

60
1939/3.



ს ა ბ შ რ თ ა 5
ხ ე რ კ ვ ნ ე ბ ა 1939



ს ა ბ ჟ ო თ ა ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

ხელმოწევისა და რედაქტორის მცოდნეობის ქუარნალი

3693.

სსსრ სახკომსაბმოსთან არსებული ხელოვნების სამხატვროლოს ყოველთვიური ორგანო

№ 5
1939

პ/მბ. კელაქტორი ბ. გოგუა
პ/მბ. მღივანი ალ. სიგუა

მონინაჲ ხელოვნება

მსოფლიოში ჩვენი ხელოვნება ყველაზე მოწინავე, ყველაზე პროგრესიული ხელოვნებაა, რომელსაც მიზნად აქვს დასახული მხატვრულად ასახოს ჩვენი დიადი ეპოქა და კაცობრიობის ბედნიერი მომავალი, შექმნას ლამაზი სახეები, კომპოზიციები და ალაფრთოვანოს მილიონები. ხელოვნება—ეს მასებისათვის მხატვრული შემოქმედების უდიდესი საშუალებაა და ამიტომ ყველა გაბატონებული კლასი ქმნის თავის ხელოვნებას. ფეოდალიზმმა შექმნა თავისი იდეების გამომხატველი ხელოვნება, შექმნა იგი ბურჟუაზიამაც, მაგრამ არცერთ ქვეყანაში ხელოვნება ისე არ გაფურჩქნებულა და აყვავებულა, როგორც ჩვენს სოციალისტურ სამშობლოში. ეს კი ჩვენს მწერლებს, პოეტებს, დრამატურგებს, მხატვრებს, კომპოზიტორებს და რეჟისორებს მეტ პასუხისმგებლობას აკისრებს, რათა მკითხველს მისცენ მხატვრულად ყოველმხრივ გამართული ნაწარმოებნი. „არ შეიძლება გამოვაცქეყნოთ და ვაქით ნაწარმოები მხოლოდ „კარგი“ იდეის ანუ „რევოლუციური“ თემების გულისათვის, როგორც ეს აქამდის ზშირად იყო მიღებული. აუცილებლად საჭიროა მაღალი მხატვრული ღირსების ნამდვილი ოსტატობის მოთხოვნების წაყენება, იმითომ, რომ ჩვენ გვევალება ხალხის მხატვრული გემოვნების აღზრდა“. „პრავდაში“ ა. ფადეევის მიერ გამოთქმული ეს დებულება ხელოვნების ოსტატებს ავალდებულებს თავისთავზე განუწყვეტელ და დაუღალავ მუშაობას. საჭიროა ჩვენი მრავალსუტუნოვანი კლასიკური ლიტერატურის სერიოზული შესწავლა, რაც ჩვენს გონებრივ ჰორიზონტს უფრო ვაამდიდრებს და შეგვასწავლის, რაც „ცოდნა კაცობრიობას დაუვროვებია დღემდე“.

„თქვენ გინდათ ლიტერატორი გახდეთ, — სწერს ჟორჟ-ზანდი ერთერთ დამწყებ მწერალს, რომელიც რჩევას სთხოვდა, — თქვენ ეს შეგიძლიათ, თუ ყველაფრის შესწავლას დაიწყებთ. ხელოვნება ისეთი საუნჯე არ არის, რომ შეეძლოს ყოველი დარგის ფართო ცოდნის გარეშე არსებობა... თქვენ იქნებ განციფრებთ ბევრი თანამედროვე ნაწარმოების ნაკლებსაფუძვლიანობა, — ყველაფერი მეცნიერული მომზადების ნაკლებობით აიხსნება“. იგივე ჟორჯ-ზანდი სხვა პირს სწერს: „თქვენ ვაქვთ თანდაყოლილი მისწრაფება ხელოვნებისადმი და მისი ვაგების უნარი, მაგრამ ყოველ წუთს შეგიძლიათ დარწმუნდეთ, რომ მხატვარი, რომელიც მხოლოდ მხატვარია — უღონოა, ე. ი. საშუალოა, ანდა უკიდურესობაში ვარდება, ე. ი. გიჟია... თქვენ ჰგონიათ, რომ ფიქრი და რჩევა საკმარისია. არა. უნდა იცხოვრო და ეძებო, საჭიროა ჯერ ბევრის მონელება, ბევრი სიყვარული, წამება, ლოდინი და იმავე დროს განუწყვეტელი და ჯიუტი შრომა. ერთის სიტყვით ვიდრე ხმალს მოიხმარდე, საჭიროა კექნაობის საფუძვლიანი შესწავლა“.

ცოდნის, მეცნიერების ლამაზი უნდა ანათებდეს ხელოვანის შემოქმედებას; ამას კი მან უნდა მიაღწიოს დაუღალავი შრომით და თავისი საქმისადმი დიდი სიყვარულით. ყოველი დიდი შემოქმედი, ყოველი დიდი ოსტატი ამავე დროს დიდი მოაზროვნეც არის. რუსთაველი, დანტე, ჰომეროსი, შექსპირი,

გოეთე,—ესენი ყველანი უნივერსალური ცოდნის ადამიანები იყვნენ და ამიტომ ქმნიდნენ განუმეორებელ გენიალურ ნაწარმოებთ, რომელთაც ადამიანი მუდამ წაიკითხავს ვიდრე ქვეყნად იარსებებს ხელოვნება და გუტენბერგის მანქანა. ვისაც ცოდნა, მომზადება არა აქვს, ის ვერ შექმნის ისეთ ნაწარმოებს, რომლის შესახებაც კარლ მარქსი სწერდა ლასალს: „იბრველად კითხვის დროს მან მე დიდთ ამაღლევა და ამიტომ მკითხველებზე, რომელთაც ემოციურობა მეტად იპყრობთ, იგი უფრო მეტი სიძლიერით გამოიჩინს ამ ეფექტს“.

ქეშმარიტმა ხელოვანმა უნდა წეროს სიმართლე, ავადლევის და აღწერილი საგანი შეგაყვაროს. ენა და სიტყვიერი მასალა მწერლის შემოქმედების ორგანულ ნაწილს უნდა შეადგენდეს; ეს მასალა მწერლის შემოქმედებით ლაბორატორიაში ძალით მოთრეული კი არ უნდა იყოს, არამედ ნაწარმოების შექმნის პროცესისათვის აუცილებელ მასალას უნდა წარმოადგენდეს. „ვაპრიალებული ფორმა“, ყველასათვის მიუღებელი პოზა და ნოვატორობით ვატაცება—ეს მიუღებელია საბჭოთა მწერლისათვის.

ჩვენში გამოდის ბევრი წიგნი, დამძიმებული ძველი არქაიზმებით, რომელთაც ისე ვერ გაიგებ, თუ გვერდზე ლექსიკონი არ გიდევს. მეოცე საუკუნის მკითხველისათვის გასაგებია შოთა რუსთაველი, საბა ორბელიანი, გურამიშვილი, ბესიკი, ნ. ბარათაშვილი, გრ. ორბელიანი, ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ალექსანდრე ყაზბეგი, ვაჟა ფშაველა. ამ მწერლებს ხალხი მუდამ წაიკითხავს, ვინაიდან ისინი სწერდნენ მხატვრულად, სწერდნენ კარგი და ყველასათვის გასაგები ენით. მაგრამ მეოცე საუკუნის მწერალი, რომელიც დაწერს და მკითხველს მიაწოდებს „ხმელეთის“ „მაგივრად“ „ხმელზე“, უკუგდებულ იქნება, მის ნაწერს არავინ არ წაიკითხავს.

ყოველი დიდი მწერალი ებოქის ბარომეტრია. მწერალი, რომელიც საზოგადოების ენით არ ლაპარაკობს და რაღაც ზაუმნიკურ ამბებს ქმნის, კვდება როგორც ცეილონის ბელურა.

„ლიტერატურა,—სწერდა ბელინსკი,—ეწოდება ისეთი სახის მხატვრულ-სიტყვიერ ნაწარმოებთა კრებულს, რომელიც არის თავისუფალი შთაგონების და ხელოვნებისათვის დაბადებულ ადამიანთა საერთო (თუმცა არა შეთანხმებულ) ძალის ნაყოფი. იმ ადამიანთა, რომელნიც მხოლოდ ამით სუნთქავენ და მის გარეშე კვდებიან, რომელნიც თავიანთ მოხდენილ ქმნილებებში საკვებით გამოხატავენ და ასახავენ იმ ხალხის სულს, რომლის ცხორის ისინი დაბადებულან და აღზრდილან, რომლის ცხოვრებით ისინი ცხოვრობენ და რომლის სუნთქვითაც ისინი სუნთქავენ; იმ ადამიანთა, რომელნიც თავიანთ შემოქმედებითი ნაწარმოებებში გამოხატავენ ამ შინაგანი ცხოვრების უგულისათვის სიღრმეს და მაჯისცემას“.

როდესაც მწერალი შემოქმედებითი ცეცხლით არ იწვის, არ ახდენს ცხოვრების ღრმა ანალიზს, მისი ნაწარმოები სუსტია, ზერედე, და მკითხველი მას გულთან არასოდეს არ მიიტანს. ყოველი დიდი მწერალი ცხოვრებაში ღრმად იჭრება, სწავლობს ცხოვრების მოვლენებს და ქმნის სრულყოფილ ნაწარმოებებს.

ხშირად, როგორც ამას სამართლიანად აღნიშნავდა ა. ფადეევი, ჩვენ ვაქებთ ისეთ ნაწარმოებს, რომელიც ქების ღირსი არ არის. ეს იმიტომ ხდება, რომ ჩვენი კრიტიკა ჯერ კიდევ არ დაუფლებია კრიტიკული აზროვნების მწვერვალებს. „კარგია“ და „ცუდია“—აი ამ ორ საზომს შუა ქანაობს ხში-

რად ჩვენი კრიტიკა, მაგრამ იმას კი არ ამბობს, თუ რატომაა ცუდი ტომ კარგი.

თეატრალური კრიტიკა არ ეხმარება რეჟისორს, მსახიობს, მხატვარს, რათა უჩვენოს თავისი მუშაობის ნაკლი და მიღწევა. თუ კრიტიკოსმა ვერ შესძლო ობიექტური ანალიზით დახმარების აღმოჩენა თეატრისათვის, მაშინ კრიტიკა დაჰკარგავს თავის მნიშვნელობას, ის არ იქნება დანიშნულების სიმადლეზე.

ჩვენი თეატრები ყოველთვის როდი იძლევიან მხატვრულად გამართულ სპექტაკლებს. აი აქ უნდა დაეხმაროს თეატრს კრიტიკა.

საბჭოთა ხელოვნების მუშაკებს უდიდესი საშუალება აქვთ იმუშაონ და შექმნან ისეთი ნაწარმოებნი, რომლებიც საუკუნეებს გაუძლებენ.

ვწერთ ისე, როგორც წერდნენ ჩვენი დიდი კლასიკოსები—ხალხის ენით, ვასაგები ენით.

ვწერთ სიმართლე ჩვენი ეპოქის მიღწევების, გამარჯვებების შესახებ. ამაზე უფრო საამაყო და ძვირფასი რამ მწერლის შემოქმედებისათვის არ არსებობს.

ჩვენი ხელოვნება გაიზარდა, მას მილიონები ეზიარა და ეზიარება. მიცვლეთ ამ მილიონებს მხატვრულად ყოველმხრივ გამართული, ფიქრებისა და გრძობების აღმძვრელი ნაწარმოებნი, რომ ჩვენმა მკითხველებმა სთქვან: რა კარგი წიგნი წაეკითხეო!





შემოქმედებითი მუშაობის განახალისებისათვის

ოქტომბრის რევოლუციის დღეებიდან ხელოვნების მიმართულებები მრავალფეროვანი იყო.

ლიტერატურა, თეატრი, მხატვრობა, კინო განიცდიდა ბურჟუაზიული ტრადიციებიდან „განთავისუფლებას“. ეს მოვლენა — „განთავისუფლება“ გამოყენებული იქნა ისევ მხატვართა ბურჟუაზიული ელემენტების მიერ; ისინი თავზე ახვევენდნენ მასას, ახლად გამარჯვებულ პროლეტარიატს იმ იდეოლოგიას, რომელიც მისთვის, ე. ი. პროლეტარიატისათვის და ფართო მასებისათვის სრულიად მიუღებელი იყო.

მწერლობაში სიმბოლიზმი, ლეფიზმი და დადიზმი, მხატვრობაში — კუბიზმი, ინკუბიზმი და სხვადასხვა იზმები, რომელნიც გადმოტანილი იქნა დასავლეთ ევროპის დეგრადირებული საზოგადოების წარმომადგენელთა შემოქმედებიდან. თეატრის და კინოს დარგშიც ამ გავლენამ თავი იჩინა ბოემეჟნიკის სახით, მქიერხოლდის ეგრედწოდებულ „უცოხალი გაზეთის“ თეატრებში.

„ხელოვნების ტრადიციების“ დამამსხვრველმა ამ მიმართულებებმა უსათუოდ მოიტანეს სარგებლობაც და ზიანიც. ზიანი გამოიხატებოდა ფორმისა და მექანიკური მოძრაობების ბრმად ათვისებაში.

დადებითი, ჩემის აზრით, იყო ის, რომ გამრავალფეროვანდა ფორმა თეატრში. მეიერხოლდმა დასტოვა ამ მიმართულებით უსათუოდ ბევრი რამ საინტერესო, რაც საბჭოთა თეატრებმა და კინემატოგრაფიამ აითვისეს როგორც ახალი.

დიდი სტალინის ეპოქამ, ორმა ხუთწლედმა, სოციალისტური მშენებლობის ტემპებმა, სტახანოვურმა მოძრაობამ, ტექნიკის უაღრესად განვითარებამ, ახალი ადამიანის ზრდამ, დამსხვრია უცხო იდეოლოგიაზე აღმოცენებული ტრადიციები ხელოვნებაში,

უკარნახა ჩვენს მხატვრებს სტალინის უკვდავი ფორმულა: ხელოვნება „ნაციონალური ფორმით და სოციალისტური შინაარსით“.

ამ ფორმულამ შექმნა ხელოვნებაში საბჭოთა რეალისტური სტილი.

საბჭოთა ინტელიგენციის ნაწილი, რომელიც მუშაობს ხელოვნებაში, ხალხის, პარტიისა და ხელისუფლების მიერ აყვანილია მიუწვდომელ სიმაღლეზე. საბჭოთა მწერალი, მხატვარი, არტისტი, მუსიკოსი, რეჟისორი და სხვები არ არიან ის დაქირავებული მოსამსახურენი, რომლებიც აკმაყოფილებენ რომელიმე ვიწრო ბურჟუა-მეცენატების სურვილს და იდეებს. საბჭოთა შემოქმედი ინტელიგენცია — ეს არის მესვეური, ეს არის მშენებელი, სახელმწიფო მოღვაწე და მოწინავე ნაწილი მშრომელი საზოგადოებისა. მეტად საპატიო ადგილი უჭირავს დღეს შემოქმედ ინტელიგენციას ჩვენს ცხოვრებაში.

„ყველაზე მთავარი ხელოვნების დარგთა შორის ჩემის აზრით არის კინო“ (ლენინი) და ამავე დროს „ყველაზე მასობრივი“ (სტალინი).

სწორედ ამიტომ კინომუშაკები ყველაზე ადრე შეუდგნენ ოქტომბრის რევოლუციის გამორული დღეების განსახიერებას.

1927 წელს დაიდგა „სანკტ-პეტერბურგის დასასრული“ (რეჟ. პუდოკინი), „შემდეგ „ოქტომბერი“ (რეჟ. ეიზენშტეინი), „ლენინი ოქტომბერში“ (რეჟ. რომში), „დაიდი განთიადი“ (რეჟ. ჭიაურელი), „თოფიანი კაცი“ (რეჟ. იუტკევიჩი), „ვიბორგის მხარე“ (რეჟ. კოზინცევი და ტრაუბერგი), „ლენინი 1918 წელში“ (რეჟ. რომში) და სხვა სურათები, რომლებშიც ასახულია ოქტომბრის დაიდი სოციალისტური რევოლუცია.

უკვე საკმაოდ ბევრი მაგალითი არის, რომ შეგვეძლოს ვიმსჯელოთ ხარისხობრივ მაჩვენებლებზე და ვიქონიოთ ჩვენი კრიტიკული შეხედულებები ამათუიმ ნაწარმოებზე.



მიმდინარე წლის 16 აპრილის „პრავდა-ში“ მოთავსებული ფადეევის წერილი იმის სიგნალია, რომ შეულამაზებლად შეგვიძლია თამამად ვილაპარაკოთ, თუ რამდენად უპასუხებს ესათუის სურათი იმ დიდ ამოცანებს, რომლებიც შემომქმედებმა დანახავს თავის წინაშე.

ერთი მთავარი სირთულე ამ სურათებისა იყო ბელადების სახეების გადატანა ეკრანზე. ჩვენ ეს სახეები იმდენად ახლო გვყავს, რომ ვხედავთ ყოველდღიურად და გვახსოვს მათი ხმის ბგერა, მოძრაობა ბუმბერაზი მოქმედებანი; მხატვრების წინაშე იდგა ამოცანა—რაც შეიძლება მეტად დაახლოვებოდნენ ბელადის სახის იმ წარმოდგენას, რომელიც ხალხში არსებობს.

პირველი ცდა ამ მიმართულებით ეიზენშტეინის „ოქტომბერში“ გადწყვეტილი იყო უბრალოდ, ე. ი. ნაბოენი იყო ადამიანი—მუშა ნიკანდროვი, რომელიც ფიზიკურად ლენინის მსგავსი იყო. ეს ცდა საინტერესო იყო იმდენად, რამდენადაც პირველად ვხედავდით ლენინის განსახიერებას ეკრანზე. ეს ცდა მოწონებული იყო. მაგრამ ეს ბელადის სახეებით სწორი განსახიერება, რა თქმა უნდა, არ იყო.

შუტკინი („ლენინი ოქტომბერში“) უკვე სულ სხვა ამოცანებს ისახავს. აქ არ არის მარტო ვარეგან მსგავსებაში გამოხატული მისი შემოქმედება, არამედ შექმნილია სახე ხალხის საყვარელი ბელადისა. მისა მსგავსი როგორც ვარეგანობით. ისე შინაგანი განცდებით. დიდი მუშაობა დასჭირდა სახალხო არტისტ შუტკინს ამ როლის შექმნისათვის. მოძრავი ფოტომასალა, რომელიც ლენინის შესახებ არსებობს, არის კინოფირი, გადაღებული 400 მეტრზე, და ჩაწერილი 4 ფირფიტა გრამაფონისა. აქ ისმის მისი ხმის ბგერა, სამწუხაროდ ძალიან ყრუდ; შეიძლება აქვე მოვიხსენიოთ ის აუარებელი ფოტოსურათები, რომლებიც თანაობა მუხეტუმებში, მოგონებანი მისი თანამებრძოლებისა და მეგობრების. აი მასალა, რომელიცა მსახიობისა და რეჟისორის განკარგულებაში. რამდენადაც ჩვენ ვიცით პრესის, საზოგადოების შეფასება, შუტკინმა ამ მხრივ პირ-

ველი ადგილი დაიჭირა, დაუახლოვდა მას, სახეს, რომელიც ხალხის მეხსიერებაში არის. ჩემის აზრით კი, როგორც ლენინის როლის შემსრულებელი სხვა მსახიობები (შტრაუხი, მიუფკე), ისე შუტკინიც ძალიან ბევრი ნათამაშევი როლის ინდივიდუალურ თვისებას ურთავენ შვგ. განსაკუთრებით ეს იტქმის შუტკინზე.

მასალა ბევრი არ არის ლენინის სახის შეაქმნელად, მაგრამ ეს მასალა ჩემის აზრით მაინც საკმარისია იმისათვის, რომ მსახიობი არ მიმართავდეს სხვა ფერებს. სახეები, რომელთაც ჩვენ კარგად ვიცნობთ, ცხოვრობენ ჩვენთან, თითოეულ ჩვენგანში, ისინი უნდა შესრულდეს მიბაძვითი პრინციპით. ეს არ უნდა გავიგოთ როგორც ცუდი მანერა. ეს უნდა გავიგოთ ისე, რომ სახეები, რომლებსაც ხალხი ატარებს, ბელადების სახეები, რომელნიც ხალხს უყვარს და ახსოვს, ამ სახეების არცერთი მოძრაობა და წით უფრო ხმის მოძრაობა ოდნავადაც არ უნდა იქნას დარღვეული. პირიქით, ისინი უნდა განმტკიცდეს სწორედ ისევე, როგორც ეს ხალხს სურს. ამიტომ ვფიქრობ: რაც შეიძლება მეტი ბრძოლა უნდა გამოუცხადოს მსახიობმა თავის ინდივიდუალურ თავისებურებას ბელადების სახეების შექმნის დროს და რაც შეიძლება მეტად უნდა დაუახლოვდეს იმათ, თუ გნებავთ მიბაძვითი საშუალებითაც.

უფრო რთული და ძნელი ამოცანა იყო ამხანაგ სტალინის სახის შექმნა თეატრში და კინოში, ვინაიდან სტალინი ჩვენთან უფრო ახლოა, დღეს მას ვხედავთ, მასზე არსებობს აუარებელი მასალები, საბუნდოვანი მრავალმეტრიანი ფირზე მისი ხმა, მისი მოხსენებები ჩაწერილია. ეს დიდი განაძი მოიპოვება და ჩვენ საშუალება გვეძლევა უფრო დაწვრილებით შევისწავლოთ მისი სახე. აი სწორედ აქ არის სირთულე, რომელიც მსახიობის წინაშე დგას. არ არის კუთხე, არ არის სოფელი. დაბა, სადაც არ იღკმეზოდეს სურათი „თოფიანი კაცი“ პოგოდინისა. მრავალი მსახიობი ასრულებს სტალინის როლს სცენაზე.

თეატრის პირობებში ერთგვარი მანძილი



არსებობს მსახიობსა და მსაყურებელს შორის. ამიტომ თეატრი ითმენს მსახიობი ფიზიკურად რომ არ ჰგავდეს ბელადს და არ ჰქონდეს სტალინის ზუსტი ბგერა. ეს შეეხება ლენინის სახის შექმნასაც. კინოში კი არის თავისებურება, რომელსაც ჰქვია დიდი ანუ „ამერიკული პლანი“. აქ მსახიობი ხშირად ხედება აპარატში მკერდის ზომით, სადაც ეხედავთ მის მარტო მხრებსა და თავს. მსგავსება ამ შემთხვევაში უნდა იყოს უაღრესად ზუსტი. გარდა ამისა, პარალელურად კინოებში მიდის ამხანაგ სტალინის მოხსენება. ბელადის ბგერა და სიტყვა ცოცხალია მსაყურებლის წინაშე, ხოლო მსახიობმა რომ შეითვისოს მისი არაჩვეულებრივი რბილი ინტონაციები, შეისწავლოს მისი მანერა, გამოკვეთილი სიტყვის თქმა, ხელის ეკონომიური მოძრაობა, მოძრაობა მთელი კორპუსისა და სახის მეტყველება, არწიველი თვალების გამოხედვა და მრავალი სხვა ელემენტი, რომლის ჯამი იქნება სტალინის სახის შექმნა თეატრში ან ეკრანზე, — ამისათვის საჭიროა დიდი და ღრმა წინასწარი მუშაობა.

უფრო მეტ სიძნელეს წარმოადგენდა ის, რომ ჩვენდა საბედნიეროდ, სტალინი ცოცხალი მოწმეა მისი სახის განხორციელების ეკრანზე, მისი მსჯავრი ყველაზე უფრო დიდია.

სახე, რომელიც იყო შექმნილი „ოქტომბერში“ ნიკანდროვის მიერ, „ლენინი ოქტომბერში“ გოლომტაპის მიერ, სრულებით არ იყო დამაკმაყოფილებელი, ვინაიდან, გარდა ოდნავი მსგავსებისა, არაფერი საერთო ბელადის შინაგან სახესთან არ ჰქონდა. დაუშვებელ შეცდომად მიმაჩნია ის მდგომარეობა, როცა, მიუხედავად იმისა, რომ მიუღი სურათი მიძღვნილია ლენინისადმი, სტალინის როლის ზომა როგორც „ლენინი ოქტომბერში“, ისე „ლენინი 1918 წელში“ სრულებით არ შეეფერება ისტორიულ სინამდვილეს. ესეც ერთი მთავარი მიზეზთაგანია, რომ ყველა ზემოხსენებულ სურათში, გარდა „დიადი განთიადისა“, სტალინის როლის შემსრულებელს ორდენოსან მსახიობ

გელოვანს ნაკლებად ემარჯვება ამ დიდი სახის ვადაცემა.

რაც შეეხება გელოვანის მუშაობას, ერთერთი მსახიობია, რომელმაც დაძლია ეს სირთულენი და დაუახლოვდა ბელადის სახეს. ეს რთული და ამავდროს უბრალო და დიდი ამოცანა—ჩვენის საყვარელი ბელადის სახის განსახიერება—კიდევ უკეთეს გადაწყვეტის მოითხოვს.

რამდენიმე სიტყვა მინდოდა მეტაქვა მსახიობის შემოქმედების შესახებ. კინემატოგრაფიაში, თეატრისაგან განსხვავებით, არის სამი-ოთხი მთავარი ელემენტი მსახიობის შემოქმედებაში.

პირველია დრამატურგიულად შექმნილი სწორი სახე ავტორის—დრამატურგის მიერ, მეორე—შემოქმედებითი პროცესი რეჟისორის დროს, მესამე—ის მომენტი, როდესაც უკვე დაძლეულია როლის განსახიერება, მისი შინაგანი და გარეგანი ფორმით, და უკანასკნელი—დიდი ტრამპლინი როლის საბოლოოდ ჩამოყალიბებისათვის.

ყველაზე მიუღლომელი შემფასებელი ხალხია. მსახიობის პირველი გამორჩენისთანავე, მისი რამდენიმე სიტყვის ვადაცემისათვის, თუ მას, მსახიობს, აქვს ოდნავი გრძობა საზოგადოებისადმი, ის მაშინვე მიხედვება, მიიღო ხალხმა თუ არა. უბრალო სიგნალი არის ამისათვის მიღებული: საზოგადოება, რომელიც მოწყენილია წინა მსახიობით, ან წინა აღმდეგ—გატაცებულია წინა მსახიობით. ეს დიდი დარბაზი სუნთქავს სცენის სულსკვეთებზე. ამ დროს სცენაზე მსახიობის გამოწველისთანავე საზოგადოება ოდნავ ხმაურობს. თუ მსახიობის გარეგანი და შინაგანი სიტყვა მისთვის არ არის მისალევი, ეს ოდნავი ხმაურობა ვადადის უფრო დიდ ხმაურში. ხველებში. მსახიობი ხედავს, რომ საზოგადოება მას უყურადღებოდ სტოვებს. გენიალური ნიჭი და უნარი უნდა ჰქონდეს მსახიობს. რომ ასეთი უყურადღებობის შემდეგ მათს ყურადღება მოიხვეჭოს და დაიმსახუროს. მსახიობი იგრძობს, თუ საზოგადოება მას მიიღებს. მაშინ საზოგადოება სულა განაბავს, სუნთქავს შეიკრავს, ასი და ათასი თვალი გაფაციცებით მისჩერება მსახიობს,



მათ ავიწყდებოდა, რომ თეატრში არიან, ავიწყდებოდათ თავიანთი საკვირბოროტო საკითხები და მთლად დაპყრობილი არიან მსახიობის მიერ. მსახიობი მათ ყურადღებებს, მათ სიჩუქს გამოიყენებს როგორც ტრამპლინს, რომელზედაც იგი დაპყრავს ფეხს და ავა როლის შესრულების მწვერვალზე. პირადად მე ამ მომენტს ყველაზე უფრო დიდ მნიშვნელობას ვაძლევ თეატრალურ შემოქმედებაში. სამწუხაროდ, დიდი საზოგადოების წინაშე მსახიობის შემოქმედების გამოფენის ეს საშუალება კინემატოგრაფიაში არ არსებობს. რეპეტიციის პროცესი და თვით გადაღების პროცესი, რა თქმა უნდა, ხშირად ცხადყოფს ხოლმე, რამდენად აღწევს მსახიობი მიზანს. მაგრამ ისე, როგორც ეს ხდება თეატრში ფართო მასების თვალწინ, სამწუხაროდ, კინემატოგრაფიაში ეს არ ხდება, აქ ამ საშუალებას მოკლებულნი ვართ.

არის მეორე მომენტი, რაც მსახიობის თეატრში მუშაობას უპირატესობას ანიჭებს. ეს არის დიალოგები, ეპიზოდები და მთლად როლის ერთი სუნთქვით, ერთი მისწრაფებით გადაცემა ორი-სამი საათის განმავლობაში. აქ მსახიობი იმყოფება ამათუიმ როლის წრეში. და მისთვის ძნელი არ არის ამ ხნის განმავლობაში შეინარჩუნოს ტონი, ხასიათი, გარეგნული ფორმა ამათუიმ როლისა. კინოში კი როგორც არ უნდა ჰქონდეს მსახიობს მომზადებული როლი, ის იძულებული არის თავისი შექმნილი როლი გადასცეს არა ორი-სამი საათის განმავლობაში, არამედ სამიოთხი თვის და ხშირად მთელი წლის მანძილზე დააქუცმაცოს პატარა ნაჭრებად. ცალკეულ ეპიზოდებად. და ისიც ისეთ მძიმე პირობებში, როდესაც ისმის პროექტორების ხმაური, ტექნიკური პერსონალის ფაციფუცი, რეჟისორის, ხმის ჩამწერი ოპერატორის და გამომსახველი ოპერატორის შენიშვნები განათების შესახებ და სხვ. მსახიობი ამ დროს დგას უზარმაზარი სიციხის და შუქის ქვეშ. მის წინაშეა ამოცანა: მის მიერ დასახულ, შექმნილი როლიდან რაღაც ძალიან პატარა ნაწილი გვიჩვენოს ან განასახიეროს ისე, რომ როლის მთლიანი სახე არ დაი-

ღვეს. რა თქმა უნდა, ზემოხსენებული პირობები მსახიობს მაინც არ უშლის შექმნას დიდი სახეები კინემატოგრაფიაში, მაგრამ გაცილებით უფრო რთულ და ძნელ პირობებში, ვიდრე ეს ხდება თეატრში. ამ შპრიც, ჩემის აზრით, თეატრალური ისტატების გამოცდილება უწყობს ხელს მსახიობს კინოხელოვნებაში მუშაობისას.

შემთხვევითი როდია ის ამბავი, რომ ისეთი დიდი სახეების შემსრულებელნი, როგორიც ლენინისა და სტალინის, მოვიდნენ თეატრიდან. გარდა ლენინის და სტალინის სახეებისა. საბჭოთა კინემატოგრაფიის წინაშე დგას ამოცანა—შექმნას სრულყოფილი სახეები კომუნისმის ისეთი გმირებისა, როგორიც არიან, კიროვი, სვერდლოვი, კუბიშევი, ძერჟინსკი, ორჯონიკიძე.

ამ მხრე ჩვენს მიერ განვლილი ეტაპი (სურათები: „ლენინი ოქტომბერში“, დიდი განთიადი“, „თოფიანი კაცი“, „ვიბორგის მხარე“, „ლენინი 1918 წელში“, „ჩაპაევი“, „შორსი“, და „ალექსანდრე ნეველი“) აღარ გვაკმაყოფილებს. ჩემის აზრით, ჩვენი შემოქმედება წავა ბიოგრაფიული ხაზით, რომელიც უფრო ამოსწურავს ზემოხსენებული ისტორიული პირების დიდ როლს ოქტომბრის რევოლუციაში. ამას მაფიქრებინებს გავხეთ „პრაედას“ სივანლები: ნ. ვირტას, ა. ფადდევის წერილები. და მართლაც, როდესაც გადავხედავთ განვლილ გზას, როგორც თეატრში. ისე კინოში, ექვს გარეშეა. რომ შეიქმნა ერთგვარი ტრაფარეტი რევოლუციური თემატიკაზე აგებულ სურათების თუ პიესებისა. ტრაფარეტი და-ერთფეროვნება ემჩნევა მხატვრობას, მუსიკას და სხვა დარგებსაც. საჭიროა დიდი ბრძოლა და შემოქმედებითი მანერის გადასინჯვა, საჭიროა თითოეულმა მხატვარმა დაუყოვნებლივ გადასინჯოს თავისი მხატვრული მეთოდოლოგია, უფრო ბასრი თვითკრიტიკის ქვეშ გაატაროს თავისი ნაწარმოებნი.

საჭიროა ბოლშევიკური კრიტიკის დახმარებით გავაუმჯობესოთ ჩვენი მუშაობა და გავამდიდროთ ჩვენი შემოქმედებითი ბიოგრაფია.

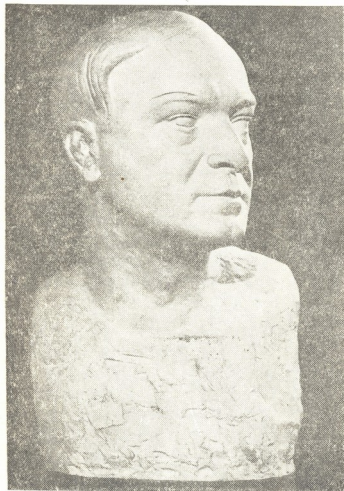
ლავით კასრაძე

ირაკლი გამრეკელი

ირაკლი გამრეკელი ჩვენი ხელოვნების სფეროში იშვიათ მოვლენას წარმოადგენს.

მშობლები მას სასულიერო სასწავლებელში სწავლიდნენ. შემდეგ სემინარიის კურსიც მოათავებინეს, — ალბად მასში ხედავდნენ მომავალ მიტრამოსილ სამღვდელს პირს.

ვერც თვითონ იარკლიმ აუღო ალღო თავს.



ირ. გამრეკელი

ქანდაკება ე. ვაჩაძის

ვის ხალას ნიკს: სემინარიაში კურსის დამთავრების შემდეგ უმაღლეს მოსკოვისაკენ გაჰყარა დეზი და უნივერსიტეტში საექიმო დარგზე შევიდა.

1919 წელს მისი გული პატრიოტულმა მელანქოლიამ მოიცვა და იგი თბილისის

უნივერსიტეტში გადმოიღის ამავე საექიმო განხრით.

მაგრამ ირაკლის ბავშვობიდან ერთი რამ საყვარელი გასართობი ჰქონდა, — ეს იყო ფერწერით თამაში, ფანქრითა და ნახშირის ხაზებით კირით გაღესილ კედლების თხუპვნა. მას დიდად უხაროდა, როცა ან ჩიტუნის გამოიყვანდა, ან მელიკოს, კურდ-ლის ბაჰას, რითაც ხშირად ამყობდა და მამის წინ თავიც კი მოჰქონდა, როგორც მხატვარს.

თბილისის უნივერსიტეტში გადმოსვლისას მხატვრობისადმი მიდრეკილებამ უფრო მეტად იჩინა თავი, ვიდრე პატარაობისას. ირაკლი უნივერსიტეტს თავს არ ანებებს. მაგრამ პარალელურად სამხატვრო სასწავლებელშიც შედის.

უეჭველად, სხვა დროს და სხვა პირობებში, ეს მეორე დარგი ბევრად გაიმარჯვებდა ირაკლიში, მაგრამ მალე მიხვდა, რომ ორ ფრონტზე ბრძოლა მწელი იყო და არ ჩევიანში უნდა შესულიყო: ან მხატვრობა ერჩია, ანდა დაესრულებია საექიმო დარგი.

შეტად ცუდი დრო იყო. იმ დროს საზოგადოდ ხელოვნება სულაც არ ფასდებოდა. ხელოვანი ცხოვრების გერი იყო. ჩვენში მსცოვანი მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე ხაზვის მასწავლებლობით უფრო ირჩენდა თავს, ვიდრე თავისი მადლიანი საყვეთით. მამ რალა გასაკვირველია, თუ ჰაბუჟა ირაკლიც უფრო საექიმო კარიერისათვის იფიქრებდა, ვიდრე მხატვრობისათვის?

მხოლოდ 1921 წელი იყო მისთვის გადამწყვეტი: ქართველ მხატვართა ტილოების გამოფენაში მანაც მიიღო მონაწილეობა, როგორც ფერწერის მოყვარულმა და არა როგორც დამთავრებულმა მხატვარმა. მისი აკვარელის მედალიონებს სრულიად განკლებული ადგილი ეკავათ და არც თუ მაყურებლებს იზიდავდნენ. აუარება მხახ-



ველიდან მხოლოდ ერთმა პიროვნებამ
 მოაქცია მათ ყურადღება და ეს ერთი კო-
 ტე მარჯანიშვილი იყო.

შმაგმა გენიმ ორბის თვლით შეზომა
 ჭაბუკის ნახატები და ლომის თათით მიგ-
 დო რამპასთან, სცენის და ბუტაფორიის
 მსახურთ მან ისე წარუდგინა იგი, როგორც
 დასრულებული ოსტატი.

სახელდახელოდ ორიგინალურად გაშლილ
 სუფრაზე, როგორც უყვარდა დიდ მესტ-
 როს, ძოწეულის ყვავილებს თაველი მოვი-
 და და შამანურები აშუშუნდა. მესტროს
 აღმაფრენას საზღვარი არ ჰქონდა, როცა
 ხედავდა, რომ მისი შემოქმედების თასში
 მორცხვი სტუმარი ბრილიანტად წამოციმ-
 კიშდა.

თვითონ მესტრო, როგორც ძველი პრინ-
 ციპების მსხვერველი, მუდამ მბორავი, და-
 უტყბრომელი და მეამბოხე, ცდილობს, რომ
 ახლად შექმნილ მოწაფეშიაც აღზარდოს
 ჯანსაღი მხატვარი, ისიც მებრძოლი, ძველი
 პრინციპების მსხვერველი, ისიც მბორავი
 და მეამბოხე. მუდამ სიმართლისა და სილაშ-
 ზის მაძიებელი ხელოვნების დიდ წალკო-
 ტებში.

პირველი დავალება მესტროსი გამოუტ-
 დელი მხატვრისადმი უაილდის „სალომეას“
 გაფორმება იყო და ჭაბუკიც ზედმოწეენით
 ისე ასრულებს დავალებას, როგორც შეაგო-
 ნა მესტრომ.

უაილდის ჯადოსნური სიტყვების სილაშ-
 ზე უმაღლ შეიძინო მეოცნებე მხატვარმა და
 ნაზად გაშალა მოძრავი დეკორატივები, რო-
 გორც სილაშაზისა და ჰარმონიის წარმტაცი
 სფერო. აქ, ამ შესანიშნავ დრამაში, მან
 თითქმის ჰპოვა თავისი ოცნების სარბიელი.

ვერცხლისფერი, შავი და ალისფერი,—აი
 ის ფერადები, რაც მან შეარჩია „სალომეას“
 დეკორატივების სრულსაყოფად. ამ სამი ფე-
 რის მუსიკა ლეიტმორტივად გაჰყვება პიესას
 ფარდის უქანსკენელ ჩამოშვებამდე; ვერცხ-
 ლისფერი, რადგანაც სალომეას ტრეფილე-
 ბის ობიექტი—იოქანანის სხეული—ვერც-
 ხლისფრად ბზინავდა, როგორც ნათელი
 ბროლის კოშკი, შავი—როგორც იმავე იო-
 ქანანის გიშრის თმა, და ალისფრად ანა-

კვერცხლებული, როგორც იმავე იოქანანის
 ფიცხი ტუჩები.

მთის სპეტაკი ფიფქით შეჰმოსა მხატ-
 ვარმა პირველი სცენის დეკორატივის გულ-
 ზე აციმციმებული ნამგალა მთვარე, რო-
 გორც ზამბახის უმტვერო თასი, რომელსაც
 საბედისწეროდ მიშტერებია ახალგაზრდა
 სირიელი. და ეს მთვარე მით უფრო ლამაზ-
 დება, რამდენადაც გარს ეგრავენა ღრუბ-
 ლები, როგორც ლიბანის კედრის ტევრით
 გადმოშვებული სქელი ჩრდილი, ხოლო სა-
 ლომეას შეიდფერი სარტყლებით ცეკვის
 დროს ალისფერი მარამაზა ნოხები გადაჰფი-
 ნა, როგორც დანით გადასერილ ბროწეუ-
 ლის თაიდან გადმოღავეებული ანთებული
 მარჯინის მარცვლები.

მხოლოდ ამ ვრძნეული დეკორატივების
 შემდეგ შესაძლებელი გახდა მარჯანიშვი-
 ლის გენიის პათოსის განაღდება, რომ სცე-
 ნაზე, ეჩვენებინა იროდიადას ასულს საბე-
 დისწერი ცეკვა. ცეკვა გაშლილ შეიდი-
 სარტყელით, რომელთა ფრიალქვეშ უნდა
 დაღუპულიყო იოქანან და გასულეებულ
 იროდის მხედრებსაც სინგურის ხსნარში ამოგ-
 ლებულ შუბებით და ფარების მსტვრევით
 ჩაეჭოლათ თვითონ სალომეაც.

განა საკვირველი იქნებოდა, თუ ყველა
 ამის შემდეგ მესტრო რუსთაველის თეატ-
 რში შესვლისთანავე ახალგაზრდა ტრიუმ-
 ფატორს, ფერწერის ოსტატს, ზელს მოჰკი-
 დებდა და თეატრის ატელიეს პაიორადმო-
 ბას უბოძებდა!

პირველ ხანებში ნუ ეძებთ გამრეკელის
 ნიჭის მისამართს,—ის ისეთივე უმისამარ-
 თოა, როგორც მისი პროტეჟე, რომელიც
 უკვე მესამე ათეულ წელს ითვლიდა ხელოვ-
 ნების ასპარეზზე. ირაკლიც მასწავლებელი-
 ვით ლალი ორბია, რომელიც ამ წუთში
 მწვერვალეებში გაინაგარდებს, მეორე წუთს
 მათს უფსკრულებში ჩაეშვება და იქიდან
 გაჰკარავს ფრთებს სივრცეში გადასაქარ-
 ვავად.

რუსთაველის სახ. თეატრის ძუღელმს
 თითქმის მთლიანად შემონახული აქვს გამ-
 რეკელის მიერ შესრულებული ნამუშევრე-
 ბი. იქ შემსვლელს განსაკუთრებული სათვა-



ლე სჭირია, რომ ფერადების უცნაურმა ორ-
კესტრაციამ თვალი არ მოსჭრას. სად არის
მართალი მხატვარი, რომელი ერთში ვეძიოთ
სიმართლეს მისი შემოქმედებისა? აქ ყველა
მიმართულებას მოუყრია თავი, თითოეული
მათგანი თავთვის ადგილას დასახლებულა,
მიმართულებათა პრინციპების აქსახველი,
ავტონომიურად მყარი. ამ მხრივ სულ სხვაა
გამრეკელის ნაადრუვი დადგენბი, როგორ-
ცაა იგივე „სალომეა“ ან ვერფელის „შვი-
გელმენში“ და სულ სხვაა „ანზორ“, „არსე-
ნა“, „ინ-ტირანოს“ და სულ სხვაა „თოფი-
ანი კაცი“ და „ოტელო“.

ერთი რამ აერთებს ამ სხვადასხვა მიმარ-
თულებასა და ჟანრის დეკორიუმებს: მომ-
ხიბლავობა, ორიგინალობა, გაუმეორებლო-
ბა, სიახლე, უნათესაობა წარსულის დროის
მხატვრებთან, მაგრამ ისე კი, რომ თითოეუ-
ლი ნამუშევარი ფერწერის დამოუკიდებე-
ლი სიმფონიაა, რომელიც გზიბლავთ, გვა-
ლერსებათ, ასე ჰგონიათ, ამ დეკორიუმთა
შორის გათამამებული სცენის რომელიმე
ამალია, ან „თეთრი ბატანი—დუზდემონა“,
ანდა ნიამორიეთი კვარცხლბეკიდან არსენას
წინაშე გადმომხტარი ნენო აგერ-აგერ ახ-
ლაც საიდანმე წამოფრინდებიან და ცოცხალ
ორნამენტებად ამოკეცვებიან ამ დეკორიუ-
მებს, როგორც ორხიდეათა ფრესკები.

გამრეკელის შემოქმედება შეიძლება უში-
ნაარსოდ ვადაგებულოყო, თუ მაშინაც კი.
როდესაც მემარცხენეობის უკიდურეს სივრ-
ცეებში დაჰქროდა, მას თან არ მოეტანა თა-
ვისი ტილოების განსაკვიფრებელი კოლერი
და ფერებისა და ხაზების ცხოველი რითმი.
მის თვალს ახასიათებს ფორმისა და პრო-
პორციების საუცხოო ცოდნა, ხოლო ხელს—
გრძნობიერება ფერთა ნაირნაირ ტონების
გადმოცემაში ამ მხრივ მის მიერ გაფორმე-
ბულ დეკორიუმებში უსათუოდ გაფორმე-
ბული ადგილი უკავიათ „არსენას“, „თო-
ფიანი კაცი“ და „ოტელოს“.

„არსენაში“ გველევებს ყველა დეკორი-
უმის ღრმა აზრი, ხეების სილუეტები, რომ-
რიზონტის ხაზებში მოცემული პეიზაჟებიც.
ფეოდალური ციხე-დარბაზებიც, რომლებშიც
აშკარად მოსჩანს ქედმაღლური და დაუშრე-
ტელი ენერჯია იმავე ფეოდალებისა, ხოლო
დიადი ციხის ნანგრევებთან და აღზნებუ-
ლი მზის სხივებში ცურაობა მათი გარწმუ-
ნებთ, რომ აქ შემოხიზნული არსენა და მისი
ამხანაგებიც ასეთივე მგზნებარე არწივები
არიან თვით სიკვდილის წინ!

„ოტელოში“ გამრეკელი უჩვეულო მწვერ-
ვალს აღწევს. ვენეციელ სენატორთა ციხე-
დარბაზში თვალწინ ვიდგენთ ირაკლის სახით
ურბანისტ ოსტატს, რომელსაც თითქოს შე-
ნუეულია ვენეციაც და რომიც, ნებაპოლიც
და ფლორენციაც მათი ფორუმებით, კაპი-
ტოლით, არკებით. სცენა კიპროსზე ხომ
მთლიანად დიად სანახაობადაა გადაშლილი.
სადაც კოლერი მუსიკობს და საზეიმოდ იხს-
ნება ნათელ ფოკუსში. ვერც უკანასკნელ
მოქმედებას გამოვტოვებთ—ოფელიას ოთახს.
რა განძარცული იქნებოდა აკაკი ხორავას
მიერ ოტელოს მაგიერი თამაში და აკაკი ვა-
საძის ბოროტი იავო, რომ მათ მალაღზარის-
ხოვან თამაშს ასეთი დიადი ფონი არ ჰქო-
ნოდა, ნაჟქარი გამრეკელის მიერ!

პოვოდინის პეისაში „თოფიანი კაცი“ გამ-
რეკელი მოუსვენრად თან სდევს და უქმნის
შადრინს—თოფიანი კაცს—ისეთ გარემოს,
რომ მასში დაეინახოთ იმპერიალისტური
ომებით გაწამებული კაცის პირგამუხილი
პროფილი. ფარდის შერხევისთანავე თქვენს
წინ იშლება საგნები, როგორც ომის
ჯოჯოხეთური დოკუმენტები, შემდეგი ფარ-
და პეტროგრადში გადაგაფრწთ მილიო-
ნერ სიბირცივის სასახლეში. შემდეგ თქვენ
უმზერთ თეთრებისა და წითლების ფრონტს-
წითელ პეტროგრადს, სმოლნის—როგორც
რევოლუციის დიდ შტაბს...



ირანული თეატრის დასაწყისი

ირანში ნამდვილი ევროპული თეატრი ახალი საქმეა, რადგან რამდენიმე ათეული წლის წინათ იქ სპეციალური შენობა სასცენო წარმოდგენებისათვის არც კი არსებობდა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ერთადერთ თეატრს, რომელიც ჯერ კიდევ გასული საუკუნის უკანასკნელ მეოთხედში ნასრ-ედინ-შაჰის დროს იქნა მოწყობილი თეირანის „მედრესეში“ (სასწავლებელში).*) მაგრამ ეს იყო უფრო თეატრალური ზალა, ვიდრე თეატრი, და დარბაზიც შენახული და მოვლილი იყო მეტისმეტად ცუდად, რის გამო მასში ადგილი ჰქონდა დიდ უსუფთაობასა და სიბინძურეს. ამასთან, მასში იყო პარტერი და ორსართულიანი ლოჟა, სკამები კი ლოჟებისათვის მაყურებელს თან უნდა მოეტანა. ეს ზალა განკუთვნილი იყო გამკვლევი მუსიკოსების მიერ გასამართავი კონცერტებისათვის, ან ვინმე შემთხვევით გამოჩენილი ოინბაზისათვის, რომელიც უჩვენებდა ხალხს ფოკუსებს. ნებართვა ზალით სარგებლობისათვის ჯნდა გამოეთხოვით თვით შაჰისაგან. სადრამო, სასცენო, საოპერეტო, საბალეტო და სხვა მსგავს წარმოდგენებს იმდროინდელ თეატრში ადგილი არ ჰქონია, თუმცა არსებობდა იმ დროსაც საშინაო წარმოდგენებისათვის ჩინებულად შედგენილი დასები, რომლებშიაც ქალების როლებს ასრულებდნენ ქალურად გადაცმული სურვილის აღმძვრელი სილამაზის ყმაწვილი ბიჭები.

ეს დასები მართავდნენ წარმოდგენებს სურვილისამებრ სახლში ხანებთან და ევროპელებთან. დეკორაციებს არ აწყობდნენ და მთელი წარმოდგენა ტარდებოდა იმ ოთახში, სადაც ისხდნენ, ან პირდაპირ გარეთ, ხეების ქვეშ. აქტიორები ჩინებულად ჰბაძავდნენ ევროპელებს. ასეთი საშინაო წარმოდგენები მეტწილად უწყაწური იყო, ზოგიერთი ადგილი თითქმის მეტისმეტად უწყ-

სოც კი, მაგრამ სწორედ ამაში იყო მთელი გემო იმდროინდელი გაუნათლებელი ავხორცი და სურვილ-ვნება-შეუკავებელი სპარსელისათვის. ყველა ასეთი წარმოდგენა თავდებოდა ცეკვით, მუსიკითა და სიმღერებით.

