოები. ამას გვემოწმება გოეთეს მიერ ამ ხანებში გამოქვეყნებული სონეტები, რომლებსაც მწერლისადმი ერთ დროს შეგობრულად განწყობილი მწერალი ქალი ბეტინა თავის მისამართით დაწერილად მიიჩნევდა. თუმცა სონეტების ავტორი არ იძლევა თავისი ტრფობის საგნის ინდივიდუალიზებულ სახეს, მაგრამ ძნელი არ არის შევნიშნოთ, რომ ეს სწორედ ის ქალია, რომელიც მოკლე დროით გამოჩნდა პოეტის ცხოვრების გზაზე და დასტოვა მასზე ღრმა შთაბეჭდილებები.

პირველივე სონეტა ცხადყოფს. თუ რაოდენ ძლიერია მწერლის ეს განცდა. ჩვენს წინ იშლება გრანდიოზული სურათი აღლევებულ ოკეანისა, რომლის ზვირთები ეხეთქებიან კლდოვან ნაპირებს, უკან იხევენ და ისევ წინ მოიწევენ, რათა შთანთქმან ერთიმეორე. გამძვინვარებული სტიქიონის ეს შთამაგონებელი სურათი მწერლისათვის წარმოადგენს ერთგვარ ფონს, რომელზედაც მას განზრახული აქვს დახატოს თავისი ახალი ძლიერი განცდები, წარმოადგენს შესავალს მის სულიერ სამყაროში, რომლის ცენტრშიც დგას მშვენიერი ქალის გრაციოზული სახე. ეს არ არის, როგორც აღინიშნა, გოეთეს კონკრეტული ტრფობის საგნის ინდივიდუალიზებული სახე,

იგი უფრო პოეტური, განზოგადებული სახეა მარად უჭკნობი სიყვარულისა, მაგრამ იმის უარყოფაც არ შეიძლება, რომ ზოგი რამ ამ სახეში სწორედ პოეტის ტრფობის კონკრეტულ საგანს გვაგონებს.

სონეტების ავტორი არ წარმოგვიდგენს ათეის გმირს ერთ რომელიმე მდგომარეობაში, ანდა ისეთი ნიშნებით, რომლებიც შუქს მოჰფენენ მისი ბუნების ერთ რომელიმე მხარეს, არამედ ცდილობს წარმოადგინოს იგი განვითარებაში, სრულყოფის გზაზე დამდგარი, ისეთი ნიშნებით, რომლებიც მის სახეს სრულყოფილს გახდის. სონეტში — „ზრდა“ („Wachstum“) მწერალი აგვიწერს თავისი გმირის ბავშვობას, გადმოგვცემს, თუ როგორ დახტოდა იგი, მოხდენილი ბავშვი, მის თვალწინ მინდვრებსა და ქალებში, როგორ მამურ მზრუნველობას იჩენდა მისდამი თვითონ მწერალი. მაგრამ თანდათანობით წამოიზარდა ის მშვენიერი ბავშვი და გახდა უკვე ოჯახის თადარიგიანი დიასახლისი. და როგორ შეიცვალა მისდამი ახლა პოეტის დამოკიდებულება, როგორ გაიღვიძა მასში ახლა „სიყვარულის მწველმა გრძნობამ“, ამ ქალის თავისად გახდომის სურვილმა.

საყვარელი ადამიანის სახე პოეტს არ აძლევს მოსვენებას და იგი გადაწყვეტს გაჰყვეს თავის შინაგან ხმას, აქციოს ეს მშვენიერი ქალიშვილი თავის სათაყვანებელ არსებად:

„Doch ach! nun muß ich dich als Fürstin denken.  
Du stehst so schroff vor mir emporgehoben;  
Ich beuge mich vor deinem Blick, dem flüchtigen“,

პოეტს თავისი ტრფობის საგანი გამოჰყავს როგორც ნაზი და გულითადი გრძნობის ადამიანი, რომელიც არ იჩენს მისდამი გულცივ დამოკიდებულებას. ამგვარადაა დახატული ის, მაგალითად, სონეტში — „მეგობრული შეხვედრა“, დახატულია როგორც შევებისა და სიხარულის მომნიჭებელი ძალა. ზამთრის სუსხიან ამინდში კლდის ბილიკით თავქვე ეშვება პალტოში გახვეული, საყულო აწეული, დაღვრემილი პოეტი. მას გადაუწყვეტია გაშორდეს იქაურობას, მაგრამ მის დაღვრემილ სულში სინათლემ შეატანა, რადგან გამოჩნდა ქალი, რომელსაც მწერალი პოეტური სამყაროს საუცხოო არსებებს ადარებს („So musterhaft wie jene lieben Frauen der Dierterwelt“) და მის დაღვრემილობასაც ბოლო მოეღო.

სულ უფრო და უფრო ძლიერად ეუფლება პოეტს ეს ახალი გრძნობა, სულ უფრო და უფრო უშუალო და გულითადი ხდება მისი სიყვარული. პოეტს არ შეუძლია დამალოს იგი, არ გამოთქვას საჯაროდ, არ გადაიტანოს ქაღალდზე ის, რაც მას გულზე აწევს. სონეტში — „მუდამ საყვარელი ქალი“ მწერალი ცდილობს მოგვეცეს

თავისი საქციელის მოტივაცია, განმარტოს, თუ რატომაა, რომ თავისი განცდები ქალაღზე გადააქვს, წერილებს წერს („warum ich mich zum Papier wende“). ამ წერილებმა უნდა იყოსროს, გადმოგვეცემს პოეტი, შუამავლობა, გააცნოს შეყვარებულს მისი გულის დარდი და სიხარული, ის, რასაც არც დასაწყისი აქვს და არც დასასრული.

გოეთეს ცხოვრების ამ ახალი რომანის გამოძახილი, როგორც ითქვა, ჩანს მის ახალ ნაწარმოებში — „არჩევით თვისობაშიც“. თვითონ გოეთე გადმოგვეცემს, რომ ამ ნაწარმოებში ჩანს „გული, რომელიც განიცდის ღრმა და საშინელი ჭრილობით გამოწვეულ ტკივილს და ამასთანავე ეშინია მორჩენის, ამ ჭრილობის მოშუშების“. და მართლაც, გოეთეს ამ ახალ ნაწარმოებში ბევრი რამ არის ისეთი, რაც სიბერეში შესული მწერლის ცხოვრების ახალი რომანისაკენ, მისი ცხოვრების ცალკე ეპიზოდებისაკენ გვახედებს. მინა ჰერცლიბისადმი მწერლის სიყვარულს წარმატება არ ხვდომია წილად არა იმდენად გარეშე ძალის ჩარევის, რამდენადაც თვით მწერლის მიერ თავისი თავის დაოკების შედეგად. მწერალმა, ექვი არ არის, თვითონვე შეიზღუდა თავი, მაგრამ ძნელი არ არის დავინახოთ, თუ რაოდენ სამძიმო გამხდარა მისთვის ამგვარი თვითშეზღუდვა, რაოდენ ღრმად დაუფლებია მას სიყვარულის გრძნობა.

ეს ასეა, „არჩევით თვისობაში“ გარკვეულად ჩანს იმის კვალი, რაც მწერალს პირადად გადახდა; მაგრამ ამ ნაწარმოების მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ მწერალმა შესძლო თავისი პირადი ცხოვრების ამბები ორგანულად დაეკავშირებინა მისი დროის საზოგადოებრივ ამბებთან, ცალკე ფაქტებიდან ზოგადი და ტიპიური შეექმნა. როგორც „ვერთერის“, ისე ამ ნაწარმოების დიდი შემეცნებითი და კულტურული ღირებულება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ეპოქის მომწიფებულ სოციალურ საკითხებს ეხება, დასამახსოვრებელსა და მართალ მხატვრულ სახეებს ხატავს.

რომანში გარკვეულად ჩანს კვალი იმ დიდი მუშაობისა, რომელსაც ეწეოდა გოეთე საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა დარგში. მწერლისათვის გამოსავალი დებულებაა, რომ ბუნებაში აღგილი აქვს ელემენტთა ურთიერთისადმი სტიქიურ ლტოლვას, მაგალითად, კირსა და სიმკვავებს, ქლორსა და ნატრიუმს შორის. ქიმიურ ელემენტებს შორის არსებულ ამ ლტოლვაში გოეთე ხედავს მათი ნათესაობის, არჩევითი თვისობის დადასტურებას. ამათგან განსხვავებით, არამონათესავე ელემენტები, ისეთები, მაგალითად, როგორიცაა წყალი და ზეთი, ფიქრობს მწერალი, ერთიმეორეს მესამე ძალის

მოქმედების გარეშე არასდროს არ უკავშირდება. ანალოგიურ მოვლენას ნახულობს მწერალი ადამიანთა შორისაც, მიაჩნია, რომ აქაც მოქმედებს არჩევითი თვისობის კანონი, რომლის ძალითაც ერთგვარი ნატურები ერთიმეორისადმი ილტვიან.

ალიარა რა ბუნებასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში არჩევითი თვისობის კანონის ერთიანი საფუძველი, გოეთემ ამასთანავე ალიარა მათ შორის განსხვავებაც, მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ადამიანთა შორის ეს კანონი არ შეიძლება ატარებდეს ისეთ სტიქიურ ხასიათს, როგორც მას აქვს ბუნების სამყაროში, რომ აქ იგი საზოგადოებას, დამკვიდრებულ ზნეობრივ ნორმებს უნდა დაექვემდებაროს. ადამიანმა როგორც საზოგადოების წევრმა, ფიქრობს გოეთე, უნდა გარკვეულად შეიზღუდოს თავი, დააკოს. თავისი ბუნებრივი ლტოლვა მოწინააღმდეგე სქესის ნათესაური ნატურისადმი, წინა პლანზე წამოწიოს ოჯახის, ქორწინების ინტერესები. სადაც არ არის დაცული ეს მოთხოვნა, სადაც სიყვარული უპირისპირდება ოჯახსა და ქორწინებას, იქ გარდუვალაა მძაფრი კოლიზია, ტრაგიკული დასასრული.

ნაწარმოები აგვიწერს შეძლებული ფეოდალის ოჯახის ტრაგედიას. ბარონი ელუარდი და შარლოტა, რომელთაც ახალგაზრდობაში უყვარდათ ერთიმეორე, მხოლოდ დაქვრივების შემდეგ ეკვრიან ერთიმეორეს ცოლქმრული კავშირით. დიდი ხნის განმავლობაში დაშორებულნი, ისინი ტყბებიან ოჯახური ბედნიერებით, იჩენენ ერთიმეორისადმი, პატივისცემასა და მოკრძალებას; მაგრამ იგრძნობა, რომ ნამდვილი სიყვარული მათ შორის მაინც არ არის, რომ ისინი სხვადასხვა ბუნების ადამიანები არიან. იგრძნობა, რომ მათ ახალგაზრდობაშივე ერთიმეორე კარგად ვერ გაუგიათ და რომ მათი შემდეგი ქორწინება არ არის არჩევითი თვისობის პრინციპზე აგებული ქორწინება. მართალია, მათი ბუნების ეს განსხვავება პირველ ხანებში მკრთალად ჩანს, მაგრამ იმთავითვე ცხადი ხდება, რომ სათანადო პირობებში მას შეუძლია გამოვლინდეს და დიდი ზიანი მოიტანოს. და ასეთი პირობებიც იქმნება. ელუარდს გადაუწყვეტია სახლში მოიპატიჟოს მისი სიყრმის დროის მეგობარი, ენერგიული და ინიციატივიანი კაპიტანი. შარლოტა ამ მოპატიჟების წინააღმდეგია, რადგან გული ეუბნება, რომ შესამე პირის გამოჩენა განხეთქილებას შეიტანს მის ოჯახში. ელუარდი თავის განზრახვაზე ხელს არ იღებს. საბაგიეროდ იგი თანხმობას აცხადებს, რომ შარლოტამ მოიწვიოს მათ ოჯახში თავისი ძუძუმტე ქალი, ოტილიე, რომელიც იმ ხანებში პანსიონშია გაბარებული. იქვეა გაბარებული შარლოტას ქალი ლუციანე, რომელიც მას პირველი ქმრისაგან შეეძინა.



კაპიტანი თავის ხელში იღებს სამეურნეო საქმეების ხელმძღვანელობას, ენერგიულად მუშაობს პარკის გამშენიერებისათვის, გზების გაყვანისა და ახალი შენობების აგებისათვის. ბოლოსდაბოლოს მართლდება ის, რასაც წინათგრძნობდა შარლოტა, თავს იჩენს არჩევითი თვისობის კანონი, მსგავსი ნატურები შეიყვარებენ ერთიმეორეს: ელუარდი — ოტილიეს, კაპიტანი კი — შარლოტას. ეს დაახლოება სულ უფრო და უფრო ძლიერ ხასიათს იღებს და თითქოს მტკიცედ შეკავშირებულ ელუარდის ოჯახს დაშლით ემუქრება. განსაკუთრებით ძლიერად მიილტვიან ერთიმეორისადმი ელუარდი და ოტილიე, ისე ძლიერად, რომ ელუარდი მტკიცედ გადაწყვეტს დაარღვიოს ქორწინებითი კავშირი შარლოტასთან, დააკავშიროს ეს უკანასკნელი კაპიტანთან, თვითონ კი ოტილიეზე დაქორწინდეს. შარლოტა და კაპიტანი მიუხედავად იმისა, რომ ერთიმეორე ძლიერ უყვართ, მაინც ახერხებენ დააოკონ თავიანთი თავი, დაემორჩილონ დადგენილ ეთიკურ ნორმებს. შარლოტას სჯერა, რომ იგი დასძლევს არა მხოლოდ თავის გრძნობას, არამედ ელუარდსაც, შემოაბრუნებს მას ოჯახისაკენ. ეს იმედი მას კიდევ უფრო გაუმტკიცდა მის შემდეგ, რაც ელუარდისაგან ბავშვი შეეძინა; მაგრამ ირკვევა, რომ შარლოტას ეს იმედი ფუყე საფუძველს ემყარება, რომ არაფერს არ ძალუძს დააშოროს ელუარდი ოტილიეს. უშედეგო აღმოჩნდა აგრეთვე შარლოტას ცდა — დაებრუნებინა ოტილიე პანსიონში.

ელუარდმა გადაწყვიტა შეემოწმებინა თავისი თავი, შეემოწმებინა, თუ რამდენად ღრმა არის მისი სიყვარული ოტილიესადმი. იგი შედის ჯარში, მონაწილეობს სხვადასხვა ბრძოლაში, მაგრამ ნაცვლად დავიწყებისა, ოტილიეს სიყვარული მას სულ უფრო და უფრო ძლიერად ეუფლება. იგი ბრუნდება სახლში სწორედ იმ დროს, როცა მის ოჯახს თავს საშინელი უბედურება დაატყდა, ოტილიეს გაუფრთხილებლობის შედეგად წყალში დაიხრჩო მისი ერთადერთი ბავშვი. მძიმე დანაშაულით შეძრწუნებულ ოტილიეს თვალები აეხილა, შეიგნო, თუ ელუარდის სიყვარულით როგორ შეიტანა განხეთქილება შარლოტას ოჯახში და მტკიცედ გადაწყვიტა უარი თქვას ელუარდზე, ისე როგორც ეს მოიმოქმედეს ურთიერთის მიმართ შარლოტამ და კაპიტანმა. ასეთი გადაწყვეტილება ოტილიემ მიიღო იმიტომ კი არა, რომ ელუარდი აღარ უყვარს, არამედ იმიტომ, რომ ამას უკარნახებს თავისი მოვალეობის შეგნება შარლოტას წინაშე. ამასთანავე ოტილიემ გადაწყვიტა შური იძიოს საკუთარ თავზე, მიიყვანოს თავი ფიზიკურ განადგურებამდე. ხანგრძლივი დროის განმავლობაში იგი არ ღებულობს საქმელს, ითანხმებს რა ერთგულ ნანის, მიიღოს მისთვის, ოტილიესათვის. განკუთვნილი საქმელი.

შექმნილ კრიტიკულ ვითარებაში შარლოტა ცდილობს როგორმე უშველოს სწქმეს, გადაარჩინოს ოტილიე, რომლის მიმართაც მას აქამდე საყვედური ერთხელაც არ ეთქვა. იგი მზადაა დათანხმდეს ელუარდთან განქორწინებაზე, რომ როგორმე იხსნას ელუარდი და ოტილიეც. მაგრამ უკვე გვიანაა. სიკვდილის პირას მყოფი ოტილიე სთხოვს ელუარდს იცოცხლოს მისი გულისათვის და ელუარდიც პირობას აძლევს, მაგრამ მალე შეყვარებულის კვალს მიჰყვება. შარლოტას განკარგულებით კუბოს ელუარდის ცხედრით ათავსებენ კაპელაში ოტილიეს კუბოს გვერდით. „ასე განისვენებენ ერთიმეორის გვერდით შეყვარებულები, — ვკითხულობთ რომანში. — მყუდროება სუფევს ამ ადგილის გარშემო; ანგელოსთა ნათელი, ღვიძლი სახეები დასცქერიან მათ და რა სასიხარულო იქნება ჟამი მათი ოდესმე ერთად გაღვიძებისა“.

როგორც აღნიშნული გვექონდა, გოეთეს ამ ახალ რომანშიც მთელი სიმწვავეითაა დასმული დიდი სოციალური საკითხი, ადამიანისა და საზოგადოების, იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხი. როგორც „ვერთერში“, ისე აქაც სიყვარულის საკითხი წარმოადგენს არა პირველადს, არამედ წარმოებულს, დიდი სოციალური საკითხის შემადგენელ ნაწილს. ნაწარმოების ავტორი თითქოს მოხსენებული საკითხის სრულიად სხვაგვარ გადაწყვეტას გეთავაზობს, ვიდრე ამას „ვერთერში“ ვხედავთ. ეს ასეა, „არჩევითი თვისობის“ პრობლემატიკა გარკვეულად განსხვავდება „ვერთერის“ პრობლემატიკისაგან, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ განსხვავება არსებითი ხასიათისაა, არც იმას, რომ გოეთე ამ რომანში „ვერთერთან“ შედარებით უფრო ავიწროებდეს სოციალურ თემატიკას.

იმის საბუთად, რომ სოციალურ საკითხებს „არჩევით თვისობაში“ არ ენიჭება ისეთივე მნიშვნელოვანი როლი, როგორც მინიჭებული აქვს მათ „ვერთერში“, არ გამოდგება გოეთეს შენიშვნა, რომ ეს ნაწარმოები მან უძღვნა „ერთი იდეის დამუშავებას“, სახელდობრ, ოჯახისა და ქორწინების საკითხის დამუშავებას, რადგან „ვერთერშიც“ ყველა საკითხი არსებითად ამ საკითხს უკავშირდება. სიყვარულის საკითხი გოეთეს ამ ახალ რომანშიც დაკავშირებულია ოჯახის, ქორწინების, ტრადიციის საკითხთან. როგორც „ვერთერში“, ისე აქაც გოეთე ხატავს დამკვიდრებული ტრადიციის, სოციალური ნორმების წინააღმდეგ ამ ხ ე დ რ ე ბ უ ლ ადამიანებს, ელუარდსა და ოტილიეს, რომლებიც ცდილობენ თავი დააღწიონ იმას, რაც მათ ბედნიერების გზაზე ეღობებათ. ისინი გრძნობენ, რომ გაჩენილი არიან ერთიმეორისათვის, არიან მონათესავე ნატურები, მაგრამ საზოგადოებრივი ცხოვრება არაა მოწყობილი ისე, რომ უზრუნველყო-

ფილ იქნას მათი ბედნიერება. ისინი ხედავენ, რომ ცხოვრება მოითხოვს მათგან ისეთ მსხვერპლს, რომლის შემდეგაც მასში არსებობა უაზრო ხდება. ეს იგივე საკითხია, რომელიც მთელი სიმწვავეით დაისვა ვერთერის წინაშე, როცა იგი საბოლოოდ დარწმუნდა, რომ ლოტე არ არის მისდამი გულგრილად განწყობილი, დარწმუნდა იმაშიც, რომ მის სიყვარულს წარმატება არ უწერია. ვერთერის მსგავსად, ედუარდსა და ოტილიესაც ღრმად სჯერათ, რომ მათი სიყვარული წმინდა, ბუნებრივი სიყვარულია, სჯერათ თავიანთი სრული უდანაშაულობა ადამიანთა საზოგადოების, თვით მათთვის პატივსაცემი და ანგარიშგასაწევი შარლოტას წინაშე (ედუარდს, როგორც მის ოფიციალურ ქმარს, ოტილიეს, როგორც მის მიერ დედური მზრუნველობით აღზრდილს). ისინი გვევლინებიან არა მხოლოდ გრძნობას აყოლილ, არამედ ცხოვრების არსში ჩახედულ ადამიანებადაც, რომელთაც გაუგიათ, რომ ცხოვრება არაა ისე მოწყობილი, როგორც უნდა იყოს, რომ სინამდვილესა და იდეალს შორის არსებობს ღრმა წინააღმდეგობა.

ედუარდისა და ოტილიეს სახით გოეთე ზატავს ისევ ვერთერულად მკმუნვარე სახეებს, სახეებს კალაპოტიდან ამოვარდნილი მეოცნებე ადამიანებისა, რომელთა იდეალები მკვეთრად უპირისპირდება დამკვიდრებულ საყოფაცხოვრებო ნორმებს და რომლებიც ამის შედეგად ისევე ტრაგიკულად იღუპებიან, როგორც დაიღუპა ვერთერი. ეს ასეა, მაგრამ ეს გარემოება არ იძლევა საფუძველს გავაიგივეოთ ვერთერი და ეს მხატვრული სახეები, ისე როგორც არ იძლევა იმის საფუძველსაც, რომ გავაიგივეოთ დასმული ძირითადი პრობლემის გადაწყვეტა „ვერთერსა“ და „არჩევით თვისობაში“. ამ რომანში, მართალია, არსებითად იგივე პრობლემაა დასმული, რაც „ვერთერში“, მთავარი გმირებიც ამ ნაწარმოებებისა ერთიმეორეს უდავოდ ჰგვანან, მაგრამ მათ შორის მაინც ფრიალ მნიშვნელოვანი განსხვავებაა.

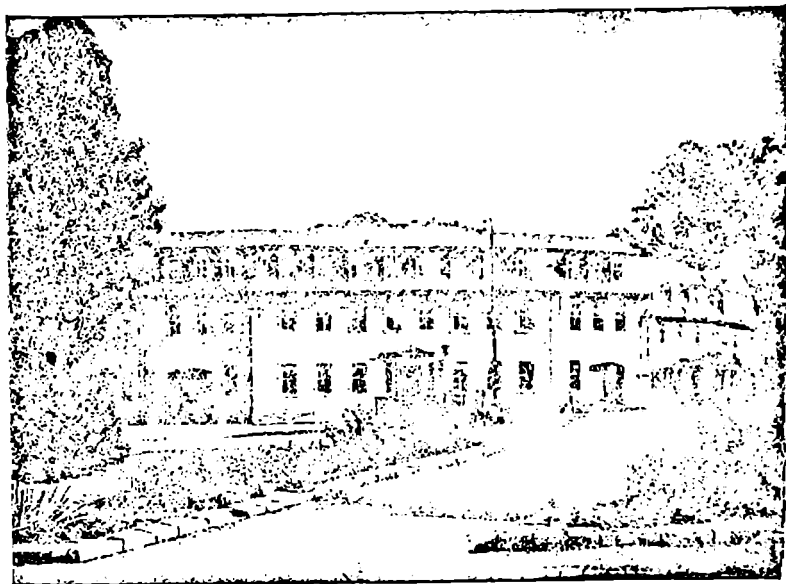
ვერთერისა და ედუარდ-ოტილიეს მხატვრული სახეების შედარებისას შეუძლებელია მხედველობიდან გაუშვათ ის გარემოება, რომ „არჩევითი თვისობა“ იქმნება სრულიად სხვა ეპოქაში, ვიდრე „ვერთერი“, სახელდობრ, იმ დროს, როცა ბურჟუაზიამ უკვე საბოლოოდ უარი თქვა თავის ადრინდელ საბრძოლო რომანტიკაზე. „ვერთერი“ კი იქმნება ბურჟუაზიული რევოლუციის, მასების რევოლუციური იდეებით აღფრთოვანების ეპოქაში. ედუარდის, შარლოტას, ოტილიესა და სხვათა სახეებში ამაოდ დავიწყებთ ძებნას იმ ანტიფეოდალური განწყობილებებისა, რაც ვერთერს ახასიათებდა. განსხვავებით ვერთერისაგან, რომელიც გრძნობს ხალხთან სიახლო-

ვეს, აღიარებს ხალხის უფლებას მხაგვრელების წინააღმდეგ ბრძოლაზე, ედუარდი და რომანში გამოყვანილი ბევრი სხვა გმირი არის გვაროვნული არისტოკრატის წარმომადგენელი, დროს უქმად ყოფნაში და ფუფუნებით ცხოვრებაში რომ ატარებს. ედუარდს, ცხადია, არ შეეძლო ფეოდალურ-ბურჟუაზიული საზოგადოებისადმი დამოკიდებულებაში დაეკავა ის პოზიცია, რომელიც ეკავა ვერთერს, რადგან იგი სულ სხვა სოციალურ ვითარებაშია აღმოცენებული, ვიდრე ვერთერი და, რაც მთავარია, იდეურად იმ სინამდვილესთანაა დაკავშირებული, რომლის წინააღმდეგაც თითქოს ხმას იმაღლებს. მისი მისწრაფებები, ამიტომ განსხვავდება ვერთერის მისწრაფებებისაგან, რამდენადაც ისინი არიან მისწრაფებები არა თავისუფლების მოტრფიალე ადამიანის, არამედ უქმი და უპერსპექტივო გერმანელი ფეოდალისა.

ედუარდის, შარლოტას, გრაფის, ბარონესას და სხვათა სახით გოეთე გვაძლევს რეალისტურ სურათს მისი დროის გერმანიის ფეოდალებისა, გვიჩვენებს მათ ეგოიზმს, მორალურ არამყარობასა და ფუქსავატობას. ცხადია, ასეთ სოციალურ გარემოში შეუძლებელი იყო ქეშმარიტად ვერთერული სახის წარმოშობა, ვერთერული ჰუმანიზმისა და დემოკრატიზმის, ასევე ვერთერული ბუნტარობის წარმოშობა. და გოეთე სავსებით მართებულად მოიქცა, როცა ედუარდი დაგვინახტა ისეთ ადამიანად, რომელიც, მართალია, უმხედრდება არსებულს, მაგრამ უმხედრდება არა იმისთვის, რომ იგი საფუძვლიანად შეცვალოს, არამედ იმისთვის, რომ თავისი ეგოისტური სურვილები დაიკმაყოფილოს. რომანის თვით ყველაზე უფრო დადებითი გმირი ნაზი და სათნო ოტილიეც კი არსებითად ვერ ახერხებს გაცდეს ამ ხაზს, დაუახლოვდეს იდეურად ვერთერის მხატვრულ სახეს, რადგან იგიც იძულებულია იტრიალოს ფუქსავატ არისტოკრატთა წრეში, ნებით თუ უნებლიეთ შეეგუოს მათ. მართალია, იგი არ არის ინდივიდუალისტი, ფიქრობს სხვებზედაც, შეუძლია სხვათა კეთილდღეობისათვის თავის განწირვაც, მაგრამ მაინც ვერ აღწევს იმ სიმაღლეს, რასაც ვერთერი. ტრიალებს რა ფუქსავატ არისტოკრატთა წრეში, იგი მაინც ქედს იხრის მათ წინაშე. მას არ მოსწონს ქარაფშუტა ბარონესა და არც თავისი პანსიონის მეგობარი, ასევე ქარაფშუტა ლუციანე, მაგრამ ამ თავის უკმაყოფილებას იგი არ აძლევს ცოტად თუ ბევრად რადიკალურ ხასიათს. იგიც ვერთერივით გზას თმობს, თავისი თავი ფიზიკურ განადგურებამდე მიყავს, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ვერთერს ჩამოუყარდება.

გოეთეს ეს ორი რომანი — „ვერთერი“ და „არჩევითი თვისობა“ განსხვავდება ერთიმეორისაგან მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციე-

ლებით. ადამიანისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხი მთელი სიმწვავეითაა დასმული ორივე ნაწარმოებში, მაგრამ გადაწყვეტილია იგი განსხვავებულად. „ვერთერში“ იგი წყდება „ქარიშხლისა და შეტევის“ ეპოქის ძირითად განწყობილებათა შესაბამისად. რომანის მთავარი გმირი, მართალია, რწმუნდება, რომ იდეალსა და სინამდვილეს შორის არსებული კოლიზია გადაულახავია და იგი იძულებული ხდება დაცალოს ბრძოლის ველი, მაგრამ ისე, რომ იგი იდეალზე ხელს არ იღებს. ვერთერი ღრმადაა დარწმუნებული, რომ სიმართლე მის მხარეზეა, რომ ალბერტების გამარჯვება სრულიადაც არ ნიშნავს სამართლიანობის გამარჯვებას. თმობს რა ბრძო-



გოეთეს სახლი ვაიმარში

ლის ველს, ვერთერი, მართალია, თავის სისუსტეს, ღრმა შინაგან წინააღმდეგობას ამჟღავნებს, მაგრამ ამით იგი ერთხელ კიდევ გამოთქვამს თავის უარყოფით დამოკიდებულებას გარემომცველი სოციალური ყოფის მიმართ.

სინამდვილის მარწუხებში მოქცეული, ვერთერი იძულებულია უკან დაიხიოს, მაგრამ დიდი ჩაკვირება არაა საჭირო მივხვდეთ, რომ იგი ბოლომდე რჩება არსებულთან შეურიგებელი; ფილისტერების

იდეური მოწინააღმდეგე. და გოეთეც მას ხატავს ღრმა თანაგრძნობით, არ იძლევა რაიმე ისეთ შტრიხს, რომელიც ამ მხატვრული სახის დისკრედიტაციას ახდენდეს. ეს, ცხადია, არ ნიშნავს, რომ მწერალი თავის თვალსაზრისს მთლიანად ვერთერში აქსოვს, რომ იგი საერთოდ ვერთერობის გამართლებას იძლევა. არა, გოეთე ხედავს თავისი გმირის სისუსტეს, მაგრამ ამასთანავე ხედავს მის პროგრესულობასაც. „ვერთერის“ ავტორი არ იზიარებს წინააღმდეგობის გადაწყვეტის იმ გზას, რომელსაც ვერთერი ირჩევს, მაგრამ იგი იზიარებს ვერთერის გამოსვლას დამკვიდრებული სოციალური ნორმების წინააღმდეგ, მის გამოსვლას ძველი ოჯახის, ქორწინების, ტრადიციის წინააღმდეგ, გარკვეულ პირობებში გამართლებულად მიიჩნევს ქორწინებითი კავშირის დარღვევას.

„ვერთერის“ ავტორი არ ქადაგებს ძველი, ფეოდალური ოჯახის მყარობას. იგი არა ბრძოლის, პროტესტის იდეის დისკრედიტაციას ახდენს, არამედ იმ გზის არაგონიერულობაზე მიუთითებს, რომელიც ვერთერმა აირჩია.

სრულიად სხვაგვარ ვითარებას ვხედავთ „არჩევით თვისობაში“- აქ მწერალს გამოყავს ვერთერულად განწყობილი ადამიანები, მაგრამ სრულიად სხვა სოციალური წრისა და ეპოქიდან აღებული ადამიანები. მათი პროტესტი გარემომცველი სინამდვილის წინააღმდეგ არ არის ისეთი მკვეთრი, როგორც ვერთერისა. ელუარდისა და ოტილიეს სიყვარულიც ისევე ტრაგიკულად ბოლოვდება, როგორც ვერთერის სიყვარული; ტრადიციის წინააღმდეგ ბრძოლაში ისინიც ვერთერივით იძულებული ხდებიან უკან დაიხიონ, ისევე ილუპებიან როგორც ვერთერი. ეს ასეა, მაგრამ ვერთერთან შედარებით აქ მაინც არსებითად განსხვავებულ ვითარებასთან გვაქვს საქმე. ვერთერი ილუპება ისე, რომ რჩება ერთგული თავისი პრინციპებისა, ბოლომდე აღიარებს თავისი პოზიციის მართებულობას. ელუარდისა და ოტილიეს, მომეტებულად ამ უკანასკნელის შესახებ კი ეს არ ითქმის. ოტილიეს დალუპვას წინ უსწრებს მის მიერ თავისი თავისათვის განაჩენის გამოტანა. სასოწარკვეთილი ქალი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ მას მიუძღვის დიდი მორალური დანაშაული შარლოტას წინაშე, დანაშაული მიუძღვის არა მხოლოდ იმაში, რომ დაიღუპა შარლოტასა და ელუარდის ბავშვი, არამედ, და მომეტებულად, იმაში, რომ განხეთქილება შეიტანა მათ ოჯახში. თვით ბავშვის დალუპვის ფაქტშიც ოტილიე ხედავს განგების მიერ მის თავზე დატეხილ რისხვას იმ დანაშაულის გამო, რომელიც მას შარლოტას წინაშე მიუძღვის. და ოტილიე გადაწყვეტს გადადგას ისეთივე ნაბიჯი, როგორიც გადადგა ვერთერმა, დაამთავროს თავისი ცხოვრება ტრაგიკულად.

მაგრამ არსებულთ არა კვლავინდებურად უკმაყოფილომ, არამედ როგორც მასთან შერიგებულმა.

ოტილიეს ხასიათის ამგვარ ევოლუციაში ჩანს ის ცვლილებები, რომლებიც მოხდა გოეთეს მსოფლმხედველობაში დროის იმ მანძილზე, რომელიც ამ ახალ რომანს „ვერთერისაგან“ აშორებს. განსხვავებით „ვერთერისაგან“, სადაც მწერალი სოციალური პროტესტის ნიადაგზე დგას, ამ რომანში გოეთე ასუსტებს პროტესტის არსსა და მის სოციალურ საფუძველს, ამართლებს იმ ნორმებსა და ტრადიციებს, რომლებსაც ვერთერი უმხედრდებოდა, ამართლებს ფეოდალურ-ბურჟუაზიულ ოჯახს, შესაძლებლად თვლის მისდამი წმინდა სიყვარულის მსხვერპლად მიტანას. ერთი მხრივ მწერალი წარმოტაც ფერებში ხატავს არჩევითი თვისობის პრინციპზე აგებულ სიყვარულს, მეორე მხრივ კი ქადაგებს გაბატონებული ტრადიციისადმი მისი დაქვემდებარების აუცილებლობას, გამოდის ძველი ოჯახისა და ქორწინებითი კავშირის დამცველად.

ამაში ჩანს დიდი გერმანელი მწერლის სიძლიერეცა და სისუსტეც. სიძლიერე ჩანს იმაში, რომ მას გამოაქვს განაჩენი მის დროს გავრცელებული იმ შეხედულებებისათვის, რომელიც ბუნებრივი და თავისუფალი სიყვარულის სახელით გრძნობით თავაშვებულობასა და ოჯახური ცხოვრების არამყარობას ქადაგებდა. კონკრეტულად, რომანის მახვილი მიმართულია იმ ანარქისტულ-ინდივიდუალისტური შეხედულებების წინააღმდეგ, რომლებიც გატარებულია ფრ. შლეგელის რომანში „ლუციინდე“. მეორე მხრივ, რომანტიკულ უკიდურესობათა წინააღმდეგ ამ გამოსვლაში თავს იჩენდა გოეთეს სუსტი მხარეც, არსებითად, აპოლოგია ფეოდალურ-ბურჟუაზიული ოჯახისა. მწერლის მიერ ამ რომანში დასმული ძირითადი საკითხი წყდება შემრიგებლურად, ისე როგორც ეს საერთოდ დამახასიათებელი იყო ამ პერიოდის გოეთეს შემოქმედებისათვის. ოტილიე შეგნებულად თმობს თავის პოზიციას. ასევე შეგნებულად ხელს იღებენ სიყვარულზე შარლოტა და კაპიტანი. ამ უკანასკნელებსაც ისევე მძლავრად უყვართ ერთიმეორე, როგორც ეღუარდსა და ოტილიეს, იმთავითვე დარწმუნებული იყვნენ, რომ არიან მსგავსი ნატურები.

თითქოს სრულიად ბუნებრივი იქნებოდა, რომ შარლოტასა და კაპიტანის ცხოვრებაც ტრაგიკულად დაბოლოებულიყო, რადგან მათი სახითაც მწერალი ხატავს ისეთ ადამიანებს, რომლებიც გარკვეულად უპირისპირდებიან დამკვიდრებულ წესებსა და ტრადიციებს. ისინიც, მართალია, არა იშვიათად, როგორც ეღუარდი და ოტილიე, მაგრამ მაინც ეხმაურებიან ვერთერს, გამოთქვამენ უკმა-

ყოფილებას იდეალსა და სინამდვილეს შორის არსებული კოლიზიის გამო. ეს ასეა, მაგრამ შარლოტა და კაპიტანი მაინც არსებითად განსხვავდებიან ვერთერისაგან, ასევე ედუარდისა და ოტილიესაგან.

ეს განსხვავება უმთავრესად იმაში მდგომარეობს, რომ ისინი არ არიან ისე წონასწორობადარღვეული და ცალმხრივი ნატურები, როგორაც წარმოგვიდგებიან ვერთერი და ედუარდ-ოტილიე. მათი აზრი და საქმე სრულიადაც არ არის მოცული იმ მისტიკურ-რომანტიკული ბურჟსით, რომლითაც მოცულია აზრი და საქმე ედუარდისა და ოტილიესი. ისინი არიან სულიერად ჭანსალი, ფხიზელი გონებისა და მტკიცე ნებისყოფის ადამიანები, რომელთათვისაც უცხოა ცხოვრებისადმი რომანტიკული დამოკიდებულება. შარლოტასა და კაპიტნისათვის უცხოა ცალმხრიობა, რომელმაც იმსხვერპლა ვერთერი და ედუარდ-ოტილიე, უცხოა იმიტომ, რომ ისინი არიან ჰარმონიული. შინაგანად გაწონასწორებული, თავიანთ მოქმედებას უფარდებენ არა გრძნობას, არამედ გონებას, არა ბუნებრივ მიდრეკილებებს, არამედ ვალდებულების გრძნობას. ეს, ცხადია, არ ნიშნავს, რომ ისინი არიან მშრალი, უგულო ადამიანები. მათი სიყვარულიც ბუნებრივი შერჩევის საფუძველზეა: აღმოცენებული. ისეთივე უმწიკვლო ხასიათისაა, როგორიც ედუარდ-ოტილიეს სიყვარული. მათაც შეუძლიათ ძლიერი აღფრთოვანება, სხვების სიხარულისა და გასაჭირის გულთან ახლო მიტანა. ყველაფერი მოწმობს, რომ შარლოტა და კაპიტანი მწერალს მოფიქრებული ყავს როგორც ფიზიკურად და სულიერად ჭანსალი ადამიანები, თავისუფალი როგორც სანტიმენტალური, ისე რაციონალისტური ცალმხრიობისაგან. ისინი არიან მთლიანი, დაუნაწევრებელი ბუნების ადამიანები, რომლებიც ყურს უგდებენ გულისთქმასაც, მაგრამ მას უქვემდებარებენ გონების ხმას. მათ გატაცებით უყვართ ერთიმეორე, მაგრამ ამ გატაცებაში არ მიდიან ისე შორს, როგორც ეს ედუარდსა და ოტილიეს მოუვიდათ, დროულად იოკებენ თავს, რჩებიან დამკვიდრებული ტრადიციის ერთგულნი.

საკითხის ამგვარ გადაწყვეტაში ჩანს გოეთეს წინააღმდეგობრიობა. მისი ცდა, შეუგუოს ერთიმეორეს დრომოკმული სოციალური ინსტიტუტების წინააღმდეგ გამოსვლა არსებითად მათ მიღება-გამართლებას. ბუნებრივია, რომ თავისი ამ თვალსაზრისის გამოთქმას მწერალი აკისრებს კაპიტანსა და შარლოტას, რადგან ეს უკანასკნელები არიან გონიერი და ამასთანავე აქტიური ადამიანები, რომელთათვისაც უცხოა უსაგნო მეოცნებეობა, რომლებიც დროს უქმად არ კარგავენ, პრაქტიკულ საქმიანობას ეწევიან, გეგმავენ მამულს,



აგებენ ახალ შენობებს, გაჰყავთ ახალი გზები, ამშვენებენ მთელ არემარეს. მართალია, ეს არ არის ფართო მასშტაბის, დიდი საზოგადოებრივი ხასიათის მქონე საქმიანობა, მაგრამ თავისთავად მაინც მნიშვნელოვანს, საზოგადოებრივ-სასარგებლო საქმიანობას წარმოადგენს. ასეთ შრომით საქმიანობაში ხელაქცევა გოეთე კაცობრიობის ბედნიერი მომავლის საწინდარს წინა პერიოდშიც და ამავეს ხელდავს და უფრო დაბეჯითებით გამოთქვამს იგი ახალი საუკუნის პირველ ათეულ წლებში.

„არჩევითი თვისობის“ ავტორი ჰიმნს უმღერის ადამიანის საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომას, დადებით ფერებში წარმოადგენს მშრომელ ხალხს, არქიტექტორს, მასწავლებელს, ხელოსანს. შრომაში ხელდავს იგი საწინდარს იმ ცალმხრივობის დაძლევისა, რომელმაც იმსხვერპლა ოტილიე და ედუარდი. შრომის, ცხოვრებისადმი რეალისტური დამოკიდებულების ქადაგებაში, ოჯახისა და ქორწინების საკითხისადმი ანარქისტულ-ინდივიდუალისტური დამოკიდებულების კრიტიკაში მდგომარეობს გოეთეს ამ ახალი რომანის დიდი მხატვრულ-შემეცნებითი ღირებულება. ნაწარმოების ამ მნიშვნელობას გარკვეულად ჩრდილს აყენებს ის, რომ მასში დასმული ძირითადი საკითხები წყდება მაინც შემრიგებლურად, არსებითად ისე, როგორც ეს საპიროდ მიაჩნდათ გერმანელ ბიურგერებს, რომელთა წარმომადგენლად რომანში მიტლერი გამოდის. მაგრამ საკითხის ამგვარი გადაწყვეტის მიუხედავად, მწერალი მაინც არ დამდგარა რეაქციული კლასების პოზიციაზე, ხელი არ აუღია ანტიტირანულ შეხედულებებზე.

ძირითადი საკითხი, ქვეშარითი სიყვარულისა და ფეოდალურ-ბურჟუაზიული ოჯახის დამოკიდებულების საკითხი გოეთემ, მართალია, არსებითად ისე გადაწყვიტა, როგორც ეს მიტლერების გაგებას შეესაბამებოდა, სიყვარული და თავისუფლება ცველი ოჯახისა და ქორწინების კანონებს დაუქვემდებარა, მაგრამ საკითხის მხოლოდ ეს მხარე როდია მნიშვნელოვანი, ურამედ ისიც, თუ როგორ წარმოადგინა მან თვით ის ფეოდალურ-ბურჟუაზიული გარემო, რომელმაც მსხვერპლად შეიწირა წმინდა სიყვარული. არა ნაკლები მნიშვნელობა აქვს იმასაც, თუ როგორ წარმოადგინა მწერალმა ეს წარუმატებელი, არჩევითი თვისობის პრინციპზე აგებული სიყვარული, მოახდინა მისი დისკრედიტაცია თუ არა. ის გარემოება, რომ მან დახატა, თუ სიყვარული როგორ ეწრება მსხვერპლად სინამდვილეს. კიდევ არ ნიშნავს, რომ ეს, მწერლის აზრით, უცილობლად ასე უნდა მოხდეს, რომ იდეალია მცდარი და უკუსაგდები.

თუ საკითხს ამ მხრივ შევხედავთ, დავრწმუნდებით, რომ ფეოდა-

ლურ-ბურკუაზიული ოჯახის მყარობის მაღიარებელ გოეთეს არ უკუუგდია თავისი აღრინდელი ანტიფეოდალური, დემოკრატიული შეხედულებები, არ გადასულა რეაქციული კლასების პოზიციაზე. ჩვენ ვხედავთ, რომ ოჯახისა და ვალდებულებებისადმი სიყვარულის დაქვემდებარების მომხრე გოეთე დგას ფეოდალური საზოგადოებისადმი მაინც კრიტიკული დამოკიდებულების ნიადაგზე. ნაწარმოების გმირი ეღუარდი მოფიქრებულა როგორც პირმშო თავისი სოციალური წრისა, თავმიშვებული, თვითნება გერმანელი ფეოდალებისა. თვითონ მწერალი აღნიშნავდა ეღუარდისადმი თავის უარყოფით დამოკიდებულებას („Ich mag ihn selber nicht leiden“ — Eckermann, Gespräche mit Goethe, Leipzig, Bd. I, 222) და მიუთითებდა, რომ მას არ შეეძლო ამ მხატვრული სახის სხვაგვარად გადმოცემა („aber ich mußte ihn' so machen“ — იქვე), რადგან „მაღალ წოდებაში საკმაო რაოდენობით ვხვდებით ადამიანებს, რომელთათვისაც, მსგავსად ამისა (ეღუარდისა — გ. ნ.), ხასიათის ადგილს იკავებს თვითნებობა“. და თუ მწერალი ბოლომდე არ ხდის ნიღაბს ეღუარდს, მისი ბედისადმი მკითხველის თანაგრძნობასაც აღძრავს, ეს ხდება არა იმიტომ, რომ იგი ამ თვითნება ფეოდალის ნამდვილი ბუნების მიფუჩეჩებას ცდილობს, არამედ იმიტომ, რომ იგი ბუნებრივი სიყვარულის მატარებლად გამოყავს. ეს ასეა, მაგრამ ამის იქით ძნელი არ არის შევნიშნოთ, ეღუარდისადმი, როგორც თვითნება ფეოდალისადმი, მწერლის კრიტიკული დამოკიდებულება.

ეღუარდის მხატვრულ სახეში ნათლად იგრძნობა, რომ გოეთეს სოციალურ კრიტიციზმს თუმცა არ ახასიათებს აღრინდელი სიმწვავე და რადიკალობა, მაგრამ მაინც შეუნარჩუნებია მნიშვნელობა, მაინც ძალაში დარჩენილა. იგრძნობა, რომ მწერალი კვლავინდებურად აკრიტიკებს სოციალურ მანკიერებას, მის მატარებელ გერმანელ ფეოდალებს. ეს კიდევ უფრო ნათლად ჩანს ნაწარმოებში გამოყვანილი სხვა არისტოკრატების მხატვრულ სახეებში, როგორიცაა, მაგალითად, გრაფი, ბარონესა, აგრეთვე ლუციანე. ეღუარდის მსგავსად, გრაფიცა და ბარონესაც უმხედრდებიან დამკვიდრებულ წესებს, მაგრამ ისინი ეღუარდთან შედარებით წარმოგვიდგებიან უფრო მეტად ინდივიდუალისტებად, მორალურად არამყარ ადამიანებად. მათაც უყვართ ერთიმეორე, მაგრამ ამ სიყვარულს საერთო არაფერი აქვს იმ სიყვარულთან, რომელსაც ვხედავთ ჰერმანსა და დოროთეას შორის, ისე როგორც საერთო არაფერი აქვს არც შარლოტასა და კაპიტანის და არც ოტილიესა და ეღუარდის სიყვარულთან. მათგან

განსხვავებით, გრაფსა და ბარონესას ერთიმეორე უყვართ ისეთი სიყვარულით, რომელიც გამიზნულია მოკლე დროისათვის და რომელსაც მივყავართ ოჯახის დაშლამდე და არა გამტკიცებამდე. —

მართალია, ედუარდისა და ოტილიეს სიყვარულსაც, მწერლის გაგებით, ოჯახის დაშლამდე მივყავართ, მაგრამ ეს სიყვარული გაცილებით უფრო მალეა დგას, ვიდრე გრაფისა და ბარონესას სიყვარული, მსგავსი ნატურების ერთიმეორისადმი ბუნებრივი და სპეტაკი სწრაფვის გამოხატულებას წარმოადგენს, რაც არ ითქმის გრაფისა და ბარონესას დამოკიდებულების შესახებ. ამ უკანასკნელებში გაცილებით უფრო ძლიერია ის უარყოფითი ნიშნები, რომლებიც ედუარდს ახასიათებს, ანარქისტულ-ეგოისტური მიდრეკილებები. და ხატავს რა მათ აშკარად უარყოფით ფერებში, გოეთე გამოთქვამს თავის კრიტიკულ დამოკიდებულებას საერთოდ ფეოდალური საზოგადოებისადმი.

