

სამიწას ბედნიერება



K 248 380
3



მოგზავნიან დასაყუთო
ბუნებრივად და უბუნებრივად

უაკ (UDC) 894.631.09
გ 661



ვუძღვნი ჩემი მასწავლებლის აკაკი ბაქრაძის ხსოვნას

ნიგნში შესულ წერილებსა, ესეებსა თუ ინტერ-
ვიუში, რომლებიც ორიოდე გამონაკლისის გარდა, ბოლო
წლებშია დაწერილი, ბუნებრივია, ჩემი დამოკიდებულება,
ჩემული ხედვაა გამჟღავნებული პიროვნების, მოვლენისა
თუ ლიტერატურული ქმნილების მიმართ. ჭეშმარიტი
მხატვრული ქმნილება ხომ წაკითხვითა ნაირგვარობის
საშუალებას იძლევა, იმისდა მიხედვით, თუ ვინ, რა ეპოქის,
უნარისა და ინტელექტის მკითხველი ეცნობა მას.
ხელოვნება ემპირიული ფაქტის მიღმა იწყება.

ერთი სიტყვით, ისეა საქმე, როგორც გურამ დოჩა-
ნაშვილის მოთხრობაში: როცა ქუჩაში „ჩამოძენილი,
მშვიერი, ხელგამხმარი დიდებული ესპანელი ინვალიდი“ და
ვილაც ვიგინდარა დგას, არაფრისმთქმელია ფრაზა: —
ქუჩაში ორი კაცი დგას. „დონ კიხოტის“ ავტორთან მი-
მართებაში არითმეტიკული 1+1 მოვლენის არსს ვერა-
ნაირად ვერ გამოხატავს.

ასეთია მხატვრული აზროვნების წესი და იმ კაცის
დამოკიდებულებაც ხელოვნების ქმნილების მიმართ,
ვისაც ეს წიგნი ეძღვნება.

მინდა ჩემმა მკითხველმაც იგივე იგრძნოს.

ავტორი

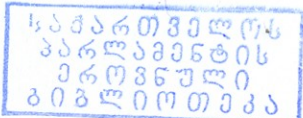
რედაქტორი მზია შენგელია

გამომცემლობა „**უნივერსალი**“, 2005

თბილისი, 0128, ი. შავსავაძის ბაზა. 1, ☎: 29 09 60, 8(99) 17 22 30
E-mail: universal@internet.ge

© ა. გომართელი, 2005

ISBN 99940-51-63-6



K 248380



„მერანის“ ქარაზმა

საკუთარი შედეგისათვის ნიკოლოზ ბარათაშვილს „მერანი“ არ უწოდებია. ავტოგრაფულ ხელნაწერებში იგი ძირითადად უსათაურობდა და იწყება სტრიქონით: „მირბის, მიმაფრენს...“ ერთადერთ შემთხვევაში, რომელიც „მერანის“ დაწერის წლით (1842) თარიღდება, პოეტს ლექსისათვის „თავგანწირული მხედარი“ უწოდებია.

როცა მე-19 საუკუნის 60-იანი წლებიდან ჟურნალმა „ცისკარმა“ მკითხველი საზოგადოებისათვის ხელახლა აღმოჩენილი პოეტის ლექსების პუბლიკაცია დაიწყო, „მერანსა“ და ზოგიერთ სხვა უსათაურო ლექსს სათაურები მისცეს. ეს ფაქტი „ცისკრის“ რედაქტორს, ივანე კერესელიძეს, მიეწერება. 1860 წლის „ცისკრის“ მე-ნომერში პირველად ჩნდება სათაური „ჩემს მერანს“.

1863 წელს დავით ჩუბინაშვილმა პეტერბურგში გამოცემული „ქართული ქრესტომათიის“ მე-2 წიგნში ლექსს „მერანი“ უწოდა და დღემდე ყველა ამ სათაურით იხსენიებს ქართული ლირიკული პოეზიის მშვენიერებს („მერანის“ დასათაურების შესახებ იხ. სიმონ სხირტლაძე, „ვინ შეურჩია ბარათაშვილის უკვდავ ლექსს სათაური?“).

ბარათაშვილის პოეზიის ყოველმა მკითხველმა იცის, რომ „მერანის“ დაწერის საბაბი პოეტთან თანშეზრდილი მეგობრისა და ბიძის, ილიკო ორბელიანის, დატყვევება გამხდარა შამილის მიერ. სამი დღე ძალზედ შეწუხებული და გაბრუებული ვიყავო, — აუწყებს ბარათაშვილი უფროს ბიძას გრიგოლ ორბელიანს და, როცა ეს ლექსი დაწერე, „თითქოს ამან რაღაც შვება მომცაო“.

„მერანის“ მკითხველს ისიც კარგად მოეხსენება, რომ ლექსის ღრმააზრობრივი შინაარსი არ ამოიწურება ოდენ ილიკო ორბელიანის თავსდატეხილი უბედურებით. ბარათაშვილის პოეზია ხომ, უპირველესად, „მერანით“ ეხმიანება ილიასეულ განსაზღვრებას პოეტის საკაცობრიო საფიქრალსა და სატკივარზე. მაგრამ აქვე ჩნდება კითხვა: როდესაც ლექსს „მერანს“ ვარქმევთ, ხომ არ ვავიწროვებთ მის შინაარსს? მართალია, ლექსში მერანისადმი მიმართვა არაერ-



თგზისაა გაცხადებული, მაგრამ ლექსის ლირიკული გმირი თავგანწირული მხედარია და არა მისი ტაიჭი! წუთუცნა უხერხულობა ვერც ივანე კერესელიძემ იგრძნო და ვერც დავით ჩუბინაშვილმა? ან ეგებ სრულიად სხვა პაროლისა თუ სხვა ქარაგმის შემცველია მერანი? მაგრამ, ვიდრე ამ კითხვას პასუხს გავცემდეთ, ერთ საკითხს უნდა შევეხოთ.

ქრისტიანულ ლიტერატურაში კარგადაა ცნობილი „წმინდა მხედრის“ იდეალი. იგი მაცხოვრის მოდელზეა პროექტირებული და, ამდენად, „წმინდა მხედრის“ ქმედება სულიერ და ფიზიკურ დაბრკოლებათა დაძლევის გულისხმობს. ამ აზრით, არა მარტო წმინდა მხედრის ზეციური პირველსახე — მიქაელ მთავარანგელოზი ან ამქვეყნიური იერსახე — წმინდა გიორგი არიან „წმინდა მხედრები“, არამედ „წმინდა მხედარია“ ყოველი წმინდანი, რომელიც სულიერების მახვილით იბრძვის. ამდენად, ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში „წმინდა მხედრებად“ მოიაზრებიან წმინდა შუშანიკი, აბო თბილელი, გრიგოლ ხანძთელი, ქეთევან წამებულის, ტანჯვის გზით მავალი დავით გურამიშვილი... ისიც აღნიშნულია, რომ „წმინდა მხედრის“ იდეალი დაედო საფუძვლად რაინდობის ინსტიტუტს და ამ ხასიათის ლიტერატურას. აქედან გამომდინარე, „ვეფხისტყაოსნის“ გმირი რაინდის, ავთანდილის („ვის სიკვდილი მოყვრისათვის თამამად“ და უჩანს მღერად) არქეტიპიც „წმინდა მხედარია“.

თუ ამ ლოგიკას მივყვებით, ადვილია ბარათაშვილის „თავგანწირულ მხედარში“ საზოგადოდ „წმინდა მხედრის“ იდეალის დანახვა და, გნებავთ, ურჯულოებთან მებრძოლი ილია ორბელიანისაც; ოღონდ ამ უკანასკნელის დასახვა „მერანის“ ლირიკულ გმირად, როგორც ითქვა, ცხადია, გააღარბებდა ლექსის აზრობრივ შინაარსს. ამის თაობაზე თვითონ პოეტიც ხუმრობს გრიგოლ ორბელიანისადმი გაგზავნილ წერილში. როცა ახლობელთა წრეში ლექსი წავიკითხე, ქალებმა იმდენი იტირეს, თითქოს ამას ილიკო ამბობს და არა მეო. ნ. ბარათაშვილის ლექსის ლირიკულ გმირად „წმინდა მხედრის“ დასახვას და, სათაურად „თავგანწირული მხედრისათვის“ უპირატესობის მინიჭებას წინ თითქოს აღარაფერი ელობება (ამგვარი თვალსაზრისი აქვს გამოთქმული ნინო



ევგენიძეს ნარკვევში — „წმინდა მხედრის იდეალის პოეტური ექო ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში“), მაგრამ ინც პასუხგაუცემელი რჩება კითხვა, თუ საბოლოოდ რატომ ამჯობინა პოეტმა ლექსის უსათაუროდ დატოვება ან შემდგომში გამომცემლებმა რატომ უწოდეს ლექსს — „ჩემს მერანს“ ან „მერანი“? როგორც ჩანს, ამას გარკვეული მიზეზი თუ საფუძველი ჰქონდა და ამის ამოცნობაა აუცილებელი. აქ კი უპირველესად იმას უნდა მიექცეს ყურადღება, თუ რატომ გაკეთდა აქცენტი მერანზე, ამ უცნაურ ჰუნეზე, რა შინაარსია მასში დაქარაგმებული და დაუნჯებული? ეგებ, ბარათაშვილმა იმიტომაც თქვა უარი „თავგანწირულ მხედარზე“, რომ ასეთი დასათაურების შემთხვევაში იჩრდილებოდა მერანის სახე.

მაგრამ ვიდრე აღნიშნულ საკითხზე ვიმსჯელებდეთ, იმის გახსენება გვმართებს, თუ რაოდენ ღრმად რელიგიური პოეტია ნ. ბარათაშვილი. გულისთქმა მისი გამუდმებით „ზენაართ სამყოფს“ არის მიმართული, თვალნიც ზეცად მიისწრაფვიან. ამქვეყნიური მშვენიერებაც იმიტომაა „ნათელი, ზეცით მოსული“, რომ „უხრწნელის“, მარადიულის, ღვთაებრივი ჰარმონიის გამოკრთომაა. პოეტი გამუდმებით ღვთაებრივი ტაძრის მაძიებელია, სადაც ღვთის ქნარი იკვრის და უზენაესის წინაშე არცთუ იშვიათად ლოცვად არის მუხლმოყრილი („ჩემი ლოცვა“). ღვთაებრივ ექსტაზს ხან მეტყველი ლოცვით, ხანაც ღუმლით ეზიარება („მამა ღუმლიც მიმითვალე შენდამი ლოცვად“). ჟამიდან ჟამზე, მართალია, ახელებს მიწიერი სილამაზე — ეკატერინეს საყურის ხილვა ანდა თავად კატინა, ფორტეპიანოზედ მომღერალი, მაგრამ ამგვარი ტრფობა მაინც იშვიათია. ნ. ბარათაშვილი უპირატესად ღვთაებრივი ტრფიალებითაა გამსჭვალული, ამიტომაც პასუხობს ბანოვანს თამამი პირდაპირობით: „რად ჰყვედრი კაცსა, ბანოვანო, პირუმტკიცობას?“ პოეტს მასზე დიდი მიჯნური ჰყავს — ღვთაებრივი მიჯნურობითაა გახელებული და იქ, სადაც ნ. ბარათაშვილთან ზოგჯერ ჩვეულებრივ სატრფიალო ლირიკას ხედავენ, „საზეო“, საღვთო ტრფიალება უნდა დაეინახნოთ. ლაჟვარდში იგი მხოლოდ ღვთაებრივს ჭკვრეტს („მაგრამ რა თვალნი ლაჟვარდს გიხილვენ, მყის ფიქრნი



შენდა მოისწრაფვიან“), რადგან იქ უზრუნელი, ღვთისმშობელისეული მშვენიერება ეგულება („მაგრამა მშვენიერება გაქვს, ცისიერო, უზრუნელი“).

ამ ყაიდის ცნობიერება რომელიმე კონკრეტულ თავგანწირულ მხედარზე ვერ შეჩერდება, მათ შორის, ბუნებრივია, ვერც ილია ორბელიანზე. გულისთქმა მისი უშუალოდ მაცხოვრის მისტერიაზეა პროეცირებული. ეს გაცხადდა „მერანში“.

ღვთაებრივი საუფლოსაკენ, ტრანსცენდენტურისაკენ მიქცევას ჩვენი პოეტისათვის ამქვეყნიური ამოების შეგრძნება განაპირობებს. „ბედის სამზღვრის“ გადალახვა, სადაც „შავი ყორანის“ ჩხავილი ისმის, უფლის ნების დაძლევა კი არა, უფლის წიაღში დაბრუნებაა. მიუღებელი რეალობა რწმენით გადაილახება. რაციონალური შეშეცნების შედეგად კი ოდენ „შავი ყორანის“ სამყარო წარმოუდგება პოეტს. აქვე უნდა ითქვას, რომ ყორანი საკმაოდ მდგრადი პარადიგმაა. ედგარ პოსთანაც ყორანი რაციონალურ აზროვნებას განასახიერებს, ანუ იმას, რაც რწმენას უპირისპირდება. ასეთივეა ნ. ბარათაშვილის „თვალბედითი შავი ყორანი“.

როგორც უკვე ითქვა, რაციონალური აზროვნებით ვერ დაიძლევა ამქვეყნიური ყოფის შეზღუდულობა, ის, რაც ასე აწუხებდა ბარათაშვილს. გრიგოლ ორბელიანისადმი გაგზავნილ ბარათში ვკითხულობთ: „ჩვენის დანიშნულების მიზნის მიუღწევლობა... და მთელი ცისქვეშეთის ამოება ჩემს სულს საშინელი სიცარიელით ავსებს“. ამოების დაძლევა მხოლოდ რწმენას, რწმენით აღვსებულ თავგანწირულ სულისკვეთებას შეუძლია. ამ მხრივ პოეტური ცნობიერება უფრო რწმენასთანაა წილნაყარი, ვინემ რაციონალურ აზროვნებასთან. „მერანის“ ავტორი მიუღებელი ემპირიული სინამდვილისაგან მოწყვეტას სწორედ რწმენასთან წილნაყარი პოეტური ცნობიერების მეშვეობით ახერხებს.

კვლავ გრიგოლ ორბელიანისადმი მიწერილი ბარათიდან: „ტფილისი ისევ ის ქალაქია, უსარგებლო გონებისა და გულისათვის“. ამ საოცრად ტევად და ყმაწვილი კაცის პირობაზე გონიერ ფრაზაში მარტო ტფილისი არ იგულისხმება, არამედ მთელი გარემომცველი ემპირიულ-მატერიალური



სინამდვილე, „ბედის სამზღვრისგან“ შემოსაზღვრული, სწორედ ეს უსარგებლო ყოფა, ეს სიცარიელე, ეს ღვთისგან დაცილებულობა-მიუსაფრობა უნდა გადაიღახოს, რათა პოეტი მშობლიურ სამყოფელს, ნათელქმნილ ღვთაებრივ წიაღს დაუბრუნდეს. ამგვარ მიუსაფრობას გალაკტიონი „უბინაობას“ ეძახდა და ისიც ღვთაებრივ წიაღში დაბრუნებას ელტვოდა („მომწყურდი ახლა, ისე მომწყურდი, ვით უბინაოს ყოფნა ბინაში“). ორივე პოეტისათვის სწორედ ეს ღვთაებრივი წიაღია მათი ბინა, მათი „შინ“. ასე ფილოსოფოსობენ ჩვენი პოეტები. აკი თქვა ნოვალისმა: ფილოსოფოსობა შინ ყოფნის გამუდმებული ნოსტალგიააო. „ბედის სამზღვრის“ მსგავსად, პირველქმნილ, იდეალურ სამშობლოში დაბრუნების ნოსტალგიაც რწმენით გადაიღახება. ბარათაშვილიც სწორედ რწმენას უნდა დაემყაროს ისევე, როგორც მისი მხედარი – მერანს.

მაგრამ კვლავ უნდა დავუბრუნდეთ კითხვას, რა არის მერანი? რატომაა ასე აქცენტირებული მერანისადმი მიმართვა? არსებითად ზომ მერანი წარმართავს ლექსში მხედრის ნებას („მირბის, მიმაფრენს...“), მის ქროლვა-ჭუნებას მიჰყვება იგი. პოეტს ზომ სწორედ მერანი მიაჩნია მოძმისათვის გეზის დამსახავად და ჯერაც უვალი გზის გამკვავლავად („და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება“). მაგრამ აქ სხვა კითხვაც ისმის: რა გზაა ის, რომლის პირველგამთელავიც მერანია?

რელიგიური პოეტის მიერ უვალი გზის პირველგამკვალავის ხსენება სახარებისეულ ასოციაციას აღძრავს. ჭეშმარიტად უვალი გზა ზომ განკაცებული ძე ღვთისას მიერ გაკვალული გზაა. თავადვე ბრძანებს მაცხოვარი: „მე ვარ გზაი და მე ვარ ჭეშმარიტებაი და ცხოვრებაი“ (იოან. 14,6). ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, გამოდის, რომ მოყვასისათვის ვნებული და გზის გამკვალავი მაცხოვრის სახე იდენტიფიკაციას მერანთან პოვებს. ამდენად, მერანიც მაცხოვრის სახე-სიმბოლოდ აღიქმება. თუმცა საბოლოო დასკვნის გამოტანა ჯერ მაინც ნაადრევია, მეტი არგუმენტაციაა საჭირო.



ჰიმნოგრაფიასა თუ ჰავიოგრაფიაში განსწავლულმა მკითხველმა მაცხოვრის არაერთი სახე-სიმბოლო იცნის. მათი ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა. სხვა რომ არა ვთქვათ, ამის დასტურად „აბოს წამებაც“ იკმარებდა, სადაც მაცხოვრის სახე-სიმბოლოთა ძალზე ვრცელი ჩამონათვალია. სამწუხაროდ, ქართული თეოლოგიური სახისმეტყველებითი აზროვნება არ ასახელებს მერანს მაცხოვრის სახე-სიმბოლოდ. არადა, მერანიც ქრისტეს ისეთივე სიმბოლოა, როგორცაა, ვთქვათ, კრავი ან მარტორქა.

მაგალითისათვის: მარტორქა, როგორც მაცხოვრის სახე-სიმბოლო, მკაფიოდაა განმარტებული „შატბერდის კრებულში“ მოთავსებულ ბასილი კესარიელის თხზულებაში. მოვუსმინოთ: „სახისმეტყველმან თქვა მარტორქისაი... ისმინეთ, რომელ-იგი თქუას სახარებასა, „რამეთუ აღგვიდგინა რქაი ცხოვრებისაი შორის სახლსა დავეთის, მონისა თვისისა...“ ვიდრემდე მოვიდა საშოდ მარიამის ქალწულისა, ღმრთისმშობელისა „და სიტყუაი იგი ხორციელ იქმნა და დაემკვიდრა ჩუენ თანა“ (გვ. 187).

„მარტორქის სიმბოლიკა განსაკუთრებულ როლს იძენს შუასაუკუნეების ქრისტიანულ თხზულებებში. მომდინარეობს რა „ფიზიოლოგოსის“ ბერძნული ტექსტიდან (სწორედ აღნიშნული ნაშრომის ქრისტიანული გარდათქმავ ბასილი კესარიელის ზემონახსენები თხზულება – ა. გ.). „ფიზიოლოგოსის“ თანახმად, მარტორქის მოშინაურება შეუძლია მხოლოდ წმინდა ქალწულს. აქედანაა შედარებით მოგვიანო ქრისტიანული ტრადიცია, რომელიც ერთმანეთს უკავშირებს ქალწულ ღვთისმშობელსა და იესო ქრისტეს“ (სოფლიოს ხალხთა მითები, ტ. I, გვ. 429, მოსკ., 1998).

რაოდენ უცნაურადაც უნდა მოეჩვენოს ქართველ მკითხველს, შუასაუკუნეების ქრისტიანულ მხატვრობაში (უფრო ადრეულ ჰერალდიკაშიც) გამოსახულია არა ის ძუძუმწოვარა ცხოველი, რომელსაც ჩვენ მარტორქას ვუწოდებთ, არამედ ცხენის თავისა და ტანის მქონე ირმისჩლიქებიანი არსება, შუბლზე ზეცისკენ მიმსწრაფი რქით.



საქმე ისაა, რომ ქართული, სხვა ენებივით, ერთდროულად მიეჯნავს ერთმანეთისაგან იმას, რასაც მაგალითად, რუსულში „носорог“-ს და „единорог“-ს უწოდებენ. ჩვენ ორივე შემთხვევაში მარტორქას ვაშობთ. ის რაც შატბერდის კრებულშია მოხსენიებული, არის — „ედინოროგი“, ისეთივე არარეალური, ფანტასტიკური ცხოველი, როგორიცაა, მაგალითად, კენტავრი. სამწუხაროდ, ჩვენს ლექსიკონებში ეს სხვაობა გათვალისწინებული არ არის.

მარტორქის (единорог) სიმბოლიკა ძალიან შორიდან მოდის. მოგვიანებით იქცა იგი ქრისტეს სახე-სიმბოლოდ. რქა („ხსნის რქა“) სიმბოლურად განასახიერებს ქრისტეს ძალაუფლებას, რომელიც ცოდვას ანადგურებს. ორფად დაგრეხილი ერთი რქა ნიშნავს ქრისტეს ერთობას მამა ღმერთთან; ამავე დროს, მიანიშნებს მაცხოვარზე, როგორც მხოლოდ-შობილ ძეზე ღვთისა (იხ. Ic. Cooper, Lexikon alter Symbole, Leipzig, 1986, s. 42-43).

როგორც ითქვა, ქრისტიანულ მხატვრობაში გამოსახული მარტორქა ვიზუალურად უფრო მერანის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ვინემ აფრიკული ცხოველისა. ერთი ასეთი ნიმუში ამ წიგნის გარეკანზეცაა გამოსახული. მას „ქალწული მარტორქით“ ეწოდება და მის სახისმეტყველებით შინაარსში იგულისხმება ღვთისმშობელი მაცხოვრით (ღომენიკო ვამპირის ფრესკის დეტალი, რომი, პალაცო ფორნეზე).

მართალია, მარტორქის სახისმეტყველება, ვიზუალური მსგავსების გამო, ძალიან ახლოსაა მერანის სიმბოლიკასთან, მაგრამ ჩვენი კვლევისათვის გადამწყვეტი არ არის. ჩვენ საკუთრივ მერანის სიმბოლიკა გვინტერესებს. ამიტომ ბუნებრივად წამოიჭრება კითხვა: მარტორქის მსგავსად მერანიც ხომ არ არის მაცხოვრის სიმბოლო? ამ თვალსაზრისით ძალზე მნიშვნელოვანია თუ როგორ არის გააზრებული ცხენის (მერანის) სახისმეტყველებითი შინაარსი ძველსა და ახალ აღთქმაში, რაზეც, სამწუხაროდ, არ იძლევა პასუხს



„მატბერდის კრებული“, რომელიც პრაქტიკულად ძველი საქართველოს საღვთისმეტყველო სახელმძღვანელო წყაროა.

ძველ აღთქმაში ცხენი არაერთგზისაა მოხმობილი შეუპოვრობის, უფლის შემწეობისა და ღვთაებრივი მართვა-გამგებლობის სიმბოლოდ. ზაქარიას წინასწარმეტყველების თანახმად (10,3), „მოხდავს ცაბაოთ უფალი თავის ფარას – იუდას სახლს და თავის დიდებულ რამად გაიხდის მას ბრძოლაში“. აქ სწორედ რამის სიმბოლიკითაა გამოხატული უფლისადმი თანადგომა და შემწეობა.

წინასწარმეტყველება აბაკუმიც გვამცნობს: „ნუ მდინარეთა ზედა განჰრისხნე, უფალო, ანუ მდინარეთა ზედა გულისწყრომაი შენი, ანუ ზღუასა ზედა მიმართება შენი, რამეთუ ზედა აჰხედ ცხენტა ზედა შენთა და ცხენიანობა შენი მაცხოვრება“ (3,8). ბიბლიის კომენტარებში „ცხენიანობა“ ღვთაებრივი წესრიგის გამოვლენადაა განმარტებული.

ახლა ისევ „მერანს“ მივუბრუნდეთ. ბარათაშვილთან, როგორც აღნიშნავენ, „არა ჩანს მერანის ფერი, მაგრამ ჩანს „შავი ყორანი“. ამიტომ მისდამი შეპირისპირებით მერანის ფერად წარმოსადგენია თეთრი, ძველქართულად „სპეტაკი“, სულთა „ფერი“ (რევაზ სირაძე). სწორედ თეთრი ცხენი იხსენიება იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადებაში. **„ვიხილე ცა გახსნილი და თეთრი ცხენი და მისი მხედარი“** (აპოკ. 19.11). ამ მუხლს ვრცლად განმარტავს II-III საუკუნის საეკლესიო ავტორი ორიგენე თავის სახელგანთქმულ შრომაში: „ქება ქებათას განმარტება“, რომლის ნაწილი შემონახულია რუფინუსის ლათინურ თარგმანში (Origenes, in Cauticum Cauticorum; ტექსტი იხ. Patrologia Graeca). ორიგენეს ნაშრომის გაცნობაში შემწეობისათვის მადლობას მოვახსენებ თეოლოგიის ჩინებულ მცოდნეს, ბ-ნ ედიშერ ჭელიძეს.

ორიგენეს ნაშრომს მაღალ შეფასებას აძლევენ წმინდა მამები. შენიშნავენ: ამ ნაშრომში იგი არამც თუ სხვებს, საკუთარ თავსაც აღემატაო (წმ. იერონიმე).

აღნიშნულ ძეგლში ორიგენე „მხედარს“ განმარტავს, როგორც „ქე ღვთისას“, ანუ „ღვთის სიტყვას“, ყოვლადწმინ-




და სამების მეორე პირს, ჰიპოსტასს, ხოლო „თეთრ ცხენს“ ელი იაზრებს როგორც ქრისტეს კაცებრივ ბუნებას (ამგვარი განმარტება მატებისას ორიგენე სხვა ღვთისმეტყველთა აზრსაც ითვალისწინებს და მათზე მიუთითებს).

ბარათაშვილის მერანის თავგანწირვაც, მაცხოვრის დარად, ღვთაებრივი წესრიგის აღსრულებას ემსახურება. ისიც ტარიგია ღმრთისაი. ლექსის ლირიკული გმირისათვის მერანი ის საყრდენი თუ საშუალებაა, რითაც ხორციელდებოდა ჯვარცმის მისტერია. ასეთია ლექსის ირეალური პლანი. აქ თანაგანცდა და თანატანჯვაა. ცხენი და მხედარი ერთად კვალავენ უვალ გზას. მეტიც, აქ აბსოლუტური ერთიანობაა. ამიტომ, იოანეს გამოცხადების ანალოგიით, ბარათაშვილის მხედარსა და მერანში (ორივეში ერთად) მცხოვრის როგორც ღვთაებრივი, ისე განკაცებული სახე-სიმბოლო ივლისხმებოდეს. როგორც ითქვა, ამაზე მხედრისა და ჰუნეს ერთიანობა და ტარიგობა მიუთითებს. მოყვასის სახსნელად ხომ წმინდა სამების ნაწილი, მისი ერთი ჰიპოსტასი გაიწირა და ჯვარს ევნო. მეტი თავგანწირვა წარმოუდგენელია. ასეთია „მერანის“ სულიკვეთებაც.

მეტიც, უფლის მსხვერპლშეწირვის დარად, ბარათაშვილის ლექსის ფინალიც ტრაგიკული ოპტიმიზმითაა გამსჭვალული:

„ცუდად ხომ მაინც არ ჩაივლის ეს განწირულის
 სულისკვეთება
 და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც
 დარჩება;
 რომ ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა
 გაუადვილდეს...“

აქ მიმართვის პირდაპირი ადრესატიც მერანია და ანალოგიაც გამჭვირვალეა: მერანის მიერ გაკვალულ გზაში მოყვასთა სულიერი ხსნისათვის კაცობრიობის ისტორიაში



ყველზე დიდი თავგანწირულის — განკაცებული ძე ფეთისას სულისკვეთება იგულისხმება.

ჩანს, იმხანად, ტფილისის კეთილშობილთა გიმნაზიაში ღვთისმეტყველებას საფუძვლიანად ასწავლიდნენ. სწორედ ეს ცოდნა გარდაისახა „მერანის“ გასაოცარ პოეტურ ხატოვანებად.

* * *

ესეც ერთი წაკითხვათაგანია „მერანისა“. ლიტერატურული ინტერპრეტაციებიც ხომ იმითაა საინტერესო, რომ წაკითხვათა ნაირგვარობას იძლევა. სწორედ ეს სძენს აზრსა და ლაზათს ესეისტიკასა თუ ლიტერატურათმცოდნეობას. სხვაგვარად არამცთუ ისინი, არამედ მხატვრული ქმნილებებიც კი შეწყვეტდნენ არსებობას. ლიტერატურული კლასიკის ძალმოსილება და ცხოველმყოფლობაც სწორედ ისაა, რომ სხვადასხვა ეპოქის, სხვადასხვა დონისა თუ ინტელექტის მკითხველი განსხვავებულ შინაარსს დებს და კითხულობს მხატვრულ ქმნილებაში. თორემ იმის თქმა, ზუსტად რა იგულისხმა მწერალმა, არა მარტო ჭირს, არამედ არცაა საინტერესო, რამეთუ არაფერს მატებს ნაწარმოებს. როგორც ითქვა, ამაშია ხელოვნების ქმნილების სირთულეცა და ცხოველმყოფლობაც.

სწორად შენიშნა ოსიპ მანდელშტამმა: „გაცილებით იოლია მთელი რუსეთის ელექტროფიკაცია, ვინემ წერაკითხვის ყველა მცოდნეს წააკითხო პუშკინის „ვეგენი ონგენი“ ისე, როგორც პუშკინმა დაწერა“. ღმერთმა ნუ ქნას ეს, თორემ პუშკინი იმწამსვე შეწყვეტდა არსებობას. მაგრამ ნუ დაღონდებით, დიდი მწერლები ამის უფლებას არ იძლევიან. ბარათაშვილიც ასეა!



„ზუბოვკიდან“
გალაკტიონის „თოვლაგდა“

გალაკტიონ ტაბიძის შედევრებიდან რომელიმეს გამორჩევა ფრიად საძნელო საქმეა, მაგრამ „თოვლი“, ასე მგონია, ჯერ კიდევ სიყმაწვილის წლებიდან, ყოველმა ჩვენგანმა ზეპირად იცის. ესაა ოღონდ. ლიტერატურათმცოდნეთა ერთ ნაწილს (და ეგებ მკითხველსაც) ეს ლექსი სატრფიალო ლირიკის ნიმუშად მიაჩნია. „თოვლის“ ემპირიული პლანი მართლაც შეიცავს ამგვარ საცთურს, ისევე როგორც დავით გურამიშვილისა და აკაკი წერეთლის შედევრები „ზუბოვკა“ და „სულიკო“. ჩვენი განზილვის საგანი, ამჯერად, გალაკტიონის „თოვლია“, ოღონდ ეს ლექსი „ზუბოვკასთან“ და „სულიკოსთან“ მიმართებასა და კონტექსტში უნდა განვიხილოთ. ჯერ „ზუბოვკასა“ და მისი ავტორის მსოფლმხედველობრივ მრწამსზე შევაჩერებთ ყურადღებას.

„სიმღერა დავითისა ზუბოვკა“ აკადემიკოს კორნელი კეკელიძეს იმ ყაიდის ლექსად მიაჩნდა, რომელშიც მკითხველმა შეიძლება სატრფიალო-სამიჯნურო მოტივები დაინახოს და სადაც სინამდვილეში „ქალისადმი ტრფობასა და მიჯნურობაზე ლაპარაკი არაა... „ამ ლექსში, ისე როგორც ვახტანგ მეფისა და მამუკა ბარათაშვილის ნაწერებში... იგულისხმება მაცხოვარი, რომელსაც „მისი (კაცისადმი) სიყვარულისათვის სცემეს ხელშეკრულსა“ და რომელიც პოეტს „ეგულვება ცად“, სადაც ისიც უნდა წაყვანილ იქნას“. კ. კეკელიძე იმასაც დასძენს, „საყვარლად რომ ძე ღვთისას გულისხმობს პოეტი, ეს შემდეგიდანაც ჩანს: „მომიკლეს მე საყვარელი ძე ღვთისად თხრობილიო“ (კ. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, 1952, ტ. II, გვ. 540-541).

დავით გურამიშვილისათვის, როგორც საზოგადოდ ქრისტიანი მოაზროვნისათვის, სამყარო ღმერთის გამოვლენაა, მისი განფენა. როგორც სამართლიანად აღნიშნავენ, რა თქმა



უნდა, „ეს აზრი გურამიშვილისეული აზრი არ არის, ეს ცხოვრებისეული აზრია“. აქედან გამომდინარე, გურამიშვილი წარმოადგენს, რაც სათავეს უდებს ყოველისმომცველ სიმბოლიზმს (გ. მურდულია, დავით გურამიშვილი. დავითიანი, წიგნიდან „საუბრები ქართულ ლიტერატურაზე“ თბ., 1992). მოაზროვნე კაცობრიობა ცალკეულ საგანსა თუ მოვლენაში ყოველთვის განჭვრეტდა ამ საგნის თუ მოვლენის გამსაზღვრელსა და დამაპკივრებელს — შემოქმედს, ღმერთს. დავით წინასწარმეტყველი 148-ე ფსალმუნით შეგვაგონებს:

„აქებდით უფალსა ცათაგან, აქებდით მას მაღალთა შინა! აქებდით მას ყოველნის ანგელოზნი მისნი! აქებდით მას ყოველნი ძალნი მისნი!“.. და მერე ჩამოთვლილია ყოველი სულდგმული — იქნება იგი კაცი — ყრმა, ჭაბუკი თუ მოხუცი, გინა ფრინველი თუ ცხოველი მიწის; გინა მცენარე, მთა თუ ბორცვი, მზე, მთვარე, ვარსკვლავნი, გინა ყოველგვარი მოვლენა ბუნებისა, რომლნიც „აქებენ“ უფალსა. ამგვარი „აქება“ მინიშნებაა სამყაროს შემოქმედზე — ღმერთზე, რამეთუ ნებისმიერი რამ ამქვეყანაზე არის სიმბოლო, რომელიც შემოქმედის გამოხატულებას წარმოადგენს (აზროვნების ამგვარი მოდელი ხელახლა იქნა გახსენებული სიმბოლისტთა მიერ, ამ თვალსაზრისით, როგორც ამბობენ, სიმბოლისტებმა ოდენ ძველი ჩირაღდნები აანთეს).

„ღვთის გამო ქმნილ არს ყოველი, არს მყოფობს რაც ნივთიერი“, — იტყვის დავით გურამიშვილი, რომელმაც კარგად იცის, რომ ამქვეყნად ყველაფერს ორი მნიშვნელობა აქვს: — ერთი თავისთავადი და მეორე — შემოქმედზე მიმანიშნებელი. „მას (ღმერთს) აქებენ“, — როგორც „დავითიანის“ ავტორი ლექსის დასაწყისში ამბობს და მერე კი ზუსტად იმეორებს დავით წინასწარმეტყველის ახლახან მოხმობილი ფსალმუნის შინაარსს (რასაც არ მალავს და თვითონვე გვიმხელს — „ყოველი სული აქებდით, იტყვის წინასწარმეტყველი“). ასე რომ, დავით გურამიშვილის სტრიქონები აშკა-



რად ცხადყოფს იმას, რაზეც ზემოთ მოგახსენებდით — მატყუნული რიალური სამყარო შემოქმედის გამოვლენაა, მისი განფენაა, ცაზე მოკიაფე ვარსკვლავი მნათობიცაა და ღვთის მათუწყებელიც. ასევე, ბულბული თუ ვარდიც ღვთაებრივი შემოქმედების გამოვლენაა, მათი არსებობაც შემოქმედზე მიანიშნებს. სწორედ ეს აზრი დომინირებს აკაკის ლექსში — „სულიკო“.