ცეკვავდნენ მეტწილად ლამაზი ყმაწვილი ბიჭები, კარგი მოცეკვავეები, ანუ „რაქასები“, ქალურად გადაცმულები. ისინი ისე კარგად იკავშებოდნენ, რომ ილუზია ქალბუნებე თითქმის სრული იყო. სპარსთა ეროვნული ცეკვები სრულიად არ არის ლამაზი და მოხდენილი. ამასთან, ევროპელის თვალში ისინი მეტისმეტად ცინიკური და უწყესოა. სპარსთა ცეკვის მთელი ხელოვნება და ოსტატობა მდგომარეობს არა ვოლტების მოხერხებულად გაკეთებაში და ტერებზე ლამაზ ცურვაში, როგორც ეს ჩვენში იციან, არამედ ბარბაქების აცხახახებაში, ვნებასურვილის აღმძვრელ პოზებში და მუცლითა და ხელებით მოძრაობაში. თავისთავად ცხადია, რომ ასეთი ცეკვა უშნო და უგვანია, როგორც ყოველ სილამაზე-მიმზიდველობას მოკლებული.

სამუსიკო ორკესტრი წარმოდგენების დროს შესდგებოდა ორი პატარა ბარბანისაგან, რომლებზედაც უკრავდნენ ორი წვრილი ჯოხით, სხვადასხვაგვარი ვილინოები-საგან, ანუ, უკეთ, ვიტარებისაგან, რომლებიც დადგმული იყო იატაკზე და მათზე უსვამდნენ ქამანებით, და დუღუკებისაგან და დირისაგან, რომელიც აუცილებელი იყო ამ შემთხვევაში.

უნდა ითქვას, რომ სპარსული მელოდიები საუცხოოა; ისინი პირდაპირ იტაცებენ და ატყვევებენ სმენას და შეუძლიათ აღძრან სიბრაღელის გრძნობები უაღრესად უგულო ადამიანის სულშიაც კი. ამასთან, ყველა ეს მელოდია მეტისმეტად სევდიანია და დასალონი; მათში ადამიანი ჰპოვებს მონობისა და ჩაგვრის აშკარა ამოძახილს. განსა-

*) Мисль Русетем. Персия при Наср—Медин—Шахе, СПб, 1897 стр. 90—100 და შემდგომი.



ყოთრებით კარგია ეს მელოდიები, როდესაც მათ უკრავენ და ამღერებენ რომელიმე სპარსულ საკრავზე და არა ბარაბანების ხმაურთან ერთად.

თუ გინდათ სრული სიამე ივემოთ სპარსული სიმღერისაგან, უნდა მოისმინოთ იგი რომელიმე ვაშლილ ადგილზე, ჰაერზე, სადმე მთაში, მწვენი მდელაზე, და არა ოთახში, და მხოლოდ მაშინ შეიგრძნობთ ამ მელოდიების მთელ ჯაღოსურ ძალას.

მემუსიკეები, რომლებიც საღამოებზე თქვენს წინ სხედან და თავს არ იზოგავენ, რომ გასიამოვნონ. პირიქით, გეჩვენებიან მხოლოდ სასაცილოებად და მათი მუსიკისაგან თქვენი სმენა მეტსმეტად წვალდება და მძიმდება.

ნავროზობას (სპარსთა ახალწელს, 9 მარტს) არტისტები მართავენ ცეკვა-თამაშს შაჰის წინაშე, სასახლის მოედანზე. ან სადღლე შენობის წინ, როდესაც თვით შაჰი ბრძანდება ღია ლოჯაში.

თამაშა და სპარსული საჯარო გართობანი

ყოველგვარ თვალისსერივს და გასართობ სანახაობას სპარსელი თამაშას უწოდებს. მაგრამ ეს კიდევ ცოტაა: ამ სიტყვით სპარსელი აღნიშნავს ყველა იმას, რაც კი ხდება თქვენს თვალწინ საინტერესო: დიდი ვინმეს ქალაქში მობრძანება—ეს უკვე „თამაშა“, თვალისსერიია. თუ ორი ვინმე წაიხზება ქუჩაში—ესეც „თამაშა“; იმართება საეკლესიო მისტერიები, თუ ვინმე უბრალო ჯამბაზი ან მეფოკუსე ფოკუსებს აკეთებს ქუჩაში—იგივე „თამაშა“. სკანდალი რამე თუ შეგემთხვა ქუჩაში—ესეც „თამაშა“.

რაკი ყველა ჩამოთვლილი შემთხვევა „თამაშას“ წარმოადგენს, თავისთავად ცხადია, რომ ისეთი სათვალისერიო სანახაობანი, როგორცაა დოლი, ანუ მარულა, ჯირითი, ჭიდაობა, ფალანგების შებმა, მუშაითობა (ჯამბაზობა) და სხვ., კიდევ უფრო მეტად იმსახურებს სპარსელის თვალში „თამაშას“ სახელწოდებას.

მაგრამ ყველაზე საყვარელი „თამაშა“

სპარსელისათვის ყოჩების შებმა და ცეკვაა. ხშირად შეხედებით ქუჩაში—შარკანში უშველებელი ყოჩი (ვერძი), მორთულ-მოკაზმული, ლამაზი საყელურით. ეს იმას ნიშნავს, რომ თქვენს წინაშე, კარგი მოქიდავა. აგრეთვე თქვენ ხშირად ხვდებით ქუჩაში მეფოკუსეებს, ფაკირებს და მეზღაპარებს, კედლებზე, ლობებზე და სახლებზე ვეებერთელა გამოკრული შეფერადებული სურათების წინ.

მაგრამ წელიწადში ერთხელ იმართება ყველაზე საინტერესო თამაშა თეირანში. ეს არის დოლი, ანუ მარულა, რომელზედაც ათიათასობით დამსწრე იყრის ხოლმე თავს.

წინდაწინვე იციან, დაახლოებით, თუ როდის ექნება დანიშნული მარულა შაჰის მიერ, და ამისათვის თითქმის სამიოდე თვით ადრე შეუდგებიან ცხენთა წაფვა-ვარჯიშს და საერთოდ საქმის შესაფერ სამზადისს. სადღლე წრე თეირანში მოწყობილია ქალაქგარედ და ძალიან უხერხულადაც. ჯერ ერთი, სადღლე წრეხაზის შუაგული უჭირავს ბაღს, რომლის შუა ამართულია ნასრ-ედინ შაჰის მაღალი ძეგლი, ცხენით, მოხდენილად ჩამოსმული თეირანის ზარადხანაში (არსენალში). ეს ბაღი ვარშემო შემოვლებულია თიხის მაღალი ზღუდით, იმნაირად, რომ თითქმის შაჰის ლოჯიდან, რომელიც არის მაღალ დარბაზში სადღლე წრეხაზის მახლობლად, არ ჩანს წრეხაზი, რომელსაც გარს უვლიან გაქენებული ცხენები. შაჰის ლოჯებში მარულის დროს მოთავსებულია შაჰის ჰარემი, ანუ სადღლე, რომლისთვისაც ღია მხარეს ჩამოაფარებენ ბადებს, რათა „ჰარემის მარგალიტები“ მიუწვდომელი გახდონ გარეშეთა თვალისათვის. ჰარემისაგან თავისუფალ ლოჯებში მოთავსებულია შაჰის მიერ მიწვეული დიპლომატიური კორპუსი. მარულის დღეს ხსენებული დარბაზი მორთულია დროებით და მის აქეთ-იქით გვერდებზე სადღლე წრის ზევით სდგამენ კარვებს და პავილიონებს სამხედრო პირთათვის, უფროსობის მიხედვით. ყველაზე ახლოს ათავსებენ უფლისწულის (შაჰის შვილის) და მინისტრების პავილიონს, შემდეგ შტაბის უფროსისა და ა. შ. კარვებში აწყობენ მას-



პინძლობას და იწყვევენ თავისთან სტუმრებს, რომ იქიდან უტყვირონ მარულას.

დასასრულ შაპის მიერ დანიშნული სასურველი დღეც დგება. ჯერ კიდევ გარიჟრაჟზე ხალხი მიისწრაფვის ქალაქგარედ, სადღოლე წრისაკენ.

ეს ხალხი, რომელიც რამდენიმე ათეული ათასი კაცისაგან არის შემდგარი, მეტისმეტად მრავალფეროვანია, ისინი მიისწრაფვიან მარულისაკენ ხმაურით, ისე, თითქოს მთელი ხალხი ერთნაირად იყოს მით დაინტერესებული. მათში არიან აუარებელი ქალები, რომლებიც, რასაკვირველია, თავიდან ფეხებამდე გახვეული არიან თავიანთ სუდარას მსგავს ჩადრებში. მეტწილად ჩადრები ლაჟვარდის ფერია, რუბენდებიანი. პირსახოცის მსგავსად, და აქვთ ხვრელები თვალებისათვის. ქალები ჩვეულებრივ მიდიან მწყკრივად: ეს ნიშნავს იმას, რომ ერთ მათგანს ყველაზე ხნიერს, ქმრებმა შიშობარს თავიანთი ახალგაზრდა ცოლები. ამ დროს ბრბოში გაისმის სხვადასხვა ტკბილეულობის და პროვინიის ჩამომტარებლების ყვირილი და ხმაური. ისინიც ეშურებიან მარულაზე, რადგან კარგად იციან, რომ ხალხი საღამომდე არ დაიშლება და ამით მათ საშუალება მიეცემა გაასაღონ კონფეტები ცხვრის ქონით, მოხალული ნიგოზი, შემწვარი ჭარხალი, ლაყე კვერცხები და ადლნახევიარი სივრძის ლავაშები, რომლებიც თეთრ სუფრას გაგონებთ.

დილის 8 საათიდან თანდათან მატულობს ხმაურობა და ხალხი იწყებს მოზღვავენას. ბრბოს აქეთ-იქით შუენტავენ მდიდრებისა და დიპლომატების ეტლები, გარეშემომწყკრივებული მსახური მონებითა და მხლებლებით. მსახური მონები შეიარაღებული არიან გრძელი სახრეებით ბრბოს გასარეკად და გზის დასაცავად.

ჩნდება კარეტები ხაღუმებით შემომწყკრივებული; ეს ის კარეტებია, რომლებშიაც სხედან დიდებულთა და დარბაისეღთა ცოლები. მიუხედავად იმისა, რომ მათ სახე დახურული აქვთ და ყველა მათგანი თავის ჩადრშია გახვეული, კეთილმოორწმუნე მუსლიმანები ვალდებული არიან მათ თვალი

აარიდონ და პირი იბრუნონ მათგან. ბოლოს გაისმის მუსიკა და მოდიან თეირანელები, მისი ქვეითი ჯარები. მათ უკან მოსდევს ბორბლების ქრიჭინით ურმები, გაუსაპნავი ღერძებით, რომლებსაც მოჰყავთ სპარსული ქვეითი არტილერია. დუქნები და მაღაზიები დილიდანვე იხურება. ქუჩები, რომლებიც გადინა მარულისაკენ, მორთულია დროშებითა და ხალიჩებით. ამ დროს სახლების სახურავებზე გამოჩნდებიან ჩადრებში გახვეული ქალები, რომლებიც თვალისაგორისათვის გამოსულან. ჯარები უკვე მწყობრად არიან დალაზმული და მათ უკან ერთი-მეორეს მოჯარვით აწევა მაყურებელთა მრავალათასეული ბრბო. პავილიონები და ლოყები გაქედლია მოწყვეტლებით, მაგრამ მარულა ჯერ მაინც არ იწყება. ყველას თვალი და ყური მიჰყობილია ქალაქის კარებზე. საიდანაც უნდა მობრძანდნენ შაპის ცოლები და შემდეგ—თვით მისი უდიდებულესობაც. სრულ თორმეტ საათზე გამოჩნდება მთელი წყება კარეტებისა, თითქმის ორმოცამდე, რომლებიც შემომწყკრივებულია ხაღუმებით (ევენუქებით) და ფარეშებით, რომლებსაც ხელთ უჭირავთ წველები (სახრეები იმათ გასარეკად, ვინც გაბედავს გზაზე დგომას, კარეტების მიახლოებისას).

ჯერ მოდიან „პარემის მარგალიტები“— შაპის ცოლები. შემდეგ ბაზრიდან, ნაჭირავენ ჯავლაგა ცხენებით წყვილწყვილად მოჩაქჩაქობენ პოლიციელები ფერად ტანისამოსში გამოწყობილი, მათ მოსდევენ წითლად შემოსილი შთირები, ყველაზე მორთული ქულებით. მათ შემდეგ უკვე მოდის ოქროს კარეტა, რომელშიაც ბრძანდება მისი უდიდებულესობა. შაპის კარეტის გვერდით ეტლში ზის პოლიციემისტერი, და მათ უკანა შაპის 150-მდე მცველი, ანუ მსახურნი. შაპის მოახლოებისას და ლოყაში შესვლის დროს ჯარები სასალამოდ არიან გარაზმული და მუსიკაც უტრავს მისასალმებელს.

ამ დროს უკვე ცხენები, რომლებიც დანიშნულია მარულისათვის, გამწყკრივებული არიან თავიანთი მხედრებით შაპის ლოყის წინ. მათ პირდაპირ კი დგება ევროპულად



გაწერთილი ჩასაბერი მუსიკის საუცხოო გუნდი. მედლოები ცხენებზე სხედან: ახალგაზრდა ყმაწვილები 13-დან 15 წლამდე, ფერად პერანგებში, ფართო შარვლებში და ქუდებში, ანდა მანდილებით თავწყაქრულები. ამ დროს შაპი უყვე შესულა ლოჯიაში და ჩაბრძანებულა ოქროს სავარძელში. მის ახლოს დგებია დარბაისლები და მარულის მოწესრიგენი. მუსიკა დადუმდა. იწყება მარულა.

ჯერ ყველა მედლოე თითო-თითოდ ჩაივლის შაპის მახლობლად და თანაც უკრავს მას თავს ცხენის კისრამდე; მასთან, საგანგებოდ განსწავლული „მირზა“ აცხადებს მედლოის სახელს და იმას, თუ ვის ეკუთვნის სადლოე ცხენი. ცხენები მეტწილად თვით შაპს ეკუთვნის, ან მის ხალუმებს, დანარჩენები კი მდიდარ ხანებს. პირველი შეჯიბრებისათვის დანიშნული ცხენები რჩებიან შაპის ლოჯის წინ, სხვები კი ვაკაყვთ წრიდან იმ დრომდე, სანამ მათი რიგი დადგებოდეს. სულ ხუთამდე შეჯიბრია ხოლმე ჩვეულებისამებრ.

სადლოე წრეში მყოფნი სრული სისწორით დგანან ბაწრის მიხედვით, რომელიც უჭირავს ორ კაცს. მედლოები განგებ ახურებენ ცხენებს წინასწარ, რათა მიალწიონ წარჩინებას.

აი მისცეს სიგნალიც და მარულა დაიწყო. სანამ დანიშნულების მანძილზე წარმოებს მარულა, ყველა გართულია საუზმის და ხილელის ჰამით და ყალიონის წევით. ამავე დროს წრეში შაპის ლოჯის წინ შემოპყავთ ორი სპილო, მორთული ძვირფასი ყაჯრებით; სპილოები გამოპყავთ მხოლოდ თვალისციერისათვის. მათთან ერთად წრეში შემოდინა ყმაწვილები, ქალისა და კაცის სამოსლებში და იწყებენ სპარსულად ცეკვა-თამაშს, რომლის დროსაც აკეთებენ ორაზროვან მოძრაობას ტანის სურვილ-ვნებიანი ცახცახით, რაც იწვევს ბრბოს მხიარულ და გამამხნეველ ვაშას, დიპლომატიურ ლოკებ-

ში კი მანდილოსნები დარცხენით იფარებენ პირბადეებს. მარულის დანიშნულების ალაფს მიღწევისთანავე, დღის ყველა მონაწილე დგება შაპის ლოჯისთან და მათში წარჩინებულთ მხოლოდ დებულობს შაპისაგან პრიზს ფულით საცხე წითელ ტომსიკის სახით, რომელიც მას გამოაქვს წრიდან თავზე დადებული, რათა დაანახვოს დამსწრეებს, რომ ის ასეთი სპატიო ჯილდოს ღირსი გახდა. პრიზსა; საერთოდ არ არის ძალიან დიდი. ყველაზე მსხვილი 150 სპარსულ თუმანამდეა (450 მან.), დისტანცია კი ინიშნება ჩვეულებრივ 5—15 ვერსამდე.

აღსანიშნავია შემდეგი საყურადღებო ფაქტი: იმ დროს, როცა ხანები და ყველა არისტოკრატი გულცივად და უგულოდ უცქერიან მარულაში გაქენებულ ცხენებს, უბრალო ხალხი უზომო აღტაცებაშია; ხშირად ექსტაზში მოსული ხალხი ისერის ქვებს და კენჭებს წრეხაზში გაქენებული ცხენების ფეხებქვეშ, რომ შეაკავოს ზოგიერთი კერძო პირის ცხენები და მოაგებინოს თვით შაპის ან რომელიმე მისი დარბაისელის ცხენს.

შეჯიბრების დასრულებისას ჯარები ჩაივლიან შაპის მახლობლად ცერემონიალით. შაპიც გაემართება თავის ოქროს კარტისაკენ და იწყება მარულის საერთო დაშლა და წასვლა-წამოსვლა.

ზოგჯერ სპარსელები აწყობენ თამაშას ქილაქარეთ, რაც გამოიხატება ცხენების ქენებასა და გაქენებულ ცხენზე 1-დან 11/2 ადლიან ჯოხის თამაშში. ამგვარ ჯოხებს ისინი შესტყორცნიან ერთი-მეორეს წვერით, როგორც ნაქვს (ისარს) და მან, ვისაც შესტყორცნიან ასეთ ჯოხს, უნდა სტაცოს ჯოხს ხელი ცხენზე გაქენებით, ან გაუხტეს და აიშოროს იგი. ხშირად ასეთი მაგრად გატყორცნილი ჯოხი მედლოეს უნაგირიდან გადმოადგებს ხოლმე. ასეთი თამაშა გვაგონებს ჩვენებურ ჯირითობას ან ყაბახს.

ასეთია სპარსული „თამაშა“ და საჯარო გასართობები.

გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ ჰეგელი

დექსიაზი ესთეზიკის შესახებ

(თარგმანი იბეჭდება ალ. ქუთელიას რედაქციით)

(გაგრძელება)

წესზომიერება*)

წესზომიერება ა) როგორც ასეთი საერთოდ არის თანაბარობა გარეგანში, და უფრო ზუსტად, ერთდამივე გარკვეული სახის თანაბარი გამეორება, რომელიც სივანთა ფორმისათვის განმსაზღვრელ ერთიანობას იძლევა. თავისი პირველადი აბსტრაქციის გამო ასეთი ერთიანობა კონკრეტული ცნების გონივრული ტოტალობისაგან ყველაზე უფრო მეტად არის დაშორებული, ამიტომ მისი მშვენიერება აბსტრაქტული განმსჯელობის მშვენიერებად ხდება; ვინაიდან განსჯას თავის პრინციპად აქვს აბსტრაქტული არა თვით თავისთავში განსაზღვრული თანაბარობა და იდენტურობა. ასე, მაგალითად, ხაზთა შორის სწორი ხაზი ყველაზე უფრო წესზომიერია, იმიტომ რომ მას მხოლოდ ერთი, აბსტრაქტულად მუდამ ერთდამივე სწორი მიმართულება აქვს. სწორედ ასევე კუბიც სრულიად წესზომიერი სხეულია. მას აქვს ყოველმხრივ თანაბარი სიდიდის ზედაპირი, სწორი ხაზები და კუთხეები. რომლებსაც, როგორც სწორ კუთხეებს, არ შეუძლიათ ცვალებადობა სიდიდის მიხედვით ისე, როგორც ბლაგვსა და მახვილ კუთხეებს.

წესზომიერებასთან დაკავშირებული არის ბ) ს ი მ ე ტ რ ი ა. იმ უკიდურეს აბსტრაქციანზე, სახელდობრ თანასწორობაზე განსაზღვრულობაში ფორმა არ ჩერდება. თანასწორობას უთანასწორობა უერთდება და (კარგელ ინდენტურობაში შედის [მისი] დამრღვევი განსხვავებულობა. ამის მეოხებით გამოდის ს ი მ ე ტ რ ი ა. იგი იმაში მდგომარეობს, რომ აბსტრაქტულად სწორი ფორმა

არა მარტო თავისთავს იმეორებს, არამედ იგი უკავშირდება იმავე სახის სხვა ფორმას, რომელიც თავისთვის განხილული ასევე გარკვეულია და თავისთავის თანასწორი, მაგრამ პირველთან შედარებით უთანასწოროა. ამ დაკავშირების წყალობით ახლა უკვე უნდა გაჩნდეს ახალი, უფრო მეტად გარკვეული და თავისთავში უფრო მრავალსახოვანი თანაბარობა და ერთიანობა. თუ, მაგალითად, სახლის ერთ მხარეზე თანასწორი სიდიდის სამი ფანჯარა ერთმანეთისაგან თანაბრად არის დაშორებული, შემდეგ მისდევს სამი ან ოთხი პირველებთან შეფარდებით უფრო მაღალი და ერთმანეთისაგან მეტი ან ნაკლები მანძილით დაშორებული, დაბლოს კი კვლავად სამი, სიდიდითა და დაშორებით პირველი სამის თანასწორი, მაშინ ჩვენ გვექნება სიმეტრიული განლაგების შესახედაობა. ერთდამივე გარკვეულობის უბრალო თანასწორფორმიანობა და გამეორება ამიტომ ჯერ კიდევ არავითარ სიმეტრიას არ ჰქმნის; ამისათვის საჭიროა აგრეთვე განსხვავებულობა სიდიდეში, მდებარეობაში, ფორმაში, ფერში, ბგერებში და სხვა განსაზღვრულობებში, მაგრამ რომლებიც შემდეგ კვლავ თანაბარი ფორმის სახით უნდა გაერთიანდნენ. პირველად მხოლოდ ასეთ ერთმანეთის უთანასწორო გარკვეულობათა თანაზომიერი დაკავშირება იძლევა სიმეტრიას.

ორივე ფორმა, წესზომიერება და სიმეტრია, როგორც წმინდა გარეგანი ერთიანობა და წესრიგი, წარმოადგენს უპირატესად სიდიდის განსაზღვრულობას. ვინაიდან როგორც გარეგნულად დადგენილი და არა როგორც საეგებით იმანენტური განსაზღვრულობა საერთოდ კანონიკატური განსაზღვ

*) die Regelmässigkeit—წესიერება, სისწორე



ღვრულობაა, რის საწინააღმდეგოდ კვალიტეტი რომელიმე გარკვეულ ნივთს ხდის იმად, რაც არის, ისე რომ მისი კვალიტატური გარკვეულობის შეცვლით იგი სულ სხვა ნივთი ხდება. მაგრამ სიდიდე და მისი შეცვლა როგორც მხოლოდ სიდიდისა კვალიტატურისათვის განურჩეველი, გულგრილი განსაზღვრულობაა, თუ იგი თავს არ იჩენს როგორც ზომა, ზომა, სახელდობრ, არის კვანტიტეტი, რამდენადაც თითონ იგი იქცევა კვლავ კვალიტატურ განმსაზღვრელად, ისე, რომ გარკვეული კვალიტეტი კვანტიტატურ განსაზღვრულობასთან არის დაკავშირებული. წესზომიერება და სიმეტრია განისაზღვრება უმთავრესად სიდიდის განსაზღვრულობებით და მათი თანაბარფორმიანობითა და წესრიგით უთანაბაროში.

ახლა თუ ვიკითხავთ შემდეგ, სიდიდეთა ეს მოწესრიგება სად მიიღებს თავის ნაწილად ადგილს, ჩვენ ვნახავთ, რომ როგორც ორგანიული, ასევე არაორგანიული ბუნების წარმონაქმნები წესზომიერია და სიმეტრიული მათს სიდიდესა და ფორმაში. ჩვენი საკუთარი ორგანიზმი, მაგალითად, ნაწილობრივ მაინც, წესზომიერი და სიმეტრიულია. ჩვენ გვაქვს ორი თვალი, ორი ხელი, ორი ფეხი, თანაბარი მენჯის ძვლები, ბეჭები და ა. შ. სხვა ნაწილების შესახებ კვლავად ვიცით, რომ ისინი უწესზომიეროა, როგორც გული, ფილტვები, ღვიძლი, ნაწლავები და ა. შ. აქ საკითხი იმაშია, რაში მდგომარეობს ეს განსხვავება. ის მხარე, რომელშიაც თავს იჩენს სიდიდის, სახის, მდებარეობის და ა. შ. წესიერება, ამასთანავე არის გარეგნობის (Aeusserlichkeit). როგორც ასეთის მხარე ორგანიზმში. წესზომიერი და სიმეტრიული გარკვეულობა გამოდის სახელდობრ სვენის ცნების თანახმად იქ, სადაც ობიექტური თავისი გარკვეულობის შესაბამისად თავისთავის გარეგანია და არავითარ სუბიექტურ განსულიერებას არ ამჟღავნებს. რეალობა, რომელიც ამ გარეგნობაში რჩება, წილად ხვდება იმ აბსტრაქტულ გარეგან ერთიანობას. განსულიერებულ სიცოცხლეში პირიქით და მით უფრო მასზე მალა თავისუფალ სულიერობაში (Geistigkeit) შიშველი

წესზომიერება უკან იხევს და ადგის ერთ-მობს ცოცხალ სუბიექტურ ერთიანობაში. თუმცა, მართალია, ბუნება საერთოდ წინააღმდეგ სულისა თავისთავის გარეგანი აბსტრაქტობა, მუწყოფიერება არის, მაგრამ მაინც მასშიაც წესზომიერება მხოლოდ იქ 'სახეობის, სადაც გარეგანობა როგორც ასეთი გაბატონებული რჩება.

ა) უფრო დაწვრილებით განხილვისას, თუ ჩვენ მთავარ საფეხურებს მოკლედ გავივლით, დავინახავთ, რომ მინერალებს, კრისტალებს, მაგალითად, როგორც უსულუ წარმონაქმნებს, წესზომიერება და სიმეტრია თავიანთ ძირითად ფორმად აქვთ. მათი ფორმები, როგორც უკვე შევნიშნეთ, მათთვის, მართალია, იმანენტურია და მარტო გარეგანი ზეგავლენით არ არის განსაზღვრული; მათი ბუნების მიხედვით მათთვის დამახასიათებელი ფორმა შიგნით დაფარული მოქმედებით გამოიმუშავებს შინაგან და გარეგან წყობა-ანაგობას. მაგრამ მაინცეს მოქმედება ჯერ კიდევ არ არის ტოტალური მოქმედება კონკრეტული, იდეალიზირებული ცნებისა, რომელიც დაადგენს დამოუკიდებელ ნაწილთა მყარ არსებობას როგორც ნეგატიურს და ამით ასულდგმულებს ისე, როგორც ცხოველურ სიცოცხლეში. არამედ ფორმის ერთიანობა და გარკვეულობა აბსტრაქტულ განსჯის ცალმხრივობაში რჩება. და ამის გამო მიდიან, როგორც ერთიანობა თავისთავად გარეგნულში, მხოლოდ შიშველ წესზომიერებასა და სიმეტრიამდე, ფორმებამდე, რომლებშიაც მოქმედნი არიან როგორც განმსაზღვრელნი მხოლოდ აბსტრაქციები.

ბ) შემდეგ, მცენარე უკვე ზღვადგას კრისტალზე. იგი უკვე ვითარდება განწყევების დასაწყისამდე და მუდმივ მოქმედებაში შთანთქავს მატერიალურს. მაგრამ აგრეთვე მცენარეს ჯერ კიდევ არ გააჩნია განსაკუთრებით განსულიერებული სიცოცხლე. ეინაიდან თუმცა ორგანიულად განწყევრებულია, მაინც მისი მოქმედება მუდმივად გარეგანში გამოდის. იგი მტკიცედ არის ფესკვადგმული დამოუკიდებელი მოსარობისა და ადგილცვალების გარეშე, იგი იზრდე-



ბა განუწყვეტლად და მისი განუწყვეტელი ასიმილაცია და კვება კი არ წარმოადგენს თავისთავში დასრულებული ორგანიზმის მშვიდ დაცვას, არამედ ერთგვარ მუდმივად ახალის წარმოებას გარეგანის მიმართულებით. ცხოველიც, მართალია, იზრდება, მაგრამ იგი მაინც სიდიდის გარკვეულ წერტილზე ჩერდება და ახდენს თავისთავის ხელახალ აღდგენას, წარმოქმნას როგორც ერთიდაიგივე ინდივიდუუმის თვითშენახვას. ხოლო მცენარე იზრდება განუწყვეტლად; მხოლოდ მისი სიკვდილით სწყდება მისი ტოტების, ფოთლების და ა. შ. გამრავლება. და რასაც იგი ამ ზრდაში წარმოშობს, ყოველთვის იმავე მთლიანი ორგანიზმის ახალი ეგზემპლარია. ენაიდან ყოველი ტოტი ახალი მცენარეა და არა, როგორც ცხოველის ორგანიზმში, მხოლოდ რომელიმე ცალკეული წევრი. თავისთვის ამ ხანგრძლივ გამრავლებისას მრავალ მცენარეულ ინდივიდუუმებად მცენარეს აკლია სულსჩამდგმელი სუბიექტურობა და შეგრძნების მისი იდეალიზებული ერთიანობა. ზაერთოდ მთელი თავისი არსებობისა და სასიცოცხლო პროცესების თანახმად, როგორადაც არ უნდა ინელებდეს შიგნით, ახდენდეს მომქმედ ასიმილაციას ამ საკვებისას და განსაზღვრავდეს თავისთავს თავისთავისაგან მატერიალურში თავისი განთავისუფლებული ცნების საშუალებით, იგი მაინც გარეგნობაში სუბიექტური დამოუკიდებლობისა და ერთიანობის გარეშე არის ჩაფლული და მისი თვითშენახვა განუწყვეტლად მიმართულია ვარუთკენ. გარეგანში თავისთავის მუდმივი გამოწვევის ამ ხასიათის გამო წესზომიერება და სიმეტრია როგორც ერთიანობა თავისთავის გარეგანში მცენარეთა სტრუქტურისათვის აგრეთვე მთავარი მომენტია. თუმცა აქ წესზომიერება ისე მკაცრად აღარაა გაბატონებული, როგორც მიწნერალთა სამეფოში, და აღარ ყალიბდება ისეთ აბსტრაქტულ ხაზებსა და კუთხეებში, მაგრამ მაინც ჭარბად რჩება. ღერო უმეტეს ნაწილად სწორი ხაზით იზრდება, მაღალ მცენარეთა რგოლები წრისებურია, ფოთლები უახლოვდებიან კრისტალური ხაზების ფორმებს და ყვავილები ფოთლების, მდებ-

რობის, ფორმის მიხედვით ატარებენ თავისი ძირითადი ტიპის თანახმად, წესზომიერი და სიმეტრიული გარკვეულობის იერს.

γ) დაბოლოს, ცხოველთა ცოცხალ ორგანიზმში წევრთა ორმაგი ჩამოყალიბების წესის არსებითი განსხვავება გამოდის. ვინაიდან ცხოველის სხეულში, უპირატესად, უმაღლეს საფეხურებზე, ორგანიზმი ერთჯერად არის შინაგანი და თავისთავში დასრულებული, ჩავეტილი თავისთავისადმი მიმართული ორგანიზმი, რომელიც როგორც ბურთო თითქოს თავისთავს უკანვე უბრუნდება, ხოლო მეორეხელ იგი არის გარეგანი ორგანიზმი როგორც გარეგანი პროცესი და როგორც პროცესი გარეგნობაზე მიმართული. უფრო კეთილშობილი შიგნეულობანი არიან შინაგანი ორგანოები, ღვიძლი, გული, ფილტვები და ა. შ., რომლებთანაც დაკავშირებულია სიცოცხლე როგორც ასეთი. ისინი არ განისაზღვრებიან მარტო წესზომიერების ტიპებით. პირიქით, ასოებში, რომლებიც გარეცხენლთან მუდმივ მიმართებაში იმყოფებიან, ბატონობს თვით ცხოველურ ორგანიზმშიაც სიმეტრიული განლაგება. ამას იკუთვნიან ასოები და ორგანოები როგორც თეორეტული, ისე პრაქტიკული პროცესისა, გარეთ მიმართული. წმინდა თეორეტულ პროცესს ასრულებენ ხედვისა და სმენის გრძნობის იარაღები; რასაც ჩვენ ვხედავთ, რასაც ჩვენ ვისმენთ, ეტოვებთ ისე როგორც არის. უნოსვისა და გემოს ორგანოები, პირიქით, ყვევ პრაქტიკული მიმართების დასაწყისს ეკუთვნიან. რადგანაც მხოლოდ ის შეიყნოსება, რის შთანთქმასაც ვიწყებთ, და მხოლოდ მაშინ შეგვიძლია ვიგემოთ, როდესაც ჩვენ ვშლით მას. მართალია, ჩვენ მხოლოდ ერთი ცხვირი გვაქვს, მაგრამ იგი ორად არის გაყოფილი და ამ თავის ნახევრებში იგი სრულიად წესზომიერად არის შექმნილი. ამის მსგავსადვეა ტუჩები. კბილები და ა. შ. მაგრამ მთლად წესზომიერი არიან თავიანთი მდებარეობით, ფორმით და ა. შ. თვალები და ყურები, და ასოები ადვილცვალებადობისა და გარეგანი ობიექტების დაუფლებისა და პრაქტიკული შეცვლისათვის, ფეხები და ხელები.



ამგვარად ორგანიულშიაც წესზომიერებას აქვს თავისი ცნების შესატყვისი უფლება, მაგრამ ისეთ ასოებში, რომლებიც ჰქმნიან ჩარალებს გარესენელისადმი უშუალო მემართებისათვის და არა ისეთ ასოებში, რომლებიც ანხორციელებენ ორგანიზმის თვით თავისთავზე მიმართებას როგორც სიცოცხლის თავისთავში დაბრუნებულ სუბიექტურობას.

ესენია წესზომიერი და სიმეტრიული ფორმებისა და ბუნების მოვლენებში მათი ჩამომავალიბებელი ბატონობის მთავარი გარკვეულობანი.

მაგრამ ახლა უფრო დაწვრილებით ამ უაბსტრაქტესი ფორმისაგან უნდა განვასხვავოთ

ბ) კ ა ნ ო ნ ზ ო მ ი ე რ ბ ა

რამდენადაც იგი უკვე უმაღლეს საფეხურზე დგას, და ცოცხალ არსებათა თავისუფლებისაკენ, როგორც ბუნებრივი, ასევე სულიერი [ცხოვრების] თავისუფლებისაკენ, გადასასვლელს შეადგენს. ხოლო თავისთვის განხილული კანონზომიერება, მართალია, ჯერ კიდევ არ არის სუბიექტური ტრალური ერთიანობა და თავისუფლება თავად, მაგრამ იგი მინც არის უკვე ტრალობა არსებობითი განსხვავებებისა, რომელნიც ჩნდებიან არა მარტო როგორც განსხვავებები და დაპირისპირებანი, არამედ თავიანთს ტრალობაში გვიჩვენებენ ერთიანობასა და კავშირს. ასეთი კანონზომიერი ერთიანობა და მისი ბატონობა, თუმცა ჯერ კიდევ ქვანიტატურში ვლინდება, აღარ დაეყვანება შიშველ სიდიდეთა თავისთავად გარეგნულსა და გამოსათვლელ განსხვავებებზე, არამედ განსხვავებულ მხარეთა ერთგვარ აქლიტატურ მიმართებას გამოსვლის ნებას აძლევს. ამის გამო მათს თანფარდობაში არ მქლავდება არც აბსტრაქტული განმეორება ერთიადიამვე გარკვეულობისა და არც თანასწორობისა და უთანასწორობის თანაბარი შეცვლა, არამედ არსებითად განსხვავებულ მხარეთა ერთად შეკრება, თავმოყრა. თუ ჩვენ ვხედავთ ამ განსხვავებებს მათს საესეობაში შეთავსებულთ, მაშინ ჩვენ დაკ-

მაყოფილებული ვართ. ამ დაკმაყოფილებაში გონიერული მასში მდგომარეობა, რომ გრძნობა კმაყოფილება მხოლოდ ტრალობით და მასთან, სახელდობს, განსხვავებათა იმ ტრალობით, რომელსაც საგნის არსება მითითვს. მაგრამ ურთიერთდამოკიდებულება, კავშირი აქ კვლავად რჩება როგორც მხოლოდ იდუმალი, ფარული კავშირი, რომელიც მჭერეტელობისათვის ნაწილობრივ ჩვეულების საქმეა, ნაწილობრივ კი ღრმა წინადგრძნობისა.

რაც შეეხება წესზომიერების უფრო გარკვეულ გადასვლას კანონზომიერებაზე, იგი რამოდენიმე მაგალითით შეიძლება ნათელი გახადდეთ. თანაბარი სიდიდის პარალელური ხაზები, მაგალითად, აბსტრაქტულად წესიერნია. შემდეგი ნაბიჯი, პირიქით, უკვე არის მხოლოდ შეფარდებათა თანასწორობა უთანასწორო სიდიდეების დროს, როგორც, მაგალითად, მსგავსი სამკუთხედების დროს. კუთხეების დახრილობა, ხაზების შეფარდება ერთიადიამვეა; მაგრამ სიდიდეები განსხვავებულია.—ასევე წრეს არ გააჩნია სწორი წირის წესზომიერება, მაგრამ ისიც აბსტრაქტული თანასწორობის განსაზღვრულობის ქვეშ დგას, რადგანაც ყველა რადიუსს ერთნაირი სიგრძე აქვს. წრე ამიტომ ჯერ კიდევ ნაკლებ საინტერესო მრული წირია. პირიქით, ელიპსი და პარაბოლი უკვე ნაკლებად გვიჩვენებენ წესზომიერებას და მხოლოდ მათის კანონით შეიძლება მათი შემეცნება. ასე, მაგალითად, ელიპსის რადიუს-ვექტორები უთანასწოროა, მაგრამ კანონზომიერია. ასევე დიდი და პატარა ღერძი არსებითად განსხვავებულია და ფოკუსებიც არ ემთხვევიან ცენტრს ისე როგორც წრეში. აქ ამნაირად უკვე აშკარავდება ამ წირის კანონზე დაფუძნებული ქვანიტატური სხვაობანი, რომელთა ურთიერთშორის კავშირი კანონს ადგენს. მაგრამ თუ ელიპს გავყოფთ დიდი და პატარა ღერძის მიხედვით, მაშინ ჩვენ მინც ოთხ თანასწორ ნაჭერს მივიღებთ, მთლიანად აქაც ამნაირად ჯერ კიდევ ბატონობს თანასწორობა.—შინაგანი კანონზომიერების დროს უმაღლესი თავისუფლებისაა კვერცხწირი. იგი კანონზომიერ-



რია, და მაინც ჯერ კიდევ ვერ შესძლეს მისი კანონის მათემატიკურად აღმოჩენა და გამოანგარიშება. იგი არაა ელიპსი, ზემოდან სხვაგვარად არის გამოლუნული, ვიდრე ქვემოდან. მაგრამ მაინც ბუნების ეს თავისუფალი წირიც, თუ ჩვენ მას დიდი ღერძის მიხედვით გავჭრით, კიდევ ორ თანასწორ ნახევარს იძლევა.

მხოლოდ წესზომიერის უკანასკნელი მოხსნა კანონზომიერების დროს მოიპოება ისეთ წირებში, რომელნიც კვერცხწირის მსგავსნია, მაგრამ მათი დიდი ღერძის მიხედვით ვაჭრილნი, უთანასწორო ნახევრებს იძლევიან. რადგანაც ერთი მხარე მეორეზე არ მეორდება, არამედ სხვაგვარად მიიმართება. ამგვარია ტერედწოდებული ტალღისებური წირი, რომელსაც ჰოვარტმა მშვენიერების ხაზი უწოდა. ასე, მაგალითად, ხელის ხაზები ერთ მხარეზე სხვაგვარად მიიმართებიან, ვიდრე მეორეზე. აქა კანონზომიერება შიშველი წესზომიერების გარეშე. კანონზომიერების ასეთი გვარი განსაზღვრავს უმაღლესი ცოცხალი ორგანიზმების ფორმებს დიდის მრავალფეროვნებით.

ამგვარად, კანონზომიერება არის ის სუბსტანციალური, რომელიც განსხვავებებსა და მათს ერთიანობას დაადგენს, მაგრამ, ერთის მხრივ, თვით აბსტრაქტული მხოლოდ ბატონობს, და ინდივიდუალობას არაეითარის სახით არ აძლევს ნებას თავისუფალ მოძრაობაში მოვიდეს, მეორეს მხრივ, თითონაც ჯერ კიდევ მოკლებულია სუბიექტურობის უმაღლეს თავისუფლებას, და ამის გამო მისი [ე. ი. სუბიექტურობის] განსულებებისა და იდეალობის გამოვლინება არ ძალუძს.

აქედან მასზე უფრო მაღლა, ვიდრე შიშველი კანონზომიერებაა, ამ საფეხურზე დგას

ც) ჰარმონია

ჰარმონია, სახელობრ, არის ქვალატატურ განსხვავებათა თანაფარდობა და მასთან ასეთ განსხვავებათა ტოტალობა ისე, როგორც იგი თავის საფუძველს პოულობს თვით ნიუთის არსებაში. ეს თანაფარდობა გადის კანონზომიერებიდან, რამდენადაც ამ

კენს თავისთავში გააჩნია წესზომიერების მხარე, და შორდება თანასწორობასა და განმეორებას. მაგრამ ამავე დროს ქვალატატურად განსხვავებულნი თავს იჩენენ არაროგორც მხოლოდ განსხვავებანი და მათი დაპირისპირება და წინააღმდეგობა, არამედ როგორც შეხმატკბილებული ერთიანობა, რომელმაც ყველა თავისი კუთვნილი მომენტით, მართალია, გამოჰფინა. მაგრამ მაინც მათ იგი შეიცავს როგორც თავისთავში ერთიანი მითიანი. ეს მათი შეხმატკბილება, თანხმობა არის ჰარმონია. იგი მდგომარეობს ერთის მხრივ, არსებით მხარეთა ტოტალობაში ისე, როგორც, მეორეს მხრივ, მათს გადაწყვეტილ შიშველ ურთიერთდაპირისპირებაში, რის წყალობითაც მათი ურთიერთკუთვნილება და მათი შინაგანი კავშირი ვლინდება როგორც მათი ერთიანობა. ამ აზრით ლაპარაკობენ ხოლმე ფორმის, ფერების, ბგერების და ა. შ. ჰარმონიაზე. ასე, მაგალითად, ლურჯი, ყვითელი, მწვანე, და წითელი თვით ფერის არსებაში მყოფი აუცილებელი განსხვავებანია ფერისა. მათში ჩვენ გვაქვს არა მარტო უთანასწორობანი, როგორც სიმეტრიაში, რომელნიც ერთდებიან წესშესაბამისად გარეგან ერთიანობად, არამედ პირდაპირი დაპირისპირებანი, როგორც ყვითელი და ლურჯი, და მათი ნეიტრალიზაცია და კონკრეტული იდენტურობა. მათი ჰარმონიის სიმშვენიერე მდგომარეობს მათი მკვეთრი განსხვავებისა და დაპირისპირების აცილებაში, დაპირისპირებისა, რომელიც როგორც ასეთი უნდა ვაჭქრეს, ისე რომ თვით განსხვავებულებში მათი თანხმობა აშკარავდება. იმიტომ მოითხოვენ ისინი ერთმანეთს, რადგანაც ფერი ცალმხრივი კი არაა, არამედ არსებითი ტოტალობაა. ასეთი ტოტალობის მოთხოვნილება შეიძლება ისე შორსაც კი წავიდეს, რომ, როგორც გოეთე ამბობს, თვალი, თუმცა მას მხოლოდ ერთი ფერი აქვს თავის წინაშე როგორც ობიექტი, მაგრამ მაინც სუბიექტურად სხვებსაც ხედავს. ბგერათა შორის. მაგალითად, ტონიკა, მედიანტე და დომინანტე ბგერათა ასეთი არსებითი განსხვავება-



ნია, რომელნიც ერთ მთლიანობად გაერთიანებულნი თავიანთს განსხვავებულობაში ერთმანეთს ეხმატებილებიან. ასევეა ფიგურის, მისი მდებარეობის, მოსვენების, ამძრაობის და ა. შ. ჰარმონიის მიმართაც. არაერთარი განსხვავება არ უნდა წამოეჩაროს წინ ცალმხრივად, თორემ ამით მათი შეხმატებულებული თანხმობა დაარღვევა.

მაგრამ არც ჰარმონია არის როგორც ასეთი თავისუფალი იდეალიზებული სუბიექტურობა და სული (Seele) ამაში ერთიანობა არ არის უბრალო ურთიერთკუთვნილება, ურთიერთდამატება და თანხმობა, არამედ განსხვავებათა უარყოფითი დადგენა, რის წყალობითაც პირველად ხორციელდება მათი იდეალიზებული ერთიანობა. ასეთ იდეალობაშივე არ მიეყვებათ ჰარმონიას, როგორც, მაგალითად, ყოველგვარ მელოდიურს, თუმცა საფუძვლად ჰარმონიას შეიცავს, თავის თავში აქვს უფრო მაღალი თავისუფალი სუბიექტურობა და მას გამოხატავს. მარტოდ მარტო ჰარმონია საერთოდ ვერ ავლენს ვერც სუბიექტურ განსულიერებას როგორც ასეთს და ვერც სულიერობას, თუმცა იგი აბსტრაქტული ფორმის მხრით ალებული უმაღლესი საფეხურია, და უკვე თავისუფალი სუბიექტურობისაკენ მიდის.

ესეთია აბსტრაქტული ერთიანობის პირველი განსაზღვრა როგორც ა ბ ს ტ რ ა ქ ტ უ ლ ი ფ ო რ მ ი ა ს ხ ა ნ ე ბ ი.

2. მშვენიერება როგორც გრძნობადი მასალის აბსტრაქტული ერთიანობა

აბსტრაქტული ერთიანობის მეორე მხარე უკვე აღარ ეხება ფორმასა და ფიგურას, არამედ მატერიალურს, გრძნობადს როგორც ასეთს. აქ ერთიანობა გამოდის როგორც სრულიად თავისთავში განუსხვავებელი თანხმობა გარკვეული გრძნობადი მასალისა. ეს არის ერთადერთი ერთიანობა, რომლისთვისაც მატერიალური ალებული თავისთვის როგორც გრძნობადი მასალა, ამთვისებელია. ამ მიმართებით მასალის აბსტრაქტული სიწმინდე ფიგურის, ფერის, ბგერის და ა. შ. მიხედვით ამ საფეხურზე არსებითია. წმინდად გაყვანილი ხაზები, რომელნიც გა-

ნუსხვავებლად, ერთნაირად მიიმართებიან, აქეთ ან იქით არ ილუნებიან, არ გლუვი ზედაპირები და მისთანანი ეძაყოფილება გვეგვრისა თავიანთის მტკიცე გარკვეულობითა და ერთგვაროვანი ერთიანობით თავისთავთან. კრიალა ცა, ჰაერის გამქვირვლება, სარკესავით ნათელი ტბა, ზღვის სწორი ზედაპირი ჩვენ გვახარებენ, შვებას მოგვფენენ ამ მხრივ. ასევეა სწორედ ბგერის სიწმინდის, სისუფთავისა დროს. ხმის სუფთა ბგერას როგორც მარტივ სუფთა ტონს თავისთავში აქვს ეს დაუბოლოვებლად სასიამოვნო და მიმზიდველი რალაც, მაშინ, როცა არასუფთა ხმა ორგანოს თანაბგერებასაც მოგვასმენინებებს და ბგერას არ იძლევა მის მიმართებაში თავისთავთან და არასუფთა ტონი თავის გარკვეულობას უხვევს. ამის მსგავსად ენასაც აგრეთვე აქვს სუფთა ბგერები როგორიცაა ხმოვანები a, e, i, o, u, და შერეული როგორიცაა ae, ii, ņ. ხალხურ დიალექტებს განსაკუთრებით აქვთ არასუფთა ბგერები, შუალედური ბგერები როგორიცაა oa. შემდეგ, ბგერათა სსუფთა-ენისათვის საჭიროა, რომ ხმოვანები აგრეთვე იმისთანა თანხმოვანებით იყვნენ შემოგარული, რომლებიც ხმოვან ბგერების სისუფთავეს არ აყრუებენ, ისე, როგორც ჩრდილოეთის ენები ხშირად თავიანთის თანხმოვანებით ხმოვან ბგერებს ასუსტებენ, აყრუებენ მაშინ, როცა იტალიური ანარჩუნებს ამ სისუფთავეს და ამიტომაც ეგზომ მოხერხებულია სასინდეროდ.—ასეთსავე ზეგავლენას ახდენენ წმინდა თავისთავში მარტივი შეურეველი ფერები, სუფთა წითელი, მაგალითად, ანდა სუფთა ლურჯი, რომელნიც იშვიათია. რადგან ჩვეულებრივად მოწყობილში ან მოყვითალოში და მწვანეში ერევა ხოლმე. ისფერი, მართალია, შეიძლება წმინდაც იყოს, მაგრამ მხოლოდ გარეგნულად, ე. ი. გაუქუქყიანებელი, რადგანაც იგი თვით თავისთავში არაა მარტივად და არ ეკუთვნის ფერთა არსებით განსაზღვრულ ფერთა განსხვავებებს. ეს მთავარი ფერებია ისინი, რომელთაც გრძნობა მათს სიწმინდეში ადვილად შეიცნობს, თუმცაღამათი ჰარმონიაში მოყვანა შეერთების დროს



ძნელია, ვინაიდან მათი განსხვავება მკვეთრად იჩენს თავს. დაყრუებული, დასუსტებული მრავალგზის შერეული ფერები ნაკლებ სასიამოვნოა, თუმცა ისინი ერთმანეთს ადვილად უთანხმდებიან, ეხმატებილებიან, რადგან მათ დაპირისპირებულობის ენერგია აკლიათ. მწვანეც აგრეთვე, მართალია, ყვითელისა და ლურჯისაგან შეზავებული ფერია, მაგრამ იგი არის ამ დაპირისპირებათა მარტივი ნეიტრალიზაცია, და თავის ნამდვილ სიწმინდეში როგორც ამ დაპირისპირებულობათა გაქრობა სწორედ კეთილსასიამოვნოა, კარგ ზეგავლენას ახდენს და უფრო ნაკლებ მომქანცველია. ვიდრე ლურჯი და ყვითელი თავიანთს მტკიცე, უცვლელ განსხვავებულობაში.

