

გზაზე ასათიანო

საქართველოს
საზღვაო ფლოტი

წიგნი შედგება სამი ნაწილისაგან. პირველში — ქართული პოეზიის კლასიკოსები — განხილულია ქართული რომანტიზმისა და კრიტიკული რეალიზმის პოეტური მემკვიდრეობა, როგორც ეროვნული საწყისებისა და იდეალების კონკრეტულ-ისტორიული რეალიზება მხატვრულ შემოქმედებაში. მეორე ნაწილში — საუკუნის პოეტები — გაანალიზებულია გალაკტიონ ტაბიძის, პაოლო იაშვილის, ტიცოან ტაბიძის, სიმონ ჩიქოვანის, გიორგი ლეონიძის, ლადო ასათიანის შემოქმედება. ხოლო მესამე ნაწილში — სათავეებთან — ავტორი ლიტერატურისა და ფოლკლორის მასალაზე დაყრდნობით ახასიათებს ქართული ეროვნული ხასიათისა და ესთეტიკური ზუნების ფუნდამენტურ თავისებურებებს დასაბამიდან ჩვენს დრომდე.

რედაქტორი გურამ ზვირდუითელი

გურამ ახათიანი

ორმოცდათათხის წლების თბილისი—როგორც უეცრად აღტაცებულ და შეიძლება ითქვას, კიდევ შეძრული საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და ქართული კულტურის ნაყოფად აღიქმება.

დიდი გამოცოცხლება მწერლობის ასპარეზზეც.

ახალი თაობის მწერალთა მძლავრი შემოქმედებით სუნთქვა ტალღასავით შეიქრა მწერალთა კავშირის სასახლეში. მის სსდომათა დარბაზში გამართულ კრებებზე, განხილვებსა თუ ლიტერატურულ საღამოებზე ტევა არ არის. წინა რიგს ამშვენებენ კონსტანტინე გამსახურდია (უცვლელად მარჯვენა კუთხეში მდგარ საყარძელში ყიფად მჭდარი), დემნა შენგელაია, სიმონ ჩიქოვანი, იოსებ გრიშაშვილი, გიორგი ლეონიძე, სერგო კლდიაშვილი, ბესარიონ ძღენტაძე.

ასე იყო იმ დღესაც.

უკვე მეორე დღეა გრძელდებოდა 1957 წელს დაარსებულ ჟურნალ „ოცნების“ გარემო დარბაზულ ახალგაზრდა მწერალთა შემოქმედებაზე ბეჭდა-კამათი.

გარინდული დარბაზი წინა დღის მღელვარებით სუნთქავდა...

ტრიბუნასკენ გაემართა ელეგანტური გარეგნობის ახალგაზრდა ლიტერატორი. იგი თუმცა ზრდილის მოკრძალებით და დაოკებული მღელვარებით, მაგრამ, იმავე დროს, მტკიცე გადაწყვეტილებით შემართული ავიდა ტრიბუნაზე წამით შეყვინდა, ფიქრიანად ისე გაიხედა სივრცეში, თითქოს შორით, მხოლოდ მისთვის ხილულ სამიზნეს კერეტსო... მის ამგვარ განდევაში უთვალდა იხატებოდა ერთგვარი არტიზიზმიც,—განა ხელოვნური ანუ ზედამირულ ეფექტის მოახსენი, არამედ სრულიად ბუნებრივი, როგორც ინდივიდუალური ხასიათის ორგანულად გამომავლინებელი ქცევის დახვეწილ ფორმასათქმელი მოზომა, მკაფიოდ და ოდნავ ხმადაბლა დაიწყო სიტყვა, რომლითაც უნდა მიმოეხილა და თავის მხრივ შეეფასებინა მუსორან მაქავარიანის, ოთარ ჭილაძის, არჩილ სულაკაურის, ნოდარ დუმბაძის, თამაზ ჭილაძის, ქანსულ ჩარკვიანის, გურამ რჩეულიშვილის და სხვა, დღეისათვის ნაღვეწი და აღიარებულ მამონ კი სრულიად ახალგაზრდა მწერალთა ნაწარმოებები, მათში აღჩენილ ტენდენციები და მხატვრული ღირსებანი.

დარბაზში მყოფთ ეკვივ არ ეპარებოდათ, რომ იგი დაიცივდა თავისი თაობის „ლიტერატურულ მუმბა“. საქმე ის იყო, როგორ წარმართავდა მსჯელობას მას შემდეგ, რაც უფროსი თაობის ზოგმა ლიტერატორმა უმწიფარად და მცდარად მიიჩნია თემების, ტიპებისა თუ გამომსახველობითი ფორმის ასპექტებში ახალგაზრდების ძიებანი და თითქმის მკრეხელობად განაცხადა ადრე დაკანონებული იდეურ-ესთეტიკური ნორმების ხელყოფის მცდელობა ამ ვი-

თარებას მომხსენებელმა გონივრულად, ყოველგვარი ამბიციების გარეშე გა-
ერთვა თავი. წინასწარ ნაწარადღევი ოპონენტების განსაიარაღებლად და საკუ-
თარი პოზიციის განსამტკიცებლად, მან თავიდანვე ბელნსკის ფენომენი გაიხ-
სენა, რომელიც კეთილშობილურად მიმტეველობით იცავდა და თანამგრძნობი
ცეცხლოვანებით ახალისებდა იმ დამწყებ მწერლებს, რომელთა თუნდაც უმწი-
ფარ ნაწარმოებებში ნიჭიერებას დაინახავდა და — მაკარი კრიტიკის ქარცეცხლ-
ში მხოლოდ მას შემდეგ გაატარებდა, როდესაც უკვე პროფესიული სიბრძნე
მოეთხოვებოდათ. ამის კვალად აღნიშნა უღრმესი პატივისცემა ჭეშმარიტი,
მარად ცოცხალი ლიტერატურული ტრადიციებისადმი და, აი, ასე ოსტატურად
გამართულ წინათქმაში, მან ჯერ ერთგვარად დაიხია წარსულისკენ, რათა გა-
დაედგა გადამწყვეტი ნაბიჯი წინ, რომლითაც უნდა დაესაბუთებინა ლიტერა-
ტურის განახლების საჭიროება და „ახალბედობა“ მიერ კანონზომიერად განხორ-
ციელებული თვით ფაქტივ განახლებისა... და განა გულბრწყვილად აღაზევა
ისინი, — უბრალოდ. მათი ნიჭიერება, შემოქმედებითი პოტენცია და ორიგინა-
ლური მხატვრული თვალთახედვა გამოავლინა მათივე ნაწერებიდან გემოვნებით
შერჩეული მასალის ჩვენება-შეფასების გზით.

არა მხოლოდ მსჯელობა, მთლიანად მისი ქცევა იყო დახვეწილი და, რაც
მთავარია, განმსჭვალული შინაგანი კეთილშობილებითა და პიროვნული ენერ-
გიით.

მაშინ, ახალგაზრდებზე უკეთ უფროსი თაობის ლიტერატორებმა (თვით და-
პირისპირებულებმა) განკვირტეს მასში მომავალი მძლავრი ლიტერატორი და,
ორიოდე თვის შემდეგ, იგი უკვე კონსერვატორიის დიდი დარბაზის გაბრწყინ-
ებულ სცენიდან წარმოთქვამდა სიტყვას ტიციან ტაბაძეზე.

ეს იყო გურამ ასათიანი.



... წაბლისფერი ტალღისებრი თმა უკან სათუთად გადავარცხნილი; ხშირი
წარბებისკენ დაქანებული მაღალი შუბლი; დიდრონ თვალბში ზღვის ფერია
ჩაფენილი — შეზავებული ღია ლურჯი, ოდნავ მომწვანო და ნაცრისფერი
საღებავებით; ტუჩს გასწვრივ ზომიერად შეკრეპილი უღვაში და ოდნავ აპრე-
ხილი ნიკაბისკენ ჩაწურულ სახეზე მკვეთრად გამოჩინარი ორბისებრი ცხვირი,
რომელიც კლდის ნათალივით მტკიცე და მაღალ შუბლთან ერთად, წინმსწრაფი
მაჰაყაუური ენერჯიის და შეუპოვრობის იერს ანიჭებდა სხვა ყოველისმხრივ
ნატიფ, სანდომიან სახეს. ტანის აღნაგობაშიც მოხდენილ სიმსუბუქეს როგორ-
ღაც მოულოდნელად ერწყმოდა ძვალ-რბილში გამჭდარი ღონე, პლასტიკას —
მწაფერი მგრძობილობა (რაც განსაკუთრებით იხატებოდა მის მეტყველ ხელის-
მტევანსა და თითებში). ამ გარეგნულ ნიშნებში ამოიცილობოდა თვისებებიც
მისი პიროვნებისა — შინაგანად, უთუოდ, კონფლიქტურის, რომელშიც მთელი
სიმწვავით თანაარსებობდა ელასტიურობა და განუხრელობა, მაკონტროლირებე-
ლი ძალა და მოუთოკავი ვენების სიმშავე, სილბო და სისასტიკე... ალბათ მსგავსი
ინდივიდების შესწავლის შედეგად დაასკვნა კრეჩმერმა — ფიზიონომია პიროვნე-
ების საეიზიტო ბარათიო.



გურამ ასათიანის ფენოტიპი უთუოდ პოეტს გულასხმობდა.

ჩემი ღრმა რწმენით, როგორც კრიტიკოსი, იგი კიდევ იმიტომაც იყო უაღრესად შთამბეჭდავი და მრავლის მხრივ უნიკალური, რომ მის განსჯას ჰკვებავდა და აღანთებდა პოეტური იმპულსები. ეს იმპულსები განსაზღვრავდა მის მიერ ხელოვნების მოვლენათა მლიანობაში უშუალო წვდომას და სრულიად მოულოდნელი კუთხიდან მათ გაშუქებას, ხელოვანის ბუნების ცოდნას და ნაწარმოების მიღმა შემოქმედებითი პიროვნების ხასიათის ამოცნობას; იგივე პოეტური იმპულსები ბევრად განსაზღვრავდა მის დახვეწილ სტილსაც, გამძაფრებულს ლირიკული წიაღსვლებითა და ქვეტექსტებით. ამ უკანასკნელთან დაკავშირებით, უნდა აღენიშნო, რომ მრავალი პასაჟი მისი წერილებისა მართლაც ხელოვანის შემონაქმედს უფრო აგავს, თუნდაც. აი, ეს:

„... თბილისის ქუჩებს კარგად ახსოვთ მისი ნერვიული ნაბიჯები, უცნაურად ატოკებული მიხრა-მოხრა.

მის ჩვეულებად ჰქონდა ამ ქუჩებში უქმად ხეტიალი — მზეში, წვიმაში, ქარში:

და წავალ ქარში, როგორც მოცარტი,
გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით...

მის დაძმობებულ სხეულს, გემის ბაქანზე მოსიარულე ალბატროსივით, თეაქოს, მართლაც, ეს „მსუბუქი ზვირთები“ აქანავენდნენ აქეთ-იქით.

უყვარდა გამვლელების გაჩერება, მათთან უცნაური საუბრის გაბმა.

ოდნავ შეშუპებულ სახეს ხშირად სერავდა დამაბული ღიმილი; ძნელი იყო გაგება, დაგცინოდათ იგი, თუ ალერსსა და ყურადღებას მოითხოვდა. თვალეზი თითქოს თქვენს მიღმა გამძაფრებით ელოდნენ ვიღაცის გამოჩენას...“.

მთლიანად ეს პასაჟი, გამძაფრებული ალბატროსის მეტაფორით (რომელიც აქ, ბოდლერის „ალბატროსის“ რემინისცენციად აღიქმება), ორმოციან-ორმოცდაათიან წლებში გალაკტიონ ტაბიძის სახებისა და მდგომარეობის ეფექტურ, გულშიჩამწვდომ „სურათს ჰქმნის. მეტის თქმა არც შეიძლებოდა და არც იყო საჭირო — გამგები ისედაც მიუხვდება სათქმელს. და ამ პასაჟში სურათოვნება არ არის იმდენად გადამწყვეტი, რამდენადაც მგრანობიარე ხელწერა, სიტყვაში ჩაღვრილი განცდა.

ლიტერატურაში მოარული თქმა — საუკეთესო კრიტიკოსები წარმოშობით განუხორციელებელი პოეტები იყვნენო, გურამ ასათიანის მიმართაც დასტურდება. ეს მოარული ფრაზა. იმ ერთი საგულისხმო მნიშვნელობის შემცველიცაა, რომ კრიტიკოსი, მსგავსად პოეტისა, დაბადებით უნდა იყოს ხელოვნების მგრანობი, ხელოვნებისკენ მიმწრაფი.

და თუ ვინმეზე თქმულა, გურამ ასათიანზეც ალაღად ითქმის, რომ იგი დაბადებით იყო ლიტერატორი.

ამას წინათ ერთმა ახალგაზრდა მწერალმა მიიხრა, ჩემი ცხოვრების უღი-
 დეს ბედნიერებად ვიხსენებ, ქუჩაში მიმავალ გალაკტიონს ერთხელ თვალი რომ
 მოკარი და მწერალთა კავშირამდე უჩუმრად გავდიეო. გურამ ასათიანს ასეთი
 „ბედნიერების კალთა“ დრომ და გარემოებამ უხვად დააბერტყა: ცნობილი
 ქართველი ლიტერატორის — ლევან ასათიანის ვაჟი, იგი იზრდებოდა ოჯახთან
 დაახლოებულ ისეთ ბრწყინვალე პიროვნებათა წრეში, როგორებიც იყვნენ სი-
 მონ ჩიქოვანი, გიორგი ლეონიძე, ნიკოლოზ შენგელაია, გერონტი ქიქოძე, ბესო
 ჟღერტი, ნატო ვაჩნაძე და ქართული საბჭოთა ხელოვნების დღეისთვის აღი-
 რებული სხვა კლასიკოსები. ჰაბტუკობის წლებშივე განიცადა ბორის პასტერნა-
 კის, ვლადიმერ ლუგოვსკოის, ნიკოლოზ ტიხონოვის, პაველ ანტოკოლსკის და
 ქართულ ხელოვნებასთან მკიდრო მგობრულ კავშირში მყოფი სხვა გამოჩენი-
 ლი რუსი მწერლების ხიბლი. ამასთან დაკავშირებით, მახსენდება ერთი ეპი-
 ზოდის მისი „მოსკოვური ცხოვრების“ წლებიდან, მისთვის ჩვეული იუმორითა
 და ხალისით რომ გვიამბო გურამ ასათიანმა:

„მოსკოვში ახალი ჩასული ვარ, რომ ერთ დღეს პასტერნაკმა დამირეკა. მა-
 ნამდე ნინო ტაბიძისგან ამანათი მივუტანე... მიუბნება: — Гурам Леванович,
 сегодня у меня собираются гости: Анна Андреевна Ахматова, Георгий
 Шенгелл, Борис Николаевич Ливанов, Симон Чиковани с супругой,
 Наталья Георгиевна Вачнадзе с сыном. Если у Вас нет более интерес-
 ных планов на этот вечер, то прошу пожаловать к нам и разделить
 наше общество...“ არ ვიცი, საგანგებოდ დამეძარა ადრე, თუ სტუმრებმა და-
 იგვიანეს, მაგრამ — მარტო კი დამხვდა შინ; შემოყვანა კაბინეტში, სწავლის
 ობიექტი გამომიტოხა და, შემდეგ, შექსპირზე და მის გერმანულ და ფრანგულ
 თარგმანებზე გამესაუბრა...“

თავისთავად ცხადია, ასეთი გარემოს ძალით მასში უნებურად აღიბეჭდა
 ხელოვანისა და, საერთოდ, ხელოვნების ფენომენი, — ხელოვანისა და ხელოვ-
 ნების ისეთი ცოდნა, რომელსაც ვერავითარი წიგნი ვერ ჩაიგინებდა. შესაძ-
 ლოა ცვდები, მაგრამ მე მივნიც იმ აზრისა ვარ, რომ ვერავითარი წიგნი ისე
 ვერ აღზრდის და დახვეწავს გემოვნებას (ამ ცნების უყველახე ფართო გაგე-
 ზით, რომელიც გულისხმობს ადამიანის ფსიქოლოგიურ წყობას, გაუცნობიერე-
 ხელ დისპოზიციებში რომ უდგას საფუძველი), როგორც მდიდარი ბუნების,
 მძლავრ პიროვნებებთან კონტაქტი, წიგნთან შედარებით ასეთი კონტაქტი იგი-
 ვეა, რაც ყრმის აღზრდაში „კარგი მაგალითი“. ძველი თაობის იმ ბრწყინვალე ხე-
 ლოვანთა უშუალო განცდამ, გემოვნებისა და კულტურის კვალად, ერთი უაღ-
 რესად მნიშვნელოვანი თვისება შესძინა გურამ ასათიანს და ეს თვისება კიდევ
 აღიბეჭდა მის შემდგომ შემოქმედებაში, — ეკრძოდ, წარსულის სიღრმეებში ვა-
 მუდმებული კვრეტის სურვილი. სხვადასხვაგვარი ლიტერატურული ტრადიცი-
 ების თანაბრად გულწრფელი პატივისცემა, უკვე გარდასულიშვიც ცოცხალის აღ-
 ქმისა და მისით ტკობის უნარი. სწორედ ამ თვისების ძალითაც იყო იგი დაზ-
 ლეული კრიტიკოსებში ფრიად გავრცელებული ისეთი „სასყმაწვილო სენისაგან“,
 რომელიც იწვევს ცალმხრივობას, სიახლეებით გულუბრყვილოდ ატაცებას, ხე-
 ლოვნებისადმი ხელოვნური თეორიების მისადაგებას და სხვა ამდაგვარ ინფან-
 ტილურ გადახრებს.

გურამ ასათიანის პიროვნულ ჩამოყალიბებაზე უთუოდ გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა მოსკოვში სწავლისა და ცხოვრების წლებმა. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დასავლეთ-ევროპის ენებისა და ლიტერატურის ფაკულტეტის მეორე კურსის დახურვის შემდეგ, მან სწავლა განაგრძო მოსკოვის ლომონოსოვის სახელობის უნივერსიტეტში. 1951 წლიდან კი ჩაირიცხა მოსკოვის საოლქო პედაგოგიური ინსტიტუტის ასპირანტურაში, სადაც მოამზადა დისერტაცია თემაზე „მუშათა კლასის ბრძოლის ასახვა 30-იანი წლების ფრანგულ რომანში“.

1956 წელს გურამ ასათიანი, უკვე სამეცნიერო ხარისხის მქონე, ჩამოყალიბებული ლიტერატორი დაბრუნდა საქართველოში, როგორც „ლიტერატურნაია გაზეტას“ საკუთარი კორესპონდენტი. თბილისში იგი ჯერ უცხო ენათა ინსტიტუტში კითხულობს ლექციებს ფრანგულ ლიტერატურაზე, ხოლო 1957 წლიდან იწყებს მუშაობას შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტში მეცნიერ-თანამშრომლად.

სწორედ ამ დროიდან იწყება მისი დაუღვრომელი, მზარდი, თვალსაჩინო შემოქმედებითი ცხოვრება.

გურამ ასათიანის ლიტერატურული მოღვაწეობა, ძირითადად, კრიტიკისა და ლიტერატურისმცოდნეობის გზით გაიშალა, ოღონდ, ეს გზები ერთმანეთისგან გამმიჯნავი კი არა, ურთიერთ გამამდიდრებელი და, ხშირად, ერთმანეთის განმსკვალავი ძალებით ვითარდებოდნენ. ლიტერატურის ისტორიის და თეორიის მეცნიერული ცოდნა მის მსჯელობას კრიტიკის სფეროში ანიჭებდა მეტ სიღრმესა და საფუძვლიანობას, მომართავდა მის ინტერესებს თანამედროვე მწერლობაში პრობლემური საკითხების გადასაწყვეტად; მეცნიერების სფეროში კი „კრიტიკოსის თვალ“ მას ეხმარებოდა, ცხოვლად და უშუალოდ, ახლებურად დაენახა სხვების მიერ თუნდაც მრავალგზის შემოწმებული-შეფასებული მხატვრული მოვლენები.

მის შემოქმედებით პიროვნებაში კრიტიკოსის და ლიტერატურისმცოდნის ერთგვარი სინთეზი თვალსაჩინოდ გამოვლინდა 1957 წელს ეურნ. „ცისკარში“ (№ 1) გამოქვეყნებულ წერილში „შენიშვნები თანამედროვე ქართული პოეტიკის შესახებ“. მართალია, გურამ ასათიანი 1950 წლიდან იბეჭდებოდა ქართულ და რუსულ პერიოდიკაში, მაგრამ პირველად სწორედ ამ წერილით წარსდგა იგი თბილისის, მაშინ ფრიალ მომთხოვნი ლიტერატურული საზოგადოებრიობის წინაშე, როგორც არა მარტო რუსულ და ევროპულ ლიტერატურებში კარგად გათვითცნობიერებული, არამედ XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში აღძრული რილშივე პირველად გამოჩნდა მისი ერთ-ერთი უმთავრესი თვისება—გაბედუ-საეტაო პროცესების ღრმად განმჭვრეტი და, რაც მთავარია, მწერლობის მიმდინარე ცხოვრებაზე პრინციპული თვალსაზრისის მქონე ლიტერატორი. ამ წე-ლება და, ამასთან დაკავშირებით, მისი სტილისთვის ნიშანდობლივი პუბლიცის-ტურის პათოსიცი. „შენიშვნები თანამედროვე ქართული პოეტიკის შესახებ“ — ეს იყო ოცდაათწლიანი უგულვებელყოფის შემდეგ „ციხეგრყანწელთა“ ღვაწ-ლის, მათ მიერ ქართულ პოეტურ მეტყველებაში ჩატარებული მძლავრი რე-ფორმის დასაბუთების ერთ-ერთი პირველი ცდა, რომლის დროსაც, თუმცა ლა-კონურის ფორმით, მაგრამ მთელი სერიოზულობითა და სიმკაცრით, გამოთქმუ-

ლი იყო ის მოსაზრება (მიმართული უკვე 50-იანი წლებისთვის გამძლავრებული რუტინორების მისამართით), რომ დაუშვებელია მწერლებს „და პირველ რიგში — ახალგაზრდებს, მოუწოდონ ისე წერა, როგორც წერდნენ მათი წინაპრები“. თუ ვის გულისხმობდა გურამ ასათიანი „წინაპრებში“ და მათი ეპიგონობის „მომწოდებლებში“ — ყველასთვის ცხადი იყო. ცხადი შეიქმნა ისიც, რომ 50-იანი წლებში ქართული მწერლობის ასპარეზზე გამოსულ ახალგაზრდა მწერლებს მისი სახით აღუჩნდა კრიტიკოსი-ლიდერი, მათი ძიებების მტკიცე ქომაგიც და პირუთენელი შემფასებელიც.

კრიტიკის სფეროში ასე თავიდანვე წარმოჩნდა იგი სიახლის ქომაგად და ეს თვისება ბოლომდე შეინარჩუნა. მის გამჭრიახ თვალს იშვიათად თუ გამოპარავია რაიმე ახალი და მნიშვნელოვანი, — იშვიათად თუ ყოფილა შემთხვევა, ახალი მხატვრული ქმნილების ღირსება უმაღლეს სათანადოდ არ აღენიშნოს. მრავალ კრიტიკოსთაგან განსხვავებით, რაც არ იზღუდებოდა კასტური თუ თაობრივი სიმამათი-ანტიპათიებით: მას ისევე გულწრფელად აღაფრთოვანებდა ოთარ ჭილაძის ლექსის გაეღება სამოციანი წლების დასაწყისში, როგორც ბესიკ ხარანაულის განსხვავებული ხმის გამძლავრება სამოცდაათიანი წლებში. უფროსი თაობის მწერლებსაც — გიორგი ლეონიძეს, დემნა შენგელაიას, სიმონ ჩიქოვანს, ირაკლი აბაშიძეს და სხვებს იგი განიხილავდა ისევე და ისევე მათი შემოქმედების მარად განმამახლებელი ძალებისა და ახლებური მხატვრული თვალთახედვის განვცრეტა-წარმოჩენით.



მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესებს ფხიზლად დაყურადებული და აქტიურად ჩაბმული მწერლობის ცხოვრებაში, გურამ ასათიანი თავიდანვე ღიღის ინტერესით და გულმოდგინებით იკვლევდა XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ძირითად მიმართულებებს და ამ მიმართულებათა შემქმნელი ისეთი კლასიკოსების შემოქმედებით ცხოვრებას, როგორებიც იყვნენ ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გრიგოლ ორბელიანი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა და ალექსანდრე ყაზბეგი. XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის შეფასებამ თავისთავად მოათხოვა XVII—XVIII საუკუნეების მწერალთა ტრადიციების შესწავლა და, ასევე თავისთავად, უფრო შორს, XII საუკუნეში, რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული სამყაროს წვდომა. ქართული პოეტური სიტყვის ასეთი ჩაღრმავებული (და, რა საკვირველია, ხანგრძლივი) კვლევის შედეგად შეიქმნა წიგნი „ვეფხისტყაოსნიდან“ — „ბახტრიონამდელი“ (1974 წ.) — ფუნდამენტურა მეცნიერული ნაშრომი, რომელშიც მოცემულია ორიგინალურად და ღრმად გააზრებული სურათი ქართული პოეტური ზარბოვნების ევოლუციისა XIX საუკუნეში (სწორედ ამ ნაშრომის საფუძველზე 1977 წელს მიენიჭა მას ფილ. მეც. დოქტორის ხარისხი). მეცნიერული თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი იყო, აგრეთვე, რამდენიმე წლით ადრე გამოქვეყნებული „მერანი“ და მისი ავტორი“ (1968). ამ გამოკვლევაში გურამ ასათიანმა, პირველად ასეთი სისრულით, განიხილა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის ნათესაობა ქართული ჰიმნოგრაფიის პოეტუკასთან და ბარათაშვილის შე-

მოქმედებაში აღჩენილი ზოგიერთი ფილოსოფიური თუ ლიტერატურული მოტივების წარმომავლობა ბიბლიის იდეურ-სახეობრივი სამყაროდან.

გურამ ასათიანის შემოქმედებით მემკვიდრეობაში მე შინც ცალკე აღვნიშნავდი მის პორტრეტისტიკას და განსაკუთრებით კი თანამედროვე ქართველ მწერალთა ისეთ ლიტერატურულ პორტრეტებს, რომლებიც შეიძლება დახასიათდეს, როგორც შემოქმედ პიროვნებათა იმპრესიონისტული ჩანახატები. სწორედ პორტრეტისტიკის სფეროში იძალა მის სულში მფეთქებმა პოეტურმა იმპულსებმა. აქ მან შესძლო მომენტალურ შთაბეჭდილებათა გამოშვებული, ლოკონური შტრიხებით მკითხველისთვის გადმოეცა ვალაკტიონ ტაბიძისა და ნიკოლორთქიფანიძის, გერონტი ქიქოძისა და პაოლო იაშვილის, რაედენ გვეტაძისა და სხვა თანამედროვე მწერალთა არა მხოლოდ ნაწარმოებების ხიბლი, არამედ მათი ადამიანური ბუნებაც და ცხოვრებისეული იერიც. ეს „იმპრესიონისტული ჩანახატებმა“, პირველ ყოვლისა, გურამ ასათიანის პიროვნული გამოცდილების, მის სისხლად და ხორცად ქცეული ხსოვნის, უკვე გარდაცვლილ მწერალთა ინდივიდუალურად ხილვის ისეთივე ორგანული გამოვლინებებია, როგორაც ვთქვამთ, პოეტისთვის — ლექსი. განცდილისა და ნაფიქრალის გამოთქმის უშუალოდ გამაპირობა ის სიცხოველე, რომელიც ამ პორტრეტების ყველაზე დიდ ღირსებას შეადგენს — აქ არა მარტო ცოცხლად ზედაც მწერალს, არამედ თითქოს მისი სუნთქვეც გეხმის. აი, კითხულობ თუნდაც მის წერილს ნიკოლორთქიფანიძეზე და ცხადლივ რწმუნდები, რომ გურამ ასათიანი უკიდურესობამდე არღვევს იმ სავალდებულო დისტანციას, რომელსაც უნდა იცავდეს კრიტიკოსი მასალის მიმართ, — უნებურად იჭრება მხატვრულს ასახვის სფეროში; ნებით თუ უნებლიედ მიმართავს თანაგანცდის აქტს და, ზოგჯერ, ვარდასახვის მომენტსაც (განსაკუთრებით, როდესაც ცდილობს მწერლის სტილით იმეტყველოს); ასევე ხშირად მიმართავს სურათოვნებას, სათქმელის გამოხატვას ქვერეკსტებით და უაღრესად ეფექტურ ლირიკულ წიაღსვლებს...

გარკვეული კუთხით, კრიტიკოსისთვის და, მით უმეტეს, მეცნიერისთვის მხატვრულის სფეროში ამგვარად შექრა ეგებ ვერც არის გამართლებული, მაგრამ, ჯერ ერთი, როდესაც სახეზეა ორიგინალური სტილით დაწერილი შესანიშნავი პორტრეტი, მის „გამართლებას“ რაღაც დადგენილი „გარკვეული კუთხიდან“ აზრი ეკარგება (რადგან ასეთი ნაწარმოები თავის საკუთარ სიმართლეს აქა შეფასების თვალსაზრისსა კქმნის), მეორეც, — გურამ ასათიანი, როგორც დაამდე შოთარბით აღვნიშნე, არ იყო არც მხოლოდ კრიტიკოსი, და არც მხოლოდ მეცნიერი (თუმცა ამ სფეროთა თვით მაღალი მომთხოვნელობის დონეზეც ღირსეულად უმოდგაწნია), — იგი, უფრო მეტად იყო მწერალი და, ჩემი ღრმა რწმენით, სწორედ ამიტომაც იყო იგი ქვეშარბით ლიტერატორი. კრიტიკოსი რომ მწერალი უნდა იყოს, მან ბევრ თავის კოლეგას კიდევ დაანახა და ნაწილობრივ — კიდევ შეასწავლა.