როცა პოეტი ამბობს: „საყვარლის საფლავს ვეძებდი, ვერ ვნახე დაკარგულიყო“, — უპირველესად გემართებს ვახტანგ მეექვსის განმარტება გავიხსენოთ, რომ „საყვარელი ქრისტეს ჰქვიან“. საყვარლის საფლავის, მისი საუფლოს თუ სამკვიდრებლის ძიება ღმერთის ძიებაა. სწორედ ამიტომ შფოთავს და დრტვინავს აკაკის ლექსის ლირიკული გმირი და მხოლოდ მაშინდა დამშვიდდება, როცა გაიცნობიერებს, რომ ღმერთი ყველგანაა, ყოველ არსსა თუ არსებაში ღვთაებაა განფენილი, ყოველივე ღვთის გამოვლენაა, მიწაზეც (ვარდი), ცაშიც (ბულბული) და შორეულ კოსმიურ სივრცეშიც (ვარსკვლავი).

„სამად გაშლილა ის ერთი — ვარსკვლავად, ბულბულ, ვარდადო“, — იტყვის პოეტი და როცა ყოველ საგანში ამ სამპიროვანი ერთარსების გამოვლენას შეიცნობს გამოუთქმელი ღვთაებრივი ნეტარებით აღივსება — „რასაცა ვგრძნობ მე იმ დროს, ვერ გამომითქვამს ენითა“.

აკაკის საყოველთაოდ ცნობილი ლექსის ამგვარი ინტერპრეტაცია აკაკი ბაქრაძეს ეკუთვნის (ა. ბაქრაძე, „ილია და აკაკი“, თბ., 1992 წ. გვ. 175-179). ერთსაც დაუძენდით, აკაკის „სულიკო“ აშკარა პარალელს პოულობს დავით გურამიშვილის „ზუბოვკასთან“ მეტიც, იგი „ზუბოვკის“ მოტივის — ღმერთის ძიების — ერთგვარ ვარიაციას წარმოადგენს.

„სად წავიდა, ვერა ვნახე ჩემი საყვარელი“, — ჩივის „დავითიანის“ ლირიკული გმირი. ეს ჩივილი არ არის კონკრეტული ქალის დაკარგვით გამოწვეული, არც ქალის დაპირებად უნდა აღვიქვათ — „დამპირდა, თქვა: „კიდევ მოვალ,



აწ მე იმას ველი“. პოეტის ურვის მიზეზი („მისთვის, ვსტრუქციონი რი, ცრემლითა მაქვს უბე, კალთა სველი“) გაცილებით ღრმად და ამაღლებულია, იგი მისტიკოსის წადილია, ღვთაების ნატვრით გამოწვეული.

„ზუბოვკას“ რეფრენივით გასდევს სტრიქონები, რომლებიც ღმერთის ძიებას გამოხატავენ — „სად წავიდა, კერა ვნახე ჩემი საყვარელი“, „აწ შენ, ჩემო საყვარელო, იმყოფები სადა?“ დააკვირდით, როგორ ჰგავს ეს უკანასკნელი სტრიქონი აკაკის სიტყვებს: „სადა ხარ, ჩემო სულიკო?“ აკაკიმ „საყვარელს“ ახალი, უფრო ფაქიზი, ღვთაებრივი ნიუანსის შემცველი სინონიმი მოუძებნა და ასე დაამკვიდრა ჩვენს პოეტურ მეტყველებაში. პრობლემის თვალსაზრისით კი „სულიკო“ „ზუბოვკასთან“ პოეტურ შეხმიანებას ჰგავს. აკაკის, როგორც ჩანს, კარგად ჰქონდა გათავისებული „დავითიანის“ პოეტური სამყარო. ამის დასტურია ისიც, რომ „დავითიანის“ პოეტური ფრაზა გენიალური „განთიადის“ ბიძგის მიმცემი შეიქნა — „გაეჯები, ნუ გამწირავ, მოვჰკვდე, შენ კერძო დამმარხეო“ („დავითიანი“). შდრ. „დედაშვილობამ, ბევრს არ გოთხოვ, შენს მიწას მიმაბარეო“ („განთიადი“).

გურამიშვილისეული ვედრება ღვთაებრივ წიაღში დაბრუნებისა აკაკის „განთიადში“ მშობლიურ წიაღში დაკრძალვის ნატვრად ტრანსფორმირდება. ამაშია დროთა კავშირისა და ტრადიციის ურღვევობის ძალა.

„სულიკოსა“ და „დავითიანის“ ავტორები ზოგადქრისტიანულ თვალსაზრისს იზიარებენ იმის შესახებ, რომ ხილული, მატერიალური სამყარო ღვთაების გამოვლენაა, ღვთაებაზე მიმანიშნებელია.

სიმბოლიზმის აუცილებელი ელემენტი მისტიკური ჭვრეტაა. კულტურის ისტორიისა და ფილოსოფიის ისეთ დიდ მკვლევარს, როგორიც ალექსეი ლოსევი იყო სიმბოლიზმი ესმოდა „ყოველ ცალკეულ საგანსა და მოვლენაში მიღმაქვეყნიური სამყაროს მისტიკურ ასახვად“. აქედან გა-



მომდინარე, სიყვარულის მისტიკური განცდა უმთავრესი მოტივია სიმბოლისტური პოეზიისა. ამ მხრივ სიმბოლისტები ზოგჯერ ძველი დროის პოეტებსაც კი აჭარბებენ. რუსული სიმბოლიზმის იდეური წინამორბედის, ვლადიმერ სოლოვიოვის, პოემა – „Три свидания“ („სამი შეხვედრა“) ღვთისმშობლის ტრფიალების ღრმა რელიგიური განცდითაა გამსჭვალული. გალაკტიონის მკითხველს ახსოვს ეპითეთი, რომლითაც იგი ალექსანდრე ბლოკს ამკობდა:

„იმ მრისხანე წელს პოეტი-მეფე
გარდაიცვალა ალექსანდრ ბლოკი“.

ბლოკს აქვს ლექსები, რომლებიც სწორედ ღვთაებრივი ტრფიალების გრძნობითაა გამსჭვალული. ცნობილ იტალიურ ციკლში არის ლექსი „სპოლეტოელი ქალშვილი“ („Девушка из Spoleto“). სათაურის მიხედვით იფიქრებთ, სპოლეტოელი ქალიშვილის სილამაზე და მომხიბვლელობა უნდა შეამკოსო პოეტმა. მით უფრო, რომ დასაწყისში მიწიერი ქალის სილამაზეა აღწერილი, რომელსაც სანთელივით ჩამოქნილი ტანი და ბასრი, გულისგამჭოლი მზერა აქვს, ბლოკის ლექსი ოთხსტროფიანია. პირველ ორ სტროფში სათქმელი უფრო დაშიფრული და დაქარაგმებულია, მაგრამ მაინც გამოკრთება მინიშნება ღვთისმშობელზე, მის ქალწულებრივ უმანკობაზე. Дева – ქალწულო, ასე მიმართავს პოეტი ღვთისმშობელს და მზადაა, მისთვის თავი კოცონზე დაიწვას. (კოცონზე დაწვა აქ სარწმუნოებრივი თავგანწირვის გამოხატვაა)

„Дева, не жду ослепительной встречи -
Дай, как монаху, взойти на костер!“

მეორე სტროფი ღაღადისია ღვთისმშობლისადმი. აქაც დაქარაგმებულია სათქმელი – მიწიერი ატრიბუტებითაა შემკული ტრფიალების ობიექტი. ოდენ მესამე სტროფში გამჟღავნდება ეკვმიუტანლად იგი, რადგან პირდაპირაა სახელდებული – ღვთისმშობელი – მარიამი („Мария“) და ამის

K 248380
3





შემდეგ უფრო კონკრეტდება უნეტარესი ტკივილნარევი განული ცდა, რასაც მისი ტრფიალება იწვევს:

„Мимо, все мимо - ты ветром гонима -
Солнцем палита - Мария! Позволь
Взору - прозреть над тобой херувима,
Сердцу - изведать сладчающую боль!“¹

ბლოკი თავს გამოუმეხობით სულიერ პილიგრომს ადარებს, რომელსაც აქ, უცხო მხარეში („на чужой стороне“), მოუშორებლად თან დაჰყვება ღვთისმშობლის მარადიული მზერა:

„Смотриш большими, как небо глазами
Бедному страннику вслед,
Даш ли запреты забыть вековые
Вечному путнику - мне?
Страстно твердить твое имя, Мария,
Здесь на чужой стороне?
(MADDONA DA Settignano)“²

როცა ბლოკი მიწიერ სინამდვილეს „უცხო მხარეს“ უწოდებს, არ შეიძლება არ გაგვანხენდეს საპირისპირო გამოთქმა, გალაკტიონისეული „სამუდამო მხარე“, ოღონდ გალაკტიონთან დაეჭვებაცაა — აქვს თუ არა აზრი ლტოლვას

¹ ახლოს, სულ ახლოს დაგინახე ქარით დევნილი, მზით დაფერფლილი... შენ, მარიამ, მიეცი ნება თვალს, მოკრძალებით შემოგხედოს, როგორც ქერუბიმს, და გულს — ახსოვდეს ამ ტკივილის გასხივოსნება!

² ცასავით ვრცელი თვალითა ცქერა საწყალ მოგზაურს, ყარობს, კვალდაკვალ დამდევნებია. ნებას თუ მომცემ, რომ აკრძალვა აღარ მახსოვდეს, რაც დაგვეწესა წელთა თარეშით, რომ უინიანად ვიმეორო შენი სახელი, მარიამ, მე ამ უცო მხარეში?

ა. ბლოკის ლექსების თარგმანები ეკუთვნის სოსო სიგუას (ალექსანდრე ბლოკი, რჩეული, თბ., 1995).



ამ „სამუდამო მხარისადმი“, გალაკტიონთან არ არის ისეთი მთლიანობა და რწმენის სიმტკიცე, როგორც ბლოკთან სისხლისმიერ წინაპართან – ნიკოლოზ ბარათაშვილთან. თუ ბარათაშვილის „გულისთქმა... [ცის] იქითა ეძიებს სადგურს, ზენაართ სამყოფს, რომ დაშთოს აქ ამოება“, და მას ეჭვიც არ ეპარება იმის მარადიულობაში, რასაც „ვერ სცნობენ, გლახ მოკვდავნი“, გალაკტიონს ხშირად სკეპსისი იპყრობს და არ სჯერა ამ „ზენაართ სამყოფისა“, ანუ, როგორც თავად უწოდებს „სამუდამო მხარისა“. „ლურჯა ცხენების“ ავტორი ვერ პოულობს დანაპირებს „სამუდამო მხარეში“, იქ არაფერია „ცივ და მიუსაფარი მღუმარების გარეშე“, „სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა“ და „სიცივის თარეში“.

„ლურჯა ცხენები“ პოლემიკაა „მერანის“ ავტორთან, მაგრამ არც გალაკტიონის სკეპსისია მყარი და მუდმივი. კი, ჟამიდან ჟამზე იტყვის: „თუ გინდა, ჯვარს ეცვი, სამველი არ არის, არ არის, არ არის!“ (ამ დროს მისი განცდა უფრო ტრაგიკულია, ვინემ ბარათაშვილისა), მაგრამ დროდადრო ღვთაებრივი სამყაროს არსებობის რწმენაც კიაფობს მასში. ასეთი გაორება ეპატიება პოეტს, რადგან პოეტის განცდა იმპულსურია, განწყობილება, ხშირად, სიტუაციიდან გამომდინარეობს და ცვალებადია. ამიტომ ვერ მოვთხოვთ პოეტს ფილოსოფოსის მრწამსის სიმწყობრესა თუ თეოლოგიის რწმენის სიმტკიცესა და გაუზზარობას. ამგვარი გაორება, ბუნებრივია, არც სიმბოლისტებისთვისაა უცხო. არტურ რემბოს „სამი თვე ჯოჯოხეთში“ სწორედ რწმენისა და ურწმუნობის მძაფრი შინაგანი ჭიდილითაა აღბეჭდილი.

როგორც აღვნიშნეთ, გალაკტიონის პოეზიაში სკეპსისთან ერთად ღვთაებრივი სამყაროს რწმენაც ხშირად გამოკრთება ხოლმე. ზუსტად ისე, როგორც თვითონ იტყოდა: „იელვებს, კრთება და კვლავ იელვებს“. (ხოლო იმაზე, თუ ვის მიემართება ეს სიტყვები – ქვემოთ ვისაუბრებთ), ოღონდ ისიცაა, რომ გალაკტიონი, ბარათაშვილისაგან განსხვავებით,



სიმბოლიზმის პოეტიკიდან გამომდინარე, უფრო მინიშნებებით გვესაუბრება. სწორედ ეს მინიშნებანი მოითხოვს ახსნას.

სიმბოლოს მრავალჯერადი მნიშვნელობა, ნაირგვარი გააზრების შესაძლებლობა „თოვლში“ ლამის ხელშესახები სიცხადითაა გამოხატული. გავიხსენოთ ერთი სტროფი ამ ლექსიდან:

„თოვს! ამნაირ დღის ხარებამ ლურჯი
და დაღალული ფიფქით დამთოვა,
როგორმე ზამთარს თუ გადავურჩი!
როგორმე ქარმა თუ მიმატოვა!“

ეს სტროფი, თუ მთელი ლექსი, შედარებით მწირი ფანტაზიის მკითხველმა შეიძლება გაიაზროს, როგორც ღარიბი და მიუსაფარი პოეტის სურვილი, როგორმე გადაურჩეს მკაცრ და სუსხიან ზამთარს. სხვამ ინტიმური ლირიკის ნიმუშად შეიძლება მიიჩნიოს – როგორც მშვენიერი ქალის განშორებისაგან აღძრული დამთრგუნველი მარტოობის გადალახვის სურვილი. მით უფრო, რომ ლექსში რამდენჯერმეა ნახსენები სიყვარული: („მიყვარდა მაშინ, მათრობდა მაშინ... მინდვრის ფოთლები შენ დაშლილ თმაში და თმების ქართი გამოქროლება“).

ზემოთ მოხმობილი სტროფის და, რაც მთავარია, მთლიანად ლექსის რელიგიურ-ფილოსოფიურ პლანში გააზრებაც შეიძლება (და ეგების უფრო მართებულიც იყოს). ლექსი სავესტა სიმბოლოებით: „თოვლი“, „უდაბნო“, „გზა“, „ქალწულებრივი სისპეტაკე“, „უდაბნოში მოფრიალე მანდილი“...

უდაბნო გალაკტიონთან მარტოობის სამყოფელია (ასეა უდაბნო გააზრებული ამავე სახელწოდების ლექსში). „თოვლში“ კი უდაბნო მარტომყოფი კაცისათვის სულიერ გამოცდის სიმბოლოა. (ეს სიმბოლოც ქრისტიანული სახისმეტყველებიდან მომდინარეობს). უდაბნოში მოფრიალე მანდილი კი ღვთისმშობლის სახის გამოკრთომაზე მიანიშნებს. მსგავსი



სახე გვხვდება ჯერ კიდევ გალაკტიონის სიჭაბუკეში, 1912 წელს, დაწერილ ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილ ლექსში „Ave maria“ (ღვთისმშობლის სახელი, მარიამი, იტალიურად წარმოითქმის – მარია) – „ელვარებს, დნება წმინდა ნათელი, მკრთოლვარ-მთრთოლვარე შუქთა მფრქვეველი“, – ასე ესახება „Ave maria“-ში პოეტს ღვთისმშობლის ხატება, რომელიც პარალელს პოულობს ზემოთ მოტანილ პოეტურ სტრიქონთან („იელვებს, ქრება და კვლავ იელვებს“...). ლექსში „თოვლი“ კი ღვთისმშობლის სახის ასოციაციას უფრო აღრმავებს „ხარებისა“ და „გზის“ ხსენება. სულიერი პილიგრიმი ეძებს გზას ღვთისმშობლისაკენ. ეს გზა თოვლიან უდაბნოზე, სპეტაკ სამყაროზე გადის. ამ ღვთაებრივ სისპეტაკეზე მიანიშნებს შედარება ღვთისმშობლის ქალწულებრივ უბიწოებასთან, რასაც პოეტს სწორედ თოვლი ახსენებს და ამბობს კიდევ: „ამიტომ მიყვარს იისფერ თოვლის ჩვენი მდინარის ზიდიდან ფენა“.

გალაკტიონის სხვა ლექსშიც გვხვდება სახე, სადაც ღვთისმშობლის უბიწოება თოვლის სისპეტაკესთანაა შედარებული („ხომალდს მიჰყვება თოვლის მადონა“), და საერთოდაც, გალაკტიონის ლირიკაში ხშირია ღვთისმშობლის მონატრება. მრავალთაგან ერთი გავიხსენოთ: „როგორ შევიძლოთ უღვთისმშობლობა? ვით ავიტანოთ უმადონობა?“

მაგრამ ახლა ისევ „თოვლს“ მივუბრუნდეთ. ზემოთ ნახსენები ქალწულებრივი თოვლის ზიდიდან ფენა, რამაც ღვთისმშობლის ასოციაცია გამოიწვია, ხარების დღესასწაულის განმეორების იმედიტაც ადავსებს პოეტს, რომლისთვისაც წყურვილივით მძაფრია ღვთაებრივ წიაღში დაბრუნების სურვილი. ამიტომ ჩნდება ლექსში მინიშნება: „მომწყურდი ეხლა, ისე მომწყურდი, ვით უბინაოს ყოფნა ბინაში...“ ეს ღვთაებრივი წიაღიდან (სამოთხიდან) საწუთროში გამოვდებული ადამიანის წყურვილია. იმ საწუთროში, სადაც მოქმედი დრო ზამთართანაა შეტოლებული, სამოთხისეული მარადიუ-



ლი გაზაფხულის საპირისპიროდ. გალაკტიონიც ამ დღეებში რივი საუფლოსაკენ მიილტვის ამქვეყნიური არასრულყოფილების დასაძლევად. მიილტვის მისტიკოსის გზებითა და ექსტაზით, რამეთუ, მისტიკოსთა რწმენის თანახმად, ღვთაებრივი საუფლო მხოლოდ ინტუიციისა და ექსტაზის გზით, პიროვნული ძალისხმევით მიიღწევა. ამ მხრივაც აგრძელებს გალაკტიონი საღვთო ტრფიალების სიმბოლურ-ალეგორიული გამოსახვის გურამიშვილისეულ პოეტურ ტრადიციას.

გალაკტიონის ლექსის ჩვენეულ ანალიზს აბსოლუტური ჭეშმარიტების პრეტენზია, რა თქმა უნდა არა აქვს. მით უფრო, როცა საქმე გვაქვს სიმბოლისტურ პოეზიასთან. „სიმბოლო“, — ვიაჩესლავ ივანოვის მართებული შენიშვნით, — არა მარტო მრავლისმეტყველი და მრავალმნიშვნელოვანია, არამედ სიღრმეში ბუნდოვანიც კია, ანუ სიმბოლოს რამდენი მნიშვნელობაც უნდა ავხსნათ, რაღაც, და შეიძლება ყველაზე მთავარი, მაინც აუხსნელი დარჩეს. ასე რომ, სიმბოლოს აზრი უსასრულოა. იგი სწორედ აზრის უსასრულობას გამოხატავს“.

გალაკტიონის სიმბოლისტური პოეზიის შედეგრიც („თოვლი“) სწორედ იმგვარი ქმნილებაა, რომლის შესახებ მსჯელობასაც თაობები უსასრულოდ გააგრძელებენ.

(„მას გახელილი დარჩა თვალები“)

„დაფარულ არიან გზანი შენნი,
უფალო, და საკვირველ საქმენი შენნი“.

გასაოცარია გალაკტიონის ღრმა რელიგიური განცდა. ამას, ვეგებ, ქუთაისის სასულიერო სასწავლებელსა და თბილისის სასულიერო სემინარიაში სწავლამაც შეუწყო ხელი. ეს, ერთის მხრივ, მეორეს მხრივ, XX საუკუნის ყველაზე დიდი ნოვატორი პოეტი მყარად ეფუძნება ტრადიციას. „მზეო თიბათვისას“ და „მერის“ ავტორი მრავალსაუკუნოვანი ქართული პოეზიის უმძლავრესი რელიგიური ნაკადის გამგრძელებელიცაა და, როგორც ჩანს, დიდებულადაც აცნობიერებს მას.

გალაკტიონის პოეზიაში გარდატყდება ჩვენი ჰიმნოგრაფების სახე — სიმბოლოები თუ რუსთველიდან მომდინარე „საზეო“ მიჯნურობის იდეა... მართალია, „მამად“ აკაკი მიაჩნია, მაგრამ განწყობილებისა და რელიგიური განცდის მხრივ, შემოქმედების დასაწყისში, ნიკოლოზ ბარათაშვილთან ამჟღავნებს ყველაზე მკაფიო სულიერ ნათესაობას (თუმც არც აკაკისათვისაა უცხო რელიგიური ნაკადი).

გალაკტიონის სულიერი ძარღვი ზუსტად ამოიცნო ივანე გომართელმა, როცა პოეტის პირველ კრებულს წინათქმად წაუძღვარა — „სევდის მგოსანი“ (გ. ტაბიძე, „ლექსები“, ქუთაისი, 1914 წ.). აქ სათაურშივეა მინიშნებული ბარათაშვილთან სულიერი თანაზიარობა. ვისაც ივანე გომართლის წინათქმა წაუკითხავს, დამეთანხმება, რომ კრიტიკოსს სწორედ „მერანისა“ და „სული ობოლის“ ავტორი მიაჩნია „Ave Maria“-სა და „ჩემი ვარსკვლავის“ ავტორის წინამორბედად. „დაწყველილი ყრმისა“ და „მარტოობის ორდენის კავალერის“ სულიერი ერთობა, უპირველესად, მღვივე ქრისტიანულ მრწამსშია საძიებელი.

ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ გალაკტიონი არ ამყარებს სისხლხორცეულ კავშირს ჩვენს ჰიმნოგრაფებთან,

რუსთველთან, ვახტანგ მეექვსესა თუ გურამიშვილთან, რომ არაფერი ვთქვათ ილიასა და აკაკიზე. გალაკტიონთან მძლავრობს რელიგიური განცდა, როგორც დასახელებულ პოეტებთან.

სასულიერო პოეზია არ შეწყვეტილა XI-XII საუკუნეებში, არ მთავრდება იოანე მინჩხითა თუ მიქაელ მოდრეკილით. ასე რომ იყოს, მაშინ რას მივაკუთვნოთ გრიგოლ ორბელიანის „ფსალმუნი“, ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ჩემი ლოცვა“ ან, გნებავთ, ილიას „ლოცვა“, აკაკის „სულიკო“ თუ მისივე „ქებათა ქება“, რომ აღარაფერი ვთქვათ ისეთ დიდ მისტიკოსზე, როგორც დავით გურამიშვილია, საკუთარი თავი რომ დახატა მლოცველის პოზაში და მიაწერა: „ეს კაცი ასე ილოცავს“.

გურამიშვილის „ზუბოკის“ რეფრენი: „სად წავიდა, ვერა ვნახე ჩემი საყვარელი“ შერე აკაკის „სულიკოში“ ტრანსფორმირდება („საყვარლის საფლავს ვეძებდი, ვერ ვნახე!.. დაკარგულიყო!..), სადაც ღმერთის ძიება რელიგიურ ეგზალტაციამდე მიდის.

„სატროფო დავკარგე, იმას ვეძებდი, შემოვიარე მთელი ქვეყანა“, – იტყვის ვაჟა-ფშაველა ლექსში „სამეფო სიყვარულისა“. ეს ლექსი საოცრად ჰგავს აკაკის „სულიკოს“. ამას ვაჟას ლექსის ჩემ მიერ მოხმობილი დასაწყისი სტრიქონიც მოწმობს. „სატროფო“ ვაჟასთან ისაა, რასაც ვახტანგ მეექვსე „საყვარელს“ უწოდებს („საყუარელი ქრისტეს ჰქვიან“), აკაკი კი – „სულიკოს“ არქმევს (აკაკი ბაქრაძის წაკითხვა). დაუშვებელი, „სულიკო“ მამუკა ბარათაშვილთანაც ჩნდება, ოღონდ „სულო“-ს ფორმით და ისიც იმ ლექსში, რომლის ორპლანოვანება აშკარაა („ვიხილე შენი შვენება – სახესა ვეტრფიალები... სულო“).

აკაკის „ქებათა ქება“ ვახსენე. სათაურიდანვე ნათელია მისი ღრმა რელიგიურობა. აკაკი საღვთო სიყვარულზე ლაპარაკობს, იმ სიყვარულზე, რომელიც სამყაროშია განფენილი – „შენ, სიყვარულო! ცისა და ქვეყნის კავშირო და თან შუამავალო“. აქ არ შეიძლება არ გაგვახსენდეს გალაკტიონის უძველესი ლექსი „უსიყვარულოდ“. აკაკის ამავე ლექსის სტრიქონებმა უბიძგა გალაკტიონს, შორეული ქალის ეშხის



ნატურისას მომაკვდავი გედის სიმღერისათვის შეედარებინა საღვრთო ტრფიალებით ატაცებული პოეტის საგალობელი. გავიხსენოთ აკაკი: „რომ მეც, გელივით, სიკვდილის წინეთ უცნაურ ჰანგზე ჩავიხმატკბილო“.

გალაკტიონი თითქოს საგანგებოდ ცდილობს ქართული პოეზიის მაგისტრალური ხაზის გამთლიანებას. ამდენად, პოეტის ღმერთთან მიმართების საკითხი მისი შემოქმედების მთავარი თემაა. აქედან გამომდინარე, არა მარტო ტრადიციულ სახე-სიმბოლოებს იყენებს, არამედ ამა თუ იმ პოეტის ცნობილი ლექსისა თუ თემის ვარიაციასაც მიმართავს.

პოეზიის ყოველ მოყვარულს ახსოვს ბარათაშვილის „ჩემს ვარსკვლავს“. გალაკტიონიც ისევე წარმოიდგენს ვარსკვლავიერ ნათელს ღვთაებად, როგორც ბარათაშვილი. ჯერ ტატოს მოვუსმინოთ:

*„რა სახითაც ვინდა შენ მე მეჩვენო, // მაინც ვიცნობ
მშვენიერის ცის მთენო,
ნათელი ხარ შენ ნათელის სულისა, // ძაღზინებელ
დაბინდულის გულისა!“*

გალაკტიონს არაერთი ლექსი აქვს მსგავსი სათაურით: „Astra“ („ვარსკვლავები“) „ჩემი ვარსკვლავი“, „ვარსკვლავია“. ისინი იმ აზრობრივ შინაარსს შეიცავენ, რასაც ბარათაშვილის „ჩემს ვარსკვლავს“.

„ვარსკვლავი“ ახალ აღთქმაში ქრისტეს სიმბოლოდაა მოაზრებული: „მე ვარ ძირი და ნათესავი ღვთისი, და ვარსკვლავი ბრწყინვალე განთიადისა“ (გამოცხ. ი. 22, 16). გალაკტიონის ზემოდასახელებულ ლექსებშიც ვარსკვლავი ქრისტეს ხატებაა.

ლექსში „ვარსკვლავია“ წუხს კიდევ, რომ, ბარათაშვილისა არ იყოს, „ვერ სცნობენ, ვლახ, მოკვდავნი განგებას ციურს“. მოვუსმინოთ გალაკტიონს:

*„ეხლა, გამახსენდა როცა ყოველივე // ყველა, ყველაფერი
არის გაჩენილი ამოებისთვის, // მხოლოდ შენ ანათებ!
ნეტა არსებობდეს სიტყვა ქვეყანაზე // ამის დამხატავი,
ნეტა არსებობდეს გული ქვეყანაზე // ამის შემეძნობელი,
ნეტა არსებობდეს აზრი ქვეყანაზე // ამის შემცნობელი“.*

გალაკტიონის მრწამსს ძალზე მკაფიოდ გამოხატავს პირველ პოეტურ კრებულში შესული ლექსი „ქრისტე“, რომელიც, სამწუხაროდ, პოეტურად სუსტია არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ფაქტობრივად გალექსილია ქრისტიანობის ზნებრივი პრინციპი: „გიყვარდეს მტერი შენი!“ არამედ ტექნიკისა და რიტმიკის თვალსაზრისითაც იგი XIX საუკუნის პოეტურ მანერას იმეორებს.

საერთოდ, გალაკტიონის პირველ წიგნში ნაკლებადაა სიმბოლისტური სტილისტიკა — მინიშნებები, ნახევარტონები, რთული და ასოციაციური პოეტური სახეები. ყოველივე ეს უბადლოდ „არტისტულ ყვავილებში“ განსხეულდა. „არტი-სტულ ყვავილებში“ თითქმის ყველა ლექსი რთული, მაგრამ მომხიბლავი სიმბოლიკით იტვირთება.

გალაკტიონის სიმბოლო პოლივალენტურია და წაკითხვათა ნაირგვარობის საშუალებას იძლევა. ემპირიული სინამდვილეც კი ხშირად მინიშნებებისა და სიმბოლოების მეშვეობით გვეძლევა, ტრანსცენდენტური მით უფრო. გალაკტიონმა იცის, რომ ღვთაებრივი იდუმალების წვდომა ლოგიკური განსჯით შეუძლებელია. ღვთაებრივი იდუმალება სახე-სიმბოლოებით, ასოციაციური მინიშნებებით თუ გამოიხატება მხოლოდ. სამწუხაროდ, არ მივაქციეთ ჯეროვანი ყურადღება პოეტის სიტყვებს, სასხვათაშორისო ნათქვამად ჩავთვალეთ, თორემ საკუთარ მხატვრულ მეთოდზე თავად მიგვანიშნა: „ნუ მოაც-ლი ციურ რიდეს, რომ ბურუსი ჩნდებოდეს“. გალაკტიონის სახე-სიმბოლოებსაც ღვთაებრივი ნისლოვანება ფარავს. ამავე დროს, ქრისტიანული სახისმეტყველების მისეული ცოდნა საკმაოდ სრულყოფილია. არცაა გასაკვირი. ყველაფერს საგანგებოდ უღრმავებოდა.

1912 წელი. მიხეილ ბოჭორიშვილისადმი გაგზავნილი წერილიდან: „თავში აზრად მომივიდა პოემის „ქრისტე უდაბ-ნოში“ დაწერა, ამიტომ, თუ სადმე საღვთისმეტყველო წიგნე-ბი მაქვს, გატაცებით ვკითხულობ“ (გ. ტაბიძე, ტ. 12, 1975, გვ. 46).

შემდგომში პოემა „ქრისტე უდაბნოში“ აღარ დაწერი-ლა, თუმც მაცხოვრის მიწიერი ყოფის დეტალებზე არაერთ მინიშნებას ვიპოვით გალაკტიონის ლექსებში. მეტიც, პოე-



ტურ სიტყვაში ჯვარცმის მისტერიაც კი აქვს გადმოცემული. თუმც ამგვარ განსაზღვრებას – პოეტური სიტყვა – შეიძლება არც კი დაეთანხმოს ის, ვისაც ბოლომდე შეუგრძენია მშვენიერება ლექსისა – „მას გახელილი დარჩა თვალები“. იგი უფრო მეტია, ვიდრე პოეტური სიტყვიერების ნიშეში; ის მწუხრის საგალობელია, რომელსაც, როგორც ჭეშმარიტ საგალობელს, მუსიკალური მელოდიაც ახლავს ან, უფრო ზუსტად, ის რექვიემია, ჯვარცმის რექვიემი. სწორედ რექვიემის კვალობაზე, მას სამგლოვიარო ხასიათიც აქვს და იმდენად მელოდიურია, გერვენება: თითქოს ნამდვილი მუსიკალური რექვიემის დარად გუნდისა და ორკესტრის თანხლებით სრულდებოდეს. კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ:

მას გახელილი დარჩა თვალები

მზეო თიბათვის, ყოფნა უმზეო! / მზე მიიკვალა ღია
თვალებით!

ის მიიკვალა რაღაც უმწეო / და საოცარი გარდაცვალებით!

მას გახელილი დარჩა თვალები, / ოჰ! გახელილი დარჩა
თვალები!

ის უცხო მხარეს გარდაიკვალა / და გახელილი დარჩა
თვალები!

და ეს თვალები საღამოთა ხმას / უსმენდნენ ტანჯვით და
მოკრძალებით:

მას გახელილი დარჩა თვალები, / ოჰ, გახელილი დარჩა
თვალები!

რა ხდება იქით! საიდან ისმის / მგლოვიარეთა ქნართა:
„მშვიდობით“?

უეცრად სწყვეტენ სიმები სიცილს / უამინდობით...

უამინდობით!

საიდან ისმის ჩუმი ვალობა / და უღონობა სუნთქვის
შემწყდარის,
წამების წყნარი წარმავალობა / და მოგონება ძვირფასი
მკვდარის?

მიდის ზაფხული... ბაღში, მდელოში / სისინებს სიო,
შრიალებს ნეშო,
მე ისევ აქ ვარ... საქართველოში! / რისთვის, ძვირფასო!
რისთვის, ნუგეშო?

და ეს თვალები სერაფიმთა ხმას / უსმენდნენ ტანჯვით და
მოკრძალებით,
მას გახელილი დარჩა თვალები, / ოჰ! გახელილი დარჩა
თვალები!

მივალ, მიმყვება მე შენი ცქერა / და ხავერდებზე ეცემა
ჩრდილი,
ყველგან უჩინრად ტირის ცერერა, / თვალები ცივი და
გახელილი.

ღირდა თუ არა სხვა სიცოცხლეზე / ოცნება ჩუმი და
ფერმიხდილი?
მე გზა არ ვიცი უახლოესი: / ერთადერთი გზა არის
სიკვდილი.

მას გახელილი დარჩა თვალები, / ოჰ, გახელილი დარჩა
თვალები!
ის უცხო მხარეს გარდაიცვალა / და გახელილი დარჩა
თვალები!

ახლა კი გალაკტიონისეული ინტეგრაციების ამოსახსნელად პროზაულად უნდა გარდავთქვათ მისი ირაციონალური პოეტური ხილვები.

აშკარაა, გალაკტიონის პოეტური რექვიემი იმ „ძვირფას მიცვალებულს“ ეძღვნება, ვინც ევნო და ეწამა, მაგრამ ვისთვისაც ეს ენება-წამება დროებითი და წარმავალია, რად-



რა შეიძლება ითქვას, ვინაა ეს „მვირფასი მკვლარი“, ვისაც გახელილი დარჩა თვალები? ვისი თვალებიც „სერაფიმთა ხმას უსმენდნენ“ ისეთი „ტანჯვით და მოკრძალებით“, თითქოს მწუხარე საგალობელს ზეციური გუნდი ასრულებდეს, რადგან მას ზეცასთან გაცილებით მეტი აკავშირებს, ვინემ იმ მიწიერ სამყოფელთან, სადაც ეს კოსმიური მისტერია სრულდება. გალაკტიონი სრულიად მკაფიოდ უწოდებს მიწიერ სამყოფელს – „უცხო მხარეს“. „ის უცხო მხარეს გარდაიცვალა და გახელილი დარჩა თვალები“. მთავარია, „რა ხდება იქით“, ზეციურ მხარეში?!

მოქმედების დროს თითქოს არც უნდა ჰქონდეს მნიშვნელობა, მაგრამ მაინც კონკრეტდება – სალამოს უამი („და ეს თვალები სალამოთა ხმას უსმენდნენ ტანჯვით და მოკრძალებით“).


ტრაგიკულია სიკვდილით გამოწვეული განცდა, მაგრამ ლექსის ლირიკული გმირისათვის სხვაგვარ სიცოცხლეზე ოცნება და სხვაგვარი აღსასრული შეუძლებლად მიიჩნევა. აქ სიკვდილი განიცდება, როგორც ერთადერთი და ჭეშმარიტი გზა:

*„ღირდა თუ არა სხვა სიცოცხლეზე // ოცნება ჩუმი და ფერმიხდილი?
მე გზა არ ვიცი უახლოესი; // ერთადერთი გზა არის სიკვდილი“.*

ეს არ არის ჩვეულებრივი, პიროვნული სიკვდილის განცდა. იგი მესიანისტური მსხვერპლშეწირვაა, გზის გამკვალავი თავგანწირვა. ესაა სიკვდილი აღდგომისათვის, სულიერი ცხოვრებისათვის. ასეთი სიკვდილი კი მხოლოდ იმის ხვედრია, ვისაც შეეძლო ეთქვა: „მე ვარ გზაი და ჭეშმარიტებაი“ (იოანე 14,6).