ესაა უმნიშვნელოვანესი როგორც ფორმის აბსტრაქტული ერთიანობის შესახებ, ასევე გრძნობადი მასალის სიმარტივისა და სიწმინდის შესახებ. მაგრამ ახლა ეს ორივე სახე მათი აბსტრაქციის მეოხებით უსიკოცხლოა და არაა ქეშმარიტად ნამდვილი ერთიანობა. ვინაიდან ამ უკანასკნელს ახასიათებს იდეალიზებული სუბიექტურობა, რომელიც ბუნებრივ მშვენიერს, თუნდაც მისი სრული გამოვლინების დროსაც, საერთოდ აკლია. ამ არსებით ნაკლს ჩვენ მივეყვართ იდეალის აუცილებლობამდე, იდეალისა, რომელიც ბუნებაში არ მოიპოება, და რომელთან შედარებით ბუნებრივი მშვენიერება დაქვემდებარებულია, მეორეხარისხოვანად მოსჩანს.

C. ბუნებრივი მშვენიერის ნაკლოვნება.

ჩვენი განსაკუთრებული სავანი არის მშვენიერება ხელოვნებაში როგორც მშვენიერის იდეის ერთადერთი შესატყვისი, ადეკვატური რეალობა. აქამდე ბუნებრივ მშვენიერს ვალიარუბდით მშვენიერის პირველ არსებობად და ამიტომ ახლა ისმება კითხვა, რითი განსხვავდება მშვენიერი ბუნებაში მშვენიერებისაგან ხელოვნებაში.

შეუძლიათ სთქვან აბსტრაქტულად, რომ იდეალ არისო თავისთავში სრული მშვენიერა და ბუნება კი, პირიქით, არასრულიო. მაგრამ ამისთანა ცარეელი პრედიკატებით არაფერი არა გამოგვივა რა, ვინაიდან აქ პირდაპირ საქმე ეხება იმას, რომ ჩვენ გარ-

კვევით აღენიშნოთ, რაში მდგომარეობს სრულქმნილობა მშვენიერისა ხელოვნებაში და არასრულქმნილობა მხოლოდ ბუნებრივისა. ამიტომ ჩვენ ასე უნდა დავსვათ ჩვენი კითხვა: რატომ არის ბუნება აუცილებლად არასრულქმნილი თავის მშვენიერებაში, და რაში ვლინდება ეს არასრულქმნილობა. მხოლოდ მაშინლა გავიგებთ უფრო ზუსტად იდეალის აუცილებლობასა და არსებას.

რადგანაც ჩვენ აქამდე მივიწყებდით ზეითა და ზეით ცხოველურ სიკაცვლემდე და დავინახეთ, თუ მშვენიერებას აქ როგორ შეუძლია გამოვლინდეს, ამგვარად ახლა ჩვენი უახლოესი ამოცანაა, რომ სუბიექტურობისა და ინდივიდუალობის ეს მომენტი ცოცხალ არსებებში გარკვევით განვიხილოთ.

ჩვენ მშვენიერზე როგორც იდეაზე იმავე აზრით ვლაპარაკობდით, როგორც ლაპარაკობენ ხოლმე სიკეთისა და ქეშმარიტების შესახებ როგორც იდეაზე, სახელდობრ, იმ აზრით, რომ იდეა უსათუოდ სუბსტანციაა—ლუიო და ზოგადსაყოველთაოა, აბსოლუტური—და არა რაიმე გრძნობადი—მატერია. ქვეყნის გონება. მაგრამ უფრო გარკვევით განხილული, როგორც ჩვენ უკვე დავინახეთ, იდეა არის არა მარტო სუბსტანცია და ზოგადობა, არამედ იგი არის სწორედ ცნებისა და მისი რეალობის ერთიანობა, თავისი ობიექტიურობის შიგნით აღდგენილი ცნება როგორც ცნება. პლატონი იყო ის, რომელმაც, როგორც ეს შესავალშია უკვე აღნიშნული, წამოაყენა იდეა როგორც ერთადერთი ქეშმარიტი და ზოგადი, საყოველთაო და მასთან როგორც თავისთავში კონკრეტული ზოგადსაყოველთაო. მაგრამ პლატონის იდეა თითონ ჯერ კიდევ არაა ქეშმარიტად კონკრეტული, ვინაიდან ჯერ ისევ თავის ცნებაში და ზოგადობაში აღებული, იგი უკვე აღიარებულია ქეშმარიტად. ამ ზოგადობაში აღებული იგი ჯერ მანც კიდევ არ არის განამდვილებული და თავის სინამდვილეში თვით თავის თავის ქეშმარიტი. იგი შერჩა თავის შიშველ თავის თავადს (An sich). მაგრამ ისე, როგორც ცნება თავისი ობიექტიურობის გარეშე არ არის ქეშმარიტი ცნე-

ბა, ასევე იდეაც თავისი სინამდვილის გარეშე და უიმისოდ არ არის ჭეშმარიტი იდეა. ამიტომ იდეა სინამდვილისაქენ უნდა მიდიოდეს, და ამას პირველად იძენს თავისთავადი ცნების შესატყვისი ნამდვილი სუბიექტურობისა და მისი იდეალიზებული ერთიანობისა და თავისთვისარსებობის გზით. ასე, მაგალითად, გვარეობა ნამდვილია მხოლოდ და მხოლოდ როგორც თავისუფალი კონკრეტული ინდივიდუუმი; სი ცოცხლე არსებობს მხოლოდ როგორც ცალკეული ცოცხალი [არ ხედავ], სიყვითლე ცალკეული ადამიანებისაგან ხორციელდება და ყოველგვარი ჭეშმარიტება არის მხოლოდ როგორც მცოდნე ცნობიერება, როგორც თავისთვის არსებული, მყოფი სული (Geist). ვინაიდან მხოლოდ კონკრეტული ცალკეულობა არის ჭეშმარიტი და ნამდვილი, აბსტრაქტული ზოგადობა და კერძობა კი არა. ეს თავისთვის არსებობა, ეს სუბიექტურობა არის ის პუნქტი, რომელზედაც ამიტომ და არსებითად უნდა შეეჭრედეთ. მაგრამ ახლა თვით სუბიექტიურობა მდგომარეობს ნეკატურ ერთიანობაში, როგორც განსხვავებისა და მათი რეალური, მყარი არსებობის იდეალიზებული დადგენა. ამიტომ იდეისა და მისი სინამდვილის ერთიანობა არის იდეის როგორც ასეთისა და მისი რეალობის ნეკატორი ერთიანობა, როგორც ამ ორივე მხრის განსხვავების დადგენა და მოხსნა: მხოლოდ ამ საქმიანობაში არის იგი დადებითად თავისთვისარსებული, თავისთვისადმი მიმართული დაუბოლოებელი ერთიანობა და სუბიექტურობა. აქედან ჩვენც აგრეთვე მშვენიერის იდეა უნდა გავიგოთ არსებითად თავისი ნამდვილ არსებობაში როგორც კონკრეტული სუბიექტურობა და მასთან როგორც ცალკეულობა, რადგან იგი მხოლოდ მასში არის როგორც ნამდვილი იდეა, და თავისი სინამდვილე გააჩნია კონკრეტ ცალკეულობაში.

აქ ჩვენ ახლავე უნდა გავარჩიოთ ცალკეულობის ორმაგი ფორმა, უშუალო ბუნებრივი და სულიერი (geistige). ორივე ფორმაში იდეა თავისთავს აძლევს

არსებობას, მუნყოფნას, ასე რომ, ორივე მსუბსტანციალური შინაარსი, იდეა, ხელეჩვენს სფეროში, იდეა როგორც მშვენიერება ერთიდივივი. ამ მიმართებით ჩვენ უნდა დავამტკიცოთ, რომ ბუნების მშვენიერს იდეალთან ერთად თანაბარი შინაარსი აქვს. მაგრამ მეორე, მოზრდაპირე, მხრით, აღნიშნულ სხვაობას ფორმისას, რომელშიაც იდეა სინამდვილეს აღწევს, ბუნებრივ და სულიერ ცალკეულობის სხვაობას, თვით შინაარსში, რომელიც ან ერთ ან მეორე ფორმაში ვლინდება, შეაქვს არსებითი სხვაობა. ვინაიდან ისმება კითხვა, რომელი ფორმა არის იდეის ჭეშმარიტად შესატყვისი ფორმა; მხოლოდ მის ჭეშმარიტად შესატყვისს, ადეკვატ ფორმაში ხსნის იდეა თავისი შინაარსის მთელ ჭეშმარიტოტალობას, მთლიანობას.

ეს არის ის უახლოესი პუნქტი, რომელიც ჩვენ ახლა უნდა განვიხილოთ, რამდენადაც ცალკეულობის, ერთეულადობის ამ ფორმათასხვაობაში მდგომარეობს აგრეთვე ბუნებრივი მშვენიერისა და იდეალის განსხვავება.

რაც შეეხება უპირველეს ყოვლისა უშუალო ცალკეულადობას, ერთეულადობას, იგი ეკუთვნის როგორც ბუნებრივს როგორც ასეთს, ასევე სულსაც (dem Geiste), რადგან სულს, ჯერ ერთი, თავისი გარეგანი არსებობა სხეულში აქვს, და მეორეც, აგრეთვე სულიერ მიმართებებშიც უპირველეს ყოვლისა მხოლოდ უშუალო სინამდვილეში მიაღწევს რაღაც არსებობას. ამიტომაც ჩვენ შეგვიძლია უშუალო ცალკეულადობა აქ სამნაირი თვალსაზრისით განვიხილოთ.

1. a) ჩვენ უკვე დავინახეთ, რომ ცხოველური ორგანიზმი თავის თავისთვისყოფნას, თავის ცალკეულადობას იძენს მხოლოდ მუდმივი, განუწყვეტელი პროცესით თავისთავში და არაორგანულ ბუნებასთან ბრძოლაში, ბუნებასთან, რომელსაც იგი შთანთქავს, იწლებს. თავისთავის ასიმილაციას ახდენს, გარეგანს შინაგანად გარდაქმნის და ამით თავისთავშიყოფიერებას პირველად ანამდეილებს. ამავე დროს ჩვენ ვნახეთ, რომ ეს



მუდმივი, განუწყვეტელი პროცესი სიცოცხლისა მოქმედებათა სისტემაა, რომელიც ისეთ ორგანოთა სისტემაში ხორციელდება, რომლებშიაც ის მოქმედებები სრულდება. ამ თავისთავში ჩაკეტილ სისტემას თავის ერთადერთ მიზნად დასახული აქვს ცოცხალი არსების თვითშენახვა, და ცხოველური სიცოცხლეც ამიტომ მდგომარეობს მხოლოდ გაუმძღარი, მძაფრი სურვილების სიცოცხლეში, სურვილებისა, რომელთა მიმდინარეობა და დაკმაყოფილება ორგანოთა ზემოხსენებულ სისტემაში ხორციელდება. ცოცხალი [არსება] ამგვარად მიზანშეწონილი ებრძვის მიხედვით არის განწყობებული; ყველა ასო. წვერი ემსახურება როგორც მხოლოდ საშუალება თვითშენახვის ერთ მიზანს. სიცოცხლე მათთვის იმანენტურია; ისინი სიცოცხლესთან და სიცოცხლე მათთან არის დაკავშირებული. ამ პროცესის შედეგი კი არის ცხოველი როგორც თავისთვის ცალკეული. თავისთავის შემგრძობი, სულდგმული, რომლის საშუალებით იგი თავისი ცალკეულადობის თვითდატკობას ღებულობს. თუ შევადარებთ ამ მიმართებით ცხოველს მცენარესთან, მაშინ, როგორც უკვე აღნიშნული იყო, მცენარეს სწორედ ეგ თვითგრძობა და განსულიერება აკლია, რადგან იგი მუდამ მხოლოდ ახალ ინდივიდებს აწარმოებს თავისთავზე და მათ არ უყრის თავს იმ ნეგატიურ წერტილში, რომელიც ცალკეულ თვითობას შეადგენს. ხოლო რასაც ჩვენ ცხოველური ორგანიზმის შესახებ მის ცხოველყოფილობაში ჩვენს თვალწინ ვხედავთ, სიცოცხლის ის ერთიანი ძირითადი წერტილი კი არ არის, არამედ მხოლოდ ორგანოთა მრავალსახეობა; ცოცხალი ჯერ კიდევ არაა თავისუფალი, არ შეუძლია გამოავლინოს თავისი თავი როგორც ცალკეული წერტილებრივი სუბიექტი წინააღმდეგ თავის ასოწვერთა გარეგან სინამდვილეში გაშლისა. ორგანიული სიცოცხლის მოქმედებათა განსაკუთრებული სამყოფელი ჩვენთვის ფარულად რჩება. ჩვენ ვხედავთ სახის, ფიგურის მხოლოდ გარეგან მოხაზულობას, და ესეც კვლავად ყველგან მთლიანად ფრთებით. ბურტყლით, ქიცვით,

ბალნით, ტყავით, ეკლებით, ნაქუქით, ბარს დაფარული. ამგვარი საბურთი ეკუთვნის, რაბა და თქმა უნდა, ცხოველებს, მაგრამ როგორც ცხოველურ პროდუქციებს მცენარეულის ფორმაში. ამაში მდგომარეობს ამასთან ერთად მშვენიერების მთავარი ნაკლი ცხოველურ ცოცხალ არსებაში. რაც ჩვენთვის ორგანიზმში თვალსაჩინო ხდება სული კი არაა, რომელიც გარეთ გამოდის და ყველგან ელინდება, შინაგანი სიცოცხლე კი არაა, არამედ ესენია უფრო უდაბლესი საფეხურის ფორმაციები, ვიდრე საკუთრივ სიცოცხლე. ცხოველყოფილობა. ცხოველი მხოლოდ თავისთავშია ცოცხალი; ე. ი. თავისთავში არსებობა არ იქცევა რეალურად თვით შინაგანი ცხოვრების ფორმაში და ამიტომაც ეს სიცოცხლე ყველგან არ დაინახება. იმიტომ რომ შინაგანი მხოლოდ შინაგანად რჩება, გარეგანიც აგრეთვე ელინდება მხოლოდ როგორც გარეგანი და არა ყოველ ნაწილში სულით საესებით განმსჭვალულ რამედ.

ბ) ადამიანის სხეული, პირიქით, ამ მიმართებით უფრო მაღალ საფეხურზე დგას, რადგან მასში ყოველ ნაბიჯზე ნათლად, ცხოვლად წარმოიდგინება, რომ ადამიანი არის განსულიერებული შემგრძობი ერთეული. კანი არა დაფარული მცენარი-სებრი არაცოცხალი საბურთავით, სისხლის ფეთქვა მთელ ზედაპირზე მოსჩანს, მფეთქავი გული ცხოველყოფილობისა თითქოს ყველგანარსებულია, და გამოდის აგრეთვე გარეგან მოვლენაში როგორც განსაკუთრებული. თავისებური გაცოცხლება, როგორც *turgor vitae*, როგორც ეს ვალვიეებული სიცოცხლე. ასევე კანიც მთლიანად გრძობადი აღმოჩნდება და გვიჩვენებს *morbidézza*. *Teint*-ის [სახის ფერი] ხორციისა და ნერვების ფერს, ამ ჯვარკმასა და ტანჯვა-წამებას ხელოვნისათვის, მაგრამ როგორადაც უნდა ავლენდეს ადამიანის სხეული ცხოველური-საგან განსხვავებით თავის სიცოცხლეს გარეგანში, მინც ამ ზედაპირზე ამდენადვე გამოხატულია ბუნების სიღატაკე, გაჭირვება, რომელიც აშკარადება კანის დახეთქილობაში, ღმეკებში. ღარებში, ნაოქებში, ფორებ-



ში, სერტებში, ბუსტებში, ძარღვებში და ა. შ. თვით კანი რომელიც შინაგან ცხოვრებას თავის საშუალებით გამოავლინებს, არის საფარველი გარედან თავდაცვისათვის, თვით შენახვისთვის, მხოლოდ მიზანშეწონილი საშუალება ბუნებრივი საჭიროების სამსახურში. მაინც ის უხარამზარი უპირატესობა, რომელიც ადამიანის სხეულის მოვლენას რჩება, მდგომარეობს შემგრძნებლობაში, რომელიც, თუ მთლიანად ყველგან არ გვიჩვენებს ნამდვილ შეგრძნობას, მის შესაძლებლობას მაინც ვადმოგვცემს საერთოდ. მაგრამ ამასთანავე აქაც კვლავ თავს იჩენს ნაკლოვანება, ეს შეგრძნება ვერ აღწევს იმას, რომ როგორც შინაგანად თავისთავში კონცენტრირებული ყველა წევრში თანაბრად არსებობდეს, არამედ თითონ სხეულში ორგანოთა ერთი ნაწილი და მათი ფორმა მხოლოდ ცხოველურ ფუნქციებისადმი არის მიძღვნილი, მაშინ, როდესაც მეორე ნაწილი უფრო მეტად ღებულობს თავისთავში სულიერი ცხოვრების, შეგრძნებებისა და ვნებების გამომეტყველებას. ამ მხრით სული თავისი შინაგანი ცხოვრებით აგრეთვე არ გამოსკვივის სხეულბერძივი სახის, ფორმის მთელ რეალობაში.

ც) იგივე ნაკლოვანება თავს იჩენს აგრეთვე უფრო ზემოთაც, სულიერ (geistigen) სამყაროში და მის ორგანიზმებში, თუ ჩვენ მათ განვიხილავთ მათს უშუალო ცხოველყოფელობაში. რამდენადაც მსხვილია დ მდიდარია მისი წარმონაქმნები. მით უფრო მეტად საჭიროებს ხელშეწყობს საშუალებებს ის ერთიანი მიზანი, რომელიც ამ მთლიან ცხოველყოფას და მის შინაგან სულს (innere Seele) შეადგენს. უშუალო სინამდვილეში ეს საშუალებები წარმოადგენენ უსათუოდ მიზანშეწონილ ორგანოებს და რაც ხდება და ვლინდება, მხოლოდ ნებისყოფის მეშვეობით ხორციელდება. ყოველი წერტილი ასეთ ორგანიზმში, როგორც, მაგალითად, სახელმწიფოში, ოჯახში, ე. ი. ყოველი ცალკეული ინდივიდუუმი ნებელობს და აგრეთვე იმევე ორგანიზმის სხვა დანარჩენ წევრებთან კავშირში იმყოფება, მაგრამ ამ კავშირის ერთიანი შინაგანი

სული (Seele), ერთიანი მიზნის თავისუფლება და გონება არ გამოდის რეალობაში როგორც ეს ერთიანი თავისუფალი და ტოტალური, მთლიანი, შინაგანი განსულიერება როგორც ასეთი და არ ცხადდება ყოველ ნაწილში.

იგივეს აქვს ადგილი განსაკუთრებულ ქცევებსა და შემთხვევებში, რომლებიც მსგავსივე სახით თავისთავში ორგანიულ მთლიანს წარმოადგენენ. მათი წარმომშობი შინაგანი ყველგან ვერ აღის თავისი უშუალო განამდვილების ზედაპირამდე და გარეგან ფორმამდე. რაც ვლინდება, არის მხოლოდ ერთგვარი რეალური ტოტალობა, მთლიანობა, რომლის უშინაგანესი კონცენტრირებული სასიცოცხლო საწყისი როგორც შინაგანი მაინც უკანვე რჩება ფართულად.

დამოლოს, ცალკეული ინდივიდუუმი ამ მიმართებით იმევე სანახაობას წარმოგვიდგენს. სულიერი ინდივიდუუმი არის ერთნაირი ტოტალობა თავისთავში, ერთად გაერთიანებული სულიერი ცენტრის მიერ. თავის უშუალო სინამდვილეში იგი გამოდის ცხოვრებაში, საქმიანობაში, დათმენაში, სურვილებსა და ქცევა-მოქმედებებში მხოლოდ ფრაგმენტალურად, და მაინც მისი ხასიათი გაიგება მისი ქცევების, მისი ტანჯვა-წამების მთელი რიგით. ამ მწყრივში, რომელიც მის რეალობას შეადგენს, ერთიანობის კონცენტრირებული წერტილი, როგორც ვამაერთიანებელი ცენტრი არც დაინახება და არც მიწვდომა შეიძლება მისი.

2. უახლოესი მნიშვნელოვანი პუნქტი, რომელიც აქედან გამომდინარეობს, არის შემდეგი. ცალკეულის უშუალობასთან ერთად, როგორც უკვე დავინახეთ, ნამდვილ არსებობაში შემოდის იდეა. მაგრამ ამავე უშუალობის მეოხებით ამასთანავე იგი გარე ქვეყანასთან ხლართში გაებმება, გაიხლართება: ჩათრეულ იქნება გარეგან გარემოებათა პირობითობაში ისევე როგორც მიზანთა და საშუალებათა შეფარდებითობაში, საერთოდ მოვლენის მთელ ბოლოვადობაში. ვინაიდან უშუალო ცალკეულადობა უპირველეს ყოვლისა არის ერთგვარი თავისთავში დარგვა-



ლებული ერთეული, მაგრამ შემდეგ გამოიყოფა, გაიმიჯნება იმავე საფუძველზე ნებატურად სხვის წინააღმდეგ, და თავისი უშუალო განცალკევების გამო, რომელშიაც მას მხოლოდ პირობითი არსებობა გააჩნია, არა თვით მასში ნამდვილი ტრატალობის ძალით იძულებული ხდება იქონიოს ურთიერთობა სხვასთან, და სხვებისაგან მრავალგვარი დამოკიდებულება. იდეამ ამ უშუალობაში ყველა თავისი მხარე განცალკევებული ვეებით განახორციელა და რჩება ამიტომ ცნების მხოლოდ შინაგანი ძალა, რომელიც ერთმანეთს აფარდებს ცალკეულ არსებობათ, როგორც ბუნებრივს, ასევე სულიერს. ეს ურთიერთობა, თანაფარდობა თვით მათთვის გარეგანი ფარდობაა და მათში ვლინდება აგრეთვე როგორც მრავალგვარი ურთიერთდამოკიდებულებისა და სხვისით განსაზღვრელობის რალაც გარეგანი აუცილებლობა. ამ მხრით არსებობის უშუალობა არის მოჩვენებით დამოუკიდებელი ინდივიდებისა და ძალების აუცილებელ ურთიერთობათა სისტემა, რომელშიაც თვითეული ცალკეული გამოიყენება როგორც საშუალება მისთვის უცხო მიზნის სამსახურში, ანდა თითონ საჭიროებს როგორც საშუალებას გარეგანს. და რადგანაც აქ იდეა საერთოდ მხოლოდ გარეგანის ნიადაგზე ხორციელდება, ამავე დროს თავს თავისუფლად იჩენს აგრეთვე თვითნებობისა და შემთხვევის აღვირახსნილი თამაში, ისევე როგორც გაჭირვებათა მთელი უბედურება. ესაა არათავისუფლების სფერო, რომელშიაც უშუალო ცალკეული ცხოვრობს.

a) ცალკეული ცხოველი, მაგალითად, ბუნების გარკვეულ სტიქიაზე, ჰაერზე, წყალზე ან ხმელეთზე არის მიჯაჭვული, რითაც მთელი მისი ცხოვრების წესი, კვების ხასიათი და მით მთელი გარეგანი შესახედაობა არის განსაზღვრული. ეს იძლევა ცხოველთა ცხოვრებაში დიდ განსხვავებებს. შემდეგ არიან, მართალია, სხვა საშუალო ჯიშებიც, მაგალითად, მცურავი ფრინველები და ძუძუმწოვარი ცხოველები, რომლებიც წყალში ცხოვრობენ, ამფიბიები და გარდამავალი საფეხურები, მაგრამ ესენი მხოლოდ ნარე-

ვებია და არა უმაღლესი მომცველი ერთიანებელი მეშვეობანი. გარდა მათგან ცხოველი თავის თვითშენახვის დროს გარეგანი ბუნების, სიცივის, გვალვის, საკვების ნაკლებობის მუდმივ მორჩილებაში რჩება, და ამ ბატონობის მორჩილებაში თავისი გარემოს სიძნელებით თავისი სილაშქრის ყვეაღი შეუძლია დაჰკარგოს. დაჰკნოს, გახდეს და მხოლოდ ამ ყოველმხრივი გაჭირვებისა და სილატაკის საზე გვიჩვენოს.

b) ადამიანის ორგანიზმიც თავის სხეულებრივ არსებობაში, იმავე ზომით აუ არა მსგავს დამოკიდებულებაში მანც იმყოფება ბუნების გარეგან ძალთაგან და იმავე შემთხვევითობის, დაუქმყოფილებელი ბუნებრივი ზოთხვენილებების, გამანადგურებელ ავადმყოფობათა ისე, როგორც ყოველგვარი ნაკლებობისა და სილატაკის ამარა არის მივდებული და გაბიაბურებული.

c) შემდეგ კიდევ უფრო ზემოთ, სულიერი ინტერესთა უშუალო სინამდვილეში დამოკიდებულება განსაკუთრებით სრული რელატურობით მქლავდება. აქ გადაიშლება პროზის მთელი სიგრძე-სიგანე ადამიანურ არსებობაში. უკვე თვით კონტრასტი წმინდა ფიზიკურ, სასიცოცხლო მიზნებისა სულის უმაღლესი მიზნების წინააღმდეგ, რის დროსაც მათ შეუძლიათ ერთიმეორე დამაუხრებელი, შეაჩერონ, დაარღვიონ და ჩაახშონ, ამ გვარივცა. შემდეგ ცალკეული ადამიანი, იმისათვის, რომ შეინარჩუნოს თავი ამ თავის ცალკეულადობაში, იძულებულია თავისითავე მრავალგზის სხვების საშუალებად აქციოს. მათ შეზღუდულ მიზნებს ემსახუროს, და ასევე სხვებც, იმისათვის, რომ თავისი საკუთარი ვიწრო ინტერესები დაიკმაყოფილოს უბრალო საშუალებებამდე ჩამოჰყავს. ამიტომ ინდივიდუალუმი, ისე, როგორც ის ვლინდება ამ ყოველდღიურობისა და პროზის ქვეყანაში, თავისი საკუთარი ტრატალობისგან, მთლიანობისგან კი არ არის მომქმედი, და თავისთავისაგან კი არ გაიგვება, არამედ სხვისგან. ვინაიდან ცალკეული ადამიანი დამოკიდებული არის გარეგან ზეგავლენათაგან, კანონებისაგან, სახელმწიფო წყობი-



ლებათავან, სამოქალაქო ურთიერთობათავან, რომელთაც იგი წინასწარ ჰპოვებს და რომელთა წინაშე, სულერთია სურს თუ არ სურს მათში თავისი საკუთარი შინაგანი [კანონი] დაინახოს, ქედი უნდა მოიხაროს. მით უფრო მეტად ცალკეული სუბიექტი არ წარმოადგენს სხვებისთვის ასეთ ტოტალობას, მთლიანობას თავისთავში, არამედ იგი მათთვის გამოდის მხოლოდ იმ უახლოესი განცალკევებული ინტერესის მიხედვით, რომელიც მათ აქვთ მის ქცევებში, სურვილებსა და აზრებში. ის. რაც ადამიანებს უპირველეს ყოვლისა აინტერესებთ, არის მხოლოდ მიმართება. შეფარდება მათს საკუთარ განზრახვებთან და მიზნებთან. — თვით დიდი საქმეები და ამბები. რომლებშიაც ერთიანდება ერთნაირი კრებადობა, რელატიურ მოვლენათა ამ ველზე მხოლოდ ცალკეულ მისწრაფებათა მრავალსახეობას წარმოადგენენ. ამათუიმ [ადამიანს] თავისი შეაქვს ამათუიმ მიზნით, რომელსაც იგი აღწევს ან ვერ აღწევს, და ბედნიერ შემთხვევაში იგი საბოლოოდ აღწევს რაღაცას. რაც მთლიანთან შედარებით ძალიან დაქვემდებარებული სახისაა. რასაც ინდივიდთა უმრავლესობა ასრულებს ამ მიმართებით მთელი ამზისა და მთლიანი მიზნის სიდაღესთან შედარებით, მიზნისა. რომლის განსახორციელებლად თავიანთი წვლილი შეაქვთ, მხოლოდ პაწია რამ არის და თვით ისინიც კი, რომლებიც სათავეში დვანან და გრძნობენ და შეგნებული აქვთ მთელი საქმე, როგორც თავისი საკუთარი, ჩაფლული არიან მრავალნაირ კერძო გარემოებებში, პირობებში, დაბრკოლებებსა და რელატიურ მდგომარეობებში. ყველა ამ მიმართულებით ინდივიდუალური ვერ იძლევა ამ სფეროში დამოუკიდებელი და ტოტალური ცხოველმყოფელობისა და თავისუფლების შესახედაობას. თავისუფლებისა, რომელიც მშვენიერების ცნებას საფუძვლად უდევს. მართალია, არც აგრეთვე უშუალო ადამიანურ სინამდვილეს და მის ამბებს და ორგანიზაციებს აკლია ერთგვარი სისტემა და მოქმედებათა ტოტალობა. მთლიანობა, მაგრამ მთლიანი მაინც ვლინდება როგორც მხოლოდ ცალკეულთა და წვრილმანთა სიმ-

რავლე, საქმიანობანი და მოქმედებები და უბოლოვებლად მრავალ ნაწილებად გათიქვის თვისლება და გაითიქება, ისე რომ ცალკეული [ინდივიდუუმებს] შეიძლება მთლიანის მხოლოდ პაწია ნაწილმა მოუყიოს, და აგრეთვე ინდივიდებს ამასთანავე თავიანთის საკუთარი მიზნებით რაც უნდა ძალიან სურდეთ და ხელსუწყობდნენ იმის მოპოებას, რაც მათი ცალკეული ინტერესებით არის გამეშვევებული, მაინც მათი ნებისყოფის დამოუკიდებლობა და თავისუფლება რჩება მეტად თუნაკლებად ფორმალური, გარეგანი გარემოებებითა და შემთხვევებით განსაზღვრული და ბუნებრივობის შეფერხებებით, დაბრკოლებებით ხელშეშლილი.

ესაა პროზა ქვეყნისა, ისე როგორც ველინება იგი როგორც საკუთარ ასევე სხვის ცნობიერებას, ქვეყანა ბოლოვადობისა და ცვალებადობისა, რელატივობაში ვახლართული და აუცილებლობის უღელში გაბმული ქვეყანა. აუცილებლობისა, რომლის თავიდან აცილება არ ძალუძს ცალკეულ [ინდივიდუუმს]. ვინაიდან თვითეული განცალკევებული ცოცხალი არსება წინააღმდეგობაში არის გაბმული, თავისთვის იგი არის გარკვეული დასრულებული ერთეული, მაგრამ ადენადვე იგი სხვისაგან არის დამოკიდებული. და ბრძოლა წინააღმდეგობის გადასაქრელად არ სცილდება ცდას და გრძელდება განუწყვეტელი მუდმივი ომის მდგომარეობა.

3. მესამეც, ბუნებრივი და სულიერი ქვეყნის უშუალო ცალკეული მარტო დამოკიდებული კი არ არის, არამედ მას აკლია აბსოლუტური დამოუკიდებლობა, თვითმდგომობა. იმიტომ, რომ იგი შეზღუდულია და, უფრო ზუსტად, იმიტომ, რომ იგი თვით თავისთავში პ ა რ ტ ი კ უ ლ ა რ ი ზ ე ბ უ ლ ი ა.

a) ცხოველური სამეფოს ყოველი ცალკეული ბუნებრივი სიცოცხლე ეკუთვნის. უპირველეს ყოვლისა, უკვე გარკვეულ და ამიტომ შეზღუდულ და მყარ სახეობას, რომლის საზღვრების გადალახვა მას არ შეუძლია. სულის (Geist) თვალთა წინაშე, მართალია, სიცოცხლისა და მისი ორგანიზაციის ზოგადსაყოველთაო სურათი დვას, მაგრამ ნამდ-



ვილ ბუნებაში ეს საყოველთაო ორგანიზაცია იშლება კერძობათა სამეფოდ, რომელთაგან თვითუფლებს ფიგურის განსაზღვრული ტიპი; განვითარების საფეხური გააჩნია ორგანიზმის გარკვეულ მხარეებთან შეფარდებით. შემდეგ, ამ გადაულახავი ზღუდეების შიგნით ყოველ ცალკეულ ინდივიდუალში გამოხატულებას ჰპოვენს მხოლოდ პირობათა, გარეგნობათა შემთხვევითობა და მათგან დამოკიდებულება ისევე თვით შემთხვევითი და პარტიკულარული წესითვე, და ამ მხრითაც ღუპავს დამოუკიდებლობისა და თავისუფლების სურათს, რომლებიც ნამდვილი მშვენიერებისათვის აუცილებლად საჭირო არიან.

b) თუმცაღა სული, გონი (der Geist) თავის საკუთარ ხორციელ ორგანიზმში ბუნებრივი სიცოცხლის სრულ ცნებას მთლიანად განხორციელებულად, განამდვილებუდად ჰპოვენს, ასე რომ მასთან შედარებით ცხოველთა სახეები შეიძლება გვეჩვენოს არასრულქმნილად, ხოლო უფრო დაბალ საფეხურზე კი სიცოცხლის უბადრუც წარმოდგენილებად; მაგრამ ადამიანის ორგანიზმიც დაიყოფა, თუმცა ნაკლები ხარისხით, აგრეთვე რასიულ განსხვავებულად და ლამაზ ფორმათა მათს საფეხურებრივ მწკრივად. გარდა ამ, უსათუოდ ზოგად, განსხვავებებისა კიდევ გამოდის აგრეთვე განმტკიცებული ოჯახური თავისებურებების შემთხვევითობა და მათი შერევა სხვადასხვა ოჯახების შერევის წყალობით როგორც გარკვეული ჩვეულება; თავის დაქერის მანერა, გამომეტყველება, ყოფა-ქცევა; და ამ კერძო განსაკუთრებულობას, რომელსაც თავისთავში არათავისუფალი პარტიკულარობის თვისება შემოაქვს, უერთდება შემდეგ კიდევ მუშაობის წესის თავისებურებანი ცხოვრების ბოლოვად სფეროების, საწარმოების და სამუშაოს სახეების შიგნით, რომლებსაც საბოლოოდ ერთვის სპეციალური ხასიათის, ტემპერამენტის ერთობლივი თავისებურებანი; განსაკუთრებულობანი სხვადასხვა დამახინჯებებისა და ამღვრეულობათა თანხლებით. სიღარიბე, ზრუნვა, მრისხანება, სიცივე და გულგრილობა, ვენებათა სიმძაფრე,

ცალმხრივ მიზნებს ბლაუკი, ცვალებადობისა და სულიერი განხეთქილება, გარეგნობისაგან დამოკიდებულება, ადამიანის არსებობის მთელი ბოლოვადობა საერთოდ სპეციფიურ დაღს აჩნევს მთლად პარტიკულარული ფიზიონომიებისა და მათი უცვლელ გამომეტყველების შემთხვევითობას. ასე, მაგალითად, არსებობს გამოფიტული ფიზიონომიები, რომლებზედაც ვნებებს თავიანთი გამანადგურებელი გრივალების კვალი დაუტოვებიათ, სხვები გვიჩვენებენ მხოლოდ შინაგანი სიწმინდისა და უბადრუკობის სურათს, სხვები კიდევ იმდენად კერძო და თავისებურია, რომ ფორმათა საერთო, ზოგადი ტიპი თითქმის მთლად გამქრალია. სახეთა, ფორმათა შემთხვევითობას ბოლო აღარ უჩანს. ბავშვები იმიტომ არიან მთლიანად უმშვენიერესი, რომ მათში ჯერ კიდევ სთვლემს ყველა კერძო თავისებურობა. ისე როგორც მშვიდად ჩაკეტილ ნასახში, ვინაიდან მათი გული ჯერ კიდევ არ აუფორიაქებია შეზღუდულ ვნებებს, და მრავალნაირ ადამიანურ ინტერესთაგან ჯერ არც ერთი თავისი გაპირვებებითა და ვაგება-უბედურებით მტკიცედ არ აღბეჭდილა მათი სახის ცვლად ნაკეთებზე. მაგრამ ამ უმწიკველობაშიაიც, თუმცა ბავშვი თავის სიცოცხლის [გამოვლინებაში] ყველა [თვისებათა] შესაძლებლობას წარმოადგენს, აკლავ მაინც ვერცეც ღრმა ნიშან-თვისებანი სულისა, რომელიც დაჟინებით მოითხოვს იყოს თავისთავში მომქმედი და გამოააშკარავოს შესაძლებლობანი არსებითი მიმართულებისა და მიზნებისათვის.

უშუალო როგორც ფიზიკური, ისე სულიერი არსებობის ეს ნაკლოვანება უნდა გავიგოთ არსებითად როგორც ბოლოვადობა და უფრო ზუსტად, როგორც ისეთი ბოლოვადობა, რომელიც თავის ცნებას არ შეესატყვისება და ამ თავისი შეუსატყვისობით გვაუწყებს სწორედ თავის ბოლოვადობას. ვინაიდან ცნება და კიდევ უფრო კონკრეტულად იდეა არის თავისთავში დაუბოლოებელი და თავისუფალი. მაგრამ ცხოველური სიცოცხლე, თუმცა იგი როგორც სიცოცხლე იდეაა, მაინც ვერ



ვაშობატავს თვით დაუბოლოველობასა და თავისუფლებას, რომელიც ვლინდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც ცნება თავის ადეკვატურ რეალობას ისე გადის მთლიანად, რომ მასში მას მხოლოდ თავისთავი გააჩნია, და მასში სხვას არაფერს არ ავლინებს გარდა თავისი თავისა. მხოლოდ მაშინ არის იგი ჭეშმარიტად თავისუფალი დაუბოლოვებელი ცალკეულადობა. ხოლო ბუნებრივი სიკოცხლე მაინც არ სცილდება შეგრძნებას, რომელიც თავისთავში რჩება ისე, რომ მთელ რეალობას მთლიანად არ განმსჭვავლებს, და გარდა მგავს, თავისთავში უშუალოდ გაპირობებული. შეზღუდული და დამოკიდებულია, იმიტომ, რომ იგი არ არის თავისუფალი საკუთარი თავის გამოისობით, არამედ სხვის მიერ არის განსაზღვრული. ასეთივე ბედი ხდება სულის [გონის] უშუალო ბოლოვად სინამდვილეს თავის ცოდნაში, ნდომელობაში. თავის ამბებსა, ქცევებსა და ბედისწერაში.

ვინაიდან. თუმცა აქაც წარმოიშობიან უფრო არსებითი შუაწერტილები, ცენტრები, მაგრამ ისინი მაინც იმისთანა ცენტრებია, რომელთაც ეგრევე ნაკლებად გააჩნიათ თავისთავად და თავისთვის ჭეშმარიტება როგორც განსაკუთრებულ ცალკეულადობათ. არამედ ისინი მას (ჭეშმარიტებას) მხოლოდ ურთიერთზე მიმართებაში გამოხატავენ მთლიანის მეოხებით. ეს მთლიანი აღებული როგორც ასეთი თუმცა შეესატყვისება თავის ცნებას, მაგრამ თავისთავს მთელი სისრულით არ აცხადებს, ასე, რომ იგი ამგვარად რჩება მხოლოდ შინაგანად, და ამიტომ არსებობს მხოლოდ მოაზროვნე შემეცნებისათვის, იმის მიღევრად, რომ როგორც სრული შესატყვისობა თითონ გამოვიდეს თვალსაჩინოდ გარეგან რეალობაში და ათასობით ცალკეულადობათ მათი გათანტულობიდან უკანვე მოუხმოს, რათა მათ ერთ გამოხატულებასა და ერთ სახეში. ფორმაში მოუყაროს თავი.

აი ესაა მიზეზი, რის გამო სულს არ ძალუძს არსებობის ბოლოვადობაში და მის შეზღუდულობაში და გარეგან აუცილებლობაში თავისი ჭეშმარიტი თავისუფლების

უშუალო განკვერტა და სიტკბო-სიძვე იპოვოს კვლავ, და იძულებულია ამ თავისუფლების მოთხოვნილება სხვა უმაღლეს ნიდავზე განახორციელოს. ეს ნიდავი არის ხელოვნება, ხოლო მისი სინამდვილე იდეალია.

ხელოვნების მშვენიერის აუცილებლობა ამგვარად უშუალო სინამდვილის ნაკლოვანებათაგან გამოდის და მისი ამოცანა იმით უნდა განისაზღვროს, რომ მისი დანიშნულებაა, სიკოცხლის გამოვლენა და უპირატესად კი სულიერი (geistigen) ასულდამულება გარეგნულადც გამოსახოს თავის თავისუფლებაში და გარეგანი თავისი ცნების შესატყვისი გახადოს. პირველად მხოლოდ მაშინ ეყოფა, სცილდება ჭეშმარიტი თავის დროულ გარემოცვას, თავის აქეთიქით მიმოფანტვას, მიმოღვრას ბოლოვადობათა შუკრივად და იძენს ამასთანავე გარეგან გამოვლინებას, რომლიდანაც ბუნებისა და პროზის გაკირება და სილატაკე კი აღარ გამოიყურება, არამედ ჭეშმარიტების ღირსეული არსებობა, რომელიც თავის მხრივ ჩვენს წინაშე დგას აგრეთვე თავისუფალ დამოუკიდებლობაში, თვითმყოფობაში. რადგანაც თავისი გარკვეულობა თვით თავისთავშივე აქვს და არ ჰპოვებს მას სხვის მიერ მასში ჩადებულად.

მ ე ს ა მ ე თ ა ვ ი

მხვნიერი ხელოვნებაში ანუ იდეალი

ხელოვნების მშვენიერის მიმართებით სამი მთავარი მხარე გვაქვს განსახილველი:

პირველად, იდეალი როგორც ასეთი.

მეორედ, მისი გარკვეულობა როგორც ხელოვნების ნაწარმოები.

მესამედ, ხელოვანის შემოქმედი სუბიექტურობა.

1. იდეალი როგორც ასეთი

1. ის უზოვადესი, რომელიც კი ჩვენ შეგვიძლია სრულიად ფორმალური წესით გამოვთქვათ ჩვენი აქამდელი განხილვის მიხედვით ხელოვნების იდეალის შესახებ. იმაში გამოიხატება, რომ ჭეშმარიტებას მხოლოდ გარეგან რეალობად თავის გაშლა-განვითარე-



ბაში აქვს არსებობა და ქემმარტება, მაგრამ მაინც მისი [ე. ი. რეალობის] ურთიერთგარეშობა იმდენად შეუძლია შეაერთოს ერთიანში და შეინარჩუნოს იგი, რომ თვითეული ნაწილი ამ გაშლა-განვითარებისა გამოაუღენს თავისთავში ამ სულს (Seele), მთლიანს. თუ უახლოესი განმარტებისათვის ავიღებთ ადამიანის ფიგურას, იგი არის, როგორც ადრე დავინახეთ. ტოტალობა, მთლიანობა ორგანოებისა. რომლებდაც იშლება: ცნება და ყოველ წვერ-ასოში [ეს ცნება] ააშკარავებს განსაკუთრებულ მოქმედებასა და ნაწილობრივ მოძრაობას [ფუნქციას]. მაგრამ ახლა თუ ვიკითხავთ. რომელ ამ განსაკუთრებულ ორგანოში ელინდება მთელი სული როგორც სული, ჩვენ მაშინათვე განვატყობთ: თვალს; ვინაიდან თვალშია კონცენტრირებული სული და იგი მისი საშუალებით არა მარტო ხედავს. არამედ მასში დაინახება კიდევაც. და აი როგორც ადამიანის სხეულის გარეგნობაზე ზემოთ უკვე ნათქვამია, რომ მის ხედაპირზე, წინააღმდეგ ცხოველურისა. ყველგან მფეთქავი გული აშკარავდება. იმავე აზრით ხელოვნების შესახებაც შეიძლება დავამტკიცოთ. რომ მან გამოვლენადი მისი ზედაპირის ყოველ წერტილში თვალად უნდა გადააქციოს, თვალად, რომელიც სულის (Seele) სამყოფელია და რომელიც გონს, სულს (der Geist) გამოავლინებს—ანდა როგორც პლატონი იმ ცნობილ დისტიხონში ასტერს [ვარსკვლავს] შესძახის:

როდესაც ვარსკვლავებს შესცქერ.
 ზემო ვარსკვლავო, ცა ვეყვე ნეტავ,
 მაშინ ათასი თვალბობით
 ჩამოგხედავდი შენ!*)

ასევე ხელოვნების შესახებ. პირიქით, შეიძლება ითქვას, რომ იგი თვითეულ თავის სახე-ქმნილებას ათასთვალემა არგუსად აქცევს რომ ამით შინაგანი სული და სულიერობა (Geistigkeit) მოვლენის ყოველ წერტილში იქნას დანახული და არა მარტო

სხეულებრივი ფორმა, სახის გამომავლობა, უესტი და პოზა, არამედ ასევე ქცევები და შემთხვევები, ლაპარაკი და ბგერები და მათი მსგელობის მთელი მწკრივი გამოვლენის ყველა პირობაში ყველგან უნდა გადააქციოს თვალად. რომელშიაც თავისუფალი სული თავის შინაგან დაუბოლოველობაში თავს გვამცნობს.

a) მთლიანად გამჭოლავი ასულდგმულეობის ამ მოთხოვნის დროს მაშინვე ისმება კითხვა, რომელია, როგორია ის სული (Seele), რომლის თვალბად უნდა იქცეს მოვლენის ყველა წერტილი. და კიდევ უფრო გარკვევით ისმება კითხვა, რა სახისაა ის სული, რომელიც თანახმად თავისი ბუნებისა აშკარავდება როგორც უნარანი, რათა ხელოვნების გზით თავის ნამდვილ გამოცხადებას [გამოვლინებას] მიაღწიოს. რადგან ჩვეულებრივი მნიშვნელობით ლაპარაკობენ ხოლმე აგრეთვე ლითონების ქვების, ვარსკვლავების. ცხოველების, მრავალგზის პარტიკულარიზებული ადამიანური ხასიათებისა და მათს ვეგარეგანებათა გამოვლინებათა სპეციფიურ სულზე. მაგრამ ბუნებრივი სავნებისათვის, როგორიცაა ქვები, მცენარეები და ა. შ., გამოთქმა სული შეიძლება ვისმართ იმ მნიშვნელობით. რომელშიაც იგი ჩვენ აქ ვისმარეთ. მხოლოდ გადატანითი მნიშვნელობით. უბრალოდ მხოლოდ ბუნებრივ სავანთა სული თავად თავისთვის ბოლოვადია, წარმავალი და სპეციფიურებულ ბუნებად უფრო უნდა იწოდებოდეს, ვიდრე სულად. ასეთ არსებობათა გარკვეული ინდივიდუალობა ამის გამო უკვე გამოდის სრულიად მათს ბოლოვად არსებობაში, რადგან მას შეუძლია გადმოსცეს მხოლოდ რაიმე განსაზღვრულობა. დაუბოლოვებელ დამოუკიდებლობასა და თავისუფლებაში აღმადლება კი რჩება როგორც მოჩვენება და სხვა არაფერი, რომელიც კიდევაც შეიძლება ამ სფეროსაც მიაწიჭო, მაგრამ მაინც როდესაც ეს ნამდვილად მოხდება. ეს მხოლოდ ყოველთვის გარედან იქნება შეტანილი ხელოვნების მიერ და თვით სავნებში კი ეს დაუბოლოველობა არ არის დაფუძნებული. მსგავსი

*) ქართულით არსებობს Asmi-ს ასეთი თარგმანი: ვარსკვლავება შესცქერო ცაზე. თვით ვარსკვლავო! ცა ვეყვე ნეტავ. და ვარსკვლავო უაპირავ თვალს თრთილივით მიგაპყრობდი შენ!