„არჩევით თვისობაშიც“ გოეთე ერთგულია თავისი იმ სოციალური კონცეფციისა, რომელიც მან გამოიმუშავა ადრე დიდი სოციალური ქარტეზილების უშუალო შთაბეჭდილებებით. იგი კვლავ ფიქრობს, რომ ცხოვრების გონივრულ საფუძველზე გარდაქმნა შესაძლებელია ენერგიული, შრომისმოყვარე ადამიანთა მეოხებით, კვლავ იმ აზრისაა, რომ ამ გარდაქმნებში თავისი წვლილი უნდა შეიტანოს ყველამ, როგორც ექსპლოატირებულებმა, ისე ექსპლოატატორებმა. ფიქრობს, რომ ამ გარდაქმნისათვის აუცილებელია ჯანსაღი, მტკიცე სიყვარულზე აგებული ოჯახი. მწერალი ამასთანავე ფიქრობს, რომ სოციალური ბოროტების, ინდივიდუალიზმის, ეგოიზმისა და მორალური თავაშეებულობის დაძლევის გარეშე ასეთი პროგრამა არ განხორციელდება. ;

გოეთე ამ რომანით, მართალია, ქადაგებს ძველი ოჯახისა და ქორწინების ხელუყოფობას, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი არსებული ფეოდალურ-ბურჟუაზიული ოჯახის უცვლელი სახით დატოვებას ქადაგებს, მიტლერის თვალსაზრისის აპოლოგიას იძლევა. მიტლერის სახით მწერალი ხატავს ცოცხალსა და მართალ სახეს იმ ადამიანებისა, რომლებიც დამკვიდრებული ტრადიციების მყარობას იცავენ. როგორც თვით სახელი გვიჩვენებს („მიტლერ“ ნიშნავს „შუამავალს“) მიტლერის როლი მდგომარეობს წინააღმდეგობათა მორიგებაში; სიმკვეთრის თავიდან აცდენაში. იგი იქ ცხადდება, სადაც ირღვევა სოციალური ცხოვრების ჰარმონია, როცა არსებულს გარკვეული ბზარი უჩნდება. ეს ტიპია ახალი დროის, ცხოვრებით კმაყოფილი, მასთან შერიგებული გერმანელი ბიურგერისა. იგი საფუძველშივე უარყოფს არსებულის შეცვლის რაიმე ცდას, უარყოფს თვით დაექ-

ვებას არსებულის გონიერულობასა და მართებულობაში. მისი სოციალური პროგრამა იგივეა, რაც პროგრამა ალბერტისა, რომელთანაც იგი იდეურად დაკავშირებულია.

არ შეიძლება უარყვოთ, რომ მიტლერის პოზიცია გარკვეულად შუქს ფენს თვით გოეთეს პოზიციას, მის თვალსაზრისს დიდ სოციალურ საკითხებზე, მაგრამ ეს არამცდარაა არ ნიშნავს, რომ მიტლერის პოზიცია გოეთეს პოზიციის იდენტურია. რომ ამგვარ იდენტივობას ქონდეს ადგილი, მაშინ მიტლერი მწერალს უნდა გამოეყვანა დადებით პერსონაჟად, ისინი კი, ვინც მას უპირისპირდება, უარყოფით პერსონაჟებად. ნაწარმოების ფაქტურა კი გვიდასტურებს, რომ ეს ასე არ არის, რომ მიტლერი ნაწარმოებში გამოდის როგორც უარყოფითი პერსონაჟი, როგორც მშრალი, ანტიესთეტიკური ბუნების ადამიანი.

ნაწარმოების ფაქტურა გვიდასტურებს აგრეთვე, რომ ის სამყარო, რომელსაც მწერალი მიტლერს უპირისპირებს, სახელდობრ, ახალი დროის მოვერთერო ბუნების ადამიანთა სამყარო, არაა დახატული იმზომად უარყოფით ფერებში, როგორც სამყარო თვითმყოფილი ბიურგერებისა. განსაკუთრებით კი ისაა საყურადღებო, რომ ბუნებრივი სიყვარულისა და ტრადიციის დაპირისპირების შედეგად გოეთე, მართალია, უკანასკნელისაყენ იხრება, არსებული ოჯახის მყარობას ქადაგებს, მაგრამ აშკარაა, რომ იგი ბუნებრივი, არჩევითი თვისობის პრინციპზე დამყარებულ სიყვარულზე ხელს არ იღებს. სიყვარული გოეთეს ამ ახალ რომანშიც მარცხდება ტრადიციასთან ბრძოლაში და მწერალიც ამ დამარცხებაში ხედავს აუცილებელ მსხვერპლს, მაგრამ სწორედ რომ მსხვერპლს. წარუმატებელია ოტილიესა და ედუარდის სიყვარული, ისე როგორც. შარლოტასა და კაპიტანის, მაგრამ ვინ იტყვის, რომ ეს სიყვარული არ არის წმინდა, რომ სამართლიანობა არაა მის მხარეზე? მართალია, იგი ადრე დაიცარა, მაგრამ ეს მისი მანკიერების მაჩვენებელი კი არაა. არამედ იმის, რომ სინამდვილე მასზე უფრო ძლიერია და ამიტომ იგი მას უნდა დაემორჩილოს. როგორადაც არ ცდილობდეს ავტორი წინა პლანზე წამოწიოს ოჯახისა და ქორწინების ინტერესები, მკითხველს მაინც რჩება შთაბეჭდილება, რომ იგი გარკვეულ ვალს იხდის ტრადიციის წინაშე, რომ არსებითად იგი სწორედ ბუნებრივი, არჩევითი თვისობის საფუძველზე აგებული სიყვარულის მხარეს იქერს, სიყვარულისა, რომელიც გაწმენდილი იქნება მისტიკურ-პათოლოგიური მინარევებისაგან.

„არჩევითი თვისობა“ მოწმობს, თუ როგორი ინტერესითა და გულმოდგინებით სწავლობს და ეხმაურება მწერალი მისი დროის

დიდ სოციალურ მოვლენებს, როგორ აგრძელებს და აღრმავებს იგი ამ მხრივ თავის აქამდელ მუშაობას, როგორ ამზადებს ნიადაგს ახალ დროში დასმული უმნიშვნელოვანესი საკითხების ფართო პლანში დასმისა და გადაწყვეტისათვის, რასაც ვხედავთ „ვილ-ჰელმ მაისტერისა“ და „ფაუსტის“ მეორე ნაწილებში. გოეთეს მთელი აქამდელი შემოქმედება, მათ შორის „არჩევითი თვისობაც“, მისი შემოქმედების ამ ძლიერ ნაკადს ერთვის.

„პოეზია და ჰემე-  
რიტება“

თავისი დიდი ავტობიოგრაფიული ნაწარმოების — „პოეზია და ჰემეარიტების“ („Dichtung und Wahrheit“) დაწერის იდეა გოეთეს დაებადა 1803—1804 წლებში, როცა მან დაამთავრა მუშაობა ვინკელმანის შესახებ შრომაზე და მხატვარ ჰაეკრტის ბიოგრაფიის შექმნაზე. თავისი ჩანაფიქრის განხორციელებას მწერალი შეუდგა მხოლოდ 1811 წელს. „პოეზია და ჰემეარიტება“ შედგება 4 წიგნისაგან, რომელთაგან პირველი სამი გამოქვეყნდა 1812—1814 წლებში, უკანასკნელი წიგნი კი — 1831 წელს. „პოეზია და ჰემეარიტება“ არ არის დასრულებული ნაწარმოები. იგი მოიცავს გოეთეს ცხოვრების აღწერას 1775 წლამდე, როცა მწერალს 26 წელი შეუსრულდა და როცა იგი საცხოვრებლად ვაიმარში გადავიდა. ავტობიოგრაფიის ამ ფრიად დასწანან უსრულობას, ნაწილობრივ ავსებს მწერლის სხვა ნაწარმოებები („იტალიაში მოგზაურობა“, „კამპანია საფრანგეთში“, „ანალები“, „დღიურები“, „წერილები“ და სხვა), ნაწილობრივ, იმიტომ, რომ ისინი მომეტებულად ეხებიან მწერლის ცხოვრების მაინც აღრინდელ პერიოდს.

შემთხვევითი არ არის, რომ თავის ამ ახალ ნაწარმოებს გოეთემ „პოეზია და ჰემეარიტება“ უწოდა. ამგვარი დასათაურებით მიინშნებულა არა მხოლოდ ის, რომ ავტობიოგრაფიული ნაწარმოები შეიძლება ჩაითვალოს მხატვრულ ნაწარმოებად, რომ პოეზია და სინამდვილე არ წარმოადგენენ ერთიმეორის გამომრიცხავ ცნებებს, არამედ ის სიძნელეებიც, რომლებიც იდგა ასაკში შესული მწერლის წინაშე, როცა მას შორეული ამბების გახსენება და მხატვრულად გადმოცემა უხდებოდა. ირჩევს რა ამგვარ სათაურს, მწერალი იმთავითვე დათქმას იძლევა, რომ ბევრი რამ თავისი აღრინდელი ცხოვრებიდან მის მეხსიერებაში წარიშალა, ანდა მიიღო ახალი ელფერი გვიან პერიოდში მიღებულ შთაბეჭდილებათა შედეგად. მწერალი უთუოდ იმ გარემოებასაც უწევს ანგარიშს, რომ ბევრი რამ შეიცვალა თვით მასში, მის შეხედულებებში საგნებისა და მოვლენების შესახებ იმ პერიოდში, როცა ავტობიოგრაფიაზე მუშაობას იწყებს.

ეს გარემოება მაინცდამაინც არ იძლევა საფუძველს მივაწეროთ გოეთეს პოეზიისა და სინამდვილის დაპირისპირების აღიარება, მივიჩნიოთ ეს ახალი ნაწარმოები როგორც მაჩვენებელი გადახრისა მწერლის შემოქმედების რეალისტური ხაზიდან და ამდენად, როგორც გამონაკლისი გოეთეს ამ დროის ნაწერებს შორის. არა პოეზიისა და სინამდვილის დაპირისპირებას ახდენს გოეთე ამ თავისი ნაწარმოებით, არამედ, პირიქით, მათ დაკავშირებას, იმის ცხადყოფას, რომ სინამდვილისადმი პოეტური დამოკიდებულება, თუ კი ეს უკანასკნელი ჭანსად ხასიათს ატარებს, სრულიადაც არ ნიშნავს მის უგულებელყოფას, რეალიზმის პრინციპიდან განდგომას. და მართლაც, „პოეზია და ჭეშმარიტებაში“ თუმცა გვხვდება უზუსტობანი. შეცდომებიც პოეტის ცხოვრებასთან დაკავშირებული ამბების გადმოცემაში, მაგრამ ეს მხოლოდ ნაწარმოების ცალკე დეტალებს და ამასთანავე გამოხატვის ფორმას შეეხება და არა გამოხატვის შინაარსს. ეს უკანასკნელი რჩება უპირატესად ის, რასაც სინამდვილეში სრული შესატყვისობა გააჩნდა.

გოეთეს ეს ნაწარმოები გვაძლევს ეპოქისა და მწერლის ცხოვრების რეალისტურ სურათს, გვაგრძნობინებს მაჯისცემას იმ მღელვარე ეპოქისა, რომელშიც მიმდინარეობდა გოეთეს ბავშვობა და დავაყუაცება. პოეტურ წარმოსახვას გოეთეს ამ ნაწარმოებშიც ენიჭება არა თავისთავადი, დომინანტური, არამედ, რეალისტური ფუნქცია. იგი, პოეტურ-წარმოსახვითი, გოეთესთან საფუძველშივე განსხვავებულია იმისაგან, რასაც ვხედავთ მემარჯვენე რომანტიკოსებთან, არ ატარებს ავადმყოფურ-მისტიკურ ხასიათს. მთელ ნაწარმოებს მსკვლავს გოეთეს შემოქმედებისათვის საერთოდ დამახასიათებელი მშვიდი, ჭანსალი განწყობილება, ცალმხრიობათა და უკიდურესობათა უარყოფა.

რეალიზმი მწერლის ამ ახალი ნაწარმოებისა თავს იჩენს არა მხოლოდ იმაში, რომ პოეტურ-წარმოსახვითი აქ სინამდვილის მთლიანობის შემადგენელ ნაწილადაა მიჩნეული, რომ მწერალი არ იჩეხება უსაგნო მეოცნებეობაში, რჩება ერთგული სიმართლის, ბუნებრიობის, არამედ იმაშიც, რომ იგი არ წარმოადგენს თავის თავს, როგორც ნაწარმოების ცენტრალურ გმირს, ეპოქისაგან, საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან გათიშულად, არამედ მასთან ორგანულად დაკავშირებულად.

საგულისხმოა ამ მხრივ ნაწარმოებიდან ის ადგილები, რომლებშიც აღწერილია ფრანგთა ჯარების შემოსვლა ფრანკფურტში, ბრძოლა მათსა და პრუსიელებს შორის, უფრო გვიანი პერიოდიდან კი — აღწერილობა შვიდწლიანი ომისა. ეს ადგილები მოწ-

მობს, თუ როგორ ღრმად ჩაბეჭდილა მომავალი მწერლის სულში მომხდარი ამბები და რა როლი უთამაშია მათ მის შემდგომ განვითარებაში. ასევე მნიშვნელოვანია ნაწარმოებიდან ის ადგილები, რომლებშიც მოცემულია მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრის დასაწყისის გერმანული ლიტერატურის სურათი, ამ ლიტერატურის წარმომადგენლების — რაბენერის, ბოდმერის, ბრაიტინგერის, გელერტის, გიუნთერის, კლოპშტოკის, ლესინგის, ჰერდერისა და სხვათა მოხდენილი დახასიათებანი. ყურადღებას იქცევს აღწერილობა მწერლის გოტშედთან შეხვედრისა, რომელშიც ნათლად იგრძნობა გოეთეს ანტიპათია ლიტერატურის ამ ჯერ კიდევ საბოლოოდ დაუმარცხებელი ავტორიტეტისადმი. მწერალი გადმოგვცემს, თუ როგორ უცერემონიოდ მოექცა გოტშედი თავის მსახურს, რომელმაც ბატონს პარიკი სწორედ მაშინ მიაწოდა, როცა იგი გოეთეს შესახვედრად გამოვიდა. გოტშედმა მსახურს პარიკი მარცხენა ხელით ჩამოართვა, მარჯვენათი კი სილა გააწნაო — გადმოგვცემს გოეთე.

ახალი გერმანული ლიტერატურის განვითარებაში, მის გამოყვანაში „ქაოტური მდგომარეობიდან“ ავტორი განსაკუთრებულ დამსახურებას ლესინგს მიაწერს. საყურადღებოა ამ მხრივ მსკელობა ლესინგის „მინა ფონ ბარნჰელმის“ შესახებ. გოეთე იწონებს ამ ნაწარმოებს უპირატესად იმიტომ, რომ იგი მიაჩნია შეიდწლიანი ომის ეპოქის ანაბეჭდად, რომელშიც მართლდაა გადმოცემული ეპოქის ძირითადი ტენდენციები. ცხადი ხდება, რომ ამ კომედიის ავტორი გოეთეს მიაჩნია არა მხოლოდ საერთო ინტერესებისათვის მებრძოლ დიდ, გულმართალ ადამიანად, არამედ ლიტერატურის ცხოვრებასთან, ერის სასიცოცხლო ინტერესებთან დაკავშირების მებაიარაღტრედ, თვითმყოფი გერმანული ლიტერატურის შექმნის მოამაგედ.

დიდი აღფრთოვანებით ლაპარაკობს მწერალი ლესინგის „ლაოკოონის“ შესახებ, იმ გავლენაზე, რომელიც ამ ნაწარმოებმა მოახდინა ახალგაზრდა თაობაზე. „უნდა ახალგაზრდა იყო, — წერს გოეთე — რომ წარმოიდგინო, თუ რა გავლენა მოახდინა ჩვენზე ლესინგის „ლაოკოონმა“.

ფრიად მნიშვნელოვანი ადგილი „პოეზია და ქეშმარიტებაში“ უკავია ოჯახის, ახლო ნათესავეებისა და მეგობრების დახასიათებას. ცხადი ხდება, თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მწერალი თავის განვითარებაში ოჯახს, გარემოს. მკითხველი ეცნობა ძველ საიმპერიო ქალაქ ფრანკფურტს, მის ვიწრო ქუჩებსა და დაბალ სახლებს, ქალაქის ერთერთ ქუჩაზე — ასეთივე დაბალსა და თანაც

ძველ სახლს, რომელშიც პირველად იხილა სინათლე მომავალმა მწერალმა. მკითხველის წარმოდგენაში ცოცხლდება ღრმად განცდილი სურათები პოეტის ბავშვობისა. განსაკუთრებული სითბოთი ლაპარაკობს ავტორი თავისი ოჯახის წევრების, ახლო ნათესაეების შესახებ. შთაგონებით ლაპარაკობს იგი თავის დიდელაზე (მამის მხრივ), რომლის ოთახშიც იგი თავის დასთან, კორნელიასთან ერთად ხშირად შეიჭრებოდა ხოლმე სათამაშოდ, რასაც მიხრწნილი მოხუცი სიამოვნებით ხედებოდა. ასევე შთაგონებით ლაპარაკობს გოეთე თავისი ბაბუას (დედის მხრივ), ტექსტორის შესახებ, რომელიც მისგან მოშორებით ცხოვრობდა.

მნიშვნელოვანი ადგილი ავტობიოგრაფიაში უკავია მშობლების შესახებ მსჯელობას. დიდი სიყვარულით ლაპარაკობს პოეტი თავისი დედის, კათარინა ელისაბედ ტექსტორის შესახებ. ამ სათნო, გულკეთილმა ადამიანმა ფრიად მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა გოეთეს პოეტურ განვითარებაში. თვითონ მწერალი აღნიშნავს, რომ დედისაგან იმეძკვიდრა მან ხალისიანი ბუნება და პოეტური წარმოსახვა. კრძალვითა და პატივისცემის გრძნობით იგონებს პოეტი თავის მამას, იოჰან კასპარს, რომელსაც ხატავს როგორც პრაქტიკულს, წესრიგისა და ზომიერების მოყვარულს, ამასთანავე თავისი დროისათვის ფრიად განათლებულ ადამიანს. ეს გარემოება ხელს არ უშლის მწერალს აღნიშნოს მნიშვნელოვანი ხარვეზი თავისი მამის ხასიათში, მის პედაგოგიურ სისტემაში, დაინახოს ამ უკანასკნელში პედანტიზმისა და ფორმალიზმის მომენტები. გოეთე წარმოგვიდგენს თავის მამას როგორც მეტწიერულად განსწავლულ ადამიანს, რომელიც ცხოვრებაში გზას იკაფავდა არა თანდაყოლილი მონაცემებით, არამედ დიდი ბეჭითობითა და წესრიგიანობით.

ცხოვრებისადმი ეს პრაქტიკული, სერიოზული დამოკიდებულება იმეძკვიდრა მომავალმა მწერალმა, მისივე აღიარებით, თავისი მამისაგან, რასაც ნათლად გვიდასტურებს მწერლის ერთერთი ლექსიც („Vom Vater hab' ich die Statur, des Lebens ernstes Führen“). ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ გოეთე სრულიადაც არაა განწყობილი წარმოდგინოს თავისი მამა, როგორც მშრალი, ანტიესთეტიკური ბუნების ადამიანი, ვისთვისაც უცხოა სიხარული და ცხოვრების პოეზია. ამის დადასტურებას მწერალი ხედავს მამის დამოკიდებულებაში როგორც მისდამი, მომავალი მწერლისადმი და მისი საყვარელი დის, კორნელიასადმი, ისევე თავისი მეუღლისადმი დამოკიდებულებაშიც. კათარინა ელისაბედი მან, მწერლის



გადმოცემით, ალაგზნო არა მხოლოდ პრაქტიკული საქმიანობისათვის („zum fleißigen Schreiben“), არამედ ინსტრუმენტზე დაკვრისა და სიმღერისთვისაც („Zum Klavierspielen und Singen“). რაც შეეხება ნამის დამოკიდებულებას თავისი ბავშვებისადმი, გოეთე, მართალია, არ უარყოფს, რომ მამის პედაგოგიურ სისტემაში თავს იჩენდა სიმშრალე („seine Trockenheit“), მაგრამ მიაჩნია, რომ მამის ხასიათის ეს მხარე გვერდავლილი და მოხსნილი რჩებოდა ხოლმე მისი საუბრების შედეგად.

„დასავლეთ-აღმოსავლეთის დივანი“

ამ გარდამავალ პერიოდში იშვა აგრეთვე ახალი გერმანული პოეზიის შესანიშნავი ძეგლი — „დასავლეთ-აღმოსავლეთის დივანი“, კრებული, თავისებური ანთოლოგია ფორმით აღმოსავლური ლექსებისა. „დივანის“ შექმნის იდეა მწერალს გაუჩნდა 1814 წელს, როცა იგი გაეცნო სპარსელი მწერლის, ჰაფიზის ლექსებს, გადმოთარგმნილთ ორიენტალისტ ჰამერიის მიერ. კრებულში წარმოდგენილი ლექსების მომეტებული ნაწილი დაიწერა 1814—1815 წლებში, გამოქვეყნდა კრებული კი 1819 წელს.

„დასავლეთ-აღმოსავლეთის დივანში“ ნათლად ჩანს გოეთეს განწყობილებები, ფიქრები და მისწრაფებები ე. წ. გამათვისუფლებელი ომის ეპოქაში. ფიქრობს რა, რომ ამ ბრძოლაში გერმანელები ვერ მიაღწევენ ნამდვილ გათავისუფლებას, რომ აქამდელი მჩაგვრელის მაგიერ მათ ახლა სხვა მჩაგვრელი მოველინება, მწერალი ცდილობს არ ჩაებას ამ მოძრაობაში, შეინარჩუნოს მშვიდი, მიუდგომელი ადამიანის პოზიცია, გაექცეს თანადროულობას აღმოსავლეთის სილამაზისა და პოეზიის დაწაფების გზით. შემთხვევითი როდია, რომ სწორედ ამ ხანებში იღვიძებს გოეთეში განსაკუთრებული ინტერესი აღმოსავლეთის პოეზიისა და ისტორიისადმი, რომ იგი ახლა იწყებს აღმოსავლურ ენათა შესწავლას და დიდ კმაყოფილებას განიცდის არაბული ხელნაწერების ასლების გადმოღების შედეგად.

მწერლის ეს ახალი განწყობილებები თავს იჩენს „დივანში“, რომელიც შუქს ფენს მის მისწრაფებებს ამ მღელვარე ეპოქაში, ცხადყოფს, რომ თანადროულობით უკმაყოფილო მწერალი გარკვეულად პირს იბრუნებს წარსულისაკენ. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ტენდენცია არ არის დამახასიათებელი მხოლოდ გოეთეს შემოქმედებისათვის, არამედ, მეტად თუ ნაკლებად, დამახასიათებელია იმდროინდელი გერმანული და დასავლეთ ევროპის სხვა ქვეყნების ლიტერატურისთვისაც. აღმოსავლური თემები მნიშვნელოვან აღ-

გილს იჭერს იმ დროის გამოჩენილი გარმანელი, ფრანგი და ინგლისელი რომანტიკოსების შემოქმედებაში. გოეთეს ეს ახალი ნაწარმოები იმავე ეპოქაში იშვა, რომელშიც იშვა ვ. ჰიუგოს „აღმოსავლეთი“ და ბაირონის აღმოსავლური პოემები. მსგავსად ჰიუგოსა და ბაირონისა, „დივანის“ ავტორის დამოკიდებულება აღმოსავლეთისადმი მკვეთრად განსხვავდება მისდამი რეაქციული რომანტიკოსების დამოკიდებულებისაგან. აღმოსავლეთი გოეთეს ახალი პოეზიისათვის წარმოადგენს არა თვითმიზანს, არა მწერლის რაღაც მისტიკურ ძიებათა გამოხატულებას, არამედ სფეროს თავისი ჯანსაღი თვალსაზრისის გამოთქმისა, სიცოცხლით, პოეზიით აღფრთოვანებისა. როგორც ერთ დროს ანტიკური კლასიციზმით, ისე ახლა აღმოსავლური ეგზოტიკით გატაცებისას მწერალს თვალწინ უდგას თავისი ეპოქა და ქვეყანა, პოლიტიკურად დაბეჩავებული გერმანია, მისი აწმყო და მომავალი, როგორც წინათ, ანტიკურობით გატაცების პერიოდში, ისე ახლაც მწერალი ხელმძღვანელობს მაინც თანადროულობის ინტერესებით, თანადროულობის თვალსაზრისით უდგება შუასაუკუნეების აღმოსავლეთს. ბუნებრივია, ამიტომ, რომ გოეთეს „დივანი“ ეღერს მაინც როგორც თანადროულობის და არა წარსულის თემაზე დაწერილი ნაწარმოები, რომ იგი, მასში ჩაქსოვილი განცდების, მნიშვნელოვანწილად პოეტური ფორმის მხრივაც გერმანული სინამდვილის ბეჭედს ატარებს. ყურადღებას იქცევს, რომ თვითონ მწერალსაც თავისი ნაწარმოები ჩაფიქრებული აქვს როგორც თანადროულობის და არა წარსულის თემაზე დაწერილი ნაწარმოები, ჩაფიქრებული აქვს არა როგორც აღმოსავლური, არამედ როგორც დასავლურ-აღმოსავლური ნაწარმოები.

არაერთხელ გამოთქმული მოსაზრება, რომ „დასავლეთ-აღმოსავლეთის დივანი“ ფორმის მხრივაც აღმოსავლური, გადასინჯვას საჭიროებს, რადგან ეს ნაწარმოები პოეტური ფორმის მხრივაც გერმანულია, გოეთეს პოეტური შემოქმედების პირმშოს წარმოადგენს. ავტორი იყენებს აღმოსავლურ თემებს, აღმოსავლურ ისტორიულ თუ არაისტორიულ პერსონაჟებს, ფართო ადგილს უთმობს აღმოსავლეთის ეგზოტიკის გადმოცემას, იყენებს აღმოსავლურ კოსტუმებსა და საღებავებს, მაგრამ იყენებს მათ როგორც ცალკე, თუმცა მნიშვნელოვან, მაგრამ მაინც ცალკე მომენტებს. ხატავს აღმოსავლეთის წარმტაც პეიზაჟებს, მორაქვრაცე წყაროებს, მკვნესარე ჰანგებზე მგალობელ ბულბულებს, ოაზისისა თუ უდაბნოს მგზავრებს, პოეტი დგას მაინც თანადროულობის ნიადაგზე,

იმის შთაბეჭდილების ქვეშ იმყოფება, რაც მის მიერ ნახული და განცდილია, რაც მას გულს აწვება და გამოხატავს ითხოვს.

კრებულის ავტორი ხატავს იმას, რაც იქცევს მის ყურადღებას დიდი პოლიტიკური ბრძოლების ეპოქაში, აგრეთვე გერმანიის სხვადასხვა კუთხეში მოგზაურობისას, განსაკუთრებით კი თავისი მშობლიური ქალაქის, ფრანკფურტისა და მისი მიდამოების დათვალიერებისას. მწერლის ამ ნაწარმოებში მოისმის აგრეთვე გამოძახილი პოეტის ახალი სიყვარულისა ფრანკფურტელი ვაჰრის ცოლის, მარია ნევილე მერი სადმი. დიდი ჩაკვირება არაა საჭირო მიხვდეთ, რომ ამ ნაწარმოების მთავარი ლირიკული გმირი არის თვითონ გოეთე, იგივე პატემი, აგრეთვე პოეტური ნიჭით დაჯილდოებული მარიანე, იგივე ზულეიხა, რომლისაგანაც ლექსად მიღებული ბევრი წერილი პოეტს შეაქვს „დივანში“ უმნიშვნელო ცვლილებებით. ზულეიხასადმი მიძღვნილ ერთერთ ლექსში მწერალი, ასახელებს რა პატემს, არაორაზროვნად გვანიშნებს, რომ გულსხმობს თავისთავს, რადგან ლექსიდან ცხადი ხდება, რომ რითმა თხოულობს არა სიტყვა „პატემს“, არამედ „გოეთეს“. აი ის ლექსიც:

„Du beschämst, wie Morgenröte,  
Jener Gipfel ernste Wand  
Und noch einmal fühlet Hatem  
Frühlingshauch und Sommerbrand“.

ნაწარმოების ეს ლირიკული გმირი არ არის კმაყოფილი იმით, რაც მის გარშემო ხდება, გოეთეს მსგავსად არ მონაწილეობს მღელვარე პოლიტიკურ ამბებში. მკვეთრად ემიჯნება მის თანამედროვე გერმანოფილებს, შოვინისტებსა და ავანტიურისტებს. იგი ამასთანავე არაა რომანტიკული გმირი, არაა გადაჩეხილი მისტიკასა და ირაციონალიზმში, არამედ სიცოცხლის, სიხარულისა და სილამაზის მომღერალია. იგი არ იმიჯნება ხალხისაგან, არამედ უახლოვდება მას, რათა გაიგოს ის, რაც უკვდავი და გარდუვალია, გაიგოს სიცოცხლის, სიხარულის პოეზია.

პირველივე ლექსში გვაცნობს პოეტი თავის სამოქმედო პროგრამას, აღნიშნავს, თუ როგორ დაძაბულია პოლიტიკური ვითარება მისი დროის ევროპაში, როგორ ირყევა სახელმწიფოების საფუძვლები, იმსხვრევა სამეფო ტახტები. ასეთი მოუხვენობისა და არამყარობის ეპოქაში პოეტს იპყრობს სურვილი პირი იბრუნოს აღმოსავლეთისაკენ, სიმშვიდისაკენ („flüchte du, in reinen Osten Patriarchenlust zu kosten“), რათა სიყვარულის, სიმღერისა და ქეიფის გზით დაეწაფოს სიცოცხლისა და უკვდავების წყაროს

(„unter Lieben, Trinken, Singen soll dich Chifers Ouell ver-  
jungen“).

ექვი არ რჩება, რომ პოეზიაში აღმოსავლურ თემებზე გადასვლას მწერალი აკავშირებს თავისი დროის დიდ პოლიტიკურ მოვლენებთან, მათ მიერ გაპირობებულად წარმოადგენს. ასევე ექვი არ რჩება, რომ მწერლისათვის მთავარია არა აღმოსავლეთის სურათები, არამედ თავისი ქვეყნის, აგრეთვე ევროპის სხვა ქვეყნების ცხოვრების სურათები ნაპოლეონის წინააღმდეგ დაწყებული ბრძოლების ეპოქაში. სხვა მრავალთა შორის ამის დადასტურებას წარმოადგენს ლექსი „Liebliches“, რომელიც დაიწერა 1814 წელს რაინის მიღამოებში მოგზაურობის დროს მიღებული შთაბეჭდილებების შედეგად. პოეტი მოგვითხრობს, თუ როგორ მოიხიბლა იგი ამ მოგზაურობის დროს ერთი ყვავილოვანი მდელოთი. ამ უკანასკნელმა მას მოაგონა ის კარავი, რომელიც ვეზირმა თავისი შეყვარებულისათვის დაადგმევინა, მოაგონა ის სადღესასწაულო ხალიჩა, რომელიც იმავე ვეზირის განკარგულებით კარვისაკენ მიმავალ გზაზე დააგეს. ამ სურათების სრულ კონტრასტად პოეტი ხატავს მწარე სინამდვილეს. ომს. მას მიაჩნია, რომ ეს ლამაზი სურათები, ეს ნაირფეროვანი ყვავილები ომის ღმერთზე დაცივნაა.

პოეტურისა და არაპოეტურის ასეთივე მკვეთრი დაპირისპირებაა მოცემული ლექსში — „განხეთქილება“. მწერალი ილაშქრებს არა მხოლოდ იმათ წინააღმდეგ, ვინც დამპყრობელის მიმართ ხალხთა ფართო მასების აღშფოთებას თავისი ანტიხალხური მიზნისათვის იყენებს, ვინც ერთი ტირანის უღელს სხვა უღლით ცვლის, არამედ თვით დამპყრობელი ნაპოლეონის წინააღმდეგაც (ლექსი „ზამთარი და თემური“).

„დივანის“ ცენტრალური გმირი არ არის რომანტიკული გმირი, სინამდვილეზე ხელჩაქნეული და სასოწარკვეთილი. იგი სულიერად ჯანსაღი. პარმონიული ადამიანია, რომელსაც გულს უდავავს და აღაშფოთებს გარემომცველი სინამდვილის უზადრუკობა, მაგრამ იგი ზურგს არ აქცევს ცხოვრებას, არ იჩეხება უსაგნო მეოცნებობაში. ეს ლირიკული გმირი ამჩნევს დისონანსებს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, პირველ რიგში თავისი ქვეყნის ცხოვრებაში, ხედავს, თუ როგორი გასაავალი აქვს აქ ფლიდობასა და შურს, ვერაგობასა და მატყუარობას. პოეტი არ მოელის ამ ვერაგი ადამიანებისაგან რაიმე მხარდაჭერას, იცის, რომ მათ მწერლის მიმართ მხოლოდ სიძულვილის გრძნობა აქვთ („Sie lassen mich alle grüßen und hassen mich in den Tod“), იცის, რომ ერთის კარგად ყოფნა მეორის

ვაბრაზებას იწვევს, რომ საქმიან კაცს საზოგადოებაში გასაქანს არ აძლევენ, გარდაცვალების შემდეგ კი მის ქება-დიდებას მოყვებიან.

„დივანის“ ავტორს არ გამოჰყავს სოციალური მანკიერების მატარებელი კონკრეტული სახეები, არ ლაპარაკობს იმის შესახებ, თუ რომელ სოციალურ წრეს ეკუთვნიან ისინი, ვინც ამგვარი მანკიერებით ხასიათდებიან, მაგრამ ძნელი არ არის მივხვდეთ, თუ, მწერლის აზრით, იდეურად ვინ ასაზრდოებს ამ სოციალურ მანკიერებას, საზოგადოების რომელი ნაწილისთვისაა იგი დამახასიათებელი. სოციალური დისონანსების ეს შეგნება განაპირობებს „დივანის“ პრობლემატიკას, ამ კრებულის ცენტრალური გმირის ძირითად განწყობილებას, მის სურვილს — დაუპირისპიროს საზოგადოებრივი ცხოვრების ამ შინაგან წინააღმდეგობას იდეალი ჰარმონიისა, სიცოცხლის, სიხარულის და პოეზიისა, რაც ლექსთა კრებულში თემატურად აღმოსავლეთის ამბებთანაა დაკავშირებული.

ამ თვალსაზრისითაა „დივანში“ განხილული და წარმოდგენილი ჰაფიზის პოეზია, აღმოსავლეთი. ჰაფიზში დანახულია არა მხოლოდ ბრძენი ადამიანი, არამედ სიცოცხლის, სიხარულისა და მშვენიერების მომღერალი, მწერალი და მოაზროვნე, რომელიც ახალ ეპოქას, თვით „დივანის“ ავტორის თვალსაზრისს ეხმაურება. იგი დიდი ქართველიების დროს მწერალს იმაზე მიუთითებს, რომ ყველაფერი არაა დაკარგული, რომ შურის, ცალმხრიობისა და ფანატიზმის ეპოქაში ადამიანი უნდა ცდილობდეს ჩაეჭიდოს იმას, რაც ჯანსაღი და ცხოვრებისეულია. აქედან იღებს სათავეს დროს გატარების, ღვინისა და სიყვარულის მოტივები, რომელთაც „დივანში“ მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია და რომლებიც ერთიმეორესთან შინაგანად დაკავშირებული სახითაა წარმოდგენილი.

ყურადღებას იქცევს ამ მხრივ კრებულის ის ნაწილები, რომლებსაც ეწოდება „ზულეიხას წიგნი“ და „ღვინის მიმწოდებლის წიგნი“. „ზულეიხას წიგნი“ („Buch Suleika“), ისე როგორც საერთოდ „დივანში“, მწერალი ახდენს აღმოსავლური მასალის მოდერნიზაციას, უცვლელად ტოვებს მხოლოდ მშვენიერი ზულეიხას სახელს, დებს მასში კი სრულიად სხვა შინაარსს, სახელდობრ, მარიანე ვილემერისადმი თავის დამოკიდებულებას. ზულეიხას ტრფობის საგნად მწერალს გამოყავს არა იუსუფი, არამედ ხანდაზმული პოეტი, რომელსაც იგი ჰატემს უწოდებს და რომელშიც ძნელი არ არის ვიცნოთ თვით წაწარმოების ავტორი. ამაში გვარწმუნებს „ზულეიხას წიგნის“ პირველივე ლექსები, რომლებშიც ერთიმეორეს უპირისპირდება აღმოსავლური პოეზიის გმირების, ზულეიხასა და იუსუ-

ფის სიყვარული და „დივანში“ გამოყვანილი ზუღეიხასა და პატემის სიყვარული. რომ აღმოსავლეთელი ზუღეიხა მოხიბლული იყო იუსუფით, ეს პოეტს სრულიად ბუნებრივად მიაჩნია, რადგან იუსუფი იყო ლამაზი და ამასთანავე ახალგაზრდა. იგივე არ ითქმის „ზუღეიხას წიგნში“ დახატული პატემის შესახებ, რომელიც არ არის ახალგაზრდა და არც ის სიმდიდრე გააჩნია, რითაც აღმოსავლეთის მმართველი, პატემ თაი გამოირჩეოდა. გვაგრძნობინებს რა იმას, რაც პატემს იუსუფთან შედარებით არასახარბიელოდ წარმოადგენს, ანგარიშს უწევს რა იმ ფაქტს, რომ ზუღეიხა, ამის მიუხედავად, პატემით მოხიბლული იყო, მწერალი არაორაზროვნად გვანიშნებს თავის რომანს მარიანე ვილემერისადმი და თავს ვალდებულად გრძნობს მარად უგალობოს მას თავის ლექსებში.

„ზუღეიხას წიგნში“ წარმოდგენილი ლექსები ატარებენ მეტწილად ან ზუღეიხას, ან პატემის სახელს, ატარებენ არაიშვიათად შეყვარებული ადამიანისადმი გაგზავნილი წერილის ფორმას, ზოგჯერ კი მათი გაბაასების ფორმას. პოეტი ლაპარაკობს იმ ღრმა და სპეტაკ გრძნობაზე, რომელიც შეყვარებულებს დაუფლებია, სიყვარულისა და სიხარულის პოეზიაზე, რასაც მათთვის დიდი ნეტარება მოუტანია, ისინი ერთიმეორესთან სამუდამოდ დაუკავშირებია. ამ წმინდა გრძნობის გამოხატვისას შეყვარებულები არ ვარდებიან ცალმხრიობაში, არ ცდილობენ შებოჭონ თავიანთი თავი იმის გადმოცემით, რაც მათ ღრმად დაუფლებია და არც თავდავიწყებასა და გრძნობით განცხრომაში იჩეხებიან. ისინი რჩებიან განუყრელი მეგობრები არა მხოლოდ მაშინ, როცა ერთიმეორის გვერდით არიან, არამედ მაშინაც, როცა ერთიმეორისაგან დაშორებულნი არიან. მათთვის არ არსებობს დაბრკოლებები, რადგან მათ ერთიმეორე უყვართ და ამ სიყვარულში თავს უაღრესად ბედნიერად თვლიან. თვითელი მათგანი მეორისადმი თავისი წმინდა გრძნობის დემონსტრაციას ახდენს, თვლის, რომ მისი გრძნობა ღრმად და ყოვლისმომცველია. პატემის ვითომით საყვედურზე, რომ ზუღეიხამ მოსტაცა მას სიყვარულის ის ნარჩენი, რომელიც პოეტს შემორჩენოდა („denn sie stahl den Rest der Liebe, die mir noch in Herzen blieb“), ქალი პასუხობს, რომ მას დიდ სიხარულს ჰგვრის ამგვარი მიტაცება („wie mich solch ein Raub erfreut“), რომ იგი ის არის, ვინც მისი შეყვარებული პატემი მოიტაცა („Ja, ich bin's, die dich bestahl“).

მწერალი სულ უფრო და უფრო ღრმად იჭრება შეყვარებულთა სულში, ხატავს მათ როგორც წმინდა სიყვარულით შეპყრობილთ და ამაღლებულთ, სიყვარულით, რომელსაც, ზუღეიხას აზრით, შეუძ-

ლია სიღარიბე სიმდიდრით შეცვალოს, რომელიც, პატემის აზრით, საესებით ჩრდილავს ლეილასა და მეჯუნუნის სიყვარულს („sollten Leila und Medschnun auferstehen, von mir erföhren sie den Weg der Liebe“). ეს არ არის შემთხვევითი გაცნობის შედეგად წარმოშობილი, არამედ მონათესავე სულთა თვისობით ერთიანობაზე დამყარებული გრძნობაა, რომელიც, პოეტის გაშუქებით, შეყვარებულთა ასაკობრივი ცვლილებების მიუხედავად, მარად უქცნობი რჩება. ზულიხამ შეიყვარა პატემი, როგორც შინაგანად, სულიერად ჭაბუკი და მშვენიერი, როგორც სილამაზისა და სიხარულის მომღერალი პოეტი. პატემისადმი მის დამოკიდებულებაში სწორედ ეს გარემოებაა გამსაზღვრელი, მომეტებულად ის, რომ პატემი შესანიშნავი პოეტია, ბევრი მშვენიერი პოეტური ქმნილების ავტორია.

ასეთივე ჭანსალი პოეტური განწყობილებები მსკვალავს „ღვიანში“ შეტანილ ციკლს ლექსებისას — „ღვინის მიმწოდებლის წიგნი“. ამ ციკლის ცენტრალური გმირი არის იგივე პოეტი, პატემი, რომელიც არა მხოლოდ სიყვარულში ეძებს სიხარულისა და სიცოცხლის პოეზიას, არამედ ღვინოსა და ღროს გატარებაშიც. ღროდადრო მელანქოლიით შეპყრობილი პატემი განმარტოებული ზის ხოლმე სამიკიტნოში და შეეჭკევა ღვინოს. ღვინის სმა და სიყვარული, ფიქრობს იგი, ერთიმეორესთან მჭიდროდაა დაკავშირებული, ვისაც ღვინის სმა არ შეუძლია, მას არც უნდა უყვარდეს ვინმე („Wenn man nicht trinken kann, soll man nicht lieben“) და პირიქით, ვისაც სიყვარული არ შეუძლია, ის ღვინოსაც არ უნდა ეტანებოდეს.

ციკლში — „ღვინის მიმწოდებლის წიგნი“ გამოყვანილ პერსონაჟთა შორის ფრიად მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მხატვრულ სახეს ჭაბუკისა, რომელიც პატემისათვის ღვინის მიმწოდებლის როლს ასრულებს. ეს არის გრაციოზული მხატვრული სახე როგორც ასაკით, ისე სულით ახალგაზრდა ყმაწვილისა. რომლის პოეტისადმი დამოკიდებულებაში იგრძნობა არა საკუთარ ღირსებაზე ხელის აღება, ცალმხრიობამდე მისული ერთგულება თავისი მბრძანებლისადმი, არამედ სულიერი სიწმინდე და ჰარმონია, პოეზიისა და სილამაზის გრძნობა. იგი იმისათვის კი არ მიკედლებია პოეტს, იმისთვის კი არ დაყვება მას სამიკიტნოებში, რომ აქედან რაიმე პირად სარგებელს გამოეღოს, არამედ იმისთვის, რომ იცის, თავისი სამსახურით გამოადგება მას. ეს კარგად აქვს გათვალისწინებული თვითონ პატემსაც, როცა იგი ახლოს არ იკარებს სამიკიტნოს პროფესიულ ღვინის მიმწოდებელს, მიაჩნია, რომ ღვინის მიმწოდებელი მეგობ-

რულად და თავაზიანად უნდა იყოს განწყობილი იმ პიროვნებისად-  
მი, ვისაც იგი ღვინოს აწოდებს (ლექსი „Dem Kelner“). პატემი  
არ მოითხოვს თავისი ღვინის მიმწოდებლისაგან მანერულობას და  
დარღვიანდობას, იმის გამოხატვას, რაც მის მიერ შინაგნად გაცდი-  
ლი არაა; იგი მხოლოდ იმას გვანიშნებს, რომ ღვინისა და სიყვარუ-  
ლის მომღერალ პოეტს ღვინის მიმწოდებელიც პოეტური ბუნების,  
სულიერად ჭანსალი პიროვნება უნდა ჰყავდეს და ასეთს იგი ნახუ-  
ლობს მომხიბლავ ჰაბუკში, რომელსაც თავის თანამგზავრად ირჩევს.

„ეპიფინიდეს გამო-  
ღვიძება“ როგორც აღინიშნა „პოეზია და ჰემეოტიკე-  
ბა“, ასევე „დასავლეთ-აღმოსავლეთის დივანი“  
იწერება იმ დროს, როცა გერმანიაში ჩაღდება

ნაციონალურ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა, რომელიც დამ-  
პყრობელის განდევნით დამთავრდა. როგორია გოეთეს პოზიცია ამ  
ეპოქაში? მწერლის განხილული ნაწარმოებები, ასევე მისი სხვა  
მრავალი ნაწარმოები გვემოწმება, რომ გოეთეს ამ პერიოდში არ  
შეუცვლია თავისი შეხედულებები დიდი პოლიტიკური მოვლენების  
შესახებ, რომ იგი კვლავინდებურად ცდილობს შეინარჩუნოს მათ-  
დამი მშვიდი, ზომიერი დამოკიდებულება, თავისებურად გაგებული  
ობიექტურ-მიუკერძოებელი დამკვირვებლის როლი, არ გადაიჩხვოს  
ცალმხრიობასა და ფანატიზმში.

ამგვარი პოზიციის გამო გოეთეს თავს ესხმიან როგორც მარჯვ-  
ნიდან, ისე მარცხნიდან, ბრალს სდებენ მას პატრიოტული გრძობის,  
ქვეყნის განთავისუფლების ენთუზიაზმის უქონლობაში, ზოგიერთე-  
ბი იმასაც ცდილობენ, რომ იგი თავისი ხალხის მტრად გამოაცხადონ.  
გოეთეს თავს ესხმიან არა მხოლოდ იმიტომ, რომ აქტიურად არ ჩაება  
განმათავისუფლებელ მოძრაობაში, არ წავიდა იმ გზით, რა გზითაც წა-  
ვიდა იმ დროის ზოგი გერმანელი პოეტი (კოერნერი, არნდტი, მორი-  
ცი, კლაისტი და სხვები), არამედ იმიტომაც, რომ არ იჩენდა ნაპო-  
ლეონისადმი ხელაღებით უარყოფით დამოკიდებულებას, დიდად  
აფასებდა ნაპოლეონს, რასაც კიდევაც არა ერთგზის გამოთქვამდა.