გურამ ასათიანის მწერალური ბუნება ყველაზე სრულად და მასშტაბურად წარმოჩნდა მის უკანასკნელ წიგნში „სათავეებთან“. თექვსმეტსაუკუნოვანი ქართული ლიტერატურის და, ლიტერატურასთან დაკავშირებით, საქართველოს ისტორიის წიაღთა კვრეტამ, საუკუნეთა ავბედით ქარტახინლებთან შექიდიბულ ქართველ კაცზე ფიქრმა და კიდევ, უნებურმა კითხვამ — რამ გადარჩინა? და

კიდევ უფრო უნებურმა გაოცებამ — რამ შთაუწერა ეგოდენ ჰირთა შიგან ხელოვნების, მეცნიერების, შენების ძალა და რწმენა? ყოველივე ამან და მრავალმა სხვა ინტერესებმაც დაჰბადეს სურვილი ქართული ეროვნული ხასიათის და ესთეტიკური ბუნების ძირეულ თავისებურებათა გამოკვეთა-დახასიათებისა. პრობლემა ურთულესია და, გურამ ასათიანმა სცადა ლიტერატურისა და ფოლკლორის მასალაზე გაეშუქებინა იგი. „სათავეები“ ამ სურვილისა და ცდის შედეგია, რომელიც ავტორმა მკითხველს წარუდგინა მოკრძალებით, ყოველგვარი მეცნიერული აპლომბის გარეშე. ყოველგვარ პრეტენზიულობას საფუძველშივე უარყოფს თვით სტილი — უფრო ესეისტური, შეფერადებული დოკუმენტური და მხატვრული პასაჟებით, ვიდრე მეცნიერული. თუმცა, წიგნში სადა ენით გადმოცემულია უპირატესად მეცნიერული ცოდნით და ღრმა განსჯით დაუფლებული მასალა. ეს მასალა დიდძალია, უხეად არის მოხმობილი ისტორიიდან, მხატვრული ლიტერატურიდან და ფოლკლორიდან; ყოველი მოსაზრება დიდის სიფრთხილით; დიდის წინდახედულებით არის შეწონილი. და მაინც, წიგნში დომინირებს ინტუიცია და მოვლენათა უშუალო, ინდივიდუალური განცდა.

ლიტერატურასა და ფოლკლორში ქართული ხასიათის გამომხატველი არქეტიპები (მინდია და მურმანი, ცოტნე და ზურაბი, ნაცარქექია, არსენა და სხვა) ავტორმა თითქმის თავის სულში გაატარა, თავის განცდათა სფეროში დაადასტურა მათი სიმართლე და საკუთარ პიროვნებაში აღბეჭდილი ქართული ბუნებიდან გამომდინარე დაახასიათა ისინი. ამიტომაც არის, რომ ქართული ხასიათისა და ესთეტიკის ინდივიდუალურად განკერძოების პროცესში ამოიკითხება თვით გურამ ასათიანი — ქართველი კაცის წარსულზე, აწმყოსა და მომავალზე ფიქრით ატანილი, ათასგვარ ხლართებში მაინც თავისი მრწამსის ჭიუტად გამტანი, თავის სხვადასხვანაირბაშიც საოცრად მთლიანი, შინაგანი არტისტიზმით დამუხტული, სიყვარულისკენ მარად მიმსწრაფი, სილამაზის განცდის უნარით გალადებული და სიოცნოსისადმი მდღეიერებით აღსავსე. „სათავეები“ ქართულ ხასიათზე და ესთეტიკაზე — ქართული ხასიათის და ესთეტიკის მქონე პიროვნებიდან სპეციფიკურად ამოშუქებული ნაწარმოებია. ეს ინდივიდუალობა ამირობებს წიგნის მრავალ ღირსებას და, რა ნაკლიც არ ახლდეს ამავე მიზეზით (ასეთ პრობლემაზე უნაკლო წიგნის დაწერა კი შეუძლებელია), ერთი უდაოა: ეს არის პირველი ვრცელი გამოკვლევა, მიძღვნილი ამ პრობლემისადმი — წიგნი, რომელშიც ღრმა განცდათა და მოვლენათა ინდივიდუალური წვდომით გააზრებულია უადრესად საინტერესო და მნიშვნელოვანი, ეროვნული თვითმყოფობის საკითხები, მომავალში არა ერთი და ორი მეცნიერის ყურადღებას რომ მიიპყრობენ.



გურამ ასათიანის შემოქმედებითი მოღვაწეობა არც საკუთრივ ლიტერატურული პროდუქციის შექმნით და არც ტრიბუნიდან ქართული მწერლობის განსჯით არ იფარგლებოდა. ბუნებითაც შემართულ და საზოგადოებრივი მოღვაწეობისკენ მიდრეკილ პიროვნებას, დრომ და გარემომაც შეუწყო ხელი მწერლობის ცხოვრების ავენსცენაზე ემოქმედნა, — წლების მანძილზე იგი იყო საქართ-

ველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის პრეზიდიუმის და სსრ კავშირის მწერალთა კავშირთან არსებული კრიტიკის საბჭოს წევრი, საქართველოს მწერალთა კავშირთან არსებული აფხაზური ლიტერატურის საბჭოს თავმჯდომარე, აქტიურად მონაწილეობდა „ლიტერატურნოე ობოზრენიეს“, „ციცკრის“, „კრიტიკის“ და სხვა ჟურნალებისა და გაზეთების რედკოლეგიათა მუშაობაში. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი რედაქტორად მოღვაწეობა ჟურნალ „ლიტერატურნაია გრუზიაში“. ამ ჟურნალის არსებობის ისტორიაში უთუოდ საინიშნოდ დარჩება გურამ ასათიანის გულისყურიანი დამოკიდებულება ავტორებთან, მისი მეგობარული, ნდობითა და პატივისცემით განმსჭვალული თანამშრომლობა რედაქციის მუშაებთან, მისი დაინტერესება საუკეთესო ლიტერატურული პროდუქციის წარმოჩენით. მისი რედაქტორობის უნარზე მეტყველებს თუნდაც ის პრეტორი, რომელიც „ლიტერატურულმა გრუზიამ“ იმ ხუთი წლის მანძილზე საქავშირო მასშტაბით მოიპოვა.

არა მარტო ქართული ხელოვნებით მოსულდგმულე, არამედ ღრმად ჩახედული და კიდევ აქტიურად ჩაბმული რუსულ და უკრაინულ, ლიტვერ და ესტონურ, სომხურ და სხვა მოკავშირე რესპუბლიკების ლიტერატურათა მიმდინარე ცხოვრებაში, გურამ ასათიანი განსასაბიერებდა საუკეთესო თვისებებს ქართველი ლიტერატორისა. მოსკოვსა თუ კიევში, ვილნიუსსა თუ ტალინში, ფილიპინებსა თუ პორტუგალიაში იგი გამოდიოდა არა მარტო როგორც ქართული კულტურის შეგანიშნავი წარმომადგენელი და პროპაგანდისტი, არამედ როგორც მრავალეროვან საბჭოთა ლიტერატურის ღირსებისა და პრინციპების დამცველი.

აღსანიშნავია, რომ 1974 წელს კრიტიკულ-პუბლიცისტური ხასიათის წერილებისთვის „დიდი მოლოდინი“ და „სამი დღე დემნა შენგელიასთან“, მას ნივნიკა სსრ კავშირის მწერალთა კავშირისა და ჟურნალისტთა კავშირის ერთობლივი პრემია, ხოლო 1981 წელს — წერილების ციკლისთვის „ექვსი პორტრეტი“ — საქართველოს მწერალთა კავშირის ყოველწლიური პრემია.

რა თქმა უნდა, სულ მუდამ მხნედ და მხოლოდ გამარჯვების გზებით არ უვლია გურამ ასათიანს. მას არაერთხელ განუცდია შემოქმედებითი იქვით და დაუქმყოფილებლობით გამოწვეული დეპრესია. არაერთხელ სიმწირით, მთელ სულიერი ძალების უადრესი დაძაბვით ძლივ-ძლივ გადაულახავს ურთულესი წინააღმდეგობები, არაერთხელ შემდლარა... მაგრამ ყველა შემთხვევაში მის გულწრფელობას, მაძიებელ სულს და პიროვნულ ენერგიას უმარჯვნიო... თავის საზოგადოებრივი ცხოვრებით ეს ექსტრავერტული ტიპის ადამიანი, სინამდვილეში გამუდმებით საკუთარ თავთან შეკიდებული და თავის სულში თვალაპარუნებული იყო. სხვათა განმჩხრეკ-შემფასებელი, სხვათა სიმაართლის გამოშვებელი (არა მარტო ლიტერატურაში), იგი საკუთარი თავის მკაცრ მსაჯულად ირჩებოდა. ბევრმა მისმა კოლეგამ, ალბათ, არც იცის, მოქანცველი ღამების თეთრად მთვეული რა კირის ოფლით გამოსწურავდა იგი საკუთარი არსებობის ათთოეულ ფრაზას იმ წერილებისა, რომლებიც მკითხველს ხიბლავდნენ ელე-

განტური სტილით და ჰაეროვანი სიმსუბუქით. ბევრს ხომ ისიც უკვირდა, როდის ასწრებდა წერას ეს არა მარტო საზოგადოებრივ მოღვაწეობაში აქტიურად ჩაბმული, არამედ ცხოვრების დიდი გემოს და ეშხის კაცი, თავისი რაინდული ბუნებით — მეგობრობის მსახურების, სიყვარულით გალადების და სიცოცხლით აღფრთოვანების ნიჭით ყველას რომ ხიბლავდა.

ყველაფერი ეს და გურამ ასათიანის მრავალი სხვა თვისებაც ჩემგან უფრო ვერცლადაც შეიძლებოდა თქმულიყო, მაგრამ მე აქ შევეცადე, უპირატესად, მისი შემოქმედებითი ნამოღვაწარიდან გამომდინარე გამომეკეთა მისი შემოქმედებითი პიროვნება. და მაინც, დასასრულ უნდა დავძინო ერთი უმთავრესი მომენტი: გურამ ასათიანის პიროვნება ყოველთვის მეტს გულისხმობდა, ვიდრე მისი ნამოღვაწარი და, თვითონაც ყოველთვის გაცილებით მალლა იდგა ყოველნაირ წოდებებზე, ჯილდოებზე, თანამდებობებზე და მის მიერვე უკვე განხორციელებულ თემებზე. ჩვენ ყოველთვის მეტი გვსურდა, სულ გამუდმებით მეტს მოვითხოვდით მისგან, რადგან მისი მდიდარი ბუნება ყოველთვის მეტს გვპირდებოდა. იგი გამოესალმა წუთისოფელს თავის შემოქმედებით ზენიტში მყოფი, განუხორციელებელი ჩანაფიქრებითა და მისწრაფებებით ატანილი, ქართულ ლიტერატურაზე და ქართლის ბედზე მლოცველი, სიცოცხლის სიყვარულითა და სიკეთის უკვდავების რწმენით აღსავსე.

ბაბაი ვახტანგ

Գևորգի
Յողթուի
Ինքնագրի

უ ე ს ა ვ ა ლ ი

გასულ საუკუნეში ქართული პოეტური აზროვნება რამდენიმე ოსტატმა გაამდიდრა არსებითად.

ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გრიგოლ ორბელიანი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა — აი, იმ შემოქმედთა სახელები, რომელთა ნაწარმოებებს წარმმართველი მნიშვნელობა ჰქონდა ახალი ქართული პოეტიკის განვითარებაში და რომელთა მემკვიდრეობა ჩვენ ამ პროცესის გარკვეულ კანონზომიერ საფეხურებად წარმოგვიდგება.

ქართული პოეზია XIX საუკუნის მანძილზე თანმიმდევრულად გაივლის ევოლუციის სამ ძირითად ფაზას: კლასიციზმს, რომანტიკულს და რეალისტურს.

კლასიციზმი ყველაზე ნაკლებ შემოქმედებითი, ისტორიულად უპერსპექტივო და უწყალო (მიუხედავად მისი ნიმუშების საკმაოდ დიდი რაოდენობისა) ნაკადია ამ მიმდინარეობათა შორის. გასული საუკუნის დასაწყისის ქართულ ლიტერატურაში ის თავისებური გადმონაშთის, წინა საუკუნიდან გადმოყოლილი ლიტერატურული ინერციის სახით არსებობს.

მაგრამ ეს ძირითადად ეპიგონური მიმართულება გაბრწყინებულია ერთი ნეტად ხალასი და რაფინირებული ნიჭით: ალექსანდრე ჭავჭავაძე იყო ახალი დროის ის ერთადერთი ქართველი პოეტი, რომლის ლირიკაში საკვარველი სიცხოვლით შემოინახა ძველი ქართული პოეზიის „წარმართული“ სული. მის პოეტურ აზროვნებას „ბესიკური“ ტრადიცია უდევს საფუძვლად და მხოლოდ რამდენიმე გვიანდელ ლექსში (უმთავრესად „გოგჩაში“) იგრძნობა ახალი რომანტიკული იდეალებისა და პოეტიკის შემოქმედება.

კლასიციზტური და რომანტიკული ნაკადი გარკვეული დროის მანძილზე (განსაკუთრებით XIX საუკუნის 20-იან, 30-იან და 40-იან წლებში) პარალელურად მოქმედებს ქართულ მწერლობაში. პირველი თანდათან (საკმაოდ ნელა და უხალისოდ) თმობს თავის პოზი-

ციებს, მეორე სულ უფრო თვალსაჩინოდ იპყრობს ეპოქის ლიტერატურულ აზრს და გემოვნებას.

ამ მხრივ, თავისებურ გარდამავალ საფეხურს წარმოადგენს გრიგოლ ორბელიანის ადრინდელი ლირიკა, მისი შემოქმედების ის ხანა, რომელიც ქართული რომანტიზმის ჩამოყალიბებისა და აღზევების პერიოდს განეკუთვნება.

რომანტიკული პოეტური აზროვნება თავის სავსებით განხორციელებულ, მხატვრულად სრულქმნილ სახეს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკაში პოვებს. ეს არის ქართული რომანტიზმის განვითარების უმაღლესი საფეხური.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ქართულ მწერლობაში იწყება ახალი პერიოდი — რეალიზმის ეპოქა. სამოციანელთა ლიტერატურულ მოღვაწეობაში საბოლოოდ მკვიდრდება და თავის თეორიულ დასაბუთებას იძენს მხატვრული აზროვნების ის ახალი მიმართულება, რომელიც ჩვენს მწერლობაში (ძირითადად პროზაში და დრამატურგიაში 40—50-იანი წლებიდან აღმოცენდა.

ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა შეგნებულად დაარღვიეს რომანტიკული მსოფლგაგება და ესთეტიკური პრინციპები (მათვე მოახდინეს, სხვათა შორის, ეპიგონური კლასიციზმისა და სენტიმენტალიზმის საბოლოო დისკრედიტირებაც).

ილიამ და აკაკიმ პოეზია ციდან მიწაზე ჩამოიყვანეს. „ერთან სალაპარაკო“ საშუალებად აქციეს და პოეტური შთაგონების საგნად რეალური სინამდვილე — „გარემოება“, ადამიანის ამქვეყნიური მოთხოვნილებები და მიზნები გამოაცხადეს.

ამასთან ერთად, ილია და აკაკი იყვნენ ის უდიდესი ქართველი მწერლები, რომელთაც ჩვენს მწერლობაში მძაფრ კრიტიკულ პათოსთან ერთად შემოიტანეს კიდევ უფრო ძალუმი და ღრმა ჰეროიკული სულისკვეთება.

უნდა აღინიშნოს, რომ 60-იან წლებში განხორციელებული ლიტერატურული რეფორმაცია, არამც და არამც არ ნიშნავდა წინამორბედი ტრადიციების სრულ გაუქმებას. კერძოდ, მისმა მესვეურებმა ბევრი რამ შეითვისეს და საკუთარი მხატვრული ამოცანების შესაბამისად გამოიყენეს მათ მიერვე „ნამსხვრევებად ქცეული“ რომანტიკული პოეტიკიდან.

ილიას და აკაკის მიერ შექმნილი ლირიკული სახეები, მიუხედავად მათი რეალისტური შინაარსისა, ნაწილობრივ ინარჩუნებენ

მხატვრული პირობითობის იმ სპეციფიკურ იერს, რომელიც ძირითადად რომანტიკულ პოეტურ აზროვნებასთანაა დაკავშირებული. მათ მხატვრულ წარმოსახვაში სამყარო („ხილული ქვეყანა“) ჯერ კიდევ არ არის გახსნილი მთელი თავისი ნივთიერი, მატერიალური სიმდიდრით და მრავალსახოვნებით. პოეტური სახე, აქაც, მთელ რიგ შემთხვევაში, ამა თუ იმ იდეას (ეთიკური პრინციპის, სოციალური შეხედულების, ეროვნული ოცნების) პირობით საგნობრივ ნიშნად — სიმბოლოდ ან ალეგორიად წარმოგვიდგება.

სინამდვილის „მატერიალური“ ხილვა აქ ჯერ კიდევ არ არის მთელი სისრულით რეალიზებული სახეთა შინაგან სტრუქტურაში.

ვაჟა-ფშაველას პოეზია, ამ მხრივ, ახალი ნაბიჯია ქართული რეალიზმის განვითარების გზაზე. „მხატვრული მატერიალიზმი“ აქ თავის მწვერვალს აღწევს.

ისევე, როგორც „ვეფხისტყაოსანი“, ვაჟასთან „ქვეყანა“ ამეტყველებულია „უთვალავი ფერით“. აქ კვლავ აღორძინებულია სიცოცხლის კულტი, რომელიც თავისი შინაარსით, რა თქმა უნდა, ბევრად უფრო ფართოა, ბევრად უფრო საღი და ყოვლისმომცველი, ვიდრე ალექსანდრე ჭავჭავაძის ჰედონიზმი და ამ ფართო მნიშვნელობით საკუთრივ კლასიკურ მსოფლგანცდას უახლოვდება.

მაგრამ ვაჟა-ფშაველას პოეტურ აზროვნებაში მთავარია არა თავისთავად ეს თვისება. კიდევ უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოებას, რომ მის მიერ შექმნილ პოეტურ სისტემაში გენიალური ნათელხილვით განჭვრეტილია „რეალურისა“ და „იდეალურის“ ურთიერთგანმსჭვალავი ერთიანობა.

ეს არის, არსებითად, „განსულდგმულებული“, „ფრთაშესხმეული“ მატერიალიზმი.

ვაჟას პოეტურ შემოქმედებაში თავის ზენიტს აღწევს გასული საუკუნის ქართული რეალისტური მწერლობის ჰეროიკული შემართებაც.

მისი მემკვიდრეობა, როგორც დამაგვირგვინებელი საფეხური ეპოქის ლიტერატურული განვითარებისა, სავსებით ცხადყოფს ამ პროცესის შინაგან აზრს: ვაჟა-ფშაველას რეალიზმი ჰეროიკული რეალიზმია.

ამ გამოკვლევის მთავარი მიზანი იყო XIX საუკუნის ქართული პოეტური აზროვნების ევალუაციასთან დაკავშირებული ზოგიერთი

უმნიშვნელოვანესი, საკვანძო საკითხის შეძლებისამებრ საფუძვლიანი შესწავლა და გაშუქება.

ცხადია, ეს მხოლოდ ერთ-ერთი ცდაა ასეთი გამოკვლევისა და იგი დაზღვეული ვერ იქნება ვერც გარკვეული სუბიექტურობისა და ვერც დაკვირვებათა ცალმხრივობისაგან.

პოეტური აზროვნება ახალი ტერმინი არ არის. მისი მნიშვნელობა თითქოს თავისთავად გასაგებია, თუმცა სხვადასხვა ავტორი, სხვადასხვა დროს მას განსხვავებული მნიშვნელობითაც ხმარობდა.

უპირატესობა, რომელიც ჩვენ მას მივანიჭეთ სხვა ცნებათა შორის, უბრალო მიზეზითაა გამოწვეული. ეს ტერმინი ყველაზე უფრო ზუსტად გამოხატავს ჩვენი ძირითადი ინტერესის საგანს. როგორც „აზროვნება“, იგი ბუნებრივად დაკავშირებულია შემოქმედის მსოფლმხედველობასთან, უფრო მეტიც — წარმოდგენელია, გაუგებარია ასეთი საფუძვლის გარეშე, ხოლო როგორც „პოეტური“, ასევე ბუნებრივად გულისხმობს, რომ ეს უკანასკნელი (მწერლის მსოფლმხედველობა), არა მხოლოდ თავისი გამოხატვის ფორმით, არამედ თავისი შინაარსითაც (შინაგანი სტრუქტურითაც), არსებითად მხატვრულ ფენომენს წარმოადგენს.

ყველა ეპოქის პოეზია, ასე თუ ისე, ასახავს თანადროული აზროვნების, ცოდნის, მეცნიერული, ფილოსოფიური თუ სოციალური შეხედულებების შესაბამის დონეს. მაგრამ ჰემმარიტი პოეტური შემოქმედება არასოდეს არ ქცეულა ამ სფეროებში შემუშავებულ კონცეფციათა უბრალო მხატვრულ ილუსტრაციად. ის დამოუკიდებელი, თვითმყოფი, სუვერენული ფორმაა ადამიანური ცნობიერების განვითარებისა.

„აზროვნება“ და „პოეტურობა“ ორი ერთნაირად მნიშვნელოვანი მხარეა მისი, ამის გამო, „შინაარსი“ და „ფორმა“ აქ განუყოფელ ერთიანობად წარმოგვიდგება და არა მხოლოდ ერთნაირ, ერთდროულ გულისყურსაც მოითხოვს.

გოეთე ამბობდა, რომ „მხატვრულ ნაწარმოებში ადამიანებს გაცილებით უფრო მეტად აინტერესებთ „რა“, ვიდრე „როგორ“. პირველის ათვისება მათ შეუძლიათ ნაწილ-ნაწილ, ხოლო მეორეს მოცვა, როგორც მთელისა, მათ შესაძლებლობებს აღემატება“.

ჩვენთვის ერთნაირად მნიშვნელოვანია „რაც“ და „როგორც“. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, პირველი ყოველთვის გულისხმობს მეორეს და საინტერესოა მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც სწორედ

მისი საშუალებით არის გამოვლენილი, ხოლო მეორე არსებითი, არა ფორმალური, არამედ სუბსტანციური ნიშანია პირველისა.

ამ გაგებით „რა“ და „როგორ“, არსებითად, ერთი და იგივეს ნიშნავს.

* * *

XIX საუკუნის საქართველოს საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორიაში არის ერთი თარიღი, რომელიც თავისი ეროვნული მნიშვნელობით დაახლოებით ისეთივე ხასიათის საბედისწერო მიჯნად შეიძლება წარმოგვიდგეს, როგორადაც რუსეთის ისტორიაში დეკემბრის კატასტროფა აღიარებული.

ეს არის 1832 წელი — ფარული საზოგადოების, ქართველი თავადაზნაურობის პატრიოტული შეთქმულების გათქმისა და დამარცხების წელიწადი.

სწორედ ამ წელს დაემხო და საბოლოოდ გაქარწყლდა ყველა ილუზია, რაც კი, მიუხედავად ყველაფრისა, ოცდაათი წლის მანძილზე ღვიოდა დამონებული ქვეყნის შვილთა შეგნებაში და, როგორც სამშობლოს ხსნისა და მისი სახელმწიფოებრივი წყობის გონიერი, დროის შესაბამისი გარდაქმნის იმედი, პრაქტიკული მოქმედებისკენ უბიძგებდა მათ.

1832 წლის შეთქმულების მონაწილეთა მოწინავე ჩგუფის მკიდრო კავშირი დეკაბრისტულ იდეოლოგიასთან ისტორიულად დადგენილი ფაქტია.

გარდა ნაციონალური თავისუფლების მოპოვებისა, შეთქმულთა განზრახვა ითვალისწინებდა ქვეყნის სოციალური ცხოვრების განახლების მოთხოვნილებასაც. ფარული საზოგადოების წევრთა რადიკალური ნაწილი აშკარად ემხრობოდა საქართველოში რესპუბლიკური წესწყობილების დამყარების იდეას.

1832 წლის შეთქმულება ქართველი ერის მოწინავე ნაწილის პროგრესული მიზანსწრაფვისა და მისი საბრძოლოდ მომწიფებული შეგნების ისეთივე კანონზომიერი, ისტორიულად გამართლებული გამოვლინებაა და საბოლოო ჯამში ისევე ღრმად ასახავს ქართველი ხალხის ეროვნულ და სოციალურ ინტერესებს, როგორც 1825 წლის აჩანყებამ გამოხატა რუსეთის, რუსი ხალხის მთელი ნაციონალური ისტორიით განპირობებული მოთხოვნილება.

შემთხვევითი არ არის, რომ საიდუმლო ორგანიზაციის წევრები — ალ. ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი, ს. დოდაშვილი, ალ. ორბელიანი, ვ. ორბელიანი, დ. ყიფიანი, გ. ერისთავი, ს. რაზმაძე ამავე დროს იყვნენ ერის სულიერი მოთხოვნილების გამომხატველნიც — XIX ს. პირველი ნახევრის გამოჩენილი ქართველი მწერლები.

1832 წლის შეთქმულება იყო უკანასკნელი რგოლი იმ ჯაჭვისა, რომელიც გვიანფეოდალურ საქართველოს მთელ ისტორიას გასდევს, როგორც დამოუკიდებელი მსოფლმხედველობრივი (სოციალური, პოლიტიკური და ფილოსოფიური) ძიების უწყვეტი ჯაჭვი.

ეს გამუდმებული ძიება განსაკუთრებით დამახასიათებელია XVIII საუკუნისათვის. ქართველი ხალხი ამ დროს თანდათან, შეუქავებლად უახლოვდებოდა თავისი დამოუკიდებელი ნაციონალური ისტორიის დრამატულ ფინალს. პორიზონტებზე ყოველის მხრივ ავისმეტყველი ნიშნები კიაფობდნენ. საჭირო იყო გონების ძალთა უაღრესი დაძაბვა, უჩვეულო გამჭირიანობა და მშვიდი ანალიზის უნარი. საჭირო იყო გამუდმებული სიფხიზლე და ზუსტი, დაუყოვნებელი ნაბიჯები, რათა ქართველი ხალხი შეძლებისამებრ მობილიზებული შეგებებოდა მოახლოებულ განსაცდელს.

ვახტანგ მეექვსისა და სულხან-საბა ორბელიანის მთელი მოწამებრივი ცხოვრება ამ დიდ მიზანს შეეწირა. მთელი მათი ფართოდ გააზრებული განმანათლებლური პროგრამა, დაუქანცავი პრაქტიკული ღწვა სიბრძნისა და ცოდნის სხვადასხვა სფეროში სწორედ ამ უპირველესი მიზნისაკენ იყო მიმართული.

საბას „სიტყვის კონა“, რომელზეც მან მუშაობა სწორედ იმ დროს დაიწყო (1685 წ.), როდესაც საფრანგეთის მეცნიერებათა აკადემიას ახალი დასრულებული ჰქონდა ფრანგული ენის ლექსიკონი, თავისი ენციკლოპედიური ელემენტებით აშკარად სცილდება განმარტებითი სიტყვარის ჩვეულებრივ შინაარსს (ფრანგული ენციკლოპედიის გამოცემა, რომელზეც გამოჩენილ მეცნიერთა მთელი პლეადა მუშაობდა, შედარებით გვიანდელი მოვლენაა. მისი I ტ. გამოვიდა 1751 წ.).

„სიტყვის კონის“ ავტორი თითქოს გრძნობდა, რომ ქართველი ხალხისთვის იმ ახალი გამოცდის წინ, რომელიც მას ისტორიამ განუშნადა, აუცილებელი იყო მკვიდრად აღებეჭდა მეხსიერებაში არა მხოლოდ საკუთარი თვითმყოფობის დამადასტურებელი მეტყველების — „დედა ენის“ — მრავალსახოვანი ფორმები, არამედ

ის მდიდარი პოზიტიური ცოდნაც, რომელიც მან საუკუნეთა მანძილზე მოიპოვა.

ცხადია, XVIII საუკუნის საქართველოში მეტად „საპატიო“ მიზეზების გამო არ არსებობდა განვითარებული სახით ის კონკრეტული ეკონომიურ-სოციალური საფუძველი, რომელზეც ევროპული განმანათლებლობა აღმოცენდა. მაგრამ სიბრძნის, განათლების, ადამიანის შემოქმედი გონების კეთილისმყოფელ ძალთა აღიარება ლეიტმოტივად გასდევს ამ ეპოქის თითქმის მთელ ქართულ მწერლობას.

ვახტანგ მეექვსესა და საბას საუკუნის მეორე ნახევარში ცოდნის მგზვნებარე აპოლოგიით ეხმაურება დავით გურამიშვილიც.

შეიძლება ითქვას, რომ XVIII საუკუნის ქართველი მწერლები-სათვის ეს ურყევი განმანათლებლური რწმენა იყო მეორე სარწმუნოება, რომელსაც ისინი არანაკლები შთაგონებით აღიარებდნენ და ქადაგებდნენ, ვიდრე ქრისტიანული რელიგიის წმინდა მცნებებს.

ქართველ „განმანათლებელთა“ რაციონალისტურმა იდეალებმა თავისი პრაქტიკული განხორციელება XVIII საუკუნის უდიდესი ქართველი სახელმწიფო მოღვაწის — ერეკლე მეორეს პოლიტიკურ საქმიანობაში პოვეს.

ერეკლეს ცხოვრება და ღვაწლი უშუალო შთამომავალთა თვალში დარჩა როგორც გონიერი მოქმედების, „აღსრულებული ჰაზრის“ განსახიერება (ასე წარმოუდგებოდა „მხცოვანი გმირის“ სახე კერძოდ ნიკოლოზ ბარათაშვილს მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე).