სახით აგრეთვე შემგრძნობი სულიც როგორც ბუნებრივი ცხოველმყოფელობა თემცალა სუბიექტური ინდივიდუალობა არის, მაგრამ ისეთი, რომელიც მხოლოდ შინაგანად რჩება და არ გამსჭვალავს რეალობას, რათა როგორც თავისთავთან დაბრუნება თავისთავი იცოდეს და მით დაუბოლოვებელი იყოს თავისთავში. აქედან თვით მისი შინაარსი შეზღუდულია, და მისი გამოცხადება ნაწილობრივ არის მხოლოდ ფორმალური ცხოველმყოფელობა, მიუხედავად, მოძრაობა, ვენებიანი სურვილი, შიში და წუხილი ამ დამოკიდებულის ცხოვრებისა, ნაწილობრივ კი ერთგვარი თვით თავისთავში დაბოლოებული შინაგანობის, შინაგანი ცხოვრების მხოლოდ გაგარეგანება. მხოლოდ ასულდგმულებს და ცხოვრება სულისა (Geist) არის თავისუფალი დაუბოლოვებლობა, თავის რეალურ არსებობაში თავისთვის შინაგანი რჩება და თავის გაგარეგანებაში თავისთავს უბრუნდება და თავისთავთან იმყოფება. ამიტომ მხოლოდ გონს, სულს (der Geist) შეუძლია თავის გარეგნობას, მიუხედავად იმისა, რომ ამ უკანასკნელის შეზღუდულობაში შედის, თავისი დაუბოლოვებლობისა და თავისთავისაკენ თავისუფალი უკან დაბრუნების დალი დააჩინოს. მაგრამ სულსაც აგრეთვე, ვინაიდან პირველად მხოლოდ იმით არის იგი თავისუფალი და დაუბოლოვებელი, რომ თავის ზოგადობას, საყოველთაობას ნამდვილად სწვდება, და იმ მიზნებს რომელთაც იგი თავისთავში დაადგენს, აღამალებს იქამდე, აქვს უნარი თავისი ცნების თანახმად, თუ მას ეს თავისუფლება არ დაუჭირია, იარსებოს როგორც შეზღუდული შინაარსი, დასუსტებული ხასიათი, დასახიჩრებული და უნიათო სული. ასეთი თავისთავში უმნიშვნელო შინაარსით სულის, გონის დაუბოლოვებელი გამოცხადება, კვლავ მხოლოდ ფორმალური რჩება, ვინაიდან მაშინ ჩვენ სხვა არაფერს არ ვცდებულვით, გარდა თვითცნობიერი სულიერობის აბსტრაქტული ფორმისა, რომლის შინაარსი თავისუფალი სულის დაუბოლოვებლობას ეწინააღმდეგება. მხოლოდ ნამდვილი და თავისთავში სუბსტანციალური შინაარსისა და შეუღლებით გააჩნია შეზღუდულ ცხოველმყოფელობას დამოუკიდებლობა და სუბსტანციალობა, ისე რომ მაშინ გარკვეულობა და სიმტკიცე თავისთავში, განსაზღვრული ჩაქტილი და სუბსტანციალური შინაარსერთსადამივე [არსებაში] განამდვილებული, და არსებობა, მუწყოფიერება ამით შესაძლებლობას იღებს გამოცხადდეს, გამოვლინდეს. თავისი საკუთარი შინაარსის შეზღუდულობაში ერთსადამივე დროს როგორც ზოგადობა, საყოველთაობა და როგორც თავისთავთან მყოფი სული (Seele) — ერთი სიტყვით, ხელოვნების დანიშნულებათა, არსებობა თავის მოვლენაში აითვისოს და გამოჰხატოს როგორც ქეშმეარიტი, ე. ი. მის ადეკვატურობაში იმისადმი, რაც თავისთავად ადეკვატურია, თავისთავად და თავისთვის არსებული შინაარსისადმი ადეკვატურობაში. ამგვარად ქეშმარიტება ხელოვნებისა არ უნდა იყოს მართო უბრალო სისწორე, რითაც განსისაზღვრება ეგრედწოდებული ბუნებისადმი მიხატვა, არამედ გარეგანი უნდა ეთანხმებოდეს რაღაც შინაგანს, რაც თვით თავისთავში ეთანხმება და სწორედ ამის მეოხებით შეუძლია გამოააშკარავოს, გამოავლინოს გარეგანში თავისი თავი როგორც თვით თავისი თავი.

b) რადგანაც ხელოვნებას სხვა არსებობაში შემთხვევითობისა და გარეგანობისაგან ლაქამოცხებული თავის ქეშმარიტ ცნებასთან ამ ჰარმონიაში უკანვე მიჰყავს, ყველაფერს, რაც კი მოვლენაში მას არ შეესატყვისება, განეკუთვნება და პირველად მხოლოდ ასეთი განწყობის გზით ჰქმნის იდეალს. შეიძლება ეს ხელოვნების ცბიერებად გაასაღონ, ისე როგორც პორტრეტის მხატვრებზე ლაპარაკობენ ხოლმე, რომ ისინი პირფერობენო. მაგრამ თითონ პორტრეტის მხატვარიც, რომელსაც ყველაზე ნაკლებად აქვს ხელოვნების იდეალთან საქმე, ამ აზრით უნდა ცბიერობდეს, ე. ი. ყველა გარეგანი წერილობითი ფიგურასა და გამომეტყველებაში, ფორმასა, ფერსა და ნაკვეთებში, გაჭირებული არსებობის მხო-

ლოდ ბუნებრივი, ბუსუსები, სერტებები, განაკაწრი, კანის ლაქები, უნდა გამოსტოვოს და სუბიექტი თავის ზოგად-საყოველთაო ხასიათსა და მყარ სულიერ თავისებურობაში აითვისოს და გადმოსცეს. სულ სხვა რამ არის, იმეორებს იგი ფიზიონომიის მთლიანად მხოლოდ ისე, როგორც იგი მის წინაშე მშვიდად არის თავისი ზედაპირითა და გარეგნობით, თუ მას აქვს უნარი გამოხატოს ის ქეშმარიტი ნაკეთები, ნიშნები, რომლებიც სუბიექტის უსაკუთრესი, ნამდვილი სულის გამოხატულებას წარმოადგენენ. რადგან იდეალისათვის საჭიროა მუდმივ, რომ გარეგანი ფორმა თავისთვის სულს შეესატყვისებოდეს. ასე ბაძავენ, მაგალითად, ახალს დროში მოდად ქცეული ევრედწოდებული ცოცხალი სურათები მიზანშეწონილად და სასიამოვნოდ განთქმულ ოსტატურ ნაწარმოებში, არაარსებობს, მეორეხარისხოვანს, დრაპირებას ისინი სწორად ასახავენ, მაგრამ ფიგურების სულიერი გამომეტყველებისთვის ისინი საკმაოდ ხშირად იყენებენ ყოველდღიურ სახეებს, და ეს მიზანსაწინააღმდეგო გავლენას ახდენს. რაფაელის მადონები პირიქით, წარმოგვიდგენენ სახის, ლოყების, თვლების, ცხვირის, პირის ისეთ ფორმებს, რომლებიც როგორც ფორმები საერთოდ უკვე შეეფერებიან დედის ბედნიერ, ნეტარ, მხიარულ და იმავე დროს, ღვთისნიერ და მშვიდ სიყვარულს. რა თქმა უნდა, შეიძლება იმ ტკიცებინათ, რომ ყველა ქალს აქვს ასეთი გრძნობის უნარიო, მაგრამ ფიზიონომიის ყოველი ფორმა არაა ადეკვატური სულიერი სიღრმის ასეთი გამოხატულებისა.

c) გარეგანი არსებობის სულიერისადმი (Geistige) ამ უკუმიყვანაში, ისე რომ გარეგანი მოვლენა, სულის, გონის შესატყვისი, მის გამოაშკარავებად იქცევა, არის ის, რომელშიაც იდეალის ბუნებაა მოთავსებული. ხოლო ეს მიანიჭებს არის შინაგანში უკუმიყვანა, რომელიც ამავე დროს ვერ მიდის ზოგად-საყოველთაოდ აბსტრაქტულ ფორმაში, ვერ მიდის აზრის უკიდურესობამდე, არამედ უშაწრტილში ჩერდება, რომელშიაც მხოლოდ გარეგანი და მხოლოდ

შინაგანი ემთხვევიან ერთმანეთს. ამის მიხედვით იდეალი არის სინამდვილე, ცალკეულადობათა და შემთხვევითობათა ფართო სივრცლიდან უკანწალებული, რამდენადაც შინაგანი საყოველთაობის პირისპირ ამართულ თვით ამ გარეგნობაში ვლინდება როგორც ცოცხალი ინდივიდუალობა. ვინაიდან ინდივიდუალური სუბიექტურობა, რომელიც თავისთავში რაღაც სუბსტანციალურ შინაარსს ატარებს და რომელიც მას ამავე დროს იძულებულს ზდის თვით მასში გარეგნულად გამოვლინდეს, დგას ამ უშუადადგას, რომელშიაც შინაარსის სუბსტანციალურს არ შეუძლია გამოვიდეს აბსტრაქტულად თავისთვის თავისი საყოველთაობის თანახმად, არამედ ჯერ კიდევ ინდივიდუალობაში რჩება ჩაკეტილი, და მით გარკვეულ არსებობასთან გადახლართული წარმოვიდგება, არსებობასთან, რომელიც, აგრეთვე თავის მხრითაც, შიშველი ბოლოვადობისა და პირობადებულობისგან განთავისუფლებული, გამოხსნილი, სულის შინაგან ცხოვრებასთან თავისუფალ თანხმირებაში მოდის. შიღერი თავის ლექსში „იდეალი და ცხოვრება“ სინამდვილის და მისი ტკივილებისა და ბრძოლების წინააღმდეგ „აზრდილობა მღუმარე ქვეყნის მშვენიერებაზე“ ლაპარაკობს. აზრდილობა ასეთი სამეფო არის იდეალი; სულები, რომლებიც მასში ვლინდებიან, უშუალო არსებობისათვის უკვე ჩამკვდარი არიან, ბუნებრივი არსებობის ვაჭირვებებს ჩამოშორებული, განთავისუფლებული გარეგანი ზეგავლენის და ყველა იმ უკუღმართობისა და გამრუდებისგან დამოკიდებულების ბორკილებისგან, რომლებიც მოვლენის ბოლოვადობასთან არიან დაკავშირებული. მაგრამ ამდენადვე იდეალი გრძნობადობასა და მის ბუნებრივ ფორმაშიაც დგამს ფეხს, თუმცა მას იგი ისე როგორც მასთანვე გარეგნობა სფეროც უკანვე მიაქვს თავისთან, ვინაიდან ხელოვნებამ იცის იმ აპარატის, რომელიც გარეგან მოვლენას სჭირდება თავისი თვითშენახვისათვის, უკანვე შეტანა იმ სახელებში, რომელთა შიგნით გარეგანს შეუძლია იყოს სულიერი თავისუფლების გა-



მოცხადება. მხოლოდ ამის მეოხებით არის იდეალი გარეგანში თავისთავთან დაკავშირებული თავისუფლად განსვენებული თავისთავზე, როგორც გრძნობად ნეტარი თავისთავში, თავისი თავით ვახარებულნი და განცხრომილი. ამ ნეტარების რეკვა განაგრძობს ელერას იდეალის მთელი მოვლენის მანძილზე, ვინაიდან რაც არ უნდა დიდად განვერცოს გარეგანი სახე, სული (die Seele) იდეალის მანში არასოდეს არ დაეკარგავს თავს. და სწორედ მხოლოდ ამის მეოხებით არის იგი [იდეალი] კემშარტად მშვენიერი, ვინაიდან მშვენიერი არსებობს მხოლოდ როგორც ტოტალური, მთლიანი, მაგრამ როგორც სუბიექტური ერთიანობა. რის გამოდ იდეალის სუბიექტი სხვა ინდივიდუალობათა, მათ მიზანთა და მისწრაფებათა განხეთქილებიდან, გათიშულობიდან თავისთავში უმაღლეს ტოტალობასა და დამოუკიდებლობაში [თვითმდგომობაში] უკანვე თავმოყრილად უნდა გამოვლინდეს.

ა) ამ მიმართებით ჩვენ შეგვიძლია მხიარული, ნათელი სიმშვიდე და ნეტარება, ეს თვით საკმარობა თავის საკუთარ კარჩა-კეტილობასა და დაკმაყოფილებულობაში როგორც იდეალის ძირითადი თვისება ყველაზე თავში დავაყენოთ. იდეალური მხატვრული სახე ჩვენს წინაშე წმინდა ღმერთით დგას. ნეტარ, წმინდა ღმერთებისათვის სახელდობრ გავირება, მრისხანება და ინტერესი ბოლოვად სფეროებისა და მიზნებისა არ არის უკანასკნელი სეროიოზულობა, და ეს დადებითი უკანასკნელი ყოფნა თავისთავში ყველა კერძის. განსაკუთრებული ნეგატიურობის დროს მათ ანიჭებთ სიმხიარულისა და ჩუმი სიმშვიდის თვისებას. ამ აზრით სწორეა შილერის თქმა: „ცხოვრება სეროიოზულია, ხელოვნება ნათელი, მხიარული“. მართალია, ხშირად საკმაოდ პედანტურად ამაზე უწოდებენ უფუნჯნიათ, რადგანაც ხელოვნება საერთოდ და უბირატესად კი შილერის საკუთარი პოეზია უსეროიოზული სახისაა,—ისე როგორც იდეალური პოეზია ნამდვილად არც არის მოკლებული სეროიოზულობას,— მაგრამ სწორედ ამ სეროიოზულობაში მხიარ-

ულობა თვით თავისთავში რჩება მის ანსებით ხასიათად. ინდივიდუალობის ექვემდებარება, თავისთავში კონცენტრირებულ კრეტული თავისუფლების ეს ტრიუმფი არის ის, რომელსაც ჩვენ განსაკუთრებით ხელოვნების ანტიკურ ნაწარმოებებში მათი სახეების მხიარულ, ნათელ სიმშვიდეს შევიცნობთ, და ამას ადგილი აქვს არა მარტო უბრძოლველად დაკმაყოფილებულობის დროს, არამედ თვით მაშინაც, როდესაც არსებობს სუბიექტის ღრმა რღვევა თავისთავში და მთელი მისი არსებობის დაფლეთილობა, დაქუცმაცება. ვინაიდან, თუ, მაგალითად ტრაგიკული გმირება ისე არიან გამოხატული, რომ ისინი ბედისწერას ემორჩელებიან, მარცხდებიან, მაინც მაშინ სული (Gemüt) უკუქცევა მარტივ თავისთავსა და ნაში (Beisichsein). ამბობს რა: ჰო, ეს ასეა! მაშინ სუბიექტი კიდევ რჩება ყოველთვის თავისთავის ერთოვლი: ხელს იღებს იმაზე, რასაც წარატყებენ, ხოლო მიზნებს, რომელთაც იგი მისდევდა, არა მარტო უსპობენ, არამედ თითონვე იღებს ხელს მათზე, და ამით თითონ თავისთავს არ ჰკარგავს, ადამიანს, ბედისგან დამონებულს, შეუძლია სიცოცხლე დაჰკარგოს, ხოლო თავისუფლება კი არა. ეს დამყარება, დანდობა თავისთავზე არის ის, რომელსაც უშეუძლია თვით ტკივილშიაც კი კიდევ შეინარჩუნოს და გამოავლინოს მღუმარე სიმშვიდის ნათელი მხიარულება.

ბ) რომანტიკულ ხელოვნებაში, მართალია, შინაგანი ცხოვრების დაფლეთილობა და დისონანსი კიდევ უფრო შორს მიდის, ისე როგორც საზოგადოდ მასში გამოხატული წინააღმდეგობანი უფრო ღრმავდებიან ხოლმე, და მისი გაორება შეიძლება შენარჩუნებულიც იქნას. ასე, მაგალითად, ფერწერა წამებათა ისტორიის გამოხატვის დროს ხანდახან ჩერდება მწვალებელ ჯარისკაცთა სახეებზე ვესლიანი დაცივის ასახვაზე, სახეების საზიზღარი დამახინჯებისა და კბილთა ღრქენის გამოხატვაზე, ხოლო გაორების ამ ფიქსაციით განსაკუთრებით ბიჭერის, ცოდვილისა და ბორცის აღწერაში ქრება იდეალის ნათელი მხიარულება, ვი-



ნაიდან თუ დაფლეთილობა, განხეთქილება
 იმ უცვლელ სიმყარეში არ რჩება, მაშინ
 სულერთია მის ადგილს გამოდის ხშირად,
 სისაზიზღრე, უმგვანობა თუ არა ყოველ-
 თვის, ყოველ შემთხვევაში უღამაზობა მა-
 ინც. ძველი ნიდერლანდური ფერწერის სხვა
 წრეში, მართალია, პატოსნებასა და ერთგუ-
 ლებაში თავისი თავის მიმართ, ასევე რწმე-
 ნასა და ურყევ გულდაჯერებაში აშკარა-
 დება სულის (Gemüt) შერიგება თავისთავ-
 ში, მაგრამ ეს სიმტკიცე ვერ მიდის იდეა-
 ლის ნათელ მხიარულებამდე, სიცხადესა და
 დაკმაყოფილებამდე. თუმცაღა რომანტიკულ
 ხელოვნებაში ტანჯვა-წამება და ტკივილი
 მასში სულსა და სუბიექტურ შინაგან გან-
 ცდას უფრო ღრმად აღღვავებს, ვიდრე ძვე-
 ლებთან, მაგრამ მაინც მასში შეუძლია თა-
 ვისი გამოხატულება ჰპოვოს ერთგვარმა
 სულიერმა გულწრფელობამ, მხიარულებამ
 [ბედისადმი] მორჩილებაში, ნეტარებამ ტკი-
 ვილში და შევბამ ტანჯვაში, თვით ტკბილ-
 შა განცდამაც კი ტანჯვა-წამებაში. თვით
 იტალიურ სეროზულ და მკაცრ რელიგი-
 ურ მუსიკაში გოდება-ჩივილის გამოხატუ-
 ლებას განმსჭვალავს ტკივილის ეს კმაყო-
 ფილება, შევბა და ვანსხივისნება. ეს გამო-
 ხატულება რომანტიკულ [ხელოვნებაში]
 საერთოდ ცრემლნარევი სიცილია. ცრემლი
 ტკივილს ეკუთვნის, ხოლო სიცილი ნათელ
 მხიარულებას. და ეს ცრემლნარევი სიცი-
 ლი ნიშნავს შინაგან დამშვიდებებს ტანჯვა-
 წამების დროს. უთუოდ, რა თქმა უნდა,
 სიცილი არ უნდა იყოს წმინდა სენტიმენტა-
 ლური გულაჩუყება, სუბიექტის თავმოწო-
 ნობა, მკვენარობა და პრანქვა-კეკლუცობა
 თავისთავის წინაშე უმნიშვნელო, უბადრუკ
 უსიამოვნებათა და მასთან პაწია სუბიექ-
 ტური შეგრძნობების გამო, არამედ უნდა
 გამოვლინდეს როგორც მშვენიერის სულიე-
 რი მხნობა, სიმტკიცე და თავისუფლება
 შიუხედავად ყოველგვარ ტანჯვა-ტკივილე-
 ბისა. ისე როგორც ქსიმენზე რომანსებში
 სილის შესახებ ნათქვამია: რა მშვენიერი
 იყო იგი აცრემლებული, ადამიანის თავშე-
 უკავებლოდა, პირიქით, ან უგვანია და საძა-
 გელი, საზიზღარი ანდა სასაცილო, ბავშვე-

ნი, მაგალითად, ცრემლებად დაიღვრებიან
 ხოლმე სულ მცირე რამეზე და გუჯაცხუბენ
 ხოლმე ამაზე კიდევაც, პირიქით, ცრემლები
 სეროზული თავშეუკავებელი ვაჟკაცის თვა-
 ლებში ღრმა გრძობის, ღრმა განცდის
 დროს გულაჩვილების სულ სხვა შთაბეჭდი-
 ლებას იძლევა.

სიცილი და ტირილი, მაინც შეიძლება
 აბსტრაქტულად ერთმანეთს გაეთიშოს, მოს-
 წყდეს და ამ აბსტრაქციაში მათ ყალბადაც
 იყენებდნენ როგორც მოტივს ხელოვნებისა-
 თვის, როგორც, მაგალითად, მოცინარე გუ-
 ნი ვებერის „თავისუფალ მსროლელში“.
 სიცილი საერთოდ არის ერთგვარი უცაბე-
 დი აფეთქება, რომელიც მაინც არ უნდა
 იყოს შეუკავებელი, თუ კი არ გვინდა იდე-
 ალი დაიკარგოს. თანაბარი აბსტრაქციისა-
 ვე არის მსგავსი სიცილი იმ ერთ ღუგუტში
 ვებერის „ობერონიდან“, რომელშიაც ჩვენ
 შეიძლება ვიშმაც კი შეგვიპყროს მომღერა-
 ლი ქალის მკერდისა და ყელის გამო. პირი-
 ქით, როგორც სულ სხვაგვარად მოქმედებს
 ჩვენზე ჰომეროსის ღმერთების შეუწყვეტე-
 ლი სიცილი, რომელიც ღმერთების ნეტარ
 სიმშვიდიდან წარმოსდგება და მხოლოდ ნა-
 თელ მხიარულებას წარმოადგენს და არა
 აბსტრაქტულ თავშეუკავებლობას; მეორეს
 მხრით, ასევე ნაკლებად უნდა გამოდგოდეს
 იდეალურ მხატვრულ ნაწარმოებში ტირი-
 ლი როგორც თავშეუკავებელი მწუხარება,
 როგორც, მაგალითად, ასეთ აბსტრაქტულ
 უნუგუმობას კვლავად ვებერის, „თავისუ-
 ფალ მსროლელში“ ვისმენთ. მუსიკაში სა-
 ერთოდ სიმღერა ეს სიხარულია და დატკ-
 ბობა უსმინო საკუთარ თავს ისე, როგორც
 ტოროლა თავისუფალი ცის სივრცეში წკრი-
 ალებს ხოლმე. ტკივილისა და მხიარულე-
 ბის წამოყვირება ჯერ კიდევ ვერავითარ
 მუსიკას ვერ ჰქმნის, არამედ თვით ტანჯვა-
 წამებაშიც ჩივილის ამ ტკბილმა ტონმა უნ-
 და განმსჭვალოს და განასხივოსნოს ტკივი-
 ლი და მწუხარება. ასე რომ ზოგიერთს კი-
 დევაც ჰგონია, რომ ღირს იტანჯოს, იმისა-
 თვის, რომ ასეთი გოდება და ჩივილი მოის-
 მინოს. ესაა ტკბილი მელოდია, ჰანგი ყო-
 ველგვარ ხელოვნებაში.



ე) ამ ძირითადი დებულების გარკვეულ მიმართებაში თანადროული ირონიის პრინციპსაც აქვს თავისი გამართლება, მხოლოდ ეს ირონია, ერთის მხრით, ხშირად მოკლებულია ყოველგვარ ჰუმორისტ სერიოზულს და უპირატესად ცუდი სუბიექტებით ერთობა და სტკება, ხოლო, მეორეს მხრით, ნამდვილი მოქმედებისა და განხორციელების, ყოფიერების ნაცვლად, სულის შიშველი სევდა-კაენშით ამთავრებს, ისე როგორც ნოვალისი, ერთი იმ უკეთილშობილესი სულის ადამიანთაგანი, რომლებიც ამ თვალსაზრისზე იმყოფებოდნენ, მან მიიყვანა გარკვეულ ინტერესთა სიცარიელემდე, ამ მშინაობამდე სინამდვილის წინაშე და ამასთანავე სულის გამოფიტვამდე. ესაა სევდა-წუხილი, რომელსაც არ სურს ჩამოვიდეს რეალურ მოქმედებებსა და წარმოებამდე, რადგან მას ეშინია ბოლოვადობასთან შეხებით გაუწმინდურებისა, თუმცა ამასთანავე მას ამ აბსტრაქციის ნაკლოვანების გრძნობაც აქვს. ამგვარად, ირონიაში, უსათუოდ მოთავსებულია ის აბსოლუტური ნეგატივობა, რომელშიაც სუბიექტი გარკვეულობათა და ცალმხრივობათა მოსაზრებაში თვით თავისვე თავს ეფარდება, მაგრამ რადგანაც განადგურება, მოსპობა, როგორც ზემოთ ამ პრინციპის განხილვის დროს მოკლედ ნაჩვენებია

იყო, ეხება არა მარტო, როგორც ეს კომედილიაშია, თავისთავად მცირესა და უმნიშვნელოს, რომელიც თავის სიცალიერეში ცხადდება, არამედ თანაბრად ყოველ თავისთავად ჩინებულს, საუკეთესოსა და მტკიცე კეთილხარისხოვანსაც, ამიტომ ირონია როგორც ეს ყოველმხრივი განადგურების ხელოვნება ისე, როგორც ის წუხილი და სევდიანობა, ჰუმორისტ იდეალთან შედარებით, ამავე დროს შინაგანი არამხატვრული თავშეუკავებლობის მხარესაც ინარჩუნებს. ვინაიდან იდეალს სჭირდება თავისთავში სუბსტანციალური შინაარსი, რომელიც, რა თქმა უნდა, იმით, რომ იგი აგრეთვე გარეგანის ფორმაში და სახეში გამოიხატება, კერძოდ, განსაკუთრებულობად და აქედან შეზღუდულობად იქცევა, ხოლო შეზღუდულობას თავისთავში ისე შეიცავს, რომ ყოველგვარი მხოლოდ გარეგანი მასში განადგურებულია და გამჭრალი. მხოლოდ ამ შიშველი გარეგნულობის უარყოფის გზით არის იდეალის გარკვეული ფორმა და სახე იმ სუბსტანციალური შინაარსის გამოტანა მოვლენაში მჭვრეტელობისა და წარმოდგენისათვის.

(გაგრძელება იქნება)
გერმანულიდან სთარგმნა
შალვა პაპუაშვილი

პალა აღსანიშნავი

შექსპირის მსახიობები

(წერილი მეორე)

ფრანსუა ტალმას შემდეგ, ფრანგულ სცენაზე უდიდესი მსახიობი-შექსპიროლოგი იყო მუნე-სიული (1841—1916). მას ტალმას წინაშე მეტი უპირატესობა ჰქონდა, რადგან იგი ტალმასავე არ თამაშობდა დამახინჯებულ და გადაკეთებულ შექსპირს. დიუსის გადაკეთებას ტყუილად კი არ უწოდა მ. შჩეპკინმა „Дюсисовская дрянь“. მაგ., „ოტელო“ გამოყვანილი იყო, როგორც ფრანგი ტრუბადური. იაგოს როლი სრულიად ამოგდებული იყო. (საკვირველია, როგორ თამაშობდა ტალმა ოტელოს უიაგოდს!). „ჰამლეტი“ საშინლად დამახინჯებული იდგმებოდა: ჰამლეტი დანიის პრინცი კი არ

იყო, არამედ გვირგვინოსანი მეფე, ოფელია კლავდიუსის ქალიშვილი. კლავდიუსი მეფე ჰამლეტის საწინააღმდეგო შეთქმულების მეთაური იყო. ფინალში კი კლავდიუსი ჰკლავს გერტრუდას და ჰამლეტი კლავდიუსს.

ასეთი იყო დიუსის გადაკეთება, რომელიც რუსეთშიც იდგმებოდა ვისკოვატოვის თარგმანით (1810) ეკატერინა სემიონოვას (ოფელია) და ალექსეი იაკოვლევის (ჰამლეტი) მონაწილეობით. დიუსის გადაკეთების მიხედვით რუსეთში თამაშობდნენ აგრეთვე „ოტელოს“ (ველმინოვის თარგმანი) 1806 წელს, იმავე სემიონოვას (დუხედემონა) და იაკოვლევის (ოტელო) მონაწილეობით და აგრეთვე „მეფე ლირს“ (1807, გენდიჩის თარგ.). საბედნიეროდ ქართული თეატრი გადაურჩა დიუსის. იმ დროს ალექსანდრე ჰავკავაძე ვოლტერს და რასინს თარგმნიდა ქართულად და შემდეგ კი, როდესაც ქართველმა რომანტიკოსებმა შექსპირს მიმართეს, რუსეთიდან უკვე გაძევებული იყო დიუსი და ნამდვილი შექსპირის აღდგენის ხანა დაიწყო.

ვოლტერი პირველი იყო, რომელმაც გადამწყვეტი ნაბიჯები გადადგა ევროპის კონტინენტზე შექსპირის სახელის გაცნობა-დამკვიდრებისათვის. გერმანიაში, მაგ., ლესინგმა და ვილანდმა შექსპირი ვოლტერის „ინგლისურ წერილებიდან“ გაიცნეს. ვილანდმა დიდი კულტურული საქმე გააკეთა გერმანელებისათვის. მან პირველმა პროზით გადათარგმნა შექსპირის 22 პიესა (1762—1766 წლებში). მართალია, ეს არ იყო ნამდვილი შექსპირი, მაგრამ ლესინგი თავის „ჰამბურგის დრამატურგის“ XV სტატიაში აღნიშნავდა, რომ „შექსპირი იმ სახით, როგორც მან (ე. ი. ვილანდმა) მოგვცა, მაინც ისეთი



აირა ოლრიჯი

ოტელო

წიგნია, რომელსაც არ შეიძლება ჩვენში რეკომენდაცია არ გაუწიო“. და მართლაც, თვითონ ლესინგი, ახალგაზრდა გოეთე და შილერი ვილანდის თარგმანით ეცნობოდნენ შექსპირს.

ლესინგმა პირველმა გახედა და ფრანგული კლასიციზმით გატაცებულ გერმანიაში 1757 წელს წარმოსთქვა: „შექსპირი უფრო მეტად დიდი ტრაგიკული პოეტია, ვიდრე კორნელი“. ლესინგმა პირველმა ევროპის დრამატურგიაში დაწერა „შექსპირიზებული“ ტრაგედია „ემილია გალოტი“ (1772 წ.), რომლის დადგმის შემდეგ მეგობრები ლესინგს აღარებდნენ შექსპირს. მიუხედავად ამისა, მაინც გასაკვირია, რომ როდესაც ლესინგი ჩაუდგა ჰამბურგის თეატრს სათავეში (1767 წ.), მან შექსპირის არცერთი პიესა არ დადგა, თუმცა ვილანდის თარგმანებში უკვე არსებობდნენ. შეიძლება ეს ავხსნათ იმით, რომ ვილანდის თარგმანი არ ვარგოდა სცენისათვის და მხოლოდ გამოჩენილ მსახიობ ლიუდვიგ შრედერის მიერ სცენისათვის გადმოკეთებულ ცხრა პიესას შემდეგ შესაძლებელი გახდა პირველად გერმანულ სცენაზე შექსპირის ტრაგედიების დადგმა, რაც მოხდა 1776 წლის 20 სექტემბერს ჰამბურგში, როდესაც ჰამლეტის როლი პირველად შეასრულა ფრანც ბროკმანმა. ეს თარიღი გერმანული თეატრის ისტორიაში ახალი ეტაპის დაწყების თარიღი გახდა.

1769-1770 წლებში გოეთე სტრასბურგში ჰერდერის საშუალებით ეცნობა შექსპირს. ამ დროს გოეთე სწერდა: „შექსპირიდან ქადაგებს თვითონ ბუნება, ჩემი აღამიანები კი — რომანტული ოცნებით ჰაერში გაშვებული ფერადფერადი საპნის ბუშტებია მხოლოდ“. („შექსპირის დღისათვის“). 1774 წ. გოეთე სწერს „გეტე ფონ ბერლიჰინგენს“, რომელიც გარმანული დრამატურგიის შექსპირიზაციის შესანიშნავი ნიმუშია. გოეთე სწერდა „ვილჰელმ მაისტერიში“: „მე მსუფს ამოვიღო ჰემმარტი ნატურის უზარმაზარ ზღვიდან რამდენიმე თასი და დავაქციო იგი სცენიდან ჩემი თანამემამულეების მწყურვალე ბრბოს წინაშე“ (წიგნი 3, თავი XI).

1795 წელს გამოვიდა გოეთეს რომანი



სუმბათაშვილი-იუვინი, ჰამლეტი

„ვილჰელმ მაისტერი“, სადაც მოყვანილია ჰამლეტის კლასიკური გარჩევა, რომელმაც შექმნა მთელი ეტაპი შექსპიროლოგიაში. გოეთეს აზრებით გატაცებული იყო ზელინსკიც რუსეთში, მრავალი მსახიობი (ჰენრი ინვინგი, მუნე-სიული) თამაშობდა ჰამლეტს გოეთეს ინტერპრეტაციის მიხედვით, მათ შორის ჩვენი დიდებული თანამემამულე ლადო მესხიშვილიც, მაგრამ ამაზე ქვემოდ.

გერმანელ რომანტიკოსებს ვილანდის თარგმანი აღარ აკმაყოფილებდათ და 1797-1801 წ. წ. ავგუსტ ვილჰელმ შლეგელმა ხელახლად თარგმნა შექსპირის 17 დრამა თეთრი ლექსით. შლეგელის თარგმანი მსოფლიო ლიტერატურაში აღიარებულია, როგორც კლასიკური თარგმანი. გარდა ამისა, 1809 წელს შლეგელმა გამოსცა „დრამატული ლიტერატურის კურსი“, რომლის ფრანგული თარგმანით (1814 წ.) სარგებლობდა ალექსანდრე პუშკინი. ცნობილია, რომ პუშკინი 1824 წლიდან დიდად გატაცებული იყო შექსპირით. პუშკინი კითხულობდა შექსპირს ფრანსუა გიზოს ფრანგულ თარგმანში და



აგრეთვე შლეგელის წიგნიდან ეცნობოდა შექსპირს, როგორც დრამატულ პოეტს. 1825 წლის წერილში ნ. რაევსკისადმი პუშკინი სწერდა ს. მიხაილოვსკის მყუდროებიდან: „რა ადამიანია ეს შექსპირი? გონს ვერ მოვსულვარ! იკითხეთ შექსპირი! ეს ჩემი მისამღერია!“. თავისი შესანიშნავი დრამის „ბორის გოდუნოვის“ ერთერთ წინასიტყვაობაში პუშკინი სწერდა: „მე მტკიცედ დარწმუნებული ვარ, რომ ჩვენს თეატრს შექსპირის დრამის ხალხური კანონები შეეფერება და არა რასინის ტრაგედიების სამეფისკარო ჩვეულებანი“.

პუშკინმა დიდი როლი ითამაშა შექსპირის დამკვიდრებაში რუსეთში. პუშკინის შემდეგ ეს ხაზი გააგრძელა დიდმა ბელინსკიმ, რომელიც შექსპირს უწოდებდა „დრამატული პოეტების მეფეს, რომელიც მთელი კაცობრიობის მიერ დაგვირგვინებულია და რომელსაც არც წინათ და არც შემდგომ მეტოქეები არა ჰყავდა“...

ფაქტობრივად შექსპირი ახალ ევროპულ ლიტერატურაში რომანტიკოსებმა გააცოცხლეს. ასე იყო გერმანიაში (შლეგელი, ტიკი), საფრანგეთში (პიუგო, დევინი), რუსეთში (პუშკინი, ბელინსკი) და საქართველოშიც. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენში XIX საუკუნის დასაწყისში თარგმნიდნენ ვოლტერის, კორნელის და რასინის ტრაგედიებს, ფრანგულმა კლასიციზმმა მინც ფეხი ვერ გაიღდა საქართველოში. ცნობილია, რომ ალექსანდრე ჰაევკაჰაძეს პირდაპირ ფრანგულიდან ჰჭონდა ნათარგმნი ვოლტერის („ალზირა“, „ზეირა“), კორნელის („სინა“, „სიდი“, „ჰერაკლი“ და „ელიბი“) და რასინის („ესთერი“) ტრაგედიები. შვიდი ტრაგედიის თარგმნა ხომ პატარა საქმე არ არის! გიორგი ავალიშვილი თარგმნიდა ფრანგული კლასიციზმის რუსი ეპიგონის ალექსანდრე სუმაროკოვის პიესებს („რქის მატარებელი“, „დედა რაყიფი ქალისა“ და „სახეხუბარი კომედია“). მაგრამ ფრანგული კლასიციზმით „გატაცებას“ მალე ბოლო მოეღო.

ნიკო ბარათაშვილის და დიმიტრი ყიფიანის წრეებში პირველად გაისმა შექსპირის სახელი. ბარათაშვილი და შექსპირი... არ შე-

იძლება ეკვის შეტანა იმაში, რომ ბარათაშვილი იცნობდა შექსპირს, თუნდაც იმ რუსული თარგმნების მიხედვით, რომელიც მან არსებობდა: ვრონჩენკოს, პანაევის, პოლევოის და კატკოვისა. გენიალურ ტრაგიკულ მსახიობს ბავლე მოჩალოვს უკვე ნათამაშევი ჰქონდა ჰამლეტი, ოტელო, რომეო... და თუ 25 წლის ახალგაზრდა ბარათაშვილმა იოჰან-ანტონ ლეიხვეიცის „იულიოს ტარენტელი“ სთარგმნა და არა შექსპირის რომელიმე ტრაგედია, ეს უნდა მივაწეროთ მხოლოდ იმას, რომ ბარათაშვილს არ აკმაყოფილებდა ალბად მის დროს არსებული შექსპირის რუსული თარგმანები. ლეიხვეიცის ტრაგედიაში კი ბარათაშვილმა იგრძნო შექსპირის სული. საქმე იმაშია, რომ ლეიხვეიცი ისე, როგორც იაკობ ლენცი, კლინგერი და „იერიშისა და ქაირშლის“ სხვა პოეტები თავის დრამატულ ნაწარმოებების შექსპირიზაციას ახდენდნენ. გარდა ამისა, ბარათაშვილი კეთილშობილ და რომანტიკულ იულიოსით იჩენებოდა ვტაცებული, რომელიც მისი ძმის პიქტუმ და მკაცრ გვიდოს სრულწინააღმდეგობას წარმოადგენდა. ამ ტრაგედიაში დიდი გავლენა მოახდინა ახალგაზრდა შილერის „ყაჩაღებზე“ და რა გასაკვირია, რომ რომანტიკულად განწყობილი ბარათაშვილი გაიტაცა მან.

1841 წელს გრიგოლ ორბელიანისადმი მიწერილ წერილში ნიკო ბარათაშვილი სწერდა: „ჩვენმა ლიტერატურამ ორი კარგი თარგმანი იშოვა: კიპიანმა გადმოთარგმნა „Ромео и Джульетта“ შექსპირის ტრაგედია და მე ვთარგმნე „Юлий Тарентский...“ ტრაგედია ლეიხვეიცისა“... ფაქტობრივად ეს ჯერჯერობით პირველი ხსენება შექსპირისა ქართულ ლიტერატურაში. სამწუხაროდ, ნიკოლოზ ბარათაშვილი უდროოდ გარდაიცვალა (1845 წელს) და მისი თარგმანი დარჩა დაუბეჭდავი, ისევე, როგორც მისი პოეტური ნაწარმოებნი მისი სიცოცხლის დროს. 27 წლის ახალგაზრდა დიმიტრი ყიფიანის თარგმანი „რომეო და ჯულიეტაში“ დაიბეჭდა უარს. „ციცკარში“ მხოლოდ 1859 წელს გარდა ამისა, დიმიტრი ყიფიანმა თარგმნა შექსპირის ტრაგედია „ვენეციელი ვაჟარი“.



ედმონდ კინი

მაკბეტ

რომელიც დაიბეჭდა ჟურნ. „მნათობში“ 1872 წელს.

დიმიტრი ყიფიანის დამსახურება ის არის, რომ მან პირველად ალაპარაკა შექსპირი ქართულ ენაზე. შექსპირის ქართულად თარგმნის პირველობა უდაოდ მას ეკუთვნის, მიუხედავად იმისა, რომ მწერალმა ლავერენტი არდაზიანმა ერთი წლით ადრე გამოაქვეყნა „ჰამლეტის“ თარგმანი (1858 წ. „ცისკარი“).

ქართული ლიტერატურის უდიდესი წარმომადგენლები ახალგაზრდობიდანვე ვატაცებული იყვნენ მსოფლიო ლიტერატურის უდიდესი გენიოსის შემოქმედებით. ცნობილია, რომ ილია ჭავჭავაძე აღმერთებდა შექსპირს. ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს ილიას უნახავს პეტერბურგში 1858 წელს საგასტროლოდ ჩამოსული ზანგი ტრაგიკოსი აირა ოლრიჯი შექსპირის „მეფე ლირში“. ოლრიჯის თამაშმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ახალგაზრდა ილიაზე, ისევე, როგორც უკრაინელ დიდ პოეტ ტარას შევჩენკოზე, რომელიც იმ დროს გადასახლებიდან

დაბრუნებული იყო. შეიძლება ითქვას, რომ ოლრიჯის „მეფე ლირმა“, ბიძგი მისცა ილიას ამ უკვდავი ტრაგედიის ქართულ ენაზე თარგმნისათვის. და მართლაც, პეტერბურგში ყოფნის დროს ილიამ შეასრულა კიდევ „მეფე ლირის“ თარგმანი ინგლისური ენის კარგად მცოდნე ივანე მაჩაბელთან ერთად. თარგმანი დაიბეჭდა 1873 წელს ჟურნ. „კრებულში“.

ლავერენტი არდაზიანის თარგმანის შემდეგ, „ჰამლეტი“ თარგმნა ანტონ ფურცელაძემ. ამ თარგმანს ბედი ჰქონდა და იგი დაიდგა კიდევაც ქართულ სცენაზე 1883 წლის 20 თებერვალს.

როგორც ცნობილია, გასული საუკუნის 70—80-იან წლები ქართული თეატრის ბრწყინვალე ხანას წარმოადგენდა. 1879 წ. ჩამოყალიბდა მუდმივი დასი. ამ გარემოებამ გზა გაუხსნა ჩვენი დრამატიულ ლატერატურას, როგორც თარგმნით, ისე ორიგინალურს. და მართლაც, 1882 წელს დიდის წარმატებით დაიდგა დავ. ერისთავის „სამშობლო“ და 1883 წლის 20 თებერვალს შექსპირის ტრაგედია „ჰამლეტი“ ანტონ ფურცელაძის თარგმანით. მთავარ როლებს ასრულებდნენ ჩვენი თეატრის გამოჩენილი მსახიობები: ვლადიმერ ალექსი-მესხიშვილი (ჰამლეტი), მაკო საფაროვისა-აბაშიძე (ოფელია) და ნატო ვაბუნი-ცაგარლისა (გერტრუდა).

ამის შემდეგ „ჰამლეტი“ სამუდამოდ შევიდა ქართული თეატრის რეპერტუარში. პარალელურად პრესაში სწარმოებდა შექსპირის, როგორც დრამატურგის, პოპულარიზაცია. მაგ., ჟურნალ „თეატრის“ 1885 წლის № 4 მოთავსებულია შექსპირის პორტრეტი. ჩომლის ქვეშ აწერია „დრამატიული მწერალი“ და „შექსპირის საფლავი ხეზე ამოპრილი გ. ტატიშვილისაგან“ (გვ. 38).

იმავე ჟურნ. „თეატრში“ პირველად მოთავსდა ვრცელი სტატია ი. კავთელის ფსევდონიმით (ივ. ჯაჯანაშვილი) „ჰამლეტი ქართულ სცენაზე“ (1885 წ. № 19 და 1886 წ. № № 1, 2 და 3), სადაც პირველად ქართულ ლიტერატურაში დასმულია საკითხი შექსპირის მნიშვნელობის შესახებ დრამატურგია-



ში, ან, როგორც თვითონ სტატიის ავტორი სწერს: „მხოლოდ იმან (ე. ი. შექსპირმა) შეიძლო სრულიად კაცის ბუნების გამოცნობა, რომელიც მთელმა თექვესმეტმა საუკუნემ ვერ გამოიკვლია“. ცხადია, ამ სტატიას ჩვენ ვერ შევადარებთ ბელინსკის ცნობილ სტატიას „ჰამლეტი, შექსპირის დრამა, და მოჩალოვი ჰამლეტის როლში“, რომელიც 1838 წელს დაიბეჭდა ჟურნალ „Московский наблюдатель“-ში, მაგრამ ი. კავთელის სტატიამ შექსპირის წინ წაწევის საქმეში ქართული კულტურისათვის უთუოდ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა.

როგორც ეტყობა, ანტონ ფურცელაძის თარგმანი არ იყო უნაკლო. ვალ. გუნიას თქმით, ანტ. ფურცელაძე „თარგმნიდა რუსულიდან ზოგს კრონენბერგისა და ზოგს პოლევოის თარგმანიდან“. ცნობილია, რომ ნ. პოლევოის თარგმანმა თავის დროზე მთელი ეპოქა შექმნა რუსული თეატრის ისტორიაში. მისი თარგმანით პირველად ითამაშა ჰამლეტის როლი გენიალურმა მსახიობმა პავლე მოჩალოვმა 1837 წელს მოსკოვში. პოლევოის თარგმანი კარგი იყო მანამდე რუსულ ენაზე არსებულ სუმაროკოვის და ვისკოვატოვის გადაკეთებებთან და ვრონჩენკოს თარგმანთან შედარებით. მაგრამ პოლევოის თარგმანიც რომ სუსტი იყო, ამას ჯერ კიდევ ბელინსკიც გრძნობდა, როდესაც სწერდა: „პოლევოიმ გაიგო შექსპირი, როგორც გაიგებდა მას, მაგალითად, დიუმა, სახელდობრ, როგორც რომანტიკული მელოდრამა“. ჰამლეტი და მელოდრამა!.. ასეთი იყო პოლევოის თარგმანი. რაც შეეხება კრონენბერგის თარგმანს (1844 წ.), იგი წაავაგდა გერმანული რომანტიკოსების ავგუსტ შლეგელისა და ლუდვიგ ტიკის რომანტიზირებულ ჰამლეტს, ასე რომ ანტ. ფურცელაძის თარგმანი თავისი სტილით და მთავლემხედველობითი გაგებით არ იყო ნამდვილი შექსპირი. ამას გრძნობდნენ კიდევ ჩვენი თეატრის იმდროინდელი მესვეურნი და გულშემატკივარნი, მათ შორის ივანე მაჩაბელიც. უკანასკნელმა განიზრახა პირდაპირ ინგლისურიდან ეთარგმნა „ჰამლეტი“ და სერთოდ შექსპირის მთავარი ტრაგედიები.



უმანგი ჩხვიძე

ჰამლეტი

დიდის ენერგიითა და შრომისმოყვარეობით მოჰკიდა ხელი მაჩაბელმა „ჰამლეტს“ და 1886 წლის თებერვალში ქართულ სცენაზე პირველად მაჩაბელის ენით ალაპარაკდა ნამდვილი შექსპირი.

ინგლისელი გენიოსის უკვდავი ტრაგედიების ქართულ სცენაზე დამკვიდრების საქმეში უდიდესი დამსახურება მიუძღვის ივანე მაჩაბელს. ამიერიდან მაჩაბელის და შექსპირის სახელები ქართველი ხალხის ხსოვნაში სამუდამოდ დაუქცავშირდნენ ერთმანეთს.

მაჩაბელის თარგმანებმა დაჩრდილეს შექსპირის ტრაგედიების ყველა მანამდე ქართულ ენაზე არსებული თარგმანი, როგორც მაგ., ვალ. გუნიას „ოტელო“ და „მაკბეტი“, მ. ყიფიანის „იულიოს კეისარი“ და სხვ. გარდა დიმიტრი ყიფიანის ორი თარგმანისა („რომეო და ჯულიეტა“ და „ვენეციელი ვაჟი“), რომელთაც მაჩაბელმა ხელი არ ახლო.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მსოფლიო თარგმნითი ლიტერატურის ისტორიას არ ახსოვს შექსპირის ასეთი კლასიკური თარგმანი, როგორც მაჩაბელისა. მის გვერდით თუ შეიძლება დავაყენოთ მხოლოდ ავგუსტ შლეგელის გერმანული თარგმანი,



რომლის შესახებ ჰაინრიხ ჰაინე სწერდა. რომ იგი „გენსაკუთრებით ოსტატურაა და მას არა ჰყავს მეტოქეები“, ანდა ფრანსუა გიზოს ფრანგული თარგმანი (1825).

სამწუხაროდ შექსპირის 37 ცნობილ პიესიდან იყენ მასაბელმა მხოლოდ შვიდი ტრაგედიის თარგმნა მოასწრო. 1898 წელს მოულოდნელად დაღუპვამ მას არ მისცა საშუალება განეგრძო ეს სასახელო საქმე. მამასადამე. გარდა „მეფე ლირისა“ (1873), რომლის თარგმანი ივ. მასაბელმა ილია ჭავჭავაძესთან ერთად შეასრულა, მან ვადმო-თარგმნა „ჰამლეტი“ (1886), „ოტელო“ (1888), „მაკბეტი“ (1892), „რიჩარდ მესამე“ (1893), „იულიოს კეისარი“ (1896), „ანტონიოს და კლეოპატრა“ (1898) და „კარიო-ლანოაი“ (1898).

როგორი იყო მესხიშვილის ჰამლეტი? ამის შესახებ მრავალი რეცენზია არსებობს, თუნდაც ი. კავთელის ის ვრცელი სტატია, რომელიც ზემოდ მოვიხსენიეთ. აქ საინტერესოა აღვნიშნოთ მხოლოდ რამდენიმე მოსაზრება. უნახავს თუ არა მესხიშვილს, სანამ ის პირველად გამოვიდოდა ჰამლეტში, სხვა მსახიობის მიერ ნათამაშევი ჰამლეტი? ლადოს ბიოგრაფიიდან ვიცით, რომ ასლ-გაზრდობა მან კიევისა და მოსკოვში გაატარა, დაახლოებით ეს იყო 1875 წლამდე, როდესაც 18 წლის ლადო საქართველოში დაბრუნდა. ჩვენ ვიცით, რომ დიდ ფრანგ მსახიობ ტალმას ბავშვობისას ლონდონში ყოფნის დროს უნახავს ღვეით გარიკი და ჯონ კემბლი. რატომ არ შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომ ლადოსაც უნახავს რომელიმე რუსი დიდი მსახიობი შექსპირის როლში. იმ დროს რუსეთში ჰამლეტის ერთადერთი ცნობილი შემსრულებელი ვასილი სამოილოვი იყო, რომელიც პირველად გამოვიდა ჰამლეტის როლში 1862 წელს ალექსი მაქსიმოვის სიკვდილის შემდეგ. მაგრამ სამოილოვი პეტერბურგში თამაშობდა და მოსკოვში კი მის დროს ჰამლეტის შემსრულებელი არავინ არ იყო მოჩალოვის შემდეგ, სანამ სუმბათაშვილი გამოვიდოდა მკორე თეატრის სცენაზე (დებიუტი 1882 წელს). ამრიგად, მესხიშვილს არ უნახავს

სხვა მსახიობის მიერ ნათამაშევი ჰამლეტი მეორე ის, რომ მესხიშვილს არ შეეძლო წაიკითხული არ ჰქონოდა ბელინსკის ცნობილი სტატია მოჩალოვის ჰამლეტის შესახებ, სადაც დიდი კრიტიკოსი ისეთ დაწვრილებით ანალიზს უყენებს მოჩალოვის თამაშს, რომ ვისაც არ უნახავს მოჩალოვი სცენაზე, უთუოდ მას ცოცხლად წარმოიდგენს თვალწინ. რომ მესხიშვილს დიდის დაკვირვებით ჰქონდა წაკითხული ბელინსკის სტატია, ამას ჩვენ ქვემოთ დავინახავთ.

და მესამეც ის, რომ თითქმის ერთსადა-იმევე დროს თითქმის ერთნაირ ჰამლეტს. ჰქმნიან მესხიშვილი 1883—1886 წლებში, გამორჩენილი ფრანგი ტრაგიკოსი მუნე-სიული 1886 წელს პარიზში და ალექსანდრე სუმბათაშვილი-იუჟინი (ვასტროლები თბილისში 1887 წელს). ეს გახლავთ რომანტიზირებული ჰამლეტი. ჰამლეტი, როგორც იგი ესმოდათ გოეთეს და ბელინსკის. გოეთე „ვილჰელმ მაისტერში“ სწერდა: „ჩემთვის ნათელია, რომ შექსპირს სურდა გამოეხატა დიდი საქმე, დაკისრებული იხეთ ადამიანზე, რომელსაც მის განსახორციელებლად ძალა არ შესწევს. მე ვსთვლი, რომ მთელი მისეა თავიდან ბოლომდე ამ გავებით არის დამუშავებული“ (წიგნი 4, თავი 13). ბელინსკი იზიარებს გოეთეს ამ აზრს: „ნებისყოფის სისუსტე მოვალეობის შეგნების დროს—იი შექსპირის ამ გიგანტური ქმნილების იდეა,—იდეა, რომელიც პირველად გოეთემ გამოსთქვა თავის „ვილჰელმ მაისტერში“, და შემდეგ: „სინამდვილის შეუსაბამობა ცხოვრების იდეალებთან... აქედან გამომდინარეობს მისი (ე. ი. ჰამლეტის) სისუსტე და გაუბედობა, როგორც დისპარმონიის აუცილებელი შედეგი“. ბელინსკი ამბობდა გოეთეს მიერ ჰამლეტის გარჩევის შესახებ, რომ „გენიოსმა გენიოსი გაიგო“.