ეს ფაქტია, რომ გოეთე არ ჩაბმულა აქტიურად დამპყრობელთა  
წინააღმდეგ მიმართულ ბრძოლაში, აცხადებდა, რომ არ შეუძლია  
დაწეროს საომარი ხასიათის ნაწარმოებები, ისეთები, როგორსაც  
თ. კოერნერი წერდა, რადგან ასეთი ლექსების წერა არ შეესაბამება  
ჩემს ბუნებასო. „საომარი სიმღერების წერა და სახლში ჯდომა —  
ამბობდა გოეთე — ეს განა ჩემი ცხოვრების წესს შეესაბამებოდა?  
ჯარის ბანაკი, საიდანაც დამით მტრის წინა რიგში მყოფ გუშაგთა  
ცხენების ჭიხვინი გესმით, შეიძლება კიდევაც მომწონებოდა, მაგრამ



ჩემი ცხოვრება ასეთი არ იყო; ეს ჩემი კი არა, თედორე კოერნერის საქმე იყო.“

გოეთე გარკვეულად კრიტიკულ დამოკიდებულებას იჩენდა განმათავისუფლებელი მოძრაობისადმი, მიაჩნდა, რომ ეს არ იყო ნამდვილად სახალხო მოძრაობა, რომ ხელოვნური და არა ხალხის გულის სიღრმიდან გამოსული იყო ის ენთუზიაზმი, რომელითაც გამსჭვალული იყო იმდროინდელი გერმანული ნაციონალური ლი-  
ჩიკა. მწერალი ფიქრობდა, რომ განმათავისუფლებელი ომის შედეგად გერმანია ვერ მოიპოვებდა თავისუფლებას, იგი შესაძლოა გან-  
თავისუფლებულიყო ერთი უღლისაგან, მაგრამ დაედგმებოდა ახალი უღელი. ამიტომ იყო, რომ გოეთე ამ ხანებში განმარტოებით ცხოვრობდა, თავის მსახურთან სანაძლეოს დებდა, ომს ვერ მოვიგებ-  
თო, აცხადებდა, რომ ამ ომში მხოლოდ ჭაჭვების შერხევა თუ შე-  
გვეძლება, დამსხვრევა კი არაო. აღსანიშნავია ისიც, რომ მწერალი უკრძალავს თავის ვაჟს ომში მონაწილეობის მიღებას, იყენებს თავის გავლენას, რომ გაათავისუფლოს იგი სამხედრო სამსახური-  
საგან.

როგორც ცნობილია, ნაპოლეონის დაპყრობითმა ომებმა დიდი საპროტესტო მოძრაობა გამოიწვია. ნაპოლეონი, მართალია, „წმენდ-  
და ევროპის ავგიოსის თავლებს“ და, ამდენად, პროგრესულ როლ-  
საც ასრულებდა, მაგრამ, როგორც დამპყრობელი, იგი თავის წი-  
ნააღმდეგ ამხედრებდა ხალხებს. ნაპოლეონის წინააღმდეგ ბრძოლა-  
ში ჩაება გერმანიის სხვადასხვა კლასი, მათ შორის ბურჟუაზიაც, მაგრამ ამ უკანასკნელმა მოძრაობის ხელმძღვანელობა რეაქციულ თავადაზნაურობას გადასცა, რამაც განაპირობა ის, რომ განმათავის-  
უფლებელი ომი იქცა ომად არა მხოლოდ დამპყრობლების, არამედ ბურჟუაზიული რევოლუციის მონაპოვართა წინააღმდეგ. „დაიწყო კონგრესები — წერს ენგელსი — და გერმანელებს მისცეს დრო გამოეძინებინათ განმათავისუფლებელი ნაბახურევის შემდეგ“<sup>1</sup>.

სამოღვაწეო სარბიელზე გამოდიან მწერლები, რომლებიც თე-  
მად იღებენ ომთან დაკავშირებულ საკითხებს, მაგრამ აშუქებენ ამ უკანასკნელთ ტენდენციურად, იჭრებიან ცალმხრიობაში, ზოგნი შო-  
ვინიზმშიც, ქადაგებენ ხალხებს შორის შუღლს. მოდაში შემოდის ფრანგთა სიძულვილი და გერმანოფილობა. პოლიტიკური ცხოვრე-  
ბის სათავეში მოქცეულმა რეაქციონერებმა მიზნად დაისახეს ბურ-  
ჟუაზიული რევოლუციის მონაპოვართა მოსპობა. ისტორიის ჩარხის უკან დაბრუნება. ამიტომ იყო, რომ გოეთე არჩევდა არ გაპყოლო-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. II, 1931, стр. 171.

და მათ გზას, რაც სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ მას არ აინტერესებდა თავისი ქვეყნის გათავისუფლება: „ნუ გგონიათ, — განუცხადა მწერალმა ლუდენს — რომ გულგრილად ვარ განწყობილი თავისუფლების, ხალხისა და სამშობლოს დიდი იდეებისადმი. არა, ეს იდეები ჩვენშია, ჩვენი არსების ერთი ნაწილია და მისი თავიდან მოშორება არავის შეუძლია; მეც გულით ვატარებ გერმანიას, მე ხშირად მწარე ტკივილი მიგეძმნია, როცა ვფიქრობდი გერმანელ ხალხზე“.

მწერალი, მართალია, სიმბათით იყო განწყობილი ნაპოლეონისადმი, მაგრამ ეს არამცდაარამც არ ნიშნავს, რომ იგი ნაპოლეონში ხედავდა მხოლოდ პროგრესულ მხარეს, მხარს უჭერდა მის დაპყრობით ომებს, ბონაპარტიზმს. გოეთე მკვეთრად უპირისპირდება ნაპოლეონს როგორც დამპყრობელს, დიქტატორს, წყევლა-კრულვას უთვლის იმას, ვინც გერმანიაში იმავე ექსპერიმენტის მოხდენას შეეცდება, რაც საფრანგეთში ნაპოლეონმა მოახდინა. იგი, მართალია, განადიდებდა ნაპოლეონს არა მხოლოდ როგორც პიროვნებას, არამედ როგორც სახელმწიფო მოღვაწესაც, ხედავდა მის მოღვაწეობაში სიდიადესაც, ყურადღებდა „ვერთერის“ შესახებ იმპერატორის მიერ გაკეთებულ შენიშვნებს, მაღლიერებით მიიღო ნაპოლეონისაგან „საპატიო ლეგიონის ორდენი“, მაგრამ ამასთანავე გარკვეულად ილაშქრებდა ნაპოლეონის, როგორც დამპყრობელის წინააღმდეგ, უარს აცხადებდა მისი დაკვეთის შესრულებაზე, კერძოდ, იულიოს კეისრის ისტორიის მხატვრულ დამუშავებაზე, რომელშიც არსებითად ნაპოლეონის პიროვნება უნდა განედიდებინა.

ხალხის სიყვარულს გოეთე ათავსებს გამათავისუფლებელი მოძრაობის დროს თავისი ორიგინალური პოზიციის დაცვასთან, მიაჩნია, რომ ქეშმარიტ პოეტს ასეთი პოზიცია უფრო შეეფერება, ვიდრე ის, რომელიც ეკავათ გერმანოფილებს. დიდი პოლიტიკური მოვლენებისადმი ასეთ დამოკიდებულებაში გარკვეულად თავს იჩენს მწერლის წინააღმდეგობრიობა, ისე როგორც იგი თავს იჩენდა უფრო ადრე საფრანგეთის რევოლუციისადმი მის დამოკიდებულებაში. თავს იჩენს მისი მსოფლმხედველობის როგორც სუსტი, ისე ძლიერი მხარეები. აყენებს რა კვლავინდებურად დიდი პოლიტიკური ქარტეხილების ეპოქაში პოლიტიკური ცხოვრებისადმი ინდიფერენტული დამოკიდებულების პროგრამას, გოეთე ისევე შორდება რეალობას, როგორც ეს მასთან საფრანგეთის რევოლუციის დროს შეინიშნებოდა. გამათავისუფლებელი ომისაგან განზე განდგომაში ჩანს გოეთეს სისუსტე და შეზღუდულობა, მაგრამ მასში ჩანს აგრეთვე მისი სიდიადე და პროგრესულობაც, სახელდობრ, იმის შეგნებაში.

რომ გამათავისუფლებელი მოძრაობის სადავეები ხელთ ეპყრათ რეაქციულ კლასებს. რომ ამ მოძრაობამ წარმოშვა შოვინიზმის ტალღა, დათესა ხალხებს შორის სიძულვილი. უარს აცხადებს რა იმაზე, რომ უმღეროს გამათავისუფლებელ ომს, გოეთე გამოდის იმის შეგნებიდან, რომ ამ ომის განდიდება შოვინიზმში გადაჩეხვა იქნებოდა. მწერალი დარწმუნებულია, რომ თუ გაპყვება იმ მწერალთა გზას, რომლებიც აქტიურად ჩაებნენ ომში, იგი მივა ხალხთა შორის სიძულვილის ქადაგებამდე, კონკრეტულად, ფრანგი ხალხის სიძულვილის ქადაგებამდე, იმ ხალხის, რომლისგანაც, თვით მწერლის აღიარებით, დიდადაა დავალებული საკაცობრიო კულტურა, პირადად გოეთეც. „როგორ შემძლია ამჟამად სიძულვილის ლექსების წერა — ეუბნებოდა გოეთე ეკერმანს — სიძულვილის გარეშე; ჩვენს შორის იყოს და, მე არ მძულს ფრანგები, მიუხედავად იმისა, რომ ღმერთს მადლობას ვწირავდი, როცა ისინი განდევნეს... როგორ შემეძლო გულში იმ ერის სიძულვილი მეტარებინა, ვინც დედამიწის ზურგზე ყველაზე უფრო კულტურულ ხალხად ითვლება და ვისაც მე ვუმაღლი ჩემი საკუთარი განათლების დიდ ნაწილს“?

როგორც ვხედავთ, განზე დგას რა თავისი დროის დიდი პოლიტიკური ამბებისაგან, გოეთეს მხედველობაში აქვს არა პირადი, არამედ საერთო ინტერესები, მიაჩნია, რომ ხელოვანი არ უნდა გახდეს ნაციონალური შუღლის ტრუბადური, ერთა შორის სიძულვილის მქადაგებელი, გოეთე ამ შემთხვევაშიც დგას ხალხთა შორის, სოლიდარობის თვალსაზრისზე. იგი ფიქრობს, რომ ნაციონალური შუღლი გვახედებს კულტურული განვითარების დაბალი საფეხური-საკენ, განვითარების მაღალ საფეხურზე კი მას ადგილი არ უნდა ჰქონდეს. განვითარების ამ საფეხურზე მყოფი საზოგადოების წევრ პოეტს თანაბრად უნდა შესტიოდეს გული ყველა ხალხზე, მწუხარება და ბედნიერება ყველა ერისა მან უნდა აღიქვას როგორც თავისი ერის მწუხარება და ბედნიერება. თავისი ხალხის სიყვარულისა და პატივისცემის შეთავსება სხვა ხალხების პატივისცემასთან — აი გოეთეს სამოქმედო ხაზი, რასაც მიჰყვება იგი მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე, კერძოდ ფრანგი დამპყრობლების წინააღმდეგ დაწყებული ბრძოლის ეპოქაში.

ასეთი თვალსაზრისი მსჭვალავს გოეთეს შემოქმედებას, კერძოდ, დრამას „ეპიმენიდეს გამოღვიძება“ („Des Epimenides Erwachen“), რომელიც 1815 წელს დაიწერა. ეს ნაწარმოები გოეთეს დაუკვეთეს მოკავშირეების გამარჯვების წლისთავის აღსანიშნავი დღესასწაულისათვის. ამ დაკვეთის თანახმად მწერალს უნდა განედიდებინა მო-

კავშირები, ხოლო დამარცხებული ფრანგები წარმოედგინა სატირულ ხაზებში.

ნაწარმოების ცენტრალური გმირია ახალგაზრდა ეპიმენიდე, რომელიც მწერლის თვალსაზრისის გამომხატველია. მის პროტოტიპად აღებულია ანტიკური თქმულების გმირი, ეპიმენიდე, რომელსაც დაკარგული ცხვრის ძებნისას გზა დაეხვია და იძულებული გახდა თავი შეეფარებინა გამოქვაბულისათვის, რომელშიც ორმოცე წლის განმავლობაში ეძინა. გამოღვიძებულმა მან ნახა, რომ მის ირგვლივ ყველაფერი შეცვლილიყო.

გოეთე მოხდენილად იყენებს ხსენებულ თქმულებას თავისი ახალი ნაწარმოებისათვის, რომელიც, მისი ჩანაფიქრის თანახმად, თანადროულობის სულით გამსჭვალული ნაწარმოები უნდა ყოფილიყო. მოხდენილად იყენებს იგი ეპიმენიდეს ხანგრძლივი ძილის მოტივს, ასევე მისი გამოღვიძების მოტივს, რათა გადმოსცეს თავისი თვალსაზრისი მისი დროის დიდი პოლიტიკური ამბების შესახებ, იმ ვითარების შესახებ, რომელიც შეიქმნა გერმანიაში ქვეყნის ოკუპაციისა და ნაციონალურ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის დაწყების პერიოდში. გოეთეს არ შეეძლო გადაჭრით გვერდი აევილო თავის ნაწარმოებებში იმ ამბებისათვის, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა ამ დროს გერმანიაში, არაფერი ეთქვა იმ მძიმე მდგომარეობის შესახებ, რომელიც შეიქმნა ქვეყანაში ნაპოლეონის ბატონობის დროს, ასევე იმ მოძრაობის შესახებ, რომელიც გაიშალა გერმანიაში და რომელიც დამპყრობელთა განდევნით დაგვირგვინდა. მწერლისათვის მიცემული დაკვეთის აზრი სწორედ ის იყო, რომ მას დაეხატა ქვეყნის აოხრებისა და განადგურების სურათი ნაპოლეონის ბატონობის ხანაში, დაეხატა დამპყრობელის წინააღმდეგ ბრძოლის აპოთეოზი.

იყო კი მოსალოდნელი, რომ გოეთეს ამ ხაზით წარემართა ამბის განვითარება ნაწარმოებში, ეჩვენებინა ნაპოლეონის არმია მხოლოდ ნეგატიურ ხაზებში, ფრანგთა წინააღმდეგ მიმართული მოძრაობა კი — როგორც სახალხო მოძრაობა? უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს არ იყო მოსალოდნელი, თუ მწერალი ძირეულად არ გადასინჯავდა ხსენებულ საკითხზე თავის შეხედულებას. მოსალოდნელი არ იყო, რომ ნაპოლეონის პიროვნებით და მისი საქმეებითაც გარკვეულად მოხიბლულ გოეთეს ახლა კორსიკელი მხედართმთავარი დაეხატა როგორც მხოლოდ და მხოლოდ უზურპატორი. მართალია, როგორც აღნიშნული გვექონდა, გოეთე ნაპოლეონში ხედავდა რეაქციულ მხარესაც, და ამის გამო მკვეთრად ილაშქრებდა მის წინააღმდეგ, მაგ-

რამ იგი ნაპოლეონსა და მის საქმეებს არ იხილავდა მხოლოდ ამ მხრივ, არამედ — მთლიანობაში.

გოეთეს არ შეეძლო აგრეთვე გადმოეცა მხოლოდ დადებით ფერებში ფრანგების წინააღმდეგ მიმართული ბრძოლა, დაეხატა ეს უკანასკნელი როგორც სახალხო ბრძოლა, რადგან აქამდე იგი იმ აზრის იყო, რომ ეს არ არის სახალხო მოძრაობა, რომ მას არ მოაქვს გერმანელი ხალხისათვის ნამდვილი გათავისუფლება. გოეთეს არ შეეძლო ამ ბრძოლის ერთუზიანობაში ხალხის გულიდან მომდინარე, ბუნებრივ ერთუზიანობად მიეჩნია, რადგან იგი სწორედ იმას ამტკიცებდა, რომ ეს ხელოვნური და არაბუნებრივი ერთუზიანობა, რომ ბრძოლა ფრანგების წინააღმდეგ გზას უხსნის ნაციონალურ შეზღუდულობას, შოვინიზმს. ცხადი ხდება, რომ მწერალს არ შეეძლო შეესრულებინა მისთვის მიცემული დაკვეთის ძირითადი აზრი, მაგრამ მისი არც სავსებით უგულებელყოფა შეეძლო. მით უფრო არ შეეძლო გოეთეს სატირის მახვილი გამათავისუფლებელი მოძრაობის წინააღმდეგ მიემართა. იგი მთელი თავისი არსებით ქვეყნის გათავისუფლების მომხრე იყო, მაგრამ მიაჩნდა, რომ ამ მოძრაობამ მიიღო ისეთი ხასიათი, რომელიც მას სახალხო მოძრაობის საფუძველს აცლის, ხალხთა შორის სიძულვილის თესვის იარაღს წარმოადგენს.

გოეთეს შემოქმედება XVIII საუკუნის მიწურულისა და ახალი საუკუნის დასაწყისისა საფუძველს არ იძლევა ვივარაუდოთ ეპიმენიდეს დრამაში სატირა როგორც ფრანგებზე, ისე გერმანელებზე. შეუძლებელია აგრეთვე ამ ნაწარმოების ავტორთან დიდი პოლიტიკური მოვლენისადმი დამოკიდებულებაში თავისი აღრინდელი თვალსაზრისის გადასინჯვა დავეინახოთ. „ეპიმენიდეს გამოღვიძება“ ორგანულად ერთვის გოეთეს მთელი აქამდელი შემოქმედების პრობლემატიკას, ამ შემოქმედების მაგისტრალურ ხაზზე მდებარეობს. ამ დრამაშიც მწერალი თანადროულობის იმავე თვალსაზრისს ანვითარებს უმნიშვნელოვანეს სოციალურ-პოლიტიკურ საკითხებზე, რომლებსაც ანვითარებდა თავისი შემოქმედებითი განვითარების წინა პერიოდებში, ასევე იმ ნაწარმოებებში, რომლებიც იმ ეპოქაში შეიქმნა, რომელშიც „ეპიმენიდეს გამოღვიძება“ („არჩევითი თვისობა“, „პოეზია და ჭეშმარიტება“, „დასავლეთ-აღმოსავლეთის დივანი“ და სხვა). ეს ნაწარმოები ეხმაურება აგრეთვე მწერლის შემოქმედებითი განვითარების შემდეგ, უკანასკნელ საფეხურს, დიდ მხატვრულ ქმნილებებს, როგორიცაა „ვილჰელმ მაისტერის მოგზაურობის წლები“ და „ფაუსტის“ II ნაწილი.

მოსალოდნელი სწორედ ის იყო, რომ გოეთეს ამ ახალ დრამაში

თანადროულობის მწვავე სოციალურ-პოლიტიკური საკითხების ის გაგება ჩაექსოვა, რომელიც მას მრავალგზის გამოთქმული აქვს მანამდელ და შემდეგი დროის ნაწერებში, ეჩვენებინა დიდი პოლიტიკური მოვლენებისადმი თავისი ინდიფერენტული დამოკიდებულება. საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების მშვიდი, ბიურგერული იდეალი. ამით აიხსნება გოეთეს ინტერესი ანტიკური თემისადმი, ხანგრძლივი დროის განმავლობაში მძინარე და შემდეგ გამოღვიძებული ეპიმენიდესადმი. ამ გმირის მხატვრულ სახეში გოეთე აქსოვს თავის შეხედულებებს ეპოქის მღელვარე პოლიტიკურ საკითხებზე, მათდამი დაუინტერესებელი, მიუყვარებელი დამოკიდებულების შესახებ. დრამის ცენტრალური გმირი, ეპიმენიდე ისეთივე ხელოვანია, როგორც თვითონ გოეთე; მსგავსად ამ უკანასკნელისა, ისიც ცდილობს შეინარჩუნოს მოვლენებისადმი ფართო და ამასთანავე პოეტური დამოკიდებულება. დრამის ავტორი იმის შეგნებიდან გამოდის, რომ ეპიმენიდე ვერ შეინარჩუნებს თავისი სულის ნიშანდობლივ მხარეებს; სიხარულისა და პოეზიის გრძობას, თუ იგი აქტიურად ჩაებმება თანადროულობის მღელვარე ამბებში, კონკრეტულად, დამპყრობელთა წინააღმდეგ მიმართულ ომში. გოეთე აყენებს თავის გმირს იმავე გზაზე, რომელზედაც დგას თვითონ, არ აბამს მას ფრანგების წინააღმდეგ მიმართულ ბრძოლაში: ამ კრიტიკულ მომენტში ეპიმენიდეს გენიები სიმშვიდისაყენ, ძილისაყენ მოუწოდებენ.

„Wärest du fieberhaft, wärest du krank,  
 Wüßtest dem Schlafe du herzlichen Dank:  
 Zeiten, sie werden so fieberhaft seyn,  
 Laden die Gütter zum Schlafen dich ein“.

მოხდენილად აღწერს მწერალი იმ საშინელებას, რომელიც თავს დაატყდა ქვეყანას ეპიმენიდეს ხანგრძლივი ძილის პერიოდში, ომის, ჩაგვრისა და ცბიერების დემონების მოქმედებას, ნანგრევებად ქცეულ ქვეყანას, მკვლელობას, ძალმომრეობას, ძარცვასა და ცბიერებას. სცენაზე გამოდის ჩაგვრის დემონი, რომლის სტიქიასაც საყოველთაო ნგრევა და განადგურება შეადგენს. მის კრეატურას წარმოადგენს ომის დემონი, რომელიც თვითონვე ახასიათებს თავისთავს, აღნიშნავს, თუ როგორ სიამოვნებას ჰგვრის, როცა ირგვლივ ყველაფერი ინგრევა.

ჩაგვრის დემონის დამქაშებად ნაწარმოებში გამოყვანილი არიან აგრეთვე ცბიერების დემონი, იურისტი, დიპლომატი, მღვდელი, სასახლის მანდილოსანი, რომლებიც ერთიმეორეს ეცილებიან იმაში,

ათუ ვინ როგორ მოხერხებულად მოატყუებს და გაანადგურებს ადამიანებს. დიპლომატი ამ მიზნის მისაღწევად, მაგალითად, ფრთხილი, ნელი მოქმედების მომხრეა, სასახლის მანდილოსანი კი შემპარავი მოქმედებისა („Wer leise reizt und leise quält, erreicht zuletzt des Herrschers höchstes Ziel“).

ჩაგვრის დემონმა და მისმა დამქაშებმა მიზნად დაისახეს ადამიანების არა მხოლოდ ფიზიკური, არამედ სულიერი დამონება. ჩაგვრის დემონმა, მაგალითად, მოახერხა რწმენისა და სიყვარულის შეპყრობა, ვერ მოახერხა მხოლოდ იმედის ხელში ჩაგდება, იმედისა, რომელიც უზურპატორის წინააღმდეგ ძლევამოსილი ბრძოლის სულისჩამდგმელი და ორგანიზატორი ხდება.

სწორედ ამ მომენტში იღვიძებს ეპიმენიდე. მას გულს უდაგავს იმის დანახვა, რომ ირგვლივ ყველაფერი ნანგრევებად ქცეულა, მაგრამ გენიები ანუეგეშებენ მას, მიუთითებენ, რომ ეს არ ნიშნავს ადამიანთა სულიერ განადგურებას. ეპიმენიდე რწმუნდება გენიების ამ სიტყვის სისწორეში, ხედავს თავისუფლების ენთუზიაზმით გამსჭვალულ ხალხს, გამათვისუფლებელ ლაშქარს, რომელსაც სათავეში იმედი უდგას. და მას თითქოს განაჩენი გამოაქვს თავისი თავისთვის იმის გამო, რომ ეძინა ხალხის ტანჯვისა და ბრძოლის შთელი ამ ხნის განმავლობაში („Doch schäm'ich mich der Ruhestunden. mit euch zu leiden war Gewinn“). მაგრამ გენიები მიუთითებენ მას ამგვარი საყვედურის უსაფუძვლობაზე („Tadle nicht der Götter Willen, wenn du manches Jahr gewannst: sie bewahrten dich im Stillen, daß du rein empfinden kannst“).

დრამაში გოეთემ გაატარა დამპყრობელის წინააღმდეგ მიმართული მოძრაობის შესახებ ის შეხედულება, რომელიც აქამდე არაერთგზის გამოეთქვა, დიდი პოლიტიკური ამბების დროს მის მიერ დაკავებული პოზიციის გამართლება სცადა. ამ ნაწარმოებიდან ამასთანავე აშკარა ხდება, რომ გოეთე თუ პირადად არ მონაწილეობს დამპყრობელის წინააღმდეგ ბრძოლაში, საერთოდ გულგრილი არ არის თავისი ქვეყნის გათავისუფლებისადმი. „ეპიმენიდეს გამოღვიძების“ ფინალი ექვს არ ტოვებს, რომ გოეთე თავისი ქვეყნის გათავისუფლების იდეას იცავს, გერმანელი ხალხის გაერთიანების, შინაგან ძალთა კონსოლიდაციის მომხრედ გამოდის. ამ დრამაშიც მწერალი ქვეყნის შინაგანი მთლიანობის, სხვადასხვა წოდებას შორის შეთანხმებული საერთო მოქმედების ისეთივე თავგამოდებულ დამცველად გვევლინება, როგორადაც აქამდე დაწერილ მრავალ სხვა ნაწარმოებში გვევლინებოდა.

ნაწარმოებში დანსმული ძირითადი საკითხის გადაწყვეტისას გოეთემ სიმძიმის ცენტრი გადაიტანა არა ფრანგების წინააღმდეგ მიმართული ომზე, არამედ ქვეყნის საშინაო პირობებზე, ქვეყნის შინაგან ძალთა კონსოლიდაციაზე, ხალხთა შორის არა სიძულვილის, არამედ სოლიდარობის ქადაგებაზე. ცხადი ხდება, რომ მწერალმა თავისებურად გადაწყვიტა მისთვის მიცემული დაკვეთა, არ მიუმართავს სატირა არც ფრანგებისა და არც მოკავშირეების წინააღმდეგ. მის მიერ გამოყვანილი ჩაგვრის, ომისა და ცბიერების დემონები და მათი ხელისშემწყობნი არ შეიძლება ჩაითვალოს ფრანგებად. მათთვის დამახასიათებელი ნიშნები ერთნაირად შეიძლება გავრცელდეს როგორც ფრანგ დამპყრობლებზე, ისე გერმანელ დიდგვარიანებსა და მათ ხელისშემწყობებზე.

„ეპიმენიდეს გამოღვიძება“ შუქს ფენს გოეთეს პოზიციას გამათავისუფლებელი მოძრაობის ეპოქაში, გვიჩვენებს, რომ მწერალი არ იჩეხება იმ უშუქარ პესიმიზმში, რომელიც დამახასიათებელია ამ ხანებში გერმანელი რომანტიკოსებისათვის, არ დგება მათებრ ფეოდალური წარსულის იდეალიზაციის, პრუსიის მონარქიული რეჟიმის აპოლოგიის ნიადაგზე.

„ვილჰელმ მაისტერის მოგზაურობის წლები“

როგორც დავინახეთ, 'XIX' საუკუნის დასაწყისში შექმნილ ნაწარმოებებში გოეთე რჩება ერთგული თავისი ადრინდელი შემოქმედებითი პრინციპებისა, სვამს იმავე კარდინალური მნიშვნელობის საკითხებს, რომლებსაც სვამდა XVIII საუკუნის უკანასკნელ ათეულ წლებში შექმნილ ნაწარმოებებში. განსაკუთრებით ისაა საგულისხმო, რომ ახალ დროშიც, ქვეყნის ოკუპაციისა და ნაციონალურ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის, დიდი სოციალური და პოლიტიკური ბრძოლების პერიოდში მწერალი დგას თავისი ადრინდელი ჰუმანისტურ-ლიბერალური შეხედულებების ნიადაგზე. კვლავინდებურად იცავს საზოგადოების მშვიდობიანი განვითარების იდეას. ახალი საუკუნის ისეთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები, როგორცაა „პანდორა“, „დასავლეთ-აღმოსავლეთის დივანი“, „არჩევითი თვისობა“, „ეპიმენიდეს გამოღვიძება“ და სხვა, აგრძელებს იმ შემოქმედებით ხაზს, რომელიც მოცემულია „ეგმონტში“, „იფიგენია თავრიდში“, „ტასოსა“ და საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე შექმნილ მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებში. მწერალი ახლაც წინა პლანზე აყენებს ადამიანის ესთეტიკური და მორალური აღზრდის, სრულყოფის საკითხს, კვლავინდებურად ფიქრობს, რომ მისი გადაჭრისგანაა დამოკიდებული საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნა გონივრულ საფუძველზე.



პიროვნების ამგვარი აღზრდისა და სრულყოფის პროგრამა წამოაყენა გოეთემ XVIII საუკუნის მიწურულში შექმნილ რომანში — „ვილჰელმ მაისტერის მოსწავლეობის წლები“, რომლის ცენტრალური გმირი, ვილჰელმი ხელოვნებასთან, თეატრთან დააკავშირა. მართალია, რომანში გამოდიან ისეთი გმირებიც, რომლებიც ვილჰელმის საწინააღმდეგო პოზიციაზე დგანან, გამოსავალს ეძებენ არა ხელოვნებაში, პოეტურ წარმოსახვაში, არამედ პრაქტიკულ საქმიანობაში, ვაჭრობაში, გაუმჯობესებულ მიწათმოქმედებაში, მაგრამ საფუძველი არ არის ვიფიქროთ, რომ ავტორის თვალსაზრისის მხოლოდ და მხოლოდ ეს გმირები გამოხატავენ. მართალია, რომანის უკანასკნელი წიგნები მოწმობს, რომ მწერალი გარკვეულად იმიჯნება ვილჰელმის პოეტური იდეალიზმისგან, უჩვენებს ამ ახალგაზრდის არჩევანის უმართებულობას, გვანიშნებს, რომ ვილჰელმს არ აქვს სათეატრო მოღვაწეობისათვის საჭირო მონაცემები, მაგრამ საკითხისადმი ასეთი მიდგომა შეინიშნება, როგორც ითქვა. შედარებით გვიან პერიოდში; თავდაპირველად, პირვანდელი ჩანაფიქრის მიხედვით, როგორც ამას გერვინიუსი მიუთითებდა, გოეთეს ამგვარი განზრახვა არ ჰქონია, პირიქით, ფიქრობდა ბოლომდე დაეკავშირებინა ვილჰელმი სასცენო ხელოვნებასთან, გამოეყვანა იგი როგორც სცენის ჰემმარიტი ოსტატი.

ასეთი კორექტივი ნაწარმოების თავდაპირველ მხატვრულ ჩანაფიქრში, ვილჰელმის განვითარების წარმართვა იმ მიმართულებით, რომელსაც ვხედავთ „მოსწავლეობის წლების“ უკანასკნელ წიგნებში და განსაკუთრებით რომანის მეორე ნაწილში, არამცდარაა არა ჩაითვლება შემთხვევით მოვლენად. იგი არის სრულიად კანონზომიერი მოვლენა, შესაბამეული გოეთეს შემოქმედებითი განვითარების მთელ ამდროინდელ ხაზთან, გაპირობებული იმ ცვლილებებით, რომლებიც ხდება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, აგრეთვე გოეთეს მსოფლმხედველობაში. მწერლის ამდროინდელ უშესანიშნავეს ქმნილებასთან — „ფაუსტის“ II ნაწილთან ერთად, „მოგზაურობის წლები“ წარმოადგენს ეპოქის გრანდიოზულ მხატვრულ ტილოს. რომელიც არა მხოლოდ აჯამებს განათლების საუკუნის დიდ შედეგებს, არამედ ასააავს ახალ იდეებასაც, რომლებიც ახალ ეპოქაში იშვა, იძლევა თუმცა წინააღმდეგობრივ, მაგრამ მაინც საყურადღებო პროგნოზებსა და ვარაუდებს.

რომანის პირველი ნაწილის დასრულების შემდეგ მაშინვე არ შედგომია მწერალი მუშაობას თავის ამ ახალ რომანზე. როგორც „ფაუსტზე“, ისე „ვილჰელმ მაისტერზე“ იგი მუშაობს წყვეტილად, თანაც დიდი ხნის განმავლობაში. ლიტერატურის ბევრი მკვლევარი

განწყობილია, რომანზე მუშაობაში ამგვარი ხანდაზმულობა ახსნას მწერლის მოხუცებულებით, მისი შემოქმედებითი ძალების ვითომც დაცემით, თვის ამ ნაწარმოებს არა მხოლოდ დაფლეთილ, შინაგან მთლიანობას მოკლებულ, არამედ მხატვრულად მდარე ხასიათის ნაწარმოებადაც.

იმის უარყოფა შეუძლებელია, რომ „მოგზაურობის წლებს“ არ გააჩნია სათანადო, გოეთეს ბევრი სხვა ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი, შინაგანი მთლიანობა, რომ ამ რომანში შეტანილი ბევრი ეპიზოდი არ არის დაკავშირებული ნაწარმოების ძირითად სიუჟეტურ ხაზთან, მაგრამ ეს არამცდარაა არ ნიშნავს, რომ „მოგზაურობის წლებს“ არ გააჩნია შინაგანი სიუჟეტური მთლიანობა, მით უმეტეს არ ნიშნავს, რომ იგი მხატვრულად მდარე ხასიათის ნაწარმოებია.

წყვეტილობა ამ რომანზე მუშაობაში, როგორც „ფაუსტზე“ მუშაობაში, გამოწვეულია არა მწერლის ხანდაზმულობით, არამედ იმ დიდი პაუზისმგებლობით, რომლითაც იგი ეკიდებოდა რომანში დასმულ ძირითად საკითხს. თანაც საქმე ისე კი არ უნდა იქნას წარმოდგენილი, რომ მწერალი რომანის მეორე ნაწილზე მუშაობას საერთოდ დიდი დაგვიანებით შეუდგა. მართალია, ინტენსიური მუშაობა „მოგზაურობის წლებზე“ მწერალმა დაიწყო 1828 წლის შემოდგომაზე და დასრულა 1829 წლის გაზაფხულზე, მაგრამ ფაქტები მოწმობს, რომ იგი რომანის მეორე ნაწილზე მუშაობს მისი პირველი ნაწილის გამოქვეყნებიდან მრავალი წლის მანძილზე. ამ წლებში ქმნის იგი მთელ რიგ ცალკე ნაწარმოებებს, რომლებიც მოფიქრებული იყო როგორც ამ ახალი რომანის შემადგენელი ნაწილები. ასეთი ნაწარმოებებია „ეგვიპტეში გაქცევა“, „ახალი მეღუზინე“, „ორმოცდაათი წლის კაცი“ და სხვ. აღსანიშნავია, რომ შემდეგში ცალკე წიგნად გამოცემული რომანი — „არჩევითი თვისობაც“ თავდაპირველად მოფიქრებული იყო როგორც „მოგზაურობის წლების“ შემადგენელი ნაწილი.

გოეთესათვის ცხადი იყო, თუ რა სიძნელესთანაა დაკავშირებული ვილჰელმ მაისტერის განვითარების იმ ახალი ხაზის ჩვენება, რომელიც რომანის პირველი ნაწილის უკანასკნელ წიგნებში ისახება, ვილჰელმის გამიჯვნა სასცენო ხელოვნებისაგან და პრაქტიციზმის, გამოყენებითი მეცნიერების შესწავლის გზაზე დაყენება. სირთულე იმაში მდგომარეობდა, რომ ის გზა, რომელზედაც იდგა აქამდე ვილჰელმი, იყო თვით გოეთეს გზა, რომ გოეთეც საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნაში იმ ხანებში გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებდა ადამიანის მორალურ-ესთეტიკურ აღზრდას.

„მოსწავლეობის წლები“ ვილჰელმში ჩანს ნათლად, თუ განვი-  
თარების როგორი გზა გაუვლია გოეთეს მე-18 საუკუნის 70-იანი  
წლებიდან საუკუნის მიწურულამდე. გზა „ქარიშხლისა და შეტევის“  
ეპოქის ბუნტარობიდან ზომიერ-შემრიგებლურ მსოფლმხედველო-  
ბამდე, ხელოვნებაში თავშესაფარის ძიებამდე. XVIII საუკუნის მი-  
წურულსა და ახალი საუკუნის ზღურბლზე შექმნილ ნაწარმოებებში  
გოეთე აყენებს ისევ საზოგადოებრივი ცხოვრების მშვიდობი-  
ანი გარდაქმნის პროგრამას, ხელოვნებასა და განათლებაში სედავს  
ადამიანთა ცხოვრების გონივრული გარდაქმნის საწინდარს. „მოსწავ-  
ლეობის წლები“ ამ რიგის განმანათლებლურ ნაწარმოებებს მიე-  
კუთვნება; მისი მთავარი გმირის წინაშე იშლება განვითარების  
ახალი გზა, გზა ესთეტიკული აღზრდისა და სრულყოფის, ეს ანაე,  
მაგრამ აქედან არ შეიძლება დავასკვნათ, რომ „მოსწავლეობის წლებ-  
ის“ ვილჰელმი უპირისპირდება გოეთეს აღზრდელ, შტურმერ გმი-  
რებს—გოეცს, პრომეთეს, ვერთერსა და სხვებს. უგულებელყოფთ ის,  
რაც საერთოა მათ შორის, სახელდობრ, არსებულთ უკმაყოფილება,  
მისი მისამართით გამოთქმული პროტესტი. „მოსწავლეობის წლებ-  
ში“ გამოყვანილი ვილჰელმი, მარტალია, არ მიდის ბუნტარობის იმ  
გზით, რა გზითაც მიდიან გოეცი, პრომეთე და სხვები, მაგრამ ბუნ-  
ტარობისაგან გადაჭრით არც ისაა გამიჯნული. ისიც რჩება არსებუ-  
ლით უკმაყოფილო, მისთვისაც ცხადია, რომ სოციალურ ცხოვრება-  
ში არსებობს მკვეთრი დისონანსები, არსებობს წინააღმ-  
დეგობა იდეალსა და სინამდვილეს შორის. ვილჰელმიც ამ წინააღმ-  
დეგობის აღიარებიდან გამოდის, მაგრამ გოეთეს ბევრი აღზრდელი  
შტურმერისაგან განსხვავებით, იგი არ მიდის ამ წინააღმდეგობის რა-  
რადიკალური დაძლევის გზით, კურსს იღებს მათ არა რეალურ, არა-  
მედ წარმოსახვაში დაძლევაზე; იგიც რჩება ბუნტარობის, მაგრამ  
არა სოციალური, არამედ ესთეტიკური ბუნტარობის  
ნიღაბზე; იგი ანახავს 90-იანი წლების გოეთეს მსოფლმხედველო-  
ბაში მომხდარ ევოლუციას, მწერლის გადასვლას ზომიერ-განმანათ-  
ლებლურ პოზიციასზე, სოციალურ-პოლიტიკური ბრძოლის იდეისათ-  
ვის ადამიანის მორალურ-ესთეტიკური აღზრდის იდეის დაპირის-  
პირებას.

„ვილჰელმ მაისტერის მოსწავლეობის წლებში“ ისახება გოეთეს  
შემოქმედებითი ევოლუციის ძირითადი ზაზი, ევოლუცია „ქარიშხ-  
ლისა და შეტევის“ იდეალებიდან ზომიერ-ესთეტიკურ იდეალებამ-  
დე. განსაკუთრებით რომანის მეორე ნაწილში ჩანს მწერლის გან-  
ვითარების შემდეგი საფეხური, გზა ადამიანის ჰუმანისტურ-ესთეტი-  
კური აღზრდის პროგრამის ქადაგებიდან მისი პრაქტიკული, საზოგა-

დობრივად სასარგებლო ქმედების პროგრამის ქადაგებამდე. რომანის მეორე ნაწილის ვილქელმი მნიშვნელოვნად განსხვავდება რომანის პირველ ნაწილში გამოყვანილი ვილქელმისაგან, განსხვავდება მოვლენებისადმი მიდგომით, თავისი სიმპათია-ანტიპათიებით, საერთოდ თავისი მსოფლმხედველობით. ვილქელმი ახლა მოვლენებს უდგება ფხიზელი, რეალისტი ადამიანის თვალთ, არ იჭრება ილუზიებში, უსაგნო მეოცნებეობაში, რომლისაგან თავისუფალი არ იყო რომანის პირველი ნაწილის გმირი. განსხვავებით ამ უკანასკნელისაგან, რომელიც გარკვეულ ხარკს უზღიდა პოეტურ იდეალიზმს, რომანტიზმს, იგი არის რეალური სინამდვილის ნიადაგზე დამდგარი ახალგაზრდა, რომელსაც სახელმძღვანელოდ გაუხდია პრაქტიკული მოღვაწეობა, იმ დაქვენამდე მისულა, რომ ახალი ეპოქის ადამიანის წინაშე მოღვაწეობის მხოლოდ ასეთი სფერო იშლება. მას, მართალია, ჯერ არ დაუსრულებია თავისი განვითარება, ჯერ კიდევ ბევრი რამ უნდა ნახოს და გაიაზროს, მაგრამ იგი მტკიცედ დამდგარა იმ გზაზე, რომელზედაც მასზე უფრო ადრე დაადგინენ მისი მეგობრები—იარნო, ლენარდო, ნატალია, ტერეზა და სხვები.

რომანის მეორე ნაწილში ვილქელმს ვხვდავთ განუწყვეტელ მოგზაურობაში. იგი მოგზაურობს თავის ვაჟ ველიქსთან ერთად ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში, წესად აქვს, არ გაჩერდეს ერთ ადგილზე სამ დღეზე მეტ ხანს, აკვირდება ბუნებას, ადამიანებს, აზოგადებს მიღებულ შთაბეჭდილებებს, ამდიდრებს თავისი ცოდნისა და დაკვირვების მარაგს. მოგზაურობა მისთვის განვითარებისა და სრულყოფის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს. შემთხვევითი არ არის, რომ გოეთემ აირჩია სწორედ მოგზაურობის აღწერის ფორმა, მანამდეც და ამ ეპოქაშიც წარმატებით გამოყენებული მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხთა ლიტერატურაში. გოეთეს ეს არჩევანი იმის შეგნებითაა პირობადებული, რომ მოგზაურობა დიდად უწყობს ხელს ადამიანის სულიერ განვითარებას, მისი მსოფლმხედველობის, მის, როგორც საზოგადოების სასარგებლო წევრის. ჩამოყალიბებას. გოეთეს მიერ დახატული მოგზაური ვილქელმი მნიშვნელოვნად განსხვავდება მე-18 საუკუნისა და მე-19 საუკუნის დასაწყისის ევროპის ლიტერატურაში გამოყვანილი მოგზაურების მნატურული სახეებისაგან, განსხვავდება უპირატესად იმით, რომ მოგზაურობა ამ უკანასკნელთათვის წარმოადგენს შთაბეჭდილებების და განცდების გადმოცემის საშუალებას, იმ დროს. როცა გოეთეს მოგზაურებისათვის იგი განვითარების, საზოგადოების სასარგებლო წევრად გახდომის საშუალებადაა მიჩნეული.

პრაქტიკული მოღვაწეობა, რომელიმე დარგში დასპეციალება—

აი მთავარი მიზანი, რომლის მიღწევასაც ისახავს ვილქელში რომანის მეორე ნაწილში. მას უკვე თავი გაუწეებებია სასცენო ხელოვნებისათვის, იმ დასკვნამდე მისულა, რომ ახალი ეპოქა არის სპეციალიზაციის, გამოყენებითი დარგების ეპოქა. იგი თანდათან მიდის რომანის ერთერთი გმირის, იარნოს შეხედულებათა მართებულობის აღიარებამდე. კერძოდ, იმის აღიარებამდე. რომ „ყველაზე კარგია შემოიფარგლო ერთი რომელიმე ხელობით“. რომ დადგა სპეციალიზაციის ხანა. პირველ ხანებში ვილქელში თითქოს ამგვარი ცალმხრივი სპეციალიზაციის წინააღმდეგია. გადაწყვეტილი აქვს, მისცეს თავის შეილს ზოგადი, მრავალფეროვანი განათლება, მაგრამ იარნოსთან კამათის შედეგად იგი იძულებულია დათმოს თავისი პოზიცია და მიაბაროს ფელიქსი პედაგოგიურ დაწესებულებაში სწორედ ამგვარი ვიწრო სპეციალობის შესასწავლად. ბოლოს ვილქელში გამოუტყდება იარნოს, რომ მასაც განზრახვა აქვს შეისწავლოს ასეთი ვიწრო სპეციალობა, სცენიური ხელოვნებიდან ქირურგიაზე გადავიდეს. რადგან დარწმუნებულა, რომ ასე უფრო მეტ სარგებელს მოუტანს თავს თავსაც და საზოგადოებასაც. ეს განზრახვა ვილქელმა კიდევაც სისრულეში მოჰყავს; სწავლობს ქირურგიას, აყეთებს ოპერაციებს, ცდილობს გადალახოს ის სიძნელე, რომელიც იმ დროს ანატომიური საავადმყოფოების გეგმებით მომარაგების საქმეში წარმოიშვა.

რომანის მთავარი გმირის ამგვარი ევოლუცია გვიჩვენებს თვით გოეთეს შეხედულებათა ევოლუციას, გვიჩვენებს, რომ მწერალს ახლა. ბურჟუაზიული ურთიერთობის, საბუნებისმეტყველო-ტექნიკურ მეცნიერებათა განვითარების ერაში ახლებურად ეხანება ადამიანისა და საზოგადოების, იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის გადაწყვეტა. თუ თავისი შემოქმედებითი განვითარების ადრე პერიოდში იგი ამ საკითხის გადაწყვეტის მემბოზურ პროგრამას აყენებდა. თუ 80—90-იან წლებში. ბურჟუაზიული რევოლუციის ეპოქაში მას ხსენებული საკითხის გადაწყვეტა ჰუმანისტურ-ესთეტიკური აღზრდის გზით ესახებოდა, ახლა მას, დადგინების სტადიაში მყოფი ბურჟუაზიული საზოგადოების პირისპირ წამდგარა, შეაქვს მნიშვნელოვანი ცვლილება საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის აქამდელ პროგრამაში, არ იფარგლება ადამიანის მორალურ-ესთეტიკური აღზრდის პროგრამის წამოყენებით, არამედ აღრმავენს მას, აყენებს ახალს, ეპოქის მოთხოვნებთან შეფარდებულ გეგმებსა და პროგნოზებს, კურსს იღებს, როგორც მთავარ საშუალებაზე, ადამიანის პრაქტიკულ, ცხოვრების მოთხოვნებთან შეფარდებულ აღზრდაზე, არა ზოგად, თუნდაც მრავალმხრივ განათლებაზე, არამედ სპეციალურ, თუნდაც ცალმხრივ განათლებაზე. ამგვარი კონ-

ცეფცია მსკვალავს მთელ ნაწარმოებს, განსაზღვრავს ხასიათს რომანის არა მხოლოდ ცენტრალური გმირის, არამედ, მეტად თუ ნაკლებად, მისი სხვა ბევრი მოქმედი პირისა.

