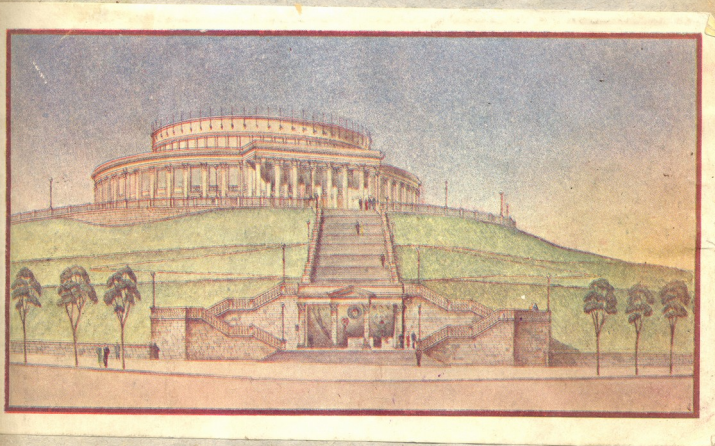


F-161

1939



საბჭოთა  
ხელოვნება

9  
1939



საქართველოს სსრ-ის მთავრობის დასავლეთი განყოფილება



# საბჭოთა ხელოვნება

საქართველოს და მთავრობის მთავრობის დასავლეთი განყოფილება

F-477

სსრ სახელმწიფო მთავრობის დასავლეთი განყოფილების  
განყოფილება



9  
1939



პ/მზ. რედაქტორი ბ. გოგუა  
პ/მზ. მდივანი ალ. სიგუა

---



პლ. სიგუა

## ქართული თეატრალური კრიტიკისათვის

ქართულ თეატრალურ კრიტიკას ხანგრძლივი ისტორია აქვს. პროფესიული თეატრის დაარსების დღიდან ჩვენ გვქონდა თეატრალური კრიტიკა, რომელიც ხელს უწყობდა და ეხმარებოდა მასებში თეატრის პოპულარიზაციას. მართალია, ჩვენი წარსული თეატრალური კრიტიკა არ იყო არც ბელინსკის და არც ლესინგის თეატრალური კრიტიკა. მაგრამ, როგორც ზემოთ ვთქვით, ჩვენი მოუმზადებელი მკითხველის წინაშე ის მაინც მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა.

ილია ჭავჭავაძემ ქართული თეატრალური კრიტიკა მაღალ საფეხურზე აიყვანა.\* ილიას თეატრალური კრიტიკა მკაცრი და მეცნიერული იყო. აი რას წერდა ილია აქვსენტი ცაგარლის „ქართვლის დედა“ წარმოდგენის შესახებ:

„ერთობ დრამა „ქართვლის დედა“, როგორც ხელოვნური თხზულება, ანგარიშში ჩასაგდები არ არის, თუმცა იგი მკაფურებელთაგან მოწონებულ იქმნა იმოდენად, რომ ავტორი რომ გამოვიდა, ხელში აიყვანეს და ისე ჩააცვილეს კბეებს. ეს პატივი ბ-ნ ცაგარლისათვის მეტი არ არის, იმიტომ რომ კარგა სამსახური მიუძღვის ჩვენის სცენის წინაშე, და ამ სამსახურისათვის ჩვენც, სხვათაგან ერთად, სიხარულით ტაშს უკრავთ. ხოლო ამ სიხარულის და ტაშის გამოწვევაში „ქართვლის დედა“-ს გრძნობა სამართლიანობისა არავითარს მონაწილეობას არ აკუთვნებს, ჩვენის ფიქრით“.

ჩვენი თეატრის კრიტიკოსებს არ უნდათ არავის აწყენინონ, არც თეატრს, არც დრამატურგს, და ამიტომ თეატრალური კრიტიკა არ არის ობიექტური, არ არის ღრმა, არავის არაფერს არ ეუბნება, არც დრამატურგს, არც რეჟისორს, არც მსახიობს და არც მკაფურებელ საზოგადოებას. გადაქარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ თეატრალური კრიტიკოსები პიესის შინაარსის მოყოლას უფრო მეტ დროს ანდომებენ, ვიდრე სპექტაკლის ანალიზს და მისი დადებითი და უარყოფითი მხარეების აღნიშვნას.

\* \*\* \*

მეცნიერული სოციალიზმის მამამთავრები, მარქსი და ენგელსი, თავიანთი მოღვაწეობის მთელს მანძილზე, როგორც პრაქტიკულ საქმიანობაში, ისე მათ მიერ შექმნილ გენიალურ შრომებში, მუდამ განსაკუთრებულ ადგილს უთმობდნენ და დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ კრიტიკას, როგორც არსებულის სწორად შემეცნებისა და მომავლის პერსპექტივების ცხადმყოფ საშუალებას.

კ. მარქსის კრიტიკული აზროვნება წითელ ზოლად მიპყვება მისი ფასდაუდებელი შემოქმედების ყოველ ნაწილს, პოლიემიკური იქნება იგი, თუ წმინდა მეცნიერული.

კ. მარქსის დავა პრუდონთან — მისი „ფილოსოფიის სილატაკე“, მისი

\* ჩვენი ჟურნალის უახლოეს ნომერში დაიბეჭდება ჩვენი წერილი: „ილია ჭავჭავაძე და თეატრალური კრიტიკა.“

მწვავე პოლემიკა ფოგტთან — მისი „ბატონი ფოგტი“, წარმოადგენენ იმას საუკეთესო ნიმუშს, თუ როგორ უნდა ვებრძოლოთ გონებრივი სიჩლუნვის ყოველგვარ გამოვლენას, თუ როგორი პირდაპირობა და სიცხადეა საჭირო სიმართლის სათქმელად.

მარქსის შემოქმედების გვირგვინი — გენიალური „კაპიტალი“, რომელშიაც კაცობრიობამ დიანახა კაპიტალისტური სამყაროს ვერავობა და სიმზვეცამ სამყაროს დაღუპვის აუცილებლობა და მომავლის ნათელი პერსპექტივები; წარმოადგენს კაცობრიობის კრიტიკული აზროვნების მწვერვალს, რომელშიაც მოიპოება აბსოლუტურ ჭეშმარიტებათა ფასდაუდებელი საგანძური.

კრიტიკული აზროვნების მკაცრი სიდიადითაა დაჯილდოვებული მეცნიერული სოციალიზმს ერთ-ერთი მამამთავრის — ფრიდრიხ ენგელსის გენიალური შრომები: „ლუდვიგ ფეიერბახი“, „ანტი-დიურიხი“, „ბუნების დიალექტიკა“, „მუშათა კლასის მდგომარეობა ინგლისში“ და სხვ. აღნიშნული შრომები გვასწავლიან და მთელი სიცხადით მიგვითითებენ იმაზე, თუ რა დიდი შედეგის მიღწევა შეუძლია მატერიალისტური დიალექტიკით შეიარაღებული ადამიანის კრიტიკულ აზროვნებას, ბუნებისა და ადამიანთა საზოგადოების განვითარების და მისი მსვლელობის გზების ვარკვევის საქმეში.

კაცობრიობის განვითარების რთულ წინააღმდეგობათა რკალში გარკვევა, თეორიის პრაქტიკაში გამოყენება, მისი სისწორის დამტკიცება, ბუნდოვანის შეცვლა ნათელით, ყოველგვარი რეაქციურისა და კაცობრიობის განვითარებისათვის ხელის შემშლელი დოგმების გამანადგურებელი კრიტიკის ქარცეცხლში გატარება, ფაქტების ლოგიკით, სიმართლისა და სინამდვილის ცხადყოფა და მათი განვითარების მართებული და სწორი განსაზღვრა წარმოადგენდა და წარმოადგენს მარქსისა და ენგელსის გენიალური შრომების დამახასიათებელ თავისებურებას.

მეცნიერული სოციალიზმის მამამთავართა შრომების, პროლეტარიატის ბრძოლისა და გამარჯვების გზის მაჩვენებელ საუნჯეთა ეს ფასდაუდებელი თავისებურება, ათვისეს და განვითარების ახალ საფეხურზე აიყვანეს მარქსიზმის ყველაზე ერთგულმა და ყველაზე დიდმა განმავითარებლებმა ლენინმა და სტალინმა.

ლენინი და სტალინი არაერთხელ მიგვითითებდნენ და მიგვითითებენ კრიტიკისა და თვითკრიტიკის გამოყენების აუცილებლობაზე, რადგან სინამდვილის კრიტიკულად ათვისების გარეშე არ შეიძლება სწორად გაერკვე ბუნებისა და ადამიანთა საზოგადოების განვითარების მსვლელობაში. ხოლო თვითკრიტიკა წარმოადგენს განვითარების ისეთ იარაღს, რომელიც არ იძლევა „ბიუროკრატისმში ჩაფლობის საშუალებას“, ყოყოობისა და საკუთარი შეცდომების მიჩქმალვის საშუალებას.

კრიტიკული აზროვნება, შეიარაღებული მარქსიზმ-ლენინიზმით, უნდა ბატონობდეს ფილოსოფიისა და პოლიტიკაში, პრაქტიკული საქმიანობის თვითნაკლებად მნიშვნელოვან უბანსა და საკუთარ თავში. კრიტიკა და თვითკრიტიკა უნდა ბატონობდეს საბჭოთა და პარტიული მუშაობის ყველა სფეროში — ასეთია ლენინისა და სტალინის მოთხოვნა პარტიისა და მუშათა კლასისადმი.



აი რას წერდა ლენინი პარტიის მიერ საკუთარი შეცდომების შესახებ, რომელიც უნდა განვაზოგადოთ და გამოვიყენოთ ჩვენი მუშაობის ყველა დარგში: „პოლიტიკური პარტიის დამოკიდებულება თავისი შეცდომებისადმი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და უაღრესად უტყუარი კრიტერიუმია იმისა, თუ რამდენად სერიოზული არის პარტია, რამდენად საქმით ასრულებს ის თავის მოვალეობას საკუთარი კლასისა და მშრომელი მოსახლეობის წინაშე. შეცდომების გულახდილად აღიარება, მისი მიზეზების გამორკვევა, მისი წარმომშვეები ვითარების ანალიზი, შეცდომის გამოსწორების საშუალებათა გულდასმით განხილვა, — აი ეს არის სერიოზული პარტიის ნიშანი, აი ეს არის მის მიერ თავის მოვალეობათა შესრულება. აი ეს არის აღზრდა და სწავლება კლასისა და შემდეგ მასისაც“. (იხ. ტ. XXV, გვ. 201)

ლენინის ეს გენიალური აზრი საქმედაა ქვეული კომუნისტური პარტიის მიერ, ხალხთა ბელადის ი. ბ. სტალინის ხელმძღვანელობით.

თავის გენიალურ შრომაში „ლენინიზმის საფუძვლების შესახებ“. ამ ხანაგა სტალინი, მუხლობრივად არკვევს რა ლენინიზმის მეთოდს, ნაკლის აღმოფხვრისა და სწორი ხელმძღვანელობის გამომუშავებისათვის გვასწავლის: „მეოთხე — ეს არის პროეტარული პარტიების თვითკრიტიკა, მათი მომზადება და აღზრდა საკუთარ შეცდომებზე, ვინაიდან მხოლოდ ასე შეიძლება პარტიის ნამდვილი კადრების და ნამდვილი ლიდერების აღზრდა.“ („ლენინიზმის საკითხები“, გვ. 16).

ნაკლის თავის დროზე აღიარება, მისი წარმომშვეები მიზეზების გამორკვევა, ამ მიზეზთა აღკვეთა, სწავლა საკუთარ შეცდომებზე მათი აღმოფხვრის მიზნით; აირდაპირობა და უშიშრობა სიძნელეთა და შეცდომების წინაშე რადიცი არ უნდა იყოს იგი. ბოლშევიკური პრინციპულობის გამოჩენა და ქედის არ მოხრა ავტორიტეტის წინაშე, თუ იგი ცოდავს თავისი ახალი ნაბიჯებით, კრიტიკული დამოკიდებულება ყოველი საქმისადმი, რომელსაც შეუძლია ესათვის როლი ითამაშოს საზოგადოებისა და ადამიანის პირად ცხოვრებაში, ფაქტების რკინის ლოჯისადმი დამორჩილება, პრაქტიკისა და თეორიის მთლიანობა—მუდამ წარმოადგენდა და წარმოადგენს მარქსიზმ-ლენინიზმის შემოქმედთა სახელმძღვანელო ძაფს სინამდვილის გარკვევის საქმეში.

ბოლშევიკური პარტია, გამობრძმედილი მრავალრიცხოვან მტრებთან ბრძოლაში, დიდი ლენინისა და დიდი სტალინის ხელმძღვანელობით, თავისი საქმიანობის ყოველ ნაბიჯზე თან ატარებდა და ატარებს კრიტიკისა და თვითკრიტიკის დროშას.

მაგრამ, მიუხედავად ჩვენში კრიტიკისა და თვითკრიტიკის გაშლისა, მიუხედავად მისი ვაბატონებისა თეორიისა და პრაქტიკის ყველა ფრონტზე, აქა-იქ კვლავ გამოჩნდება ჩვენი დიდი საბჭოთა საშობლოს მეტად მნიშვნელოვანი უბნები, სადაც კრიტიკისა და თვითკრიტიკის განვითარების დონე არ შეეფერება ბოლშევიკური პარტიის და დიდი სტალინის მოთხოვნასა და მითითებებს. ასეთ ჩამორჩენილ უბნად პირველ რიგში თეატრალური კრიტიკის ფრონტი უნდა დავასახელოთ.

ყველასათვის ცნობილია, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს თეატრს მას-

ბის კულტურული აღზრდის საქმეში, მათი ესთეტიკური გემოვნებისა და პო-  
ლიტიკურ შეხედულებათა ჩამოყალიბებისა და განმტკიცების საქმეში: ხოლო  
იმისათვის, რომ თეატრი იყოს მასების პოლიტიკური აღმზრდელი. მათი ეს-  
თეტიკური გემოვნების ჩამოყალიბებელი და მათ სულიერ სფეროზე შემოქმე-  
დების მომხდენი, საჭიროა თეატრის შემოქმედებითი მთლიანობის კრიტიკული  
განხილვა, ნაკლის დამაჯერებლად და აშკარად აღიარება, დადებითი მხარის  
გაშუქება და მისი საფუძვლების განმტკიცება უკეთესის შესაქმნელად.

თეატრისა და ლიტერატურის განვითარების მრავალმეტყველი ისტორია,  
მიუხედავად ეპოქებისა და იდეათა სხვადასხვაობისა, ერთხმად ამტკიცებს ერთ-  
უდავო ქეშპარიტებას: არც ერთი დიდი ლიტერატურული და თე-  
ატრალური მიმდინარეობა, რომელსაც კვალი დაუშინე-  
ვია კაცობრიობის სულიერ კულტურაზე, არ შექმნილა და  
არ ჩამოყალიბებულა თავისი დიდი თეორეტიკოსისა და  
გზის მაჩვენებლის გარეშე.

ბურჟუაზიულ თეატრს, თავისი ახალგაზრდობის პერიოდში, ჰყავდა თავი-  
სი დიდი თეორეტიკოსები და გზის მაჩვენებლები.

ვიქტორ ჰიუგო იყო ის ადამიანი, რომელმაც ამბოხების ძლიერი დროშა  
აღმართა თავისი „ერნარით“ ყალბი კლასიციზმის წინააღმდეგ. ხოლო დენი  
დიდრო და ვოტფრიდ ლესინგი იყვნენ ის გენიოსი თეორეტიკოსები, რომლებ-  
მაც მტურად აქციეს სასახლის თეატრი და ძველი დრამატურგიის ბჭენი.

ლესინგისა და დიდროს კრიტიკული შემოქმედება წარმოადგენს განმანათ-  
ლებელთა მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკის ყველაზე თანმიმდევრულ და  
ძლიერ ნიმუშებს. გოტფრიდ ეფრაემ ლესინგი კლასიკური პუბლიცისტიკის  
უბრწყინვალესი წარმომადგენელია, მან თავისი „ჰამბურგის დრამატურგიითა“  
და „ლაოკოონით“ მთელი ხმით ამეტყველა შექსპირის გენია და კაცობრიო-  
ბას ერთხელ კიდევ დაანახვა ანტიკური ხელოვნების ბრწყინვალეობა.

ლესინგევი მიუძღვის უდიდესი ღვაწლი გერმანული ენის რეფორმისა და  
„ქარიშხალისა და შეტევის“ ეპოქის შწერლობის მომზადებაში. „შტურმისა და  
დრანგის“ ეპოქის გენიები შილერი და გოეთე ბევრად არიან დავალებული  
ლესინგის გენიისაგან, მისგანვე მიიღეს მათ შემეკვიდრებოდ შექსპირისა და  
ანტიკურობისადმი სიყვარული.

რით გვხიბლავს ჩვენ დღეს დიდრო და ლესინგი? რა თქმა უნდა, არც ერ-  
თი და არც მეორე არ არიან მარქსისტები და არც შეგვიძლია მოვთხოვოთ  
იყვნენ ასეთნი: პირველი ენციკლოპედიკების უბრწყინვალესი წარმომადგე-  
ნელია და მექანისტური მატერიალიზმის პოზიციებზე დგას, მეორე უკეთილ-  
შობილესი რევოლუციონერ-დემოკრატია, ეპოქის მოწინავე იდეების სიმალე-  
ზე მდგომი. როგორც პირველი, ისე მეორე თავიანთი კრიტიკულ-ფილოსოფი-  
ურ-ესთეტიკური ხასიათის შრომებში, მეცნიერული კეთილსინდისიერებით არ-  
კვევენ ლიტერატურის, თეატრისა და დრამატურგიის, მხატვრობისა და მსახიო-  
ბის შემოქმედების საკითხებს. ისინი გვერდს კი არ უვლიან მტკივნეულ საკით-  
ხებს, სიძნელეებს, არამედ ფაქტებით და კრიტიკული აზროვნების გამოყენებით  
მთელი სიცხადით ამეტყველებენ ნაკლის წარმომშობ მიზეზებს და ამ მიზეზე-  
ბის მომსაზრებელთა, აი რაშია მათი გენიალობა და სიღიადე.

როგორია თანამედროვე ქართული თეატრალური კრიტიკა, ახასიათებს



თუ არა მას დიდროსა, და ლესინგის თეატრალური კრიტიკის კარგი მაგალითი პირდაპირობა და მეცნიერული სიღრმე?

შეესაბამება თუ არა მისი განვითარების დღევანდელი დონე დიდი საბჭოთა ხალხის ესთეტიკური და პოლიტიკური აღზრდის ერთერთ უძლიერეს საშუალებას—საბჭოთა თეატრის განვითარების დონეს? არა!

თანამედროვე ქართული თეატრალური კრიტიკა უძლურია დააყენოს და გადასჭრას ბოლშევიკური თეატრალური მკოდნეობის კარდინალური საკითხები. თეატრალური კრიტიკის ასეთი სისუსტე ძალზე ცუდად მოქმედებს დრამატურგისა და თეატრის განვითარების საქმეზე. ხელოვნების არც ერთ დარგს არ ესაჭიროება ისეთი ღრმა ცოდნა და ნიჭი, როგორც თეატრალური შემოქმედების გაგების საქმეს, მისი ნაკლისა და დადებითი მხარის აღიარებას და დამტკიცებას, რადგან თეატრის სახით ჩვენ საქმე ვვაქვს ხელოვნების არა ერთ დარგთან, არამედ ხელოვნების სხვადასხვა დარგის სინთეზთან და ამ სინთეზის ერთ წერტილში გამიზნენასთან—ემსახუროს ადამიანის სულიერი სამყაროს ვარაქმნისა და აყვავების საქმეს.

თეატრალურ კრიტიკოსს მოეთხოვება არა მარტო მარქსისტული ფილოსოფიის ცოდნა, არამედ მარქსიზმის გამოყენებით დრამატურგის, მსახიობის, რეჟისორის, მხატვრის, კომპოზიტორის და სხვ. შემოქმედების კრიტიკულ-მეცნიერული განხილვა, და თუ თეატრალური კრიტიკოსი აღნიშნული რომელიმე ელემენტის ცოდნისა და მეცნიერული კრიტიკული აღლოს გარეშე დგას, და ისე იწყებს „კრიტიკოსობას“, მისი „ნაშრომი“ გენიალური დიდროს მოსწრებული თქმის მსხვერპლი ვახდება: „წაიკითხავს დიდი მსახიობი და არაფერი მიემატება მის სიდიადეს, წაიკითხავს უნიკო მსახიობი და არაფერი მოაკლდება მის უნიკობას“, ხოლო წაიკითხავს მაყურებელი და არაფერს შესძენს მის პოლიტიკურ და ესთეტიკურ მრწამსს.

ჩვენი თეატრალური კრიტიკოსების უმრავლესობას, სამწუხაროდ, არ ვაგებათ თეატრის სინთეზის არსი, მისი ცალკეული ელემენტების ბუნება და მათი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი.

თუმცა თეატრალური კრიტიკა ძალზე მხდალად (უვიცობის, ან „ძმბიკობის“ ტენდენციის გამო), მაგრამ მაინც ბედავს ხოლმე ნაკლის აღიარებას, მაგრამ მაყურებელი, მსახიობი და რეჟისორი იშვიათად მიხვდებიან, თუ რაში მდგომარეობდა კრიტიკოსის გულისწყრომის მიზეზები.

ნაკლის აღიარება კარგია და ვისაც სურს და გული შესტკივა ქეშმარიტი დიდი ბოლშევიკური თეატრალური ხელოვნების შექმნისათვის, მან კიდევაც უნდა აღიაროს იგი, ის არ უნდა დააბრმავოს „სუბიექტიურმა სიმბატიებმა“, ყური უნდა უვადოს ობიექტურობის ხმას; მაგრამ ნაკლის აღიარება არ უნდა გადავქციოთ უშინაარსო ფრაზად. არ უნდა დავკმაყოფილდეთ მარტო იმის თქმით, რომ „ლონგინოზი ცუდი მსახიობია“, ხოლო „სპექტაკლი სრულიად უვარგისი“; უნდა შეგვეძლოს იმის მეცნიერულად დამტკიცება, თუ რაში მდგომარეობს ლონგინოზის შემოქმედების სიცუდე და სპექტაკლის უვარგისობის მიზეზები. უნდა შეგვეძლოს მიზეზებისა და შედეგების მეცნიერულად განხილვა ისე, როგორც უნდა შეგვეძლოს იმის დამტკიცება, თუ რაში მდგომარეობს პეტრეს, როგორც მსახიობის გენიალობა და სპექტაკლის „მთლიანად აღმაფრთოვანებლობა“, რასაც ასე ხშირად აუწყებს საზოგადოებას ჩვენი თეატრალური კრიტიკა.



თეატრალურ კრიტიკოსთა მოუშალებლობა, მათი ცალმხრივობა წარუშლელ დაღს ასვამს მსახიობის შემოქმედებას, დაბლა სცემს მის შემოქმედებით უნარიანობას, ასუსტებს უკეთესისადმი მისწრაფების სტიმულს; მართალია, კარგ მსახიობს მაყურებელი ტაშით აჯილდოვებს, მაგრამ ტაში წარბაულია, წუთიერი. შეიძლება მაყურებელმა კარგა ხანს იფიქროს განსახიერებელი როლის ღრმა პოლიტიკურ და ემოციურ სახეზე მისი ქმედითი უნარიანობის გამო, მაგრამ მაყურებლის გონებაში შენახული ხსოვნა მსახიობისათვის არ წარმოადგენს ბევრის მოქმედს: მაყურებელს არ ძალუძს მიუთითოს მსახიობს კონკრეტულ ნაკლსა და მიღწევებზე. ზოგჯერ თვით მაყურებლის ტაშიც არ არის სანდო. დიდ მსახიობს დიდი კრიტიკოსი უნდა ელაპარაკებოდეს, მაყურებლის შეგნებული ნაწილის მაგივრად, კრიტიკოსს უნდა შესწევდეს უნარი—მთელი საზოგადოების დადებითი მოთხოვნა გადასცეს მსახიობს. თუ კრიტიკოსს შესწევს ასეთი უნარი, თავისი ნიჭისა და ცოდნის წყალობით, მაშინ იგი დიდ და ეხმარება მსახიობს, წინ წასწევს მის შემოქმედებას, უკვდავყოფს მას არა მარტო თანამედროვეთა ხსოვნაში, არამედ მომავალი თაობის შეგნებაშიც.

ბესარიონ ბელინსკის რეცენზიების წყალობით ჩვენს წინაშე ცოცხალი მოჩალოვი დგება მთელი თავისი ნაკლითა და დიდებით, მაგრამ თანამედროვე ქართველი რეცენზენტების უმრავლესობის ნაწერებში რომ ეძებო თანამედროვე ნიჭიერი მსახიობების შემოქმედების შეფასება, ვერაფერს მიიღებ ვარდა ნიჭიერი მსახიობის დამცირებისა! რატომ დამცირებისა?—იკითხავს მკითხველი, ნუთუ კრიტიკოსები კარგ მსახიობზედაც ცუდს წერენ?!

რა თქმა უნდა არა! პირიქით—ცუდებზედაც კარგს სწერენ, მაგრამ რასაც სწერენ, უმრავლესობა უგემურად და ცოდნის გარეშე სწერს, როდესაც რეცენზიების უმრავლესობას ვკითხულობთ, მსახიობის დადებითი მხარის შესაფასებლად, მხოლოდ შემდეგი სიტყვები გვესმის: „კარგია, დიდებულია, ადამიანურია, სადა, აღმაფრთოვანებელია“ და სხვ. კრიტიკოსი თავს არ იწუხებს ვეითხრას, რაში მდგომარეობს მსახიობის შემოქმედებითი სისადავე? რაშია „ადამიანურობის“ ღირსება? რატომ უნდა მოვიწოდოთ „სისადავე“? რას ნიშნავს შემოქმედებითი სისადავე მეცნიერულად და არა უბრალო თქმით?—ამის შესახებ „კრიტიკოსები“ მჭერმეტყველურად სდუმან. ამიტომ მკითხველს, რომელიც მოკლებულია წაიკითხოს მსახიობის შემოქმედების ანალიზი, ლამაზი სიტყვების მეტი ხელში არაფერი რჩება, სიტყვებისა, რომლებიც მოკლებულია დამაჯერებლობას.

კრიტიკის ასეთ „მწვერვალზე“ დგომის გამო, მსახიობები ერთგვარ „უბედურ“ ადამიანებად გვევლინებიან, ვიდრე ხელოვნების სხვა დარგის ოსტატები.

კარგი რომანისტი დღეს რომ კრიტიკის მხრივ შეუფასებელი დარჩეს, მას ხვალ შეაფასებენ, მაგრამ კარგი მსახიობები დღეს რომ შეუფასებელი რჩება, მას ხვალ ვერ შეაფასებენ და თუ შეაფასებენ ცუდად: სპექტაკლის მოხსნის შემდეგ მსახიობის მიერ განსახიერებული ესაიუის პერსონაჟი ნელნელა სცილდება მაყურებლის შეგნებას, ხოლო თვით მსახიობის, როგორც ამ როლის შემოქმედის, ხსოვნა დავიწყებას ეძლევა, რითაც იჩრდილება და იკარგება მსახიობის შემოქმედებითი სახე.

ასეთი „დავიწყება“ აზიანებს არა მარტო მსახიობის ხსოვნისა და პატივისცემის საქმეს მომავალი თაობის შეგნებაში, არამედ იგი ძირს უთხრის წი-

ნაპართა თეატრალური ხელოვნების გავების საქმეს ამავე ადამიანების მიერ, რაც აუცილებელია მათი თეატრალური ხელოვნების განვითარებისათვის: „ვიცნე ძველი არ იცის, მას ახლის გავება და განვითარება უჭირს“.

ჩვენ დღეს ეკრიტიკები და ვსწავლობთ დიდი მსახიობების: გარიკის, ვოსენის, ლევინის, სალვინის, როკურის, დომენილის, კლორინის და სხვათა შემოქმედებას. უარყოფით მათ ნაკვს და ვლებულვით დადებით მხარეს, როგორც შემდგომი წინმსვლელობის ელემენტს. მსახიობი საკუთარ თავს შეიცნობს დიდი მსახიობის შემოქმედების ხილვით, კიდევ უფრო მეტი ოსტატობის მოთხოვნას უყენებს საკუთარ თავს, ვიდრე მიუღწევია. ავლენს და აყალიბებს შემოქმედების ახალ ხერხებს და წინ მიდის წარსულის კარგ მხარეების ათვისებით. ეძებს საკუთარ გასა თანადროულობის ნიშნის ქვეშ.

დიდი მსახიობის შემოქმედების განხილვა, რომელიც დავგვიტოვებს დიდმა კრიტიკოსებმა, დღეს ჩვენთვის წარმოადგენს მათ ცოცხალ სახეებს, მათ როლებს. მათ უშუალო განცდას; მაგრამ რა მცირე წარმოდგენის ვიქნებოდით დღეს მათზე, რომ ლეინგს და დიდროს არ ეწერა მათ შესახებ ჩვენ არა თუ შევძლებდით მათ შემოქმედებაში ვარკვევას და გამოვიყენებდით მას, როგორც კულტურულ მემკვიდრეობას, არამედ ძალზე ბუნდოვანი წარმოდგენა გვექმნობდა მათზე და თუ შევიცდებოდით მათ შემოქმედებაზე წერას, იმის მეთაბსედნადს კი ვერ დავწერდით, რისი ღირსიც ისინი იყვნენ.

მსახიობის შემოქმედების განხილვა, მის ნაკვზე მითითება, მისი აღზრდა და წინ წაწევა, მისი როგორც შემოქმედის დაუასება თანამედროვეობის საქმე და თუ მომავალი თაობა მას აფასებს, ეს უმთავრესად თანამედროვე საზოგადოების მიერ მსახიობის შეფასებისაგან მომდინარეობს, რადგან მომავლის ადამიანებს არ ძალუძთ წარსული დროის მსახიობის შემოქმედების უშუალო ხილვა.

დაუყოვნებლივ წინ არ წაწევიეთ თეატრალური კრიტიკა, გულახდილად უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენს მსახიობებზე ჩვენი რეცენზენტების „ნაშრომების“ მიხედვით რომ იმსჯელონ მომავლის ადამიანებმა, პირდაპირ საკოდაობა იქნება...

როგორ ყოფაშია მხატვარი—თეატრის ეს აუცილებელი და მისი შემოქმედების სრულყოფის ერთერთი მესაქე? ჩვენი რეცენზენტებისაგან მხატვარი ვერ მიიღებს ვერავითარ შეფასებას, თუმცა მას, როგორც წესი, უმთავრესად აქებენ, მაგრამ როგორია ეს ქება, სჯერა თუ არა იგი მაყურებელს, თეატრის კოლექტივს და თვით მხატვარს? ექვეობს, რომ არა! კრიტიკოს-რეცენზენტებს მხატვრის შესაფასებლად ჯიბეში მზა-მზარეული რეკაპიტები უღევთ: „კრიტიკოსისათვის“ სულერთია მხატვრობა: ურბანისტიულოა, ფუტურისტული, ნატურალისტური, ფორმალისტური თუ რეალისტური, იგი მხოლოდ იმ ფრანსის რეკის, როგორც შესაძლებელს: „საექტაკლის მხატვრობა პირდაპირ შეეზამებოდა მის ვაზრებებს“, ან ასე: „კრიტიკატის მხატვრობა პირდაპირ შეეზამებოდა იყო სექტაკლისათვის, მხატვარმა ვერ შესძლო მიხნის მიღწევა“. მოსაძობი იყო სექტაკლისათვის, მხატვარმა ვერ შესძლო მიხნის მიღწევა“. მოსაძობი იყო სექტაკლისათვის, მხატვარმა ვერ შესძლო მიხნის მიღწევა“. მოსაძობი იყო სექტაკლისათვის, მხატვარმა ვერ შესძლო მიხნის მიღწევა“.

პირველ მხატვრობა „შეუსაბამო“, რაში მდგომარეობს ეს „შესაბამისობა“? ამის პასუხს კრიტიკოსს ნუ მოსთხოვთ, რადგან სულ ერთია, იგი ვერაფერს გაიასუბნებთ. ან რატომ იყო კრიტიკატის მხატვრობა ცუდი, რაში მდგომარეობს ეს სიტუდრა, რა უნდა ექნა მხატვარს, რომ მისი მხატვრობა კარგი გამოსულიყო? კრიტიკოსები ვერც ამ კითხვაზე მოგვეცემნ პასუხს.



რატომ ემწყვდევა კრიტიკა ასეთ „გამოუვალ მდგომარეობაში“, რატომ არ იძლევა იგი გარკვეულ და შესაფერ პასუხს? იმიტომ, რომ კრიტიკოს-რეცენზენტების უმრავლესობას არ გაეგება მხატვრობა.

როგორ მდგომარეობაშია კომპოზიტორი? კომპოზიტორის შემოქმედების შეფასება არაფრით განსხვავდება მხატვრის შეფასებისაგან, მაგრამ ვინაიდან მუსიკა უფრო ემოციურია და ძლიერ მოქმედებს ადამიანზე, კრიტიკოსებიც აქ საკუთარ ნერვებს უჯერიან და ხანდახან ისეთ მუსიკას აქებენ, რომელიც აბსოლუტურად არ შეესატყვისება სპექტაკლს, მაგრამ თუ „დაიწუნეს“ ვერც აქ გამოიჩენენ მუსიკის ცოდნის უნარს, მხოლოდ შაბლონური ფრაზებით დაკმაყოფილებიან.

შეიძლება რეჟისორის შემოქმედების შეფასება დვას უფრო მალა? რატომ უნდა არა. პირიქით, თუ მსახიობები თავისი შემოქმედების დემონსტრაციას მაყურებლის წინაშე ახდენენ, და ხშირად მქუხარე ტაშსაც ეღირსებიან რაც მათ აქეზებს და სტიმულს აძლევს როლის უკეთესად განხორციელებისათვის, თუ კომპოზიტორის და მხატვრის შემოქმედება რჩება და თუ მათ მართლაც კარგი რამ შექმნეს—ხელოვნებად მაინც შეაფასებენ, რეჟისორი ამ მხრივ ყველაზე „უბედური“ ადამიანია.

ჩვენი კრიტიკოსები რეჟისორის შემოქმედების შესახებ საერთოდ არაფერს ამბობენ, მხოლოდ რეცენზიის ბოლოში მოაგონებდათ, რომ რეჟისორებიც არსებობენ ამ ქვეყნად და მორიდებულად, თითქოს ეშმაკს უფრთხიანო, მშრალად იტყვიან: „რეჟისორმა კალანდაძემ შესწლო სპექტაკლის კონკრეტიზირება“. მორჩა და ვათავდა. ამის მეტს ნურაფერს ნუ ელით და ასე ლაპარაკობენ და „აფასებენ“ რეჟისორის შემოქმედებას მაშინაც კი, როდესაც „ცამდე აყავთ“ მსახიობისა და დრამატურგის გენიოსობა, მხატვრისა და კომპოზიტორის „ტალანტი“... მაგრამ რეჟისორი ხომ ის ადამიანია, რომელსაც მთლიანობაში მოყავს ხელოვნების სხვადასხვა დარგები და აქცევს მას ჭეშმარიტ თეატრალურ ხელოვნებად. რეჟისორი ხომ ის ადამიანია, რომელიც ასწორებს და და აშლავს მსახიობის შემოქმედებას, მოითხოვდა მხატვრისა და კომპოზიტორისაგან მათი ნაწარმოებების ერთი საერთო აზრისადმი დაქვემდებარებას, ადამიანი, რომელიც იწვოდა ჭეშმარიტი შემოქმედებითი ცეცხლით, თუ იგი ნამდვილი რეჟისორია! და აი ეს ადამიანი, რომელსაც შეუძლია გამარჯვება მოუპოვოს სპექტაკლს ან „ჩააფლავოს“ სპექტაკლი თვით კარგი მსახიობების ყოლის დროსაც კი, დავიწყებულია კრიტიკის მიერ.

რეჟისორის არც ხმა ისმის სცენაზე, თუმცა მან დიდი დრო კი შესწირა მსახიობის ხმის მართებულ ბგერადობას; არც მისი მოქმედება ჩანს სცენაზე, თუმცა ბევრი კი ეწვალა რომ მსახიობის მოქმედება როლის შესაფერისი ყოფილიყო, არც მისი მხატვრობა ბრწყინავს და მუსიკა ათრობს სმენას, თუმცა ბევრი კი ეცადა რომ კომპოზიტორისა და მხატვრისაგან უკეთესი შეექმნა და აი, ეს ადამიანი დავიწყებულია კრიტიკის მიერ...

რატა დარჩა თეატრალური რეჟისორის შემოქმედებიდან ხელშესახები, თუ კრიტიკოსებიც დადუმდებიან? ძალიან ცოტა რამ. და ასეთ მდგომარეობაში ჩვენი თეატრალური კრიტიკა მაშინ, როდესაც საქართველოში 45 სახელმწიფო თეატრია.

მაგრამ, თუ ერთის მხრივ თეატრალური კრიტიკა ორივე ფეხით შრიკოქლებს და თავის დაწინაურებას ვერ ასრულებს, მეორეს მხრივ თვით დრამატურგები, რეჟისორები და მსახიობები კრიტიკოსის მიერ ისედაც იშვი-



ათად მართებულ თქმას კურს არ უგდებენ და თუ ეს უკანასკნელი მათ ნაკლს შეეხო, განვაშს ასტენენ მის წინააღმდეგ. რატომ ხდება ეს "შეუსაბამო ლაპარაკობა კრიტიკის წინააღმდეგ? ბრალი აქაც თეატრალურ კრიტიკას მიუძღვის: ჩვენი თეატრების მოღვაწენ შეეჩვივნენ კარგისა და ცუდის ერთ არეზე მოთავსებას კრიტიკის მხრივ და ჰგონიათ, რომ კრიტიკის დანიშნულება მხოლოდ ქებით განისაზღვრება.

მეცკრად, მაგრამ დარწმუნებული ვართ სამართლიანად ვეხებით ჩვენ ჩვენი თეატრალური კრიტიკის ნაკლს, მაგრამ ამით ჩვენ სრულებითაც არ გვინდა არაარაობამდე დავიყვანოთ არსებული თეატრალური კრიტიკის როლი...

რა დიდიც არ უნდა იყოს ჩვენი ნაკლოვანებანი, რა სირთულითაც არ უნდა იდგეს ჩვენს წინაშე თეატრალური კრიტიკის გარდაქმნის საკითხები, ერთი რამ გარკვეულად უნდა ჩაითვალოს: გადაჭრით და დაქინებით უნდა ავიღოთ კურსი თეატრალური კრიტიკის გარდაქმნისაკენ, რადგან: „...ჩვენ გვევალება ხალხის მხატვრული გემოვნების აღზრდა. წარმოდგენა იმის შესახებ, რომ მხატვრული გემოვნება ხალხს ძველთაგანვე აქვს მინიჭებული, ანდა ხალხში თავისთავად ყალიბდება, სტიქიურად,—ეს წარმოდგენა არ არის სწორი, ეს ოპორტუნისმის სახესხვაობაა“. ა. ფადეევის ამ ციტატაში რამდენი სიტყვაა — იმდენი სიმართლეა.

ჩვენ გვევალება აღვზარდოთ მასების პოლიტიკური შეგნება და ესთეტიკური გემოვნება, ჩვენ მოწოდებული ვართ მთელი შესაძლებლობის გამოყენებით ემესახუროთ ლენინ-სტალინის ეპოქის შესატყვისი დიდი საკაცობრიო ხელოვნების შექმნას, მაგრამ, მიუხედავად ჩვენი საუცხოვეო სურვილებისა, ეს სურვილები ჯერ კიდევ ვერ გაქციეთ სრულფასოვან საქმედ თეატრალური კრიტიკის ფრონტზე.

რაში მდგომარეობს ჩვენი თეატრალური კრიტიკის ჩამორჩენის მიზეზები? სად უნდა ვეძიოთ ჩამორჩენის საფუძვლები? უდაოა და ცხადია, რომ იმ თეატრალურ კრიტიკოსთა უმრავლესობის ცოდნა, რომელთა სტატიები იბეჭდება ქართული ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებზე, არ შეეფერება ჭეშმარიტი ბოლშევიკური თეატრალური კრიტიკის შექმნის საქმეს. მაგრამ ჩვენს წინაშე ბუნებრივად ისმება კითხვა: სინამდვილეში გვყავს თუ არა ჩვენ ისეთი კადრები, რომლებსაც შესწევთ უნარი, ცოდნა და ნიჭი წინ წასწიონ თეატრალური კრიტიკის განვითარების საქმე? ჩვენდა სასიხარულოდ უნდა ითქვას, რომ ჩვენ გვყავს ასეთი ამხანაგები, ეს ამხანაგები უმთავრესად გუშინდელი „პიონერები“, რომლებმაც ელხანან დაამთავრეს სპეციალური თეატრალური სასწავლებლები და უნივერსიტეტები, მათ აქვს საჭირო ცოდნა და ნიჭიც, მაგრამ სამწუხაროდ, აქედ უნდა შევნიშნოთ, რომ ჩვენ სათანადოდ არ ვიყენებთ ამ ახალგაზრდებს.

ჩვენი მხატვრული ჟურნალ-გაზეთების რედაქციების მუშაკები უფრო მეტს ხმაურობენ „ახალგაზრდა კრიტიკოსების აღზრდასა და დაწინაურებაზე“, ვიდრე საქმით ეხმარებიან მათ.

ჩვენს თეატრალურ და სალიტერატურო კრიტიკაში სჭარბობს „არწყენინების“ ტენდენცია და ყოველგვარი ნაწარმოების—ვარგა თუ არ ვარგა—ქების პოლიტიკა, მაშინ როდესაც ჩვენი პარტიის ცენტრალურმა ორგანომ, „ბრავდამ“ ფადეევის და ვირტას წერილების სახით გადაჭრით მიგვითითა: „არ შეიძლება გამოვაქვეყნოთ და ვაქოთ ნაწარმოები მხოლოდ „კარგი იდეის“, ან „რევოლუციური თემის“ გამო, როგორც ეს აქამდე ხშირად იყო



მიღებული. აუცილებლად საჭიროა მაღალი მხატვრული ღირსების, ნამდვილი ოსტატობის მოთხოვნის წაყენება. რით გამოვხმართა ქართული სალიტერატურო პრესა „პრავდას“ ამ სავესებით ნათელ და გარკვეულ მითითებას? დუმილით....

ჩვენ ხშირად ვაქებთ ისეთ სპექტაკლებს და მხატვრულ ნაწარმოებებს, რომელნიც სერიოზულ კრიტიკას საჭიროებენ და არ არიან ღირსნი ქებისა. ჩვენი მხატვრული ჟურნალ-გაზეთები, რომლებიც ვალდებულნი არიან ხელი შეუწყონ და მიიზიდონ ახალგაზრდა ნიჭიერი ძალები, თავს არ იწუხებენ საამისოდ.

შევირდეთ თვით რედაქციების საორგანიზაციო საკითხებზე: მარტო ის ფაქტი რად ღირს, რომ არც ერთ ქართულ მხატვრულ ჟურნალ-გაზეთს არ გააჩნია თეატრალური კრიტიკის განყოფილება, მაშინ როდესაც არც ერთი რუსული მხატვრული ჟურნალ-გაზეთი არ არის მოკლებული ასეთ განყოფილებას. სწორედ ამიტომაც, რომ ჩვენი ჟურნალ-გაზეთები იძულებული ხდებიან ბეჭდონ „შემთხვევითი“ რეცენზენტების „შემთხვევითი“ რეცენზიები, ხოლო საბოლოო ჯამში ვღებულობთ დრამატურგის, რეჟისორის, მსახიობის, კომპოზიტორის, მხატვრის და სხვათა შემოქმედების შეფუფასებლობას, რაც გავლენას ახდენს ჩვენი კულტურის ზრდაზე და ხელს უშლის დიდი საერთო—საქაცობრიო ბოლშევიკური თეატრალური ხელოვნების შექმნას.

გადაჭრით უნდა გარდაექმნათ ქართული თეატრალური კრიტიკის ფორმტი, რომლის მკვეთრი ჩამორჩენა შედეგია არა ძალების უყოლობისა, არამედ ჩვენი ჟურნალ-გაზეთების რედაქციების უყურადღებობისა. უნდა აღვკვეთოთ სიმზნადლე, რომლსაც იჩენს რედაქციის ზოგჯერთი მუშაკი, სტალინურად უნდა დავაწინაუროთ ახალგაზრდა კადრები, რომლებიც ამ მხრივ საკმაო უნარს იჩენენ, არ უნდა დავუშვათ მათ მიმართ შიში. თეატრალური კრიტიკა უნდა გადაიქცეს არა „ადმინისტრატორობის“ იარაღად, არამედ აღზრდის და უშრეტელ წყაროდ, როგორც ამას „პრავდა“ სწერს.

ვისწავლოთ მარქს-ენგელს-ლენინ-სტალინისაგან კრიტიკისა და თეითკრიტიკის გამოყენება. ავიყვანოთ თეატრალური კრიტიკა დიდი ლენინისა და დიდი სტალინის ეპოქის მოწოდების სიმადლეზე—ასეთია ამოცანა, რომელიც ქართულმა თეატრალურმა კრიტიკამ უნდა გადასჭრას უახლოეს მომავალში.



# რა არის „მოქმედება“?

კ. ს. სტანისლავესკის საუბარი სახელმწიფო თეატრალურ ხელოვნებათა ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტებთან 1938 წლის 15 მაისს.

გენიალურმა რეჟისორმა კ. ს. სტანისლავესკიმ შექმნა მსახიობის\* თავის თავზე და სახეობაზე მუშაობის სისტემა. სისტემის საფუძველია — მსახიობის სტენიური უტყუარი გუნების შექმნა. კონსტანტინე სერგეის-ძე ხანგრძლივად მუშაობდა მის გალრამეებასა და სრულქმნაზე. სისტემის ასეთი სრულქმნა არის ფიზიკურ მოქმედებათა მეთოდი, რომლის დამუშავებას სტანისლავესკიმ შესწირა თავისი „სიცოცხლის უკანასკნელი წლები“.

ფიზიკური, ან უკეთ რომ ვთქვათ ფსიქო-ფიზიკური მოქმედება, მსახიობის ყურადღებას წარმართავს როლის მოქმედების განსაზღვრულ სწორად გადაწყვეტილი მოქმედება, უტყუარ ფიზიკურ მოქმედებათა ბოვნა, ჰბადებს სწორ, ნამდვილ გრძობებს. ისინი საშუალებას იძლევიან გავიგოთ როლის ლოგიკა და სახეობის საქციელის აზრი, რომელიც განისაზღვრება ძირითადი ამოცანით (ხე-ამოცანით).

ქვემოთ იბეჭდება ნაწყვეტი კ. ს. სტანისლავესკის საუბრიდან, რომელიც შემოკლებულად და კონსპექტურად უბასუზებს კითხვაზე, თუ რა არის „მოქმედება“.

კ. ს. სტანისლავესკი: რა ვაინტერესებთ თქვენ?

სტუდენტი: ჩვენ ვაინტერესებს თქვენი უკანასკნელი გამოკვლევები ფიზიკურ მოქმედებათა დარგში. ჩვენამდე ცნობები აღწევს ხშირად ოდნავ დამახინჯებული სახით. სასურველია, თქვენი უფრო სწორად გაგება. გასინჯული მასალიდან რომელი ნაწილი ასურათებს თქვენს ექსპერიმენტებს?)

კ. ს. სტანისლავესკი: წარმოიდგინეთ, მე ვეტყვი ჩემს მსახიობებს, რომ დღეს შეასრულეთ ესადაც ადგილი ან და შემისრულეთ ადგილი, რომელსაც ასრულებდით სამი დღის წინათ რეპეტიციაზე. თუ შეიძლება შეასრულეთ ასე და ასე. როგორ შეასრულებს მსახიობი? შეიძლება თუ არა მსახიობის



\* სტუდენტებისათვის ნაჩვენები იყო ა. კ. ჩხვციის პიესის „სამი დღის“ ორი მოქმედება, სტანისლავესკის სახელობის სტუდიის მოწაფეთა შესრულებით.

ფრეზერი — კ. სტანისლავესკი



გაგეი კ. სტანისლავსკი.

ანია - მ. ლილინა

სულში ფიქსირებულ იქნეს როლის პარტიტურა? შეგიძლიათ მოიგონოთ, თუ როგორ თამაშობდით სამი დღის წინად? შესაძლებელია ეს თუ არა? რასაკვირველია, არა, რადგან გრძნობის ფიქსაცია არ შეიძლება. სრულებით შეუძლებელია.

სად არის როლის ის ძაფები, რომელთა ფიქსაციაც შეიძლებოდა? როგორ დავდგინო ერთხელ და სამუდამოდ ჩემი როლის პარტიტურა? რა არის ყველაზე ადვილი ფიქსაციისათვის?

სტუდენტი: საჭიროა გავყვეთ სიმართლის ხაზს.

კ. ს. სტანისლავსკი: იგრძნეთ სიმართლე. გაჰყვეთ ამ ხაზს — მე თქვენ არ გიშლით.

სტუდენტი: საჭიროა მოიძებნოს ფიზიკური, მოქმედებანი.

კ. ს. სტანისლავსკი: სანამ სცენაზე მოქმედებენ—საინტერესოა, როგორც კი შე-

წყდება მოქმედება—მოწყენილობა ჩნდება ვთქვათ ორნი, ერთმანეთისათვის უკმაობა მოვლენ სცენაზე, დასდებია სხვადასხვა კუთხეში და ასე იხსდება. ეს საინტერესო იქნება თუ არა?

განა შეგიძლიან დაიწყოთ ერთი მოქმედება, მეორე, მესამე, როგორც მოქმედებ მოქმედებისათვის? არა. ეს იქნება მოსაწყენი და არასასიამოვნო.

თქვენ აუცილებლად მოგიწევთ იმოქმედოთ რალაცისთვის, მოგიწევთ ამ მოქმედებათა გამართლება.

სად მოსდებნით მოქმედებისათვის გამართლებას? რასაკვირველია, მოგონებებში, თქვენს განცდებში, გრძნობებში, „მექმნილ გარემოებებში“. თქვენ იწყებთ ამ მოქმედების შენაცვლებას პირადი მოგონებებით — ცხოვრებიდან აღებულით, რომ გაამართლოთ ეს მოქმედებანი. მაშინ ეს მოქმედებანი ცოცხლდება. ეს რომ არ მოახდინოთ — ყველაფერი იქნება ფორმალური, აი საიდან ჩნდება ფორმალიზმი — უბრალო ფორმალური ვათამაშება და არა განცდა. როდესაც მიიღებთ კარგა განცდილ და გამართლებულ ფიზიკურ მოქმედებათა ხაზს — ყველაფერი რიგზე იქნება. თქვენ გეჭნებათ ფიზიკურ მოქმედებათა ხაზი და პარალელურად მასთან თქვენი გრძნობის შინაგანი ხაზი, რომელიც ამართლებს ამ მოქმედებას. თქვენ მიხვევით გრძნობებთან — მოქმედებთან. მერე კი, რამდენადაც შესაძლებელია, ეს ხაზი ავარჯიშეთ. ფიზიკური მოქმედებები — ეს სარკვევებია იმისათვის, რომ ბოლოს და ბოლოს იმოქმედონ გრძნობებზე და გამოიწვიონ მოქმედებისათვის შესაფერისი გრძნობები. ჩვენ გვინტერესებს არა მოქმედება, არამედ მოქმედების ლოგიკა. ბუნებრივი, უბრალო ფიზიკური მოქმედების საშუალებით შეგიძლიათ მიიღოთ როლის გრძნობათა ლოგიკა.

ლოგიკას, საფეხურებით აპყავხართ თქვენი თამაშის უკანასკნელ, საბოლოო მიზანთან — ზემოკაცანასთან.

მოქმედება გჭირდებათ უწინარეს ყოველისა იმისათვის, რომ თითქმის მისგან გამოიწვევა თქვენი ემოციური მოგონებები. აი



სრულიად უპრალო საფუძვლები. ეს არის მთავარი.

ზოგჯერ ვხვდებით რეჟისორებს, რომლებიც სხედან ჯოხით ხელში და უყვირიან მსახიობს: „შეტი იგრძნეთ; რატომ არა გრძნობთ?“ ან და „უფრო ძლიერ, ძლიერ...“ ნუ იქნებით ამისთანა რეჟისორები!

საჭიროა მოძებნოთ სხვა გზები. ერთ-ერთ უნახვებზე მე უკვე ვითხარით. არის სხვა გზაც: შევიძლიათ მივლწიოთ როლის გაგებას გრძნობებიდან, გრძნობაზე ზეგაულებიანო. ჯდებათ: მაგიდასთან, ლაპარაკობთ, ლაპარაკობთ და როდესაც გამოიძახართ სცენაზე, უნდა გრძნობდეთ ერთსაც, მეორესაც, მეხუთესაც და მეთექვსაც. ასე, თვე ისხდებით, ღამამუშავებთ, და როდესაც თავი გაგისივლებათ ამისგან, მაშინ შეიძლება შესძლოთ თამაში. რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მსახიობს მის მოღვაწეობაში არ ემართება ზოგჯერ ისე, როგორც ერთხელ მე დამემართა, როდესაც პიესის პირველკითხვიდანვე შევედი „როლში“ ისევე, როგორც მოსკვინი. ორივემ დაეინახეთ იმ პირობის მიხვრა-მოხვრა, რომლებსაც ვთამაშობდით და უცხად დავიწყეთ ასე სიარული. რატომღაც ეს როლი უცხად ჩაწვა სულში, ყველაფერი ვასაგები გახდა. მაგრამ ეს მხოლოდ შემთხვევაა და ამაზე არ შეიძლება წესის აგება.

ჯერ ჯერობით ეს ის არის, რაზედაც ეხლა ვმუშაობთ. მაგრამ ეს საკმარისი არ არის — ადამიანი მომზადებული უნდა იყოს იმით, რასაც ვეძახით „სისტემას“. მისი ყურადღება უკვე მიმართულია და ყველა ვარჯიშით აღწევს იმ მდგომარეობას, რომელიც მისთვის საჭიროა. ამას ემატება კიდევ ერთი მთავარი რამ, რასაც ვეძახით „აქ, დღეს, ამ წუთს“. ვთქვათ, მე ვთამაშობ ჰამლეტს, მე ვიგონებ, რომ ჰამლეტი საღაც ელსინორის კოშკშია, რომ პრინცი დერეფნებში წაწალებს, მე, უცქერი მას აქედან—მოსკვირიდან და ვიწყებ წაბაძვას. რა არის ეს—ხელოვნება თუ რა? ეს მიბაძვა—და მიბაძვა კი ხელოვნება არ არის. ან და წარმოვიდგინეთ, რამ ჰამლეტი ამ ოთახშია, რომ



ფერდინანდი - კ. სტანისლავსკი  
ლუიზა - მ. ლილინა

ჰამლეტი—მე ვარ. მე—აქ ვარ, აქ, დღეს, ამ წუთს. ასეთ გარემოებაში რას ვიხამდი?

ჩვენ გავვიჩინა „რომ“. „რომ“—ეს დიდებული სიტყვაა. მოწაფეებმა მას „ჯადოსნური“ დაარქვეს. მისგან იწყება ყოველივე შემოქმედება. აქ, დღეს, ამ წუთს, ან იქ, საღაც, როდესღაც. ეს სულ სხვაა ვიდრე გუშინ, გუშინდელ წარმოდგენაზე. აქ, დღეს, ამ წუთს—ნიშნავს სულ მუდამ ახალ ძიებას.

თქვენ დღეს თავს ისე არა გრძნობთ, როგორცა გრძნობდით გუშინწინ. არასდროს არ ეცადოთ დღეს ითამაშოთ ისე, როგორც თამაშობდით გუშინ, არ ეცადოთ თავისი თავის განმეორება. დაე, იყოს უარესი, მაგრამ დღეისათვის ეს საუკეთესოა. წინააღმდეგ შემთხვევაში თქვენ მხოლოდ ბაძავეთ—ეს კი შემოქმედება არ არის.

ფიზიკურ მოქმედებათა ხაზი, გრძნობათა





გაფი — კ. სტანილავესკი

ლოგიკის შინაგანი ხაზი—ყველაფერი ესენი შეგიქმნიან სცენაზე იმ მდგომარეობას, რომელსაც თქვენ უწოდებთ „მე ვარ“. ეს ნიშნავს—„აქ ვარ“. მე ნამდვილად მაქვს უფლება აქ ვიყო, ვაკეთო. მე ვიმყოფები არა სცენაზე—მე ვიმყოფები ამ ცხოვრების არეში. როდესაც მიხვალთ ამ მდგომარეობამდე, იპოვეთ ქვეცნობიერების ისეთი წმინდა ელფერი, რომლის დაუფლებაც გონებით არ შეგიძლია. ბუნებაზე უკეთ ვერ გააკეთებთ. დაე, თვით ბუნება შეიჭრას შემოქმედებაში და მას მიჰყვეს ქვეცნობიერება—ეს ის არის, რასაც გცდილობთ ახლა მთელი ჩვენი ძალღონით.