მუნე-სიული სასცენო ხელოვნების ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელია. მისი ჰამლეტი—ეტაპია სცენიურ შექსპიროლოგიაში. იგი ჰამლეტის როლს ათი წლის განმავლობაში ამზადებდა. მუნე-სიულის ჰამლეტი—გოეთეს ჰამლეტია. ძირითადში გოეთეს ჰამლეტია აგრეთვე მოჩალოვის ჰამლეტი



ტი. ჩვენ შეგვიძლია აგრეთვე თამაშად ვთქვათ, რომ მესხიშვილისა და სუმბათაშვილის ჰამლეტებიც გოეთეს ჰამლეტებია. ცხადია, მუნე-სიულის, სუმბათაშვილის, მოჩალოვის და მესხიშვილის ჰამლეტი არ ედგა აქტიორული ოსტატობის ერთსადაიმანვე დონეზე. მაგრამ ავიღოთ თუნდაც ერთი ადგილი „ჰამლეტიდან“ — ცნობილი მონოლოგის „ყოფნა არ ყოფნის“ სცენა. როგორ ასრულებდნენ ამ მონოლოგის სცენას მოჩალოვი, სუმბათაშვილი და მესხიშვილი? დაუვადოთ ყური ბელნისკის: „იგი (მოჩალოვი) იწყებს თავის მონოლოგს სცენის სიღრმეში, კულისებიდან გამოსვლისთანავე. ნელა მოახლოვდება, ჩუმი ხმით განაგრძობს თქმას, ასე, რომ როდესაც სცენის ბოლომდე მივა, წარმოაშთქმის უკვე უკანასკნელ სტრეკონებს, რომელიც მხოლოდ ამიტომ ხდება გასაგანი მაყურებლისათვის“. ცნობილი რეცენზენტი ს. ვასილიევი სწერდა სუმბათაშვილის შესახებ: „ჩაფიქრებული გამოჩნდება ჰამლეტი სცენის სიღრმეში, შეჩერდება კარებში, მიეყუდება მას და იწყებს მონოლოგს „ყოფნა არ ყოფნა“. თქვენ გრძნობთ, რომ ჰამლეტი აქ თქვენ კი არ გელაპარაკებათ, და არც თქვენთვის, არამედ ელეპარაკება მარტოოდენ თავის თავს, რომ იგი არსებითად მხოლოდ ფიქრობს ყველაფერ იმაზე, რაც ჩვენ გვესმის. ნელა მოახლოვდება კარებიდან ავანსცენისაკენ, ჰამლეტი აქ ამთავრებს თავის მონოლოგს და უეცრად ამოვარდება თავის ჩაფიქრებიდან რა წამს შემაჩნევს ოფელიას“... აი ადგილი კიდევ ერთერთი რეცენზენტის წერილიდან მესხიშვილის შესახებ: „იგი სცენის სიღრმე-დან გამოდიოდა და პირველ დანახვისთანავე ვიპყრობდათ და ვიტაცებდათ. სამარისებული სიჩუმე სუფევდა. ლაღო თვალე-დახუჭული, გულხელდაკრეფილი, ნელელა უახლოვდება ავანსცენას და უტეც თითქოს იღვიძებდა, შეაყრყოლება გარემოს დანახვით და ტანჯული ხმით იწყებდა ლაპარაკს ოფელიასთან“... აი კიდევ მეორე არა ნაკლებ ცენტრალური სცენა—სცენა წარმოდგენისა. რეცენზენტი ი. კავთელი სწერს: „როდესაც მეფე გარბის და ჰამლეტი მარტო

რჩება, ისეთის ისტერიკული ხმით გაიძახება, რომ აქ თითონ მაქქერალმატკია ოლაკა სიხარული იგრძნო, რომ გულიდან რაღაცა ტერითი მოუხსნეს“. ბელნისკი მოჩალოვის შესახებ: „უეცრად მოჩალოვი ლომის ნახტომით, ელვსავით, სკამიდან გადაფრინდება სცენის შუაგულზე, და ფეხის ბაკუნით და ხელეღის წწევით, თეატრის მოიკავს ჯოჯობეთური ხარხარის აფეთქებით“.

ცხადია, ჩვენ ამით სრულიადაც არ გვინდა ვთქვათ, ვითომ მესხიშვილი მოჩალოვს ბაძავდა, ჩვენ გვინდა მხოლოდ დავასაბუთოდ ის აზრი, რომ მესხიშვილის ჰამლეტიც გოეთეს ჰამლეტია, ე. ი. რომანტიკული ჰამლეტი, ისე როგორც მოჩალოვის, მუნე-სიულის და სუმბათაშვილისა. უკანასკნელის შესახებ იგივე ს. ვასილიევი სწერდა: „იუჟინის ჰამლეტი ყველაზე ჩაფიქრებული და სევდიანი ჰამლეტია, რომელიც კი მე მინახავს სცენაზე“.

სამწუხაროდ ქართულ კრიტიკაში მესხიშვილის შესახებ გაუგებრობა არსებობს. ი. კავთელი (1886 „თეატრი“) ასე სწერს მესხიშვილზე: „ამ მონოლოგს მოუთმენლად მოველოდით, მაგრამ ჩვენდა სამწუხაროდ ვერაფერი შთაბეჭდილება იქონია, რადგან ბ. მესხიშვილის ხმა სრულებით არ ისმოდა რას ამბობდა“... 1887 წ. „ივერიის“ № 36 რეცენზენტიც აღნიშნავდა: „სახელოვანი მონოლოგი ჰამლეტისა „ყოფნა არ ყოფნა“ ისე დაიკარგა, რომ ბევრი ეჭვობდნენ, ითქვა თუ არა“. ვერც ი. კავთელმა და ვერც „ივერიის“ რეცენზენტმა ვერ გაიგო, თუ რატომ მოხდა ასე, ა. ფალავასაც უკვირს ეს ამბავი და ასეთ კითხვას სვამს: „გაუგებარი რჩება, თუ რატომ არ ისმოდა ისეთი მშვენიერი წკრიალა ხმა, როგორც მესხიშვილს ჰქონდა იმ ხანებში?“ („ლაღო მესხიშვილი“, გვ. 62). ახლა ჩვენთვის ეს ამბავი აღარ არის გაუგებარი. ცხადია, რომ ზოგი კრიტიკოსი არ დაეთანხმა ჰამლეტის როლის ასეთ ინტერპრეტაციას; მაგ., ბელინსკი დიდ შეცდომად სთვლიდა მოჩალოვის მიერ „ყოფნა არ ყოფნის“ სცენის ასე ჩატარებას, რადგან მისი აზრით „სასცენო ხელოვნების ბუნებრივობა სრულებით

თაც ის არ არის, რაც სინამდვილის ბუნებრივობა“.

ლადო მესხიშვილი საქართველოში შექსპირის შემდეგი როლების პირველი შემსრულებელი და ასე ვთქვათ პირველი შემქმნელი იყო: ჰამლეტი, ოტელო, რომეო, ედგარი, მეფე ლირი, რიჩარდ მესამე და იულოის კეისარი. ყველაზე მეტად მესხიშვილი ჰამლეტის და ოტელოს როლებს ასრულებდა. ინგლისელი პოეტი ს. კოლრიჯი ამბობდა ედმონდ კინის ჰამლეტის შესახებ: „კინის თამაშის ნახვა—ეს იგივეა, რომ შექსპირი იკითხო გაეღვებაზე“. ასეთი იყო მესხიშვილიც ჰამლეტის როლის შესრულების დროს. იგი იტაცებდა მაყურებელს ცალკეული ადგილების გენიალური შესრულებით. მთლიანად კი როლი ლადოს არ ჰქონდა დაძლეული, ისევე, როგორც გენიალურ ედმონდ კინს და პაულე მოჩალოვს.

გარდა მესხიშვილისა, შექსპირის ტრაგიკულ როლებს ზხვა ჩვენი გამოჩენილი მსახიობებიც ასრულებდნენ. კოტე ყიფიანმა (1849—1921) პირველად შეასრულა მეფე ლირი და შილოკი („ვენეციელი ვაჭარი“), ვალერიან გუნია ასრულებდა ოტელოს და მეფე ლირს. იაგოს როლის შესანიშნავი შემსრულებელი იყო ვალერიან შალიკაშვილი. ალექსანდრე იმედაშვილმა ოტელოს როლი პირველად ითამაშა 1915 წელს და დღემდე ითამაშობს ამ როლს. ოფელიას და დეზდემონას როლის პირველი შემსრულებელი მაკო საფაროვისა-აბაშიძე იყო. შემდეგ ოფელიას ასრულებდნენ ბ. ავალიშვილისა, ნუცა ჩხეიძე, ტასო აბაშიძე, დეზდემონას — ნუცა ჩხეიძე და ნ. დავითაშვილი.

კომედიურ როლებში ყველაზე საყურადღებო იყო კოტე მესხი (1859—1914), რომელმაც თარგმნა შექსპირის კომედია „ჭირვეულის მორჯულება“ და თვითონაც ასრულებდა პეტრუჩიოს როლს. შალვა დადიანის მამამ, ნიკო დადიანმა (1844—1896), ვადმოთარგმნა მეორე კომედია „ბევრი ხმაური ტყუილუბრალოდ“, რომელშიაც კოტე

მესხი ასრულებდა ბენედიქტის როლს. და მხოლოდ 1924 წელს, კოტე მარჯანიშვილი ინიციატივით ითარგმნა მესამე კომედია „ვინძორის ცელქი-ქალები“ (თარგ. ე. ორბელიანისა).

ამრიგად, ჯერჯერობით ქართულად შექსპირის 9 ტრაგედია და 3 კომედიაა თარგმნილი. ცხადია, რომ ეს ძალიან ცოტაა. ჩვენმა გამოცემებმა, უნივერსიტეტმა და მწერალთა კავშირმა უნდა დასვან საკითხი მთლიანად შექსპირის ვადმოთარგმნისა ქართულ ენაზე, რათა ქართველ საბჭოთა მკითხველს და მაყურებელს საშუალება მიეცეს მშობლიურ ენაზე გაეცნოს ამ ბუმბერაზ ადამიანის შემოქმედებას.

ჯერ კიდევ ყველას ასსოვს კოტე მარჯანიშვილის ბრწყინვალე დადგმები ქართული საბჭოთა თეატრის სცენაზე: 1924 წ. „ვინძორის ცელქი-ქალები“, 1925 წ. „ჰამლეტი“ (უშანგი ჩხეიძე—ჰამლეტი და ვერიკო ანჯაფარიძე—ოფელია), 1932 წ. „ოტელო“ (შალვა ღამბაშიძე—ოტელო, ნუნუ მაჭავარიანი—დეზდემონა, უშანგი ჩხეიძე—იაგო). 1933 წ. რეჟ. ნ. გომიაშვილმა განაახლა ქ. მარჯანიშვილის „ოტელო“ (ოტელო—შ. ღამბაშიძე და ეასო გომიაშვილი, დეზდემონა—ვერიკო ანჯაფარიძე, იაგო—შაქრო გომელაური, პიერ კობახიძე). რუსთაველის თეატრში 1937 წელს დაიდგა „ოტელო“ რეჟ. შოთა აღსაბაძის მიერ. „ოტელო“ ახლაც დიდის წარმატებით მიდის რუსთაველის თეატრში (აკაკი ხორავა—ოტელო, აკაკი ვასაძე—იაგო, დეზდემონა—რ. ბერიძე და შ. თოიძე).

ჩვენს სცენაზე „ოტელოს“ სამართლიანად ყველაზე დიდი გასავალი აქვს. მაგრამ, ცხადია, მარტო „ოტელოთი“ დაკმაყოფილება არ არის საკმარისი. ჩვენს თეატრებს ყოველგვარი საშუალება გააჩნიათ, რომ დაიდგას შექსპირის სხვა პიესებიც, მაგ., „რომეო და ჯულიეტა“, „მეფე ლირი“, „კორიოლანოსი“, „მაკბეტი“. საჭიროა მხოლოდ მეტი გამბედაობა და, რაც მთავარია, დაუღალავი და ენთუზიაზმით აღსავსე მუშაობა.

კ. ბაჩინძე

ნაზა ვაჩნაძე

კინემატოგრაფია ახალგაზრდა ხელოვნებაა. მისი ხნოვანება ოთხიოდე ათეული წლით განიზომება. მაგრამ კინომ უკვე მოასწრო დევეჟაცება: ამეტყველდა, აქა-იქ ფერად სამოსელში გაეხვია და მალე, ალბათ, რელიეფურ გამოსახულებასაც შეიშნობს. ტექნიკური მწვერვალები თითქმის დაუფლებულია, არც მხატვრული ჩამორჩება მაინც-დამაინც, თუმცა ამის განზოგადება არ იქნებოდა მართებული. ერთი რამ ცხადია: მოკლე დროში კინომ მრავალი განსაკვივრებელი ნიმუშის შექმნა მოასწრო.

შესაძლოა, ბევრს ისინი აღარ ახსოვს, ადამიანის მეხსიერება მუდმივად მდიდრდება

ახალ-ახალი შთაბეჭდილებებით, მაგრამ მაინც არსებობს ზოგი-რამ ნახულიდან, რომლის წასაშლელად დროს ძალა არ შესწევს. ძნელია „გადატეხილი ზამბახის“ და „ვარიეტეს“ დაივიწყება! შეუძლებელია დაივიწყო „ჩაპაევი“ და „ლენინი ოქტომბერში“, ასეთი შედეგები დიდხანს ინარჩუნებენ ზემოქმედების ჯადოსნურ იერს, ისინი მტკიცე სამყოფელს იჩენენ ნამდვილი ხელოვნების უკუდავ საგანძურში.

შესანიშნავი ფილმები, ჩვეულებრივ, მკიდროდაა დაკავშირებული გამოჩენილ მსახიობთა სახელებთან.

ბურჟუაზიული კინოხელოვნება მეტწილად მსახიობის შემწეობით სულდგმულობს. ამიტომაც მსახიობი იქ განდიდების საბურველით არის შემოსილი. მაგრამ ეს დიდება ეფემერულია და განზრახ გაბერილი. ერთი-დაიგივე „ვარსკვლავი“ კაპიტალისტურ სამყაროს ცაზე ხანგრძლივ არ ანათებს. გუშინდელი „მნათობი“ თავის ანარეკლს დღეს წუმბეში ხედავს: მისი კარიერა მოთავებულია, არასოდეს მას აღარ მოიხმობენ.

კინოს ახსოვს უნიკიერესი მსახიობები.

მათი სახელი ერთ დროს მსოფლიოში ჰქუხდა.

მათი ღიმილი მილიონებს იზიდავდა.

ახლა ისინი თვითონ გადაიქცნენ მაყურებლებად და როცა ბნელში ეკრანს შესცქერიან, გულზე ობოლიებული სევდით ოხრავენ.

ზმოვანმა კინომ გაცხრილა მუნჯი კინოს მსახიობთა რიგები. მათგან თითო-ოროლამ ამოიღვა ენა: გრეტა გარბომ და უელეს ბირმა.

ჩაპლინი გენიალური მსახიობია. ამას აღიარებენ თვითონ ამერიკელებიც. ისინი ამბობენ:

„შეერთებულ შტატებში ორი გენიალური ადამიანია: რუზველტი და ჩაპლინი“.



ნაზა ვაჩნაძე



5. ვაჩნაძე ესმას როლში („სამი სიცოცხლე“)

„ძველებიდან“ ოკეანეს გადაღმა ეს სამი დიდი მსახიობი შერჩა თანამედროვე ეკრანს, ორი ამდენიც დასავლეთში, ვაცილებით მეტი საბჭოთა კავშირში, მაგრამ ქალებიდან მხოლოდ ერთი:

— ნატა ვაჩნაძე.
ამ სახელის ხენება არ იწვევს მარტო-ოდენ მოგონებებს. ნატა ვაჩნაძე დღესაც ძველებურად ამკობს საბჭოთა ეკრანს.

ნატა უკვე თხუთმეტი წელიწადია მუშაობს „იუბიტერების“ თვალისმომჩერელ სინათლის ქვეშ.

ოცზე მეტ სურათში უთამაშია და ოცივე-ში მთავარი როლი. ეს იმას ნიშნავს, რომ ორი ათეული სურათი მეტწილად თავისი შესუტი და მშვენიერი მხრებით გაუტანია. ჩვენ უფრო სახკინმრეწვის აღრინდელ სურათებს ვგულისხმობთ...

აბა რა იქნებოდა ბარსკის „არსენა ყაჩაღი“ ანდა „მამის მკვლელი“?!

„სამი სიცოცხლე“?!

„ნათელა“?!

და ბევრი სხვა.

ამ ფილმებმა „ნების“ წლებში შემოიარეს ჩვენი თვალწვდენი ქვეყანა და გზა გაიკაფეს უცხოეთში.

ნატას მაგიური თვალები და ბროლის ღიმილი ატყვევებდა დიდსა და პატარას, ყველას, ვისაც არ გაეგონა საქართველო, ანდა ბუნდოვანი წარმოდგენა ჰქონდა მასზე, რუკაზე დაეძებდა მას.

ამ მხრივ ნატამ უფრო მეტი გააკეთა თავისი სამშობლოსათვის, ვიდრე გეოგრაფიის სახელმძღვანელოებმა.

რაშია ნატა ვაჩნაძის დიდი პოპულარობის საიდუმლო? არა მხოლოდ უნაკლო გარეგნობაში.

უდაოა: მსახიობისათვის დამახასიათებელი გარცვნობა წარმატების უტყუარი საწინდარია. განსაკუთრებით ეს ეკრანის მსახიობზე ითქმის: გადამღებ აპარატის ობიექტივს სპილენძს იოლად ოქროდ ვერ შეაპარებ.

ნატა ვაჩნაძე ოქროს სილამაზით უხვით არის დაჯილდოებული, მაგრამ კინოს ახსოვს ზღაპრული მზეთუნახავები, რომლებმაც ციკინათელასავით ერთ-ორჯერ გაიღვეს და ჩაქრნენ. ფრანჩესკა ბერტინემა და ადელ სუდაკევიჩმა ეკრანი დატოვეს უფრო ადრე, ვიდრე ხაზდამულობის იერი მოედებოდათ. ისინი წაბავადნენ ძველ ბერძნულ ქანდაკებებს, მაგრამ ქვა, რა რიგ მოჩუქურთმებულიც არ უნდა იყოს, ვერ იქნება სიცოცხლის შემცველი.

კინო ყველაზე ნაკლებად სტატურობას ითმენს.

ნატამ თვალწარმატცი გარეგნობის გარდა თან მოიტანა მსახიობის ბუნებრივი ნიჭი და დეე. ბრალი ნუ დაედება მას თუ კი ამ ნიჭმა საკმაო დაგვიანებით, მხოლოდ უკანასკნელ წლებში იჩინა თავი.

აქტიორი თავისი შემოქმედების დიაბაზონით ყველაზე მეტად კინოშია შემოფარგლული. მას ბორკავს აპარატის მცირე ხედვითი არე და რეჟისორი.

რეჟისორი ფიჭობს: მსახიობი მხოლოდ ცოშია და მისგან როგორი ფორმის პურიც მოგებარინება, ისეთს გამოაცხობ. მაგრამ ეს



კიდევ არაფერი. უბედურება ისაა, როცა ხაზაზის მაგიერ პურს ნალბანდი აცხობს.

სახკინმრეწვის არსებობის პირველ წლებში ნალბანდები ხაზაზობდნენ.

და ნატაც იმდროინდელ სურათებში ისეთივე ერთფეროვანია, როგორც თვით სურათები. მისი აქტიორული ტექნიკის არსენალი მხოლოდ საარაკო ღიმილით და ღიღრონი და მეტყველი თვალების ბრიალით ამოიწურება. მაგრამ ნატასათვის ეს პრიმიტიული იარაღიც საკმარისი გამოდგა, რომ მყუერებელთა ლეგიონები დაეტყვევებინა.

შესაძლოა ამის მთავარი მიზეზი ნატას გონიერი და მშვიდი, აზრიანი და სევდით საესე თვალები იყო!

საინტერესოა, რომ „ევროპულ“ ფილმებში („ბორა“, „ამოკი“) ნატა უფერული და უნიათო გამოვიდა.

უფრო მეტიც: ნატა ამ სურათებში თავს გრძნობდა. როგორც მშვენიერი მთის ფრინველი ბარში: იხუთებოდა და სწუხდა.

მისი ნამდვილი სტიქია ქართველი ქალი იყო: რევოლუციამდელი, დაჩაგრული, ფეხქვეშგათელილი, თავსაფარწყარული ქართველი ქალი.

ნინო და დესპინე, ნათელა და ნუნუ, ფატი და ესმა არსებითად ერთი ტიპის გარშემო იყრიან თავს. სახელები სხვადასხვაა და მრავალი, მაგრამ გმირის შინაგანი ზუნება. მათი ბიოგრაფია ერთია, მხოლოდ უმნიშვნელო ცვლილებებია შეტანილი.

ყველა ისინი ხასიათის აქტიურ გაშლას მოკლებული არიან, განხეთქილების გაშლს წარმოადგენენ და ზოლო მათი, როგორც წესი, ტრაგიკულია.

მათი ერთადერთი თავდასაცავი იარაღი ცრემლებია, და ნატაც არ იშურებდა გლიციერინის ნაკადულებს: იგი ტიროდა უხმოლ და მორჩილად.

„ჩემი ნატურაა—ამბობდა ნატა,—შევასრულო მხიარული აქტიური ქართველი ქალის როლი. შეიძლება ჩემი ახალი სახე დავინახო“.

ათი წელიწადი იყო საჭირო, რომ ამ უპრეტენზიო ოცნებას რეალობის ფრთები ნაწილობრივ მაინც შეესხა.



ნატა ვაჩნაძე ნათელას როლში („სამშობლო“)

იყო წლები, როცა ნატა სრულიად უსაქმოდ იდგა. ეს დრო საბჭოთა კინემატოგრაფიაში ავტობროზ-ფილმების მოზღვავებით აღინიშნება: მხატვრული პროდუქცია შესცვალა ინსტრუქტაჟმა იმის შესახებ, თუ როგორ კეთდება სილოსი; აქტიორის ადგილი დაიკავა ბაქიამ, და საერთოდ, ადამიანი განდევნა მანქანამ; ყველა სურათში მთავარ როლს ტრაქტორი თამაშობდა და ყველგან ტრაქტორი იყო დახატული.

ცხადია, მაშინ ნატას კინოში არაფერი ესაქმებოდა. ის იცდიდა. შემდეგ გამოანათა „უკანასკნელ მასკარადში“ სრულიად უსიტყვო როლში, მაგრამ თავისი მდიდარი პლასტიკით ჩინებული სახე შექმნა. ესეც ქართველი ქალი იყო, ამჯერად ამაყი და ზვიადი. მაგრამ მაინც არ იყო ის, რაზედაც მსახიობი ოცნებობდა.

„ნარინჯის ველში“ ნატა ვაჩნაძე თამაშობს კოლმეურნე ნანის. ნანი მხიარული აქტიური ქალია: სამწუხაროდ. სცენარში ის

სქემატურად არის მოფიქრებული და ვერც ფილმში ადის ტიპის სიმალღემდე; ამბები ორგანულად მას არ მოიცავენ, ძალზე ძუნწად ვხედავთ პირადი ყოფის ფონზე, თითქოს საამისოთ სიუჟეტური ხაზიც ისახება, მაგრამ არ სცილდება განზრახვის სფეროს.

ნანიში ნატა ვაჩნაძემ მაინც შესძლო დაენახა თავისი ახალი სახე, შესძლო ისეთი დეტალების მონახვა, რომლებიც საბჭოთა ქალიშვილს ამკობს და ამშვენებს. ნატა „ნარინჯის ველში“ უკვე აღარ არის მხოლოდ პუდრის კოლოფზე კალმით დახატული ტურფა, იგი დიდი და ნამდვილი მსახიობის დონემდე გაიზარდა. მისი არტისტული პალიტრის ფერებია ლირიკა და დრამატიზმი. შესანიშნავი ტაქტით ატარებს იგი პაექრობას გიორგისთან ცეკვის დროს. ამ სცენაში მსახიობის მეტყველი სახე იძლევა მრავალგვარი ემოციების სწრაფად ცვლენად მოდულაციებს და ნატას აქტიორული ოსტატობის მდიდარი და მრავალფეროვანი ნიუანსები აჯადოვებენ მაყურებელს.

ნატა ვაჩნაძემ დიდი გზა გაიარა: ბარსკის „არსენა ყაჩაღი“-დან მ. ჭიაურელის „არსენა“-მდე. ვისაც შედარების უნარი გააჩნია, მისთვის ნათელია ნატას შეუჩერებელი ზრდა თუნდაც ამ ორი, ძირითადად ერთ თემაზე აგებულ, ფილმის დაპირისპირებიდან.

ნატა იზრდებოდა და ვითარდებოდა ქართულ კინემატოგრაფიასთან ერთად. მისი სახელი მტკიცედ არის დაკავშირებული ჩვენი კინოხელოვნების ისტორიასთან.

ახლა ჩვენი იღებენ სურათს, სულ ცოტა, ერთ წელიწადს, და უსაქმოდ არიან ოთხს: აქტიორული მასალა ტყუილუბრალოდ სცდება (ისეთი შესანიშნავი ქართველი მსახიობი-ქალები, როგორც ნატა ვაჩნაძე, თამარ ციციშვილი და შურა თოიძეა, ეკრანზე ახალ მთვარესავით გამოანათებენ ხოლმე).

ნატას აქტიორული მრავალმხრივი შესაძლებლობანი ჯერ კიდევ არ არის მაქსიმალურად გამომყვანებული. ნატას არ შეუქმნია ისეთი სახე, რომელიც მიბაძვის საგნად გახდეს. ამაში ყველაზე მეტი ზრალი მიუძღვით იმ ავტორებს, რომლებიც თნზავენ სცენარს ყველაფერზე და არაფერზე.

თუ ნატასთვის სპეციალურად დაიწერება სცენარი — ეს არ იქნება რაღაც ექსტრაორდინარული ყურადღება მის მიმართ: ხალხს უყვარს ნატა ვაჩნაძე და ხალხმა მაღალი შეფასება მისცა მის ხანგრძლივ და ფაქიზ შრომას: ნატა დაჯილდოებულია ორი ორდენით და მიკუთვნებული აქვს რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის წოდება.

საბჭოთა ხალხური ინჰელიგენცია

I

საქ. კ. პ. (ბ) XVIII ყრილობაზე მსოფლიო პროლეტარიატის ბელადმა დიდმა სტალინმა თავის შესანიშნავ მოხსენებაში მკვეთრად დაახასიათა საბჭოთა ინტელიგენცია და მისი როლი სოციალისტურ მშენებლობაში. ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ, საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში „შეიქმნა ახალი, საბჭოთა ინტელიგენცია, რომელიც მჭიდროდ არის დაკავშირებული ხალხთან და თავისი მასით მზად არის ემსახუროს მას რწმუნითა და სიმართლით“. ჩვენი ბოლშევიკური ინტელიგენცია მჭიდროდ არის დაკავშირებული ხალხთან, ის ხალხის სამსახურშია. ეს არის მთავარი. ახალი ინტელიგენცია ძირფესვიანად განსხვავდება ძველი, ბურჟუაზიული ინტელიგენციისაგან, რომელიც მთელი თავისი სასიცოცხლო ძაფებით დაკავშირებული იყო ექსპლუატატორულ კლასებთან. „ძველ რევოლუციამდელ დროს, კაპიტალიზმის პირობებში ინტელიგენცია, უწინარეს ყოვლისა, შესდგებოდა შეძლებული კლასების, — თავადზნაურების, მრეწველების, ვაჭრების, კულაკებისა და სხვ. ადამიანებისაგან. ინტელიგენციის რიგებში იყვნენ აგრეთვე მეშხანებიდან, წვირილი მოხელეებიდან და თვით გლეხებიდან და მუშებიდან გამოსულნიც, მაგრამ იქ ისინი არ თამაშობდნენ და არც შეეძლოთ ეთამაშნათ ვადაწყვეტი როლი. მთლიანად ინტელიგენციას ჰკეებდნენ შეძლებული კლასები და ინტელიგენციაც ემსახურებოდა მათ. ამიტომ გასაგებია ის უნდობლობა, ხშირად სიძულვილიში გადასული, რომლითაც ეყრობოდნენ მას ჩვენი ქვეყნის რევოლუციური ელემენტები და უწინარეს ყოვლისა კი მუშები.“*)

ინტელიგენცია — გონებრივ მუშაკთა ეს მრავალრიცხოვანი არმია, ჩვენი ქვეყნის მუშებსა და კოლმეურნე გლეხობასთან ერთად მედგრად იბრძვის კომუნისტური საზოგადოების აშენებისათვის, საბჭოთა ინტელიგენცია გამობრძმედილია ლენინ-სტალინის პარტიის მიერ. ამავე პარტიის დროშის ქვეშ იგი ამაყად იბრძვის და წითელ საზღვრებს იქითა ქვეყნების ინტელიგენტებს აძლევს მაგალითს იმისას, თუ როგორ შეიძლება იყოს ადამიანი ლალი და ბედნიერი, თუ როგორ შეიძლება შეიქმნას ნამდვილი მეცნიერება ხალხის ბედნიერებისათვის. ასეთ პირობებში სრულიად გაჰქრა ძველი თეორია ინტელიგენციის შესახებ, რომელიც მიგვიტოვებდა, რომ საჭიროა მისდამი უნდობლობა და მასთან ბრძოლა: „ახალი ინტელიგენცია თავის საჭიროა ახალი თეორია, რომელიც მიუთითებს იმაზე, რომ საჭიროა მასთან მეგობრული დამოკიდებულება, მასზე ზრუნვა, პატივისცემა მისდამი და თანამშრომლობა მასთან მუშათა კლასისა და გლეხობის ინტერესებისათვის“.

პარტიამ ჩვენი ქვეყნის მშრომლებთან ერთად ინტელიგენციას მისცა კომუნისტური შეგნებულობის ამაღლების მძლავრი იარაღი („საქ. კ. პ. (ბ) ისტორიის მოკლე კურსი“), რომელშიც მეცნიერულად გაშუქებულია ლენინ-სტალინის პარტიის მიერ განვლილი გმირული გზა. ინტელიგენციისადმი სტალინური მზრუნველობით გამსჭვალულია პარტიის XVIII ყრილობის გადაწყვეტილებანი. საქ. კ. პ. (ბ) ახალი წესდება მუშისა და გლეხის თანაბარ უფლებას აძლევს ინტელიგენტს შევიდეს ლენინ-სტალინის პარტიაში.

ახალი ინტელიგენცია სოციალიზმის საქმეს ემსახურება. იგი დიდი სოციალისტური სამუშაოს ღირსეული მშენებელია. ამიტომაც მას ხალხმა ნდობა და პატივისცემა რომ გამოუცხადა. პარტიისა და მთავრობის

*) ი. ს. ტ ა ლ ი ნ ი — სანაგარიშო მოხსენება პარტიის XVIII ყრილობაზე საქ. კ. პ. (ბ) ც. კ-ის მუშაობის შესახებ, გვ. 66.



მზრუნველობამ ინტელიგენციაში დიდი აღფრთოვანება და შრომითი ენთუზიაზმი გამოიწვია. ჩვენ ვალდებული ვართ ჩვენი მეცნიერული მუშაობით ვემსახუროთ ხალხს, ვალდებული ვართ ვიმუშაოთ ხალხის საკეთილდღეოდ. ჩვენი დიდი სამშობლოს საკეთილდღეოდ. საბჭოთა საქართველოს საბჭოთა ინტელიგენციისა და მეცნიერი მუშაკების წინაშე გადაშლილია შემდგომი ნაყოფიერი მუშაობის ფართო პერსპექტივები. დიდი სტალინის მუდმივი მამობრივი ზრუნვა აღფრთოვანებს საბჭოთა ინტელიგენციას და მეცნიერ მუშაკებს ყველა იმ ამოცანის შესასრულებლად, რომლებიც ჩვენს წინაშე დასახულია მესამე სტალინურ ხუთწლედში“.

ეს სიტყვები ეკუთვნის ორდენოსან აკადემიკოს ივანე ჯავახიშვილს, რომელიც მართალია, ძველი ინტელიგენციის წრიდანაა გამოსული, მაგრამ ღია გულით მივიდა საბჭოთა ხელისუფლებასთან და აქტიურად ჩაება სოციალიზმის სამსახურში. ამისთვის საბჭოთა მთავრობამ ის დააფასა და დააჯილდოვა უმაღლესი ჯილდოთი—ლენინის ორდენით. არა ერთი და ორი ძველი ინტელიგენტი ჩადგა სოციალიზმის სამსახურში.

საბჭოთა ქვეყნის ინტელიგენცია მსოფლოში მოწინავე ინტელიგენციაა, რომელიც განთავისუფლებულია კაპიტალისტური მონობისაგან და თავისუფლად ეწევა მშრომელთა საკეთილდღეოდ თავის შემოქმედებით მუშაობას.

არცერთ ქვეყანაში არ სცემენ პატივს ინტელიგენციას ისე, როგორც საბჭოთა კავშირში. საბჭოთა ქვეყანა კულტურის დაუცხრომელი აღმავლობის ქვეყანაა. არსად არ ეუფლებიან მეცნიერებას ისე, როგორც ჩვენში. ინტელიგენტი! რა ამყად გაისმის ეს სიტყვა საბჭოთა კავშირში, სადაც ყველაზე დიდ განძს ადამიანი წარმოადგენს, ადამიანი—ეს ყველაზე უძვირფასესი კაპიტალი.

ახალი, საბჭოთა სტალინური ინტელიგენცია დაახლოებით საბჭოთა კავშირის მთელი მოსახლეობის 13—14 პროცენტს შეადგენს. ჩვენ მარტო 250 ათასი ინჟინერი და არქიტექტორი გვყავს, მეცნიერების 80 ათასი მუშაკი, 132 ათასი ექიმი და ხელოვნების

159 ათასი მუშაკი. ინტელიგენტთა ამ მთლიანობის დღითიდღე ემატება ახალი კატეგორია და აი, პარტიამ, „საკ. კ. პ. (ბ) ისტორიის მოკლე კურსის“ გამოშვებასთან დაკავშირებით, პარტიული პროპაგანდის დაყენების შესახებ მიღებულ თავის დადგენილებაში გადაუდებელ ამოცანად დააყენა ინტელიგენტის მარქსიზმ-ლენინიზმის სულისკვეთებით აღზრდის აუცილებლობა.

პოლიტიკურ მუშაობას ინტელიგენციაში უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ჩვენი ქვეყნის შემდგომი წინსვლისა და განმტკიცებისათვის. პარტია ამას აქცევს სერიოზულ ყურადღებას და ჩვენი ინტელიგენცია, რომელიც საბჭოთა ტრადიციებზეა აღზრდილი, სახელოვნად ეუფლება კაცობრიობის განვითარების უმაღლეს მიღწევებს—მარქსიზმ-ლენინიზმს.

II

„ძველმა ინტელიგენციამ მოგვცა გაბედულ და რევოლუციურ ადამიანთა ცალკეული ერთეულები და ათეულები, რომლებიც დადგნენ მუშათა კლასის თვალსაზრისზე და ბოლომდე დაუკავშირეს თავიანთი ბედი მუშათა კლასის ბედს“. ძველი ინტელიგენციის ნაღები, რევოლუციონურად მოაზროვნე ნაწილი დაუნდობლად ებრძოდა ძველ დამყარებულ წყობილებას, ამხელდა მის მახინჯ მხარეებს.

გენიალური ბელინსკი უმღერდა მომავალს, იგი წინასწარმეტყველებდა რომ:

„Завидую внукам и правнукам нашим, которым суждено видеть Россию в 1940-м году—стоящую во главе образованного мира, дающей законы и науку и искусству и принимающей благоговейную дань уважения от всего просвещенного человечества.“

ილია ჭავჭავაძე მიმართავდა თავის ქვეყანას:

„ჩემო კარგო ქვეყანა, რაზედ მოგიწყენია!..
აწმყო თუ არა გწყალობს, მომავალი ჩვენია,
თუმცა ძველნი დაგზორდნენ, ახალნი ხომ შენია...“



მათ ახალთ აღადგინონ შენ დიდების
დღენია,
ჩემო თვალის სინათლევ, რახედ მოგი-
წყენია?"

ძველი ინტელიგენციის საუკეთესო ნაწი-
ლი, რომელიც იდგა მუშათა კლასის თვალ-
საზრისზე, დევნილი და შევიწროებული
იყო მეფის მთავრობისაგან. ყოველ ახალ
აზრს მეფის სატრაპები ცეცხლითა და მახ-
ვილით აქრობდნენ. მოწინავე ადამიანებს,
რომლებიც ვაბედულად ებრძოდნენ მეფის
რეჟიმს, ციხეებით და კატორღებით უმას-
პინძლდებოდნენ. დიდმა რუსმა რევოლუცი-
ონერმა ჩერნიშევსკიმ თავისი ცხოვრების
საუკეთესო დღეები კატორღაში გაატარა.
ცხოვრების არაადამიანური პირობების გამო,
გენიალური დიპლომატიური გარდაიცვალა
ქლეტი 24 წლისა, დემოკრატიკული რევოლუცი-
ონერ ბელინსკის ლუკმა-პურის ძებნაში
ამოხდა სული. პუშკინი და ლერმონტოვი
ნიკოლოზ პირველის აგენტებმა მოჰკლეს.
რადიშიევი ციხიბრს გადაასახლეს და შემდეგ
აიძულეს თავი მოეკლა. შეეჩენკომ მონობი-
დან ძლივს გამოისყიდა თავი.

საქართველოს მე-19 საუკუნის მეორე ნა-
წევარის ეროვნულ-გამანთავისუფლებელი
მოძრაობის უაღრესად პოპულარული საზო-
გადო მოღვაწე ილია ჭავჭავაძე მეფის ჯა-
ლათებმა მოჰკლეს. ქართული პროზის სია-
მაყე ალექსანდრე ყაზბეგი უმწეო ნივთიერ
მდგომარეობაში იმყოფებოდა და ჭკუაზე
შეიშალა. 1904 წელს გაზეთ „ცნობის ფურ-
ცელში“ პოეტი ირ. ევდოშვილი ქართველ
მწერალ-მოღვაწეთა ცხოვრების შესახებ მო-
თავსებულ წერილში სწერდა: „საზოგადო
ასპარეზზე ბევრ ნამდვილ გულწრფელ მო-
ღვაწეთა სიბრძნე ბოლოსდაბოლოს ან საგი-
ყეთა (ა. ყაზბეგი, გ. აბაშიძე, ლ. აღნიაშვი-
ლი) ან ნელ-ნელა სიკვდილი შიმშილის ხუნ-
დებში (ბ. ჭონჭაძე, ნინოშვილი, მესხი)“.

ღარიბად ცხოვრობდა საქართველოს გამო-
ჩენილი ლირიკოსი აკაკი წერეთელი, რო-
შელმაც თავისი ქონება ჭიათურის მარგანე-
ციის აღმოჩენას, მის დამუშავებას და პოპუ-
ლარიზაციას დაახარჯა; შემდეგ კი ჭიათუ-
რელი კაპიტალისტები ერთი ვროშითაც არ

დაეხმარნენ მოხუცებულ პოეტს.
ცნობილი დრამატურგი აექსენტე ცაგარე-
ლი, ავტორი პიესებისა „ხანუმა“, „რაც გი-
ნახავს ვეღარ ნახავ“ და სხვ. მიუხედავად
იმისა, რომ მთელი დღე თეატრში მუშაობ-
და, მაინც მოკლებული იყო პურის ფულს
და, ბოლოს, შიმშილით რომ არ მომკვდარი-
ყო, იძულებული შეიქნა დაეტოვებინა თე-
ატრი და რკინისგზაზე მოეწყო სადგურის
უფროსის თანამდებობაზე.

მსახიობი ალექსი-მესხიშვილი ხშირად
ისეთ უკიდურეს მდგომარეობაში იმყოფებო-
და, რომ მისი შვილები საოჯახო ნივთებს
ჰყიდდნენ და ისე შეჰქონდათ სწავლის ფუ-
ლი.

ვაჟა-ფშაველას, რომელიც მოღვაწეობდა
თვითმპყრობელობის პირობებში, დიდ გა-
ჭირვებასა და ტანჯვაში უხდებოდა ცხოვრე-
ბა. მთავრობის მხრივ ის ვერ გრძნობდა ვე-
რავითარ თანაგრძნობას, პირიქით, მეფის
უხანდარმერია და საცენზურო კომიტეტი ყო-
ველმხრივ ავიწროებდნენ მწერალს. ვაჟა თა-
ვისი გაჭირვებული ცხოვრების შესახებ აი-
რას წერს: „ქართული ლიტერატურა აბა
როგორ უნდა განვითარდეს, როცა მწერ-
ლებს ლუკმა პურის ძებნაში სული ამოს-
ლეთ. ჩემი დღენია ვწერ და, რამდენადაც
ვიცი ქართველ საზოგადოებას მოსწონს ეს
ჩემი ნაწერები, მაგრამ რა გამოვიდა, სული
კბილით მიჭირავს. ჩემ ნივთიერ გაჭირვებას
და შევიწროვებას ბოლო არ უჩანს, ნავთი
და მარილი რაა, ოჯახში თავისუფლად და
ვაბედულად ვერ შემიტანია. მზის ჩასვლი-
სას ქათამსავით თვალებს ვხუჭავ და ლოგინს
თავს ვაფარებ. ცეცხლი არაა, ლობიოსათვის
მარილის შოვნაც გეძნელებოდეს! ასეთ პი-
რობებში ვის სკალია ლიტერატურის განვი-
თარებაზე იფიქროს. ზოგჯერ დიდი სურვი-
ლი მაქვს ჩავიმუხლო და რაიმე დავწერო,
მასალა ბლომად მომეპოვება, მაგრამ განა
შემიძლია გულდამშვიდებით ვწერო, როცა
თვალწინ სახარბოებლასავით მეხატება ჩემი
ნივთიერად უმწეო მდგომარეობა, ჩემი
ცოლ-შვილის ლუკმა-პურის მოსაპოვებლად
ყოველდღიურად ტანჯვა და ვიება. განა ვა-



ყა ასეთ რამეზედ უნდა ფიქრობდეს, ასეთ წერილმან საქმეებში უნდა აბანდებდეს თავის თავისუფალ დროსა და მოცალოვას?"

ნივთიერ გაჭირვებაში ჩაყარდნილი ვაჟა გამალბეთი ეძებდა სამსახურს. იგი მომრიგებელ მოსამართლედ მოემუხადა, გამოცდებიც ჩააბარა და თიანეთში უნდა დაეწყო მუშაობა, მაგრამ ეს ადგილი ვიღაც თავადმა წაართვა. ვაჟა, როგორც მოწინავე და რევოლუციონურად განწყობილი ინტელიგენტი, გრძნობდა თავისი ქვეყნის ვასაჰირს, რომელიც თვითმპყრობელობის ჩექმით ითვლებოდა და ამიტომ სწორედ თავის ლექსებში უმღერდა ნამდვილ სამშობლოს:

„მაშ რისთვის მინდა სიცოცხლე
სული რათა მჩრავ პირშია,
თუ კი არ გამოვადგები
სამშობლოს ვასაჰირშია?!
მაშ რად გამზარდა დედამა,
რად განმიმტკიცა მკლავია,
თუ კი სამშობლოს სარგოდა
იგი არ მომიხმარია“.

ეგნატე ნინოშვილმა მთელი თავისი მშვენიერი ცხოვრება ცარიზმთან ბრძოლაში გაატარა. მან ალაპარაკა გურული გლეხები ექსპლუატატორული კლასების წინააღმდეგ თავის შესანიშნავ მოთხრობებში მან რეალისტურად დაგვიხატა იმდროინდელი გლეხთა აუტენტელი ცხოვრება. ნინოშვილი თავისი მადლიანი კალმით გულმართლად ემსახურებოდა ხალხს. უღარიბესი გლეხის ოჯახიდან გამოსულმა მწერალმა ცხოვრებაში ძლიერ გაიკვლია გზა, მაგრამ თავისი სიცოცხლე გაჭირვებაში გაატარა და ცივ სარდაფში ჩაქრა.

„რალა იგი ნაცია,
რომლის ბელეტრისტმა უნდა ჭამოს
შვიდეკაპეიკიანი პორცია!“

სწერდა იგი ერთ თავის მეგობარს. იმავე მეგობრისადმი ვაგზავნილ წერილში ვკითხულობთ. „მე შინა ვარ, მაციებს. თუ შეგიძლია, მომეხმარე „ივერიის“ რედაქციაში მუღმივი სამუშაოს შოვნაში. ავად ვარ, მაგრამ რა ვუყო, კარგა როდის ვყოფილვარ, ჰამა ხომ მინდა. იქ მუშაობა ჭე მაინც არ მეთაკილება“.

მეფის მთავრობა ყოველმხრივად ებრძოდა განაპირა ქვეყნებში ნაციონალური გეგულტურის გავლივებას. ამ ქვეყნების რევოლუციური ინტელიგენტები ორმაგ გაჭირვებასა და დამცირებას განიცდიდნენ. ნაცვლად თეატრისა და სკოლებისა, მეფის მთავრობა ყოველ სოფელში აგებდა ეკლესიას და ამით ხალხში ანტიკიცებდა ცრუმორწმუნეობას.

საქართველოს ბოლშევიკების ხელმძღვანელმა ამხანაგმა კ. ჩარკვიანმა თავის სიტყვაში ს.კ. კ. ბ. (ბ) XVIII ყრილობაზე დამახასიათებელი მაგალითი მოიყვანა იმის შესახებ, თუ როგორ იღვენებოდა გმირი ქართველი ხალხის მრავალსაუქუნოვანი კულტურა.

„ქართულ თეატრზე, — სწერდა თავის დროზე კავკასიის მეფის ნაცვლის განსაკუთრებულ დავალებათა მოხელე გრაფი ზოლოგუბი, — ლაპარაკიც კი არა ღირს, და დასანანებელია მის შესანახად თუნდაც ერთი გროშის დახარჯვა იმ თანხიდან, რომელიც გამოყოფილია თეატრის დასახმარებლად. დასის პირადი შემადგენლობა შეკრებილია ცელურებიდან... ქართული თეატრი შეიძლება დაშვებულ იქნას მხოლოდ ერთ შემთხვევაში: თუ ხელისუფალნი ინებებენ იმოქმედონ უბრალო ხალხზე ნაციონალური ტრიბუნის საშუალებით, ასეთი ვარაუდის დროს საკითხი იცვლება და იღებს მაღალი საპოლიციო ღონისძიების სახეს“.

ეს უვიცი მოხელე დაცინვით იძლეოდა წინადადებას თეატრის მაგიერ დაეარსებინათ ზალაგანი. „ყოველ შემთხვევაში, — განაცხობდა იგი, — ამ დაწესებულების სარგებლობა უდავოა, განსაკუთრებით მაშინ, თუ მინი მართვა დაევალება არა ქართველ ავტორს, არამედ განათლებულ ადამიანს“.

განათლებულ ადამიანებად მეფის სატრაპებს თავიანთი თვით მიაჩნდათ, სინამდვილეში კი ისინი სიბნელესა და უმეცრებას წარგავდნენ. ქართველი შაახიობი, მწერალი და ხელოვნების სხვა მუშაკები აბუჩად იყვნენ ავადბულნი. 1914 წელს ყურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ სწერდა: „ქართველი მსახიობი დღეს უპიროვნო მანქანაა, სამადლოვან და სხვის საცეებად გადაქცეული“. მსახიობს



მათხოვრული ხელფასი ეძლეოდა და ისიც მხოლოდ 5—6 თვეს.

III

ჩვენი დროის გენიალური მწერალი მაქსიმ გორკი თავის შესანიშნავ წერილში „ვითან ხართ თქვენ „კულტურის ოსტატნო?“ — ამჟღავნებდა რა ბურჟუაზიის სიველურეს, მთელი ქვეყნის ინტელიგენტებს მიმართა: „თქვენ ინტელიგენტებო, „კულტურის ოსტატნო“, უნდა შეიგნოთ, რომ აიღებს რა პოლიტიკურ ძალა-უფლებას, მუშაობა კლასი ფართო გზას გაეხსნით, მოგცემთ ყოველ შესაძლებლობას კულტურული შემოქმედებისათვის... ბურჟუაზია მტრულადაა განწყობილი კულტურისადმი და უკვე არ შეუძლია მისი მტერი არ იყოს. აი შეშინაოტება, რომელსაც ამტკიცებს კაპიტალისტური სინამდვილე, კაპიტალისტური სახელმწიფოთა საქმიანობა“.

კაპიტალისტების უერთფლესმა დამცველებმა, კაცოქამია ფაშისტებმა თავიანთი ქვეყნებიდან განდევნეს ყველა მოწინავე ინტელიგენტი, რომლებმაც ხმა აღიმაღლეს ბარბაროსობის წინააღმდეგ. გერმანიის, იტალიისა და იაპონიის საკონცენტრაციო ბანაკებში და ნესტიანი ჯურღმულები საცხეა მოწინავე რევოლუციონერებით, პროფსორებით, მწერლებითა და ხელოვნების სხვა დარგის მუშაკებით. დაპატიმრებას და ჩამოხრჩობას ვინც ვადაურჩა, დემოკრატიულ ქვეყნებს შეაფარა თავი და ემიგრაციაში ამთავრობს თავის სიცოცხლეს.

მოწინავე გერმანელი რეჟისორები ერვინ პისკატორი, მაქს რეინგარდტი, ლეოპოლდ ესნერი იძულებული გახდნენ დაეტოვებინათ ფაშისტური გერმანია. აგრეთვე მრავალი გამოჩენილი მსახიობი მძიმე მატერიალური პირობებისა და ფაშისტური ტერორის გამო იძულებული გახდა დაეტოვებინა „მესამე იმპერია“. ახალგაზრდა ბერლინელმა მსახიობმა ქრისტიანა გრაუტოფმა თავი შეაფარა ინგლისს. „მე არ მდევნიდნენ, — სწერს გრაუტოფი, — მაგრამ როგორც მსახიობს არ შემეძლო შევრიგებოდი იმას, რასაც უშვებიან ფაშისტები ხელოვნებას. მე არ

დავბრუნდები გერმანიაში, სანამ ფაშისტები იქნებიან ხელისუფლების სათავეში... მსახიობთა შორის უკმაყოფილება დიდია, მაგრამ ეშინიათ მხეცური ტერორისა და ამას აშკარად ვერ ამჟღავნებენ, ფაშისტურ გერმანიაში ადგილი არა აქვს ხელოვნებას“.

