ზურაბ ჰარხალაშვილი

გერმანული ლიტერატურის ისტორიისა და ლიტერატურის თეორიის საკითხები

საქართველოს სსრ უმაღლესი და საშუალო სპეციალური განათლების
სამინისტროს მიერ დამტკიცებულია დამხმარე სახელმძღვანელოდ
ფილოლოგიური ფაკულტეტების სტუდენტებისათვის

გამოვცემლობა „განათლება“

თბილისი — 1981

~~8 H(Heu)~~
83.09.
~~З-269~~

წიგნი ლიტერატურულ-კრიტიკული ნარკვევების კრებულია, რომელშიც უპირატესად განხილულია გერმანული ლიტერატურის ისტორიისა და რეალიზმის თეორიის ზოგიერთი საკითხი.

ყურადღების ცენტრშია რეალიზმის პრობლემა XX საუკუნის გერმანულ მწერლობაში, თანამედროვე დასავლური დრამა, ბერტოლტ ბრეჰტი და მისი „ეპიკური" თეატრი, ბეხერისა და ზეგერსის შემოქმედებითი გზა, აგრეთვე გოეთეს, შილერისა და ჰაინეს ცალკეული ნაწარმოებები.

წიგნი დახმარებას გაუწევს როგორც იმათ, ვინც საზღვარგარეთულ ლიტერატურასა და ლიტერატურის თეორიას სწავლობს, ასევე ლიტერატურულ-ესთეტიკური საკითხებით დაინტერესებულ მკითხველთა ფართო წრეს.

70202—054
Ч——————————————
М—602(08)—81
рეზ. 11-81 © „გამომცემლობა „განათლება", 1981

„რეალიზმი არ არის მარტო ლიტერატურული საქმე“...

ბერტოლტ ბრეჰტის ცნობილი ლიტერატურული წერილები „რეალისტური მეთოდის სიფართოვე და მრავალმხრივობა“ (1938), „ხალხურობა და რეალიზმი“ (1938) და ზოგიერთი სხვა, რომლებიც 30-იანი წლების მეორე ნახევარშია დაწერილი, გ. ლუკაჩისა და მისი ჯგუფის დოგმატური ლიტერატურულ-ესთეტიკური კონცეფციის წინააღმდეგაა მიმართული. ბრეჰტი გ. ლუკაჩსა და მის მიმდევრებს აკრიტიკებს ვულგარული სოციოლოგიზმის პოზიციებიდან რეალიზმის თეორიული საკითხების განხილვის გამო, რეალისტური ლიტერატურის მოწყვეტისათვის მსოფლიო ლიტერატურული პროცესისაგან, რეალიზმის არსისა და გენეზისის შეზღუდული გაგებისათვის. მათ საპირისპიროდ ბრეჰტმა ჩამოაყალიბა რეალიზმის „სიფართოვისა და მრავალმხრივობის“ მეცნიერული თვალსაზრისი, რომლის მნიშვნელობაც მაშინ ჯეროვნად არ იქნა შეფასებული. ოცდაათიანი წლების მიწურულიდან გვხვდება ბრეჰტის ნაწერებში გაშლილი მსჯელობაც **სოციალისტური რეალიზმის** საკითხებზე („გადასვლა ბურჟუაზიულიდან სოციალისტურ რეალიზმზე“, „სოციალისტური რეალიზმის შესახებ“ და სხვ.).

ბრეჰტის გამოსვლას ლუკაჩის წინააღმდეგ, მის ბრძოლას რეალიზმისათვის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში არა აქვს მხოლოდ ისტორიული მნიშვნელობა. ცხოვრებამ დაადასტურა, რომ რეალიზმის პრინციპების დაცვასა და დასაბუთებას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სულიერი კულტურის განვითარებისათვის ჩვენს დროში. მართალია, 30-იანი წლების ბოლოსა და 40-იან წლებში ლუკაჩმა და მისმა მომხრეებმა შეძლეს ბრეჰტის ხმის ჩახშობა და გავრცელება ლეგენდისა „ფორმალისტ ბრეჰტზე“, მაგრამ მით უფრო დასაფასებელია „დედისა“ და „კურაჟის“ ავტორის პრინციპული ბრძოლა სუბიექტივიზმისა და დოგმატიზმის წინააღმდეგ ხელოვნების სფეროში.

ბრეჰტის აზრით, „ვიდრე რეალიზმის მეცნიერულად დასაბუთებული განსაზღვრება გვექნება, უმჯობესია ვილაპარაკოთ თვით რეალისტებზე, მათ მეთოდზე, ვცადოთ სინამდვილეზე ზემოქმედება სწორად ასახული სინამდვილის საშუალებით. ეს უფრო პრაქტიკული იქნება, თანაც ხელს შეუწყობს რეალისტურად წერას. ჩვენ ამით

აღნიშნულ მეთოდსა და მის გამოვლენის ფორმებს კი არ შევზღუდავთ, არამედ გავაფართოვებთ“.

თვით ბრეჰტისათვის რეალისტური მეთოდის არსებითი ნიშნები კარგა ხანია ჩამოყალიბებულიცაა და მეცნიერულად დასაბუთებულიც. წერილში „ხალხურობა და რეალიზმი“ ვკითხულობთ: „რეალისტური ნიშნავს: საზოგადოებრივი განპირობებულობის ახსნას; გაბატონებული შეხედულობების, როგორც გაბატონებულ კლასთა შეხედულებების კრიტიკას; იმ კლასის თვალსაზრისით წერას, რომელსაც შეუძლია კარდინალურად გადაწყვიტოს საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვანი პრობლემები; განვითარების მომენტის ხაზგასმას; კონკრეტულობას, რომელიც აბსტრაჰირების საშუალებას იძლევა...“ რეალიზმის ბრეჰტისეული გაგება დაფუძნებულია თვით ბრეჰტის თეორიასა და პრაქტიკაზე, აგრეთვე საბჭოთა მწერლების გამოცდილებაზე. მას მიაჩნია, რომ ზემოთ ჩამოთვლილ ნიშნებს შეიძლება სხვა ნიშნებიც დაემატოს. მწერალს, მისი სიტყვებით, უნდა შეეძლოს რეალიზმის საქმეს მოახმაროს თავისი ფანტაზია, ორიგინალობა, იუმორი და გამომგონებლური ნიჭი. „ჩვენ მას ვერ შევზღუდავთ კონკრეტული ლიტერატურული ნიმუშებით, ვერ დავავალდებულებთ თხრობის ცნობილი საშუალებების გადმოღებას“.

რეალისტისათვის, თანახმად ბრეჰტისა, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს „სინამდვილესთან ცოცხალ ურთიერთობას“. ის ვერ დაკმაყოფილდება იმის გამეორებით, რაც უკვე ცნობილია. მისი მიზანია, „რეალურ ადამიანებზე რეალური ზემოქმედება“, ამიტომ მისი იდეა და წერის მანერა ნათელია და მისაწვდომი. საამისოდ მას სჭირდება არა აღიარებული ესთეტიკური „საზომის“ მომარჯვება, არამედ ცხოვრების ცოდნა, „წერის ხალისი“ და მდიდარი ფანტაზია. რეალისტი ხელოვანისათვის მთავარია სინამდვილის ობიექტურ`კანონზომიერებათა ცოდნა და მხატვრული ასახვის იმ კრიტერიუმების მიგნების უნარი, რომელსაც თვით ხალხი და ცხოვრება აწესებს. ლიტერატურული კრიტიკა სწორედ ისე უნდა მოიქცეს, „როგორც ამას ხალხი აკეთებს: მხატვრული საშუალებები იდეური მიზანდასახულობის მიხედვით უნდა შეამოწმოს... ასე იყო ისტორიულად, ასეა ახლაც... ხალხს აქვს თავისი კრიტერიუმები, ცხოვრებისეული და ცხოვრებით შემოწმებული“. ამ კრიტერიუმების მიხედვით მწერალს „შემოქმედებითი თავისუფლება ენიჭება იმისათვის, რომ რეალისტი იყოს“. ეს იმას ნიშნავს, რომ ცხოვრებისეული სიმართლე მან შეიძლება გადმოგვცეს როგორც „პირდაპირი გზით“, „ხელშესახები“ პერსონაჟების მეშვეობით, ასევე ისეთი მხატვრული ფორმებით, როგორიცაა ჰიპერბოლა და პარაბოლა, გროტესკი და კარიკატურა. „არ უნდა გვეშინოდეს, ამბობს ბრეჰტი,

პროლეტარიატის სამსჯავროზე გაბედული, უჩვეულო მხატვრული ფორმების გამოტანაც კი, თუ ისინი ხალხის ცხოვრებას ასახავენ". სიმართლე ხელოვნებაში მრავალგვარი ფორმითა და საშუალებით შეიძლება გადმოიცეს. ყოველად დაუშვებელია „რეალიზმის მხოლოდ ერთ ფორმასთან დაკავშირება, ეს რეალიზმის სტერილიზირება იქნება", შენიშნავს ბრეჰტი.

ბრეჰტმა კარგად იცის, რომ ბურჟუაზიული ხელოვნება არ ცნობს ხალხის კრიტერიუმებს; მისი დამცველები ამტკიცებენ, რომ „დახვეწილი ესთეტების" ნამუშევრებს ხალხი ვერ გაიგებს. „რჩეულისათვის" დაწერილი „რაფინირებული ნაწარმოებების" მიზანი, როგორც ბრეჰტი წერს, სწორედ ისაა, რომ „დამალოს სიმართლე, ხალხი ჩამოაცილოს ცხოვრებას". მათ არ უნდათ აღიარონ, რომ სწორედ ხალხმა შექმნა ხელოვნების ჭეშმარიტი შედევრები.

რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდის დახასიათების დროს ბრეჰტი საგანგებოდ მსჯელობს ხალხურ ლიტერატურაზე. ესთეტიკურის ხალხისეულ კრიტერიუმებზე, ხელოვნების ხალხურობაზე საერთოდ. როგორც მოსალოდნელი იყო, მის თეორიულ წერილებში რეალიზმისა და ხალხურობის პრინციპები ერთმანეთთანაა დაკავშირებული. ამ პერიოდის მისი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შრომაც ხომ „ხალხურობა და რეალიზმია". მან კარგად იცის, როგორ აყალბებდნენ გაბატონებული კლასები „ხალხისა" და „ხალხურობის" ცნებებს, რომელთაც ახლაც იმპერიალისტური ბურჟუაზია ხალხის ინტერესების საწინააღმდეგოდ იყენებს. ამიტომ ბრეჰტი ხაზგასმით აღნიშნავს: „...ჩვენ მხედველობაში გვყავს ხალხი, რომელიც იცვლება და სამყაროსაც ცვლის. ჩვენ მხედველობაში გვყავს მებრძოლი ხალხი და ამდენად ხალხურის ცნებაც მებრძოლი ხასიათისაა". აქედან გამომდინარე, ბრეჰტისათვის „ხალხური ნიშნავს: გასაგები იყოს ხალხის ფართო მასებისათვის; იდგეს ხალხის თვალსაზრისზე, ითვისებდეს და ამდიდრებდეს მის მხატვრულ ფორმებს; ამტკიცებდეს და სრულყოფდეს მას; გამოდიოდეს ხალხის იმ პროგრესული ნაწილის სახელით, რომელმაც წამყვანი ფუნქცია უნდა შეასრულოს; გასაგები იყოს ეს პოზიცია სხვებისათვისაც; ემყარებოდეს ტრადიციებსა და ავითარებდეს მათ"... აქვე ბრეჰტს მოჰყავს რამდენიმე მაგალითი იმის საჩვენებლად, რომ „ხალხურობის ცნების მრავალგვარი გაყალბების გრძელი ისტორია კლასობრივი ბრძოლების ისტორიაა".

რეალისტური ნაწარმოები, ბრეჰტის აზრით, ხალხურიცაა, რადგან მასში მშრომელი ადამიანის სულიერი სამყაროა გადაშლილი; რეალისტურ ნაწარმოებში ხალხი ყოველთვის თავის მისწრაფებებს კითხულობს, თავისი ინტერესების დაცვას ხედავს. ესაა მთავარი და

არა ძველი ტრადიციებისადმი ერთგულება ან კიდევ ცნობილი ხალხური ფორმის გამოყენება. რილკე, მაგალითად, ბრეჰტისათვის „არ არის ხალხური... მისი ის ლექსებიც კი არაა ხალხური, რომლებიც ხალხური სიმღერის ტონითაა დაწერილი...“ საქმეს ვერ შველის მისი „ფორმალურად უტრირებული ლექსებიც“, რადგან მათში „არაფერია ისეთი, რასაც ხალხი აზრს უწოდებს“. ასე, რომ, არ არსებობს მზამზარეული ფორმა, ფორმა თავისთავად; არსებობს მხოლოდ აზრის ფორმა, არსისა და ფორმის ერთიანობა, „მხატვრული საშუალებები უნდა შემოწმდეს იდეური მიზანდასახულობის მიხედვით“. ჭეშმარიტი რეალისტური, ხალხური ნაწარმოებისათვის მხატვრული ფორმა შეიძლება ტრადიციულიც იყოს და ნოვატორულიც, „პირდაპირ-რეალისტურიც“ და პირობით-აბსტრაქტულიც; სინამდვილის რეალისტურად ასახვის ფაქტი არა გვაქვს მხოლოდ მაშინ, როცა „ყველაფრის“ დაყნოსვა, გემოს გაგება და შეგრძნება შეიძლება“. შენიშვნაში — „ხალხური ლიტერატურა“ ბრეჰტი წერს: „...არავითარ შემთხვევაში არ არის სწორი, თითქოს იმისათვის, რომ მწერალი ხალხმა გაიგოს, ის უნდა ეოიდეოდეს ახალ გაბომსახველობით საშუალებებს და იცავდეს მხოლოდ მიღებულ ნორმებს. ხალხის ინტერესები სრულიადაც არ მოითხოვს იმას, რომ მის ჩვევას (ვთქვათ, წიგნების კითხვის ჩვევას) დიქტატორული ძალა მიენიჭოს. ხალხს ესმის გამოსახვის თამამი საშუალებები. ხალხი იწონებს ახალ შეხედულებებს, ძლევს დაბრკოლებებს, როცა ეს მისთვის სასარგებლოა“.

ბრეჰტისათვის **„რეალიზმი არ არის მარტო ლიტერატურული საქმე; იგი არის დიდი პოლიტიკური, ფილოსოფიური და პრაქტიკული საქმე, იგი უნდა განვიხილოთ და გავიგოთ, როგორც საერთო-საკაცობრიო საქმე“** (ხაზი ჩვენია. — ზ. ჭ.).

ბრეჰტი გადაჭრით ილაშქრებს ფორმალიზმის ყოველგვარი გამოვლენის წინააღმდეგ რეალიზმის თეორიაში. ცარიელი ლაპარაკი და სიტყვარებში ძიება, მისი თქმით, არავითარ შემთხვევაში არ არის საკმარისი რეალიზმის პრაქტიკული განსაზღვრებისათვის; არც მხოლოდ ცალკეული ლიტერატურული ნაწარმოებები გამოდგება ძირითად მიმართულებათა დადგენისათვის. რეალიზმის პრობლემა ბრეჰტისათვის პრაქტიკული, ცხოვრებისეული პრობლემაა, ამიტომ მისი არსი და რაობა თვით ცხოვრების განვითარებითაა პირობადებული; რეალიზმი ძლიერი ძალაა ხალხის სულიერ ცხოვრებაში, ხალხისა, რომელიც ადამიანური ცხოვრებისა და საზოგადოებრივი პროგრესისათვის იბრძვის. „თუ გვინდა გვქონდეს ცოცხალი, მებრძოლი, სინამდვილით გამსჭვალული და სინამდვილეზე აქტიურად ზემოქმედი ჭეშმარიტად ხალხური ლიტერატურა — წერს ბრეჰტი წერილში „ხალხურობა და რეალიზმი“

— ფეხი უნდა გავუსწოროთ სინამდვილის მჩქეფარე განვითარებას. მშრომელი ხალხის ფართო მასები ამოძრავდა. ამას ადასტურებს ჩვენი მტრების აფორიაქება და გააფთრება“.

რეალიზმის პრინციპები ორგანულად გამომდინარეობს საზოგადოებრივი ცხოვრების კონკრეტული მოთხოვნებიდან. ამ მოთხოვნათა მიხედვით უნდა განვსაზღვროთ, ამბობს ბრეჰტი, რეალიზმისა და ხალხურობის კრიტერიუმები. კრიტერიუმები უნდა განვსაზღვროთ მოთმინებითა და რუდუნებით, რათა თვით ცხოვრების მიხედვით ვიმსჯელოთ ნაწარმოების მხატვრულ სრულყოფაზე. თუ ამ გზას არ გავყვებით, შენიშნავს წერილის ავტორი, მაშინ, როგორც ეს ხდება ხოლმე, დასკვნებს გავაკეთებთ უკვე ცნობილი ნაწარმოებების საფუძველზე და მივიღებთ ფორმალურ კრიტერიუმებს, რომელთა თანახმად ხალხურობასა და რეალიზმს ფორმა განსაზღვრავს. ნაწარმოების რეალისტურობის დადგენისათვის, ბრეჰტის აზრით, საჭიროა ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში მხატვრული სურათი შევადაროთ თვით ასახულ ცხოვრებას და არა სხვა ნაწარმოებებს, რომელთაც თავის დროზე სამართლიანად უწოდებდნენ რეალისტურს. ასევე, ნაწარმოების ხალხურობის შესამოწმებლად არ გამოდგება უკვე ცნობილ იმ ნაწარმოებთა მოშველიება, რომლებიც ხალხმა თავის დროზე მიიღო და შეითვისა. მწერალი, ცხადია, იცნობს წინა პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებებს, მაგრამ მისთვის სულაც არ არის სავალდებულო ნიმუშად გაიხადოს ისინი, რადგან მათ აღიარება ძველად ჰპოვეს. ჭეშმარიტი ხელოვნებისათვის, ბრეჰტის მიხედვით, მთავარია თანამედროეობის გრძნობა და შემოქმედებითი ძიება. ის, ვინც მიღწეულის გამეორებას ცდილობს და სხვის მიერ გაკვლეულ გზას მიჰყვება, ვერ ამაღლდება დიდი ხელოვნების დონემდე. იგი დასცინის იმ კრიტიკოსებს, რომლებიც „მიღებული საზომით“ ძველ კულტურაშიც „სწორ ხაზებს ავლებენ“ და „ზუსტად განსაზღვრავენ“, სადაა რეალიზმი, სადაა ანტირეალიზმი. რეალისტური ნაწარმოები მათთვის მხოლოდ ისაა, რომელშიც „ადვილად ამოიცნობა“ ცხოვრებისეული სინამდვილე, ხოლო პერსონაჟები „ხელშესახები“ არიან. ასახვის ასეთ მეთოდს ბრეჰტი ხან „პირდაპირ რეალიზმს“ უწოდებს, ხან „ინჰალტიზმს“. ამგვარი რეალიზმი იგივე მექანიკური ნატურალიზმიაო — შენიშნავს იგი.

ბრეჰტს კანონზომიერად მიაჩნია გამოსახვის საშუალებათა ფუნქციის შეცვლა მწერლის შემოქმედებითი ევოლუციის პროცესში. იგი დარწმუნებულია, რომ ახალი მსოფლმხედველობის საფუძველზე შეიძლება სხვა დანიშნულება და გააზრება ჰქონდეს დრამისა თუ ლექსის მხატვრულ-სტილისტურ კომპონენტებს, რომელთაც ტრადიციულად არარეალისტური ლიტერატურული სკოლები იყენებდნენ. ლუკაჩის

„რეალიზმი-ანტირეალიზმის“ კონცეფციის საპირისპიროდ ბრეჰტი ამ ასპექტში ერთგვარად იცავს ისეთ მწერლებსაც კი, როგორიცაა ჯოისი და კაფკა. მართალია, ამბობს ის, მათი ნაწარმოებები „კრიზისის დოკუმენტებია“, მაგრამ მათ შემოქმედებაში არის „განვითარებული ტექნიკური ელემენტები“, რომელთაც გარკვეული ადგილი დაიკავეს მხატვრული აზროვნების ისტორიაში. ბრეჰტის მიხედვით, ასეთი „ელემენტებია“ ჯოისის შინაგანი მონოლოგი და კაფკას „გაუცხოება“, ასეთივეა, მისივე სიტყვებით, მხატვრული სტილის ისეთი თავისებურებები, როგორიცაა „ელემენტების დისოციაცია“ (დიობლინი, დოს პასოსი), მონტაჟი (ეაიზერი) და სხვ. „ვინც რეალიზმს წმინდად ფორმალისტურად განსაზღვრავს, — წერს ბრეჰტი, მას შეუძლია ყველაფერი თქვას თხრობის ისეთ ტექნიკურ საშუალებათა საწინააღმდეგოდ, როგორიცაა მონტაჟი, შინაგანი მონოლოგი ან გაუცხოება, მაგრამ ეს არ იქნება თქმული რეალიზმის პოზიციიდან. თავისთავად ცხადია, შინაგანი მონოლოგი შეიძლება იყოს ფორმალისტურიცა და რეალისტურიც, ისიც ცნობილია, რომ შინაგანი მონოლოგით შეიძლება სინამდვილე სწორად ავსახოთ ან არასწორად. საკუთრივ ფორმის საკითხებზე დაუფიქრებლად არ უნდა ვილაპარაკოთ მარქსიზმის სახელით“.

რეალიზმის ლუკაჩისეული გაგება უარყოფს ყოველგვარ „მხატვრულ ექსპერიმენტს“, რადგან რეალისტური ნაწარმოების მხატვრული ფორმა „დადგენილია და განსაზღვრული“, მხატვრულ ნაწარმოებებში გამორიცხავს პირობითობასა და აბსტრაქციას, მონტაჟსა და შინაგან მონოლოგს, ალეგორიულ-მოჩვენებით პლანსა და სიმბოლიკურ პერსონაჟებს. ბრეჰტისათვის კი, როგორც ვიცით, ყოველივე ეს განვითარებული, დახვეწილი „მხატვრული ელემენტებია“, რომელიც რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდის სიფართოვესა და მრავალმხრივობაზე მეტყველებს, როცა კი სწორ იდეურ საფუძველზეა გამოყენებული და გააზრებული. ნაწარმოების თემატურ ქარგას, ეანრულ თვისებურებასა და მხატვრულ სტრუქტურას, ბრეჰტის მიხედვით, კლასობრივი ბრძოლის, საზოგადოებრივი ცხოვრების კონკრეტული მოთხოვნები განსაზღვრავს. ყოველი ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები შემოქმედებითი ძიების შედეგია და არა მზამზარეული ფორმებისა თუ ელემენტების მექანიკური გადმოტანის ან განახლების ნაყოფი. ახალი ფორმა, გაბედული ექსპერიმენტი თავისთავად არაფერია, თუ მათი გამოყენება იდეური შინაარსის გახსნას არ ემსახურება. მაგრამ ახლის ძიება, ფორმისა და შინაარსის ახლებური სინთეზი, ახალი ფორმა და სტრუქტურა საჭიროა და აუცილებელი. არ უნდა შეგვაშინოს ზოგიერთმა კონსერვატორმა, წერს ბრეჰტი, რომლებიც ახალი ფორმების დანახვაზე ბრალმდებლის ხმაზე გაიძახიან: ფორმალიზმი, ფორმალიზ-

მიო. ყველაზე ცუდი ფორმალისტები, აგრძელებს ბრეჰტი, სწორედ ისინი არიან, რომლებიც მხოლოდ ძველ ფორმებზე ლოცულობენ, მხოლოდ ფორმებს განიხილავენ და სწავლობენ. მათ საპასუხოდ ბრეჰტი წერს: „ცვლილებანი, რომლებიც არაფერს არ ცვლიან, ცვლილებანი „ფორმის მიხედვით", აღწერა, რომელიც მხოლოდ გარეგანს გვაცნობს და არ გამოდგება დასკვნისათვის, ქცევა ფორმის მიხედვით, მოქმედება ფორმის გულისათვის, შემოქმედებითი ნიმუშები, რომლებიც ქაღალდზე რჩება, საქმის მხოლოდ სიტყვიერი აღიარება — ყველაფერი ეს ფორმალიზმია..."

მაშასადამე, ბრეჰტისათვის მხატვრული ფორმა თვითმიზანი არ არის. მას აინტერესებს, ვთქვათ, მონტაჟი და შინაგანი მონოლოგი არა თავისთავად, არამედ პრაქტიკულად, შემოქმედებით პროცესში, ე. ი. აინტერესებს ის, რას აღწევს მწერალი მათი გამოყენებით. საკუთარი გამოცდილების მიხედვით „იოჰანასა" და „მრგვალთავიანების" ავტორი განმარტავს, მაგალითად, როგორი დადებითი როლი შეასრულა მონტაჟის ტექნიკამ რევოლუციურ-პროლეტარული თეატრის ისტორიაში. ასევე საგანგებოდ აღნიშნავს ხოლმე ის ალფრედ დიობლინის თხრობის ეპიკურ კულტურასა და გეორგ კაიზერის დრამის სტრუქტურას, რაც შემოქმედებითად აითვისა „ეპიკური" პიესების და თეატრის ავტორმა.

ვრცელ ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილში „შენიშვნები რეალისტურ მეთოდზე" (1940) ბრეჰტი მიუთითებს: მწერალი, რომელიც ისტორიულად დრომოჭმულ სოციალურ სინამდვილეს ემსახურება, ვერ გრძნობს მისი კლასის მოახლოებულ აღსასრულს და ვერ ახერხებს თვალი გაუსწოროს რეალურ სინამდვილეს, — არ შეიძლება რეალისტი იყოს. რეალიზმის დადგინება და აღმავლობა დაკავშირებულია მხოლოდ იმ კლასთან, რომელიც ისტორიულად მზადაა წარმართოს საზოგადოებრივი ცხოვრება. მხოლოდ ამ საფუძველზე შეიქმნება „დიდი, ყოველმხრივი შემოქმედებითი რეალიზმი, რომელიც საზოგადოების ყველა სფეროს მოიცავს..."

ბრეჰტი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ნამდვილი რეალისტისათვის საკმარისი არაა სოციალური მოვლენების შემჩნევა და ფიქსირება. საჭიროა მათი ანალიზი საზოგადოებრივი განვითარების ობიექტურ კანონზომიერებათა მიხედვით. გრძნობადი აღქმით დაკმაყოფილება, სინამდვილის შეზღუდვა მხოლოდ იმით, რაც შეგრძნებებში გვეძლევა, ნატურალიზმამდე და სენსუალიზმამდე მიგვიყვანს, „ნატურალიზმი კი ისე ჰგავს რეალიზმს, როგორც სოფისტიკა დიალექტიკას, უკეთესად რომ ვთქვათ, როგორც ვულგარული მექანისტური მატერიალიზმი დიალექტიკურ მატერიალიზმს" — შენიშნავს ბრეჰტი.

ნაშრომის — „შენიშვნები რეალისტურ მეთოდზე“ დასკვნით ნაწილში „რეალიზმის ყოველმხრივობა“ ვკითხულობთ: „რეალისტი რეალისტურად მოქმედებს ყოველი მიმართულებით: თავისი მკითხველის მიმართ, საკუთარი მეთოდის მიმართ, თავისი თემატური მასალის მიმართ. ის ითვალისწინებს მკითხველის საზოგადოებრივ მდგომარეობას, კლასობრივ პოზიციას, მის დამოკიდებულებას ხელოვნებისადმი, მის აქტუალურ მიზნებს. რეალისტი მწერალი აპირებს საკუთარ კლასობრივ პოზიციას... ის არ წყვეტს მკითხველს კონკრეტულ სინამდვილეს, არ უპირისპირებს მას საკუთარ სამყაროს, არ იქცევა საგნებისა და მოვლენების საზომად, არ ცდილობს შექმნას საგანგებო ფონი, განსაკუთრებული კოლორიტი... თავის ცოდნას არ ამოწურავს გრძნობადი შთაბეჭდილებებით... პრაქტიკითა და მეცნიერული ცოდნით ამოწმებს შეცნობილ სინამდვილეს... ის სინამდვილეს ხედავს სქემატიზმის, ყალბი იდეოლოგიისა და ცრურწმენის წინააღმდეგ ბრძოლაში. ის სინამდვილეს ხატავს მის მრავალფეროვნებასა და მრავალწახნაგოვან განვითარებაში, მოძრაობასა და წინააღმდეგობრიობაში. მისთვის ხელოვნება არის ადამიანთა ისეთი პრაქტიკა, რომელსაც თავისი სპეციფიკური ნიშანთვისებები, თავისი ისტორია აქვს...“

ბრეჰტმა კარგად იცის, რომ სინამდვილის შემეცნება „არ არის უბრალო, პირდაპირი, სარკისებური — მკედრული აქტი“, რომ შემეცნების რთულ პროცესში არის შესაძლებლობა „ფანტაზია გასცილდეს ცხოვრებას“, „აბსტრაქტული ცნება, იდეა **გარდაქმნას ფანტაზიად**“ (ლენინი). ამიტომ დოგმატური რეალიზმის სინამდვილისადმი მოჩვენებით ერთგულებას, ბრეჰტი უპირისპირებს ასახვის ისეთ ფორმას, რომელიც სინამდვილეს უბრალოდ კი არ იმეორებს, არამედ აქტიურადაა მიმართული ასახული ობიექტისადმი, რათა გარდაქმნას და დაიმორჩილოს იგი. ბრეჰტის მხატვრული სახეები, „ქმედითი მხატვრული სახეებია“, რომლებმაც საგნები და მოვლენები დაპირისპირებულთა მილიონობაში და მომავლის განასერში უნდა გვიჩვენოს. იგი ამბობს: „ჩვენმა კრიტიკოსებმა ბრძოლის პირობები უნდა შეისწავლონ და აქედან განაეითარონ ესთეტიკა. წინააღმდეგ შემთხვევაში მათი ესთეტიკა არ გამოგვადგება, ვინაიდან ჩვენ ვიბრძვით“. ბრეჰტისათვის ფორმალიზმია როგორც „მარადუცვლელი შინაარსისათვის ახალი ფორმების ძიება“, ასევე „ახალი შინაარსისათვის ძველი ფორმის შენარჩუნება“. იგი საკუთარ წარსულს იხსენებს: „მე თეითონ ლიტერატურისა და თეატრის ყველა სფეროში ძველი, კონვენციონალური ფორმებით დავიწყე. ეს იყო სიმღერა და ბალადა ლირიკაში, დრამაში — ხუთმოქმედებიანი პიესა, რომელშიც საზოგადოებრივი გარემო იყო აღწერილი; რომანში — მრავალგზის გადაკვანძული ფაბულა. მაგრამ

ბრძოლამ მაიძულა ახალი ფორმები მომენახა. წერის ძველი მეთოდი ხელს მიშლიდა ბრძოლაში. მე, სწორედ მე, წერის ბევრი მანერა შევისწავლე. მაგრამ ჩემთვის უცხოა მათი ყოველი ისეთი შეფასება, რომელიც მხედველობაში არ იღებს ბრძოლის მოთხოვნილებებს".

იგივე აზრები რამდენადმე უფრო ვრცლადაა გადმოცემული „საბუშაო ჟურნალში". 1938 წლის 3 აგვისტოს ჩანაწერებში ვკითხულობთ: „რადგან ჩემს სფეროში ნოვატორი ვარ, ზოგიერთი ისევ გაპყვირის, რომ მე ფორმალისტი ვარ. ისინი ვერ პოულობენ ძველ ფორმებს ჩემს ნაწარმოებებში, კიდევ უფრო ცუდი, პოულობენ ახალ ფორმებს და ფიქრობენ, რომ სწორედ ეს ფორმები მაინტერესებს. მაგრამ მე ყველას ვუჩვენე, რომ ფორმალურს ყველაზე ნაკლებად ვაფასებ. სხვადასხვა დროს ვსწავლობდი ლირიკის, პროზის, დრამატურგიის, თეატრის ძველ ფორმებს და მათზე უარს ვამბობდი მაშინ, როცა ისინი ხელს მიშლიდნენ მეთქვა ის, რისი თქმაც მსურდა..."

შენიშვნებში „სოციალისტურ რეალიზმზე" ბრეჰტი კვლავ ეხება ტრადიციის საკითხს, კერძოდ, მე-19 საუკუნის კრიტიკულ რეალიზმს (ბრეჰტი „ბურჟუაზიულ რეალიზმს" ხმარობს) და ცდილობს რამდენადმე მაინც დაძლიოს ის ცალმხრივობა, რომელიც ადრინდელ წერილებში შეინიშნებოდა. „კარგად ვიცი, — წერს შენიშვნების ავტორი,— რა დადებით მომენტებს თავაზობს ჩვენს ბრძოლას ის მეთოდი, რომლითაც გასული საუკუნის ბურჟუაზიული რომანია დაწერილი, მე ეს მეთოდი ვისწავლე, რამდენადაც შევძელი. მაგრამ ვხედავ მის მნიშვნელოვან უარყოფით მომენტებსაც. ამან განაპირობა ჩემი რთული მიმართება ბურჟუაზიული ლიტერატურის რეალისტებისადმი. მე მათ ვაღიარებ, მიყვარს ზოგიერთი ნაწარმოები, ვსწავლობ კიდეც მათგან, ვცდილობ მივაღწიო იმ დონეს, რომელსაც დასავლურმა სამყარომ მათში მიაღწია. მაგრამ საჭიროა აგრეთვე უფრო მაღალ დონეზე ახვიდე..." ბრეჰტი დარწმუნებულია, რომ უფრო მაღალ დონეზე ასვლა შეიძლება მხოლოდ **სოციალისტური რეალიზმის** გზით.

თეორიული პრინციპების მეცნიერულად დასაბუთება საქმის ერთი მხარეა, არანაკლები მნიშვნელობა აქვს ამ პრინციპების შემოქმედებით პრაქტიკაში ხორცშესხმასა და რეალიზაციას. ორი ათეული წლის გამოცდილებით ვიცი, წერს ბრეჰტი, რომ სწორად ჩამოყალიბებული თეორიული პრინციპი მიზანს ვერ მიაღწევს, თუ ის ასევე სწორად არ განხორციელდა ცხოვრებაში. ყოველი ახალი ამოცანა ახალ მეთოდებს მოითხოვს. ამიტომ მხატვრულად ასახულმა სინამდვილემ საზოგადოებრივი ზემოქმედების ფუნქცია რომ შეასრულოს, საჭიროა ასახვის ფორმებისა და ხერხების მუდმივად სრულყოფა.

ცხოვრების განვითარება და ცვალებადობა მხატვრული ფორმების

მრავალფეროვნებას, განახლებასა და სრულყოფას მოითხოვს. ბრეჰტ-სულ უფრო ხშირად იმეორებს თავის ერთ-ერთ ძირითად თეზისს: „ეპიკური“, არაარისტოტელური დრამისა და თეატრის გზა, მხოლოდ ერთ-ერთი გზაა ხელოვნებაში, რომელმაც „დიდი მოვლენები დიდ მასშტაბებში“ უნდა გვიჩვენოს. ეს გზა გულისხმობს ძველი და ახალი ფორმების გამოყენებას, ცნობილი ექსპერიმენტების გაგრძელებას, რათა მივაღწიოთ ხელოვნების ზემოქმედებას საზოგადოებაზე. მხოლოდ და მხოლოდ დიდი საზოგადოებრივი ფუნქციის შესრულებისათვის ესაჭიროება „ეპიკურ“ თეატრს იმის მიღწევა, რომ პრაქტიკულად შეეაერთოო სულიერი აღზრდისა და ესთეტიკური ტკბობის მოთხოვნები. „ეპიკურმა“ ხელოვნებამ უნდა მიაღწიოს ესთეტიკურ ტკბობას „გაუცხოების“ საფუძველზე („ექსპერიმენტული თეატრის შესახებ“, 1939).

1941 წლის 12 იანვრის ჩანაწერებითაც ბრეჰტი გვაფრთხილებს: „ყოველგვარი განხილვის დროს უნდა გვახსოვდეს, რომ არაარისტოტელური თეატრი უპირველეს ყოვლისა თეატრის მხოლოდ ერთ-ერთი ფორმაა, იგი ემსახურება გარკვეულ საზოგადოებრივ მიზნებს და არა აქვს უზურპატორული მნიშვნელობა. მე პირადად შემიძლია არისტოტელური თეატრი ზოგიერთი წარმოდგენების დროს არაარისტოტელურთან ერთად გამოვიყენო...“ და მართლაც, როგორც ვიცით, ბრეჰტი არისტოტელურ პიესებსაც წერს („ქალბატონ კარარის თოფები“, „შიში და სიღატაკე მესამე იმპერიისა“ და სხვ.), ტრადიციულ-დრამატულ ნაწარმოებებში „ეპიკურ“ ელემენტებსაც იყენებს („დედა კურაჟი და მისი შვილები“, „გალილეის ცხოვრება“ და სხვ.), ტიპურ „ეპიკურ“ პიესებშიც მიმართავს ხოლმე „არაეპიკურ“ პასაჟებს და ა. შ. „ეპიკურ“ თეატრს, წერს ბრეჰტი, ადვილად განასხვავებენ სხვა თეატრებისაგან, მაგრამ არა კრიტერიუმების განსაზღვრული რაოდენობის საფუძველზე, არამედ მათი გამოვლენის კონკრეტული ფორმების მიხედვით. ეს პრობლემა ადვილად წყდება ყოველდღიურ ბრძოლაში: ვიყენებთ მას, რაც გვეხმარება და თავიდან ვიცილებთ, რაც ხელს გვიშლის.

ბრეჰტისათვის ახალი თეატრის აგება ნიშნავს — შეუცვალო საზოგადოებრივი ფუნქცია არსებულ თეატრს. საჭიროა ვეფლობდეთ პრინციპების გამოყენების ხელოვნებას. წერილში, რომლის სათაურია „პრინციპების გამოყენების შესახებ“, ვკითხულობთ: „ერთადერთი პრინციპი, რომელსაც ჩვენ არასოდეს შევბღალავთ, იყო: ყველა პრინციპი დაექვემდებაროს საზოგადოებრივ ამოცანას, რომლის შესრულებაც ყოველი ნაწარმოებით უნდა ვცადოთ...“

ცნობილია, რომ ბრეჰტს არ დაუწერია სპეციალური ესთეტიკური ტრაქტატი. ერთადერთი კრიტიკული ნარკვევი, რომელშიც ის ცდილობს თავიდან ბოლომდე და ყველა ასპექტში გაიაზროს „ეპიკური“

თეატრის თეორია და პრაქტიკა, — ესაა „მცირე ორგანონი თეატრისათვის“ (1948). ნარკვევის შესავალში ბრეჰტი გვპირდება, რომ „სათანადოდ გაგვაცნობს ესთეტიკურ თეორიას“, რომელიც რამდენიმე ათეული წლის პრაქტიკული მუშაობის საფუძველზე შეიქმნა. იქვე ისიც აა ნათქვამი, რომ აქამდე იგი ესთეტიკის პრობლემებს მხოლოდ „გაკვრით ეხებოდა“. ბრეჰტმა დაპირება მხოლოდ ნაწილობრივ შეასრულა. სამოცდაჩვიდმეტი თეზისის სახით მოგვაწოდა „ეპიკური“ ხელოვნების ძირითადი პრინციპები, რომლებშიც, მისი შენიშვნით, „აღწერილია მეცნიერული საუკუნის თეატრი“. მალე მან „ბერლინერ ანსამბლში“ მუშაობის პირველივე წლების გამოცდილებაც განაზოგადა და „მცირე ორგანონი“ ახალი შენიშვნებით შეავსო. ეს შენიშვნები ცნობილია, როგორც „მცირე ორგანონის დამატება“ (1952-54 წწ.).

„მცირე ორგანონის“ პირველივე თეზისში რეალისტური, „ეპიკური“ თეატრი ასეა განმარტებული: „თეატრი — ესაა ცოცხალ სურათებში ნამდვილ ან გამოგონილ მოვლენათა მხატვრული ასახვა, რომელიც ადამიანების ურთიერთობას გვიჩვენებს. ასახვის მიზანია გართობა...“ იქვე, მეორე თეზისში ბრეჰტი აკონკრეტებს: გართობა... ის კმაყოფილებაა, რომელიც თეატრში ასახულმა სინამდვილემ უნდა მოგვანიჭოსო. ამავე გაგებით ლაპარაკობს სიამოვნების განცდაზეც. ამ ფუნქციას, მისივე განმარტებით, თეატრი ყოველთვის ასრულებდა: „ყოველ ისტორიულ ეპოქას კმაყოფილების (სიამოვნების განცდის) თავისი ფორმები ჰქონდა. ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდნენ იმისდა მიხედვით, თუ როგორი იყო ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრების ფორმები“, ამბობს ბრეჰტი. იგი გამოჰყოფს „თეატრალური კმაყოფილების სუსტ (მარტივ) და ძლიერ (რთულ) ფორმებს და უპირატესობას ამ უკანასკნელს აძლევს. „ძლიერი (რთული) კმაყოფილება“, ბრეჰტის თქმით, „უფრო მრავალფეროვანია, შთამბეჭდავი, წინააღმდეგობრივი და ნაყოფიერია“; ბრეჰტი ისტორიულად განიხილავს ძველი ხალხების თეატრალურ სანახაობათა მხატვრულ ეფექტს, რასაც მაყურებლის გართობის დანიშნულება ჰქონდა. შიშისა და თანაგრძნობის საშუალებით მაყურებლის განწმენდაც, რასაც არისტოტელე კათარსისს უწოდებდა, წერს ბრეჰტი, მიზნად ისახავდა ადამიანთათვის სიამოვნების მინიჭებას. გართობის ძველი ფორმები, სიამოვნების ძველებური განცდა, არისტოტელური თეატრის ეფექტები, შექსპირისეული თეატრალური ხელოვნებაც კი, შენიშნავს ბრეჰტი, ვერ აკმაყოფილებს თანამედროვე ადამიანს, რადგან არსებითად შეცვლილია მისი ინტელექტუალური ძალა, მისი მიმართება ბუნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრებისადმი. ჩვენ „მეცნიერული საუკუნის ბავშვები“ ვართ. საზოგადოებრივი ცხოვრება შეიცვალა, შეიცვალა მისი მეცნიერული საფუძველიც. „ასახულ სინამდვი-

ლეს ჩვენ სხვაგვარად განვიცდით, ვიდრე ჩვენი წინაპრები". აზროვნების მეცნიერული მეთოდი, მეცნიერების მიღწევები, ამბობს ბრეჰტი, ჩვენი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ყველა სფეროს განსაზღვრავს. **სინამდვილის, საზოგადოების მეცნიერული ცოდნა აუცილებელია სინამდვილისა და საზოგადოების მხატვრული ასახვისათვის — ასეთია ბრეჰტის ერთ-ერთი ძირითადი დებულება.** მხოლოდ აზროვნების მეცნიერულ მეთოდზე დაფუძნებულმა მხატვრულმა გარდასახვამ შეიძლება მოგვანიჭოს კმაყოფილება და სიამოვნება, რაც აუცილებელია მეცნიერული საუკუნის თეატრისათვის. მომავალში, „შრომის ახსნის" შემდეგ, წერს ბრეჰტი, ხელოვნებისათვის სიამოვნებისა და კმაყოფილების წყარო თვით ადამიანთა ახალი, შემოქმედებითი შრომა იქნება. ბურჟუაზიის ბატონობის პირობებში კი, შენიშნავს ბრეჰტი, თეატრი მხოლოდ მაშინ შეასრულებს თავის ესთეტიკურ ფუნქციას, როცა მისი დამოკიდებულება სინამდვილისადმი კრიტიკული იქნება. ეს ნიშნავს, თეატრმა აქტიური მონაწილეობა მიიღოს საზოგადოებრივი გარდაქმნის მიმდინარე პროცესში, მხარი დაუჭიროს ფართო მასების ბრძოლასა და შემოქმედებით ინიციატივას. აქტიური, კრიტიკული პოზიციის გარეშე თეატრი ვერ შეძლებს სინამდვილის ისეთ ჩვენებას, როგორსაც მნიშვნელობა ექნება საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის. ბრეჰტი კონკრეტულად მსჯელობს იმ თეატრალურ პრინციპებზე („გაუცხოების ეფექტი", მსახიობის თამაშის „ეპიკური სტილი", მაყურებლის კრიტიკული განწყობა და ა. შ.), რომლებიც აუცილებელია მეცნიერების საუკუნის თეატრისათვის. ყველგან ხაზგასმულია ხელოვნების კლასობრივი ხასიათი და ხელოვანის შემოქმედებითი პოზიციის პარტიულობა: „ვერავინ დადგება მებრძოლ კლასებზე მაღლა, ვინაიდან ვერავინ ვერ დადგება ადამიანებზე მაღლა. ვიდრე საზოგადოება კლასებადაა დაყოფილი, მას არ შეიძლება ერთი საერთო რუპორი ჰქონდეს. ამიტომ ხელოვნების **არაპარტიულობა** ნიშნავს მხოლოდ იმას, რომ იგი გაბატონებულ პარტიას ეკუთვნის".

ბრეჰტი „დიალექტიკის ფანატიკოსია". „მეცნიერების საუკუნის თეატრს შეუძლია, — წერს ბრეჰტი „მცირე ორგანონის დამატებაში", დიალექტიკა სიამოვნების წყაროდ აქციოს. მოულოდნელი შემობრუნება ან ნახტომისებური გადასვლა მოქმედების ლოგიკური განვითარების პროცესში, სიტუაციათა ცვალებადობა, გონებამახვილური წინააღმდეგობები და ა. შ. გვანიჭებს სიამოვნებას, რომელიც ადამიანების, საგნებისა და პროცესების სიცოცხლისუნარიანობიდან მომდინარეობს. ამიტომაა, რომ სიამოვნება აძლიერებს ცხოვრების ხალისს, ხელს უწყობს ცხოვრების ხელოვნებას. შენიშვნა მთავრდება ბრეჰტის ცნობილი გამოთქმით: **„ყველა ხელოვნება ემსახურება უდიდესს ხელოვნე-**

ბათა შორის — ცხოვრების ხელოვნებას". ადამიანის „ცხოვრების ხელოვნებას" ემსახურება მეცნიერული საუკუნის თეატრიც, „ეპიკური" დრამაც. სწორედ ეს დებულება კონკრეტდება „მცირე ორგანონის" თეზისებში, „დამატების" შენიშვნებში. ბრეჰტი ისეთ მხატვრულ კომპონენტებსაც კი არ ივიწყებს, როგორიცაა ფაბულა, სიუჟეტი, ლირიკული ჩანართი, ავტორისეული რემარკა, სცენის სათაური და სხვ. სიუჟეტის შესახებ, მაგალითად, „დამატებაში" წერს: „სიუჟეტი არის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესების არა უბრალო გამეორება, არამედ ავტორისეული მხატვრული ჩვენება, რომელშიც გამოთქმულია მისივე აზრები საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე. მაშასადამე, დრამის პერსონაჟებიც არიან არა ცოცხალი ადამიანების ორეულები, არამედ მხატვრული სახეები, რომლებიც ავტორისეულ ჩანაფიქრს განასახიერებენ". სინამდვილის შემეცნების პროცესი, სინამდვილის მხატვრული გარდასახვა მიზანს აღწევს მხოლოდ მაშინ, როცა მისი საფუძველი მარქსისტული დიალექტიკაა. ამიტომაც იყო, რომ ის სიცოცხლის ბოლო წლებში „ეპიკურის" „დიალექტიკურით" შეცვლაზე ფიქრობდა. ამ წლების თეატრალურ-კრიტიკულ შენიშვნებსა და ჩანაწერებში, რომლებიც გაერთიანებულია სათაურით „დიალექტიკა თეატრში" (1953), დიალექტიკას, რომელიც ბრეჰტს თეატრალური პრობლემების გადაწყვეტაში ეხმარება, ის „გამოყენებით დიალექტიკას" უწოდებს.

„დიალექტიკა თეატრში" შეიცავს ცალკეულ შენიშვნებსა და ფრაგმენტებს, რომელთაც გარკვეული მნიშვნელობა აქვთ დრამის თეორიული საკითხების განხილვის დროს. ასეთია პირველ რიგში კრიტიკული შენიშვნები „პიესების სხვადასხვა სტრუქტურა" (იანვარი, 1956). ახალგაზრდა დრამატურგებს ბრეჰტი ურჩევს შემოქმედებითად გამოიყენონ დრამის ისტორიაში ცნობილი მხატვრული ფორმები. ახალი ისტორიული სინამდვილე, რომელიც გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში შეიქმნა, ახალი ფორმების ძიებას მოითხოვს. შემოქმედებითი ძიების დროს, ბრეჰტის აზრით, უმჯობესია კლასიკოსებს მივმართოთ, ვისწავლოთ მათი მხატვრული ტექნიკა, რომელიც შესაფერისია „დიდი მოქმედებისათვის". ჩვენ შეგვიძლია, წერს ის, პიესის სტრუქტურა „დიდი პოლიტიკური პიესის „ემილია გალოტისა" და „ვალენშტაინის" მიხედვით ვისწავლოთ, რიტორიკას გოეთესა და შილერთან გავეცნოთ, მასობრივი სცენების ნიმუშები „დემეტრიუსსა" და „დანტონის სიკვდილში" ვიპოვოთ: ჩვენ უნდა ვისწავლოთ, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენი კლასიკოსების მუდმივი ექსპერიმენტები. უნდა გვესმოდეს როგორი განსხვავებაა „ყაჩაღებსა" და „ვილჰელმ ტელს", „ფაუსტსა" და „იფიგენიას" ან „მოქალაქე გენერალს" შორის. კლასიკოსთა შორის

ბრეჰტი გამოჰყოფს შექსპირს, რომელსაც, მისი სიტყვებით, „ყოველთვის საგანგებოდ და თავიდან უნდა ვსწავლობდეთ“. „შექსპირი ახალი პიესის არსს ერთადერთ სცენაში ჩააქსოვს ხოლმე, მაგრამ არსებითი არაფერი რჩება ყურადღების გარეშე“. კლასიკოსების დრამატულ ნაწარმოებთა შემოქმედებითი ათვისება, ცნობილ მხატვრულ სტრუქტურათა შემოქმედებითი გამოყენება, წერს ბრეჰტი, დაგვეხმარება გადავწყვიტოთ ძირითადი პრობლემა: მოვნახოთ ისეთი მხატვრული ფორმა, რომელიც მიესადაგება დიდ სოციალურ გარდაქმნებს, შესაძლებლობას მოგვცემს ავსახოთ სინამდვილე მისთვის ნიშანდობლივ წინააღმდეგობათა მთლიანობაში; „დრამატურგებმა, რომელთაც სურთ ცვალებადი სამყარო ისეთად გვიჩვენონ, რომლის გარდაქმნაც შეიძლება, ხელი უნდა ჩასჭიდონ მის წინააღმდეგობებს, რადგან სწორედ ამაშია ძალა, რომელიც სამყაროს გარდაქმნის“.

შეიძლება თუ არა თეატრმა თანამედროვე სამყარო გვიჩვენოს? დადებითი პასუხი „მცირე ორგანონის“ ავტორმა დამაჯერებლად დაასაბუთა თავის ხელოვნების თეორიაში, ხოლო ლოგიკურად გამოიტანა „ეპიკური“ თეატრის პრაქტიკიდან. ბრეჰტის პასუხი ასეთია: „ჩვენი საუკუნის თეატრმა მასები უნდა გაართოს, აღზარდოს და აღაფრთოვანოს. მან უნდა შექმნას ხელოვნების ისეთი ნაწარმოები, რომლებშიც ასახულმა სინამდვილემ ყველას უნდა უთხრას, რომ შეიძლება სოციალიზმის აშენება. მაშასადამე, თეატრი სიმართლეს, ადამიანობასა და მშვენიერებას უნდა ემსახუროს“.

ეს პასუხი, რომელიც ფრაგმენტის სახითაა დარჩენილი, ბრეჰტმა სიცოცხლის ბოლო წლებში დაწერა. უდავოა, რომ სოციალისტური გარდაქმნების პირველმა შედეგებმა გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში ახალი შემოქმედებით პრობლემები დააყენა მწერლის წინაშე. უკანასკნელი პერიოდის კრიტიკული შენიშვნების, თეზისების, ფრაგმენტებისა და სხვა მასალების გაცნობა გვარწმუნებს, რომ ბრეჰტი დიდ ყურადღებას აქცევდა სოციალისტური რეალიზმის თეორიული საკითხების შემდგომ დამუშავებას, რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდის სრულყოფასა და განვითარებას.

სოციალისტური რეალიზმი, — ვკითხულობთ ბრეჰტის თეზისებში „სოციალისტური რეალიზმი თეატრში“ (1954), — არის ხელოვნების საშუალებით საზოგადოებრივი ცხოვრების მართალი ასახვა სოციალისტური პოზიციიდან. ასეთ ასახვას ძალა შესწევს ჩაწვდეს სოციალური პროცესების არსს და წარმოშვას სოციალისტური ხასიათის იმპულსები. სიამოვნება, რომელიც ყოველგვარმა ხელოვნებამ უნდა მოგვანიჭოს, სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში მეტწილად არის შედეგი იმის შეგნებისა, რომ საზოგადოებას შესაძლებლობა აქვს განსა-

ზღვროს ადამიანის ბედი“. სოციალისტური რეალიზმის ერთადერთი კრიტერიუმი თვით საზოგადოებრივი ცხოვრებაა, რომელსაც მწერალი მშრომელი ხალხის პოზიციებიდან ასახავს. თვით ასახვის პროცესი აქტიური შემოქმედებითი პროცესია. რადგან სოციალისტური რეალისტისათვის ასახული სინამდვილე ისეთი ფენომენია, რომელიც ცხოვრების გარდაქმნასა და წინსვლას უწყობს ხელს. ბრეჰტის სიტყვებით, სოციალისტური რეალიზმი მებრძოლი ხელოვნებაა, რომელიც გამორიცხავს ყალბ შეხედულებებს ადამიანსა და ადამიანთა ცხოვრებაზე, აძლიერებს მასების შემოქმედებით აქტივობას. „სოციალისტურ-რეალისტურ ხელოვნებაში ხასიათები და მოქმედება ნაჩვენებია როგორც ისტორიული, ცვალებადი და წინააღმდეგობრივი. ეს ნიშნავს დიდ გარდატეხას ხელოვნებაში; აუცილებელია სერიოზული ფუშაობა, რათა მივაგნოთ ახალ მხატვრულ საშუალებებს“. ასეთი საშუალებების აღმოჩენისა და დაუფლებისათვის საჭიროა თვით ცხოვრების, ხალხის ფსიქიკური წყობის ცოდნა და არა კაბინეტური მწიგნობრობა, ან კიდევ ფანტაზიის სფეროში სრბოლა, არც ძველი ხელოვნების ისტორიაში ცნობილი ფორმებისა და საშუალებების უარყოფაა გამართლებული. საჭიროა კრიტიკული მიდგომა, მათი შემოქმედებითი ათვისება, კლასიკოსების ხელოვნება უნდა ვისწავლოთ, მაგრამ ამით არ უნდა დავკმაყოფილდეთ, თუ გვინდა ახალი სინამდვილის მხატვრული ჩვენებისათვის საჭირო ფორმა ვიპოვოთ, ამბობს ხოლმე ბრეჰტი. მისივე თქმით, ახლის მხატვრული ჩვენება ძნელია. ამიტომ აუცილებელია სოციალისტური რეალიზმის, როგორც შემოქმედებითი მეთოდის მუდმივი სრულყოფა, განახლება და გარდაქმნა. „სოციალისტურ რეალიზმს შესრულების ბევრი მანერა ექნება. თუ მხოლოდ ერთი სტილი დარჩა, მაშინ იგი დაიღუპება ერთფეროვნების შედეგად... ის, რაც წარმოიშობა, უნდა განვავითაროთ. აზრი არა აქვს შევადგინოთ, შევთხზათ ესთეტიკა და ველოდოთ იმას, რომ დრამატურგები ესთეტიკის მოთხოვნათა მიხედვით დაწერენ პიესებს. ჭეშმარიტი ხელოვნების ნიმუში მისი ადამიანზე ზემოქმედების მიხედვით უნდა შევაფასოთ და არა არსებულ მოდელებთან და ცნობილ ნიმუშებთან შედარებით“, დასძენს ბრეჰტი.

ადამიანთა შემოქმედებითი აქტივობის გაძლიერება, მასებში გმირული სულის გაღვივება მთავარია ბრეჰტის რეალისტური ხელოვნების თეორიაში. ეს არის „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის ძირითადი მიზანიც. „საკმარისი არაა, — წერს ბრეჰტი, — თეატრისაგან მოვითხოვოთ სინამდვილის მხოლოდ შემეცნება, მხატვრულ სახეებში ჩვენება. ჩვენმა თეატრმა უნდა აღძრას შემეცნების სურვილი და უნდა მოგვანიჭოს სინამდვილის გარდაქმნით გამოწვეული სიამოვნება. ჩვენს მაყუ-

რებელს არა მარტო უნდა ესმოდეს როგორ ათავისუფლებენ მიჯაჭ-ვულ პრომეთეს, არამედ თვითონაც უნდა ჰქონდეს მისი განთავი-სუფლების სურვილი...“

ამ გაგებით ლაპარაკობს ხოლმე ბრეჰტი სოციალისტურ რეა-ლიზმზე, როგორც მებრძოლ ხელოვნებაზე.

მებრძოლი რეალისტური ხელოვნება ახალი ადამიანის სულიერი აღზრდის ძლიერი საშუალებაა. იგი საზოგადოებრივი ცხოვრებით საზრდოობს და მისი სრულყოფისაკენ არის მიმართული. ძველი და ახალი მხატვრული საშუალებები, იდეისა და ფორმის დიალექტიკური მთლიანობა მას ესაჭიროება სოციალიზმის მშენებელი ხალხის პოზიცი-ებიდან სინამდვილის ისე ჩვენებისათვის, რომ ხელი შეუწყოს ახლის, დადებითის წარმოშობასა და განვითარებას, ძველის, დრომოჭმულის წინააღმდეგ ბრძოლას. ამიტომ ბუნებრივია, რომ სოციალისტური რეა-ლიზმის ორგანული ნაწილია ქმედითი კრიტიციზმი, რომელიც განსა-კუთრებული სახით ვლინდება „ეპიკურ“ დრამაში მაშინ, როცა კონ-ფლიქტი კლასობრივი ხასიათისაა. კრიტიციზმი აუცილებელია სოცი-ალისტური სინამდვილის ამსახველ ნაწარმოებებშიც, რადგან წინააღ-მდეგობათა დაძლევის გარეშე განვითარება არ არსებობს. მხოლოდ ამ თვალსაზრისით ლაპარაკობს ბრეჰტი იმაზე, რომ „სოციალისტური რეალიზმი კრიტიკული რეალიზმიც უნდა იყოს“. სხვა შენიშვნაში იგივე დებულება ასეა გაშლილი: „კრიტიკული ელემენტი რეალიზმში არ შე-იძლება მივჩქმალოთ. მას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. პირდა-პირი ასახვა, კიდეც რომ შეიძლებოდეს, ვერ გამოხატავს ჩვენს თვალ-საზრისს. სინამდვილის ასახვის დროს აუცილებელია მისი კრიტიკა. ეს იქნება რეალისტური კრიტიკა...“ კრიტიკულ ელემენტებთან უშუ-ალო კავშირი აქვს ესთეტიკურ განცდასაც, ან, როგორც ბრეჰტი ამბობს, „ხელოვნების განცდა კრიტიკული განწყობის გარეშე შეუძლე-ბელია. თუ პროლეტარიატს კრიტიკული განცდის უნარი არ ექნება, ბურჟუაზიულ მემკვიდრეობასაც ვერ აითვისებს“.

სამყაროს ესთეტიკური ათვისება ჰეშმარიტი ხელოვნების პირ-დაპირი დანიშნულებაა. ისტორიული პირობების მიხედვით იცვლე-ბა ათვისების შესაძლებლობა და ფორმები. სინამდვილის მხატვრული ათვისება, ადამიანის სულიერი აღზრდა და ესთეტიკური ფორმირება კანონზომიერი პროცესია სოციალისტურ საზოგადოებაში. დიდია სოციალისტური რეალიზმის მნიშვნელობა ამ პროცესის განვითარე-ბაში. „თუ გვინდა ახალი სინამდვილე მხატვრულად ავითვისოთ, ამ-ბობს ბრეჰტი, უნდა შევქმნათ ხელოვნების ახალი საშუალებები, ხოლო ძველი უნდა ვისწავლოთ და გადავაკეთოთ“...

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში, ამბობს ბრეჰტი, წამყ-

ვანი ადგილი უნდა დაიკავოს რევოლუციური პროლეტარიატის ისტორიულმა გამოცდილებამ, მუშათა და გლეხთა ბრძოლამ ახალი ცხოვრებისათვის. მაგრამ როგორი აქტუალურიც არ უნდა იყოს თემა თავისთავად, ეს არ არის საკმარისი ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოების შექმნისათვის. აუცილებელია მხატვრული შესრულების მაღალი კულტურა. ახლის ასახვა არაა იოლი საქმე. ახალი ყოველთვის ძველთან ბრძოლაში იბადება და ვითარდება. საჭიროა ბრძოლისა და განვითარების ჩვენება, აუცილებელია სოციალისტური რეალიზმისათვის ნიშანდობლივი თვისებრივად ახალი კრიტიციზმის გამოყენება. სოციალისტური რეალიზმი, დაასკვნის ბრეჰტი, ჩვენი განვითარების დიდი და ფართო გენერალური ხაზია.

ზოგიერთი ახალი ტენდენციის შესახებ თანამედროვე დრამაში

სოციალისტური რეალიზმი ორგანულად გულისხმობს მხატვრული პირობითობის დიდ ასპარეზს, სტილურ თავისებურებათა სიმრავლეს, მხატვრულ ფორმათა მრავალფეროვნებას, მისთვის მისაღებია ნებისმიერი ფორმა, რომელიც ცხოვრებისეული სიმართლის ჩვენებას ემსახურება.

ამ დებულებას დღეს იზიარებს საბჭოთა ლიტერატორების დიდი უმრავლესობა. „პირობითობა საერთოდ დამახასიათებელია ხელოვნებისათვის, — წერს ლ. ნოვიჩენკო. — სოციალისტური რეალიზმი იყენებს არა მარტო „ჩვეულებრივ", არამედ ზოგჯერ მხატვრული პირობითობის მეტად რთულ ფორმებსაც"; „ხელოვნების პირობითი, ჰიპერბოლური, რომანტიკული ფორმა უცხო არ არის სოციალისტური რეალიზმის მეთოდისათვის" (გ. ლომიძე); „მხოლოდ გაკვირვებას იწვევენ ის კრიტიკოსები, რომლებიც (ალბათ ინერციით) პირობითობას ისევ უპირისპირებენ რეალიზმს. ეს აშკარა უაზრობაა, მე ვიტყოდი, შემორჩენილი პირობითი რეფლექსია მხატვრული პირობითობის მიმართ" (ა. დიმშიცი) და ა. შ.

ციტირებული აზრები 60-იანი წლების დასაწყისშია გამოთქმული. ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ მანამდე ჩვენი ლიტერატურული კრიტიკა სხვაგვარად მსჯელობდა რეალისტურ შემოქმედებით მეთოდზე? მხატვრულ პირობითობაზე? არა, არ ნიშნავს, თუმცა 60-იანი წლების ბოლომდე ხელოვნების სფეროში დიდი გასაქანი ჰქონდა სხვადასხვა სახის ვულგარულ-სოციოლოგიურ და მექანისტურ-დოგმატურ შეხედულებებს. არ ნიშნავს, რადგან ჩვენშიაც და საზღვარგარეთაც იყვნენ

მწერლები და ხელოვნების მუშაკები, რომლებმაც სწორად, შემოქმედებითად გაიგეს ლენინური მოძღვრება პროლეტარულ კულტურასა და ლიტერატურის პარტიულობაზე, თანამედროვეობის თვალსაზრისით შეაფასეს ლიტერატურული ტრადიციები, ნოვატორულად გამოიყენეს მხატვრული აზროვნების ყოველი მონაპოვარი.

ჯერ კიდევ 20-იანი წლების ბოლოს ა. ვ. ლუნაჩარსკი წერდა: „სოციალისტური რეალიზმი გულისხმობს სტილთა მრავალფეროვნებას. იგი საჭიროებს კიდეც ასეთ მრავალფეროვნებას. სტილთა მრავალფეროვნება პირდაპირ გამომდინარეობს მისგან...“ სოციალისტურ რეალიზმს იგი უწოდებს „ფართო პროგრამას“ და განმარტავს: „...სტილისტურ ძიებათა სფეროში ჩვენს დრამატურგებს (მწერლებს საერთოდ) უნდა მივანიჭოთ უდიდესი თავისუფლება; მათი წარმატებისა და წარუმატებლობის მიხედვით უნდა გამოვიმუშავოთ ძირითადი სტილური ნორმები ჩვენი სოციალისტური მხატვრული შემოქმედებისათვის... ნუ ჩავიკეტებით ნორმებში. ვერიდოთ ნაადრევ კანონებს...“ ლუნაჩარსკი პირადად იცნობდა ბრეჰტსა და პისკარტორს, მაღალი აზრისა იყო მათ თეატრალურ მოღვაწეობაზე. უკვე 20-იანი წლების ბოლოს, როგორც გადმოგვცემენ, მან ბერლინში ნახა „სამგროშიანი ოპერა“. მომდევნო წლებშიც ისინი რამდენიმეჯერ შეხვდნენ ერთმანეთს და მეგობრულად საუბრობდნენ პროლეტარული ხელოვნების საჭირბოროტო საკითხებზე.

ლუნაჩარსკი მხარს უჭერდა ბრეჰტის „ექსპერიმენტებს“ „სტილისტურ ძიებათა სფეროებში“, აფასებდა მის თავდადებას რევოლუციური პროლეტარიატის საქმისათვის. საგულისხმო დამთხვევაა ისიც, რომ მას, მსგავსად ბრეჰტისა, კაიზერისა და შტერნჰაიმის პიესებიც მოსწონდა.

იმ პრინციპებს, რომელთაც ახლა ე. წ. „ფართო რეალიზმის“ მიმდევრები აღიარებენ, დიდი ხანია იცავდა ა. ფადეევი. საბჭოთა მწერლების პირველ ყრილობაზე (1934 წ.) იგი ამბობდა: „სოციალისტური რეალიზმისთვის სავალდებულო არაა სინამდვილისა და ყოფითი დეტალების გამეორება, ასლის გადაღება. სოციალისტური რეალიზმი თავისი ძირითადი შესაძლებლობებით გულისხმობს ფანტაზიის დიდ გაქანებას. იგი მოითხოვს უფრო სინთეზურ ფორმებს, ვიდრე ჩვენი ახლანდელი ფორმებია...“ ამ თვალსაზრისს იცავდა იგი მთელი შემოქმედებითი მოღვაწეობის მანძილზე. მის ერთ-ერთ უკანასკნელ შრომაში „შენიშვნები ლიტერატურაზე“ ვკითხულობთ: „ზოგიერთებს დღემდე მიაჩნიათ, რომ, მაგალითად, სოციალისტური რეალიზმი სრულიად უარყოფს სიმბოლიკას, პირობითობას, ზღაპრულობას... ჩვენი ცხოვრება და ხვალინდელი დღე შეიძლება აისახოს როგორც კლასიკური რეალისტური

რომანების მსგავსი ფორმით, ე. ი. ყოფით საფუძველზე, ასევე „ფაუსტისა“ და „დემონის“ მსგავსი ფორმით (რომანტიკული, ზღაპრული ან პირობითი ფორმით). საერთოდ, შეიძლება აისახოს ყოველგვარი ფორმით, რომელიც შესაძლებლობას მოგვცემს დავინახოთ სიმართლე“... ამავე აზრს ამგვარადაც იმეორებს: „ყველაფერი უნდა იყოს არსებითად ცხოვრებისეული, მაგრამ სავალდებულო არაა ყველაფერი იყოს ცხოვრების მსგავსი. მრავალ ფორმათა შორის შეიძლება იყოს პირობითი ფორმაც... საკითხის არსი ისაა, რომ ცხოვრების სიმართლის გადმოცემა შეიძლება ერთმანეთისაგან დიდად განსხვავებული ფორმებით...“ იგი სინანულს გამოთქვამს იმის გამო, რომ „მაყურებელი, მკითხველი, სამწუხაროდ, შეეჩვია მეტწილად მხოლოდ „ჩვეულებრივ“ რეალიზმს ყოფით საფუძველზე, ვინაიდან ფაქტიურად აქამდე დავიყვანეთ ჩვენი დრამატურგია...“

ლიტერატურის ყოველ ჟანრს მხატვრული პირობითობის თავისებური ფორმები აქვს. გარკვეული თვალსაზრისით, დრამის სპეციფიკური ფორმები ბევრად უფრო პირობითია, ვიდრე, მაგალითად, რომანისა. ნორმატული პოეტიკის კანონების მსხვრევა უფრო ადრე და ფართო მასშტაბით დრამის სფეროში დაიწყო. დროსა და სივრცეში შემობოჭილი უფრო მეტად თეატრალური პიესის ავტორი იყო. ამიტომ, როცა დრამის ტრადიციული საყრდენები შეირყა ან დაინგრა, როცა ეპოსისა და ლირიკის ელემენტები დრამატულ ნაწარმოებებში ჩვეულებრივი გახდა, თეატრალური პიესის ავტორმა შვებით ამოისუნთქა. ცხოვრებასთან უფრო ახლოს მისვლის მიზნით მან უარყო არა მარტო დროის, ადგილისა და მოქმედების ერთიანობის პრინციპი, არამედ პერსონაჟების გამოძერწვის, ხასიათების გამოკვეთისა და მოქმედების განვითარების ტრადიციული ხერხებიც. ასე ჩაისახა დრამის „ეპიზირების“ ტენდენციაც, რომელიც ანტიკური ქოროდან დღევანდელ დოკუმენტურ პიესამდე იცვლებოდა და ძლიერდებოდა. „ეპიკურმა“ დრამამ უარი თქვა დრამის ტრადიციულ, ე. წ. „დახშულ ფორმაზე“ და „ღია ფორმის“ ერთ-ერთი დრამატურგიული ნიმუში გახდა. დრამის ეპიზირება, დრამის „ღია ფორმა“ მაიაკოვსკიმ, ვიშნევსკიმ, პოგოდინმა, ბრეჰტმა და სხვებმა სოციალისტური შინაარსით აავსეს და რეალისტური ხელოვნების საკანძურში შეიტანეს (იგულისხმება, რომ ეპიზირების ტენდენცია და „ღია ფორმის“ ელემენტები სხვადასხვა სახით გამოვლინდა მათ დრამატურგიაში). ზოგიერთი „ღია ფორმის“ შეგნებული დამცველი გახდა (დიურენმატი, ფრიში და სხვ.), მაგრამ კრიტიკულ რეალიზმს ვერ გასცილდა. „ღია ფორმა“ დრამაში დოკუმენტური მასალის, პოლიტიკური ამბებისა და ყოველდღიური ქრონიკის ამეტყველებისათვის გამოიყენეს პ. ვაისმა, გ. გრასმა, რ. ჰოხჰუტმა, მაგრამ

მსოფლმხედველობრივი შეზღუდულობის გამო მხოლოდ ნაწილობრივ მიაღწიეს მიზანს, ზოგჯერ კი აშკარად იდეური და მხატვრული მარცხის წინაშეც აღმოჩნდნენ (ვაისი, გრასი). „ღია ფორმა“ ფიქციად აქციეს „აბსურდის თეატრის“ მესვეურებმა (ბეკეტი, იონესკო).

დრამაში ისტორიულად სხვადასხვა დროს მხატვრული პირობითობის სხვადასხვა ფორმა წამოიწევდა ხოლმე. ანტიკური ტრაგედია, მაგალითად, წარმოუდგენელია ქოროს გარეშე, შექსპირისათვის კანონზომიერი გახდა ცნობილი თემის, სიუჟეტის გამეორება და ახლებურად დამუშავება, განმანათლებლური დრამისათვის — ფილოსოფიური დიალოგი, პროლოგი და ეპილოგი, შოუს პიესებში შესამჩნევად გამოჩნდა ავტორისეული რემარკების მოცულობა, ბრეჰტმა და მისმა მიმდევრებმა თემის სოციალურ ასპექტზე გაამახვილეს ყურადღება, ისტორიულ-დოკუმენტური მასალით „გადატვირთეს“ პიესა და ა.შ.

ლიტერატურული სკოლის ძირითად მიმართულებას, შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებას, მხატვრული ნაწარმოების წამყვან ტენდენციას, ცხადია, კონკრეტულ-ისტორიული სინამდვილე განსაზღვრავს: საზოგადოებრივი განვითარების ობიექტური კანონები, ეროვნული სოციალური ნიადაგი და ტრადიცია, მწერლის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა ორგანულად ერთიანდება მხატვრულ ფენომენში. მხოლოდ ასე შეიძლება შევაფასოთ, მაგალითად, ბრეჰტის ფენომენიც. თუ მოვინდომებთ უფრო კონკრეტულად დავახასიათოთ ბრეჰტის „ეპიკური“ თეატრი და დრამა, მოვნახოთ მისი ობიექტური საფუძველი, მაშინ პირველ რიგში უნდა აღვნიშნოთ მეოცე საუკუნის გერმანიის იმპერიალისტური ბურჟუაზიის რეაქციული საშინაო და საგარეო პოლიტიკა, რამაც გერმანელ ხალხს პირველ და მეორე მსოფლიო ომების ქარცეცხლი და ეროვნული უბედურება მოუტანა. ბრეჰტი — მოქალაქე და მწერალი — უშუალოდ განიცდის ერის წყლულს, სამშობლოს ტრაგედიას, ფაშიზმის დანაშაულს კაცობრიობისა და მისი კულტურის წინაშე.

ომგადაყლილ გერმანულ მიწაზე, მუშათა და გლეხთა პირველ გერმანულ სახელმწიფოში ბრეჰტი ცდილობს გაიაზროს სამშობლოს ტრაგედია, მონახოს და ახსნას მისი ისტორიული მიზეზები. მის მსოფლმხედველობას ასაზრდოებს რევოლუციური პროლეტარიატი და მისი იდეოლოგია.

ასეთია ობიექტური და სუბიექტური ფაქტორები, რომელთა მხატვრული განზოგადების შედეგად ბრეჰტის „ეპიკური“ თეატრის თეორია და პრაქტიკა მივიღეთ. ამავე საფუძველზე უნდა ავხსნათ ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებებიც, მხოლოდ ამ გზით შეიძლება დადგენა იმისა, თუ რა ადგილი უჭირავს მხატვრულ პირობი-

თობას ბრეჰტის დრამატურგიაში, როგორია მისი ფორმების ფუნქცია და დანიშნულება. ეს არის ანალიზის ერთადერთი მეცნიერული კრიტერიუმი. მისი მომარჯვებით ადვილად დავადგენთ, რომ ბრეჰტის „გაუცხოება“ არ არის კაფკას „გაუცხოება“, ბრეჰტის შინაგანი მონოლოგი—ჯოისის შინაგანი მონოლოგი და ა. შ. მოქმედების „ეპიკური“ განვითარება, პარაბოლურ-იგავური თქმა, სინამდვილის „გაუცხოება“, პერსონაჟებისა და სცენების ალეგორიულ-სიმბოლური ხასიათი ფორმალისტური ძიების ნაყოფი კი არ არის, არამედ ისტორიული მოვლენებით მდიდარი, რთული და წინააღმდეგობებით სავსე საზოგადოებრივი ცხოვრების სრულად, ღრმად და მაღალმხატვრულად გააზრების შედეგია. კარგად წერს ა. დიმშიცი: „რეალისტური ლიტერატურის მრავალფეროვნებისა და სიმდიდრის წყარო თვით სინამდვილის დაუსრულებელი სიმდიდრეა. ახალი მოვლენები ჟანრებისა და მეთოდის სფეროში ტალანტების „გამონაგონი“ ან კაპრიზი კი არ არის, არამედ კანონზომიერი ახალი შემოქმედებითი გადაწყვეტილებებია, რომელთაც მწერლები ღებულობენ ცხოვრებასთან ცოცხალი კავშირის შედეგად თვით ცხოვრების ღრმად შესწავლის საფუძველზე. ამავე დროს დიდ როლს თამაშობს ხელოვანის სოციალური აქტივობა და მისი ფილოსოფიური კულტურა“. სინამდვილის მხატვრული ათვისების პროცესში გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ეროვნული კულტურის ტრადიციებსა და მათი გამოვლენის სპეციფიკურ ფორმებსაც. ამ გაგებით, ა. დიმშიცის აზრით, პრუსტი ფრანგი მწერლისათვის უფრო მახლობელია, ვიდრე სხვებისათვის, ჯოისი და სინგი—ინგლისელი მწერლებისათვის, კაფკა—ავსტრიელებისა და ჩეხებისათვის და ა. შ. გარკვეული თვალსაზრისით შეიძლება ეს მართლაც ასეა, მაგრამ გამორიცხული არაა სხვაგვარი შემთხვევებიც. გარკვეული ისტორიული მომენტის გამო შეიძლება რომელიმე მწერალი ერთბაშად გახდეს პოპულარული სხვა ქვეყანაში (ან ქვეყნებში), იქ აღმოჩნდეს ხელსაყრელი ნიადაგი მივიწყებული თემისა და მხატვრული ფორმის აღორძინებისათვის. იგივე კაფკა, რომელიც ა. დიმშიცის სიტყვებით, „საინტერესო ხელოვანი და ტრაგიკული მწერალია“, მიუხედავად მსოფლმხედველობრივი შეზღუდულობისა, გვთავაზობს „ზოგიერთ სასარგებლო ნიშანსა და დეტალს, რომელიც შეიძლება კრიტიკულად აითვისოს“ რეალისტური მწერლობის წარმომადგენელმაც. ამასვე ამბობდა ბრეჰტი კაფკას „გაუცხოებაზე“ და ჯოისის შინაგან მონოლოგზე. იგი საგანგებოდ ლაპარაკობს ბრეჰტის დამსახურებაზე დოგმატიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში. მხატვრული პირობითობის „უფლებებში აღდგენას“ იგი ჩვენი ესთეტიკური აზრის გამარჯვებად თვლის. „რეალიზმისა და პირობითობის დაპირისპირება ძალიან დიდხანს აყენებდა ზიანს საბჭოთა ლიტერატურასა და კრიტი-

კას...“ პირობითობა ხელოვნების თვისებაა, პირობითობა თვით ხელოვნების ბუნებაშია. რეალისტური მხატვრული შემოქმედებისათვის მიუღებელია პირობითობის მხოლოდ ერთი სახეობა — ფორმალისტური პირობითობა.

მსჯელობა პირობითობის სახეობებზე, რეალისტური და ფორმალისტური პირობითობის დაპირისპირება მიღებულია საბჭოთა ლიტერატურულ კრიტიკაში. არკ. ელიაშევიჩი, მაგალითად, მეოცე საუკუნის დრამაში გამოჰყოფს პირობითობის შემდეგ სახეობებს: **რეალისტური პირობითობა** (ბრეჰტი, მაიაკოვსკი, პოგოდინი, ვიშნევსკი, შვარცი), **ექსპრესიონისტული პირობითობა** (ტოლერი, ჰაზენკლევერი, კაიზერი), **„აბსურდული“ პირობითობა** (იონესკო, ბეკეტი), **დოკუმენტური პირობითობა** (ვაისი, კიპჰარტი). ამგვარ დაყოფას შეიძლება მოეძებნოს გარკვეული საფუძველი, მაგრამ მაინც აშკარაა, რომ თვით ასეთი დაყოფაა პირობითი. ასე, მაგალითად, ბრეჰტის რეალისტური პირობითობა არ გამორიცხავს ე. წ. „დოკუმენტურ პირობითობას“ და სხვ.

უფრო საინტერესოა ავტორის მეორე დებულება: „ისტორია გვიჩვენებს, რომ ერთი ესთეტიკური ფორმაციის ფარგლებში შექმნილი გამოსახვითი საშუალებები დროთა განმავლობაში შორდებიან მათ წარმომშობ მხატვრულ მოვლენებს და შედიან ხელოვნების საერთო სტილურ ფონდში“. ავტორისათვის ცნობილია, რომ ჟანრულ-სტილური ხერხები თავისთავად, განყენებულად ვერ ქმნის მხატვრულ ფორმას. ამიტომ თავისუფალი ლექსი, ალიტერაცია თუ ასონანსი, იგავური თქმა თუ „ცნობიერების ნაკადი“ „არც მოდერნიზმს ეკუთვნის და არც რეალიზმს“. სოციალისტური რეალიზმი, წერს არკ. ელიაშევიჩი, ფართოდ იყენებს გამომსახველობით საშუალებებს, რომლებიც თითქოსდა ცნობილია იმპრესიონიზმისა (პაუსტოვსკი და სხვ.) და ექსპრესიონიზმის პრაქტიკაში (მაიაკოვსკი, ბრეჰტი, ელუარი, ნერუდა, დ. შოსტაკოვიჩი, ეიზენშტეინი და სხვ.), მაგრამ ეს არ ცვლის მის მხატვრულ არსს, მის ნოვატორულ ხასიათს, მის მიმართებას არარეალისტური მიმდინარეობებისადმი.

სწორედ ასევე, ბრეჰტის რეალისტური მეთოდი თავის თვისებრივ ოდენობასა და ნოვატორულ ბუნებას არ იცვლის იმის შედეგად, რომ ორგანულად ითვისებს მხატვრულ საშუალებათა არსენალში ცნობილ ხერხებსა და საშუალებებს. თავისი „ეპიკური“ დრამით იგი ამდიდრებს მეოცე საუკუნის დრამატურგიას და ამდენად, თანამედროვე მხატვრულ აზროვნებას. გამომსახველ საშუალებათა პირობითი ხასიათი, ორიგინალური მხატვრული ფორმა კანონზომიერია მწერლისათვის, რომელიც ისტორიული მატერიალიზმის თვალსაზრით აღიქ-

ვაძს სინამდვილეს, წვდება სოციალურ მოვლენათა არსს და მხატვრულ სახეებში ცდილობს მის განზოგადებას.

მოვლენათა მსვლელობამ დაამტკიცა ბრეჰტის ესთეტიკურ შეხედულებათა და შემოქმედებითი პრაქტიკის მეცნიერული სისწორე და ისტორიული პროგრესულობა. 30-იანი წლებიდანვე იგი იმ მოწინავე ხელოვანთა ავანგარდში იყო, რომლებიც ებრძოდნენ ფორმალიზმისა და დოგმატიზმის ყოველგვარ გამოვლენას, იცავდნენ რეალისტურ მეთოდს მხატვრულ შემოქმედებაში. საკმარისია გავიხსენოთ ბრეჰტის გამოსვლები ლუკაჩისა და მისი ჯგუფის წინააღმდეგ. მისი კონცეფცია რეალიზმის „სიფართოვისა და მრავალმხრივობის" შესახებ, მისი აზრები წარსულის კულტურულ მემკვიდრეობაზე და ცხადი გახდება სრული უსაფუძვლობა ბურჟუაზიულ ლიტერატურისმცოდნეობაში გავრცელებული ერთი თეორიისა, რომლის თანახმად თანამედროვე ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია რეალიზმისა და მოდერნიზმის ინტეგრაცია.

ამ თეორიის მიმდევრები ამტკიცებენ, რომ სოციალისტური რეალიზმი ცდილობს კლასიკური რეალისტური ტრადიციებისა და მოდერნიზმის შემოქმედებითი პრინციპების „შეერთებას", „მორიგებას". მათი აზრით, სტილისა და ფორმის მრავალფეროვნებასა და მხატვრულ პირობითობაზე ლაპარაკი მაშინ დავიწყეთ, როცა თითქოს რეალიზმის „საბჭოური კონცეფცია" ჩიხში მოექცა. ამ კონცეფციის თანახმად, რეალიზმს, რომელმაც თითქოს ამოსწურა თავისი საკუთარი მხატვრული რესურსები, ესაჭიროება ახალი „მოდერნისტული სისხლი", ესაჭიროება „ხელოვნური გაახალგაზრდავება მოდერნისტული ტექნიკისა და მოდერნისტული ხერხების დახმარებით". გამოდის რომ, მოდერნიზმი ერთგვარი „დოპინგია" რეალისტისათვის, რომლის გარეშეც ის ვერ დადგება თანამედროვე ხელოვნების დონეზე. აღარ გავიმეორებთ საყოველთაოდ ცნობილ დებულებებს. ვიტყვით მხოლოდ, რომ ვინც ასეთი „დოპინგი" მიიღო, მან საერთოდ უღალატა რეალიზმის პრინციპებს ან „უნაპირო რეალიზმის" კონცეფცია გაიზიარა. სხვაზე რომ არაფერი ვთქვათ, ბრეჰტისათვის დიდი ხანია გარკვეულია რეალიზმის იდეური სიძლიერე და მხატვრული შესაძლებლობანი, მისი არსი და მისი „ნაპირები". „აშკარა შეცდომაა, როცა სოციალისტური რეალიზმი მიაჩნიათ მეცხრამეტე საუკუნის რეალიზმის შეერთებად სოციალისტურ იდეურობასთან", — წერს არკ. ელიაშევიჩი და აკრიტიკებს ე. წ. „დაბურული რეალიზმის" მიმდევრებს. ბრეჰტი, როგორც ვიცით, ამას ამტკიცებდა ჯერ კიდევ 30-იანი წლების მეორე ნახევარში. სოციალისტური რეალიზმი კანონზომიერი მოვლენაა საზოგადოებრივი განვითარების გარკვეულ ისტორიულ ეტაპზე. „იგი განა-

ზოგადებს ყოველივე დადებითს მსოფლიო ლიტერატურასა და ხელოვნებაში და არა მხოლოდ კრიტიკულ რეალიზმსა და პროგრესულ რომანტიზმს... იგი ყველა ხალხის შემოქმედებითი განვითარების შედეგია" (ტოდორ პავლოვი).

მარქსისტულმა ესთეტიკამ დიდი ხანია დაძლია ვულგარულ-სოციოლოგიური და ფორმალისტური შეხედულებები ლიტერატურისმცოდნეობაში. საბჭოთა ლიტერატურული კრიტიკა ყველაზე წარმატებით იცავს იმ მეთოდოლოგიურ პრინციპებს, რომლებიც რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდის მტრებთან მძაფრ იდეოლოგიურ ბრძოლაში ჩამოყალიბდა. ჩვენ ვერ მივიღებთ ე. შტაიგერის, ვ. კაიზერისა და მათ მიმდევართა ფორმალისტურ-სტრუქტურალისტურ თვალსაზრისსაც, რომელიც სოციალური ფაქტორების ზემოქმედებას შემოქმედების პროცესში ანტიესთეტიკურად აცხადებს და ხელოვნების ნაწარმოების ანალიზს „შინაგანი იმანენტური სტრუქტურისა" თუ „ენობრივი სტრუქტურის" მიხედვით მოითხოვს. „ხელოვნების ნაწარმოები წარმოიქმნება არა როგორც სხვა რაღაცის ასახვა, არამედ როგორც თავისთავში ჩაკეტილი სტრუქტურა", — ამბობს ვ. კაიზერი. ჩვენთვის კი ხელოვნების ნაწარმოები ხელოვნების სინამდვილესთან რთული, დიალექტიკური ურთიერთობის შედეგად იქმნება, ჩვენთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ობიექტური და სუბიექტური ფაქტორების, ფორმისა და შინაარსის დიალექტიკას; ჩვენთვის „ყოველი ახალი მხატვრული ნაწარმოები მხატვრული აღმოჩენაა როგორც შინაარსის, ასევე ფორმის სფეროში... სუბიექტური და ობიექტური ფაქტორების მეტად რთული შენადნობისაგან მიიღება მხატვრული ნაწარმოები, როგორც ესთეტიკური რეალობა... ამ ესთეტიკურ რეალობას სასწაულებრივი თვისება აქვს. ის მკითხველს აწვდის ორმაგ ინფორმაციას: სინამდვილეზე და ხელოვანზე, მოგვითხრობს სამყაროზე და იმაზეც, როგორ უყურებს მას ხელოვანი", — წერს ა. მიასნიკოვი სპეციალურ გამოკვლევაში „სოციალისტური რეალიზმი და მხატვრულ ფორმათა შესწავლა".

ფორმისა და შინაარსის დიალექტიკურ ურთიერთობას შესანიშნავად გვიხსნის კ. ფედინი: „ნაწარმოების იდეურობას განსაზღვრავს მისი შინაარსის ყველა ნაწილის ერთობლიობა, ხოლო ნაწარმოების მხატვრულობა არის მისი ფორმის ყველა ელემენტისა და შინაარსის ორგანული მთლიანობა. როცა ვშლით იდეურობისა და მხატვრულობის შეკრულ ცნებას, ჩვენს პრაქტიკულ საქმიანობაში მივდივართ შინაარსისა და ფორმის შეკრულ ცნებამდე".

„მხატვრული ნაწარმოების ფორმა ცხოვრებისეული შინაარსის ფორმაა და არა უსიცოცხლო, მკვდარი ფორმა, რომლიდანაც ცხოვრება

წავიდა“ (თ. მანი). ახალი ფორმა ახალ შინაარსთან ურთიერთობის ასპექტში უნდა განვიხილოთ ყოველთვის, ამასთანავე უნდა გვახსოვდეს, რომ ეს ურთიერთობა არაა მექანისტური, მარტივი და სწორხაზოვანი. შინაარსისა და ფორმის ეშმარიტად მხატვრული სინთეზისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მწერლის მსოფლმხედველობას, იდეურ პოზიციას, რაც მას საშუალებას აძლევს თავისუფლად აირჩიოს თემა, პრობლემა, კითხვები, მხატვრული საშუალებები და მხატვრული გადაწყვეტა; მწერალმა უნდა იცოდეს ცხოვრება, საზოგადოების ისტორია, ხალხის ფსიქიკური წყობა, ხალხის ფსიქოლოგია. ამასთანავე, „მან უნდა იცოდეს არა მარტო საზოგადოების ისტორია, არამედ ხელოვნების ნაწარმოებებში ამ ისტორიის ასახვის ფორმებიც. ხელოვანის წინ, ასე ვთქვათ, ორი სინამდვილეა: რეალური ცხოვრების სინამდვილე და ის მხატვრული სინამდვილე, რომელიც ნაწარმოებებშია ნაჩვენები“. აღნიშნულ ფაქტორებთანაა დაკავშირებული მწერლის ნოვატორობის პრობლემა, ტრადიციისა და ნოვატორობის ურთიერთობის საკითხები.

სოციალისტური რეალიზმი არ ზღუდავს მწერლის შემოქმედებით ინდივიდუალობას, არ აკანონებს სინამდვილის მხატვრული ასახვის ფორმებსა და საშუალებებს. მწერალმა შეიძლება გამოიყენოს როგორც „ყოფითი“ რეალიზმისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმები, ისე მხატვრული პირობითობის ცნობილი საშუალებები.

თუ მწერლის იდეური პოზიცია სწორია, მაშინ არარეალისტური ლიტერატურის მხატვრული არსენალიდან აღებული ფორმებისა და ხერხების გამოყენებაც გამართლებულია; ასეთი ფორმები სხვა შინაარსით ივსება, მათ სხვა დანიშნულება აქვთ.

ჯერ კიდევ 1926 წელს ა. ლუნაჩარსკი წერდა: „რევოლუცია გაბედულია, უყვარს სიახლე, სინათლე... იგი სიამოვნებით იღებს რეალიზმის გაფართოების იმ შესაძლებლობებს, რომლებიც არსებითად მისივე სფეროშია. მას შეუძლია მიიღოს ფანტასტიკური ჰიპერბოლა, კარიკატურა, ყოველგვარი დეფორმაცია, თუ ამ დეფორმაციათა მიზანია გამოავლინოს შინაგანი რეალური არსი მხატვრული გარდაქმნის გზით“.. ეს ისევე სიტყვებია: პირობითობა, ფანტასტიკა, გროტესკი, კარიკატურა ყველანი შესაძლებელია ჩვენს ხელოვნებაში, მაგრამ იმ პირობით, თუ ისინი შეასრულებენ ისეთ ფუნქციას, რომელიც ხელს შეუწყობს სინამდვილის ღრმად გაგებასა და მხატვრულად ახსნას.

ამავე აზრს იცავენ ა. ფადეევი, კ. ფედინი, ეს. ვიშნევსკი და სხვები, ამავე აზრს თავიდან ბოლომდე პრინციპულად იცავს ბერტოლტ ბრეჰტიც. თუ ჩვენ უარვყოფთ, — წერს მ. ხრაპჩენკო, — მაიაკოვსკის,

ბრეჰტისა და მხატვრული სიტყვის სხვა ოსტატთა ძიებასა და მიგნებას ფორმის, სტილის სფეროში, რაც ზოგიერთს ანტიესთეტიკურად მიაჩნია, „ამით უარვყოფთ თვით ლიტერატურის ესთეტიკური განვითარების პრინციპებს“.

საბჭოთა ლიტერატურისმცოდნეობამ უკანასკნელ წლებში ლიტერატურის ისტორიისა და თეორიის ბევრი მნიშვნელოვანი პრობლემა გადაწყვიტა. მიუხედავად ამისა, ზოგიერთი პრინციპული საკითხის გამო (სოციალისტური რეალიზმი და სხვა ლიტერატურული მიმდინარეობანი, კრიტიკული და რომანტიკული ტენდენციები სოციალისტურ რეალიზმში, რეალისტური ასახვის მხატვრული სპეციფიკა და კანონზომიერებანი, სოციალისტური რეალიზმის ნოვატორული მხატვრული ფორმა, ცალკეული ჟანრების სპეციფიკური ნიშნები და სხვ.) დღესაც გრძელდება ცხარე კამათი.

ლიტერატურისმცოდნეთა ერთი ნაწილი კვლავ სადაოდ ხდის რეალიზმის პრობლემის ცალკეულ ასპექტს, რომელიც, ჩვენი აზრით, კარგა ხანია სათანადოდ არის შესწავლილი მეცნიერებაში. აი, რას წერს ბ. სუჩკოვი სტატიაში „სოციალისტური რეალიზმის თეორიის თანამედროვე ასპექტები“; „ლიტერატურისმცოდნეთა ზოგიერთ წრეებში გაბატონებულია შეხედულება, რომ რეალიზმისათვის საერთოდ, განსაკუთრებით კი სოციალისტური რეალიზმისათვის, დამახასიათებელია მხატვრული გამომსახველობის მხოლოდ ერთი ფორმა, რომელიც აუცილებლად გულისხმობს მხოლოდ ცხოვრებისმაგვარ სახეს. ასახვის პირობითი ფორმები განიხილება როგორც რეალიზმიდან უკანდახევა, თითქმის როგორც დათმობა მოდერნიზმის ესთეტიკის წინაშე. ამასთანავე არ იკვლევენ და ანგარიშს არ უწევენ პირობითობის ხასიათს, ვერ ხედავენ, რომ პირობითობა სოციალისტური რეალიზმის სისტემაში კონცენტრირებული და მახვილი ფორმით წარმოგვიდგენს ცხოვრების არსებით მხარეებს, რომ იგი არის სინამდვილის შემეცნებისა და განზოგადების ერთ-ერთი სახე“.

ლ. ტიმოფეევი თავის „ლიტერატურის თეორიის საფუძვლებში“ ასეთ დასკვნას აკეთებს: „დრამის წაკითხვა არ გვაძლევს სრულ წარმოადგენას მის შინაარსზე, იგი საბოლოოდ სცენაზე განსახიერდება“.

ამ თვალსაზრისს ბევრი დამცველი ჰყავს. მიუხედავად ამისა, ტრადიციული დავა ლიტერატურული და თეატრალური კრიტიკის წარმომადგენელთა შორის დრამის ესთეტიკური ბუნების გამო დღესაც გრძელდება. ჩვენ არ ვაპირებთ ჩავერიოთ ამ დავაში, გვინდა მხოლოდ მხარი დავუჭიროთ იმ აზრს, რომელიც გატარებულია ა. კარიაგინის წიგნში „დრამა როგორც ესთეტიკური პრობლემა“ (1971): დრამას ვერ მოვწყვეტთ ლიტერატურას. ლიტერატურისმცოდნეობასა და თე-

კულტურის დამცველებს, რომლებიც დრამატული ხელოვნების კრიზისზე ლაპარაკობენ.

ცალკეული დარგების, სახეობებისა და ჟანრების ურთიერთობის, სინთეზისა და დიფერენცირების პროცესი თანამედროვე რეალისტურ ხელოვნებაში, რაც მხოლოდ ამდიდრებს მხატვრული ნაწარმოების იდეურ-ესთეტიკურ შინაარსს, მკვეთრად უნდა გავმიჯნოთ კლასიკური დრამატული ფორმების ნიჰილისტური უარყოფის იმ ტენდენციისაგან, რომელიც განსაკუთრებით გაძლიერდა „აბსურდის თეატრის" თეორიასა და პრაქტიკაში. „ავანგარდისტული ნოვატორობის" ნიმუშებს (ბეკეტის. იონესკოს პიესები), ე. წ. „ანტიდრამას" არაფერი აქვს საერთო იდეური და მხატვრული სრულყოფის ობიექტურ პროცესთან, რომელიც განსაზღვრავს თანამედროვე რეალისტური დრამატურგიის ხასიათს. აღნიშნული ობიექტური პროცესის გამოხატულებაა ბრეჰტის „ეპიკური" დრამაც. სოციალური მოვლენების ფართოდ ასახვის მიზნით მასში შეცვლილია დრამის ტრადიციული სტრუქტურა, გაძლიერებულია „ეპიკური" ელემენტები, მაგრამ ამით არ შეცვლილა თვით დრამის არსი. როგორც ს. ვლადიმიროვი ამბობს: „ბრეჰტის პიესებს შეიძლება ვუწოდოთ ეპიკური, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ისინი არ არიან სრულფასოვანი დრამები".

მეოცე საუკუნის შუა პერიოდის დრამატურგიაში მიმდინარე პროცესების საერთო მიმოხილვა მოცემულია ა. ანიკსტის კრიტიკულ ნარკვევში „მეოცე საუკუნის შუა პერიოდის დრამა (ქრონიკა კომენტარებით)". ნარკვევში განხილულია ბ. ბრეჰტის, ა. მილერის, ჟ. ანუის, ფრ. დიურენმატის, მ. ფრიშის, პ. ვაისის, ჯ. ოსბორნისა და სხვათა პიესები. ა. ანიკსტის აზრით, თანამედროვე დრამაში აშკარად შეინიშნება სოციალური ტენდენციისა და კრიტიციზმის გაძლიერება, ინტელექტუალიზმის მძლავრი ნაკადი, ისტორიული ფაქტებისა და დოკუმენტების ფართოდ გამოყენება და სხვ. განვითარდა დრამის ისეთი ჟანრული ვარიანტები, როგორიცაა ინტელექტუალური დრამა, პოლიტიკური პიესა, დოკუმენტური დრამა; ფართოდ გავრცელდა პოლიტიკური სატირა, სატირული იგავი („პრიტჩა") და სხვ. წამყვანი მნიშვნელობა მოიპოვა ბრეჰტის „ეპიკურმა" დრამამ და თეატრმა. ბრეჰტის გავლენა ძლიერი ფაქტორი გახდა თანამედროვე კრიტიკულ-რეალისტური დრამის (ვაისი, ჰოხჰუტი, დიურენმატი, ფრიში და სხვ.) განვითარებისათვის. უფრო მეტიც, 50-იანი წლების ბოლოს, ანიკსტის სიტყვებით, „დაიწყო ბრეჰტის მეორე „აღმოჩენა" (პირველი მოხდა 20-იან წლებში და დაკავშირებულია „სამგროშიან ოპერასთან"). ამ დროიდან ბრეჰტის დრამატურგია და თეატრალური მეთოდი ძლიერ გავლენას ახდენს დასავლეთის მთელ თეატრალურ კულტურაზე".

ჩვენ დავუმატებთ, რომ ეს გავლენა ასევე იგრძნობა საბჭოთა და საზღვარგარეთის სოციალისტური ქვეყნების თეატრსა და დრამატურგიაში („თეატრი ტაგანკაზე", ლიუბიმოვის სპექტაკლები, არბუზოვის „ირკუტსკის ისტორია", ბაიერლის „ფრაუ ფლინცი" და სხვ.).

მ. გორკის „ეგორ ბულიჩოვის" გამო ნემიროვიჩ-დანჩენკოს უთქვამს: „ესაა მთლიანი დრამატული ნაწარმოები, მაგრამ უფრო მეტია. ვიდრე პიესა", „უფრო მეტი, ვიდრე პიესა" — ეს სიტყვები, წერს მ. კურგინიანი, კარგად გამოხატავს მეოცე საუკუნის რეალისტური დრამატურგიის სპეციფიკას, რომელიც რელიეფურად გამოჩნდა გორკისა და ბრეჰტის შემოქმედებაში. გორკისა და ბრეჰტის „დიდი დრამისათვის", მისივე სიტყვებით, დამახასიათებელია სინთეზური ფორმა, რომელიც მივიღეთ როგორც დრამატული ჟანრების სტრუქტურული ელემენტების ორგანული შეერთების, ასევე დრამისა და ეპოსის რთული ურთიერთზემოქმედების შედეგად. „დიდი დრამის" სინთეზურ ფორმას, შენიშნავს კურგინიანი, გავყავართ არა მარტო დრამის ჟანრის, არამედ საერთოდ ჟანრის ფარგლებიდან. დრამის თანამედროვე თეორია მოითხოვს შევისწავლოთ „დრამატული გვარისა და ჟანრების შედარებით უცვლელი, „მარადიული" ნიშნების ურთიერთობა გარდამავალ, ცვალებად ნიშნებთან; დრამისა და სხვა გვარეობათა ფორმების სინთეზური კავშირი; დრამატული ჟანრების რთული ურთიერთობა ერთმანეთთან... დრამის თეორიაში მთავარია... ავხსნათ ფორმის შინაარსობრივი სპეციფიკა, აგრეთვე ისტორიული პირობები, რომლებიც ამ ფორმას წარმოშობს, აყალიბებს, განსაზღვრავს მის განვითარებას, ტრანსფორმაციას..."

რა არის „დიდი დრამის" სინთეზური ფორმის არსებითი ნიშანი? რით გამოიხატა და დაიწყო ცვლილება დრამის ძირითად სტრუქტურაში? — კითხულობს კურგინიანი და იქვე პასუხობს: მთავარი და არსებითია **მოქმედების ორპლანიანობა**, რამაც თანდათან დრამის სხვა სტრუქტურული ელემენტებიც შეცვალა. ეს ნიშანი, მისი აზრით, შესამჩნევი გახდა ათიანი წლების ბოლოს და ოციან წლებში, განსაკუთრებით გამოიკვეთა ოცდაათიან წლებში, მას შემდეგ, რაც რეალისტური დრამის გმირთა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პოზიცია თვით მოქმედების პრინციპი გახდა. შესაბამისად, დრამაში შეიცვალა როგორც პერსონაჟთა ურთიერთობა, ასევე თითოეული მათგანის დამოკიდებულება საზოგადობრივი ცხოვრებისადმი. პირველს (პერსონაჟთა ურთიერთობას) კურგინიანი უწოდებს **პირად ურთიერთობათა პლანს** ან **კერძო პლანს**, ხოლო მეორეს (გმირის, პერსონაჟის ურთიერთობას საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან) — **იდეოლოგიურ პლანს** ან **ზოგად პლანს**. ურთიერთმიმართება დასახელებულ პლანებს შორის ცვლის დრამის

სტრუქტურასა და ესთეტიკურ ბუნებას. ორპლანიანობა, შენიშნავს კურგინიანი, არ ნიშნავს მოქმედების ერთიანობის დარღვევას დრამაში. მას დრამატურგი მიმართავს მხოლოდ იმ მიზნით, რომ გააძლიეროს ნაწარმოების სოციალური ტენდენცია, ფართოდ და სრულად ასახოს საზოგადოების მამოძრავებელი ძალები, ისტორიული მოვლენები. ბუნებრივია, რომ დრამატურგი ცდილობს გააძლიეროს ნაწარმოების ზოგადი, იდეოლოგიური პლანი, საამისოდ ეძებს ახალ მხატვრულ საშუალებებსა და კომპოზიციურ ხერხებს. სწორედ ამ ძიებაში გაცოცხლდა, გაძლიერდა და ახალ საფუძველზე სისტემის სახით ჩამოყალიბდა ეპოსის ელემენტები, სწორედ აქ იწყება დრამის შეგნებული ეპიზირება, რამაც თავისებურად ახალ „ეპიკურ" დრამამდე მიგვიყვანა. როგორც კურგინიანი წერს, ეპიკური თავისუფლება, ეპიკური სიფართოვე და სისრულე გორკისა და ბრეჰტის ტიპის მწერლებმა საერთო ანუ იდეოლოგიური პლანის გაძლიერებისა და გამოკვეთისათვის გამოიყენეს.

სიუჟეტური კომპოზიციის მრავალპლანიანობაზე საგანგებოდ მსჯელობს ე. გორბუნოვაც შრომაში „რეალისტური დრამის თეორიის საკითხები". მოქმედების რამდენიმე პლანში გაშლა, რაც ართულებს დრამის სტრუქტურას, მისი აზრით, აუცილებელია რთული სოციალური ცხოვრების დრამატულ ნაწარმოებში ასახვისათვის. რამდენიმე პლანიდან, მისი სიტყვებით, ერთი შეიძლება იყოს ძირითადი, ხოლო მეორე — დამხმარე. „ცხადია, — წერს ის, — თემის მრავალ პლანში გაშლის თვალსაზრისით, დრამის შესაძლებლობანი შეზღუდულია. მაგრამ ცნობილია საკმაოდ ბევრი მაგალითი იმისა, რომ ერთიან დრამატულ იდეას დამორჩილებული ძირითადი და დამატებითი პლანები კი არ არღვევენ მოქმედების ერთიანობას, არამედ აღრმავებენ და აფართოებენ მის იდეურ შინაარსს. ასეთია გორკის თითქმის ყველა პიესა. ასეა აგებული მოქმედება ვს. ვიშნევსკის დრამატურგიაში და ადრეულ პოგოდინთან, კორნეიჩუკის ზოგიერთ პიესასა და განსაკუთრებით ბრეჰტის შემოქმედებაში. არ იქნება გადაჭარბება იმის თქმა, რომ მისწრაფება მრავალპლანიანი სიუჟეტური კომპოზიციისაკენ უახლესი დროის დრამატურგიის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ტენდენციაა. იგი დაკავშირებულია შინაარსის ეპიკური გაღრმავებისაკენ მისწრაფებასთან".

„ეპიკური გაღრმავება", დრამის ეპიზაცია, ეპიკური და ლირიკული ელემენტები პიესაში, შენიშნავს გორბუნოვა, არ მოასწავებს დრამის ძირითადი სტრუქტურის დაშლას, პირიქით, ამდიდრებს მის იდეურ-ესთეტიკურ შინაარსს, მეტ გასაქანს აძლევს დრამატურგის შემოქმედების ჟანრულ-სტრუქტურულ ფორმებს. „დრამის ეპიზაცია, ისე როგორც ეპოსის დრამატიზაცია, — ერთიანი პროცესია თანამედროვე რეალისტურ ლიტერატურაში, — ვკითხულობთ დასახელებულ შრო-

მაში, — ეს პროცესი კანონზომიერია და განაპირობა ხელოვნების კავშირის განმტკიცებამ ცხოვრებასთან, მწერლის იდეურმა აქტივობამ, რაც ხელს უწყობს ისტორიულ პროგრესსა და ახალ ცხოვრებას...“ მხოლოდ ამ საფუძველზე შეიძლება გავიგოთ მრავალპლანიანობა რეალისტურ დრამაში (დრამატული და ეპიკური, შინაგანი და გარეგანი, რეალური და მოჩვენებითი პლანები, მათი მონაცვლეობა, მათი ურთიერთობა), მოქმედების დანაწევრება და წყვეტილობა, ავტორისეული პერსონაჟები და ჩანართები და სხვ. ეპიკური საწყისის, თხრობითი ელემენტების გაძლიერება რეალისტურ დრამაში იდეურ-ესთეტიკური ფაქტორია, რომელიც აფართოებს დრამატურგის შესაძლებლობებს, ხელს უწყობს დრამის, როგორც ჟანრის განვითარებას. ეს დაამტკიცა თვით ცხოვრებამ, ჩვენი დროის რეალისტურმა ხელოვნებამ. ილუზია, რომელსაც „ეპიკური“ დრამის ზერელე გაცნობა წარმოშობს (თხრობითი ელემენტი ანელებს მოქმედებას, „ეპიკური“ დრამის ფორმა დაშლილია, „ეპიკური“ პიესა არაა კომპოზიციურად შეკრული და სხვ.), მაშინვე გაქრება, თუ გავიგებთ „ეპიკური“ დრამის სპეციფიკას, კერძოდ, თუ ჩავწვდებით მოქმედების შინაგან მექანიზმს, თუ შინაგან მოქმედებას განვასხვავებთ გარეგანი მოქმედებისაგან. შინაგანი მოქმედება კი გულისხმობს აზრის დინამიკას, მოქმედებას დიალოგებში, ფიქრებში, მოქმედებას ქვეტექსტებში, „სტრიქონებს შორის“, როგორც სტანისლავსკი იტყოდა, „პიესის წყალქვეშა დინებას“. „ეპიკური“ დრამის აღნიშნული სპეციფიკა კონკრეტული გამოვლენაა ინტელექტუალიზმის იმ ძლიერი ტენდენციისა, რომელიც დამახასიათებელია დრამატული ხელოვნებისათვის მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის ეპოქაში.

თანამედროვე დასავლეთის თეატრალურ სამყაროში პოპულარულია ჟან კოკტოს აფორიზმული თქმა: „დრამატურგის მისია ის კი არაა, ცხოვრება შეიტანოს თეატრში, არამედ — თეატრი გაიტანოს ცხოვრებაში“. ამ თვალსაზრისის დამცველებისათვის თეატრი ილუზიაა, იგი მოწოდებულია ადამიანი მითის, მოჩვენების სამყაროში გაიყვანოს, გადაავიწყოს ამა ქვეყნის უაზრობა და ბოროტება. ამ მიზნით, ამბობენ ისინი, „აღორძინდა ანტიკური მითოლოგია და შუა საუკუნეების ალეგორიზმი“, მეოცე საუკუნის დრამატურგები „აშკარად დაუბრუნდნენ ძველ სიმბოლიკურ, ალეგორიულ, მითოლოგიურ ან იგავურ ფორმებს“, გადამწყვეტი მნიშვნელობა კვლავ მიენიჭა მითს, რომელმაც „განვლო გრძელი გზა ჰომეროსიდან ვალერამდე და ფოლკნერამდე“, რომელიც საუკუნეების მანძილზე ასრულებდა „მნიშვნელოვან ესთეტიკურ მისიას“ (რ. პიკოკი).

სიმბოლიკურ-ალეგორიული და პირობით-აბსტრაქტული ფორმების

გავრცელება თანამედროვე დრამაში ბურჟუაზიული ხელოვნების ზოგიერთმა დამცველებმა უნივერსალურ, ტოტალიტარულ პრინციპად გამოაცხადა. ამ ტენდენციას დაუკავშირეს მათ ექსისტენციალისტური დრამა და „აბსურდის“ თეატრის პიესებიც, მაიაკოვსკისა და ბრეჰტის დრამატურგიაც. შემოქმედებითი პროცესი, მხატვრული აბსტრაქცია დღეს, წერს რ. პიკოკი, დამოკიდებულია „აზრის ახალ ორიენტაციაზე“; აზრის სფერო, აბსტრაქციის სამყარო, მისი სიტყვებით, ფარდობითობისა და კვანტური მექანიკის სამყაროა; ადამიანმა დაკარგა რწმენა, რადგან მას ბუნებასა და საზოგადოებასთან ურთიერთობაში ყოველგვარი კრიტერიუმი გამოეცალა; იგი აღმოჩნდა „უცვლელი რეალობის აღსასრულის წინაშე“, დაიბნა უცნობი ფაქტებისა და მოვლენების ქაოსში. „უახლეს დრამაში, — წერს რ. პიკოკი, — ინდივიდი სულ უფრო და უფრო შეევიწროებულია უცნობი უსახო ძალების კონფლიქტით. იმ ძალებს შორის ის უფრო მსხვერპლია, ვიდრე მოქმედი პირი“. „ცხოვრების პირდაპირი ასახვის ხელოვნება მოკვდა ჩეხოვთან ერთად“ (ფ. ფერგიუსენი), „უცვლელი რეალობის აღსასრულთან ერთად შეგრძნებები სიმბოლოებმა შეცვალა“ (რ. პიკოკი), „ყოველი დრამა თავისი არსით ალეგორიაა“ (უაილდერი) — ამტკიცებენ „დასავლური“ დრამის დამცველები და მთელ იმედებს გარდასულ დროთა მითოლოგიასა და ალეგორიზმზე ამყარებენ.

საბჭოთა მეცნიერებამ გააშიშვლა აღნიშნული თეორიის გნოსეოლოგიური ძირები და ცხადჰყო, რომ დღეს, „დასავლურ“ ხელოვნებაში მითოლოგია და ალეგორიზმი უპირატესად ბურჟუაზიული იდეოლოგიის საბურველს ატარებს და ხშირად რეაქციული მიზნებითაც არის გამოყენებული. ანტიკური მითისა თუ სიუჟეტის განახლება, შუა საუკუნეების ალეგორიული ფორმების აღორძინება თანამედროვე ბურჟუაზიულ დრამაში არის სინამდვილის უარყოფის ერთ-ერთი ძირითადი საშუალება, ცდა იმისა, რომ მიჩქმალონ კლასობრივი კონფლიქტები, მითოსში გათქვიფონ სოციალური პრობლემები, გაანეიტრალონ სოციალური მოტივები. ამის შესაბამისად, ასახული სინამდვილე იმდენადაა დეფორმირებული, ხოლო მხატვრული აბსტრაქცია ისეთ ხარისხშია აყვანილი, რომ ძლივსღა ისმის ცხოვრების მაჯისცემა, რეალური ადამიანის ხმა.

სულ სხვა საფუძველზე წარმოიშვა და განვითარდა ის ტენდენცია თანამედროვე ხელოვნებაში, რომელმაც „ეპიკურ“ დრამამდე და თეატრამდე მიგვიყვანა. დრამის ეპიზირების ელემენტები, შენიშნავს მ. კურგინიანი სპეციალურ ნარკვევში („ეპიკურ დრამაზე“), XX საუკუნის ბევრი დრამატურგის შემოქმედებაში შეინიშნება, მაგრამ შეგნებული ტენდენციის, მწყობრი სისტემის სახით ისინი ბრეჰტის შემოქ-

მედებაში ჩამოყალიბდა. ეს პროცესი ამავე დროს დრამის მეთოდოლოგიური და იდეური განახლების პროცესიც იყო. ძველი პრინციპების რღვევა, ნოვატორული ძიება, „ეპიკური“ დრამის შესაძლებლობები ბრეჰტს მხოლოდ თანამედროვე ცხოვრების ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული ასახვისათვის უნდოდა. „ეპიკური თეატრის“ საფუძველია. წერს კურგინიანი, თანამედროვე დრამის ნოვატორული ფორმები, რომლებიც ახალი ეპოქის ახალ პრობლემათა გავლენით წარმოიშვა მოწინავე დრამატურგთა ნაწარმოებებში“... თავისი „ეპიკური დრამით“ ბრეჰტმა გააღიდრა მეოცე საუკუნის რეალიზმი. საჭიროა „ეპიკური დრამის“ ესთეტიკური ბუნების, ნოვატორული ფორმებისა და სტრუქტურის შესწავლა. ყურადსაღებია მისი შემდეგი შენიშვნაც: „ამ ბოლო დროს ჩვენშიაც და დასავლეთშიც დიდი მონდომებით სწავლობენ და განიხილავენ თანამედროვე თეატრის პრობლემებს, მაგრამ შედარებით ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ დრამას, როგორც ლიტერატურულ ფორმას“.

„ეპიკური“ დრამისა და თეატრის ისტორიისათვის

„ეპიკურის“ პრობლემა თავისთავად ისევე ძველია, როგორც თვით ეპოსი. ეპოსის, დრამისა და ლირიკის ურთიერთობა არისტოტელეს დროიდან დღემდე ბევრი „პოეტიკისა“ და მეცნიერული ტრაქტატის განხილვის საგანი ყოფილა. ხელოვნების თეორეტიკოსები ყოველთვის საგანგებოდ სწავლობდნენ ხელოვნების გვარეობებს, ჟანრებსა და მათ სახესხვაობებს. ბევრჯერ გამხდარა სადავო რომანის, დრამისა თუ პოემის ესთეტიკური ბუნების დადგენა და ჟანრული საზღვრების დაწესება. რაც უფრო ვუახლოვდებით ჩვენს დროს, მით უფრო პირობითი და შეფარდებითი ხდება „პოეტური ხელოვნების“ ავტორთა მიერ დადგენილი მხატვრული შემოქმედების ზოგადი პრინციპები, ხელოვნების გვარეობებისა და ცალკეული ჟანრებისათვის დაწესებული კანონები. ამას დრამისა და ეპოსის ისტორიაც ადასტურებს.

დრამა არისტოტელესათვის იყო „მნიშვნელოვანი და დამთავრებული მოქმედების მიბაძვა... მოქმედების და არა თხრობის საშუალებით“. ეპიკური პოეზია, ვკითხულობთ მის „პოეტიკაში“, ტრაგედიისაგან განსხვავდება იმით, რომ „აქვს მარტივი ზომა და წარმოადგენს თხრობას... ტრაგედია ცდილობს, რამდენადაც ეს შესაძლებელია, მოქმედება შემოფარგლოს ერთი დღით, ან ოდნავ გადასცდეს ამ საზღვარს, ეპოსი კი არაა განსაზღვრული დროით. სწორედ ამით განსხვავდება ტრაგედი-

ისაგან"... არისტოტელე მოითხოვდა „არ დაეწერათ ტრაგედიები ეპიკური ნარევით"...

ჰომეროსისა და არისტოტელეს დროიდან ცნობილია, რომ სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვის ეპიკური საშუალებაა თ ხ რ ო ბ ა, ა მ ბ ა დ თქმა, ხოლო დრამატული საშუალებაა — მ ო ქ მ ე დ ე ბ ა. დრამატული პოეზია, არისტოტელეს „პოეტიკის" მიხედვით, „მოქმედების მიბაძვაა", ხოლო თვით „მოქმედება დაკავშირებულია გარკვეულ მოქმედ პირებთან, რომელთაც გარკვეული ხასიათი და აზროვნების მანერა აქვთ"... აქედან ბუნებრივად გამომდინარეობს „მოქმედების ორი მიზეზი — აზრი და ხასიათი"... ამდენად დრამატული ხელოვნებისათვის აუცილებელია მოქმედება, ხოლო მოქმედებისათვის — ხასიათები. მოქმედებისა და ხასიათის ერთიანობა განსაზღვრავს დრამატული ხელოვნების ძირითად თავისებურებებს. ასე იყო წინათ, ეს პრინციპი მოქმედებს ახალ საუკუნეებშიც, მაგრამ დროთა განმავლობაში იცვლებოდა დრამატული ხელოვნების ფორმა და შინაარსი, ხელოვნებისეული მშვენიერების არსი და რაობა, ხელოვნების გვარეობათა და სახეობათა ურთიერთმიმართება.

არისტოტელეს შემდეგაც ბევრჯერ სცადეს დრამის საზღვრებისა და არსებითი ნიშნების დადგენა, ყალიბდებოდა ნორმები და კანონები, მაგრამ შემოქმედებით არენაზე სულ უფრო ხშირად გამოდიოდნენ მწერლები, რომლებიც ვერ ეტეოდნენ დადგენილი ნორმების ფარგლებში, არღვევდნენ მიღებულ პრინციპებსა და საზღვრებს. გამოჩნდა ლირიკული ტენდენცია პროზაში, ეპიკური ნაკადი დრამაში, კომიკური სიტუაციები ტრაგედიაში და ა. შ. ყველაზე დიდი ხნის ისტორია აქვს ლირიკისა და ეპოსის ელემენტების, ფენებისა და დანაშრევების ძიებას დრამაში.

ჟანრულ-სტრუქტურული აღრევის პროცესი დრამის სფეროში გრძელდებოდა საუკუნეების მანძილზე. შექსპირის ეპოქაში, მაგალითად, როგორც ა. ანიკსტი წერს, დრამას არ ზღუდავდა მკაცრი წესები, არ იყო პიესების მკაცრი ჟანრული დაყოფა. „შეიძლებოდა ნებისმიერი ელემენტების შეერთება, რის შედეგადაც მაშინდელი დრამატურგია გამდიდრდა ჰიბრიდული ჟანრის ნაწარმოებებით"...[1] თვით შექსპირი, როგორც ცნობილია, თავის ტრაგედიებს, კომედიებსა და ისტორიულ ქრონიკებში იყენებდა როგორც რეალურ, ასევე ფანტასტიკურ პლანს, როგორც ტრაგიკულ, ასევე კომიკურ სიტუაციებს, როგორც ეპიკურ, ასევე ლირიკულ პასაჟებს. სწორედ მათი ერთობლიობა და მონაცვლეობა, ეს ე. წ. მრავალპლანიანი კომპოზიციაა შექსპირის დრამატურ-

---

[1] Л. Аникст Теория от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, стр. 182.

გიის ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურება. საინტერესო ფაქტია, რომ არც შექსპირსა და არც მის თანამედროვეებს არ შეუქმნიათ დრამის თეორია, თეორიულ შეხედულებათა მწყობრი სისტემა. მხოლოდ უფრო გვიან, აბსოლუტიზმის ეპოქაში ფრანგულმა კლასიციზმმა შეიმუშავა პოეტური ხელოვნების პრინციპები ბუალოს „პოეტიკის“ სახით: ბუალოს „პოეტური ხელოვნება“ „რიგორისტული ნორმატულობის უკიდურესი სიმუშია“, „დოგმატური, ვიწრო, შეზღუდული თეორიაა“ (ა. ანიკსტი). მოქმედების პრინციპებთან ერთად ბუალომ მოითხოვა ადგილისა და დროის ერთიანობის დაცვაც, რითაც უარყოფითი გავლენა მოახდინა დრამატული ხელოვნების განვითარებაზე. დოგმატური ესთეტიკის არტახებს თავი ვერ დააღწია გოტშედმაც, რომლის „კრიტიკული პოეტიკის ცდა გერმანელებისათვის“ (1730) გერმანული საკარო კლასიციზმის „პოეტური ხელოვნების“ თავისებური ნიმუშია. დრამის ნორმატულ თეორიას იცავდა გუსტავ ფრაიტაგიც „დრამის ტექნიკაში“ (1863).

საკარო კლასიციზმის ხელოვნებისა და მისი თეორიული პრინციპების წინააღმდეგ გაბედულად გაილაშქრა ლესინგმა. იგი თანმიმდევრულად იცავს მოქმედებისა და ხასიათის ერთიანობის რეალისტურ პრინციპს, საფუძველს ამზადებს დრამის რეალისტური თეორიის შემდგომი განვითარებისათვის. „ჰამბურგის დრამატურგიაში“ ლესინგი იცავს შექსპირს იმ კრიტიკოსებისაგან, რომელთაც არ მოწონთ ის ფაქტი, რომ ინგლისელი დრამატურგის პიესებში „უცნაური სახითაა შეერთებული კომიკური და ტრაგიკული“, რომ ერთი და იგივე პერსონაჟი ხან თანაგრძნობას იმსახურებს, ხან კი გვაცინებს. „იწუნებენ ყოველივე ამას, — წერს ლესინგი, — და იმაზე არ ფიქრობენ, რომ მისი პიესები სწორედ ამითაა ადამიანური ცხოვრების ბუნებრივი სურათები“. ლესინგი ჰაიცხავს იმ მწერლებსა და კრიტიკოსებს, რომლებიც ნაწარმოების ჟანრული კანონების დაცვას უფრო მეტ დროს ანდომებენ, ვიდრე ლიტერატურის აღმზრდელობითი ფუნქციის გარკვევას. მისი აზრით, ტრაგედიისა თუ კომედიის კონკრეტული ანალიზის დროს მთავარია იმის გარკვევა, აღწევს თუ არა იგი ადამიანზე მორალურ და ესთეტიკურ ზემოქმედებას და არა იმის ძიება, არის თუ არა მასში აღრეული დრამატული და ეპიკური ელემენტები, დაცულია თუ არა „პოეტიკის“ ნორმები. თუ კი მიზანი მიღწეულია, შენიშნავს ლესინგი, თავისთავად მოხსნილია „ჟანრული აღრევის“ პრობლემა. აღმზრდელობითი ფუნქციის შესრულების პროცესში, ლესინგის მიხედვით. „დრამა უნდა მიმართავდეს არა მხოლოდ გონებას, არამედ ადამიანის გრძნობებსაც. ამასთანავე დრამის ემოციურმა ზემოქმედებამ შეიძლება მიგვიყვანოს სწორ ინტელექტუალურ გადაწყვეტილებებამდე“.

მხატვრულ-ეანრული ნორმებისა და დოგმების წინააღმდეგ გაილაშქრეს განმანათლებლური ესთეტიკის სხვა ცნობილმა წარმომადგენლებმაც. გოეთე და შილერი, მაგალითად, მოითხოვენ პოეზიის სახეობათა არსი განისაზღვროს „ადამიანთა ბუნების მიხედვით" და ანგარიში არ გაეწიოს გარეგან ფორმალურ ნიშნებს. ეპიკური და დრამატული ნაწარმოების განმასხვავებელ თვისებათა დადგენის დროს, მათი აზრით, მთავარია პოეტისა თუ დრამატურგის მიმართება სინამდვილისადმი. სინამდვილის მხატვრული გააზრების უნარი, ასახვის მეთოდი (გოეთე, შილერი — „ეპიკური და დრამატული პოეზიის შესახებ"). საინტერესოა, რომ გოეთეს, რომელიც ადრე მიზანშეწონილად არ თვლიდა თხრობით ელემენტებს დრამაში, შემდეგ შესაძლებლად მიაჩნია ეპიკური, თხრობითი ელემენტების „თანდათანობითი გადასვლა" დრამატულ ნაწარმოებებში. იგი გვთავაზობს „პოეზიის სამ ნამდვილ ბუნებრივ ფორმას", ესენია: ეპოსი, ლირიკა, დრამა. „პოეზიის ეს სამი სახეობა, წერს გოეთე, შეიძლება ერთად ან ცალ-ცალკე მოქმედებდნენ. ხშირად მათ ერთად ვპოულობთ პატარა ლექსშიც კი. ამ პატარა ფორმაში მათი გაერთიანება წარმოქმნის შესანიშნავ სურათს, რაც ნათლად შეიმჩნევა დიდად დასაფასებელ ხალხურ ბალადებში. ასევე გაერთიანებულია ისინი ბერძნულ ტრაგედიაში. დროის მხოლოდ გარკეულ მონაკვეთზე იყვნენ ისინი ერთმანეთისაგან გათიშული"...

ეპოსისა და დრამის ურთიერთობის პრობლემას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია გოეთესა და შილერის სხვა თეორიულ შრომებშიც, აგრეთვე პირად წერილებში. გოეთე გარკვევით ამბობდა: „ერთი წუთითაც არ დავყოვნებულვარ უარი მეთქვა თეატრზე, რომელიც წესებს ემორჩილება, ადგილის ერთიანობა მაშინებდა, როგორც მიწისქვეშეთი, მოქმედებისა და დროის ერთიანობა კი მეჩვენებოდა ბორკილად, რომელიც წარმოსახვას ზღუდავდა" [1].

ეპიკური ნაწარმოების ავტორი, ჰეგელის მიხედვით, რაფსოდია, რომელიც ამბავს „თითქმის მექანიკურად ჰყვება", ისე, თითქოს „ამბავი თავისთავად, მშვიდად იშლება და მდორედ მიედინება". ამბავი, სინამდვილე, რომელსაც ეპოსი გადმოგვცემს, „უნდა ჩანდეს როგორც სუბიექტისაგან დაშორებული და თავისთავად დასრულებული". ისეთი შთაბეჭდილება უნდა რჩებოდეს, თითქოს ავტორს არ აინტერესებს გადმოცემული ამბავი; თხრობის პროცესშიც არ იგრძნობა სუბიექტური ჩარევა... ჰეგელის დასკვნა ასეთია: „...დიდი ეპიკური სტილი ნიშნავს იმას, რომ ნაწარმოები ჩანს როგორც დამოუკიდებელი, ისეთი,

---

[1] Гете, собр. соч., т. X, М., 1937, стр. 382.

რომელშიც ამბავი თავისთავად გრძელდება. ვერ ვხედავთ მის ავტორსაც.“ ამავე დროს „ესთეტიკის“ ავტორი იცავს იმ თვალსაზრისს, რომ „დრამატულ პოეზიაში ეპოსის ობიექტურობა შეერთებულია ლირიკის სუბიექტურ პრინციპებთან“, მაგრამ, მისი აზრით, როგორც ეპოსი, ასევე დრამა ხელოვნების დამოუკიდებელი სახეობებია, რომელთაც საკუთარი კანონზომიერებები აქვთ. ასეთივე აზრისა იყო ბელინსკიც. ბერძნული დრამის ანალიზის დროს იგი წერდა: „დრამა... არის ურთიერთსაწინააღმდეგო ელემენტების — ეპიკური ობიექტურობისა და ლირიკული სუბიექტურობის შეთანხმება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, იგი არაა არც ეპოპეა, არც ლირიკა, ის არის მესამე, სრულიად ახალი და დამოუკიდებელი...“[1]

„ეპიკური ობიექტურობისა და ლირიკული სუბიექტურობის“, ჟანრული ელემენტების აღრევის მრავალი შემთხვევა იცის ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიამ. სანიმუშოდ შეიძლება დავასახელოთ ანტიკური ტრაგედია და შექსპირის პიესები, გოეთეს „ფაუსტი“ და შილერის „ვალენშტაინი“... ისტორიულად კანონზომიერი ფაქტია დრამატულ ხელოვნებაში ეპოსის ზოგიერთი პრინციპისა და ელემენტის არსებობა, მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ იცვლება ამ პრინციპებისა და ელემენტების არსი, მოქმედების სფერო და გამოვლენის ფორმები, ვინაიდან ისტორიულად იცვლება თვით ასახვის ობიექტი და ხელოვნების დამოკიდებულება მისადმი. მიუხედავად ამისა, ზოგიერთი არსებითი მომენტები, რაც ჰომეროსისა და არისტოტელეს დროიდან „ეპიკურის“ ცნებასთანაა დაკავშირებული, დღესაც ინარჩუნებს მნიშვნელობას, დღესაც იხმარება ტრადიციული გაგებით.

„ეპიკურის“ (ეპოსის) ტრადიციული გაგება გულისხმობს სინამდვილის ობიექტურად ჩვენებას, ფაქტებისა და მოვლენების ობიექტურ აღწერას, ამბის თხრობას, შემთხვევის ამბად თქმას, თხრობითა და ჩვენებით ავტორის დაინტერესებას და სხვა. ავტორი, მთხრობელი არ ჩანს თხრობის პროცესში. იგი მშვიდად მოგვითხრობს ისტორიას, ამბავს, აუღელვებლად გვაცნობს ფაქტს, მოვლენას, თითქოს არც კი აინტერესებს, რაც მოხდა, რასაც გადმოგვცემს. ტრადიციული გაგებით ეპოსისათვის უცხოა ავტორისეული გადახვევები, სუბიექტური ჩარევა თხრობის პროცესში, აღწერილი, გადმოცემული ფაქტისა თუ მოვლენებისადმი ავტორისეული დამოკიდებულების გამომჟღავნება. ლიტერატურის თეორიაში ცნობილია ეპიკური ჟანრები (რომანი, მოთხრობა, ნოველა, ეპოპეა, ზღაპარი და სხვ.), ხალხური ეპოსი, საგ-

[1] В. Г. Белинский. Полное собр. соч., т. V, М., 1954, стр. 16.

მირო ეპოსი და ა. შ., ცნობილია ეპიკური ჩანართებიც დრამაში (ანტიკური ქორო, ავტორისეული რემარკები და სხვ.), მაგრამ ჩვენი საუკუნის 20-იან წლებამდე უცნობია ცნებები—„ეპიკური პიესა", „ეპიკური თეატრი", „თამაშის ეპიკური მანერა" და სხვ. მათი დამკვიდრება XX საუკუნის დრამისა და თეატრის ისტორიაში დაკავშირებულია გამოჩენილი გერმანელი დრამატურგის და თეატრალური მოღვაწის ბერტოლტ ბრეჰტის (1898—1956) სახელთან.

„ეპიკურ" დრამასა და თეატრში ბრეჰტისათვის თავიდანვე იყო ავტორისაგან დამოუკიდებელი, თავისთავადი, თხრობითი, აღწერილობითი, ჩვენებითი ელემენტი. ეპიკური იყო ის, რისი ამბად თქმა და ჩვენება (დემონსტრირება) შეიძლებოდა, რასაც „გარედან" შეიტანდა, როგორც მზამზარეულ, დასრულებულ, ცნობილ ფაქტსა და ამბავს.

„ეპიკური" ბრეჰტისათვის მაშინ იყო მხოლოდ ის, რასაც მაყურებელს (მკითხველს) მიაწვდიდა დრამატული მოქმედების გარეშე. შეიძლებოდა ეს ყოფილიყო ისტორიული ფაქტი, დოკუმენტი, ნაწარმოებისათვის აუცილებელი ფაბულა, ან მისი ნაწილი, პერსონაჟის ბიოგრაფია ან რამდენიმე ცნობა მისი ცხოვრებიდან, იმ მომენტების პირდაპირი და უშუალო ხაზგასმა, რომლებიც შემდეგ მხატვრულად გაიშლებოდა სცენებში და ა. შ.

იცვლებოდა ბრეჰტის მსოფლმხედველობა, ესთეტიკური მრწამსი, იცვლებოდა, ზუსტებოდა, მდიდრდებოდა „ეპიკურის" შინაარსიც. იყო მომენტები, როდესაც ბრეჰტი საერთოდ ფიქრობდა მის შეცვლას, რადგან ამ ტერმინმა მრავალი გაუგებრობა წარმოშვა. მწერალი გზადაგზა განმარტავს ხოლმე ამ გაუგებრობებს, გვითანხმებს ცნების შინაარსს და გვაფრთხილებს, რომ „ეპიკური" დრამის და თეატრის თეორია თეატრალური პრაქტიკის საფუძველზე წარმოშობილი და თეატრალურ პრაქტიკასთან დაკავშირებული თეორიაა, რომელიც ძირშივე გამორიცხავს სქემატიზმისა და დოგმატიზმის ყოველგვარ ელემენტს.

ბრეჰტი რამდენჯერმე თვითონვე მიუთითებს, რომ ტერმინი „ეპიკური" არაა მისი გამოგონილი (ბრეჰტს მხედველობაში აქვს „ეპიკური" არა ისტორიულად, არამედ ამ ტერმინის გავრცელება მეოცე საუკუნის 20-იანი წლების გერმანულ ხელოვნებაში). ფოიჰტვანგერი, მაგალითად, თავის „თომას ვენდტს" (1920) „დრამატულ რომანს" უწოდებს, ალფონს პაკეს „ბაირაღებს" (1922) ქვესათაურად „ეპიკური" დრამა აქვს, ალფრედ დიობლინი ამავე წლებში რომანის „ეპიკური ნაწილების" თეორიულ დასაბუთებას ცდილობს, არნოლტ ბრონენი „ეპიკური თეატრის" ხმარებას თავის პირველ კრიტიკოსებს მიაწერს და სანიმუშოდ ასახელებს ოტო ცარიკს, რომელმაც 1922 წელს სცენები

ბრონენის „ექსცესებიდან“ „ეპიკური თეატრის“ სათაურით გამოაქვეყნა. უფრო გვიან, 1929 წელს „პოლიტიკურ თეატრში“ ერვინ პისკატორი ამ საკითხზე წერს: „როცა ეს წიგნი გერმანიაში გამოვიდა, არ მინდოდა ჩავრეულიყავი დავაში ეპიკური დრამის გამო. ლაპარაკი პრიორიტეტზე მოკლებული იყო საფუძველს, ვინაიდან ბერძნების, შექსპირისა და გოეთეს დროიდან არსებობს ეპიკური დრამები. ეპიკურ დრამებს წერენ ახლაც (ყველა დოკუმენტური დრამა ეპიკურია, მაგალითად, ვიშნევსკის „პირველი ცხენოსანი არმია“ და ა. შ.)...“ პისკატორი და მისი თეატრის ლიტერატურული თანაშრომელი ლეო ლანია „პირველ შეგნებულ ეპიკურ დრამად“ პაკეს „ბაირაღებს“ თვლიდნენ, ვინაიდან ამ პიესაში ავტორი „პირველად ცდილობს დრამატიზმის სქემის გარღვევასა და მის ადგილზე ეპიკური მომენტის დამკვიდრებას...“ „ამასთანავე, — წერს ლანია, — ღიად რჩება საკითხი იმის შესახებ, თუ რამდენად შეასრულა პაკემ ეპიკური დრამის ყველა მოთხოვნა, რომელთაც ჩვენ ახლა კარგად ვიცნობთ დიობლინის, ჯოისის, დოს პასოსის (რომანის სფეროში), ბრეპტის ნაწარმოებებისა და გამოცდილების მიხედვით, აგრეთვე პისკატორის თეატრის სპექტაკლებიდან“...[1]. ალფონს პაკეს დასახელებული პიესის „ფოლკბიუნეს“ სცენაზე დადგმის გამო ალფრედ დიობლინი 1924 წელს წერდა: „პაკეს პიესაში დრამატიზებულია ანარქისტული აჯანყება ჩიკაგოში 1886 წელს. აჯანყება შეგნებულად დრამატიზებულია იმგვარად, რომ მივიღეთ შუალედური სურათი რომანსა და დრამას შორის. შეცდომა იქნება, თუ ამას პიესის ნაკლად მივიჩნევთ... პაკე არ არის პირველი, რომელიც დრამა-რომანის შუალედურ სფეროში შევიდა. ასეთივეა ახალგაზრდების მიერ უკანასკნელ წლებში დაწერილი პიესებიც... მჯერა, რომ ეს სფერო მეტად ნაყოფიერი იქნება...“ (დიობლინის წერილი ციტირებულია პისკატორის „პოლიტიკურ თეატრშიც“).

„პოლიტიკური თეატრის“ მასალებიდან აშკარაა, რომ ერვინ პისკატორს ეპიკური ელემენტები ესაჭიროებოდა სცენაზე სოციალური სინამდვილის სრულად და ღრმად ჩვენებისათვის. ამიტომ იგი უპირატესად იმ თეატრალურ-ტექნიკური საშუალებებითაა დაინტერესებული, რომლებითაც მოქმედების ეპიზირება შეიძლება (კინო, ეკრანი, წარწერები, მიკროფონი და სხვ.). „პოლიტიკური თეატრის“ რეჟისორი განსაკუთრებულ ყურადღებას იმ პიესებს აქცევდა, რომლებშიც აქტუალური სოციალური პრობლემატიკა იყო დამუშავებული; დიდად აფასებდა იმ დრამატურგებს, რომელთა პიესების მხატვრული თავისე-

---

[1] E. Piscator. Schriften, I, Das politische Theater, Berlin, 1968, S. 57.

ბერება აადვილებდა „ეპიკური“ სპექტაკლის შექმნას. ასე რომ, პისკატორი „ეპიკურ“ დრამამდე თეატრიდან მოვიდა.

თეატრის გავლენას თავიდანვე განიცდის ბრეჰტიც. ამ გავლენამ დაჩქარა „ეპიკური“ ელემენტების განვითარება მის დრამატურგიაში. ოეატრის გავლენა იყო, მაგრამ მან მაინც დრამით დაიწყო. „ეპიკური ელემენტები“ ეპიკური დრამის სახით გაფორმდა, ხოლო „ეპიკური“ დრამა — „ეპიკური“ თეატრის ლიტერატურული საფუძველი გახდა. ტრადიციული „ეპიკური“ ელემენტები, თუ უფრო ადრე არა, უკვე „ბაალში“ შეიძლება ვეძიოთ, „ძლიერ მიდრეკილებას ეპიკურისაკენ, — წერს ვ. მიტენცვაი, — უკვე ადრინდელი ბრეჰტი ამჟღავნებს. მისი პირველი ნაწარმოები „ბაალი“ ეპიკურადაა აგებული...“ იქვე მიტენცვაი სწორად მიუთითებს, რომ „უნდა განვასხვავოთ ერთმანეთისაგან ეპიკური, როგორც შინაარსის მოწესრიგების პრინციპი და ეპიკური, როგორც დიალექტიკური სტრუქტურის ელემენტი. ეპიკური, როგორც შინარსის მოწესრიგების პრინციპი ბრეჰტისათვის გარკვეული იყო ძალიან ადრე“ (ხაზი ჩვენია — ზ. ჭ.).[1]

თუ თემის ეპიკური დამუშავება ბრეჰტმა „ძალიან ადრე იცოდა“, მით უფრო თამამად შეიძლება ვილაპარაკოთ ეპიკურ ელემენტებზე მის ადრინდელ დრამატურგიაში (ერთმოქმედებიანი პიესები, „ბაალი“, „დაფდაფი ღამით“, „ქალაქების ჯუნგლებში“,) ხოლო კომედიაზე — „კაცი კაცია“ მუშაობის დროიდან (1924) „ეპიკური“ დრამის გარკვეულ კონცეფციაზე. მიუხედავად ამისა, ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის საკუთრივ ისტორიას მაინც 1926 წლიდან ვიწყებთ, რადგან ამ დროს დაამთავრა მან მუშაობა დასახელებულ კომედიაზე („კაცი კაცია“), უწოდა მას „პირველი ეპიკური პიესა“, დაიწყო „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის თეორიული საკითხების თანმიმდევრული დამუშავება და პრაქტიკული განხორციელება. 1926 წლამდე ბრეჰტი ტერმინ „ეპიკურსაც“ არ ხმარობს. მხოლოდ ამ დროიდან შეხვდებით ბრეჰტის ნაწერებსა და გამოსვლებში ისეთ გამოთქმებს, როგორიცაა „ეპიკური ელემენტი“, „ეპიკური სტილი“, „ეპიკური დრამა“ და „ეპიკური თეატრი“. 20-იანი წლების შუა პერიოდი საერთოდ ახალ საფეხურს მოასწავებს ბრეჰტის იდეურ და მხატვრულ განვითარებაში. ამ დროს იგი უკვე აქტიურად თანამშრომლობს გერმანიის რევოლუციურ პროლეტარიატთან და მის მწერალთა კავშირში, მონდომებით სწავლობს

---

[1] W. Mittenzwei. Erprobung einer neuen Methode. In: Positionen, Leipzig, 1969, S. 64.