აქ აშკარად მეორდება „მერანის“ ბარათაშვილისეული პარადიგმა – მაცხოვრისადმი მიმართვა:

„უღაღ ხომ მაინც არა ჩაივლის ეს განწირულის სულისკვეთება“

და ვზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც
დარჩება“: 

მაცხოვრის ზემოთ მოხმობილი სიტყვები ყოველმა განათლებულმა მკითხველმა იცის. ისიც საყოველთაოდ ცნობილია, რომ მზე მაცხოვრის მატერიალური სახეა. დავით გურამიშვილი გავისხენოთ: „ძე ღვთისა მხოლოდშობილი, მზე სიმართლისა იქოსა“. ასე რომ, „მზეო თიბათვის, ყოფნა უმზეო“ და „მზე მიიცვალა ღია თვალებით“ აშკარად მაცხოვრის ჯვარცმაზე მიუთითებს. ამიტომაც ითქვა ზემოთ, რომ გალაკტიონის ეს ლექსი ჯვარცმის რექვიემია. ამაზე არა მარტო ლექსის შინაარსი მეტყველებს, არამედ არაერთი პოეტური სახე და სიმბოლო, რომელთაგან მხოლოდ ერთია უშუალოდ გალაკტიონის კუთვნილება („მზეო თიბათვისა“), სხვები კი მინიშნებებია, რომელთა ამოკითხვა არ გაუჭირდება ქრისტიანულ სახისმეტყველებაში გარკვეულ (თუ საზოგადოდ სახარების შინაარსს გაცნობილ) მკითხველს. ესენია ლექსში ნახსენები: „გახელილი თავლები“, „სალამო“, „უამინდობა“, „ზაფხული“...

„მზე სიმართლისა“ — ეს გამოთქმა კარგადაა ცნობილი წიგნიერი მკითხველისათვის. იგი ძველი აღთქმიდან მომდინარეობს: „და აღმოგებრწყინდეს თქვენ მოშიშთა სახელისა ჩემისაი მზე სიმართლისა და კურნებაი შორის ფრთეთა მისთა“ (მალაქია 4, 2). „მზე სიმართლისა“ — მაცხოვრის ეს მეტაფორული სახელი ხშირად გვხვდება ჩვენს ჰიმნოგრაფებთან. „ნისლი იგი ცოდვისაი განიბნია და მზე სიმართლისაი გამობრწყინდა“, — ვკითხულობთ ქრისტესადმი მიძღვნილ იოანე მტბევარის საგალობელში.

რუსულადაც, ჩვეულებრივ, ხშირია მაცხოვრის მოხსენიება ეპითეტით „Солнце правды“. საღვთისმეტყველო ლიტერატურის კითხვა მოწაფეობის ჟამს ჩვენს პოეტს რუსულად უწყევდა. ამის თაობაზე ხუმრობდა კიდევ, „რუსული „შოკოლა“ მაქვს, ძამიკოებო, დამთავრებული“.

გალაკტიონმა „მზე სიმართლისას“ ამჯობინა მისი ანალოგიით შექმნილი შესიტყვება — „მზეო თიბათვისა“. რატომ მოიქცა ასე პოეტი? ჯერ ერთი, მან სრულიად ახალი, მხოლოდ მისეული ხატი შექმნა — „მზეო თიბათვისა“; მეორეც,



გალაკტიონი, სიმბოლისტური პოეტიკის პრინციპებიდან გამომდინარე, ყოველთვის ამჯობინებს მინიშნებას და მუსამუსაო სახეობრივ სიახლესთან ერთად მან სხვა შინაარსიც ჩალო ლექსში. სწორედ თიბათვეშია მზე ტატნობზე ყველაზე მაღლა.

გალაკტიონი თვითმხილველის გზებით გადმოგვცემს ჯვარცმის მისტერიას. ეს არცაა გასაკვირი. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ რელიგიური ცნობიერებისათვის საღვთო მოვლენა არ განიცდება, როგორც ერთჯერადი აქტი, ის განმეორებადია, მარადიულად მყოფობს. ამიტომ ჩართო გალაკტიონმა აწმყო ქრისტეს ჯვარცმის აღწერაში.

„მიღის ზაფხული... ბაღში, მდელოში // სისინებს სიო,
 შრიალებს ნეშო,
 მე ისევ აქ ვარ... საქართველოში! // რისთვის, ძვირფასო!
 რისთვის, ნუგეშო?“

აქ წარსული და აწმყო ერთიანია. წარსულში მომხდარს მარადიული მნიშვნელობა ენიჭება. შეუძლებელია, წარსულში დარჩეს და მხოლოდ გალექსვის საგნად იქცეს ის დიდი მისტერია, რაც ამ ლექსის თემაა. ის ისევე მარადიულია, როგორც იმისი მზერა, ვისაც ეს ლექსი ეძღვნება. ამიტომაც ნათქვამი გასაოცარი სინაზით, გალაკტიონისეული ღირიზმით:

„მივალ, მიმყვება მე შენი ცქერა, // და ხავერდებზე ეცემა
 ჩრდილი,
 ყველგან უჩინრად ტირის ცერერა // თვალები ცივი და
 გახელილი“.

გალაკტიონი შეგნებულად შლის დროის საზღვარს და ზემომოხმობილ სტროფებს შორის ისევ უბრუნდება მაცხოვრის ვნებას:

„და ეს თვალები სერაფიმთა ხმას // უსმენდნენ ტანჯვით და
 მოკრძალებით,
 მას გახელილი დარჩა თვალები, // ოჰ! გახელილი დარჩა
 თვალები!“

ერთი შეხედვით უცნაური სურათი, რომელიც ლექსის სათაურადაცაა გატანილი — „მას გახელილი დარჩა თვალები“ — კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს მაცხოვარზე. ამ სიმბოლიკის არსი ცნობილია ქრისტიანულ სახისმეტყველებაში. იგი მაცხოვრის ერთ-ერთ სახე-სიმბოლოს, ლომს, უკავშირდება. „ვითარცა ლომმან მიყრდნობით მიიძინა“, — ასეთია ქრისტეს მიცვალების მხატვრული მოაზრება იოანე მინჩხთან.

ბასილ კესარიელის თანახმად, ლომი ერთ-ერთი უპირველესი თვისებით უკავშირდება მაცხოვარს: „რაჟამს სძინავნ, მღვიძარე არიედ თვალნი მისნი“. იქვეა განმარტებული, რომ ეს არის მინიშნება მაცხოვრის სულის მარადიულ მღვიძარებაზე: „ხოლო ღმრთეებაი იგი მღვიძარე არს მარადის, მარჯვნივ მამისა“ („შატბერდის კრებული“. გვ. 176). ამიტომ არის თვალგახელილი ვნებული და ჯვარცმული ღმერთი გალაკტიონის ლექსში და ჩვენც სულის მღვიძარებისაკენ გვიხმობს.

როცა ლექსის აზრობრივი შინაარსი ამოკითხულია, მაშინ უფრო გასაგები ხდება ცალკეული მინიშნებები: „მკორფასი მკვდარი“, „ის უცხო მხარეს გარდაიცვალა“, „სალამო“, „უამინდობა“, „ზაფხული“, „ცერერა“.

„სალამოსა“ და „უამინდობის“ ხსენებით გალაკტიონი ქრისტეს ჯვარცმის ჟამს მიანიშნებს. „უამინდობაში“ იგულისხმება მზის დაბნელება, რომელიც ქრისტეს ჯვარცმისას — ექვსიდან ცხრა საათამდე მოხდა. არა მარტო ჯვარცმისას, არამედ, საერთოდ, ახალ აღთქმაში ჭირი და ვაება გამოხატულია მზის დაბნელებით.

სიკვდილ-სიცოცხლის წარმართული ღვათების — „ცერერას“ — ხსენებაც მკვდრეთით აღდგომაზე მიუთითებს.

არც „ზაფხულია“ შემთხვევით მოხმობილი და არც „ბაღი“ („მიდის ზაფხული... ბაღში მდელიში“). ლექსში, რომელშიც ჯვარცმაა ასახული, სრულიად ბუნებრივია „ბაღის“ ხსენება. იმ ადგილას, სადაც მაცხოვარი აცვეს ჯვარს, ბაღი იყო. მოუუსმინოთ იოანე მახარობელს: „იყო ადგილსა მას, სადაც ჯვარს-ეცვა, მტილი“ (მტილი = ბაღი).

სიტყვები: „მიდის ზაფხული“ მაცხოვრის მოლოდინზე მიანიშნებს, რადგან გამოძახილს პოეებს სახარების იგავთან,



რომლითაც მაცხოვარი განუმარტავს მოწაფეებს — მეც ისევე მოგცემთ ნიშანს ჩემი მეორედ მოსვლის შესახებ, როგორც ლელვის რტოთა დარბილება და ფოთლების გამოსხმა მიანიშნებს, „უწყოდეთ, რამეთუ ახლო არს ზაფხული“ (მათე 24,33).

საერთოდ მაცხოვრისა თუ ღვთისმშობლის მონატრება ხშირია გალაკტიონის პოეტურ საგალობლებში („როგორ შევიძლოთ უღვთისმშობლობა, ვით ავიტანოთ უმადონობა“). ეს არცაა გასაკვირი. იგი არა მხოლოდ აგრძელებს წინაპარ შემოქმედთა ტრადიციას, არამედ თავად არის უმძაფრესი რელიგიური განცდის პოეტი, რომელიც სწორედ პოეზიის მეშვეობით ეზიარა ღვთაებრივს:

*„არის წმინდა პოეზია და მუსიკა არის შორი...
არის საღვთო ბილიკები ამ სივრცისკენ მიმავალი“.*

**„აჩრდილს თანაზიარს მარად საშინელი
დასდევს განწირულთა შავი პოეზია“
(„საუბარი ედგარზე“)**

უამრავი საიდუმლო დაგვიტოვა ამოსახსნელად გალაკტიონმა. ამაზე აშკარად მიგვითითა, როცა საკუთარ თავზე თქვა:

„შენ საიდუმლო გადასაგები
უფრო გიტაცებს ნისლში გამქრალი,
ვინემ ახსნილი და გასაგები
სიბრძნე დიადი და სიტყვა მშრალი“^{*}.
(„დღიურ პროზიდან“ — 1925 წ.).

ლექსი „ედგარი მესამედ“, სათაურიდან მოყოლებული, მართლაც რომ „გადასაგებ საიდუმლოთა“ რიგს განეკუთვნება. კიდევ ერთხელ გადავიკითხოთ იგი.

* აქ „მშრალი სიტყვით“ გამოთქმული „სიბრძნე დიადი“ აშკარა ირონიის შემცველია. საქმე ისაა, რომ გალაკტიონი გროტესკს იშველიებს და ლექსის დასაწყისში საკუთარ თავს პროლეტკულტელი მწერლის ინტონაციით მიმართავს: „შენ, ამხანაგო, დღიურ პროზიდან ეფემერებში ხარ ასროლილი“. აქაოდა, ეფემერებით გატაცებულს არც ყოველდღიური სინამდვილე გზიბლავს და არც — „სიბრძნე დიადი“ (წაკითხეთ: კომუნიზმის დიადი იდეები).

ლექსი საკუთარი თავის რწმენითა და მიზნის სიცხადითაც გვაოცებს: „და ჟრუანტელით ისე, ვით ბავშვი, // შენ საუკუნე გიცქერის შიშით, // მიექანება ის ბრძოლის შვავეში // ფხიზელი მიზნით და ანგარიშით“.



ედგარი მესამედ

„ჩვენ მივიღოდით ტაძრისკენ ორი.
იყო საღამო. ლოცვები. ზარი.
და ჩვენს საოცარ გზაზე, ლენორა,
რტოებს ტირილით ამტკრევედა ქარი.
ენატრებოდა ფრთებს სითამამე
უზრუნველობის, შენი სიშორის!
მაგრამ უეცრად ვიღაც მესამე,
ვიღაც მახინჯი ჩაღვა ჩვენს შორის.
და ჩვენ გვესმოდა ყრუ საუბარი:
საცაა, მოვა სიკვდილის წამი!
ტიროდა ქარი, კვდებოდა ქარი
და მივიღოდით ტაძრისკენ სამი“.

ამ ლექსს საგანგებო ყურადღება მიაქცია რევაზ თვარაძემ. როგორც ბატონი რევაზი აღნიშნავს, მას კარგა ხანს მიაჩნდა, რომ „ედგარი მესამედ“ ნიშნავდა გალაკტიონის მიერ ედგარის მესამეჯერ ხსენებას, რიგით მესამე ლექსს, რომელშიც ედგარ პო იხსენიება. ამგვარი გაგებისათვის ბიძგი მიუცია იმ გარემოებას, რომ 1927 წლის კრებულში „ედგარი მესამედ“ მოსდევდა ედგარ პოს ციკლის სხვა ორ ლექსს – „საუბარი ედგარზე“ და „ქარებს ქარობა“. პირადად რევაზ თვარაძესაც, მის მიერ შედგენილ გალაკტიონის „რჩეულში“ (1977წ.), დაუცავს ეს თანმიმდევრობა, „ედგარი მესამედ“ მოსდევს ლექსებს: „საუბარი ედგარზე“ და „ქარებს ქარობა“.

მოგვიანებით რევაზ თვარაძემ ეჭვი შეიტანა საკუთარი თვალსაზრისის მართებულობაში, რადგან გამოარკვია, რომ პოეტს ჯერ „ედგარი მესამედ“ დაუწერია და შემდეგ შექმნილა ედგარ პოს ციკლის ორი დანარჩენი ლექსი. ასე რომ, რევაზ თვარაძის დასკვნით, შეუძლებელია „ედგარი მესამედ“



ნიშნავდეს გალაკტიონის შემოქმედებაში ამერიკელი პოეტის მესამევერ ხსენებას.

რევაზ თვარაძე მსჯელობს ლექსის იმგვარ წაკითხვაზეც, რომლის თანახმად, „ედგარი მესამედ“ ნიშნავს ედგარის „მესამე არსებად“, „მესამე პირად“ ყოფნას. ამ თვალსაზრისით, ლექსის მთხრობელი ედგარ პო კი არა, თავად გალაკტიონია, რომელიც ედგარ პოს ღვთაებრივ სატრფოსთან, ლენორასთან, ერთად მიემართება ტაძრისაკენ, ხოლო „ვილაც მესამე, ვილაც მახინჯი“, მათ შორის ჩამდგარი, სხვა ვერავინ იქნება, თუ არა ედგარ პო თავად, რამეთუ ლექსის სათაური სწორედ ამგვარად გვესმის – ედგარი მესამედო, ესე იგი, ორ არსებას შორის ჩამდგარ მესამე არსებად“ (რ. თვარაძე, „ედგარი მესამედ“, წიგნში: „ლექსი, მხოლოდ ერთი ლექსი“, 1995, გვ. 150).

თუმც საბოლოოდ რევაზ თვარაძე საეჭვოდ მიიჩნევს ამ თვალსაზრისის დამკვიდრებას, რადგან „ედგარ პოს მიმართ გალაკტიონის მხრივ „მახინჯის“ წარმოთქმა არასგზით არ ეხამება მის დამოკიდებულებას დიდი ამერიკელი პოეტისადმი... სქემა – გალაკტიონი, ლენორა და მათ შორის მესამე ედგარი – პოეტურ მკრეხელობას უფრო ჰგავს, ვიდრე გულის თრთოლვით შეთხზული ლექსის მოდელს“ (იქვე). ამგვარი ახსნა ბატონ რევაზს აბსურდულად მიაჩნია და მსჯელობას შეკითხვით ამთავრებს: „არის კი გამოსავალი ესოდენ შემაცბუნებელი ვითარებიდან“?

დამაფიქრებელი კითხვაა, მაგრამ ცდას წინ არაფერი უდგას. ჩვენც ვცადოთ. ამისთვის კი ჯერ იმის ამოცნობაა საჭირო, თუ რა აზრობრივ შინაარსს გამოხატავს, რისი სიმბოლოა ყორანი ედგარ პოს ამავე სახელწოდების ლექსში.

* * *

გალაკტიონი ნიცშეს ეპოქის შვილია, მაგრამ რაოდენ საოცარიც არ უნდა იყოს, მისთვის „ღმერთის სიკვდილის“



თემა სათავეს ედგარ პოდან იღებს. ამ თვალსაზრისით გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ამერიკელი პოეტის გამორჩეულ ლექსს — „ყორანი“. ამიტომ კიდევ ერთხელ იმის შესახებ, რაც ედგარ პოს „ყორანში“ ხდება.

დეკემბრის პირქუშ დამეს იღუმალებით აღსავსე სტუმრის უბოდიშო შემოჭრა კიდევ უფრო უფორიაქებს სულს ღვთაებრივი სატრფოს, ლენორას (ლინორის), დაკარგვით დამწუხრებულ ლექსის ლირიკულ გმირს. საზარელი ფრინველი მედიდურად შემოჯდება ათენა პალადას ქანდაკზე. ყორნის საზარელი ჩხავილით წარმოთქმული ერთადერთი სიტყვა — „ნევერმორ“ („აღარასოდეს“) — რეფრენად გასდევს მთელ ლექსს. მაგრამ ეს არ არის ლექსის ოდენ პოეტური სამკაული, რიტმულ-ინტონაციური ფუნქციის მატარებელი. ავისმომასწავებლად განმეორებადი ეს ერთადერთი სიტყვა — „აღარასოდეს“ — ღრმა აზრობრივ შინაარსს იტევს.

თუმც უმჯობესია, ჯერ იმას დავუგდოთ ყური, რასაც ედგარ პო გვამცნობს ესეში „კომპოზიციის ფილოსოფია“, სადაც საკუთარ ლექსზე მსჯელობს პოეტი: „ბოროტო სულო! წინასწარმეტყველო! ფრინველი ხარ თუ სატანა! გაფიცებ ზეცას, თავს რომ დაგვეყურებს — გაფიცებ იმ ღმერთს, ორივე რომ ვეთაყვანებით, უთხარი ჩემს დასევდილ სულს, იმ შორეულ ქვეყანაში თუ გადაეხვევა ნეტარად შერაცხულ იშვიათ და სხვიოსან ქალწულს, ვისაც ანგელოზური სახელი ჰქვია — ლინორი, თქვა ყორანმა: „აღარასოდეს“ (ედგარ პო, „კომპოზიციის ფილოსოფია“, წიგნიდან: ესეები, 1989 წ. გვ. 213).

ამ ერთი სიტყვით — „აღარასოდეს“ — შემზარავი განაჩენია გამოტანილი, უარყოფილია „სხვიოსანი ქალწულის“, ღვთაებრივი ლენორას ზეციურ საუფლოში დამკვიდრებისა და, ამდენად, სულის უკვდავების რწმენა. მეტიც, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ლენორას ტრფობა არა ოდენ მიწიერი, არამედ ზეციური ასპექტით მოიაზრება ედგარ პოს მიერ, მა-



შინ ნათელი იქნება, რომ უარყოფის ასეთი პათოსი საერთოდელი კლავს რწმენას და სასოებას.

ამგვარი ნიჰილიზმი ზუსტადაა გამოხატული ედგარ პოს ლექსის ვაჟა ფშაველასეულ თარგმანში. მართალია, რეფრენი – „აღარასოდეს“ – ვაჟასთან ერთი სიტყვით კი არა, მთელი ფრაზით გადმოიცემა („აღარ აღსდგება არასდროს მკვდარი“), მაგრამ ამით კიდევ უფრო აქცენტირებულია ლექსის დედააზრი: ღვთაებრივი სამყაროს რწმენა მკვდარია, აღარასოდეს აღდგება იგი.

„კომპოზიციის ფილოსოფიაში“ ედგარ პო იმის შესახებაც მსჯელობს, რომ მაღალმხატვრულ ქმნილებაში არაფერია შემთხვევითი და გაუაზრებელი. მეტიც, ამერიკელი პოეტის კატეგორიული მტკიცებით, მხატვრული ქმნილება მკაცრი რაციონალური ლოგიკით იქმნება და არა ექსტაზური ინტუიციით. „უბრალოდ პოეტებს ურჩევნიათ, თავი დაირწმუნონ, რომ ისინი ქმნიან მშვენიერი უჩვეულო სახეებით – ექსტაზური ინტუიციით“ (იქვე, გვ. 206).

საკუთრივ „ყორანის“ შესახებ კი განმარტავს: „მის კომპოზიციაში არაფერია შემთხვევითი ან ინტუიციური – და რომ ეს თხზულება თავიდან ბოლომდე მათემატიკური სიზუსტითა და სიმკაცრით არის განსაზღვრული“ (იქვე, გვ. 207).

მგონი, არა გვაქვს უფლება, არ დაუუჯეროთ ედგარ პოს. ამიტომ ვერ ვიტყვით, რომ ყორანი პოეტმა ათენა პალადას ქანდაკებაზე შემთხვევით შემოსვა.

ზევსის თავიდან დაბადებულ ათენა პალადას მეცნიერების მფარველ ღვთაებად, სიბრძნის ქალღმერთად მოიაზრებდნენ ძველი ბერძნები. ედგარ პოს ლექსშიც ის გონებას, რაციოს განასახიერებს. ამდენად, ათენა პალადას თავზე შემომჯდარი ავისმომასწავებელი ყორანი იმ საბედისწერო განაჩენს ახმოვანებს, რაც გონებამ გამოუტანა რწმენას. ევროპული



აზროვნების ისტორიაშიც რწმენის კრიზისი სწორედ რაციონალური ნალიზმის ეპოქას უკავშირდება.

უმძაფრესია ედგარ პოს ლექსის ლირიკული გმირის განცდა, ტრაგიკულად გაორებულია იგი. ერთის მხრივ, სურს, რეალობას გაუსწოროს თვალი, დაივიწყოს ციურ-ღვთაებრივი სატრფო, მაგრამ, როგორც ჩანს, ადამიანს არ ძალუძს, იცხოვროს მხოლოდ მიწიერი ცხოვრებით, მზერა არ მიაპყროს ტრანსცენდენტურს, არ შეუძლია, შეეგუოს იმ აზრს, რომელსაც ცივი გონება კარნახობს: სიკვდილი ყველაფერს სპობს, მარადისობის პერსპექტივა დახშულია და სულის უკვდავებაზე ფიქრი — ამაო.

ედგარ პოს ლექსში გონება, რომელსაც ათენა პალადას ქანდაკზე შემომგდარი ყორანი განასახიერებს, დემონურთანაა წილნაყარი. ეს მკაფიოდაა ნათქვამი ლექსის ფინალში.

„და მწველ თვალთა მიმზერს წყვილი, ვით **დემონი** წარწყმედილი,

და მან ჭაღქვეშ შავი ჩრდილი მოლივლივე ზოლად გასდო,

და იმ ჩრდილით ჩემი სული რაც არ უნდა შეეცადოს,

—

ვერ აღსდგება ვედარასდროს“.

იქ, სადაც დემონური გონება ჩაერევა, აღარ რჩება ადგილი რწმენისათვის. გონება კლავს რწმენას. ამგვარ უმძიმეს დასკვნას ცხადყოფს ედგარ პოს ეს პირქუში ლექსი.

* * *

რაც შეეხება გალაკტიონ ტაბიძის მიმართებას ამერიკელ მწერალთან, უნდა ითქვას, რომ ედგარ პოს „ყორანის“ მოტივი გალაკტიონის პოეზიაში უფრო ადრე ჩნდება, ვიდრე დაიწერებოდა ლექსი „ედგარი მესამედ“. იგულისხმება 1911 წლით დათარიღებული „შავი ყორანი“.



ამ ლექსში ორ პოეტთან მყდავნდება მიმართება — ნინო ნიჟარაძის კოლოზ ბარათაშვილთან და ედგარ პოსთან. როცა გალაკტიონი იტყვის: „შავი ყორანი გზაზე მოძინავის; „ნუ იხედები... ნუ იხედები!“ შეუძლებელია არ გაგვასხენდეს „მერანისეული“ — „უკან მოძინავის თვალებდითი შავი ყორანი“;

ხოლო საბედისწეროდ აქცენტირებული ფრაზა „შორს ნუ გასცქერი... შორს ნურვის ელი!“ გალაკტიონის მკითხველის ცნობიერებაში აუცილებლად ამოატივტივებს პარალელს ედგარ პოს „ყორანში“ გამჟღავნებულ ამაო მოლოდინთან — „აღარ აღსდგება არასდროს მკვდარი!“

ნიჟილისტური განწყობა თავიდან ბოლომდე მსჭვალავს „შავ ყორანს“. უკანასკნელი სტროფი საგანგებოდ უნდა გავიხსენოთ, რადგან მისი ერთი სტრიქონის გამო შეიძლება მოგვეჩვენოს, თითქოს დაძლეულია გულისმომწველი პესიმიზმი. ისევე როგორც წინა სამ სტროფში, აქაც უცვლელად მონაწილეობს ყორანის სახება, რომელმაც

„გადაიფრინა და მომაგონა

დრო, უბედობის გვერდით მხლებელი,

ჟამი — ყველაფრის მქმნელ-გარდამქმნელი,

სივრცე — ყველაფრის მიმტევებელი“.

სიტყვა — „**მიმტევებლობა**“ — თითქოს ერთგვარად ამსუბუქებს ლექსში გამოვლენილ პესიმიზმს, მაგრამ მთლიანად მაინც ვერ აქარწყლებს საერთო ნიჟილისტურ განწყობას. ჯერ ერთი, ლექსის აზრობრივი შინაარსიდან გამომდინარე, შეუძლებელია „სივრცის მიმტევებლობაში“ ღვთაებრივი თვისების, შენდობა-მიტევების, დანახვა; მეორეც, „მიტევებას“ ძველ ქართულში სხვა მნიშვნელობაც ჰქონდა — **ნების დართვა, ნებაზე მიშვება** (იხ. ი. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, 1978 წ., გვ. 51). ეს შესანიშნავად იცის გალაკტიონმა, ვისთვისაც ასე ახლობელია „სუნთქვა ძველი წიგნებისა, მშვენიერი ძველი ენა“.



გამომდინარე მიტევების მეორე მნიშვნელობიდან, „შავი ყორანის“ ზემოთ მოხმობილი სტროფის აზრობრივი შინაარსი ასე იკითხება: ღვთაებრივ კანონზომიერებას არ ემორჩილება არც დრო (ჟამი) და არც სივრცე; არსებობს ოდენ მიწიერი დრო, „ჟამი – ყველაფრის მქმნელ-გარდაქმნელი“ – უბედობის თანმხლები, ნაცვლად მარადისობისა. კოსმიური წესრიგის, ღვთაებრივი უცვალეზლობის მაგიერ კი – სივრცე, სადაც ყველაფერი ნებაზეა მიშვებული.

ამგვარი მიმტევებლობა, ანუ ნებაზე მიშვებულობა, იმთავითვე გამორიცხავს სამყაროს ღვთაებრივი საწყისის რწმენას და იმგვარ სკეპტიციზმს ამკვიდრებს, რომლის თანახმად – სამყაროს განაგებს ბრმა ნება. მაგრამ ამ აზრს მთელი არსებით ვერ მიიღებს გალაკტიონი. ამიტომ არის მის მიერ ასე უბოდიშოდ უარყოფილი ის, ვისი მსოფლხედვაც ამგვარ პოსტულატს ეფუძნება; ამიტომ წარმოგვიდგენს საკუთარ თავს შოპენჰაუერის მოწინააღმდეგედ, იმ კაცად, „ვინც ღამით დასწვავს შოპენგაუერს“ („მაგრამ მე რა ვქნა?“).

სკეპტიციზმს, მარადიულ ღირებულებებში დაეჭვებას, გალაკტიონთან, რწმენისა და სასოების ძიება ცვლის და პირუკუ. ამგვარი გაორება ტრაგიკული სიმძაფრით აისახება მის შემოქმედებაში. ამ მხრივ გალაკტიონ ტაბიძე ქართულ პოეზიაში „მერანის“ ავტორის სულიერი თანაზიარია. ნიკოლოზ ბარათაშვილთანაც ასეა. ერთის მხრივ, არის მსასოოვარი რწმენა მაცხოვრის გზისა და თავგანწირვისა: „ცუდად ხომ მაინც არა ჩაივლის ეს განწირულის სულისკვეთება“; მეორე მხრივ, სკეფსისი – „ვერღა აღმიგო სიყვარულმა კვალად ტაძარი!“.

გალაკტიონსაც ქვეყანა ხან შავი ლუციფერის სამშობლოდ ესახება, „სადაც არასდროს არ ყოფილა ნაზარეველი“, ხან – „არც ღმერთი, არც ცა არ სწყურია გაუგებარ სულს“; მაგრამ სწორედ ამ მოჩვენებით უარყოფაში გამოსჭვივის „საღვთო ბილიკებისაკენ“ დაუოკებელი სწრაფვა. ამ-



გვარი სწრაფვა აპირობებს ღალადის: „როგორ შევიძლია უღვთისმშობლობა, ვით ავიტანოთ უმადონობა?“, ან სინა ნულს იმის გამო, თუ როგორ ვერ ამჩნევენ მაცხოვრის ვარსკვლავიერ სახეებს („ვარსკვლავია“). თავად ჩვენი პოეტი-სათვის კი მაცხოვრის ვნება აღიქმება არა გარდასულ მოვლენად, არამედ მარადიულ კოსმიურ მისტერიად, რომელსაც თანამონაწილის სიმძაფრით აღიქვამს („მას გახელილი დარჩა თვალები“).

გალაკტიონ ტაბიძის დაეჭვება, ისევე როგორც ნიკოლოზ ბარათაშვილისა, შინაგანია, იმანენტური, მაგრამ იმგვარი მაინც არაა, რომ საბოლოოდ ათქმევისოს უარი ზეცახე. ედგარ პოს „ყორანში“ კი სრული უიმედობა და სკეპსისია. ამიტომ ჩნდება გალაკტიონის ლექსში — „ქარებს ქარობა“ — საოცარი შესიტყვება „**მტრობა** და **ედგარობა**“. რას გულისხმობს იგი?

ჯერ იმის შესახებ, თუ რას ნიშნავს „მტრობა“? ამის პასუხად ისევ ძველ ქართულ ლექსიკას მოვუხმობთ, რომლის თანახმად „მტერი“ ეშმაკის, დემონის მნიშვნელობითაც გაიზარება*.

იგივე მნიშვნელობა აქვს „მტრობას“ გალაკტიონის ლექსში (**მტრობა=ეშმაკეულობა, დემონურობა**). მეტიც, აქ „ედგარობა“ „მტრობის“ სინონიმია. „ედგარობა“ „მტრობის“ ანალოგიითაა შექმნილი და დემონურთან გაიგივებული.

ასე და ამრიგად, იქმნება პარადოქსული ვითარება. გალაკტიონი ხან დემონურთან აიგივებს ედგარ პოს პიროვნებას („ქარებს ქარობა“), ხან „ვიღაც მახინჯთან“ („ედგარი მესამედ“), რომელიც წინ ელობება ღვთაებრივ გზაზე. ამის მიზეზი უპირველესად „ყორანია“, სადაც (კიდევ ერთხელ გავიმეოროთ ზემოთქმული) ათენა პალადას თავზე შემომჯდარი

* „მუშანიკის წამებაში“ კვითხულობთ: „ნუუკუე მტერმან, ვითარცა სრვილმან, საძოვარი პოსს შენ თანა“. „მტერში“ აქ ეშმაკი, დემონი იგულისხმება.



ავისმომასწავლებელი ყორანი იმ საბედისწერო განაჩენს აზნაღაღი ვანებს, რაც გონებას გამოუტანა რწმენას... სიკვდილი ვეღარაფერს საბოს, მარადისობის პერსპექტივა დასმულია და სულის უკვდავებაზე ფიქრი ამო... იქ, სადაც დემონური გონება ჩაერევა, აღარ რჩება ადგილი რწმენისათვის.

ეს პესიმისტური დასკვნა ხდება მიზეზი ედგარ პოს „მანინჯად“ მოიხსენიებისა. იმ პოეტის გამეტებისა, რომელსაც სამი ლექსი უძღვნა გალაკტიონმა და რომლის ხატება სხვაგანაც არაერთგზის გამოკრთება. მაგრამ აქ გამეტება კი არა, უფრო თანაზიარობაა, რწმენის სიკვდილით გამოწვეული. გალაკტიონმა კარგად იცის, რისი სიმბოლოა ლენორა და რაოდენ გულისმომწვევლია დასკვნა: „აღარასოდეს აღდება მკვდარი“. ლენორა, ბეატრიჩე, ლაურა თუ მერი გალაკტიონისათვის უფრო მეტია, ვიდრე უბრალოდ პოეტის სატრფო, რეალური ქალი. თითოეული მათგანი მარადიულს, ციურს, ღვთაებრივს განასახიერებს. თქვა კიდევაც გალაკტიონმა: „მაგრამ შეიძლება განა ამ ბეატრიჩეში, ამ ლაურაში დავინახოთ რომელიმე ქალწული, ან ახალგაზრდა ქალი, რომელიც მხურვალე გრძნობით უყვარდა მგოსანს სინამდვილეში?... ამ ლექსებში, ამ შავ ლაბირინტებში, შორს დაუსრულებელ სილაჟვარდეში მოსჩანს სათაყვანებელი ლანდი ბეატრიჩესი, მუდმივად სასურველი და მუდამ მიუღწეველი იდეალი, ციური, ღვთაებრივი სილამაზე, ჰაეროვანი, უსხეულო ლანდი შორეული ქალის“ (გ. ტაბიძე, ტ. XII, გვ. 63).

სწორედ ამ ციურ, ღვთაებრივ იდეალთან ერთად რწმენის ტაძრისაკენ მიმავალ გზაზე გადაელობა ჩვენს პოეტს „ვიღაც მესამე“, „ვიღაც მანინჯი“; მაგრამ ამ ეპითეტში გაბრაზებასთან ერთად, როგორც ითქვა, თანაგრძნობაც უნდა დავინახოთ უღმერთოდ დარჩენილი პოეტის მიმართ. ეს თანაგანცდაა ედგარ პოს პესიმისმისა. თანაგანცდა, რომელსაც აღშფოთებაც ახლავს სასოწარმკვეთი უნუგეშობისა გამო. ამგვარი სულიერი განცდა ბარათაშვილთან არანაკლებ მძაფრი



სიტყვითაა გადმოცემული – „უკუღმართი“ („ესრეთ დამიხმონ **უკუღმართმან** ნუგემის კარი“). თუ ბარათაშვილთან „უკუღმართი“ საწუთროს მიემართება, გალაკტიონთან „ვილაც მახინჯს“ კონკრეტული ადრესატი ჰყავს იმ პიროვნების სახით, რომელმაც გონების რწმენაზე გამარჯვება აღიარა. „ვილაც მახინჯი“ იმის გაცნობიერების შედეგია, რაც გონების ქალღმერთის ქანდაკზე წამოსკუპებულ ყორანს ათქმევინა ამერიკელმა პოეტმა. ედგარ პოს საქვეყნოდ ცნობილი ლექსის ტრავიზმსაც ხომ სწორედ ეს დასკვნა აპირობებს. ამიტომ მიაჩნია გალაკტიონს თავი ედგარ პოს განწირული, სასოწარკვეთილი პოეზიის თანაზიარად, სწორედ ამგვარი მსოფლგანცდით დაღდასმულ პოეზიას უწოდა მან „განწირულთა შავი პოეზია“. ამიტომ უწყობს აუტოდაფეს შოპენჰაუერის წიგნს. ასე რომ, ღვთაებრივ ლენორასა და ჩვენს პოეტს შორის ჩამდგარი „ვილაც მახინჯი“ ისეთივე აზრობრივი მეტაფორაა, როგორიც შოპენჰაუერის დაწვა. ყოველივე ამის გაცნობიერების შედეგად კი მკაფიოდ საცნაურდება გალაკტიონის დამოკიდებულება ედგარ პოს მიმართ, საცნაურდება შინაარსი იმ სტრიქონებისა, სადაც „საუბარი ედგარ პოეზია“:

„აჩრდილს თანაზიარს მარად საშინელი
დასდევს განწირულთა შავი პოეზია“.