ავტორის ამგვარი მხატვრული ჩანაფიქრის კონკრეტულ დადასტურებას წარმოადგენს უპირატესად რომანის ცენტრალური გმირის მოქმედება, უარის თქმა მის მიერ აქამდე არჩეული გზისგან, ესთეტიკური სრულყოფის პროგრამისგან და პრაქტიკული სინამდვილის ნიადაგზე დადგომა, უკუგდება თავისი აქამდელი არა მხოლოდ აბსტრაქტულ-განმანათლებლური, არამედ რომანტიკული შეხედულებებისა. შემთხვევითი როლი იყო, რომ სწორედ ამის გამო, რომანში გატარებული რეალისტური ხაზის გამო, დაესხნენ თავს გოეთეს მემარჯვენე რომანტიზმის ბანაკიდან, მიიჩნიეს რა ეს ნაწარმოები მისტიკურ-რომანტიკულად გაგებული პოეზიის უარყოფად. და მართლაც „მოგზაურობის წლები“ მოწმობს, რომ მისი ავტორი მკვეთრად იმიჯნება პოეტურის ცნების იმ გაგებისაგან, რომელსაც ნოვალისი იძლეოდა, ათავისუფლებს რა თავის გმირს უსაგნო მეოცნებეობისაგან და პრაქტიკულ სინამდვილესთან აკავშირებს.

ეს, ცხადია, არ ნიშნავს, რომ „მოგზაურობის წლების“ ავტორი აბსოლუტურად რიცხავს რომანტიკულს. იგი, მართალია, აბსოლუტურად იმიჯნება რომანტიკულის იმ გაგებისაგან, რის უქონლობასაც მას ნოვალისი საყვედურობდა, მაგრამ არა საერთოდ რომანტიკულისაგან. რომანტიკული განწყობილებების მატარებელი ისეთი უკვდავ: სახეები, როგორცაა მინიონი და არფისტი, „მოგზაურობის წლებში“ აღარ გვხვდებიან, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ ჯანსაღი რომანტიკული მომენტები ამ ნაწარმოებში საერთოდ აღარ გვხვდება. ვილჰელმის დაყენება პრაქტიკული მოღვაწეობის გზაზე, მთელი ნაწარმოების რეალისტური, ცხოვრებისეული შეხედულებებით გამსკვალვა, სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ მწერალი მშრალი პროზის ტყვეობაში ექცევა, ოცნებისა და წარმოაახვის მნიშვნელობას უარყოფს. ეს ასეა, მაგრამ გაკვირვებას არ უნდა იწვევდეს. რომ რომანტიზმის დეკადანსისა და კრიტიკული რეალიზმის განვითარების გარიჟრაჟზე შექმნილ ამ ნაწარმოებში გოეთეს სიუჟეტის განვითარება მიყავს არა რომანტიკული, არამედ რეალისტური გზით.

„მოგზაურობის წლებს“ მთავარ ზოლად მიჰყვება იმის შეგნება, რომ ახალი დრო აღამიანთა წინაშე აყენებს ახალ მოთხოვნას, ცხოვრებისათვის თვალის გასწორების, მასში თავისი ადგილის მონაბვისა და პრაქტიკული მოღვაწეობის მოთხოვნას. თითქმის ყველგან, სადაც კი შეჩერება უხდება, ვილჰელმი ზედავს იმის დადასტურებას, რომ წავიდა რომანტიკული მეოცნებეობის, სინამდვილისადმი აბს-

ტრაქტულ-იდეალისტური დამოკიდებულების დრო, რომ დადგა პრაქტიციზმის, სინამდვილისადმი რეალისტური დამოკიდებულების ერა. ამგვარ შეგნებას მტკიცედ მოუკიდია ფეხი როგორც დაბალ, ისე მაღალ სოციალურ ფენებში. ამგვარი ვითარების დახატვით „მოგზაურობის წლები“ ავტორი გადაჭრით დაშორდა მის თანამედროვე რომანტიკოსებს. თუ ამ უკანასკნელთა მნიშვნელოვანი ნაწილი ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარებაში ხედავდა მხოლოდ და მხოლოდ უარყოფითს, შუასაუკუნეებრივი სინამდვილის აპოლოგიას ახდენდა. მეცნიერების, ტექნიკური პროგრესის წინააღმდეგ გამოდიოდა, გოეთე ქადაგებს არა სინამდვილიდან გაქცევას, არამედ მასში დარჩენას და მისი გარდაქმნისათვის ბრძოლას.

„მოგზაურობის წლების“ დიდი შემეცნებითი-კულტურული ღირებულება მდგომარეობს არა მხოლოდ იმის აღიარებაში, რომ დადგა პრაქტიკული მოღვაწეობის ერა, არამედ იმის აღიარებაშიც, რომ ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარებამ კაცობრიობას დიდი უბედურება მოუტანა. ჯერ კიდევ ბურჟუაზიული რევოლუციის გარიჟრაჟზე შენიშნა მწერალმა ამ რევოლუციის წინააღმდეგობრივი ხასიათი, შენიშნა, რომ მას არ მოჰქონდა ადამიანისათვის ნამდვილი თავისუფლება. მწერლის კრიტიკული დამოკიდებულება საფრანგეთის რევოლუციისადმი, როგორც ეს „ნარკვევების“ პირველ წიგნში იყო ნაჩვენები, მნიშვნელოვნად გაპირობებული იყო იმის შეგნებით, რომ ეს რევოლუცია არ არის საჯალბო რევოლუცია, რომ იგი არ წყვეტს მტკივნეულ სოციალურ საკითხებს. შემდეგმა ეპოქამ, რომელშიც იწერება „მოგზაურობის წლები“, გოეთე კიდევ უფრო დაარწმუნა ბურჟუაზიულ რევოლუციაზე თავისი აქამდელი შეხედულების მართებულობაში, დაარწმუნა, რომ ბურჟუაზიული საზოგადოების შექმნას შედეგად მოჰყვა არა საყოველთაო სოკეთე და ბედნიერება, არამედ სოციალური საკითხების უაღრესად გამწვავება, მასობრივი სიღარიბე, უმუშევართა მრავალმილიონიანი არმიის წარმოშობა, მშრომელთა მდგომარეობის გაუარესება, მშრომელთა სტიქიური კლასობრივი ბრძოლები ექსპლოატატორების წინააღმდეგ.

„მოგზაურობის წლები“ იწერება იმ დიდი სოციალური ბრძოლების შთაბეჭდილებებით, რომლებიც გაიშალა ინგლისსა და ევროპის კონტინენტზე და რომლებიც ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობის შედეგს წარმოადგენდა. ახალი ტექნიკის განვითარების, ბურჟუაზიულ გარდაქმნათა განხორციელებისათვის პრაქტიკულად მებრძოლი გოეთე ხედავს, თუ რა უბედურება დაატება თავს მშრომელებს წარმოებაში ამ ახალი ტექნიკის დანერგვამ, როგორ გამოირიყა მან ხელით შრომა, აყარა ხელოსნები თავიანთი ადგილებიდან.

„მოგზაურობის წლები“ იქმნება იმ პერიოდში, როცა გამოჩენილი ინგლისელი მწერლები — ბაირონი და შელი ხმას იმაღლებენ კაპიტალის წინააღმდეგ სტიქიურად მებრძოლი მშრომელების დასაცავად, როცა გერმანიაშიც ინერგება ახალი მანქანები, იწყება მრავალრიცხოვან წვრილ მწარმოებელთა შრომის გამორიყვა. ყველაფერა მოწმობს, რომ ნაწარმოების ავტორს დიდ საგონებელში აგდებს ეს ფაქტი არა მხოლოდ თავისი ქვეყნის, არამედ მთელი მსოფლიოს მასშტაბით. ფაქტია, რომ გოეთე, რომელიც დიდ სიხარულს გამოთქვამდა საწარმოო ძალების, საბუნებისმეტყველო-ტექნიკურ მეცნიერებათა განვითარების გამო, საგონებელში ჩავარდა, როცა დაინახა, რომ მანქანური წარმოება გერმანიაშიც გზას იკაფავს და თავის ახალ ნაწარმოებში — „ვილჰელმ მაისტერის მოგზაურობის წლებში“ ღრმა თანაგრძნობით დახატა სამანქანო წარმოების განვითარებით შეძრწუნებული ხელოსნები.

მნიშვნელოვანია ამ მხრივ რომანის გმირის, ლენარდოს მოგზაურობა ხელოსნური შრომის რაიონებში, მისი შეხვედრა მრთველ ქალ ლიზჰენთან, რომელიც მის ყურადღებას მიაპყრობს იმ დიდ საშიშროებას, რომელიც ხელოსნებს მოელით სამანქანო წარმოების განვითარების შედეგად. „მე მტანჯავს და მაშინებს სამანქანო წარმოების მზარდი განვითარება — ეუბნება იგი ლენარდოს. — იგი (სამანქანო წარმოება — გ. ხ.) წინ მიიწევს როგორც ქარიშხალი... მას აღებული აქვს მიმართულება, იგი მოვა და თავს დაგვატყდება... ამის შესახებ ფიქრობენ, ლაპარაკობენ, მაგრამ საქმეს ეს არ უშველის“. ლიზჰენი წინათგრძნობს, თუ როგორ ჩაკვდება ხელოსნური შრომა. ის სიხალისე და პოეზია, რომელიც ამ შრომას ახასიათებს.

ხატავს რა ქვეყნის საშეურნეო ცბრვრებაში მომხდარ დიდ ძვრებს, რომანის ავტორი გამოთქვამს თავის ღრმა თანაგრძნობას უბედურებაში ჩავარდნილი ხელოსნებისადმი. იგი ხატავს მათ როგორც ენერგიულ, შრომისმოყვარე, ჰატიოსან ადამიანებს, რომლებიც გატაცებით შრომობენ და ტკებებიან კიდევაც თავიანთი შრომის ნაყოფით. ამათგან განსხვავებით, ახალი მანქანების მფლობელებს იგი ხატავს როგორც ვერაგებს, რომლებიც მოხერხებულად იყენებენ მათ განკარგულებაში არსებულ შესაძლებლობას. მანქანების უპირატესობას მშრომელების გასაძარცვავად. „მე კარგად ვიცი, — ამბობს ლიზჰენი, — აქ ჩვენს მეზობლად განზრახული აქვთ შემოიღონ მანქანები და მიითვისონ მცბოვრებათა საარსებო შემოსავალი („die Nahrung der Meuge“)... მე ჩემი თავი შემძაგდებოდა, რომ მეტკირა, თუ როგორ ძარცვავენ. აღარიბებენ და ბედის ანაბრად ტოვებენ ამ კეთილ ადამიანებს“. მშრომელი ხალხის მძარცველები,



მათთვის უბედურების მომტანნი — აი როგორ არიან დაბალიათბული რომანში ისინი, ვის ხელშიც მოიყარა თავი ახალმა საწარმოო საშუალებებმა. ასევე მკვეთრად უარყოფითად ახასიათებს მანქანების მეპატრონეებს ანალგაზრდა მუშა, რომელიც ლიზჰენის გარდაცვლილი ქმრის თანაშემწე იყო და რომელსაც გატაცებით უყვარს ლიზჰენი. ლიზჰენის მიერ მოხსენებულ სამანქანო წარმოებაზე გადასულ პირს იგი უწოდებს არამზადას (Schelm), რომელიც მიითვისებს სხვის საარსებო ლუკმას („du wirst ihn alle Nahrung an sich ziehen sehen“).

„მოგზაურობის წლების“ ავტორი, როგორც ითქვა, თანაგრობითაა განწყობილი მუშა-ხელოსანებისადმი, ხატავს ახალი საწარმოო საშუალებების მეპატრონეებს, როგორც ვერაგებსა და მძარცველებს, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი საწარმოო ძალთა განვითარების, ტექნიკის პროგრესის წინააღმდეგ გამოდის. შუასაუკუნეების ხელოსნურ-ამქრული შრომის იდეალიზაციას ახდენს. ასეთი დაშვება პრინციპშივე ეწინააღმდეგება ყოველივე იმას, რასაც გოეთე, როგორც მწერალი და მოქალაქე, მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრების მანძილზე აკეთებდა.

გოეთე, მართალია, აკრიტიკებდა ბურჟუაზიულ რევოლუციას, მაგრამ, როგორც ეს თავის ადგილას ვუჩვენეთ. იგი არ იყო განწყობილი უარყოფითად მისი ისტორიული მნიშვნელობა. პირიქით. გოეთე იყო, რომელმაც ინტერვენტთა არმიებზე რევოლუციური საფრანგეთის გამარჯვება შეაფასა როგორც დიდი მნიშვნელობის ისტორიული მოვლენა, მსოფლიო ისტორიის განვითარების ახალი საფეხურის დასაწყისი. ბურჟუაზიული რევოლუციის წინააღმდეგ გამოსვლით მწერალი არა საზოგადოების განვითარებას, ისტორიულ პროგრესს უარყოფდა, არამედ იმ მეთოდებს, რომლებსაც რევოლუციონერები იყენებდნენ.

გოეთე ხედავდა, რომ ახალი, ბურჟუაზიული ურთიერთობა გზას იკაფავდა ევროპის ქვეყნებში, რომ ამ პროცესს მოჰყვა დიდი ცვლილებები ქვეყნის ეკონომიურ, პოლიტიკურსა და სულიერ ცხოვრებაში. მწერალი ხედავდა, რომ წარმოებაში ინერგებოდა ახალი, გაუმჯობესებული ტექნიკა, ორთქლის ძალით მომუშავე მანქანები. მწერალმა იგრძნო, რომ ამ ფაქტს ჰქონდა დიდი პროგრესული მნიშვნელობა, რომ ტექნიკის დარგში მომხდარი ძვრები კი არ ეწინააღმდეგებოდა, არამედ წარმოადგენდა აუცილებელ პირობას საზოგადოებრივი პროგრესისა, იმ სოციალური პროგრამის განხორციელებისა, რომელიც თვითონ მწერალს ჰქონდა დასახული. ამიტომ ესაღმებოდა გოეთე ტექნიკურ გაუმჯობესებებს მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყა-

ნაში, ახალი გზატკეცილების გაყვანას და სატრანსპორტო საშუალებების განვითარებას, ორთქლით მავალი გემების გამოჩენას, ახალი არხების გაჭრას. ამიტომ იყო, რომ იგი პირადად იღწვოდა. რომ მისი სამშობლოც არ ჩამორჩენოდა განვითარების ამ საერთო ტემპს, რომ განხორციელებულიყო გერმანიის პოლიტიკური გაერთიანება საჭირო ეკონომიური საფუძვლის შექმნის გზით, გერმანიაშიც განვითარებულიყო როგორც მოპოვებითი, ისე დამუშავებითი წარმოება, ვაჭრობა. გაყვანილიყო ახალი გზატკეცილები, მოსაპოვებელი ქვეყნის შიგნით საბაჟო ბარიერები, შემოდებულიყო წონაზომის ერთიანი სისტემა, პროგრესული საშემოსავლო გადასახადები.

ცნობილია, რომ გოეთე-მინისტრის ეკონომიური პოლიტიკის გეზი იქითკენ იყო მიმართული, რომ გერმანია გამოსულიყო კარჩაკეტილი მდგომარეობიდან, დაეძლია ფეოდალური პარტიკულარიზმი. ცნობილია ისიც, რომ გოეთეს ამგვარი პოლიტიკა აწყდებოდა ფეოდალების სასტიკ წინააღმდეგობას, მიუხედავად იმისა, რომ ამ პოლიტიკის გატარება, ბურჟუაზიულ გარდაქმნათა განხორციელება, მწერალს ძველი საზოგადოებრივი წყობის საფუძვლების დანგრევის გარეშე წარმოედგინა.

ცხადია, მოსალოდნელი არ იყო, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების პროგრესისათვის ასეთი მეტრძოლი მწერალი თავისი შემოქმედებითი განვითარების ერთერთ დამაგვირგვინებელ ნაწარმოებში „მოგზაურობის წლებში“ საზოგადოებრივი ცხოვრების ამ პროგრესის წინააღმდეგ გამოსულიყო. ასეთი რამ მხოლოდ მაშინ იქნებოდა შესაძლებელი, თუ მწერალი თავისი ამ ახალი ნაწარმოებით და ამავე იდეურ ხაზზე მდებარე თავისი უკანასკნელი დიდი ნაწარმოებით — „ფაუსტის“ II ნაწილით — რადიკალურად გადასინჯავდა მთელ თავის აქამდელ შეხედულებებს მყოფობისა და ადამიანთა ისტორიის საკითხებზე, რადიკალურად დაუპირისპირდებოდა თავისი აქამდელი შემოქმედებითი განვითარების ხაზს.

შეიძლება კი „მოგზაურობის წლების“ ავტორის მსოფლმხედველობაში ამგვარ ცვლილებებზე, მწერლის განვითარებაში ამგვარი ტეხილი ხაზის არსებობაზე ვილაპარაკოთ? უნდა ითქვას, რომ არა. „მოგზაურობის წლები“, ისე როგორც „ფაუსტის“ II ნაწილი, მართალია, წარმოადგენს ახალ მოვლენას მწერლის მსოფლმხედველობრივსა და შემოქმედებით განვითარებაში, მაგრამ ახალს იმ გაგებით, რომ იგი წინგადადგმული ნაბიჯია. და როგორც ასეთი, იგი არ შეიძლება დაპირისპირებულ იქნას მწერლის აქამდელი შემოქმედებითი განვითარების ხაზისადმი, არამედ მის გაგრძელებად და გაღრმავებად უნდა ჩაითვალოს. გოეთეს ეს ნაწარმოები, მისი პრობ-

ლემატოკა ორგანულად დაკავშირებულია მწერლის მთელს აქამდეღულ შემოქმედებასთან. ადამიანთა ისტორიის გაგების ის კონცეფციაც, რომელიც ამ ნაწარმოებშია განვითარებული, ორგანულად დაკავშირებულია იმ კონცეფციასთან, რომელსაც მწერალი ათეული წლების მანძილზე აყალიბებდა თავის მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებში. იგივე ითქმის შრომის ხელოსნური ორგანიზაციის გაგების საკითხზედაც.

„მოგზაურობის წლებში“ გოეთე, მართალია, თანაგრძნობით ლაპარაკობს ხელოსან-მწარმოებლებზე. ზიზღით ინსენიებს კაპიტალისტ ექსპლოატატორებს, მაგრამ ეს არამცდარაა არ ნიშნავს, რომ მან რადიკალურად შეიცვალა თავისი თვალსაზრისი, ტექნიკური პროგრესის, საერთოდ საზოგადოებრივი პროგრესის წინააღმდეგ გამოდის, ისტორიის ჩარხის უკან დაბრუნებას ფიქრობს. ამ ახალი რომანიით გოეთე გარკვეულად აკრიტიკებს ბურჟუაზიულ ურთიერთობას, ხატავს ბურჟუა მეწარმეებს, როგორც მტაცებლებს, მშრომელთა საარსებო საშუალებების მიმთვისებლებს. ეს ასეა, მაგრამ აქედან არ გამოდის, რომ იგი მხოლოდ XIX საუკუნის 20-იან წლებში გამოდის ბურჟუაზიის კრიტიკით. ცნობილია, რომ მწერალი ბურჟუაზიას აკრიტიკებდა თავის მანამდე მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებშიც, უჩვენებდა, რომ ბურჟუაზიას თავისი ანგარებითი—ეგოისტური ინტერესები ამოძრავებს, რომ იგი არაა დაინტერესებული საყოველთაო სიკეთითა და ბედნიერებით. ჭერ კიდევ ბურჟუაზიული საზოგადოების შექმნის გარიჟრაჟზე იპყრობდა გოეთეს დიდი ეპიკები ბურჟუაზიისადმი. იგი ხედავდა, რომ ბურჟუაზიულ რევოლუციას მოჰქონდა არა თავისუფლება და სამართლიანობა, არამედ ახალი ჩაგვრა, ახალი ტირანია.

მომდევნო ამბებმა, ბურჟუაზიული ურთიერთობის შემდგომმა განვითარებამ ევროპის ქვეყნებში მწერალი კიდევ უფრო დაარწმუნა თავისი შეხედულებების სისწორეში, იმაში, რომ ბურჟუაზიული წყობილების დამყარება არ წყვეტდა მომწიფებულ უმნიშვნელოვანეს სოციალურ საკითხებს, არამედ კიდევ უფრო ამწვავებდა მათ. და რასაც აქამდე მწერალი ეპიკებისა და ვარაუდების სახით გამოთქვამდა, იგი ახლა: „მოგზაურობის წლებზე“ მუშაობის პერიოდში, რეალურ სინამდვილედ იქცა. რომანის ავტორიც თვალს უსწორებს ამ სინამდვილეს. ხატავს მშრომელთა მასობრივ გაღარიბებას, უმუშევართა მრავალრიცხოვანი არმიის წარმოშობას.

„მოგზაურობის წლების“ დიდი კულტურულ-შემეცნებითი მნიშვნელობა ამ ისტორიული ფაქტის აღიარებაში მდგომარეობს, სახელდობრ, იმის აღიარებაში, რომ ბურჟუაზიული ურთიერთობის დამკვიდრებამ გააღრმავა სოციალური წინააღმდეგობა, არ განახორციე-

ლა რევოლუციის დაპირებები, გამორიყა მილიონობით წვრილი მწარმოებელი, აყარა ისინი თავიანთი საცხოვრებელი ადგილებიდან და ლუკმაპურის მაძებარ მოხეტიალეებად აქცია. გოეთეს ამ რომანის მნიშვნელობა მდგომარეობს აგრეთვე იმ ფაქტის აღნიშვნაში, რომ ახალი საწარმოო საშუალებების მფლობელი ბურჟუა არის არა საყოველთაო კეთილდღეობისათვის, არამედ თავისი ეგოისტური ინტერესებისათვის მებრძოლი, რომ მისი მორალი საფუძველშივე განსხვავდება მშრომელი ადამიანის მორალისაგან.

იმის შეგნება, რომ დადგა დრო დიდი სოციალური დრტვივის, მასობრივი სიღარიბის და უმუშევრობისა, მიყვება მთავარ ზოლად გოეთეს ამ ახალ რომანს, წარმოადგენს არსებითად მისი მხატვრული ქსოვილის ხერხემალს. ეს შეგნება განსაზღვრავს ნაწარმოების გმირთა მოქმედების ხასიათსა და მიმართულებას, მათ გაგებასა და მიხანდასახულობებს. ქეშმარიტად გრანდიოზულია ავტორის განზრახვა — ასახოს ის კოლოსალური ძვრება, რომლებიც მოხდა ახალ დროში საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, დახატოს დადგინების სტადიაში შესული ბურჟუაზიული საზოგადოება მისი შინაგანი წინააღმდეგობებით, რომლებიც სულ უფრო და უფრო ღრმავდება და რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ მშრომელი ხალხის შეგნებულ კლასობრივ ბრძოლებში გადმოხეთქს. „მოგზაურობის წლების“ ავტორი, მართალია, არ მოსწრებია იმ დროს, როცა დაიწყო ბურჟუაზიული საზოგადოების წინააღმდეგ ორგანიზებული მშრომელთა დამოუკიდებელი პოლიტიკური ბრძოლები, მაგრამ იგი გრძნობს, რომ უნდა მოიძებნოს გამოსავალი შექმნილი მძიმე მდგომარეობიდან.

გოეთეს დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს, რომ ამ გამოსავლის ძიებისას იგი არ გაპყოლია მისი დროის სწავდასხვა რეაქციულ მიმდინარეობას, ბურჟუაზიული საზოგადოების კრიტიკაში არ გადართვია რეაქციული კლასების პოზიციას. არ გადაჩეხილა მისტიკა-პათოლოგიზმში, არ მოუხდენია ფეოდალური მუხასაუკუნეების იდეალიზაცია. იგივე ითქმის წვრილ მწარმოებელთა შრომისადმი მწერლის დამოკიდებულების შესახებ. გოეთე „მოგზაურობის წლებში“ ხაზს უსვამს ხელოსნური წარმოების ზოგიერთ უპირატესობას მანქანურ წარმოებასთან შედარებით, ხაზს უსვამს ამ წარმოების პოეტურ მხარეს, სიხალისისა და უშუალობის იმ განწყობილებას, რომელსაც აქსოვს ხელოსანი მღს მიერ დამზადებულ ნაწარმოებში. მწერალი გადმოგვცემს, თუ როგორ, მომხიბვლელად და გრაციოზულად წარმოგვიდგება ხოლმე ხელის ჯარასთან მომუშავე ქალის სხეულის ნაკვთები, იმზომად მომხიბვლელად, რომ „ჩვენი ულამაზესი მანდი-

ლოსებიც კი არაფერს დაკარგავენ თავიანთ გრაცისა და მიმზიდველობაში, რომ ისინი გიტარის მაგიერ ხელში სართავს აიღებდნენ“. ეს ანეა, მაგრამ ხელოსნური შრომის ამ უპირატესობის აღნიშვნა მწერალს არ აძლევს საფუძველს წინააღმდეგს სამანქანო წარმოების განვითარებას. გაუმჯობესებული მანქანების შემოღებას.

როგორია რომანის ავტორის კონცეფცია. შექმნილი მდგომარეობიდან როგორ გამოსავალს გვთავაზობს იგი? გოეთე არ დაკმაყოფილებულა მხოლოდ ფაქტობრივი მდგომარეობის ჩვენებით, არამედ სცადა მოეცა თავისი პროგრამა, რომელიც, მართალია, ღრმად წინააღმდეგობრივია, მაგრამ მთლიანად აღებული, მაინც ფრიად მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენს არა მხოლოდ გოეთეს შემოქმედებითი ევოლუციის, არამედ კულტურულ-ისტორიული თვალსაზრისითაც. და როგორც ეპოქის სურათის დახატვისას, ისე შექმნილი მძიმე მდგომარეობიდან გამოსავლის ძიებისას. „მოგზაურობის წლების“ ავტორი დგას თავისი მთელი აქამდელი შემოქმედებითი პრინციპების ნიადაგზე. ანვითარებს და აღრმავებს საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის შესახებ მის მიერ აქამდე შემუშავებულ კონცეფციას იმ ახალი მიღწევების შუქზე, რომელთაც ადგილი აქვს ევროპის ხალხთა ცხოვრებაში XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში. ფრიად მნიშვნელოვანი როლი გოეთეს ამ კონცეფციის გამომუშავებაში, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა მიღწევებთან ერთად, მიუძღვის მიღწევებს სოციალურ მეცნიერებებისა. მომეტებულად. უტოპიურ სოციალიზმს, რომლის გამოძახილი გარკვეულად მოისმის მწერლის ამ ახალ რომანში, თუმცა იმის თქმა შეუძლებელია, რომ ავტორი უტოპიური სოციალიზმის მიმდევარია.

შექმნილი რთული მდგომარეობიდან გამოსავლის ძიებისას „მოგზაურობის წლების“ ავტორი კი არ გაუტრბის ახალ სოციალურ ურთიერთობას, არამედ ლებულობს მას როგორც ფაქტს. თანაც როგორც ისტორიულად პროგრესულ ფაქტს ფეოდალურ ურთიერთობასთან შედარებით. რაოდენ კრიტიკულ შენიშვნებასც უნდა გამოთქვამდეს ამ ახალი ურთიერთობის მისამართით. მწერალი მაინც არ უარყოფს მის პროგრესულ მნიშვნელობას საზოგადოების განვითარების ისტორიაში; ასევე, რაოდენაც უნდა აწუხებდეს ახალი ტექნიკის შედეგად გაუბედურებულ წვირულ მწარმოებელთა ბედი. იგი არ უპირისპირდება ამ ახალ ტექნიკას. საერთოდ ტექნიკურ პროგრესს. ხატავს რა განადგურების. თავიანთი საცხოვრებელი ადგილებიდან აყრის რეალური საფრთხის წინაშე დამდგარ წვირულ მწარმოებლებს, გოეთე არ ისახავს მიზნად აამხედროს ეს ადამიანები ახალი მანქანების წინააღმდეგ. თავიანთი მტერი ახალ მანქანაში დაანახოს. არა

ტექნიკის მისამართით გამოთქვამენ ხოლმე თავიანთ გულსაწყრომას რომანში გამოყვანილი წვრილი მწარმოებლები, არამედ იმ ადამიანების მიმართ, რომლებიც ამ მანქანებს ფლობენ და მათ მუშა-ხელოსნების წინააღმდეგ იყენებენ. არ ჩანს, რომ აქაც ისეთივე სტიქიური ბრძოლები იჩენდეს თავს, როგორსაც ადგილი აქვს ამ ხანებში ინგლისში და რომელთაც ინგლისის მთავრობამ სასტიკი რეპრესიებით უპასუხა. გოეთეს მიერ დახატული მუშა-ხელოსნები ფიქრობენ არა რადიკალურ გამოსავალზე, არა კლასობრივი ბრძოლის გაჩაღებაზე; არამედ ზომიერი ღონისძიების გატარებაზე. ახალ სოციალურ ურთიერთობას ისინი იღებენ როგორც ფ ა ქ ტ ს, სამანქანო ტექნიკის გავრცელებას ხელოსნურ შრომაზე თვლიან როგორც გარდაუვალ მოვლენას, უპირისპირებენ რა შრომის ახალ, ბურჟუაზიულ ორგანიზაციას არა მხოლოდ თავიანთ წყევლა-კრულვას, არამედ თავიანთ სოციალურ პროგრამასაც, რომელიც თვით მწერლის სოციალურ პროგრამას წარმოადგენს.

რომანის გმირებს, არა მხოლოდ იმათ, რომელთაც თავიანთ თავზე აუღიათ საზოგადოებრივი ცხოვრების, მეურნეობის ახლებურად მოწყობის ინიციატივა, ბუმბერაზთა კოშკის მფლობელს, რომანში ძიად მოხსენებულს, აბატს, ლენარდოს, იარნოსა და სხვებს, არამედ მუშა-ხელოსნებსაც შეგნებული აქვთ, რომ შრომის ორგანიზაციის წინანდელი, ხელოსნურ-ამქრული ფორმა განწირულია და სადა უპად, რომ ახალი ტექნიკის ძლევამოსილ წინსვლას გარდაუვალად მოყვება ხელოსნური შრომის ექსპროპრიაცია. ეს ასეა, მაგრამ ამ შეგნებას ეს ადამიანები მიყავს არა რაიმე რადიკალური პროგრამის წამოყენებამდე, არამედ განვითარების მშვიდობიანი, თავისი ხასიათით უტოპიური პროგრამის წამოყენებამდე. ამგვარ მიზანსწრაფვაში, ზომიერ-შემრიგებლური პროგრამის დასახვაში ჩანს დიდი გერმანელი მწერლის მსოფლმხედველობრივი შეზღუდულობა, მისი უუნარობა — თავი დააღწიოს გერმანელი ბიურგერის შეზღუდულობას, ამასთანავე ჩანს გერმანული იდეოლოგიის განვითარების თავისებურება. „მოგზაურობის წლები“ ავტორი, მართალია, არ აყენებს საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის რადიკალურ პროგრამას, მისი რომინის გმირები არ არიან დადგინების სტადიაში მყოფი ბურჟუაზიული საზოგადოების წინააღმდეგ საბრძოლველად განწყობილნი, არ იბრძვიან და არც აპირებენ ბრძოლას ექსპლოატატორების წინააღმდეგ, მაგრამ ამ რომანს მაინც ფრიალ დიდი კულტურულ-შემეცნებითი ღირებულება გააჩნია. ეს ღირებულება, როგორც ითქვას, იმაში მდგომარეობს, რომ ნაწარმოებში გადაშლილია ახალი ეპოქის გრანდიოზული სურათი, ნაჩვენებია, თუ რა შედეგები მოიტანა წარ-

მოების ბურჟუაზიული წესის გამარჯვებამ, როგორ გაამწვავა მან სოციალური წინააღმდეგობანი, წარმოშვა მასობრივი სიღარიბე, უმუშევრობა. მართალია, მწერალი არ აყენებს საბრძოლო პროგრამას, მაგრამ მის მიერ დახატული სურათი თავისთავად წარმოადგენს ამ ახალი ურთიერთობის კრიტიკას, სიმართლის თქმას ბურჟუაზიული სინამდვილის შესახებ, ნიადაგის შემზადებას იმ დიდი ლიტერატურული მოძრაობისათვის, რომელიც კრიტიკული რეალიზმის სახელითაა ცნობილი.

როცა იმ სოციალური პროგრამის შესახებ ვლაპარაკობთ, რომელიც „მოგზაურობის წლებში“ წამოყენებული, მხედველობიდან არ უნდა გავუშვათ, თუ ვისზე, საზოგადოების რომელ ნაწილზე იღებს ეურსს რომანის ავტორი. ნაწარმოების გაცნობა ექვს არ ტოვებს, რომ გოეთეს გულისყური მიპყრობილია იმ ადამიანებისადმი, რომლებიც ცხოვრობენ თავიანთი შრომით, ქვეყნის დოვლათს ქმნიან და რომლებიც მძიმე მდგომარეობაში ჩავარდნილან. მწერალი ხატავს დიდ გასაჭირში ჩავარდნილ როგორც ხელოსნებს, ისე მიწის მუშაკებს, გვაგრძნობინებს, რომ როგორც ერთნი, ისე მეორენი შველას საჭიროებენ. მისთვის ჯერ კიდევ არ არის ნათელი, თუ კონკრეტულად როგორ ხასიათს მიიღებს განვითარება, როგორ შეიცვლება კლასებს შორის დამოკიდებულება, არ არის ცნობილი, რომ ექსპროპრირებული წვრილი მწარმოებლები სამრეწველო პროლეტარებად იქცევიან. დადგინების სტადიაში მყოფი ბურჟუაზიული საზოგადოების კრიტიკისას რომანის ავტორმა ვერ შეძლო განეჭვრიტა ექსპლოატატორთა წინააღმდეგ მშრომელთა დაწყებული ბრძოლების განვითარების ძირითადი ტენდენცია, განეჭვრიტა სამრეწველო პროლეტარიატის წარმოშობა, კლასობრივი ბრძოლების შემდგომი განვითარება. იგი, მართალია, გრძნობს, რომ ხელოსნური შრომის გამორიყვა გარდაუვალაა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ იგი იცვლის ორიენტაციას, ეურსს იღებს არა წვრილ მწარმოებლებზე, არამედ სხვა სოციალურ ძალებზე. მწერალი არ ხატავს წვრილ მწარმოებელთა ექსპროპრიაციის კონკრეტულ სურათს, მაგრამ მას მიაჩნია, რომ მომავლის საზოგადოების მთავარი ფიგურები მაინც ისინი იქნებიან. გოეთეს საზრუნავს შეადგენს, რომ გამოიყვანოს ხელოსნები და წვრილი მიწის მესაკუთრეები მძიმე მდგომარეობიდან, დაუსახოს მათ ახალი პერსპექტივა, იმისაგან განსხვავებული, რასაც ქვეყნის ბურჟუაზიული განვითარება სახავდა, პერსპექტივა წვრილი მწარმოებლების საწარმოო გაერთიანებისა, იმის მსგავსი, რასაც უტოპისტი სოციალისტები სახავდნენ.

მუშა-ხელოსნებსა და მიწის მუშაკებზე დიდი ზრუნვის განწყო-

ბილებითაა გამსჭვალული „მოგზაურობის წლების“ გმირების საქმიანობა, მათ შორის იმ გმირებისაც, რომლებიც მიწათმფლობელთა თუ საეკპრო ბურჟუაზიის რიგებიდან არიან გამოსულნი. ასეთი განწყობილება მსჭვალავს, მაგალითად, საქმიანობას ბუმბერაზთა ციხე-კოშკის მფლობელისა, რომელსაც თავის სამფლობელოში შეუქმნია საწარმოო-ობშჩინა და პრაქტიკულად შედგომია რომანში დასახული პროგრამის განხორციელებას. ასეთივე განწყობილებითაა გამსჭვალული მოღვაწეობა რომანის გმირის, ლენარდოსი, რომელსაც მიზნად დაუსახავს შექმნას საზღვარგარეთ. ანალოგიური საწარმოო გაერთიანება ბიძის მიერ დათმობილი მიწის დიდ ნაკვეთზე, წაიყვანოს იქ თავისი ქვეყნიდან ხელოსნები, რომელთაც თავიანთ ქვეყანაში ცხოვრების მძიმე პირობები შეექმნათ და რომელთაც თითქოს თავისუფლად შეეძლებათ გაშალონ ფრთა ამ ახალ საცხოვრებელ ადგილზე. ლენარდო ეწევა სისტემატურ აგიტაციას თავისი წამოწყების სასარგებლოდ, რაშიაც მას მხარში უდგანან აბატი, იარნო და ვილჰელმიც, იწვევს სნდომებს, გამოდის მოხსენებებით სხვა ქვეყანაში ბედის საძებნელად გამგზავრების სასარგებლოდ, დარწმუნებული იმაში, რომ ეს არის ერთერთი და არა ერთადერთი გზა იმ წინააღმდეგობის გადასაწყვეტად, რომელიც ახალ სოციალურ ურთიერთობას ახასიათებს.

მშრომელთა, წვრილ მწარმოებელთა ბედით მწერლის დიდ დაინტერესებაზე ლაპარაკობს საქმიანობა სხვა გმირებისა, რომელთაც შეუგნიათ, რომ ახალი დრო არის არა რომანტიკული „სასიამო უმოქმედობის“, არამედ პრაქტიკული საქმიანობის, ვიწრო სპეციალიზაციის დრო. ამის დადასტურებას წარმოადგენს ცხოვრების გზა რომანის ცენტრალური გმირის ვილჰელმისა, მისი ვაჟის ფელიქსის, აგრეთვე რომანის სხვა გმირების — ფილინეს, იარნოს, ტერეზასა და სხვებისა. ამის დადასტურებას წარმოადგენს რომანში დახატული ბუნდოვანი სურათი პედაგოგიური პროვინციის, რომელსაც სათავეში უდგანან უხუცესი და სპეტაკი პედაგოგ-აღმზრდელები. ამ პედაგოგიური პროვინციის ამოცანას წარმოადგენს ახალგაზრდობის აღზრდა იმ საზოგადოებისათვის, რომელიც, ავტორის აზრით, არსებულის სანაცვლოდ უნდა მოვიდეს.

ცხადი ხდება, რომ „მოგზაურობის წლების“ ავტორის ყურადღების ცენტრში მოქცეულია უდიდესი მნიშვნელობის სოციალური საკითხი, რომელსაც ახალი ეპოქა აყენებდა, საკითხი იმის შესახებ, თუ რა გზით უნდა წავიდეს საზოგადოების განვითარება, როგორ უნდა გადაწყდეს მომწიფებული დიდი სოციალური საკითხები, როგორ უნდა აღიკვეთოს სიღარიბე, უმუშევრობა არა მხოლოდ ერთი



ქვეყნის, არამედ მთელი მსოფლიოს მასშტაბით. ამ გზების ძიებისას მსოფლიო მწერალი არ მიჰყვება იმ მოძრაობას, რომელიც თანადროულობას წარსულს უპირისპირებდა, არ დგას ქვეყნის ბურჟუაზიული განვითარების უარყოფის თვალსაზრისზე, არამედ გაბედულად უსწორებს მას თვალს, როგორც მაინც ისტორიული პროგრესია განსახიერებას და მის წიაღშივე ეძებს საზოგადოებრივი ცხოვრების ორგანიზაციის ახალ ფორმებს, საყოველთაო სიკეთისა და ბედნიერების განხორციელების შესაძლებლობას. ახალი საწარმოო ურთიერთობის განვითარების შედეგად საგონებელში ჩაყარდნით მრავალრიცხოვან წვრილ მწარმოებლებს, მუშახელოსნებს თუ მიწის მუშაკებს, ასევე ჰუმანიტურ-ლიბერალურად მოაზროვნე სხვა სოციალური წრის ადამიანებს მწერალი კი არ წარმოგვიდგენს როგორც ცხოვრების ბედუკუღმართობის შედეგად გაანჩნებულებს, არამედ შექმნილი ვითარებიდან გონივრული გამოსავლის ძიებით ღრმად დაინტერესებულ ადამიანებს, რომლებიც არ მიყვებიან აფექტებს, არამედ ყველაფერს გონების სასწორზე დებენ, დინჯად, ღრმა მოფიქრებით მოქმედებენ.

რომანის ავტორი, როგორც ითქვა, კურსს იღებს სწორედ ამ წვრილ მწარმოებლებზე, დიდ დაინტერესებას იჩენს მათი ბედით და მათ ანიჭებს მთავარ მნიშვნელობას საზოგადოებრივი ცხოვრების იმ ახალ ორგანიზაციაში, რომლის იდეალსაც იგი რომანში აყენებს. მათზე იღებს კურსს თავიანთ წამოწყებებში როგორც ლენარდო და ვილჰელმი, ისე ბუმბერაზთა კოშკის მფლობელი და მისი ოჯახის წევრები. თვითონ ეს მიწათმფლობელი აღნიშნავს ვილჰელმისადმი გაგზავნილ წერილში, რომ თავის წამოწყებებში იგი კურსს იღებს საზოგადოების სწორედ ამ, მის მიერ საშუალო კლასად მიჩნეულ ნაწილზე. „ნუ დამძრახავ, წერს იგი ვილჰელმს, თუ მე სხვა უფრო მიმზიდველი საბეები ვერ ვნახე თუ არა ისინი, რომელსაც ჩვენ გვაძლევს გერმანიის საშუალო კლასი თავის წმინდა საოჯახო ყოფაში“.

ახალი ტექნიკის მძღვანს „მოგზაურობის წლების“ ავტორი უთავსებს წვრილ მწარმოებელთა შრომის არა მოსპობას, არამედ მის მიღებასა და შემდგომ განვითარებას. ეს არამცდაარამც არ ნიშნავს, რომ გოეთე ვერ ამჩნევს იმას, რასაც სინამდვილეში აქვს აღილი, ვერ ამჩნევს, რომ კაპიტალიზმის განვითარება იწვევს წვრილ მწარმოებელთა გამორიყვას, განადგურებას. ნაწარმოებიდან ცხადი ხდება, რომ მწერალი ამჩნევს ამ ტენდენციას, ამჩნევს, რომ იწვევა წვრილ მწარმოებელთა ექსპროპრიაციის ხანა. ამას ამჩნევენ რომანის არა მხოლოდ ის გმირები, რომლებიც საყოველთაო სიკეთისათვის იბრძვიან, საზოგადოებრივი ორგანიზაციის ახალი ფორმის და-

ნერგვის ინიციატორები არიან, არამედ თვითონ მშრომელებიც. ეს ნათლად ჩანს მუშა ქალის, ლიზჰენის, აგრეთვე მისი სილამაზით მოხიბლული ახალგაზრდა მუშის მსჯელობებიდან. გოეთე მათ ხატავს, როგორც გამჭირაბ, ფბიზელი გონების ადამიანებს, რომელთაც ნათლად აქვთ შეგნებული, რომ ახალი მანქანების შემოღება მათ განადგურებით ემუქრება, რომ ახალი ტექნიკა, ადრე თუ გვიან, დამკვიდრდება და ხელოსნები იძულებული გახდებიან აიყარონ თავიანთი საცხოვრებელი ადგილებიდან და გაემგზავრონ ბედის საძებნელად სხვაგან, ზღვის იქით ქვეყანაში.

ლიზჰენისა და მისი თაყვანისმცემი მუშიკ ამგვარი შეხედულება ასახავს შექმნილ ვითარებას, იმას, რასაც ფიქრობენ საერთოდ მშრომელები, აგრეთვე მათი ბედით დაინტერესებული სხვა სოციალური წრის ადამიანები, კერძოდ, ლენარდო და ბუმბერაზთა კოშკის მფლობელი. აშკარა ხდება, რომ გოეთე ხედავს, დადგა, დიდი სოციალური ძვრების ხანა, მაგრამ თავისი ქვეყნის კაპიტალისტური განვითარების დაბალი დონე, კაპიტალისტური საზოგადოების შინაგან წინააღმდეგობათა ჯერ კიდევ არასაკმარისად მკაფიოდ გამოვლენა მას საშუალებას არ აძლევს განჭვრიტოს განვითარებები ძირითადი ხაზი, ექსპროპრიაციის საფრთხის წინაშე დამდგარ მუშა ხელოსნებში დაინახოს სამრეწველო პროლეტარიატის სარეზერვო არმია, განჭვრიტოს პროლეტარიატის კლასობრივი ბრძოლების შემდგომი ფორმები. ბუნებრივია, ამიტომ, რომ თავის პროგნოზებსა და ვარაუდებში გოეთეს არ შეეძლო კურსი აეღო ორგანიზებულ, თავის კლასობრივ შეგნებამდე ამალღებულ სამრეწველო პროლეტარიატზე, რომ მან კურსი აიღო ისევ წვრილ მწარმოებლებზე.

თითქოს სრულიად გაუგებარია, რომ „მოგზაურობის წლების“ ავტორი ერთი მხრივ ხატავს კაპიტალისტური წარმოების განვითარების შედეგად ექსპროპრიაციის რეალური საფრთხის წინაშე დამდგარ წვრილ მწარმოებლებს, მეორეს მხრივ კი, კურსს იღებს ისევ ამ უკანასკნელებზე. წინააღმდეგობრიობა მწერლის მსოფლმხედველობაში ამ შემთხვევაშიც აშკარაა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ნაწარმოებში გატარებულ სოციალურ შეხედულებებში არ არის შინაგანი კავშირი, სიმწყობრე. გოეთე, მართალია, ხატავს განადგურების საფრთხის წინაშე დამდგარ წვრილ მწარმოებლებს, მაგრამ მიიჩნია, რომ მათთვის მაინც არსებობს გამოსავალი, რომ ისინი თავს დააღწევენ საერთო განადგურებას საზოგადოებრივი ცხოვრების, მეურნეობის ახალი ორგანიზაციის შედეგად.

რას წარმოადგენს საზოგადოებრივი ცხოვრების ორგანიზაციის ეს ახალი ფორმა, რომელსაც გოეთე საზოგადოებრივი ცხოვრების

ორგანიზაციის ბურჟუაზიულ ფორმას უპირისპირებს? უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ახალი ორგანიზაცია, მწერლის აზრით, განხორციელდება არა ბრძოლით, არამედ მშვიდობიანი გზით, საზოგადოების ყველა წევრის კოლექტიური მეცადინეობით. მომავლის საზოგადოება მწერალს ესაბება როგორც საზოგადოება თავისუფალი, საწარმოო კავშირებში გაერთიანებული. მშვიდობის მოყვარე მშრომელებისა, სულიერად ჯანსაღი ადამიანებისა. ასეთი კავშირები რომანში წარმოდგენილია როგორც მეურნეობის, საერთოდ საზოგადოებრივი ცხოვრების ორგანიზაციის გონივრული ფორმა. მწერალი აღწერს ამგვარ კავშირებს, ობშჩინებს ქვეყნის შიგნით, აგრეთვე მათი შექმნისათვის სამზადისს საზღვარგარეთ, იმ ტერიტორიაზე, რომელიც მოხუცმა ძიამ გადასცა ლენარდოს და რომელზედაც ეს უკანასკნელი ფიქრობს დასახლოს თავისი თანამემამულეები.

გოეთეს დიდ დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს, რომ მან საზღვარგარეთის ლიტერატურაში ასე ფართო მასშტაბით პირველმა დახატა, თუ სამანქანო წარმოების მიერ გამორიყულ მუშა-ხელოსნებში როგორ იკიდებს ფეხს თავისი საცხოვრებელი ადგილების მიტოვების და ბედის საძებნელად უცხოეთში გამგზავრების განწყობილება. მწერლის დამსახურება მომეტებულად იმაში მდგომარეობს, რომ მან, მიუხედავად გარკვეული ხარკი უცხოეთში ბედის ძიების ამგვარ განწყობილებას, მაინც ის აზრი განავითარა, რომ ხსნა მდგომარეობს არა საცხოვრებელი ადგილებიდან აყრაში, არამედ მშობლიურ მხარეში დარჩენაში, ახალი ტექნიკის, მეცნიერების მიღწევების გამოყენებით ადამიანთა ცხოვრების პირობების რადიკალურად გაუმჯობესებაში.