ეს რაც აქ ნახეთ, ეს—მხოლოდ მომზადებაა, პირველი ფერის მიცემაა. სპექტაკლის ნიადაგი მომზადებულია იმისათვის კი არა, რომ შესაძლებელი იყოს მისი ცოდნა, არამედ იმისათვის, რომ მსახიობი მიიყვანოთ როლის გაგებამდე. მათ რომ ეხლა მიზანსკენები აჩვენოთ,—თუ გინდ ამას ხელს მოჰკიდებდნენ კარგა გამოცდილი პირნი,—მა-

შინ ის რაც გაკეთებულა—ტოტო წუთში წარმოშობა და იმ წუთშივე დაიწყება ყველაფერი თამაში. ახლა კი ყველაფერი მოდის შიგნიდან. ყველაზე საშინელია ყალბი თამაში, ფანდები და ხრიკები. ჩვენ განსაზღვრული გვაქვს რეპერტივები ვაწარმოოთ ოთხ კედელს შუა. მსახიობმა არ უნდა იცოდეს — თუ რომელი კედელი გაიხსნება მაყურებლისათვის. მაშინ თვით სცენაზე თქვენთვის საჭირო შეიქმნება ეძიოთ სიმაართლე. ვთქვით მოემზადეთ ასე, მეორე დღეს კი აქ იქნება მაყურებელი. დღევანდელ შემთხვევაში ასეც იყო. როდესაც ეს მიზანსკენები მთლიანად იქნება გამოყენებული, ისევ შევცვლით რამეს, რომ მსახიობი არ მიეჩვიოს ერთ გარკვეულ ადგილს.

ეხლა გეუშაობთ ფიზიკურ მოქმედებებზე. ვამზადებთ „სიტყვიერ მოქმედებას“—მსახიობმა უნდა ისწავლოს მოქმედება სიტყვით, ამიტომ შემდეგ მომენტში საჭიროა მსახი-



ვერშინინი—კ. სტანილავესკი



ობები დავსხათ უძრავად ად ასეთ პირობებში ვათამაშოთ მთელი პიესა. საჭიროა, ეგრედწოდებულ ფიზიკურ მოქმედებათა ხაზი, შინაგან ნდომათა ხაზი, გადავიყვანოთ „სიტყვიერ მოქმედებაზე“. როდესაც ამას მივალწვეთ, მაშინ უკვე შეიძლება პიესის დალაგება.

სახეობანი ჯერ არა გვაქვს. რომ დავიწყოთ სახეობის შექმნა, მაშინ მსახიობი დაიწყებს სახეობაზე, კოსტიუმზე, დეზებზე და მრავალ სხვაზე ფიქრს და შინაგანი, ფრიალ ნაზი მოხაზულობა, დაიკარგება.

გამოვადგებათ თუ არა ეს მეთოდი მაშინ, როდესაც დაიწყებთ პერიფერიაზე მუშაობას? მხოლოდ იმ პირობით, თუ თითოეული მსახიობი იქნება მეთოდის ოსტატი! ჩვეულებრივად, ჩვენ გვაკლია დაკვირვება, თვალს არ ვადევნებთ ჩვენსავე მოქმედებებს, არ ვიცით ჩვენივე მოქმედებების ბუნება. რომ გაიგოთ მოქმედებების ბუნება, თქვენ მათ დაუფლებით.

მე დავასრულე სარეჟისორო და სამსახიობო კარიერა და მიუხედავად ამისა უკვე დღე ვმეცადინებ „უსაგნო მოქმედებებზე“. ეს „უსაგნო მოქმედებანი“ იგივეა, რაც მომღერლისათვის—სოლფეჯიო. „უსაგნო მოქმედებანი“—ეს დრამატული მსახიობის ვარჯიშია. ამ წესით თუ იმუშავებთ ისეთ ადამიანებთან, რომლებმაც არ იციან არც სისტემა, არც ფიზიკურ მოქმედებათა ვარჯიშები—არაფერი არ გამოვა. უწინარეს ყოვლისა ივარჯიშეთ „უსაგნო მოქმედებებზე“. ჩვენ ამ მოქმედებებს დიდ ყურადღებას ვაქცევთ.

წინად არსებობდა როლის ნაწილებად დაცოფის მეთოდი. თქვენ იღებთ როლს—შემოხაზავთ ერთ ნაწილს, მეორეს... რა არის ეს? ეს ანალიზია, რომელიც მოდის თავიდან—აქ გულს უმნიშვნელო ადგილი უკავია. საკუთარი ბუნება რომ მალე გავაცოცხოთ—ჩვენ გადავვლით მოქმედებებზე.





# შესანიშნავი ეპოსი

სომხეთის ეპიკური თქმულება სასუენლო გმირების შესახებ, რომლის ცენტრალურ ფიგურას დავით სასუენცი წარმოადგენს, სომხის ხალხის სამართლიანი საქმისათვის და სამშობლო მიწა-წყალზე მოსულ მტერთაგან განთავისუფლებისათვის ათასწლოვანი საარაკო გმირული ბრძოლის საუკეთესო ამახველია, და, მაშასადამე, იგი მშრომელი მასის პატრიოტულ მისწრაფებათა და უწმინდეს ზრახვათა და სამშობლოსადმი სიყვარულის უნაზეს გრძობათა ქეშმარიტი გამოხატულებაა.

სამშობლოსადმი წრფელი და უნაზრო სიყვარულით გამოწვეული სამაგალითო პატრიოტიზმი, გმირობა-ვაჟკაცობა, საარაკო სიმამაცე — ყველა ეს განმაცოცხლებელ ჭავლად მოსჩქეფს ჩვენი მოძმე სომხის ხალხის ამ უკვდავი ეპოსიდან. მთელი მსოფლიოს მშრომელთა საყვარელის, დიდი ლენინის გენიალური სიტყვებით, „პატრიოტიზმი, — ერთი ყველაზე უღრმესი გრძობათაგანი“ — ასეული და ათასეული წლების განმავლობაში იდგამდა ფეხებს და მკვიდრდებოდა მშრომელი ხალხის გულში. ის, თამამად შეიძლება ითქვას, ხალხის ერთადერთი მასულდგმულებელი და მამოძრავებელი ძალაა.

სწორედ ეს ძალა იძლევა იმ ზღაპრულ გმირობას და სიმამაცეს, რომლებიც ახასიათებენ სომხეთის სასუენლო გმირებს — დავით სასუენცისა და უფროს და უნცროს მჭერებს.

ეპოსის მთავარი გმირის დავითის სახელი ებრაელთა ბიბლიური მეფის დავითის ლეგენდით არის ნაანდერძევი, რადგან თვით ამბავიც სასუენლო დავითის ამ ლეგენდის ერთგვარ ანარეკლს წარმოადგენს, — სხვა რომ არა იყოს რა, — დავით სასუენციც ისე,

როგორც დავით მეფე ფილისტიმელების ბელადს გოლიათს ჰკლავს თავისი ელვის მსგავსი ხმლით, ქალაქ მოსულის მფლობელ არაბ მისრა მელოქს და თავზარსა სცემს სომხეთის მიწა-წყალზე მოსულ არაბთა ურდოებს.

ამგვარივეა უფროსი და უნცროსი მჭერებიც, რომელთა ზღაპრული გმირობა და ყველგან და ყოველთვის უძლეველობა ძალიან გვაგონებს მათი მოძმე ქართველი გმირების ვახტანგ-გორგასლანის, ამირანის და სხვათა ამავე თვისებებს.

მაგრამ სასუენლო გმირთა ძალღონე და გმირობა-სიმამაცე არ ამოიწურება მარტო სამხედრო საქმეებით და მტერთან ბრძოლის ფაქტებით, მათი ძალღონე გამოყენებულია აგრეთვე ხალხის სამსახურისათვის მშვიდობიან შრომაშიაც: ასე, მაგალითად, მას შესწევს ღონე — გადაზიდოს შენობისათვის საჭირო უზარმაზარი ქვები, რომლების ადგილიდან დაძვრაც ვერ შესძლეს ხელოსნების და მუშების მთელმა ასეულებმაც კი. მის თანამემამულეებს არ შესწევთ ისეთი ძალღონე, რომ ააშენონ ხიდი, რადგან საჭიროა მძიმე ქვების ადგილზე მიტანა, მაგრამ დავითი ადვილად შეაზენებს ერთმანეთზე უზარმაზარ ლოდებს და ამნაირად აფუძნებს ხიდის ბურჯებს. ყველა ამისათვის ხალხი აწერს თავის საყვარელ გმირს არაჩვეულებრივ ძალღონეს. დავითმა, თავის ელვისებრი ხმლით გაჰკვეთა 40 დოლაბი (წისქვილის ქვა), 40 კამეჩის ტყავი და მთ ქვეშ შემაღული მტერი და შუა გააპო მიწა თვით „შავ წყლებამდე“, რომლებიც მიწის წიაღში არიან.

ყველა ამას ებიური ხასიათი აქვს და ამასთან მეტისმეტად ზღაპრული ელფერი ადევს, მაგრამ არ უნდა გვავიწყვდებოდეს ის, რომ



სასუნელი დავითის პროცენებაში მოცემულია  
 ზალხის ფანტაზიის სინთეტიურობის ნიადაგ-  
 ზე შექმნილი ეპიური პიროვნება, რომელიც  
 ასახავს მრავალტანჯული სომხის მასის  
 ათასწლოვან გმირულ ბრძოლას შინაურ და  
 ვარემე მტარვლების წინააღმდეგ.

ამის შემდეგ სრულიად ბუნებრივია სომ-  
 ხის ხალხისებრ წარსულში ნატანჯი ქართ-  
 ველი მასის მესაიდუმლე გენიოსი-პოეტის  
 გულიდან ამონახეტი შემდეგი სიტყვები:  
 „არა, აყვავდეს იმედი,  
 გულს ვერ გამოიტეხს ჭალარა,



სანასარი და ბაღდასარი სასუნის ციხესთან

ნახ. მხატვ. თ. აბაკელიასი



გმირებს დაეძება, უყვიის ჩემი დაფი და ნალარა“.

თუ როგორ გმირებს დაეძება და უყვიოდა პოეტი, ეს ცხადად ჩანს მისივე საუკეთესო პიშიდან სასუნელ გმირთა თანამომძე, საქართველოს წმინდა ეპიური გმირთა გმირის, ამირანის შესახებ:

„კავკასიის ქედზე იყო ამირანი მაჯაჭველი,

ყვავ-ყორანი ეხევიდა,  
დაფლეთილი ჰქონდა გული,  
ციდან ცეცხლის წოტანისთვის  
გულს ცეცხლი არ ჰნელდებოდა,  
და რალცა მანქანებით

გული ისე მთელდებოდა.  
ჰქონდა ჭირში მოთმინება,  
არც კენესოდა, არც ოხვრიდა,  
უსმართლო ძლიერებას  
მონურად ქედს არ უხრიდა“...

ასეთი ხალხის სამსახურისათვის, ანუ პოეტის თქმით „ციდან ცეცხლის მოტანისათვის“ კავკასიის მაღალ ქედზე მიჯაჭული გმირთა-გმირი ამირანი, რომელსაც „ყვავ-ყორანი ეხევიდა“ და გულს ფლეთდა, პოეტს ეხატებოდა მტერთაგან განაწამებ საქართველოდ.

მაგრამ გენიოს პოეტს ამავე დროს ღრმად სწამდა, რომ დადგებოდა დრო, როცა კავკასიის მაღალ ქედზე მიჯაჭული გმირთა-გმირი ამირანი ჯაჭვს გასწყვეტდა“ და თავს აიშვებდა და მისი ხანგრძლივი ტანჯვა-მწუხარება „სიხარულად შეეცვლებოდა“.

დღეს ჩვენ უკვე უზომოდ ბედნიერი ვართ მით, რომ გენიოსი პოეტის აკაკის ნატვრა საუკეთესოდ ასრულდა, და ხალხის თავისუფლებისა და საამური ცხოვრების მოპოებისათვის მებრძოლ ბუმბერაზებს — დავით სასუნელს, მკერებს, ქართველთა ამირანს და საბჭოეთის ყველა სხვა მოძმე რესპუბლიკის ისტორიულად ნაჩაგრ-ნაწამები მასების სამსახურისათვის თავდადებულ გმირებს გამოუჩნდათ ისეთი კაცობრიობის ისტორიაში სწორუპოვარი გმირთა-გმირი, როგორიც არის მთელი მსოფლიოს მშრომელი მასების

ბელადი დიდი სტალინი.

ეტყობა, გულმა უგრძნო ხალხის მტერი მლე დიდ პოეტს, როდესაც ის „ამირან მიჯაჭულის“ პიშნ სთხზავდა, რომ მის სამშობლო მიწა-წყალზე უკვე ირწებოდა გმირთა-გმირის აკვანი, რომელიც მშრომელ კაცობრიობას დაიხსნა მონობის ჯაჭვისაგან და მინიჭებდა მაშვრალ და ტვირთმძიმე მასებს ბედნიერ და საამურ ცხოვრებას, რომელიც დაიხსნიდა მთელი მსოფლიოს ჩაგრულებს შინაურ და გარეშე მტარვალთა ძალადობისა და ბატონობისაგან და მრავალ საუკუნოვან მონობასა და ტანჯვა-წამებას „სიხარულად შეუცვლიდა“ მათ, რომელიც გაათავისუფლებდა ჯაჭვებისა და ბორკილებისაგან ხალხის თავისუფლებისათვის მებრძოლ და დაჯაჭულ გმირთა-გმირებს, როგორიც იყვნენ ხანგრძლივი ბრძოლის შედეგად დევნილი და ბორკილდადებული, ან დაჯაჭული და კლდის გამოქვაბულში დამწყვდეული სომეხთა სასუნელი დავითი და მკერეზი და ქართველთა ვახტანგ გორგასლანი, „ამირანი მიჯაჭული, არსენა, თორღვა, ზვიდა, კაკო და სხვები.

დღეს მრავალტანჯული სომხეთის ამ დღესასწაულს, — სასუნის ბუმბერაზების განთავისუფლების დღეს მათებრ ნატანჯ-ნაწამებ ამირანთან ერთად, — სულით და გულით უერთდებიან ყველა მისი მოძმე რესპუბლიკების განთავისუფლებული ხალხები, რომლებიც საბჭოთა რესპუბლიკის ამ უაღრესად საზეიმო დღეს უზომოდ გამსვენალუნი არიან ღრმა სიყვარულის და მადლობის გრძნობებით მთელი მსოფლიოს ჩაგრულთა ბელადის დიდი სტალინისადმი, რომელმაც თავისი ძლიერად მარჯვენით მარქს-ენგელს-ლენინ-სტალინის უძლეველი დროშის ქვეშ ხალხთა მრავალ საუკუნოვანი მონობის ჯაჭვები და ბორკილები დაწყვიტა და მკერებმა დავითმა და ამირანმაც თავი აიშვეს და თავისუფლება და საამური ცხოვრება იგემეს.



გ. გუნიკაშვილი

## გიორგი ერისთავი

(75 წელი გარდაცვალებიდან).

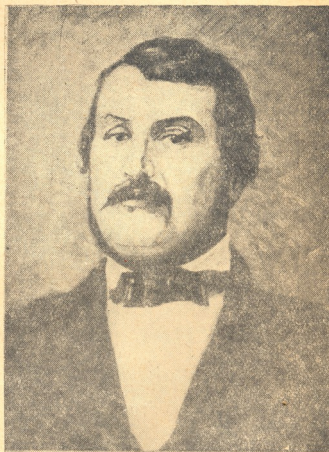
1864 წელს 22 (9) სექტემბერს ქალაქ გორში გარდაიცვალა ქართული თეატრალური კულტურის ერთ-ერთი უდიდესი მოღვაწე, ქართული რეალისტური დრამატურგიის ფუძემდებელი გიორგი ერისთავი.

გიორგი ერისთავი მოღვაწეობდა იმ დროს, როდესაც რუსეთის მონარქიზმი საქართველოში ამკვიდრებდა და ამტკიცებდა თავის პოლიტიკურ-ადმინისტრატიულსა და ეკონომიურ ბატონობას.

დიდი ტკივილებით მიმდინარეობდა პროცესი რუსეთის მონარქისტული მართვა-გამგეობის დამკვიდრებისა საქართველოში, ცარიზმის მოხელენი, უხეირონი და ბოროტ-მომქმენდი მეტად ტლანქად იყენებდნენ თავიანთ უფლებებს და ქართველ თავადაზნაურობასთან ერთად სასტიკ ექსპლოატაციას უწევდნენ ქართველ ხალხს. ამის შედეგად მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში ჩვენ ვხედავთ გლეხთა დაუსრულებელ აჯანყებებს, თვით ქართველი თავადაზნაურობის ზოგიერთი ფენებიც არ იყვნენ კმაყოფილნი პირველ ხანებში - რუსეთის მონარქისტული მმართველობით, რის შედეგად 1832 წელს თბილისში ადგილი ქონდა შეთქმულებას „ფარული საზოგადოებისა“.

შეთქმულების ერთ-ერთი აქტიური მონაწილეთაგანი, 21 წლის ახალგაზრდა გიორგი ერისთავი იყო. „ფარული საზოგადოების“ მთელი მოღვაწეობა გამომჟღავნდა და გიორგი ერისთავი დაპატიმრებულ იქნა სხვა მთავარ მონაწილეებთან ერთად. ცამეტი თვის პატიმრობის შემდეგ იგი პოლონეთში გადაასახლეს, სადაც ოთხ წელზე მეტი დაპყრობა. რუსეთის მონარქიზმისათვის ნათელი გახდა, რომ საქართველოში პოლიტიკური და

ეკონომიური დამკვიდრებისათვის უფრო მოქნილი საშუალებები იყო საჭირო. ამას მოითხოვდა რუსეთის სავაჭრო კაპიტალის ინტერესები, რომელიც საქართველოში ხელსაყრელ ბაზარსა და მცირე აზიისაკენ ფართო ექსპანსიის შესაძლებლობას ხედავდა.



გიორგი ერისთავი  
(თეატრ, მუხ. მასალებიდან)

საქართველო უნდა დაშოშმინებულიყო გაუთავებელ აჯანყებათაგან. უნდა მოსპობილიყო თავადაზნაურობის ზოგიერთი ფენების უკმაყოფილება. უფრო ეფექტიური უნდა



გამხდარიყო შემოერთებული ქვეყნის პოლიტიკური და ეკონომიური დამორჩილება.

რუსეთის ფეოდალურ-ბიუროკრატიული მმართველობისა და სავაჭრო კაპიტალის ამ მისიის შესრულება წილად ხედა 1845 წელს კავკასიის მეფის ნაცვლად დანიშნულს თავად ვორონცოვს, გამოცდილსა და ცბიერ აღამიანს. მისი მმართველობის დროს საქართველოში სხვადასხვა შეღავათები მიეცა თავადაზნაურობას, გატარებულ იქნა მთელი რიგი ეკონომიური ღონისძიებები, რომლებიც აადვილებდნენ რუსეთის სავაჭრო კაპიტალისათვის ფართო ბაზრის შექმნას, ვორონცოვმა მიმართა კულტურულ ღონისძიებებსაც, რომელთა საშუალებით იგი ფიქრობდა პროპაგანდის გაწევას რუსეთის მონარქიზმის სასარგებლოდ. ეს გახლდათ გაზეთის დაარსება, რუსული თეატრის შექმნა, ოპერის დაარსება, თეატრალური შენობის აშენება (თამაშმევის თეატრი) და სხ. ერთ-ერთ ასეთსავე ღონისძიებად მან მიიჩნია ქართული თეატრის დაარსებაც, რომელსაც იგი ვარკვეულ რუსიფიკატორულ მიზნებს უსახავდა. თეატრის დაარსების შესახებ რუსეთის იმპერატორისადმი მოხსენებაში იგი სწერდა:

„...თქვენო იმპერატორობითი უდიდებულესობავ, ნებეთ და სცანით, რომ ასეთ შედეგს შეუძლია ხელი შეუწყოს მეცნიერებისა და გემოვნების განვითარებას, ზნეობის ამაღლებას, ტუზმეცების გათქვეფას რუსებში“.

ქართული თეატრის მოწყობის აზრი გამოითქვა ვორონცოვის ირგვლივ მყოფ წარჩინებულთა შინაურ რუსულ წარმოდგენებზე, რომლებიც რევულიარულად იმართებოდა ცნობილი მხატვრის ვაგარინის მიერ საგანგებოდ მოწყობილ დარბაზში, თბილისის კეთილშობილთა სასწავლებლის შენობაში, (შემდგომ პირველი გიმნაზია). ვორონცოვმა გაიგო, რომ გორის მაზრის სოფელ ხიდისთავში მცხოვრებ თავად გიორგი ერისთავის მიერ დაწერილია კომედია ქართველ თავადთა ცხოვრებიდან („გაყრა“). ვორონცოვმა თავისთან მიიწვია გიორგი ერისთავი და

დაავალა მისი პიესის დადგმა. გიორგი ერისთავი იმ ხანებში ერთ-ერთ საკმაოდ კულტურულ ძალად იყო ცნობილი და სრული იმედით იყო, რომ თეატრის მოწყობის საქმეს ღირსეულად წაიყვანდა.

გიორგი ერისთავმა თავისი პიესა შოამზადა ქართველ თავად-აზნაურთა წრის ძაღების მონაწილეობით და დასდგა იგი 2 იანვარს 1850 წელს იმავე სასწავლებლის დარბაზში.

ამ პირველი წარმოდგენის პროგრამა და მონაწილენი შემდეგი იყვნენ. I პიესა „მიხეილ და ქრისტინე“ — „ფრანციუკულად“. მონაწილეობდნენ ი. ღუნდუქოვი-კორსაკოვი, ბარონესა მენდორფ, მინჩაკი და ბაშმაკოვი. II „გაყრა“, კომედია სამ მოქმედებად გ. ერისთავისა. მოქმედნი პირნი: თავადი ანდუყაფარ — თ. ვლ. ორბელიანი, ძმა მისი პავლე — თ. ოქ. ერისთავი, ივანე — დიმიტრი ყიფიანი, კნენია მაკრინე — ბ. გ. ანდრეევსკისა, კნაენა ნინო — კნ. ა. ორბელიანისა, მიკიტუმ ვასპარი — ავტორი, ცოლი მისი ნათელა — კნ. ქ. ორბელიანისა, მათი ქალი შუშანა — კნ. ან. ორბელიანისა, თავადი ზარძიმ — თ. ა. ერისთავი, ვაბრიელ — მ. გ. ქილაევი, იმერელი — თ. გრ. ერისთავი, ყარდაშვერდი კნ. მ. ერისთავისა.

ამ წარმოდგენამ დიდი წარმატება ჰპოვა და წაქეზებულმა გიორგი ერისთავმა მეორე პიესაც დაწერა („დავა“), რომელიც იგივე „კეთილშობილთა“ მონაწილეობით გათამაშებული იქნა 1850 წლის 3 მაისს.

ამ ცდების შემდეგ გადაწყდა მუდმივი ქართული თეატრის დაარსების საკითხი.

გიორგი ერისთავი დანიშნული იყო მეფის ნაცვლის განსაკუთრებულ დავალებათა მხებელად. 1850 წლის 1 ნოემბრიდან თეატრის შესანახად ყოველწლიურად გადაიღო 4.000 მანეთი.

გიორგი ერისთავი დარწმუნებული იყო, რომ „კეთილშობილთა“ წიროდან გამოუსულნი საიმედონი არ იქნებოდნენ მუდმივი თეატრისათვის. შინაური წარმოდგენები მათთვის მხოლოდ საღზინო-გასართობი ამბავი იყო. არისტოკრატები არც მოისურვებდნენ გაპა-



როფესიონალებას და მდაბიო ხალხისათვის სცენაზე გამოსვლას და „ჯამბაზობას“. გიორგი ერისთავს თეატრი სურდა უჩვენებინა ფართო მასებიათვის.

ამიტომ მან ახალი დასი დაბალი ფენებიდან შეადგინა. ესენი იყვნენ ღარიბი აზნაურნი, ვაჭართა შვილები, გლეხები, უმთავრესად გორელი ახალგაზრდები. პირველ რიგში დასში მიღებული იყვნენ ქალები: სააკაძისა, ტატიშვილისა, ანტონოვისა, ზაფეროვისა, ვაყები: დვანაძე, ტატიშვილი, რჩულიშვილი (მწერლის ძმა), კორძია, კიკნაძე და ელიოზიშვილი.

დასის შედგენის შესახებ ვაზეთი „კავკაზი“ (№ 277 1854 წ.) სწერდა:

„ეს ამოცანა ადვილი არ იყო, რადგან იმდროინდელ ქართულ საზოგადოებაში არსებული პატრიარქალური და მამაპაპური შეხედულებანი, ძალიან ხელს უწყობდნენ სასცენო ხელფენებაზე შეხედულების შელახვას. იმ დროინდელ ქართველთა შეხედულებით აქტიურობა ნიშნავდა სამუდამოდ დაკარგულებას. ამ მდგომარეობამ თავ, ერისთავი აძიულა სოფელში წასულიყო და იქ შეედგინა დასი“.

ცხადია, ასეთი შეხედულებანი სუფევდა წარჩინებულთა წრეში და გიორგი ერისთავის გონიერი ნაბიჯი დასის შედგენისა არა „კეთილშობილთაგან“ მიზანშეწონილი და ქართული თეატრის განვითარებისათვის სასარგებლო იყო.

ცნობილი საზოგადო მოღვაწე, მიხეილ თუმანიშვილი შემდეგს სწერდა ამ დასის შესახებ „კავკაზი“ 1852 წ. ):

„ამრიგად, მან სოფლიდან აიყვანა საჭირო ცნებები მამაკაცებისა და ქალებისა, დაიწყო მათზე მუყაითად შრომა და დარწმუნდა-რამოდ იმინი ცოტად თუ ბევრად განცნობილი არიან სცენის უმთავრეს პირობებს — ვადასწყვიტა მათი სცენაზე გამოყვანა. ეს ნაბიჯი გაბედული და თავგზიანი იყო და არა ნაკლებად საკმაო წარმატებით გამართლდა“.

ახალი დასით პირველი წარმოდგენა გიორგი ერისთავმა გამართა 1 იანვარს 1851 წელს. გათამაშებული იქნა პიესა „გაყრა“.

ამრიგად, შეიმნა ქართული პროფესიონალური თეატრი, რომელშიაც თავი ჩვენს უკეთესო აქტიორთა ძალებმა და დრამატურგებმა.

თვით გიორგი ერისთავი იყო თეატრის ხელმძღვანელი-ორეჯისორი, დრამატურგი და ხშირად აქტიორიც. მას არ აწყუბებდა თავისი წოდების „სირცხვილი“ აქტიურობისა, რადგან მასში ხედავდა დიდ საქმეს მომავალისათვის.

ამის შესახებ მიხეილ თუმანიშვილი სწერდა:

„გაგვიგონიათ თქვენ ოდესმე ანტონოვისა, ჯაფარიძისა, დვანაძისა, მეიფარიანის შესახებ? შეხვედრიხართ ამ სახელებს სადმე მწერლობის სფეროში, მით უმეტეს დრამატულისა? არა, ალბად არსად შეხვედრიხართ თბილისის თეატრალურ აფიშების გარდა. სწორედ ეს ორიგინალური სახელებია ჩვენი ლენსკები, კარატიგინები, გრიგორიევიები, ჩვენი აქტიორ-მწერლები, რომლებმაც უნასუხოდ არ დასტრევს ერისთავის გამოწვევა, და რომელთა შრომებით თითქმის არსებობს ქართული სცენა“.

ვაზეთი „კავკაზი“ ძალიან იწონებს პირველ წარმოდგენას და აღნიშნავს:

„ამ კომედიის თბილისის თეატრში შესრულებას თავისი განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. თამაშობდნენ ქართველი აქტიორები, თამაშობდნენ ქართულ ენაზე; თამაშობდნენ პიესას, რომელიც ქართველმა დასწერა. როგორ გაუკვირდებოდათ ორმოცდაათი წლის წინედ მცხოვრებ თბილისის მოქალაქეთ, რომ ვაეგოთ ამბავი ასეთი უჩვეულო მოვლენისა თავის სამშობლოში. როგორ საკვირველებად ეჩვენებოდათ კომედიის ავტორის კეთილშობილ წინაპართ თავისი მემკვიდრის ნახვა, რომელმაც დაივიწყა ძველებური არისტოკრატიული ცრურწმენანი, დასტოვა თავის ფეოდალური ციხე-კოშკი და მუხის მსახურად დადგა...“

წარმოდგენებს აუარება მყაურებელი ესწრებოდა და, რაც უმთავრესია, ისეთი, რომლისათვისაც თეატრი სრულებით ახალი სანახაობა იყო. თეატრში მოვიდა სწორედ ის





მდაბიო ხალხი, რომლის განვითარება-გათვითცნობიერებაზე უნდა ეზრუნათ ჩვენს მოწინავე ადამიანებს. ამის შესახებ სწერს მიხეილ თუმანიშვილი:

„ჩვენ ვხვდებით, რომ იმ მაყობებლებთან ერთად, რომლებიც შეჩვეულნი არიან სასცენო სიამოვნებას, წარმოდგენებზე მოდიან ისეთებიც, რომლებიც არა თუ სრულებით არ იცნობენ თეატრს, არამედ არ არიან გაცნობილი საზოგადოებრივ ცხოვრების არც ერთ მხარეებს. რამ გამოიწვია მაგალითად ეს თავდაპირველი ოჯახები პირველად თავიანთ ბნელ დარბაზებიდან, რამ აიძულა ისინი მიეხსნათ თავიანთი ჩადრები და მოთავსებულყვნენ ღია ლოჯებში. უცნობ პირების მეზობლად? რამ მოიყვანა აქ ეს ყოველდღიური ბაზრის მცხოვრები და ეს სათნო არისტოკრატიც, რომლებიც თავიანთი თვალით და უნარით ჯერ კიდევ მიჯაჭვული არიან პირველი — დახლს და მეორე — თავის მინდრებულ და ხეობებს? ცხადია ყველა ესენი მოიხიდა ჯერ საქმის სიახლემ, რომელიც ასე ახლო მშობლიურია მათთვის თავისი გარემო პირობებით; შემდგომ ეჭვი არ არის, მათ მიიზიდავს მოთხოვნილება, საპირობა მონაწილეობისა მასში, რაში მონაწილეობის უფლებაც განათლებით მინიჭებული აქვს ადამიანს თავისი უზენაესი დანიშნულებით“.

● გიორგი ერისთავის თეატრი, რომელსაც იგი თვით ხუთი წელიწადი ხელმძღვანელობდა, გადაიქცა ქართული კულტურის ერთერთ მნიშვნელოვან კერად.

თეატრს უფრო ბრწყინვალე წინსვლა მოელოდა, მაგრამ მისი არსებობა უღელტეხილი აღმოჩნდა. მონარქიზმის მოხელეებმა პირი იბრუნეს თეატრისაგან, რადგან მასში დიდი საფრთხე დაინახეს რუსიფიკატორული პოლიტიკისა და კლასობრივი ჩაგვრისათვის.

თეატრმა არ შეასრულა მონარქიზმის დაკვეთა „ტუშმეცების გათქვეფის“ შესახებ და, პირიქით, ქართული კულტურის აღორძინების ერთერთ ფუძედ გადაიქცა. თეატრის ასეთი ხაზით განვითარება დიამეტრალურად ეწინააღმდეგებოდა მონარქიზმის მიერ თეატრისათვის დასახულ ამოცანებს.

თუ პარალელურად თბილისში არსებული რუსული თეატრის საშუალებით მთავრობის მოხელენი კავკასიაში მონარქიზმის დაპყრობითი პოლიტიკის საქმე-სადიდებულ ურპატრიოტულ სანახაობათა ჩვენებას ასე-რხებდნენ, ქართულ თეატრში ასეთი „დაკვეთის“ შესრულება ვერ მოხერხდა.

პირიქით, გიორგი ერისთავის თეატრი არ ერიდებოდა ამ მოხელეთა ბნელ საქმიანობათა გამომჟღავნებას. რად ღირს მარტო პიესა „დავას“ ერთერთი პერსონაჟის, მექრთამე სტრიაპჩი ხარიტონ ფილიპიჩის მონოლოგი:

Да съ, все отказываются здесь служить, а по мне кто умеет сделать абрунди, тому везде тепло. Главное — не нужно многого. Я человек неприхотливый, я ничего не требую. Коли дадут сами за каждое дело по десяти червонцев — и довольно. У нас в суде дел гражданских 1.500, уголовных 150. Вот вам и капиталец, а другие наши братья кричат — уезд неурожайный.

თუ თვით ვორონცოვი, როგორც უფრო წინდახედული ადამიანი ითმენდა თეატრის მხრივ მონარქიზმის მოხელეთა ასეთ დახასიათებას, იმ იმედით, რომ თანდათან შესძლებდა თეატრი თავისი იდუმალი პოლიტიკის იარაღად გაეხადა, ასე არ უყურებდნენ თეატრს „ხარიტონ ფილიპიჩები“. ისინი თავიდანვე დიდ უკმაყოფილებას გამოსთქვამდნენ თეატრზე და, ცხადია შემძლებისამებრ ხელს უშლიდნენ მას.

აი რას სწერდა ერთი ასეთი მოხელე, ხარიტონოვი, იმჟამად თბილისის სახაზინო პალატის უფროსად მყოფი, თავის მოგონებებში, რომელიც გამოქვეყნებული იყო შემდეგში (ეჟურნ. „რუსკაია სტარინა“ 1894 წ.).

„მარტის შუა რიცხვებიდან მოყოლებული აპრილის თვეშიაც საამო დარი იდგა და ხშირად ეწყობოდა გასივრება და პიენიკები ქალაქ გარედ. აქ მთავარ როლს თამაშობდნენ ქართველი თავადები, რადგან ნამესტნიკი მეტად კარგ განწყობილებაში იყო მათთან. ნამესტნიკის სურვილებისამებრ მოეწყო ქართული თეატრი. პირველსავე პიესაში ორი როლი იყო განკუთვნილი — მექრთამე



მოხელე და მთვრალი მსახური რუსებისათვის. წარმოდგენა არავის არ მოეწონა და ტაშსაც არავინ უკრავდა. ვარდა ნამესტნიკისა და საფაროვისა. შერბინინი, რომელიც თამაშობდა მექრთამე რუს მოხელეს, სასოწარკვეთილებამ მოიკლა. მაგრამ რას იტყობდა, როცა სათამაშოდ მოიწვიეს არ იცოდა რა როლი იყო, ხოლო შემდეგ უარის თქმა შეუძლებელი შეიქნა. ამ ყოვლად უნიჭო პიესის ავტორი გ. დ. ერისთავი, რომელიც წინად არსად არ მსახურობდა, დაინიშნა ნამესტნიკთან განსაკუთრებულ მინდობილობათა მოხელედ და მიუხედავად იმისა, მაინც ჩოხით დადიოდა. დიდი მითქმა-მოთქმა შეიქნა. ყველა ნაღვლობდა, რომ ეგრე რიგად დაეცა ნამესტნიკის პრესტიჟი, რომლითაც ის სარგებლობდა არა მარტო კავკასიაში, არამედ მთელ იმპერიაში“.

გიორგი ერისთავს თავიდანვე აგრეთვე აუშხედრდა ქართველი თავად-აზნაურობის უფრო კონსერვატიული ნაწილი. ეს ამხედრება სრულიად მოსალოდნელი იყო, თუ მხედველობაში მივიღებთ მას, რომ თეატრი თავისი ძირითადი რეპერტუარით აშკარა მოწინააღმდეგე გამოვიდა ფეოდალური წყობილებისა. თეატრმა თვალნათლივ ასახა ქართული თავად-აზნაურობის დაკნინება და პარაზიტული ცხოვრება. გიორგი ერისთავი თვით კარგად იცნობდა თავდაზნაურთა წრეს და ამიტომ მას არ გაუძნელდა უდიდესი რეალიზმით გამოეხსახა თავის პიესებში მათი ფუქსივაცობა და დარღვიანდული ცხოვრება.

გიორგი ერისთავმა დიდი სიძლიერით დაგვანახვა თავის პიესებში ფეოდალური წყობილების განწირულების და დაშლის პროცესი. ამას კარგად ხედავდნენ „კეთილშობილნი“ და ამიტომ სასტიკი შიკვანძი იყენენ მისი და მისი დასის „ჯამბაზობისა“.

განსაკუთრებით შესანიშნავია ამ მხრივ გიორგი ერისთავის „გაყრა“ და „დავა“. უნდა აღინიშნოს ფაქტი, რომ 1856 წელს მეფის ნაცვლის კანცელარიიდან პეტერბურგში განსახლებულად წარდგენილ დაბეჭდილ და ხელთაწერ 26 პიესათა სიაში ჩვენ ვერ ვხედავთ „გაყრას“ და „დავას“. ეს ნათლად

მოწმობს მას, რომ ამ პიესების დადგენა სასურველად იქნა მიჩნეული და ამ საკითხში ალბად ადვილად გამონახეს საერთო უნა იმ დროის ხარტიონ ფილიპიჩებმა და ამირინდო-ონოფრეებმა.

თეატრის ლიკვიდაციის საკითხი თანდათანობით მწიფდებოდა. შემოიღეს საცენზურო შეზღუდვანი, შეუკვეცეს სათეატრო შენობით სარგებლობის უფლებანი და დაბოლოს თეატრს მოუსპეს სახელმწიფო დახმარება, ურომლისოდაც თეატრს იმ ხანებში არსებობა სრულებით არ შეეძლო. გაზეთი „კავკაზი“, რომელიც თეატრს თავდაპირველად ქება-დიდებათი იხსენიებდა, უკვე მეტად კრიტიკული განწყობილებით ახასიათებდა მას.

ამ მხრივ მეტად მძიმე აღმოჩნდა 1854—1855 წლის სეზონი. სეზონის დამთავრებისას იმპერატორ ნიკოლოზ 1-ის სიკვდილის გამო გლოვა იყო გამოცხადებული და თეატრებმა მუშაობა შესწყვიტეს. შესწყდა ქართული წარმოდგენებიც და თეატრი დაშლილად იქნა გამოცხადებული. 1855—56 წ. სეზონის ხელმძღვანელობა თავს იღო თეატრის ერთ-ერთ აქტიურ მუშაკმა ი. კერესელიძემ, მაგრამ ხერხემალ-გატეხილი თეატრი საბრალო მდგომარეობაში იყო და მუშაობის უნარი არ ჰქონდა. დასი მიმოიფანტა. ზოგმა მსახიობთაგანმა სრულიად შეიცვალა პროფესია, მაგალითად შესანიშნავი მსახიობი გიორგი დვანაძე გიორგი ერისთავის მოურავად დადგა.

მონარქიზმის მოხელენი სასტიკ ანგარიშს უსწორებდნენ ქართულ თეატრს, რომელიც არ გახდა მათი მორჩილი. ამ მხრივ დამახასიათებელია ერთ-ერთი მოხსენება მომწერლო მოხელის სოლოგუბისა (6 იანვ. 1856 წ.), რომელიც თეატრის მუშაობის დასაწყისში დიდის სიმპატიით უყურებდა თეატრს და შესაფერ სტატიებსაც სწერდა ვაზ. „კავკაზში“. ეხლა-კი იგი შემდეგს სწერდა ოფიციალურ მოხსენებაში:

„ხელოვნების თვალსაზრისით ქართული დასის ხსენება-კი არ შეიძლება, და მასზე ერთი „დენეჟის“ დახარჯვაც კი დასანანი



იქნებოდა. ქართული თეატრის ისტორია, როგორც ცნობილია მეტად სამწუხაროა. დასის პირადი შემადგენლობა ნადირთაგან არის შედგენილი; სემი-ოთხი პიესა, რომელსაც ისინი თამაშობდნენ ვერავითარ ლიტერატურულ კრიტიკას ვერ იტანს“...

იგი გამოსთქვამს აზრს, რომ ქართული თეატრი უნდა გაუქმდესო. და მის მაგივრად მტკვრის გაღმა ბალაგანი უნდა გაიხსნასო. „ეს ბალაგანი შეიძლება გამხდარიყო ქართული ტრიუნფის ჩანასახად. ბალაგანი არის ყოველი თეატრისათვის საჭირო გარდამავალი მდგომარეობა, რათა იგი აღმოადგეს ევროპის რამზამდე. ყოველ შემთხვევაში ამ დაწესებულების სარგებლიანობა უდავოა, მით უმეტეს თუ მისი გამგებლობა დაევალება არა ქართველ ავტორს, არამედ განათლებულ ადამიანს“. („ქატები კავკასიის არქეოგრაფიულ კომისიისა,“ ტომი XI, გვ. 19).

ქართულმა თეატრმა მანაც არ შესწყვიტა თავისი არსებობა. ოცეული წლის განმავლობაში დიდი წვალუბის შემდეგ 1879 წელს კვლავ საფუძველი ჩაეყარა პროფესიონალურ თეატრს. თეატრის ეს შემდგომი განვითარება ცხადზე უცხადესია შეამზადა გიორგი ერისთავის თეატრმა და თეატრში შექმნილმა დრამატიულ ნაწარმოებებმა.

ჯერჯერობით დადგენილია გიორგი ერისთავის დრამატიულ ნაწარმოებთა შემდეგი ნუსხა: „შეშლილი“ — კომედია-პოემა. „დავა“ — კომედია 5 მოქმედებად, „გაყრა“ — კომედია 4 მოქმედებად, „ქუნწი“ — კომედია 2 მოქმედებად, „უჩინმაჩინის ქუდი“ — კომედია 1 მოქმედებად, „თილისმის ხანი“ — კომედია 3 მოქმედებად, „წარსული დროების სურათები“ — 5 სურათად, „ყვარყვარი, ათაბაგი“ — დრამა 4 მოქმედებად გადმოკეთებული პალმის ტრაგედია დან და „უბედული ჭკუისგან“ გრიბოედოვისა (თარგმნილი ნაწილობრივ).

გიორგი ერისთავის ლიტერატურული მემკვიდრეობა უდიდესი განძია საბჭოთა კავშირის ხალხთა ლიტერატურის საღაროში.

გიორგი ერისთავი პირველი ქართული რეალისტური დრამატურგის მამამთავარია.

მისი ნაწერებით დიდ ნაბიჯია გადადგმული მის წინამორბედებთან შედარებით. გიორგი ერის დრამატურგი ალ. ჯამბაყურ-ორბელიანი და სხვანი.

გიორგი ერისთავმა თავის ნაწარმოებებში მოგვცა ნამდვილი ქართული ხალხური ენა და ამით თავისი ნაწარმოებნი გასაგები გახადა საზოგადოების ყველა ფენებისათვის.

გიორგი ერისთავის კომედიები „სამავალი-თონი“ გახდნენ როგორც მის დროსვე წარმოშობილ დრამატურგთათვის, ისე შემდეგ თაობათათვის, ამ პიესებს არც ახლა დაუკარგავთ მხატვრული და საზოგადოებრივი მნიშვნელობა.

გიორგი ერისთავის მთავარი პიესების შინაარსი („გაყრა“, „დავა“) განსაზღვრულია ნატურალური მეურნეობის ნგრევის პროცესის ჩვენებით. მის მკვეთრად აქვს მოხაზული ქართველ ფეოდალ თავადაზნაურთა სახეები, მათი დაკნინების გზაზე დადგომა. გიორგი ერისთავი დიდი სიძლიერით უკვამს ანდერძს ამ წოდებას.

გიორგი ერისთავი ცნობილია არა მარტო როგორც დრამატურგი. მისი პეტტური ნაწარმოებნი გარკვეული მნიშვნელობის მატარებელია. ლექსებს იგი სიყრმოდანვე სთხზავდა, ხოლო პირველად მისი პოეტური ნაწარმოები დაიბეჭდა 1832 წელს „თბილისის უწყებებში“. ეს იყო პოემა „ზარე და ყანი-მათ“ („ოსური პოემა“). მართალია, მის ლექსებს ზოგადი ფორმალური ნაკლოვანებანი ახასიათებს, მაგრამ შინაარსით ისინი დიდ მნიშვნელოვანია. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი ლექსები, დაწერილი ბოლონეთში გადასახლების პერიოდში, პატრიოტული შინაარსისა, რომლებშიც პოეტი სევდით მოსთქვამს თავის სამშობლო საქართველოზე და ნატრობს მის წახვას. შემოქმედებითი მეთოდით მისი პოეზია განსხვავდება დრამატიულ ნაწარმოებთაგან. ლექსებში დიდი გავლენაა რომანტიული სკოლისა, რითაც დამახასიათებელი იყო იმ პერიოდის რუსეთისა და დასავლეთ-ევროპის მხატვრული ლიტერატურა. ნათარგმნი აქვს მრავალი ლექსები ე. მიკკევიჩისა; ა. პუშკინისა, მ. ლერმონტოვისა, ე. პიუგოსი, ფ. შილერისა და სხვათა.



1852 წლიდან გიორგი ერისთავი ხელმძღვანელობდა ქუთაისის „ცისკარს“, რომელმაც უდიდესი როლი ითამაშა ქართული ლიტერატურის და საზოგადოებრივი აზროვნების განვითარებაში.

გიორგი ერისთავის მსოფლმხედველობა, რამაც ასე მკვეთრად იჩინა თავი მის ლიტერატურულ ნაშრომებში და პრაქტიკულ მოღვაწეობაში, შესანიშნავად ასახავს თავის ეპოქას: ამაში მის ხელს უწყობდა დიდი განათლება.

ახალგაზრდობაში მან ერთ დროს დაჰყო მოსკოვში და იქ რუსეთის კულტურა შეითვისა.

პოლონეთში გადასახლების პერიოდში მან ზედმიწევნით შეისწავლა ევროპული კულტურის ნიმუშები. ისწავლა პოლონური ენა და გაეცნო პოლონეთის ხალხის ცხოვრებას, რომელიც ისევე დაზარებული იყო, როგორც მისი სამშობლო ქვეყანა. ყოველივე ამის შედეგად იგი გარკვეულად დაადგა ფეოდალიზმის დაცემისა და დაშლის აზრს. 1862 წელს მან დასავლეთ ევროპაში იმოგზაურა (არსებობს მის მიერ დაწერილი დღიური მოგზაურობისა) და კიდევ უფრო გაამდიდრა თავის ცოდნანი.

ცნობილი მწერალი სოფრომ მაგლობლიშვილი თავის მოგონებებში აღნიშნავს გიორგი ერისთავის გარდაცვალებას და სწერს: („მოგონებანი“, გამოც. „ფედერაცია“ 1936 წ. გვ. 40).

„მასხოვს ახალი ჩამოსული ვიყავი სასწავლებელში საორთვეოს შემდეგ, ენკენისთვის

დასაწყისი იყო, დიდძალი ხალხი მოვიდა გორში. ორბელიანიც მოვიდა, ორბელიანიცო, ყვიროდა და ხმაურობდა ხალხი. ეს იყო გრივოლ ორბელიანი, მოსულიყვნენ თ. გიორგი ერისთავის გარდაცვალების გამო. იგი გარდაიცვალა 1864 წელს: ენკენისთვის დამდეგს. მის ბიოგრაფიაშია ნაჩვენები დღედ გარდაცვალებისა ენკენისთვისცხრა. დიდძალი ხალხი მოზღვავედა გორში, უჩვეულებრივო ამავეი იყო. შევირდებიცკი დაგვიბოხვეს იმის გამოსვენებაზე, ეს უფრო გვიხაროდა. გარეთუბნიდან გორის მიძინების საკრებულო ეკლესიაში გამოასვენეს. ბავშვები დავძვრებოდით ხალხში. მასხოვს, სოფლიდან ჩამოსული გლეხები ტიროდნენ, დედაკაცები ხომ იხოცებოდნენ ტირილითათურბე პოეტის ნაყმევები იყვნენ, რომელსაც ისინი ბატონყმობის გადავარდნამდე გაენთავისუფლებინა. შევიტყეთ ისიც, რომ პირველი პიონერი ბატონყმობის გადავარდნისა ჩვენში იგი იყო: მეზობელი თვადები, სახლიკაცები წყველა-კრულვით იხსენიებდნენ პოეტსა“.

გიორგი ერისთავის მიერ ყმა-გლეხების განთავისუფლება ჯერ კიდევ ოფიციალურად ბატონ-ყმობის გადავარდნამდე, ერთხელ კიდევ ნათლად ადასტურებს, თუ როგორ მოწინააღმდეგე იყო იგი ფეოდალიზმისა.

ასეთია გიორგი ერისთავის ღვაწლი ქართული თეატრალური კულტურის ფორმირებაში, რომელსაც საპატიო ადგილი უკავია ჩვენი ლიტერატურისა და თეატრის განვითარების ისტორიაში.





შალვა კლხაიჯიანი

# შეხვედრის ზოგადი საკითხები

ჯერ კიდევ ძველ დროში გამოჩენილი პერძენი ფილოსოფოსი პლატონი ამბობდა: „ხელოვნება ძნელია“. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ეს დებულება ყველაზე უფრო სახვედრის ხელოვნებას ეხება. და მართლაც, მწერალს ფართო შესაძლებლობა აქვს რეალური სინამდვილე მთელი თავისი სისრულით წარმოგვიდგინოს რომანში ან მოთხრობაში. მუსიკოსის გახელოვნებაში ბევრების

ტილოზე ისე, რომ სიუჟეტმა არ დაკარგოს არც თავისი იდეა, არც შინაარსი და გარდა ამისა სათანადო მხატვრულ ფორმაში იყოს მოცემული. ხელოვნების არც ერთი დარგი არ უყენებს ასეთ სინელებს შემომქმედს.

ტყუილად კი არ უთქვამს დიდ მხატვარს ილია რეზინს, რომ: „რაც სიტყვის მხატვარს შეუძლიან გამოსთქვას ორი სიტყვით ორ წუთში, იმას ფერმწერი ვერ დასძლევს ორ თვეშიც, მოქანდაკეს კი მოუნდება ორი წელი“. შეიძლება მრავალი მაგალითის მოყვანა ამ სიტყვების დასამტკიცებლად. მხატვარმა ალ. ივანოვმა თავისი სურათისათვის „ქრისტეს გამოცხადება ხალხის წინაშე“ 24 კომპოზიცია გააკეთა, ლეონარდო დავინჩი „საიდუმლო სერობაზე“ 4 წლის განმავლობაში მუშაობდა და სხვ.

ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა მოვიყვანოთ თუ რა დიდ მოთხოვნილებას უყენებდა კარლ მარქსი მხატვარს. კომუნისტურ საზოგადოებაში ხელოვნების შესახებ მ. შტირნერთან წარმოებულ პოლემიკაში კ. მარქსი სხვათა შორის სწერს: „თვითეულს, რომელშიაც ზის რაფაელი, უნდა ჰქონდეს შესაძლებლობა დაუბრალოებლივ განვითარდეს“. მაშასადამე ვისაც აქვს ისეთი ძლიერი მიდრეკილება და ღტოლვა მხატვრობისადმი, როგორც ამას რაფაელი ბავშვობიდანვე გამოხატავდა, მხოლოდ იმის ნიქი ღირს რომ განვითარდეს, მხატვრობა ხელოვნების ყველაზე ძნელი დარგია, ამიტომ ყველას როდი შეუძლია იყოს მხატვარი. გამოჩენილი ფრანგი მხატვარი ეჟენ დელაკრუა სრულიად სამართლიანად ამბობდა, რომ „ფერმწერი, რომელიც არ არის კოლორისტი, ქმნის მხოლოდ შედეგად ნახატებს, და არა ფერწერას“. და განა ცოტაა ისეთი „მხატ-



ქ. მაღალაშვილი

„ნატურ-მორტი“

დაუსრულებელი ზღვა. სულ სხვაა მხატვარი, განსაზღვრულ კვადრატში ან ჩარჩოში მხატვარმა უნდა მოათავსოს რეალური სინამდვილის რომელიღაც ნაწილი. რეალური ცხოვრებიდან აღებული სიუჟეტი მხატვარმა უნდა მოათავსოს ჩარჩოთი შემოსაზღვრულ



ვარი“, რომელიც მხოლოდ მღებავის როლში გამოდის.

სახვითი ხელოვნების სიძნელე წარმოადგენს ავრეთვე ერთერთ მიზეზს იმისა, რომ ზოგიერთი უნიკო მხატვარი ფორმალიზმის და ნატურალიზმის ტყვეობაში ვარდება, მაგს გონია ვითომ ნატურალიზმი და ფორმალიზმი დიდ ცოდნას და მხატვრულ კულტურას მოითხოვენ. ტყუილი ამბავია, ვითომ ფორმალისტური სურათის დახატვა ძნელია. ცნობილი ფილოსოფოსის არტურ შოპენჰაუერის თქმით „არაფერია იმაზე უფრო ადვილი წერო ისე, რომ არავინ არაფერი გაიგოს, და არაფერია იმაზე ძნელი, რომ მნიშვნელოვანი აზრები საყოველთაოდ მისაწვდომ ფორმაში გამოსთქვა“. ფორმალისტ მხატვარს არ აინტერესებს არც თემა, არც სიუჟეტი. მას უნდა მხოლოდ გვიჩვენოს თავისი ვითომდა „ორიგინალობა“. მაგრამ საბოლოო ანგარიშში ეს „ორიგინალობა“ წარმოიშვება უცოდინარობისაგან, იმისაგან, რომ მან არ იცის უბრალო ხატვა, არ იცის ფერით წერა.

ბშირად ფორმალისტები თავს იმართლებენ იმით, რომ „ხელოვნების სიმართლე“ და „ცხოვრების სიმართლე“ სხვადასხვა არისო. მაგრამ ეს შემცდარი აზრია. არავითარი სხვა განსაკუთრებული სიმართლე არ არსებობს ხელოვნებაში. არსებობს მხოლოდ რეალური ცხოვრების სიმართლე და ხელოვნება ცხოვრების სიმართლე უნდა გადმოგვცეს ხელოვნების საშუალებით. დიდი გოეთე ამბობდა „ხელოვნება სარგებლობს რეალური საშუალებებით (ე. ი. ცხოვრებით-შ. ა.), რათა შექმნას სიმართლე, რომელიც გამოიწვევს სინამდვილის ილუზიას“. გოეთეს აზრით ხელოვნება ქმნის ცხოვრების სიმართლის მსგავსებას (правдоподобие). ხელოვნება ცხოვრების სიმართლეს გადმოგვცემს თავის სპეციფიურ ფორმებში, მაგრამ ცხოვრების სიმართლე მაინც უნდა დარჩეს ხელოვნების ნაწარმოებში. ამის წინააღმდეგია ფორმალიზმი. იგი არავითარ ანგარიშს არ უწყევს ბუნებას, რეალობას, ცხოვრების სინამდვილეს. მშვენიერი სახელი, — „კომპრაჩიკოსები“ — უწო-

და „პრავდამ“ ფორმალისტ-მხატვრებს («Правда» 1939. 1/III «О художниках-пачку-пах»). სამწუხაროდ, კომპრაჩიკოსების ვარჯიშობა ესლაც ვრძელდება საბჭოთა მხატვრობის ზოგიერთ წრეებში. „ისინი აღმაშფოთებელ უპასუხისმგებლობით ამახინჯებენ ბუნებას, ადამიანს, ჩვენს სოციალისტურ სენამდვილეს“ (იგივე „პრავდა“).

დიდხანია უკუვადებულა ლეგენდა ფორმალისტების ნოვატარიზმის შესახებ. ვ. ი. ლენინი კლარა ცეტკინთან საუბარში ამბობდა „მე არ ვემწყეა ძალა ექსპრესიონიზმის, ფუტურნიზმის, კუბიზმის და სხვა“ იზმების“ ნაწარმოები მხატვრული გენიის უმაღლეს გამოხატულებად ჩავთვალო. მე არ მესმის ისინი, მათგან არავითარ სიხარულს არ განვიციდი“. ცხადია, ხელოვნებაში ესპერიმენტაც უნდა ჰქონდეს ადგილი. მხატვრობის უდიდესი გენიოსი ლეონარდო დავინჩი ამავე დროს ფერწერის უდიდესი ექსპერიმენტატორი იყო. მაგრამ როგორც ეს მეცნიერებაში ხდება, ხელოვნებაშიაც ექსპერიმენტები კი არ უნდა ვუჩვენოთ ხალხს, არამედ მხოლოდ ექსპერიმენტის შედეგი, ე. ი. რაც შეხება მხატვრობას — დასრულებული სურათი. წინააღმდეგ შემთხვევაში საქმე გვექნება იმავე ფორმალიზმთან.