გერმანიის დიდმა თეატრალურმა გამომცემლებმა შეადგინეს ანკეტები დრამატურგთა მატერიალური მდგომარეობის შესახებ. ამ ანკეტების შემდეგინმა, ერთერთი გამომცემლობის ხელმძღვანელმა, აშკარად განაცხადა, რომ „ჯერჯერობით ავტორები, რომელთა პიესები თეატრში იდგმება, ლეზულობენ მთელი შემოსავლის 8-10 პროცენტს. შემოსავალი კი თანდათან კლებულობს. ისინი ეკონომიურად განწირულნი არიან სასიკვდილოდ. ახლა გვარიაანდ ლეზულობენ ოპერეტებისა და საესტრადო ნომრების ავტორები. დრამატიულ თეატრებს კი მომავალში შეუძლიათ ისარგებლონ ერთი ან ორი მწერლის სამსახურით, რომელთაც არ ემუქრებათ შიმშილი“. ასეთი მძიმე მატერიალური პირობების შედეგად, გერმანიის დრამატურგია დაკნინდა. მრავალი თეატრი დაიხურა, ხოლო ისინი, რომლებიც ჯერ კიდევ ბოგინობდნენ, ახალ პიესებს ვერ დაჰმენ.

„მესამე იმპერიის“ ლიტერატურა — ეს ის დიდი გერმანული ლიტერატურა კი არ არის, რომელიც კულტურული აკცობრობის ენებზე ითარგმნებოდა. გერმანული ფაშისტი მწერლების ბოღვას მაღალ რასაზე არავინ კითხულობს. ფაშისტურ წიგნებს არავინ კითხულობს. მარტო 1935 წელს გერმანიაში 227 ტკამბა დაკეტეს. ეს იმ დროს, როცა სამხედრო მრეწველობა დღითიდღე ვითარდება. ანტიფაშისტი დრამატურგის ერნსტ ტოლერის მოხდენილი თქმით „გერმანიის მრავალ მილიონ ადამიანს აკრძალული აქვს წერა და ლაპარაკი იმაზე, რაზედაც ის ფიქრობს, რასაც განიცდის“. ჰიტლერელებმა გაანადგურეს მეცნიერება, ლიტერატურა და ხელოვნება. სამაგიეროთ განავითარეს სამხედრო ტექნიკა, გააზრავლეს საკონცენტრაციო ბანაკები, შეჰქმნეს სამხედრო ინტელიგენცია, რომელიც, წინააღ-

დღე ხალხის სურვილისა, იპყრობს ახალახალ ქვეყნებს და ომს აჩაღებს.

ფაშისტები არც კლასიკოსებს ინდობენ. მათ დასწევს კლასიკოსთა წიგნები. კლასიკოსთა დრამები და ოპერები აკრძალეს. შილერის წინააღმდეგ ბრძოლა დაიწყო მას შემდეგ, რაც პირსიხლიანი ჰიტლერი ჩადგა ხელისუფლების სათავეში. მაყურებელი აღტაცებაში მოჰყავდა შილერის პიესებს. ისინი აპლოდისმენტებს უმართავდნენ მარკიზ ბოზას ცნობილ რეპლიკას: ფილიპე II წინააღმდეგ:

— თქვენო აღმატებულებავ, მოგვეცით ჩვენ ფიქრის თავისუფლება!

პროვინციული გაზეთი „ფრანკფურტერ ცაიტუნგი“ სწერს: „ის ფაქტი, რომ შილერის დრამები ასე ხშირად დიდი ინტერესით იდგმება სხვა ქვეყნებში, ლაპარაკობს იმაზე, რომ ამ მწერლის ნაწარმოებნი ზედმეტია ჩვენთვის და არავითარი ფასი არა აქვს“.

ასეთივე მდგომარეობაა ფაშისტურ იტალიაში, სადაც ყველაფერი მომავალი ომისათვისაა გამიზნული და კულტურას და მის შემქმნელ ინტელიგენციას არავითარი ყურადღება არ ექცევა. იტალიაში, რომელიც წინათ მუსიკის ქვეყანა იყო, ახლა ყველაფერს სისხლისა და თოფისწამლის სუნია ასდის. დღითიდღე იზრდება უმუშევართა მრავალმილიონიანი არმია. მრავალი პროფესორი, მწერალი, მსახიობი და სპეციალისტი მათხოვართა მდგომარეობაშია. ამას არც ფაშისტური გაზეთები უარპყოფენ. გაზეთი „პოპოლო დ'იტალია“ თავის ერთერთ ნომერში სწერს: „სტატისტიკური ცნობების მიხედვით დადგენილია, რომ იტალიაში წიგნები ძნელად საღდება. რომ ჩვენი მწერლები, საკმაოდ ცნობილნიც კი, იძულებულნი არიან გაატარონ ცხოვრება ჰილტაკეში და დამცირებაში“. დამშუულ მოსახლეობას არ შეუძლია შეიძინოს წიგნი; ეს დიდ უარყოფითი გავლენას ახდენს კლასიკოსების გამოცემაზე. რაც შეეხება თანამედროვე ლიტერატურას, ავი ტარდება ფაშისტური ცენზურის მკაცრი ზედამხედველობის ქვეშ. ცენზურა შლის ყველაფერს, რამაც შეიძლება დაინტერესოს მკითხველი. იტალიის

ზოგიერთ გაზეთს დიდ მიღწევად მიანნიანის, რომ უკანასკნელი ექვსი წლის განმავლობაში დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“ 153 ათასი ცალი გავრცელდა. ეს მაშინ, როდესაც იტალიაში 40 მილიონზე მეტი მცხოვრებია.

წმინდა ფაშისტური გაზეთი „ლაჯორო-ფაშისტა“ აღნიშნავს, რომ „თანამედროვე ლიტერატურა ინტელიგენციაში არავითარ ინტერესს არ იწვევს. რაც შეეხება ფართო მოსახლეობას, ის არ კითხულობს ამ ლიტერატურას, რადგან თანამედროვე წიგნები მას არ აძლევენ იმ საკვებს, რომელიც მისთვის აუცილებელია“.

ფაშისტური და დემოკრატიული ქვეყნების რევოლუციურ ძალებთან ერთად კულტურის დასაცავად და კაპიტალისტების წინააღმდეგ მედგრად იბრძვიან ანტიფაშისტური მწერლები და ხელოვნების მუშაკები. მათი რიცხვი დღითიდღე იზრდება. ესპანელი მწერლები ალვარეს-სუარესი, ხანკინ-ანდერიუსი, ასევედო, ინგლისელები—ჯულფი, უელსი, ფონსტერი, გერმანელები—ბრუხტი, ლანგზოფი, ოსეკი, ტოლერი, ამერიკელები—ბრუკსი, ვერიკი, ჯონსონი, მემფონდი და სხვ., თავიანთ შესანიშნავ ნაწარმოებებში ამჟღავნებენ ფაშისტების და კაპიტალისტების სიველურეს და ებრძვიან მას.

მთელი ქვეყნის მუშების, გლეხებისა და ინტელიგენციის იმედოანი თვალები მიპყრობილია საბჭოთა კავშირისაკენ. ისინი შენატრიან ჩვენს ბედს. რა გულწრფელი და სიხარულის მომგვრელია საბჭოთა მწერლების მიმართვა ამერიკელ მწერალთა ლიგისადმი, რომელშიაც კითხულობთ: „160 წლის წინათ, როდესაც ახალგაზრდა ამერიკელი ხალხი თავისი დამოუკიდებლობისათვის იბრძოდა, ევროპის საუკეთესო ადამიანები დაეხმარნენ ოკეანვადამღელ დემოკრატიას. ყველა ქვეყნის მწერლები ეწოდებენ ამერიკის რევოლუციის იდეალების პროპაგანდას. ჩვენის რუტუთში მწერალმა ალექსანდრე რაფინშევემა, რომელიც კომბირში გადაასახლეს თავიპი პოლიტიკური იდეალებისათვის, ნამდვილი ჰიმნი შექმნა ამერიკელი ხალხის განთავისუფლების აღსანიშნავად. ისტორიამ



ერთმანეთს დაუყავშირა ცალკეულ ხალხთა ბედი. დადგა დრო, როდესაც ამერიკის პროგრესიულმა ძალებმა უნდა აღიმადლონ თავიანთი ხმა მთელი ხალხების დათურგნილი თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის დასაცავად ახალი ტირანიის წინააღმდეგ.

ეს ახალი ტირანია ფაშოზია, რომლის აგრესია საშიში და უღმობელია, მაგრამ იგი ძალზე მხდალია, როცა წააწყდება მთელი ძალების ერთიანობას. რაც მეტ წინააღმდეგობას გაუწევენ დემოკრატიული ძალები ფაშისტებს, რაც უფრო მეტი სიძლიერით იბრძოლებენ ისინი ამ კაცთმოძულე ბანდიტთა წინააღმდეგ, მით უფრო უვნებელი დარჩება ადამიანთა მილიონები და მათი კულტურა.

ფაშისტურ გერმანიას ადამიანთა სისხლისა და წიგნების ალის სუნი ასდის. ბარბაროსთა ვონება დაახშო ამ სუნმა და ისინი გაცოფებადმე მივიდნენ. მაქსიმ გორკის მოხდენილი თქმით ისინი წარმოადგენენ ადამიანების იმ კასტას, რომელიც „თავიდან დაღუპა და მხოლოდ ინერციითღა განაგრძობს მოქმედებას“.

IV

საბჭოთა კავშირის ინტელიგენტთა რიგებს ისე, როგორც მუშებისა და კოლმეურნეთა რიგებს მრავალი ორდენოსანი ამშვენებს. მრავალს აქვს გმირობისა და სიმამაცისათვის მიღებული უმაღლესი ჯილდო. სამშობლოს უსაზღვრო სიყვარულით ანთებული საბჭოთა „ინტელიგენტის გარეშე საბჭოთა სახელმწიფო წარმატებით ვერ უხელმძღვანელებს ქვეყანას“.

რა სიძულელით და გულისტკივილით შეიწყლება მოვიგონოთ ის დრო, როცა გენიალური ჩერნიშევსკი ბორკილებს აყდარუნებდა ან ვაჟა-ფშაველა ლუქმაშურს ნატრობდა.

ახლა მარტო საქართველოს 13 ორდენოსანი მწერალი ჰყავს, რომელთა ნაწარმოებებს მთელი საბჭოთა კავშირის ხალხებუ იცნობენ.

დრამატურგი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი შალვა დადიანი წყვეულ წარსულში

ქუთაისის თეატრში მუშაობდა. ამ თეატრის საქართველოსათვის მან ვილაც ვაკოსიანთან ფული ისესხა, მაგრამ თავის დროზე ვერ დაუბრუნა და მეველე რომ მივიდა, კუბოზი ჩაწვა და სიკვდილი მოიგონა. ეს დანახაიათებელი დეტალია ძველი ინტელიგენტის ცხოვრებისათვის. საბჭოთა ხელისუფლებამ შალვა დადიანი „კუბოდან“ წამოაყენა და ნორმალური ცხოვრებისა და შემოქმედებისათვის ყველა პირობა შეუქმნა; ამის შედეგად კიდევ უფრო გაიშალა დადიანის შემოქმედება. რამდენიმე წელიწადში ის ყველა სათვის ცნობილი და საყვარელი მწერალი გახდა და უმაღლესი ჯილდო დაიმსახურა.

აღიო მამაშვილმა შესანიშნავი ლექსებით, პოემებითა და პიესებით შალე გაითქვა სახელი. ახლა ორჯერ ორდენოსანია და საქმწერალთა კავშირს ხელმძღვანელობს.

ძველი ინტელიგენტის რიგებიდან გამოსული ლეო ქიაჩელი ჩადგა მოწინავე საბჭოთა მწერლების რიგებში, გამოაქვეყნა კარგი მოთხრობები და საკოლმეურნეო მშენებლობის შესახებ რომანი „გვადი ბიგვა“. ორდენოსნები გახდნენ კ. ლორთქიფანიძე, ი. აბაშიძე, ს. ჩიქოვანი და სხვ.

აკადემიკოსებმა ივანე ჯავახიშვილმა, ნ. მუსხელიშვილმა, ი. ბერიტაშვილმა მთელ მსოფლიოში გაითქვეს სახელი. ქართველი კომპოზიტორების ფალიაშვილის, დოლიძის, ბალანჩივაძის და სხვ. მუსიკალური შედეგები მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში იქნა საქვეყნოდ ცნობილი. იზრდებიან კომპოზიტორთა ახალი კადრები.

ქართველ მსახიობთა საუკეთესო ნაწილმა თავისი ნაყოფიერი მუშაობის შედეგად დაიმსახურა უმაღლესი ჯილდოები. ორდენოსანმა მსახიობებმა აკაკი ვასაძემ, აკაკი ხორავამ, თამარ ჭავჭავაძემ, შალვა დამბაშიძემ, ლილი გვარამაძემ, ნიკო ქუმსიაშვილმა, ეკატერინე სოხაძემ, მერი ნაკაშიძემ, ნატა ვაჩნაძემ, სპარტაკ ბაღაშვილმა, მიუფკემ, ნიკო გოცირიძემ, ჟორჯოლიანმა და სხვ. საუცხოო სახეები შექმნეს თეატრსა, კინოსა და ოპერაში. აყვავდა და გაფურჩქნა საბჭოთა საქართველოს ხელოვნება. ქართველმა მხატვრებმა ამიერკავკასიაში დიდი სტალინის

მოღვაწეობის შესახებ მშვენიერი ტოლოები შექმნეს.

რეჟისორებმა მიხეილ ჭიაურელმა, ნიკოლოზ შენგელაიამ თავიანთი კინოფილმებით სახელი და პატივისცემა დაიმსახურეს.

საქართველოს საკოლმეურნეო მინდერების, მღაროების მრეწველობის და დაწესებულებათა ინტელიგენცია საბჭოთა კავშირის ინტელიგენციის ერთერთ მძლავრ რაზმს წარმოადგენს, რომელმაც დიდი წვლილი შეიტანა მზიანი საქართველოს კულტურულ და ეკონომიურ აყვავებაში. საქართველოს 18 უმაღლესი სასწავლებელი წარმოადგენს ახალი კადრების მძლავრ სამუდლოს, რომელშიაც 22 ათასი სტუდენტი ეუფლება მეცნიერებას, რომ შემდეგ შეგნებულად ჩაღწენ ხალხის სამსახურში.

საბჭოთა კავშირის მთავრობამ უკვე ოთხ ათასზე მეტი მასწავლებელი დააჯილდოვა. მათ შორის მრავალია ქართველი მასწავლებელი, რომლებმაც თავი ისახელეს ახალგაზრდობის კომუნისტურად აღზრდაში. მასწავლებლობა ახლა პატივისა და დიდების საქმეა. რა არის იმაზე უკეთესი, ვიდრე შენს სამშობლოს უზრდიელ მომავალ თაობას. ეს წმინდა მოვალეობა შეგნებული აქვთ ჩვენს მასწავლებლებს, რომლებიც მას ღირსეულად ასრულებენ. ამხანაგი სტალინი მასწავლებელთა პირველი ყრილობისადმი გაგზავნილ მისალმებაში 1925 წელს სწერდა, რომ „სახალხო მასწავლებელთა ფალანგა შეადგენს ჩვენი ქვეყნის იმ მშრომელთა დიდი არმიის ერთერთ უღირესად საკირო ნაწილს, რომლებიც ახალ ცხოვრებას აშენებენ სოციალიზმის საფუძველზე“. მასწავლებლობა ჩვენი ხალხური ინტელიგენციის ერთერთი მოწინავე რაზმია, რომელიც საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში დაფასდა.

მასწავლებელი — ეს ამაყად გაიმსეს!

აი როგორ ამკირებდნენ და აბუჩად ივლებდნენ წინათ მასწავლებელს. ამ ოცი წლის წინათ, 1919 წელს, ქართველი მენშევიკების ერთერთი ლიდერი ბენია ჩხიკვიშვილი „ქალაქის საბჭოს“ სხდომაზე იძულებული იყო

განეცხადებინა: „რთული მდგომარეობაა ქალაქის სკოლებში. გაფიცულ მასწავლებელთა რიცხვი აღემატება ოთხასს. და უცხად შოვნა ოთხასი კარგი და გამოცდილი მასწავლებლისა თითქმის შეუძლებელია. ასეთივე მდგომარეობაა საავადმყოფოებშიც“.

იმავე წელს ჟურნალ „განათლების“ № 2-ში მოთავსებული წერილი ასე ახასიათებს მასწავლებლების მდგომარეობას: „სამზინელმა სიძვირემ, ერთის მხრივ, მეორეს მხრივ ხვედრი ჯამგარის მიუღებლობამ, იძულებული გახადა მასწავლებლობა მიეტოვებინა თავისი საყვარელი პროფესია და უფრო შესაფერისი საქმისათვის მოეკიდნა ხელი, როგორც არის, მაგალითად, ერობაში შესვლა, ვაქრობის დაწყება და სხვ.“.

აი, სადამდე მიიყვანეს გარეწარმა მენშევიკებმა სწავლა-განათლების საქმე საქართველოში. ეს ხდებოდა იმ ქვეყანაში, სადაც ჯერ კიდევ ორი ათასი წლის წინათ გამოიგონეს ანბანი, ქალაქებში გაჩნდნენ პირველი სწავლულნი, დაიწყო მეცნიერებისა და ხელოვნების განვითარება.

ცნობილმა რეჟისორმა მიხეილ ჭიაურელმა თბილისის ინტელიგენციის საქალაქო კრებაზე მოხდენილად სთქვა: „საბჭოთა ხელისუფლების წლებში საქართველო — დიდი სტალინის სამშობლო — გადაიქცა მოწინავე აყვავებულ მოკავშირე რესპუბლიკად, ქართველი ხალხი, ქართველი ინტელიგენცია გამსჭვალული არიან საბჭოთა პატრიოტიზმის გრძნობით“.

ამ პატრიოტიზმის გრძნობა კიდევ უფრო მეტად რომ გაღვივდეს, ინტელიგენცია კიდევ უფრო აქტიურად რომ ჩაებას კომუნისმის მშენებლობაში, ამისათვის საკირო შევისწავლოთ „მეცნიერების ერთი დარგი, რომლის ცოდნა სავალდებულო უნდა იყოს მეცნიერების ყველა დარგის ბოლშევიკებისათვის. — ეს არის მარქსისტულ-ლენინური მეცნიერება საზოგადოების შესახებ, საზოგადოების განვითარების კანონების შესახებ, სოციალისტური მშენებლობის განვითარების კანონების შესახებ, კომუნისმის გამარჯვების შესახებ“!

„ნაპერწკლიდან“ თბილისის სახ. მუსიკალური კომედიის თეატრი

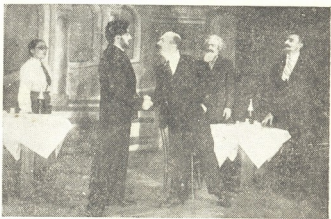
ამხანაგ ლაგუნატივიზმის ისტორიული შრომა „ამიერ-კავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ისტორიის საკითხისათვის“ გადაიქცა უდიდესი შთავაზუნების ძალა მთელი ჩვენი მხატვრული კულტურისათვის. ამ შრომის გამოქვეყნების შემდეგ შეიქმნა ფერწერის შესანიშნავი ნიმუშები, მხატვრული ნაწარმოებები, სექტაკლები და სხვ., რომლებიც ისტორიული სიმართლითა და უდიდესი მხატვრული დამაჯერებლობით ასახვენ საქართველოს და ამიერ-კავკასიის ხალხთა ისტორიულ-რევოლუციურ წარსულს. ბრძენი სტალინის როლს ამიერ-კავკასიის მშრომელთა რევოლუციური გამოფხიზლების, დარაზმისა და ამიერ-კავკასიაში ლენინურ-ისკრული ორგანიზაციის შექმნის საქმეში. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ორდენოსანი დრამატურგის შალვა დადიანის პიესა „ნაპერწკლიდან“. ამ ნაწარმოებმა თავიდანვე დიდი ინტერესი გამოიწვია საბჭოთა მაყურებელსა და მკითხველში.

პიესა „ნაპერწკლიდან“ მძაფრი პოლიტიკური და ისტორიული ნაწარმოებია, იგი ძლიერი იდეურ-ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით, ისტორიული სიმართლის დაცვით და მკაფიო მხატვრული ფერებით ასახავს ახალგაზრდა სტალინის თანმიმდევრული ბრძოლის ერთ შესანიშნავ ეპიზოდს ამიერ-კავკასიის მუშათა რევოლუციური გამოფხიზლებისა და ლენინურ-ისკრული პარტიის შექმნისათვის. დრამატურგი ღრმად ჩასწვდა აღებულ ეპოქას, დიდი მხატვრული სიმართლით გვიჩვენა და უშუალოდ გვაგრძობინა ისტორიული მოვლენები: საქართველოს მუშათა კლასის რევოლუციური ბრძოლის გარიჟრაჟი, მისი წრებობრივი მუშაობიდან ცარიზმისა და კაპიტალიზმის წინააღმდეგ ფართო მასობრივ-პოლიტიკურ ბრძოლაზე გადასვლა

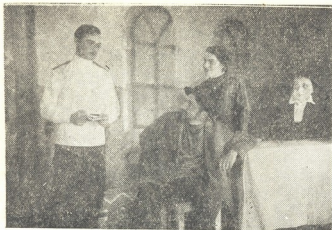
დასვლა ამხანაგ სტალინის ხელმძღვანელობით.

პიესის კონკრეტულ თემად აღებულია ბათუმის 1901—1903 წლის ამბები—სტალინის მიერ მუშათა ორგანიზაციული შემკიდროება, მათი მასობრივ აგიტაციაზე და პოლიტიკურ ბრძოლაზე გადაყვანა და „მესამე დასის“ უმრავლესობის გავლენის განადგურება ბათუმის მუშებში. მკითხველისათვის უკვე ცნობილია, რომ მწერალმა ამ პიესით ზრწყინვალე გამარჯვებას მიაღწია, რომ ეს პიესა გადაიქცა ახალი შემოქმედებითი წარმატების სტიმულად ჩვენი აკადემიური თეატრებისათვის, რომლებმაც შეჰქმნეს დიდი ემოციური შემოქმედებითი ძალის მქონე და მხატვრული სისადავით აღსავსე სექტაკლები. მაგრამ აქ გვინდა მკითხველის ყურადღება შევაჩეროთ იმ შესანიშნავ სექტაკლზე, რომელიც შეჰქმნა თბილისის სახელმწიფო მუსიკალური კომედიის თეატრის ნიჟიერმა კოლექტივმა.

ამ თეატრალური კოლექტივის წინაშე პიესაზე მუშაობის დროს მეტად არსებითი ხასიათის სიძნელებები იდგა. ეს სიძნელებები,



მუსკომედიის თეატრი სცენა „ნაპერწკლიდან“
ლენინის როლში გერსამია
სტალინის როლში ოდიშარია



ნუსკომედის თეატრი

სცენა „ნაპერწყლიდან“

ერთის მხრივ, გამოძინარეობდნენ თეატრის სპეციფიკიდან, მეორეს მხრივ, რასაც განსაკუთრებით ხაზი უნდა გავუსვათ, იქიდან, რომ მაყურებელი უკვე კარგად იცნობდა ისეთი თეატრების მიერ ნიჭიერად განსახიერებულ სპექტაკლებს, როგორც არის რუსთაველის და მარჯანიშვილის თეატრები. მუსიკალური კომედის თეატრს უნდა დაეძლია სპეციფიკური სიძნელე, გაეფაოთოებიან თავისი შემოქმედებითი არე, ოსტატურად აეთვისებინა ღრმად დრამატიული მასალა; ხასიათები, სიტუაციები და შეექმნა ისეთი ნათელი და უშუალო მიმღობით აღსავსე სპექტაკლი, რომელიც უბრალო ვადალებზე არ იქნებოდა წამყვანი თეატრების მიერ განსახიერებული სპექტაკლებისა.

თეატრმა უდაოდ გაიმარჯვა. მისი დადგმა არ არის უბრალო წაბაძვა. იგი არის ახალი მხატვრული სიტყვა თავისებურად მოფიქრებული სურათებით, მიზანსცენებით, ხასიათების გახსნით და საერთოდ მთელი სპექტაკლის მხატვრული ინტერპრეტაციით. დრამატურგის მიერ რეალისტრად დახატული სურათები, სახეები და პიესის კოლორიტული თავისებურობა დამდგმელებს ოსტატობით ვადაუტანიათ სცენაზე და გაუმდიდრებით ახალი შტრიხებით. დადგმის მწავარი მიღწევა ისაა, რომ სპექტაკლი ერთ შეკრულ, თანმიმდევრულად განკითხვარებულ უნარეზო მხატვრულ ორგანიზმს წარმოადგენს, რომელიც მაყურებელში მოვლენათა მთლიან შთაბეჭდილებას ჰქმნის. სცენაზე

დაცულია უბრალოება, ამბების ტიპიურობა. ცოცხალი სახეების შექმნაში იგრძნობა ხალასი ზუნებრივობა და უშუალობა. ყოველი დეტალი ღრმად არის დამუშავებული, ყოველი საგანი მიზნობრივადაა გამოტანილი სცენაზე. არც ერთი ზედმეტი თეატრალური შტრიხი!

მაყურებლის ყურადღებას იპყრობს მხატვრულად კარგად გაკეთებული, ორიგინალურად მოფიქრებული სცენები, სურათები და გმირთა ხასიათების გახსნა. კერძოდ, კარგად არის გაკეთებული ახალიწლის ღამე, სცენა ციხესთან, დესპინესა და ნესტორის კამათი, ცაბუ ზიკოვის ოჯახში, ლენინისა და სტალინის შეხვედრა და სხვ.

სპექტაკლის მთლიანობის შექმნაში გარკვეული დამსახურება მიუძღვით აგროთვე მხატვრებსა და მუსიკის ავტორს. სადაღ, კოლორიტული თავისებურობით და მხატვრული გემოვნებით გაკეთებული დეკორაციები ზრდის სპექტაკლის მხატვრულ ღირსებას, ტექსტთან, მოქმედებასთან დინამიურად შეხამებული მუსიკა აძლიერებს სპექტაკლის ემოციურ შემოქმედებას მაყურებელზე. საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც მხატვრობა, ისე მუსიკა ჰქმნიან სპექტაკლთან ორგანულად შეერთებულ შთაბეჭდილებას.

რეჟისორებს საკმაოდ დიდი მუშაობა ჩაუტარებიათ, რის შედეგადაც მივიღეთ თითოეული მსახიობის მიერ ღრმად მოფიქრებული, უშუალობითა და გულწრფელობით განსახიერებული სახეები.

მსახიობი ვ. გერსამია იძლევა ვ. ლენინის პორტრეტულ მსგავსებას. უდაოდ კარგად არის გაგებული და ათვისებული ახალგაზრდა ი. სტალინის როლი (მსახიობი შ. ოდიშარია). მსახიობი არ იძლევა მარტო პორტრეტულ მსგავსებას სტალინისას, იგი ცდილობს, და ზოგ შემთხვევაში აღწევს კიდევ, გადმოგვეცეს სტალინისებური დამაჯერებელი და აუღელვებელი მოძრაობა. მსახიობი კ. კობერიძე იძლევა მტვირთავი მუშის—დათიელას მიმზიდველ და დამაჯერებელ სახეს, რომელიც მაყურებელს მესხიერებაში აცოცხლებს წარსული ეპოქისათვის დამახასიათებელ, პოლიტიკურად მოუმზა-



დებელი მუშის ტიპს, რომელიც ბუნებრივად სიმართლის მხარეზეა და თანდათანობით უახლოვდება რეალურ ჰემობიტებას.

ასევე ფსიქოლოგიური სიმართლით არის განსახიერებული გერვასის (შ. ჩეჩელაშვილი), ელიშუქის (მ. ოსეფაშვილი) როლები. როგორც ჩეჩელაშვილის, ისე ოსეფაშვილის თამაშში იგრძნობა ბუნებრივობა და ხალასი აქტიორული ნიჭი. გერვასი დიდი უშუალოებით არის გამთბარი.

ძალიან კარგად ასრულებს ცაბუს როლს ნ. თულაშვილი. იგი ოსტატურად გადადის ერთი ფსიქოლოგიური განწყობილებიდან მეორეზე და ამ გადასვლისას სავესებით ინარჩუნებს ბუნებრივობას და ჰქმნის მძაფრ განწყობილებას. მოძრაობა, ექსტეზები, მიმიკა მთლიანად შეთავსებულია როლთან.

მეწუდიშვილი იძლევა ზიკოვის კარგად მოფიქრებულ სცენიურ სახეს.

შესანიშნავად შეასრულა ფატის როლი ნ. ანდრონიკაშვილმა. მისი თამაში მდიდარი იყო როგორც ბუნებრივობით, ისე აქტიორული ხელოვნებით, ანდრონიკაშვილის მიერ შესრულებული ფატის როლი დარჩა ერთ-ერთ საუკეთესო სცენიურ სახედ.

ეფექტიურია ე. ციმაკურიძე პარასკევას როლში.

კარგად ასრულებს ზიკოვის ვაჟი—ნების-ყოფას მოკლებული წვრილბურჯუაზიულ კეთილმოყვარე ახალგაზრდის — სეროიყას როლს სალარიძე.

განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია მოხუცი მაგდანას და ნესტორის როლების

განსახიერება. მსახიობებმა მოხდენილად თამაშით ორიგინალური ექსტეზით, მიმიკით, შესანიშნავი სცენიური სახეები შეჰქმნეს.

კოპლატაძე ოსტატობით ანსახიერებს გურული მოხუცი ქალის—მაგდანას როლს. რაც მთავარია, თავიდან ბოლომდე ერთნაირი უშუალობითა და ძალით თამაშობს, ზედმიწევნით იცავს ზომიერებას, მის მოძრაობასა, მიმიკასა და ხმაში არასოდეს არ ირღვევა მთლიანობა.

ასევე საინტერესოა ნესტორის როლის ინტერპრეტაცია და შესრულება. მსახიობს ძალიან კარგად აქვს დაჭერილი სუსტი და „ძლიერი“ მხარე სიფრთხილის მანით შეპყრობილი, მწიგნობრული განმანათლებლობით გატაცებული ადამიანისა. მსახიობის მიერ ამ როლის შესრულება მდიდარია შინაგანი ჰუმორითაც.

კარგად თამაშობენ და დამაჯერებელ სახეებს ქმნიან აგრეთვე დანარჩენი მსახიობები გ. ჭუმბაძე (ზევარი), ი. ბაკაყური (თანდილა), ბ. ბარქაია (დესპინე), ინგილო (ლილოსი), ყიფიანი (მეტეილა), შ. ასათიანი (ვარდენი).

საერთოდ მსახიობთა თამაში კარგ შთაბეჭდილებას ჰქმნის. ამ სპექტაკლმა გვიჩვენა თეატრალური კოლექტივის დიდი ინტელექტუალური შესაძლებლობა.

თბილისის სახელმწიფო მუსიკალური კომედიის დადგმა „ნაპერწყალიდან“ შვეა ჩვენი სასპექტაკლო ხელოვნების აქტივში.

ელ. კვიციანი

მოზარე მაყუჩაბაღთა თეატრი

მოზარდ მაყურებელთა თეატრი განსაკუთრებულ პირობებშია აღმოცენებული. ის საბჭოთა ხელისუფლების პირმშოა. მაშინ, როდესაც სხვა თეატრებს უხდებოდა ბრძოლა ძველი შტამების და ძველი იდეოლოგიის წინააღმდეგ, მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ფორმაცია ხდებოდა ახალი საზოგადოების ახალ და საღ მისწრაფებათა მიხედვით. ეს მდგომარეობა მას თავიდანვე აძლევდა უპირატესობას და ანსხვავებდა სხვა თეატრებისაგან. დასაწყისიდანვე უპირატესობას თეატრს აძლევდა აგრეთვე მისი განსაკუთრებული მაყურებელი. ერთის მხრივ ის ხელს უწყობდა თეატრს ფხიზელი გონებით და თავისი ჩველი მგრძნობიარე და ფაქიზი ფსიქიკით, მეორეს მხრივ კი, თავიდანვე გარკვეული, გამოკვეთილი მაყურებელი ორიენტაციას აძლევდა მას სტილის ძიებაში. სამართლიანად ამბობენ: „თეატრმა, რომელმაც

ჰპოვა თავისი მაყურებელი; უკვე ჰპოვა თავისი სტილი“. მოზარდ მაყურებელთა თეატრმა მზამზარეულად მიიღო მაყურებელი. თეატრის ხელმძღვანელობამ თავიდანვე გარკვევით იცოდა, თუ ვისი საჭიროებით და გემოვნებით უნდა ეხელმძღვანელა მას. „ჩვენი ხვალისდელი დღე, მოზარდთა თაობის ჩანთებშია მომწყვდეული“, — სამართლიანად შენიშნავს თეატრის ერთერთი ხელმძღვანელი („ИЗВЕСТЬ И ИСКУССТВО“ 1922 წ. № 14).

მაგრამ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში ახალი ფორმის ძებნის შემდეგ ფეხი გაიღვა მხატვრულმა შეცდომებმა. ეს შეცდომები დროულად გამოსწორდებოდა, რომ მოზარდთა თეატრს ჰქონოდა თავისი ახალი დრამატურგია. თეატრის გაჭირვება კი სწორედ იმაში იყო, რომ საღი საბავშვო დრამა სადმე კანტიკუნტად თუ გამოჩნდებოდა, თორემ მას სისტემატური ხასიათი არ ჰქონდა. იძულებული ზღებოდნენ ინსცენირებული მასალით ან ზღაპრებით დაკმაყოფილებულიყვნენ. ამრიგად, თეატრს ხშირად უხდებოდა ძველი შინაარსის ახალ ფორმაში მომწყვდევა, რაც თქმა უნდა, მალალხარისხოვან სპექტაკლს ვერ შექმნიდა. თავისი მუშაობის საფუძვლიანად გადაკეთება და საღ ნიადაგზე დადგომა თეატრმა შესძლო მას შემდეგ, რაც მოზარდთათვის საღი დრამატურგიული მასალა გაჩნდა.

მოზარდ მაყურებელთა ქართულმა თეატრმა მოზარდ მაყურებელთა მრავალი თეატრის შეცდომებს აუხვია გვერდი. ამ მხრივ თითქოს ერთგვარ სიგნალს აძლევდნენ მას მოსკოვისა და ლენინგრადის თეატრები. მათ მიერ გზების ძიებაში დაშვებულ შეცდომებს მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი უკვე აღარ იმეორებდა. მიუხედავად ამისა, მასაც ჰქონდა თავისი მტკივნეული ადგილები.





რეპერტუარის ან სალი დრამატურგიული მასალის უქონლობით გამოწვეული შეცდომების დაძლევა თეატრს დამოუკიდებლად არ შეეძლო. ამის გამო ქართული მოზარდ მსყურებელთა თეატრიც არ დარჩა დაზღვეული იმ მხატვრული შეცდომებისაგან, რაც სხვა მის თანამოდმეთ ახასიათებდა. ეს იყო, სახელობრ, თამაში არა განცდით, არამედ „წარმოდგენით“, „თამაში საზოგადოებისათვის“ და მსყურებლისათვის აქაც ერთგვარი „შელიტინებით“ ხდებოდა. მოზარდ მსყურებლის თეატრის მხატვრულმა ხელმძღვანელმა (ალ. თაყაიშვილი) კარგად იცოდა, რომ თეატრს შეცდომებისაგან დაიხსნის და გაპირვებიდან გამოიყვანს სალი ორიგინალური დრამატურგია. ამის გამო მან ყოველნაირად ხელი შეუწყო ქართულ მოზარდთა თეატრისათვის დრამატურგიის შექმნას. მოზარდ მსყურებლის თეატრის მსახიობებმა, რეჟისორებმა და ახალგაზრდა დრამატურგებმა საუკეთესო ადგილი ჰპოვეს თავიანთი შემოქმედების განვითარებისათვის ქართულ მოზარდ

მსყურებლის თეატრში. ამ გზით შეიქმნა მთელი რიგი ქართული ორიგინალური დრამები, როგორც არის, მაგ., „ადელანტე“, „ლადო კეცხოველი“, „აჰარის მთებში“, „ცეცხლის ხაზზე“, „სერგო“ და სხვ. რეპერტუარის კრიზისის ლიკვიდაციამ და საღმა დრამატურგიულმა მასალამ თეატრის მხატვრულ ხელმძღვანელობას მისცა საშუალება გარდაექმნა თავისი მუშაობა თეატრის საკეთილდღეოდ, სახელობრ, გადაეყვანა თეატრი პირობითი დადგმებიდან რეალისტურ დადგმებზე. ეს რთული და დიდი ამოცანა ყოველივე თეატრალურ კოლექტივისათვის. უმტიკინეულოდ ერთი მეთოდიდან მეორეზე გადასვლა თეატრისათვის თითქმის შეუძლებელი ხდება. აქ თეატრს ორგვარი ხიფათი მოელოდა: ერთი, რომ მოსალოდნელი იყო მარცხი, სპექტაკლის ჩაეარდნა, მეორეც ის, რომ პირობითი დადგმებზე შეჩვეულ მოზარდ თაობას შეიძლება არ მიელო სრული რეალისტური სპექტაკლი. ამის გამო მხატვრულმა ხელმძღვანელობამ არჩია ნელნელა



„ცეცხლის ხაზზე“. 1 მოქმ. 1 სურათი



გადასვლა რეალისტურ სტილზე როგორც მსახიობისათვის, ისე მაცურებლისათვის. დიდი სამსახური გაუწია ამ მხრივ თეატრს კაპიტანიშვილის (მსახიობი) პიესამ „ადელანტე“, რომელიც საშუალო ადგელს იკავებს პირობითი და რეალისტურს შორის. ამას ხელი შეუწყო იმანაც, რომ თვით პიესაც სწორედ ამგვარად არის დაწერილი. ნახევრად რეალისტური სპექტაკლი. თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, სპექტაკლი, რომელიც შუა ადგილს იკავებს რეალისტურ და პირობითი დადგმებს შორის, საუკეთესო გამოსავალი იყო თეატრისათვის, ამის შემდეგ თეატრს შეეძლო სრულ რეალისტურ პიესაზე ემუშავა.

დიდი ამაგი გაუწია თეატრის შემდგომ წინსვლას ნახტორიშვილის და ბ. გაბრიკელის პიესამ „ლადო კეცხოველი“. ეს პიესა ისტორიულ-რევოლუციურ თემაზეა დაწერილი და უემპეველად საღ რეალისტურ პიესებს ეკუთვნის. პიესა თავიდან ბოლომდე გამართულია როგორც იდეოლოგიურად, ისე მხატვრულად და არ ჩამოუვარდება არცერთ პიესას, დაწერილს ჩვენში ისტორიულ-რევოლუციურ თემაზე. ლადო კეცხოველის სახე სრულად და ნათლად არის ასახული პიესაში. პიესის საშუალებით ჩვენ ვეცნობით ლ. კეცხოველის არა მარტო რევოლუციურ, არამედ მის ინდივიდუალურ თვისებებსაც. ამის გამო ჩვენს წინ არის არა სქემა, არამედ სრული ნათელი სახე ლ. კეცხოველისა. პიესა რეალისტურად არის დაწერილი; მიუხედავად ამისა, თეატრმა ვერ შესძლო თავიდან ბოლომდე გამართული სპექტაკლის მოცემა. პირველი სცენები (გაფიცვისა და პოლიციაში) პირობითი დადგმის სცენები გამოვიდა. დანარჩენი სცენები კი ღრმად რეალისტურია. ეს სრულიად ბუნებრივია, ვინაიდან თეატრის კოლექტივი ჯერ კიდევ ვერ შეეთვისა რეალისტურ დადგმებს—აქაც იჩინა თავი პირობითი დადგმების რეციდივმა. დანარჩენი მოქმედებები დიდის ოსტატობით აქვს დამუშავებული რეჟისორს (რეჟ.-დამდგმელი ბ. გამრეკელი). განსაკუთრებით აღსანიშნავია უკანასკნელი მოქმედება (ციხე). ეს მოქმედება იმდენად დიდი ოსტატობით არის დამუშავებული, რომ სამუ-

დამოდ რჩება ადამიანის გონებაში, როგორც მაღალი მხატვრული შემოქმედების ნიმუში. ამგვარად, 1937-38 წ. სეზონში თეატრმა ვერ შესძლო საცემბით გადასულიყო რეალისტურ დადგმებზე, რაც ნორმალურად და ბუნებრივად უნდა ჩაითვალოს. 1938-39 წ. სეზონმა ამ მხრივ დიდი გამარჯვება მოუტანა თეატრს. თეატრის მიზანდასახულობა იყო მიმდინარე სეზონში მთლიანად გადასულიყო რეალისტურ დადგმებზე. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ნახტორიშვილის პიესა „ცეცხლის ხახზე“. პიესა დაწერილია რეალისტური ფერადებით. ენება ახალგაზრდა რევოლუციონერის ბორის ძნელადის მუშაობას არალეგალურ პირობებში. პიესაში ისტორიული თვალსაზრისით სწორად და მხატვრული დამაჯერებლობით არის ასახული ბორის ძნელადის მიერ კომკავშირის ორგანიზაციის ჩამოყალიბება და მისი მედგარი ბრძოლა მენშევიკური ორგანიზაციის წინააღმდეგ. სრული და ნათელია თვით ბორის ძნელადის სახე. აგრეთვე სწორად და მხატვრული დამაჯერებლობით არის ასახული პიესაში სხვა სახეებიც, გამართლებულია თითქმის ყველა მომენტში, მცირე გამოწაკლის გარდა, რაც თეატრმა უკვე გამოასწორა. ასეთია, მაგ., ის ადგილი, როდესაც არალეგალურ სხდომას თავს ესხმიან გვარდიელები, ბორის ძნელადის გარდა ყველამ მოასწრო გაქცევა. ავტორი აქ განზრახ სტოვებს ბორის, რათა გვიჩვენოს მისი მოხერხებული ბრძოლა და თავგანწირულება. მაგრამ მის გადასარჩენად არაფერს ხმარობს, გარდა სიტყვებისა, რომ ის თბილისიდან არის მივლინებული საგანგებო დავალებით. რა თქმა უნდა, რა ბეცაც არ უნდა იყოს მოწინააღმდეგე, ასეთი შემთხვევა მასში ექვს გამოიწვევს, მაგრამ ავტორს თვით ამაში ექვი არ ეპარება და ამ ვზით გადაარჩენს თავის გმირს ხიფათისაგან. ცხადია, რომ ეს ადგილი პიესაში დამაჯერებლობას მოკლებულია, თეატრმა კი იმდენად დამაჯერებლად გააკეთა ეს ადგილი (დადგმა აღ. თაყაიშვილისა), რომ დრამატურგის ხარვეზი გამოასწორა. საერთოდ სპექტაკლი რეალისტური თვალსაზრისით არის ვაკეთებული. ყველა



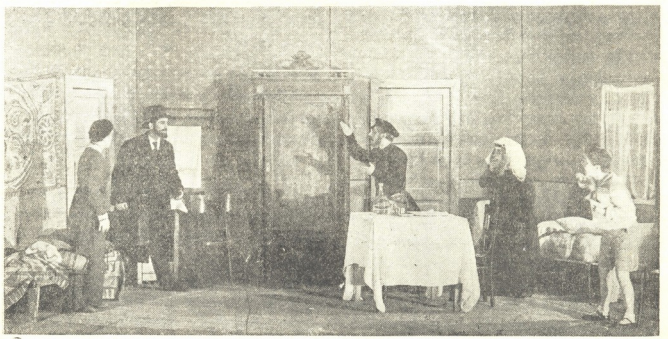
სცენა ერთგვარი რითმით და ტემპით მიდის და საფუძვლიანად დამაჯერებელია.

შემდეგი სექტაკლი, რომელმაც კვლავ გამარჯვება მოუტანა თეატრს კლასიკური რეპერტუარიდან, ეს არის მოლიერის კომედია „სკაპენის ოინები“. უმეტეს შემთხვევაში მიღებულია ამ კომედიის გაშარყებული დადგმა, რის გამო კომედია მთლიანად ჰკარგავს თავის ნამდვილ სახეს. ზოგ თეატრში ამ კომედიის მხატვრული სახეების გაშარყება იქამდის მიდის, რომ ადამიანები ჰკარგავენ ჩვეულებრივი ადამიანის სახეს. ამ შემთხვევაში მაყურებლის ყურადღებასაც გაშარყებული სახეები იპყრობს და მოლიერის კომედიის ფილოსოფიური აზრი, რომელიც სცენაზე მას გამოაქვს არა მომქმედ პირთა საშუალებით, არამედ თვით კომედიის სიუჟეტით, სრულიად შეუმჩნეველი რჩება მაყურებლისათვის. ამის გამო ხშირად სცენაზე მოლიერის სალი კომედიის მაგივრად ვულგარულ ფარსს ვხედავთ. არსებითად კი მოლიერს თითოეულ თავის კომედიაში ფილოსოფიური აზრი აქვს გატარებული. ამ მხრივ მართალი იყო ბუალო, რომელმაც შემდგენიანად მიმართა დიდ კომედიოგრაფს: „შენი ხუმრობა უფრო ბრძნულია, თვით ლექციებზე მეცნიერისა“. მოლიერის ფი-

ლოსოფია, რომელიც მას სცენაზე გამოაქვს გასართობი ოხუნჯობის ხერხებით, თვალსაჩინო ხდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც თეატრი ამ კომედიებს საღ და შესაფერ ფორმას გამოუწახავს.

ქართ. მოზ. მაყ. თეატრის სცენაზე შესაფერი ფორმა ჰპოვა მოლიერის „სკაპენის ოინებმა“. რეჟ. დამდგ. ალ. თაყაიშვილმა დადგმა ჭადაწყვიტა რეალისტური თვალსაზრისით, რის გამო პიესამ დიდად მოიგო. პიესიდან მივიღეთ მსუბუქი, ხალისიანი და გააზროვნებული სექტაკლი. პიესაში გატარებული მოლიერის ფილოსოფიური აზრი აღმზრდელობითი პრობლემის გარშემო, სადაც ის მხარს უჭერს ახალგაზრდობის ყოველგვარ საღ და ბუნებრივ მიდრეკილებას, თვალსაჩინო გახდა მოზარდ მაყურებლისათვის. ამკარად უნდა ითქვას, რომ ამ დადგმით თეატრის ხელმძღვანელმა ალ. თაყაიშვილმა კიდევ ერთხელ დაუმტკიცა თეატრალურ საზოგადოებრივობას, რომ ის თეატრალური ხელოვნების ნიჭიერი ოსტატია.

შემდეგი პრემიერა „ხალხის რჩეული“ (თაქთაქიშვილისა) იდეოლოგიურად გამართული პიესაა, რომელიც საჭირო და საინტერესო თემაზედ არის დაწერილი. რაც შეეხება პიესის მხატვრულ მხარეს, ის უეჭ-



—ლადო კვცხოველი“. 2 მოქმ., 4 სურათი



ველად მოისუსტებს. პიესის მთავარ ნაკლად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ მოქმედება პიესაში სცენაზე კი არ ხდება, არამედ კულისებშია გადატანილი. ასეთი პიესის დადგმა, რამდენადაც ძლიერი არ უნდა იყოს კოლექტივი, უშეკვლად დიდ სიძნელეს წარმოადგენს. პიესის სიძლიერე საერთოდ მოქმედებაშია, თუ კი მოქმედება ავტორმა სცენის გარედ გაიტანა, სცენაზე მარტო ლაპარაკი რჩება, რაც, რა თქმა უნდა, მოსაწყენი და უფერული გამოვა. ამ შემთხვევაში თეატრს რჩება ერთი ხერხი: იმდენად დამაჯერებლად და რითმიულად გააკეთოს სპექტაკლი, რომ მოქმედება კულისებიდან უკანვე გადმოიტანოს სცენაზე. ეს მეტად ძნელი ამოცანაა, რეჟისორისა და კოლექტივის მიერ კი დიდი მუშაობის ჩატარებაა საჭირო მის შესასრულებლად. მით უმეტეს ძნელია ეს ისეთი თეატრისათვის, რომელიც წარსულში პირობითი დადგმებს იყო დაჩეუული. მიუხედავად ამისა, ჩვენი მოზარდ მსყურებლის თეატრმა (დადგმა ალ. თაყაიშვილისა) მიზანს ჩინებულად მიაღწია. სცენები სპექტაკლში იმდენად სწორი და უტყუარი რითმით არის მომზადებული, რომ მსყურებელს სჯერა სცენის უკან კულისებში მომხდარი ამბები, ის გრძნობს მათ უშუალობას. პირველ მოქმედებაში, როდესაც ბავშვი მძიმედ ავად ხდება და გარდაიცვლება, მსყურებელს ერთი წუთითაც არ ეპარება ეჭვი იმაში, რომ იქ, ოთახში (არსებითად კულისებში) მძიმე ავადმყოფი ბავშვი წევს და კვდება. ასეთივეა მეორე მოქმედება, როდესაც სცენაზე ვხედავთ მარტო სტალინის პირად მდივანს სერგაევს. მაგრამ მთელი სცენის მანძილზე დარწმუნებული ხართ, რომ იქ, მეორე ოთახში, თვით ბელადი იმყოფება. მსყურებელი იმდენად დარწმუნებულია ამაში, რომ ყოველ წუთს გულის ძგერით მოელის სცენაზე ბელადის გამოსვლას, მაგრამ ამის ნაცვლად ფარდა ნელნელა ეშვება.

რა თქმა უნდა, სიბეცე იქნებოდა ჩემს თქმა, რომ თეატრი უნაკლოა. თეატრს ჯერ კიდევ ბევრი რამ აკლია. მთავარ ნაკლად ის უნდა ჩაითვალოს, რომ მსახიობთა უმრავლესობა ჯერ კიდევ ვერ შეჩვევია რეალისტურად თამაშს და ხშირად გამოდის თავის მდგომარეობიდან, ან კიდევ, ნაწილობრივ რეალისტურად თამაშობენ, ნაწილობრივ კი „წარმოდგენით“ ან მსყურებლის გეოთამაშებით. ხანდახან თვით მხატვრული ხელმძღვანელობა ვანზრახ მიმართავს წარსული მუშაობის მეთოდს. ასე, მაგ., ამავე სპექტაკლში დასასრულს ილიას გამოსვლა (მსახ. არეშიძე) სცენაზე და უკანასკნელი სიტყვებით აუდიტორიისადმი მიმართვა. გარდა ამისა, რომ ეს იწვევს სპექტაკლის სტილის სხვადასხვაობას, თვით სპექტაკლს დამაჯერებლობას უკარგავს. მოზარდ მსყურებლის თეატრის მორიგი ამოცანაა საბოლოოდ აღმოფხვრას ყოველგვარი რეციდივები „წარმოდგენით“ თამაშისა, მსყურებლისათვის „შეღიბებისა“ და ა. შ.