გოეთეს სხვა ქვეყანაში გადასახლების იდეის დამცველად გამოჰყავს ინიციატივიანი ლენარდო, რომელიც აბატის, ვილჰელმისა და სხვათა მხარის დაჭერით თავს უყრის თანამოაზრეებს, საერთოდ იმ აზრს ანვითარებს, რომ საცხოვრებელი ადგილის ცვლას, მუდმივ მოძრაობას ადამიანს კარანახობს თვით ცხოვრება, მიწებს ნაკლებობა, რომ მოგზაურობა არის ადამიანის ცხოვრების საერთო სტიქია. გადასახლების, მოგზაურობის იდეის დამცველი ლენარდო იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ახალ დროში სხვაგვარად უნდა იქნას გაგებული სამშობლოს ცნება, რომ სამშობლო არის იქ, სადაც კარგად ვართ, უკეთ — იქ, სადაც სარგებლობის მოტანა შეგვიძლია.

ლენარდოსა და მისი თანამოაზრეების ამგვარ შეხედულებებს რომანის ავტორი უპირისპირებს ნაწარმოების სხვა გმირებს, განსაკუთრებით, მუშა-ხელოსნებს, აგრეთვე სხვა სოციალური წრიდან გამო-

სულ, მშრომელებისადმი გულშემატყვიარ ადამიანებს. მწერალი გვიჩვენებს, რომ სამშობლოს მიტოვების, გადასახლების იდეა არ სარგებლობს მშრომელთა დიდი ნაწილის მხარდაჭერით, რომ საცხოვრებელი და სამუშაო ადგილებიდან აყრა და ლუკმაპურის საძებნელად სხვა ქვეყნებში გამგზავრება მათ მიაჩნიათ არა სასურველ მოვლენად, არამედ თავსდატეხილ უბედურებად. მუშა ქალ ლიზჰენს, მაგალითად, მიუხედავად იმისა, რომ ადრე გადაწყვეტილი ჰქონდა თავის ქმართან ერთად გამგზავრებულყო ბედის საძებნელად უცხო მხარეში, ახლა ამგვარი გამგზავრება უბედურებად მიაჩნია. აი, რას ეუბნება იგი ლენარდოს: „ჩვენ აქ ორი გზა დავგრჩენია, ორივე ერთნაირად სამწუხარო („einer so traurig wie der andere“): ან თვითონვე გადავიდეთ ახალზე (მანქანა-იარაღებზე — გ. ხ.) და დავაჩქაროთ განადგურება, ანდა ავიყაროთ... და ხელსაყრელი ბედი ზღვის იქით მხარეში ვეძიოთ“. ასევე კატეგორიულად წინააღმდეგია მშობლიური კუთხის მიტოვებისა ლიზჰენის თაყვანისმცემი ახალგაზრდა მუშა.

გოეთე გვიჩვენებს, რომ შორეულ მხარეში გადასახლების იდეა მშრომელთათვის წარმოადგენს იძულების და არა თავისუფალი არჩევანის შედეგს, რომ განადგურების საფრთხის წინაშე დამდგარ მუშა-ხელოსნებს სძაგთ გადასახლება. მის წინააღმდეგ ლიზჰენს მოაქვს ისეთი დამაჯერებელი არგუმენტები, რომ ლენარდოსაც თავისი პროექტის დასაცავად სათქმელი არაფერი რჩება, როგორც თვითონ აღნიშნავს, ვერაფერს ეუბნება სანუგეშოს ამ მუშა ქალს — იძულებულია აღიაროს, რომ მშობლიური მხარის მიტოვება ერთობ სახიფათო საქმეა („doch bleibe dieß immer das Gefährlichste“).

ემიგრაციის შეგნებულ მოწინააღმდეგედ გამოყავს მწერალს აგრეთვე ნაწარმოების, ზოგიერთი სხვა გმირიც, რომლებიც ხსნას მშობლიურ მხარეში დარჩენაში ხედავენ, აარსებენ საწარმოო კავშირებს თავიანთ სამშობლოში. ესენი არიან პედაგოგიური პროვინციის მესვეურები, რომლებსაც ახალი გაერთიანება თავიანთ სამშობლოში შეუქმნიათ; ესენი არიან ვალერი და მისი მეუღლე, განსაკუთრებით კი ბუმბერაზთა კოშკის მფლობელი, რომელსაც ამერიკა და მთელი ევროპა მოუვლია და გადაუწყვეტია ახალი ობშჩინა ჩამოაყალიბოს თავის ქვეყანაში და არა ამერიკაში, მიუხედავად იმისა, რომ ამერიკაში იგი მიწის დიდ ნაკვეთს ფლობდა. ამ მიწათმფლობელს უკუუგდია ამერიკისა და ევროპის დაპირისპირების იდეა, გა-

დაუწყვეტია ევროპის კულტურული მემკვიდრეობის ნიადაგზე დარჩენა. აქაურ ხალხში გათქვეფა და თავისი მამულის ლიბერალურ საწყისებზე მართვა, ვიდრე ამერიკაში გამგზავრება და, როგორც თვითონ ამბობს, იქაური მცხოვრებლების, იროკეზების წინააღმდეგ აშკარა თუ ფარული გზით, თაღლითობითა და მოტყუებით ბრძოლის გამართვა, რათა ისინი გამოძევებულ იქნან თავიანთი დაქაობებული ადგილებიდან.

იმის თქმა შეუძლებელია, რომ „მოგზაურობის წლების“ ავტორი არავითარ ხარკს არ უზღავს ემიგრაციის იდეას, ახდენს იმ წამოწყების საბოლოო დისკრედიტაციას, რომლის ინიციატორადაც ლენარდო გამოდის. მართალია, ლენარდოსაც დიდი ეჭვები იპყრობს ხოლმე, სხვა ქვეყანაში ემიგრაცია მასაც ფრიად სასიფთაო წამოწყებად მიაჩნია. მაგრამ ნაწარმოებიდან არ ჩანს, რომ მას ხელი აეღოს თავის წამოწყებაზე, გადასახლებისათვის სამზადისზე. ეს ასეა, ლენარდო და მისი თანამოაზრეები ხელს არ იღებენ თავიანთ პროექტზე, მაგრამ ყველაფერი მოწმობს, რომ მწერალს უფრო გამართლებულად მიაჩნია არა ლენარდოს გეგმა, რომელიც რომანში მხოლოდ გეგმად რჩება, არამედ გეგმა ბუმბერაზთა კოშკის მფლობელის და პედაგოგიური პროვინციის მესვეურებისა, რომელიც უკვე პრაქტიკულად განხორციელებულია. მწერალი არ შედის იმის რკვევაში, თუ რატომ არ უჩერდება გული ლენარდოს თავის სამშობლოში, რატომ არ იქცევა იგი იმე, როგორც მოიქცა მისი ბიძა, ანდა პედაგოგიური პროვინციის ხელმძღვანელები, რატომ ერთ შემთხვევაში შრომითი კავშირების შექმნა შესაძლებლადაა მიჩნეული მშობლიური ქვეყნის ფარგლებში, მეორე შემთხვევაში კი წამოყენებულია გეგმა მისი სამშობლოს ფარგლებს იქით განხორციელებისა, მაგრამ ყველაფერი მოწმობს, რომ იგი იხრება სწორედ იმათ მხარეს, ვინც ასეთ კავშირებს ქვეყნის შიგნით აარსებს, კურას თავის მშობლიურ კუთხეზე იღებს. ყურადსაღებია, რომ ისინი, ვინც ფიქრობს საზოგადოებრივი ცხოვრების ორგანიზაციის ახალი ფორმა უცხო მხარეში შექმნას, არაფერს ამბობენ ქვეყნის შიგნით უკვე სინამდვილედ ქცეული ამ ახალი ფორმების წინააღმდეგ, კერძოდ, კოშკის მფლობელის მიერ დაარსებული ობშინის წინააღმდეგ იმ დროს, როცა თვითონ ეს მიწათმფლობელი ემიგრაციის იდეის წინააღმდეგ გადაჭრით ილაშქრებს.

ემიგრაციის, ბედის უცხო მხარეში ძებნის იდეა „მოგზაურობის წლების“ ავტორს მიაჩნია თუმცა ახალი ვითარებით გაპირობებულ, მაგრამ საფუძველში მაინც გაუმართლებელ, ფრიად საშიშ მოვლედ-

ნად. არა გაქცევა მშობლიური მხარიდან, იმ მძიმე სოციალური ვითარებიდან, რომელიც შეიქმნა ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარების შედეგად, არამედ სამშობლოში დარჩენა და აქვე გამოსავლის მოძებნა შექმნილი მძიმე მდგომარეობიდან — აი, რას ქაღაგებს „მოგზაურობის წლების“ ავტორი. თავისი ამ ნაწარმოებით გოეთემ მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი იმ შეხედულების დარღვევას, რომ მშრომელებისათვის მძიმე სოციალური მდგომარეობიდან გამოსავალს თითქოს უცხო მხარეში გადასახლება წარმოადგენდეს, უჩვენა, თუ რა მწარე ზვედრი მოელის უცხო მხარეში ბედის საძებნელად გამგზავრებულებს, გვანიშნა ის, რაც შემდეგში დიდი დამაჯერებლობით დახატა ინგლისელმა რეალისტმა დიკენსმა თავის რომანში „მარტინ ჩეზლუიტი“. კაპიტალისტური საზოგადოების მწარე სინამდვილეს გოეთემ ამ რომანში დაუპირისპირა იდეალი მომავლის საზოგადოებისა, ხორცუმესხმული იდეალი თავისუფალი საწარმოო კავშირებისა, სოციალური უტოპიისა, იდეალი მშრომელების, მომეტებულად მუშა-ხელოსნების ობშჩინისა.

მწერლის მიერ დახატულ მომავლის საზოგადოების სურათში ბევრი რამ არის ბუნდოვანი, გულუბრყვილო და წინააღმდეგობრივი, გაპირობებული საზოგადოებრივი ცხოვრების, იდეოლოგიის განვითარების იმდროინდელი დონით, კერძოდ, გერმანიის განვითარების თავისებურებით, მაგრამ ამის მიუხედავად, ნაწარმოებს ენიჭება ფრიალ დიდი შემეცნებით-კულტურული მნიშვნელობა, რამდენადაც მასში ასახულია ის ახალი იდეები, რომლებმაც თავი იჩინეს XIX საუკუნეში, გოეთეს ცხოვრების მიწურულში. ეს არის იდეა კოლექტივიზმის, სოლიდარობის, ადამიანთა შრომითი გაერთიანებისა. XVIII საუკუნის ჰუმანიტარულ-ლიბერალური იდეების ნიადაგზე აღზარდილმა გოეთემ თავის ცხოვრების უკანასკნელ ათწლეულში შენიშნა არა მხოლოდ ის ცვლილებები, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა ქვეყნის ეკონომიურსა და პოლიტიკურ ცხოვრებაში, საწარმოო ძალთა განვითარებაში, არამედ ისინიც, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა ადამიანთა სულიერ ცხოვრებაში, შენიშნა, თუ როგორ იკაფავდა გზას ახალი იდეები, ადამიანთა შორის ძმობის, სოლიდარობისა და კოლექტივიზმის იდეები.

„მოგზაურობის წლების“ ავტორი ამჩნევს, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარება აუცილებელს ხდის დამყარდეს ადამიანთა შორის ახალი, წინანდელთან შედარებით უფრო რაციონალური დამოკიდებულება, რომ ადამიანებმა მხარი მისცენ ერთიმეორეს, საერთო, საზოგადოებრივი კეთილდღეობის ინტერესით გაიმსჭვა-

ლონ, წინა პლანზე დააყენონ არა თავიანთი „მე“, არამედ საზოგადოება, საყოველთაო კეთილდღეობა. ისტორიის განვითარებაზე, მომეტებულად კი საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქასა და დადგინების სტადიაში მყოფ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაზე დაკვირვება მწერალს აძლევს უხვ მასალას თავისი ახალი გენიალური განზოგადებებისათვის. აძლევს მასალას დასაკენას, რომ წავიდა დრო როგორც რომანტიკული „სასიამო უმოქმედობის“. რომანტიკული ინდივიდუალიზმისა, ისე აბსტრაქტული, ჰუმანიტარულ-განმანათლებლური იდეალებისა, დადგა დრო მძაფრი სოციალური წინააღმდეგობებისა.

შექმნილი მდგომარეობიდან გამოსავლად რომანის ავტორს, როგორც ითქვამს, მიაჩნია არა სოციალურ-პოლიტიკური ბრძოლა, არამედ ადამიანთა აღზრდა, მათი გადაიარაღება ახალი ვითარების შესაბამისად, მათ მიერ გადაჭრით უარის თქმა აბსტრაქტულ-იდეალისტურ, რომანტიკულ მისწრაფებებზე და პრაქტიკული სინამდვილის ნიადაგზე დადგომა, რომელიმე ვიწრო სპეციალობის დაუფლება. რომანტიკულ ცალმხრიობას თავდაღწეული, სინამდვილის ნიადაგზე მდგომი, გარკვეულ დარგში დასპეციალებული მშრომელი ადამიანი, რომელიც შეგნებულად იღწვის. საერთო კეთილდღეობისათვის, — აი, ვისზე იღებს კურსს „მოგზაურობის წლების“ ავტორი მომავლის საზოგადოების იდეალის დაბატვისას. ასეთს, კოლექტიური შრომის ფერხულში ჩაბმულ, საერთო ინტერესებით აღტყინებულ ადამიანებს ხატავს იგი თავის სოციალურ უტოპიაში, თანაც ხატავს მათ, მომეტებულად, ჩამოყალიბების, აღზრდის პროცესში, გვიჩვენებს, თუ როგორ წარმოებს იქ აღზრდა სახელმძღვანელო პრინციპების შესაბამისად.

ნაწარმოების მთავარი გმირი, ვილჰელმიც ერთი ამ გვარად გადაიარაღებული, უკეთ, აღზრდის გზაზე დამდგარი გმირია, რომელიც საბოლოოდ გამიჯვნია თავის წინანდელ აბსტრაქტულ-ჰუმანისტურსა და რომანტიკულ მიდრეკილებებს და ახალი ამოცანების შეგნებით გამსჭვალულა, ნაცვლად წინანდელი ინდივიდუალისტური მისწრაფებებისა, კოლექტივიზმისა და სოლიდარობის სულით გამსჭვალულა. რომანის მეორე ნაწილში ის უკვე აღარ არის მხოლოდ თავისი მაღალი პრეტენზიების მაღიარებელი ინდივიდი, არამედ კოლექტივის, მშრომელ ადამიანთა ასოციაციის წევრია, გარკვეულ სპეციალობას დაუფლებული, საზოგადოებრივად საპარაგებლო შრომაში ჩაბმული. მწერალი მას ხატავს არა როგორც ერთბაშად მისულს განვითარების ამ საფეხურამდე, არამედ როგორც თანდათანობითი აღზრდისა და გადაიარაღების გზაზე დამდგარს, გვიჩვენებს, თუ რო-

გორ მტკიცედ იგი შემდგარი ამ გზაზე და თანმიმდევრულად მი-  
ისწრაფის მიზნისაკენ. მწერალი ხატავს, თუ როგორ აოკებს ვილ-  
ჰელმი თავის ინდივიდუალისტურ-რომანტიკულ გატაცებებს რო-  
გორც საწარმოო კავშირის—განდგომილთა საზოგადოების წევრი,  
როგორ ძლევს იგი საბოლოოდ იმ ცალმხრიობას, რომელიც მას  
აქამდე ახასიათებდა.

რომანის მთავარი გმირის განვითარების ეს გზა, ინდივიდუალიზ-  
მისა და აბსტრაქტული ჰუმანიზმიდან რეალისტურ მსოფლმხედვე-  
ლობამდე, კოლექტივიზმისა და სოლიდარობის იდეამდე მისვლა,  
წარმოადგენს ნაწარმოების ძირითად ხაზს, გზას რომანის ბევრი სხვა  
გმირისაც. ეს უკანასკნელებიც არ ხასიათდებიან აბსტრაქტულ-ბუნ-  
დოვანი მისწრაფებებით, არ ოცნებობენ პირად ბედნიერებაზე, არა-  
მედ პრაქტიკულად იღწვიან იმისათვის, რომ ბედნიერი იყოს ყვე-  
ლა და მამასადაც, ცალკეულიც, მათ არჩეული აქვთ მოღვაწეობის  
ესა თუ ის პრაქტიკული დარგი, რომელიც უკეთ შეესაბამება საზო-  
გადოების კეთილდღეობის ინტერესებს. თვით ყველაზე ექსცენტ-  
რული ფილინეც კი რომანის მეორე ნაწილში შრომიითი გაერთიანე-  
ბის ფრიად სასარგებლო წევრი ხდება.

თუ რომანის პირველ ნაწილში წინა პლანზე გამოდის არსებუ-  
ლით დაუკმაყოფილებელი, მაღალი პრეტენზიების ინდივიდუალისტი  
გმირი, ხელოვანი, რომანის მეორე ნაწილში გამოდიან საერთო, სა-  
ზოგადოებრივი ინტერესებით გამსჭვალული ადამიანები, რომლებიც  
თავიანთ თავს კი არ უპირისპირებენ მასას, არამედ უქვემდებარე-  
ბენ მას, შეგნებულად იოკებენ თავს.

სწორი არ იქნება, თუ ვიფიქრებთ, რომ ამგვარი განწყობილე-  
ბები ახასიათებს გოეთეს მხოლოდ უკანასკნელი პერიოდის ნაწარმო-  
ებებს, რომ აქამდე თავის ნაწერებში მწერალი ხატავდა მხოლოდ  
მეოცნებე-მხატვრებს და არა პრაქტიკული სინამდვილის ნიადაგზე  
მდგომ გმირებსაც. „მოგზაურობის წლები“—ორგანულად დაკავშირე-  
ბულია გოეთეს მთელს მანამდე შემოქმედებასთან. სინამდვილი-  
სადმი ფხიზელ-რეალისტურ დამოკიდებულებას, შრომისა და პრაქ-  
ტიკული ქმედების დიდ მნიშვნელობას მწერალი აღნიშნავდა თავის  
მანამდე მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებშიც, მაგრამ ეს შეხედუ-  
ლებები „მოგზაურობის წლებში“ უფრო ღრმა და უფრო ფართო  
პლანშია წარმოდგენილი, ვიდრე მწერლის რომელიმე ადრინდელ ნა-  
წარმოებში.

არც ერთ თავის აქამდე ნაწარმოებში გოეთეს არ მოუცია ასეთი  
გრანდიოზული სურათი კოლექტიური შრომის ფერხულში. ჩაბმული,  
ერთიმეორისათვის მხარმიცემული, ერთიმეორისადმი ჰუმანურად



განწყობილი მშრომელი ადამიანებისა, როგორც ეს მოგვცა „მოგზაურობის წლებში“. ამნაირ სურათს ვხედავთ, მაგალითად, ბუმბერაზთა კოშკის მფლობელის, მოხუცი ძიას მიერ დაარსებულ ობშჩინაში. ეს მოხუცი ისწრაფვის სარგებლობა მოუტანოს თავის მხარეს, რათა ყველას ჰქონდეს საკმარისად ის, რაც სჭირდება. იგი ისწრაფვის მოამარაგოს მთის ხალხი პროდუქტებით, გახსნას სავაჭრო წერტები, განავითაროს ალემ-მიცემობა ჰუმანურ საფუძველზე. ობშჩინისათვის განკუთვნილ სპეციალურ შენობაში იკრიბებიან ოჯახთა უფროსები, აქ ეძლევათ მათ სათანადო დარიგებები და მითითებები. აქ ყველა შეგნებულ სასარგებლო შრომას ეწევა. დროს უქმად არ ატდენს. კვირადღეობით ობშჩინაში უჩვეულო სიწყნარეა, თვითეული ეძლევა ფიქრს, თუ რა უნდა გაკეთდეს მომდევნო კვირაში. ყველა ხალისიანად ასრულებს თავის მოვალეობას. გამსჭვალული იმ რწმენით, რომ ვალდებულების ტვირთისაგან მისი კეთილწინდისიერად შესრულება გვათავისუფლებს.

ასევე დიდ პატივშია შრომა პედაგოგიურ პროვინციაში. აქ იგი აღზრდის უმთავრეს საშუალებადაა გამოყენებული. შრომის ანთივე განდიდების პრინციპი უდევს საფუძვლად ადამიანთა ცხოვრებას იმ სოციალურ უტოპიაში, რომლის გეგმასაც ლენარდო სახავს. იმ ტერიტორიაზე, რომელზედაც ახალი შრომითი კავშირი უნდა შეიქმნას, ლენარდოს დაპროექტებული აქვს არხის გაყვანა, რაც დიდად გაზრდის მოსავლიანობას. ლენარდოს განზრახული აქვს დაასახლოს ამ ტერიტორიაზე მუყაითი ხალხი, მომეტებულად ხელოსნები, მრთველები, მქსოველები, კალატოზები, დურგლები და სხვა, ააგოს სახელოსნოები. გოეთეს მიერ დახატული ამ საწარმოო ასოციაციების წევრი არის შეგნებულის, მორალურად სპეტაკი აღამიანი, რომელიც ფიქრობს უპირატესად არა პირადზე, არამედ საერთოზე. მორალური სისპეტაკე, ამბობს ლენარდოს ერთი თანამებრძოლი, აბატი, წარმოადგენს როგორც თვითეულისა, ისე მთელი ერის სიმტკიცისა და კეთილდღეობის საფუძველს, მაგრამ „ახლა ამგვარი სიკეთე უკვე საკმარისი არ არის. ჩვენ უნდა შევითვისოთ ცნება მსოფლიო სიკეთისა, გავავრცელოთ და პრაქტიკულ ნიადაგზე დავაყენოთ ჩვენი ჭეშმარიტი ჰუმანური შეხედულებები და არა მხოლოდ ხელი შევუწყოთ ჩვენი მახლობლების წარმატებას, არამედ წავიყვანოთ ამ გზით მთელი კაცობრიობა“.

კოლექტივიზმისა და სოლიდარობისაყენ მოუწოდებს კავშირის წევრებს ლენარდო. იგი აღნიშნავს, რომ ეს კავშირი თავისი ხასიათით ინტერნაციონალურია და არა ნაციონალური, მისი წევრები მსოფლიო კავშირის შემადგენლობაში შედიან. ეს კი გულისხმობს,

რომ კავშირის წევრებს შორის უნდა იყოს ერთიანობა, არ იყოს დავა და განხეთქილება. ერთი იბრძოდეს ყველასათვის და პირიქით. ადამიანმა უნდა წარმოიდგინოს, რომ იგი თავისუფალია გარეგანი ბორკილებისაგან, თავის თავში მოძებნოს, მონდომებით აღზარდოს და განავითაროს ის, რაც მიზნობრივია. ვინც მთელ თავის საქმიანობას წარმართავს იქითკენ, რაც ნამდვილად აუცილებელია, იგი ყოველთვის მიაღწევს მიზანს, მაგრამ მიაღწევს არა ცალკე, არამედ კოლექტიურად. „რისკენაც უნდა ისწრაფოდეს ადამიანი, რასაც უნდა მოჰკიდოს მან ხელი, იგი მარტოდ უმწეო აღმოჩნდება. საზოგადოება არის ყოველთვის უმაღლესი მოთხოვნილება ყველა კეთილად მოაზროვნე ადამიანისათვის“.

გოეთეს მიერ დახატულ საზოგადოებრივი ცხოვრების ორგანიზაციის ამ ახალ ფორმაში, როგორც ვხედავთ, კურსია აღებული შეგნებულ. მორალურად გაკეთილშობილებულ ადამიანებზე, რომელთაც აღზრდის მეოხებით დაუძლევიან თავიანთ თავში ეგოისტურ-ანგარებითი მიდრეკილებები, შეგნებულად შეუზღუდავთ და დაუოკებიან თავი როგორც საზოგადოების წევრებს, თავისი პირადი კეთილდღეობა საზოგადოების კეთილდღეობასთან დაუკავშირებიათ. ანტაგონისტურ კლასებად დაყოფილ საზოგადოებაში კლასთა ბრძოლის უარყოფის, მხოლოდ ადამიანთა მორალური აღზრდის მეოხებით ამგვარი საზოგადოების შექმნის ფიქრი, რასაკვირველია, უტოპიაა, გოეთეს გეგმასაც აშკარად უტოპიურობის ბეჭედი აზის, მაგრამ იგი მაინც ფრიალ მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენს, იმის მაჩვენებელს, რომ მწერალი კვლავინდებურად ღრმა თანაგრძნობითაა გამსჭვალული დაბალი სოციალური ფენებისადმი და ეძებს გამოსავალს შექმნილი რთული მდგომარეობიდან. მომავლის საზოგადოების სურათი, დახატული „მოგზაურობის წლებში“, მართალია, უტოპიური ხასიათისაა, მაგრამ იგი გვიჩვენებს, რომ მწერალი შექმნილი ვითარებიდან გამოსავლის ძიებისას იხედება წინ და არა უკან, ხსნას ხედავს შრომაში, კოლექტივიზმში, ადამიანთა შორის სოლიდარობაში. მწერალს, მართალია არ აქვს გათვალისწინებული, რომ შრომის გათავისუფლება არ მოხდება კლასთა შორის მორიგების გზით, არ აქვს გათვალისწინებული, რომ არა წვრილი მწარმოებლები და მათდამი გულშემატკივარი პირები, არამედ საფაბრიკო-საქარხნო პროლეტარიატი გამოვა კაცობრიობის ნამდვილი გათავისუფლების ინიციატორად, მაგრამ მაინც ფრიალ მნიშვნელოვანია, რომ იგი მთელი სიმწვავეთ აყენებს ადამიანის ნამდვილი გათავისუფლების საკითხს, იდეას კოლექტივიზმისა და სოლიდარობის.

გოეთეს მიერ დახატულ მომავლის საზოგადოების სურათში

ბევრი რამ არის ბუნდოვანი, გულუბრყვილო და კურიოზულიც, განსაკუთრებით პედაგოგიური პროვინციის სურათში. მწერალი დაწვრილებით ლაპარაკობს, თუ როგორ უვითარებენ აქ ახალგაზრდებს პატივისცემის გრძნობის (Ehrfurcht) სხვადასხვა სახეს თავისებური ტანსაცმელებისა და ეესტების მეობებით. იქ მისული ვილჰელმი ხვდება სამი კატეგორიის ბავშვებს, რომლებიც განსხვავებული ფერისა და ფორმის ტანსაცმელს ატარებენ და განსხვავებულ ეესტებს მიმართავენ. პატარები ხელებს გულზე იწყობენ და მოკრძალებით ზევით იყურებიან, საშუალოები — ხელებს უკან იწყობენ და დაბლა იციჩიებიან, უფროსები კი ხელდაშვებულნი დგანან და თავები მარჯვნივ გადაუხრიათ. პედაგოგიურ პროვინციის უფროსები, მასწავლებლები უხანნიან ვილჰელმს, რომ ეს არის სხვადასხვა ფორმის მისალმება, მაჩვენებელი იმისა, თუ აღზრდის რა საფეხურზე იმყოფება ახალგაზრდების ესა თუ ის ჯგუფი. გულზე დაწყობილი ხელები და ზევით აწეული თავი გამოხატავს მოკრძალებას ღმერთისა და უხუცესებისადმი, უკანდაწყობილი ხელები და დაბლა დაწეული თავი კი გამოხატავს მოკრძალებას იმისადმი. რაც ჩვენს ქვევითაა, მოკრძალებას დედამიწისადმი, როგორც საზრდოს, სიხარულისა და აგრეთვე ტანჯვის წყაროსადმი.

„მოგზაურობის წლებში“ დახატულ სოციალურ უტოპიაში უარყოფილი არ არის ადმინისტრაციული ზეგავლენის, იძულებისა და დასჯის მეთოდებიც, უარყოფილი არ არის სახელმწიფო მანქანა. მართალია, სასამართლოების არსებობა იქ გათვალისწინებული არ არის, მაგრამ გაფართოებულია ფუნქცია პოლიციისა, რომლის სამეულები ცვლების მიხედვით იმუშავენ თვითვე ოლქში მთელი დღე-ღამის განმავლობაში. მათ ენიჭებათ უფლება გამოუცხადონ დამნაშავეებს გაკიცხვა, ანდა მოაშორონ ოლქს ისინი, ვინც არღვევს საზოგადოებრივ მყუდროებას, მოიწვიონ საჭიროების შემთხვევაში ნაფიცი მსაჯულები. რჩება როგორც ადგილობრივი, ისე უმაღლესი ხელისუფლების ორგანო, რომელიც არ იქნება ერთ რომელიმე ადგილზე, არამედ ერთი ოლქიდან მეორეში გადავა. დამნაშავეების მიმართ იმთავითვე არ არის გათვალისწინებული მკაცრი კანონების გამოყენება. სასჯელის ზომად მიღებულია დამნაშავეის გაძევება ოლქიდან გარკვეული დროით, შემდეგ კი—მისთვის საკუთრების ნაწილის ჩამორთმევა. გათვალისწინებულია აგრეთვე უარის თქმა სამოქალაქო ცხოვრებაში ზარების გამოყენებაზე, არმიაში დაფდაფების გამოყენებაზე. მათი მაგივრობა უნდა გასწიოს ადამიანის ბუნებრივმა ხმამ სასულე ინსტრუმენტის თანხლებით; ნავარაუდევია აგრეთვე, რომ არ იყოს ბიბლიოთეკა-სამკითხველოები და სამიკიტნოები.

აღსანიშნავია, რომ გოეთეს მიერ დახატულ სოციალურ უტოპიაში გათვალისწინებულია რელიგიის, მომეტებულად ქრისტიანული რელიგიის შენარჩუნება. ქრისტიანული რელიგია ყველაზე მაღალ რელიგიადაა მიჩნეული როგორც პედაგოგიურ პროვინციაში, ისე იმ კავშირში, რომლის დაარსებასაც ლენარდო გეგმავს. განსაკუთრებით ისაა საკუთისხმო, რომ მწერლის მიერ დახატულ მომავლის საზოგადოებაში შენარჩუნებულია კერძო საკუთრება, კერძოდ, საკუთრება მიწაზე, მაგრამ ისე, რომ ერთიმეორესთან შეახამონ კერძო საკუთრება და ქონების ერთიანობა. ბუმბერაზთა კოშკის კედელზე ვილჰელმი შემდეგს კითხულობს: „საკუთრება და ქონების ერთიანობა“, რასაც ამ მოხუცის ნათესავი ქალი, ჯულია განმარტავს ისე, რომ ყველამ ღირსეულად უნდა დააფასოს ის, რაც მას ბედმა საკუთრების სახით არგუნა, შეინახოს და გაამრავლოს იგი, მაგრამ ამასთანავე მუდამ ფიქრობდეს გახადოს სხვები თავისი. საკუთრების თანამონაწილედ. „მქონებლებს მხოლოდ იმის მიხედვით აფასებენ— ამბობს ჯულია—თუ რამდენად შეუძლიათ სხვებს მათი ქონებით სარგებლობა“

ბუმბერაზთა კოშკის მფლობელი სწორედ ასეთი მესაკუთრეა, მესაკუთრე-ფილანტროპი, სხვებზე მზრუნველი, მესაკუთრე იმისათვის, რომ საკუთრება სხვებს გაუნაწილოს, ეგოისტი იმისთვის, რომ შეეძლოს სხვებს დაუბრუნოს თავისი საკუთრება, მაგრამ ისე, რომ ძირითადი საკუთრება, როგორც ქველმოქმედების წყარო, ხელუხლებელი დარჩეს, ხელუხლებელი, კერძო საკუთრებაში დარჩეს ძირითადი კაპიტალი, განაწილდეს მხოლოდ მისი პროცენტები.

ყოველივე ეს მოწმობს, თუ როგორ წინააღმდეგობრივია გოეთეს სოციალური კონცეფცია. მომავლის საზოგადოების ის იდეალი. რომელიც „მოგზაურობის წლებშია“ ჩაქსოვილი, მოწმობს გოეთეს მსოფლმხედველობის შეზღუდულობას, მაგრამ იგი, როგორც ითქვა, ხელს ვერ გვიშლის მომავლის საზოგადოების ამ ღრმად წინააღმდეგობრივ და ბუნდოვან სურათებში დავინახოთ კაცობრიობის ბედნიერი მომავლისათვის, შრომის გათავისუფლებისათვის, ხალხთა შორის სოლიდარობისათვის მებრძოლი მწერალი. ამდენად, „მოგზაურობის წლებს“ უშუალოდ შეეყავართ გოეთეს შემოქმედებითი განვითარების უმაღლეს ფაზაში, რომლის დაგვირგვინებას წარმოადგენს „ფაუსტის“ მეორე ნაწილი.

„ფაუსტის“ მეორე ნაწილი

ეს ნაწარმოები წარმოადგენს გოეთეს შემოქმედების გვირგვინს. მასში ჩანს თავისი და მთელი მსოფლიოს ხალხების წინაშე ვალმოხდელი დიდი მწერალი, რომელსაც თავისი ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილ-

ზე ხელი არ აუღია თავისუფლებისა და სამართლიანობის, ხალხთა შორის მშვიდობისა და სოლიდარობის ქადაგებაზე. ალსანიშნავია, რომ თვითონ გოეთეც „ფაუსტში“ თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების შემაჯამებელ ნაწარმოებს ხედავდა, თვლიდა, რომ ამ ტრაგედიით მიაღწია მან იმას, რასაც ესწრაფოდა თავისი ცხოვრების მანძილზე და რომ ამიერიდან არსებითად აღარ აქვს მნიშვნელობა, გამოვა თუ არა კიდევ რაიმე მისი შემოქმედებითი ლაბორატორიდან.

ფაუსტური იდეის მხატვრული განხორციელება შეადგენდა გოეთეს საზრუნავს მთელი მისი ცხოვრების მანძილზე. თავისი მხატვრული ჩანაფიქრის შესრულებას მწერალი დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა, მუშაობდა ნაწარმოებზე დიდი ხნის მანძილზე, დროის დიდი ინტერვალებით. მეორდება ის, რაც მწერლის დიდი რომანის — „მოგზაურობის წლები“ შესახებ ითქვა, რომელიც იმავე ეპოქაში იშვა, რომელშიც „ფაუსტის“ II ნაწილი და რომელთანაც იგი იდენტურად დაკავშირებულია.

„ფაუსტის“ პირველი ნაწილი საბოლოო საბით გამოქვეყნდა 1808 წელს, მაგრამ იწერებოდა იგი ხანგრძლივი დროის მანძილზე, იწერებოდა ამ ეპოქებში, რომლებიც „ქარიშხლისა და შეტევის“ დავიძარის კლასიციზმის სახელითაა ცნობილი. ტრაგედიის მეორე ნაწილი, ისე როგორც „ვილჰელმ მაისტერის“ მეორე ნაწილი, იწერება შეცვლილ სოციალურ-პოლიტიკურსა და იდეოლოგიურ ვითარებაში და ატარებს ამ ეპოქის წარუშლელ კვალს. იგი ამ ახალი ეპოქის გრანდიოზულ მხატვრულ განზოგადებას წარმოადგენს, ისე როგორც ტრაგედიის პირველი ნაწილი რევოლუციამდელი და რევოლუციის ეპოქის მონუმენტურ მხატვრულ ტილოს წარმოადგენს.

„ფაუსტის“ II ნაწილის ცალკე სცენებზე გოეთე მუშაობას იწყებს ახალი საუკუნის დასაწყისშივე, მანამ, ვიდრე ტრაგედიის პირველ ნაწილს საბოლოო საბით გამოაქვეყნებდა. მაგალითად, 1800 წელს დაიწერა მშვენიერი ელენეს ეპიზოდი, რომელიც შემდეგ შეტანილ იქნა ტრაგედიის მეორე ნაწილში. ინტენსიურ მუშაობას ტრაგედიის II ნაწილზე კი გოეთე ეწევა 1824—1831 წლებში და ასრულებს ნაწარმოებს 1831 წლის ზაფხულში.

ძირითადი ცვლილება, რომლის შეტანაც განუზრახავს გოეთეს ამ ახალი ნაწარმოებით თავის მხატვრულ ჩანაფიქრში, იმაში მდგომარეობს, რომ ტრაგედიის პირველი ნაწილის მშფოთვარე და დაუდგრომელი ფაუსტი დააყენოს ესთეტიკური და შრომითი აღზრდის იმგზაზე, რომელსაც საჭიროდ აღიარებდა იგი მე-18 საუკუნის მიწურულისა და XIX საუკუნის პირველი ათეული წლების თავის მრავ-

ვალრიცხოვან ნაწერებში. ეს ის გზა არის, რომელზედაც შედგა ვილჰელმ მაისტერი რომანის მეორე ნაწილში, გზა ადრინდელი რომანტიკულ-ესთეტიკური მისწრაფების დაძლევის და პრაქტიკულ-საზოგადოებრივი მოღვაწეობის დაწყებისა. ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტიც, მსგავსად ვილჰელმ მაისტერისა, თანდათანობით აოკებს თავის ადრინდელ მისწრაფებებს, რომლებიც ახლა მწერალს სუბიექტივისტური ხასიათის მატარებლად მიაჩნია, და გადის ე. წ. „დიდ ქვეყანაში“, იწყებს პრაქტიკულ-საზოგადოებრივ საქმიანობას, ხდება საზოგადოებრივი შრომის ახალი ორგანიზაციის ინიციატორი. ცხადია, ფაუსტის მისვლა იმ შეგნებამდე, რომ ხსნა შრომის გათვისუფლებაშია, ერთბაშად არ წარმოებს. ვიდრე ამ შეგნებამდე მივიდოდეს, მან განვითარების სხვადასხვა საფეხური უნდა გაიაროს, ბევრი რამ ნახოს და გამოცადოს, დამშვიდდეს, განთავისუფლდეს იმ მძიმე სულიერი ტრავმისაგან. რომელიც გრეტჰენის ტრაგედიის შედეგად მიიღო.

ციხის ბნელი სარდაფიდან, რომელშიც იღუპება გრეტჰენი, ტრაგედიის მეორე ნაწილში პოეტს ბუნების წიაღში გადაგყავართ. აქ ყვავილოვან მდელოზე სძინავს ფაუსტა, სძინავს მოუსვენარი, მშფოთვარე ძილით. ჩანს, რომ იგი სულიერად ღრმად შეშფოთებულია, მოღუნებულია. მის გარშემო ცალკ-ცალკე და ჯგუფ-ჯგუფად დაფრინავენ მშვენიერი ელფები, რომლებიც გალობით ატკობენ მას და ახალი ცხოვრებისაკენ მოუწოდებენ. ეს სულები, თვით მწერლის ჩანაფიქრით, წარმოადგენენ ტანჯული ადამიანებისადმი ღრმა თანაგრძნობისა და მოწყალების განსახიერებას. მათთვის, როგორც თვითონ გოეთე განმარტავდა, მნიშვნელობა არ აქვს იმას, თუ ვინაა ეს მძინარე ადამიანი, წმინდანია იგი თუ ბოროტმოქმედი, დამსახურებულია მის მიერ თუ არა ის მძიმე მდგომარეობა, რომელშიც იგი იმყოფება; მათთვის მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ იმას, რომ შვებად მოველინონ ამ ტანჯულ სულს, გაათავისუფლონ იგი მწარე სულიერი ტკივილებისაგან, გადაავიწყონ მას საშინელი წარსული, გამოიყვანონ იგი ძილის, შემოქმედებითი ატროფიის მდგომარეობიდან და ცხოვრებასთან, ბუნების მშვენიერებასთან დააკავშირონ:

„Leise bist du nur umfangen,  
Schlaf ist Schale, wirf sie fort!  
Säum' nicht, dich zu erdreisten,  
Wenn die Menge zaudernd schweift;  
Alles kann der Edle leisten,  
Der versteht und rasch ergreift“.

გამოღვიძებული ფაუსტი გრძნობს თავისში ახალ ძალას, თვალს

შიაპყრობს ბუნების მშვენიერებას, მაგრამ იგი კვლავინდებურად უკმაყოფილოა. მას იტაცებს არა ბუნების დიდებული სურათები, შემოღამება, ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა, დილის რიყრაყი და ამომავალი მზე, არამედ დიდებული წყალვარდნილი, რომელშიც მულ-შივი წინსვლის განსახიერებას, სიცოცხლის უკუფენას ხედავს.

**„Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.  
Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:  
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben“.**

ამის შემდეგ მოქმედება გადადის იმპერატორის სასახლეში, სადაც იმყოფებიან ფაუსტიცა და მეფისტოფელიც. უკანასკნელს სასახლეში მეფის ხუმარას თანამდებობა უკავია. იწყება ფაუსტის გასვლა მეფისტოფელის მიერ აღთქმულ „დიდ ქვეყანაში“. ფაუსტი თვალნათლივ ხედავს, თუ რას წარმოადგენს მისი დროის ოფიციალური საზოგადოება, როგორ საფუძველშივე დამპალი და გახრწნილი ფეოდალური რეჟიმი, როგორ ანტიხალხურია ხელისუფლების მმართველთა პოლიტიკა. იმპერატორისა და მისი სასახლის აღწერილობაში მოცემულია რევოლუციის წინა დროის გერმანიის რეალისტური სურათი და არა მხოლოდ გერმანიის, არამედ ევროპის სხვა ქვეყნების ფეოდალური საზოგადოებისა, ნაჩვენებია ადამიანთა შორის ანგარებასა და მტაცებლობაზე დამყარებული დამოკიდებულება. კანცლერი მოახსენებს მეფეს, თუ როგორ გასაჭირშია ჩავარდნილი სახელმწიფო, როგორ დაცარიელებულია სალარო, უკმაყოფილოა ხალხი, დარღვეულია სიმშვიდე, კანონიერება, ყველას თვალი ძარცვისაკენ უჭირავს.

**„Der raubt sich Heerden, der ein Weib,  
Kelch, Kreuz und Leuchter vom Altare“.**

ხატავს რა ქვეყნის შიგნით შექმნილ მძიმე მდგომარეობას, კანცლერი საჭიროდ ცნობს მათ აღმოსაფხვრელად სათანადო ზომების შილებას („Entschlüsse sind nicht zu vermeiden“), აშკარად გვანიშნებს, რომ ასეთი მდგომარეობა საშიშროებას უქადის თვით სა-მეფო ტახტს („Wenn alle schädigen, alle leiden, geht selbst die Majestät zu Raub“).

კანცლერის მიერ დახატულ სურათს კიდევ უფრო ამუქებს ჯარის უფროსი. იგი ყვება იმის შესახებ, თუ როგორ საყოველთაო ხასიათი მიიღო არეულობამ და თვითნებობამ, როგორ შეიჭრა ასეთი განწყობილება ჯარშიც („und fürs Kommando bleibt man taub“), როგორ შეკრეს პირი და ძალას იკრებენ სასახლის წინააღმდეგ ბიუ-

ჩვევები და რაინდები. ჯარის უფროსი ლაპარაკობს იმის შესახებ, თუ როგორი მძიმე მდგომარეობა შეიქმნა დაქირავებულ არმიის, რომელსაც სახელმწიფო ჯამაგირს ვერ აძლევს, აღნიშნავს, რომ კიდევ უფრო უარესი მდგომარეობა შეიქმნებოდა, რომ ჯარისკაცის ვალი გავვესტუმრებინა, რადგან მაშინ ჯარისკაცი არმიას თავს მიანებებდაო („Und wären wir ihm nichts mehr schuldig, er liefe ganz und gar davon“).

მოლარეთუხუცესი ლაპარაკობს ქვეყნის მძიმე ფინანსური მდგომარეობის შესახებ, იმის შესახებ, რომ სალარო დაცარიელებულია, ხოლო მოკავშირეების დაპირება სუბსიდიების მოწოდების შესახებ მხოლოდ დაპირებად დარჩა. ყველა ცდილობს თავისთვის იყოს, არავისგან არ იყოს დამოკიდებული. ჩვენ მათ მივეცით იმდენი ნება, რომ ჩვენთვის აღარაფერი დაგვრჩენია, აღარავინაა ისეთი, რომელმაც თავის მეზობელს ხელი გაუწოდოს, თვითეული თავისი საქმითაა გართული, თავისთვის ცოდვილობს და აგროვებს. ასე ფიქრობს მოლარეთუხუცესი.

ქვეყნის სავალალო მდგომარეობის სურათს უფრო სრულყოფილს ხდის სახლთუხუცესი. იგი ლაპარაკობს იმის შესახებ, თუ როგორ ძვირად უჯდება ქვეყანას ფუფუნებით ცხოვრებას დაწაფება, როგორ გასაჭირშია ჩავარდნილი პირადად იგი, როგორც სახლთუხუცესი, ცდილობს ყოველდღიურად რაიმე დაზოგოს, მაგრამ რაც დღე გადის, მით უფრო და უფრო იზრდება გასავალი, მზარეულები, მართალია, სანოვანის ნაკლებობას არ განიცდიან, მაგრამ გვაკლია ღვინო. წინათ სარდაფები გამოტენილი იყო ღვინით სავსე კასრებით, მაგრამ ეს უკანასკნელები დიდგვარიანებმა სულ ერთიანად დაცალეს. იძულებული ვხდებით, აღნიშნავს სახლთუხუცესი, ებრაელისაგან ვისესხოთ ფული, მაგრამ ეს უკანასკნელი წინასწარ დახარჯულია, ისე როგორც წინასწარ შექმულია ის პური, რომელიც მაგიდაზე უნდა გავიტანოთ („und auf den Tisch kommt vorgegessen Brod“).

ანალიზებს რა კანცლერისა და სხვათა მოხსენებას, მეფისტოფელი ასკვნის, რომ ქვეყნის გაჭირვების მთავარი მიზეზი ფულის ნაკლებობაა („hier aber fehlt das Geld“) და წინადადებას იძლევა ამ დაბრკოლების დასაძლევად მიმართონ ბუნებას, მიწის წიაღს, რომელშიც ბლომად მოიპოვება ოქრო. მხოლოდ ბუნებას და ქმედით აღამიანს შეუძლია ამ დაბრკოლებიდან ქვეყნის გამოყვანაო, ასკვნის მეფისტოფელი. მის ამ წინადადებას ბუნებისა და ქმედითი სულის ერთიანობის შესახებ მკვეთრად უპირისპირდება კანცლერი, მიაჩნსა ეს წინადადება ერესად, საკითხის არაქრისტიანულ დაყენებად



(„Natur und Geist—so spricht man nicht zu Christen“), ათეიზმად („deshalb verbrennt man Atheisten“).