მარქსიზმს, დაინტერესებულია სოციალიზმის მშენებლობით ჩვენს ქვეყანაში და საბჭოთა თეატრის პირველი მიღწევებით. ამ დროიდანვეა ის „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის თეორეტიკოსი, პრაქტიკული მოღვაწე და თანმიმდევრული დამცველი. ყოველივე ეს დადასტურებულია დოკუმენტურად ბრეჰტის უახლოესი თანამშრომლის ელიზაბეთ ჰაუპტმანის 1926 წლის 23 მარტისა და 26 ივლისის ჩანაწერებში, აგრეთვე მწერლის ინტერვიუში ჟურნალისტ ბერნჰარდ ფილიემენთან, რომელიც „ლიტერარიშე ველტმა“ გამოაქვეყნა 1926 წლის 30 ივლისს. თვით ბრეჰტი ჰერბერტ იერინგთან საუბარში 1928 წელს ადასტურებს, რომ მან არნოლტ ბრონენთან და მარილუიზე ფლაისერთან ერთად ჩამოაყალიბა „ეპიკური“ დრამის თეორია. 1927 წლის 27 ნოემბრის კრიტიკულ შენიშვნაში — „ეპიკური თეატრის სიძნელეთა მიმოხილვა“ ბრეჰტი უკვე გვთავაზობს დებულებას, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს მისი „ეპიკური“ კონცეფციის სწორი გაგებისათვის. დასახელებულ „მიმოხილვაში“ ვკითხულობთ: „ახალი დრამატურგია თავის ნაწარმოებებში ეპიკურ თეატრს ჩვენი დროის თეატრალურ სტილს უწოდებს. ეპიკური თეატრის სხარტად, რამდენიმე მოხდენილი სიტყვით დახასიათება შეუძლებელია. იგი მოიცავს მსახიობთა თამაშს, სასცენო ტექნიკას, თეატრალურ მუსიკასა და დრამატურგიას, ფილმის გამოყენებას და ა. შ. არსებითი ეპიკურ თეატრში, შესაძლებელია, არის ის, რომ იგი იმდენად გრძნობას არ მიმართავს, რამდენადაც მაყურებლის გონებას, რომ მაყურებელი კი არ განიცდის, არამედ კრიტიკულად მსჯელობს. ამასთანავე არავითარ შემთხვევაში არ იქნება სწორი ამ თეატრს გრძნობა წავართვათ...“ (ხაზი ჩვენია, — ზ. ჭ.)[1].

„ეპიკური სტილის“ პრაქტიკულად გამოყენება ბრეჰტმა სცადა უკვე 1926 წელს „ბაალის“ „გერმანულ თეატრში“ დადგმის დროს, ხოლო „კაცი კაცია“, რომელიც 1924-26 წ. წ. დაიწერა, მისივე სიტყვებით, როგორც ვიცით, „პირველი ეპიკური პიესაა“. ასეთივე პიესაა „სამგროშიანი ოპერა“ (1928), რომლის შენიშვნებში (1931). ისევე როგორც „მაჰაგონის აღმავლობისა და დაცემის“ განმარტებებში (1930), იგი ერთმანეთს უპირისპირებს „თეატრის დრამატულ და ეპიკურ ფორმებს“, რათა სისტემის სახით ჩამოაყალიბოს „ეპიკური“ თეატრის ძირითადი პრინციპები. ბრეჰტი უპირატესად თეატრის „ეპიკურ სტილზე“ ლაპარაკობს, მაგრამ აშკარად გრძნობს „ეპიკური პიესების“ საჭირო-

---

[1] B. Brecht. Schriften zum Theater, Aufbau—Verlag, I, S. 200.

ეპასაც, რადგან იცის, რომ „ეპიკური დრამა“ „ეპიკური თეატრის“ ლიტერატურულ-დრამატურგიული საფუძველია.

„ეპიკურმა“ დრამამ რთული სოციალური მოვლენები უნდა ასახოს, ხოლო „ეპიკურმა“ თეატრმა ისინი სცენაზე უნდა განასახიეროს. ამიტომ დრამისა და თეატრის „ეპიზირების“ საშუალებები და ფორმები განსხვავებულია. ბრეჰტის მიხედვით, „ეპიკური“ დრამის თემა აუცილებლად აქტუალური უნდა იყოს, მისი მხატვრულად გადაწყვეტის მანერა კი — თეატრალურად ეფექტური. მას სწამს, რომ დრამის „ეპიკური“ ფორმა ტევადია და დინამიკური. მისი მუდმივი საზრუნავია პიესის შინაარსობრივი გამდიდრება, იდეური სრულყოფა, მხატვრული ფორმის დახვეწა, მისი შემოქმედება მარადიული ძიების პროცესია, როგორც თვითონ იტყოდა ხოლმე, — „ექსპერიმენტია“, რომლის მიზანიც რეალისტური ხელოვნების საიდუმლოებათა წვდომაა. ძიების პროცესი მან „ეპიკური“ დრამითა და თეატრით დაიწყო. ამ გზის ერთგული დარჩა ის ბოლომდე, მიუხედავად მრავალი სიძნელისა და დაბრკოლებისა.

„ეპიკურის“ ცნება აზრობრივად და შინაარსობრივად ზუსტდებოდა და იხვეწებოდა ბრეჰტის მსოფლმხედველობრივ ევოლუციასთან ერთად. ეს ცნება ფართოდ გავრცელდა XX საუკუნის ხელოვნებაში მას შემდეგ, რაც ბრეჰტმა თავისი ბედი „ეპიკურ“ დრამასა და თეატრს დაუკავშირა. „ეპიკურის“ ბრეჰტისეულმა გაგებამაც საბოლოოდ ვერ დააკონკრეტა ცნების შინაარსი. თვით ბრეჰტიც ცვლის ხოლმე მის გაგებას, აფართოებს ან ავიწროებს მას. „ეპიკურის“ არსი მაინც უცვლელი რჩებოდა. თვითონ ბრეჰტი 1955 წელს აღნიშნავდა: „ამჟამად არის ცდა ეპიკური თეატრიდან დიალექტიკურ თეატრზე გადავიდეთ. ჩვენი შეხედულებითა და ჩვენი ამოცანის მიხედვით ეპიკური თეატრის პრაქტიკა, მისი მთელი გაგება არავითარ შემთხვევაში არ იყო არადიალექტიკური. დიალექტიკური თეატრიც გვერდს ვერ აუვლის ეპიკურ ელემენტს... თანამედროვე თეატრის მიმართ „ეპიკური თეატრი“ შეიძლება არც გამოვიყენოთ. თუ თხრობითი საწყისი, რომელიც ყოველ თეატრს ახასიათებს, გაძლიერდა და გამდიდრდა, მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ ტერმინმა თავისი მოვალეობა შეასრულა. ეს არ ნიშნავს უკან დაბრუნებას, პირიქით, თხრობითი საწყისის გაძლიერებით როგორც ძველ, ასევე თანამედროვე თეატრში, შეიქმნა საფუძველი ახალი თეატრის თავისებურებისათვის, რომელიც მარტო იმითაც კი ახალია, რომ ძველი თეატრის დიალექტიკურ ნიშნებს შეგნებულად

ავითარებს და კმაყოფილების წყაროდ აქცევს...“ (ხაზი ჩვენია, — ზ. ჭ.).[1]

„ეპიკურის“ ცნება ბრეჰტს ზოგჯერ „ზოგადად, განუსაზღვრელად, თითქმის ფორმალურად“ მიაჩნია, ზოგჯერ კი მის ხმარებაზე ხელის აღებასაც აპირებს. ერნსტ შუმახერს ის 1956 წელს ეუბნება: „უნდა ვაღიარო, რომ ვერ მოვახერხე იმის ნათლად ჩვენება, რომ ეპიკურის კატეგორია ჩემი თეატრისათვის საზოგადოებრივი კატეგორიაა და არა ესთეტიკურ-ფორმალური. ახლა ვმუშაობ „მცირე ორგანონის“ შევსებაზე და სერიოზულად ვეკითხები ჩემს თავს, უფრო მიზანშეწონილი ხომ არ იქნება, რომ ეპიკური თეატრის ცნებაზე საერთოდ უარი ვთქვა...“ რამდენადმე სხვაგვარადაა ჩამოყალიბებული იგივე აზრი კ. რიულიკეს წერილში ი. ფრადკინისადმი, რომელიც ბრეჰტის დავალებითაა დაწერილი (წერილს აქვს ბრეჰტის ხელისმოწერაც): „ბრეჰტი უკვე რამდენიმე წელია პრინციპულად უკმაყოფილოა იმ გაგებისა, რომელიც მისცეს „ეპიკური თეატრის“ ცნებას. შესაძლებელია ეს გაგება თვით ბრეჰტის გამონათქვამებსაც ემყარება. ახალი ეპოქის თეატრის ადრინდელი აღწერა ახლა მას ერთობ ზოგადად, ტექნიკურად და ფორმალურად ეჩვენება. ამჟამად ის ცდილობს ეპიკური თეატრის ყველა მნიშვნელოვანი ნიშან-თვისება თეორიულად მატერიალისტური დიალექტიკის ნიშან-თვისებებზე გადაიტანოს. ამგვარად, მას უნდა შეინარჩუნოს ცნება „ეპიკურისა“, როგორც ფორმალური ცნება. ეპიკური ფორმა უნდა გავიგოთ როგორც დიალექტიკურ-მატერიალისტური შინაარსის ფორმა“ (ხაზი ჩვენია, — ზ. ჭ.)[2].

ბრეჰტი, როგორც დავინახეთ, აღიარებს, რომ ვერ მოახერხა „ეპიკურის“ ზუსტი და ამომწურავი განმარტება. მიუხედავად ამისა, ციტირებულ მასალებთან ერთად ყურადღებას იქცევს ერთი ფრაგმენტი, რომელშიც იგი ცდილობს პასუხი გასცეს კითხვებს — „რა არის ეპიკური თეატრი?“, „რა არის ეპიკური?“ მოგვყავს ფრაგმენტი მთლიანად: „ეპიკური“ თეატრის ბევრი ფორმა ვნახეთ. იგი დაკავშირებული იყო დიდაქტიკურ ელემენტებთან, ზოგჯერ პოლიტიკურ ტენდენციებთანაც. იყო მონტაჟის ან რევიუსმაგვარი თეატრი, იყო ბიოგრაფიული თეატრიც. მისი ზოგიერთი ფორმა ცივი იყო, უმნიშვნელოდ აღაგზნებდა ემოციებს, ზოგიც — პოეტური. მოქმედი პირები სცენაზე ესკიზურად ტიპიზებული იყვნენ, ზოგჯერ — პლასტიკური და წინააღმდეგობრივიც. მაგრამ ეპიკური თეატრი არ არის არც პოე-

---

[1] B. Brecht, Schriften zum Theater, VII, S. 314, 316.

[2] И. М. Фрадкин, Бертольт Брехт. М., 1965, стр. 68.

ტური ან ბიჰევიორისტული, არც პოლიტიკური ან ბიოგრაფიული, არც კიდევ ემოციების თეატრი. ეპიკური ეპიკურ თეატრში არის მხოლოდ ეპიკური.

რა არის ეპიკური? — განაგრძობს ბრეჰტი. ჩვეულებრივ გამოთქვამენ აზრს, რომ ძირითადი განსხვავება დრამატულ და ეპიკურ თეატრს შორის უნდა ვეძიოთ ემოციების სფეროში. დრამატულის ქვეშ გულისხმობენ ამაღლებულს, მგზნებარეს, იმას, რაც უშუალოდ აგაფორიაქებს და მდგომარეობიდან გამოგიყვანს. „დრამატული გამოსვლა" ნიშნავს იმას, რომ ადამიანები ერთმანეთს შეეჯახნენ, რომ კონფლიქტი გადაიჭრას, თანაც ემოციური ფორმით. კონფლიქტი თავისთავად არაა „დრამატული" მანამდე, სანამ აფეთქება არ მოხდება. „ეპიკურის" ქვეშ გვესმის რაღაც წყნარი, მდორე, ერთობ ობიექტური, ვნებათა ღელვისაგან თავისუფალი..." (ხაზი ჩვენია, — ზ. ჭ.) [1]. ნათელია, რომ მიუხედავად სრულიად სხვაგვარი გაგებისა, „ეპიკურის" ცნებაში ის მაინც გულისხმობს იმ ნიშნებს, რომლებსაც ეპოსში ძველთაგანვე გამოჰყოფდნენ. გარდა ამისა, იგი საგანგებოდ მიუთითებს იმ ფაქტზე, რომ მისი „ეპიკური" თვისებრივად განსხვავდება ტრადიციული „ეპიკურისაგან". ეს ახალი თვისება ბრეჰტისეულია, სპეციფიკურია, თვისებრივად ახალი „ეპიკურია", ყოველთვის რჩება ასეთად („ეპიკური ეპიკურ თეატრში არის მხოლოდ ეპიკური") და არ დაიყვანება შემადგენელ ნაწილებამდე („ეპიკური თეატრი არც პოეტურია, არც პოლიტიკურია, არც ბიოგრაფიულია..." იგი მხოლოდ „ეპიკურია").

ბრეჰტისეული „ეპიკური" ისტორიულ ასპექტში ნიშნავს სოციალური ტენდენციების გაძლიერებას, თემის აქტუალობასა და პოლიტიკურ მიზანსწრაფვას, სინამდვილის ფართოდ ასახვას, გაძლიერებას კრიტიკული საწყისისა, რომელიც კაპიტალიზმის წინააღმდეგაა მიმართული, ხელოვნებაში ნატურალიზმისა და „კულინარიზმის" წინააღმდეგ ბრძოლას და სხვ. „ეპიკური თეატრი", მისივე სიტყვებით, ჩვეულებრივი თეატრია, რომელსაც არ აკლია ფანტაზია, იუმორი და აზრი. ეს თეატრი ძველი თეატრის ბევრ წესს სრულიად უცვლელად ტოვებს.

ბრეჰტის სტიქია თეატრი იყო, ამიტომ იგი მოითხოვს, „კრიტიკოსებმა ისე შეხედონ მის თეატრს, როგორც ამას მაყურებელი აკეთებს". თავიდანვე თეორიების გავლენის ქვეშ არ უნდა მოვექცეთო, — გვა-

---

[1] Bertolt Brecht — Archiv, 57/23.

ფრთხილებს იგი. ჩემს თეორიულ შენიშვნებში, მიმართავს იგი კრიტიკოსებს, თქვენ მხოლოდ ნაწილობრივ იპოვით იმ სიახლეთა ახსნას, რომელთაც თქვენივე შთაბეჭდილებების ანალიზის დროს აღმოაჩენთო.

თეატრის ახალ „ეპიკურ ფორმას“ ბრეჰტი ძველი თეატრის „დრამატულ ფორმას“ უპირისპირებს. ამიტომ ბუნებრივია, რომ იგი მეტ ყურადღებას „ახალი ფორმის“ განმარტებას აქცევს. „დრამატულისა“ და „ეპიკურის“ დაპირისპირება, რასაც ხშირად მიმართავს ხოლმე ბრეჰტი, ისეთი „აბსოლუტური დაპირისპირება კი არაა, როგორიც ერთ-ერთს (ამ შემთხვევაში „დრამატულს“) გამორიცხავს, არამედ მხოლოდ „ძახვილთა გადაადგილების“ შედეგია. ბრეჰტი, როგორც თვითონ ამბობს, არ უარყოფს „დრამატული თეატრის“ ბევრ პრინციპს, „ეპიკურთან“ ერთად ოსტატურად იყენებს კლასიკურ-ტრადიციულ ხერხებსაც, რითაც ეპიკური და დრამატული მხატვრული ელემენტების დიალექტიკურ სინთეზს აღწევს. სწორედ ეს სინთეზია „ეპიკური“ დრამისა და თატრის ერთ-ერთი ძირითადი სპეციფიკური ნიშანი.

ამავე სინთეზის საფუძველზე ბრეჰტი კატეგორიულად უარყოფს ბრალდებას, თითქოს ეპიკური თეატრი „ცივი გონების“ თეატრია, რომელიც „კრიტიკული განწყობის“ პროცესში უარყოფს გრძნობას, ემოციას. „გონებისა და გრძნობის დაპირისპირება, შენიშნავს ბრეჰტი, მხოლოდ იმ ადამიანების უგონო თავებშია, რომელთაც მეტად საეჭვო ღირებულების გრძნობები გააჩნიათ... გონებისა და გრძნობის შეჯახება დიადი შემოქმედებითი დაპირისპირებაა. გრძნობები ხელს უწყობენ ჩვენი გონების შემოქმედებით დაძაბვას, ხოლო გონება წმენდს ჩვენს გრძნობებს... მე საერთოდ ვერ ვენდობი ადამიანებს — დაასკვნის ბრეჰტი, — რომელთაც სურთ მხატვრული შემოქმედებიდან რამდენადმე მაინც განდევნონ გრძნობა“.

ბრეჰტის თეორიულ შეხედულებებს ყოველთვის თეატრალური პრაქტიკა განსაზღვრავს, ამიტომ იგი ეჭვის თვალით უყურებდა „წმინდა თეორეტიკოსებს“ და აფრთხილებდა კიდეც მათ: „ყველა ჩემი თეორია ბევრად უფრო ნაივურია, ვიდრე ამას ფიქრობენ. გამოხატვის ჩემი მანერაც ართულებს ხოლმე საქმეს...“

30-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ბრეჰტი „ეპიკურ თეატრთან“ ერთად სულ უფრო ხშირად ხმარობს „მ ე ც ნ ი ე რ უ ლ ი საუკუნის თეატრს“. ამასთანავე დრამისა და თეატრის საკითხებს უფრო მჭიდროდ უკავშირებს რეალისტური ხელოვნების, სოციალისტური რეალიზმის მეთოდოლოგიურ-ესთეტიკურ საფუძვლებს. ამას მეტ-ნაკლებად ადასტურებს აღნიშნულ პერიოდში დაწერილი ყველა რამდენადმე მნიშვნელოვანი თეორიული შრომა, კრიტიკული წერილი თუ შენიშვნა. სანიმუშოდ შეიძლება დავასახელოთ „რეალისტური მეთოდის სიფარ-

თოვე და მრავალმხრიობა“ (1938), „მცირე ორგანონი თეატრისათვის“ (1948) და „სოციალისტური რეალიზმი თეატრში“ (1954). „მცირე ორგანონის“ შესავალში ბრეჰტი გვაუწყებს: „ცალკეულ თეორიულ წერილებში, პოლემიკურ გამოსვლებსა და ტექნიკურ მითითებებში, რომლებიც გამოვაქვეყნე როგორც შენიშვნები ჩემს პიესებზე, ესთეტიკის პრობლემებს მხოლოდ გაკვრით ვეხებოდი. ამ პრობლემებს ნაკლებად ვაქცევდი ყურადღებას...“ (ხაზი ჩვენია, — ზ. ჭ.). მისივე სიტყვებით, იგი აპირებს ახლა „მეცნიერული საუკუნის თეატრის“ საკითხები განიხილოს ისე, როგორც ეს „მიღებულია ესთეტიკაში“. დაახლოებით ხუთი წლის შემდეგ „მცირე ორგანონის დამატებებში“ ბრეჰტი წერს: „მეცნიერული საუკუნის თეატრს შეუძლია დიალექტიკა სიამოვნებად გადააქციოს“... მაგრამ იქვე იწუნებს როგორც „ეპიკური თეატრის“, ასევე „მეცნიერული საუკუნის თეატრის“ ცნებასაც. იმავე „დამატებებში“ ვკითხულობთ: „თუ ჩვენ ახლა უარს ვამბობთ ცნებაზე „ეპიკური თეატრი“, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ უარს ვამბობთ შეგნებულ სიამოვნებაზე, რომელსაც ეს თეატრი გვანიჭებს. გვინდა ვთქვათ მხოლოდ ის, რომ ეს ცნება ერთობ ვიწრო და გაურკვეველია ამ თეატრისათვის. საჭიროა უფრო ზუსტი განსაზღვრება...“ (ხაზი ჩვენია, — ზ. ჭ.). ამასვე ამბობს „მეცნიერული საუკუნის თეატრის“ ცნებაზეც: „მეცნიერების საუკუნის თეატრის“ ცნებაც არ არის დამაკმაყოფილებელი. „მცირე ორგანონში“ საკმარისადაა განმარტებული, რას ნიშნავს მეცნიერების საუკუნე, მაგრამ ტერმინი, ისე როგორც ის ჩვეულებრივ იხმარება, ძალიან შერყვნილია“.

ბრეჰტს, შუმახერის გადმოცემით, ისეთ ფაქტორებად, რომლებმაც ისტორიულად დიდი გავლენა მოახდინეს „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის ჩამოყალიბებაზე, მიაჩნია „მსახიობ შტაინრუკის თამაში, პისკატორის „პოლიტიკური თეატრი“, ამერიკული ბიჰევიორიზმი, რომელმაც ყურადღება მიაქცია ადამიანის ქცევის შესწავლას, მეცნიერული სოციალიზმის შრომები, რომლებმაც ადამიანის ქცევის კლასობრივი განსაზღვრულობა დაგვისაბუთა, ჩარლი ჩაპლინის ჟესტიკულაცია, აღმოსავლეთ აზიის თეატრი... კომუნისტური პარტიის აგიტაციურ-მასობრივი სცენა, რომელიც ეპიკურ თეატრს დაეხმარა სამყაროს შეცვლისათვის საჭირო მეთოდებისა და საშუალებების გამომუშავებაში, ბავარიული და სკანდინავური სახალხო თეატრი..., მუდმივი პრაქტიკული მუშაობა ისეთ მსახიობებთან, როგორიცაა ჰელენე ვაიგელი, ერნსტ ბუში, ჩარლზ ლაუტონი, რომელთა მეშვეობით თეორია პრაქტიკა გახდა...“ შუმახერის მიერ მოწოდებულ ამ ცნობას ანგარიში უნდა გაეწიოს.

ბრეჰტის შეხედულებანი „ეპიკურ“ დრამასა და თეატრზე უნდა განვიხილოთ როგორც ისტორიულად ცვალებადი გარკვეული სისტემა, რომელიც თეორიისა და პრაქტიკის, ფორმისა და შინაარსის ერთიანობას გულისხმობს. ეს გარემოება ყოველთვის კარგად უნდა გვახსოვდეს, რადგან მეცნიერულ ლიტერატურაში პრობლემებისადმი მიდგომის სხვადასხვა ხერხი შეინიშნება. თვით „ეპიკურის“ ცნებაც, როგორც ვ. კირპეში შენიშნავს, რამდენიმე გაგებით იხმარება: 1. „ეპიკური“, როგორც ჟანრის აღმნიშვნელი ცნება, ლირიკულისა და დრამატულის გვერდით, 2. „ეპიკური“, როგორც დრამატულის საწინააღმდეგო ცნება, როგორც „არადრამატული“. 3. „არისტოტელურის“ საწინააღმდეგო ცნება... 4. „ეპიკური“, როგორც სტილისტური საშუალება (ეპიზოდი, სიმღერა, მაცნეს განცხადება და ა. შ.), როგორც „თხრობითი“ ნაცვლად „მოქმედებითისა“... 5. „ეპიკურის“ ბრეჰტისეული გაგება: „მაყურებელთან დაკავშირებული, მაყურებლისკენ მიმართული“, „საზოგადოების ცვალებადობის“ გამომხატველი... ბრეჰტისეული „ეპიკური“ იდეოლოგიურ-საპროგრამო ცნებაა“... 6. „ეპიკურის“ ბრეჰტისეული მეორე მნიშვნელობა — მსახიობის თამაშის მანერა („გაუცხოება“)... კირპეში ტრადიციულ ჟანრულ კლასიფიკაციას იცავს და უარყოფს „ეპიკურ დრამას“, როგორც დრამის ახალ ჟანრულ სახეობას. „ეპიკური დრამა“. მისი აზრით, ტრადიციული დრამატული ნაწარმოებია, რომელშიც განსაკუთრებით ჭარბადაა გამოყენებული „ეპიკური, ანუ თხრობითი ელემენტები“. ეს ელემენტები ვერ ცვლიან, ამბობს ის, დრამის ბუნებასა და ჟანრულ ხასიათს, ვერ ცვლიან მოქმედებასა და მის განვითარებას, რაც დრამის საფუძველია. „ეპიკური“ ჩანართები, „ეპიკური“ ელემენტები, მისი მტკიცებით, ვერ გარდაქმნიან მოქმედებას „ვერც ონტოლოგიის და ვერც დრამატურგიის სფეროში“, ამიტომ, მისივე სიტყვებით, დრამის „ეპიკური სტუქტურა არ არსებობს“, „დრამის ტრადიციული სტრუქტურა რჩება“. უაზრობაა, წერს კირპეში, „ეპიკური“ დრამის „ეპიკურ სტრუქტურად“, ახალ დრამატულ ჟანრად გამოცხადება, რასაც ბრეჰტის ზოგიერთი თაყვანისმცემელი აკეთებს. „ეპიკურის ყველა აღნიშნული ნიშანი, კირპეშის თანახმად, თავისუფლად თავსდება დრამის ტრადიციულ ფორმაში, გამონაკლისს შეადგენს მხოლოდ ერთი, „ეპიკური“, როგორც „საპროგრამო-იდეოლოგიური“ ან „საპროგრამო-დიდაქტიკური“, რომელიც ბრეჰტის სახელთანაა დაკავშირებული. ბრეჰტის „ეპიკური“ თეატრი დიდაქტიკური მსოფლმხედველობრივი თეატრია, რომელიც, მისი სიტყვებით, სცილდება „ჰეშმარიტი ხელოვნების სფე-

როს". ფაქტის კონტენტირება, ამბის თხრობა და სხვა „ეპიკური ელემენტები", კირჰეშის აზრით, მხოლოდ აფერხებენ მოქმედების განვითარებას. ბრეჰტი შეგნებულად არ ერიდება ასეთ „შეფერხებებს, რადგან მისთვის მთავარია არა მოქმედების განვითარება, არამედ დიდაქტიკა და იდეოლოგია".

კირჰეშის მსჯელობა ყალბ მეთოდოლოგიურ საფუძველზეა აგებული. გასაგებია, რომ მის არგუმენტებს ვერ გავიზიარებთ, მის დასკვნებს ვერ დავეთანხმებით. მიუხედავად ამისა, ანგარიში უნდა გავუწიოთ მის დაკვირვებას იმის თაობაზე, რომ „ეპიკური" დრამა არაა დრამატული პოეზიის ახალი ჟანრი. ამ თავისთავად სწორ დებულებას კირჰეში სწორად ვერ განმარტავს. მან იდეოლოგია და დიდაქტიკა ხელოვნების სფეროდან გამოდევნა და „ეპიკური" დრამის პრობლემა ფორმალურ-ჟანრული პრობლემის დონემდე დაიყვანა. ეს თვით პრობლემის გაყალბებაა. კირჰეშს სხვაგვარად ესმის „ეპიკური სტრუქტურის" ცნებაც. „ეპიკური ელემენტები", მისი გაგებით, ვერ ქმნიან ახალ სტრუქტურას და ამდენად „ეპიკური დრამაც" არაა ახალი დრამატული ჟანრი. ჩვენი გაგებით კი, მართალია, „ეპიკური" დრამა არაა ახალი დრამატული ჟანრი, მაგრამ ახალი დრამატული სტრუქტურაა, „ეპიკური სტრუქტურაა", რაც „ეპიკური" დრამის მხატვრულ თავისებურებაში ვლინდება. „ეპიკურ სტრუქტურას" არ შეუცვლია თვით დრამის საფუძველი, მაგრამ შეცვალა დრამის სპეციფიკური ნიშნები, იგი ლოგიკური შედეგია დრამის „ეპიზირების" ტენდენციისა, რამაც ჯერ დრამის შინაარსი, ხოლო შემდეგ დრამის ფორმა დაიმორჩილა. კარგად წერს ამის შესახებ მ. კურგინიანი „ლიტერატურის თეორიაში", როცა ის დრამაზე მსჯელობს და ბრეჰტის პიესებს გორკის პიესებს ადარებს: „გორკისა და ბრეჰტის დრამებმა მთლიანად შეინარჩუნეს დრამატული მოქმედების ერთიანობის კანონი, მაგრამ ამასთან ერთად დიდად გააფართოეს ამ ერთიანობის საზღვრები და შესაძლებლობები. ამისათვის მათ დრამატული სტრუქტურა ყველა სპეციფიკური ნიშნით მიუახლოვეს „ეპიკურ სტრუქტურას". „ეპიკურ სტრუქტურასთან მიახლოებამ", მართალია, შეასუსტა კავშირი მოქმედების მომენტებსა და ფაბულის ნაწილებს შორის, მაგრამ ერთმანეთთან დააახლოვა „წმინდა იდეური" სცენები. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მოქმედების დრამატული განვითარება „ეპიკური სცენების თანმიმდევრობამ" შეცვალა, რამდენადმე დაირღვა საკუთრივ დრამატული მოქმედების ლოგიკა, მაგრამ გაძლიერდა აზრის ლოგიკა, სცე-

ნების გამაერთიანებელი ღერძის ფუნქცია ავტორისეულ .იდეას დაეკისრა. როგორც ვიცით, ჯერ კიდევ განმანათლებლური რეალიზმის დიდმა წარმომადგენლებმა (გოეთე, შილერი, დიდრო, ფილდინგი და სხვ.) სცადეს „ეპიკური ელემენტებით“, მოქმედების „ეპიზირებით“ (თხრობითი საწყისის გაძლიერება, ავტორისეული ახსნა-განმარტება, აღწერილობითი მომენტის წარმოჩენა, მოქმედების აზრის, მსჯელობის სფეროში გადატანა, ინტელექტუალური დიალოგი, ეპილოგი, პროლოგი და სხვ.) დრამის ოჯახურ-ყოფითი ჩარჩოების გარღვევა და დრამატურგიული საშუალებებით სოციალური კონფლიქტის ასახვა. მათ საფუძველი გამოაცალეს ე. წ. „მეშჩანურ დრამას“ და ასახვის ძირითად ობიექტად სოციალური სინამდვილე, საზოგადოებრივი ცხოვრება გამოაცხადეს. „ეპიკური ელემენტები“ ძლიერია გოეთეს „ფაუსტსა“ და „ეგმონტში“, შილერის „ვალენშტაინსა“ და „ორლეანელ ქალწულში“, დიდროს „რამოს ძმისწულსა“ და ფილდინგის კომედიებში. „ეპიკური ელემენტები“ განმანათლებელმა რეალისტებმა სოციალური მომენტის გაძლიერებისათვის, მოქმედების გაფართოებისა და გაღრმავებისათვის გამოიყენეს. ამის შესაბამისად შეიცვალა დრამატურგიული კონფლიქტის ხასიათი, ხასიათების გამოკვეთის მანერა, დრამის მხატვრულ-კომპოზიციური სტრუქტურა. ამგვარ ცვლილებებს გულისხმობს შილერი, როცა წერს: „ისეთი შეგრძნება მაქვს, თითქოს დამეუფლა რაღაც ეპიკური სული... არა მგონია, რომ იგი (ე. ი. ეპიკური. — ზ. ჭ.) ხელს უშლის დრამატულს, რადგან ეპიკური ერთადერთი საშუალებაა, რომლითაც პროზაულ მასალას შეიძლება მიანიჭო პოეტური ხასიათი“[1]. როგორც აღნიშნული გვაქვს, დრამის „ეპიზირების“ ტენდენცია ძლიერდება და ფართოვდება ახალი საუკუნეების მანძილზე, ახალ ისტორიულ ეითარებაში, ახალ საფუძველზე. ამ პროცესში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს იმ თვისებრივ ცვლილებას, რომლის მეოხებითაც დრამის კონფლიქტი კლასობრივი ხასიათის საზოგადოებრივი კონფლიქტი გახდა, ხოლო მთავარი მოქმედი ძალა — თვით ხალხი. ეს თვისებრივი ცვლილება სოციალისტური რეალიზმის მონაპოვარია. ამასთანავე ერთია „ეპიკური ელემენტები“, „ეპიკური“ ტენდენცია განმანათლებლურ რეალიზმსა და კრიტიკულ რეალიზმში, მეორეა იგივე ელემენტები და ტენდენცია სოციალისტურ რეალიზმში. ფორმალურ-სტრუქტურული თვალსაზრისით შეიძლება აღმოვაჩინოთ საერთო ტრადიციული ნიშნები განმანათლებელთა პიესებსა, კრიტიკული რეალიზმის დრამატურგიულ ნიმუშებსა და სოციალისტური რეალიზმის ნაწარმოებებს შორის, მაგრამ ძნელი არაა იმის დამტკიცება, რომ ძვე-

[1] М. С. Кургинян. Драма (Теория литературы, М, 1964, стр. 307).

ლი საუკუნეების „ეპიზირებული“ პიესები ძირეულად განსხვავდება გორკისა და ბრეჰტის, ვიშნევსკისა და ჰიქმეთის, არბუზოვისა და ბაიერლის დრამატული ნაწარმოებებისაგან. ეს მით უფრო ითქმის ბრეჰტის „ეპიკურ“ დრამაზე, რომელიც სხვებისაგან მკვეთრად განსხვავებული, თანამედროვე რეალისტური დრამის ერთ-ერთი სახეობაა.

ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამა რეალისტური დრამატული პოეზიის ნოვატორული სახეობაა. მეცნიერულმა მსოფლმხედველობამ, საზოგადოებრივი ცხოვრების შინაგან კანონზომიერებათა ცოდნამ ბრეჰტს საშუალება მისცა თვისებრივად ახალ საფუძველზე გაეძლიერებინა „ეპიზირების“ ტენდენცია, შეეცვალა დრამის შინაარსი, დრამატული კონფლიქტის ხასიათი, მოქმედების განვითარების ხერხები, დრამის კომპოზიციური სტრუქტურა. ბრეჰტის „ეპიკურ“ დრამატურგიაში ახალი თვისებები შეიძინა ჩვენი დროის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელმა ისეთმა მოვლენებმა, როგორიცაა ინტელექტუალიზმი, კრიტიციზმი, მხატვრული პირობითობა და სხვ. ინტელექტუალური და კრიტიკული საწყისი, მხატვრული პირობითობის მრავალი ფორმა ცნობილია ძველი დროის ხელოვნებაში, იქნება ეს რენესანსული რეალიზმი, განმანათლებლური დრამა თუ კრიტიკული რეალიზმის რომელიმე ცნობილი ნიმუში, მაგრამ გასაგებია, რომ ჩვენ აქ ვგულისხმობთ მათი განვითარებისა და გამოყენების ახალ ხერხს, რომელიც სოციალისტურ რეალიზმს უკავშირდება.

საბჭოთა მკვლევარი ი. ბორევი, მაგალითად, ლაპარაკობს „ხელოვნების ინტელექტუალიზაციაზე“, „მხატვრულ აზროვნებაში ფილოსოფიური და ინტელექტუალური საწყისის გაძლიერებაზე“, რაც თვით ჩვენი ცხოვრების ისტორიული განვითარების თავისებურებათა შედეგია. იგი სწორად მიუთითებს, რომ „ინტელექტუალიზაციის ტენდენცია“ ძლიერია ანატოლ ფრანსის, თომას მანის, ბერნარდ შოუს, ჰერბერტ უელსის, კარელ ჩაპეკის და სხვათა შემოქმედებაში. მისი სიტყვებით, „ფილოსოფიისა და მხატვრული შემოქმედების დაახლოება თანამედროვე ლიტერატურის გენერალური ტენდენციაა“. აქედან გამომდინარე, ბორევი, ისე როგორც ზოგიერთი სხვა ავტორი (ა. ანიკსტი, მ. კურგინიანი, ა. კარიაგინი, ტ. ბაჩელისი და სხვ.), ლაპარაკობს ბრეჰტის ინტელექტუალურ დრამაზე, ბრეჰტის დრამა-კონცეფციაზე, რომელიც მისი თქმით, „ახალი ლიტერატურული ჟანრია, ან, უკიდურეს შემთხვევაში, ტრადიციული ჟანრის ისეთი მოდიფიკაციაა, რომელიც მის ბუნებას ცვლის“. ბორევის მიხედვით, ინტელექტუალური დრამის (ან დრამა-კონცეფციის) დამახასი-

ათებული ნიშნებია: პიესის კონცეფციურ-ფილოსოფიური ხასიათი არა მარტო ხასიათების, არამედ აზრების შეჯახებაც და, რაც მთავარია „სამყაროს ინტელექტუალურ-სახეობრივი ათვისება". ინტელექტუალური დრამა, მისივე სიტყვებით, „იდეების დრამაა", რომლის „ლოგიზირებული ხასიათები იმდენად რეალისტური და ცხოველმყოფელია" რომ აქვთ „გარკვეული თვითმოძრაობის უცნაური თვისება". მაგრამ ბრეჰტის დრამაში მაინც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს „გენერალური აზრის განვითარების ლოგიკას და არა სახის თვითმოძრაობის ლოგიკას". ი. ბორევის დასკვნა ასეთია: „ინტელექტუალური დრამა არის იდეის განსაკუთრებული თვისება და მხატვრული ფორმის განსაკუთრებული ხასიათი. ასეთი დრამისათვის მთავარია არა ხასიათების გამოკვლევა, არამედ პრობლემის ანალიზი. ცხადია, ეს განსხვავება არაა აბსოლუტური, მაგრამ სავსებით რეალურია" (ხაზი ჩემია, — ზ. ჭ.).[1]

ბრეჰტის დრამატურგიაში წამყვანია ფილოსოფიურ-პოლიტიკური პრობლემატიკა, მისი კონცეფციის ქვაკუთხედია ხალხი და პიროვნების ხალხისადმი დამოკიდებულება „ბრეჰტის ნოვატორობის თავისებურება, — წერს ი. ბორევი, — ესთეტიკურად მდიდარი ხასიათის შექმნა პიესა-კონცეფციაში, რომელიც ეპოქის მწვავე ფილოსოფიურ-პოლიტიკურ პრობლემას აყენებს". მეორე მნიშვნელოვანი თვისება ბრეჰტის დრამატურგიისა, მისივე სიტყვებით — ესაა ეპიკურობა. „სწორედ დრამატული და ეპიკური საწყისების ურთიერთზემოქმედებამ შექმნა ბრეჰტისეული დრამის განსაკუთრებული ტიპი, რომელსაც თვით ავტორი ეპიკურ დრამას უწოდებს..." „ეპიკური ეფექტის" მისაღწევად დრამაში „ორგანულადაა დაკავშირებული ხალხური და ინტელექტუალური საწყისები..." უნდა გავიზიაროთ ი. ბორევის დასკვნა: „ინტელექტუალიზმისა და ხალხურობის შეერთება განსაზღვრავს ბრეჰტის ეპიკური თეატრის არსს, მის სპეციფიკურ შინაარსს. მას შეესატყვისება თეატრის ეპიკური ფორმა, რომელსაც ქმნის საგანგებო მხატვრული საშუალებები. ამ საშუალებებს ბრეჰტი „ეპიზაციის ტექნიკას" უწოდებდა..." არ უნდა დაგვაბნიოს ბრეჰტის „ეპიზაციის ტექნიკამ", ნოვატორულმა ძიებამ მხატვრული ფორმის სფეროში, რაც სავსებით კანონზომიერია მისი დრამატურგიის ახალი შინაარსისათვის. ბრეჰტის მხატვრული პირობი-

---

[1] Ю. Борев, Социалистический реализм и драма-концепция (см. сб. «Социалистический реализм и художественное развитие человечества», М., 1966, стр. 401—402)

ობა რეალისტური პირობითობაა, რაც ბუნებრივი და ორგანულია ხელოვნებისათვის საერთოდ. „ხელოვნებას თუ პირობითობას წაართმევ, იგი დაკარგავს თავის არსს...“ (კ. ფედინი); „მხატვრულობა — „მონაგონის“ გარეშე — შეუძლებელია, არ არსებობს“ (მ. გორკი). ბრეჰტის მხატვრული პირობითობა, შემოქმედებითი ფანტაზია ყოველთვის იდეის, აზრის ლოგიკას ემორჩილება და ამდენად ყოველთვის ლოგიკურია. რაც მთავარია, ბრეჰტისეული პირობითობა, ფანტაზია ჯანსაღია, ცხოვრებისეულია. კ. ფედინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მან კარგად იცის, რომ „...ფანტაზიამ სახე არ უნდა მოწყვიტოს ცხოვრების ლოგიკას, სახე არ უნდა გარდაქმნას ფანტასმაგორიად... ფანტაზია არ გამორიცხავს ლოგიკას. უფრო მეტიც — იგი მით უფრო უსაზღვროა, რაც უფრო გამსჭვალულია ლოგიკით“.[1]

ბრეჰტის მხატვრული პირობითობის სწორი გაგება, დრამატურგის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებათა ახსნა აგვაცდენს შეცდომას, რომელსაც ჯერ კიდევ უშვებს ზოგიერთი კრიტიკული წერილის ავტორი. ამ შეცდომის მიხედვით, ბრეჰტის დრამას აკლია დასმული სოციალური პრობლემის კონკრეტულ-ისტორიული გადაწყვეტა, ნათელი არაა ნაწარმოებიდან ობიექტურად გამომდინარე პერსპექტივა, ზოგადია ავტორისეული იდეა და მხატვრული პერსონაჟები. ამგვარ შეხედულებათა უსაფუძვლობაში დავრწმუნდებით ცალკეული პიესების კონკრეტული ანალიზის დროს. აქ მხოლოდ გავიმეორებთ ი. ბ ო რ ე ვ ი ს ერთ დასკვნას, რომელსაც ჩვენც თავიდანვე ვიცავდით: „დრამატურგიული ფორმის ბევრი ელემენტის რეალისტური პირობითობა განაპირობებს იმას, რომ ბ რ ე ჰ ტ ი, რ ო მ ე ლ ი ც ს ი ნ ა მ დ ვ ი ლ ე ს ა რ ა ს ა ხ ა ვ ს კ ო ნ კ რ ე ტ უ ლ-ი ს ტ ო რ ი უ ლ ა დ, ა რ ს ე ბ ი თ ა დ ყ ო ვ ე ლ თ ვ ი ს ი ს ტ ო რ ი უ ლ ი ა, ი ს ტ ო რ ი უ ლ ი ა რ ო გ ო რ ც ა ზ რ ო ვ ნ ე ბ ი ს მ ა ნ ე რ ი თ, ა ს ე ვ ე მ ო ვ ლ ე ნ ა თ ა გ ა ა ზ რ ე ბ ი ს ხ ა ს ი ა თ ი თ. ის თანამედროვეა და აქტუალურია ამ სიტყვების მთელი გაგებით, რადგან მაშინაც კი, როცა თანამედროვე ფაქტებს არ იყენებს და ისტორიას მიმართავს, თანამედროვეობასა და კომუნიზმს ემსახურება“ (ხაზი ჩვენია — ზ. ჭ.)[2].

---

[1] К. Федин. Писатель, Искусство, Время. М., 1957, стр. 372.

[2] Ю. Борев. Б. Брехт и эстетическое богатство характера (см. сб. «Социалистический реализм и классическое наследие», М., 1960, стр. 350—351).

გერმანული რეალისტური თეატრის ისტორიიდან

(ბერტოლდ ბრეჰტი და ერვინ პისკატორი)

„...მთელი მოღვაწეობის მანძილზე პისკატორი იყო ყველაზე მნიშვნელოვანი ადამიანი ჩემი მხატვრული განვითარებისათვის“.

ბრეჰტი

1906 წელს ბერლინში შეიქმნა მუშათა თეატრების კავშირი — „თეატრებისა და გასართობი დაწესებულებების გაერთიანებათა შარლოტენბურგის კავშირი.“ ორი წლის შემდეგ მას უწოდეს „გერმანიის მუშათა თეატრების გაერთიანებათა კავშირი“. კავშირის ბეჭდვითი ორგანო იყო „დი ფოლკსბიუნე“. როგორც კავშირში, ასევე მისი ორგანო იმთავითვე გერმანიის სოციალ-დემოკრატიულ პარტიასთან იყო დაკავშირებული, ამიტომ რეფორმიზმისა და ოპორტუნიზმის მომძლავრება უშუალო გავლენას ახდენდა მათ საქმიანობაზე. მუშათა თეატრების კავშირის ხელმძღვანელობას იდეურად არასწორი პოზიცია ეკავა იმპერიალისტური ომის წინ და ომის წლებში. ამ პერიოდში მიღებული დოკუმენტები აშკარად ეწინააღმდეგებოდა რევოლუციური პროლეტარიატის ინტერესებს. მიუხედავად ამისა, 1919 წლისთვის კავშირმა შეძლო ძალების გადაჯგუფება და მუშათა თეატრალურ გაერთიანებებთან ახლოს მისვლა, მაგრამ პოლიტიკურ-ორგანიზაციული მუშაობის მაშინდელ პირობებში თავი ვერ დააღწია შინაგან წინააღმდეგობებსა და შეცდომებს.

გერმანიის თეატრალურ ცხოვრებაში მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან ცნობილია საკმაოდ ბევრი მუშათა თეატრალური დასი, სცენისმოყვარეთა ჯგუფი, რომელიც ცდილობს პოლიტიკურ სიტუაციაში გარკვევასა და ხალხის ცხოვრების ჩვენებას, მაგრამ ამას მხოლოდ ნაწილობრივ ახერხებს. მათი პოლიტიკური მრწამსი და ესთეტიკური კრედო ერთობ შეზღუდული იყო. „რევოლუციური თეატრალური ხელოვნების შექმნა პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ — სწორად შენიშნავს კლაუს პფიუცნერი — განსაკუთრებით გაძნელდა, ვინაიდან არ იყო დრამატურგია, რომელიც შეესაბამებოდა რევოლუციური თეატრალური მოძრაობის პოლიტიკურ მოთხოვნებს და შეძლებდა ახალი თემატიკის მხატვრულ განსახიერებას“. თეატრის მოყვარულთა სცენაზე ამ წლებში ნახავდით კარლ ვიტფოგელის ერთმოქმედებიან პიესებს — „დედას“ და „ლტოლვილს“, ერიჰ მიუზამის „მოღალატეს“, ფრანც იუნგის დრამატულ ნაწარმოებებს და სხვ. 1919 წელს კარლ ჰაინც მარტინმა ბერლინში დააარსა „დი ტრიბუნე“ და მის სცენაზე წარმოადგინა ტოლერის

„გარდაქმნა“. „დი ტრიბუნე“, მარტინის ჩანაფიქრის მიხედვით, უნდა ყოფილიყო „პროლეტარული თეატრი“. ასეთივე თეატრის შექმნა იმავე წელს სცადეს ლუდვიგ რუბინერმა, რუდოლფ ლეონჰარდმა, ართურ ჰოლიჩერმა და სხვებმა, მაგრამ ორივე ცდა მარცხით დამთავრდა. მათ ვერ მოახერხეს სათანადო რეპერტუარის შედგენა და ხალხის ფართო მასების დაინტერესება. 20-იანი წლების დასაწყისისათვის მალიკის გამომცემლობამ ბერლინში გამოსცა ერთადერთი კრებული, რომელიც „მემარცხენე“ ორიენტაციის მქონე თეატრალური კოლექტივებისათვის იყო გამიზნული. გარდა ზემოთ დასახელებული პიესებისა კრებულში არის: ეპტონ სინკლერის „პრინცი ჰაგენი“ და „მანქანა“, კარლ ვიტფოგელის „წითელი ჯარისკაცები“ და „ვინაა ყველაზე ბრიყვი“, ფელიქს გასბარას „პრუსიული ვალპურგის ღამე“ და სხვა.

1919 წლის მარტში ერვინ პისკატორმა ჰერმან შიულერთან ერთად საფუძველი ჩაუყარა „პროლეტარულ თეატრს“. პისკატორი კოლექტიური მუშაობის პრინციპს იცავდა და მუშათა წრეებიდან კვალიფიციურ მსახიობთა აღზრდას მოითხოვდა. თეატრმა შეძლო რევოლუციური პროლეტარიატის მოწინავე ნაწილთან საერთო ენის გამონახვა და მაყურებელთა ფართო აუდიტორიის დაინტერესება, მაგრამ დაახლოებით ორი წლის შემდეგ ოფიციალური წრეების რეპრესიების შედეგად არსებობა შეწყვიტა. დაწყებული საქმე ერვინ პისკატორმა გააგრძელა ბერლინის „ფოლკსბიუნეში“ და თეატრში ნოლენდორფპლაცზე. 20-იანი წლების გერმანელ თეატრალურ მოღვაწეთა შორის ერვინ პისკატორმა ყველაზე კარგად შეძლო რევოლუციის საქმესთან ხელოვნების დაკავშირება, ისეთი „პროლეტარული თეატრის“ შექმნა, რომელიც მიუხედავად „პროლეტკულტური“ შეცდომებისა, შედარებით უკეთ ეხმაურებოდა მასების რევოლუციურ ბრძოლას. პისკატორმა, რეჟისორმა და თეატრალურმა მოღვაწემ, შემოქმედებითად განავითარა მუშათა თეატრალური დასების გამოცდილება, ორგანულად შეითვისა „პროლეტარული რევიუ“, ტრადიცია საღამო-წარმოდგენებისა სიმღერებისა და დეკლამაციის თანხლებით, გაამდიდრა თეატრალურ-გამომსახველობითი საშუალებების არსენალი და სხვა. „პროლეტარული თეატრისა“ და გერმანიის სხვა თეატრების სცენებზე ერვინ პისკატორმა ბევრი პიესა დადგა, მათ შორის — 1920 წელს — კარლ აუგუსტ ვიტფოგელის „ხეიბარი“, გორკის „მტრები“, ეპტონ სინკლერის „პრინცი ჰაგენი“, აუგუსტ სტრინდბერგის „აჩრდილთა სონატა“, ფრანკ ვედეკინდის „სიკვდილი და ეშმაკი“, „ვეტერშტაინის სასახლე“, ვეორგ კაიზერის „კენტავრი“. 1921 წელს — ფრანც იუნგის პიესები, 1922 წელს — გორკის „მდაბიონი“, რომენ როლანის „დრო მოვა“, 1924 წელს — ალფონს პაკეს „ბაირაღები“. 1925 წელს — ბერტა ლასკის

„განთავისუფლება“, რუდოლფ ლეონჰარდის „აფრა ჰორიზონტზე“, ჰანს-იოსტის „მხიარული ქალაქი“. 1926 წელს — შილერის „ყაჩაღები“. გორკის „ფსკერზე“, პაულ ცეხის „მთვრალი ხომალდი“, ალფონს პაკეს „ძლიერი ნაკადი“. 1927 წელს—ჰაუპტმანის „ფეიქრები“, ემ ველკის „ქარიშხალი გოტლანდზე“, ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“! და ა. შ. ეს საკმაოდ ვრცელი სია სცენაზე განსახიერებული პიესებისა გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის ერვინ პისკატორის მოღვაწეობაზე 1920-1927 წლებში, როცა იგი თავგამოდებით იცავდა ჯერ „პროლეტარული“, ხოლო შემდეგ „პოლიტიკური თეატრის“ პრინციპებს. 1920 წელს წერილში „პროლეტარული თეატრის“ საფუძვლებისა და ამოცანების შესახებ“ იგი მოითხოვს „რევოლუციურ ხელოვნებას, რომელიც რევოლუციური მუშათა მასების სულს უნდა განასახიერებდეს“. მას კარგად ესმის, რომ „წმინდა ხელოვნების“, ფორმალური ექსპერიმენტების, „გამრთობი თეატრის“ დრო დიდი ხანია წავიდა. თეატრი — წერს პისკატორი — პოლიტიკური დაწესებულებაა, საზოგადოებრივი ინსტიტუტია, რომელმაც ცხოვრებისეული სიმართლე უნდა თქვას. „პოლიტიკური თეატრის“ მიზანს და დანიშნულებას რევოლუციური პროლეტარიატის ბრძოლა განსაზღვრავს. პისკატორი მოკლედ მიმოიხილავს მე-20 საუკუნის გერმანული თეატრის ისტორიას და საგანგებოდ ჩერდება იმ დრამატურგებზე, რომლებმაც, მისი აზრით, ცხოვრებისეულ პრობლემებზე გაამახვილეს ყურადღება, ხელოვნება ცხოვრებას დაუახლოვეს და ამით საფუძველი მოუმზადეს „პოლიტიკურ თეატრს“. ის გამოჰყოფს იბსენსა და ჰაუპტმანს, სტრინდბერგსა და ვედეკინდს, შტერნჰაიმსა და კაიზერს, ლაპარაკობს ნატურალიზმისა და ექსპრესიონიზმის შეზღუდულობაზე, მაგრამ საბოლოოდ ვერ აკეთებს სწორ დასკვნებს, თვით რჩება შეზღუდული, როცა უპირატესობას ანიჭებს იდეურად და მხატვრულად სუსტ ზოგიერთ ნაწარმოებს მხოლოდ იმიტომ, რომ მათში ომისა და ნასების ბრძოლის ამსახველი სურათებია გადაშლილი.

თავის წერილებსა და გამოსვლებში ის იცავს „პოლიტიკური თეატრის“ პრინციპებს, მაგრამ უკმაყოფილოა იმის გამო, რომ ჯერ კიდევ არაა ობიექტური პირობები მათი ხორცშესხმისათვის. მის მიერ განხორციელებული დადგმები მას მიაჩნია „ექსპერიმენტად“, რაც აუცილებელია ყოველი დიდი წამოწყებისათვის. ამგვარი მუშაობა მით უფრო აუცილებელია ახალ თეატრში, რომლის ლიტერატურაც მხოლოდ ახლა ვითარდება. იგი მოითხოვს დრამატურგთან ერთობლივ მუშაობას, ვინაიდან „დადგმის დღემდე პიესა დამთავრებული არ არის“. პისკატორის თეატრალური მოღვაწეობის მნიშვნელობა გაიზარდა იმით, რომ იგი არ დაკმაყოფილდა „პროლეტკულტური“ რეპერტუარით და სცენაზე განასახიერა რეალისტური დრამატურგიის ცნობილი ნიმუშები. სპექტაკ-

ლის შექმნის პროცესში ის იყენებდა ხოლმე ახალ თეატრალურ საშუალებებს (მაგ. მბრუნავ სცენას, კინოპროექციას და სხვ), ქმნიდა პიესის თავისებურ რეჟისორულ ვარიანტებს, მაგრამ, როგორც თვითონ ამბობს, სრულიად არ აინტერესებდა რაიმე „ორიგინალური სტილის“ დამკვიდრება. მისთვის მთავარი იყო პიესასა და სპექტაკლს ჰქონოდა აღმზრდელობითი ხასიათი, თეატრს გავლენა მოეხდინა მაყურებლის გონებაზე. „თეატრი — წერს პისკატორი — აღარ უნდა ახლენდეს მაყურებელზე გავლენას მხოლოდ გრძნობის შემწეობით. სპეკულაციას არ უნდა უწევდეს მის ემოციურ მზადყოფნას. თეატრი სრულიად შეგნებულად ზემოქმედებს მის გონებაზე. თეატრის მეშვეობით უნდა მივაღწიოთ არა ხოლოდ აღგზნებას, აღტაცებას, თავდავიწყებას, არამედ განათლებას ცოდნას, შემეცნებას“.

ერვინ პისკატორის თეატრალურ მოღვაწეობასა და თეორიულ შეხედულებებს 20-იან წლებში საკმაოდ სრულად ვეცნობით მისივე წიგნით „პოლიტიკური თეატრი“, რომელიც 1929 წელს გამოვიდა. წიგნის მეექვსე თავში იგი საგანგებოდ მსჯელობს გერმანელი მწერლის ალფონს პაკეს (1881—1944) ნაწარმოებზე—„ბაირაღები“, რომელსაც „დრამატულ რომანს“ უწოდებენ. „ბაირაღები“ (1923), რომელიც მე-19 საუკუნის ბოლოს ჩიკაგოს მუშათა ბრძოლის თემაზეა აგებული, 1924 წელს პისკატორმა განასახიერა ბერლინის „ფოლკსბიუნეს“ სცენაზე. ამასთან დაკავშირებით „პოლიტიკური თეატრის“ ავტორი წერს: „ბაირაღები“, როგორც დ რ ა მ ა, ი ყ ო პ ი რ ვ ე ლ ი თ ა ნ მ ი მ დ ე ვ რ უ ლ ი ც დ ა ი მ ი ს ა, რ ო მ დ ა რ ღ ვ ე უ ლ ი ყ ო დ რ ა მ ა ტ უ ლ ი მ ო ქ მ ე დ ე ბ ი ს ს ქ ე მ ა დ ა თ ა ვ ი ს ი ა დ გ ი ლ ი დ ა ე კ ა ვ ე ბ ი ნ ა მ ა ს ა ლ ი ს ე პ ი კ უ რ ი მ ს ვ ლ ე ლ ო ბ ა ს. ამ გაგებით, „ბაირაღები“ პირველი შ ე გ ნ ე ბ უ ლ ა დ დ ა წ ე რ ი ლ ი ე პ ი კ უ რ ი დ რ ა მ ა ა, რომელსაც სამართლიანად აქვს ასეთი ქვესათაური. ამასთანავე არ უნდა დავტოვოთ უყურადღებოდ საკითხი, თუ რამდენად შეძლო პაკემ ამ ნაწარმოებში ე პ ი კ უ რ ი დ რ ა მ ი ს ყ ვ ე ლ ა მ ო თ ხ ო ვ ნ ი ს შ ე ს რ უ ლ ე ბ ა. ამ საკითხებზე ჩვენ დღეს გარკვეული წარმოდგენა გვაქვს დ ი ო ბ ლ ი ნ ი ს, ჯ ო ი ს ი ს, დ ოს პ ა ს ო ს ი ს (რომანის სფეროში), ბ რ ე ჰ ტ ი ს. აგრეთვე პისკატორის სცენაზე წარმოდგენილი ნაწარმოებებისა და გამოცდილების საფუძველზე...“ (ხაზი ჩემია, — ზ. ჭ.). იქვე პისკატორი იმოწმებს ალფრედ დიობლინს, რომელიც ჯერ კიდევ 1924 წელს საგანგებოდ მსჯელობს პაკეს „ბაირაღებზე“ როგორც „შუალედურ საფეხურზე მოთხრობასა და დრამას შორის“. ამავე დროს, ისევ დიობლინის სიტყვებით, „პაკე არ არის პირველი, რომელიც დრამა-რომანის შუალედურ სფეროში შევიდა. მთელი რიგი უკანასკნელ წლებში შექმნილი ახალგაზრდული

დრამატისა ამავე სფეროს მიეკუთვნება". პისკატორი დიობლინთან ერთად იცავს „დრამატულ რომანს", რომელიც, მათი აზრით, აფართოებს დრამატული ფორმის შესაძლებლობებს და ხელს უწყობს ისტორიული მოვლენების ობიექტურად ჩვენებას, ნაწარმოების სოციალური ტენდენციის გამოვლენას. ასეთ პიესას, დრამას, ისინი „ტენდენციურ პიესას", „ტენდენციურ დრამას" ან „დიალექტიკურ დრამას" უწოდებდნენ.

პისკატორისა და ბრეჰტის თეატრალურ-ესთეტიკურ შეხედულებებში ბევრი რამ საერთოა. ორივე მოითხოვს თეატრის განახლებას, ინტელექტის წინა პლანზე წამოწევასა და „ეპიკური" დრამის განვითარებას. მიუხედავად ამისა, მათი შემოქმედებითი შეხვედრა მხოლოდ 20-იანი წლების ბოლოს მოხდა. ეს იყო 1927 წელს, როცა „პისკატორის სცენისათვის" ბრეჰტმა ფელიქს გასბარასა და ლეო ლანიასთან ერთად ალექსი ტოლსტოის „რასპუტინი" დაამუშავა. ასეთივე კოლექტიური მუშაობის შედეგად 1928 წლის დასაწყისში იმავე სცენაზე პისკატორმა წარმოადგინა „შვეიკის თავგადასავალი" ჰაშეკის რომანის მიხედვით. თვით ბრეჰტის პიესა პისკატორს 20-იან წლებში არ დაუდგამს, მიუხედავად იმისა, რომ უკვე 1929 წელს იგი კარგად იცნობს ბრეჰტს, „ეპიკური" დრამის ავტორს და ლაპარაკობს „ეპიკური" პრინციპის გამოყენებაზე „შვეიკის" ინსცენირების დროს (ცნობილია, რომ შემდეგაც პისკატორი, რომელიც 1966 წელს გარდაიცვალა, იშვიათად დგამდა ბრეჰტის პიესებს).

„პროლეტარული თეატრის" რეპერტუარში ყოველთვის საპატიო ადგილი ეკავა „მემარცხენე" ექსპრესიონისტების ნაწარმოებებს, განსაკუთრებით ე. ტოლერის, კ. შტერნჰაიმის, გ. კაიზერის და სხვათა პიესებს. 20-იანი წლების გერმანიის თეატრალურ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან მოვლენად ითვლება ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!" „პისკატორის სცენაზე" 1927 წელს. პისკატორმა სპექტაკლში პირველად ჩართო ნაწყვეტები კინოფილმიდან. გამოიყენა ისინი პიესის „პაციფისტურ-ანარქისტული ტანდენციის" („როტე ფანე", 8. 9. 1927) შეცვლისა და მასობრივი გამოსვლების ჩვენებისათვის. პისკატორი ყოველთვის გატაცებით მუშაობდა კაიზერის „გაზზე", შტერნჰაიმის პიესაზე „1913" და სხვა. კაიზერისა და შტერნჰაიმის დრამატურგიას ბრეჰტიც ყოველთვის ცალკე გამოჰყოფს ხოლმე, როცა გერმანულ ექსპრესიონიზმზე მსჯელობს. პისკატორი და ბრეჰტი ცდილობდნენ „მემარცხენე" ექსპრესიონისტთა წვრილბურჟუაზიული რადიკალიზმის დაძლევას, უარყოფენ აბსტრაქტულ ადამიანსა და ამაღლებულ პათეტიკას, არ მოსწონთ მათი ნაძალადევი კონფლიქტები და ხელოვნური ენა. მიუხედავად ამისა, თითოეული მათგანი თავისებურად აღიარებს ექსპესიონისტული მხატ-

ვრული სიტყვის ძალასა და ძლიერებას. სხვაგვარად არც შეიძლებოდა ყოფილიყო, ვინაიდან ეს სიტყვა მძლავრად გაისმოდა პოეზიასა და დრამატურგიაში, მხატვრობასა და კინოში, საერთოდ, მე-20 საუკუნის 10-იანი და 20-იანი წლების გერმანულ ხელოვნებაში. „პროლეტარული თეატრის“ დახასიათების დროს პისკატორი შენიშნავს, რომ 20-იანი წლების დასაწყისისათვის არ იყო პიესები, რომლებიც „პოლიტიკური სცენისთვის“ გამოდგებოდა. ამის მიზეზად მას მიაჩნია ის ფაქტი, რომ მსოფლმხედველობრივად მოწინავე მწერლებიც კი ექსპრესიონიზმის გავლენის ქვეშ იყვნენ და ვერ ქმნიდნენ იმას, რაც ახალ თეატრს ესაჭიროებოდა... პისკატორი მოითხოვდა „ყოველი მხატვრული ჩანაფიქრი დამორჩილებოდა რევოლუციურ მიზანს: კლასობრივი ბრძოლის იდეის შეგნებულ გამოყოფასა და პროპაგანდას“. თანაც ყველაფერი უნდა თქმულიყო გარკვევით, „არა ექსპრესიონისტურად“, ყოველგვარი ექსპერიმენტის გარეშე, ხოლო სტილისტურ-მხატვრული საშუალებანი უნდა შემოწმებულიყო იმის მიხედვით, თუ რა სარგებლობა მოაქვს ფართო პროლეტარული აუდიტორიისათვის. ამგვარად — წერს პისკატორი—ჩვენ თავიდან ავიცილებთ ნეორომანტიკულ, ექსპრესიონისტულ და მსგავს სტილურ სახეობებსა და პრობლემებს, რომელიც ბურჟუაზიულ ხელოვანთა ინდივიდუალისტურ-ანარქისტული მოთხოვნილებიდან გამომდინარეობს“.

შემოქმედებით პრაქტიკაში პისკატორმა ბოლომდე ვერ გაატარა თავისივე მოთხოვნები. აქტუალური პრობლემატიკის ძიებაში იგი ხშირად „შიშველ ტენდენციურობამდე“ მიდიოდა, „პროლეტკულტის“ რეციდივები ზოგჯერ ჩრდილავდა ჭეშმარიტ იდეურობასა და მხატვრულობას. რთული იყო პისკატორისათვის, კერძოდ, ექსპრესიონიზმის დაძლევის პერიოდიც. ერთი მხრივ, იგი ცდილობდა ტოლერისა და კაიზერის პიესების თავისებურად დამუშავებასა და „პოლიტიკური თეატრისათვის“ მოდიფიკაციას, მეორე მხრივ, არ ერიდებოდა ექსპრესიონიზმის ხელოვნების თეორიის კრიტიკასაც. უფრო მეტიც. მიუხედავად ექსპრესიონიზმის ზოგიერთი დრამატურგიული პრინციპის უარყოფისა, მისთვის უცხო არაა ექსპრესიონისტული დრამის სტრუქტურული გააზრება და გამოყენება. ეს მომენტი დამახასიათებელია როგორც პისკატორის სპექტაკლებისათვის, ისევე იმ პიესებისთვის, რომელიც „პისკატორის სცენისათვის“ იყო გამიზნული: „ხეიბარი“, „ჭიშკრის წინ“, „რუსეთის დღე“, „ბაირაღები“ და სხვ. სწორია ის აზრი, რომ ამ პიესებში, ისე როგორც კერძოდ პიესაში „რუსეთის დღე“, ექსპრესიონიზმი ძირითადად დაძლეულია შინაარსობრივი თვალსაზრისით. მაგრამ აშკარად შეიმჩნევა ექსპრესიონიზმის გამოსახვითი მხატვრული საშუალებების შეგნებული გამოყენება „პროლეტარული თეატრის“ მიზნებისათვის.

პფიუცნერი, რომელიც მიმოიხილავს ზემოთ დასახელებულ პიესებს, კერძოდ, „რუსეთის დღეს," ამასთან დაკავშირებით წერს: „შინაარსობრივად „რუსეთის დღე", ცხადია, სცილდება ექსპრესიონიზმის ფარგლებს"..., მაგრამ „ექსპრესიონიზმიდან შეგნებულად გადმოღებული გამოსახვის საშუალებები — ჩვენებითი სცენური კომპოზიცია, დეკლამატორული მოწოდება, ფიგურების ტიპიზირება, მოქმედების ადგილის სწრაფი ცვლა — გამოყენებულია კლასობრივი ბრძოლის პროპაგანდისათვის". პიესაში, პფიუცნერის სიტყვებით, აშკარად შეიმჩნევა ექსპრესიონიზმის „ფორმალური გავლენა". ამ გავლენის შედეგად პიესაში „სრულებით არაა მოქმედება, მის მაგივრად არის სცენების სტატიკური მიმდევრობა, ცალკეული სცენების რევიუსმაგვარი სწრაფი მონაცვლეობა, ზოგიერთ ნაწილში მონოლოგური დეკლამაცია და ექსტაზური ყვირილი. ცოცხალი ადამიანების ნაცვლად ვხვდებით ალეგორიულ ფიგურებს. ჩვენების ექსპრესიონისტული მანერა ძლიერ განეიტრალებულია სცენური დიალოგით, რომელიც ზოგან დამარწმუნებელ რეალისტურ სიღრმესაც იძენს".

გერმანული „პროლეტარული თეატრისა" და რევოლუციურ-პროლეტარული მწერლობისათვის აუცილებელი იყო ექსპრესიონიზმის დაძლევა. ეს სავსებით კანონზომიერია, ვინაიდან როგორც პისკატორი, ასევე ბევრი სხვა მწერალი და თეატრალური მოღვაწე ექსპრესიონიზმის წიაღიდან გამოვიდნენ. იოჰანეს ბეხერიც კი, რომელიც ჯერ „სპარტაკის" ჯგუფს შეუერთდა, ხოლო შემდეგ გერმანიის კომუნისტური პარტიის აქტიური წევრი გახდა, მიუხედავად პოლიტიკური შეხედულებების შეცვლისა და საკუთარი წარსულის გადაფასებისა, 20-იანი წლების ბოლომდე ვერ აღწევს ფორმისა და შინაარსის რეალისტურ ერთიანობას, ექსპრესიონისტული მხატვრული აზროვნების ფარგლებიდან გამოსვლას. ცნობილია, რომ ექსპრესიონიზმს თავისებურად ხარკი გადაუხადეს ფრიდრიხ ვოლფმა და ლუდვიგ რენმა, ალფრედ დიობლინმა და ჰაინრიხ მანმა. „აქციონის" „შტურმის", „დი ვაისენ ბლეტერის" და სხვა ექსპრესიონისტული დაჯგუფებიდან გამოსული მხატვრული სიტყვის ოსტატები ცხოვრებისა და შემოქმედების სულ სხვადასხვა პრინციპებს ირჩევენ. ერთნი ბოლომდე გაჰყვნენ რევოლუციურ პროლეტარიატსა და მის საქმეს, მეორენი — ანტიმილიტარისტები და ანტიფაშისტები — კრიტიკული რეალიზმის პოზიციებზე დარჩნენ, მესამენი „წმინდა ხელოვნების" ნავსაყუდელში აღმოჩნდნენ და ა. შ. მათ შორის იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც 20-იანი წლების რთულ სიტუაციაში ვერ გაერკვნენ და რეაქციის ბანაკში გადაბარგდნენ. ცალკე უნდა გამოვყოთ ის ექსპრესიონისტები, რომლებიც გარკვეულ წლებში გერმანიის კომუნისტური პარტიის წევრებიც კი გახდნენ. მაგრამ

პარტიის ამოცანებისა ხელოვნების სფეროში თითქმის ვერაფერი გაიგეს (ლუდვიგ რუბინერი, ჰერვართ ვალდენი და სხვ.). დრამის სფეროში, კერძოდ, გერმანულმა ექსპრესიონიზმმა სხვადასხვა იდეური და მხატვრული რაობის ნაწარმოებები დაგვიტოვა. სოციალური პრობლემატიკითა და კრიტიკული პათოსით გეორგ კაიზერის, კარლ შტერნჰაიმის, ერნსტ ტოლერის, ვალტერ ჰაზენკლევერისა და სხვათა პიესები ისტორიულად ბევრად უფრო პროგრესულია, ვიდრე მაგალითად, ფრანც ვერფელის, ჰანს ჰენი იანისა და ფრიც ფონ უმრუს შემოქმედებითი ნიმუშები. ამიტომ გასაგებია, რომ „პროლეტარული თეატრის" რეპერტუარში უპირატესად პირველად დასახელებულ მწერალთა ნაწარმოებებმა შეაღწიეს.

პისკატორის მოღვაწეობის განსაკუთრებული მნიშვნელობა 20-იანი წლების გერმანიაში კიდევ უფრო შესამჩნევი გახდება, თუ გავიხსენებთ იმ ფაქტს, რომ მხოლოდ 1928 წლის 19 ოქტომბერს შეიქმნა „გერმანიის პროლეტარულ-რევოლუციური მწერლების კავშირი". კავშირის თავმჯდომარე იყო იოჰანეს ბეხერი. მანამდე გერმანიის კომუნისტურმა პარტიამ ვერ შეძლო კულტურისა და ხელოვნების მუშაკთა ორგანიზაციული გაერთიანება. ერთგვარ გამონაკლისს წარმოადგენს „ჯგუფი 1925", რომელსაც „როტე ფახეს" 1926 წლის 51-ე ნომერში შოთავსებული ინფორმაციის მიხედვით ეკუთვნოდნენ იოჰანეს ბეხერი, ალფრედ დიობლინი, ეგონ ერვინ კიში, ლეონჰარდ ფრანკი, ბერტ ბრეჰტი, ალბერტ ერენშტაინი, ვალტერ ჰაზენკლევერი, რუდოლფ ლეონჰარდი, კურტ ტუხოლსკი და სხვ. ამ ჯგუფის შესახებ იოჰანეს ბეხერი წერილში „პროლეტარულ-რევოლუციური ლიტერატურის შესახებ გერმანიაში" (1927) წერს: „ჯგუფი 1925" ცდილობს გამოაცოცხლოს ბერლინის ლიტერატურული ცხოვრება. მას ეკუთვნიან მემარცხენე ბურჟუაზიული მწერლობის წარმომადგენლები და რამდენიმე კომუნისტი მწერალი. მათ შორის მუდმივი დისკუსიის ძირითადი თემაა ბურჟუაზიული და პროლეტარულ-რევოლუციური ხელოვნების ურთიერთობა..." ბეხერი ლაპარაკობს რევოლუციურ-პროლეტარულ მწერლობაზე, როგორც „ახალ საწყისზე" 20-იანი წლების გერმანიის კულტურულ ცხოვრებაში, მაგრამ იქვე შენიშნავს: „რიცხვი მწერლებისა, რომლებიც მას ეკუთვნიან, ძალიან მცირეა; მისი განვითარების შესაძლებლობა უაღრესად შეზღუდულია ცენზურისა და მატერიალური სიძნელეების გამო..." გერმანიის კომუნისტური პარტია ჯერ კიდევ ვერ აქცევს სათანადო ყურადღებას რევოლუციურ-პროლეტარულ მწერლობას. „პროპაგანდის ამ ნამდვილ იარაღს". იმავე წერილში ბეხერი დადებითად ახასიათებს პისკატორის თეატრს, რომელმაც „ახლებურად დააყენა რევოლუციურ-პროლეტარული დრამატურგიის პრობ-

ლემა". თეატრმა, მისი აზრით, შეძლო მუშათა აუდიტორიების დაინტერესება, რის გამოც რეაქციული პრესა მას „სახიფათო ტრიბუნას" უწოდებს. „როტე ფანეს" 1927 წლის ნომრებშიც არის პირდაპირი მოწოდებები, მხარი დაუჭირონ პისკატორის თეატრს, როგორც „პროლეტარული თეატრის ჩანასახს". მიუხედავად იმისა, რომ ის ჯერ კიდევ სუსტად პასუხობს კლასობრივი ბრძოლის მოთხოვნებს.

პროგრესული გერმანული ლიტერატურის სისუსტეზე ლაპარაკობს იოჰანეს ბეხერი პროლეტარული და რევოლუციური მწერლების I საერთაშორისო კონგრესზეც (მოსკოვი, 1927). არიან მხოლოდ ცალკეული ლიტერატორები, ამბობს ბეხერი. რომლებიც ახლოს არიან მუშათა ორგანიზაციებთან. ისინი ერთმანეთისგან გათიშულად მოქმედებენ. პროლეტარიატის საქმისადმი კეთილად განწყობილმა მწერლებმა (დიობლინი, ბრეჰტი, ლეონჰარდ ფრანკი, ბეხერი) ბერლინში სცადეს გაერთიანება, მაგრამ „თანამშრომელთა შორის მუშაობის შედეგები არც თუ ისე დიდი იყო". ასეთ ვითარებაში პისკატორის „პროლეტარული თეატრი", „პისკატორის სცენა", პისკატორის საქმიანობა სხვადასხვა თეატრებში, „პოლიტიკური თეატრის" პრინციპები. მიუხედავად არსებითი ხასიათის თეორიული შეცდომებისა. უდავოდ პროგრესული მოვლენა იყო. პ ი ს კ ა ტ ო რ ი ს თ ე ა ტ რ ა ლ უ რ მ ა თ ე ო რ ი ამ დ ა პ რ ა ქ ტ ი კ ა მ დ ი დ ი გ ა ვ ლ ე ნ ა მ ო ა ხ დ ი ნ ა ბ რ ე ჰ ტ ი ს — დ რ ა მ ა ტ უ რ გ ი ს ა დ ა რ ე ჟ ი ს ო რ ი ს ი დ ე ურ-მ ხ ა ტ ვ რ ულ გ ა ნ ვ ი თ ა რ ე ბ ა ზ ე. რ ო გ ო რ ი ც ა რ უ ნ დ ა ი ყ ო ს გ ა ნ ს ხ ვ ა ვ ე ბ ა დ ა წ ი ნ ა ა ღ მ დ ე გ ო ბ ა თ ე ა ტ რ ი ს ა მ ო რ დ ი დ მ ო ღ ვ ა წ ეს შ ო რ ი ს, მ ა ი ნ ც ფ ა ქ ტ ი ა, რ ო მ ბ რ ე ჰ ტ ი ს „ ე პ ი კ ურ ი" თ ე ა ტ რ ი ს გ ე ნ ე ზ ი ს ს წ ო რ ა დ ვ ე რ გ ა ვ ი ა ზ რ ე ბ თ პ ი ს კ ა ტ ო რ ი ს „ პ ო ლ ი ტ ი კ ურ ი თ ე ა ტ რ ი ს" თ ე ო რ ი ულ ი პ რ ი ნ ც ი პ ე ბ ი ს ა დ ა ს პ ე ქ ტ ა კ ლ ე ბ ი ს გ ა რ ე შ ე. პისკატორი მოითხოვდა „გადაელახათ ზღურბლი ხელოვნური თეატრიდან თანამედროვე თეატრამდე", გაემდიდრებინათ რეპერტუარი „დოკუმენტური დრამებით", რომლებშიც სცენაზე აიყვანდნენ ისტორიულად მოქმედ პოლიტიკურ ძალებს. ასეთი დრამა უნდა ყოფილიყო „ეპოქის პოლიტიკური დოკუმენტი" და არა რომელიმე გმირის ბედის ტრაგედია. ახალი დრამატურგიისა და თეატრის მხატვრულ ფორმად „ეპიკური ფორმა", „ეპიკური სტილი" გამოაცხადა.

ბერტოლტ ბრეჰტი თავიდანვე თანაგრძნობით შეხვდა პისკატორის „ექსპერიმენტებს" თეატრის სფეროში. 1926 წლის დასაწყისში, „ფოლკსბიუნეს" სცენაზე ალფონს პაკეს „ბაირაღების" ნახვის შემდეგ, ბრეჰტი ლაპარაკობს პისკატორის თეატრალურ ექსპერიმენტზე, რომელიც მისი სიტყვით, „წყალს ასხამს ეპიკური თეატრის წისქვილ-

ზე“. პისკატორის სხვა სპექტაკლებს იგი არ ასახელებს. საგანგებოდ აღნიშნავს მხოლოდ ერიჰ ენგელის მიერ 1925 წელს ბერლინის „ლესინგ-თეატერ“-ში დადგმულ შექსპირის „კორიოლანს“, რომელსაც, მისი აზრით, გარკვეული მნიშვნელობა აქვს „ეპიკური“ თეატრისთვის. „ეპიკური“ თეატრის შექმნის ყველა სხვა ცდა მხოლოდ დრამის სფეროში შეინიშნება. აქ ბრეჰტი ასახელებს თავის „დრამატულ ბიოგრაფიას“ — „ბაალს“, როგორც პირველ დრამას ამ თვალსაზრისით, შემდეგ — ემილ ბურისის „ამერიკელ ახალგაზრდობას“ და არნოლტ ბრონენის „ლაშქრობას აღმოსავლეთ პოლუსზე“. პისკატორის სპექტაკლს ბრეჰტი დიდ მიღწევად უთვლის ფილმის გამოყენებას, რამაც შესაძლებელი გახადა ისტორიული ფაქტებისა და მოვლენების სცენაზე პირდაპირი გადატანა, მსახიობისა და სცენის განტვირთვა, ამბებისა და შემთხვევების ობიექტური ჩვენება და კომენტირება. ამ გაგებით, წერს ბრეჰტი, „ფილმი გზას უკაფავს დრამას“. 1926-29 წლების სხვა შენიშვნებშიც ბრეჰტი მაღალ შეფასებას აძლევს „თეატრის განახლების პისკატორისეულ ცდას“, თუმც მიუთითებს, რომ „სწორი არაა მისი გამოცხადება რევოლუციად შემოქმედებისა და პოლიტიკის სფეროში“. პისკატორის თეატრალური ექსპერიმენტების გავლენა დრამაზე, ბრეჰტის თანახმად, ისეთივე ხასიათის მოვლენაა, როგორიც ნატურალიზმის ეპოქაში ბურჟუაზიული რომანის დრამაზე ზემოქმედება იყო. იქვე დაუმატებს, რომ ახალ თეატრალურ წამოწყებას ცხოვრებაში ცვლილება არ ძოჰყოლია, ისევე როგორც საერთოდ ვერაფერი შეცვალა ექსპრესიონიზმმა, რომელიც „მხოლოდ ინფლაციის მოვლენა იყო“. ბრეჰტი უარყოფს გავრცელებულ აზრს, თითქოს თეატრის ტენდენციის შესახებ მხოლოდ პისკატორის მიხედვით შეიძლება მსჯელობა. 1926 წლის ერთ-ერთ ინტერვიუში იგი აკრიტიკებს „ფოლკსბიუნეს“, სადაც ამ დროს პისკატორი მოღვაწეობდა, „წმინდა ხელოვნების ტენდენციის გამო“ და იმ დასკვნამდე მიდის ,რომ „დიდ ეპიკურ და დოკუმენტურ თეატრს, რასაც ჩვენ ველოდებით, „ფოლსკბიუნე“ ვერ შექმნის... “მსგავსი აზრია გამოთქმული კრიტიკულ შენიშვნებში, რომელიც ბრეჰტმა „ბერლინერ ბიორზენ-კურირში“ გამოაქვეყნა 1929 წლის 1 თებერვალს სოფოკლეს „ოიდიპოსის“ ლეოპოლდ იესნერისეული დადგმის გამო. მესამე შენიშვნაში ვკითხულობთ: „მიმდინარე სეზონი მოწმობს, რომ პისკატორს დიდი გავლენა აქვს. მან განსახილველად გამოიტანა (როგორც მიაჩნიათ) არა იმდენად ფორმის საკითხი (თეატრის ტექნიკა), რამდენადაც შინაარსის საკითხი. ეს არის მისთვის მთავარი. საშუალო თეატრები შინაარსს მიცვივდნენ („დამნაშავე“, „ბუნტარი“, „თიხა მეჭურჭლის ხელში“). იყო მხოლოდ ორი გამონაკლისი: „სამგროშიანი ოპერა“ და „ოიდიპოსი.“ ფორმის საკითხი ორჯერ დაისვა“. ბრეჰტი ცდი-

ლობს თეატრალური ფორმისა და შინაარსის პრობლემა დიალექტიკის საფუძველზე განიხილოს. იგი იცავს პრინციპს, რომ „ფორმა და შინაარსი ავსებენ ერთმანეთს“ და ლაპარაკობს „დიდ ფორმაზე“, რომელსაც ყოველთვის კონკრეტულ-ისტორიული სინამდვილე განსაზღვრავს. „ძველი დროის დიდი დრამატული ფორმა, — წერს ბრეჰტი, — ახლანდელი თემებისათვის არ გამოდგება. უხეშად რომ ვთქვათ, სპეციალისტებისთვის დღევანდელ თემას ვერ გამოვხატავთ ძველი „დიდი ფორმით“. ასე, მაგალითად, განმარტავს ბრეჰტი. „დიდი დრამატული ფორმით არ შეიძლება დაიწეროს პიესა, რომელშიც მოქმედება, ვთქვათ, მარცვლეულის ბირჟაზე ხდება“. „როგორი უნდა იყოს ჩვენი დიდი ფორმა?“ — კითხულობს „შენიშვნების“ ავტორი და იქვე პასუხობს: ეპიკური. ამ დროისათვის (1929 წლის დასაწყისში) ბრეჰტი უფრო გაბედულად ლაპარაკობს დრამისა და თეატრის ეპიკურ ფორმაზე, ვინაიდან პირველი „ეპიკური“ პიესის („კაცი კაცია“) შემდეგ საკმაო გამოცდილება მიიღო: „პისკატორის სცენისათვის“ დაამუშავა (გასბარასა და ლანიასთან ერთად) „შვეიკი“ და „რასპუტინი“, დაწერა „სამგროშიანი ოპერა“, რომელიც ერიჰ ენგელთან ერთად 1928 წლის 31 აგვისტოს განასახიერა კიდეც თეატრში შიფბაუერდამზე. ამავე თეატრის სცენაზე ფაქტიურად ბრეჰტმა პირველად მიიღო პრაქტიკული მუშაობის შესაძლებლობა, რაც მისთვის აუცილებელი იყო საკუთარი სტილის დადგინებისათვის. მან შეიკრიბა მსახიობები — ერნსტ ბუში, ჰელენე ვაიგელი, ლოტე ლენია, კაროლა ნეერი, პეტერ ლორე, ალექსანდერ გრანაჰი და სხვები, რომლებთანაც ერთად დიდი მონდომებით ატარებდა „ექსპერიმენტებს“ ეპიკური ფორმის სრულყოფისათვის. ბრეჰტის „ექსპერიმენტები“ გულისხმობდა „ეპიკური“ პიესის დახვეწასა და გადამუშავებას სცენური თვალსაზრისით, რეპეტიციების დროს ცალკეული სცენების შემოწმებას, დრამატურგისა და რეჟისორის ერთობლივ მუშაობას. ამ დროიდანვე ბრეჰტი გარკვეულ სისტემის სახით გვთავაზობს შეხედულებებს „ეპიკურ თეატრზე“, მის შემადგენელ კომპონენტებზე. თუ აქამდე მეტი ადგილი მის მსჯელობებში დრამის თეორიულ საკითხებს ეკავა, „სამგროშიანი ოპერის“ პრემიერის შემდეგ განსაკუთრებულ ყურადღებას თეატრალური ხელოვნების პრობლემებს აქცევს. კერძოდ, 20-იანი წლების მიწურულში ბრეჰტი ხშირად ლაპარაკობს მსახიობის ოსტატობაზე, რაც, მისი აზრით, „ეპიკური“ თეატრის წარმატების საწინდარია. დიალოგის ფორმით დაწერილ შენიშვნაში (17 თებერვალი, 1929) იგი იწუნებს მსახიობებს, რომლებიც „ცუდად კი არა, ყალბად თამაშობენ“. ბრეჰტის სიტყვებით, ყალბია მსახიობი, რომელიც „სუგესტიის დახმარებით თავის თავსაც და მაყურებელსაც

ტრახსის მდგომარეობაში აყენებს". მსახიობმა უნდა იცოდეს. წერს ბრეჰტი, რომ „მეცნიერული საუკუნის მაყურებლისთვის თამაშობს", მან უნდა იცოდეს „ადამიანური ურთიერთობანი, ადამიანური ქმედებები, ადამიანური ძალები" და ეს ცოდნა უნდა გვიჩვენოს სცენიდან. ასეთია, მისი გამოთქმით, „მსახიობის ახალი ტიპი", რომელსაც თეატრისმცოდნენი უკვე ამჩნევენ.

როგორც დრამატურგიის, ასევე თეატრის სფეროში ბრეჰტი საკუთარი გზის გაკვლევას ცდილობს. არსებითად ეს არის რეალისტური დრამატურგიისა და თეატრისათვის თავდადებული ბრძოლის გზა 20-იანი წლების გერმანიაში. ამ ბრძოლაში ბრეჰტს არ ჰყოფნის მსოფლიო ომისა და ნოემბრის რევოლუციის წლებში მიღებული პოლიტიკური წრთობა და თეორიული ცოდნა, ბოლომდე სწორად და თანმიმდევრულად ვერ აფასებს ეკონომიკურ და სოციალურ ცვლილებებს ცხოვრებაში. მართალია, ის თანაგრძნობით შეხვდა ოქტომბრის რევოლუციასა და სოციალიზმის მშენებლობის პირველ მიღწევებს ჩვენს ქვეყანაში, განსაკუთრებული ინტერესით ადევნებდა თვალყურს ახალგაზრდა სოციალისტური ქვეყნის პირველ წარმატებებს კულტურის დარგში, მაგრამ ეს არ აღმოჩნდა საკმარისი ახალ მსოფლმხედველობრივ პოზიციამდე ამაღლებისთვის. ბრეჰტი ახლოსაა გერმანიის რევოლუციურ პროლეტარიატთან, გერმანიის კომუნისტურ პარტიასთან, პროგრესულ გერმანელ მწერლებთან ერთად ცდილობს მოწინავე შემოქმედებითი პრინციპების დამკვიდრებას გერმანულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ამ მისიის შესრულება განსაკურებით ძნელი იყო 20-იანი წლების გერმანიაში, სადაც, როგორც ვიცით, რევოლუციურმა პროლეტარიატმა ვერ მიაღწია სასურველ ორგანიზაციულ-პოლიტიკურ ერთიანობას რეაქციის წინააღმდეგ ბრძოლაში. ვაიმარის რესპუბლიკის მმართველი წრეები სასტიკად უსწორდებოდნენ კომუნისტებსა და მათ მომხრეებს, პოლიტიკურ მოღვაწეებსა და კულტურის მუშაკებს, ყველას, ვინც კი ამა თუ იმ ფორმით ოფიციალური რეჟიმის წინააღმდეგ გამოვიდოდა. ტიპიურია ამ მხრივ სასამართლო პროცესი იოჰანეს ბეხერის წინააღმდეგ 1927 წელს, რომელსაც „სახელმწიფოს ღალატი" დააბრალეს. ფაქტიურად ბეხერს, გერმანიის რევოლუციურ-პროლეტარულ მწერალთა კავშირის თავმჯდომარეს, გასამართლება მოუნდომეს ნაწარმოებებისათვის—„ლუიზიტი", „წინ, წითელო ფრონტო!" „გვამი ტახტზე", „მუშები, გლეხები, ჯარისკაცები", რომლებშიც მხილებულია ვაიმარის რესპუბლიკის მთავრობისა და იმპერიალისტური ბურჟუაზიის საშინაო და საგარეო პოლიტიკა. ბეხერის დასაცავად გამოვიდნენ მხატვრული სიტყვის ცნობილი ოსტატები — მ. გორკი, რ. როლანი, ა. ბარბიუსი და სხვ. მათთან ერთად უსამართლობის წინა-

აღმდეგ ხმა აიმაღლა ბერტოლტ ბრეჰტმაც. „ჯგუფი 1925“-ის სხვა წევრებთან ერთად მან გააკრიტიკა ბურჟუაზიული მართლმსაჯულება და მისი მოხელენი.

20-იანი წლების რთულ სოციალურ ვითარებაში გერმანიის კომუნისტურმა პარტიამ და მისმა გაზეთმა „როტე ფანემ“, გერმანიის რევოლუციურ-პროლეტარულ მწერალთა პირველმა ჯგუფებმა, შემდეგ კი მწერალთა კავშირმა და მისმა ჟურნალმა „დი ლინკსკურვემ“ ვერ შეძლეს მარქსისტულ-ლენინური პრინციპების თანმიმდევრული გატარება ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში; „მემარცხენეობის საყმაწვილო სენი“ და სექტანტობა, „პროლეტკულტისა“ და აბსტრაქტული ჰუმანიზმის რეციდივები ძალუმად იჩენდა ხოლმე თავს მათ საქმიანობაში. თავისთავად ცხადია, რომ კონკრეტული ისტორიული სინამდვილე, თეორიულ-იდეოლოგიური და პრაქტიკულ-ორგანიზაციული ხასიათის ფაქტორები უშუალოდ მოქმედებენ როგორც ბრეჰტის, ასევე პისკატორის შემოქმედებით ევოლუციაზე. ამიტომ ბუნებრივია, რომ მათი ცალკეული დებულებები, პრინციპები და მოსაზრებანი ახლოსაა ერთმანეთთან. 20-იანი წლების გერმანული თეატრის მოკლე მიმოხილვაში (1936) ბრეჰტი წერს: „პისკატორი უეჭველად ყველა დროის ერთ-ერთი დიდი თეატრალური მოღვაწე იყო. რამდენიმე წლის მანძილზე მან თეატრში განახორციელა მთელი რიგი ძირეული სიახლეებისა. მან თეატრში ჩართო ფილმი. გაცოცხლდა და მოქმედებას შეუერთდა დეკორაცია. შეიქმნა შესაძლებლობა სცენის უკანა ფონზე წარმოდგენილიყო დოკუმენტები, სტატისტიკური მონაცემები, სხვადასხვა ადგილზე ერთდროულად მომხდარი ფაქტები“... სხვა სიახლეთა შორის ბრეჰტი ასახელებს მბრუნავი სცენის შექმნას და სხვადასხვა მექანიზმის გამოყენებას, რამაც სცენის შესაძლებლობა დიდად გაზარდა-კერძოდ, ახლებურად გამართული სცენის შემწეობით სპექტაკლების ნაწილი გახდა მუსიკალური და გრაფიკული ელემენტები, რაც აქამდე უცხო იყო თეატრისათვის. უფრო გვიანდელ თეორიულ შრომებში, წერილებსა, მოხსენებებსა და გამოსვლებში ბრეჰტი ყოველთვის საპატიო ადგილს უთმობს პისკატორს და საგანგებოდ აღნიშნავს ხოლმე მის ღვაწლს გერმანული თეატრის ისტორიაში. მოხსენებაში „ექსპერიმენტული თეატრის შესახებ“ (1939) ბრეჰტი აღნიშნავს: „პისკატორის ექსპერიმენტებმა თითქმის ყოველგვარი პირობითობა ააფეთქეს. მათი გარდამქმნელი ზემოქმედება გავრცელდა დრამატურგთა შემოქმედებით მანერაზე, მსახიობთა თამაშის სტილზე, სცენის მუშაკთა საქმიანობაზე, მათ საერთოდ თეატრს მიანიჭეს სრულიად ახალი საზოგადოებრივი ფუნქცია“. ბრეჰტის სიტყვებით, პისკატორმა სცადა პოლიტიკური და დიდაქტიკური თეატრის შექმნა, გამოიყენა ამისთვის ახალი

ტექნიკური მიღწევები და ამ გზით სცენაზე გადაიტანა დიდი, თან მედროვე თემები. ეს მისი „ყველაზე უფრო რადიკალური ექსპერიმენტი იყოო“, — დასძენს ბრეჰტი და „პოლიტიკური თეატრის“ შემოქმედს რაინჰარტის, იესნერის, სტანისლავსკის, მეიერჰოლდის, ვახტანგოვისა და სხვათა გვერდით ასახელებს.

კიდევ უფრო ვრცლად მოგვითხრობს ბრეჰტი პისკატორის თეატრალურ მოღვაწეობაზე დიალოგის ფორმით დაწერილ კრიტიკულ შენიშვნებში, რომლებიც გაერთიანებულია სათაურით — „დერ მესინგკაუფ“ (1939 — 40 წ. წ.). დიალოგის ერთ ნაწილში, რომელსაც „პისკატორის თეატრი“ ჰქვია, ბრეჰტი დეტალურად აღწერს პისკატორის თეატრს ნოლენდორფპლაცზე ბერლინში და იმ ტექნიკურ სიახლეს (ფილმი, ეკრანი, მბრუნავი სცენა, სცენის მანქანური მოწყობილობა და სხვ.), რამაც ძირეულად შეცვალა მაშინდელი თეატრის სცენა. „პისკატორი იყო ყველა დროის ერთ-ერთი დიდი თეატრალური მოღვაწე, — წერს ბრეჰტი. მან მოახდინა თეატრის ელექტროფიცირება და ამით შესაძლებელი გახადა დიდი თემების დაძლევა...“

დიალოგის შემდეგ ნაწილში არის შენიშვნები ბრეჰტის შემოქმედებით საწყისებზე, ვეცნობით აგრეთვე ბრეჰტისა და პისკატორის ურთიერთდამოკიდებულების საინტერესო ფაქტებს. თეატრის დრამატურგი, როგორც დიალოგის ერთ-ერთი მთავარი მონაწილე, გვიხასიათებს ბრეჰტს, „პიესების მწერალს“, მის თეატრს შიფბაუერდამზე და პისკატორის „პოლიტიკურ თეატრს“. გასაგებია, რომ თეატრის დრამატურგის მეშვეობით ლაპარაკობს თვით ბრეჰტი. პიესების მომავალ მწერალზე 10-იანი წლების ბოლოს დიდი გავლენა მოუხდენია სახალხო კლოუნის კარლ ვალენტინის გამოსვლებს უბრალო სცენებზე, ფრანკ ვედეკინდის ხალხურ მელოდიებზე აგებულ სიმღერას და გეორგ ბიუხნერის „ვოიცეკის“ ფრაგმენტს. მაშინ, გადმოგვცემს ბრეჰტი, — მედიცინასა და ბუნებისმეტყველებას ვსწავლობდიო. ხელოვნებასთან ერთად მეცნიერების შესწავლა სასარგებლო აღმოჩნდა. მეცნიერება ასევე ხელოვნება იყო ახალგაზრდა მწერლებისათვის. თეატრით გატაცების შემდეგ ბრეჰტი დაინტერესებულა პისკატორის მოღვაწეობით. უკვე ცნობილი დრამატურგი და თეატრალური მოღვაწე „დედა კურაჟისა“ და „გალილეის“ ავტორი აღიარებს, რომ პ ი ს კ ა ტ ო რ მ ა მ ა ს ზ ე უ ფ რ ო ა დ რ ე შ ე ქ მ ნ ა „პ ო ლ ი ტ ი კ უ რ ი თ ე ა ტ რ ი“. „პისკატორის უპირველესი დამსახურებაა — წერს ის — თეატრის დაახლოება პოლიტიკასთან. ამ დაახლოების გარეშე პიესების მწერლის (ე. ი. ბრეჰტის — ზ. ჭ.). თეატრი წარმოუდგენელია“. უფრო მეტიც. „ა რ ა ა რ ი ს ტ ო ტ ე ლ უ რ ი თ ე ა ტ რ ი ს ს ა კ უ თ რ ი ვ ი თ ე ო რ ი ა და გ ა უ ც ხ ო ე ბ ი ს ე ფ ე ქ ტ ი ს დ ა ს ა ბ უ თ ე ბ ა პ ი-

ესების ავტორს უნდა მიეწეროს, მაგრამ ბევრი რამ აქედან პისკატორმაც გამოიყენა, თანაც სრულიად დამოუკიდებლად და ორიგინალურად" (ხაზი ჩვენია, — ზ. ჭ.). გარდა ამისა, ბრეჰტის სიტყვებით, პისკატორი, რომელსაც არასოდეს დაუწერია პიესა, ნიჭიერი დრამატურგიც იყო. ეს უნარი მან მრავალგზის გამოამჟღავნა პიესების სცენური დამუშავების დროს. პისკატორი, იგონებს ბრეჰტი, 1918 წლის ნოემბრის რევოლუციის დამარცხებამ პოლიტიკამდე მიიყვანა. ამ დონემდე თვით ბრეჰტი უფრო გვიან ამაღლდა, 20-იანი წლების მეორე ნახევარში. ამავე წლებში თანამშრომლობდნენ ისინი. მაგრამ ორივეს უკვე საკუთარი თეატრი ჰქონდა, ერთს — ნოლენდორფპლაცზე, მეორეს — შიფბაუფერდამზე. დრამატურგი „პოლიტიკური თეატრის" ხელმძღვანელთან ერთად ამუშავებდა პიესებს, წერდა ცალკეულ სცენებს. პისკატორიც, ბრეჰტის სიტყვებით, მიდიოდა ხოლმე მასთან რეპეტიციებზე, ეხმარებოდა მუშაობაში.

პისკატორი ყოველთვის მაღალი აზრისა იყო ბრეჰტის ტალანტზე და იმ შემოქმედებით მიღწევებზე, რაც ბრეჰტს უკვე 20-იან წლებში ჰქონდა. იგი არ მალავს მათ შორის არსებულ განსხვავებასაც, მაგრამ კატეგორიულად უარყოფს ზოგიერთი კრიტიკოსის ცდას ერთმანეთს დაუპირისპირონ „ეპიკური" და „პოლიტიკური" თეატრი, მიიჩნიონ ისინი ერთმანეთის „საწინააღმდეგო პოლუსებად". სწორია როგორც პისკატორი, ასევე ბრეჰტი, რომლებიც ცდილობენ ისტორიულ ასპექტში განიხილონ თავიანთი თეატრალურ-ესთეტიკური შეხედულებები. საკუთარი პრაქტიკული მოღვაწეობა და ამგვარად განმარტონ მე-20 საუკუნის გერმანული თეატრის ისტორიის ზოგიერთი საკითხი. პისკატორი სამართლიანად იცავს თავს იმ რეცენზენტთა თავდასხმებისაგან, რომლებიც „პოლიტიკური თეატრის" ზოგიერთ სპექტაკლს, ბრეჰტის „ეპიკურ ექსპერიმენტს" ფორმალისტურად თვლიან: „არ შეიძლება — ამბობს პისკატორი, — ფორმალისტი იყოს ის, ვინც ერთი წუთითაც არ ივიწყებს დიდ ადამიანურ პრობლემებს", ვისთვისაც ტექნიკური საშუალებები, ისევე როგორც მხატვრული გამოხატვის სხვა ფორმები, თვითმიზანი კი არ არის, არამედ რეალისტური ხელოვნების ორგანული ნაწილია. ჩვენ — განაგრძობს ის — არც გვეცალა „ფორმალური თამაშობებისთვის". 20-იანი წლების რთულ პოლიტიკურ სიტუაციაში ჩვენ ყოველნაირად ვცადეთ პასუხი გაგვეცა იმ კითხვებზე, რასაც ცხოვრება თეატრს უყენებდა. თანაც მაშინ, 20-იან წლებში ჩვენს (ე. ი. პისკატორისა და ბრეჰტის) მუშაობას ექსპერიმენტული ხასიათი ჰქონდა, ვინაიდან არ იყო ობიექტური პირობები ნორმალური მუშაობისათვის". ერთ-ერთ გვიანდელ საუ-

ბარში (1958) პისკატორი იგონებს: „მე მიყვარს ბრეჰტი, რომელიც ჩემი მეგობარი იყო და ისევე დიდად ვაფასებ მის ტალანტს, როგორც ეს ვისმე სხვას შეუძლია გააკეთოს. ბრეჰტს უნდოდა ჩემთან ერთად დაეწერა წიგნი ჩვენი მცდელობის შესახებ. მეც. ცხადია, ვეთანხმები მას, რომ, მაშინ, როცა ჩვენ ვმუშაობდით, ყველაფერი ჯერ კიდევ მცდელობა იყო. დრო იყო მეტად ძნელი, ძნელი იყო რაიმე შედეგის მიღწევა. შედარებაც კი არ შეიძლება მუშაობის იმ პირობებთან, რაც ახლა საბჭოთა კავშირში ან გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში არის“...

„ეპიკურის“ შესახებ საინტერესო მოსაზრებებს გვთავაზობს ერვინ პისკატორი საუბარში ანგელიკა ჰაფნერთან (1956), გერდ ზემმერთან (1958), აგრეთვე ამავე წლების მოხსენებებსა და გამოსვლებში. პისკატორი განმარტავს, რომ „ეპიკურის“ ცნება და შინაარსიარარისმისი, ან ინტელიგენტითა თუ მწერალთა ერთი ჯგუფის გამონაგონი. „ეპიკური“ თეატრის საწყისები, მისი სიტყვებით, ორგანულად გამომდინარეობენ მუშათა იმ დარბაზებიდან, რომლებშიც პროლეტარიატის ფართო ფენების მონაწილეობით საღამოები და დისკუსიები იმართებოდა. მათი მონაწილენი ყოველთვის აქტუალურ თემებზე მსჯელობდნენ, ინსცენირების დროს ხშირად მიმართავდნენ ხელოვნურ წარწერებს, ავტორისეულ განმარტებებს, კრიტიკულ ჩანართებს და ა. შ. „ეპიკურის“ ცნება — დაასკვნის პისკატორი — ნამდვილად წარმოიშვა მაშინდელი, მეტად მოძრავი, ძლიერი, უაღრესად რევოლუციური მუშათა ფენებიდან, რომლებიც ცხოველი ინტერესით მონაწილეობდნენ თემატურ საღამოებში. ვერ ავიღებ ჩემ თავზე იმის მტკიცებას, რომ ეპიკური თეატრი მე გამოვიგონე. იგი მაშინ დაიბადა“.

პისკატორი ეთანხმება გ. ზემმერს, რომ 20-იან წლებში ძალიან ცოტა იყო პიესა „პოლიტიკური სცენისა“ თუ „ეპიკური“ თეატრისათვის. ასეთ პიესებად იგი ისევ ასახელებს ტოლერის პიესას „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, ალექსეი ტოლსტოის „რასპუტინს“ და „შვეიკს“, რომლის სცენურ დამუშავებაში, როგორც ვიცით, ბრეჰტიც მონაწილეობდა. ამავე დროს იგი სპექტაკლებიდან გამოჰყოფს „ეპიკური ჩვენების საშუალებებს“, რომლებსაც მხედველობაში იღებდნენ ხოლმე ტექსტის რეჟისორული გააზრების დროს. პისკატორი უპირატესობას აძლევდა პიესებს, რომლებიც მაშინდელი გერმანიის სოციალ-პოლიტიკურ ვითარებას ასახავდნენ. მისი სიტყვებით, პოლიტიკური აქტუალობით 20-იანი წლებიდანვე გამოირჩევა „ე. წ. ეპიკური თეატრის დრამატურგია“, რომელიც „შინაარსს გვიჩვენებს არა კლასიკური დრა-

მის ფიქსირებული ფორმებით, არამედ აუცილებელი შემთხვევების მიხედვით, დაწერილებითი ექსპოზიციის გარეშე, თანაც სწრაფად და სხვადასხვა მხრიდან...“ იქვე პისკატორი გვაწვდის ანგარიშგასაწევ დებულებას, რომ 20-იან წლებში ი გ ი ე პ ი კ უ რ ი თ ე ა ტ რ ი ს ა თ ვ ი ს უ პ ი რ ა ტ ე ს ა დ ს ც ე ნ ა ზ ე ი ღ ვ წ ო დ ა, ხ ო ლ ო ბ რ ე ჰ ტ ი — დ რ ა მ ი ს ს ფ ე რ ო ს ი.

პისკატორი არსად არ ცდილობს დაუპირისპირდეს ბრეჰტს, პირიქით. მისი მსჯელობა ადასტურებს, რომ „პოლიტიკური თეატრისა“ და „ეპიკური თეატრის“ პრინციპები არსებითად ავსებენ ერთმანეთს. ისე როგორც ბრეჰტი მრავალგზის იმეორებს, რომ „პისკატორის გარეშე წარმოუდგენელია პოლიტიკური, ანტიემოციური თეატრი“, ასევე პისკატორიც ხაზგასმით აღნიშნავს ხოლმე ბრეჰტის პიესებისა და „ეპიკური თეატრის“ დიდ მნიშვნელობას მე-20 საუკუნის ხელოვნებაში. საგულისხმო ფაქტია, რომ ბერდ ზემმერმა თავისი საუბარი პისკატორთან 1958 წლის 5 ივნისს დიუსელდორფის ერთ-ერთ გაზეთში ასეთი სათაურით გამოაქვეყნა: „რეჟისორის დაბადებიდან 65 წლისთავის გამო. მას პოლიტიკური თეატრი უნდოდა, აღმოაჩინა ეპიკური თეატრი“. ამასვე იმეორებს ზემმერი 1966 წლის აპრილში პისკატორის გარდაცვალების გამო (30. III. 1966) გამოქვეყნებულ მოკლე წერილში. ამავე წერილიდან ვგებულობთ, რომ ბრეჰტი, რომელიც ყოველთვის „საკუთარი“ სცენისკენ ისწრაფოდა, არც პისკატორთან თანამშრომლობაზე ამბობდა უარს. გრიგის „დამარცხების“ ინსცენირება, რაც შემდეგ „კომუნის დღეების“ საფუძველი გახდა, მას პისკატორისათვის შეუთავაზებია კიდეც. თვით პისკატორის გადმოცემით, ჯერ კიდევ ემიგრაციის წლებში ამერიკაში მიიღო ბრეჰტის წერილი, რომელშიც ვკითხულობთ: „მე მინდა თქვენ ამით გითხრათ, რომ მ თ ე ლ ი ჩ ე მ ი მ ო ღ ვ ა წ ე ო ბ ი ს მ ა ნ ძ ი ლ ზ ე თ ქ ვ ე ნ ი ყ ა ვ ი თ ყ ვ ე ლ ა ზ ე უ ფ რ ო მ ნ ი შ ვ ნ ე ლ ო ვ ა ნ ი ა დ ა მ ი ა ნ ი ჩ ე მ ი მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი გ ა ნ ვ ი თ ა რ ე ბ ი ს ა თ ვ ი ს“ (ხაზი ჩვენია, — ზ. ჭ.).

20-იანი წლების გერმანული თეატრის დახასიათების დროს ბრეჰტი, როგორც უკვე ვთქვით, საგანგებოდ აღნიშნავს პისკატორის დამსახურებას ,მისი „სცენის“ დიდ ზემოქმედებას ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაზე. იმავე მიმოხილვაში ბრეჰტი მიუთითებს, რომ თეატრთან ერთად „მნიშვნელოვანი ცვლილება განიცადა დრამატურგიამ, გამოშუშავდა პიესების აგების ახალი ტექნიკა“... თეატრისა და დრამატურგიის ასეთმა განვითარებამ, — წერს ბრეჰტი, — ასეთივე მეტად რთული ახალი მეთოდების ნაწილობრივმა გამოყენებამ გაგვიადვილა დიდი პროცესების მარტივად წარმოდგენა... „ახალი ტექნიკის“ მიხედვით დაწერილ პიესათა შორის ის ასახელებს ნაწარმოებს „კაცი კაცია“, 30-

იანი წლების დასაწყისის შემოქმედებითი ნიმუშებიდან — „წმინდან იოჰანას“, „წვრილთავიანებსა და მრგვალთავიანებს“. თავის მხრივ პისკატორიც ასახელებს ხოლმე ბრეჰტს იმ ავტორთა შორის, რომლებმაც ჩვენი დროის ღირსეული ნაწარმოებები შექმნეს. წერილში „რომანების ეპიზირება“ (1956), მაგალითად, იგი იზიარებს იმ აზრს, რომ როგორც შინაარსის, ასევე ფორმის მიხედვით არა გვაქვს ეპოქის შესაფერისი დრამატული ლიტერატურა და გამონაკლისად თვლის მხოლოდ ბრეჰტის, სარტრის, ართურ მილერის, ო' კეისის, ო'ნეილის პიესებსა და სცენებს. ამგვარი კრიზისის ვითარებაში მას მიზანშეწონილად მიაჩნია ცნობილი რომანებისა და ნოველების გადამუშავება სცენისათვის, მით უფრო, რომ, მისი სიტყვებით, „ყოველი დრამა უნდა გავიგოთ როგორც ძველი ეპიკური თემის დრამატიზირება“. წერილის ავტორი მოგვაგონებს, რომ ინდური თეატრის საფუძველი ინდური ეპოსია, რომ ჩინურ თეატრს წინათ „მთხრობელ წიგნსაც“ ეძახდნენ, რომ ბერძნული დრამა წარმოუდგენელია ჰომეროსის, ხოლო ევროპული დრამა — მისტერიების გარეშე. ცნობილია ისიც, განაგრძობს პისკატორი, რომ „მეფე ლირი“ ერთი ბალადის საფუძველზე შეიქმნა, ხოლო „რომეო და ჯულიეტას“ ავტორმა იტალიური ნოველა გამოიყენა. ამრიგად, სავსებით ლოგიკურია როგორც ეპოსის, ეპიკური ნაწარმოებების დრამატიზირება, ასევე დრამის ეპიზირება. თეორიულად შესაძლებელი ამ ტენდენციისათვის, როგორც ვნახეთ, ხელსაყრელი ობიექტური პირობები შეიქმნა 20-იანი წლების გერმანიაში. ამ მომენტს ხაზგასმით აღნიშნავს როგორც პისკატორი, ასევე ბრეჰტი. განსხვავება მათ შორის ისაა, რომ „პოლიტიკური თეატრის“ დამცველი უპირატესობას ანიჭებს პოლიტიკურ სიტუაციასა და რევოლუციურ-პროლეტარული ჯგუფების საქმიანობას კულტურის სფეროში, ხოლო „ეპიკური თეატრის“ თეორეტიკოსი, არ უარყოფს რა დასახელებულ ფაქტორებს, ადრინდელ წერილებში უფრო ხშირად თეორიულ-ლიტერატურულ წყაროებზე მსჯელობს. წყაროთა შორის ბრეჰტი პირველ რიგში ასახელებს „ეპიკური“ დრამის ისეთ ნიშნებს, რომელიც რომანის ჟანრულ თავისებურებათა საფუძველზე შეიძლება ავხსნათ. მისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ნატურალისტურ რომანს, ექსპრესიონისტული დრამის სტრუქტურას, დიობლინისა და სხვა პროზაიკოსების ნაწარმოებებს. ბრეჰტის ადრინდელი პიესები — „ბაალი“, „ქალაქების ჯუნგლებში“, „დაფდაფი ღამით“ და განსაკუთრებით „კაცი კაცია“ „ეპიკური“ პიესები უფროა, ვიდრე საგანგებოდ „პისკატორის სცენისთვის“ შექმნილი ნაწარმოებები. მათ აკლიათ ისეთი პოლიტიკური ტენდენცია და დამრიგებლურ-აგიტაციური ხასიათი, როგორსაც პისკატორი მოითხოვდა. ბრეჰტი იმთავითვე ერიდებოდა ემპირულ სქემატიზმს, შიშველ

დიდაქტიზმს და პლაკატურობას. ეს მისი აშკარა დამსახურებაა. სწორედ ეს განსაზღვრავს მისი ადრინდელი პიესების შედარებით მაღალ დონეს და თუ მაინც ვაკრიტიკებთ ახალგაზრდა ბრეჰტს, ეს ძირითადად იმიტომ, რომ მან შემოქმედებით პრაქტიკაში ბოლომდე ვერ დაძლია „მემარცხენეობის“ ზოგიერთი რეციდივი. ბრეჰტის პიესებს თავიდანვე დაჰყვა რამდენიმე არსებითი ნიშან-თვისება, რომელიც ვერ ეგუებოდა „პროლეტარულ თეატრს“. ასეთებია კონკრეტული თემის სწრაფი განზოგადება, დაუოკებელი მხატვრული ფანტაზია და უკიდურესობამდე დაჭიმული პირობითობა, ზოგად-აბსტრაქტული სცენების დიდი ხვედრითი წონა, მოქმედების ტრადიციული ლოკალიზაციის უარყოფა და სხვ. ყველა პიესაში ბრეჰტი მართლაც ვერ აღწევს კონკრეტულისა და ზოგადის, რეალურისა და მხატვრულის ისეთ სინთეზს, როგორსაც რეალისტური ხელოვნება მოითხოვს. ამიტომ ზოგჯერ არ მოსწონთ ხოლმე პრობლემის ზოგად პლანში დასმა, მოქმედების აბსტრაქტული ხასიათი, ავტორისეული გმირების პათოსი. ასე იყო 20-იან წლებში, ასეა ახლაც. ობიექტურ ჭეშმარიტებას მივაგნებთ მხოლოდ მაშინ, როცა ცალკეულ ნაწარმოებებს განვიხილავთ კონკრეტულ-ისტორიულ ასპექტში. მაინც რატომ არ წყალობდა პისკატორი ბრეჰტის დასახელებულ პიესებს, რა არის მათ შორის საერთო და განსხვავებული? ორივე იცავს პრინციპს, რომ ხელოვნებას, თეატრს საზოგადოებრივი დანიშნულება აქვს. ასეთია „პოლიტიკური თეატრი“, ასეთივეა „ეპიკური თეატრი“. რაც შეეხება განსხვავებებს მათ შეხედულებებში, ამაზე პირდაპირ მსჯელობს თვით პისკატორი, თანაც 1956 წელს, როცა მას მეტი შესაძლებლობა აქვს ობიექტურად შეაფასოს განვლილი შემოქმედებითი გზა. „ბრეჰტი ჩემი ძმაა — ამბობს ის. მაგრამ ჩვენი შეხედულებანი მოვლენათა ერთიანობაზე — განსხვავებულია: ბრეჰტი გვიჩვენებს სოციალური ცხოვრების მნიშვნელოვან დეტალებს, მე კი ვცდილობ ვუჩვენო პოლიტიკური მოვლენები მათს მთლიანობაში. გარკვეული აზრით შეიძლება ითქვას, რომ მისი დედაკურაჟი არის ფიგურა დროის გარეშე. მე შევეცდებოდი ოცდაათწლიანი ომი ამესახა და ამით ის ისტორიულად მეჩვენებინა. ჩემთვის მთავარია წარმოვიდგინო პოლიტიკური სინამდვილე მის მოძრაობაში. ბრეჰტს სურს გარდიგარდმო გადასწვდეს გარკვეულ ეპოქებს, რომელთა სტრუქტურასაც გვიჩვენებს, მე კი მინდა უპირატესად უწყვეტელი განვითარება ვუჩვენო. განსხვავებულად გვესმის ჩვენ სიტუაცია ეპიკური (ხაზი ჩვენია, — ზ. ჭ.), რომლითაც გამოვხატავ იმას, რაც გამიზნულია გმირული, ადამიანებზე დაფუძნებული საზოგადოების შექმნისათვის. ამ თვალსაზრისით „ბიბლია“ და „ედები“ ისეთ ნაწარმოებებად ჩანს, რომლებშიც ამ ეპიკურ ელემენტს ვიპოვით“. პი-

სკატორს არ მოსწონს ადამიანური სიკეთის ბრეჰტისეული გაგებაც. მისი სიტყვებით, „ბრეჰტი დარწმუნებულია, რომ ადამიანი კეთილი მხოლოდ მაშინაა, როცა ღარიბია“. ამის საპირისპიროდ ის წერს: „ჩემთვის საკითხი ასე არ დგას. ადამიანი არც კარგია, არც ცუდი. სოციალიზმის დროს ცხოვრების პირობების გაუმჯობესებაა ის ფაქტორი, რომელიც ადამიანებს მორალურად გაამდიდრებს“...

პისკატორის ამ ვრცელ მსჯელობაში ზოგი რამ სადავოა. ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდის რამდენიმე თავისებურების დახასიათებაც არ არის სრული და ზუსტი. მიუხედავად ამისა, ანგარიში უნდა გავუწიოთ იმ მითითებას, რომ პისკატორს, რომელიც სცენაზე ისტორიული მოვლენების პირდაპირ გადატანას მოითხოვს, სხვაგვარად ესმის „ეპიკურის“ ცნება. განსხვავება უფრო მკვეთრად ჩანს 20-იანი წლების დასაწყისში, როდესაც პისკატორი „პროლეტარული თეატრის“ პრინციპებს აყალიბებს, ხოლო ბრეჰტი უპირატესად დრამატურგიაში „ეპიკური ტექნიკის“ გამოყენებას მოითხოვს. მათ ერთმანეთს უკეთ გაუგეს 20-იანი წლების ბოლოს. ამას ადასტურებს არა მარტო მათი ერთობლივი მუშაობა, არამედ ახალი ტენდენციაც ბრეჰტის შემოქმედებაში. ესაა ტენდენცია, რომელიც შედეგად მოჰყვა მწერლის დაახლოებას რევოლუციურ პროლეტარიატთან და უშუალოდ გამოვლინდა ე. წ. „დიდაქტიკურ პიესებში“ („ღონისძიება“, „ბადენის დამრიგებლური პიესა შეთანხმებაზე“ და სხვ.). აშკარაა ბრეჰტის მისწრაფება შეზღუდოს მოქმედების ზოგად-აბსტრაქტული გარემო, უფრო კონკრეტული გახადოს ნაწარმოების თემა და იდეა, უშუალოდ სინამდვილიდან აიღოს მხატვრული დამუშავებისთვის საჭირო მასალა, უკეთესად გაიგოს რევოლუციური პროლეტარიატის ბრძოლის ხასიათი და მხატვრული შემოქმედების ადგილი ამ ბრძოლაში. ამავე დროს ბრეჰტი არ ღალატობს „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის პრინციპებს, ახლებურად იყენებს მათ ახალ ისტორიულ ვითარებაში. ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდი ამ ეტაპზეც იდეურ-თემატურ განახლებასთან ერთად მხატვრული ფორმის შემდგომ სრულყოფას გულისხმობს. ეს ის პერიოდია, როცა ბრეჰტი, ერთი მხრივ, მუშაობს და აქვეყნებს „წმინდან იოჰანას“ (1929—1930 წ), „დედას“ (გორკის რომანის მიხედვით, 1930-32 წ. წ.), ხოლო, მეორე მხრივ, ე. წ. „დიდაქტიკურ პიესებს“ — „ბადენის დამრიგებლური პიესა შეთანხმებაზე“ (1929), „ღონისძიება“ (1930), „გადაფრენა ოკეანეზე“ (პირველადი სათაურით — „ლინდბერგების გადაფრენა“, 1929), „ჰოსმთქმელი და არასმთქმელი“, (1929-30 წ.წ.), „გამონაკლისი და წესი“ (1930). ბრეჰტმა სცადა მუშათა კლასის რევოლუციური ბრძოლიდან ცალკეული ეპიზოდების დამუშავება („ღო-

ნისძიება“ და სხვ.) და მებრძოლი რევოლუციონერის მხატვრული სახის შექმნა („დედა“ და სხვ.). ამით „ეპიკური“ უშუალოდ დაუკავშირა „პოლიტიკურს“, თუმც, როგორც ვიცით, „ეპიკურის“ ბრეჰტისეული გაგება იმთავითვე გულისხმობდა საზოგადოებრივ ცხოვრებას, ისტორიულ სინამდვილეს. ამდენად ბრეჰტის რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებას ამ ეტაპზე „ეპიკურისა“ და „პოლიტიკურის“ ურთიერთობა განსაზღვრავს. უნდა დავეთანხმოთ პისკატორს, რომ „ეპიკური“ „სტილისტური ფორმა კი არაა სხვა ფორმათა შორის“, არამედ შემოქმედებითი მეთოდია. 1958 წელს ის იმასაც კი ამბობს, რომ „ეპიკური“, რომელიც მისი სიტყვებით. როგორც „ბუნებრივი მოვლენა“ ისე განვითარდა რევოლუციური მუშათა წრეების საქმიანობიდან, „აბსოლუტურად ისაა, რასაც შეიძლება სოციალისტური რეალიზმი ვუწოდოთ.“ ძნელია პისკატორის ამ თეზისის ყოველმხრივი შემოწმება, მაგრამ ერთი ფაქტია: ის სწორად მიუთითებს, რომ „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის პრინციპების დაცვა 20-იანი წლებისა და შემდეგდრონდელ გერმანიაში, ეს იყო თავდადებული შემოქმედებითი მუშაობა რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდის დამკვიდრებისათვის პროგრესულ მწერლობასა და ხელოვნებაში. ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამა და თეატრი უნდა განვიხილოთ, როგორც ნაყოფიერი ცდა რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდის შესაძლებლობათა ჩვენებისა იმპერიალიზმისა და პროლეტარული რევოლუციების ეპოქაში.

„გაუცხოება“ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში — მისი არსისა და გენეზისის საკითხისათვის

ბერტოლტ ბრეჰტს აქვს პიესა „კაცი კაცია“, რომელსაც პირველ „ეპიკურ“ პიესას უწოდებს. ამ პიესის შესავალსა (1927) და „შენიშვნებში“ (1931) ავტორი ლაპარაკობს მხატვრული ჩვენების მანერაზე, რომელიც „ჩვეულს უჩვეულოდ, ნაცნობს უცნობად“ წარმოსახავს. პერსონაჟის ან მოქმედების „უცნაურად, უცხოდ მოჩვენების“ საჭიროებაზე ბრეჰტი მიუთითებს 20-იანი წლების სხვა თეორიულ წერილებსა და თეატრალურ კომენტარებშიც. სანიმუშოდ ის ასახელებს თავისივე პიესებს „კაცი კაცია,“ „სამგროშიანი ოპერა“, „მრგვალთავიანები

და წვრილთავიანები", რომლებშიც „მოვლენები და ამბები, უპირველეს ყოვლისა წარმოდგენილია მათივე საკვირველებასა და უცნაურობაში" იმ მიზნით, რომ ისინი „ხაცნობიდან შეცნობილნი გახდნენ". ამგვარი წარმოდგენით, თანახმად ბრეჰტისა, გაძლიერდება მაყურებლის კრიტიკული განწყობა („კრიტიშე ჰალტუნგ") ნანახისადმი და თავიდან აკიცილებთ არისტოტელური მიმეტური თეატრისათვის დამახასიათებელ ილუზიასა და „აინფიულუნგს" („გაიგივებას", вживание). ეს კი, მისი აზრით, აუცილებელია ახალი „ეპიკური" თეატრისათვის, რომელმაც დიდი სოციალური მოვლენები უნდა ასახოს. რაც უფრო მეტად ავითარებს ბრეჰტი „ეპიკური" თეატრის თეორიასა და პრაქტიკას, მით უფრო მწყობრად აყალიბებს იგი არისტოტელური მიმესისის. კერძოდ, „გაიგივების" („„აინფიულუნგის") საწინააღმდეგო სისტემას, რომელსაც 30-იანი წლების შუა პერიოდიდან „გაუცხოებას" ან „გაუცხოების ეფექტს" (V-Effekt) უწოდებს. „გაიგივება" („აინფიულუნგი"), ბრეჰტის სიტყვებით, „გაბატონებული ესთეტიკის ქვაკუთხედია", თეატრალური ჰიპნოზისა და ტრანსის საფუძველია, კონვენციონალური თეატრის ის ძალაა, რომელიც აჩლუნგებს მაყურებლის აზროვნებას, აბნელებს გონებას, აქვეითებს მის შემოქმედებით აქტივობას. ამიტომ „ადვილი მისახვედრია, წერს ბრეჰტი, რომ გაიგივებაზე უარის თქმა იქნებოდა დიდი გარდატეხა თეატრისათვის, შესაძლებელია უდიდესიც კი ყველა შესაძლებელ ექსპერიმენტთა შორის"... ჩემი პრინციპი ისაა, რომ გაიგივების ადგილზე გაუცხოება შემოვიტანო"... „გაუცხოების ეფექტი" მხატვრული საშუალებებით აძლიერებს ანალიტიკურ, „კრიტიკულ დამოკიდებულებას ნანახისადმი", — წერს ის.

„გაუცხოებას", „გაუცხოების ეფექტს" თუ „გაუცხოების ტექნიკას", ბრეჰტის მიხედვით, გამოვლეხის სამი სფერო აქვს: „დრამის სტრუქტურა", „სცენის კონსტრუქცია" და „მსახიობის ოსტატობა". მაინც რა არის გაუცხოება? ბრეჰტის პასუხი ასეთია: „მოვლენის ან ხასიათის გაუცხოება უპირველეს ყოვლისა, უბრალოდ ნიშნავს იმას, რომ ამ მოვლენასა თუ ხასიათს ჩამოაცილო ის, რაც თავისთავად გასაგებია, ნაცნობია, სარწმუნოა და შეხედო მას გაკვირვებითა და ცნობისმოყვარეობით"... „გაუცხოების ეფექტის" არსი შემდეგია: საგანი, რომელიც უნდა შევიმეცნოთ და ჩვენი ყურადღების ცენტრშია, ჩვეულებრივი, ცნობილი, უშუალოდ ჩვენ თვალწინ მდებარე საგნიდან გარდაიქმნება განსაკუთრებულ, შესამჩნევ, მოულოდნელ საგნად. თავისთავად ცხადი გარკვეული სახით გაუგებარი ხდება მხოლოდ იმიტომ, რომ შემდეგ იგი უფრო გასაგები გახდეს.

ძისათვის რომ ნაცნობი საგანი შეცნობილი გახდეს, საჭიროა იგი გამოვიყენოთ შეუმჩნეველის სფეროდან; უნდა დავარღვიოთ ჩვეულება, რომ ხსენებულ საგანს თითქოს არ ესაჭიროება ახსნა-განმარტება...“

ბრეჰტი დარწმუნებულია, რომ „გაუცხოების ეფექტი“ მაყურებლის დადებით, თანაგრძნობით განწყობას უეჭველად გარდაქმნის „კრიტიკულ განწყობად“. ბრეჰტს მოაქვს მაგალითები ძველი აზიური (ჩინური) თეატრის ისტორიიდან, იმოწმებს ანტიკურ თეატრსა და პისკატორის თეატრს, შექსპირსა და გოეთეს, ვახტანგოვსა და მეიერჰოლდს, რათა დაამტკიცოს, რომ მაყურებლის კვლევითი, კრიტიკული განწყობის შექმნისათვის „გ ა უ ც ხ ო ე ბ ი ს“ ს ი ს ტ ე მ ა ყ ო ვ ე ლ თ ვ ი ს მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ს ა შ უ ა ლ ებ ებ ს ი ყ ე ნ ებ ს. ამდენად, თვით კრიტიკული განწყობაც „მხატვრული განწყობაა“, სავსებით კანონზომიერი თეატრისათვის, რომელიც ერთმანეთისაგან არ თიშავს შემეცნებით ღირებულებასა და ესთეტიკურ ტკბობას, სულიერ აღზრდასა და სიამოვნებას. „კრიტიკული განწყობა, წერს ბრეჰტი, არ ეწინააღმდეგება ხელოვნებას, როგორც ხშირად ფიქრობენ; იგი სასიამოვნოცაა და ემოციურიც, იგი თვითონ არის განცდა, უპირველეს ყოვლისა—შემოქმედებითი, აქტიური განწყობა. ეპიკური თეატრის თეორიის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი სწორედ ის არის, რ ო მ კ რ ი ტ ი კ უ ლ ი გ ა ნ წ ყ ო ბ ა მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი გ ა ნ წ ყ ო ბ ა შ ე ი ძ ლ ებ ა ი ყ ო ს...“ ამდენად კრიტიკული განწყობა არ არის მხოლოდ „ცივი და უსიცოცხლო გონების“ შედეგი, როგორც ამას „ეპიკური“ თეატრის მოწინააღმდეგეები ამტკიცებენ, ე. ი. ისინი, რომლებიც, ბრეჰტის სიტყვებით, ყოველნაირად ცდილობენ განდევნონ გონება მხატვრული შემოქმედებიდან. კრიტიკული განწყობა, ბრეჰტის გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, გრძნობა-გონების ისეთი „დიადი შემოქმედებითი წინააღმდეგობაა“, რომლის დროსაც „გრძნობები გვიბიძგებენ ჩვენ უმაღლესი დაძაბვისაკენ, გონება კი წმენდს ჩვენ გრძნობებს“. ურწმუნო თომას, როგორც ბრეჰტი თავის მოწინააღმდეგეს უწოდებს ხოლმე, კრიტიკული განწყობის დამცველი უხსნის: „მაყურებლის კრიტიკული განწყობა (საზელდობრ, შინაარსისა და არა სპექტაკლის მიმართ) არ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც რაღაც წმინდა რაციონალური, ანგარიშიანი, ნეიტრალური, მეცნიერული განწყობა. იგი უნდა იყოს მხატვრული, აქტიური, სასიამოვნო განწყობა. იგი ხელოვნებაში განასახიერებს კაცობრიობის მიერ გამომუშავებულ პრაქტიკულ კრიტიკას ბუნებისა და საკუთარი ბუნებისა...“ ამგვარად გაგებული ბუნების კრიტიკა, განმარტავს იქვე ბრეჰტი, ბუნების დაუფლებისაკენ სწრაფვას ნიშნავს, ხოლო საზოგადოების კრიტიკა — რევოლუციას. „ამგვარი პრაქტიკული, სასიამოვნო და აქტიური კრიტიკა არის დღევანდელი ადამიანის ფსიქი-

კური გახცდა და ამდენად ხელოვნების ასპარეზიც...“ ამასვე იმეორებს ბრეჰტი „ეპიკურ თეატრზე გავრცელებული და ბანალური შეცდომების მოკლე სიაში“, რომელიც ხუთი პუნქტისაგან შედგება. მესამე პუნქტში ბრეჰტი უარყოფს ბრალდებას, რომ თითქოს ეპიკური თეატრი ებრძვის ემოციებს, ერთმანეთისაგან თიშავს გრძნობასა და გონებას. „მოკლე სიაში“ ვკითხულობთ: „ეპიკური თეატრი კი არ ებრძვის ემოციებს, არამედ სწავლობს მათ და არ კმაყოფილდება მხოლოდ მათი წარმოშობით. გონების გათიშვა გრძნობისაგან ბანალური თეატრის ბრალია, რადგან იგი პრაქტიკულად უარყოფს გონებას. ამ თეატრის დამცველები, როგორც კი თეატრალურ პრაქტიკაში მცირეოდენი გოხება გამოჩნდება. მაშინვე ყვირიან, გრძნობების მოსპობა უნდათო“.

„გაუცხოების ეფექტის“ საილუსტრაციოდ ბრეჰტს ბევრი მაგალითი მოაქვს, მათ შორის რამდენიმე ყოველდღიური ცხოვრებიდან. ერთ-ერთი ასეთია: გზაჯვარედინზე უბედური შემთხვევა მოხდა. მანქანამ კაცი გაიტანა. მოძრაობა შეჩერდა. ხალხი შეიკრიბა. ერთ-ერთი მოქალაქე, ვინც უბედური შემთხვევის მოწმე იყო, შეკრებილთ უყვება, რაც მოხდა. თხრობის მანერა და ჩვენების ფორმა ბრეჰტს მიაჩნია „ეპიკური თეატრის ყველაზე უფრო პრიმიტიულ სახეობად“. „ქუჩის სცენას“, როგორც ბრეჰტი უწოდებს აღწერილ შემთხვევას, აშკარად გამოკვეთილი, ყველასთვის შესამჩნევი „ეპიკური“ ნიშნები აქვს: მთხრობელი მოგვითხრობს და გვიჩვენებს ისე, რომ მსმენელი გარკვეულ წარმოდგენას შეიქმნის მომხდარ ფაქტზე. მთხრობელს არც შეუძლია და არც აინტერესებს ზუსტად იმის გამეორება და აღდგენა, რაც მოხდა. ის გარკვეულ მოძრაობას და მინიშნებას აკეთებს, მაგრამ იცის, რომ მისი ჟესტიკულაცია საკმარისი არ არის და მას სიტყვიერი ახსნა-განმარტებით ავსებს. „ჩვენ მთხრობელს, წერს ბრეჰტი, სრულიადაც არ ესაჭიროება მიბაძოს ყველაფერს პერსონაჟთა ქცევაში, ის ბაძავს მხოლოდ ზოგიერთ რაიმეს, სწორედ იმდენს, რამდენიც საჭიროა ნათელი სურათის შექმნისთვის“. მთხრობელისათვის, ცხადია, უცხოა გარდასახვის უნარი. ეს უნარი რომ ჰქონდეს და მის საფუძველზე გაიმეოროს მომხდარი ამბავი, მაშინ ის ილუზიას შეუქმნის იქ მყოფთ, რომლებიც იტყვიან: ყველაფერი ნამდვილად ასე მოხდა; როგორ ზუსტად გადმოგვცემს ყოველივეს. ეს კი დაარღვევდა „ქუჩის სცენის“ ბუნებრიობას, შეცვლიდა მთხრობელის დამოკიდებულებას მომხდარი ამბისადმი, შესაბამისად, იქ მყოფთა დამოკიდებულებასაც მთხრობელისადმი.

„ქუჩის სცენა“ თავისთავად და მთხრობელის პოზიცია, ბრეჰტის აზრით, ყოველთვის გასაგებია, მაგრამ, მისივე სიტყვებით, საკმარისია „ეპიკური თეატრის ეს პრიმიტიული ნიმუში“ სცენაზე გადაიტანო,

მთხრობლის ქცევის თავისებურებანი დიდი ეპიკური თეატრის მასშტაბით წარმოიდგინო, რომ „წარმოუდგენელი სირთულე წარმოიშობა“. მიუხედავად ამისა, ბრეჰტი ცდილობს ეპიკური თეატრის ფარგლებში კონკრეტულად გვიჩვენოს „ქუჩის სცენის“ პრინციპების მოქმედება და ამტკიცებს, რომ რთული სოციალური პრობლემატიკის „ეპიკური“ დამუშავების დროსაც თეატრალური საშუალებებით შეიძლება ანალოგიური ეფექტის მიღება. ამიტომ არის, რომ „ქუჩის სცენას“ იგი უწოდებს „ეპიკური თეატრის სცენის ძირითად მოდელს“.

„ძირითადი მოდელის“ მიხედვით ბრეჰტი რამდენიმე დასკვნას აკეთებს. მისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოებას, რომ „ქუჩის სცენა“ არ წარმოქმნის ილუზიას, რაც ჩვეულებრივი თეატრის მთავარი ხიშანია. მთხრობელი მხოლოდ იმეორებს იმას, რაც მოხდა. ყველასთვის ნათელია, რომ ერთია ფაქტი, რაც მოხდა, მეორეა — მისი გამეორება. „თუ სცენა თეატრში დაიცავს ქუჩის სცენის პრინციპს, მაშინ თეატრი აღარ დამალავს იმას, რომ იგი თეატრია ისევე, როგორც ქუჩის სცენა არ მალავს იმას, რომ ეს მხოლოდ ჩვენებაა და არა თვით ფაქტი...“ — წერს ბრეჰტი.

კიდევ ერთი არსებითი მომენტი, რომელიც ორგანულად გამომდინარეობს „ქუჩის სცენიდან“. შემთხვევის აღწერის დროს, როგორც ვთქვით, მთხრობელს სჭირდება ხოლმე ცალკეული მომენტებისა და დეტალების ახსნა-განმარტება, ზოგჯერ ჩვენებაც კი. საკმარისია, რომელიმე ძსძენელმა თხრობა შეაწყვეტინოს და დამატებით შეკითხვა დასვას, რომ მთხრობელი მაშინვე გაიმეორებს ან სხვაგვარად აღადგენს უკვე ნაჩვენებ მომენტსა და დეტალს. ასეთი გამეორება თუ სხვაგვარად აღდგენა, ბრეჰტის მტკიცებით, იქ მყოფთა შორის გამოიწვევს არა ისეთივე ინტერესს, როგორიც პირველი ჩვენების დროს წარმოიშვა, არამედ სხვაგვარს; ეს იქნება ახალი ინტერესი, ინტერესი უფრო აქტიური და კრიტიკული, რომლის მიზანია მთხრობელის ქცევის შემოწმება. გამოდის, რომ მთხრობელმა უკვე ცნობილი დეტალისა თუ მომენტის თავისებური გამეორებით ახალ ეფექტს, განსხვავებულ შედეგს მიაღწია. რამ განაპირობა ასეთი ცვლილება? გამეორების დროს მთხრობელმა ადრევე უბრალოდ, ჩვეულებრივად ნაჩვენები დეტალი ყველასათვის შესამჩნევი, საგანგებო და განსაკუთრებული გახადა. ბრეჰტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მთხრობელმა გამეორების დროს „გააუცხოვა“ ის, რაც ყველასათვის ცნობილი იყო. ამრიგად, ცნობილისა და ჩვეულებრივის სხვაგვარად, „უცხოდ“ წარმოდგენამ ინტერესი ახლებურად გამოავლინა, კრიტიკული ინტერესი წარმოშვა, რაც „ეპიკური“ ჩვენების ძირითადი მიზანდასახულებაა. გამოდის, რომ ვთქვათ, გაუცხოების ეფექტი სასარგებლო ყოფილა ქუჩაში მთხრობე-

ლისათვისაც. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, გაუცხოების ეფექტი გვხვდება ბუნებრივი თეატრის ისეთ ყოველდღიურ, პატარა სცენებშიც, როგორიც არის ქუჩის სცენა. ასეთ სცენებს ხომ არაფერი აქვთ საერთო ხელოვნებასთან...“ ქუჩაში უბრალო ამბის მთხრობელი, ბრეჰტის გადმოცემით, ჩვენების პროცესში ხშირად მიმართავს კომენტარს; ის ზოგჯერ წყვეტს იმიტაციას და განმარტავს ცალკეულ დეტალებს. მთხრობელის ახსნა-განმარტებას არსებითად იგივე მნიშვნელობა აქვს, რაც გუნდს, წარწერებსა და მაყურებელთან უშუალო გასაუბრებას ეპიკურ თეატრში.