აჩრდილს თანაზიარსო!.. მეტი თანაგრძნობა სიტყვით შეუძლებელია.




წინასწარმეტყველური პიესა

მოგონებათა წიგნში „ცხოვრება დავით კლდიაშვილისა“ სერგო კლდიაშვილი გადმოგვცემს დავითის ნათქვამს: „მართალი უნდა ვითხრა, სერგო, ლიტერატურულ სკოლებში არასოდეს მიფოთარებია... თუ ნაწარმოები განყენებულია, ის ჩემთვის არ არსებობს...“

მართალია, დავით კლდიაშვილი ლიტერატურულ სკოლებთან თუ მიმდინარეობებთან კავშირს უარყოფს, მაგრამ, როგორც ჩანს, ერთხელ მაინც წასძლია სულმა ჩვენს დიდ რეალისტს, მაინც გაუწია ანგარიში ლიტერატურულ მოდას. რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი იხსენებს: „ერთხელ სერგოს უთქვამს მამისთვის: შენ რაღაც ძველმოდურად წერ... აი, ნახე, როგორ წერს მეტერლინკიო; ძალიან სწყენია დავითს. ერთი კვირა ჩაკეტილა, გარეთ არ გამოდიოდა თურმე... მერე გამოუტანია „უბედურება“.. ვითომდა, მეტერლინკისებურად წერდა.... არადა, მაინც თავისებურად დაწერა...“ (ჟურნალი „ლიტერატურა და სხვა“, №1, 1999 წ.).

მიხეილ თუმანიშვილი კი ამბობს, მაინც თავისებურად დაწერაო, რაც, რა თქმა უნდა, სიმართლეა, მაგრამ არის „უბედურებაში“ რაღაც, რაც არსებითად უცნოა დავით კლდიაშვილის მკაფიო რეალიზმისათვის. ეს სიმბოლიკაში გადასული ალევორიულობაა. ამას პიესის მთელი სიუჟეტი, უპირველესად კი, მისი ინტრიგა ადასტურებს. „სამანიშვილის დედინაცვლისა“ და „დარისპანის გასაჭირის“ ავტორმა ქარაგმას მიმართა. ეს პირველსავე ეპიზოდში აშკარავდება.

რძალ-დედამთილი, მათა და ტუფია, ისევე, როგორც მთელი სოფელი, დიდი მოწიწებით ხვდება ვინმე ილიას. ამ მოწიწებას თან გაოცებაც ახლავს იმის გამო, თუ რამ გამოიყვანა შინიდან მძიმედ სნეული (ფეხები აქვს მომტვრეული) კაცი. თვითონ ილიაც ადასტურებს:



— არა მკითხავ, მაია, რომ გამოდარონია ფეხებდაშტერეულ კაცს ამოდენა გზა?.. გული მიწუხს მაია... გული მიწუხს!...

მაია: — გული შენს მტერს შეუწუხნდა, ჩემო ბატონო!... რატომ, რატომ, ჩემო სინათლე?

ილია: — მა, რა იქნება, როცა ყოველი მხრიდან მართო მწუხარება გესმის!... ყველასგან მართო ჩივილს თუ გაიგონებ თავის უსაშველობაზე, თავის გაჭირვებაზე.. თავის გამწარებულ ცხოვრების ამბავს თუ მოგიყვება, თორემ მზიარულ სიტყვას იშვიათად თუ ვისმესაგან გაიგონებ... ყველა წუხს, ყველა დაღონებულია, ბედის მომჩივანია... ასე მეჩვენება, თითქოს ქვეყანაზე მწუხარების მეტი არა იყოს რა... ყველაფერი უხალისო, უფერული, ჩამობნელებული მენატება!...

მართალია, დავით კლდიაშვილი პიესაში, ერთი შეხედვით, სოფლის უკიდურესი გაჭირვების, დაძაბუნებისა და ზნეობრივი დაკნინების სურათს ხატავს, მაგრამ პერსონაჟის (ილიას) მძაფრი გულისტკივილი არა მხოლოდ კონკრეტული სოფლის, არამედ ქვეყნის გასაჭირზე ღრმად მოფიქრალი და ჭირისუფალი კაცის სიტყვებია. შეუძლებელია, ამ სიტყვებმა არ გაგვახსენოს ილიას „აჩრდილში“ ასახული მძიმე ვითარება („ვაი, ვაგლახი, ჭირნახულობა, თმენა, ცდა, სიმხნე და უძილობა“...) და გამუდმებული ჩივილი უბედობაზე („ვიმ, ჩემი ბრალი! რით შევძლებ შეილთა ჩემთ გამოკვებას“). ასე რომ, არც დავით კლდიაშვილი გარჯილა მხოლოდ ერთი, კონკრეტული სოფლის სატკივრისათვის და არც მისი პიესის გმირი.

ბუნებრივია, ეს ასეც უნდა ყოფილიყო, ვინაიდან პიესის პირველსავე ეპიზოდში პერსონაჟის მიღმა ის კაცი იგულისხმება, ვისთვისაც უპირველესი ქვეყნის სატკივარი იყო და, როცა ამ სატკივარს კონკრეტული სოფლის მაგალითზე აღწერდა, მკაფიოდ განმარტავდა კიდევ ამ პირობითობას „ოთა-



რანთ ქვრივის“ ავტორი: სოფლის სახელს რა მნიშვნელობა აქვს, თუნდა „წაბლიანს“ დავარქმევო.

ქვეყნის უკეთესი მერმისის ძიებაში დავით კლდიაშვილის პიესის პროტაგონისტსაც ისე მიუზღდეს, როგორც ჩვენს უპირველეს ერისკაცს. ამბობს კიდევ გულისტკივილით პიესის გმირი: – უკეთეს ცხოვრებას ვეძებდი და ეს შევიძინე (ყავარჯენზე უთითებს). თუ რა შეიძინა წიწამურთან ქვეყნის უკეთესი მერმისის ძიებაში უპირველესმა ერისკაცმა, ყოველმა ჩვენგანმა იცის: „...მისი შუბლი, ნათელი, ტყვიით გაპობილი“, – ამოიგმინა გალაკტიონ ტაბიძემ.

როცა პიესის მკითხველი თუ მაყურებელი ამ პარალელს გაიცნობიერებს, აღარ გაუკვირდება, ქვეყნისა და ხალხის გასაჭირმა საწოლშიც რომ აღარ დააყენა კლდიაშვილის პიესის პერსონაჟი.

ილია: „...შეეწუხდი, ვეღარ გაეძელი სახლში... ვიფიქრე, რაც რომ გამიჭირდეს, ეზოს გადაღმა გადავალ-მეთქი... ეგებ ჩემს ეზოს გადაღმა არც ისე უხალისო და შეწუხებული მწვენოს ყველაფერი... ეგებ გული გამიხსნას ხალხის დანახვამ... ამან ამაღებინა ხელში ეს ყავარჯენები, გამოძარონია ამხელა გზა...“

თითქოს საფლავშიც ვერ ისვენებს ქვეყნის უბედურებით გულშეძრული, წიწამურგამოვლილი ჩვენი მარადიული ჭირისუფალი.

დავით კლდიაშვილის პიესის სიუჟეტი კი, როგორც მკითხველს ახსოვს, ასე ვითარდება: უკიდურესად დაძაბუნებული კაცი – ანტონა – იძულებულია, მაინც წავიდეს ყანაში სამუშაოდ. მისაგათებული უცებ მოცელილივით დაეცემა და სიკვდილის პირას მყოფს მიუყვანენ სახლში ცოლ-შვილსა და მოხუცებულ დედას. თანასოფლელებიც დიდად განიცდიან ანტონას ოჯახის ტრაგედიას. ყოველი მათგანი მზადაა, გვერდში ამოუდგეს გასაჭირში მყოფთ, პირობას დებენ, ვუპატრონებთო დარჩენილთ, შევკავშირდებით, რადგან ურთიერ-



თთანადგომა და ერთიანობა თუ გადაგვარჩენსო საერთოდაც უკლებლივ ჭირის ჟამს.

ერთ მუშტად შეკრულა თითქოს მთელი სოფელი. ერთიანობასა და თანადგომაზე ლაპარაკობს ყველა — პავლიაც, ლომინაც, ამირანაც, ვასილაც...

— ერთმანეთს თუ გევიტანთ, თვარა, ისე, სხვებზე, ვერას გავხედებით (ლომინა).

— ერთმანეთს უნდა მივხედოთ და კიდევ მივხედავთ, კი, კი! (პავლია).

— სანამ ცოცხალი ვარ, ვერ ჩამოვშორდები ჩემს მეზობლებს ვერც ჭირში და ვერც ლხინში, ვერა, შენი ჭირი შემეყაროს, ვერ ჩამოვშორდები! (ამირანა)...

სამწუხაროდ, ორიოდე წუთში ერთბაშად ქრება თანასოფელელთა წამიერი ერთიანობაცა და დანაქადებიც ურთიერთგატანასა და თანადგომაზე. მართლდება ილიას ეჭვი, ეგზალტირებულ თანასოფლელებს რომ გაუმჟღავნა: „ზნირად სიტყვა რჩება და საქმედ არა თუ არ იქცევა, სულ სხვანაირადაც მიიშრება“. უბედურებაც სწორედ ისაა, რომ ამ ხალხს სიტყვის საქმედ ქცევა მართლაც არ ძალუძს. არავის ეთმობა პირადული.

...ანტონა ჯერ კიდევ ცოცხალია, ჯერ კიდევ არსებობს იმედი სულთმობრძავის გადარჩენისა. ამისათვის უბრალო რამაა საჭირო — გადალოცვა და მომაკვდავის მეუღლე აპირებს, ეზოს გადაღმა გადაულოცოს აესა და ფარცავს, სხვა მხარეს მისცეს გეზი. მთავარია, მისი ოჯახი დატოვოს უბედურებამ და ვის შეეყრება, ეს რა მისი თავშისაცემია... მაგრამ სხვაც ასე ფიქრობს. იმ სხვასაც მხოლოდ მისი საკუთარი თავი ადარდებს. „ქვემოურები“ სასტიკი წინააღმდეგნი არიან მისკენ გადალოცვისა. არც „ზემოურებს“ ეპიტნავენათ სხვისი გასაჭირის გაზიარება და სხვისი უბედურებით თავის შეწუხება. ჰოდა, დაერევინა ერთმანეთს „ზემოურები“ და „ქვემოუ-



რები“ ქვითა და კვტით... ყოველი მხრიდან გაისმის: „დაპყარული რით, დაპყარით მაგ არაწმინდებს, დაპყარით, დაპყარით...“

ვითომდა საერთო გასაჭირსა და სატკივარზე მოფიქრალი ხალხი, როგორც ითქვა, ორიოდე წუთში გავემებულ და გონდაკარგულ ბრბოდ გადაიქცა. პიესის მკითხველისა თუ მაყურებლის გაოგნებას ისევ უკეთესი მერმისის ძიებაში დახეიბრებული პროტაგონისტი გამოხატავს.

ილია: „თქვა კაი კაცებო, ახლა არ იყო, თავს იკლავდით, შეწუხებული იყავით ამ კაცის მდგომარეობით, ყველა ერთად აცხადებდით, ოჯახის გაჭირვებას გევიზიარებთო... ახლა წინააღმდეგი უხდებით, გადასალოცავად გზას უკრავთ. რა მოხდა ამისთანა, რა იქნა? თქვენი სიტყვა სადღა?“

პიესაში, ილიას გარდა, კიდევ ერთი პერსონაჟია – ნიკო, რომელიც, მართალია, სულ ორიოდე რეპლიკას წარმოთქვამს, მაგრამ დატრიალებული ზოცვა-ჟღეღის ჟამს ხალხს ისიც გონიერებისაკენ მოუწოდებს. ასე რომ, მხოლოდ ერთეულიები გრძნობენ და ხედავენ უბედურებას.

მთავრდება დავით კლდიაშვილის პიესა და ხედები, რომ მომაკვდავი კაცი – ანტონი – დრამატურგიული ინტრიგაა, რომლის მეშვეობით ქარაგმულად გამოიხატა ჩვენი საქვეყნო სატკივარი და უბედურება.

სწორედ ამ დრამატურგიული ინტრიგით ჰგავს „უბერდურება“ მეტერლინკის პიესებს. სანიმუშოდ ერთი მათგანი გავიხსენოთ – „ბრმები“.

მოხუცებულმა მოძღვარმა, რომელსაც ბრმები გაუგალტყეზე მიჰყავდა, მოულოდნელად სული დაღია. სხედან ახლა ბრმა ქალები და მამაკაცები ერთმანეთის პირისპირ უკუნდამეში და არ იციან, რომ მეგზური მოკვდა; მისი უსიცოცხლო სხეული აქვეა, მათ გვერდით, ხის ძირას ჩამუხლული. ასე რომ, ამოდ ელიან იმას, ვინც ამ უკუნეთიდან გაიყვანს შიშვილისაგან მისავათებულ, გათოშილ ადამიანებს. ნელ-ნელა ქრება გადარჩენის იმედი. ბოლოს კი ძაღლს მეგზურის გვამ-



თან მიჰყავს ბრძეები და საბოლოოდ რწმუნდებიან, რომ რწმუნდებიან, რომ დარჩენა შეუძლებელია.

მეტერლინიკის პიესა სიმბოლური გამოხატვაა ადამიანური ყოფისა. ბრძეები მუდმივად წყვილიად მოხეტიალე კაცობრიობაა. მომაკვდავი მეგზური — რელიგიური რწმენა, რომელიც კარგა ხანია დაკარგა ადამიანმა. რწმენადაკარგულ საზოგადოებაში კი სიკვდილს დაუსადგურებია, თუმცა დაბრძეებულნი ამას ვერ ხედავენ. მხოლოდ მეტეხურმა ჩვილმა, ერთადერთმა თვალხილულმა ბრძეთა შორის, იგრძნო სიკვდილის სიახლოვე და ატირდა. ის უცოდველია და წრფელი. სწორედ ამიტომაც ასე მგრძნობიარე. ასე, რომ აქაც მხოლოდ ერთეულები გრძნობენ თუ ხედავენ უბედურებას. მაგრამ, სამწუხაროდ, არაფრის შეცვლა არ ძალუძთ.

მეტერლინიკის სხვა პიესებშიც დაუსადგურებია სიკვდილს უხილავი პერსონაჟის სახით. ამგვარი პარადიგმა ყველგან პიესის დედააზრის ქარაგმულ გამოხატვას ემსახურება.

დავით კლდიაშვილის პიესაშიც მომაკვდავის სახით ქარაგმულად XX საუკუნის დასაწყისის ქართული ყოფა გამოიხატა. სწორედ ეს, სათქმელის ქარაგმულად გამოხატვის ხერხი, ანათესავებს „უბედურებას“ მეტერლინიკის პიესებთან. სხვა მხრივ მათ, რა თქმა უნდა, არაფერი აქვთ საერთო. „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ავტორის სათქმელი და საფიქრალი „უბედურებაშიც“ ჩვენს საქვეყნო სატკივარს უტრიალებს.

დავით კლდიაშვილის პიესაში ანტონა სულთმობრძავი ქვეყნის სახეა, იმ ქვეყნისა, რომლის გადასარჩენად, მიუხედავად ქადილისა და გულზე ხელის ბაგუნისა, არამც თუ თავგანწირვა, არამედ თავის შეწუხებაც კი არავის უნდა.

„უბედურების“ პერსონაჟთა ფიცი ერთიანობაზე ისევე არ განხორციელდა, როგორც პიესის პროტაგონისტის პროტოტიპის — ილია ჭავჭავაძის, იმედი „ჩატეხილი ხიდის“ გამთლიანებაზე.



„უბედურება“ 1914 წელს დაიწერა. ამ დროისათვის უკვე სამწიგნობროდ, ყოველი გონიერი კაცისთვის უკვე აშკარაა, რომ არც წოდებათა შორის „ჩატეხილი ხიდის“ გამთლიანების ილია ჭავჭავაძისეულ იდეას გაიზიარებს ვინმე და არც მისი სულიერი შთამომავლის, არჩილ ჯორჯაძის, თვალსაზრისს – „საერთო ნიადაგის“ შესახებ. „საერთო ნიადაგზე“ დგომა ეროვნული ინტერესებისათვის სოციალური შუღლის დავიწყებას, საზოგადოებრივის პირადულზე მაღლა დაყენებას მოითხოვდა. სამწიგნობროდ, ქართველობის უდიდეს ნაწილს ეს უნარი არ აღმოაჩნდა. ამიტომაც გაიწერა უპირველესი ერისკაცი.

ჩვენი ქვეყნის სინამდვილეშიც ის მოხდა, რასაც დავით კლდიაშვილის პიესის მხატვრული სინამდვილე ასახავს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, დავით კლდიაშვილის პიესის გმირსაც ისე მიუზღეს, როგორც მის რეალურ პროტოტიპს. ერის გამთლიანების სურვილი ოდენ სურვილად დარჩა. უსახლკარო კოსმოპოლიტებმა „ზემოურებისა“ და „ქვემოურების“ შუღლზე სამოქმედო პროგრამა ააგეს და, როცა ეფემერული თავისუფლება გვეღირსა, ჩვენი ბედოვლათობის წყალობით, ქვეყნის ბედი სწორედ იმ ადამიანებს ჩავაბარეთ, ვინც ამ დაპირისპირებას აღვივებდა. ამიტომაც გახდა შეუძლებელი ერის გამთლიანება. გულნამცეცა ეგოიზმითა და სოციალური შურით აღვსილმა ერთმანეთს ქვა და კეტი დაუშინეს. სწორედ ეს იყო ჩვენი უბედურებისა და თითქმის მთელი საუკუნის მანძილზე უტოპიური სოციალიზმის პირობებში ჭაპანწყვეტის მიზეზი.

P. S. დავით კლდიაშვილის პიესა, როგორც აღინიშნა, ლამის საუკუნის დასაწყისში დაიწერა, მაგრამ უბედურება ისაა, რომ ზუსტად ასე – ერთიანობასა და თანადგომაზე ქაქანითა და გულზე ხელის ბაგუნით, მერე კი ურთიერთწყაი-



ლებითა და ერთმანეთზე მისევით – დამთავრდა საუკუნის ბრუნული ათწლეულში მიმდინარე ეროვნული აღტკინება ჩვენში.

ყოველივე ამის გაცნობიერება კი ბუნებრივად ბადებს კითხვას, თუ „რა გვჭირს ისეთი, რომ ჩვენს თვისებაში არაფერი შეიცვალა? რატომ დარჩა ჩვენი ცხოვრება ერთ ადგილას გაყინული? მიუხედავად იმისა, რომ ამ ხნის მანძილზე კაცობრიობის ისტორიაში ძირეული ცვლილება მოხდა. რა არ გადაიტანა მსოფლიომ და რა დასკვნა არ გააკეთა, მაგრამ ყველაფერმა ამან ჩვენს გვერდით ისე ჩაიარა, რომ არც კი შეგვიძინევია, თორემ სწავლა-გაგებას ვილა ჩივის“ (აკაკი ბაქრაძე, „კარდუ“).

ჩვენდა სამწუხაროდ, ამ კითხვის პასუხი ვერც დ. კლდიაშვილის პიესის გმირის პროტოტიპმა იპოვა და ვერც ზემომოხმობილი სიტყვების ავტორმა.



„Спасибо, что Вы полюбили не меня, а мое“ – ეს სიტყვები დიმიტრი მერეჟკოვსკიმ – ჰოეტმა, ბელეტრისტმა, ფილოსოფოსმა – ნიკოლოზ ბერდიაევს მისწერა. ეს იყო მადლობა არა პიროვნული სიყვარულისათვის, არამედ შემოქმედებითი თანამოაზრობისათვის. თანამოაზრე კი მერეჟკოვსკისათვის გაცილებით მეტს ნიშნავდა ვიდრე მოწაფე ან მიმდევარი – „მე არ მსურს მყავდეს მიმდევრები, მოწაფეები. მადლობა ღმერთს, რომ არ მყავს და იმედი მაქვს არც არასოდეს მეყოლება ისინი. მე ვისურვებდი მხოლოდ თანამგზავრებს...“ იოლი მისახვედრია, რომ ამ სიტყვების ავტორი „თანამგზავრებში“ თანამოაზრეებს გულისხმობდა.

ერთ-ერთი ასეთი თანამოაზრეთაგანი დიმიტრი მერეჟკოვსკის საქართველოშიც ჰყავდა – ვასილ ბარნოვი. ოღონდ ამ თანამოაზრობის შესახებ მერეჟკოვსკის არასოდეს სმენია. ვასილ ბარნოვს, ბერდიაევივით, არც მიმოწერა ჰქონია მასთან და ვერც ჩვენი მწერლის ლიტერატურულ წერილებში იპოვით პირდაპირ მითითებას მერეჟკოვსკიზე ან მის თანამოაზრე რომელიმე რუს ფილოსოფოსზე, XX საუკუნის დასაწყისში საკმაოდ დიდი გავლენა რომ მოახდინეს არა მარტო რუსულ ლიტერატურაზე, არამედ, საზოგადოდ, ევროპულ ფილოსოფიურ აზროვნებაზე. ვ. ბარნოვის მსოფლმხედველობრივი თანამოაზრობა რუს რელიგიურ ფილოსოფოსებთან, ე. წ. „ბოგოისკატელებთან“, მისი შემოქმედების სიღრმეშია საძიებელი. სამწუხაროდ, ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობას ამ საკითხისათვის ჯეროვანი ყურადღება არ მიუქცევია. მხოლოდ იპოლიტე ვართაგავამ აღნიშნა ერთხელ „ბოგოისკატელებთან“ ვ. ბარნოვის მსოფლმხედველობრივი კავშირის შესახებ („გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, 1922 წ. №1).

„ახალი რელიგიური ცნობიერება“ (ასეც უწოდებენ „ბოგოისკატელობას“) XIX საუკუნის დასასრულსა და XX-ის დასაწყისში ჩამოყალიბდა. იგი ვლადიმერ სოლოვიოვიდან (1853-1900) იღებს სათავეს. ვ. სოლოვიოვმა დასახა გზები ქრისტიანობის განახლებისა და გააქტიურებისა. ვ. სოლოვიოვის გარდაცვალებიდან 2-3 წლის შემდეგ სწორედ მის იდე-

ებს დაეყრდნობა და საბოლოოდ გაფორმდება ახალი მიმართულება რუსული აზროვნების ისტორიაში.

„ბოგოისკატელობას“ საფუძვლად, უპირველეს ყოვლისა, ქრისტიანობის გადარჩენის წადილი უდევს. ეს მიზანი არამც თუ გამოსჭვავის „ბოგოისკატელთა“ ნაზრევში, არამედ არაერთგზის შეხვდებით მის აშკარა გაცხადებასაც: „რომ არ ყოფილიყო ეს საშინელი რელიგიური ცინიზმი ევროპაში, მე, ალბათ, მთელი ცხოვრება წყნარად ვიდგებოდი ანთებული სანთლებით ხელში და მექნებოდა მხოლოდ ქრისტიანული (მართლმადიდებლური) სათნოების განცდა“, — წერდა გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე ვასილი როზანოვი მეგობარს (1,30). დ. მერეჟკოვსკიც ახალი რელიგიური ცნობიერების მიზანდასახულობას შერყეული ქრისტიანული რწმენის დამკვიდრებაში ხედავდა: „მომავალი ქაოსის, „უნიადგობის აპოთეოზის“, სტიქიური შეუგნებლობისა და ურწმუნოებისაგან მხოლოდ ახალი რელიგიური ცნობიერება, დოგმატის ახლებური გაგება თუ გვიხსნის“ (2, 15, 108).

„ბოგოისკატელები“ საზარებისეული ქრისტიანობისაკენ მიბრუნების მოთხოვნით გამოდიან, რადგან მიაჩნიათ, რომ საეკლესიო მოძღვრებამ შთაკლა და დაივიწყა ადამიანი, შეცვალა რა ანთროპოსოფია — უმთავრესი არსი ქრისტიანობისა — თეოსოფიით. ისტორიულმა ქრისტიანობამ თანდათან არა მარტო მიუღებლად აქცია ამქვეყნიური, მიწიერი იდეალები, არამედ ყოველნაირად შეეცადა მათ აღმოფხვრას ასკეტიზმის ქადაგებითა და უმკაცრესი დოგმატიკით. ყოველივე ეს, რუსი რელიგიური მოღერნისტების აზრით, სქოლასტიკური დანამატი იყო და არაფერი ჰქონდა საერთო პირველქმნილ („Первозданное“, „Первобытное“), შეურყვნელ, ახალადთქმისეულ ქრისტიანობასთან. ასე მიიმართა „ბოგოისკატელების“ კრიტიკის მახვილი ისტორიული ეკლესიის, როგორც სოციალური ინსტიტუტისა და მის მიერ შემუშავებული ქრისტიანული დოგმატიზმისა და სქოლასტიკის წინააღმდეგ. როგორც ვ. როზანოვის შემოქმედების მკვლევარი ერის ვოლლერბახი აღნიშნავს, „როზანოვი შეუპოვარ ანტიპათიას გრძნობდა ყოველგვარი დოგმატიზმისადმი“ (3, 71). ვ. როზანოვის აზრით, სწორედ მკაცრმა კანონისტიკამ და დოგმატუ-



რობამ გააბუნდოვანა და ჩაამუქა მაცხოვრის ნათელმოდოსილი იერი (ამიტომაც — ჰქვია მის ერთ-ერთ თხზულებას „ჩაბუნდოვებული სახე“ — „Темный лик“).

ვასილ ბარნოვიც აშკარა წინააღმდეგია დოგმატებში მოქცეული, საეკლესიო კანონისტიკით შემოსაზღვრული ქრისტიანობისა. ამ თვალსაზრისს იგი მკაფიოდ და გარკვევით აყალიბებს მხატვრულ თხზულებებში — „ის (იგულისხმება შუასაუკუნეების ქრისტიანობა — ა. გ.) აღარ იყო აღფრთოვანებული სარწმუნოებრივი ცეცხლით. ქრისტიანობას უკვე გაეწვლო აღტყინების ხანი, მიეღო სახე უძრავი სჯულის დებაში, დაწმენდილიყო კანონთ კრებებში, შემოეფარგლა თავის სამზღვრები. აღსრულებასღა მოითხოვდა აწ, მორჩილებას განაწესებდა“ (4, 5, 191).

„ბოგოისკატელები“ ქრისტიანობის გადარჩენის მიზნით მის რეფორმაციასა და ლიბერალიზაციას ცდილობენ. აქედან მოდის ადამიანის ამქვეყნიურ მისწრაფებებსა და მის ღვთაებრივ, ზეციურ მოვალეობას შორის გამთიშველი უფსრულის ამოვსების მცდელობა, რაც კონკრეტულად წარმართობისა და ქრისტიანობის სინთეზში გამოიხატა.

„არსებობს ორი ჭეშმარიტება: ქრისტიანობა — ზეციური ჭეშმარიტება და წარმართობა — ჭეშმარიტება მიწიერი, — წერდა დ. მერეჟკოვსკი თავისი თხზულებების პირველი ტომის წინათქმაში და დასძენდა, რომ არსი რელიგიური ჭეშმარიებისა მომავალში ამ ორი ჭეშმარიტების შერწყმამა“: თუმც ორივე ჭეშმარიტება ზეციურიც და მიწიერიც უკვე შერწყმულია იესო ქრისტეში, მხოლოდშობილ ღვთის ძეში“ (2, 1, V). ასე რომ, ზეციური და მიწიერი ჭეშმარიტების გათიშვა ისტორიული ეკლესიის მიზეზით მოხდა და მიზანი მათი ხელახალი შერწყმაა, „სინთეზირება“, როგორც მერეჟკოვსკი ამბობს.

ვ. ბარნოვის მსოფლმედველობის უმთავრესი თავისებურებაც წარმართობისა და ქრისტიანობის მორიგებაა. იგი თითქოს ზიდს დებს ორ სამყაროს — წარმართულსა და ქრისტიანულს — შორის. ვ. ბარნოვის აზრით, ქართულ წარმართობაში, რომელსაც იგი „ნათელთა თაყვანისცემას“ უწოდებს, მკაფიოდაა გამოვლენილი ამქვეყნიური ცხოვრებით

ტკობა. ქართული წარმართობა, ჩვენი მწერლის სიტყვით, „აწმყო ცხოვრებისა, სხეულთა სიმშვენიერისა, მიმზიდველის სიყვარულ-სიხარულისა, ქვეყნიურის არსებობის ყოველგვარი სამკაულისა“ და ღხენის რელიგიაა (4, 10, 92).

ამქვეყნიური ღხენითა და სიამით ტკობას ხედავს ვ. ბარნოვი პირველქმნილ ქრისტიანობაშიც — „ქრისტიანობაც, პირველყოფილი ქრისტიანობა სქოლასტიკისაგან ხელშეუხებელი და შეურყეველი თავის ძირითად დებულებებში უარს არა ჰყოფდა ნათელთა თაყვანისცემის საფუძვლებს მხიარულთ“ (იქვე).

უნდა ითქვას, რომ სოფლისა და ზესთასოფლის გამთიშველი უფსკრულის ამოვსებაში ვ. ბარნოვს ქართული აზროვნების ტრადიციაც უმაგრებდა ზურგს. იგი ის კაცია. რომლის მხატვრული აზროვნებაც რუსთველის რენესანსულ თეზისს ეყრდნობა — „ვისთვის ჰკვდები, ვერ მიჰხვდები, თუ სოფელსა მოიძულებ“.

„ბოგოისკატელთა“ მოდერნიზებული რელიგია უარს ეუბნება ასკეტიზმს, მონაზვნობას. როზანოვისეული კრიტიკა ასკეტიზმისა იმდენად მძაფრია, რომ იგი სარკასტულად ზემორობს ქრისტიანული ქორწინებითი სამართლის ნორმაზე — მეოთხე ქორწინების დაუშვებლობის შესახებ, მაშინ როცა, მისი სიტყვით, მეუღაბნოე ბერები ფრინველებთან და ცხოველებთან თანაყოფით იკმაყოფილებდნენ ვნებას (5, 33). ანტი-ასკეტური სულისკვეთებითაა გამსჭვალული დ. მერეჟკოვსკის ტრილოგიაც „ქრისტე და ანტიქრისტე“.

ვ. ბარნოვის შემოქმედებაშიც აშკარად იკვეთება ანტი-ასკეტური სულისკვეთება. ამის ნიმუშად მარტოოდენ „ტრფობა წამებული“ იკმარება; გრიგოლ ხანძთელისა და დედათა მონასტრის წინამძღვრის — თებრონიას მოქმედება ადამიანის ამქვეყნიურ მისწრაფებათა წინააღმდეგაა მიმართული. მონაზონნი ხორციელი წადილის დათმობას მოითხოვენ სულის საღხენად.

„ბოგოისკატელების“ მიხედვით, პირველქმნილი ქრისტიანობა არამცთუ ხორციელი წადილის დათმობას არ მოითხოვს, არამედ მათ ნათელქმნილი, გასპეტაკებული „ხორცი“ სულიერების რანგში აჰყავთ. დ. მერეჟკოვსკი ლაპარაკობს




„სულიერ ხორციელებაზე“ („ДУХОВНАЯ ПЛОТЬ“), როგორც განვითარების საბოლოო მიზანზე (2, 12, 264).

ვ. ბარნოვის თვალსაზრისი საოცარ თანხმობებშია მერეჟკოვსკის ნააზრევთან: „სული, სული, რა იცით, რომ სული იგივე ხორცი არ არის, მხოლოდ წმინდა, გასპეტაკებული, ჰაეროვანი, გამშვენებული, ნათელქმინილი?“ (4, 2, 83).

ვ. ბარნოვთანაც საბოლოო მიზანი მძიმე და ბნელი მატერიის სრულქმნაა („მძიმეა და ბნელი პირველარსი მატერია“, – წერდა ბარნოვი). ამ სრულქმნასა და განვითარებას კი, „ამ უძლეველ წარმოშობას და მოსპობას, სიკვდილ-სიცოცხლეს საკუთარი ჰაზრი სტანჯავს“ და ეს მანამ, „სანამ ისე ჰაეროვნად შეიქმნება ნივთიერება, რომ ძალას შეიმოსს უცვალებლად წარმოშობოს პირველსახენი, მაშინ მოისპობა დაშლა, სიკვდილი და გამეფდება სანეტარო არსებობა უცვლელ-უხრწნელი“ (4, 7, 124).

ვ. ბარნოვის ეს „არსებობა უცვლელ-უხრწნელი“ თუ „ნათელქმინილი ხორცი“ ფაქტიურად იგივეა, რაც ვ. სოლოვიოვის „Святая телесность“ თუ „Нетленное тело“ ან დ. მერეჟკოვსკის „ДУХОВНАЯ ПЛОТЬ“. ამ ზეადმავალ, ღვთაებრივ გზაზე რუსი რელიგიური ფილოსოფოსებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სიყვარულს.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ სიყვარულის ღვთაებრიობის იდეა ყველაზე დიდი დებულებაა ქრისტიანობისა და უმთავრესი ადგილი უკავია ყველა ქრისტიან მოაზროვნესთან. იგი დასაბამს ახალ აღთქმაში იღებს. იოანე ღვთისმეტყველი გვასწავლის „სიყვარული ღვთისაგან არს.. რამეთუ ღმერთი სიყვარული არს“ (იოანეს I ეპისტოლე, 4, 7-8). რუსი რელიგიური ფილოსოფოსების ნააზრევშიც დიდი ადგილი უკავია სიყვარულის ღვთაებრიობის იდეას. ვ. სოლოვიოვისათვის სიყვარულის აქტის მეშვეობით ადამიანი არა მარტო თავისუფლების ობიექტურ რეალიზებას ახდენს, არამედ მას სუბიექტურადაც შეიგრძნობს; სიყვარულის მეშვეობით იქცევა ადამიანი მეკავშირედ ღვთაებრივსა და მიწიერ საუფლოს შორის.



ვ. ბარნოვი ასე იწყებს აკაკი წერეთლისადმი მიძღვნილ წერილს: „აკაცობრიობაშიც ხორციელდება იგივე მეუსაზღვრელი სიყვარული, რომელიც ისწრაფვის საცნაურ იქმნას მთელ სამყაროში“ (4, 10, 50). მაგრამ ეს „მოქმედი ძალა“ (სიყვარული) მხოლოდ ადამიანშია გაცნობიერებული და სწორედ ისაა „მოწოდებული ცნობიერად და შეგნებულად აწარმოოს მოქმედი სიყვარული... მძლავრად წარუძღვეს ქმნილებათა კრებულს ბედნიერებისაკენ“ (იქვე). აქაც, არსებითად, ისევე მოიაზრება ადამიანის მისია, როგორც ვ. სოლოვიოვთან. ისიც უნდა ითქვას, რომ ვ. სოლოვიოვისაგან განსხვავებით „ბოგოისკატელებმა“ ყურადღება უფრო მეტად სიყვარულის გრძნობად-სექსუალურ ასპექტზე გაამახვილეს. ეს განსაკუთრებით ვ. როზანოვზე ითქმის. თუ სოლოვიოვი მარადქალურობის იდეას მარიამის ქალწულებრივ უძანკობაში ხედავდა, როზანოვი, ვიტყვით ე. გოლლერბახის სიტყვით, ამას იზიდასა და ასტარტეში ეძიებდა. სოლოვიოვი „მარადიულ დობილთან“, ღვთისმშობელთან პაემანზე ოცნებობდა (ეს თემა გაშლილი მის პოემაში „სამი შეხვედრა“) და შორეულ ლაყვარდს თვალებშიპყრობილი სასოებით ელოდა მას აფრიკის მცხუნვარე უდაბნოში, როზანოვი კი თავისი სულიერი წინამორბედისაგან განსხვავებით, ქალს თუ არა, ძროხის ჯიქანს მაინც ნატრობდა (ამგვარი სურვილი გაუშხელია მას ერთ-ერთ ბოლო წერილში გოლლერბახისათვის). თუ ბავშვის შობა სახიერებაა, სქესობრივი თანაყოფა რატომაა ბოროტება?! – აი, ის ატინომია, რომლის წინააღმდეგაც აღსდგა როზანოვი.