ნატურალიზმი მედალის უკანა მხარეა. ატურალიზმი ისეთივე გულგრილობას იჩენს რეალური ცხოვრებისა და ხელოვნების იდეური შინაარსის მიმართ, როგორც ფორმალიზმი. ნატურალიზმში საგნის დეტალები ადამიანს, და საერთოდ მთავარს, ადგვს იკაცებენ. ნატურალიზმის აპოლოგეტები თავს იმით იმართლებენ, რომ ჩვენ ხომ ბუნების და ცხოვრების ნამდვილ ასლს ვიღებთო. მაგრამ სწორედ ამაშია მათი უბედურობა. დეკარტის აზრით „ბუნება მხოლოდ ლექსიკონია, ლექსიკონი კი — ჯერ კიდევ წიგნი არაა, იგი მხოლოდ იარაღია და საშუალება წიგნის შესაქმნელად. „გამოჩენილ რუს მწერალმა ი. გონჩაროვმა სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანა ნატურალისტებს: „ბუნება მეტად ძლიერი და თავისებურია, რომ შეიძლება მისი აღება, ასე ესთქვათ, მოლიანად,

რომ შეიძლებაოდეს შექილება მასთან მისივე საშუალებებით და უშუალოდ დადგომა მის გვერდით... ბუნების უშუალო გადაღებიდან გამოვა მხოლოდ უღონო, უბადრუკი ასლი. ბუნება ნებას ვეძლევეს მიეუხალოვდეთ მას მხოლოდ შემოქმედებითი ფანტაზიის ვზით“. სწორედ ეს „შემოქმედებითი ფანტაზია“, და, უბრალოდ რომ ვსთქვათ, შემოქმედება, ხელოვნება აკლდით ნატურალისტებს. დეტალებით და წვრილმანებით ვატაცებულნი ნატურალისტ-მხატვარი მოკლებულია ყოველგვარი ფერწერითი კულტურისა.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სამწუხაროდ ზოგმა მხატვარმა ფორმალიზმთან ბრძოლა ისე გაიგო, ვითომ გამოცხადდა ბრძოლა ფორმის წინააღმდეგ. ამ მხატვრებმა წყალთან ერთად ტაშტიდან ბავშვიც ვადააგდეს. კარგია, გავიხსენოთ, თუ რას ამბობდა ფორმის შესახებ ვ. ი. ლენინი: „თუ ავცილებდით... რაიმეს ყოველგვარ ფორმას, მაშინ დარჩება გამოურყვეველი მატერია... მატერიას, როგორც ასეთს, აუცილებლად აქვს რომელიღაც ფორმა, ფორმა კი არის უბრალოდ მატერიალური. მყარი ფორმა“ (Ленинский сборник Т. IX). ლენინი ეთანხმება ჰეგელს, როდესაც უკანასკნელი ფორმას განსაზღვრავს „როგორც შინაარსის აგების კანონს“. რა ძვირფასი სიტყვებია ხელოვნების ყველა მუშაკებისათვის, შით უმეტეს მხატვრებისათვის. შინაარსი (იდეა, თემა, სიუჟეტი) ფორმის საფუძველია, მაგრამ შინაარსი (მატერია) ფორმის გარეშე არ არსებობს და არც შეიძლება იარსებოს. იმავე ილია რებინის თქმით: ღრმა იდეა მხოლოდ სრულქმნილი ფორმის საშუალებით ხდება მნიშვნელოვანი. მხოლოდ ფორმის წყალობით შეიძლება მიიღოს იდეამ უდიდესი მნიშვნელობა“. იდეურად სუსტი ნაწარმოები ფორმითაც არას დროს არ იქნება უნაკლო. ნატურალიზმი ხელოვნებაში უფლებებუყოფს ფორმას, იგი იძლევა ცხოვრების ბანალურ, შტამპიან ფოტოგრაფებს და უკანასკნელს ასაღებს როგორც ხელოვნებას.

სხვათა შორის ნატურალიზმს ხელს უწყობდა ის გაუიუმობაც, რომ ბურჟუაზიული ხე-

ლოვნებათმცოდნეები წარსულში და ეხლაც რეალიზმს ყოველთვის ურეკდნენ ნატურალიზმთან. შეიძლება ამას ვანგებაც სხადიოდნენ რეალიზმის ცნების დისკრედიტაციისათვის. მსოფლიო ხელოვნების უდიდეს რეალისტებს ისინი ქედმძლურად ნატურალისტებად აცხადებდნენ (მაგ. ა. ბენუა, კ. ვერმანი, რ. ჰამანი და სხვ.) სამწუხაროდ ზოგიერთი ავტორი საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეობიკ ავრძობდნენ ამ მცდარ ტრადიციას. მაგალ. პროფ. ა. სიდიოროვი, ს. რეინაქის „ხელოვნების ისტორიის“ მე-21 თავის შენიშვნებში მსოფლიო მხატვრობის ერთერთ უდიდეს რეალისტის კარავაჯოს მხატვრობას ნატურალიზმით ნათლავს. (გვ. 259). ეს გარემოება არასწორ ორიენტაციას აძლევს ჩვენს საბჭოთა ახალგაზრდა მხატვრებს და საკმაო არეუ-დარევას ქმნის კლასიკური მემკვიდრეობის ათვისების დროს.

ფერწერის კულტურის შექმნა შეუძლებელია ფერწერის კლასიკური მემკვიდრეობის შესწავლის და ათვისების გარეშე. ფერწერის კლასიკური მემკვიდრეობის ცოდნა აუცილებელია მხატვრისათვის. ზოგს ჰგონია, რომ ნიჭი, ტალანტი ეს ყველაფერია და იმისათვის, რომ ორიგინალური იყოს, ნიჭიერ მხატვარს არ ესაჭიროება წარსულის ფერწერითი კულტურის ცოდნა. უდიდესი შეცდომაა! ამის შესახებ მშენივრად გამოსთქვა თავისი აზრი დიდმა გოეთემ ეკერმანთან საუბარში: „სულელებს გონიათ ვითომ ისინი დაკარგავენ თავის ნიჭს, თუ კი შეეცდებიან შეიძინონ ცოდნა... საკმაო არ არის ნიჭიერი იყო. ყოველი ნიჭი უნდა განმტკიცდეს ცოდნით და მხოლოდ ამდაგვარად შესძლებს იგი განვითაროს თავისი ძალა... ჩვენ უნდა ვადმოვილოთ და ვისწავლოთ, როგორც იმათგან, ვინც ჩვენამდე ცხოვრობდა, აგრეთვე იმათგანაც, ვინც ჩვენს გვერდით ცხოვრობს. უდიდესი გენოსიც კი შორს ვერ წავა, თუ კი იგი განიზრახავს ყველაფრის შექმნას მხოლოდ თავისი საკუთარი თავიდან“. ეს ოქროს სიტყვები კარგად უნდა შეითვისონ იმათ, ვინც გაურბის სწავლას, ცოდნის შექმნას თა-



ვის პროფესიაში და მხოლოდ ნიჭით სურს იოლად გავიდეს.

მაგრამ ზოგი ჩვენი ახალგაზრდა მეორე უკიდურესობაში ვარდება. მას გონია, რომ კლასიკოსის შესწავლა ნიშნავს კლასიკოსის წაბაძვას. და ხშირად არის, რომ როდესაც ათვალეირებთ მორიგ გამოფენას და ხედავთ პეიზაჟს, უსათუოდ იტყვიან „ეს ხომ კოროა!“, „ეს ხომ შიშკინია“ ან „ლევიტანი“. ხშირად კლასიკოსებისაგან გადმოღებულ ფორმაში სოციალისტურ, ახალ შინაარსს ან-სახიერებენ, რაც იწვევს კონფლიქტს ფორმისა და შინაარსის შორის. მაგრამ ამხანაგ სტალინის ბრძნული თქმით „კონფლიქტი არსებობს არა საერთოდ შინაარსისა და ფორმის შორის, არამედ ძველი ფორმის და ახალი შინაარსის შორის, რომელიც ეძებს ახალ ფორმას და მიიღტვის მისკენ“ (ლ. ბერია, „ამიერ-კავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ისტორიის საკითხისათვის“, გვ. 78). სწორედ ამ კონფლიქტის გამო სურათი კარგავს თავის იდეურობას, მისი ში-

ნაარსი, ხდება გაუგებარი და იგივემდენად ჩაითვლება ხელოვნების ნაწარმოებად. სრულებითაც არ არის უგულვებელსაყოფი და განურჩეველი ფერწერის ტექნიკის საკითხები: თუ როგორი მეთოდით აწყობს მხატვარი ფერებს, ან როგორია ფერწერითი შედაპირის ფაქტურა და სხვ. მხატვრობაში ტექნიკურ საკითხებს დიდი მნიშვნელობა აქვს. ხშირად მხატვარი საღებავს იყენებს როგორც შესაღებ მასალას და მას გონია რომ შეღებვა და შეფერადება გადმოსცემს საბჭოთა ჭინამდვილის მრავალსახეობას. მაგრამ, აი რას ამბობს მხატვარი ბ. იოვანსონი: „საღებავი ნედლეულის სახით მოცემული პალიტრაზე ეს ფერი კი არ არის, არამედ მხოლოდ საღებავია, მხატვარმა უნდა გამოძებნოს ფერების ისეთი შეხამება, რომ გამოავლინოს შინაარსი, გადმოგვცეს ცხოვრება მთელი თავისი ზისრულით“. ჩვენს მხატვრებს აკლიათ ფერწერითი კულტურა, სინათლის და ჰაერის გადმოცემის ტექნიკა, მისწ-



ვ. ბაგრატიონი

„ბგდნიერება შრომაშია“







ლი პეიზაჟისტებისა ყოველწლიურად ერთი და იგივე ადგილის პეიზაჟებს ხატავდნენ სხვადასხვა ვარიაციებით ან სხვადასხვა ფორმებში. რემბრანდტი, მავალითად, ხატავდა ამსტერდამის მიდამოებს მხოლოდ, მაგრამ ამით მისი პეიზაჟები არა ნაკლებ დიდ ნაწარმოებია, ვიდრე სხვა მისი სურათები.

საქართველო პეიზაჟებით მდიდარი ქვეყანაა. დაწყებული სუბტროპიკებით, სადაც მარად მწვანე მცენარეულობაა, გათავებული ალპიური კორდონით, და მარადი თოვლით დაფენილი მთებით, მაგრამ არის თუ არა ქართულ მხატვრობაში გადმოცემული ეს მრავალნაირი პეიზაჟი. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ძალიან ცოტა და სუსტად. და ეს იმიტომ, რომ ჩვენი პეიზაჟისტი დღეს ხატავს კოლხიდას, ზვალ ბაკურიანის ტყეს, ზევ ნევესურეთს და არც ერთი პეიზაჟი არ გამოუდის კარგად, რადგან, როგორც ამბობენ, იგი „კავალერისტული ნახტომის“ ნაყოფია. გარდა ამისა, ჩვენი მხატვრები ხატავენ, მაგალ., კოლმეურნეობის პეიზაჟებს, რომელიც არ გავს საქართველოს არც ერთი კუთხის პეიზაჟს. საინტერესოა, რომ თვით მხატვრებიც გაურბიან პეიზაჟის სახელწოდებაში იმის აღნიშვნას, თუ კონკრეტულად რომელი კოლმეურნეობის პეიზაჟია მოცემული მათ ტრილოზე, და ეს იმიტომ, რომ მათი პეიზაჟი სახლში, კაბინეტში გამოგონილი პეიზაჟია ხშირად, ვიდრე რეალური ცხოვრებიდან, ნატურიდან აღებული პეიზაჟი.

გოეთე ამბობდა: „პეიზაჟისტს უნდა ჰქონდეს დიდი ცოდნა. მისთვის საკმარისი არაა პერსპექტივის, არქიტექტურის, ადამიანის და ცხოველების ანატომიის ცოდნა. მას აგრეთვე უნდა ჰქონდეს ზოგიერთი ცნობები ბოტანიკის და მინერალოგიის დარგიდან“. ასეთ დიდ მოთხოვნილებას უყენებდა გოეთე პეიზაჟისტებს. და მართლაც, განა სამართლიანი არ არის ეს მოთხოვნილება? ჩვენი პეიზაჟისტები ხატავენ მაგ. ხეს, რომელიც რეალობაში არ არსებობს, არც მუხასა ვაგან იგი, არც ვაშლის ან ფიჭვის ხეს, და ეს მხოლოდ იმიტომ რომ პეიზაჟისტი არ ერკვევა ხეების სხვადასხვა ჯიშებში. ასეთივე მდგომარეო-

ბა არსებობს სხვა მცენარეულობის და დღემდე მიწის ნიადაგის მიმართ.

დიდ პრობლემას წარმოადგენს პეიზაჟისტისათვის ცის გადმოცემა. მსოფლიოს ერთი უდიდესი პეიზაჟისტი ინგლისელი ჯონ კონსტებლი ამბობდა: „პეიზაჟისტი, რომელიც თავის სურათებში არ გადმოსცემს ცას, როგორც კომპოზიციის ერთერთ მეტად არსებითს მომენტს, კარგად გამოსახულებების ერთერთ უძლიერეს დამხმარე საშუალებას“. ამავე დროს კონსტებლი აღნიშნავს ცის გადმოცემის სიძნელეს „ცის გადმოცემის სიძნელე დიდია მხატვრისათვის, როგორც კომპოზიციის, ისე შესრულების მხრივ“.

ამრიგად, ერთის მხრივ, ცის გადმოცემა პეიზაჟისტისათვის აუცილებელია, მეორეს მხრივ კი, დიდ სიძნელეს წარმოადგენს. ალბათ ამ უქანასკნელის ბრალია, რომ ჩვენი პეიზაჟისტები ან სრულებით გაურბიან ცის გადმოცემას და სტოვებენ სურათის ზემო ნაწილში გამოურკვეველ ფერის ცის ზოლს მხოლოდ, ან გადმოცემენ ცას ხან მთლიანი ლურჯი ფერით, რაც იშვიათია, ხან კი რაღაც მღვრიე ტყვიისფერით, რაც სრულიად არ არის დამახასიათებელი ჩვენი მზიანი ქვეყნისათვის.

უდიდესი მნიშვნელობა ეძლევა ეხლა საბჭოთა კავშირში ისტორიულ მხატვრობას, იგი მოწოდებულია გამოსცეს როგორც კომუნისტური პარტიის და სამოქალაქო ომის ისტორიის თემები, აგრეთვე ჩვენი დიდი სამშობლოს წარსულის მნიშვნელოვანი მომენტები. ჩვენმა მხატვრებმა უკვე შექმნეს კომუნისტური პარტიის ისტორიისადმი მიძღვნილი მთელი რიგი ტილოებისა, მაგრამ ეს, ცხადია, არა კმარა. ამ მიმართულებით უნდა სწარმოებდეს შემდგომი მუშაობა. მაგრამ ჩვენი მხატვრები ძალიან ჩამორჩენილი არიან ჩვენი ხალხის, ქართველი ერის ისტორიიდან სურათების შექმნის საქმეში. და განა ცოტა ბრწყინვალე მომენტებია ჩვენი ხალხის ისტორიაში, საესე უდიდესი პატრიოტიზმით, სამშობლოსადმი სიყვარულით და მტრებისაგან მისი დაცვით. საჭიროა მხოლოდ მეტი შემოქმედებითი გამბედაობა და, რაც მთავა-



რია, ჩვენი ქვეყნის ისტორიის კარგი ცოდნა.

აუცილებელია ამ მხრივ იმ დიდი გამოცდილების გამოყენება, რომელსაც იძლევა მსოფლიო ისტორიული მხატვრობის ისეთი დიდი სახელი, როგორც ე. სურიკოვი. რომელმაც პირველმა უკუაგლო სამეფისკარო ბატალური ფერწერის ტრადიციები. „შე არ მესმის ცალკეული ისტორიული პიროვნებების მოქმედება უხალხოდ. უმასოდ. მე უნდა გამოვიყვანო ის ქუჩაში“, — ამბობდა სურიკოვი და, მართლაც, მან, შეიძლება ითქვას, პირველად მსოფლიო ისტორიულ მხატვრობაში გამოიყვანა ხალხი. ავიღოთ თუნდაც მისი ისეთი განთქმული სურათები, როგორც

„მოროზოვა“, ციმბირის დაპყრობა ვერძის მიერ“, „სუფოროვის გადასვლა ალპებზე“ სხვათაშორის აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ უკანასკნელი სურათის დახატვისათვის სურკოვმა სპეციალურად ინახულა ალპების ის ნაწილი, რომელიც სუფოროვმა თავისი მამაცი ჯარით გადაიარა. ასეთ დიდ პასუხისმგებლობას გრძნობდა სურიკოვი ისტორიული თემის გადმოცემის დროს ტილოზე. ჩვენმა მხატვრებმა უნდა შეისწავლონ სურიკოვის შემკვიდრება, რათა ისეთივე ოსტატობით, საქმის ცოდნით და ფერწერითი კულტურით გადმოგვცენ ჩვენი ხალხის ისტორიული წარსულის ღისშესანიშნავი და ხალხური მომენტები.



ქ. გვირგაძე

„მანვერებზე“



მორის კამელი

# ტიციანო ვეჩელი

(მისი ცხოვრება და შემოქმედება)

## რედაქციისაგან

რადგან ქართულ ენაზე ნაკლებად მოიპოვება საეციალური შრომები მსოფლიოს ხელოვნების დიდ წარმომადგენლებზე, რედაქციამ საჭიროდ სცნო გადმოეთარგმნა ცნობილი ფრანგი ხელოვნებამცოდნის მორის ჰამელის წიგნი ერთერთ უდიდესი მხატვრის, ფერწერის ვენეციური სკოლის წარმომადგენლის ტიციანო ვეჩელის შესახებ. თარგმანი ფრანგულიდან გულთენის ნინო გულიშვილს.

I

ტიციანო ვეჩელი, რომელიც ცნობილია ტიციანის სახელით, არის არა მარტო ვენეციელთა სკოლის სრულქმნილი ოსტატი და იტალიის უდიდესი კოლორისტი, არამედ იგი ერთერთი უნივერსალური გენიათაგანია, რომელიც ჩასწვდა ბუნების საიდუმლოებათა სიღრმეს და მის მრავალგვარ ცვალებადობათა კანონებს. მისი სურათები სიხარულითა და სილამაზით მდიდარი ფორმისა და ფერების პოემას წარმოადგენენ, სადაც სინაზე და ძლიერება, შესწავლილი ეფექტები და ბუნების შეგრძნობა ჰქმნიან ზომიერი სიმდიდრისა და ვაჟაკური სილამაზის სრულწონასწორობას. ტიციანი პირველყოვლისა ჰარმონიული არსებაა. არ სჩანს, რომ მას სტანჯავდეს პატივმოყვარეობა, რომელიც აღემატებოდეს მის უფლებებს, ან ზედმეტი გრძნობიერება, ან და სურვილი რაიმე შეუძლებელის გამოხატვისა. არაა მასში არაფერი მეტის მეტი, არც ზეადამიანური და არც ნაღვლიანი. ძალდატანების ოდნავი კვალიც არ ემჩნევა მის სურათებს. ისინი წააგავენ ჰესტერიანთა წალკოტში მადლიანი მზით მოწეულს, ოქროთი შეფერილს და წვენით გაჟღენთილ ნაყოფს.



ტიციანი

ეპოქა და გარემო, რომელშიაც გაიშალა მხატვრის ცხოვრება. თითქმის მთელი საუკუნის მანძილზე ჰკვებავდა მის გამოჩენილ და იშვიათ ნიქს უზომოდ მდიდარი და მრავალფერადი მასალით. ბრწყინვალეობით შემკულ, ბედნიერი ოცნების მსგავსად გაშლილ ცხოვრების ცეცხლმა და სიტკბოებამ დალი დასვეს მის სარკესავით სპეტაკსა და ღრმა სულს. ტიციანი მალალი, ღრმა და შერს-

მკვრეტელი სულის პატრონი, თანდათანობით ავრცელებს თავის შესანიშნავ ოსტატობას და, ჩამოშორდა თუ არა თავისი მოქიშპენი, რომელთა სიმშვიდე შეიძლება, დაერღვია მის მეფურ ღირსებებს, ის კეთილგონიერულად ანაწილებს თავის შემოქმედებითს ძალას, რომელმაც მკვეთრად გადალახა ჩვეულებრივი ნიჭიერების საზღვრად მიჩნეული მიჯნები. თუ მის უკანასკნელ ტილოებს ფანტაზიის ოდნავი სიღარიბე ემჩნევა, სამაგიეროდ მათში გვხვობლავს შეუჩერებელი პროგრესი ოსტატობისა და ფუნჯის დაუფლებისა.

მისი მშვენიერი ტილოები ობიექტიურია: ტიციანი აქ ამჟღავნებს განსაკუთრებულ თავისებურებას. ის არ გამოხატავს მიქელ-ანჯელოს და რემბრანდტის მსგავსად მაღალ ან პათეტიურ გრძობებს; იქნებ მას ჰქონდეს კიდევ ცნაღველი, მაგრამ იგი არ გომხელთ მას. შესაძლოა მისი სული არ წარმოადგენდეს ფერწერის გენიის უმაღლეს მწვერვალს. მისი უმთავრესი წუხილი—ფულზე ზრუნვა იყო—უფროსი შეილის შეუფერებელ საქციელმა და მფლანგველობამ მხატვარში გაანადგურეს მშობლიური სინაზე. და წესრიგის მოყვარულ ადამიანს, რომელსაც ძუნწობაც კინაღამ დასწამეს, ტიციანს ათასგვარი უსიამოვნობა გადახდა, რომ ხელთეგდო ის შემოსავალი, რომელსაც უწინასწარმეტყველებდნენ, და რომლითაც არ იყო უზრუნველყოფილი იმპერატორის მხრით. ტიციანი კარგად სარგებლობდა თავისი ცხოვრებით, როგორც ჰქვიანი ეპიკურელი. ასეთი არსებანი, რომელთაც პრაქტიკული სიბრძნე ახასიათებთ, ნაკლებად არიან დაჯილდოვებული დიდი ლირიული ემოციებით, დაუსრულებელი თრთოლივით და იღუმალი ღელვით. მაგრამ ისინი გვაყვარებენ ცხოვრებას და როგორც კეთილის მომქმედნი, სილამაზის

ნახსა და ღრმა სიყვარულს აკმევენ, მშვიდი გრძობიერება, რომლითაც გამსჭვალული ტიციანის ტილოები—რენესანსის ნაყოფი გახლავთ, ანდა შეიძლება ითქვას—ის მშვენიერი ვენეციის გენიის გამოხატულებაა. მისი წარმართობა ჯანსაღი ბუნების თავისუფალ აყვავებაში გამოიხატა, რომელშიაც არ არის მიდრეკილება ბიწიერებისა და ავბორცობისა. ის უშუალოდ უახლოვდება ანტიკური ეპოქის პოეტებს და მხატვრებს. საყოველთაო ცხოვრების სიმახვილემ სული ჩაუდგა მის მშვენიერ, გულუბნყვილო და შუქით გაბრწყინებულ ტანებს.

ტიციანი ყოველგვარი ქანრის დიდი ოსტატია, მითოლოგიური პორტრეტია ეს, თუ რელიგიური სურათი, სულ ერთია. ის პარალელურად მუშაობს, როგორ წარმართულ, ისე ქრისტიანულ თემებზე, როგორც უბედურ, ისე ტრიუმფალურ შემთხვევებზე. მისი ბრწყინვალე და ფხიზელი ჰკუა ხშირად დაცნობდა ასეთებზე და ნაპერწყლებივით გამოჰყრიდა ხოლმე ოსტატურად გარდატეხილი ფორმების გრძობასა და ფერების მომხიბვლელ მუსიკალობას. მისი უმთავრესი მოტივებია: მისთვის დამახასიათებელი სინაზე, მხიარული და ბედნიერი დედობრივობა, ბავშვების გულუბნყვილო სილამაზე. იდილია და დრამატიული ელეგია. მხატვარი თავისი ბრწყინვალე მადონების მშვენიერებასა და ღვთაებრივი ბავშვების უმწიკვლობას სიკეთისა და სიწმინდის რკალში ათავსებს. დიდი დამწველი გრაცია, რომელიც ხაზების დიდებულ ტაქტში და ტონების რიტმში იგრძნობა—ტიციანის გენიის თვისებაა.

ზოგნი ცხოვრების ღრმა მორალებზე ან აზრებზე ჰქადაგებენ, იჩენენ მათდამი მეტს ინტერესს ან მეტს მზრუნველობას, ზოგნი კი მეტის სერიოზულობით უცქერიან არსისა და საგნის საიდუმლოებას. ბერძნების შემდეგ



ტიციანზე უკეთ არავის გამოუსატყავს სილამაზე და არც არავის, მის გარდა, არ მოუხიბლავს ჩვენი თვალი მეტის სიმშვენიერით. ამ მხატვრის ტრიუმფი ბედნიერების გადმოცემამაა. მისი დანიშნულება მხოლოდ სილამაზეა. მხატვარი არ იღლებათავბრუდამსხმელი ჰიმნების გამეორებით. ელასტიური და ძლევამოსილი ფორმების სიმშვენიერე, ვარდისფერი კანი, ქალთა მომხიბვლელობა, სათნოება, სინარჩარე და სიტურფე მან უზომო ენტუზიაზმით გამოხატა თავისი პოემის, ყოველ სტროფში, რომელთა ქრისტიანული მორალის სიფაქიზემ შეარბილა ბერძენთა მძლავრი ნატურალიზმი. ტიციანის სიმთვრალე ნაზია და მსუბუქი და არ ვადადის რუბენსის მხურვალე ლირიზმში. ოსტატი თავისი თავის უფალია, ის შემოქმედებითი ცეცხლის და ნატიფი გემოვნების მიხედვით ნამდვილი კლასიკია და რომაელი.

მისი კომპოზიციების ბრძნული ზომიერება უმაღლეს წერტილს აღწევს. მხატვარი მეთოდურია და გონიერი, თითქოს ის მოველინა ქვეყანას იმ სანახაობის ვადასახალისებლად, რომელიც აჯადოებს მის სულს და ატყვევებს მის თვალს. მისი ხაზი და ფერი ინდივიდუალური ქმნილებაა, მაგრამ სავსებით ემყარება ბუნების ლოგიკას და კანონებს. არავის შესწევდა ძალა ტიციანზე უკეთ აეწყო სურათი ცენტრალური ძალის გარშემო, დამორჩილებოდა არაბესეს, შეემკო სურათი ძვირფასეულობით, აღედგინა მთავარი ნოტები მიღებული გამოძახილების საშუალებით და შეექმნა ორგანიული ერთეულები მოდელის და სამყაროს გეგმების მიხედვით. ტიციანი გამომგონებელია და ფერების საუკეთესო აღქმიკოსი. მხატვარი გამოდის ტრადიციულ ხელობიდან, ჰქმნის სრულიად ახალ ენას, თავისუფალს და დაჯილდოვებულს მეფური გაბედულებით და

ამიტომია, რომ მისი ნაწარმოებები უბელ ჯაქვს წარზრადგენენ მხატვრობის ევოლუციაში.

ტიციანი დაიბადა დედამიწის ერთ ულამაზეს ქვეყანაში, ამპეცოს მინდვრების სამხრეთ აღმოსავლეთით, ტიროლის და ფრიოლის საზღვარზე ქალაქ პიეე და კადორში, რომელიც ზღაპრულად აღმართულა მდინარე პიავას ნაპირებთან მდებარე მწვერვალზე და, რომლის მახლობლად მიიკლავება ალპების გიგანტური კედლები. სწორედ აქ გადის მთავარი გზა, რომელიც აკავშირებს და იტალიას გერმანიასთან, ვენეციას ნიურნბერგთან და აუგსბურგთან. აქ მოსახლეობა შესდგებოდა შვეიცარიების და შთის მთხრელებისაგან, ხალხი ღარიბი იყო, მაგრამ ღონიერი. კადორელები ცნობილი არიან ჰუამახვილობით, დიდი ტემპერამენტით და ნებისყოფით.

ტიციანი დაიბადა 1477 წელს ძველ ოჯახში, რომელიც მე-XIV საუკუნიდან დაწყებული დიდი გავლენით სარგებლობდა ქალაქის მმართველ წრეებში. 1321 წლიდან ბატონ გვეჩელოს, ტომაზო და პოზალეს ვაჟს უკვე იხსენიებენ, როგორც კადორის უფროსს. მხატვრის წინაპრები ვეჩილები და ნოტარიუსები იყვნენ, რომლებმაც სახელი გაითქვეს სამართლის მკოდნობაში. თანდათანობით ნახევრად გერმანული გვარი გვეჩელო შერბილდა ვეჩელოდ, რაც ვეჩელოს გვარეულობის სახელწოდებად გახდა. ტიციანის მამამ გრიგორიომ ხელობით იურისკონსულტმა და სამხედრომ, მხატვრის ბიძამ და უფროსმა ძმამ ფრანცისკომ 1508 წელს მაქსიმილიანეს, კადორის მოქალაქეებსა და ვენეციის ჯარებს შორის მომხდარ ომებში ისახელეს თავი. დიდი ტემპერამენტი და დიდი ნებისყოფა ტიციანმა მოსტაცა იმ ხალხს, რომელმაც ჩრდილოეთის



ენერგიას სამხრეთის ჭკუის მოქნილობა დაუშნა. შეიძლება მას მთაში მცხოვრებთაგან მოსდგამდა ფულის სიყვარული და ნაწილობრივ ცბიერება; ამ ორმა თვისებამ მხატვარში გაანელა ვენეციური მეტის მეტი სირბილე. ტიციანს ალბათ წინაპრების დიდი კულტურის წყალობით ერგო სულის სიღიადე და მანერების თავისუფლება, რაც ოსტატს უეჭველად მისი დროის საუკეთესო მხატვართა და ადამიანთა რიგებში აყენებს.

იმ ავტობორტრეტების მიხედვით, რომლებიც მხატვარმა დაგვიტოვა, ის ახოვანი ტანის პატრონი უნდა ყოფილიყო, სახის ნაწი მიხაზულობით, შავი ცეცხლიანი თვალებით, ფართე შუბლით, არწივისებური ცხვირით და განსაკუთრებული ნიკაპით. მეტად წარმოსადეგი, გონიერი და ავტორიტეტული შენედელება ჰქონდა, დიდი უფლებებით აღჭურვილი სახელმწიფო მოღვაწე გეგონებოდათ. მაგრამ უკანასკნელი ავტობორტრეტები სულ სხვა ამბებს ამჟღავნებენ.

ის უკვე არ ჰგავს, იმ მეოცნებეს, რომელიც, მხოლოდ თავის სიამოვნებაზე ფიქრობს. პორტრეტებიდან რეალ ცხოვრებას მფლობელი აქტიური ადამიანი გვიცქერის, უეჭველად მას უდიდესი ადამიანის ძალა აქვს. მისი გენია როდია მარტოოდნ სულიდან ამონახეტი ინტელიცია, რომელიც იმორჩილებს ბუნებას! ის უფრო „გაგების და მიხედვის“ საკვირველი უნარის მქონე გენიაა — რომელიც არაჩვეულებრივი ენტელეხიზმით სწვდება სხვადასხვაგვარი ფორმების და ხასიათის სიღამაზეს. მას ათვისების უდიდესი უნარი აქვს. ის თავის მხურვალე კონცეპციით გარდაჰქმნის და ახალისებს ბუნების მიერ მოწოდებულ ელემენტებს და შემდეგ თავისი ნათელი გონების რიტმს უმორჩილებს; მხატვარი ჰქმნის ახალ სამყაროს სადა და სპეტაკ ფორმებში.

ასეთი გენიოსი, რომლის ძლიერება მეტრულია ესოდენ მომხიბლველ სამოსელში, შეიძლება გაჩენილიყო მხოლოდ ვენეციის მაგვარ ქალაქში, კულტურისათვის მეტად საყვარელ ნიადაგზე.

უფროსი ძმის ინიციატივით ტიციანი 1487 წელს ბიძას ჩააბარეს, აქედან მოზაიკოს ცუკატოს შვირდი გახდა, შემდეგ ჯენტოლეს სახელოსნოში გადავიდა, უფრო გვიან კი ჯიოვანი ბელინისთან. მხატვრის ჭკუა და მხედველობა ვენეციაში ჩამოყალიბდა, ის უზომოდ შეეჩვია ამ ქალაქს, ვერ შორდებოდა მას და თუ ხანდახან წავიღოდა მეზობელ ქალაქებში ისიც ძალიან მოკლე ვადით. მოგვიანებით იმოგზაურა რომში და აუგუსტურში; ის ყოველთვის უბრუნდებოდა სამშობლოს და დიდებული ზღვის პეიზაჟებს, დაკლანილ ველებს და მთებს, რომლებიც იშლებოდა ალპიდან ლიდომდეს. ტიციანს არასოდეს არ უღალატნია ამ ქალაქისათვის, რომლის სიტურფეს უზომოდ მოხიბლული ჰყავდა იგი. მისი ძლიერი ტემპერამენტი ისე გამოიკვება, რომ არც გაუნაზებია და არც გაუნელებია ამ ათასგვარ ნეტარ და სასიხარულო შთაბეჭდილებებს, რომლებითაც საესე იყო მაშინდელი ვენეციის ატმოსფერომის მდიდარ ნატურას წესად ჰქონდა ბრძნული ზომიერება და გრძნობების კეთილშობილება, რომელნიც ცხოვრების მთელს სიხარულს ყუდავ მშენიერებად აქვედნენ.

ვენეციამ ამ დროს მიიღწია სწორედ თავისი ძლიერების აპოგეას და გადალახა კიდევ იგი.

გმირული პერიოდი გათავდა: დიდი სავაჭრო გზები შეიცვალა. ქალაქი ცხოვრობდა წარსულით და საუკუნეების მანძილზე დაგროვილი სიმდიდრით, ის ემსგავსებოდა ლეგენდარულ დედოფალს. ნაირფერად ატმოსფეროში, ტბებით დასერილი, ცაა და ზღვის



„შენგრა სარკესთან“

შუა დაკიდებული ქალაქი ფეერიულად გაშლილიყო თავის შრავალფერად მარმარილოში, ჯერ კიდევ ცოცხალი სასახლეებისა და მდიდარ სიტურფეთა წყალობით, რომელთა აღმოსავლური დიდებულება იტალიურ სი-

კონტავესთან იყო შეზავებული. ინტელექტუალური კულტურა აქ ნაკლებად მკაცრი, ნაკლებად წუნდაუდებელი და ნაკლებად მალაღი იყო, ვიდრე კონტინენტალურ იტალიაში. ამ აზიისაგან მიბრუნებულ ექსცენტრულ ბა-





ხარზე იტალიურ ჭკუას ფლორენციასთან, მილანთან, რომთან და უმბრიასთან შედარებით არ ჰქონდა არც მათი სიღრმე და არც მათი შორეული ძალა. დიდხანს ვენეცია აღმოსავლეთის მოხარკე იყო, მან თავისი ხელოვნების საჭიროებისათვის, ბიზანტიელებისა და ბერძნებისაგან ისესხა წმინდანების სურათების იდეა, კულტის საგნები, ხალიჩები, ოქროს მოზაიკა, რასაც სასახლეებისა და ეკლესიების შესამკობად იყენებენ. ჩამოაყალიბეს თუ არა თავისი საკუთარი ორიგინალური სკოლა, რომელიც სხვებისაგან პოეტური რეალიზმით განირჩეოდა, მაშინვე განდევნეს ფრესკული სიმკაცრე იმ მიზნით, რომ შიგ შეეტანათ ცხოვრების მხიარული მხარეები.

ამ სკოლამ სამყაროზე და ფორმებზე უფრო ახალი შეხედულება შემოიტანა, ვიდრე ორიგინალური აზრები და ღრმა გრძნობები. სანახაობა და ფერადოვანი მოჩვენებები, რომელთაც ისინი ხედავდნენ, შებურვილი იყო ისეთი დიდი მომხიბვლელობით, რომ მხატვრებს ასეთების გამოხატვა შეეძლოთ მხოლოდ სრულიად მოულოდნელი და ალერსიანი აფეთქების საშუალებით.

არასოდეს ოცნების მაგია არ დაახლოვებია რეალობას ამ ზომამდე, და არც რეალობა შეჭრია ასე მძლავრად მხატვრების მხედველობას. ამ თვისებებმა პირველად იჩინა თავი ორივე ბელინის და კარბაჩიოს ნამუშევრებში, სახელდობრ: რეალობით ძლიერმა გატაცებამ და ნახი გრძნობების და ნაწილობრივ პრიმიტიული სიმკაცრის სიყვარულმა. წარმოუდგენელია ამაზე მეტი სულიერი მომხიბვლელობა, რომელიც ცდილობს უფრო გვასწავლოს, ვიდრე მოგვჩიბლოს.

ასეთ მდგომარეობაში იყო ვენეციური

სკოლა იმ დროს, როდესაც დაიწყო გაზრდა და გამდიდრება ტიციანის ნიჭმა.

მე-16 საუკუნის მხატვრების უმეტესი ნაწილი ჯიოვანო ბელინის ატელიედან გამოვიდნენ. ლორენცო ლოტოს, მარკო ბაზაიტის და ჩიმა კონელიანოს გვერდით შეიძლება ტიციანიც დავასახელოთ, როგორც ჯორჯონე ბარბარელის და პალმა-უფროსის ამხანაგი; პირველი რამდენიმე წლით უფროსი იყო ტიციანზე, მეორე კი უმცროსი. ეს სამი კაცი სათავეში ჩაუდგა იმ მხატვრებს, რომლებიც 1500 წელს გამოვიდნენ ასპარეზზე. ამ თაობამ ვადაშწყვეტი ნაბიჯი გადადგა ვენეციის მხატვრობაში, თავი დააღწიეს ეკლესიურ კომპოზიციებს და ხელოვნება უფრო ჰუმანიური და ნატურალური გახადეს. მეტი თავისუფლება მისცა კონცეპციას, უზომო სიმდიდრე და მოქნილობა ფერებს და მეტი სიცოცხლე და მონუმენტალობა ფორმებს.

ვის ერგო ბედნიერება ზვის მაჩვენებელი გამხდარიყო? მე ვფიქრობ დამეთანხმებიან, თუ ასეთის ინციტავას ჯორჯონეს ვარგუნებთ. ვაზარი ამბობს: „პირველი ჯორჯონე იყო, რომელმაც თავისი ფიგურები მეტად მოძრავი და რელიეფური გახადა“.

ისეთი ნაწარმოები, როგორიც არის „კონცერტი სოფლად“ აშკარად მოწმობს ამ გადადგმულ ნაბიჯს. პეიზაჟი, რომელსაც ბელინი გეთავაზობს ვადაიქვა ჰარმონიულ ბაზათ, რომელზედაც ელვარებენ ქარვისფერი კანი, მდიდარი კოსტიუმები და ფოთლები. ამ სურათიდან მშფოთარე და ნაყოფიერი გაზაფხულის მსგავსად იფეთქებს ხოლმე მხურვალე ლირიზმი, ოცნებით შემკული ვნება და ცხოვრების სრულიად ახალი გრძნობები. არავის ტიციანზე უკეთ არ უსარგებლია ამ მდიდარი და მაღლიანი ხერხით, შუქით გაელვარებულ ფორმებს, ანიჭებდა მოძრაობას, სითბოს და სიცოცხლეს. პალმას



ფაქიზმა ნატურამ პირველმა იგრძნო გამკვირვალე ქსოვილების სიმშვენიერე, ქალური სიტურფის სრულიად ახალი სახე, ნაზი ნახევარი ტონები და სასიამოვნო კოლორიტი. პალმას ინდივიდუალობა იმაში გამოიხატა, რომ ის თავისი აბრეშუმის მსგავსი და ხვედროვანი ფერწერის წყალობით განსაკუთრებულ სიმშვენიერეს აღწევდა.

ტიციანს ზრდის პერიოდში ძნელი იყო არ განეცადა ამ ორი დიდი ოსტატის გავლენა. მაგრამ მისმა შორსმჭვრეტელმა ტკუამ კარგად იცოდა თუ რამდენად შეიძლება ესარგებლა სხვისი კარგი მხარეებით. მართალია, ჯორჯონე და პალმა ღრმად შეიჭრა ტიციანის გონებაში, მაგრამ მხატვარმა მალე დააღწია თავი ამ გავლენებს. ტიციანის დებიუტი არ არის ცნობილი, მხოლოდ როგორც სჩანს ის ოსტატ ბელინის შვიკრიდი იყო. მისი მშობლების პორტრეტებმა, რომლებსაც მხატვრის პირველ ნამუშევრებად სთვლიან, ჩვენამდე ვერ მოაღწიეს.

ტიციანს პირველ წლებში იტაცებს ბელინების ტრადიციული თემა „მადონა ბავშვით“ წმინდანთა შორის, რომელშიაც თავისუფლად დანახავთ მისი ოსტატობის ზრდას. ლიხტენსტენის გალერეის ქალწული, რომელიც ვენაში არის, ყველაზე უძველესი უნდა იყოს, ის მუქი-წითელი ფარდის მარჯვენა მხარეს ზის და მუხლებზე ბავშვი უჭირავს, რომელიც ხელებს იქვე მდგომ წმინდა ეკა-

ტერინესაკენ აშვერს. ქალწულის ეს თლილი და ნარნარი პროფილი, ძირს დაშვებული თვალებით მშვენიერად ისახება ცაზე. მის და მთავარ ჯგუფს შორის ღია ფონზე დადებულად არის აღმართული იოანე ნათლისმცემლის ლამაზი და პოპულარული ფიგურა; მარცხნივ მოსჩანს გამკვირვალე ატმოსფეროში მოძრავი ხეების თხელი მწვერვალები.

ნაციონალური გალერეის „წმინდა ოჯახში“ სილამაზე მეტის თავისუფლებით არის გადმოცემული, კომპოზიციაც ნაკლებად შებოქვილია და პეიზაჟიც კარგად არის მიგნებული. ქალწული თეთრი თავსახვევით არის, რომელსაც ხელში ლერწმის საწოლში მდგომი ბავშვი უჭირავს, რომლის სიტურფე და სითეთრე პალმას პერსონაჟებს წააგავს.

ვენის მუზეუმის „ქალწული მოაჯირთან“, ან სხვაგვარად „ბოშების ქალწული“, რასაც შავგვრემანი სახის გამო ეძახიან, კიდევ უფრო თვალსაჩინოდ ხდის შეუჩერებელ პროგრესს, რომელიც გამოიხატებოდა ბუნების დაუფლებებაში, რელიეფების სიმრავლეში, ტონების ძლიერებაში. ეს თვისებები ჯორჯონესაც ახასიათებდა, მაგრამ ტიციანს გემოვნება ამ უკანასკნელთან შედარებით უფრო ნატიფი ჰქონდა, სილამაზე მეტად სრულქმნილი, ემოციები შედარებით ნაზი, მაგრამ მძლავრი და შინაარსიანი, რომლის უფალი უეჭველად უმაღლესი ხელოვნება იყო.





გორგ ვილჰელმ ურიდრის კაბელი

# ღეჭიანი ესთეზიკის შესახებ

(გაგრძელება)

## ა) უ ს ი ტ უ ა ც ი ო ბ ა

ჩვენ გამოვდივართ ქვეყნის საერთო მდგომარეობის ცნებიდან, რომლის ფორმაცაც თავისთავში არსებითი ინდივიდუალური დამოუკიდებლობა (თავისთავადობა) წამოვყენეთ. მაგრამ თავისთავადობა, აღებული როგორც ასეთი და თავისთვის განმტკიცებული, თავიდან არაფერს არ იძლევა, გარდა დარწმუნებული თვითდანდობისა, თვითსაკმარობის თავის უძრავ, გაყინულ სიმშვიდეში. გარკვეული სახე ჯერ კიდევ არ გამოდის თავისი ფარგლებიდან და არ შედის არავითარ ურთიერთობაში სხვისდამი, არამედ რჩება თავისთავთან ერთიანობის შინაგან და გარეგან კარჩაკეტილობაში. ეს იძლევა უსიტუაციობას, რომელშიაც ჩვენ ვხედავთ, მაგალითად, ხელოვნების დაწყებითი პერიოდის ძველი ტაძრების სურათებს, რომელთა ღრმა, უძრავი სერიოზულობის, უმშვიდესი და თვით გაქვავებული, მაგრამ გრანდიოზული სიდიდის ხასიათი გვიანდელ ხანებშიაც კი მსგავსი ტიპის მიხედვით წასაბამი ვახდა. ეგვიპტური და უძველესი ბერძნული ქანდაკება, მაგალითად, უსიტუაციობის ამგვარ ნიმუშებს იძლევა. შემდეგ, ქრისტიანულ სახვით ხელოვნებაში მამა ღმერთი ან ქრისტე მსგავსივე სახით წარმოიდგინება, უბირატესად, ბიუსტებად; ისე როგორც საერთოდ ღვთაებრივის მტკიცე სუბსტანციულობა, გავივებთ მას როგორც გარკვეულ, განსაკუთრებულ ღმერთს თუ როგორც თავისთავად აბსოლუტურ პიროვნებას, გამოსახვის ასეთ წესს ძალიან უდგება. თუმცაღა საშუალო საუკუნოების პორტრეტებსაც აგრეთვე გარკვეული გაგარეგანება, გამოხატულება ისეთი სა-

ლათ თან, — სიტუაციებისა, რომლებშიაც შეიძლებოდა გამოკვეთილიყო ინდივიდუუმის ხასიათი, — და მის მტკიცე, მყარ უცვლელობაში გარკვეული ხასიათის მხოლოდ მთლიანის გამოსახვას ცდილობენ.

## ბარკვეული სიტუაცია მის

## ბ) უწყინარობაში

ხოლო მეორე, რადგანაც სიტუაცია საერთოდ გარკვეულობაში მდგომარეობს, არის ამ სიწყნარიდან და ნეტარი სიმშვიდიდან, ანუ თავისთავში დამოუკიდებლობის (თავისთავადობის) მარტოოდენ სიმკაცრისა და ძალმომრეობის ბატონობიდან გამოსვლა. უსიტუაციო და ამის გამო შიგნიითაც და გარეთაც უძრავმა სახეებმა მოძრაობა უნდა დაიწყონ და თავიანთს შიშველ უბრალოებაზე, სიმარტივეზე ხელი უნდა აიღონ. ეს უახლოესი ნაბიჯი წინ რომელიმე განსაკუთრებულ გამოხატულებაში სპეციალური გამოვლინებისაკენ არის, მართალია, გარკვეული, მაგრამ ჯერ კიდევ არსებითად არა დიფერენცირებული და კოლიზიებით სავსე სიტუაცია:

აქედან ეს პირველი ინდივიდუალიზებული გაგარეგნება, გამოხატულება ისეთი სახისაა, რომ მას შემდგომი შედეგები აღარ აქვს, რადგანაც იგი თავისთავს სხვის მიმართ არავითარ მტრულ დაპირისპირებაში არ აყენებს, და, მაშასადამე, არავითარი რეაქციის გამოწვევა არ შეუძლია, არამედ ამ თავის უშუალოებასა და ძალდაუტანებლობაში უკვე უშუალებულია და დასრულებული თავისთავად. ასეთს ეკუთვნის ისეთი სიტუაციები, რომლებიც მთლიანად უნდა განხილულ იქნენ როგორც ერთგვარი თამაში, რამდენადაც მათში ხდება და კეთდება ისეთი რამ, რა-



შიაც განსაკუთრებით არავითარი სერიოზულობა არაა. ვინაიდან მოქმედებასა და ქცევაში საერთოდ სერიოზულობა პირველად ვაჩინოვებს მხოლოდ დაპირისპირებებისა და წინააღმდეგობების საშუალებით, რომლებიც ერთი ან მეორე მხარის მოხსნისა და დამარცხებისაკენ მიისწრაფვიან. ამიტომ ეს სიტუაციები არ არიან არც თვით მოქმედება და არც აღმძვრელ მიზეზს, საბაბს იძლევიან მოქმედებებისათვის, არამედ ისინი არიან ნაწილობრივ გარკვეული, მაგრამ თავისთავში სრულიად მარტივი მდგომარეობანი, ანდა ერთგვარი ქცევა, ქმედება, რომელსაც არ გააჩნია თავისთავში არსებითი და სერიოზული მიზანი, ისეთი მიზანი, რომელიც კონფლიქტებიდან გამომდინარეობდეს ან შეეძლოს კონფლიქტებამდე მიყვანა.

ა) უპირველესი და უახლოესი ამ მიმართებით არის საერთოდ უსიტუაციობის სიმწვიდიდან მოძრაობასა და გავარეგანებაზე, გამონატულებაზე გადასვლა, რის დროსაც იგი შეიძლება იყოს ნაწილობრივ წმინდა მექანიკური მოძრაობა, ნაწილობრივ კი, რომელიმე, შინაგანი საჭიროება-მოთხოვნილების პირველი აღძვრა და დაკმაყოფილება. თუ ეგვიპტელები, მაგალითად, თავიანთს ქანდაკებებში ღმერთებს შვერთებულნი, ურთიერთმიდგმული ფეხებით, უძრავი თავითა და ტანზე მჭიდროდ მიკრული ხელებით წარმოვიდგინდნენ, ბერძნები, პირიქით, ხელებსა და ფეხებს სხეულისაგან გამოჰყოფდნენ და სხეულს მოსიარულე, საერთოდ, მრავალგვარად მოძრავ მდგომარეობას აძლევდნენ. დასვენება, ჯდომა, მღუმარე, მშვიდი მხერა შორს, მაგვარი მარტივი მდგომარეობებია, რომლებშიაც ბერძნები, მაგალითად, თავიანთ ღმერთებს წარმოვიდგინდნენ; ისეთი მდგომარეობები, რომლებიც ღმერთების დამოუკიდებელ სახეს, მართალია, გარკვეულობას ანიჭებენ, მაგრამ ისეთ გარკვეულობას, რომელიც შემდგომ ურთიერთობა-მიმართებებსა და დაპირისპირებებში აღარ გადადის, არამედ რჩება თავისთავში ჩაკეტილად და თავად თავისთვის კმაყოფილის შესახედობა აქვს. ამ მარტივი სახის სიტუაციები უპირატესად სკულ-

პტურას ახასიათებს და ყველაზე უფრო მეტად ლები ამ წრფელი მდგომარეობების გამოვლენაში ამოუშრეტელი იყვნენ. აქაც ისინი ამქოლავებენ თავიანთს დიდ ალლოსა და საზრიანობას, რადგან სწორედ გარკვეული, განსაზღვრული სიტუაციის უმნიშვნელობით ისინი თავიანთი ღმერთების იდეალთა სიდიადესა და დამოუკიდებლობას მკვეთრად უსვამენ ხაზს, და ქმედებისა და უქმედობის ამ უწყინარობითა და უმნიშვნელობით მარადიული ღმერთების ნეტარ, მშვიდ მოსვენებას, მღუმარებასა და უცვლელობას უფრო მეტ თვალსაჩინობას აძლევენ. შემდეგ, სიტუაცია, ამ შემთხვევაში რომელიმე ღმერთის ან გმირის განსაკუთრებულ ხასიათზე მხოლოდ საზოგადოდ მიუთითებს, ისე რომ, სხვა ღმერთებთან ურთიერთობაში, ან მტრულ შეხებასა და მათთან განხეთქილებაში არ მოჰყავს.

ბ) შემდეგ, სიტუაცია უკვე გარკვეულად ხდება, როდესაც ის რაიმე განსაკუთრებულ მიზანს დასახავს თავისთავში დასრულებულ შესრულებისათვის, ისეთ ქმედებას, რომელიც გარეგანთან მიმართებაში იმყოფება და ამნიერი გარკვეულობის ფარგლებში თავისთავში დამოუკიდებელ. თავისთავად შინაარს გამოხატავს. ესენიც აგრეთვე არიან გამოვლინებანი, რომლებითაც სახეთა სიმწვიდე და ნათელი ნეტარება არ იმღერევა, არამედ თითონ ისინი ვლინდებიან როგორც ამ ნათელი მხიარულების შედეგები და გარკვეული სახეები. ასეთ გამოვლენებშიაც ბერძნები ძალიან მახვილგონიერი და მდიდარი, მრავალფეროვანი იყვნენ. სიტუაციების უშუალობისათვის, თავისუფლებისათვის აქ საჭიროა, რომ ისინი არ შეიცავდნენ ისეთ მოქმედებას, რომელიც წარმოადგენს რაიმე მოქმედების მხოლოდ დასაწყისს, ისე რომ, მისგან კიდევ შემდეგი გართულებები, ვახლართულობა, და დაპირისპირებანი გამომდინარეობდნენ, არამედ ისე, რომ მთელი გარკვეულობა ამ მოქმედებაში დასრულებულად მოსჩანდეს. ასე, მაგალითად, აპოლონ ბელვედერელის სიტუაცია ისეა დაჭერილი, რომ აპოლონი, გამარჯვებული, მას შემდეგ, რაც მან ისრით



პითონი მოჰკლა, მრისხანედ და მედიდურად  
 მიბაიჯებს წინ. ამ სიტუაციას აღარ გააჩნია  
 გრანდიოზული სიმარტივე ადრინდელი ბერ-  
 ძნული სკულპტურისა, რომელიც უმნიშვნე-  
 ლო გამოვლინებებით ჩვენთვის შესამჩნევსა  
 და გასაგებს ხდიდა ღმერთების სიმშვიდესა  
 და ბავშვურობას. ვენერა, მაგალითად, საბა-  
 ნაოდან ამომავალი, რომელიც მშვიდად იტყი-  
 რება წინ თავის სიძლიერეში დარწმუნებუ-  
 ლი; ფანები და სატირები მოთამაშე სიტუ-  
 აციებში, რომლებსაც როგორც სიტუაციებს  
 შემდეგ აღარაფერი არ მოსდევს და არც  
 უნდა მოსდევდეს; მაგალითად, სატირა, რო-  
 შელსაც ხელში უჭირავს ყრმა ბაჭუსი და  
 მავშეს სიცილით, უსახლეო სიტკბოებითა  
 და მოხდენილობით ათვალთვლებს; ამორი  
 მრავალნაირი მსგავსი თავისუფალი, ძალ-  
 დაუტანებელი მოქმედებებით, — ყველაფე-  
 რი ეს ამგვარი სიტუაციის მაგალითებია.  
 პირიქით, თუ მოქმედება იქნება კონკრეტუ-  
 ლი, მაშინ ამნაირი დახლართული სიტუაციე-  
 ბი ბერძნული ღმერთების როგორც დამოუ-  
 კიდებელი ძალების ქანდაკებისათვის, ყო-  
 ველ შემთხვევაში, მიხანშეუწონელია, რადგა-  
 ნაც (მაშინ) ინდივიდუალური ღმერთის წმინ-  
 და ზოგადობა, საყოველთაობა მისი გარკვე-  
 ული მოქმედების წვრილმან ცალკეულობათა  
 ბროვავში ველარ გამოსჭვივის, ვერ გამობრწყინდება.  
 მაგალითად, პიგალეს მერკური, რომელიც  
 როგორც საჩუქარი ლუდვიგ XV-სა სანსუსში არის  
 დღემული, ფრთოსან ხამლებს იმაგრებს  
 ფეხზე. ეს სრულიად უწყინარი საქმიანობაა;  
 პირიქით, თორვალდსენის მერკურს  
 სკულპტურისათვის უკვე მერისმეტად  
 რთული სიტუაცია აქვს. სახელდობრ, იგი  
 როგორც კი განზე გადადებს თავის ფლიტას,  
 თან ყურადღებით ადევნებს თვალს მარსიას;  
 მზაკვრულად უთვალთვლებს მას, ცდილობს  
 ხელთ იგდოს მომენტი, რომ მოჰკლას  
 ის, ამავდროს ვერაგულად მიაჭეს ხელი  
 დამალული ხანჯლისაკენ. იმისათვის, რომ  
 ხელოვნების კიდევ ერთი ახალი ნაწარ-  
 მოები გაეჩინებოთ, პირიქით, რუდოლფ შა-  
 დოვის ქალი, რომელიც ფლოსტებს იკრავს,  
 მართალია. მსგავს მარტივ საქმიანობის მო-

მენტში არის დაჭერილი, როგორც მერკური,  
 მაგრამ აქ უწყინარობა იმ თანაბარ ინტერესს  
 ვერ იწვევს, რომელიც მასთან არის დაკავ-  
 შირებული, როდესაც რომელიმე ღმერთი ამ-  
 გვარს უშუალო თავისუფალ, ძალდაუტანე-  
 ბელ საქმიანობაშია. როდესაც რომელიმე ქა-  
 ლი ფლოსტებს იკრავს ან სთავს, მაშინ მასში  
 არაფერი არ გამოსჭვივის, გარდა სწორედ ამ  
 შეკვრისა და სთვისა, რაც თავისთავად ღი-  
 რებულებას მოკლებული და უმნიშვნელოა.  
 ყ) ამაშივე მდგომარეობს, მესამეც ისა,  
 რომ გარკვეული სიტუაცია საერთოდ შეიძ-  
 ლება განხილულ იქნეს, როგორც წმინდა ვა-  
 რეგანი, გარკვეული ან გაურკვეველი საბაბი,  
 რომელიც სხვა მასთან მჭიდროდ ან სუსტად  
 დაკავშირებულ გამოვლინებებისათვის, ვაგა-  
 რეგანებათათვის მხოლოდ შემთხვევას  
 იძლევა. ბევრ ლირიკულ ლექსს, მაგალითად,  
 ასეთი შემთხვევითი სიტუაცია აქვს. რაიმე  
 განსაკუთრებული განწყობილება და გრძნობა  
 არის სიტუაცია, რომელიც პოეტურად შეიძ-  
 ლება შეგნებულ და ფორმირებულ იქნეს,  
 და რომელიც აგრეთვე გარეგან გარემოებე-  
 ბის, დღესასწაულების, გამარჯვებების და  
 ა. შ. მიმართებაში აიძულებს გრძნობებისა  
 და წარმოდგენების ამათუიმ ფართე ან ვიწ-  
 როდ გამოხატვასა და გაფორმებას. სიტყვის  
 უმაღლესი აზრავებით, მაგალითად, პინდა-  
 რის სახობზო სიმღერები ასეთი შემთხვევის  
 ლექსებია. გოეთესაც ბევრი ამგვარი ლირი-  
 კული სიტუაციები აუღია მასალად, თვით  
 მის ვერტერს უფრო ფართო გაგებით შეიძ-  
 ლება „შემთხვევის ლექსის“ სახელი მიეცეთ,  
 ვინაიდან გოეთემ ვერტერი თავისი საკუ-  
 თარი შინაგანი დაფლეთილობა და გულის  
 ტანჯვა, საკუთარი შინაგანი ქვეყნის  
 (მკერდის) ამბები გადაამუშავა და გამოავ-  
 ლინა ხელოვნების ნაწარმოებად ისე, რო-  
 გორც საერთოდ ლირიკული პოეტი თავის  
 გულს ნებაზე უშვებს, თავისუფლებას აძ-  
 ლევს და იმას გამოსთქვამს, რასაც იგი თი-  
 თონ განიცდის როგორც სუბიექტი. ამით  
 თავიდან მხოლოდ მის მკერდქვეშ ტყვექმნი-  
 ლი თავისუფლდება და იტყუვა გარეგან ობი-  
 ექტად, რომლისაგანაც აღამიანი განთავი-



სუფლდა, ისე როგორც ცრემლები შევებას აძლევენ ადამიანს, როდესაც იგი თავის მწუხარებას, დარდას და ნაღველს, ტკივილებს ცრემლებით გამოიტირებს ხოლმე. გოეთე, როგორც ამას თითონ ამბობს, ვერტერის შექმნით განთავისუფლდა იმ შინაგანი უბედურების, შეჭირვებისა და კმუნვა-მწუხარებისაგან, რომელსაც მასში აგვიწერს ის. მაგრამ აქ წარმოდგენილი სიტუაცია ჯერ კიდევ არ ეკუთვნის ამ საფეხურს, რადგან იგი თავისთავში შეიცავს, და გაშლა-განვითარების საშუალებას აძლევს უღრმეს დაპირისპირებებს.