ყოველდღიურ ცხოვრებაში „გაუცხოების ეფექტის“ კიდევ უფრო მარტივი შემთხვევებიც შეინიშნება. ბრეჰტი მას ახასიათებს როგორც „ყოველდღიური ცხოვრების პროცედურას“ და წერს: „გაუცხოების ეფექტი ყოფითი მოვლენაა, რომელიც ყოველი ფეხის ნაბიჯზე გვხვდება. მისი დახმარებით ადამიანები უკეთ შეიცნობენ საგნებსა და მოვლენებს, ანდა მათ ისინი დაჰყავთ სხვების ცნობიერებამდე. ამა თუ იმ ფორმით აღნიშნულ ეფექტს იყენებენ სწავლების დროს და საქმიან კონფერენციაზე“. „გაუცხოების“ მარტივ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, თუ მაგალითად, ვინმე მკითხავს: „შენ ოდესმე ყურადღებით დაგიხედავს, შენს საათზე?“ საათზე ხშირად დამიხედავს, ეს ჩვეულებრივი პროცედურაა, მაგრამ შეკითხვის გამო მასზე დახედვა, — სულ სხვა იქნება. ეს იქნება შეჩვეულ საგანზე „უცხო თვალით“ დახედვა, რასაც თან ახლავს ახლებური ინტერესი, რაც აქამდე არ მქონია. შეკითხვის შედეგად, ბრეჰტისებურად თუ ვიტყვით, ჩემი საათი გამოვიდა შეჩვეულისა და ბუნებრივის სფეროდან და როგორც უჩვეულო და განსაკუთრებული გახდა. ამრიგად, შეკითხვის შედეგად „გაუცხოების ეფექტი“ მივიღეთ.

მეორე მაგალითი. წარმოების ნარჩენებს ერთი ფაბრიკიდან მდინარეში ყრიდნენ. ასე გრძელდება წლიდან წლამდე. ამას ყველა შეეჩვია, დასახელებული ფაქტი ჩვეულებრივი გახდა. მაგრამ ერთ დღეს თათბირზე ვიღაც კატეგორიულად ამბობს: თქვენ არასოდეს გიფიქრიათ იმაზე, რა ეშართება მდინარეში გადაყრილ ნარჩენებს. ეს ნარჩენები... სიტყვის გაგრძელება აღარც არის საჭირო. ამ მომენტში თათბირის მონაწილეებისათვის შეჩვეული პროცედურა უჩვეულო გახდა. აღწერილი ფაქტი „გაუცხოვდა“, საგანგებო ყურადღების ობიექტი გახდა.

ახლა რამდენიმე მაგალითი ლიტერატურისა და ხელოვნების სფეროდან, სადაც „გაუცხოება“, ცხადია, ბევრად უფრო რთული პროცესია. „გაუცხოების“ საფუძველს ბრეჰტი ხედავს არა მარტო „ეპიკური“ თეატრისათვის სპეციალურად დაწერილ პიესებში, არამედ ძველი და ახალი ავტორების იმ ნაწარმოებებშიც, რომლებშიც ამა თუ იმ სა-

თავს მათ. სცენის მოკლე გადმოცემას ბრეჰტი ასეთი შენიშვნით ამთავრებს: „გაუცხოების ეფექტებით აღსავსე თეატრია“.

„გაუცხოების ეფექტის“ კონკრეტულ შემთხვევებს ბრეჰტი აღნიშნავს გოეთეს „ფაუსტსა“ (პროლოგი ზეცაში, ვალპურგის ღამე) და „ეგმონტში“ (ნიდერლანდების ისტორიული ფონი), ფოიჰტვანგერის ისტორიულ დრამებსა და მეტერლინკის პიესებში, ჯოისისა და კაფკას შემოქმედებაში. ბროიგელ-უფროსისა და სეზანის ტილოებზე, სიურრეალისტებისა და დადაისტების ნამუშევრებში.

გოეთეს „ეგმონტში“ ადვილი გამოსაცნობია ძველი ნიდერლანდები თავისი ბაზრებითა და მოედნებით, ნიდერლანდელები — თავიანთი ზნე-ჩვეულებებითა და ჩაცმულობით. ცნობილია ის ისტორიული მასალაც, რომელიც გოეთემ თავისი დრამისათვის გამოიყენა. ბრეჰტი იმოწმებს გოეთეს ბიოგრაფებს და მიუთითებს იმ ფაქტზე, რომ ფაბულა ხიდერლანდების ისტორიიდან „ეგმონტის“ ავტორმა გამოიყენა საკუთრივ გერმანულ ნიადაგზე აღმოცენებული პრობლემებისა და სუბიექტური მისწრაფებების „ობიექტივირებისათვის“. „ამრიგად, ნიდერლანდებმა პარაბოლის ფუნქცია შეიძინა“, დასძენს ბრეჰტი და განმარტავს: „გოეთეს მიერ ნიდერლანდები დაახლოებით ისეა დახატული, როგორც ბოჰემია (ზღვაზე) შექსპირის პარაბოლაში და ფონი გვიანდელ არა არისტოტელურ პარაბოლებში, ისეთში, მაგალითად, როგორიცაა „კაცი კაცია“, სადაც ინდოეთი უბრალოდ უცხო მხარეა“.

ფოიჰტვანგერი, ბრეჰტის აზრით. „გაუცხოების ეფექტს“ ხშირად იყენებს ისტორიულ დრამებში. თანამედროვე ცხოვრების აქტუალურ პრობლემებს, დღევანდელ ისტორიას ის „აუცხოებს“ ხოლმე ძველი ისტორიითა და ძველებური ფონით, ხოლო თვით „გაუცხოების“ პროცესში აცოცხლებს ბევრ მივიწყებულ ფაქტსა და მოვლენას. ბრეჰტის მიხედვით, ფოიჰტვანგერი ასე ხატავს, მაგალითად, პრეტორსა და ლეგატს, რომელთაც ზოგჯერ წარმოადგენს, როგორც „პროკურორსა“ და „გენერალს“. „ანტიკურ-რომაულ საზოგადოებრივ გარემოს მოწყვეტილი პრეტორი, წერს ბრეჰტი, ჩვენთვის მახლობელი ხდება, ხოლო იმავე გარემოში გადაყვანილი პროკურორი — უცხოვდება..“ „შედეგი საბოლოოდ მიღწეულია მხოლოდ მას შემდეგ, აგრძელებს ბრეჰტი, რაც ისევ „გაუცხოების“ გამოყენებით მკვეთრად გამოიყოფა ერთმანეთისაგან პრეტორისა და პროკურორის განმასხვავებელი ნიშნები“.

ბრეჰტის კრიტიკულ შენიშვნებში საკმაოდ ბევრია „გაუცხოების“ მაგალითები მხატვრობიდან. განსაკუთრებით ხშირად იმოწმებს ის მე-16 საუკუნის ცნობილ ჰოლანდიელ მხატვარს პიტერ ბროიგელ-უფროსს, რომლის სურათებსაც საპატიო ადგილი უკავია მწერლის წიგნსაცავებსა და კოლექციებში. ბრეჰტი საგანგებოდ სწავლობს ბროიგელ-

უფროსის ფერწერულ ტილოებს („იკარუსის ჩამოვარდნა“, „ლანდშაფტი ძდინარესთან მთესველი გლეხით“, „არქიანგელოზი მიქაელი“, „კოშკის მშენებლობა ბაბელში“, „შმაგი გრეტე“ და სხვ.) და გვთავაზობს შენიშვნებს, რომლებსაც ბ. ბრეჰტი აერთიანებს საათერით — „გაუცხოების ეფექტი ბროიგელ-უფროსის თხრობით სურათებში“. ბროიგელის მხატვრულ კონტრასტებს, ბრეჰტის სიტყვებით, შინაგანი წინააღმდეგობები ახასიათებს. მაგალითად, „იკარუსის დაცემაში“ იდილიისა და კატასტროფის ურთიერთობა იმგვარადაა გადაწყვეტილი, რომ ერთიმეორის წარმოჩენას უწყობს ხელს. როგორც ბრეჰტი წერს, „კატასტროფა ვერ ცვლის იდილიას; უფრო მეტიც, უცვლელი იდილია, როცელიც პირვანდელ იერს ინარჩუნებს. მხოლოდ ოდნავ იჩრდილება“. ასევეა „შმაგ გრეტეშიც“. ომითა და ნგრევით გამოწვეული შიში მხატვრის მიერ ხაზგასმულია თვით ომის დაწყების, ომის ფურიის სახეში. ფურია წარმოდგენილია, როგორც უმწეო და შეზღუდული, მაგრამ საგანგებო დავალებით წარმოგზავნილი. ანალოგიური მხატვრული კონტრასტებია, ბრეჰტის აზრით, მაშინაც. როცა, ვთქვათ, ფლანდრიულ პეიზაჟს როგორღაც ალპების მწვეოვალი დაუპირისპირდება, ანდა თანამედროვე ევროპულ ტანსაცმელს გარკვეული მიზნით ძველი აზიურით შეცვლიან. ამგვარად დაპირისპირებაში საგნები და მოვლენები არ კარგავენ საკუთრივს, დამახასიათებელს, თანაც ადვილდება მათი არსებითი ნიშნების გამოყოფა და წვდომა. ბრეჰტი აჯამებს გამოთქმულ შენიშვნებს: „ასეთი სურათებიდან ერთი კი არა, ბევრი განწყობილება გამომდინარეობს. მართალია, ბროიგელი აწონასწორებს ხოლმე წინააღმდეგობებს, მაგრამ არასოდეს არ აიგივებს მათ. გარდა ამისა, ის არ თიშავს ერთმანეთისაგან ტრაგიკულსა და კომიკურს, მისი ტრაგიკული თვით შეიცავს კომიკურს, ხოლო კომიკური — ტრაგიკულს. ალბათ, არც ერთ მხატვარს ისე ლამაზად არ დაუხატავს ქვეყნიერება, როგორც ბროიგელს, რომელმაც ადამიანთა მისწრაფება ასე შებრუნებულად წარმოგვიდგინა...“ ამდენად ბრეჰტისათვის კვლავ არსებითი მნიშვნელობა აქვს კონტრასტული დაპირისპირების მანერას, განსაკუთრებულისა და ზოგადის წინააღმდეგობრივ მთლიანობაში ჩვენებას, ტრაგიკულისა და კომიკურის ერთ სიდიდეში თანაარსებობას, ვინაიდან ყოველივე ეს ნაყოფიერი ნიადაგი და ვრცელი ასპარეზია „გაუცხოების ეფექტისათვის“.

ბრეჰტი „გაუცხოების“ გამოვლენის სხვა შემთხვევებსაც აღნიშნავს: „ფერწერა (მაგალითად, სეზანი), ბრეჰტის სიტყვებით, აუცხოებს, როცა ხაზს უსვამს ჭურჭლის ცარიელ ფორმას“; „საყოველთაოდ გავრცელებულია გაუცხოების ეფექტი კომედიებში, განსაკუთრებით მდაბიო კომედიებში“ და ა. შ. „გაუცხოების ეფექტს“, ბრეჰტის აზრით,

იყენებს ჯოისი „ულისეში“. სახელდობრ, მისი სიტყვებით, რომანში გაუცხოებულია როგორც წარმოსახვის მანერა, ასევე მოვლენები. მანერის „გაუცხოებას“ რომანის ავტორი „ძირითადად აღწევს ხშირი და სწრაფი გადასვლებით“. როგორც მოსალოდნელი იყო, „გაუცხოების“ საშუალებად ბრეჰტს მიაჩნია დოკუმენტური მასალის შეტანა პიესაში. დოკუმენტერი მასალა სცენაზე შეიძლება ვუჩვენოთ ფილმის სახითაც. მოვლენები სცენაზე გაუცხოვდება, როცა მათ უფრო ზოგადად ნაჩვენები მოვლენები დაუპირისპირდება ეკრანიდან“, — წერს ბრეჰტი.

როგორც აღნიშნული გვაქვს, ბრეჰტი „გაუცხოების“ ფაქტს ადასტურებს სიურრეალიზმსა და დადაიზმში, მეტერლინკისა და სტრინდბერგის პიესებშიც. „იოჰანასა“ და „დედის“ ავტორს აინტერესებს „ეფექტის“ არა გარეგნული მხარე, „ეფექტი“ არა ეფექტისათვის, არაშედ თემის რეალისტური გაშლისა და გადაწყვეტისათვის. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ის მკვეთრად მიჯნავს ფორმალისტურ „ეფექტს“ რეალისტური „გაუცხოებისაგან“. მოკლე ჩანაწერებშიც კი იგი ასწრებს იმის თქმას, რომ „მეტერლინკისა და სტრინდბერგის მისტიკურ პიესებში გამოჩნდება ხოლმე გაუცხოების ეფექტი, რომლის მიზანია გვიჩვენოს საგნები, რომელთაც ვერ ვიმორჩილებთ და ვერც ვხსნით...“ კიდევ უფრო უარყოფითად აფასებს ბრეჰტი „გაუცხოებას“ დადაიზმსა და სიურრეალიზმში. „სიურრეალიზმი ფერწერაში, წერს ბრეჰტი, საგნების მისტიფიცირებას ცდილობს. იგი გლეჯს მათ კონტექსტიდან...“ „დადაიზმი და სიურრეალიზმი უკიდურესი სახეობის გაუცხოების ეფექტს იყენებენ. მათი საგნები გაუცხოების სფეროდან უკან აღარ ბრუნდებიან“ (ხაზი ჩვენია, — ზ. ჭ.).

სიურრეალიზმზე მსჯელობის გაგრძელებას წარმოადგენს „მესამე ღამის“ ერთ-ერთი საუბარი „სპილენძის შესყიდვიდან“, რომლის თემაც სწორედ „გაუცხოების ეფექტია“. ბრეჰტი აქაც ადასტურებს, რომ სიურრეალიზმი ფერწერაში „გაუცხოების ეფექტს“ იყენებს. მაგრამ განსხვავებით „კლასიკური გაუცხოების ეფექტისაგან, რომელიც აძლიერებს საგნის წვდომის უნარს“, ამ სკოლის წარმომადგენლები ყოველნაირად აბნელებენ ადამიანის გონებას. „ეს რთული და რაფინირებული მხატვრები ხელოვნებაში ახალი ფორმის, ასე ვთქვათ, დამწყებ ადეპტებად გვევლინებიან. ისინი ცდილობენ შეაჩერონ, მოშალონ, ააფორიაქონ მნახველის ასოციაციები, მიიყვანონ ის შოკის მდგომარეობამდე...“ საილუსტრაციოდ ბრეჰტი განიხილავს ერთ სურათს, რომელზეც გამოხატულ ქალის ხელს თითების ნაცვლად თვალები აქვს. სურათი შეიძლება გავიგოთ, ამბობს ბრეჰტი, როგორც სიმბოლო — ქალი ხედავს ხელებით, ანდა ჩავთვალოთ იმის ცდად. რომ მოულოდნელობისაგან

შეცბუნდეს მნახველი. ორივე შემთხვევაში თავიდან ვერ ავიცილებთ შოკს, რის გამოც „ხელი და თვალი გაუცხოვდება“. ამგვარი „გაუცხოვების“ შედეგად მნახველი უფრო წარმოიდგენს ხელს, ნამდვილ ხელს, რომელიც თავის ჩვეულებრივ ფუნქციას ასრულებს, ვიდრე „იმ ესთეტიკურ-დეკორაციულ გამოსახულებას, რომელიც ათი ათას სურათზე გვინახავს“. სურათის ავტორი, თანახმად ბრეჰტისა, იყენებს „გაუცხოების პრიმიტიულ ეფექტს“, რომლის მიზანია სინამდვილის მისტიკურ ბურუსში გახვევა და მნახველის დეზინფორმაცია. „ასეთი ხელოვნება საზოგადოებრივი თვალსაზრისით, წერს ბრეჰტი, იმდენადაა შებოჭილი, რომ მის მიერ რაიმე ფუნქციის შესრულებაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია. მისი ზემოქმედება ამოიწურება იმ გართობით, რომელიც აღწერილი შოკის შედეგია“.

ბრეჰტი დარწმუნებულია, რომ „ეპიკური“ თეატრალური ხელოვნება ესთეტიკურ ტკბობას სწორედ „გაუცხოების“ საფუძველზე აღწევს. ესთეტიკური ტკბობა, ყველაზე დიდი სიამოვნება, ბრეჰტის თქმით, თავისი არსით საზოგადოებრივი ხასიათისაა. ესაა სინამდვილის გარდაქმნის შედეგად მიღებული სიამოვნება, ესაა სიამოვნება, რომელიც თან ახლავს გონების ტრიუმფს, აზროვნების გაქანებას. ადამიანის ძლევამოსილ სულს, ესაა ადამიანის გამარჯვების შედეგად აღძრული გრძნობა. „მ თ ა ვ ა რ ი უ პ ი რ ა ტ ე ს ობ ა ე პ ი კ უ რ ი თ ე ა ტ რ ი ს ა მ ი ს ი გ ა უ ც ხ ო ე ბ ი ს ე ფ ე ქ ტ ი თ — წ ე რ ს ბ რ ე ჰ ტ ი. — რ ო მ ლ ი ს ე რ თ ა დ ე რ თ ი მ ი ზ ა ნ ი ს ა მ ყ ა ო ს ი ს ე ჩ ვ ე ნ ე ბ ა ა, რ ო მ მ ი ს ი გ ა რ დ ა ქ მ ნ ა შ ე ი ძ ლ ე ბ ა, — არის სწორედ მისი იუმორი, უარყოფა ყოველივე მისტიკურისა, რაც უძველესი დროიდან ეგზომ დამახასიათებელია ჩვეულებრივი თეატრისათვის“.

„ეპიკური“ თეატრის მოწინააღმდეგენი „გაუცხოების ეფექტს“ გამოგონილ, ხელოვნურ ტექნიკურ საშუალებად თვლიან. მათი მთავარი არგუმენტი ისაა რომ „გაუცხოება“, რომელიც ბრეჰტმა „გაიგივებას“ დაუპირისპირა და მაყურებლის კრიტიკული განწყობისათვის (ქცევისათვის) არის გამიზნული, თითქოს უგულებელყოფს ადამიანის გრძნობებსა და ემოციებს. მათ გასაგონად ბრეჰტი იმეორებს ხოლმე: „არ შეიძლება გაუცხოვების ეფექტი რაღაც ცივ, უცნაურ, თოჯინებისათვის მიზანშეწონილ ეფექტად მიიჩნიო“.. მსახიობის კითხვაზე — ნიშნავს თუ არა მოქმედებიდან „გაიგივების“ გამოთიშვა ყოველივე გრძნობადის გამოთიშვასაც, — „სპილენძის შესყიდვაში“ გამოყვანილი ფილოსოფოსი (ე. ი. ბრეჰტი) ასე პასუხობს: „არა და არა. ჩვენ ხელს არ ვუშლით მაყურებლის და მით უფრო მსახიობის გრძნობით მონაწილეობას სპექტაკლში. ჩვენ არაფერი გვითქვამს საწინააღმდეგოდ გამოვხატოთ გრძნობები და გამოვიყე-

ნოთ ემოციები. ჩვენ გვინდა მხოლოდ ის, რომ ემოციების მრავალ წყაროთაგან არ გამოვიყენოთ ერთ-ერთი — გაიგივება, ანდა გადავაქციოთ იგი დამხმარე წყაროდ" (ხაზი ჩვენია, — ზ. ჭ.). შეუძლებელია არ იწამო ბრეჰტი, რომელიც ურწმუნო თომას მიმართავს: „მხოლოდ თანამედროვე დრამის მოწინააღმდეგენი და „დრამის მარადიული კანონების" დამცველნი ამტკიცებენ, რომ თანამედროვე თეატრის მიერ გაიგივების აქტის უარყოფა ემოციებზე უარის თქმას ნიშნავს. სინამდვილეში თანამედროვე თეატრმა ბოლო მოუღო მხოლოდ გაცვეთილ, მოძველებულ სუბიექტივისტურ გრძნობათა სამყაროს და გზა გაუხსნა ახალი ეპოქის განახლებულ, მრავალმხრივ, სოციალისტურად აქტიურ ემოციებს".

„გაუცხოების" თეორიულ საკითხებზე მუშაობის დროს საგანგებო ყურადღებას იქცევს ბრეჰტის ჩანაწერები, სულ ცხრა თეზისი, გაერთიანებული სათაურით — „დიალექტიკა და გაუცხოება". თეზისების გაცნობა გვარწმუნებს, რომ ბრეჰტი აპირებდა მიღებული შედეგების განზოგადებას და „გაუცხოების" პრინციპების ფილოსოფიურ დასაბუთებას. თეზისები ასეთია:

„1. გაუცხოება, როგორც გაგება (გაგება — არგაგება — გაგება), უარყოფის უარყოფა.

2. გაუგებრობათა დაგროვება, სანამ გაგება არ მოხდება (რაოდენობრივის თვისობრივში გადასვლა).

3. განსაკუთრებული ზოგადში (მოვლენა თავის კერძოობითობაში, ერთჯერადობაში, მაგრამ ტიპობრივი).

4. განვითარების მომენტი (გრძნობების გადასვლა საწინააღმდეგო ხასიათის გრძნობებში, კრიტიკა და გაიგივება ერთ სიდიდეში).

5. წინააღმდეგობრივობა (ადამიანი კონკრეტულ პირობებში, მოცემული ქმედების კონკრეტული შედეგი!).

6. ერთის გაგება მეორეს საშუალებით (გარკვეული და დამოუკიდებელი აზრის მქონე სცენა სხვა სცენებთან მიმართებაში სხვა აზრითაც იქცევს ყურადღებას).

7. განვითარება ნახტომებით (ნახტომი ბუნებაში, ეპიკური განვითარება ნახტომებით).

8. წინააღმდეგობათა ერთიანობა (მთლიანობაში ვეძებთ წინააღმდეგობას...).

9. ცოდნის პრაქტიკული ვარგისიანობა (თეორიისა და პრაქტიკის ერთიანობა)".

თეზისები დაწერილი უნდა იყოს 30-იანი წლების მეორე ნახევარში, ე. ი. მაშინ, როცა დაწერილია პირველი მნიშვნელოვანი შრომები

და სტატიები „გაუცხოების“ თეორიასა და პრაქტიკაზე. „დიალექტიკა და გაუცხოება“ მოწმობს, რომ ბრეჰტის „გაუცხოების“ პრინციპები მარქსისტულ-დიალექტიკურ მეთოდს ემყარება. აშკარაა ბრეჰტის ცდა, დიალექტიკის ნიშნები და კატეგორიები გადმოიტანოს მხატვრული შემოქმედების, კერძოდ, თეატრისა და დრამატურგიის სფეროში. თეზისები პირდაპირი მინიშნებაა იმაზე, რომ ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამის სტრუქტურა და თეატრალური მოდელი დაფუძნებულია დიალექტიკური აზროვნების კატეგორიებსა და კანონზომიერებებზე. ამ გაგებით, სწორედ გამოკვეთილი რაციონალიზმია ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდის ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურება, რომელიც მძლავრად ვლინდება „ეპიკური“ თეატრის თეორიასა და პრაქტიკაში. იგივე რაციონალისტური საწყისი განსაზღვრავს „გაუცხოების ეფექტის“ ხასიათს, „ეფექტისა“, რომელმაც უნდა უზრუნველყოს „მეცნიერების საუკუნის თეატრის“ მაღალი ინტელექტუალური და ესთეტიკური დონე. გამოდის, რომ გარკვეული მნიშვნელობით, „გაუცხოება“ ბრეჰტისათვის არის სინამდვილის მხატვრული შემეცნებისა და გარდასახვის დიალექტიკა თეატრისა და დრამატურგიის სფეროში.

„გაუცხოების“ ასეთ გაგებას საკუთარი გამოცდილების საფუძველზე ადასტურებს ბრეჰტის ყოფილი თანამშრომელი, ცნობილი რეჟისორი და მეცნიერი მანფრედ ვეკვერთი ნარკვევების კრებულში — „თეატრი გარდაქმნის პროცესში“. ვეკვერთი „გაუცხოებას“ უწოდებს „ფილოსოფიურ ცნებას“, იცავს მას კრიტიკოსთა თავდასხმებისაგან და კონკრეტული მაგალითების საფუძველზე წერს: „გაუცხოება არის მაღალ სფეროში მანძილის მოხსნა წარმოდგენილ სინამდვილესა და მაყურებელს შორის. გაუცხოების საფუძველზე შესაძლებელია ყოველ მოვლენას ჩამოვაცილოთ „უცხოობა“ და ამავე დროს წარმოვადგინოთ მისი არსი, ვუჩვენოთ თვით მოვლენა როგორც ადამიანური ქმედების შედეგი, როგორც ისეთი, რომლის შეცვლაც ადამიანს შეუძლია. გაუცხოების საშუალებით დაძლეული იქნა ბურჟუაზიული თეატრის მიერ აღმართული ბარიერი სცენასა და მაყურებელს შორის“.

„გაუცხოება“ დრამატურგიაში და სცენაზე მოწოდებულია ხელი შეუწყოს საგნებისა და მოვლენების დიალექტიკურ შემეცნებას, გაზარდოს მკითხველისა და მაყურებლის აქტივობა. ბრეჰტის გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, განავითაროს „დაკვირვების ხელოვნება“. „დაკვირვების ხელოვნების“ ორგანული ნაწილია მკითხველისა და მაყურებლის კრიტიკული ქცევა (კრიტიკული განწყობა), რაც აუცილებელია საგნე-

ბისა და მოვლენების სწორი ახსნისა და შეფასებისათვის. ვეკვერთის კომენტარით, ბრეჰტისეული გაგება ამ ცნებისა ასეთია: „მოვლენის დაკვირვება ნიშნავს მოვლენის არა მარტო დანახვას ისე, როგორც არის, არამედ დანახვას ისეც, როგორც იგი შეიძლება იყოს. ეს კი საჭიროა იმისათვის, რომ შეიცნო მოვლენა ისე, როგორც ნამდვილად არის". „დაკვირვების ხელოვნება", ვეკვერთის სიტყვებით, უზრუნველყოფს მოვლენის შემეცნებას მთლიანობაში, კონკრეტულობასა და სხვა მოვლენებთან კავშირში, ცვალებადობასა და განვითარებაში. „ეს იმას ნიშნავს. რომ მოვლენამ კი არ დამიმორჩილა მე, არამედ მე დავეუფლე მოვლენას; იგი ჩემს ხელშია", — ვკითხულობთ იმავე წიგნში. დაკვირვების ასეთი უნარი საჭიროა იმისათვის, რომ მკითხველი და მაყურებელი „გამოვიყვანოთ შეჩვეულისა და ჩვეულებრივის სფეროდან." ყოველდღიური საქმიანობის პროცესში ადამიანი იმდენად ეჩვევა გარკვეულ გარემოს, საგნებსა და მოვლენებს, რომ მისთვის ისინი „ჩვეული აღქმის" ობიექტებია და მეტი არაფერი. „ჩვეული აღქმის" შედეგად საგანი თუ მოვლენა ნაცნობი კი არის, მაგრამ არ არის დიალექტიკურად შემეცნებული. „სწორედ ჩვეულება, წერს ვეკვერთი, რომლითაც საგანი გავიცანით, ღლის დაკვირვებას და საგანზე წარმოდგენას ბუნდოვანსა და ზოგადს ხდის. საგანი ჩვენი ინტერესების მიღმა დარჩა, იგი აღარ არის ჩვენი შეგნებული აქტიურობის სფეროში". ვეკვერთი აქ იმეორებს ჰეგელის ცნობილ თეზისს, რომელსაც ბრეჰტიც ხშირად იყენებს: „ნაცნობი იმიტომ არაა ჯერ კიდევ შეცნობილი, ვინაიდან იგი ნაცნობია".

ჰერბერტ იერინგი აღნიშნავს, რომ „გაუცხოების ფორმულა" ბრეჰტს ეკუთვნის. ეს მართალია იმდენად. რამდენადაც „გაუცხოება" (Verfremdung), როგორც ტერმინი, ამ ფორმით პირველად ბრეჰტმა იხმარა. ლინგვისტურადაც იგი ნეოლოგიზმი უნდა იყოს. იგი ბრეჰტმა თავისი დრამატურგიული და თეატრალური მხატვრული სისტემის აღსანიშნავად გამოიყენა. მაგრამ, როგორც ბრეჰტი მიუთითებს, ამ სისტემის ფორმები და ელემენტები, ახალი არაა. როგორც ვნახეთ, „გაუცხოების" ფორმებსა და ელემენტებს ის პოულობს ყოველდღიურ ცხოვრებასა და ძველ აზიურ თეატრში, გოეთესა და შექსპირთან, დიობლინთან და ჯოისთან... აღნიშნულ ფორმებსა და ელემენტებს ბრეჰტი შემოქმედებითად ითვისებს ახალი მსოფლმხედველობის საფუძველზე, აყალიბებს მათ მხატვრულ სისტემად მარქსისტული დიალექტიკის პრინციპების მიხედვით, უმორჩილებს მათ მეცნიერების საუკუნის თეატრის მიზნებსა და ამოცანებს. „გაუცხოების" შინაარსი იცვლება და მდიდრდება ბრეჰტის

შემოქმედებითი მეთოდის დადგინებისა და სრულყოფის პროცესში. რაც შეეხება თვით ტერმინის ისტორიას, ჩვენ მხარს ვუჭერთ იმ თვალსაზრისს (ი. ფრადკინის და სხვ.), რომ იგი ფილოსოფიური წარმოშობისაა და უკავშირდება „გასხვისების“ (Entfremdung) ცნებას, ცნებას, რომელიც ჰეგელიდან მომდინარეობს და რომელსაც მარქსმა და ენგელსმა უკვე ადრინდელ შრომებში თავისებურად ახალი დასაბუთება მისცეს,

ბრეჰტი, რომელიც გულმოდგინედ სწავლობდა მარქსიზმ-ლენინიზმს, აკონსპექტებდა მარქსის „კაპიტალსა“ და ლენინის „მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმს“, ცხადია, კარგად იცნობდა მარქსის „1844 წლის ეკონომიკურ-ფილოსოფიურ ხელნაწერებსა“ და სხვა შრომებს, რომლებშიც მეცნიერულადაა ახსნილი „გასხვისების“ არსი და რაობა. ასე რომ, ფრადკინთან ერთად ჩვენც ლოგიკურად მიგვაჩნია ბრეჰტის დაინტერესება „გასხვისების“ ფილოსოფიური პრობლემით და ამ ცნების ენობრივი ანალოგიით სხვა ფორმისა და შინაარსის ტერმინის შემუშავება (Entfremdung — Verfremdung). სწორედ ასევე მოიქცა ბრეჰტი, როცა მარქსის ცნობილი ცნება — Produktivität ხელოვნების სფეროში გადმოიტანა. ამ ცნების ბრეჰტისეულ გაგებას ვეკვერთი ასე გადმოგვცემს: „ეს არის ადამიანის უნარი, შრომით შეცვალოს სამყარო...“, ხელოვნების სფეროში კი „თეატრის უნარი გვიჩვენოს სამყარო ისე, რომ მისი შეცვლა შეიძლება, გაგვაცნოს ადამიანის ცნობიერება, როგორც გარდამქმნელი ძალა, თანაც გვიჩვენოს და გაგვაცნოს სასიამოვნო ფორმით“. იქვე ვეკვერთი სწორად შენიშნავს, რომ ამ ცნების წარმოშობა არ უნდა ვეძებოთ ესთეტიკის სფეროში.

დავუბრუნდეთ „გაუცხოებას“. როგორც ფრადკინი ამტკიცებს,მის თავდაპირველ გაგებას (Entfremdung) ჰეგელის ფილოსოფიამდე მივყავართ. მარქსის გავლენა უფრო გვიანდელი ფაქტორია. მას მოჰყავს ერთი ადგილი ჰეგელის „სულის ფენომენოლოგიიდან“ („ნაცნობი საერთოდ, იმიტომ რომ ის ნაცნობია, შეუცნობელი რჩება. საკუთარი თავისა და სხვების მოტყუება იქნება, თუ შემეცნების პროცესში რაიმეს წარმოიდგენ ნაცნობად და ამით დაკმაყოფილდები...“) და მიუთითებს ზოგიერთ შენიშვნაზე, რომლებშიც ბრეჰტი ანალოგიურ აზრს გამოთქვამს. ფრადკინი იმოწმებს გიუნთერ ანდერსის ცნობას, რომ ბრეჰტი „გაუცხოების“ თეორიის ძირითად წყაროდ ჰეგელის ფილოსოფიას მიიჩნევდა. მოგვიანებით, წერს ფრადკინი, აღნიშნული თეორიის დამუშავებისა და გაღრმავების პროცესში, როცა ბრეჰტმა „გაუცხოების“ საკუთარი სიტყვიერი ფორმა დააკანონა, ის უფრო ახლოს მივიდა ჰეგელთან და განსაკუთრებით, მარქსთან. მიუხედავად

ამისა, ჩვენ ვერ დავეთანხმებით იმ ავტორებს, რომლებიც ცდილობენ „გაუცხოების“ ეფექტი მოწყვიტონ ბრეჰტის შემოქმედების იდეურ-შინაარსობრივ საფუძველს და ამტკიცონ „გაუცხოების ტექნიკის მარქსისტული საფუძვლების ჰეგელიანიზმი“. ვერც იმ მკვლევარებს დავუჭერთ მხარს, რომლებიც ბრეჰტის დრამატურგიას ფორმალისტურ-სტრუქტურალისტური მეთოდით სწავლობენ; მით უფრო უსაფუძვლოა მტკიცება ჯონ უილეტისა, რომელიც წერს: „აშკარაა, „გაუცხოების“ ცნება მომდინარეობს რუსი ფორმალისტი კრიტიკოსების ცნებიდან прием остранения ანუ „გაუცხოების მხატვრული საშუალება“... საკმარისია იმის აღნიშვნა, რომ როგორც თეორია, ასევე ტერმინი ბრეჰტის შემოქმედებაში გამოჩნდა 1935 წელს მოსკოვში მწერლის პირველი ჩასვლის შემდეგ“. უილეტის ეს მტკიცება სწრაფად გავრცელდა დასაელურ ბრეჰტოლოგიაში. მისი უარყოფისათვის გავიმეორებთ მსოლოდ იმას, რომ ბრეჰტი უკვე 20-იანი წლების ბოლოსა და 30-იანი წლების დასაწყისში მრავალგზის ლაპარაკობს „გაუცხოებაზე“, რომელიც მას როგორც დრამატურგიაში, ასევე თეატრალურ პრაქტიკაში განხორციელებული ჰქონდა. ცხადია, არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს ცნების ენობრივი გაფორმების დროს. ზედმეტია მტკიცება იმისა, რომ ბრეჰტს, „ეპიკური“ დრამისა და თეატრისათვის მებრძოლს, „პოლიტიკური თეატრის“ დამცველს, „სასწავლო პიესებისა“ და „დედის“ ავტორს არაფერი აქვს საერთო ანტირეალისტურ ხელოვნებასთან, კერძოდ, ფორმალიზმთან. ცალკეული მხატვრულ-სტილისტური ფორმები თუ საშუალებებიც რომ ავიღოთ, რასაც ბრეჰტი იყენებს „გაუცხოების ეფექტის“ მისაღწევად, მაინც არ დაგვჭირდება ფორმალისტების ლაბირინთებში შესვლა, ვინაიდან ძველი და ახალი ხელოვნებიდან ბრეჰტისათვის ცნობილი იყო „გაუცხოების“ თავისებური ნიმუშები, რომელთაც მისთვის ტრადიციის მნიშვნელობა ჰქონდათ. ეს ნიმუშები ჩვენ საკმაოდ ვრცლად დავახასიათეთ. დამატებით დავასახელებთ კიდევ ნოვალისსა და შელის, რომელთა აზრებიც „უცხოდ ჩვენებაზე“ პოეზიაში ხშირად არის ციტირებული ბრეჰტის შემოქმედების მკვლევართა მიერ. უნდა ვიფიქროთ, რომ ბრეჰტმა იცოდა ნოვალისის სიტყვები: „შეძლო სასიამოვნო სახით გაუცხოება, საგნის უცხოდ, მაგრამ მაინც ნაცნობად და მიმზიდველად წარმოდგენა, — სწორედ ეს არის რომანტიკული პოეზიის ხელოვნება“. ვამბობთ, უნდა ვიფიქროთ, რადგან თვით ბრეჰტის რაიმე მითითება ამის თაობაზე არა გვაქვს. რაც შეეხება შელის, მასზე ბრეჰტი ვრცლად მსჯელობს წერილში „რეალისტური მეთოდის სიფართოვე და მრავალმხრივობა“ (1938). ბრეჰტი დეტალურად არჩევს შელის ბალადას „ანარქიის საშეჯლისო სვლა“, მაღალ შეფასებას აძლევს პოეტის ოსტატობას, რომე-

ლსაც „დიდ რევოლუციონერ ინგლისელ პოეტს“ უწოდებს. შელის პოეზიას წერილის ავტორი იყენებს კრიტიკულ გამოსვლაში რეალიზმის დოგმატური გაგების წინააღმდეგ. ამიტომ ლოგიკურია დავუშვათ, რომ ბრეჰტი კარგად იცნობდა შელის დებულებას: „პოეზია საბურველს ხსნის სამყაროს დაფარულ მშვენიერებას და ნაცნობ საგნებს ისე გვიჩვენებს, თითქოს არ არიან ნაცნობი“.

„ლიკური“ ხელოვნების განვითარებასთან ერთად ბრეჰტი სრულყოფდა „გაუცხოების“ მხატვრულ-შემოქმედებით სისტემასაც. 1951 წელს იგი წერდა: „...ამ ხერხის აზრი მხოლოდ ის კი არაა, რომ შენიღბო მოქმედება და ამით გააპარო რაღაც იდეა... ხელოვნებისათვის ამ ხერხს დიდი შესაძლებლობები აქვს. იგი საშუალებას აძლევს მაყურებელს თვით აღმოაჩინოს სცენაზე ნაჩვენების მნიშვნელობა და განიცადოს იგი უფრო ძლიერად და ღრმად. ხელოვნებით ტკბობა ხომ სწორედ იმის შედეგად მატულობს, რომ გაძლიერდა მაყურებლის გონებრივი მოქმედება: მისწრაფება აღმოჩენებისა და სინამდვილის გააზრებისაკენ...“ ბრეჰტს უნდა დავეთანხმოთ. ეს ჰეშმარიტება დაადასტურა არა მარტო თვით ბრეჰტის თეატრალურმა პრაქტიკამ, არამედ XX საუკუნის ხელოვნებაში ინტელექტუალური ნაკადის გაძლიერებამაც.

ექსპრესიონიზმი XX საუკუნის გერმანულ ლიტერატურაში

(გერმანული ექსპრესიონიზმის ხელოვნების თეორიის ზოგიერთი საკითხი)

მე-20 საუკუნის პირველი მეოთხედის გერმანულ ლიტერატურაში ყველაზე ძლიერ მიმდინარეობად ექსპრესიონიზმი ითვლება. ამიტომ მისი თეორიისა და შემოქმედებითი ნიმუშების მეცნიერულ შესწავლას დიდი მნიშვნელობა აქვს ამ პერიოდის ლიტერატურული პროცესის სწორი გაგებისათვის.

ექსპრესიონიზმი გერმანიაში რთული, წინააღმდეგობების შემცველი ლიტერატურული მიმდინარეობაა. იგი აერთიანებს მწერალთა და ლიტერატურის თეორეტიკოსთა რამდენიმე ჯგუფს, რომელთა შორის ბევრ საკითხში არ იყო ხოლმე შეხედულებათა ერთიანობა.

შემოქმედებითი მოღვაწეობის ადრეულ ეტაპებზე ექსპრესიონიზმის მხატვრული სკოლა განვლეს მე-20 საუკუნის გერმანულ ლიტერატურაში ცნობილმა მწერლებმა, რომლებიც მსოფლმხედველობრივი ევოლუციის შემდგომ საფეხურებზე სრულიად სხვადასხვა კლასობრივ

პოზიციებზე დადგნენ და მკვეთრად დაუპირისპირდნენ ერთმანეთს. მწერალთა ერთი ნაწილი—იოჰანეს ბეხერი, ბერტოლტ ბრეჰტი, ფრიდრიხ ვოლფი და სხვები უკვე 20-იან წლებში მტკიცედ დადგნენ რევოლუციური პროლეტარიატის მხარეზე, გათავისუფლდნენ ექსპრესიონიზმის გავლენისაგან და საბოლოოდ დამკვიდრდნენ რეალიზმის პოზიციებზე; მეორე ჯგუფი მწერლებისა — გოთფრიდ ბენი, ჰანს იოსტი და სხვ. ჯერ ვაიმარის რესპუბლიკის ოფიციალურ რეჟიმს შეეგუენ, ხოლო შემდეგ ჰიტლერის „მესამე იმპერიის“ მესიტყვენი გახდნენ.

ექსპრესიონიზმის გავლენას ვერ აცდნენ ამავე პერიოდში არსებული სხვა ლიტერატურული ჯგუფების წევრებიც. კრიტიკული რეალიზმის ისეთი ძლიერი წარმომადგენელიც კი როგორც ჰაინრიხ მანი იყო, — შემოქმედების გარკვეულ პერიოდში ხარკს უხდიდა ამ ლიტერატურულ მიმდინარეობას. ექსპრესიონიზმის გადმონაშთები ცოცხლობენ დღესაც თანამედროვე მოდერნისტთა ლიტერატურულ და ფერწერულ ნაწარმოებებში.

ამრიგად, ექსპრესიონიზმთან დაკავშირებული საკითხების კრიტიკული დამუშავება საჭიროა როგორც მხატვრული სიტყვის ცნობილ გერმანელ ოსტატთა (ჰ. მანი, ბ. ბრეჰტი, ფრ. ვოლფი, ი. ბეხერი, ა. ცვაიგი და სხვ.) შემოქმედების საფუძვლიანი შესწავლისათვის, ასევე მე-20 საუკუნის გერმანული ლიტერატურის ისტორიის მეცნიერული კურსის შექმნისათვის. მიუხედავად ამისა, ახალი საბჭოთა კრიტიკული ლიტერატურიდან ჩვენ ჯერჯერობით მხოლოდ ერთი შრომა ვიცით (ისიც გამოუქვეყნებელი)[1], რომელიც ექსპრესიონიზმის პრინციპული საკითხებისადმია მიძღვნილი. ამიტომ ამჯერად ექსპრესიონიზმის ხელოვნების თეორიის ზოგიერთი საკითხის განხილვაც არ უნდა იყოს ინტერესს მოკლებული.

* * *

ექსპრესიონიზმი ერთ-ერთი ძლიერი მიმდინარეობაა მე-20 საუკუნის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. მხატვრული აზროვნების სფეროში იგი თავისებური გამოვლენაა კაპიტალისტური სამყაროს საერთო კრიზისისა იმპერიალიზმისა და პროლეტარული რევოლუციის ეპოქაში. თავისი არსით ექსპრესიონიზმი უკავშირდება ბურჟუაზიის იმ ფენებს, რომლებიც ეკონომიკურ-კლასობრივი მდგომარეობის გამო მსხვილ ბურჟუაზიასა და პროლეტარიატს შორის მერყეობენ.

სავსებით კანონზომიერია ის ფაქტი, რომ ექსპრესიონიზმისათვის

---

[1] С. Востокова — Социальная драма немецкого экспрессионизма, 1946 (кандидатская диссертация).

ხელსაყრელი ობიექტური პირობები მე-20 საუკუნის დასაწყისის გერმანიაში აღმოჩნდა. ცნობილია, რომ თავისებური ეკონომიკური განვითარების გამო გერმანიისათვის ნიშანდობლივია სოციალური მოვლენების „წმინდა“ აზრის სფეროში გადატანა, ცხოვრების აქტუალურ-პრაქტიკულ საკითხებზე პასუხის გაცემა „კატეგორიული იმპერატივებითა“ და სხვადასხვა აბსტრაქტული თეორიებით. ამჯერადაც, კაპიტალიზმის საყოველთაო კრიზისის ხანაში, როცა იმპერიალისტური ბურჟუაზია მეცნიერებისა და გონების წინააღმდეგ იბრძვის, როცა მოდაშია ინტუიციისა და ინსტინქტის ცრუმეცნიერული აპოლოგია, ხოლო შპენგლერები საყოველთაო რელატივიზმს ქადაგებენ, — ექსპრესიონიზმი სხვა არაფერია, თუ არა ზოგადაბსტრაქტული პასუხი ეპოქის სოციალურ მოვლენებზე ბურჟუაზიული იდეოლოგიის პოზიციებიდან. ექსპრესიონიზმში გამოვლინდა გერმანელი წვრილი ბურჟუაზიის ცნობიერება, კერძოდ, წვრილბურჟუაზიული პროტესტი მონოპოლისტური კაპიტალიზმისადმი, გამოჩნდა სასოწარკვეთილებისა და დაბნეულობის აშკარა ნიშნები, რაც ესოდენ დამახასიათებელია ამ კატეგორიის ფენებისათვის პირველი მსოფლიო ომისა და 1918 წლის ნოემბრის რევოლუციის ვითარებაში.

„ვინაიდან იმპერიალიზმის პოლიტიკურ თავისებურებას წარმოადგენს რეაქცია მთელი ხაზით და ეროვნული ჩაგვრის გაძლიერება ფინანსური ოლიგარქიის მხრივ ჩაგვრასთან და თავისუფალი კონკურენციის მოსპობასთან დაკავშირებით, ამიტომ წვრილბურჟუაზიულ-დემოკრატიული ოპოზიცია იმპერიალიზმის მიმართ თავს იჩენს მე-20 საუკუნის დამდეგის თითქმის ყველა იმპერიალისტურ ქვეყანაში“.[1] ექსპრესიონიზმი სწორედ ამგვარი ოპოზიციის გამოვლენაა ლიტერატურისა და ხელოვნების სფეროში, მაგრამ საბოლოოდ იგი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა მაინც შეზღუდული რჩება, რადგან მასში ასახული ოპოზიცია იმპერიალიზმის მიმართ, ლენინის სიტყვებით,—„რეფორმისტული, ეკონომიკურად თავისი საფუძვლით რეაქციული ოპოზიციაა“[2]. საქმეს ვერ შველის „მემარცხენე“ ექსპრესიონისტთა შედარებითი პროგრესულობა, მხატვრული შემოქმედების ცალკეული ნიმუშების ანტიმილიტარისტული ხასიათი, რადგან მათი სამოქმედო პროგრამა ისევ ბურჟუაზიულად იყო შეზღუდული, ხოლო ცალკეული სოციალური საკითხები აბსტრაქტულ-ინდივიდუალისტურად დამუშავებული. „მემარცხენე“ ექსპრესიონისტებისაგან მხოლოდ ისინი მაღლდებიან ნამდვილი შემოქმედის დონემდე, რომლებიც კავ-

---

[1] ვ. ი. ლ ე ნ ი ნ ი, თხზ., ტ. 22. გვ. 362.
[2] ი ქ ვ ე.

შირს წყვეტენ ამ ლიტერატურულ სკოლასთან და რევოლუციური პროლეტარიატის მხარეზე გადადიან.

გერმანულ ექსპრესიონიზმში ძირითადად ორი ნაკადია, ორი ჯგუფია: „აქციონისა“ და „შტურმისა“. ყველა სხვა წრე თუ ფრაქცია ამ ჯგუფებამდე დაიყვანება, მათი შეხედულებანი — ამ ჯგუფების პროგრამებამდე. „აქციონისა“ და „შტურმის“ ჯგუფებს შორის არის არსებითი გამსხვავებანი, პრინციპული წინააღმდეგობანი, მაგრამ საბოლოოდ ისინი მაინც ერთი მიმდინარეობის შემადგენელი ნაწილები, მისი შინაგანი წინააღმდეგობის გამომხატველი ერთეულებია. როგორიც არ უნდა იყოს ეს წინააღმდეგობანი, მაინც გაუმართლებელია აღნიშნული ჯგუფების ურთიერთგამომრიცხველად მიჩნევა და ერთმანეთისაგან სრული გათიშვა, რასაც ლიტერატურის ისტორიის ზოგიერთი ავტორი აკეთებს.

ექსპრესიონიზმის დახასიათებისას, ცხადია, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს „მემარცხენეთა“ („აქციონელთა“) ერთგვარი, შედარებითი პროგრესულობა (რაც არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს „რევოლუციურობას“, როგორც ზოგს ჰგონია) „შტურმელებთან“ შედარებით, მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ მათი შემოქმედებაც საბოლოოდ ბურჟუაზიული დეკადანსის გამოხატულებაა, რომ ისინიც იდეალისტურ-სუბიექტივისტური თეორიების ძლიერ გავლენას განიცდიან. „აქციონისა“ და „შტურმის“ ჯგუფებს შორის არსებით განსხვავებათა მიუხედავად, ექსპრესიონიზმი მთლიანად წარმოადგენს წვრილბურჟუაზიულ-დემოკრატიულ რეაქციას პირველ მსოფლიო იმპერიალისტურ ომსა და 1918 წლის ნოემბრის რევოლუციასთან დაკავშირებულ ისტორიულ მოვლენებზე.

* * *

ბურჟუაზიული ლიტერატურათმცოდნეობის წარმომადგენლები, რომლებიც, საერთოდ, ყალბი მეთოდოლოგიური პოზიციებიდან აშუქებენ იდეოლოგიურ მოვლენებს, ცხადია, ვერ იძლევიან ექსპრესიონიზმის როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობისა და სტილის მეცნიერულ გაგებას. სინამდვილისაგან, ქვეყნის რეალური ვითარებისაგან მოწყვეტით ზედნაშენური კატეგორიების განხილვას ჩვეულნი, ისინი ვერ წვდებიან საკითხის არსს, მოვლენის სოციალურ ძირებს, რის გამოც პრობლემის დასმა და გადაწყვეტა მათთან ფორმალისტურ ხასიათს ღებულობს. საქმე ის კი არაა, გარეგნული ნიშნების მიხედვით განასხვავო დაჯგუფებანი, ცალკეული მწერლები, არამედ მთავარია ში-

ნაგან წინააღმდეგობათა დიალექტიკური ახსნა, მოვლენის მამოძრავებელი იმპულსების ჩვენება.

ბურჟუაზიულ მკვლევართა ერთი ნაწილისათვის ექსპრესიონიზმი, არსებითად, ერთიანი ლიტერატურული მიმდინარეობაა, რომელმაც ტექნიკის ეპოქაში დაკარგული „ადამიანის სულიერი ჰარმონია“ უნდა აღადგინოს, უნდა მოამზადოს ახალი საწყისი „ჰეშმარიტი ადამიანური“ არსებობისათვის. უფრო მეტიც. ფრიდრიხ მარკუს ჰიუბნერისათვის ექსპრესიონიზმი „ჩვენი განცდების ქმედებათა ნორმაა, და შესაბამისად, მთელი მსოფლიოქმის საფუძველიც... იგი ახალ ეპოქას მოასწავებს“[1]. ჰიუბნერის აზრით, მას მნიშვნელობით ვერ შეედრება ისეთი ლიტერატურული მიმდინარეობანი, როგორიცაა კლასიციზმი, რომანტიზმი, რეალიზმი, იმპრესიონიზმი და სიმბოლიზმი. „ექსპრესიონიზმი, ყოველ შემთხვევაში, — წერს იგი, — ყოველივე ახლად ჩასახულის გასახიერებაა. ის საზღვარია წარსულსა და მომავალს შორის, ის განსაზღვრავს თანამედროვე საზოგადოების ინტელექტუალური ცხოვრების მისწრაფებათა დონეს“.[2] ამ დეკადენტური მიმდინარეობის ბურჟუაზიული განდიდების კარგი ნიმუშია აგრეთვე ვ. ვორინგერის, ო. ვალცელის. ვ. შტამლერის და სხვათა შეხედულებანი. ვ. ვ ო რ ი ნ გ ე რ ი — ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი — ექსპრესიონიზმზე ლაპარაკობს არა როგორც „მხატვრული ხელოვნების მნიშვნელოვანი საკითხის შესახებ“, არამედ როგორც მოვლენაზე. რომელთანაც თეორმე დაკავშირებულია „ჩვენი დღევანდელი არსებობა საერთოდ“[3]. საკითხისადმი ამგვარი აპოლოგეტური დამოკიდებულებით, შეიძლება ითქვას, ყველას გადააჭარბა ვ. შტამლერმა სპეციალურ შრომაში მე-20 საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურული მოვლენების შესახებ.

ვ. შ ტ ა მ ლ ე რ ი ექსპრესიონიზმს განიხილავს, როგორც ჰარმონიულ მთლიანობას, რომელშიც ერთგვარი ნაირფეროვნება კი შეინიშნება, მაგრამ შინაგანი წინააღმდეგობა გამორიცხულია. ასეთი რამ არც შეიძლება ახასიათებდეს, — მსჯელობს შტამლერი, — რადგან მისი დანიშნულება ადამიანის აბსოლუტურ სულთან, ღვთაებრივთან მორიგებაა. იგი წერს: „მხატვრული ექსპრესიონიზმისათვის პრობლემაა ახლნა ადამიანის დამოკიდებულებისა აბსოლუტისადმი, ექსპრესიონისტები იღვწიან დაინახონ ღვთაებრივი, გაიაზრონ ზეაზრობრივი. ხელოვნება მათთან რელიგია უნდა გახდეს. ლექსი მაღლდება ლოცვამდე, ხელოვნების ნიმუში — ღვთაებრივი სხივის მოჩვენებამდე. ხელოვნება

---

[1] Экспрессионизм, сб. ст., 1923, стр. 51.

[2] ი ქ ვ ე. გვ. 67.

[3] W. Worringer, Künstlerische Zeitfragen, München, 1921, S. 7 — 8.

— სულიერი თავისუფლების საშუალებამდე. თანამედროვე პოეტს აღარ რცხვენია იყოს რელიგიური და ღვთის მოშიში"[1]. შტამლერი ნეოკანტიანური ფილოსოფიური წინამძღვრებიდან გამოდის და ექსპრესიონიზმთან დაკავშირებით ისეთ ესთეტიკურ თეორიას გვთავაზობს, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა ვარიაცია ხელოვნების საშუალებით სულისა და მატერიის მორიგების ბურჟუაზიულ-იდეალისტური კონცეფციისა. ავტორის აზრით, ყოველი ხელოვნება ქანაობს ორ პოლუსს შორის: ერთ მხარეზეა — მატერია, ბუნება, სინამდვილე, მეორეზე — სული, მიღმური სამყარო. ხელოვნების მნიშვნელოვანი ნაწარმოები თურმე მაშინ წარმოიშობა, როცა შემოქმედი „მიაღწევს მათ შორის ჰარმონიის აღდგენას". შტამლერი ამ კუთხიდან განიხილავს ლიტერატურულ მოვლენებს, ასეთ „ჰარმონიას" ეძებს რეალიზმსა და სიმბოლიზმში და ამაო გარჯის შემდეგ თვალს იმედიანად აპყრობს ექსპრესიონიზმს; ის იქნება „ხსნა მომავლისა" — ასეთია მისი დასკვნა[2].

„ჟეშმარიტი" პოეტური შემოქმედების უმაღლესი საფეხურია ექსპრესიონიზმი ფრ. მერკერისათვის, რომელიც ასევე მატერიალურისა და სულიერის სასურველ სინთეზს ხედავს მასში. დეკადენტი-დრამატურგისა და პროზაიკოსის ჰანს იოსტის დრამა — „მეფე" მას მიაჩნია „კლასიცისტური ექსპრესიონიზმის" ნიმუშად, რაც მისთვის მხატვრული შემოქმედების მწვერვალს ნიშნავს. მერკერი ასე მსჯელობს: კლასიციზმის შემდეგ, რომელმაც სცადა „სულისათვის პლასტიკური სხეულის ფორმის მიცემა", მაგრამ „სხეულებრივობა ცივი და გლეევი" გამოუვიდა, „სინთეზის" შექმნის ცდები ცალმხრივობით აღინიშნა; ნატურალიზმი, მაგალითად, „საგნის მხოლოდ დანახვაა", „მექანისტური რეალიზმი" — საგნის ზოგიერთი თვისების ინტელექტუალური დადგენა" და ა. შ. მოვლენის, საგნის „არსობრივი შემეცნება", „მნიშვნელობის განცდა", კონკრეტულიდან ზოგადამდე ამაღლება — ექსპრესიონიზმით იწყება. კერძოდ, ამ მხრივ ყველას გაუსწრო „კლასიცისტურმა ექსპრესიონიზმმა", რომელიც „აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმისა" და „ინტელექტუალური ექსპრესიონიზმისაგან" განსხვავებით არსისა და აზრის სინთეტური ნიმუშის შექმნის პროცესში „საყოველთაო წვდომით", მთლიანობით ხასიათდება. ამიტომაა, რომ მერკერი „მაღალ" ექსპრესიონიზმს — „კლასიცისტურ ექსპრესიონიზმს" „სინთეტიზმსაც" უწოდებს[3].

ბურჟუაზიული ლიტერატორები მთელი სისასტიკით ესხმიან თავს

---

[1] W. Stammler, Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart, Breslau, 1924, S. 97.

[2] W. Stammler, S. 122.

[3] Fr. Märker, Zur Literatur der Gegenwart, München, 1921, S. 23.

ექსპრესიონიზმის წარმომადგენლებს მხოლოდ მაშინ, როცა მათ ნაწარმოებში ამა თუ იმ სახით სოციალური მოტივები გაისმის, როცა შემოქმედებით ნიმუშებში აშკარაა მწერლის კავშირი თანამედროვე სინამდვილესთან, გამოხმაურება ეპოქის მნიშვნელოვან ისტორიულ-პოლიტიკურ მოვლენებზე. ისინი ამ ლიტერატურულ მიმართულებას უკავშირებენ რომელიც გნებავთ შემოქმედებით სკოლას, საზოგადოებრივი განვითარების მსვლელობით სამუდამოდ დასამარებულ თეორიებსა და ძიმდინარეობებს, მაგრამ „ივიწყებენ" იმ ეპოქას, იმ სოციალურ სინამდვილეს, რომელმაც მისი წარმოშობა განაპირობა, მისი რაობა განსაზღვრა. განსხვავებით ჰიუბნერის, შტამლერისა და სხვებისაგან, რომლებიც ექსპრესიონიზმს „ახალ საწყისად" აცხადებენ და ამის გამო მთლიანად უარყოფენ მის მემკვიდრეობით ხასიათს, აღნიშნული ტენდენციის დამცველნი ბურჟუაზიულ-რეაქციული იდეოლოგიის ცნობილ „კერპებს" იშველიებენ ხოლმე წმინდა წყლის ექსპრესიონისტთა განდიდების მიზნით. გეორგ ტრაკლის, ფრ. ვერფელის, ერნსტ შტადლერის და სხვათა შემოქმედების დახასიათებისას თუ ექსპრესიონისტტული თეორიის შესახებ მსჯელობის დროს ალფრედ კლაინბერგი, მაგალითად, ბევრ საერთოს პოულობს ნიცშესა და რაინჰარდ ზორგესთან, გეორგესა და რილკესთან.[1] ნეორომანტიზმის „ამაღლებულ, მაგრამ არაარსებითად განსხვავებულ ფაზად" თვლის ექსპრესიონიზმს ჰანს ნაუმანი თავის 1924 წელს გამოცემულ ლიტერატურულ შრომაში,[2] ხოლო ექვსი წლის შემდეგ ამავე წიგნის ახალ გამოცემაში ვაიმარის რესპუბლიკის ლიტერატურული სკოლის — „ახალი რეალიზმის" („ახალი საგნობრიობის") მეხოტბედ გვევლინება და მასში პოულობს ექსპრესიონიზმის „საუკეთესო თვისებათა" გაგრძელებას. მიმოიხილავს რა „ახალი საგნობრიობის" ნიმუშებს, წარმოდგენილს ო. ჰოიშელეს, ვ. ფეზესა და კ. მანის მიერ გამოცემულ ორ პოეტურ ანთოლოგიაში, ნაუმანი იძლევა დასკვნებს, რომლებშიც მას არარაობამდე დაჰყავს სოციალური თემატიკის არსებობა ექსპრესიონისტულ პოეზიაში; ამავე დროს, ექსპრესიონისტული შემოქმედებითი მეთოდისა და მხატვრული სპეციფიკის ფორმალისტური დახასიათებით საერთოდ აყალბებს ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის არსს. იგი წერს: „...ამ ლირიკაში (ლაპარაკია „ახალ საგნობრიობაზე", — ზ. ჭ.) აღარაა ქარიშხალი და შეტევა; გამქრალან ხმაურიანი ამბოხებანი, რევოლუციური შინაარსი და რიტმი. სამაგიეროდ და-

---

[1] Al. Kleinberg, Die deutsche Dichtung, Berlin, 1927, S. 416.

[2] H. Naumann. Die deutsche Dichtung der Gegenwart, Stuttgart, 1924, S. 1.

რჩა ის, რაც საუკეთესო იყო ექსპრესიონიზმში: ზრუნვა აბსოლუტისადმი, სტილის სიმტკიცე და მკაცრი სიტყვაძუნწობა, მისწრაფება ჭეშმარიტებისა. სიმართლისა და პატიოსნებისაკენ არეული და ძნელად გასაგები სამყაროს პირობებში, ადამიანის სურვილი აღარ იქნეს მოტყუებული, საგნების არსობრივი წვდომა, შეცნობა მშვენიერების ფორმისა უბრალოებაში. ყველაფერი ეს დარჩა და ნათლად ჩანს ორივე დასახელებულ ანთოლოგიაში"[1].

ბურჟუაზიული ლიტერატურათმცოდნეობის ბევრი წარმომადგენელი იძულებულია აღიაროს შინაგანი, არსებითი წინააღმდეგობანი ექსპრესიონისტულ დაჯგუფებათა შორის, კერძოდ, მიუთითონ იმ ფაქტზე, რომ „მემარცხენე" ექსპრესიონისტთა შემოქმედებაში წამყვანია მსოფლიო ომსა და 1918 წლის ნოემბრის რევოლუციასთან დაკავშირებული თემები. ასეთ შემთხვევაში ისინი, განსხვავებით იმ თანამოკალმეებისაგან, რომლებსაც არ სურთ გააშუქონ საკითხის ეს მხარე, საერთოდ არ ცნობენ მას და ნიჰილისტურ დამოკიდებულებას იჩენენ მისდამი,—ყოველნაირად ამცირებენ ამ შედარებით რადიკალური „მემარცხენე" ნაკადის ღირებულებას, ლაპარაკობენ მისი „ანტიესთეტიკურობისა" და „დაბალი მხატვრული დონის" შესახებ, ხოლო ზოგჯერ მის გამოყოფასაც კი ცდილობენ „საკუთრივ ექსპრესიონიზმისაგან". ასე, მაგალითად, ჟურნალ „აქციონის" გარშემო დაჯგუფებულ ექსპრესიონისტებს (ი. ბეხერი, გ. კაზერი, ე. ტოლერი, ვ. ჰაზენკლევერი და სხვ.) ა. ზ ი ო რ გ ე ლ ი, ჰ. კ ი ნ დ ე რ მ ა ნ ი, ვ. მ ა რ ჰ ო ლ ც ი და სხვები „აქტივიზმის" მიმართულებას აკუთვნებენ და უპირისპირებენ კიდეც მათ ჰერვარდ ვალდენისეულ „შტურმთან" დაკავშირებულ ექსპრესიონისტებს (ა. შტრამი, დ. შრაიერი, კ. ჰაინეკე. ო. ნებელი და სხვ.), ექსპრესიონისტებს, ამ სიტყვის „ვიწრო მნიშვნელობით". ა. ზიორგელი, ლაპარაკობს რა ექსპრესიონისტულ დაჯგუფებებზე, შენიშნავს:

„...ყველა ეს მიმართულებანი შეიძლება ორ მთავარ მიმართულებად გავყოთ: ექსპრესიონისტულად, ამ ცნების ვიწრო მნიშვნელობით და აქტივისტურად. აქტივისტებისათვის ხელოვნების ნაწარმოებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ცხოვრებაში... ისინი პოლიტიკის მორწმუნენი არიან, ექსპრესიონისტები კი ხელოვნებისა. აქტივისტები უფრო ქმედითნი არიან, ექსპრესიონისტებს მეტად მჭვრეტელობა ეხერხებათ...[2].

პოლიტიკური ტენდენციებისა და მხატვრულობის შეუთავსებლო-

---

[1] H. Naumann, Die deutsche Dichtung der Gegenwart, Stuttgart, 1930, S. 383—384.

[2] A. Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit, Leipzig, 1925, S. 357.

ბის რეაქციულ თეორიასთან კავშირს ჩვენთვის საინტერესო საკითხის გამო უფრო ნათლად ამეღავნებს ჰ. კ ი ნ დ ე რ მ ა ნ ი. მისი აზრი, „აქტივისტების შემოქმედება ექსპრესიონისტ მწერალთაგან განსხვავებით, უპირველეს ყოელისა, ომითა და რევოლუციითაა განსაზღვრული. მათი მხატვრული შემოქმედებითი ენერგია მაშინვე სუსტდება. როგორც კი იმპულსის მომცემი ობიექტი ალაპარაკდება". გაცილებით უკეთეს მდგომარეობაში არიან „ექსპრესიონისტები", რომლებიც „დროსთან არ არიან მიჯაჭვული", რომელთა მოქმედების ასპარეზსაც „უსასრულობა" წარმოადგენს.[1]

თავისებურია ვ. მ ა რ ჰ ო ლ ც ი ს კონცეფცია. ნაცვლად იმისა, რომ მან იმპერიალისტურ სტადიაზე კაპიტალიზმის შინაგან წინააღმდეგობათა შემდგომი გამწვავება დაინახოს, იგი „ცხოვრების ევროპული ფორმის" ცვლილებებზე ლაპარაკობს. ეს „ფორმა" მე-20 საუკუნის პირველ მეოთხედში თურმე ვეღარ აკმაყოფილებს „ადამიანთა და საგანთა მოთხოვნებს" და ამიტომ იწყება „ყოფიერების ახალი საფუძვლების" „საშინელი, დამანგრეველი ძიება".[2] მარჰოლცის მიხედვით, აქაა ადგილი ექსპრესიონიზმისათვის მისი „ოთხი ძირითადი ნაკადით". ესენია: აქტივიზმი, პრიმიტივიზმი, გოტიკური და ბაროკული ექსპრესიონიზმი. ყველა მათ სამყაროს „ზეცივილიზაციისა" და „მექანიზაციის" შედეგად გადაგვარებული „ცხოვრების ევროპული ფორმის" აღდგენა აინტერესებთ, მაგრამ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან გზებით, საშუალებებით საერთო მიზნისათვის ბრძოლისა. პრიმიტივიზმი მე-20 საუკუნის დასაწყისის ევროპის მდგომარეობას „ბუნებრივი ხალხების" „პრიმიტიულ ცხოვრებას" უპირისპირებს. გოტიკური და ბაროკული ექსპრესიონიზმის წარმომადგენლები ეპოქის წარსულით, კერძოდ, „გოტიკური ქრისტესა" და „ბაროკოს ექსტაზური სასოწარკვეთილების" შემწეობით ცდილობენ ნუგეშის პოვნას. რაც შეეხება აქტივიზმს, იგი „სამყაროსა და ადამიანთა გამოკეთების" მიზნით აკრიტიკებს ცივილიზაციასა და მექანიზაციას; „რადიკალური პაციფიზმი", „რადიკალური ანტიკაპიტალიზმი", პირველყოფილი საზოგადოების ხოტბა და ა. შ., რაც თურმე მას ახასიათებს, გამოხატულებაა „სულის რევოლუციისა მექანიზმის წინააღმდეგ"[3].

მარჰოლცის მოტანილ მსჯელობაში, მიუხედავად საკითხის არასწორი გაგებისა და ტერმინოლოგიური არევ-დარევისა, აღსანიშნავია ორი

---

[1] H. Kindermann, Das literarische Antlitz der Gegenwart, Halle (Saale), 1930, S. 33.

[2] W. Mahrholz, Deutsche Literatur der Gegenwart, Berlin, 1930, S. 362.

[3] W. Mahrholz, Deutsche Literatur der Gegenwart, Berlin, 1930, S. 363 — 364.

მომენტი: აშკარაა, რომ ავტორი „აქტივიზმში“ სოციალური პროტესტის რაღაც ნიშანწყალს ხედავს, ხოლო ექსპრესიონიზმში თავისებური რეაქციას მე-20 საუკუნის დასაწყისის საზოგადოებრივ მოვლენებზე. რაც შეეხება ნაკადებად დაყოფას, არ შეიძლება მისაღები იყოს, რადგან იგი ექსპრესიონიზმის ცალკეული ნიშნის, თვისების დახასიათებას უფრო წარმოადგენს, ვიდრე რაიმე რეალური საფუძვლის მიხედვით ჯგუფების გამოყოფასა და დაპირისპირებას. ამ გზას თუ დავადგებით, მაშინ ნაკადი ოთხი კი არა, შეიძლება მეტიც იყოს.

*

ექპრესიონიზმის ფილოსოფიურ საფუძველს წარმოადგენს სუბიექტური იდეალიზმი ა. ბერგსონის ინტუიტივიზმის, ე. ჰუსერლის ფენომენოლოგიის, ფროიდიზმისა თუ მახიზმის სახით.

ექსპრესიონიზმის თეორეტიკოსები (ვ. ვორინგერი, კ. პინთუსი, ჰ. ვალდენი, კ. ედშმიდი და სხვ.) და მხატვრული მესიტყვენი ერთადერთ რეალობად სუბიექტის განცდათა, ექსპრესიათა, ემოციათა სამყაროს მიიჩნევენ. ობიექტური სინამდვილისაგან დამოუკიდებელი ეს წმინდა სუბიექტური სამყარო, მათი აზრით, ადამიანურ ურთიერთობათა ჭეშმარიტად საიმედო სფეროა. მხოლოდ აქაა ნორმალური მატერიალური დოვლათის მწარმოებელთა ურთიერთდამოკიდებულება, გრძნობა სიყვარულისა თუ სხვა. სრული დისჰარმონია და გაუგებრობა იჩენს თავს თვით უახლოეს ადამიანთა შორისაც, თუ ურთიერთმიმართებაში ისინი სუბიექტივისტურ ექსპრესიათა სფეროს გასცილდებიან. ექსპრესიონისტები მოითხოვენ ადამიანმა იცხოვროს საკუთარი წარმოდგენებითა და ექსპრესიებით, რომელთაც გარეგან სამყაროსთან არაფერი აკავშირებს. ობიექტური სინამდვილის შემეცნებას ისინი უპირისპირებენ სუბიექტივისტურ მისწრაფებას ზემგრძნობელობისაკენ, — ცხოვრებაში მომდინარე ობიექტურ პროცესებს — შემოქმედის სულის ყოვლისშემძლე კანონებს.

ექსპრესიონისტული ესთეტიკის ქვაკუთხედია ბერგსონისეული მოძღვრება ინტუიციის შესახებ. ამ მოძღვრების მიხედვით, ინტუიცია ერთადერთი სწორი გზაა შემეცნებისა და, შესაბამისად, შემოქმედებითი პროცესის ნამდვილ წყაროსაც ის წარმოადგენს. ინტუიცია სულის განსაკუთრებული თვისებაა, ამიტომ იგი ყველაში ერთნაირად არ არის მოცემული. მხოლოდ ხელოვნების ზოგიერთ წარმომადგენელს, მომეტებულად პოეტებსა და მხატვრებს აქვთ ეს თვისება „ზემგრძნობელობამდე“ განვითარებული; სწორედ ასეთები ახერხებენ მატერიალური „ზღუდის“, „საფარველის“ გადალახვას, რაც ჩვენ „არსისაგან“ გვაშო-

რებს და ამის შემდეგ — ხელოვნების ნიმუშის შექმნას. „ზემგრძნობელობით“ მატერიალური „ზღუდის“ ყოველი გადალახვა თავისებურია, განუმეორებელია, ამიტომ საქმე გვაქვს ხელოვნების ერთმანეთისაგან განსხვავებულ ნიმუშებთან.

ადვილი მისახვედრია, რომ ბერგსონის ინტივიტუიზმის მიხედვით ხელოვნებას არაფერი აქვს საერთო ობიექტურ რეალობასთან. იგი დაცლილია ყოველივე მატერიალურ-ემპირიულისაგან, რადგან მას მხოლოდ სუბიექტის ინტუიცია ასაზრდოვებს. აქედან პირდაპირი გზაა ირაციონალიზმისა და მისტიკისაკენ, რაც მეტ-ნაკლებად, ამა თუ იმ საფუძველზე, ყველა ექსპრესიონისტს ახასიათებს. აქედან ახლო მანძილია ფროიდისეულ ბიოლოგიზმამდე ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, რომლის მიხედვითაც მხატვრული შემოქმედება უნდა გამოხატავდეს ავტორის სექსუალურ განცდებს, ავტოეროტიზმს (შეყვარება თავისთავში) ანდა ინცესტუოზურ კომპლექსს (შეყვარება მშობლებში).

თუ ჰუსერლის „არსობრივი წვდომისა“ და სინამდვილის „გამოთიშვის“ თეორიას მახიზმთან ერთად უშუალო კავშირი აქვს ექსპრესიონიზმის ესთეტიკასთან საერთოდ, ამას ვერ ვიტყვით ბერგსონისა და ფროიდის შეხედულებათა შესახებ, რომლებმაც არსებითად „შტურმის“ ჯგუფის ხელოვნების თეორია მოამზადეს. შემთხვევითი არაა, რომ სწორედ „შტურმმა“ მოათავსა ფრიც ჰებერის აპოლოგეტური სტატია ბერგსონის შესახებ (1918 წ. № 9), რომელშიც ეს უკანასკნელი „კაცობრიობის გამათავისუფლებლადაა“ გამოცხადებული.

ირაციონალიზმს, მისტიკასა და სუბიექტური „მეს“ თავაშვებულებას ქადაგებს ვ. ვ ო რ ი ნ გ ე რ ი წიგნში „აბსტრაქცია და თანამგრძნობელობა“ (1918 წ.), რომელშიც მან ექსპრესიონიზმის თეორიული საფუძვლების ჩამოყალიბება სცადა. იდეალისტური ესთეტიკის პოზიციებიდან ვორინგერი ხელოვნების ორ სახეობას ამჩნევს: „ხელოვნება თამამგრძნობელობისა“ და „ხელოვნება აბსტრაქციისა“. ნამდვილი ხელოვნება მისთვის ეს უკანასკნელია. რადგან მას, განსხვავებით პირველისაგან, არაფერი აქვს საერთო სინამდვილესთან. ხელოვნებისათვის, მისი აზრით, მთავარია „აბსტრაქციისაკენ ლტოლვა“, რომელიც ავტორის „შემოქმედებითი სურვილის“ გამოვლენაა. თუ „ხელოვნება თანამგრძნობელობისა“ ადამიანსა და გარეგან სამყაროს შორის ურთიერთობას გვიჩვენებს თავისებურად, „ხელოვნება აბსტრაქციისა“ შემოქმედის ექსპრესიათა სფეროდან გამომდინარეობს, კერძოდ, ის გამოხატავს „სივრცისადმი სულიერ შიშს“, რომელიც გარეგანი სამყაროსა და მოვლენათა ურთიერთკავშირის სირთულის გამო ჩნდება ადა-

ძიანში. ამ შიშის გარშემო იყრის თავს მხატვრული შემოქმედების საოთავეები, რადგან ხელოვნების ნაწარმოებმა „შეშინებული ადამიანის“ დამშვიდება უნდა შესძლოს. ამას ჩვენ მივაღწევთ მაშინ, როცა თავს დავაღწევთ ან დავივიწყებთ „ქაოსს“ (ე. ი. ობიექტურ რეალობას, — ზ. ჭ.), როცა „აბსტრაქციისაკენ ლტოლვით“ (რასაც არაფერი აქვს საერთო მეცნიერულ აბსტრაქციასთან, — ზ. ჭ.) საგანთა და მოვლენათა „არსს“ მივწვდებით.

ვ. ვორინგერის კონცეფცია კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ექსპრესიონიზმი საზოგადოებრივი ცხოვრებიდან გარიყული წვრილი ბურჟუაზიის სუბიექტივისტურ „მეში“ ჩაკეტვისა და აბსტრაქტული ნუგეშის იდეოლოგიაა.

ვორინგერის შეხედულებანი უკიდურესობამდე მიჰყავს კ ა ზ ი მ ი რ ე დ შ მ ი დ ს — ავტორს თეორიული შრომისა „პოეტური ექსპრესიონიზმის შესახებ“. ექსპრესიონისტი ხელოვანი, ედშმიდის აზრით, განსაკუთრებული პიროვნებაა, რომელსაც უშუალო წვდომის, „არსობრივი შემეცნების“ უნარი გააჩნია. მისი „აზროვნების პროცესი სხვაგვარი ბუნებისაა“, იგი ყოველთვის „თავის დიდ გრძნობას“ მიჰყვება. ყველგან და ყველაფერში „ღვთაებრივსა“ და „ადამიანურს“ ეძებს. ამიტომ მას არ აინტერესებს ყოველდღიური ცხოვრება, კონკრეტული საგნები და მოვლენები. „სამყაროს წმინდა და შეურყვნელი სახე“, ედშმიდის მტკიცებით, თვით ექსპრესიონისტ შემოქმედშია მოცემული. იგი წერს: „სინამდვილე თვით ჩვენ უნდა შევქმნათ. საგნის აზრი მიგნებული უნდა იქნას. არ შეიძლება დავკმაყოფილდეთ აღნიშნული, ნახსენები და ნავარაუდევი ფაქტით; სამყაროს სურათი ნათლად და შეუფერადებლად უნდა აისახოს. ყოველივე ეს თვით ჩვენშია.

ამგვარად ექსპრესიონისტი ხელოვანისათვის მთელი სივრცე ხილვაა. ის ვერ ხედავს, ის ჰვრეტს. ის არ ასახავს, ის განიცდის, ის რაიმეს კვლავ კი არ წარმოადგენს, არამედ განასახიერებს. ის არ იღებს, ის ეძებს. აღარ არის ფაქტების ბორკილები: ფაბრიკები, სახლები, ავადმყოფობა, მეძავები, ყვირილი და შიმშილი. არის მხოლოდ მათი ხილვა“[1].

ედშმიდი უფრო შორს მიდის. „უნივერსალობითა“ და „სიღრმით“ სხვა მიმდინარეობებისაგან განსხვავებულ ექსპრესიონიზმს, ყველა დროისათვის ნიშანდობლივად, ცხოვრების ყოველი სფეროსათვის საკალდებულოდ მიიჩნევს და ზენაციონალურად აცხადებს.[2] ექსპრესი-

[1] K. Edschmid, Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Diehtung, Berlin, 1921, S. 53 — 54.

[2] ი ქ ვ ე, გვ. 70.

ონიზმის ასეთი მნიშვნელობა თურმე მისი „ყოველისშემძლეობიდან“ გამომდინარეობს: ესაა უნარი აღადგინოს საგანთა და მოვლენათა „რეალური სახე“, გაათავისუფლოს იგი „ყალბი სინამდვილის უხეში იძულებისაგან“. შევნიშნავთ, რომ ამ თეორეტიკოსისათვის „ყალბი სინამდვილე“ — ობიექტური რეალობა, ყოველდღიური ცხოვრებაა, ხოლო საგნის, მოვლენის „რეალური სახე“ — ინტუიტური ჰვრეტით ან „არსობრივი შემეცნებით“ მიგნებული „არსი“.

ექსპრესიონისტული ესთეტიკის მოცემული მოკლე მიმოხილვიდანაც აშკარაა ამ ლიტერატურული მიმართულების კავშირი ბურჟუაზიულ დეკადანსთან. გამოჩნდა დამახასიათებელი ზოგად-თეორიული ნიშნებიც: ირაციონალიზმი, მისტიციზმი, ალეგიკურობა, უკიდურესი სუბიექტივიზმი და რელიგიურობა. მაგრამ, უნდა შევნიშნოთ, რომ მათი გამოვლენის ფორმები, გამოვლენის ხასიათი ერთნაირი არაა „აქციონისა“ და „შტურმის“ ჯგუფისათვის. სულიერი დეპრესია, რასაც მე-20 საუკუნის პირველ მეოთხედში განიცდიდა გერმანული წვრილბურჟუაზიული ფენები, ფინანსური კაპიტალიზმისადმი მეშჩანური ოპოზიციის ფორმას ღებულობს საბოლოოდ, მაგრამ ამ ოპოზიციის ხასიათი, რეაქცია სოციალურ მოვლენებზე აღნიშნულ ჯგუფებში სხვადასხვა სახით ფორმდება. განსხვავებით „შტურმის“ ჯგუფისაგან, რომელმაც სოციალური პროტესტი, სინამდვილით უკმაყოფილება ფორმალისტურ ხელოვნებაში („ხელოვნება ხელოვნებისათვის“) გამოხატა და სტეფან გეორგეს ჯგუფის ესთეტური ტრადიციები განაგრძო, „აქციონელებმა“ სინამდვილეში დარჩენა გადაწყვიტეს, პოლიტიკის სფეროსაც კი მიწვდნენ და ხელოვნებას უკეთესი მომავლისათვის ბრძოლის ამოცანები დაუსახეს თავისებურად. პირველები — ზეციურ, ღვთაებრივ, იმქვეყნიურ სამყაროს შვილები არიან, ამ სფეროს ხატავენ ნეტარ სავანედ და კონტრასტული მანერით მიწიერი ცხოვრების ამაოებაზე ღაღადებენ; მეორენი კი, რეალური არსებობის, ამქვეყნიურობის, „ტანჯვათა ქალაქის“ ან „ქაოსის“ მოწესრიგებას ცდილობენ „პოლიტიკური ხელოვნების“ კეთილშობილური გავლენით. ორივე ჯგუფი თითქოს ადამიანისათვის ზრუნავს, უკეთეს მომავალზე ფიქრობს, მაგრამ „შტურმელებთან“ მთელი სინამდვილეა მისტიფიცირებული და ადამიანი ღვთის ერთგულ მონად გვევლინება, „აქციონელები“ კი საბოლოო მიზანსა და მისკენ სვლის საშუალებებს ვერ არკვევენ, ხან თავისებურად გაგებულ რევოლუციას ქადაგებენ, ხან რელიგიას იშველიებენ, ხან კიდევ უპერსპექტივობით სასოწარკვეთილნი „შტურმელების“ მსგავსად ლოცვა-ვედრებით ინუგეშებენ თავს.

ორივე ჯგუფისათვის საერთო პიროვნების ექსპრესიონისტული კულტი იმპერიალისტური ომის საშინელებათა წვრილბურჟუაზიულ

გააზრებას მოჰყვა, ომის წინააღმდეგ პაციფისტური გალაშქრების შედეგია „აქციონისა“ და „შტურმის“ ფურცლებზე, ჰ. ვალდენისა თუ კ. პინთუსის ანთოლოგიებში, ი. ბეხერისა თუ ა. შტრამის ლირიკაში, ვ. ჰაზენკლევერის დრამებსა თუ ფრ. ვერფელის პუბლიცისტიკაში — ყველგან ლაპარაკი ადამიანზეა, მის განახლებაზე, ზოგჯერ „ახალ ადამიანზეც“, რომელსაც „მსოფლიოს შემობრუნება“ უნდა მოჰყვეს, მაგრამ ეს მხოლოდ ზეკლასობრივი, აბსტრაქტული ექსპრესიონისტული „ჰუმანიზმია“, ძმათა შორის სისხლის ღვრის ობივატელური დაგმობაა; მსჯელობენ ადამიანზე დროისა და სივრცის გარეშე, ადამიანზე საერთოდ, „ზოგად“, „წმინდა“ ადამიანზე; „დიადი მუსიკა პოეტისა, — წერს კ. ედშმიდი, — ადამიანებია... ადამიანი აღარ არის მოვალეობით, მორალით, საზოგადოებითა და ოჯახით შეზღუდული ინდივიდი. ამ ხელოვნებაში (ლაპარაკია ექსპრესიონიზმზე. — ზ. ჭ.) ის ხდება ყველაზე ამაღლებული, თანაც ყველაზე საბრალო: ის ხდება ადამიანი“...[1] ექსპრესიონისტი მწერალი თურმე ხედავს „როგორ ჩაიძირა ადამიანი წყვდიადში, რომელიც ომის პერიოდში უკუნეთს“ დაემსგავსა; ამიტომ. კ. პინთუსის თანახმად, „ახალმა ხელოვნებამ“ (ე. ი. ექსპრესიონიზმმა,—ზ. ჭ.) მისი ხსნა გადაწყვიტა. გ. ჰაიმის, ვ. კლემის. ა. ვოლფენშტაინის, ი. ბეხერის, ფ. ვერფელის, ე. ლასკერ-შულერის და სხვათა პოეტური ნიმუშები ამგვარი „ხსნის“ თავისებური ცდაა, — გვაუწყებს პინთუსი ექსპრესიონისტული ანთოლოგიის შესავალ წერილში — „კაცობრიობის განთიადი“. წერილში ვკითხულობთ: „ამ წიგნის ყველა ლექსი წარმოშვა მოთქმამ კაცობრიობის ბედზე, ვნებაწამებამ კაცობრიობის გამო. არა თვით ადამიანი თავისი კერძო საქმეებითა და გრძნობებით, არამედ კაცობრიობაა ნამდვილად დაუსრულებელი თემა...“[2] ექსპრესიონისტული ნაწარმოებებისათვის ტიპიურია ისეთი გამოთქმები ადამიანის შესახებ როგორიცაა: „მე ვგრძნობ, რომ არა ვარ მარტო... ასე ახლო ხარ შენ, ძმაო — ადამიანო“ (ჰაინეკე); „არავინაა უცხო შენთვის, ყველა მახლობელია და ძმა“ (ბეხერი). „ჩვენ (ე. ი. ადამიანები, — ზ. ჭ.) ისე ვუახლოვდებით ერთმანეთს, როგორც ანგელოსები“ (კლემი); „სამუდამოდ გვაერთებს ჩვენ სიტყვა — ადამიანი“ (ჰაინეკე) და ა. შ.

ადამიანის ექსპრესიონისტული „ხსნის“, პიროვნების სულიერი ჰარმონიის „აღდგენის“ საქმით დაინტერესებულ ლიტერატურას „აქციონის“ მიმდევრები „პოლიტიკურს“ უწოდებენ. ლ. რ უ ბ ი ნ ე რ ი პირდაპირ აცხადებს, რომ „პოლიტიკა აძლევს ხელოვნებას ჭეშმარიტ ში-

---

[1] K. Edschmid. Über den Expressionismus..., S. 59.

[2] Menschheitsdämmerung, herausg. von. K. Pinthus, Berlin, 1920, S. IX.

ნაარსს, ნამდვილ სიცოცხლესა და ფასს"[1]. „აქციონელთა" ნაწერებში შეეხვდებით მსჯელობებსაც „სოციალიზმის", „რევოლუციის", „საზოგადოებრივი ერთობის" შესახებ. მაგრამ რა „პოლიტიკაზეა" ლაპარაკი? რა იმალება მათ ამგვარ მსჯელობებს უკან?

კაპიტალისტური სინამდვილისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი ტიპიური მოვლენის (მუშის გადაქცევა მანქანის დამატებად, მშრომელთა ექსპლოატაცია, კონკურენცია, ეგოიზმი, ომები და სხვ.) თავისებურად შემჩნევა, მათი ექსპრესიონისტულად გააზრება და ბურჟუაზიულ-შეშჩანური კრიტიკა, უდავოდ ერთგვარი პროგრესია „შტურმის" საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ შეხედულებებთან შედარებით, რომლებიც რეალური ცხოვრების დავიწყებისა და ღვთაებრივი სამყაროს აპოლოგიის ცდაა. მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეს კრიტიკა თვით კაპიტალიზმის წინააღმდეგ კი არაა მიმართული, მისი ყოფნა-არყოფნის საკითხს კი არ აყენებს, არამედ მისი ზოგიერთი თვისების შეზღუდული, გარედან კრიტიკაა მხოლოდ და ისიც ყალბი მსოფლმხედველობრივი — სულის იდეალისტური ხსნის პოზიციებიდან. მხოლოდ უკეთეს შემთხვევაში, თანაც მარტო ზოგიერთი „მემარცხენე" ექსპრესიონისტის შემოქმედების დახასიათების დროს (მაგ., ბეხერის, ტოლერის), შეგვიძლია მათი სოციალური პროტესტი ისე დავახასიათოთ როგორც ლენინმა ამ პერიოდის ეკონომიკური ლიტერატურა: „...ფინანსური ოლიგარქიის საშინელი ბატონობის საშინელი ფაქტები იმდენად ეჩხირება თვალში ყველას, რომ ყველა კაპიტალისტურ ქვეყანაში — ამერიკაშიც, საფრანგეთშიც და გერმანიაშიც — გაჩნდა ლიტერატურა, რომელიც ბ ურ ჟ უ ა ზ ი უ ლ თვალსაზრისზე დგას, მაგრამ მაინც დაახლოებით სწორ სურათს იძლევა და აკრიტიკებს კიდევაც, — რა თქმა უნდა, მეშჩანურად — ფინანსურ ოლიგარქიას".[2] აქტივიზმის სოციალ-პოლიტიკურ შეხედულებათა არსებითი მანკიერება განსაზღვრულია მისი კავშირითაც გერმანული სოციალ-დემოკრატიის ოპორტუნისტულ იდეოლოგიასთან. ე. ბერნშტაინის, ო. ბაუერის, კ. კაუცკისა და სხვათა „ორგანიზებული კაპიტალიზმის", „კლასთა თანამშრომლობის" თუ „ეთიკური სოციალიზმის" თეორიათა აშკარა გავლენა იგრძნობა ლ. რუბინერის, კ. ჰილერის, ა. ვოლფენშტაინისა და სხვათა ზოგად-თეორიულ და ესთეტიკურ-ლიტერატურულ შრომებში. რუბინერისა და ჰილერისათვის, სანიმუშოდ. „ადამიანური ერთობა" (die menschliche Gemeinschaft) ამქვეყნიური „ქაოსიდან" რეაბილიტირებული ადამიანების „ზეციური გაერთიანებაა". კ ურ ტ ჰ ი ლ ე რ ი

---

[1] L. Rubiner, Der Mensch in der Mitte, Berlin, 1917, S. 194.

[2] ვ. ი. ლ ე ნ ი ნ ი, თხზ. ტ., 22, გვ. 283.

ასეთივე „გაერთიანებას“ „სოციალიზმს“ უწოდებს და განმარტავს: „სოციალიზმი არაა პროფკავშირების მდივნის — პიფკეს გონივრული ბოღვაწეობა. არც ექსპროპრიატორთა ბანდების უხეშობა და არც იმ მშვიდი მარქსისტების დოქტრინა, რომლებიც სულს უარყოფენ და ეკონომიკის კანონებით განვითარებას ქადაგებენ. სოციალიზმი არაა პარტიული მოძღვრება, ისაა დარწმუნება, ისაა სულის მოწყობა ძმობისათვის“[1]. უფრო შორს მიდის ფ. ბ ე რ ე ნ ს ი, რომელიც „აქციონში“ მოთავსებულ წერილში აშკარად აიგივებს ქრისტიანობასთან... კომუნიზმს (!)[2] ამავე ასპექტში განიხილავს აქტივიზმი რევოლუციის საკითხს, რომელიც მათთვის „ადამიანების ზეციური გაერთიანების“, „განახლების“ თავისებური საშუალებაა. ვ ო ლ ფ ე ნ შ ტ ა ი ნ ი ს აზრით, რევოლუცია, ექსპრესიონიზმის გაგებით, „განსხვავდება წინა რევოლუციებისაგან. იგი არაა საბრძოლო ან მშვიდობიანი რევოლუცია“; იგი „განახლებაა ადამიანებისა“.

როგორც ვხედავთ, აქტივიზმის სოციოლოგია აყალბებს საზოგადოებრივ მოვლენებს. იგი მისტიფიკაციაა მე-20 საუკუნის დასაწყისის გერმანიის სოციალ-ეკონომიკური მდგომარეობისა და პოლიტიკური ცნებებით სპეკულაციის აშკარა ნიმუშს წარმოადგენს. სხვანაირად არც შეიძლება ყოფილიყო, რადგან ექსპრესიონისტები ვერ ჩაწვდნენ საზოგადოებრივი განვითარების ობიექტურ კანონებს, ვერ გაიგეს მისი მამოძრავებელი ძალები. ამიტომაა, რომ იქაც კი, სადაც ისინი (ამ შემთხვევაში ლაპარაკია „აქციონის“ ჯგუფზე) ერთგვარ პროგრესულობას იჩენენ (ლაპარაკია მათ ომის საწინააღმდეგო გამოსვლებზე), მათი მოღვაწეობა არსებითად შეზღუდული რჩება, ხოლო მოქმედების პროგრამა — ჰაერში გამოკიდებული. საქმე ისაა, რომ მათ ვერ გაიგეს იმპერიალისტური ომის ხასიათი, ვერ გაიგეს ლენინური ლოზუნგების (იმპერიალისტური ომის სამოქალაქო ომად გადაქცევისა და ომში საკუთარი მთავრობის დამარცხების შესახებ) მნიშვნელობა, რის გამოც პაციფიზმის პოზიციებზე დარჩნენ ბოლომდე. ისინი ომს აკრიტიკებენ, როგორც ბარბაროსობის აქტს, ძმათა შორის სისხლისღვრის ასპარეზს და ა. შ. მის წინააღმდეგ არა ბრძოლის რევოლუციურ გზას ირჩევენ, არამედ ომის საშინელებათა ჩვენებით, სიბრალულის გრძნობის გაღვიძებითა და მასების შეგნებაზე მორალური ზემოქმედებით კმაყოფილდებიან.

სოციალური ნიადაგი და ფილოსოფიური საფუძველი ორივე ჯგუფისათვის ერთია — მე-20 საუკუნის დასაწყისის გერმანია და სუბიექ-

---

[1] ციტირებულია ს. ვასტოკოვას შრომიდან.

[2] F. Behrens, Kommunismus und Christentum („Aktion“, 1919, № 6—7).

ტური იდეალიზმი. მაგრამ, როგორც ვხედავთ, მათ შორის ბევრ რამეშია განსხვავება. მომეტებულად ისინი ზოგადთეორიულ პრინციპებში ემთხვევიან ერთმანეთს და ისიც, არა ყოველთვის; საერთო აქვთ ხოლმე ამოსავალი წერტილები, მაგრამ როცა საქმე ამ პრინციპების გააზრებას, შემოქმედებით პრაქტიკაში გატარებას ეხება, როცა მოქმედების კონკრეტულ პროგრამას ადგენენ, მაშინვე თავს იჩენს შეხედულებათა სიჭრელე, აზრთა სხვადასხვაობა. ასეთი მდგომარეობაა ხელოვნების გაგების საკითხშიც. კ ურ ტ პ ინ თ უ ს ი ს დებულებას („აქციონის" ჯგუფი) — „ხელოვნება არაა გაქცევა სინამდვილიდან. ის გაქცევაა სულის სინამდვილეში" — არსებითად იმეორებს ლ ო თ ა რ შ რ ა ი ე რ ი („შტურმის" ჯგუფი), როცა წერს: „ხელოვნება სულის სინამდვილეა და არა სინამდვილე ბუნებისა". ასევე, საერთოდ შეიძლება ჩაითვალოს თეზისი კ ა ზ ი მ ი რ ე დ შ მ ი დ ი ს ა—„სამყარო არსებობს, მის გამეორებას აზრი არა აქვს... რეალობა ჩვენ უნდა შევქმნათ" და მტკიცება იმავე პინთუსისა: „...ხელოვნებაში ასახვის პროცესი მიმდინარეობს არა გარედან შიგნით, არამედ შიგნიდან გარეთ; საქმე ის კი არაა, რომ მეცნიერული სულიერი მოღვაწეობის ყალბი გზის ანალოგიურად — აესახოთ და ვამტკიცოთ მოვლენები ე. წ. სინამდვილისა დეტერმინანტის გავლენით, არამედ მთავარია—სულის საშუალებით ხელი შევუწყოთ შინაგანი სინამდვილის განხორციელებას"[1]. როგორც ვხედავთ, მთელი სიმძიმე შემოქმედებითი პროცესისა სუბიექტზეა გადატანილი, და ამიტომ, კანონზომიერია ექსპრესიონისტული შსჯელობანი ისეთ თემებზე, როგორიცაა ხელოვნების განსაკუთრებული უნარი წარმოსახვისა, შეძლება გაუწიოს მეგზურობა „ქაოსში" დაბნეულ მასებს, თვისება მის მიერ შექმნილი, „რეალური" სინამდვილის ისეთი ჩვენებისა, როცა სხვებზე გარდუვალია მისი ზემოქმედება და ა. შ.

ამ უკანასკნელთან უშუალოდაა დაკავშირებული ექსპრესიონიზმის მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებანი, რომელთაგან ძირითადია თეორია სიტყვის. როგორც განსაკუთრებული „მაგიური ძალის" შემცველის შესახებ. ეს თეორია მკაფიოდ გამოვლინდა, კერძოდ, ექსპრესიონისტულ პოეზიაში, რადგან ეს ჟანრი ამ მიმართულებისათვის „უძველესიცაა" და წამყვანიც ექსპრესიონისტულ სიტყვაში, ამ თეორიის მიხედვით, შეიძლება „დადმოიცეს ის. რასაც „არსობრივი აღქმით" ღებულობს ხელოვანი. გავიხსენოთ, რომ ექსპრესიონისტისათვის ის კი არაა რეალური, რაც შეგრძნებებში გვეძლევა, არამედ „არსი",

---

[1] ციტირებულია შრომიდან — Социальная драма немецкого экспрессионизма, გვ. 54 — 55

რომელიც მოვლენების, საგნების მიღმაა, რომელიც მატერიულს, კონკრეტულს და პირადულს კი არ გამოხატავს, არამედ „აბსოლუტური კანონის“ კატეგორიისაა, ზოგადია კონკრეტულის გარეშე, რეალური შინაარსისაგან დაცლილი აბსტრაქციაა. რაკი მისი წვდომის უნარი შტრამისა თუ ვერფელის ტიპის შემოქმედს გააჩნია, მათვე უნდა ჰქონდეთ მისი გამოხატვის უნარი, უნდა ფლობდნენ შესატყვის ფორმას. სწორედ ასეთია ექსპრესიონისტული სიტყვა, რომელშიც უშუალოდ ვლინდება „არსი“, რომელიც ისეთივე „ამაღლებული“ და „ყოვლისშემძლეა“, როგორც ეს ლიტერატურული სკოლა მისი აპოლოგეტების თვალსაზრისით. ის არ საჭიროებს წინადადებების სახით ტრადიციულ გაფორმებას, მისი „შინაგანი ძალა“ ისედაც იგრძნობა — მსჯელობენ ექსპრესიონისტული პოეტიკის თეორეტიკოსები. პოეტური ნაწარმოებისათვის, ჰ. ვალდენის აზრით, რომელიც ამ „შინაგან ძალას“ „შინაგან დახურულობას“ (Die innere Geschlossenheit) უწოდებს, გადამწყვეტია რიტმი, რომელიც ექსპრესიონისტული სიტყვების ურთიერთობაში მყარდება. იგი წერს: „პოეზიის მასალა სიტყვაა, პოეზიის ფორმა კი რიტმი... ხელოვნების ნაწარმოებს ვერაფერს მოვთხოვთ, რადგან ის თვით მოითხოვს თავის გამოხატვას. გარეგანი გამოხატვა შინაგანი დახურულობაა. შინაგანი დახურულობა ხელოვნების ნიმუშის მშვენიერებაა. შინაგანი დახურულობა იქმნება სიტყვებისა და სიტყვათა მწკრივების ლოგიკურ ურთიერთობათა საშუალებით... ამას ეძახიან რიტმს...“[1].

ექსპრესიონისტული მხატვრული აზროვნებისათვის უცნობია ლოგიკურობის მომენტი; მხატვრულ სახეს არაფერი აქვს საერთო პრაქტიკასთან, ცხოვრებასთან. მართალია, ვალდენი ლაპარაკობს „მხატვრულ-ლოგიკურ სახეზე“, რომელიც, მისი აზრით, „სიტყვის ხელოვნების დამხმარე საშუალებაა“, მაგრამ იქვე განმარტავს, რომ „მხატვრულ ლოგიკას“ არაფერი აქვს საერთო „გონების ლოგიკასთან“, რომ „ექსპრესიონისტული სახე სიტყვის ხელოვნებისა ადექვატს პრაქტიკის გარეშე ქმნის“.[2] „მხატვრულ-ლოგიკური სახე“ ექსპრესიონისტული პოეტიკისათვის სუბიექტური ფაქტორია; იგი წარმოიშობა „მაგიური ძალის“ შემცველი სიტყვების რიტმულ ერთობაში (ვალდენისეული გაგებით) და ამიტომაა „დამხმარე საშუალება სიტყვის ხელოვნებისა“.

„სიტყვის ხელოვნება“ თავაშვებული სუბიექტივიზმის გამოვლენაა

---

[1] H. Walden, Das Begreifliche in der Dichtung („Der Sturm“, 1918, № 5 S. 66).

[2] Expressionistische Dichtungen, Herausgeber H. Walden, P. A. Silbermann, Berlin, 1933, S. 12.

მხატვრულობის სფეროში. ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ ექსპრესიონისტები გააფთრებით ებრძვიან ყოველივე „გარედან თავსმოხვეულს“, ამ შემთხვევაში გრამატიკულ ნორმებს და პუნქტუაციას (გამონაკლისს წარმოადგენს ძახილის ნიშანი, რომელსაც „დამმრაზმველი“, „მომწოდებელი“ პოეზიის პრეტენზიით გამოსული ექსპრესიონისტები ზოგჯერ უმოწყალოდაც ხმარობენ). არავითარი წინადადებანი, სიტყვათა სინტაქსური კავშირი; ექსპრესიონისტულ სიტყვაშია მოცემული ყოველივე, იგი ბატონობს ყველგან და ყველაფერზე — საჯაროდ აცხადებენ ისინი. ჰ. ვ ა ლ დ ე ნ ი, რომელიც ჰაინესა და გოეთეს გაუხამსებასაც არ ერიდება ექსპრესიონისტული სიტყვის „მაგიურობის“ ახსნის დროს (ჩვენ მათი მემკვიდრეები ვართო!). აქაც ყველას აჭარბებს და კვლავ სიტყვის „შინაგანი ძალის“ ფეტიშიზმს მიმართავს. ზემოაღნიშნულ მის წერილში ვკითხულობთ: „...სიტყვა ბატონობს, სიტყვა ეუფლება პოეტებს. რადგან პოეტებს თვით უნდათ მბრძანებლობა, ისინი სიტყვის იქით მიდიან და წინადადებებს ქმნიან. მაგრამ მაინც სიტყვა ბატონობს. სიტყვა ფლეთს წინადადებას და პოეზიაც ნაწილების შემცველი ხდება. მხოლოდ სიტყვები აკავშირებენ, წინადადებები ყოველთვის შეგროვებულია.

...ყოველ სიტყვას აქვს შინაგანი მოძრაობა. სიტყვა სწორედ ამ მოძრაობითაა შესამჩნევი. სიტყვები სწორედ თავიანთი მოძრაობით უკავშირდებიან ერთმანეთს, ლაგდებიან ერთმანეთის შემდეგ...“[1]

ალბათ, ექსპრესიონისტული სიტყვით აღტაცება უნდოდა გადმოეცა „შტურმის“ წამყვან პოეტს — ა ვ გ უ ს ტ შ ტ რ ა მ ს, რომელიც ლექსად ასეთ წამოძახილს გვთავაზობს:

„Sammeln stammeln
Worte worte worte
Wort
das Wort!...“[2]

ექსპრესიონისტული ნაწარმოებების ორი ანთოლოგიის — „კაცობრიობის განთიადისა“ („აქციონელთა“ ანთოლოგიაა) და „ექსპრესიონისტული პოეზიის“ („შტურმელების“ ნაწარმოებთა კრებულია) შედარებაც კი ცხადყოფს, რომ, მიუხედავად არსებითი მსგავსებისა, მხატვრულ-სტილისტური თვალსაზრისით აღნიშნულ ჯგუფებს შორის საგრძნობი განსხვავებაც შეინიშნება. კითხულობთ ა. შტრამის, კ. ჰაინეკეს, ო. რუნგესა და სხვათა შემოქმედებითი ნიმუშებს და რწმუნდებით,

---

[1] „Der Sturm“, 1913, № 5, S. 67.
[2] Expressionistische Dichtungen., S. 60.

რომ ექსპრესიონისტული პოეტიკის მოთხოვნები აქ უკიდურესობამდეა მიყვანილი. ამის გამო „შტურმის“ ამ წარმომადგენლებთან მეტია აზრის ბუნდოვანება, ექსპრესიონისტული „მაგიური სიტყვებითა“ და „მხატვრულ-ლოგიკური სახეებით“ შექმნილი თავსატეხები, ვიდრე „აქციონელებთან“. ეს განაპირობა იმ ფაქტმა, რომ „შტურმის“ მიმდევრებთან არ იგრძნობა სინამდვილესთან ისეთი კავშირიც კი, როგორიც ბეხერის, კაიზერის, ტოლერისა და სხვათა ნაწარმოებებში შეიმჩნევა. მათი პოეზია წარმოადგენს ცხოვრებისაგან გარიყულთა ზეაბსტრაქტული ნუგეშის ფორმას, სინამდვილის დავიწყების მიზნით სუბიექტივისტურ ნაჭუჭში ჩაკეტვის ცდას, ავადმყოფური პოეტური განცდებისა და მისტიკური ფანტაზიის ნაყოფს. ამის ნიმუშია ჰ. ვალდენის „ლექსები“, ლ. შრაიერის ლექსი — „მიწა“ და სხვ. ამას კარგად ეხედავთ ა. შტრამის ლექსში — „ცრემლები ევლება სივრცეს“, რომელიც მოთქმა-წამოძახილი უფროა, ვიდრე პოეზიის ნიმუში:

„Tränen Tränen
Dunkle Tränen
Goldne Tränen
Lichte Tränen...“

და ა. შ.

ექსპრესიონიზმის შინაგანი წინააღმდეგობანი განსაკუთრებით გამწვავდა 20-იან წლებში, იმპერიალისტური ომის გერმანიისათვის სავალალოდ დასრულებისა და 1918 წლის ნოემბრის რევოლუციის დამარცხების შემდეგ. საქმე მარტო ის კი არაა, რომ გახშირდა „შტურმის“ მიმდევრების — „წმინდა ხელოვნების“ დამცველების თავდასხმა „აქციონელებზე“ — „რადიკალურ დილეტანტებზე“ (ასე უწოდებდნენ „აქციონელებს“), არამედ მთავარია მათი პოლიტიკური პლატფორმების შეცვლა, რაც ახალ სოციალურ ვითარებას მოჰყვა.

20-იანი წლების ბოლოსათვის ექსპრესიონიზმი, როგორც ლიტერატურული სკოლა გერმანიაში აღარ არსებობს.

მოდა თუ კანონზომიერება?

შენიშვნები ბერტოლტ ბრეჰტის თეატრსა და დრამატურგიაზე

ბერტოლტ ბრეჰტის შემოქმედებაზე პირველი წერილი „ეპიკური თეატრის თეორია და პრაქტიკა“ — დავბეჭდე „ლიტერატურული გაზეთის“ 1958 წ. 20 ივნისის ნომერში. წერილში ვლაპარაკობდი იმ

ბრალდებებზე, რომლებითაც დოგმატური კრიტიკის წარმომადგენლები თავს ესხმოდენ ბრეჰტს—დრამატურგსა და რეჟისორს. ლეგენდაჰ „ფორმალისტ ბრეჰტზე“ დააფრთხო ბევრი საბჭოთა რეჟისორი და თეატრალური მოღვაწე; ბრეჰტის პიესებმა, — ვწერდი მაშინ, — „ჯერ კიდევ ვერ აიდგეს ფეხი საბჭოთა სცენაზე“.

ამგვარი დასკვნის გაკეთება იმ დროისათვის სავსებით შესაძლებელი იყო მიუხედავად იმისა, რომ „ბერლინერ ანსამბლის“ გასტროლების შემდეგ საბჭოთა კავშირში (1957 წელი) რამდენიმე თეატრმა სცადა ბრეჰტის პიესების სცენური განსახიერება: ტალინში დაიდგა „ბატონი პუნტილა და მისი მსახური მატი“, რიგის სამხატვრო თეატრმა წარმოადგინა „კეთილი ადამიანი სეზუანიდან“, ხოლო მოსკოვში ერმოლოვას სახელობის თეატრმა მაყურებელს უჩვენა „სიმონა მაშარის მოჩვენებანი“. მომდევნო წლებში „გალილეის ცხოვრებით“ დაინტერესდა ტარტუს თეატრი, ხოლო რიგის თოჯინების თეატრმა „სამგროშიანი ოპერა“ შეიტანა თავის რეპერტუარში.

ბრეჰტისადმი ინტერესი დიდი იყო მსოფლიოს სხვა ქვეყნებშიც. ამას ადასტურებს არა მარტო ის ფაქტი, რომ ამ დროისათვის ბრეჰტის პიესები სწრაფად ითარგმნებოდა სხვადასხვა ენაზე, არამედ ის ვრცელი მეცნიერული ლიტერატურაც, რომელიც ცნობილმა ლიტერატორებმა და თეატრისმცოდნეებმა შექმნეს გერმანულ, ინგლისურ, ფრანგულ და სხვა ენებზე. აღსანიშნავია, მაგალითად, ჯ. უილეტისა და მ. ესლინის პირველი ბონოგრაფიები ბრეჰტის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე ინგლისურად, პ. ჩიარინის გამოკვლევა იტალიურ ენაზე, ვ. ჰინკის, რ. გრიმის, ჰ. კაუფმანის, ვ. მიტენცეაისა და სხვა გერმანელ მეცნიერთა შრომები და დისერტაციები; მარტო პარიზში ორჯერ ზედიზედ მიიწვიეს „ბერლინერ ანსამბლი“ სპექტაკლისათვის — „არტურო უის კარიერა“, აქვე ბრეჰტის პიესებს საპატიო ადგილი უჭირავს ჟან ვილარის თეატრის რეპერტუარში, ჯორჯ ბალანჩინმა მაყურებელი მოხიბლა ბალეტით „ბიურგერის შვიდი მომაკვდინებელი ცოდვა“, რომლის ლიბრეტო ბრეჰტს ეკუთვნის, დემოკრატიული ბერლინის ოპერის თეატრმა „ლუკულუსის დასჯა“ წარმოადგინა, კინოეკრანებიდან ამეტყველდა ფილმი — სპექტაკლი „დედა კურაჟი“, სწრაფად და დიდი ტირაჟით გავრცელდა მუსიკალური ფირფიტები, რომლებზეც ჩაწერილია არიები და სცენები „სამგროშიანი ოპერიდან“, „მაჰაგონის აღმავლობა და დაცემიდან“ ლოტე ლენიას, არმსტრონგისა და სხვა ცნობილ მომღერალთა შესრულებით, დემოკრატიული გერმანიის მეცნიერებათა აკადემიამ ბერტოლტ ბრეჰტის არქივთან ერთად მწერლის თხზულებათა 60-ტომიანი ისტორიულ-კრიტიკული გამოცემა დაგეგმა, ოფიციალური სტატისტიკური ცნობებით სცენაზე წარმოდგენილი პიესების საერ-

თო რაოდენობით ამჟამად მსოფლიოში ბერტოლტ ბრეჰტს ერთ-ერთი პირველი ადგილი უჭირავს...

რა მოხდა? რა არის ამგვარი ინტერესის მიზეზი? შემობრუნება ბრეჰტისაკენ კანონზომიერი ფაქტია თუ მოდური გატაცება? ამ კითხვებზე პასუხი ბრეჰტის დრამატურგიისა და თეატრალური პრაქტიკის ზოგიერთი არსებითი საკითხის გარკვევას გულისხმობს.

ბერტოლტ ბრეჰტი დრამატურგი და რეჟისორია. მისი წერის მანერა სხვებისაგან განსხვავებული უკვე იმითაა, რომ დრამატულ ნაწარმოებს იმთავითვე სცენური განსახიერების პერსპექტივაში ამუშავებს. მას პიესა დასრულებულ მხატვრულ ნაწარმოებად მხოლოდ სცენაზე განსახიერების შემდეგ მიაჩნდა. მთელი თავისი შეგნებული სიცოცხლის მანძილზე ეძებდა იგი სცენას თავისი პიესების მხატვრული ხორცშესხმისათვის და ვერ პოულობდა, ან თუ იპოვნიდა, ისიც ძალიან იშვიათად და მხოლოდ მუშათა კლუბების სახით. მართალია, ასე თუ ისე იცნობდნენ „სამგროშიანი ოპერის“ ავტორს, რომელიც უკვე 30-იანი წლების დასაწყისამდე გახმაურდა კურტ ვაილის მუსიკის წყალობით, მაგრამ ვერავინ ბედავდა თანამშრომლობას „დედა კურაჟისა“ და „არტურო უის“ ავტორთან.

ბერტოლტ ბრეჰტის ახალი შემოქმედებითი სიცოცხლე უფრო გვიან, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის შექმნის შემდეგ დაიწყო. ახალი გერმანიის მთავრობამ, მიუხედავად დიდი ნგრევისა და სიძნელეებისა, ბრეჰტს შიფბაუერდამზე სანახევროდ გადარჩენილი ძველებური თეატრალური შენობა გადასცა და წარმატებები უსურვა ახალი თეატრის შემქმნელს. ასეთი თეატრი მართლაც შეიქმნა 1949 წელს. ეს იყო „ბერლინერ ანსამბლი“. ბრეჰტმა მოახერხა ძველი მეგობრების შემოკრება და თავის მეუღლესთან, გამოჩენილ მსახიობთან ელენე ვაიგელთან ერთად მეტად რთულ პირობებში ახალი თეატრალური ცხოვრება დაიწყო.

პირველი პრემიერა „ბერლინერ ანსამბლმა“ 1949 წლის 11 იანვარს წარმოადგინა. ეს იყო „დედა კურაჟი და მისი შვილები“, რომელიც პიესის ავტორმა თავის ძველ მეგობართან ერიჰ ესგელთან ერთად დადგა.

ბერტოლტ ბრეჰტის ხელოვნების თეორია ვაიმარის რესპუბლიკის ბურჟუაზიულ თეატრთან ბრძოლის პირობებში ჩაისახა. იგი დაუპირისპირდა როგორც გერმანიის თეატრებში იმ დროს გავრცელებულ მელოდრამატიზმსა და არაფრისმთქმელ სანტიმენტალობას, ასევე ექსპრესიონისტულ და ნატურალისტურ დრამატურგიას. ბრეჰტმა შედარებით სწრაფად განვლო ბურჟუაზიული სამყაროს წინააღმდეგ ანარქისტულ-ინდივიდუალისტური ამბოხების პერიოდი („ბაალი“, „ქალაქთა სი-

ხშირეში", „დაფდაფი ღამით") და უკვე 20-იანი წლების ბოლოს თავის ახალ თეორიას პირველად გვაწვდის „ეპიკური თეატრის" თეორიის სახელწოდებით. სწორედ ამ დროიდან იგი ინტენსიურად სწავლობს მარქსიზმ-ლენინიზმს, მას უკავშირებს თავის ესთეტიკურ იდეალს და სამყაროს გარდაქმნის რევოლუციურ პროცესს მშვენიერების განცდის ძირითად წყაროდ აცხადებს. ბრეჰტის „ეპიკური თეატრის" თეორია ცარიელ ადგილზე არ წარმოშობილა. მისმა ავტორმა ახალ კლასობრივ ვითარებაში, ბუნებისა და საზოგადოების შესახებ ახალი მეცნიერების საფუძველზე შემოქმედებითად აითვისა ჰეგელის შეხედულებები „დრამატულ პოეზიაზე", გოეთესა და შილერის აზრები დრამატულ ხელოვნებაზე, განმანათლებელთა (დიდრო, ლესინგი) ესთეტიკის ზოგიერთი დებულება და ა. შ. რაც მთავარია, ბრეჰტი მარტო არ იყო თეატრალური ცხოვრების განახლებისათვის ბრძოლაში. ამავე საქმისათვის იღწვოდნენ იმავე წლებში ე. პისკატორი, ვ. მეირჰოლდი, ე. ვახტანგოვი და სხვ. პირველად პისკატორმა წამოაყენა „ეპიკური თეატრის" ზოგიერთი პრინციპი.

მიუხედავად ამისა, ბრეჰტის დამსახურება ახალი თეატრისათვის ბრძოლაში განსაკუთრებით დიდია. შეხედულებები „ეპიკურ თეატრზე" მან მწყობრი სისტემის სახით ჩამოაყალიბა და მთელი შეგნებული სიცოცხლის მანძილზე მის თეორიულ სრულყოფასა და პრაქტიკულ გამართლებას ცდილობდა.

20-იანი წლების ბოლოს ბრეჰტი ძველ დრამატულ თეატრს უპირისპირდება და მისი „დრამატული ფორმის" საწინააღმდეგოდ ახალი თეატრის „ეპიკურ ფორმას" ასე აყალიბებს:

თეატრის ეპიკური ფორმა	თეატრის დრამატული ფორმა
წარმოადგენს მოქმედებას, ითრევს მაყურებელს მოქმედებაში, ცვლის მის აქტიურობას	წარმოადგენს თხრობას, მაყურებელს აქცევს დამკვირვებლად, ზრდის მის აქტიურობას,
მაყურებელს აღუძრავს ემოციებს,	აიძულებს მიიღოს გადაწყვეტილება
გადაჰყავს იგი სხვა ვითარებაში, მოვლენათა ცენტრში აყენებს, აიძულებს მას განიცადოს ყოველივე	მაყურებელს სხვა ვითარებას უჩვენებს. მაყურებელს უპირისპირებს მოვლენებს და აიძულებს მას გაერკვეს მათში
შთაგონება	
მაყურებელი დაინტერესებულია კვანძის გახსნით. უშუალოდ მოქმედებს მაყურებლის გრძნობაზე	მაყურებელს აინტერესებს მოქმედების მსვლელობა.. ყიმართულია მაყურებლის გონებისაკენ

შენიშვნებიდან ოპერისადმი — „ქალაქ მაჰაგონის აღმავლობა და დაცემა" (1929) მოვიყვანთ კიდევ რამდენიმე ადგილს, რომლებშიც

ბრეჰტი „ეპიკური თეატრის“ ახალ მოთხოვნებს უპირისპირებს „დრამატული თეატრის“ ტრადიციულ ნორმებს:

დრამატული თეატრი	ეპიკური თეატრი
ადამიანი წარმოდგენილია როგორც ნაცნობი	ადამიანი კვლევა-ძიების ობიექტია
უცვლელი ადამიანი	ადამიანი, რომელიც იცვლება და, რომლის შეცვლაც შეიძლება
ხცენები ერთიმეორისათვის	ყველა სცენა დამოუკიდებლად თავისთვის
განვითარება სწორხაზოვანი. ევოლუციური გარდუვალობა	განვითარება მრუდეებში. ნახტომები
ადამიანი — როგორც ჩამოყალიბებული	ადამიანი — როგორც პროცესი
გრძნობა	გონება

თეატრისა და დრამატურგიისათვის მეტად მნიშვნელოვანი ზოგიერთი მომენტის ამგვარი მკვეთრი დაპირისპირების გამო, განსაკუთრებით გრძნობისა და გონების ამგვარი გათიშვით ბრეჰტის „ეპიკურ თეორიას“ იმთავითვე მრავალი მოწინააღმდეგე გამოუჩნდა. ბევრს ახლაც მიაჩნია, რომ ბრეჰტი — „აზრის მწერალი“ აშკარად უგულებელჰყოფს ადამიანის გრძნობად-ემოციურ სამყაროს. ჩქმალავს მის როლს მაყურებლისა და თეატრის ურთიერთობის პროცესში. ამგვარი შთაბეჭდილება მართლაც რჩება ბრეჰტის ზოგიერთი თეორიული წერილის გაცნობის დროს, განსაკუთრებით 20-იანი წლების ბოლოს და 30-იანი წლების დასაწყისში, როცა იგი „გონების გადარჩენისათვის“ იბრძოდა. მაგრამ, ცხადია, არსებითად ბრეჰტი — თეორეტიკოსი ყოველთვის გრძნობა-გონების დიალექტიკური ერთიანობის პრინციპს იცავდა მხატვრული შემეცნების პროცესში და არასოდეს თიშავდა მათ ისე, როგორც ეს მოცემულ სქემაზეა გაკეთებული.

იგი ყოველთვის კრიტიკულად აფასებდა თავისივე მიღწევებს და შემოქმედებითად უდგებოდა როგორც სხვის, ასევე საკუთარ ნააზრევს. მოღვაწეობის ბოლო პერიოდში „ეპიკური თეატრის“ ნაცვლად „დიალექტიკურ თეატრს“ ხმარობდა; ამით მას უნდოდა თავიდან აეცილებინა, როგორც ის ზოგიერთი უხერხულობა და ცალმხრივობა რაც „ეპიკურის“ ცნებას ახასიათებს, ასევე (და ეს მთავარია), მიეთითებინა იმ თვისობრივ გარდაქმნაზე, რაც „ეპიკური თეატრის“ თეორიამ განიცადა ორი ათეული წლის მანძილზე, ვიდრე ის „დიალექტიკური თეატრის“ თეორია გახდებოდა.

„ეპიკური თეატრის“ თეორიის ძირითადი პრინციპები ბერტოლტ

ბრეჰტმა უფრო სრულყოფილად ჩაოაყალიბა შედარებით გვიან თეორიულ შრომაში — „მცირე ორგანონი თეატრისათვის“ (1948). ისე როგორც „ახალ ორგანონში“ ბეკონმა აზროვნების ინდუქციური მეთოდი შუასაუკუნეების სქოლასტიკურ აზროვნებას დაუპირისპირა. ასევე ბრეჰტმაც „მცირე ორგანონით“ ძველი, ანუ როგორც ის უწოდებს, „არისტოტელური თეატრის“ იმ ტრადიციებს შეუტია, რომლებიც მას მარქსისტულ-დიალექტიკური აზროვნების ეპოქაში საკმარისად აღარ მიაჩნია. იგი ლაპარაკობს „მეცნიერული ეპოქის“ თეატრზე, რომელმაც ძველი მოღვაწეობა ახალ თეორიულ და პრაქტიკულ საფუძველზე უნდა გაშალოს.

„ორგანონის“ პირველივე პარაგრაფში ბრეჰტი „თეატრს“ ასე განმარტავს: „თეატრი ესაა ცოცხალ სურათებში ნამდვილი ან მოგონილი ამბების წარმოსახვა, რომელიც ადამიანთა ურთიერთობას ისე გვიჩვენებს, რომ ადამიანები გაართოს“. ამავე აზრს მეორე პარაგრაფშიც იმეორებს: „...ყველაზე უფრო ზოგადი ამოცანა დაწესებულებისა, რომელსაც „თეატრი“ ეწოდება — სიამოვნების მინიჭებაა“... „გართობა“, „სიამოვნება“, „ტკბობა“ — სწორედ ის ცნებებია, რომლებითაც ბრეჰტი სხვა თეორიულ შრომებშიაც მსჯელობს, მაგრამ, როგორც დავინახეთ, მათი შინაარსი დიამეტრალურად უპირისპირდება იმას, რაც ჩვენთვის იდეალისტური ესთეტიკიდანაა ცნობილი. ბრეჰტი განასხვავებს „კმაყოფილების მაღალ და დაბალ ფორმებს“, ანდა „კმაყოფილების სუსტ (მარტივ) და ძლიერ (რთულ) სახეობებს“ და ესთეტიკური ტკბობის ყველაზე „მაღალ ფორმად“, ხელოვნებაში განსახიერებული ესთეტიკურის ჰეშმარიტ სათავედ საზოგადოებრივი ცხოვრების, ადამიანთა შრომითი საქმიანობის, სინამდვილის გარდაქმნით გამოწვეულ სიამოვნებას მიიჩნევს. ბ რ ე ჰ ტ ი ს ა თ ვ ი ს მ თ ა ვ ა რ ი ა, მ ა ყ უ რ ე ბ ე ლ მ ა ბ ო ლ ო მ დ ე შ ე ი ნ ა რ ჩ უ ნ ო ს კ რ ი ტ ი კ უ ლ ი დ ა მ ო კ ი დ ე ბ უ ლ ე ბ ა ს ც ე ნ ა ზ ე ნ ა ხ უ ლ ი ს ა დ მ ი; სანახაობა წარმოდგენილი უნდა იყოს ისე, რომ მაყურებელი არ აღმოჩნდეს ჩათრეული მოქმედების განვითარებაში, ისე რომ არ მოიშალოს კრიტიკული დამოკიდებულება, არ შესუსტდეს გონების ფხიზელი თვალი. ბრეჰტი მაყურებლის კრიტიკული აზროვნების გაძლიერების საშუალებებს ეძებს. იგი წინააღმდეგია ისეთი სანახაობისა, რომელმაც „წმინდა თეატრალური განცდებით“ მაყურებელი შეიძლება აიყოლოს და დააბნიოს.

თეატრი, რომელიც „სინამდვილეში უნდა იჭრებოდეს“, ბრეჰტის აზრით, არ შეიძლება დაკმაყოფილდეს სინამდვილის მხოლოდ შემეცნებით. „...ჩვენმა თეატრმა, — ვკითხულობთ „მცირე ორგანონში“, — უნდა აღძრას შემეცნების სურვილი და უნდა გააღვივოს სინამდვილის გარდაქმნით გამოწვეული კმაყოფილების გრძნობა. ჩვენი მაყურებელი

არა მარტო უნდა ხედავდეს, თუ როგორ ვათავისუფლებთ მიჯაჭვულ პრომეთეს, არამედ თვით სურვილი მისი განთავისუფლებისა უნდა ინერგებოდეს მასში“...

ახალი დროის ხელოვნებაში, ბრეჰტის მიხედვით, მთავარია აისახოს ბუნებისა და საზოგადოების გარდაქმნის პროცესი, რაც თავისთავად წარმოუდგენელია ადამიანის სინამდვილისადმი შემოქმედებითი, კ რ ი ტ ი კ უ ლ ი დამოკიდებულების გარეშე. მხატვრული შემოქმედებისა და თეატრალური ხელოვნების პირდაპირი და მთავარი ამოცანაა ხელი შეუწყოს პიროვნების შემოქმედებითი, კრიტიკული აზროვნების განვითარებას; ამ დიადი მისიის შესრულება, ბრეჰტის აზრით, სავსებით შეუძლია „ეპიკურ“ ანუ „დიალექტიკურ“ თეატრს, როგორც სულიერი აღზრდის ე რ თ-ე რ თ საშუალებას „მეცნიერების საუკუნის“ ხელოვნებაში.

„ეპიკური თეატრის“ ამ ძირითადი მიზნის შემოქმედებით პრაქტიკაში მიღწევისათვის ბერტოლტ ბრეჰტმა დრამატულ და თეატრალურ საშუალებათა მთელი სისტემა შექმნა. ამ სისტემის ქვაკუთხედია „გ ა უ ც ხ ო ე ბ ი ს ე ფ ე ქ ტ ი“, რომელსაც, თანახმად ბრეჰტის თეორიისა, გამოვლენის სამი ძირითადი სფერო აქვს: დრამის აგებულება, სცენის სტრუქტურა და მსახიობის თამაშის მანერა. „გაუცხოების ეფექტს“, როგორც მხატვრულ-შემოქმედებით საშუალებათა კომპლექსს, თავისებურად აღწევენ დრამატურგი, რეჟისორი და მსახიობი.

ბრეჰტის „გაუცხოების ეფექტი“ არ არის ფორმალური ექსპერიმენტი ან კიდევ „ეპიკური თეატრის“ ადრეული პრიმიტიული საფეხურის განახლება, როგორც ზოგიერთს (მაგ., ფრიც ერპენბეკს) ჰგონია. თვით ბრეჰტის სიტყვებით — „ანტიკური და შუა საუკუნეების თეატრი აუცხოებდა თავის პერსონაჟებს ადამიანისა და ცხოველის ნიღბებით, აზიური თეატრი დღესაც იყენებს გაუცხოების მუსიკალურ და პანტომიმურ საშუალებებს. ს ა ზ ო გ ა დ ო ე ბ რ ი ვ ი მ ი ზ ნ ე ბ ი ა მ ძ ვ ე ლ ი ე ფ ე ქ ტ ე ბ ი ს ა ჩ ვ ე ნ ი ს ა გ ა ნ ს რ უ ლ ი ა დ გ ა ნ ს ხ ვ ა ვ ე ბ უ ლ ი ა...“

არის ცდები „გაუცხოების ეფექტი“ მოსწყვიტონ ბრეჰტის შემოქმედების იდეურ-შინაარსობრივ მხარეს (ჰ. ბიოკმანი), ანდა ამტკიცონ „გაუცხოების ტექნიკის ჰეგელიანიზმი“, „გაუცხოების ეფექტის“ „მარქსისტული საფუძვლების ჰეგელიანიზმი“ (ჰ. შეფერი).

„გაუცხოების ეფექტი“ ორგანული ნაწილია ბერტოლტ ბრეჰტის ესთეტიკისა, რომლის მეთოდოლოგიური საფუძველიც მარქსისტულ-ლენინური ფილოსოფიაა. სწორედ ამით აიხსნება რეალიზმის თეორიის დამუშავების მეტად მაღალი დონე, რომელიც დრამატურგის და რეჟისორის კრიტიკულ წერილებსა, ფრაგმენტებსა და ჩანაწერებშია

მოცემული („წერის რეალისტური მანერის სიფართოვე და მრავალმხრივობა“, „ხალხურობა და რეალიზმი“, „რეალიზმი და დიალექტიკა“ და ბევრი სხვა). „რეალიზმის ცნება სიფართოვეს გულისხმობს და არა შეზღუდულობას... ჩვენ — წერს ბრეჰტი, — ჩვენი ესთეტიკა, ისე როგორც მორალი, ჩვენი ბრძოლის მოთხოვნილებიდან გამოგვყავს“. „დიადი ცნება რეალიზმისა, — გვაფრთხილებს იგი, — არ უნდა გახდეს რამდენიმე სახელის მონოპოლია. რეალისტური ნიშნავს საზოგადოებაში მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების აღმოჩენას; გაბატონებული შეხედულებების კრიტიკას იმ კლასის პოზიციებიდან, რომელსაც სიძნელეების გადალახვის ყველაზე ფართო პროგრამა აქვს; განვითარების მომენტის ხაზგასმას“.

რეალიზმის თეორიის აქტუალური საკითხების დამუშავების თვალსაზრისით, აგრეთვე ბრეჰტის — მწერლისა და თეატრალური მოღვაწის შეხედულებათა განვითარების საჩვენებლად, განსაკუთრებით საინტერესოა 1954 წელს დაწერილი თეზისები „სოციალისტური რეალიზმი თეატრში“ (ბრეჰტის არქივი, 1880/115, აგრეთვე 12/47-48) და ფრაგმენტები სოციალისტურ რეალიზმზე (არქივი, 150/12-13; 49/05, 49/05-06, 07-08 და სხვ.).

სოციალისტური რეალიზმი — ვკითხულობთ პირველ თეზისში — ნიშნავს სოციალისტური პოზიციიდან ადამიანთა თანაცხოვრების მართალ ასახვას ხელოვნების საშუალებათა გამოყენებით. ასახვა უნდა იყოს ისეთი, რომ შექმნას წარმოდგენა სოციალურ მოძრაობაზე და წარმოშვას სოციალისტური იმპულსები. სოციალისტურ რეალიზმში არის კმაყოფილება, რომელსაც წარმოშობს საზოგადოების მეშვეობით ადამიანის ბედის სრულყოფის შესაძლებლობა.

ბრეჰტი შემდეგ იმეორებს ცნობილ დებულებას, რომ სოციალისტური რეალიზმი სინამდვილეს მის წინააღმდეგობრივ განვითარებაში გვიჩვენებს, რომ ხასიათები და მოვლენები უნდა იყვნენ ისტორიული, ცვალებადი და წინააღმდეგობრივი. „ეს ნიშნავს, — ნათქვამია მესამე თეზისში,—დიდ გარდატეხას. საჭიროა სერიოზული მუშაობა, რათა ვიპოვოთ ასახვის ახალი საშუალებები“.

სოციალისტური რეალიზმი ბრეჰტისათვის შემოქმედებითი მეთოდია, რომელიც მრავალგვარი მხატვრული სტილის განვითარების საშუალებას იძლევა. იგი წინააღმდეგია სოციალისტური და კრიტიკული რეალიზმის ისეთი დაპირისპირებისა, რომელმაც შეიძლება „არაკრიტიკული რეალიზმი“ დააკანონოს (არქივი, 49/06-07).

სოციალისტური რეალიზმი, ბრეჰტის სიტყვებით „მებრძოლი ხელოვნებაა“, მებრძოლი კაცობრიობის დიადი მომავლისათვის.

„მებრძოლი ხელოვნების“ თეორიაში „გაუცხოების ეფექტს“ საპა-

ტიო ადგილი უჭირავს. იგი ასახვის „ახალი საშუალებების“ ძიების შედეგია. „გაუცხოების ეფექტი“ თავისთავად არ არის ბრეჰტის მიგნება თუ აღმოჩენა. „სტილისტური თვალსაზრისით, — ამბობს თვით ბრეჰტი, — ეპიკური თეატრი არ წარმოადგენს რაიმე განსაკუთრებულ ახალს“. მის ელემენტებსა და ცალკეულ ფორმებს ბრეჰტი პოულობს როგორც ყოველდღიურ ცხოვრებაში, ასევე ანტიკურ, შუასაუკუნეებისა და ახალი დროის ხელოვნებაში. ბრეჰტმა ისინი მხოლოდ შემოქმედებითად აითვისა, ერთიანი სისტემა შექმნა და თვისებრივად ახალი მიზნებისათვის გამოიყენა. ყოველ წაბიჯს ამ მიმართულებით იგი „ცდას“ უწოდებს, ერთ-ერთ „ცდას“ ახალი ეპოქის ახალი ხელოვნების შექმნისა.

ასეთი „ცდა“ არ შეიძლება ყველგან წარმატებით დაგვირგვინდეს. „დიდი ერების უმრავლესობა დღეს არ ცდილობს საკუთარ პრობლემებზე თეატრში ილაპარაკოს. ლონდონი, პარიზი, ტოკიო და რომი თეატრებს სრულიად სხვა მიზნებს უსახავენ“. საზოგადოებრივი პრობლემების გარეშე „ეპიკური თეატრი“ ვერ იარსებებს (ბრეჰტი, „შეიძლება ეპიკური თეატრი ყველგან იყოს?“, 1936, იხ. „შრიფტენ ცუმ თეატერ“, ტ. III, გვ. 70).

ბერტოლტ ბრეჰტის ხელოვნების თეორიისა და შემოქმედებითი პრაქტიკის მნიშვნელობა საყოველთაოდ აღიარებულია. მაგრამ თუ მაინც ჯერ კიდევ ბევრია „ურწმუნო თომა“, ეს, ძირითადად, ბრეჰტის მემკვიდრეობის მხატვრული თავისებურებითაა გამოწვეული. „პატარა საუბარში ურწმუნო თომასთან“ („შრიფტენ ცუმ თეატერ“, ტ. III) და ფრაგმენტებში, რომლებშიც ლაპარაკია იმ „ბანალურ და გავრცელებულ შეცდომებზე“, რაც, „ურწმუნოთა“ აზრით, „ეპიკურ თეატრს“ და მის თეორიას აქვს, ბრეჰტი კიდევ და კიდევ განმარტავს, რომ მთელი მისი შემოქმედება „მეცნიერული საუკუნის“ ახალი საზოგადოების მიზნებს ემსახურება.

ბერტოლტ ბრეჰტის — დრამატურგისა და რეჟისორის თეორიამ და შემოქმედებითმა პრაქტიკამ საქვეყნოდ ცხადჰყო, რომ რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდი „სიფართოვეს გულისხმობს და არა შეზღუდულობას“, რომ მის საფუძველზე შეიძლება განვითარდეს მრავალგვარი მხატვრული სტილი და ფორმა. უფრო მეტიც. ბრეჰტმა თვით უჩვენა ყველას ის დიდი მხატვრული შესაძლებლობანი, რასაც რეალიზმი გულისხმობს. მთელი მისი შემოქმედება, მისივე სიტყვებით, არის „სერიოზული მუშაობა, რათა ვიპოვოთ ასახვის ახალი საშუალებები“. საკუთარი კანონზომიერია, რომ ამ „სერიოზულმა მუშაობამ“ მთელი მსოფლიოს პროგრესული ხელოვნების წარმომადგენელთა ყურადღება მი-

იქცია. მოწინავე თეატრალურმა მოღვაწეებმა ახლებურად წაიკითხეს ბრეჰტის პიესები და ფიქრი დაიწყეს მათი მხატვრული განსახიერების ახალ ფორმებზე. დრამატურგთა ერთმა ნაწილმა კი ბრეჰტისეული „ეფექტის“ თავისებური გააზრება და გამოყენება სცადა თავიანთ ნაწრმოებებში. აქ შეიძლება დავასახელოთ ამერიკელი არტურ მილერი, შვეიცარიელები — ფრიდრიჰ დიურენმატი და მაქს ფრიში, გერმანელი ჰელმუტ ბაიერლი, „ირკუტსკის ისტორიის“ ავტორი არბუზოვი, ფრანგი სელოვანი არტურ ადამოვი და სხვ.

პროგრესული ხელოვნების მოღვაწენი, როგორც მოსალოდნელი იყო, ბრეჰტის პიესების მსოფლიოს სცენებზე ტრიუმფალური სვლის საფუძვლად ჰუმანისტური და დემოკრატიული იდეების უაღრესად მაღალმხატვრულ და ორიგინალურ დამუშავებას თვლიან. ცნობილი გერმანელი რეჟისორი ვოლფგანგ ლ ა ნ გ ჰ ო ფ ი წერს: „თეორიისა და პრაქტიკის, პარტიულობისა და ხელოვნების ერთიანობამ, შემეცნების დიალექტიკური მეთოდის თანმიმდევრულად გამოყენებამ შესაძლებლი გახადა სცენაზე რეალური ცხოვრებისეული მოვლენების ჩვენება, ხოლო თვით სცენას ღირსება და სიცოცხლე დაუბრუნა“ („Theater der Zeit“, 1964, №4, S. 13). კაპიტალისტურ სამყაროში ბრეჰტის წარმატება ვ. ლანგჰოფს მიაჩნია „რეალიზმის გამარჯვებად მისტიციზმზე, სუბიექტივიზმზე და „აბსურდის“ ხელოვნებაზე“. ადვილი როდია თავი დააღწიო ბრეჰტის შემოქმედების ინტელექტუალურ ძალასა და ლოგიკას — დასძენს იგი. რა არის ბრეჰტის ნაწარმოებთა საერთო წარმატების საფუძველი? — აყენებს კითხვას ა. ა დ ა მ ო ვ ი და იქვე პასუხობს: ის, რომ ბრეჰტის ნაწარმოებები განიხილავენ ჩვენი ეპოქის განსაკუთრებით აქტუალურ პრობლემებს; ბრეჰტმა თეატრი ბურჟუაზიული განცხრომის სფეროდან გამოიყვანა და მუშათა კლასის აღზრდის საშუალებად აქცია, — ამბობს საად არდაში, ქაიროს თეატრის დირექტორი და რეჟისორი; „ბრეჰტის შემოქმედება რევოლუციურია და დიდი განმათავისუფლებელი სიმართლის შემცველი“, — აღნიშნავს „პიკოლო თეატრის“ ხელმძღვანელი ჯ ო რ ჯ ი ო შტრელერი; ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის სფეროში ახალი მასშტაბების შექმნა, — ბრეჰტის დამსახურებაა — შენიშნავს ცნობილი საბჭოთა რეჟისორი რ. ს ი მ ო ნ ო ვ ი. ბრეჰტის შემოქმედების მსოფლიო რეზონანსსა და მნიშვნელობაზე წერენ და ლაპარაკობენ გამოჩენილი ინგლისელი დრამატურგი ჯონ პრისტლი, უნგრელი პროფესორი ფერენც პონტი, ინგლისელი რეჟისორი ბერნარდ მაიელი, ბელგრადის უნივერსიტეტის პროფესორი მილიან მოიასევიჩი, ჩვენი — ნ. ოხლოპკოვი და ჩეკრი სხვა.

მაგრამ, ცხადია, ბრეჰტის პიესები ყველგან ასე არ წაუკითხავთ. და-

სავლური მოდერნიზმის დამცველები დღესაც „არ წყალობენ“ ბრეჰტს და თუ მაინც გამოჩნდება ხოლმე მათ სცენაზე ეს „ამაფორიაქებელი ხელოვანი“, მაშინვე დაიწყება ლაპარაკი „ეპიკური თეატრის“ სანახაობით შესაძლებლობებსა და ფორმალისტურ ექსპერიმენტებზე; ბევრგან ბრეჰტის მხოლოდ იმ პიესებს დგამენ, რომლებშიაც, მათი აზრით, ძირითადი სანახაობითი მხარეა. არის შემთხვევები, როცა ზოგიერთი პიესის რეჟისორული ინტერპრეტაცია აშკარად ეწინააღმდეგება ავტორის ჩანაფიქრს ან კიდევ, როცა თვითნებურად ცვლიან და ამახინჯებენ ავტორისეულ ტექსტს. ამ მხრივ, ალბათ, ყველას გადააჭარბა დასავლეთ გერმანიის ცალკეულმა თეატრებმა და მათმა მუშაკებმა, რომლებიც ერთი ხელით ებღაუჭებიან მე-20 საუკუნის გერმანელი კლასიკოსის სახელსა და ავტორიტეტს, ხოლო მეორეთი „ასწორებენ“ ბრეჰტის ცალკეულ პიესებსა და სცენებს. სანიმუშოდ დავასახელებთ მხოლოდ ერთ მაგალითს.