ვ. ბარნოვი, მართალია, როზანოვივით ენებით აღსავსე ხორციელ მისწრაფებათა გაღმერთებამდე არ მისულა, მაგრამ სიყვარულის გრძნობად-სექსუალური ასპექტი მანაც წინ წამოსწია. ამქვეყნიური სიყვარულიც ღვთაებრივი სიყვარულის ნაწილად მოიაზრება ვ. ბარნოვთან. „მიმქრალი შარავანდელის“ ავტორის აზრით, სიყვარულის მეშვეობით პიროვნების გაზნესრულება, ღვთის ხატების აღდგენა ხდება. ამისი აუცილებელი პირობა კი ცოდვით დაცემამდელი პირველადადამიანის, ე. წ. ადამ-კადმონის ბისექსუალური (ანდროგინული) ბუნების აღდგენაა. დაკარგული ანდროგინიზმი კი სქესობრივი სიყვა-



რულის მეშვეობით ხორციელდება, რომელიც აერთებს ოდეს-
 ღაც ერთარსებად მყოფ მიჯნურთ: „მიჯნური მთლად ერთ-
 თარსებას წარმოადგენენ ქვეყნად ჩენამდის (გაჩენამდის –
 ა.გ.). იყოფიან განკაცების ჟამს ქალად და ვაჟად. ცხოვრება-
 ში იგი ორი ნახევარი ეძებს ერთმანეთს“, – ნათქვამია რო-
 მანში „დედოფალი ბიზანტიისა“. ამგვარ მეწვევილებს „მოცა-
 ლეებს“ უწოდებს მწერალი: „კიდევ იცოცხლებს მისი არსება
 მის ცალის სულში განსახებული“ (4, 5, 165). ეს ტერმი-
 ნადქცეული სიტყვა – „მოცალე“, ვ. ბარნოვს რუსთველიდან
 აქვს აღებული („მიჯნურსა... მართებს... სიუხვე, სიყმე და
 მოცალეობა“).

ვ. ბარნოვის პერსონაჟთა ამქვეყნიური ცხოვრების მი-
 ზანი ძალზე ხშირად ამგვარ მოცალე (მეწვევილე) სულთა ძი-
 ებაა. ასე ეძებენ და უხმობენ ერთმანეთს მწერლის თხზულებ-
 ბებში მიხაკო და ქეთეთო, ოთარი და გულნაზი, აშოტი და
 შუქია... ასე მიიღტვიან ისინი დაკარგული ანდროგინიზმისა-
 კენ. „ანდროგინული ხატის ამგვარ განაწამებ ძიებაში მდგო-
 მარეობს სიყვარულის მთელი ტრაგედია“ (6, 208), – გვეო-
 ნებათ ვ. ბარნოვის ტანჯული გმირების ბედი გაიზიარაო, ისე
 იტყვის „ბოგოისკატელთა“ სხვა ცნობილი წარმომადგენელი
 ნიკოლოზ ბერდიავი.

ვ. ბარნოვის მხატვრულ ნააზრევში სიყვარულის უნი-
 ვერსალურ კონცეფციასთან გვაქვს საქმე და იგი, საზოგა-
 დოდ, ყოველი არსის, ყოველი ქმნილების სიყვარულს გუ-
 ლისხმობს: „ადამიანის პიროვნებაში ჰფეთქავს მთელი არსის
 სიცოცხლე. იგი ცხოვრობს ერთსა და იმავე სიცოცხლით
 მთელ მსოფლიოსთან ერთად... სიყვარული ყოველი არსის,
 მასთან ძმური თანამშრომლობა“ (4, 10, 155); „ყოველ არ-
 სთა შორის დამყარებულა ბუნებრივი კავშირი განუკვეთე-
 ლი“ (იქვე, 154). ეს „განუკვეთელი კავშირი“, რომელიც ყო-
 ველი არსის სიყვარულს ეფუძნება, არის სწორედ კოსმიური
 ჰარმონიის უმთავრესი პირობა, ან როგორც ნ. ბერდიაევი
 იტყოდა „სიყვარული ყოველთვის კოსმიურია, იგი კოსმიური
 ჰარმონიისათვის, ღვთაებრივი დანიშნულებისათვის არის სა-
 ჭირო“ (6, 211).



ვ. ბარნოვისათვის მატერიალურ, რეალურად არსებულ სილამაზესა და ხელოვნების ქმნილების მშვენიერებას მორის არ არსებობს პრინციპული განსხვავება — ორივე კოსმიური მთლიანობის განუყოფელ ნაწილად მიაჩნია მწერალს. „სიმშვენიერე ნივთიერი და სულიერი... ყველგან და ყოველთვის სათაყვანებელია, სადაც და როდესაც უნდა გამოკრთეს იგი“ (4, 3, 72). ჩვენი მწერლის თეურგიული მრწამსის თანახმად, ხელოვანის წმინდა ვალი მშვენიერების, როგორც ღვთაებრივი გამოვლინების, სამსახურში მდგომარეობს. მეტიც, ვ. ბარნოვის აზრით, ხელოვნება (მხატვრული შემოქმედება) დემიურგის მიერ დაწყებული საქმიანობის გაგრძელებაა: „შემოქმედმა შეუსაზღვრელმა, რა განისვენა საქმეთაგან სამყაროს შექმნისა, უწოდა რჩეულთ, აზიარა თვის შემოქმედ სულს და განუწესა... სრულ იქმნეს თქვენგან საუკუნეთ უწინარეს დაწყებული შემოქმედება!“ (4, 10, 418).

ვ. სოლოვიოვიც ადამიანურ შემოქმედებას მოიაზრებდა როგორც ბუნების („მსოფლიო სულის“) მიერ დაწყებული შემოქმედების გაგრძელებას, განვითარებას. ეს თვალსაზრისი რელიგიურადაა გადმოცემული მისსავე მხატვრულ ნაწარმოებში, ლექსში „სამი გმირობა“.

მხატვრული შემოქმედება, როგორც დემიურგის მიერ დაწყებული საქმიანობის განგრძობა, ვ. ბარნოვისათვის, ამავე დროს, ღვთაებრივის წვდომის საშუალებაა — „საბოლოო მიზანი გონების დაუმრეტელი მილტოლვისა არის ჭეშმარიტება სრული, სიმართლე ღვთაებური, სინამდვილე ნათელი და სამარადისო“ (4, 10, 42). აქედან გამომდინარე, ჩვენი მწერლის მრწამსით, „სიტყვიერების სალაროში ღირსშესანიშნავია მხოლოდ ის ნაწარმოები, რომელსაც ცხადად ატყვია კვალი გარდუვალის ჭეშმარიტებისა, შეურყეველი კეთილისა და დაუწრდილაჲვი სიმშვენიერისა“ (იქვე, 53).

ამგვარი მრწამსი გარკვეულ შესატყვისობაშია მერეუკოსკის თვალსაზრისთან, რომლის თანახმად, ლიტერატურის მომავალი „ღვთაებრივ იდეალიზმშია“. სტატიამი — „დაცემის მიზეზებსა და ახალი მიმდინარეობის შესახებ თანამედროვე რუსულ ლიტერატურაში“ მერეუკოსკი მოითხოვს ახალი ლიტერატურული მიმართულებისაგან, რომ მან „ყოველდღიურობის სცენებშიც კი აღმოაჩინოს გამოცხადება ჩვენი სულის ღვთაებრივი მხარისა“ (7, 43), ანუ იმისა, რასაც ვასილ ბარნოვი „გარდუვალ ჭეშმარიტებას, „შეურყეველ კეთილს“ და „დაუწრდილაჲვი სიმშვენიერეს“ უწოდებს.

მიუხედავად შეხედულებათა ამგვარი თანხვედრისა, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ ვ. ბარნოვი, ბუნებრივია, ყველა საკითხში არ მოსდევს კვალდაკვალ „ბოგოისკატელებს“. ჩვენ მხოლოდ საერთო მომენტები აღვნიშნეთ, ისე კი, რა თქმა უნდა, ვ. ბარნოვს საკუთარი მხატვრული სამყარო და საკუთარი მწერლური ამოცანა აქვს, რომელიც, ძირითადად, ჩვენი მწერლის ღრმად ეროვნული მსოფლგანცდის გადმოცემას ემსახურება. არის რამდენიმე საკითხებისა, რომელთა მოაზრებისას ჩვენი მწერალი ძალზე შორდება რუსულ რელიგიურ ფილოსოფიას. მაგალითად, საკუთარ ეთიკურ შეხედულებებს იგი მნიშვნელოვანწილად ანტიკური ეპოქის კორიფეთა ნააზრევს დააყრდნობს. ორფიკულ-პითაგორული რწმენის კვალობაზე განსწავლული პლატონის მსგავსად ვ. ბარნოვიც სულთა გარდასხეულებას (მეტემფსიქოზს) აღიარებს და თავის ეთიკურ მრწამსსაც ამაზე დააფუძნებს. ასევე, „ბოგოისკატელებისაგან“ განსხვავებით, ვ. ბარნოვისათვის საოცრად მახლობელია რჯულშემწყნარებლობის იდეა, ეს იდეა თავიდან ბოლომდე მსჭვალავს ჩვენი მწერლის მხატვრულ ნააზრევს. ვ. ბარნოვის ისტორიული მოთხრობის „სვიმონ ხელის“ პერსონაჟი — ზაქარია მოძღვარი ამბობს: „ყოველი სჯულის დედააზრი ერთი და იგივეა, ყველა ეს მოძღვრებანი თავიანთ არსებით ნაწილში ჰკვანან ერმანეთს. ყველა ესენი აღირებენ მიუწვდომელ არსებას, რომელიც არის შემოქმედი ყოველის და დასაბამი კეთილისა. თანაც ყველა მოძღვრება იმისა თხოულობს ქმნილებისაგან, რომ ის ზნეობით და მოქმედებით უახლოვდებოდეს ყოვლად სრულ შემოქმედს“ (4, 1, 82). ამგვარი ტოლერანტიზმით ვ. ბარნოვი მეტ საერთოს XIX საუკუნის დასავლეთ ევროპულ რელიგიურ მოდერნიზმებთან (მაგალითად, ერნსტ რენანთან) პოულობს, ვინემ „ბოგოისკატელებთან“, მაგრამ ეს ცალკე მსჯელობის თემაა.

ასევე საგანგებო ინტერესის შემცველია ვ. ბარნოვის მიმართება რუსულ სიმბოლიზმთან. დ. მერეჟკოვსკი ითვლება რუსული სიმბოლიზმის აღიარებულ თეორიტიკოსად და პრაქტიკოსად. განსაკუთრებით სიმბოლისტთა უმცროსი თაობის (ე. წ. „თეურგების“) იდეურ წინამძღოლად. დ. მერეჟკოვსკის თეორიულმა შეხედულებებმა გარკვეული კვალი ვ. ბარნოვის, როგორც მწერლის, შემოქმედებით მეთოდსაც დააჩნია. ოღონდ ეს საკითხიც, მიმართება რუს სიმბოლისტთა უმცროს თაობასთან, ე. წ. „თეურგებთან“, ცალკე მსჯელობის საგანია.



დამონებული ლიტერატურა:

1. Розанов В. Письмо Э. Голлербаху от 9.V.1918 - «Стрелец. Сборник третий и последний» СПб., 1922.
2. Мережковский Д. Полное собрание сочинений, т. 1-24. М., 1914.
3. Голлербах Э В. В, Розанов (Жизнь и творчество) СПб., 1922.
4. ვ. ბარნოვი, თხზულებანი ათ ტომად, თბ., 1961-1964.
5. Розанов В. Люди лунного света, СПб, 1911.
6. Бердяев Н. Смысл творчества М., 1918.
7. Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы СПб. 1893.

„სანავარდოს“ სტილური ექსპრესია



„სტილის მხრივ იგი გამოდინარეობს ჰაინრიხ ჰაინელდან, მაგრამ იგი მაინც დამოუკიდებელია. კნუტ ჰამსუნსაც მოავგავს, მაგრამ იგი მაინც დამოუკიდებელია, მაინც ჭოლაა“.

(დემნა შენგელია, „ჭოლა ლომთათიძე“)

შემოქმედი ხატებით მეტყველიაო, ამბობდა კონსტანტინე გამსახურდია. ეს ხატოვანება უპირველესად წერის მანერაში, სამწერლო სტილში მუდავნდება. თავის მხრივ სტილი პიროვნების ბუნებასა და ხასიათს, მის ტემპერამენტს ააშკარავებს. ალბათ ამიტომაც ამბობენ, სტილი თვითონ ადამიანიაო.

60-იანი წლების მიწურულსა და 70-იანის დასაწყისში მწერალთა კავშირში არაერთხელ მინახავს დემნა შენგელია. მიუხედავად ასაკისა და დაზიანებული მხედველობისა, საოცრად მკვირცხლი მოძრაობა და მიხვრა-მოხვრა ჰქონდა. დიალოგში – „სამი სადამო დემნა შენგელიასთან“ გურამ ასათიანი შენიშნავს: „მეც გადამლო თავისი ხალისიანი, მოუსვენარი განწყობილება“. ხასიათის ამ თვისებით მრავალჭირგამოკლილი მწერალი, ალბათ, ყველაზე მეტად მისსავე ბათა ქექიას ჰგავდა – მოუსვენარ, დაუდგარ, გაუტეხელ ბათა ქექიას. ეს მოუსვენრობა და სიმკვირცხლე, ტემპერამენტი და შინაგანი ენერჯია დემნა შენგელიას წერის მანერაში, სტილურ თავისებურებაშიც გამჟღავნდა. „სანავარდო“ ამის მკაფიო ნიმუშია. ჩვენი სათქმელიც მწერლის ამ პირველ რომანს შეეხება, რომლის სტილურ ექსპრესიულობას სიმბოლისტური პროზის გამოსახვის თავისებურებანიც აპირობებს.

მონოგრაფიაში „ქართული სიმბოლისტური პროზა“ (1997 წ.) აღვნიშნავდი, რომ სიმბოლისტური პროზის უმთავრესი თვისება პოეტური გამოსახვის საშუალებათა პროზის სფეროში გადატანაა. ამჯერად ამ დებულების კონკრე-



ტულ დადასტურებას დემნა შენგელაიას რომანის მაგალითზე შევეცდები. ამასთანავე, „სანავარდოს“ სტილურ თავისებურებათა გასარკვევად იმის გათვალისწინებაც გემართებას, თუ როგორი გრამატიკული კონსტრუქციებით იგება რომანის მხატვრული მთლიანობა. სიმბოლისტური პროზის თავისებურებიდან გამომდინარე, „სანავარდოს“ არსებითი მახასიათებელი პოეტური მგრძობელობის გააქტიურებაა. მიუხედავად რომანის სევდიანი ფონისა და პერსონაჟთა ყოფის განწირულობისა, „სანავარდოს“ მაგალითზე კარგად მოჩანს დემნა შენგელაიას სტილური ნოვაციები – მეტყველების ფერადობა, პოეტური სახეების, ტროპული მეტყველების, ალიტერაციისა თუ პოეტური გრაფიკის გადატანა პროზაში. კონკრეტულ მაგალითებს მოვუხმოთ.

დემნა შენგელაია „სანავარდოს“ პერსონაჟთა მელანქოლიურ ბუნებასა და გუნება-განწყობილებას ლირიული ფრაზის მეშვეობით გამოხატავს. „ტრფობით დაღლილი, ლურჯ იებივით მადლიერ თვალებით³, – იტყვის პროზაიკოსი და შეუძლებელია, იმ წამსვე არ გაგვასხენდეს გალაკტიონის – „შეხედე, დასტკი, ჩემი თვალები წინათ რომ ფეთქდნენ ცვრებით, იებით“...

„ასე დადგებოდა გრძელი უდაბური ღამეები“, – ნათქვამია „სანავარდოში“ (18). „უდაბური“, „გაუდაბურდა“ გალაკტიონის აქტიური ლექსიკაა. გავიხსენოთ: „უდაბურებად იქცა სოფელი“, ან „მაისი გაქრა და ბალი ჩემი გაუდაბურდა“, ან კიდევ „გაუდაბურდა ჩემი ყოფის ყოველი წამი“.

ღამეულ ფიქრსა და მელანქოლიას დემნა შენგელაია ასეთი პოეტური ფრაზით გამოხატავს: „ფიქრი ძაფივით გაიბმებოდა და არ იყო იმედი გათენებისა“ (18) გალაკტიონთანაც თითქმის ასევეა ნათქვამი – „აღარ გათენდება ღამე საზიზღარი“.

³ დ. შენგელაია, თხზულებანი, თბ., 1960, გვ. 14. შემდგომში „სანავარდოს“ გვერდს ტექსტშივე მივუთითებთ.



„სანავარდოს“ ფრაზა: „შემოდგომის წვიმები ატირდა ოდის თავზე“ (17) პოეზიისათვის დამახასიათებელი ტროპული მეტყველების ამკარა ნიმუშია: და ეს „ატირებული წვიმაც“ გალაკტიონის პოეტური სინტაგმის ვარიაციაა თითქოს.

დემნა შენგელაია პერსონაჟთა სულიერ განწყობილებას ლირიკული პოეზიისათვის დამახასიათებელი საშუალებებით გამოხატავს: „გარეთ აწანწალებული, ღამის ღანდებით დაფრთხალი, უბინაო ქარი ოდის კედლებს ესრისებოდა და წიოდა თმაგაწეწილი“. (20) ჯერ ერთი, აქ პოეტურ ალიტერაციასთან გვაქვს საქმე („წიოდა თმაგაწეწილი, აწანწალებული ქარი“) და მეორე – „თმაგაწეწილი“, „უბინაო ქარი“ კვლავ გალაკტიონს გვახსენებს: „და შლიდა ბაირალებს თმაგაწეწილი ქარი“, ან კიდევ: „მე მქონდა ბინა თავშესაფარი, მაგრამ ქარიშხალს არ ჰქონდა ბინა“.

როგორც დემნა შენგელაიასთან, ასევე გალაკტიონ ტაბიძესთანაც ქარი ავისმომასწავებელი, ფატალური სტიქიაა. ორივე შემთხვევაში ქარი პიროვნების სულიერი მღელვარების მიმანიშნებელია. თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ქარშია“ გასაგნებული, გამატერიალიზებული (თუმც ქარი ყველაზე არამატერიალური სტიქიაა დანარჩენ სტიქიებს შორის) ის, რაც პიროვნების სულში ხდება. „სულშეწუნებული ქარი სადღაც იქვე, ბოკნის ძირში, კივის და მოთქვამს“ (23), იტყვის მწერალი და ამკარაა, ისევ ქარის პოეტურ ვარიაციას უტრიალებს დემნა შენგელაია.

„ფრთააწყვეტილი ქარი ზუზუნებს და კივის ბუხრის თავზე, შორს ზარის მოწყვეტილი რეკა გაისმის, ეს ქარი შეიჭრა სამრეკლოზე“ (25), – წერს დემნა შენგელაია და ეს ფრაზაც გალაკტიონს გვაგონებს. ქარი, ზარი და სამრეკლო ხომ გალაკტიონის მისტიური ტრიადაა. თუმც, აქ მთავარი ის კი არ არის, საიდან მოდის ესა თუ ის სახე, არამედ არსებითია მოვლენისადმი მიმართება, პოეტური აზროვნების სისტემის, სამყაროს პოეტური შემეცნების მსგავსება. ერთი



ლიტერატურათმცოდნის ხატოვანი გამოთქმით, „გალაკტიონის ორკესტრში „პირველი ვიოლინო“ ქარის მუსიკას უკრავს“ (თეიმურაზ დოიშვილი). იმავეს თქმა თამამად შეიძლება „სანავარდოს“ პოლიფონიურ პოეტურობაზე.

საერთოდ, როგორც ითქვა, „სანავარდოს“ სტილისტიკა პროზაში პოეტური სახეებისა და ფრაზეოლოგიის გადატანით ხასიათდება. ამისი ნიმუში მრავლადაა „სანავარდოში“. ბონდო ჭილაძეზე ნათქვამია: „მას შერცხვა თავის საკინძევახსნილი მოვის პერანგისა და ჟრჟოლაატანელი ბალიშს ჩაეხუტა“ (18). „საკინძევახსნილი მოვის პერანგი“ ქართული ფოლკლორის პოეტური სახეა: „წითელი მოვის პერანგი შვიდგან შეკრული ღილითა“.

დემნა შენგელაია „სანავარდოში“ ვნებითატანილი ქალის შესახებ იტყვის: „მწიფე მტევანივით ვნებადადუღებული დვას...“ (33). ქალი და მტევანი გრიგოლ რობაქიძისეული სახეა: „და კიდევ ერთხელ გასუდრულ მტევანს...“ დემნა შენგელაიასთან იმგვარ პოეტურ სახეებსაც შეხვდებით, სხვა პოეტთან რომ ხშიანობს მოგვიანებით: „რიონის ჭაობებიდან რძის ორთქლივით ადგა ნისლი“ (43). გავიხსენოთ გიორგი ლეონიძისეული – „როგორც საძროხე ქვებს ონშივარი ქართლის ხეობებს ასდით ნისლები“.

დემნა შენგელაიას ფრაზაში – „საჯავახოს მთებში დაინისლებოდა და ლაინის ფერს გადაიკრავდა, „ლაინისფერს გადაიკრავდა“ ის პოეტური მიგნებაა, მერე რომ განხიანდება „მთვარის მოტაცებაში“ და კონსტანტინე გამსახურდიას რომანის ფინალში პოეტურ აკორდად გაიჟღერებს: „ლაინისფერი გადაჰკვროდა ზღვას...“

პროზაიკოსი დემნა შენგელაია ემოციური ზემოქმედების მიზნით დიდ ყურადღებას უთმობს ბგერათა მუსიკალური ოგანიზაციის ფორმას, სიტყვის აკუსტიკურ თვალსაჩინოებას. „წიწილების წიაქმა წაიღო ყურთასმენა“, ან „ქათმები ფრთების ბათქუნით ადიან ტყემალზე დასაბუდებლად“. ალიტერა-



ციის ამგვარ მაგალითებს, პოეზიისათვის ესოდენ ნიშნულად გამოსახვის ხერხს გამოდებით ვხვდებით „სანავარდოში“.

პროზის პოეზიასთან გათანაბრების ტენდენცია სხვა მხრივაც შეიმჩნევა დემნა შენგელაიასთან. „სანავარდოში“, ძირითადად, დარღვეულია პროზის გრაფიკა. რომანის გრაფიკული სურათი პოეტური ტექსტის ორგანიზაციას უფრო ჰგავს, ვიდრე პროზისას. ტექსტის ლექსშიმსგავსებულ გრაფიკულ განლაგებას ამავე დროს ფუნქციური დატვირთვაც აქვს (აზრობრივი, ვიზუალური, კომპოზიციური), მთელი პასაჟები დაწერილია არა პროზაზე, არამედ პოეზიაზე ორიენტაციით. მაგალითად,

„ჭაობი და ჭონჭყო.

ლელი და ლაქაში.

აქა-იქ ისლით დახურული წაფერდებული ქოხები.

ეხოები მოღნარით გადამწვანებული“ (31).

მოტანილი ფრაგმენტი გრაფიკულად ისეა აგებული, როგორც პოეტური სტროფი. ასეთი პასაჟები მრავლადაა „სანავარდოში“, მაგრამ მართოდენ გრაფიკული კომპოზიცია როდია მთავარი, უფრო მნიშვნელოვანია პოეტური ფრაზეოლოგია – სახეობრივი აზროვნება, ტროპული მეტყველება, რომელიც ლამის ყოველ გვერდზე გვხვდება რომანში. მაგალითს მოვუხმოთ:

„ჩალის ზვინები ყვითლად ჩამოსტიროდნენ ხეებიდან.

აჭრილი ყანები გაივსებოდა წყლით და გამხმარ ჩაჩიებზე

შემომჯდარი ყვავები ყაყანობდნენ საყვავო საქმეებზე.

წაფერდებული სასიმინდეები სველი ყანჩებივით

მობუზულიყვნენ“ (26)

რომ აღარაფერი ვთქვათ ტროპულ მეტყველებასა და ალიტერაციაზე (ჩალის ზვინები ყვითლად ჩამოსტიროდნენ ხეებიდან“, „ყვავები ყაყანობდნენ საყვავო საქმეებზე“); ფრაზა



– „წაფერდებული სასიმინდეები სველი ყანჩებივით მობუზულიყენენ“ ისეთი ვიზუალური სიცხადითა და მკაფიოობით ხასიათდება, იმპრესიონისტების ნახატს მოაგონებს კაცს. სახეები, რომელთაც მხატვრული ტილოს მკაფიობა აქვთ, საკმარისადაა რომანში. კიდევ ერთი მაგალითი გავიხსენოთ, სადაც სასიმინდეები უკვე სრულიად სხვა თვალითაა დანახული და სხვა ასოციაციას იწვევს:

„სასიმინდეები უზარმაზარ კიდობანებივით ცურავდნენ რიონიდან წამოსულ კვიში“ (64).

დამეთანხმებით ალბათ, ამ პოეტური ფრაზით კიდევ ერთხელ იქმნება შთამბეჭდავი მხატვრული სურათი.

დაუოკებელი სურვილი პროზის პოეზიასთან დაახლოებისა დემნა შენგელაიას მომდევნო რომანშიც („ტფილისი“) შეინიშნება, რომელიც „სანავარდოს“ მსგავსად მსოფლმხედველობითა და სტილისტიკით სიმბოლისტური პროზის კუთვნილებაა. მეტიც, რიტმული პროზისაკენ ლტოლვა „ტფილისში“ უფრო ძალუმაღ იგრძნობა.

„ჩემი ოთახი ექვსკუთხედიან და ფანჯარაში ჰამაკივით კიდია მტკვარი“. ეს პოეტური სტრიქონი „ტფილისიდანაა“ და იოსებ გრიშაშვილის სალექსო ფრაზის მეტრულ-მუსიკალური სქემის ვარიაციას გვაგონებს: „თბილისი ისევ გაირაკლდება და ნაგუბარში ჩადგება წყალი“. მაგრამ ისევ „სანავარდოს“ დაკუბრუნდეთ და იმის გარკვევას შევეცადოთ, თუ როგორი გრამატიკული კატეგორიებით იქსოვება რომანის მხატვრული მთლიანობა. მით უფრო, რომ სიმბოლიზმის სტილისტიკა – მხატვრული გამოსახვის თავისებურებათა გამოვლენა – ფრიად საინტერესოა ენათმეცნიერული თვალსაზრისით.

ცნობილია, პროზის პოეზიასთან დაახლოების ტენდენცია საზოგადო თავისებურებაა მოდერნიზმისა. მოდერნისტი პროზაიკოსები ცდილობენ ლექსის სტრუქტურული ელემენტების შემოტანას პროზაში, რათა იგი ჰგავდეს არა იმდენად

ტრადიციულ პროზას, არამედ უფრო პოეტურ ქმნილებას. ასეთი სწრაფვა შეიმჩნევა, მაგალითად, ვასილ ბარნოვის ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში.

შემჩნეულია, რომ ვასილ ბარნოვის მოთხრობებისა და რომანების მნიშვნელოვანი ნაწილი რიტმული პროზითაა დაწერილი, რაც, ბევრ შემთხვევაში, ახლოს დგას თოთხმეტმარცვლოვან ლექსთან (ივანე გიგინეიშვილი, ვასილ ბარნოვის სტილის თავისებურებათა საკითხისათვის, ქართული სიტყვის კულტურის საკითხები, VIII, 1988, გვ. 69).

დემნა შენგელაიას, ვასილ ბარნოვისაგან განსხვავებით, პრინციპად არ გაუხდია რიტმული პროზით წერა, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ ის გულგრილი იყო რიტმული პროზის მიმართ. „სანავარდოს“ ავტორი არ მიმართავს მკვეთრად გამოხატულ მეტრულ საზომს, ის სხვა საშუალებებით ცდილობს პოეტური პროზის ეფექტის მიღწევას. კერძოდ, რომანის ერთ-ერთ გამოკვეთილ სტილურ ნიშნად შეიძლება მივიჩნიოთ მარტივ ან შერწყმულ წინადადებებზე დამყარებული თხრობითი მონაკვეთების სიჭარბე, რითაც მწერალი ცდილობს, თავი აარიდოს რთულ ქვეწყობილ კონსტრუქციებს, მიაღწიოს ფრაზის ენერგიულობას და შექმნას რიტმული პროზის შესატყვისი მხატვრული ეფექტი. მართალია, ასეთი რიტმული პასაჟების სტრიქონებში მარცვლიანობის სიმეტრია ზუსტად არ არის დაცული, მაგრამ არც იმდენად დარღვეულია, რომ თხრობით მონაკვეთში გაძნელდეს ლექსითი სტრუქტურის აღქმა. მოვუხმით ორიოდე პასაჟს:

„დადგა ღამეები ბნელი, დაყურსული,
ატირებული, წვიმიანი ზამთრის ღამეები.
წვიმები... წვიმები... წვიმები...
ამღოვრებული რიონი ზარმაცად მიდუღუნებდა,
ღამე თუ გაისმოდა გარეული იხვების უღავილი“

(18)



აქ ლექსის შთაბეჭდილებას ქმნის არა სტრიქონთა, არამედ ნაბარცვლიანობა, არამედ ერთგვარი თხრობითი ტაქტი. დაახლოებით მსგავსი სიგრძის საარტიკულაციო მონაკვეთების (კოლონების) სიგრძე რომანის სხვადასხვა ნაწილში სხვადასხვანაირია. თუ შემოდასახელებული ციტატის სტრიქონები 3-5 სიტყვიანია, სხვა ადგილას სტრიქონები შეიძლება აგებული იყოს 6-8 სიტყვისაგან:

„დასველებული ქათმები ოდის ქვეშ მოზუზულიყვნენ და ფრთებს იკიკინდნენ,
მოვიდოდა თოვლი, წყლიანი და მიწაზე დაცემამდის დადნებოდა.

ხნულები და ეკლით დაბურული, ჩაქცეული თხრილები დაივსებოდა ნაწვიმარით.

სადღაც გოჭი ჭყვირილით ეძებდა თავის ტოლებს (27).

სწორედ სხვადასხვა სიგრძის საარტიკულაციო მონაკვეთებისაგან (წინადადებებისაგან) შედგენილი პასაჟების მონაცვლეობა ქმნის თხრობის გაკვეთლ დინამიკას.

სხვადასხვა სიგრძის უშემასმენლო სტრიქონებითაა ეს პასაჟი გამართული.

„როთხმელის ბოკნებზე შემდგარი წაბლის ოდა...

ოდის ქვეშ წითელი ხავსით დაღორწილი მიწა.

ოდის უკან – ისლით დახურული ხულა, ბიჯგებზე შემდგარი სასიმიანდე და წაქცეული ურემი.

სამზარეულო სახლზე გასული კვანის ლერწები, უზარმაზარი კვანები და კვატულები დაკიდებული.

ეზოში ფეხებდაბორკილი, ზურგგადატყავებული გამხდარი ცხენი და დინგწაგრძელებული წუწკი ღორის ხვნემა

ხულის წინ ჭილოფში შესვეული, შეციებული ბიჭის ძიგძიგი.

მოახლოვდა გვალვიანი შუადღე (38)“.



უნდა ვიფიქროთ, რომ მოკლე და გრძელ ფრაზებზე აგებული პასაჟების მონაცვლეობა, რომელიც რომანში შეიქმნევა, გამიზნულია თხრობის რიტმის გამრავალფეროვნებისა და მონოტონურობის თავიდან ასაცილებლად, რათა მკითხველს ზედმეტი ძალისხმევა არ დასჭირდეს მხატვრული ეფექტის აღსაქმელად (სხვათა შორის რუსთველი ამ მიზნით იყენებს ორ რიტმულ სტრუქტურულ მოდელს, ე. წ. მაღალ და დაბალ შაირს).

მწერალი იშვიათად მიმართავს რთულ ქვეწყობილ წინადადებებს, და თუკი მიმართავს, ძირითადად, მაქვემდებარებელი კავშირების გარეშე.

„იმ ღამითვე მოილაპარაკეს დედ-მამამ და გადაწყვიტეს, ქალაქში გაეგზავნათ“ (15) გამოტოვებულია „რომ“ კავშირი.

„ციცინო წიგნს წერდა ძმას ქალაქში, ბონდოს თვალისჩინივით გაფრთხილებოდა“ (15) გამოტოვებულია „რომ“ კავშირი.

„შემოვარდა ჩამოძონძილი ლიზიკია, გაკვირვებული უყურებდა ბატონებს და ვერ გაეგო, რა ხდებოდა მის ირგვლის“ (17) გამოტოვებულია „თუ“ კავშირი.

„ციცინო ხედავდა, როგორ აწამებდა ყარამანს გვარის გადაშენების შიში და არ იცოდა, რით ენუგეშებინა (20) გამოტოვებულია „თუ“ კავშირი.

„ჭრაქი ირხეოდა და ყარამანს მოეჩვენა, თითქოს ოთახი დატორტმანდა“ (36) გამოტოვებულია „რომ კავშირი.

დემნა შენგელაიას ახსნათებს ერთი სტილური ხერხი: მოქმედების, მოვლენის მრავალგზისობის აღსანიშნავად მიმართავს კონსტრუქციას: „იყო“ + ზმნის საწყისი.

იყო თონეში ლავაშების და მჭადების ცხობა, დასაკლავი გოჭების ჭყვირილი და მოზერების ზმუილი (10).

იყო შავების კერვა და ჭირისუფლების სამზადისი (72) იყო კვილი და მოთქმა (72)“



ასეთ კონსტრუქციაში ნახმარი „იყო“ პოტენციურად იგულისხმება მომდევნო უშემასმენლო წინადადებაშიც. უშემასმენლო წინადადებებით შედგენილი პასაჟი კი ქმნის პოეტური ტექსტის ილუზიას.

„იყო თონეში ლავაშებისა და მჭადების ცხობა. დასაკლავი გოჭების ჭყვივლი და მოზვრების ზმუილი...

სამზარეულოში ღომის ზელვა და დაშუშება.

ხარჩოს დუღილი, ჭადებისა და ზაჭაპურების ცხობა გაპუტული გოჭებისა და ინდაურების დგინვა და მანვა. ქეიფი.

სადღევრძელოები...

— დალიე!..

— დამილიე!..

თავადის ქალების კოპწიად თვალების ნაბვა და აბრეშუმის ხაბარდიანი კაბების ფარფაში.

მრავალჯამიერის ჭერში შეტყორცნა.

ღომიანი თითების გალოკვა და სუფრაზე უხვად დაყრილი ლელვისა და კვანძის ფურცლებზე ხელის წმენდა“ (10).

„სანავარდოს“ ავტორი ხშირად შეგნებულად მიმართავს ზმნის პირიანი ფორმების ნაცვლად საწყისურ (მასდარულ) ფორმებს, რაც სახელდებით წინადადებებს ქმნის. ამ უკანასკნელს რიტმული პროზის მიღწევის ერთ-ერთ საშუალებად იყენებდნენ ვასილ ბარნოვი თუ რუსი სიმბოლისტები (რუსული სიმბოლისტური პროზის ამ არსებით ნიშან-თვისებაზე საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას ივ. გიგინეიშვილი ზემოთ დასახელებულ წერილში). დემნა შენგელაიაც ამ საშუალებად მიიჩნევს წინადადებაში მთელი სიმძიმის სახელებზე (და არა ზმნებზე) გადატანას. ამ ფაქტში შეგნებულად თუ ქვეცნობიერად რუსი მოდერნისტების გავლენა ცნაურდება.

„ჭაობი და ჭონჭყო.

ლეელი და ლაქაში.

აქა-იქ ისლით დახურული, წაფერდილი ქონები.