ვახტანგისა და სულხან-საბას საუკუნეებზე მოამზადა არსებითად ნიადაგი იმ თავისებური გონებრივი მიმართულებისა, რომელიც საქართველოში ორი ეპოქის მიჯნაზე ჩაისახა.

ალექსანდრე ორბელიანის წერილში „მეფე ირაკლის დროის ცოტ-ცოტა ამბები“ აღწერილია ერთი დამახასიათებელი ფაქტი გიორგი XII სამეფო კარის ცხოვრებიდან:

„რუსეთიდან ჩამოსულმა დავით ბატონიშვილმა თან ჩამოიტანა სრულიად ახალი, სამეფო ოჯახის წევრთათვის და მახლობელთათვის ჭერ უცნობი შეხედულებები და აზრები. ასე, მაგალითად, იგი აღარ ინახავდა მარხვას, საერთოდ რელიგიის საკითხებისადმი იჩენდა არა მარტო გულგრილობას, არამედ კიდევ მეტი — ამ საგანზე ძლიერ უპატივცემულოდ და ირონიულად მსჯელობდა. დავითმა ჩა-

მოიტანა და თავის პალატაში დაჰკიდა „ვიღაც უცნობი“ ვოლტერის სურათი, რომელსაც იგი თავის მასწავლებელს და მეგობარს უწოდებდა; ჩამოიტანა ბლომად წიგნებიც, ბევრს კითხულობდა და წერდა. ამ გარემოებამ მეტად შეაფიქრია და შეაშფოთა ღვთისმოსავი მეფე გიორგი. ჩქარა მამა-შვილს შორის ამ ნიადაგზე ჩამოვარდა დიდი განხეთქილება, განსაკუთრებით ერთი სამახსოვრო ინციდენტის შემდეგ. გიორგიმ თავის მემკვიდრეს გაუგზავნა მოციქულები — კარის მდივანი ელეაზარ ფალავეანიშვილი, ალექსანდრე მაყაშვილი და არქიმანდრიტი ელეფთერ და შეუთვალა: „შვილო დავით, თურმე ეკლესიას თიატრს ეძახი, ცისკარს სათამაშოს და წირვას წარმოსადგენს. ნუ შვრები ამისთანა ღვთის გარეგან საქმეს, მოიქეც და ღმერთი იწამე“. გაჯავრებულმა დავითმა დააბარა მოციქულებს: „წადით, ასე უთხარით მამაჩემს: რაც იმას სწამდეს, მე ვამიწყრეს, და რაც მე მწამს, იმას გაუწყრეს“. როდესაც მოციქულებმა გიორგი მეფეს მოახსენეს შვილის პასუხი, დორზე წამოწოლილმა წამოიძახა თურმე: „დაადგა იგი ყოველს გზასა არა კეთილსა და ბოროტი მას არა მოეწყინა“¹.

ეს ისტორიული ანეკდოტი ნათლად წარმოგვიხსნავს ორი თაობის წარმომადგენელთა შეჯახების ტიპიურ სურათს, რაც ჩვეულებრივ ძველი და ახალი საუკუნის გასაყრელ მიჯნაზე ხდება ხოლმე. მაგრამ ვოლტერიანული იდეების შემოჭრას საქართველოში მოულოდნელი ინციდენტის ხასიათი როდი ჰქონია.

ალექსანდრე ამილახვარს, დავით ბატონიშვილს, იესე გარსევანიშვილს, დავით ციციშვილს, ალექსანდრე ჭავჭავაძეს რომელთაც რუსოს, ვოლტერისა და მონტესკიეს არაერთი უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოები თარგმნეს ქართულად და XIX საუკუნის დასაწყისში ქართული კულტურა საფრანგეთის რევოლუციის წინამორბედთა მემკვიდრეობას აზიარეს, უთუოდ შემზადებული ჰქონდათ ნიადაგი ჩვენს მწერლობაში.

ქართული ვოლტერიანობა ლოგიკური დაგვირგვინებდა იმ მკაფიოდ გამოვლენილი რაციონალისტური ტენდენციებისა, რომლებიც ქართულ ლიტერატურაში წინა საუკუნის მანძილზე ღვივდებოდნენ და ვითარდებოდნენ.

¹ მოვეაქვს ლ. ასათიანის წიგნიდან „ვოლტერიანობა საქართველოში“. იხ. რჩეული ნაწერები, 1928 წ., ტ. I, გვ. 88—89.

ფრანგი განმანათლებლების სოციალურ, ეთიკურ და ესთეტიკურ ნააზრევში, მათ პოეტურ ქმნილებებში ბუნებრივ გამოსავალს პოვებდა მრავალი ათეული წლების განმავლობაში მომწიფებული გონებრივი მიმართულება.

ვოლტერის სკეპტიკური ღიმილი უკანასკნელი სხივივით დააღება ძველ საქართველოს და უკვე მისაძინებლად გამზადებული საუკუნე თავისი ურწმუნო ირონიით შეაშფოთა.

მაგრამ ახალგაზრდა, განათლებულმა თავადიშვილებმა ამ სკეპსისში იცნეს ახალი რწმენისა და მხნეობის ნიშანიც.

იმ უთანასწორო ბრძოლაში, რომლისთვისაც ისინი ფარულად ემზადებოდნენ, ცივი გონების იარაღი იყო უკანასკნელი და ამის გამო ყველაზე ძვირფასი საშუალება.

1832 წლის შეთქმულება უბრალო სახელმწიფოებრივ გადატრიალებას როდი ისახავდა მიზნად, ეს იყო იდეურ თანამზრახველთა კავშირი. მართალია, ფარული საზოგადოების წევრთა შორის კონკრეტულ საკითხებზე სრული თანხმობა არ არსებობდა, სამაგიეროდ მათ აერთიანებდათ საერთო რწმენა.

თითოეულ მათგანს, ღრმად სწამდა, რომ მათი ბრძოლა იყო გაგრძელება მამა-პაპათა სამართლიანი, საუკუნეთა გამოცდალებით გამართლებული საქმისა, რომ ამ ბრძოლაში მათ მხარეზე იყო ისტორიის ბუნებრივი კანონი, რომელიც შესაბამის რაციონალურ მოქმედებას მოითხოვდა და ამავე დროს ამ სამართლიანი ბრძოლის წარმატებით დაგვირგვინების საწინდარიც იყო.

ამ რწმენაში ეძიებდნენ ისინი ახალ „სიმხნეს“. ეს იყო მათი ისტორიული ოპტიმიზმის მთავარი წყარო.

სოლომონ დოდაშვილის მიერ შეთქმულთა მეთაურების — ალექსანდრე ორბელიანისა და ელიზბარ ერისთავის თხოვნით დაწერილ „სიტყვა მოწოდებაში“ ვკითხულობთ:

„ქვეყნის დაარსებთგან მამულსა ჩვენსა აქვნდა თავისი საკუთარი მდგომარეობა, აქვნდა თვისნი სჯულნი, თვისი სარწმუნოება, თვისი ენა და თვისი ჩვეულება...“

ნუ უკვე ჩვენ არა ვართ შვილნი მამა-პაპათა ჩვენთანი?

ნუ უკვე ჩვენ არა გვაქვს სიმხნე და ძალი ესეოდენი, რაოდენიც ჩვენს მამათა ანუ სხვათა მსგავსთა კაცთა?!

მაშ რაისათვის ვცოცხალვართ?!”

სოლომონ დოდაშვილის ლექსი „მაისი“, რომელიც პოეტურ

ფორმაში გამოხატულ ასეთსავე მხურვალე მოწოდებას წარმოადგენს, განმსკეპალულია მტკიცნეული ექვით, შემფოთებით — შეძლებენ თუ არა სახელოვან მამა-პაპათა შვილნი ძველი სიმტკიცით მტერზედ „მახვილის ხელთა აღპყრობას?“ მაგრამ საგულისხმოა, რომ აქაც პატრიოტული მოწოდების ავტორი აპელაციას უწინარეს ყოვლისა მამულიშვილთა გონებისადმი ახდენს: „ქართველნო, ხართ სადმე თუ არა? არაეინ არ იცის! მოიგეთ გონება!“.

როგორც ცნობილია, სოლომონ დოდაშვილი — თავისი დროის გამოჩენილი ფილოსოფოსი და ენციკლოპედიური განათლების მოაზროვნე, — ნიკოლოზ ბარათაშვილის მასწავლებელი იყო თბილისის კეთილშობილთა გიმნაზიაში.

სწორედ მის ხელში გაიარა მომავალმა პოეტმა რაციონალიზმისა და კრიტიციზმის სკოლა და ეზიარა იმ იდეებს, რომელნიც ევროპული განმანათლებლობის ეპოქიდან მომდინარეობდნენ.

1827 წელს პეტერბურგში გამოვიდა ს. დოდაშვილის «Курс философии. часть первая. Логика», რომელმაც თვალსაჩინო ადგილი დაიკავა რუსეთის ფილოსოფიურ ლიტერატურაში. სპეციალისტთა აზრით, ლოგიკის ამ ფართო კურსში რელიგია სრულებით ვერ პოულობს ადგილს. ს. დოდაშვილის „ლოგიკა“ ბევრად განსხვავდება, კერძოდ, კანტის „ლოგიკისაგან“, და ეს განსხვავება ეხება ლოგიკის ძირითად პრობლემებს. ქართველი მოაზროვნის ნაშრომი მოკლებულია კანტის მკაცრ ფორმალიზმს და მეტაფიზიკურ ხასიათს¹.

ს. დოდაშვილის გაკვეთილებს თბილისის გიმნაზიაში უთუოდ ღრმა ფილოსოფიური ხასიათი უნდა ჰქონოდათ. სწორედ მას უნდა ვუმადლოდეთ ჩვენ ფართო მსოფლმხედველობრივი საკითხებისადმი იმ ცხოველ ინტერესს, რომელმაც ასე ადრე იფეთქა ჭაბუკი პოეტის შეგნებაში. ს. დოდაშვილი თავის შეგირდებს დიდი მამულიშვილური საქმიანობისათვის ამზადებდა. ხოლო მთავარი იარაღი, რომელიც მათ ამ სარბიელზე უნდა გაეტანათ, მისი რწმენით, იყო მოწინავე მეცნიერული, ფილოსოფიური განათლება.

განმანათლებლური იდეალების ღრმა ზემოქმედება ს. დოდაშვილის მსოფლმხედველობაზე აშკარად ჩანს მის წერილში „პასუხი ტფილისიდან“, რომელშიც იგი თავისებურ ანალიზს უკეთებს

¹ ა. ქუთელია, ბარათაშვილის მსოფლმხედველობა, 1945 წ., გვ. 30.

შეტქმულების წინა პერიოდის საქართველოს საზოგადოებრივ ცხოვრებას.

„...განათლება არს უუმტკიცესი და უუსაიმედოესი საფუძველი კეთილმდგომარეობისა ყოვლისა საზოგადოებისა“, — წერს ს. დოდაშვილი. სოციალური პროგრესის, განახლების წინაპირობად მას მიაჩნია ის გარემოება, რომ ქართველი საზოგადოების დიდმა ნაწილმა შეიგნო ეს ჭეშმარიტება: „აწინდელსა განსვენებითსა მდგომარეობასა შინა მამულისა ჩვენისასა ყოველმან კაცმან მიაქცია ყურადღება განათლებასა ზედა; მაშასადამე, ყოველი წოდება, ყოველი მდგომარეობა უნდა მოელოდეს, რომელ მათ ეყოლებათ კაცთმოყვარენი, სარწმუნონი და ერთგულნი თანმეშრომენი, შემწენი და მფარველნი“.

ასეთი იყო 1832 წლის შეთქმულების მთავარი იდეური მესვეურის ოპტიმისტური რწმენა. საქართველოს სოციალური სინამდვილის ფხიზელი ანალიზი, მრავალსაუკუნოვანი ისტორიული გამოცდილების თვალსაჩინო გაკვეთილები, ქართველთა ცნობიერების მომწიფება გონიერი მოქმედებისთვის, ცოდნის, განათლების კეთილისმყოფელი გავლენა საზოგადოებრივ შეგნებაზე, — ყოველივე ეს რეალურ პერსპექტივებს უხსნიდა ს. დოდაშვილის მიზანსწრაფვას, იმედს უნერგავდა, რომ გადამწყვეტ მომენტში „გონს მოგებული“ ქართველი ხალხი მხარს დაუჭერდა აჯანყების იდეას.

თვით 1832 წლის შეთქმულების ორგანიზაციული საფუძველი — „აქტი გონიური“, რომელიც ხელთ ჰქონდა ფარული საზოგადოების თითქმის ყველა წევრს, თავისი შინაარსით წარმოადგენდა წინასწარ გაანგარიშებული, მაქსიმალურად მიზანშეწონილი პრაქტიკული მოქმედების სანიმუშო წესდებას.

აქაც მთელი სიმძიმე გადატანილი იყო შეთქმულთა ყოველი კონკრეტული ნაბიჯის უაღრესად რაციონალურ ხასიათზე („ყოველი წევრი უნდა ეძიებდეს შეძინებად წევრთა გონიერებით“... და ა. შ.).

განათლებული გონების ძლევამოსილება და გონიერი მოქმედება — აი შეთქმულთა რწმენის ის ორი სიმბოლო, რომლებიც ისტორიამ ერთი დამორგუნველი დაკვირვებით უსარგებლო ნამსხვრევებად აქცია.

1832 წლის შეთქმულების დამარცხება იყო უმნიშვნელოვანესი მიჯნა XIX საუკუნის საქართველოს პოლიტიკური და საზოგადო-

ებრივი ისტორიისა. მას თან მოჰყვა ადამიანთა ცნობიერების, წარმოდგენების, განწყობილებების უღრმესი გარდატეხა. ეს იყო ნამდვილი უღელტეხილი ქართველი ხალხის სულიერ ცხოვრებაში. მისი საბედისწერო ნიშანი ათეული წლების მანძილზე წარუხოცელ დაღად გაჰყვა ეროვნულ თვითშეგნებას, ხოლო ისეთი სულიერი წყობის ადამიანებს, როგორც ნიკოლოზ ბარათაშვილი იყო, დამარცხების სიმწარემ მარტოოდენ სევდიანი განცდები როდი მოუტანა.

ახალგაზრდა, თითქმის ყრმა, მაგრამ შინაგანად უკვე სავსებით მომწიფებული პოეტის თვალში ეს იყო არა მხოლოდ მორიგი წარუმატებელი ცდა საქართველოს ბედის შებრუნებისა, არამედ ბევრად უფრო ღრმა, პრინციპული მნიშვნელობის მარცხი.

1832 წელს სასტიკად დამარცხდა თვით მასულდგმულელებელი იდეა ეროვნული მოძრაობისა, შეიმუსრა ის, რაც თაობათა გონებრივი ძიებისა და ღწვის, მათი საუკუნოვანი უწყვეტი ფიქრის მთავარ საგანს შეადგენდა.

გონების სამსჯავრო, მისი ფხიზელი, სამართლიანი განაჩენი ერთი ხელის მოსმით გაუქმებულ იქნა სინამდვილის სასტიკი მსჯავროთ.

აზრის სინათლე, ფხიზელი განსჯის მაღალი ნიჭი, შორსმჭკვრეტელობა, განათლებულ ადამიანთა საბრძოლოდ გაწვრთნილი ნებისყოფა დაუნდობლად გათელა უსახო მანქანის ბორბლებივით ამოქმედებულმა ძალმომრეობამ.

ასეთი იყო ისტორიის უგონო აქტი...

1832 წელს, როგორც განკითხვის დღეს, საბოლოოდ განადგურდა განათლებულ მამულიშვილთა მოწინავე იდეებით ნაკეები რწმენა, ხანგრძლივი ძიების შედეგად შემუშავებული რაციონალისტური იდეალების, წარმოდგენების, პრაქტიკული შეხედულებების მთელი სისტემა.

საკვირველი არ არის, რომ გონების ამ საბედისწერო კრახმა გამოიწვია ღრმა დაეჭვება არა მხოლოდ მისი ისტორიულად განსახლებული შინაარსის ობიექტურ შესაძლებლობებში, არამედ საერთოდ არსებული რეალობის, მთელი სამყაროს მამოძრავებელი, უნივერსალური წესის გონიერებაში. ადამიანის პიროვნული ხვედრი, საზოგადოებრივი განვითარება, ეროვნული ცხოვრების პერსპექტივები — კაცობრიობის მთელი ისტორია წარმოდგა როგორც

ბრმა აუცილებლობის საბიელო. ხოლო მისი მოქმედების შეუცნობელმა, ირაციონალურმა კანონმა, აბსოლუტური ხასიათი შესაძინა სინამდვილის საბედისწერო წინააღმდეგობებს.

ასეთი იყო ის განწყობილება, ის მსოფლმხედველობრივი საფუძველი, რომელზეც XIX საუკუნის ქართული რომანტიზმი წარმოიშვა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ფილოსოფიური ლირიკის პირველსავე ნიმუშებში, ისევე როგორც გრ. ორბელიანი 1835 წლით დათარიღებულ ლექსში „ჩემს დას ეფემიას“, ხოლო შედარებით გვიან ალ. ჭავჭავაძის „გოგჩაში“, საწუთროს შეუცნობელი, „უკუღმართი“ წესი წარმოსახულია როგორც მისი არსებითი სუბსტანციური თვისება.

1832 წლის შემდეგ ქართველი ხალხის საზოგადოებრივ და სულიერ ცხოვრებაში დაიწყო ახალი მრწამსის, ახალ იდეურ ღირებულებათა ძიებისა და დადგენის უმძიმესი პერიოდი, რომელმაც სამოციან წლებამდე გასტანა.

ეს იყო თავისებური „გარდამავალი“ ეპოქა — ექვის, პესიმიზმის, უღრობის მტკივნეული განცდის, მძაფრი უკმაყოფილებისა და უსასაო ამბოხის დრო. ასეთი სულიერი ვითარება ლიტერატურაში ჩვეულებრივ რომანტიკულ მიმართულებას აღმოაცენებს ხოლმე.

მაგრამ სასოწარკვეთის ამ საერთო ატმოსფეროში, ქართული რომანტიზმის წიაღში იწრთობოდა ახალი იარაღიც — არსებული სინამდვილის ძირფესვიანი გარდაქმნის იდეა, შეურიგებელი პროტესტანტული სულისკვეთება; იკვეთებოდა მოქმედების ახალი გეზი — უკომპრომისო მაქსიმალიზმი, რომელსაც ღრმა ზემოქმედება უნდა მოეხდინა მომავალ თაობათა შეგნებაზე.

ბარათაშვილის ეპოქაში ფხიზელ აზრს მხოლოდ ურწმუნოებისა და ნიჰილიზმის მოტანა შეეძლო. გონების თვალი აწმყოში, ყოველის მხრივ, უსასაობის შავბედით ნიშნებს არჩევდა. ამის გამო პოეტმა თავის მერანს უპირველეს ყოვლისა „შავად მღელვარი ფიჭრის“ გაფანტვა უბრძანა და მთელი არსებით მომავლის თავდავიწყებულ რწმენას მიენდო.

რომანტიკულმა მსოფლგაგებამ, რომელიც თავისი წმინდა, სრულქმნილი სახით „მერანის“ ავტორის შემოქმედებაში გამოიხატა, მარადიული ბრძოლისა და განახლების საწინდარი — სამყაროს

მამოძრავებელი ძალა — ადამიანის თანადყოლილ, შეუპოვარ ვნებაში, ბედთან ჭიდილის დაუოკებელ წყურვილში, „განწირულის სულისკვეთებაში“ დაინახა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რომანტიკული მიმდინარეობა ევროპულ მწერლობაში მოასწავებდა უშუალო რეაქციას განმანათლებლური იდეოლოგიისა და, კერძოდ, მისი რაციონალისტური მსოფლმხედველობრივი პრინციპების მიმართ.

როგორც მხატვრული სისტემა, რომანტიზმი ასეთივე მძაფრი ანტითეზა იყო განმანათლებლური ესთეტიკისა.

ამ უკანასკნელ გარემოებას განსაკუთრებით ხელს უწყობდა ის, რომ განათლების ეპოქის ხელოვნებამ, ისევე როგორც საფრანგეთის რევოლუციის მხატვრებმა, სინამდვილის ასახვისა და მხატვრული გაცნობიერების მთელი რიგი ძირითადი ფორმები კლასიცი-სტური პოეტიკიდან ისესხეს.

განმანათლებელთა ესთეტიკური შეხედულებებისა და ლიტერატურული პრაქტიკის ეს მჭიდრო მემკვიდრეობითი კავშირი კლასიციზმთან განსაკუთრებით მკაფიოდ გამომჟღავნდა რევოლუციის სამშობლოში (კლასიცი-სტური ფორმა მთლიანად შენარჩუნებულია, კერძოდ, ვოლტერის დრამატურგიაში, რომლის ნიმუშები ქართულ ენაზე XIX საუკუნის 20—30-იან წლებში ითარგმნა).

კორნელის, ბუალოსა და რასინის ქმნილებებში ფრანგ განმანათლებლებს განსაკუთრებით იზიდავდა მათი პოეტიკის ნათელი რაციონალისტური საწყისები, მყარი, დასრულებული ფორმა, გონებისმიერი ჰარმონია და მკაცრად განსაზღვრული კანონები, ე. ი. ის ნიშნები, რომლებიც პრინციპულად მიუღებელი აღმოჩნდა რომანტიკოსთათვის.

მთავარი და უპირველესი პუნქტი, რომლის წინააღმდეგაც რომანტიკოსებმა ერთსულოვანი იერში მიიტანეს, ეს იყო კლასიცი-სტური ხელოვნების პ ი რ ო ბ ი თ ო ბ ა. პირობითობა, გამოვლენილი როგორც ცნობილ დრამატურგიულ ერთიანობებში, ისე საერთოდ ჟანრობრივ და თემატიკურ კონსერვატიზმში, ლიტერატურული მოტივებისა და სიუჟეტების მკაცრად გარკვეულ, დაკანონებულ რკალში, ფსიქოლოგიური კოლიზიების ტრადიციულ სქემებში.

რაც შეეხება ლირიკას, რომანტიზმმა აქ უარყო ტრადიციული პოეტური აზროვნება. კლასიცი-სტური პოეტიკისათვის დამახასიათებელი პირობითი მეტაფორული სახეები და ხერხები და, რაც

არანაკლებ მნიშვნელოვანია, მუდმივი ვერსიფიკაციული ფორმების.

რომანტიკული პოეზია წარმოადგენდა სინამდვილესთან (არა მხოლოდ ადამიანის შინაგან, სულიერ სინამდვილესთან, რაც რომანტიკოსთა შემოქმედების უპირველეს საგნად იქცა, არამედ კლასიციზმის მიერ პოეზიიდან განდევნილ „ველურ ბუნებასთან“) უფრო ახლო მისვლის ცდას.

რომანტიკულ პოეზიაში ადამიანის პიროვნება მოკლებულია იმ შინაგან სიმართლეს და ჰარმონიას, რომლითაც მას კლასიციზმი და განმანათლებლობის ხელოვნება ხატავდა. მისი სულიერი სამყარო სულ უფრო აშკარად ავლენს შინაგან წინააღმდეგობებს, და რაც უფრო დრამატიკულია ეს პროცესი, რაც უფრო მეტად კარგავს ადამიანი სულიერ მთლიანობას, მით უფრო იზრდება მოთხოვნილება ცხოვრების სისავსესთან უშუალო ზიარებისა.

ამ თვალსაზრისით რომანტიკული პოეტიკა შეიძლება განხილულ იქნას როგორც თავისებური, ხიდი კლასიციზმსა და რეალიზმს შორის. რომანტიზმი, როგორც ახალი მხატვრული ხედვა სინამდვილისა, იყო თავისი დროისათვის უაღრესად რევოლუციური, რადიკალური მოვლენა, რამდენადაც მან უარყო და დაამსხვრია კლასიციზმის დრომოქმედი პოეტიკა და პირველ რიგში მისი პირობითი პოეტური ენა.

მაგრამ რომანტიკოსებმა სინამდვილეში ვერ შეძლეს და არც შეეძლოთ გაქცეოდნენ ყოველგვარ პირობით ხერხებს (რამდენადაც ეს საერთოდ შესაძლებელია ხელოვნებაში). სინამდვილეში მათ ძველ პირობით ენას დაუპირისპირეს ახალი, რადგან პირობითობა, როგორც სინამდვილის აღქმის და გამოხატვის არსებითი პრინციპი, დევს თვით რომანტიკული ესთეტიკის შინაგან ბუნებაში.

რომანტიზმისათვის ფორმა — იდეის, შინაარსის ობიექტური გამოვლინება — არ წარმოადგენს ისეთ ტოლფასოვან გრძნობად ექვივალენტს, როგორც ეს დამახასიათებელი იყო, მაგალითად, ანტიკური ხელოვნებისათვის და რასაც ჩვენ ახალი სახით ვხედავთ რეალისტურ მწერლობაში.

შემთხვევითი არ არის, რომ ჰეგელი რომანტიზმის ესთეტიკურ არსს უკავშირებდა ხელოვნების განვითარების იმ საფეხურს, რომ-

ლის მთავარ დამახასიათებელ ოვისებად მას გამოხატვის სიმბოლური ფორმა მიაჩნდა.

სიმბოლო განუყოფელი ელემენტია რომანტიკული პოეტიკისა, რადგან ობიექტური მასალა რომანტიკოს მხატვარს აინტერესებს არა მხოლოდ თავისთავად, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, როგორც საშუალება საკუთარი სუბიექტური, სულიერი სინამდვილის გრძობადი გადმოცემისათვის; ხოლო ვინაიდან გარეგანი, „საგნობრივი“ ფორმა, მისი რწმენით, მხოლოდ არასრულყოფილად, მიახლოებით შეიძლება გამოხატავდეს „სულისმიერ“ შინაარსს, ამის გამო იგი (ფორმა) გააზრებულია არა როგორც ადექვატური გამოვლინება, არა როგორც ტოლფასოვანი ასლი, არამედ როგორც მხოლოდ მიწინააღმდეგარსი, მხოლოდ პირობითი, სიმბოლური სახე.

რომანტიკულმა ესთეტიკამ ევროპულ ხელოვნებაში ბიძგი მისცა განვითარების მეტად რთულ და ხანგრძლივ პროცესს, რომელიც დღემდე გრძელდება.

მთავარი შემოქმედებითი პოსტულატი ამ მოძრაობისა იყო იმის შეგნება, რომ პოეზია არის არა მხოლოდ ასახვა სინამდვილისა, არამედ მისი დაუფლების, დაძლევის, მხატვრული გარდაქმნის საშუალება.

რომანტიკული ხელოვნების ეს ძირითადი პრინციპი ახალი ფორმით გამომქლავნდა ჩვენი საუკუნის მიწვეული რიგი გამოჩენილი მხატვრების შემოქმედებაში. მისი გავლენას ღრმა დაღით არის აღბეჭდილი თანამედროვე ფერწერის, ქანდაკებისა და მუსიკის არაერთი ღირსშესანიშნავი ნიმუში.

შემთხვევითი არ არის, რომ ამ თავისებური ევოლუციის არსი, რომელიც გასული საუკუნის განთიადისას დაიწყო, უკანასკნელ დროს დასავლეთის პროგრესული კრიტიკისა და ლიტერატურული თეორიის ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა.

რომანტიზმის მხატვრული მსოფლგაგება, მისი პოეტიკის პრინციპული სახლე თავისებურ შუქს ჰყენს ჩვენს თვალწინ მომზადარი უმნიშვნელოვანესი მხატვრული ძვრების შინაარსს.

ლიტერატურულ ტერმინებს თავისი უცნაური ისტორია და ბედობლი აქვთ.

შთამომავლობა ზოგჯერ ისეთი სახელით ნათლავს ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედებით კრდოს, რომელიც თვით მას ფიქრადაც არ მოსვლია სიცოცხლეში. ხდება პირიქითაც. ცნობილია, მაგალითად, რომ სტენდალი — ევროპული კრიტიკული რეალიზმის ერთ-ერთი, ამჟამად აღიარებული მამამთავარი თავისთავს სიკვდილამდე რომანტიკული სკოლის ფუძემდებლად თვლიდა, და არც თუ უსაფუძვლოდ, რადგან სწორედ მას ეკუთვნის ფრანგული რომანტიზმის ერთ-ერთი პირველი მანიფესტთაგანი.

ილია ჭავჭავაძე თავის ცნობილ „წერილები ქართულ ლიტერატურაზე“, ალ. ჭავჭავაძის, გრ. ორბელიანის და ნ. ბარათაშვილის პოეზიის დახასიათებისას, ერთხელაც არ ახსენებს სიტყვა „რომანტიზმს“. მხოლოდ ვახტანგ ორბელიანის შემოქმედებასთან დაკავშირებით წერს, რომ იგი „ცოტად თუ ბევრად იმ სფერომდე მივიდა, რომელსაც „რომანტიზმს“ ეძახიან“. კიტა აბაშიძის „ეტიუდებში“ საქართველოში რომანტიკული მიმდინარეობის არსებობა უკვე თავისთავად ნაგულისხმევ ისტორიულ ფაქტად წარმოგვიდგება და აქ ავტორის მთავარ ამოცანას მხოლოდ ამ ფაქტის ახსნა და დასაბუთება შეადგენს.

„ეტიუდების“ ავტორი იყო პირველი კლასიფიკატორი გასული საუკუნის უაღრესად მდიდარი და მრავალფეროვანი ლიტერატურული მემკვიდრეობისა. ამ თვალსაზრისით მან მართლაც ფასდაუდებელი შრომა გასწია. მის მიერ ჩამოყალიბებული ისტორიულ-ლიტერატურული სქემა თავის ძირითად პუნქტებში დღემდე თითქმის უცვლელად არის შემორჩენილი ჩვენს ლიტერატურის-მცოდნეობაში. აღსანიშნავია, რომ ამ სქემას ერთგულად მისდევენ ის ლიტერატორებიც კი, რომელთაც თავის დროზე კრიტიკის ქარცეცხლში გაუტარებიათ მისი შემქმნელის ცალკეული შეხედულებანი.