„კავკასიური ცარცის წრე“ გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ბევრმა თეატრმა დადგა. ამ თეატრებს არ მოსწონდათ პიესის პირველი ნაწილი, ე. წ. პროლოგი „დავა ველის გამო“, სადაც სოციალისტური საზოგადოების ფონია მოხაზული, ამიტომ იმგვარად ცვლიდნენ მას, რომ ბრეჰტისეული სცენიდან არაფერი რჩებოდა. 1962 წელს მიუნჰენის თეატრმა „კამერშპილემ“ პროლოგი საერთოდ უარყო და, მიუხედავად ე. ვაიგელისა და სხვების პროტესტისა, პიესა ფაქტიურად შესავალი სცენის გარეშე წარმოადგინა. ამგვარი მანიპულაცია კი არსებითად იმას ნიშნავს, რომ პიესას ხელოვნურად ჩამოაცილო ემპირული პლანი, რომელშიაც თანამედროვეობის აქტუალური საკითხებია დასმული და შეინარჩუნო მხოლოდ პირობითი — ზღაპრული ფონი, რომელიც პროლოგში წარმოდგენილი ამბის „გაუცხოებას“ ემსახურება. სხვაგვარად, „კავკასიური ცარცის წრის“ შესავალი სცენების უარყოფით უარყოფილია თვით პიესის ძირითადი იდეა, ახსნილია ის მძლავრი ბრეჰტისეული პროექტორი, რომელიც თანამედროვეობის სხივით მთელ პიესას ანათებს.

„ჯვაროსნული ლაშქრობა ბრეჰტის წინააღმდეგ“ — ასეთი სათაური აქვს გერმანელი კრიტიკოსის ანდრე მიულერის წიგნს, რომელშიც გადმოცემულია ამგვარი ფაქტები დასავლეთ გერმანიის თეატრალური ცხოვრებიდან.

საბჭოთა სცენაზე ჰუმანისტი და დემოკრატი ბრეჰტი მთელი ხმით ამეტყველდა. ეს სავსებით კანონზომიერია, რადგან პროგრესულ თეატრალურ ტრადიციებზე აღზრდილმა საბჭოთა რეჟისორებმა ადვილად მიაგნეს აზრის სამყაროს, რომელსაც ბრეჰტი ჰქვია. მაგრამ მათ ასევე ადვილად ვერ მონახეს ბრეჰტის იდეური სამყაროს მხატვრულად ასახვის საშუალებები, მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად თვით ბრეჰტი იძლე-

ვა თავისივე პიესების მეტად საინტერესო კომენტარს, პერსონაჟებისა და სცენების დრამატურგიულ და რეჟისორულ დახასიათებას.

ბრეჰტი — რეალიზმის თეორეტიკოსი დრამატურგიასა და თეატრალურ ხელოვნებაში, სინამდვილის ასახვის მხატვრულ ფორმათა და საშუალებათა დაუცხრომელი მაძიებელი „მეცნიერების საუკუნეში", თავისი მემკვიდრეობით ახლოს მოვიდა საბჭოთა სინამდვილესთან. ამიტომ მისი დამკვიდრება ჩვენი თეატრების რეპერტუარში სავსებით კანონზომიერი ფაქტია. სამწუხარო მხოლოდ ისაა, რომ ზოგიერთმა თეატრმა ვერ გაიგო ამ ფაქტის კანონზომიერება და იგი მოდური გატაცების შედეგად ჩათვალა. ბრეჰტი რომ მოდა არ არის, ეს ვერც თეატრალური კრიტიკოსების ერთმა ნაწილმა გაიგო. მათ ჯერ კიდევ ვერ ახსნეს სათანადოდ ბრეჰტის შემოქმედების თავისებურებანი, ვერ უჩვენეს ის იდეური და მხატვრული სიმდიდრე, რითაც მისი პიესები ახალი ძალით ამეტყველდნენ ჩვენ დღეებში. იგივე ითქმის ცალკეულ რეჟისორებზეც. მათ ისიც კი ვერ განსაზღვრეს სწორად, რომელი ნაწარმოებები შეერჩიათ თავიანთი თეატრებისათვის, როგორ მხატვრულ გადაწყვეტას თხოულობდა ესა თუ ის პიესა. ამგვარი რეჟისორისათვის, ცხადია, ბრეჰტი მოდაა და არა კანონზომიერება.

საბჭოთა სცენაზე ბრეჰტის პიესების წარმოდგენის დადებით ცდად ჩემთვის ცნობილი ნიმუშებიდან უნდა მივიჩნიო „არტურო უის კარიერა" ლენინგრადის აკადემიურ თეატრში (რეჟისორი ე. აქსერი), „კეთილი ადამიანი სეზუანიდან" მოსკოვის დრამისა და კომედიის თეატრში (რეჟისორი ი. ლიუბიმოვი) და ნაწილობრივ „კავკასიური ცარცის წრე" მოსკოვის გოგოლის სახელობის დრამატულ თეატრში (რეჟისორი ა. დუნაევი). ეს სპექტაკლები არ იმეორებენ „ბერლინერ ანსამბლის" „მოდელებს", მაგრამ მაინც ახლოს არიან თეატრალური ხელოვნების ბრეჰტისეულ ნიმუშებთან. დასახელებულმა რეჟისორებმა სწორად გაიგეს ბრეჰტის „ეპიკური" ტილოს თავისებურებანი, დროულად მიხვდნენ, რომ ამ პიესების მხატვრული ხორცშესხმა არ შეიძლებოდა „ჩვეულებრივი" დრამატული საშუალებებით.

ამასვე ვერ ვიტყვით მოსკოვის მაიაკოვსკის სახელობის თეატრის სპექტაკლებზე — „კავკასიური ცარცის წრე" (რეჟისორი ვ. დუდინი) და „დედა კურაჟი" (რეჟისორი მ. შტრაუხი), აგრეთვე „სამგროშიანი ოპერაზე" სტანისლავსკის სახელობის დრამატულ თეატრში (რეჟისორი ს. ტუმანოვი). მიუხედავად ზოგიერთი მიგნებისა, სპექტაკლებში დაცული არ არის ბრეჰტის რამდენიმე მნიშვნელოვანი მითითება, დარღვეულია „ეპიკური დრამის" მოთხოვნები, არ იგრძნობა სტილის ერთიანობა.

ცნობილია, რომ „კავკასიურ ცარცის წრეში" ბრეჰტი არ იცავს ისტ-

ორიულ კოლორიტს, პირობითად მოხაზული ქართულ-აღმოსავლური ფონი მხოლოდ „გაუცხოების ეფექტისათვის“ არის გამოყენებული. ამიტომ უხეში შეცდომაა პიესის, ასე ვთქვათ, ქართულ ყაიდაზე დადგმა, მოჩვენებითი ქართულ-აღმოსავლური ფონის დაახლოებით მაინც ისე წარმოდგენა, როგორც ეს ისტორიულ სინამდვილეს შეეფერება. რეჟისორი ვ. დუდინი კი მუსიკასა და ტანსაცმელსაც ქართული ისტორიული კოლორიტის შექმნისთვის იყენებს და ამით არსებითად ცელის პიესის ხასიათს. ბრეჰტს რომ ქართული სინამდვილის წარმოსახვა ნდომებოდა, იგი ადვილად მოახერხებდა ამას და არ აურევდა ერთმანეთში ქართულსა და საერთოდ აღმოსავლურს, ჩრდილო კავკასიასა და აზერბაიჯანს, თბილისსა და ასტრახანს.

სხვაგვარად ეწინააღმდეგება ბრეჰტის კონცეფციას „დედა კურაჟი“ მ. შტრაუხის ინტერპრეტაციით. პიესაში, როგორც ვიცით, დედა კურაჟი მხოლოდ ერთხელ (მეექვსე სურათის ბოლოს) წარმოთქვამს, ისიც ხმადაბლა, სიტყვებს: „წყეულიმც იყოს ომი“. ეს იმიტომ, რომ ბრეჰტი ყოველთვის ცდილობდა იდეა მთელი ნაწარმოებიდან, მთელი მოქმედებიდან გამოსულიყო მასზე ყოველგვარი საგანგებო მითითების გარეშე. თანაც, ეს არის სიტყვები შვილის სიკვდილით გულმოკლული დედისა და არა ადამიანისა, რომელსაც გარკვეული წარმოდგენა აქვს ომის სოციალურ მიზეზებზე, საზოგადოების მამოძრავებელ ძალებზე. წელმოწყვეტილი, დაუძლურებული კურაჟი, რომელსაც ომმა „ჭკუა ვერ ასწავლა“, შვილების დაღუპვის შემდგომ თვით შეებმება ფურგონში და ლასლასით ისევ ბრძოლის ველისაკენ მიდის, რათა ჯარისკაცებთან წვრილმანების ვაჭრობით შეინარჩუნოს არსებობა. ამგვარი ფინალი უშუალოდ გამომდინარეობს ბრეჰტის შეხედულებებიდან ნახულისადმი მაყურებლის „კრიტიკული დამოკიდებულების“ შესახებ, რაც მაყურებლის აზროვნების გააქტიურებასა და სწორი ლოგიკური დასკვნების გაკეთებას გულისხმობს. ბრეჰტი წერს: „ამ პიესაში... კურაჟი მომხდარი კატასტროფიდან, როგორც ხედავთ, ვერაფერს სწავლობს... მაგრამ აქ დრამატურგი რეალისტი იყო. მართალია, კურაჟი ვერაფერს სწავლობს, მაგრამ, ჩემი აზრით, მაყურებელი მაინც ისწავლის რაიმეს, როცა მას უცქერის“ („კრებული „თეატერარბაიტ“, გვ. 255). პიესის ავტორი დარწმუნებულია, რომ მაყურებელი ამგვარი ფინალის შემდეგ იტყვის: „ბრიყვი კურაჟი, ჭკუა ვერ ისწავლა, მაგრამ, სულერთია, მაინც ვერ გადარჩება დაღუპვას“. ეს კრიტიკული დასკვნა უფრო ძვირფასია ბრეჰტისათვის, ვიდრე ის, რომ მაყურებლის მსჯელობა დამთავრებულიყო იქ, სადაც შეიძლებოდა პიესის დამთავრება: ღონემიხდილი კურაჟი აღარ წამომდგარიყო და აღარ გაეთრია ფურგონი სცენიდან.

სწორედ ასე მთავრდება „დედა კურაჟი“ მოსკოვის თეატრის სცენაზე. თანაც ყველა სცენაში საგანგებოდაა ხაზგასმული ომის დამღუპველი გავლენა ადამიანების ცხოვრებაზე. კურაჟის როლის შემსრულებელ, განსაკუთრებული პათეტიკით (შეიძლება ითქვას, ყვირილით) წარმოთქვამს ზემოთ მოტანილ სიტყვებს მეექვსე სურათიდან. „ყველაფერი ეს თავისებურად საინტერესოა, მაგრამ ეს ბრეჰტი არ არის“ — თქვა ჩემთან საუბრისას ელენე ვაიგელმა. თვით ბრეჰტი 1952 წელს ვუპერტალის დრამატული თეატრის დირექტორთან ე. ა. ვინსთან საუბარში ამბობს: „პიესა „დედა კურაჟი და მისი შვილები“, ცხადია, შეიძლება დაიდგას ძველი მანერითაც (ჩვენ თეატრებს ხომ ყველაფერი შეუძლიათ დადგან — „ოიდიპოსიდან“ დაწყებული „თახვის ქურქამდე“ — თანაც, არა იმიტომ, რომ თეატრებს აქვთ რაღაც საკუთარი ძლიერი სტილი, რომელმაც სხვადასხვა კულტურის მიღწევები შეითვისა, არამედ იმიტომ, რომ მათ საერთოდ არა აქვთ არავითარი სტილი), მაგრამ ძველი მანერით თამაშის დროს პიესა დაკარგავდა განსაკუთრებულ, მისთვის დამახასიათებელ ქმედით ძალას და საზოგადოებრივ ფუნქციას“.

ბრეჰტის „ეპიკური“ პიესები სცენური განსახიერებისათვის საკმაოდ ძნელია. დრამატულ და ეპიკურ პლანებში მოქმედების გაშლა, მოქმედების ხშირი „ეპიკური“ წყვეტილობა, მუსიკალური და რეჩიტატიული ჩანართები ართულებს „ტრადიციული“ დრამატული თეატრის მუშაობას ბრეჰტის პიესაზე. ამიტომ, ცხადია, თეატრი, რომელიც შემოქმედებითად ვერ მიაგნებს გასაღებს მისი მხატვრული გახსნისათვის, ცხადია, მხოლოდ მოდას გადაუხდის ხარკს და ვერ მოიპოვებს შემოქმედებით წარმატებას. ჩვენი აზრით, სწორედ ასე მოუვიდა მოსკოვის კ. სტანისლავსკის სახელობის დრამატულ თეატრს, რომელმაც „სამგროშიანი ოპერა“ დადგა. შესაძლებელია, შემოქმედებითი წარმატება არც ამ პიესის თბილისური დადგმაა, მაგრამ იგი სცენურად მაინც რუსთაველის სახელობის თეატრში უკეთესადაა გადაწყვეტილი (დამდგმელი დ. ალექსიძე), ვიდრე მოსკოვის თეატრში (სხვათა შორის, ეს მოსკოველმა კრიტიკოსებმაც აღნიშნეს).

ახლა უკვე ყველასათვის ფაქტია, რომ ბერტოლტ ბრეჰტის პიესები დამკვიდრდა საბჭოთა თეატრის რეპერტუარში. ეს სავსებით კანონზომიერი მოვლენაა. ამოცანა ისაა, რომ სწორად გვესმოდეს ამ კანონზომიერების თეორიული საფუძველი და შემოქმედებითად ვიცავდეთ მას თეატრალურ ცხოვრებაში.

* * *

პირველი სპექტაკლი „ბერლინერ ანსამბლის“ სცენაზე ახალმა თეატრალურმა დასმა ბერტოლტ ბრეჰტის ხელმძღვანელობით 1949 წლის 11

იანვარს წარმოადგინა. ეს იყო „დედა კურაჟი და მისი შვილები". იმავე წლის ბოლოს ბრეჰტმა ერიჰ ენგელთან ერთად მაყურებელს „ბატონი პუნტილა და მისი მსახური მატი" უჩვენა. ამის შემდეგ დაახლოებით სამი წლის მანძილზე ბრეჰტს თავის პიესა თეატრისათვის არ გადაუცია და იგი მთელი მონდომებით ეძებდა ნაწარმოებებს, რომლებიც გარკვეული დამუშავების შემდეგ მისაღები იქნებოდა „ბერლინერ ანსამბლისათვის". სავსებით ლოგიკური და კანონზომიერი იყო, რომ მან, ცნობილმა ანტიფაშისტმა და რეალისტური ხელოვნების დამცველმა, თვალი მიაპყრო კლასიკურ ნაწარმოებებსა და საბჭოთა ლიტერატურის საუკეთესო მიღწევებს (გორკის „ვასა ჟელეზნოვა" და „დედა", პოგოდინის „კრემლის კურანტები", ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია", გოეთეს „ფაუსტი", კლაისტის „გატეხილი დოქი", ჰაუპტმანის „თახვის ქურქი". ე. შტრიტმატერის „კაცგრაბენ"). ამ გზით ცდილობდა იგი იმ ახალი თეატრის შექმნას, რომელიც ახალი გერმანიის მშენებელთა სულიერ აღზრდას ისახავდა მიზნად. ამ მიზანს თვით ბრეჰტი ასე აყალიბებდა: „მე მინდოდა თეატრში გამომეყენებინა ცნობილი პრინციპი, რომ საჭიროა სამყაროს არა მარტო ახსნა, არამედ მისი გარდაქმნა".

ამ პრინციპის აღიარებამდე ბრეჰტი შედარებით ადრე, უკვე 20-იანი წლების ბოლოს მივიდა, მაგრამ მის შემოქმედებით პრაქტიკაში გატარებას მთელი ცხოვრება მოანდომა. ცნობილია, რომ 1930 წლიდან ბრეჰტი თავის ნაწარმოებებს მცირე მოცულობის კრებულებად აქვეყნებდა და თითოეულ მათგანს „ცდას" („ფერზუხ") უწოდებდა. ამ გაგებით ბრეჰტის მთელ შემოქმედებასა და პრაქტიკულ საქმიანობას მე-20 საუკუნის თეატრის ერთ-ერთი ახალი სახეობის, ახალი თეატრალური ფორმის შექმნის ფრიად ნაყოფიერი „ცდა" შეიძლება ვუწოდოთ.

ბერტოლტ ბრეჰტს ხშირად აზრის მწერალს უწოდებენ, ხოლო მის თეატრს — ფილოსოფიურს. ამგვარ შეფასებას, ცხადია, აქვს გარკვეული საფუძველი, მაგრამ იგი ზოგჯერ ისეთივე გაუგებრობას იწვევს, როგორსაც თვით ბრეჰტის შეხედულებანი „ეპიკურ" დრამასა და „ეპიკურ" თეატრზე, ანდა დრამატული და ეპიკური თეატრის ის დაპირისპირება, რომელსაც იგი თავისი ცნობილი სქემით გამოხატავდა. როცა ბრეჰტი მოძალებულ ბურჟუაზიულ თეორიებს ეწინააღმდეგება და 20-იანი წლების გერმანულ თეატრში გავრცელებულ მეშჩანურ მელოდრამატიზმს აკრიტიკებს, იგი მართლაც ბევრს მსჯელობს (ზოგჯერ ცალმხრივადაც) აზრის, იდეის, გონების „გადარჩენისათვის", მაგრამ თუ მთლიანობაში გავიხილავთ მის თეორიულ ნაწერებსა და მხატვრულ ნაწარმოებებს, აღმოჩნდება, რომ იგი სავსებით სწორ თვალსაზრისს იცავს ხელოვნებაში გონებისა და გრძნობის ურთიერთობის პრობლემებზე. უკვე 30-იანი წლების დასაწყისში ბრეჰ-

ტი განმარტავს, რომ არ შეიძლება გონებისა და გრძნობის აბსოლუტური დაპირისპირება. „ერთი ეპიზოდის ფარგლებში, — წერს ბრეჰტი,— შეიძლება უპირატესობა მიეცეს ემოციური შთაგონების ან რაციონალური დარწმუნების მეთოდს". შემდეგ კიდევ უფრო ნათელი გახდა, რომ ბრეჰტის რაციონალიზმი კი არ გამორიცხავს გრძნობასა და ემოციას, არამედ, პირიქით, გრძნობა-გონების დიალექტიკურ ერთიანობას გულისხმობს; ინტელექტის დაცვა, რაც „ეპიკური" თეორიის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპია, არ მოითხოვს გრძნობის უარყოფას ან მისი როლის დამცირებას. საუბარში „ბერლინერ ანსამბლის" ლიტერატურული ნაწილის მუშაკებთან 1955 წელს ბრეჰტი ამბობს: „გირჩევთ განსაკუთრებით უნდობლად მოეპყროთ ადამიანებს, რომელთაც ამა თუ იმ სახით უნდათ განდევნონ გონება მხატვრული შემოქმედებიდან. ჩვეულებრივ ისინი მას „ცივს", „არაადამიანურს", „სიცოცხლის მტერს" უწოდებენ და გრძნობის შეურიგებელ მოწინააღმდეგედ თვლიან, ხოლო გრძნობას ხელოვნების მოქმედების ერთადერთ სფეროდ აცხადებენ... სინამდვილეში კი გონებისა და გრძნობის წინააღმდეგობა მხოლოდ მათ არაგონივრულ თავებში არსებობს... კაპიტალიზმის ეპოქაში გონება და გრძნობა გადაგვარდა, მტრულად, უნაყოფოდ დაუპირისპირდნენ ერთმანეთს. აღმავალი ახალი კლასი და მასთან მებრძოლი კლასები კი, პირიქით, ხედავენ, რომ გონებისა და გრძნობის შეჯახება ფრიად ნაყოფიერია. გრძნობები გვიბიძგებენ ჩვენ გონების უმაღლესი დაძაბვისაკენ, გონება წმენდს ჩვენს გრძნობებს".

უფრო ადრე, 1949 წელს ცნობილ გერმანელ დრამატურგთან ფრიდრიჰ ვოლფთან საუბარში იგი კატეგორიულად უარყოფს ბრალდებას, რომ ეპიკური თეატრი გამორიცხავს გრძნობებს და ემოციებს. პირიქით, ეპიკური თეატრი „არ კმაყოფილდება ემოციების არსებობით", ცდილობს მის „გაძლიერებასა და აღძვრას" („შრიფტენ ცუმ თეატერ", ტ. 6, გვ. 156).

ბრეჰტის თეორიისა და პრაქტიკის ამგვარი ცალმხრივი გაგება, სამწუხაროდ, ჯერ კიდევ არაა დაძლეული. საბჭოთა კრიტიკოსი ე. კნიპოვიჩიც კი, რომელიც კარგად იცნობს ბრეჰტის მემკვიდრეობას, 1963 წლის წერილში ბრეჰტზე (იხ. „ინოსტრანნაია ლიტერატურა", 1963, №4) პირდაპირ წერს, რომ თეორიაში ბრეჰტი „უარყოფდა ზემოქმედებას მაყურებლის გრძნობებზე", „მსახიობისა და მაყურებლის ემოციებზე".

ბრეჰტი თავის ყოველ პიესას თვლიდა თავისებურ ლიბრეტოდ, რომელსაც დასრულებული სახე მხოლოდ სცენური განსახიერების შემდეგ აქვს. ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ მისი ბევრი ნაწარმოები მკითხველზე

არ ახდენს ისეთივე ძლიერ შთაბეჭდილებას, როგორსაც „ბერლინერ ანსამბლის“ სპექტაკლები მაყურებელზე. მიუხედავად ამისა, ბრეჰტის დრამატურგია, საგანგებო შესწავლის ღირსია, რადგან სწორედ ისაა ლიტერატურულ-დრამატული საფუძველი იმ „თავისებური სანახაობისა“, რომელსაც მსახიობის, რეჟისორის, მხატვრის, კომპოზიტორის და თეატრის თანამშრომელთა აქტიური შემოქმედებითი მუშაობის შემდეგ თანამედროვე სპექტაკლების სახით ეცნობა მაყურებელი.

დავიწყოთ ისევ „გაუცხოების ეფექტით“, რადგან სწორედ ისაა ბრეჰტის დრამატურგიის მხატვრულ თავისებურებათა ძირითადი საფუძველი, „ეპიკური“ დრამის ხერხემალი.

სიტყვა „გაუცხოება“ (verfremden) ნეოლოგიზმია და ბრეჰტს ეკუთვნის. 20-იანი წლების მეორე ნახევარში, როცა ბრეჰტი „ეპიკური“ დრამის თეორიას პირვანდელი სახით აყალიბებს, ბრეჰტთან საერთოდ ვერ შეხვდებით ამ სიტყვას. მხოლოდ 1930 წელს პიესის „გამონაკლისი და წესი“ შესავალსა და ფინალში ლაპარაკობს იგი პირველად „გაუცხოებაზე“, მაგრამ არა იმ გაგებით, როგორითაც უფრო გვიან. თანაც ამ პიესაში იგი ხმარობს სიტყვის სხვა ფორმას — befremden.

„გაუცხოების“ (verfremden) ცნება ბრეჰტის ხელოვნების თეორიაში 1936 წლის ბოლოდან მკვიდრდება. ამ დროს დანიაში მყოფმა დრამატურგმა „ბრტყელთავიანებისა და გრძელთავიანების“ პრემიერის გამო კოპენჰაგენის თეატრში პირველად მოითხოვა ზოგიერთი მოქმედების „ყოველდღიურის, თავისთავად გასაგების, მოსალოდნელის სფეროდან ამაღლება (გაუცხოება) წარწერების, მუსიკის, სცენური ხმაურისა და მსახიობის თამაშის მანერის საშუალებით“.

კრიტიკულ ლიტერატურაში გამოთქმულია აზრი, რომ „გაუცხოების“ ცნება ბრეჰტმა რუსი ფორმალისტების «прием остранения»-ს გავლენით გამოიმუშავა, მას შემდეგ, რაც ბრეჰტი მოსკოვში იყო 1935 წელს. ინგლისელი კრიტიკოსი ჯონ უილეტი, მაგალითად, ვ. შკლოვსკის „პოეტიკის“ სხვა ცნებებსაც ანათესავებს ბრეჰტის „გაუცხოებასთან“. შესაძლებელია, თვით სიტყვის — „გაუცხოების“ საბოლოო გაფორმებაზე მართლაც მოახდინა გავლენა რუსი ფორმალისტების პოეტიკამ (befremden-ის ნაცვლად — verfremden), მაგრამ არსებით გავლენაზე, ცხადია, ლაპარაკი ზედმეტია.

უფრო სწორი ჩანს მოსაზრება (ი. ფრადკინი და სხვ.), რომ აქ ბრეჰტი ჰეგელს მიჰყვება. კერძოდ, პირველ ხანებში ბრეჰტი თავისებური გაგებით სწორედ იმ სიტყვას (entfremden) ხმარობს, რომელიც ხშირად გვხვდება ჰეგელისა და მომდევნო პერიოდის სხვა ფილოსოფოსთა ნაწერებში. გარდა ამისა, რაც მთავარია, ბრეჰტის მსჯელობა ეპიკურ თეატრზე ზოგჯერ პირდაპირ იმეორებს (ცხადია, თავისებური გაგებით) ჰე-

გელის ცალკეულ დებულებებს. მაგალითად, წერილში „გასართობი თუ დიდაქტიკური თეატრი“ (1936) ვკითხულობთ: ეპიკურ თეატრში „ყველა თემა და მოვლენა ნაჩვენებია გაუცხოების პროცესის საშუალებით. გაუცხოება აუცილებელია მათი გაგებისათვის. ისინი რომ „თავისთავად გასაგებად ჩათვალო, ეს ნიშნავს მათ გაგებაზე უარის თქმას“. ეს სიტყვები, როგორც სწორად შენიშნავს ი. ფრადკინი, ძალაუნებურად გვაგონებს ჰეგელის „სულის ფენომენოლოგიის“ შესავალს, სადაც ნათქვამია: „ნაცნობი საერთოდ, იმიტომ, რომ ის ნაცნობია, შეუცნობელი რჩება“. საკუთარი თავისა და სხვების ჩვეულებრივი მოტყუებაა, როცა რაიმე ნაცნობი გგონია და ამით დაკმაყოფილდები“ (იხ. ი. ფრადკინის „ბერტოლტ ბრეჰტ“, რუსულ ენაზე, 1965, გვ. 136). ჰეგელის გავლენა აშკარაა ბრეჰტის უფრო ვრცელ მსჯელობებშიც „გაუცხოებაზე“.

„გაუცხოების“ ეფექტი, — განმარტავს ბრეჰტი, — საგანს, რომელიც შეცნობის ობიექტია, ჩვეულებრივი, ნაცნობი, უშუალოდ მისაწვდომი საგნიდან განსაკუთრებულ, გამორჩეულ, მოულოდნელ საგნად ხდის, თავისთავად გასაგები, გარკვეული თვალსაზრისით, გაუგებარი ხდება, მაგრამ ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ის უფრო გასაგები გახდეს. იმისათვის, რომ ნაცნობი საგანი შევიმეცნოთ, იგი უნდა გამოვიყვანოთ შეუმჩნეველობის არედან“... (ბრეჰტის არქივი, 57/34).

„გაუცხოების ეფექტის“ საშუალებით ბრეჰტი ცდილობს მაყურებელს შეუნარჩუნოს კრიტიკული დამოკიდებულება ნანახისა და განცდილისადმი, გააძლიეროს ინტერესი წარმოდგენილი ამბისადმი, დამატებითი ძალა მისცეს მის ფანტაზიას, იმგვარად იმოქმედოს ადამიანის ცნობირებაზე, რომ მან ნანახი არა მარტო დაიმახსოვროს, არამედ მასზე იფიქროს, იგი თავისებურად გააგრძელოს და დაასრულოს. ბრეჰტი პირდაპირ ამბობს, რომ საგნის ჭეშმარიტი შემეცნებისათვის საკმარისი არაა ცალმხრივი შემეცნება, რომ საჭიროა საგნისადმი კრიტიკული მიდგომით, კრიტიკული ანალიზით მისი ყოველმხრივი შესწავლა.

„გაუცხოების ეფექტს“ (ანდა „გაუცხოების ტექნიკას“) ბრეჰტი სხვა ფრაგმენტებში ასე ახასიათებს: „მოვლენის ან ხასიათის გაუცხოება უბრალოდ ნიშნავს იმას, რომ მოვლენასა და ხასიათს ჩამოაშორო თავისთავად გასაგები, ნაცნობი და ნათელი, შეხედო მათ გაკვირვებითა და მოულოდნელი ინტერესით...“ „გაუცხოებული ჩვენება მართალია საგანს შეიცნობს, მაგრამ მას ამავე დროს უცხოდ მოგაჩვენებს“.

„გაუცხოებაზე“ მსჯელობის დროს ბრეჰტს ხშირად მოჰყავს ინგლისელი რომანტიკოსის შელის სიტყვები: „პოეზია ნაცნობ საგნებს ისე გვიჩვენებს, თითქოს ისინი ჩვენთვის უცნობია“.

შენიშვნებში „ლუკულუსის დასჯის“ გამო ბრეჰტი განმარტავს, რომ

„გაუცხოება“, როგორც მხატვრული ხერხი არ ნიშნავს მხოლოდ იმას, რომ „შეინიღბოს იდეა და ამ გზით შემოვაპაროთ ის... მთავარია მაყურებელმა თვითონ აღმოაჩინოს იდეის აქტუალურობა და ღრმად განიცადოს იგი“ (ბრეჰტის არქივი, 135/23). დასახელებულ პიესაში, განაგრძობს ბრეჰტი, „მოქმედება — მომავალი თაობის მიერ დაპყრობითი ომის დაგმობა — ჯოჯოხეთშია გადატანილი. ეს არის მხატვრული ხერხი, რომელსაც ხშირად იყენებს კლასიკური ხელოვნება“. სანიმუშოდ იგი ასახელებს გოეთეს პროლოგს ზეცაში, კლასიკურ ვალპურგის ღამეს „ფაუსტიდან“ და სხვ.

როგორც ვთქვით, ბრეჰტი ხელოვნებაში განსახიერებული ესთეტიკურის ჭეშმარიტ სათავედ საზოგადოებრივ ცხოვრებას მიიჩნევს, ხოლო ესთეტიკური ტკბობის ყველაზე „მაღალ ფორმად“ სინამდვილის გარდაქმნით გამოწვეულ სიამოვნებას აღიარებს. თანამედროვე თეატრი, მისი სიტყვებით, „...აქტიურად უნდა იშრომოდეს სინამდვილეში. რათა ჰქონდეს უფლება და შესაძლებლობა ეს სინამდვილე ყველაზე უფრო ეფექტურად ასახოს...“ „...ადამიანთა ურთიერთობის არასწორი ასახვა ამცირებს კმაყოფილებას, რასაც თეატრი გვანიჭებს...“.

ბრეჰტი, რომელმაც კარგად იცის საზოგადოებრივი განვითარების ისტორია, თეატრის განვითარებას შესაძლებლად თვლის მხოლოდ მშრომელთა ფართო მასებთან ურთიერთობის პირობებში. შესაძლებელია, — წერს იგი, — შემოქმედებითი შრომა, რომელიც მომავალში თავისთავად იქნება ყველაზე დიდი სიამოვნება, ამჟამად სრულფასოვნად ვერ აისახოს სცენაზე, მაგრამ ის მაინც უნდა იყოს „თემა თეატრისათვის, რომელსაც გართობის წყაროდ შრომა მიაჩნია“. ბრეჰტს სწამს, რომ ჯერ კიდევ ბოლომდე ვერ აღმოვაჩინეთ „ჩვენი ეპოქისათვის სპეციფიკური“ გართობის, ტკბობისა და სიამოვნების ფორმები. ეპოქის „სპეციფიკური“ მხატვრული ფორმების შექმნა, რაც თვით ცხოვრების განვითარებითაა ნაკარნახევი, ბრეჰტისათვის ესთეტიკური ძიების მარადიული პროცესია.

„მცირე ორგანონის“ 21-ე პარაგრაფში ბრეჰტი კითხულობს: როგორი უნდა იყოს შემოქმედებითი შრომით გატაცებული ადამიანის დამოკიდებულება ბუნებისა და საზოგადოებისადმი, რომ ჩვენ, „მეცნიერების ეპოქის ბავშვებმა“ ის თეატრში აღვიქვათ, როგორც კმაყოფილება? პასუხი მოცემულია მომდევნო პარაგრაფის დასაწყისში: „ასეთი დამოკიდებულება უნდა იყოს კრიტიკული“. იქვე ბრეჰტი განმარტავს, რომ კ რ ი ტ ი კ უ ლ ი დ ა მ ო კ ი დ ე ბ უ ლ ე ბ ი ს შედეგად ადამიანი სულ უფრო მეტად იმორჩილებს ბუნების ძალებს, აუმჯობესებს ცხოვრების პირობებს, გარდაქმნის სინამდვილეს. გარდაქმნის

ეს დიადი პროცესი. — ბრეჰტის სიტყვებით, — ადამიანის ფსიქიკასაც მოიცავს და. ამდენად ხელოვნების ასპარეზიცაა. მაგრამ ხელოვანისათვის კრიტიკული დამოკიდებულება არ უნდა იყოს „რაღაც წმინდა რაციონალური, ანგარიშიანი, ნეიტრალური, მეცნიერული. ეს უნდა იყოს მხატვრული, შემოქმედებითი სასიამოვნო დამოკიდებულება“.

მაყურებლის (მკითხველის) კრიტიკულ განწყობას (kritische Haltung) ბრეჰტი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს. ეს სავსებით კანონზომიერი და გასაგებია, რადგან მისი შემოქმედების ძირითადი პრინციპი უპირატესად კრიტიციზმს ემყარება. იგი არ თვლის აუცილებლად. ასე ვთქვათ, „დადებით“ გარემოსა და ფონს პოზიტიური იდეალის მხატვრული განსახიერებისათვის. თემის რეალისტური გაშლა და გადაწყვეტა, მისი აზრით, შეიძლება როგორც ტრადიციული „დადებითი“ შემოქმედებითი მხატვრული საშუალებებით („დედა“. „კავკასიური ცარცის წრე“, „ქალბატონ კარარის თოფები“, „ჰანს გარბე“ და სხვ.). ასევე სინამდვილის უარყოფის. საზოგადოების კრიტიკისა და პერსონაჟთა წინააღმდეგობრივი ხასიათების ჩვენების გზით. ამიტომ ბრეჰტის ბევრ პიესაში მოქმედება მთლიანად ნეგატიურ პლანშია გაშლილი, ანდა გმირის ხასიათში ძირითადად უარყოფითი მომენტებია მხატვრულად ხაზგასმული. „რატომაა ნეგატიური წამყვანი პერსონაჟი ბევრად უფრო საინტერესო, ვიდრე პოზიტიური გმირი? — კითხულობს ბრეჰტი წერილში — „ზოგიერთი შეცდომის გამო „ბერლინერ ანსამბლის“ თამაშის მანერის შეფასების დროს“ და იქვე პასუხობს: „ის (ე. ი. უარყოფითი პერსონაჟი, — ზ. ჭ.) კრიტიკულად განსახიერდება“. ამგვარი კრიტიკული განსახიერების საუკეთესო ნიმუშია დედა კურაჟის სახე პიესიდან „დედა კურაჟი და მისი შვილები“, რომელზეც უკვე გვქონდა ლაპარაკი.

ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდი კაპიტალისტური სინამდვილის წინააღმდეგ ბრძოლაში ჩამოყალიბდა. დრამატურგისა და რეჟისორის იარაღი ამ ბრძოლაში, ცხადია, ძირითადად უარყოფა და კრიტიკა იყო. მაგრამ ბრეჰტის საუკეთესო პიესების მიხედვით უარყოფისა და კრიტიკის განასერში ნაჩვენები სცენები არ არიან სტატიკური, ე. ი. არ სრულდებიან იქ, სადაც კრიტიკა და უარყოფა მთავრდება. ასეთი სცენებიდან ან მთელი მოქმედებიდან გამოკრთის ხოლმე თუნდაც სხივი, რომელიც ახალსა და დადებითზე მიგვანიშნებს. იგი პოზიტიურისაკენაა მიმართული. ეს ტენდენცია, როგორც წესი, მკითხველისა თუ მაყურებლის ცნობიერებაში ძლიერდება და სასურველ ეფექტს აღწევს. დედა კურაჟს რომ ომმა „ჭკუა ვერ ასწავლა“, ბრეჰტის პიესაში ეს ნაჩვენებია ისე, რომ სხვამ აუცილებლად „ჭკუა ისწავ-

ლოს“ და სათანადო „კრიტიკული“ დასკვნები გააკეთოს წაკითხულიდან თუ ნანახიდან. ასეთივე ობიექტურ შედეგს აღწევს ბრეჰტი პიესებში — „ლუკულუსის დასჯა“, „კეთილი ადამიანი სეზუანიდან“, „ბატონი პუნტილა და მისი მსახური მატი“ და სხვ. ამ ნაწარმოებების გაცნობის შემდეგ ყველასათვის აშკარაა, რომ ბრეჰტი გადაჭრით გმობს კაპიტალისტურ საზოგადოებას, როგორც ბოროტების, ანგარებისა და ეგოიზმის საფუძველს: ადამიანური სიკეთე, პიროვნების ჰეშმარიტი სულიერი თვისებები არ შეიძლება განვითარდეს იმ საზოგადოებაში, რომლის საფუძველიც ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლოატაციაა — ამბობს ამ პიესების ავტორი.

კაპიტალისტურ სინამდვილეს ბრეჰტი სოციალისტური ჰუმანიზმის პოზიციებიდან აკრიტიკებს. ამიტომ მის პიესებში ნაჩვენებია სიკეთისა და ბოროტების არა „ნეიტრალური“ დაპირისპირება, ანდა მხოლოდ უარყოფა ძველი სინამდვილისა, არამედ ადამიანური სიკეთის სიდიადისა და ძველის გარდაქმნის აუცილებლობაც. კრიტიციზმის ეს თვისებრივად ახალი ხასიათი, რაც ბრეჰტის დრამატურგიაში განსაკუთრებით შესამჩნევია, საზღვარგარეთული სოციალისტური რეალიზმის ერთ-ერთი არსებითი ნიშანია.

ბრეჰტის დრამატურგიის ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურება მოქმედების ორ პლანში — ეპიკურსა და დრამატულში გაშლაა. ეპიკური და დრამატული პლანები მის პიესებში ხან ერთმანეთშია აღრეული, ხან ერთმანეთის პარალელურად ვითარდებიან, ზოგჯერ „ზედმეტად“ ახლოს მიდიან ერთმანეთთან, თითქოს იგივდებიან კიდეც, ზოგჯერ კი „ხელოვნურად“ სცილდებიან, რათა საჭირო ფონი შექმნან ერთმანეთისათვის.

ამ ორი პლანის მონაცვლეობითა და ურთიერთობით მკითხველი თუ მაყურებელი სხვადასხვა კუთხით, სხვადასხვა ფოკუსში გარდატეხილად აღიქვამს ასახულ სინამდვილეს, უკეთესად ეცნობა მას, და რაც მთავარია ნაჩვენებისადმი „კრიტიკულ დამოკიდებულებას“ (kritische Haltung) ინარჩუნებს.

დ რ ა მ ა ტ უ ლ ი პ ლ ა ნ ი ჩვეულებრივ ემპირულ სინამდვილეში მოქმედების გაშლას, ცხოვრებისეული სურათების უშუალო ჩვენებას გულისხმობს კონცენტრირებული ამბისა და ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული დრამატული ნაწილების საშუალებით; ე პ ი კ უ რ ი პ ლ ა ნ ი კ ი, ასე ვთქვათ, ემპირული სინამდვილის უკანაა. იგი მოგვითხრობს, ცნობებს გვაწვდის ემპირულ სინამდვილეზე, ემპირული სინამდვილიდან მოქმედების გადატანას, რეალური (დრამატული) მოქმედების თავისებურად წარმოდგენას, „გაუცხოებას“ იწვევს. ე პ ი-

კური პლანი — ესაა „ამბავი სინამდვილეზე და არა თვით სინამდვილე“.

„გაუცხოების ეფექტი“ როგორც მხატვრულ-შემოქმედებით საშუალებათა მთელი სისტემა ეპიკური პლანის შექმნის ძირითადი საშუალებაა. სწორედ ეპიკურიპლანია „გაუცხოების ეფექტის“ გამოვლენის ძირითადი სფერო.

„გაუცხოების ეფექტი“ სრული სახით სცენაზე ვლინდება, ე. ი. მაშინ, როცა დრამატურგიული და თეატრალური საშუალებების სრული სინთეზი ხდება. ანალიზი დასრულებული „ეფექტისა“, რაც არსებითად დრამატურგის იდეისა და რეჟისორის ჩანაფიქრის მხატვრული ხორცშესხმაა, საკმაოდ რთულია, მაგრამ მაინც შეიძლება ზოგიერთი არსებითი მომენტის გამოყოფა (მხედველობაში გვაქვს უპირატესად დრამის სტრუქტურა).

ბრეჰტი იცავს არისტოტელეს დებულებას, რომ ამბავი. ფაბულა დრამის „სული და გულია“, მაგრამ იქვე უპირისპირდება მას, როცა განმარტავს, რომ საჭიროა ამბის თხრობა და არა მისი დაძაბული განვითარება. „ეპიკური“ დრამის ავტორი გვაფრთხილებს, რომ თუ პიესაში „შიშისა და თანაგრძნობის აღმძვრელი მოქმედება“ იქნება, ისე როგორც ამას „ხელოვნების პოეზია“ მოითხოვს, მაშინ შემდეგ ვერ ავიცილებთ ძველ კათარზისს, „მიბაძვის საშუალებით მაყურებლის განწმენდას შიშისა და თანაგრძნობისაგან“ — მაყურებლის „გაიგივებას“ მოქმედ პირებთან, რაც მისი აზრით, ჩვენი დროის საზოგადოებრივი ურთიერთობის ჩვენებისათვის სავსებით მოძველებულია.

ტრადიციულ-დრამატული გულისხმობს ფაბულის კონცენტრირებას, „სრულ და დამთავრებულ მოქმედებას“ (vollständige und abgeschlossene Handlung), რომლის ნაწილებიც ორგანულად უკავშირდებიან ერთმანეთს. ბრეჰტთან ეს შეცვლილია „ეპიკური თანმიმდევრობით ან დაყოფით“ (epische Abfolge oder Reihung). ამიტომ „მისი პიესებიდან შეიძლება ამოვიღოთ ან გადავაადგილოთ ცალკეული ნაწილები ისე, რომ არ დაინგრეს მათი მთლიანობა“ (რ. გრიმი). თვით ბრეჰტი ფრაგმენტში „ეპიკური თეატრი“ იმეორებს ა. დიობლინის სიტყვებს: „ეპოსი, განსხვავებით დრამისაგან, შეიძლება მაკრატლით დავჭრათ ნაწილებად, რომლებიც ამით სრულიადაც არ დაკარგავენ სიცოცხლის უნარს“ („შრიფტენ ცუმ თეატერ“, ტ. III, გვ. 56). პიესა „შიში და სიღატაკე მესამე იმპერიაში“ სწორედ ასეთ დამოუკიდებელ „ეპიკურ“ სცენებს შეიცავს.

„ეპიკური თანმიმდევრობით“ დალაგებული სცენები ხშირად შეს-

რულებელია კონტრასტული მანერით; ცალკეულ სცენებშიც ემპირულ-დრამატულს ცვლის ეპიკურ-პირობითი პლანი. ამით ხაზგასმულია როგორც მოქმედების კონკრეტული საფუძველი, ასევე ის მხატვრული ძალა, რომლითაც მისი განზოგადება შეიძლება. ამის კარგი მაგალითია სცენა „დედა კურაჟიდან", რომელიც, როგორც „ბერლინერ ანსამბლის" სპექტაკლიდან ჩანს, ორ პარალელურ მოქმედებას შეიცავს. სცენის ერთ მხარეზეა დედა კურაჟი და მზარეული, რომლებიც ბავარიულ დიალექტზე საუბრობენ და თან სადილს ამზადებენ (ნატურალისტური სცენაა), ხოლო მეორეზე — აილიფი, რომელიც ხმლით ცეკვავს და მღერის, განდიდების მანიით შეპყრობილ ლანდსკნეხტს განასახიერებს (პირობით — გროტესკული მანერით შესრულებული სცენაა).

კონტრასტული მანერითაა დახატული პიესების წამყვანი პერსონაჟებიც. მ ო ქ მ ე დ ი პ ი რ ი ს „მ ო ჩ ვ ე ნ ე ბ ი თ ი", ხ ე ლ ო ვ ნ უ რ ი გ ა ო რ ე ბ ა ა ნ დ ა მ ი ს ი ს ი ნ ა მ დ ვ ი ლ ი ს ა დ მ ი მ ი მ ა რ თ ე ბ ი ს წ ი ნ ა ა ღ მ დ ე გ ო ბ რ ი ვ ი ხ ა ს ი ა თ ი ბრეჰტს საშუალებას აძლევს თავისებურად გამოკვეთოს გმირის შინაგანი თვისებები, შექმნას როგორც პოზიტიური, ასევე ნეგატიური ფონი, გამოიყენოს როგორც „დრამატული", ასევე „ეპიკური" მხატვრული საშუალებები (მაგალითები: დედა კურაჟი — ომი მისთვის არსებობის წყაროცაა და ფიზიკური და სულიერი განადგურების მიზეზიც; შენ ტე-შუი ტა „კეთილი ადამიანიდან" — ადამიანური სიკეთისა და კაპიტალისტური საზოგადოებრივი ურთიერთობის შეუთავსებლობის მსხვერპლი; პუნტილა — ფხიზელი, პუნტილა — მთვრალი, პერსონაჟის ხელოვნური გაორების ნიმუში, განასახიერებს კონფლიქტს ჭეშმარიტ ადამიანურ თვისებებსა და ბურჟუაზიულ-მესაკუთრულ ინსტინქტს შორის; აქვე შეიძლება დავასახელოთ „წვრილი ბურჟუის შვიდი მომაკვდინებელი ცოდვა" და სხვ.).

„ეპიკურ" დრამაში ამბავს ხშირად გვამცნობს მთხრობელი, რომელიც თავისუფლად ერევა მოქმედების განვითარებაში, გვიხსნის მომხდარსა და ნანახს. მთხრობელი მკითხველსა (მაყურებელსა) და ნაწარმოებს (სცენის) შუა დგას, „რეგულაციას" უკეთებს მოქმედების განვითარებასა და მისდამი მკითხველის (მაყურებლის) დამოკიდებულებას; თვით პერსონაჟებიც ხშირად „გამოდიან" მოქმედებიდან, უშუალოდ ესაუბრებიან მკითხველს (მაყურებელს). ესეც მოქმედების შეწყვეტისა და დრამატული (თეატრალური) ილუზიის მოხსნის საშუალებაა. ამასვე ემსახურება მუსიკალური ჩანართები (ე. წ. „სონგები"), რაც სპექტაკლს სანახაობის იერსაც აძლევს, და მოქმედი პირის მონოლოგი-რეჩიტაცია. საბოლოო მიზანი ყოველივე ამისა მ ო ქ მ ე დ ე ბ ი ს

„ეპიკური შეწყვეტაა“, რამაც მკითხველსა და მაყურებელს უნდა შეუნარჩუნოს „კრიტიკული დამოკიდებულება“, ხოლო მსახიობი უნდა ააცილოს ე. წ. „ტრანსს“ (მაგ., „დედა“, „კეთილი ადამიანი სეზუანიდან“, „კავკასიური ცარცის წრე“ და სხვ.).

შეიძლება დავასახელოთ ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამის ზოგიერთი სხვა ნიშანიც: პიესის პროლოგი, სცენის სათაური. ავტორისეული რემარკები წინასწარ გვიჩვენებენ ფონს (უპირატესად ისტორიულს). გვაუწყებენ ხოლმე იმას, რაც უნდა მოხდეს, გვანიშნებენ კვანძის გახსნას (მაგ., „ლუკულუსის დასჯა“, „ბრტყელთავიანები“ და სხვ.); „ისტორიზირებისა“ და „დისტანცირების“ მიზნით ხშირად გამოყენებულია როგორც ისტორიული ფონი, ასევე პირობით-აბსტრაქტული გარემო. „თამაში თამაშში“ (das Spiel im Spiel), „სამსჯავრო პროცესი“, „მსაჯულთა სცენები“, როგორც მოქმედების გაშლის თავისებური მხატვრული ფორმები, ამავე პრინციპის დაცვას ემსახურება („არტურო უის კარიერა“, „ლუკულუსის დასჯა“, „კავკასიური ცარცის წრე“ და სხვ.).

„ეპიკურ“ პლანს ბრეჰტის ყოველი პიესისათვის არა აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა. იგი ძირითადად „ეპიკური“, „არაარისტოტელური“ დრამატურგიისათვის არის დამახასიათებელი და, ამდენად, „გაუცხოების ეფექტიც“ უფრო სრულად სწორედ ასეთ ნაწარმოებებში, ე. წ. „ღია ფორმის დრამებში“ („offene Form des Dramas“) ვლინდება. ბრეჰტის ის პიესები, რომლებიც უპირატესად კლასიკური — „არისტოტელური“ მანერით არიან დაწერილი (მაგ., „ქალბატონ კარარის თოფები“, ნაწილობრივ „დედა კურაჟიც“) „გაუცხოების ეფექტის“ მხოლოდ ცალკეულ მომენტებს შეიცავენ.

ყველა ამ ნიშნის სხვადასხვაგვარი გამოყენებითა და კომბინირებით „ეპიკურ“ პიესაში, როგორც მოსალოდნელი იყო, უკვე მოცემულია საფუძველი „თეატრალური გაუცხოებისათვის“, რაც ცალკე უნდა იქნას შესწავლილი. რაც შეეხება მსახიობის თამაშის „ეპიკურ“ მანერას, რომელიც, ბრეჰტის სიტყვებით, „გარდასახვის“ პრინციპის ნაცვლად „ჩვენების“ პრინციპს ემყარება, ჩვენ აქ მხოლოდ იმას ვიტყვით, რომ, ბრეჰტის აზრით, „ეპიკური“ მსახიობი ისევე უწყობს ხელს მაყურებელში „კრიტიკული განწყობილების“ გამომუშავებას, როგორც „ეპიკოსი“ დრამატურგი „ეპიკური თეატრის“ რეჟისორს.

„ეპიკური თეატრის“ მსახიობს ბრეჰტი ურჩევს, არასოდეს გააიგივოს თავი პიესის პერსონაჟთან, რომელსაც იგი თამაშობს და ყოველთვის გვიჩვენოს საკუთარი დამოკიდებულება განსახიერებული როლისადმი, ისე როგორც ამას ჰელენე ვაიგელი ახერხებს, მაგალითად, დედა კურაჟის როლის შესრულებისას. მსახიობი, განაგრ-

ჭობს ბრეჰტი, მაყურებელს არ უნდა აღელვებდეს „ვნებააშლილი ტემპერამენტით“, უნდა ერიდოს „ჰიპნოზური ველების“ წარმოშობას, თავიდან უნდა იცნობდეს ე. წ. „ტრანსის“ მომენტს, როცა თვითონაც ივიწყებს, რომ სცენაზეა და მაყურებელსაც უსუსტებს ილუზიას, რომ ის თეატრშია.

მაგრამ აქვე ბრეჰტი არ ივიწყებს, რომ მსახიობის თამაშში მთავარია იდეური მომენტის ხაზგასმა, პარტიულობის პრინციპის დაცვა მხატვრულ განსახიერებაში. „მცირე ორგანონის“ 55-ე პარაგრაფში იგი პირდაპირ წერს: „არ შეიძლება სახეების შექმნა, თუ არა გვაქვს მათზე გარკვეული აზრი და არ ვისახავთ გარკვეულ მიზანს. თუ არ იცი, რას ეძნი, ვერაფერს უჩვენებენ, მაგრამ როგორ გავიგოთ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, რა უნდა ვიცოდეთ? თუ მსახიობს არ უნდა იყოს თუთიყუში ან მაიმუნი, იგი უნდა იდგეს თანამედროვე მეცნიერების დონეზე, მას უნდა ესმოდეს საზოგადოებრივი ყოფიერების პირობები და კანონზომიერებანი, ამისათვის კი უშუალოდ უნდა მონაწილეობდეს კლასთა ბრძოლაში... ვერავინ შეძლებს დადგეს კლასთა ბრძოლის ზემოთ, ვინაიდან ვერავინ შეძლებს დადგეს ადამიანებზე მაღლა. საზოგადოება არ შეიძლება წარმოდგენილი იყოს ერთი საყოველთაო რუპორით, ვიდრე ის ერთმანეთთან მებრძოლ კლასებადაა დაყოფილი. ამიტომ ხელოვნებისათვის „არაპარტიულობა“ ნიშნავს მხოლოდ იმას, რომ გაბატონებულ პარტიას ეკუთვნი“...

ეპიკური თეატრის მსახიობისათვის ბრეჰტი მომაკვდინებლად თვლიდა ასეთ შეფასებას: „ის კი არ თამაშობდა ლირს, არამედ იყო ლირი“. ეს, ცხადია, განმარტავს იქვე იგი, „არ ნიშნავს იმას, რომ მსახიობი, რომელიც ტემპერამენტიან ადამიანს თამაშობს, თვითონ უნდა ცივი იყოს ბოლომდე“. მთავარია, ამბობს ბრეჰტი, მსახიობის საკუთარი გრძნობები „აუცილებლად არ გაიგივდეს გამოსასახი პიროვნების გრძნობებთან, რათა მაყურებლის გრძნობებიც არ გაიგივდეს პერსონაჟის გრძნობებთან. მაყურებელმა უნდა შეინარჩუნოს სრული თავისუფლება“ („წერილები თეატრზე“, ტ. 7). ეს „თავისუფლება“, როგორც ვიცით, გულისხმობს „კრიტიკულ დამოკიდებულებას“ ნანახისადმი, „კრიტიკული დასკვნების“ გამოტანის შესაძლებლობას. საერთოდ, ბრეჰტი აზრის მწერალი იმიტომ კი არ არის, რომ გრძნობებისა და ემოციების როლს უარყოფს თეატრალურ ხელოვნებაში, არამედ იმიტომ რომ, ასე ვთქვათ, ინდუქციურად, „კრიტიკული გონებით“ გრძნობებზე ზემოქმედებას ცდილობს, „ინტელექტურ ტკბობას“ „ემოციურ ტკბობაზე“ მაღლა აყენებს.

ასე უნდა გავიგოთ მისი ყოველი მსჯელობა ეპიკურ დრამასა და თეატრზე, როგორ ცალმხრივადაც არ უნდა მოგეჩვენოს ის. ბრეჰტისა-

თვის მთავარია, რომ სცენასა და მაყურებელს შორის ყოველთვის იყოს გარკვეული დისტანცია, რათა მოხერხდეს ნანახის გონების თვალით „გარედან“ შეფასება, რათა მაყურებელი ახერხებდეს „იცინოს იმაზე, ვინც ტირის და იტიროს მასთან ერთად, ვინც იცინის“. ეს უკანასკნელი სიტყვები ამოღებულია ბრეჰტის ფრაგმენტებიდან „ეპიკურ თეატრზე“ (დაწერილია დაახლოებით 1936 წელს), რომელშიაც დრამატული და ეპიკური თეატრის ასეთი დაპირისპირებაა მოცემული: „დრამატული თეატრის მაყურებელი ამბობს: დიახ, მე ამას უკვე ვგრძნობდი — ასეთი ვარ მე, — ეს ხომ ბუნებრივია. — ეს ყოველთვის ასე იქნება.— ამ ადამიანის ტანჯვამ შემაწუხა, რადგან მისთვის არაა გამოსავალი. — ეს დიდი ხელოვნებაა: ყველაფერი თავისთავად გასაგებია. — მე ვტირი მოტირალებთან ერთად და ვიცინი მოცინარებთან ერთად“.

„ეპიკური თეატრის მაყურებელი ამბობს: ამას ვერ მოვიფიქრებდი — ამის გაკეთება არ შეიძლება. — ეს უაღრესად უცნაური, ძნელად დასაჯერებელია, — ამას უნდა ბოლო მოეღოს. — ამ ადამიანის ტანჯვამ შემაწუხა, რაგან მას კიდევ შეიძლება ჰქონდეს გამოსავალი. ეს დიდი ხელოვნება: არაფერია თავისთავად გასაგები. — მე ვიცინი მოტირალებზე. ვტირი — მოცინარებზე“ (ბრეჰტი. წერილები თეატრზე. ტ. III, გვ. 59—60).

ბრეჰტისათვის „ეპიკური“ არ არის „არისტოტელურის“ კონტრადიქტორული ცნება. მან „ეპიკური“ უწოდა თეატრს, რომელშიც ახალი ფორმით ვლინდება ძველი ეპიკური ტრადიციები და განმანათლებლური რაციონალიზმი, კლასიკური ლიტერატურის მონაპოვარი და მე-20 საუკუნის „პოლიტიკური თეატრის“ (პისკატორი) მოთხოვნები. ამგვარი „სინთეზური“ ფორმა მან გამოიყენა იმ უაღრესად აქტუალური პრობლემების მხატვრული გააზრებისათვის, რომლებსაც მე-20 საუკუნის პირველი ნახევარი აყენებდა ხელოვნების წინაშე. „წერის ძველი მანერა, — განმარტავს თვით ბრეჰტი, — ხელს მიშლიდა ბრძოლაში. მე შევისწავლე წერის მრავალი მანერა, მაგრამ არაფერი მესმის წერის მანერაზე იმ მსჯელობისა, რომელიც ანგარიშს არ უწევს ბრძოლის მოთხოვნებს“ (ბრეჰტის არქივი, 159/12).

ბრეჰტის პიესების უმრავლესობა, ასე ვთქვათ, იდეის ლოგიკას მიჰყვება და არა სიუჟეტური ხაზის ან მოქმედების „ტრადიციულად“ განვითარებას. ავტორისეული იდეა ყოველ სცენაში სხვადასხვა კუთხითაა ნაჩვენები ისე, რომ მაყურებელი ბოლოს თვით იწყებს „კრიტიკულად“ მსჯელობას და გონების თვალით აფასებს ნანახსა და განცდილს. სწორედ ამ მიზნით შექმნა ბრეჰტმა „ეპიკური“ დრამის სისტემა, რომელსაც ჩვენ საკმაოდ დეტალურად გავეცანით. ამ სისტემაში შემოქმედებითადაა ათვისებული ეპიკური ტრადიციები და კლასიკური

მემკვიდრეობა, „არისტოტელური“ (კლასიკურ-ტრადიციული) და არა-არისტოტელური (ეპიკური) მხატვრული ელემენტები. მიუხედავად ამგვარი სინთეზისა, როგორც ვთქვით, ბრეჰტი ძირითადად მაინც „ეპიკურ“ (სიცოცხლის ბოლო წლებში „დიალექტიკურ“) თეატრზე ლაპარაკობს, რადგან ჩვენი დროის თეატრისათვის ის მაინც უპირატესობას ახლებურად გაგებულ ეპიკურ ტრადიციებსა და ელემენტებს აძლევდა. თემის ამგვარი მხატვრული დამუშავება, ამტკიცებდა ის, „კრიტიკულად განაწყობს“ მაყურებელს, ზრდის მის აქტიურობას, გვიჩვენებს გონების სიდიადეს ისე, რომ არ უარყოფს ადამიანის გრძნობად-ემოციური სამყაროს მნიშვნელობას. ჯერ კიდევ 1927 წელს ბრეჰტი მოითხოვს „დიდი ეპიკური და დოკუმენტური თეატრის შექმნას“ და „ფრანკფურტერ ცაიტუნგის“ ფურცლებზე წერს: „ეპიკური თეატრის პრინციპების გამოთქმა რამდენიმე მოხდენილი სიტყვით შეუძლებელია... არსებითი ეპიკურ თეატრში შესაძლოა ის არის, რომ ზემოქმედება ხდება არა იმდენად გრძნობაზე, რამდენადაც გონებაზე, მაყურებელმა კი არ უნდა განიცადოს, არამედ უნდა განიხილოს ნანახი. ამასთანავე სრულიად არასწორი იქნება, თუ ამ თეატრს გრძნობას წავართმევთ“ (იხ. წერილი „მოსაზრებანი ეპიკური თეატრის სიძნელეებზე“. ბრეჰტის „წერილები თეატრზე“, ტ. I). ამავე აზრს უკვე სხვა დონეზე ბრეჰტი ასე აყალიბებს საკუთარი „დღიურის“ 1941 წლის 4 მარტის ჩანაწერებში: „ეპიკური პრინციპები უზრუნველყოფს მაყურებლის კრიტიკულ განწყობილებას, მაგრამ თვით ეს განწყობილება აშკარად ემოციურია“.

ინტელექტუალიზმისა და კრიტიკული განწყობილების ამგვარი გაგების გამო ბრეჰტი უპირატესობას ეპიკურ (არაარისტოტელურ) თეატრს აძლევს, მაგრამ არასოდეს უარუყვია ტრადიციულ-არისტოტელურის მნიშვნელობაც. სწორია ის თვალსაზრისი, რომ 30-იანი წლების მეორე ნახევრიდან „დედა კურაჟის“ და „ტერეზა კარარის“ ავტორი უფრო ახლოსაა ტრადიციულ-არისტოტელურ თეატრთან, ვიდრე ეს ადრე შეინიშნებოდა. 1940 წლის 17 ოქტომბრის ჩანაწერი „დღიურში“ პირდაპირ გვეუბნება: „ყოველგვარი განხილვის დროს უნდა გვახსოვდეს, რომ ა რ ა ა რ ი ს ტ ო ტ ე ლ უ რ ი თეატრი, უპირველეს ყოვლისა, არის თეატრის მხოლოდ ფორმა; იგი ემსახურება გარკვეულ საზოგადოებრივ მიზნებს და ა რ ა ა ქ ვ ს უ ზ უ რ პ ა ტ ო რ უ ლ ი მ ნ ი შ ვ ნ ე ლ ო ბ ა (ხაზი ჩვენია — ზ. ჭ.)... მე თვითონ,—წერს ბრეჰტი,— შემიძლია არაარისტოტელური თეატრი გარკვეული წარმოდგენების დროს არისტოტელურის გვერდით გამოვიყენო“.

„ეპიკური“ დრამის ელემენტებს ბრეჰტი სხვადასხვა მწერლისა და ხელოვანის შემოქმედებაში პოულობს. ამ ასპექტში ის განსაკუთრე-

ბით ხშირად ასახელებს ხოლმე არისტოფანეს, რაბლეს, სერვანტესს, შექსპირს, სვიფტს, გოეთეს, შელის, ერვინ პისკატორს, ვსევოლოდ მეიერჰოლდს, ჩარლი ჩაპლინს, სერგეი ეიზენშტეინს და სხვ.

ცნება „ეპიკურისა" ბრეჰტზე ადრე არნოლტ ბრონენმა (1895—1959) და ერვინ პისკატორმა გამოიყენეს შედარებით ფართო მნიშვნელობით. ამგვარი გაგება გულისხმობდა მოქმედების განვითარების „ეპიკურ" შეწყვეტას, თხრობითი და აღწერილობითი მომენტების გაძლიერებას, რეჩიტაციის, ვრცელი რემარკების, კინოს ელემენტების გამოყენებას და ა. შ. ა. დიობლინი უკვე 1929 წელს აგვარ „ეპიკურ" ელემენტებს „ჩართულ ფორმას" უწოდებს და მას ასე განმარტავს: „ჩართული ფორმა თავს იჩენდა და იჩენს ყოველთვის იქ, სადაც ავტორის სუსხიანი გრძნობა ხელს უშლის მისსავე მონაწილეობას პერსონაჟების ბედსა და მოქმედების მიმდინარეობაში". იგივე ა. დიობლინი თავის ცნობილ რომანში — „ბერლინი, ალექსანდერპლაცი" (1929) თხრობას ხშირად წყვეტს ჩართული ტექსტებით, რომლებიც მომხდარ ამბავს ან ფაქტს გვატყობინებენ, როგორც ბრეჰტის რემარკები ან წარწერები.

ბერტოლტ ბრეჰტი უაღრესად განათლებული და შრომისმოყვარე კაცი იყო. მთელი ცხოვრების მანძილზე იგი არა მარტო ეცნობოდა და კითხულობდა გამოჩენილ მოაზროვნეთა, ხელოვანთა და მესიტყვეთა ნაწარმოებებს, არამედ ხშირად გულმოდგინედ აკონსპექტებდა კიდეც მათ. გაზეთებიდან ამოჭრილი მასალებისა და სურათების კოლექციებიც კი თან დაჰქონდა მას ემიგრანტული ცხოვრების მძიმე გზებზე. ბრეჰტის ერთ-ერთი ახლო მეგობარი ლიონ ფოიჰტვანგერი ჯერ კიდევ 1928 წელს ასე ახასიათებს ახალგაზრდა მწერლის მუშაობის სტილს: „მას აქვს ჩვეულება თავისი ნაწარმოებები დაუსრულებლად გადაამუშაოს, ზოგჯერ ოცჯერ, ოცდაათჯერაც კი, შემდეგ პროვინციაში ახალი წარმოდგენისათვის ისევ თავიდან დაიწყოს, მისთვის არაფერია ათჯერ დაბეჭდილი ბოლო ვარიანტიც ბოლოსწინათ მიიჩნიოს; გამომცემლობები და თეატრის დირექტორები ამის გამო სასოწარკვეთილნი იყვნენ". ოცი წლის შემდეგ, 1948 წელს ცნობილი შვეიცარელი მწერალი მაქს ფრიში, რომელიც ახლოს იცნობდა ბრეჰტს, თავის „დღიურში" შემდეგს მოგვითხრობს: როცა ბრეჰტი ჰერლიბერგში (შვეიცარია) ერთ ძველ სახლში ცხოვრობდა, „მისი ოთახი სახელოსნოს წააგავდა: საბეჭდი მანქანა, ფურცლები, მაკრატელი. წიგნებით სავსე ყუთები, სავარძელზე გაზეთები, ადგილობრივი, ინგლისური, გერმანული, ამერიკული, აქა-იქ კვლავ რაღაცეებია ამოჭრილი და პატარა ჩანთაში ჩაწყობილი, დიდ მაგიდაზეა წერილი, ფოტოსურათები... ბრეჰტი ჰყვება ლაუტონის თამაშზე, წიგნებზე, რომლებსაც ახლა ამუშავებს, გოეთესა და შილერის

მიმოწერაზე. მიკითხავს ოქედან ზოგიერთ ადგილს, რაც დრამატულსა და ეპიკურს შეეხება...“ (იხ. გერმანულ ენაზე „მოგონებანი ბრეჰტზე“, ლაიფციგი, 1961, გვ. 143).

...ისევ დრამატული და ეპიკური... ეს არაა შემთხვევითი, რადგან როგორც ვნახეთ, ეპიკურის პრობლემა და „გაუცხოების ეფექტი“ მთავარია ბრეჰტის თეორიასა და პრაქტიკაში. მათ სწორად გაგებას არსებითი მნიშვნელობა აქვს ბრეჰტის დრამატურგიის თავისებურებათა ახსნისა და პიესების სცენური განსახიერებისათვის. კარგად თქვა ფრანგმა მწერალმა არტურ ადამოვმა: „...გარკვეული საფრთხეა ცუდად გაგებული „ბრეჰტიზმი“ და შინაგანი სიცარიელე, რაც მას შეიძლება მოჰყვეს. ღმერთმა იცის, რომ მოთმინებიდან გამოვყავარ იმ ადამიანებს, რომლებიც ბრეჰტს ზემოდან დასცქერიან და მაგალითისათვის ამბობენ: „გაუცხოება სასაცილოა“.

ბრეჰტის პიესების ტრიუმფული სვლა მსოფლიოს სცენებზე, „ბერლინერ ანსამბლის“ სპექტაკლების დიდი პოპულარობა ახლა ყველასათვის ფაქტია. კარგად წერდა გერმანულ თეატრალურ ჟურნალში („თეატერ დერ ცაიტ“, №23, გვ. 27) მოსკოვის კომედიისა და დრამის თეატრის მთავარი რეჟისორი ი. ლიუბიმოვი: „არის შექსპირის თეატრი, არის მოლიერის თეატრი, არის აგრეთვე ბრეჰტის თეატრი, სიმდიდრე, რომელსაც ახლა მივადექით“.

1966

ბერტოლტ ბრეჰტის ადრინდელი დრამატურგია
(1914-24 წ.წ.)[1]

ბერტოლტ ბრეჰტის პირველ ვრცელ დრამატულ ნაწარმოებად „ბ ა ა ლ ი“ ითვლება. როგორც ჰანს ოტო მიუნსტერერის მოგონებებიდან, აგრეთვე თვით ბრეჰტის ადრეული ჩანაწერებიდან და წერილებიდან ვიტყობთ, პიესა დაწერილია 1918 წლის აპრილ-მაისში და მიმართულია ჰანს იოსტის ცნობილი ექსპრესიონისტული დრამის „მარტოხელას“ („der Einsame“) წინააღმდეგ. იოსტის დრამა, რომელიც 1917 წელს გამოვიდა, მიუნჰენის თეატრმა „კამერშპილემ“ პირველად 1918 წლის 30 მარტს წარმოადგინა. სპექტაკლს დიდი დისკუსია გამოუწვევია ბრეჰტის მეგობართა შორის. ცოტა მოგვიანებით, ბრეჰტი იმავე ქალაქში, არტურ კუჩერის თეატრმცოდნეობის სემინარზე კითხულობს მოხსენებას ჰანს იოსტის რომანის „დაწყების“ („der

[1] წაკითხულია მოხსენებად იენაში (გდრ) გამართულ საერთაშორისო კონფერენციაზე 1972 წლის 20 ოქტომბერს (იხ. Weimarer Beiträge, 1973, № 3).

Anfang") შესახებ, მკაცრად აკრიტიკებს მის ავტორს და სხვა ნაწარმოებების მიმოხილვის დროს პირდაპირ აცხადებს, რომ დაწერს „მარტოხელას" საწინააღმდეგო პიესას „ბაალს". როგორც დასახელებული წყაროებიდან ჩანს, ბრეჰტმა „ბაალი" დაახლოებით თვენახევარში დაწერა; რამდენჯერმე შეცვალა მისი სათაური, ხოლო 1919 წელს უკვე მეორე ვარიანტიც შექმნა. ორივე ვარიანტი აღგსბურგშია დაწერილი. 1922 წელს პიესა გამოსცა გუსტავ კიპენჰოიერმა პოტსდამში. ეს გამოცემა მესამე ვარიანტად ითვლება; არსებობს მეოთხე ვარიანტიც, რომელიც ბრეჰტმა პიესის ბერლინში დასადგმელად დაწერა 1926 წელს. მეხუთე ვარიანტად შეიძლება ჩაითვალოს ის ტექსტი, რომელიც ბრეჰტმა 1954 წელს თავის ნაწარმოებთა კრებულისათვის გაითვალისწინა. ყველა ეს ვარიანტი საგანგებოდ აქვს შესწავლილი დ ი ტ ე რ შ მ ი დ ტ ს, რომელმაც 1966 და 1968 წელს ზურკამპის გამომცემლობაში (მაინის ფრანკფურტი) ორ წიგნად გამოსცა „ბაალის" ყველა ვარიანტი შენიშვნებითა და კომენტარებით. ირკვევა, რომ ვარიანტებს შორის არ არის დიდი განსხვავება. ძირითად ვარიანტად თვლიან კიპენჰოიერის გამოცემას (1922), რომელიც არსებითად 1918 წლის ტექსტს იმეორებს. თვით ბრეჰტმაც „ადრეული პიესების გადასინჯვისას" 1954 წელს აღნიშნა: „პიესა „ბაალის" პირველი და ბოლო სცენა ამ გამოცემისათვის (იგულისხმება პიესების კრებული, რომელიც „აუფბაუმ" გამოსცა 1956 წელს, — ზ. ჭ.) კელავ ისე აღვადგინე როგორც პირველ ხელნაწერში იყო. სხვას უცვლელად ვტოვებ, რადგან პიესას აკლია სიბრძნე". პიესა ჩვენთვის მაინც განსაკუთრებით საინტერესოა, რადგან პირველი მნიშვნელოვანი დრამატული ნაწარმოებია ბრეჰტის შემოქმედებაში. „ბაალის" მაგალითზე ვრწმუნდებით, რომ ბრეჰტი თავიდანვე გულმოდგინედ მუშაობდა ტექსტზე, კრიტიკულად აფასებდა ცალკეულ ეპიზოდებს, ამუშავებდა ხოლმე მათ სცენური განახლებისათვის. „ბაალის" ვარიანტებს თვით ბრეჰტის მრავალი შენიშვნა და განმარტება ახლავს, საინტერესოა ცალკეული სცენების ფრაგმენტებიც, ზოგიერთი ფრაგმენტის სათაურიც კი. მაგალითად, ერთი ფრაგმენტის სათაური, რომელიც დაახლოებით 1930 წლით თარიღდება, ასეთია: „ბოროტი ბაალი, ასოციალური" („Der böse Baal, der asoziale").

პიესის თავდაპირველი სათაური, თვით ბრეჰტის განცხადებით, ყოფილა: „ბაალი თქვლეფს! ბაალი ცეკვავს!! ბაალს თვალი ეხილება!!!" (Baal friβt! Baal tanzt!! Baal verklärt sich!!!"), შემდეგ კი ავტორს უბრალოდ „ბაალი" აურჩევია. თავის შენიშვნაში იგი გვამცნობს: „ეს თეატრალური პიესა წარმოგვიდგენს ჩვეულებრივ ისტორიას ერთი კაცისას, რომელიც დუქანში ჰიმნს უმღერის ზაფხულს ისე, რომ არ აინტერესებს მაყურებელი... ეს კაცი არაა ზედმეტად თანამედროვე პოე-

ტი... ბაალი არ დაუჩაგრავს ბუნებას... ბაალის ბუნება არც განსაკუთრებულად კომიკურია და არც ტრაგიკული...“

ბაალისათვის არ არსებობს მეგობრობა, სიყვარული, მეორე ადამიანი, რომელსაც შეიძლება ენდო. სამაგიეროდ არსებობს ვნება, ჟინი, ცხოველური ინსტინქტი. ბაალი გულწრფელად აღიარებს ამას საუბარში იოჰანესთან, რომელიც მისი ახლო მეგობარი იყო, აღიარებს მას შემდეგ, რაც ანა, იოჰანესის სატრფო, გამთენიისას გაუშვა თავისი ოთახიდან ისე, რომ კარებამდეც კი არ მიაცილა. „მე ცხოველი ვიყავი, ეუბნება ბაალი მეგობარს, ვერ ვბედავდი, აქამდე მეთქვა, რადგან მიყვარხარ. მოგატყუე მე, ცხოველმა...“

ბაალი ღამის კაფედან პოლიციაში მიჰყავთ. საკანში მღვდელი მის დამშვიდებას ცდილობს. ნეტარ ქვეყანაზე, კაცთმოყვარეობაზე და ღვთის მოწყალებაზე ლოცულობს. ბაალი კი გულამომჯდარი წყევლის ქვეყანას, რადგან იგი „მტრობით ცხოვრობს“. „მას არა აქვს სამშობლო, რომელიც უნდა დაიცვას, სახლსაც, როგორც ლოკოკინა, მუდამ თან ატარებს, სულ ცოტა სიხარულისათვის დიდი მსხვერპლი გაუღია... სისპეტაკემ ტალახში ამოსვარა, ხოლო სილამაზემ საშინლად დაამახინჯა...“ საპყრობილედან იგი დედას გამოჰყავს. სინათლეს, მზეს გალაღებული ხვდება: „ახლა კი ახალი ცხოვრება იწყება, დედა. მე ვიმუშავებ, რათა აღზევდეს ჩემი კუნთები; შენც კარგად იქნები... ძალღონით სავსე ვარ. მარტოობამ მარგო... თავისუფლება! მზე! პატარა დედა!“ აქ ჩართულია ცნობილი „ქორალი დიდ ბაალზე“, რომელიც პიესის მთავარი გმირის ლირიკული ბიოგრაფიაა.

საღამო, ქარი, დუქანი და ალკოჰოლი, ღამე მდელოზე, ეკარტის ვიოლინო, ბაალის „სიმღერა ღამის ღრუბელზე“, განწირულება, ბალადა „სიკვდილი ტყეში“. შემდეგ კი ბაალი ისევ დედასთანაა, ისევ სურვილი აქვს ახლებური ცხოვრებისა. „მე ახლა ვმუშაობ. მე დიდ წიგნებს დავწერ. გვერდს — ერთ მარკად. ეს სახელია და საქმელი...“ — ანუგეშებს ბაალი მომაკვდავ დედას. მალე გაეცლება იქაურობას. იცის, რომ დედა უნდა დაკრძალოს, ფულის სესხებას აპირებს. მონახავს ეკარტს, ლოთობენ ერთობა ლუიზასთან, შემდეგ კი მისი გულისათვის კლავს ეკარტს. პოლიციელებს გაჰყავთ მკვლელი. ბოლოს, ბაალი ისევ ტყეშია, ფიცრულა ქოხში, ჭუჭყიან ლოგინზე წევს და სულთმობრძავი კარებისაკენ მიიწევს. ღამეა. ბაალი უცნობ კაცებს დახმარებას სთხოვს. ისინი მიდიან. წამოიწევა საწოლიდან, ბოდავს: „არა ვარ ვირთხა... ღმერთო, დიდებულო! კარებამდე... ვარსკვლავები...“ ხელებზე ფორთხვით მიაღწევს ზღურბლამდე და გაბობღდება გარეთ.

1919 წლით თარიღდება ბერტოლტ ბრეჰტის მეორე პიესა —

„დ ა ფ დ ა ფ ი ღ ა მ ი თ“ („Trommeln in der Nacht“), რომელსაც ავტორი კომედიას უწოდებს.

ადრეული პიესების ახალი გამოცემის წინასიტყვაობაში ბრეჰტი გვაფრთხილებს, რომ კომედია „დაფდაფი ღამით“ პირველ პიესათა შორის ყველაზე უფრო წინააღმდეგობრივია. „პირველი პიესების გადასინჯვისას“ ავტორს ბევრი რამ აღარ მოსწონს, კერძოდ, პიესაში „დაფდაფი ღამით“. „მესამე, მეოთხე და მეხუთე მოქმედების გადაკითხვისას.— წერს ბრეჰტი 1945 წლის მარტში, — უკმაყოფილების ისეთი გრძნობა დამეუფლა, რომ გადავწყვიტე უარი მეთქვა მის გამოცემაზე. მხოლოდ იმ აზრმა, რომ ლიტერატურა ეკუთვნის ისტორიას, რომლის გაყალბებაც არ შეიძლება... უარი მათქმევინა მის დაწვაზე“. აქვე ბრეჰტი გვაცნობებს, რომ მას პიესაში „ბევრი არაფერი შეუცვლია“, მთავარი გმირის — ჯარისკაც კრაგლერის ფიგურისათვის ხელიც არ უხლია; მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ფრთხილად გააძლიერა მოწინააღმდეგე მხარე“, კერძოდ, პერსონაჟებს დაუმატა მედუქნე გლუბის ახლო ნათესავი, ახალგაზრდა მუშა, რომელიც ნოემბრის რევოლუციის დღეებში იღუპება.

„დაფდაფი ღამით“ ხუთმოქმედებიანი პიესაა. მოქმედება იწყება ნოემბრის ერთ საღამოს და მთავრდება მეორე დღის გამთენიისას. ვეცნობით კარლ ბალიკეს ოჯახს. მის მეუღლეს ამალიას, ქალიშვილს ანას და სასიძოს ფრიდრიჰ მურკს. დედ-მამა ანას ურჩევს, დაივიწყოს ჯარისკაცი ანდრეას კრაგლერი, რომელიც მას ადრე უყვარდა, და ცოლობაზე თანხმობა მისცეს მურკს. მამის სიტყვებით, კრაგლერისაგან „ძვალიც კი აღარ იქნება დარჩენილი“. ქალი ადვილად ემორჩილება მამის სურვილს. ოჯახის უფროსი მურკთან დამოყვრებას ზეიმობს. მათ სიხარულს იზიარებს ჟურნალისტი ბაბუშიც, რომელმაც ამბავი მოიტანა, „სპარტაკის“ წევრები შეიარაღებულან და ქუჩებში გამოსულანო.

ყველასათვის მოულოდნელად გამოჩნდება კრაგლერი. იგი ტყვედ ყოფილა აფრიკაში. არტილერისტის მუქი ლურჯი ფორმა აცვია. ანა მას ატყობინებს, რაც მოხდა.

გაბოროტებული კრაგლერი ღამის კაფეში ისვენებს, ჭიქას ჭიქაზე ცლის. ირგვლივ მთვრალები და მეძავები არიან. ვიღაც მღერის „ბალადას მკვდარ ჯარისკაცზე“. ისმის წამოძახილები: „რევოლუცია! თავისუფლება!“ ერთი ღიღინებს: „ჩემთან ვინც იყო, ყველა მკვდარია, მე ძლივს გადავრჩი. წითელი იყო ნოემბერი, ახლა კი ცივი იანვარია“ იქვეა კრაგლერიც, ენას ძლივს იბრუნებს, მაინც მღერის: „სამზარეულოს მიადგა ძაღლი“... კაფეს პატრონსა და იქვე მყოფთ იგი უხსნის: „... სამყარო ერთობ ძველია უკეთესი დროისათვის, ცა კი უკვე გაჭირავებულია...“ გამთენიისას გაზეთების გამყიდველი ქალი ყველას გასა-

გონად გაჰყვირის: „სპარტაკი“ ამბოხებულთა უბანში! წითელი როზა ლაპარაკობს ღია ცის ქვეშ!...“

კრაგლერი იქით მიიწევს, საიდანაც ამბოხებულთა ხმები ისმის. ხიდთან ანასა და ბაბუშს შეხვდება. ანა გამოუტყდება, რომ ფეხმძიმედაა. გაბოროტებული ჯარისკაცი თავის მოკვლაზე ფიქრობს. შინ წასვლას ურჩევენ. კრაგლერი არ თანხმდება. „მე აღარ ვარ ბატკანი, არ მინდა ჩავძაღლდე“, — ეუბნება იგი ანასა და გლუბს, კაფეს პატრონს, რომელსაც ახლო ნათესავი მოუკლეს. კრაგლერი აგზნებული მივარდება დაფდაფს, რომელიც ქუჩაში მიუტოვებიათ, აახმაურებს მას და ჯარისკაცული შემარცხებით მიმართავს იქ მყოფთ: „...ნუ იცქირებით რომანტიკულად! თქვენ ხომ მევახშეები ხართ, სისხლისმსმელი ლაჩრები..“ და ანასთან ერთად გაეცლება იქაურობას.

„დაფდაფი ღამით“ ქრონოლოგიურად ძალიან ახლოსაა „ბაალთან“, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მასში ბევრი ახალი მომენტი შეინიშნება. ბაალისაგან განსხვავებით, რომელიც „ასოციალურია ასოციალურ საზოგადოებაში“ (ბრეჰტი), კრაგლერის პროტესტის სოციალური შეფერილობა უფრო მკვეთრია. ეს მთელი პიესის ფონზეც ითქმის. აშკარაა, რომ ათიანი წლების მიწურულის სოციალურმა მოვლენებმა პირდაპირი ზეგავლენა მოახდინეს ბრეჰტის ადრეულ დრამატურგიაზე. ამას აღნიშნავს თვით ბრეჰტიც თავისი ადრეული პიესების 1954 წლის გამოცემის წინასიტყვაობაში. აქვე იგი გვთავაზობს ისეთ კრიტიკულ შენიშვნებს, რომელთაც უნდა დავეთანხმოთ. პიესაზე მუშაობის დროს მას საკმაო ცხოვრებისეული გამოცდილება ჰქონდა. მან უკვე იცოდა ომი და ფრონტი, რევოლუცია და ბარიკადები. იგი კარგად ხედავდა იმ ძალებს, რომლებიც რევოლუციური პროლეტარიატის სახელწოდებითაა ცნობილი; იმ „კეთილ ადამიანებსაც“, რომლებიც მხოლოდ „მორალურად იგმობდნენ“ ომს. მაგრამ ბრეჰტმა პიესაში ამის ჩვენება ვერ შეძლო. მაყურებელი, ავტორის თქმით, რევოლუციას ისე უყურებდა, როგორც კრაგლერი, ე. ი. რომანტიკულად. ამიტომაა, რომ რეჟისორულ შენიშვნებში იგი მოითხოვს მაყურებელთა დარბაზში ასეთი ლოზუნგები გაიკრას: „ყოველი კაცი თავისებურად საუკეთესოა“. „ნუ იცქირებით რომანტიკულად“. თვით კრაგლერს ბრეჰტი გმირად არ თვლის, თანაც წვრილ ბურჟუას უწოდებს.

1919 წელს ბრეჰტმა რამდენიმე ერთმოქმედებიანი პიესა დაწერა. მათგან დამთავრებული სახით ჩვენთვის ცნობილია პიესები: „ქორწილი“ (უფრო გვიანდელი სათაურით — „წვრილი ბურჟუას ქორწილი“), „მათხოვარი, ანუ მკვდარი ძაღლი“, „ის დევნის ეშმაკს“, „შუქი ბნელ-

ეთში“ („Lux in tenebris). ფიქრობენ, რომ ამავე წელს დაწერა „უხეი-თევზაობა“ („Der Fischzug“).

„ქორწილის“ ორი პერსონაჟი—კაცი და ახალგაზრდა კაცი—„ბაალ-ზე“ ასე მსჯელობენ:

ახალგაზრდა კაცი: კი, მაგრამ მასში ძალაა.

კაცი: დიახ, ეს ბილწსიტყვაობაა.

ახალგაზრდა კაცი: კი, მაგრამ მასში ძალაა.

კაცი: გამოდის, რომ ძლიერი ბილწსიტყვაობაა. ეს უფრო ცუდია, ვიდრე სუსტი სიბილწე. ზოგ-ერთი ნიჭი მხოლოდ უმსგავსო საქმეებში ჩანს, მაგრამ ეს ხომ მოსათმენი არაა? ასეთი რამ სა-ერთოდ არ უნდა იყოს პიესაში!“

ეს დიალოგი მოვიყვანეთ არა „ბაალის“ შეფასებისათვის, არამედ მხოლოდ „ქორწილის“ პერსონაჟთა შეხედულებების გასაცნობად. რო-გორც ვხედავთ, ისინი წარსულს იგონებენ. წარსულს იგონებს ოჯახის უფროსიც. იგი საქორწილო საღამოზე შეკრებილი სტუმრების გართ-ობას ცდილობს და წინაპართა ცხოვრებიდან ისეთ ამბებს ჰყვება, რო-მლებიც არავის აინტერესებს. ყველა თავისი საქმითაა გართული: სიძე-პატარძალი ერთმანეთს ეკინკლავება, ისინი ცდილობენ მოჩვენე-ბითი სიმშვიდე შეინარჩუნონ და გულში სტუმრების წასვლას ელოდ-ებიან, ერთის ცოლი მეორის ქმართან განმარტოებას ცდილობს, ოჯახის დედა სამზარეულოს საქმეებითაა დაკავებული... ოჯახი კი, ძველი ბიურ-გერული ოჯახი, ახალგაზრდა ცოლ-ქმარსა და სტუმრებს თითქოს თავ-ზე ენგრევათ. აქ ყველაფერი ძველია და ძველებური, ყველაფერი ირყევა და ზიანდება. მამაპაპისეული საწოლი, მაგიდა და სკამებიც კი უვარგისია. ახალგაზრდა ცოლ-ქმარს ისღა დარჩენიათ, ელოდონ გან-მარტოებას და ანუგეშონ ერთმანეთი. ადამიანური ურთიერთობის საფუ-ძველი შერყეულია, ცბიერება, ორპირობა და ფარისევლობა დაუფლე-ბია ყველას, ძველი ცხოვრების აჩრდილს აღარავინ სცემს პატივს, ახლის საწყისი არსად ჩანს... ასეთია ერთმოქმედებიანი პიესა „ქორწილი“.

კიდევ უფრო პატარაა პიესა „მ ა თ ხ ო ვ ა რ ი, ა ნ უ მ კ ვ დ ა რ ი ძ ა ღ ლ ი“. პიესაში სულ ორი მთავარი პერსონაჟია — იმპერატორი და მათხოვარი. მტერზე გამარჯვების შემდეგ იმპერატორი ქალაქში ბრუნ-დება. სასახლის კარიბჭესთან ძონძებში გამოხვეული მამაკაცი მოკალა-თებულა. ადრე დილაა. ზარბაზნის სროლა და ზარების საზეიმო ხმა ისმის. იმპერატორი, რომელსაც ჯარისკაცები მოჰყვებიან, შენიშნავს მათხოვარს, შეჩერდება და გამოელაპარაკება მას. მათხოვარი ქედს არ იხრის იმპერატორის წინაშე და ძველი სიბრძნის გამოყენებით მორალსაც კი უკითხავს მას. სახელდობრ, უხსნის, რომ სიძლიერე, დიდკაცობა,

ძალაუფლება დროებითია და წარმავალი: „არ არსებობს არავითარი ისტორია... არ არის იმპერატორი... მხოლოდ ხალხს ჰგონია, რომ არის ერთი ასეთი, ხოლო ამ ერთს ჰგონია, რომ სწორედ ისაა ასეთი“... „ამბობენ, ნაპოლეონმა ნახევარი მსოფლიო დაიმორჩილაო. მათხოვრის სიტყვებით, ეს მხოლოდ ნაპოლეონსა და მსოფლიოს ეგონა.“ მათხოვარი იმპერატორს სუსტსა და ბრიყვს უწოდებს, რადგან მას თურმე ჰგონია, რომ „სამყარო მის გარშემო ტრიალებს“. იმპერატორთან საუბარში ირკვევა, რომ ძონძებში გამოხვეული კაცი არ მოთქვამს თავისი უბედურების გამო; მას უფრო მარჩენალი ძაღლის დაღუპვა აწუხებს, ვიდრე იმპერატორის ბრძოლა გარეშე მტრებთან; მათხოვარს თავისი ხვედრი უფრო ბუნებრივად ეჩვენება, ვიდრე ჰაერში გამოკიდებული ადამიანებისა, რომელთაც ჰგონიათ, რომ ყველაფერს შეძლებენ. ასეთ ადამიანთა გასაგონად მათხოვარი ამბობს: „ლაგამსაც ჰგონია, რომ ის იმორჩილებს ცხენს, ნისკარტი ფიქრობს, რომ ის მართავს მერცხალს, პალმის კენწერო კი იმ აზრისაა, რომ მთელ ხეს ის ეწევა ზეცაში“.

„ი ს დ ე ვ ნ ი ს ე შ მ ა კ ს“ მცირე ფორმის ერთმოქმედებიანი დრამატული ნაწარმოებია. პიესა დაყოფილია ცხრა პატარა სცენად. მონაწილეობენ: ახალგაზრდა ქალი და ვაჟი, ქალის დედ-მამა, მღვდელი, ბიურგერმაისტერი, დარაჯი და გლეხები. ახალგაზრდებს ერთმანეთი უყვართ, მაგრამ არ ძალუძთ ერთმანეთის სიახლოვით დატკბნენ. ქალის მშობლებს ვაჟი „ეშმაკის მოციქულად“ მიაჩნიათ, რომელმაც საქვეყნოდ შეიძლება შეარცხვინოს ოჯახი. მამა დევნის მას. ვაჟი თავისას არ იშლის. იგი შუაღამისას გადაიპარება ქალის ოთახში. მამას არც ეს გამოეპარება, აპირებს კარების შემტვრევას. შეშინებული ქალ-ვაჟი ფეხაკრეფით სახურავზე გადიან. აქ მათ შენიშნავენ მღვდელი და დარაჯი, რომლებიც სასეირნოდ გამოსულან. ისინი მთელ სოფელს შეყრიან. საშინელი ღრიანცელით არცხვენენ მამას, რომელსაც „ეშმაკმა ქალიშვილი მოსტაცა“. ახალგაზრდები და ძველი მორალი, ახალგაზრდული სიყვარული და ძველი ოჯახური ტრადიცია—ასე შეიძლება გავიგოთ კონფლიქტი ამ პიესაში.

ბრეჰტის კიდევ ერთი პიესა, რომელიც 1919 წლით თარიღდება, არის „შ უ ქ ი ბ ნ ე ლ ე თ ში“. ეს პიესაც ცხრა პატარა სცენისაგან შედგება. მთავარი პერსონაჟია ბატონი პადუკი. მას ქალაქის ერთ პატარა ქუჩაზე უცნაური დაწესებულება გაუხსნია. ესაა ღამის სახლი, რომლის სტუმრებსაც ლექციებითა და სურათებით ვენერულ სნეულებათა საშინელებებზე მოუთხრობენ. გაზეთ „ნოიესტე ნახრიხტენის“ კორესპონდენტს ბატონი პადუკი ამგვარად განუმარტავს თავის დაწესებულების დანიშნულებას: „ყოველგვარი ბოროტების წყარო პროსტიტუციაა... უვიცობა ღუპავს საბრალო ადამიანებს...“ და ამიტომ

საჭიროა მათი „განათლება“... საშინელ ხნეულებათა ნახვით ადამიანები დაკარგავენ იმის სურვილს, რომ საჯარო სახლებში გაატარონ ღამეები...

სიღარიბეში აღზრდილი პადუკი, როგორც თვითონ ამბობს, ადვილად მივიდა ამ შეგნებამდე. კორესპონდენტის აზრით, ეს არის „სოციალური უკუღმართობის ღრმა გაგება“, მის აზრს პადუკიც იზიარებს. შემდეგი სცენებიდან ირკვევა, რომ თვით პადუკი ფინანსურად მოლონიერებულა ქალბატონ ჰოგეს დახმარებით, რომელსაც ქუჩის მეორე მხარეს ღამის საჯარო სახლი აქვს გახსნილი. პადუკის „ლექციები“ თავდაპირველად ჰოგეს სახლს კლიენტებს უკარგავს, მაგრამ ეს მხოლოდ ორი კვირა გრძელდება, როგორც თვითონ ქალბატონი ჰოგე ამბობს, იგი პადუკისაგან კატეგორიულად მოითხოვს შეწყვიტოს „საგანმანათლებლო“ მუშაობა და სთავაზობს აღადგინონ ძველი მეგობრობა, ხელი აიღონ ერთიერთკონკურენციაზე. პადუკი ჯერ ჯიუტობს, მაგრამ ბოლოს იძულებულია ქალბატონს დაეთანხმოს. ფინალურ სცენაში პადუკი, რომელიც ხელიდან არ იცილებს სალაროს ყუთს, შექმნილ ვითარებაში გამოსავალზე ფიქრობს. პადუკის „ქველმოქმედება“ მოჩვენებითია, „სოციალური უკუღმართობაც“ მას თავისებურად ესმის. „ზნეობრივი ლექციები“ მისი შემოსავლის წყაროა. „რაშიაც ადამიანები ფულს არ იხდიან, იმას არც აფასებენ“, — ამბობს პადუკი და „ლექციებზე“ მომსვლელთ იმის მიხედვით ახდევინებს ფულს, რაც უფრო მძიმე ვენერულ დაავადებაზე აპირებენ „ლექციის“ მოსმენას. საკმარისია ორიოდე პფენინგი დააკლდეს ვინმეს და — ის ვერ გაეკარება პადუკის სახლს.

მოჩვენებითი და უსაფუძვლოა „მორალური სიწმინდე“ საქმოსნისა, რომელიც უწმინდურ საზოგადოებაში მხოლოდ უწმინდური გზით შეიძლება ფიქრობდეს პირად ბედნიერებაზე, მოგება და ეგოიზმი ძირშივე გამორიცხავს ადამიანის ზნეობრივ სიწმინდეს — ასე უნდა გავიგოთ ამ პიესის იდეა, რომელიც ვარიაციებით ბრეჰტის გვიანდელ პიესებშიც გვხვდება.

1919 წელს დაწერილად მიაჩნიათ ერთმოქმედებიანი პიესა „უ ხ ვ ი თ ე ვ ზ ა ო ბ ა“. პიესა მოგვითხრობს ღარიბ მეთევზეთა ცხოვრებაზე, რომელთა მუდმივი თანამგზავრია შიმშილი და სიცივე, უმუშევრობა, ლოთობა. პიესის მიხედვით, ასეთ ცხოვრებას ხშირად თან ახლავს ადამიანის სულიერი დაკნინება და ზნეობრივი დაცემა, ოჯახური ურთიერთობის რღვევა. საყოველთაო გადაგვარებაზე მოთქვამს პიესაში მეთევზე, რომელმაც „იმ დღეს ვერაფერი დაიჭირა“, ხოლო შუაღამისას ოდნავ გამოფხიზლებულმა თავის ლოგინში ცოლთან ერთად მეგობარი მეთევზეც აღმოაჩინა; ქალი და კაცი საცოდავად ფართხალებდნენ

თევზსაჭერი ბადის ქვეშ, რომელიც მათდა უნებურად სიბნელეში ჭერიდან ჩამოვარდნილიყო და ლოგინს გადაფარებოდა.

ალკოჰოლით გაბრუებული მეთევზე სხვებსაც მოიხმობს, რათა ნახონ ადამიანური მოდგმის ზნეობრივი გადაგვარება. ნახევრად შეშლილი მეთევზე ამ უცნაურ სურათს „უხვ თევზაობას“ უწოდებს. იგი წყეულის სამყაროს უკეთესობას, ყოველივე ამაოდ და ყველა ცოდვილად მიაჩნია. მას ეთანხმებიან მთვრალი მეთევზეებიც. გაწბილებული ქმარი თავს ასე ინუგეშებს: „ეს უზნეობაა? თქვენა ხართ უზნეონი! მე ღმერთმა დამწიხლა, თქვენ კი დამცინით! ვინ დაკარგა ცოლი? დიდი ცოდვილი ვარ, ლოთი, ბოლომოუღებელი არამზადა, მაგრამ უზენაესმა დამსაჯა და არავისა აქვს უფლება, დამცინოს“. იგი მებადურებს სასმელს აწოდებს და ეუბნება: „აი, შიშველი თევზები! ლამაზი თევზები! მსხვილი, მსუქანი, მოფართხალე თევზები! დაე, იცურონ, მე ისინი არ მინდა! მიეცით თავისუფლება, მე უარს ვამბობ მათზე! მაგრამ ეს უხვი თევზაობაა. ყველანი დარჩით. ყველას გიწვევთ ქელეხზე...“ მოთქვამს ნახევრად შეშლილი ოჯახის უფროსი და მეზობლებს სთხოვს: „სანთლები სასმისებში ჩადეთ, როგორც მკვდრის სანთლები. ნუ შეუბერავთ, როცა გაიცინებთ! მაგიდა სამგლოვიარო სახლში დგას. თავები ცოტა გვერდზე გასწიეთ, თუ გული გერევათ...“

მეთევზის სუფრას მათხოვარი ქალი და კაცი შემოესწრება. ისინი ნასუფრალს შეექცევიან. ოჯახის დიასახლისს აკვირვებს მათი დანახვა. იგი მიამიტი თვალებით აცქერდება უცნაურ სტუმრებს, უწოდებს მათ „ღორებსა“ და „უსირცხვილოებს“, ერეკება სახლიდან. შემდეგ სანთლებს ჩააქრობს. მძინარე ქმართან მივა და ლოგინისაკენ წაიყვანს.

ბრეჰტის ამ ერთმოქმედებიანი პიესების ფონი თითქმის ყველგან ერთნაირია: კაპიტალისტური ქალაქის ჯურღმულები და ბნელეთი, ოჯახური ურთიერთობის რღვევა ქალაქად და სოფლად, ეგოიზმი და ანგარება, საყოველთაო გადაგვარება და ადამიანის სულიერი დაკნინება. პიესებში ხშირად ვხვდებით მათხოვრებსა და მეძავებს, ადამიანებს, რომლებიც ეგოიზმის კანონებით მოქმედებენ. სულიერად დაკნინებულ ადამიანთა ხვედრი მძიმეა, მათ გზა ვერ გაუგნიათ საყოველთაო ქაოსში. მაგრამ, ბრეჰტის თქმით, „შეუძლებელია ადამიანში მთლიანად ჩაჰკლა სიკეთისაკენ მისწრაფება“. მისწრაფების ამ სუბიექტურ ძალას ბრეჰტის ადრეული ერთმოქმედებიანი პიესების გმირები უპირისპირებენ წარღვნასა და ქაოსს, მაგრამ მხოლოდ იმას ახერხებენ, ისიც ზოგჯერ, რომ „გააკეთილშობილონ შიშველი ეგოიზმი“.

ბრეჰტის განმარტებით, სწორედ ასე უნდა იქნას წაკითხული მისი პიესა „ბაალი“. ჩვენი აზრით, ეს განმარტება მის ერთმოქმედებიან პი-

ესებსაც შეიძლება მივუყენოთ, რადგან ისინი როგორც შინაარსობრივად, ასევე ქრონოლოგიურად „ბაალთან“ ძალიან ახლოს არიან.

„ქალაქების ჯუნგლებში“ ბრეჰტის ნაწარმოებთა ყველა გამოცემაში 1921—1924 წლებითაა დათარიღებული. ამ პიესის შემოქმედებითი ისტორია დეტალურად შეისწავლა გიზელა ე. ბარშა, რომელმაც ზურკამპის გამომცემლობის (მაინის ფრანკფურტი) მეშვეობით 1968 წელს პირველად გამოაქვეყნა პიესის ადრეული ვარიანტი. შენიშვნები ცალკეული სცენებისაღმი და სხვა ტექსტოლოგიური მასალები. პიესის რამდენიმე ტექსტი და ვარიანტი არსებობს. ზოგი მათგანი თვით ბრეჰტის არქივში ინახება, ხოლო ზოგიც, ლიტერატურულად და თეატრალურად გადამუშავებული, ელიზაბეთ ჰაუპტმანის განკარგულებაშია, ან რეჟისორ ერიჰ ენგელის პირად არქივს შემორჩა. ვ. ბარის ტექსტოლოგიური გამოკვლევის მიხედვით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია 2125-ე ნომრით თვით ბრეჰტის არქივში დაცული ტექსტი, რომელიც 1921—1922 წლებით თარიღდება და უძველესია ვარიანტთა შორის. ეს ვარიანტი ოდნავ განსხვავდება მომდევნო წლების ვარიანტებისაგან, ამასთან რამდენადმე სცილდება 1927 წლის ახალ ტექსტს. რომელიც საფუძვლად დაედო ყველა ცნობილ გამოცემას. რადგან ამჯერად ჩვენ ბრეჰტის ოციანი წლების დასაწყისის შემოქმედება გვაინტერესებს და პირველი დასრულებული ვარიანტიც ხელთა გვაქვს, ცხადია, ამ ვარიანტით ვისარგებლებთ.

დრამის პირველი ვარიანტი სათაურით „ჯუნგლებში“ 1921—1922 წწ. ზამთრის თვეებში დაიწერა. როგორც ადრეული ჩანაწერებიდან ჩანს, იდეა „დიდი ქალაქის როგორც ჯუნგლის ჩვენებისა“ ბრეჰტს ადრევე ჰქონია. 1919—1920 წწ. ახალგაზრდა დრამატურგზე საგრძნობი გავლენა მოუხდენია ეპტონ სინკლერის რომან „ჯუნგლსა“ და იოჰანეს იენსენის რომან „ბორბალს“. საინტერესოა აგრეთვე ბრეჰტის 1921 წლის 13 ივნისის ჩანაწერი, რომლითაც იგი კიპლინგს უპირისპირდება, აკრიტიკებს „ქვეყნის ცივილიზაციის“ ჩვენებისათვის და „ეპოქალურ აღმოჩენას“ უწოდებს იმას, რომ ჯერ კიდევ არავის დაუხატავს „დიდი ქალაქის ჯუნგლები, მისი გმირები, კოლონიზატორები და მსხვერპლი“. დიდი ქალაქის პოეზია, — ირონიულად შენიშნავს ბრეჰტი, — ჯერ კიდევ არ არის შექმნილი.

უფრო ადრეულია ბრეჰტის რეცენზია „დონ კარლოსზე“ (15 აპრილი, 1920 წ.), რომელშიც შილერისეული თავისუფლების იდეის საპირისპიროდ იგი ეპტონ სინკლერის „ჯუნგლს“ იხსენებს და ასე მსჯელობს: „ღმერთმა იცის, ყოველთვის მიყვარდა „დონ კარლოსი“. მაგრამ ამ დღეებში ვკითხულობ სინკლერის რომან „ჯუნგლს“ და გავეცანი ერთი მუშის ისტორიას, რომელიც შიმშილით კვდება ჩიკაგოს სასა-

კლაოებზე. შიმშილი, სიცივე, ავადმყოფობა აქ ადამიანისათვის ისეთი ხვედრია, თითქოს ღმერთს დაეკანონებინოს მისთვის. ერთხელ ამ ადამიანს თავისუფლებაზე მკრთალმა ოცნებამ გაუელვა, მაგრამ მაშინვე რეზინის კეტები დაატყდა თავს"...

იმავე წლებიდან შემორჩენილია ბრეჰტის პიესის „ქალაქების ჯუნგლებში" ცალკეული სცენების პირველადი ვარიანტები, ისინი შეტანილია ახალგაზრდა მწერლის „ჩანაწერების" ხელნაწერ რვეულებში, რომლებიც მის არქივში სხვადასხვა ნომრით ინახება. მათგან მეტი მნიშვნელობა აქვს „დღიურების" რვეულს. 1954 წელს თვით ბრეჰტი პიესაზე მუშაობის შესახებ იგონებს: „მაშინ აუგსბურგში ვცხოვრობდი, მამაჩემის სახლიდან ხშირად სასეირნოდ დავდიოდი, ვიყავი ხოლმე წაბლის ხეებით გარშემორტყმულ გუბურაზე, სადაც გედები დაფარფატებდნენ, აგრეთვე ქალაქის გარეუბანში, ბაზრის მოედანზე, სადაც ახალგაზრდები ერთობოდნენ... ჩანაწერებს ვაკეთებდი ოთხად მოკეცილ თხელ ფურცელზე, რომელსაც შემდეგ ჩემს ტყავისყდიან რვეულში ვინახავდი".

1954 წლის შენიშვნებში ბრეჰტი აღარ ახსენებს ეპტონ სინკლერს, მაგრამ კვლავ ასახელებს დანიელ მწერალს იოჰანეს იენსენს (1873—1950 წწ.) და მის ნაწარმოებს „ბორბალს" (1905 წ.), რომელსაც უწოდებს „რომანს ჩიკაგოზე". იქვე დასახელებულია რემბოს პროზაული ნაწარმოები „ზაფხული ჯოჯოხეთში" და იენსენრის მიერ ბერლინის სახელმწიფო თეატრში დადგმული „ოტელო", კერძოდ, მისი სცენური გაფორმება.

შედარებით მეტს ლაპარაკობს ბრეჰტი შილერის „ყაჩაღებზე", რომლის ცუდი დადგმაც მას მაშინ უნახავს. ამგვარ ცუდ დადგმებში,— წერს ბრეჰტი — კარგი პიესის ძირითადი ხაზები ავტორის კეთილ სურვილებს იმგვარად გვიჩვენებენ, რომ მათი შესრულება შეუძლებელია. შილერის პიესაში, ბრეჰტის თქმით, ნაჩვენებია „უაღრესად ცხარე ბრძოლა ბიურგერული მემკვიდრეობისათვის ნაწილობრივ არაბიურგერული საშუალებებით". ეს „ცხარე ბრძოლა" ახალგაზრდა ბრეჰტმა, რომელიც მაშინ დიდ პატივს სცემდა სპორტს, განსაკუთრებით კრივს, გაიგო ბრძოლად, რომელიც „ბრძოლის სურვილს აღძრავს და სიამოვნებას მოგანიჭებს". ამ ფრაზის გაშიფვრა საკმაოდ ძნელია, მით უფრო რომ როგორც თვითონ ბრეჰტი ამბობს, მაშინ მას „თვალწინ უტრიალებდა უცნაური ისტორიული წარმოდგენა", რომლის მიხედვითაც კაცობრიობის ისტორიის გააზრება სხვაგვარად შეიძლებოდაო.

უფრო საინტერესოა ბრეჰტის აზრი, თუ როგორ გადაიტანა მან „ბრძოლის ეს სუფთა ხალისი" თავის პიესაში „ქალაქები ჯუნგლებში":

„In meinem Stück sollte diese pure Lust aus Kampf gesichtet werden. Schon beim Entwurf merkte ich, daß es eigentümlich schwierig war, einen sinnvollen Kampf, d. h. nach meinen damaligen Ansichten, einen Kampf, der etwas bewies, herbeizuführen und aufrechtzuerhalten. Mehr und mehr wurde es ein Stück über die Schwierigkeit, einen solchen Kampf herbeizuführen".

ბრეჰტის „ბაალსა" და „ჯუნგლებს" შორის დაახლოებით სამი წლის ინტერვალია. მიუხედავად ამისა, წერის მხატვრული მანერის თვალსაზრისით ისინი ერთმანეთთან ძალიან ახლოს არიან. ამ სიახლოვეს თავიდანვე გრძნობდა მათი ავტორიც. 1922 წლის 10 თებერვლის შენიშვნაში იგი ერთდროულად მსჯელობს ორივე პიესაზე და გამოთქვამს შეხედულებას, რომელიც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია დრამატურგის ადრეული შემოქმედებითი მეთოდის დახასიათებისათვის. ბრეჰტის აზრით, მან დასახელებულ პიესებში შეძლო თავიდან აეცილებინა ხელოვნების დარგებისათვის დამახასიათებელი „დიდი შეცდომა", შეცდომა მაყურებლისა და მკითხველის „თანგაყოლიებისა" თუ „გამოთიშვისა". იგი ლაპარაკობს „პოეტური და ფილოსოფიური სახის ეფექტებზე", რომლებიც „სცენაზე შეზღუდული არიან". ამ ეფექტებით იგი არ ეხება მაყურებლის ე. წ. „მდიდრულ განმხოლოებას" (splendid isolation) და არც იმას ცდილობს, რომ მან, რაკი თეატრში მოვიდა, გმირში საკუთარი თავი წარმოიდგინოს". ბრეჰტი შენიშნავს: „არის უფრო მაღალი სახე ინტერესისა — ესაა ინტერესი შედარებისა, წარმოუდგენლისა და საკვირველისადმი"...

1922 წლის დასაწყისის ამ ჩანაწერებში ბრეჰტი პირველად მსჯელობს დრამის ადრეულ მხატვრულ ელემენტებზე, რომლებიც უფრო გვიან „ეპიკური" დრამის თეორიაში შევიდნენ. მაგრამ ჯერჯერობით მივუბრუნდეთ ისევ ბრეჰტის „ჯუნგლებს", ვნახოთ, რა „პოეტური და ფილოსოფიური სახის ეფექტებზე" მსჯელობის საფუძველს გვაძლევს იგი (მხედველობაში გვაქვს, ცხადია, პიესის პირველი ვარიანტი).

ბრეჰტის ადრეული შენიშვნით, მოქმედება ხდება „არარეალურ, ცივ ჩიკაგოში". პიესაში ორი მთავარი პერსონაჟია: ხე-ტყით მოვაჭრე შლინკი და ბიბლიოთეკის თანამშრომელი ჯორჯ გარგა. ავტორის აღწერით, შლინკი მუქ ყვითელ, კეფამდე აწეულ პერანგსა და პატარა შავ ბაფთას ატარებს, გადალესილი თმა აქვს; ჯორჯ გარგა კი „გარეგნულად წააგავს ა. რემბოს. არსებითად ის არის გერმანული თარგმანი ფრანგულიდან ამერიკულად". როგორც ჩანს, ახალგაზრდა ბრეჰტს, რომელსაც თვალწინ ედგა პირველი იმპერიალისტური ომის შედეგები, ჯერ კიდევ არ ესმოდა მისი გამომწვევი მიზეზები და ამ შედეგებსაც თავისებურად ხსნიდა. მსგავსად ექსპრესიონისტებისა, სამყარო მისთვის

ქაოსი და ჯუნგლი იყო, რომელშიც აითქვიფა ყოველივე ჯანსაღი და ნათელი; საყოველთაო წარღვნამ შთანთქა ადამიანი და ადამიანური. ბრეჰტი ექსპრესიონისტულ ლიტერატურულ გარემოში იზრდებოდა, თანაც დიდად აფასებდა ვერლენისა და რემბოს პოეტურ მემკვიდრეობას. ამავე წლებში, როგორც ვიცით, მას სხვა ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი იმპულსებიც ამოძრავებდა. მაგრამ „ჯუნგლებზე" მუშაობის პროცესში მისთვის მთავარი მაინც ცხოვრების დეგრადაციისა და ადამიანის ღირსებათა შებღალვის ჩვენება გახდა. პიესაში საგანგებოდ გამონახულ კონფლიქტს — შლინკისა და გარგას დაპირისპირებას, ცხადია, იგი ვერ ხსნის კონკრეტული სოციალური ფაქტორების საფუძველზე, ანერბებს მხოლოდ ზოგადად მიუთითოს იმაზე, რომ კაპიტალისტურმა სისტემამ გააუფასურა ადამიანი, ქაოსად აქცია ქვეყანა. იღუპებიან ადამიანები, იღუპებიან მდიდრებიცა და ღარიბებიც; ეკონომიურად, სულიერად და ფიზიკურად ნადგურდება ყველა, ვინც ქაოსში გზის გაგნებას მოინდომებს და ამისათვის სხვას შეეჯახება ან მის გამოყენებას შეეცდება. მათთან ერთად იღუპებიან ოჯახები, რომლებიც, ერთი შეხედვით, განზე დგანან კონფლიქტებისაგან. ბრეჰტის „ჯუნგლებში" არაადამიანური, უსულგულო ურთიერთობის მსხვერპლი ხდება ჯორჯის და მარი, აგრეთვე ჯენი მონპასიე (იგივე ჯერი კლერი. 1927 წლის ტექსტით), თვითმკვლელობით ათავებს სიცოცხლეს შლინკი. ღონემიხდილი და გამოფიტულია ჯორჯ გარგა, რომლის უკანასკნელი იმედი და აღსარება ასეთია: „და მაინც, მაინც ცოცხალი ვბრუნდები გაბრწნილი ალიგატორების ქვაბულიდან. ცხოვრება ერთი კი არა, ბევრი ეპიზოდია. უკანასკნელის გემო რჩება პირში"...

„შიშველი ცხოვრება", „ცივი ბნელეთი", „წარღვნის ტრიუმფი" — ასეთი ცნებებით აზროვნებს სასოწარკვეთილი გარგა. ისიც მოქმედებისა და არსებობის უაზრობაზე მოთქვამს, თუმცა შლინკთან ბრძოლას იმ დასკვნამდე მიუყვანია, რომ „ისინი მეგობრები არიან", „მეგობრები მეტაფიზიკური მოქმედებისა" („Ich habe begriffen, daß wir Kameraden sind..." „Kamerad der metaphysischen Aktion...").

გარგა ფიქრობს, სადღაც სამხრეთში წავიდეს და მიწა დაამუშაოს, მაგრამ ისიც იცის, რომ „ცივი ჩიკაგო" „ყვითელი ჭაობია", „ქალაქები — ქვის კუბოები". თავიდანვე შლინკი იმ აზრისა იყო, რომ „ნივთები არაა საიმედო. ერთადერთი საიმედოა აზრები". ამიტომ დააპირა აზრის შესყიდვა. გარგასაც აზრი წიგნზე უფრო საიმედოდაც მიაჩნია, რადგან „მისი ქუდსავით გადაკეთება არ შეიძლება", და „საკუთარი თავისუფლების" გამომხატველადაც. იგი მალე დარწმუნდა, რომ ეს „ჯუნგლების თავისუფლებაა" (die Freiheit im Dickicht), რომ აქ

„ყოველი ადამიანი მარტოდმარტოა“, მაგრამ მას ისიც კი არ შეუძლია, „ბოჰემიის ტყეებში ყაჩაღებთან წავიდეს“.

ბრეჰტის პიესა „ქალაქების ჯუნგლებში“ გარკვეევით გვეუბნება, რომ კაპიტალისტური საზოგადოება დამღუპველ ზეგავლენას ახდენს ადამიანზე, რომ ადამიანებს არ ესმით ერთმანეთისა, რადგან ცხოვრება — ქაოსი ძირშივე ზღუდავს ყოველივე ადამიანურს და ცხოველური ინსტინქტები დაუფლებია ყველას. პიესის გმირები ხშირად ისე მიმართავენ და ეპყრობიან ერთმანეთს, როგორც არაადამიანური მოდგმის შთამომავალნი. ენაც კი, — ამბობს გარგა, — საკმარისი არაა ურთიერთგაგებისათვის. ადამიანმა არ იცის, რომ მეორე ადამიანი მისი ძმაა და მეგობარი, ადამიანებს პავიანი განუმარტავს, რომ, რაც უნდა იყოს, ბოლოს და ბოლოს, „ადამიანი ადამიანია“. შლინკმა და გარგამაც ხომ მაშინ გაიგეს, რომ მეგობრები არიან, როცა არსებითად ბოლო მოუღეს ერთმანეთს. ქაოსის შვილნი არ შეიძლება ბედნიერნი იყვნენ საყოველთაო ქაოსის პირობებში, — ამბობს პიესის ავტორი. გამოსავალს იგი არ ეძებს, არაფერს მიგვანიშნებს. პიესა სტრუქტურულად დაშლილი სცენებისაგან შედგება. ამიტომაა, რომ საბჭოთა ლიტერატურული კრიტიკა მას მხოლოდ უარყოფითი ასპექტით განიხილავს ზოლმე.

ბრეჰტის ადრეულ დრამატურგიაში, როგორც მოსალოდნელი იყო, თავისებურად გამოვლინდა მხატვრული თავისებურებანი, რომლებიც მწერლის პირველ ლექსებსა და მოთხრობებშივე შეინიშნებოდა. 1913—1914 წლებში დაწერილი პირველი მოთხრობები („ამბავი კაცისა, რომელიც არასოდეს იგვიანებდა“, „მოხალისე“, „ზღაპარი“ და სხვ.) და ამავე პერიოდის პოეტური ნიმუშები („თანამედროვე ლეგენდა“, „ცეცხლმოდებული ხე“, „გერმანული საგაზაფხულო ლოცვა“ და სხვ.) გვაცნობენ ჭაბუკ ბრეჰტს, რომელიც მისთვის არასასიამოვნო გარემოსა და ატმოსფეროს უპირისპირებს სატირასა და იუმორს; ამ ნაწარმოებებში აშკარაა პაროდიისა და გროტესკის ელემენტებიც. დავუმატებთ იმასაც, რომ მოთხრობას „ამბავი კაცისა“, რომელიც აუგსბურგის რეალური გიმნაზიის მოსწავლეთა გაზეთ — „დი ერნტეში“ გამოქვეყნდა 1913 წელს, ავტორი სატირას უწოდებს. ბრეჰტი იმთავითვე უარყოფდა ნატურალისტების მოთხოვნას — მხატვრულად ნაჩვენები საგნები „სიზუსტის სასწაულები“ ყოფილიყო: მას არ იზიდავდა ასახვის უშუალო, პირდაპირი გზა და ეძებდა ისეთ ფორმებს, რომლებიც დიდ გასაქანს აძლევს მხატვრულ წარმოსახვასა და ფანტაზიას, ალეგორიასა და პირობითობას, რეალურისა და მოჩვენებითის დაპირისპირებას. შემთხვევითი როდია, რომ ადრეულ ლიტერატურულ-კრიტიკულ რეცენზიებსა და შენიშვნებში იგი განსაკუთრებით იცავს იუ-

მორს, უწოდებს მას „მანძილის გრძნობას“ („Humor ist Distanzgefühl“). სწორედ ეს „მანძილის გრძნობაა“ ბრეჰტისათვის აუცილებელი მომენტი მხატვრული ასახვის პროცესში. გასაგებია, რომ ეს ცნება გულისხმობს „მანძილს“ ასასახი ობიექტიდან გარდასახვის შედეგამდე.

„მანძილის გრძნობას“ ბრეჰტის ადრეულ შემოქმედებაში სხვა მხატვრული საშუალებებიც აძლიერებენ, მაგრამ ირონია, კომიკური საერთოდ, როგორც ქვემოთ მოყვანილი კრიტიკული ფრაგმენტიდან ჩანს, მთავარი ყოფილა ახალგაზრდა მწერლისათვის. აი, ეს ფრაგმენტიც, რომელიც 1920 წლით თარიღდება: „Meine gewachsenen Werke unterscheiden sich von den gemachten durch ihren tierischen Ernst. Sonst habe ich zuviel Ironie drinnen. und dadurch werden die Menschen zu gutmütig. Ich traue ihnen nichts böses zu. Das ist der Weg zu Schauspiel und Operette. Es tut nichts, wenn Leute im höchsten Sinne komisch sind, aber ernsthaft, tüchtig oder abstoßend in der Nähe. und sie dürfen auch komische Züge haben, aber dann müssen sie wichtig sein! oder es muß auch Landschaft, Sprache und Philosophie des Dichters komischen Gehalt haben“. მწერლის ადრეული „ჩანაწერებიდან“ ამოღებული ეს ფრაგმენტი აქ მთლიანად მოვიყვანეთ მისი განსაკუთრებული მნიშვნელობის გამო.

აქვე განმეორებით უნდა ვახსენოთ ბრეჰტის 1922 წლის 10 თებერვლის „ჩანაწერი“, რომელშიც იგი „ბაალზე“ და „დიკიჰტზე“ მსჯელობს. „ჩანაწერის“ ავტორი პირდაპირ ამბობს, რომ თავისი „პოეტური და ფილოსოფიური ეფექტებით“ დასახელებულ პიესებში მან აიცილა „სხვა ხელოვნებისათვის“ (უპირატესად ნატურალისტურისა და ექსპრესიონისტულისათვის, — ზ. ჭ.) დამახასიათებელი „დიდი შეცდომა“, რაც მაყურებლის მოქმედებაში ჩათრევას, გმირთან გაიგივებას გულისხმობს. სამაგიეროდ, წერს ბრეჰტი, იგი შეეცადა „უფრო მაღალი სახის ინტერესის“ აღძვრასაც, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრული ზემოქმედებისათვის: „Einen großen Fehler sonstiger Kunst hoffe ich im „Ball“ und „Dickicht“ vermieden zu haben: ihre Bemühung, mitzureißen... Es gibt eine höhere Art von Interesse, das am Gleichnis, das am andern, Unübersehbaren, Verwunderlichen“.

ბრეჰტის თეორიული მსჯელობა მეტ-ნაკლებად ემყარება ათიან წლებსა და ოციანი წლების დასაწყისში შექმნილ ყველა ნაწარმოებს. ძველი ცხოვრების, ბურჟუაზიული მორალის, ბიურგერული ოჯახური

ურთიერთობის განქიქება, რაც ბრეჰტის ადრეული შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი თემაა, მხატვრულად სწორედ სატირა-იუმორისა და კომიკური სცენების საშუალებითაა ნაჩვენები. ბრეჰტი გამიზნულად სარგებლობს კონტრასტული დაპირისპირების, კონტრასტული სიტუაციების შექმნის ხერხით, ცდილობს პერსონაჟი, ხასიათი წინააღმდეგობრივ მთლიანობაში წარმოადგინოს, რაც მას კომიკურის გამოყენების ფართო შესაძლებლობას აძლევს. ძველ მორალზე პირდაპირი სატირაა „ის დევნის ეშმაკს". თავიდან ბოლომდე კომიკური სიტუაციაა „ქორწილში". ძალის, ყოვლისშემძლეობის მხილებაა იუმორისტულ პიესაში „მათხოვარი და მკვდარი ძაღლი".

პერსონაჟის დახატვის, ხასიათის ჩვენების ბრეჰტისეული მანერის ტიპიური ნიმუშები არიან გარგა და შლინკი, მათი ურთიერთდამოკიდებულება („ქალაქების ჯუნგლებში"). სწორედ აქაა ჩაქსოვილი დრამატურგის მთელი კ ო მ ი ზ მ ი დ ა ს ა რ კ ა ზ მ ი, რითაც გახსნილია პიესის იდეა: „ჯუნგლების თავისუფლება" სპობს „პიროვნების თავისუფლების" ყოველგვარ ილუზიას. ამავე პიესაში ერთმანეთს აშკარად უპირისპირდება, ერთი მხრივ, სცენები ოჯახში, დუქანში, ბიბლიოთეკაში, კანტორაში და ა. შ., ხოლო, მეორე მხრივ, სცენები „ჯუნგლებში" („დიკიჰტში"), ერთი მხრივ, რეალური მოქმედი პირები (გარგას მამა, დედა, და, ჯენი და სხვ.) — მეორე მხრივ, „დიკიჰტის სამი ინდივიდი" (დათვი, მაიმუნი, ხის სკამი) ან კიდევ ისეთი „მოჩვენებითი", კომიკურ-კარიკატურული მხატვრული საშუალებით ხელოვნურად შექმნილი ცხვირკაუჭა და სხვ. გამოდის, რომ ბრეჰტის მხატვრული მანერისათვის ადრევე იყო დამახასიათებელი მისწრაფება მოქმედების ორი ასპექტით ჩვენებისა: ერთი უნდა ყოფილიყო მიწიერი, რეალური, ცხოვრებისეული, მეორე კი — პირობითი, მოჩვენებითი, ხინამდვილის მხატვრული აბსტრაჰირების შედეგი. ამის შესაბამისად იქმნებოდა პერსონაჟები, სცენები, დიალოგები.

გაორებული ან დანაწევრებული ხასიათი, არსით წინააღმდეგობრივი პერსონაჟი, მიწიერ-რეალურისა და მოჩვენებით-ირეალურის დაპირისპირება „მანძილის გრძნობის" ხორცშესხმის ხელსაყრელ პირობებს ქმნის მხატვრულ ნაწარმოებებში. ამ პირობებს ბრეჰტი შედარებით ფართოდ იყენებს „ჯუნგლებში", მაგრამ აღნიშნული თავისებურებანი აშკარად იგრძნობა სხვა პიესებშიც. სულ სხვაა ბაალი დედასთან და სულ სხვა — ღამის კაფეში, პოლიციაში თუ მეძავებთან („ბაალი"). მისი მოქმედება, მისი მრავალი აღსარება იმას გვანიშნებს, რომ „ორი სული ბინადრობს მის სულში": ერთი მას ცხოველური საწყისისაკენ ეწევა, ხოლო მეორე ახალი ცხოვრების იმედით ანუგეშებს.

ბრეჰტის ადრეულ პიესებში ბევრია კომედიური სცენა და კომი-

კური სიტუაცია, გავიხსენოთ იგივე ბაალი პოლიციის საკანში, როცა მღვდელი ლოცვა-კურთხევით მის დამშვიდებას ცდილობს, ანდა პადუკის ღამის საჯარო სახლი და ლექციები ვენერულ სნეულებათა მავნებლობაზე („შუქი ბნელეთში"), მეთევზის ცოლი,მისი სარეცელი და მასთან ერთად თევზსაჭერ ბადეში გაბმული საყვარელი („უხვი თევზაობა") და სხვ.

ბრეჰტის ადრეულ პიესებში ასევე ხშირად შეხვდებით ლირიკულ ჩანართებს. ამ მხრივ გამოირჩევა „ბაალი". საკმარისი იქნება დავასახელოთ „ქორალი დიდ ბაალზე", „ლეგენდა მეძავ ევლინ როზე", ბალადა „სიკვდილი ტყეში", „სიმღერა ღამის ღრუბელზე" და სხვ. ჩანართები გამიზნულია როგორც მუსიკალური შესრულებისათვის, ასევე რეჩიტაციისათვის. მათი ავტორი ხშირად ბრეჰტია, ზოგჯერ კი სხვა ავტორებია ციტირებული. „ბაალში", მაგალითად, მოყვანილია სტროფები ექსპრესიონისტთა ნაწარმოებებიდან — ი. ბეხერის ლექსიდან „მზადება" („Vorbereitug") და გ. ჰაიმის ლექსიდან „ხე" („Der Baum"). პიესაში „დაფდაფი ღამით" შეტანილია ბრეჰტისავე „ბალადა მკვდარ ჯარისკაცზე"; არაერთ პიესაში ციტირებულია ვერლენი, რემბო და სხვ.

ლირიკული ჩანართები გვაუწყებენ მოსალოდნელ ამბავს. გვაცნობენ გმირის განწყობილებას, ეხმაურებიან მომხდარ ფაქტს. ქმნიან ფონს მოქმედების გაშლისათვის, ზოგჯერ კი პიესის ლაიტმოტივსაც განმარტავენ (მაგ. „ბალადა უმანკოებაზე" ერთმოქმედებიან პიესა „ქორწილში", „ქორალი დიდ ბაალზე" და სხვ.). მიუხედავად ამისა, ლირიკული ჩანართების დრამატული ფუნქცია ბრეჰტის ადრეულ პიესებში ჯერ კიდევ ვერაა ისე გამოკვეთილი, როგორც მოგვიანებით დაწერილ ნაწარმოებებში. ზოგჯერ აქ „ბალადა" თუ „ქორალი" ჩვეულებრივი ლირიკული გადახვევა უფროა, ვიდრე „ეპიკური პაუზა", რასაც ბრეჰტი მოქმედების შეჩერებისათვის იყენებს ხოლმე.

ადრეული ბრეჰტის მხატვრული მეთოდისათვის დამახასიათებელ ზემოთ ჩამოთვლილ თავისებურებებს ჩვენ „ეპიკურ" ელემენტებს ან „ეპიკური" დრამის ელემენტებს ვუწოდებთ, რადგან ისინი ჯერ კიდევ არ არიან სისტემის სახით გააზრებული და ჩამოყალიბებული. ამას ბრეჰტი უფრო გვიან აკეთებს. თვით ცნებასაც „ეპიკური" იგი ჯერ კიდევ არ ხმარობს.

„ეპიკურ" ელემენტებთან ორგანულ მთლიანობაშია ადრეული პიესების ენა. დრამატურგის მისწრაფება ხატოვანი, მეტაფორული აზროვნებისადმი თავიდანვე იგრძნობა. მის ნაწარმოებთა ცოცხალი, მეტაფორული სახეებით მდიდარი ხალხური ენა, ზოგჯერ მსუბუქი იუმორით, ხოლო ხშირად ტლანქი ვულგარიზმებით შეზავებული, კარგად გამოხატავს მწერლის მხატვრულ სამყაროსა და შემოქმედებით თავისებუ-

რებებს. ეს მრმენტი ადრეეე შენიშნეს ლიონ ფოიხტვანგერმა და ცნობილმა თეატრალურმა მოღვაწემ ჰერბერტ იერინგმა, რომლებიც უკვე ოციანი წლების დასაწყისიდან ბრეხტის მეგობრები და უახლოესი თანამშრომლები იყვნენ. ფოიხტვანგერი 1922 წელს წერდა: „Brechts Deutsch ist die Sprache der Zeit, von einer enormen Sachlichkeit und Sinnenfälligkeit, von einer wilden, fanatischen Präzision... Kein Wechselbang aus Mode und Makulatur... Und das Beste, hier endlich wieder ist dramatisches Deutsch".

ბერტოლტ ბრეხტის ადრეული დრამატურგიის, მწერლის იდეურ-მხატვრული ევოლუციის შესწავლისათვის პიესებთან ერთად დიდი მნიშვნელობა აქვთ ამავე წლების ლიტერატურულ-პუბლიცისტურ წერილებსა და სხვა ჟანრის ნაწარმოებებსაც. მათი შესწავლაც შესაძლებელია 1914 წლიდან, ე. ი. იმ დროიდან, როცა თექვსმეტი წლის ჭაბუკი გაზეთ „აუგსბურგერ ნოიესტე ნახრიხტენში" და გაზეთ „დერ ფოლკსვილეში" პირველ ლექსებსა და მოთხრობებთან ერთად აქვეყნებს პუბლიცისტურ-ლიტერატურულ წერილებსა და თეატრალურ რეცენზიებს.

წერილების დიდი ნაწილი „ნახრიხტენში" ბერთოლდ ოიგენის (Berthold Eugen) ხელმოწერითაა გამოქვეყნებული. მსოფლმხედველობრივად მოუმწიფებელი ბრეხტი, როგორც წერილებიდან ჩანს, სწორად ვერ აფასებს პირველი იმპერიალისტური ომის დროინდელ გერმანიის პოლიტიკურ ვითარებას, ანალიზს ვერ უკეთებს სოციალურ მოვლენათა განმსაზღვრელ ფაქტორებს, ამასთანავე ზოგჯერ იმპერიალისტური ომის დამცველთა თეორიებისა და ცალკეულ შეხედულებათა გავლენასაც განიცდის. წერილში „შენიშვნები ჩვენს დროზე" (1914) იგი, მაგალითად, იმეორებს იმ ყალბ თვალსაზრისს, რომ „იმპერატორს არ უნდოდა ომი", რომ „გერმანელი ახალგაზრდობა იძულებული გახდა ფრონტზე წასულიყო". იგივე აზრია გამოთქმული პატარა მოთხრობაში „მოხალისე", რომელიც იმავე გაზეთში დაიბეჭდა და რეცენზიაში კარლ ჰაუპტმანის პიესაზე „ომი". რეცენზიის მიხედვით, ამ პიესის დედააზრი ისაა, რომ „თვით ღმერთს სურს ომი, ომი, რომელიც აკეთილშობილებს და ანგრევს იმას, რაც კი ძირმორყეული და ძირმომპალია..."

იმპერიალისტური ომის ბურჟუაზიული ფსიქოზის გავლენა აშკარად ეტყობა ბერტოლტ ბრეხტის პირველ ლექსებსაც („ჰანს ლოდი", „თანამედროვე ლეგენდა", „სიკვდილი ტყეში" და სხვ.). მათი ავტორი, მართალია, ამჩნევს ომით გამოწვეულ ზოგიერთ სიძნელეს, ხალხის ცხოვრების პირობების გაუარესებას, შეწუხებულია დედების გლოვი-

თა და ცრემლით, მაგრამ ვერაფრით ანუგეშებს მათ. „თანამედროვე ლეგენდის“ ავტორმა მხოლოდ ის იცის, რომ „ტელეგრაფის მავთულებს მოაქვთ ცნობები“ ომის ველიდან; „სამყაროს ერთ ბოლოში ისმის ღმუილი, ცის შემზარავი“, ხოლო „მეორე ბოლოში აღტაცების შეძახილები“; ბევრი სამუდამოდ დარჩა ბრძოლის ველზე, „არაფერი ისმის მათგან“, მაგრამ „დედების ტირილი ისმის გარშემო“.

„აუგსბურგერ ნოიესტე ნახრიხტენში“ გამოქვეყნებული წერილებიდან ცალკე უნდა გამოვყოთ ორი: ერთი, რომელიც დაწერილია კარლ ლიბლიჰის მიერ გამოქვეყნებული ხალხური ლექსებისა და სიმღერების კრებულის—„ტრაუტელზეს“ გამო, და მეორე, რომელშიაც შეფასებულია რაბინდრანათ თაგორის ლექსების ეფენბერგისეული თარგმანები. პირველის სათაურია „ხალხური წიგნი“. ახალგაზრდა ბრეჰტი მასში კმაყოფილებით აღნიშნავს, რომ ხალხურ ნაწარმოებთა შეკრება და გამოცემა, რაც კ. ლიბლიჰმა შეძლო ლაიფციგის გამომცემლობა „ქსენიენ ფერლაგის“ დახმარებით, „საგმირო საქმე იყო, ზემოდერნული ესთეტიზმის ეპოქაში“, რადგან წიგნი „უშუალოდ ხალხისათვისაა გამიზნული“ და უკვე სათაურშივე უარყოფს ე. წ. მაღალი საზოგადოების „გემოვნებასა და მოთხოვნებს“. ხალხური ლექსებისა და სიმღერების ეს კრებული, რომელმაც ზარბაზნების ქუხილში დაკარგული „ლირიკის ნაზი ხმა“ გააცოცხლა, „ხალხის გულისთქმას გამოხატავს ამ სიტყვების ჭეშმარიტი მნიშვნელობით“. თაგორის ლექსების თარგმნითაც, ბრეჰტის აზრით, გერმანელმა მკითხველმა გაიცნო პოეზიის ახალი სამყარო, რომელიც „მარადიული მშვენიერების სულითაა გაჟღენთილი“. თაგორის ლექსები, ვკითხულობთ წერილში, თვით ავტორის მიერ განცდილ ამბებზეა აგებული. ესაა ყოველდღიური ცხოვრების ჩვეულებრივი ამბები. ამავე დროს ბრეჰტი დიდად აფასებს თაგორის პოეტურ ხელოვნებას; მის ლექსებში, წერს ბრეჰტი „სიტყვას არ ბოქავს გარეგანი კანონი, რითმა, გამოკვეთილი რიტმი. ისე ჩანს თითქოს ყველაფერი პროზაა. მაგრამ იდილიის ხმა მაინც ისმის. ნაზად მოლივლივე, მნათი რიტმით ეს ხმა თანდათან გადადის იდუმალ მელოდიაში...“

საინტერესოა ბრეჰტის უფრო გვიანდელი ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილებიც. მათი დიდი ნაწილი გამოქვეყნებულია „ფოლკსვილეს“ 1919—1921 წწ. ნომრებში. დაახლოებით ამავე პერიოდში ქმნიდა იგი თავის პირველ ვრცელ დრამატულ ნაწარმოებებსაც. ესაა პირველი იმპერიალისტური ომის მომდევნო წლები, რომლებიც რევოლუციური მოძრაობის აღმავლობით აღინიშნა. ოქტომბრის რევოლუციის მძლავრი გამოძახილი იყო ბრძოლა ბავარიის საბჭოთა რესპუბლიკისათვის და მუშათა რევოლუციური გამოსვლები გერმანიის კომუნისტური პარტი-

ის ხელმძღვანელობით. ამ ისტორიული მოვლენების ძალას გრძნობს ახალგაზრდა ბრეჰტიც, მაგრამ მსოფლმხედველობრივი მოუმწიფებლობის გამო ჯერ კიდევ ვერ აფასებს სწორად მათ პრაქტიკულ მნიშვნელობას. ამის შესახებ პირდაპირ წერს თვით ბრეჰტი ერთ-ერთ გვიანდელ მოგონებაში, რომელიც „ფილმკურირის" 1928 წლის 9 ნოემბრის ნომერში გამოქვეყნდა: „იმ დროს (იგულისხმება ათიანი წლების მიწურული,—ზ. ჭ.) ჯარისკაცთა საბჭოს წევრი ვიყავი აუგსბურგის ერთ ლაზარეთში, ესეც იმ მეგობრების დაჟინებითი მოთხოვნის გამო, რომელთაც, მათი მტკიცებით, ამ საქმისადმი გარკვეული ინტერესი ჰქონდათ (შემდეგ გამოირკვა, რომ მე სახელმწიფოს შეცვლა ისე მაინც არ შემეძლო, როგორც ეს მათ სურდათ). ჩვენ ყველას გვაკლდა პოლიტიკური რწმენა, ხოლო მე პირადად — აღტაცების უნარიც კი... მე თითქმის არაფრით გამოვირჩეოდი იმ ჯარისკაცთაგან, რომლებმაც ბევრი იწვნიეს ომისაგან, მაგრამ მაინც ვერ ისწავლეს პოლიტიკურად აზროვნება..."

კიდევ უფრო გვიან, 1954 წელს, პოლიტიკურად განსწავლული ბერტოლტ ბრეჰტი ასე აფასებს საკუთარი შემოქმედების ადრეულ პერიოდს: „იმ დროის დრამატურგიამ (die Oh-Mensch-Dramatik) თავისი არარეალისტური მოჩვენებითი მოწოდებებით სტუდენტი (ე. ი. ახალგაზრდა ბრეჰტი,—ზ. ჭ.) ბუნებისმეტყველების შესწავლას მოსწყვიტა. ამ დრამატურგიის მიერ შექმნილმა „კეთილი" ადამიანების ერთობ უჩვეულო და უმოქმედო კოლექტივმა მოინდომა, ძირითადად მორალური უარყოფის საშუალებით, ომის სამუდამოდ დასამარება, ომისა, რომელიც საზოგადოებრივ ფორმაციაში ღრმად ფესვებგადგმული ფენომენია. მე მაშინ ზუსტად არაფერი ვიცოდი რუსეთის რევოლუციაზე, მაგრამ 1918 წლის ზამთარში სანიტარ-ჯარისკაცად ყოფნის დროს მიღებული მცირედი გამოცდილებაც კი მაფიქრებინებდა, რომ ასპარეზზე გამოვიდა მუდმივი ძალის მქონე სრულიად სხვა, ახალი მებრძოლი კლასი—რევოლუციური პროლეტარიატი...".