ამნაირ ლირიკულ სიტუაციაში, ყოველშემთხვევაში, ერთის მხრით, შეიძლება თავი იჩინოს რაიმე ობიექტურმა მდგომარეობამ, რაიმე მოქმედებამ, რომელიც გარეგან ქვეყანასთან კავშირში იმყოფებოდეს, მაგრამ, მეორეს მხრით, ასევე სულს როგორც ასეთს შეუძლია თავის შინაგან განწყობილებაში, სხვა ყოველგვარი გარეგანი კავშირ-ურთიერთობისა და დამოკიდებულებისაგან [განთავისუფლებული], თავისთავში უკან დაბრუნდეს და თავისი შინაგანი მდგომარეობები და გრძობები ამოსავალ წერტილად აიღოს.

ე) კოლიზია

ყველა აქამდე განხილული სიტუაციები, როგორც ჩვენ უკვე შევხებით, არ არიან არც თვით ქცევა-მოქმედებანი და არც საერთოდ საბაზ-მიზენი ამ ქცევა-მოქმედებებისათვის სიტყვის განსაკუთრებული გაგებით. რადგან მათი გარკვეულობა მეტად თუ ნაკლებად იყო შემთხვევითი მდგომარეობა ან თავისთავად უმნიშვნელო ქმედება, რომელშიაც რაღაც სუბსტანციალური შინაარსი იმნაირად გამოიხატა, რომ გარკვეულობა აღმოჩნდა როგორც ერთგვარი უწყინარი თამაში, რომელსაც ნამდვილი სერიოზულობა არ მისცემია. სიტუაციის სერიოზულობა და მნიშვნელოვანება მის განსაკუთრებულობაში პირველად შეიძლება იქ დაიწყოს, სადაც გარკვეულობა თავს იჩენს როგორც რაიმე არსებითი ვანსხვავება, დიფერენცია და, როგორც სხვის მიმართ დაპირისპირებაში მყოფი კოლიზია, ამყარებს.

კოლიზიას ამ მიმართებით თავისი სახელით ველი აქვს ერთგვარ დარღვევაში. ზიანის მიყენებაში, რომელიც არ შეიძლება დარჩეს როგორც დარღვევა, როგორც ზიანისმიყენება, არამედ უნდა მოხსნილ, მოშორებულ იქნეს; იგი არის უმისოდ ჰარმონიული მდგომარეობის შეცვლა, რომელიც თითონ კვლავად უნდა შეიცვალოს. მაგრამ მაინც არც კოლიზია ჯერ კიდევ მოქმედება, არამედ ჯერ მხოლოდ შეიცავს საწყისებას და წარნამძღვარებს რაღაც მოქმედებისათვის, და ამით როგორც შიშველი საბაბი მოქმედებისა სიტუაციის ხასიათს ინარჩუნებს. თუმცაღა დაპირისპირებაც, რომელშიაც კოლიზია გაიშალა, შეიძლება იყოს რომელიმე აღრინდელი მოქმედების შედეგი. როგორც, მაგალითად, ძველი [ბერძენი ტრაგიკოსების] ტრილოგიები გაგრძელებებია იმ აზრით, რომ ერთი დრამატული ნაწარმოების ბოლოდან გამომდინარეობს კოლიზია მეორე ნაწარმოებისთვის, ხოლო ეს კოლიზია თავის გადაჭრას მოითხოვს მესამე ნაწარმოებში. რადგანაც კოლიზია საერთოდ საჭიროებს გადაწყვეტას, რომელიც დაპირისპირებათა ბრძოლას მოსდევს, ამიტომ კოლიზიებისათვის სიტუაცია უპირატესად დრამატული ხელოვნების საგანს შეადგენს, ხელოვნებისა, რომელსაც მინიჭებული აქვს უფლება მშვენიერი მის უსრულყოფილესსა და უღრმეს განვითარებაში გამოჰბატოს, მაშინ, როდესაც, მაგალითად, სკულპტურას არ ძალუძს სრულად გააფორმოს ისეთი მოქმედება, რომლის საშუალებით დიადი სულიერი ძალები მათს განხეთქილებასა და შერიგებაში გამოვლინდებიან, ის კი არა და, თვით ფერწერასაც, მიუხედავად მისი ფართო ასპარეზისა, მოქმედების მხოლოდ ერთი მომენტის ჩვენება შეუძლია მუდამ.

მაგრამ ამ სერიოზულ სიტუაციებს თავისებური სიძნელე მოსდევს თან, სიძნელე, რომელიც თვით მისსავე ცნებაში არის ჩამარხული. რადგანაც ისინი, სახელდომზე, ქვეყნის მდგომარეობის ჰარმონიის დარღვევაზე არიან დაყრდნობილი, იწვევენ იმისთანა

ერთიერთობებს, რომლებსაც არ შეუძლიათ განაუქონონ ისე არსებობა როგორც არიან, არამედ აუცილებელს ხდიან მათს შემცველ-გარდამქმნელს დახმარებას, შექირვება-უზედღურების მოშორებას, მაგრამ იდეალის მშვენიერება მდგომარეობს სწორედ მის აუშლერეველს ერთიანობასა, სიმშვიდესა და სრულქმნილობაში თვით თავისთავში. კოლიზია კი, პირიქით, არღვევს ქეშმარიტად ნამდვილისა და ზნეობრივის ამ პარმონიას და თავისთავში ერთიანი იდეალი მოჰყავს დისონანსისა და დაპირისპირების [მდგომარეობაში]. აქედან ამისთანა ზინმიყენების, დარღვევის გამო თითონ იდეალიც ზიანდება და ამოცანა ხელოვნებისა აქ მხოლოდ იმაში შეიძლება მდგომარეობდეს, რომ, ერთის მხრით, ამ განსხვავებაში, დიფერენციაში თავისუფალი მშვენიერება მაინც არ დაღუპოს, ხოლო, მეორეს მხრით, ეს გაორება და მისი ბრძოლა ჩვენს თვალწინ მხოლოდ დროებით ისე გაატაროს, რომ ამით მისგან [გაორებიდან, მთარგ.] კონფლიქტის გადაწყვეტით შედეგის სახით მივიღოთ პარმონია და ამნაირად პირველად გამოვიდეს მკვეთრად და გარკვევით [ეს პარმონია, მთარგ.] თავისი სრულქმნილი არსებითობით (Wesentlichkeit). ხოლო მაინც რა საზღვრამდე შეიძლება მიყვანილ იქნეს დისონანსი [განხეთქილება], ამის შესახებ არავითარი ზოგადი განსაზღვრების დადგენა არ შეიძლება, რადგან ცალკე ხელოვნებანი თვითთული ამ მიმართებით თავიანთ განსაკუთრებულ, თავისებურ ხანაისთს ემორჩილებიან. შინაგან წარმოდგენას, მაგალითად, უფრო მეტი დაფლეთილობის ვადატანა შეუძლია, ვიდრე უშუალო ქვერტას. ამიტომ პოეზიას უფლება აქვს შინაგან მდგომარეობათა გამოხატვის დროს მივიდეს სასოწარკვეთილების უკიდურეს ტანჯვა-წამებამდე, ხოლო გარეგან მდგომარეობათა გამოხატვის დროს საძაგლობასა და უმსგავსეობამდე, მაგრამ სახვითი ხელოვნებებში, ფერწერაში, მხატვრობაში და მით უფრო საკულტურაში გარეგანი სახე მტკიცედ და მუდმივად დგას ისე, რომ

არ მოიხსნება, არ ჰქრება კვლავად ან არ გაილეგებს ჩვენს თვალწინ უცბად, თვით იმავე წუთს ისევე გაჰქრეს. დიდი მშვენიერება იქნებოდა აქ უმსგავსოს, საზიზღარის მტკიცედ დაცვა, ფიქსირება, თუ ის თავის გადაწყვეტას ვერ ჰპოვებდა. ამიტომ სახვითი ხელოვნებათათვის ყველაფერი ის როდია ნებადართული, რაც დრამატულ პოეზიაში დაიშვება, რამდენადაც ეს უკანასკნელი მხოლოდ ერთი წუთით გამოავლენს და გააქრობს კვლავად.

ახლა კოლოზიის უფრო უახლოესი სახეებისათვის ამ ადგილს კვლავად შეიძლება უზოვადესი თვალსაზრისები ვაჩვენოთ. ამ მიმართებით ჩვენ სამი მთავარი მხარე გვაქვს განსახილველი.

**პირველი.** კოლიზიები, რომლებიც წმინდა ფიზიკურ ბუნებრივ მდგომარეობებიდან გამომდინარეობენ, რამდენადაც თვითონ ისინი წარმოადგენენ რალაც უარყოფითს, ცუდს და ამიტომ ხელშემშლელს.

**მეორე.** სულიერი კოლიზიები, რომლებიც ფიზიკურ საფუძვლებზე არიან დაყრდნობილი; ეს საფუძვლები თავისთავში თუმცა პოზიტიურია, მაგრამ სულიოსთვის (Geist) ისინი თავისთავში მაინც ატარებენ განსხვავებათა და დაპირისპირებათა შესაძლებლობას.

**მესამე.** უთანხმოება-განხეთქილებანი, რომლებიც თავიანთ საფუძველს სულიერ განსხვავებებში ჰპოვებენ და უფლება აქვთ გამოვიდნენ როგორც ქეშმარიტად საინტერესო დაპირისპირებანი, რამდენადაც ისინი ადამიანის საკუთარი ქმედებიდან გამომდინან.

ა) რაც შეეხება პირველი გვარეობის კონფლიქტებს, ისინი შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ უბრალო საბაბებად, რადგან აქ მხოლოდ გარეგან ბუნებას თავისი ავადმყოფობებით, სხვა ბოროტება-უზედღურებებით, სისუსტე-სიძაბუნით შემოაქვს ისეთი გარემოებანი, რომლებიც ცხოვრების წინანდელ პარმონიას არღვევენ და შედეგად განხეთქილებები მოსდევნ. თავისთავად და თავისთ-

ვის ასეთ კოლიზიებს არავითარი ინტერესი არა აქვთ და ხელოვნებაში მხოლოდ განხეთქილებების, უთანხმოებების გულიანთვის შეაქვთ, რომლებიც შეიძლება განვითარდნენ რალაც ბუნებრივი უბედურებისაგან როგორც მისი შედეგი. ასე, მაგალითად, ევრაიბდეს „ალექსტეში“, რომელიც გლუკის „ალექსტესთვისაც“ გამოყენებულია მასალად. ადმეტის ავადმყოფობა წარნამძღვარია. ავადმყოფობა როგორც ასეთი ევრაფერი სავანი იქნებოდა ნამდვილი ხელოვნებისათვის და ევრაიბდესთანაც ეს ასეთად იქცევა მხოლოდ იმ ინდივიდუუმების გამო, რომელთათვისაც ამ უბედურებიდან შემდეგი კოლიზია გამომდინარეობს. მისანი აუწყებს, რომ ადმეტის უნდა მოკვდეს, თუ სხვა ვინმე მისთვის თავს არ შესწირავს ქვესკნელს. ალექსტე თავისი მუულის სიყვარულით თითონ გაიღებს სხვერპლს და გადასწყვეტს მოკვდეს, რათა თავისი საყვარელს, მამას თავისი ბავშვებისა, მეფეს, სიკვდილი აშოროს. ასევე სოფოკლეს „ფილოკტეტში“ ფიზიკური უბედურება დაადგენს კოლიზიას. ბერძნები ტროიას წინააღმდეგ სალაშქროდ რომ მიდიან, გზაზე ფილოკტეტს გემიდან [კუქმულ] ლემნოსზე გადმოსვამენ; მას ჭრიხთან გველმა უკბინა ფეხში და ნაკბენი სტანჯავს. აქ ფიზიკური უბედურება იმავდროის მხოლოდ გარეგანი წერტილია ვადაბმისა და საბაბია შემდეგი კოლიზიისთვის. რადგან წინასწარმეტყველების მიხედვით ტროია მხოლოდ მაშინ დაეცემა, როდესაც პერკლესის ისრები იფრიშის მიმტანთა ხელში აღმოჩნდება. ფილოკლექტი უარზეა მისცეს ისინი მათ, რადგან მას მთელი ცხრა წლის განმავლობაში ტანჯვა-წამებით უნდა გადაეტანა და მოეთმინა ეს უსამართლო გადმოსმა. ეს უართქმა, ისე როგორც უსამართლო გადმოსმა, რომლიდანაც პირველი წარმოსდგება, სხვა მრავალნაირი გზითაც შეიძლება და მიგვედოს განსაკუთრებული ინტერესი ავადმყოფობასა და მის ფიზიკურ ტანჯვა-ვაებაში კი არ მდგომარეობს, არამედ იმ წინააღმდეგობაში, დაპირისპირებაში, რომელიც წარმოსდგება ფილოკტეტის გადაწყვე-

ტილებიდან, რომ ისრები არ გადასცეს. ასეთსავე მსგავს მდგომარეობასთან გვექვს საქმე, როდესაც ბერძენთა ბანაკშია განიღობა ჭირი, რომელიც, გარდა ამისა, უკვე თავისთავად წარმოდგენილია როგორც შედეგი ადრინდელ ზიანმიყენებათა და დარღვევათა, როგორც სასჯელი. ისე როგორც ეპიკურ პოეზიას საერთოდ უფრო მეტად შეფერის, ვიდრე დრამატულ პოეზიას. მის მიერ ასახული ხელისშემლანი და დაბრკოლებანი ბუნებრივ უბედურებიდან, ქარიშხლის, გემის დაღუბვის, გვალვისა და სხვა ამნაირი გარემოებებიდან გამოიყვანოს. მაგრამ საერთოდ ხელოვნება ამისთანა უბედურებას წარმოგვიდგენს არა როგორც უბრალო შემთხვევითობას, არამედ როგორც ერთგვარ დაბრკოლებასა და უბედურებას, რომლის აუცილებლობა სწორედ ამ ფორმას იღებს და არა სხვას.

ბ) მაგრამ რამდენადაც გარეგანი ბუნებრივი ძალა როგორც ასეთი სულიერის (des Geistigen) ინტერესებსა და დაპირისპირებებში არსებითი არ არის, ამდენად მეორეც, იგი თვით იქაც, სადაც ის სულიერ მიმართებებთან დაკავშირებული აღმოჩნდება, გამოდის როგორც ნიადაგი, რომელზედაც საკუთრივ კოლიზიას მიყვებართ განხეთქილება-უთანხმოებაში. ამასვე ეკუთვნის ყველა ის კონფლიქტები, რომელთა საფუძველს ბუნებრივი წარმოშობა, დაბადება შეადგენს. აქ ჩვენ საერთოდ შეგვიძლია ზუსტად გავარჩიოთ სამი შემთხვევა.

ა) პირველი, ბუნებასთან დაკავშირებული უფლება, როგორც, მაგალითად, ნათესაობა, მემკვიდრეობის უფლება და ა. შ. რომელიც, სწორედ იმიტომ, რომ ბუნებრიობასთან კავშირში იმყოფება, მაშინათვე უშვებს ბუნებრივ განსაზღვრათა სიმრავლეს, მაშინ, როდესაც უფლება, თვით საქმე, ერთია. უმნიშვნელოვანესი მაგალითი ამ მიმართებით არის ტახტის მემკვიდრეობის უფლება. ეს უფლება აქ მოტანილი კოლიზიების მიმართებით ჯერ კიდევ არ უნდა იყოს რეგულირებული და ფიქსირებული, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში





კონფლიქტი მაშინათვე სხვაგვარი სახის კონფლიქტად გადაიქცევა. სახელდობრ, თუ პოზიტიური კანონებითა და მათი მომქმედი წესრიგით მემკვიდრეობის წესი ჯერ კიდევ არ არის განმტკიცებული, მაშინ არ შეიძლება თავისთავად უსამართლობად ჩაითვალოს ის, თუ უმცროსი ძმა ან სხვა რომელიმე ნათესავი მეფის ოჯახისა ისევე იმეფებს, როგორც უფროსი ძმა. რადგანაც ბატონობა, მეფობა თვისობრივი რამ არის და არა რიცხვობრივი, როგორც ფული და ქონება, რომლებიც, თავიანთი ბუნების მიხედვით სრულიად სამართლიანად შეიძლება გაიყონ, ამიტომ ამისთანა მემკვიდრეობის დროს მაშინათვე წარმოიშობა ხოლმე შფოთი და დავა. როდესაც ოიდიპოს, მავალითად, ტახტს უპატრონოდ მიატოვებს, მაშინ მისი ვაჟიშვილები, თებუელი წყვილი, ერთნაირის უფლებებითა და პრეტენზიებით უპირისპირდებიან ერთმანეთს. ძმები, მართალია, შერიგდებიან, შეთანხმდებიან, რომ წლიდან წლამდე ჯერჯერობთ იმეფონ, მაგრამ ეტეოკლე დაარღვევს შეთანხმებას და პოლინიკე, იმისათვის, რომ თავისი უფლება დაიკავას, თებეს წინააღმდეგ ილაშქრებს. ძმთა შორის მტრობა საერთოდ ყველა დროსა და ეპოქაში ხელოვნებისათვის მუდმივ კოლიზიას წარმოადგენდა, რომელიც ჯერ კიდევ კანიდან იწყება, აბელი რომ მოკლა. პირველ სპარსულ სავაძირო წიგნშიაც, შაჰ-ნამეში ტახტის მემკვიდრეობისათვის დავა მრავალნაირი ბრძოლების ამოსავალ წერტილს შეადგენს. ფრიდონმა (ფერიდუნმა) ქვეყანა სამ ძმას გაუყო; სელიმმა მიიღო რუმის და ხავერის; თურს მისცა თურანი და ჯინის, ხოლო ირეჯს უნდა ემეფნა ერანის ქვეყანაში, მაგრამ თვითიული მათგანი სხვა [ძმის] მხარეზე პრეტენზიებს აცხადებს და აქედან წარმომდგარ განხეთქილებებსა და ომებს ბოლო არ ედება. ქრისტიანულ საშუალო საუკუნეებშიაც აგრეთვე განხეთქილებათა და ორად გათიშვათა ისტორიები ოჯახებსა და დინასტიებში ურიცხვია. მაგრამ ამნაირი უთანხმოებანი თავად შემთხვევითს წარმოადგენენ; რადგან თავისთავად აუცილებელი არ არის, რომ ძმები

მოექცნენ ურთიერთმტრობაში, არამედ ამას უნდა დაერთოს კიდევ განსაკუთრებული გარემოებანი და უმაღლესი მიზეზები, როგორც, მავალითად, ოიდიპოს ვაჟიშვილების თავისთავად მტრული დაბადება, ანდა როგორც „მესინელ სასძლოში“ [შოლერმა] სცადა ძმთა ჩხუბი უმაღლეს ბედისწერაზე გადაეტანა. შექსპირის „მაკბეტი“ მსგავსი კოლიზია დევს პრინციპად. დუნკანი მეფეა, მაკბეტი მისი უახლოესი და ყველაზე უფროსი ნათესავი და ამიტომ ერთადერთი მემკვიდრე ტახტისა დუნკანის ვაჟიშვილებზე უფრო ადრე. და პირველი საბაბ-მიზეზი მაკბეტის დანაშაულისა ის უსამართლობაა, რომელიც მეფემ ჩაიდინა მის მიმართ თავისი საკუთარი შვილის ტახტის მემკვიდრედ დანიშნით. მაკბეტის ეს უფლება, რომელიც ქრონიკებიდან გამოძინარეობს, შექსპირმა სულ გამოტოვა, რადგან მისი მიზანი იყო მაკბეტის ენებთან გახლეჩაში მხოლოდ საშინელება ეჩვენებინა, რათა ქათინაური ეთქვა იაკობ მეფისათვის, რომელიც დაინტერესებული უნდა ყოფილიყო იმაში, რომ მაკბეტი ბოროტმომქმედად ყოფილიყო დახატული. ამიტომ შექსპირის გაგებით არამოტივირებული ის, რომ მაკბეტი დუნკანის შვილებს კი არ ჰკლავს, არამედ გაქცევის შესაძლებლობას აძლევს, და დიდებულთაგან არაფერ არ იგონებს მათ. მაგრამ მთელი ის კოლიზია, რომელიც უდაცლიაპარაკია მაკბეტში, სცილდება იმ სიტუაციის საფეხურს, რომელიც ჩვენ აქ უნდა აღვნიშნოთ.

ქმე მეორე, შებრუნებული შემთხვევა ამ წრის ფარგლებში იმაში მდგომარეობს, რომ წარმოშობითს განსხვავებებს, რომლებიც თავისთავად ერთგვარ უსამართლობას შეიცავენ, კიდევ ერთვის ზნეჩვეულებების ან კანონის საშუალებით გადაულახავი ზღუდეების ძალი, ასე რომ ისინი ამავდროს გამოდიან როგორც ბუნებადქცეული უსამართლობა და ამით კოლიზიებს იწყებენ. მონობა, ბატონყმური მდგომარეობა, კასტური განსხვავებები, ებრაელთა მდგომარეობა მრავალ სახელმწიფოში და გარკვეული აზრით თვით აზნაურული



და ბიურგერულ წარმოშობათა შორის არსებული წინააღმდეგობაც ამისთანა [კოლიზიებად] უნდა ჩაითვალოს. კონფლიქტი აქ იმაში მდგომარეობს, რომ ერთის მხრით ადამიანს აქვს უფლებები, ურთიერთობანი, სურვილები, მიზნები და მოთხოვნები, რომლებიც მას როგორც ადამიანს თავისი ცნების თანახმად ეკუთვნის, მაგრამ მათ რომელიმე ზემოთხსენებული განსხვავებები წარმოშობისა წინ ელობებიან როგორც ბუნების ძალა, აბრკოლებენ ან ხიფათში აგდებენ. ამგვარი კოლიზიის შესახებ შემდეგი უნდა ითქვას.

წოდებათა, მმართველთა და მართულთა განსხვავებები და ა. შ. ყოველშემთხვევაში არსებითია და გონივრული, რადგან მათ თავიანთი საფუძველი მთელი სახელმწიფო ცხოვრების აუცილებელ განწყობებაში აქვთ და საქმიანობის, მიმართულების, აზრთაწყობის და მთელი სულიერი განვითარების გარკვეულ გვარობაში ყოველმხრივ იჩენენ თავს. მაგრამ სულ სხვაა, როდესაც ეს განსხვავებები ინდივიდუალთა მიმართ დაბადებით სურთ გაარკვიონ, ასე რომ ცალკეული ადამიანი იმთავითვე, არა თავისი შემწივრებით, არამედ ბუნების შემთხვევის მეოხებით უკანმოუბრუნებლად რომელიმე წოდებაში, კასტაში და სხვა მისთანაში არის გადასროლილი. მაშინ სწორედ ეს განსხვავებები ბუნებრივად მოსჩანან და მიიწვიან როგორც მხოლოდ ბუნებრივი უმაღლესი განსაზღვრელი ხელისუფლებით არიან შემოსილი. სულ არაა საინტერესო ამ [განსხვავებათა] სიმტკიცისა და მათი ძალაუფლების წარმოშობის წესი. რადგან ერი შეიძლება თავდაპირველად ერთიანი იყო და, მაგალითად, თავისუფალთა და ყმათა შორის ბუნებრივი განსხვავება პირველად შეიძლება უფრო გვიან ჩამოყალიბდა, ანდა შეიძლება კასტების, წოდებების, წარჩინებულობის მიხედვით განსხვავებები თავდაპირველ ნაციონალურ და ტომობრივ განსხვავებათაგან წარმოსდგება, როგორც ეს სურდათ დამტკიცებინათ ინდუსების კასტურ განსხვავებათა შესახებ. ჩვენთვის აქ ეს სულერთია; მთავარი პუნქტი

აქ იმაში მდგომარეობს, რომ ცხოვრების ამ პირობები, რომლებიც ადამიანის მთელ არსებობას აწესრიგებენ, თავიანთს სათავეს ბუნებრიობიდან და დაბადებიდან იღებენ. საგანთა ცნების თანახმად, ყოველშემთხვევაში, წოდებრივი განსხვავება უნდა განვიხილოთ როგორც კანონზომიერი, მართებული, მაგრამ ამასთანავე ჩვენ არ უნდა წავართვათ ინდივიდუალს იმის უფლება, რომ თავისუფლად მიუდგეს ამათუიმ წოდებას. მხოლოდ ნიჭი, უნარი, ტალანტი, სიმარჯვე და განათლება უნდა ხელმძღვანელობდეს ამ გადაწყვეტილების დროს და მხოლოდ ისინი ასკვნინან. მაგრამ თუ არჩევის უფლება ადრევე დაბადებით ისობა და ამით ადამიანი ბუნებისაგან და მისი შემთხვევითობისაგან დამოკიდებულებაში არის ჩაყენებული, მაშინ ამ არათავისუფლების შეიგნეთ შეიძლება წარმოიშვას კონფლიქტი სუბიექტისათვის დაბადებით მითითებულ, მიჩენილ ადგილსა და მის სხვა სულიერ განათლებას შორის, მის სამართლიან მოთხოვნილებებს შორის. ესაა სამწუხარო, უბედური კოლიზია, რადგან იგი თავისთავად დაყრდნობილია უსამართლობაზე, რასაც ქეშმარიტი თავისუფალი ხელოვნება პატივს არ უნდა სდებდეს. ჩვენი დღევანდელი პირობების მიხედვით წოდებრივი განსხვავებები, პატარა წრის გამოკლებით, დაბადებასთან არ არიან დაკავშირებული. მხოლოდ გაბატონებული დინასტია და პერები თვით სახელმწიფოს ცნებაში ჩამარხული უმაღლესი მოსაზრებებით მიეკუთვნებიან ამ გამონაკლისს. დანარჩენში დაბადება, წარმოშობა არავითარ განსხვავებას არ იძლევა მიმართ იმ წოდებისა, რომელშიაც რომელიმე ინდივიდუალს შეუძლია ან სურს შევიდეს. მაგრამ სწორედ ამიტომვე ამ სრული თავისუფლების მოთხოვნილებას ვუკავშირებთ აგრეთვე შემდეგ მოთხოვნილებასაც, რომ განათლებაში, ცოდნაში, სიმარჯვეში და გონების მიმართულებასა და განწყობილებაში სუბიექტი მის მიერ ამორჩეულ წოდების შესაფერი იყოს. მაგრამ თუ წარმოშობა წინ უყენებს გადაულახავ დაბრკოლებებს იმ მისწრაფებებსა და პრეტენზიებს,



რომელთა დაკმაყოფილებაც შეეძლო ადამიანს თავისი სულიერი ძალისა და საქმიანობის საშუალებით, ეს შეზღუდვა რომ არ არსებობდეს.—მაშინ ჩვენ მას ვთვლით არა მართა უბედურებად, არამედ არსებითად უსამართლობადაც, რომელსაც იგი განიცდის. მაშინ, სახელდობრ, მას შიშველი ბუნებრივად თავისთავად არა სამართლიანი ზღუდე, კედელი, რომლის მალაც იგი მის სულს, ქუას, ნიქს, ტალანტს, გრძნობას, შინაგან და გარეგან კულტურას დაუყენებია, ჰყოფს იმისაგან, რის მიღწევის უნარიც მას აქვს და ბუნებრივი, რომელიც მხოლოდ თვითნებობით განმტკიცებულა უფლებრივ გარკვეულობად, კადნიერდება და ბედავს სულის თავისთავში სამართლიან, უფლებამოსილ თავისუფლებას გადაუღახავი ზღუდეები დაუპირისპიროს.

ახლა, ამგვარი კოლიზიის დაწვრილებითი შეფასების დროს მისი არსებითი მხარეებია შემდეგი:

**პირველი**, ინდივიდუალში თავისი სულიერი თავისებებით ნამდვილად უნდა აღმეტებოდეს იმ ბუნებრივ ზღუდეებს, რომელთა ძალამ უნდა დაუთმოს მის სურვილებსა და მიზნებს, თორემ მისი მოთხოვნილება წინააღმდეგ შემთხვევაში ამდენადვე იქნება, თავისი მხრით, სისულელე. თუ, მაგალითად, მოსამსახურეს, რომელსაც მხოლოდ მოსამსახურის განათლება და სიმარჯვე გააჩნია, პრინციპს ან სხვა წარჩინებულს წრის ქალი შეუყვარდება, ანდა ამ უქანასქნელს ის მოსამსახურე, ასეთი სიყვარული მხოლოდ უაზროა და უგემური, თუნდაც რომ ამ ვნებიანობის დახატვა აღმოდებული გულის მთელი სიღრმითა და სრული ინტერესით იყოს შემოსილი. რადგან მაშინ აქ განსხვავება არსებობს არა წარმოშობაში, რომელიც ნამდვილად ვაითიშველია, არამედ უმაღლეს ინტერესთა, ფართო განათლების, ცხოვრების მიზნების, მოთხოვნილებების, შეგრძნობათა, წეს-მანერის, ემოციებისა და სხვათა მისთანათა წრეში,

რომელიც წოდებით, შეძლებით და საზოგადოებრივი წრით მალა მყოფ ქალს ჰყოფს მოსამსახურისაგან. სიყვარული, თუ იგი შეერთების მხოლოდ ერთადერთ წერტილს წარმოადგენს და თავისთავში არ შეიცავს ყველა იმ არეს, რასაც ზღამიანი თავისი სულიერი კულტურის, განათლებისა და თავისი წოდების პირობების თანახმად განიცდის, რჩება მხოლოდ განყენებულად და მხოლოდ გრძნობაირების, გრძნობებით ვატაცების მხარეს ეხება. იმისათვის, რომ იყოს სრული და მთლიანი, იგი დაკავშირებული უნდა ყოფილიყო მთელ დანარჩენ ცხოვრებასთან, შეგნებასთან, გონიობა-განწყობილებასთან და ინტერესთა სრულ კეთილშობილებასთან.

მეორე შემთხვევა, რომელიც ამასვე ეკუთვნის, ახლა იმაში მდგომარეობს, რომ თავისთავში თავისუფალ სულიერობას (*Geistigkeit*) და მის სამართლიან მიზნებს წარმოშობის დამოკიდებულება კანონით დასტურებულ დამბრკოლებელ ბორკილებად აღევს. ამ კოლიზიასაც აგრეთვე აქვს რალაც არაესთეტიკური თავისთავში, რაც იდეალის ცნებას ეწინააღმდეგება, რაც არ უნდა საყვარელი იყოს იგი და როგორც არ უნდა ადვილად მოსდიოდეს კაცს თავში მისი გამოყენების აზრი. თუ სახელდობრ წარმოშობითი განსხვავებები პოზიტური კანონებითა და მათი ვაგლენისა და ძალის მეოხებითა ქეუულან რალაც განმტკიცებულ. მყარ უსამართლობად, როგორც მაგალითად, პარიად, ებრაელად და ა. შ. დაბადება, მაშინ, ერთის მხრით, სრულიად სამართლიანია ის შეხედულება, რომ ადამიანი, მისდევს რა თავისი შინაგანი თავისუფლების [სმას], რომელიც ამ დაბრკოლების, ზღუდეების წინააღმდეგ ამხედრებულა, მას, ამ დაბრკოლებასა და ზღუდეებს სთვლის მოსასპობ მოვლენად და თავისთავს შეიცნობს მისგან განთავისუფლებულად. ამიტომ მის წინააღმდეგ ბრძოლა წარმოადგენს აბსოლუტურ სამართლიანო-



ბას და უფლებას, მაგრამ რამდენადაც არსებული პირობებისა და მდგომარეობის ძალით ამგვარი ზღუდეები გადაულახავი ხდებიან და დაუძლეველ აუცილებლობად მტკიცდებიან, ამიტომ ამას შეუძლია მოგვეცეს მხოლოდ უზედურებისა და თავისთავში ყალბის სიტუაცია. ვინაიდან გონიერი ადამიანი აუცილებელს, რამდენადაც მისი ძალის მოდრეკის საშუალება მას არ გააჩნია, უნდა დაემორჩილოს, ე. ი. მან არ უნდა ჩაიდინოს მის წინააღმდეგ უკუქმედება, არამედ გარდაუვალი წყნარად უნდა გადაიტანოს თავის ზურგზე. მან ისეთ ინტერესებსა და მოთხოვნისებებზე, რომლებიც ამისთანა ზღუდის წინაშე იმსხრევიან და იღუპებიან, ხელი უნდა აიღოს და დაუძლეველი, ამაირად, პასიურობისა და მოთმინების მშვიდი სიმამაცითა და ვაჟკაცობით გადაიტანოს. სადაც ბრძოლა არაფერს შევლის, გონიერული იმაში მდგომარეობს, რომ ბრძოლის გზიდან ჩამოდგეს, რათა შესძლოს სუბიექტური თავისუფლების ფორმალური დამოუკიდებლობაში მაინც დაიხიოს. მაშინ უსამართლობის ძალას მასზე აღარავითარი ძალა არა აქვს, მაშინ, როცა ის მაშინათვე იგრძნობს მთელ თავის დამოკიდებულებას, როდესაც იგი მას უპირისპირდება. მაგრამ არც ეს აბსტრაქცია წმინდა ფორმალური დამოუკიდებლობისა და არც ის უშედეგო ბრძოლა არ წარმოადგენს ჭეშმარიტად მშვენიერს.

ასევე დაშორებულია ნამდვილი იდეალისაგან მესამე შემთხვევაცა, რომელიც მეორესთან უშუალოდ არის დაკავშირებული. იგი იმაში მდგომარეობს, რომ იმ ინდივიდუუმებს, რომლებსაც წარმოშობამ რელიგიური დაწესებების, სახელმწიფო პოზიტური კანონების, საზოგადოებრივი პირობების მეოხებით პრივილეგიები მიანიჭა, სურთ ეს უპირატესი უფლება, ეს პრივილეგია დაიკვან, განიმტკიცონ და ვანახორციელონ, ცხოვრებაში ვაატარონ. მაშინ, სახელდობრ, მართალია, თავისთავადობა, დამოუკიდებლობა არსებობს ვარჯვანი პოზიტური სინამდვილის თანახმად, მაგრამ იგი მაინც, როგორც თვით თავისთავში უსამართლო და არაგონიერუ-

ლის არსებობა, არის ყალბი და ამასთანავე წმინდა ფორმალური დამოუკიდებლობა, რა ვისთავადობა, და იდეალის ცნებაც გამჭრალია. თუმცა შეიძლება გვეფიქრა, რომ იდეალი ინახება, რამდენადაც სუბიექტურობა ზოგად-საყოველთაოსა და კანონიერთან ხელიხელ ჩაკიდებული მიდის და მასთან კონკრეტულ ერთიანობაში იმყოფება; მაგრამ, ერთის მხრით, ამ შემთხვევაში ზოგად-საყოველთაოს თავისი ძალა და ძლიერება, ხელისუფლება ამ ინდივიდუუმში კი არა აქვს, როგორც ამას გმირულის იდეალი მოითხოვს, არამედ პოზიტური კანონების და მათი გამოყენების საჯარო, საზოგადოებრივ ავტორიტეტში, მეორეს მხრით, ინდივიდუუმი აქ იცავს მხოლოდ უსამართლობას და მას აკლია ის სუბსტანციულობა, რომელიც, როგორც ჩვენ დავინახეთ, აგრეთვე იდეალის ცნებაშიაც არის მოთავსებული. იდეალური სუბიექტის საქმე თავისთავში ჭეშმარიტი და გამართლებული უნდა იყოს. ასეთ [პრივილეგიებს] ეკუთვნიან, მაგალითად, კანონით დადგენილი ბატონობა მონებზე, მონათმფლობელობა, ბატონყმობა, უცხოელის თავისუფლების წარტაცება ანდა ღმერთებისადმი მსხვერპლად შეწირვა და ა. შ.—ასეთი უფლება, ცხადია, ინდივიდების მხრით შეიძლება გატარებული იქნეს ცხოვრებაში მათი იმ პირდაპირი რწმენით, რომ ისინი თავიანთს კარგსა და კეთილ უფლებას იცავენ, როგორც, მაგალითად, ინდოეთში უმადღესი კასტები თავიანთ პრივილეგიებს იყენებენ, ან როგორც თოასი უბრძანებთ ორესტის მსხვერპლად შეწირვას ანდა რუსეთში ბატონები თავიანთს ყმებს თვითნებურად განაგებენ; შეიძლება მათაც, რომლებიც [სახელმწიფოს] სათავეში დგანან, მოინდომონ ამგვარი უფლებები ვაატარონ როგორც უფლებები და კანონები, რადგანაც თითონაც დაინტერესებული არიან ამაში. მაგრამ მაშინ მათი უფლება-სამართალი არის ბარბაროსობა უსამართლო უფლება-სამართალი და თითონ ისინიც ჩვენთვის, რასაკვირველია, ბარბაროსებს წარმოადგენენ, რომლებიც ადგენენ და ასრულებენ თავისთავად და თავისთვის უსა-



მართლოს. კანონიერება, რომელსაც სუბიექტი ეყრდნობა, თავისი დროისათვის და ამ დროის სულისა და განათლების თვალსაზრისისათვის უნდა დაცული იქნეს და გამართლებული, პატივს უნდა სცემდნენ მას, მაგრამ ჩვენთვის იგი სრულიად და მთლიანად პოზიტიურია და არა აქვს ძალა და მნიშვნელობა. მაგრამ ახლა წარჩინებული, პრივილეგირებული ინდივიდუუმი თუ თავის უფლებას გამოიყენებს მხოლოდ თავისი კერძო, პირადი მიზნებისათვის, კერძო ანგარებითა და ვნებით და თვითმოყვარეობის ზრახვებით შეპყრობილი, მაშინ აქ ბარბაროსობის გარდა და გვერდით ჩვენს თვალწინ არის აგრეთვე ცუდი და გარყვნილი ხასიათიც.

ხშირად ამგვარი კონფლიქტებით თანავრძნობის, შებრალებისა და აგრეთვე შიშის აღძვრა სდომილებით ხოლმე არისტოტელეს კანონის თანახმად, რომელიც შიშსა და თანავრძნობას, შებრალებას ტრაგედიის მიზნად სახავს, მაგრამ ჩვენ არ ვანვიციდით არც შიშსა და არც მოკრძალებას უბედურ დროთა და ბარბაროსობისაგან წარმომდგარ ამაირ უფლებს-სამართლის ძალის წინაშე, და თანავრძნობა კი, რომელიც ჩვენ შეგვეძლო განგვეცადა, მაშინათვე სიძულვილად და აღშფოთებლად გადაიქცევა.

ერთადერთი ჭეშმარიტი გამოსავალი ამაირი კონფლიქტიდან ამიტომ შეიძლება მხოლოდ იმაში მდგომარეობდეს, რომ ამგვარი ყალბი უფლებები არ გატარდეს ცხოვრებაში, ისე როგორც, მაგალითად, არც იფიგენია და არც ორესტი-ავლიდელი და ტავრიდელი — მსხვერპლად არ ეწირებიან.

γγ) დაბოლოს, უკანასკნელი მხარე კოლიზიებისა, რომლებიც თავიანთ საფუძველს ბუნებრივობიდან იღებენ, არის სუბიექტური ვნება; როდესაც ის ტემპერამენტისა და ხასიათის ბუნებრივ საფუძველს ეყრდნობა. ამას მიეკუთვნება უპირველეს ყოვლისა, როგორც მაგალითი, ოტელოს ექვიანობა. ბატონობის მოყვარულობა, სიძუნწე-კრიყანგობა, ნაწილობრივ აგრეთვე სიყვარულიც ამგვარივეა.

მაგრამ ახლა ეს ვნებანი არსებითად კოლი-

ლიზიებამდე მხოლოდ იმდენად მიდინან, რამდენადაც ისინი იმის საბაზი ვახდებიან, რომ ის ინდივიდუუმები, რომლებიც ამაირი გრძნობით განსაკუთრებით მძლავრად არიან შეპყრობილი, ჭეშმარიტად ზნეობრივისა და ადამიანის ცხოვრებაში თავისთავად და თავისთვის სამართლიანის წინააღმდეგ მიიმართონ და ამით ღრმა კონფლიქტში ჩავარდნენ.

ამას ჩვენ მივეყვართ განხეთქილების მექანიზმით მთავარი სახის განხილვამდე, განხეთქილებისა, რომელიც თავის განსაკუთრებულ საფუძველს სულიერ ძალებსა და მათს დიფერენციაში ნახულობს, რამდენადაც ეს დაპირისპირება თითონ ადამიანის საქმიანობით გამოიწვევა.

γ) წმინდა ბუნებრივი კოლიზიების მიმართ ზემოთ უკვე შევნიშნეთ, რომ ისინი წარმოადგენენ შემაერთებელ წერტილს შემდეგი დაპირისპირებებისათვის (Gegensätze). იგივე ამბავია მეტად თუ ნაკლებად ახლახან განხილული მეორე სახის კონფლიქტების დროსაც. უფრო ღრმა ინტერესების მქონე ნაწარმოებებში ყველა ისინი არა ჩერდებიან აქამდე აღნიშნულ ანტაგონიზმზე, არამედ ამისთანა დაბრკოლებები და დაპირისპირებები მხოლოდ წარმძღვანებიან როგორც ისეთი შემთხვევა, რომლიდანაც და რომლის საშუალებით თავისთავად და თავისთვის სულიერი ძალები სიცოცხლისათვის თავიანთს განსხვავებაში ერთმანეთის წინააღმდეგ გამოლაგდებიან და ერთმანეთს შეებრძოლებიან. მაგრამ სულიერი მხოლოდ სულითვე შეიძლება საქმით დამტკიცდეს და შესრულდეს, და, ამნაირად, სულიერმა განსხვავებებმა (Differenzen) აგრეთვე ადამიანის საქმიანობიდან უნდა შეიძინონ თავიანთი სინამდვილე იმისათვის, რომ თავიანთს განსაკუთრებულ, ნამდვილ სახეში შესძლონ გამოხვლა.

ამგვარად, ჩვენ ახლა გვაქვს, ერთის მხრით, ერთგვარი სიძნელე, დაბრკოლება, დარღვევა (ზიანი, ვნება), ადამიანის ნამდვილი მოქმედებით გამოწვეული; მეორეს მხრით, თავისთავად და თავისთვის სამართლიანი ინტერესებისა და ძალების დარღვევა. პირველად მხოლოდ ეს ორივე გარკვეულობა ერთად აღებუ-



ლი დაადგენს კოლიზიათა ამ უკანასკნელი სახის სიღრმეს.

მთავარი შემთხვევა, რომლებიც ამ წრეში შეიძლება შეგვხვდეს, შეიძლება განვასხვავოთ შემდეგ ნაირად:

ა) ვინაიდან ჩვენ ეს ეს არის მხოლოდ ვიწყებთ იმ კონფლიქტების წრიდან გამოსვლას, რომლებიც ბუნებრივის საფუძველს ეყრდნობიან, ამიტომ ამ ახალი სახის უახლოესი შემთხვევა ჯერ კიდევ ადრინდელთან კავშირში იმყოფება. მაგრამ თუ ადამიანის მოქმედებამ უნდა დააფუძნოს კოლიზია, მაშინ ბუნებრივი, რომელიც ადამიანის მიერაა შესრულებული, არა იმდენად, რამდენადაც იგი სულა, იმაში მდგომარეობს, რომ მან უცოდინარად, განუზრახველად რალაც ჩაიდინა, რომელიც შემდეგში მას იმ ზნობრივ ძალთა დარღვევად ეჩვენება. რომელთათვისაც მას პატივი უნდა ეცა. შეგნება, რომელსაც იგი შემდეგში მის მიერ ჩადენილი საქმის შესახებ მიიღებს. შეგნება მის მიერ ადრე შეუგნებლად ჩადენილი დარღვევის შესახებ, თუ იგი მას მის მიერ ჩადენილად რაცხს, მას განხეტილებასა და წინააღმდეგობაში ჩაადებს. ანტაგონიზმი საქმის ჩადენის დროს ნაქონ შეგნებასა და განზრახვას და შემდეგ მომყოლ შეგნებას შორის იმის შესახებ, თუ რა იყო საქმე თავის თავად, აქ კონფლიქტის საფუძველს შეადგენს. აქ შეგვიძლია მაგალითად გამოვიყენოთ ოდიპოს და აიაქსი. ოდიპოსის მიერ ჩადენილი ქმედება მისი სურვილისა და ცოდნის თანახმად იმაში მდგომარეობს, რომ მან ჩხუბში ვილაც უცხო კაცი მოჰკლა; მაგრამ ის, რაც მან არ იცოდა იყო თითონ ქმედება თავისთავად, საკუთარი მამის მოკვლა. აიაქსი შეშლილობის დროს ბერძნების ჯოგს ხოცავს, რადგან მას ისინი თითონ ბერძენთა მეთაურები ჰგონია. მაგრამ შემდეგ როდესაც სალი გონებით ვასინჯავს მომხდარს, მას შერცხვება თავისი მოქმედებისა, ეს სირცხვილი შეიპყრობს და კოლიზიაში ჩაადგენს მას. ის, რაც ადამიანის მიერ ამგვარად განუზრახველად არის დარღვეული, ისეთი რამ მაინც უნდა იყოს, რასაც იგი არსებითად თავისი გონების მიხედვით პატივსა და

თაყვანს სცემს და წმინდად მიაჩნია. პირიქით, თუ ეს პატივისა და თაყვანის ცემა არის მოშველი მოსაზრება და ყალბი ცრურწმენა, მაშინ, უკიდურეს შემთხვევაში აშნაირ კოლიზიას ჩვენთვის შეიძლება ღრმა ინტერესი აღარ ჰქონდეს.

ბ) მაგრამ რადგანაც ჩვენს ახლანდელ წრეში კონფლიქტი ადამიანის მოქმედებით სულიერ ძალთა სულიერი დარღვევა უნდა იყოს, ამიტომ, მეორეც, შესაფერი კოლიზია მდგომარეობს ცნობიერ. შეგნებულ და ამ შეგნებულ და განსაზღვრიდან გამომდინარე ენება-ზიანში, დარღვევაში. ამოსავალ წერტილს აქაც შეიძლება წარმოადგენდეს კვლავად ენებიანობა, ძალმომრეობა, სიშმავე და ა. შ. მაგალითად, ტროადის ომს თავის საწყისად ელენეს მოტაცება აქვს; აგამემნონი, შემდეგ, იფიგენიას შესწირავს მსხვერპლად და ამით დედის აწყენინებს, რადგანაც იგი მას გულთი საყვარელ შვილს უკლავს; კლიტემნესტრა ამისათვის ქმარს ჰკლავს. ორესტი, რადგანაც მამა და მეფე მოუკლა, შურს იძიებს დედის მოკვლით. ამგვარადვე „ჰამლეტში“, მამა ვერაგულადაა მოკლული, ხოლო ჰამლეტის დედა მოკლულის, აჩრდილს არცხვენს მკვლელთან მეტად ნადრევი დაქორწინებით.

ამ კოლიზიების დროსაც აგრეთვე მთავარ პუნქტად რჩება ის, რომ ადამიანი იბრძვის ისეთი რამის წინააღმდეგ, რაც ზნობრივია, ქეშმარიტია, წმინდა და ამით ამ უკანასკნელს თავის წინააღმდეგ აზხედრებს. თუ ეს ასე არ არის, მაშინ ჩვენთვის ამისთანა კონფლიქტი, რამდენადაც ჩვენ გვაქვს შეგნება ქეშმარიტად ზნობრივისა და წმინდისა, ღირებულებისა და არსებითობის (Wesentlichkeit) გარეშე რჩება, როგორც მაგალითად, მაჰა-ბჰარატას ცნობილ ეპიზოდში „ნალას და დამაიანტი“. მეფე ნალასმა ცოლად შეირთო თავადის ქალი დამაიანტი, რომელსაც პრივილეგია ჰქონდა იმისა, რომ თავის საქმრობე შორის დამოუკიდებლად არჩევანი მოეხდინა. ყველა დანარჩენი მისი ხელისმძიებელნი როგორც გენიები ჰაერში ლივლივე-



ბენ, მხოლოდ ნალასი დგას მიწაზე, ხოლო იმ ქალს საკმაოდ კარგი გემოვნება ჰქონდა იმისათვის, რომ ადამიანი ამოერჩია. ამაზე გენიები განრისხდებიან და მეფე ნალას უთვალთვალბენ. მაგრამ მრავალი წლის განმავლობაში ისინი მის წინააღმდეგ ვერაფერს ვერ გახდებიან, რადგან მას ამ ხნის განმავლობაში არავითარი დანაშაული არ ჩაუდენია. დაბოლოს მაინც ეძლევათ საშუალება მისი დამძლევისა და მასზე ძალას მოიპოვებენ, რადგანაც იგი დიდ დანაშაულს ჩაიდენს, შარდზე გადის და მის მიერ შარდით დასველებულ ნიადაგზე ფეხით შედგება. ინდური წარმოდგენის თანახმად ეს ძალიან მძიმე დანაშაულია, რომელიც დაუსჯელად არ შეიძლება დარჩეს. ამ დღიდან იგი გენიებს მორჩილებაში ჰყავთ; ერთი მას თამაშის დიდ სურვილს ჩაუთერგავს, მეორე მისსავე ძმას მის წინააღმდეგ ააზებდრებს. დაბოლოს ნალასი, დაჰკარგა რა ტახტი, იძულებული ზდება, სილატაკსა და გაჭირებაში ჩაეარდნილმა, დამაინტოსთან ერთად იმოგზაუროს. ბოლოს მან ამ ქალთან გაყრაღ ვანიცადა, ვიდრე საბოლოოდ, მრავალი თავგადასავალის შემდეგ აღრინდელი ბედნიერების მწვერვალზე ერთხელ კიდევ არ ავიდა. ეს ძირითადი, განსაკუთრებული კონფლიქტი, რომლის ირგვლივ ტრიალებს მთლიანი, მხოლოდ ძველი ინდოელებისათვის წარმოადგენს წმინდათა წმინდის არსებით დარღვევას, შეურაცხყოფას, ხოლო ჩვენი შეგნებისათვის იგი სხვა არაფერია, თუ არა უაზრობა.

წ) მეცამეტე, მაგრამ დარღვევა აუცილებლად პირდაპირი როდი უნდა იყოს, ე. ი. არაა საჭირო, რომ თითონ საქმე, ქმედება როგორც ასეთი თავისთვის აღებულ კონკრეტულ საქმე, მოქმედება იყოს, არამედ იგი ასეთად იქცევა მხოლოდ მისკენ მიმართული, მისი საწინააღმდეგო, შეგნებული პირობების, მიმართებებისა და გარემოებების წყალობით, რომელთა არსებობის პირობებშიაც სრულდება ეს მოქმედება. ჯულიეტასა და რომეოს, მაგალითად, ერთმანეთი უყვართ. თითონ სიყვარულში თავისთავად არავითარი დარღვევა, ზიანი, ხინჯი არ არსებობს;

მაგრამ მათ იციან, რომ მათი ოჯახებიმტოვება-სიძულვილში არიან ერთმანეთთან, რომ მშობლები მათ არასოდეს არ დართავენ ქორწინების ნებას და ამნაირად ამ ადრევე ცნობილ და ადრევე არსებულ განხეთქილების ნიადაგზე ისინი კოლიზიაში მოხვდებიან.