იმპერატორი მკაცრად მოუჭრის მეფისტოფელს; მას, განადგურების რეალური საფრთხის წინაშე მყოფს, მაგრამ ზერელესა და განცხრომის მოყვარეს, არ იტაცებს განსჯები და სენტენციები, არამედ ის, რაც ხელშესახებია, აინტერესებს ფულები, რომლის შოვნასაც იგი თავისი ახალი ხუმარასაგან მოითხოვს („es fehlt an Geld, nun gut, so schaff'es denn!“). მეფისტოფელიც დაპირებას იძლევა, რომ უშოვის ფულებს გაჭირვებაში ჩავარდნილ სასახლეს, მიუთითებს, რომ ძველი დროიდან მოყოლებული მიწაში მალავდნენ ხოლმე ოქროს ნივთებსა თუ ზოდებს და რომ ყველაფერი ეს იმპერატორს ეკუთვნის, რადგან მის ტერიტორიაზეა დაცული. კანცლერი ხუმარას ამ წინადადებას ეპვიით ხვდება, მაგრამ სხვა დიდგვარიანები არ იზიარებენ კანცლერის ექვს, არ სურთ გაიმიჯნონ მეფისტოფელისაგან. მათთვის მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ იმას, რომ ძვირფას განძს მიწვდნენ და არა იმას, თუ როგორ მიწვდებიან მას. ასე მსჯელობენ, მაგალითად, სახლთუხუცესი და მთავარსარდალი, უკანასკნელი აღნიშნავს, რომ ჯარისკაცი, რომელსაც ჯამაგირს უხდიან, თავს არ იტყენს იმაზე ფიქრით, თუ საიდან მოვიდა ეს ფული („fragt der Soldat doch nicht, woher es kommt“). რათა გაფანტოს ექვები, მეფისტოფელს სცენაზე გამოყავს ასტროლოგი, რომლისაც ყველას სჯერა, და მას წარმოათქმევინებს იმ სიტყვებს, რომლებსაც თვითონ ჩასჩურჩულებს და რომლითაც თავისი წინადადების პროპაგანდას ეწევა.

მეფისტოფელის ხერხმა გაჭრა: მეფე და სასახლე დარწმუნდნენ მისი წინადადების საფუძვლიანობაში და მზად არიან დაუყოვნებლივ შეუდგნენ მუშაობას შეპირებული განძის ამოსათხრელად. თვითონ მეფე მზად არის გვერდზე გადადოს ხმალი და კვერთხი და მიწის თხრას შეუდგეს, მაგრამ მეფისტოფელი განუმარტავს მას, რომ ქვესკნელში მუშაობა არა დღით, არამედ ღამით უნდა წარმოებდეს. ასტროლოგიც ურჩევს მეფეს ასე მოიქცეს, ჯერ განზრახული დღესასწაული, ნიღბების კარნავალი ჩაატაროს და შემდეგ შეუდგეს განძეულის ძებნას. მეფე დათანხმდება და იწყება სასახლის ბრწყინვალე დღესასწაული, კარნავალი, რომელშიც ჯგუფ-ჯგუფად და ცალკ-ცალკე გამოდიან ალეგორიული ნიღბები. ამ მიტოლოგიურ-ზღაპრული და განყენებული ფიგურების გასწვრივ ნაწარმოებში გამოდიან ცხოვრების სინამდვილიდან აღებული რეალისტური ნიღბები, როგორც არიან, მაგალითად მეწაღკოტე ქალები,

რომელთაც გასაყიდად გამოუტანიათ მშვენიერი ყვავილები, მეწალკოტე კაცები, რომელთაც გასაყიდად ხილი გამოუტანიათ, დედა, რომელიც თავისი ქალიშვილისათვის საქმროს მოპოვებას ცდილობს, შეშისმპობელნი, რომლებიც უხეშად იჭრებიან ქალიშვილთა შორის და თავიანთ ხელობას განადიდებენ, ლოთი, ძუნწი და ჰეროლდი, რომელიც დღესასწაულის მთავარი მომწყობი და ამასთანავე ამხსნელ-კომენტატორია.

ამ მრავალფეროვან ნიღბებს შორის ყურადღებას იქცევს განსაკუთრებით წიაღისეულის ღმერთი, პლუტუსი, რომელიც დღესასწაულზე დიდებული ეტლით ცხადდება. ეტლის კოფოზე ზის მშვენიერი მეეტლე ბიჭი, რომელიც, თავისივე განმარტებით, სიუხვესა და პოეზიას განასახიერებს („Bin die Verschwendung, bin die Poesie“). პლუტუსის როლს ფაუსტი ასრულებს. იგია სწორედ მფლობელი იმ განძეულობის, რომლის შესახებაც ეუბნებოდა მეფეს მეფისტოფელი და რომლის ნაწილსაც პლუტუსი და მეეტლე ბიჭი ბრბოს თავაზობენ. სწორედ ახლა იქმნება ხელსაყრელი პირობა, რომ მეფისტოფელმა განახორციელოს თავისი პროექტი, გაუშვას მიმოქცევაში ქაღალდის ფული, რომელსაც გარანტიად თითქოს ის წიაღისეული განძეულობა ექნება, რის შესახებ იგი იმპერატორს ეუბნებოდა. იმპერატორს ხელს აწერიანებენ სათანადო დეკრეტზე სწორედ იმ დროს, როცა სცენაზე წდება დიდი ამბების გათამაშება, როცა ხალხი აჯანყებულია, სასახლეს და თვით დიდ პანს, რომელშიც იმპერატორი თავის თავს იცნობს, ცეცხლი ეკიდება.

ქაღალდის ფული გამოუშვეს დიდი რაოდენობით; სალარო აივსო, ჯარსა და მოსამსახურეებს ფული დაურიგეს, ყველა ხარობს, ზეიმობს და მადლიერად იხსენიებს მეფეს, რომელიც პირველ ხანებში, მართალია, გაოგნებულია, მაგრამ მალე საერთო მხიარულებაში ებმება, უხვად აჯილდოებს სასახლის ხალხს, ფაუსტსა და მეფისტოფელს კი წიაღისეული განძის უფროსებად ნიშნავს.

სასახლის დღესასწაულის ამ მრავალფეროვან სურათებში, რომლებიც ერთიმეორესთან გარეგნულად თითქოს დაკავშირებული არ არის, მაინც შეიმჩნევა შინაგანი კავშირი, მომეტებულად, კავშირი ნაწარმოების მთავარი გმირის, ფაუსტის განვითარებასთან. თვითონ ფაუსტი არის ამ ბრწყინვალე დღესასწაულის არა უბრალო თვალმდევნებელი, არამედ აქტიური მონაწილე, იმ ამბის აქტიური მონაწილე, რომელსაც შედეგად საიმპერიო წყობილების დანგრევა, დიდი პანის განადგურება უნდა მოჰყოლოდა. ალეგორიული თუ ცხოვრებისეული სურათების ჩვენებით გოეთეს ნაწარმოების დასაწყისშივე გადავყავართ იმ დიდი ამბის შუაგულში, რომელიც მოხდა წი-

ნასაუკუნის მიწურულში საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის სახით, აშიშვლებს მონარქიული რეჟიმის დამპალ საფუძვლებს, მმართველი კლასების გადაგვარებას, მათ ანტიხალხურ პოლიტიკას, დაძაბულ საშინაო პოლიტიკურ ვითარებას, რომლის შედეგიც, ბუნებრივია, რევოლუცია უნდა ყოფილიყო. მწერალი გვიჩვენებს ხელისუფლების მესვეურებს, თვით საბელმწიფოს მეთაურს, რომელიც უფრო მეტად დროს მზიარულად გატარებასა და ფუფუნებით ცხოვრებაზე ფიქრობს, ვიდრე იმაზე, თუ რას უქადის მასა და მის ქვეყანას დღევანდელი დღე. მწერალი ხატავს რეტდასხმულ, პანიკაში ჩავარდნილ კარისკაცებს, რომლებიც მხოლოდ მოთქვამენ იმაზე, რომ აირია ცხოვრება, დაირღვა წონასწორობა, ყველა თავისი პირადი და არა საერთო ინტერესებითაა გართული.

„ფაუსტის“ II ნაწილის პირველ მოქმედებაში დაყენებული ეს უმნიშვნელოვანესი საკითხი, საკითხი იმის შესახებ, თუ რა გზით უნდა წავიდეს საზოგადოების განვითარება, ძველი ფეოდალურ-აბსოლუტური რეჟიმის შენარჩუნების თუ ახალი ბურჟუაზიული ურთიერთობის დამყარების გზით, ცხადია, პირველად ახლა არ ისმება გოეთეს შემოქმედებაში. იგი დასმულია მის აქამდე ნაწერებშიც, მომეტებულად იმ ნაწარმოებებში, რომლებიც საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის უშუალო შთაბეჭდილებებით დაიწერა. მსგავსად „ფაუსტის“ II ნაწილისა, ადრინდელ ნაწერებშიც გოეთე ხატავდა ფეოდალურ-აბსოლუტისტურ სახელმწიფოს როგორც ნიადაგმერყეულს, ხელისუფლების მმართველებს, როგორც ანტიხალხურ, არაგონივრული პოლიტიკის გამტარებლებს, ხატავდა მმართველი კლასის გადაგვარების შთამაგონებელ სურათებს. ამ მხრივ „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში დაბატული სამეფო ხელისუფლების დაცემის სურათი გოეთეს შემოქმედებაში რაიმე მნიშვნელოვან სიახლეს არ წარმოადგენს. აქ გამოყვანილი იმპერატორი და ხელისუფლების წარმომადგენლები არაფრით არ განსხვავდებიან იმათგან, რომელთაც ხატავდა მწერალი თავის აქამდე მრავალ ნაწარმოებში. სიახლეს არ წარმოადგენს ეს სურათი იმ მხრივაც, რომ შექმნილი მდგომარეობიდან გამოსავალს მეფე და მისი კარისკაცები ეძებენ არა გონივრული, ხალხის მდგომარეობის გაუმჯობესებისათვის გამიზნული პოლიტიკის გატარებაში, არა საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომაში, არამედ ისეთი ღონისძიების გატარებაში, როგორცაა ყოველგვარ ღირებულებას მოკლებული ქაღალდის ფულების გამოშვება. ცნობილია, საფრანგეთის რესპუბლიკის წინააღმდეგ ინტერვენციის დროს როგორ გულისწყრომას გამოთქვამდა მწერალი, როცა ხედავდა, თუ როგორ აჩეჩებდნენ დაპყრო-

ბილი ტერიტორიის ფრანგ მოსახლეობას ასეთ ქალაქის ფულებს გერმანელი ინტერვენტები და მათ უკან მდგომი ფრანგი ემიგრანტები. შეჰქონდა რა „ფაუსტი“ ქალაქის ფულის გამოშვების მოტივი, გოეთე უთუოდ იმითაც ხელმძღვანელობდა, რაც მან პირადად ნაბა საფრანგეთის ტერიტორიაზე პრუსიელთა და ავსტრიელთა ინტერვენციის დროს.

როგორც აქამდე მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებში, ისე „ფაუსტის“ მეორე ნაწილის პირველ მოქმედებაში მწერალი ცხადყოფს, რომ რევოლუციები წარმოადგენს არა შემთხვევითს, არამედ აუცილებელ მოვლენას, აუცილებელს იმ შემთხვევაში, როცა ხალხს სხვა გამოსავალი არ დარჩენია, თუ არა ის, რომ ხელი მოჰკიდოს იარაღს. ხალხის აჯანყების, დიდი ხანძრის აღწერილობაში, ხანძრისა, რომელიც თვით იმპერატორსაც მოედო, გოეთე არსებითად „ეგმონტი“ „აჯანყებულებში“ და სხვა ადრინდელ ნაწარმოებებში გატარებულ იმ აზრს გამოთქვამს, რომ რევოლუცია არის არა ხალხის, არამედ ხელისუფლების მესვეურთა ბრალი, იგი არ მოხდებოდა, რომ ეს მესვეურები ხალხის დაჩაგვრის პოლიტიკიდან ხალხზე ზრუნვის პოლიტიკაზე გადავიდოდნენ. თავის ამ ახალ ნაწარმოებშიც მწერალი იმას აღიარებს, რომ ბურჟუაზიული რევოლუციის თავიდან აცდენა შესაძლებელია, შესაძლებელია ხალხსა და ხელისუფლების მესვეურთა შორის დამოკიდებულების რადიკალურად შეცვლის გზით.

კონკრეტულად როგორაა ეს მოსახერხებელი, რა უნდა გაკეთდეს, რომ აღმოიფხვრას წინააღმდეგობა ადამიანსა და მის გარემომცველ სინამდვილეს შორის? ამ საკითხზე პასუხის გაცემა ნიშნავს „ფაუსტის“ ძირითად საკითხზე პასუხის გაცემას. ცხადია, ამ საკითხზე თავისებური პასუხი გოეთეს გაცემული აქვს თავის აქამდე მრავალრიცხოვან ნაწარმოებშიც, მაგრამ ფართო კულტურულ-ისტორიულსა და ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ პლანში ეს პასუხი მას „ფაუსტი“ აქვს მოცემული. ნიღბების კარნავალის სცენაში, ცხადია, არ შეიძლება მოველოდეთ გოეთეს ამომწურავ პასუხს ამ საკითხზე, რადგან, მწერალს თავისი გმირის შესახებ ჯერ კიდევ ბევრი აქვს სათქმელი, თავისი გმირი მან ამის შემდეგ განვითარების რთული გზით უნდა წაიყვანოს, ვიდრე იგი, სიბრძნით დამძიმებული, იპოვიდეს პასუხს მის მიერ დასმულ ძირითად საკითხზე.

იმპერატორის სასახლეში ახლად მისული, ნიღბების კარნავალის მონაწილე ფაუსტი ჯერ კიდევ შორსაა თავისი განვითარების უკანასკნელი საფეხურიდან. ის ჯერ კიდევ მაძიებელი, ღრმად დაუკმაყოფილებელი და მშფოთვარე გმირია, რომელიც მიზნის მისაღწევად სხვადასხვა საშუალებას იყენებს, იმპერატორის სამსახურშიც დგე-

ბა და პლუტუსსაც განასახიერებს, რამაც გარკვეული როლი ითამაშა დიდი პანის წინააღმდეგ მოწყობილ ხალხის აჯანყებაში. ფაუსტის მოქმედება ამ სცენაში, მართალია, ბუნდოვნებით, წინააღმდეგობრიობით ხასიათდება, მაგრამ აშკარად ჩანს, რომ იგი მიდის თავისი, პოზიტიური გზით, არც ყველაფრის ცინიკურ უარყოფას ახდენს და არც არსებულის სტაბილიზაციას ცდილობს. ყველაფერი მოწმობს, რომ სასახლეში ნახული და განცდილი ამბები ფაუსტისათვის მისი პოზიტიური შემოქმედებითი ბუნების გამოქვადვებისა და განვითარების საშუალებას წარმოადგენს. ფაუსტი, ამდენად, თავისი დროის მღელვარე ამბებს კი არ ეთიშება, არამედ გარკვეულად მონაწილეობს მათში, თავისი პოზიცია საერთო საზოგადოებრივი ვითარებისათვის შეუგუებია. მისი განვითარების ეს საფეხური ემთხვევა საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის, რევოლუციისა და კონტრრევოლუციის შორის გამძაფრებული ბრძოლის პერიოდს და თუმცა არ ჩანს, რომ იგი რევოლუციას უჭერდეს მხარს, მაგრამ არც ის ჩანს, რომ მისი პრინციპული მოწინააღმდეგე, ძველი წყობილების თავგამოდებული დამცველი იყოს.

სცენა იმპერატორის სასახლეში შუქს ფენს ფაუსტის განვითარების გარკვეულ საფეხურს, იმ პერიოდს, როცა ამ გმირს ჯერ კიდევ არ დაეღწია თავი შტურმერული განწყობილებებისათვის, მაგრამ გარკვეულად იგრძნობა, რომ იგი არ შეჩერებულა განვითარების იმ საფეხურზე, რომელსაც მიაღწია ტრაგედიის პირველ ნაწილში, გადაუდგამს ნაბიჯი უფრო ფართო, ჰუმანისტურ-განმანათლებლური თვალსაზრისის დასაუფლებლად. იგი ახლა განვითარების იმავე საფეხურზეა, რომელზედაც იმყოფება ვილჰელმ მაისტერი რომანის პირველი ნაწილის უკანასკნელ წიგნებში. მასში, მართალია, კვლავინდებურად ძლიერია ადრინდელი შტურმერული განწყობილებები, მაგრამ იგრძნობა, რომ იგი უფრო მშვიდი, ზომიერი თვალსაზრისისაკენ იხრება.

ფაუსტი ახლაც მშფოთვარე, დაუქმყოფილებელი შტურმერი ია, მაგრამ შტურმერი, რომლის სამოქმედო პროგრამაში თავი იჩინა გარკვეულმა ბზარმა, შტურმერი, რომელიც შედგა უფრო ზომიერი განმანათლებლობის გზაზე. იგი ადრინდულად აღარ ესერის ქვა და გუნდას მის გარემომცველ სოციალურ სინამდვილეს, არამედ იღებს მას როგორც რეალობას და ცდილობს მოძებნოს მასში თავისი ადგილი.

ფაუსტი განვითარების ამ საფეხურზედაც ნათლად გვიჩვენებს თვით გოეთეს ევოლუციას, მისი მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობრიობას. ეს გმირი, მართალია, წინ დგამს ნაბიჯს შტურმერული

ინდივიდუალიზმის დაძლევისა და ფართო ჰუმანისტურ-განმანათლებლური თვალსაზრისის დაუფლების მიმართულებით, მაგრამ იგი ამასთანავე ატარებს დაღს ბიურგერული შეზღუდულობისა, რადგან მისი სწრაფვა ამგვარი ფართო თვალსაზრისისაკენ ძველი სოციალური ყოფის დაცვას უთავსდება. ფაუსტის განვითარება მიდის, მართალია, აღმავალი გზით, მაგრამ განვითარების მთელი ეს გზა არის ღრმად წინააღმდეგობრივი, მაჩვენებელი არა მხოლოდ იმისა, რაც ამ გმირს ისტორიულ პროგრესთან აკავშირებს, არამედ იმისიც, რაც მასში გერმანელი ბიურგერის შეზღუდულობის გამოხატულებას წარმოადგენს.

როგორც საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე დაწერილ ბევრ ნაწარმოებში, ისე „ფაუსტის“ II ნაწილშიც პროგრესული, ჰუმანისტურ-დემოკრატიული მხარის გასწვრივ ნათლად გამოჩნდა გოეთეს მსოფლმხედველობის ზომიერ-შემარიგებლური მხარე, მწერლის შიში რევოლუციის წინაშე, მისი თავიდან აცდენის სურვილი. რევოლუციასა და კონტრრევოლუციას შორის დაძაბული ბრძოლის ეპოქაში გოეთე, როგორც დავინახეთ, იმუშავებს რევოლუციის შესახებ თავის კონცეფციას, იმუშავებს საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის გეგმას, რასაც აქსოვს იმდროინდელ და ახალი საუკუნის თავის მრავალრიცხოვან ნაწარმოებში. გოეთე იმუშავებს იდეალს მომავლის საზოგადოებისა, იდეალს კაცობრიობის ბედნიერი მომავლისათვის მებრძოლი ადამიანისა, ხელისუფლების მესვეურის თურითი მოქალაქისა. ახალ საუკუნეში მწერლის ამ კონცეფციამ გარკვეული ევოლუცია განიცადა, მაგრამ მისი ძირითადი პრინციპები არ შეცვლილა. ფაუსტის მხატვრული სახეც გოეთეს ამ პლანში აქვს მოფიქრებული. ადრინდელი შტურმერი ფაუსტის განვითარება, მწერლის გეგმით, უნდა წარიმართოს იმ გზით, რომლითაც, მწერლის აზრით, უნდა წარიმართოს საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარება, ფაუსტი უნდა დაეუფლოს იმ ფართო, ობიექტურ თვალსაზრისს, რასაც მწერალი საჭიროდ აღიარებდა საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე შექმნილ თავის მრავალრიცხოვან ნაწერებში, დადგეს მტკიცედ რეალობის ნიადაგზე, გაიმსჭვალოს თავისი ხალხის სიყვარულით, იზრუნოს მის ბედნიერ მომავალზე, გაიმსჭვალოს სხვა ხალხებისადმი პატივისცემითა და სიყვარულით. ფაუსტმა უნდა გაიაროს იგივე საფეხური, რაც განვლო „პრომეთეოსის“ ცენტრალურმა გმირმა, რაც განვლო ვილჰელმა მაისტერმა, დაძლიოს თავისში შტურმერული უკიდურესობანი, ამასთანავე შტურმერული საბრძოლო პათოსიც დააბნდეს მთლიანი, პარმონიული ადამიანი.

ფაუსტის მხატვრული სახის ევოლუცია, როგორც ვხედავთ, გო-

ეთეს მოფიქრებული აქვს ფართო პლანში; იგი მას ესახება როგორც ევოლუცია იმ მოთხოვნებთან შეფარდებით, რომლებსაც აყენებს ახალი, ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარება გერმანიაში შექმნილი სპეციფიკური ვითარების გათვალისწინებით. როგორც სხვა ბევრ თავის ნაწარმოებში, ისე „ფაუსტის“ მეორე ნაწილშიც გოეთე გამოდის იმის აღიარებიდან, რომ ეს ახალი ეპოქა მნიშვნელოვნად განსხვავდება წინა, ბურჟუაზიული რევოლუციის ეპოქისაგან, რომელშიც ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტი მოქმედებდა, განსხვავდება იმით, რომ ახლა ბურჟუაზიული საზოგადოების შინაგანწინააღმდეგობა გაცილებით უფრო ნათლად ჩანს, ვიდრე ეს შეინიშნებოდა ბურჟუაზიული რევოლუციის ეპოქაში, ცხადი გახდა, რომ ბურჟუაზიული წყობილება არ წყვეტს უმნიშვნელოვანეს სოციალურ საკითხებს, არამედ კიდევ უფრო ამწვავებს მათ, არ სკობა ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლოატაციას საერთოდ.

ბურჟუაზიის ეგოისტურ-ანგარებითი მისწრაფებები, ბურჟუაზიული რევოლუციის შეზღუდული და წინააღმდეგობრივი ხასიათი გოეთემ შენიშნა თვით რევოლუციის ეპოქაში. ახალ საუკუნეში კი, როცა ბურჟუაზიული ურთიერთობა საბოლოოდ მკვიდრდებოდა, იგი დარწმუნდა თავისი წინანდელი ექვების სისწორეში. და როგორც წინა ეპოქაში, ისე ახლაც იგი ფიქრობს გამოსავალზე, აღრმავებს თავის წინანდელ სოციალურ კონცეფციას, აყენებს მომავლის საზოგადოების, მომავლის-ადამიანის იდეალს. ფაუსტი ახლა, მწერლის ჩანაფიქრით, ამ მომავლის საზოგადოების მშენებელ-ორგანიზატორი, ხალხთა მასების ახალი ზღვმძღვანელი უნდა გახდეს. მაგრამ მწერალს გათვალისწინებული აქვს, რომ ვიდრე ფაუსტი ამ საფეხურს მიაღწევს, მომავალი საზოგადოების მშენებელი გახდება, მანამ მან უნდა განვლოს განვითარების ხანგრძლივი და რთული გზა, უნდა დაძლიოს არა მხოლოდ ის, რასაც მწერალი მასში სუბიექტურობას უწოდებდა, არამედ საერთოდ ინდივიდუალიზმი და გადავიდეს ჰუმანიტურ-განმანათლებლურ თვალსაზრისზე.

სცენა იმპერატორის სასახლეში, როგორც აღინიშნა, პირველი საფეხურია ფაუსტის განვითარების იმ ეტაპზე, რომელსაც შედეგად უნდა მოჰყვეს არა მხოლოდ ადრინდელი შტურმერული მისწრაფებების დაძლევა, არამედ არსებულთან შემრიგებლური დამოკიდებულების დამყარებაც. ფაუსტმა უნდა იპოვოს პასუხი მის მიერ დასმულ საკითხზე, გადაწყვიტოს წინააღმდეგობა იდეალსა და სინამდვილეს შორის და გახდეს, მაშასადამე, ჰარმონიული ადამიანი. შინაგანი ჰარმონიისადმი სწრაფვა ფაუსტს იმთავითვე ახასიათებდა, სურვილი სრული შესაბამისობის დამყარებისა იმას შორის, რაც არის

და რაც უნდა იყოს. მაგრამ ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტი-საგან განსხვავებით, ახლა დისპარმონიის მდგომარეობიდან ჰარმონიის მდგომარეობისადმი სწრაფვა ფაუსტს ესახება არა შტურმერული რადიკალიზმის, არამედ შედარებით უფრო მშვიდი და ზომიერი მოქმედების გზით, არსებულის არა გაბედული უარყოფის, არამედ მასთან კომპრომისის გზით.

გოეთე ხედავს, რომ ახალი ეპოქა, როცა „ფაუსტის“ II ნაწილი იწერება, იდეალსა და სინამდვილეს შორის ჰარმონიის დამყარებისათვის სრულიადაც არ ქმნის ხელსაყრელ პირობებს, ისე როგორც ის ეპოქა, რომელშიც ტრაგედიის პირველი ნაწილი იშვა. პირიქით, „ფაუსტის“ მეორე ნაწილი და მწერლის იმდროინდელი სხვა ნაწარმოებებიც იმას გვემოწმება, რომ ახალი დრო, მწერლის გაგებითაც, სოციალურ წინააღმდეგობათა კიდევ უფრო გამწვავებით ხასიათდება. მწერლის მთავარ საზრუნავსაც ის შეადგენს, რომ არსებულ სოციალურ ვითარებას, რომელიც იდეალისა და სინამდვილის წინააღმდეგობას განაპირობებდა, დაუპირისპიროს იდეალი მომავლის საზოგადოებისა. რომელშიაც ასეთ წინააღმდეგობას ადგილი არ ექნება. საკითხის ამგვარ გაგებაში ჩანს, მართალია, გოეთეს მსოფლმხედველობის სუსტი მხარე, მიაი ბიურგერული შეზღუდულობა, რამდენადაც მომავალი საზოგადოების შენება და, მასთანადამე, ჰარმონიის მდგომარეობის მიღწევა მას წარმოდგენილი აქვს არა სოციალური ბრძოლის ფონზე, არამედ არსებული სოციალური ყოფის ხელუხლებლად დატოვების პირობებში, მაგრამ მასში ჩანს აგრეთვე გოეთეს მსოფლმხედველობის პროგრესული მხარე. ეს უკანასკნელი მდგომარეობს არა მხოლოდ იმაში, რომ მწერალი შრომის განთავისუფლებას უმღერის, კაცობრიობის ბედნიერი მომავლის შექმნისთვის იღწვის, არამედ იმაშიც, რომ იგი მაინც აკრიტიკებს იმ სოციალურ სინამდვილეს, რომლის რევოლუციური შეცვლის მომხრე არ არის. ეს კრიტიკა ნათელ ზოლად მიყვება ფაუსტის ხასიათის ევოლუციას ტრაგედიის მეორე ნაწილში, კრიტიკა ბურჟუაზიული ინდივიდუალიზმისა, ექსპანსიისა, ყოველივე იმისა, რაც ადამიანის ეკონომიური და სულიერი დაბეჩავების წყაროს წარმოადგენს.

ფაუსტის ხასიათის ევოლუცია ტრაგედიის მეორე ნაწილში მოწმობს გოეთეს ჩანაფიქრის სიდიადეს, მოწმობს იმას, რომ მწერლის საზრუნავს ამ შემთხვევაშიც ადამიანი წარმოადგენს, მისთვის ბედნიერი მომავლის შექმნა. ფაუსტი, მწერლის ჩანაფიქრით, გაცილებით უფრო ფართო პლანსა და პერსპექტივაში, ვიდრე ეს ვილჰელმ მაისტერის შესახებ ითქმის, უნდა გახდეს მომავლის საზოგადოების ასეთი მშენებელი, არა მხოლოდ დიდი მოაზროვნე, არამედ დიდი



პ რ ა ქ ტ ი კ ო ს ი ც, ვისი ცოდნაც სინამდვილის ქარცეცხლში გატარებული და შემოწმებული ცოდნა იქნება. ბუნებრივია, რომ ვიდრე საბოლოო მიზანს მიაღწევდეს, ფაუსტმა განვითარების სხვადასხვა საფეხური უნდა გაიაროს. სცენა იმპერატორის სასახლეში, როგორც აღინიშნა, ერთერთი საფეხურია მისი განვითარების ამ გზაზე.

ის გარემოება, რომ ფაუსტი მიზნად საკაცობრიო საკითხების გადაჭრას ისახავს, სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ იგი შორდება, არ ემყარება მშობლიურ, გერმანულ ნიადაგს. ამ გმირის ევოლუციით გოეთე წარმოგვიდგენს უპირატესად ევოლუციას გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრებისა, გერმანული იდეოლოგიისა. გზა; განვლილი ფაუსტის მიერ, არის გერმანული კულტურის, იდეოლოგიის განვითარების გზა XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან XIX საუკუნის პირველი სამი ათეული წლის მიწურულამდე, გზა თვით გოეთეს შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი განვითარებისა. ბუნებრივია, ამიტომ, რომ ტრაგედიის II ნაწილის დასაწყისშივე, იმპერატორის სასახლეში მყოფი ფაუსტის წინაშე იგივე ალტერნატივა ისმება, რაც თავის დროს საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქაში დაისვა თვით გოეთეს წინაშე, სახელდობრ, შექმნილი რთული საზოგადოებრივი ვითარებიდან გამოსავლის ძიება. თავის ადრინდელ ნაწერებში მწერალმა სცადა გამოეცხადებინა ბრძოლა გერმანული სინამდვილის უბადრუკობისათვის, მაგრამ შემდეგში ამ უბადრუკობის წინააღმდეგ ბრძოლაში იგი იძულებული გახდა უკან დაეხია, არსებულის წინააღმდეგ აქტიურ ბრძოლაზე ხელი აეღო. საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე დაწერილი ნაწარმოებები მწერლის ამგვარი ევოლუციის მაჩვენებელია, რევოლუციისათვის ევოლუციის, საზოგადოების მშვიდობიანი განვითარების დაპირისპირების მაჩვენებელი.

„ფაუსტის“ მეორე ნაწილის დასაწყისში მწერალს სწორედ იმ ეპოქაში გადავყავართ, როცა ირყევა ფეოდალურ-ბატონყმური რეჟიმის საფუძვლები, როცა უშუალო რევოლუციური სიტუაცია იქმნება. და როგორც ამ პერიოდის სხვა თავის მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებში, „ფაუსტის“ მეორე ნაწილის დასაწყისშიც გოეთეს მომარჯვებული აქვს ჰუმანისტურ-განმანათლებლური თვალსაზრისი. თანაც კი არ მიჯნავს, არამედ აკავშირებს თავის გმირს მონარქის სასახლესთან. ფაუსტის განვითარება, ცხადია, ვერ შეჩერდებოდა ამ საფეხურზე, ისე როგორც არ შეჩერებულა გოეთეს განვითარება იმ საფეხურზე, რომელიც მის შემოქმედებით ევოლუციაში „აჯანყებულებით“, „უკანონო ქალით“, „ჰერმანი და დოროთეათი“ და სხვა მრავალი ნაწარმოებით აღინიშნა.

ფაუსტის განვითარების გზა არის გზა თვით გოეთეს განვითარების

სა, ამასთანავე გზა თვით გერმანული იდეოლოგიის, ლიტერატურის განვითარებისა. გოეთეს „ფაუსტის“ დიდი კულტურული მნიშვნელობა იმაშიც მდგომარეობს, რომ მასში ჩანს ახალი დროის გერმანული ლიტერატურის განვითარების მაგისტრალური გზა, გზა „ქარიშხლისა და შეტევის“ ეპოქიდან, რომანტიზმისა და მოდერნიზებული კლასიციზმიდან კრიტიკული რეალიზმისაკენ. ფაუსტის წინაშე ტრაგედიის II ნაწილში იგივე საკითხი ისმება, რაც დაისვა გოეთესა და საერთოდ გერმანული ლიტერატურის წინაშე, აახელდობრ, შეცვლილ სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაში იდეალსა და სინამდვილეს შორის დამოკიდებულების საკითხი. ამ საკითხის სწორი გადაწყვეტის ძიებისას „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურა შედის კრიზისულ პერიოდში. ახლად წარმოშობილი რომანტიზმის ლიტერატურა კი აყენებს ამ საკითხის გადაწყვეტის თავისებურ პროგრამას, იდეალსა და სინამდვილეს შორის წინააღმდეგობის გადაწყვეტა რეალობის სფეროდან წარმოსახვის სფეროში გადააქვს. გოეთე და შილერიც, რომელთაც უხდებოდათ მოღვაწეობა როგორც „ქარიშხლისა და შეტევის“, ისე რომანტიზმის ეპოქაში, სწორედ იმიტომ, რომ ვერ შეძლეს გერმანული სინამდვილის უბადრუკობის დაძლევა, გარკვეულად ხარკს უხდიან თანადროულობიდან გაქცევის რომანტიკულ ფილოსოფიას.

ეს ასეა, მაგრამ თანადროულობიდან გაქცევის ეს განწყობილება გოეთესა და შილერთან, როგორც ეს ნაჩვენები გვქონდა „ნარკვევების“ I წიგნში, სრულიად სხვა ხასიათს ატარებს, ვიდრე რომანტიკოსებთან. ამ უკანასკნელებისაგან განსხვავებით, ისინი გარბიან არა იმდენად შუასაუკუნეებში, რამდენადაც ანტიკურობაში, ხდებიან დამაგვირგვინებელი ანტიკურობის ალორძინების იმ მოძრაობისა, რომელსაც ადგილი აქვს XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში. ჰარმონიის ძიებით გატაცებულნი, გოეთე და შილერი ანტიკურობაში ცდილობენ იპოვონ ის, რასაც ვერ ნახულობენ თავიანთ დროში, იპოვონ პლასტიკა და ჰარმონია, მხედველობაში აქვთ რა არა წარსულის, არამედ ისევ თანადროულობის ინტერესები. ამიტომაც, რომ გოეთე იძულებული ხდება ფაუსტის ხასიათის განვითარებაშიც შეიტანოს ანტიკური კლასიციზმის მომენტი, ვვიჩვენოს, თუ რა როლს თამაშობს ამ გმირის საერთო განვითარებაში ანტიკური კულტურა, ხელოვნება, მშვენიერების ანტიკური იდეალი. ამითაა პირობადებული, რომ ტრაგედიის მეორე ნაწილში ფრიალ მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ანტიკური სინამდვილის სურათების ჩვენებას.

გამხიარულებული იმპერატორი მოითხოვს ფაუსტისაგან მშვენიერი ელენეს ჩვენებას. ფაუსტი დახმარებისათვის მიმართავს კვლავ.

მეფისტოფელს, რომელიც უსიამოვნოდ ღებულობს ამგვარ წინადადებას, რადგან მას, მისივე განმარტებით, ხელი არ მიუწვდება წარმართულ სინამდვილესთან („Das Heidenvolk geht mich nichts an“). იგი აცნობებს ფაუსტს, თუ რა დიდ სიძნელესთანაა დაკავშირებული მისი განზრახვის განხორციელება. აცნობებს, რომ ელენეს აჩრდილი იმყოფება დედების სამყაროში, დედებისა, რომელთა ხსენებაც კი ფაუსტს ერუანტელს გვრის („Den Mütter! trieft's mich immer wie ein Schlag“). მეფისტოფელი აძლევს ფაუსტს საიდუმლოებით მოცულ გასაღებს, რომლის საშუალებითაც იგი გზას იკვლევს დედების სამყაროში და იწვევს სცენაზე მშვენიერი ელენეს აჩრდილს. ამ უკანასკნელის გამოჩენას წინ უსწრებს პარისის გამოსვლა, რომლის სილამაზით განსაკუთრებით მაყურებელი ქალები იხიბლებიან, მშვენიერი ელენეს სილამაზე კი მომეტებულად მამაკაცებს აჯადოებს. განსაკუთრებით ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს ელენეს სილამაზე ფაუსტზე.

ნარნარით მიიწვევს სპარტას მშვენიერი დედოფალი სცენაზე მძინარე პარისისაკენ. 'აი ის მიუახლოვდა კიდევაც ყმაწვილს, დაიხარა და ეამბორა მას, რითაც აღშფოთება გამოიწვია ქალებში და აგრეთვე ფაუსტშიც. განსაკუთრებით აღაშფოთა ელენეს სილამაზით მონიბლული ფაუსტი იმან, რომ გამოღვიძებულმა პარისმა მძლავრად მოხვია ხელი მშვენიერ ქალს და გადაწყვიტა მისი გატაცება. ფაუსტი გაქანდა, რომ აღეკვეთა მშვენიერი ელენეს გატაცება, ხელი ჩაავლო ყმაწვილს, მაგრამ აჩრდილები გაქრენ, უგრძნობლად დაცემული ფაუსტი კი მეფისტოფელმა სცენიდან გაიტანა.

ასე დამთავრდა კლასიკურ სინამდვილესთან, მშვენიერების ანტიკურ იდეალთან ფაუსტის დაახლოების პირველი ცდა. იგი დამთავრდა ფაუსტის მარცხით, მაგრამ არა სრული კატასტროფით, მისი შემოქმედებითი ძალების ატროფიით. ფაუსტი, მართალია, უგრძნობლად დაეცა, ვერ მიწვდა მშვენიერ ელენეს, რადგან უკანასკნელი აჩრდილს წარმოადგენდა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მან სრული იდეური მარცხი განიცადა, სილამაზის ანტიკური იდეალის დაუფლების ცდაზე საერთოდ ხელი აიღო. განცილილი მარცხის მიუხედავად, ფაუსტი მაინც არჩეული გზით მიდის, მიზნად ისახავს წვდეს ანტიკური სილამაზის იდეალს. მაგრამ როგორ უნდა განხორციელდეს ფაუსტის მიზანი, როგორ უნდა მიწვდეს იგი იმას, რაც უკვე გარდასულ დროს ეკუთვნის და არა რეალურად არსებულთა რიგებს? „ფაუსტის“ ავტორის წინაშე ეს ამოცანა მთელი სიმწვავიდ ისმება, რის გადასაწყვეტად იგი გვთავაზობს იმ საშუალებას, რასაც გვთა-

ვაზობდნენ ახალ დროში საერთოდ ანტიკური კლასიციზმით გატაცებულნი — ანტიკურობის აღდგენას მისი მეცნიერული შესწავლის გზით.

ამიტომაც, რომ მომდევნო სცენაში ავტორს გადაყავართ ისევ ფაუსტის სამუშაო კაბინეტში, რომელიც მისი მფლობელის მიერ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში მიტოვებული იყო და რომელსაც ვაგნერი მონდომებით უვლიდა. აქ ისევ ფაუსტის ფარაჯაში გადაცემული მეფისტოფელი ხვდება იმ ყმაწვილს, რომელმაც მისგან ერთდროს მშვიდად მიიღო დარიგება, და რომელიც ახლა, უკვე ბაკალავრი, აღარავის ცნობს, გარდა თავისი თავისა, მედიდურად და უკმეხად ელაპარაკება მეფისტოფელს. ბაკალავრის სახით გოეთე ხატავს ტიპს სუბიექტური იდეალიზმის ტყვეობაში მოქცეული ახალგაზრდისა, რომელსაც სამყარო თავისი წარმოდგენის შედეგად მიაჩნია, რომელიც უარყოფს ცდითა და დაკვირვებით მიღებულ ცოდნას. მართალია, გოეთე აღნიშნავდა, რომ ბაკალავრში არ არის ნაგულისხმევი რომელიმე ფილოსოფიური მიმდინარეობის მიმდევარი, მაგრამ აღნიშნავდა იმასაც, რომ ამ ყმაწვილში განსახიერებელია ახალგაზრდისათვის დამახასიათებელი თვითდაჯერებულობა, რწმენა იმისა, რომ ზამყარო დასაბამს იღებს მისგან და არსებობს მხოლოდ მისთვის. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ბაკალავრი, თვით გოეთეს ვაგებით, მოქცეულია სუბიექტური იდეალიზმის, სოლიპსიზმის ტყვეობაში. ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ მოვლენებისადმი ბაკალავრის სუბიექტივისტურ-იდეალისტური მიდგომის კრიტიკის ფონზე გოეთე მასში მაინც ხედავს დადებით მომენტს, ფიქრობს, რომ ეს უკანასკნელი ამ დაუდგრომელი ყმაწვილის განვითარების გარკვეულ საფეხურზე ნათლად გამოჩნდება.

ნაწარმოების, თვით ფაუსტის განვითარების ძირითადი ხაზის გასათვალისწინებლად ამ სცენაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ვაგნერის სამეცნიერო ექსპერიმენტს, მიიღოს ლაბორატორიული გზით ცოცხალი ადამიანი. ტრაგედიის მეორე ნაწილშიც ვაგნერი წარმოგვიდგება, როგორც ტიპი შუასაუკუნეებრივი, აბსტრაქტული მოაზროვნისა, მეტაფიზიკოსი მეცნიერისა, რომლისთვისაც მთავარი მნიშვნელობა ენიჭება ფაქტების ემპირიულ შესწავლას და არა კანონზომიერების დადგენას. ასეთი აბსტრაქტული, მცოცავი ემპირიკოსის ინტერესები ამოქმედებს დაუღალავ ვაგნერს არა მხოლოდ მაშინ, როცა მკვდარ საგნებს აგროვებს და მათ კლასიფიკაციას ახდენს, არამედ მაშინაც, როცა მიზნად ისახავს ლაბორატორიული გზით ცოცხალი არსების წარმოქმნას. მისი ექსპერიმენტი თითქოს წარმატებით დაგვირგვინდა, ცოცხალი ადამიანი, კ ო მ უ ნ კ უ ლ უ -

ს ი, ლაბორატორიული გზით უკვე მიღებულ იქნა, მაგრამ, მწერლის-  
გაგებით, ეს არ არის ნამდვილი სიცოცხლის წარმოშობა. ჰომუნკუ-  
ლუსი, მართალია, ფლობს ადამიანურ ნიშნებს, აზროვნებისა და მეტ-  
ყველების უნარს, მაგრამ იგი არ არის ნამდვილი ადამიანი, რადგან  
მას არ გააჩნია ნამდვილი სიცოცხლე. იგი ექსპერიმენტატორის-  
კოლბიდან იშვა, მაგრამ სწორედ იმიტომ, რომ ნამდვილი სიცოცხ-  
ლის უნარი არ გააჩნია, იგი კოლბას ვერ შორდება, მასთან ერთად  
დაფრინავს. სად უნდა შეიძინოს მან ნამდვილი სიცოცხლე, დააღ-  
წიოს კოლბას თავი? იქ, სადაც, გოეთეს აზრით, საერთოდ არის სი-  
ცოცხლის წყარო, ბუნებაში, ოკეანის ტალღებში. მიაჩნია რა, რომ  
სიცოცხლის მიზეზს წყალი წარმოადგენს, გოეთეს გადაჰყავს ჰომუნ-  
კულუსი სწორედ ზღვის ტალღებში. აქ ხდება მისი განთავისუფლება  
კოლბისაგან და ამასთანავე ოკეანის ტალღებში შთანთქმა, ე. ი. დაღ-  
გომა განვითარების იმ გზაზე, რაც, გოეთეს შეხედულებით, ცოცხალ  
ბუნებას ახასიათებს.

აბსტრაქტულ-მეტაფიზიკური აზროვნების, სიცოცხლის ცნების  
იდეალისტური გაგების წინააღმდეგ გალაშქრებისას გოეთე ჰომუნ-  
კულუსის სცენაში აქსოვს თავის შეხედულებას ცოცხალი ბუნების,  
სიცოცხლის წარმოშობისა და განვითარების შესახებ. ჰომუნკულუ-  
სის შთანთქმა ზღვის ტალღებში და ამის მეოხებით მისი დაღგომა  
ახალი, ნამდვილი სიცოცხლის გზაზე წარმოადგენს მწერლის მიერ  
სიცოცხლის ცნების მეტაფიზიკურ-იდეალისტური გაგებისათვის გა-  
მოტანილ განაჩენს.

ჰომუნკულუსი და ფაუსტი, ამდენად, წარმოადგენენ ერთიმეო-  
რისაგან განსხვავებულ ადამიანებს, პირველი არის აბსტრაქტუ-  
ლი ადამიანი, განყენებული აზროვნების პროდუქტი, მეორე  
კი ბუნებრივი ადამიანია. მათ შორის, ცხადია, არსებობს საერთოც,  
მსგავსება. ისინი ორივე ესწრაფიან წინსვლას, სრულყოფას; ფაუსტი  
ისწრაფის გაიგოს ადამიანის ცხოვრების აზრი, ჰომუნკულუსი კი  
ცდილობს გახდეს ნამდვილი, ბუნებრივი ადამიანი. არც ერთი და არც  
მეორე არ ჩერდება მიღწეულზე, არამედ მიიწევენ წინ სრულყოფი-  
საკენ; ორივე უკმაყოფილოა არსებულით, ზურგს აქცევენ გარემო-  
ცველ სინამდვილეს და წარსულში გარბის. ეს ასეა, ჰომუნკულუსსა  
და ფაუსტს შორის არსებობს მსგავსების მომენტები, მაგრამ არსე-  
ბობს ძირეული განსხვავებაც. ეს უკანასკნელი უპირატესად იმაში  
მდგომარეობს, რომ ფაუსტი არის ბუნებრივი, ცოცხალი ადამიანი,  
ჰომუნკულუსი კი, ხელოვნური, არანამდვილი სიცოცხლის მქონე  
ადამიანი. პირველი ისწრაფის განაზოგადოს აზროვნების მრავალ-  
საუკუნოვანი ისტორიის მიღწევები, რათა ადამიანის ცხოვრება ამ-

ქვეყნად წარმტაცი გახადოს; მეორე კი ცდილობს ყველაფერი თავი-  
დან დაიწყოს. ჩვეულებრივი სიცოცხლის პრინციპი შეიძინოს. ერ-  
თი იმყოფება კაცობრიობის ისტორიის განვითარების მაღალ საფე-  
ხურზე, მეორე კი ამ ისტორიის დასაწყისს განასახიერებს.

ფაუსტის სახის გასახსნელად მთავარი მნიშვნელობა აქვს იმის  
გამორკვევას, თუ რა გზით მიდის ის თავის განვითარებაში. ბუნებრი-  
ვი სიცოცხლის მოპოვებას დაწაფებული ჰომუნკულუსიც, მსგავსად  
ფაუსტისა, ხსნას ხედავს მისი გარემომცველი სინამდვილიდან გაქ-  
ცევაში. ელენეს პირველი ნახვით აღფრთოვანებულ, მისი მოტაცე-  
ბით რეტდანხმულ ფაუსტს, ძლიერად ეუფლება კლასიკურ სინამდ-  
ვილეში გაჭრის, ანტიკური სილამაზისა და ჰარმონიის წვდომის სურ-  
ვილი, იქითკენ ეწევა გული ჰომუნკულუსსაც, დრწმუნებულს იმაში,  
რომ აქ მიაღწევს იგი საწადალს, შეიძენს ბუნებრივ სიცოცხლეს.