როგორც ვიცი, ქართულ პოეზიაში რომანტიზმი არასოდეს არ გაფორმებულა ლიტერატურული სკოლის სახით. მას არ შეუქმნია თავისი დამოუკიდებელი „ars poetica“ და არც გარკვეული კავში-

ჩი არ დაუდგენია თავისი დროის ევროპულ ან რუსულ რომანტიკულ მიმდინარეობებთან.

ალ. ჭავჭავაძის, გრ. ორბელიანის და ნ. ბარათაშვილის შემოქმედება უპირატესად თვითმყოფადია არა მხოლოდ თავის ნაციონალური სპეციფიკით, არამედ ინდივიდუალური ნიშნებითაც. ეს არის გარკვეული ისტორიული საფეხური ქართული მწერლობის განვითარებაში და ამავე დროს უპირატესად თავისებური გამოვლინება სხვადასხვა ხასიათის პოეტური ნიჭის, ადამიანური ტემპერამენტისა და მხატვრული მსოფლგაგებისა.

ჩვენ არ უარვყოფთ საქართველოში რომანტიკული მიმდინარეობის არსებობას. აუცილებელია, ჩვენი ფიქრით, მხოლოდ ამ დღემდე თითქმის უცვლელად შემორჩენილი სქემის უფრო მკაფიო, შინაგანი დიფერენცირება. აუცილებელია ქართულ პოეზიაში რომანტიკული იდეებისა და შესაბამისი პოეტური ფორმების აღმოცენება განხილულ იქნას მთელი თავისი შინაგანი წინააღმდეგობებით და კონკრეტული ნაირსახეობებით.

საჭიროა ქართული რომანტიზმის ისტორია წარმოდგენილ იქნას როგორც განვითარების, ევოლუციის პროცესი და არა როგორც დაბნეული წრე XIX საუკუნის საერთო ლიტერატურულ პანორამაში.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საგულისხმოა ალ. ჭავჭავაძის ლირიკული მემკვიდრეობა, ის რთული და მეტად წინააღმდეგობრივი გზა, რომლითაც ამ პოეტის შემოქმედებითი ბიოგრაფია წარიმართა.

„ალ. ჭავჭავაძე ქართული რომანტიზმის პირველი დიდი წარმომადგენელია“. „... იგი სათავეს აძლევს ახალ ლიტერატურულ მიმართულებას — რომანტიზმს“. თანამედროვე ქართულ ლიტერატურის მცოდნეობაში დამკვიდრებული ეს შეხედულება, ჩვენი ფიქრით, მნიშვნელოვან დაზუსტებას მოითხოვს.

იყო თუ არა სინამდვილეში „გოგჩის“ ავტორი ის პოეტი, რომელმაც ქართული რომანტიკული პოეზიის პირველი ნიმუშები შექმნა? განეკუთვნება თუ არა საერთოდ მისი შემოქმედება თავისი ძირითადი თვისებით რომანტიკულ მიმდინარეობას?

ალ. ჭავჭავაძის პოეზიას საფუძვლად უდევს ეროვნული დამოუკიდებლობის დაკარგვით გამოწვეული ღრმა მწუხარება.

„წყეულ არს ის დრო, როს სამკვიდრო დავკარგეთ კრულნი!“ —

ამ განცდამ განსაკუთრებული იერი მისცა პოეტის შესედულებებს, განწყობილებებს, მთელი ლირიკის ინტონაციას.

ეროვნული ტკივილი მძაფრად არის გამოხატული ალ. ჭავჭავაძის შესანიშნავ პოეტურ ქმნილებებში: „ისმინეთ, მსმენო“, „ო, ვით გვემტყუნვა“, „ვისაც გასურთ“, „უწყალო სენმან“, „პყრობილისაგან თანპყრობილთა მიმართ“, „კავკასი“ და სხვა.

ქართულმა საბჭოთა ლიტერატურისმცოდნეობამ სამართლიანად გაამხვილა ყურადღება ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედების პატრიოტულ და სოციალურ მოტივებზე. პოეტის მემკვიდრეობის ყოველმხრივი შესწავლის შედეგად იგი ჩვენს წინ წარმოდგა, როგორც თავისი დროის სამკვდრო-სასიცოცხლო საკითხებზე ღრმად დაფიქრებული მოაზროვნე და შემოქმედი. მაგრამ, ჩვენი აზრით, ამ მხრივ ერთგვარ გადაჭარბებასაც პქონდა ადგილი. ძნელია, მაგალითად, ასეთი შეხედულების გაზიარება: „ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის უმთავრესი ღირსება, მისი ძალა და მიმზიდველობა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ნამდვილად არის ქართველი ხალხის ჭირვარამის, ფიქრისა და მისწრაფების გამომხატველი“¹. ასეთი წარმოდგენა, ჩვენი ფიქრით, მეორე უკიდურესობაა და ისევე ცალმხრივად, არასწორად განსაზღვრავს ალ. ჭავჭავაძის ლირიკის თავისებურებას, როგორც ჩვენში ერთ დროს გავრცელებული საწინააღმდეგო აზრი, რომლის თანახმად, ალ. ჭავჭავაძე „არ იყო საეროვნო მწერალი, საერო დარღისა და ვარამის გამომხატველი“².

ეროვნული და სოციალური უკუღმართობის მტკიცეული შეგრძნება საფუძვლად დაედო ალ. ჭავჭავაძის პოეტურ მსოფლგაგებას, თითქმის მთელი მისი ლირიკული შემოქმედების მხატვრულ შინაარსს, მაგრამ თვით ეს შინაარსი თავის ძირითადი თემებით, მოტივებით კონკრეტული განწყობილებებით, განცდებით, წარმოდგენებით, გამომხატვის სპეციფიკური საშუალებებით უაღრესად თავისებურია და არამც და არამც არ იძლევა ზემოთ ციტირებული განზოგადების უფლებას.

ასევე ალ. ჭავჭავაძის მიერ შექმნილი ინდივიდუალური პოეტური სამყარო, მის მიერ ქართულ ლირიკაში დამკვიდრებული ძირითადი ტრადიცია, თვით მისი ადგილი ჩვენი მწერლობის ისტორიაში

¹ ა. მახარაძე, ქართული რომანტიზმი, 1967 წ., გვ. 62.

² კ. აბაშიძე, ეტიუდები, ტ. I, 1911 წ., გვ. 7.

უფლებას არ გვაძლევს იგი ქართული რომანტიზმის მამამთავრად ვაღიაროთ. ალ. ჭავჭავაძის პატრიოტულ ლირიკაში „სამკვიდროს დაკარგვის“ მოტივი ჯერ კიდევ არ არის გაცნობიერებული, როგორც ეპოქალური მნიშვნელობის კატასტროფა, როგორც ძველი საქართველოს ტრაგადული დასასრული.

აქ აუცილებელია ერთმანეთისაგან გავარჩიოთ მიზეზი და შედეგი, განცდის, განწყობილების სათავე და მისი გამოვლინების თავისებურება — მამოძრავებელი სტიმული და მოძრაობის კონკრეტული გეზი. აუცილებელია გავითვალისწინოთ მთლიანობაში ის გზა, ის შემოქმედებითი პოზიცია, რომელიც ალ. ჭავჭავაძემ აირჩია, ის რეალური მხატვრული გამოსავალი, რომელიც მან, როგორც პოეტმა, თავისი მსოფლმხედველობრივი ძიებებისა და განწყობილებებისათვის მოძებნა.

ამ საკითხებში გასარკვევად ლიტერატურის ისტორიკოსისთვის ერთადერთი სწორი, მიზანშეწონილი საშუალებაა პოეტის ლიტერატურული მემკვიდრეობის ობიექტური ანალიზი. ნაკლები მნიშვნელობა აქვს, ამ შემთხვევაში, თუ რას ეძებდნენ და რა მხარეებს აჭკევდნენ პოეტის შემოქმედებაში განსაკუთრებულ ყურადღებას მომდევნო თაობათა წარმომადგენლები საკუთარი მხატვრული იდეალებისა და ამოცანების შესაბამისად.

ეჭვს გარეშეა, რომ ეროვნულმა მოტივმა ალ. ჭავჭავაძეს შეაქმნევინა არა მხოლოდ მთელი რიგი ღირსშესანიშნავი პატრიოტული ლექსებისა, არამედ თავისებური ელფერი მისცა მის ინტიმურ განცდებსაც. მაგრამ ასევე აშკარაა, რომ ეროვნული სევდა პოეტის შემოქმედებაში არ ჯკეულა ფართო მნიშვნელობის მსოფლმხედველობრივ და საზოგადოებრივ ძიებათა საწყისად. ალ. ჭავჭავაძეს არ შეუქმნია პოეტური სახეები, რომლებაც თავისი ობიექტური შინაარსით შეიძლებოდა ახალი ისტორიული გზების მანიშნებელ, ეროვნული მოქმედების საზოგადოებრივი ბრძოლისა და ღვწის შთამაგანებელ მხატვრულ პროგრამად განგვეხილა.

სამკვიდროს დაკარგვით, სოფლის უკუღმართობით გამოწვეულმა მწუხარებამ სრულიად სხვა გზით წარმართა მისი ინტერესები და მხატვრული ფანტაზია.

თავისი დროით შეძრწუნებული პოეტი უკუიქცა არსებული რეალობისგან და „ურვისგან გულშეპყრობილმა“ საკუთარი სუბიექ-

ტური განცდების, „სიყვარულით მტკბარი“ ფეერიული ხილვების სამყაროს მიაშურა.

ასეთი უკუქცევა დამახასიათებელია მთელი რიგი რომანტიკოსი პოეტებისათვის. მაგრამ იყო თუ არა ალ. ჭავჭავაძის მიერ შექმნილი „სხვა სინამდვილე“ თავის ესთეტიკური არსით რომანტიზმის, რომანტიკული განცდების, განწყობილებებისა და შესაბამისი მხატვრული იდეალების სამყარო?

ეს მეორე, ჩვენთვის ამ შემთხვევაში განსაკუთრებით საინტერესო საკითხი მკვიდრად არის დაკავშირებული პირველთან.

ამ თვალსაზრისით უაღრესად საყურადღებოა ერთი გარემოება. განსხვავებით თავისი უმცროსი თანამედროვეებისგან ალ. ჭავჭავაძე თავისი ქვეყნის „ზავ-სევობის“ მიზეზს არ განიცდიდა, როგორც აბსოლუტური მნიშვნელობის კრახს, როგორც საბედისწერო ისტორიულ მიჯნას. ძველი საქართველო მისთვის ჯერ კიდევ არ იყო საბოლოოდ განწირული დასაღუპად. პოეტის შეგნებაში, მიუხედავად ღრმა კაეშანისა, მაინც შემორჩენილია მისი რესტავრაციის, წარსულ ქამთა დიდების აღდგენის იმედი:

მე ამას ვჰსტირი განაწირი, ვაჰ, თუ ვესწრა ვერა
თვარაღა ქამი, გულთ მაამი, კვლავცა იქნებოს.

ალ. ჭავჭავაძის სასოწარკვეთა, მიუხედავად მისი ემოციური სიმძაფრისა, მოკლებულია აბსოლუტურ ხასიათს. მის ეროვნულ კონცეფციას ჯერ კიდევ არა აქვს გავლილი ისტორიული შეგნების ის საფეხური, რომლის შემდეგ პოზიტიური იდეალების ძიება მხოლოდ ახალი გზით შეიძლებოდა წარმართულიყო.

თუ ჭაბუჯი ბარათაშვილისთვის 1839 წელს უკვე სავსებით ცხადია საქართველოს „ბედის გარდაწყვეტა“, ალ. ჭავჭავაძე არ გამოირიცხავს „გულთ მაამ ქამთა“ განმეორების, „კვლავცა“ აღდგენის რეალურ შესაძლებლობას.

ალ. ჭავჭავაძის პატრიოტული ლირიკა ძირითადად გამოხატავს 1832 წლის შეთქმულების წინა პერიოდისთვის დამახასიათებელ საზოგადოებრივ განწყობილებებს. მისი გვიანდელი შემოქმედებისთვისაც კი, რომელიც სოფლის სიმუხთლის, ბოროტებისა და ამაოების განსაკუთრებით მძაფრი განცდით არის გამსჭვალული, ჯერ კიდევ უცხოა საბედისწერო მიჯნის, „ღროთა კავში-

რის“ დარღვევის შეგრძნება, რაც თავისი უაღრესი ფორმით ბართაშვილის შემოქმედებაში გამოიკვეთა.

„წარსული სიცოცხლის“ აღდგენის იმედი გარკვეული მიმართულებით უბიძგებდა პოეტის შთაგონებას.

გარდასულ აჩრდილთა გამოხმობის სურვილი, დროით დათრგუნვილ „ძველი ხილვების“, ძვირფასი ილუზიების, ტრადიციული წარმოდგენების ინერცია ალ. ჭავჭავაძეში იწვევდა ქართული პოეზიის კლასიკურ სამყაროსთან შეხმინების ღრმა მოთხოვნილებას.

წარსულთან ორგანული, განუყოფელი თანაზიარობის განცდამ თვალსაჩინო დალი დაასვა პოეტის მსოფლმხედველობრივ და მხატვრულ ინტერესებს, თითქმის მთელ მის პოეზიას.

ორი ეპოქის მიჯნაზე მდგარმა პოეტმა უკანასკნელად სცადა დროთა ჰარმონიული კავშირის აღდგენა და ამ მიზნით წინამორბედ თაობათა მიერ შექმნილ ტრადიციათა წიაღს მიაშურა.

ალ. ჭავჭავაძის პოეზიაში მთავრდება ძველი ქართული ლირიკის განვითარების ის ნაკადი, ის თავისებური განშტოება, რომელიც „ვეფხისტყაოსნიდან“ მომდინარეობს, ხოლო ყველაზე მკაფიო, დასრულებული, „ორთოდოქსალური“ სახით ბესიკის შემოქმედებაში წარმოგვიდგება.

ალ. ჭავჭავაძის ლირიკული შემოქმედების მთავარი მოტივებიც თავისი ძირითადი საყრდენი წერტილით რუსთაველისა და ბესიკის მიერ შექმნილ პოეტურ სამყაროსთან არის დაკავშირებული. მართალია, მის ლირიკაში, განსაკუთრებით გვიანდელ ლექსებში, უკვე იგრძნობა ახალ სულიერ მოთხოვნილებათა მომწიფება, მაგრამ თავისი პოეტის ძირითადი პრინციპებით ალ. ჭავჭავაძე მეტად დიდხნის მანძილზე მაინც ძველი ქართული პოეზიის ოსტატთა ერთგულ მიმდევრად რჩება.

ალ. ჭავჭავაძის პოეტური აზროვნება („გოგჩისა“ და რამდენიმე სხვა ლექსის გარდა) არსებითად ტრადიციულია, კონსერვატიულია.

ისევე როგორც ფრანგული კლასიციზმის გამოჩენილი წარმომადგენლები, რომლებაც თავიანთ შემოქმედებაში ძირითადად ანტიკური წარმოშობის სიუჟეტებს, მოტივებსა და სახეებს ეყრდნობოდნენ, ალ. ჭავჭავაძეც თავისი შთაგონებას მთავარ წყაროს ქართული კლასიკის — რუსთაველის, თეიმურაზისა და ბესიკის პოეტურ სამყაროში პოუვს.

ამგვარი პარალელი, შესაძლოა, ერთი შეხედვით ნაძალადეკად

მოგვეჩვენოს, მაგრამ, ჩვენი ფიქრით, იგი სავსებით გამართლებულია არა მხოლოდ ალ. ჭავჭავაძის ისტორიული ადგილით ჩვენი მწერლობის ისტორიაში, არამედ მის შემოქმედებაში გამოძღვანებული ზოგიერთი საგულისხმო მიდრეკილებით და სიმბათეებითაც. თავისებურად კანონზომიერია, მაგალითად, ის გარემოება, რომ ალ. ჭავჭავაძე, რომელიც საერთოდ კარგად იცნობდა ფრანგულ პრეზიას, როგორც მთარგმნელი, განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენს კლასიციტური სკოლის წარმომადგენელთა შემოქმედებისადმი (მის კალამს ეკუთვნის კორნელისა და რასინის ტრაგედიებისა და ლაფონტენის იგავ-არაკების თარგმანები. როგორც ცნობილია, ალ. ჭავჭავაძემვე თარგმნა ვოლტერის ლექსები და ტრაგედიები, რომლებიც ფორმით კლასიციტური პოეტიკის რკალში არიან მოქცეულნი).

ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედება წარმოადგენს ძველი ქართული ლირიკის განვითარების უკანასკნელ საფეხურს.

ქართული კლასიკური პოეტიკა აქ უღრესად იხვეწება და ამავე დროს თითქოს სამუდამოდ ამოწურავს თავის შინაგან შესაძლებლობებს.

ეს ბრწყინვალე პოეტური სამკაულები, რომელთა შემზღუდავი ძალა უკვე ბესიკის ლირიკაში იგრძნობოდა, აქ თითქოს თანდათან მსუბუქ ბორკილებად იქცევიან და მათგან საბოლოოდ გათავისუფლების ბუნებრივ მოთხოვნილებას ბადებენ. ამ თვალსაზრისით ალ. ჭავჭავაძის პოეზია ჩვენ წარმოგვიდგება დიდი გზის დასასრულად.

ეს არის მწვერვალი და ამავე დროს ეს არის ჩიხიც. ამის შემდეგ მხოლოდ ძირფესვიან გარდატეხას შეეძლო გადაეჩინა ქართული პოეტური სიტყვა ეპიგონობისა და ფორმალიზმის საფრთხისაგან.

ალ. ჭავჭავაძე იყო საქართველოს უკანასკნელი „წარმართი“ პოეტი. „მუხამბაზი ლათაიური“ და განსაკუთრებით „შექცევისათვის“ წარმოადგენენ ჰედონიზმის ნამდვილ ეთიკურ კოდექსს. ამქვეყნიური, წარმავალი, ხორციელი სიამით ტკბობა; პოეტის თვალსაზრისით, არის არა მხოლოდ სიბრძნე, არამედ თავისებური ოსტატობაც, რომელიც განსაკუთრებულ წვრთნასა და განსწავლას მოითხოვს.

„შვება, განცხრომა, სიამე“, რომელიც პოეტს ადამიანური ბედნიერების იდეალად წარმოუდგება, მიუღწეველია ზომიერების რთული და დახვეწილი ხელოვნების გარეშე:

სიამოვნე, თუცა გწადისთ, ჭერარს გქონდესთ მისი ცნობა,
იგი მუნით გარდევების, სად იხმარის უზომობა...

ნუ ეძიებ, ყველა ნახო, ყველა იგრძნო, ყველა გესმას.

გულს აცალე, თვით მოსწყურდეს, ნუ აძალებ ლხინის შესმას.

ზოგჯერ განგებ მოაშორვე და უძვირე, რომ დაუტყბეს,
თვარა ურვა სად არ იყოს, სიამოვნე მუნ გატულდეს.

ალ. ჭავჭავაძისთვის „მგრძნობელობა“, ხორციელი ტკბობის ნი-
ჭი, მაღლა დგას ადამიანის ყველა სულიერ, „ცით მოვლენილ“ ძა-
ლებზე:

„მგრძნობელობა სჯობს, ყოვლთ თვისებათ ცით მოფენილთა“.
ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში ეს სტრიქონები ალ. ჭავჭა-
ვაძის რომანტიკოსობის ერთ-ერთ მთავარ საბუთად არის მიჩნეული.
ჩვენი ფიქრით, ასეთი შეხედულება წმინდა გაუგებრობის შედეგია.

ალ. ჭავჭავაძის „მგრძნობელობას“ თითქმის არაფერი აქვს სა-
ერთო რომანტიკულ მსოფლმეგრძნობასთან. შემთხვევითი არ არის,
რომ პოეტის მიერ იგი უპირველეს ყოვლისა დააიროსპირებულია
ადამიანის სულის „ცით მოვლენილ“ თვისებებთან (შდრ. ბაოათა-
შვილის „მშვენიერება ნათელია ზეცით მოსული“). „მგრძნობელო-
ბა“ ალ. ჭავჭავაძის ლექსიკონში ნიშნავს მიწიერი, ამქვეყნიური სი-
ძმითა და მშვენიერებით ტკბობის ნიჭს და თავისი შინაარსით პირ-
დაპირ წინააღმდეგობაში იმყოფება ქრისტიანულ წარმოდგენებთან
მარადიული სულიერი ნეტარების შესახებ. ამ თვალსაზრისით
ალ. ჭავჭავაძე მართლაც ღვიძლი შვილია „მატერიალისტური და
სენსუალისტური მეთვრამეტე საუკუნისა“¹.

ვეროპულმა რომანტიზმმა თავისი პირველივე კმნილებებით
უარყო კლასიკური სამყაროდან (ძველი ბერძნული ფილოსოფი-
იდან და ხელოვნებიდან) მომდინარე ეს წარმართული სენსუალიზ-
მი. რომელიც XVIII საუკუნეში ახალი სახით განმანათლებელთა
მატერიალისტურ ეთიკაში გამოვლინდა.

„მგრძნობელობა“ ალ. ჭავჭავაძისთან სინამდვილეში არ წარმო-
ადგენს „გონების“ პრინციპულ ანტითეზას.

მართალია, ლექსში „მენის გოიების!..“ ეს ორი საწყისი პირო-
ბითად დაპირისპირებულია, მაგრამ მათი ურთიერთმიმართება თუ-

¹ გ. ქიქოძე, მეცხრამეტე საუკუნის ლიტერატურის ისტორიიდან, ეუთ. „ძეო-
თობი“, 1942 წ., № 2

ლებულია შეურიგებელ ანტაგონიზმს; პირიქით, „მგრძნობელობა“, პოეტის რწმენით, „გონებასაც ასულდგმარებს“.

მეორე ნიშანი, რომელიც ჩვეულებრივ ალ. ჭავჭავაძის რომანტიკული მსოფლგაგებისთვის დამახასიათებელ თვისებად მოაქვთ, არის ზოგიერთ მის ლექსში გამოვლენილი „ანტირაციონალისტური“ მოტივი, „სიბრძნისა და განათლების ერთგვარი უარყოფა“¹.

ამ მხრივ სანიმუშო ნაწარმოებად არის მიჩნეული „მუხამბაზი ლათაიური“, კერძოდ, ამ ლექსის შემდეგი სტროფი:

დავეხსნათ ცოდნის ძებნასა,
ღვინო სჯობს ყოველს მცნებასა,
ბრძენი სულ სიკვიდისა ფიქრობს
და ლოთი გამარჯვებასა.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა ითქვას, რომ ამ ლექსს აქვს თავისებური მსუბუქი, იუმორისტული ინტონაცია, რომელიც თვით მისი ჟანრით არის განპირობებული და რაც უფლებას არ გვაძლევს ყოველი მისი „დებულება“ პრინციპული ხასიათის მსოფლმხედველობრივ მოსაზრებად წარმოვიდგინოთ (მხოლოდ იუმორის გრძნობის სრულმა უგულებელყოფამ შეიძლება გვიკარნახოს კერძოდ, ამ საღალაობო ლექსის სერიოზული შეპირისპირება ლერმონტოვის „ფიქრთან“).

ღვინის, ბახუსის, შექცევის კულტი ალ. ჭავჭავაძის ლირიკაში „სიამოვნის“ ერთ-ერთი ნაირსახეობაა და თავისი შინაარსით იგი სავსებით ეტევა ანტიკური სამყაროდან მომდინარე წარმართული სენსუალისტური წარმოდგენების, კერძოდ, ალ. ჭავჭავაძისათვის მეტად ახლობელი ანაკრეონული მოტივების ნაკადში.

ამ ლექსში უთუოდ არის პაროდის ელემენტიც: „დავეხსნათ ცოდნის ძებნასა“ — განმანათლებლური იდეალის აშკარად გაბიაბრუებულ, უაზრობამდე, უხამსობამდე მიყვანილ უარყოფად ჟღერს (დამახასიათებელია, რომ ალ. ჭავჭავაძის ლექსის ეს თავისებური ელემენტი სწორედ პაროდიული ასპექტით განავითარა ახალგაზრდა ი. ჭავჭავაძემ).

სიბრძნის, ცოდნის, გონიერების მისამართით დახარკულ ირონიულ მახვილგონიერებაში, მუხამბაზის პაროდიულ დიდაქტიკაში შეიძლება დაგვეჩვენა რომანტიკოსებისათვის დამახასიათებელი ანტირაციონალისტური ტენდენციების ჩანასახი.

¹ ა. მახარაძე, ქართული რომანტიზმი, 1967 წ., გვ. 84.

ასეთი ნახევრადსერიოზული კრიტიკის ნიშნები მოიპოვება ალ. ჭავჭავაძის სხვა ლექსებშიც. მაგალითად:

სიბრძნე და გონიერება რაგინდ მარად ფხიზლად გვეფლობდნენ,
სიკბაბუკეს და სიყვარულს რაცა უნდათ, იმას ჰყოფდნენ.

მაგრამ ეს ლაროშფუკოს მაქსიმების სტილში ჩამოყალიბებული სენტენციაც მოკლებულია პრინციპულ მსოფლმხედველობრივ ხასიათს.

იქ, სადაც ალ. ჭავჭავაძე თავის ჭეშმარიტ ეთიკურ იდეალს აყალიბებს, გონება, რაციონალური საწყისი მას ადამიანის მრთელი პიროვნების არა თუ აუცილებელ, არამედ უპირველეს კომპონენტადაც წარმოუდგება.

თუ მუხამბაზში „ღლეულის“ სიმამაცე სალალობო-სათრეველი სტილისთვის შესაფერისი ირონიული კანდიერებით უპირისპირდება „ბრძენთა სიფრთხილეს“, სხვაგან — სხვა, სავსებით სერიოზულ პეროიკულ-დიდაქტიკურ კილოზე დაწერილ ლექსში — ჭეშმარიტი გამირობის აქტი პოეტისთვის წარმოუდგენელია გონიერი მოქმედების გარეშე.

ას სამი რამე ჰქონან უებრო
გლახ მტერთა მისთა მომდრეკად ქედის;
გონება შორს მხედ, გამოცდიოთ ნაწერთი,
გული უშიში, არ მპოვე ბედის;
მკლავი უძლევი, მებრძოლთა მძლევი,
მდიდრად მომხმარი ხრმლისა უქედის.
ერთით იზრახის, მეორით ჰბედის,
მესამით სრულ ჰყვის თანხმად იმედის.

ასეთია ალ. ჭავჭავაძის წარმოდგენით ჰარმონიული პიროვნების იდეალი, რომლის ხორცმესხმულ ნიმუშად მას წარსული დროის სამაგალითო მამულიშვილთა სახე მიაჩნია. ეთიკური იდეალის თვალსაზრისით გონება, მგრძნობელობა და მოქმედება პოეტისთვის გაუთიშავი მთლიანობაა.

თვით „სიამოვნის“ ჰედონისტურ მოძღვრებაშიც კი პოეტი გადამწყვეტ, წარმმართავ მნიშვნელობას რაციონალისტურ საწყისს ანიჭებს, როგორც ზომიერების საწინდარს.

თქვენ, რომელნი ლხინთ მორეეში დაფლულნი და უძლურ ქმნილნი,
უგონობას სიამედ რაცხთ განუფხიზლად
დათრობილნი,

სიამოვნე, თუცა გწადისთ ჟერარს გქონდესთ მისი ცნობა,
იგი მუნით გარდევების საღ იხმარვის უზომობა.

ამრიგად ალ. ჭავჭავაძის საპროგრამო ლექსებში სრულიად აშკარად არის უკუგდებული „მუხამბასის“ ფრივოლური მოძღვრება.

ადამიანის, სულიერი წონასწორობის, სიმბნევის, შინაგანი ჰარმონიის, მისი ეთიკური კოდექსისა და სამოქმედო პროგრამის დადგენისას პოეტი ჩვეულებრივ კლასიკურ იდეალებს მიმართავს.

მაგრამ ალ. ჭავჭავაძის პოეზიას, მიუხედავად ტრადიციული წარმოდგენებისკენ ამ აშკარა, შეგნებული სწრაფვისა, უკვე ეტყობა შინაგანი დეკადანსის ნიშნებიც.

პოეტის მსოფლშეგრძნების ეს ისტორიული თავისებურება განსაკუთრებით ხელშესახებად გამოიხატა მის სატრფიალო ლირიკაში.

საგულისხმოა ამ მხრივ სიყვარულის ალ. ჭავჭავაძისებური გაგება. მართალია, ეროტიკული განცდის პოეტური გამოხატვისას იგი ხშირად პირდაპირ ეხმაურება რუსთაველსა და ბესიკს: „ბნეღვა“: „გახელება“, „ყოველთ ღონეთ მიხდომა“, „სასიკვდილოდ დაქრა“ აქ თითქმის ყოველ ლექსში გვხვდება.

მაგრამ რუსთაველისგან განსხვავებით, ალ. ჭავჭავაძისთვის სიყვარული არსებობს უწინარეს ყოვლისა, როგორც უშუალო სენსუალური ტკბობის წყარო. მართალია, ზოგიერთ მის ლექსებში ფორმალურად შემორჩენილია „შორით ალვა, შორით დაგვის“ მოტივიც, მაგრამ, სინამდვილეში ეს სიტყვები მისთვის არა მხოლოდ ორგანულად მიუღებელია, არამედ თითქმის გაუგებარია, რადგან სიყვარული მას ესმის როგორც ამქვეყნიური „შეება, განცხრომა, სიამის“ ერთ-ერთი ყველაზე ინტენსიური და სრულყოფილი ნაირსახეობა:

ნუ ეტრფით ვარსა ვარს შემოვლებით,
მეიხლენით გულისა ხლებით,
იგემეთ სიტკბო სიყვარულისა.