დასასრულს ორიოდ სიტყვა უნდა ითქვას თეატრის რეპერტუარზე. თეატრმა თავის რეპერტუარს გადაუხვია, მაგრამ ეს არ მომხდარა არც ინერციით, არც მხატვრული ხელმძღვანელობის დანაშაულით. თეატრის ხელმძღვანელობამ იგრძნო, რომ საშუალო სკოლის უკანასკნელი კლასების ახალი თაობა იმდენად მომწიფდა, რომ თეატრის რეპერტუარი მას არ აკმაყოფილებდა და ის სხვა თეატრებისაკენ იცქირებოდა. ამის გამო საჭირო გახდა რეპერტუარის ოდნავ შეცვლა, რომ დაკარგული მსყურებელი თეატრს დაბრუნებოდა. მაგრამ ახლა მეორე საფრთხეა — ის, რომ თეატრმა არ გადააჭარბოს და ნორჩი მსყურებელი უყურადღებოდ არ დასტოვოს. თეატრმა მასზედაც უნდა იზრუნოს.

შალვა ბუაჩიძე

სანიჯაკუდი კულტურის თეატრი

თბილისის საბჭოს ჯანმრთელობის განყოფილების სანიტარული კულტურის თეატრი დაარსდა 1928 წლის დამლევს. პირველად ის თვითმოქმედების პრინციპზე აღმოცენდა რკინისგზის ორგანიზაციებთან და თბილისის საბჭოს ჯანმრთელობის განყოფილებასთან.

თეატრი თავიდანვე სპეციალურად შერჩეული რეპერტუარით მუშაობდა. მალე მან მიიქცია სათანადო ორგანიზაციების ყურადღება და უკვე 1929 წლის მეორე ნახევრიდან იგი გვევლინება, როგორც პროფესიული თეატრი.

თეატრი იყო მოძრავი. 1929 წლიდან დაწყებული, იგი ყოველწლიურად რეგულარულად გადიოდა სამოგზაუროდ და მხატვრულ-მომსახურებას უწევდა რკინისგზელთა კლუბებს, რაიონულ ცენტრებს, მსხვილ საწარმოთა კლუბებსა და მოზრდილ საკოლმეურნეო ერთეულებს. თბილისში თეატრი მომსახურებას უწევდა მუშათა კლუბებს, ფაბრიკა-ქარხნებს, უმაღლეს სასწავლებლებს, წითელ არმიას, საერთო საცხოვრებლებს.

წლის განმავლობაში თეატრი მართავდა 100-120 წარმოდგენას.

დაარსების პირველი დღიდანვე თეატრი ცდილობდა გვერდი აეხეია ხალხურისათვის. შეძლებისდაგვარად, მოძრავ პირობებშიაც კი, თეატრის წარმოდგენებს ახასიათებდა მხატვრულობა და სერიოზულობა როგორც სპექტაკლის დამუშავებისა და აქტიორული შესრულების, აგრეთვე გაფორმების მხრივ.

საქმისადმი უანგარო სიყვარულმა, ენერგიულმა მუშაობამ, კოლექტივის ერთსულოვნებამ და შემჭიდროებულმა საქმიანობამ თეატრს იმათვითვე მოუპოვა ავტორიტეტი და შეუქმნა მუდმივი მაყურებელი. თეატრის ზრდასთან ერთად იზრდებოდა ზრუნვა და ყურადღება თეატრისადმი ზემდგომი ორგანოების მხრივ.

1936 წლის დასაწყისიდან თეატრი მთლიან-



სანკულტურის თეატრის დირექტორი და საზ. ხელმძღვანელი გ. ნინიძე

ნად გადავიდა თბილისის საბჭოს ჯანმრთელობის განყოფილების განკარგულებაში და მას გადაეცა საკუთარი შენობა პლექსანოვის პროსპექტისა და ამოს ქუჩის კუთხეში (მილიციის ყოფ. საგარნიზონო კლუბი, რომელიც კაპიტალურად გადაკეთდა). 1936 წლიდან თეატრი მუშაობს სტაციონარში.

დღეს კოლექტივის შემადგენლობა უდრის 45 კაცს. თეატრი წლის განმავლობაში მართავს 200-მდე წარმოდგენას. მის მუდმივ ორგანიზებულ მაყურებელს შეადგენენ თბილისის ფაბრიკა-ქარხნებისა და დაწესებულებათა მუშა-მოსამსახურენი, უმაღლესი სასწავლებლების სტუდენტობა; ისინი დიდ ყურადღებას იჩენენ თეატრის წარმოდგენებისადმი, რაც იმით მტკიცდება, რომ თეატ-



„მოჩვენებანი“
ნ. ჩხვიშვილი ფურუალენი

რის ყველა სპექტაკლზე დარბაზი გაკედლილია ხალხით.

დარბაზის სიმციროს გამო (სულ 300 კაცს იტევს) ხშირად ბევრი მსურველი წარმოდგენას ვერ ესწრება.

10 წლის განმავლობაში თეატრმა გამოართა 1.400 წარმოდგენა. დაიდგა 30-მდე სხვადასხვა პიესა, როგორც ორიგინალური, ასევე რეჟისორის ნათარგმნი, მათ შორის: „თითო კიქა“, „სამწუხარო შედეგი“, „დაუღებობის მსხვერპლი“, „მთვრალი წრე“, „ყვავილოვანი გზა“, „პლატონ კრეჩეტი“, „თეთრხალათიანები“, „მოჩვენებანი“, „აჯილა“, „ოქროს ვერძი“, „ხალხის რჩეული“, „ბრმა მუსიკოსი“ და სხვ.

მომავალი სეზონისათვის თეატრს რეპერტუარში აქვს: ნესტერენკოს „სინანული“, ბრიეს „დაზარალებულნი“, სიმ. მთვარაძის „აღმოჩენა“, ი. გერმანის „ხალხის შვილი“.

თეატრი თავის ამოცანად ისახავს სანიტარული განათლების შეტანას მშრომელებში. რეპერტუარიც ამის მიხედვით არის შერჩეული. დრამატურგებიც თანდათან ებმებიან თეატრის მუშაობაში. უკვე რამდენიმე ქართული ორიგინალური სანიტარული პიესა გვაქვს. ასეთია „აჯილა“, „ოქროს ვერძი“, „აღმოჩენა“. თემატურად ახლოს დგას თეატრთან გ. თაქთაქიშვილის „ხალხის რჩეული“.

ამასთან ერთად თეატრი არ გაუტრბის საერთო ხასიათის პიესებსაც. 1937-38 წლის სეზონში თეატრმა დადგა იბსენის „მოჩვენებანი“. ეს ჰენრიკ იბსენის პიესის განხორ-



„თეთრხალათიანები“ 1 მოქმ.



ციელების პირველი ცდა იყო ქართულ საბჭოთა თეატრში. სპექტაკლი საუცხოო გამოვიდა და იგი დიდხანს დარჩება მაყურებელთა მახსიერებაში. აქ კვლავ იელვა რესპუბლიკის სახალხო არტისტის ნინო ჩხეიძის უქცნობმა ნიჭმა.

სანიტარული კულტურის თეატრი ქართული სცენის თვალსაჩინო ძალებს აერთიანებს. თეატრს ხელმძღვანელობს რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ვიქტორ ნინიძე. თეატრში მუშაობენ მსახიობები ა. შანშიაშვილი, ნ. ხორავა, დ. მელიქიშვილი, პ. შოთაძე, მარო მდივანი, ნ. კაკაბაძე, გ. პავლიაშვილი, ც. მეძმარიაშვილი, ზ. ურუშაძე, ს. ანკარა, ა. ლლონტი, ა. მეტრეველი, ნ. ერისთავი, მ. მეძმარიაშვილი, ვ. კველიშვილი, გ. დიამანდოპულო და სხვ.

სპექტაკლების გაფორმებაზე მუშაობს მხატვარი დ. კვირიკაშვილი, რომელმაც ნიქიერ ოსტატად გამოიჩინა თავი. მუსიკალურ მხარეს განაგებენ კომპოზიტორები ვ. შავერზაშვილი და ვ. კურტიდი.

თეატრი თავისი არსებობის მეთერთმეტე წელში შევიდა. იგი გაიზარდა, ვეღარ იტევს მაყურებელს. არის შესაძლებლობა, რომ იქვე გაფართოვდეს თეატრის დარბაზი. სათანადო ორგანოებმა უნდა მიაქციონ ამას ყურადღება და დაჩქარებით გადასდგან პრაქტიკული ნაბიჯი.

დრამატურგებიც უფრო მჭიდროდ უნდა დაუკავშირდნენ ამ თეატრს და ახლო მონაწილეობა მიიღონ მის საქმიანობაში.



„ოქროს ვერძი“ 2 მოქმ. მხატვარი დ. კვირიკაშვილი

ა. სიგუა

კინომსახიობთა ახალი კადრები

„ხელოვნების ყველა დარგთა შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი ჩვენთვის კინოა“.

ვ. ი. ლენინი

კინოხელოვნება ადამიანთა ცხოვრების კინალურად ასახვისა და მათი კოლექტიურად აღზრდის უძლიერესი საშუალებაა.

საბჭოთა კინემატოგრაფიის აღმზრდელით სიძლიერის და იდეური შემოქმედების ერთერთი დამახასიათებელი თავისებურება, ნაციონალურ ფორმასა და სოციალისტურ ზინაარსში მდგომარეობს. კინოხელოვნება ეხმარება საბჭოეთის მრავალეროიანი მოსახლეობის პოლიტიკურ და ეკონომიურ ზრდას, ხელს უწყობს მომე რესპუბლიკების კულტურის წინსვლას და შემოქმედებითი კადრების გამოვლინებას.

საბჭოთა კინოხელოვნების განვითარების გზაზე საქართველოს კინომრეწველობას საპატიო ადგილი უჭირავს, მაგრამ იგი ყოველთვის მკვეთრად განიცდიდა მაღალკვალიფიციურ კინომსახიობთა კადრების ნაკლებობას.

კინომსახიობთა კადრების აღზრდის საქმეში ჩამორჩენილობის ლიკვიდაციის მიზნით, აშხანაგ ლ. ბერიას მითითებით, ოთხი წლის წინათ ჩამოყალიბდა კინომსახიობთა სტუდია.

სტუდიის მეოთხე კურსმა უკვე განვლო სასწავლო პერიოდი: ახლახან სან. კულტურის თეატრში ნაჩვენები იქნა ახალგაზრდა კინომსახიობთა სადიპლომო სპექტაკლი—კარლ გოლდონის პიესა „ორი ბატონის მსახური“.

სტუდიის ნიჭიერი კოლექტივი (დირექტორი თ. ჩიმაკაძე, სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი რეჟისორი დ. ალექსიძე) უთუოდ მართებულად მოქცეულა, როდესაც სადიპლომო სპექტაკლისათვის კ. გოლდონის

პიესა „ორი ბატონის მსახური“ აურჩევია.

გოლდონი აღმავალი ბურჟუაზიის ეპოქის დრამატურგია. მისი პიესები რეალისტურია და განსაკუთრებული საპატიო ადგილი უჭირავს მსოფლიო დრამატურგიაში.

რთული სუჟეტური რკალი, პერსონაჟთა ხასიათების კონტრასტი, კომედიური მდგომარეობიდან მძაფრ დრამატულ განცდაზე გადასვლა, გმირების ტიპიურობა და მხატვრული სრულყოფა, მაღალი ლიტერატურული ენა და ეპოქის მოწინავე იდეებით შერიარღლება—ყოველივე ეს საინტერესოს ხდის გოლდონის დრამატურგიას და უდიდეს შემადგენლობას აძლევს მსახიობსა და რეჟისორს შემოქმედების გასაშლელად.

ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ ის გარემოება, რომ როგორც რეჟისორმა (დადგმა დ. ალექსიძისა), ისე ახალგაზრდა მსახიობებმა სწორად გადაჭრეს გოლდონის დრამატურგიის ერთერთი შედეგის — „ორი ბატონის მსახურის“ დადგმის პრობლემა. სპექტაკლის ყოველი მიზანსცენა, იდეური და მხატვრული მხარე პიესაში ასახული ეპოქის ადამიანთა ცხოვრების სწორ გაგებას ეხმატკბილება.

შემსრულებელთაგან თავისი უშუალოებითა და მაღალი შემოქმედებითი პოტენციით აღსანიშნავია ახალგაზრდა მსახიობი, ბეატრიჩე რასპონის როლის შემსრულებელი — ალიანდრა ხოფერია.

საერთოდ მსახიობთა შემოქმედების ისტორიიდან ცნობილია ქალის მიერ მამაკაცის როლის განსახიერების სირთულე. თუ მოვიგონებთ სარა ბერნარის, მერი პიკფორდის და საბჭოთა მსახიობისათვის კარგად ცნო-



ბილ ფრანჩესკა ვალის შემოქმედებას („პეტერი“, „კატარინა“, „პატარა დედა“), იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ მსახიობი-ქალი, რომელიც ასრულებს მამაკაცის როლს ქალის როლის პარალელურად, საჭიროებს განსაკუთრებულ შემოქმედებითი უნარ-ჩინოებას და პლასტიურობის საფუძვლით დაუფლებას.

ა. ხოფერია, ანსახიერებდა რა შეყვარებული ქალისა და გარდაცვლილი ძმის როლს, მოწოდების სიმალღეზე იღვა: მისი სახით შეტყვევებდა გრძნობით აღსავსე შეყვარებული ქალი და პირობის შესრულების მომთხოვნი მრისხანე სასიძო.

დასრულებული ოსტატის შთაბეჭდილებას სტრუქტურა პანტალონეს როლის შემსრულებელი დ. ბრეგვაძე. ახალგაზრდა მსახიობი ისე კარგად ფლობდა მდიდარი მოხუცა იტალიელის როლს, რომ შეიძლება ითქვას: მისი სახით ნიჭიერი მსახიობი იზრდება.

მაყურებლის სამართლიან აღტაცებას იწვევდა ლომბარდი—ვ. ტატანაშვილი. გაღიზიებული აზნაური, პროფესიით ვეჭილი, მთელი თავის ცხოვრების იმედებს საკუთარი ვაყის მიერ მდიდარი საცოლის შერთვასზე აყვარებს. მდიდარი პანტალონეს ასულის—კლარიჩეს სილვიოზე შერთვით ლომბარდის სურს არა მარტო „ლამაზი სარძლოს შოვნა“, არამედ, რაც მთავარია, „ძვირფასი მზითვის“ მიღებაც.

კლარიჩესა და სილვიოს შეუღლება გადაწყვეტილია. შეყვარებულნი ნიშნობის საზეიმო ღონის იხდიან. უსაზღვროა ლომბარდის სიხარული, მაგრამ სწორედ ამ დროს მოზეიმით მეხივით თავს დაატყდებათ კლარიჩეს გარდაცვლილი საქმის, ფედერაკო რასპონის სახით, მამაკაცის ტანისამოსში გამოწყობილი—ბეატრიჩე რასპონი. მოზეიმენი ვერ ხედებინან ბეატრიჩეს თვალთმაქცობას. ძმის ტანისამოსში გადაცმული ბეატრიჩე რასპონი მკაცრად მოითხოვს „ნაცოლის“ დაბრუნებას.

პანტალონე იძულებული ხდება უარი განუცხადოს ლომბარდის თავისი ქალიშვილის „რძლად მიცემასზე“. ამ უარით ლომბარდი ჰკარგავს „სასურველ სარძლოს“ და გამდიდ-

რების შესაძლებლობას. ლომბარდის მთავარი მარობა მაყურებლისათვის სასაცილოა, კომიკური, მაგრამ თვით ლომბარდისათვის—ტრაგიკული. მსახიობის წინაშე მეტად რთული ამოცანა იდგა, რომელიც ტატანაშვილმა წარმატებით დასძლია. მისი ლომბარდი მოკლებული იყო ცრუ პათოსს და ყალბ მიზანსკენებს. ტატანაშვილს კარგი დიქცია და როლის შინაგანი ბუნების გახსნის სწორი გაცემა ახასიათებს. მაგრამ იგივე არ ითქმის ამავე როლის შემსრულებელ ი. ნიჟარაძეზე. ნიჟარაძეს ერთნაირი ხანძლიერით არ მიჰყავდა როლი. მსახიობი ხად ამაღლდებოდა, ხან კი მიმართავდა გრძნობის თამაშს და მოზოხბულ წარმატებას ჩრდილს აყენებდა. გარდა ამისა, მსახიობმა უნდა იმუშაოს დიქციაზე.

კარგი იყო დ. ძიგუას და ს. კალანდაძის სილვიო. ორივე მსახიობი კარგად ასრულებდა დაგმობილ შეყვარებულის როლს.

კლარიჩე უდანაშაულოდ დასჯილი შეყვარებული ქალია: უხეში მამის, მოძალადე საქმროს და გულუბეჯირო სატრფოს — სილვიოს მიერ გაწამებული. ამ რომანტიკულ როლს კარგად ასრულებდენ ვ. პოზამენტროვა და ნ. ურუშაძე. პოზამენტროვა კი კლარიჩე გულწრფელი, ლირიზმით აღსავსე, მაგრამ უფლებებისმოყვარე ქალია, რომელიც მზად არის შეუნდოს სილვიოს მის მიერ ჩადენილი დანაშაული, მაგრამ ამავე დროს აშკარად აგრძნობინებს მას, რომ პატიება არ ნიშნავს ჩადენილი დანაშაულის დაიწყებას. ქალის უფლება არ დგას მამაკაცის უფლებაზე დაბლა.

—ნუ იქნებით ზედმეტად ცნობისმოყვარე, ჩვენი გვაქვს უფლება დამოუკიდებლად მოქმედებისა, — ეუბნება კლარიჩე სილვიოს.

პოზამენტროვას შემოქმედებაში სიყვარულის გრძნობა კი არ ჩრდილავს დამოუკიდებლობისა და უფლებამოსილების გრძნობას, არამედ აძლიერებს მას. სულ სხვა ხაზებში ვითარდება ნ. ურუშაძის კლარიჩე. ურუშაძე ყურადღების ცენტრში აყენებს კლარიჩეს გულწრფელობას, მის სპეტაკ და ნაზ სიყვარულს, უანგარო თავდადებას სატრფოსადმი. ამიტომ, რომ მსახიობს როლი უმთავრესად ლირიულ ტონებში მიჰყავს და



მაყურებლის წინაშე სიყვარულის სიძლიერის მეტყველ სახეს ქმნის.

როგორც პოზამენტროვას, ისე ურუმბოდის კლარიჩე ერთი როლის ორნაირად შესრულების კარგი ნიმუშებია.

აღსანიშნავია ბრიველას როლში მსახიობი ნიკოლოზ კაჭარავა. ბრიველა ბურჟუაზიის ტიპიური წარმომადგენელია. მისთვის არ არსებობს მორალის სისპეტაკისა და პატიოსნების საპირობების გრძობა. იგი 10 ოქროსათვის ადასტურებს ბეატრიჩე რასპონის მამაკაცობას და ატყუილებს პანტალონეს. გამდიდრება—აი ბრიველას არსებობის მიზანი. კაჭარავას სწორად გაუგია ბრიველას შინაგანი ბუნება. ამიტომაც, რომ მსახიობი ზენაზე არ მიმართავს ზედმეტ მანკვარებას და ყალბ პათეტიკურ მეტყველებას.

კარგია სმერალდინის როლში ე. ბეტაევა და თ. ვასანოვა. ორივე მსახიობი მშვენივრად ანსახიერებს მსახური ქალის როლს.

ყველაზე ღრმა დრამატიულობის შემცველი, ბ. რასპონის შემდეგ, ფლორინდო არეტუსის როლია; მას გ. ზედელაშვილი და შ. ტაბლიაშვილი ანსახიერებენ.

ფლორინდო შეცდომის მსხვერპლია. მას სრულიად უდანაშაულოდ აბრალდენ მისი სატრფოს ბეატრიჩე რასპონის ძმის—ფედერიკოს მოკვლას. ფლორინდო იძულებული ხდება მართლმსაჯულებას გაექცეს—იგი ტურიანიდან ფლორენციაში მიემგზავრება, სადაც მსახურისაგან გებულობს თავისი სატრფოს—ბეატრიჩის ვარდაცვალებას. ფედერიკოს თვითმკვლელობით სურს „სატანჯველად გადაქცეულ“ ქვეყანას მოსცილდეს. მაგრამ სწორედ თვითმკვლელობის დროს ხვდებიან ბეატრიჩე და ფედერიკო ერთმანეთს. მწუხარებით იყო მოპოლი მათი ცხოვრება უერთმანეთოდ, სიყვარულისა და აღფრთოვანების ზღვაში შეცურდნენ ისინი შეხვედრით.

კარგად ანსახიერებს ამ ნახევრადტრაგიკულ როლს გ. ზედელაშვილი. მსახიობის ბეატრიჩესადმი მიმართულ ყოველ სიტყვასა და მოქმედებაში ჩანს სპეტაკი გრძობა და სატრფოსადმი ჭაინდული თავგანწირვა.

ტაბლიაშვილის ფლორინდო სულ სწავა ხაზებში ვითარდება. იგი არ მისდევს ზედელაშვილის მიერ გაკაფულ გზას. მისი ფლორინდო უფრო დინჯი, ჩაფიქრებული რაინდია, რომელიც სიყვარულს გაუტაცნია, მაგრამ ქვეყნის უკუღმართობასაც ჩაუფიქრებია. ტაბლიაშვილი ამ როლის თავისებურ სრულყოფილ სახეს ქმნის.

— არ არსებობს დიდი და პატარა როლები, —სთქვა გენიალურმა რეჟისორმა და მსახიობმა, ახალი თაობის აღმზრდელმა კ. სტანისლავსკიმ,—არსებობენ მხოლოდ დიდი და პატარა მსახიობები. ეს ბრძნული აზრი ზუსტად უდგება მეზარეულის როლს „ორი ბატონის მსახურში“; ამ როლს ზ. უშარაული ანსახიერებდა. მიუხედავად როლის სიმციროსა, უშარაული მეზარეული წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტრავსს და ფლორენციელ ბოვანოს ტიპური სახეს ქმნის.

ვანსაკუთრებულ ყურადღების ღირსია ტრუფალდინო—ა. თაბორიძე. ტრუფალდინო ცენტრალური გმირია, პიესის დრამატურგიული კონფლიქტებისა და სიუჟეტური რკალის დაუშრეტელი წყაროა, იგი „ორი ბატონის მსახურია“. ტრუფალდინო მსახურის თავისებური ტიპია, რომელმაც წერაკითხვაც კი არ იცის; მაგრამ მიუხედავად თავისი გაუნათლებლობისა, იგი მეტად მოხერხებული და ქუთამახვილი პიროვნებაა. ტრუფალდინო წითელი ზოლივით მიჰყვება პიესის მხატვრულ და იდეურ ქარვას და ყოველგვარ შესაძლებლობას აძლევს მსახიობს შემოქმედებითი უნარიანობის გამოსაქაჩავენებად. ა. თაბორიძეს მშვენივრად გაუგია ტრუფალდინის ხასიათი.

თაბორიძის ტრუფალდინო წინააღმდეგობის შემცველი პიროვნებაა. იგი ვასაოკარისკს სწევს, რათა პატიოსანი ცაცის სახელი შეინარჩუნოს; ამავე დროს წარმოუდგენელ ტყუილებს იგონებს, რათა ორ ბატონს ემსახუროს და „ორმაგი რამაგირი ჩიხჩრიალოს“. თაბორიძის მიერ განსახიერებულ ტრუფალდინოს პიროვნებაში რამდენიმე ადამიანი ზის. რომლებიც დროისა და გარემოს კარნახის მიხედვით მოქმედებენ და თავისი თავისათვის სასარგებლო

საქმეს ემსახურებიან. მიუხედავად ყოველივე ამისა, იგი როდია მოკლებული სოციალურ აზროვნებას. ტრუფალდინოს ეზარება მსახურის ვაწამებული ცხოვრება და ამიტომ შეფობას ნატრობს: კარგია მეფობა,—ამბობს ტრუფალდინო,—ჰამისა და ძილის მეტი არაფერი გექნება გასაკეთებელი. მაყურებელი ხედავს თაბორიდის მიერ განსახიერებულ ტრუფალდინოს სახეს და აშკარად გრძნობს, რომ მის წინაშე დგას ადამიანი, რომლის დევიზია: „მიზანი ამართლებს საშუალებას“.

როლის სწორად ვაგების გარდა ა. თაბორიდეს პლასტიურობა და კარგი დიქცია ახასიათებს, რაც ხელს უწყობს სწორად გაგებულ როლის წარმატებას.

კარგია ამავე როლში ა. საკანიანი. მისი ერთადერთი ნაკლი მხოლოდ ისაა, რომ იგი ჯერ კიდევ კარგად ვერ ფლობს ქართულ ენას.

დადგმას ეტყობა ნიჭიერი რეჟისორის ხელი. დ. ალექსიძის სახით სტუდიას ღირსეული ხელმძღვანელი ჰყავს.

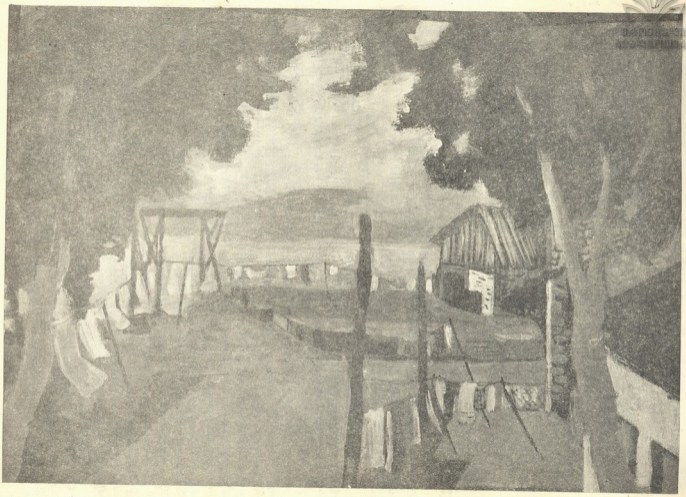
კვალიფიციური, თეორიული ცოდნით და პრაქტიკული გამოცდილებით შეიარაღებულ ნიჭიერ ახალგაზრდა კინომსახიობთა თაობაა ჩარიცხული თბილისის კინოსტუდიის შტატში. კინოსტუდიას დღეს უკვე ჰყავს მსახი-

ობთა ძირითადი კადრი, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ მსახიობთა სტუდიის კურსდამთავრებულნი 5 თვეა ჩარიცხულნი არიან შტატში, არც ერთი მათგანი დღემდე არ არის აყვანილი სათანადო როლში. თბილისის კინოსტუდიის რეჟისორთა ერთი ნაწილი უფრო მეტ ყურადღებას აქცევს „ქუჩიდან მოყვანილი ტიპების“ მსახიობად „გადაქცევის“ საქმეს, ვიდრე შტატში ჩარიცხულ კვალიფიციურ მსახიობთა გამოყენებას. „ტიპებით“ ფონს გასვლის დრო კინემატოგრაფიაში დიდხანია წავიდა.

რა თქმა უნდა, ჩვენ არ უარვკყოფთ ისტორიულ პიროვნებათა როლის განსახიერების დროს მსგავსების აუცილებლობას, მაგრამ თანამედროვე ყოფის ამსახველ ფილმებში „ტიპები“ კი არ წყვეტენ საკითხს, არამედ შემომქმედი მსახიობები.

მსახიობის „თმის ფერისათვის“ ქუჩაში გასვლა „ტიპების“ საძებნელად რეჟისორების ფორმალნიზმისადმი მიდრეკილებას მოწმობს და არა შემომქმედებითი ძიებას.

მსახიობთა ახალგაზრდა კადრები სათანადოდ გამოყენებულ უნდა იქნან. ამას მოითხოვს ძველი და ახალი კადრების სტალინური გამოყენება.



სიხგისის კუთხე

მხატ. ვლ. აბულდიანი

გუნდის გამოსვლა

(გაგრძელება)



როგორც ზემოდ აღვნიშნე, გუნდის მომზადება უნდა ხდებოდეს ფართო, ნათელსა და მშრალ ოთახში. ვიდრე გუნდს სცენაზე გამოვიყვანდეთ, საჭიროა მისი ხანგრძლივი წვრთნა, რომ იგი დაეუფლოს თავისთავს, დაეუფლოს ბგერებს, დაეუფლოს კილოს, ათვისოსის მოცემული სიმღერები მთელი სისრულით. მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება გამოვიყვანოთ იგი საზოგადოების წინაშე. ახლად დაარსებული გუნდის დებიუტი ხშირად მღელვარებას იწვევს მომღერლებში. საჭიროა ხელმძღვანელმა მთ გული გაუმაგროს, თვითონ თავისუფლად ეცვიოს თავი, თვითონ იყოს მაგალითის მიმცემი. ხელმძღვანელის ოდნავი აღელვება პანიკას გამოიწვევს მომღერლებში და გუნდის გამოსვლა ჩაიშლება. თუ ხელმძღვანელმა შენძლო საკუთარი მაგალითით მომღერლების დამშვიდება, გამარჯვება ასი პროცენტით უზრუნველყოფილია.

არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ერთი გარემოებაც, სახელობრ: ხშირად გუნდი გამოდის ერთიდაიგივე რეპერტუარით. ხალხი აღელვებული გაიძახის: „რა არის, სულ ერთსადიმავეს იმეორებენ, გუნდი არ ვარა““. აქ მე მინდა მათი ყურადღება მივაქციო იმ გარემოებას, რომელიც მათ აღლევებს. თუ გუნდი რამოდენიმეჯერ გამოდის ერთიდაიმავე რეპერტუარით და თუ ამ რეპერტუარს არ ეტყობა წინსვლა შესრულების მხრივ, გადმოცემის მხრივ, ე. ი. თუ გუნდის რეპერტუარი ძველი შესრულების წერტილზე გაიყინა, მაშინ მე ვეთანხმები ასეთი უქმყოფილოების მომხრეთ. პირიქით, თუ გუნდი სიმღერების განმეორების დროს გვიჩვენებს ცოტად თუ ბევრად გაუმჯობესებას, გაშლაშინებას, შინაარსის უფრო კარგად გადმოცემას და სხვა იმ ნიშნებს, რაც გაუმჯობესებას ადასტურებს, მაშინ გუნდი ქმნის ღირსია და უქმყოფილონი კი საყვედურისა, რადგან მათ ვერ გაუგიათ გუნდის გაუმჯობესება განმეორებუ-

ლი სიმღერების შესრულებით.

გუნდის მოწყობა, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, არც ისე ადვილია, როგორც ბევრ ჩვენგანს ჰგონია. გუნდის პირველი დადებითი მხარე მისი ბგეროვნებაა, ამას მისდევს, როგორც სიტყვების ისე ბგერათა წყების მკაფიობა. შემდეგ ინტონაციის (ხმის აწვე-დაწვევაში თავისებური ელფერის შეტანა) გაშლაშინება, საჭიროა აგრეთვე რითმიულობა და, ბოლოს, წონასწორობის დაცვა. ყოველივე ამას კი ავვირგვინებს შესრულება.

ყველა აქ ჩამოთვლილი ელემენტი ერთიმეორეზეა გადახლართული და უერთმანეთოთ სიჭრელის გამოშხატეულია.

აქ ნახსენები ელემენტები რომ ზომიერად იყოს მოხმარებული და გუნდში შეტანილი, საჭიროა კულტურული სპეციალისტი-ხელმძღვანელი დიდი სტაჟით, რომელსაც ყოველნაირ გუნდთან ჰქონია საქმე, თუმცა ახალგაზრდებშიაც იჩენენ ხოლმე თავს აღლოსა და გემოვნების მქონენი. გარდა ამისა, კარგად მოწყობილი გუნდისათვის საჭიროა: 1) შესაფერისი, მუდმივი ვარჯიში (ეგულისხმობს ხელმძღვანელის ხელის შეჩვევას გუნდის მიმართ), 2) ხმის ბოლომდე მიყვანა, 3) თავის დროზე ამოსუნთქვა, ისიც ისეთი ოსტატობით, რომ ამან გავლენა არ იქონიოს საერთო ბგეროვნებაზე. ერთი რომ სუნთქვას აკავენს, მეორე აგრძელებს და ასე შემდეგ.

ამოსუნთქვის შემდეგ თანდათანობით ხმის მიწოდება, ხმის მოხმარება (არც ძლიერი ხმის გამოშვება, არც წრიპინის მსგავსი ხმის მოცემა) და არც ხმის მარავის ერთად დახარჯვა. აქ ჩამოთვლილი ხერხები ხმის დახარჯვის უნარისა მოქმედებს გუნდის საერთო მოცულობაზე-ბგეროვნებაზე. ამრიგად, თუ გვინდა მივიღოთ მთლიანი ბგეროვნების ანასახი, საჭიროა ყველა ტემპრის ერთმანეთში შენაკადება, ამისათვის კი თითოეული ტემპრი თავისებურად უნდა განვითარდეს, დამუშავდეს.



ხმებთან ერთად შეზავებულად უნდა მიღიოდეს სიტყვების, მარცვლების მკაფიობა, ურომლისოდ გუნდის მიერ შესრულებული სიმღერები მოიკოჟლებენ, რადგან ისინი მოკლებულია დიქციასა და აქცენტს, ინტონაციის ჩათვლით. საერთოდ, გუნდის საერთო ბგეროვნება ბუნდოვანია, უსუფთაო, თუმცა ეს გარემოება ხშირად შეუფერებელი დარბაზის ბრალია, სადაც გამოვლენილი ბგერები ერთმანეთში ირევა და ჰქმნის როგორც სიტყვის, ისე ბგეროვნების (სიმღერის) გაურკვეველობას. ასეთ შემთხვევაში საჭიროა დარბაზში დაიდგას რბილი საგნები: მაგიდა, ფარდები ჩამოშვას, რადგან ეს საგნები არბილებენ და ანელებენ ბგერათა შესლა-შემოხლას და ადამიანის ხმას უბრუნებენ სუფთა და გასაგებ ბგეროვნებას.

არანაკლები მნიშვნელობა აქვს მონღერალთა განწყობილებას, გუნებას, თუმცა ეს მოვლენა წვრილმანს წარმოადგენს, მაგრამ საქმეს ზიანს მოუტანს იმ შემთხვევაში, თუ გუნდი უგულოდ, მექანიკურად, ჩაატარებს გაკვეთილს. ამ შემთხვევაში უკეთესია გუნდის მუშაობა შესწყდეს დროებით მაინც, ანდა გაკვეთილი შეიცვალოს სულ სხვა სახის მასალით: საუბარი მუსიკის ისტორიიდან ანდა მუსიკის თეორიიდან. ეს ხელმძღვანელს მიეანდოთ.

მომღერლების განლაგება სცენაზე

თუ როგორ მოვაწყოთ გუნდი სცენაზე, ე. ი. რომელი ხმა სად და რომლის შემდეგ დავაყენოთ, ამაზე გარკვეული აზრი არ არსებობს.

ზოგი ჰორიზონტულ ხაზზე ეწყობა, ზოგი რკალისებურად, ზოგი სამკუთხედს ჰოგვაგონებს, ზოგი კიდევ სხვა ფიგურას.

ზემოაზომთვლილი ფიგურებს შორის უფრო მიღებულა ნახევარრკალური ანდა ჰორიზონტული მიმართულებით დაყენება. ერთი კი ნათელია: თუ გუნდის მწყობრობა თვალისთვის კარგ შთაბეჭდილებას ახდენს, სულერთია, რა გეომეტრიულ ფიგურასაც არ უნდა ჰგავდეს იგი, ეს სადაო არ არის.

რაც შეეხება ხმების დალაგებას, აქაც ბევრ-

ნაირად შეიძლება გუნდის მოწყობა: ზოგი ხელმძღვანელი სოპრანოებს მარცხნივ ათავსებს, მის შემდეგ (უკან) ბანები მიჰყვებიან, ალტები შუაშია, მათ უკან ტენორებია, მარჯვნივ ისევ სოპრანოები, მათ უკან ისევ ბანები და სხვ.

ზემოხსენებულ ფიგურებიდან ნახევარრკალი მეტ სილამაზეს უნდა წარმოადგენდეს. პირადად მე უმჯობესად მიმაჩნია, როდესაც ხელმძღვანელის ორივე მხარეს სოპრანოები დგანან (როცა გუნდი ძლიერა არის თავისი შემადგენლობითა და ხარისხით). რაც შეეხება პატარა გუნდებს, რასაკვირველია, ხმების დაჭუცმაცება უხერხულობას შეჰქმნის. იქ, სადაც სიმღერები ინსტრუმენტის თანხლებით ტარდება, უმჯობესია სცენაზე გუნდის უკან იდგეს როიალი ან პიანინო, მხოლოდ ისე, რომ აკომპანემენტი საკმაოდ მოისმოადეს.

ქართლ-კახური და საზოგადოდ ქართული გუნდების მოწყობა უფრო ადვილია. ხელმძღვანელის მარჯვნივ პირველი ხმა, მარცხნივ მეორე და შუაში მესამე ხმები უნდა მოეწყოს.

ვინაიდან გუნდის გამოსვლა, სცენაზე გამოჩენა იპყრობს მყურებელთა ყურადღებას, საჭიროა გუნდი გამოწყობილი იყოს შესაფერ კოსტიუმებში. მნიშვნელოვანია კოსტიუმების ერთფეროვნება და არა მათი მატერიის ხარისხი. ნათქვამია: „თვალი სჭამს და თვალი სვამს“. მართლაც, სანამ გუნდი სიმღერებს ჩაატარებდეს, საჭიროა მან თავისი გარეგანი შეხედულებით მიიპყროს საზოგადოების ყურადღება. თუ ეს ასე იქნა, აიწევა გუნდის დაფასება. რაკი მსმენელის გულისყური შეიბოჟება, თუნდ ოდნავ მაინც, გუნდის მიერ შესრულებული სიმღერები კიდევ რომ მოიკოჟლებდეს, მაინც ასცდება გაკიცხვას. მაგრამ მარტო ტანისამოსში გამოწყობა ვერ უშველის საქმეს, თუ წიგნს ვახვეულია მოუშზადებელი, გემოვნებას მოკლებული, გაუჩორკნავი მომღერალი.

საგუნდო კლუბის დაარსება

საგუნდო რეპერტუარი უნდა იყოს სისტემატურად და დეტალურად დალაგებული.

ჩვენ ზემოდ ჩამოვთვალეთ ის სასიძღვრო ჩვევები, რომელთა გვერდის ახვევა ყოველად შეუძლებელია. აქ უნდა დავსძინოთ, რომ სიმღერის შესრულებაზე მუშაობა შეიცავს მისი ზოგადი ხასიათის გამოვლინებასა და გადაცემას, ტექსტსა და მუსიკის შინაარსთან დაკავშირებით. მუშაობა იქამდის უნდა გაღრმავდეს, სანამ გუნდი არ მივა მუსიკალური მასალის გაგებამდე. შინაარსი უნდა იყოს მკაფიოდ და უზრალოდ გადაცემული. გუნდის რეპერტუარი აგებული უნდა იყოს მუსიკალურ მასალაზე, საგუნდო სიმღერებსა და მოსმენაზე. გუნდის გემოვნების გასაღრმავებლად კარგი იქნებოდა, თუ იგი რამდენიმეჯერ მაინც დაესწრებოდა სხვა რომელიმე გუნდის კონცერტებს. შეიძლება საშუალო კვალიფიკაციის დონის გუნდმა ბევრი რამ მისცეს დახელოვნებული და გაწვრთნილი გუნდის წევრებს. მართალია, დაბალ გუნდებს ყურადღებას არ ვაქცევთ, მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ ის, რომ ხშირად ასეთი გუნდის შესანიშნავი თავისებურება სარგებლობას მოგვცხადებს. ჩვენს გუნდებს ამჟამად განცალკევება ეტყობა ერთიმეორეს თითქოს არ კადრულნავენ, დასკინიან, აძაგებენ. ეს მოვლენა ძირფეხიანად უნდა აღმოიფხვრას. არც ხელმძღვანელები არიან შეხმატკბილებულნი. რა ვუყოთ, ერთი ძლიერია, მეორე მოისუსტებს მესამე ორივეზე მდარეა, მაგრამ აქ გათიშვა და ერთმანეთის ლანძღვა კი არ არის საჭირო, არამედ შეკავშირება, ერთსულოვნება და ძლიერის მიერ დახმარების გაწევა სუსტისათვის.

რაც უფრო მეტი სოლიდარობა იქნება, მით უფრო კარგად წავა საქმე. და ადგილი არ ექნება რეპერტუარის ისეთ სიჭრელეს, როგორც დღეს არის.

ამისათვის, ჩემის აზრით, საჭიროა მოეწყოს კლუბი ხელმძღვანელებისათვის, სადაც თავისუფალ დროს მოიყრიან თავს ხელმძღვანელები და ხშირი შეხვედრით და დაახლოვებით ერთმანეთს გაუზიარებენ თავის აზრს ამათუიმ საკითხის გარშემო. აქვე უნდა მოეწყოს კონცერტები, სადაც ასწონდასწონიან გუნდს, გამოსთქვამენ აზრს და

ბოლოს, ვფიქრობ, გამონახვენ საერთო ენას და ნაკლზედაც მიუთითებენ. ასეთი ხშირი შეხვედრა, აზრთა გაცვლა გამოცვლა ხელს შეუწყობს ერთმანეთთან დაკავშირებას და დაახლოვებას. ამას მოჰყვება გეგმიანი მუშაობაც. ხელმძღვანელთა კლუბი მოწყობილი უნდა იყოს შესაფერად, რასაკვირველია, საკონცერტო შენობით. იქვე უნდა იყოს სამკითხველო, რომელსაც ექნება ჩვენი კომპოზიტორების ნაწარმოებნი, დაბეჭდილი იქნება ხელნაწერი, ნოტის ქაღალდი და ყოველივე ის, რაც ხელმძღვანელობისათვისაა საჭირო.

ეს კლუბი, უეჭველია, მიიზიდავს კომპოზიტორებს, დირიჟორებს და სხვა დანტერესებულ პირთ. ესეც სასარგებლოა ხელმძღვანელთათვის.

რეპერტუარი

რეპერტუარი შეიძლება აიხსნას სამი სხვადასხვა ან მეტი გაგებით. ჩვენ კი რეპერტუარს ვგულისხმობთ, როგორც კრებულს იმ სასიძღვრო ნომრებისას, რომლებიც ამათუიმ ხელმძღვანელის და გუნდის ავლადიდებას წარმოადგენენ.

რეპერტუარი მეტწილად ორ ჯგუფად იყოფა:

1. იმ სიმღერების რაოდენობა, რომლებიც ზეპირად გადაიცემა გუნდში. ეს რეპერტუარი, მთლად თუ არა, ნაწილობრივ მაინც ნოტებზე გადაუღებელია, ან თუ გადაღებულია, ზოგჯერ მათ მაინც არ ასწავლიან ნოტებით, ვინაიდან ხელმძღვანელმა და მომღერლებმაც არ იციან ნოტები.

2. რეპერტუარი—იმ სიმღერათა კრებული, რომლებიც თავისი სირთულით ძნელი დასაძლევია ხალხური გუნდების მიერ.

გარდა რამდენიმე შერეული გუნდისა, ხშირად გვხვდება სამხმინი გუნდები თითქოს ეთნოგრაფიული ხასიათისა. ამ სიტყვის ხსენებაზე ((ეთნოგრაფიული) ცოტას შეეჩერდები.

ეთნოგრაფია, როგორც ვიცით, ნიშნავს ხალხთმცოდნეობას. ეთნოგრაფია, როგორც მეცნიერება, გავააცნობს ამათუიმ ხალხის,



ტომების ტიპებს, მათ მატერიალურ და სულიერ ყოფაცხოვრებას და სხვ.

რადგან ეს ასეა, მაშინ ეთნოგრაფიული სიმღერების კილოკავებიც ანდა სიმღერები უნდა იყოს ხალხის გულიდან აღმოხეთქილი, წმინდად და შეურყევლად, შეუბღალავად გადმოცემული. მაშასადამე, ეთნოგრაფიული გუნდის რეპერტუარის მასალაც უნდა იყოს ამოღებული იმავე ხალხის გულის სიღრმიდან, წიაღიდან, სადაც ძვირფასი მარგალიტებივით ჩაქოვნილია ხალხური შემოქმედება განცდის სახით. ყველა ხალხს თავისებურობა ახასიათებს: ზნი, ჩვეულება, სიღნიჯგ, სიმკვირცხლე და სხვ. ეთნოგრაფიული გუნდი უნდა მისდევდეს ასეთი ხასიათის სიმღერების შესრულებას, გადმოცემას.

ეთნოგრაფიულ ხალხურ შემოქმედებას, იქნება ეს ლექსი თუ სიმღერა, თავისებური ელფერი აქვს. ვინ არ იცის, თუ რა დიდი განსხვავებაა იმერულსა და ქართლ-კახურ „ნანინაში“, „ოორეასა“ და „მგზავრულში“, „ურმულსა და „ჩელაში“, კახურ „მრავალკამიერსა“ და „ინდი ფრინდიში“, მგვრამ ვაიფენული განსხვავების გარდა, ეთნოგრაფიული გულისხმობს ამათუიმ კუთხის ხალხთა სიმღერის ზუსტად დაცვას.

სულ სხვაა ხალხური სიმღერა „მაყრული“, „ჩაკრული“ და სულ სხვაა იგივე სიმღერები ჩართული ზ. პ. ფალიაშვილის მიერ თავის უკვდავ ოპერებში. ეს კარგად უნდა გვახსოვდეს, როდესაც ეთნოგრაფიულ სიმღერებზე ვლაპარაკობთ.

გუნდის ხელმძღვანელმა წინასწარ უნდა განაცხადოს, ასრულებს იგი ნამდვილ ეთნოგრაფიულ სიმღერას, თუ ამათუიმ კუთხის ხალხურ სიმღერას, როგორც ეს გადაუშუშავებით სიმღერის ისეთ დიდ ოსტატებს, როგორც არიან დ. არაყიშვილი, ზ. ფალიაშვილი, ნ. სულხანიშვილი და ი. კარგარე თელი, ჩვენი კომპოზიტორები და ლოტბარები.

ეთნოგრაფიული სიმღერების შესრულებაში იმ სახით, როგორც ხალხი მღერის, ჯერ

ბევრი რამ არ არის გაკეთებული. ამ გარემოებას დიდი ყურადღება უნდა შეუქცნოს კომპოზიტორთა კავშირმა. ეთნოგრაფიული სიმღერების ჩაწერის საქმე ჯერ კიდევ მოიკოკლებს.

მაგონდება ერთი ეპიზოდი განსვენებულ ნ. სულხანიშვილის ცხოვრებიდან. 1913 წელს მისმა გუნდმა შესანიშნავი კონცერტები გამართა შერეული პროგრამით. სხვათა შორის მან შეასრულა „ალი ფაშა“. დამსწრე საზოგადოებაში „ალი ფაშას“ კარგი მცოდნენი აღმოჩნდნენ და შეინშნეს ლოტბარს, ეს სადაური „ალი ფაშა“, ჩვენი ხალხი ასე არ მღერისო. მაშინ სულხანიშვილმა უპასუხა: „პროგრამაში მე არ მიწერია, თუ როგორ მღერის თქვენი ხალხი ამ „ალი ფაშას“ — მე კი მაქვს მოხსენებული, რომ ჩემი გუნდი ასრულებს „ალი ფაშას“ ისე, როგორც ზ. ფალიაშვილს ჩაუწერია.

საკითხი ნათლად გადაიჭრა. ჩვენი გუნდის ხელმძღვანელებმა უნდა მიზამონ სახელოვნეს კომპოზიტორს და გუნდების ხელმძღვანელს და პროგრამაში ნათლად აღნიშნონ ასრულებენ ისინი ნამდვილ ხალხურს, თუ ამათუიმ კომპოზიტორის მიერ გადამუშავებულ ნიმუშებს. უამისოდ რეპერტუარი შერყვნილი გამოვა და შეიძლება საზოგადოებაში ბუნდოვანობა გამოიწვიოს.

შეიძლება გუნდი ასრულებდეს არა წმინდა ეთნოგრაფიულ სიმღერებს, არა კომპოზიტორების მიერ გადამუშავებულ კილოებს, არამედ, ასე ვთქვათ, „გაქალაქებულ“ მელოდიებს, სადაც არც სოფელი ჩანს მთლიანად და არც ქალაქი, არამედ რალაც ჟარგონია, უეარგია. ეს უდიდესი ნაკლია, რაც ძირფესვიანად უნდა აღმოიფხვრას.

კომპოზიტორთა კავშირმა ამ მხრივ უნდა გააღრმავოს მუშაობა და რაც შეიძლება მალე ჩაიწეროს ხალხური სიმღერები ადგილზე. სეზონის მიხედვით უნდა გამოუშვას ეთნოგრაფიული სახის სიმღერების კრებული საჭირო განმარტებით.

ბ. ნუსუზიძე

დრამატურგი, თეატრი, მოწვეაქი

ფორმალისტები სთვლიდნენ, რომ სპექტაკლის ავტორი — რეჟისორია. დრამატურგი? მათი აზრით ტექსტი, პიესა სავალდებულო არ არის. იგი მხოლოდ საბაზაა წარმოდგენისათვის და რეჟისორი მას იყენებს სურვილისამებრ. არსებითად ფორმალისტური თეატრისათვის ავტორი არ არსებობს, ჩვენ ვიცით ფორმალისტური თავხედობის „კლასიკური“ შემთხვევები: გოგოლი მიერ ხოლდის თეატრში, ანდა შექაპირის სცენარად გადაქცევა რადლოვის მიერ ლენინგრადის „სახალხო კომედიის“ თეატრში.

ფორმალიზმი ძირითადად აღმოფხვრილია ჩვენს თეატრებში, თუმცა მისი რეციდივები კიდევ გვაგრძნობინებს თავს ზოგიერთ დადგმაში. თეატრის და დრამატურგის დამოკიდებულების საკითხი ჯერ კიდევ არ არის ნათელი ზოგიერთი თეატრისა და რეჟისორისათვის, რომლებიც მონტაჟის სახით ხშირად ამახინჯებენ პიესებს და მასუფრებელს უჩვენებენ იმას, რაც დრამატურგს არ დაუწერია. ამ არანორმალური დამოკიდებულების ფაქტები საკმაოდ ხშირად გვხვდება მიმდინარე სეზონში. მაგრამ სანამ ამ ფაქტებზე გადავიდოდეთ, საჭიროდ მიგვაჩნია დავაზუსტოდ საკითხი: როგორი უნდა იყოს თეატრისა და დრამატურგის დამოკიდებულება.