„ფოლკსვილეში" გამოქვეყნებული წერილების დიდი ნაწილი მცირეფორმის თეატრალური რეცენზიებია. მათი ავტორი, ახალგაზრდა ბრეჰტი, გერმანული კლასიკური და ახალი დრამატურგიის კარგ ცოდნას ამჟღავნებს, მაგრამ, ცხადია, ყოველთვის ვერ ახერხებს ცალკეულ ნაწარმოებთა მეცნიერულ ლიტერატურულ-კრიტიკულ ანალიზს. ასეთია, მაგალითად, „ფოლკვსვილეს" 1919—1921 წლების ნომრებში გამოქვეყნებული რეცენზიები შილერის „ვერაგობა და სიყვარულზე", იბსენის „აჩრდილებზე", შოუს „პიგმალიონზე", გ. კაიზერის „გაზზე", ჰებელის „ივდითზე" და სხვ. თეატრით გატაცებული ბრეჰტი მეტ ყურადღებას მსახიობთა თამაშსა და რეჟისორის მუშაობას აქცევს, მაგრამ მის ად-

რეულ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შეხედულებებზე ამ რეცენზიების მიხედვით მაინც შეგვიძლია ვიქონიოთ გარკვეული წარმოდგენა. ბრეჰტს აწუხებს ის ფაქტი, რომ ზოგჯერ „მაყურებელთა დარბაზი ნახევრად ცარიელია“ და მოითხოვს „ანგარიში გაეწიოს მაყურებლის ინტერესებს“. მაგრამ ეს არ იყო ადვილი საქმე. აუგსბურგის თეატრი, რომელიც მაშინ კარლ ჰოისლერის ხელმძღვანელობით მუშაობდა, ხშირად მთავარი როლებისათვის მსახიობთა დაქირავებასაც ვერ ახერხებდა; ფინანსური კრიზისი თეატრს გასაქანს არ აძლევდა. ზემოთ დასახელებულ თეატრალურ რეცენზიებში ბრეჰტს უფრო აინტერესებს რეჟისურა, მსახიობთა თამაში და დეკორაციები, ვიდრე პიესების ანალიზი. იგი გატაცებით მსჯელობს მსახიობებზე, რომლებიც „უსიტყვო სცენებს მოხდენილად ავსებენ ჟესტ-მიმიკით“, მაგრამ ძალიან ცოტას ამბობს პიესებზე როგორც დრამატურგიულ ნაწარმოებებზე, მათი ავტორების ადგილზე ლიტერატურის ისტორიაში. უფრო მეტიც, შილერის „ყაჩაღებსა“ და „დონ კარლოსზე“ დაწერილ რეცენზიებში ახალგაზრდა ბრეჰტი უარყოფითად აფასებს კლასიკურ გერმანულ ლიტერატურას, კერძოდ, შილერის დრამებს, როგორც „არათანადროულს“, რომლებშიაც „თავისუფლების მხოლოდ მოთხოვნაა“. ჰებელის „ივდითი“ კი, მისი აზრით, „გერმანული კლასიკური რეპერტუარის ერთ-ერთი ყველაზე სუსტი და სულელური პიესაა“.

ამავე წლებში დაწერილი რეცენზიები, რომლებიც ეძღვნება გ. ჰაუპტმანის „როზე ბერნდის“, გ. იბსენის „აჩრდილებისა“ და ბ. შოუს „პიგმალიონის“ დადგმებს აუგსბურგის საქალაქო თეატრში, რამდენადმე სხვაგვარი ხასიათისაა. ჰაუპტმანის ეს „ადამიანური პიესა“, ბრეჰტის სიტყვებით, „რევოლუციური პიესაა“, რადგან მასში „ჩვენი სიღატაკეა ნაჩვენები და ჩვენს საქმეზეა მსჯელობა“, ხოლო „პიგმალიონი“ საყურადღებოა „ადამიანისა“ და „ადამიანურის“ ძიებით. რეცენზენტი იქვე შოუს ამ პიესას „ექსპრესიონისტულს“ უწოდებს და აკრიტიკებს მის ავტორს, რომელიც „ვერ გვიჩვენებს ადამიანურის ტრიუმფსა და საზოგადოების მსხვერპლს“, რადგან „არა აქვს პოეტისა და სატირიკოსის ძალა“. ასეთივე ა რ ა ა თ ა ნ მ ი მ დ ე ვ რ უ ლ ი და წ ი ნ ა ა ღ მ დ ე გ ო ბ რ ი ვ ი ა ახალგაზრდა ბრეჰტის შეხედულებები ლ. რუბინერზე, გ. კაიზერსა და ზოგიერთ სხვა ექსპრესიონისტზე. ერთი შეხედვით, მას მოსწონს ადამიანისა და ადამიანურის ექსპრესიონისტული ძიება, მაგრამ იქვე უარყოფს ექსპრესიონისტების „ზოგად ადამიანს“, აბსტრაქტულ მოწოდებებსა და „წმინდა“ იდეის სფეროსაკენ მიმწრაფებას. ბრეჰტი აკრიტიკებს ლ. რუბინერის დრამას „უუფლებონი“ („Die Gewaltlosen“), უწოდებს მას „დრამატიზირებით გაფუჭებულ ესეის“, რომლის პერსონაჟებიც მოქმედების ნაცვლად „იდეებს განასა-

ხიერებენ". უარყოფითად აფასებს იგი ერნსტ ტოლერის დრამასაც „გარდაქმნა" („Die Wandlung") — ამ „უკეთეს შემთხვევაში გალექსილ გაზეთს". „ბაალის" ავტორისათვის უფრო მახლობელია გეორგ კაიზერი და მისი დრამატურგია, თუმცა ბრეჰტის ადრეულ თეატრალურ რეცენზიებში კაიზერის „გაზისა" და სხვა პიესების კრიტიკასაც ვხვდებით.

1920 წლის „ჩანაწერებში", რომლებიც სულ ორიოდე წლის წინათ გამოქვეყნდა, არის „შენიშვნები გერმანულ ლიტერატურაზე". „გასაოცარია, — წერს „შენიშვნების" ავტორი, — რომ გერმანულ ლიტერატურას თვალსაზრისი არა აქვს", მოწოდებული მასალის უკან არ ჩანს პოზიცია, რომლიდანაც ავტორი მოვლენებს აფასებს. ოცადაორი წლის ბრეჰტის ეს შენიშვნა თავისთავად საინტერესოა, მაგრამ უდავოა ისიც, რომ ამგვარი თვალსაზრისი თვით მასაც არ გააჩნია, იგი მხოლოდ ცალკეულ ფაქტებსა და მოვლენებს აფასებს რამდენადმე სწორად, თანაც ხშირად სათანადო არგუმენტაციის გარეშე. იმავე შენიშვნაში, მაგალითად, ბრეჰტი მხოლოდ იმის თქმას ახერხებს, რომ ბევრს „ყალბი წარმოდგენა აქვს კომიკურზე", რომ „იუმორი არ არის მხოლოდ კლოუნების საქმე". „იუმორი, — განმარტავს ბრეჰტი, — ა რ ი ს მ ა ნ ძ ი ლ ი ს გრძნობა (ხაზი ჩვენია, — ზ. ჭ.), იგი ჯოჯოხეთის საკუთრება კი არაა, არამედ „ზეცას განაგებს".

მომდევნო „ჩანაწერში" იგი მეგობრებს აფრთხილებს — არ აპყვნენ „წერის ცთუნებას", ნურაფერს დაწერენ „ვალის მოხდის მიზნით", თავი შეიკავონ, თუ „წერა არ შეუძლიათ". საკუთარ შემოქმედებით შესაძლებლობას კი „დღიურის" ერთ-ერთ ფრაგმენტში ბრეჰტი ასე აფასებს: „ზოგჯერ მეუფლება ისეთი გრძნობა, რომ ჩემი ნამუშევრები შეიძლება ძალზე პრიმიტიული და ძველებურია, ან კიდევ, უხეში და ზედმეტად მორიდებული. მ ე ვ ე ძ ებ ა ხ ა ლ ფ ო რ მ ებ ს და ახალგაზრდებივით ცდებს ვატარებ ჩემი გრძნობით. სწორედ ამ დროს მივდივარ იმის აღიარებამდე, რომ, ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს ა რ ს ი ა რ ი ს უ ბ რ ა ლ ო ე ბ ა, ს ი დ ი ა დ ე და გ ა ნ ც დ ა, ხ ო ლ ო მ ი ს ი ფ ო რ მ ი ს ა რ ს ი — თ ა ვ შ ე კ ა ვ ებ უ ლ ო ბ ა. ვიცი, რომ აზრი ცუდად გამოეხატე".

საყურადღებოა აგრეთვე ფრაგმენტი „დადაიზმის შესახებ" (1920). „დადაისტების ერთ-ერთი ყველაზე დიდი შეცდომა, — წერს ბრეჰტი, — ისაა, რომ ისინი აქვეყნებენ თავიანთ ნაწარმოებებს, რომლებიც ისეთ მოჩვენებით ზემოქმედებას ახდენენ, თითქოს უშუალოდ ჩვენი ახლანდელი რეალური სინამდვილისათვის არიან შექმნილი. ეს ზემოქმედება ყალბია".

როგორც ვხედავთ, ბრეჰტის ცალკეული შეხედულებანი შედარე-

ბით პროგრესულია იმ დროისათვის, თუმც მათ ავტორს ჯერ კიდევ არა აქვს მყარი მსოფლმხედველობრივი პოზიცია.

1920-21 წლების „დღიურის“ ჩვენთვის ცნობილი სხვა ჩანაწერები მოკლე ფრაგმენტებია. მათი საშუალებით ახალგაზრდა მწერლის ერთიან თვალსაზრისზე მსჯელობა, ცხადია, არ შეიძლება, მაგრამ მაინც უნდა აღვნიშნოთ ზოგიერთი მომენტი, რომელთაც ბრეჰტის ინტერესთა სფეროში შევყავართ. ასეთ მომენტებს შეიცავს 1920 წლის აგვისტოსა და სექტემბრის ჩანაწერები. ამ დროს ბრეჰტი ამთავრებს „მთვრალი ტყის ქორალს“, კითხულობს ჰებელის ლექსებს, ჰერმან ჰესეს „კლინგსორის უკანასკნელ ზაფხულს“, ალფრედ დიობლინის „ვანდეკეის ბრძოლასა“ და „ვანგ-ლუნს“, ჰებელის „დღიურებს“.

„ქორალის“ შემქმნელს მოსწონს ჰებელის ლექსების გერმანული კოლორიტი, მაგრამ უარყოფითად აფასებს მის დრამებს, რომლებშიც ავტორის „შეზღუდული იდეოლოგიისა“ და „სქოლასტიკური დიალექტიკის“ გამო ნაკლებადაა „მაღალი ადამიანური პრინციპები“ და მეტი ადგილი „უბრალო ამბებს“ უჭირავს. ჰებელს იგი ამბების „შემკრებს“ უწოდებს, ხოლო მის გზას ლიტერატურაში — „ჩიხს“.

ბრეჰტი საკმაოდ მაღალ შეფასებას აძლევს დიობლინის დასახელებულ ნაწარმოებებს. „ვანდეკეის ბრძოლას“ იგი უწოდებს „ძლიერ წიგნს“, რომელიც „დამახასიათებელ იდეებს“ შეიცავს; არ შეიძლება მისი გმირის ტრაგიკულად წარმოდგენა, არც კაცობრიობა უნდა წარმოესახოთ ასეთ ფერებშიო. „ვანგ-ლუნში“ მას იზიდავს „ექსტმიმიკის ვირტუოზული ჩაქსოვა ფსიქოლოგიაში“ და ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულების ნათლად წარმოსახვა.

ჰ. ჰესეს ხსენებულ ნოველას, მისი აზრით, კაზიმირ ედშმიდის გავლენა ეტყობა, მაგრამ ეს ვერ ამცირებს ნაწარმოების მხატვრულ ღირსებას.

ასე მსჯელობს „ბაალის“ ავტორი სხვა მწერლებზე მაშინ, როცა საკუთარ ნაწერებში „საკმაოდ ბევრ ირონიასა“ და „სერიოზულ კომიკურ შტრიხებს“ ხედავს (1920 წლის 22 აგვისტოს ჩანაწერი). ამავე დროს იგი თავს „მომწიფებულად არ თვლის რომანის დასაწერად“ (27 აგვისტოს ჩანაწერი),

დასასრულ, დავიმოწმოთ კიდევ ერთი ფრაგმენტი, რომელიც ისევ 1920 წლით თარიღდება, სახელდობრ, „მოწოდება ახალგაზრდა მხატვრებს“. ბრეჰტს დაუთვალიერებია ახალგაზრდა მხატვართა რამდენიმე გამოფენა, იგი აღშფოთებულია მათი მოდური გატაცებით და ირონიულად ლაპარაკობს გამოფენილი ტილოების „სილატაკეზე“. ბრეჰტის თქმით, უკანასკნელი მოდა მათთვის იყო „საკუთარ ზნე-ჩვეულებათა დახატვა“, შედეგები კი მხოლოდ „ექიმისა და მაზოხისტისათვის

იყო გასაგები". „გირჩევთ, დახატოთ იმათი ზნე-ჩვეულებანი, ვინც თქვენი სურათები უნდა დაათვალიეროს", — მიმართავს ბრეჰტი გამოფენის ავტორებს. იმავე „მოწოდებაში" მწერალი განუმარტავს მხატვრებს, როგორ უნდა შეაფასონ ძველ ხელოვანთა მემკვიდრეობა. ძველმა ოსტატებმა, — წერს ბრეჰტი, — თავიანთი ამოცანა იმდენად სრულყოფილად შეასრულეს, რომ სამარცხვინოა ისევ ძველ კითხვებზე პასუხს ეძებდე, უმჯობესია ახალი კითხვების დაყენება.

ჩვენ უკვე ვნახეთ, თუ როგორ შეეცადა თვით ახალგაზრდა ბრეჰტი „ახალი კითხვები დაეყენებინა" ათიანი წლების მიწურულისა და ოციანი წლების დასაწყისში. ამავე პერიოდის პიესებსა და თეატრალურ რეცენზიებში, აგრეთვე ლექსებში, მოთხრობებსა და ლიტერატურულ-პუბლიცისტურ წერილებში ამოვიკითხეთ პასუხიც ზოგიერთ კითხვაზე. პასუხი ზოგჯერ ისევე ბუნდოვანი და წინააღმდეგობრივია, როგორც „ბაალის" ავტორის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია და სულიერი სამყარო. ამ გარემოებას ხშირად აღნიშნავს ხოლმე ბრეჰტიც, რომელიც იმთავითვე კრიტიკულად იყო განწყობილი ცალკეული მწერლებისა და ლიტერატურული სკოლებისადმი. ცნობილია, რომ ბრეჰტის ლიტერატურული კრიტიციზმი გერმანულ ექსპრესიონიზმთან ურთიერთობის პროცესში ჩაისახა და განვითარდა. აშკარაა ისიც რომ ეს ურთიერთობა წინააღმდეგობრივი ხასიათისაა. ერთი მხრივ, ბრეჰტი „ბაალს" ჰ. იოსტის „მარტოხელას" უპირისპირებს, აკრიტიკებს ლ. რუბინერის დრამას „უუფლებონი", ე. ტოლერის პიესა „გარდაქმნას", მაგრამ, მეორე მხრივ, რამდენადმე იცავს კიდევაც გ. კაიზერისა და ი. გოლის ზოგიერთ ნაწარმოებს. 1920 წლის 14 დეკემბრის წერილში ბრეჰტი ე. ტოლერის დასახელებული პიესის გამო წერს: „Tollers „Wandlung..." gedichtete Zeitung, bestenfalls. Flache Visionen, sofort zu vergessen. Kosmos dünn. Der Mensch als Objekt, Proklamation statt: als Mensch. Der abstrahierende Mensch, der Singular von Menschheit. Seine Sache liegt in schwachen Händen„. იქვე ექსპრესიონისტების ზოგიერთ ნაწარმოებს იგი უწოდებს „წიგნებს, რომლებიც გაზეთივით უნდა წაიკითხო", და დასკვნის: „Alle zusammen (ausgenommen nur „Bathseda") Proklamationen des Menschen ohne Menschen, alle zusammen (ausgenommen vielleicht „Hölle, Weg, Erde") ein dramltischer Wille ohne Drama".

ბრეჰტს არ მოსწონდა ექსპრესიონისტების იდეალიზებული სამყარო, აბსტრაქტული ადამიანი და მორალი, მაგრამ, როგორც ჩანს, აღია-

რებდა მათ მნიშვნელოვან როლს დრამის ისტორიაში. ამას ადასტურებს მისივე უფრო გვიანდელი აზრი გეორგ კაიზერის დრამატურგიაზე, რომელიც „ბერლინერ ბიორზენკურირმა“ 1928 წლის 24 ნოემბერს გამოაქვეყნა „გაზის“ ავტორის დაბადების 50-ე წლისთავის გამო:

„Gefragt nämlich, ob ich die Dramatik Georg Kaisers für entscheidend wichtig, die Situation des europäischen Theaters für durch ihn verändert halte, habe ich mit ja zu antworten. Ohne die Kenntnis seiner Neuerungen ist die Bemühung um ein Drama fruchtlos“.

გეორგ კაიზერთან ერთად ახალგაზრდა ბრეჰტი განსაკუთრებით დიდად აფასებს ფრანკ ვედეკინდს. საკმარისია დავასახელოთ ნეკროლოგი, რომელიც ბრეჰტმა დაბეჭდა „აუგსბურგერ ნოიესტე ნახრიხტენის“ 1918 წლის 12 მარტის ნომერში. ჭაბუკი ბრეჰტი მეგობრებთან ერთად საათობით უსმენდა ხოლმე ვედეკინდს, რომელიც გატაცებით კითხულობდა და მღეროდა თავის ნაწარმოებებს. იგი ძალზე პოპულარული გახდა გერმანიაში 1906 წლის შემდეგ, როცა მ. რაინჰარტმა მისი „გაზაფხულის გამოღვიძება“ დადგა. ვედეკინდი ახალგაზრდობაში მიუნჰენის ლიტერატურულ-თეატრალური ბოჰემის აქტიური წევრი იყო. ცნობილია ისიც, რომ მან მემკვიდრეობა მალე გაფლანგა და ერთ დროს მოხეტიალე ცირკს კლოუნად დაჰყვებოდა. ნეკროლოგის ავტორს არ უნდა დაიჯეროს ვედეკინდის სიკვდილი. იგი მოხიბლულია მისი პიროვნებით, სიცოცხლის უნარითა და შემოქმედებითი ენერგიით. ბრეჰტის თქმით, „სტრინდბერგთან და ტოლსტოისთან ერთად იგი ეკუთვნოდა ახალი ევროპის დიდ აღმზრდელებს. მისი ყველაზე დიდი ნაწარმოები მისი პიროვნება იყო“. ჰანს ოტო მიუნსტერერი, რომელიც ბრეჰტის მეგობარი იყო 1917 წლის შემოდგომიდან, გადმოგვცემს, რომ ფრანკ ვედეკინდის პიროვნებამ და შემოქმედებამ დიდი გავლენა მოახდინა ახალგაზრდა ბრეჰტზე. გარდა ამისა, ბრეჰტის 1916—1918 წლების ლირიკულ და დრამატულ ნაწერებში მიუნსტერერი ამჩნევს „ექსპრესიონისტული სტილის ელემენტებს“, ექსპრესიონისტთა თემატიკას, ტიპაჟსა და განწყობილებას. ჩვენს თაობასთან, კერძოდ, — წერს იგი, — ყველაზე ახლოს იყვნენ ფრანც ვერფელი და ვალტერ ჰაზენკლევერი, „ისინი განასახიერებდნენ სტილს, მათ უნდა მივყოლოდით, მათთვის უნდა მიგვებაძა, ან უნდა დაგვეძლია ისინი...“ იქვე „მოგონებების“ ავტორი შენიშნავს, რომ 1917 წლის შემოდგომიდან ბრეჰტმა ექსპრესიონიზმს ზურგი შეაქცია და სინამდვილის რეალისტური ასახვა გადაწყვიტა.

ბრეჰტის ადრინდელი შემოქმედებითი ხაწყისების შესახებ საყურადღებო მასალას გვაწვდის თეატრალური კრიტიკოსი ჰერბერტ იერინ-

გი. 1922 წლის 5 ოქტომბრის რეცენზიაში, რომელიც მიუნჰენის „კამერშპილეში“ ბრეჰტის პიესის „დაფდაფი ღამით“ დაღგმის გამო დაიწერა, იერინგი ამბობს: „ოცდაოთხი წლის ბერტოლტ ბრეჰტნა იმ ღამეს გერმანიის პოეტური სახე შეცვალა. ეს იყო ჩვენი დროის ახალი მაჯისცემა, ახალი მელოდია, ახალი პოეტური ხილვა“. დრამატურგის შემოქმედებით მიღწევად რეცენზენტი თვლის არა მხოლოდ იმას, რომ „პიესაში ასახულია ეპოქის ამბები, რომლებზეც აქამდე მსჯელობდნენ“, არამედ იმას, რომ მასალის აქტუალურობასთან ერთად პიესის ავტორმა შეძლო მოქმედების გაშლა ეპოქის ფონზე. იერინგი მიმოიხილავს ბრეჰტის ადრინდელ პიესებს („ბაალი“, „დაფდაფი ღამით“, „ქალაქების ჯუნგლებში“) და უწოდებს მათ დრამებს, რომლებშიც „საკუთარი ადამიანებითა და დრამატურგიით“ მიღწეულია „ახალი შემოქმედებითი მთლიანობა“ (eine neue künstlerische Totalität). მსგავსად ფოიჰტვანგერისა, მას მოსწონს ბრეჰტის პიესების ენის „უშაგალითო წარმოსახვითი ძალა“.

1922 წელს ბერტოლტ ბრეჰტს ჰერბერტ იერინგის წარდგინებით კლაისტის სახელობის ლიტერატურული პრემია მიენიჭა. წარდგინების ავტორი წერდა: „ოცი წლის ბრეჰტმა შექმნა რევოლუციური დრამა „დაფდაფი ღამით“, რომელმაც მისი თაობის ამხანაგთა პიესებს უკვე იმით აჯობა, რომ მასში რევოლუცია ზერელე ტენდენცია კი არა, ადამიანური მოქმედების საფუძველია... ბრეჰტი ადამიანთა ურთიერთზემოქმედებას გვიჩვენებს და ამიტომ ერიდება როგორც ლირიკულ დეკლამაციას, ასევე ადამიანის იზოლირებულ დახასიათებას...“ იერინგის ეს შენიშვნა ეთანხმება და ავსებს ზემოთ მოყვანილ მისივე სხვა შენიშვნებს. ყოველი მათგანი 1922 წლით თარიღდება. ეს ზრდის მათ მნიშვნელობას: პირველადი მასალა ბრეჰტის ადრინდელ შემოქმედებაზე ერთობ ცოტაა.

სოფოკლე, შექსპირი, ბრეჰტი...

ბერტოლტ ბრეჰტს საკმაოდ ბევრი პიესა აქვს გადამუშავებული. არსებითად ეს „გადამუშავება“ ცნობილი თემისა თუ სიუჟეტის ახალ ეპოქაში გაცოცხლებასა და იმ მომენტების „ეპიკური“ დრამის საშუალებებით განახლებას ნიშნავს, რომლებიც მას განსაკუთრებით აქტუალურად მიაჩნია. „კლასიკური“ ბრეჰტისათვის ყოველთვის ისეთი სულიერი ძალაა, რომელიც ადამიანებს საკუთარი ბედისა და ისტორიული წარსულის გაგებაში ეხმარება. ამიტომ ბრეჰტი ცდილობს ცნობილ დრამატურგიულ ნიმუშებს არ დაუკარგოს „კლასიკური სიცხადე“,

მიმზიდველობა, ახალი სხივით გაანათოს მათი „დიადი უბრალოება“, უჩვენოს მათი მემკვიდრეობითი კავშირი თანამედროვეობასთან და ყველასათვის ნათელი გახადოს ამ მემკვიდრეობითი კავშირის არსი და მნიშვნელობა.

ბრეჰტისეულ „გადამუშავებათა“ შორის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სამი: „სოფოკლეს ანტიგონე“ (1947), „ჰოფმაისტერი“ (1950) და „კორიოლანი“ (1952/53). „ანტიგონე“ მან სცენისათვის ფრ. ჰოლდერლინის თარგმანის მიხედვით დაამუშავა, „ჰოფმაისტერი“ იაკობ მიხაელ რაინჰოლდ ლენცის ცნობილი პიესის მიხედვით შექმნილი ნაწარმოებია, ხოლო „კორიოლანი“ შექსპირის პიესის თავისებური ვარიანტია. ვრცელ და მრავალგვარ შენიშვნებსა და კომენტარებში ბრეჰტი განმარტავს ამგვარ „გადამუშავებათა“ მნიშვნელობას და მიუთითებს არსებით მომენტებზე, რაც ახლებური და თანამედროვეა მის პიესებში.

კლასიკური პიესებისათვის ახალი სულის შთაბერვას ყოველთვის მოითხოვს თანამედროვეობა. ჭეშმარიტად კლასიკური ყოველთვის ეხმაურება დღევანდელ ცხოვრებას, ჩვენი დროის ადამიანს, რადგან იგი ცხოვრებისეულ და ადამიანისეულ პრობლემებს განაზოგადებს მხატვრულად. „ამგვარი გადამუშავებები — წერს ბრეჰტი შენიშვნებში „ანტიგონეზე“ — არაა უჩვეული ლიტერატურაში. გოეთემ გადაამუშავა ევრიპიდეს „იფიგენია“, კლაისტმა — მოლიერის „ამფიტრიონი“. ეს გადამუშავებანი ხელს არ უშლიან ორიგინალური ნაწარმოებების განცდას. არც თუ ისე შორეულ მომავალში ამგვარი განცდა შესაძლებელი იქნება მოსახლეობის ფართო მასებისათვის ისტორიული აზრისა და ესთეტიკური გემოვნების შედეგად“ (Brecht, Stücke, Bd. XI, S. 118).

კლასიკური მემკვიდრეობისადმი აქტუალური დამოკიდებულების პრობლემას ბრეჰტმა მრავალი წერილი და კრიტიკული შენიშვნა მიუძღვნა. ამგვარი წერილები და შენიშვნები უპირატესად დაწერილია ამა თუ იმ პიესის ან „გადამუშავების“ იდეურ-მხატვრული ახსნის მიზნით, ან მათი სცენური დამუშავების დროს. საყურადღებოა, მაგალითად, შედარებით გვიან — 1954 წელს — შესავალი წერილის სახით გამოქვეყნებული „შეშინება კლასიკურობით“ (Einschüchterung durch die Klassizität“), რომელიც გადამუშავებების კრებულს დაერთვის ხოლმე. ბრეჰტი აქ ილაშქრებს კლასიკური ნიმუშების კოპირებისა და ბრმა მიმბაძველობის წინააღმდეგ, უწოდებს მას ტრადიციას, რომელიც „ენებს და აყალბებს კლასიკურ ნაწარმოებს“. ზოგჯერ ასეც ხდება, მიმბაძველებსა და ასლის გადამღებთ „მტვრის ის ლაქებიც გადმოაქვთ ხოლმე, რომლებიც თანდათან ემჩნევა კლასიკურ ნიმუშებს, ასე

ვთქვათ, ჩვენი უყურადღებობის გამო". ბრეჰტი უარყოფს „კლასიკური ნაწარმოების ფორმალისტური განახლების" ცდებს, რასაც წარმავალი ბურჟუაზია მიმართავს ხოლმე. ეს პროცედურა დაახლოებით იმას ჰგავს, როცა ცდილობენ „ცუდად დაკონსერვებული ხორცი ცხარე საკმაზითა და წვენებით კვლავ გემრიელი გახადონ".

კლასიკურ ნაწარმოებებს ზოგჯერ ერთგვარი შიშითაც შეჰყურებენ. მიზეზი ამგვარი შიშისა, ბრეჰტის აზრით, „ნაწარმოების კლასიკურობის ყალბი, ზერელე გაგებაა". იგი იქვე განმარტავს: „კლასიკური ნაწარმოებების სიდიადეს ადამიანური სიდიადე განსაზღვრავს და არა გარეგანი სიდიადე წინწკლებში. სცენაზე წარმოდგენის ტრადიცია, რაც კარგა ხანია საკარო თეატრმა „დანერგა", წარმავალი ბურჟუაზიის თეატრებში კიდევ უფრო დაშორდა ამ ადამიანურ სიდიადეს. ამასვე შეუწყო ხელი ფორმალისტების ექსპერიმენტებმა. დიდი ბურჟუაზიული ჰუმანისტების ნამდვილი პათოსი ჰოჰენცოლერნების ყალბმა პათოსმა შეცვალა, იდეალის ადგილი იდეალიზირებამ დაიკავა, ადმაფრენისა — მოჩვენებითობამ, ზეიმისა — შელამაზებამ და ა. შ. წარმოიშვა ყალბი სიდიადე, რომელიც ცარიელი იყო.. თუ ჩვენ შეგვაშინებს კლასიკურობის ყალბი, ზედაპირული, დეკადენტური, მეშჩანური გაგება, მაშინ ვერასოდეს შევძლებთ დიდი ნაწარმოებების ცოცხალ, ადამიანურ განსახიერებას" (იქვე, გვ. 5-6).

კლასიკური მემკვიდრეობისადმი დამოკიდებულებისა და მისი შემოქმედებითი ათვისების თაობაზე ბრეჰტს სხვა ფრაგმენტებშიც აქვს გამოთქმული საყურადღებო მოსაზრებანი.

ბრეჰტის „სოფოკლეს ანტიგონე" (ჰოლდერლინისეული თარგმანი დამუშავებულია სცენისათვის) შესავალი სცენით — „ფორშპილით" იწყება.

ბერლინი, 1945 წლის აპრილი. გამთენიისას ორი და თავშესაფრიდან შინ ბრუნდება. სახლის კარი ღია ხვდებათ, აფეთქების ტალღას გაუღია. ისინი ოთახის კუთხეში ჯარისკაცის ჩანთასა და ტანსაცმელს შენიშნავენ და ჰგონიათ, რომ ძმა დაბრუნდა ომიდან. გარედან ხმაური ისმის, სურთ გაიგონ, რა ხდება, მაგრამ ვერ ბედავენ, რადგან „ვისაც სურს დაინახოს, მას თვითონ დაინახავენ". ერთ-ერთი და გაბედავს, გაიხედავს და დარწმუნდება, რომ ჯალათებს მათი ძმა, რომელიც ომიდან გამოქცეულა, შეუპყრიათ და ჩამოხრჩვიათ. დები მონახავენ დანას და აპირებენ გადაჭრან თოკი, ჩამოხსნან ძმა და შინ შემოიტანონ, იქნებ რამე უშველონ. ამ დროს მათ თავს წაადგება სს-ელი, მისი სიტყვებია: „თქვენი კარებიდან გამოვიდა ის. გამოდის, რომ თქვენ იცნობთ ხალხის მოღალატეს". დები უარს ამბობენ, არ იცნობენ „ხალხის მოღალატეს". რატომ გაქვთ დანა? — კითხულობს ჯალათი. „ფორშპილი"

მთავრდება პირველი დის სიტყვებით: „შეეხეთ ჩემს დას. უნდა გადაედო თავი და წასულიყო ძმის დასახსნელად? ძმას არ უნდოდა სიკვდილი“ (იქვე, გვ. 17-18).

შესავალი სცენის შემდეგ იწყება, ასე ვთქვათ, საკუთრივ „ანტიგონე“. მოქმედება ხდება კრეონის სასახლის წინ, გამთენიისას. ანტიგონე რკინის ჯამში მიწას აგროვებს და თავის დას ისმენს „კრეონის ომში ძალად წაყვანილი“ ძმების დაღუპვის ამბავს უყვება; ეთეოკლე, რომელსაც „ბრძოლის არ ეშინოდა“, წესისამებრ გვირგვინით შეამკეს და დაასაფლავეს, „საწყლად დაღუპული“ პოლინიკე კი, როგორც ქალაქში გარე აცხადეს. დაუტირებელი და დაუმარხავი უნდა დარჩეს. ანტიგონეს მტკიცედ გადაუწყვეტია „აღასრულოს თავისი ვალი“ და „მიწით დაფაროს ძმის სხეული“. ისმენს დასჯის ეშინია და დას ურჩევს „მოეშვას წარსულს“, „რა საჭიროა ტყუილად გარჯა“; ანტიგონე თავისას არ იშლის.

უხუცეს თებელებს კრეონი არგოსის განადგურებას აუწყებს და საყოველთაო ზეიმს აცხადებს. შემდეგ ისინი იწონებენ მეფის გადაწყვეტილებას, დიდებულად დაასაფლაონ ეთეოკლე, რომელიც „თებელთათვის მოკვდა“, ხოლო „მოღალატე პოლინიკე დაუმარხავი დარჩეს ფრინველებისა და ძაღლების საჭიჭვნად“. ამ დროს დარაჯი მეფეს აუწყებს, რომ ღამით ვიღაც უჩინარმა ქვიშა გადააყარა ცხედარს. ცოტა ხნის შემდეგ იმავე დარაჯს შემოჰყავს ანტიგონე, რომელიც კვლავ შეეცადა ძმისათვის მიწა დაეყარა. კრეონისა და უხუცესთა წინაშე იგი აღიარებს, რომ შეგნებულად დაარღვია მეფის ბრძანება, რადგან „ეს მხოლოდ ჩვეულებრივი მოკვდავის“ ბრძანება იყო.

ნე, — მიმართავს ანტიგონე კრეონს, — უფრო ნაკლებად მოკვდავი ვარ, ვიდრე შენ. და თუ უდროოდ მოკვდები, მით უფრო კარგი. მოთმინებიდან გამოსული კრეონი გაოცებულია ანტიგონეს „თავხედობით“, იგი ხომ „არ უარყოფს, რაც ჩაიდინა და იკვეხნის კიდეც ამას“. ანტიგონე იცავს თავის ძმას, რომელიც „კრეონის მსახური არ იყო, მაგრამ ძმად მაინც რჩება“, გმობს უაზრო ომს, „კრეონის ომს უცხო ქვეყნისათვის“ და იმათ, ვინც „მეფისათვის მოკვდა და არა ქვეყნისათვის“. ყველას გასაგონად ანტიგონე ადანაშაულებს თებეს გამგებელს: „...შენ არ იკმარე მბრძანებლობა თანამოძმეზე, ქალაქ თებეში მშვიდად ცხოვრება, შორეულ არგოსს შეუსივ ძალად ისინი, იქაც მოგინდა მბრძანებლობა...“ (გვ. 43). ანტიგონეს სწამს, რომ „ის ვინც ძალადობას მიმართავს სხვებისათვის, თავისიანებისთვისაც გამოიყენებს მას“, მით უფრო კრეონი, რომელიც „ერთობას გაიძახის, შეულღლით კი ცხოვრობს“; მისი „წესრიგი შესაძლებელია ღვთაებრივია,

მაგრამ ადამიანური არ არის". ანტიგონესათვის „უმჯობესია საკუთარი ქალაქის ნანგრევებზე ცხოვრობდე მშვიდად, ვიდრე მტრის სახლებში კრეონთან ერთად" (გვ.48).

შემოდის ისმენე, რომელიც მოხუცთა სიტყვებით, „სათნოა და მშვიდობისმოყვარე". იგი დას არ ტოვებს განსაცდელში და საჯაროდ აცხადებს, რომ როგორც თანამონაწილე დასთან ერთად უნდა დაისაჯოს. ანტიგონე არწმუნებს დას, რომ „ერთის სიკვდილიც საკმარისია", მაგრამ ამაოდ. როგორც ისმენე ამბობს, „არ შეუძლია დის გარეშე სიცოცხლე", მისი „თანამგზავრია ბოლომდე". კრეონი მასაც დასჯას უპირებს იმ დროს, „როცა მთვრალი თებე ბახუსის ზეიმზე მას (კრეონს) საცეკვაოდ გამოიწვევს".

მოხუცთა ქორო გვაუწყებს ჰემონის მოახლოებას, რომელმაც იცის, რომ ანტიგონე სასიკვდილოდ გაიმეტეს. ჰემონი მამას თხოვს მოწყალება გაიღოს, განწირულნი შეინდოს, მით უფრო, რომ „ქალაქი მწუხარებით აივსო", „ხალხისათვის მისი სახელი საზარელია". კრეონი შერისხავს შვილს და უბრძანებს დატოვოს იქაურობა.

მცველებს შემოჰყავთ ანტიგონე, რომელსაც მსახური ქალები ახლავს; ანტიგონე მოხუცთა გუნდს მოაგონებს დანაშაულს, რაც თებეს მკვიდრთა დახმარებით კრეონმა ჩაიდინა. იგი ემშვიდობება „ცოცხლებს", ემშვიდობება თებეს მშობლიურ მიდამოს.

მისანი ტირეზია, რომელიც პატარა ბავშვს შემოჰყავს, კრეონსა და თებეს მცხოვრებთ აფრთხილებს, რომ ტირანის სისასტიკე და სხვის უბედურებაზე საკუთარი ბედნიერების ძიება — არავის შერჩება. მას აკვირვებს თებელების საზეიმო მზადება იმ დროს, როცა „ქალაქი ბრიყვებით აივსო", როცა თებეს შურისძიების აჩრდილი დასტრიალებს. „აუცილებლად დაიღუპება ის, ვინც ფეხს მიწიდან ძალიან მაღლა სწევს" (გვ. (74). ტირეზია ბრმაა, მას ბავშვი ატარებს, მაგრამ, მას, ბრმას ვინც დევნის, „დაბრმავებული" კრეონია, სწორედ ის, ვინც „ქალაქი გახრწნა" (გვ. 76). თებეს გამგებელი წყევლა-კრულვას უთვლის მოხუც მისანს, რომელმაც საზეიმო განწყობილება გაუფუჭა. ომი არ დამთავრებულა: თქვენთვის დამთავრებულ ომის შედეგებს — სულ მალე მოიმკითო, იმეორებს ტირეზია.

„Misswirtschaft schreit nach Grossen, findet keine.
Krieg geht aus sich heraus und bricht das Bein.
Raub kommt von Raub und Härte braucht Härte
Und mehr braucht mehr und wird am End zu nichts" (S. 81)

ამ სიტყვებით ტოვებს ტირეზია იქაურობას.

მოხუცები კრეონს ურჩევენ შეწყვიტოს ომი არგოსის წინააღმდეგ, დააბრუნოს უკან თებელები, ვიდრე გვიან არ არის. კრეონი მოხუც თე-

ბელებს უხსნის, რომ მადნით მდიდარი არგოსის დალაშქვრა თებეს დიდებისათვის, თებელებისათვის გადაწყვიტა. „უმადურ“ თებელებს არ ესმით, რომ „ომი ახალ სამართალს ქმნის“, ამ სამართლით ბრძოლის გაგრძელება აუცილებელია; „ვისაც ხორცის ჭამა უნდა, მზარეულის სისხლიანი წინსაფარიც უნდა მოსწონდეს“, — ასეთია კრეონის ლოგიკა.

ბრძოლის ველიდან დევნილი მაცნე მეფეს აუწყებს: ნაადრევია გამარჯვებისათვის ზეიმი. თებეს ჯარი არგოსთან გაანადგურეს, კრეონის ვაჟი მეგარეუსი დაიღუპა, არგოსელებმა ამოწყვიტეს ქალაქში შეტყუებული თებელები, ქალებიცა და ბავშვებიც კი იბრძოდნენ მშობლიური არგოსის დასაცავად. ახლა კი დიდი და პატარა თებესაკენ გამოემართა.

ამ დროს მღვიმეში, ქალაქის გარეთ, მაცნე ქალის სიტყვებით, მას შემდეგ, რაც პოლინიკეს ცხედარი მიწას მიაბარეს, ანტიგონეს თავი ჩამოუხრჩვია. ჰემონი მახვილს ჩაიცემს მკერდში და ანტიგონეს გვერდით განუტევებს სულს. კრეონი გამოექცა მას მღვიმედან.

კრეონი, რომელსაც ხელში ჰემონის მოსასხამი უჭირავს, დასტირის „ადრე დაღუპულ შვილს“ და ერთ დროს დიდებულ თებეს, რომელიც საბოლოოდ დამარცხდა. მოხუცების გუნდი, რომელსაც პიესაში ქოროს ფუნქცია აქვს, გვაუწყებს, რომ „მოდის მტერი, რომელიც თებეს აღგვის პირისაგან მიწისა“. მათი სიბრძნე ღაღადებს:

> „....Denn kurz
> ist die Zeit
> Allumher ist Verhängnis, und nimmer genügt sie
> Hinzuleben, undenkend und leicht
> Von Duldung zu Frevel und
> Weise zu werden im Alter“ (S. 97).

შედარების გაადვილების მიზნით აქვე გავიხსენოთ სოფოკლეს „ანტიგონე“, რომელიც ძირითადად ანტიკურ თქმულებას მიჰყვება: ოიდიპოსის დაღუპვის შემდეგ თებეს რიგრიგობით მისი ვაჟები ეთეოკლე და პოლინიკე განაგებენ. მალე ძმები ვერ ეგუებიან ერთმანეთს, პოლინიკე სტოვებს თებეს, რათა შემდგომ შეიარაღებული დაბრუნდეს და ტახტი დაიბრუნოს. ძმები იღუპებიან ორთაბრძოლაში, თებეში კრეონი გამეფდება. იგი ეთეოკლეს სამშობლოს ერთგულად თვლის და დიდებით დაასაფლავებს, ხოლო პოლინიკე, როგორც მოღალატე, მიწასაც კი არ უნდა მიაბარონ. მიუხედავად გამოცხადებული სასჯელისა, ანტიგონე ძმის ცხედარს მიწას მიაყრის. მცველები მას შეიპყრობენ, კრეონი სიკვდილს მიუსჯის. ამაოა კრეონის ვაჟის, ჰემონის ხვეწნა — შეინდოს მეფემ ანტიგონე. მხოლოდ მაშინ, როცა მისინი ტირეზია კრეონს სა-

მეფო კარის მომავალ უბედურებას აუწყებს, მეფე შეცვლის თავის გადაწყვეტილებას, მაგრამ გვიანღაა; ანტიგონე დასჯილია, ჰემონი თავს იკლავს, ამ ამბის მომსწრე ევრიდიკეც, კრეონის მეუღლე, განუტევებს სულს. თვით კრეონმა კი, რომელსაც „ყველა უბედურება თავს დააატყდა“, აღარ იცის „ვის შეხედოს“, ან „საით წავიდეს“.

გავიხსენოთ ისიც, რომ სოფოკლეს ანტიგონე, ისე როგორც ანტიკური ტრაგედიების გმირები, ზებუნებრივი ძალების შემწეობით მოქმედებს, განსაცდელის ჟამსაც იგი ამ ძალებს მიმართავს, ანდა „თავის ზევსს“ იხმობს.

„ანტიგონეს“ კომენტარებში ბრეჰტი გვიხსნის იმ ძირთად ცვლილებებს, რაც სოფოკლეს პიესამ განიცადა. ამ ცვლილებებიდან მთავარია ადამიანის პრობლემის გაგება. ძველი ბერძნების გაგებით, ადამიანი ბედისწერას ემორჩილებოდა. ადამიანისა და ბედისწერის დაპირისპირება ანტიკურ ტრაგედიაში კოლიზიის საფუძველია. ბრეჰტისეული „ანტიგონე“ სხვაგვარ კოლიზიაზეა აგებული. ბრეჰტი პირდაპირ აცხადებს, რომ „ადამიანის ბედისწერა თვითონ ადამიანია“ და იქვე განმარტავს: „ეს ცვლილება ძალიან დიდია და მისი ატანა ძველ ნაწარმოებს შეეძლო მხოლოდ იმიტომ, რომ ის არსებითად რეალისტურია“: იგი „ადამიანთა პრაქტიკული ცოდნისა და პოლიტიკური გამოცდილების საფუძველზე რეალურ ამბავს გვიჩვენებს, მწერლამდე მოღწეულ ამბავს, ოიდიპოსის მბრძანებელთა სახლის დაღუპვაზე...“ ოიდიპოსის საგვარეულო დაიღუპა მტაცებლურ ომში, რომელმაც თებეს გამგებელნი აიძულა საკუთარი ხალხის მიმართაც საშინელი სიმკაცრე გამოეჩინათ; ოიდიპოსის სისასტიკემ მისი საგვარეულოს ზოგი წარმომადგენელი ხალხს ჩამოაშორა და მეფის წინააღმდეგ განაწყო. ოიდიპოსს სურს ჯერ ომი დაამთავროს და მერე გაუსწორდეს თავისიანებს. იგი ავანტიურაზე მიდის, მოუმზადებლად ებმება ომში და მარცხდება კიდეც.

ანტიგონეს საქციელს კი ბრეჰტი ასე ხსნის: „ტირან კრეონის წინააღმდეგ გამოსული ანტიგონეს დიდი მორალური ქმედება სწორედ ისაა, რომ, იგი, ღრმა ადამიანურობით აღზევებული, არ ყოყმანობს საკუთარი ხალხი აშკარა წინააღმდეგობით მტაცებლურ ომში დამარცხების საშიშროებამდე მიიყვანოს“.

სხვა ცვლილებებიდან ბრეჰტი გამოჰყოფს თებესა და არგოსს შორის ომის ხასიათს, ტირეზიას პერსონაჟს და რამდენიმე ქოროს ტექსტს. ბრეჰტის შენიშვნების მიხედვით, ომის მიზანია არგოსის წიაღისეულ სიმდიდრეთა ხელში ჩაგდება. არგოსელების წინააღმდეგობა გატეხა ძნელი გამოდგა. ომი გაჭიანურდა. კრეონს თავისიანები აუჯანყდა. ბრძოლამ შინ და გარეთ კრეონი დამარცხებამდე მიიყვანა. რაც

შეეხება ტირეზიას, რომელიც ძველი გადმოცემით მისახია და ღმერთებთან ერთად წინასწარმეტყველებს, ბრეჰტის „გადამუშავებულ“ პიესაში მხოლოდ მეთვალყურეა და ამდენად, საშუალებაც აქვს ზოგი რამ იწინასწარმეტყველოს. შენიშვნები ქოროზე ძირითადად სცენურ განსახიერებას ეხება.

ზემოთ მოტანილი შენიშვნები 1959 წლით თარიღდება და დაკავშირებულია „ანტიგონეს“ დადგმასთან გრაიცის თეატრში. ეს შენიშვნები ერთგვარი დამატება და შევსებაა ბრეჰტის კომენტარებისა, რომელიც მან უფრო ადრე, 1948 წელს მოგვაწოდა მხატვარ კასპარ ნეერთან ერთად „ბერლინერ ანსამბლში“ „ანტიგონეს“ დადგმაზე მუშაობის დროს. დასახელებულ კომენტარებში ბრეჰტი ანტიკური თემის თავისებურად განახლების იდეას ორგანულად უკავშირებს ლიტერატურულ და თეატრალურ სიტუაციას მაშინდელ გერმანიაში და უჩვენებს კონკრეტულ ადგილს, რომელიც კლასიკურმა მემკვიდრეობამ უნდა დაიკავოს ახალი ცხოვრების მშენებელი ხალხის ცხოვრებაში.

მეორე მსოფლიო ომში გერმანიის „მატერიალური და სულიერი ტოტალური კატასტროფის“ შემდეგ, — იწყებს ბრეჰტი 1948 წლის შენიშვნებს „ანტიგონეზე“, — ბუნებრივია, იგრძნობოდა მისწრაფება განახლებისადმი. მაგრამ მაშინ „განახლების წყურვილი“ მეტად გაურკვეველი იყო და როგორც ცხოვრებაში, ასევე ხელოვნებაში „დიდ გაუგებრობებს“ ვხვდებოდით. ზოგჯერ, მწერლის სიტყვებით, ისიც კი არ იცოდნენ „რა იყო ძველი და ახალი“, ერთმანეთში ირეოდა „ძველის დაბრუნებისა და ახლის დაწყების შიში“ (Brecht, Stücke, Bd XI, S. 98). ასეთ ვითარებაში, პირველივე წლებში ომის დამთავრებიდან, მთავარი იყო „ნაციზმის სულიერი და შეგნებული დაძლევა“, ახლისათვის ბრძოლა, ხელოვნების ცხოვრებასთან დაკავშირება. „ჩვენს ხელოვნებას, — წერს ბრეჰტი, — მხოლოდ მაშინ შეეძლება გზა გაიკაფოს და განვითარდეს, თუ ახლის ძიებაში მოსახლეობის მოწინავე ნაწილს გაჰყვება“ (იქვე). ფაშიზმის ბატონობის წლებში ხელოვნება, კერძოდ, თეატრი დაკნინდა და გაუფასურდა. იგივე ითქმის, სახელდობრ, მხატვრულ საშუალებებსა და თამაშის მანერაზეც კი. ბრეჰტის სიტყვებით, დღეს დანგრეული თეატრალური შენობები უფრო შესამჩნევია, ვიდრე ხელოვნების საშუალებათა გადაგვარების პროცესი (გვ. 99). იგი სამაგალითოდ ასახელებს გერინგის თეატრის მოჩვენებით „ბრწყინვალებას“ და გმობს თეატრალურ ტექნიკას, რომელიც თეატრის „საზოგადოებრივ განპირობებულობას ჩქმალავს“. აქ ბრეჰტი იმეორებს ცნობილ ესთეტიკურ პრინციპს, რომ სინამდვილის ჩვენება ხელოვნებაში სინამდვილით ტკბობასაც უნდა იწვევდეს („Wenn das Theater noch imstande ist, die Wirklichkeit zu zeigen, muss es auch noch imstande sein ihre Betrachtung zum Genuss zu machen“, S. 100),

კონკრეტულ კითხვას, თუ როგორ შეიძლებოდა ახალი თეატრის შექმნა მაშინდელ ვითარებაში, ომით გამოწვეული ნგრევის შემდეგ, როცა „არა თუ შენობა, არამედ ადგილიც კი არ იყო". ახალი თეატრისათვის ბრეჰტმა შეარჩია ცნობილი ამბავი — ანტიგონეს დრამა, რადგან, მისივე სიტყვებით, „მასალით იგი გარკვეულ აქტუალურობას აღწევდა. ხოლო ფორმალურად საინტერესო ამოცანებს სახავდა". ამავე დროს „თემატურ-პოლიტიკურად თავისთავად ისახებოდა ანალოგია თანამედროვეობასთან" (იქვე). ანალოგია, ცხადია, არ ნიშნავდა იმას, რომ ანტიკური დრამის საშუალებით როგორღაც გერმანული წინააღმდეგობის ფრონტის მებრძოლები გაცოცხლდებოდნენ. მაგრამ აშკარაა ისიც. რომ ნაჩვენები იქნებოდა „ძალადობის გამოყენების როლი სახელმწიფოს მმართველთა გახრწნის დროს" („Die Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze", S. 101).

ბრეჰტის „ანტიგონე", როგორც ცნობილია, იწყება პატარა სცენით, პროლოგით, რომელიც 1945 წლის აპრილის ერთ დღეს გვიჩვენებს. ამით, ამბობს ავტორი, „დასმულია აქტუალობის წერტილი და მინიშნებულია სუბიექტური პრობლემა". შემდეგ „ობიექტურად იშლება" საკუთრივ ანტიგონეს დრამა და „შესაძლებელი ხდება სახელმწიფოებრივი საქმიანობის ობიექტური ჩვენება", რადგან ძველი პიესის ისტორიული ამბავი და მთავარი პერსონაჟის ბედი არ არის ერთიდაიგივე" (იქვე). მოქმედების ობიექტურად გაშლასა და ჩვენებას, ბრეჰტის აზრით, ეხმარება აგრეთვე „ეპიკური სახის ფორმალური ელემენტები", რაც თეატრალურად თავისთავად საინტერესოა. ელინური დრამატურგიის „ეპიკურ ელემენტებად" „ანტიგონეს" შენიშვნებში ბრეჰტი ასახელებს „სხვადასხვა სახის გაუცხოებას", კერძოდ, ჩანართებს ქოროსათვის, რითაც მწერალი ცდილობს რამდენადმე მაინც „გადაარჩინოს ქმედების თავისუფლება"; ლაპარაკია ავტორის დამოკიდებულებაზე ნაწარმოებში წარმოდგენილი ამბისა თუ მოქმედებისადმი; შესაძლებელია ავტორი უშუალოდ გაჰყვეს ამბის თხრობას, ან მოქმედების განვითარებას, უშუალო მონაწილე იყოს მისი, ანდა პირიქით, ავტორი შეგნებულად ცდილობდეს თავისი „ობიექტური პოზიციის" დაცვას, ყოველთვის გარკვეული მანძილიდან უყურებდეს ფაქტსა და მოვლენას, სხვადასხვა კუთხით აშუქებდეს მას ისე, რომ არ დაკარგოს „ქმედების თავისუფლება". აქ ბრეჰტს მოჰყავს ვრცელი ამონაწერი შილერის 1797 წლის 26 დეკემბრის წერილიდან გოეთესადმი, რომელშიაც „ყაჩაღებისა" და „დონ კარლოსის" ავტორი გვაცნობს თავის შეხედულებებს „დრამატულ და ეპიკურ მოქმედებაზე", გვიხსნის მათ შორის განსხვავებასა და ავტორისეულ პოზიციას.

გავიხსენოთ შილერის ზოგიერთი დებულება:

დრამატული მოქმედება უშუალოდ მწერლის წინ „მოძრაობს". ამდენად იგი „ჩაცრადაა მიჯაჭვული აზრობრივ აწმყოზე", მისი „ფანტაზია კარგავს ყოველგვარ თავისუფლებას", მწერალი აფორიაქებულია, „ყოველთვის ობიექტთანაა", ვერ ახერხებს თვალი გადაავლოს წარსულს, დაფიქრდეს, რადგან „უცხო ძალას მიჰყვება". ეპიკური მოქმედება კი თითქოს ყოველთვის „უძრავია"; მწერალი „მის გარშემო მოძრაობს", „სუბიექტური მოთხოვნილების მიხედვით" იმორჩილებს მას, არ არის „ყოველთვის ობიექტთან".

ანტიკურ თემაზე მუშაობის დროს ბრეჰტს, როგორც თვითონ ამბობს, არ ჰქონია ფილოლოგიური ინტერესები, არც „ანტიკური სამყაროს სულის შებღალვა" სურდა; ძველი ნაწარმოები ანტიგონეზე მხოლოდ იმდენად მაინტერესებდა, რამდენადაც მას ჩვენთვის რაიმეს გაკეთება შეეძლო. — წერს იგი (გვ. 102). თუ რას ნიშნავს ეს „რაიმე", ჩვენთვის ცნობილია. აქ დაუმატებთ იმას, რომ ძველი თემის ახლებური დამუშავებისათვის მან არა მხოლოდ შინაარსობრივად მისაღები ნაწარმოები გამონახა, არამედ შინაგანი სტრუქტურითა და მხატვრულ საშუალებათა თვალსაზრისითაც საინტერესო ნიმუშს მიაგნო. სოფოკლეს პიესამ იგი მიიზიდა „ეპიკური" დრამისათვის აუცილებელი მოქმედების ჩვენების ობიექტური მანერით და ეპიკური მხატვრული „ელემენტებით". „ელემენტთა" შორის იგი, როგორც ვნახეთ, ასახელებს „გაუცხოების" ზოგიერთ მომენტს. ამავე მიზნით დაურთო მან პიესას პროლოგი. ცნობილია, რომ მხატვარ კასპარ ნეერთან მუშაობის პროცესში ბრეჰტმა სცენისათვის თეატრალურად დაამუშავა პიესის ყოველი დეტალი, რეჟისორული მიზანსცენები და რეკვიზიტი, გრიმი და კოსტუმები. ეს მოხდა 1948 წელს, ამიტომ „ბერლინერ ანსამბლის" სცენისათვის განახლებულ და ამგვარად დამუშავებულ „ანტიგონეს" მან „ანტიგონეს" 1948 წლის მოდელი უწოდა. ეს იმას ნიშნავს, რომ შესაძლებელია სოფოკლეს პიესის სხვაგვარი დრამატურგიული და სცენური გადამუშავებებიც შეიქმნეს. ამას, ბრეჰტის მიხედვით, შემოქმედის მსოფლმხედველობრივი მრწამსი და კონკრეტულ-ისტორიული ვითარება გადაწყვეტს (ამ ტრადიციას დღესაც იცავს „ბერლინერ ანსამბლი", რომლის განახლებული დადგმები — „ახალი მოდელები" კონკრეტულ სიტუაციას უკავშირდება ხოლმე. მაგ. გორკისეული „დედის" რამდენიმე დადგმა, პიესის — „გალილეი", „კაცი კაცია" ვარიანტები და სხვ.). საინტერესოა, რომ თვით ბრეჰტმა სამიოდე წლის შემდეგ საკმაოდ მნიშვნელოვანი ცვლილება შეიტანა პიესაში. 1951 წელს გრაიცში „ანტიგონეს" დადგმისათვის ახალი პროლოგი დაწერა და უარი თქვა ძველზე, რადგან, როგორც ჩანს, 1945 წლის ვითარებით შემოზღუდვა ერთობ ვიწროდ ეჩვენა, ან საერთოდ არ ჩათვალა საჭიროდ.

ახალი პროლოგი წარმოადგენს ტირეზიას როლის შემსრულებლის (იგი ანტიგონესა და კრეონს შორის დგას სცენაზე) მიმართვას მაყურებლისადმი. ავტორი ტირეზიას მეშვეობით მაყურებელს (მკითხველს) აცნობს მოქმედ პირებს: ანტიგონეს — „ოიდიპოსის დიდგვაროვან შთამომავალს“ და კრეონს — „ქალაქ თებეს ტირანს“. რომელიც „მტაცებლურ ომს აწარმოებს შორეული არგოსის წინააღმდეგ“; ანტიგონე უმხედრდება „არაადამიანურ კრეონს“, ტირანი „ანადგურებს“ მას, მაგრამ თვითონაც იღუპება არაადამიანური ომის შედეგად; ავტორი მიმართავს ყველას, გაიხსენონ მსგავსი მაგალითები უახლოესი წარსულიდან, ნუ მოეჩვენებათ უჩვეულოდ „ამ ათასწლოვანი ლექსის მაღალფარდოვანი ენა“ (გვ. 112-113).

ბრეჰტისეული „ანტიგონეს“ სოციალური მიზანსწრაფვა და თანამედროვეობასთან კავშირი იმდენად ცხადია, რომ ბევრ კომენტარს არ საჭიროებს. „დამუშავების“ ავტორი გადაჭრით გმობს მტაცებლურ ომს, მმართველი წრეების დესპოტიზმსა და ტირანიას, აკრიტიკებს ყველა იმათ, ვინც გამდიდრების არაადამიანური ჟინით სხვების უბედურებაზე ხელის მოთბობას და საკუთარი ბედნიერების მოპოვებას ცდილობს.

ბრეჰტის პიესის პოლიტიკური ჟღერადობა განსაკუთრებით გასაგები უნდა ყოფილიყო ომგადახდილი ევროპისათვის და პირველ რიგში, ჰიტლერიზმის ბანგით გაბრუებული გერმანიისათვის. მეორე მსოფლიო ომის დამთავრებისთანავე ამ პიესით ბრეჰტი თანამემამულეებს ახლო ისტორიული წარსულის სწორი გააზრებისა და სათანადო დასკვნების გამოტანისაკენ მოუწოდებს. პიესა უჩვენებს ყველა გერმანელს, რომელიც ჰიტლერის ავანტიურას აჰყვა, რა მოუტანა ფაშისტების აგრესიულმა ექსპანსიონისტურმა პოლიტიკამ გერმანიასა და გერმანელ ხალხს. კრეონისა და თებეს ბედი ამ შედეგის პირდაპირი მხატვრული განზოგადებაა. ამავე დროს ანტიგონეს მხატვრული სახე ბევრ გერმანელს მოაგონებს საკუთარ წარსულს, იწვევს ყოველ მათგანს, შეგნებულად გადააელოს თვალი განვლილ გზას, გააკეთოს კრიტიკული დასკვნა: სწორი იყო თუ არ მისი მოქმედება წარსულში. სწორად აფასებდა თუ არა მოვლენებს; სწორი იყო თუ არა მისი გადაწყვეტილებები, სწორი იყო თუ არა მისი პოზიცია. ანტიგონეს გაცოცხლებული სული გმირული სულია, ის ძალაა, რომელიც ბევრ გერმანელს ჰქონდა და ბევრსაც შეიძლებოდა ჰქონოდა. ესაა უხეში ძალისადმი დაუმორჩილებელი სული, რომელიც ესაჭიროება ხოლმე განსაცდელში მყოფ სამშობლოსა და მის ნამდვილ შვილებს. ეს ჭეშმარიტი ადამიანის სულია და არა ბედისწერა. ამგვარი სულის ადამიანები თვითონ განაგებენ თავიანთ ბედს და არ ემორჩილებიან დესპოტებისა და ტირანების უხეშ ძალას.

არაადამიანურ რეჟიმს, რომელიც ზოგიერთს ბედისწერისა თუ განგების ნებად მიაჩნია.

ბრეჰტის „ანტიგონეს“ ამგვარი გაგების შემდეგ ძნელი ალარ არის პასუხის გაცემა იმ კითხვაზე, რომელიც დრამატურგმა პროლოგში დასვა: უნდა წასულიყო თუ არა და ძმის დასახსნელად, რომელსაც არ უნდოდა სიკვდილი. უშუალო პასუხს ამ კითხვაზე ანტიგონეს ხასიათი, ანტიგონეს მხატვრული პერსონაჟი გვაძლევს, საერთოდ კი პროლოგის პრობლემატიკა მთლიანად კარგად ცნობილი ანტიკური თემის მხატვრული დამუშავებითაა გადაწყვეტილი. ისე როგორც სხვა პიესებში(მაგალითად, „კავკასიურ ცარცის წრეში“), პროლოგში ბრეჰტი რამდენიმე შტრიხით ქმნის თანამედროვე ფონს, რომლის გაშუქებისათვის ანტიკურ თემას იყენებს, და პირიქით, სოფოკლეს „ანტიგონეს“ განახლება რომ ვინმეს თვითმიზანი არ ეგონოს, „დამუშავებას“ იწყებს ეროი ეპიზოდით, რომელსაც 1945 წლის აპრილით ათარიღებს. ამ ეპიზოდისა და ანტიგონეს თემის ურთიერთმიმართება სავსებით ლოგიკურია; „გაუცხოების“ ბრეჰტისეული მეთოდი აქაც მიზანს აღწევს: თემა უაღრესად აქტუალურია, მისი დამუშავება — რეალისტური.

რეალისტურადაა დამუშავებული ანტიგონეს თემა ჟან ანუის შემოქმედებაშიც, მაგრამ რეალიზმის ხარისხი რომ ამ დრამატურგებთან ერთმანეთისაგან საკმაოდ განსხვავებულია, რომ სულ სხვაა ბრეჰტის შემოქმედებითი კრედო და მსოფლმხედველობრივი პოზიცია, ამას კარგად გვიჩვენებს ჟან ანუის „ანტიგონესა“ (1942) და ბრეჰტის „სოფოკლეს ანტიგონეს“ (1947) შედარება-შეპირისპირება.

ბრეჰტისა და ანუის პიესები ანტიგონეს თემაზე თითქმის ერთდროულადაა დაწერილი — ჩვენი საუკუნის 40-იან წლებში. მიუხედავად ამისა, მათ შორის საკმაოდ დიდი და არსებითი განსხვავებაა.

ბრეჰტისათვის მთავარია მტაცებლური ომის დაგმობა, ტირანიისა და დესპოტიზმის შეჩვენება. ისტორიული წარსულის კრიტიკული ათვისება, ადამიანის ბედისა და ხვედრის სწორი გაგება, ადამიანებში გმირული სულის გაღვივება. ბრეჰტისათვის გადამწყვეტია თემის პოლიტიკური ხასიათი და მისი სოციალურ ასპექტში დამუშავება ისე, რომ ყოველმა მკითხველმა, კონკრეტული ისტორიული ამბების მოწმემ, კრიტიკული დასკვნები გააკეთოს თავისთვის. ჟან ანუის პიესაში კი წინა პლანზე ადამიანისა და ადამიანურობის ზოგად-საკაცობრიო პრობლემაა წამოწეული; იგი არ ცდილობს პრობლემის რომელიმე ასპექტში დაკონკრეტებას ან შეზღუდვას, არც ქმედების რაიმე პროგრამას ან იდეალს სახავს. ჟან ანუი კლასობრივი საზოგადოების შვილია, მსოფლმხედველობრივადაც ვერ მაღლდება ამ საზოგადოებაზე და განსხვავებით ბრეჰტისაგან, რომელიც სოციალისტუ-

რი ჰუმანიზმის პოზიციებზე დგას, მხოლოდ კლასობრივი საზოგადოების ზოგიერთ მანკიერებათა მხილებით კმაყოფილდება. ანუი კარგად ხედავს, რომ კლასობრივი საზოგადოება არსებითად ზღუდავს ადამიანს, მის ინდივიდუალურ თვისებებს. მისთვის ფაქტია, რომ ბედისწერის აჩრდილისაგან გათავისუფლებულ ადამიანს კლასობრივ საზოგადოებაში სრულად ვერ შეუმეცნებია საკუთარი არსი და რაობა. ვერ გამოუმჟღავნებია თავისი შესაძლებლობანი, ძველი ფორტენი ახალ არაადამიანურ კანონებს შეუცვლია, ღმერთების ყოვლისშემძლეობა — ტირანებისა და დესპოტების ძალმომრეობას; ადამიანი ფეტიშად ქცეული არაადამიანური კანონების მონა და მსხვერპლი გამხდარა. ამ კანონებს, როგორც კრეონი ამბობს, თვითონ თუ არა სხვა მაინც აღასრულებს; ამ კანონების მიმართ ადამიანი იძულებულია თქვას „ჰო" და, ანტიგონეს სიტყვებით, „ჰოს" თქმა უკვე თავისუფლების, საკუთარი იდეალის დაკარგვას ნიშნავს... თვით ანტიგონემ სხვა გზა აირჩია, ესაა „სიკვდილის გზა", რადგან მან თავიდანვე არ თქვა „ჰო". უფრო გვიან ამავე გზას ისმენეც ირჩევს. ჰემონიც კი, რომელიც მოკლებული არაა ჭეშმარიტ ადამიანურ თვისებებს, ანტიგონეს თქმით, სიყვარულის ადამიანურ გრძნობასაც დაკარგავს, როგორც კი კრეონისმაგვარი მბრძანებელი, „ბატონი ჰემონი" გახდება და „ჰოს" თქმას ისწავლის. თვით ანტიგონე ჭეშმარიტი ადამიანური საწყისის სიმბოლოა. არაადამიანური კანონების ბატონობა, ცხოვრების ვიწრო პრაქტიკული სული ძირშივე ახშობს ადამიანურ თვისებებს, სიკეთესა და სათნოებას. ვიწრო პრაქტიციზმი, ანგარება, დესპოტიზმი თანდათან გვაცილებს ადამიანურ იდეალს — ასეთია პიესის იდეური შინაარსი, ჟან ანუის კრიტიკული რეალიზმის არსი. სწორედ კრიტიკული რეალიზმისა, რადგან, როგორც ვთქვით, დრამატურგის იდეალი ვერ სცილდება კლასობრივი საზოგადოების ფარგლებს. ჟან ანუი ძლიერია იქ, სადაც კლასობრივ საზოგადოებაში ადამიანური თვისებების შეზღუდულობასა და ანტიჰუმანური კანონების ბატონობაზე ლაპარაკობს, მაგრამ თვით არის აშკარად შეზღუდული, როცა თავის გმირებთან ერთად სინათლეს ვერსაიდან ხედავს, ადამიანის მარტოობასა და განწირულებაზე მოთქვამს და სამყაროს „უკაცრიელ უდაბნოდ" მიიჩნევს. ანტიგონე, ავტორის თვალსაზრისით, ჭეშმარიტი ადამიანის იდეალია; იგი მსხვერპლად ეწირება არაადამიანურ პრინციპებზე დაფუძნებულ საზოგადოებას და არაადამიანური კანონებით ამ საზოგადოების დამცველთა ძალმომრეობას — ესაა ჟან ანუის კრიტიციზმისა და რეალიზმის ძირითადი ტენდენცია, მაგრამ ამ ტენდენციას არსებითად ზღუდავს ავტორისეული დასკვნა ფინალში, რასაც ქორო გადმოგვცემს... დასრულდა ყოველივე. ანტიგონემ

სიმშვიდე ჰპოვა, მოისვენა ტანჯვა-წამებისაგან, „რომლის არსი, ალბათ, ჩვენ არასოდეს გვეცოდინება“... ადამიანის არსის ამგვარი გაგება ძირშივე ეწინააღმდეგება ბრეჰტის თვალსაზრისს.

ბერტოლტ ბრეჰტის კლასიკური ნაწარმოებების „დამუშავების“ იდეური და მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპების გაგებისათვის გავარჩიოთ კიდევ ერთი კონკრეტული შემოქმედებითი ნიმუში — „კორიოლანი“.

„კორიოლანის“ ბრეჰტისეული „დამუშავება“ 1952-53 წლებითაა დათარიღებული. შექსპირის ტექსტი პიესისათვის თვით ბრეჰტმა თარგმნა. ეს არის ერთადერთი გადმოკეთებული ნაწარმოები, რომლის თეატრალური განსახიერება ბრეჰტს ვერ მოესწრო. იგი პირველად „ბერლინერ ანსამბლში“ 1964 წლის 25 სექტემბერს უჩვენეს (რეჟისორები მ. ვეკვერთი და ი. ტენშერტი) და ამისათვის ავტორის ბევრი მითითება და ჩანაწერი გამოიყენეს, რომლებიც პიესის ტექსტზე მუშაობის დროიდან დარჩა.

შექსპირის მემკვიდრეობა და ტრადიცია ბრეჰტის დრამატურგიული და თეატრალური შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი მასაზრდოებელი ძარღვია. რენესანსის ეპოქის ამ ტიტანს იგი ხშირად იყენებს ხოლმე „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის კონკრეტულ საკითხებზე მსჯელობისას, ბრეჰტის ბევრ პიესაში იგრძნობა შექსპირისეული სცენების მაჯისცემა და საყოველთაოდ ცნობილი გმირების სუნთქვა. მიუხედავად ამისა, მას აქამდე არასოდეს უცდია მისი რომელმე ტრაგედიის ან კომედიის სცენური განსახიერება, ან რაიმე ნაწარმოების „გერმანული მანერით“ ორიგინალური „დამუშავება“. ამგვარი მუშაობის საჭიროება მან 50-იანი წლების დასაწყისში დაინახა და „დამუშავებისათვის“ შექსპირის „კორიოლანი“ აირჩია.

50-იანი წლების დასაწყისი გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის პირველი წლებია. სამშობლოდან 15 წლით განშორების შემდეგ ბრეჰტს პირველად მიეცა შესაძლებლობა პრაქტიკულად ემუშავა თავისი ძველი და ახალი შემოქმედებითი გეგმების განხორციელებისათვის. იგი 1948 წელს დაბრუნდა ბერლინში და მაშინვე უშუალოდ ჩაება ახალი ცხოვრების მშენებელთა ფერხულში. „მეცნიერების საუკუნის“ პოლიტიკური თეატრი, რომლის საფუძველს საზოგადოების სოციალური გარდაქმნები წარმოადგენს, ხოლო ესთეტიკურ იდეალს — სინამდვილის შეცვლიდან გამომდინარე კმაყოფილება, ტკბობა და სიამოვნება — ბერტოლტ ბრეჰტმა მთლიანად ახალი გერმანიის განმტკიცების, მოწინავე კულტურული ტრადიციების გაცოცხლებისა და ცხოვრების სულიერი განახლების საქმეს დაუქვემდებარა. იგი ყოველთვის ცდილობდა ცხოვრების საჭირბოროტო საკითხებზე ეპასუხა,

რაც შეიძლება მეტი ეთქვა ხალხისათვის წარსულზე, აწმყოსა და მომავალზე, ამიტომ პრაქტიკული მუშაობით გატაცებული, ახლადფეხადგმულ „ბერლინერ ანსამბლში“ მხოლოდ იმ პიესებს დვამდა, რომელთა აქტუალური ეღერადობა ყველასთვის გასაგები იყო. „ბერლინერ ანსამბლის“ თავდაპირველ რეპერტუარში იყო თვით ბრეჰტის „დედა კურაჟი“, „ბატონი პუნტილა და მისი მსახური მატი“, „დედა“ (გორკის მიხედვით), „ქალბატონ კარარის თოფები“, „კავკასიური ცარცის წრე“, პოგოდინის „კრემლის კურანტები“, მ. გორკის „ვასა ჟელეზნოვა“, გოეთეს „ფაუსტი“ (ადრეული ვარიანტი), ჰაუპტმანის „თახვის ქურქი“, კლაისტის „გატეხილი ქოთანი“, შტრიტმატერის „კატცგრაბენ“, ბეხერის „ზამთრის ბრძოლა“, აგრეთვე „გადამუშავებული“ პიესები — „ჰოფმაისტერი“ (ლენცის მიხედვით), „დონჟუანი“ (მოლიერის მიხედვით) და სხვ. ამავე პერიოდში (ე. ი. 50-იანი წლების დასაწყისში) ბრეჰტი თარგმნის და ამუშავებს შექსპირის „კორიოლანს“. აშკარაა, რომ გერმანელი დრამატურგის ყურადღება მიიპყრო გმირისა და ხალხის, პიროვნებისა და ქვეყნის, ინდივიდისა და საზოგადოების პრობლემამ, რაც ესოდენ მკვეთრადაა დასმული შექსპირის პიესაში.

სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ შექსპირი „კორიოლანში“ ძირითადად პლუტარქეს ისტორიულ ქრონიკებს მიჰყვება. პლუტარქეს მიხედვით, რომაელი კაიუს მარციუსი, რომელსაც ქალაქ კორიოლის აღების შემდეგ კორიოლანს ეძახიან, თავის თავში ჩაკეტილი უხეში მეომარია; შექსპირის გმირი კი მეგობრებისა და თანამოქალაქეთა მოყვარულია, იგი მხოლოდ სახალხო ტრიბუნებთან ვერ პოულობს საერთო ენას. „სახელმწიფოს მამები“ — პატრიციები, როგორც ქალაქის ერთ-ერთი მცხოვრები ამბობს, ფეხქვეშ თელავენ ხალხის ინტერესებს. წინააღმდეგობა პატრიციებსა და პლებეებს შორის გამწვავებულია.

შექსპირის კორიოლანი ნამდვილი გმირია, რომელმაც სახელი და დიდება მტერთან პირისპირ ბრძოლაში მოიპოვა. ამავე დროს მასში მეტად ძლიერია ინდივიდუალისტური საწყისი, რაც მას ღუპავს კიდეც. როგორც ა. ანიკსტი წერს, კორიოლანის ტრაგედია ისაა, რომ მან ვერ მონახა თავისი ადგილი საზოგადოებაში; „იგი ანგარიშს არ უწევდა საზოგადოებას და საზოგადოებამ დასჯა აბისალვის; რომელებმა განდევნეს, ხოლო ვოლსკებმა მოკლეს“ (Шекспир, полное собр. соч. 1960, «Искусство», т. VII, стр. 769).

შექსპირის ტრაგედიაში მკვეთრადაა ნაჩვენები გმირისა და ხალხის დაპირისპირება. იმავე კრიტიკოსის სიტყვებით, კორიოლანი იღუპება „ანტისოციალური ინდივიდუალიზმის“ შედეგად, მაგრამ „საზოგადოე-

ბაც დამნაშავეა ამ ტრაგედიაში". ა. ანიკსტი ამას „ტრაგიკულის დიალექტიკას" უწოდებს და ნიშანდობლივად თვლის იმ საზოგადოებისათვის, რომელიც დაყოფილია წოდებებად და კლასებად, ბრბოდ და ინდივიდებად (იქვე). შექსპირი, რენესანსის ეპოქის დიდი ჰუმანისტი, აშკარად ამჩნევს მისი თანამედროვე საზოგადოების შინაგან წინააღმდეგობებს, რაც შეუძლებელს ხდის ჰუმანისტური იდეალის ხორცშესხმას.

„კორიოლანის" ბრეჰტისეულ „გადამუშავებაში" მთავარია ჩვენება იმისა, რომ კორიოლანი, რომელიც ხალხს უარყოფს და საკუთარ თავს „შეუცვლელად" აცხადებს, არა მარტო „საცოდავი ტრაგიკული გმირია, არამედ საზოგადოებრივად მავნე ეგოისტიც"; განდიდების სენმა გადაჰკიდა ის რომაელ არისტოკრატებს; საკუთარი ამბიცია დაუპირისპირა ხალხს და ხალხის მოღალატე გახდა; როცა მშობელი დედა ქვეყნისა და ხალხის წინაშე ვალს მოაგონებს, ცდილობს გაუსხლტეს ეგოიზმის მარწუხს, მაგრამ უკვე გვიანაა: იგი იღუპება მტრისა და მოყვრისაგან შეჩვენებული.

„კორიოლანი" შექსპირის ერთ-ერთი გვიანდელი ნაწარმოებია. მასში უშუალოდ აისახა კლასობრივი ბრძოლის გამწვავების ის პერიოდი, რომელიც ძირითადად იაკობ I მეფობას ემთხვევა; არსებითი ნიშანი ამ ბრძოლისა იყო ბურჟუაზიისა და აბსოლუტური მონარქიის მკვეთრი დაპირისპირება, დედოფალ ელისაბედის დროინდელი „ჰარმონიული საზოგადოების" აშკარა რღვევა, სოციალური დიფერენციაცია ჰუმანისტური იდეალებისათვის მებრძოლთა შორის და ბოლოს, თვით ამ იდეალების კრიზისი. დიდი რეალისტის დამახასიათებელმა შინაგანმა ალღომ შექსპირი რომის ძველ ისტორიამდე და პლუტარქეს ანალებამდე მიიყვანა, ხოლო XVII საუკუნის დასაწყისის ინგლისის სოციალური სინამდვილის საჩვენებლად რომაელებისა და ვოლსკების, პატრიციებისა და პლებეების ისტორიული ყოფისა და ურთიერთობის ამსახველი სურათები გააცოცხლა.

„კორიოლანის" ინგლისური სული და კოლორიტი იმდენად მკვეთრია, რომ, მიუხედავად „რომაული გაუცხოებისა", მისი შეგრძნება და განცდა ერთობ ადვილია. ჯერ კიდევ გოეთემ აღნიშნა: „შექსპირის შემოქმედება დიდი ცხოველი ბაზარია, ამ სიმდიდრეს იგი თავის სამშობლოს უნდა უმადლოდეს... ის ჩვენზე ასე ძლიერ არ იმოქმედებდა, მისი ცოცხალი თანამედროვეობა რომ არ წარმოედგინა. ის ყველაზე მეტად უარყოფს მატერიალურ სამოსს და ძალიან კარგად იცნობს ადამიანების შინაგან სამოსს, რითაც მისი გმირები ერთმანეთს ჰგვანან. ამბობენ, რომ მან ჩინებულად დახატა რომაელები; ეს სწორი არაა, ესენი არიან სულით და ხორცით ინგლისელები, მაგრამ, ცხადია, ადამიანე-

ბიც, ადამიანები მთელი არსებით და მათ რომაული ტოგაც კი უხდებათ“... ასევე საინტერესოა ჰაინეს შენიშვნაც უშუალოდ „კორიოლანზე“. ჰაინეს სიტყვებით, ძველ რომში პატრიციებისა და პლებეების კლასობრივი ბრძოლის ასახვისას შექსპირი ყოველთვის არ მიჰყვება ძველ ანალებს, მაგრამ „ამ ბრძოლის არსი მან ძალიან ღრმად გააგო და გვიჩვენა... უნდა ვირწმუნოთ ხოლმე, რომ შექსპირი დღევანდელი მწერალია, ცხოვრობს დღევანდელ ლონდონში და სურს ახლანდელი ტორები და რადიკალები რომაული ნიღბებით გვიჩვენოს“...

რომაული ტოგა და ნიღბები, „რომაული გაუცხოება“ არ მალავს რეალურ კლასობრივ ბრძოლებსა და კონკრეტულ ისტორიულ ვითარებას: „კორიოლანის“ ავტორის მიზანი ამ ბრძოლებისა და ვითარების რეალისტური ჩვენებაა. ამიტომ ნაწარმოებში იგი წინა პლანზე სოციალურ და საზოგადოებრივ მომენტებს წამოსწევს „ჰამლეტისა“ და „ოტელოსაგან“ რამდენადმე განსხვავებული მხატვრული მანერით: რომაელებისა და ვოლსკების, პატრიციებისა და პლებეების დაპირისპირება წარმოდგენილია უპირატესად მასობრივი სცენებით და არა იმდენად ცალკეული პერსონაჟების მხატვრული დახასიათებით; კორიოლანის ხასიათიც კი უმთავრესად მის „გარეგან გამოვლინებებში“, სხვებთან უშუალო მიმართებაში იხსნება, და არა შინაგანი სულიერი კოლიზიის პროცესში, ისე როგორც შექსპირი ამას „ჰამლეტსა“ და „ოტელოში“ აკეთებს. უფრო მეტიც: ჩვეულებრივ აღნიშნავენ ხოლმე, რომ „კორიოლანს“ ნაკლებად ახასიათებს შექსპირისეული „პოეტური აღმაფრენა“, რომ მისი მთავარი გმირი ისე ვერ მაღლდება გარემომცველ საზოგადოებასთან შედარებით, როგორც ჰამლეტი, ოტელო, ლირი, მაკბეტი (იქვე, გვ. 788). როგორც ა. ანიკსტი წერს, „ჩვენ შექსპირთან თითქმის ვერსად ვერ ვნახავთ მთელი კლასობრივი საზოგადოების ასეთ სრულ პირველსახეს მისი მუდმივი და გადაუჭრელი წინააღმდეგობებით. ტრაგედიის შინაარსის არსებითი მხარე სწორედ მათი ღრმა ჩვენებაა“ (იქვე). ტრაგედიაში, სახელდობრ, მთავარი ადგილი უკავია ძველი რომის შინაგან (ბრძოლა პატრიციებსა და პლებეებს შორის) და გარეგან (რომაელებისა და ვოლსკების მტრობა) კონფლიქტებს, თითქმის ყოველი პერსონაჟი ამ კონფლიქტების ასპექტშია დახატული. და ეს ყველაფერი, იმავე კრიტიკოსის სიტყვებით, იმდენად მაღალმხატვრულადაა გაკეთებული, რომ ტრაგედიაში „ყოველმხრივაა ასახული საზოგადოებრივ ურთიერთობათა დიალექტიკა“ (იქვე, გვ. 789).

ბრეჰტს ღრმად ესმოდა შექსპირი და მისი ნაწარმოებები. შენიშვნები და ჩანაწერები „კორიოლანზე“ ამის ნათელი დადასტურებაა. 1951 წლის 20 მაისის ერთ-ერთ ფრაგმენტში ვკითხულობთ: „ჩვენ, ბუნებრი-

ია. ძირითადად გვაინტერესებს ხალხის ტრაგედია, რაც გმირის განმარტოებამ განაპირობა, და ბევრად უფრო ნაკლებად — განმარტოებული გმირის ტრაგედია". ფაქტიურად ამავე აზრს იმეორებს პიესის ავტორი მეორე შენიშვნაში, რომელსაც აქვეყნებენ ხოლმე სათაურით — „გმირით კმაყოფილება". ბრეჰტი განმარტავს, რომ ამ პიესის ცენტრალური პერსონაჟის უშუალო განცდა, მაყურებლისა თუ მკითხველის მასთან „გაიგივება", ვერ მოგვანიჭებს ნამდვილ სიამოვნებას. „თუ მეტი არა, ის მაინც უნდა შეეძლოთ, რომ კორიოლანის ტრაგედიის გარდა, რომის ტრაგედია, განსაკუთრებით პლებეების ტრაგედია „განვიცადოთ" (სიტყვა „განვიცადოთ" ბრეჰტს წინწკლებში აქვს ჩასმული; იხ. Brecht. Schriften zum Theater, Aufbau — Verlag, 1964, Bd. VI, S. 334). ბრეჰტი არ უარყოფდა კორიოლანის ტრაგედიის მნიშვნელობას, მაგრამ მის ახსნას ყოველთვის სოციალურ საფუძველზე ცდილობდა, ამიტომ გმირის ბედს მუდამ ქვეყნისა და ხალხის ბედს უკავშირებდა. საკმაოდ ვრცელ დიალოგში — „შექსპირის „კორიოლანის" პირველი სცენის შესწავლა" (1953), — იგი პიესისა და მისი სცენური განსახიერების მეტად ღრმა გაგებას გვაძლევს. ლიტერატურული „დამუშავების" ავტორი და პიესის სცენური ინტერპრეტატორი კვლავ იმეორებს იმ აზრს, რომ „კორიოლანი" არ არის „სიამაყის ტრაგედია". მხოლოდ პირველი სცენის მხატვრული განსახიერებით, ბრეჰტის აზრით, შეიძლება მივიღოთ რამდენიმე დასკვნა, რომელთაც პრაქტიკული მნიშვნელობა ექნებათ ხალხისათვის კლასობრივ საზოგადოებაში (Brecht, Stücke, Bd XI, S. 416-417).

1951 წლის 20 მაისის ჩანაწერში ვკითხულობთ: „ამავე დროს უნდა ასლოს ვიყოთ შექსპირთან, რათა მისი უპირატესობანი არ დაგვიპირისპირდეს". თუ შექსპირს გავყვებით, ბრეჰტის სიტყვებით, კორიოლანის შელახული სიამაყე შეიძლება გავიგოთ აგრეთვე როგორც გმირის რწმენა, რომ „მას ვერავინ შეცვლის": „შეუცვლელობის" ეს რწმენა ღუპავს მას. 1952 წლის ივლისის ჩანაწერებში ბრეჰტი აგრძელებს ამ მსჯელობას: „ინდივიდი, — წერს იგი, — თავისი შეუცვლელობის რწმენით საზოგადოებისათვის შანტაჟისტია და გამომძალველი. ეს ტრაგედიაა საზოგადოებისათვის. საზოგადოება კარგავს: 1. გმირს, 2. იძულებულია დიდი სახსრები გამოიყენოს თავდაცვისათვის. მაგრამ უპირველეს ყოვლისა ეს არის ტრაგედია თვით ინდივიდისათვის, რომელიც სრულიად უსაფუძვლოდ თავის თავს შეუცვლელად თვლის. ინდივიდის მოჩვენებითი შეუცვლელობა დიდი თემაა და ანტიკური სამყაროდან ჩვენამდე აღწევს. გამოსავალი საზოგადოებისათვის დადებითი უნდა იყოს, ეს იმას ნიშნავს, რომ საზოგადოებისათვის არ არის აუცილებელი ინდივიდის შანტაჟის ქვეშ იყოს" (1951 წლის 20 მაისისა და

1952 წლის ივლისის ჩანაწერები ციტირებულია „კორიოლანის“ პროგრამაცნობარიდან, რომელიც გამოცემულია „ბერლინერ ანსამბლის“ მიერ). სხვა შენიშვნაშიც ბრეჰტი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „არაა საჭირო“ შექსპირისეული „სიამაყის ტრაგედიის“ მიჩქმალვა და უყურადღებოდ დატოვება; ინდივიდის „შეუცვლელობის რწმენისადმი“ არ შეიძლება გულგრილი იყოს საზოგადოება; საზოგადოებამ არ შეიძლება ქედი მოიხაროს „შეუცვლელი“ ინდივიდის წინაშე, რადგან ამგვარი დათმობა მის დაღუპვას მოასწავებს.

ინდივიდისა და საზოგადოების, პიროვნულისა და სოციალურის დიალექტიკურ ჩვენებას, პიესაზე მუშაობის დროს „წინააღმდეგობათა ერთიანობის“ (ბრეჰტი) წარმოჩენას „კორიოლანის“ ავტორი პირველი მოქმედებიდანვე მოითხოვეს (იქვე, გვ. 336); სხვაგვარად, ამბობს ბრეჰტი, ვერ ვუჩვენებთ, მაგალითად, რომ პატრიციებისა და პლებეების ერთიანობა ომის დროს და ომის საშუალებით გახდა შესაძლებელი და არა მენენიუსის „ყალბი იდეოლოგიური ცდის“ შედეგად (იქვე).

„კორიოლანის“ ბრეჰტისეული „დამუშავების“ ძირითადი მიზანია კლასობრივი შეღლისა და უსამართლო ომების ქვეყანაზე და ხალხზე დამღუპველი ზემოქმედების ჩვენება, ერძოდ, მაშინ, როცა ომის საფუძველი პრივილეგირებულ წოდებათა ეგოიზმია, ან ცალკეული „შეუცვლელ“ პიროვნებათა პატივმოყვარეობაა. როგორც კაიუს მარციუსი (კორიოლანი), ასევე ვოლსკების ბელადი ტულუს ავფიდიუსი. ისტორიული წყაროების მიხედვით, ცნობილი მეომრები არიან; მათი დიდება და პატივმოყვარეობა ბრძოლის ველზე მოპოვებულ გამარჯვებებს ემყარება, მაგრამ საფუძველი მათი ქმედებისა პიროვნულია, შეზღუდული და ეგოისტური. შექსპირმა ნინა პლანზე წამოსწია პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის პრობლემა და იგი უპირატესად „პატივმოყვარეობის ტრაგედიის“ ასპექტში დაამუშავა. ბრეჰტმა შეინარჩუნა „შელახული პატივმოყვარეობის“ მოტივი, მაგრამ კორიოლანის ტრაგედია ხალხის ტრაგედიად აქცია. კორიოლანებისა და ავფიდიუსების პატივმოყვარეობა და „ომის ჟინი“ ძვირად უჯდებათ ხალხებს, ე. წ. „შეუცვლელთა“ ამბიციას ადამიანები ეწირება ხოლმე, „რჩეულ“ ინდივიდთა ანტიხალხური წამოწყებები დამღუპველია ქვეყნებისათვის — ასეთია ძირითადი დასკვნები, რომლებიც ბრეჰტის „კორიოლანიდან“ შეიძლება გაკეთდეს. დასკვნები უშუალოდ, ობიექტურად გამომდინარეობენ პიესიდან, რომლის სცენებიც, როგორც მოსალოდნელი იყო, „ეპიკური“ მანერითაა დამუშავებული. მკითხველისა თუ მაყურებლის „კრიტიკული განწყობა“ აქაც, ისევე როგორც სხვა „დამუშავებებში“, მიღწეულია უკვე საკითხის გამომწვევი („პროვოცირებული“) დასმით: რა შეიძლება უთხრას ავტორმა ომგადახდილ მსოფლიოს (პირ-

ეელ რიგში, ცხადია, გერმანიას) ძველი რომაული ამბით, რომელიც უფრო ადრე შექსპირმაც გამოიყენა? და აი, ბრეჰტი იწყებს ცნობილ ამბის ეპიკურ თხრობას იმგვარად, რომ პიროვნების ამბავი საზოგადოებრივი შინაარსის ხარისხამდე მაღლდება, ცალკეულ მოტივებს კონკრეტულ-ისტორიული ეღერადობა ენიჭება. მარციუსის (კორიოლანის) და ავფიდიუსის ისტორიასა და პიროვნულ თავისებურებებს ბრეჰტი დრამატული პლანის შექმნისათვის იყენებს, ძირითადი ტენდენციები კი „ეპიკური" სცენების საშუალებით ამ პლანის პროექციაში ვლინდება. გავიხსენოთ ისიც, რომ „ეპიკური" სცენა მკითხველსა თუ მაყურებელს კრიტიკული დასკვნის გამოტანის შესაძლებლობას აძლევს, იგი ყოველთვის მაყურებლის (მკითხველის) ცნობიერებაში სრულდება; მისთვის ორგანული არ არის სწორხაზოვნება და „უშუალო აღქმა".

ბრეჰტმა ვერ მოასწრო „კორიოლანის" რამდენადმე სრული თეატრალური დამუშავება; ამიტომ მის შენიშვნებში ძალზე ცოტაა კონკრეტული ანალიზი (გამონაკლისია მხოლოდ პირველი სცენები). მიუხედავად ამისა, ფაქტია, რომ „კორიოლანი" „ეპიკური" მანერით „დამუშავებელი" ნაწარმოებია. ამაზე დამატებით მიგვითითებს აგრეთვე პირველი სცენის რეჟისორული დამუშავება, რომლის სამსახიობო ამოცანებმა და ახსნილმა ქვეტექსტებმა სცენაზე „ძირითადი გაუცხოებანი" უნდა მოგვცეს (Brecht, Schiften zum Theater, Bd. VI, S. 335).

საინტერესოა ერთი ადგილიც ბრეჰტის ცნობილი წერილიდან „ხუთი სიძნელე სიმართლეს წერის დროს" (1935), რომელიც სხვადასხვა ვარიანტით ავტორმა ჰიტლერულ გერმანიაში გასავრცელებლად დაწერა (მაშინდელმა „გერმანელ მწერალთა დაცვის კავშირმა" უფრო გვიან გაავრცელა კიდეც, როგორც პარიზში გამომავალი ანტიფაშისტური ჟურნალის —„უნზერე ცაიტის" სპეციალური დანართი). წერილის მეხუთე ნაწილში, რომელსაც აქვს ქვესათაური — „სიმართლის გავრცელებას ეშმაკობაც უნდა", იგი გვიხსნის იმ სცენას შექსპირის „კორიოლანდან", როცა მშობელი დედა სამშობლოს წინააღმდეგ ამხედრებულ შვილს ბოროტი განზრახვის შეცვლას თხოვს. ამ სცენაში, ბრეჰტის სიტყვებით, შექსპირმა „უმნიშვნელო მოსაზრებების გამოც კი დასწია დონე" და დედის ნიმართვა შვილისადმი „განზრახ სუსტად წარმოგვიდგინა". ამით შექსპირს სურდა ეთქვა, რომ „კორიოლანს თავის გეგმაზე ხელი უნდა ეღო არა ნამდვილი საფუძვლისა და ღრმა თანაგრძნობის გამო, არამედ ერთგვარი ინერციის შედეგად..." (Brecht. Schriften zur Literatur und Kunst, Aufbau — Verlag, 1955, Bd. I, S. 281). შექსპირის „კორიოლანის" ერთ-ერთი ფინალური სცენის ეს მეტად

დამაფიქრებელი ახსნა ბოლომდე მხოლოდ მაშინ შეიძლება გავიგოთ, თუ გავიხსენებთ ბრეჰტის შეხედულებებს „ეპიკურ“ დრამასა და კლასიკური ნაწარმოების „გადამუშავების“ მეთოდზე.

დრამატურგის ოსტატობა

(ბერტოლტ ბრეჰტის პიესა-პარაბოლა)

ბერტოლტ ბრეჰტის ბევრი პიესა—პიესა-პარაბოლაა. აქტუალური თემის მხატვრული დამუშავების დროს ბრეჰტი ხშირად იყენებს დიდაქტიკური ლიტერატურის ამ ჟანრს, როგორც ოცდაათიან წლებში, ასევე შემოქმედების ბოლო პერიოდში („არტურო უი“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „ტურანდოტი“ და სხვ.). დრამატურგიის ერთგულება ამ ჟანრისადმი გასაგებია. იგი მას საშუალებას აძლევს გააძლიეროს „ეპიკური“ პიესისათვის დამახასიათებელი კრიტიციზმი, მოახდინოს კონკრეტული თემისა და მასალის განზოგადება, პროექციაში გვიჩვენოს ასახული სინამდვილე, გამოიყენოს „ეპიზირებისა“ და „გაუცხოების“ ყველა პრინციპი და ელემენტი.

რეალისტური ხელოვნებისათვის მებრძოლი ბრეჰტი, რეალისტური პირობითობის, რეალისტური აბსტრაქციის შეგნებული დამცველია. იგი ასევე იცავს რეალისტურ პარაბოლას, რომელიც მხატვრული აბსტრაქციის დიდი ასპარეზია, მაგრამ ისეთი აბსტრაქციაა, რომელშიც ასახული სინამდვილე ყოველთვის კონკრეტულია, ასახვის ობიექტი ყველასთვის შესამჩნევია.

ერნსტ შუმახერთან საუბარში ბრეჰტს ამის თაობაზე უთქვამს: „პარაბოლა ბევრად უფრო მოხერხებული ფორმაა, ვიდრე ყველა სხვა. ლენინი პარაბოლას იყენებდა როგორც მატერიალისტი და არა როგორც იდეალისტი. პარაბოლის მეშვეობით იგი რთულს ამარტივებდა. დრამატურგისათვის პარაბოლა კოლუმბის კვერცხია, რადგან იგი კონკრეტულია აბსტრაქციაში და, ამავე დროს, არსებითს თვალსაჩინოს ხდის“.

რეალისტური პარაბოლა, ბრეჰტის ღრმა რწმენით, „ეპიკური“ დრამატურგიის ერთ-ერთი ძირითადი ჟანრია, ვინაიდან იგი აადვილებს იმ შედეგის მიღწევას, რასაც ხელოვანი მკითხველისა და მაყურებლის შემოქმედებით აქტივობას, კრიტიკულ განწყობას და კვლევით აზროვნებას უწოდებს. შედეგის მიღწევისათვის პიესა-პარაბოლა იყენებს ერცელ მხატვრულ შედარებას, რომელშიც ახლებურად ხაზგასმულია ის მომენტები, რომლებიც ავტორის ყურადღების ცენტრშია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პარაბოლა-შედარება ქმნის მხატვრულ-დრამატულ

პლანს კონკრეტული მასალისა და პრობლემატიკისათვის, რაც „ეპიკურ“ სცენებსა და ნაწილებშია მოცემული. მკითხველი თუ მაყურებელი ძალაუნებურად ადარებს ერთმანეთთან „ეპიკურად“ მოხაზულ სინამდვილესა და მის მხატვრულ-პრაქტიკულ სურათს, ეძებს საერთოს მათ შორის, რომლის მიგნებაც ავტორის მიერ გაადვილებულია, პარაბოლის მეშვეობით „გაუცხოებულია“ „ეპიკურ“ სცენებში მოთხრობილი ამბავი, ამდენად იგი „გაუცხოების“ ფორმაცაა.

ფაშისტური რეჟიმის, რასიზმის, ძალადობისა და ძალმომრეობის ამსახველი სცენები „გაუცხოებულია“ იაჰოოს სამეფოში (პიესა-პარაბოლა „მრგვალთავიანები და წვრილთავიანები“) მომხდარი ამბების მხატვრულ-ალეგორიული, სატირულ-გროტესკული რეპროდუქციით. ამავე პიესაში „გაუცხოების იდეურ-მხატვრულ ფუნქციას ასრულებს შექსპირული ჩარჩო“, რომელშიც მოქმედებაა გაშლილი. ბრეჰტის რეალისტურ პარაბოლაში არც „გაუცხოვების“ ობიექტის პოვნაა ძნელი და არც კიდევ ქვეტექსტის ამოკითხვა.

ბრეჰტის სატირა ყოველთვის კონკრეტულია, სატირულ-გროტესკული პერსონაჟები — ადვილად გამოსაცნობი. მიუხედავად ამისა, პარაბოლის ოსტატი შეგვახსენებს ხოლმე: „თუ ჩვენ გვინდა მოვსპოთ ყალბი ცნობიერება და განვამტკიცოთ ნამდვილი, მაშინ ადამიანები თვითონვე თავიანთ პიროვნებებამდე უნდა მივიყვანოთ, — ეუბნება ბრეჰტი შუმახერს. — ამას ვერ შევძლებთ, თუ ადამიანებს თავიანთ მსგავს ადამიანებს წარვუდგენთ. იოსები იოსებს ისე კარგად იცნობს, რომ მისთვის ყველა იოსები ერთია. როცა სახლი იწვის, სახლის პატრონს ვერ დაელაპარაკები, მაგრამ სახანძრო დაცვის კაპიტანთან მოახერხებ ამას. ერთი სიტყვით, შემთხვევები უნდა გაუცხოვდეს. რაც უფრო მარტივად გაკეთდება ეს, მით უკეთესი, სწორედ ამიტომაა პარაბოლის ფორმა ყველაზე უფრო ხელსაყრელი“.

ცნობილია, რომ ფაქტისა თუ მოვლენის „გაუცხოებისათვის“ ბრეჰტი ხშირად იყენებს ფანტასტიკურ-მოჩვენებით გარემოსა და ეგზოტიკურ ფონს. ამას ზოგიერთი კიპლინგის გავლენას მიაწერს. ასე ფიქრობს, მაგალითად, ე. ბონემენიც. მაგრამ ამჯერად ჩვენთვის უფრო საინტერესოა მისი აზრი პარაბოლასთან დაკავშირებით. რატომ იყენებს ბრეჰტი ასე ხშირად ეგზოტიკურს? — კითხულობს ის და იქვე პასუხობს: „იმიტომ, რომ ეგზოტიკური ბაზისია პარაბოლისათვის. სიტუაცია, რომელიც ჩვენს წინაა, იმდენად ახლოსაა და იმდენად ჩვეულებრივია, რომ არ გამოდგება ზოგადი დასკვნებისათვის. მაგრამ თუ მას ეგზოტიკურ გარემოში გადავიტანთ, იგი გადაიქცევა ალეგორიად. თუ მისთვის გამოვიყენებთ ეგზოტიკური გამოთქმებით მორთულ ენას, მაშინ ენაც პარაბოლის მსახური გახდება“.

ბრეჰტი ბოლომდე და თანმიმდევრულად იცავდა პარაბოლას, როგორც რეალისტური განზოგადებისა და პირობითობისათვის მოხერხებულ ლიტერატურულ ჟანრს: პარაბოლა ის ერთ-ერთი ძირითადი ჟანრული ფორმაა მის დრამატურგიაში, რომელიც სავსებით აკმაყოფილებს „გაუცხოების“ მოთხოვნებს. ერნსტ შუმახერთან საუბარში ბრეჰტი „კავკასიური ცარცის წრის“ ტიპის პიესებს უფრო მაღლა აყენებს, ვიდრე ისეთ ნაწარმოებებს, როგორიცაა „ქალბატონ კარარის თოფები“ და „შიში და სიღატაკე მესამე იმპერიისა“. მას მიაჩნდა, რომ პარაბოლური პიესების ზემოქმედება მაყურებელზე ბევრად უფრო ძლიერია, ვიდრე იმ ნაწარმოებებისა, რომლებშიც სინამდვილე პირდაპირ და უშუალოდაა ასახული. პიესა-პარაბოლა, ბრეჰტის თქმით, „ყველასთვის მარტივია და ადვილად მისაწვდომი“. ამიტომ, მისი აზრით, ამგვარი ნაწარმოების მეშვეობით ადვილია მკითხველამდე დაიყვანო სიმართლე, მოამზადო ის წარმოდგენილი სინამდვილის სწორი შეფასებისათვის. პარაბოლის ზემოქმედება თავისუფალია პათოსისაგან, რომელიც „ზერელეა და ამდენად პრობლემატური“. ამასთანავე, შენიშნავს ბრეჰტი, პარაბოლა, როგორც „ყველაზე უფრო მოხერხებული ფორმა სხვა ფორმათა შორის“, მწერალს საშუალებას აძლევს „შემოვლითი გზით“ დაიყვანოს სიმართლე მკითხველის ცნობიერებამდე. რაც ჯერ კიდევ ესოდენ საჭიროა ჩვენს საუკუნეში“.

ბრეჰტი პარაბოლას იცავს შემოქმედების ბოლო პერიოდშიც (1949 წლის შემდეგ), როცა ის „თანამედროვეობის თემების აქტუალური ფორმით დამუშავებაზე“ ფიქრობს და დარწმუნებულია, რომ „ჩვენი საუკუნის პოზიტიური ტიპი არ შეიძლება განსახიერდეს ძველი ფორმითა და ძველი თვალსაზრისით“. მაგრამ, როგორც იმავე საუბრიდან ჩანს, ბრეჰტი პარაბოლას გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებდა ძირითადად კაპიტალისტური საზოგადოების კრიტიკისა და უარყოფის დროს. კაპიტალისტური სისტემის მანკიერებათა ჩვენება, ბრეჰტის თქმით, მხატვრულად ბევრად უფრო ძლიერია რეალისტური პარაბოლის ფორმით, ვიდრე „პირდაპირი რეალიზმის“ გზით. სანიმუშოდ ის ასახელებს „სეჩუანელ კეთილ ადამიანს“, რომელიც, მისი სიტყვებით, კაპიტალისტური წყობილების განქიქებისათვის პარაბოლის ფორმას იყენებს.

ამ პიესაში გარკვევითაა ნათქვამი, რომ „უმწეო და უდღეურია საზოგადოება, რომელშიც ადამიანი კეთილი და წესიერი შეიძლება იყოს მხოლოდ მაშინ, როცა სისტემატურად ცუდია“. „პირდაპირი რეალიზმის სფეროში — ამბობს ბრეჰტი, — ამის ჩვენება გაძნელდებოდა, თანაც გახსხვავებით პარაბოლის ფორმისაგან, ასეთი პიესა იქნებოდა ტლანქი, მოსაწყენი და არაეფექტური“. თანამედროვე თემატიკის დაძლევი-

სათვის, ბრეჰტის მიხედვით, საჭიროა ახალი ფორმების ძიება. იგი დარწმუნებულია, რომ მომავალში მოინახება მხატვრული საშუალებანი, რომლებიც გააადვილებენ დადებითი გმირის სცენაზე გამოყვანას. გასაგებია, რომ ბრეჰტი ლაპარაკობს მხატვრულ ფორმებსა და საშუალებებზე, რომლებმაც უნდა უზრუნველყონ ნაწარმოების მაღალი მხატვრული დონე. ამ თვალსაზრისით პარაბოლა მას „ნაცად ფორმად" მიაჩნია. „მტკიცედ მწამს, რომ განვითარებული ცივილიზაციის დროს კომუნიზმში სწორედ პარაბოლას აქვს დიდი მომავალი, ვინაიდან სწორედ მას ძალუძს სიმართლის ასე ელეგანტურად მოწოდება" — ამბობს ბრეჰტი.

როგორც ვხედავთ, ბრეჰტი პარაბოლას ძალიან დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს. იგი, მისი აზრით, ერთ-ერთი წამყვანი ჟანრია რეალისტურ ხელოვნებაში, რომელსაც „სიფართოვე და მრავალმხრივობა" ახასიათებს. პარაბოლის თეორია და პრაქტიკა ორგანულად გამომდინარეობს მოძღვრებიდან „ეპიკურ" თეატრსა და დრამაზე, რასაც ბრეჰტი შეგნებულად იცავს და შემოქმედებითად ავითარებს როგორც 30-იან წლებში, ასევე მომდევნო პერიოდში. პარაბოლა „ეპიკური" დრამატურგიის „ნაცადი ფორმა" და „მოხერხებული ჟანრია", იგი ისევე ამდიდრებს რეალისტურ დრამატურგიას, როგორც „ეპიკური" დრამა მთლიანად რეალისტურ ხელოვნებას. ბრეჰტის პიესები და თეატრალური პრაქტიკა ადასტურებს „ეპიკური" დრამის სიცოცხლისუნარიანობისა და ესთეტიკური სრულყოფის მაღალ ხარისხს, ამიტომ არავითარი გამართლება არა აქვს ზოგიერთი მეცნიერის ცდას, რადაც უნდა დაუჯდეს, იპოვოს „ბზარი" ბრეჰტის შემოქმედებით სისტემაში, გამოძებნოს საამისოდ ფორმალურ-ლოგიკური პოსტულატები, მოიმარჯვოს „წმინდა" თეორიული არგუმენტები, რათა დაამციროს „ეპიკური" დრამა და მისი ავტორი. ამ მეცნიერებს ავიწყდებათ, რომ ბრეჰტის თეორია და პრაქტიკა მთლიანობაში უნდა განვიხილოთ. ცალკეული ცნებებისა და ტერმინების „წმინდა" თეორიული ანალიზი აგვაცდენს ჭეშმარიტების ძიების მეცნიერულ გზას. თვით ბრეჰტიც გვაფრთხილებს ხოლმე გზადაგზა, „ეპიკური" დრამის თეორიული საკითხები მან, შესაძლებელია, ისე სრულად და ყოველმხრივ ვერ გააშუქა, როგორც ეს სასურველი იყო. ასეთ შემთხვევებში საჭიროა გვახსოვდეს მისი თეატრალურ-ესთეტიკური მოძღვრების ძირითადი პრინციპები, „ეპიკური" დრამისა და თეატრის არსებითი ნიშნები, რათა პასუხი მივიღოთ ყველა იმ კითხვაზე, რომლებიც შეიძლება წამოიჭრას ბრეჰტის მემკვიდრეობის ათვისების პროცესში. საკუთრივ „ეპიკური" თეატრის ცნებასთან დაკავშირებით ბრეჰტს ერნსტ შუმახერისათვის უთქვამს: „უ ნ დ ა ვ ა ღ ი ა რ ო, ვ ე რ მ ო ვ ა ხ ე რ ხ ე ი მ ი ს ნ ა თ ლ ა დ ჩ ვ ე ნ ე ბ ა,

რომ ეპიკურის კატეგორია ჩემი თეატრისათვის საზოგადოებრივი კატეგორიაა და არა ესთეტიკურ-ფორმალური“ (ხაზი ჩვენია,—ზ. ჭ.). მას, ვისაც ჯერ კიდევ ვერ გაუგია ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურება, ვერ აუხსნია დრამატურგის ბაატვრული პირობითობა და ფანტაზია, „ეპიკური“ დრამა და „სასწავლო“ პიესა, კომედია და პარაბოლა, უნდა მოვაგონოთ მწერლის კრიტიკული წერილი „რეალისტური მეთოდის სიფართოვე და მრავალმხრივობა“ (1938), რომელშიც ნათქვამია: „რეალიზმის ცნება სიფართოვეს გულისხმობს და არა შეზღუდულობას, ვინაიდან თვით ცხოვრებაა ფართო, მრავალმხრივი და წინააღმდეგობრივი... გარეგანი, ფორმალური ელემენტები უცხოა რეალისტისათვის. არც წინასწარ მზამზარეულ ფორმებზე შეიძლება ლაპარაკი: ხშირად ერთ და იმავე მწერალთან ახალი ფორმის ძიება ხრწნად ესთეტიზმამდე შეიძლება მივიდეს, ხოლო ცოცხალი ფანტაზია უნაყოფო ფორმალურმა ვარჯიშმა შეცვალოს. მაგრამ, — შენიშნავს ბრეჰტი — ეს როდი ნიშნავს იმას, რომ უარი ვთქვათ ძიებაზე ფორმის სფეროში და ფანტაზიაზე...“

„გაუცხოება“ ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამატურგიის ესთეტიკური საფუძველია, სინამდვილის მხატვრული გარდასახვის გარკვეული სისტემაა. ამას ბრეჰტის ყოველი „ეპიკური“ პიესა ადასტურებს. მაგრამ „ეფექტი“ უფრო ძლიერია იმ დრამატულ ნაწარმოებებში, რომელთაც პარაბოლის გამოკვეთილი ფორმა აქვთ. ასეთია, მაგალითად, „მრგვალთავიანები“ (1932-34 წწ.). ავტორის განმარტების თანახმად, ესაა პიესა-პარაბოლა რასობრივ თეორიაზე, არაარისტოტელური დრამატურგიის ნიმუში. იგი, მისივე სიტყვებით, „არის ახალი მხატვრული დამუშავება ძველი იტალიური ამბისა, რომელიც შექსპირმა გამოიყენა პიესაში „საწყაული საწყაულისა წილ“.

როგორც იდეურად, ასევე მხატვრულად მთელი პიესისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს დრამატულ პროლოგს. იგი ბრეჰტმა ვარიანტებზე მუშაობის დროს დაწერა და პირველად დანიაში დასრულებულ ვარიანტთან ერთად გამოაქვეყნა. პროლოგი წარმოადგენს სცენას თეატრში. თეატრის დირექტორი გვაცნობს პიესაში მონაწილე შვიდ პერსონაჟს, გამოყოფს პრობლემებს. რომლებიც დრამატურგს აინტერესებს და მიგვითითებს იმ მხატვრულ ფორმაზე, რომელიც ავტორმა გამოიყენა. პროლოგის დაწყებამდე უკვე ვიცით, რომ „მოქმედება ხდება ქალაქ ლუმაში, რომლის მოსახლეობა ორი რასისაგან — ჩუხებისა და ჩიხებისაგან შედგება. ჩუხებს მრგვალი თავები აქვთ, ჩიხებს — წვრილი. წვრილი თავები მრგვალზე თხუთმეტი სანტიმეტრით მაღალი უნდა იყოს, მაგრამ მრგვალი თავებიც წვრილზე არანაკლებ მა-

ხინჯი. თეატრის დირექტორი მაყურებელს აცნობს, რომ პიესა იწყება. პიესის ავტორია, ამბობს ის, კაცი, რომელმაც ბევრი იმოგზაურა, ბევრი რამ ნახა. „პიესაში ის გიჩვენებთ სწორედ იმას, რაც ნახა". მან ნახა, განაგრძობს დირექტორი, საშინელი უთანხმოებანი, თეთრკანიანის დავა შავკანიანთან, ყვითელკანიანის მიერ მისივე მსგავსის დამცირება, მეზობლების შუღლი და მტრობა, გრძელცხვირიანებისა და ბრტყელცხვირიანების ჩხუბი და ა. შ.

თეატრის დირექტორის სიტყვებით, პიესის ავტორს შეუტყვია, რომ ყოველივე ამის მიზეზია „თავის ქალების დიდი დამხარისხებელი, ქვეყნად მოვლენილი მხსნელი", რომელიც ქვეყნიდან ქვეყანაში გადადის და ადამიანებს ერთმანეთისაგან თავის ქალით, ცხვირის მოყვანილობით, კანისა და თმის ფერით ასხვავებს. ყველგან, სადაც მან ფეხი დადგა, ადამიანები ამგვარი ნიშნებით დაახარისხეს და ერთმანეთს გადაჰკიდეს. მაგრამ, შენიშნავს თეატრის დირექტორი, პიესის ავტორმა კარგად იცის, რომ „ეს არ არის მთავარი განსხვავება" ადამიანებს შორის, მთავარია მათი დაყოფა, რომელიც „ღრმა კვალს ამჩნევს ადამიანების ყოფაცხოვრებაზე". პიესის ავტორი, გვეუბნება დირექტორი პროლოგში, „ყოველ ჩვენგანს დაუმტკიცებს, რომ ყველა უბედურება ამ განსხვავების ბრალია". ამისათვის მან გამოიყენა შედარება, რომელსაც ახლა სცენაზე გიჩვენებთ. შედარებისათვის, დირექტორის თქმით, სცენაზე აგებულია იაპოს სამეფო, შეძენილია საჭირო ფორმის თავის ქალები და ტანსაცმელი. შემდეგ თეატრის დირექტორი სპექტაკლში მონაწილეებს თხოვს გამოეწყონ ისე, რომ გავარჩიოთ მდიდრები და ღარიბები. მრგვალთავიანები და წვრილთავიანები. დაბოლოს, დირექტორი იმასაც გვეუბნება, რომ ის, რაც სცენაზე გათამაშდება, შედარებაა, პარაბოლაა, რომლითაც „ცოცხალი სინამდვილე ამეტყველდება". დასასრულ, აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ბრეჰტი „ცდების" რვეულში გამოქვეყნებულ ვარიანტს პიესას, პიესა-სანახაობას უწოდებს, ხოლო უკანასკნელ ვარიანტს — ზღაპარს, მონაგონ ამბავს.

„მრგვალთავიანებსა და წვრილთავიანებში" ბრეჰტმა პარაბოლა გამოიყენა ფაშისტური რეჟიმისა და რასობრივი თეორიის კრიტიკისათვის. პიესა ალეგორიულ-დიდაქტიკური ხასიათისაა და ძირითადად „გაუცხოების" პრინციპების გამოყენებით აღწევს რეალისტურ განზოგადებას. მხატვრული აბსტრაქცია და პირობითობა გამოყენებულია პოლიტიკური თემის დასამუშავებლად. ამასვე ემსახურება სატირული გროტესკიც. მიაღწია თუ არა ბრეჰტის ანტიფაშისტურმა პარაბოლამ მიზანს? ბრეჰტთან ერთად ამ კითხვას დადებითი პასუხი უნდა გავცეთ. სასურველ შედეგს ავტორმა დანიაშივე მიაღწია, სადაც პიესა პირველად დაიდგა 1936 წლის 4 ნოემბერს. მიუხედავად აზრთა სხვადასხვა-

ობისა, ბრეჰტი კმაყოფილი იყო იმ შეფასებით, რაც სპექტაკლს მისცა როგორც რიგითმა მაყურებელმა, ასევე ოფიციალურმა პრესამ. დადგმის განსაკუთრებული მნიშვნელობის გამო, ბრეჰტმა დეტალურად დააშუშავა მთელი პიესა სცენისათვის, განმარტა მისი ცალკეული ადგილები და წერილობით ჩამოაყალიბა რჩევა-დარიგება სპექტაკლის ავტორებისათვის. ყველა შენიშვნა ცნობილია, როგორც „კოპენჰაგენის დადგმის აღწერილობა". აქედან საინტერესოა შენიშვნები „პარაბოლური ფორმის თავისებურებებზე" და „გაუცხოებაზე".

„პიესა არაარისტოტელური დრამატურგიის ნიმუშია და პარაბოლის ტიპისაა,—წერს ბრეჰტი,—იგი საჭიროებდა სცენის ისეთ კონსტრუქციას და თამაშის მანერას, რომელიც ილუზიური ზემოქმედების "ძორსგამიზნული უარყოფა იქნებოდა. აუცილებლად უნდა გაწეოდა ანგარიში ჩატარებულ მოსამზადებელ სამუშაოებს, რომელთაც შედარების ძალა უნდა წარმოეჩინათ. თამაშის მანერა მაყურებლისათვის იმდენად გასაგები უნდა ყოფილიყო, რომ მას ადვილად შეძლებოდა ნახულის აბსტრაჰირება..." ბრეჰტი გვიხსნის იმ თეატრალურ საშუალებებს, რომლებითაც მან რეჟისორ პერ კნუცონთან ერთად შეინარჩუნა და გააძლიერა პარაბოლური „ეპიკური" პიესის თავისებურებანი. მუშაობის პროცესში მთავარი იყო „გაუცხოების" მთელი სისტემის გამოყენება. კერძოდ, როგორც ბრეჰტი წერს, „წარწერებით, მუსიკალური და ხმოვანი საშუალებებით, მსახიობთა თამაშის მანერით პიესაში აღწერილი ფაქტები და სიტუაციები, როგორც თავისთავად დასრულებული სცენები, უნდა გამოიყოს (გაუცხოვდეს) ყოველდღიურის, თავისთავად გასაგებისა და მოსალოდნელის სფეროდან".

„ბრგვალთავიანებისა და წვრილთავიანების" დადგმას კოპენჰაგენში ბრეჰტი ყოველთვის დადებითად ახსენებს. ამას ვერ ვიტყვით „დედის" ამერიკულ დადგმაზე (ნოემბერი, 1935), რომლის სანახავადაც პიესის ავტორი სპეციალურად ჩავიდა ნიუ-იორკში. მრავალრიცხოვან თეატრალურ-კრიტიკულ წერილებსა და შენიშვნებში, მართალია, ბრეჰტი ესალმება „იუნონ" თეატრის გამბედაობასა და რევოლუციური პიესის დადგმის ფაქტს, მაგრამ უკმაყოფილოა ცალკეული სცენების ინტერპრეტაციით, დადგმისათვის გამოყენებული მხატვრული ფორმით და განსაკუთრებით პიესის იმგვარი შეკვეცით, როგორიც ასუსტებს ნაწარმოების იდეურ ძალას.

ყოველივე ეს, ბრეჰტის აზრით, შედეგია ამერიკული პროლეტარული თეატრის სისუსტისა, რომელსაც „უეჭველი დამსახურება აქვს პოლიტიკური თეატრის განმტკიცებაში", მაგრამ ჯერ კიდევ ძალა არ შესწევს „გაუძღვეს მაყურებელს". წერილში — „პროლეტარიატს გამოსახვის ახალი ფორმები ესაჭიროება" ბრეჰტი წერს: „ახალი სასცენო

ნაწარმოებების შექმნა და დადგმა მოითხოვს დიდ პოლიტიკურ ცოდნას, საშემსრულებლო ხელოვნებას, გამბედაობას (მზადყოფნას, არ ჩაძირჩეს მაყურებელს, გაუძღვეს მას), სწავლის სურვილს, უარის თქმას რუტინასა და კონვენციონალურზე, მოითხოვს უპირველეს ყოვლისა, მონდომებას". სამწუხაროდ, შენიშნავს ბრეჰტი, „დეღის" დადგმამ დაამტკიცა, რომ „იუნიონ" თეატრს ამ თვისებათა დიდი ნაწილი არ გააჩნია. იქვე ბრეჰტი კონკრეტულ მაგალითებზე უჩვენებს, თუ როგორ „შესუსტდა პიესის პოლიტიკური ზემოქმედება" დრამატურგისა და კომპოზიტორის ცნობილ მითითებათა უგულებელყოფის გამო. „პროლეტარული თეატრისა და ათი ათასობით იმ მუშათა ინტერესებისათვის, რომელთაც სპექტაკლი ჯერ კიდევ არ უნახავთ", ბრეჰტი მოითხოვს აღნიშნულ მითითებათა შესრულებასა და ტექსტის სრული სახით აღდგენას.

შედარებისათვის პიესის ავტორი იყენებს 1932 წლის ბერლინის თეატრალურ მოდელს და პიესის ინგლისური სასცენო ვარიანტის კრიტიკული განხილვის საფუძველზე გვიჩვენებს, თუ როგორ გაღარიბდა ნაწარმოებისა და სპექტაკლის იდეური შინაარსი „ეპიკური" თეატრის თავისებურებათა შეუფასებლობის შედეგად. ამასვე იმეორებს ბრეჰტი პოეტურ წერილში „იუნიონ" თეატრისადმი, რომელიც ასე მთავრდება: „ამხანაგებო, ახალი პიესების ფორმა ახალია, მაგრამ რატომ უნდა გვეშინოდეს იმისა, რაც ახალია? ძნელია მისი ათვისება? რატომ უნდა გვეშინოდეს იმისა, რაც ახალია და ასათვისებლად ძნელია? თუ თქვენი მაყურებელი, მუშა მერყეობს, მას კი არ უნდა მისდევდეთ უკან. არამედ წინ უნდა გაუძღვეთ, სწრაფად უნდა იაროთ წინ, განიერი ნაბიჯებით, აუცილებლად უნდა გწამდეთ მისი საბოლოო ძალა".

„ლუკულუსის დაკითხვა" (1938) ბრეჰტმა შვეიცარიაში დაწერა. იგი რადიოპიესა იყო და მიზნად ისახავდა მტაცებლური ომების დაგმობასა და ე. წ. „უძლეველი მხედართმთავრების" განქიქებას. პიესა პოპულარული გახდა 1951 წელს, როცა პაულ დესაუმ მის ტექსტზე ოპერა დაწერა. გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში მაშინ ბევრმა სწორად ვერ გაიგო ბრეჰტის ლიბრეტო და დესაუს მუსიკა, კრიტიკოსთა ერთი ნაწილი ვერ ჩაწვდა პიესის მსატვრულ პირობითობას, ხოლო მუსიკაში ფორმალისტურ-მოდერნისტული ტენდენციები დაინახეს. მწვავე დისკუსიას შედეგად მოჰყვა მხოლოდ ის, რომ ბრეჰტმა და დესაუმ გაამუქეს „ეპიკური" პლანი, რომელიც ისტორიულ ფაქტებზეა აგებული, გააძლიერეს დრამატული მახვილი იმ მომენტებზე, რომელიც სპექტაკლს თანამედროვეობასთან აახლოვებდა. როგორც ჩანს, შენიშნავს ბრეჰტი, „ტექსტის პარაბოლურმა ხასიათმა გაართულა მისი გა-

გება“, თორემ „შინაარსი, კერძოდ, მტაცებლური ომების შეჩვენება ყველასათვის მისაღები იყო.“ ტექსტობრივი ცვლილებანი ოპერაში უმნიშვნელო იყო. მეტი მუშაობა დასჭირდა კომპოზიტორს. ოპერას „ლუკულუსის დაკითხვის“ ნაცვლად „ლუკულუსის დასჯა“ უწოდეს.

ბრეჰტის „სამუშაო ჟურნალში“ „ლუკულუსის დაკითხვა“ მხოლოდ ორჯერაა ნახსენები. 1939 წლის 7 ნოემბრის ჩანაწერი გვაუწყებს: „აქაური მუსიკოსისათვის (როზენბერგისათვის) ძალიან სწრაფად დავწერე რადიოპიესა „ლუკულუსის დაკითხვა“. დავწერე ისე, რომ თითქმის მივადექი იმის საზღვრებს, რისი თქმაც ჯერ კიდევ შეიძლება“. ერთი თვის შემდეგ ბრეჰტი წერს: „გერმანელ მუშათა პატარა დასი სწავლობს „ლუკულუსს.“ პიესა მოსწონთ და უნდათ ეკრანზე ჩრდილების ჩვენება გამოიყენონ სპექტაკლში. ჩემი რჩევაა: პიესის ლექსები წაიკითხონ ლექსებად, პოეტურად, პერსონაჟები დაახასიათონ ლექსების მიხედვით“.

აქ უშუალო მითითებაა იმაზე, რომ, როგორც წესი, ისტორიულ-დოკუმენტური მასალა პიესების „ეპიკურ“ ჩანართებშია. ჩანართები კი, რომელიც პიესის „ეპიკურ“ ღერძს ქმნის. შეიძლება იყოს ლექსი, სიმღერა, რეჩიტატივი, ავტორისეული რემარკები, წამყვანის კომენტარი და სხვ. „ლუკულუსის დაკითხვაში“ ეპიკურ პლანს ქმნის ავტორისეული ტექსტი, რომელსაც კითხულობს მაცნე, ასრულებს ბავშვთა გუნდი და ჯარისკაცთა გუნდი, რომელიც ისმის მონების სიმღერასა და ქვესკნელის ბინადართა ხმებში. მოქმედება ხდება როგორც ამა ქვეყნად, ისე იმქვეყნურ წარმოსახვით სინამდვილეში. ლუკულუსის ვინაობას და თავგადასავალს გვაცნობს მაცნე. იგი გვაუწყებს მოსალოდნელ პერიპეტიებს და გზადაგზა განმარტავს მომხდარ ფაქტებს. იმქვეყნიურ სამყაროში ამასვე აკეთებს „სუსტი ხმა“. დრამატულ სცენებში, რომელთაც მაცნე წარმართავს, მონაწილეობენ: მონა, გლეხი, ეაჭარი, ხაბაზი. მასწავლებელი და სხვ., ხოლო იმქვეყნიურ დრამატულ სიტუაციებში ვეცნობით აჩრდილს, სულს, იდუმალ ხმას და ა. შ.

„ეპიკური“ და დრამატული სცენების მონაცვლეობით ბრეჰტი ადეილად აღწევს კულმინაციას: ერთ დროს უძლეველ მხედართმთავარს, „აღმოსავლეთის დამპყრობსა“ და „რომის აღმავსებელს“ ლუკულუსს ხალხი ასამართლებს როგორც ტირანსა და მოძალადეს, მძარცველური ომების ორგანიზატორსა და ჯალათს. ეს ხდება „მკვდართა სამსჯავრო პროცესზე“, სადაც ლუკულუსს ანგარიშს უსწორებენ ხალხის წინაშე ჩადენილი დანაშაულისათვის. იმქვეყნიურ „ტრიუმფალურ თაღამდე“ რომაელი მხედარმთავარი ზარითა და ზეიმით მიაცილეს; მისი კატაფალკი ჯარისკაცებს მოაქვთ; პროცესიას „ამშვენებს“ დიდი პანო. რომელზეც ლუკულუსის „საგმირო საქმეებია“ აღბეჭდილი; პანოს ძლივს

მოათრევენ მონები. ქვესკნელის კარიბჭესთან დიდებული რომაელი იძულებულია „გაცოცხლდეს“, კატაფალკიდან ჩამოვიდეს, რკინის ქუდი მოიხადოს და ისე შევიდეს „მკვდართა სამეფოში“. მის ფილოსოფოსსა და ვექილს უკან გამოაბრუნებენ. „ცოცხლები ეთხოვებიან მკვდარს“, ჯარისკაცთა გუნდი მღერის, „მკვდართა სამსჯავრო პროცესზე ლუკულუსს შეაჩვენებენ და სასურველის ნაცვლად „არარაობაში“ გზავნიან“.

თემის ამგვარ დამუშავებასა და მხატვრულად გადაწყვეტას თვით ბრეჰტი ასე განმარტავს: „ოპერაში“ „ლუკულუსის დაკითხვა“ ნაჩვენებია ადამიანთა შთამომავლობის მიერ დაპყრობითი ომების დაგმობა და განკიცხვა. მოქმედება გადატანილია ქვესკნელში. ეს არის მხატვრული ხერხი, რომელსაც ხშირად შეხვდებით კლასიკურ ნაწარმოებებში (პროლოგი ზეცაში და ვალპურგის ღამე „ფაუსტში“, გლუკის „ორფეოსი და ევრიდიკე“ და ა. შ.). ამ მხატვრული ხერხის გამოყენება არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს მხოლოდ იმას, რომ ნაწარმოებში იდეა შენიღბული და ფარულად შეტანილი უნდა იყოს... მიზანი ამ ხერხისა ისაა, რომ მაყურებელმა თვით აღმოაჩინოს თემის აქტუალობა. ხელოვნებით ტკბობა (ტკბობა, რომელსაც ხელოვნება შემეცნებით და აზრის მოქმედებით აღწევს) მით უფრო ძლიერდება, რაც უფრო მეტად ამოძრავდება მაყურებლის სულიერი შემოქმედებითი ძალები, მიგნებისა და შეცნობის უნარი“. ამ შენიშვნის მნიშვნელობას კიდევ უფრო ზრდის ის ფაქტი, რომ იგი დაწერილია 1951 წელს. ბრეჰტი შემოქმედებითი მოღვაწეობის ბოლო პერიოდშიც იცავს თავისი მეთოდის არსებით ნიშნებს — „გაუცხოებასა“ და „გაუცხოების“ სისტემით მაყურებლის ინტელექტუალურ და სულიერ პოტენციაზე ზემოქმედებას. საინტერესო დაკვირვებას გვთავაზობს პ. ვიცმანი. მას მიაჩნია, რომ ამ პიესაში ბრეჰტი „ორმაგ გაუცხოებას“ აღწევს: ერთია თანამედროვეობის გაუცხოება ისტორიული მანძილითა და ისტორიული ნიმუშით, მეორეა ძველი იდეოლოგიის გაუცხოება აქტუალური შინაარსით“. „ორმაგი გაუცხოება“ თვით ბრეჰტის ტერმინია. მას ვხვდებით შენიშვნებში პიესაზე „არტურო უის კარიერა“ (1941).

„ეპიკური“ დრამის, პიესა-პარაბოლის დახასიათებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს პიესას „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“. ბრეჰტი მას პიესა-პარაბოლას უწოდებს. პიესას ჩვეულებრივ 1938 — 1940 წლებით ათარიღებენ, ვინაიდან დრამატურგი ამ დროს წერს ტექსტის საბოლოო ვარიანტს. მაგრამ თუ გავეცნობით ფაბულის პირვანდელ მონახაზებს, ზოგიერთი სცენის გეგმებსა და ესკიზებს, დავრწმუნდებით, რომ ბრეჰტი „კეთილი ადამიანის“ თემაზე 20-იანი წლე-

ბიდან მუშაობს. დაახლოებით 1927 წელს უნდა იყოს დაწერილი პატარა ფრაგმენტი, რომელიც ერთი მეძავი ქალის ამბავს გადმოგვცემს. მეძავ ქალს მამაკაცის ტანსაცმელი ჩაუცვამს და სიგარით ვაჭრობა დაუწყია, რათა სხეულით მოვაჭრე მეგობრებს დახმარებოდა; „ის ხედავს როგორ ღალატობენ ერთმანეთს მრუში დედაკაცები. თითოეული მათგანი ყოველნაირად ცდილობს, ვინმე გამოიჭიროს". მომდევნო წლებიდან დარჩენილია გეგმისა და ფაბულის ნაწყვეტები პიესისათვის „გასაყიდი სიყვარული", რომლიდანაც იწყებენ ხოლმე „სეჩუანელი კეთილი კაცის" შემოქმედებით ისტორიას. „კეთილი ადამიანის" თემა ყოველთვის შესამჩნევად გაიელვებს ხოლმე ამ პერიოდის სხვა ნაწარმოებებშიც.

გავიხსენოთ ფრაგმენტი „ეგოისტ იოჰან ფაცერის დაღუპვა", სცენები „პურის დუქნიდან". პიჩემის მონოლოგი „სამგროშიანი ოპერიდან": „ვის არ უნდა, კეთილი იყოს..." და სხვ. უფრო მეტიც „კეთილი ადამიანის" პრობლემა ერთ-ერთი ძირითადია ბრეჰტისათვის იმ დროიდან, როცა ის, „ბაალის" ავტორი, ექსპრესიონისტებსა და მათ აბსტრაქტულ „კეთილ ადამიანს" დაუპირისპირდა. „ბაალში" ბრეჰტი მხოლოდ იმას ახერხებს, რომ ექსპრესიონისტების „ზოგად ადამიანს", ადამიანის მოჩვენებით კულტს, ადამიანს-ფიქციას ამქვეყნიურ ადამიანს უპირისპირებს, თავისი მიწიერი გრძნობებითა და ვნება-წამებით. ბრეჰტის ბაალი ერთობა, ცეკვავს, „თქვლეფს", ამქვეყნიური ცხოვრებით ცხოვრობს. ბოლოს თითქოს „თვალიც ეხილება", მაგრამ თავისი ცხოველური ინსტინქტით ვერაფერს ამჩნევს, გარდა ქაოსისა...

მომდევნო ნაწარმოებებში, როგორც ვიცით, ბრეჰტი პრობლემის სოციალურ ასპექტში დასმას ცდილობს. მალე მისთვის ადამიანის ბედი და ხვედრი, ადამიანური სიკეთე და ბოროტება კლასობრივი ცნებებია, რომელთა სწორი გაგება მხოლოდ რევოლუციური პროლეტარიატის თვალსაზრისით შეიძლება. ბუნებრივია, რომ 30-იანი წლების ბოლოს ბრეჰტს არ დააკმაყოფილებდა 20-იანი წლების მიწურულში დაწერილი „გასაყიდი სიყვარულის" სცენები, ფრაგმენტები და შენიშვნები. 1939 წლის 15 მარტს იგი „სამუშაო ჟურნალში" წერს: „რამდენიმე დღის წინ კვლავ მოვნახე „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის" ძველი გეგმა (ბერლინში დაწყებული „გასაყიდი სიყვარული"). აღმოჩნდა ხუთი სცენა, აქედან ოთხი გამომადგება. სამუშაო ისეთია, რომ ყველაფერი შეცვლასა და გადაკეთებას საჭიროებს. მაგრამ მუშაობის პროცესში შემიძლია ეპიკური ტექნიკა გამოვიყენო და ბოლოს კვლავ მივაღწიო სასურველ დონეს...". მომდევნო ჩანაწერებში ვკითხულობთ: „ფიქრები კეთილ ადამიანზე... როგორ უნდა მიიღოს პარაბოლამ მდიდრული ელფერი?..." ემუშაობ „კეთილ ადამიანზე". პირველი სცენა

ისევ გადავამუშავე... პიესა დიდხანს გრძელდებოდა... ახლა კი ხუთი საათის ნაცვლად სამი საათი ეყოფა. ეს არ არის დიდი დრო, მით უფრო, როცა სცენები ეპიკურია, ე. ი. მომქანცველი არაა, შეიძლება ორნახევარი საათიც ეყოს...“ (1939 წლის 15 ივლისი); „ძირითადად დავამთავრე „სეჩუანელი კეთილი კაცი“. თემის დაძლევა ძნელი გამოდგა. დაახლოებით ათი წელია, რაც ამ თემას ვამუშავებ, მაგრამ მისი დაუფლების ბევრი ცდა ფუჭი გამოდგა. უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელი იყო განვრიდებოდი სქემატიზმს!..“ (1940 წლის 20 ივნისი). დაბოლოს კიდევ ერთი ჩანაწერი (1940 წლის 29 ივნისის), რომელიც ერთგვარად აჯამებს პიესაზე მუშაობის მიმდინარეობას: „...პიესაზე მუშაობა ბერლინში დავიწყე, გავაგრძელე დანიასა და შვეციაში. ასეთი დაძაბული მუშაობა სხვა პიესაზე არ დამჭირვებია. ძალიან მიჭირს თავის აღება. ახლა პიესა მთლიანად მზად უნდა ყოფილიყო, სამწუხაროდ, ეს ასე არაა...“ ბრეჰტი ამას იმით ხსნის, რომ „იოჰანას“ შემდეგ, „დედისა“ და „მრგვალთავიანების“ გარდა „სცენაზე არცერთი პიესა შეუმოწმებია“, სცენის გარეშე კი, მისივე სიტყვებით, პიესაზე მოუშაობის დასრულება შეუძლებელია.

პიესაზე მუშაობას ართულებდა თვით თემის ხასიათი. ძველი სცენები და გეგმა არქივიდან ამოიღო მხოლოდ მაშინ, როცა ის საბოლოოდ გაერკვა ისტორიული მატერიალიზმის ძირითად საკითხებში; ის იცდიდა მანამ, სანამ მეცნიერულად არ დაამუშავა სოციოლოგიისა და ეთეტიკის მეთოდოლოგიური პრობლემები. ბრეჰტი ახლა მარქსიზმ-ლენინიზმის თვალსაზრისითა და საბჭოთა ქვეყნის ისტორიული გამოცდილების მიხედვით მსჯელობს ისეთ საკითხებზე, როგორიცაა კაპიტალიზმის შინაგანი წინააღმდეგობები, კაპიტალისტური სისტემის ანტიჰუმანისტური და ანტიესთეტიკური ხასიათი, ადამიანის როლი და ადგილი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ადამიანი და ისტორიული პროცესი, საზოგადოებრივი მორალი და სხვ. ამიტომ 30-იანი წლების ბოლოს არსებობს თვისებრივად ახალი ობიექტური საფუძველი „კეთილი ადამიანის“ თემის მხატვრული დამუშავებისათვის.

როგორც დავინახეთ, დრამატურგმა კვლავ პიესა-პარაბოლას ფორმა აირჩია. ხომ არ ზღუდავს ამგვარი პირობითი მხატვრული ფორმა ნაწარმოების შინაარსს? ხომ არ ასუსტებს იგი თემის აქტუალობას? ხომ არ უჭირს მკითხველსა და მაყურებელს იდეის მიგნება, საჭირო დასკვნების გაკეთება? ცხოვრებისეული ობიექტური კრიტერიუმის მიხედვით, თეატრალური პრაქტიკის საფუძველზე ამ კითხვებზე მხოლოდ უარყოფითი პასუხი უნდა გავცეთ. ამასვე ადასტურებს თვით პიესის ლიტერატურულ-კრიტიკული ანალიზიც.

„სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ ტიპური „ეპიკური“ პიესაა. დრა-

მის ბრეჰტისეული კონცეფციის შესაბამისად მწვავე სოციალური თემის მხატვრული დამუშავებისათვის გამოყენებულია პარაბოლური ფაბულა, პერსონაჟების გამოკვეთის კონტრასტული მანერა. პროლოგი და ეპილოგი, ინტერმედიები და ლირიკული ჩანართები. მოქმედების ასპარეზი კაპიტალისტური საზოგადოებაა. მოქმედების გარემო ხან ეპიპერული სინამდვილეა, ხან კი მოჩვენების, ზმანებისა თუ ხილვის სფერო. მკითხველი ეცნობა შენ ტე-შეი ტას, წყლის გამყიდველ ვანგს, უბუშევარ მფრინავს იანგ სუნს, დალაქ შუ ფუს, ქვრივ ქალს, მეძაღს, სახლის პატრონს, პოლიციელსა და სხვებს და რეალური წარმოდგენა ექმნება იმაზე, რასაც ავტორი შესავალშივე გვეუბნება: „ფაბულის მიხედვით სეჩუანის პროვინცია ყველგანაა, სადაც ადამიანი ადამიანს ექსპლუატაციას უწევს". შენ ტე-შეი ტას დუქანი, იანგ სუნის ოჯახი, პოლიცია და სასამართლო მხატვრულად აკონკრეტებენ რეალურ-ემპირიული სინამდვილის იმ სფეროს, რომელშიც დრამატული მოქმედება ვითარდება. რაც შეეხება ზეცით მოვლენილ ღმერთებს, სცენებს მათი მონაწილეობით, ვანგის ზმანებასა და ხილვას, ინტერმედიებს ფარდის წინ, ლირიკულ ჩანართებს, პროლოგსა და ეპილოგს — ისინი იმ პლანს ქმნიან, რომელსაც ჩვეულებრივ „ეპიკურს" უწოდებენ.