ალ. ჭავჭავაძის შთაგონების მთავარ საგანს საყვარელი ქალის „მშვენებანი. სახილვოდ სასურველნი“ წარმოდგენენ და პოეტის ემოციური განცდაც, როგორც წესი, ამ „მშვენებათა“ თავდავიწყებულ აპოლოგიაში პოეებს თავის გამოსავალს.

ამ მხრივ ალ. ჭავჭავაძე განსაკუთრებით ახლოს დგას ბესარიონ გაბაშვილის ლირიკასთან. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ მისთვის არსე-

ბითად უცხოა ბესიკის სატრფიალო პოეზიისათვის დამახასიათებელი დრამატიზმი და სიყვარულის ტრაგიკული განცდა.

თუმცა მის ლექსებში ხშირად ისმის გულწრფელი ჩივილი „კუპილონის ისრით“ დაჭრილი მიჯნურისა და სატრფოს ხილვის სურვილი მასაც ზოგჯერ „გულს უხოკს, ვითა ლომია“, მაგრამ სიყვარულის ჭრილობები მისთვის სინამდვილეში ტკბილი ჭრილობებია. დამახასიათებელია ამ მხრივ, რომ თავის ერთ-ერთ გვიანდელ ლექსში იგი ჩუმი ნეტარებით იგონებს ამ „ტკბილთა ჭირთა“ და განგებას ევედრება მათ დაბრუნებას:

მომეც მე ძველნი ცრემლნი
და ძველნიცა ოხვრან.

აღ. ჭავჭავაძის ჰელონიზმი პესიმისტური წარმოშობისაა და სამყაროს გარდუვალ, სასტიკ ძალთა წინაშე ადამიანის ფიზიკური უმწეობის, მისი წარმავლობისა და ბედ-უკუღმართობის შეგნებაში პოეებს თავის ნიადაგს.

მაგრამ რაც უფრო მწვავეა ამქვეყნიურ მშვენებათა წამიერობის განცდა, მით უფრო გამძაფრებით და თავდავიწყებით ცდილობს პოეტი მათი სიამით სრულ დატკბობას. ხოლო სიყვარული მისთვის ყველაზე მაღალი, ყველაზე მძაფრი და დახვეწილი ფორმაა ამქვეყნიური „სიამოვნისა“, სულერთია, რა ხასიათისაა არ უნდა იყოს იგი: ბედნიერი თუ უიმედო. ჭაბუკური სითამამით აღსავსე თუ ნაღვლიანი. წუთისოფლის წარმავალ სიამეთა კულტი. ჰორაციუსის ბრძნული რჩევა „Carpi diem!“ („მოებლაუტე წამს!“) აღ. ჭავჭავაძის სატრფიალო ლირიკაში თავისებურ ხელოვნებად იქცევა და ეს არის ამავე დროს ერთადერთი საშუალება, ერთადერთი ხერხი, სინამდვილის სასტიკი უკუღმართობისგან თავის განსარიდებლად.

შემთხვევითი არ არის, რომ აღ. ჭავჭავაძის პოეზიაში ტრფიალება და თრობა, „ვენერა“ და „ბახუსი“ თითქოს შეუღლებულნი არიან და ადამიანისათვის მისაწვდომი სიხარულის ერთადერთ წყაროს წარმოადგენენ.

სიყვარული პოეტისათვის ძვირფასია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც იგი მას მუხთალი საწუთროს დავიწყების საშუალებას აძლევს, დაჭრილი სულის მეურნალად ევლინება და აწმყოსა თუ მომავალზე მწარე ფიქრებს განუფანტავს:

დიმილმან კარი ლალისა
განაღო გამჭვირვალისა,
დღეს ესე მკმარის სიმდიდრედ,
ხვალემ იზრუნოს ხვალისა.

წარმართული სენსუალიზმი ალ. ჭავჭავაძის პოეზიაში უფრო შინაგანად და უფრო რელიგიურად არის გამოხატული, ვიდრე ბესიკთან. ამ თვალსაზრისით მისი სატრფიალო ლირიკის დამახასიათებელ ნიმუშს წარმოადგენს ალევორიული ხასიათის ლექსი „გუთნის დედა“, რომელიც თავისი საკმაოდ გაბედული ეროტიკული ორაზროვნებით ალექსანდრე პუშკინის ყველაზე ფრივოლურ ლექსებს მოგვაგონებს.

ბესიკისაგან განსხვავებით, ალ. ჭავჭავაძესთან ეს მძაფრი სენსუალური მოტივები უკვე აშკარად უპირისპირდება ქრისტიანულ ეთიკურ იდეალებს (გავიხსენოთ თუნდაც მისი: „საროს ტანისთვის დაგვეკარგოს სასუფეველი“ ან ირონიული მიმართვა სულიერი მამისადმი „მუხამბაზი ლათაიურიდან“).

ალ. ჭავჭავაძის სატრფიალო ლირიკის მთავარ საგანს ადამიანის პირად, სუბიექტურ განცდათა სამყარო წარმოადგენს და ეს ინტიმური სამყარო, როგორც ეპიკურეს ბალი, შეგნებულად არის მის მიერ იზოლირებული, საიმედოდ შემოღობილია გარეშე ობიექტური სინამდვილისაგან. ამ მხრივ იგი მართლაც ჩამოყალიბებული ინდივიდუალისტია, როგორც ეს არაერთგზის აღნიშნულა მისი შემოქმედების მკვლევართა მიერ.

მაგრამ ალ. ჭავჭავაძის ინდივიდუალიზმი ჯერ კიდევ მოკლებულია იმ სპეციფიკურ ელფერს, რომლითაც იგი XIX საუკუნის რომანტიკოს პოეტთა — შატობრიანის, ბაირონის, კიტისის, მიუსესკ ლერმონტოვისა და ბარათაშვილის შემოქმედებაში წარმოგვიდგება. აქ პირად, ინტიმურ განცდას ჯერ კიდევ არა აქვს შექმნილი განსაკუთრებულის, განუმეორებლის ხასიათი.

სიყვარული ალ. ჭავჭავაძის ლირიკაში, მიუხედავად იმისა, რომ პოეტი მას სხვადასხვა ვარიაციებით, სხვადასხვა ემოციურ ასპექტში გადმოგვცემს, არსებითად ერთგვაროვანი, მარტივი გრძნობაა, ყოველი არსისათვის ერთნაირად მისაწვდომი. ეს თვისება მკაფიოდ არის გამოხატული, კერძოდ, ალ. ჭავჭავაძის ლირიკულ შედეგში: „სიყვარულო, ძალსა შენსა ვინ არს რომე არ ჰმონებდეს?“ და აგრეთვე ნაკლებად ცნობილ ლექსში „თავსა უფლად“:

თავსა უფლად ნურეინ ჰკონებთ,
ყოველთ ესრეთ გაიგონეთ!
ერთგზის თქვენცა ტრფიალება
ჩემებრ მწარეთ დაგიმონებთ... და სხვ.

ალ. ჭავჭავაძისთვის ჯერ კიდევ სრულიად უცხოა განსაკუთრებულის, არაჩვეულებრივის, ზებუნებრივის განცდა, იმგვარი ხასიათის სულიერი მოძრაობა, რომელმაც მის უმცროს თანამედროვეს ნიკოლოზ ბარათაშვილს ათქმევინა:

ნუთუ ამ სულის წადილსაც
ჰრქვა სიყვარული სხვათაებრ?!
—

ამ მხრივ მისი ემოციური სამყარო გაცილებით უფრო მჭიდროდ არის დაკავშირებული კლასიკური ლირიკის წარმოდგენებთან, ვიდრე იმ ახალ განწყობილებებთან, რომლებიც რომანტიკოსებმა შემოიტანეს XIX საუკუნის ევროპულ პოეზიაში.

ეს გარემოება განაპირობებს ალ. ჭავჭავაძის სატრფიალო ლირიკისათვის დამახასიათებელ გამოხატვის ფორმათა ძირითად თავისებურებასაც.

ალ. ჭავჭავაძის ლირიკაში იშვიათად შევხვდებით ახალ, დამოუკიდებელი გზით შექმნილ პოეტურ სახეებს. მისი მეტაფორული სისტემა მთლიანად კლასიკური, „ლიტერატურული“ წარმოშობისაა. „ვარდისა და ბულბულის“ სიმბოლიკა, „მელნის ტბა“, „ძოწი“, „ლალი“, „სადაფი“, „მარგალიტი“, „გიშერი“, „ბადახში“, „პინდთა ჭარნი“, „სახმილი“, „ტრფობის ალი“, „სარო“, „ალვა“, „ლერწამი“, „ზილფთა რყევა“, და „ბროლის ფიცარი“ — აი, ის ძირითადი პოეტური არსენალი, ის მზა მეტაფორული მასალა, რომლის საშუალებითაც იგი საკუთარ განცდებსა და განწყობილებებს გადმოგვცემს. ეს ტრადიციული სამკაულები ალ. ჭავჭავაძის ლირიკაში ჩვენ მოგვაგონებენ ძვირფას ფერად ქვებს, რომელთაც პოეტი თავისი ფანტაზიის მიხედვით განალაგებს და მათი ოსტატური შეხამებით ბრწყინვალე მოზაიკურ სახეებს ქმნის.

კლასიკური მეტაფორისტიკა აქ ყოველმხრივ გამოყენებულია, უაღრესად დახვეწილია და პოეზიის რთულ სიმბოლურ ენად არის ქცეული.

ალ. ჭავჭავაძის პოეტური ხელოვნების მთავარი ღირსება სწო-

რედ ამ ტრადიციულ ფორმათა ოსტატურ დამუშავებაში და სრულყოფაში მდგომარეობს.

მის სატრფიალო ლირიკაში ჩვენ ამოდ დავუწყებთ ძებნას ნოვატორულ ცდებსა და აღმოჩენებს.

მხატვრული ასოციაციის მსვლელობა ალ. ჭავჭავაძესთან, როგორც წესი, თავის არსებით, სტიმულს იღებს არა რეალობიდან, არამედ ამა თუ იმ ტრადიციული პოეტური წარმოდგენიდან.

წმინდა ლიტერატურული წარმოშობის კომპონენტებისაგან შედგება, მაგალითად, მისი თავისთავად ორიგინალური სახე:

—
ტანო ალვავ, წვლილო, სინაზოთ მრხო,
სიგრილესა შემვივრომე დაგული.

მაგრამ აქ ამ ტრადიციულ პოეტურ წარმოდგენათა ოსტატური შეხამებით მიღწეულია ნამდვილი მხატვრული შთამბეჭდაობა.

ალ. ჭავჭავაძის პოეზიისათვის დამახასიათებელია თითქმის ორთოდოქსალური ერთგულება მყარი პოეტური ფორმებისადმი. შაირი, მაჰამა, მუდმივი ეპითეტები, მუხამბაზი, ოდა, ანბანთქება, ფისტიკაური, აფორისტული სენტენციები მის პოეზიაში თითქოს საკუთარ უკვდავებას ზეიმობენ და თავისი უჭკნობა პოეტური ბრწყინვალეობით წარმოგვიდგებიან.

ალ. ჭავჭავაძის მაჰამა ზოგჯერ ხელოვნურობის გარკვეულ ელემენტებს შეიცავს, მაგრამ ჩვეულებრივ ორგანულია და სრულყოფილი პოეტური ნაჭედობით გამოირჩევა.

უნდა ითქვას, რომ ტრადიციული ფორმებისადმი ერთგულება თავისებურ დაღს აჩნევს ალ. ჭავჭავაძის პოეტურ აზროვნებას. მაგალითად, რითმა აქ ხშირად ასრულებს არა მხოლოდ გარეგნული სამკაულის როლს, არამედ პოეტური ასოციაციის წარმმართავი სტიმულის ფუნქციასაც. ამ მხრივ ფორმის დომინანტა მის ზოგიერთ ლექსში არანაკლებ ხელშესახებად იგრძნობა, ვიდრე ბესიკთან.

მაგრამ, როგორც ბესიკის ლირიკა, ალ. ჭავჭავაძის პოეტური შემოქმედებაც სრულიად თავისუფალია მშრალი, პედანტური ფორმალიზმისაგან.

მართალია, მისი ლექსი ზოგჯერ ვერ აღწევს ბესიკის ვირტუოზულ პოლიფონიურ ოსტატობამდე, მაგრამ იშვიათად ჩამოუვარდება მას თავისი სიმსუბუქით, მელოდიური კეთილშოვნებითა და რაც მთავარია, შინაგანი ემოციური მგზნებარებით.

აღ. ჭავჭავაძის სატრფიალო ლექსები, მიუხედავად მათი კონსერვატიული ფორმისა, თითქმის არასდროს არ ტოვებენ ეპოგონური მიმბაძველობის "შთაბეჭდილებას, რადგანაც ამ ტრადიციულ ფორმებში შთაბერილია პოეტის ცოცხალი სული. აქ იგრძნობა განცდის ნამდვილი სიწრფელე და პოეტური შთაგონების ძალდაუეტანებელი, ლალი სუნთქვა.

აღ. ჭავჭავაძის პოეტური ხილვები, მისი მეტაფორების მანერა, ფერწერული ხერხები და მეტაფორული აზროვნება მისივე საკუთარი მხატვრული ბუნების განუყოფელ, ორგანულ თვისებას წარმოადგენენ. ფორმა და შინაარსი აქ ჯერ კიდევ სრულ ჰარმონიაშია.

მართალია, აქ ბევრი რამ ლიტერატურული ინერციის ზემოქმედებით არის გაპირობებული, მაგრამ ეს ინერცია სრულ თანხმობაში იმყოფება პოეტის ბუნებრივ ემოციურ წყობასთან, მისი სულის ცოცხალ ფეთქებასთან.

ტრადიციული მეტაფორული აზროვნება წარმოადგენს აღ. ჭავჭავაძის პიროვნების „მეორე ბუნებას“, მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის თანდაყოლილ თვისებას და ამასთან იმ ერთადერთ მხატვრულ პრიზმასაც, რომლის მეშვეობით იგი აღიქვამს როგორც გარე სამყაროს, ისე საკუთარი სულიერი ცხოვრების ყოველ მოვლენას.

დამახასიათებელია ამ მხრივ არა მხოლოდ ის გარემოება, რომ მას ეს წინასწარ ჩამოყალიბებული პოეტური წარმოდგენები ხშირად გადააქვს ობიექტურ სინამდვილეში, არამედ ისიც, რომ იგი ამ გზით ქმნის ნამდვილად ბრწყინვალე, მძაფრი პოეტური ხილვისა და მხატვრული ზემოქმედების ძალით გამსჭვალულ სახეებს.

ამგვარი უშუალო პოეტური შთაბეჭდაობა არის მიღწეული ეკრძოდ მის შესანიშნავ ლირიკულ ლექსში „სძგერს გლახ-გული“:

გზის გუშაგად მდგომარესა ხან აჩრდილი მაცთუნებენ,
ხან ფოთელნი წერხეულნი შრილითა მცემენ ზრზენას;
ზოგჯერ ღამის სიწყვედიად მომაჩვენებს გიშრის თმასა,
ზოგჯერ ცისა გაელვებ: ბროლის ფიქრით შექთა ფენას.

ნიშანდობლივია, რომ ბესიკთან შედარებით აღ. ჭავჭავაძის ლირიკაში ჩვენ უფრო ხშირად ვხვდებით ობიექტური სინამდვილიდან, ცოცხალი თუ უსულო ბუნების წიაღიდან უშუალოდ ნასესხებ იდეალისტურ საღებავებსაც.

ეს ახალი მხატვრული ელემენტები შეიმჩნევა არა მხოლოდ „გოგჩაში“, რომელსაც საერთოდ განსაკუთრებული ადგილი უკავია პოეტის შემოქმედებაში, არამედ ზოგიერთ ადრინდელ ლირიკულ ლექსშიც.

კერძოდ, ამგვარი ცოცხალი ფერებით საგრძნობლად გამოირჩევა ალ. ქავჭავაძის „მუხამბაზი ლათაიური“.

რაგინდ ზამთარი ჰყინავდეს,
გინდ ყვავივ ველარ ჰფრინავდეს...

ან:

როს შოვესწრათ გახადხულსა,
ველსა ვსხდეთ მწვანით შემკულსა... და სხვ.

მაგრამ ჩვეულებრივ ალ. ქავჭავაძის პოეზიაში, რომელიც მკაფიოდ გამოვლენილი სუბიექტივიზმის დალით არის აღბეჭდილი, ბუნებისა და საერთოდ ობიექტური სინამდვილის სურათები მხოლოდ ზოგადი, პირობითი შტრიხებით წარმოგვიდგება.

ბუნება აქ მხოლოდ მკრთალი ფონია ან კიდევ, უფრო ხშირად, მხოლოდ დამხმარე მასალაა, რომელსაც პოეტი საკუთარი ემოციური განცდებისა და განწყობილებების სიმბოლური გამოხატვისათვის იყენებს.

აი, ასეთი მხატვრული გამოყენების ერთ-ერთი დამახასიათებელი მაგალითი:

ვკმუნავთ ბედ-მწირნი,
ჯიხვევიან ჰირნი, —
ფოთელთ უზნირნი
დავადნენ მთენნი.
შარავანდთ მფენნი,
აწ იგე მზენი.
ბღარვიან ღრუბელს,
ივდრის საგუბელს.
წყვედიადსა და ბნელს.

ამ თვალსაზრისით ერთგვარ გამონაკლისს წარმოადგენს ალ. ქავჭავაძის ლექსი „კაკასი“. რომელშიც ნივთიერი სამყარო — საქართველოს მთების ზვიადი მშვენება — პოეტური წარმოსახვის მთავარ საგნად გვევლინება. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ამ ლექსშიც მხატვრულად განსაკუთრებით ფლიერია სწორედ ის ადგილები, სა-

დაც ავტორი მეტაფორულ სიმბოლიკას მიმართავს და ამ გზით განზოგადებული ხასიათის პოეტურ სახეებს ქმნის. კავკასიონის ქელი აქ ხან ყოვლისშემძლე ღმერთად წარმოგვიდგება:

და კავკას, მათ მათ შორის მხოლოდ უცვალბელი,
ზოგთ ჰმუსრავს, ზოგთ ჰბადებს ვით ღმერთი მბრძანებელი.

ხან კიდევ სასიკვდილოდ დაჭრილ ზღაპრულ ურჩხულად:

პსცემდნენ, ჰგლეჯდნენ, ქუხოდნენ, — და კავკასი მკენესარედ,
ეხოთა მიერ წყლულთა თვისთა ცხად ჰყოფდა მწარედ.

რეალური სამყაროდან ამა თუ იმ შტრიხისა ან ცოცხალი საღებავის არჩევისას ალ. ჭავჭავაძე, როგორც მხატვარი, ჩვეულებრივ უღარეს სიმკაცრეს იჩენს.

ამ მხრივ ალ. ჭავჭავაძის ფორმა უღარესი არისტოკრატიზმით გამოირჩევა. მისი პოეტური სამყარო ძალზე მოგვაგონებს მისივე გეგმით გაშენებულ წინანადლის ბაღს. აქ მკაცრი სიზუსტით არის დაცული სიმეტრიები და ფერთა შეხამება. ყოველი კუთხე ზედმიწევნით მოვლილია, გულდასმით გამარგლულია ველური მცენარეებისაგან და მხოლოდ რჩეული, კეთილშობილი ხეებისა და ყვავილების სამფლობელოს წარმოადგენს.

დამახასიათებელია ისიც, რომ ალ. ჭავჭავაძე თავისი ლექსის მეტაფორულ სამკაულებად ჩვეულებრივ ძვირფას, კეთილშობილ ქვებს ირჩევს. ლალი, მინანქარი, იაგუნდი და გიშერი აქ — როგორც ვიწრო ბეჭდის ზოლში — თითქმის ყოველ სტრიქონში არის ჩასმული და თავისებურ კდემას მატებს მის ლექსს.

ეს ძვირფასი სამკაულები უღარესად შეეფერებიან ალ. ჭავჭავაძის ბრწყინვალე, დღესასწაულებრივ, დახვეწილ სტილს.

ქართული კლასიკური ლირიკის რაინდული, კურტუზული სული მის პოეზიაში თითქოს უკანასკნელ ზეიმს იხდის და ამის გამო თავის ყველაზე მდიდრულ სამოსელში, ყველა თავისი სამკაულით და ძვირფასეულობით მოკაზმული წარმოგვიდგება.

ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი წარმართული მსოფლშეგრძნება სხვათაშორის თავის გამოხატულებას პოეზებს აშკარა ინტერესშიც ძველი ბერძნული და რომაული პოეზიიდან მომდინარე მოტივებისადმი.

ძველი ქართული მწერლობის კლასიკური ნიმუშებისაგან განსხვავებით ეს ანტიკური წარმოშობის წარმოდგენები მის პოეზი-

აში შემოსულია უკვე ახალი გზით. ექვს გარეშეა, რომ ალ. ჭავჭავაძე კარგად იცნობდა ანტიკურ მწერლობას XIX საუკუნისათვის არსებული მრავალრიცხოვანი ფრანგული და რუსული თარგმანებით.

მართალია, ანტიკური მოტივები და პერსონაჟები: აპოლონი (ქველ ქართულ პოეზიაში „აპოლო“), ლებე, ვენერა, კუპიდონი, ბახუსი, ნექტარი, გრაციები და მუზები მის ლექსებში ზოგჯერ ოდნავ ხელოვნურად გამოიყურებიან, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ მათი სახეებით გატაცება აქ უთუოდ კანონზომიერ, მსოფლმხედველობრივად გამართლებულ ტენდენციას წარმოადგენს: ამ თავისებურ ლიტერატურულ მიდრეკილებაში კიდევ ერთხელ ახალი კუთხით გამოძვლავნდა ალ. ჭავჭავაძის სიახლოვე კლასიციკლური პოეზიისათვის სპეციფიკურ ლიტერატურულ ტრადიციებთან.

შემთხვევითი არ არის, რომ ქართულ მწერლობაში ალ. ჭავჭავაძის შემდეგ, უმნიშვნელო გამონაკლისის გარდა, არსებითად უკვე აღარავინ არ გასდევნებია ამ გზას. ანტიკური პოეზიის სული (მით უმეტეს მის კლასიციკლურ ტრანსკრიპციაში) უკვე ნაგვიანევი აღმოჩნდა XIX საუკუნის დასაწყისის ქართული პოეზიისათვის, რომელმაც თავისი შთაგონებისა და აღმაფრენის მთავარი წყარო ახალ რომანტიკულ იდეალებში პოვა.

ყოველივე ეს, ჩვენი ფიქრით, საკმაოდ მკვეთრად გამოარჩევს ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებით ინდივიდუალობას იმ ლიტერატურულ რკალში, რომელშიც იგი ტრადიციისამებრ მოქცეულია ქართული ლიტერატურის ისტორიკოსთა მიერ.

მაგრამ, უნდა ითქვას, რომ აქამდე ჩვენ მხოლოდ ცალმხრივად შევეჩნეთ პოეტის შემოქმედებას, რადგან ჯერ კიდევ არსებითად არ შეგჩერებულვართ ნაწარმოებზე, რომელსაც არა მხოლოდ განსაკუთრებული, არამედ უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია მის პოეზიაში.

„გოგჩა“ — როგორც გარკვეული ეტაპი ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებითი ევოლუციისა — აშკარად შეიცავს თვითუარყოფას, ე. ი. საკუთარი პოეტიკის დაძლევისა და გადააზრებას ელემენტებს.

მართლაც, ერთის შეხედვით ეს ლექსი მკვეთრ დისონანსად წარმოგვიდგება პოეტის შემოქმედებაში. თუმცა არ უნდა გამოგვრჩეს მხედველობიდან, რომ მას წინ უძღვის ისეთი ლექსები, როგორცაა „ვამ, სოფელსა ამას“, „დიმიტ. ე.“, „ეპა, ჩემო ოცნებავ“, და „ემაწვილი ქალის საფლავზე წარწერილება“. ამ პოეტურმა ნაწარ-

მოებებმა, როგორც თავისი შინაარსით, ისე გამოხატვის ფორმებითაც, გარკვეული თვალსაზრისით უთუოდ შეამზადეს „გოგჩას“ შექმნა.

უნდა აღინიშნოს აგრეთვე, რომ ალ. ჭავჭავაძის გვიანდელი სატრფიალო ლირიკის ზოგიერთ ნიმუშში („როს გიყვარდი“, „ძვირფასო საყვარელო“, „კამენასადმი“ და სხვ.) გარკვევით იგრძნობა ტრადიციული მეტაფორისტიკის პირობითი ჩარჩოებიდან გათავისუფლებისა და პოეტური თემის მეტი უშუალოდ დამუშავების ცდები.

„გოგჩაში“ პოეტური ხილვის მთავარ საგანს სინამდვილის უშუალოდ გაცდელი, კონკრეტული სურათი წარმოადგენს. რეალური სინამდვილე აქ ასრულებს მხატვრული განზოგადების ძირითადი სტიმულის როლს. თუმცა ეს უკანასკნელი (პოეტური განზოგადება) აქაც უაღრესად სუბიექტურია.

XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში ეს ლექსი წარმოადგენს ობიექტურ სინამდვილესა და ადამიანის სუბიექტურ გაცდათა შორის უშუალო კავშირის დამყარების ერთ-ერთ პირველ პოეტურ ცდას. აქ არსებითად აღდგენილია ხიდი „ველურ“ (ამ შემთხვევაში „გაველურებულ“) ბუნებასა და პიროვნების ინტიმურ სამყაროს შორის.

რეალურად არსებული გარემო, ავტორის მდიდარი ფანტაზიის მიერ წარსულიდან გამოწვეული სახეები, სინამდვილის ცოცხალი შტრიხები და პოეტის მძაფრი შინაგანი რეფლექსია აქ ერთიან, განუყოფელ მთლიანობაში წარმოგვიდგება.

ამ მხრივ ალ. ჭავჭავაძის ლექსი თავისი მხატვრული გააზრებით აშკარად სცილდება კლასიციკლური პოეტიკის პრინციპებს და გაცილებით უფრო ახლო დგას ევროპული რომანტიზმის ისეთ ცნობილ ნაწარმოებთან, როგორცაა, მაგალითად, ლამარტინის ლირიკული ლექსი „ტბა“.

„გოგჩაში“ არსებითად დაძლეულია გამოხატვის ტრადიციული პირობითი ფორმები. პოეტური ასოციაცია აქ ჩვეულებრივ ბუნებრივია, კონკრეტულია, უშუალოდ დანახულისა და გაცდელის მიერ არის ნაკარნახევი, ეს თვისება მკვეთრად იგრძნობა უკვე მის პირველ სტროფში:

გოგჩა, ტბა ვრცელი, ხმოვანებით ზღვისა მზაძვი,
ოდესმე ზვირთთა აღქაფებით ჰღელავს მრისხანედ;

ზოგჯერ, ვით ბროლი გულ-უბრყვილო წმინდა, უძრავი,
თვის შორის ჰხატავს ცისა ლაქვარდს და მთათა მწვანეთ.

პოეტური განზოგადების წარმმართავ ბიძგს „გოგჩაში“ გარე-
მოდან მიღებული შთაბეჭდილება წარმოადგენს. მაგრამ აქ ავტო-
რის ფიქრი, მისი ინტელექტის მოძრაობა ამავე დროს შინაგანად
გაპირობებულია მისივე ემოციური მდგომარეობით.

ემოციური განწყობილება აქ თითქოს ის გარდამავალი საფეხუ-
რია, რომელიც ლექსის იდეურ კონცეფციას, მასში გამჟღავნებულ
მსოფლმხედველობრივ განზოგადებას ორგანულად აკავშირებს ობი-
ექტური სინამდვილის კონკრეტულ საგნებთან და სახეებთან.

პოეტის მწარე ფიქრები ცხოვრების არსზე იზადებიან მხოლოდ
მას შემდეგ, როდესაც გარე სინამდვილის სურათი მასში შესაბა-
მის განწყობილებას აღძრავს:

მაგრამ ნიქცევი მისთა კიდეთ ძაძით მშოსველნი,
საგლოეო ნაშთნი შენობათა კვლავ ეროვანთა,
სად ჰყვავებულან დიდებულად ქალაქნი ვრცელნი
და სად დღეს ვჰხედავთ ოდენ ბუთა და ნატამალთა.
კმუნეთათა თვისთა მნახველთაცა აზიარებენ
უღაბურება, მჩუმარება, არა-რაობა.
თვალსა და გულსა კაცისასა სევდით ავსებენ.
და უნებლიეთ წარმოდგება ოხერით ეს გრძნობა.

მსოფლმხედველობრივი განზოგადების ეს შინაგანად გამეშე-
ვლებული ემოციური მოტივირება მკვეთრად განასხვავებს ალ. ჭავ-
ჭავაძის „გოგჩას“ კლასიკური ფილოსოფიური ლირიკის ნიმუშები-
საგან.

განსაკუთრებით ხელშესახებად იგრძნობა ეს სხვაობა კერძოდ
„გოგჩას“ დან ალ. ჭავჭავაძისავე ადრინდელი ლექსების „სხვადა-
სხვა დროისათვის კაცისა“ და „ვაპ, სოფელსა ამას“ ურთიერთ შე-
დარებისას.

განსხვავებით ამ ლექსებისგან, რომელთა კონცეფცია ჩამოყა-
ლიბებული დასკვნების სახით წარმოგვიდგება და ცალკეული პო-
ეტური სენტენციების ფორმაში არის მოცემული, „გოგჩაში“ პო-
ეტური აზროვნების მსვლელობა მთლიანად დაქვემდებარებულია
მძაფრ და ამავე დროს უაღრესად კონკრეტულ ემოციურ ქვეტექსტ-
თან. „გოგჩაში“ ყურადღებას იპყრობს ფიქრის, დაკვირვების, აზ-
როვნების სიფაქიზე. სამყაროს ინტელექტუალური ხედვა და საგან-

თა არსში წვდომის მძაფრი სურვილი ამ ლექსის ავტორს უშუალოდ ანათესავენს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკასთან.