მეორე მოქმედების მომდევნო სცენა — „კლასიკური ვალპურ-  
გის ღამე“, ამდენად, წინააღმდეგ ზოგიერთი მკვლევარის მტკიცეზი-  
სა, უნდა მივიჩნიოთ ნაწარმოების სიუჟეტური განვითარების მა-  
გისტრალურ ხაზთან ორგანულად დაკავშირებულად. გოეთეს წერი-  
ლები და საუბრები გვიდასტურებენ, თუ რაოდენ მნიშვნელობას  
ანიჭებდა მწერალი ამ სცენას თავისი მხატვრული ჩანაფიქრის გან-  
ხორციელებისათვის. მართალია, მწერალი იმასაც აღნიშნავდა, რომ  
ზოგი რამ, ამ სცენაში აღწერილი, შესაძლოა კლასიკური და შუასაუ-  
კუნეებრივი მითოლოგიის საკითხებში არაორიენტირებული მკითხ-  
ველისათვის გაუგებარი იყოსო, მაგრამ აქედან არამცდარააშე არ  
გამოდის, რომ მწერალი უარყოფს ამ სცენის ორგანულ კავშირს  
ნაწარმოების სიუჟეტური განვითარების საერთო ხაზთან. განზე ვტო-  
ვებთ რა „კლასიკური ვალპურგის ღამის“ პრობლემატიკის სპეცია-  
ლურ საკითხებს, ყურადღებას მივაქცევთ იმ გარემოებას, რომ მოქ-  
მედება აქ წარმოებს თარსალის ველზე, სადაც ერთდროს იულიუს  
კეისარმა სძლია პომპეუსს. გოეთე აგვიწერს ამ გამარჯვების აღსანიშ-  
ნავად სულების მიერ გამართულ დღესასწაულს, რომელშიც მონა-  
წილეობას ღებულობენ როგორც ანტიკური, ისე შუასაუკუნეების  
მითოლოგიური გმირები. აქ ხდება ჰომუნკულუსის შთანთქმა ოკეა-  
ნის ტალღებში, მის მიერ ბუნებრივი სიცოცხლის დაწყება და აქვე  
იწყება ფაუსტის მზადება მშვენიერი ელენეს მეორედ გამოწვევისა  
და მასთან დაკავშირებისათვის. მეფისტოფელი თავის მხრივ უახ-  
ლოვდება ზღვის ღმერთის, ფორკიასის ქალიშვილებს — ანტიკური  
მითოლოგიის ამ მახინჯ არსებებს. ერთი მათგანისაგან იგი იძენს ნი-  
ღაბს, რომელსაც შემდეგ, სპარტას სასახლეში ყოფნის დროს, გა-

მოიყენებს იმისთვის, რომ მშვენიერი ელენე თავისი სურვილით ფაუსტის სასახლეში გადავიდეს.

ფაუსტი კი თარსალის ველზე მშვენიერი ელენეს კვალს დაეძებს, რაშიაც მას დახმარებას უწევს ქირონი და ორაკული მანტო. პირველი არის კენტავრი, რომელიც გამუდმებით მოძრაობს, მეორე კი აპოლონის ტაძრის ორაკულია. ქირონი უყვება მის ზურგზე მსხდომ ფაუსტს ანტიკური გმირების ამბავს, აგრეთვე ამბავს მშვენიერი ელენესი, რომელიც ერთდროს მას თურმე ისე მიჰყავდა, როგორც ახლა ფაუსტი მიჰყავს. ბოლოს ქირონი მიიღწევს იმ ადგილს, სადაც იმყოფება მანტო. ამ უკანასკნელს წარუდგენს იგი ფაუსტს და თან აცნობებს, რომ ფაუსტს ელენეს მოპოება განუზრახავს. მანტოც თანხმობას აცხადებს დახმარება გაუწიოს ფაუსტს და ასწავლის მას ქვესკნელში ელენეს აჩრდილის ადგილსამყოფისაკენ მიმავალ გზას.

მესამე მოქმედებაში მწერალს გადაყვავართ სპარტაში, მეფე მენელაოსის სასახლეში. ტროელეებზე გამარჯვების შემდეგ სამშობლოსაკენ გამობრუნებულ მენელაოსს წინასწარ გამოუგზავნია სპარტაში მშვენიერი ელენე მის მახლობელ ტროელ ქალებთან ერთად, რათა სპარტის დედოფალმა მოამზადოს ყველაფერი ადამიანის მსხვერპლად შეწირვისათვის. ფორკიასის ნიღაბში გახვეული მეფის-ტროფელი, რომელსაც პირველ ხანებში ელენეს მახლობელი ქალები ქედმაღლურად ექცევიან, აცნობებს მას, რომ მსხვერპლი სხვა არავინაა, თუ არა თვითონ დედოფალი და მისი მახლობელი ქალები. ამასთანავე იგი აცნობებს ღრმად შეძრწუნებულ ქალებს, რომ არის თავის გადაჩრჩენის საშუალება — გადაავლა ფაუსტის სამფლობელოში, რომელიც სპარტის მახლობლადაა. ფორკიასი უყვება ქალებს, რომ ამ ადგილას ცხოვრობენ არა ბერძნები, არამედ სხვა ქვეყნიდან მოსულები, რომელთაც აუგიათ დიდებული, ბერძნული არქიტექტურული ნაგებობისაგან დიდად განსხვავებული ციხე-ქალაქი.

ხატავს რა წარმტაც ფერებში ფაუსტის სამფლობელოს, ფორკიასი თავისი მსმენელების ყურადღებას განსაკუთრებით მიაქცევს იქ დასახლებულ ხალხზე, გერმანელებზე, რომელთაც ბარბაროსებს უწოდებენ იმიტომ, რომ მათში სისასტიკეს ხედავენ, მაგრამ ისეთი სისასტიკე არაფერს გამოუჩენია, შენიშნავს ფორკიასი, როგორიც ბერძნებმა დამარცხებული ტროელების მიმართ გამოიჩინესო. ფორკიასი ხატავს ამ ახალი სამფლობელოს მცხოვრებთ როგორც ენერგიულსა და ხალისიანს, ხელოვნების გრძნობით დაჯილდოებულ ადამიანებს, რომელთაც სათავეში უდგას მეთაური, გაბედული და განათლებული კაცი, რომლის მსგავსი ბერძენთა შორის ცოტა მოიპოვება. სპარტას დედოფალს აეჭვებს ფორკიასის საქციელი. იგი გადაწყვეტს დარჩეს

თავის სასახლეში, დარწმუნებული იმაში, რომ მენელაოსი არ იქნება მის მიმართ ისეთი უღმობელი, როგორადაც იგი ფორკიასმა დახატა. მიუხედავად ამისა, ფორკიასი ადვილად ახერხებს დაარწმუნოს დედოფალი, რომ ქმარი მას არ დაინდობს, არ აპატიებს პარისთან დაახლოებას.

ამის შემდეგ სპარტას სასახლის პორტალს ცვლის შუასაუკუნეებრივი ციხე-კოშკი, რომლის მფლობელად ფაუსტი გვევლინება. ეს ერთი იმ ციხე-კოშკთაგანია, რომლებსაც აგებდნენ ხოლმე საბერძნეთის ტერიტორიაზე დასავლეთ ევროპის ჯვაროსნები. აქ ცხადდება მშვენიერი ელენე თავისი მზღებელი მანდილოსნებით. მის შესახვედრად მოემართება ფაუსტი რაინდის მდიდრულ ტანსაცმელში გამოწყობილი. მას თან მოჰყავს ბორკილგაყრილი ლინკეოსი, რომელმაც ვერ შეასრულა თავისი ვალდებულება როგორც მეთვალყურემ, ვერ აცნობა ფაუსტს სპარტას დედოფლის მოახლოება. ამის შედეგი იყო ის, რომ ელენეს ვერ მოუწყვეს ის შეხვედრა, როგორიც უნდა მოეწყოთ. ლინკეოსის საქციელით აღშფოთებული ფაუსტი ელენეს ანდობს ამ ადამიანის ქმედების განსჯას. როცა გებულობს, რომ ლინკეოსმა ვერ შეასრულა თავისი მოვალეობა იმიტომ კი არა, რომ ახლად მოსულები ვერ შენიშნა, არამედ იმიტომ, რომ ქალის სილამაზემ მოხიბლა და დაატყვევა, ელენეს მსჯავრი გამოაქვს საკუთარ თავზე და არა ლინკეოსზე. მას მიაჩნია, რომ თვითონაა მიზეზი ადამიანთა თავზე არაერთგზის დატეხილი უბედურებისა. ლინკეოსიც, აღნიშნავს იგი, ერთი იმათაგანია, ვისაც ღმერთებმა გონება აურიეს, და იმიტომ იგი დასჯას არ იმსახურებს.

ამ სცენაში გარკვეულად ჩანს შუასაუკუნეებრივი გერმანული სარაინდო პოეზიის სამკაულები. მოქმედი პირები გვევლინებიან მეტწილად როგორც შუასაუკუნეების სარაინდო ეთიკეტის, ქალთა სამსახურის სარაინდო კოდექსის დამცველები. ლინკეოსი, მაგალითად, თავის გასამართლებლად იყენებს მინეზინგერული პოეზიის ტრადიციულ ხერხს, ხატავს თავის თავს, როგორც მაღალი სიყვარულით გონებადაკარგულ ადამიანს, რომლისთვისაც სიყვარული ყველაფერს ნიშნავს და რომელიც მზად არის თავისი მთელი ამქვეყნიური ავლადიდება მიიტანოს სიყვარულის სამსხვერპლოზე.

სარაინდო, ე. წ. მაღალი სიყვარულის ასეთივე გატაცებულ მსახურად გვევლინება თვით ფაუსტი. მშვენიერ ელენესთან მისი შეხვედრის აღწერილობა მოგვაგონებს სარაინდო სიყვარულის კოდექსის დამცველი მიჯნურის შეხვედრას თავის მანდილოსანთან, ვის წინაშეც იგი თავს სავსებით განიარაღებულად თვლის, ვისაც იგი მეუფედ, თავისთავს კი მის ვასალად მიიჩნევს. იგერიებს რა მენელაოსის შემო-



ტევას, ფაუსტი ტოვებს ბრწყინვალე სასახლის ცხოვრებას და მშვენიერ ელენესთან ერთად მიდის სპარტას მაპლობლად მწყემსებითა და მონადირეებით დასახლებულ მთიან მხარეში — არკადიაში. აქ ნეტარ განმარტობებაში ტყეებიან ისინი ამქვეყნიური სილამაზითა და სიხარულით. მათი, როგორც სიბრძნისა და მშვენიერების კავშირის შედეგია დიდებული ყმაწვილი, პოეზიის გენიად წარმოდგენილი ე ვ ფ ო რ ი ო ნ ი, რომლის მხატვრულ სახეში მწერალმა თავისი თანამედროვე დიდი ინგლისელი პოეტი, ბაირონი უკვდავყო.

ცეკვითა და სიმღერით შემოდის სცენაზე დიდებული ბავშვი. იგი არ ჩერდება ერთ ადგილზე, სულ მუდამ დაბტის, სურს ავიდეს სულ მალლა და მალლა, კლდის მწვერვალზე, რითაც დიდ საგონებელში აგდებს თავის მშობლებს. ისინი ემუდარებიან დაუდევარ ყმაწვილს დაიოკოს თავი, რათა უბედურება არ დატრიალდეს მათ თავზე, არ დაიღუპოს სამთა ეს დიდებული კავშირი, მაგრამ ყმაწვილი თავისას არ იშლის. აცხადებს, რომ არ შეუძლია დაბლა დარჩენა („Ich will nicht länger am Boden stocken“), გული სულ მალლა ეწევა. მის სტიქიას არ შეადგენს ერთ ადგილზე შეჩერება, იმით დაკმაყოფილება, რაც ადვილად მოსაპოვებელია, არამედ იმისაკენ სწრაფვა, რაც ძნელად მოიპოვება.

„Das leicht Errungene,  
Das widort mir  
nur das Erzwungene  
ergetzt mich schier“.

შორიდან ესმის დიდებულ ყმაწვილს ბრძოლის ხმა. ეს თავისი განთავისუფლებისათვის ამდგარი ხალხია, რომელშიც მწერალი არაოროაზროვნად გვანიშნებს თურქების წინააღმდეგ ბერძენთა გამათავისუფლებელ ბრძოლას და ამ უკანასკნელში ბაირონის მონაწილეობას. აქეთკენ მიიწევს შეუჩერებელი ევფორიონი, დარწმუნებული იმაში, რომ თვითეთლის ვალია არა სიმშვიდეში ყოფნა, არამედ ხალხთა ბრძოლაში აქტიური მონაწილეობა. და ევფორიონიც მიეშურება იქითკენ, საიდანაც ბრძოლის ხმა ესმის და ინთქმება უსასრულობაში. რჩება მისი მხოლოდ ტანსაცმელი და ლირა. ევფორიონის დაღუპვით ირღვევა ელენესა და ფაუსტის კავშირი. ქალი ემშვიდობება ფაუსტს და მიიჩქარის თავის მუდმივ ადგილსამყოფელში, საიდანაც იგი გამოიხმო ფაუსტმა პერსეფონას დახმარებით. ფაუსტს ხელთ რჩება ელენეს ტანსაცმელი, რომელიც იქცევა ღრუბლად და თან წარიტაცებს ფაუსტს. ევფორიონის ტანსაცმელსა და ლირას ეპატრონება ფორკიასი, რომელიც ახლა ნი-

ღაბს იხსნის და მაყურებელთა წინაშე მეფისტოფელის სახით წარმოდგება.

ასე დამთავრდა ანტიკური კლასიციზმით ფაუსტის გატაცება. ერა ანტიკური კლასიციზმის აღორძინებისა. ერთობ ხანმოკლე და წარმავალი აღმოჩნდა კავშირი სიბრძნისა და სილამაზის იდეალს შორის, ასევე ამ კავშირის შედეგი, იდეალი პოეზიისა, მებრძოლი, მაგრამ მაინც სინამდვილიდან ამოღებული რომანტიკული პოეზიისა. ყველაფერი გაქრა, ვითარცა სიზმარი. დამთავრდა ერა ანტიკური ჰარმონიისა და მშვენიერების ისე, როგორც დამთავრდა ერა რომანტიკული მეოცნებეობისა, საერთოდ, რომანტიკული შემართებისა. ისახება რიყრაყი ახალი ეპოქისა, სინამდვილისადმი პრაქტიკულ-რეალისტური დამოკიდებულებისა, იდეალის არა წარსულში, ანდა წარმოსახვაში, არამედ რეალურ სინამდვილეში, ადამიანთა პრაქტიკულ საქმიანობაში ძიებისა. ფაუსტის ხასიათის ევოლუციაც მთელი იმდროინდელი გერმანული კულტურის, თვით გოეთეს მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი განვითარების ამ ძირითად ხაზს უნდა შეეფარდოს, იმავე გზით უნდა წარიმართოს, რა გზითაც წარიმართა განვითარება ვილჰელმ მაისტერისა.

ეს ახალი საფეხური ფაუსტის განვითარებაში წარმოადგენს არა მის ხასიათში მომხდარი რადიკალური გარდატეხის შედეგს, არამედ მთელი მისი აქამდელი განვითარების ბუნებრივსა და ლოგიკურ შედეგს. ანტიკურ კლასიციზმსა და მებრძოლ რომანტიზმთან კავშირიც უშედეგო არ დარჩენილა ფაუსტის განვითარებისათვის. ფაუსტმა, მართალია, დაჰკარგა მშვენიერი ელენეცა და ევფორიონიც, მაგრამ მათი მეოხებით მან გადადგა ახალი ნაბიჯი თავის განვითარებაში. ელენეს სახით იგი წვდა მშვენიერების და ჰარმონიის კლასიკურ იდეალს, ევფორიონის სახით კი მაღალი პოეზიის იდეალს. მართალია, ფაუსტი თავისი განვითარების მომდევნო საფეხურზე არ მიდის არც ანტიკური კლასიციზმისა და არც რომანტიზმის (იგულისხმება პროგრესული რომანტიზმის) გზით, მაგრამ იგი არ იმიჯნება აბსოლუტურად არც ერთისა და არც მეორისაგან, დგას მათი კავშირის აღიარების ნიადაგზე. ელენესა და ევფორიონისაგან დარჩენილი რეკვიზიტებიც იმას გვანიშნებს, რომ მეორედ განცდილმა მძიმე საოჯახო ტრაგედიამ ფაუსტის განვითარებაში გარკვეულად დადებითი როლი შეასრულა.

განცდილ მძიმე ტრაგედიას არ გამოუწვევია ფაუსტის გადაჩეხვა სასოწარკვეთაში, არ გამოუწვევია მისი შემოქმედებითი ძალების დაცემა, ხელის აღება დასახული მიზნის განხორციელებაზე.

პირიქით, მას მოჰყვა შედეგად ფაუსტის მტკიცედ და გადაჭრით დადგომა რეალისტური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე. მისი ღრმა რწმენა როგორც თავის დიდ შესაძლებლობაში, ისე კაცობრიობის ბედნიერი მომავლის განზობრციელებაში. ანტიკური კლასიციზმით გატაცება ფაუსტს დაეხმარა როგორც ბანალური სინამდვილიდან ამალლებაში, ჰარმონიისა და სილამაზის ე. წ. წმინდა ფორმების წედლობაში, ისე პრაქტიკული სინამდვილის. ნიადაგზე დადგომაში. ელენესაგან დარჩენილი რეკვიზიტის მეოხებით იგი, მართალია, ამალლდა სინამდვილიდან, ზეაიტყორცნა მაღალ რეგიონებში, მაგრამ ეს პროცესი ორგანულად დაუკავშირდა გმირის კიდევ უფრო მძლავრად დადგომას სინამდვილის, რეალისტური მსოფლგაგების ნიადაგზე.

ამგვარად წარმოვედგება ფაუსტი ტრაგიდიის უკანასკნელ ორ მოქმედებაში. მეოთხე მოქმედების დასაწყისში ვხედავთ, რომ იგი გამოდის ღრუბლებიდან და მაღალი მთის მწვერვალიდან გასცქერის ბუნების წარმტაც სურათებს. მან თითქოს მიაღწია იმას, რასაც ესწრაფოდა, შეიციწო სამყაროს სიღიადე და ბრწყინვალეება („Die Reiche der welt und ihre Herrlichkeit“) და ახლა შეუძლია დაუბრუნდეს იმ ბანალურ სინამდვილეს, რომლისადმი იგი იმთავითვე კრიტიკულად იყო განწყობილი. თითქოს გამართლდა მეფისტოფელის პროგნოზი, ფაუსტი ბოლოსდაბოლოს დაუბრუნდება თავის ადამიანურ შეზღუდულობასო. ფაუსტთან თანამგზავრობას მეფისტოფელისათვის სწორედ ის აზრი ჰქონდა, რომ მას ფაუსტისათვის უნდა დაემტკიცებინა, რომ იგი ბოლოსდაბოლოს „ის არის, რაც არის“, რომ იგი არ შეიძლება წარმოადგენდეს გამონაკლისს სხვა ადამიანთა შორის, არ იყოს მათებრ შეზღუდული და საცოდავი. მეფისტოფელი დარწმუნებულია, რომ დადგა ეს სანატრელი ჟამი, როცა ფაუსტის მაღალ მისწრაფებებს სადავე დაედება, როცა იგი ყოველდღიურითა და წარმავალით დაკმაყოფილდება. ფაუსტის შემდგომი ცხოვრება და მოღვაწეობა მეფისტოფელს ესახება როგორც ცხოვრება და მოღვაწეობა ჩვეულებრივი, ანგარებით-პატივმოყვარული სულის მატარებელი, ბურჟუაზიული ეპოქის ადამიანისა, რომელიც იმოქმედებს ისე, როგორც იმოქმედებდნენ მის ადგილზე სხვები, როგორც იმოქმედებდა თვითონ მეფისტოფელი.

„შენს ადგილს აქ მე  
ავაშენებდი სატახტო ქალაქს, —  
ვიწრო ქუჩებით, მრავალი სახლით,  
შუაში ბაზარს შეექმნიდი თანაც,

სავსეს თალგამით, კომბოსტო-ხახვით.  
იქ გავმართავდი ხორცისთვის დაზგას,  
სადაც სხდებიან გროვად ბუზები;  
მუნ იხილავდი ბრბოს ურიცხვს რაზმად,  
მუღმივ სიმყარაღეს სიფუსფუსეთი“.

(თარგ. ლ. ო ნ ი ა შ ვ ი ლ ი ს ა)

ფაუსტის შემდგომი მოღვაწეობის სხვა პერსპექტივა მეფისტოფელს გამორიცხულად მიაჩნია. მას შეუძლებლად მიაჩნია, რომ ფაუსტი კვლავინდებურად ადრინდელი გზით წაეიდეს, რადგან ეს თურმე იგივე იქნებოდა, რომ მან მთვარეზე გადასვლა მოინდომოს. თვით ფაუსტისათვის კი განვითარების ამ საფეხურზე გრანდიოზული პერსპექტივა ისახება, იმისაგან სრულიად განსხვავებული, რასაც მეფისტოფელი ხედავდა. წინააღმდეგ მეფისტოფელისა, თავისი შემდგომი განვითარება მას სრულიადაც არ ესახება როგორც დაბრუნება იმ ბანალური სინამდვილისადმი, რომლისგანაც იგი ამაღლდა. ფაუსტი არ არის განწყობილი ხელი აიღოს თავის ადრინდელ მაღალ გატაცებებზე, დიდ რომანტიკულ შემართებაზე, იგი გამოდის მხოლოდ სინამდვილისაგან მოწყვეტილი, ცალმხრივი რომანტიკული შემართების წინააღმდეგ. თავისი შემდგომი განვითარება ფაუსტს არ აქვს წარმოდგენილი, როგორც მისი აქამდელი გზის პრინციპული უარყოფა. იგი გადაჭრით უარყოფს მეფისტოფელის შენიშვნას, რომ შემდეგში ფაუსტს, თუ იგი ძველი გზით წავა, ისღა დარჩენია, რომ მთვარეზე გადასვლა ისურვოს, აღნიშნავს, რომ ადამიანს ამქვეყნად გააჩნია შესაძლებლობა ესწრაფოდეს დიად საქმეებს („Dieser Erdenkreis gewährt noch Raum zu großen Taten“).

ფაუსტისათვის არ არსებობს ძველი და ახალი გზა. გზა, რომელსაც იგი ამიერიდან ადგება, მისი აქამდელი მოღვაწეობის ბუნებრივი განვითარების შედეგს წარმოადგენს. დიადი საქმეები მის გაგებაში მდგომარეობს რეალური სინამდვილის ნიადაგზე გადაჭრით დადგომაში, მაგრამ არა განვითარების აქამდელი გზის ხელაღებით უარყოფაში. მეფისტოფელი სწორად განსაზღვრავს, რომ ამიერიდან ფაუსტი მტკიცედ დადგება რეალური სინამდვილის ნიადაგზე, მაგრამ იგი ცდება, როცა ფიქრობს, რომ ეს სწორედ ის ბანალური სინამდვილე იქნება, რომელსაც ფაუსტი იმთავითვე უმხედრდებოდა. ცდება მეფისტოფელი, როცა ფიქრობს, რომ ფაუსტი ამიერიდან ფილისტერულ ყოფამდე ჩამოქვეითდება, ეგოისტურ-ანგარებითი განწყობილებებით გაიმსჭვალება, სახელის მო-

პოვებას დაეწაფება. ფაუსტი გადაქრით უარყოფს მისი სამოქმედო პროგრამის ამგვარ გაგებას, აღნიშნავს, რომ მას საქმეები იზიდავს და არა სახელის მოპოება, რომ საქმეა ყველაფერი და არა სახელი („Die Tat ist alles, nichts der Ruhm“).

ცხადი ხდება, თუ მოცემულ შემთხვევაშიც როგორ განსხვავდება ერთიმეორისაგან ფაუსტისა და მეფისტოფელის თვალსაზრისი. ეს განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ პრაქტიკული სინამდვილის ნიადაგზე დგომა. მეფისტოფელის აზრით, ნიშნავს ხელის აღებას მაღალ ჰუმანურ მისწრაფებებზე და ფილისტერულ ყოფამდე ჩამოქვეითებას. ეგოისტურ-ანგარებითი სულით გამსჭვალვას; ფაუსტისათვის კი იგი არ ნიშნავს ადამიანის მიერ თავის მაღალ მისწრაფებებზე ხელის აღებას, პირიქით, ნიშნავს კიდევ უფრო გაბედულსა და ფართო პლანში მოქმედებას მათი განხორციელებისათვის.

მეფისტოფელი ფიქრობს, რომ, დააღწევს რა თავს ილუზიებს, ფაუსტი დადგება ახალი, ბურჟუაზიული სინამდვილის ნიადაგზე, საბოლოოდ ხელს აიღებს მაღალ საკაცობრიო მისწრაფებებზე; ფაუსტი კი სხვაგვარად ფიქრობს. მართალია, იგი არ არის განწყობილი აბსოლუტურად გაემიჯნოს ფეოდალურსა თუ ბურჟუაზიულ საზოგადოებას, პირდაპირ აცხადებს, რომ სურს გახდეს მფლობელი და მესაკუთრე („Herrschaft gewinnlich, Eigentum“), მაგრამ მესაკუთრე-მფლობელად გახდომა ფაუსტისათვის სრულიადაც არ ნიშნავს ფეოდალისა თუ მეწარმე კაპიტალისტის თვალსაზრისზე. დადგომას, ეგოისტურ-ანგარებითი სულისკვეთებით გამსჭვალვას, მაღალ საკაცობრიო იდეალებზე ხელის აღებას. ამიტომ ეკამათება იგი მეფისტოფელს, აღნიშნავს, რომ ამ ცინიკოსს არ შეუძლია გაიგოს ადამიანის, ამ შემთხვევაში მისი, ფაუსტის, მისწრაფებები („Was weißt du was der Mensch begehrt“). მესაკუთრედ გახდომა ფაუსტს სურს შეათავსოს თავის მაღალ ჰუმანურ მისწრაფებებთან, ადამიანთა გაკეთილშობილებისა და გაბედნიერებისათვის ბრძოლასთან.

ბრძოლა მის მიერ დასახული პროგრამის განხორციელებისათვის ფაუსტს მიაჩნია თავისი ცხოვრების მთავარ მიზნად, სიბრძნის უკანასკნელ სიტყვად („Das ist der Weisheit letzter Schluß“). ამ პროგრამის განხორციელების საშუალებად კი მიჩნეულია ადამიანთა თავდადებული შრომა, უპირატესად ბუნების სტიქიის წინააღმდეგ მიმართული ბრძოლა. ფაუსტს განუზრახავს ალაგმოს ზღვა, უკან დაახევინოს მას და გათავისუფლებულ ტერიტორიაზე მოა-

წყოს თავისუფალ ადამიანთა ახალი ცხოვრება. იმპერატორისათვის გაწეული დახმარების ჯილდოდ იგი ღებულობს ზღვის სანაპირო ტერიტორიას, რომელზედაც იწყებს თავისი გეგმის განხორციელებას, აგებს ჯებირებს, ახალ ნაგებობებს, გააყავს არხები, ცდილობს გახადოს მთელი არემარე სასიამო და მიმზიდველი.

ასეთი სახით წარმოგვიდგება ფაუსტი ტრაგედიის მეხუთე მოქმედებაში. მეფისტოფელი კი ამ დროს თავის სამ ხელქვეითთან ერთად მეკობრეობას ეწევა, რასაც ფაუსტი არ იწონებს, მაგრამ მის აღსაკვეთადაც არაფერს აკეთებს. ბოლოს ღრმად მოხუცებულ ფაუსტს ეცხადება ოთხი მოხუცი ქალი, მოახლოებული სიკვდილის მაუწყებელი. ერთერთი მათგანის შეკითხვაზე — იცნობს თუ არა იგი ზრუნვას, ფაუსტი აღწერს მის მიერ განვლილ გზას, აღნიშნავს, თუ როგორი ძლიერი სურვილები იპყრობდა მას აქამდე და როგორი მოფიქრებული და დინჯია მისი ნაბიჯები ახლა. ფაუსტი ლაპარაკობს, რომ ეს ქვეყანა მან კარგად შეიცნო, მიხვდა, რომ ადამიანი ამქვეყნიურის იქით არ უნდა ისწრაფოდეს („nach drüben ist die Aussicht uns verrannt“), უნდა მტკიცედ იდგეს სინამდვილის ნიადაგზე („er stehe fest und sehe hier sich um“). სულელია, აღნიშნავს ფაუსტი, ვინც უგულებელყოფს ამ სავალდებულო მოთხოვნას, ვინც თავის მსგავსს ღრუბლებს იქით დაეძებს („Tor, wer dorthin die Augen blinzend richtet, sich über Wolken seines Gleichen dichtet“). ადამიანმა იმედის თვალი ამ ქვეყანას უნდა მიაბყროს, უნდა მოქმედი, აქტიური იყოს. ასეთი ადამიანისათვის, ფიქრობს ფაუსტი, ეს ქვეყანა მდუმარე არ იქნება („dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm“).

ამგვარად, უსაგნო მეოცნებეობის უარყოფა და სინამდვილეზე აქტიური ზემოქმედება — აი მოხუცი ფაუსტის სამოქმედო პროგრამა, მისი ცხოვრების ფილოსოფია. ამ პროგრამას იცავს იგი მის შემდეგაც, როცა ზრუნვის მიერ დაბრმავებულია. იგი ახლა კიდევ უფრო დაბეჯითებით მოუწოდებს თავის ხალხს საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომისაკენ, წინასწარ იძლევა დასტურს გამოყენებულ იქნას ამ მიზნისათვის როგორც წახალისების, ისე იძულების ზომები. მას განუზრახავს ამოაშროს ის ქაობი, რომელიც წამლავს ჰაერს და მთელ მის აქამდელ ნამუშევარს განადგურებით ემუქრება. ყველაფერი ეს ფაუსტს სჭირდება იმისთვის, რომ ჩაუყაროს მტკიცე საფუძველი ადამიანთა გათავისუფლებისა და გაბედნიერების დიად საქმეს. მას მიზნად დაუსახავს პრაქტიკულად შეუდგეს კაცობრიობის სანუკვარი ოცნების განხორციელებას, ადა-

მიანთა მილიონების გათავისუფლებას, მათი ცხოვრების გამშენიერებას.

ზღვის ტალღების ალაგმვა და დაქაობებული ადგილების ამოშრობაც ფაუსტს ამ მიზნისათვის სჭირდება, კაცობრიობის, შრომის გათავისუფლების დიადი მიზნისათვის. ფაუსტის არსება მთლიანად ამ აზრითაა შეპყრობილი, იგი მას სიბრძნის უკანასკნელ სიტყვად მიაჩნია. ფაუსტი გრძნობს, რომ მოატანა კაცობრიობის გათავისუფლების რიყრამა, რომ აღამიანები მის მოწოდებას აქტიურად ეხმაურებიან, მათი მეთაურის მონახაზის პრაქტიკულად განხორციელებას იწყებენ. რა იცის მან, თუ ესენი არიან არა სამუშაოდ გამოსული ადამიანები, არამედ ლემურები, რომლებიც მისთვის საფლავს თხრიან. ფაუსტი დარწმუნებულია, რომ ხალხსა და მის ხელმძღვანელს შორის დამყარდა ის ურთიერთობა, რასაც იგი საჭიროდ თვლიდა, რომ ხალხს თავისი ხელმძღვანელის ესმის და ხელმძღვანელსაც თავისი ხალხისა, რომ ხალხი თავისი ხელმძღვანელის მოწოდებას აქტიურად ეხმაურება, რადგან ხელმძღვანელის საზრუნავს ხალხის კეთილდღეობა შეადგენს. ფაუსტი დარწმუნებულია, რომ შეიქმნა კაცობრიობის განთავისუფლების, მისი ბედნიერი მომავლის განხორციელების მტკიცე საფუძველი. ამ მომავალს შეტრფის ღრმად მოხუცებული ფაუსტი, მიაჩნია, რომ იქმნება ისეთი ვითარება, როცა მან შეიძლება თავისი ყურადღება წარმავალზე შეაჩეროს, როცა მას შეეძლება უთხრას წამს — „შეჩერდი, შენ ასე მშვენიერი ხარ!“, ე. ი. უთხრას ის სიტყვები, რომლებიც მას, ეშმაკთან დადებული ხელშეკრულების თანახმად, არ უნდა ეთქვა. და ფაუსტი წარმოთქვამს ამ სიტყვებს, რის შემდეგაც იგი უსულოდ ეცემა. მეფისტოფელი ცდილობს დაეპატრონოს მის სულს, მაგრამ უშედეგოდ. საქმეში ერევან ანგელოსები, რომლებსაც ფაუსტის სული ზეცაში მიაქვთ.

ასე გადაწყდა ნაწარმოების კოლიზია. მეფისტოფელი, მიუხედავად იმისა, რომ სანაძლეო ფორმალურად მან მოიგო, იძულებულია აღიაროს თავისი დამარცხება. ფაუსტის სული არ ერგო მას, რადგან არ გამართლდა მისი პროგნოზი, ფაუსტი არ ჩამოქვეითებულა ბანალურ სინამდვილემდე. არ გამხდარა თვითკმაყოფილი, შეზღუდული ფილისტერი, ხელი არ აუღია თავის მაღალ საკაცობრიო იდეალებზე.

ტრაგედიის მეორე ნაწილი; ამდენად, აგრძელებს პირველი ნაწილის იდეურ ხაზს, წყვეტს იმ ძირითად საკითხს. რომელიც ტრაგედიის პირველ ნაწილში ისმება. იმთავითვე მატერიალისტური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე მდგომი, პრაქტიკის პრიმატის მა-

ლიარებელი ფაუსტი ტრაგედიის მეორე ნაწილში კიდევ უფრო მტკიცდება ან პოზიციაზე. ფაუსტის გამარჯვება, მისი დიდი შემეცნებითი-კულტურული ღირებულება ამაში მდგომარეობს. მეორდება ის, რაც საერთოდ დამახასიათებელია გოეთეს შემოქმედებითი ევოლუციისათვის ახალ დროში და რაც მწერალთან რეალიზმის შემდგომ გაღრმავებაში მდგომარეობს; მეორდება ის, რაც ასე მკაფიოდ ვილჰელმ მაისტერის მხატვრული სახის ევოლუციაში დავინახეთ. მსგავსად „მოგზაურობის წლების“ ცენტრალური გმირისა, ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტიც გადაჭრით ღვება რეალური სინამდვილის ნიადაგზე, საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნისათვის იღწვის. განვითარების ხანგრძლივი და რთული გზა, რომლითაც მიდიოდა ფაუსტი, დაგვირგვინდა იმით, რომ მან არა მხოლოდ თეორიულად აღიარა რეალურის პრიმატი, არამედ პრაქტიკულად შეუდგა თავისი იდეალების განხორციელებას, შრომის ახალი ორგანიზაციის შექმნა მისი ბურჟუაზიული ორგანიზაციის საპირისპიროდ. ღრმად მოხუცებული ფაუსტის დიდ შრომით შემართებაში, მის დიდ საწარმოო საქმიანობაში გვიჩვენა მწერალმა თავისი კრიტიკული დამოკიდებულება შრომის ორგანიზაციის როგორც ფეოდალური, ისე ბურჟუაზიული ფორმისადმი, კრიტიკული დამოკიდებულება რესტავრაციის ეპოქისადმი, ასევე თავისი ღრმა რწმენა კაცობრიობის ბედნიერი მომავლისა.

ასე გადაწყდა ის ძირითადი საკითხი, რომელსაც ფაუსტი იმთავითვე სახავდა: იდეალისა და სინამდვილის, ადამიანისა და მისი გარემომცველი სოციალური ყოფის დამოკიდებულების საკითხი. უარყო რა ტრაგედიის პირველივე ნაწილში იდეალის ირეალურში ძიება, მისტიკა-იდეალიზმი, დადგა რა გადაჭრით სინამდვილის ნიადაგზე, ფაუსტი თანდათანობით დაუახლოვდა დასმული საკითხის სწორ გადაწყვეტას, ადამიანის ცხოვრების აზრი და დანიშნულება რეალურ სინამდვილეში დარჩენასა და მისი გარდაქმნისათვის შრომაში დანიხა. კაცობრიობის ბედნიერი მომავლის ძებნისას მან იმედის თვალი მიაპყრო არა ზებუნებრივს, ღვთაებრივს, არამედ თვით ადამიანს, აქტიურად ჩართულს თავისი ცხოვრების გარდაქმნისათვის დიდ საწარმოო-შრომით საქმიანობაში, ადამიანს სოციალურად გათავისუფლებულსა და გათვითცნობიერებულს, თავისი მოვალეობის შეგნებამდე ამალლებულს, ადამიანს თავისუფალს თავისუფალთა შორის.

არ შეიძლება ითქვას, რომ საკითხის ამგვარი გადაწყვეტა კითხვის ქვეშ აყენებს ნაწარმოების იდეური თუ მხატვრული მთლიანობის საკითხს, რომ იგი არ გამომდინარეობს ნაწარ-



შობის ფაქტურიდან. საფუძველი არ არის ვიფიქროთ, რომ ტრაგედიის ფინალი არ შეესაბამება ნაწარმოების იდეურ ქარგას, თვით გოეთეს მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი განვითარების რთულსა და წინააღმდეგობრივ გზას. ცხადია, მოკლებულია საფუძველს ტრაგედიის ნაწილების ერთიმეორისადმი დაპირისპირება, იმის მტკიცება, რომ ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტი მიდის მხოლოდ ცდომილების გზით, რომ მას მხოლოდ ტრაგედიის მეორე ნაწილში და ისიც ნაწარმოების ფინალში აეხილება თვალები. ამგვარ მტკიცებას ზურგს არ უმაგრებს გოეთეს ნაწარმოები, მისი ფაქტურა.

გოეთეს ფაუსტი. მართალია, წინააღმდეგობრივი გმირია, მაგრამ მაინც ერთიანი, გარკვეული და მტკიცე მსოფლმხედველობრივი პრინციპების მქონე. იგი, რასაკვირველია, ვითარდება, მას ცდომილებებიც ახასიათებს. მაგრამ ეს განვითარება უნდა წარმოვიდგინოთ როგორც განვითარება იმთავითვე ღრმად პოზიტიური და კონსტრუქციული, მტკიცე მსოფლმხედველობრივი საყრდენების მქონე გმირისა, რომელიც სულ უფრო და უფრო ღრმად იჭრება მოვლენების არსში, ახალ-ახალ ცოდნასა და გამოცდილებას იძენს. არავითარი საფუძველი არ არსებობს, მაგალითად, დაუთპირისპიროთ ტრაგედიის ფინალის ფაუსტი ადრინდელ ფაუსტს იმის გამო, რომ იგი ახლა გადაჭრით დგას რეალისტური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე, რადგან რეალისტური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე დგას ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტიც, ფაუსტი, რომელიც იმის აღიარებიდან გამოდიოდა, რომ „პირველად იყო საქმე“ და რომელიც მეფისტოფელთან საუბარში იმ აზრს ავითარებდა, რომ მას ეს ქვეყანა და მისი გარდაქმნა იტაცებს. რომ ეს სინამდვილე წარმოადგენს აზრსა და წყაროს მისი ცხოვრებისა და სიხარულის. მართალია, ტრაგედიის პირველ ნაწილს ფაუსტი არ აყენებს იმ კონკრეტულ ამოცანებს, რომლებსაც აყენებს შემდგომში ღრმად მოხუცებული ფაუსტი. მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ მას აღამიანთა ვათავისუფლებისა და გაბედნიერების სურვილი მხოლოდ თავისი ცხოვრების მიწურულში გაუჩნდა, რომ იგი მას იმთავითვე არ გააჩნდა.

ფაუსტი ტრაგედიის პირველივე ნაწილში. მიუხედავად იმისა, რომ მის მიზანსწრაფვასა და მოქმედებას სუბიექტივისტური ელფერი გადაჭარავს, არის დიდი ჰუმანისტი, საკაცობრიო ინტერესებისათვის მებრძოლი და არა ინდივიდუალისტი. ამიტომ არ არსებობს საფუძველი ადრინდელი და გვიანდელი ფაუსტის ერთიმეო-

რისადმი დიამეტრული დაპირისპირებისათვის, რადგან ადრინდელი ფაუსტიც ისევე დიდი ჰუმანისტი და „კონსტრუქციული ბუნების გმირია, სინამდვილისადმი ისეთივე ჯანსაღი, მატერიალისტური დამოკიდებულებით ხასიათდება, როგორითაც გვიანდელი ფაუსტი. არ არსებობს საფუძველი მათი დაპირისპირებისათვის იმის გამოც, რომ ისინი არიან ერთიდაიმავე ტიპის მოაზროვნეები, მკვეთრად განსხვავებულნი კაბინეტურ-აბსტრაქტული მოაზროვნეებისაგან. ფაუსტის ცოდნა ორივე შემთხვევაში არის არა აბსტრაქტულ-მეტაფიზიკური, არამედ დაკვირვებისა და შესწავლის, პრაქტიკული ქმედებისა და გამოცდილების გზით მიღებული ცოდნა.

ეს ასეა, ფაუსტის მხატვრულ სახეში, ისე როგორც ტრაგედიის ორივე ნაწილში, ჩანს ერთი საერთო ხაზი, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ამ ერთიანობის მხრივ ტრაგედიის ნაწილებს შორის ყველაფერი რიგზეა, რომ მათ შორის ს რ უ ლ ი ი დ ე უ რ ი ე რ თ ი ა ნ ო ბ ა ა . ტრაგედიის მეორე ნაწილი, მართალია, წყვეტს პირველ ნაწილში დასმულ ძირითად საკითხს და ამდენად მთელი ნაწარმოები ერთ მთელად წარმოგვიდგება, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი არის ნაწარმოების პირველ ნაწილში დასმული ძირითადი საკითხის ერთადერთი შესაძლო გადაწყვეტა. ერთიანობა ნაწარმოების იდეური და სიუჟეტური ხაზის განვითარებაში მიღწეულია იმით, რომ ფაუსტის მხატვრულ სახეში ბოლომდე შენარჩუნებულია (და არა თუ შენარჩუნებული, არამედ განვითარებულია) მისი მსოფლმხედველობის ჯანსაღი. მატერიალისტური მხარე, სინამდვილისადმი რეალისტური დამოკიდებულება. ამდენად წარმოადგენს საკითხის ის გადაწყვეტა, რომელსაც გვაწვდის მწერალი ტრაგედიის ფინალში, ბუნებრივს, ფაუსტის მთელი აქამდელი განვითარების ლოგიკურ შედეგს. მაგრამ წარმოადგენს თუ არა იგი საკითხის ერთადერთ შესაძლო გადაწყვეტას? არა, არ წარმოადგენს. რომ ნაწარმოების მთავარი გმირი ტრაგედიის ორივე ნაწილში დგას რეალობის ნიადაგზე, ეს კიდევ არ ნიშნავს, რომ ტრაგედიის პირველი და მეორე ნაწილის ფაუსტი მსოფლმხედველობრივად ერთიმეორისაგან არაფრით არ განსხვავდებიან.

ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტი ისეთივე მიმართებაში იმყოფება პირველი ნაწილის ფაუსტთან, როგორშიაც იმყოფება გვიანდელი გოეთე ადრინდელ გოეთესთან, რადგან ამ მხატვრული სახის ევოლუციაში მთელი სიცხადით ჩანს თვით მწერლის მსოფლმხედველობრივი ევოლუცია, ადრინდელი რადიკალურ-დემოკრატიული განწყობილებებიდან ზომიერ, ჰუმანურ-ლიბერალურ განწყობილებებამდე. აღსანიშნავია, რომ ხანდაზმულ მწერალს თვი-

თონაც შეგნებული ჰქონდა განსხვავება ტრაგედიის ცალკე ნაწილებს, ადრინდელ და გვიანდელ ფაუსტს შორის, თვლიდა რა ტრაგედიის პირველ ნაწილს სუბიექტივისტური, მეორე ნაწილს კი ობიექტივისტური სულისკვეთებით გამსჭვალულ ნაწარმოებად. უნდა ვიფიქროთ, განსხვავება ადრინდელსა და გვიანდელ ფაუსტს შორის გოეთეს დანახული აქვს გარემომცველი სოციალური ყოფისადმი ამ გმირის განსხვავებულ დამოკიდებულებაში, ერთ შემთხვევაში მის წინააღმდეგ ფაუსტის ამხედრებაში, დრომოქმული სოციალური ინსტიტუტების წინააღმდეგ გალაშქრებაში, მეორე შემთხვევაში კი მისადმი ზომიერ-შემრიგებლურ დამოკიდებულებაში.

თვითონაც ამგვარი ზომიერი შეხედულებების ნიადაგზე მდგომს, გოეთეს ტრაგედიის მეორე ნაწილში ჩაქსოვილი თვალსაზრისი, ამდენად, უფრო ფართო და მიუკერძოებელ თვალსაზრისად მიაჩნია, ვიდრე ტრაგედიის პირველ ნაწილში ჩაქსოვილი თვალსაზრისი. ბუნებრივია, რომ მწერალს ტრაგედიის მეორე ნაწილში თავისი ზომიერი თვალსაზრისის მართებულობა უნდა ეჩვენებინა, ფაუსტის ევოლუცია უნდა წარმოედგინა როგორც ამ გმირის უარის თქმა გარემომცველი სინამდვილისადმი ქედღუდრეკ, რადიკალურ დამოკიდებულებაზე და ზომიერ-შემრიგებლური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე დადგომა. გოეთე, ცხადია, არ არის განწყობილი შეიტანოს რაიმე მნიშვნელოვანი კორექტივი ფაუსტის მიზანდასახულობაში. ფაუსტის განვითარება მას სრულიადაც არ ესახება როგორც ამ გმირის მიერ თავისი ადრინდელი იდეების უარყოფა, არამედ, როგორც უარყოფა მათი განხორციელებისათვის ბრძოლის იმ მეთოდებისა, რომლებსაც მიმართავდა ადრინდელი ფაუსტი და რომლებიც მას რევოლუციის ეპოქასთან აკავშირებდა.

ფაუსტის ევოლუცია ტრაგედიის მეორე ნაწილში უნდა წარმართულიყო იმ გზით, რა გზითაც წარმართა თვით გოეთეს მსოფლმხედველობრივი ევოლუცია XVIII საუკუნის მიწურულსა და XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში. მასშიც მწერალს საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის ის კონცეფცია უნდა გაეტარებინა, რომელიც საფრანგეთის რევოლუციასა და მის მომდევნო სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენებზე დაკვირვების შედეგად ჰქონდა შემუშავებული. სწორედ „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში, როგორც მწერლის შემოქმედებითი განვითარების მწვერვალში, უნდა მოველოდეთ, რომ მწერალი მთელი სიცხადით გვიჩვენებს თავის სოციალურ პროგნოზებს, ადამიანთა ისტორიის თავისი გაგების მართებულობას. ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტი გოეთეს შემოქმედების იმ მაგისტრალურ ხაზზე უნდა წარმოდგენილიყო, რომელ-

ზედაც წარმოდგენილი არიან იფიგენია, ჰერმანი, აქილევსი, ეპიმენიდე, ვილჰელმ მაისტერი და მწერლის მიერ შექმნილი სხვა მხატვრული სახეები. და მას არა უბრალოდ უნდა დაეჭირა თავისი ადგილი ამ მხატვრულ სახეთა გალერეაში, არამედ წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო, როგორც მათი სინთეზი, გოეთეს მსოფლმხედველობრივი კრედოს ყველაზე სრულყოფილი მაჩვენებელი.