ჩვენ უნდა დავკმაყოფილდეთ ამ უზოგადესი შენიშვნებითაც გარკვეული სიტუაციის შესახებ ქვეყნის საყოველთაო მდგომარეობისადმი მის დაპირისპირებაში. ახლა თუ მოვიხილავთ ამ განხილვის დაწვრილებით გატარებას ყველა მისი მხარეების, ელფერებისა და ნიუანსების მიხედვით, თუ მოვიხილავთ სიტუაციის ყოველი შესაძლებელი სახეობის განსჯა-განხილვას, მაშინ მარტო ეს თავი, ეს საკითხი მოგვეცმდა უკვე შემთხვევას დაუსრულებლად ვრცელი ახსნა-განმარტებების მოცემისათვის. რადგან სხვადასხვა სიტუაციების გამოგონებაში შესაძლებლობათა ამოუშრებელი სისავე, სიმდიდრე არსებობს, რის დროსაც არსებობის მუდამ წარმოადგენს ის, თუ როგორ უდგება ეს სიტუაცია გარკვეულ ხელოვნებას, მის სახესა და გვარეობას. ზღაპრისათვის, მაგალითად, ბევრი რამ არის დასაშვები, რაც გაგებისა და გამოსახვის სხვა სახეობისათვის აკრძალულია. მაგრამ საერთოდ სიტუაციის გამოგონება მნიშვნელოვან პუნქტს წარმოადგენს, რაც ჩვეულებრივად ხელოვანთ დიდ ფიქრსა და გაჭირებაში ჩაადებს ხოლმე. განსაკუთრებით დღევანდელ ხანაში ძალიან ხშირად გაისმის ხოლმე ჩივილი იმის შესახებ, რომ ძნელი ნამდვილი მასალის პოვნა, საიდანაც შესაძლებელი იქნებოდა გარემოებებისა და სიტუაციების მიღება. ერთის შეხედვით, მართალია, ამ მიმართებით შეიძლება პოეტის ღირსებად გვეჩვენოს ის, რომ იგი ორიგინალური უნდა იყოს და თითონ უნდა პოულობდეს სიტუაციებსაო, მაგრამ თავისთავადობის, დამოუკიდებლობის ეს სახეობა არსებით მხარეს არ წარმოადგენს. რადგან სიტუაცია თავისთავად არ შეადგენს სულიერს (das Geistige), ხელოვნების განსაკუთრებულ სახეს, არამედ იგი ეხება მხოლოდ გარეგან მასალას, რომელშიაც და რომელზედაც



უნდა გაიშალოს, განვითარდეს და გამოხატულ იქნეს რომელიმე ხასიათიდან სული. პირველად მხოლოდ ხასიათისა და მოქმედების ამ გარეგანი საზაბის, დასაწყისის დამუშავების დროს გამოჩნდება ნამდვილი მხატვრული საქმიანობა, ნამდვილი ხელოვანობა. შეიძლება სრულიადაც არ ვუთხრათ პოეტს მადლობა იმისათვის, რომ მან ეს არაპოეტური მხარე თითონ ვაკეთა; მისთვის ნებადართული უნდა იყოს, რომ უკვე არსებულიდან, ისტორიიდან, თქმულებებიდან, მითებიდან, ქრონიკებიდან და თვით უკვე მხატვრულად დამუშავებული მასალებიდან და სიტუაციებიდანაც კი კვლავად ამოიღოს და შეჭქმნას ახალი. როგორც, მაგალითად, ფერწერაში სიტუაციის გარეგანი მხარე წმინდათა ლეგენდებიდან ხშირად დაუსესხებიან და საკმაოდ ხშირად მსგავსი სახითა და წესითაც გაუმეორებიათ. საკუთრივ მხატვრული შემოქმედება ამგვარ ნაწარმოებებში უფრო ცაცილებით აღი სიღრმეებში იმყოფება, ვიდრე განსაზღვრული სიტუაციების გამოგონებაში. მსგავსი მდგომარეობაა აგრეთვე ჩვენს თვალწინ გველილ მდგომარეობათა და გადახლართულობათა სიმდიდრის მიმართაც. ამ მიმართებით საკმაოდ ხშირად უქიათ ახალი ხელოვნება იმიტომ, რომ, იგი წინააღმდეგ ძველი ხელოვნებისა, უსაზღვროდ ნაყოფიერ ფანტაზიას წარმოგვიდგენს, და სინამდვილეშიაც მართლაც, საშუალო საუკუნეებისა და ახალი ხანის ხელოვნების ნაწარმოებებში ჩვენ ვხეულობთ სიტუაციების, ამბების, თავგადასავლების და ბედ-იღბალთა უდიდეს მრავალფეროვნებასა და ვარიაციებს. მაგრამ ამ გარეგანი სიმდიდრით დიდი არაფერი ვაკეთებულა. რადგან მიუხედავად ამისა [ამ სიმდიდრისა] ჩვენ მაინც ცოტა გვაქვს საუკეთესო დრამები და ეპიკური ლექსები. ვინაიდან მთავარია არა ამბავთა გარეგანი მსვლელობა და ცვალებანი ისე, რომ ეს უქანსკენლნი როგორც ამბები და ისტორიები მხატვრული ნაწარმოების მთელ შინაარს ამოსწურავდნენ, არამედ ზნეობრივი და სულიერი გაფორმება, სულისა და ხასიათის დიადი მოძრაობანი, რომლებიც ამ გაფორმების პრო-

ცესის მეოხებით გაიშლებიან და გამოვლინდებიან.

ახლა თუ თვალს გადავავლებთ იმ წერტილს, რომლიდანაც ჩვენ უნდა ამოვიდეთ და გავწიოთ ქვემოთ, ვნახავთ, რომ გარეგანი და შინაგანი გარკვეული გარემოებანი, მდგომარეობანი და ურთიერთობანი სიტუაციად იქცევიან მხოლოდ სულიერი განცდით, ვნებებიანობით, რომელთაც იგი აითვისებს და რომელშიაც ისინი შეინახებიან. სიტუაციამ, როგორც დავინახეთ, თავისი გარკვეულობის დიფერენცირება იზახინდა დაპირისპირებად, დაბრკოლებებად, გართულებებად და დარღვევებად, ასე რომ სული (Gemüt) ამ გარემოებებით თავს იძულებულად გრძნობს აუცილებლად იმოქმედოს იმ ხელშემშლელისა და დამაბრკოლებლის წინააღმდეგ, რომელიც მის მიზნებსა და ვნებებს უპირისპირდება. ამ აზრით საკუთრივ აქცია იწყება მხოლოდ მაშინ, როდესაც გამოსულია ის დაპირისპირება, რომელსაც სიტუაცია თავის გარკვეულობაში შეიცავს. მაგრამ რადგანაც კოლიზური აქცია თავის დაპირისპირებულ მხარეს არღვევს, ზიანს აყენებს. ამიტომ იგი ამ თავის დიფერენციაში თავისთავის წინააღმდეგ იწყებს მოპირისპირებას, რომელსაც იგი თავს ესხმის და, ამით აქციასთან უშუალოდ რეაქციად დაკავშირებული, მხოლოდ ამით შევიდა პირველად იდეალი სრულ გარკვეულობასა და მოძრაობაში. ვინაიდან ახლა ერთმანეთის წინააღმდეგ სდგას ორი, მათის ჰარმონიიდან ამოგლეჯილი, ერთმანეთის წინააღმდეგ მეტროლი ინტერესები და ისინი ამ თავიანთს ურთიერთ წინააღმდეგობაში აუცილებლად რაღაც გადაწყვეტას მოითხოვენ.

ეს მოძრაობა, აღებული როგორც მთლიანი, სიტუაციისა და მისი კონფლიქტების სფეროს აღარ ეკუთვნის, არამედ გადავეყვართ იმის განხილვაზე, რასაც ჩვენ ზემოთ საკუთრივ მოქმედება ვუწოდებთ.





მოქმედება იმ კიბურის მიხედვით, რომელსაც ჩვენ აქამდე მივღევით, ქვეყნის საერთო მდგომარეობისა და გარკვეული სიტუაციის შემდეგ მესამე საფეხურს წარმოადგენს.

ახლა თუ, უპირველეს ყოვლისა, განვიხილავთ მოქმედებას მის გარეგან მიმართებაში ადრინდელი თავისადმი, რომელიც ჩვენ ვგ-ვგ არის მივატოვით, დავინახავთ, რომ იგი გულისხმობს იმისთანა გარემოებებს, რომელთაც მივეყვართ კოლიზიებისაკენ, აქციისა და რეაქციისაკენ. ამ წარნამძღვრებში ხაიდან უნდა იღებდეს მოქმედება თავის სათავეს, და საწყისს, ამის გარკვევით დადგენა არ შეიძლება. რადგანაც ის, რაც ერთის მხრით დასაწყისი გვეგონია, შეიძლება მეორეს მხრით ადრინდელი გართულებული ამბების შედეგი აღმოჩნდეს, რომლებიც ამდენადვე შეიძლება ყოფილიყვნენ ნამდვილი დასაწყისი. მაგრამ ეს ამბები თავიანთის მხრით კვლავად წარმოადგენენ ადრინდელი კოლიზიების შედეგს და ა. შ. მაგალითად, აგამემნონის სახლში იფიგენია ტავრიდში 'გამოისყიდის სახლის დანაშაულსა და ბედნიერებას. აქ დასაწყისი შეიძლება ყოფილიყო იფიგენიას ვადარჩენა დიანას მიერ, რომელიც მას ტავრიდში მოიყვანს, მაგრამ ეს გარემოება მხოლოდ შედეგია ადრინდელი ამბებისა, სახელდობრ, აულისში მსხვერპლად შეწირვისა, რომელიც თავის მხრით კვლავად მენელაოსის დაზარალებით არის გამოწვეული, როდესაც მას პარისმა ელენე მოსტაცა და ასე ზევით და ზევით ლედას ცნობილ კევრცხამდე. ასევე ის მასალა, რომელიც გამოყენებულია ნაწარმოებში „იფიგენია ტავრიდში“, შეიცავს როგორც წარნამძღვრის აგამემნონის მკვლელობას და მთელ რიგ ბოროტმოქმედებებს ტანტალუსის სახლში. მსგავსივე ვითარება გვაქვს თებეურ თქმულებათა ციკლში. თუ მოქმედება უნდა გამოხატულ იქნეს მისი წარნამძღვრების მთელი ამ რიგით, მაშინ ამ ამოცანის გადაწყვეტას მხოლოდ პოეზია შესძლებდა. მაგ-

რამ უკვე ცნობილი ანდაზის თანახმად ასეთი გამოხატულების განხორციელება რალსაც მოსაწყენია და პროზის საქმედ ითვლება, რომლის [პროზის] დაწვრილებითობის, საფუძვლიანობის საპირისპიროდ პოეზიისაგან მოითხოვენ, რომ მსმენელი მაშინათვე in medias res შეიყვანოს, რომ ხელოვნებას არ აინტერესებს, დაიწყოს გარკვეული მოქმედების გარეგნულად პირველი საწყისიდან, — ამის უღრმესი საფუძველი გმაში მდგომარეობს, რომ ამისთანა დასაწყისი მხოლოდ დასაწყისია ბუნებრივი, გარეგანი პროცესის მიმართ და მოქმედების ამ საწყისთან დამოკიდებულება მოვლენის მხოლოდ ემპირიულ ერთიანობას ენება, ხოლო თითონ მოქმედების ნამდვილი შინაარსისათვის იგი შეიძლება განურჩეველი იყოს. ამგვარი გარეგანი ერთიანობა მაშინაც რჩება აგრეთვე, როდესაც ერთმა და იმავე ინდივიდუუმმა გასსხვაგვებულ ამბავ-მოვლენათა დამაკავშირებელი ძაფი უნდა მოგვეცეს. ცხოვრების გარემოებათა, მოქმედებათა, ბედობალობათა კრებალობა უდაოდ ჩამოყალიბებულია, გამფორმებულია ინდივიდუუმისათვის, მაგრამ მისი საკუთარი ბუნება, მის განწყობილებისა და უნარიანობის ქეშმარიტი მარცვალა უშიათოდ ვლინდება ერთი დიდი სიტუაციისა და მოქმედების დროს, რომლის [მოქმედების] მსვლელობაში იგი აშკარადდება იმად, რაც არის, მაშინ, როდესაც ამის წინ იგი ცნობილი იყო მხოლოდ თავისი სახელისა და გარეგნობის მიხედვით.

მოქმედების დასაწყისი, ამგვარად, იმ ემპირიულ დასაწყისში კი არ უნდა ვეძიოთ, არამედ მოცემულ უნდა იქნეს მხოლოდ ის გარემოებანი, რომლებიც ინდივიდუალური სულისა და მისი საკირობის მიერაა დაჭერილი, რომლებიც სწორედ გარკვეული კოლიზიას წარმოშობენ, კოლიზიას, რომლის დავა და გადაწყვეტა ვანსაკუთრებულ მოქმედებას შეადგენს. პომეროსი, მაგალითად, ილიადაში მაშინათვე გარკვევით იმ საქმით იწყებს, რომელზედაც ლაპარაკია მასთან, — აქილესის ვანრისხებით, და არ გვიამბობს უწინ ადრინდელ ამბებს ანდა აქილესის ცხოვრების ისტორიას, არამედ მაშინათვე სპეციფი-



ურ კონფლიქტს გვაძლევს, და მასთან იმ გვარად, რომ რაღაც დიდი ინტერესი მისი ნახატის უკანა პლანს წარმოადგენს.

მოქმედების გამოსახვა როგორც აქციად, რეაქციად და მათი ბრძოლის ვადაწყვეტად გაშლილი, თავისთავში ტოტალური მოპარობის გამოსახვა უბირატესად პოეზიის საქმეა, რადგან დანარჩენ ხელოვნებებს მოქმედებისა და მისი ამბებად გაშლის პროცესში მხოლოდ ერთი მომენტის დაჭერა შეუძლიათ. მართალია, ერთის მხრით, თავიანთი საშუალებების სიმდიდრით ამ მიმართებით ისინი თითქოს პოეზიას აღემატებიან, ვინაიდან მათს განკარგულებაშია არა მარტო მთელი გარეგანი სახე, არამედ გამომეტყველების, მიხვრა-მოხვრისა და ნიშნების გამოხატეაც, ისე როგორც ამ უკანასკნელთა მიმართებანი ირგვლივმყოფ სახეებისადმი და აგრეთვე მისი ასარკვა, ესახვა სხვა, მის ირგვლივ დაჯგუფებულ საგნებზე. მაგრამ ყველა ესენი გამოთქმის, გამოხატვის საშუალებებია, რომლებიც სუცხადილი სიტყვისათან ვერ მოვლენ. მოქმედება ინდივიდუალური ყველაზე უფრო ცხადი და უნათლესი გახსნა, ვაშოაზიარებებაა, როგორც მისი აზრ-განწყობილების, ასევე მისი მიზნების მიმართ. ის, რაც არის ადამიანი თავისი არსებობის უშინაგანეს საუბრეველში, პირველად ანამდეილებს თავისთავს მხოლოდ მოქმედების საშუალებით, და მოქმედება, რადგან იგი სულიერი ხასიათისაა, თავის უდიდეს სიცხადესა და გარკვეულობას იძენს აგრეთვე სულიერ გამოთქმაში. სულიერ გამოხატვაში, მხოლოდ სიტყვაში.

როდესაც საერთოდ მოქმედების შესახებ ვლაპარაკობთ, ჩვეულებრივად წარმოადგენენ ხოლმე, რომ იგი ატურატციული მრავალფეროვნებისაა. ხოლო ხელოვნებისათვის იმ მოქმედებათა წრე, რომლებიც მისი გამოხატვისთვის გამოდგება მთლიანად, ძალიან შეზღუდულია. რადგან მან უნდა გაიაროს მოქმედებათა მხოლოდ ის წრე, რომელიც იდეის გამო აუცილებელია.

ამ მიმართებით მოქმედებაში, რამდენადაც ხელოვნება მის გამოხატვაზე მუშაობს, სამი მთავარი პუნქტი უნდა გამოვყოთ, რომ-

ლებიც შემდეგიდან გამოიყენებიან. კონტრუცია და მისი კონფლიქტი საერთოდ ზომიერებულია; მაგრამ თითონ მოძრაობა, იდეალის დიფერენცია მის საქმიანობაში პირველად მხოლოდ რეაქციის მეოხებით იქმნება. მაგრამ ეს მოძრაობა შეიცავს:

პირველი. ზოგად - საყოველთაო ძალეებს, რომლებიც იმ არსებით შინაარსსა და მიზანს შეადგენენ, რომლისთვისაც ხდება მოქმედება.

მეორე, ამ ძალთა მოქმედება მომქმედ ინდივიდუუმების საშუალებით.

მესამეცაა იმას, რომ ეს ორივე მხარე უნდა გაერთიანდეს იმად, რასაც ჩვენ აქ საზოგადოდ გვსურს ხასიათი ვუწოდოთ.

**ა) მოქმედების საყოველთაო ძალები.**

თუმცა მართალია მოქმედების განხილვის დროს იდეალის გარკვეულობისა და დიფერენციაციის საფუძვრზე ვიმყოფებით, მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს, ხელოვნების ცნების თანახმად ჭეშმარიტ მშენებარეში ამ დაპირისპირების თვითული მხარე იდეალის ბეჭედს მაინც ატარებს და ამიტომ არც გონიერება და გამართლება უნდა აკლდეს, იდეალური ხასიათის ინტერესებმა უნდა იზრდოდეს, ასე რომ, ძალა გამოდის ძალის წინააღმდეგ, სახელდობრ, ეს ინტერესები, არიან სულიერი (geistigen) არსებობის მარადიული საყოველთაო ძალები, ადმიანის გულის არსებითი საჭიროებანი, მოქმედების თავისთავში აუცილებელი მიზნები, თავისთავში სამართლიანი და გონიერული და ამიტომ საყოველთაო ძალები; არა თითონ აბსოლუტური ღვთაებრივი, არამედ ერთიანი აბსოლუტური იდეის შეილები, ამიტომ გაბატონებული და გავლენიანი; ერთიანი ზოგად-საყოველთაო ჭეშმარიტის შეილები, თუმცაღა მხოლოდ მისი გარკვეული, განსაკუთრებული მომენტები. თუმცა მართალია, თავიანთი გარკვეულობის გამო ისინი შეიძლება დაპირისპირებულობაში შთაცვიფდნენ, მაგრამ მაინც მიუხედავად მათის დიფერენციაციისა მათ მაინც თავისთავში უნდა ჰქონდეთ იმის არსებითობა (Wesentlichkeit).



რომ გამოვლინდნენ როგორც გარკვეული იდეალი. ესენი ხელოვნების დიადი მოტივებია, მარადიული რელიგიური და ზნეობრივი ურთიერთობანი: ოჯახი, სამშობლო, სახელმწიფო, ეკლესია, დიდება, მეგობრობა, წოდება, ღირსება, რომანტიკული სამყაროში კი, ვასაკუთრებით. პატიოსნება და სიყვარული და ა. შ. გავლენიანობისა და მნიშვნელოვანების ხარისხით ეს ძალები სხვადასხვანაირია, მაგრამ ყველა ისინი თვით თავის თავში გონივრულია. ამასთანავე ისინი ღღამიანის სულის (Gemüt) ძალებია, რომლებიც ადამიანმა, იმიტომ, რომ იგი ადამიანია, უნდა იცნოს, მისცეს მათ თავისთავში მოქმედების გაშლისა და გამოვლენის საშუალება. მაგრამ ისინი არ უნდა გამოვიდნენ როგორც მხოლოდ პოზიტიური კანონმდებლობის უფლებები. რადგანაც ნაწილობრივ პოზიტიური კანონმდებლობის ფორმა, როგორც ჩვენ დავინახეთ, იდეალის ცნებასა და ფორმას ეწინააღმდეგება, ნაწილობრივ კი, შეიძლება პოზიტიური უფლებების შინაარსი თავისთავად და თავისთვის უსამართლოს შეადგენდეს, როგორც არ უნდა მიიღოს მან კანონის ფორმა, მაგრამ ის ურთიერთობანი არიან არა მარტო ვარგენტულად მყარი და განმტკიცებული, არამედ თავისთავად და თავისთვის სუბსტანციალური ძალები, რომლებიც, იმიტომ, რომ ისინი ადამიანის არსებობის ჭეშმარიტ შინაარს შეიცავენ, რჩებიან აგრეთვე იმად, რაც მოძრაობს [ადამიანის] მოქმედებით და რაც საბოლოოდ თავისთავს ანხორციელებს.

ამ გვარი არიან ის ინტერესები და მიზნები, რომლებიც სოფოკლეს „ანტიგონე“-ში ერთმანეთს ებრძვიან. მეფე კრონმა, როგორც ქალაქის თავმა, სასტიკი ბრძანება გამოსცა, რომ ოიდისის შეილს, კრონის, რომელმაც როგორც სამშობლოს მტერმა თებეს წინააღმდეგ გამოილაშქრა, დამარხვის პატივი არ უნდა დაედოს. ამ ბრძანებაში ერთგვარი არსებითი გამართლებაა, მთელი ქალაქის კეთილდღეობისთვის ზრუნვა. მაგრამ ანტიგონე სწორედ ზნეობრივი ძალით არის ასულდგმულებული, ძმისადმი

წმინდა სიყვარულით, იგი ფრინველებსა და ველად ვერ დასტოვებს ძმას. არ ალესრულებინა დამარხვის მოვალეობა, ეს იქნებოდა ოჯახის წმინდა ურთიერთობათა შეუტრაცხყოფა და ამიტომ იგი არღვევს კრონის ბრძანებას.

ქ) თუმცა მართალია კოლიზიები შეიძლება შემოტანილი იქნეს მრავალნაირი ხერხებით, მაგრამ რეაქციის აუცილებლობა რალაც ახირებულით, ველურითა და საზიზღარით კარ უნდა იქნეს გამოწვეული, არამედ ისეთი რამით, რაც თავისთავში გონივრულია და გამართლებული. ასე, მაგალითად, ჰარტმან ფონ დერ აუეს ცნობილ გერმანულ ლექსში „საწყალი ჰაინრიხი“, კოლიზია საზიზღარია. გმირი ვანუტურნებელი სენტი, კეთილი და ავადმყოფდა და დახმარებისათვის საღერნოს მონაზონებს მიმართავს. ისინი მოითხოვენ, რომ ვინმე ადამიანთაგანი უნდა შეეწიროს თავისი ნებით მას, რადგან მხოლოდ ადამიანის გულიდან შეიძლება დამხადდესო მისი ვანკურნებისათვის საკირო წამალი. ერთი საწყალი გოგონა, რომელსაც რაინდი უყვარს, თავისი ნებით გადასწყვეტს მოკვდეს მისი გულისთვის და მასთან ერთად იტალიაში მიემგზავრება. ეს მთლად ბარბაროსულია და ვერც მშვიდი სიყვარული და ვერც ამაღლებული ერთგულება გოგონასი ვერ შესძლებს ამიტომ სრული უზაბეჭდილების მოხდენას. მართალია, ძველებთანაც გვხვდება ადამიანის მსხვერპლად შეწირვა როგორც კოლიზია, როგორც, მაგალითად, იფიგენია ისტორიაში, ჯერ იფიგენია უნდა შეეწირათ მსხვერპლად, ხოლო შემდეგ თითონ მან კინალამ მსხვერპლად შესწირა თავისი ძმა; მაგრამ, ერთის მხრით, აქ ეს კონფლიქტი სხვა თავისთავში გამართლებული ურთიერთობებისგან არის დამოკიდებული, მეორეს მხრით, გონივრული აქ იმაში მდგომარეობს, როგორც ეს ზემოთ არის აღნიშნული, რომ აქ როგორც იფიგენია, აგრეთვე ორესტიც გადარჩებიან და იმ უსამართლო კოლიზიის ძალა გატყდება, რასაც ჰარტმან ფონ დერ აუეს ზემოხსენებულ ლექსშიააც აქვს ადგილი, რამდენადაც ღმერთი მას, როდესაც თი-



თან პაირისს დაბოლოს აღარ სურს მიიღოს მსხვერპლი. გაანთავისუფლებს მისი ავადმყოფობისაგან და გოგონაც თავისი ერთგულნი სიყვარულისათვის დაჯილდოებულ იქნება.

შეიძლება გვეგონოს, რომ ზემოთ მოხსენებულ დადებით ძალებს მაშინათვე უერთდებიან სხვა მოპირისპირე, სახელდობ, უარყოფითი, ცუდი და ბოროტი ძალები. მაგრამ შინადა უარყოფითმა მოქმედების იდეალურ გამოსახვაში არ უნდა პიროვნის ადგილი როგორც არსებითმა საფუძველმა აუცილებელი რეაქციისათვის. მართალია, უარყოფითის რეალობა შეიძლება შეესატყვისებოდეს უარყოფითს, მის არსებებას და ბუნებას, მაგრამ თუ შინაგანი ცნება და მიზანი თავისთავში უკვე უმნიშვნელოა, მაშინ შინაგანი საზიზღარობა, უმსგავსოება მით უფრო ნაკლებ უშვებს თავის გარეგან რეალობაში ნამდვილ მშვენიერებას. ვნებათა სოფისტიკას, მართალია, შეუძლია მოხერხებულობის, ხასიათის სიმტიკიცისა და ენერჯის საშუალებით სკადის უარყოფითში პოზიტური მხარეები შეიტანოს. მაგრამ ჩვენ მაინც გვრჩება გარედან თეორად შეღებილი კუბოს შეხედულება. რადგანაც მხოლოდ უარყოფითი არის საერთოდ უფერული და გაცვეთილ-გახუნებული, ბედითი და ამიტომ ჩვენ ან სულ არავითარ შთაბეჭდილებას არ გვიტოვებს ანდა სიძულვილს იწვევს ჩვენში, სულ ერთია იგი რომელიმე მოქმედების მოძრაობის საფუძველად იქნება ნახვარი, თუ პირდაპირ იმის საშუალებად, რომ სხვისი რეაქცია გამოიწვიოს. საშინელი, უბედური, ძალმომრეობისა და ძალთა უპირატესობის სიმკაცრე კიდევ შეიძლება გაიგო, წარმოდგენაში იქონიო და გადაიტანო, თუ კი იგი ხასიათისა და მიზნის შინაარსიანი სიღრმადით იქნება აღძრული და ნაკარნახები; მაგრამ ბოროტება როგორც ასეთი, შური, სიმხდალე, ფლრდობა, სულმდაბლობა მხოლოდ საძაგელია მუდამ, ამიტომაც ეშმაკი თავისთავად ცუდი, ესთეტიურად გამოუყენებელი ფეგურაა. რადგან იგი სხვა არაფერია, გარდა მხოლოდ სიცრუისა თავისთავში და ამიტომ მეტისმეტად პრაზაული პიროვნებაა. ასევე, მართალია, სიძულვილის

ფურებიცა და სხვა გვიანდელი მსგავსი სხვის ალევგორიებიც ძალებია, მაგრამ მათი ისინი დადებითი თვისთაველობას (დამოუკიდებლობას) და მდგრადობას მოკლებული არიან, და იდეალური გამოსახვისათვის არა ხელსაყრელი და არასასიამოვნო, თუმცაღა ამ მიმართებით კერძო ხელოვნებათათვისა და იმ ხერხ-საშუალებათათვის, რომლითაც ისინი თავიანთ საგანს უშუალო თვალსაჩინობას ანიჭებენ ან არ ანიჭებენ, ნებადართულისა და აკრძალულის ძალიან დიდი სხვადასხვაობა უნდა დადასტურდეს. მაგრამ ბოროტი თავისთავად საზოგადოდ შიშველია. ცარიელია და უშინაარსო. იმიტომ, რომ მისგან სხვა არაფერი არ წარმოშობდება, გარდა თავად უარყოფითისა, წგრევისა და უბედურებისა, მაშინ, როდესაც ნამდვილმა ხელოვნებამ შინაგანი პარმონიის სანახაობა უნდა მოგვეცეს. ყველაზე უფრო საზიზღარია ფლილობა, სულმდაბლობა, რადგან იგი კეთილშობილის წინააღმდეგ მიმართული შურისა და სიძულვილისაგან წარმოსდგება და არც ეშინია იმისა, რომ თავისთავად სამართლიანი და სწორი ძალა თავისა საკუთარი ცუდი ან სამარცხენო ვნებების საშუალებად გადააქციოს. ანტიკურობის დიდი პოეტები და ხელოვნანები ამიტომ არ გვიძლევენ სიბოროტისა და ბიწიერება-მანკიერების სანახაობას: შექაპირმა, პირიქით, თავის „ლირში“, მაგალითად, ბოროტი მთელ თავისი საშინელებით წარმოგვიდგინა. მოხუცი ლირი სამეფოს თავის ქალიშვილებს გაუნაწილებს და მასთან იმდენად რეგვენია, რომ მათს ყალბ, ცბიერსა და პირფერულ სიტყვებს უჯერებს, ხოლო ჩუშსა და ერთგულ კორდელიას არაფრად აგდებს, ეს უკვე სისულელეა და უფნურობა, აკი ამიტომაც უფროსი ქალიშვილებისა და მათი ქმრების სამარცხენო უმადურება, სიბილწე და საზიზღარი საქციელი ნამდვილ სიკეთემდე მაყვანს მას. სულ სხვაგვარად იბრძნობიან და იბერებიან ფრანგული ტრაგედიის გმირები უდიდესი და უკეთილშობილესი მოტივებით, და თავიანთი პატიოსნებითა და ღირსებით თავი მოაქვთ, მაგრამ თითონვე ანადგურებენ ჩვენში წარმოდგენას ამ მოტივების შესახებ იმით, რაც თითონ



წამდელიად არიან და რასაც ისინი აკეთებენ. მაგრამ უპირატესად ახალ დროში შინაგანი არამტკიცე დაფლეთილობა, რომელიც ყოველგვარ საზიზღარ დისონანსში ხორციელდება, მოდად იქცა და გზა მისცა საზიზღრობის ჰუმორსა და იმ მახინჯ ირონიას, რაც ასე მოსწონდა და რითაც ასე სიამოვნობდა, მაგალითად, თეოდორ ჰოფმანი.

ამგვარად, იდეალური მოქმედების ქეშ-მარტი შინაარსი უნდა მოგვეცეს მხოლოდ თავისთავში დადებითმა და სუბსტანციალურმა ძალებმა. მაგრამ ეს მამოძრავებელი ძალები [მატერულ] გამოხატულებაში არ შეიძლება, რომ თავიანთს ზოგად-საყოველთაოაში გამოვიდნენ, არამედ ისინი უნდა გარდაიქმნენ თავის თავად, დამოუკიდებელ ინდივიდუუმებად, თუმცა ისინი მოქმედების სინამდვილის ფარგლებში მაინც იდეს არსებითი მომენტები არიან. თუ ეს ასე არ მოხდება, მაშინ ისინი ზოგად აზრებად ან აბსტრაქტულ წარმოდგენებად დარჩებიან, რაც უკვე ხელოვნების სფეროს არ ეკუთვნის. რამდენადაც უფრო ნაკლებ წარმოსდებიან ისინი ფანტაზიის შიშველი თვითნებობისაგან, ამდენად უფრო მეტად უნდა მიიღონ მათ გარკვეული და დასრულებული სახე და ამით გამოვლინდნენ როგორც თავისთავში ინდივიდუალისებულნი. მაგრამ გარეგანი არსებობის კერძო სახეებამდე არ უნდა გავრცელდეს ეს გარკვეულობა, და არც სუბიექტურ შინაგანობამდე უნდა შეიკუმშოს, თორემ წინააღმდეგ შემთხვევაში საყოველთაო ძალთაინდივიდუალობა მაშინ ბოლოვადი არსებობის ყოველგვარ რთულ ხლართებში უნდა იქნეს ჩათრული, აქედან მათი ინდივიდუალობის გარკვეულობას ამ მხრით არავითარი სრული სეროიზულობა არ უნდა მიეცეს.

ზოგად-საყოველთაო ძალთა ასეთი გამოვლენისა და ბატონობისთვის მათს დამოუკიდებელ სახეში როგორც ყველაზე უფრო ნათელი მაგალითი შეიძლება მოვიყვანოთ ბერძნული ღმერთები, როგორც არ უნდა გამოვიდნენ, ისინი მაინც მუდამ ნეტარი, მხი-

რული და ნათელი არიან. მართალია, როგორც ინდივიდუალური, განსაკუთრებული ღმერთები ისინი ბრძოლაში შედიან, მაგრამ საბოლოოდ ამ ჩხუბს ისინი სეროიზულად არ ეცილებიან იმ აზრით, რომ ისინი ხასიათისა და ვნებიანობის მთელი ენერჯული თანმიმდევრობით ახდენდნენ მთელი ყურადღების გადატანას ერთ რაიმე გარკვეულ მიზანზე და ამ მიზნისათვის ბრძოლაში ილუბებოდნენ. ისინი მხოლოდ ხან აქა და ხან იქ ერევიან, კონკრეტულ შემთხვევებში გარკვეულ ინტერესს იჩენენ თავიანთებისადმი, მაგრამ მაინც საქმეს ისევ თავისთვის სტოვებენ და ნეტარნი კლავად თლიმს უბრუნდებიან. ასე მაგალითად, ჩვენ ვხედავთ, რომ ჰომეროსის ღმერთები ერთმანეთს ებრძვიან და ეომებიან; მაგრამ ეს მათი გარკვეულობის ბრალია, ისინი მაინც ზოგად-საყოველთაო არსებად და გარკვეულობად რჩებიან. აი, მაგალითად, ბრძოლა გამძვინვარებას იწყებს; გმირები ცალკე-ცალკე ერთი მეორის წინააღმდეგ გამოდიან, ცალკე პიროვნებები ილუბებიან საყოველთაო ხმაურსა და აურზაურში, საერთო არე-დარევაში, ყველაფერი ერთმანეთში აირია, აღარ არსებობს სპეციალური კერძობიანნი, რომლებიც ერთმანეთისაგან განირჩეოდნენ, — საერთო იფრიში და სული ბოლოქრობს და იბრძვის, — და აი, ახლა უკვე საყოველთაო ძალები, თითონ ღმერთები შედიან ბრძოლაში. მაგრამ აშხარი გართულებებიდან და განხეთქილებებიდან ისინი მუდამ უკან ბრუნდებიან თავიანთს დამოუკიდებლობასა და სიმშვიდეში. ვინაიდან, თუმცა მართალია, მათი სახის ინდივიდუალობას ისინი შემთხვევითობაში გადაჰყავს, მაგრამ რადგან მათში ღვთაებრივი საყოველთაობა სჭარბობს, ამიტომ ინდივიდუალური მათში მხოლოდ გარეგნული სახე არება და მათ არ გამსჭვალავს მთლიანად, არ შეიქრება მათს ქეშმარტ შინაგან სუბიექტურობაში. გარკვეულობა მეტად თუ ნაკლებად არის ღვთაებრიობას მიკრული სახე. მაგრამ ეს თავისთავადობა (დამოუკიდებლობა) და უზრუნველი სიმშვიდე ანიჭებს მათ სწორედ იმ პლასტიურ ინდივიდუალობას, რომელიც



მათ ათავისუფლებს გარკვეულ გარემოებებში ზოგჯერ და გაჭირვებისაგან. ამიტომაც ჰომეროსის ღმერთები კონკრეტულ სინამდვილეში მოქმედების დროსაც არ არიან მტკიცე თანამიმდევრობის დამცველნი, თუმცა ისინი მუდამ ერთიმეორის შემცვლელ მრავალნაირ მოქმედებებში მოდიან, რადგან მხოლოდ დროში მომხდარი ადამიანური ამბების მასალასა და ინტერესებს შეუძლია მათთვის სამოქმედოდ რაღაცის მიცემა. ამნაირადვე ბერძნულ ღმერთებში ჩვენ ვპოულობთ კიდევ სხვა იმისთანა კერძო, განსაკუთრებულ თვისებებს, რომელთა მიყვანა თვითიველი გარკვეული ღმერთის საერთო ცნებაზე ყოველთვის არა ხერხდება. მერკური, მავალითად, არგუსის მკვლელია, აპოლონი გველეშაპის მკვლელი, იუპიტერს კი სიყვარულის ურიცხვი თავგადასავალი აქვს, იუნონას გრდემლზე ჰკიდებს და ა. შ. ეს და სხვა მრავალი ამისთანა ისტორიები დანართებია, რომლებიც ღმერთებს მათი ბუნებრივი მხარის თანახმად სიმბოლიკისა და ალეგორიის საშუალებით ერთვის; შემდეგში მათი უახლოესი წარმოშობის შესახებაც მივუთითებთ.

თანადროულ ხელოვნებაში, მართალია, სიანს, გარკვეულ და ამავე დროს თავისთავში ზოგად ძალთა ვაგებაც, მაგრამ უმეტეს ნაწილად ესენია, მავალითად, სიძულვილის, შურის, იქვის, საერთოდ სათნოებათა და ბიწიერება-მანკიერების, რწმენის, იმედის, სიყვარულის, ერთგულების და სხვათა მხოლოდ შიშველი, ცივი ალეგორიები, რომ-

ლებსაც ჩვენ არაფერი არ ვგვიკარგვინებოდან მხოლოდ კონკრეტული სუბიექტურობაა ის, რომლისათვისაც ხელოვნების გამოსახულებებში ღრმა ინტერესს ვგრძნობთ, ასე რომ ის აბსტრაქციები თავისთვის კი არ უნდა გამოდიოდნენ, არამედ უნდა გამოდიოდნენ როგორც ადამიანის ხასიათის, მისი კერძო თავისებურებებისა და ტოტალობის მხოლოდ მომენტები და მხარეები. ამგვარადვე ანგელოზებსაც არ გააჩნიათ არავითარი საყოველთაობა და თავისთავადობა თავისთავში, როგორც მარსს, ვენერას, აპოლონს და ა. შ. ან როგორც ოკეანოსსა და ჰელიოსს არამედ, თუმცა მართალია, არსებობენ მხოლოდ წარმოდგენისათვის, მაგრამ ისინი, მაინც არსებობენ როგორც კერძო მსახურნი ერთიანი სუბსტანციალური ღვთაებრივი არსებისა, რომელიც არა ქუცმაცდება იმდენ დამოუკიდებელ ინდივიდუუმებად, როგორც ამას ბერძნული ღმერთების წრე გვიჩვენებს. ამიტომაც ჩვენ ვერ ვხედავთ ბევრ თავისთავზე დაყრდნობილ, თვითმპარ ობიექტურ ძალებს, რომლებიც შესძლებდნენ თავიანთთვის როგორც ღვთაებრივი ინდივიდუუმები გამოსახვის საგნად გამხდარიყვნენ, არამედ ჩვენ ვნახულობთ მათს არსებითს შინაარსს ან როგორც ობიექტურ შინაარსს ერთ ღმერთში, ანდა როგორც პარტიკულარული და სუბიექტური წესით ადამიანის ხასიათებად და მოქმედებებად განხორციელებულთ. მაგრამ ამ გათავისთავადებას (Verselbstständigigung) და ინდივიდუალიზებაში ჰპოვებს სწორედ ღმერთების იდეალური გამოსახვა თავის საწყისსა და წარმოშობას.

გერმანულიდან სთარგმნა  
ზილვა პაპუაშვილმა





ილია ზარაგბიძე

# ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“

წელს თებერვლის 21-ს შესრულდა ოცი წელიწადი, რაც პირველად დაიდგა განსვენებული სახალხო არტისტის ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“.

წელსვე, ივნისის 19-ს, „აბესალომ და ეთერი“ პირველად რუსულად დაიდგა ჩვენი საბჭოთა კავშირის დედაქალაქში მოსკოვის დიდი თეატრის სცენაზე.

ამ ორი ფაქტის თანამთხვევა მეტად საეულისმიეროა და ღირსშესანიშნავი!

მე ამას „თანამთხვევა“ განგებ ვუწოდებ. მოსკოვის დიდმა თეატრმა „აბესალომი“ დადგა არა იმიტომ, რათა აღენიშნა ამ ოპერის ოცი წლის არსებობა, არამედ იმიტომ, რომ ამას უკარნახებდა თავისი მაღალი მოწოდება და დანიშნულება მართლაც მთელი საბჭოთა ქვეყნის უდიდესი კულტურული კერისა და მსოფლიოში ერთი საუკეთესო თეატრისა: გამომწვევს, აჩვენოს ჩვენი კავშირის თვალუწვდენ საზოგადოებას და, თუ შეიძლება, მთელ მსოფლიოსაც ყოველივე ის, რაც მისი საქმიანობის სფეროში შეუქმნია, დიდი საბჭოთა ქვეყნის შემადგენლობაში შემავალ ამათუიმ ერს, მრავალრიცხოვანი იქნება ეს ერი, თუ მცირერიცხოვანი.

ამაშია სწორედ სიბრძნე და ზოგადკაცობრიული ჰუმანიზმი ლენინ - სტალინის ერთადერთი სწორე ეროვნული პოლიტიკისა.

სასაცილოც კია იმაზე ფიქრი, რომ თუ არა ეს სასწაულმოქმედი პოლიტიკა, თუ არა საბჭოთა სახელმწიფოებრივი ცხოვრების განსხვავებული, თავისთავადი პირობები, რამაც სხვადსხვა ხალხთა არსებობა ძირითადად გარდაქმნა, გარდაახალისა და ერთ, მაგრამ მრავალწინანგოვან დარიჯავში მოათავსა, — „აბესალომი“ როდისმე, არამც თუ ოცი წლის განმავლობაში, არამედ თუნდაც ახლაც, მიადწევდა მოსკოვს და ჰპოვებდა მშვენიერ განსახიერებას დიდი თეატრის სცენაზე.



ზაქარია ფალიაშვილი



და იცით, ეს ფაქტი რას ნიშნავს?  
 საათნოვა რომ ამბობს: „სიტყვას ვიტყვი—  
 ცამ ქუხილი დაიწყოს“-ო — აი, ამას ნიშ-  
 ნავს!

ეს იმას ნიშნავს, რომ ქართულმა მუსიკა-  
 ლურმა კულტურამ „აბესალომის“ სახით და  
 დიდი თეატრის მეოხებით მსოფლიოს ამც-  
 ნო თავისი არსებობა!

და თუ „აბესალომი“ ნამდვილად ის არის,  
 რაც ბევრს ჰგონია, მათ შორის ზოგიერთ  
 ცნობილ მუსიკოსს, — იმედი უნდა ვიქო-  
 ნიოთ, „აბესალომი“ საბჭოთა ფარგლებს გა-  
 რეთაც გაიხმარებს.

ერთი სიტყვით, მოსკოვის დიდი თეატრის  
 სცენაზე ამ ოპერის დადგმა და რუბერტურ-  
 ში შეტანა ნიშნავს მის ხელახლად დაბადე-  
 ბას და მისი ავტორისადმი, როგორც შემოქ-  
 მელისადმი დიდი გულხმიერ დამოკიდებუ-  
 ლებას.



ეს, უდიდესი მნიშვნელობის მქონე ფაქტი  
 და „აბესალომის“ პირველად დადგმის ოცი  
 წლისთავი მამბედინებს გადავთვალეო, მკითხველთან ერთად, პირველი შთაბეჭდი-  
 ლებანი, „აბესალომის“ მოსმენით განაცადი,  
 შემდეგში მრავალჯერ განმეორებულნი და ამ  
 შთაბეჭდილებათა მიხედვით, გამოვთქვა  
 რამდენიმე აზრი „აბესალომის“ მუსიკის არ-  
 სის თაობაზე.

ეს იქნება, რასაკვირველია, მართლოდენ  
 „მსმენელის“ აზრები, არა სპეციალისტისა  
 არამედ დილეტანტისა. საერთოდ მუსიკის  
 მოყვარულისა, კერძოდ ქართული მუსიკისა.  
 ხოლო „აბესალომისა“—აღტაცებამდე.

დღე, თუნდაც ეს მცთარი აზრები იყოს.  
 იქნება ამ მცთარმა აზრებმა მაინც ააღლე-  
 ვოს ის მდორე ზედაპირი ჩვენი სპეციალის-  
 ტების უცნაური ყურწყარულებისა, რომლი-  
 თაც ასე დიდხანს უმასპინძლებიან ისინი  
 ამ უეჭველად დიდ მოვლენას — „აბესალო-  
 მის“ გაჩენას ჩვენი მუსიკალური კულტუ-  
 რის წიაღში და საზოგადოების დიდ სიყვა-  
 რულს მისადმი.



რეჟ. ა. წუწუნავა  
 „აბესალომ და თეატრის“ პიუფელი დამდგმელი

დიად, სიყვარული საზოგადოებისა, ხალ-  
 ხისა „აბესალომისადმი“ განუსაზღვრელია.  
 რაც დრო გადის — ეს სიყვარული მატუ-  
 ლობს და იზრდება, რაც სრული ანტიტეზაა  
 მუსიკის სპეციალისტთა ინდეფერენტისმისა  
 იმავე „აბესალომისადმი“ და მისი ავტორის  
 შემოქმედებისადმი.

აბა, თუ ვინმე გამოჩენილა მცოდნეთაგან,  
 რომელსაც აეხსნას და განმარტოს, სად არის  
 სათავე იმისა, რომ ხალხი ასე დამთვრალია  
 ამ ოპერის მელოდიებით, რომ მან თითქმის  
 ზებირად იცის ეს გრძნეული მელოდიები და  
 რამდენადაც უფრო ითვისებს მათ, მით უფ-  
 რო ეტანება ოპერის მოსმენას.

აბა, თუ ერთი ვინმე მუსიკის ნამდვილი  
 მცოდნე, კომპოზიტორია იგი, თეორეტიკო-  
 სი, თუ სხვა ჯურის სპეციალისტი, გამოსუ-  
 ლა ჩვენში მონოგრაფიით, ნარკვევით, სერი-  
 ოზული, მეცნიერულად დასაბუთებული





კრიტიკული წერილით, თუნდაც მოხსენებით მაინც „აბესალომზე“ — კერძოდ — მის შემოქმედზე — საერთოდ.

არავენ!

რაც აქამდე დაწერილა ქართულად „აბესალომზე“ და ზაქარია ფალიაშვილის სხვა ოპერებზე — ყოველივე ეს ჩვეულებრივ საგაზეთო რეცენზიას არ ვასცილებია და ისიც შემთხვევითი ადამიანების მიერ, არა ნამდვილი მუსიკოსებისა, არამედ „მუსიკის მოყვარულთა“, დილეტანტების მიერ. უსამართლობა იქნებოდა არ აღმენიშნა აქ დოცენტი შალვა ასლანიშვილის წერილი, ჟურნ. „მნათობის“ 1937 წლის მე-6-7 №-ში მოთავსებული „ქართული მუსიკის განვითარების ეტაპები“, სადაც იგი, სხვა კომპოზიტორებთან ერთად, ზაქარია ფალიაშვილსაც ეხება და მალალ შეფასებას იძლევა მისი შემოქმედებისას. მაგრამ ეს არის მხოლოდ გაკვირვებითი შენიშვნები, ერთი თვალის გადავლება უეჭველად მკოდნე ადამიანისა. ამგვარ ზოგად მიმოხილვაში სხვანაირადაც არ შეიძლება. ზაქარია ფალიაშვილი კი ისეთი მძლევამძლე ფიგურაა ქართული მუსიკის სფეროში, რომ უეჭველად მოითხოვს უფრო ღრმა შესწავლას და განმარტებას. ისიც აღსანიშნავია, რომ ეს წერილი გამოქვეყნდა უკვე იმის შემდეგ, რაც „პრავდაში“ დაიბეჭდა: „Сумьер вместо музыки“.

მაგონდება ერთი რუსი მუსიკოსის სიტყვები, კერძო საუბარში თქმული ამ ხუთი-ოდე წლის წინათ: „ყველა ქართველმა მუსიკოსმა თავისი მოღვაწეობა „აბესალომის“ სერიოზული შესწავლით უნდა დაიწყოს-ო“. თითონ ამ მუსიკოსმა, „აბესალომის“ მთელი პარტიტურა ზედმიწევნით იცის.

ამავე დროს „აბესალომი“ აღიარებულია კლასიკურ ნაწარმოებად და თვით მისი ავტორი — კლასიკოსად.

რისთვის, რატომ? ვინ დაამტკიცა ეს მრავალმეტყველი, მაგრამ ზეპირად აკვიატებული დებულება?

იქნება იმიტომ, რომ „აბესალომი“ ერთი

პირველი ოპერათავანია? მაგრამ ყველა ძველი ნაწარმოები, მუსიკის დარგისა იქნება იგი თუ სხვა დარგისა, კლასიკურ ნაწარმოებად რომ ითვლებოდეს, მაშინ ხომ გზას ვერ აუუქცევდით კლასიკოსებს.

არა! „აბესალომი“ თუ მართლა კლასიკური ნაწარმოებია, რასაკვირველია, არა იმიტომ, რომ პირველი ქართული ოპერათავანია.

იგი კლასიკურად ნაწარმოებია მით, რომ თავისი მუსიკალური შინაარსით და მეტყველებით, ემოციათა აღძვრის უნარით უკვდავია. შეიძლება მისი ფორმა გადაგვარდეს (იგი უკვე თვალსაჩინოდ შეიცვალა), მაგრამ მაინც მსმენელს ყოველთვის მხატვრული სიამოვნებით გამსჭვალავს, აღძრავს მასში საუკეთესო გრძნობებს და შეიძლება ხშირად შემოქმედების წყაროთაც გაუხდეს ახლადმოვლენილ შემოქმედს, ვინაიდან იგი ხალხის სულის საუცხოო ანარეკლია.

\*\*\*

და ახლა, როდესაც ჩვენი დიდი ქვეყნის დედა-ქალაქის მუსიკოს-სპეციალისტები „აბესალომს“ დიდებული ბეთოვენისა, მოცარტისა და გლინკას ნაწარმოებთ გვერდში უყენებენ — განსაკუთრებით გლინკას — მე სიტყვილი მწვაეს, რომ დღემდე ჩვენში არავის — ვისაც ჯერ არს — ქვაც კი არ გადაუბრუნებია იმისათვის, რათა ემტოვი ჩვენი პატარა ქვეყნისათვის, თუ რა უკვდავი ძველი შექმნა მისმა ერთერთმა შვილთაგანმა, რა დიდი კაცი ტრიალებდა ჩვენს შორის და რა მცირედ აფასებდნენ მისიანებივე იმათ შორის, ვისი პირდაპირი მოვალეობაც ეს იყო.

კიდევ კარგი, რომ ხალხის ალღოს ამოთმევმა მთავრობამ და პარტიამ მათ არ დაუცადა და თავისი თაოსნობით უკვდავყო ამის ღირსი ადამიანი.

მერე, ნეტავ არ იყვნენ ჩვენში ამგვარი მკოდნენი?! მრავლად არიან. საცა გაიხედავ — ან კომპოზიტორია, ან მუსიკის მკოდნე, ან პროფესორი, ერთის სიტყვით, ადამიანი, ამ სპეციალობაში განსწავლული.

და თუ რაზე მაინც თქმულა საამისო, — ისიც, ვიმეორებ, მუსიკის მოხალისეთა, დი-

ლეტანტოა მიერ, რომელთა თქმასაც, რასაკვირველია, ყურს არავენ ათხოვებს.

თორემ ჯერ კედევ 1922 წელს აი, რასა სწერდა „აბესალომზე“ ერთერთი დილეტანტთაგანი:

„...ზაქარია ფალიაშვილის ეს ოპერა ყოვლის მხრით საზეიმო ნაწარმოებია, როგორც საერთოდ ხელოვნებისა, მით უფრო ქართული ეროვნული შემოქმედების თვალსაზრისით. რაც რუსული მუსიკისათვის გლინკას „უიზნ ზა ცარია“ („ივან სუსანინი“) არის, ის ჩვენთვის „აბესალომ და ეთერია“, ეს ანალოგია ფიგურალური თქმაროდია, სრულიად შეგნებული, დაკვირვებული აზრია.

როგორც ერთი, ისე მეორეც არა მარტო ეპოქალური ნაწარმოებია, არამედ ამასთანავე სათავეა ეროვნული მუსიკალური დრამისა. მთავარი და ძლიერი ნაკადი რუსული მუსიკისა „უიზნ ზა ცარიასა“ და „რუსლანიდან“ გამომდინარეობს. დარწმუნებული ვართ, „აბესალომის“ რუსხეულითვე იწყებს დენას ქართული მუსიკაც, — საამისოდ „აბესალომი.. უშრეტე წყაროა“.

სპეციალისტი, რასაკვირველია, ამ ინტუიტურად გამოთქმულ სწორ დებულებას არ დასჯერდებოდა. იგი ამ დეკლარატიულ დებულებას დასაბუთებდა ორივე შემოქმედის ნაწარმოებთა ანალიზით, დაზახსიათებდა სათანადო მაგალითებით და თვალნათლივად გვიჩვენებდა, თუ რაში მდგომარეობს ის საფუძველი, რომ ქართულმა საოპერო მუსიკამ თავის განვითარებაში უნდა განიცადოს ისეთივე გავლენა ზაქ. ფალიაშვილისა, როგორც განიცადა რუსულმა მუსიკამ დიდებული გლინკას შემოქმედების მეოხებით.

თორემ იმის მტკიცება, რომ ზაქარია ფალიაშვილი ქართველების გლინკაა, რაც ახლა ყველას პირზე აკერია, მხოლოდ ლიტონი სიტყვაა, თავისთავად სრულიად ქეშმარიტი, მაგრამ ჯერ იგი მეცნიერულად, მუსიკის მეცნიერების თვალსაზრისით დასაბუთებული არ არის.

ოცი წლის განმავლობაში ჩვენი სპეცია-



ენო სარაჯიშვილი  
აბესალომის როლში

ლისტები მუსიკისა ზაქ. ფალიაშვილის შემოქმედებაზე „მკერძმეტყველურად“ სდუმან და, რადგანაც ეს ასეა, ენას იღვმენ მხოლოდ დილეტანტები. ან იქნება ისინი არ იზიარებენ იმ აზრს, რომ ზაქარია ფალიაშვილს ასეთი დიდი ადგილი უჭირავს ჩვენს კულტურაში. მით უფრო უნდა აიმალონ ხმა, რათა არამკითხე დილეტანტებმა შეცდომაში არ შეიყვანონ საზოგადოება.

გლინკას უდიდესი მნიშვნელობა რუსული საოპერო მუსიკისათვის მარტო იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ მან შემატა ამ მუსიკას ხმატკბილი და ლამაზი ოპერები, არამედ უმთავრესად იმაში, რომ მან თავანკარა რუსული მელიოდიდან შექმნა მუსიკალური დრამის ნამდვილი რუსული ენა, რომელიც გლინკამდე არ არსებობდა.



ამ გრძელ ენით მან ალაპარაკა რუსულ ჰანგზე ყოველნაირი ადამიანური გრძნობა: სიყვარული, მძულვარება, ტანჯვა, სიხარული, შური, მტრობა, ვაჟაკობა, მეგობრობა, თავდადება, სიზხდალე, დაცინვა და სხვა მისთ. ერთის სიტყვით, მან პირველმა შექმნა ნამდვილი რუსული ოპერა, მუსიკალური დრამა.

და როდესაც გლინკას ოპერის გმირნი მეტყველებენ, თქვენ გრძნობთ, რომ ასე მეტყველება შეუძლიათ მხოლოდ რუსთ, თუ ისინი რუსენ არიან.

არა იმიტომ, რომ ისინი ამ სიტყვებს წარმოსთქვამენ რუსული მუსიკალური ენით.

მეხსიერება მაწვდის ერთ პარალელს:

როდესაც რიხარდ ვაგნერის „ტანჰოიზერი-ში“ ვოლფრამ ფონ-ეშენბახი (ბარიტონი) მწუხრის ვარსკვლავზე მღერის, გრძნობთ, რომ თქვენ წინაშე მეტყველებს საერთოდ უცხოელი, ვინაიდან ასე მეტყველება შეუძლიან გერმანელსაც, ფრანგსაც, ინგლისელსაც და თითქმის იტალიელსაც კი.

მაგრამ როდესაც ივან სუსანინი დილის ცისკარზე მღერის („ты видишь моя заря“), გრძნობთ, რომ თქვენს წინაშე ნამდვილი რუსი გლეხია, მაღალი გრძნობებით აღძრული, რომ რუსის გარდა სხვა ერის ადამიანს ასე მეტყველება არ შეუძლიან.

აი, აქ რომ დილექტანტი არა ყოფილიყო, არამედ მუსიკოსი სპეციალისტი, იგი უმეველად რაიმე კონკრეტული ნიშნით დაასაბუთებდა გამოთქმულ აზრს. თუმცა ისიც მართალია, რომ ეს ნიშანი მკითხველთა უდიდესი უმეტესობისათვის გაუგებარი იქნებოდა, მაგრამ მცოდნე მს მიუხედელობა.

და აი, ზაქარია ფალიაშვილმაც, სწორედ გლინკას მსგავსად, შეგვიქმნა მუსიკალური დრამის ქართული ენა, მან შექმნა ქართული ოპერა, რომელშიაც მეტყველებენ ქართველნი ნამდვილი ქართული მუსიკალური ენით.

აქ არ დავასახელებ „აბესალომის“ მთავარ ადგილებს ნამდვილი ქართული მეტყველები-სას, რომლებზედაც ქვევით მექნება საუბარი. მოვიყვან მხოლოდ ორ ნიმუშს, ორ პატარა ფრაზას. ვისაც „აბესალომი“ მოუსმენია (და

რომელ ქართველს არ მოუსმენია იგი?), ყველას ეხსომება ეს ფრაზები.

მეორე მოქმედებაში, ქორწილი რომ არის, უკანასკნელი ვოკალური ფრაზა ცეცვის წინ სპასალარ თანდარუხს ეკუთვნის: „ახლა, შემპრობა დავიწყეთ, ტანხა, ვით ლერწამს, ვარხვედეთ... ვაშა, ქალ-ვაჟენო!“

ერთი სულამოთქმა მუსიკალური ფრაზა, მელოდირ რეჩიტატივზე (ჩამღერით თქმა) აგებული, თითქო მთიულური იერისა, განსაკუთრებით ბოლოში.

ასევე ყველასათვის ცნობილი (ვანო სარაჯიშვილის მეოხებით) აბესალომის შეძახილი: „ჰეი, ვის ვინდათ ქალი ეთერი, თავ ოქროს გვირგვინოსანი?“.