შეიძლება ითქვას, რომ ალ. ჭავჭავაძის პოეზიაში „გოგჩა“ არის პირველი პოეტური ნაწარმოები, რომლის მხატვრულ სპეციფიკას სინამდვილის კონკრეტული სურათის უშუალო ზემოქმედებით აღძრული ემოციური მდგომარეობა განსაზღვრავს.

ამასთან ერთად ეს ლექსი ეკუთვნის XIX საუკუნის იმ ძალზე მცირერიცხოვან ლირიკულ ნაწარმოებთა რიგს, რომლებშიც პოეტური განწყობილება მის უშუალო, აწმყო რეალობაში არის გადმოცემული.

წმინდა ფორმალური სიახლის თვალსაზრისით, „გოგჩაში“ ნიშანდობლივია ის, რომ აქ ალ. ჭავჭავაძე თავს ანებებს როგორც ტრადიციულ მეტაფორისტიკას, შტამებს, ისე რთულ ვერსიფიკაციულ წყობას, რეფრენულ სტრუქტურას, შინაგან რითმას, მაჯამებს და სხვა ფორმალურ სამკაულებს და ქართველი რომანტიკოსებისათვის განსაკუთრებით საყვარელი ჯვარედინი რითმებით გამართულ თოთხმეტმარცვლიან ლექსს მიმართავს.

ეს არსებითად ახალი ფორმა გაცილებით უფრო ტევადია, უფრო ელასტიკურია ავტორის სულიერი მდგომარეობის, მისი განცდების, ფიქრებისა და შესაბამისი პოეტური ასოციაციების ბუნებრივი მდინარების გადმოსაცემად.

ამრიგად, „გოგჩა“ უკვე ახალი ტიპის ლირიკული ლექსია. რადგან აქ მკაფიოდ არის მინიშნებული რომანტიკული პოეზიისათვის დამახასიათებელი ახალი დამოკიდებულება მხატვრული მასალისადმი და თვით გამოხატვის ორიგინალური ფორმები. ამ თვალსაზრისით ეს ლექსი, როგორც გრ. ორბელიანის „სალამო გამოსალმებისა“ და ნიკოლოზ ბარათაშვილის „შემოღამება მთაწმინდაზე“ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნიმუშსვეტია გასული საუკუნის რომანტიკული პოეზიის ისტორიაში.

როგორც „გოგჩის“ ავტორი, ალ. ჭავჭავაძე მართლაც ქართული რომანტიზმის ერთ-ერთ უაღრესად კოლორიტულ წარმომადგენლად შეიძლება იქნას აღიარებული.

მაგრამ აუცილებელია აღინიშნოს, რომ ეს ლექსი დაიწერა მაშინ (1841 წ.) როდესაც რომანტიკულ პოეტიკას ქართულ ლირიკაში უკვე მოპოვებული ჰქონდა გადამწყვეტი გამარჯვებები. ხოლო

ვიდრე თავის საბოლოო დამკვიდრებას მიაღწევდა, მას მოუხდა საკმაოდ რთული და წინააღმდეგობრივი გზების გავლა.

თუ „გოგჩაში“ აშკარად იგრძნობა „თვითუარყოფა“ — ე. ი. კლასიკური პოეტური მსოფლგანცდისა და პოეტიკის დაძლევის ტენდენცია, ეს პროცესი კიდევ უფრო მეტი სიმწევით გამოვლინდა ალ. ჭავჭავაძის უმცროსი თანამოკალმეების შემოქმედებაში.

ალ. ჭავჭავაძის მთელი ადრინდელი ლირიკის თემები და მოტივები, მის მიერ გასული საუკუნის 20-იანი წლებისთვის პოეტურად დაკანონებული მთელი სამყარო იქცა იმ მთავარ ზღუდედ, რომლის გადალახვა აუცილებელი აღმოჩნდა ჭაბუჯი გრ. ორბელიანისათვის თავისი, იმ დროს ჯერ კიდევ ძალზედ ბუნდოვანი რომანტიკული იდეალებისაკენ გზის გასაყაფად.

გრიგოლ ორბელიანი

გრიგოლ ორბელიანმა ცხოვრებისა და შემოქმედების დიდი გზა განვლო. მისი პირველი ლექსები დათარიღებულია გასული საუკუნის 20-იანი წლებით, ხოლო უკანასკნელნი 70-იან წლებს ეკუთვნის იგი წერდა სხვადასხვა განწყობილებით, სხვადასხვა საზოგადოებრივი თუ ინტიმური ხასიათის ვითარებათა ზემოქმედებით.

მისი მსოფლმხედველობრივი შეხედულებები, სოციალურ-პოლიტიკური იდეალები, მის მიერ არჩეული პოეტური მოტივები და ფორმებიც თავისი წარმოშობით ასევე ხშირად სხვადასხვა გვარიანაა.

გრ. ორბელიანის ლირიკაში ძალზე ხშირად გვხვდება შინაგანი წინააღმდეგობანი და აშკარა შეუსაბამობაც, რაც ერთის შეხედვით ეკლექტიკურ ხასიათს სძენს მის პოეტურ მსოფლგაგებას. მაგრამ პოეტის შემოქმედების დაკვირვებულნი განხილვისას ჩვენ თანდათან ვრწმუნდებით, რომ ეს წინააღმდეგობები წარმოადგენენ თავისთავად კანონზომიერი განვითარების — მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული ევოლუციის ნაყოფს.

გრ. ორბელიანის შემოქმედება გარდამავალი საფეხურია ქარ-

თხელი რომანტიზმის ისტორიაში. სწორედ ეს გარემოება განაპირობებს მის პოეზიაში თავისებური პოლუსების — წარმართული სენსუალიზმისა და ქრისტიანული მისტიციზმის, მუხამბაზისა და ფსალმუნის, ეროტიკული დითირამებისა და პატრიოტული ელეგიების ერთდროულ არსებობას.

პოეტის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში, რომელიც ნახევარ საუკუნეზე მეტს მოიცავს, თავისებურად აისახა ქართული რომანტიზმის მთელი ისტორიული გზა: როგორც მისი პირველი ნაბიჯები, ისე სრული აყვავების ხანა და დაცემის მომასწავებელი ნიშნებიც.

გრ. ორბელიანის შემოქმედებაც, მისი ლირიკული სამყარო, თემები, მოტივები, მისი თავისებური მხატვრული მანერა ძველი ქართული მწერლობის უშუალო ზემოქმედების ქვეშ ჩამოყალიბდა. იგი კარგად იცნობდა ევროპულ ლიტერატურას და გასული საუკუნის პირველი ნახევრის რუსულ პოეზიასაც. განსაკუთრებული სიმპათიით იყო გამსჭვალული რუსული რომანტიზმის მამამთავრის ეუკოვსკისა და ცნობილი მეიგავის კრილოვის მიმართ.

მაგრამ თავის ადრინდელ ლექსებში, რომელთაც განსაკუთრებით აჩნიათ ლიტერატურული შეგარდობის თავისებური ელფერი, გრიგოლ ორბელიანი მაინც ყველაზე მეტად თავის უფროს თანამედროვეს ალ. ჭავჭავაძეს ენათესაება.

ალ. ჭავჭავაძის პოეზიიდან იღებენ თავის უშუალო სათავეს გრ. ორბელიანის ადრინდელი პოეზიისათვის დამახასიათებელი ჰედონისტური იდეალები, რომლებიც ჭაბუკ პოეტს მკაფიოდ აქვს ჩამოყალიბებული თავის პირველსავე ცნობილ ლექსში „ანტონას“:

ჰე ჭაბუკო, სიხარულით დღენი შენნი განაჩარე,
იზიარაღე, შეეჭვეც, ილხინე და შეიყვარე;
ერთსა წამსაც ნუ დაჰკარგავ, გქონლეს სახე მოცინარე.
სიცოცხლითა აწვე დაჰსტკები, მზიარულლობს გლლი ვიორე...
ვით ვარდისა სიტურღფენი მალე ჰსჰკნების და განჰქრების,
ანუ სიზმარს საამურსა ხილვა ტკბილი გვეჩვენების,
ესრედ მსწრაფლ ჰრბი სი^აბუკვე, კვალნიც შენნი ვერა ჰსჩნდების,
ლაწვთ ვარდობა, ბაგეთ ღიმი საუკუნოდ დაგვშორდების.

გრ. ორბელიანის მემკვიდრეობითი კავშირი ალ. ჭავჭავაძის ლირიკასთან ხელშესახებად იჩენს თავს პოეტური ფორმის ზოგაერთ თავისებურებაშიც.

შეიძლება ითქვას, რომ ალ. ჭავჭავაძის პოეზია გრ. ორბელიანი-

სათვის წარმოდგენდა იმ ხნის, რომლის საშუალებით მის პოეტურ ლექსიკონში შემოაღწიეს ძველი ქართული ლირიკის ტრადიცია მეტაფორულმა სახეებმა. ვარდისა და ბულბულის სიმბოლიკამ, „წამწამთ ისრებმა“, „ფარვანებმა“, „ზილფთა რყევამ“, „გულის სახმილმა“, „მარგალიტთ ბაგე ღია მან“ და სხვა უკვე გაცვეთილმა პოეტურმა სამკაულებმა.

ახალგაზრდა გრ. ორბელიანის პოეტიკაში ეს ტრადიციული სახეები უკვე აღარ თამაშობენ პირველხარისხოვან როლს და მათ გვერდით ჩვენ სულ უფრო ხშირად ვხვდებით ახალ, დამოუკიდებელ, თავისი დროისათვის საკმაოდ გაბედულ პოეტურ სახეებსაც.

თუ ალ. ჭავჭავაძესთან ყოველ გრძნობას თავისი სახელი ჰქონდა, ყოველი ემოციური მოძრაობა ზუსტად იყო კლასიფიცირებული და მყარ პოეტურ ფორმებში კპოვებდა გამოხატულებას, გრ. ორბელიანს უკვე აღარ ყოფნის არსებული პოეტური ლექსიკონი თავისი ინტიმური განცდების გადმოსაცემად და იგი, როგორც ახალი დროის, ახალი ფსიქოლოგიის, ახალი სულიერი წყობის პოეტი, განსაკუთრებით მტკივნეულად გრძნობს ამ მწვავე შეუსაბამობას სუბიექტური განცდის ნამდვილ შინაარსსა და მისი გამოხატვის ობიექტურ ფორმათა შორის.

გრ. ორბელიანი იყო გასული საუკუნის იმ პირველ პოეტთაგანი, რომელმაც დაახლოებით იმ დროს, როდესაც ტიუტჩევის „silentium“ იწერებოდა, თავის „გამოსალმებაში“ ასე მძაფრად გამოთქვა რომანტიკული დაუკმაყოფილებლობა სიტყვით, როგორც ადამიანის შინაგანი სამყაროს გამოხატვის არასრულყოფილი საშუალებით:

ვირცა ცრიმლთ ვადრჩევე, ვერც ვობნობ თვისსა სიყვარულს, თვის ტანჯვით,
და მით ვარ უფრო უბედურ, რომ იერ აღმოვსთქვამ მსგავსად სხვათ.
ნამდვილი ტრფობა განა რა სიტყვათ ეძებდეს, ვერ კპოვებს.
რათა გამოსთქვას თვის გრძნობა და მისთვის ოხვროთ, მღუმარებს.

ძნელი არ არის იმ შინაგანი რომანტიკული სიახლოვის დადგენა, რომელიც ამ ლექსთან აკავშირებს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცნობილ სტრიქონს: „მოკვდავსა ენას არ ძალუძს უკვდავთა გრძნობათ გასოოქმა“.

ის მწვავე სულიერი უკმაყოფილება, რომელიც გრ. ორბელიანის ლექსში არის გამოვლენებული, „შემოღამების“ ავტორისათვის შემოქმედების მთავარ სტიმულად იქცა.

საჭირო იყო ბარათაშეიღის გენიალობა, რათა ქართულ პოეტურ სიტყვაში ასე მკაფიოდ და ხელშესასებად განსაგებულიყო ეს ახალი პოეტური თრთოლვა, ეს მანამდე უცნობი და გამოუთქმელი მუსიკა ადამიანის სულიერ სამყაროში დაგროვილი იდუმალი ჰანგებისა.

„გამოსალმება“ მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია ქართული ლირიკის ისტორიაში არა მხოლოდ იმის გამო, რომ აქ უკვე გარკვევით იგრძნობა კლასიკური პოეტური ლექსიკონის განახლების მძაფრი მოთხოვნილება, არამედ იმიტომაც, რომ ამ ლექსში ავტორის პირადი განცდა — სიყვარული წარმოსახულია როგორც უაღრესად ინდივიდუალური, განუმეორებელი სულიერი მდგომარეობა, რომელიც, უწინარეს ყოვლისა, გამოხატავს მისი ადამიანური ბუნების განსაკუთრებულ, არაორდინალურ თვისებას:

ტრფობა უძლურთ გულთ წყაროს ჰგავს, მათაგან გადმოქანებულს,
რაოდენ ველზე შორსა ჰვალს, ეგოდენ დაუძლურებულს...
რა ჩემებრ გული კლდოვანი მიიღებს ეშყის ბეჭედსა,
ღრო იმას ვეღარ შექმუსრავს, თუ არ შექმუსრავს თვით კლდესა.

აღსანიშნავია, რომ აქ მარადიული სიყვარულის იდეა, რომელიც შემდეგ გრ. ორბელიანის ლირიკის ლეიტმოტივად იქცა, ჯერ კიდევ სრულიად მოკლებულია მისტიციზმის ელფერს. სიყვარულის „მარადიულობას“ აქ სინამდვილეში სავსებით კონკრეტული მიწიერი ზღვარი აქვს დადებული.

გეტრფი, ვიდრემდის ეუმზერ მე მზის შუქსა, ნათელს მთოვარის,
ვიდრემდის ოხვრა გინდ ერთი მკშთომია ნიშნად სიცოცხლის!

სიცოცხლე — ამქვეყნიური, რეალურად არსებული სამყარო აქ ჯერ კიდევ ერთადერთი სინამდვილეა, რომელიც პოეტის შთაგონებას კვებავს.

გრ. ორბელიანის ადრინდელი პოეზია მთლიანად გამსჭვალულია ამ მიწიერი სინამდვილისადმი ნათელი, ჰაბუკუტურად თავდავიწყებული სიყვარულით, მისდამი რწმენითა და მისი წამიერი „სიამოვნით“ დატკბობის მძაფრი წყურვილით.

ასეთ განწყობილებას თავისებურად ხელს უწყობენ მისი პირადი ბიოგრაფიის გარკვეული ვითარებებიც:

სიცოცხლე ჩემი ძლივს გაშლილი სასიხარულოდ,
ძლივს დილა ჩემი, მზისა ნათლით გაბრწყინებული,
მიჩვენებდნენ მე ამა სოფლის ყვაილთა მხოლოდ.

ასე წერს თვით პოეტი თავისი სიყმაწვილის დღეებზე.

გრ. ორბელიანის შეგნებაში ღრმა გარდატენის, თავისებური სულიერი კრიზისის დასაწყისი, რომელმაც მნიშვნელოვანი ბიძგი მისცა საკუთრივ რომანტიკული მოტივებისა და განწყობილებების აღმოცენებას, დაკავშირებული იყო 1832 წლის შეთქმულების ტრაგიკულ ამბებთან.

„საიდუმლო მეგობრობის“ პოლიტიკურმა სულისკვეთებამ უშუალო გამოხატულება ჰპოვა გრ. ორბელიანის ცნობილ პოეტურ თარგმანში, უფრო სწორად, მის მიერ კონდრატ რილევის პოემის შემოქმედებით შექმნილ თავისუფლების ოდაში.

„ნალივაიკოს აღსარება“ ერთ-ერთი ბრწყინვალე პოეტური დოკუმენტია გასული საუკუნის ეროვნული მოძრაობისა.

მამულისადმი „საღმრთო სიყვარული“ აქ უშუალოდ უკავშირდება თავისუფლების იდეალებს და თავისი დროისთვის არა მხოლოდ პროგრესული, არამედ რევოლუციური სულისკვეთებით არის აღბეჭდილი:

მე თავისუფლებისათვის სული მარადის მიყენის
და ეს ოცნება დღე და ღამ ერთა აჩრდილი თან მდევნის:
...ხმა საიდუმლო მარად ჟამს მეჩუჩრჩულების მე ყურსა,
ჟამი არს მტერი მამულის მივსცეთ მახვილსა ლესულსა.
ვუწყი მე მართლად, რომ ჭერ არს სიკვილსა იგი ჰპოვებდეს,
ვინც ერის მანუხებელსა პირველად წინა აღუდგეს!
მაგრამ, მოძღვარო! მითხარ მე, ვის? სადა? რომელსა მხარეს?
თავისუფლება უმსხვერპლოდ, უსისხლოდ მოუსყიდნის?

„ნალივაიკოს აღსარება“, რომელიც ორგანულად შევიდა ქართული პოეზიის ისტორიაში, წარმოადგენდა არსებითად ახალი ეპოქის ლექსს.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ პოეტური ნაწარმოების მომწოდებელ ინტონაციაში ჰპოვებს სათავეს XIX საუკუნის ქართული მოქალაქეობრივი ლირიკის არაერთი სპეციფიკური მხატვრული თავისებურება. ამ თვალსაზრისით მას განსაკუთრებული ადგილი უკავია თვით გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში.

მაგრამ 1832 წლის ტრაგიკულ ამბებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდათ არა მხოლოდ პოეტის შეგნებაში მძაფრი პატრიოტული განწყობილებების გაღვივების თვალსაზრისით. ამ ისტორიულმა ფაქტმა არა ნაკლებ ღრმა დაღი დააჩინა გრ. ორბელიანის ინტიმურ

სამყაროსაც და განსაკუთრებული ელფერი შესძინა მთელ მის პოეტურ მსოფლშეგრძნებას.

მეტეხის საპყრობილეში გატარებულმა დღეებმა სამუდამოდ დაამსხვრიეს გრ. ორბელიანის ჭაბუკური ილუზიები და მისი „უზრუნველი“, ხალისიანი განწყობა:

უცებ გრივალმა უბედობის დამქროლა ესრედ,
რომ ცა მომფენი ჩემდა ნათლის ჰფარა ღრუბელ ქვეშ;
სიტბოს ფიალი წარიტაცეს მის წყეულთა ფრთეთ,
და დამცა უფსკრულს ვეებისას უმწედ, უნუგეშ,
სადაც ოხვრანი, აღმოსულნი გულისა სიღრმით,
არვის ესმოდნენ და ჰკრებოდნენ ზღუდეთა შორის!

ჩვეულ გარემოს მოშორებული პოეტი თითქოს პირველად დარჩა პირისპირ საკუთარი თავის წინაშე.

ლექსი „ჩემს დას ეფემიას“, რომელიც გრ. ორბელიანის ამდროინდელ სულიერ მდგომარეობას ასახავს, თავისებური პოეტური აღსარებაა. აქ პიროვნების, ინდივიდუუმის ინტიმური სამყარო გაცილებით უფრო მდიდარი ნიუანსებით, უფრო სრულად და მრავალფეროვნად წარმოგვიდგება, ვიდრე პოეტის ადრინდელ ლექსებში. ამ პოეტური ნაწარმოების ემოციურ შინაარსს წარმოადგენს არა რაიმე ერთი წამყვანი მოტივი, არამედ პოეტის მთელი სულიერი გამოცდილება, მისი შინაგანი სამყაროს უალრესად ფართო და ვრცელი სფერო.

შინაგანი გარდატეხის მწვავე და მტკივნეული პროცესი აქ გადმოცემულია ბრწყინვალე ექსპრესიით:

მაგრამ შემზარდა, რა ნაცვლად ხმის განხდა ზრიალი,
და კედელთაცა დაურუებულ წარმოსთქვეს ბანი
ხმა ეს უცნობი იყო ველურ და საზარელი,
გავვოცდი, ვჰსლუმენ და ხმა ჩემი მევე ვერ ვსცანი.

სულიერი ტკივილის გამოსახატად ავტორი მიმართავს არა ტრადიციულ მეტაფორიზმს, არამედ თვით განცდის, მის რეალურ გამოვლინებათა ზუსტ ასახვას.

პოეტის მთავარი მხატვრული ამოცანა ამ ლექსში საკუთარი სულიერი მოძრაობის მთელი სისავსითა და მთელი შინაგანი ნიუანსებით გადმოცემაა.

მწუხარება, სასოწარკვეთა, მარტოობის გრძნობა აქ გამოხატუ-

ლია არა ერთი, მთლიანი ტონალობით, მას გააჩნია შინაგანი ელფერებიც. პოეტის სუბიექტური ხედვა აქ უფრო ანალიტიკურია, უფრო მახვილი და გრძნობიერი ემოციური განწყობილების ცალკეული, შემადგენელი ფენების მიმართ:

ვიყავ უსაგნოდ, უიმედოდ, მაგრამ ოდესმე
გულსა რაღაცა გაელეგბოთ განახარებდა...

ეს შინაგანი მდგომარეობა გრ. ორბელიანს მხატვრულად გადმოცემული აქვს უალრესად ზუსტ სახეებში, რომლებშიც კლასიკური პოეტური ასოციაციები სრულიად ახალი, ორიგინალური გააზრებით წარმოგვიდგება:

ესრედ აშვენებს სიტურფთა ვარდი სამარეს,
ესრედ მშვენიერთ ბაგეთ ზედან იელვებს ღიმი,
თუმცალა გულში უზომოსა ჰფარავს სიმწარეს.

ვარდი — ძველი ქართული ლირიკის ეს ყველაზე ტრადიციული სამკაული, აქ გამოყენებულია სრულიად ახალი პოეტური შინაარსის გადმოსაცემად და მისი საშუალებით სინამდვილეში კლასიკური პოეზიისათვის უჩვეულო, რომანტიკული ხასიათის სახე არის შექმნილი.

აღსანიშნავია, რომ გრ. ორბელიანის ამ ლექსში წმინდა ლიტერატურული ინერციის ძალით ჯერ კიდევ შემორჩენილია ცალკეული პოეტური შტამები: „ქმუნვათა დასნი“, „გლახ გული“ და სხვ. მაგრამ ისინი აქ უკვე ძალზე ყრუდ ჟღერენ და სინამდვილეში თითქმის უჩინარდებიან ლექსის საერთო მხატვრულ ქსოვილში, რომელიც მთლიანად პოეტურ საღებავთა განახლებული ფერადონებით წარმოგვიდგება.

„ჩემს დას ეფემიას“ მკაფიოდ გამოვლენილი რომანტიკული ხასიათის ლექსია არა მხოლოდ თავისი ფორმით (მაგალითად, კომპოზიციური თავისებურებით, რომელიც ასოციაციათა თავისუფალ მდინარებას ექვემდებარება), არამედ მასში გამოხატული ემოციური განწყობილებების შინაარსითაც.

სულიერი სიმარტოვის, „უდროოდ დაბერების“, ამქვეყნიურ მიწიერ მშვენიერებათა და სიამეთადმი „მიუნდობლობის“ მოტივები ამ ლექსს XIX საუკუნის ქართული რომანტიკული პოეზიის ერთ-ერთ ყველაზე ტიპიურ ნიმუშად აქცევს.

მაგრამ ობიექტური რეალობით მძაფრი უკმაყოფილება გრ. ორ-

ბელიანთან არასდროს არ გადაზრდილა რელიგიურ მისტიციზმში. ანგვარ ცთუნებას (რომელსაც ნამდვილად სერიოზული ხასიათი ჰქონდა) იგი გადაარჩინა, უწინარეს ყოვლისა, მისმავე თანდაყოლილმა პოეტურმა ბუნებამ.

გრ. ორბელიანი თავისი ბუნებით სინამდვილეში მაინც ძალზე მწერი, ძალზე ვნებიანი ტემპერამენტის ადამიანი იყო, რომ მას თავისი ამქვეყნიური, ხორციელი ყოფა რაიმე ტრანსცენდენტურ იდეალზე გადაეცვალა.

მართალია, არსებული სინამდვილე მასაც ხშირად მხოლოდ სულის დროებით საპყრობილედ წარმოუდგება (გაეხსენოთ „ეპიტაფიის“ უკანასკნელი სტრიქონები: „ყველა იცვალოს, ყველა მოკვდეს, დამიწდეს და მხოლოდ წრფელი სული, წმიდა, ცხოველი ცათა ავიდეს, ნაწილაკი მღვთაებრივი“), მაგრამ როგორც პოეტი, იგი სინამდვილეში მთელი არსებით შესტრფის ადამიანის ამ დროებით, მიწიერ სამყოფელს, სულით ხორცამდე გამსჭვალულია მისი ტბილი. მათობელი, „ფერუთვალავი“ მშვენებით.

შემთხვევითი არ არის, რომ ქართული კლასიკური ლირიკის წარმომადგენლებთან შედარებით გრ. ორბელიანთან ადამიანის გარემომცველი ნივთიერი სამყარო ბევრად უფრო მეტი უშუალოებით, უფრო ცხოვლად და რელიეფურად არის წარმოსახული.

მართალია, ბუნება აქაც ჩვეულებრივ გაკეთილშობილებულია, ამოღებულია, მაგრამ იგი მაინც უფრო მრავალფეროვან, მდიდრულ სახეებში წარმოგვიდგება, ვიდრე ალ. ჭავჭავაძესთან და, რაც მთავარია, სინამდვილიდან აღებულ სურათებს აქ ხშირად შერჩენილი აქვთ თავისი ცოცხალი სურნელი და მსუყე ფერები.

გრ. ორბელიანის მძაფრი კოლორიტის გრძნობაზე, პოეტური სიტყვის ცოცხალ ფერადოვნებაზე მეტყველებს მისი ცნობილი ლექსი „იარალი“ და ძველი თბილისის ყოფით შთაგონებული „მუხამბაზები“.

თბილისის თემას თავისებური მნიშვნელობა ჰქონდა გრ. ორბელიანის შემოქმედებათ ევოლუციაში.

ეს უაღრესად კოლორიტული სამყარო თავისი ორიგინალური ზნე-ჩვეულებებითა და ყოფით, თავისი პლებეური, დაუხვეწავი, მაგრამ შინაგანად წრფელი არტიზიზმით, თავისი ჯანმრთელი სულითა და საოცარი სიცოცხლისუნარიანობით გრ. ორბელიანისათვის იქცა თავისებურ „გადარჩენის კუნძულად“.

საიათნოვას ვენებიან ჰანგებში, მირზაჯანა მადათოვის ტოლუმბაშობით ფრთაშესხმულ ყარაჩოლულ სერობაში და ბეჟანა მკერვალის დონეჟანურ, სიცოცხლის ხალისით აღსავსე აღსარებებში „უბედობის გრიგალით“ დაზაფრულმა ახალგაზრდა თავადიშვილმა მიაგნო იმ ცხოველ წყაროს, რომელსაც მისი სულიერი ჭრილობები უნდა მოეშუშებინა.

კოლორიტის გრძნობა გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში წარმოადგენს არა მხოლოდ ერთი პოეტური ციკლის ფორმალურ ნიშანთვისებას.

არც ერთ რომანტიკოს პოეტს და, საერთოდ, არც ერთ ქაროველ პოეტს ვაჟამდე არ ჰქონია განვითარებული ისე მძაფრად ნივთიერი სამყაროს — საგანთა ფაქტურის, ფერადოვნების, სურნელისა თუ პლასტიკის განცდა, როგორც ეს გრ. ორბელიანის ლირიკაში იგრძნობა.

ასეთი ხედვა გრ. ორბელიანს თანსდევს მაშინაც კი, როდესაც იგი უშუალოდ არსებული სინამდვილის ფარგლებს სცილდება და წმინდა პოეტური წარმოსახვის (ოცნებისა თუ ფანტაზიის) სფეროში გადადის.

„იარალისა“ და „სადღეგრძელოს“ ავტორისათვის საქართველოს ისტორია წარმოადგენს არა მხოლოდ იდეალიზაციის, ეთიკური თუ სოციალური სიმპათიების ძიების სფეროს; წარსული აქ ნაგულისხმებია როგორც მეორე სინამდვილე, როგორც აწმყოს განუყრელი ნაწილი. თანამედროვე და ისტორიული რეალობა გრ. ორბელიანის პოეზიაში განუყოფლად არის შეუღლებული ერთმანეთთან და პოეტური წარმოსახვის თვალსაზრისით აქ თითქმის არავითარი ზღვარი არ არსებობს.

გრ. ორბელიანისათვის წარსულის განცდა ისევე მძაფრი და ინტენსიურია, როგორც არსებული სინამდვილის უშუალო აღბეჭდვის უნარი.

სინამდვილის ამგვარი ხილვა, რასაკვირველია, გაპირობებული იყო გრ. ორბელიანის სოციალური პოზიციითაც, რაც განსაკუთრებით მკვეთრად გამოვლინდა 60-იან და 70-იან წლებში, მაშინ, როდესაც ქართულ პოეზიაში დამკვიდრებულმა ახალმა მიმდინარეობამ რომანტიკოსთა რეტროსპექტულ მიზანსწრაფვებს თავისი ახალი, ხვალისდელი დღისაკენ მიმართული იდეალები დაუპირისპირა.

გრ. ორბელიანის შემოქმედება გარკვეული ეკლექტიზმის და-
ლით არის აღბეჭდილი.