უდაოა, რომ თეატრი და დრამატურგი ერთერთის გარეშე ვერ იარსებებენ. თეატრი ვერ შექმნის სპექტაკლს ისე, თუ დრამატურგი ნაწარმოები არა აქვს ხელთ და დრამატურგი ვერ მოგვეცემს სპექტაკლს, თუ მისი პიესა სცენაზე მსახიობებმა არ განასახიერეს. მიუხედავად ამ ურთიერთდამოკიდებულებისა, დრამატურგსაც და თეატრსაც გარკვეული ფუნქცია აქვთ. რა ევალუბა დრამატურგს? მან უნდა შექმნას სრულქმნილი პიესა, რომელშიც უნდა მოგვეცეს ჩვენი მდიდარი და მრავალფეროვანი სინამდვილის რეალისტური ასახვა, გარკვეული ზასიათები,

მოქმედების ლოლიკური განვითარება, ერთის სიტყვით დრამატურგი ნაწარმოები. რა ევალუბა თეატრს? თეატრმა (რეჟისორი, მხატვარი, მსახიობი) დრამატურგის მიერ დაწერილი უნდა განასახიეროს სცენაზე, უნდა მიიტანოს მასუფრებლამდე ის აზრები და იდეები, ის სახეები და მოქმედებანი, რაც პიესაშია მოცემული. ამისათვის თეატრი იყენებს სასცენო ხელოვნების ყოველგვარ შესაძლებლობას. აქ გაშლის ფრთას რეჟისორის ფანტაზია, მსახიობის ნიჭი.

ახლა გავსინჯოთ მიმდინარე სეზონის მთელი რიგი დადგმები: ჩვენ დავინახავთ ბევრ საინტერესო რამეს. დავიწყეთ შ. დადიანის ცნობილ პიესა „ნაპერწყლიდან“. შ. დადიანმა თავის პიესაში მშვენივრად ასახა ახალგაზრდა სტალინის რევოლუციური მოღვაწეობის პირველი წლები ბათუმში. მაგრამ ავტორმა არ აირჩია ქორნოლოგიური პიესის ეტი. მან შექმნა მხატვრული ფაბულა — ელიშუქი — ცაბუს — ზიკოების ამბავი და იგი მოხერხებულად გამოიყენა სიუჟეტის გასაშუქებლად. ერთი ოჯახის დრამაზე დრამატურგმა გვიჩვენა მაშინდელი აოციალური გარემო. ამან ხაზი გაუსვა რევოლუციური მოძრაობას, სტალინის მოღვაწეობას.

რას მოვითხოვდით ჩვენ თეატრისაგან? შ. დადიანის პიესის დადგმას, იმის სწორად ჩვენებას, რაც ავტორმა დასწერა.

რა მივიღეთ თეატრისაგან? პიესა დაიღვა ოთხ თეატრში (რუსთაველის, მარჯანიშვილის, სომხურსა და მუსკომედიისა) და ოთხივეში სხვადასხვა მონტაჟით. ისეთი შთაბეჭდილება დარჩა, თითქოს თეატრებმა სხვადასხვა პიესები დადგეს. აღვნიშნოთ ფაქტები.

„ნაპერწყლიდან“ არცერთმა თეატრმა არ დადგა მთლიანად. რასაკვირველია, თეატრს შეუძლია შეამოკლოს პიესა, მაგრამ იმ პირობით, რომ ავტორის იდეა არ დაეკარგოს, არ დაამახინჯდეს. შ. დადიანს ამ პიესაში



ცხრაასიან წლების თითქმის ყველა ფენის წარმომადგენელი ჰყავს გამოყვანილი. სხვათა შორის მაცურებელი სცენაზე ხედავს სერიოჟასაც. სერიოჟა მონარქისტი ჩინოსანი ზიკოვის შვილია, გიმნაზიელია. იგი გიმნაზიაში ჩაება რევოლუციურ მოძრაობაში, თავისი კლასის წინააღმდეგ ილაშქრებს, მამას ეთიშება, მუშებს ემხრობა. როცა საქმე საქმეზე მიდგა, სისხლი დაიღვარა, სერიოჟა მოედუნდა, რევოლუციას ჩამოშორდა, უხერხემლო ლიბერალობას მიჰყო ხელი და მყუდრო ცხოვრებაზე ოცნებობს. საინტერესო ტიპია და, რაც მთავარია, სავსებით რეალური, ცხოვრების სიღრმიდან ამოვლულია. ჩვენმა თეატრებმა სერიოჟა გვიჩვენეს მესამე მოქმედებაში, როცა იგი რევოლუციონერობს, მაცურებლის სიმპათიას იწვევს, ხოლო მეოთხე მოქმედებაში სერიოჟა არ ჩანს. მაცურებელმა არ იცის მისი დაცემის, რევოლუციიდან განდგომის ამბავი და რჩება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქმის სერიოჟა შერჩა რევოლუციას. ეს არ არის სწორი, ეს ავტორის მიერ მოცემული სწორი სახის დამახინჯებაა.

მაგრამ „ნაპერწყლიდან“ ასე „ადვილად“ ვერ გადაიჩნა. მარჯანიშვილის თეატრში თავადი დათა. წარმომადგენელი თავად-აზნაურობის გარკვეულ ფენისა, ლევან გურიელად გადაიქცა. სომხურ თეატრში დათა არსებითად სულ არ მოსჩანს, ვერღაც ერთი სცენისა (ახალი წლის შეხვედრა) და იქაც უფრო დეკორატიული მისია აქვს დაკისრებული.

განსაკუთრებით დამახინჯდა პიესა თავისებური მონტაჟის შედეგად სომხურ თეატრში. დათიელას ბინის ჩხრეკა გამოტოვებულია, ელიშუქის სიკვდილი არ ჩანს. საწყალი მუშის დასაფლავება მოცემულია არა ბალში, როგორც ავტორს აქვს, არამედ ზიკოვის სცენაში. დათიელას ორივე სცენა მონტაჟისაა გაუფრთხილებია. ისევე გაუფრთხილებია ზიკოვის სცენები. დრამა არსებითად თავდება პირველ მოქმედებაში. მაცურებელი ცაბუს ვერ ხედავს მე-2 და მე-3 მოქმედებებში, ხოლო მე-4 მოქმედებაში ის უკვე პროფესიულ რევოლუციონერად გვევ

ლინება. როდის გაიზარდა ასე ცაბუ? რომ გაზარდა? ამ კითხვებზე სპექტაკლი ვასუტს არ იძლევა. უდაოა, აქ თეატრი ამახინჯებს პიესას. ავტორის იდეისა და რევოლუციური სინამდვილის დამახინჯებაა აგრეთვე ვარდენის საქციელი. თეატრმა თანდილას როლი სულ ამოიღო პიესიდან. ამიტომ იძულებული გახდა მეოთხე მოქმედებაში მეტიელა მოცველევინებით ვარდენისათვის. ეს კი მიუღებელია. ვარდენი შეგნებულა ბოლშევიკია და ასე ადვილად მკვლელობას არ ჩადენს, თანდილასაგან კი ეს ბუნებრივია, რადგან ის უდისციპლინო ადამიანია.

„ნაპერწყლიდან“ გამოჩაკლის არ შეადგენს. ან. ალაძის პიესა „გულნარი“ ბევრმა თეატრმა იგი დამახინჯა მონტაჟის საბაბით. ტყიბულის თეატრმა (რეჟ. მჭედლიძე) ამოიღო რამდენიმე სურათი, მთელი რიგი როლები შეაერთა და ერთი „უნივერსალურა როლი“ გააკეთა. სტალინის თეატრმა იგივე პიესა ისე შეამოკლა, რომ მაცურებელი ამბავის განვითარებაში ვეღარ ერკვევა, ხოლო ტრანსპორტის ინჟინერთა თბილისის ინსტიტუტის დრამაწარმის მიზანსა რა თეატრების მაგალითს, ისე დამახინჯა პიესა, რომ ავტორმა ვერც კი იცნო იგი. ევროპული ფაიფოკლოკი იმართულ ქეიფად შეიკვალა. „მხოლოდ შენ ერთს“, „მრავალჯამეერთათ“ და „კინტაური“.

ასეთივე ბედი ეწვია ქოჩარაიანის „ბრმა მუსიკოსს“. ჯანსაჯკომის მოძრავ თეატრში (რეჟ. შ. მანაგაძე) თავისებური მონტაჟის შედეგად სცენები გადასმულია, პროფ. ხოხობიანის სიტყვებს გაიანეს ალაპარაკებენ, არამ ივანიჩი საწამლაგის მოსატანად ჯერ ელინას გზავნის წერილით და შემდეგ ტეფეფონით სთხოვს პროფესორს საწამლაგს (ავტორის ტელეფონით ლაპარაკი არა აქვს), რითაც უაზრო და გაუმართლებელი ხდება წერილის გაგზავნა. ტექსტი ისე გაულარიბებია რეჟისორს, რომ პიესის ისედაც მეტად სუსტი ადგილი — ჩეკისტი ძმის მიერ ბრმა ძმის დაპატიმრება — საკმარისად გაუფრთხილებელი გახდა. ხელოვნების სამმართველო იძულებული გახდა უარი ეთქვა სპექტაკლის გაშვებაზე და მოითხოვა შ. მა-

ნავაძის მონტაჟის კაპიტალური გადასინჯვა.
კიდევ ბევრი მაგალითის დასახელება შეიძ-
ლებოდა, მაგრამ დავკმაყოფილდეთ ნათქვა-
მით. უდაოა, ასეთი დამოკიდებულება დრამა-
ტურგისადმი, პიესისადმი ყოველად დაუშ-
ვებელია. თეატრს სრული შესაძლებლობა
აქვს მიიღოს ან არ მიიღოს პიესა დასადგმე-
ლად. მაგრამ თუ პიესას თეატრი მოიწონებს,
თუ პიესა მას მიაჩნია თავის მხატვრულ მის-
წრაფებათა შესაფერისად, მაშინ თეატრი
მოვალეა დადგას პიესა ისე, როგორც ავ-
ტორმა დასწერა. ასე მუშაობდა სცენის
ყველა დიდი რეალისტი ოსტატი. ასე მუშა-

ობდა სტანისლავსკი, რომლის სახელს სწი-
რად ფიქტულობს ხოლმე ზოგიერთი
გადავიწყება
თისორი..
ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ხელოვნების საქმე-
თა სამმართველომ ამ საკითხს განსაკუთრე-
ბული ყურადღება უნდა მიაქციოს. უნდა
მივალწიოთ იმას, რომ პიესა თეატრში იდგ-
მებოდეს დრამატურგის ინტერესების შეუ-
ღებავად. ნორმალური დამოკიდებულება
თეატრსა და დრამატურგს შორის. შელახული
ფორმალისტების მიერ, უნდა აღსდგეს. პიე-
სის დამახინჯებული, უბადრუკი მონტაჟი
უნდა განიდევნოს პრაქტიკიდან.



ემენ დელაკრუა

„ბარიკადებზე“

ლ. ი.

ველისციხის თეატრი

მიმდინარე სეზონში ველისციხის საკოლმეურნეო თეატრმა შემოქმედებითი მუშაობის ნაყოფიერად გაშლით ფართოდ მიიზიდა კოლმეურნე მსაყურებელი. გარდა ველისციხისა და გურჯაანისა, თეატრმა თავისი ზოგიერთი დადგმა უჩვენა ყვარლის რაიონის მშრომელებსაც.

მსაყურებლებმა კარგად მიიღეს ყველა დადგმა: კაქკაჭიველის—„ადელანტე“, ჭოჩარიანის—„ბრმა მუსიკოსი“, დიუმას—„ჯაშუშის ბილიკი“, კარასევის—„შუქურა“, ცაგარლის—„რაც გინახავს ველარ ნახავ“, თაქთაქიშვილის—„ხალხის რჩეული“ და ა. ოსტროვსკის—„უდანაშაულო დამნაშავენი“. ამჟამად თეატრი გაცხოველებით მუშაობს ე. გაბისკირიას—„მათ ამბავზე“.

გასული წლების დადგმებიდან განახლებულ იქნა ნახტურიშვილის და გამრეკელის—„ნაცარქექია“ და გ. მდივნის—„სამშობლო“.

განსაკუთრებით დიდი ინტერესი გამოიწვია ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“ დადგამ. თეატრის მთელს კოლექტივს უდიდესი გულისხმეობა და ყურადღება გამოუჩენია რუსი კლასიკოსი დრამატურგის უკვდავი ნაწარმოებისადმი. აქ გამოყენებულია დამდგმელ რეჟისორების, მხატვრის, მსახიობებისა და კომპოზიტორის მთელი შემოქმედებითი შესაძლებლობა, მათი ნამუშევარი ერთიმეორესთან კანონზომიერადაა შეხამებული. და სწორედ ამიტომ სპექტაკლმა გაიმარჯვა.

ოტრადინა-კრუჩინინას როლს მეტად მოხდენილად ასრულებს მსახ. მარო მესხი. ის პირველ მოქმედებაში წარმოგვიდგება სიცოცხლითა და უშრეტეი ენერგიით სავსე ასულად, რომლის გული გასხივოსნებულია სპექტაკი მომავლით. შემდეგ მოქმედებაში ვხვდებით ნამდვილ დედას, რომლის გული დაკოდილია შვილის დაკარგვით. მაგარამ



ველისციხის თეატრის დირექტორი ი. ამირანიძე



მხატვარი ალ. ჰედეა



მ. მესხი კრუჩინა



ა. ბენაშვილი



ა. ყაზაროვი შმაგა

კრუჩინა როდი მისცემია სასოწარკვეთილებას. ის თავის ყოფილ ზაქმროს მტკიცედ სთხოვს ვასცეს კითხვაზე პასუხი: რა იქნა მისი შვილი—გრიშა. და აი, 17 წლის შემდეგ მან იპოვა დაკარგული შვილი, მასში კიდევ უფრო მეტად ამეტყველდა დედობრივი გრძნობა.

მისი ხმა მეტად ტკბილი და მიმზიდველია, მოძრაობა ზომიერია, ოდნავ უხერხულობასაც კი ვერ შენიშნავ თამაშის დროს, რადგან მესხი საგნებსა და ტანსაცმელს საჭიროებისამებრ იყენებს.

დამაჯერებლად ასრულებს ნენზამოვის

როლს მსახ. ალ ბენაშვილი. მხოლოდ უნდა შევნიშნოთ, რომ უკანასკნელ სურათში გადაჭარბებული ლირიულობის შედეგად ანელეს ნენზამოვისათვის დამახასიათებელ იმ შინაგან ცეცხლს, რომელმაც პიესის ფინალი უმაღლეს წერტილზე უნდა აიყვანოს.

მსახ. ს. ყაზაროვს მონდომებით უმუშავნია შმაგას როლის სრულყოფილად განახიერებისათვის. მას თავიდან აუცილებია ის საფრთხე (კომიკობა), რომელიც ხშირად თავს ატყდება ზოგიერთ პროვინციულ თეატრში შმაგას როლის შემსრულებელს. სპექტაკლში თქვენს თვალწინ იხატება თვითმპყრობელობის დროინდელი თეატრის აქტიორის მოკვეთილი სახე, აქტიორისა, რომელსაც ყველაფერი გააჩნია, გარდა ადამიანური პირობებისა.

დანარჩენ შემსრულებელთაგან მოხდენილად თამაშობენ გ. ყაზაროვი (დუდუკინი), ალ. მესხი (მუროვი), მ. ლალაშვილი (ნინა პავლოვნა), მ. მელექიშვილი (გალჩინა) და სხვ. მსახ. თამარ ლობჯანიძეს (შელაინა) კიდევ ბევრი მუშაობა დასჭირდება, რომ მოგვეცა ტიპის სრული სახე.

მსახ. ვ. მებურიშვილს მილოვზოროვის როლი ვერა აქვს კარგად გაგებული. მაყურებლისათვის გაურკვეველი რჩება ამ ტიპის ხასიათი, მისი ბუნება და საერთოდ მილოვზოროვის საჭიროება პიესაში, რადგან მებუ-



ა. მესხი

მუროვი



გ. ყაზაროვი დუდუკინი



ბ. ოგანოვი მილოვზოროვი



მ. მელიქიშვილი გალჩიხა



მ. ღალაშვილი კორინკინა

რიშვილს მილოვზოროვი გამოჰყავს მოქმედების არედან.

„უდანშაულო დამნაშავენის“ დადგმაში მალალ საფეხურზე დგას მხატვრობა. მაყურებელში წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტოვებს უკანასკნელი აქტის დეკორაცია (დუდუკინის ეზო-კარმიდამო, შენობის ფასადი, მოელვარე მთვარე), სადაც განსაკუთრებით იგრძნობა ახალგაზრდა მხატვრის ალ. ჭედუას შემოქმედებითი სიძლიერე. მისასალმებელია, რომ ჭედია ყველა ახალ დადგმაში ააშკარავებს თავის ნიჭს.

ტიხოვის მიერ შემუშავებულ მუსიკალურ მონტაჟს მოხდენილად ასრულებს ორკესტრი. რაც სპექტაკლის დინამიურ მსვლელობას სიცოცხლეს მატებს.

ფრიად სასიხარულოა, რომ ველისციხის თეატრმა უჩვენა თავის მაყურებელს ყოველმხრივ გამართული სპექტაკლი.

3. რუსია

სამტრედიის თეატრი

ძველად მშრომელი ხალხი დუხჭირ და აუტანელ ცხოვრებას განიცდიდა. სამტრედია და მისი რაიონი მართლაც სამტრედეს წარმოადგენდა.

„ქუჩებში უსუფთაობა, ტალახი, ამაყად მოსივრნე და ამ ქუჩების მჩუჩქნავი ღორები, დანჯღრეული დილიყენები და ფაიტონები მგზავრთათვის წელემომხმარ ჯაგლაგ ცხენებით, დუქნებში, სამიკიტნოებში არღნის განუწყვეტელი ჭიკჭინით, ზურნის ჭყვიტონით, მოქიეფე, გალოთებული მუქთახორებით“— აი ასე სწერდა „შალვა დადიანი ძველ სამტრედიაზე 1939 წელს სამტრედიის რაიონულ გაზეთში.

სამტრედიაში კულტურულ-მასობრივ მუშაობაზე ხომ ზედმეტი იყო ლაპარაკი. აბა სად „სცალოდათ“ ვაჭრებსა და მათ დამქაშებს. ისინი მხოლოდ ჯიბეებს ისქელებდნენ მშრომელთა ნაძარცვით.

სწორედ ასეთი დრო იყო, როცა სამტრედიას საგასტროლოდ ეწვია დასი შალვა დადიანის ხელმძღვანელობით. გააკრეს აფიშები, იღვებოდა პიესა „ლაღტი“ და ბილეთები ალტაცებით გაიყიდა ადრევე, მაგრამ როგორც შალვა დადიანი სწერს: „შესრულ-

და საღამოს 8 საათი, წარმოდგენის დაწყების დრო. „თეატრში“ არაფერ არ ჰქანებეს. შესრულდა 9 საათიც, აქა-იქ გამოჩნდა თითო-ორი. მეათე რომ დაიწყო ვეღარ მოვითმინე, ვიკითხე. ამიხსნეს, რომ სანამ საღამოს ყველა მატარებელი არ ჩამოვიღის, მანამ სამტრედიელს ქუდი რომ მუღუღო თეატრში არ შემოვია. ეს ვიუკადრისეთ და წარმოდგენა მოვხსენით... ამაზე შეფუცხუნდნენ თურმე სამტრედიელები და მეორე დღეს ქუთაისს დელეგაცია გამოგზავნეს: თქვენი ფულის დაბრუნება ჩვენ არ გვინდა, ალონდ ჩამობრძანდით და წარმოდგენა გვიჩვენეთო.

ჩვენც ჩამოვედით და... უნდა გენახათ, საღამოს 8 საათისათვის სულ მოზღვავდა ხალხი“.

გავიდა წლები და სამტრედიაში გაჩნდა თვითმომქმედი წრეები, რომლებიც თოვლქააში, საზოგადოების კულტურულ მომსახურებისათვის სრულიად უხელფასოდ მუშაობდნენ და დგამდნენ პიესებს.

სამტრედიაში ერთერთ დასს ხელმძღვანელობდა მიხეილ ჭიაურელი, რომელიც ჩვენი ხალხის საამაყო ადამიანია, კინოოსტატი,



სამტრედიის თეატრის
დირექტორი გ. რუსია



სამტრედიის თეატრის
სამხ. ხელმძღვანელი
ლ. ციციავი



მხატვარი დ. მიქაძე



ორდენოსანი და ხალხთა რჩეული სსრ კავშირის უმაღლეს საბჭოში.

სამტრედიაში ადგილობრივი ძალებიდან 1935 წელს დაარსდა სახელმწიფო თეატრი. მას შემდეგ თეატრი კარგად მუშაობს.

ხალხის მტრებმა ცოტა ზიანი როდი მიაყენეს სამტრედიაში კულტურულ მუშაობას და განსაკუთრებით თეატრს. ერთი კლუბი იყო და ისიც დაანგრეს, ხოლო ახალს აშენებაზე არავინ ფიქრობდა. დარჩა თეატრის კოლექტივი ლია ცის ქვეშ.

პარტიულ ხელმძღვანელობას (რაიკომის მდივანი ამხ. გრ. კოკაია) დიდი მუშაობა დასჭირდა მავნებლობის შედეგების ლიკვიდაციის საქმეში.

სამტრედიაში ახლა ლამაზი ქუჩებია, მშვენიერი სახლებით და კარგი ბაღით. რაიონული ორგანიზაციები იბრძვიან სამტრედიაში თეატრის მშენებლობისათვის.

1938—39 წლის სეზონში მოწვეულია და სამხატვრო ხელმძღვანელად მუშაობს რეჟისორი ლავრენტი ციკაგი. მიუხედავად ბინის მხრივ ცუდი პირობებისა (რკინისგზის კლუბში თეატრს აქვს მხოლოდ ერთი პატარა ოთახი), თეატრი და მისი კოლექტივი ნაყოფიერად მუშაობს.

1938—39 წლის სეზონში თეატრმა უკვე დადგა: „უღანაშულო დამნაშავენი“ ოსტროვსკის, „შუქურა“—კარასევისა, „კოლმეურნის ქორწინება“—პ. კაკაბაძისა, „რაც გინახავს ველარ ნახავ“—ცაგარლისა, „ყვარყვარე თუთაბერი“—პ. კაკაბაძისა.

განახლებულ იქნა „ნაცარქექია“—გამრეკელის და ნახუცრიშვილისა, „გმირთა თაობა“—ს. კლდიაშვილისა და „სამანიშვილის დედინაცვალი“—ს. კლდიაშვილისა.

დღემდე თეატრმა გამართა 69 წარმოდგენა. გეგმა შესრულებულია 1300/0.

თეატრმა თავიდანვე გაშალა მუშაობა სოფლად კოლმეურნეობების მომსახურების საქმეში. სავაჭარო თესვის კამპანიასთან დაკავშირებით თეატრმა სოფლად გამართა 15 წარმოდგენა: ჯიხაიშში, კულაშში, იანეთში, ეწერში, ღანირში და გომში. წარმოდგენებს უდიდესი აღტაცებით შეხვდნენ კოლმეურნეები.



ლ. ბზაძე



დ. ტაბიძე

თეატრის კოლექტივის წინაშე იდგა მეტად საპასუხისმგებლო ამოცანა—კლასიკური პიესის „უღანაშულო დამნაშავენი“ დადგმა. მიუხედავად ძნელი ტექნიკური პირობებისა, თეატრის კოლექტივმა წარმატებით დასძლია ეს პიესა, რაც პირველ ყოვლისა მიღწეული იყო რეჟისორის ნაყოფიერი მუშაობით.

არანაკლებ დიდი მუშაობა სჭირდებოდა კარასევის „შუქურას“. ამ პიესის დადგმას სამტრედიის საზოგადოება დიდის აღფრთოვანებით გამოეხმაურა. თითოეული მოქმედება ისეა გაკეთებული, რომ ნათლად განასახიერებს გმირული ბრძოლის ფაქტებს საზღვრების დაცვის საქმეში.

დავახსიათოთ მსახიობები, რომლებიც ამ პიესაში საუკეთესო სახეებს ქმნიან.

მსახიობი არქიფო სიგუა გუშინდელი მუშაა. იგი სამტრედიის მშრომელთა საყვარელი მსახიობია. ნაცარქექიას როლში სიგუამ მოგვცა ტრაზახა, ფლიდი, დაერდომილი (იქ.



ვ. შვაკაბაია



არ. სიგუა



სადაც დასჭირდება) ადამიანის სახე. „ყვარ-
ყვარე თუთაბერში“ სიგუამ შეასრულა ქუ-
ჩარას როლი, „რაც გინახავს ველარ ნახავ-
ში“—იმერლისა, ხოლო კომიკური როლების
შემდეგ მან შეასრულა „უდანაშაულო დამ-
ნაშავენში“ შმაგას როლი, რითაც კიდევ
ერთხელ დაამტკიცა თავისი შემოქმედები-
თი წინსვლა.

ნინო ბუაძე — დიასახლისი, ძაფსაღები
ფაბრიკის მუშაა. დრამატული წრიდან გა-
მოსულმა, მან მსახიობის სახელი მოიხვეჭა.
ახლა იგი სანიმუშოა ყველა როლში. „უდა-
ნაშაულო დამნაშავენში“ მან შეასრულა
კორინკინას როლი. „შუქურაში“ — ანა ან-
ტონოვანს, „კოლმეურნის ქორწინებაში“ —
კაკალას და სხვ.

მსახიობმა ვარლამ შხვაცაბაიამ „უდანა-
შაულო დამნაშავენში“ საუცხოოდ განასა-
ხიერა შმაგა, „კოლმეურნის ქორწინებაში“
— ხახული. „რაც გინახავს ველარ ნახავში“
— ავეტიკა, „ნაცარქექიაში“ — ყაფლანი და
სხვ.

კარგი შთაბეჭდილება დასტოვა მსახიობმა
ლევან ბუაძემ — „უდანაშაულო დამნაშავენში“
(დუდუკინის როლი), „კოლმეურნის ქორწი-
ნებაში“ (ვატა) და „შუქურაში“ — აიკუტინი).
თეატრში დაწინაურდნენ ახალგაზრდა
კადრები. მაგალითად, გრიგოლ ახოზაძემ
წარუშლელი სახე მოგვცა „უდანაშაულო
დამნაშავენში“ ნეზნამოვის როლში. ნიკო-

ლოზ კაკაბაძე „შუქურაში“ იყო ტიპური
ვასილ კოლონი, „უდანაშაულო დამნაშავენში“
კი მილოვზოროვი.

ტატიანა დევეძემ „უდანაშაულო დამნაშა-
ვენში“ კრუჩინინას სახის შექმნით გამოავ-
ლინა თავისი უტყუარი ნიჭი. „შუქურაში“
მან მოგვცა საბჭოთა გმირი-ქალის ნამდვი-
ლი სახე, „კოლმეურნის ქორწინებაში“ კი
მისი გერისტინეთი მოიხვეჭა სიყვარული
და მიიპყრო მაყურებლის ყურადღება.

თეატრის კოლექტივში აგრეთვე წარმატე-
ბით მუშაობენ ვ. შარაშენიძე, ი. ტაბიძე,
ი. ნიკოლეიშვილი, დ. კაკალაძე.

როგორც ყველაზე ახალგაზრდა, გულდას-
მით მუშაობს თავისთავზე და დაკისრებულ
როლებს სანიმუშოდ ასრულებს დავით ტა-
ბიძე.

მხატვრად თეატრში დავით მიქაძე მუშა-
ობს.

მუსიკა ზოგიერთ დადგმაში („შუქურა“)
კარგ შთაბეჭდილებას სტოვებს, მაგრამ
„უდანაშაულო დამნაშავენში“ შ. ბაბლაშვი-
ლის მუსიკა სუსტი იყო და არ იყო დამუშა-
ვებული პიესასთან შეფარდებით. დიდის ენე-
რგიითა და ნაყოფიერად მუშაობენ კოსტი-
უმოორი ნინო რამიშვილი და გამნათებელი
ვასო მჭედლიძე.

სეზონის დასასრულამდე თეატრი დადგამს
კიდევ ორ პრემიერას: ი. ვაკელის „შურს“
და შ. დადიანის „გუმინდელს“.



ტ. დავიძე



გ. ახოზაძე



ნ. ბუაძე



მუსიკალური ათნაღის საჩვენებელი კონსერჯი

საბჭოთა კავშირის თითქმის ყოველ კულტურულ ცენტრში სახელმწიფო კონსერვატორიასთან არსებობს „ნიჟიერ ბავშვთა განსაკუთრებული ჯგუფი“. 1936 წელს თბილი-

მნა მუსიკალური ათწლელი. ამ დღეებში მოეწყო ამ ათწლელის მეოთხე საჩვენებელი კონცერტი, რომელსაც დიდი წარმატება ჰქონდა. ცხადია, ეს წარმატება დამოკიდებუ-



პროფ. ი. აისბერგი



პროფ. ა. ვირსალაძე



პროფ. ა. თულაშვილი

სის სახელმწიფო კონსერვატორიასთანაც იყო დაარსებული ასეთი ჯგუფი, საიდანაც შეიქ-

ლი იყო როგორც პედაგოგებზე, ისე ნიჟიერ ბავშვთა საუცხოო კონტინგენტზე. ამ სკო-



დოც. ლ. შიქაშვილი



ნ. კაკულნიცი



დოც. მ. კვიციანი



კონცერტმეისტერი
ე. მენდელეევა-ლისოვსკაია



პროფ. კ. მინიარი

პროფ. მ. ლედნიცი

ლაში მუშაობენ ისეთი პედაგოგები, როგორც პროფ. ვირსალაძე, თულაშვილი, აისბერგი, ლედნიცი, მინიარი.

კონცერტში მონაწილეობას ღებულობდა სულ 22 ბავშვი 6 — 15 წლის პასაკისა. ცხადია, ყველა ერთნაირად არ არის დაჯილდოებული, მაგრამ ყველას ახასიათებს უტყუარი მუსიკალური ნიჭი. არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ბგერადობის სილამაზე გავნიძისა, კარგი ტექნიკა რ. ევთიშვილისა, ლამაზი

ტონი და მსუბუქი შტრიხები ბენდერევისა, დიდი ტონი კობახიძისა.

ე. ჩიხაჯიანიმა მოცარტის სონატა D-dur-ის შესრულებაში გვიჩვენა საუცხოო ტექნიკა, მომხიბლავი ტონი და, რაც მთავარია, ზომიერებითა გრძნობა. არაჩვეულებრივი ნიჭით არის დაჯილდოებული პატარა მ. იაშვილი, რომელმაც შეასრულა ვივალდის ძნელი კონცერტი. მან გაგვაოცა ინტონაციის სიწმინდით და მშვენიერი ტექნიკით. გვიე ამირეჯიბმა შეასრულა ორი ექსპრომტი, რითაც გამოამჟღავნა მხატვრული ტემპერამენტი, ფრაზის სიზუსტე და საუცხოო ტექნიკა.

კარგი იყვნენ ვლასენკო და ყავრიშვილი. ორივეს ახასიათებს თითის სიმკვირცხლე და ლამაზი ბგერა.

ს. ცინცაძემ (ჩელო) გამოავლინა ბგერის სიმსუბუქე, რითმის სიზუსტე და მარჯვენა ხელის საუცხოო მოხმარება. ლაზარევა (ფორტეპ.) კულიცკაია (ვიოლინო) და ცხომელიძე (ვიოლინო) ყველაზე უფრო დასრულებული შემსრულებლები არიან. მათ ახასიათებს საუცხოო ტექნიკა, ფორმის გრძნობა და ბგერის კულტურა.



დოც. ლ. იაშვილი

ასისტ. თ. ჩარეიშვილი

მ. ა-ლი

მეჭი სოფნა კლასიკოსების მიმართ

(გ. ვაბუნია — „რემბრანდტი“.)

საქართველოს სამხატვრო სასწავლებლებში ხუთასამდე ახალგაზრდა სწავლობს, რომელთაგანაც საიმედო ცვლა მზადდება ჩვენი სახვითი ხელოვნებისათვის. მაგრამ ამ ახალგაზრდებს ბევრი რამ სჭირდებათ ფერწერის და ქანდაკების ტექნიკის დაუფლები-სათვის. ამისათვის ერთერთ საშუალებას წარმოადგენს დეტალური გაცნობა და კრიტიკული ათვისება მსოფლიო მხატვრობის კლასიკური მემკვიდრეობისა. სამწუხაროდ, ქართულ სახვითი ხელოვნებაში არავითარი ნაბიჯი არ გადადგმულა იმისათვის, რომ მსოფლიო მხატვრობის კლასიკური მემკვიდრეობა ხელმისაწვდომი ყოფილიყო ჩვენი მხატვრული ახალგაზრდობისათვის, რომ იგი გადაქცეულიყო სერიოზული შესწავლის ობიექტად.

ამ მხრივ მისასალმებელია ის ნაბიჯი, რომელიც ჩვენმა სამხატვრო კომბინატმა გადადგა გამოჩენილ მხატვრებზე ბროშურების სერიის გამოცემის სახით. პირველი ასეთი ბროშურაა გ. ვაბუნიას „რემბრანდტი“. მაგრამ, პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ ასეთი წიგნაკის გამოცემას სჯობდა სამხატვრო კომბინატს სულაც არ გამოეცა არაფერი, რადგან ეს წიგნაკი უვიცობის, უკულტურობის, ვემოვნების უქონლობისა და საგნის სრული უცოდინარობის ნაყოფია.

გადავიდეთ თვით წიგნაკზე. პირველ ყოვლისა სათაური „რემბრანდტ ვან-რინი“. რატომ „ვან-რინი და არა ვან-რაინი. ჯერ ერთი რომ „Ryn“ იკითხება როგორც „რაინი“ და არა „რინი“. მეორეც ის, რომ ავტორს უნდა სცოდნოდა, რომ რემბრანდტის გვარი მდინარე რაინისაგან წარმოსდგება, და მდ. რაინს კი არავინ არ უწოდებს „მდ. რინს“. ასევე გამოჩენილი ფლამანდიელი მხატვარი ვან-დაიკია და არა ვან-დიკი, როგორც ზოგიერთები მას უწოდებენ.

წიგნაკი გამოცემულია ივ. ბეგლაროვის რედაქტორობით. მაგრამ ვიდრე ივ. ბეგლაროვის წინასიტყვაობას შევეხებოდეთ, გადავთვლიეროთ ჯერ თვითონ გ. ვაბუნიას ნაწერი. „ოქროსფერი ნისლში გახვეული მზე უკვე ლეიღვის შორეულ მთებს ეფარებოდა“ (გვ. 9) ...რა მშვენიერი პოეზიაა! მაგრამ, პოეზიით გატაცებულ ავტორს სრულიად დაავიწყდა, რომ ჰოლანდია დაბლობი ქვეყანაა, ტყეშია კი არ უწოდებენ მას „ნიდერლანდებს“, რაც ნიშნავს დაბლობ ქვეყანას. ავტორს დაავიწყდა ის უმნიშვნელო ფაქტი, რომ ჰოლანდიაში მთები არ არსებობს, რაც გეოგრაფიის მცოდნე ყოველ მოწიფემ იცის. მაგრამ გეოგრაფია თუ დაავიწყდა, ნუთუ გ. ვაბუნიას არა აქვს წაკითხული ი. ტენის „ხელოვნების ფილოსოფიის“ ის თავი მინც, სადაც შესანიშნავი მხატვრულობითაა აღწერილი ჰოლანდიის ბუნება და ხალხი? (იხ. 1933 წ. რუს. გამოც., გვ. 134 და 149).

თავი დავანებოთ პოეზიას და გადავიდეთ პროზაზე. „დაბადებულ ბავშვს რემბრანდტი უწოდეს. ბედნიერი წელი იყო 1606 წელი ჰოლანდიისათვის... რესპუბლიკა ზეიმობდა თავის დამოუკიდებლობას“ (გვ. 9). აქ ისტორიული ფაქტები აურევია ავტორს: ჰოლანდიამ დამოუკიდებლობა მოიპოვა 1609 წელს და არა 1606 წელს, როდესაც დაიბადა რემბრანდტი. რათ დასჭირდა ავტორს ფაქტების დამახინჯება? შემდეგ ავტორი გადადის რემბრანდტის „ცხოვრების და შემოქმედების“ აღწერაზე, მაგრამ წიგნაკის წაკითხვიდან მკითხველი რემბრანდტის ვერც ცხოვრებას და ვერც შემოქმედებას ხეირიანად ვერ გაეცნობა.

შემდეგ, წიგნაკში არავითარ სოციალურ ანალოზს არა აქვს ადგილი მაშინ, როდესაც



რემბრანდტის სახელის გარშემო ბურჟუაზიულ ხელოვნებადმცოდნეობაში მრავალი ლეგენდა არის შექმნილი. სამწუხაროდ, ზოგიერთ ასეთ შეხედულებას ჩვენი ავტორიც უკრიტიკოდ ლებულობს, მაგ., იგი სწერს: „ბოლო წლებში კი, რამდენიმე სურათში, ჩვენ იმპრესიონისტული წერის ცდას ვამჩნევთ“ (გვ. 22). ეს ხომ რიხარდ შამანის აზრია, რომელიც სრულიად მიუღებელია საბჭოთა ხელოვნებადმცოდნეობისათვის. გარდა ამისა, ქართული ენის სუსტი ცოდნის გამო, ავტორი ხშირად უშვებს შეცდომებს, მაგ.: „ჰოლანდიის მხატვრებს შორის XVII საუკუნითან რემბრანდტი შეგვიძლია დიურერის გვერდით დავაყენოთ“ (გვ. 18). გამოდის, თითქოს გერმანელი დიდი მხატვარი ა. დიურერი ჰოლანდიელი მხატვარი ყოფილიყოს. ანდა როგორი ქართულია ეს: „პირველი ნატურის შეყვანა სურათებში, ადამიანთა დაკვეთებით, აქ დაიწყეს“ (გვ. 34). ასეთი აღკვეთები ბევრია წიგნაკში.

რაც შეეხება თვით რემბრანდტის ცხოვრების გაშუქებას. არ არის მართალი, ვითომ რემბრანდტი მხოლოდ ბურჟუაზიის შეკვეთებიდან გამდიდრებულიყოს (გვ. 13). მართალია, 1632—1642 წლების პერიოდი რემბრანდტის ცხოვრებაში მატერიალურის მხრივ ყველაზე უზრუნველყოფილი პერიოდი იყო, მაგრამ ამაში გადამწყვეტი როლი ითამაშა უსათუოდ მდიდარი ქალის სასკია ვან ეულენბურხის შერთვამ (1633 წ.), რომელსაც მზითვდა 40 ათასი ჰულდენი გამოჰყვა. საერთოდ ჰოლანდიის ბურჟუაზიასთან რემბრანდტის დაკავშირება ძალიან ფრთხილად უნდა ხდებოდეს. მაგრამ ამ მხრივ რედაქტორმა უფრო გადააჭარბა. იგი თავის პატარა წინასიტყვაობაში სწერს, რომ „რემბრანდტი ზოგიერთ ნაწარმოებებში ბურჟუაზიული იდეოლოგიის მატარებელია“ (გვ. 7) და რომ ვითომ „მან გადმოგვცა ფუფუნებით საესე, მაგრამ უკვე ძირმომპალი შტალმეისტრებისა და მათი მანდილოსნების გახრწნის ცხოვრება“ (იქვე). ეს არა მარტო სიმართლეს არ შეეფერება, ცილისწამებასაც კი უდრის. რომელ სურათებში გადმოგვცა რემბრანდტმა

არისტოკრატის ან ბურჟუაზიის „გახრწნის ცხოვრება“? რემბრანდტი იმ მხატვარსავე რიცხვს ეკუთვნის, რომელნიც მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე ბურჟუაზიასთან მუდმივ განხეთქილებაში იმყოფებოდნენ. ამის დამატეცივებელია 1642 წლის სკანდინავიის სურათ „ლამის დაწვევის“ გარშემო, აგრეთვე 1657 წლის კატასტროფა, როდესაც რემბრანდტის სახლი და მთელი ქონება აუქციონში გაიყიდა, და ბოლოს მისი განმარტოებული სიკვდილი სიღარბეში 1669 წელს. წარსულის არც ერთ დიდ მხატვრის ცხოვრებაზე ისე არ არის ზედგამოჭრილი კ. მარქსის ცნობილი დებულება რომ „კაპიტალისტური წარმოება მტრულად არის განწყობილი სულიერი წარმოების ზოგიერთი დარგების მიმართ, როგორც ხელოვნება და პოეზია“. როგორც რემბრანდტზე.

რაც შეეხება სპეციალურ ფერწერითი საკითხებს, უნდა ითქვას, რომ აქაც მთელი რიგი შეცდომებია დაშვებული. ე. გაბუნიას რემბრანდტი ფორმალისტადაც გამოჰყავს, იგი სწერს: „სინათლე და ჩრდილი მისი შემოქმედების მთავარი წყაროებია“ (გვ. 21). წყაროები კი არა, მთავარი ელემენტებია, რაც სულ სხვაა.

წიგნაკის ავტორი ცდილობს სოციოლოგი იყოს და ასეთ აბსურდს სწერს: „რემბრანდტი სუბიექტური ფერწერის იდეალისტად დარჩა“ (sic!), საწყალ მიქელ-ანჯელოსაც მოხვდა უღმობელ ავტორისაგან: თურმე იგი „სუბიექტური იდეალიზმის მატარებელი მხატვარია, ფორმის მხრივ“.

რა რჩება საბოლოოდ რემბრანდტისაგან ამ წიგნაკში? ავტორი მხოლოდ ხუთ სურათს იხსენიებს, მაგრამ მათგან ორი სურათი („ტულპის ანატომია“ და „ლამის დაწვევა“) თურმე სუსტი სურათები ყოფილა.

გაბუნია აკრიტიკებს რემბრანდტს: მსოფლიო მხატვრობის უდიდესი შედეგები თურმე „საექვო პროპორციულ კომპაზიციისა ში მოცემული“. მაშ რიფთა დიდი რემბრანდტი?

უნება რა ერმიტაჟის შედევრს „დავითის შერიგება აბესალომთან“, ავტორს იგი მოჰ-



ყავს როგორც „მომწვანო გამის“ მაგალითი, მაშინ, როდესაც სურათი ცისფერ და ვარდისფერ ტონებით ბრწყინავს. ცნობილ „ლამის დაწვერვას“ ავტორი რატომღაც უწოდებს „მსროლელთა რაზმის გამოსვლას“. ასეთი სათაურით არ არის ცნობილი ეს სურათი, რომლის შესახებ ავტორი სწერს: „ამბობენ სურათი ზედმეტადაა დრამატიზირებული“. ვინ ამბობს, სად ამბობენ? ის სურათი, რომელსაც ავტორი „შტალმეისტერებს“ უწოდებს, არის მაულის ფაბრიკანტთა („სინდიკატი“) ჯგუფური პორტრეტი. შტალმეისტერი ჩვენებურად მეჯინბეა და რატომ მიახვია ავტორმა ფაბრიკანტებს ასეთი სახელწოდება? ავტორს სურს სოციოლოგად მოკვეცილინოს და ასეთ მარგალიტებს აფრქვევს: „მათი (ე. ი. ბურჟუაზიის) ვაჭრობამრეწველობა და დაგროვილი კაპიტალი კაპიტალისტური სიმდიდრის ელემენტარულ ფორმას წარმოადგენს“ (გვ. 34), „თეატრალური ეფექტი... კლიმატურ პირობებს უნდა მიეწეროს“ (გვ. 37). აქ ავტორმა ი. ტენსაც კი გადააქარბა! მაგრამ, რაც მთავარია, ავტორი უშვებს უნეშ პოლიტიკურ შეცდომას, როდესაც აცხადებს: „ჰუმანიზმის კრიზისში მყოფი ახლადელი ევროპის ფაშისმი“ (გვ. 41). ნუთუ ავტორმა არ იცის, რომ ფაშისტურ ქვეყნებში ჰუმანიზმის არავითარი კრიზისი არ არსებობს, პირიქით, იქ გამეფებულია საშუალო საუკუნეების ზარბარისობა, კაცთმოძულეობა და ყოველივე ადამიანურის დევნა? ჰუმანიზმის რომელ კრიზისზე შეიძლება ლაპარაკი იქ, სადაც ჰებელსი აცხადებს, რომ „როდესაც ვნებად ინტელიგენტს, მე მსურს რევოლუციური ვიძრო?“ სხვა რომ არ ვთქვათ, ავტორი აქ პოლიტიკურ სიბეცეს იჩენს.

მაგრამ შეიძლება რედაქტორის წინასიტყვაობაში მოეძებნოთ ვ. ვაბუნიას სუსტი მხარეების კრიტიკა ან მათი აღნიშვნა. ტყუილი შრომა იქნება. რედაქტორი ევ. ბეგლაროვი უარეს შეცდომებს უშვებს. მართალია, ეტყობა რედაქტორმა იგონო იმის უხერხულობა, რომ ავტორი რემბრანდტის ბიოგრა-

ფიას არ იძლევა და თვითონ სცადა თავის წინასიტყვაობაში მოეცა იგი, მაგრამ სჯობდა არ დაეწერა. „30 წლის რომ შეიქმნა, შევიდა სამხატვრო სასწავლებელში“ (გვ. 5), ეს მაშინ, როცა მხატვარს „დანაია“ და სხვა შედეგები ჰქონდა უკვე შექმნილი. ბეგლაროვი სამ პერიოდად ჰყოფს რემბრანდტის შემოქმედებას, მესამე პერიოდს 1661 წლით ათავსებს, მაგრამ ეტყობა მას დაავიწყდა, რომ რემბრანდტი 1669 წელს გარდაიცვალა და ამრიგად მ წელი ამოავლო მხატვრის შემოქმედებიდან. ბეგლაროვი სრულიად სამართლიანად აღნიშნავს, რომ რემბრანდტმა „თავისი დროსათვის გააკეთა იმდენი, რამდენიც დანტემ XIII საუკუნისათვის, მიქელ-ანჯელომ XVI საუკუნისათვის“ (გვ. 1), მაგრამ ეს ხომ ემილ ვერპარნიდან არის ამოღებული. შემდეგ ბეგლაროვი ცდილობს ვაბუნიას გადააქარბოს სოციოლოგიზმში და მიუღ რიგ შეცდომებს უშვებს. რემბრანდტი—სოფლიო ხელოვნების უდიდესი რეალისტი, მაგრამ ეს ბეგლაროვს სრულიად არ აწუხებს: „მას აქვს რეალისტური სურათები,— აცხადებს იგი,— და აქვს არარეალისტურიც“. კ. მარქსს იხსენიებს ბეგლაროვი და კი არ აღნიშნავს, რომ კ. მარქსი რემბრანდტის შემოქმედებას ახასიათებს, როგორც „მკაცრ რეალიზმს“.

გარეგნულის მხრივ წიგნაკი ცუდად არის გაფორმებული, რეპროდუქციები ბნელი და გაურკვეველია. მთლიანად გამოცემა ხალტურულ შთაბეჭდილებას სტოვებს. მართლაც, სამარცხენოა ასეთი წიგნაკის გამოშვება ქართულ ენაზე, მით უფრო ახლა, საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში, როდესაც ყოველგვარი შესაძლებლობა არსებობს უფრო უკეთესი წიგნის გამოშვებისათვის. ამაში დანაშაული პირველ ყოვლისა მიუძღვის სამხატვრო კომბინატს, რომელმაც გამოუღწეა ასეთი წიგნი, შემდეგ რედაქტორს, რომელმაც მიიღო იგი და თვითონაც უარესი არეგდარევა შეიტანა, და ბოლოს თვითონ ავტორს, რომელსაც, როგორც ჩანს, არც სათანადო ცოდნა და არც სერიოზული შესაძლებლობა ჰქონია ასეთი მონოგრაფიების წერისათვის.

დრამატურგის გაჭირვება

მჭონდეს თემა და სიუჟეტი
თანაც მომცა წერის ნიჭი
თუ არ დაეწერო ხუთი დრამა
შე არ ვიყო მაშინ ბიჭი.



ბრალდებები

„მთაბრები იღვი“

ბ. შოვარაძე—მთარეხილზე კი შევედექი, მაგრამ ის
მწვერვალზე რომ დამაპყრობია კარგი
კი იქნებოდა ჩემმა მზემ!



შინაარსი

მოწინავე — მოწინავე ხელოვნება	36-3
მ. ჭიაურელი — შემოქმედების მუშაობის გადახალისებისათვის	6
დ. კახრაძე — ირაკლი გამრეკელი	10
პროფ. იუსტ. აბულაძე — ირანული თეატრის დასაწყისი	13
ჰეტერი — ლექციები ესთეტიკის შესახებ	17
შალვა ალხაიშვილი — შექსპირის მსახიობები	37
კ. ბუაჩიძე — ნატა ვარნაძე	45
კ. გოგიაძე — საბჭოთა ხალხური ინტელიგენცია	49
ხ. ასტვაცატუროვი — „ნაპერწყლიდან“ თბილისის სახ. მუსიკალური კომედიის თეატრში	57
ელ. კვიციანი — მოზარდ მაცურებელთა თეატრი	60
შალვა ბუაჩიძე — სანიტარული კულტურის თეატრი	65
ალ. სიგუა — კინო-მსახიობთა ახალი კადრები	68
ელ. ახვლედიანი — ნაზატი „სოხუმის კუთხე“	72
გ. სვანიძე — გუნდის გამოსვლა	73
გ. ნუცუბიძე — დრამატურგი, თეატრი მონტაჟი	77
რაიონულ თეატრებში	
ველისციხის თეატრი	
ვ. რუსია — სამტრედიის თეატრი	83
მუსიკალური ათწლეულის საჩვენებელი კონცერტი	86
ბიბლიოგრაფია	
შ. ა — ლი — მეტი ცოდნა, კლასიკოსების მიმართ	88
დონი — მეგობრული შერიკი	91

უდაზე — „ფუნეკულორის პლატო“ — მნატვ. ვ. ჯაფარიძე

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

რედაქცია ხელნაწერებს ავტორებს არ უბრუნებს

გამომშვები — სიმონ აბულაძე

გამოცემის მებუთე წელი, ნ ბეჭდვ. ფურცელი. გადაეცა წარმოებას 29/IV-39 წ. ხელმოწერილია დასაბუქდათ 21/VI-1939 წ. შეეც. № 1303 მთავლ. რწმუნ. № 3009 ტირაჟი 2500 თბილისი „ზარია ვოსტოკა“-ს სტამბა, რუსთაველის პროსპექტი № 36.