ნამდვილი კლასიკური ქართული მიმართვაა, რომელშიაც გამოითქმის საშინელი სასოწარკვეთილება. პირველი ნაწილი ამ მუსიკალური ფრაზისა თითქო შორიშორეული ანარეკლია ცნობილი სიმღერის „მუშლი მუხასა“-ს დასაწყისისა, ტრაგიკულ ინტონაციაში მოცემული; ხოლო მეორე ნაწილი ადამიანი სიმღერით კი არა, არამედ წუხილით გეუბნებათ, ზედავთ რა ძვირფას რაბე-სა ვკარგავო, გეუბნებათ ისე, როგორც მხოლოდ განწირულ მდგომარეობაში მყოფ ქართველს შეუძლიან გითხრათ.

ან თუნდაც ერთადერთი სიტყვა „იახში-ოლ“. მეფე რომ უბასუხებს თანდარუხს ყანწის მიწოდების დროს.

აი, ასეთ მოკლე-მოკლე მუსიკალურ ფრაზებში ქართული ინტონაციის, კილოს დაცვა გაცილებით უფრო ძნელია, ვიდრე გაშლილ მელოდიაში. და, ვინაიდან მთელს ოპერაში ასეთი ფრაზები მრავალია და ყველგან ქართულად მეტყველი, სწორედ ეს ნიშანდობლივი თვისებაც ზაქარია ფალიაშვილის შემოქმედებისა აშკარად გვიჩვენებს მისი მუსიკალური ენის თავანკარ ქართულობას.

და თუ ზაქარია ფალიაშვილი შექმნელია ქართული საოპერო ენისა—ისე, როგორც გლინკა რუსული მუსიკალური ენისა. ის



დებულებაც უეჭველად სწორეა, რომ ქართული საოპერო მუსიკის განვითარება და შეიძლება, მუსიკის სხვა ფორმებისაც — უნდა ვიდოდეს სწორედ ამ რუსხმულით.

აქ მარტო მუსიკალურ სტილზე არ არის ლაპარაკი. აქ ლაპარაკია მუსიკალურ ენაზე. სტილი შეიძლება სხვადასხვა იყოს და იცვლებოდეს. ეს უფრო ფორმების სფეროა. მაგალითად, დარგომიქსი, მუსორგსკი სულ სხვა სტილით თხზავენ, ვიდრე გლინკა. მაგრამ ისინი სწორდნენ იმავე გლინკას ენით. ე. ი. რუსული მუსიკალური ენით. მით უფრო სხვანი.

ამიტომ, ვისაც უნდა ქართული ოპერის წერა, იგი, ჩემის აზრით, გზას ვერ აუქცევს ზაქარია ფალიაშვილის მუსიკალურ ენას.

ჯერ ზოგი რამ „აბესალომის“ პირველად დადგმის ისტორიისათვის.

შეიძლება „აბესალომის“ დღევანდელმა მსმენელმა არც კი იცის, რომ ამ ოპერას პირველად დადგმის დროს საკმაოდ სხვა სახე ჰქონდა, ვიდრე ახლა აქვს აღნაგობის მხრით.

ოპერა შესდგებოდა ხუთი მოქმედებისა და ექვსი სურათისაგან, და არა ოთხი მოქმედებისა და ხუთი სურათისაგან, როგორც ახლანა. ოპერაში იყო აგრეთვე კიდევ ერთი მთავარი პერსონაჟი, სახელდობრ ბელოარეშმაკი, რომელსაც რამდენიმე პირველი წარმოდგენის შემდეგ ექსორია ექნას სრულიად და მას თან გაჰყვა მთელი ერთი დიდი მოქმედება (მაშინდელი მესამე მოქმედება) მთლად თავისი მუსიკით, მცირედი გამოჩაქლისის გარდა.

„აბესალომი“ ისეთი თვალსაჩინო ნაწარმოებია, რომ მას უეჭველად დიდი ისტორია ექნება. და შეიძლება თავისდროზე ყოველი წვრილმანი, რაც მისი საბოლოო მუსიკალური ტექსტის დადგენას შეეხება, ძალიან საინტერესო იყოს. ამიტომ ოცი წლის თავზე ზედმეტი არ იქნება, გავისხენით რა ცვლილება განიცადა მან თავდაპირველადვე, მით უფრო, რომ ეს ცვლილება ძირითადი იყო. თორემ ესათუის შესწორება ახლაც შეაქვს ამათუიმ რეჟისორს და უმეტესად კი ამათუიმ ლოტბარს, ვისაც რა მოვარინება,—

აქაო და ავტორი ცოცხალი აღარ ვინ გამოგვედავებო.

და, წარმოდგინეთ თავდაპირველი ცვლილება, რაც „აბესალომმა“ განიცადა ავტორისავე ხელით, მაშინდელი კრიტიკის რჩევით მოხდა. კრიტიკა შეიძლება დილეტანტური იყო, მაგრამ ცვლილებათა გეგმა, ერთერთი რეცენზენტის მიერ მიწოდებული, ავტორმა შეიწყნარა. ეს გეგმა—დასკენა იყო საკმაოდ დიდი წერილისა (სამს ფელეტონად) და დაწვრილებით ითვალისწინებდა, რადარა ცვლილება ესაჭიროებოდა ოპერას. ზაქარია ფალიაშვილი დიდი შემოქმედი იყო, მაგრამ გავზიადებულ თავმოყვარეობას მოკლებული. ამიტომ გულისხმირებით იღებდა ყოველ გონიერულ და წრფელის გულით მიწვედილ შენიშვნას. თხრობის ფორმით ამ გეგმის აქ მოყვანა სიტყვას უფრო გააგრძელებდა. ამიტომ ვრჩივრ მთლიანად ამოვწერო იგი. მით უფრო, რომ გეგმის ავტორი შიგადაშიგ მოსაკვეთი და გადმოსატან-გადმოსატანი ადგილების დახასიათებას იძლევა:

აი, ის გეგმაც.

„ჯერ კიდევ რეპეტაციებიდან სჩანდა — ჩემთვის მაინც, — სწერს რეცენზენტი, რომ ოპერა „აბესალომი“, მიუხედავად მისი მუსიკის მრავალფეროვანებისა, საჭირო ზომიერების ფარგალს ვაცილებულია და აუცილებლად უნდა შემოკლდეს.

პირველმა წარმოდგენამ ეს აზრი სასეებით განამტკიცა.

მართალია, წარმოდგენა გვიან ვათავდა არა მარტო ოპერის სიდიდის გამო, არამედ ტექნიკური მიზეზების წყალობით, რამაც ხანგრძლივი ანტრაქტები გამოიწვია (მაგალითად, ერთმა ანტრაქტმა 1 საათსა და 12 წ. გასტანა), მაგრამ ნორმალურ პირობებშიც რომ ყოფილიყო იგი დადგმული, მაინც მუსიკალური დრამის მთლიანობისათვის და რელიეფობისათვის შემოკლება აუცილებელია.

თვით ავტორმა, რომელთანაც ამის შესახებ მქონდა ლაპარაკი წარმოდგენის შემდეგ, მაშინვე სცნო აუცილებლობა ოპე-



„აბესალომ და ეთერის“ პირველი დადგმის  
ესკიზი

რის ზოგიერთი ნაწილის შეკვეცისა და შეიძლება შემდეგი წარმოდგენისათვის მან უკვე განახორციელოს კიდევ ნაწილი განზრახული კუბიურებისა.

რაკი ეს ასეა და ბ-ნი ფალიაშვილი ავტორული თავმოყვარეობით სხეებსავით დასწეულებული არ არის, ამიტომ ვავბედავ და გამოვთქვამ ჩემს შეხედულებას იმის თაობაზე, თუ რა მხრით საჭიროებს ოპერა ცვლილების შეტანას.

უნდა გულახდილად ვაღვიარო, რომ „აბესალომის“ საერთო მუსიკალურ მთლიანობას და სხვადასხვა ნაწილების ჰარმონიულ კავშირს მესამე მოქმედება არღვევს. ეს მოქმედება სულ სხვა პისხლისა

და ხორცისაა, ვიდრე ოპერის დანაწილ ნაწილები. ასე ვთქვათ, იგი ბუშია ბ-ნი ფალიაშვილის შემოქმედებისა, და ისიც უნდა დავუმატოთ,—არც ნამდვილი სიყვარულის ცოდვის შვილია. ივია ცივი გონებისა და ტექნიკური უნარიანობის ნამოქმედარი და არა ალგუნებული განცდისა.

მას არ ატყვიან ის ორიგინალობა, რაც სხვა ნაწილების თვითიველ მუსიკალურ ფრაზაში გამოკრთის. მაგალითად, ქარტეხილის იმ სახით გამოხატვა, როგორც მესამე მოქმედებაშია, სხვათა ნაწარმოებებშიც შეგხედებათ და არავითარ დამახასიათებელ ნაკვთს ფალიაშვილის ნიჭისას არ წარმოადგენს. ასევე ითქმის ბელიარის დიდ არიაზე, რომელიც ამასთანავე მეტისმეტად გაქიანურებულია. ერთი სიტყვით, მესამე მოქმედების მუსიკას არა აქვს ორგანიული კავშირი ოპერის დანარჩენ მუსიკასთან. მე ვთხოვ მკითხველს—იქონიოს მხედველობაში, რომ მე ვგულისხმობ არა სკენიურ მოქმედებას, არამედ მარტოოდენ მუსიკას.

და სწორედ ამიტომ, მე მგონია, ეს მოქმედება სრულიად რომ ამოშლილ იქნეს,—ოპერა ძალიან მოიგებს. სადრამო მოქმედების ლოგიკური მსვლელობისათვის, ე.-ი. დრამატული ხლართისათვის საკმარისია, რამდენიმე რეპლიკა მიეცეს მურმანს მე-2 და მე-4 მოქმედებაში — იმის თაობაზე, რომ მან ბელიარ-ეშმაკს მიმართა საშველად და რომ ბელიარის წამალმა უკვე გასჭრა.

ამით მეორე აქტიდან ბუნებრივად შეიძლება მეოთხე მოქმედებაზე გადასვლა, მით უფრო, რომ ბელიარ-ეშმაკის მონაწილეობას ოპერაში ეპიზოდური ხასიათი აქვს, და ავტორს კი იგი მნიშვნელოვან პერსონაჟად გადაუტყვევია.

თუ მესამე მოქმედება გამოტოვებული იქნება, მაშინ ბელიარის მეოთხე მოქმედებაში გამოსვლა საჭირო არ არის და, ამის მიხედვით, შესაძლებელი ვახდება ამ მოქმედების ძლიერი, მაგრამ მეტად გაზ-



ვიადებული ანსამბლიც შემოკლდეს. ამისთანა დიდი კუბიურები იშვიათი არ არის საოპერო პრაქტიკაში. მაგალითად, მეიერბერის „ჰუგენოტებიდან“ მთელი მუხუთე მოქმედებაა გამოტოვებული. იმავე კომპოზიტორის „ადრიკელი ქალიდან“ გამოტოვებულია ნელსუკოს სიკვდილის დამოუკიდებელი სურათი. გლინკას „ქიზნა ცარიადან“ გამოკლებულია მთელი სურათი ტყეში საბინინის და ხოსიოს მიერ სუსანინის და პოლონელების ძებნისა, ასეთ კუბიურებს თითქმის ყოველ ოპერაში შეხვდებით.

რასაკვირველია, ასეთ შემოკლებას ამ სეზონისათვის ვერ მოასწრებს ავტორი, მაგრამ შემდგესათვის კი ადვილად მოსახერხებელია, ყოველ შემთხვევაში, ამ უამად მაინც აუცილებელია მესამე მოქმედების იმ სცენამდე შეკვეცა, როცა ნურმანი შემოდის. ამ როგობაზევე შეიძლება გამოტოვებულ იქნეს მურმანის ცხრა ძმათა და ცხრა დათა ხორული სიმღერა. ავტორს ეს შემოკლებანი უკვე განზრახული აქვს.

რაც შეეხება დანარჩენ შეკვეცას, მგონია, მარის-ვარსკვლავის პირველი არია მეორე მოქმედებისა „შუქურ ვარსკვლავო“ შეიძლება გამოტოვებულ იქნეს. ეს არია თავისთავად მშვენიერი რამ არის, მაგრამ მისი კავშნური კილო როგორც არ შეეფერება არც მარისის ცქრიალა ბუნებას და არც საქორწილო ზეიმს. პირდაპირ შეიძლება კანტონეტა „საყვარელო გულისა“-ზე გადასვლა. ამრიგად ნდიმის სახე საერთო სიხარულისა არ დაიძრევა და რელიეფურად აღინიშნება.

დიდის გულისკრთომით და მოკრძალებით ვწერ შემდეგ სტრიქონებს, მაგრამ განსაკუთრებული სურვილი, რომ „აბესალომი“ ღირსეულად იყოს სცენაზე გამოჩინებული, მამედვინებს ამის თქმას.

ჩემი ეჭვი, რომ საოპერო დასის არტისტები და ხორო ვერ დასძლევდნენ „ჩაკრულოს“ ტესტიტურისა და ტექნიკურ სიძნელეს, გამართლდა. ეს მძლეთამძლე ჰან-

გი, მათი გადმოცემით გაუფერულდა და დაიჩრდილა. ამის ბრალია, ჯერ კიდევ მისი სიძნელე აღსრულებისათვის და, მეორეც, პირველი ხმისა და მოძახილის მტყმელისათვის ამ ჰანგის ხასიათის სრული უცნობობა. მათი დამახილი—სიმღერა კი არ იყო ნადიმით აღტყინებული ლალი მომღერლებისა; არამედ—ბრძოლა მათი უილაჯობისა და ჰანგის ბუმბერაზულ სირთულეს შორის.

ამისდამიუხედავად, მაინც „ჩაკრულოს“ სრულიად გამოტოვება ცოდო იქნებოდა. მხოლოდ ის კი მისაღებია, რომ იგი შემოკლებულ იქნეს. ჩემის აზრით, იგი შეიძლება დაიწყოს იმ ადგილიდან, სადაც სიმღერაში მარის-ვარსკვლავი ჩაჩრევა. სულერთია მარისი მთელ ჰანგს იმეორებს და მისთვის, როგორც პირველი პერსონაჟისათვის უფრო ადვილი დასაძლევია იგი, რაც წარმოდგენამაც დაამტკიცა. რასაკვირველია, თუ გამოჩნდებიან სათანადო მომღერალნი, მაშინ შეიძლება ჰანგის მთლიანად თქმა.

ერთი უკანასკნელი შენიშვნა კიდევ, რომელიც ზევით უკვე ვაკვრით აღვნიშნე. ეს შეეხება აბესალომისა და მურმანის დუეტს „მურმან, მურმან, შენსა მშესა“.

ხოროს მონაწილეობა ამ დუეტში; ჩემის აზრით, საკონცერტო იერს აძლევს ამ ჰანგს. გეგონებათ, ისე, ლამაზი სიმღერაა და რატომ არ გამოვიყენოთო. მაშინ როდესაც დუეტი თავისთავად ღრმა დრამატიზმით არის დასევალებული და კომპოზიტორის მიერ ისეა შემოუზავებული, როგორც ბუნებრივი ნაწილი დრამატული მომენტის მუსიკალურად დასურათებისა. ხოროს მოძახილი რომ ორკესტრში იქნეს ვადატანილი, დუეტს ჩამოეცლება. საკონცერტო ხასიათი.

ყველა შემოაღნიშნულის გამოკლებით ოპერას არაფერი დააკლდება.—მადლობა ღმერთს — ოპერაში მუსიკა უღვევლია. სამაგიეროდ, იგი დაიხვეწება ყველა ზედმეტი ნაწილისაგან და დადგება ნამდვილი თავანჯარი ნაკადი მუსიკალური შემოქმე-



„აბესალომ და ეთერის“ პირველი დადგმის ეკიზი

დებისა, რომლითაც შეუძლიან თავი მოიწონოს არა მარტო ავტორმა, არამედ თვით ქართულმა ხელოვნებამაც...

აი ყველა ეს შენიშვნა მიღებულ იქნა ავტორის მიერ და განხორციელდა უკლებლივ, თუ არა ცდები, „აბესალომის“ უკვე მეოთხე წარმოდგენიდან. და მთელი ოცი წლის განმავლობაში „აბესალომს“ ვხედავთ სწორედ იმ სახით, რა სახითაც გვიჩვენებს გუშინ თუ გუშინწინ.

ალანჩიშვითა აგრეთვე ისიც, რომ მურმანის არია „ამომავალსა მზეს სწუნობს“,

რომელსაც იგი გამოკლებულ მესამე მოქმედებაში მღეროდა, მაშინვე გადატანილ იქნა ოპერის პირველი მოქმედების მეორე სურათის დასაწყისში; რაც სრულიად ბუნებრივი იყო აწ უკვე მიღებულ ცვლილებათა გამო.

მკითხველი ნუ გაიკვირვებს, რომ ეს წერილი დავტვირთე ამოდენა ამონაწერით ძველი რეცენზიიდან. „აბესალომი“ ისეთი დიდი თარგია ჩვენი ეროვნული კულტურისა და მოწოდებულია იმდენად წარუშლელი კვალი დასტოვოს ჩვენს მუსიკალურ ხელოვნებაში, რომ, ვიმეორებ, ამ ხელოვნების ისტორიისათვის მომავლში დიდი მნიშვნელობა ექნება ყოველ ცვლილებას. რაც ამ ოპერამ განიცადა და შეიძლება განიცადოს შემდეგშიაც.

ამას გარდა, ეს მეტად დამახასიათებელია თვით ზაქარია ფალიაშვილისა, როგორც პიროვნებისა და როგორც შემოქმედისა.

ვინც, საზოგადოდ, ავტორის ფსიქიკის, იმან ისიც უნდა უწყოდეს, თუ რა ძნელია ავტორისათვის თავისი ნაწარმოების თუნდაც სულ უმნიშვნელო ნაწილის განწირვაც კი. ვინ იცის, რა თავისმტკრევად, რატუნის წამებად უღირს მას, შეიძლება, სწორედ ეს გასაწირი ნაწილი, ვინ წარმოიდგენს, რა იმედებს ამყარებდა იგი მასზე, და იმან უეცრად უნდა მოიგლიჯოს იგი და გადაადგოს, ვით უეარგისი რამ... ეს ნამდვილი ვივისექციაა!

მართლაც, ზაქ. ფალიაშვილისათვის ეს ძალიან მტკივნეული და რთული ოპერაცია იყო. მერე, ვინ ურჩევდა ამ ოპერაციას? არა რომელიმე ავტორიტეტის მქონე დოსტაქარი, არამედ შემთხვევითი ადამიანი, რომელიც ჯარა-ექიმობასაც ვერ დაიქადებდა. მაგრამ იგი ხედავდა, რომ ოპერაცია ნაკარნახევია წმინდის გულით და ქვეშარბი თაყვანისცემით მისი ნიჭისადმი, თანაც შემოქმედის დიდმა ალლომ ამცნო მას, რომ ეს ინტუიტურად მიწოდებული რჩევა მისადებია და ზაქარიამაც დასთმო დიდი დასათმობი.

და ამით არაფერი არ წავაგო, პირიქით-



იმის გარდა, რომ „აბესალომი“ განტვირთა ზედმეტი ბარგისაგან, შემდეგში ეს ბარგიც გამოიყენა უკვე შესაბამისად ნაწილობრივ მეორე ოპერა „დაისისა“ და მესამე ოპერა „ლატავრასათვის“.

\*\*\*

თუმცა საზოგადოება დიდს აღტაცებით შეხვდა „აბესალომს“ და, როგორც ამბობენ ხოლმე, მას საერთოდ კარგი პრესა ჰქონდა, მაგრამ ამ მხრივ სრული ერთსულოვნობა მაინც არ იყო.

ის რა მადლი იქნებოდა მაშინდელ საქართველოში, რომ სადმე საზოგადოებრივი ცხოვრების ძირზე მატლს არ გაეჩუჩუნა. აქაც ასე იყო.

შური და ღვარძლი ხომ მატლივით მალულად ფუთფუთებს. აქა-იქ გაიგონებდით: „ეს რა ოპერაა? ეს ორგანული მუსიკაა“ „ეს ხალხური სიმღერების არანჟიროვკაა და არა ოპერა“. და სხვა ამისი. და, წარმოიდგინეთ, ამ თითქო გაუბედავი მითქმა-მოთქმის ანარეკლი იყო, ან—უფრო სწორედ რომ ვთქვათ—ეს მითქმა-მოთქმა ანარეკლი იყო იმ ყოვლად უხამსი რეცენზიისა, რომელიც გაზ. „გრუზიაში“ დაიბეჭდა „აბესალომზე“ პირველი წარმოდგენის შემდეგ.

საყურადღებოა, რომ იმავე გაზ. „გრუზიაში“ 1919 წლის თებერვლის 23-ს (№ 42) დაიბეჭდა პატარა შენიშვნა, რომელშიაც ვინმე „III“ დიდმნიშვნელოვან მოვლენად აღიარებდა ზედღიზედ ერთმანეთზე მიყოლით ორი ქართული ორიგინალური ოპერის დადგმას (დ. არაყიშვილისა — „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ დაიღვა 1919 წლის თებერვლის 5-ს, ხოლო ზაქ. ფალიაშვილისა—„აბესალომი“ — იმავე თებერვლის 21-ს), და იმ აზრის იყო, რომ ორივე ეს ოპერა „უეჭველად განძის შეტანაა საერთო-მსოფლიო სავანძურში და არ ჩამორჩება ბევრ ცნობილ ევროპულ ოპერას“.

შემდეგ „III“ ამბობს: „გადაგვაქვს რა დაწვრილებითი განხილვა შემდეგი დროისათვის, მოვალეობად ვთვლით აღვნიშნოთ, რომ არაჩქიევის ოპერა შეიცავს ორ მუსიკალურ სცენას, და ძალიან სასურველი იქნებოდა, რომ ნიჭიერმა მანქანებმა შეიმუშაოს მესამე

სცენაც შოთა რუსთაველზე, სახელმწიფო პოეტის გამოთხოვებისა თამარ-დედოფალთან და ხალხთან და ხალხის წუხილისა საყვარელი პოეტის შორს ქვეყნებში წასვლის გამო.

ფალიევის ოპერა კი შეიცავს 6 სცენას, რომელთაგანაც მე-4 სცენას (ე.-ი. პირვანდელი ვარიანტის მე-3 მოქმ.—ი. ზ.) ემჩნევა რამდენადმე ვაჭიმულობა (растяженность), რაც შემდეგ დადგმებში საჭიროა თავიდან აცილებულ იქნეს. მე-3 და მე-6 სცენები წარმოადგენენ შემოქმედების მეტად თვალსაჩინო (яркие) ნიმუშებს, ევროპული კომპოზიტორების საუკეთესო ქმნილებათა თანაბარს“.

ხოლო ერთი დღის შემდეგ (თებერვლის 25-ს) იმავე „გრუზიაში“ (№ 43) დაიბეჭდა არა „II“-ის არამედ ვინმე „А. В-II“-ის საკმაოდ დიდი რეცენზია ასეთი სათაურით: „Абесалом II Мтери“ (Опера З. П. Палиева). ამ რეცენზიაში 286 სავანეთო სტრიქონია; აქედან „აბესალომის“ მუსიკის „შეფასებას“ დათმობილი აქვს მხოლოდ 93 სტრიქონი. ისიც—აქ-იქ სალათაიო წიაღსვლებით. ამ რეცენზიაში, სხვათა შორის კვითხულობთ: „მაგრამ ახლა, როდესაც ნახვა შესაძლებელია სახელმწიფო თეატრის სცენაზე, დადგა მომენტი, როდესაც აღარაფრის დაფარვა აღარ შეიძლება. გვიჩვენეთ ყველაფერი, ვისაც რა აქვს, და ჩააბარეთ გამოცდა.“

პირველი ასეთი გამოცდა მოუხდინეს 5 თებერვალს ბ-ნ არაჩქიევს. ეს გამოცდა რიგზე (Благошолушно) ჩაბარებულად უნდა ჩავთვალოთ. რაც შეეხება მეორეს (ზაქარია ფალიაშვილს — ი. ზ.), აქ საკითხი რამოდენადმე უფრო რთულია“.

აღნიშნავს რა, ცოტა არ იყოს ირონიით, რომ ზაქ. ფალიაშვილი ხარს პირდაპირ რქებში დაებლაუჭო (რუსული გამოთქმას, რაც ძნელი საქმისათვის ხელისმოკიდებას ნიშნავს) ე.-ი. შექმნა ხუთმოქმედებანი ოპერაო, რეცენზენტი განაგრძობს:

„თუ მედღელობაში ამ კომპოზიტორის ბაგავს მივიღებთ, და ვინანახავთ, რომ იგი უმნიშვნელოა, და თითქო ასეთი ამოცანი-





„აბესალომ და ეთერის“ პირველი დადგმის ესკიზი

სათვის არასაკმარისი. მაგრამ თვით ავტორმა — ისე, როგორც მისი კოლეგების უმრავლესობამაც, ოპერის შემოქმედებას творчество, оперы — ვერაფერი რუსულია — ი. ზ.) მეტისმეტად იოლად შეხედა და, ყოვლის მიუხედავად, შეასრულა ქეშმარიტად „სიზიდიის სამეფო“\*).

მისი მუშაობა — ამბობს რეცენზენტი — მევეთრად იყოფა ორ ნაწილად — ანუ ვთქვათ — ტინისა და შემოქმედ-მხატვრულ მუშაობაზეთ.

„...მართალი რომ ვთქვათ, შემოქმედი მხარე სრულიად არა ჩანს, არამედ ჩანს

მხოლოდ ერთადერთი მუშაობა ტენიისა, მთელი ოპერის მანძილზე არ არის არსებობითად, არც ერთი მომენტი, რომელმაც დაიპყრო მსმენელი, აგრძობინოს მას ღვთიურად ნაპერწყალი ავტორში, იყო თითქო ერთი მომენტი, რომელმაც შესძრა საზოგადოება. — ეს იყო ცეკვა და ნაწილობრივ საქარწილო ხორო. მაგრამ შემდეგ ესეც საერთო ერთფეროვნებაზე ჩაიხშო მაშინაც კი, როდესაც ავტორი ხელსა ჰკიდებს ხალხური სიმღერების შემუშავებას, როგორცაა, მაგალითად, შესანიშნავი სანადიმო სიმღერა „ჩაქრულა“, ჩვენ ვერ ვხედავთ იმის უნარს, რომ იგი სათანადოდ მისდგომოდეს ამ სიმღერას, რის ჭამოც გამოვიდა რაღაც პანაშვილის მსგავსი რამ. ან ავიღოთ ცეკვის მოტივები. ნუთუ მთელს საქართველოში არ შეიძლებოდა უფრო საინტერესო მასალის მოძებნა. თითქმის რუბინ-შტეინსაც კი გაცილებით უფრო საინტერესო მოტივები აქვს. ხოლო, ავტორი ხომ მთელი თავისი სიცოცხლე საქართველოში ცხოვრობს! მაგრამ რაც ავტორს არ გააჩნია, იმას ნურც მოეთხოვთ — არა აქვს ღვთიურად ნაპერწყალი“.

ოპერაზე ლაპარაკი დაუსრულებლად შეიძლება, ამბობს რეცენზენტი, რადგანაც იგი მოცულობით უზარმაზარიყო:

„...ჩვენ ვუქვს საქმე კომპოზიტორთან არა წყალობითა ღვთისათა არამედ პროფესიონალ-მუსიკოსთან, რომელსაც შეთვისებული აქვს სამუსიკო და საორკესტრო ტექნიკის სეკრეტები...“

და თუმცა ოპერის დაინსტრუმენტებას რეცენზენტი აქებს, — საქმის კარგი ცოდნით, არისო გაკეთებული, მაგრამ აქაც... იგი თურმე დატვირთული ყოფილა და მომღერლებს ახრჩობსო.

მაგრამ ყველაზე შესანიშნავია რეცენზენტის შორსმხედველური დასკვნა ოპერის სცენებზე:

„პირველი წარმოდგენა დაიწყო, რქას რომ 20 წუთი აკლდა, ვათავდა ღამის მეორე საათს რომ ერთი მეოთხედი აკლ-



და. თუ მეორეჯერაც ასე გავრძელდა, ყოველსავე, რაც უკვე ვთქვით, მოგვიხდება დავეუბნოთ: ოპერა თვით მოუღებს თავისთავს ბოლოს (Опера сама себя доканает)“.

თითონაც კარგად იცოდა, რომ ასეთი გაწბილება „აბესალომისა“ და მისი ავტორისა მიზანს ვერ მიაღწევდა, ხალხს გულს ვერ შეუღვლიდა. საცოდავი! პასუხის ღირსადაც არავინ გახადა!

სამაგიეროდ, უღმობელმა სინამდვილემ გასცა სასტიკი პასუხი.

ეს პასუხი — ის ოცი წელიწადი, რომლის განმავლობაშიაც „აბესალომი“ ყოველთვის აღტაცებას იწვევდა ქართველ ხალხში.

ეს პასუხია — ის ტრიუმფი, რომლითაც „აბესალომი“ შეხვდნენ მოსკოვის საზოგადოება და მუსიკალური წრეები.

ეს პასუხია — ის, რომ ზაქარია ფალიაშვილის პირმშო ნაწარმოები ვერდში ამო-

უყენეს ბეთჰოვენისა, მოცარტისა და გლინკას ნაწარმოებთა არა ზემოსხენებულნი რეცენზენტისთანა დამფასებლებმა, არამედ საბჭოთა ქვეყნის საუკეთესო მუსიკოსებმა იმავე მოსკოვში, სადაც საზოგადოება თურმე ყოველთვის აღტაცებული ტაშით ეგებებოდა სწორედ მისგან „გაპანაშვიდებულ“ „ჩაკრულოს“.

ეს პასუხია — „აბესალომის“ ბრწყინვალე აწმყო და, უეჭველია, უფრო ბრწყინვალე მომავალი.

ეს პასუხია, დაბოლოს. — სსრ კავშირის მთავრობის მიერ ზაქარია ფალიაშვილის ღვაწლის — არა სიზიფის უნაყოფო შრომად, არამედ დიდ დამსახურებად აღიარება და ლენინის ორდენით დაჯილდოებული თეატრისათვის სწორედ ზაქარია ფალიაშვილის სახელის მიკუთვნება. ამ თეატრს კი სწორედ „აბესალომი“ ამშვენებს, ვით თვალაპატოსანი.



„აბესალომ და ეთერის“ პირველი დაღმის მონაწილენი



პეკლამ ქალაქი

# ზრახველის „სიკვირი“

ტრაგედია, როგორც დრამატურგიულმა ჟანრმა, სრულყოფილი სახე ანტიურ საბერძნეთში მიიღო და ისტორიულად განვითარების მეტად მდიდარი და გრძელი გზა განვილო. ბერძნები დრამატურგას და განსაკუთრებით ტრაგიკულ ჟანრს — თავიდანვე დიდ მნიშვნელობას აძლევდნენ და იგი არა მარტო ესთეტიკური ჰერეტიკისა და ვართობის საგნად მიაჩნდათ, არამედ ადამიანთა საზოგადოებაში არსებულ ნაკლოვანებათა აღმოსაფხვრელადაც გამოიყენეს. — იმდროინდელი საზოგადოების შეგნებაში გაბატონებულ ზედისწერასა და განგებას მიმართეს, ტრაგედიის გმირებად სცენაზე ემენილები გამოიყვანეს, ღმერთების მოქმედებით ადამიანებს დედამიწაზე ტრაგედიაში განსახიერებული „უწინო“ და „ცოდვილ“ ადამიანთა დასჯის „აუცილებლობა“ დაანახვეს და ამ დარგში თავიანთი განვითარების ბევრგობის ასაკში დიდებული შედეგები შექმნეს.

ფრანგებმა კი ბერძნების კარგ საქმეს, ბერძნული ტრაგედიისავე მონური მიმძაბელობით, დიდებული მხარე — ადამიანთა საზოგადოების გაკეთილშობილებისადმი მისწრაფება ჩამოაყალკეს, ძველი ელინელების შეგნებაში არსებული მითები და ღმერთები „ურწმუნოების“ ეპოქაში თითქმის უცვლელად ვადაიტანეს, მეჩვიდმეტე საუკუნეში ანტიური ეპოქის ადამიანების შეგნებას ჩაებლაუქნენ, და ტრაგედიაში განსახიერებული ადამიანები ეპოქის სინამდვილეს მოსწყვიტეს.

ხოლო, დიდმა ინგლისელმა დრამატურგმა და მსოფლიო დრამატურგიის დიდების შემქნელმა, უილიამ შექსპირმა, ტრაგედია ადამიანთა სულიერი სამყაროს და ცხოვრების სინამდვილის ჩვენებისათვის გამოიყენა და

ამ ჟანრის აღმადრთოვანებელი შედეგები შექმნა. — რაც შეეხება საბჭოთა დრამატურგებს, ჯერ-ჯერობით ტრაგედიის ჟანრის დრამატურგიის შექმნაში დუმილი ამჯობინეს. ზოგიერთმა მომემარცხენო საბჭოთა კრიტიკოსებმა ტრაგედიის გაგების საქმეში სრული უფიცობა გამოიჩინეს და დრამატურგიის ამ ჟანრს სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანეს.

მიუხედავად იმისა, რომ დღეს საბჭოთა სალიტერატურო პრესაში ვაკვრით და კინემატოგრაფიის საქმეთა კომიტეტის მიერ გამოცხადებულ კონკურსის გეგმაში ტრაგედიის ჟანრის დრამატურგიის შექმნა საჭიროდ აღიარეს, სალიტერატურო კრიტიკას, უარყოფელთა დებულებების ცრუ ბუნების გამოსააშკარავებლად, ჩვენში თითქმის არაფერი გაუკეთებია. ამიტომ უარყოფელთა დებულებები ისევ ძალაში რჩება, ხოლო დრამატურგები არც კი ფიქრობენ სერიოზულად მოეპყრან ჩვენი ეპოქისათვის მეტად საჭირო ამ ჟანრს.

რას ეყრდნობიან ტრაგედიის უარყოფელები, რა მეცნიერული დებულებებია მათ ხელთ?

პირველი.

ტრაგედიის უარყოფელები ამტკიცებენ, რომ ტრაგიკული სინამდვილის აღმოცენება ადამიანთა საზოგადოების ცხოვრებაში მაშინაა შესაძლებელი, ტრაგედიის გმირი მხოლოდ მაშინ წარმოიშობა, როდესაც ადამიანი დგას აუცილებლობის შეცნობის ვარგეში, როდესაც ადამიანი იბრძვის ისტორიულად აუცილებელის წინააღმდეგ: საბჭოთა საზოგადოებაში კი ტრაგედიის გმირი არ შეიძლება წარმოიშვეს, რადგან საბჭოეთის მშენებლები იბრძვიან არა ისტორიულად აუცილებელის წინააღმდეგ, არამედ ისტორიული აუ-



ცილებლობა საბჭოთა საზოგადოებისკენა, ხოლო კომუნისმის მშენებლები არა თუ დგანან აუცილებლობის შეცნობის გარეშე, არამედ მათი მოქმედება ისტორიულად აუცილებლის განხორციელებააო.

უარყოფელთა დებულების პირველი ნახევარი აშკარად ყალბია, შეუსაბამო, ვერც კი სწორია — ნამდვილი: განვიხილოთ ორივე: საბჭოთა საზოგადოების მიერ, კომუნისმის შენების დაწყება, სავსებით შეესაბამება ეპოქის საწარმოო ძალთა განვითარების დონეს, მის მატერიალურ-ეკონომიურ სტრუქტურას. ამიტომ კომუნისმის შენება დღეს, რომელიც ეპოქის „მატერიალური ცხოვრების წარმოების წესს ეყრდნობა“ (მარქსი), ისტორიულად აუცილებელის კანონზომიერი განვითარების განხორციელებად გვევლინება. ხოლო ისტორიული აუცილებლობანი, მიუხედავად მათი აუცილებლობისა, „თავისთავად“ კი არ შენდება. არამედ ოგი შენების პროცესში მხოლოდ მას შემდეგ შედის, როდესაც ადამიანთა საზოგადოების მიერ შეცნობილი, შეგნებული გახდება. კომუნისმი აშენებულთა მოწინავე რაზმს, კომუნისტურ პარტიას და მისი სახით მთელ საბჭოთა ხალხს, კომუნისმის შენების აუცილებლობა დღეს სავსებით ნათლად ეხატება და ეს მშენებლობა მათი შეგნების გარეშე როდი დგას. მაგრამ, მიუხედავად ყოველივე ამისა, რა შუაშია აქ ტრაგედიის ეანრი?!

მტკიცება იმის შესახებ, რომ ტრაგედია იქმნებოდა იქ, სადაც ადამიანები აუცილებლობის შეცნობის გარეშე იდგნენ, იქ სადაც ისტორიულად აუცილებელის წინააღმდეგ იბრძოდნენო, ადამიანთა საზოგადოების და დრამატურგების ისტორიის უციოდინრობიდან მომდინარეობს და არა ისტორიული აუცილებლობიდან.

იმისათვის, რომ „უარყოფელთა“ თავიანთი შეუსაბამო დებულება დაამტკიცონ, მაგალითისათვის მიმართავენ მხოლოდ ბერძენ დრამატურგებს, ამბობენ: ესქილეს, ევრიპიდეს, სოფოკლეს ტრაგედიის გამოჩენი, ტრაგიკულ მდგომარეობაში ვარდებოდნენ იმიტომ, რომ ბერძნებს აუცილებლობის სახით ქონ-

დათ წარმოდგენილი ბედისწერისა და მათგან ბის არსებობა, ადამიანის სიცოცხლის განსარული ბედისწერის გარდევადობით განისაზღვრებოდა, რომლის წინააღმდეგაც ადამიანი უძლური იყო. ეს შეხედულება მართლმობრივ სწორია: ბერძნებს განება მართლაც აუცილებლობის სახით ქონდათ წარმოდგენილი და გარდუვალ წინააღმდეგობად მაიჩნდათ. — ადამიანი ებრძოდა რა ცხოვრების წინააღმდეგობას, წინააღმდეგობასთან ბრძოლაში დაღუპვის დროს ბერძნების წარმოდგენით, მათი დაღუპვა განგების განსაზღვრულობიდან მომდინარეობდა: ბერძენ მაყურებლებს ეს მაშინ მართლაც სწამდათ, მაგრამ დღეს ვინ არ იცის, რომ ბერძნების წარმოდგენა განგების ძლიერებაზე, მათივე უვიცობის შედეგი იყო და არა განგების არსებობის. სინამდვილეში ეს არ იყო აუცილებლობის წინააღმდეგ ბრძოლა, რადგან თვით განება არ იყო რეალობა. ტრაგედიის უარყოფლები დღეს გულუბრყვილოდ ამტკიცებენ ჩვენი ეპოქის ადამიანების შეგნებაში განგების არ არსებობას და ურწმუნობას და ვინაით, რაკი თანამედროვე ადამიანის შეგნებაში განგების და ღმერთების არსებობა მოკვდა, ტრაგედიაც მოკვდა, რადგან ტრაგედია ვერ წარმოუდგენიათ აუცილებლობასთან ბრძოლისა და აუცილებლობის შეუგნებლობის გარეშე. მაგრამ ტრაგედია რომ არაებობდა აუცილებლობის შეუგნებლობისა და აუცილებლობასთან ბრძოლის გარეშე და რომ იარსებებს, ამის დიდებულ მაგალითებს იგივე ბერძნული ტრაგედია და განსაკუთრებული სიხადით უილიამ შექსპირის შემოქმედება იძლევა. რომელსაც მჭიდრეტყველურად ივიწყებენ ჩვენი უარყოფლები.

იმისათვის, რომ ნათელგვით უარყოფელთა დებულების სიყალბე, განვიხილოთ უ. შექსპირის ტრაგედია, „რიჩარდ მესამე“: რიჩარდ მესამე როგორც მთავარი და სასახლის კარისკაცი იბრძვის არა ისტორიულად აუცილებელის წინააღმდეგ, არამედ კლავს ძმას და ძმის შვილებს მხოლოდ იმისათვის, რომ თვითონ სურს გამეფება.

რიჩარდ მესამის ეპოქაში მეფობა ისტო-



ჩიულად აუცილებელი იყო; რიჩარდს რომ გაეღაშქრებია ამ ეპოქაში მეფობის წინააღმდეგ და მოესურვებია რესპუბლიკის დამყარება, რა თქმა უნდა მაშინ, მისი ბრძოლა ისტორიულად აუცილებელის წინააღმდეგ იქნებოდა მიმართული; მაგრამ რიჩარდი სინამდვილეში იბრძვის არა ისტორიულად აუცილებელის, მეფობის წინააღმდეგ, არამედ თითონ სურს გამეფება. — საღ არის აქ ისტორიული აუცილებლობის წინააღმდეგ ბრძოლა?! შეიძლება უარყოფილება ვეითხრან, შართალია რიჩარდი არ იბრძვის ისტორიულად აუცილებელის წინააღმდეგ, მაგრამ მას შეგნებულ არ ჰქონია თავისი დამარცხების აუცილებლობა, რომელიც მისმა აკვაცობამ, სისხლით გაუმადლობამ გამოიწვია. მაგრამ საკითხის ასე დაყენება არ იქნებოდა მართებული.

რიჩარდ მესამეს არა თუ შეგნებული ჰქონდა თავისი მოქმედება, ვერაგობისა და კატოკელელოზის მნიშვნელობა, არამედ იგი მას საესებით სწორად მიანდა გამარჯვების აუცილებელ პირობად, მის წინააღმდეგ ტახტის პრეტენდენტთა მთელი არმია იდგა და ამ არმიის განადგურების გარეშე იგი ვერ მიადწევდა სამეფო ტახტამდე. ამიტომ იყო, რომ მან საესებით შეგნებულად აღმართა ხელი ამ არმიის გასანადგურებლად, მიუხედავად იმისა, რომ მას მშვენივრად ესმოდა: „უწყალოდ კაცთ კვლას“ სასახლო და კარგი საქმე არ მოყვებოდა. აი რის ამბობს სამეფო ტახტზე ასული რიჩარდი თავის თავზე:

„ვიცი დაგმობა საშინელი, უსაშინელესი, უსახარლესი კიდევ უფრო უწყალოდ კაცთ კვლა ყველა ცოდვები გარდასული ზომას და წონას, ერთად იყრიან სამსჯავროს წინ თავს და ბღაიან: „დამნაშავეა დამნაშავე“ .. სრულად დაგიბენ... არცერთი არსებს არ უფავრავარ: როცა მოგვედები არ დაგნანდები არავისა; ან რად დაგნანდე, როცა მე თვითონ ვერას ეგობ ჩემში დასანანს!“

... შეიძლება ამის შემდეგ ტრადეგიის უარყოფლებმა გვაუწყონ ახალი ამბავი იმის შესახებ, რომ რიჩარდს შეგნებული არ ჰქონდა მის მიერ ჩადენილი ზორობების მნიშვნელობა. რომ ამ საქმეს იგი ჩადიოდა შექანიკურად, აზროვნებისა და შეგნების გარეშე! მაგრამ ეს ასე რომ არ არის და რიჩარდი რომ

სასებით შეგნებულად მისწრაფის ბაიბლიკების გზით გარკვეული მიზნისაკენ, ამას გვისინანი, მისივე სიტყვები სინდისისა და კანონის შესახებ:

„სინდისით ეგ ლარებისგან მოგონილი სიტყვაა მხოლოდ მღიერების შემფერხებლად, ჩვენ სინდისად მტკიცე მარჯვენა გვემანდეს ჩვენი, კანონად იმლისა, წინ, წინ წავიდეთ, მამაცურად მტერს დავერიოთ, თუ ცას ვერ ავაღთ ჯოჯინებთში მანც შევეცინდეთ.“

ამ სტრიქონებში ნათლად ჩანს რიჩარდ მესამის მიზნის გასაღები. რა არის რიჩარდის მიზანი, რა სურს მას? გაიმარჯვოს და მტკიცედ გაიფედეს რაც არ უნდა დაუჯდეს; უამისოდ მას სიცოცხლე არაზობად მიანია. ამიტომია, რომ იგი ყველაფერს, აკეთებს, რაც მას ძალუძს, გამარჯვების მოსაპოებლად: მიმართავს მკვლელობას, ტყუილს, იყენებს ვერაგობის ხედასხვა ხერხს, მაგრამ საბოლოოდ იგი მანც მარცხდება.

საქმედ იქია, გვეტყვიან უარყოფლები: რიჩარდი მარცხდება და მარცხდება სწორედ იმიტომ, რომ აგი თავისი დამარცხების აუცილებლობის შეგნების გარეშე დგასო. რიჩარდს რომ წინასწარ ცოდნოდა მის მიერ ჩადენილი ვერაგობა და კატოკელელობა მისივე დამარცხების მიზეზებად გადაიქცეოდნენ, მაშინ იგი ამას ასე არ ჩაიდენდა და არც მისი ტრაგედია იქნებოდა შესაძლებელიო. კომუნისმის მშენებელ ადამიანს კი მშვენივრად ესმის თავისი მოქმედების მიზანი, კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის მოქმედება წინასწარაა შეცნობილი, მათ აქვთ პერსპექტივა, — ამდენად მათი მოქმედება არ შეიძლება ტრაგედიით დამთავრდესო. მაგრამ ვინც ასე აზროვნებს „პერსპექტივებზე“, აუცილებლობის შეგნებასა და კომუნისტურ საზოგადოებაზე, მას არ, გაეგება არც კომუნისტური საზოგადოების მნიშვნელობა და არც აუცილებლობის, სავალი გზების შეგნების შესაძლებლობა.

ჩვენს წინაშე ბუნებრივად ისმება კითხვა: ისტორიულად აუცილებელი იყო თუ არა რიჩარდის დამარცხება? არა, არ იყო აუცილებელი, რიჩარდი რომ ისეთივე დიდი დიპლომატი ყოფილიყო, როგორც ვერაგი იყო, მის ეპოქაში რიჩარდების გამარჯვება არ იყო



შეუძლებელი. მართალია, რიჩარდ მესამემ თავისი აშკარა კაცთმკვლელობით ყველას თავი შეიძულა. მაგრამ, რა იქნებოდა რიჩარდის მავიერად ისეთი დიპლომატები რომ ყოფილიყვნენ, როგორც დღეს არიან ინგლისის იმპერიის გამგებელნი ნევილ ჩემბერლენი და ლორდი პლიმუტი? რიჩარდ მესამე შედარებით ხანგრძლივად შეინარჩუნებდა ტახტს და მიუხედავად იმისა, რომ საბოლოოდ მისი, ან მისი შთამომავლობის ტახტიდან ჩამოვდება აუცილებელი იქნებოდა, იგი მაინც შესძლებდა ხანგრძლივ მეფობას.

რიჩარდ მესამეს, სივლახის ამ გენოსს, რომელიც ძალიან ჩამორჩენილ კაცად შეიძლება ჩაითვალოს თავის დღევანდელ თანამემამულეთან შედარებით აკლდა სწორედ შენიღბვის ოსტატობის ცოდნა, არ იყო ხეირიანი დიპლომატი, ამაში იყო მისი დამარცხების „აუცილებლობა“. მაგრამ, მიუხედავად რიჩარდის „ცუდი დიპლომატობისა“, სრულიად არ იყო გამორიცხული რეალურ შესაძლებლობიდან რიჩარდის გამარჯვების შემთხვევა.

ის, ვინც საზოგადოებრივ მოვლენებს, პიროვნების დამარცხებისა და გამარჯვების საკითხებს მხოლოდ აუცილებლობის თვალსაზრისით სჯის და მთლიანად გამორიცხავს შემთხვევითობას, როგორც აუცილებლობის დამატებას და მისი გამოვლენის ფორმას — მექანიკური მატერიალიზმის პოზიციებზე დგება.

შესაძლებელი იყო თუ არა ზღვაზე ამოვარდნილ ქარიშხალს, რომელმაც რიჩმონდის „გემთ კრებული გააბნია“, სრულიად დაეღუბა რიჩმონდის ჯარები? რა თქმა უნდა შესაძლებელი იყო. ასეთი შემთხვევები სრულიადაც არ იყო გამორიცხული რეალურ შესაძლებლობიდან, ამდენად, რიჩარდი აწარმოებდა რა ნახევრად აშკარა ვერაგულ საქმიანობას, მისი იმედი გამარჯვების შესახებ არ იყო მოკლებული საფუძველს.

ეროად-ერთი, რაც რიჩარდის შეგნებას აკლდა თავისი დამარცხების აუცილებლობის შესახებ. ეს იყო წინასწარ მის მიერ დაწყებული საქმის სავალი გზების აბსოლუტური შეგნების უქონლობა, მაგრამ როგორ შეიძლება ადამიანს განზრახული ან დაუთმავრე-

ბელი საქმის მსვლელობის გზების აბსოლუტური შეგნება მოსახოვო წინასწარ? ადამიანი ხომ ვატიკანში დაბადებული ღმერთი არ არის, რომლის „აბსოლუტური სიბრძნეც“ ისეთივე სისულელეა, როგორც ადამიანის მიერ სამყაროს აბსოლუტური შეცნობა, იმ სამყაროსი, რომლის შეცნობილი და შეუცნობელი მოვლენები მოქმედებენ ადამიანის მიერ დაწყებულ საქმეზე.

ცული არ იქნებოდა თუ უარყოფლებს მეტად ახლობელ და მეტად ამაღლევებელ ფაქტს მოვაგონებდით: ორი წლის წინად ტრალიკულად დაიღუპნენ სამშობლოსათვის თავდადებული პატრიოტები და კაცობრიობისათვის სიკეთის მდომნი ს. ლევანევსკი და და მისი თანმხლებელნი. საბჭოთა კავშირის გმირი, სიგიზმუნდ ლევანევსკი, ეშხადებოდა რა ვასაფრენად, ყოველგვარ ღონისძიებას ხმაობდა, რათა თავისი თვითმფრინავი უნაკლო ყოფილიყო არქტიკის პირობებში საბრძოლველად. მაგრამ დღეს ჩვენთვის ცხადია, რომ ლევანევსკი დაიღუპა იმ „უბრალო მიზეზების“ გამო, რომ გარეშე მსოფლიოში მოქმედი ყოველგვარი ძალები, რომლებიც პიროვნების დამარცხების „აუცილებლობაზედაც“ მოქმედებენ, აბსოლუტური სიციხადით არ არიან შეცნობილი. მაგრამ ეს ხომ არ გვაძლევს იმის საბუთს, რომ ლევანევსკის უსაყვედუროთ თვითმფრინავის მართვის „შეუგნებლობა“, უსაყვედუროთ გარეშე მსოფლიოში მოქმედი ყოველგვარი მოვლენების აბსოლუტურად შეცნობის თვისების უქონლობა? რა თქმა უნდა არა.

რიჩარდ მესამემ მოჰკლა ლეილი ძმა და თავქვე დაამხო თავის მახლობელთა სიკოცხლე, რათა ასულიყო სამეფო ტახტზე. მას თავისი მოქმედების მიზანი საესებით შეგნებული ჰქონდა. თავის მოქმედებაში რიჩარდს გამარჯვებაც ეხატებოდა, რომელიც როდი იყო საფუძველს მოკლებული, მაგრამ რიჩარდისათვის, ისე როგორც ლევანევსკისათვის, დამარცხებას გრძნობაც არ იყო გამორიცხული.



ისმება კითხვა, რატომ ისახებოდა რიჩარდ-ში ეს ორი გრძნობა, მაშინ როდესაც რიჩარდის დამარცხება ნაწილობრივ გარეშე პირობებისა (რიჩმონდის ბრძოლა სამეფო ტახტისათვის) და საკუთარი შეცდომების წყალობით აუცილებელი იყო? ან სხვანაირად რომ ვსთქვათ, რატომ არ იცოდა რიჩარდმა თავისი დამარცხების აუცილებლობა? იმიტომ, რომ რიჩარდის დამარცხების აუცილებლობა მოამზადა ცალკეულმა შემთხვევებმა და არა ისტორიის მიერ „წინასწარ“ განსაზღვრულმა აუცილებლობამ...

ერთი წლის წინად ტრადიციულად დაიღუპა ის ადამიანი, რომელმაც თავისი სამშობლოს დიდება ოკეანის უნაპირო სივრცეს გადაატარა, რომელმაც საბჭოთა კავშირის მტრებს საბჭოთა ავიაციის ძლიერება და საბჭოთა მფრინავების სიმამაცე დაანახა; ეს თავდადებული გმირი ვალერი ჩკალოვი იყო. ასევე დაიღუპნენ ჩვენი ქვეყნის უძვირფასესი ადამიანები სეროვი და ოსიპენკო, აუცილებელი იყო თუ არა მათი დაღუპვა? არა, არ იყო აუცილებელი. შემთხვევამ იმსხვერპლა ისინი, მაგრამ ყოველ ნამდვილ მოვლენას, ყოველ შემთხვევას აქვს თავისი მიზეზები, და რადგან ყოველ მიზეზობრივობას თავისი აუცილებელი მხარეც აქვს, ამდენად, განსაზღვრულ დროსა და სივრცეში, სადაც კატასტროფა მოხდა, შემთხვევა მიზეზების არსებობის გამო აუცილებელიც იყო. მაგრამ შემთხვევითობის აუცილებლობა იმას როდის ნიშნავს რომ მოვლენები მხოლოდ აუცილებლობის თვალსაზრისით განსაჯო, ან ადამიანს „აუცილებლობის“, სინამდვილეში არსებული ყოველგვარი მოვლენების აბსოლუტური შეგნების შესაძლებლობა მოსთხოვო.

შეცნობილი ჰქონდათ თუ არა ჩკალოვს, სეროვს და ოსიპენკოს თავიანთი დაღუპვის მიზეზები, უარყოფლების სიტყვით რომ ვთქვათ, „აუცილებლობა“ არ ჰქონდათ, და არც შეეძლოთ ჰქონოდათ, წინააღმდეგ შემთხვევაში ისინი შეეცდებოდნენ ამ მიზეზების მოსაპოვებლად და შემდეგ შეუღლებოდნენ ფრენას! უარყოფლების საშუალებად ფაქტები ამტკიცებენ, რომ „თურმე“ სოციალისტურ საზოგადოებაშიაც შეიძლება პიროვნების სი-

ცოცხლის ტრაგიკული დასასრული, განსაზღვრალო“ მიზეზების გამო, რომ დაწყებული საქმის მსვლელობის აუცილებლობა არ შეიძლება წინასწარ. მოვლენის მოხდენამდე აბსოლუტურად შეიცნო, რადგან თვით ეს აუცილებლობანი არ არიან წინასწარ ზუსტად განსაზღვრული, დაზღვეული არა ვართ შემთხვევითი მოვლენებისაგან, რომლებსაც ძალუძთ შეისცვლონ ამ აუცილებლობათა სავალ გზები.

უარყოფლები დაღადებენ და „გვასწავლიან“ სოციალისტური და კომუნისტური საზოგადოების მშენებლებს აქვთ გეგმა, პერსპექტივა. მათი მოქმედება ისტორიულად აუცილებელის განხორციელებააო. ამას არც ჩვენ ვუარყოფთ. მაგრამ განა პერსპექტივები და გეგმები თავიანთი განხორციელების გზაზე წინააღმდეგობის შემცველი არ არიან და თავისთავად ხორციელდებიან?! განა კომუნისტების მშენებლებს წინ არ გვედობება იმპერიალისტური ბურჟუაზიის ვერაგობა და სიმხეცე!

უარყოფლებმა გეგმა და ისტორიული აუცილებლობისაკენ ბრძოლა ისე წარმოგვიდგინეს, თითქოს ისტორიულად მომწიფებული ამბები თავითავად ხდებოდეს, ხოლო რაკი გეგმა ხელში ვაქვს, გეგმით გათვალისწინებული შენობა თავისთავად შენდებოდეს. ბრძოლა აუცილებლობის განხორციელებისათვის და კომუნისტების საქმიანობა ისტორიულად აუცილებელის გეგმიანი და სრულყოფილ შენებისათვის, არ არის პლატონის იდეათა ქვეყანა, იგი მატერიალური, რეალური სინამდვილეა, რომელიც გულისხმობს თავისი განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე შრომის სხვადასხვა პროცესებს და ადამიანთა საზოგადოების შეცვლილ საქმიანობას მაგრამ ეს ცვალებადობა არ გამოირიცხავს ადამიანის სიცოცხლის ტრადიციულ დასასრულს. ტრაველია იარსებებს ადამიანთა საზოგადოების არსებობასთან ერთად, იმ პირობებთან შეფარდებით, რომელი ეპოქის ადამიანთა ამსახველიც იგი იქნება. ტრაველიის გმირისათვის სავალდებულო არ არის ისტორი-



ული აუცილებლობის წინააღმდეგ ბრძოლა; არც დაწყებული საქმის მსვლელობის გზების აბსოლუტური შეგნება მოეთხოვება წინასწარ მოვლენის მოხდენამდე ადამიანს, განვითარების რა საფეხურზედაც არ უნდა იდგეს იგი. მაგრამ ამის შესახებ ქვემოთ.