აღარ ვიმეორებთ იმ კანონზომიერებას, რომლითაც ორივე პლანი „ეპიკურ" პიესაში ერთმანეთს უკავშირდება. დასრულებულ სურათს ქმნის. შევნიშნავთ მხოლოდ იმას, რომ სცენა-ზმანება პიესაში ძირითადად დრამატული შინაგანი მონოლოგის ფუნქციას ასრულებს. იგი დიალოგის ფორმითაა დაწერილი (გავიხსენოთ, აკვედუკში მძინარე ვანგი და მისი საუბარი ღმერთებთან). დრამატული პლანი მხატვრული სცენების საშუალებით, ხოლო „ეპიკური" — ავტორისეული განცხადებებით, პერსონაჟის აღსარებითა და ლოგიკური მახვილით უშუალოდ გვაცნობს ადამიანის ცხოვრების კონკრეტულ პირობებს კაპიტალიზმის დროს. პირობები კი მეტად მძიმეა: შიმშილის აჩრდილი დასტრიალებს მშრომელი ადამიანის ოჯახს, ძალმომრეობა და სიღატაკე შეიმჩნევა ყველგან, კონკურენცია და ეგოიზმი გავრცელებულია ირგვლივ, შური და უნდობლობა დაუფლებია სულს. ადამიანისათვის უცხოა შრომით მოპოვებული ბედნიერება, ოჯახური სითბო, სიყვარულის გრძნობა; არავითარი საფუძველი არ არის ადამიანური სიკეთისა და კეთილშობილების გამოვლენისათვის; ჭეშმარიტი ადამიანური თვისებები საყოველთაო ქაოსში იძირება. შენ ტემ ყველაფერი იღონა სიკეთისათვის, უკანასკნელი ლუკმაც გაუყო მშიერ ბავშვებს; სიკეთესა და სათნოებას ეძებდა იგი ყველგან, მაგრამ არაფერი გამოუვიდა. თვითონ დაძაბუნდა, რწმენა შეერყა. შემდეგ დუქანი შეიძინა. ვაჭრო-

ბა დაიწყო. შუი ტა გახდა, გულქვა და პატივმოყვარე, ცივი და ანგარებიანი. მაშინაც რწმენა დაკარგა, ცხოვრებას ვერაფერი გაუგო, სინამდვილეს თვალი ვერ გაუსწორა: „საშინელი დროა, — ყვირის ის,—ეს ქალაქი ჯოჯოხეთია, მაგრამ ჩვენ მაინც ვებლაუჭებით ციცაბო კედელს... ეს რა ქვეყანაა? ალერსის ნაცვლად ყელში გვწვდებიან, სიყვარულის ოხვრას განწირულების ხმა ენაცვლება...“ იქნებ რაღაც ღვთაებრივ ძალას შეუძლია იხსნას ადამიანი. ზეცით მოვლენილი ღმერთები ხომ ამქვეყნად სიკეთეს ეძებენ? მათ მოიარეს შუნისა და კვანის პროვინციები, მაგრამ ვერ იპოვეს კეთილი ადამიანი. ეგონათ, რომ ვანგი იყო ასეთი, ის ხომ პირველი შეეგება ღმერთებს სეჩუანში, მაგრამ იმედი არ გაუმართლდათ. შემდეგ შენ ტეს ოთახში გაათენეს ღამე და მთელ იმედებს მასზე ამყარებდნენ. თავდაპირველად საქმე თითქოს კარგად მიდიოდა, შენ ტეს ყველა ემადრიელებოდა. ღმერთებიც კმაყოფილნი იყვნენ მისი მოქმედებით, მაგრამ ეს მხოლოდ მოჩვენება იყო. ცხოვრებამ შენ ტე ჯერ შუი ტად აქცია, ხოლო შემდეგ ჩვეულებრივი სეჩუანელის სახე დაუბრუნა. ეძებდა შენ ტე-შუი ტა სიკეთეს, ეძებდა, მაგრამ ვერ იპოვა. ერთხანს თავგამოდებით ებრძოდა შიმშილსა და უზნეობას, აღშფოთებულიც იყო ქალაქის მცხოვრებთა უსულგულობითა და უმოქმედობით. მოთმინებიდან გამოსული შენ ტე მათ ასე მიმართავდა: „ო, უბედურნო! თქვენი ძმის მიმართ ძალას ხმარობენ, თქვენ თვალებს ხუჭავთ! ხმამაღლა ყვირის საცოდავი, თქვენ კი კვლავ დუმხართ? ბოროტმოქმედი დანავარდობს, ახალ მსხვერპლს ეძებს, თქვენ კი გგონიათ დაგინდობენ, ხელს არავინ გახლებთ. ეს რა ქალაქია, რა ადამიანები! უსამართლობა თქვენ თვალწინ ხდება, უნდა ამხედრდეთ, თუ ვერ ახერხებთ, უმჯობესია დაღამებამდე თქვენი ქალაქი ცეცხლმა დაღუპოს“.

ის დრო წავიდა. შენ ტე-შუი ტა დარწმუნდა, რომ ის „ბოლოსდაბოლოს ის არის, რაც არის“, ძველებურ ცხოვრებას უნდა დაუბრუნდეს. ღმერთების სამსჯავროზე იგი ნიღაბს იხსნის, შუი ტას ტანსაცმელს იხდის და თავს ასე იმართლებს: „დიახ, ეს მე ვარ, შუი ტა-შენ ტე. ორივე მე ვარ. თქვენმა ერთადერთმა ბრძანებამ, — მიმართავს ღმერთებს, — მეცხოვრა და კეთილი ვყოფილიყავი, ორად გამხლიჩა, როგორც ეს ელვას ემართება ხოლმე. არ ვიცი, როგორ ხდება ეს, მაგრამ ვერ შევძელი კეთილი ვყოფილიყავი. ჩემთვისაც ძნელი ყოფილა უშველო თავს და დაეხმარო სხვებსაც. აჰ, მძიმეა თქვენი ქვეყანა, ძალზე დიდია გაჭირვება, სასოწარკვეთა! საშველად გაწვდილ ხელს ძირშივე მოგკვეთენ, განწირულს ვინც დაეხმარება, თვითონაა განწირული...“

დგას შენ ტე-შუი ტა ღმერთების წინაშე. დგას როგორც „ბოროტი

ადამიანი“, რომელმაც სიკეთის ძებნაში ბევრი ცოდვა ჩაიდინა. იგი მოწყალებას ისევ ღმერთებს სთხოვს. შეცბუნებული ღმერთები არარაობაში დაბრუნებას აპირებენ, თანაც ბუტბუტებენ: „არეულობა, დიდი არეულობა! ძნელია ირწმუნო, ძალიან ძნელია! უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენი მცნებები დამღუპველია? უარი უნდა ვთქვათ ჩვენს მცნებებზე? არასოდეს! ქვეყანა უნდა შეიცვალოს? როგორ? ვინ შეცვლის? არა, სრული წესრიგია...“ ასე მთავრდება ფინალური სცენა. სიტყვიერი პასუხი ნაწარმოებში დასმულ კითხვაზე, როგორც ვხედავთ, უარყოფითია: ცხოვრება ქაოსია, ადამიანი დაბეჩავებულია. მისი ბედი გაურკვეველია, სიკეთე არ არსებობს. მაგრამ, ცხადია, ეს არაა ლოგიკური პასუხი, რომელიც ობიექტურად გამომდინარეობს პიესიდან. ღმერთების სურვილის საწინააღმდეგოდ პასუხი დადებითია: დიახ, უნდა დაინგრეს ადამიანის ექსპლუატაციაზე აგებული სამყარო, რომ ადამიანმა ადამიანური თვისებები გამოავლინოს. ცხოვრების საფუძველი უნდა გახდეს ადამიანური, რათა სიკეთე და სათნოება დასადგურდეს ყველგან. ისე ძლიერია კაპიტალიზმის წინააღმდეგ მიმართული ბრეჰტისეული კრიტიკული პათოსი, რომ ყველასთვის ნათელია პიესის ძირითადი ტენდენცია: კაპიტალის სამყარო უნდა დაინგრეს. მაშინ იგრძნობს შვებას ადამიანი.

ვინ მოიმოქმედოს ეს? ღმერთებმა? რაიმე იდუმალმა ძალამ? თვით ღმერთები მხოლოდ კითხვის დასმით დაკმაყოფილდნენ. რეალური პასუხი კვლავ ცხადია: ეს უნდა შეძლოს თვით ადამიანმა. გარეშე ძალის იმედი მას არ უნდა ჰქონდეს. ღმერთები ისევ არარაობაში ბრუნდებიან. მხოლოდ ადამიანია თავისი ბედის განმგებელი.

დადებითი დასკვნების გამოტანას კიდევ უფრო აადვილებს ეპილოგი. ფინალური სცენის შემდეგ ავტორისეული პერსონაჟი მაყურებელს მიმართავს; „...ნუ გეწყინებათ, კარგად ვიცით, რომ ეს არ არის სწორი დასკვნა (იგულისხმება ღმერთების გადაწყვეტილება—ზ. ჭ.)... ჩვენ თვითონა ვართ გაწბილებული, გულჩათხრობილი შევეცქერით ფარდას, კითხვები ღია დარჩა... ვერ დავმალავთ, ბოლო მოგვეღო, რჩევას თქვენგან ველით! შიშის გამო არაფერი გაგვახსენდა. ხდება ხოლმე ასე. ხადაა ხსნა? ვერ მივაგენით, ფულმაც ვერ გვიშველა. ადამიანი უნდა შეიცვალოს? თუ ქვეყანა?...“ — კვლავ უბრუნდება ბრეჰტი ფინალში დასმულ კითხვებს, რათა მაყურებლის აზრობრივი იმპულსები აამოქმედოს და დადებითი დასკვნების მიღება გააადვილოს. ოპტიმიზმს აძლიერებს ეპილოგის ბოლო სტრიქონები: „ამ უბედურებიდან ერთი გამოსავალი იქნება, თუ თქვენ თვითონ აქვე მოიფიქრებთ, როგორ დავეხმაროთ კეთილ ადამიანს, ბოლომდე კეთილი

იყოს. მაშ, ასე, პატივცემულო მაყურებელო, თვით ეძიე დასასრული, იგი აუცილებლად კეთილი უნდა იყოს, აუცილებლად!“

„სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ ფინალი დავას იწვევს ხოლმე. დრამატურგს საყვედურობენ, სინამდვილე მხოლოდ უარყოფით პლანში ვეჩვენაო, ადამიანის ძალა სათანადოდ ვერ შეაფასაო, დადებითი იდეალის ნასახიც არ არისო და ა. შ. ასეთი აზრები იმას დაებადება, ვინც ცუდად იცნობს „ეპიკური“ დრამის სპეციფიკას. სხვას რომ თავი დავანებოთ, მარტო ფინალია ტიპობრივი ამ მხრივ. თვით ნეგაციის ტექნიკა და ხასიათიც ისეთია, რომ აღარავის უჭირს დადებითი, სასარგებლო დასკვნის გამოტანა. თანაც თვით მწერლის პოზიციას ჰუმანიზმის ნათელი სხივი ანათებს ხოლმე. ეს ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამის ერთ-ერთი არსებითი ნიშანია, მისი არსი განსაზღვრა დრამატურგის შემოქმედებითმა მეთოდმა, რომელიც კაპიტალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში ვითარდებოდა. ხშირად მართლაც ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ბრეჰტმა საკითხი დააყენა, ფაქტები წარმოადგინა, კრიტიკის იარაღი აამოქმედა და ამით დაკმაყოფილდა. პირდაპირი პასუხი არ ჩანს. ეს სწორია, მხოლოდ გარეგანი ნიშნების მიხედვით. არსებითად კი ეს ბრეჰტისეული მხატვრული ხერხია: მაყურებელსა და მკითხველს დრამატურგი აღიზიანებს, საპაექროდ იწვევს, პირდაპირ ეუბნება: ეძიე პასუხი, მისი პოვნა ადვილია, შეადარე შენს აზრს, შეაფასე კრიტიკულად და დასკვნა ისე გამოიტანე. ამასთანავე მხედველობაშია მისაღები ის გარემოება, რომ საკითხის სწორი დასმა იმთავითვე განსაზღვრავს პასუხის ხასიათს. ბრეჰტის ბევრ პიესაში საამისოდ ფაქტობრივი და დოკუმენტური მასალაც არის გამოყენებული. „სეჩუანელ კეთილ ადამიანში“ მას ფაქტების ციტირება არ დასჭირვებია. მაგრამ პარაბოლური ამბით, პროექციული ეფექტებით, რასაც პლანების მონაცვლეობა და შეპირისპირება ქმნის, „ეპიკური“ და დრამატული ხაზგასმით მხოლოდ ერთს ამბობს: ადამიანმა თავისი მომავალი თვითონ უნდა გამოსწედოს. ამასვე იმეორებს ის ამავე პერიოდის ლექსში — „სიტყვა დანიელ მუშა-მსახიობებს“: „ადამიანის ბედი — თვით ადამიანია“.

ყურადღებას იქცევს პერსონაჟის გაორების მხატვრული ხერხი. შენ ტე-შუი ტა ორ ასპექტში განსახიერებული ერთიდაიგივე პიროვნებაა. ამგვარი გაორება უნდა გავიგოთ როგორც შედეგი პიროვნების დისჰარმონიული განვითარებისა კაპიტალიზმის პირობებში; ეს არის მხატვრული ჩვენება იმ წინააღმდეგობისა, რომელიც არსებობს ადამიანის სუბიექტურ მისწრაფებებსა და ცხოვრების ობიექტურ პირობებს შორის კაპიტალისტური „გასსვისების“ შედეგად. სხვადასხვა ვარიაციით ამ ხერხს ბრეჰტი ადრეც იყენებდა. გავიხსენოთ გელი გეის

გარდაქმნა ჯერაი ჯიპად და მკვდრეთით აღმდგარი ჯარისკაცის აღსარება („კაცი კაცია"), ანდა ორი და ლიბრეტოდან „წვრილი ბურჟუის შვიდი ცოდვა" (1933), რომელთაგან ერთი გამყიდველია, ხოლო მეორე „გასაყიდი საქონელი". არსებითად მთავარი პერსონაჟია გაორებული პიროვნება, რომელიც ხან ანა პირველია, ხან ანა მეორე. ასევე უნდა გავიგოთ მთვრალი და ფხიზელი პუნტილას ურთიერთდამოკიდებულება პიესაში „ბატონი პუნტილა და მისი მსახური მატი" (1940-41 წწ.). პერსონაჟის ორგანზომილებიან პროექციაში ჩვენების ხერხი ბუნებრივი და კანონზომიერია ბრეჰტის „ეპიკური" დრამისათვის, რომლის თავისებურებას რეალურ-კონკრეტული და აბსტრაქტულ-პირობითი სცენების მონაცვლეობა და სინთეზი განსაზღვრავს.

ბრეჰტის „ეპიკური" პიესებისათვის ასევე ორგანულია დიდი მასშტაბის მხატვრული პირობითობა, ალეგორიული სცენები და სიმბოლური პერსონაჟები. „სეჩუანელ კეთილ ადამიანში" ასეთებია ღმერთები და სცენები მათი მონაწილეობით. პირობითობის დიდი მასშტაბი, ვრცელი ასპარეზი სიმბოლიკისა და ალეგორიისათვის ბევრჯერ გამხდარა საფუძველი ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდის დაკნინებისა და დამცირებისათვის. აქედან იღებს სათავეს ლეგენდა „ფორმალისტ ბრეჰტზე", რომელსაც დასაბამი ლუკაჩმა და მისმა მიმდევრებმა მისცეს. 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ეს ლეგენდა დავიწყებას მიეცა, მაგრამ, სამწუხაროდ, აქა-იქ კვლავ გამოჩნდნენ კრიტიკოსები, რომლებიც იმავე მიზეზის გამო ამცირებდნენ ბრეჰტის მნიშვნელობას რეალისტურ ხელოვნების ისტორიაში.

იოჰანეს ბეხერის შემოქმედებითი გზა

იოჰანეს რობერტ ბეხერი სამწერლო ასპარეზზე XX საუკუნის 10-იან წლებში გამოვიდა. მისი ადრეული შემოქმედების ხასიათი პირველი მსოფლიო ომის წინა და ომისდროინდელი გერმანიის სოციალ-ეკონომიურმა მდგომარეობამ განსაზღვრა. პროლეტარიატის სისუსტისა და ოპორტუნისტული იდეოლოგიის ბატონობის ვითარებაში იმპერიალისტური ბურჟუაზიისადმი ოპოზიციურად განწყობილი ახალგაზრდა პოეტი ვერ პოულობს რეალურ საყრდენს მაშინდელი გერმანიის ცხოვრებაში, ვერ აჩენევს ძალას, რომელიც მას მოღვაწეობის ფართო არენაზე გამოიყვანს. ბეხერი ხედავს ომით გამოწვეულ უკმაყოფილებას მასებში, მოწმეა მათი ცხოვრების პირობების გაუარესებისა, მაგრამ ერთობ ცუდი წარმოდგენა აქვს მის გამომწვევ მიზეზებზე და არც ქმედების გარკვეული პროგრამა გააჩნია. ასეთ პროგრამად მან ექსპრესიონიზმის „აქტივისტური" თეორია მიიღო.

ექსპრესიონიზმი ერთ-ერთი ძლიერი მიმდინარეობაა XX საუკუნის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. იგი მეოცე საუკუნის I მეოთხედის გერმანულ ლიტერატურაში ძირითადად „აქციონისა“ და „შტურმის“ ჯგუფებითაა წარმოდგენილი. სულიერი დეპრესია, რასაც წვრილბურჟუაზიული ფენები განიცდიდნენ ამ პერიოდის გერმანიაში, ამ ჯგუფების თეორიულ პროგრამებში სხვადასხვა სახით გამოვლინდა.

განსხვავებით „შტურმის“ ჯგუფისაგან, რომელმაც სოციალური პროტესტი, სინამდვილით უკმაყოფილება ფორმალისტურ ხელოვნებაში („ხელოვნება ხელოვნებისათვის“) გამოხატა და „ხელოვნების ფურცლების“ ესთეტური ტრადიციები განაგრძო, „აქციონელები“ მიწიერი ცხოვრების, „ტანჯვათა ქალაქის“ ან „ქაოსის“ მოწესრიგებას ცდილობენ „პოლიტიკური ხელოვნების“ საშუალებით. „აქციონის“ წარმომადგენლები კაპიტალისტური სინამდვილისათვის დამახასიათებელ ზოგიერთ მოვლენასაც (ომები, ექსპლუატაციის გაძლიერება, კონკურენციის გამწვავება და სხვ.) კი აკრიტიკებენ, მაგრამ ეს კრიტიკა კაპიტალიზმის ყოფნა-არყოფნის საკითხს კი არ აყენებს, არამედ მისი ცალკეული მანკიერების შეზღუდული, ბურჟუაზიულ-მეშჩანური მხილებაა მხოლოდ და ისიც ყალბი იდეოლოგიური პოზიციებიდან.

ბეხერის ადრეული შემოქმედების შესახებ გარკვეულ წარმოდგენას გვაძლევენ ლირიკულ-პროზაული კრებული „დაცემა და ზეიმი“ (1914) და პოეტური კრებულები „ევროპისადმი“ (1916), „დაძმობილება“ (1916). ისინი ადასტურებენ, რომ მწერალი ვერ აცდა დეკადენტური მიმდინარეობების მძლავრ გავლენას. მათი ავტორი ერთობ შორსაა სინამდვილის რეალისტური ასახვისაგან. მაგრამ უნდა ითქვას ისიც, რომ ბეხერი არაა ბოდლერის, ვერლენის, რილკეს, გეორგესა და სხვათა მსგავსი დეკადენტი. ორი უკანასკნელი კრებულის რიგი ლექსები („მშვიდობისადმი“, „დაძმობილება“, „ტირანებს“, „ზოლასადმი“ და სხვ.) ცხადყოფენ, რომ მათი ავტორისათვის სოციალური მოტივებიც არაა უცხო, რომ იგი სინამდვილესთან დაახლოებას ცდილობს. შემთხვევითი არაა, რომ ბეხერი აქვე „დაცემის პოეტებს“ უწოდებს ვერლენს, ბოდლერსა და რილკეს.

ბეხერი შორსაა „შტურმელი“ ექსპრესიონისტებისაგანაც. ვალდენის, შრაიერის, შტრამისა და სხვათა „წმინდა პოეზია“ არაა მისთვის დამახასიათებელი. ბეხერის ადრეული ნაწარმოებები არც ვერფელის, ერენშტაინის, კლემისა და სხვა „აქციონელთა“ ექსპრესიონისტული შემოქმედებითი ნიმუშებით დაიფარება. ბ ე ხ ე რ ი თ ა ვ ი ს ებ უ რ ი, უ ფ რ ო რ ა დ ი კ ა ლ უ რ ი, „მ ე მ ა რ ც ხ ე ნ ე“ ე ქ ს პ რ ე ს ი ო ნ ი ს ტ ი ა ა ქ ც ი ო ნ ე ლ თ ა შ ო რ ი ს. დაუსრულებელი ძიება საზოგადოებაში ადგილის პოვნის მიზნით, სამშვიდობო მოწოდებები

და ანტიმილიტარისტული გამოსვლები, სოციალური უსამართლობის მხილება იმ სახითაც კი, როგორც ეს ადრეულ ბეხერთანაა — არც ერთი ექსპრესიონისტის შემოქმედებაში არ შეინიშნება.

* * *

რევოლუციურ-პროლეტარული მწერლობის აღმავლობა გერმანიაში XX საუკუნის 10-იანი წლების მიწურულიდან იწყება. იგი უშუალოდაა დაკავშირებული ისეთ ისტორიულ მოვლენებთან, როგორიცაა პირველი მსოფლიო ომის დასასრული და რევოლუციური აღმავლობა მოსახლეობის ფართო ფენებში, ოქტომბრის დიდი სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვება და 1918 წლის ნოემბრის რევოლუცია გერმანიაში. აქვე უნდა აღინიშნოს აგრეთვე რევოლუციური ორგანიზაციის — „სპარტაკის" მოღვაწეობა და გერმანიის კომუნისტური პარტიის შექმნა 1918 წლის დეკემბერში.

რევოლუციურ-პროლეტარული მწერლობისაკენ მობრუნების პირველი ნიშნები ბეხერის შემოქმედებაში 1917-1918 წლებში გახდა შესამჩნევი. ამ პერიოდში იგი, განსხვავებით სხვა „მემარცხენე" ექსპრესიონისტებისაგან, წყვეტს კავშირს „დამოუკიდებელი სოციალ-დემოკრატიული პარტიის" მემარჯვენე ფრაქციებთან და „სპარტაკის" კავშირის წევრი ხდება. ამავე პერიოდში ბეხერი, პირველი გერმანელ მწერალთაგან, ესალმება ოქტომბრის რევოლუციას, ახალგაზრდა საბჭოთა ქვეყანას. ლექსში — „მისალმება გერმანელი პოეტისა რუსეთისადმი" (1917) — იგი აღტაცებას გამოთქვამს „ოქროს ჩაქუჩისა და ნამგლის" გამარჯვების გამო, ეგებება „სინათლეს, რომელიც აღმოსავლეთიდან იწყება"; ბეხერი ესალმება „თავისუფლებასა და თანასწორობას", ახალი ეპოქის დაწყებას, რაც მჩაგვრელზე, „ომის მმართველებზე ექსპლოატირებული მასების გამარჯვებას მოასწავებს; პოეტი ხედავს, რომ „უკვე აღსდგა მონათა რაზმები", ესმის მათი „ძველი ბორკილების მსხვრევის ხმა", „კანონადების ხმაურში მარადიული მშვიდობის მელოდიას" არჩევს. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ლექსის ყველა ნაწილი არაა თანაბარი სიძლიერის; ნაწარმოების ჯანსაღ ტენდენცია, ოპტიმისტური ხასიათი ზოგჯერ ადრეული ბეხერისათვის ნიშანდობლივი აბსტრაქტულ-რელიგიური მსჯელობებითა და ბუნდოვანი პოეტური სახეებით იჩრდილება. ბეხერი, მართალია, გამარჯვებულებს მოუწოდებს ოქტომბრის მონაპოვრის შენარჩუნებისა და სიფხიზლისაკენ, მაგრამ ჯერ კიდევ ნათლად არ ესმის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგდროინდელი საზოგადოებრივი წყობილების არსი და მმართველობის ფორმები. იგი შენატრის „შორეული ხალხებისა და რასების სიმფონიას", მომავლის „წმინდან სამეფოს, სამოთხეს",

„ღვთაებრივ მოდგმას“, ანგელოზსაც კი ამჩნევს ბარიკადების თავზე. ყოველივე ეს ბეხერის მსოფლმხედველობის არსებით შეზღუდულობაზე მიუთითებს; ფაქტია, რომ პოეტი არ იცნობს საზოგადოებრივი განვითარების მეცნიერულ კანონებს, ვერ ახერხებს თემის რეალისტურ დამუშავებას.

წინააღმდეგობრივი და არათანმიმდევრულია ბეხერის სხვა ლირიკული ნიმუშები და ნაწარმოებთა კრებულებიც, რომლებიც 1917-1922 წლებში გამოვიდა. ლექსების კრებულები —„ლექსები ხალხისათვის“ (1919), „ყველას!“ (1919), „ლექსები ლოტესადმი“ (1919), „ღმერთისათვის“ (1921), „ხილვა“ (1922), დრამატული პოემა „მუშები, გლეხები, ჯარისკაცები“ — (1919, I ვარიანტი) — სხვადასხვა იდეური და მხატვრული ღირებულების პოეტურ სტრიქონებს აერთიანებს. ინდივიდუალისტურ-ანარქისტული ამბოხებისა და ღვთისმაძიებლობის მოტივებს მათში სუბიექტურად ჩაგრულთა მხარეზე მდგომი პოეტის საბრძოლო მოწოდებები ცვლის. პოეტი ჯერ კიდევ ვერ ესწორებს თვალს სოციალურ სინამდვილეს, ვერ ახერხებს მის კონკრეტულ-რეალისტურ ფერებში წარმოსახვას, მაგრამ აშკარაა მისი გულწრფელი მისწრაფება იყოს ექსპლოატირებული მასების ქომაგი, გაბატონებული, მმართველი წრეების მამხილებელი. იგივე შეიძლება ითქვას ამ პერიოდის საუკეთესო პოეტურ ნაწარმოებთა კრებულის „მანქანების რიტმის“ შესახებაც კი, რომლის ავტორიც პირველად ინტერესდება მებრძოლი მუშის ეკონომიკური და პოლიტიკური ცხოვრებით, პირველად ასახავს თავის შემოქმედებაში სოფლის ღარიბი მოსახლეობის მდგომარეობას (ლექსები — „ბალადა ვილის შესახებ“, „ინვალიდი გუსტავი“, „პროლეტარული იავნანა“, „გლეხები“ და სხვ.) საგანგებო აღნიშვნას მოითხოვს ლექსი „ბომბდამშენები“. მასში ბეხერი ამერიკის შეერთებული შტატების მაგალითზე მიუთითებს, რომ კაპიტალისტური წარმოება არ ემსახურება ხალხს, მატერიალური დოვლათის მწარმოებელთა ინტერესებს. ადამიანთა ერთი ჯგუფი — ავტორის სიტყვებით — „იარაღს, გაზსაც კი ამზადებს სხვების წინააღმდეგ. მაგრამ ისინი ადამიანები არ არიან, ბოროტმოქმედნი არიან ადამიანთა წინააღმდეგ“.

ყურადღების ღირსია აგრეთვე „ჰიმნი ლენინს“ (1922), რომლითაც ბეხერმა, ერთ-ერთმა პირველმა გერმანელ მწერალთაგან, სცადა პროლეტარიატის ბანაკში დამკვიდრება. ამას ადასტურებს ისეთი მნიშვნელოვანი ფაქტიც, როგორიცაა მწერლის შესვლა გერმანიის კომუნისტური პარტიის რიგებში (1921) და მოღვაწეობა მის საბრძოლო ორგანოში—„როტე ფანე“. მიუხედავად ამისა, ბეხერის 10-იანი წლების მიწურულისა და 20-იანი წლების დასაწყისის პოეზია ვერ პასუ-

ხობს იმ მოთხოვნებს, რასაც მაშინდელი გერმანია პროგრესულ ლიტერატურას უყენებდა. პოეტი ჯერ კიდევ ერთობ სუსტად ახერხებს გერმანიის მუშათა კლასის რევოლუციური ბრძოლის უახლოესი, აქტუალური საკითხების კონკრეტულ-ისტორიული მიდგომით ასახვას, სოციალური გამიზნულობისა მქონე მხატვრული სახეების გამოძერწვას. კრიტიკა კაპიტალიზმისა, რაც ზოგიერთ ლექსში შეინიშნება, სინამდვილის უარყოფის ასპექტშია გაშლილი და პოზიტიური იდეალის სუსტ ჩანასახებსაც არ შეიცავს. მასთანავე ლექსი ერთობ დამძიმებულია რითმისა და რიტმის ექსპრესიონისტული ვარიანტებით, ხოლო პოეტური სახეების აბსტრაქტულობა აბუნდოვანებს ახალ, „აქციონის" თემატიკისაგან განსხვავებულ შინაარსს.

რევოლუციურ-პროლეტარულ მწერლობის პოზიციებზე იოჰანეს ბეხერის დამკვიდრების პერიოდად 1924-28 წლები უნდა ჩაითვალოს. ამ დროს გამოქვეყნებულ მხატვრულ და პუბლიცისტურ ნაწარმოებებში („წინ, წითელო ფრონტო!" „ლენინის საფლავთან", „გვამი ტახტზე", „ბანკირი ბრძოლის ველზე", „ლუიზიტი", „მშიერი ქალაქი", „მთების ჩრდილში", „მუშები, გლეხები, ჯარისკაცები" — მეორე ვარიანტი, პუბლიცისტური წერილები პერიოდულ პრესაში) აღარაა მიღმური სამყაროს წარმომადგენლები და მისტიკური გუნდები, იგრძნობა მასების მებრძოლი ტემპერამენტი და რევოლუციური გაქანება. მწერალი ექსპლოატირებულ მასებს გადამწყვეტი ბრძოლისაკენ მოუწოდებს, აფრთხილებს მათ, რომ „შეუძლებელია კლასობრივ მტერთან საერთო ენის გამონახვა", მოითხოვს სოციალ-გამცემლების ბოლომდე მხილებასა და რუსეთის პროლეტარიატის გამოცდილების მიხედვით მოქმედებას.

ბეხერი თავისი ახალი ნაწარმოებებით უშუალოდ ეხმარება კომუნისტურ პარტიას მოსახლეობის ფართო ფენების საბრძოლო დარაზმვისა და სხვა ქვეყნის მუშებთან გერმანიის პროლეტარიატის ინტერნაციონალური სოლიდარობის განმტკიცების საქმეში. მწერალი სატირის ოსტატური გამოყენებით ამხელს ვაიმარის რესპუბლიკის მმართველი ხროვის დესპოტიზმსა და პრუსიულ ყოყოჩობას, სახელმწიფო მოღვაწეთა ბურჟუაზიულ დემაგოგიასა და მემარჯვენე სოციალისტთა გამცემლურ საქციელს.

„ლუიზიტი" ბეხერის პირველი მნიშვნელოვანი, ფართო პლანის პროზაული ნაწარმოებია. მასში იმდენად აღარ იგრძნობა წინა წლების პროზაული ნიმუშების აბსტრაქტულ-პუბლიცისტური სტილი და „ში-

შველი ტენდენცია". ბეხერის შემოქმედების გმირი აქამდე ხალხი იყო „ზოგადად", ხალხი თავისი უფლებებისათვის სტიქიურად მებრძოლი, ხალხი — ამორფული მასა. მწერალი ვერ ახერხებდა პოზიტური გმირის სახის შექმნას და ნაწარმოების პროგრესული ტენდენცია ძირითადად ზოგად-რიტორიკულ მსჯელობებსა და გაზეთურ-პლაკატურ აღწერებში ვლინდებოდა. ახლა კი რომანის ავტორმა დამაჯერებლად აგვისახა რევოლუციური შეგნებულობის ზრდის პროცესი 20-იანი წლების გერმანიაში, რეალისტურ ფერებში დაგვიხატა როგორც პროლეტარიატის საქმისადმი თავდადებულნი (პეტერ ფრიდიუნგი, მაქს ჰერზე და სხვ.), ასევე სხვადასხვა რეაქციულ-ოპორტუნისტული წრეების წარმომადგენლებიც (ლამპერტი, ფრაივოლფი, რაიხლინი და სხვ.).

გმირთა ასეთ გალერეას ვერ ნახავთ ადრეულ ნაწარმოებებში. ეს იმით აიხსნება, რომ ბეხერს აქამდე ცუდად ესმოდა რეალიზმის კანონზომიერებანი ლიტერატურაში. მისთვის მხოლოდ ახლა გახდა ნათელი, რომ რეალისტური მხატვრული სახე საუცხოოდ გადმოგვცემს სინამდვილეში მიმდინარე ობიექტურ პროცესებს, მოვლენებსა და ფაქტებს. უკვე აშკარად იგრძნობა მწერლის მისწრაფება გაჰყვეს შემოქმედების იმ გზას, რომელიც უზრუნველყოფს ტიპობრივ გარემოში ტიპობრივი ხასიათების წარმოდგენას.

საბჭოთა კავშირისადმი ბეხერის დამოკიდებულება უკვე 1917 წელს გამოჩნდა „გერმანელი პოეტის მისალმებაში რსფსრ-დმი". შემოქმედებითი განვითარების ამ ეტაპზე იგი უფრო ღრმად წვდება ჩვენში მიმდინარე სოციალური გარდაქმნების არსს, უშუალოდ ეცნობა სოციალიზმის მიღწევებს (1927 წელს პირველად იყო სსრკ-ში) და იგი, ერთ-ერთი პირველი გერმანელ მწერალთაგან, ასახავს კიდეც მათ თავის შემოქმედებაში. მარქსიზმ-ლენინიზმის ძლევამოსილ იდეათა და ჩვენს ქვეყანაში სოციალიზმის მშენებლობის მიღწევათა პროპაგანდით (პოემა „ლენინის საფლავთან", ლექსები ლენინზე, „რუსი მუშა", „საწარმოთა პატრონები" და სხვ.) ბეხერი ხელს უწყობდა მშრომელი მასების კლასობრივი შეგნებულობის ამაღლებას თვით გერმანიაში და მსოფლიოს პროგრესული საზოგადოებრიობის ინტერნაციონალური სოლიდარობის განმტკიცებას საბჭოთა ქვეყანასთან.

თავისი შედეგი გამოიღო აგრეთვე მწერლის დაახლოებამ საბჭოთა ლიტერატურასთან, კერძოდ, გორკისა და მაიაკოვსკის შემოქმედებასთან. გორკისა და მაიაკოვსკის შემოქმედება საზღვარგარეთელი პროგრესული მწერლებისათვის საუკეთესო ნიმუში იყო იმისა., თუ როგორ უნდა გახდეს მხატვრული შემოქმედება რევოლუციური პროლეტარიატის საერთო საქმის ორგანული ნაწილი. საბჭოთა მწერლო-

ბის საუკეთესო ნაწარმოებთა გაცნობამ ხელი შეუწყო მათ შემოქმედებაში სოციალისტური ჰუმანიზმის ცხოველმყოფელი იდეებისა და ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპის დამკვიდრებას.

ბეხერის დაახლოება საბჭოთა ლიტერატურის ფუძემდებლებთან ჯერ კიდევ 20-იან წლებში დაიწყო. 1922 წლიდან იგი მაიაკოვსკის ცალკეულ ნაწარმოებთა თარგმნასაც კი იწყებს, აღიარებს რა მათ დიდ შემეცნებით ღირებულებას. საბჭოთა ეპოქის უნიჭიერესი პოეტი ბეხერისათვის სულ მალე გახდა „აღმომჩენი სამყაროსი", რომელსაც რევოლუციური პროლეტარიატის ყოველდღიური ბრძოლა წარმოადგენს. მაიაკოვსკი უშუალოდ (1922-27 წლებში იგი 6-ჯერ იყო გერმანიაში) მოუთხრობდა გერმანელ პროგრესულ მწერლებს საბჭოთა კავშირში სოციალიზმის მშენებლობის წარმატებათა შესახებ, ანალიზს უკეთებდა მაშინდელი გერმანიის სოციალ-ეკონომიკურ მდგომარეობას და, იცავდა რა რეალიზმის პრინციპებს ლიტერატურაში, ქვეყნის შემოქმედებით ძალებს პროგრესული, რევოლუციურ-პროლეტარული ლიტერატურის განვითარების პერსპექტივებს უსახავდა. მაიაკოვსკის „გერმანია", „ნორდენრეი", „უკვე" და სხვა მათთვის გახდა საუკეთესო ნიმუში გერმანული სინამდვილიდან აღებული თემების რეალისტური დამუშავებისა, კლასობრივი მტრების დაუნდობელი, სარკასტული მხილებისა.

საბწერლო მოღვაწეობასთან ერთად ბეხერი ფართო საზოგადოებრივ მუშაობასაც ეწეოდა. 20-იანი წლების ბოლოდან იგი ხელმძღვანელობს „როტე ფანეს" ლიტერატურულ (ფელეტონის) გვერდს, რომელზეც სისტემატურად ქვეყნდებოდა პროგრესულ გერმანელ მწერალთა (ჰ. მარხვიცა, ე. ვაინერტი, ე. ე. კიში და სხვ.) მხატვრული და პუბლიცისტური ნაწარმოებები. ბეხერი სათავეში უდგას აგრეთვე კულტურის მოწინავე მოღვაწეთა ბრძოლას ორგანიზაციული ცენტრის განმტკიცებისათვის.

ვაიმარის რესპუბლიკის რეაქციულ ბურჟუაზიას შეუმჩნეველი არ დარჩა იოჰანეს ბეხერის ლიტერატურული და საზოგადოებრივი მოღვაწეობა. ჯერ კიდევ 20-იან წლებში იგი არასაიმედო პიროვნებად იქნა მიჩნეული, ხოლო როცა „ლუიზიტი" გამოვიდა, საჩქაროდ შეთითხნეს საბრალდებულო აქტი, რომლითაც ბეხერს ნაწარმოებებისათვის — „ლუიზიტი", „გვამი ტახტზე", „წინ, წითელო ფრონტო!", „მუშები, გლეხები, ჯარისკაცები" (1924 წლის ვარიანტი) და „როტე ფანეს" 1925 წლის 3 მაისის ნომერში გამოქვეყნებულ წერილისათვის („ჰინდებურგს!") — სახელმწიფო დანაშაულში დადეს ბრალი. პროგრესული გერმანელი მწერლის დასაცავად ხმა აიმაღლა მსოფლიოს პროგრესული საზოგადოებრივობის წარმომადგენლებმა, მათ შორის მ. გო-

რკიმ, ა. ბარბიუსმა, რ. როლანმა და სხვებმა. სასამართლო პროცესი „ბეხერის საქმეზე“ სამარცხვინოდ ჩაიშალა.

სასამართლო დევნა ბეხერისა დამთავრებული არ იყო, როცა მან ლექსთა კრებული — „მშიერი ქალაქი“ გამოაქვეყნა (1927). პოეტური ასახვის ობიექტად „ლუნაჩარსკის“ ავტორი ინდუსტრიულ ქალაქს ირჩევს. განსხვავებით 20-იანი წლების დასაწყისის პოეზიისაგან, ბეხერის ყურადღება ახლა რევოლუციური პროლეტარიატისაკენაა მიპყრობილი. აღარ ისმის ძველი ანარქისტულ-ურბანისტული მოტივები, კაფეები და საჯარო სახლებიც შთაუნთქავს ფაბრიკა-ქარხნების სილუეტებს, ხოლო „ტანჯვის ქალაქის“ მცხოვრებთა ხმა დაზგების ხმაურში დაკარგულა. ბეხერი კაპიტალისტური წარმოების პროცესში მუშის ადგილისა და სოციალური ხვედრის გარკვევას ცდილობს. პოეტი ამჩნევს, რომ საწარმოო საშუალებებზე კერძო საკუთრების პირობებში, როცა წარმოებაში ანარქია ბატონობს, ხოლო კაპიტალისტი მაქსიმალური მოგების მიღებას ცდილობს, აუტანელია მუშათა სამუშაო და საყოფაცხოვრებო პირობები; იზრდება მშრომელთა ექსპლოატაცია, უმუშევართა რიცხვი, მატულობს სიკვდილიანობა, მახინჯდება ფიზიკურად და სულიერად ადამიანი— მანქანის დამატება (ლექსები „ქვა“, „უმუშევრის სიკვდილი“, „უხეში გავხდით აშკარად“ და სხვ.).

„მშიერი ქალაქი“ არ შორდება კრიტიკული რეალიზმის ფარგლებს. მასში თითქმის არაფერია ნათქვამი წარმოების კაპიტალისტურ პროცესში მუშათა კლასობრივი შეგნებულობის ზრდისა და რევოლუციური ბრძოლისათვის მზადების შესახებ. მიუხედავად ამისა, კრებულმა გარკვეული როლი ითამაშა მუშათა გათვითცნობიერების საქმეში 30-იანი წლების გერმანიაში. მის შესახებ „როტე ფანე“ 1928 წლის 16 დეკემბერს წერდა: „მშიერი ქალაქი“ („აგის“ გამომცემლობა, ბერლინი) ცხადყოფს, რომ ლირიკა დღესაც ცოცხლობს და, რომ ის რევოლუციური პოეტის ხელში შეიძლება ჩინებული იარაღი იყოს კლასობრივ ბრძოლაში. ბეხერის ლირიკული ნიჭი განსაკუთრებით ძლიერად გამომჟღავნდა ბალადური სახის რეალისტურად გაფორმებულ ლექსში — „ქვა“ („როტე ფანე“, 1928, 16. XII).

სხვაგვარი ხასიათისაა ლექსები ლირიკული კრებულისა — „მთების ჩრდილში“ (1928). ბეხერმა აქ პირველად გააერთიანა ავტობიოგრაფიულ-ისტორიული და მშობლიური ადგილებისადმი მიძღვნილი პოეტური ნიშნები. მათი დიდი ნაწილი გვიპყრობს განცდის უშუალობითა და პოეტური ენის სისადავით. ისინი ჰ. ჰაინეს „სიმღერათა წიგნის“ საუკეთესო ლექსებს მოგვაგონებენ თემატური მრავალფეროვნებითა და პოეტური ასოციაციებით. რაც შეეხება ლექსების წიგნს — „ჩვენი დროის ადამიანი“, 1930), რომელშიც პოლიტიკური ლირიკის საყუ-

რადღებო ნიმუშებიცაა წარმოდგენილი, იგი როგორც მართებულად ფიქრობს ავტორი, 20-იანი წლების პოეტური შემოქმედების „რჩეულია“ და ექსპრესიონიზმის გადმონაშთებთან „ანგარიშის გასწორების“ ცდაა. აშკარაა მსოფლმხედველობრივად მომწიფებული პოეტის მისწრაფება, გადააფასოს საკუთარი შემოქმედებითი წარსული. გადაარჩინოს ძისგან ის, რამაც „დროს გაუძლო“.

პროგრესულ გერმანელ მწერალთა კავშირი ბეხერის ხელმძღვანელობით აძლიერებს მასობრივ-პოლიტიკურ მუშაობას მოსახლეობის ფართო ფენებში. ბეხერი მოითხოვს გადამწყვეტი ბრძოლის წარმოებას ე. წ. „მემარცხენეების“, „მუშათა პოეტებისა“ და „თანამგრძნობელების“ წინააღმდეგ, რომლებიც რეაქციულ ბურჟუაზიასა და მემარცხენე სოციალ-დემოკრატებთან თანამშრომლობდნენ. მწერალი გმობს „ერთა ლიგის“ პოლიტიკასა და პაციფისტურ კონფერენციებს „განიარაღებისა“ და „ომის აკრძალვის“ საკითხებზე, აკრიტიკებს ბურჟუაზიულ „სამხედრო ლიტერატურას“ (ე. დვინგერი და სხვ.) და პოლიტიკური აგიტაციის გაძლიერების მიზნით ისეთი ფორმის ლიტერატურული ნიმუშების ფართო გამოყენებასაც მოითხოვს, როგორიცაა საბრძოლო პლაკატი, საგაზეთო ფელეტონი და მუშური კორესპონდენცია. მხატვრული სიტყვის ყოველი ჭეშმარიტი ოსტატის პირდაპირ მოვალეობად ბეხერი თვლის მოახლოებული ფაშისტური საფრთხისა და იმპერიალისტური წრეების აგრესიულ მისწრაფებათა წინააღმდეგ დაუნდობელ ბრძოლას. ამას ემსახურება თვით ბეხერის პოეტური კრებული — „კაცი, რომელიც მწყობრში მიდის“ (1932), რომელიც მერყეევ ელემენტთა კლასობრივი შეგნებულობის განმტკიცებისაკენ იყო მიმართული და მასობრივ-პოლიტიკური პოეზიის მაიაკოვსკისეული ნიმუშების მსგავსი — „კედელზე გასაკრავად“ გამიზნული პოეტური ნაწარმოებები (კრებული „კედელზე გასაკრავად“). ბეხერი მოსახლეობის ფართო ფენებს მარტივი, გასაგები ენით უხსნის პარტიის პოლიტიკას მიმდინარე ეტაპზე და მათ რევოლუციური ქმედებისაკენ მოუწოდებს.

ამავე წლების ნაწარმოებებიდან ცალკე უნდა აღინიშნოს პოემა — „დიადი გეგმა“ (1931). „დიადი გეგმა“ ეპიკური ტილოა, რომელიც ავტორმა საბჭოთა კავშირში სოციალიზმის მშენებლობას, კერძოდ, პირველ ხუთწლიან გეგმას მიუძღვნა. საბჭოთა სინამდვილიდან თემის აღება და მასზე ფართო პლანის მხატვრული ნაწარმოების შექმნა ბეხერისათვის არაა შემთხვევითი მოვლენა. მწერალთა საერთაშორისო კონფერენციაზე (1930, ნოემბერი) ბეხერმა განაცხადა: „ყველაზე უფრო სწორი საშუალება ბრძოლისა ომის საშიშროების წინააღმდეგ რევოლუციონერი მწერლების განკარგულებაში მყოფ საშუალე-

ბათაგან — ესაა პროპაგანდა სოციალისტური მშენებლობისა საბჭოთა კავშირში, განსაკუთრებით მისი ხუთწლიანი გეგმისა". ასე შეგნებულად, კონკრეტულ-ისტორიული სიტუაციის შესაბამისად ამუშავებს ხოლმე ბეხერი საბჭოთა კავშირის თემას.

პოემის ავტორის სურვილია გვიჩვენოს სოციალიზმის გავლენის მსოფლიო-ისტორიული მნიშვნელობა და ხუთწლიანი გეგმის სიდიადე, საბჭოთა მშრომელების შრომითი წარმატებანი და კომუნისტური პარტიის დამმრაზმველი ძალა, ქვეყნის ინდუსტრიალიზაცია და კოლექტივიზაცია, ლენინის ღვაწლი სოციალისტური ქვეყნის წინაშე და სხვ. პოეტი ლაპარაკობს დნეპრის ჰიდროელექტროსადგურისა და თურქეთ-ციმბირის რკინიგზის მშენებლობის შესახებ, მშრომელთა პატრიოტულ თაოსნობასა და უცხოეთის ინტერვენციის დამარცხებაზე. აშკარაა ავტორის მისწრაფება — ასახოს ყველაფერი, რაც სოციალიზმის ქვეყნის ძლევამოსილებაზე მიუთითებს. პოემაში ბევრი საკითხია წამოჭრილი, მაგრამ რეალისტურად ასახული, მხატვრულად დამუშავებული —ძალიან ცოტა. პოემაში ვერ ნახავთ ლიტერატურულ პერსონაჟებს, რომლებიც ავტორის იდეურ ჩანაფიქრს ასახიერებენ, არ ჩანან კონკრეტულად საბჭოთა ადამიანები, რომლებიც ჩვენი გეგმების რეალობას განაპირობებენ. მათზე თვით ავტორი ლაპარაკობს ხოლმე ზოგადად, საერთოდ, მაგრამ კონკრეტულად არც ერთი პერსონაჟი არაა გამოკვეთილი. კოლექტივიზაციისა და ინდუსტრიალიზაციის პროცესის ჩვენებისას, საგმირო შრომითი საქმეების გადმოცემისას ბეხერი ძირითადად დეკლარაციული განცხადებებით კმაყოფილდება. სტატისტიკური ცნობების ხშირი მოყვანა და ციფრობრივი მონაცემების დემონსტრირება, ცხადია, ოდნავადაც ვერ ავსებს პოემის საერთო ნაკლს. მიუხედავად აღნიშნული ნაკლოვანებისა, „დიადმა გეგმამ" თვალსაჩინო როლი ითამაშა საბჭოთა ქვეყნის მიღწევათა პროპაგანდის საქმეში გერმანელ მუშებს შორის. ცნობილია, რომ მის ტექსტზე რამდენიმე სცენური გადამუშავება და საგუნდო ორატორია დაიწერა. „დიადი გეგმა" ყურადღებას იქცევს სწორი იდეური გამიზნულობითა და თემის მართებული მიგნებით.

* * *

30-იანი წლების დასაწყისიდან ბეხერის იდეურ და მხატვრულ ევოლუციაში ახალი ეტაპი იწყება. ესაა ეტაპი რეალიზმის შემოქმედებითი პრინციპების დადგინებისა. ისტორიულ მოვლენათა მსვლელობამ გერმანიაში და საბჭოთა კავშირთან იდეურმა სიახლოვემ ბეხერი დაარწმუნა იმაში, რომ მწერლის საპატიო მოვალეობის შესრუ-

ლებისათვის საჭირო არაა „პროლეტკულტური ავტონომია“, ან კიდევ მასებამდე ისეთი „მისვლა“, ყველასთან ისეთი „ლაპარაკი“, რაც ინდივიდუალური პოეტური ხმის დაკარგვას მოასწავებს. ბეხერისათვის ახლა ნათელია, რომ მარქსიზმმა, როგორც რევოლუციური პროლეტარიატის იდეოლოგიამ, კრიტიკულად აითვისა კაცობრიობის მთელი ისტორიის მანძილზე დაგროვილი ცოდნა, რომ პროგრესული კულტურისათვის მებრძოლმა პროლეტარიატის დიქტატურის პრაქტიკული გამოცდილებით უნდა იხელმძღვანელოს. მარქსიზმ-ლენინიზმი, რომელიც მას ადრე „რჩეულ, შეგნებულ რევოლუციონერთა“ სამოქმედო პროგრამად მიაჩნდა, ახლა მან ჩაგრული და ექსპლოატირებული მასების რევოლუციურ თეორიად, ბუნებისა და საზოგადოების განვითარების შესახებ ერთადერთ ჭეშმარიტ მეცნიერებად და უკლასო საზოგადოების მშენებლობის პრაქტიკულ სახელმძღვანელოდ აღიარა. ექსპრესიონისტულ წარსულს იგი ახლა „კურიოზულ ექსპერიმენტებს,“ „სუბიექტურ მე-ში ჩაძირულობას“ უწოდებს. იგი კრიტიკულად აფასებს რევოლუციურ-დემოკრატიული მოღვაწეობის განვლილ საფეხურებსაც. ყველაზე მეტი მარქსიზმის კლასიკოსებიდან ვისწავლე, მწერალთა შორის ყველაზე მეტი გორკის შემოქმედებამ მომცა, — წერს ბეხერი ამავე პერიოდის ერთ-ერთ ლექსში („აშკარად ვამბობ“).

ფაშისტური დიქტატურის შავბნელი წლები იოჰანეს ბეხერმა გერმანიის გარეთ გაატარა. მაგრამ სამშობლოდან განშორების მწუხრმა ვერ ჩაჰკლა მებრძოლი სული მოწინავე გერმანელ მწერალში. ემიგრაციის პირველ დღეებიდანვე იგი გერმანიის კომუნისტური პარტიის ცნობილ მუშაკებთან ერთად იწყებს გერმანული კულტურის პროგრესულ მოღვაწეთა დარაზმვას ერთიანი ანტიფაშისტური ფრონტის შესაქმნელად. განსაკუთრებით ნაყოფიერი იყო ამ მხრივ ბეხერის მუშაობა საბჭოთა კავშირში, სადაც იგი 1934 წლის დამლევს ჩამოვიდა ავსტრიასა, ჩეხოსლოვაკიასა, შვეიცარიასა და საფრანგეთში ხანმოკლე ყოფნის შემდეგ. „სსრ კავშირში, — წერს ბეხერი, — არა მარტო თავშესაფარი ვიპოვე, არამედ სამშობლოც ჩემი სამშობლოსათვის. აქ შეიქმნა ჩემი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები“. ამასვე იმეორებს იგი შესავალ წერილში კრებულისა — „ვარსკვლავთა დაუსრულებელი ნათება“ (1951), რომელშიც სოციალიზმის ქვეყნისადმი მიძღვნილი საკუთარი პოეტური ნიმუშებია თავმოყრილი. „საბჭოთა კავშირი, — ეკითხულობთ შესავალ წერილში, — ჩემი განვითარების გადამწყვეტი ფაქტორი გახდა. მან მე გარდამქმნა ადამიანური, მხატვრული და პოლიტიკური თვალსაზრისით. უზომოდ ამამაღლა. ვიმედოვნებ. ამას ჩემი ლექსებიც ადასტურებს“.

ბეხერის 1933 — 45 წლების შემოქმედება მებრძოლი ოპტიმიზმი-

თაა გამსჭვალული. „საშუალო გერმანელის“ თემა თუ ნაცისტი ჯალათების ბოროტმოქმედებათა მხილება, ლექსები გერმანიის სახელოვან შვილებზე თუ მიუნჰენის მშობლიური ადგილებისადმი, გახსენება ისტორიული წარსულისა თუ საბჭოთა ხალხის საგმირო საქმეთა ჩვენება, — ერთ საქმეს ემსახურება, — ესაა საქმე გერმანელი ხალხისა, რომელსაც მწერალი ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლისაკენ მოუწოდებს. სწორი კლასობრივი თვალსაზრისი, სოციალური მოვლენებისადმი პარტიული მიდგომა ბეხერის მხატვრულ და პუბლიცისტურ შემოქმედებას დიდ შემეცნებით ღირებულებას ანიჭებს. „გერმანიის ძებნის“ თემისადმი მიძღვნილი საუკეთესო ნაწამოებები მოწმობენ, რომ სამშობლოსადმი სიყვარულის გრძნობა ბეხერისათვის არაა რომანტიკული „ჰაიმგეფიულ“, ან კიდევ ექსპრესიონისტული „ზოგად-საკაცობრიო იდეალი“. მწერალმა იცის, რომ პატრიოტიზმის არსს პროლეტარიატისა და მის გარშემო დარაზმული მშრომელი მასების რევოლუციური პრაქტიკა განსაზღვრავს. სოციალისტური ჰუმანიზმის პრინციპების ერთგული ბეხერი დაუნდობლად აკრიტიკებს რეაქციულ იდეოლოგიას, რომელიც ბურჟუაზიული ნაციონალიზმისა და კოსმოპოლიტიზმის პროპაგანდით ცდილობს მასების კლასობრივი შეგნებულობის მოწამვლას. მისი მახვილი, კერძოდ, მიმართულია ფაშისტური დიქტატურის წინააღმდეგ, რომელმაც „სამშობლოს დაცვისა“ და „ეროვნული კულტურის გადარჩენის“ ცრუ ლოზუნგებით ფეხქვეშ გათელა გერმანელი ხალხის ინტერესები და პროგრესული კულტურული ტრადიციები. ჰიტლერელთა ხროვას ბეხერი ჩინური კედლით ყოფს გერმანელი ხალხისაგან; ამ უკანასკნელსაც არ მიიჩნევს ერთიან, ერთფეროვან მასად. პოეტის თვალი აშჩნევს, მაგალითად, „საშუალო გერმანელს“, რომელიც წინათ პროლეტარიატსა და ვაიმარის რესპუბლიკის მმართველ კლასებს შორის მერყეობდა, ხოლო ახლა ფაშიზმისადმი საკუთარი მიმართება ვერ დაუდგენია, ვერ გაურკვევია ადგილი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ბეხერის სიტყვებით, ესაა „ადამიანი, რომელიც ყველაფერს იჯერებდა“, გერმანელი, რომელიც ადვილად ექცევა რეაქციული პროპაგანდის გავლენის ქვეშ. იგი არსებითად განსხვავდება „ადამიანისაგან, რომელიც დუმს“, პატრიოტისაგან, რომელიც უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე იცავს წინააღმდეგობის ფრონტის მებრძოლთა ინტერესებს (პოეტური კრებული — „ყველაფრის დამჯერე კაცი“, 1935).

ბეხერის მთელი გულისყური სამშობლოსაკენაა მიპყრობილი; სადაც არ უნდა იყოს იგი, მოსკოვის მახლობლად „ხის სახლში“, თუ ყირიმის თვალწარმტაც ადგილებში, ბოლშევოსაკენ მიმავალ ელექტრომატარებელში თუ პერედელნიკოს საბავშვო სახლის აღსაზრდელებთან

— პოეტი თავის მშობლიურ ხალხზე ფიქრობს, იგი ხედავს, რომ ფაშისტები ყველაფერს აკეთებენ ახალი აგრესიული ომის გაჩაღებისათვის. ჰიტლერელთა რადიო, პრესა ომს ქადაგებს, კედლებზე ყველგან „ომი“ სწერია, ბავშვებს „ომობანას“ ათამაშებენ, მღვდელი „ომზე“ ლოცულობს, მუსიკა „ომის მელოდიებს“ უკრავს, ქალის ტანსაცმელი „საომარი მოდისაა“. ასეთ ვითარებაში, ბეხერი მიმართავს „ყველას, ვისაც გერმანია უყვარს“, მეგობრებს, რომლებსაც დაშორდა ემიგრაციის პერიოდში, კიდევ უფრო გააძლიერონ მასებში პარტიული პროპაგანდა, შეაგნებინონ ყველას, რომ საზოგადოებრივი განვითარების ისტორია ხალხის სამართლიანი საქმის უძლეველობას ადასტურებს. ბეხერი გერმანიის მშრომელებს მოგონებს მარქსიზმ-ლენინიზმის დიად, უძლეველ იდეებს, საბჭოთა ხალხების თავდადებულ ბრძოლას ცარიზმისა და უცხოელი ინტერვენტების წინააღმდეგ, გერმანელი ხალხის საბრძოლო გამოსვლებს წარსულში, ე. ტელმანის, კ. ლიბკნეხტის, რ. ლუქსემბურგის, კლ. ცეტკინის და სხვათა საგმირო საქმეებს („პოემების კრებული“, 1939).

სამშობლოსადმი სიყვარული ამოძრავებს ბეხერს მაშინაც, როცა პოეტური შთაგონებისათვის გერმანიის ისტორიულ წარსულს მიმართავს. მწერალი გარდასულ დროებში ეგზოტიკასა და თვითდამშვიდებას კი არ ეძებს, განურჩევლად და თვითმიზნურად კი არ აცოცხლებს ძველ ფაქტებსა და მოვლენებს, არამედ თანამედროვეობის პოზიციებიდან მხოლოდ იმას აახლებს, რაც მასების რევოლუციურ შეგნებას გაზრდის და პატრიოტულ სულისკვეთებას გააღვივებს. ისტორიული წარსულის რეალისტური პოეტური წარმოსახვა ბეხერისათვის ერთ-ერთი საშუალებაა მომავლისათვის ბრძოლაში. პოემები — „ლუთერი“ და „გრიმელსაუზენი“, სონეტები რენესანსისა და მომდევნო პერიოდების გამოჩენილ ადამიანებზე (დანტე, მიქელ-ანჯელო, ლეონარდო და ვინჩი, შექსპირი, ბახი, გოეთე, ტოლსტოი, გორკი და სხვ.) ერთ. საერთო მიზანს ემსახურება — გააცოცხლოს სახელოვანი რევოლუციური და კულტურული ტრადიციები გერმანელი ხალხისა, მოგვცეს გამოჩენილ პიროვნებათა მოკლე პოეტური დახასიათება, თავისებური „გმირული ბიოგრაფია“, რომელიც საზოგადოების წევრებს საერთოსახალხო საქმისადმი თავდადებას ასწავლის.

* *

ბეხერის შემოქმედების მებრძოლი ხასიათი კიდევ უფრო მკვეთრად გამოჩნდა საბჭოთა ხალხის დიდი სამამულო ომის პერიოდში.

ფაშისტური გერმანიის წინააღმდეგ ომის თემებზე შექმნილი ბეხე-

რის ნაწარმოებები პოლიტიკური სიმახვილით გამოირჩევიან. მათ ავტორს ეხერხება ყოველდღიური საბრძოლო ცხოვრებიდან ტიპური დეტალებისა და მათთვის შესაფერი მხატვრული საღებავების შერჩევა. ეს მის ნაწარმოებებს ფართო განზოგადების ძალას ანიჭებს და ხდის მძლავრ იდეოლოგიურ იარაღად ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში. მკვდარი ჯარისკაცის წერილი და დაღუპული სტუდენტის დღიური, თოვლში ჩაყინული გერმანელის ხელი და ჯვრები სს-ელთა საფლავებზე, გადამწვარი სახლის ნარჩენები და ბავშვის ფეხსაცმელები ლიუბლიხიდან (ლექსები ციკლიდან — „ჟამი განადგურებისა") კონკრეტული პოეტური საგნებია, რომელთა რეალისტური ასახვითაც ავტორი გარკვეული შემეცნებითი ღირებულების მხატვრულ სურათებს ქმნის: წერილისა და დღიურის გვერდით ფრონტზე მყოფ გერმანელ ჯარისკაცთა სულიერ განწყობილებას ვეცნობით, ჩაყინული ხელი და საფლავის ჯვრები ყველა მას აფრთხილებს, ვინც ჯერ კიდევ ვერ შეიგნო ჰიტლერული ავანტურის განწირულება, ხოლო დანგრეული სახლებისა და ნაძარცვი ნივთების პოეტური ამეტყველებით მწერალი იმ საბალხო რისხვას გადმოგვცემს, რომელსაც ვერ დაემალებიან ფაშისტი მტარვალები.

მხატვრული სიტყვითა და საბრძოლო ფურცლებით, პუბლიცისტური წერილებითა და აგიტაციური რადიო-გადაცემებით—ბეხერი უშუალოდ ელაპარაკებოდა გერმანიაში დარჩენილ პატრიოტებსა და ფრონტზე მყოფ ჯარისკაცებს. ყოველი ნამდვილი ლიტერატურა, — ლაპარაკობს ბეხერი, — ხალხს მიჰყვებოდა, მის სასიცოცხლო ინტერესებს გამოხატავდა. ამიტომ მას, ვისაც აწუხებს სამშობლოს ბედი, უფლება არა აქვს მთელი ძალით არ ებრძოლოს ფაშიზმს. ახლა, — განაგრძობს ბეხერი, — როგორც არასდროს, საფრთხე მოელის გერმანელ ხალხს, მისი ყოფნა-არყოფნის საკითხი წყდება: საჭიროა ბრძოლა გერმანიისათვის, „ფრთხილი პოლიტიკა", დაყოვნება თუ ფიქრი ძირშივე გამორიცხულია; ბეხერი აკრიტიკებს ფაშიზმის შეხოტბე მწერალს ე. ე. დვინგერსა და სხვებს, რომლებმაც ხალხის ინტერესები გებელსის სამინისტროს „ლიტერატურულ პოემიებზე" გაპყიდეს. ბეხერი ადანაშაულებს გერმანელ ხალხს, რომელმაც კაცობრიობას ვერ ააცდინა ფაშისტური საფრთხე, ყველა გერმანელს, რომელთაც წარსულში სათანადო სიმტკიცე და შეგნებულობა ვერ გამოიჩინეს ეროვნული ინტერესებისათვის ბრძოლაში.

საბჭოთა არმიის ძლევამოსილი შეტევის დაწყებამ შეარყია ნაცისტი ლანდსკნეხტების საბრძოლო განწყობილება და ზურგში დარჩენილ ცრუპატრიოტთა სულიერი მხნეობა. პრუსიული ყოყოჩობა ვაიმეარულმა განწყობილებამ შეცვალა. გარდატეხის ამ პროცესს მიუძღ-

ვნა ბეხერმა დრამატიული პოემა „ბრძოლა მოსკოვთან“, რომელიც ჰიტლერელთა ჯარების მოსკოვთან დამარცხების ისტორიული მნიშვნელობისა და ერთი ფაშისტური ოჯახის დაღუპვის შესახებ მოგვითხრობს.

30-იან წლებში ბეხერის შემოქმედებით ევოლუციას, გარკვეული თვალსაზრისით, აჯამებს რომანი „გამოთხოვება“, რომელიც XX საუკუნის გერმანული პროზის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია.

„გამოთხოვება“ ავტობიოგრაფიული ხასიათისაა. მთავარი გმირი — ჰანს გასტლი ახალგაზრდა ავტორს განასახიერებს, ხოლო სხვა პერსონაჟები — მწერლისათვის კარგად ცნობილი ადამიანებია ოჯახსა, სკოლასა და მახლობელ გარემოში, იდეური ხაზი რომანისა ჰანს გასტლის სულიერი ფორმირების პროცესს მიჰყვება; ნაჩვენებია მისი ამაღლება ბურჟუაზიული ოჯახის „დამჯერე ბავშვიდან“ „ჯავშნოსან პოტიომკინზე“ მეოცნებემდე და პროტესტანტამდე დესპოტური სინამდვილისადმი პირველი იმპერიალისტური ომის წინა პერიოდის გერმანიაში. გმირის იდეური ევოლუცია „თანდაყოლილი“ პიროვნული თვისებით, ან „უჩვეულო „სუბიექტური გარდაქმნებით“ კი არაა მოტივირებული, არამედ საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების ობიექტური კანონების შესაბამისად ხდება. ამიტომ ჰანს გასტლის ყოველი ნაბიჯი „მარცხნივ“ „მშობლიური“ გარემოდან მკითხველს არ ეჩვენება მოულოდნელად, გაუმართლებლად. რომანიდან კარგად ჩანს, რომ მისი ავტორი ახლოს იცნობს ეპოქის ისტორიულ ამბებს, რომ ამაღლება ინდივიდისა კაიზერული მონარქიის შეგნებულ მოწინააღმდეგემდე — იოლი საქმე არ იყო XX საუკუნის დასაწყისის გერმანიაში.

ჰანს გასტლი ბურჟუაზიული ოჯახის შვილია. სახლი და სკოლა მას ბურჟუაზიული კარიერისაკენ ეწევა. მამა — მაღალი თანამდებობის სასამართლო მოხელე — შვილის პრუსიულ აღზრდაზე ოცნებობს, ხოლო უფრო გვიან იმპერიალისტურ ომში მოხალისედ წასვლასაც ურჩევს. მამა შვილს „მდაბიოთადმი“ სიძულვილს, პრუსიულ ყოყოჩობასა და ხელქვეითებისადმი სისასტიკეს ასწავლის. ამ საქმეში მას ეხმარება ბურჟუაზიული სკოლა — სამხედრო სასწავლებელი, მისი დირექტორი ფერჩი და პროფაშისტური ტიპის ისეთი ახალგაზრდები, როგორიცაა ფეკი და ფრაიშლაგი. ფეკისა და ჰანსის ყოველი საუბარი — ესაა დაპირისპირება ორი ჭაბუკისა, რომელთაგან ერთს დიდერიჰ ჰესლინგის გზა აურჩევია, ხოლო მეორეს (ჰანსს) ჯერ კიდევ ვერ გაურკვევია საკუთარი მისწრაფებანი. ჰანსი „წითელლოყება ბურჟუებს“ გარდა, მშრომელი ხალხის ცხოვრებასაც იცნობს. ეს ცხოვრება მან გაიცნო ოჯახში — მოსამსახურე ქალთან ქრისტინასთან და მსახურ

ქსაერთან ერთიერთობაში, მეტყველ ზიგერთან საუბარში, ახალგაზრდა ჰარტინგერთან და ლიოვენშტაინთან ამხანაგობაში. ჰარტინგერის გავლენით იცნობს იგი მუშათა კლასის ცხოვრებას, 1905 წლის რუსეთის რევოლუციის ამბებს და თუ ჯერ მხოლოდ მამის პირადი სურვილების წინააღმდეგ გალაშქრებას ბედავს, მალე აშკარად აკრიტიკებს მას. ჰანს აღარ მოსწონს დედისა და ბებიის „ნეიტრალური“ ხაზი, „ბედით კმაყოფილების“ „ფილოსოფია“. იმპერიალისტური ომის წინ, როცა ბურჟუაზიული საზოგადოება მიესალმა სოციალ-დემოკრატიის ოპორტუნისტ ლიდერთა გამცემლურ ნაბიჯს — საომარი კრედიტებისათვის ხმის მიცემას რაიხსტაგში, როცა მემარჯვენეთა ბანაკში გადაბარგდა მოხუცი ჰარტინგერი, ხოლო ჰანსის მამა რეაქციული ბურჟუაზიის „ერთგულებაში“ დარწმუნდა, — შვილებმა სხვა გზა აირჩიეს. მართალია, მათ ვერ შეძლეს ფეკებისა და ფრაიშლაგების შეჩერება, რომლებიც შოვინისტურ ბურჟუაზიას გაჰყვნენ „სამშობლოს დასაცავად“, მაგრამ აშკარად დაიკავეს ანტიიმპერიალისტური და ანტიმილიტარისტული პოზიციები. ისინი „დიადი გარდაქმნის“ იმედით ცოცხლობენ.

ბურჟუაზიული ოჯახის მიტოვებით ჰანსმა პროტესტი გამოუცხადა არა მარტო დესპოტ მამას, არამედ მთელ გაბატონებულ საზოგადოებას. როცა მან განშორების წინ, თავისი სახლ-კარი „ჩამკვდარ სამფლობელოს“ შეადარა, ამით განაჩენი გამოუტანა მთელ ბურჟუაზიულ სინამდვილეს, რომლის დაღუპვის გარდუვალობაშიც იგი მტკიცედაა დარწმუნებული.

„გამოთხოვება“ ბევრად უფრო დასრულებული პროზაული ნაწარმოებია, ვიდრე „ლუიზიტი“, რომლის „შიშველი ტენდენცია“ და „პლაკატურობა“ თვით დაგმო ავტორმა 1936 წლის გამოცემის წინასიტყვაობაში. რომანი „გამოთხოვება“, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იპყრობს სინამდვილის წინააღმდეგობრივ განვითარებაში ჩვენებით რევოლუციური პროლეტარიატის მსოფლმხედველობრივი პოზიციებიდან. ბეხერი ახერხებს XX საუკუნის დასაწყისის გერმანიიდან ტიპური მომენტების შერჩევას, სწორად იღებს ორიენტაციას ახალზე, აღმავალზე. ბეხერის დამსახურებაა ისიც, რომ მან გაითვალისწინა მნიშვნელობა 1905 წლის რუსეთის რევოლუციისა გმირის იდეური გარდაქმნის პროცესში.

„გამოთხოვება“ გერმანიაში მხოლოდ ფაშიზმის განადგურების შემდეგ გამოიცა. მას უკავია ბეხერის რჩეულ ნაწარმოებთა ოთხტომეულის (1949) მესამე და ექვსტომეულის (1952) მეოთხე წიგნები.

* * *

იოჰანეს ბეხერის ცხოვრება და შემოქმედება ომისშემდგომ პერიოდში ორგანული ნაწილია გერმანელი ხალხის ბრძოლისა ერთიანი, დემოკრატიული, მშვიდობისმოყვარე სამშობლოსათვის.

ფაშიზმის განადგურების შემდეგ სამშობლოში დაბრუნებული მწერალი მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ძირითადი პრინციპების მომარჯვებითა და საბჭოთა ლიტერატურის შემოქმედებითი წარმატებების გათვალისწინებით, პროგრესული გერმანული ლიტერატურის განვითარების გზებს სახავს და საფუძველს ამზადებს ახალი გერმანული ლიტერატურისათვის, რომელმაც ხელი უნდა შეუწყოს განახლებული ქვეყნის მშრომელი მოსახლეობის იდეურ ჩამოყალიბებას. ამავე მიზნისათვის იგი შემოქმედებითად ითვისებს მოწინავე გერმანული კულტურის ტრადიციებსა და სხვა ხალხების გამოჩენილ მოღვაწეთა კრიტიკულ ნააზრევს.

ბეხერი ხედავს, რომ გერმანიის აღმოსავლეთ ნაწილში გატარებული დემოკრატიული გარდაქმნების შედეგად ახალი პერსპექტივები გადაიშალა ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაკთა წინაშე. მისი აზრით, ახლა უკვე შეიძლება ლაპარაკი „მშვენიერების კანონთა მიხედვით ადამიანის ფორმირების“ მარქსისტული პრინციპის შემოქმედებით პრაქტიკაში გატარებაზე, რადგან თვით ცხოვრება გახდა მშვენიერი. ბეხერისათვის მშვენიერება თვით ცხოვრებაში, ობიექტურ რეალობაშია მოცემული. მშვენიერების შინაარსს მისთვის ავსებს თვით საზოგადოებრივი ცხოვრება, ხოლო ნაწარმოების შემეცნებით ღირებულებას განსაზღვრავს ის ფაქტი, თუ რამდენად სწორადაა მასში ასახული საზოგადოებრივი განვითარების ისტორიული ტენდენცია, როგორ პასუხობს იგი ეპოქის მოთხოვნილებებს. ბეხერი აკრიტიკებს იდეალისტური ესთეტიკის მიმდევრებს, რომლებიც „დაუინტერესებელ ხელოვნებასა“ და მატერიალურ-ემპირიული შინაარსისაგან დაცლილ მშვენიერებას ქადაგებენ. პოლიტიკურობისა და უიდეობის ყოველგვარი გამოვლენა, მისი აზრით, ხალხის საქმისადმი ღალატს ნიშნავს. არასოდეს, — ამბობს ბეხერი, — გერმანული ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაკთა პასუხისმგებლობა არ ყოფილა თანამემამულეთა წინაშე ისე დიდი, როგორც ახლა, როცა ქვეყნის ბედ-იღბალი წყდება.

ლიტერატურის ხალხურობის მარქსისტულ-ლენინური პრინციპი ადგილს არ ტოვებს „წმინდა მშვენიერების“ ძიებისათვის, ძირშივე გამორიცხავს მხატვრული ფანტაზიის თავაშვებულ სრბოლას ზერეალურ სფეროებში. ლიტერატურა თავის საზოგადოებრივ დანიშნულებას მაშინ ამართლებს, როცა მშვენივრად თვით ხალხის ცხოვრებას, ისტორიულად პროგრესული საქმისათვის თავდადებულ მებრძოლთა

ყოველდღიურ საქმიანობას მიიჩნევს და მას ასახავს მაღალმხატვრულად. რეალისტური ესთეტიკის მიხედვით ხელოვნებას ღრმად უნდა ჰქონდეს გადგმული ფესვები მატერიალური დოვლათის მწარმოებელთა ფართო ფენებში, მხატვრული ნაწარმოები გასაგები უნდა იყოს ხალხის მასებისათვის, უნდა გამოხატავდეს მათ აზრს, გრძნობასა და მისწრაფებას.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ეს უცილობელი ჭეშმარიტებანი სახელმძღვანელო პროგრამაა საზღვარგარეთის ყველა პროგრესული ლიტერატორისათვის, მათ შორის ი. ბეხერისათვისაც. ისტორიული სინამდვილისა და სახელოვანი ეროვნული ტრადიციების მიხედვით ისინი ფართოდ იყენებენ სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებით მიღწევებს.

დემოკრატიული საზოგადოებრივი წყობილების მნიშვნელობა აღმოსავლეთ ნაწილში ბეხერს მიაჩნია ერთსულოვან გამოხატულებად გერმანელი ხალხის სურვილისა, რომელიც ერთიანი, თავისუფალი სამშობლოსათვის იღვწის, მნიშვნელოვან წვლილად საყოველთაო მშვიდობისათვის ბრძოლაში, რასაც კეთილი ნების ადამიანები მსოფლიოს ყველა კუთხეში ეწევიან. ბეხერი ამიტომ მოითხოვს მთელი შემოქმედებითი ენერგიით თანამშრომლობას ახალი გერმანიის მშენებლებთან, შრომისა და მშვიდობის გმირებთან. ახლა, მისი აზრით, დაუშვებელია განყენებული თემების დამუშავება და აბსტრაქტულ-სქემატური მხატვრული სახეების შექმნა, რადგან ცხოვრება უხვად თავაზობს მწერალს ცოცხალ სინამდვილესა და რეალურ პერსონაჟებს. ის ვინც სინამდვილეს გაურბის, — ღალატობს გერმანიის საქმეს.

თანამედროვეობის აქტუალური საკითხებისაკენ მობრუნებასთან ერთად ბეხერი პროგრესულ გერმანელ მწერლებს მხატვრული ოსტატობის შემდგომი სრულყოფისაკენ მოუწოდებს. მხატვრული პერსონაჟი, მისი აზრით, უნდა იყოს სისხლსავსე გმირი, რომელიც სწორად განაზოგადებს მოცემულ სოციალურ ძალას. არ კმარა ნაწარმოების გმირი თანამედროვე ადამიანი იყოს. ბეხერის აზრით, საჭიროა მისი ჩვენება საზოგადოებრივ საქმიანობასა და პირადულ ცხოვრებაში, სულიერი სამყაროს ისეთი გახსნა, რომლის შემდეგაც იგი მახლობელი გახდება მკითხველთა ფართო წრეებისათვის. ბეხერი გმობს „შიშველ ტენდენციურობასა“ და „დამრიგებლურ ფრაზიორობას“ მხატვრულ ნაწარმოებში, სწამს, რომ რეალისტური შემოქმედებითი პრინციპების დაცვა აგვაშორებს გაუხამსებისა და გაუბრალოების ყოველგვარ გამოვლენას ლიტერატურაში. მიჰყვება რა მატერიალისტური ესთეტიკის მოწინავე ტრადიციებს, ბეხერს ახალი გერმანული ლიტერატურის ცენტრალურ პრობლემად ახალი გერ-

მანიის მშენებელი ინდივიდის იდეური აღზრდა მიაჩნია. სიახლეს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში იგი განიხილავს ორგანულ კავშირში ადამიანის სულიერი გარდაქმნის საზოგადოებრივ საქმესთან.

ბეხერი მიუთითებს, რომ სინამდვილის მხატვრული ასახვა ყველასათვის გასაგები, მისაწვდომი უნდა იყოს, ხოლო გმირები ეროვნულად ხალხური, ისე, რომ მკითხველს არ გაუჭირდეს მათი მშობლიურად მიჩნევა. ასახული სინამდვილე საზოგადოების წევრებს უკეთესი მომავლისაკენ გზას უნდა უნათებდეს, ნაწარმოების გმირები კი სანიმუშონი უნდა იყვნენ ხვალინდელი დღისათვის ბრძოლაში.

გერმანული ხალხის დემოკრატიული განახლება ფაშისტური დიქტატურის შემდეგ,—ჰუმანიზმისა და კლასიკური მემკვიდრეობის განახლებაცაა — ამბობს ბეხერი, როცა ისტორიულ წარსულს გადახედავს თანამედროვეობის პოზიციებიდან; განახლებაცაა, რადგან აღორძინებული ხალხი, რომლის შეგნებაც თავისუფალია ბურჟუაზიული იდეოლოგიის გავლენისაგან, ყოველივე პროგრესულის დამფასებელიცაა და მფარველიც. გრიფიუსის პატრიოტული ლირიკა და ჰელდერლინის ჰიმნები სამშობლოსადმი, ჰაინეს პოლიტიკური პოეზია და კელერის რეალისტური ნოველები, ბეხერის აზრით, დღესაც ინარჩუნებენ ცხოველმყოფელობას, რადგან თავიანთი დროისათვის მოწინავე ტენდენციები შემოუნახეს მომავალ თაობებს. ამ ასპექტში თვით ბეხერის — რეალისტის შემოქმედება კლასიკური გერმანული ლიტერატურის ჰუმანისტური ტრადიციების, რევოლუციურ-დემოკრატიული მწერლების (ჰაინე, ვეერთი) პოლიტიკური სიმახვილისა და ზოგიერთი მხატვრული ფორმის (ხალხური ლექსი, სონეტი) შემოქმედებითი განვითარებაა.

გერმანიის სახელოვან შვილთა შორის, რომელთა ცხოვრება და მოღვაწეობა გერმანიის დემოკრატიული აღორძინების საქმეს ეხმაურება, ბეხერი განსაკუთრებულ კვარცხლბეკზე ათავსებს გოეთეს. ბეხერი მას „გამათავისუფლებელს“ უწოდებს იმ დამსახურების გამო, რომელიც მან განმანათლებლურ-ფაუსტური იდეების პროპაგანდით მოიპოვა მაშინდელი გერმანიის უბადრუკ სოციალურ ვითარებაში.

„სამყარო, რომელსაც გოეთე ჰქვია“, ბეხერის აზრით, არსებითად განსხვავდება არა მარტო შუასაუკუნეობრივ-სქოლასტიკური სინამდვილისაგან, არამედ მნიშვნელოვნად სცილდება ბურჟუაზიული კლასის საზოგადოებრივ იდეალსაც. მიჰყვება რა გოეთეს შემოქმედების ენგელსისეულ შეფასებას, ბეხერი ებრძვის ბურჟუაზიული ლიტერატურათმცოდნეობის წარმომადგენლებს, რომლებიც რეაქციული ლეგენდებით აყალბებენ გამოჩენილი მწერლის მემკვიდრეობას.

ბეხერი გოეთეს არ ივიწყებს მაშინაც, როცა გერმანული ენის სა-

კითხვებზე მსჯელობს. კერძოდ, მას ხშირად მოჰყავს გოეთეს სიტყვები: „დედაენის წმენდა და გამდიდრება — საუკეთესო თავების საქმეა". „ენის წმენდისა და გამდიდრების" საკითხს ბეხერი დემოკრატიული გერმანიის მშენებლობის საქმეს უკავშირებს. იგი აკრიტიკებს ფაშისტურ ჟარგონს, როგორც ანტიხალხურ მოვლენას და საერთო-სახალხო ენისათვის ზრუნვას ყველა გერმანელი პატრიოტის საპატიო მოვალეობად აცხადებს.

ცალკე უნდა ითქვას 1945 — 47 წლების ზოგიერთი ლექსისა და პუბლიცისტურ-ლიტერატურული წერილის შესახებ, რომლებიც შავ ლაქებად მოსჩანან მწერლის მთელი შემოქმედების ფონზე. ნაცვლად მებრძოლი ოპტიმიზმისა ბეხერი ზოგჯერ ეროვნული კატასტროფით გამოწვეულ მწუხარებას ეძლევა, კმაყოფილდება მხოლოდ სინანულის გამოთქმით თანამემამულეთა ხვედრის გამო, დასტირის მათ, მოთქვამს სამშობლოს ბედის გამო („ბნელში მოლასლასე ხალხი"). პოეტური კრებულის — „დაბრუნების" (1946) ყველა ლექსი (კერძოდ, „დიდება საგნებს", „დიდება ყველას და ყველაფერს". „ბნელი ძახილი") ვერ პასუხობს პოეტური კონკრეტულობის რეალისტურ მოთხოვნას. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ავტორს აღარ გააჩნია შთაგონების კონკრეტული ობიექტი. ამიტომ უმღერის იგი „ყველას და ყველაფერს". პოეტს ავიწყდება, რომ უსაგნო ლირიკა ვერ იჭრება ცხოვრების სიღრმეში, ვერ აღწევს მკითხველის გულამდე.

*

ლიტერატურულ-პუბლიცისტურ წერილებში ბეხერი ხშირად ლაპარაკობს „ახალი გერმანული ლიტერატურის" შესახებ. ამ ცნების ქვეშ მას ესმის კრიტიკული რეალიზმისაგან თვისებრივად განსხვავებული ლიტერატურა, რომელიც გერმანიის პირობებში ხელს შეუწყობს ცხოვრების დამადგინებელი საწყისის დამკვიდრებას და არ დაკმაყოფილდება საზოგადოებრივი პროგრესის შემფერხებელი ძალების კრიტიკით. საფუძველი ასეთი ლიტერატურისათვის, როგორც სამართლიანად ფიქრობს ბეხერი, მოამზადა დემოკრატიულმა გარდაქმნებმა ქვეყნის აღმოსავლეთ ნაწილში, რაც გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის შექმნით დაგვირგვინდა.

„დიდი გერმანული ხელოვნების განვითარება, — განაცხადა ბეხერმა გერმანიის ერთიანი სოციალისტური პარტიის II პარტიულ კონფერენციაზე, — მხოლოდ სოციალიზმის პირობებშია შესაძლებელი. დიდი გერმანული ხელოვნება ან სოციალისტური რეალიზმი იქნება ან სრულებით არ იარსებებს. სოციალისტური რეალიზმი ამიტომ ერთ-

ერთ შემოქმედებით შესაძლებლობას კი არ ნიშნავს, არამედ იგი არის ერთადერთი შესაძლებლობა, ერთადერთი შემოქმედებითი მეთოდი, რომელიც დიდი გერმანული ეროვნული კულტურის აღმავლობამდე მიგვიყვანს".

სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების დამკვიდრება ბეხერის შემოქმედებით პრაქტიკაში, რომელიც კრიტიკული რეალიზმის ფარგლებს ჯერ კიდევ 30-იანი წლების ბოლოს გასცილდა (ლექსების კრებული „ბედნიერების მაძიებელი და შვიდი ტვირთი", რომანი „გამოთხოვება" და სხვ.), კიდევ უფრო ნათელი ხდება ომისშემდგომი პერიოდის ნაწარმოებთა გაცნობის დროს; აღსანიშნავია, კერძოდ, ლექსთა კრებულები „ახლოა მომავლის ბედნიერება" (1951), „ახალი გერმანული ხალხური სიმღერები" (1950-51 წწ.), „1952 წლის, სონეტები", თეორიული ხასიათის შრომები „პოეზიის დაცვა" (1952), „პოეზიის ძალა" (1955 წ.) და სხვ.

დასახელებულ ნაწარმოებებში დემოკრატიული მშენებლობის თემა ორგანულადაა დაკავშირებული გერმანელი ხალხის სამშვიდობო მისწრაფებებთან. პოეტი მგზნებარე სტრიქონებს უძღვნის თავისი სამშობლოს ნათელ მომავალს, ადიდებს ახალი ცხოვრების მშენებელთა საგმირო საქმეებს. ლექსების დიდი ნაწილი ჰიმნია დემოკრატიული რესპუბლიკისადმი, რომელსაც პოეტი მტკიცე დასაყრდენად თვლის ერთიანი, თავისუფლებისმოყვარე გერმანიისათვის ბრძოლაში. საბრძოლო სულისკვეთებით გამსჭვალულ მხატვრულ სტრიქონებში ბეხერი გადმოგვცემს ფაშისტური ტირანიისაგან გათავისუფლებულ გერმანელ მშრომელთა ერთსულოვან მისწრაფებას—საკუთარი ძლიერების შეგნებით აშენონ დემოკრატიული ცხოვრება, ბოლომდე დაიცვან ისტორიული მონაპოვარი, რასაც ბევრი საბჭოთა მეომრისა და გერმანელი პატრიოტის სიცოცხლე შეეწირა.

„ახალი გერმანული ხალხური სიმღერების" ავტორს ახარებს გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის წარმატებები მშვიდობიანი მშენებლობის გზაზე. პატრიოტული შთაგონებით გადმოგვცემს პოეტი შრომისადმი დამოკიდებულების შეცვლას განახლებულ სამშობლოში, რაც ინდუსტრიული საწარმოების ნაციონალიზაციასა და მიწის რეფორმის გატარებას მოჰყვა. ლექსები „ხალხის საკუთრება", „ახალი ცხოვრების სიმღერა", „იცინის გული", „ხალხი — შემოქმედი" და სხვები კარგად გადმოგვცემენ სულიერ გარდატეხას კეთილი ნების გერმანელებში, რომლებიც ახალი ცხოვრების მშენებლობაში ჩაებნენ. მათ სწამთ, რომ დემოკრატიული რესპუბლიკა ხალხის ნება-სურვილის გამომხატველი სახელმწიფოა, რომ აქ ყველაფერი მშრომელთა კეთილდღეობისათვის კეთდება. ფაბრიკა-ქარხნებში გაშლილი აქტივისტუ-

რი მოძრაობა, საყოველთაო ენთუზიაზმი სახალხო მშენებლობაზე, ცვლილებანი სოფლის შეურნეობაში — ბეხერს დიადი მომავლის შენების საიმედო დასაწყისად მიაჩნია. ახალი საწყისის მხარდაჭერით და მისი დადგინებისათვის ბრძოლით, მათი მხატვრული სახეების გამოკვეთით, ვინც უკეთესი ხვალინდელი დღისათვის იბრძვის, ბეხერი ახალი გერმანული ლიტერატურის საქმეს აკეთებს. ამასვე აკეთებს იგი ომის გამჩაღებელთა აგრესიული გეგმების მხილებით (სონეტები — „პასუხი", „იყო სოფელი", „მკვლელობა ესენში" და სხვ.), ბრძოლით თვითდამშვიდებისა და პოლიტიკური სიფხიზლის მოდუნების წინააღმდეგ.

ლირიკული გმირი ბეხერის პოეზიისა მთელი არსებით იბრძვის ერთიანი, მშვიდობისმოყვარე, დემოკრატიული გერმანიისათვის. დემოკრატიული რეჟიმის დადგინების პროცესში ამაღლდა იგი „საშუალო გერმანელიდან" ხალხის ინტერესებისათვის შეგნებულ მებრძოლამდე. ახალი წყობილების სიმაღლიდან უკეთებს იგი ანალიზს საკუთარ წარსულს, მოწინავე თანამემამულეებთან და მოძმე ხალხების სახელოვან წარმომადგენლებთან ურთიერთობაში იმაღლებს საწარმოო კვალიფიკაციას. მასების შემოქმედებითი აქტივობა, შრომითი გმირობა აქამდე არასოდეს უნახავს მას თავის ქვეყანაში, ახლა რწმუნდება საყოველთაო-სახალხო პათოსის ძალაში.

ბეხერს შეგნებული აქვს, რომ ქვეყნის ეკონომიკურ-პოლიტიკური და კულტურული განახლება, საზოგადოებრივი განვითარების ახალ პრინციპებზე გადასვლა — არაა იოლი საქმე. იგი მოითხოვს დაუნდობელ ბრძოლას ყოველივე ძველისა და დრომოჭმულის წინააღმდეგ, რაც ახლის განვითარებას აფერხებს. მწერალი ცდილობს სინამდვილე მის აღმავალ, წინააღმდეგობრივ განვითარებაში გვიჩვენოს, სატირის ცეცხლით ამოწვას რეაქციული იდეოლოგიის გადმონაშთები, იყოს მესიტყვე ერის პროგრესული ძალებისა, რომლებიც უკეთესი მომავლისათვის მებრძოლთა პირველ რიგებში არიან.

ანა ზეგერსის შემოქმედებითი გზა

20-იანი წლების დასაწყისში გაზეთ „ფრანკფურტერ ცაიტუნგში" გამოქვეყნდა ჰაიდელბერგის უნივერსიტეტის სტუდენტი ქალის ნეტი რაილინგის მოთხრობა, რომლის მთავარი გმირი ჰოლანდიელი ანა ზეგერსი იყო. ეს მოთხრობა სხვა ადრეულ ლიტერატურულ ნიმუშებთან ერთად მალე დავიწყებას მიეცა, მაგრამ მომდევნო წლებში საყოველთაოდ ცნობილი გახდა მისი ცენტრალური პერსონაჟი, რომლის გვარი

და სახელი ავტორმა თავის ლიტერატურულ ფსევდონიმად აირჩია. ეს მოხდა 1928 წელს, როცა ნეტი რაილინგმა გამომცემლის რჩევით თავისი პირველი ნოველა — „მეთევზეთა აჯანყება“ — ანა ზეგერსის ხელისმოწერით გამოაქვეყნა.

1928 წელი უფრო მნიშვნელოვანი მოვლენებითაც აღინიშნა მწერლის ცხოვრებაში. იგი ხდება გერმანიის კომუნისტური პარტიის წევრი და იწყებს აქტიურ თანამშრომლობას გერმანელ პროლეტარულ-რევოლუციურ მწერალთა კავშირში. ამ მომენტიდან ანა ზეგერსი საბოლოოდ დამკვიდრდა პროგრესულ გერმანელ მწერალთა ბანაკში.

„მეთევზეთა აჯანყებამდე“ შექმნილი ლიტერატურული ნაწარმოებები გაერთიანებულია პროზაულ კრებულში — „ამერიკის საელჩოსაკენ მიმავალ გზაზე“ (1930). კრებული გარკვეულ წარმოდგენას გვაძლევს ზეგერსის ადრეულ მსოფლმხედველობრივ მრწამსზე, მხატვრული შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებაზე. მასში გაერთიანებული მოთხრობებიდან ნათელია, რომ მწერალი ქალი იმთავითვე ყოველდღიური ცხოვრების რეალისტურად ასახვას ცდილობს. მშრომელთა მდგომარეობა 10-იანი წლების იმპერიალისტური რეაქციისა და ვაიმარის რესპუბლიკის დესპოტური რეჟიმის წლებში — ასეთია ძირითადი თემა ა. ზეგერსის ამ ადრეული პროზაული კრებულისა. გამოირჩევა, კერძოდ, მოთხრობები — „ამერიკის საელჩოსაკენ მიმავალ გზაზე“, „ციგლერები“ და „გრუბეჩი“.

პირველ მათგანში უშუალო გამოხმაურება ჰპოვა მშრომელთა საპროტესტო გამოსვლებმა, რაც შედეგად მოჰყვა იმპერიალისტური „მართლმსაჯულების“ განაჩენს ცნობილი მუშა-რევოლუციონერების საკოსა და ვანცეტის საქმეზე. ზეგერსის მოთხრობაში აღწერილია სწორედ ერთ-ერთი ასეთი გამოსვლა ბერლინში (1927 წელს), რომელმაც მშრომელთა ფართო ფენები მოიცვა და აშკარა ანტიიმპერიალისტური დემონსტრაციის ხასიათი მიიღო. ოთხი მთავარი მოქმედი პერსონაჟის დიალოგებსა და დემონსტრაციის სხვა მონაწილეთა საუბრებში კარგადაა გადმოცემული ანტიბურჟუაზიული განწყობილების ზრდა მშრომელ მასებში, მათი უკმაყოფილება ვაიმარის რესპუბლიკის რეაქციონერ მმართველთა საგარეო და საშინაო პოლიტიკით; ავტორი სწორად მიუთითებს აჯანყებულთა გამოსვლების სტიქიურ ხასიათზეც. პროტესტის ნიშნად ქუჩაში გამოსულმა ზოგიერთმა მოქალაქემ არც კი იცის, ვინ იყვნენ საკო და ვანცეტი, მაგრამ მაინც ხალისით უერთდება ამერიკის საელჩოსაკენ მიმავალ დემონსტრანტებს, რადგან მათ გამოსვლაში ხალხში მომწიფებული ანტიბურჟუაზიული პროტესტის გამოხატულებას ხედავს. საერთოდ, სტიქიურობა და კლასობრივი მოუმწიფებლობა პოლიტიკურ შეხედულებებსა და პრაქტიკულ მოღვაწეობაში

მეტ-ნაკლებად მოთხრობაში გამოყვანილ ყველა მოქმედ პირს ახასიათებს. ისინი რაღაც გაურკვეველი ბოროტი სოციალური ძალის წინააღმდეგ შეუგნებლად ამხედრებულ პროტესტანტებს უფრო ჰგვანან, ვიდრე გარკვეული რევოლუციური პროგრამით მოქმედ მებრძოლებს. ეს ფაქტი კიდევ უფრო მკვეთრად შეინიშნება მოთხრობებში — „ციგლერები“ და „გრუბეჩი“, რომელთა გმირებიც — უბრალო მშრომელები. ავტორს უმუშევრობისა და სიღარიბის საცოდავ მსხვერპლად წარმოუდგენია.

მიზეზი ამისა თვით ავტორის მსოფლმხედველობრივი მოუმწიფებლობაა: ვაიმარის რესპუბლიკის წლებში, გერმანიის კომუნისტური პარტიის სისუსტისა და მუშათა მოძრაობის სტიქიურობის პირობებში — ანა ზეგერსი ჯერ კიდევ ვერ ახერხებს მებრძოლი რევოლუციური პროლეტარიატის მსოფლმხედველობრივი პოზიციებიდან სინამდვილის ასახვას. კლასობრივი ბრძოლის არსებულ ვითარებაში ბოლომდე სწორად გარკვევას და ამ ბრძოლასთან დაკავშირებული სოციალური მოვლენების მაღალმხატვრულ ასახვას. მიუხედავად ამისა, ადრეული ზეგერსის ნაწარმოებებში საკმაოდ ბევრია მშრომელთა ცხოვრების ამსახველი სურათები, აშკარად ჩანს ავტორის გატაცება სოციალური თემატიკით და ცდა აღნიშნული თემატიკის კლასობრივი ბრძოლის ასპექტში დამუშავებისა.

რევოლუციური ბრძოლის სურათები ანა ზეგერსმა უფრო ძლიერად დახატა 1926 წელს გამოქვეყნებულ მოთხრობაში — „მეთევზეთა აჯანყება“. ავტორი აქ უკვე არ კმაყოფილდება ექსპლოატირებული მუშების შავ-ბნელი ცხოვრების მუქ ფერებში ასახვით, მათ სულიერ განცდათა და ოჯახურ უბედურებათა ეპიზოდური გადმოცემით. მოქმედების ცენტრშია საკუთარი უფლებებისათვის აჯანყებული მთელი არმია მუშა-მეთევზეებისა, რომელთაც, განსხვავებით ზეგერსის ადრეულ მოთხრობათა გმირებისაგან, სწამთ სამართლიანი საქმის გამარჯვება. სანაოსნო და თევზსაჭერი სარეწების მფლობელ ბრედელის წინააღმდეგ გამოსულ წმ. ბარბარას მოსახლეობას იმედი აქვს, რომ „მომავალ წელს, ან რამდენიმე წლის შემდეგ, მათ მიბაძავენ სხვა ოლქების მეთევზეები“. რომ ამბოხების სული ადვილად არ ჩაკვდება ექსპლოატაციით განაწამებ ხალხში. მიუხედავად აჯანყებულთა დამარცხებისა, ოპტიმისტური სულისკვეთება მათ მოქმედებაში ბოლომდე იგრძნობა, ეს პირველ რიგში მათ მეთაურზე ჰულზე ითქმის. მისი სახით მოთხრობაში გამოყვანილია არა მარტო ბრძოლებში ნაცადი რევოლუციონერი, არამედ კლასობრივი ბრძოლის თეორიით შეიარაღებული მოწინავე ხელმძღვანელიც, რომელიც მასებში პოლიტიკური ცოდნის შეტანას ცდილობს. ჰულს მხარში უდგას და ექსპლოატატორთა წინააღმ-

დეგ უშიშრად იბრძვის ახალგაზრდა ანდრეასი, რომელიც სიღარიბეში აღზარდა ბიძა კედენეკმა. ამგვარი გმირები აქამდე უცხო იყო არა მარ-ტო ა. ზეგერსისათვის, არამედ მთელი პროგრესული გერმანული პრო-ზისათვის, რომელიც ბურჟუაზიულ-პაციფისტურ ბელეტრისტიკასთან ბრძოლაში იკაფავდა გზას. ზეგერსმა, პირველმა გერმანულ ლიტერა-ტურაში, გამოიყვანა რევოლუციური თეორიით შეიარაღებული მებრ-ძოლი გმირები და დახატა უკეთესი მომავლისათვის ბრძოლის დამაჯე-რებელი სურათები. მიუხედავად ამისა, „მეთევზეთა აჯანყება" ჯერ კიდევ არ ნიშნავს რეალისტური მეთოდის საბოლოო გამარჯვებას ზე-გერსის შემოქმედებაში. მოთხრობაში სუსტადაა ნაჩვენები კონკრე-ტულ-ისტორიული სიტუაცია, რომელშიც მიმდინარეობდა მეთევზეთა აჯანყება. აჯანყებულ მუშათა მოთხოვნები უმთავრესად ეკონომიკური ხასიათისაა და ამდენად მათი ბრძოლაც — კლასობრივ გამიზნულობას მოკლებული. მეთევზეთა ბრძოლას ხშირად კვლავ სტიქიურობის ბეჭე-დი აზის: ისინი მოქმედებას იწყებენ რაიმე „ადგილობრივი" მნიშვნე-ლობის მიზეზის (ამხანაგის მოკვლა, მოთხოვნის უარყოფა და სხვ.) გა-მო და არა წინასწარ მოფიქრებული გეგმის მიხედვით. აჯანყებულთა მეთაური ჰული, ავტორის ჩანაფიქრით, პროფესიული რევოლუციო-ნერია, მაგრამ ნაწარმოებში ისიც კი არაა აღნიშნული, თუ სად და რომელ მებრძოლ ორგანიზაციებთან თანამშრომლობის დროს გამოი-წრთო ის იდეურად. დასასრულ, მოთხრობაში კონკრეტულად არაა ნა-ჩვენები, თუ სად წარმოებს მოქმედება. ეს გარემოება აშკარად ვნებს ნაწარმოებს, რომელსაც გარკვეული სოციალური გამიზნულობა აქვს.

მშრომელი მასების რევოლუციური ბრძოლით დაინტერესებული მწერალი ამავე პერიოდში განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს საბჭოთა კავშირისადმი, სწავლობს მის მიღწევებს სოციალიზმის მშენებლო-ბის გზაზე. ეს ინტერესი უშუალოდ გამოვლინდა 1929 წელს დაწე-რილ მოთხრობაში — „გლეხები გრუშოვოდან". იმპერიალისტების უკრაინელთა ბრძოლა უცხოელი მჩაგვრელების წინააღმდეგ, რაც ამ ნაწარმოების მთავარი თემაა, ავტორის მიერ ნაჩვენებია ოქტომბ-რის სოციალისტური რევოლუციის საერთაშორისო მნიშვნელობის ასპექტში. საბჭოთა ხალხის წარმატებანი აღაფრთოვანებს გრუშოვო-ელ გლეხებს საკუთარი პოლიტიკური და ეკონომიური უფლებები-სათვის ბრძოლაში. ისინი ასე მსჯელობენ: „სამყარო იცვლება. რუსეთში არის ლენინი. ბატონებს ართმევენ მიწებს, ტყეები და მი-ნდვრები გლეხებს ეძლევათ"... გრუშოვოელები აღწევენ ერთგვარ წარმატებას: ისინი კვლავ იბრუნებენ ტყის კაფვის დაკარგულ უფ-ლებას, მაგრამ ამით როდი კმაყოფილდებიან. ვოიჩუკი, მოწინავე

ბლეხი, საბჭოთა რუსეთში მიდის, რათა მეტი შეგნებით იბრძოლოს სასურველი მომავლისათვის.

მალე საბჭოთა კავშირში მოთხრობის ავტორიც ჩამოვიდა. ეს იყო 1930 წლის ნოემბერში, როცა ა. ზეგერსმა ი. ბეხერთან, ე. ე. კიშთან, ჰ. მარხვიცასა და ლ. რენთან ერთად მონაწილეობა მიიღო ხარკოვში გამართულ რევოლუციონერ მწერალთა საერთაშორისო კონფერენციის მუშაობაში. კონფერენციამ, როგორც ცნობილია, ყურადღება გაამახვილა იმპერიალისტური რეაქციის, კერძოდ, ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის საკითხებზე. ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლა საბრძოლო ამოცანად მიიჩნია ანა ზეგერსმაც, რომელიც ახლა, ხალხის მოწინავე წარმომადგენლებთან ერთად, გერმანიის კომუნისტური პარტიის მხარდამხარ იბრძვის ეროვნული უბედურების თავიდან ასაცილებლად. რომანში „თანამგზავრები“, რომელიც 1932 წელს გამოვიდა, სწორედ იმპერიალისტური რეაქციის, ფაშიზმის წინააღმდეგ მშრომელთა ბრძოლის თემაა დამუშავებული.

„თანამგზავრების“ ისტორიულ ქარგას წარმოადგენს მშრომელთა მასობრივი რევოლუციური გამოსვლები მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებში 1919 — 1929 წლებში. ერთი შეხედვით, რომანში რამდენიმე სიუჟეტური ხაზია და არ იგრძნობა ორგანული კავშირი ნაწარმოების ცალკეულ ნაწილებს შორის. ავტორი მოგვითხრობს საბჭოთა რესპუბლიკის განადგურებაზე უნგრეთში 90-იანი წლების დასაწყისისათვის, 1923 წლის სექტემბრის აჯანყებაზე ბულგარეთში, რევოლუციური მოძრაობის განვითარებაზე ჩინეთში, ფაშისტურ გადატრიალებაზე იტალიაში 1922 წელს, პილსუდსკის რეაქციული რეჟიმის დამყარებაზე პოლონეთში 1926 წელს... რომანში ჭარბადაა ისტორიული ფაქტები და მოვლენები კლასობრივი ბრძოლის ისტორიიდან პოლონეთში, ბულგარეთში, უნგრეთში, იტალიასა და ჩინეთში; მოქმედებენ ამ ქვეყნების ხალხთა სხვადასხვა ფენების წარმომადგენლები. მიუხედავად ამისა, რომანის კომპოზიციური მთლიანობა მიღწეულია წამყვანი მოტივებისადმი ცალკეულ ეპიზოდთა დაქვემდებარების, იდეური ღერძის გარშემო მოქმედებათა განლაგების გზით. ნაწარმოების მიხედვით ასეთი იდეური ღერძია ოქტომბრის რევოლუციით გამოწვეულ მშრომელთა ბრძოლა კაპიტალისტური ჩაგვრის წინააღმდეგ ევროპასა და აზიაში, რწმენა სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვების გარდუვალობისა; პროლეტარული ინტერნაციონალიზმი და სოციალისტური ჰუმანიზმი რომანის წამყვანი მოტივებია.

„თანამგზავრებში“ არაა მთავარი მოქმედი პირი, ცენტრალური პერსონაჟი ჩვეულებრივი გაგებით. ასეთად რომანში ხალხი, რევოლუციური პროლეტარიატი უნდა მივიჩნიოთ. მართალია, ნაწარმოებ-

'ში ეხვდებით მებრძოლი ხალხის ცალკეულ მოწინავე წარმომადგენლებს სხვადასხვა ქვეყნებიდან, რევოლუციონერებს. რომლებიც სხვებისაგან კლასობრივი შეგნებულობით გამოირჩევიან, მაგრამ ისინი, ცალ-ცალკე აღებული, არც-ერთი არაა მწერლის მიერ მთავარ გმირად გააზრებული. პოლონელი მუშა იანეკი და ბულგარელი გლეხი სტოიანოვი ისეთივე მნიშვნელობის მხატვრული პერსონაჟებია, როგორც უნგრელი ბემი და ჩინელი ლიაო ჰან-ჩი, მიუხედავად იმისა, რომ მათზე მეტ-ნაკლებადაა ლაპარაკი რომანში; ყოველი მათგანი წამყვანია იმ ეპიზოდებში, რომლებიც მათი მშობლიური ქვეყნების შესახებ მოგვითხრობენ. ისინი არიან ერთმანეთის „თანამგზავრები" საერთო საქმეში — რევოლუციური მასების ბრძოლაში სასურველი მომავლისათვის.

რომანის დადებითი პერსონაჟებიდან ყურადღებას იქცევს პოლონელი მუშა იანეკი. უსამართლობის წინააღმდეგ ამხედრებული ახალგაზრდა მებრძოლიდან იგი მალე კლასობრივი ბრძოლის თეორიით შეიარაღებული რევოლუციონერი ხდება. იანეკი ღრმადაა დარწმუნებული მშრომელთა სამართლიანი საქმის გამარჯვებაში. ასეთივე რწმენას უნერგავს იგი თანამემამულეებს, რომლებსაც გული გაუტეხა რევოლუციური ბრძოლის დროებითმა მარცხმა. საპყრობილეშიაც კი იანეკი არ წყვეტს პოლიტიკურ აგიტაციას რევოლუციის სასარგებლოდ. მან სწორედ ბნელ საკანში აუხილა თვალი კლასობრივად მოუმზადებელ ახალგაზრდა მუშას ლაბიაკს, სწორედ ისევე, როგორც თავის დროზე არალეგალურ ბრძოლებში გამოწრთობილმა სოლონიენკომ თვით მას.

იანეკისებური წრთობის რევოლუციონერია ბულგარელი დუდოვი. უბრალო ხის მჭრელიდან პროფესიულ რევოლუციონერამდე გზა დუდოვმა განვლო ბულგარელი ხალხის გააფთრებულ ბრძოლებში ადგილობრივი და უცხოელი იმპერიალისტების წინააღმდეგ. ერთგულებამ მშობლიური ხალხისადმი, ურთიერთობამ ბრძოლებში ნაცად თანამემამულეებთან იგი სამშობლოსათვის თავდადებულთა პირველ რიგებში დააყენა. დუდოვის იდეურ წრთობაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა იქონია საბჭოთა ქვეყანამ, სადაც იგი სამკურნალოდ იყო წლების განმავლობაში. იმპერიალიზმის აგენტები ბოლოს, მართალია, ახერხებენ მის შეპყრობას და სიკვდილით დასჯას, მაგრამ მისი სახელი, ლეგენდად ქცეული ბულგარელ ხალხში, სამარადისოდ დარჩა უკეთესი მომავლისათვის ბრძოლის სიმბოლოდ.

რომანის ცალკეულ ეპიზოდებში ვეცნობით ჩინეთის რევოლუციის ამბებსაც. სიუჟეტური ხაზი, რომელიც სტუდენტ ლიაო ჰან-ჩისა და მისი ძმის ლიაო იენ-კაის ცხოვრებასთანაა დაკავშირებული, მკითხვე-

ლის მეხსიერებაში აცოცხლებს 1924-27 წლების ისტორიულ ვითარებას ჩინეთში, როცა ადგილობრივმა რეაქციულმა ძალებმა უცხოელ იმპერიალისტთა დახმარებით შეძლეს რევოლუციური აღმავლობის დროებითი შეჩერება და გომინდანელთა დესპოტური რეჟიმის დამკარება. რეაქციის სუსხი ვერ აშინებს ლიაო ჰან-ჩისა და ლიაო იენ-კაის. რევოლუციური ბრძოლის მოწინავე თეორიით შეიარაღებულნი განაგრძობენ ისინი ბრძოლას რევოლუციის გამარჯვებისათვის და ეწირებიან კიდეც ამ საქმეს.

რომანის გმირები ხშირად ლაპარაკობენ საბჭოთა კავშირის შესახებ. ეს შემთხვევითი როდია. გამარჯვებული სოციალიზმის ქვეყანა, რუსეთის პროლეტარიატის საბრძოლო გამოცდილება მხნეობას უნერგავს და ძალას მატებს მათ თავისუფლებისათვის ბრძოლაში. ეს, კერძოდ, კარგად ჩანს ლიაო იენ-კაის საუბარში ჩინელ გლეხებთან საბჭოთა ქვეყნიდან დაბრუნების შემდეგ. ეს საუბარი ჩაგრულ გლეხებს, ავტორის სიტყვებით, აძლევდა „საკვებს ათეული წლების მანძილზე ფიქრისათვის“.

საყურადღებოა რომანში ის ადგილებიც, რომლებშიც სხვადასხვა ეროვნების რევოლუციონერთა შეხვედრები და ურთიერთობაა გადმოცემული. სწორედ აქ ჩანს ყველაზე მკვეთრად ის ფაქტი, რომ რევოლუციის საქმეში „თანამგზავრებს“ ერთმანეთთან პროლეტარული ინტერნაციონალიზმისა და რევოლუციური სოლიდარობის ნათელი იდეები აკავშირებს.

საბჭოთა მშრომელები გულთბილად ხვდებიან მათთან ჩამოსულ ბულგარელ დუდოვს, იტალიელ ბორდონის, ჩინელ ლიაო იენ-კაის... ჩვენს ქვეყანაში პოულობენ ისინი მეორე სამშობლოს დევნისა და განსაცდელის ჟამს, აქ ღებულობენ სულიერ საზრდოს მომავალი ბრძოლებისათვის. პროლეტარული სოლიდარობის აშკარა ნიმუშია აგრეთვე იტალიელ რევოლუციონერთა გამოსვლა სამშობლოდან გადახიზნულ უნგრელ კომუნისტთა დასაცავად, გერმანელი კომუნისტის მიერ ჩინელი ფო-ლის გულთბილი მიღება, მატერიალური დახმარება და სულიერი თანაგრძნობა, რასაც პოლონელი ქალი დემბროვსკაია იჩენს უცნობი ეროვნების პოლიტიკური პატიმრებისადმი, უნგრელი მუშის პალის მეგობრობა იტალიელ ბორდონისთან და სხვ.

ეპიზოდები რევოლუციური ბრძოლის ისტორიიდან სხვადასხვა ქვეყნებში რომანის ფურცლებზე არაა ერთნაირი მოცულობით წარმოდგენილი. უფრო სრულადაა სცენები პოლონეთის, შემდეგ ბულგარეთისა და უნგრეთის მშრომელთა ცხოვრებიდან. სქემატურია სურათები იტალიის. ჩინეთის პროლეტარიატისა და გლეხობის ბრძოლის შესახებ. რომანის ავტორი ცდილობს გვიჩვენოს ის ძალებიც,

რომლებიც ხელს უშლიდნენ ცალკეულ ქვეყნებში რევოლუციური მოძრაობის განვითარებას, დაგვიხატოს ცხოვრება საზოგადოების სხვადასხვა ფენებისა რევოლუციური ქარტეხილების წლებში. ამ მიზნით რევოლუციონერ კომუნისტთა გვერდით მას რომანში გამოყვანილი ჰყავს ყოფილი ოფიცერი ფალუდი, რომელიც უნგრეთში საბჭოთა რესპუბლიკის დამხობის შემდეგ კარგავს რწმენას რევოლუციური ძალებისადმი, წვრილბურჟუაზიული ინტელიგენტი შტაინერი, რომელიც უნგრეთიდან გერმანიაში გარბის „მშვიდი ადგილის" საძებნელად, ჩინელი ცენი, რომელიც სამშობლოში დაბრუნებისთანავე გადადის გომინდანელთა ბანაკში... მიუხედავად ამისა, ისტორიული ვითარების ჩვენება ბულგარეთსა, უნგრეთში, იტალიასა და ჩინეთში 20-იანი წლების მანძილზე არ შეიძლება სრულყოფილად ჩაითვალოს. შესაძლებელია, ერთი რომანის ფარგლებში არც შეიძლებოდა ამის მიღწევა.

„თანამგზავრებში" აშკარად იგრძნობა ა. ზეგერსის მისწრაფება ასახოს სინამდვილე მის რევოლუციურ განვითარებაში, მომავლის თვალსაზრისით აღიქვას და შეაფასოს ისტორიული მოვლენები. ცალკეული ეპიზოდები რევოლუციური მოძრაობის ისტორიიდან მწერლის მიერ დახატულია როგორც ორგანული ნაწილი იმ გრანდიოზული ბრძოლისა, რასაც კაპიტალისტური ქვეყნების მშრომელი მასები ეწევიან კაპიტალისტური ჩაგვრის წინააღმდეგ. რომანის ავტორს ღრმად სწამს კაპიტალიზმის სტაბილიზაციის დროებითი ხასიათი, მებრძოლი ხალხების გამარჯვების გარდუვალობა.

რომანზე მუშაობის პერიოდში ა. ზეგერსი პროგრესულ გერმანელ მწერალთა ორგანოში — გაზეთში „ლინკსკურვე", აგრეთვე სხვა პერიოდულ ორგანოებში, აქვეყნებს თეორიულ წერილებს ლიტერატურის საკითხებზე. მწერალი მათში ავითარებს სწორ თვალსაზრისს ლიტერატურის საზოგადოებრივი დანიშნულებისა და ფუნქციების შესახებ. იგი მოითხოვს მხატვრული სიტყვის ოსტატებმა „სწერონ არა აღწერისათვის, არამედ აღწერის საშუალებით სინამდვილის გარდაქმნისათვის", სწერონ ისე, რომ ხელი შეუწყონ მშრომელი მასების ძლევამოსილ სვლას დიადი მომავლისაკენ. „თანამგზავრები" ნიმუშია ამ მოთხოვნის შემოქმედებით პრაქტიკაში გატარებისა.

•

გერმანიაში ფაშისტური დიქტატურის დამყარების შემდეგ ანა ზეგერსი — მწერალი-კომუნისტი იძულებულია დატოვოს სამშობლო და სხვა ქვეყნებში ეძიოს პოლიტიკური თავშესაფარი. 1933 წლიდან იგი ჯერ საფრანგეთში, ხოლო შემდეგ მექსიკაში ცხოვრობს. ემიგ-

რანტული ცხოვრების მძიმე პირობებმა ვერ გასტეხეს მებრძოლი ქალის ნებისყოფა, ვერ ჩაკლეს მასში პატრიოტული სული. გერმანელი ხალხის სახელოვან შვილებთან ერთად იგი სამშობლოს გარეთ აგრძელებს ბრძოლას ეროვნული ინტერესებისათვის, მხატვრული სიტყვითა და პუბლიცისტურ-საზოგადოებრივი მოღვაწეობით აქტიურ მონაწილეობას იღებს ბრძოლაში ფაშისტური გერმანიის წინააღმდეგ.

ემიგრაციის პირველი წლები ა. ზეგერსმა პარიზში გაატარა. აქ იგი უკავშირდება სამშობლოდან დევნილ გერმანელ კომუნისტებსა და პროგრესულ მწერლებს, მათთან ერთად აჩაღებს მუშაობას ანტიფაშისტური ძალების შემოკრებისა და ორგანიზაციული განმტკიცებისათვის.

ამავე დროს ა. ზეგერსი თანამშრომლობს ემიგრანტულ-ანტიფაშისტურ „კავშირში გერმანელ მწერალთა დასაცავად“ და პროგრესულ გერმანულ ჟურნალში — „ნოიე დოიჩე ბლეტერ“, რომელიც პრაღაში გამოდის. მთელი თავისი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის არსს ა. ზეგერსი ახლა ანტიფაშისტურ ბრძოლაში ხედავს. ანტიფაშისტური ბრძოლის თემა წამყვან ადგილს იკავებს 30-იანი წლების შემოქმედებაშიც. ემიგრაციის პირველ წელსვე იგი აქვეყნებს რომანს „შეფასებული თავი“, რომელშიც ფაშისტური გადატრიალების წინა პერიოდის გერმანიაა ასახული.

„შეფასებული თავი“ გვიჩვენებს კლასობრივ სიტუაციას გერმანიის სოფელში 30-იანი წლების დასაწყისისათვის. სოციალურ კონფლიქტს რომანში განაპირობებს ნაცისტების ბრძოლა პროგრესულ საზოგადოებრივ ძალებთან სოფლის მოსახლეობაში გავლენის მოპოვებისათვის. კონფლიქტი გაშლილია უბრალო ამბის ფონზე: სოფელში შეჭრილი ნაცისტები განაგრძობენ / ახალგაზრდა რევოლუციონერის იოჰან შულცის ძებნას, რომელიც ქალაქიდან გამოქცევის შემდეგ გლეხებში იმალება. მისი თავი ხუთას ფრანკადაა შეფასებული. შულცის „საქმისადმი“ დამოკიდებულებაში მკვეთრად ჩანს სოციალური დიფერენციაცია სოფლის მოსახლეობაში, კლასობრივი ჰიდილი ფაშიზმის გაბატონების წინ. გლეხთა ერთი ნაწილი იცავს იოჰან შულცს, მფარველობს და თანაუგრძნობს მას. ასეთებია, პირველ რიგში, ღარიბი გლეხები ბასტიანი, რომლის ოჯახისთვისაც შეუფარებია თავი შულცს და ალგაიერი, რომელიც, მიუხედავად მძიმე ეკონომიური პირობებისა, უარყოფს ნაცისტების „მოწყალებას“ და ახალგაზრდა რევოლუციონერის ინტერესებს იცავს. ისინი წინააღმდეგნი არიან ფაშისტური პოლიტიკისა, ნაცისტების პარტიას არ აძლევენ ხმას არჩევნების დროს, მაგრამ ჯერ კიდევ შორს არიან შეგნებული

კლასობრივი პროტესტისაგან. ავტორი სწორად მიუთითებს იმ ფაქტზე, რომ გერმანიის სოფელში ამ დროს არ წარმოებდა თანმიმდევრული პარტიული მუშაობა, რომ ერთობ სუსტი იყო კავშირი მხარეების, ქალაქებისა და სოფლების ორგანიზაციებს შორის. საქმეს ვერ შველიან ისეთი ცალკეული აქტივისტები, როგორიცაა რომანში გამოყვანილი კომუნისტი რენდელი და მისი მეუღლე, აგრეთვე მუშა იბსტი; მათი რევოლუციური საქმიანობა ეპიზოდური ხასიათისა იყო და ვერ სარგებლობდა სოფლის მოსახლეობის ფართო მხარდაჭერით. ამავე დროს, ნაცისტური ბანდები ადვილად ახერხებდნენ მათ წინააღმდეგ რეპრესიების გატარებას. იბსტი, მაგალითად, იღუპება სოფლად სააგიტაციო მოგზაურობის დროს, ხოლო რენდელებს არალეგალურ მუშაობაზე გადასვლა მოუხდათ.

მწერალი არ ღალატობს ისტორიულ სინამდვილეს, როცა აღნიშნავს, რომ ნაციზმის მესვეურებმა მოახერხეს სოფლის მოსახლეობის დიდი ნაწილის კლასობრივი მოწამლა; მათ თავიანთ მხარეზე გადაიყვანეს როგორც შეძლებული გლეხები, ასევე საკმაო ნაწილი საშუალო შეძლებისა და ღარიბი მიწის მუშებისა, რომლებიც ადვილად წამოეგნენ ნაცისტთა დემაგოგიის ანკესზე. ფაშისტური პროპაგანდის გავლენით იცვალეს მორალური სახე გლეხებმა კუნკელმა და ცილიხმა. ცხოვრების პირობების გაუმჯობესების მიზნით მათ ადრევე უღალატეს თანასოფლელებს, ადვილად გაცვალეს გლეხის ფარაჯა სვასტიკიან მუნდირზე და ნაცისტებთან აქტიური თანამშრომლობა დაიწყეს. სწორედ კუნკელმა კესლინთან ერთად გასცა იოჰან შულცი, ჩაუგდო იგი ხელთ ფაშისტ ჯალათებს, ხოლო ცილიხი აქტიურ მონაწილეობას იღებს კომუნისტების დევნაში.

გერმანული სოფელი რომანში მუქ ფერებშია დახატული. მასში ნაკლებადაა შემტევი, ოპტიმისტური სულისკვეთების გმირები, მომავლის პერსპექტიული სურათები. ნაწარმოებებში უმთავრესად დახატულია მწარე სინამდვილე, რომელშიც იკაფავდა გზას ხელისუფლებისაკენ ჰიტლერული ფაშიზმი.

„შეფასებული თავის“ შემდეგ მწერალი აქვეყნებს პროზაულ ხაწარმოებებს, რომლებშიაც მუშათა კლასის რევოლუციური ბრძოლაა ასახული. ესენია რომანი „თებერვლის გზა“ (1935) და „გადარჩენა“ (1937).

„თებერვლის გზა“ ეხება ავსტრიელ მუშათა საყოველთაო გაფიცვას დოლფუსის პროფაშისტური მთავრობის წინააღმდეგ 1934 წლის თებერვალში. ავტორი ვრცლად მოგვითხრობს პოლიტიკურ დაჯგუფებათა შესახებ მაშინდელ ავსტრიაში და ახასიათებს მათ ცალკეულ წარმომადგენლებს საყოველთაო გაფიცვისადმი დამოკიდებულე-

ბის ასპექტში. რომანში სწორადაა მითითებული, რომ ავსტრიელ მუშათა ბრძოლა რეაქციული „ჰაიმვერის“ წინააღმდეგ იყო ორგანული ნაწილი რიგი ქვეყნების პროლეტარიატის ბრძოლისა ფაშისტური დიქტატურის წინააღმდეგ. ნაწარმოების იდეური შინაარსის მიხედვით, ავსტრიელთა ეს ბრძოლა 1934 წლის თებერვალში, მიუხედავად მისი დამარცხებისა, კარგი სკოლა იყო ანტიფაშისტურ-დემოკრატიული ძალებისათვის; ავსტრიელმა ხალხმა ნათლად დაინახა — ვინაა მისი ნამდვილი მეგობარი, ვის შესტკივა გული მისი ბედისათვის — კომუნისტებს თუ მემარჯვენე სოციალ-დემოკრატებს. მართალია, რომანში სრულად არაა გამოკვეთილი კომუნისტების სახეები (მაგ., აიგნერი), მაგრამ ავტორისეული თვალსაზრისი პროლეტარიატის მებრძოლი ავანგარდის ორგანიზატორული ნიჭისა და წარმმართველი ძალის შესახებ წითელ ზოლად გასდევს მთელ ნაწარმოებს.

„თებერვლის გზა“ კარგად გვიჩვენებს აგრეთვე არსებით გარდატეხას ავსტრიის სოციალ-დემოკრატიული პარტიის რიგითი წევრების კლასობრივ შეგნებულობაში საყოველთაო გაფიცვის ზეგავლენით. დამახასიათებელია ამ მხრივ ახალგაზრდა მუშის ვილაშეკის სახე. იგი წლების მანძილზე მერყეობდა და არ იცოდა ვის გაჰყოლოდა — კომუნისტებს თუ მემარჯვენე სოციალ-დემოკრატებს. პოლიტიკური მოვლენების განვითარებამ თებერვლის დღეებში იგი საბოლოოდ დაარწმუნა კომუნისტური იდეების რეალურობასა და ყოვლისშემძლეობაში. რომანის ფინალში მსოფლმხედველობრივად დასრულებული ვილაშეკი გულგრილად ისმენს რეაქციული სასამართლოს განაჩენს მისთვის თორმეტი წლით პატიმრობის მისჯის შესახებ და გამოთქვამს რწმენას, რომ ამგვარი რეპრესიები ვერ ჩაახშობენ ხალხის მებრძოლ სულს, რომ მომავალი რევოლუციური მასებისაა.

როგორც ვხედავთ, რომანი „თებერვლის გზა“ ღრმად ოპტიმისტურია. თავისი მებრძოლი სულისკვეთებით მან გარკვეული წვლილი შეიტანა მშრომელი მასების დარაზმვის საქმეში ფაშისტური რეაქციის წინააღმდეგ.

რომანი „გადარჩენა“ მოგვითხრობს გერმანიის პროლეტარიატის ცხოვრებისა და კლასობრივი ბრძოლის შესახებ ვაიმარის რესპუბლიკის უკანასკნელ წლებში. მწერალს არსებითად ერთი საკითხი აინტერესებს: რა ვითარებაში გახდა შესაძლებელი ფაშიზმის გაბატონება, რა მდგომარეობა იყო გერმანიის მუშათა კლასში ამ საბედისწერო მომენტის წინ.

რომანში მაღაროს მუშათა ცხოვრებას ვეცნობით. კომპოზიციურად ნაწარმოების ცალკეულ ეპიზოდებს ერთმანეთთან აკავშირებს ერთ-ერთი მაღაროს ჩანგრევისა და შვიდი მუშის გადარჩენის ამბავი,

რაც რომანის შესავალ ნაწილშია გადმოცემული. ავტორი ცდილობს გაჰყვეს ტიპურ გარემოში ტიპური ხასიათების გამოკვეთის რეალისტურ გზას, ერიდოს ისტორიული ფაქტებისა და საწარმოო სურათების თვითმიზნურ, „შიშველი ფონისათვის" აღწერას. მწერალი მიისწრაფის რომანის იდეური შინაარსი გაშალოს და გახსნას მოქმედ პირთა სულიერი განვითარების პროცესში, ნაწარმოების სოციალურ ტენდენციას ხორცი შეასხას ხასიათების ფსიქოლოგიური ანალიზის გზით. ზეგერსის მხატვრული მეთოდის ეს ძირითადი თავისებურება, რაც ადრეულ ნაწარმოებებშიც იგრძნობოდა, აქ მთელი სისრულით გამოვლინდა.

„გადარჩენა" ასახავს სოციალურ ვითარებას 30-იანი წლების დასაწყისის გერმანიაში. გერმანიის კომუნისტური პარტიის სისუსტე და მუშათა კლასის გათიშულობა, მემარჯვენე სოციალ-დემოკრატიის გამცემლური საქციელი და ფაშისტური საფრთხის გაძლიერება — ასეთია სოციალური ფონი, რომელზედაც ავტორი აყალიბებს გმირთა ხასიათებს. მწერალი — რეალისტი კარგად ერკვევა რთულ სოციალურ საკითხებში, სწორად ითვალისწინებს მას პერსონაჟთა დახასიათების დროს. ხასიათის გამოკვეთის პროცესში ავტორი არ ერიდება გმირის სულიერი სამყაროს შინაგან წინააღმდეგობათა ჩვენებას, ფსიქოლოგიური განცდების მრავალფეროვნებისა და ცვალებადობის ხაზგასმას, რაც ყოველ მოქმედ პერსონაჟს მეტ ინდივიდუალობასა და დამაჯერებლობას ანიჭებს. ასეა დახატული რომანში როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი პერსონაჟები.

გერმანიის მუშათა კლასის შეგნებულ ნაწილს რომანში განასახიერებენ მუშები — ბენჩი, იანაუში, ლორენცი და სხვები. ძველი მალაროელები ბენჩი და იანაუში თავიდანვე ძალმომრეობისა და ექსპლუატაციის წინააღმდეგი არიან: კლასობრივი მოუმწიფებლობის გამო დაჟინებით იცავენ ოპორტუნისტულ პრინციპს — „არსად და ყველასთან". ხანგრძლივი ძიების შემდეგ, კომუნისტ მუშათა დახმარებით ჯერ იანაუში, ხოლო შემდეგ ბენჩი ახერხებენ შექმნილ სოციალურ ვითარებაში გარკვევასა და მოწინავე პოზიციების დაკავებას რევოლუციური პროლეტარიატის რიგებში. მოწინავე მუშათა მხარეზე მტკიცედ დგება ახალგაზრდა ლორენციც. ბენჩი, იანაუში და ლორენცი, სხვა ანტიფაშისტებთან ერთად რომანის მიხედვით ის ძალაა, რომელთანაც უშუალოდაა დაკავშირებული წინააღმდეგობის ფრონტის ბედი გერმანიაში, გერმანელი ხალხის მომავალი. ავტორი სწორად მიუთითებს იმ ფაქტზე, რომ მუშათა გარკვეული ნაწილის მერყეობამ, იდეურმა და ორგანიზაციულმა სისუსტემ გააადვილა ფაშიზ-

მის სვლა ხელისუფლებისაკენ, რომ ზოგიერთი მუშის „ნეიტრალიტეტით“ გადამწყვეტ მომენტში ნაცისტებმა ისარგებლეს.

მუშათა რიგებში კლასობრივი შეგნებულობის შეტანისათვის სუსტად იბრძოდა გერმანიის კომუნისტური პარტია. რომანიდან კარგად ჩანს, რომ პარტიის ზოგიერთ წარმომადგენელს ძირეულ ორგანიზაციებში თვით არ ჰქონდა სათანადო წრთობა, აკლდა პარტიული მუშაობის გამოცდილება. კომუნისტი ალბერტი, მაგალითად, რომელიც ბოლომდე ერთგულია რევოლუციის საქმისადმი, მოკლებულია უნარს მოთმინებით იმუშაოს რიგით მუშებთან. მართალია, ეს მან მოახდინა გავლენა იანაუშზე და ლორენცზე, მაგრამ ხშირად მუშები მას გაურბიან კიდეც, რადგან იგი კარგად არაა დაუფლებული მასებში პარტიული მუშაობის ფორმებს.

რომანში მხილებულია მემარჯვენე სოციალ-დემოკრატიის გამცემლური საქციელი, ღალატი მუშათა კლასის საქმისადმი. ნაწარმოებში გამოყვანილი მოწინავე მუშები აკრიტიკებენ მემარჯვენე ლიდერთა ოპორტუნისტულ თეორიებსა და გამთიშველურ საქმიანობას. მუშათა ერთ-ერთ საუბარში, კერძოდ, აღნიშნულია, რომ მემარჯვენე ხელმძღვანელმა მაუტნერმა უარყო კომუნისტთა წინადადება ფაშისტური საფრთხის წინააღმდეგ ერთობლივი ქმედების შესახებ. ერთიანი ანტიფაშისტური ფრონტის შექმნას აფერხებდა აგრეთვე მუშათა ის ნაწილი, რომელიც ადვილად მოექცა რეფორმისტული პროპაგანდის გავლენის ქვეშ. ისინი (რომანის მიხედვით მალცანი, კროიცერი და სხვ.) დროებით წარუმატებლობის მომენტში კარგავდნენ სულიერ წონასწორობას და, როგორც მალცანი, „უფასო ლუდისა და ცხელი საჭმლის“ გამო საერთო საქმისათვის ბრძოლას ნაცისტებთან თანამშრომლობას არჩევდნენ.

როგორც ვხედავთ, „გადარჩენის“ ავტორი სწორად აღწერს იმ ვითარებას, რომელშიც შესაძლებელი გახდა ფაშისტური დიქტატურის დამყარება გერმანიაში. ამავე დროს რომანი ადასტურებს ავტორის რწმენას გერმანიის მუშათა კლასისადმი, ქვეყნის ანტიფაშისტური ძალებისადმი. მწერალს სჯერა, რომ ეს ძალები საბოლოოდ იხსნიან გერმანიას ნაციონალური უბედურებისაგან.

* *

ჯერ კიდევ 1933 წლის სექტემბერში ანტიფაშისტური ლიტერატურული ჟურნალი „ნოიე დოიჩე ბლეტერის“ პირველი ნომრის სარედაქციო წერილში ანა ზეგერსი სხვა პროგრესულ გერმანელ მწერლებთან ერთად წერდა: „მხატვრული სიტყვის ყველა ნამდვილი ოსტატი დღეს აუცილებლად ანტიფაშისტია: ნეიტრალიტეტი არ არსებობს...“

ამ სიტყვების ნათელი დადასტურებაა ანა ზეგერსის არა მარტო 30-იანი წლების მხატვრული შემოქმედება, არამედ პუბლიცისტური და საზოგადოებრივი მოღვაწეობაც. აღსანიშნავია, კერძოდ, მწერლის აქტიური მონაწილეობა კულტურის დასაცავად მწერალთა I და II საერთაშორისო კონგრესების (1935 და 1937 წწ.) მუშაობაში. თავის სიტყვებში ამ კონგრესებზე ზეგერსი გერმანელ ხალხს უჩვენებს „მესამე იმპერიის" მესვეურთა ნამდვილ სახეს, მიუთითებს მათი პოლიტიკის ანტიხალხურ ხასიათზე და მოუწოდებს თანამემამულეებს, ნუ მოექცევიან დემაგოგიური ნაცისტური „თეორიების" გავლენის ქვეშ. მწერალი მოითხოვს ანტიფაშისტური ბრძოლის გაძლიერებასა და გაფართოებას, ანტიჰიტლერულ პროპაგანდაში მხატვრული სიტყვის ოსტატთა საქმიან მონაწილეობას. ზეგერსს ღრმად სწამს სამართლიანი საქმის გამარჯვება. ემიგრაციის მწუხრი და ცხოვრების რთული პირობები ვერ სტეხენ მის ნებისყოფას. მისი სიტყვებით, მებრძოლ ანტიფაშისტებს, ისევე როგორც ყველა ჩაგრულს, თავის კეთილშობილურ საქმიანობაში იმედს უნერგავს და გზას უნათებს საბჭოთა ხალხების წარმატებები სოციალიზმის მშენებლობის გზაზე, გამარჯვებული სოციალიზმის ქვეყანა, რომელსაც „მსოფლიოში ყველა, ვისაც კი აზროვნების უნარი აქვს, ნებსით თუ უნებლიედ, შეგნებულად თუ შეუგნებლად, დღეში ერთხელ მაინც იგონებს" (წერილი „ჩვენ ვფიქრობთ საბჭოთა ქვეყანაზე"). საბჭოთა კავშირზე მწერალი გატაცებით ლაპარაკობს ესპანელ რესპუბლიკელთა საბრძოლო ნაწილებშიც, სადაც ის 1937 წლის ზაფხულში იყო „ინტერნაციონალური ბრიგადის" სხვა წევრებთან ერთად.

როცა ფაშისტური არმია საფრანგეთში შეიჭრა, პარიზში მცხოვრები ანა ზეგერსი იძულებული გახდა სხვა ქვეყნების მთავრობებისათვის ეთხოვა პოლიტიკური თავშესაფარი; ჰიტლერელთა მიერ ოკუპირებულ საფრანგეთში მას და მის ოჯახს აღარ დაედგომებოდა. მრავალი დაბრკოლების გადალახვის შემდეგ ზეგერსი იღებს საფრანგეთიდან გასვლის ნებართვას და მთელი ოჯახით მექსიკაში მიემგზავრება. სამშობლოდან დევნილ გერმანელ პატრიოტთა სულიერი განცდები ჰიტლერელთა საფრანგეთში ბატონობის დროს და ემიგრანტული მწუხრი ცხოვრების მძიმე პირობების გამო მწერალმა ქალმა დამაჯერებლად გადმოგვცა მოთხრობაში — „ტრანზიტი" (1943). იგი დაიწერა მარსელში, ანა ზეგერსის საფრანგეთიდან გამგზავრების წინ და გზაში მექსიკისაკენ. ამიტომ მკითხველი ავტორთან ერთად უშუალოდ განიცდის გერმანელ ლტოლვილთა მძიმე ხვედრს და ეცნობა იმ სიძნელეებს, რასაც ბურჟუაზიული მთავრობები უქმნიდნენ მათ ქვეყნებში მცხოვრებ ემიგრანტებს.

1937 — 39 წლებში ანა ზეგერსი მუშაობდა რომანზე — „მეშვიდე ჯვარი". 1939 წლის ზაფხულზე ჟურნალ „ინტერნაციონალე ლიტერატურის" ნომრებში გერმანულ ენაზე გამოქვეყნდა რომანის პირველი თავები, ხოლო ჟურნალმა „ოქტიაბრმა" 1941 წლის განმავლობაში რუსულ ენაზე დაბეჭდა ნაწარმოების ნახევარზე მეტი.

ჟურნალების ფურცლებზე რომანის გამოქვეყნება შესაძლებელი გახდა ავტორისეული ხელნაწერების საფუძველზე, რომელთა მოსკოვში გადმოგზავნა მწერალმა მოასერხა მეორე მსოფლიო ომის დაწყების წინ. ორიგინალის მეორე ეგზემპლარის მიხედვით 1942 წელს გამოვიდა „მეშვიდე ჯვრის" ინგლისური თარგმანი, რომელშიაც დედნისაგან მნიშვნელოვანი გადახვევები შეინიშნება. სრული ტექსტი რომანისა ავტორმა დაწვა პარიზიდან გასვლის წინ, რადგან ანტიფაშისტური რომანის აღმოჩენა დაღუპვას უქადდა მას და მთელ ოჯახს. გერმანიაში „მეშვიდე ჯვარი" მხოლოდ 1946 წელს გამოვიდა.

„მეშვიდე ჯვარი" ითვლება მაჩვენებლად ახალი შემოქმედებითი აღმავლობისა ანა ზეგერსის სამწერლო მოღვაწეობაში. ანტიფაშისტურის ბრძოლის თემა, რაც არსებითად მისი ყველა მნიშვნელოვანი ნაწარმოების იდეურ შინაარსს განსაზღვრავს, ჯერ-ჯერობით ასე ძლიერად დამუშავებული, როგორც აქ.

რომანი გერმანიის გარეთ იწერებოდა. მიუხედავად ამისა, მისი ყოველი დეტალი ფაქტიური მასალის ღრმა ცოდნის საფუძველზეა შექმნილი; ყოველი სცენა, ეპიზოდი ნათლად მოწმობს, რომ ავტორი ემიგრაციის მწარე დღეებშიც სამშობლოს ჭირ-ვარამით ცხოვრობდა, რომ მთელი გრძნობით იგი ყოველთვის თანამემამულეებთან იყო.

რომანზე მუშაობის წლებში მწერალი გულმოდგინედ ადევნებდა თვალყურს გერმანელი ხალხის ყოველდღიურ ცხოვრებას, ეცნობოდა და ესაუბრებოდა ყველას, ვისაც კი შეეძლო მისთვის საინტერესო ცნობების მიწოდება. „სადაც კი არ ვყოფილვარ, —განაცხადა ანა ზეგერსმა ერთ-ერთ საუბარში, — საფრანგეთში თუ სხვა ქვეყანაში, სადაც კი არ მიმგზავრია — ავსტრიაში, ჩეხოსლოვაკიაში, ესპანეთში, ბელგიაში, შვეიცარიაში — ყველგან ვხვდებოდი ადამიანებს, რომლებიც ახალი ჩამოსული იყვნენ გერმანიიდან, მუშაობდნენ იქ, გამოიქცნენ იქიდან. მე ვეკითხებოდი მათ, ვიწერდი მონაყოლს; ყველაფერი ეს დამეხმარა დამეწერა „მეშვიდე ჯვარი".

ანა ზეგერსის „მეშვიდე ჯვარი" ფართო პლანის სოციალური რომანია.

ისტორიული სინამდვილის ღრმა ცოდნითა და მხატვრული დამაჯერებლობით მოგვითხრობს მისი ავტორი კლასობრივი ვითარების შესახებ 30-იანი წლების მიწურულის გერმანიაში, კერძოდ, გერმანე-

ლი ხალხის ანტიფაშისტურ ბრძოლაზე ფაშისტური დიქტატურის წინააღმდეგ. მწერლის ძირითადი მიზანია აგვისახოს გერმანელი ხალხის სულიერი მდგომარეობა ფაშიზმის ბატონობის წლებში, გვიჩვენოს მოსახლეობის სხვადასხვა ფენის დამოკიდებულება ნაცისტური რეჟიმისადმი.