განსაკუთრებით ეს ითქმის მისი ინტიმური ხასიათის პოეტურ
ნაწარმოებებზე. ასე, მაგალითად, მთელი მისი სატრფიალო ლირი-
კა გამსჭვალულია შინაგანი, ფარული კონფლიქტით წარმართულ
სწინააღმდეგობასა და სიყვარულზე რომანტიკულ წარმოდგენას შორის.
ეს ფარული წინააღმდეგობა ზოგჯერ ხელშესახებად იჩენს თავს
თვით ლექსის მხატვრულ ქსოვილშიც. თუმცა, უნდა აღინიშნოს,
რომ მეორე ნაკადი აქ თანდათან, სულ უფრო მეტად ძლიერდება
და დომინანტურ ადგილს იკავებს პოეტის ინტიმურ სამყაროში.

გრ. ორბელიანის ლირიკამ გადამწყვეტი როლი შეასრულა
XIX საუკუნის ქართული პოეტიკის განახლებაში. შეიძლება ითქ-
ვას, რომ მისი პოეტური ხელოვნების თავისებურება მნიშვნელოვ-
ნად იყო განპირობებული იმ ისტორიული ადგილით, რომელიც მას
ქართული რომანტიზმის განვითარებაში უჭირავს.

პოეტის სულიერი მოძრაობა თითქოს ველარ ეგზეზა, ველარ
ეტევა კლასიკური პოეტიკის მწყობრ ყალიბებში. მყარი ფორმა-
ლური არტახებისაგან განთავისუფლების ტენდენცია აქ ზოგჯერ
ერთგვარი ამორფულობის შთაბეჭდილებას ქმნის.

მართალია, გრ. ორბელიანი ზოგჯერ იმეორებს პოეტურ შტამ-
პებს, მაგრამ კიდევ უფრო ხშირად იგი ახალ, ორიგინალურ, ცო-
ცხალი განცდის შემოქმედებით აღბეჭდილ სახეებს მიმართავს. იგი
გამუდმებით ახლის ძიებაშია და ამის გამო მისი სტილი იცვლება,
მდიდრდება, თანდათან მრავალფეროვნდება. აქ გამუდმებით იგრძ-
ნობა ქმნის პროცესი.

გრ. ორბელიანის პოეზიაში ველარ შეხვედებით ალ. ჭავჭავაძის
ბრწყინვალე მაჯამებს. მისი რითმა ჩვეულებრივ ღარიბია, შედარე-
ბით არაზუსტი, მაგრამ, სამაგიეროდ, რითმაში მოქცეული სიტყვა
უფრო ზუსტად შეესაბამება სათქმელის შინაარსს; ფორმის, ვერსი-
ფიკაციული ტექნიკის დომინანტა აქ ძალზე შემცირებულია, შეზ-
ღუდულია.

კლასიკური ფორმის რღვევის პროცესი აქ სულ უფრო ღრმად
მიდის. ამ თვალსაზრისით კანონზომიერია ის გარემოება, რომ ღრმა
სიბერეში პოეტი წერს თავის ოთხსტრიქონიან შედეგებს („დავბერ-
დი, ბედს ვერ მოვესწარ“), რომელშიც, გარდა მეტრისა, უარყოფი-

ღია ქართული კლასიკური პოეზიის ყველა ტრადიციული ფორმალური ნიშანი.

გრ. ორბელიანმა, როგორც პოეტური სიტყვის ოსტატმა, მნიშვნელოვნად მოამზადა ის ნიადაგი, ის ფუძე და საძირკველი, რომელზეც ნათელი სვეტიცით უნდა აღმართულიყო ნიკოლოზ ბარათაშვილის გენიალური ფიგურა.

საჭირო იყო სწორედ გრ. ორბელიანის ძლიერი, შემმართებელი, დაუოკებელი ტემპერამენტი, რათა ქართული ლექსი გამოსულიყო საუკუნეთა მანძილზე დადგენილი ფორმალური კანონების ჰეგემონიდან.

გრ. ორბელიანმა არა მხოლოდ დასძლია ქართული კლასიკური ლირიკიდან მომდინარე კოლოსალური ძალის ინერცია, მან ნაწილობრივ შეძლო ახალი გზების, ახალი პოეტური საშუალებებისა და ფორმების მოგნებაც.

ამ თვალსაზრისით, მთელი მისი პოეტური ღვაწლი ჩვენ წარმოგვიდგება, როგორც აუცილებელი წინაპირობა რომანტიკული გენიის იმ ნამდვილი ზეიმისა, რომელმაც ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკაში ჰპოვა თავისი სრულქმნილი გამოვლინება.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის გვერდით XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ მწერლობაში დგას მთელი პლეადა გამოჩენილი ლიტერატორებისა: ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გრიგოლ ორბელიანი, სოლომონ დოდაშვილი, პლატონ იოსელიანი, ალექსანდრე ორბელიანი, გიორგი ერისთავი, სოლომონ რაზმაძე, ვახტანგ ორბელიანი, მიხეილ თუმანიშვილი, დავით მაჩაბელი, გრიგოლ რჩეულიშვილი. მათი ლიტერატურული მოღვაწეობა მეტად მრავალფეროვანია თავისი შინაარსით, სტილით, ინტერესებითა და მიდრეკილებებით.

მიუხედავად იმ უმძიმესი სულიერი ტრავმისა, რომელიც 1832 წელს განსაკუთრებით მტკივნეულად შემოქმედებითმა ინტელიგენციამ განიცადა, საქართველოში მაინც არ ჩამკვდარა საზოგადოებრივ-კულტურული ცხოვრება.

სამწერლო ინტერესების ასალმა გაცხოველებამ ამ დროს თავისებური, ისტორიულად განსაზღვრული იერი მიიღო. საზოგადოების მოწინავე ნაწილის, განსაკუთრებით, ახალი თაობის წარმომადგენელთა ის ენერგია, რომელიც გამოუყენებელი აღმოჩნდა პრაქტიკული მოქმედებისთვის, თავის გამოსავალს ლიტერატურულ სარბიელზე ეძებდა.

კოლონიის მდგომარეობაში ჩაყენებული ქვეყანა ახალ ძალებს იკრებდა, საოცარი სიჯიუტით ცდილობდა პროვინციული სპლინიდან თავის დაღწევას.

დამანასიათებელია ამ მხრივ ნ. ბარათაშვილის ერთი წერილი გრ. ორბელიანთან:

„...ტფილისი ისევ ის ქალაქია, უსარგებლო გონებისა და გულსათვის“, — წერს იგი. და იქვე — „ლიტერატურა ჩვენი, ღვთით, დღე და დღე შოულობს ახალთა მოყვარეთა. მრავალნი ყმაწვილნი კაცნი, მოცილინი სამსახურითგან, მყუდროებაში და მარტოობაში, შეეწევიან მამეულს ენას, რაოდენიცა ძალუძთ. ესე საზოგადო სული ბუნებითის ენის ტრფიალებისა ყმაწვილთ კაცთ შორის აღმოაჩენს, რომ ქართველთ არა სძინავთ გონებით!“

აქ ორიოდ წინადადებაში დახატულია უაღრესად ზუსტი სურათი 30—40-იანი წლების საქართველოს ლიტერატურული ცხოვრებისა. ამ პერიოდის ქართულმა მწერლობამ თავისი ისტორიული შესაძლებლობების ფარგლებში სცადა განესორციელებინა მეტად მნიშვნელოვანი მისია.

სწორედ ამ „მრავალთა ყმაწვილთა კაცთა“ თავისი დროის „მყუდროებაში და მარტოობაში“ მოუშზადეს ნიადაგი მომავალ თაობებს ეროვნული კულტურის ახალი აღორძინებისათვის.

ქართული მწერლობა ამ დროს არ გაერთიანებულა ერთ მიმართულებაში. არ იყო არც ამის შესაძლებლობა, არც სტიმული. ლიტერატურულ მოძრაობას აკლდა საერთო პროგრამა, ერთიანი მსოფლმხედველობრივი მიზანდასახულება და მხატვრული იდეალები. აკლდა ელემენტარული პირობებიც ასეთი გაერთიანებისათვის.

30—40-იან წლებში პრესა, კულტურული დაწესებულებანი, მუდმივი შემოქმედებითი კონტაქტები მხოლოდ ჩანასახობრივი ორმით არსებობენ. საზოგადოებრივი ცხოვრება დაშლილია, დაქსაქსულია, ლიტერატურული ცდები და ძიებები „მარტოობაში“ წარმოებს.

ასეთი ვითარება არსებითად სამოციანი წლების დამდევამდე გრძელდება და თავისებურ შემოქმედებას ახდენს თითქმის ყველა ქართველი მწერლის შემოქმედებაზე. კერძოდ, მხატვრული სპეციფიკის თვალსაზრისით, ბარათაშვილის ეპოქის ლიტერატურა აშკარად მოკლებულია შინაგან მართიანობას, ერთსულოვნებას, შემაკავშირებელ პრინციპებს.

მართალია, რომანტიკული მიმართულება სულ უფრო ფართოდ იკაფავს გზას და ეპოქის მოწინავე მხატვრული მოძრაობის მნიშვნელობას იძენს, მაგრამ ამავე დროს ძალზე ინტენსიურად მოქმედებენ სრულიად სხვა ხასიათის ლიტერატურული ძალებიც.

ჯერ კიდევ საკმაოდ ძლიერია ამ დროს კლასიკური ტრადიციის ინერცია (ძველი ქართული პოეზიის მოტივები და ფორმები), სხედასხვა სახით მეღაღნდება კლასიციტური და განმანათლებლური ესთეტიკის გავლენა, ჩნდება რეალისტურ მიდრეკილებათა პირველი ნიშნებიც, თვით რომანტიკული ნაქადიც მეტად არაერთგვაროვანია, და ხშირად დიამეტრალურ უკიდურესობებში იჩენს თავს.

ჩვენი ფიქრით, თანამედროვე ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში სათანადოდ არ არის გათვალისწინებული ეს ობიექტური, ისტორიული თავისებურება XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ლიტერატურული ცხოვრებისა.

მწერლობაში ერთდროულად მოქმედი მრავალსახოვანი ტენდენციები ზოგჯერ ამა თუ იმ არაარსებითი ნიშნის მიხედვით მოქცეულია ერთსა და იმავე სიბრტყეზე. კერძოდ, ქართული რომანტიზმის რკალში უკანასკნელ დროს აღმოჩნდა მთელი რიგი ისეთი ლიტერატურული მოვლენებისა, რომლებიც თავისი მხატვრული სპეციფიკით აშკარად უცხო სხეულს წარმოადგენდნენ ამ მიმდინარეობისათვის.

რომანტიკულ ნაწარმოებად არის მიჩნეული, „როგორც შინაარსის, ისე პოეტური შესრულების თვალსაზრისითაც“, მაგალითად, სოლომონ რაზმაძის ცნობილი ლექსი „ღიანას მეჭლიში“.

სოლომონ რაზმაძეს — თავისი დროისთვის დიდად განათლებულ მოღვაწეს, შესანიშნავ მამულიშვილსა და უაღრესად საინტერესო ბიოგრაფიის ადამიანს — ქართული რომანტიზმის ისტორიაში ეკუთვნის ერთი ფრიად საგულისხმო დამსახურება. 1831 წელს მან თარგმნა ადამ მიცკევიჩის „ფარისი“.

მაგრამ სამართლისთვის უნდა ითქვას, რომ ამით ფაქტიურად ამოიწურება მისი კავშირი XIX საუკუნის 30-იანი წლების ქართულ რომანტიკულ ლიტერატურასთან. რომანტიკული განწყობილებები და სახეები მხოლოდ მის რამდენიმე გვიანდელ ლექსში შეიმჩნევა.

„ღიანას მეჭლიში“ (1832) მთელი თავისი მხატვრული ში-

ნაარსით, სახეებით, პოეტური ფრაზეოლოგიით, ასოციაციებით, კომპოზიციური გააზრებით პირდაპირ საწინააღმდეგოა რომანტიზმის მიერ მოტანილი ესთეტიკური იდეალებისა და სტილისა.

ეს კონტრასტი განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს სწორედ იმ პასაჟებში, რომელთაც საილუსტრაციოდ მიმართავენ, როგორც რომანტიკული პოეზიისათვის დამახასიათებელ ნიმუშებს:

ამ დროს საამო განელო კარი,
ზე ოლიმპოსა ციერთა ქარი
გამოჰხდა მუნით და მოეფინა
კილით კიდემდე ცისა ციალსა.
მერე გამოჰკრთა ეტლით დიანა,
ვისაც შეაბხედავს, მოუღებს აღსა

დიანას „პალადას დარნი“ „ივერიელნი მნათობნი“ ეგებებიან. ღმერთქალი მათ „ო ლ ი მ პ ი ს ხ ი ლ ი თ“ უმასპინძლდება, მისი მზღებელი „ამ უ რ ი“ ნექტარით ავსებს ფიალას და მონადირე ბანოევანთ აწვდის.

საბოლოოდ:

რა რამ სრულ იქმნა მეჯღოში მათი,
ერთობ წარმოსდგეს ხურვილით მთვრალნი
და მოახსენეს მადლი დიანას:
„ვინ ღირსა ექვენსა ესთა წყალობას?
მზეთა მზეი 'ირ და ჩვენი მნათი
კვლამც განახარე თქვენნი მხეველნი.
იუნონასაც მიუწინარე,
მანც განამზეოს ეს ჩვენი არე“.

„დიანას მეჯღოშიში“ დახატულ სურათს არაფერი აქვს საერთო „რომანტიკულ სანახაობასთან“.

ეს არის ტიპიური ნიმუში კლასიციტური პოეტიკის ზემოქმედებით შთაგონებული პოეტური სტილისა, რომელიც აქ გაცილებით უფრო ხელოვნურად გამოიყურება, ვიდრე ალ. ჭავჭავაძის ლირიკაში. ამავე ლიტერატურულ სათავესთან (კერძოდ, ფრანგული კლასიციზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის, ლაფონტენის ტრადიციასთან) არის დაკავშირებული თავისი ფორმით ს. რაზმაძის პოლიტიკური იგავარაქი „დათვი და ცხვარი“, ხოლო მის სატრფიალო ლირიკას ეპიგონობის კიდევ უფრო ღრმა დალი ამჩნევია:

შენში მზეობენ, შენ გამშვენიბენ
სილამაზედ თვით დაანასი,
სინარნარეა პროზერპინასი,
კანის სინაზე, ჰაეროვნება,
სირინოზის ხმა, გულის მომღები,
მისის სმენითა მარადის ესდნები;
მინევრას სიბრძნე, ლმობიერება,
წამფთა დარიცა შენ გტრფიალებენ:

რომანტიკული განწყობილებები და სახეები სოლომონ რაზმაძის პოეზიაში შედარებით გვიან (გადასახლებაში დაწერილ ლექსებში) იჩენენ თავს. ამ მხრივ განსაკუთრებით დამახასიათებელია ლექსი „მამულს“, რომელიც სრულიად განთავისუფლებულია დასავლური და რუსული წყაროებიდან ნასესხები, ფსევდოკლასიკური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი, ბუტაფორული აქსესუარებისგან და ლირიკული განცდის უაღრესი უშუალოებით გამოირჩევა. რაც შეეხება პოეტის ოცდაათიანი წლების შემოქმედებას, აქ, ს. რაზმაძე სრულიად გარკვეულ ლიტერატურულ პოზიციაზე დგას.

„დიანას მეჭლიშის“ ავტორი თავისი პოეტივით ქართული კლასიციზმის ერთ-ერთი ყველაზე ორთოდოქსი წარმომადგენელია.

XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ამ საკმაოდ ძლიერ ლიტერატურულ ნაკადთან ახლო დგას აგრეთვე ბარათაშვილის გიმნაზიელი ამხანაგი, თავისი დროისთვის ცნობილი პოეტი დავით მაჩაბელი.

დავით მაჩაბლის ლექსი „თოვლი“, რომელიც 1832 წელს დაიბეჭდა „ტფილისის უწყებანის“ სალიტერატურო ნაწილში, გარკვეული პოპულარობით სარგებლობდა მაშინდელ მკითხველ საზოგადოებაში (ეს ლექსი გიმნაზიელებს თავიანთ ხელნაწერ ანთოლოგიაშიც შეუტანიათ გრ. ორბელიანისა და ნ. ბარათაშვილის ლექსებთან ერთად).

„თოვლი“ ალეგორიული ხასიათის ლექსია. ალეგორიზმი, როგორც ხერხი, აქ სავსებით ემორჩილება შესაბამის კლასიკურ ტრადიციას და არაფერი აქვს საერთო რომანტიკულ სიმბოლიკასთან.

ლექსის განმაზოგადებელი ნაწილი თავისი სტილით ასევე კონსერვატიულია და ძველი ქართული (განსაკუთრებით აღორძინების ხანის) პოეზიისთვის დამახასიათებელ აფორისტულ პრინციპებზე არის აგებული:

ძლიერი მძლავრობს მას ზედა, ვისოდენ თვით მოერევის,
მალალს სხვა მალლობს, თანდისთან ზედ მიდის, ცაში ერევის,
მუნ ღვთისა სწორი არვინ არს: ძალუძს მეტობა მერე ვის?
ეგრეთ ამ მძლავრსაც სხვა მძლავრობს, სხვა უმეტესი ერევის.

როგორც ალ. ჭავჭავაძის მთელ რიგ ლექსებში, აქაც ავტორის მსოფლხედველობრივი მრწამსი პოეტური სენტენციების მყარ, ტრადიციულ ფორმებში ყალიბდება.

კონსერვატიულ ელფერს ინარჩუნებს პოეტის გვიანდელი ლირიკული შემოქმედებაც. დამახასიათებელია ამ მხრივ თავისი შინაარსით და პოეტიკით გიორგი ერისთავის „ცისკარში“ 1852 წელს გამოქვეყნებული ლექსი „ვარდი“. აქ ვარდბულბულის ტრადიციული მოტივი, როგორც ალეგორიული საშუალება, გამოყენებულია ტიპიური განმანათლებლური იდეის¹ გამოსახატად:

მის ორის ტურფის სიმწყაზრის რა ბრძენი ასწერს ქებასა;
ვარდი ჰგავს სათნოებასა, ბულბული განათლებასა
თვისი კუთხე განანათლეს და შეამკეს ცათა დარად...
ღვთის მადლი ყველგან მოჰფინეს: ზღვად, ჭალაკად, მთად და ბარად...
მუნ ღელავს ტკბილი გალობა: აღმოსავლეთით და ბღვარად.
კვლავ ხელოვნება, ვაჭრობა განაერცეს მუნ გასაკმარად.

შინაარსისა და ფორმის ურთიერთმიმართება აქ უაღრესად ნიშანდობლივია. დ. მაჩაბელი პრინციპში იმეორებს განათლების ეპოქის მთელი რიგი ლიტერატურული ნიმუშებისთვის დამახასიათებელ გზას.

ახალი იდეა გამოსატულია ძველი ფორმის საშუალებით. დ. მაჩაბლის მხატვრული აზროვნების პრინციპული განსხვავება რომანტიკული პოეტიკისგან მკვეთრად იგრძნობა მისი სატრფიალო ლირიკის იმ ნიმუშებში, რომელთაც უცნაური გაუგებრობის შედეგად ქართული რომანტიზმისთვის დამახასიათებელ პოეტურ ნაწარმოებებად აღიარებენ.

ძველ ქართულ პოეზიაში აღმოსავლური შემოქმედების შედეგად კულტივირებული მეტაფორული ხერხები, საერთოდ კლასიკური პოეტური აზროვნებისა და ვერსიფიკაციის ფორმები, აქ ბუნებრივად არის შერწყმული საკუთრივ კლასიციტური წარმოშობის მოტივებთან.

¹ განმანათლებლური ილუზიები შემორჩენილია დავით მაჩაბლის პოემაში „მთიული“ (1842).

აი, ასეთი თავისთავად მეტად სიმბტომატური შეჭვარების რამ-
დენიმე მაგალითი:

სიბრძნისა ღმირთაჲ მე უენი სახე
ყველგან თან მზღვედა გულისა მახე;
მეოცნებოდა ვით ალვისა ხე...
კრთოლვიდა მჭრქალსა ცახედ ცისკარი,
ვსთქვი: არც ეს არის შინერვას დარი... და სხე.
(„ჩემს შინერვას“)

... ჩემსა სატრფოს არც ვარდი ჰგავს, არ ია,
ანგელოზი ანუ ღმერთი არია,
გასაოცრად მან დამღერა არია,
ქნარი ჩემი მისმან ხმამან არია.

(„ჩემსა სატრფოს არც ვარდი ჰგავს, არ ია“)

ყოველი ამ ნიმუშთაგანი თავისი მხატვრული სპეციფიკით იმ
საგულისხმო სინთეზის მანიშნებელია, რომელიც ჯერ კიდევ ალ.
ჭავჭავაძის ლირიკაში გვხვდება და მკაფიოდ გამოხატავს ქართული
კლასიციტური ლირიკის მხატვრულ იდეალებს.

თვით ამ ლექსებში ძველი ქართული პი.ეზიიდან მომდინარე
ინერციის შეუღლება ახალი გზით შემოსული ელინური მითოლო-
გიისა და ხელოვნების მოტივებთან ეკლექტიკური მთლიანობის
შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ოსტატობის თვალსაზრისით დ. მაჩაბლის შემოქმედება მეტად
შორს ღვას მხატვრული სრულქმნისაგან. შეიძლებოდა ამ ლექსების
ავტორი ბესიკისა და განსაკუთრებით ალ. ჭავჭავაძის უიღბლო ეპი-
გონად წარმოგვედგინა, მაგრამ ასეთი მკაცრი განაჩენის უფლებას
არ გვაძლევს მისი პოემების ზოგიერთი იდეურ-მხატვრული თავი-
სებურება და აგრეთვე რამდენიმე ლირიკული ნაწარმოები. დ. მა-
ჩაბლის ლექსს „უმანკობას“ თუმცა არავითარი კავშირი არა აქვს
რომანტიკულ „ფანტასტიკა-გატაცებებთან“ (როგორც ზოგიერთი
მკვლევარი ფიქრობს), მაგრამ აქ ბესიკური პოეტის ჩარჩოებში
მაინც მიღწეულია გრძნობის სილალე და წრფელი არტისტიზმის
ილუზია:

ვიხილე ვარდი მწყარალობდა, ცრემლითა გულ-მქუხარობდა,
ია თავდახრილ მკრთალობდა, შრომანი ფერით მჭრქალობდა,
სოსანი თრთოლვით მზრალობდა, და სარო განიბქარობდა,
უმანკოება მათ შორის, მოუწყინებლად ხარობდა.

ხოლო ლექსი „ჩემი ლოცვა“ უთუოდ ეხმაურება დ. გურამი-
შვილის, გრ. ორბელიანისა და კიდევ უფრო უშუალოდ ნ. ბარათა-
შვილის ლირიკის ზოგიერთ დამახასიათებელ განწყობილებას.

თავისი ძირითადი მხატვრული ნიშან-თვისებით დ. მაჩაბლის პო-
ეზია ალ. ჭავჭავაძისა და ს. რაჭმაძის ლირიკული შემოქმედების
მთელ რიგ საყურადღებო ნიმუშებთან ერთად თავისებურ რკალს
ქმნის ახალი დროის ქართულ მწერლობაში.

კლასიცისტური ნაკადის მოქმედება, მიუხედავად მისი აშკარად
ნაგვიანვეი, ძირითადად ეპიგონური ხასიათისა, საკმაოდ ინტენ-
სიური ფორმით შეღავნდება გასული საუკუნის 20-იან და 30-იან
წლებში.

ამ მიმართულებას ბარათაშვილის ეპოქაში ჰყავს თავისი მეტად
ავტორიტეტული იდეოლოგი, ცნობილი მეცნიერისა და რიტორის,
ელინური სამყაროს ერთგული თაყვანისმცემლისა და ხელოვნების
კლასიკური იდეალების უკანასკნელი დიდი პროპაგანდისტის პლა-
ტონ იოსელიანის სახით.

ამ ლიტერატურულ ფონზე კიდევ უფრო მკაფიოდ ჩანს იმ ძირ-
ფესვიანი რეფორმაციის მნიშვნელობა, რომელიც ნიკოლოზ ბარათა-
შვილმა მოახდინა თავისი საუკუნის მხატვრულ აზროვნებაში.

გაუმართლებელია, ჩვენი ფიქრით, აგრეთვე ქართული რომან-
ტიზმის ჩარჩოებში ზოგიერთი სხვა, პრინციპულად განსხვავებული
ლიტერატურული მოვლენის გაერთიანება. დასაზუსტებელია ცალ-
კეული პოეტური მრტივებისა და შეხედულებების ესთეტიკური
გენეზისი.

ამ თვალსაზრისით, უფრო ღრმა მხატვრულ ანალიზს მოითხოვს,
მაგალითად, ალექსანდრე ორბელიანის პროზა, კერძოდ, მისი სატი-
რული მოთხრობა „არაკი ტარტაროზისა ანუ კუდიანების დამე“, ო-
მელშიც უხვად მოიპოვება რეალისტური გროტესკის ელემენტები.
გასარკვევია, რა კავშირში იმყოფება რომანტიზმის ესთეტიკურ
პრინციპებთან გრიგოლ რჩეულიშვილის „ქვერივის ლიმონების“ ალ.
ორბელიანისეული კრიტიკა, რომელსაც სხვათა შორის მხატვრული
დოკუმენტალიზმის საკმაოდ კატეგორიული მოთხოვნა უდევს სა-
ფუძვლად.

არსებითად მიუღებელია სოლომონ დოდაშვილის მხატვრული
და პუბლიცისტური მემკვიდრეობის რომანტიკულ რკალში შეტა-
ნის ცდა. ს. დოდაშვილი შეთქმულების დამარცხების წინააღობი-

დელი იდეოლოგიის ტიპური წარმომადგენელია. მის მსოფლმხედველობრივ და ლიტერატურულ შეხედულებებში აშკარად გამოვლინდა განმანათლებლური იდეალები. ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორიაში „მაისის“ ავტორი გვევლინება როგორც ფართო ერუდიციის მოახროვნე, შეუპოვარი მებრძოლი და ბრწყინვალე პრაქტიკოსი. ეს არის იშვიათი ტიპი რევოლუციონერი განმანათლებლისა. ს. დოდაშვილის პიროვნებამ, განსაკუთრებით მისმა პოლიტიკურმა შეხედულებებმა, უთუოდ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მომდევნო თაობათა წარმომადგენლებზე, კერძოდ, ნიკოლოზ ბარათაშვილზე. მაგრამ მის ლიტერატურულ მემკვიდრეობას, ისევე როგორც მთელ მოღვაწეობას, საფუძვლად უდევს სწორედ ის თვალსაზრისი, ის რაციონალისტური წარმოდგენები და განწყობილებები, რომლის მიმართ რომანტიზმი უშუალო მსოფლმხედველობრივ ანტითეზას წარმოადგენდა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი

ბარათაშვილის შემოქმედება ქართული რომანტიზმის მწვერვალია. ქართველი ერის პოეტური გენია მის პოეზიაში თვალისმომკრებელ სიმაღლეებს სწევდება. ეს არის მაღალი ინტელექტის, ღრმა დაძაბული და რაფინირებული სულის, მისი ახალი „მგრძნობელობის“. შეუზღუდავი პოეტური შთაგონების, ადამიანის შინაგანი სამყაროს „საიდუმლო მუსიკის“ ნამდვილი ზეიმი და გამარჯვება.

ბარათაშვილის გამოჩენა XIX საუკუნის ქართულ მწერლობაში ნიშანია ჩვენი ხალხის გაუტეხელი სულიერი ენერჯისა.

გავიხსენოთ, რას წარმოადგენდა საქართველო ამ დროს — ქვეყანა, რომლის წარსული ნანგრევებად იყო ქცეული, ხოლო აწმყოს შენება ჯერ კიდევ არ დაწყებულიყო. და, აი, ასეთმა საქართველომ შვა „მეოანის“ ავტორი — პოეტი, რომელიც თავისი რთული სულიერი აღნაგობითა და შინაგანი კულტურით, თავისი დახვეწილი ესთეტიკური გემოვნებითა და მსოფლმხედველობრივი გაქანებით მხარს უსწორებდა იმდროინდელი განათლებული სამყაროს ყველა-

ზე გამოჩენილ მოაზროვნეთ და შემოქმედთ, რომელმაც, მიუხედავად საკუთარი ქვეყნის ამგვარი უსუსური მდგომარეობისა, შეძლო ამალღებულები თავისი დროის უდიადესი ზოგადადამიანურ იდეალებამდე და ეპოქალური მნიშვნელობის პოეტური სახეები შექმნა.

საქართველოში ასეთი პოეტის დაბადება იმ დროს, როდესაც ჩვენში ისტორიის სასტიკი ქარიშხლით გადათელილი პოლიტიკური, საზოგადოებრივი და ინტელექტუალური ცხოვრება ჯერ კიდევ თვლემდა და წელში ვერ გამართულიყო, თავისთავად თითქოს პარადოქსულ მოვლენას წარმოადგენს, მაგრამ ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედება დროისა და სიერცის გარეშე არ დარჩენილა.

როგორც პოეტი, იგი ღვიძლი პირმშოა თავისი ეპოქისა. ეს არის დიდი კაშკაშა ვარსკვლავი, რომელიც გარიყრაჟისას ამოდის და ახალი დღის დადგომას მოასწავებს.

ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ნამდვილი გარდატეხა მოახდინა ქართული პოეტიკის, პოეტური აზროვნების სფეროში. შემთხვევითი არ არის, რომ ილია ჭავჭავაძე, რომელმაც არსებითად უარყო ბარათაშვილის პოეტური ენა და მსოფლმხედველობა, მაინც სწორედ „მერანის“ ავტორს თვლიდა ახალი ქართული მწერლობის ფუძემდებლად და მამამთავრად.

ნ. ბარათაშვილთან ქართული პოეტური სიტყვა ახალ შინაარსს იძენს. ახალი სულიერი მოთხოვნილებებითა და აზრით ივსება და ამის შესაბამისად სრულიად განახლებული ფორმით არის ხორცშესხმული.