— რომ კიდევ უფრო ნათლად დავინახოთ ტრაგედიის წარმოშობის შესაძლებლობა ისტორიულ აუცილებლობასთან ბრძოლისა და აუცილებლობის შეუგნებლობის გარეშე, განვიხილოთ უ. შექპარაის შემოქმედების გვირგვინი — „ჰამლეტი“.



ჰამლეტმა მთელი თავისი ენერგია და შესაძლებლობა სიმართლის აღმოჩენისთვის წარმოებულ ბრძოლას შესწირა და ამ მიზნის განხორციელებისათვის ბრძოლაში ხედავს მას წილად ტანჯვითა და ბრძოლით აღსავსე სიცოცხლე, რომელიც ტრაგედიით დაამთავრა. მისი ტრაგედია არ იყო ისტორიულად აუცილებელის წინააღმდეგ ბრძოლის შედეგი. არც მისი უნებისყოფობა იყო ჰამლეტის ტრაგედიის მიზეზი, როგორც ეს დღესაც ბევრს გონია. არც ისეთი პიროვნება იყო ჰამლეტი, რომელსაც „ისეთი საქმე ქონდა დაკისრებული, რომლის შესრულებაც მას არ შეეძლო“. ჰამლეტის ნებისყოფა და შესაძლებლობა საცხებით შეესაბამებოდა მისი მიწრაფების განხორციელებას და თუ იგი მიზნის განხორციელებისათვის ბრძოლაში დაიღუპა, ამაში ბრალი მიუძღვის არა მის ბრძოლას ისტორიულად აუცილებელის წინააღმდეგ, არამედ იმ ცალკეულ შემთხვევებს, რომელმაც მისი დამარცხების აუცილებლობა მოამზადა.

მაგრამ სანამ გადავიდოდეთ ჰამლეტის ტრაგეტიულად დაღუპვის მიზეზების განხილვაზე, მანამდე განვიხილოთ ჰამლეტის მიზანდასახულების არსი. რა სურდა ჰამლეტს, რისთვის იბრძოდა იგი? ჰამლეტის პირდაპირი მიზანი იყო ეპოვნა მამის ნამდვილი მკვლეელი, ნამდვილი დამნაშავე, დაესაჯა იგი. ერთი შეხედვით რა პატარა რამ არის ჰამლეტის მი-

ზანი, რა ეიწრო ფარგლებითაა იგი შემოღობულ-  
ლუდული; განსაკუთრებით ჩვენთვის ძალიან პატარა მნიშვნელობა აქვს ვიღაც დანიელი მეფის მკვლელის აღმოჩენას და მის დასჯას. მაგრამ თანამედროვე კაცობრიობის სარგებ-  
ლიანობის თვალსაზრისით თავისთავად პატარა მიზანი, რომელიც პრინციის ინტერესებს და მის შეურაცხყოფას ეხება, გადატყვეულია ზოგად საკაცობრიო მნიშვნელობის საქმედ, რომელიც დამაფიქრებელი და საინტერესო იქნება ყველა ეპოქის ადამიანებისათვის.

ჰამლეტის მოქმედების დაწყების მიზეზი პირადაა, ინდივიდუალური, მაგრამ ამ მიზეზით გამოწვეული მიზნის განხორციელებისათვის წარმოებული ბრძოლა ზოგადაა — საკაცობრიო.

ჰამლეტი გაბედული და ძლიერი ნებისყოფით დაჯილდოებული პიროვნებაა, მაგრამ მისი მოქმედება კრიტიკულია, სიმართლის რწმენით და პატიოსნებით გამსჭვალული.

ჰამლეტს, გაბედულ და ნებისყოფით აღსავსე პიროვნებას, რომელიც გმირულად შეუტრეცს ზღვაზე მეკობრეებს, თამაშად გაყვება აჩრდილს, რომელსაც შეეძლო ზღვის უფსკრულში შთაენთქა. მამაცურად გაყვება ლაერტს ხმალში და აჯობებს, შეცდომით, მაგრამ უყოყმანოდ ჰკლავს პოლონიუსს და ბოლოს მძკლავს თვით მეფესაც; აჩრდილის გამოცხადებისთანავე შეეძლო იქვის ნიადაგზე მოეკლა მამის მკვლეელი. მაგრამ იგი მკვლელობას არ ჩადის იმიტომ კი არა, რომ არ ძალუძს „ფიზიკურად და მორალურად“. არამედ: „მშვიდობის პოვნა რომ შეგვეძლოს დანის ერთ დაკვრით, ვინა ზიდავდა ჯაფითა და კენესით ცხოვრების ამ ტვირთს“... ჰამლეტს მთელი სიცხადით სურს გაერკვეს მის ირგვლივ მოჯარებულ ამბების მსვლელობაში. მისთვის საკმარისი არ არის აჩრდილის სიტყვა, რომ მკვლელობა ჩაიდინოს:

„იქნება მართლა მე რომ ვნახე იგი აჩრდილი ეშმაკიც იყო და ეშმაკს ხომ, როდესაც უნდა შეუძლიან თვით საამური სახე მიიღოს... სჯობს რომ საბუთი უფრო მტკიცე მეჭიროს ზელში.“





ჰამლეტი ეძებს მატერიალურ საბუთებს და ამ მიზნით, „მეფის სინდისის, გასამხელად“ აწყობს მამის მოკვლის მსგავს წარმოდგენას; ჰამლეტს სწყურია „შურისძიება, მაგრამ მას არ სურს აჩქარების წყალობით დასაჯოს უდანაშაულო ადამიანი. მის სულს იჭვირუნებს და ამ იჭვისათვის საბუთებიც არსებობს, მაგრამ რა არის იჭვი იმისათვის, რომ ადამიანი მოჰკლა, როცა მის ნამდივლ დანაშაულში ჯერ კიდევ ვერ გარკვეულხარ. იგი იტანჯება მამის ტრაგიკული ბედით და თავისი ღირსების შემწიკვლით, მაგრამ საკუთარ თავის უბედურებამ არ უნდა დააბრმავოს ადამიანი ისე, რომ შენს უბედურებას სხვისიც მიუმატოს უდანაშაულოდ. — ამ მხრივ ჰამლეტის მოქმედება ყველა ეპოქის ადამიანისათვის იქნება მისაბაძი.

იგი შური, დასაჯე დანაშაული, მაგრამ ეცადე არ დაუშვა შეცდომა იაზროვნე კრიტიკულად, იწამე ფაქტების რეალობა — აი ადამიანური ცხოვრების კეთილშობილური გზა, რომელიც განვლო ჰამლეტმა და რომელზედაც სვლის დროს დამარცხდა იგი. მაგრამ ვინ იტყვის, რომ იგი უსინდისო ადამიანი იყო, რომელიც ანგარიშს არ უწევდა სიმართლეს; ვინ გაბედავს ცილი დასწამოს ჰამლეტის კეთილშობილებას, რომელმაც მთელი თავისი ენერჯია და შესაძლებლობა სიმართლის დამტკიცებას და პატიოსნების დაცვას შესწირა. — ჰამლეტი სიმართლისა, სინდისისა და პატიოსნებისათვის მებრძოლი ადამიანის განსახიერებაა, — ამაშია მისი ძლიერება და უკვდავება.

ხომ არ ფიქრობენ ტრაგედიის უარმყოფლები, რომ სიმართლისა და პატიოსნებისათვის ბრძოლა ისტორიული აუცილებლობის წინააღმდეგ ბრძოლაა? ან ხომ არ გონიათ ტრაგედიის უარმყოფლებს, რომ სიმართლისა და პატიოსნებისათვის მებრძოლი ადამიანები კომუნიზმის დროს აღარ იარსებებენ? რა თქმა უნდა, ტრაგედიის უარმყოფლები ვერ მივლენ ასეთ აღიარებამდე... და ვინაიდან ბრძანაც კი შეუძლია მიხვდეს, რომ ჰამლეტის ბრძოლა არ იყო მიმართული ისტორიულ-

ლად აუცილებელის წინააღმდეგ, ~~მისი~~ ფიქრობენ ტრაგედიის უარმყოფლები ჰამლეტის სიცოცხლის ტრაგიკული დასასრული უარყოფენ?...

ჩვენს წინაშე კვლავ ისმება კითხვა:

იბრძოდა თუ არა ჰამლეტი ისტორიული აუცილებლობის წინააღმდეგ და აუცილებელი იყო თუ არა ჰამლეტის ტრაგედია?

ჰამლეტის ბრძოლა არ იყო მიმართული ბუნებისა და ადამიანთა საზოგადოების განვითარებაში მოქმედი აუცილებელი კანონზომიერების წინააღმდეგ: მის ბრძოლის ობიექტს არ წარმოადგენდა სოციალურ გარდატეხათა წინააღმდეგ, ან გარდატეხის ნაადრევად დაჩქარებისათვის ბრძოლა. ჰამლეტს ხმალი იმ ალემართავს თავის ეპოქაში არსებული ეკონომიური სტრუქტურის ნიადაგზე აღმოცენებულ იდეათა და მისწრაფებათა წინააღმდეგ, ამიტომ ჰამლეტის ბრძოლა არ ყოფილა და არც შეიძლება ყოფილიყო ისტორიული აუცილებლობის წინააღმდეგ ბრძოლა. იგი არა თუ იბრძოდა ისტორიული აუცილებლობის წინააღმდეგ, არამედ გამოდიოდა თავისი ეპოქის ყოფიერებისა და ცნობიერების რეალურ სფეროდან: მისი კრიტიკული აზროვნება, მისი ბრძოლა სიმართლისა და პატიოსნების დასაცავად სავსებით შეესაბამებოდა განახლების ეპოქას.

ჰამლეტი აზროვნებდა და მოქმედებდა როგორც თავისი ეპოქის მოწინავე ადამიანი, ეპოქის ინტერესებისათვის მებრძოლი.

კომუნისტური საზოგადოების მშენებელი ადამიანი, იბრძვის რა კომუნისტური საზოგადოების შენებისათვის, ასაკეცებს სიმართლისა და პატიოსნებისათვის ბრძოლას, მოითხოვს და აკანონებს ადამიანის მორალურ სისაყვარეს და ღირსებას, ქმნის და გამოავლენს ისტორიაში კეთილშობილების ჯერ არნახულ ჩვევებსა და მოქმედებას. კომუნიზმის მშენებელი ადამიანი ყოველ წუთში ისწრაფის უკეთესი მომავლის შესაქმნელად, მაგრამ ეს დიდებული და უბრწყინვალესი საქმე, რომელიც ჩვენ დღეს სავსებით რეალურად გვატეხება და რომლის პირველი და ყველაზე მწველი საქმის შემსრულებელი ჩვენა ვართ,



დაზღვეული არაა ზღაპრული წინააღმდეგობისა და მტრების შემოტრევისაგან.

კომუნისტური საზოგადოების მშენებლები არ იბრძვიან ისტორიულად აუცილებელის წინააღმდეგ, მათი მოქმედებანი და მისწრაფებანი ისტორიულ აუცილებლობას შეესაბამებინ, მაგრამ ჩვენ დაზღვეული არა ვართ ტრაგიკული ფაქტისაგან. ამის მაგალითებს წარმოადგენენ: ს. კიროვის, ე. კუბიშვიის, ფ. ძერჟინსკის, ე. მენჟინსკის, მ. გორკის, კ. ლიბკნეხტის, რ. ლიუქსემბურგის, ე. ჟორჟის და სხვათა ტრაგიკული ბედი.

მოყვანილი ფაქტები და „ჰამლეტის“ ზოგადი განხილვა ერთხელ კიდევ ცხადჰყოფს იმას, რომ ადამიანის სიცოცხლის ტრალიკული დასასრული სავესებით შესაძლებელია აუცილებლობის წინააღმდეგ ბრძოლის გარეშე.

მაგრამ ჩვენთვის ეხლა მეტად საინტერესოა იმის გარკვევა, ისტორიულად აუცილებელი იყო თუ არა ჰამლეტის ტრაგიკული დაღუპვა? განვითარება საჭიროებს მსხვერპლს, წინააღმდეგობა გულისხმობს ბრძოლას, მაგრამ ისტორიას არ შეეძლო ჰამლეტის ტრაგიკული სიკვდილი აუცილებლობის სახით განესაზღვრა. როგორ შეეძლო მოხუც ისტორიას, რომელსაც ადამიანები ქმნიან ვარემოსთან კავშირში და რომელიც ადამიანის თავით აზროვნებს, წინასწარ აუცილებლობის სახით განესაზღვრა ჰამლეტის სიკვდილი?

ისტორიული აუცილებლობანი აბსტრაქტულად არ განაგებენ ადამიანის „ბედს“. ისტორიულ აუცილებლობას არ ძალუძს დააწესოს ამათუ იმ პიროვნების მოკვლა ან სიცოცხლე. ჰამლეტის გამარჯვება, ე. ი. მეფის მოკვლა და მისი ტახტზე ასვლა არ იყო გამორიცხული რეალურ შესაძლებლობიდან. რა იქნებოდა ჰამლეტს რომ შემთხვევით პოლონიუსი არ შემოკვდომოდა? მაშინ მისი და ლაერტის ბრძოლაც არ მოხდებოდა და ადვილი შესაძლებელი იყო ჰამლეტის სიცოცხლის გზაც სხვა მხრივ წარმართულიყო. გამოდის, რომ ჰამლეტის დაღუპვის აუცილებ-

ლობაც მოამზადა ცალკეულმა შემთხვევებმა რომელიც, რა თქმა უნდა, მომდინარეობდა ეპოქის ყოველგვარ და ცნობიერების რაობიდან, მაგრამ ყოველგვარი მოვლენა, რომელსაც ეპოქის სინამდვილე წარმოშობს, არ ატარებს იგივეობის დაღს ეპოქის ზოგად, აუცილებელ მოვლენებთან.

შემთხვევითობა აუცილებლობის განსაკუთრებული ფორმაა, მაგრამ იგი არ შეიძლება გავაიგივოთ ისტორიულ აუცილებლობასთან. ისტორიულად აუცილებელი მომდინარეობს ბუნებისა და ადამიანთა საზოგადოების განვითარებიდან და წარმოადგენს ბუნებისა და ადამიანთა საზოგადოების განვითარების აუცილებელ საფეხურს, რომლის უგულვებელყოფა ადამიანთა საზოგადოებას არ ძალუძს იმ „უბრალო მიზეზის“ გამო, რომ ეს აუცილებლობანი მომდინარეობენ ბუნებისა და ადამიანთა საზოგადოების განვითარების კ ა ნ ო ნ ზ ო მ ი ე რ ე ბ ი დ ა ნ.

ისტორიული აუცილებლობანი თავიანთ თავს საზოგადოებისათვის ხელშესახებად ცხადყოფენ ეკონომიურ სტრუქტურაში, „რომელზედაც“ საზოგადოების ყოფიერება და ცნობიერება აღიმართება“ (ე. მარქსი).

ისტორიული აუცილებლობანი წარმოადგენენ საზოგადოების განვითარების ტენდენციურ ხაზს, განვითარების მაგისტრალს, რომლის ირგვლივაც ჯარდებიან საზოგადოების ვნებები და სურვილები. მაგრამ ეს მას როდი ნიშნავს, ყოველგვარი მოვლენები ისტორიულ აუცილებლობად გამოაცხადო, ეს იმას როდი ნიშნავს, ყველა მოვლენაში ისტორიული აუცილებლობა იყოს გაბატონებული.

ყოველგვარი მოვლენა, რომელსაც ადგილი აქვს სინამდვილეში, არ წარმოადგენს საზოგადოების განვითარების აუცილებელ საფეხურს, რადგან ყველა მოვლენა არ გამოდინარეობს ბუნებისა და ადამიანთა საზოგადოების შინაგანი წინააღმდეგობიდან აუცილებლობის სახით.

მაგალითად: პეტრემ პავლეს ქვა ესროლა. პეტრემ რომ პავლეს ქვა ესროლოს, ეს თავისთავად რეალური, შესაძლებელი მოვლენაა, მაგრამ იგი არ შეიძლება ჩაითვალოს



ისტორიულ მოვლენად, რომელიც აუცილებელია ბუნებისა და ადამიანთა საზოგადოების განვითარებისათვის, მაგრამ თვით ქვის სროლა სრულებითაც არაა უმიზეზო მოვლენა. მისი მიზეზები შეიძლება პეტრეს ხასიათში, მის შეგნებაში არსებობდეს. თვით პეტრეს ხასიათი კი გარემოს ნაწარმოებია, და რამდენადაც მისი ხასიათის ეს თვისებები ობიექტიურ სამყაროში მარბია, იმდენად პეტრეს ეს მოქმედება აუცილებლობად გვევლინება, მაგრამ ეს აუცილებლობა შეიძლება მოიხსნას იმავე გარემოს მიერ შექმნილ მეორე ადამიანის მოქმედებით და ამდენად იგი შემთხვევითიცაა.

შეიძლება ივანემ, რომელმაც პეტრესა და პავლეს დაეს თვალი მოჭრა, გააზავოს მოჩუბრები და პეტრეს არ მისცეს ქვის სროლის საშუალება. შესაძლებელია თუ არა ასეთი რამ? ყოველ ცოცხალ ადამიანს შეუძლია ასეთი და შესაძლებლობის ასეთ ფარგლებში მყოფი აუარებელი მშაგალითების მოყვანა. და თუ ეს ასეა, თუ ერთი „აუცილებელი“ მოვლენის შესაძლებლობიდან გამორიცხვა ძალუძს მეორე, მის საწინააღმდეგო მოვლენას, გამოდის, რომ ყოველგვარი მოვლენა არ არის ბუნებისა და საზოგადოების განვითარებისათვის აუცილებელი.

ასევე არ იყო ჰამლეტის სიკვდილი ისტორიულად აუცილებელი. ჰამლეტის გადარჩენა არ იყო რეალური შესაძლებლობიდან გამორიცხული: ჰამლეტის ეპოქაში მცხოვრებ ადამიანს შეეძლო ჰამლეტის დაღუპვის აუცილებლობისათვის დაეპირისპირებია მისი გამომრიცხველი აუცილებლობა: ეს არ იყო შეუძლებელი. და თუ ეს ასეა, მაშინ ჰამლეტის ტრაგიკული სიკვდილი არ ყოფილა „ისტორიული აუცილებლობის“ განხორციელება.

ჩვენს წინ კომუნიზმის შენება ისტორიული აუცილებლობის სახით აღიმართება და რადგან, ამავე დროს, მისი შენება ბევრადაა დამოკიდებული ადამიანებზე, მაშინ უფრო მეტი ითქმის ისეთ მოვლენებზე, რომლებიც ღრმად არ იჭრებიან ბუნებისა და ადამიანთა საზოგადოების განვითარებაში და არ სცვლიან მისი განვითარების გზებს: ასეთი

მოვლენები კიდევ უფრო ბევრადაა დამოკიდებული გარემოს მიერ შექმნილ ადამიანებზე; ამდენად ყველა შესაძლებელი მოვლენის სინამდვილედ გადაქცევა არ გამომდინარეობს გარდაუვალი ისტორიული აუცილებლობის სფეროდან და რამდენადაც ყოველგვარი მოვლენები არ ატარებენ ისტორიული აუცილებლობის ბეჭედს, ე. ი. რამდენადაც ისინი არ არიან ბუნებისა და ადამიანთა საზოგადოების განვითარებისათვის აუცილებელი, მით უფრო მათი შეცვლა, მოხსნა ან უარყოფა საწინააღმდეგო მოვლენის დაპირისპირებით, არ არის გამორიცხული რეალური შესაძლებლობიდან; მიზეზები, რომლებიც ჩაისახებიან მოვლენის აუცილებელ მოსახდენად, ადამიანს შეუძლია მოხსნას და ხელი შეუშალოს მის განვითარებას ან პირიქით.

მაგრამ როდესაც ვლაპარაკობთ ადამიანის მიერ მოვლენის მოხსნის, ან უარყოფის შესაძლებლობაზე, მკაცრად უნდა განვასხვავოთ მოვლენები ერთმანეთისაგან და არ უნდა ავუროთ ყოველგვარი მოვლენა ერთმანეთში, ისე როგორც მოხსნა არ უნდა ავუროთ უარყოფაში, მაგალითად, კამიტალიზმის მიერ ფეოდალიზმის დამარცხება, კომუნისმის მიერ კამიტალიზმის დამოშობა. ისტორიული აუცილებლობა, რომლის უარყოფაც ადამიანებს არ ძალუძთ, მაგრამ პეტრემ რომ პავლეს ქვა ისროლა, ალექსანდრე მაკედონელი რომ ციებამ მოკლა, ჰამლეტი რომ ტრაგიკულად დაიღუპა, პასტერმა რომ ცოფის საწინააღმდეგო ნივთიერება აღმოაჩინა — ამ მოვლენებს არ შეიძლება ეწოდოს ისტორიულად აუცილებელი მოვლენები, რომელთა მოხსნა ან ზოგიერთ შემთხვევაში უარყოფაც შეუძლებელი იყოს, ისტორიისათვის (ე. ი. ბუნების და ადამიანთა საზოგადოების განვითარებისათვის) სულ ერთი იქნებოდა — ვინ აღმოაჩინდა ცოფის საწინააღმდეგო საშუალებას, პასტერი თუ ლაუაზი.

რა დასკვნა შეიძლება გამოვიტანოთ აქედან?

ერთი, რომ ყოველგვარი მოვლენები არ არიან ისტორიულად აუცილებელი, ისე, როგორც ყოველგვარი აუცილებელი მოვ-



ლენა არ არის ისტორიის განვითარების მაგისტრალური გზა.

მეორე, ბუნებასა და ადამიანთა საზოგადოებაში ვაბატონებულია არა მარტო ისტორიული აუცილებლობანი, არამედ შემთხვევითობანიც. შემთხვევითობა და აუცილებლობა არ არის ურთიერთისგან გათიშული და ისინი მოქმედებენ ურთიერთზე, ხოლო ეს მოქმედება ბევრადაა დამოკიდებული „ბუნების ვივრგინზე“, ადამიანის აზროვნებასა და მოქმედებაზე.

ადამიანის აზროვნების ზემოქმედება უცხო და შეუთავსებელი არ არის ობიექტიური მსოფლიოს განვითარებისათვის, რადგან: „ადამიანის ტვინის პროდუქტები, რომლებიც საბოლოო ანგარიშში ბუნების პროდუქტებს წარმოადგენენ, არ ეწინააღმდეგება დანარჩენ ბუნებრივ ურთიერთობას, არამედ შეესაბამებიან მას“ (ენგელსი, „ანტი დიურინგი“. ციტატი ამოღებულია ლენინის „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმიდან“, გვ. 158).

ამიტომ, ადამიანის ცნობიერებას ძალუძს იმოქმედოს თვით ისტორიული განვითარების მაგისტრალურ გზებზედაც, რადგან მას შესწევს უნარი გამოიყენოს ობიექტურობა, ობიექტურობის გამოყენებით მას შესწევს უნარი გადაადვილოს, გააკონსერვოს ისტორიული უცილებლობის განხორციელება, მაგრამ მისი უარყოფა მას არ ძალუძს, რადგან ძირითადად „ადამიანთა ცნობიერება კი არ განსაზღვრავს მათს ყოფიერებას, არამედ, პირიქით, მათი საზოგადოებრივი ყოფიერება განსაზღვრავს მათ ცნობიერებას“ (კ. მარქსი, „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის“, გვ. 41).

როდესაც ამათიმ ისტორიული აუცილებლობის განვითარება მომწიფდება, ადამიანის ისტორიული აუცილებლობისადმი საწინააღმდეგო მოღვაწეობას უკვე აღარ ძალუძს ორგანიზაცია უყოს აუცილებლობის წინააღმდეგ დასაპირისპირებელ ობიექტებს, რომელნიც მას უეჭველად სჭირდება აუცილებლობის განვითარების შესაფერხებლად; მაშინ ადამიანის მოღვაწეობა დგება კრახის

წინაშე. მაგრამ იმისათვის, რომ განეხორციელოთ იტორიული აუცილებლობა, აუცილებლობისათვის არ არის ვუცადოთ, აუცილებლობის მომწიფებას და მისი განხორციელებისათვის ყველა საჭირო პირობის შექმნას. საკმარისია არსებობდეს ძირითადი, რომ მასზე დაყრდნობით შექმნა დანარჩენიც. ადამიანებმა რომ დაუცადონ აუცილებლობის განხორციელებისათვის ყველა პირობის ერთად შექმნას, დაკარგავენ უდიდეს დროს და ზიანს მიაყენებენ ბუნებისა და ადამიანთა საზოგადოების განვითარებას.

მაგრამ რამდენადაც სუსტია აუცილებლობის მოსახდენად საჭირო პირობათა ერთობლივობა, იმდენად ადვილია ადამიანების მიერ აუცილებლობის განვითარების შეფერხების შესაძლებლობა.

ამრიგად გამოდის, რომ ადამიანს ძალუძს ისტორიული აუცილებლობის განხორციელების გაკონსერვება, მოხსნა, მაგრამ უარყოფა კი არა: რაც შეეხება ისეთ მოვლენებს, რომლებიც ღრმად არ იჭრებიან ბუნებისა და საზოგადოების განვითარებაში, ადამიანებს ძალუძს ასეთი მოვლენის მოხსნა, განსაზღვრული დროის მანძილზე ეკონომიური ფაქტორის გამოყენებით მოვლენის მოხდენის გარეშე მისი უარყოფაც.

„მსოფლიო ისტორიის გაკეთება, რასაკვირველია, ძალიან ადვილი საქმე იქნებოდა, ბრძოლა მხოლოდ და მხოლოდ შეუცდომლად - ხელსაყრელ პირობებში, რომ ხდებოდა. მეორეს მხრივ ის მისტიური ხასიათის იქნებოდა, მასში რომ „შემთხვევითობებს“ არავითარი როლი არ ეთამაშნათ. ეს შემთხვევითობები, რასაკვირველია, თვით ერთვიან განვითარების საერთო სვლას და ხელახლა წონასწორდებიან სხვა შემთხვევითობათა ზემოქმედებით. მაგრამ დაჩქარება და შენელება ძალიან არის დამოკიდებული ამგვარ „შემთხვევითობათაგან“, რომელთა შორის ადგილი უკავია



ავრეთვე ისეთ შემთხვევითს მოვლენას, როგორცაა იმ ადამიანთა ხასიათი, რომელნიც თავდაპირველად მოძრაობას სათავეში უღვანან“. (ვ. მარქსი, წერილები კუგელმანისადმი, გვ. 87-88. კურსივი ჩემია ვ. კ.).

მარქსი აქ მარტივი ენით, გენიოსურად განმარტავს შემთხვევითობის ხასიათს და ხაზს უსვამს მისი არსებობის აუცილებლობას და მის გავლენას მოვლენებზე. მხოლოდ ტრაგედიის უარყოფლობს შესწევთ სიმაძევე ყოველგვარი მოვლენა აუცილებლობის სახით წარმოიდგინონ და შემთხვევითობა უარყოფნ.

სად უნდა ვეძიოთ ტრაგედიის უარყოფელთა მთავარი შეცდომა, რატომ წარმოიდგინეს მათ ყოველგვარი მოვლენა აუცილებლობის სახით? აქ პასუხი მხოლოდ ერთია: უარყოფლები დასცილდნენ მარქსიზმს, მატერიალისტური დიალექტიკის პოზიციებს, დაუმუნენ მექანიკური მატერიალიზმის ჭაბუში და დაუმშვეს სამი კარდინალური ხასიათის შეცდომა:

პირველი. ტრაგედიის უარყოფლებმა ძველი ბერძნული მითოსი და განგება გამოაცხადეს ტრაგედიის აუცილებელ წყაროდ, ხოლო მითოსი და განგება წარმოიდგინეს ანტიკური საზოგადოების განვითარების აუცილებლობად და ამდენად მის წინააღმდეგ ბრძოლას უწოდეს აუცილებლობის წინააღმდეგ ბრძოლა, მაშინ როდესაც ბერძნების „ბრძოლა“ განგების წინააღმდეგ და მათი მორჩილება „ბედისადმი“, სინამდვილეში იყო არა განგებისა და ბედის არსებობის, არამედ მათი „გონებრივი სიბავშვის“ და საერთოდ კაცობრიობის განვითარების დაბალი დონის შედეგი.

მაშინდელი ბერძნების საზოგადოებრივი განვითარების პროცესი და მათი ბრძოლები სინამდვილეში დამოკიდებული იყო არა განგებისა და ბედის გულუბრყვილო რწმენაზე, არამედ მათი საზოგადოებრივი განვითარების ეკონომიურ სტრუქტურაზე.

მართალია, ბერძნებს მაშინ არ სწამათ ეკონომიკის განმსაზღვრელი როლი, მათ ძალზე ბუნდოვანი წარმოდგენა ჰქონდათ ეკონომიკის, როგორც ბაზისის მნიშვნელობაზე, ისინი ყველაფერს ღმერთებისა და განგების, ბედისწერის შედეგად სთვლიდნენ. მაგრამ მათი წარმოდგენა როდი სცვლის საქმის ნამდვილ ვითარებას: „დეკარტედან ჰეგელამდე და ჰობსიდან ფეიერბახამდე ფილოსოფოსებს წინ მარტოდენ წმინდა აზროვნების ძალა როდი ეწეოდა, როგორც ეს თვით მათ ჰქონდათ წარმოდგენილი. პირიქით, ნამდვილად მათ წინ ბუნებისმეტყველების და მრეწველობის ძალოვანი და აჩქარებული წარმატება შიქანებდა...“ (ფ. ენგელსი, „ლ. ფეიერბახი“).

ტრაგედიის უარყოფლებმა, წარმოიდგინეს რა ბედისწერა და განგება ანტიკური საზოგადოების განვითარების აუცილებლობად და უწოდეს რა მის წინააღმდეგ ბრძოლას ისტორიული აუცილებლობის წინააღმდეგ ბრძოლა, გადაქციეს იგი საბრძოლო პოზიციად და მასზე დაყრდნობით შეეფასეს სოციალისტური და კომუნისტური საზოგადოების მშენებლები და მივიდნენ შემდეგ „ილიზიონამდე“: კომუნიზმის მშენებლებს „თურმე“ არ სწამთ ღმერთები, ბედისწერა და განგება, აქედან „ბრძნული“ დასკვნა: მოკვდა მითოსი და ყველა ჯუღრის ღმერთები, მაშასადამე, მოკვდა მათი არსებობის აუცილებლობის წარმოდგენაც. ადამიანები დღეს აღარ იწამებენ ღმერთების ძლიერებას, ისტორიის განვითარების აუცილებელი საფეხურები კი კომუნისტურ საზოგადოებში მშენებლებისკენაა: ღმერთების ძლიერების დაცემა და კომუნისტური საზოგადოების „სპეციფიურობა“ ხსნიან აუცილებლობის წინააღმდეგ ბრძოლის მანსებს. ამიტომ არც ტრაგედიამ შეიძლება იარსებოს, რადგან არ არსებობს მისი წარმომშვეები მიზეზები.

უარყოფლებს ჩვენ საესებით ვეთანხმებით იმაში, რომ კომუნიზმის მშენებლებს ღმერთები მართლაც არ სწამთ, არც ისტორიული აუცილებლობაა მათი სპეციანიზმის წინააღმდეგ, მაგრამ სოციალისტური და კომუნისტური



მუნისტური საზოგადოება გულისხმობს გან-  
ვითარებას, განვითარება წინააღმდეგობას,  
წინააღმდეგობა მსხვერპლს — ამიტომ იარ-  
სებებს ტრაგედია, რათქმა უნდა, სულ სხვა  
მიმართულებით, ვიდრე ბერძნული ფატა-  
ლისტური ტრაგედია.

მეორე. უარყოფლებმა ყოველგვარი მოვ-  
ლენა წარმოიდგინეს აუცილებლობის სა-  
ხით, სინამდვილიდან გამორიცხეს შემთხვე-  
ვითობის შესაძლებლობა, ისტორიულად აუ-  
ცილებელი მოვლენანი გააიგივეს შემთხვე-  
ვით მოვლენებთან, რითაც უარპყვეს მარქ-  
სიზმი, ბუნებისა და საზოგადოების განვი-  
თარების კანონზომიერება და დაეშენნ მე-  
ქანიკური მატერიალიზმის შარა-გზაზე. მე-  
ქანიკურ მატერიალიზმზე დაყრდნობით,  
ყოველგვარი მოვლენების აუცილებლობად  
გამოცხადებით, უარყოფლებმა პიროვნება  
გადააქციეს არარაობად, ადამიანის პრაქტი-  
კულ მოღვაწეობას არ მიანიჭეს არავითარი  
როლი ბუნებასა და ადამიანთა საზოგადოე-  
ბის განვითარებაში. ვერ გაიგეს ერთი  
მოვლენის დაპირისპირება მეო-

რე მოვლენისადმი და ერთერთის  
მოხსნის შესაძლებლობა.

ტრაგედიის უარყოფლებმა, გამოაცხადეს  
რა ყოველგვარი მოვლენა აუცილებლობად,  
სრულიად შეუსაბამოდ მოითხოვეს ტრაგე-  
დიის გმირისაგან აუცილებლობის წინააღმ-  
დეგ ბრძოლა აუცილებლობად, მაშინ როდე-  
საც შექსპირის ტრაგედიების და რეალურ  
ცხოვრებაში მომხდარი მოვლენების გან-  
ხილვამ ცხადად დაგვანახვა, რომ ტრაგე-  
დიის გმირისათვის სავალდებულო არ არის  
აუცილებლობის წინააღმდეგ ბრძოლა, ისე  
როგორც ყოველგვარი მოვლენა არ შეიძლე-  
ბა ჩაითვალოს ისტორიის განვითარებისთვის  
აუცილებლად.

მესამე. უარყოფლებმა ტრაგედიის გმი-  
რის დამარცხების ერთერთ მიზეზად სრუ-  
ლიად უკანონოდ გამოაცხადეს აუცილებ-  
ლობის შეგნების უქონლობა.

ასეთია ტრაგედიის უარყოფელთა პირვე-  
ლი რიგის დებულებათა მცდარი სახე, გა-  
დავიდეთ მეორე რიგის დებულებათა გან-  
ხილვაზე, რომელიც წარმოადგენს ტრაგე-  
დიის უარყოფელთა ქვაკუთხედს.





კობ. ბ. სვანიძე

# ზოგიათი სიძლიის და მათი ვაქსვის შესახებ

წინაღ, როდესაც ხალხურ სიმღერებს ვა-  
ანხნათ თითო-ორილა ვულუმეტკივარი,  
როგორც იყვნენ: სულხანიშვილი, ფალია-  
შვილი, კარგარეთელი, ქორიძე, რატილი და  
სხვანი, ცოტად თუ ბევრად გროვდებოდა  
ქართული კილოკავები; ზოგი მათგანი ჩაწე-  
რილს ამუშავებდა — ახმატკილებდა, ზოგი  
კი იმავე რედაქციით ასწავლიდა მომღერალ-  
თა გუნდებს, გამოჰქონდა ეს სიმღერები სა-  
ზოგადოების წინაშე და ამრიგად ავრცელებ-  
და მათ. მაგრამ ამ გატაცებას შემთხვევითი  
ხასიათი ჰქონდა. გარდა ამისა, ასეთი ხერ-  
ხით ხალხური სიმღერების შეკრება მერტად  
რთული და თან უხერხულიც გამოდგა.

მათ მიერ შეკრებილი სიმღერები მერტ შე-  
მთხვევაში ჰკარგავდნენ პირვანდელს მნიშე-  
ნელობას, ელფერს, სინამდვილეს და იმას,  
რაც საჭიროა ხალხური სიმღერების ბუნებ-  
რივობისათვის.

თავისთავად ცხადია, რომ ის ხერხი, რომ-  
ლის საშუალებითაც გროვდებოდა ხალხური  
კილოკავები — ფირფიტებზე ჩაწერა, გამოწე-  
ვეული მომღერლების ნამღერის გადაღება,  
— არ იძლეოდა სასურველ შედეგს.

ერთ დროს ამ საქმის მოვარება თითქოს  
მიენდო ახალგაზრდა მუსიკოსებსაც, რომელთა  
ჯგუფს მიზნად ჰქონდა დასახული ხალ-  
ხური კილოკავების შეგროვების საკითხის  
მოვარება. მაგრამ აქაც, როგორც ყოველთ-  
ვის ცდა ცდად დარჩა.

ამრიგად, ეს საჭირო საქმე ისევ მოსაგვა-  
რებელი და ამ საქმის ჰირსუფალთა მუშა-  
ობაც უშედეგო დარჩა, ან და, რაც შეგროვ-  
და, ისიც მცირეა და მერტწილად დაშორებუ-  
ლია სინამდვილისაგან.

აი რატომ არის ყველასათვის ნათელი,

რომ ყოველი კუთხის ხალხს აქვს თავისებუ-  
რი სიმღერა. საერთოდ კი სიმღერა არის  
ადამიანის ამითუიმ სულიერი განცდის გა-  
მომხატველი, დამახასიათებელი ამითუიმ კუ-  
თხის ხალხის ზნეჩვეულებისა, გამომოზიურე-  
ბელი სოციალური მდგომარეობისა და სხვა.

თუ ეს ასეა, მაშასადამე, საჭიროა არა  
ფონოგრაფის საშუალებით ზერეულად გადა-  
ღება-ჩაწერა, არა გამოწვეულ მომღერალთა  
დახმარებით გადაღება, არამედ ჯერ თვით  
სიმღერების შესწავლა ჩამწერის მიერ და  
შემდეგ კი მათი გადაღება. ამასთან, აუცი-  
ლებლად საჭიროდ მიზანია ყველა იმ მო-  
მენტის კარგად და საფუძვლიანად შესწავ-  
ლა, რომლებმაც გამოიწვიეს ამითუიმ კი-  
ლოს შექმნა.

მე არ ვამბობ მაინც და მაინც პირვან-  
დელ რედაქციაზე, რადგან დროთა ვითარე-  
ბაში ყველაფერი იცვლება, ერთი სიტყვით,  
სხვაობა გვრჩება. მე მხოლოდ ვვულისხმობ  
სიმღერის შესწავლას ძველ ხალხთან, რასაც  
ვირველია, მომღერლებთან ერთად, რომლებ-  
ბიც არავითარ შემთხვევაში არ შესცვლიან  
არც ერთი სიმღერის კილოკავს, რადგან მა-  
თი შეგნებით სიმღერაში სხვაობის შეტანა  
კოდეად არის მიჩნეული. როგორც შეუსწავ-  
ლიათ მამა-პაპისაგან, ისინი იმავე სახით ას-  
რულდებენ სიმღერას, ცდილობენ წაბაძვას  
და, ასე გასინჯეთ, ელფერსაც კი (ნიუანსები  
და სხვა) ღიდ ყურადღებას აქცევენ, ამას  
კი ღიდი მნიშვნელობა აქვს.

პატივცემული მოხუცები, თუ სადმე მოჰ-  
კრავენ ყურს გადასხვაფერებულ სიმღერას,  
მოსმენისთანავე შენიშნას მისცემენ — უსაყ-  
ველურებენ ასეთ მომღერლებს; ასე გასინ-  
ჯეთ, ლეჭიცი კი გამოუთქვენს იმ პირთ,



რომლებიც სიმღერებს ამახინჯებენ: ასხვადფერებენ, გამოაკლებენ, ჩაუმატებენ და სხვა.

აქ მოვიყვანთ ლექსის პატარა ნაწყვეტს, საიდანაც ნათლად გამოსკვივის საყვედური დამახინჯებელთა მიმართ და ზრუნვა ხალხური სიმღერების სინამდვილის დაცვაზე.

რამდენჯერ მითქვამს, ბალებო!  
ნუ ღრეცავთ სიმღერებსაო:  
სიმღერას სწორე თქმა უნდა,  
შეხმატებოლება ხმებსაო!

და შემდეგ:  
მამა-პაპისა ჰანგები  
სუფრასა ამშვენებსაო;  
თქვენ კი უხეშად ვაჰკვივით  
აქა იქ ჩაჰკრავთ ხმებსაო!..  
უფროსებს ყური დაუგდეთ —  
გასწავლით სიმღერებსაო — და სხვა...

ამ მოკლე ლექსებიდან სჩანს, თუ როგორ შეწუხებულან მოხუცი მომღერლები დამახინჯებული სიმღერების მოსმენით.

ძველ მომღერლებს შორის არიან აგრეთვე შემფასებელ-კრიტიკოსებიც, რომლებიც ერთ სიმღერას მეორეს ადარებენ და სხვაობასაც ამჩნევენ: ამის შესახებ მოხუცი ამბობენ:

„ჰობუნა“ „ყურშავს“ არა ჰგავს,  
„გვიბრძანე“ „მაყრულს“ — „ჰონასა“.  
ყველა ეს დიდი განძია —  
ჰგავს მარგალიტის კონასა! და სხვა...

აქედან ნათლად ჩანს, თუ როგორი სიფაქიზით ეპყრობიან მოხუცი თითოეულ სიმღერას და როგორ ცდილობენ მათი ნამდვილი რედაქციის დაცვას.

ჩემის აზრით სიმღერების შესწავლასთან ერთად საჭიროა და აუცილებელი ყურადღება მიექცის იმ მომენტს — დროს, როცა ესათვის სიმღერა სრულდება; ეს მომენტი კი ის დროა, როდესაც სოფლელი ამათუიმ სიმღერას გულით, მთელი თავივ არსებით, ასრულებს.

როგორც სიმღერები სხვაობენ — ნაირ-ნაირობენ, ისე შესრულების დროც სხვადასხვაა: ხვნა, თესვა, მკა, თოხვნა, ვალეწვა, ლხინი,

ჭირი და სხვა ასეთი, რომლებსაც შესაძლებელია სიმღერები გამოუგონან.

მართალია, სოფლელი იმღერებს ამათუიმ სიმღერას განურჩევლად დროისა, მაგრამ ისე ვერა, როგორც ეს საჭიროა, როგორც სიმღერა მოითხოვს.

თუ გნებავთ ჩვენებური მაყრული ვაიგონოთ, ის უქველად უნდა მოისმინოთ შემოდგომაზე, ქორწილის დროს, თუ ესურთ ურმულით დასტკეთ, აუცილებელია მისი მოსმენა მთავარიან დამეს, როცა სოფლელი დატვირთულ ურემს ნელა მოუძღვის ქალაქისაკენ. ამ დროს მეურმე, თუ კარგი და მოხდენილი ხმის პატრონია, მართლაც რომ ნამდვილ ურმულს დაჰკენისის, ის არასოდეს არ ჩაურევს ურმულის კილოში სიტყვებს — ერიდება ლექსის ჩაქსოვას, არც ეხერხება, მეურმე მხოლოდ ღიღინებს, წინა კოფოზე სახრით მხარზე გასტყერის გატყევილ გზას და გულსაკლავი ხმით, მაგრამ მოხდენილი ნიუანსებ-ფარშლაგებით აფრქვევს ამ სიმღერის მშვენიერ ჰანგს მიყუჩებულ მინდორსა და ველს.

საქონელიც მონოტონური ნაბიჯით, კონკილა კობაწია ხტუნვით, თითქოს ხელს უწყობს მეურმეს, რათა მეურმემ უფრო მეტის მოხდენით — ოსტატობით დაავიკოვინოს ეს ჯადოსნური, სულის დამწველი კილო.

ქართლის გლეხი ურმულში არასოდეს არ ჩაურევს სიტყვებს, ამის მიზეზი რომ ჰკითხოთ, გეტყვის, ის არ გამოვა, შენი ჭირიძეო.

აქედან ცხადია, რომ ჩვენს მიერ ვაგონილი სიმღერა — ურმული, რომელსაც სცენიდან ვისმენთ ტექსტის თანდართვით, ის არ არის, რაც უნდა იყოს და რაც ურმულის სახელწოდებას ატარებს. აქ გვეკითხები ჩამწერო, საჭიროა თუ არა ურმულის შესწავლა, ასე ვთქვათ, ადგილობრივ, ყველა მომენტის დაცვით?

ჩვენს მიერ სცენიდან მოსმენილი ურმული შორსაა ნამდვილისაგან. მიუხედავად ამისა, ურმული მაინც ყველას გვიყვარს, მოგვწონს, რადგან მისი კილოკავები, რაც არ უნდა დაჩრდილოს ტექსტით, მაინც სასიამოვნოდ მოისმინება. მაშასადამე, ეს ჰანგი რომ აღამიან-





მა მოისმინოს, ვთქვათ, ისევ სცენიდან, ოღონდ კარგი მთქმელის საშუალებით, მაშინ ჩვენს დატკობას საზღვარი არ ექნება.

ამრიგად, ერთხელ და სამუდამოდ უნდა გვახსოვდეს, რომ თითოეული სიმღერა ჯერ კარგად უნდა იქნას შესწავლილი, თავისი შინაარსით, სიღრმე-სიგანით, ელფერით, მომენტის გათვალისწინებით, შემდეგ კი მისი ჩაწერა და დამუშავება უნდა მოხდეს სურვილისამებრ. ეს საყურადღებოა მათთვის, ვინც მიემგზავრება ხალხური შემოქმედების — სიმღერების ჩასაწერად და შესაგროვებლად.

ამ ბოლო დროს სიმღერების ჩამწერთა რიცხვმა თითქოს იმატა კიდევ.

მიემგზავრებიან სენათში, გურია-სამეგრელოში, ქართლ-კახეთში (აქ ნაკლებად), ჯავახეთის მხარეს და სხვაგან. ბევრი სიმღერა „სოლო“ ჩაწერილიც არის ფირფიტებზე, მაგრამ მაინც ვხვდებით ზოგი სიმღერის უხეშად — შეუფერებლად გადმოცემას. ვერ იქნა და ვერა ამ საქმის მოგარება და ამათუიმ სიმღერის მოსმენა იმ სახით, როგორც მას ხალხი ასრულებს.

ჩვენ არაერთხელ გვქონია ლაპარაკი იმაზე, რომ თითოეულ სიმღერას აქვს თავისებურება, შინაარსი, ხასიათი, რაც მოითხოვს კარგ ბუნებრივ შესრულება-გადაცემას, ხშირ იქნება ეს თუ ფირფიტების საშუალებით.

სინამდვილეში სულ სხვა სტრატს ვხვდებით. ამ ბოლო ხანებში მეტიმეტად იზრდება პატეფონების შექმნა. ყველა ცდილობს უკეთესი ფირფიტების შექმნას. ეს ვარგაობა იმის მაჩვენებელია, რომ ჩვენი მშრომელი, ქალაქად თუ სოფლად დიდ ანგარიშს უწევს ხალხურ სიმღერებს, მის მოსმენას.

ის დიდი სიამოვნებით ისმენს ფირფიტების საშუალებით. არ არის ისეთი ოჯახი, რომელსაც არ ამშვენებდეს პატეფონი ნაირნაირი ფირფიტებით. ეს კარგად ბატოისანი, მაგრამ განა ყველა სიმღერაა გადაღებული წესიერად, ისე, როგორც მისი რაობა მოიპოვოს?! განა ყველა ფირფიტა გადმოგვცემს ამათუიმ სიმღერას სინამდვილით?! განა ამათუიმ სიმღერის მოხონილებაა დატული და დაკამაყოფილებული?! ვგონებ, არა. აი, სწო-

რედ აქ არის უბედურება — ბევრი მშვენიერი სიმღერა მახინჯდება ფირფიტებზე — ვერ აკმაყოფილებს მსმენელს.

ავიღოთ მაგალითისათვის „ნანა“, გნებავთ „ნანი ნანა“.

ვის არ მოუხმენია ეს მშვენიერი ერთხმინი სიმღერა, ეს ძარღვების ერთგვარი დამაშვიდებელი მალამო?! ვის არ ჰხიბლავს ეს მონოტონური, მაგრამ ჩაფერვლილ ხმაზე გაწყობილი ბგერები, რომლებიც თითოეულ ჩვენგანს ახსოვს სიყმაწვილიდან. ეს სიმღერა თავისი კილოკავებით ნაირნაირია, მაგრამ ისე კი არ სხვაობს, რომ გაუფეროვანდეს.

ამ სიმღერას რომ დაუგდოთ ყური, ყველა მიხვდება მის შესანიშნავს. გულის ამაყუჩებელ ჰანგებს. ყველა ჩვენგანმა იცის, რომ ეს „ნანა“, ან „ნანიანა“ ისეთი ლამაზი და მოხდენილია თავისი კილოკავებით, ისეთი მომჯადოებელი, რომ ადამიანს გამშვიდებს სულითა და გულით. ეს სიმღერა ყველასათვის ცნობილია იმიტომ, რომ თითოეულ ჩვენგანს გაგონილი აქვს დღისაგან. ეს ისეთი სიმღერაა, რომლის საშუალებით დედა ამშვიდებს თავის უძვირფასეს არსებას. დედა უმღერის თავის შვილს, სურს დაამშვიდოს, დააწყნაროს, დააძინოს. ეს სიმღერა ყოველი დედის რებერტუარის უძვირფასესი ნომერთაგანია. მას მიმარჯავს ყოველი მშობელი, როცა მას სურს თავისი ქორფა შვილის დაყუჩება. ბავშვიც მის მოსმენაზე ილულებ, ტერინდება, იფრფლდება, თითქოს ყურსაც უგდებს და, ბოლოს, იქამდის ეხევეა ამ სიმღერის ჯადოსნური კილოკავების ბურანში, რომ ტკბილად და ღიმილის გამოკრთობით დამშვიდებული იძინებს. დედასაც ეს უნდა. იგი ერთხელ კიდევ ალერსიანად გადახედავს თავის ძვირფას არსებას და აკვანს შორდება. ამ სიმღერას მღერიან ჩვენი რესპუბლიკის ყველა კუთხეში, იქ, სადაც კი გაისმის მშობლიური ენა. თვით ეს სიმღერა ერთგვარ მოთხოვნისადას შეყენებს შემსრულებელს: რაც შეიძლება მეტი გოძნობა, ხასიათი, სინაზე, სიტკბო, გადმოცემის ოსტატობა — აი ამ სიმღერის თანდაყოლილი თვისებები.



აბა, ესლა ეს სიმღერა მოვისმინოთ ფირფიტების საშუალებით. აი, მოიმართა პატეფონი. რას ვისმენთ? რასა და ერთგვარ ჩხავილს, ყვირილს, უსუფთაობას ხმებისას.

ზოგიერთი „ნანას“ მოსმენა ფირფიტებზე არა თუ ამშვიდებს ბავშვს, არამედ ძილს უფროთხობს, ნერვიულობას მატებს, აავზნევენს და თუ მალე არ შეაჩერე ეს ვულშემზარავი ფირფიტა, ის დიდზედაც კი იმოქმედებს, რასაკვირველია, უარყოფითად.

აი როგორი ელფერით ვისმენთ დღეს იმ მშვენიერ სიმღერას, რომელსაც „ნანას“ ეწოდება.

თუ ვისი, ან რის ბრალია ეს, ან რა არის მიზეზი ასეთი დამახინჯებისა, ამის გამოკვევას არ გამოვუდგებით, ჩვენ მხოლოდ ფაქტებს აღვნიშნავთ.

ჯერ კიდევ იმ დროს, როცა მსოფლიოში განთქმულმა გენიოსმა ედისონმა პირველად გამოიგონა ხმის გამომცემი ინსტრუმენტი, მის განცვიფრებას საზღვარი არა ჰქონდა. არა ნაკლებ გაოცდნენ მისი თანამშრომლები—სახელგანთქმული ინჟინრები, ჯერ ერთი იმიტომ, რომ ეს პირველი გამოგონება იყო, შემდეგ იმიტომ, რომ რაც იწერებოდა, მასვე მოისმენდით და ისიც ისეთი სინამდვილით, რომ კაცი ვერ გაარჩევდა, რომელი იყო ადამიანის მიერ შესრულებული და რომელი ინსტრუმენტის საშუალებით გადმოცემული.

ედისონის ურწმუნო თანამშრომლებმა თავიანთ დაუჯერებლობით გვარიანად იზარალეს, როცა ედისონმა ფაქტის წინაშე დააყენა ისინი; მსოფლიო გენიოსმა სანაძლო მოუგო თანამშრომლებს. უკანასკნელი წინაგები იყო ერთი ტანა ვაშლი, რომლის ღირებულება იმ დროს ძალზე საგრძნობი იყო წამებელთა ჯიბისათვის.

მას შემდეგ დიდმა დრომ განვლო. ყველაფერი საგრძნობლად შეიცვალა—წინ წავიდა ხმების ან ბასის გადამღები ინსტრუმენტები შეტად გაუმჯობესდა, მაგრამ ჩვენი „ნანას“ გადმოცემა აპარატი კი მაინც მოიყოლებს თითქოს ფირფიტებზე ამ ჰანგის ვადალება, სიძნელეს წარმოადგენდეს, არა მარტო „ნანას“, არამედ ბევრ სხვა სიმღერასაც ეს ბე-

დი ეწვია. ვფიქრობ, ამ გარემოებას ყურადღება უნდა მიაქციოს იმან, ვისაც ევალება ამათუიმი სიმღერის გადაღება ფირფიტებზე.

მან, ვინც ამ სიმღერის (და საერთოდ სიმღერების) დამახინჯების მიზეზია, ერთხელ და სამუდამოდ უნდა იცოდეს, რომ სიმღერის ასეთი შერყვნა ყოველად დაუშვებელია და შეუწყნარებელი, მით უმეტეს, რომ ჩვენი ხალხი ყოველ წუთს ისმენს და ადვილი შესაძლებელია შეითვისოს ისე, როგორც ფირფიტა გადმოსცემს. დამახინჯებული სიმღერის გამოსწორება შემდეგში, ვგონებ, ისე იოლი არ არის, როგორც ზოგიერთს ჰგონია.

არა ნაკლები მნიშვნელობა აქვს სიმღერების ტექსტების სიჭრელეს, მის შეუფერებლობა-დამახინჯებას.

თუ დაუფკვირდებით, ყველა მიხვდება, რომ ზოგ სიმღერას ისეთი ტექსტით ასრულებენ, რომელიც ყოველად მიუღებელია და უაზროც. აი ერთ-ერთი მაგალითი: ყველასათვის ცნობილი და საყვარელი სიმღერა „ბერი-კაცი ვარ“ ვერ ასცდა ტექსტის დამახინჯებას: აქ მოვიყვან იმ ტექსტს, რომელსაც ხმარობენ ამ სიმღერის შესრულების დროს:

ბერი-კაცი ვარ, ნუ მომკლავ,

ყველა დაგიწყებს გმობასა;

სადაც კი შემოგეყრები

გეტყვი შევილსა და ძმობასა.

შემდეგ:

ხიდისთაური ატამი (ზოგან ყურძენს ხმარობენ)

ჩაეყარე კალათაშია... და სხვა...

ტექსტის ასეთი სხვაობა მართლაც რომ ყოველად დაუშვებელია და შეუწყნარებელი. სად ბერი-კაცის თხოვნა-ვედრება: ნუ მომკლავთ, პატივი ეცით ჩემს ჰაღარას და მოხუცებულობასო, და სად ხიდისთაური ყურძენი, ან და ატამი?! საკვირველია, რას ფიქრობენ ჩვენი ლოტბარები, ხელმძღვანელები გუნდებისა? ნუ თუ მათ არ მიაქციეს ყურადღება ამ ყოველად გაუმართლებელ ტექსტს?

ესლა დაუფდოთ ყური ამ სიმღერის პირვანდელს—უფრო სწორ ტექსტს. აი მისი შინაარსი:

ბერი-კაცი ვარ, ნუ მომკლავ,

ყველა დაგიწყებს გმობასა;



სადაც კი შემოგვეყრება  
გეტყვი შეილსა და ძმობასა!

შემდეგ:

ნუ მიზამ საქმეს საფლიდოს,  
მოდი საფლავი ნახეო,  
შეამკე ია—ვარდებით  
დაჯექ და ივაგლახეო!

და სხვა...