ილეური ჩანაფიქრის განხორციელებისათვის ზეგერსი მიმართავს ვესტჰოფენის საკონცენტრაციო ბანაკში მომხდარ ამბავს შვიდი გერმანელის გაქცევის შესახებ ფაშისტური ტყვეობიდან. რომანის სიუჟეტური ხაზი დევნილთა თავგადასავალს მიჰყვება, მაგრამ, განსხვავებით ზოგიერთი რომანისაგან ფაშისტ ჯალათთა მხეცობისა და ცალკეულ პატრიოტთა სასწაულებრივი გმირობის შესახებ, ზეგერსი ნაწარმოების გმირთა ხვედრს, მათ საქმიანობას ორგანულად უკავშირებს პოლიტიკურ სიტუაციას მთელ ქვეყანაში, საერთო განწყობილებას მასებში. საკონცენტრაციო ბანაკიდან გაქცეულთა ბედი, მათი ხასიათების თავისებურება ავტორის მიერ აყვანილია განზოგადების ისეთ სიმაღლეზე, საიდანაც თავისუფლად შეიძლება ლაპარაკი საერთოდ ანტიფაშისტური ბრძოლის ხასიათზე გერმანიაში, ამ ბრძოლის მონაწილეთა სულიერ თვისებებზე.

„მეშვიდე ჯვარში" აღწერილია ანტიფაშისტური ბრძოლის ის პერიოდი, როცა გერმანიის კომუნისტურმა პარტიამ ფაქტიურად შეწყვიტა მოღვაწეობა ქვეყნის შიგნით და მოსაზღვრე ქვეყნებიდან სცადა კავშირ-ურთიერთობის დამყარება გერმანიაში მოქმედ ანტიფაშისტურ ორგანიზაციებთან. გერმანიაში ამ დროს ერთობ სუსტი წინააღმდეგობის ფრონტის მხოლოდ დაქსაქსული ჯგუფები და ორგანიზაციები მოქმედებს. ამგვარ ვითარებაში ბევრმა გერმანელმა მწერალმა დაკარგა რწმენა რევოლუციური ძალებისადმი; ემიგრაციის მწუხრმა და ფაშისტურმა ბურუსმა უიმედობისა და დაღლილობის მოტივები დაამკვიდრა მათ შემოქმედებაში. მხოლოდ კომუნისტმა მწერლებმა, მათ შორის ზეგერსმა, შეძლეს დარჩენილიყვნენ მოწოდების სიმაღლეზე, შეენარჩუნებინათ რწმენა გერმანელი ხალხისადმი, საერთაშორისო რევოლუციური მოძრაობისადმი, „მესამე იმპერიის" იქით დაენახათ მშობლიური ქვეყნის ნათელი მომავალი.

ამგვარი ოპტიმიზმითაა გაჟღენთილი „მეშვიდე ჯვარიც". მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ზეგერსს იოლ ფორმებში აქვს წარმოდგენილი ბრძოლა ფაშიზმის წინააღმდეგ, რომ ღია ფერებით ხატავს რომანის ისტორიულ ფონს. ნაწარმოების თითქმის ყველა დადებითი გმირი თავისებური მსხვერპლი ხდება ფაშისტური ტერორისა. ვესტჰოფენის საკონცენტრაციო ბანაკიდან ძველი კომუნისტის ერნსტ ვალაუს თაოსნობით გაქცეული შვიდი გერმანელიდან მხოლოდ გეორგ

ჰაისლერი ახერხებს ჰიტლერული გერმანიიდან გასვლას. გმირულად დაღუპულ ვალაუსთან ერთად სწორედ ჰაისლერის სახიდან გამოსჭვივის ოპტიმიზმის ნათელი სხივები, სხვები კი, ან პირველი სიძნელეებისთანავე იღებენ ხელს შემდგომ ბრძოლაზე (ბაიტლერი) ან კიდევ მხოლოდ ეპიზოდური გმირობისათვის ჰყოფნით სულიერი მხნეობა (ბელონი).

რომანის ავტორი უდავოდ სწორად მოიქცა, როცა ბანაკიდან გაქცეული შვიდი გერმანელიდან ყველა სხვადასხვა სულიერი თვისებების მქონედ წარმოგვიდგინა: მათგან მხოლოდ ვალაუ და მასთან ურთიერთობაში აღზრდილი ჰაისლერია ჭეშმარიტად რევოლუციური სულის მატარებელი, სულისა, რომელიც ვალაუს „სპარტაკში" მოღვაწეობის დროიდან მოჰყვება, ხოლო ჰაისლერმა მისგან მიიღო მემკვიდრეობით. სხვები კი ტიპურ ხაზებში განასახიერებენ მოსახლეობის სხვადასხვა ნაწილის განწყობილებას ფაშისტური ტერორის პირობებში, მათ დამოკიდებულებას ანტიფაშისტური ბრძოლისადმი. აი, მაგალითად, პლეცერი, ბურჟუაზიული ინტელიგენტი, რომელიც თადაპირველად საკუთარი ტყავის გადარჩენის მიზნით გარბის ბანაკიდან. იგი მხოლოდ მეორედ შეპყრობისა და წამების შემდეგ იცვლის შეხედულებებს. გაქცეულთა შორის აღმოჩნდა წვრილი მესაკუთრე ფიულგრაბეც. იგი შემთხვევით მოხვდა მავთულლობურებს იქით და როგორც კი გადასცა მათ, მაშინვე ჩაბარდა გესტაპოს აგენტებს. ასევე მოიქცა წვრილი მოხელე ბაიტლერიც.

ანტიფაშისტური ბრძოლის ნამდვილ გმირებად რომანში გამოყვანილია ერნსტ ვალაუ და გეორგ ჰაისლერი. ისინი განასახიერებენ ძალას, რომელთანაც დაკავშირებულია გერმანიის მომავალი, მშრომელი მასების ხვედრი. რთულ ვითარებაში უხდებათ მათ მოქმედება: მოსახლეობის დიდი ნაწილის შეგნება მოწამლულია დემაგოგიური ნაცისტური პროპაგანდით, დაქსაქსული მცირეოდენი პროგრესული ჯგუფები და ორგანიზაციები სულს ღაფავენ არალეგალურ იატაკქვეშეთში. ბანაკიდან გამოქცეულ ჰაისლერს საკუთარი ძმა და მეგობარი ქალიც კი აღარ უწევს თანაგრძნობას, ხოლო მუშათა მოძრაობის ძველი მონაწილე ბაპმანი მაშინ მოდის გონს, როცა შეიტყობს, რომ იგია მიზეზი ფაშისტთა მიერ ვალაუს წამებით სიკვდილისა. პატრიოტული გრძნობა გვიან იღვიძებს ფრანც მარნეტსა და პაულ რედერშიც. მხოლოდ გეორგ ჰაისლერთან შეხვედრამ და მასთან სიახლოვემ მოაგონა მათ მოქალაქეობრივი ვალი ქვეყნის წინაშე, გააღვიძა მათში კლასობრივი თვალსაზრისი.

როგორც ვხედავთ, ანა ზეგერსი ტიპობრივი ხასიათებით გვიჩვენებს ანტიფაშისტური ბრძოლის მთელ სიმძიმეს „მესამე იმპერიაში".

მას. როგორც რეალისტ მწერალს, სწამს ამ ბრძოლის მომავალი. მიუხედავად ფაშისტური ტერორისა, მას სწამს ძალა, რომელიც კლასობრივ შეგნებულობას დაუბრუნებს მილიონობით მასებს, წაიყვანს მათ ახალი გერმანიისათვის საბრძოლველად — ასეთია რომანის წამყვანი იდეა. ამ იდეის მხატვრული ხორცშესხმა და მისი გაბედული პროპაგანდა 30-იანი წლების ბოლოს განსაზღვრავს „მეშვიდე ჯვრის" ისტორიულ-შემეცნებით ღირებულებას.

ანტიფაშისტური ბრძოლის თემაზე შექმნა ანა ზეგერსმა უკანასკნელი პერიოდის მეორე დიდტანიანი რომანიც — „მკვდრები ახალგაზრდებად რჩებიან" (1949). იგი ქრონოლოგიურად მოიცავს პერიოდს 1918 წლის ნოემბრის რევოლუციიდან გერმანიაში ჰიტლერული ფაშიზმის განადგურებამდე. ესაა პერიოდი, როცა გერმანიის მუშათა კლასი სოციალ-დემოკრატიის მნიშვნელოვანი ნაწილის ოპორტუნისტული გადაგვარების გამო დამარცხდა რეაქციასთან ბრძოლაში, როცა ვაიმარის რესპუბლიკის წლებში, გერმანიის რევოლუციური ძალების გათიშულობისა და კომუნისტური პარტიის სისუსტის პირობებში ხელ-ფეხი გაეხსნა ფაშიზმს, მომზადდა ნაცისტური დიქტატურა.

რომანის ავტორი ანალიზს უკეთებს აღნიშნულ ისტორიულ მოვლენებს და ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ გერმანელმა ხალხმა ვერ შეძლო ფაშისტური მანქანის საბედისწერო სვლის შეჩერება. ამით მწერალი თანამემამულეებს ერთხელ კიდევ მოაგონებს, რომ ახლა, როცა საბჭოთა ქვეყნის მიერ გერმანიის ფაშიზმი დამარცხებულია, როცა გერმანელ ხალხს მთელი ისტორიის მანძილზე პირველად მიეცა საშუალება დემოკრატიული ქვეყნის აშენებისა, საჭიროა ისტორიული წარსულიდან კრიტიკული გაკვეთილების გამოტანა, დაშვებული შეცდომების შეგნებით ახლის შენება. მწერალი არ იზიარებს აზრს იმის შესახებ, თითქოს ფაშიზმის დამარცხება გერმანელი ხალხის ფიზიკურ და სულიერ კრახს ნიშნავს, თითქოს გერმანიისათვის დახშულია ნათელი მომავლისაკენ მიმავალი გზა. მწერალს სწამს, რომ ქვეყნის ისტორიის შავბნელ წლებშიც გერმანელ ხალხში ცოცხლობდა ჯანსაღი სული, რომელთანაც დაკავშირებული იყო ეროვნული სიდიადე და ღირსება. ამგვარი სულის კონკრეტულ განსახიერებად მიაჩნია მწერალს 1918 წლის ნოემბრის რევოლუციის პერიოდში დაღუპული გმირები, გერმანიის კომუნისტური პარტიის რიგებში მებრძოლები, წინააღმდეგობის ანტიფაშისტური ფრონტის მეომრები, 40-იანი წლების დასაწყისში ჰიტლერელთა წინააღმდეგ გამოსული პატრიოტები.

აღნიშნული თაობების ახალგაზრდა წარმომადგენელთა მთელი რიგია წარმოდგენილი რომანში — „მკვდრები ახალგაზრდებად რჩები-

ან". ამ პერსონაჟების პირადი და საზოგადოებრივი ცხოვრების აღწერას ზეგერსი ოსტატურად უკავშირებს ისეთ ისტორიულ ამბებს, როგორიცაა კლასობრივი ბრძოლები რურში 20-იანი წლების დასაწყისში, რაიხსტაგის გადაწვის „საქმე" და დიმიტროვის გასამართლების პროცესი, მიუნჰენის შეთანხმება და ფაშისტების განადგურება სტალინგრადთან... ისევე როგორც „მეშვიდე ჯვარში", ზეგერსი აქაც იძლევა სოციალურ ძალთა გაწლაგების სწორ სურათს აღნიშნულ პერიოდში როგორც ქვეყნის შიგნით, ასევე საერთაშორისო არენაზე.

აღნიშნული ისტორიული მოვლენები რომანში ძირითადად მოცემულია არა ე. წ. აღწერილობითი მხატვრული მანერის საშუალებით, არამედ ანა ზეგერსისათვის დამახასიათებელი რეალისტური ხერხით: უბრალო, ფსიქოლოგიური ხასიათის ეპიზოდი მუშა ერვინისა და მისი ვაჟის ჰანსის ცხოვრებიდან დახატულია ისეთნაირად, რომ მათი ფიქრები და განცდები, ყოველდღიური ცხოვრება ეპოქალურ ამბებთან კავშირში გვესახება. ცხადია, ამ საქმეს ემსახურებიან რომანის სხვა წამყვანი პერსონაჟებიც.

ნაწარმოების ძირითადი იდეა, როგორც ვთქვით, ისაა, რომ მასების რევოლუციური სულისკვეთება იმარჯვებს შავბნელ ძალებთან ბრძოლაში. ახალგაზრდა ჰანსის მორალური გამარჯვება მამის — ერვინის მკვლელზე (ვენცლოვზე) ფრონტის ხაზზე შეხვედრის დროს, სამარცხვინო აღსასრული თვით ვენცლოვისა (აგრეთვე დივენისა, ნადლერისა, კლებისა) ამ იდეის გახსნას ემსახურება. ამ ასპექტში უნდა იქნას გაგებული მხატვრული სახეებიც კომუნისტებისა (ტრიბელი, მარტინი), თუმც ავტორს არ შეიძლება არ ვუსაყვედუროთ მათი დახატვა ერთობ მკრთალ ფერებში. რომანის საერთო ნაკლია ის, რომ რევოლუციური მასების წარმომადგენლები (ერვინის, ჰანსის და გეშკეს გარდა) არ არიან წარმოდგენილი ისე სრულად, გამოკვეთილი ხასიათებით, როგორც პერსონაჟები რეაქციისა და ხალხის მტრების ბანაკიდან.

* * *

ფაშისტური გერმანიის განადგურების პირველი დღიდანვე ანა ზეგერსი აქტიურად ჩაება ახალი, დემოკრატიული გერმანიის მშენებლობაში. კულტურის ფრონტის სხვა პროგრესულ მოღვაწეებთან ერთად იგი მთელ ნიჭსა და ენერგიას ახმარს სამშობლოს განახლების, თანამემამულეთა სულიერი აღზრდის საქმეს. გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის გამოცხადების შემდეგ პერიოდში გამოქვეყნებული წერილები, გამოსვლები მშვიდობის მომხრეთა მსოფლიო კონგრესებზე, მწერალთა კონგრესებზე და „კულტურბუნდის" ყრილო-

ბებზე მოწმობენ, რომ მწერალს მთელი სისრულით აქვს შეგნებული ის ამოცანები, რასაც ერთიანი სოციალისტური პარტია უყენებს მხატვრული სიტყვის ოსტატებს დემოკრატიული გერმანიის შენების პროცესში. გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკა ზეგერსს მიაჩნია საიმედო ბურჯად, რომელთანაც უშუალოდაა დაკავშირებული ბრძოლა ახალი გერმანიისათვის, საერთაშორისო მშვიდობისათვის. ამიტომაა, რომ უკანასკნელი პერიოდის ნოველების ციკლებში ახალი გერმანიის მშენებლობის თემა („ახალი გლეხი", „ტრაქტორისტი" და სხვ.) ორგანულადაა დაკავშირებული ხალხთა ბრძოლასთან მშვიდობისათვის („ნალმი", „საფლავი" და სხვ.).

1959 წელს ზეგერსმა გამოაქვეყნა პირველი წიგნი ფართო პლანის რომანისა, რომელსაც „გადაწყვეტილება" უწოდა. რომანზე მწერალი 1954 წლიდან მუშაობს. მართალია, პირველი წიგნის მიხედვით ჯერ კიდევ ნაადრევია მსჯელობა მთელი რომანის ავკარგიანობაზე, მაგრამ ამთავითვე შეიძლება ითქვას, რომ იგი არის ვრცელი მხატვრული ტილო ომისშემდგომი გერმანიის პოლიტიკური და სოციალური ცხოვრების შესახებ. პირველივე წიგნიდან ნათლად ჩანს, რომ მწერლისათვის მთავარია ახალი, დემოკრატიული გერმანიის მშენებლობის საკითხი. ამას იგი განიხილავს ყველა იმ მნიშვნელოვან საერთაშორისო თუ საშინაო ხასიათის მოვლენათა ფონზე, რომელთა გარეშეც არ შეიძლება ჭეშმარიტი რეალისტური ნაწარმოების შექმნა თანამედროვე გერმანიის ცხოვრებაზე.

მოქმედება ქრონოლოგიურად რომანში 1947 წლიდან იწყება. ამის შესახებ მწერალმა ერთ-ერთ საუბარში თქვა: „1947 წლიდან გერმანიის ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი ეპოქა იწყება. ქარხნები და მიწები ხალხს გადაეცა. მართალია, არ ითქმის რომ სწორედ 1947 წელს დადგა ძველი დროის აღსასრული (თუმცა ეს ნაწილობრივ ასეა), მაგრამ, ცხადია, რომ ახალი ცხოვრება მაშინ დაიწყო. დასაწყისი, როგორც ყოველივე ახლის წარმოშობა, იყო მეტად ძნელი".

ა. ზეგერსის ახალი ნაწარმოები სოციალური რომანია. მასში ვრცლადაა ლაპარაკი თანამედროვეობის აქტუალურ პოლიტიკურ საკითხებზე, მაგრამ როგორც ზოგჯერ შეინიშნება ხოლმე, ეს გარემოება არ ჩრდილავს რომანის შინაგან მხატვრულ ძალასა და მხატვრულ-შემეცნებით ღირებულებას. თვით მწერალმა ამის შესახებ აღნიშნა: „არ იფიქროთ, რომ ჩემს წიგნში მთავარი პოლიტიკური მოვლენებია. ჩვენი ცხოვრება ისეთია, რომ ხშირადაა საჭირო „გადაწყვეტილების" მიღება. სიყვარული, ოჯახური ურთიერთობა, ბავშვების აღზრდა და ა. შ. ყველაფერი ეს მოითხოვს გარკვეულ გადაწყვეტილებას. ჩემს რომანში მრავალი მოქმედი პირია. რომანის ყველა პერ-

სონაჟისა და ნაწარმოებისათვის საერთო ისაა, რომ ყოველმა მოქმედმა პირმა ადრე თუ გვიან უნდა მიიღოს რაიმე გადაწყვეტილება“.

აქ კარგადაა განმარტებული ის მოტივიც, თუ რატომ უწოდა მწერალმა რომანს „გადაწყვეტილება“. ესაა წიგნი დემოკრატიული გერმანიის მშენებელთა შესახებ, რომლებმაც მეტად რთულ პირობებში უნდა მიიღონ გადაწყვეტილება საზოგადოებრივი და პირადული ცხოვრების ბევრ საკითხზე. მწერალმა კარგად იცის, რომ ამგვარი გადაწყვეტილების მიღება არაა ადვილი, რომ გადაწყვეტილებას სხვადასხვა სიტუაციაში თავისებურად ღებულობენ. მწერლის დამსახურება სწორედ ისაა, რომ იგი საზოგადოებრივ ცხოვრებას გვიჩვენებს მის მრავალფეროვნებაში მრავალი ადამიანის ბედისა და განსხვავებული სიტუაციების მხატვრული ჩვენების გზით. აქ არიან ტექნიკური ინტელიგენციის წარმომადგენლები პროფესორი ბერნდტი, ინჟინრები ტომსი, რიდლი და სხვ., რომლებიც სახალხო საქმისადმი სიყვარულმა დასავლეთიდან დემოკრატიულ გერმანიაში დააბრუნა, მათთან ერთად შრომობენ ახალგაზრდები — ჰელგერი, შნაიდერი და სხვები, რომლებმაც თავიდანვე იწამეს ახალი ცხოვრება. მწერალი ყურადღების გარეშე არ ტოვებს მოსახლეობის იმ ფენებსაც, რომლებიც დიდ დროს უნდებიან იმაზე ფიქრს, თუ ვის მიეკედლება, რომელი ცხოვრება აირჩიონ; ასეთი ადამიანები ხშირად თავიანთი მერყეობის მსხვერპლიც ხდებიან. რომანის მიხედვით ასე დაემართა ჰელბერტ მელცერს, ივივე ბედი ეწია კათარინა რიდლს, რომელიც ადრე დემოკრატიულ გერმანიაში მცხოვრებ ქმართანაც კი არ ბრუნდება, მიუხედავად მისდამი დიდი სიყვარულისა. გვიან მიიღო მან გადაწყვეტილება — დაუბრუნდეს ოჯახს. ამან იმსხვერპლა კიდეც იგი. კათარინა იღუპება დემოკრატიული გერმანიის საზღვარზე გადასვლის დროს.

„გადაწყვეტილებაში“ ნაჩვენებია ის ბნელი ძალებიც, რომლებიც ყოველნაირად ცდილობენ ხელი შეუშალონ ახალი გერმანიის შენებას. ამ საქმეში ერთმანეთთან თანამშრომლობენ ამერიკელი მონოპოლისტები და დასავლეთ გერმანელი მრეწველები, ყოფილი ჰიტლერელები და საერთაშორისო იმპერიალიზმის აგენტები. რომანში დამაჯერებლადაა ნაჩვენები გერმანელი მშრომელი ხალხის ბრძოლა ამ ძალების წინააღმდეგ, მისი მტკიცე რწმენა აშენოს ახალი დემოკრატიული გერმანია.

ანა ზეგერსი — ხალხთა შორის მშვიდობისათვის მებრძოლთა საერთაშორისო ლენინური პრემიის ლაურეატი, გერმანიის მწერალთა კავშირის გამგეობის საპატიო თავმჯდომარე — თავის შემოქმედებით პრაქტიკაში სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებს ეყრდნობა.

იგი ყოველთვის იმ გერმანელ მწერალთა რიგებში იყო, რომლებიც იბრძოდნენ ამ პრინციპების დამკვიდრებისათვის მთელ პროგრესულ გერმანულ ლიტერატურაში. ზეგერსს სწამს, რომ თანამედროვეობის დიდი ლიტერატურა მხოლოდ სოციალისტური რეალიზმი შეიძლება იყოს.

ხელოვნების დანიშნულების საკითხი შილერის ესთეტიკაში

ფრიდრიხ შილერის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ ნააზრევში მთავარია თეორია ადამიანის „ესთეტიკური აღზრდის", საზოგადოების „მორალური სრულყოფის" შესახებ. ამ თეორიის პირველი ჩანასახები ნათლად შეიმჩნევა შილერის როგორც ადრეულ კრიტიკულ წერილებში („თანამედროვე თეატრის შესახებ" „თეატრი როგორც მორალური დაწესებულება"), ასევე ამავე პერიოდის პიესებში („ყაჩაღები", „ფიესკოს შეთქმულება გენუაში", „ვერაგობა და სიყვარული"). ამავე თვალსაზრისით საინტერესოა შილერის პირველი თეორიული შრომა — „ადამიანის ცხოველური ბუნების სულიერთან მიმართების შესახებ", სადაც ავტორი მატერიალურსა და იდეალურს შორის „საშუალოს" ეძებს. კანტისეული დუალიზმის დაძლევას ცდილობს და, განიხილავს რა არსებულ შეხედულებებს სამყაროს სუბსტანციის შესახებ, პირდაპირ აცხადებს, რომ იგი იდეალიზმისაკენ იხრება[1].

უფრო სრულად და თანმიმდევრულად შილერი საკუთარ თეორიულ შეხედულებებს „დონ კარლოსზე" მუშაობის პერიოდიდან აყალიბებს. ამას მოწმობს როგორც „წერილები დონ კარლოსზე", ასევე თვით დრამაც — „დონ კარლოსი".

„დონ კარლოსში" შილერმა სერიოზულად პირველად სცადა მორალურად სრულყოფილი ტიპის შექმნა, თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ეს ტიპი — მარკიზ პოზა — ამ მიმართებით ჯერ კიდევ არაა დასრულებული (შევნიშნავთ, რომ შილერმა სასურველი სახე მორალურად სრულყოფილი გმირისა — ბოლომდე ვერ შექმნა. მისი ყოველი დრამა ამ მხრივ გარკვეულ ცდას წარმოადგენს). პოზამ კარგად არც კი იცის, როგორ განახორციელოს დაკისრებული მისია. შილერს სამართლიანად მიაჩნია საყვედური, რომ თავისუფლებაზე მაღალი იდეების მქონე პოზას ქმედების, სხვის მიმართ დამოკიდებულების გარკვეული „მორალური" პროგრამა არა აქვს და განმარტავს, რომ პოზას ხასიათი

---

[1] Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden, Verlag von Max Hesses, Leipzig, Bd. X, S. 5. (მითითებულია ყველგან ეს გამოცემა).

ბევრს მოიგებდა სიმშვენიერისა და სიწმინდის თვალსაზრისით, რომ იგი (პოზა) ინტრიგის გზას არ გაჰყოლოდა[1]. ამასთანავე შილერი გარკვევით მიუთითებს, რომ მისი სიმპათია პოზასაკენაა გადახრილი.

საინტერესოა აგრეთვე ავტორის მსჯელობა პოზასა და დონ კარლოსის ურთიერთობის შესახებ. ამ მსჯელობაში ნათლად ჩანს, რომ შილერის „მორალური აღზრდის" თეორია ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების სტადიაშია. „წერილებში დონ კარლოსზე" იგი წერს, რომ კარლოსის გაუბედურება გამოწვეულია მისი „მაღალი" მეგობრის — პოზას მისდამი (კარლოსისადმი) არასწორი დამოკიდებულებით (ისინი თვისებრივად განსხვავებულნი არიან). შილერის აზრით, მორალურად გამართლებულმა ქმედებამ შეიძლება არასასურველი შედეგი გამოიღოს, თუ იგი (ქმედება) ასევე მორალური საშუალებებით არ იქნა გატარებული[2]. ამავე დროს შილერი მიუთითებს, რომ მორალური ქმედება პიროვნებამ უნდა განახორციელოს არა „თეორიული გონების" ხელოვნური გზებით, არამედ „პრაქტიკული კანონებით", რითაც იგი კანტის ტრანსცენდენტალური ესთეტიკის საწინააღმდეგო დებულებას აყენებს. ამავე „წერილებში დონ კარლოსზე" შილერმა უკვე მოხაზა ადრეული სახით ზოგი რამ ხელოვნების დანიშნულების შესახებ პიროვნების „მორალური აღზრდის" თეორიაში. შილერის სიტყვით, მორალური მოტივები უშუალოდ ადამიანის გულში კი არაა, არამედ ასეთს (გულს) მხოლოდ ხელოვნებით მიაღწევენ[3].

იდეალი ჰარმონირებული მონარქიისა, რომელსაც შილერი მიზნად ისახავდა „დონ კარლოსში", დრამის მიხედვით განუხორციელებელი დარჩა. თუ გავყვებით თვით შილერს, ამის მიზეზი თვისებრივად განსხვავებულ მარკიზ პოზასა და დონ კარლოსის მოქმედებათა არამიზანშეწონილობა, არაშესაბამისობა გამოვა. მაგრამ, ცხადია, საკითხი ასე არ ისმის. „დონ კარლოსში" გამოჩნდა ავტორის განხიბვლა საკუთარი „შტურმერული" იდეალებით და, საერთოდ, ის შემრიგებლური, რეფორმისტული ხაზი გერმანულ იდეოლოგიაში, რომელიც გერმანული ბურჟუაზიის პრუსიული გზით განვითარებამ განსაზღვრა. დრამის ავტორი საზოგადოების რეფორმისტული, ე. წ. „განათლებული" მონარქების თაოსნობით გარდაქმნის მომხრეა (ცნობილია ევროპის „განათლებული" მონარქების დამოკიდებულება ამ დრამისადმი).

„დონ კარლოსის" შემდეგ ჯერსებითად იცვლება შილერის შემოქმედებითი მუშაობის ხასიათი. იგი ახლა ძირითადად წმინდა თეორიულ

---

[1] Schiller, Fr.—Briefe über Don Karlos, Bd. X., S. 227.

[2] იქვე.

[3] იქვე, გვ. 228, 229.

საკითხებს ამუშავებს. ეს ის პერიოდია, როცა შილერი, რომელმაც ვერ გაიგო ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციის არსი, ხელს იღებს საფრანგეთის „საპატიო მოქალაქის“ წოდებაზე, „გარბის კანტის იდეალისაკენ“ (ენგელსი) და გარდასულ ეამთა უკანდაბრუნებას მოითხოვს (ლექსი „საბერძნეთის ღმერთები“). ეს ის პერიოდია, როცა შილერი, ენგელსის სიტყვით, „სასოწარკვეთილებაში ჩავარდებოდა, რომ არ ეპოვა თავშესაფარი მეცნიერებაში, კერძოდ, ძველი საბერძნეთისა და რომის დიდ ისტორიაში“[1].

შილერი, გერმანული ბურჟუაზიის შედარებით რადიკალური წარმომადგენელი, საზოგადოების რეფორმისტულად გარდაქმნის მომხრე, ლუი XVI დასჯის შემდეგ საფრანგეთის რევოლუციისადმი ისეთი ზიზღით იმსჭვალება, რომ, როგორც კერნერისადმი გაგზავნილ ერთ-ერთ წერილში ვკითხულობთ, მას ფრანგული გაზეთების კითხვაც კი შესძულდა. გერმანელი ბიურგერის ადრეულ გატაცებას ფრანგული რევოლუციით ენგელსი „წმინდა გერმანულ ენთუზიაზმს“ უწოდებს, ხოლო 1791 წლის შემდეგ უკანდახევას, „რევოლუციისადმი ფანატიკურ სიძულვილს“[2]. სწორედ რევოლუციისადმი ავტორის „ფანატიკური სიძულვილითაა“ დაწერილი შილერის ლექსი „სიმღერა ზარზე“, რომელშიც მასების რევოლუციურ პათოსს იგი „მარადბრმა“ (ewigblind) ბრბოს „სულელურ“ მოქმედებად აცხადებს.

რევოლუციისადმი შილერის კრიტიკული დამოკიდებულება ისე კი არ უნდა გავიგოთ, რომ თითქოს „ყაჩაღების“ ავტორი ფეოდალურ სინამდვილეს შეერიდა. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ შილერი არ იქნება გერმანული კლასიკური ლიტერატურის წარმომადგენელი, შეუძლებელი იქნებოდა მისი გოეთეს გვერდით დასახელება. საქმე იმაშია, რომ შილერი ფეოდალურ-ბურჟუაზიული სინამდვილის მოწინააღმდეგე ბოლომდე რჩება, მაგრამ რჩება არა როგორც მისი რევოლუციით გარდაქმნის მომხრე, არამედ როგორც ამ დრომოჭმული საზოგადოების „გაუმჯობესების“ თეორეტიკოსი. ასეთი გარდაქმნისათვის იგი მთელ სისტემას იმუშავებს.

შილერის აზრით, ყოველი ადამიანი თავის თავში ატარებს „წმინდა, იდეალურ ადამიანს“, რომელიც განსაზღვრავს საერთოდ პიროვნების ყოფიერების არსს[3]. ამგვარად, პიროვნება, შილერის მიხედვით, სულიერ და მატერიალურ საწყისებად ნაწევრდება. ასეთი დანაწევრება

---

[1] К. Маркс и Фр. Энгельс — Об искусстве, 1938, зз. 298.

[2] Фр. Энгельс — Положение Германии, соч. Т. V, зз. зз. 7, 8.

[3] Schiller, Fr.—Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Bd. XII, S 10—11.

შრომის დანაწილების შედეგია, რაც თან მოიტანა ფეოდალურ-ბურჟუაზიულმა სინამდვილემ. ეს სინამდვილე, შილერის სიტყვით, ადამიანმა „აურჩევლად", „იძულებით" მიიღო. ამის შემდეგ ინდივიდი ცდილობს თავსმოხვეული სინამდვილის უკუგდებას, მაგრამ ახერხებს მხოლოდ, ისიც გვიან, „ბუნებრივი მდგომარეობის შექმნას იდეაში". პიროვნების სრული „აღდგენა", ფიქრობს შილერი, უნდა მოხდეს „...ან იმით, რომ წმინდა ადამიანმა ემპირიული უნდა დათრგუნოს, ანდა ადამიანი დროში უნდა გაკეთილშობილდეს ადამიანად იდეაში"[1].

შილერი ფიქრობს, რომ არსებული სინამდვილის მახინჯი მხარეები სწორედ „წმინდა ადამიანის" არასრული „აღდგენის" შედეგია. უფრო მეტიც. ამის გამო, მისი აზრით, Naturstaat-ი (არსებული ფეოდალურ-ბურჟუაზიული სინამდვილე) საძირკველმორყეულია. შეიძლება მისი დანგრევა, მაგრამ არ არსებობს მორალური შესაძლებლობა, რაც განმსაზღვრელი ფაქტორია საზოგადოების გარდაქმნის საკითხში. უარყოფს რა დრომოჭმული პოლიტიკური ინსტიტუტის დანგრევის იდეას, შილერი მიუთითებს, რომ უნდა გაუმჯობესდეს არსებული სინამდვილე და განმარტავს, რომ „გაუმჯობესება" უნდა მოხდეს არსებული სინამდვილის შენარჩუნებით, „ახალი საყრდენის გამოძებნით".

მაგრამ რა უზრუნველყოფს, რის მიხედვით უნდა მოხდეს საზოგადოების გარდაქმნა? რა იქნება მიზეზი „ფიზიკური ადამიანის" „იდეალურისაკენ" სვლისა? რა აამაღლებს Naturstaat-ს იდეაში არსებულ „გონივრულად მიზანშეწონილ" მდგომარეობამდე?

შილერის აზრით, Naturstaat-ით დამახინჯებული ადამიანი ცდილობს შეიცნოს საკუთარი ყოფიერების არსი, მაგრამ ამას ვერ ახერხებს, რადგან გამოცდილება (Erfahrung), ე. ი. ყოველდღიური ცხოვრება — გვიჩვენებს მხოლოდ ცალკეულ ადამიანთა კერძო მდგომარეობებს, რაც ადამიანობის არსის — აბსოლუტისა და მარადიულის (das Absolute und Bleibende) წვდომისათვის სრულებით არაა საკმარისი. ასეთის წვდომისათვის საჭიროა გარკვეული „ტრასცენდატალური გზის გავლა". ეს გზა წმინდა ცნებათა სფეროზე გადის და ამიტომ პირველად შეიძლება მოსაწყენი გვეჩვენოს, მაგრამ ეს, შილერის სიტყვით, მართლაც მოჩვენებაა, რადგან „ვისაც სინამდვილისაგან განშორება არ შუძლია, იგი ვერასოდეს ვერ დაიპყრობს ჭეშმარიტებას"[2].

---

[1] Schiller, Fr. — Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Bd. XII, s. 10—11.

[2] Schiller, Fr.—Über die ästhetische Erziehung..., S. 30.

ობიექტური რეალობის უგულვებელყოფა შილერის მსოფლმხედველობის იდეალისტურ ხასიათზე მიგვითითებს. მაგრამ ავტორი აქ არ ჩერდება. მოითხოვს რა სინამდვილის უარყოფას, შილერი აყენებს დებულებას, რომ „ტრანსცენდეტური გზით" სვლა ინდივიდმა უკვე „ფიზიკურ მდგომარეობაში" უნდა დაიწყოს, რომ „მატერიას ბრძოლა" უნდა გამოეცხადოს და საშუალებად აბსოლუტისაკენ სვლისათვის (რაც მატერიული საწყისის დაძლევით ხდება) „ესთეტიკურ კულტურას" აცხადებს[1].

შილერი აშკარად აღიარებს ესთეტიკას საკუთარი დუალისტური სისტემის გამაერთიანებლად, როცა აღნიშნავს რომ მშვენიერის გარეშე პიროვნების ბუნებრივ (Naturbestimmung) და გონივრულ დანიშნულებას შორის (Vernunftbestimmung) მარადიული უთანხმოება იქნებოდა[2]. ამასთანავე, მშვენიერს იგი „თავისუფლებისაკენ" სვლის საშუალებად აცხადებს[3]

მაგრამ, როგორ ახდენს ხელოვნება ადამიანის ესთეტიკურ აღზრდას? რა ანიჭებს ხელოვნებას ასეთ ძალას?

ოთხი ესთეტიკური კატეგორიიდან (სასიამოვნო, კარგი, ამაღლებული და მშვენიერი) შილერი ხელოვნების ობიექტებად აცხადებს მშვენიერსა და ამაღლებულს[4]; მშვენიერი, მისი აზრით, იდეალია, ხელოვნისათვის მისაწვდომია, მაგრამ არა არსებულ სინამდვილეში, არამედ ამ სინამდვილისაგან თვისებრივად განსხვავებულ — ე წ. „მორალურ მდგომარეობაში", რომელიც „ფიზიკურისა" და „ესთეტიკურის" შემდეგი საფეხურია[5]. არსებულ სინამდვილეში, შილერის მიხედვით, პირველი ამოცანაა „ფიზიკურიდან" „ესთეტიკურ მდგომარეობამდე" ამაღლება, რაც, ცხადია, სულიერი საწყისის გაკეთილშობილებით უნდა მოხდეს. ეს მისია შეიძლება შეასრულოს მხოლოდ ხელოვნებამ, რადგან იგი „ჩვენი არსების ღვთაებრივ ნაწილს ესიტყვება"[6]. ფიზიკურ მდგომარეობაში — განმარტავს შილერი — ადამიანი განიცდის მხოლოდ ბუნების ზემოქმედებას, ესთეტიკურში — თავისუფლდება ამ ზემოქმედებისაგან,

---

[1] Schiller, Fr.—Über die ästhetische Erziehung..., s. 66.

[2] Schiller, Fr.—Über das Erhabene, Bd. XII, s. 199.

[3] Schiller, Fr.—Über die ästhetische Erziehung..., Bd. XII, s. 8.

[4] Schiller, Fr.—Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände, Bd. XI, s. 240,

[5] იქვე, გვ. 67.

[6] Schiller, Fr. Über die tragische Kunst, Bd. XI, s. 178.

ხოლო „მორალურში — ეუფლება მას“[1]. ხელოვნების შემწეობით ადამიანი ამაღლდება „ესთეტიკურ მდგომარეობამდე“, ხოლო აქედან „მორალურის“ მიღწევა გაცილებით უფრო ადვილია, ვიდრე „ფიზიკურიდან“ „ესთეტიკურ მდგომარეობაში“ გადასვლა[2]. შილერი რჩევას იძლევა არსებულ სინამდვილეში ხელოვნებამ განასახიეროს ამაღლებული, რადგან იგი მატერიალური და იდეალური საწყისების ურთიერთობით მიღებული სწორედ ისეთი „შერეული გრძნობაა“ (das gemischte Gefühl)[3], რომელიც „ნიშანდობლივია ინდივიდისათვის „ესთეტიკურ მდგომარეობაში“[4].

მიუხედავად იმისა, რომ არსებულ სინამდვილეში ხელოვნების ობიექტად შილერი ამაღლებულს აცხადებს, იდეალური ხელოვნება მისთვის მაინც განსახიერებული მშვენიერებაა. მაგრამ მშვენიერი მისთვის იდეის ფორმის სახით არსებობს, აქედან, მისი აზრით, ხელოვნების „ჭეშმარიტ ნაწარმოებში ყველაფერს უ ნ დ ა ა კ ე თ ე ბ დ ე ს ფ ო რ მ ა და ა რ ა შ ი ნ ა ა რ ს ი“. ფორმით შინაარსის დამორჩილებას იგი „ოსტატის ხელოვნების საიდუმლოებას (das Kunstgeheimnis des Meisters)“ უწოდებს[5]. შილერი, მართალია, ამაღლებულს უშუალოდ სახავს „ადამიანში არსებული წმინდა დემონის“[6] მეგზურად, ხოლო მშვენიერს იდეალად, მაგრამ აქ არ ჩერდება და ტრანსცენდენტალური ესთეტიკის აშკარა საწინააღმდეგო დებულებას აყენებს. შილერთან მშვენიერი და ამაღლებული „წმინდა გონების“ „ნეტარ საუანეში“ არსებული განცდა, გრძნობა, საგნის თვისება კი არაა, არამედ ისინი, მისი აზრით, „ბუნების მიერ გულუხვადაა გადმოფრქვეული“ და მათი წვდომა არა მარტო კანტის „გენიოსს“ შეუძლია, არამედ „მათი შეგრძნების უნარი ყველა ადამიანშია მოცემული“[7]. მისივე განმარტებით, უბედურება მხოლოდ ისაა, რომ ეს უნარი ყველაში ერთნაირად არ ვითარდება და აღნიშნავს, რომ სწორედ აქაა საჭირო ხელოვნების დახმარება.

როგორც ვხედავთ, შილერი საკმაოდ შორსაა კანტის ტრანსცენდენტალური ესთეტიკისაგან. შილერის დამსახურება ისაა, რომ იგი სრუ-

---

[1] Schiller, Fr. — Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Bd. XII, s 67.

[2] იქვე, გვ. 64.

[3] Schiller Fr., Bd., XII. s. 57, 124, 125 (das gemischte Gefühl-ის ნაცვლად შილერი ზოგჯერ ხმარობს—die mittlere Stimmung).

[4] იქვე, გვ. 57.

[5] იქვე, გვ. 62.

[6] Schiller, Fr.—Über das Erhabene, Bd. XII, s. 199.

[7] Schiller, Fr.—Über das Erhabene, Bd. XII.

ლიად არასოდეს არ წყდება რეალურ სინამდვილეს, რომ იგი ხელოვნებას რეალურ მიზანს. საზოგადოებრივ ფუნქციას აკისრებს — გამოიყვანოს ადამიანი არსებული უბადრუკი სინამდვილიდან (სხვა საქმეა, საერთოდ, ამ მიზნისა და მისი მიღწევის საშუალებათა ხასიათი). მართალია, შილერის მეთოდოლოგიური პოზიცია მცდარია და ამდენად, მისი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური შეხედულებანი შეზღუდული, მაგრამ მისი ხელოვნების თეორია მაინც აშკარა პროგრესია კანტის ფორმალისტურ თეორიასთან შედარებით. მოითხოვს რა რეალური, მისივე სიტყვებით, „ფიზიკური ადამიანის" გაკეთილშობილებას, შილერი ყოველთვის ანგარიშს უწევს ადამიანს, არ მიიჩნევს მას კანტისეულ „Ding an sich"-ად, რომელიც მიღმურ (jenseits), ცოდნისათვის მიუწვდომელ სფეროს განეკუთვნება[1]. შილერი წერს: „ამჟამად ფიზიკური ადამიანი *რ ე ა ლ უ რ ა დ*, ხოლო მორალური პრობლემატურად არსებობს". მისი აზრით, თუ გონება არსებული სინამდვილის გაუქმებას შეეცდება, იგი ამით წირავს ფიზიკურსა და რეალურს პრობლემატურ-მორალურის სულისათვის. ამდენად გონება წირავს საერთოდ საზოგადოების არსებობას, თუმცა მორალურის. მაგრამ მაინც შესაძლებელის და არა რეალურისათვის. გონება, — განაგრძნობს შილერი, — ართმევს ადამიანს რეალურს და სამაგიეროდ უთითებს პრობლემატურისაკენ. ამ გზით წასელა ნიშნავს, შილერის აზრით, ადამიანისათვის „ფიზიკური საწყისის" წართმევას, რაც დაუშვებელია, რადგან ეს საწყისი მისი ადამიანობის განმსაზღვრელია[2].

სწორედ ამ დებულების დაცვით ახერხებს შილერი რეალურ სინამდვილესთან კავშირის შენარჩუნებას, სწორედ ამიტომ მისი ხელოვნების თეორია ისტორიულად გარკვეულ პროგრესს წარმოადგენს.

ესთეტიკურ წერილებსა და ტრაქტატებში ჩამოყალიბებული თეორიული შეხედულებანი აშკარად მოჩანს შილერის მხატვრულ შემოქმედებით ნიმუშებშიც. ლექსში „die Künstler" ავტორი ამბობს, რომ ხელოვნება კაცობრიობის ცივილიზაციის შემოქმედია, რომ იგი (ხელოვნება) ამაღლებს ადამიანს პირველყოფილი მდგომარეობიდან კულტურულ ყოფამდე, რომ ხელოვნების გზით კაცობრიობა მიდის წინ „დიადი ჰარმონიის ოკეანისაკენ". დრომოჭმულ საზოგადოებაში ხელოვნების აყვავება, შილერის აზრით, თვით მეცენატობის პირობებშიც შეუძლებელია. ეს იდეა გაატარა მან ლექსში „An Goethe, als er Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte". საყურადღებოა აგრეთვე ლექსები: „იდეალი და ცხოვრება", რომელშიც ავტორი, სახავს რა თავის მორა-

---

[1] В. И. Ленин — Материализм и эмпириокритицизм. 1948, გვ. 86.

[2] Schiller, Fr.—Über die ästhetische Erziehung..., Bd. XII, s. 9.

ლურად გამართლებულ იდეალს, არსებული ფეოდალურ-ბურჟუაზიული სინამდვილის შეცვლას მოითხოვს თავისებურად, — „Die Teilung der Erde“, სადაც შილერმა პოეტის ღვთიურ დანიშნულებაზე მიუთითა და ზოგიერთი სხვა, რომლებშიც მხატვრულ ფერებში ამა თუ იმ სახით გამეორებულია ავტორის თეორიული დებულებანი.

ხელოვნების დანიშნულების შესახებ შილერის ზოგად-თეორიული დებულებების გაცნობის შემდეგ შევჩერდეთ ხელოვნების სახეობათა შილერისეულ დაყოფაზე და განვიხილოთ ზოგიერთი ამ სახეობის ფუნქცია ხელოვნების საერთო დანიშნულების თვალსაზრისით.

სიტყვაკაზმულ მწერლობას (რასაც შილერი პოეზიას უწოდებს) შილერი ყოფს ორ მთავარ სახედ: ნაივურ და სენტიმენტალურ პოეზიად. ამ სახეობებში არჩევს მთელ რიგ ქვესახეობებსაც (ისტორიული, ელეგიური, იდილიური პოეზია და სხვ.).

ნაივურ პოეზიას, შილერის აზრით, ქმნის ბუნებისადმი ისეთი ინტერესი, რომლის დროსაც ბუნება არა ჩვენი გრძნობიერებისათვის ქველმოქმედებს, არა ჩვენს აზრსა და გემოვნებას აკმაყოფილებს, არამედ ჩვენს ყურადღებას იგი როგორც ემპირიული სინამდვილის „რაღაც ფორმა“ ასე იმსახურებს. ბუნებისადმი ამგვარი ინტერესი ნიშნავს საგნებში რეალური თვისებების მიღმა თვით ამ საგნების საფუძველზე მიღებული იდეალური ელემენტების დანახვას. შილერის აზრით, ნაივური პოეზიის ობიექტი სწორედ ეს იდეალური ელემენტებია. ავტორი განმარტავს, რომ რადგან იდეალური ხელოვნება არსებულ სინამდვილეში იდეის, ფორმის სახით არსებობს, ნაივური პოეზიაც სწორედ „ფორმას უნდა ემყარებოდეს“ (das Naive bloβ auf der Form beruht)[1] და იქვე დაურთავს, რომ ნაივური პოეზიის ამგვარი ხასიათის გამო, იგი (ნაივური პოეზია) შეიძლება შექმნას მხოლოდ „მორალური სულის მქონემ“ (moralischer Gemüter)[2].

ნაივური პოეზიის არსი უშუალოდ გამომდინარეობს მშვენიერის შილერისეული გაგებიდან. ავტორი ნაივური პოეზიის არსებობას კი უშვებს, მაგრამ იგი, მისი აზრით, არადროულია, არამიზანშეწონილია არსებულ სინამდვილეში; ამიტომ შილერი, როცა ნაივური პოეზიის პრინციპებს აყალიბებს, წმინდა თეორიულ მსჯელობებს ეძლევა. იგი უკან, კერძოდ, ჰომეროსისა და შექსპირისაკენ იხედება და შენიშნავს, რომ მის თანამედროვე პოეტებში თითქმის არ მოიპოვება ისეთი „მორალური სულის მოქნე“, რომელიც შეძლებს ნაივური პოეზიის ნიმუშე-

---

[1] Schiller, Fr. — Über naive und sentimentalische Dichtung, Bd. XII. (იხ. ავტორის შენიშვნა სქოლიოში).

[2] ი ქ ვ ე, გვ. 109.

ბის შექმნას. ავტორის აზრით, ეს არცაა მაშინდელი სინამდვილისათვის დიდი ცოდვა, რადგან მკითხველებიც ჯერ კიდევ არ არიან მზად ასეთი ნაწარმოებების ათვისებისათვის[1].

განსხვავებით ნაივური პოეტისაგან, სენტიმენტალურ პოეტს, შილერის მიხედვით, „საქმე აქვს ორ ურთიერთსაწინააღმდეგო წარმოდგენასთან და განცდასთან, კერძოდ, სინამდვილესთან, როგორც ზღვართან და საკუთარ იდეასთან, როგორც უსასრულოსთან. შერეული გრძნობა (das gemischte Gefühl), რომელსაც იგი (პოეტი, — ზ. ჭ.) წარმოშობს, ისაზრდოვებს სწორედ ხსენებული ორი წყაროთი (სინამდვილე და იდეა, — ზ. ჭ.)“[2]. ამრიგად, სენტიმენტალურ პოეზიას, რომელიც, როგორც ვხედავთ, ამაღლებულის შილერისეული კონცეფციიდან გამომდინარეობს, უნარი შესწევს უშუალოდ დაუკავშირდეს ფეოდალურ-ბურჟუაზიულ სინამდვილეში არსებულ გაორებულ ადამიანს, რადგან იგი იმ „შერეული გრძნობით“ საზრდოობს, რომელსაც შეუძლია ინდივიდის „ფიზიკურიდან ესთეტიკურ მდგომარეობამდე“ ამაღლება. და რადგან არსებულ სინამდვილეში, შილერის აზრით, პიროვნების მხოლოდ „ესთეტიკურ მდგომარეობამდე“ ამაღლებაა შესაძლებელი, ავტორი მაშინდელი სინამდვილისათვის მიზანშეწონილ პოეზიად სენტიმენტალურს აცხადებს.

მიუხედავად ნაივურ და სენტიმენტალურ პოეზიას შორის არსებითი განსხვავებისა, შილერის აზრით, პოეზიის ხსენებულ სახეობათა ცალკეული თვისებები შეიძლება ერთდროულად თანაარსებობდნენ. ავტორი წერს: „ნაივური პოეზიის ნიმუშები, მართალია, არა წმინდა სახით, მაგრამ მაინც მოიპოვებიან არა მარტო ახალ, არამედ უახლეს ეპოქაშიც. ასევე, სენტიმენტალური პოეტი შეიძლება ვნახოთ ძველ რომაელ და ბერძენ პოეტთა შორის“. იქვე შილერი შენიშნავს, რომ პოეზიის აღნიშნულ სახეობათა თანაარსებობა შეიძლება აღმოჩნდეს რომელიმე მხატვრულ ნაწარმოებშიც და მაგალითად ასახელებს გოეთეს „ვერთერს“[3].

მნიშვნელოვან ამოცანას უსახავს შილერი თავის ხელოვნების თეორიაში ე. წ. „ტრაგიკულ ხელოვნებას“ (die tragische Kunst), რომლის თვისებებიც, მისი აზრით, ტრაგედიაშია ხორცშესხმული. ტრაგედია, შილერის მიხედვით, წარმოადგენს გარკვეული დასრულებული ქმედე-

---

[1] Schiller, Fr. Über naive und sentimentalische Dichtung. Bd. XII, s. 124—125.

[2] იქვე, გვ. 129.

[3] Schiller, Fr — Über naive und sentimentalische Dichtung, Bd. XII, s. 127 (იხ. ავტორის შენიშვნა სქოლიოში).

ბის (vollständige Handlung) პოეტურ მიბაძვას (dichterische Nachahmung), რომელიც მიზნად ისახავს ადამიანში თანაგრძნობის აღძვრას (Mitleid erregen)[1]. ტრაგედიაში, — განაგრძობს შილერი, — მოვლენა სახიერდება უშუალოდ, კავშირი ზემოქმედების ობიექტთან (ე. ი. ადამიანთან) ხორციელდება მესამე პირის ჩაურევლად (ohne Einmischung eines dritten). მესამე პირის — მთხრობელის (der Erzähler) ჩარევა, რაც, შილერის სიტყვით, დამახასიათებელია ეპოპეის, რომანისა და უბრალო მოთხრობებისათვის, მოქმედებას აშორებს სინამდვილეს და ამდენად, პიროვნებაზე ზემოქმედების შესუსტებას იწვევს[2]. შილერი მოითხოვს ტრაგედიაში ასახული იქნეს არა ის, რაც მატერიალურ-ემპირიულის შეგრძნებით გვეძლევა, არამედ ჩვეულებრივზე ამაღლებული თვისებები, კერძოდ, ინდივიდში „ფიზიკური" და „მორალური" საწყისების ურთიერთობით წარმოშობილი გრძნობადი განცდა. ასახვა უნდა მოხდეს პათოსით, რაც ავტორის განმარტებით, გონების პრიმატის, გონებრივი არსების (Vernunftwesen) დამოუკიდებლობის, საკუთარი ქმედითი უნარის ჩვენებას ნიშნავს[3].

ამრიგად, ტრაგედიას, რომელშიც დაშვებულია პიროვნების შეგრძნებადი თვისებების პათოსით განსახიერება, უშუალო კავშირი აქვს ინდივიდის „იდეალურ საწყისთან", რომელიც სრულყოფისკენ მიისწრაფის. და თუ გავიხსენებთ, რომ შილერის მიხედვით, ტრაგედია პირდაპირ ზემოქმედებას ახდენს ადამიანზე, ცხადი გახდება ის განსაკუთრებული მნიშვნელობა, რომელიც ტრაგედიას უკავია შილერის „მორალური აღზრდის" თეორიაში.

გავეცანით რა შილერის შეხედულებებს პოეზიის სახეობებზე და ე. წ. „ტრაგიკულ ხელოვნებაზე", ცხადი ხდება, რომ ხელოვნების ნიმუშთა შემქმნელნი, ავტორის აზრით, სწორედ ის „moralischer Gemüter"-ებია, რომელთაც უნარი შესწევთ იყვნენ მეგზურნი „ფიზიკური" ადამიანისათვის „მორალური სრულყოფის" გზაზე, მაგრამ მწერალი და, ვთქვათ, მხატვარი ერთნაირად ვერ ასრულებენ ამ მისიას. მწერალი გაცილებით მაღლა დგას· თვით მწერლის ცნებაში, თანახმად შილერისა, განსახიერებულია ის თავისუფლება (ავტორის უტოპიური იდეალი), რომელიც თავის არსს კარგავს, თუ „დიდბუნებოვან" (der Höchste) და „კეთილშობილისაგან" (der Edelste) არ იქნება მოპოვებული[4]. მწერალი შილერისათვის სწორედ ასეთი „დიდბუნებოვანი" და

---

[1] Schiller, Fr.—Über die tragisehe Kunst, Bd. XI. s. 168
[2] Schiller, Fr.—Über die tragische Aunst, Bd. XI. s. 169.
[3] Schiller, Fr·—Über das Pathetische, Bd. XI, s. 220,
[4] Schiller, Fr.—Über naive und sentimentalische Dichtung, Bd. s· 146.

„კეთილშობილია“. რაც შეეხება მხატვარს, მას, როგორც ერთ-ერთ თეორიულ წერილში ვკითხულობთ, არა აქვს ისეთი უფლებანი, როგორიც მწერალს, რადგან პირველი (ე. ი. მხატვარი) მხატვრული შემოქმედებისას გრძნობით ხელმძღვანელობს, ხოლო მეორე (ე. ი. მწერალი) — ფანტაზიით[1]. ამიტომ მხატვრის ნაწარმოების აღქმისას სუბიექტი, შილერის აზრით, ადვილად ვერ იშორებს იმ „მეორეხარისხოვან იდეებს“ („Nebenideen“), რომლებიც თან სდევენ შემეცნებით პროცესს. ეს „Nebenideen“ ინდივიდზე „მორალური“ ზემოქმედების შემფერხებელი ძალაა და ამდენად, გასაგებია, რომ მწერალთან შედარებით მხატვარი პიროვნების აღზრდის შილერისეულ თეორიაში ბევრად უფრო დაბლა დგას.

დაადგა რა დრომოქმული პოლიტიკური ინსტიტუტის „გაუმჯობესების“ (Verbesserung) გზას, შილერმა ჯერ კიდევ 1794 წელს იკითხა: არსებობს „მშვენიერი მოჩვენების სამეფო“ (der Staat des schönen Scheins)? თუ არსებობს, სადაა იგი? — და იქვე უპასუხა: რეალურად ასეთი სამეფო მხოლოდ რჩეულ წრეებში შეიძლება ვიპოვოთ („Der Tat nach möchte man ihn wohl nur... in einiger wenigen auserlesenen Zirkeln finden...“...). საინტერესოა როგორც პასუხი, ასევე თვით საკითხის დაყენება. აქ აშკარად ისმის საკითხი წამოყენებულ თეორიულ დებულებათა პრაქტიკაში განხორციელების შესახებ. ვუპასუხოთ პირდაპირ: ფრ. შილერი, ისტორიულად სუსტი გერმანული ბურჟუაზიის შედარებით რადიკალური წარმომადგენელი, ბოლომდე ვერ ერკვევა შექმნილ სოციალ-პოლიტიკურ ვითარებაში, აყალიბებს საზოგადოების გარდაქმნის ბუნდოვან მორალისტურ თეორიას და ამაოდ ცდილობს საკუთარი პრინციპების დაცვას.

აი, მისი ისტორიული დრამები. ტრილოგიაში „ვალენშტაინი“ (1797—99), რომელიც უშუალოდ მოჰყვა ავტორის „თეორიული მოღვაწეობის პერიოდს“, შილერი გარდასულ დროებში ეძებს ისეთ „სრულყოფილ ინდივიდს“, რომელიც მას თავის სინამდვილეში ნიმუშად გამოადგება. შილერი იმდენადაა გატაცებული ამ პიროვნება-იდეალებით, რომ ივიწყებს მათ პრაქტიკულ ცხოვრებასა და მოღვაწეობას. კერძოდ, ვალენშტაინი მან თითქმის მარკიზ პოზამდე დაიყვანა ჯერ კიდევ თეორიულ ნაშრომში 30-წლიანი ომის შესახებ, მაგრამ ტრილოგიაში გოეთეს უშუალო ზეგავლენის შედეგად, ვალენშტაინმა რამდენადმე შეინარჩუნა რეალისტური სახე. მიუხედავად ამისა, შილერის ვალენშტაინის ტრაგედია არა სოციალ-პოლიტიკური მოვლენების გაუ-

---

[1] Schiller, Fr.—Gedanken über Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst, Bd. XII, s. 205.

თვალისწინებლად გერმანიის გაერთიანებისათვის მებრძოლის ტრაგედიაა, არამედ ცმირის დალუპვა მოტივირებულია თვით პიროვნების გრძნობად შისწრაფებებსა და მორალურ მოვალეობას შორის კონფლიქტით. ამასთანავე ავტორს დრამაში შემოჰყავდა მაქს პიკოლომინი და თეკლა — „მშვენიერი კაცობრიობის იდეის“ წარმომადგენელნი, „ამაღლებული ხასიათის“ მქონენი, რომელთაც, როგორც „მორალური“ საზოგადოების წარმომადგენლებმა, უნდა დაასრულონ ვალენშტაინის პერსონაჟი.

მიუხედავად ტრილოგიის ასეთი ხასიათისა, დრამის ავტორი მაინც შორსაა საკუთარი თეორიული სქემისაგან; ნაწარმოებში არა ერთი რეალისტური სურათია მოცემული. ამიტომ იყო, რომ ენგელსი, რომელიც, საერთოდ, აკრიტიკებს შილერის სუბიექტურ-იდეალისტურ შემოქმედებით მეთოდს, დადებითად აფასებდა ამ ტრილოგიას, განსაკუთრებით მის პირველ ნაწილს.

შემუშავებული თეორიული სქემის მიხედვით მოქმედების გაშლა, რასაც მარქსი და ენგელსი „შილერიზაციას“ უწოდებენ და „იდეალური“ ადამიანის მორალურის თვალსაზრისით ყოველგვარ სიტუაციაში გამარჯვება, კარგად ჩანს შილერის დრამის — „მარია სტიუარტის“ მაგალითზე. დრამაში ავტორი, მიჰყვება რა ე. წ. „ტრაგიკულ ანალიზს“, რაც „მზა სიტუაციის ავტომატურ განვითარებას“ ნიშნავს, ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ მარია სტიუარტი — „feingestimmte Seele“ — მიუხედავად ფიზიკური დამარცხებისა, მორალურად ამაღლებული გამოვიდეს.

პიროვნების „ფიზიკური“ და „სულიერი“ საწყისების კონფლიქტი მხატვრულ ფერებში განასახიერა შილერმა დრამაში — „ორლეანელი ქალწული“. ღვთაებრივი ზეშთაგონება განაპირობებს თავიდან ბოლომდე ჟანა დარკის მოქმედებას. წვდა რა რაღაც სასწაულით ღვთიურ მოწოდებას, მან გარკვეულ წარმატებას მიაღწია საფრანგეთის ტერიტორიიდან ინგლისელების განდევნაში, მაგრამ დასასრულს ირკვევა, რომ იდეალისაკენ მის ლტოლვას აბრკოლებს მისივე „ფიზიკური“ საწყისი, ის, რაც მას მიწიერ ცხოვრებასთან აკავშირებს. ეს მომენტი კარგად ჩანს ჟანა დარკის ლაიონელთან შეხვედრის სცენებში; „ფიზიკური“ საწყისის ანგარიშგაუწევლად შეუძლებელია „მორალური“ იდეალის განხორციელება — ასეთია ნაწარმოების ლაიტმოტივი.

როგორც ვხედავთ, შილერმა ვერ გამონახა რეალური საშუალებანი იდეალურ „მოჩვენების სამეფომდე“ ამაღლებისათვის. აკისრებს რა მთელ „აღმზრდელობით მისიას“ ხელოვნებას, იგი გადაუჭრელ წინააღმდეგობებს წააწყდა. ეს წინააღმდეგობანი არსებითად თავს იყრიან „ფიზიკური“ და „მორალური“ საწყისების, ინდივიდის „გონიერულ“

და „გრძნობად“ მისწრაფებათა ურთიერთობის საკითხის გარშემო. შილერი დაიბნა სინამდვილიდან გამოსვლის ძიებაში. ამაზე აშკარად მიგვითითებს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ბედისწერის დანახვა („ვალენშტაინი“, „ორლეანელი ქალწული“, „მესინელი პატარძალი“), მხატვრულ ნაწარმოებში ქორის გამოყენება და საერთოდ კაცობრიობის „ნეტარი სავანის“ — ანტიკურობისაკენ ლტოლვა („მესინელი პატარძალი“). ბედისწერა და ქორო — აღნიშნავს შილერი „მესინელი პატარძლის“ წინასიტყვაობაში — ემსახურებიან იმის ჩვენებას, რომ ყოველმა დანაშაულმა მიიღოს თავისი საზღაური, რომ მაყურებელმა „სცენაზე იხილოს სამყაროს ისეთი ზნეობრივი გამგებლობა, როგორიც უცხოა მისთვის ცხოვრებაში“.

როგორც ვხედავთ, „მორალური აღზრდის“ თეორიის მომხრედ შილერი ბოლომდე რჩება. ამგვარ დასკვნას ვერ ცვლის ავტორის უკანასკნელი შემოქმედებითი ნიმუშებიც: „ვილჰელმ ტელი“ და ფრაგმენტი „დემეტრიუსი“. „ვილჰელმ ტელი“, ცხადია, არ შეიძლება გაიგივებული იქნას წინა ისტორიულ დრამებთან. ისტორული მოვლენის რეალისტურ ფერებში ასახვა, ხალხის, როგორც რეალურად მოქმედი, წამყვანი ძალის, წინა პლანზე წამოწევა უდავოდ დადებითი მომენტებია შილერის შემოქმედებაში.

რაც შეეხება „დემეტრიუსს“, როგორც მოღწეული სქემიდან ვგეგულობთ, იგი უნდა ყოფილიყო ისევ მორალისტური ნაწარმოები. დრამა წარმოგვიდგენდა რომანოვისა და ცრუდიმიტრის დაპირისპირებას. უკანასკნელი უნდა დაღუპულიყო, რადგან რუსეთის ტახტზე ხელი არ აიღო მას შემდეგაც, რაც დარწმუნდა, რომ არაა ტახტის კანონიერი მემკვიდრე.

შილერის „მორალური აღზრდის“ თეორია ავტორის „შტურმერული“ პოზიციებიდან გარკვეულ უკანდახევას მოწმობს. ეს თეორია ტიპიური გამოხატულებაა მე-18 საუკუნის გერმანული იდეოლოგიისა, რომლისთვისაც ნიშანდობლივია „წმინდა თეორიის“ სფეროში პრაქტიკული საკითხების გადატანა. მიუხედავად შილერის ესთეტიკური კონცეფციის გარკვეული კავშირისა კანტის ფილოსოფიურ სისტემასთან, ხელოვნების არსი და ფუნქცია მასთან მაინც ისტორიულად პროგრესულადაა წარმოდგენილი. მართალია, შილერმა ვერ მოგვცა უკეთესი მომავლის ნათლად მოხაზული უტოპიაც კი, მართალია, მისთვის ნიშანდობლივია „ოცნება განუხორციელებელ იდეალებზე“ (ენგელსი), მაგრამ შილერი ბოლომდე რჩება ფეოდალურ-ბურჟუაზიული სინამდვილის მამხილებლად, თავისებურად ბოლომდე ცდილობს უკეთესი მომავლის შექმნას; იგი არ მოითხოვს კანტის მსგავსად დანიშნულები-

საგან დაცლილ, ინდიფერენტულ მდგომარეობაში შექმნილ ხელოვნებას. შილერი ხელოვნებას საზოგადოებრივ ფუნქციას აკისრებს. სწორედ ესაა არსი ხელოვნების დანიშნულებისა შილერის ესთეტიკაში.

ფრ. შილერის შემოქმედების მეცნიერული გაგებისათვის

მშვიდობის მსოფლიო საბჭოს გადაწყვეტილებით მსოფლიოს პროგრესულმა საზოგადოებრიობამ 1955 წელს ფართოდ აღნიშნა დიდი გერმანელი კლასიკოსის ფრიდრიხ შილერის გარდაცვალებიდან 150-ე წლისთავი.

ამავე წელს ქართულ, რუსულ და გერმანულ ენებზე გამოქვეყნდა მონოგრაფიული ხასიათის მეცნიერული შრომები დიდი გერმანული მწერლის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ. ეს შრომებია: დავით ლაშქარაძის ნარკვევი „ფრიდრიხ შილერი" (სახელგამი, თბილისი), ფრანც შილერის ვრცელი მონოგრაფია — „ფრიდრიხ შილერი. ცხოვრება და შემოქმედება" (მხატვრული ლიტერატურის გამომცემლობა, მოსკოვი), ვალტერ ვიქტორის წიგნი „შილერი" (აუფბაუ-ფერლაგ, ბერლინი). დასახელებული შრომები მნიშვნელოვნად ავსებენ იმ ხარვეზს, რომელიც მარქსისტულ ლიტერატურათმცოდნეობას უკანასკნელ დრომდე მოეპოვებოდა შილერის შესწავლის საქმეში. მარქსისტული მეთოდოლოგიის თვალსაზრისით ლიტერატურული მოვლენების ღრმა ანალიზი, თანამედროვეობის პოზიციებიდან კულტურული მემკვიდრეობის ათვისებისადმი სწორი მიდგომა, მეცნიერული ფაქტების კარგი ცოდნა და პოლიტიკური სიმახვილე — აი, რა განასხვავებს ამ წიგნებს შილერზე არსებული სხვა მონოგრაფიებისაგან. დ. ლაშქარაძის წიგნის შესახებ, კერძოდ, უნდა ითქვას ისიც, რომ იგი პირველი მონოგრაფიული შრომაა ქართულ ენაზე შილერის შესახებ. მისი გამოსვლა ერთხელ კიდევ მოწმობს იმ ფაქტს, რომ ქართულ ენაზე იქმნება არა მარტო მხატვრული თარგმანები საზღვარგარეთელ მწერალთა ნაწარმოებებისა, არამედ სრულფასოვანი კრიტიკული ლიტერატურაც ამ მწერალთა შესახებ.

დავით ლაშქარაძის „ფრიდრიხ შილერი" (რედაქტორი ოთარ ჯინორია) მონოგრაფიული ნარკვევია. იგი შეიცავს 154 გვერდს, შედგება შესავლისა და სამი თავისაგან: „ახალგაზრდა შილერი" (გვ. 13—79), „შილერის ისტორიულ-ესთეტიკური ძიებანი" (გვ. 80—104), „მოწიფული შილერი" (გვ. 105—154).

წიგნის შესავალში ავტორი ზოგადად ლაპარაკობს შილერის შემოქმედების მნიშვნელობაზე პროგრესული კაცობრიობისათვის საერთოდ,

გერმანელი ხალხისათვის, კერძოდ. იქვეა მოცემული ის შეფასება, რასაც მოწინავე ლიტერატურული კრიტიკა აძლევდა შილერის ლიტერატურულ მემკვიდრეობას; ვეცნობით, კერძოდ, მარქსის, ენგელსის, აგრეთვე ბელინსკის, გერცენისა და სხვათა ცალკეულ შენიშვნებს შილერის შესახებ, პროგრესული კრიტიკული აზრის წარმომადგენელთა ბრძოლას შილერის შემოქმედების ბურჟუაზიულ ფალსიფიკატორებთან.

წიგნის პირველ თავში „ახალგაზრდა შილერი" (გვ. 13—79) მოცემულია ლიტერატურულ-კრიტიკული ანალიზი ფრ. შილერის ადრეული დრამებისა: „ყაჩაღები", „ფიესკოს შეთქმულება გენუაში", „ვერაგობა და სიყვარული", „დონ კარლოსი". ძირითადი თვალსაზრისი, რომელსაც წიგნის ავტორი ატარებს ამ დრამების იდეური გარჩევისას ისაა, რომ შილერი მათში უმხედრდება მაშინდელი გერმანიის უბადრუკ სინამდვილეს, რომ ისინი გამსჭვალულია მგზნებარე პროტესტით ფეოდალურ-ბურჟუაზიული რეჟიმის მიმართ. მონოგრაფიის ავტორი სამართლიანად მიუთითებს, რომ შილერი დროთა ვითარებაში ცვლის ბრძოლის საშუალებებს და გზებს, მაგრამ ბრძოლის საბოლოო მიზანი — არსებული საზოგადოებრივი წყობილების გარდაქმნა, კაცობრიობის უკეთესი მომავლისათვის ზრუნვა — მისთვის ბოლომდე უცვლელი რჩება (გვ. 62). შილერის შემოქმედების ეს ძირითადი ტენდენცია ობიექტურად გამომდინარეობს დასახელებული დრამების მხატვრულ-კრიტიკული ანალიზიდან, რომელსაც მონოგრაფიის ავტორი საკმაოდ ვრცლად იძლევა პირველ თავში. საერთოდ, დ. ლაშქარაძის მსჯელობანი ყველგან მდიდარ ფაქტიურ მასალაზეა გაშლილი. აშკარაა. რომ ავტორი ზედმიწევნით კარგად იცნობს ლიტერატურულ ძეგლებს: აღსანიშნავია ისიც, რომ დ. ლაშქარაძე არ ერიდება საკითხების სირთულეს, გაბედულად, ხშირად ორიგინალურადაც მსჯელობს ე. წ. სადისკუსიო პრობლემებზე. სწორედ ამიტომ ჩვენც თავს უფლებას მივცემთ აზრი გამოვთქვათ ზოგიერთ ისეთ საკითხზე, რომელიც სადავოდაა მიჩნეული მეცნიერულ ლიტერატურაში.

ძირითადი ტენდენცია, არსი შილერის შემოქმედებისა, მონოგრაფიის ავტორის მიერ სწორადაა წარმოდგენილი სარეცენზიო წიგნში. მიუხედავად ამისა არ შეგვიძლია გავიზიაროთ ავტორის ზოგიერთი დებულება, რომელიც შეეხება მაშინდელი სინამდვილის წინააღმდეგ შილერის ბრძოლის ფორმებს შემოქმედებითი ევოლუციის ცალკეულ ეტაპზე.

„ყაჩაღებს" მონოგრაფიის ავტორი განიხილავს როგორც გვიანდელი „შტურმ უნდ დრანგის" შემოქმედებით ნიმუშს, რომელშიც ფეოდალური სამყაროს წინააღმდეგ ამხედრების პათოსი ჯერ კიდევ ძირითადად შტიურმერული სულისკვეთებათაა გამსჭვალული; ამასთანავე,

მონოგრაფიის ავტორის აზრით, შილერი თავის პირველსავე დიდ ნაწარმოებში — „ყაჩაღებში“ კარლ მოორის ინდივიდუალისტური ამბოხების კრახის კრიტიკული ჩვენებით ებრძვის „შტიურმერთა“ ძირითად ნაკლოვანებას — ინდივიდუალიზმს და ამდენად სცილდება კიდეც „ქარიშხლისა და შეტევის“ ფარგლებს (გვ. 18). „ყაჩაღებში“, შენიშნავს დ. ლაშქარაძე, უკვე ჩაისახა შილერის თვალსაზრისი, რომ „გერმანული უბადრუკობის დაძლევისა და დიდი ისტორიული საქმიანობისათვის ბიურგერობის ამოძრავების ერთადერთ შესაძლებელ გზას საზოგადოების მორალური აღზრდა წარმოადგენს“ (გვ. 44). უფრო კატეგორიულადაა მსჯელობა ამის შესახებ 63-ე გვერდზე, სადაც ვკითხულობთ, რომ „ყაჩაღების“ ავტორი „...შტურმერული ბუნტარობის ნაცვლად არსებული ვითარების გარდაქმნის საშუალებად საზოგადოების მორალურ აღზრდას მიიჩნევს“. აღნიშნულ თვალსაზრისს, მონოგრაფიის ავტორია მტკიცებით, შილერი „უკვე აშკარად“ (ავტორის სიტყვებია) გამოთქვამს დრამაში — „ფიესკოს შეთქმულება გენუაში“ (1783), სადაც, ისე როგორც „ყაჩაღებში“, დრამატურგს „...ბრძოლის სიმძიმის ცენტრი სოციალ-პოლიტიკური სფეროდან მორალურ სფეროში გადააქვს“. (გვ. 44).

რაც შეეხება შილერის მესამე დრამას — „ვერაგობა და სიყვარულს“ (1784), მასში, დ. ლაშქარაძის მიხედვით, „ყველაზე უფრო აშკარად არის გატარებული ის იდეა, რომ არსებული სოციალ-პოლიტიკური უკუღმართობის გარდაქმნა საზოგადოების მორალური აღზრდის გზით არის შესაძლებელი“ (გვ. 63). გამოდის, რომ ახალგაზრდა შილერის ადრეულ დრამებზე ერთი საერთო იდეური ხაზი გადის — ესაა საზოგადოების მორალური აღზრდის გზით სოციალური სინამდვილის გადაქმნისათვის ბრძოლა.

მონოგრაფიის ავტორის ზემოთ ჩამოყალიბებული კონცეფცია სადავოდ მიგვაჩნია. იგი, ჩვენი აზრით, არ გამომდინარეობს ობიექტურად შილერის ადრეული დრამების იდეურ-მხატვრული ანალიზიდან. წიგნში მოცემული საკმაოდ ვრცელი მიმოხილვა შილერის ადრეული დრამატიული ნაწარმოებებისა, ავტორის სურვილის საწინააღმდეგოდ, ვერ ამაგრებს აღნიშნულ თვალსაზრისს. მაინც რას ემყარება მონოგრაფიის ავტორი, როცა ასე დაბეჯითებით ამტკიცებს, რომ ფრ. შილერი იმთავითვე საზოგადოების მორალური აღზრდის თვალსაზრისზე იდგა? „ყაჩაღების“ კრიტიკული გარჩევის დროს სარეცენზიო წიგნის ავტორი ყურადღებას ამახვილებს დრამის ფინალზე. იგი სამართლიანად მიუთითებს, რომ კარლ მოორის მიერ ინდივიდუალისტური ბრძოლის დაგმობა, მისი განზრახვა ჩაბარდეს ხელისუფლებას — შილერის მსოფლმხედველობის ისტორიულ შეზღუდულებაზე მიუთითებს. ნაწარმოე-

ბის ფინალში თვით დრამატურგი მართლაც შიდის იმის აღიარებამდე, რომ ინდივიდუალისტური ამბოხების გზით შეუძლებელია დრომოჭმული ფეოდალური სინამდვილის დამარცხება, განმანათლებლურ-რესპუბლიკური იდეალისათვის ბრძოლა.

მაგრამ განა ყოველივე ეს გვაძლევს რაიმე საფუძველს იმის მტკიცებისათვის, რომ „ყაჩაღების“ ავტორი იმთავითვე საზოგადოების მორალური აღზრდის თვალსაზრისზე იდგა? ცხადია, არა. უფრო მეტიც. აღნიშნული თვალსაზრისი, როგორც შეხედულებათა რაღაც გარკვეული სისტემა, არა აქვს შილერს — ავტორს დრამებისა „ფიესკოს შეთქმულება გენუაში“ და „ვერაგობა და სიყვარული“. სადავო არ უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ ამ დრამებშიც შილერი არსებულ სინამდვილეს ძირითადად ისევ შტურმერული პოზიციებიდან ებრძვის. ვერინასა და სხვა შეთქმულთა ბრძოლა რესპუბლიკისათვის „ფიესკოს შეთქმულებაში“, რომელსაც თვით ავტორმა „რესპუბლიკური ტრაგედია“ უწოდა, არსებითად გაგრძელებაა შტურმერულ-ინდივიდუალისტური ბრძოლისა დასაგმობი სოციალური სინამდვილის წინააღმდეგ. ეს ბრძოლა აქაც მარცხით მთავრდება; ვერინა იძულებულია დაადგეს შერიგების გზას გაბატონებული რეჟიმის მიმართ, მაგრამ ეს, როგორც თვით დ. ლაშქარაძეც აღნიშნავს, არ ნიშნავს შილერისეული რესპუბლიკური იდეალის დამარცხებას (გვ. 48). ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ მაშინდელი გერმანიის ბიურგერულ-ფილისტერული საზოგადოება არ იყო მომზადებული ბრძოლისათვის, რომ ამ ქვეყანაში მაშინ, შილერის სიტყვებით, „რესპუბლიკური თავისუფლება—უაზრო, ცარიელი ძახილი“ იყო. ამავე ასპექტში უნდა განვიხილოთ „ვერაგობა და სიყვარულიც“. ფერდინანდის ბრძოლა წოდებრივი პრივილეგიების, სოციალური ზღუდეების წინააღმდეგ ისევ და ისევ იმაზე მიგვითითებს, რომ არსებული გერმანული სინამდვილის წინააღმდეგ ამხედრებული შ ი ლ ე რ ი ბ რ ძ ო ლ ი ს გ ზ ე ბ ი ს ა დ ა ს ა შ უ ა ლ ე ბ ე ბ ი ს ძ ი ე ბ ა შ ი ა. ცხადია ისიც, რომ ამ ძიებაში შილერი ჯერ კიდევ არსებითად „შტურმ უნდ დრანგის“ ლიტერატურის ტრადიციებს აგრძელებს, ინდივიდუალისტური ჯანყის იქით ვერ მიდის. „ყ ა ჩ ა ღ ე ბ ი ს“, „ ფ ი ე ს კ ო ს შ ე თ ქ მ უ ლ ე ბ ი ს ა“ და „ ვ ე რ ა გ ო ბ ა დ ა ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ი ს“ ს ა ე რ თ ო ი დ ე უ რ ღ ერ ძ ად უ ნ დ ა მ ი ვ ი ჩ ნ ი ო თ ს წ ო რ ე დ ე ს ი ნ დ ი ვ ი დ უ ა ლ ი ს ტ უ რ ი ჯ ა ნ ყ ი ც ა ლ კ ე უ ლ ი, შ ე დ ა რ ებ ი თ მ ო წ ი ნ ა ვ ე პ რ ო ტ ე ს ტ ა ნ ტ ე ბ ი ს ა მ ა შ ი ნ დ ე ლ ი გ ე რ მ ა ნ ი ი ს ფ ი ლ ი ს ტ ე რ უ ლ ი ფ ე ო დ ა ლ უ რ-ბ ი უ რ გ ე რ უ ლ ი ს ა ზ ო გ ა დ ო ე ბ ი ს წ ი ნ ა ა ღ მ დ ე გ. როგორი შეზღუდულიც არ უნდა იყოს შილერის ადრეულ დრამებში გამოყვანილ მეამბოხეთა ბრძოლა, რა ასპექტში და როგორი ფორმითაც არ უნდა იყოს

ნაჩვენები იგი, ერთი რამ მაინც უდავოა: შილერი „შტურმ უნდ დრანგის“ მსოფლმხედველობრივი პოზიციებიდან ებრძვის გაბატონებულ რეჟიმს, მისთვის ჯერ კიდევ უცხოა კონცეფცია საზოგადოების მორალური აღზრდის გზით სოციალური სინამდვილის გაუმჯობესებისა. სწორედ ეს თვალსაზრისია გატარებული ფრ. ენგელსის ცალკეულ შენიშვნებში შილერის ადრეული დრამების შესახებ. ფრ. ენგელსის სიტყვებით, კარლ მოორის სახით „ყაჩაღებში“ გამოყვანილია „დიდსულოვანი ახალგაზრდა, რომელიც აშკარა ბრძოლას უცხადებს მთელ საზოგადოებას“ (К. Маркс и Фр. Энгельс. Об искусстве, 1938. გვ. 298). წერილში გრებერისადმი ეკითხულობთ: „შილერი“ „ყაჩაღებში“ თავისუფლებისაკენ ისწრაფოდა, „ყაჩაღები“ იყო პირველი გაფრთხილება, რომელიც მისცა მან სერვილიზმით გაჟღენთილ თავის ეპოქას“... (К. Маркс и Фр. Энгельс, соч. II, გვ. 510). კიდევ უფრო მაღალი შეფასება მისცა ფრ. ენგელსმა „ვერაგობა და სიყვარულს“. შილერის ეს ნაწარმოები იყო „პირველი გერმანული პოლიტიკურად ტენდენციური დრამა“ (კ. მარქსი და ფრ. ენგელსი, „რჩეული წერილები“, 1949, გვ. 434).

ფრ. ენგელსის ზემოთ მოტანილ ცალკეულ შენიშვნებს წაიკითხავთ სარეცენზიო წიგნშიც, მაგრამ ავტორი, ჩვენი აზრით, აქედან სათანადო დასკვნებს არ აკეთებს. ასე, მაგალითად, 61-ე გვერდზე ავტორს მოაქვს ენგელსისეული შეფასება „ვერაგობა და სიყვარულისა“ და განმარტავს, რომ ეს ნაწარმოები „ახალგაზრდა შილერის პოლიტიკურ-ტენდენციურ დრამათა შორის პ ო ლ ი ტ ი კ ურ ა დ ყ ვ ე ლ ა ზ ე უ ფ რ ო ტ ე ნ დ ე ნ ც ი უ რ ი ა“ (გვ. 63, ხაზი ჩვენია,—ზ. ჭ.). იქვე ავტორს შესაძლებლად მიაჩნია „განაცხადოს, რომ ამ დრამაში „ყ ვ ე ლ ა ზ ე უ ფ რ ო ა შ კ ა რ ა დ ა რ ი ს გატარებული ის იდეა, რომ არსებული სოციალ-პოლიტიკური უკეთესმართობის გარდაქმნა საზოგადოების მორალური აღზრდის გზით არის შესაძლებელი“ (ხაზი ჩვენია, — გვ. 63). გამოდის, რომ დ. ლაშქარაძე შილერის სამივე ადრეულ დრამას „პოლიტიკურ-ტენდენციურს“ უწოდებს და ამავე დროს მათ ავტორს“ მორალური აღზრდის თეორიის“ მიმდევრად აცხადებს. თანაც „პოლიტიკურად ყველაზე უფრო ტენდენციურ“ „ვერაგობა და სიყვარულში“, მისი აზრით, „ყველაზე უფრო აშკარად არის გატარებული“ „აღზრდის თეორიის“ პრინციპები. ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ ახალგაზრდა შილერის დრამები არ იძლევა საფუძველს მათი ავტორი „მორალური აღზრდის“ მქადაგებლად მივიჩნიოთ. ახლა დავუმატებთ იმას, რომ არ შეიძლება იმსჯელო ნაწარმოების პოლიტიკურ — ტენდენციურობაზე და ამავე დროს მის (ნაწარმოების) ლიტმოტივად ძველი საზოგადოების მორალური აღზრდის გზით გარდაქმნა დასახო.

ადამიანის მორალური აღზრდის საშუალებით სოციალური სინამდვილის გარდაქმნისა თუ გაუმჯობესების მოთხოვნა რეფორმისტულ თეორიათა გამოვლენაა სოციოლოგიაში. ამ მოთხოვნის დაცვა არსებითად შეზღუდავს ნაწარმოების ჯანსაღ ნაკადს, მიჩქმალავს მის პოლიტიკურ ტენდენციას. შილერის ადრეული დრამების შემეცნებით ღირებულებას განსაზღვრავს ავტორის კრიტიკული დამოკიდებულება მაშინდელი გერმანიის ფეოდალურ-ბურჟუაზიული სინამდვილისადმი და არა დაცვა მოთხოვნისა ადამიანის მორალური აღზრდის შესახებ. მართალია, დასახელებულ ნაწარმოებებში უკვე შეინიშნება პირველი ჩანასახები მორალისტური ტენდენციისა (შილერი ერთგვარად ზრუნავს მთავარი გმირის სულიერი სამყაროს მორალური სიწმინდისათვის და ყურადღებას აქცევს ჩადენილი ქმედების ზნეობრივ მხარეს), მაგრამ ლაპარაკი მაინ თანმიმდევრულად გატარების შესახებ „შტურმუნდ დრანგის“ პერიოდის დრამებში ერთობ ნაადრევია და ყოველგვარ საფუძველს მოკლებული. იგივე ითქმის შილერის ამავე პერიოდის თეორიული ხასიათის შრომების მიმართაც: ცალკეული ადრეული ელემენტები „აღზრდის“ თეორიისა გვხვდება წერილებში — „თანამედროვე გერმანული თეატრის შესახებ“ (1782) და „თეატრი, როგორც მორალური დაწესებულება“ (1784). მაგრამ, ვიმეორებთ, ეს მხოლოდ ცალკეული ადრეული ელემენტებია, რომლებიდანაც მხოლოდ ზოგიერთმა პოვა შემდგომი განვითარება შილერის ესთეტიკაში, ამავე დროს, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ შილერის — დრამატურგის შემოქმედებითი პრაქტიკა ხშირად არსებითად ეწინააღმდეგება შილერის — თეორეტიკოსის შეხედულებებს.

საზოგადოებრივი წყობილების რეფორმისტული გზით გაუმჯობესების იდეა და მისი თანამიმდევრულად გატარების ცდა პირველად გამოჩნდა ტრაგედიაში „დონ კარლოსი“, რომელიც საბოლოო სახით 1787 წელს გამოვიდა. შეიძლება თუ არა აბსოლუტური მონარქიის გარდაქმნა რესპუბლიკად „ზემოდან“ „განათლებული“ მონარქისა და მორალურად სრულყოფილ რჩეულ ინდივიდთა თაოსნობით — ასეთია საკითხი, რომელიც ტრაგედიის ავტორს აინტერესებს. შილერს — დრამატურგს რეალისტური ალღო აქაც არ ღალატობს. იგი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ადამიანის სულიერი აღზრდის პროგრამა ვერ მოიტანს სასურველ შედეგს, რადგან არ არსებობენ მორალურად სრულყოფილი „რჩეულები“, რომლებიც შეძლებენ მეგზურობა გაუწიონ საზოგადოებას (ნაწარმოებში ამ მხრივ დამახასიათებელია მარკიზ პოზას პერსონაჟი და დიალოგები პოზასა და დონ კარლოსს შორის). როგორც ვხე-

დავთ, შილერმა აქაც ვერ მონახა რეალური საყრდენი თავისი პოზიტიური იდეალისათვის.

შეგნება იდეალის განხორციელების შეუძლებლობისა არსებულ სინამდვილეში ამწვავებს შინაგან წინააღმდეგობას შილერის შემოქმედებაში. მართალია, ის ხელს არ იღებს ფეოდალურ-ბურჟუაზიული გერმანიის წინააღმდეგ ბრძოლაზე და კვლავ განაგრძობს საზოგადოების გარდაქმნისათვის საჭირო საშუალებების ძიებას, მაგრამ 90-იანი წლების დასაწყისისათვის იგი „...სასოწარკვეთილებაში ჩავარდებოდა, რომ თავშესაფარი მეცნიერებაში, განსაკუთრებით ძველი საბერძნეთისა და რომის ისტორიაში არ ეპოვნა“ (К. Маркс и Фр. Энгельс, соч. т. V, გვ. 7). ამავე პერიოდზე მოდის შილერის განსაკუთრებული გატაცება კანტის ფილოსოფიით, „გაქცევა კანტის იდეალში“ (ენგელსი), რამაც გარკვეული გავლენა მოახდინა შილერის თეორიულ შეხედულებათა გაფორმებაზე. დასასრულ, ესაა პერიოდი, როცა შილერმა, საფრანგეთის „საპატიო მოქალაქემ“, ვერ გაიგო რა 1789-93 წ. წ. ბურჟუაზიული რევოლუციის არსი, ზურგი შეაქცია მას.

1787-97 წლებში შილერი უპირატესად ისტორიულ-ფილოსოფიური ხასიათის შრომებზე მუშაობს. ამ შრომებიდან აშკარად ჩანს, რომ შილერი ცდილობს თეორიულად დაასაბუთოს ადამიანის მორალური აღზრდის კონცეფციის ადგილი სოციალური ინსტიტუტის გაუმჯობესებისათვის საჭირო ღონისძიებათა სისტემაში. კერძოდ, იგი დიდ ყურადღებას აქცევს ხელოვნებას, როგორც მნიშვნელოვან ფაქტორს ინდივიდის სულიერ ჩამოყალიბებაში.

ესთეტიკური აღზრდა, შილერის მიხედვით, ერთადერთი რეალური გზაა ადამიანის მორალური სრულყოფისაკენ, რაც აუცილებელი წინაპირობაა იმისათვის, რომ იგი (ადამიანი) ომამავალში შესაძლებელი საზოგადოების სასურველი წევრი გახდეს. ამდენად, ინდივიდის ესთეტიკური აღზრდა მნიშვნელოვანი მომენტია შილერის „მორალური აღზრდის“ თეორიაში; იგი არ წარმოადგენს „არსებული სინამდვილის გარდაქმნის ახალ გზას“, როგორც ამის შესახებ მონოგრაფიის 105-ე გვერდზე ვკითხულობთ.

როგორც ვხედავთ, საზოგადოების მორალური აღზრდის თვალსაზრისზე შილერი აშკარად დგება 80-იანი წლების მიწურულიდან. „აღზრდის“ თეორიის პრინციპები, როგორც შეხედულებათა გარკვეული სისტემა, მასთან მუშავდება თითქმის მთელი 90-იანი წლების მანძილზე. უნდა ითქვას, რომ მუდმივ ძიებაში მყოფმა შილერმა ბოლომდე ვერ შეძლო ამ პრინციპების დასრულებულ, მისთვის მისაღებ ფორმით ჩამოყალიბება. მით უფრო ვერ შეძლო შილერმა მათი თანმიმდევრული გატარება შემოქმედებით პრაქტიკაში; მხატვრულ ნაწარმოებებში გვ-

ხვდება მხოლოდ ცალკეული შეხედულებანი და ხასიათები, რომლებიც „აღზრდის“ თეორიისაკენ გვახედებენ.

მონოგრაფიის მეორე და მესამე თავებში საკმად ვრცლადაა განხილული შილერის ესთეტიკური შეხედულებანი და შემოქმედების უკანასკნელი პერიოდის დრამატურგია („ვალენშტაინი“, „მარიამ სტიუარტი“, „ორლეანელი ქალწული“, „მესინელი სასძლო“, „ვილჰელმ ტელი“).

კარგადაა ნაჩვენები მატერიალისტური და რეალისტური ტენდენციების თანმიმდევრული გაძლიერება მწერლის ესთეტიკურ-ლიტერატურულ შეხედულებათა სისტემაში, პროგრესულობა შილერის თეორიული ნააზრევისა გაბატონებულ იდეალისტურ, ანტირეალისტურ თეორიებთან შედარებით. საგანგებოდ ხაზგასმულია შილერის ფილოსოფიურ და მხატვრულ შეხედულებათა არსებითი განსხვავება კანტის იდეალიზმისა და ტრანსცენდენტალური ესთეტიკისაგან. დამაჯერებელია ლიტერატურულ-კრიტიკული ანალიზი ისტორიული ხასიათის დრამატიული ნაწარმოებებისა, რაც წიგნის III თავშია მოცემული. განსაკუთრებით მოსაწონია ძიება ხალხურობის ძლიერი ნაკადებისა ამ ნაწარმოებებში. გამოირჩევა ამ მხრივ მიმოხილვა „ვალენშტაინისა“ და „ვილჰელმ ტელისა“. კარგი იქნებოდა ამავე თავში მოკლედ მაინც ყოფილიყო გაშუქებული საკითხი შილერის თეორიული შეხედულებებისა და შემოქმედებითი პრაქტიკის ურთიერთობის შესახებ.

მონოგრაფიის ავტორის აზრით, შილერის წამყვანი დრამატიული პერსონაჟები მისივე „თამაშის“ კონცეფციის კონკრეტული განსახიერებაა. ასე განიხილავს, კერძოდ, იგი კარლ და ფრანც მოორებს „ყაჩაღებიდან“ (გვ. 31—32).

აქ ავტორს უთუოდ ავიწყდება ის ფაქტი, რომ „ყაჩაღებზე“ მუშაობის პერიოდში შილერს „თამაშის“ კონცეფცია არა აქვს. იგი რამდენადმე ჩამოყალიბებული სახით გვხვდება გაცილებით უფრო გვიან შილერის თეორიულ-ესთეტიკურ წერილებში, მას შემდეგ, რაც მწერალი საფუძვლიანად ეცნობა კანტის ფილოსოფიას, კერძოდ, მის ესთეტიკას. ამდენად გვიანდელი „თამაშის“ თეორიის მიხედვით „ყაჩაღების“ გმირთა დახასიათება აშკარად ხელოვნურია. გარდა ამისა, შილერისეული „თამაშის“ კონცეფცია, რომელიც ძირითადად კანტის „თამაშის“ თეორიიდან გამომდინარეობს, არსებითად მწერლის ესთეტიკური შეხედულებების იდიალისტურ შეზღუდულობას ადასტურებს. ამიტომ თუ ფრანცისა და კარლის მხატვრული სახეები „თამაშის“ თეორიის მოთხოვნილებათა გამართლება იქნება, საფუძველი გამოეცლება თვით წიგნის ავტორის მსჯელობას „ყაჩაღებში“ რეალიზმის ტენდენციის არსებობისა და გმირთა ხასიათების ტიპურობის შესახებ.

დავით ლაშქარაძის წიგნი „ფრიდრიხ შილერი“ მაღალ მეცნიერულ დონეზე შესრულებული თეორიული შრომაა. ჩვენი შენიშვნები ადასტურებენ მხოლოდ იმას, რომ მკითხველთა საზოგადოება ინტერესით ხვდება ყოველ წიგნს, რომელშიაც გაბედულადაა დასმული რთული პრობლემური საკითხები.

ჰაინრიხ ჰაინეს „სიმღერათა წიგნი“ და გერმანული რომანტიზმი

ჰაინრიხ ჰაინეს ადრეული შემოქმედების ლიტერატურულ-კრიტიკული გარჩევის დროს გერმანულ რომანტიზმისადმი ამ პოეტის დამოკიდებულების საკითხი აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს და დღემდე პრობლემატურად ითვლება.

ლიტერატურის ისტორიაში კარგა ხანს ბატონობდა აზრი, რომ „სიმღერათა წიგნი“, ჰაინეს ადრეული შემოქმედება, გერმანული რომანტიზმის ტრადიციებს აგრძელებს. ამ თვალსაზრისის დამცველები (კ. ვაიტბრეჰტი, რ. მაიერი, გ. ვიტკოვსკი, გ. კარპელესი და სხვ.) ლექსთა დასახელებულ კრებულს „ძველი ფორმის“ (რომანტიზმის) ისეთ ნიმუშად მიიჩნევენ, რომელშიც პოეტი მხოლოდ საკუთარ სუბიექტურ-ინტიმურ გრძნობებს უმღერის.

რომანტიკული ლიტერატურის გავლენას ადრინდელი ჰაინეს იდეურ და მხატვრულ ევოლუციაზე ერთობ გადაჭარბებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ ცალკეული საბჭოთა კრიტიკოსებიც (პ. ლუნაჩარსკი, ა. ლეჟნევი, ე. კნიპოვიჩი, ალ. დეიჩი და სხვ.), მხოლოდ უკანასკნელ ხანს გამოითქვა აზრი, რომ ადრინდელ ჰაინეს რომანტიზმის მიმდევრად გამოცხადება, „სიმღერათა წიგნის“ ტრადიციულ რომანტიკულ ნაწარმოებად მიჩნევა არ არის სწორი, რომ ძველი თეორია ჰაინეს რომანტიკობის შესახებ საფუძვლიან გადასინჯვას მოითხოვს (გ. ხავთასი, მეტალოვი, დ. ლაშქარაძე). ამგვარი გადასინჯვის თავისებური ცდა მოცემულია თვით ამ ავტორთა შრომებში ჰაინეს შესახებ.

ჩვენი კრიტიკული ნარკვევი უკანასკნელად დასახელებულ ავტორთა ხაზს აგრძელებს; ოღონდ ჩვენი მიზანი უფრო კონკრეტულია: „სიმღერათა წიგნის“ დეტალური კრიტიკული ანალიზით წარმოვადგინოთ დამატებითი მასალები ჰაინეს ადრეული შემოქმედების მეცნიერული შესწავლისათვის, განვიხილოთ ლექსთა ეს კრებული რომანტიკული ლიტერატურისადმი მიმართების ასპექტში.

„Meine Qual und meine Klagen
Hab' ich in dies Buch gegossen

Und wenn du es aufgeschlagen,
Hat sich Dir mein Herz erschlossen“ [1]

(„მთელი ჩემი ტანჯვა და წუხილი ამ წიგნში გადმოვეცი. როცა მას გადაშლი, იცოდე, რომ თვით ჩემი გულიც იხსნება მაშინ“).

ჰაინეს ეს სიტყვები, რომლებიც ეპიგრაფად აქვს წამძღვარებული „სიმღერათა წიგნის“ მეორე ნაწილს — „ლირიულ ინტერმეცოს“, ლექსთა მთელი კრებულის ეპიგრაფად გამოდგებოდა. მასში უშუალო მითითებაა იმაზე, რომ ხსენებული ნაწარმოები პოეტის ცხოვრების ბევრ პიროვნულ-ბიოგრაფიულ მომენტს შეიცავს.

ჰაინეს ბიოგრაფები მოგვითხრობენ, რომ გარეგან სამყაროსთან უმნიშვნელო შეხებას მოძრაობაში მოჰყავდა მომავალი პოეტის უაღრესად ფაქიზი სულიერი სამყარო. ხმამაღალ ლაპარაკსა და ატონალურ ბგერებსაც კი მტკივნეულად განიცდიდა იგი, ხოლო ბავშვობის დროიდან დაწყებულმა თავის ნერვულმა ტკივილებმა სიცოცხლე გაუმწარა მას.

პატარა ჰარი ებრაელი ვაჭრის — სამსონ ჰაინეს ოჯახში იზრდებოდა. განსხვავებით მამისაგან, რომელიც შვილის მხოლოდ ვაჭრული კარიერით იყო დაინტერესებული, ბავშვზე კეთილშობილურ მზრუნველობას იჩენდა დედა — პეირა (ბეტი) ვან-გელდერნი. მისი მონათხრობი ამბები გერმანიის წარსულიდან მომავალ პოეტში პატრიოტულ სულისკვეთებას ნერგავდა. ბავშვის ცნობიერებაში თავისებურად აღიბეჭდა დიუსელდორფის ლიცეუმში გატარებული პერიოდიც. აქ ჰაინემ პირველად იგრძნო ის დაშორება, რომელიც მასა და გაბატონებულ საზოგადოებას შორის არსებობდა. ეს დაშორება კიდევ უფრო ცხადი გახდა მისი ბიძის — სოლომონ ჰაინესთან ურთიერთობის დაწყების შემდეგ. სოლომონ ჰაინეს მეშვეობით პოეტი კარგად გაეცნო ჰამბურგის ვაჭარ-ბანკირთა ცხოვრებას. ბიძის ოჯახთანაა დაკავშირებული მისი ცხოვრების რომანი — სიყვარული ჯერ ამალია, ხოლო შემდეგ ტერეზა ჰაინესადმი, რამაც პოეტის ადრეულ ლირიკაში საგრძნობი სევდიანობა შეიტანა. „სიმღერათა წიგნში“ ჩვენ ვიპოვით მრავალ ლექსს, რომლებიც მკითხველს ავტორის ინტიმურ სამყაროს უშლიან, მაგრამ ეს არ იძლევა საფუძველს იმისათვის, რომ ხსენებული ნაწარმოები უსაგნო ლირიკის, რეალურ სინამდვილეს მოწყვეტილ პოეტურ „მე“-ს შემოქმედებით ნიმუშად გამოვაცხადოთ. მაიერი, ვაიტბრეჰტი, ციტკო-

---

[1] Heine H. Sämmtliche Werke. Bd. I („Buch der Lieder“), Hamburg, Hoffmann und Campe, 1890, გვ. 53 (ჰაინეს ნაწარმოებები ყველგან ციტირებული იქნება ამ გამოცემის მიხედვით).

ვსკი, ვიდერტი და სხვები ძირშივე ცდებიან, როცა „სიმღერათა წიგნს“ „წმინდა პოეზიის“ ნაწარმოებად მიიჩნევენ. მაიერის აზრით, ჰაინე ჭეშმარიტად პოეტურ შედევრებს ქმნის მაშინ, როცა იგი საკუთარ სულიერ სამყაროს ხატავს. „სიმღერათა წიგნი“ მაიერისათვის ავტორის სუბიექტური ვნება-წამების მხატვრული ტილოა. ჰაინე, — წერს იგი, — მხოლოდ „საშინელი განცდების“ (Die furchtbaren Leiden) პერიოდში ქმნის პოეზიის ნამდვილ ნიმუშებს, რადგან „სიმღერათა წიგნის“ ავტორი „წამიერი აუცილებლობის“ პოეტიაო[1]. სხვაგვარი ფორმულირებით ამასვე იმეორებს ვიტკოვსკიც: „ფიქცია ერთი უიღბლო სიყვარულისა, რომელიც მის გულს სისხლისაგან ცლის, მთავარია ახალგაზრდა ჰაინეს ლექსთა ამ კრებულში“[2].

„სიმღერათა წიგნის“ შექმნაში გადამწყვეტი როლი ითამაშა არა პოეტის „წვრილშანმა ინტერესებმა“, როგორც ვიდერტს ჰგონია, არამედ ავტორის თანამედროვე გერმანიის სოციალურმა ვითარებამ. „სიმღერათა წიგნში“ ის ეპოქა კი არ აირეკლა, რომელსაც, მაიერის აზრით, „საკუთარი გრძნობით თამაში“ ახასიათებს[3], არამედ მასში გამოჩნდა მე-19 საუკუნის 20-იანი წლების გერმანია, რომელიც კარგად გაიცნო ჰაინემ მილიონერი ბიძის ფინანსურ დაწესებულებაში და ვარნჰაგენის ლიტერატურულ სალონში, ბონის, გოტინგენისა და ბერლინის უნივერსიტეტებში.

უკვე ბონის უნივერსიტეტში ყოფნის პერიოდში (1820—1822 წწ.) ჰაინემ სცადა ლექსების გამოცემა, მაგრამ გამომცემლებმა ვებერმა და ბროკჰაუზმა უარი უთხრეს. მხოლოდ 1821 წელს შეძლო ჰაინემ გამოექვეყნებია თავისი პირველი ლექსები ჟურნალ „Gesellschaftler“-ში. შემდეგ კი ამავე ჟურნალის რედაქტორის ჰუბიცის დახმარებით მაურერმა გამოსცა პოეტის ლექსთა პირველი კრებული (დაახლოებით „ჭაბუკური ვნებანი“). „ლირიკული ინტერმეცო“ საზოგადოებამ 1823 წელს გაიცნო დიუმლერის გამოცემით. იგი მოთავსებული იყო ჰაინეს ტრაგედიების „რატკლიფისა“ და „ალმანზორის“ შემდეგ. რაც შეეხება „სიმღერათა წიგნის“ ბოლო ორ ნაწილს, ისინიც, მსგავსად „ლირიკული ინტერმეცოსი“, თავიდანვე სხვა ნაწარმოებებთან ერთად გამოსცეს: „საშშობლოში დაბრუნება“ კამპემ „მოგზაურობის სურათების“ პირველ ტომს დაურთო (1826 წ.) „ჩრდილოეთის ზღვის“ პირველ ციკლთან

---

[1] Meyer R. — Die deutsche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin, 1921, გვ. 92—100.

[2] Witkowski G. — Entwicklung der deutschen Literatur seit 1830, Leipzig, 1912, გვ. 10.

[3] Meyer R.—გვ. 97.

ერთად, ხოლო ამავე ნაწილის მეორე ციკლი „მოგზაურობის სურათების“ მეორე ტომში შევიდა (1827 წ.).

„სიმღერათა წიგნი“, როგორც ლექსთა კრებული 1827 წლის ოქტომბერში გამოვიდა.

* * *

ბონის უნივერსიტეტში ჰაინეს გერმანული ენისა და ლიტერატურის ლექციებს უკითხავდა გერმანული რომანტიზმის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი ავგუსტ ვილჰელმ შლეგელი. სტუდენტსა და ლექტორს შორის მჭიდრო ურთიერთობა დამყარდა. როგორც ჰაინეს 1820 წლის 15 ივლისის წერილიდან ვგებულობთ, შლეგელი კითხულობდა და ასწორებდა ახალგაზრდა პოეტის ლექსებს. მათ ხშირად ჰქონიათ საუბარი პოეზიის თეორიულ საკითხებზეც.[1] ა. ვ. შლეგელთან ამგვარმა ურთიერთობამ თავი იჩინა მხატვრულ შემოქმედებაშიც. ცნობილ სონეტებში (1820 წ.), რომლებიც მასწავლებლისადმია მიძღვნილი, ჰაინე მას გადამრჩენელს უწოდებს. ადარებს რა საკუთარ თავს „სუსტ ყლორტს, რომელსაც საყრდენები ეცლება“, პოეტი მიმართავს ა. ვ. შლეგელს:

„Und dir, mein hoher Meister, soll' ich's danken
Wird einst das schwache Reislein Blüten tragen“.[2]

ბერლინში ჰაინე ხვდება ჰეგელს, უშუალო ურთიერთობას ამყარებს ა. ჰოფმანთან, ტიკთან, ბრენტანოსთან და სხვა რომანტიკოსებთან.

ყოველივე ამის გამო ბურჟუაზიული ლიტერატურათმცოდნეობა ჰაინეს გერმანული რომანტიზმის ტრადიციების გამგრძელებლად თვლის. ბევრს ლაპარაკობენ „სიმღერათა წიგნის“ ავტორის ნათესაობაზე ჰოფმანთან, ბრენტანოსთან. ზოგი (მაგ., მაიერი) ისე შორს მიდის, რომ ჰაინეს ადრეულ შემოქმედებაზე ვაშინგტონ ირვინგის გავლენასაც აღიარებს[3]. მხატვრული შემოქმედების კავშირი რომანტიკულ ლიტერატურასთან, ბურჟუაზიული ლიტერატურის ისტორიკოსების აზრით, ზრდის მწერლის ღირებულებას. ვაიტბრეჰტი პირდაპირ ამბობს, რომ ჰაინეს შემოქმედება „გერმანულ Gemüt“-ს ხიბლავს მხოლოდ იქ, სადაც აშკარაა მწერლის კავშირი „ნამდვილი გერმანული სულის პოეზიასთან“, ე. ი. კონსერვატორულ რომანტიზმთან[4]. დაახლოებით ამა-

---

[1] Гейне Г. Собр. соч. т. XI (письма), გვ. 9—10.

[2] Heine H.—„Buch der Lieder“, გვ. 46.

[3] Meyer R. — გვ. 99.

[4] Weitbrecht C. —Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrh., Berlin —Leipzig, 1912, გვ. 55.

სვე იმეორებს კონიგი თავის „გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში“, როცა იგი „სიმღერათა წიგნს“ იწონებს მასში „ალაპარაკებული გერმანული სულის“ გამო.[1] ჰაინეს რომანტიკოსობის თეორიას მხარს უჭერენ კარპელესი, ვიდერტი და სხვ.

არსებით შესწორებას საჭიროებს ზოგიერთი საბჭოთა კრიტიკოსის შეხედულებანიც. დეიჩი, კნიპოვიჩი, მეტალოვი (ადრეულ წერილებში) და სხვები არსებითად ფრიჩეს, ლუნაჩარსკის, ფრ. შილერის და გ. ლუკაჩის ყალბ შეხედულებებს მიჰყვებიან (ერთგვარ გამონაკლისს წარმოადგენს დეიჩის 1948 წლის წერილი)[2]. დეიჩი თავის მონოგრაფიაში ჰაინეს შესახებ, მართალია, ერთგვარად იცავს პოეტს ბურჟუაზიული ლიტერატურათმცოდნეების თავდასხმებისაგან, მაგრამ მაინც იმ აზრს ავითარებს, რომ ახალგაზრდა ჰაინე „მ თ ლ ი ა ნ ა დ მ ი ჰ ყ ვ ე ბ ა რომანტიკოსების მიერ მოხაზულ გზას“[3] (ხაზი ჩვენია, — ზ. ჭ.). „ჰაინე გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში შემოვიდა, როგორც ლირიკოსი და რომანტიკოსი“, — იმეორებს კნიპოვიჩი.[4]. რამდენადმე თავისებურია ლეონევის კონცეფცია. იგი უკვე 20-იან წლებში ჰაინეს მიერ რომანტიკული ტრადიციების რღვევას ამჩნევს, მაგრამ, მისი აზრით, ჰაინე ვერ ახერხებს მათ დაძლევას. „რომანტიკოსების მოტივები, — წერს ლეონევი, — იწვევენ მასში (ე. ი. ჰაინეში, — ზ. ჭ.) არა მხოლოდ პოეტის გულშემატკივრობას, არამედ ზოგჯერ იგი მათ განიცდის როგორც ავადმყოფობას. ის დაავადებულია მათი (ე. ი. რომანტიკოსების, — ზ. ჭ.) სიყვარულის სპირიტუალიზმით, მათი იდეალისტური გატაცებით, მათი ანგარიშმიუცემელი მისწრაფებით“[5]. ეს შეხედულებანი უფრო ადრეც იყო გამოთქმული ლიტერატურის ისტორიაში. ფაქტიურად ამასვე ამბობდა შახოვი, რომლის აზრითაც, ჰაინე ბოლომდე დარჩა ინდივიდუალისტი და რომანტიკოსი[6], ფრანც შილერი, რომელიც „სიმღერათა წიგნს“ გერმანული რომანტიზმის „საუკეთესო ლიტერატურულ ძეგლად“ თვლიდა[7] და ავტორის „შეგნების დაფლეთილობაზე“ (разорванность сознания) მიუთითებდა[8]. დასასრულ, ხსენებულ ყალბ თეორიას იზიარებდა

---

[1] Koenig R. Deutsche Literaturgeschichte, 1895, გვ. 288.

[2] Дейч Ал. — «Г. Гейне» (იხ. Гейне Г. — Лирика и сатира, 1948, М.).

[3] Дейч Ал. — «Г. Гейне», 1933, М., გვ. 35.

[4] Книпович Евг. — «Гейне как политический лирик», 1932, М., გვ. 104.

[5] Лежнев А. — «Два поэта (Гейне иТютчев)», 1937, გვ. 158.

[6] Шахов А., — «Очерки лит. движения в первую половину XIX века», 1894, გვ. 309.

[7] Шиллер Фр. — «История з/е литературы нового времени», т. I, 1937, გვ. 379.

[8] ი ქ ვ ე, გვ. 379 და 383.

ვიდერტიც, რომლის მიხედვითაც „ძველი პოეტის“ — ჰაინეს „სიმღერათა წიგნი“ „ოდნავადაც არაა გამსჭვალული თანმედროვეობის სულით“[1].

ისინი, ვინც ჰაინეს გერმანული რომანტიზმის მიმდევრად აცხადებენ, იშველიებენ ისეთ ფაქტორებსაც, როგორიცაა პოეტის ებრაელობა და სამშობლო ქალაქის მდებარეობა. კარპელესი, რომლის სიტყვებით ჰაინემ „შესანიშნავად განახორციელა რომანტიზმის იდეალი“, აღნიშნავს: „ჰაინრიხ ჰაინე იყო ებრაელი, რომელიც რომანტიზმის აყვავების ჰერიოდში რაინის ერთ-ერთ ქალაქში დაიბადა (ხაზი ყველგან ავტორისაა, — ზ. ჭ.). მხოლოდ ამ სამი ელემენტის მიხედვით შეიძლება ავხსნათ პოეტის წინააღმდეგობრივი ინდივიდუალობა და მისი შემოქმედებითი მიმართულება“[2]. ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნისას პოეტის ნაციონალურ წარმოშობას გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ვაიტბრეჰტიც. მისი აზრით, ჰაინეს ბუნებრივი ნიჭი გერმანელ ლირიკოსთა პირველ რიგებში დააყენებდა, რომ პოეტი „ნამდვილი გერმანელი ყოფილიყო“[3]. ამის შემდეგ გასაგებია ვაიტბრეჰტისეული შეფასებაც „სიმღერათა წიგნისა“. „სიმღერათა წიგნი,“ — წერს იგი, — ბევრისათვის, უპირატესად გერმანელი ქალებისათვის, დღემდე არის ზედაპირული ცოდნისა და პოეტის ყალბი შეფასების ერთადერთი წყარო“[4].

ზოგიერთი კრიტიკოსი ჰაინეს მსოფლმხედველობრივ საწყისებს ჰოფმანის შემოქმედებაში ეძებს. კნიპოვიჩი, მაგალითად, ჰაინეს ჰოფმანთან ერთად გვიანდელი გერმანული რომანტიზმის წარმომადგენლად აცხადებდა და შენიშნავს, რომ ისინი (ჰაინე და ჰოფმანი) ადრეული რომანტიზმის (ე. ი. რეაქციულ-კონსერვატორულის) მხოლოდ „რაოდენობრივ გარდაქმნას“ ახერხებენ[5]. თვით ჰაინემ, რამდენადმე გვიან, მკაცრად შეაფასა ჰოფმანის შემოქმედება: მისთვის ეს იყო „სევდა ოცტომში“, რომლის ავტორსაც „ეხერხება საფლავიდან მკვდრების გამოწვევა“.

რომანტიკოსებიდან არსებით დაშორებაზე აშკარად მიგვითითებს ჰაინეს წერილიც, გაგზავნილი მოსე მოზერისადმი, რომელშიც იგი ორსტროფიანი ლექსის შესახებ წერს: „ტიკმა და რობერტმა ამ ლექსის ფორმა თუ არ შექმნეს, ყოველ შემთხვევაში, ცნობილი გახადეს. მაგრამ მისი შინაარსი ეკუთვნის იმ უსაკუთრესთა რიცხვს, რაც მე დამი-

---

[1] Видерт А. — «Г. Гейне», გვ. 331.

[2] Karpeles G.—Heines Biographie, გვ. 60.

[3] Weitbrecht Carl,—გვ. 54.

[4] იქვე. გვ. 53.

[5] Книпович Е. — «Гейне как политический лирик», გვ. 112.

წერია... თანაც მე არ ვაპირებ ამ ლირიკული ორსტროფიანი მანერით შევიზღუდო...“[1]

კონსერვატორული რომანტიზმის საწინააღმდეგო დებულებანი ჰაინემ წამოაყენა ჯერ კიდევ 1820 წელს, წერილში „რომანტიზმი“, რომელიც ფაქტიურად „რომანტიკული ფორმის“ დასაცავად დაწერა. წერილის ავტორი, რომელიც თვით აღიარებს, რომ ჯერ კიდევ არ ესმის პოეზიის არსი[2], არსებითად ლიტერატურაში კათოლიციზმისა და შუა საუკუნეების იდეალიზაციის წინააღმდეგ ილაშქრებს. იგი მოითხოვს, რომ რომანტიკული პოეზიის სახეები ისეთივე იყოს, როგორც პლასტიკური პოეზიისა და იენელი თუ ბერლინელი რომანტიკოსების აშკარა საწინააღმდეგო დასკვნას აკეთებს. ჰაინე გამოდის იმ ფაქტიდან, რომ 20-იან წლებში სოციალ-პოლიტიკური ვითარება შეცვლილია და აყენებს მოთხოვნას: „...გერმანული მუზა კვლავ უნდა იყოს თავისუფალი, აყვავებული, არაეფექტირებული, პატიოსანი გერმანელი ქალიშვილი და არა დალეული მონაზონი ანდა წინაპრებით მოამაყე რაინდების ბანოვანი“[3].

რეალურ საფუძველს მოკლებულია ჰაინეს სატირისა და ე. წ. „რომანტიკული ირონიის“ დაპირისპირებაც. „ირონიის“ რომელი განმარტებაც (ნოვალისის, ფრ. შლეგელის თუ ზოლგერის) არ უნდა მოიყვანოს კარპელესმა, მაინც ჰაერში გამოკიდებული დარჩება მისი დებულება, რომ „რომანტიზმის ირონია და ჭკუამახვილობა ჰაინეს ზღაპრული პოეტური ნატურის გასაღებებს წარმოადგენდნენ“[4]. როგორც ცნობილია, „რომანტიკული ირონია“ სინამდვილიდან განდგომის თეორიის ერთ-ერთი გამოვლენაა მე-19 საუკუნის დასაწყისის გერმანულ იდეოლოგიაში. იგი საზოგადოებრივი ცხოვრებიდან გარიყული ფეოდალური არისტოკრატიის „აბსტრაქტული ნუგეშის“ ფორმაა.

განსხვავებით „ირონიისაგან“, ჰაინეს სატირას სოციალური დანიშნულება გააჩნია: მეფისტოფელური სიცილით მიწასთან გაასწოროს ყველა ის, ვინც სინამდვილეს, ძალას იყენებს სოციალური ჩაგვრისათვის, პიროვნების დამცირებისათვის. ამაზე კარგად მიუთითა ჰაინემ: „Witz in seiner Isolierung,—წერს იგი ერთ-ერთ წერილში,—ist gar nichts wert. Nur dann ist mir der Witz erträglich, wenn er auf einem ernsten Grunde ruht“.[5]. ამის შემდეგ გასაგებია, თუ რა ყალბ

---

[1] Mehring Fr.—H. Heine (Ausg. Werke, Bd. I. M., 1937, s. XXXV).
[2] Гейне, Г., — Собр. соч., т. XI (письма), გვ. 25.
[3] Heine H.—Die Romantik (ob. Sämmtl. Werke, Bd. XII, გვ. 112—114.)
[4] Karpeles G.—გვ. 58.
[5] Mehring Fr.—გვ. XXXVI.

საფუძველზე დგას კარპელესი, რომელიც „რომანტიკული ირონიის“ გამოხატულებას როგორც „ჟაბუკურ ვნებანში“ და „ლირიულ ინტერმეცოში“, ასევე კრებულის მესამე ნაწილშიც პოულობს[1].

ბურჟუაზიული კრიტიკოსების აზრით, ჰაინე თავს ესხმის მხოლოდ მათ, რომელთაც პოეტის „გრანდიოზული სუბიექტურობა“ (die grandiose Subjektivität) დაარღვიეს[2]. ეს დებულება კრიტიკას ვერ უძლებს. საკმარისია „მოგზაურობის სურათების“, „სიმღერათა წიგნის“ მთელი რიგი ლექსების (მაგ., „ჰარცზე მოგზაურობის“ პროლოგი) დასახელება და უკვე ნათელი გახდება ვისკენაა მიმართული ჰაინეს სატირა. მოვიგონოთ 1825 წლის წერილიც მოზერისადმი. ჰაინე პირდაპირ წერს: „Wir leben in einer traurigen Zeit; Schurken werden zu den Besten, und die Besten müssen Schurken werden“[3].

ჰაინეს „სიმღერათა წიგნისა“ და პოეტის რომანტიკულ ლიტერატურასთან ურთიერთობის საკითხებზე ბევრი საინტერესო მოსაზრება აქვთ გამოთქმული თვით ავტორის თანამედროვე საზოგადოების წარმომადგენლებს. მათ შორის აღსანიშნავია ლექსთა პირველი კრებულის გამომცემლის — მაურერის 1821 წლის 26 დეკემბრის განცხადება ჟურნალ „Gesellschaftler“-ში, სადაც იგი დამწყები პოეტის ორიგინალობაზე ლაპარაკობს[4], და განსაკუთრებით, 1822 წლის 7 ივნისს ჟურნალ „Kunst und Wisseschaftsblatt“-ში Schm-ს ხელმოწერით გამოქვეყნებული რეცენზია. მოვიყვანოთ რეცენზიიდან ის ადგილი, რომელიც ძირითადად ჩვენთვისაც მისაღებია:

„ბატონმა ჰაინემ, — წერს Schm. — ერთხელ ამ ჟურნალის ფურცლებზე განაცხადა, რომ იგი შლეგელის მიმდევრია. ასევე თავის ლექსებშიც იგი სრულიად აშკარად ლაპარაკობს ამის შესახებ, მაგრამ ჩვენ ყურადღება უნდა მივაქციოთ ბატონ ჰაინეს შემდეგზე: როგორ საფუძვლიანადაც არ უნდა გაევლო მას შლეგელის სკოლა, როგორადაც არ უნდა მოწონებოდა მას შლეგელის სკოლა... ჩვენ ვერ ვიპოვით მის ნაწარმოებში ვერავითარ მინიშნებას რაინდული დეზების წკრიალზე და საეკლესიო საკმეველზე ან ისეთ საგნებზე, რომელთაგანაც, არსებითად, აღდგენილია შუასაუკუნოებრივი სევდით შეპყრობილი შლეგელის სკოლა. მოკლედ, — დაასკვნის რეცენზენტი, — ჰაინე მესამე წოდების (tiers état) პოეტია“[5] (ბერკოვსკის შენიშვნით, მესამე წოდება ჰა-

---

[1] Karpeles G.—გვ. 62.

[2] იქვე.

[3] Mehring Fr.-გვ. XXXII.

[4] Гейне Г., — Собр. соч., т. I, 1938, М. ბერკოვსკის კომენტარები. გვ. 373.

[5] Гейне Г., — собр. соч., т. I, ბერკოვსკის კომენტარები, გვ. 377.

ინეს ეპოქაში პრივილეგიური წოდებებისადმი ოპოზიციურად განწყობილ მასას ნიშნავს).

ჰაინე არ გაჰყვა კონსერვატორული რომანტიზმის გზას. 20-იანი წლებიდანვე რომანტიზმთან ბრძოლით იგი გერმანულ ლიტერატურაში ახალი მიმართულების წარმომადგენლად გვევლინება. ამაზე მიგვითითებს თვით პოეტის შემდეგი განცხადებაც: „მე ყველგან მესმის, — წერს იგი 1822 წლის 1 სექტემბერს ბონელ ამხანაგს, — ერნსტ-ქრისტიან-ავგუსტ კელერს — თუ რამდენს ლაპარაკობენ ჩემზე (როგორც პოეტზე), მაქებენ თუ მაძაგებენ, ეს ჩემთვის სულერთია. მე მივდივარ ჩემი მტკიცე გზით, რომელიც ერთხელ და სამუდამოდ მივიჩნიე ყველაზე უკეთესად. ერთნი ამბობენ, რომ ეს გზა მე მიმიყვანს ტალახში, მეორენი — პარნასზე, ხოლო მესამენი, — რომ მას მე მივყევარ პირდაპირ ჯოჯოხეთში. როგორც არ უნდა იყოს, ეს გზა ახალია“ [1] (ხაზი ჩვენია, — ზ. ჭ.).

რომელია ეს „ახალი გზა“?

ამ კითხვაზე პასუხი „სიმღერათა წიგნის“ ანალიზმა გაგვცეს.

მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებლებს — მარქსსა და ენგელსს არ შეუფასებიათ ჰ. ჰაინეს ადრეული შემოქმედება. მაგრამ ჩვენ ხელთა გვაქვს ახალგაზრდა ენგელსის შენიშვნა, რომელიც მოცემულია ფრ. გრებერისადმი გაგზავნილ წერილში. ენგელსი შენიშნავს, რომ უკვე ივლისის რევოლუციამდე ჰაინე „დამთავრებული ფიგურა“ (законченная фигура) იყო[2]. ეს საორიენტაციო მითითება იმას გულისხმობს, რომ ადრეულ შემოქმედებაშიც იგრძნობა „გერმანიის“ ავტორი.

„სიმღერათა წიგნიც“ არსებითად „მოგზაურობის სურათების“ პოლიტიკურ ტენდენციურობას ამჟღავნებს. საკითხის მარკვევას აქ ართულებს მხოლოდ ის გარემოება, რომ ჰაინე ლექსთა ამ კრებულში ჭარბად სარგებლობს რომანტიკული მიტივებითა და მხატვრული სახეებით. სხვანაირად არც შეიძლება ყოფილიყო. სწორად შენიშნავს პოეტი, რომ „მის აკვანზე მე-18 საუკუნის მთვარის უკანასკნელი სხივები და მე-19 საუკუნის პირველი გარიჟრაჟი თამაშობდნენ“[3]. პოეტის თანამედროვე სინამდვილის სოციალური თემატიკა და პიროვნული მომენტები ისეთნაირადაა შეერთებული ამ ნაწარმოებებში, რომ ერთი შეხედვით, მარ-

---

[1] Гейне Г., — Собр. соч. т. XI (письма), зз. 33—37.

[2] Маркс и Энгельс — Об искусстве, 1937, зз. 597,

[3] Heine H —Sämmtliche Werke, Bd. XII, зз. 179.

თლაც გაჭირდება მასში რეალისტური ტენდენციის დანახვა. ლიტერატურული ძეგლის საფუძვლიანი შესწავლა აშკარად მოწმობს, რომ „სიმღერათა წიგნის“ ავტორს პირველ რიგში რეალური სინამდვილე, ობიექტური გარემო ამოძრავებს. „საკუთარ გრძნობებით თამაშს“ უკან არ შეიძლება არ დავინახოთ ჰაინე, რომელსაც სული ეხუთება ჰამბურგელ ბანკირთა საზოგადოებაში[1] და გამეფებულ „ვაჭრულ სპეკულიაციებში“[2]. ახალგაზრდა პოეტი გარემო-სინამდვილეში ჭეშმარიტი პოეტური გრძნობის ნასახსაც კი ვერ პოულობდა[3]. მოხდენილად შენიშნავს პ ი - ს ა რ ე ვ ი, რომ ჰაინეს არ ამოძრავებდა „რაიმე პირადული დანაკარგი ან ძველი ისტორია იმის შესახებ, რომ მას ის (სატრფო) უყვარდა, ხოლო სატრფოს იგი არა“[4]. უდავოდ მართალია ბ ე რ კ ო ვ ს კ ი, როცა იგი წერს, რომ „სიმღერათა წიგნში“ სიყვარულის რომანი ფეოდალურ-ბიურგერული საზოგადოების კრიტიკაში გადადის[5].

„სიმღერათა წიგნი“ არაა შემთხვევით თავმოყრილი ლექსების კრებული. ოთხივე ნაწილზე ერთი ძირითადი იდეური ხაზი გადის — ესაა რომანტიკული ტრადიციებისაგან თანდათანი გათავისუფლება. სწორად შენიშნავს დეიჩი 1948 წლის წერილში, რომ „სიმღერათა წიგნი“, მიუხედავად სხვადასხვაგვარი ვარიაციებისა, ერთიანი, განუყოფელი ნაწარმოებია, რომელშიც ავტორის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მრწამსი იგრძნობა.

„სიმღერათა წიგნის“ პირველი ნაწილი მნიშვნელოვნადაა დავალებული ტრადიციული რომანტიზმით. სიზმრის ხშირი გამოყენება, ძილის ღმერთთან საუბარი, იმქვეყნიურ სულებთან შეხვედრები, აჩრდილების გამოწვევა, მისტიკური მოგზაურობანი სატრფოს საძებნელად და ა. შ. ავტორის ძველ ლიტერატურულ სკოლასთან კავშირზე მიგვითითებენ. ამ ნაწილის პირველ ციკლში (Traumbilder) ერთმანეთს ცვლიან ისეთი სცენები, როგორიცაა მკვდარ სულებთან სასაფლაოზე საუბარი სიყვარულის თემებზე (ლექსი „Ich kam von meiner Herrin Haus“), „ჯადოსნურ ქალწულთან შეხვედრა, რომელიც პოეტის განწირულებას მოასწავებს („Ein Traum, gar seltsam schauerlich“), მოლა-

---

[1] Гейне Г. — Собр. соч., т. XI (письма), გვ. 6—7.

[2] ი ქ ვ ე.

[3] ი ქ ვ ე.

[4] Писарев Д. И. — Избр. произв., 1932, Л., გვ. 49.

[5] Гейне Г. — Собр. соч., т. I, 1938, ბერკოვსკის კომენტარები, გვ. 376.

ლატე სატრფოს ხილვა „საკვირველ სახლში“ („Im süßen Traum, bei stiller Nacht“ და ა. შ.).

პოეტი, რომელიც ხშირად რომანტიკული აზროვნებისათვის ნიშანდობლივ პოეტურ სახეებსაც იყენებს (Drachengespann, Glorienschein, Luftgestalt, blutfinsterer Gesell და სხვ.), მთელ რიგ ლექსებში დასტირის უიღბლო სიყვარულს, საკუთარ ბედს. ლექსში „Einsam klag ich meine Leiden“ ჰაინე საკუთარ თავს ასე ახასიათებს:

„Bin ein bleicher Mann geworden
Seit mein Aug' sie gesehn;
Heimlich weh ist mir geworden,
Wundersam ist mir geschehn“ [1]

მაგრამ პოეტი არ რჩება რომანტიკულ ბურუსში. უკვე პირველი ციკლის დასასრულს თვით პოეტი აღიარებს, რომ გადააჭარბა „ბნელი სულებით“ და რომანტიკულ „დემონებს“ ასე მიმართავს:

„Laßt ab, ihr finstern Dämonen!
Laßt ab, und drängt mich nicht!
Noch manche Freude mag wohnen
Hier oben im Rosenlicht“ [2].

არ შევჩერდებით ისეთ ლექსებზე, როგორიცაა რეალურ პირებისადმი მიძღვნილი სონეტები (დედისადმი, ქრისტიან ზეთესადმი, ფრანცისადმი, მეგობარ რუსოსადმი და სხვ.) და ზოგიერთი სხვა პოეტური ნიმუში, რომლებიც ნათლად მოწმობენ, რომ ჰაინე მასალას თავის კრებულისათვის ყოველდღიური ცხოვრებიდან იღებდა. რეალისტურადაა გადმოცემული მევახშის დახასიათება ლექსში „სიმღერა დუკატებზე“, მინეზენგერის სახე ამავე სახელწოდების ლექსში და ნაპოლეონის კულტით ადრეული გატაცება „ორ გრენადირში“.

არ იქნება სწორი „ჭაბუკური ვნებანის“ დახასიათება ჰაინეს იმ ლექსით, რომელიც ამ ნაწილს ხურავს. აქ პოეტი რომანტიკულად იმედოვნებს:

---

[1] Heine H.—„Buch der Lieder“, გვ. 171.

[2] იქვე, გვ. 23.

„...Und heimlich schauernd sehn ich mich hinüber
Nach jenem Nebelreich, wo stille Schatten
Mit weichen Armen liebend mich umschließen“...[1]

არ იქნება სწორი, რადგან „სიმღერათა წიგნის“ ამ ნაწილში ჭარბად მოიპოვება ისეთი ლირიკული ნიმუშები, რომლებიც მწერლის შემოქმედების რეალისტურ საწყისებზე მიგვითითებენ. უფრო მეტიც, შეიძლება ჯერ კიდევ ეპიზოდურად, მაგრამ მაინც უკვე საგრძნობია ჰაინეს სატირა, რომელიც გაბატონებული საზოგადოებისადმია მიმართული. პრივილეგიურ წოდებებისადმი პოეტის დამოკიდებულება რელიეფურად ჩანს მე-10 სონეტში. ჰაინე ერთ-ერთ მეგობარს მიმართავს:

„Du sahst mich oft im Kampf mit jenen Schlingeln,
Geschminkten Katzen und bebrillten Pudeln,
Die mir den blanken Namen gern besudeln,
Und mich so gerne ins Verderben züngeln.
Du sahst oft wie mich Pedanten hudeln
wie Schellenkappenträger mich umklingen,
wie gift'ge Schlangen um mein Herz sich ringeln“[2].

მთელ რიგ ლექსებში პოეტი აღშფოთებას გამოთქვამს იმის გამო, რომ „პირმოთნე კუნძები“ (არისტოკრატიულ-ბურჟუაზიული საზოგადოების წარმომადგენლები) მხოლოდ „გარედან მოოქრული“ არიან. ავტორი მიუთითებს:

„Ich Lache ob den abgeschmackten Laffen
. . . .
Ob den Füchsen, ob den hochgelehrten Affen
Ob den feigen Bösewichtern“[3].

თუ გული მოკვდება, „განმაქიქებელი სიცილი“ იქნება სატირის იარაღი, — ამბობს პოეტი. ჰაინე კატეგორიულად აცხადებს რომ მას არაფერი აქვს საერთო „ პირმოთნეებთან და პედანტებთან“:

„Gib her die Larw', ich will jetzt maskieren,
In einen Lumpenkerl, damit Halunken,

---

[1] „Buch der Lieder“, გვ. 52.

[2] იქვე.

[3] „Buch der Lieder“, გვ. 49.

Die prächtig in Charaktermasken prunken,
Nicht wähnen, ich sei Einer von den Ihren“ [1].

ამასვე იმეორებს პოეტი ლექსში „გერმანია“, რომელიც იმის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია, რომ ავტორი ნაწარმოებს შეიძლება „სიზმარს“ უწოდებდეს, მაგრამ სიზმართან საერთო არაფერი ჰქონდეს. ჰაინე ხედავს, რომ გაბატონებულ საზოგადოებაში „ცრუმორწმუნეობა, ცბიერება და ტყუილია გამეფებული“ და შენიშნავს:

„Muttersöhnen gehn in Seide,
Nennen sich des Volkes Kern,
Schurken tragen Ehrgeschneide,
Söldner brüsten sich als Herrn“ [2].

დამახასიათებელია ლექსი „ბერლინი“, რომელშიც ფეოდალურ-ბურჟუაზიული საზოგადოების მხილებაა მოცემული. პოეტი ჩვეული სარკაზმით აღწერს ჯარისკაცის პრუსიულ აღზრდას, იუნკრული რეაქციის მახინჯ მხარეებს და ბერლინს შემდეგი სიტყვებით მიმართავს:

Berlin! Berlin! du großes Jammertal.
Bei dir ist Nichst zu finden, als lauter Angst und Qual
Der Officier ist hitzig, der Zorn und der ist groß:
Miserabel ist das Leben, das man erfahren muß“ [3]

აშკარა რეალისტური ტენდენციის შემცველია ის ლირიკული ნიმუშებიც, რომლებიც პოეზიის არსის ჰაინესეულ გაგებას გამოხატავენ. დასცინის რა მწერლებს, რომლებიც ბამბერგსა და ვიურცბურგში „კურთხევის“ შემდეგ ერთბაშად „9 დრამას წერენ“[4], ფრინც ფონ შტაინმანისადმი მიძღვნილ სონეტში მეგობარს ურჩევს: Schreibe nicht fur Nachwelt, schreib für Pöbel, Der Knalleffekt sei deiner Dichtnug Hebel“ [5]. საგულისხმოა მითითება, რომ პოეზია ფართო ფენებს უნდა ემსახურებოდეს. აღსანიშნავია აგრეთვე ლექსი „Das projektierte Denkmal Goethes“, რომელშიც ჰაინე მართებულად შენიშნავს, რომ ფეოდალურ-ბურჟუაზიული საზოგადოებისაგან „ფაუსტის“ ავტორს „მთელი სამყარო“ (eine ganze Welt) მიჯნავს [6].

---

[1] „Buch der Lieder“, გვ. 49.
[2] იქვე, გვ. 149.
[3] „Buch der Lieder“, გვ. 205.
[4] იქვე, გვ. 179—180.
[5] იქვე, გვ. 181.
[6] იქვე, გვ. 179.

როგორც ვხედავთ, უკვე „ჭაბუკურ ენებანში“ მზადდება გვიანდელი ჰაინეს პოლიტიკური ლირიკა. მართალია, პოეტი ჯერ კიდევ არაა თავისუფალი რომანტიკული ტრადიციებისაგან, **მაგრამ თამამად შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ამ ნაწილის რეალისტურ მოტივებზე.** ზემოთ მოტანილი ფაქტიური მასალა ნათელს ხდის, თუ რამდენად ყალბია „ჭაბუკური ენებანის“ უიღბლო მიჯნურის გოდებად (კარპელესი)[1] და ავტორის „სიზმრის სამყაროში გადაბარგების“ მაჩვენებლად გამოცხადება (მაიერი)[2].

ჩვენ რამდენადმე ვრცლად შევჩერდით სწორედ „სიმღერათა წიგნის“ პირველ ნაწილზე, რადგან კრიტიკულ ლიტერატურაში თითქმის არავითარი მინიშნება არაა იმაზე, რომ მასში „რაღაც რეალისტური“ მაინც არსებობს.

ოცნებაში წასულ პოეტს ეცხადება არსება ვუალითა და ძვირფასი სამკაულით. არსება, რომელიც ჯადოქარი აღმოჩნდება, პოეტს მოტყუებით თავის სამეფოში წაიყვანს („პროლოგი“). კოლნის ტაძარში ანგელოზის გამოხატულება დამწუხრებულ მგოსანს სატრფოს აგონებს. პოეტი მიილტვის მშვენიერი ასულისაკენ. „ვარსკვლავების ენა“ მასწავლებელს დარჩენას. პალმის ჩრდილში მოსვენებას თხოვს. უიღბლო სიყვარულით გაბოროტებული პოეტი ხან სატრფოს ოთახის ღია სარკმელს შეჰყურებს, ხან კიდევ მერცხლად გადაქცევას ნატრობს მის მახლობლად ბუდის გაკეთების მიზნით. გაცთუნებული პოეტი ხშირად მოგზაურობს სიზმრის ღმერთთან ერთად ურჩხულთა სასახლეში. — აი, არასრული ჩამოთვლა იმ თემებისა, რომელსაც ავტორი „სიმღერათა წიგნის“ მეორე ნაწილში ამუშავებს. თემატიკის ამგვარობის გამო დეიჩი, ოვსიანიკო-კულიკოვსკი, ბრანდესი, კარპელესი და სხვები „ლირიკულ ინტერმეცოს“ „წმინდა ლირიკის“ ნიმუშად აცხადებენ. ბევრს ლაპარაკობენ ამ ნაწილის ტრადიციულ რომანტიზმთან ურთიერთობაზე. დეიჩი, კერძოდ, მას ანათესავებს ნოვალისის „ღამისადმი ჰიმნებთან“.

სიყვარულის თემა ჰაინესთან კონსერვატორულ-რომანტიკული ტრადიციებისაგან არსებითად განსხვავებული სახითაა წარმოდგენილი. თუ ნოვალისისათვის სიყვარული იმქვეყნიური „ნეტარი არსებობის“ თავისებური საწყისია, თუ მასთან სატრფო რაღაც ზერეალურის ნისლოვანი გამოსახულებაა, ჰაინესათვის იგი (სიყვარული) არის ჭეშმარიტად

---

[1] Karpeles G.—გვ. 63.
[2] Mayer R.—გვ. 96.

ადამიანური, მიწიერი წრფელი გრძნობა, რომელიც თავისუფალია ყოველგვარი სპირიტუალისტურ-მისტიკური მელანქოლიისაგან. ნოვალისი, რომელიც სიბნელეს უმღერს ჰიმნებს („Hymnen an die Nacht") და სიკვდილისაკენ მიისწრაფის („Sehnsucht nach dem Tode") პირდაპირ აცხადებს:

„Was sollen wir auf dieser Welt
Mit unsrer Lieb' und Treue?" [1]

ჰაინესთან სოფია კიუნის მეხოტბის შედარებაც კი არ შეიძლება. ჰაინე დასცინის რა პლატონურ-რომანტიკულ სიყვარულს[2], წრფელ ადამიანურ გრძნობას ოჯახური ჰარმონიის საფუძვლად [3] და არეული გარემოს მომწესრიგებლად აცხადებს[4].

ჰაინე არც გადაჭარბებულ ვნებელობას იჩენს, როგორც პირველად გვეჩვენება ლექსში „Wie die Wellenschaum geborene", ხოლო სხვაგან უკვე „ტკივილების მოშორებას" აპირებს:

„Wisst ihr, warum der Sarg wohl
so groß und schwer mag sein!
Ich legt' auch meine Liebe
Und meinen Schmerz hinein."