ეზოები მოღწეობით გადაშენებული,
ქოხების წინ პერნეგისამარა, მუცელგასიებული,
გამოყვითლებული ტყირპიანი გოგო-ბიჭების ტანტალი
და ჭაკუნას თამაში.

მზისგან გამთბარ, მწვანე, ლორწოიან ჭაობებში ქვე-
წარმავალთა ნებიერი ზმორება და აორთქილილი ხაშიში ციებ-
ცხელების.

რიონის ამდოვრებული, მღვრიე დენა.

პატარა დამპალი მდინარის, ღოღობის ნაპირები სტე-
ბითა და ფშანით დაბურდული და კალათიანი ქალები ეკალას
საკრეფად შეფენილნი.

ახლად გამოროდებული ყანები და ნალიების ტივტივი
მწვანე სიმინდის ზღვაში.

ჩამონგრეული ღობეები.

დამპალი წყლით სავსე თხრილები და შიგ ჩაწოლილი
უღლიანი გამხმარი ღორის ნეტარი ოხვრა.

თხრილის პირას, ანწლებში, ფეხებდაბორკილი ხის სა-
რეკლიანი თხები და მზეზე გაფიცებული ბაყაყები, მგზავრის
გავლაზე რომ წყალში მწიფე ნაყოფებივით ცვივიან.

გვალვის ცხელი ზუზუნი და სადღაც ჭიჭინობელის
გულისშემადონებელი ჭრიჭინი.

აქა-იქ აშოლტილი ალვის ხეები და დაკრუნჩხული ტი-
რიფები.

ყარამანის ოდის უკან ასწლოვან ცაცხვებში ჩაძირული
ხის ეკლესია და სასაფლაო (31).

ნიშანდობლივია, რომ ამ 122 სიტყვიან მონაკვეთში
მხოლოდ ერთი პირიანი ზმნაა ნახმარი და ისიც ერთადერთ
რთულ ქვეწყობილ წინადადებაში!

ასეთი სახელდებიანი პასაჟები ჭარბადაა რომანში:

„ყველგან სიკვდილი და ტრამა.

ციცინო ასეთ მდგომარეობაში.

ბონდო გადაკარგული



ოჯახი ამოვარდნის გზას დამდგარი...(39)

ან:

ხარხარი და სიმღერა

არშეყოფა და გადაკრული ჩურჩული

ზმების გადატყორცნა... (10)

მწერალი ცდილობს, მარტივი თუ შერწყმული წინადადება არ გადატვირთოს მეორეხარისხოვანი წევრებით, რათა წინადადება სალექსო ტაეპივით იყოს მოკლე, შეზღუდული სივრცისა:

„ღობე ილეწება.

საღლაც თოფი გავარდა.

იელვა ხანჯალმა.

დამფრთხალი ცხენები ახვიხვინდნენ.

მოღრუბლული ცა გასკდა...“ (94)

პოეტური ეფექტის მისაღწევად, როგორც ითქვა, მწერალი მკვეთრი თანხმოვნების ალიტერაციასაც მიმართავს:

„წიწილები წიაქობდნენ ბოსტანში

„იისფერი ვენახი ეტმასნება პიტალო კლდეებს და ტკბილი

მტკვნებითაა დატვირთული მისი ლერწები“ (82)

„გარეთ აწანწალებული... უბინაო ქარი... წიოდა თამგაწიწილი (120)

„წიწილების წიაქმა წაილო ყურთასმენა (39)

შეიძლება ითქვას, რომ დემნა შენგელაიას ოსტატობის წყალობით „სანავარდოში“ ქართული ენა ზეიმობს თავის განსაკვიფრებელ გამომსახველობით ძალმოსილებას. მწერლის სტილური ორიგინალობის განმსაზღვრელად გვევლინება: თხრობაში ქვეწყობილი წინადადებებისადმი შეგნებულად თავის არიდება; მარტივი და შერწყმული წინადადებების სიჭარბე; თავის მხრივ, რთული თანწყობილი და შერწყმული წინაგადადებების დაშლა დამოუკიდებელ, მოკლე კომპონენტებად, მარტივ წინადადებებად; უშემასმენლო, სახელდებითი



წინადადებების უხვად გამოყენება; თხრობითი ტაქტის (კოლონების) გაწყობა განსაზღვრული სიგრძის, ლექსის სტრუქტურასთან დაახლოებული სტრიქონებით და ამის მისაღწევად მეორეხარისხოვანი წვერებისაგან ფრაზის განტვირთვა. რიტმული პროზისათვის დამახასიათებელი ყველა ეს ნიშანი სიმბოლისტური სტილისტიკის არსებით მახასიათებლად იქცა. ასე რომ, „სანავარდოს“ ენობრივ თავისებურებებსა და გამომსახველობით საშუალებებზე დაკვირვება საშუალებას იძლევა, განისაზღვროს ამ საოცრად ფერადოვანი პალიტრის რომანის ადგილი ქართული ლიტერატურის სიმბოლისტურ ნაკადში.



მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ წიგნად 1925 წელს გამოიცა. თავდაპირველად მწერალს მოთრობების ციკლის დაწერა ჰქონდა განზრახული და ამ სახით გამოქვეყნა კიდევ 1924 წელს ჩვენს ლიტერატურულ პერიოდიკაში. სალიტერატურო კრიტიკის ყურადღება იმთავითვე დაიმსახურა ამ თხზულების პირველმა პუბლიკაციებმა. აღინიშნა ისიც, რომ „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ ავანტიურისტულ-სათავგადასავლო ჟანრის ნაწარმოებია. მაგრამ ჩვენი კრიტიკა და ლიტერატურათმცოდნეობა საგანგებოდ არ შეჩერებულა რომანის ჟანრობრივ სპეციფიკაზე. ალბათ, ესეც იყო მიზეზი იმისა, რომ მოგვიანებით „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ ისტორიულ რომანად მიიჩნეის.

სტუდენტებთან ხანგრძლივმა ურთიერთობამ დამარწმუნა, რომ ჟანრობრივი თავისებურების გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის მხატვრული სტრუქტურის ნებისმიერი ელემენტის განხილვა-გაანალიზება. წინამდებარე წერილი სწორედ „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ჟანრობრივი თავისებურების განსაზღვრითაა გაპირობებული.

მ. ჯავახიშვილის ნაწარმოები თალღითური რომანის ყველა მკაფიოდ გამოხატული ნიშნითაა აღბეჭდილი. თალღითური რომანების შინაარსს, გაქნილი გაიმყვრას, თალღითის, მატყუარასა და ავანტიურისტის თავგადასავალი ქმნის. ამ ტიპის რომანების პროტაგონისტი, უმთავრესად, საზოგადოების დაბალი ფენიდანაა გამოსული, ზოგჯერ კი იგი ან ღარიბი, დეკლასირებული თავადაზნაურობის წარმომადგენელია.

გაქნილი და ამორალური თალღითის ტიპი ჯერ კიდევ ანტიკური ლიტერატურიდან იყო ცნობილი (პლავტიუსის კომედიების მსახურები, პეტრონიუსის „სატირიკონის“ პერსონაჟები...). ეს ტიპი გვხვდება აგრეთვე შუა საუკუნეებისა და



ადრეული აღორძინების ლიტერატურაშიც (ფარსების პერსონაჟები, ბოკაჩოს ნოველები...). მაგრამ თაღლითური რომანის პირველსაფუძვლად მაინც ანონიმი ესპანელი ავტორის ვრცელი მოთხრობა „ლასარილიო ტორმოსელის ცხოვრება“ ითვლება (1554 წ.). ამ ნაწარმოებში უკვე გამოიკვეთა თაღლითური რომანის, ჟანრული ნიშნები, რომელიც შემდგომშიც უცვლელი დარჩა.

ამთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ თაღლითურ რომანს ზოგჯერ ავანტიურისტულ რომანს უწოდებენ და ამ სახელდებათა შორის ჭირს ზღვარის გაღება. ასე რომ, შევთანხმდეთ, ტერმინოლოგიური სხვაობა პირობითია და ის, რასაც „თაღლითური რომანი“ ეწოდება (ესპანური – „ნოველა პიკარელა“ ან პიკარესკული რომანი, გერმანული – „შელმენრომან“, თუ რუსული – ПЛУТОВСКОЙ РОМАН) თავისი ჟანრული მახასიათებლებით, არსებითად, არ განსხვავდება სადღეისოდ გაგებული „ავანტიურისტული რომანისაგან“, რასაც ასე ხშირად აღნიშნავენ კიდევ მკვლევარნი.

ამგვარი დასკვნის გამოტანის უპირველეს საფუძველს წარმოადგენს ის, რომ როგორც თაღლითურ, ასე ავანტიურისტულად სახელდებული რომანის მთავარი მოქმედი პირია თაღლითი – არსებითად ანტიგმირი (უარყოფითი ზნეობის კაცი). ოღონდ, თუ თაღლითური რომანის გარიჟრაჟზე პერსონაჟის თაღლითურ ოინთა არსენალი არც ისე მრავალფეროვანია, თანდათან, ეპოქათა სოციალური ფონის გართულებისა კვალდაკვალ თაღლითობის ხერხები და მეთოდები უფრო და უფრო მრავალფეროვნდება და ამ ჟანრის პირველნიმუშთა პროტაგონისტის თაღლითობათაგან განსხვავებით (რომლის მიზანი ზოგჯერ ელემენტარული საარსებო საშუალებების მოპოვება იყო) თანამედროვე რომანების პერსონაჟები უფრო დიდ ავანტიურისტულ საქმეებს მიმართავენ და უფრო მეტად ებმებიან მსხვილმან ავანტიურაში. სხვა მხრივ, ცხოვრების წესით, მორალური მრწამსით (უფრო სწორად



ამორალურობით) და ათასი სხვა ნიშნით ისინი არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. მაგალითად, თუ პირველი პიკარესკული ნაწარმოების გმირის — ლასარელიო ტორმოსელის მიზანს ლუკმაპურის მოპოვება შეადგენდა, XX საუკუნის თაღლითური რომანის გმირი კვაჭი კვაჭანტირაძე ან თომას მანის — ფელიქს კრული არამარტო არსებობისათვის იბრძვიან, არამედ, სოციალური კიბის მაღალ საფეხურებსაც ეპოტინებიან.

თაღლითურ რომანებში მკაფიოდ შეინიშნება შინაარსობრივი და სტრუქტურული მომენტების ერთგვარი მემკვიდრეობითობა, რაც რომანიდან რომანში გადადის და გამოიხატება განსაზღვრული ჟანრობრივი ეტიკეტით, შეიძლება ითქვას, მკაცრად დადგენილი კანონიკურობით. თანახმად ამგვარი კანონიკურობისა ამ ჟანრის ქმნილებებს ახასიათებთ ერთნაირი დამოკიდებულება მორალური პრობლემატიკისადმი, მსგავსი შეხედულება ცხოვრებასა და ადამიანებზე, თხრობის უშუალოება (თითქმის მთლიანად გამორიცხულია ამაღლებული ტონი), მოქმედების ფონის რეალისტურობა, სოციალური მომენტის წინ წამოწევა (რაც მძაფრ მამხილებლურ პათოსთანაა შენივთებული) და სხვა.

თაღლითური რომანის პროტაგონისტი, როგორც ზემოთ ითქვა, გმირი კი არა, ანტიგმირია, თავს არ იზღუდავს ზნეობრივი იმპერატივებით. იგი მორალური ნორმების დამცველი კი არა, არსებითად ამორალური პიროვნებაა. მორალური ნორმების მსხვერვა მისი არსებობის საფუძველია. ასეთი პერსონაჟია მ. ჯავახიშვილის კვაჭი კვაჭანტირაძეც.

როგორც ითქვა, თაღლითური რომანისათვის, უპირველეს ყოვლისა, დამახასიათებელია ზაზგასმა გმირის სოციალურ წარმოშობაზე. ამ ჟანრის თხზულებათა გმირი, უმრავლეს შემთხვევაში, დაბალი სოციალური წარმოშობისაა, რომელიც სწორედ თაღლითობისა და ავანტიურის მეშვეობით იკაფავს გზას „მაღალი საზოგადოებისაკენ“. როგორც მ. ჯა-



ვახიშვილის მკითხველს ახსოვს, ეს მომენტი ერთ-ერთი უმთავრესია კვაჭი კვაჭანტირაძის ქმედებაში. სამტრედია-ხონის გზაზე დაბადებული ბიჭი არისტოკრატიობას იჩემებს.

სოციალური წარმოშობის გარდა, პიკარესკულ თხზულებებში, მისი პირველი ნიმუშებიდან მოყოლებული, ხშირად საგანგებო ყურადღება ექცევა გმირის დაბადებასაც. ამ თხზულებების გმირი (ანტიგმირი) საკმაოდ უცნაურ ვითარებაში იბადება. მაგალითად, ლასარილიო ტორმოსელი მაშინ მოველინა ქვეყანას, როცა დედამისი წისქვილის ღარზე იყო გადამდგარი და ახალშობილმა პირდაპირ წყალში მოადინა ტყაპანი. ხოლო როცა კვაჭი კვაჭანტირაძე დაიბადა, „იმ წელს, პირველ აპრილს, სამტრედიაში უცნაური და იშვიათი დარი დადგა. დილიდანვე დედამიწას კუპრივით შავი ღრუბელი დააწვა – ხან თოვლი მოდიოდა, ხან ხოშკაკალა, ხან წვიმა, ზოგჯერ კიდევ გაზაფხულის მზე ანათებდა, ხოლო დროგამოშვებით ისეთი გრიგალი ამოვარდებოდა ხოლმე, რომ მთელი დაბა ჭრიჭინებდა და ზანზარებდა, ხან კი ისეთი მყუდროება და სიჩუმე ჩამოვარდებოდა, რომ ცაში ღრუბელს არავითარი მოძრაობა აღარ ეტყობოდა.

ასე არეულ-დარეულად დაიწყო სამტრედიაში პირველი აპრილი – დღე ცბიერი, ყალბი და მზაკვარი“ (1,7).

ლასარილიოს წისქვილის ღარზე დაბადების მსგავსად, კვაჭის ამგვარ უცნაურ ტაროსში გაჩენას ფუნქციური დანიშნულება აქვს – იგი არაორდინალური პიროვნების, მომავალი ავანტიურისტის ქვეყნად მოვლინებას გვამცნობს.

პიკარესკულ რომანში ასევე საგანგებოდაა ხაზგასმული გმირის აღზრდის მომენტი. დაბადებიდან მოყოლებული, საკმაოდ დიდი ადგილი ეთმობა კვაჭი კვაჭანტირაძის აღზრდას, და მისი სოციალური სახისა თუ ხასიათის ჩამოყალიბებას მ. ჯავახიშვილი რომანის რამდენიმე ქვეთავს უძღვნის, რაზეც მათი დასათაურება მეტყველებს: „ამბავი კვაჭის დაბადებისა; ამბავი კვაჭის მშობლებისა“, „ამბავი კვაჭის ყრმობისა“, „ამ-



ბავი კვაჭის ხასიათისა“, „ამბავი პირველ ოფლიან მანეთის შოვნისა“, „ამბავი კვაჭის გამოცდისა“, „ამბავი პირველი ნაბიჯისა“ და ა. შ.

თაღლითური რომანის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თვისება მისი ფონის რეალისტურობაც გახლავთ. აღნიშნული ჟანრის თხზულება ზუსტ წარმოდგენას გვაძლევს ამა თუ იმ ეპოქაზე, არსებითად რეალურ ვითარებას გვიხატავს და ამ აზრით, იგი რეალისტურიც კია. ოღონდ მისი რეალიზმი არ უნდა გავაიგივოთ ნატურალიზმთან ან ისეთ რეალიზმთან, როგორც ახასიათებდა XIX საუკუნის პროზას. მართალია, თაღლითურ რომანს საფუძვლად უდევს გარკვეული ისტორიული სინამდვილე (ასეა ეს „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ შემთხვევაშიც), მაგრამ ერთგვარად მაინც გადასხვაფერებულია იგი. სინამდვილის გადასხვაფერება ძირითადად საგანგებოდ შექმნილი თაღლითური (ავანტიურისტული) სიტუაციების მეშვეობით ხდება.

სოციალური მომენტის წინ წამოწევა და მასზე ყურადღების გამახვილება ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურებაა თაღლითური რომანისა „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ მეშვეობით ჩვენ ზუსტად ვეცნობით რუსეთის იმპერიის სოციალურ-პოლიტიკურ სინამდვილეს 900-იანი წლებიდან ვიდრე 20-იანი წლების დასაწყისამდე — ლამის რომანის შექმნისა და გამოქვეყნების წინააღმდეგ თაღლითური რომანის ერთ-ერთმა უპირველესმა ნიშანმა, ნაწარმოების ფონად კრიტიკული ისტორიული სინამდვილის გამოყენებამ და სოციალური მომენტის წინ წამოწევამ, შექმნა მეტად სადავო თვალსაზრისი მ. ჯავახიშვილის რომანის „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ისტორიულ რომანად მიჩნევისა. მაგალითად, ტ. კვანჭილაშვილი მონოგრაფიაში „მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედება“ წერს: „ლიტერატურულ კრიტიკაში დამკვიდრებული აზრის მიხედვით „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ აღიარებულია ე. წ. ავანტიურისტულ-სათავადასავლო რომანად. ჩვენ არ ვიზიარებთ ამ მოსაზრე-



ოციანი წლებიდან მოყოლებული დღემდე ქართული სალიტერატურო კრიტიკა და ლიტერატურათმცოდნეობა ხშირად საყვედურობს „კვაჭი კვაჭანტირაძეს“ „სიუჟეტურ შეუკვრელობას“. მაგალითად, ბესარიონ ჟღენტი 1925 წელს გამოქვეყნებულ კრიტიკულ წერილში ერთგვარად „ბრალს სდებს“ მ. ჯავახიშვილს ნაწარმოების არაეკონომიურობის გამო. ბ. ჟღენტის აზრით: „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ დატვირთულია აღწერილობითი „ლაპსუსით“, რომ ამ ნაწარმოებში ხშირიაა „წვიმა“, რომელიც შეიძლება არ მოსულიყო“ (3). ასევე, გურამ გვერდწითელი „გამოჩენილ ადამიანთა ცხოვრების“ სერიით გამოცემულ წიგნში „მიხეილ ჯავახიშვილი“ წერს: „კვაჭი კვაჭანტირაძეს“ გააჩნია თავისი სუსტი მხარეებიც: სიუჟეტური შეუკვრელობა... თხრობის ერთგვარი ზერელობა“ (4, 80). ან კიდევ „სიუჟეტის კალეიდოსკოპური სისწრაფით განვითარება „კვაჭი კვაჭანტირაძეს“ ერთგვარად ზერელობის დაღს ასვამს“ (4, 72).

მ. ჯავახიშვილის რომანს სხვებიც ნაკლად უთვლიან იმას, რომ იგი სხვადასხვა ეპიზოდებისაგან შედგება, მაგრამ, როცა ასეთ საყვედურს გამოთქვამენ, მხედველობიდან უშვებენ და არ ითვალისწინებენ იმ ფაქტს, რომ ეს საერთოდ დამახასიათებელი თვისებაა თაღლითური რომანისა – მოყოლებული „ლასარელო ტორმოსელის ცხოვრებიდან“. ესპანური პიკარესკული ნოველა სამი, ერთი შეხედვით, დამოუკიდებელი ეპიზოდისაგან შედგება და მათ მხოლოდ ის აერთიანებთ, რომ სამივე ეპიზოდის მთავარი მოქმედი პირი ლასარელიო ტორმოსელია. საზოგადოდ, თაღლითურ რომანში მართლაც ერთგვარი კასკადია ავანტიურისტულ-სათავგადასავლო ეპიზოდებისა და ეს ეპიზოდები ლოგიკური თანმიმდევრობით არ გამომდინარეობენ ერთიმეორისაგან, მაგრამ სწორედ ამ სათავგადასავლო-ავანტიურისტული თუ თაღლითური ეპიზოდე-



ბის მეშვეობით იხატება ეპოქისა და საზოგადოების ფართო პანორამული სურათი და მათივე მეშვეობით მჟღავნდება ავტორის კრიტიკული დამოკიდებულება მოვლენებისა და საზოგადოებისადმი. ასეა ეს „კვაჭი კვაჭანტირაძეშიც“.

მიუხედავად ავატიურისტულ-სათავადასავლო ეპიზოდების ერთგვარი არალოგიკური მიზეზ-შედეგობრიობისა, თაღლითური რომანი, გმირის დაბადებიდან თუ ბავშვობიდან მოყოლებული, მკაცრი ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით ვითარდება. მისთვის უცხოა ამგვარი თანამიმდევრობიდან გადახვევა და რეტროსპექტული უკანდახვევა. ეს პრინციპი ზუსტადაა დაცული მ. ჯავახიშვილის რომანშიც.

თაღლითურ რომანებში ცხოვრების სურათი ძალზე მრავალფეროვანია. მაგრამ, პირველ რიგში, საგანგებო ყურადღება ექცევა მისი ფარული მხარის წარმოჩენას. პიკაროპროტაგონისტი თაღლითური თხზულებებისა — სოციალურ-პოლიტიკური დაცემულობისა და საზოგადოების ზნეობრივი დაკნინების პროდუქტია. როგორც ესპანური პიკარესკული პროზის ცნობილი მკვლევარი ჰანდლერი შენიშნავს: „ნაციონალურ ცხოვრებაში პიკარო ესპანეთის დაცემის პროდუქტია, მაგრამ ლიტერატურაში იგი პროტესტის გამოხატვის მძლავრ ფორმად იქცა“ (5, 8).

თაღლითური რომანების მეშვეობით ამ ჟანრის ნაწარმოებთა ავტორები საზოგადოების დაცემასა და გახრწნას ასახავენ. ამგვარი მიზნის მისაღწევად ისინი სატირას მიმართავენ. სადავო არ უნდა იყოს „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ავტორის მამხილებელი პათოსი და მისი მძაფრი სატირული პოზიცია.

„კვაჭი კვაჭანტირაძე“ რუსეთის იმპერიის ზნეობრივ გახრწნილობასა და სოციალურ დაცემას ასახავს, მაგრამ მსგავსად ესპანური პიკარესკული პროზისა, ქართველი ავანტიურისტის, კვაჭი კვაჭანტირაძის, თავადასავალიც, ჩვენი მწერლისათვის, მძაფრი პროტესტის გამოხატვის საშუალებე-

ბად იქცა. მიხეილ ჯავახიშვილმა ჩვენი საუკუნის პირველი ოცწლეულის რუსეთის იმპერიის უმძიმესი სოციალური და მორალური კრიზისი დახატა, ცხოვრების შინაგანი მხარე გვიჩვენა, „გადმობრუნებული“ სურათი მოგვცა. სწორედ ამ ნიშნით იძენს „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ ღრმა რეალისტურობას, მაგრამ აუცილებლად უნდა დავძინოთ, რომ ამგვარი რეალიზმი მხოლოდ და მხოლოდ თაღლითური რომანის ჟანრული კანონების მაქსიმალური დაცვით მიიღწევა.

P. S. ერთადერთი ცვლილება, რაც „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ გამოქვეყნების შემდეგ განიცადა თაღლითურმა (იგივე ავანტიურისტულმა) რომანმა შემდეგში მდგომარეობს. თუ ადრე თაღლითური რომანის გმირი აუცილებლად მარცხით ამთავრებდა ცხოვრებას ჩვენი კვაჭი იქნება იგი თუ რუსების ოსტაბ ბენდერი, XX საუკუნემ, 20-30-იანი წლების შემდეგ, კორექტივი შეიტანა ჟანრობრივ კანონისტიკაში. თომას მანის „ფელიქს კრული“ დაუმთავრებელი ნაწარმოების შთაბეჭდილებას ტოვებს. რომანის პროტაგონისტი ლისაბონში ჩადის და ახალი ავანტიურისთვის ემზადება. აქ წყდება თხრობა. ამგვარი დასასრული სრულიადაც ორ ნიშნავს ნაწარმოების დაუმთავრებლობას. თომასმანი არც აპირებდა რომანის დამთავრებას. „ყველაზე ნიშანდობლივი, რაც მე ამის შესახებ (იგულისხმება „ფელიქს კრულის“ – ა. გ.) შემიძლია ვთქვა, – განაცხადა თ. მანმა 1954 წელს სტატიაში „დაბრუნება“ – არის ის, რომ იგი კიდევ ერთხელ შეიძლება შეწყდეს, მაგრამ დამთავრებით ვერასოდეს დამთავრდება“ (ციტირებულია კლაუს ჰერმსდორფის ბოლოთქმიდან. წიგნში: „Th. Mann, Romane und Erzählungen, B. 8, Aufbau-Verlag, 1975, S.669“). ეს მწერლის პოზიციაა და ამიტომაც აღარ მიუბრუნდა რომანს. ახალი დროება იძლევა იმის საშუალებას, რომ თაღლითმა მარცხით არ დაამთავროს ცხოვრება. მეტიც, სინამდვილე თაღლითობას დიდ ასპარეზს აძლევს – თვითონ ცხოვრებაა თაღლითობის ჩინებული სარბიელი. ევ არის



ოლონდ, ეს უკვე პრობლემის იმგვარ ჭრილში დანახვას, რომლისთვისაც ქართულ მწერლობას ჯერ არ მიუქცევია გუ-რადლება. ეგებ დაინტერესდეს ვინმე. ჩვენი დღევანდელი ყო-ფა ხომ უხვ მასალას იძლევა საამისოდ.

(საუბარი ჟურნალ „მნათობის“ კორექსონდენტ,
მწერალ ანდრო ბუაჩიძესთან, „მნათობი“, №11-12, 2001 წ.)

ა. ბ. ბატონო ამირან, დღეს XXI საუკუნეში, ალბათ, ხელახლა უნდა გადავხედოთ XX საუკუნის ქართულ ლიტერატურას. კერძოდ, მე მინდა მთლიანობაში გავამახვილოთ ყურადღება გასული საუკუნის 60-იანი წლების მწერლობაზე და, იმავდროულად, ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწარმოებებზე, რომელთაც „მსოფლიო რადიუსით“ გამართეს ქართული ლიტერატურა.

ა. გ. დავიწყებ თქვენ მიერ ნახსენები ფრაზით: „ქართული ლიტერატურის გამართვა მსოფლიო რადიუსით“. თქვენ კარგად მოგეხსენებათ და, ალბათ, მკითხველმაც იცის, რომ გამოთქმა – „გამართვა მსოფლიო რადიუსით“ – ტიციან ტაბიძეს ეკუთვნის. ეს სიტყვები მან დევიზად დასახა, სამოქმედო პროგრამადაც აქცია გასული საუკუნის პირველ მესამედში. ამ დევიზის საქმედ ქცევა თავად ტიციანმა, მისმა „ცისფერყანწელმა“ მეგობრებმა და, რაც მთავარია, დიდებულმა გალაკტიონმა ითავეს ქართულ პოეზიაში. პროზაში კი მისი განხორციელება ვასილ ბარნოვის, ნიკო ლორთქიფანიძის, გრიგოლ რობაქიძის, კონსტანტინე გამსახურდიას, მიხეილ ჯავახიშვილისა თუ დემნა შენგელაიას... ხვედრი იყო. ოღონდ, სამწუხაროდ, 30-იან წლებში შეწყდა ქართული ლიტერატურის ბუნებრივი განვითარება. მისი აღდგენა მხოლოდ XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან მოხერხდა. ქრონოლოგიურად თითქმის ზუსტად განმეორდა საუკუნისწინანდელი მოვლენა. მეტი სიზუსტისათვის შეგვეძლო გვეთქვა, რომ ის თაობა, რომელსაც მე და თქვენ XX საუკუნის „სამოციანელებს“ ვუწოდებთ, ასპარეზზე განახლებული „ცისკრით“ გამოვიდა. ჟურნალის პირველი ნომერი, მოგეხსენებათ, 1957



წლის ზაფხულში გამოიცა. თუმცა ის უდავოა, რომ „ცინის კრებების“ შემოქმედებითი ჩამოყალიბება 60-იან წლებში მოხდა.

როგორც ითქვა, XIX საუკუნეშიც 60-იანი წლებიდან დაიწყო ქართული მწერლობის განახლება „თერგდალეულთა“ მეთაურობით. ორსავე შემთხვევაში ორიენტირი ერთი და იგივე იყო – მიბრუნება ქართული მწერლობის უძველესი ტრადიციისაკენ, გაწყვეტილი ხაზის გამთლიანება, ეროვნული ცნობიერების გაღვივება, არსებული რეალობის საღი შეფასება. მე ვიტყვოდი, XX საუკუნის „სამოციანელთა“ ამოცანა უფრო რთულიც იყო, რადგან პრობლემა უნდა გადაეწყვიტათ არა მარტო ესთეტიკურ და ნაციონალურ პრიზმაში, არამედ პოლიტიკურ ჭრილშიც, რაც უმძიმესი იდეოლოგიური არტახებისაგან თავის დაღწევაში მდგომარეობდა. ასეთი იდეოლოგიური წნეხის ქვეშ არ ყოფილან XIX საუკუნის „სამოციანელები“. ხოლო თუ XX საუკუნის 10-იან წლებში აუცილებელი იყო „ნაციონალური ჰერმეტიზმის გარღვევა“ (ეს გამოთქმაც ტიციან ტაბიძეს ეკუთვნის), ახლა აღსადგენი შეიქმნა ნაციონალური სულიც, გამრუდებული ცნობიერებაც და სინამდვილის რეალისტური აღქმაც (სიცრუისაგან თავის დაღწევა).

რეალისტური ხედვისათვის, სინამდვილის ასახვისათვის XX საუკუნის 60-იან წლებში არავითარი პირობა არ არსებობდა. ამიტომ მწერალმა ისწავლა სტრიქონებს შორის წერა, აზრის მინიშნებითა და ქვეტექსტით გამოხატვა. ეს უკანასკნელი გარკვეული დოზით არსებობდა 20-30-იანი წლების ქართულ მწერლობაშიც. ოღონდ იქ ქვეტექსტს, ძირითადად, მხატვრული ფუნქცია ჰქონდა. XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ მწერლობაში კი ქვეტექსტს მხატვრულზე უფრო მეტად აკრძალული, ანუ ხელისუფლებისათვის მიუღებელი აზრის გამოხატვის მიზანი და დანიშნულება ჰქონდა.



ამიტომ მიმართა XX საუკუნის „60-იანელთა“ პროზამ 70-იან, 80-იან წლებში მითოლოგიას. ამით მათ ერთგვარად აღადგინეს კავშირი „მაგების“ თაობასთან. გავიხსენოთ, თუ რა როლს თამაშობდა მითოსი გრიგოლ რობაქიძის, კონსტანტინე გამსახურდიას ან, ვთქვათ, დემნა შენგელაიას პროზაში; როგორ იქმნებოდა მითით მეორეული პლანი და როგორ სძენდა იგი ნაწარმოებს ეშხსა და აზრობრივ სიღრმეს. მაგრამ მხოლოდ ამ მიზნით არ მიუმართავს ქართულ მწერლობას მითოსისათვის 70-იან წლებში. მეორეული პლანით ხელისუფლებისათვის მიუღებელი აზრობრივი შინაარსი გამოითქმოდა. ზღვისაგან მიტოვებული ოთარ ჭილაძის ვანი („გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“) ხომ მწერლის თანამედროვე საქართველოა, მას შემდეგ, რაც პირველმა ბერძენმა დაადგა ფეხი მის მიწაზე. ბერძენში მკითხველმა მკაფიოდ ამოიცნო ის დამპყრობელი, რომლის ხსენება საბჭოთა საქართველოში შეუძლებელი იყო. არც მწერლის მეორე რომანის ურუქია ძნელად გასაშიფრი. ისიც საქართველოა, სადაც ყველაფერს დამპყრობლის, ეპოლეტებიანი და ჩექმებიანი მაიორის მიერ „დაქოქილი და დაძრული დრო დაეპატრონა“. ყოველივე ეს ქვეტექსტით იყო ნათქვამი.

ახლა თქვენ წარმოიდგინეთ კრიტიკოსის მდგომარეობა, რომელსაც სათქმელის მხატვრული სახეებით, სიტუაციის მეშვეობით ან ქვეტექსტით გამოხატვა არ შეეძლო, სათქმელი მეტი პირდაპირობით უნდა ეთქვა. მიმაჩნია, რომ „60-იანელთა“ თაობის კრიტიკოსების ტალანტიცა და გამბედაობაც დიდი დაფასების ღირსია.

ა. ბ. რას იტყვით 60-იანი წლების ქართულ პოეზიაზე? ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული პოეტები, ალბათ, საინტერესო პანორამას ქმნიან?



ა. გ. ათწლეულების მიხედვით პოეზიის თვისობრივ სიახლესთან დაკავშირებით მსჯელობა წმინდა ქრონოლოგიური ფაქტია. XX საუკუნის მეექვსე ათწლეულის ქართული პოეზიის შეფასებისას მე მახსენდება გურამ ასათიანის შესანიშნავი წერილი — „დინოზავრების ნაკვალევზე სიარული აკრძალულია“. გურამ ასათიანს აზროვნების სიღალე ახასიათებდა, რაც ამ წერილის სათაურშიც გაცხადდა. კრიტიკოსს ეს ფრაზა არ მიუთვინებია. იგი პეტრე ჭაბუკიანის, სათაფლიაში დინოზავრების ნაკვალევის აღმომჩენის, ფრთიანი გამოთქმა ყოფილა, მაგრამ გურამმა სხვა შინაარსით აავსო. იგულისხმება ორიგინალობა, ის თავისთავადობა და ინდივიდუალობა, რაც უნდა ჰქონდეთ შემოქმედთ, რადგან ამის გარეშე მწერლობის, გნებავთ, საკუთრივ პოეზიის, პანორამულობა შუძლებელია. აქ შეიძლება გავიხსენოთ რუსი ფუტურისტის ზლებნიკოვის ლექსის სტრიქონები, სადაც იგი, შეიძლება ცოტა ირონიული ლაღობითაც კი, წერს, მთვარია, იყო ორიგინალური და თუნდაც „ბაყაყივით იყიყინო“.

გურამ ასათიანის წერილის სათაურით სხვა აზრიცაა გამოზატული — დინოზავრების, ანუ დიდი პოეტების, ნაკვალევზე სიარული აკრძალულია. ამერიკელ ლიტერატურათმცოდნეს ჰ. ბლუმს ამის შესახებ შექმნილი აქვს „გავლენის შიშის“ თეორია და საგანგებო ტერმინიც კი აქვს მიგნებული — „ეფებოსი“. ერთი სიტყვით, რაც გურამ ასათიანმა ერთ ფრაზაში ჩაატა, იმაზე ამერიკელმა ინტელექტუალმა მთელი ტრაქტატი შექმნა. ახლა პირველსავე სიტყვას დავუბრუნდეთ და ვთქვათ, რომ პანორამულობას თავისთავადი, თვითმყოფადი პოეტების სიმრავლე ქმნის 60-იან წლებში. ეს ორიგინალობა, რა თქმა უნდა, არ აკლდა ამჯერად უკვე კლასიკოსებად მიჩნეულ ანა კალანდაძეს, მურმან ლებანიძეს ან მუხრან მაჭავარიანს, თუ ოთარ ჭილაძეს და ტარიელ ჭანტურიას... თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ქართულმა პოეზიამ გალაკტიონის გალაკტიკაში მოქცეულმა, ძირითადად, მაინც ვერ

მოახერხა გენიალური პოეტის „ეფებოსიდან“ თავის დაღწევა გაგებდავ და ვიტყვი, ამ შიშმა წარმოშვა ვერლიბრის მობალება გალაკტიონის შემდგომი ხანის ქართულ პოეზიაში, რაზეც შესანიშნავად იხუმრა ტარიელ ჭანტურიაძე: „ლექსი, ლექსი წერე, ბაბაია, ვერლიბრს სიბერეშიც მოესწრები!“ („ლექსაროში ახალგაზრდა პოეტებს“). პოსტგალაკტიონისეული პერიოდი მე, რა თქმა უნდა, დიდ სიჩუმედ არ მეჩვენება. ესაა, ალბათ, უფრო ამოსუნთქვის ხანა, როცა ბუნება ისვენებს გენიოსის შვილებზე, თუმცა შთამომავლობის გაგრძელება წესით და რიგით მიმდინარეობს (ეს კი გენიოსის ხელახალი დაბადების წინაპირობაა). გალაკტიონმა, ისევე როგორც თავის დროზე რუსთაველმა, ჩვენი ერის პოეტური ენერჯის უდიდესი ნაწილი წაიღო. ქართული პოეზიის სახეცვლილებას ხომ თითქმის ექვსი საუკუნე დასჭირდა რუსთაველიდან გურამიშვილამდე. გახსოვთ, ალბათ, შესანიშნავი ნათქვამი: გურამიშვილი სამჯერ გაიქცა ტყვეობიდან. ორჯერ ლეკებს გაექცა, ერთხელ – რუსთაველს. ყველაზე დიდი გმირობა ეს უკანასკნელი გაქცევა იყო. თუ თანამედროვე რიტმსა და ტემპს გავითვალისწინებთ, იმედი მაქვს, ამგვარ გმირობას ექვსი საუკუნე აღარ დასჭირდება.