როგორც ჩანს, ეს ტექსტი ზედ-გამოკრი-  
ლია სიმღერის კილოსთან, რომელიც საესე-  
ბიბო შეეფერება პანვს როგორც შინაარსით,  
ისე ხასიათით, რადგან ბერი-კაცის მიმართა  
ახალგაზრდისადმი ერთ ქარგაზეა გაწყობი-  
ლი: ნუ მომკლავთ, პატივი ეცით ჩემს მო-  
ხუცებულობას, როცა მოვკვდე ჩემი საფლა-  
ვი შეამკეთ ია-ვარდებითო, სთხოვს მოხუცი,  
თორემ „ყველა დაგიწყებს გმობასა, ყვედრე-  
ბასა და წყევლას“-ო, აი, ამ სიმღერის ნამდ-  
ვილი ტექსტი-ყოვლად შესაფერისი, ვიდრე  
ის ტექსტი (შეორე ნახევარი), რომელიც თა-  
ვისი უაზრობით ამზინჯებს ამ დიდებულ  
სიმღერას. მაგალითისათვის ეს საკმარისია,  
და თუ გადავხედავთ ჩვენი ხალხის დანარ-  
ჩენ სიმღერას, ბევრგან წაეაწყდებით ასეთ  
დამაზინჯებას.

სიმღერის ჩაწერის დროს დიდი ყურად-  
ღება უნდა მიექცეს ტექსტსაც. საჭიროა ტე-  
ქსტის გადასინჯვა—გადათვლიერება მკოდ-  
ნების, განსწავლული შემკრების მიერ, რომ  
შეცდომაში არ შევიდეს თვით ჩამწერი. —  
ვეულისსმობ სპეციალისტებს — კომპონის-  
ტებს, ეს ხალხური შემოქმედების სახლის  
საყურადღებოდ, რომლის კომპეტენციაშიც  
შედის ხალხური ფოლკლორის ჩაწერა-შეგ-  
როვება.

თუ რამდენად მნიშვნელოვანია სიმღერის  
ჯერ შესწავლა, შემდეგ კი მისი ჩაწერა და  
დამუშავება, ამაზე განსვენებული ზ. ფალი-  
აშვილის სიტყვები მოვიგონოთ. კომპოზი-  
ტორი ამბობდა: „როცა სიმღერებს წინასწარ  
ესწავლობ, ეცნობი მის, როგორც ხასიათს.  
ისე შინაარსს და სხვა იმას, რასაც მოითხოვს  
ესა თუ ის სიმღერა, მაშინ უფრო გაბედუ-  
ლად ვამუშავებ, რის შემდეგ მიზანსაც ვალ-  
წევ. პირიქით, როცა სხვადასხვა მიზეზების  
გამო მიხდება მექანიკურად სიმღერის ჩაწე-  
რა ფონოგრაფის საშუალებით, შეუთვისებ-  
ლად, თითქოს გაუგებრად, მაშინ ყოველი  
ასეთი სიმღერის დამუშავება ბევრ დროს  
მართმევს, მტანჯავს, თუმცა რის ვაგლახით  
მთლიანობას ვაძლევ. მაგრამ, ვგრძნობ, რომ  
ის არ გამოვა და მართლაც ბევრი ასეთი სიმ-  
ღერა ჩემს მიერ პარმონიზებული, თუმცა  
შეიძლება კარგი მოსასმენი, ძლიერ ბევრად  
განსხვავდება იმ სიმღერისაგან, რომელიც  
ჯერ შევისწავლე და შემდეგ ჩავწერე“.

თუ მუსიკის ეს დიდი ოსტატი და ხალხუ-  
რი სიმღერების ალღოს ამღები ასე გულახ-  
დილად ლაპარაკობს, თავისთავად ცხადია,  
რომ ჩვენც უნდა დავეთანხმოთ განსვენებუ-  
ლის აზრს და ჩაწერის დროს მოვიქცეთ ისე,  
როგორც მოითხოვს ხალხური შემოქმედების  
სიფაქიზე.

რაც შეეხება სიმღერების გადმოცემას  
ფირფიტების საშუალებით, აქაც საჭიროა,  
რომ შემდეგში „ნანა“ და სხვა სიმღერებიც  
გადმოიცეს შესაფერისად, როგორც ამას მო-  
ითხოვს ამათუიმ სიმღერის აზრი და გემოვ-  
ნება.



## აკამალთო ღკამაზუნი ნკაეზის კუღზუკი

ორდენოსან საქართველოში იშვიათად შეხვედებით ისეთ ფაბრიკა-ქარხანას, კოლმეურნობას და სასწავლებელს, სადაც არ არსებობდეს დრამატული წრე.

ხშირად სცენისმოყვარეთა წრეები თავიანთი ნაყოფიერი მუშაობით თეატრებად გადაზრდილან. მაგალითად, ასე ჩაისახა პირველი ქართული მულმივი დასი 1879 წელს. ამ უკანასკნელი 10 წლის მანძილზე სცენისმოყვარეთა წრეებიდან თეატრებად გადაიზარდნენ და მოწინავენი გახდნენ საქართველოს სახელმწიფო მუსიკალური კომედიის, სანიტარული კულტურის, სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და სხვა თეატრები. პერიფერიის თეატრების კოლექტივი ძირითადად ადგილობრივი სცენისმოყვარეებისაგან შესდგება. ჩვენი აკადემიური თეატრების მსახიობები პირველ წრეთბას და „ნათლობას“ სცენისმოყვარეთა წრეებში იღებენ.

სწორედ ამისათვის, სცენისმოყვარეთა აღზრდაში, მათთან მუშაობის დროს, დიდი პასუხისმგებლობა ეკისრებათ დრამატული წრის ხელმძღვანელებს. მაგრამ წრეების ხელმძღვანელთა უმრავლესობა ამ საქმეში ნაკლებ პასუხისმგებლობას გრძნობს. ისინი წრის წევრთა შორის არ აწარმოებენ სასწავლო-აღმზრდელობით მუშაობას, რის გამოც ხშირად ნიჭიერი სცენისმოყვარე, რომელიც შეიძლება გამოვიდეს კარგი მსახიობი, სცილდება სცენას, ან იშტამბება, რაც „სკამს მსახიობს, როგორც რკინას ჟანგი“ (კ. სტანისლავსკი).

ისმება კითხვა: რა არის ამის მიზეზი?

დრამატული წრეებს მეტწილად ხელმძღვანელობენ თეატრის კვალიფიციური მსახიობები. შეუღლებიან რა მუშაობას, აიროვნენ ერთ რომელიმე დიდ ან პატარა, დრამატურგულად სუსტ პიესას და მთელი წელიწადი

„ამხადებენ“. შემდეგ, უვარგისობის გამო, პიესა მოიხსნება, ანდა ერთხელ დაიდგმება ხელფასს კი მთელი წლის მანძილზე იღებენ. ეს გამოწვეულია იმით, რომ ხელმძღვანელი წრეში მუშაობას არ ეკიდება მთელი სერიოზულობით. ხშირად ასეც ხდება: მოამზადებენ პიესას შესაფერისი გაფორმებით, შეარჩევენ სათანადო ტანისამოსს, მსახიობებმა ტექსტი იციან, ულვაშები და წვერები, სახიდან არ ძვრებათ, ერთი სიტყვით, გარეგნულად ყველაფერი როგზება... მაგრამ ნამდვილი აქტიორული კულტურა სპექტაკლში არაა. მაყურებელი არ ღელავს, მას არ იტაცებს სპექტაკლი იმიტომ, რომ სცენაზე, სპექტაკლში „გარეგანი შიგნიდან უნდა იყოს გამართლებული და მხოლოდ მაშინ გაიტაცებს იგი მაყურებელს“ (კ. სტანისლავსკი).

როგორც აღვნიშნეთ, დრამატული წრის ხელმძღვანელები წრის წევრთა შორის არ ეწევიან აღმზრდელობით მუშაობას, არ ესაუბრებიან მათ სათეატრო ხელოვნების ზოგად პრინციპებზე, არ უთითებენ ლიტერატურას, კიდევ მეტი: პიესის მხადებისას სცენისმოყვარეს უზღუდავენ თვითშემოქმედებას — ხელმძღვანელი თვითონვე ამბობს დასამუშავებელ ტექსტს, აკეთებს სათანადო ექსტს, რის შემდეგ მას კარგად თუ ცუდად, მიმზადველობით იმეორებს სცენისმოყვარე, რაც ყოველად დაუშვებელია.

საჭიროა მეტი მზრუნველობით და გულისხმიერებით მოვკიდოთ ამ საქმეს ხელი. საქ. სახკომსაბჭოსთან არსებული ხელრვნების სამმართველოს ხალხური შემოქმედების სახლის მუშაკებმა დროა იფიქრონ ამ საკითხზე, მოიწვიონ დრამატული წრეების ხელმძღვანელთა თაბიბრი, ჩაატარონ მათთან მეტოოდური მუშაობა, მოიწვიონ მაღალი კვალიფიკაციის რექისორები კონსულტაციისათ-



ვის, მოავგარონ რეპერტუარის საკითხი, რაც აქ ისევე მოისუსტებს, როგორც აკადემიურ თეატრებში. ჩვენი დრამატურგები ნაკლებად ზრუნავენ თვითმოქმედი წრეებისათვის სათანადო პიესების შექმნაზე, რომელიც დააკმაყოფილებს მათ ყოველგვარ მოთხოვნილებებს (როგორც მხატვრულს, ისე ტექნიკურს).

დრამატურგები სწორედ პიესებს თეატრებისათვის. დრამატული წრის ხელმძღვანელი, სათანადო რეპერტუარის უქონლობის გამო, იძულებულია აიღოს თეატრის პორტფელიდან ესათუის პიესა და წრისათვის დასადგმელად „შემოკლოს“. სიტყვა „შემოკლოს“ ბრჭყალებში ვისმარეთ იმისათვის, რომ აქ პიესის შემოკლების ნაცვლად ვღებულობთ სულ სხვას, რადგან ავტორის მიერ დაწერილი სასტიკადაა დამახინჯებული, მაყურებელისათვის გაუგებარია, შეცვლილია ავტორის მიერ ნაგულისხმევი აზრები, იდეები და სახეები, რომელთაც დრამატურგი მთელი თვეობით და ზოგჯერ წლობითაც ქმნიდა. ჩვენ ვგულისხმობთ ასეთ „შემოკლებას“, რაც ძალიან ხშირად გვხვდება, როგორც თეატრის, ისე დრამატული წრის სპექტაკლებში, თორემ კარგ შემოკლებასთან, რომელიც ავტორის იდეას არ დაამახინჯებს, აბა რა ხელი გვაქვს!... გარდა ამისა, აუცილებლად საჭიროა ხალხური შემოქმედების სახლმა ტექნიკურ საკითხებსაც მიაქციოს ყურადღება: მთელი თბილისი რომ დაიაროთ, კოსტუმებს ვერ იზოვით და უკოსტუმოდ წარმოდგენა კი... ნუთუ არ შეიძლება საქ. კი-

ნოსტუდიამ, რომელსაც ბლომად მოგაპოვებია მისთვის არასაჭირო ტანისამოსი (გადაღებებიდან თავისუფალი), ერთი დღით დაუთმოს ის სხვას? თუ გაფუჭებისა ეშინიათ, მაშინ, სათანადო ღირებულების გადახდით, მათი გარდერობის თანამშრომელი — ტანისამოსის ჩამკმელი, გაჰყვეს კლიენტს და წარმოდგენის დამეს ჩააცვას მსახიობებს, შემდეგ კი სუფთად წაიღოს უკან. ეს საკითხი დროულად უნდა იქნას გადაჭრილი, რაც შეეეება რაიონს, იქ რაიონული თეატრი უნდა დაეხმაროს წრეებს: როცა მათ გამოსასვლელი დღე ექნებათ, წინასწარი შეთანხმებით ათხოვოს ტანისამოსი.

ინტერესს მოკლებული არ იქნებოდა, რომ წელიწადში ან ორ წელიწადში ერთხელ მაინც მოეწყობოდა დრამატული წრეების დათვალიერება, კონკურსი ან ოლიმპიადი, რაც გააძლიერებს ერთგვარ კონტროლს და მეორეს მხრივ წრის მუშაობის ხარისხს და კულტურას აამაღლებს. გარდა ამისა, საჭიროდ მიგვაჩნია ყოველწლივ გამოიცეს ნებადართულ პიესათა ცნობარი და იქვე მიეთითოს წრის ხელმძღვანელებს მათთვის შესაფერისი პიესები. ამასთან, წრის ხელმძღვანელებს ნება უნდა მიეცეთ ამოარჩიონ თავიანთი პირობებისა და კოლექტივის ნორმალური თვითშემოქმედებითი ზრდის შესაბამისი პიესა.

ვფიქრობთ, ყოველივე ზემონათქვამიდან უმოკლეს დროში შესაფერის დასკვნებს გამოიტანენ ხალხური შემოქმედების სახლის მუშაკები.





ქართლ-იმიკალი

# ანტირელიგიური პროპაგანდა ხელოვნების სახეებში

1935 წელს საქ. მუკ-ის ცენტრ. საბჭოსთან დაარსდა მოძრავი ანტირელიგიური დრამბრიგადა ამხ. ს. წერეთლის ხელმძღვანელობით. ბრიგადის შემადგენლობაში შედიოდნენ მსახიობნი: ს. ანკარა, თამარ ოქროპირიძე, მაკა ქართველიშვილი, ბარ. თამაროვა, რ. ფშენლი, აკაკი შუბლაძე და სხვ. ბრიგადის მიზანი იყო სათანადო პიესების საშუალებით ანტირელიგიური პროპაგანდა ფართო მასებში. პირველ ხანს რეპერტუარი შესდგებოდა შემდეგი პიესებისაგან: „ეშმაკი კალათაში“ გრადოვისა, „ყვავილების გამყიდვეი მარიეტა“ ვად. მანტკავას მიერ და „პატონები“—წერეთლისა. ბრიგადა მუშაობდა განსაკუთრებულ რაიონებში. მართალია დადგმები მხატვრულად გაფორმებული არ იყო სიღარიბის გამო და ატარებდა პრიმიტიულ ხასიათს, მაგრამ მსახიობები გულმოდგინედ ეკიდებოდნენ საქმეს და მუშაობაც კარგ შთაბეჭდილებას სტოვებდა.

სრულიად საკავშირო მუკ-ის ც.კ-ს არაერთხელ აღუნიშნავს ამ დრამბრიგადის დადებითი მუშაობა და მიუძმართავს ხელოვნების სამმართველოსთვის დახმარების შესახებ, მაგრამ ხელოვნების სამმართველოში მოკალათებული ხალხის მტრები დახმარების მაგიერ ყოველნაირად ცდილობდნენ მუშაობა ჩაეხშოთ და ამიტომ იბრძოდნენ ანტირელიგიური რეპერტუარის წინააღმდეგ.

„რა საჭიროა სცენაზე მკითხავენის და ხუცეების ჩვენება, ეს აქტუალური თემა აღარ არის, ხალხსაც მათი არაფერი აღარ სწამს და ძალით ხომ არ მოვახვევთ პროპაგანდას?“ ვაიძახოდნენ ხელოვნების სამმართველოს ძველი ხელმძღვანელები.

ბრიგადა დიდი წარმატებით მუშაობდა ადრულადის რაიონის კოლმეურნეობებში და ატარებდა რუსულ-ქართულ ენაზე ანტირელიგიურ საღამოებს და ლექციებს, ხელოვნების სამმართველო გზავნის ადგილობრივ ხელისუფლების სახელზე „ელვა“ დებეშებს „ანტირელიგიური დრამბრიგადის მუშაობის დაუყოვნებლივ შეწყვეტის“ შესახებ.

იყო კიდევ ასეთი შემთხვევებიც: როდესაც საქ. მუკის საბჭომ ბრიგადა მიაღვლინა კასპის რაიონის ყველა კოლმეურნეობაში თვით კოლმეურნეების დაქინებით მოთხოვნით მთელი რიგი ანტირელიგიური წარმოდგენების ჩასატარებლად, მსახიობებს ჩასე-



ს. წერეთელი პატრის როლში. პიესა „მაგდალინა“



ლისთანავე დაუხვდათ დეპეშა უკან. დაბრუნების შესახებ. მაგრამ დრამბრივადამ მინც შემოიარა ყველა კოლმეურნობა და დიდი წარმატებით ჩატარა წარმოდგენები.

მაგრამ განვლო დრომ, ხელოვნების სამმართველო გაიწმინდა ხალხის მტრებისაგან და დრამბრივადამაც ამოისუნთქა თავისუფლად.—მას საშუალება მიეცა ემუშავნა რაიონებში.

ხელოვნების სამმართველომ ორჯერ მოაწყო გასინჯვა ამ ბრივადის მუშაობისა; ნაჩვენები იყო ს. წერეთლის ანტირელიგიური ახალი პიესა „მაგდალინა“ და „ესტრადა“.

სამმართველომ არსებითად მოიწონა მუშაობა და მიუთითა საქ. მუკ-ის საბჭოს ამ მეტად საპირო დრამბრივადის ბიუჯეტზე გადაყვანისა და საერთოდ საქ. ანტირელიგიურ-საკოლმეურნეო თეატრის ჩამოყალიბების შესახებ.

და შერთაც, დრამბრივადამ დიდი მუშაობა ჩატარა საქართველოს რაიონებში. მან შემოიარა რაიონები: ვარეუბნის, მცხეთის, კასპის, გორის, ხაშურის, ბორჯომის, ხორაგაულის, (ორჯონიკიძის), ქიათურის, ხესტაფონის, სამტრედიის, ვანის, გურჯა-

ანის, სიღნაღის, წითელ-წყაროს, ბოქლოვლის, ლიუქსემბურგის, წალკის, ერწო-თიანეთის და სხვ. და აი ამ რაიონებში ოთხი წლის განმავლობაში ანტირელიგიური საღამო-წარმოდგენა ჩატარდა. დადგმები ტარდებოდა ხშირად ეზოებში, აივნებზე, საბძლებში და სხვ. ვინიდან ბევრ ადგილას კლუბები არ იყო. მაგრამ საზოგადოება ყველგან მრავლად ესწრებოდა და ამ სახის ანტირელიგიური პროპაგანდა დიდ აღმზრდელობით და დადებით შთაბეჭდილებას სტოვებდა.

საქ. მუკ-ის საბჭომ დრამბრივადას შეუძინა მოძრავი სცენა და დეკორაციები, რომელიც ნაწილობრივ ხელს უწყობდა მხატვრულ გაფორმებას ადგილებზე. ბოლო წლებში ბრივადაში მუშაობდნენ მსახიობნი: თ. კერესელიძე, მოსიაშვილი, ი. ფშნელი, ვიშნევსკი და სხვა.

დრამბრივადის რაიონებში, მუშაობას დროს ბევრ კურობს ჰქონდა ადგილი. მავალითად, ერწო-თიანეთის რაიონში ბრივადას უნდა ჩატარებია წარმოდგენა მუშადამკურებლებსათვის, რომლებიც მდინარე იორში ნახევრად ვახდინი მუშაობდნენ და სრულიად არ მოცლოდნენ მსახიობებს, ბრივადამ წარმოდგენა ჩატარა მდინარის ნაპირას და მუშები ზოგი წყალში და ზოგი ტივებზე ისხდნენ და დიდი სიამოვნებით ისმენდნენ პიესას. უნდა გენახათ, თუ რა დიდი მადლობით აცილებდნენ მსახიობებს ნა-სიამოვნები მუშები და კოლმეურნენი.

ან და მეორე შემთხვევა: როდესაც მსახიობები ჩავიდნენ ერთ დროს მორწმუნეთა ზოფელში მოხისში. ხანში შესული ზოგიერთი დედაკაცი წყველა-კრულვით შეხვდნენ ახლად ჩასულ მსახიობ ქალებს: „აი თქვე ურწმუნოებო და ქაჯებო! ეგდეთ სახლში ქმრებთან. რას დაეთრევით სოფლებში და ხალხს რწმენას უკარგავთ!“ მაგრამ როდესაც წარმოდგენები ჩატარდა და ხალხი ნასიამოვნები დარჩა, თვით ამ დედაკაცებმა წაიყვანეს ღამის გასათევად მსახიობი ქალები და აღარც კი უშვებდნენ სოფლიდან: „გეთყავა, ერთი კიდე დაგვანახეთ ასეთი



თამარ კერესელიძე მაგდალინას და ს. წერეთელი პატრის როლებში



წარმოდგენა; მკითხავეები რომ ქვეყნის მატყუარები არიან, ეს ყველამ ვიცითო!”

სოფელ თელეთს, სადაც რელიგიურ დღესასწაულზე იკრიბება ხოლმე რამდენიმე თაისი მლოცველი სხვადასხვა კუთხიდან, აღნიშნული დრამაპრიადა ეწვია რამდენიმეჯერ. პირველად ჩაგლისას ანტირელიგიურ წარმოდგენას 17 კაცი დაესწრო, ხოლო მეორე წელიწადს დაესწრო სამასი კაცი და ისინიც ნაწყენი დარჩნენ, რაღა ერთი წარმოდგენისათვის ჩამოხვედითო!

რომ ასეთი ანტირელიგიური წარმოდგენები საჭიროა, მეტადრე შორეულ რაიონებში, სადაც დიდი ფორმის თეატრალური კოლექტივები ტექნიკურად ვერ აწყობენ წარმოდგენებს, — ეს უტყუარი ჭეშმარიტებაა. ამ მხრივ ასეთი მხატვრული აგიტბრიადები და მცირე ფორმის თეატრები დიდ სამსახურს გაუწევენ ადგილებს ხალხის გასათვითცნობიერებლად და მის გასანთავისუფლებლად მავნე ტრადიციებისა და ჩვეულებებისაგან.

საჭ. მუკ-ის ცენტრალურმა საბჭომ არ გაუწვია ანგარიში სინამდვილეს და თავის ნივთიერ შესაძლებლობას: მან გააუქმა ეს მეტად სასარგებლო ანტირელიგიური დრამაპრიადა და მოიწვია ახალი ხელმძღვანელი

იმ იმედით, რომ შეედგინათ დიდ ფორმის ანტირელიგიური თეატრი. მაგრამ ეს ცდა ჯერ-ჯერობით სასაცილოდ დამთავრდა. ხელოვნების სამმართველომ ამ ანტირელიგიური ბრიგადის მსახიობთა კადრი გადაგზავნა რაიონში და საუკეთესო პირობები შეუქმნა მათ, ასე, რომ ძველი ბრიგადა გაუქმდა და ახალიც ჯერ-ჯერობით ვერ შეიქმნა. გადის ხუთი თვე და არც ერთი ანტირელიგიური წარმოდგენა არ ჩატარებულა. საჭ. მუკ-ის საბჭო პირში ჩალაგამოვლებული დარჩა.

მაგრამ რაიონულ თეატრებს, ყველას განურჩევლად, ევალებათ თანახმად საჭ. კ. პ. (ბ) ც. კ-ის ბიუროს დადგენილებისა ამ სეზონში ჩაატარონ ანტირელიგიური დადგმები ორიგინალური და ნათარგმნი პიესებით. ეს დადგენილება ადგილობრივმა თეატრებმა უნდა შეასრულონ დროზე და არა მარტო რაიონულ ცენტრებში, არამედ ყველა კოლმეურნეობაში, ადგილებზე აჩვენონ ანტირელიგიური პიესები.

დრამატურგებს მართებთ ყურადღების მიქცევა ანტირელიგიური თემისადმი.

სათანადო და საყურადღებო მასალა მრავალია და შეიძლება მისი სათანადოდ გამოყენება.







# სიღნაღის საკოლმეურნეო თეატრი

სიღნაღის საკოლმეურნეო თეატრმა 1938-39 წ. სეზონი დაიწყო 7 ოქტომბერს პიესა „ხალხის რჩეული“-თ. 1939 წლ. 18 ივლისამდე თეატრმა დადგა სულ 9 პრემიერა, მათ შორის: „ფოლადაური“—ს. შანშიაშვილისა, „ბრმა, მუსიკოსი“—კოჩიაიანისა, „აქარის მთებში“—მ. ბერძენიშვილისა, „შუქურა“—კარასავეისა, „ძალად ექიმი“—მოლიერისა, „უღანაშაულო დამნაშავენი“—ოსტროვსკისა, „ხანუმა“—ავ. ცაგარლისა და „ჯაშუშის ბილიკი“—აღ. დიუმასი (შვილი).

სულ 1938 წ. 7 ოქტომბრიდან 1939 წლ. 18 ივლისამდე დაიდგა 84 წარმოდგენა, მათ შორის 24 გასვლითი წარმოდგენა. განსაკუთრებული ყურადღება გამოიქვივა შემდეგმა პიესებმა: „შუქურა“, „ბრმა მუსიკოსი“, „უღანაშაულო დამნაშავენი“, „ძალად ექიმი“, „ხანუმა“ და „ჯაშუშის ბილიკი“.

სიღნაღის საკოლმეურნეო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი რეჟისორი ამხ. სოსო მებურთვილი ძველი და გამოცდილი სათეატრო მუშაკია. დიდხნის თეატრალური მოღვაწეობის მანძილზე მან მრავალ რაიონულ თეატრში უმუშავებია და არა ერთი და ორი მსახიობია საქართველოში მის მიერ აღზრდილი.

კერძოდ სიღნაღში ამხ. მებურიშვილმა რამდენიმე სეზონი იმუშავა და სიღნაღის მშრომელი მასეები მის კარგად ცნობენ. ყველა ზემოხსენებულ პიესა დადგმულია მებურიშვილის მიერ.

მსახიობთაგან თამაშის მხრივ აღსანიშნავია, უწინარეს ყოვლისა, როგორც დიდი ემოციისა და კულტურის, სამაგალითო არტიტული ტექნიკის და მიმიკის მქონე ნინა ჩიხლაძე, რომელმაც დიდი სიყვარული და პატივისცემა დაიმსახურა სიღნაღის საზოგადოებაში. მისი კრუჩინინა „უღანაშაულო დამნაშავენი“ და ცეზარინა — „ჯაშუშის ბილიკში“ — ეს უდაო გამარჯვება მსახიობისა.

აქვე უნდა აღინიშნოს მსახიობი ალ. კალანდარაშვილი, რომელმაც, მიუხედავად თავისი ახალგაზრდობისა, მთელ რიგ პიესებში განსაკუთრებული ნიჭი გამოიჩინა. მისი ნუნამოვი „უღანაშაულო დამნაშავენი“, ალექსანდრე „ბრმა მუსიკოსში“, კოლპინი—„შუქურაში“ და კანტანიაკი—„ჯაშუშის ბილიკში“—განსახიერებელი იყო დიდი



ნინა ჩიხლაძე კრუჩინინას როლში „უღანაშაულო დამნაშავენი“



წარმატებით. იგი ყველგან თავისებურ და ხედშიწვევით მოკვეთილ ტიპს იძლევა.

ამვე სეზონში განსაკუთრებული ყურადღების ღირსი იყო მსახ. გიგო ფხოველიშვილი. ეს ახალგაზრდა მსახიობი ეკუთვნის იმ მსახიობთა კატეგორიას, რომლებსაც შინაგანი გრძნობით და განსაკუთრებული მღელვარებით მიჰყავთ თავიანთი როლები. მისი საჩუკოვი „შუქურაში“. შმაგა „უდანაშაულო დამნაშავენში“, ანდრო „ფოლადაურში“, შოფერი „ბრმა მუსიკოსში“, და ტიმოთე „ხანუმაში“ უსათუოდ მსახიობის ნიქს ადასტურებს.

მსახ. ალ. იმერლიშვილი ტიპებს სწორად ითვისებს, მაგრამ ერთი უდიდესი ნაკლი აქვს — არა-სწორი გამოთქმა, ასო „შ“-ს მაგიერ „ს“-ს ხმარება.

მსახ. თამარ მენთეაშვილი ნიჭიერი, დაკვირვებული და არტისტული შემოქმედების ადამიანია. მისი გალჩიხა — „უდანაშაულო დამნაშავენში“, სოფიო — „ბრმა მუსიკოსში“, ქაბატო — „ხანუმაში“ თითქმის უნაკლო იყო.

მსახ. გ. ინჯია — უშუალო ნიჭით არის დაჯილდოებული, მისი ხარტონი — „ფოლადაურში“, მუსიანი — „ბრმა მუსიკოსში“ და დუდუკინი — „უდანაშაულო დამნაშავენში“ — შესრულებული იყო დიდი გრძნობით.

მსახ. შოთა ნაცვლიშვილი — ჯერ კიდევ სულ ახალგაზრდა, მაგრამ ნიჭით დაჯილდოებული მსახიობია. მისი გიორგი — „ფოლადაურში“, იაკუტინი — „შუქურაში“, მიშა — „ბრმა მუსიკოსში“, ლუკა — „ძალად ექიმში“, აკოვია — „ხანუმაში“, მილოეზოროვი — „უდანაშაულო დამნაშავენში“ — განსახიერებული იყო შინაგანი შემოქმედებითა და პლასტიურობით.

დანარჩენი მსახიობები: თ. ტარუაშვილი, ო. ჯანიაშვილი, ს. ბაშინჯაგოვი, გოპარიკ ბაშინჯაგოვი, ნ. ბეროზაშვილი, მ. ხუციშვილი, და გ. დენისაშვილი ხელს უწყობდნენ ანსამბლს.

მიმდინარე სეზონში ხელოვნების სამმართველოსაგან მოვლინებული კომისიის მიერ და-

თვალყურებული იყო საქ. საკოლმეურნიკო თეატრები, და როგორც კომისიამ და ხელ. სამმართველოს უფროსმა აშხ. ბ. გოგუამაც აღნიშნა, სიღნაღის საკოლმეურნიკო თეატრმა თავისი შემადგენლობით და შერჩეული რეპერტუარით უსათუოდ დაიკავა პერიფერიის თეატრებში ერთ-ერთი პირველი ადგილი. მაგრამ სიღ. საქ. თეატრს მთელი რიგი ტექნიკური დაბრკოლებანი ელოდება. ეს არის პატარა, ვიწრო სცენა, მოთავსებული ათწლეულის სკოლის შენობაში, ორი პატარა ოთახით, რომლებშიც აწყვია დეკორაციები, ბუტაფორია და ავეჯი, ეს ოთახები ერთსა და იმავე დროს შეადგენს სარეპერტიკო, სადურგლო, საგრიმორო და მსახიობთა დასასვენებელ ოთახს.

განათება უვარგისია, სცენას და სამუშაო ოთახს არა აქვს კედლის ღუმელები, რის გამო მსახიობები დიდ გაჭირვებას განიცდიან.

ხელოვნების სამმართველოს მიერ სხვადასხვა დროს მივლინებული იყო თეატრის დასათვალყურებლად და მისი ტექნიკური მხარეების გამოსაკვლევად ხელოვნების რამდენიმე დამსახურებული მოღვაწე, მაგრამ ჯერ-ჯერობით თეატრი ისევ წინანდელ პირობებშია.



სიღნაღის თეატრი. „ქლოდის ცოლი“





# საქართველოს საბჭოთა მნაჩღების მეორე ყჩიღობა

25 სექტემბერს თბილისში გაიხსნა საქართველოს საბჭოთა მწერლები მეორე ყრილობა. ყრილობის მუშაობაში მონაწილეობდნენ საქართველოს კ. პ. (ბ) ცენტრ. კომიტეტის მდივანი პროპაგანდის დარგში ამხ. ი. თავაძე, და სსრკ მწერალთა კავშირის პრეზიდენტი პ. მგ. მდივანი — ა. ფადევი; მწერლები — ო. ფორში, პ. ანტოკოლსკი, ს. მიხალკოვი, სომხეთის მწერალთა კავშირის პ. მგ. მდივანი რ. გრიგორიანი. საქმიან პრეზიდენტი ყრილობამ ერთ-

ხმად აირჩია: ამხ. ა. მაშაშვილი, ი. თავაძე, ა. ფადევი, ო. ფორში, რ. გრიგორიანი, შ. დადიანი, ა. მირცხულავა, კ. ხატიაშვილი, ლ. ქიაჩელი, დ. გულია, გ. ტაბიძე, ი. გრიშაშვილი, ს. ჩიქოვანი, ი. მოსაშვილი, ს. ეული, ნ. ლორთქიფანიძე, შ. რადიანი, გ. ლეონიძე, პროფ. ვ. შანიძე, კ. გამსახურდია, დ. თომაშვილი, პ. ინგოროყვა, ბ. ჟღენტი, ს. შანშიაშვილი, კ. ლორთქიფანიძე, ვ. გაფრინდაშვილი, და რ. ჩოჩიევი. სამდივნოში — ამხ. დ. შენგელია, ს. კლიაშვილი, ი. აბაშიძე, ი. ლისაშვილი, და დ. ბენაშვილი.

ორდენოსანი პოეტის გ. ლეონიძის წინადადებით ყრილობამ ერთხმად, მჭეხარე ტაშისცემით აირჩია საპატიო პრეზიდენტი.

— სტალინი!

დარბაზი ფეხზე დგება. მხურვალე ტაში ოვაციაში გადადის.

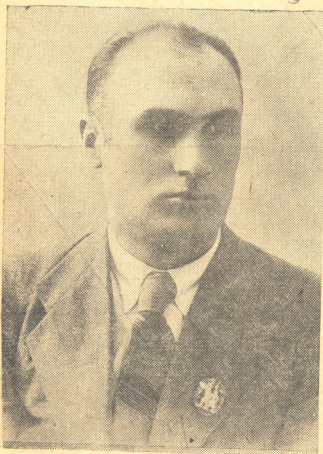
— ვაშა დიდ სტალინს!

— გაუმარჯოს ჩვენს იმედსა და მამას დიდ სტალინს!

ყოველმხრიდან ისმის აღფრთოვანებული შეძახილები დიდი სტალინისა და მის სახელოვან თანამებრძოლთა პატივსაცემად ყრილობამ საპატიო პრეზიდენტში აირჩია: ი. სტალინი, ვ. მოლოტოვი, კ. ვოროშილოვი, ლ. კავანოვიჩი, მ. კალინინი, ა. მიქოიანი, ა. ანდრეევი, ა. ჟდანოვი, ნ. ხრუშჩოვი, ლ. ბერია, ნ. შვერნიკი, ხოზე დიასი, ე. ტელმანი და კ. ჩარკვიანი.

მჭეხარე ოვაციებით ყრილობამ მისასალმებელი დეპეშეები გაუგზავნა ხალხთა დიდ ბელადს ი. სტალინს, საქართველოს საამაყო შვილს ლ. ბერიას და საქ. კ. პ. (ბ) ცენტრ. კომიტეტის მდივანს ამხ. კ. ჩარკვიანს.

შემდეგ საქართველოს მწერალთა სახელით ყრილობას მიესალმა პროფ. ა. შანიძე.



საქართველოს საბჭოთა მწერლების კავშირის გამგეობის პრეზიდენტის პასუხისმგებელი მდივანი ამხ. ი. აბაშიძე



ბრველ სხდომაზე მოსმენილ იქნა ა. მაშა-  
შვილის საანგარიშო მოხსენება საქ. საბჭო-  
თა მწერლების კავშირის მუშაობის შესახებ,  
შ. დადიანის მოხსენება თემაზე: „სტალინის  
სახე ქართულ საბჭოთა ლიტერატურაში“.

26 სექტემბრის დილით ყრილობამ მოის-  
მინა ამხ. ს. ჩიქოვანის მოხსენება ლიტერა-  
ტურული კრიტიკის შესახებ, რის შემდეგ  
დაიწყო კამათი სამივე მოხსენების გარ-  
შემო.

კამათში, რომელიც გრძელდებოდა 26 და  
27 სექტემბერს, სიტყვებით გამოვიდნენ:  
დ. გულია (აფხაზეთი), დ. კვიციანი (ქუთაისი),  
რ. შახვალიძე, ა. ლორია (ბათუმი), ი. ხოშტარია, გ. გაჩეჩილაძე, კ. მი-  
ქელაძე, დ. შენგელია, ხ. პლივი, მ. გე-  
ლოვანი, ა. გომიანი, ს. ისიანი, ლ. მეტ-  
რეველი, ლ. კვიციანი (აფხაზეთი), დ. თო-  
შაშვილი (ქუთაისი), კ. გამსახურდია, მ. პა-  
ტარიძე, ა. საჯაია, ს. მთვარაძე, ი. მჭედ-  
ლოვილი, ი. აბაშიძე, კ. ჩომახიძე, ასლა-  
ნიანი (სომხური სექცია) ს. წვერავა,  
რ. ქორქია, ვ. ვაფრინდაშვილი, ა. გაწერ-  
ელია, ბ. ჟღენტი და ს. ეული.

უნდა აღინიშნოს, რომ კამათი თვითკრი-  
ტიკული იყო, თუმცა ცალმხრივი. მთელმა  
რიგმა ორატორებმა წამოაყენეს შემოქმედ-  
ებითი და პოლიტიკურ-აღმზრდელი სა-  
კითხები.

აღინიშნა, რომ ჩვენი პოეტებისა და  
მწერლების ნაწარმოებებში კიდევ აქვს  
ადგილი ფორმალნიშნისა და ნატურალიზმის  
რეციდივებს. მეორე მხრით ფორმალნიშნთან  
ბრძოლის სახით ბევრმა პოეტმა თავი მიანე-  
ბა ახალის ძიებას და ვატყებინო გზა არ-  
ჩია. აქედან ლექსების ერთფეროვნება, სუს-  
ტი რითმები, ლარიბი ენა, სიუჟეტის უარ-  
ყოფა ლექსში და მშრალ აღწერილობაზე გა-  
დასვლა. ეს დეფექტები ახასიათებს მთელ  
რიგ მწერლისა და პოეტის ნაწარმოებს.

ხაზი გაესვა იმ გარემოებას, რომ მწერ-  
ლების და პოეტების ნაწილი არ დგას ახ-  
ლოს ჩვენს საწარმოებთან და კოლმეურნე-  
ვებთან. შემოქმედებითი მივლინებები ხშირად  
გასტროლების ხასიათს იღებს, ხოლო ერთი  
თვალის გადაკვრით, რასაკვირველია, ძნე-

ლია საკრძოლო-ეტიკური ცხოვრების შესწავლა,  
ათვისება. მწერალთა კავშირი კი ანა ყუ-  
რადღებს არ აქცევდა. ამით აიხსნება, რომ  
ზოგიერთი ნაწარმოები ზერელედ ასახავს  
სინამდვილეს, ხოლო უკეთეს შემთხვევაში  
მის ფოტოგრაფიულ სურათს უფრო ვავს,  
ვიდრე რეალისტურ ნაწარმოებებს.

კამათში სერიოზული ყურადღება მიექცა  
თარგმნელ ლიტერატურას. მოკამათებმა  
აღნიშნეს, რომ ჩვენში ბევრი ითარგმნება,  
მაგრამ თარგმანის ხარისხი ხშირად სუსტია.  
თარგმნის საქმე მონოპოლიზებულია მწე-  
რალთა ერთი ჯგუფის ხელში და მთელი  
რიგი ნიჭიერი მთარგმნელებისა მწერალთა  
კავშირის ყურადღების გარეშეა დარჩენილი.

ბევრი ითქვა თვითკრიტიკისა და ლიტე-  
რატურული კრიტიკის შესახებ. აღმოჩნდნენ  
ისეთებიც, რომელთა აზრით ჩვენ ლიტერა-  
ტურული კრიტიკა არა გვაქვს, ამ არაჯან-  
სალ გამოსვლეს ყრილობაზედვე გაეცა პა-  
სუხი. აღინიშნა, რომ ბევრი მწერალი კრი-  
ტიკას ვერ ითმენს, კრიტიკოსის გარშემო  
ხშირად იქმნება არა ამხანაგური ატმოსფე-  
რო, იმავე დროს კრიტიკოსებიც ხშირად  
იჩენენ ზერელობას, გაუბრუნებელი შეფა-  
სების მოცემას და სხვა.

მწერალთა კავშირის სექციებმა, განყოფი-  
ლებებმა უსაყვედურეს პრეზიდიუმს სუსტი  
ხელმძღვანელობა. თუმცა იქვე აღნიშნეს,  
რომ პრეზიდიუმი მხოლოდ ქალაქში იყო,  
მისი სხდომები იშვიათად იწვეოდა.

კვ გამსახურდიამ თავის სიტყვაში არა-  
სწორი დებულება წამოაყენა. იგი ამტკი-  
ვებდა, რომ საქართველოში ს. ს. ორბელია-  
ნის შემდეგ მნიშვნელოვანი პროზაული ნა-  
წარმოები არ შექმნილა და ეს ხარვეზი მან  
შეავსო, რომ ლიტერატურული ენა კანცე-  
ლარულიდან წარმოიშვა და სხვა. ორატო-  
რებმა ღირსეული პასუხი ვაცეს კ. გამსა-  
ხურდიას, მოაგონეს მას მე-19 საუკუნის  
ქართველი კლასიკოსი მწერლების შესანიშ-  
ნავი პროზა და დაუმტკიცეს, რომ ლიტე-  
რატურული ენა ხალხის ცოცხალი ენიდან  
ვითარდება და არა კანცელარულ-ბიურო-  
კრატიულ ენიდან.



კამათის დასასრულს ვრცელი სიტყვები წარმოთქვეს სსრკ მწერალთა კავშირის პრეზიდიუმის პ. მგ. მდივანმა აშხ. ა. ფადეევმა და საქ. კ. პ. (ბ) ცენტრ. კომიტეტის მდივანმა აშხ. ი. თავაძემ.

აშხ. ფადეევი მიესალმა ყრილობას სსრკ მწერალთა კავშირის გამგეობის სახელით.

— მე მივესალმები თქვენი სახით იმ ქვეყნის ლიტერატურას, რომელმაც მსოფლიოს მისცა დიდი სტალინი!

აშხ. ფადეევმა დაწვრილებით ილაპარაკა მწერალთა კავშირის მუშაობის გარდაქმნის შესახებ და გაუზიარა ყრილობას მოსკოვის, ლენინგრადისა, უკრაინისა და სხვა მხარეთა გამოცდილება ამ დარგში.

აშხ. ი. თავაძემ შეაჯამა რა ქართული ლიტერატურის დიდი მიღწევები უკანასკნელი წლების განმავლობაში, ხაზი გაუსვა იმ გარემოებას, რომ ხშირად ჩვენი მწერლები ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ ხარისხს, ოსტატობას. აშხ. ი. თავაძემ წაიკითხა ადგილები უკანასკნელ წელში გამოქვეყნებულ წიგნებიდან და კონკრეტული ილუსტრაციებით უჩვენა მწერლებს ფორმალისტური და ნატურალისტური რეციდივებისა და ეროტიზმის ელემენტები, ლექსის სისუსტე, რითმებისა და ენის სიღარიბე, დაბალი მხატვრული ოსტატობა, თარგმანების სუსტად შესრულება, რაც ემჩნევა მთელ რიგ მწერლებსა და პოეტებს.

28 და 29 სექტემბერს ჩატარდა მწერალთა კავშირის ხელმძღვანელ ორგანოების არჩევნები. დახურული (ფარული) კენჭისყრით ყრილობამ გამგეობაში აირჩია ამხანაგები: ლ. ქიაჩელი, ი. გრიშაშვილი, შ. დადიანი, ვ. გაფრინდაშვილი, გ. ტაბიძე, ა. აბაშელი, ს. ჩიქოვანი, რ. გვეტაძე, გ. ქიქოძე, ს. შანშიაშვილი, შ. რადიანი, პ. ინგოროყვა, ნ. ნაკაშიძე, გ. ლეონიძე, ს. კლდიაშვილი,

ი. აბაშიძე, ლ. კვიცინია, ხ. პლიევი, გელაია, ს. ეული, მარიჯანი, ი. მოსაშვილი, პ. ლორია, კ. ლორთქიფანიძე, ა. გომიშვილი, დ. ბენაშვილი, და ბ. ჟღენტე. ლიტფონდის გამგეობაში: კ. კალაძე, ი. მოსაშვილი, ა. ქუთათელი, რ. ქორქია, ს. ეული, გ. კაქაშიძე, ლ. ქიაჩელი, სარევიზიო კომისიაში: ი. ლისაშვილი, დ. სულიაშვილი, ი. ვაკელი, ვ. გორგაძე და შ. აფხაძე.

ყრილობამ ერთხმად მიიღო რეზოლუციები მწერალთა კავშირის და ლიტფონდის მუშაობის შესახებ. ყრილობის დადგენილებით დაჯილდოვებულ იქნენ „ფედერაციის“ დირექტორი აშხ. რ. გვეტაძე, ლიტფონდის დირექტორი აშხ. ი. მოსაშვილი და სარევიზიო კომისიის თავმჯდომარე აშხ. დ. სულიაშვილი.

ყრილობის მუშაობის პროცესში მიღებული იყო მისასალმებელი დეკრემები უკრაინის და ყირგიზეთის მწერალთა კავშირებისაგან. საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა სახელით ყრილობას ეწვია დელეგაცია: ბ. ხორავე, ა. ვასაძე, შ. ლამბაშიძე, ლ. გვარამაძე, ბერიიანი, ავასიანი, ნ. მარშაკი, შახაზიზოვი, რუბინი, შელენხოვა, და ლ. ესაკია. დელეგაციის სახელით ყრილობას მიესალმა აშხ. ა. ხორავე. ყრილობა დელეგაციას მზურვალე ტაშით შეხვდა.

ყრილობის დასრულების შემდეგ შესდგა ახლად არჩეული გამგეობის პირველი პლენუმი. პლენუმმა პრეზიდიუმში ერთხმად აირჩია: აშხ. ი. აბაშიძე, შ. დადიანი, ლ. ქიაჩელი, ს. ჩიქოვანი, ი. მოსაშვილი, ს. ეული, შ. რადიანი, ლ. კვიცინია და ხ. პლიევი. საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის პრეზიდიუმის პ. მგ. მდივანად ერთხმად აირჩიეს ორდენოსანი პოეტი ირაკლი აბაშიძე.





# ახალი სიჩქი თბილისში

პარტიისა და მთავრობის მზრუნველობით საქართველოს დედაქალაქში აშენდა და შენდება ახალი სათეატრო-სანახაობითი დაწესებულებანი: რამდენიმე თეატრი, კინო, საკონცერტო დარბაზი; ზოგი მათგანი რეკონსტრუირებულია, ზოგიც სრულიად ახლად აშენებულია. საბჭოთა ცირკის ხელოვნება, რომელიც მშრომელთა მხატვრული მოთხოვნების დასაკმაყოფილებლად არის მოწოდებული, სათანადოდ ვერ ვითარდებოდა და ვერ აკმაყოფილებდა მყურებლის გაზრდილ მოთხოვნებებს. ცირკის ძველი შენობა ვერ არის სათანადო მოწყობილი. თავის დროზე იგი აშენებული იყო კერძო მწარმოებლის მიერ საკუთარი სარგებლის მისაღებად; მყურებლისათვის აქ არც ფოიე იყო, არც ვესტიბიული; შესასვლელში მუდამ ქექვა იყო. თუ მყურებლისათვის ელემენტური მოწყობილობა არ არსებობდა, მით უარეს მდგომარეობაში იმყოფებოდნენ არტისტები. ერთმანეთისაგან დაშორებული პატარა, ვიწრო საპირფარეოები მუშაობას ხელს უშლიდა. ცხადია, რომ ასეთი მდგომარეობა მიუღებელი იყო. საქართველოს მშრომელთა ხელმძღვანელმა აშ. ლ. ბერიამ დასვა ცირკისათვის ახალი, ფართო და ლამაზი შენობის აგების საკითხი.

ჩატარდა კონკურსის სამი ტური, რომლის შედეგად დასამუშავებლად მიღებულ იქნა ერთი საესკიზო პროექტი. ამ პროექტის დამუშავების პროცესში, აშ. ლ. ბერიას მიერ რიგი მითითებების შემდეგ, ტექნიკური პროექტის ავტორებმა არქიტექტორ ნ. ნებრინცევა, ს. სატუნცმა და ვ. ურუშაძემ საბოლოოდ დაამუშავეს ცირკის ახალი შენობის გეგმა ისე, რომ იგი გამხდარიყო ქალაქის ერთერთ საუკეთესო შენობად და ღირ

სი ყოფილიყო გამარჯვებული სოციალიზმის, ჩვენს ქვეყანაში კულტურისა და ხელოვნების აყვავების ეპოქისა.

ცირკის მთავარ შესასვლელში დგას 8 სექტი. ხუთი ფართო კარით მყურებლები შედიან შენობაში. მთავარი შესასვლელის გარდა კიდევ არის ორი შესასვლელი გვერდიდან; მყურებელი მთავარი შესასვლელით შედის დიდ ფართო ვესტიბიულში და აქედან—მეორე სავარდეროზო ვესტიბიულში.

მყურებლის დარბაზში 2.000 დასაჯდომი ადგილია; აქედან ასამდე 4 ადგილიან რიგებს, რომელთაგან თითოეულს აქვს დამოუკიდებელი შესასვლელი. დანარჩენი ადგილი შეადგენს 17 რიგიან დიდ რვაკალ ამფითეატრს და იტევს მთელ დარბაზს; ცენტრში მოთავსებულია სათამაშო არენა—მოედანი 13 მეტრის დიამეტრით. მთელი დარბაზის დიამეტრი უდრის 44 მეტრს.

მსახიობებს და ცირკის მოსამსახურე პერსონალს აქვთ თავისი დამოუკიდებელი ვესტიბიული. არტისტების საპირფარეოები განკუთვნილია ერთი ან ორი ადამიანისათვის ან ჯგუფისათვის, რომელიც შესდგება 4—12 კაცისაგან. აქვეა სარეპერტიციო დარბაზი, საბალეტო სტუდია, საგრიმირო ოთახი, სამორიგეო რეკვიზიტის და ბუტაფორიის ოთახები, მთავარი სავარდეროზო, ბუტაფორიის და რეკვიზიტის საწყობი და სხვ.

აი მოკლე აღწერილობა თბილისის ახალი ცირკის შენობისა, რომელიც მომავალი სეზონისათვის გაიხსნება მზიური საქართველოს დედაქალაქში. თავისი სიდიდით, გარეგნული გაფორმებით და შინაგანი მოწყობილობით, ახალი ცირკი ერთერთი საუკეთესო იქნება საბჭოთა კავშირში.



## რომანოზ სერგეის ძე გამსახურდია

29 სექტემბერს მძიმე ავადმყოფობის შემდეგ თბილისში გარდაიცვალა საბჭოთა კავშირის საცირკო ხელოვნების ერთ-ერთი უხუცესი მოღვაწე, რომანოზ სერგეის-ძე გამსახურდია, რომელმაც მრავალი წლების მუშაობით დიდი ამაგი დასდო მასიური ხელოვნების ამ მნიშვნელოვან დარგს.

გამსახურდია დაიბადა 1860 წელს სოფ. დარჩელში, ზუგდიდის მაზრისა. ცირკში მუშაობა დაიწყო ბაქოში 1882 წელს.

1914 წელს იგი ერთ-ერთი ინიციატორთაგანი იყო ცირკისა და ესტრადის მსახიობთა პროფესიონალური კავშირის დაარსებისა და იყო კავშირის გამგეობის წევრი და ხაზინადარი.



რ. გამსახურდია

ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, 1918—1920 წლებში იგი მუშაობდა ოდესის ცირკში, რომელიც საგუბერნიო პოლიტგანის გამგებლობაში იყო. 1926 წელს მოწვეული იყო სამუშაოდ სახელმწიფო ცირკების ცენტრალურ სამმართველოს მიერ და სხვადასხვა დროს ასრულებდა ტულის, ყაზანის და სვერდლოვსკის ცირკების დირექტორის თანამდებობებს. 1930 წლიდან უკანასკნელ ხანამდე იგი იყო თბილისის სახელმწიფო ცირკის დირექტორი.

გამსახურდიას 57 წლის მოღვაწეობის პერიოდში თითქმის არც ერთი მნიშვნელოვანი ქალაქი არ დარჩენია ძველ რუსეთსა და საბჭოთა კავშირში.

გამსახურდია მუდამ ენტუზიასტი იყო ცირკის ხელოვნება მალახარისხიანობისა და ვერ ითმენდა მდარე ღირსების, არა მხატვრულ სახიობას. მას კარგად ესმოდა ცირკის მნიშვნელობა, როგორც ერთ-ერთი საუკეთესო ხალხური სანახაობისა, რომელიც საბჭოთა ხელისუფლებამ უდიდეს სიმაღლეზე აიყვანა. ამიტომაც იგი განსაკუთრებული თავდადებით მუშაობდა უკანასკნელ ათეულ წლებში, დარწმუნებული, რომ ამით ემსახურება გამარჯვებული სოციალიზმის ხელოვნებას.

გამსახურდიას პატიოსანი შრომა ღირსეულად დაფასა ჩვენმა ხელისუფლებამ.

1933 წელს თბილისში მას გაუმართეს 50 წლის მოღვაწეობის იუბილე. იუბილესთან დაკავშირებით საქართველოს ს.ს.რ.-ის ცაკის მიერ მას მიენიჭა რესპუბლიკის ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის სახელწოდება და შრომის გმირის სახელწოდება.



კრიტიკოსი — რა თვალსაზრისით და საშუალებით არ მიფუღეჭი ამ პიესას, მაინც ვერ გავიგე რისთვის იწუნებენ!



რეცენზენტი:—აი ზომ ხედავთ, რასაც სპეები ამბობენ, მეც იმ აზრისა ვარ!

დრამკომში—კი მაგრამ, ასეთი შინაარსით შექსპირს აქვს ტრაგედია დაწერილი!  
ავტორი—ქონდეს უნეი კიორიმე, არაფერი არ მაქვს საწინააღმდეგო!



# ს ა რ რ ე ჯ ი

აღ. სიგუა — ქართული თეატრალური კრიტიკისათვის . . . . .	3
კ. ს. სტანისლავსკი — რა არის „მოქმედება“? . . . . .	13
პროფ. იუსტინე აბულაძე — შესანიშნავი ეპოსი . . . . .	18
გ. ზუხნივაშვილი — გიორგი ერისთავი . . . . .	21
შალვა აღმაშენებელი — ფერწერის ზოგიერთი საკითხები . . . . .	28
მორის ჰამელი — ტიცინი . . . . .	35
შეგელი — ლექციები ესთეტიკის შესახებ (თარგმანი შალვა პაპუაშვილისა) . . . . .	42
ილია ზურაბიშვილი — ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ . . . . .	62
ვარლამ კლაძე — ტრაგედიის „სიკვდილი“ . . . . .	74
კომპ. გ. ხვანიძე — ზოგიერთი სიმღერის და მათი ტექსტის შესახებ . . . . .	87
გ. პაპავა — ავამადლოთ დრამატული წრეების კულტურა . . . . .	91
ქართ. რ. იმერელი — ანტირელიგიური პროპაგანდა ხელოვნების სახეებში . . . . .	93
სილოვან საკოლმეურნეო თეატრი . . . . .	96
საქართველოს საბჭოთა მწერლების მეორე ყრილობა . . . . .	98
ახალი ცირკი თბილისში . . . . .	101
რომანოზ სერგეის ძე გამსახურდია . . . . .	102
დონი — შარტი . . . . .	103



ყდაზე — ცირკის ახალი შენობა — ავტორები: მ. ნუშარიძე, ცეცი და ს. სატუნცი

### შემჩნეული კორექტურულ შეცდომების გახწორება

- ჩვენი ჟურნალის № 9-ში გაიპარა შემდეგი კორექტურული შეცდომები:
- 4 გვერდში, ზევიდან მე-12 სტრიქონში უნდა იკითხებოდეს „ფიქურბანი“.
  - 57 გვერდში, მეორე სვეტში, ზევიდან 30 სტრიქონში უნდა იკითხებოდეს „ადამიანი“.
  - 59 გვერდში, მეორე სვეტში, ზევიდან 40 სტრიქონში უნდა იკითხებოდეს „მიყვან“.
  - 73 გვერდში, პირველ სვეტში ზევიდან 13 სტრიქონში უნდა იკითხებოდეს „პასუხია“.
  - 74 გვერდში, პირველ სვეტში 22 და 23 სტრიქონში ზევიდან უნდა იკითხებოდეს „მომბაძველობით“.
  - 76 გვერდში, მეორე სვეტში ზევიდან მე-18 სტრიქონში უნდა იკითხებოდეს „მომბიძგობით“.
  - 83 გვერდში, მეორე სვეტში ზევიდან მეორე სტრიქონში უნდა იკითხებოდეს „ისტორიული“.
  - 84 გვერდში, მეორე სვეტში ზევიდან 22 სტრიქონში უნდა იკითხებოდეს „გადააქციეს“.
  - 88 გვერდში, ქვევიდან მეორე სტრიქონში უნდა იკითხებოდეს „მოთხოვნილება“.
  - 90 გვერდში პირველ სვეტში, ქვევიდან მე-15 სტრიქონში უნდა იკითხებოდეს „ამაზინჯებენ“.

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

გამოცემის მფლობელი: 7 ბეჭდვ. ფურცელი. გადაეცა წარმოებას 19/X-39 წ. ხელმოწერილია დასაბეჭდათ 23/X-39 წ. შვედ. № 2834. მთავლიტის რწმუნებული № 3061. ტირაჟი 2700

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