გოეთეს განზრახვაში არ შედიოდა ძირეული ცვლილების შეტანა ფაუსტის ხასიათში, მისი განვითარების ხაზის ტეხილად წარმოდგენა, არამედ — იმ ცვლილების შეტანა, რომელსაც მას, მისი კონცეფციით, შეცვლილი სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება უკანახებდა. ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტი ამიტომ გარკვეულად განსხვავდება ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტისაგან, განსხვავდება უპირატესად იმით, რომ იგი არ არის მისებრ შეუპოვარი ბუნტარი, დრომოკმული სოციალური ინსტიტუტების წინააღმდეგ ამხედრებული. მსგავსად თვით მწერლისა, იგი არ გამოდის რევოლუციის, ფეოდალური წყობის დანგრევის მომხრედ, პირიქით, დახმარებასაც კი უწევს იმპერატორს ძალაუფლების შენარჩუნებაში. მისი სოციალური სიმპათია-ანტიპათიები იგივეა, რაც ბურჟუაზიული რევოლუციების ეპოქის გოეთეს სიმპათია-ანტიპათიები. „ფაუსტის“ ტრაგედიის მეორე ნაწილსაც იგივე სოციალური კონცეფცია მსჭვალავს, რაც XVIII საუკუნის მიწურულისა და XIX საუკუნის პირველი ათეული წლების გოეთეს სხვა მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებს. გოეთე ამ შემთხვევაშიც აყენებს საზოგადოებრივი ცხოვრების მშვიდი გარდაქმნის პროგრამას, კურსს იღებს არა სოციალურ-პოლიტიკურ ბრძოლაზე, არამედ სხვადასხვა სოციალურ ძალთა შორის თანამშრომლობაზე, თავიანთი მოვალეობის შეგნებამდე ამაღლებულ ადამიანებზე.

„ფაუსტის“ მეორე ნაწილშიც მწერალი აყენებს იდეალს სოციალური ჰარმონიის, ერთიანი აზრით გაერთიანებული, კომპაქტური საზოგადოებისა, რომლის წევრებს შორის დამყარებული იქნება სრული ურთიერთგაგება, ინტერესთა ერთიანობა და, ამდენად, გამორიცხული იქნება ურთიერთ დაპირისპირება, სოციალური ქარტეხილები. ამ ნაწარმოებშიც მწერალი იმ აზრს იცავს, რომ რევოლუციები არის ხელისუფლების სათავეში მდგომთა ანტიხალხური პოლიტიკის შედეგი, რომ რევოლუციებს არ ექნებოდა ადგილი, მმართველი კლასის წარმომადგენლები რომ ხელს აიღებდნენ ხალხის დაჩაგვრის პოლიტიკაზე, თავიანთ საზრუნავს ხალხის მდგომარეობის გაუმჯობესებაში დაინახავდნენ. ფაუსტი კურსს იღებს დრომოკმული სოციალური სისტემის წინააღმდეგ არა რადიკალურ ბრძოლა-

ზე, არამედ საზოგადოების მშვიდობიან. ევოლუციურ განვითარებაზე, საზოგადოებრივი შრომის ახალ ორგანიზაციაზე არსებული სოციალური სისტემის ხელუხლებლად დატოვების პირობებში. იგი სრულიადაც არ უგულვებელყოფს ადამიანის აქტიობას, მის ქმედით მონაწილეობას კაცობრიობის ბედნიერი მომავლის შექმნაში; მან იცის, რომ ეს ბედნიერება მოვა არა თავისთავად, არამედ დაუღალავი შრომის შედეგად და ცდილობს შთაუნერგოს ეს აზრი თავის ხალხს, მიიყვანოს ადამიანები იმის შეგნებამდე, რომ თავიანთი ბედნიერების შემქმნელები ისინი თვითონვე უნდა გახდნენ.

აქ იჩენს თავს მთელი სიცხადით როგორც მსგავსება, ისე განსხვავება ტრაგედიის პირველი და მეორე ნაწილის ფაუსტს შორის. განსხვავება თავს იჩენს უპირატესად იმაში, რომ ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტს სხვაგვარად ესახება ადამიანის გათავისუფლების გზა, ვიდრე ესახებოდა ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტს. იმ დროს, როცა უკანასკნელს თავისი იდეალების განხორციელება ესახებოდა გარემომსველი სოციალური ყოფისა და მისი იდეოლოგიური ზედნაშენების წინააღმდეგ არსებითად რადიკალურ ბრძოლაში. ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტი მათ განხორციელებას შესაძლებლად თვლის ფეოდალური სისტემის წინააღმდეგ ბრძოლის გარეშე, ფიქრობს, რომ ჩავვრის სისტემის პირობებშივე შესაძლებელია შეიქმნას ახალი შრომითი ასოციაციები, გათავისუფლებულ ადამიანთა საწარმოო კავშირები ერთი და იგივე ფეოდალური თუ ბურჟუაზიული სახელმწიფოს ფარგლებში.

გოეთეს ფაუსტიც ისეთივე საწარმოო კავშირია, პედაგოგიური პროვინციის შექმნას იწყებს, როგორსაც იწყებენ „მოგზაურობის წლების“ გმირები; და რაც განსაკუთრებით საგულისხმოა, მოხუცი ფაუსტი დარწმუნებულია, რომ ამგვარი კავშირის არსებობა და წარმატება იმპერატორის სამფლობელოში სავსებით შესაძლებელია, სავსებით შესაძლებელია ასეთ პირობებში ადამიანთა ნამდვილი გათავისუფლება. ადამიანთა გათავისუფლების პროგრამის წამოყენებისას მოხუცი ფაუსტი; მართალია, კურსს იღებს ადამიანზე, მის აქტიობაზე, საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომაზე, მაგრამ მას სრულიად გაუთვალისწინებელი რჩება, რომ შრომის ეს ახალი ორგანიზაცია, ადამიანთა გათავისუფლების პროგრამის დასახევა ამ უკანასკნელისათვის აუცილებელი საზოგადოებრივი პირობების შექმნის გარეშე, არ იძლევა გარანტიას, რომ ამ ახალ საწარმოო ასოციაციაშიც თავს არ იჩენს ის სოციალური მანკიერება, რომლის წინააღმდეგაც ფაუსტი იმთავითვე გამოდიოდა.

ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტი თავის პროგნოზებსა და

მისწრაფებებში, ცხადია, არ მიდის ისე შორს, როგორც გვიანდელი ფაუსტი, არ აყენებს ადამიანის გათავისუფლების საკითხს ისე ფართოდ, როგორც ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტი. ეს ასეა, მაგრამ ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტის მიერ არჩეული გზა არ იძლევა საფუძველს ვეძიოთ დიდი სოციალური საკითხების გადაწყვეტა იმ პლანში, რომელსაც მოხუც ფაუსტთან ვხედავთ, არ იძლევა საფუძველს აღებულ იქნას კურსი საზოგადოების მშვიდობიან განვითარებაზე, პარმონიის იდეალის ძიებაზე სოციალური ჩაგვრის ხელუხლებლად დატოვების პირობებში. ლოგიკური შედეგი გარემომცველი ზინამდვილისადმი იმ ქედუდრეკი დამოკიდებულებისა, რომელსაც ადრინდელ ფაუსტთან ვხედავთ, უნდა ყოფილიყო ამ გმირის დადგომა მწყობრი რევოლუციური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე, დიდი საკაცობრიო იდეალების პრაქტიკული განხორციელების ძებნა არა ექსპლოატატორული სოციალური რეჟიმის ხელუხლებლად დატოვების, არამედ მისი რევოლუციური უარყოფის პირობებში.

მიუხედავად ამ განსხვავებისა, „ფაუსტი“, როგორც ითქვა, იდეურად და მხატვრულადაც ერთ მთლიან ნაწარმოებს წარმოადგენს. ტრაგედიის მეორე ნაწილი, მართალია, სხვაგვარად წყვეტს ნაწარმოების პირველ ნაწილში დასმულ ძირითად საკითხს, მაგრამ ეს არამც დაარამც არ ნიშნავს, რომ ტრაგედიის ნაწილები ერთიმეორეს დიამეტრულად უპირისპირდებიან. ტრაგედიის მეორე ნაწილი იმ ძირითად საკითხს წყვეტს, რომელიც ნაწარმოების პირველ ნაწილში ისმება და წყვეტს იმ ახალ ვითარებასთან შეფარდებით, რომელიც შეიქმნა გერმანიის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, თვით გოეთეს მსოფლმხედველობრივ განვითარებაში ფაუსტის თემაზე ხანგრძლივი მუშაობის პირობებში. გოეთეს შეხედულებებმა, მომეტებულად მისმა სოციალურმა შეხედულებებმა ამ ხანებში მნიშვნელოვანი ცვლილება განიცადა, რაც აისახა მწერლის შემოქმედებითი განვითარების მომდევნო საფეხურზე და ბუნებრივია, აისახებოდა თვით ფაუსტის თემის დამუშავებაშიც, წინანდელი ჩანაფიქრის ახლებურად გააზრებაში.

ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტი განსხვავდება ადრინდელი ფაუსტისაგან, იგი მკვეთრად არ უპირისპირდება გარემომცველ სოციალურ ყოფას, მაგრამ ეს არამც დაარამც არ ნიშნავს, რომ იგი გადაჭრით განსხვავდება ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტისაგან. ფაუსტი ტრაგედიის ორივე ნაწილში მყოფობისა და ბუნების გაგების საკითხში დგას მატერიალიზმის ნიადაგზე, გადაჭრით უარყოფს მისტიკა-იდეალიზმს. იგივე ითქმის ფაუსტის მიზანდასახულობის,

მისი იდეალების შესახებაც. გვიანდელი ფაუსტი ამ მხრივაც ანვითარებს და აღრმავებს აღრინდელი ფაუსტის დიად პოზიტიურ იდეალებს, უმღერის ჰიმნს ადამიანს. მის გათავისუფლებას, ადამიანთა შორის მშვიდობასა და სოლიდარობას.

მიუხედავად იმისა, რომ თავისი მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელებისას „ფაუსტის“ ავტორმა თავი ვერ დააღწია მსოფლმხედველობრივ შეზღუდულობას, ვერ გასცდა სოციალური უტოპიის ფარგლებს, მაინც მისი ნაწარმოები ჟღერს როგორც თანადროულობის საჭირობორტო საკითხზე შექმნილი გრანდიოზული მხატვრული ქმნილება, რომელშიც მოცემულია ობიექტურად მაინც კრიტიკული სურათი იმ ახალი სოციალური ურთიერთობისა, რომელიც იქმნებოდა გოეთეს თვალწინ, მოცემულია კრიტიკა არა მხოლოდ ფეოდალური, არამედ ბურჟუაზიული საზოგადოებისა. რომანტიზმის ლიტერატურის დაწვებული დეგრადაციის და კრიტიკული რეალიზმის განვითარების გარიჟრაჟზე დიდმა გერმანელმა მწერალმა თავისი ამ მონუმენტური ნაწარმოებით არა მხოლოდ შენიშნა წინააღმდეგობრივი ხასიათი ახალი ბურჟუაზიული საზოგადოებისა. არა მხოლოდ გვიჩვენა ის, თუ რა უბედურება მოუტანა ადამიანებს ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარებამ, არამედ წამოაყენა თავისებური სოციალური პროგნოზები და ვარაუდები. ამიტომ მიჰქონდათ და მიაქვთ გულთან ახლო გოეთეს ეს ნაწარმოები ხალხთა გათავისუფლების, მშვიდობისა და სამართლიანობისათვის მებრძოლ ადამიანებს.

ფაუსტის მხატვრული სახის განვითარებაში, როგორც აღინიშნა, უკუიფინება თვით გოეთეს მსოფლმხედველობრივი განვითარების ხანგრძლივი და მრავალფეროვანი, ამასთანავე. ღრმად წინააღმდეგობრივი გზა აღრინდელი შტურმერული განწყობილებებიდან გარემომცველი სოციალური ყოფისადმი ზომიერ დამოკიდებულებამდე. მიუხედავად წინააღმდეგობრიობისა, ფაუსტის განვითარება ნაწარმოებში წარმოგვიდგება მაინც როგორც ერთიანი პროცესი, თვითონ ფაუსტი, როგორც მთლიანი. დაუნაწევრებელი მხატვრული სახე. ეს ერთიანობა მწერლის მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელებაში იმაშიც ჩანს, რომ ნაწარმოების ცენტრალური გმირი მოცემულია მუდმივ განვითარებაში. დასაწყისშივე მკვეთრად გამოვლენილი თავისებურობა ფაუსტისა — არ შეჩერდეს მოპოებულზე, წამიერზე, არამედ სულ მუდამ ახლისკენ ისწრაფოდეს, ბოლომდე მიჰყვება ამ გმირს, შლის მის წინაშე წინსვლის, ახალი და ახალი ცოდნის მოპოების პერსპექტივებს. ფაუსტის ხასიათის ამ ნიშანდობლივ მხარეს ფრიალ მნიშვნელოვანი ადგილი ენიჭება ტრაგედიის იდეურსა და მხატვრულ მთლიანობაში. მარად წინსვლის, ახლის ძი-

ების გრძნობა იმთავითვე გამოჰყოფს ფაუსტს, განსაზღვრავს მისი ძიების ხასიათსა და მიმართულებას ტრაგედიის ორივე ნაწილში.

ფაუსტი იყო და ბოლომდე დარჩა სასტიკი მოწინააღმდეგე რუტინისა და შეზღუდულობის, ფილისტერული თვითკმაყოფილების, იყო და დარჩა როგორც შემოქმედი ადამიანი. იგი შეუპოვრად მიდის ამ გზით მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრების მანძილზე, არ იფარგლება მოპოებულთ, წამიერთა და გარდამავალით, არც სიხარულის და არც მწარე ტანჯვის განცდისას უარს არ ამბობს თავის იდეალზე, ხელს არ იღებს წინსვლის, ახლის ძიების მისწრაფებაზე. მართალია გრეთჰენის ტრაგედიამ მასზე ძლიერი გავლენა მოახდინა, დამბლა დასცა, როგორც თვითონ მწერალი აღნიშნავდა, მის შემოქმედებით ძალებს, მაგრამ ფაუსტი მაინც ახერხებს გადალახოს ეს მძიმე კრიზისი და წავიდეს წინ სინათლისა და პროგრესის გზით. ასევე არ გამოუწვევია ფაუსტის შემოქმედებითი ძალების საბოლოოდ მოდუნება არც მშვენიერი ელენეს სიყვარულის ტრაგედიას, ელენესა და ევფორიონის გაქრობას. იმის შეგნებას, რომ სილამაზისა და პოეზიისათვის არ არის ადგილი მისი დროის ადამიანთა საზოგადოებაში, ფაუსტი არ მიჰყავს სასოწარკვეთამდე, იდეალზე ხელის აღებამდე. პირიქით, სწორედ ამის შემდეგაა, რომ იგი იჩენს განსაკუთრებულ შემოქმედებით აქტიობას, ცხოვრების ახლებურად მოწყობის გრანდიოზულ პროგრამას აყენებს, დიდი შრომითი შემართებით ხასიათდება. იმთავითვე კონსტრუქციული ბუნების ფაუსტი სწორედ ელენეს სიყვარულში განცდილი ტრაგედიის შემდეგ გვევლინება მთელი თავისი სიდიადით, გვევლინება არა როგორც დიდი მოაზროვნე, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, არამედ როგორც ადამიანთა ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის. ქვეყნად სამართლიანი სოციალური წყობის დამყარებისათვის პრაქტიკულად მოქმედი ადამიანი, რომლის სიტყვა და საქმე ერთიმეორეს არ სცილდება.

თითქოს უფრო ის იყო მოსალოდნელი, რომ მშვენიერი ელენესა და ევფორიონის დაკარგვას შედეგად მოჰყოლოდა ფაუსტის გადაჩეხვა სასოწარკვეთაში, მისი შემოქმედებითი ძალების დაცემა, ისე როგორც ამას ადგილი ჰქონდა გრეთჰენის სიყვარულში განცდილი მძიმე მარცხის შედეგად. ვხედავთ კი ამის სრულიად საწინააღმდეგო სურათს, ფაუსტის არა პესიმიზმსა და მისტიკაში გადაჩეხვას, არამედ მტკიცედ დადგომას რეალისტური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე, მისტიკისა და უსაგნო მეოცნებეობის უარყოფის ნიადაგზე. სწორედ ამის შემდეგაა, რომ ფაუსტი, ურიგდება რა ელენესა და ევფორიონის დაკარგვას, იდილიური ყოფიდან, რომელშიც იგი იმყოფ



ფებოდა აქამდე მშვენიერ ელენესთან ერთად, გადადის ფართო მან-შტაბის პრაქტიკულ-საზოგადოებრივ საქმიანობაზე.

ფაუსტის ამგვარი მეტამორფოზა, იმის სრულიად საწინააღმდეგო რასაც მეფისტოფელი ვარაუდობდა, გაპირობებულია მისი მთელი აქამდელი მოღვაწეობით, გაპირობებულია იმით, რომ იგი, იმთავითვე პოზიტიური ბუნების ადამიანი, შეუპოვრად მიისწრაფოდა დასახული მიზნისაკენ და მიისწრაფოდა არა ქიმერების გამოღვევების. არამედ ცხოვრებაში გასვლითა და დაკვირვებით მოპოვებული ცოდნის მეოხებით. ამიტომაც, რომ ყველა კრიზისულ მომენტში ფაუსტი ნახულობს გამოსავალს, ნახულობს ძალას თავი დააღწიოს მძიმე სულიერ მდგომარეობას, არა თუ აღადგინოს წინანდელი მდგომარეობა, არამედ წავიდეს წინ განვითარების უწყვეტი გზით: ეს გარემოება მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს ფაუსტის მხატვრული სახის, საერთოდ მწერლის იდეური ჩანაფიქრის და ამ უკანასკნელის მხატვრული განხორციელების მთლიანობას.

ერთიანობა გოეთეს ამ მონუმენტური ნაწარმოების მხატვრული ჩანაფიქრისა და მისი შესრულებისა მიღწეულია არა მხოლოდ იმით, რომ ფაუსტი მუდამ ახლისთვის იღწვის, მოპოებულზე არ ჩერდება, არამედ იმითაც, რომ იგი, როგორც ითქვა, ბოლომდე რჩება პოზიტიური, კონსტრუქციული ბუნების, სინამდვილის ნიადაგზე მდგომი ადამიანი, მისტიკა-იდეალიზმის სასტიკი მოწინააღმდეგე. აღრინდელ ფაუსტთან შედარებით ტრაგედიის II ნაწილის ფაუსტის მსოფლგაგებაში ბევრი რამ შეიცვალა, ბევრი რამ შეიცვალა მის სოციალურ შეხედულებებშიც, მაგრამ ეს გარემოება არავითარ საფუძველს არ იძლევა დავინახოთ ტეხილი ხაზი მის განვითარებაში, დავუპირისპიროთ ერთიმეორეს ნაწარმოების ცალკე ნაწილების ფაუსტი. გოეთეს, მართალია, არ მიჰყავს საბოლოოდ ფაუსტის განვითარება იმ გზით, რომლის შესაძლებლობა ისახებოდა ტრაგედიის პირველ ნაწილში, არ მიჰყავს ფაუსტი რევოლუციური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე მტკიცედ დადგომის გზით, მაგრამ ეს არამცდაარამც არ ნიშნავს, რომ ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტი რადიკალურად განსხვავდება ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტისაგან.

დაგვეპირისპირობინა ერთიმეორისათვის აღრინდელი და გვიანდელი ფაუსტი, ტრაგედიის პირველი და მეორე ნაწილი ეს იგივე იქნებოდა, რომ დაგვეპირისპირობინა ერთიმეორისათვის აღრინდელი და გვიანდელი გოეთე, უარგვეყო ერთიანი ხაზი მის განვითარებაში. გოეთეს შემოქმედების აქამდე ჩატარებულმა ანალიზმა ცხადყო, რომ ამ მწერლის შემოქმედებაში, მიუხედავად მკვეთრად გამოვლენილი წინააღმდეგობისა, არის ერთი მაგისტრალური ხაზი,

რომ აღრინდელი და გვიანდელი მწერლის ერთიმეორისადმი დაპირისპირება მოკლებულია მეცნიერულ საბუთიანობას. თვით ისეთი დიდი მნიშვნელობის მქონე მოვლენისადმი მწერლის დამოკიდებულების განხილვისას, როგორცაა საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუცია, ჩვენ ცხადყოფილი გვქონდა, რომ დიდი გერმანელი მწერალი, მიუხედავად წინააღმდეგობრიობისა, რჩება მაინც მსოფლმხედველობრივად ერთიანი და არა დაფლეთილი, რომ ბურჟუაზიული რევოლუციის წინააღმდეგ მისი გალაშქრება სრულიადაც არ გულისხმობს რევოლუციის პრინციპულ უარყოფას, იმ იდეალების უარყოფას, რომლებსაც რევოლუცია აყენებდა. ამ საფუძველზე ნაჩვენები გვქონდა ერთიანობა გოეთეს ნააზრევსა და შემოქმედებაში, ერთიანობა მისი შემოქმედებითი განვითარების სხვადასხვა პერიოდს შორის.

მით უფრო უნდა მოველოდეთ მწერალთან ამგვარ ერთიანობას ფაუსტის მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელების მაგალითზე. ეს ერთიანობა ჩანს თვით ნაწარმოებში, ფაუსტის მხატვრულ სახეში. იმპერატორის სასახლის კარზე, თუ მის მიერ ნაბოძებ ტერიტორიაზე მცხოვრებ, განვითარების რევოლუციური გზის უარმყოფი ფაუსტი არ შეიძლება დავუპირისპიროთ აღრინდელ ფაუსტს. მართალია, იგი მხარს არ უჭერს რევოლუციას, არ ხასიათდება ისეთი მეზობლი. რადიკალური განწყობილებებით, როგორც ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტს ახასიათებდა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ იგი მისგან დიამეტრულად განსხვავებულია. ეს ჯერ ერთი იმიტომ, რომ ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტი პირველი ნაწილის ფაუსტისაგან არ განსხვავდება თავისი იდეალების, მიზანდასახულობის მხრივ. იგიც იმავე იდეალებს შეტრფის. რომლებსაც შეტრფოდა აღრინდელი ფაუსტი. თავისუფლების, სამართლიანობის, სოციალური ჰარმონიის იდეალს და არა მხოლოდ შეტრფის, არამედ პრაქტიკულად იღწვის მათი განხორციელებისათვის. იგი, მართალია, არ აყენებს არსებული სოციალური ყოფის წინააღმდეგ ბრძოლის პროგრამას, თავისი იდეალების განხორციელების აუცილებელ პირობად არ მიიჩნია ჩაგვრის სისტემის დამხობა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ იგი სრულ ჰარმონიაშია გარემომცველ სოციალურ ყოფასთან, ღებულობს და ამართლებს ჩაგვრის სისტემას. გარემომცველი სოციალური ყოფისადმი კომპრომისზე წასვლა არამცდარამც არ ნიშნავს, რომ გოეთე დგება მაშინდელი სოციალური ყოფის, ფეოდალური სისტემის აპოლოგიის ნიადაგზე, არ ნიშნავს, რომ იგი ხელს იღებს ამ სისტემის კრიტიკაზე.

როგორც საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე შექმნილ ნაწარმო-

ებებში, ისე „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში გოეთე იმ აზრს ატარებს, რომ რევოლუცია არის გარკვეული აუცილებლობის შედეგი, საზოგადოების გაბატონებული ნაწილის ანტიხალხური პოლიტიკის შედეგი. და როგორც სხვა შემთხვევაში, ისე ამ ნაწარმოებშიც მწერალი გვთავაზობს საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის მშვიდობიან პროგრამას, მაგრამ გაცილებით უფრო ფართოსა და შორსგამიზნულს, ვიდრე აქამდე რომელიმე სხვა ნაწარმოებში. ამ მხრივაც ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტი აგვირგვინებს მწერლის მიერ აქამდე ჩატარებულ მუშაობას, აგრძელებს და ამთავრებს იმ საქმეს. რომლის მეზობილტრედაც გამოდიოდენ გოეთეს აქამდე მრავალრიცხოვან ნაწარმოებთა გმირები, განსაკუთრებით კი, „მოგზაურობის წლების“ ვილჰელმ მაისტერი.

მთლიანობა „ფაუსტის“ მხატვრულ ჩანაფიქრსა და მის განხორციელებაში მიღწეულია იმითაც, რომ ცენტრალური გმირი, მიუხედავად იმისა, რომ ზომიერი, მშვიდი განწყობილებებით ხასიათდება. მაინც არ რჩება არსებულის, ძველი სოციალური ყოფის დაცვის ნიადაგზე. იგი, მართალია, გოეთეს მსგავსად, არ იღებს ბურჟუაზიულ რევოლუციას, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი ფეოდალურ-მონარქიული რეჟიმის აპოლოგიის ნიადაგზე დგას, ბურჟუაზიულ სინამდვილეს ფეოდალურ შუასაუკუნეებს უპირისპირებს. ბურჟუაზიული რევოლუციის კრიტიკა ფაუსტის მეორე ნაწილშიც წარმოებს იმავე მსოფლმხედველობრივ წინამძღვრებზე დაყრდნობით, რომლებზედაც იგი წარმოებს გოეთეს მანამდე გამოქვეყნებულ მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებში, წარმოებს არა ფეოდალური რეაქციის, არამედ ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგებით უკმაყოფილო სოციალური ფენების პოზიციიდან. „ფაუსტის“ II ნაწილშიც გოეთე უარყოფს ბურჟუაზიულ რევოლუციას არა იმიტომ, რომ დრომოქმული სოციალური სისტემის დაცვა სურს, ისტორიული პროგრესის წინააღმდეგ გამოდის, არამედ იმიტომ, რომ ზედმეტად ამ რევოლუციის არახალხურ, ბურჟუაზიულ ხასიათს. ამიტომ, რომ ბურჟუაზიული რევოლუციის კრიტიკა ამ ნაწარმოებშიც უთავსდება ფეოდალური რეჟიმის არა აპოლოგიას, არამედ მის კრიტიკას.

„ფაუსტის“ ავტორი ისევე აკრიტიკებს ფეოდალურ-მონარქიულ რეჟიმს, უჩვენებს ფეოდალური სახელმწიფოს მესვეურთა დაცემის. მათი ანტიხალხური პოლიტიკის ისეთივე მოხდენილსა და შთამავლენებელ სურათებს, როგორც ამას „ეგმონტში“, „დიდ კოფტაში“ და გოეთეს სხვა ადრინდელ ნაწარმოებებში ვხვდებით. ის ფაქტი, რომ ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტი იმპერატორის სასაზღის კარზე

იმყოფება, არ იბრძვის მის წინააღმდეგ, სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ იგი ფეოდალური ყოფის სტაბილიზაციას ესწრაფის, რომ მას გადაჭრით უარუყვია თავისი აღრინდელი ანტიტირანული, ანტიფეოდალური მისწრაფებები. ყველაფერი იმას გვემოწმება, რომ იმპერატორის სასახლის კარსა თუ მის მიერ ნაბოძებ\* ტერიტორიაზე მცხოვრებ ფაუსტს სძაგს ფეოდალური ყოფა, უარყოფს ფეოდალურ დესპოტიას. იგი აღრინდელ ფაუსტთან შედარებით უფრო დამშვიდებულია, უფრო ზომიერი შეხედულებებით ხასიათდება, მაგრამ ამ გარეგნულ სიმშვიდეში ძნელი არ არის შევნიშნოთ მისი ანტიტირანული, ანტიფეოდალური განწყობილებები, რაც ფაუსტის მხატვრული სახის სწორედ მთლიანობასა და არა დაფლეთილობას მოწმობს.

ეს მთლიანობა ჩანს არა მხოლოდ იმ ფაქტში, რომ ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტიც ღვას არსებითად ანტიფეოდალურ პოზიციაზე, არამედ იმ ფაქტშიც, რომ იგი ღვას. საერთოდ ტირანიის ყოველგვარი ფორმის უარყოფის ნიადაგზე. ფაუსტი უარყოფს ადამიანის მიერ ადამიანის ჩაგვრის არა მხოლოდ ფეოდალურ, არამედ ბურჟუაზიულ ფორმასაც, აკრიტიკებს არა მხოლოდ ფეოდალურ სინამდვილეს, არამედ ბურჟუაზიულ სინამდვილესაც. მართალია, არც ერთა და არც მეორე შემთხვევაში მწერალი არ თვლის აუცილებლად რევოლუციას, კურსს იღებს საზოგადოების მშვიდობიან განვითარებაზე, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ იგი განადიდებს ფეოდალურ თუ ბურჟუაზიულ ყოფას, ხელს იღებს მის კრიტიკაზე. „ფაუსტის“ მეორე ნაწილის ავტორიც თავის სოციალურ პროგნოზებსა და ვარაუდებს უთავსებს ფეოდალურ-ბურჟუაზიული ყოფის არა დაცვას, არამედ, არსებითად, მის უარყოფას, მაგრამ უარყოფას არა რევოლუციური, არამედ მშვიდობიანი, ევოლუციური გზით. სხვაგვარად გაუგებარი იქნებოდა, რომ მწერალი თავისი დროის რეალურად არსებულ სოციალურ ურთიერთობას როგორც „მოგზაურობის წლებში“, ისე „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში უპირისპირებს მომავლის საზოგადოებას, საზოგადოებას თავისუფალი, საერთო ინტერესებით აღტყინებული მშრომელებისას.

ამგვარი სოციალური პროექტების წამოყენება სწორედ იმაზე მიგვითითებს, რომ ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტი, ისე როგორც ძველი სამყაროსადმი კომპრომისულად განწყობილი გოეთე, არსებითად ღვას ამ სამყაროს არა მიღება-აპოლოგიის, არამედ მისი უარყოფის ნიადაგზე. სოციალური კრიტიკის მანვილი „ფაუსტის“ მეორე ნაწილშიც მიმართულია როგორც ფეოდალური, ისე ბურჟუაზიული ყოფის წინააღმდეგ. ამაშიაც ჩანს მთლიანობა ფაუსტის

მხატვრული სახისა, ერთიანობა გარემომცველი სოციალური ყოფისადმი მის წინააღმდეგობრივ დამოკიდებულებაში განვითარების სსვადასხვა საფეხურზე.

საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის თავისი პროგრამის შესაბამისად, მოხუცი ფაუსტი, მსგავსად ადრინდელი ფაუსტისა, ხსნას არ მოელის გარედან, არამედ თვით ადამიანებისაგან, მათი შეგნებული ორგანიზაციისაგან. ფართო მასშტაბის საზოგადოებრივად სასარგებლო საქმიანობისაგან. ამ დიდი სოციალური გარდაქმნისათვის შრომაში გარემომცველი სოციალური ყოფისადმი შემრიგებლურად განწყობილი ფაუსტი არსებითად ამ ყოფის წინააღმდეგ გამოდის, კარგად აქვს რა გათვალისწინებული, რომ არსებულმა სოციალურმა წყობამ ადგილი უნდა დაუთმოს საზოგადოებრივი ცხოვრების ორგანიზაციის სხვა, სამართლიანსა და გონივრულ ფორმას; ცხადი ხდება. რომ თუ ფაუსტი ითმენს ამ სოციალურ ყოფას, არ იზიარებს მისი რევოლუციური გარდაქმნის პროგრამას, ასე იქცევა იგი იმიტომ კი არა, რომ სურს ანტაგონისტურ კლასებად დაყოფილი საზოგადოება დაიცვას, არამედ იმიტომ, რომ მიაჩნია. მომავლის სამართლიანი სოციალური წყობის შექმნა შესაძლებელია არა რევოლუციური, არამედ ევოლუციური გზით. გონივრული სოციალური გარდაქმნების, ადამიანთა მორალურ-ესთეტიკური აღზრდის მეოხებით.

ამაში მდგომარეობს ფაუსტის და თვით გოეთეს მსოფლმხედველობრივი წინააღმდეგობა, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ მწერალი არსებულის მყარობას აღიარებს, ფეოდალურ-ბურჟუაზიულ სინამდვილეს იღებს. ფაუსტის მხატვრულ სახეშიც გოეთე გამოთქვამს თავის შეხედულებას არა მხოლოდ მომავლის საზოგადოებაზე, არამედ მისი დროის ფეოდალურ-ბურჟუაზიულ საზოგადოებაზედაც. იჩენს კრიტიკულ დამოკიდებულებას როგორც ფეოდალური, ისე ბურჟუაზიული საზოგადოებისადმი, რომელიც მის თვალწინ იქმნებოდა. ეს კრიტიკა ტრაგედიის მეორე ნაწილში არ ატარებს არსებულის რევოლუციური უარყოფის ხასიათს, მაგრამ იგი არც მისი მიღებისა და ხელუყოფლობის აღიარებას გულისხმობს. უპირისპირებს რა ჩაგვრის სამყაროს მომავლის საზოგადოებას, მოხუცი ფაუსტიც არსებითად მისი გარემომცველი სოციალური სინამდვილის უარყოფელად გვევლინება, ამ სინამდვილის არაგონივრულობას აღიარებს. გოეთეს სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ იგი ერთი პირველთაგანია, რომელმაც ბურჟუაზიული საზოგადოების შექმნის გარიჟრაჟზე შენიშნა, რომ ამ ახალი სოციალური წყობის გამარჯვებას არ მოჰქონდა ბედნიერება ადამიანებისათვის, არ წყვეტდა დიდი მნიშვნე-

ლობის სოციალურ საკითხებს, შენიშნა, რომ ბურჟუაზიის გამარჯვებას არ მოჰქონდა ადამიანებისათვის თავისუფლება და სამართლიანობა. და მსგავსად „მოგზაურობის წლებისა“, ამ ნაწარმოებშიც მწერალმა მოგვცა მისი დროის ფეოდალურ-ბურჟუაზიული ყოფის კრიტიკულ-რეალისტური სურათები, გახდა მსოფლიო ლიტერატურაში ერთი პირველთაგანი, ვინც ნიადაგი მოამზადა იმ დიდი ლიტერატურული მიმდინარეობისათვის, რომელიც კრიტიკული რეალიზმის სახელითაა ცნობილი.

„ფაუსტის“ მეორე ნაწილი, ისე როგორც „მოგზაურობის წლები“, გამოდის იმ პერიოდში, როცა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი ძვრების შესაბამისად ადგილი აქვს დიდი მნიშვნელობის მოვლენებს მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარებაში, საერთოდ იდეოლოგიის სფეროში, როცა ადგილი აქვს დიდმნიშვნელოვან მოვლენებს მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში. გოეთეს ეს ნაწარმოებები იწერება იმ დროს, როცა დასავლეთ ევროპაში იწყება რეაქციული რომანტიზმის დეგრადაცია, მეორე მხრივ კი ვითარდება მებრძოლი, პროგრესული რომანტიზმი. ამ პერიოდში ეყრება საფუძველი აგრეთვე კრიტიკულ რეალიზმს, სამოღვაწეო სარბიელზე გამოდიან დიდი რეალისტები — სტენდალი, ბალზაკი, მერიმე. დიკენსი.

გოეთე ყურადღებას ამ ახალ, დიდი მნიშვნელობის მოვლენებს მისი დროის ფრანგულ, ინგლისურ, იტალიურსა და სხვა ქვეყნების ლიტერატურაში, ამჩნევს, რომ იწყება ახალი ერა მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში. მას არ აქვს აღნიშნული, რომ ეს ახალი ერა იქნება ერა ახალი დროის რეალიზმისა, პირიქით, იმას ლაპარაკობს, რომ ეს ახალი ერა დაკავშირებულია ისევ რომანტიკოსების, ოღონდაც მებრძოლი, პროგრესული რომანტიკოსების სახელთან, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების მაგისტრალურ ხაზად ახალ ეპოქაში გოეთეს მიაჩნია ისევ რომანტიზმი, თუნდაც პროგრესული რომანტიზმი. გოეთე, მართალია, პირდაპირ არ ამბობს, მაგრამ ახალი დროის დიდი ლიტერატურული მოვლენების შესახებ მისი მსჯელობიდან ის აზრი გამოდის, რომ ლიტერატურის განვითარების ძირითად ხაზად ახალ დროში მას რეალიზმი მიაჩნია და არა რომანტიზმი.

ამის დადასტურებას წარმოადგენს გოეთეს ამ ხანებში გამოქვეყნებული თეორიულ-კრიტიკული ნაშრომები. რომლებიც მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების უმნიშვნელოვანეს საკითხებს ეხებიან და გაერთიანებულნი არიან კრებულში — „ს ა ზ დ ვ ა რ გ ა რ ე თ უ“

ლი ლიტერატურა და ხალხური პოეზია“ („Auswärtige Literatur und Volkspoeseie“). ამის დადასტურებას წარმოადგენს აგრეთვე მწერლის სხვა სახის ნაშრომები, განსაკუთრებით კი, დიდი მხატვრული ნაწარმოებები — „მოგზაურობის წლები“ და „ფაუსტის“ II ნაწილი. ამ მხატვრულ ნაწარმოებებში ჩანს გოეთეს ფილოსოფიური, სოციალური და ესთეტიკური მრწამსი, ჩანს მწერლის პოზიცია იმ დიდი დრტიკის დროს, რომელსაც ადგილი აქვს ამ პერიოდის ევროპის ქვეყნების ლიტერატურაში. ამ ნაწარმოებებში მოისმის გამოძახილი არა მხოლოდ იმ დიდი ამბებისა, რომლებიც ხდებოდა XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში სხვადასხვა ქვეყნის სოციალურ ცხოვრებაში, არამედ იმ ამბებისა, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა იდეოლოგიური ცხოვრების, კერძოდ, ხელოვნებისა და ლიტერატურის დარგში.

„ფაუსტის“ II ნაწილი გვიჩვენებს, თუ როგორია მწერლის პოზიცია მის მიერ პოეტურ რევოლუციად მიჩნეული მოძრაობის ეპოქაში, როგორია მისი მიმართება კლასიციზმისა და განმანათლებლობის, ასევე რომანტიზმის ლიტერატურისადმი. ეკვი არ რჩება, რომ რესტავრაციის დროის კლასიციზმისა და რომანტიზმის წინააღმდეგ გალაშქრებისას, „ფაუსტის“ II ნაწილის ავტორი არ არის განწყობილი ახალი ლიტერატურის განვითარებაში უარყოფით მნიშვნელობა როგორც კლასიციზმის, ისე საერთოდ რომანტიზმისა, მომეტებულად, პროგრესული რომანტიზმისა. იგი დგას კლასიციზმისა და რომანტიზმის არა აბსოლუტურად უარყოფის, არამედ მათი გაერთიანების თვალსაზრისზე. რაც ბრწყინვალედ ცხადყოფილია კლასიკური ელენესა და რომანტიკული ევფორიონის პერსონაჟების გამოყვანით. ჯანსაღი კლასიკურისა და მეტროლი რომანტიკულის ალიანსი — აი, გოეთეს აზრით, ფაუსტის ხასიათის ჩამოყალიბების ერთერთი საიმედო გზა. წმინდა ლიტერატურული თვალსაზრისით ეს ის გზა არის, რომლითაც, გოეთეს აზრით, უნდა წავიდეს ლიტერატურის განვითარება ახალ ეპოქაში და რომელიც არც ემთხვევა და არც უპირისპირდება კლასიკურსა და პროგრესულ რომანტიკულ ლიტერატურას, არამედ ორივეს ეყრდნობა და განვითარების ახალ პერსპექტივას სახავს. გოეთე, მართალია, არ არქმევს თავის სახელს ამ ახალს, მის მიერ ძირითადად მიჩნეულ ლიტერატურულ ტენდენციას, მაგრამ ეკვი არ რჩება, რომ ეს სწორედ რეალიზმის ტენდენციაა, რეალიზმისა, რომელიც არ უიგვიდება არც განმანათლებლურ რეალიზმს და არც კრიტიკულ რეალიზმს, მაგრამ არცერთ მათგანს არ

ემიჯნება, როგორც ერთთან, ისე მეორესთან შინაგანად დაკავშირებულია.

ბუნებრივია ამიტომ, რომ „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში, ისე როგორც „მოგზაურობის წლებშიც“ გოეთე გარკვეულად ეხმაურება თავისი დროისა და მომდევნო პერიოდის კრიტიკულ რეალისტებს, რომ მის შემოქმედებით მეთოდსაც ბევრი რამ აახლოებს კრიტიკული რეალისტების შემოქმედებით მეთოდთან. ეს ჩანს უპირატესად იმ ფაქტში, რომ მწერალი ამ თავისი მონუმენტური ნაწარმოებით ხატავს ახალი საუკუნის დასაწყისის გერმანიის, საერთოდ ევროპის საზოგადოების ღრმად რეალისტურ სურათს, ხატავს ახალი, ბურჟუაზიული ურთიერთობის დამკვიდრებას. და მწერალი არა მხოლოდ აღწერს მის თვალწინ მომხდარ დიდ სოციალურ-პოლიტიკურ ცვლილებებს, არამედ გამოთქვამს მათდამი თავის დამოკიდებულებასაც. ეს უკანასკნელი კი „ფაუსტშიც“ ისევე კრიტიკული ხასიათისაა, როგორც „მოგზაურობის წლებში“. „ფაუსტის“ მეორე ნაწილშიც გოეთე აკრიტიკებს დადგინების სტადიაში მყოფ ბურჟუაზიულ საზოგადოებას, აკრიტიკებს იმის გამო, რომ მას, მწერლის, მართებული გაგებით, არ გადაუწყვეტია მტკივნეული სოციალური საკითხები, პირიქით, კიდევ უფრო გაამწვავა ისინი, მოუტანა ადამიანებს არა ბედნიერება, არამედ ახალი უბედურება.

გოეთე უჩვენებს, რომ ბურჟუაზიული საზოგადოება არის ჩაგვრასა და ძალმომრეობაზე აგებული საზოგადოება. გაშლილ ზღვებზე მონაწილედ პირატი მეფისტოფელი მწერალს წარმოდგენილი ჰყავს, როგორც განსახიერება კაპიტალისტური ექსპანსიის და ვერაგობისა. და თუმცა ფაუსტი ვერ წყვეტს კავშირს პერმანენტული ნგრევისა და განადგურების ამ ძალასთან (სამუშაოს მწარმოებლადაც კი ნიშნავს მას თავის სამფლობელოში). მაგრამ იმთავითვე ცხადი ხდება, რომ იგი არ იზიარებს მეფისტოფელისა და მისი დამქაშების მოქმედებას, დამყარებულს ძარცვა-გლეჯასა და ძალმომრეობაზე. ფეოდალური საზოგადოებისა და მისი მესვეურების კრიტიკას „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში, ამდენად, ავსებს კრიტიკა ახალი, ბურჟუაზიული ურთიერთობისა.

ეს არის სწორედ ის მხარე, რომლითაც „ფაუსტი“ კრიტიკული რეალიზმის ლიტერატურას ეხმაურება. ცხადია, ამ ნაწარმოებში ჩვენ ვერ ვხედავთ ბურჟუაზიული საზოგადოების ისეთ გაშლილ კრიტიკას, როგორსაც კლასიკურ კრიტიკულ რეალიზმში, მაგრამ გოეთესაგან ვერც მოვითხოვთ მოეცა ბურჟუაზიული საზოგადოების ასეთი გაშლილი კრიტიკული სურათი, კონკრეტულად, ისეთი სურათი, როგორიც ბალზაკის „ადამიანურ კომედიასა“ მოცემული; რადგან



მოხსენებული საზოგადოების შინაგანი წინააღმდეგობანი გოეთეს დროს არ იყო გამოვლენილი ისეთი მკვეთრი სახით, როგორც ამას ადგილი აქვს კლასიკური კრიტიკული რეალიზმის ეპოქაში.

გოეთეს არ შეეძლო მოეცა თავის ნაწარმოებში ამგვარი გრანდიოზული კრიტიკულ-რეალისტური სურათი ბურჟუაზიული საზოგადოებისა იმიტომაც, რომ მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში ახალი, რეალისტური ხაზის შენიშვნა და მისთვის გარკვეული ხარკის მიზღვა მწერლისათვის სრულიადაც არ ნიშნავდა თავისი ხანგრძლივი მოღვაწეობის მანძილზე შემუშავებული ესთეტიკური პრინციპების უკუგდებას, განმანათლებლური რეალიზმის პრინციპების უკუგდებას. გოეთე, მართალია, ხედავს, რომ ლიტერატურის განვითარების მაგისტრალურ ხაზს რეალიზმი წარმოადგენს, მაგრამ იგი, როგორც აღინიშნა, არ არის განწყობილი ჯვარი დაუსვას კლასიკურ-განმანათლებლური, ასევე რომანტიკული ლიტერატურის მნიშვნელობას მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში.

---

შინაარსი

I განყოფილება

შესავალი	3—28
I თავი. იენის რომანტიზმი	
§ 1. ძმები შლეგელები	29—46
§ 2. ლუდვიგ ტიკი	47—82
„ვილიამ ლოველი“	50—52
სატირული პიესები	52—56
ტიკის ნოველები	57—61
ვაკენროდერთან დაახლოება	61—71
„ფრანც შტერნბალდი“. ნოვალისთან დაახლოება	71—82
§ 3. ფრიდრიხ ჰარდენბერგი (ნოვალისი)	82—127
„ჰიმნები ღამისადმი“	86—90
„სასულიერო საგალობლები“	90—96
„საისელი მოსწავლეები“	96—102
„ფრაგმენტები“	103—105
„ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“	105—127
II თავი. ახალი ეტაპი გერმანული რომანტიზმის განვითარებაში	127—132
§ 1. კლეშენს მარია ბრენტანო	132—146
„ბიკის ჯადოსნური საყვირი“	134—140
„მამატი კასპერლის და მშვენიერი ანერლის ისტორია“	140—146
§ 2. ი. არნიმი	146—161
არნიმის რომანები	153—157
არნიმის ნოველები	157—151
§ 3. ი. აიხენდორფი	161—184
„წინათგობობა და თანადროულობა“	165—172
აიხენდორფის ლირიკა	172—180
„უქნარას ცხოვრებიდან“	180—184
§ 4. ჰაინრიხ კლაისტი	184—230
„შროფენშტაინის ოჯახი“	189—194
კლაისტის დრამატურგიის საერთო საკითხები	194—200
„პენტეზილეა“	200—209
„რობერტ ვისკარი“	209—215
„ჰაილბრონელი კეთქენი“	215—224
„პერმანის ბრძოლა“	224—230

„პრინცი ფონ პომბურგი“	230—232
„გატეხილი ღოჭი“	232—236
„მიხაელ კოლპასი“	236—240
§ 5. ე. თ. ა. პო ფ მ ა ნ ი	240—322 —
„ფანტასტიკური მოთხრობები კალოს მანერაზე“	247—259
„ოქროს ქოთანი“	259—270
„ეშმაკის ელიქსირები“	270—279
„ღამის მოთხრობები“	279—288
„სერაპიონის ძმები“	288—310
„ნამცეცა ცახესი“	310—317
„კატა მურის ცხოვრებისეული შეხედულებები“	317—322
§ 6. შ. ა. შ ა მ ი ს ო	322—346

## II გ ა ნ ყ ო ფ ი ლ ე ბ ა

გოეთეს შემოქმედება XIX საუკუნეში	347—459
„არჩევითი თვისობა“. სონეტები	350—367
„პოეზია და ქეშმარიტება“	367—371
„დასავლეთ-აღმოსავლეთის დივანი“	371—378
„ეპიმენიდეს გამოღვიძება“	378—386
„ვილჰელმ მაისტერის მოგზაურობის წლები“	386—414
„ფაუსტის“ II ნაწილი	414—459

რედაქტორი ვ. პაიკიძე  
მხატვრული რედაქტორი ზ. კაპანაძე  
ტექნიკური რედაქტორი გ. ხანდამიშვილი  
კორექტორი ნ. ჯანელიძე

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 10/VIII—65. ქალაქის ზომა 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
ნაბეჭდი თაბახი 29. სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 25,99.

ფასი 86 კაპ.

შეკვ. № 730

უე 00358

ტირაჟი 1000

---

გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, კამოს ქ., 18.  
Издательство «Ганатлеба», Тбилиси, ул. Камо, 18.

---

თბილისის უნივერსიტეტის სტამბა, თბილისი, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 1.  
Типография Тбилисского университета, Тбилиси, пр. И. Чавчавадзе, 1.