ა. ბ. თვისობრივ სხვაობას თუ დაინახავდით მაშინდელ და ახლანდელ პოეზიას შორის?

ა. გ. მე ვფიქრობ, მაშინდელი პოეზია ბევრად სულისმთხრობი იყო, არ იყო მისული ტრაგიკულობის ზღვრამდე. მაშინდელი პოეტები გარკვეული ცდების მიუხედავად, სიტყვებს ნაკლებად ღლიდნენ და ნაკლებად აფუტურობდნენ. ისევ მინდა გავიხსენო: გურამ ასათიანი ბუნდოვანებას საყვედურობდა ახალგაზრდა პოეტებს, როცა გოეთეს ცნობილ გამოთქმას: „მეტი სინათლე!“ იშველიებდა. რას იტყოდა გურამ ასათიანი თანამედროვე პოეზიის წაკითხვისას, როცა სიტყვი-



სა და აზრის დაშლამ ზენიტს მიაღწია?! ნაწილობრივ ეს ფორმალიზმის ნიშანია. აქ ერთი ანეკდოტური ამბავი მახსენდება, რომელიც ჯოისზე წავიკითხე. თურმე მწერალი მაგიდაზე უმწეოდ გადაძობილი უნახავთ. შეწუხების მიზეზი რომ ჰკითხეს, ასე უპასუხია, შვიდი სიტყვა დავწერე და არ ვიცი, წალმა წავიკითხო თუ უკუღმა.

ფორმალიზმის ნიშნები, ჩემი აზრით, საკმაოდ ატყვია ახალგაზრდულ პოეზიას. ეს მოვლენა კონკრეტული მიზეზით უნდა იყოს გაპირობებული: პოეტები ანგარიშს უწევენ იმ პუბლიკის მოთხოვნებს, რომელიც მათ უსმენს. აქ მსმენელი მკითხველის მაგიერ შეგნებულად ვახსენე, რადგან რეკს მიჩვეული თაობა კითხვას მოსმენას ამჯობინებს. არადა, ლირიკა, თავისი ბუნებით, ნაკლებადაა გათვალისწინებული მასობრივ მოსმენაზე. იგი ინტიმურია და მედიტაციური.

მასკულტურის მოთხოვნათა დაკმაყოფილება ძირითადად ლექსის ფორმისმიერი, აკუსტიკური მომენტის წინ წამოწევას უწყობს ხელს. ამ მხრივ ახალ თაობაში ყველაზე წარმატებული საკმაოდ მუსიკალური რატი ამალლობელია, მაგრამ ჭეშმარიტი წარმატების მიღწევისათვის, პოეზიის ისეთ კლასიკურ ქვეყანაში, როგორიც საქართველოა, მას დინების საპირისპიროდ, ანუ, მასკულტურის მოთხოვნათა წინააღმდეგ მოუწევს წასვლა. ეს კი არც ისე იოლია. მით უფრო, რომ რატის სიამოვნებით უსმენენ (და მიმღევრებიც კი ჰყავს). ალბათ ამიტომაც ანიჭებს პრიმატს ფორმას. ამ ნიშნით იგი ბესიკ გაბაშვილს ჰგავს. რატი ამალლობელის მაგიერ რა მოვახსენოთ, მაგრამ სხვამ ეს შედარება შეიძლება კომპლიმენტად მიიღოს, რადგან ბესიკი არაა პატარა სახელი ქართულ პოეზიაში. გაიხსენეთ, „ცისფერყანწელთა“ საყვედური „თერგდალეულთა“ მიმართ, ბესიკი გააძევეს ქართული პოეზიის ბალიდანო, რითაც ლექსის მუსიკალობის მივიწყებას საყვედურობდნენ წინამორბედ პოეტებს. მაგრამ, რაც არ უნდა მართლები იყვნენ „ცისფერყანწელები“, ფრიად მუსიკალური



„ტანო ტატანო“-ს ავტორი, არც აკაკია და არც გალაკტიონი ნი. ასეთი ლექსები ნიადაგს ამზადებენ „განთიადისა“ და „ლურჯა ცხენებისათვის“.

თანამედროვე პოეზიას აქვს სხვა ნიშანიც, კერძოდ, გროტესკულობა და ყოველგვარი სულისმიერისადმი, ბახტინის ცნობილი გამოთქმა რომ მოვიშველიოთ, „გვირგვინის ახლა“ („развенчивание“). ჩემი აზრით, ეს ეპოქის სტილის გამოხატულებაა. სამწუხარო ფაქტორი ისაა, რომ თანამედროვე პროზასაც და პოეზიასაც აკლია კლასიკური გროტესკისათვის დამახასიათებელი ამაღორძინებელი საწყისი. ამ თვალსაზრისით შემძლია პრეტენზია წავეყენო XX საუკუნის უკანასკნელი ათწლეულის ჩემთვის ყველაზე საინტერესო სახელს – აკა მორჩილაძეს, განსხვავებით მისი უფროსი კოლეგისა და სულიერი თანამოძმის – გურამ დოჩანაშვილისაგან. ისე კი ვიტყვი, იქნებ ვცდები და ამაღორძინებელი საწყისის არარსებობა აკა მორჩილაძის პროზაში ეგების დროის ნიშანი და დამლა იყოს?

ისე, დროის დამლას რაც შეეხება, ჩვენს პროზაში პოსტმოდერნიზმის გაბატონებაც იმგვარ დამლად მიმაჩნია, რომელიც ერთფეროვნების საშიშროებას ქმნის. ერთფეროვნება რომ მოსაწყენია, ეს ყველამ უნდა გაიცნობიეროს და გაიხსენოს ვოლტერის მაქსიმა: „ყველა ჟანრი კარგია, მოსაწყენის გარდა“. ასე რომ, ნუ მოვაწყენთ მკითხველს.

რაც შეეხება თქვენს მიერ საუბრის დასაწყისში დასმულ შეკითხვას, თუ „ნ0-იანელთა“ ქმნილებათაგან რომელია ყველაზე მნიშვნელოვანიო, რა თქმა უნდა, ამაზე შეუძლებელია ერთმნიშვნელოვანი და ზუსტი პასუხი მქონდეს, მაგრამ პოეზიაზე საუბრისას სიტყვა პანორამის ხსენებამ გამახსენა – ყველაზე პანორამული რომანი „დათა თუთაშხიაა“. ამ რომანის უმთავრეს ღირსებას, კვლავ ბახტინისეული ტერმინი რომ მოვიშველიოთ, პოლიფონიურობა წარმოადგენს. რომანში ბევრი თავისთავადი პერსონაჟი, ამბავი და ჭეშმარიტებაა.

სწორედ აქ არის უპრიანი მოვიხმოთ სიტყვა — პანორამული
ლობა.

ა. ბ. 60-იანი წლების მწერლობის უანრობრივი მრავალფეროვნება გარკვეულ აღმავლობაზე მეტყველებს. რომანისტიკისა და დრამატურგიის სფეროში ძალზე მნიშვნელოვანი მიღწევები შესანიშნავ საერთო სურათს ქმნის. რას იტყვით ამის შესახებ? 20-30-იან წლებში ქართული თეატრის წარმატება მნიშვნელოვანწილად იყო დამოკიდებული მწერლობაზე. ეს ტრადიცია 60-იანი წლების მწერლობაშიც იგრებს ახალ ძალებს.

ა. გ. გეტანხმებით, ოციანი წლების ქართული თეატრი არსებითად ქართულ მწერლობასთან არის დაკავშირებული. ამ შემთხვევაში მეკავშირედ არა მარტო პოლიკარპე კაკაბაძეს ვგულისხმობ, თავისი უბრწყინვალესი ყვარყვარეთი, არამედ (მიუხედავად იმისა, რომ თვითმზილველი არ გახლავართ), ჩემი ანალიზით, თეატრის წარმატება, გარკვეულად, გრიგოლ რობაქიძემ განაპირობა. სანდრო ახმეტელის თეატრის სტილისტიკა „ლამარას“ ავტორმა განსაზღვრა. ახმეტელის თეატრის ჰეროიკული სტილი დასაბამს გრიგოლ რობაქიძის დრამატურგიაში იღებს, სადაც იგი, თავის მხრივ, გრიგოლ რობაქიძის პოეზიიდან და ესეისტიკიდან გადმოვიდა, შემდგომში კი პროზაშიც დამკვიდრდა.

ჰეროიკულ სტილში იყო გააზრებული არამარტო საოცრად სახელმწიფოვეჭილი სპექტაკლი რობაქიძე-ახმეტელისა „ლამარა“, არამედ სანდრო შანშიაშვილის მიერ რუსულიდან გადმოკეთებული პიესაც — „ანზორი“. ასე რომ, შეიძლება ითქვას, გარკვეული აზრით თეატრალური მიმართულებისა და მოდის კანონმდებელი ქართული მწერლობა გახლდათ. მეტიც, საწყის ეტაპზე ქართული კინოს თემატიკაც კი ქართულმა მწერლობამ განაპირობა — „ქრისტინე“, „პირველი ნაბიჯი“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“... ამ ფილმებს ქართული კლასიკური მწერლობის ნიმუშები ედო საფუძვლად და ამ საქმესაც ხელოვნების კომისარიატში გრიგოლ რობაქიძე ხელმძღვანელობდა. ვფიქრობ, ესეც მისი დამსახურებაა.



XX საუკუნის 60-იანელთაგან რამდენადმე მნიშვნელოვანი ვან წარმატებას დრამატურგიაში მხოლოდ თამაზ ჭილაძემ მიიღწია. მაგრამ 70-იანი წლების რუსთაველის თეატრის სასახელო და გახმაურებული წარმატება მაინც საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართულ დრამატურგიას უაკვირდება. პირველ რიგში ესაა შალვა დადიანის „გუმბინდელი“, თემურ ჩხეიძის დადგმით, ხოლო ახალი ეტაპი თეატრისა და მისი მთავარი რეჟისორის რობერტ სტურუას შემოქმედებაში „ყვარყვარეთი“ იწყება. „რიჩარდსა“ და „ცარცის წრეს“ „ყვარყვარე“ უსწრებდა. „ყვარყვარეთი“ მიგნებული ის გრატესკული გადაწყვეტა, რომელიც „რიჩარდშიც“ გადავიდა. „ყვარყვარეს“ დადგმის თაოსანი კი ისევ ქართველი მწერალი იყო, იმჟამად თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი აკაკი ბაქრაძე.

ა. ბ. 70-იან წლებში „ცისკრის“ ფურცლებზე ძალზე მწვავე კამათი გაიმართა ენის პრობლემებზე, კამათობდნენ ენათმეცნიერები, ლიტერატორები, მთარგმნელები. ერთნი იცავდნენ ქართული ენის არქაული ფორმების გამოყენებას, მეორენი გმობდნენ. ფაქტია, რომ ეს კამათი ძალზე ფართო და ღრმა მნიშვნელობისა იყო. ყოველი მოკამათე არა მხოლოდ თავის ენობრივ პოზიციას, არამედ ლიტერატურულ მრწამსსაც გამოხატავდა. ამ კამათის მონაწილენი სწორედ „სამოციანელები“ იყვნენ. მათი ნააზრევი მათსავე ნაწარმოებებში აღიბეჭდა. აქ, რა თქმა უნდა, თარგმანებსაც ვგულისხმობ.

ა. გ. ჯერ დავაზუსტოთ. თუ არ ვცდები, პოლემიკა 1969 წელს დაიწყო არლი თაყაიშვილის წერილით „ენა ძველი, ენა ახალი“ და 70-იანი წლების დასაწყისში დამთავრდა. როგორც მახსოვს, მაშინ (ეს ჩემი სტუდენტობის ჟამი იყო), ვნებები ძლიერ გაცხარდა, მაგრამ ახლა, დროის გადასახედიდან რომ ვუყურებ, ეს კამათი ჩვენი ლიტერატურისთვის დადებითი მნიშვნელობისა აღმოჩნდა. მიუხედავად ვნებების გაცხარებისა, ეს არ იყო კამათი, რომელსაც ცილამტკაველური ინტრიგა ამოძრავებდა, რაც, სამწუხაროდ, ხშირად ხდება ჩვენში. ორივე მხარეს საკუთარი სიმართლე ჰქონდა.



ამ კამათის წამომწყები, მწერალი და ენათმეცნიერი არლი თაყაიშვილი, მიიჩნევდა, რომ მისი თვალსაზრისი სალიტერატურო ენის სისადავისათვის ბრძოლას ისახავდა მიზნად და ამით იგი XIX საუკუნის „სამოციანელთა“ პოზიციას იზიარებდა. სხვები (რევაზ თვარაძე, ბაჩანა ბრეგვაძე, ზურაბ კიკნაძე, ზვიად გამსახურდია...) მიიჩნევდნენ, რომ სისადავე გაუბრალოებას და, რაც მთავარია, გაღარიბებას არ გულისხმობს. შემთხვევით არ მიხსენებია გაღარიბება. არლი თაყაიშვილის მოწინააღმდეგენი, როგორც თქვენ ბრძანეთ, არქაული ფორმების გამოყენების მომხრენი იყვნენ. მათი აზრით, XX საუკუნის სალიტერატურო ქართულს უნდა აღედგინა სისხლხორცეული კავშირი ძველ ქართულ მწერლობასთან — მერჩულესა და ჟამთააღმწერელთან, ბიბლიისა და „ვისრამიანის“ მთარგმნელებთან (უფრო ადრე ამ პოზიციას ყველაზე მკაფიოდ კონსტანტინე გამსახურდია იცავდა). საინტერესოა, რომ საკუთარი პოზიციის გამოხატვისას არლი თაყაიშვილი სწორედ მთარგმნელებს უპირისპირდებოდა. საანალიზოდ გამოყენებული იყო ბაჩანა ბრეგვაძის, ზურაბ კიკნაძის, თამაზ ჩხენკელის, ზვიად გამსახურდიას... თარგმანები.

ჩვენმა მკითხველმა უფრო ნათლად რომ წარმოიდგინოს, თუ რაზე იყო ღავა, ერთ მაგალითს მოვიყვან. არლი თაყაიშვილი იწუნებდა „სეფეწულს“ და ამბობდა, „უფლისწული“ ხომ არქაიზმია, მაგრამ „სეფეწული“ არქი არქაიზმიაო. როგორც ჩანს, აქ უფრო ენათმეცნიერი მეტყველებდა, ვიდრე მწერალი. სინონიმები ამდიდრებენ ენას. ამ თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა, ვერც „სეფეწული“ ჩაითვლება არქაიზმად და ვერც „უფლისწული“. ენის უძველესი პლასტი ის წყალქვეშა მდინარეაა, რომელიც დიალექტებთან ერთად კვებავს დედამდინარეს. აქვე, რა თქმა უნდა, ანგარიში უნდა გაეწიოს ფრაზის სილამაზესა და პოეტურობას. რამდენადაც მახსოვს, აკი შენიშნეს კიდევ ოპონენტებმა, თუ რაოდენ მომხიბლავია ზურაბ კიკნაძის ფრაზა მის მიერ თარგმნილ „გილგამეშიდან“ — „ღიაცმა განახვნა ბაგენი“.

ერთი აუცილებლად უნდა ითქვას. არლი თაყაიშვილის, წესიერი და პატიოსანი კაცის მიერ წამოწყებული პოლემიკით ყურადღება გამახვილდა როგორც მთარგმნელთა ფრიად საინტერესო თაობაზე, რომელთაც ხელახლა გაუსხნეს გზა



უცხოური ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშებს, ისე საღიჯნული ტერატურო ენისა და, თარგმანის საკითხებზე.

ასე რომ, კამათმა „სეფეწულისა“ და „უფლისწულისა“ გამო გარკვეულწილად წინ წასწია ჩვენი ლიტერატურული აზროვნება და დახვეწა გემოვნებაც. თუმცა ისიც მგონია, რომ დღევანდელი შეჭირვებული დროის შემყურე ახალგაზრდა, გონიერი მკითხველი უთუოდ იფიქრებს, თუ რა ფუფუნებაა ამგვარი კამათი, თუკი, რა თქმა უნდა, კითხულობს ჩვენს სალიტერატურო პერიოდიკას; ანდა, მე და თქვენ, ანდრო ბატონო, ამ საოცრად არალიტერატურულ გარემოში გადაშენების პირას მისული დინოზავრების ჩამორჩენილ ნაშეერად არ მიგვიჩნევს ვინმე.

...და მაინც, უფრო საინტერესო ის კაცია, ვინც დინოზავრთა ნაკვალევს ეძებს.

დიდბუნებოვანი

„ადამიანობის ისტორიას ორგვარი დიდბუნებოვანი პიროვნებანი ამკობენ. ერთნი მათგანნი მნიშვნელოვანნი არიან მათი ნაწარმოებებით, ობიექტური შემოქმედებით... მეორენი თავისი შინაგანი პიროვნებით არიან კულტურულად ძვირფასნი. ობიექტურად ხელშესახებს ისინი ხშირად არაფერს ტოვებენ, მაგრამ მათ ნაყოფს მდიდარი პიროვნული ცხოვრების ბეჭედი აზის, ცხოვრებისა, რომელსაც ტანჯვა და სიხარული, სიყვარული და სიძულვილი განუცდია“.

გერონტი ქიქოძე

სწორედ ასეთ „დიდბუნებოვან პიროვნებებზე“ — აკაკი ბაქრაძესა და მერაბ კოსტავაზე — მინდა შევაჩერო მკითხველის ყურადღება. ერთმა ერის სულიერი ლიდერის მისია იტვირთა — აურაცხელი წერილებით, ესეებითა და წიგნებით მოამზადა ჩვენი ლტოლვა თავისუფლებისაკენ; მეორემ კი იმ ცხოვრებით იცხოვრა, რომლითაც მხოლოდ ლეგენდის გმირები ცხოვრობენ; სწორედ ცხოვრების წესით — მონამებრივი თავდადებით, გააღვივა თავისუფლების წადილი ჩვენში.



თავდადება

ილია ჭავჭავაძე ბრძანებდა დიმიტრი ყიფიანის ტრაგიკულად დაღუპვის გამო: „არიან ბევრი დიდ-ხარისხოვანნიცა, მეცნიერნიცა, მოღვაწენიცა, მწერალნიცა, და არ არიან მხოლოდ ხასიათის კაცნი, კაცნი გულთა-სრულნი.

მძლელ მობურთაღნი ქვეყნიერობის მოედანზედ მარტო დიდ-ხასიათის კაცნი არიან. ქვეყნის ღერძს მარტო ის ატრიალებს, ვისაც მიჰმადლებია გულთა სრულობა, დიდ-ხასიათობა... ამიტომაც ხასიათიან კაცის წინაშე ყველა უნებლიეთ თავს იხრის მოწიწებით და სასოებითა; ამიტომაც ყველა, დიდი და პატარა, უკან მისტირის, როცა ამისთანა კაცი მიდის უკან დაუბრუნებლად და სამუდამოდ...“.

ამგვარი დიდ-ხასიათის კაცი იყო მერაბ კოსტავა, გულთა-სრული და მტკიცე ხასიათისა. საუბედუროდ, ახლა მისმა მოულოდნელმა სიკვდილმა დაგვაფიქრა ამაზე – მის თავგანწირულ სულისკვეთებასა და პიროვნებაზე...

ერის ისტორიაში არის მომენტი, როცა სუსტდება ან თითქმის სრულიად წყდება ის მჭიდრო კავშირი, რომელიც არსებობს აწმყოსა და წარსულს შორის. ამგვარი ჟამი დაუდგა საქართველოს 1921 წლის მერე. უკანასკნელმა ექვსმა თუ შვიდმა ათწლეულმა თანდათან გაგვაუცხოვა ჩვენი გვირუკი და თავგანწირული წარსულისაგან. თითქოს სადღაც შორს დარჩა დავით და კონსტანტინეს მარტვილობა, ცოტენესა და დემეტრეს თავდადება...

ყოველივე ეს მარტოოდენ ისტორიულ ფაქტად და წარსულის კუთვნილებად იქცა. აწმყო კი ნაკლებად იძლეოდა თავგანწირვისა და თავდადების მაგალითებს. ალბათ, ამიტომაც, თანამედროვეობას, ჩვენს სულიერად დუხჭირსა და გამოცარიელებულ ყოფას, ყველაფერზე მეტად გაუტეხლობისა და სიმამაცის ცოცხალი ხატი ესაჭიროებოდა. ეს დიდი მისია მერაბ კოსტავამ იღო თავს. მან ზნეობრივი გმირობის ცხო-



ველმყოფელი მაგალითი მოგვცა — შიშისაგან დამცრობილი ჩვენი საზოგადოება თავგანწირვის სხივით გაანათა და ქართლის ცხოვრების მატიანეში კიდევ ერთი მოწამებრივი ფურცელი ჩაადლდა. ასე აღადგინა მან საკუთარი თავგანწირვის ფასად დროთა დარღვეული კავშირი — გმირული წარსული თანამედროვეთათვის ხელშესახები გახადა. ამიტომაც იყო მტრისათვის საშიში და მოყვასისათვის მხნეობის მიძეცი. სწორედ საპატიმროში გამომწყვდეული მერაბ კოსტავას სულიერი გაუტეხლობა მატებდა ძალას სამოცდათვრამეტი წლის 14 აპრილს მშობლიური ენის დასაცავად რუსთაველის გამზირზე გამოსულ ჩვენს ახალგაზრდობას მოსალოდნელი საფრთხის წინაშე. სწორედ მერაბმა და მისმა თანამებრძოლებმა გაუღვივეს ამ ახალგაზრდებს ეროვნული თვითშეგნება აღორძინებული „საქართველოს მოამბითა“ და „ოქროს საწმილით“.

მერაბის ამ ქვეყნიდან ნაადრევად წასვლაა მწვავე და გულსატკენი, თორემ იმას ნუ ვიტყვით, საკუთარი თავგანწირვის შედეგს ვერ მოესწორო. მაშ რაა ჩვენი გამოღვიძებული ყოფა? მაშ რაა 26 მაისს, მერაბის დაბადების დღეს, გამართული მაისობა და უნივერსიტეტის გუმბათისაკენ, ეროვნული ჰიმნის თანხლებით, ტაატით მიმცურავი დამოუკიდებელი საქართველოს დროშა? მაშ რაა ჩვენი ერთობლივი ძალისხმევა მიტოვებული ჯავახეთისა და ქვემო ქართლის ქართველობით დასასახლებლად? მაშ რაა ჩვენი ზრუნვის საგნად ქცეული დაცხრილული გარეჯის ფრესკები თუ ჩვენი დაბა-ქალაქების აღდგენილი სახელები?

ვერ ამას და ვგრძნობ, ცოტას ვაზვიადებ — იდეალამდე ჯერ კიდევ შორსაა, მაგრამ მეც, ისევე როგორც თქვენ ყველას, მერაბის ნაადრევად წასვლა მენანება და ამითლა ვინუგეშებ თავს.

ვთქვი, მტკიცე ხასიათის კაცი იყო-მეთქი მერაბ კოსტავა. ხასიათის სიმტკიცეს იგი საქართველოს სიყვარულში ამ-



ულავნებდა, თორემ ადამიანებთან ურთიერთობაში საოცარად ნული სილბო და მიმტევებლობა ახასიათებდა. მეტიც, კაცი, რომელიც უზარმაზარ იმპერიას შეებრძოლა, პირად ცხოვრებაში ბავშვურად გულუბრყვილო იყო. მაგრამ სწორედ ეს, სიმამაცესთან შეზავებული სიწმინდე, აქცევდა მას უსპეტაკეს რაინდად, რომელსაც უთუოდ თეთრი გიორგის ორდენის კავალრობა დაშვენებოდა. იქნებ ამიტომაც განიზრახა თეთრი გიორგის საზოგადოების დაარსება — იგი პოლიტიკაშიც წმინდა გულის რაინდებს მიეღტვოდა თანამებრძოლებად.

ამბობენ, ტრაგიკულს სიდიადის ელფერი ახლავსო. იმგვარი სიდიადისა, რომ ხშირად ჩრდილავს კიდეც ტრაგიზმის შემადრწუნებელ საშინალებას. სიდიადის ამგვარი შარავანდი მოსავს მერაბ კოსტავას სიკვდილსაც. მერაბი არ მომკვდარა ჩვეულებრივი სიკვდილით. ასე მგონია, არც ბრმა შემთხვევის მიზეზით. ის სრულიად საქართველოზე ზრუნვამ გამოიყვანა სახლიდან და ჩვენს შავ ბედთან ჭიდილში დაეცა ამერიკის გზაზე. დაეცა, რათა ზნეობრივად ამაღლებული გმირი მშობლიური მიწის მარადიულ კუთვნილებად იქცეს, ხოლო მნათობმა მალლით სხივები მოჰფინოს თავდადებულის სამარეს.

მდინარეც უთუოდ უმღერებს ნანას — „რაინდსა ურჩსა მტრისასა“.

„მამული“, №5, ოქტომბერი, 1989 წ.
(მერაბ კოსტავას გარდაცვალებაზე)

P.S. ლიტერატურული წერილებისა და ესეების კრებულში ამ მცირე მოცულობის ესეს შეტანას, ჩვენი ეროვნული გმირისადმი უღრმესი პატივისცემის გარდა, სხვა მიზანიც აქვს; გული მწყდება, რომ ჰეროიკასა და რო-



მანტიკას ასე უცბად მოკლებული ჩვენი დროის ხელოვნება უყურადღებოდ ტოვებს მერაბ კოსტავას თავგანწირვას. განუზომელია აკაკი წერეთლის პოეტური ტალანტი, მაგრამ, ასე მგონია, გენიალური „განთიადის“ შექმნას სხვა კანონზომიერებაც უწყობდა ხელს. ღვთაებრივი ზემთაგონება, აკაკის პოეტურ ტალანტთან ერთად, დიმიტრი ყიფიანის მოწამებრივმა თავგანწირვამაც გამოიხმო.

მაშ, რაშია საქმე, რატომ არ აქცევს ჩვენი დროის ხელოვნება ყურადღებას მერაბ კოსტავას ლეგენდარულ თავგანწირვას? ლეგენდის ხიბლი ხომ კარგად უწყის ხელოვანმა. პასუხი ერთია: თავად ჩვენს ხელოვნებას აკლია რომანტიკა და ჰეროიკულის დანახვის უნარი.

ჰეგელი ამბობდა, კამერდინერისათვის გმირი არ არსებობსო. ახლა ჩვენში მომეტებული პრაგმატიზმის ხანაა და ჰეროიკულის დამნახავი თვალი დახუჭული გვაქვს. არადა, ისიც ნათქვამია, გმირებს სხვისი თვალები ქმნიანო.

მომეტებული პრაგმატიზმის გარდა, ჩვენს საზოგადოებას სხვა სენიც შეეყარა – ნიჰილიზმი; მით უფრო, რომ პოსტმოდერნისზმის ეპოქაში ვცხოვრობთ, სადაც ირონია ბატონობს. ჰეროიკულსა და ამალღებულს კი ირონიასთანაც არაფერი აქვს საერთო.

...და მაინც, მალე ისევ მოგვენატრება ამალღებული.
მე ახლაც მძაფრად მენატრება იგი.

დეკემბერი, 2005 წ.



აკაკი ბაქრაძე, ყოველგვარ ხოტბას განრიდებული კაცი, ამ წერილს ალბათ, შუბლშეჭმუხნული წაიკითხავს. მის წინაშე თავის მართლებად ისლა თუ გამოდგება, რომ „ხსენებად მართალთა ქებით აღესრულების“, ხოლო „ქებასა მართლისა-სა იხარებდინ ერნი“...

„რა არის ცხოვრება, ყოფიერებით ტკობა თუ ზნეობრივი პასუხისმგებლობა?“ – ამბობს ერთ წერილში აკაკი ბაქრაძე. – თუმცა ეს ალტერნატივა არასოდეს დამდგარა ამ სიტყვების წარმომთქმელის წინაშე. მისთვის ცხოვრება, უპირველეს ყოვლისა, ზნეობრივი პასუხისმგებლობაა. მაგრამ არც ისე მინდა გამიგონ, თითქოს „სულის ზრდის“ ავტორისათვის უცხო იყოს ყოფიერების ხიბლი. სხვაგვარად ქართული ეროვნული ხასიათის იდეალურ გამოხატულებად, სულიერებისა და ნივთიერების შერწყმის ნიმუშად იგი „ვეფხისტყაოსნის“ ავთანდილს არ დასახავდა. გავიხსენოთ: „თუ კლასიკური ხელოვნების მთავარ ნიშან-თვისებას ქართულმა მწერლობამ რაიმე შემატა, ეს ავთანდილის სახეა. თუ ინდოეთი კაცობრიობის სულიერი განძია, ქართული განძიც სულიერებისა და ნივთიერებისა შერწყმის ის ჰარმონიაა, რომელსაც ავთანდილი ავლენს“ (ესეიდან „მკვახე შემახილი“).

სწორედ ყოფიერების ხილში დარწმუნებულ კაცს ძალუმს შენიშნოს ქუჩაში სვენებ-სვენებით მიმავალი, ცხოვრების მიმწურის პირად მიმდგარი, ღრმად მოხუცებული ლეო ქიაჩელის არსებაში მითვლემილი ალტაცება ამქვეყნიერით და მერმე დაწეროს, რომ „Escalade“-ს ავტორისათვის „კონკრეტულ საგნებს თუ მოვლენებს დიდი, ფასდაუდებელი ღირებულება აქვს და ამ ხილულეთს იმ მშვენიერებას ანიჭებენ, რომლისთვისაც ღირს სიცოცხლეც, ბრძოლაც და თავდადება“ („რანაირია სამყარო“).



ამგვარი ოპტიმიზმი თავად აკაკი ბაქრაძის პიროვნულ მრწამსიცაა.

ოპტიმისტური პათოსი პიროვნების სულიერი ახოვანებისა და გაუნელებელი შემოქმედებითი ენერჯის წყაროა. ამ აზრს ამკვიდრებს აკაკი ბაქრაძის გამოკვლევა ილია ჭავჭავაძის შესახებ. კიდევ ერთხელ გადაიკითხეთ მისი „მარად და ყველგან, საქართველოვ, მე ვარ მენტანა“ და დამეთანხმებით ამაში. „ჩვეულებრივ ადამიანი აღტაცებული და იმედით სავსე იწყებს შემოქმედებით ცხოვრებას. მერე თანდათან იფერფლება ანთებული ცეცხლი. სიცივე და სუსხი მატულობს. მოახლოებული სიბერე და სიკვდილი კი საბოლოოდ ნერგავს უსასოობის გრძნობას... ილიასთან კი პირიქით არის. ასაკმა, დრომ მას მხნეობა და იმედი უფრო განუმტკიცა, ვიდრე შიში და უიმედობა... ამის საფუძველი ილიას სულიერ სამყაროში იდო“.

ილიას ურყევ პიროვნულ ოპტიმიზმს გერონტი ქიქოძეც შენიშნავდა: „ძირითადი იდეა, რომელიც ილია ჭავჭავაძის აზროვნებას ფლობს, არის იდეა გონების ძლევამოსილებისა და კაცობრიობის დაუსრულებელი პროგრესისა“. ამ თეზისში ილიას პიროვნების და მისი ტიტანური ძალისხმევის არსია მოქცეული.

ილიასეულ ოპტიმიზმს დაკვირვებული მკითხველი აკაკი ბაქრაძის ნაზრევშიც შენიშნავს. ეს რწმენა მსჭვალავს, მაგალითად, ღრმადფილოსოფიური განსჯით აღეჭვდილ ესეის „მკვანხე შეძახილი“.

აქ ცოტათი გადავუხვევ სათქმელს და ვიტყვი, რომ გურამ ასათიანის „სათავეებთან“ და აკაკი ბაქრაძის „მკვანხე შეძახილი“, რომელიც 70-იანი წლების ბოლოს დაიწერა (სამწუხაროდ, გვიან გამოქვეყნდა, უკვე გურამ ასათიანის გარდაცვალების მერე), იმ ხასიათის დიალოგი იყო (დიახ, დიალოგი), რომელსაც წინ მიჰყავს ჩვენი აზროვნება და ეროვნული თვითშეგნება. ამგვარ პაექრობას ჩვენ მოკლებულ-



ნი ვიყავით საკმაოდ დიდი ხნის მანძილზე, მას შემდეგ, რაც დავიწყებას მიეცა 20-იან წლებში გამართული განსჯა და კამათი ეროვნული ენერჯისა და ქართული ხასიათის ბუნება-თავისებურებათა გამო; განსჯა და კამათი, რომელშიც ყველას ჰქონდა თავ-თავისი „ნახევარი სიმართლე“ (აკაკი ბაქრაძის გამოთქმა).

გურამ ასათიანმა სწორედ მინავლული ცეცხლი გააღვივა, როცა ჩვენს დროში ყურადღების ცენტრში ხელახლა დააყენა ეროვნული მეობის საკითხი და ქართული ხასიათის სათავეები მოიძია. მართალია, ჩვენი ეროვნული ხასიათის ერთ-ერთ უმთავრეს თვისებად სილაღე მიიჩნია, მაგრამ მის სიტყვას სკეფსისიცი შეეპარა, როცა თქვა, რომ „ოკეანემდე ჯერ კიდევ ძალიან შორსაა...“

„თუ ოკეანისაკენ მივდივართ, მისი სიშორე ვერაფერი ნუგეშია, მაგრამ ჩვენ ოპტიმიზმის მეტი საფუძველი გვაქვს“, — ეს უკვე აკაკი ბაქრაძის პოზიციაა და მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი შორეული და უახლესი წარსულიდან იგი უამრავ გულსაკლავ ფაქტსა და ეპიზოდს მოიხმობს, წერილის შინაგანი პათოსი მაინც ღრმა ოპტიმიზმითაა განათებული. უარსაყოფი ეროვნული თვისებების უტრირებაც სწორედ იმიტომ ხდება, რათა დაიწმინდოს ჩვენი ეროვნული მდინარების სათავე (ეს იყო „სათავეების“ ავტორის მიზანიც), რათა არასოდეს შეწყდეს ის მდინარება, რომლის მიზანი ის კი არაა, ოკეანეში დაინთქას, არამედ ასაზრდოოს ის უკიდევანო სივრცე, რასაც საკაცობრიო ოკეანე ჰქვია და რომელიც უამრავდინარეებოდ აუცილებლად შეწყვეტდა არსებობას.

რწმენის ოპტიმიზმი აზროვნებისა და წერის მანერის სილაღესაც ბადებს. ასე მგონია, აკაკი ბაქრაძის ნააზრევშიც ის ავთანდილისეული სილაღეა გამოხატული, რომელსაც იგი ქართული ეროვნული ხასიათის იდეალად სახავს. თუ არა ლალი კაცი, ძნელად თუ ვინმე გაბედავს, მეცნიერულ ტექსტში, როცა შვიდი ბეჭდით დაბეჭდილ საიდუმლოს მიაღვება



და მეტიხმეტად გაძნელებდა უძველესი ჰიმნის — „ქება და დიდება ქართულისა ენისაჲ“ — ერთი სიმბოლიკის „მოკითხვა“ („ოთხმოცდა ათოთხმეტი წელი უმეტეს სსუათა ენათა“) თქვას: „რა ეშმაკია ეს 94“, მაგრამ როგორი ნდობითა და უშუალობით გვაგვებს ურთულესი მეცნიერული გამოკვლევის მკითხველთ ეს ფრაზა. სწორედ ამგვარი უშუალობა გვაქცევს გამოკვლევის ავტორის თანამოაზრედს და თანამოზიარედს.