მიუხედავად რომანტიკული ლიტერატურული თემებისა და მხატვრულ სახეთა გამოყენებისა, „ლირიკულ ინტერმეცოშიც" ჰაინე შორსაა სპირიტუალიზმისა და მისტიკისაგან. რა შორსაც არ უნდა მიდიოდეს „საკუთარი გრძნობებით თამაშისას", იგი არსებითად არსად არ შორდება რეალურ სინამდვილეს.

„სიმღერათა წიგნის" მესამე ნაწილში („სამშობლოში დაბრუნება") იმდენად საგრძნობია რეალისტური ნაკადი, რომ „ერთგვარ დათმობაზე" ჰაინეს „ძველი" კრიტიკოსებიც კი მიდიან. მაგრამ ეს „დათმობა" არსებითად არ სცვლის მათ დამოკიდებულებას ხსენებულ ნაწარმოებისადმი. დეიჩი, მაგალითად, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ნაწილში რომანტიზმის საწინააღმდეგო ნიშნებს პოულობს, მაინც იმას აღიარებს, რომ წამყვანი ფაქტორი კვლავ პიროვნული მომენტებია. რეალიზმი, — წერს იგი—მხოლოდ „სიუჟეტურ წყობაში" იგრძნობაო. ჭეშმარი-

---

[1] Novalis. Werke, Bibliograph. Institut, Leipzig und Wien, გვ. 19.
[2] იხ. ლექსი „Sie saßen und tranken am Teetisch".
[3] იხ. ლექსი „Im Traum sah ich die Geliebte".
[4] იხ. ლექსი „Das Herz ist mir bedrückt"

ტებასთან არაფერი აქვს საერთო კარპელესისა და ვიტკოვსკის დებულებებსაც. კარპელესი „სამშობლოში დაბრუნებას“ „ლირიკული ინტერმეცოს“ დამთავრებად აცხადებს [1]. უფრო შორს მიდის ვიტკოვსკი. მიჰყვება რა საკუთარ წანამძღვარს, რომ ახალგაზრდა ჰაინე „ჰეგელის სულს ითვისებს რომანტიზმის ტრადიციებთან ერთად“[2], იგი ჰაინეს „ლირიკული ტალანტის იმიტატორულობაზე“ ლაპარაკობს და განმსაზღვრელ მომენტად კვლავ უიღბლო სიყვარულს აცხადებს[3]. ასეთი შეფასება სრულიად კანონზომიერია ისეთი კრიტიკოსისათვის, რომელიც ჰაინეს ასე აფასებს: „Seine Meisterschaft weiß den Anschein des Selbstempfundenen und Selbstgeformten dort hervorzubringen, wo er überlieferte Gefühle und Formen erneuert“ [4].

მივმართოთ თვით „სამშობლოში დაბრუნებას“. ახალი სიყვარულით (ტერეზასადმი) გალაღებული პოეტის განწყობილებას ხშირად ისევ პესიმისტური ჰანგები ცვლის. პოეტი ახალ ცხოველმყოფელ ძალას გრძნობს სატრფოს ხილვისას, რომლის თვალებმაც მას „ლექსთა მთელი წყობა“ დააწერინა[5] და რომელმაც ჭაბუკს კვლავ დაუბრუნა „ზამთრის მიერ წართმეული გაზაფხული“[6] და „გაზაფხულის ხალისი“[7]. მაგრამ პოეტის ბედნიერება ხანმოკლე აღმოჩნდა. ახალგაზრდა მგოსანი მალე კვლავ ნაღვლიანი ტონით გადმოგვცემს თავის განწყობილებას:

„Jene Flammen sind erloschen,
Und mein Herz ist kalt und trübe,
Und dies Büchlein ist die Urne
Mit der Asche meiner Liebe“ [8].

„სიყვარულის ფერფლი“ „სამშობლოში დაბრუნებას“ მხოლოდ თავისებურ იერს აძლევს, მხოლოდ რომანტიკული სახეებისათვის სტოვებს ადგილს. ისე კი, ისიც უდავოდ განათებულია რეალიზმის ალით. პოეტი მოწოდებულია „სამყაროს ტკივილები ატაროს“.[9] მას უკვე აღარ სცალია „სატრფოსთან თამაშისათვის“, რომელსაც იგი ადრე „ზე-

---

[1] Karpeles G.—გვ. 63.
[2] Witkowski S.—გვ. 9.
[3] იქვე, გვ. 10.
[4] იქვე,
[5] იხ. ლექსი „Du hast Diamanten und Perlen“.
[6] იხ. ლექსი „Herz, mein Herz sei nicht beklommen“.
[7] იხ. ლექსი „Mag da draußen“...
[8] იქვე, გვ. 114.
[9] „Buch der Lieder“, გვ. 91.

რომანტიკული სტილით“ ხატავდა. ჰაინეს პოლიტიკური შეგნება უკვე მომწიფებული ჩანს. იგი რეალურ სინამდვილესთან კავშირს მოითხოვს და მწარედ დასცინის კაბინეტურ სწავლულებს.

ამ სტრიქონების წაკითხვისას არ შეიძლება არ გაგვახსენდეს ჰაინეს „გერმანია“, კერძოდ ის ადგილი, სადაც ჰაინე გერმანელთა ოცნების სფეროსაკენ სწრაფვაზე ლაპარაკობს: „Franzosen und Russen gehört das Land“ და ა. შ.

პოეტის მახვილი თვალი კარგად ხედავს, რომ მაშინდელ გერმანიაში პრუსიული რეჟიმი საზოგადოებრივი პროგრესის შემფერხებელი იყო, რომ ჰოჰენცოლერნთა ეპოლოგეტები მოსახლეობის ფართო ფენების პოლიტიკური შეგნების მოწამვლას ცდილობდნენ. პოეტი ამჩნევს, რომ „საუკეთესონი თანდათან ქრებიან“ და მთელი ძალით თავს ესხმის „ულვაშდახვეულ, დეზების წკარუნით, ძაღლების თანხლებით“ მოსეირნე დონ ჰენრიკვეცს[1], რომლის მსგავსნიც ჰაინეს ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ხვდებოდნენ.

რეალიზმისა და თემის სოციალური დანიშნულების თვალსაზრისით საყურადღებოა ლექსთა კრებულის ამავე ნაწილში მოთავსებული ბალადები: „რატკლიფი“, „დონა კლარა“, „ალმანზორი“, „მლოცველთა პროცესია კევლაარისაკენ“ (Die Wallfahrt nach Kevlaar“) და განსაკუთრებით „Götterdämmerung“. პირველი ოთხი ბალადა ებრაელთა სოციალური ჩაგვრის საკითხთანაა დაკავშირებული და ეროვნულ-რელიგიური რწმენის დაცვას გამოხატავს. რაც შეეხება უკანასკნელს, ივი ფეოდალურ-ბურჟუაზიული გერმანიის რეალისტურ სურათს წარმოგვიდგენს. პოეტი უშუალოდ იცნობს საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველ მხარეს:

„Ich schaue durch die steinern harten Rinden
Der Menschenhäuser und der Menschenherzen,
Und schaue in beiden Lug ung Trug und Elend“.[2]

ჰაინე, რომელიც იცნობს „სამყაროს ტკივილებს“, ყველგან რწმუნდება, რომ ირგვლივ სიყალბე და პირმოთნეობაა გამეფებული და შეძრწუნებული კითხულობს:

„...ich weiß nicht,
Ist sie (სამყარო,—ზ. ჭ.) ein Tollhaus
oder Krankenhaus“.[3]

---

[1] იხ. ლექსი „Neben mir wohnt Don Henriquez“, „Buch der Lieder“, გვ. 112.
[2] „Buch der Lieder“, გვ. 115.
[3] იქვე.

ამგვარი ანალიზის შემდეგ ნათელია, რომ „სამშობლოში დაბრუნების“ წამყვანი ნაკადი რეალისტურია.

ლექსთა ციკლი „ჰარცზე მოგზაურობიდან“ ქრონოლოგიურად 1824 წელს განეკუთვნება. მას ჩვეულებრივ „სიმღერათა წიგნის“ III და IV ნაწილებს შორის ათავსებენ, ამიტომ ჩვენც მას „სამშობლოში დაბრუნების“ შემდეგ განვიხილავთ. ლექსები „მთის იდილია“, „ილზა“ „მწყემსი ბიჭი“ და სხვები ჩვენ წინ ბუნების შესანიშნავ პეიზაჟებს შლიან. პოეტი, რომელსაც სატრფოს დაკარგვა ჯერ კიდევ ახსოვს, მთის წიაღში ძველი სევდა-ვარამის დავიწყებას ცდილობს. იგი ხან მწყემსის სალამურს, ხან ნაკადულის ჩხრიალს უგდებს ყურს. პოეტის ბუნებისადმი ამგვარი დამოკიდებულება, რომელიც მთელ „სიმღერათა წიგნში“ იგრძნობა, არავითარ შემთხვევაში არაა ე. წ. ნეერლის „ბუნებაში რომანტიკული გასვლა“, მითუმეტეს ჰაინეს ამ ნაწარმოებზე შელინგის ნატურ-ფილოსოფიის გავლენის საბუთი, როგორც ეს დეიჩს ჰგონია. ბუნება ნოვალისისათვის აბსოლუტური სულის გამოვლენის რეალური ფორმა იყო. მისი „ცისფერი ყვავილის“ მოწყვეტა სწორედ ამ გამოვლენათა წვდომას გულისხმობს. ჰაინესთან კი ბუნება რეალური ცხოვრების, ობიექტური სინამდვილის განუყრელი ატრიბუტია. ჰაინე მთაზე ადის იმისათვის, რომ რაღაც ზერეალური აღმაფრენა მიიღოს, არამედ მისი მიზანია უკეთ დაინახოს სოციალური უკუღმართობა, უფრო მწარედ დასცინოს „შავ სერთუკებიან“, „მანქეტებიან“ პირმოთნე ბურჟუა-არისტოკრატებს, რომელთაც „გული არ გააჩნიათ“. „ჰარცზე მოგზაურობის“ პროლოგი პოლიტიკური ლირიკის საუკეთესო ნიმუშია.

„ჩრდილოეთის ზღვა“ მიჰყვება და ასრულებს წინა სამი ნაწილის იდეურ ხაზს. რეალისტური ნაკადის შემდგომ გაძლიერებასთან ერთად, აქ ახალია ზღვის თემა. წინა სამი ნაწილის ჰანგები ახლა ზღვის ხმაურში მოისმის. „Der erste Zyklus der Nordseebilder“, — წერს მერინგი, — eröffnete eine ganz neue Welt, die Welt des Meeres, die noch kein deutscher Dichter so gekannt und besungen hatte, wie Heine“ [1]. პოეტი ცხოვრების ცოდნით გადმოგვცემს ზღვაზე მოგზაურობის სურათებს, მეზღვაურთა ყოფას, ნავსადგურის საქმიანობას და ა. შ. (ლექსები: „Meeresstille“, „Meergruß“, „Gewitter“, „Im Hafen“ და სხვები). თეთრი ლექსით გადმოცემული ზღვის სურათები ძირითადად თავისუფალია „ქიმერული სტილის“ ტრადიციებისაგან. სანიმუშოდ დავასახელებთ ლექსს „გრიგალი“:

---

[1] Mehring, Fr. — ვ. XXXV.

„Es wütet der Sturm
Und er peitscht die Wellen,
Und die Wellen wutschäumend und bäumend,
Türmen sich auf, und es wogen lebendig
Die weißen Wasserberge.
Und das Schifflein erklimmt sie,
Hastig mühsam,
Und plötzlich stürzt es hinab
In schwarze, weitgähnende Flutabgründe“
და ა. შ.[1]

„სიმღერათა წიგნის“ უკანასკნელ ნაწილში ბევრი ლექსი ანტიკურ თემებზეა დაწერილი. ეს არაა შემთხვევითი მოვლენა. ჯერ კიდევ 1820 წელს ჰაინე წერდა: „Im Altertum, d. h. eigentlich bei Griechen und Römern war die Sinnlichkeit vorherrschend. Die Manschen lebten meistens in äußern Anschauungen, und ihre Poesie hatte vorzugsweise das Äußere, das Objektive zum Zweck und zugleich zum Mittel der Verherrlichung“[2].

მოყვანილი ადგილიდან ირკვევა, რომ ჰაინე ბერძნებსა და რომაელებს რეალური მიზნებით დაინტერესებულებად, პრაქტიკოს-ემპირისტებად სთვლიდა. ლექსში — „საბერძნეთის ღმერთები“ ჰაინე, უპირისპირებს რა თანამედროვე სინამდვილეს ანტიკურ სამყაროს, ელინების პრაქტიციზმს გარკვეულ უპირატესობას ანიჭებს და აღნიშნავს, რომ იგი „იომებდა ძველი ღმერთებისათვის“[3]. ხსენებულ ლექსში პირველად გამოჩნდა, რომ ჰაინე მე-19 საუკუნის 20-იანი წლების გერმანიის საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე ზემოქმედების საშუალებას ეძებს (ამ საკითხის მეტად გაშლის საშუალებას „ჩრდილოეთის ზღვა“ არ იძლევა).

„სიმღერათა წიგნის“ დამამთავრებელ ლექსთა შორის განსაკუთრებით საყურადღებოა „Seekrankheit“, რომელიც აშკარა პატრიოტიზმითაა გამსჭვალული. ჩრდილოეთიდან სამშობლოში მომავალი პოეტი კაიუტის ფანჯრიდან ყველგან „გერმანულ ნაპირს“ ეძებს. იგი გრძნობს, რომ არსებული სინამდვილე მისთვის მიუღებელია, რომ გერმანიაში „ჰუსარები, სისულელე და ბოროტი სტრიქონები“ ბატონობენ, მაგ-

---

[1] „Buch der Lieder“, გვ. 147.

[2] Heine, H. — Sämmtl. Werke, Bd. XII, გვ. 112 — 113 (წერილი „Die Romantik“).

[3] „ Buch der Lieder“, გვ. 161.

რამ მაინც თავს ინუგეშებს: იგი მალე სამშობლოს იხილავს: ეს გრძნობა კარგადაა გადმოცემული ლექსის შემდეგ სტროფში:

„Immerhin, mag Torheit und Unrecht
Dich ganz bedecken, O, Deutschland!
Ich sehne mich dennoch nach dir...“ [1].

ასეთივე განწყობილებას გადმოგვცემს ლექსი „ნავსადგურში“, რომელიც მშობლიური მიწის ხილვით პოეტის აღტაცებას გამოხატავს.

პატრიოტული გრძნობა და ხალხურ პოეზიასთან ენდელი კავშირი არა მარტო უკანასკნელი ნაწილის, არამედ მთელი „სიმღერათა წიგნის“ რეალისტურ მოტივებს კიდევ უფრო მეტ ცხოველმყოფელობას მატებს.

* * *

ჰაინეს „სიმღერათა წიგნი“ არ არის გერმანული რომანტიზმის ლიტერატურული ძეგლი. ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია ამ ნაწარმოების „წმინდა ლირიკის“ ისეთ ნიმუშად მიჩნევა, რომელშიც უიღბლო სიყვარულის გამოტირებაა მოცემული. ლექსთა ამ კრებულის შინაგანი წინააღმდეგობანი და სტილის თავისებურება, რაც რეალისტური და რომანტიკული ტენდენციების ურთიერთობაში გამოიხატება, პირობადებულია მე-19 საუკუნის 20-იანი წლების გერმანიის სოციალ-პოლიტიკური მოვლენებით. გასათვალისწინებელია ავტორის პიროვნულ-ბიოგრაფიული მომენტებიც, რომლებიც თავისებურად აირეკლა „სიმღერათა წიგნში“.

ეპოქის თავისებურებამ და ავტორის ცხოვრების რომანმა განსაზღვრა ჰაინეს ამ ადრეულ ნაწარმოებში რომანტიკული მოტივებისა და მხატვრული სახეების დარჩენა. საერთოდ, იდეურობის თვალსაზრისით, „სიმღერათა წიგნს“ არსებითად არაფერი აქვს საერთო „ძველი ფორმის“ ლიტერატურასთან; რეალისტური მოტივები განსაზღვრავს ნაწარმოების დედაარსს, ხალხურ პოეზიასთან კავშირი მეტ ცხოველმყოფელობას მატებს მთელ კრებულს. „სიმღერათა წიგნში“ უკვე გამოჩნდა ჰაინეს სტილის ძირითადი თავისებურება — სატირა, რომელსაც სოციალური ფუნქცია ეკისრება; ესაა მე- 19 საუკუნის 20-იანი წლების გერმანული ფეოდალურ-ბურჟუაზიული საზოგადოების განქიქება. პოეტი ახერხებს პიროვნული ინტერესის სფეროდან ამაღლებას, საზოგადოებრივი ცხოვრების პოეზიის საგნად გამოცხადებას. მართალია, ამ ნაწარმოებში ჰაინე ჯერ კიდევ არ იძლევა უკეთესი მომავლის იდეალს, მა-

---

[1] ლექსი „Seekrankheit“, „Buch der Lieder“, ss. 164.

გრამ წიგნში მოცემული სოციალური სინამდვილის მხილება უდავოდ პროგრესული ნაბიჯია 20-იანი წლების გერმანიაში.

ჰაინეს უყვარდა თქმა, რომ იგი კაცობრიობის ბრძოლაში თავისუფლებისათვის კეთილშობილი ჯარისკაცი იყო. ამის საწინააღმდეგოს „სიმღერათა წიგნი“ არაფერს შეიცავს.

„სიმღერათა წიგნში“ იგრძნობა მომავალი პოლიტიკური ლირიკოსი — „გერმანიის“ ავტორი.

ფაუსტი და თანამედროვეობა

(მ. კვესელავას „ფაუსტური პარადიგმების“ გამო)

ფაუსტური თემა მსოფლიო ლიტერატურის ერთ-ერთი მარადიული თემაა. საუკუნეთა მანძილზე ხალხთა მხატვრული ფანტაზია და სიტყვაკაზმული მწერლობა ქმნიდა კაცობრიობის მომავლისათვის მებრძოლთა ტიტანურ სახეებს, რომელთაც რეფორმაციის პერიოდიდან იოჰან ფაუსტის მებრძოლი სახეც შეემატა. ფაუსტი უაღრესად მახლობელი აღმოჩნდა მომდევნო საუკუნეების პროგრესული აზრისათვის, რადგან ფაუსტური თემა გაშლის და განვითარების შესანიშნავ საშუალებას იძლეოდა. საზოგადოებრივი განვითარების გარკვეულ ისტორიულ ეტაპზე, როცა ფეოდალური რეაქციის წინააღმდეგ ბრძოლა გადამწყვეტ ფაზაში შევიდა, ფაუსტური გმირები საზოგადოების პროგრესისათვის მებრძოლებად გვევლინებიან; ისინი გრძნობენ ადამიანის გონებისა და ნებისყოფის ძალას, სამყაროს საიდუმლოებათა, ცხოვრების არსის შეცნობის აუცილებლობას, მაგრამ ჯერ კიდევ არ იციან სინამდვილის განვითარებისა და შემეცნების პროცესის ობიექტური კანონზომიერებანი. იმ მრავალ მწერალთაგან, რომლებმაც XVI—XVIII საუკუნეებში და შემდეგაც დაამუშავეს ფაუსტის თემა ან მისი რომელიმე ვარიაცია, არსებითად მხოლოდ გოეთე მიუახლოვდა ამ კანონზომიერებათა მეცნიერულ გაგებას. სწორედ გოეთეს „ფაუსტია“ ის ნაწარმოები, რომელშიაც განმანათლებლური იდეოლოგიის საფუძველზე ახლებურად გაშუქდა ფაუსტური ბრძოლის მეთოდები და მიზნები. ფაქტიურად ის, რაც ახალ საუკუნეებში ფაუსტურის ცნებაში იგულისხმება (დაუცხრომელი ძიება ჭეშმარიტებისა, სწრაფვა უკეთესი მერმისისაკენ და სხვ.), სწორედ გოეთეს „ფაუსტთანაა“ დაკავშირებული. ამდენად ბუნებრივია, რომ „ფაუსტური პარადიგმების“ ავტორის ნაშრომში ცენტრალური ადგილი უჭირავს გოეთეს ამ უკვდავ ქმნილებას. მიუხედავად

ამისა, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია უფრო კონკრეტულად მოვხაზოთ, რა იგულისხმება „ფაუსტურში“ ამ ცნების „ვიწრო“ და „ფართო“ გაგებით, ვინაიდან ნაშრომში ფაუსტურის ზოგადი და კონკრეტული ნიშნები ხშირად ისეთ ვრცელ ასპექტში და დიდი მასალის ფონზეა მოცემული, რომ ძნელი ხდება „სპეციფიკური ფაუსტურის“ გამოყოფა იმ ზოგადსაკაცობრიოდან, რომელსაც ფაუსტური ასე თუ ისე ყოველთვის უკავშირდება. ვფიქრობ, შეიძლებოდა უფრო მკვეთრად აღნიშნულიყო, რომ უკვე XVI საუკუნიდან მზადდება ის, რაც გოეთესთან „ფაუსტურის“ სახით ფორმდება, სწორედ გოეთესეული მიგვეჩნია „ფაუსტურის“ კონკრეტულ შინაარსად, და მხოლოდ შემდეგ გვეჩვენებინა მისი პარადიგმული განვითარება ახალი საუკუნეების მწერლობაში.

„ფაუსტური“, ნაშრომის ავტორისათვის, „უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურული ცნებაა, ისტორიული განვითარების განსაზღვრულ ეტაპზე წარმოშობილი და გარკვეულ მხატვრულ სახეებში ჩამოყალიბებული“ (გვ. 40), ხოლო თვით ფაუსტი — „საყოველთაო პროგრესისა და ჭეშმარიტების ძიების კომპლექსური ლიტერატურული სახე, რომელიც დემონური გზით ცდილობს დასძლიოს ადამიანური შეზღუდულობა და მიაღწიოს ქვეყნისა და პიროვნების სრულყოფას“ (გვ. 51). დროთა განმავლობაში ფაუსტური ცნების შინაარსი თანდათან ივსება მშვენიერების, სიკეთის, სიყვარულის, ბედნიერების, შრომის თავისუფლებისა და სოციალური ჰარმონიის იდეებით. საზოგადოებრივი ცხოვრების ფართო ასპექტში „ფაუსტური“ ნიშნავს ადამიანის სწრაფვას სამყაროს საიდუმლოებათა შეცნობისაკენ, ხოლო ამ პროცესში — თვით ადამიანის ამაღლებას საკუთარი უმწეობის შეგრძნებიდან თავისუფლების ბრძოლით მოპოვების შეგნებამდე, კოლექტიური შრომით სინამდვილის გარდაქმნის მოთხოვნამდე. ამგვარად გაგებული „ფაუსტური“, როგორც შრომის ავტორი აღნიშნავს, „ყოველთვის შეიცავს თანადროულობის კვინტესენციას“ და შესაძლებელს ხდის, რომ მისი ყოველი ახალი გამოვლენა ცხოვრების აღმავალ განვითარებას ეხმაურებოდეს.

შრომის ავტორი კარგად გრძნობს ფაუსტური თემისა და მოტივების ახლო კავშირს თანამედროვე ცხოვრებასთან, ფაუსტმცოდნეობის მთავარ ნაკლად იგი სწორედ „თანამედროვე პრობლემების უგულებელყოფას“ თვლის. ისე, როგორც გოეთემ „ფაუსტზე თქმულების მეოხებით მისი თანამედროვეობის იდეები გამოხატა“ (ჩერნიშევსკი), ასევე, შრომის ავტორის აზრით, ფაუსტური თემა ამა თუ იმ სახით პასუხია სათანადო ეპოქის უაღრესად მნიშვნელოვან სოციალურ საკითხებზე. ახლაც, წერს მ. კვესელავა, ფაუსტური პარადიგმები „ჩვე-

ნი ეპოქის ორი იდეოლოგიური ბანაკის უმთავრეს პრობლემებს შეიცავენ და ხალხთა მისწრაფებების არსს გამოხატავენ“ (გვ. 25). შრომაში ნათლადაა ნაჩვენები, რომ ფაუსტური იდეა თავისი არსით ახალი, უკლასო საზოგადოების მშენებელი ხალხის სულიერი კულტურისკენაა მიმართული, რომ ფაუსტური ტრადიცია მემკვიდრეობით მიიღო ჩვენი დროის მოწინავე მწერლობამ. „ფაუსტური პარადიგმების“ ავტორს არც ის ავიწყდება, რომ XX საუკუნის ბურჟუაზიულ-დეკადენტურ ლიტერატურაში მარადიული წინსვლისა და სრულყოფის ამაღლებულ ფაუსტურ იდეას მთლიანად გამოეცალა პოზიტიური შინაარსი და „არაფრის არაფერში გაარაფრების“ ნიჰილისტურ გაგებამდე დავიდა.

ფაუსტური პრობლემების თანამედროვეობასთან ცხოველმყოფელი კავშირის გამო შრომის ავტორმა მთავარ ამოცანად ამ პრობლემების კომპლექსური შესწავლა დაისახა. ეს გაბედული ცდა, რაც არსებითად პირველია ფაუსტმცოდნეობაში, მისასალმებელია, რადგან სწორი მეთოდოლოგიური პოზიციებიდან ახლებურად გამოჩნდა და მისი გააზრებაც დღევანდელი მეცნიერული დონის შესაბამისად მოხდა.

მ. კვესელავამ შეძლო ფაუსტზე თქმულებათა ტექსტების კრიტიკული შესწავლა და ფაუსტური პარადიგმების ხალხური საფუძვლების გამოკვლევა. ავტორი უარყოფს კ. ფიშერის, გ. ოსბორნის, ე. ფალიგონისა და სხვათა შეხედულებებს, რომელთა მიხედვითაც ფაუსტურ თქმულებათა ძირები შუა საუკუნეების თეოლოგიურ და მაგიურ თქმულებათა ციკლში უნდა ვეძიოთ; შრომის ავტორის სიტყვებით, „ფაუსტური იდეების განვითარება უნდა განხილულ იქნეს, როგორც კაცობრიობის მარადიული პროგრესისა და ადამიანების სრულყოფისათვის ბრძოლის გამომხატველი მითოლოგიის მაგისტრალური ხაზის გაგრძელება“ (გვ. 20). ეს ხაზი შრომის ავტორისათვის იწყება მაშინ, როცა ადამიანის ფანტაზიამ გილგამეში, ამირანი და პრომეთე წარმოშვა.

შრომის ავტორი გულმოდგინედ სწავლობს როგორც თქმულების ხალხურ ვერსიებს, ასევე მისი ლიტერატურული დამუშავების თითქმის ყველა მნიშვნელოვან ცდას. თქმულების გერმანული და ინგლისური ვერსიების ღრმა ანალიზის შემდეგ იგი ფართო ლიტერატურულ-ფილოსოფიურ ასპექტში ვრცლად ახასიათებს მსოფლიო ლიტერატურის ისეთ ცნობილ ნაწარმოებებს, როგორიცაა მარლოუს დრამა „დოქტორ ფაუსტის ტრაგიკული ისტორია“, გოეთეს „ფაუსტი“. თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“, ფაუსტური ნაწარმოებები „შტურმ უნდ დრანგის“ მწერლობაში, ჰაინესა და ლესინგის ფაუსტური ფრაგმენტები და სხვ.

ფაუსტური პრობლემების განასერში ვრცელი ფაქტობრივი და ტექსტუალური მასალის დალაგების საფუძველზე „ფაუსტური პარადიგმების“ ავტორი იმ პრინციპულ თვალსაზრისს იცავს, რომ „გოეთემდე ფაუსტური პარადიგმები განვითარების ერთ მაგისტრალს მიჰყვება. ამის შემდეგ კი ორ სხვადასხვა მიმართულებას იღებს: ერთი მისდევს ბურჟუაზიული დეკადანსის ხაზს, ხოლო მეორე კვლავ აღმავლობის გზით მიდის და მსოფლიო ლიტერატურის საუკეთესო წარმომადგენლების მოწინავე პროგრესულ იდეებში სახიერდება“ (გვ. 25).

ფაუსტური სახის ლიტერატურული პარადიგმების პირველწყაროდ ავტორი მარტო ფაუსტის შესახებ არსებულ თქმულებებსა და ლეგენდებს კი არ თვლის, არამედ თვითონ დოქტორ იოჰან ფაუსტსაც, როგორც ისტორიულ პიროვნებას, რეფორმაციის პერიოდის ტიპიურ წარმომადგენელსა და თვალსაჩინო მოღვაწეს (გვ. 123).

ავტორი დეტალურად სწავლობს იოჰან შპისის ადრეულ და შემდეგ გადამუშავებულ საბოლოო ვარიანტს, გ. რ. ვიდმანის 1590 წელს გამოცემულ ვარიანტს (რომელიც 4-ჯერ აღემატება შპისისას), 1674 წლის ი. პ. პფიცერის ვარიანტს, 1725 წელს ვინმე „მორწმუნე ქრისტიანის“ მიერ მაინის ფრანკფურტში და შემდეგ ლაიფციგში გამოქვეყნებულ ვარიანტს და სხვა გამოცემებს.

ასევე ვრცლად განიხილავს იგი მაგიური თქმულებების (die Magussagen) წარმოშობის ისტორიას აღმოსავლური და ანტიკური თქმულებებიდან დაწყებული რეფორმაციის პერიოდამდე. იგი, მართალია, პირობითად, მაგრამ მაინც იღებს ამგვარ თქმულებათა განვითარების ისტორიაში კუნო ფიშერისეულ ოთხ პერიოდს: 1. ძველ ქრისტიანულს, 2. ძველ ეკლესიურს, 3. შუა საუკუნეობრივსა და 4. რეფორმაციის პერიოდისას. ამ თანამიმდევრობით მსჯელობს იგი ისეთ ძველ ქრისტიანულ და საეკლესიო თქმულებებზე როგორიცაა თქმულებები სიმონ მოგვის, კიპრიანე ანტიოქიელის, თეოფილუსის შესახებ და ცხადჰყოფს, რომ ამგვარი თქმულებები, რომლებიც ორთოდოქსული საეკლესიო მოძღვრების საფუძველზეა შექმნილი და ძირითადად კათოლიკური ეკლესიის მეშვეობით ღვთისაგან განდგომილ ადამიანთა და ეშმაკისაგან ცთუნებულთა ღვთაებრივი საწყისისაკენ მობრუნებას გვიჩვენებენ, დიდად განსხვავდებიან რეფორმაციის პერიოდის თქმულებებისაგან, კერძოდ, თქმულებებისაგან ფაუსტზე.

ავტორი სწორად ვარაუდობს, რომ ფაუსტური თქმულების სოციალური ძირები თვით რეფორმაციის პერიოდის საერთო ისტორიულ ვითარებაში უნდა ვეძიოთ, ხოლო მწიგნობრულ-ფოლკლორული საწყისები უპირატესად იმ ადრეულ თქმულებებში, რომლებშიც ძლიე-

რი იყო საერო მოტივები და უშუალოდ გამოვლინდა მიწიერი ცხოვრების ძალა და ხალხის ჯანსაღი ფანტაზია. კიპრიანესა და თეოფილუსზე უფრო ახლოს, ცხადია, ხალხურ ფაუსტთან გილგამეშის, ამირანის, პრომეთეს სახეებია. ტრადიციულ მაგიურ თქმულებათა გმირები ადამიანურს ახშობენ ღვთაებრივის განსადიდებლად, ხოლო „საიდუმლოებათა ერთბაშად განმჭვრეტი და ფარულის მხილველი" ბრძენი — ხეთურ-შუმერული თქმულების გმირი გილგამეში, ქართულ-ბერძნული წარმოშობის ამირანი-პრომეთე, ადამიანის ბედნიერებისათვის წამებული, „ყველაზე კეთილშობილი წმინდანი" — ტიტანური ძალის ის ადამიანებია, რომლებიც ზეციურ ძალებს ებრძვიან ხალხის ბედნიერებისათვის. სწორედ მათი თვისებების თავისებური განახლებაა თქმულებები ფაუსტზე, რადგან მათი გმირი აღორძინების ეპოქის ტიტანი-ჰუმანისტია, მებრძოლი გონებითა და მეცნიერებით.

ფაუსტურის ისტორიული ტრადიცია ამგვარ ზოგად ასპექტში შეიძლება განვიხილოთ, მაგრამ სპეციფიკური ფაუსტური კონკრეტულ-ისტორიულ სინამდვილესთანაა დაკავშირებული, ესაა რენესანსის ეპოქა, კერძოდ, რეფორმაციის პერიოდის ალ_ბეურ-რევოლუციური მოძრაობა და მისი იდეოლოგია. ამიტომაა, რომ ფაუსტურ გმირებს არ აკმაყოფილებთ ბურჟუაზიული სინამდვილე, მისგან თავის დაღწევას ცდილობენ, მაგრამ ამას მხოლოდ ზებუნებრივი ძალების დახმარებით ახერხებენ, ისინი მხოლოდ ფანტაზიაში, წარმოსახვაში უსწრებენ სინამდვილეს და, როგორც ენგელსი ამბობს, სინამდვილესთან პირველი შეხებისთანავე უნდა დაბრუნებოდნენ იმ ვიწრო ჩარჩოებს, რომლებიც იმდროინდელ პირობებს შეეფერებოდა („გლეხთა ომი გერმანიაში", გვ. 49).

ავტორი ვრცლად მიმოიხილავს დოქტორ ფაუსტზე არსებული თქმულებების ინგლისურ ვერსიებს, მათი დამუშავების კონკრეტულ-ლიტერატურულ ნიმუშს — მარლოუს დრამას „დოქტორ ფაუსტის ტრაგიკული ისტორია", ხოლო შემდეგ იმ ნაწარმოებებს, რომელთა ავტორები დემონური პერსონაჟების თავისებურ გაგებას იძლევიან. ამ ასპექტში ვრცლად განიხილავს მილტონის „დაკარგულ სამოთხეს", რომელიც, ავტორის აზრით, „გაჟღენთილია ფაუსტური იდეებით", „სატანა კი სანიმუშო და მისაბაძია ინგლისის დემონური ლიტერატურისათვის" (გვ. 282).

შრომის ავტორი იცავს იმ თვალსაზრისს, რომ მარლოუ კარგად იცნობდა შპისისეული წიგნის ინგლისურ თარგმანს, საერთოდ გერმანულ თქმულებებს იოჰან ფაუსტზე, მაგრამ მხოლოდ ეს თქმულებები არ ყოფილა შთაგონების წყარო დრამატურგისათვის. იგი კარგად იცნობს და „ინგლისური ფაუსტის" სახის შექმნისათვის

იყენებს ძველ ინგლისურ თქმულებებსაც, რომლებშიც დამუშავებულია სატანის ბრძოლისა და მაგიურ ძიებათა თემები.

შრომის ავტორი მარლოუს დრამის ანალიზის საფუძველზე მართებულად ასკვნის, რომ დრამატურგმა, რომელიც თავისი ათეისტური და ანტიმონარქისტული შეხედულებებითაა ცნობილი, შპისისეული ვარიანტის საწინააღმდეგოდ, მაგიასთან ფაუსტის მისვლის მიზეზების ძიება თეოლოგიის სფეროს მიღმა დაიწყო. მართალია, მარლოუს ფაუსტიც, როგორც თვითონ ამბობს, „ძველებურად მოჩვენებითი თეოლოგი“ უნდა იყოს ინკვიზიციის მძვინვარების გამო, მაგრამ თავისი რწმენით აღორძინების ეპოქის ადამიანია, რომელიც იბრძვის მეცნიერების გათავისუფლებისათვის თეოლოგიური ზღუდეებისაგან.

მარლოუს დრამა აღორძინების ეპოქის მოწინავე იდეების გამომხატველი ნაწარმოებია, რომელშიც თქმულების დედააზრი თავისუფალია თეოლოგიური ბურუსისაგან. ინგლისელმა დრამატურგმა უარჰყო მეფისტოფელისა და ჯოჯოხეთის რელიგიური გაგება და ისინი ცხოვრებისეული, ადამიანური სიკეთისა და სისუსტის სიმბოლოებად აქცია (გვ. 262, 267).

მარლოუს „ფაუსტი“ ერთადერთი მნიშვნელოვანი ინგლისური ლიტერატურული პარადიგმაა ფაუსტურ თემაზე. VII საუკუნის ბარდის — კედმონის სატანის სახიდან დაწყებული, ინგლისურ ლიტერატურაში უმთავრესად მუშავდება ზეციურ ძალთა წინააღმდეგ სატანური ამბოხების თემა სხვადასხვა ვარიაციით, ვიწროდ გაგებული ფაუსტური სახე კი ხან ფარსის პერსონაჟია (მონტფორტი), ხან პაროდიის (რ. გრინი), ხან კი ირონიულადაა ნახსენები (შექსპირი, სვიფტი და სხვ).

ფაუსტური თემა, როგორც მოსალოდნელი იყო, უპირატესად იმ ხალხის ცხოვრებაში განვითარდა, რომლის წიაღშიაც წარმოიშვა.

გოეთეს გენიალურ ქმნილებამდე ფაუსტური თემის დამუშავებით გერმანული ლიტერატურა გაამდიდრეს ლესინგმა, მიულერმა, კლინგერმა, ლენცმა, ფოსმა და სხვა ცნობილმა მწერლებმა.

ლესინგის „ფაუსტი“ (ფრანგმენტი და დარჩენილი მასალები) განმანათლებელთა საუკუნის ლიტერატურული ძეგლი უნდა ყოფილიყო. საკუთარ ცოდნასა და გონების სიძლიერეში დარწმუნებული ლესინგის ფაუსტი თავს აღწევს ჯოჯოხეთს, მეფისტოფელის დემონურ ზემოქმედებასაც. ლესინგის ფაუსტი ცდილობს რაციონალისტური ფილოსოფია ცხოვრების ფილოსოფიად გარდაქმნას, მაგრამ მას ჯერ კიდევ აკლია პრაქტიკული მოქმედების კონკრეტული უნარი. ამიტომ იგი უპირატესად ინდივიდუალისტი და განდგომილი მოაზროვნეა. ამის შეგრძნება კი XVIII საუკუნის ფაუსტურ გმირებში ერთგვარ

გულგატეხილობასა და აზროვნების სფეროში ჩაკეტვისაკენ მისწრაფებას იწვევს. ამგვარი მისწრაფება აშკარად შეიმჩნევა „შტურმ უნდ დრანგის“ წარმომადგენელთა შემოქმედებაში, იდეალსა და სინამდვილეს შორის წინააღმდეგობათა ამსახველ ნაწარმოებებში. ფრიდრიჰ მიულერის ფაუსტს („სიტუაცია ფაუსტის ცხოვრებიდან“, „ფაუსტის ცხოვრება და სიკვდილი“), მაგალითად, საერთოდ აღარ აინტერესებს მეცნიერება, რადგან იცის, რომ ამ გზით მისთვის შეუძლებელია სამყაროს არსის წვდომა, უფრო მეტიც, მას თავისი ვიწრო სფერო მოუძებნია და ნაცვლად ზოგად კანონზომიერებათა შემეცნებისა, ამ სფეროს მოწყობა უფრო აინტერესებს, მაგრამ ამასაც ვერ ახერხებს, მორჩილად მიჰყვება მეფისტოფელს ჯოჯოხეთში. ფაუსტი რენესანსის ადამიანს უფრო ჰგავს „ცხოვრებასა და სიკვდილში“, მაგრამ, მიუხედავად სოციალური მოტივის გაძლიერებისა, აქაც ვერ ახერხებს „თავის თავზე ამაღლებას“, ბოროტი სულების დაძლევას. სოციალური მოტივი — ფეოდალური დესპოტიზმის უარყოფა — უფრო ძლიერია ფრიდრიჰ მაქსიმილიან კლინგერის რომანში „ფაუსტის ცხოვრება, საქმეები და ჯოჯოხეთში შთასვლა“, მაგრამ თვით გმირი, რომელიც ადამიანში ადამიანურ შესაძლებლობათა დაგმობისა და ზებუნებრივ თვისებათა შეძენის მეოხებით ცდილობს ცხოვრების არსის წვდომას, საბოლოოდ ლევიათანის დემონური სურვილების შემსრულებელი უფროა, ვიდრე საკუთარი ხვედრისათვის მებრძოლი.

ფაუსტური იდეა თვისებრივად ახალ საფეხურზე გოეთემ აიყვანა. ფაქტიურად მან პირველმა აავსო ეს იდეა ისეთი შინაარსით, რაც პოზიტიური გაგებით ახალ საუკუნეებში იგულისხმება ხოლმე „ფაუსტურში“. ცხოვრების არსის დაუსრულებელი ძიება, ადამიანური სიკეთე და ქველმოქმედება, ბუნებასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მშვენიერების ამოცნობა, უკეთესი მერმისისათვის ბრძოლა — ასეთია ამ ცნების ზოგიერთი არსებითი ნიშანი. ხალხურ თქმულებათა ჯანსაღი იდეა გოეთემ ახლებურად აამეტყველა განმანათლებლური იდეოლოგიის მონაპოვართა საფუძველზე, ადვილად დაძლია „შტურმერთა“ ინდივიდუალიზმი და „ფაუსტში“ ადამიანური ქმედების რეალისტური პროგრამა გადაგვიშალა. არსებითად მხოლოდ გოეთემ მოახერხა ფაუსტის შეიარაღება მეცნიერულ-თეორიული ცოდნითა და ქმედების პრაქტიკული უნარით; მხოლოდ გოეთეს ფაუსტმა მიაგნო იმ ცხოვრებისეულ ძალას, რომელმაც თვით ცხოვრება უნდა შეცვალოს — ესაა ხალხის თავისუფალი შრომა.

გოეთეს შემდეგ ფაუსტური თემა გერმანიაში დაამუშავეს ნ. ლენაუმ, ჰ. ჰაინემ, ფრ. შპილჰაგენმა, კ. გუცკოვმა, რ. რაუმბახმა, ე. იაკობსონმა და კიდევ მრავალმა სხვამ. საინტერესოა, რომ ლენაუმ და-

ჰაინემ ისევ აღადგინეს ფაუსტის ისტორიის ტრაგიკული ფინალი: „მსოფლიო სევდით“ შეპყრობილი ლენაუს ფაუსტი გამოსავალს თვითმკვლელობაში პოულობს, ხოლო ჰაინეს ფაუსტი მეფისტოფელს ისევ ჯოჯოხეთში მიჰყავს. ამგვარი ფინალით ორივე მწერალმა გამოხატა სამყაროს საიდუმლოებათა მიუწვდომლობით გამოწვეული რომანტიკული სევდა.

XIX—XX საუკუნის ლიტერატურულ მოვლენათა დახასიათების დროს ავტორი ცდილობს ფაუსტური თემისა თუ იდეის გამოძახილი იპოვოს ცალკეულ მწერალთა ნაწარმოებებში. ეს ცდა ხშირად გამართლებულია (მაგ., ბაირონის ფილოსოფიური პოემების, ბალზაკის „შაგრენის ტყავის“ ანალიზისას და სხვ.), მაგრამ ამას ვერ ვიტყვით ისეთი მწერლების დახასიათებისას, როგორიცაა ოსკარ უაილდი, მეტერლინკი, ა. ფრანსი, რ. როლანი, გერმანელი და ფრანგი რომანტიკოსები, ნ. ბარათაშვილი, ვაჟა-ფშაველა, რემარკი და სხვ. შრომის ავტორი ზოგჯერ ივიწყებს იმას, რასაც ის „სპეციფიკურ“ ან „საკუთრივ ფაუსტურს“ უწოდებს და „ფაუსტურთან“ აკავშირებს ისეთ თემებსა და მოტივებს, რომლებიც, ჩვენი აზრით, სხვაგვარ ახსნასა და გაგებას მოითხოვენ. ასე, მაგალითად, რაკი ლენაუს, ჰაინესა და ბაირონს აქვთ ფაუსტური თუ ფაუსტურის მსგავსი ნაწარმოები, ანდა ბალზაკს „შაგრენის ტყავი“, აუცილებელი არაა, რომ ვრცლად ვილაპარაკოთ რომანტიზმსა და რეალიზმზე, ამ სკოლათა თითქმის ყველა წარმომადგენელზე. ვრცელი მიმოხილვა მოსალოდნელი იყო განათლების საუკუნის მწერლობის გარჩევისას, მაგრამ სწორედ ეს ნაწილია შედარებით მოკლე და სქემატური. წიგნის ორივე ნაწილში, განსაკუთრებით მეორეში, ვრცლადაა დახასიათებული XX საუკუნის რეაქციულ-დეკადენტური მიმდინარეობანი ფილოსოფიასა და ხელოვნებაში, მაგრამ ერთობ შეკვეცილია მსჯელობა განმანათლებლური ფილოსოფიისა და XX საუკუნის კრიტიკული რეალიზმის შესახებ, ეს კი კარგი მასალაა ფაუსტურის პოზიტური ფონისათვის.

თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსის“, პოლ ვალერის „ჩემი ფაუსტისა“ და კიდევ ორიოდე ნაწარმოების გამო შრომის II ნაწილში განხილულია XX საუკუნის თითქმის მთელი ფილოსოფია და ლიტერატურა, რაც, ვფიქრობთ, არ იყო საჭირო. მთავარია ფაუსტურ თემასთან დაკავშირებული მოტივების შესწავლა განსაკუთრებით და სპეციალურად ამ მოტივებზე დაწერილ ნაწარმოებებში და არა ის, თუ რა მიმართებაშია ასეთ ნაწარმოებში აღძრული საკითხები საერთოდ სხვა ნაწარმოებებთან. ასე, მაგალითად, რადგან „დოქტორ ფაუსტუსში“ ფაუსტური იდეა ხელოვნების სფეროშია გაშლილი, ეს არ

უნდა ნიშნავდეს იმას, რომ საკმაოდ ვრცლად განვიხილოთ ის ნაწარმოებები, რომლებშიც ხელოვნებისა და ხელოვანის ბედზეა ლაპარაკი, მაგ., „ჟან კრისტოფი“ ან „მარტინ იდენი“; ასევე გაუგებარია, რატომ არიან „ტრაგიკული ფაუსტური მეამბოხენი“ იბსენის ბრანდი ან ჰაუპტმანის ჰაინრიხი („ჩაძირული ზარი“).

შრომის ავტორის დიდი დამსახურებაა ფაუსტური თემისა და მისი პარადიგმების ამეტყველება თანამედროვეობის ასპექტში. ავტორი რამდენჯერმე იმეორებს იმ აზრს, რომ ფაუსტური თემა „სულ ახალ-ახალ პარადიგმულ ფორმებში მოითხოვს განსახიერებას, სანამ თავის სრულყოფას მომავლის კომუნისტური საზოგადოების მაღალ-ჰუმანურ ლიტერატურაში მიაღწევს“ (გვ. 25). სავსებით კანონზომიერია ის ფაქტი, რომ ფაუსტური იდეები პროგრესული კულტურის საგანძურში შევიდა, რომ მათი შემოქმედებითი გააზრების საფუძველზე მომავალშიც შეიძლება შეიქმნას მხატვრული ნაწარმოებები, მაგრამ ცხადია ისიც, რომ „სრულყოფაზე“ უნდა ვიმსჯელოთ კონკრეტულ-ისტორიული პირობების მიხედვით, და არა ზოგადად. წიგნის ორივე ნაწილში იგრძნობა, რომ ავტორს სპეციფიკური ფაუსტური ნიშნები არა აქვს ისე მკვეთრად გამოყოფილი გოეთეს შემდეგდროინდელ ნაწარმოებებში, როგორც ეს XVI—XVIII საუკუნეების ფაუსტურ ნაწარმოებთა ლიტერატურულ-კრიტიკული ანალიზისას ჩანდა. ამას მიუთითებს თვით ავტორის დასკვნა მეორე წიგნის დასასრულს: „ფაუსტური ავიღეთ და ამ მაგალითზე ვცადეთ გვეჩვენებინა კეთილი და ბოროტი ძალების ბრძოლის პარადიგმული განვითარება“ (გვ. 691). ფაუსტური პარადიგმების კეთილი და ბოროტი ძალების ბრძოლის პარადიგმებთან გაიგივებამ შეიძლება გამოიწვიოს თემის საზღვრების ისეთი გაფართოება, რომ დავკარგოთ „საკუთრივ ფაუსტური“.

მ. კვესელავას შრომაში განხილულია ფაუსტურ თემაზე შექმნილი თითქმის ყველა ნაწარმოები. დასანანია მხოლოდ, რომ ავტორს გამორჩენია ილია სელვინსკის ტრაგედია „ფაუსტის კითხვისას“ და ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალის „სულელი და სიკვდილი“, რომელსაც „დეკადენტურ ფაუსტს“ უწოდებენ.

ფაუსტური თემის დიდი საზოგადოებრივ-კულტურული მნიშვნელობა, მისი რეზონანსი, რომელიც საუკუნეებს წვდება, თემის ღრმა ხალხური ბუნებით აიხსნება. ცნობილია, რომ რაც უფრო ღრმაა მოვლენის საზოგადოებრივი ძირები, მით უფრო დიდია მისი მნიშვნელობა კაცობრიობის კულტურული განვითარების ისტორიაში. ეს კარგად იცის „ფაუსტური პარადიგმების“ ავტორმა და ამიტომაც, თემის ფართო ლიტერატურულ-ფილოსოფიურ ასპექტში გაშლასთან

ერთად, დამაჯერებლად გვიჩვენებს მის ადამიანურ, ხალხურ, ცხოვრებისეულ ხასიათს, მარადიული სიცოცხლის უნარს. ასეთი უნარი მჟღავნდება დღესაც. ეს მეცნიერულად დაასაბუთა და ცხადჰყო მ. კვესელავამ, რომლის „ფაუსტური პარადიგმები", როგორც ფაუსტური თემის კომპლექსური შესწავლის პირველი ცდა, საბჭოთა ფაუსტოლოგიის ახალი მიღწევაა.

მხატვრული თარგმანის მეცნიერული თეორიისათვის

მხატვრული თარგმანი მძლავრი იდეოლოგიური ფაქტორია ადამიანთა სულიერი განვითარებისა და ხალხთა მასების კულტურული ჰორიზონტის გაფართოებისათვის. ეს საზოგადოებრივი ფუნქცია შეიძლება შეასრულოს თარგმანმა, რომელშიც სწორი მსოფლმხედველობრივი პოზიციებიდან არის დანახული დედანში ასახული სინამდვილე. მოძებნილია მისი სხვა ენაზე ამეტყველების მეცნიერულად გამართული, მხატვრულ-ესთეტიკურად მისაღები კრიტერიუმები. ამგვარ მოთხოვნებს მხოლოდ თარგმნის რეალისტური მეთოდით მიღებული შემოქმედებითი ნიმუში ამართლებს.

სამწუხაროდ, უკანასკნელ დრომდე ნაკლები ყურადღება ექცეოდა მხატვრული თარგმანის თეორიული საკითხების დამუშავებასა და შესწავლას. მუშაობა ამ მიმართულებით ერთგვარად გამოცოცხლდა მწერალთა მეორე საკავშირო ყრილობის (1954) შემდეგ, რომელმაც საგანგებოდ განიხილა მხატვრული თარგმანის თეორიული და პრაქტიკული საკითხები. ამის შემდეგ გამოქვეყნდა რამდენიმე წერილი და სტატიების ორიოდე კრებული, რომლებშიც გარჩეულია თარგმნის პრობლემის ზოგიერთი მხარე. მიუხედავად ამისა, თარგმანის თეორიის საკითხების მეცნიერულ დამუშავებაში ჯერ კიდევ შეინიშნება მნიშვნელოვანი ხარვეზი: აშკარაა, რომ პრაქტიკულმა მთარგმნელობითმა მუშაობამ ბევრად გაუსწრო თარგმანის მეცნიერული თეორიის შექმნის პროცესს.

აღნიშნულ ხარვეზს მნიშვნელოვნად ავსებს გივი გაჩეჩილაძის წიგნი[1], რომელიც ვრცელი მონოგრაფიული გამოკვლევაა თარგმანის თეორიის პრობლემატურ და აქტუალურ საკითხებზე. წიგნში გატარებულია თვალსაზრისი, რომ მხატვრული თარგმანის მეცნიერული

---

[1] გივი გაჩეჩილაძე, მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები (რეალისტური თარგმანის პრობლემა), თბილისი, 1959.

თეორია შეიძლება შეიქმნას მხოლოდ ასახვის ლენინური მოძღვრების საფუძველზე, რადგან მხატვრული თარგმანი მხატვრული შემოქმედების ფორმაა.

მდიდარი მეცნიერული ლიტერატურის მომარჯვებითა და კონკრეტული ფაქტობრივი მასალების გამოყენებით წიგნის ავტორი ახლებურად აყენებს და აშუქებს მთელ რიგ საკითხებს, რომლებიც აქამდე ნაკლებად იყო შესწავლილი, ან სადავოდ ითვლებოდა. წიგნის მაღალ დონეს განაპირობებს ისიც, რომ მისი ავტორი, ცნობილი ქართველი მთარგმნელი, საკუთარ პრაქტიკულ გამოცდილებასაც ეყრდნობა ხოლმე თეორიულ საკითხებზე მსჯელობისას. დასანანი მხოლოდ ისაა, რომ ავტორს წიგნში არ შეუტანია უცხოურ ენაზე შექმნილი მეცნიერული ლიტერატურის ის მიმოხილვა, რომელიც მან ცალკე გამოაქვეყნა („მნათობი", 1960, № 1).

თარგმანის მეთოდოლოგიური პრინციპები იცვლებოდა დაახლოებით ისე, როგორც ორიგინალური მხატვრული შემოქმედების თეორიული პრინციპები, მიმდინარეობანი და სკოლები ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. თარგმანის ისტორიამ იცის თარგმანის რომანტიკული, ნატურალისტური, იმპრესიონისტული და სხვა მეთოდები. ცნობილია თარგმანის რეალისტური მეთოდიც, რომელიც ჩვენმა თანამედროვეობამ ისევე ხალისით მიიღო წარსულის მემკვიდრეობისაგან, როგორც ყოველი ჭეშმარიტი მონაპოვარი მხატვრული აზროვნების სფეროში.

რეალისტური თარგმანის ტრადიციამ უკანასკნელ ხანებში „ადექვატური" თარგმანის სახელწოდება მიიღო. „ადექვატური" თარგმანი მოითხოვს ყველა იმ პრინციპის დაცვას, რომელიც თარგმანს, როგორც მხატვრული შემოქმედების ნიმუშს მოეთხოვება: ისტორიული კოლორიტის, ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის დაცვა, ენობრივი შესატყვისების პოვნა და ა. შ.

წიგნის ავტორი „ადექვატურ თარგმანს" ცვლის გამოთქმით — „რეალისტური თარგმანი" და, ჩვენი აზრით, სავსებით სამართლიანად. ჯერ ერთი, ამით პირდაპირი მითითებაა იმაზე, რომ ჩვენი დროის მოწინავე მთარგმნელობითი მეთოდი აგრძელებს იმ ხაზს, რომელიც რეალისტურ მხატვრულ შემოქმედებიდან მოდის, მეორე, ამ სახელწოდებით ნათელია, რომ რეალისტური თარგმანი არის ორგანული ნაწილი თანამედროვეობის წამყვანი შემოქმედებითი მიმართულებისა — რეალიზმისა და, მესამე, აღარავინ შეიგრძნობს იმ ნიუანსს, რომელიც „ადექვატურს" დაჰყვებოდა, და რომელსაც ბევრი ეთანხმებოდა ადვილად იგებდა: თითქოს „ადექვატური" თარგმანი მეტ ყურადღებას გარეგან-ფორმალური, ენობრივი შესატყვისების დადგენას აქცევდა.

აქეტომ სწორია წიგნის ავტორი, როცა ე. წ. ადექვატური ან სრულფასოვანი თარგმანის ცნების, მისი აბსტრაქტული ხასიათის გამო ცვლის რეალისტური თარგმანის უფრო კონკრეტული და ხელშესახები ცნებით... (გვ. 93). ასევე სწორია ავტორი, როცა ლაპარაკობს სოციალისტური რეალიზმის მოთხოვნებზე ჭეშმარიტი თარგმანის მიმართ, და არა „სოციალისტური რეალიზმის განსაკუთრებულ მეთოდზე მხატვრული თარგმანის სფეროში" (გვ. 176). სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი თავისი სპეციფიკის გამო საკმაოდ მიზანშეწონილია ორიგინალური მხატვრული შემოქმედების დროს, როცა თვით ობიექტური სინამდვილის ასახვის საკითხი დგას და არა თარგმანის სფეროში, სადაც საქმე გვაქვს „დედნის სინამდვილესთან", რომელიც სულ სხვა ხასიათისა და ბუნებისაა.

მაინც რა არის კონკრეტულად თარგმანის რეალისტური მეთოდი? რა მეთოდოლოგიურ წანამძღვრებს ემყარება იგი და რა ნიშნებით ელინდება მხატვრული შემოქმედების სფეროში? ამ კითხვებზე ავტორი ამომწურავ პასუხს იძლევა, ჩვენ ის დამაჯერებლად მიგვაჩნია.

რეალისტური მეთოდი გულისხმობს სათარგმნი ობიექტის შესწავლას ისტორიული და მხატვრულ-ესთეტიკური თვალსაზრისით, მწერლის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედებითი მანერის სწორ გაგებას, შეღწევას მხატვრის შემოქმედებით ლაბორატორიაში და მხოლოდ ამის შემდეგ დედნის წარმოდგენას „ახალი სინამდვილის" სახით. ორიგინალის სხვა ენაზე ამეტყველებისა და „ახალი მხატვრული სინამდვილის" შექმნის პროცესში ორგანულად გამოვლინდება მთარგმნელის ინდივიდუალური შემოქმედებითი მანერა და იდეური კონცეფცია, ისე, როგორც ეს ხდება ხოლმე ორიგინალურ რეალისტურ ლიტერატურაში.

რეალისტური მეთოდის შემოქმედებით პრაქტიკაში დაცვა და გატარება ერთადერთი საფუძველია იმისა, რომ მივიღოთ ჭეშმარიტი ლიტერატურული თარგმანი. ასეთი თარგმანი აუცილებლად არის „მხატვრული შემოქმედების ფორმა, რომელშიც დედანი ასრულებს იმავე როლს, რასაც ორიგინალური შემოქმედებისათვის ცოცხალი სინამდვილე" (გვ. 121); რეალისტური მეთოდის საშუალებით „მთარგმნელის წინაშე დგას დედნის სინამდვილე, როგორც მისი აქტიური დამოკიდებულების, ასახვის ობიექტი; მთარგმნელი მხატვრულად ასახავს დედანს" (გვ. 92).

ამრიგად, წიგნის ავტორს თარგმანი მიაჩნია მხატვრულ-ესთეტიკურ ფენომენად, რომელიც მიუხედავად ზოგიერთი თავისებური თვისებებისა, მთლიანად მხატვრული შემოქმედების სფეროში შედის. ამი-

ტომ თარგმანის თეორიის ერთ-ერთ ძირითად საკითხად გ. გაჩეჩილაძე თვლის არა იმდენად ენობრივ-სტილისტური ექვივალენტების ძებნას, რამდენადაც დედნისა და თარგმანის ესთეტიკური შესატყვისობისა და მხატვრულობის ფარდობითობის გამოვლენას. როგორც იგი წერს, აზრის გამოთქმის საუკეთესო საშუალებათა ძიება, რაც თავისთავად მეტად მნიშვნელოვანია თარგმნის პროცესში, თარგმნის თეორიისათვის „დამხმარე ფუნქციაა", ხოლო იდეური და მხატვრულ-ესთეტიკური შეჯერება „ძირითადი". „მხატვრული თარგმანის სფერო იწყება იქ, სადაც თავდება ენობრივ შეფარდებათა დადგენის სფერო". გ. გაჩეჩილაძე სამართლიანად აკრიტიკებს ე. წ. ლინგვისტურ მეთოდს, რომლის დაცვა მთარგმნელობით მუშაობაში იწვევს ხოლმე თარგმანის ესთეტიკური მხარის უგულვებელყოფას. ლინგვისტური მეთოდით მიღებული შედეგები მხოლოდ ერთი მხარეა იმისა, რაც თარგმანის მეცნიერულმა თეორიამ უნდა შეისწავლოს. თანაც თარგმანის ენობრივ-სტილისტური მხარე ყოველთვის ნაწარმოების იდეურ-მსოფლმხედველობრივ ტენდენციასთან მთლიანობაში უნდა განვიხილოთ.

მხატვრული ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის დიალექტიკურ-მატერიალისტური პრინციპი თარგმანის თეორიის მეთოდოლოგიური საფუძველია. წიგნის ავტორი სწორედ ამ საფუძველზე დგას და ამიტომ მართებულად წყვეტს თარგმანის თეორიის ცალკეულ საკითხებს.

თარგმნილ ნაწარმოებში, რომელიც რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდის საფუძველზეა შექმნილი, დედნის შინაარსი და ფორმა წარმოდგენილი უნდა იქნას ისეთ მთლიანობაში, რომელიც უზრუნველყოფს შემეცნებით-ესთეტიკური ღირებულების შენარჩუნებას. ეს მთლიანობა გულისხმობს არა ორიგინალის შინაარსის გამეორებას ახალ ნაციონალურ ფორმაში, როგორც ეს ზოგიერთს ჰგონია, არამედ ახალ ენობრივ ნიადაგზეც ფორმისა და შინაარსის ისეთი სინთეზის შექმნას, როგორიც დედნისათვისაა ნიშანდობლივი. ავტორის სიტყვებით, „თარგმნა დედნის ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის განმეორებაა ახალ ენაზე მხატვრული შემოქმედების საშუალებით, იგი ასახვაა დედნის სინამდვილისა მის მთლიანობაში" (გვ. 154). სწორედ აქ წამოიჭრება საკითხი დედნისა და თარგმანის ისეთი დაპირისპირების შესახებ, როცა ერთ მხარეზეა დედანი თავისი ისტორიული მხატვრული კოლორიტით, ხოლო მეორეზე — მთარგმნელი — შემოქმედებითი ინდივიდუალობითა და ენობრივ-კულტურული სპეციფიკით. წიგნის ავტორი ამას „დედნისა და თარგმანის ნაციონალური სპეციფიკის შეხვედრას" (გვ. 154) უწოდებს. ეს „შეხვედრა", ფიქრობს გ. გაჩეჩილაძე, დაძლეულ უნდა იქნას არა რომელიმე მხარის სპეცი-

ფიკის უპირატესობით, არამედ ორი ეროვნული თავისებურების სინთეზის პოვნის საშუალებით. ამგვარი სინთეზის პოვნა, რაც თავისთავად ერთობ რთული საქმეა, უზრუნველყოფს როგორც დედნის შემეცნებითი ღირებულებისა და ეროვნული თავისებურების შენარჩუნებას, ასევე ბუნებრივ და ეროვნულ ელფერს, რაც აუცილებელია თარგმნილი ნაწარმოებისათვის.

თარგმანის თეორიის ზოგადი საკითხების განხილვის შემდეგ ავტორი წიგნის მომდევნო ნაწილებში („პროზაული თარგმანი", „პოეტური თარგმანი") საგანგებოდ სწავლობს საერთო მეთოდოლოგიური პრინციპების გამოვლენის სფეროებსა და ხასიათს. პროზისა და პოეზიის მხატვრულ ჟანრობრივ თავისებურებათა გათვალისწინებით იგი კონკრეტულად მსჯელობს რომანისა თუ მოთხრობის, პიესისა თუ ლექსის თარგმნის თავისებურებებზე, იმ სპეციფიკურ ნიშნებზე, რომლებიც თარგმნის რეალისტურ მეთოდს გააჩნია მხატვრული შემოქმედების სხვადასხვა დარგებში. ეს ნიშნები იმდენად ანგარიშგასაწევია, რომ ავტორი სამართლიანად თვლის თარგმანის კერძო-ჟანრობრივი თეორიების არსებობას ზოგადი თეორიის ფარგლებში. ამ აზრს, სამწუხაროდ, რამდენადმე ეწინააღმდეგება თვით ავტორი, რომელიც ერთგვარად უარყოფს ასეთი თეორიის არსებობას დრამის შესახებ. მიზეზი ამისა ისაა, რომ ავტორი არსებითად აიგივებს თარგმანის თეორიული პრინციპების მოქმედების ხასიათს პროზა-პოეზიასა და დრამაში. მისი აზრით, „მხატვრული თარგმანის პრაქტიკაში გადამწყვეტია ორი ძირითადი ჟანრი პროზა და პოეზია... დრამის თარგმანი პრაქტიკულად ამ ორი ჟანრის ფარგლებში თავსდება" (გვ. 181). არ შეგვიძლია აქ დავეთანხმოთ ავტორს, რადგან, ჩვენი აზრით, თარგმანის თეორიამ დრამის სპეციფიკასაც უნდა გაუწიოს ანგარიში.

ასევე არ მიგვაჩნია მართებულად მსჯელობა იმის შესახებ, რომ მთარგმნელის მუშაობაში ერთიანდება „შემოქმედებითი ზეშთაგონება და ტექნიკური შრომა..." (გვ. 184). ირკვევა, რომ ავტორი „ტექნიკურ შრომას" უწოდებს ბუნდოვანი ადგილების დაზუსტებას, სათანადო სიტყვიერი ექვივალენტების ძებნას და ა. შ. ყოველივე ეს, ცხადია, არაა „ტექნიკური შრომა". ესაა მეცნიერულ-ფილოლოგიური ან მეცნიერულ-ტექსტოლოგიური შრომა, რაც მთარგმნელობითი მუშაობის ერთ-ერთი ძირითადი ნაწილია. საერთოდ, თარგმანის შესახებ იდეურ-ესთეტიკური კრიტერიუმებით მსჯელობამ არ უნდა მიგვიყვანოს ფილოლოგიურ-ტექსტოლოგიური მუშაობის როლის დამცირებამდე.

ყოველი ისტორიული ეპოქა თავისებურ მოთხოვნებს უყენებს თარგმანს, ცვლის მის თეორიულ პრინციპებსა და საზოგადოებრივ ფუნქციას. ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური პირობებისა და პოლი-

ტიკური მდგომარეობის მიხედვით იცვლება ხოლმე მთარგმნელობითი მუშაობის ხასიათი, მისი ამოცანები და დანიშნულება. რაც უფ-

დიდი და ძველი კულტურის მქონეა ერი, მით უფრო მრავალსაუკუნოვანია მისი მთარგმნელობითი ტრადიცია, რადგან ეს უკანასკნელი ყოველთვის ორგანული ნაწილია ხალხის კულტურული ცხოვრებისა. როგორც ცნობილია, ძველ ქართულ ლიტერატურაში უფრო მეტად ე. წ. თავისუფალი თარგმანი იყო გავრცელებული. როგორც აკად. კ. კეკელიძე წერს, ჩვენი წინაპრებისათვის თარგმნა იყო შემოქმედებითი პროცესი, რომელიც მიზნად ისახავდა საკუთარი ეროვნული ბიზნებისათვის უცხო თხზულებათა ამეტყველებას, რომელშიც „ხედავდნენ და პოულობდნენ პასუხს მათთვის საჭირბოროტო და სასიცოცხლო საკითხებზე". ასეთი თხზულების თარგმანში მათ შეჰქონდათ ისეთი ცვლილებანი, რომლებიც უფრო აქტუალურს ხდიდნენ ნათარგმნ ძეგლს ახალ ეთნიურ და ისტორიულ გარემოში. მთარგმნელობითი მეთოდის ცვლა ისტორიულ ასპექტში წიგნის ავტორმა კარგად გვიჩვენა წიგნის პირველ თავში — „მხატვრული თარგმანის ისტორიისათვის საქართველოში". წიგნის ეს თავისთავად საინტერესო მონაკვეთი, ერთგვარად, ვრცელი შესავალია წიგნის ძირითადი თეორიული ნაწილისათვის („რეალისტური თარგმანის პრობლემა"), რომელშიც დასაბუთებული და განზოგადებულია მთარგმნელობითი მეთოდის ისტორიული ხასიათი.

მხატვრულ თარგმანს, როგორც მხატვრული შემოქმედების ფორმას, ყოველთვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ხალხთა სულიერი ცხოვრების ისტორიაში. ეს მნიშვნელობა განუზომლად გაიზარდა ხალხთა კულტურული ურთიერთობის თანამედროვე ეტაპზე. ამიტომ გ. გაჩეჩილაძის წიგნი, რომელიც თანამედროვეობის აქტუალურ მოთხოვნათა გათვალისწინებითაა დაწერილი, მეცნიერული ლიტერატურის კარგი შენაძენია.

დასავლეთ ევროპის ენები და ლიტერატურა ქართულ უნივერსიტეტში

დასავლეთ ევროპის ენებისა და ლიტერატურის ფაკულტეტი უნივერსიტეტის ერთ-ერთი ახალგაზრდა ფაკულტეტია. იგი შეიქმნა 1947 წელს ფილოლოგიის ფაკულტეტის ევროპული ენებისა და ლიტერატურის განყოფილების ბაზაზე. რაც შეეხება უცხოური ენებისა და ლიტერატურის სწავლებას და მეცნიერულ-კვლევით მუშაობას ამ სფეროში, იგი ბევრად უფრო ძველია და უკავშირდება ევროპული პროგრესული კულტურისათვის ბრძოლას საერთოდ, განსაკუთრებით

კი ქართული უნივერსიტეტის ისტორიას. ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ნიკო ნიკოლაძე და სხვა გამოჩენილი ქართველი მწერლები იმთავითვე დიდ ყურადღებას აქცევდნენ ქართულ-ევროპული ლიტერატურულ-კულტურული ურთიერთობის საკითხებს და თავიანთი პრაქტიკული მოღვაწეობით ხელს უწყობდნენ მოწინავე უცხოელ მწერალთა იდეებისა და ნაწარმოებების გავრცელებას საქართველოში. ამავე სფეროში დიდია დამსახურება ივანე მაჩაბელისა, კიტა აბაშიძისა, ივანე გომართელისა და სხვა ცნობილი ქართველი ლიტერატორებისა და საზოგადო მოღვაწეებისა, რომელთა თარგმანებმა და თეორიულ-პუბლიცისტურმა შრომებმა განამტკიცეს უცხოური კულტურისადმი დამოკიდებულების ჯანსაღი ეროვნული ტრადიცია.

ეს ტრადიცია მემკვიდრეობით მიიღეს და თავიანთ მოღვაწეობას საფუძვლად დაუდეს უფროსი თაობის ქართველმა მწერლებმა და მეცნიერ-პედაგოგებმა, რომელთაც მუშაობა მოუხდათ ქართული უნივერსიტეტის შექმნის პირველსავე წლებში. აღსანიშნავია, რომ უნივერსიტეტის სასწავლო გეგმით თავიდანვე იყო გათვალისწინებული უცხოური ენებისა და ლიტერატურის სწავლება. ამ საქმეს მყარი მეცნიერული საფუძველი ჩაუყარეს და მთელი შემდგომი სასწავლო-სამეცნიერო მუშაობა მოამზადეს გიორგი ახვლედიანმა, შალვა ნუცუბიძემ, გრიგოლ წერეთელმა, გეორგი ქიქოძემ, კონსტანტინე გამსახურდიამ, ერეკლე ტატიშვილმა, ილია ყიფშიძემ, არტურ ლაისტმა, ელისაბედ ორბელიანმა, პორფირე დგებუაძემ და სხვებმა.

უკვე 30-იანი წლების დასაწყისისათვის თბილისის უნივერსიტეტში არის ჯგუფი მეცნიერებისა და პედაგოგებისა (პავლე იაშვილი, გრიგოლ ხავთასი, მანასე მენაბდე, დ. ვირსალაძე, ნიკო ურუშაძე და სხვ.), რომლებმაც, უფროსი თაობის ზემოთ დასახელებულ სახელოვან წარმომადგენლებთან ერთად, სისტემატური ხასიათი მისცეს რომანულ-გერმანულ ფილოლოგიაში მაღალკვალიფიცირებული კადრების მომზადებასა და მეცნიერულ მუშაობას. ამ დროიდან შეიძლება ვილაპარაკოთ მეცნიერულ-პედაგოგიურ სკოლაზე ევროპული ენებისა და ლიტერატურის სფეროში, რომლის მოღვაწეებიც დღეს საყოველთაოდ ცნობილია. ამ სკოლის საქმიანობა, როგორც ითქვა, ჯერ ფილოლოგიის ფაკულტეტის ევროპულ განყოფილებასთანაა დაკავშირებული, ხოლო შემდეგ ლიტერატორთა და ლინგვისტთა მრავალრიცხოვანი კოლექტივის ინტენსიური სამეცნიერო და პედაგოგიური მუშაობა დასავლეთ ევროპის ენებისა და ლიტერატურის ფაკულტეტზე გაიშალა. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამ კოლექტივის დამსახურებაა საქართველოში უცხოური ენების მასწავლებელთა მომზადება და გერმანული, ინგლისური და ფრანგული ენების

სწავლების მაღალ დონეზე დაყენება, ევროპულ ენებში უმაღლესი და საშუალო სკოლებისათვის სახელმძღვანელოებისა და დამხმარე სახელმძღვანელოების შექმნა; ამავე კოლექტივში აღიზარდა თითქმის ყველა მეცნიერი მუშაკი, პედაგოგი, მთარგმნელი და ლიტერატორი, რომლებიც დღეს ევროპული ენებისა და ლიტერატურის განხრით საქართველოს უმაღლეს სასწავლებლებში, სკოლებში, რედაქციებსა თუ სხვა დაწესებულებებში მუშაობენ. ამ კოლექტივის სახით თბილისის უნივერსიტეტში არსებობს ძლიერი მეცნიერული ცენტრი, რომელიც დასავლეთ-ევროპის ლიტერატურის ისტორიისა და ქართულ-უცხოური ლიტერატურულ-კულტურული ურთიერთობის საკითხებს სწავლობს, აქტუალურ ლინგვისტურ პრობლემებსა და უცხოური ენების სწავლების მეთოდიკის საკითხებს ამუშავებს; აქ წარმოებს აგრეთვე სერიოზული ლექსიკოგრაფიული მუშაობა ვრცელი ორენოვანი და დიდგობრივი სიტყვარების შესაქმნელად, მხატვრული თარგმანის დასამუშავებლად.

ცალკეული დარგების მიხედვით ფაკულტეტმა მეცნიერულ-პედაგოგიური მუშაობის საკმაოდ მაღალ დონეს მიაღწია. ამან განამტკიცა ჩვენი ურთიერთობა საბჭოთა კავშირისა და უცხოეთის ბევრ სამეცნიერო ცენტრთან. ფაკულტეტის პროფესორ-მასწავლებლებს ხშირად ნახავთ საკავშირო და საერთაშორისო ფორუმებზე, ხოლო მათ შრომებსა და წერილებს როგორც რუსულ, ასევე უცხოურ პუბლიკაციებში. თუ როგორია მიღწევები კონკრეტულად, ამას ცალკეული დარგებისა და მიმართულებების მიმოხილვა გვიჩვენებს.

შედარებით უფრო ძველი ტრადიცია აქვს ჩვენს უნივერსიტეტში დასავლეთ ევროპის (გერმანული, ინგლისური, ფრანგული) ლიტერატურის ისტორიის შესწავლას. ამიტომ მეცნიერული მიღწევები ამ სფეროში საკმაოდ მნიშვნელოვანი და საყოველთაოდ ცნობილია. იმთავითვე განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა კლასიკური უცხოური ლიტერატურის ისტორიისა და ცალკეულ კლასიკოსთა შემოქმედების მეცნიერულ დამუშავებას. საჭირო იყო მარქსისტული მეთოდოლოგიის საფუძველზე ბევრი საკვანძო პრობლემის ახლებურად ახსნა, რადგან ამას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა კლასიკური მემკვიდრეობის სწორი გაგებისა და შემოქმედებითი ათვისებისათვის. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით ბევრი გააკეთა პროფესორმა გრიგოლ ხავთასმა, რომლის წვლილიც დასავლეთ ევროპის, კერძოდ, გერმანული ლიტერატურის მეცნიერული შესწავლისა და ამ განხრით სამეცნიერო-სასწავლო მუშაობის მაღალ დონეზე წარმართვის საქმეში მეტად დიდია. პროფ. გ. ხავთასი სამ ათეულზე მეტი წელია იკვლევს XVIII საუკუნის განმანათლებლური გერმანული ლიტერატურის, აგრეთვე,

რომანტიზმის, XIX საუკუნის მწერლობის ძირეულ საკითხებს, მან მონოგრაფიულად შეისწავლა გოეთესა და ჰაინეს შემოქმედება, გერმანული ეპოსის ცნობილი ძეგლი „სიმღერა ნიბელუნგებზე" („გოეთე და რევოლუცია", 1935; „ჰაინრიხ ჰაინეს ხელოვნების თეორია", 1949; „ნიბელუნგების არქიტექტონიკა", 1936). დასახელებულ შრომებში ახლებურადაა გაშუქებული ისეთი პრობლემები, როგორიცაა გოეთეს დამოკიდებულება საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციისადმი, ჰაინეს ესთეტიკური შეხედულებების, როგორც სისტემის, მატერიალისტური ძირები და კრიტიკული რეალიზმის დადგინების პროცესი მის შემოქმედებაში, ნიბელუნგებზე არსებული თქმულებების ტრანსფორმაცია („სიმღერა ნიბელუნგებზე") და სხვ. ცალკე უნდა აღინიშნოს პროფ. გ. ხავთასის „ნარკვევები გერმანული ლიტერატურის ისტორიიდან", I და II ტომები (1953, 1965), რომლებშიაც მან ერთგვარად შეაჯამა გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში თავისი ხანგრძლივი მეცნიერული და პედაგოგიური მუშაობის შედეგები. ფაქტიურად ეს არის გერმანული ლიტერატურის ისტორიის საბჭოური კურსის შექმნის პირველი ცდა, რომელშიაც ახლებურადაა დასმული და გაშუქებული ბევრი პრობლემური საკითხი.

პროფ. გ. ხავთასის მონოგრაფიებმა. „ნარკვევების" ორმა წიგნმა, მრავალმა მეცნიერულმა შრომამ. წერილმა თუ რეცენზიამ დიდად შეუწყო ხელი გერმანისტიკის განვითარებას საქართველოში, ევროპული, კერძოდ გერმანული ლიტერატურით დაინტერესებულ სტუდენტთა აღზრდისა და მეცნიერული დაოსტატების საქმეს.

გერმანული განმანათლებლური და კლასიკური ლიტერატურის ისტორიისათვის მნიშვნელოვანი საკითხები სხვა ქართველი გერმანისტების შრომებშიაც არის გაშუქებული. თანამედროვე მეცნიერების დონეზეა ახსნილი და შესწავლილი გერმანული კლასიციზმისა და განმანათლებლობის თავისებურებანი, ნაჩვენებია გერმანული კლასიციზმის შეზღუდულობა ფრანგულ კლასიციზმთან შედარებით, გოტშედის, კლოპშტოკისა და ვილანდის შემდეგ ლესინგის მიერ აღრეული განმანათლებლობის მანკიერებათა დაძლევა, მისი ბრძოლა ეროვნული რეალისტური ხელოვნებისათვის. მაშინდელი გერმანიის ისტორიული ვითარების საფუძველზე გაანალიზებულია ლესინგის ჰუმანიზმისა და რეალიზმის ფილოსოფიური საფუძვლები, მატერიალისტური ესთეტიკის პრინციპების დადგინება მის შემოქმედებაში, დრამის რეალისტური თეორიის არსებითი ნიშნები, მოძღვრება ტრაგედიაზე. ხასიათის, ინდივიდუალურისა და ტიპიურის პრობლემები (შ. რევიშვილი, ო. ჯინორია).

გოეთეს შემოქმედების შესწავლას უკვე 30-იანი წლების დასა-

წყისში მიუძღვნეს საგანგებო გამოკვლევები შ. ნუცუბიძემ („გოეთე როგორც მოაზროვნე და ხელოვანი“, 1932) და გ. ხავთასმა (გოეთეს „ფაუსტის“ პრობლემებისათვის, 1933). მას შემდეგ ინტერესი ამ დიდი გერმანელი მწერლისადმი არ შენელებულა. საგანგებო აღნიშვნის ღირსია მ. კვესელავას ორტომიანი წიგნი „ფაუსტური პარადიგმები“ (1962) და ო. ჯინორიას ვრცელი მონოგრაფია „გოეთეს შემოქმედებითი გზა“ (1966), ვ. ქოჩორაძის „სოციალ-უტოპიური ტენდენციები გოეთეს შემოქმედებაში“.

მ. კვესელავას შრომა ფაუსტური თემის კომპლექსური შესწავლის პირველი ცდაა საბჭოთა მეცნიერებაში. მასში განხილულია მსოფლიო ლიტერატურაში ფაუსტის თემაზე შექმნილი ბევრი ცნობილი ნაწარმოები, მაგრამ, როგორც მოსალოდნელი იყო, ცენტრალური ადგილი გოეთეს „ფაუსტს“ უკავია. გარდა ამისა, „პარადიგმების“ ორივე წიგნში ვრცლადაა განხილული ხალხური თქმულებები და ხალხური წიგნი ფაუსტზე, მარლოუს დრამა „დოქტორ ფაუსტის ტრაგიკული ისტორია“, თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“, ლესინგისა და ჰაინეს ფაუსტური ფრაგმენტები და სხვ. შრომის ავტორმა შეძლო ფაუსტზე თქმულებათა კრიტიკული შესწავლა და მათი ხალხური საფუძვლების გამოკვლევა. მან უარყო ბურჟუაზიულ მეცნიერებაში მიღებული თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც ფაუსტურ თქმულებათა ძირები შუა საუკუნეების თეოლოგიურ და მაგიურ თქმულებათა ციკლში უნდა ვეძიოთ. თეოლოგიური და მაგიური საბურველი ფაუსტის თემას გოეთემდე გერმანულ ლიტერატურაში ლესინგმა, მიულერმა, კლინგერმა, ლენცმა, ფოსმა და სხვებმა ჩამოაცილეს. საკუთარ ცოდნასა და გონების ძალაში დარწმუნებული ფაუსტი მარადიული პროგრესისა და განახლების სიმბოლოდ იქცა. ცხოვრების არსის დაუსრულებელი ძიება, ადამიანური სიკეთე და ქველმოქმედება, ბუნებასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მშვენიერების ამოცნობა, უკეთესი მერმისისათვის ბრძოლა — ასეთია ზოგიერთი არსებითი ნიშანი ფაუსტური იდეისა, რომელიც გოეთემ თვისებრივად ახალ სიმაღლემდე აიყვანა. კონკრეტული მასალის ანალიზის საფუძველზე წიგნის ავტორი გვიჩვენებს ამ იდეის აღმავალ განვითარებას გოეთეს შემდეგი პერიოდის პროგრესულ მწერლობაში და ფაუსტური იდეის კრიზისს თანამედროვე დეკადენტურ ლიტერატურაში.

ო. ჯინორიას „გოეთეს შემოქმედების გზა“ აჯამებს ავტორის ხანგრძლივ მუშაობას დიდი გერმანელი განმანათლებლის რთულ პრობლემატიკაზე და ცალკეულ შეხედულებებს, რომლებიც მან უფრო ადრე თავის ლიტერატურულ წერილებში გამოთქვა.

ო. ჯინორიას ვრცელ მონოგრაფიაში დასმული საკითხები ახლე-

ბურია და პრობლემური. წიგნი მთლიანად ავტორის ხანგრძლივი შემოქმედებითი ძიების შედეგია და ამდენად, საინტერესოა და ანგარიშგასაწევი.

მონოგრაფიულადაა შესწავლილი ფრიდრიხ შილერის შემოქმედებაც. დ. ლაშქარაძე ნაშრომში „ფრიდრიხ შილერი" (1956) მხატვრული და თეორიული ნაწარმოებების ვრცელი ანალიზის საფუძველზე გვიჩვენებს „უაჩაღებისა" და „ვილჰელმ ტელის" ავტორის რთულ და წინააღმდეგობრივ დამოკიდებულებას მაშინდელ გერმანულ ფეოდალურ-ბურჟუაზიული სინამდვილისადმი. ამავე ასპექტში საყურადღებოა ზ. ჭარხალაშვილის შრომა „ხელოვნების დანიშნულების საკითხი შილერის ესთეტიკაში". ადამიანის „ესთეტიკური აღზრდისა" და საზოგადოების „მორალური სრულყოფის" მოთხოვნა მთავარია შილერის ესთეტიკაში. განსხვავებით კანტისაგან, ამ მოთხოვნათა ავტორი უარყოფს დანიშნულებისაგან თავისუფალ, ინდეფერენტულ მდგომარეობაში შექმნილ ხელოვნებას და მას საზოგადოებრივ ფუნქციას აკისრებს. ეს ფუნქცია ზოგჯერ „ოცნებაა განუხორციელებელ იდეაზე" (ენგელსი), მაგრამ პროგრესულია იმ დროისათვის, რადგან საბოლოოდ მაინც საზოგადოებრივი ხასიათისაა. ასეთია ზ. ჭარხალაშვილის შრომის ძირითადი დებულებანი.

საკმაოდ სრულადაა შესწავლილი ჰაინრიხ ჰაინეს ცხოვრება და შემოქმედებაც. პროფ. გ. ხავთასის წიგნში („ჰ. ჰაინეს ხელოვნების თეორია", 1956), დ. ლაშქარაძის მონოგრაფიაში „ჰაინრიხ ჰაინე" (1958) განხილულია ახალგაზრდა ჰაინეს რომანტიკული ლირიკა, 40-იანი წლების პოლიტიკური პოეზია, უკანასკნელი პოეტური კრებულების რთული პრობლემატიკა, რევოლუციურ-დემოკრატიული მოძრაობისადმი პოეტის დამოკიდებულება, ჰაინეს პუბლიცისტური, ლიტერატურული და ფილოსოფიური შრომები, აგრეთვე მხატვრული ფორმის ზოგიერთი თავისებურება.

საგანგებოდაა შესწავლილი რევოლუციურ-დემოკრატიული მოძრაობის გავლენა ჰაინეს შემოქმედებაზე და მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებელთა როლი პოეტის იდეურ და მხატვრულ განვითარებაში (შ. რევიშვილი); „სიმღერათა წიგნის" ადგილი ჰაინეს შემოქმედებაში, გერმანული რომანტიზმის ტრადიცია და ჰაინეს ადრეული ლირიკა (ზ. ჭარხალაშვილი). აქვე შეიძლება დავასახელოთ მეცნიერული წერილები, რომლებშიც XIX საუკუნის 40-იანი წლების გერმანული რევოლუციურ-დემოკრატიული პოეზიაა განხილული (შ. რევიშვილი). წერილებში, კერძოდ, წინა პლანზეა წამოწეული „ახალი რაინის" გაზეთის მნიშვნელობა მაშინდელი პროგრესული მწერლობისათვის, გერმანიის პროლეტარიატის პირველი პოეტის გეორგ

ვეერთის, აგრეთვე ჰერვეგისა და ფრაილიგრათის ადგილი გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში.

გარკვეული წარმატებებია მოპოვებული მე-18 და მე-19 საუკუნეების ფრანგული ლიტერატურის შესწავლის საქმეშიც. სახელდობრ, ქართულ ენაზე შექმნილია მონოგრაფია „ვიქტორ ჰიუგო" (ავტორი დ. ფანჩულიძე), რომელშიც მოცემულია ჰიუგოს რომანების, დრამებისა და ლირიკული კრებულების ვრცელი ანალიზი. საინტერესოა, კერძოდ, გარჩევა ლირიკული ციკლისა „აღმოსავლეთის ჰიმნები", საგანგებოდაა შესწავლილი აღმოსავლეთის პრობლემა ჰიუგოს შემოქმედებაში და ჰიუგოს რომანტიზმის ზოგიერთი თავისებურება. დ. ფანჩულიძეს ეკუთვნის აგრეთვე რამდენიმე შრომა ფრანგ რეალისტებზე, კერძოდ, ბალზაკსა და სტენდალზე.

ყურადღებას იქცევს აგრეთვე ნ. თარიშვილის შრომები ფრანგულ განმანათლებლურ რომანზე, გ. ბუაჩიძის ვრცელი ნარკვევი რეტიფ დე ლა ბრეტონზე და სხვ.

სოციალისტურ და კაპიტალისტურ სისტემებს შორის მიმდინარე მწვავე იდეოლოგიურ ბრძოლაში რეალიზმის პრობლემას საგანგებო ადგილი უკავია. ამიტომ ბუნებრივია, რომ რეალიზმის საკითხებზე მუშაობისას აუცილებელია სწორი მეთოდოლოგიური პოზიციებიდან კლასიკური მემკვიდრეობის შეფასება, მისი შემოქმედებითი ათვისება და დღევანდელი ლიტერატურული პროცესის მეცნიერული ანალიზი. ამ მოთხოვნის შესრულება კი შეიძლება მხოლოდ მაშინ, თუ ჩვენ კონკრეტულ-ისტორიული პირობების შესაბამისად გამოვიყენებთ მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსთა შეხედულებებს ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე, სათანადოდ გავერკვევით კლასობრივი ბრძოლის დღევანდელ ვითარებაში. ყველა ამ პირობას ამართლებს შ. რევიშვილის ციკლი მეცნიერული წერილებისა, რომლებიც გაერთიანდნენ შრომაში — „მარქსისა და ენგელსის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებანი".

რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდი ფართო შესაძლებლობას აძლევს მწერალს გამოამჟღავნოს თავისი ინდივიდუალური თავისებურებანი, განავითაროს მხატვრული ფანტაზია და შემოქმედებითი ნიჭი. რეალიზმისათვის უცხოა ყოველგვარი დოგმატიზმი და სქემატიზმი: იგი სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვის განუსაზღვრელ შესაძლებლობებს იძლევა და საამისოდ შემოქმედებითად იყენებს კაცობრიობის მხატვრული აზროვნების ისტორიაში ცნობილ ყველა ჭეშმარიტ მონაპოვარს; ასეთია თეორიული საფუძველი ყველა იმ შრომისა, რომელშიც თანამედროვე ლიტერატურული მიმდინარეობანი და მათი ცნობილი წარმომადგენლებია დახასიათებული; საგანგებოდ შე-

იძლება გამოვყოთ შრომები თომას მანზე, ჰაინრიხ მანზე და თანამედროვე დასავლურ რომანზე (ნ. კაკაბაძე; ნ. ყიასაშვილი), XX საუკუნის ფრანგულ პოეზიაზე (გ. ბუაჩიძე), ბ. შოუს დრამატურგიასა და ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შეხედულებებზე (თ. ამირეჯიბი). იოჰანეს ბეხერზე, ბერტოლტ ბრეჰტზე და გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის მწერლობაზე (ზ. ჭარხალაშვილი), მონოგრაფიული ნარკვევი ა. ზეგერსის შემოქმედებაზე (ვ. ქოჩორაძე). აქვე შეიძლება დავასახელოთ ნ. კაკაბაძის „ნარკვევები XX საუკუნის გერმანული ლიტერატურის ისტორიიდან" (1963) და ზ. ჭარხალაშვილის „ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები" (1964), რომლებშიც რეალიზმის თეორიის ზოგიერთი საკითხის გარდა შეეხება ლიტერატურული წერილები გ. ჰაუპტმანზე, ჰ. ფალადაზე, ლ. ფოიხტვანგზე, რ. მ. რილკეზე და სხვ.

შუასაუკუნეებისა და აღორძინების ეპოქის ლიტერატურაზე შედარებით ცოტაა დაწერილი. გამოქვეყნებული შრომებიდან განსაკუთრებით დიდია მნიშვნელობა შ. ნუცუბიძის საქვეყნოდ ცნობილი წიგნისა „რუსთველი და აღმოსავლური რენესანსი". ჩვენ აქ ამ წიგნს მხოლოდ იმდენად ვასახელებთ, რამდენადაც მასში რენესანსული იდეოლოგიის ბევრი პრინციპული საკითხია ახლებურად გადაწყვეტილი და ევროპული აღორძინების საერთო კანონზომიერებებთან ერთად ამ ეპოქის ცნობილი მწერლების შემოქმედებაცაა გაშუქებული. შ. ნუცუბიძის რენესანსული კონცეფცია დღეს საყოველთაოდ აღიარებული და მას გვერდს ვერ აუვლის მკვლევარი, რომელიც რენესანსულ მწერლობაზე რაიმეს თქმას შეეცდება.

ფაკულტეტის სამეცნიერო მუშაობის ერთ-ერთი სფეროა შექსპიროლოგია. ამ დარგში დიდი ხანია ნაყოფიერად მუშაობენ გ. გაჩეჩილაძე, ნ. ყიასაშვილი და მ. ნათაძე.

გ. გაჩეჩილაძე შექსპირის თხზულებათა ქართული გამოცემის მთავარი რედაქტორია და შექსპირის ნაწარმოებთა ერთ-ერთი ცნობილი მთარგმნელი. მან ქართველ მკითხველს გააცნო შექსპირის რამდენიმე პიესა და სონეტების კრებული, რომელიც რამდენჯერმე გამოვიდა. მასვე ეკუთვნის რამდენიმე მეცნიერული შრომა შექსპირზე, რომელთაგან აღსანიშნავია „უილიამ შექსპირი" (1953, 1964) და „შექსპირის ხალხურობის საკითხისათვის".

ნ. ყიასაშვილმა თავისი შექსპიროლოგიური ძიებანი შეაჯამა მონოგრაფიაში „შექსპირი". მონოგრაფიის ავტორი კარგად იცნობს საარქივო მასალებსა და ვრცელ კრიტიკულ ლიტერატურას შექსპირზე. ამიტომ მისი დასკვნები და შეხედულებანი უდაოდ ანგარიშგასაწევია. იგივე ითქმის მ. ნათაძის წიგნზე „შექსპირის ოსტატობა", რომელიც

საკანგებოდ სწავლობს შექსპირის მხატვრულ ფორმათა თავისებურებებს და ნაწარმოებთა სტილს.

საზღვარგარეთული ლიტერატურის სფეროში ფაკულტეტის მუშაკებმა შექმნეს რამდენიმე სახელმძღვანელო და დამხმარე სახელმძღვანელო, რომელთაც გარკვეული მნიშვნელობა აქვთ უცხოური ლიტერატურის სწავლებისათვის. ამ მხრივ აღსანიშნავია კოლექტიური შრომა „საზღვარგარეთული ლიტერატურა" (გ. ხავთასი, გ. გაჩეჩილაძე, შ. რევიშვილი, ნ. ორლოვსკაია), გ. ხავთასის „ნარკვევები გერმანული ლიტერატურის ისტორიიდან", ნ. ურუშაძის „დასავლეთ ევროპის ლიტერატურის ისტორია" და სხვ.

რომანულ-გერმანული ფილოლოგიისა და უცხო ენების სწავლების მეთოდიკის საკითხების მეცნიერულ შესწავლას ჩვენს უნივერსიტეტში არც თუ ისე დიდი ხნის ტრადიცია აქვს. ყველაზე მეტად გ. ახვლედიანის ლინგვისტურმა შრომებმა მოამზადეს ნიადაგი შემდგომი ნაყოფიერი მუშაობისათვის. გ. ახვლედიანმა აღზარდა მეცნიერ მუშაკთა მთელი თაობა, რომლის მეცნიერული მიღწევებიც დღეისათვის საკმაოდ თვალსაჩინოა.

მეცნიერ მუშაკთა დიდი ჯგუფი მუშაობს ინგლისური, გერმანული და ფრანგული ენების გრამატიკული სტრუქტურის შესწავლის საკითხზე. ფუნქციონალური თვალსაზრისით გაანალიზებულია ამ ენების დროთა სისტემები, დადგენილია მათი სინტაქსური დონის კონსტრუქტთა ნიშნადობა, შესწავლილია კონვერსია, როგორც სიტყვათწარმოშობის გრამატიკული საშუალება, არტიკლის, როგორც მოქმედი მექანიზმის თავისებურებანი და სხვ. აქვე განხილულია აგრეთვე ენა, როგორც პოტენციალურ შესაძლებლობათა შემცველი სტატიკური სისტემა და ამ შესაძლებლობათა აქტუალიზაციის საშუალებანი მეტყველების წარმოშობის პროცესში, ენის, როგორც მეტყველების წარმომშობი მექანიზმის პრინციპები და კანონზომიერებანი (მ. ინქოშვილი, ლ. გოქსაძე, ც. მათურელი, ნ. კეშელავა). ასეთ კანონზომიერებათა დადგენა საინტერესოა როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული თვალსაზრისით. სწორედ ენის მექანიზმის ქმედების ეს პრინციპები დაედო საფუძვლად ინგლისური ენის ახალ სახელმძღვანელოს დაპროგრამებული სავარჯიშოებით (იანქოშვილი, კეშელავა, კირილოვა).

ფაკულტეტის ენობრივ კათედრებზე დამუშავებულია აგრეთვე შემდეგი საკითხები: კონტაქტის გამოხატვის საშუალებანი ინგლისურსა და ფრანგულ ენებში ქართულთან შეპირისპირებით, ზმნის გარდამავლობის თვისება ქართულსა და ინგლისურში, ქართული ზმნის ქცევის გამოხატვის საშუალებანი ინგლისურში, ინგლისური არტიკლის გამოხატვის საშუალებანი ქართულ ენაში, ფრანგულ მი-

მართებით ზედსართავ სახელთა ზოგიერთი თავისებურება, სახელადი შემასმენელი თანამედროვე გერმანულ ენაში და მისი ექვივალენტები ქართულში, გერმანული ენის სისტემაში უკუქცევითი ზმნის ადგილი, სახეები და ფუნქციები, დროის გარემოებების გამოხატვის საშუალებანი ფრანგულ და ქართულ ენებში, იმპერატივის გამოხატვის გრამატიკული საშუალებანი ფრანგულში და სხვ. (რ. გაჩეჩილაძე, ემ. ხუხუნი, გ. კანდელაკი, ა. ლაშქარაძე, ვ. ფურცელაძე და სხვ.).

ფონეტიკის თეორიისა და ექსპერიმენტული ფონეტიკის დარგში გარკვეული მიღწევები აქვთ ლ. გამსახურდიას, რომელიც ინგლისური მახვილის სისტემაზე მუშაობს, რ. მეგრელიშვილს, რომელიც ფრანგული ენის ნაპრალოვან თანხმოვანთა თავისებურებებს სწავლობს, თ. ბაქრაძეს, რომელმაც შეისწავლა გერმანული ხმოვნები ქართულთან შეპირისპირებით და მოამზადა გერმანული ფონეტიკის სახელმძღვანელო.

უცხოური ენების სწავლების მეთოდიკას ყოველთვის ექცეოდა საგანგებო ყურადღება. ამ სფეროში დიდია დამსახურება ივ. კვაჭაძისა, რომელმაც შექმნა შრომა „ფრანგული ენის სწავლების მეთოდიკის საფუძვლები". წიგნში განზოგადებულია ავტორის ხანგრძლივი მეცნიერული და პედაგოგიური მუშაობის შედეგები, რასაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს უცხოური ენების პრაქტიკული სწავლებისათვის. ფრანგული ენის კონკრეტულ მასალაზე, ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიური და ლინგვისტური სკოლების უახლეს მიღწევათა გამოყენებით ივ. კვაჭაძე ასაბუთებს ენის სწავლებაში ე. წ. კომპლექსური მეთოდის უპირატესობას, რაც ფონეტიკური, ლექსიკური და გრამატიკული მასალის ორგანულ მთლიანობაში მიწოდებას გულისხმობს. მანვე ახსნა ინტერფერენციის ფსიქოლოგიური ბუნება და დაამუშავა მისი დაძლევის მეთოდიკა.

დამუშავებულია აგრეთვე საშუალო და უმაღლეს სკოლაში ინგლისური ენის სწავლებისათვის მნიშვნელოვანი საკითხები (ი. გვარჯალაძე, თ. თუშმალიშვილი), ფრანგული ენის წინდებულთა რთული სისტემის ათვისების მეთოდიკა (გ. მეგრელიძე), სპეციალურ ფაკულტეტებზე გერმანული გრამატიკის სწავლების რაციონალური გზები (თ. ქაჯაია), ქართულ სკოლაში გერმანული ორსებითი სახელის სწავლების ფორმები (თ. სესიაშვილი), ცალკეული საკითხები უცხოური ენების სწავლების ისტორიიდან (მ. გომართელი) და სხვ.

ფაკულტეტის განსაკუთრებული დამსახურებაა უცხოური ენების

სახელმძღვანელოების, დამხმარე სახელმძღვანელოებისა და ლექსიკონების შექმნა, რამაც დიდად შეუწყო ხელი ქართული საშუალო და უმაღლეს სკოლებში გერმანული, ინგლისური და ფრანგული ენების სწავლებას, მთელს რესპუბლიკაში ენობრივი კულტურის ამაღლებას. აღსანიშნავია, რომ გერმანულ-ქართულ, ინგლისურ-ქართულ და ფრანგულ-ქართულ ლექსიკონებზე, აგრეთვე დარგობრივ სიტყვარებზე მუშაობა გეგმაზომიერად და სისტემატურად ჩვენს ფაკულტეტზე კარგა ხანია მიმდინარეობს. ამ სფეროში მეტად ნაყოფიერად მუშაობენ გ. ახვლედიანი, ნ. ქადაგიძე, ი. გვარჯალაძე, პ. იაშვილი და სხვ. უკვე რამდენჯერმე გამოიცა გერმანული ენის სახელმძღვანელო ქართული უმაღლესი სკოლისათვის (ნ. ქადაგიძე, პ. იაშვილი, ვ. მურვანიძე), ინგლისური ენის სახელმძღვანელო არასპეციალური ფაკულტეტების სტუდენტებისათვის (რ. გაჩეჩილაძე), ფრანგული ენის სახელმძღვანელოები საშუალო და უმაღლესი სკოლებისათვის, სპეციალური ენობრივი ჯგუფებისათვის (მ. ხუხუნი, გ. მეგრელიძე, ტ. დობროვოლსკაია, ნ. ქადეიშვილი, თ. ნიჟარაძე, ვ. ბახტაძე, ლ. გეგეჭკორი, ლ. მოწონელიძე, და სხვ.), გერმანული ენის გრამატიკის სახელმძღვანელოები (ნ. ქადაგიძე, მ. გოგატაძე, შ. შათირიშვილი და სხვ.), სასაუბროები გერმანულ და ფრანგულ ენაზე (ნ. ნადარეიშვილი, ე. სირაძე, ლ. გეგეჭკორი და სხვ.), ფრაზეოლოგიური ლექსიკონები (თ. ჰოფმანი, ნ. გამრეკელი და სხვა).

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია ფაკულტეტის მუშაკთა მთარგმნელობითი საქმიანობა. ფაკულტეტის ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა შ. ნუცუბიძემ რუსულ ენაზე თარგმნა „ვეფხისტყაოსანი“ და „ამირანდარეჯანიანი“, პ. იაშვილმა ქართველ მკითხველებს მიაწოდა „კაპიტალი“, ივ. კვაჭაძემ ქართულად თარგმნა რუსოს „ემილი“ და კომენსკის პედაგოგიური თხზულებანი, გ. გაჩეჩილაძემ შექსპირის პიესები და სონეტები, მ. მენაბდემ ბუალოს „პოეტური ხელოვნება“, ნ. ქადეიშვილმა და რ. დოდაშვილმა ფრანგული მწერლობის ბევრი ცნობილი ძეგლი. თარგმნის სფეროში ნაყოფიერად მუშაობენ კ. ჯორჯანელი, ნ. კეშელავა, ნ. ამაშუკელი, ვ. ფურცელაძე და სხვ. ცალკე უნდა აღინიშნოს ვ. ურუშაძის ღვაწლი; მან ინგლისურად თარგმნა „ვეფხისტყაოსანი“ და ცნობილი ქართველი პოეტების ლექსები.

ქართულ-უცხოური ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორია ფაკულტეტის მეცნიერ მუშაკთა მნიშვნელოვანი შრომებით გამდიდრდა. ამ სფეროშიაც ყველაზე ადრე თავისი სიტყვა შ. ნუცუბიძეს თქვა. მისი „რუსთველი და აღმოსავლური რენესანსი“, შრომები პეტრე იბერზე, აგრეთვე შრომა ბერძნული რომანის „ვარლაამისა და იოსაფატის“ წარმოშობაზე ახლებურად აშუქებენ ქართული კულ-

ტურის კარდინალურ საკითხებს, კერძოდ, მის ადგილსა და ხვედრს მსოფლიო კულტურის საგანძურში.

ამავე სფეროში უდავო მიღწევები აქვს ნ. ორლოვსკაიას. მისი ნარკვევების წყალობით მკითხველთა ფართო წრე გაეცნო XVIII საუკუნის ანონიმურ ქართულ გრამატიკას იტალიურ ენაზე, XVII—XVIII საუკუნეების ფრანგულ წიგნებში შემონახულ მასალებს საქართველოზე, ვახტანგ მეექვსეზე. ამავე მიზნით შეისწავლა მან გოლდონის პიესები, უილიამ კოლინსის „აღმოსავლური ეკლოგები“ და სხვა ნაწარმოებები. თავისი მეცნიერული მონაპოვარი ნ. ორლოვსკაიამ განავრცო და განაზოგადა მონოგრაფიაში — „საქართველო მე-17 და მე-18 საუკუნეების დასავლეთ ევროპის ლიტერატურაში“ (რუსულ ენაზე).

ფრანგულ-ქართულ ლიტერატურულ ურთიერთობათა პრობლემას საგანგებოდ სწავლობდა დ. ფანჩულიძე. მან დაამუშავა ილია ჭავჭავაძის შეხედულებანი ფრანგულ ლიტერატურაზე, ალექსანდრე ჭავჭავაძის მიერ ფრანგულიდან თარგმნილი ნაწარმოებები, ეიქტორ ჰიუგო და ქართული ლიტერატურა, კიტა აბაშიძის კონცეფცია ფერდინანდ ბრუნეტიერზე, მისივე აზრები ფრანგულ ლიტერატურაზე და სხვ. მარი ბროსე, ქართული მწერლობის მკვლევარი, შეისწავლა რ. დოდაშვილმა. შესწავლილია აგრეთვე ცნობები საქართველოზე გერმანულ წყაროებში (ნ. კაკაბაძე), შილერის, ჰაუპტმანის და სხვა ცნობილ მწერალთა ნაწარმოებების თარგმანისა და გავრცელების ბედი საქართველოში (შ. რევიშვილი), შექსპირის პიესების ქართული თარგმანები (მ. იანქოშვილი), მოლიერის პიესების ქართულად თარგმნის ისტორია (ნ. ქადეიშვილი), ჟან-ჟაკ რუსო ქართულ მწერლობაში (გ. ბუაჩიძე).

ბულგარულ-ქართული ლიტერატურული ურთიერთობის საინტერესო ფურცლებია გაცოცხლებული მ. კვესელავას წიგნში „ბულგარული ლიტერატურა“ (1953). ეს წიგნი ერთ-ერთი პირველია იმ საბჭოთა წიგნებს შორის, რომლებშიც ბულგარული ლიტერატურის ისტორიის საკითხებია განხილული. ასევე ერთ-ერთი პირველია მისივე მონოგრაფია „ადამ მიცკევიჩი“ (1957). აქვე დავასახელებთ მ. კვესელავას ფართოდ ცნობილ წიგნებსა და ნარკვევებს მეორე მსოფლიო ომსა და ნიურნბერგის პროცესზე („ასერგასის დღე“, სამ წიგნად).

ფაკულტეტის მუშაკთა მეცნიერული კვალიფიკაციის დონე მკვეთრად ამაღლდა. ეს საუკეთესო საფუძველია იმისა, რომ კიდევ უფრო გაიზრდება ჩვენი მეცნიერ მუშაკების მრავალრიცხოვანი კოლექტივის წვლილი ქართული მეცნიერების განვითარებაში.

1968

დავა რეალიზმის გამო გრძელდება

1. „რეალიზმი, მაგრამ რომელი?“

რეალიზმის საკითხები თანამედროვე მწერლობაში, მისი არსი და გენეზისი უაღრესად აქტუალურია ლიტერატურათმცოდნეობაში როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთ. გფრ-ში, კერძოდ, უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე გამოვიდა თეორიული შრომების მთელი სერია, რომელიც საგანგებოდ განიხილავს რეალიზმთან დაკავშირებულ პრობლემატიკას. დავასახელებთ ზოგიერთ მათგანს: ვოლფგანგ პოვროსლო — „შემეცნება ლიტერატურის მეშვეობით. რეალიზმი დასავლეთ გერმანულ თანამედროვე ლიტერატურის თეორიაში“ (1976, კიოლნი), ფრიდრიხ გედე — „რეალიზმი ბრანტიდან ბრეჰტამდე“ (1972), შტეფან კოლი — „რეალიზმი: თეორია და ისტორია“ (1977, მიუნჰენი) და სხვ. რეალიზმის საკითხებზე გამოქვეყნებული წერილები გაერთიანებულია აგრეთვე კრებულებში: „რეალიზმის თეორიები“ (1975, შტუტგარტი), „რეალიზმი — რომელი?“ (1976, მიუნჰენი) და სხვ. დასახელებულ წიგნებში არსებითად გატარებულია ბურჟუაზიულ ლიტერატურათმცოდნეობაში გავრცელებული აზრი, რომ რეალიზმის მთელი შესაძლებლობანი XIX საუკუნის ლიტერატურაში გამოვლინდა; საუკუნის ბოლოდან, მათი აზრით, რეალიზმი ან ნატურალიზმის სახით შემორჩა კულტურის სფეროს ან კიდევ როგორც ინდივიდუალური „სტილი“ ან „ფორმა“ იჩენს ხოლმე თავს ცალკეულ მწერლებთან. დასავლური კრიტიკული აზრის წარმომადგენლები სწორედ ამ გაგებით ლაპარაკობენ სოციალისტურ რეალიზმზე, როგორც საბჭოთა ლიტერატურის „საკუთარ ფორმაზე“, რომელიც, მათი აზრით, „საკუთარ საწყისებზე“ ვითარდება და არაფერი აქვს საერთო ძირითად შემოქმედებითი ტენდენციებთან მხატვრული აზროვნების ისტორიაში. „ახალი დასავლური“, „ავანგარდისტული“ კულტურის დამცველები ხშირად „რეალიზმის“ ცნებას „ნატურალიზმის“ მნიშვნელობით ხმარობენ, ხოლო „სოციალისტური რეალიზმის“ პარალელურად ლაპარაკობენ ხოლმე „საგნობრივ რეალიზმზე“, „ფაქტების რეალიზმზე“, „ახალ რეალიზმზე“, „პოლიტიკურ რეალიზმზე“ და ა. შ. კრებულის — „რეალიზმი —

—რომელი?“ შემდგენელი პეტერ ლემლე კი საერთოდ უარყოფს არა მარტო ობიექტურ საფუძველს რეალისტური ლიტერატურის არსებობისათვის, არამედ თვით „რეალიზმის“ ცნების საჭიროებასაც კი. „რეალიზმის ცნება, — წერს იგი, — დღეს უფრო ცარიელია, ვიდრე ოდესმე... მისი გამოყენება საერთოდ, ალბათ აღარც შეიძლება“... და თუ დასავლურ ლიტერატურის ისტორიებსა და თეორიულ წერილებში „რეალიზმი“ მაინც იხმარება ხოლმე, ეს მხოლოდ და მხოლოდ როგორც „ლოკალური“ ცნება XIX საუკუნის ლიტერატურისათვის, როცა, მაგალითად, ბალზაკმა და დიკენსმა მიაღწიეს იმას, რომ ლიტერატურა „ხელოვნების ფორმაც ყოფილიყო და გართობის საშუალებაც“.

თუ თანამედროვე გერმანული ლიტერატურის ერთ-ერთ ცნობილ მკვლევარს მანფრედ დურცაკს დავუჯერებთ, ახლა, ჩვენს დროში, „ფორმისა და დანიშნულების“ ასეთი ერთიანობა შეუძლებელია. წიგნში „საუბრები რომანზე“ (1976, მაინის ფრანკფურტი) იგი ამტკიცებს, რომ XIX საუკუნის რეალისტური რომანისათვის დამახასიათებელი „თხრობის უშუალობა“, რომლითაც იგი „მისაწვდომი იყო მკითხველთა ფართო წრეებისათვის“, წარსულს ჩაბარდა. ჩვენს დროში, წერს დურცაკი, როცა „სამყარო შეირყა“, როცა შეუძლებელია „არსებობის ლაბირინთში“ გზის გაგნება, შეუძლებელია მიაღწიო ასახვის იმ დონესა და ფორმის იმ ხარისხს, რომელსაც ბალზაკი და დიკენსი აღწევდა „ასახვის მიმეტური მსგავსებითა და ლოგიკური ერთიანობით“.

ახლა მოდერნიზმის თუ ავანგარდიზმის ეპოქაში, როცა შემეცნების დიალექტიკა ქვეცნობიერებამ და ინტუიციამ შეცვალა, ხოლო ლოგიკური აზროვნება „ცნობიერების ნაკადმა“ და ალოგიკურმა ასოციაციამ, დურცაკის მიხედვით, დაირღვა ძველი ჰარმონია პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის ცხოვრებაში, ფორმასა და შინაარსს შორის ხელოვნებაში. თანამედროვე რომანი, მისი სიტყვებით, შეიძლება შეიქმნას მხოლოდ „სხვადასხვა შეხედულებათა მექანიკური მონტაჟით“. ამგვარი „მონტაჟის“ მეშვეობით, ამბობს იგი, შეიქმნა თანამედროვე „მოდერნისტული კლასიკა“ (პრუსტი, ჟიდი, ბროხი, მუზილი, ჯოისი, ჰესე, დიობლინი და სხვ.), რომელმაც განავითარა რომანი, როგორც „ხელოვნების ფორმა“. დასახელებული მწერლებიდან ზოგიერთმა მართლაც ოსტატურად გამოიყენა მხატვრულ საშუალებათა გარკვეული სისტემა (მაგალითად, იგივე მონტაჟი, შინაგანი მონოლოგი და სხვ.), მაგრამ, ვფიქრობთ, „შეხედულებათა მექანიკური მონტაჟის“ საშუალებით არ ამაღლებულან თანამედროვე დასავლური ინტელექტუალური რომანის დონემდე. ამგვარ „მონტაჟს“ თვით მანფრედ დურცაკი აკეთებს. ერთი მხრით, იგი იმეორებს გეორგ ლუკაჩის „რომანის თეორიიდან“ ცნობილ დოგმატურ თეზისს, რომლის მიხედვითაც მხოლოდ

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ლიტერატურაა „რეალიზმის მიუწვდომელი ნიმუში“, ხოლო, მეორე მხრით, განადიდებს თანამედროვე მოდერნისტული რომანის ზოგიერთ წარმომადგენელს, რომელთაც იგივე ლუკაჩი გვიან ბურჟუაზიული საზოგადოების „დაცემის მწერლებს“ უწოდებს.

გეორგ ლუკაჩი შემთხვევით არ გვიხსენებია. მისი რევიზიონისტულ-რეფორმისტული ლიტერატურულ-ფილოსოფიური შეხედულებები, მისი დოგმატური ესთეტიკური პრინციპები, რომელთაც დღესაც „მარქსისტულად“ აცხადებენ მარქსიზმის მტრები, ხშირადაა გამოყენებული მეცნიერული მარქსიზმის წინააღმდეგ ესთეტიკაში, ჰეშმარიტი რეალიზმის წინააღმდეგ ხელოვნებაში. რეალიზმის დიდი ცხოვრებისეული ძალა და შემეცნებითი ღირებულება სრულიად უარყოფილია ან გაყალბებულია სხვა პოზიციებიდანაც. კერძოდ, ზოგიერთი ავტორი კვლავ „ოსტატურად“ იყენებს ვულგარული სოციოლოგიზმის არსენალიდან აღებულ დებულებებს, რომლებიც დიდი ხანია უარყოფილია საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობის მიერ. დასავლეთ გერმანულ ლიტერატურულ ლექსიკონებსა და სახელმძღვანელოებში არსებითად უგულებელყოფილია საბჭოთა მეცნიერების მიღწევები. ჩვენი კრიტიკული აზრის მონაპოვარი. გერო ფონ ვილპერტის ლიტერატურული ლექსიკონი, რომელიც ერთობ პოპულარულია სტუდენტობაში, რეალიზმს ასე განმარტავს: „... ლიტერატურული ეპოქა რომანტიზმსა და ნატურალიზმს შორის. მისთვის დამახასიათებელია სინამდვილის პირდაპირი ჩვენება, გრძნობადი სამყაროს დაუინტერესებელი ასახვა; ასახვის პროცესში გამოთიშულია მწერლის გრძნობები და შეხედულებები, შეფასება კარგისა და ცუდისა, მშვენიერისა და მასინჯისა“... რეალიზმს ისინი მიაწერენ ისეთ ნიშნებს, როგორიცაა სქემატიზმი, ერთფეროვნება, რეპორტაჟული ზედაპირულობა, ფოტოგრაფიული ასახვა და ა. შ. გასაგებია, რა წარმოდგენა ექნება მასობრივ მკითხველს რეალიზმზე, რომელიც მხატვრული აზროვნების უმაღლესი მონაპოვარია.

კრებულს „რეალიზმი — რომელი?“ ასეთი ქვესათაური აქვს: „თექვსმეტი ავტორი ეძებს ლიტერატურულ ცნებას“. მასში გაერთიანებულია ცნობილ მწერალთა და კრიტიკოსთა აზრები რეალიზმის შესახებ. კრებულის შემდგენელი პეტერ ლემლე დასაწყისშივე კითხულობს: „რატომ არის, რომ დისკუსია რეალიზმის თაობაზე გარკვეულ პერიფერიებში ახალი ძალით ჩაღდება ხოლმე?“ და შემდეგ: „ხომ არ ხდება ეს ყოველთვის მაშინ, როცა აშკარაა საერთო უკმაყოფილება არსებული ლიტერატურით, როცა ყველასათვის შესამჩნევია უფსკრული ამ ლიტერატურასა და ჩვენს სინამდვილეს შორის? ხომ არ ვიწყებთ ლა-

„პარაკს რეალიზმზე სწორედ მაშინ, როცა ველარ ვმალავთ მისწრაფებას სხვა. ახალი სინამდვილისაკენ?“.

საკითხის ამგვარ დაყენებას შეიძლება მოჰყოლოდა საფუძვლიანი მსჯელობა ლიტერატურისა და ცხოვრების ურთიერთობაზე, რეალიზმის არსისა და გენეზისის კონკრეტულ პრობლემებზე. მაგრამ კრებულში გაერთიანებული წერილების ავტორები აშკარად ერიდებიან ამ ასპექტში დისკუსიის გაშლას, არსებული ლიტერატურული მასალის ანალიზს. როგორც კრებულის შემდგენელი პეტერ ლემლე, ასევე აურელ შმიდტი („რეალიზმი: კი, მაგრამ რომელი?“), უვე ტიმი („რეალიზმი და უტოპია“), დიტერ ველერსჰოფი („რეალისტურად წერა“) და სხვები პრობლემის კონკრეტულ-ისტორიული შესწავლის ნაცვლად იდეალისტური ესთეტიკის ცნობილი პრინციპების საფუძველზე არსებითად აყალბებენ საკითხის არსს. შეგნებულად უარყოფენ რეალიზმის ძალასა და მნიშვნელობას ლიტერატურის ისტორიაში. საკმარისი იქნება მოვუსმინოთ ისევ პეტერ ლემლეს: „...სრულყოფილი რეალობის (რეალობის, რომლის წვდომაც შეიძლება) მრწამსი ჩვენში უკვალოდ გაქრა... რეალობა ანონიმური გახდა... სრულყოფილი რეალობის აღიარება კი აუცილებელი პირობაა „პოზიტიური“ რეალიზმისათვის... დაშლილი სინამდვილის მხოლოდ ნაწილების ასახვა დარჩა შესაძლებელი...“ ეს რომ ასე არაა, ამას თვით დასავლეთ გერმანიის დღევანდელი მწერლობა ადასტურებს.საკმარისი იქნება დაეასახელოთ ჰაინრიხ ბიოლი და გუნთერ გრასი, მარტინ ვალზერი და ზიგფრიდ ლენცი. პეტერ ჰოხჰუტი და პეტერ ვაისი, რომ რეალურად წარმოვიდგინოთ ცხოვრებისეული შინაარსი და მხატვრული ძალა დღევანდელი დასავლეთ გერმანული ლიტერატურის იმ ძლიერი ნაკადისა, რომელიც კრიტიკული რეალიზმის სახელწოდებითაა ცნობილი.

±. მწერალთა კონფერენციაზე

დასავლეთ გერმანიის მწერალთა კავშირი დღეისათვის 2000-მდე მწერალს აერთიანებს. კავშირის წევრები გაერთიანებული არიან ქაღალდის მრეწველობისა და პოლიგრაფიის მუშაკთა პროფკავშირებში. მწერალთა გაერთიანება პროფკავშირებში 1974 წელს მოხდა იმ მიზნით, რომ გაუმჯობესებულიყო საავტორო უფლებათა დაცვის საქმე. მოგვარებულიყო მწერალთა სოციალური უზრუნველყოფა და სხვ. დასავლეთ გერმანელ მწერალთა უკანასკნელ კონფერენციაზე, რომელიც 1978 წლის ნოემბრის დასაწყისში საარბრიუკენში გაიმართა, საჯაროდ და მრავალგზის ითქვა, რომ მწერალთა ცხოვრებისა და მუშაობის პირობები არსებითად არ გაუმჯობესებულა. საყოველთაოდ ცნობილი

ფაქტია, რომ მხატვრული სიტყვის მხოლოდ რამდენიმე ოსტატი, სახელდობრ, ჰაინრიხ ბიოლი, გუნთერ გრასი, მარტინ ვალზერი და ზოგიერთი სხვა ცხოვრობს შედარებით „შეძლებულად" გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში. ბევრისათვის ლიტერატურული მოღვაწეობა, ჰონორარი ოდნავადაც არ არის საკმარისი ნორმალური ცხოვრებისათვის. ყოველი მათგანისათვის აუცილებელია „დამატებითი" პროფესია, ოჯახის წევრთა დასაქმებაც კი, რომ საერთო შემოსავალმა ცხოვრებისათვის საჭირო მინიმუმს მიაღწიოს. თვით მწერალთა კავშირის თავმჯდომარემ ბერნტ ენგელმანმა კონფერენციის წინ „საარბრიუკერ ცაიტუნგის" კორესპონდენტს კითხვაზე — როგორია საშუალო შემოსავალი მწერალთა კავშირის წევრი მწერლისა — უპასუხა: „ასეთი ცნობები არა გვაქვს და, ალბათ, არც გვექნება, ვინაიდან ყველას თავისი გასაჭირი აქვს. ბევრ კოლეგას რცხვენია კიდეც შეგვატყობინოს, რას შეადგენს მწერლობით მიღებული შემოსავალი". შემდეგ მან საკუთარ მაგალითზე განმარტა შექმნილი ვითარება: „მე პირადად უკეთესი მდგომარეობა მაქვს, ვიდრე ჩემი კოლეგების უმრავლესობას. მე, ჩემს მეუღლეს და ორ ქალიშვილს შეგვიძლია ლიტერატურული შრომით ვიცხოვროთ, სხვებს კი კიდევ რაიმე პროფესია სჭირდებათ..." შემდეგ ენგელმანმა დააკონკრეტა: „დღეისათვის ჩემი წიგნები, თუ მასობრივ გამოცემებსაც ჩავთვლით, დაახლოებით ოთხნახევარი მილიონი ტირაჟით არის გამოცემული. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ მასობრივი გამოცემები და თარგმანები ავტორს უმნიშვნელო შემოსავალს აძლევს, აგრეთვე იმას, რომ მიღებული თანხა თექვსმეტ-ჩვიდმეტ წელიწადზე უნდა გავყოთ, გასაგები გახდება, რომ მე არ ვცხოვრობ „მდიდრულად" იმ გაგებით, როგორც ამას გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში იტყვიან". თავის ინტერვიუში ბერნტ ენგელმანმა პირდაპირ მიუთითა აგრეთვე იმაზე, რომ ხშირად გერმანელ მწერლებს უხდებათ მუშაობა ცენზურის მკაცრ პირობებში:" თითქმის ყოველ მწერალს, თქვა მან, უხდება ბრძოლა აზრის თავისუფლებისათვის, ბრძოლა იმათ წინააღმდეგ, ვინც „ცენზურას" ახორციელებს. ერთი წიგნიდან, მაგალითად, უცბად გაქრა მთელი თავი. გამომცემლობამ ამიხსნა, რომ ეს აუცილებელი გახდა მას შემდეგ, რაც მოლაპარაკება გაიმართა კონცერნთან, რომლის წინააღმდეგაც იყო მიმართული ჩემი წიგნი. მაშინვე უარი ვთქვი წიგნის გამოცემაზე, მაგრამ, სამწუხაროდ, ყველა ამას ვერ გააკეთებს მდგომარეობის გამო. ბევრი იძულებულია დათმობაზე წავიდეს. მე, როგორც კავშირის თავმჯდომარეს თითქმის ყოველდღიურად მაქვს საქმე ცენზურის ასეთ გროტესკულ შემთხვევებთან ანდა მოთხოვნებთან, თვით ავტორმა მოახდინოს საკუთარი წიგნის „ცენზურა".

ჩვენ შეგნებულად მოვიტანეთ ვრცელი ამონაწერი გფრ-ის მწერალთა კავშირის თავმჯდომარის ინტერვიუდან, ვინაიდან სწორედ ასეთ საკითხებზე ილაპარაკა მან კონფერენციაზე საანგარიშო მოხსენებაში. წიგნის გამოცემის, ჰონორარის, სოციალური უზრუნველყოფის, საპენსიო და სხვა ასეთი საკითხები იყო კონფერენციის მონაწილეთა მსჯელობის საგანი ორი დღის მანძილზე. სწორედ ეს საკითხები და არა შემოქმედებითი პრობლემები, სწორედ მწერლის სოციალური უფლებები და არა ახალი წიგნები, ახალი ტენდენციები იყო განხილვის საგანი გერმანელ მწერალთა ამ დიდ ფორუმზე, რომელსაც ესწრებოდნენ დელეგატები გფრ-ის თითქმის ყველა მხარედან.

მწერალთა კონფერენციაზე იყვნენ საარლანდის მწერალთა ორგანიზაციის წარმომადგენლებიც — მარტინ ბუხორნი, ლუდვიგ ჰარიხი, ფელიციტას ფრიშმუთი და სხვ. საარლანდის მწერლებს, როგორც ცნობილია, მეგობრული ურთიერთობა აქვთ ქართველ მწერლებთან. უკვე ორჯერ განხორციელდა მწერალთა დელეგაციების გაცვლა. სწორედ ჩემს მიერ დასახელებულმა გერმანელმა მწერლებმა გამოსცეს საარბრიიუკენში ლექსების წიგნი „ახალი ქართული პოეზია“.

საარლანდელი მწერლები გულწრფელად მონდომებულნი არიან გააგრძელონ და განამტკიცონ საქმიანი კავშირი ქართველ კოლეგებთან. სამწუხაროა მხოლოდ ის, რომ საარის მხარის მწერალთა ორგანიზაცია ჯერ კიდევ სუსტია ორგანიზაციულად. ორგანიზაციის წევრთაგან ბევრი ვერ ახერხებს საკუთარი ნაწარმოებების გამოცემასაც კი. როგორც მითხრეს, მხოლოდ ლუდვიგ ჰარიხია ერთადერთი მწერალი, რომელსაც მუდმივი გამომცემელი ჰყავს. ორგანიზაციის გამგეობაც ხშირად იცვლება. სულ რამდენიმე თვის წინ გამგეობის თავმჯდომარედ მარტინ ბუხორნი აირჩიეს, მაისში კი გამგეობას თავმჯდომარე საერთოდ აღარ ჰყავდა. აშკარაა, რომ საარლანდის მთავრობას ნაკლებად აწუხებს მწერალთა ორგანიზაციისა და მისი წევრების ბედი.

საარბრიუკენის მწერალთა კონფერენციაზე არ ჩამოსულან ჰაინრიხ ბიოლი და გუნთერ გრასი, ზოგიერთი სხვა ცნობილი დასავლეთ გერმანელი მწერალიც არ გამოჩენილა სხდომებზე. როცა ვიკითხე მეზეზი, ზოგმა თქვა, დრო არ ჰქონდათო, ზოგმა კი თავისი ვარაუდი გამოთქვა — ზოგიერთს არ მოსწონს მწერალთა კავშირის დემოკრატიული ტენდენცია, ზოგიერთს კი იმ ლიტერატურული ნაკადის გაძლიერება, რომელსაც ჩვენ თანამედროვე კრიტიკულ რეალიზმს ვეძახით, ხოლო სხვები — „ფაქტების ლიტერატურას“ ან „ფაქტების რეალიზმს“. იგივე ბერნტ ენგელმანი, გფრ-ის მწერალთა კავშირის თავმჯდომარე, მაგალითად, ამაყად აცხადებს, რომ მისი რომანები „ფაქტების რომანებია“, ე. ი. რომანები, რომლებიც, მისი სიტყვებით, ყოველ-

დღიური ცხოვრებიდან აღებულ ფაქტებს მხატვრულად გარდასახავენ თანამედროვეობის პოლიტიკურ და სოციალურ მოვლენათა ასპექტში. ჩემთვის მთავარია, ამბობს ის, კრიტიკული თვალი ისტორიული და საზოგადოებრივი მოვლენების შეფასების დროს. ამ გაგებით იგი „ფაქტების რომანს“ („ტატზახენრომან“) უწოდებს თავის ისეთ ნაწარმოებებს, როგორიცაა „ფედერაციის დამსახურების დიდი ჯვარი“ და „სასტუმრო ბილდერბეგი“.

ლიტერატურისა და ცხოვრების ურთიერთობის პრობლემაზე ანალოგიური აზრები მრავალჯერ გამოუთქვამს მხატვრული სიტყვის ცნობილ ოსტატს მარტინ ვალზერს. გავიხსენოთ მისი წერილებისა და სიტყვების კრებული — „როგორ და რაზე მსჯელობს ლიტერატურა“ და გარკვეული წარმოდგენა შეგვექმნება მის მხატვრულ სამყაროზე, რომელიც გამოვლინდა როგორც მის ადრეულ პიესებსა და პროზაში, ასევე უკანასკნელი დროის რომანებში — „სიყვარული მეორე მხარეს“ (1976), „ღწვა სულისა“ (1979) და ვრცელ ნოველაში „გაქცეული ცხენი“ (1978). მარტინ ვალზერის დემოკრატიული და ჰუმანისტური სულისკვეთება ბევრს არ მოსწონს დასავლეთ გერმანიაში. ასეთი საარბრიუკენშიც აღმოჩნდა. კონფერენციის შემდეგ პროზის საღამოზე, როცა მან ნაწყვეტები წაიკითხა „გაქცეული ცხენიდან“, ასეთი შეკითხვა მიიღო: კიდევ ახლოს ხართ გერმანელ კომუნისტებთან? ისევ პოლიტიკაა თქვენი მწერლობის საფუძველი? მწერალს რამდენადმე გაუკვირდა ასეთი შეკითხვა, მით უფრო „გაქცეული ცხენის“ შემდეგ, რომელიც ფსიქოლოგიური ნოველაა, მაგრამ მაინც უპასუხა: „ლიტერატურა ყოველთვის პოლიტიკურია, მაშინაც კი, როცა ეს გარკვევით არ ჩანს“.

მარტინ ვალზერს ჩემ კოლეგებთან ერთად მეორე დღესაც შევხვდი, ამჯერად სანკტ-ინგბერტში, საარბრიუკენის მახლობლად, სადაც მან მკითხველთა მრავალრიცხოვანი აუდიტორიის წინაშე ზოგიერთი ადგილი წაიკითხა ისევ იმ ნოველიდან — „გაქცეული ცხენი“. შემდეგ კი მთელმა დღემ მეგობრულ საუბარში განვლო. მან სიამოვნებით მოიგონა თბილისში გატარებული სამი დღე, გაიხსენა შეხვედრები ქართველ მწერლებთან, შემდეგ კი მაჩუქა ახლახან გამოსული „გაქცეული ცხენი“ ასეთი წარწერით: „გულითადი სალამით მშვენიერი და სტუმართმოყვარე საქართველოსათვის“.

1979

შინაარსი

„რეალიზმი არ არის მარტო ლიტერატურული საქმე...“ 3
ზოგიერთი ახალი ტენდენციის შესახებ თანამედროვე დრამაში 12
„ეპიკური“ დრამისა და თეატრის ისტორიისათვის . 35
გერმანული რეალისტური თეატრის ისტორიიდან (ბერტოლტ ბრეჰტი და ერვინ პისკატორი) 55
„გაუცხოება“ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში — მისი არსისა და გენეზისის საკითხისათვის . 75
ექსპრესიონიზმი XX საუკუნის გერმანულ ლიტერატურაში (ხელოვნების თეორიის ზოგიერთი საკითხი) 91
მოდა თუ კანონზომიერება? . . . 110
ბერტოლტ ბრეჰტის ადრინდელი დრამატურგია (1914—1924 წწ.) 138
სოფოკლე, შექსპირი, ბრეჰტი... 163
დრამატურგის ოსტატობა (ბრეჰტის პიესა — პარაბოლა) 183
იოჰანეს ბეხერის შემოქმედებითი გზა 199
ანა ზეგერსის შემოქმედებითი გზა 220
ხელოვნების დანიშნულების საკითხი ფრ. შილერის ესთეტიკაში 241
ფრ. შილერის შემოქმედების მეცნიერული გაგებისათვის 254
ჰაინეს „სიმღერათა წიგნი“ და გერმანული რომანტიზმი 262
ფაუსტი და თანამედროვეობა . 282
შნატვრული თარგმანის მეცნიერული თეორიისათვის . . 291
დასავლეთ ევროპის ენები და ლიტერატურა ქართულ უნივერსიტეტში 296
დავა რეალიზმის გამო გრძელდება 308

ატრმცოდნეობას შორის არ შეიძლება „შეუვალი საზღვრის“ დაწესება. „ლიტერატურა და თეატრი მთელი ისტორიის მანძილზე განუყოფლადაა დაკავშირებული ერთმანეთთან, როგორც იდეურად, ასევე მხატვრულად, ალბათ, მათ შორის კავშირი უფრო მჭიდროა, ვიდრე ხელოვნების რომელიმე ორ სხვა დარგს შორის. უბრალოდ რომ ვთქვათ, ზერელობა იქნება, თუ სათანადოდ არ შევაფასებთ იმ ძლიერ და ნაყოფიერ გავლენას, რომელსაც ახდენდა და დღესაც ახდენს ლიტერატურა თეატრზე“. კარიაგინი აღნიშნავს, რომ „დრამატული ხელოვნება არასოდეს არ ყოფილა ისეთი „სინთეზური“, როგორც დღეს, სხვადასხვა ფორმისა და ჟანრული ელემენტების თანაარსებობა ხელოვნების ერთ სახეობაში (მაგალითად, ეპიკური და ლირიკული ელემენტები დრამაში), მისი სიტყვებით, ობიექტური ისტორიული კანონზომიერებაა, რომელიც განსაზღვრა სინამდვილისა და ხელოვნების ურთიერთობის დღევანდელმა პროცესმა. საჭირო გახდა თვით მეთოდოლოგიური პრინციპების გაფართოება, რადგან ერთი შეხედვით, ლიტერატურისათვის ბუნებრივი „ეპიკურის“ პრობლემაც კი. როგორც ეს ცხადია ბრეჰტის დრამატურგიის მაგალითზე, „თითქმის გადაუჭრელი პრობლემაა თეორიაში, რომელიც ლიტერატურისმცოდნეობის ჩარჩოებში დარჩება“. კარიაგინი თანამედროვე დრამას განიხილავს როგორც „ფორმას, რომელიც ლიტერატურას ეკუთვნის, მაგრამ ამავე დროს დაკავშირებულია თეატრთან, მის მხატვრულ კანონებთან“.

ბრეჰტის „ეპიკური თეატრი“, ისე როგორც ბლოკის ლირიკული დრამები ან დოვჟენკოს „დრამატული კინო-პოემები“ ახლებურ მეთოდოლოგიურ მიდგომას მოითხოვს, ვინაიდან ისინი შედეგია მხატვრული ფორმების სინთეზისა და დიფერენციაციის იმ რთული პროცესისა, რომელიც ნიშანდობლივია თანამედროვე ხელოვნებისათვის. საკმარისია ითქვას, რომ ხელოვნების ისტორიამ არ იცის ამგვარი „ამბოხება ჟანრებისა“ (ი. ბეხერი): ეპოსი, ლირიკა და დრამა თანამედროვე ხელოვნების „ელემენტარული ნაწილაკები“ გახდა. მიუხედავად ამისა, საფუძველს მოკლებულია ყოველგვარი მტკიცება იმისა, რომ დრამის კლასიკური ფორმა დაიშალა, რომ ტრადიციული ელემენტები დაიმსხვრა. როგორადაც არ უნდა შეიცვალოს დრამის არსებითი ნიშნები (ბოქმედების ერთიანობა, დრამატული კონფლიქტი, ხასიათები, დიალოგი, სასცენო სტრუქტურა და სხვ.) და მათი გამოვლენის კონკრეტული ფორმები, როგორი ძლიერიც არ იყოს „ჟანრების ამბოხება“, დრამის ძირითადი პრინციპების რღვევისა და გადაფასების ტენდენცია, რასაც, ისევე როგორც კარიაგინი, სხვა ავტორებიც, ობიექტურ კანონზომიერებად მიიჩნევენ, მაინც ვერ დავეთანხმებით ბურჟუაზიული

ხით გამოყენებულია „ეპიკური“ ფორმები თუ ელემენტები. „ეპიკურ ნიშნებს“ ბრეჰტი ადვილად ამჩნევს შექსპირის პიესებში. ეს ფაქტი, ბრეჰტის აზრით, განპირობებულია ორი გარემოებით. შექსპირი თავისი პიესებისათვის გადაამუშავებდა ხოლმე უკვე ცნობილ ნაწარმოებებს (ნოველას ან დრამას) და ითვალისწინებდა პიესაზე მთელი თეატრის მუშაობას. ბრეჰტის სიტყვებით, „ეპიკური“ ყველაზე ძლიერად მჟღავნდება შექსპირის ისტორიულ დრამებში, ხოლო მონტაჟი, რასაც ხშირად იყენებს ინგლისელი დრამატურგი, აძლიერებს ეპიკურ საწყისს მის პიესებში საერთოდ. სწორედ „ეპიკური“ ნიშნების გამო იყო, რომ ბრეჰტი ჯერ კიდევ 1926 წელს ურჩევდა თეატრებს დაედგათ შექსპირი მანამდე, ვიდრე დრამატურგია თანამედროვე თემებს დაძლევდა, ხოლო 1927 წელს საგანგებოდ მსჯელობდა „ეპიკურ ელემენტებზე“ შექსპირის პიესებში („შესავალი მაკბეტისათვის“).

„სპილენძის შესყიდვის“ „მეორე ღამის“ დიალოგებში ბრეჰტის ფილოსოფოსი, თეატრის დრამატურგი და მსახიობი პისკატორის თეატრთან ერთად შექპირის თეატრზეც საუბრობენ. დიალოგის პერსონაჟები, როგორც ცნობილია, ბრეჰტის აზრებს გადმოგვცემენ.

დიალოგებში ბრეჰტი რეჟისორულ ინტერპრეტაციას უკეთებს „მეფე ლირს“, „ჰამლეტს“, „რიჩარდ მესამეს“ და სხვა პიესების თითოეულ სცენას და პერსონაჟს. ბრეჰტისათვის შექსპირი, როგორც თვითონ ამბობს, დიდი რეალისტია, რომელმაც ოსტატურად ასახა ფეოდალური საზოგადოებრივი ურთიერთობის რღვევა და ბურჟუაზიული განვითარების დაწყებითი საფეხურები. ამ საფუძველზე ბრეჰტი ცდილობს შექსპირის პერსონაჟების დახასიათებას. საერთოდ ძველი ნაწარმოებების ანალიზის დროს დიალოგების ავტორისათვის მთავარია ისტორიზმის პრინციპის დაცვა. „მთავარი სწორედ ისაა, წერს ის, ძველი პიესა ისტორიულად წარმოიდგინო. ეს ნიშნავს: მკვეთრად დაუპირისპირო იგი ჩვენს დროს. მხოლოდ ჩვენი დროის ფონზე გამოჩნდება იგი, როგორც ძველი. ვეუბნები, ამ ფონის გარეშე მისი არსი საერთოდ გამოჩნდეს“.

დრამატული სტრუქტურის თვალსაზრისით საინტერესოა ბრეჰტის შეხედულებანი „ვენეციელ ვაჭარსა“ და „რიჩარდ მესამეზე“. „ვენეციელ ვაჭარში“, მისი სიტყვებით, ვირტუოზულადაა გადაწყვეტილი ორი სიუჟეტური ხაზის გადაჯდომა, რაც იმ დროისათვის ტექნიკური სიახლე იყო. „რიჩარდ მესამედან“ საგანგებოდაა გამოყოფილი მეხუთე მოქმედების მესამე სცენა. დაბანაკებული მეომრები. რიჩარდისა და რიჩმონდის კარვები. მათ შორის გამოჩნდება აჩრდილი, რომელსაც ორივე მხედართმთავარი ძილში ხედავს და უსმენს. აჩრდილი მიმარ-