ფხიზელ რეალიზმს უაღრესად ლოგიკური, სადა მეტყველება ახსნათებს. უმკაცრეს ლოგიკასთან შენივთებული სისადავე აკაკი ბაქრაძის აზროვნების სტილის უმთავრესი თვისებაა, მისთვის არც სიღბო და სინატიფეა უცხო, მაგრამ მთავარი მაინც აზრია. ამიტომაც იყო, როცა ცნობილი გამოთქმა — „თეატრი ზეიმი“ — შეახსენეს, აკაკი ბაქრაძემ დააზუსტა: „ზეიმი, ოღონდ აზრის ზეიმი“. ამას მისი ყოველი საჯარო გამოსვლა, წერილი თუ წიგნი ადასტურებს.

სწორედ აზრის პრიმატში დარწმუნებულმა კაცმა შეიძლება დაიწყოს თავისი წიგნი ასეთი სისადავითა და უშუალობით: „ერთი შემთხვევა უნდა გაგახსენოთ. იგი დოსტოვესკის ცხოვრებაში მოხდა“. მაგრამ, როცა დასჭირდება, მკაცრ ლოგიკას გვერდზე გადასდებს და აზრობრივ შინაარსს განწყობილების მეშვეობით ქმნის. მაგალითად, როცა მკითხველს დავით კლდიაშვილის პერსონაჟთა სამყარო უნდა გაახსენოს და კიდევ ერთხელ აზიაროს მწერლის საოცარი სევდითა და მელანქოლიით აღსავსე გარემოს, იმერეთის შემოდგომის იმგვარ მაღალმხატვრულ სურათს ხატავს, დავით კლდიაშვილის პოეტურ პროზას რომ ეკადრება:

„როცა გვიანი შემოდგომა ბუნებას გააშიშვლებს, სხივდალლილი მზე ვაკრეფილ ვენახებს, ანაღულ ყანებს, ფოთოლგაცვიფრულ ტყეებს ააფრიალებს; ზოლო კაცის გულს სევდა და კაემანი შემოაწვება, იმერეთის ორღობეებში ყველაზე დუხჭირი ფანტაზიის მქონე ადამიანიც კი დაინახავს



ფერდებჩაცვივნულ, ჯაგლაგ ცხენზე ამხედრებული პლატონული
სამანიშვილს და მასთან მოსაუბრე ივანე გვერდევანიძეს.

სოფელ-სოფელ ყაანში მოფუსფუსე ეფროსინე ქამუშა-
ძეს, აქა-იქ შემორჩენილ ტაროებს რომ დაეძებს...


თავის დაქცეულ ქოხის წინ, ჯირკზე ჩამომჯდარ, და-
მუნჯებულსა და დაჩანჩაკებულ ლევან ქამუშაძეს... („არსე-
ბობის შიში“).

ასე და ამგვარად, იმერეთის სევედიანი შემოდგომის
ფონზე, მკითხველის თვალწინ თითქმის უკლებლივ ჩაივლიან
არსებობას ჩაბლაუჭებული დავით კლდიაშვილის პერსონაჟე-
ბი. ლიტერატურული ესე პოეზიის ტოლფარდ ემოციას აღ-
ძრავს:

შენში გაცოცხლდა იმერეთი თავის მაჭრებით,
მე ვუმზერ ბოსტნებს, ვიწრო შარებს, შეშის ბოვი-
რებს...

აგერ ირინე მეწვრილმანეს აცდენს ვაჭრობით,
მღვდელი ზოსიმე დამშეულ ჯგორს მიაბოგინებს.
თავლა და კალო, გალესილი ჩქარი ნამგალი,
ღობეში ღორი უღლიანი ღრიალებს მწარედ,
და სოლომანი, გაცრეცილი მხნე მაჭანკალი,
ჭიშკართან ყვირის: „მაინძელო, გამოდი გარეთ!“
(პაოლო იაშვილი, „ოფორტი“)

აკაკი ბაქრაძის ყოველი წერილი საოცარი აქტუალობით
სუნთქავს. მისთვის ნებისმიერი მხატვრული რეალობა ერ-
თგვარი საყრდენია, რათა საკუთარი მოქალაქეობრივი და
მხატვრულ-ესთეტიკური პოზიცია გადმოგვიშალოს. ასეა ეს
ზემოთ ნახსენები „ქებაჲს“ შემთხვევაშიც. აკაკი ბაქრაძის მი-
ზანს მარტოოდენ მხატვრული ტექსტის ურთულესი რელიგი-
ური სიმბოლიკის ამოკითხვა არ წარმოადგენს. ამგვარი, ვიწ-
როდმეცნიერული ინტერესი უცხოა მისთვის. „ქებაჲს“ ანა-
ლიზისას იგი, მკითხველის წინაშე, უპირველეს ყოვლისა,



მშობლიური ენის, როგორც ეროვნული და პოლიტიკური ალორძინების უმთავრესი ფაქტორის ფუნქციას საცნაურად იმას წარმოაჩენს, თუ უძველესი ჰიმინი როგორ ემსახურება რწმენის, სიმტკიცის, მომავლის იმედის აღდგენას“ („ქებაა და დიდება..“).

აქტუალური შინაარსითაა დატვირთული აკაკი ბაქრაძისეული ანალიზი გარდასული ეპოქისა თუ რომელიმე ისტორიული ფაქტისა. იგი ისტორიას მომავლის თვალთ უყურებს და სამომავლოდ გამოსადეგი დასკვნები გამოაქვს. ამიტომ ეძიებს ეპოქის მამოძრავებელ ტენდენციებს და ეროვნული არსებობის სხვადასხვა ეტაპზე დაშვებული შეცდომის ამოცნობას ცდილობს. მან კარგად უწყოს, რომ „ნაპერწყალი ცეცხლად მაშინ აგიზგიზდება, როცა ერი არსებულს გაიცნობიერებს და მკაფიოდ ჩამოაყალიბებს თავის ისტორიულ ვალსა და მისიას კაცობრიობის წინაშე: აქტიურად იბრძოლებს მის განსახორციელებლად“. მაშინ „წარსული ისტორიაც სევდის აღმძვრელი კი აღარ იქნება, არამედ – შემოქმედებითი ენერჯისა“ („სევდა ისტორიისა“).

აკაკი ბაქრაძე თანამედროვე ქართული მწერლობისაგან ეროვნულ ორგანიზმში ჩაბუდებული სნეულების გამოვლენას მოითხოვს, რათა მერე მახვილი მის წინააღმდეგ იქნას მიმართული, ისევე, როგორც ილიამ მიმართა მახვილი „თათქარიძეობის“ წინააღმდეგ.

„პილპილმოყრილი მადლის“ ავტორის აქტიური ცხოვრებისეულ პოზიციაც თითქოს ილიას ანდერძის თანახმად მიემართება; „ქვეყნის სამსახური ყველგან მსხვერპლია და არა სერი. აქ შორიდან ყურება არას გვარგებს, შიგ ცხოვრების შუაგულში უნდა ვტრიალებდეთ“.

ავერ უკვე სამ ათეულ წელზე მეტია, აკაკი ბაქრაძე ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების შუაგულში ტრიალებს. იგი (მოვიხმობ ილიასავე სიტყვების პერიფრაზს) არასოდეს იტყვის „პოს“, როცა მისი გული ამბობს „არას“. უკომპრომისობა მისი სულის თვისებაა. საოცარი ძალისხმევით ის ამას მაშინაც ახერხებდა, როცა გარემოება ამისათვის ნაკლებ საშუალებას იძლეოდა...



იმავითად თუ ვინმეს უბრძოლია კონიუნქტურული ცნობისა და ლიტერატურული სუროგატების წინააღმდეგ ისეთი შეუპოვრობით, როგორც „კრიტიკული გულანის“ ავტორს. მან არაერთგზის „უმეცრებისა იგი საბურველი მოსძარცვა გონებათაგან ჩვენთა“. როცა გამუდმებით ჩაგვძახოდნენ მთავარი მასალის აქტუალურობაო, აკაკი ბაქრაძე პუბლიცისტური მგზნებარებით აღსავსე წერილში მთელი ხმით აცხადებდა: „რატომღაც ხშირად ვივიწყებთ, რომ მხატვრული ნაწარმოებისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს აზრობრივი შინაარსის აქტუალურობას და არა მასალის აქტუალურობას... ხელოვნებაში აქტუალურია მხოლოდ ის, რაც ადამიანის გონებას ამდიდრებს, სულს ამაღლებს, გემოვნებას ხვეწს და აკეთილშობილებს“ („აქტუალურობაც არის და აქტუალურობაც!“).

ეს მოსაზრება, დღეს რომ ასე უდავო ჭეშმარიტებად გვესახება, სულ ახლო წარსულში, პროფესიულ პატიოსნებასთან ერთად, მოქალაქეობრივ გამბედაობასაც მოითხოვდა, მაგრამ აკაკი ბაქრაძის წინაშე არჩევანი არასოდეს დამდგარა. მან კარგად იცის, რომ ქართველი მწერლის ხვედრი და მისია სრულიად გამორჩეულია. ისტორიულმა ბედისწერამ მწერალს ჩვენში ერის წინამძღოლის, მედროშის როლი დააკისრა. მწერალი მოვალეა „სწორს ფიქრს აძლევდეს თემ-სოფელს“, მისი სულიერი მხნეობის სათავე და ზნეობრივი ორიენტირი იყოს; იგი ის კაცი უნდა იყოს, „ვისაც მაღალი ზნეობრივი იდეალებისათვის გოლგოთაზე შეუძლია ასვლა“.

აკაკი ბაქრაძის სიტყვა არასოდეს ყოფილა უკან მიდევნებული ლამპარი. არც მისი სიტყვა და საქმე გათიშულა ოდესმე; არასოდეს უღალატია მრწამსისათვის – „ყოველ აზრს მაშინ აქვს ფასი და ჭეშმარიტი ღირებულება, როცა მისი ავტორი თავად ცდილობს აზრის საქმედ გადაქცევას“.

მარტი, 1988 წ.

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“
(აკაკი ბაქრაძის დაბადების 60 წლისთავზე)



ის დღესაც ესაუბრება საქართველოს

აკაკი ბაქრაძე 1999 წლის დეკემბერში გარდაიცვალა. ჩვენში ბევრი იკამათეს იმაზე, თუ როდის დამთავრდა ძველი საუკუნე და დაიწყო ახალი. ახალი დროის სწავლულებზე მეტად, ვფიქრობ, ისევ იღია ჭავჭავაძეს დაეჯერება. გავიხსენოთ: 1899 წლის 31 დეკემბრით თარიღდება მისი გამოსათხოვარი წერილი XIX საუკუნესთან.

აკაკი ბაქრაძის გარდაცვალებასთან ერთად გასრულდა ქართველთა XX საუკუნეც. არის ამ ფაქტში რაღაც საკრალური, გნებავთ მისტიკურიც. ამიტომაც გაგახსენდება კაცს – „წიწამურთან რომ მოჰკვლეს იღია, მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი“.

XX საუკუნეც, წინა ეპოქის დარად, გონიერი საქართველოსთვის თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის დაუოკებელი ჟინით არის აღბეჭდილი. თავისუფლებისადმი ლტოლვა XX საუკუნეშიც ქართველი მწერლების ინიციატივა იყო. სხვებთან ერთად აკაკი ბაქრაძემაც მოიბანა ჩვენამდე იღია ჭავჭავაძის საქართველო. თუმც ილიას მოხვევის ნატურა – „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნესო“ – სხვაზე მეტი პირდაპირობითა და მკაფიოდ გვაგრძნობინა, სხვაზე მეტი დაჟინებითა და შეუპოვრობით ეძებდა იმ გეზს, რომლის გამოც ჩიოდა გალაკტიონი – „დაკარგულის გზა მოხვევსი“. ყოველივე ეს, მამულიშვილურ მგზნებარებასთან ერთად, გასაოცარ ზნეობრივ პასუხისმგებლობასთან იყო შერწყმული.

აკაკი ბაქრაძემ, XX საუკუნის მეორე ნახევარში, ქვეყნის სულიერი ლიდერის მისია იტვირთა. თუმც, როგორც თავად ამბობნდა, ისიც კარგად უწყოდა, რომ „ერის წინამძღოლის ფუნქციას თავისუფალ ქვეყანაში ისინი ასრულებენ, ვისაც უშუალოდ ევალება და არა მწერლები. გაჭირვებას რა ვუთხარით, თორემ პოლიტიკოსის ფუნქცია მწერალმა რატომ უნდა იკისროს“.



მეოცე საუკუნის უკანასკნელ ათწლეულამდე, ჩვენში, არც პოლიტიკური პარტიები არსებობდა და არც სხვა რაიმე ძალა ქვეყნის დამარზმავი. აკაკი ბაქრაძეც ამიტომ უთავსებდა კრიტიკოსის, ესეისტის, ლიტერატურის ისტორიკოსისა, თუ კინო და თეატრალური მოღვაწის ფუნქციას ერის წინამძღოლის მისიას. ამიტომ ზიდა განმანათლებლის ტვირთიც. ღვთით მომადლებული ნიჭისა და ნებისყოფის წყალობით ყველა დარგში წარუშლელი კვალი დატოვა. რაც მთავარია, ყველას და ყველაფერს ზნეობრივი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა. ალბათ ამიტომ იყო, რომ მათი დიდი უმრავლესობა, ვისი მხატვრული ოსტატობაც დაუწუნებია, მაინც პატივისცემით იყო გამსჭვალული კრიტიკოსის მიმართ. შინაგანად ყველა დარწმუნებული იყო, რომ აკაკი ბაქრაძე ებრძოდა მიუღებულ მოვლენასა თუ აზრს და არა მისი ავტორის პიროვნებას. მართალია, აკაკი ბაქრაძის კრიტიკული პათოსი საკმაოდ მსუსხავია, მაგრამ შეურაცხყოფს ადამიანურ ღირსებას. ამ პრინციპს აკაკი ბაქრაძე არასოდეს ღალატობდა — ლიტერატურულ ნაწარმოებს განიხილავდა, ფილმსა თუ თეატრალურ დადგმას.

აკაკი ბაქრაძემ პრინციპულად ახალ სიმაღლეზე აიყვანა ქართული სალიტერატურო კრიტიკა, რომელსაც ჩვენს პროზასა თუ პოეზიასთან შედარებით, გაცილებით მცირე ხნის ისტორია აქვს და, ალბათ, ამ უბრალო მიზეზის გამოც, მხარს ვერ უბამდა მათ. „ბილბილმოყრილი მადლის“ ავტორის, როგორც ლიტერატურული კრიტიკოსის, მოღვაწეობა იყო შეგნებული, მიზანმიმართული ბრძოლა ჩამორჩენის დასაძლევად და ჩვენი მწერლობის ამ ხარვეზის აღმოსაფხვრელად. ის პრაქტიკულად ამკვიდრებდა აზრს, რომ „ყოველი ხალხის სიტყვაკახშეული მწერლობა ოთხ ბურჯს ეყრდნობა — დრამატურგიას, კრიტიკას, პროზას და პოეზიას. თუ რომელიმე მათგანი სუსტია ან არ არსებობს, მაშინ ეს ლიტერა-



ტურა კოჭლია. ამიტომ ოთხივე დარგი მწერლობის სახეობაში რად უნდა ვითარდებოდეს“ ავითარებდა კიდეც.

საყოველთაოდაა მიღებული: მწერალი ახალ რეალობას ქმნის (ამიტომაც ეწოდება შემოქმედი). კრიტიკოსი ახალი აზრის შემოქმედად ყველაზე დიდი წარმატებით ჩვენში აკაკი ბაქრაძემ დაამკვიდრა. აკაკი ბაქრაძე — კრიტიკოსი საკუთარი სათქმელის „საშენ მასალად“ მხატვრულ ტექსტს, უკვე არსებულ მხატვრულ რეალობას იყენებს და აზრს სრულიად სხვა განზომილებას სძენს. თუმც ამის შესახებ თავად უკეთ აქვს ნათქვამი: „კრიტიკას მაშინ აქვს ფასი, თუ კრიტიკოსმა მხატვრულ ნაწარმოებში წაიკითხა ის, რაც სხვამ ვერ წაიკითხა. ეგ სულერთია, უაყოფითი თვალსაზრისით იქნება წაკითხული თუ დადებითით. იმიტომ, რომ კრიტიკამ სხვა ჟანრის ნაწარმოებს, რომელსაც იგი განიხილავს, რაღაც უნდა მიუმატოს“.

კრიტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობას სხვა ამოცანაც აქვს. იგი „უკან მიდევნებული ლამპარი“ კი არაა, ლიტერატურული პროცესის წარმმართველი და გეზის მიმცემია. მაგალითად, 70-იანი წლების ქართულ პროზაში რემითოლოგიზაციის პროცესი აკაკი ბაქრაძის სახელთანაა დაკავშირებული. „მითოლოგიური ენგადი“, რომელიც წიგნად 1969 წელს დაისტამბა (მანამდე ქვეყნდებოდა წერილების სახით), უიშვიათესი ფილოლოგიური გამოკვლევაა, სადაც აკაკი ბაქრაძემ ხელახლა აღმოაჩენინა მკითხველს კონსტანტინე გამსახურდიასა და დემნა შენგელაიას 20-30-იანი წლების პროზა და, რაც მთავარია, თავიდან განგვაცდევინა ამ თხზულებებით მოგვრილი ემოცია და ისიც ცხადყო, თუ რა აზრობრივი პოტენციისა და ემოციური ხიბლის შემცველია მითით გამოხატული მეორეული პლანი. ამ წიგნმა უდავოდ მისცა ბიძგი 70-იანი, 80-იანი წლების ქართული პროზის მრავალპლანოვანებასაც და მითოსისაკენ მიბრუნებასაც.



აკაკი ბაქრაძის კრიტიკული წერილები XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიაცაა. „მწერლობის მოთვინიერება“ რომ არ დაეწერა, ამ წერილებიდანაც შევიტყობდით, თუ რა არის „მოთვინიერებული“, ანუ კონიუქტურული მწერლობა; როგორ ცდილობდა აკაკი ბაქრაძე დატყვევებული აზრის განთავისუფლებას. ეს იდეა აკაკი ბაქრაძის, როგორც მწერლის – ლაიტმოტივი და როგორც მოღვაწის – სამოქმედო გეზი იყო. ერთხელ საჯარო გამოსვლაც დაამთავრა ასე:

„სალიტერატურო კრიტიკის განვითარებისთვის საჭიროა სამი რამ:

პირველი – აზროვნების განთავისუფლება!

მეორე – აზროვნების განთავისუფლება!

მესამე – აზროვნების განთავისუფლება!“

მომავალ თაობებს, ალბათ, გაუჭირდებათ იმის გაგება, თუ რა სირთულესთან იყო დაკავშირებული თავისუფალი აზრის გამოთქმა კომუნისტების ხანაში. ვინც საბჭოეთში იცხოვრა, იცის, ხოლო ვინც მომავალში გარდასულ ეპოქას შეისწავლის, მიხვდება, რომ ეს იყო კაცობრიობის ისტორიაში ყველაზე უფრო მძიმე პერიოდი აზრის ტყვეობისა. ცენზურა არა მარტო ოფიციალურად არსებობდა, არამედ თითოეულ ადამიანში შიგნით იყო ჩაბუდებული, შინაგანი ცენზორი კარნახობდა კაცს: „ამის თქმა არ შეიძლება!“ „ამას მაინც არ დამიბეჭდავენ!“

სიმართლის თქმა, თავისუფალი აზრის გამოთქმა არა მარტო გაბედულებას, არამედ ისეთ უნარს მოითხოვდა, ადვილად რომ ვერ შეგედავებოდნენ, ცენზურაც პირდაპირ სამხილს რომ ვერ იპოვიდა და მკითხველიც იოლად მიგიხვდებოდა სათქმელს.

ყოველივე ეს საოცარ ძალისხმევას მოითხოვდა, მწერალი შეფარვით, ქვეტექსტითა და მეორეული პლანით ცდილობდა გამოეხატა სათქმელი. სალიტერატურო კრიტიკის მი-



ზანს კი, სწორედ, ქვეტექსტის და სტრიქონებს შორის დანაწილებული ფარული აზრის მკითხველამდე მიტანა წარმოადგენდა.

ამდენად, კრიტიკოსის ამოცანა უფრო რთულიც იყო, ვიდრე, ვთქვათ, პროზაიკოსის, დრამატურგის თუ, გნებავთ, რეჟისორისა. მით უფრო, რომ მათ გაცილებით მეტი საშუალება აქვთ აზრის გამოხატვისა. პროზაში, მაგალითად, სიტუაციის მეშვეობით შეიძლება გამოინახოს სათქმელი. კრიტიკოსის შესაძლებლობები, ჟანრის სპეციფიკიდან გამომდინარე, გაცილებით შეზღუდულია. თანაც კრიტიკოსს ბეწვის ხიდზე უნდა გაეულო, ისე უნდა ეთქვა სათქმელი, რომ მწერალი არ დაზარალებულიყო, უნებლიედ პირდაპირი სამხილი არ მიეცა ხახადაღებული გველემაპისთვის – საბჭოთა იდეოლოგიური მანქანისათვის.

აკაკი ბაქრაძე არა მარტო ქვეტექსტის ამოკითხვის დილოსტატი გახლდათ, არამედ თავად ფლობდა ბრწყინვალედ ქვეტექსტის ხელოვნებას, რისი მეშვეობითაც მკაფიოდ და ნათლად გამოხატავდა ხელისუფლებისათვის ყოვლად მიუღებელ აზრს უმკაცრესი ცენზურის პირობებში. აკაკი ბაქრაძე თანაბარი წარმატებით საუბრობდა და წერდა ხელოვნების თითქმის ყველა დარგზე. ამას იგი განსაცვიფრებელი სისადავით აკეთებდა. ამიტომაც არის ყოველი დონის მკითხველისათვის ერთნაირად საინტერესო და გასაკვირი.

აკაკი ბაქრაძე არასოდეს მიუდგებოდა მხატვრულ ტექსტს დოგმატიკოსის არშინით. ამიტომაც მგონია, რომ სიტყვაკაზმულ ლიტერატურას უპირატესობას ანიჭებდა, რადგან ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით იგი აზრის გამოხატვისა და ინტერპრეტაციის მეტ თავისუფლებას იძლევა. ისე, რა თქმა უნდა, ლიტერატურის თანაბარი წარმატებით საუბრობდა და წერდა კინო და თეატრალურ ხელოვნებაზე.

კინოს რაც შეეხება, აქ მან წარუშლელი კვალი დატოვა. მისი პირველი წიგნი „კინოკრიტიკული ეტიუდები“



იყო (1965 წ.), სადაც კინოსტუდიის სასცენარო-სარედაქციო კოლეგიის თავმჯდომარე (ამ თანამდებობაზე მუშაობდა მაშინ) მაღალი პროფესიონალიზმითა და პირუთვნელობით განიხილავს ქართული კინოს მიღწევასაც და ნაკლსაც. რაც მთავარია, აქაც გეზის მიმცემია, სამომავლო მოქმედების გეზის მიმცემი. ბუნებრივია, არც შემდგომში (როცა კომუნისტებმა იდეური არასაიმედოობის გამო თანამდებობიდან გაათავისუფლეს) განელება ინტერესი კინოხელოვნების მიმართ. „პირველი მერცხლის ალეგორია“ ან „რაც შეეხება პასტორალს“ ისეთივე ინტერესით იკითხება, როგორი ინტერესითაც ვუყურებთ ნანა მჭედლიძისა და ოთარ იოსელიანის ამ უმშვენიერეს ფილმებს.

ცალკე თემაა – აკაკი ბაქრაძე თეატრალური კრიტიკოსი და მოღვაწე.

აკაკი ბაქრაძის პროფესიული უნარი მხატვრული ქმნილების ინტერპრეტაციისა, მისი მრავალწახნაგოვნების, თუ ახალი პლასტიკის წარმოჩენისა დიდად წაადგა ქართულ თეატრს. სწორედ პიესის ინტერპრეტაცია, მისი ახლებური წაკითხვა გახლავთ ნებისმიერი წარმატებული დადგმის საფუძველი; ამაზე შენდება და მას ექვემდებარება ყველა კომპონენტი. აკაკი ბაქრაძეს ხელეწიფებოდა არა მარტო თეორიული მსჯელობა (ვთქვათ, რა განსხვავებაა პროზასა და დრამატურგიას შორის), არამედ ზედმიწევნით ერკვეოდა თეატრალურ სპეციფიკაში.

აკაკი ბაქრაძისათვის სპექტაკლი მაშინ იყო წარმატებული, როცა თანამედროვეობას პასუხობდა. ამიტომ დაიდგა მისი (როგორც თეატრის დირექტორისა და სამხატვრო ხელმძღვანელის) დაჟინებული მოთხოვნით „ყვარყვარე“ რუსთაველის თეატრში. პოლიკარპე კაკაბაძის პიესის პროტაგონისტი – დაუმსახურებელი დიდების კაცი, სიტუაციის მარჯვედ გამოყენებული მედროვე, ცრუ მხსნელი და ბელადი – საოცრად ესადაგებოდა საბჭოურ დროსა და ეპოქას (თუმცა რო-



მელ დროში არ არიან ისინი). გარდა ამისა, სწორედ „გვარ-
გვარეში“ მიაგნო რეჟისორმა რობერტ სტურუამ იმ გროტეს-
ტულ გადაწყვეტას, რომელმაც შემდგომში, არსებითად, გან-
საზღვრა რუსთაველის თეატრის სტილისტიკა.

ერთი სიტყვით, აკაკი ბაქრაძე, ესთეტიკურ ფუნქციას-
თან ერთად, თეატრს ქვეყნის ჭირ-ვარამზე ფიქრს უსახავდა
მიზნად. ეს მკაფიოდაა გაცხადებული მის წერილებსა და რე-
ცენზიებში. სათაურიდან მოყოლებული სწორედ ესაა აქცენ-
ტირებული წერილში — „გუშინდელნი დღეს“. შალვა დაღია-
ნის პიესის პრობლემატიკა აქტუალური იყო 70-იანი წლების
საქართველოსთვისაც. თემურ ჩხეიძის დადგამ კიდევ უფრო
მკაფიო გახდა პიესაში დასმული პრობლემა. ამასთან დაკავ-
შირებით თავს ერთი მოგონების უფლებას მივცემ.

„გუშინდელნი“ რუსთაველის თეატრში აკაკი ბაქრაძის
დირექტორობამდე დაიდგა. მერე, მისი დირექტორობის ჟამს,
70-იანი წლების დასასრულს, თბილისში იმპერიის დედაქა-
ლაქიდან ერთი დიდი გვამი ჩამობრძანდა — სსრკ უმაღლესი
საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარე — პოდგორნი. რესპუბ-
ლიკას ჯილდო — გარდამავალი დროშა და ლენინის ორდენი
ჩამოუტანა. ამგვარი საკენკით იმზანად აღარავინ ტყუვდებო-
და, მაგრამ ტოტალური სიყალბის ხანაში კომუნისტური ნო-
მენკლატურა თვალთმაქცობდა. მეტიც, სიყალბის დაფარვას
ზარ-ზეიმით ცდილობდა.

„საზეიმო წარმოდგენა“ (კომუნისტური აქტივის კრე-
ბა) ფილარმონიის საკონცერტო დარბაზში გაიმართა და ტე-
ლევიზიითაც გადაიცა. საღამოს, როცა სხდომის მონაწილენი
ბანკეტს უსხდნენ, რუსთაველის თეატრმა „გუშინდელნი“
წარმოადგინა. დირექტორის ინიციატივით თეატრმა საგანგე-
ბოდ დაამთხვია საექტაკლი კომუნისტების სანახაობას. პარ-
ტაქტივის კრებასა და სპექტაკლს შორის განსხვავებას ძნე-
ლად აღმოაჩენდით. ფილარმონიის სცენაზეც ფარსი დაიდგა
და თეატრიც ამასვე წარმოადგენდა. სამწუხაროდ, ორივე წარ-



მოდგენას ჩვენი ტრაგი-კომიკური ყოფა ელო საფუძვლად და შინაარსიც ამიტომ ჰქონდა ერთნაირი. ფილარმონიაში პოდგორნის ეგებოდნენ ფეხქვეშ ქართველები, რუსთაველის თეატრის სცენაზე მაზრის უფროსს — გრენგოლმს. ერთსაც ფეხებზე ეკიდა ჩვენი ქვეყანა და მეორესაც; ერთიც სხვის დაწერილ მოხსენებას კითხულობდა ბორძიკით და მეორეც აშკარად სხვის დაწერილ სადღეგრძელოს წარმოთქვამდა; ქართველთა საამებლად და გასაბრეყებლად წარმოთქმული ფრაზებიც თითქმის იდენტური იყო: „შშვენიერი მხარე“, „სტუმართმოყვარე ხალხი“, „გაუმარჯოს საქართველოს“ და მისთანანი. განსხვავება უმნიშვნელო იყო. მაზრის უფროსმა სხვისი დაწერილი სადღეგრძელო დამთავრებისთანავე დაჭმუჭნა და მოისროლა. უმაღლესი საბჭოს თავმჯდომარემ ამგვარი ქმედებისგან თავი შეიკავა. თუ იმასაც არ მივიღებთ მხედველობაში, რომ მაზრის უფროსი ქართულად მეტყველებდა, უმაღლესი საბჭოს თავმჯდომარე კი რუსულად, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ პოდგორნი თავისუფლად შეძლებდა რუსთაველის თეატრის სცენაზე მსახიობ ჟანრი ლოლაშვილის როლის შესრულებას და — პირუკუ. რაც შეეხება ჩვენს პარტიულ ნომენკლატურას, ისინი რეპეტიციის გარეშეც იოლად „ჩაეწერებოდნენ“ სპექტაკლში. მაზრის უფროსის წინაშეც ისეთივე წარმატებით იცუნცულებდნენ, როგორც დაცუნცულებდნენ უზენაესი საბჭოს თავმჯდომარის წინაშე ფილარმონიის სცენაზე.

ერთი სიტყვით, იმ საღამოს თემურ ჩხეიძის სასცენო გადაწყვეტამ, მართლაც, აქტუალური ყდერადობა შეიძინა თეატრის ღირექტორის გაბედული და თამამი გადაწყვეტილების წყალობით. სპექტაკლის მხატვრულ დონესა და ემოციურ ძალას კი, მჯერა, მომავალში ის მკითხველიც იგრძნობს, ვისაც წარმოდგენა არ უნახავს, მაგრამ წაიკითხავს აკაკი ბაქრაძის წერილს — „გუშინდელნი დღეს“.

ფილარმონიის „საზეიმო“ სხდომისა და რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის დაპირისპირების ფაქტი, ვფიქრობ,



ნათლად მეტყველებს აკაკი ბაქრაძის შეუდრეკელ ბუნებასა და ხასიათზე (ისე ვინ მოთვლის, რამდენი ასეთი ამბის გახსენება შეიძლება). მით უფრო ის არასოდეს წავიღოდა კომპრომისზე, როცა საქმე კონიუნქტურულ ნაწარმოებს ეხებოდა. პირუთვნელობა და უკომპრომისობა მისი უპირველესი თვისება გახლდათ.

აკაკი ბაქრაძის ცხოვრებისეული პრინციპი იყო — არ შემიძლია ვლუმდე, სამოქმედო გეზი კი — რამდენად სასარგებლოა ეს ჩემი სამშობლოსათვის და არა პირადად ჩემთვის. ამიტომაც უპირისპირდებოდა ნებისმიერ ხელისუფლებას. ერთი კი უტყუარად იცოდა: დაპირისპირება: მწერალი — ხელისუფლება, დროში ყოველთვის მწერლის გამარჯვებით მთავრდება.

აკაკი ბაქრაძის მოღვაწეობა თავისი ხასიათით განმანათლებლობა იყო — შეგნებული, მიზანმიმართული საქმიანობა საზოგადოების გათვითცნობიერებისა და გამოფხიზლებისაკენ. ამიტომაც იყო ყოველთვის მზად აუდიტორიასთან შესახვედრად, ამიტომაც არ ამბობდა უარს ნებისმიერ მიწვევაზე, თუმცა პირადად მისთვის ამ საქმიანობას არავითარი მატერიალური სარგებლობა არ მოჰქონდა. მაგრამ აკაკი ბაქრაძის ლექციებს მოჰქონდა ყველაზე მთავარი — საზოგადოების გამოფხიზლება. ჩვენი ეროვნული მოძრაობის გონიერი ნაკადი, სწორედ, ამ ლექციებმა მოამზადა.

ისიც უნდა ითქვას, რომ არასოდეს შემოფარგლულა მარტოოდენ საგანმანათლებლო მოღვაწეობით. „სადაც აკაკი ბაქრაძე მოღვაწეობდა, იქ იყო სიცოცხლე, სიახლე, სულიერების ზეიმი. მან, ერთ-ერთმა პირველმა, დაანგრია საბჭოთა დოგმები, თავისუფალი აზრი შეიტანა ქართულ თეატრსა და კინოში და ჭეშმარიტად გაუხსნა მათ გზა მსოფლიო არენაზე. ეს იყო არა მარტო აკაკი ბაქრაძის, მთელი ქართული კულტურის გამარჯვება მე-20 საუკუნეში. ყველაფერი ეს



უშუალოდ მისი ხელმძღვანელობით მოხდა“ (ნოდარ წულუკის წიგნიანი კირი).

აკაკი ბაქრაძეს არც პეტერბურგის უნივერსიტეტი და-
 უმთავრებია „თერგდალეულთა“ დარად და არც რაინისა და
 სენის წყალი დაუღვია (თუმც მთელი შეგნებული ცხოვრება
 დიდებულ წინაპართა ნაკვალევს მიუყვებოდა). იგი თბილისის
 უნივერსიტეტის აღზრდილია – მისი არსებობის გამართლე-
 ბის კიდევ ერთი დასტური და სიამაყე. რაც მთავარია, აკაკი
 ბაქრაძე 1965 წლიდან მოყოლებული, მართალია ხანგამოშე-
 ბით, მაგრამ თითქმის სამი ათეული წლის მანძილზე კითხუ-
 ლობდა ლექციებს თბილისის უნივერსიტეტში. მას სულგანა-
 ბული უსმენდა მრავალრიცხოვანი აუდიტორია.

ის დღესაც ესაუბრება საქართველოს!

მარტი, 2005 წ.

- 66.....
- 67.....
- 68.....
- 69.....
- 101.....
- 801.....



გამომცემლობა „საბჭოთაო“
 თბილისი, 1998 წ. 200 გ. 1000 რ. 1000 რ.



„მერანის“ ქარავმა	3
„ზუბოვიდან“ გალაკტიონის „თოვლამდე“	13
„არის წმინდა პოეზია“	23
ედგარ პოს — „აჩრდილს თანაზიარს“	34
წინასწარმეტყველური პიესა	45
ვასილ ბარნოვი და „ბოგოისკატელობა“	53
„სანავარდოს“ სტილური ექსპრესია	63
„კვაჭი კვაჭანტირაძე“ – თალღითური რომანის ქართული ნიმუში	76
ვინც დინოზავრთა ნაკვალევს ეძებს	85
თავდადებული	97
„სწორს ფიქრს აძლევდეს თემ-სოფელს“	101
ის დღესაც ესაუბრება საქართველოს	108



გამომცემლობა „**უნივერსალი**“

თბილისი, 0128, ი. ჯავახიშვილის ბაზ. 1, ☎: 29 09 60, 8(99) 17 22 30

E-mail: universal@internet.ge



ეროვნული
ბიბლიოთეკა