თუ რუსთაველის ლექსში თავისი უმაღლესი, სრულყოფილი გამოვლინება ჰპოვა კლასიკურმა პოეტურმა აზროვნებამ, ბარათაშვილის პოეტური ფორმა რომანტიკული მსოფლმხედველობის ასევე იდეალური გამოხატულებაა.

„ვეფხისტყაოსნის“ მწყობრ, ნათელ და ჰარმონიულ პოეტიკას აქ უპირისპირდება მძაფრი, მღელვარე, ღრმა წინააღმდეგობებით აღსავსე და თითქოს შინაგანი ბიძგებით ატორტმანებული პოეტური ფორმა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილმა გააკეთა ის, რისი გაბედეც მხოლოდ გენიალურ პოეტს შეეძლო. მან სრულიად უბრალოდ უარყო, უკუაგდო ძველი ფორმა, საბოლოოდ დაამსხვრია ქართული ტრადიციული პოეტიკის არტახები და ახალი, ფართო, შეუზღუდავი გასაქანი მისცა პოეტურ აზრს. მან თვითონ, დამოუკიდებლად შექმნა

თავისი საკუთარი ფორმა, ერთადერთი შესაფერისი ყალიბი. რომელშიც ახალი შინაარსი შეიძლებოდა დატეულიყო.

შეიძლება ითქვას, რომ ნ. ბარათაშვილთან ფორმა, როგორც პოეტური ნაწარმოების თავისთავადი კომპონენტი, თითქმის აღარ არსებობს. რადგან აქ იგი, ისევე როგორც რუსთაველის პოემაში, აბსოლუტურად შეესიტყვება შინაარსს. ფორმა და შინაარსი აქ გენიალური სისადავით არის შერწყმული ერთმანეთთან და მათ შორის რაიმე ზღვარის აღმოჩენა სრულიად შეუძლებელია.

ნიკოლოზ ბარათაშვილისათვის ორგანულად მიუღებელია ლექსის გარეგნული, ტექნიკური სამკაულებით გატაცება, რადგან მისთვის პოეტურობის, მხატვრული, ესთეტიკური მშვენიერების საიდუმლოება უშუალოდ და განუყოფლად არის დაკავშირებული თვით შინაარსის, აზრის განცდისა თუ განწყობილების შინაგან პოეტურობასთან.

ცხადია, ეს არ ნიშნავს, საერთოდ მხატვრული ფორმის უგულვებელყოფას. ბარათაშვილის შემოქმედება კლასიკური ნიმუშია იმ უმაღლესი პოეტური ხელოვნებისა, რომლის შედეგად თვით ფორმაც შინაარსის ნაწილად აღიქმება.

„შემოღამებისა“ და „ვპოვე ტაძარის“ შემოქმედი ნამდვილი ჯადოქარი იყო პოეზიის განსაკუთრებული, ფარული, ამოუხსნელი მუსიკისა. მისი ლექსების მხატვრულ ქსოვილში ხმები, ფერები, ინტონაციები, პოეტური ხილვები და მეტაფორული სახეები, ისევე როგორც რიტმი, კომპოზიცია და მელოდია ერთ განუყოფელ მთლიანობას წარმოადგენს.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი თავისი სულიერი წყობით არ ეკუთვნოდა კლასიკური მსოფლმხედველობის შემოქმედთა რიგს, იმ ე. წ. „ოლიმპიელთა“ პლეადას, რომელმაც კაცობრიობას მისცა შექსპირი, რუსთაველი, გოეთე და პუშკინი.

მის შემოქმედებაში ჩვენ ვხედავთ ახალი ეპოქისათვის დამახასიათებელი რომანტიკული გენიის მკაფიო გამოვლინებას.

ნ. ბარათაშვილი იყო რომანტიკოსი სულით და ხორციტ, მთელი თავისი მსოფლგაგებით, შემოქმედებითი მოწოდებით, სინამდვილის განცდისა და პოეტური აზროვნების უაღრესად ორიგინალური თავისებურებით.

მის პოეზიაში იდეა და მატერია, სული და სინამდვილე გამოუვალ, ტრაგიკულ წინააღმდეგობაში იმყოფება ერთმანეთის

მიმართ. აქ შემოქმედის მართლაც განსაკუთრებული, განუმეორებელი სუბიექტური სამყარო სრულ უთანხმოებაშია უმსგავსო და მდაბალ რეალობასთან.

ობიექტური სინამდვილე ის ვიწრო საპყრობილეა, ის საბედისწერო ზღვარია, რომლის გარღვევა და გადალახვა წარმოადგენს მერანის თავდავიწყებული ლტოლვის მიზანს.

საკვირველი არ არის, რომ მე-19 საუკუნის ქართულმა სოციალურმა რეალობამ წარმოშვა ამგვარი მძაფრი, შეურიგებელი უკმაყოფილება სინამდვილის მიმართ. საოცარია ის, რომ სწორედ ამ რეალობის ღვიძლმა პირმშომ შეძლო განუზომლად ამაღლებულიყო თავის დროზე და ერთხელ კიდევ დაედასტურებინა ადამიანური გონებისა და სულის სიღიადე.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედება უაღრესად ნაციონალური, ეროვნული ხასიათის მოვლენაა. მაგრამ, როგორც პოეტური გენიის სრულქმნილი გამოვლინება, იგი უნივერსალური, ზოგადსაკცობრიო და, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, ეპოქალური ხასიათის თავისებურებებსაც შეიცავს.

არის საოცარი შინაგანი კანონზომიერება იმ ფაქტში, რომ ცივილიზებული სამყაროსგან საუკუნეთა მანძილზე თითქმის სრულიად იზოლირებულმა და 1801 წლიდან ფაქტიურად კოლონიის მდგომარეობაში ჩაყენებულმა საქართველომ შეძლო კაცობრიობის კულტურისათვის მიეცა თავისი დროის მაღალი, მოწინავე იდეალებით გამსჭვალული პოეტური შთაგონების ფასდაუდებელი ნაყოფი.

საოცარია ის შინაგანი პოეტური შეხშიანება, რომელიც ნამდვილად არსებობს ბარათაშვილსა და მისი ეპოქის გამოჩენილ ევროპელ და რუს პოეტთა შორის.

როგორც ცნობილია, რომანტიკულმა მიმდინარეობამ მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში თითქმის განუყოფლად დაიპყრო დასავლეთის მთელი სიტყვაკაზმული მწერლობა და ხელოვნება. რომანტიკული იდეალებისა და განწყობილებათა ზემოქმედების რკალში ექცევა ამ დროის თითქმის ყველა პროგრესულად მოაზროვნე შემოქმედი.

ევროპული რომანტიზმის კორიფეებთან ბარათაშვილს ანათესავენ არა მხოლოდ მსოფლმხედველობრივი შეხედულებები ან ცალკეული პოეტური მოტივები და განწყობილებები, არამედ ის განსაკუთრებული ისტორიული როლიც, რომელიც მას წილად ხვდა

შეესრულებინა ქართული ლირიკის — საერთოდ ქართული პოეტური აზროვნების ისტორიაში.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი იყო კემპარიტი რეფორმატორი ქართული პოეტური ფორმისა. მან არა მხოლოდ უარყო ძველი ფორმა, არამედ შეძლო ახლის შექმნა და დამკვიდრება. როგორც მოაზროვნემ და მხატვარმა მან გეზი მისცა მთელი მე-19 საუკუნის ლიტერატურულ განვითარებას საქართველოში.

მის პოეტურ მემკვიდრეობასთან უხილავი ძაფებით არის დაკავშირებული არა მხოლოდ ქართველი რეალისტი პოეტების შემოქმედება, არამედ, უახლესი დროის ქართულ პოეზიაში აღმოცენებული ნეორომატიკული მიმდინარეობებიც.

ნიკოლოზ ბარათაშვილმა შედარებით მცირე შემოქმედებითი მემკვიდრეობა დაგვიტოვა. შესაძლებელია ის, რამაც მთელი ეპოქა შექმნა ჩვენს მწერლობაში, მხოლოდ მცირედი ნაწილი იყო იმ განუზომელი ენერჯისა, რომელსაც უდროოდ დაღუპული პოეტი ატარებდა თავის სულში.

მით უმეტეს ფასდაუდებელია ჩვენთვის ყოველი მისი სტრიქონი, ყოველი პოეტური სახე, ყოველი გამოვლინება ამ უჩვეულოდ ღრმა და მაღალი პოეტური სულისა.

ბარათაშვილის შემოქმედება მოითხოვს უაღრესად დაკვირვებულ ანალიტიკურ კვლევას. აქ ყოველ ცალკეულ ნაწარმოებს, ყოველი შინაარსეული თუ ფორმისეული ნიუანსის დადგენას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, რადგან მისი პოეზია წარმოადგენს უაღრესად რთულ და ამავე დროს შინაგანად მთლიან მხატვრულ სისტემას, რომლის საბოლოო ამოხსნა შესაძლებელია მხოლოდ ამ მთლიანობის გათვალისწინებით.

„სული ობოლის“ ავტორი თავისი განწყობილებებით უთუოდ ეხმაურება მსოფლიო სევდის პოეტებს. თუმცა უიმედობის, გამოუსაჯელობის იდეა მის შემოქმედებაში საბოლოოდ დაძლეულია, მაგრამ პოეტის მთელ სულიერ ბიოგრაფიას მაინც ტრაგიზმის უმძაფრესი განცდა გასდევს.

ბარათაშვილის მსოფლმხედველობრივ ინტერესთა რკალი მეტად ფართოა. მისი დაუძინებელი ფიქრი კაცობრიობის ისტორიის მარადიულ „დაწყველილ“ საკითხებს დასტრიალებს. სამყაროს ტრაგიკული მოუწესრიგებლობის შეგრძნება გამუდმებული უქმყოფილებით, დრტივით, განგაშით ავსებს პოეტის სულს.

მაგრამ მიზეზთა მიზეზი მისი სულიერი ტკივილისა მაინც ეროვნულ სინამდვილესთან არის დაკავშირებული.

პოემა „ბედი ქართლისა“ თავისებური გასაღებია ბარათაშვილის მსოფლმხედველობრივ ძიებათა რთული შინაარსის ამოსახსნელად.

ამ პოემისადმი მიძღვნილი სპეციალური ლიტერატურა საკმაოდ მდიდარია. არსებობს სამი ძირითადი თვალსაზრისი, „ბედი ქართლისას“ შინაარსის სამი განსხვავებული ინტერპრეტაცია. სამივე ყურადღების ცენტრში პოემის პოლიტიკურ კონცეფციას აყენებს.

პირველის მიხედვით, ბარათაშვილი სავსებით იზიარებს ერეკლე მეორის ორიენტაციას:

ესლა კი დროა, სოლომონ, რომა
მშვიდობა ნახოს საქართველმა..
მან საფარს ქვეშე მხოლოდ რუხეთას
ამოიყაროს ჭავრი სპარსეთის.

და სხვ.

ამ თვალსაზრისის დასასაბუთებლად ჩვეულებრივ მოჰყავთ პოეტის გვიანდელი ლექსი „საფლავი მეფის ირაკლისა“, რომელიც ერეკლეს ეროვნული პოლიტიკის აპოლოგიას წარმოადგენს...

მეორე თვალსაზრისის მომხრენი ბარათაშვილის ეროვნული მრწამსის მატარებლად სოლომონ ლიონიძის სახეს თვლიან. მოხუცი მსაჯულისათვის ნაციონალური დამოუკიდებლობის ინტერესები ყველა სხვა პოლიტიკურ მოსაზრებაზე მაღლა დგას:

განზრახვა შენი, მეფევე, მაკვირებს!
ირაკლიმ იცის, რომე ქართველებს
არად მიაჩნით უბედურება
თუ აქვთ თვისთ ჰერო ქვეშ თავისუფლება!

ამ მოსაზრების სასარგებლოდ მიუთითებენ ლექსზე „სუმბული და მწირი“, რომელშიც ალეგორიული ფორმით იგივე აზრია გამოხატული.

მესამე თვალსაზრისის მომხრენი პოემაში ავტორის შეხედულებათა გაორებას ხედავენ. მათი აზრით, ბარათაშვილი ღიად ტოვებს პოემაში წამოჭრილ პრობლემას ან აშკარა წინააღმდეგობაში ვარდება.

სიმართლისათვის უნდა ითქვას, რომ სამივე მოსაზრება მეტად

საგულისხმოა და პოეტის მემკვიდრეობის საკმაოდ მრავალმხრივ ანალიზს ეყრდნობა.

რა გარემოება იწვევს აზრთა ასეთ რადიკალურ სხვადასხვაობას? ჩვენი ფიქრით, ამის მთავარი მიზეზია თვით პოემის მხატვრული სპეციფიკა — ჩანაფიქრის სირთულე და მისი რეალიზაციის უწყვეტო ფორმა, რაც წარუმატებლად ტოვებს სპეციალისტთა ცდას დაუყოვნებლივ დაადგინონ ავტორის საბოლოო მსჯავრი.

„ბედი ქართლისას“ მსოფლმსედველობრივი პათოსი, ჩვენი ფიქრით, უპირველეს ყოვლისა თვით პრობლემის ორიგინალურ დასმაში მდგომარეობს. კონკრეტული ისტორიული კიბევა, რომელიც აქ არის წამოჭრილი, პოემის ავტორის რწმენით სამყაროს წყვეულ საკითხთა რიგს განეკუთვნება. ეროვნული ალტერნატივა აქ აყვანილია ფილოსოფიური დილემის ხარისხში.

შემთხვევითი არ არის, რომ „ბედი ქართლისა“ თავისი პოეტით დიალოგური ნაწარმოებია. შინაგანი წინააღმდეგობა აქ იგრძნობა არა მხოლოდ მეფისა და მსაჯულის საუბარში, არამედ პოემის მთელ კომპოზიციაშიც. წინააღმდეგობის, შინაგანი ქიდილის შთაბეჭდილება აქ მიღწეულია რიტმისა და ინტონაციის ცვალებადობით, მხატვრული საღებავების მკვეთრი კონტრასტებით, მინორულ და მაჯორულ ტონალობათა მოულოდნელი შენაცვლებით.

მსგავსად ბეთჰოვენის „პათეტიური სონატისა“, ბარათაშვილის ამ პოემასაც ორი ძირითადი თემა, ორი ლეიტმოტივი გასდევს. მათი შეპირისპირებისა და გადაჯვარედინების საშუალებით გადმოცემულია ორი მტრული საწყისის — ბედისწყერისა და ბედნიერების, აუცილებლობისა და თავისუფლების ორთაბრძოლა.

არის მომენტები, როდესაც მეორე საწყისი იმდენად გაძლიერებულია, ისე ინტენსიურად ეღერს, რომ ჩვენთვის თითქმის ეჭვმიუტანელი ხდება მისი უპირატესობა.

ასეთ ეღერადობას იძენს თავისუფლების თემა სოლომონ მსაჯულის მეუღლის, „სათნო სოფიოს“ მონოლოგში:

უწინამც დღე კი დამელევა მე!
უცხოობაში რაა სიამე.
სადაცა ვერვის იკარებს სული
და არს უთვისო, დაობლებული?
რა ხელჰყრის პატივს ნაზი ბულბული,
გალიაშია დატყვევებული?

ქართველი ადამიანის სმენისათვის ამ სიტყვებს იმდენად მაგური ძალა აქვთ, რომ აქ თითქოს ყველაფერი თავისთავად ცხადი ხდება...

პოემის ეს ნაწილი საყურადღებოა ერთი დეტალითაც: „უთვის-სო, დაობლებული სულის“ ჩივილს აქ კონკრეტული მიზეზი უდევს საფუძვლად და ამ მხრივ იგი ნათლად წარმოაჩენს ბარათაშვილის ლირიკის ერთ-ერთი ძირითადი მოტივის („სული ობოლის“) მეტად მნიშვნელოვან ასპექტს.

სოფიოს მონოლოგში სიტყვა „უცხოობა“, ჩვეულებრივ, ტრივიალურ მნიშვნელობას ინარჩუნებს. იგი ფაქტიურად უცხოეთში ყოფნას ნიშნავს (თუმცა მოტანილია სტრაფის სიმბოლიკა შესაძლებლად ხდის უცხოელთა მპყრობელობას, მონობის ქვეშ ყოფნაც ვიგულისხმობ).

ბარათაშვილის ლირიკულ ლექსში („სული ობოლი“) უცხოობის ცნება გაშლილია ზოგადადამიანური ხვედრის, პიროვნების აბსოლუტური მარტოობის ფილოსოფიურ კატეგორიაში. „უცხოობა“ აქ უნივერსალურ მნიშვნელობას იძენს. ობოლი სულისთვის მთელი გარესამყარო გაუცხოებულია, გასჩვიებულია. პოეტის სული მწვავედ განიცდის უთვისტომობას საკუთარ მეგობართა და ნათესავთა შორისაც.

და მაინც ბარათაშვილის სევდის პ ი რ ვ ე ლ მ ი ზ ე ზ ი ს დასადგენად სოფიოს სიტყვები, ჩვენი ფიქრით, უაღრესად საგულისხმო მინიშნებას შეიცავენ.

თავისუფლება ბარათაშვილის პოემაში ქალის ხმით მეტყველებს...

მხატვრული გააზრების თვალსაზრისით ამას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს არა მხოლოდ იმის გამო, რომ ნაწარმოების მუსიკალურ კომპოზიციაში აქ, ამ ხერხით, მიღწეულია კულმინაციური წერტილი — უმაღლესი ტონალობა (განსაკუთრებით ერეკლესა და სოლომონის დარბაისლური საუბრის შემდეგ), კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ სათნო სოფიოს ხმა ავტორისათვის თვით ბუნების ხმაა, — ადამიანის ქეშმარიტი, თანდაყოლილი, დაუმახანჯებელი ბუნების წრფელი დადადისი.

მშვენიერი ქართველი ქალის ეს მაღალი, სათნოებით განწმენდილი ხმა, როგორც საგანგაშო ზარების რეკვა, ერთი წუთით თითქოს უკვალოდ ახშობს ყველა სხვა ხმებს — გონიერი განსჯის,

ფრანგილი პაექრობის, ჳმუნვისა და ექვის მოტყუებს — და ავტო-
რის აღფრთოვანებული ლირიკული მიმართებით გვირგვინდება:

ჰოი, დედანო, მარად ნეტარნო,
კურთხევა თქვენდა, ტკბილსახსოვარნო
რა იქნებოდა, რომ ჩვენთა დელათ
სულთა თქვენი გამოჰყოლოდათ!

მაგრამ ჰომის ფინალში, რომელიც ამ სტრიქონებისაგან მკვეთ-
რად განსხვავებულ თხრობის ეპიკურ სტილს ემორჩილება და,
როგორც მკაცრ სინამდვილესთან დაბრუნების მოტივი, აშკარა
კონტრასტს წარმოადგენს მთელი წინა პასაჟის მიმართ, კვლავ ძა-
ლაში შედის პედისწერის, ობიექტური აუცილებლობის თემა.

ბარათაშვილის პოეტური ოსტატობა აქ განსაკუთრებით მკა-
ფიოდ ჩანს. ჰომის ფინალურ ნაწილში ინტონაციური განვითარე-
ბა გარკვეულ მომენტამდე თითქოს კვლავ აღმავალი გზით მიემართ-
ება, მაგრამ ეს მხოლოდ უფსკრულის ნაპირისაკენ მიმავალი გზაა:

აღივსო კვლად ერთ ტფილსი,
რა მობრძანება სცნეს ირაკლსა,
ქალაქი ისევ ჩქარად აშენო,
თუმცა აღრინდელს მრავალი აკლდა!
წარვიდენ წელნი მოსვენებისა
და კვლავ ირაკლიმ ხრმალი ბრძოლისა
აღიღო ლეკთა შესამუსვრელად!
არც სპარსნი მორჩნენ დაუმარცხებლად.
სიბერის ვაჟსა მოიცა ძალი
და შეაძრწუნა კვლად ოსმალს;
კვლავ ასახელა თავის სახელს;
მაგრამ ამო იყო ყოველი;
დადი ხანია, გულს ირაკლისა
გარდღწყვეტია ბედი ქართლისა.

აქ პოეტის მიერ შექმნილი განწყობილება თავისი მოძრაობით
თითქოს სასიკვდილად დაჭრილი ფრინველის ტრაექტორიას იმე-
ორებს. უკანასკნელი ლაღი კამარა, განწირული შეფრთხილება
და... ყველაფერი უეცარი, სამუდამო კატასტროფით მთავრდება.

ბედისწერის ეს უღმობელი ხმა — „მ ა გ რ ა მ ა მ ა ო ი ყ ო
ყ ო ვ ე ლ ი“ — თავისი მოულოდნელი, უეცარი შემოკრით, მაშინ,
როდესაც იმედის ნაპერწკალი თანდათან ღვივდება და თითქოს გა-
ნახლებული ძალით უნდა აკაშკაშდეს, დიდსამქუხარო ღრუბლს

ჩრდილივით ადგება პოემის ფინალს. მიუხედავად მოულოდნელობის ამ მძაფრი ეფექტისა, უკანასკნელ ორ სტრიქონში უაღრესი ლაპიდარობით იკვეთება წინასწარ გაცნობიერებული გარდუვალობის იდეა:

დიდი ხანია, გულს ირაკლისა
გარდუწყებთა ბედი ქართლისა.

ეს ორი სტრიქონი თავისი მკაცრი, სტოიკური, საოცრად ზომიერი უღერადობით თითქოს ორივე თემის ლოგიკური დასრულებაა და, როგორც ნაწარმოების უკანასკნელი აკორდი, ყველაზე მკვიდრად და ხანგრძლივად რჩება მსმენელთა მეხსიერებაში.

პოემა „ბედი ქართლისას“ სიუჟეტს საფუძვლად უდევს რეალური ისტორიული მოვლენა — აღა-მაჰმად-ხანისაგან 1795 წელს თბილისის აღება, რამაც ფაქტიურად ქართლ-კახეთის სამეფოს მომავალი ბედი განაპირობა. მაგრამ, როგორც რომანტიკული პოემა, „ბედი ქართლისა“ შორს დგას მხატვრული ისტორიზმის მყარი პრინციპებისაგან.

ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში გამოთქმულია სამართლიანი აზრი, რომ ბარათაშვილის პოემა დაიწერა 1832 წლის შეთქმულების უშუალო შთაბეჭდილებით. ეროვნული პრობლემატიკა „ბედი ქართლისაში“ საგრძნობლად მოდერნიზებულია. ერეკლეს და სოლომონ ლიონიძის კამათი (კრწანისის ბრძოლის შემდეგ) თავისი შინაარსით უკვე ახალ საუკუნეში მომხდარ ამბებს ითვალისწინებს. მეფე და მსაჯული პოემაში არსებითად საქართველოს, როგორც დამოუკიდებელი სახელმწიფოს, ყოფნა-არყოფნაზე მსჯელობენ და არა რუსეთის მფარველობის ქვეშ მისი შესვლის მიზანშეწონილობაზე. ეს აშკარად ჩანს ერეკლეს განცხადებაშიც („აწ განთქმულია რუსთა სახელი, ხელმწიფედ უვისთ ბრძენი და ქველი... მას მინდა მივცე მემკვიდრეობა“) და სოლომონის პასუხშიც („ჩერ სამაგისო რა გვემართება, რომ განვისყიდოთ თავისუფლება“).

ასეთი შინაარსის საუბარი ერეკლესა და მის მსაჯულს შორის სინამდვილეში ვერ შედგებოდა, რადგან ორივე მათგანისათვის ერთნაირად უცხო იყო ეროვნული „თავისუფლების განსყიდვის“ იდეა. ერეკლეს გეგმა მხოლოდ ძლიერი მფარველის დახმარებას ითვალისწინებდა.

ბარათაშვილის პოემაში საქართველოს ისტორიული ბედის საკითხი დასმულია იმ ლოგიკური შედეგების გათვალისწინებით, რაც 1801 და 1832 წლების ამბებს მოჰყვა.

აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ სოლომონ ლიონიძის მსჯელობაში შეინიშნება 1832 წლის შეთქმულების მონაწილეთა, კერძოდ, ს. დოდაშვილის რესპუბლიკურ იდეათა შემოქმედება. იგივე სოლომონი ლაპარაკობს მომავალ ამბოხებაზე, რომელშიც, როგორც ჩანს, 1832 წლის შეთქმულება უნდა იგულისხმებოდეს:

მშინ ვისაღა მოესურვება,
ნახოს ქართლისა კვლავ ამბოხება!

როგორც ვხედავთ, ისტორიული მასალა ბარათაშვილის მიერ გამოყენებულია თავისი დროის აქტუალური პრობლემატიკის გადასაჭრელად.

არსებითად აქ საქმე ენება არა ერეკლე მეორისა და სოლომონ ლიონიძის პოზიციების ისტორიულ სისწორეს, არამედ ახალ ეპოქაში, მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში, 1832 წლის შეთქმულების დამარცხების შემდეგ ეროვნული ცხოვრებისა და მოქმედებისათვის რეალურად შესაძლებელი, მიზანშეწონილი ვჯის ამორჩევას.

ესეთი ასპექტით იხსნება პოემაში მისი ძირითადი პრობლემის შინაარსი. მაგრამ „ბედი ქართლისას“ კონცეფცია მხოლოდ ამ ერთი კონკრეტული ასპექტით როდი ამოიწურება. ეროვნულ-ისტორიული პრობლემატიკა აქ განზოგადებულია და ზოგადადამიანური, ფილოსოფიური ასპექტითაც წარმოგვიდგება. პოემაში წარმოსახული მოვლენები, ცოცხალი სახეები, კონკრეტული ვითარებანი თავის სიღრმეში მეორე, სიმბოლურ განზომილებასაც შეიცავენ.

ერეკლეს სახე, მისი მოქმედება და მრწამსი, მთელი მისი ხაზი პოემაში ბარათაშვილისათვის გაცნობიერებული აუცილებლობის სიმბოლური განსახიერებაა. ერეკლეს ღრმად შეგნებული აქვს ბედისწერის (ამ შემთხვევაში ისტორიული ბედისწერის) გარდუვალობა: „რომ დღეს იქნება, თუ ხვალ იქნება, ქართლსა დაიცავს რუსთ ხელმწიფება!“. მისი ერთადერთი ამოცანაა შეძლებისამებრ გონიერი კალაპოტი მისცეს იმ ძალის მოქმედებას, რომელიც თავისი არსებით დამოუკიდებელია ამა თუ იმ პიროვნების სუბიექტურ ნება-სურვილისაგან.

ერეკლე უფრო შორსმკვრეტელია, ვიდრე მისი ბრძენი მრჩეველი. მან კარგად იცის, რომ ადამიანის „გულისთქმათ“, ემოციურ მხარეს არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს ისტორიის რეალური მოძრაობისათვის. განსხვავებით მოკამათისაგან, ის არც კი ცდილობს თანამოსაუბრის დარწმუნებას საკუთარი პოზიციის სისწორეში რაიმე განსაკუთრებული პოლემიკური ხერხით ან ზედმეტი არგუმენტით. ის პირველი წყვეტს კამათს:

აი, მივიღებ მე შენო რჩევათა
და დავიღუმებ ჩემსა გულის-თქმას;
ნუ დაივიწყებ მაგრამ ჩემს სიტყვას...

ერეკლეს მსჯელობის მანერა მშვიდია, რადგან მის უკან დგას თვით ისტორიის ობიექტური, აუშორებელი აუცილებლობა. თავისი მხატვრული ფუნქციით ერეკლეს სახე ბარათაშვილის პოემაში იმ როლს ასრულებს, რომელიც ანტიკურ ტრაგედიაში ორაკულის ეპიზოდურ სახეს ჰქონდა დაკისრებული. მისი აზრები და პროგნოზები ამკარად წინასწარმეტყველურია, მხოლოდ იმ არსებითი განსხვავებით, რომ მოხუცი მეფე, რომელიც პოემის მთავარი პერსონაჟია, ძალაუნებურად თვითონვე გამოდის ბედისწერის აღმსრულებლის როლში.

სოლომონ მსაჯული თავისი შეხედულებების ჩამოყალიბებისას ძირითად აპელაციას ადამიანის ბუნებისა და, კერძოდ, ეროვნული ხასიათის მისამართით ახდენს. „ერის ოვისება“ მისთვის უმაღლესი კატეგორიაა, რომელსაც ეროვნული ცხოვრების შინაარსი უნდა შეესაბამებოდეს. ადამიანის თანდაყოლილი სწრაფვა სიმართლისაკენ, თავისუფლებისაკენ შეუძლებელს ხდის არსებობის უცხო, შეუთვისებელ ფორმებთან შეგუებას.

მაშინ, მეფეო, რავდენთ კაცთ მართალთ
მოუკლან გუნნი ტანჯვათ იღუმალთ..

სოლომონ ლიონიძის პოლიტიკური იდეალიზმი მისი მილიანი მსოფლმხედველობრივი მრწამსიდან გამომდინარეობს. ერთადერთი კანონი, რომელსაც იგი აღიარებს — ადამიანის ბუნებრივი მოთხოვნილებაა.

აღსანიშნავია, რომ ერეკლე კამათის დროს ფარულად თანაურგძნობს თავის მსაჯულს და საბოლოოდ თითქოს უთმობს კიდევაც.

შესაძლებელია, სწორედ სოლომონის გავლენით, ქართლის ბედის მკაცრი „განსამართლების“ შემდეგ, რომლის დროსაც ერეკლემ ფხიზელი ანალიზის მაქსიმალური უნარი გამოჩინა, მის ცნობიერებას სრულიად სხვაგვარი განწყობა იპყრობს.

ამ დროს აღმოხდა ბაღრი მთოვარე
და სიამითა მოქმინა არე.
ცამ, მოქედილმა ვარსკვლავებითა,
მთისა ჰაერმან, სავსემ შევებითა,
და მთვარის შუქზე არაგვის წყალთა,
თავისუფლებით ჩამომჩხრიალთა,
გულს აუშალეს დარდები ბატონს,
ოხვრა დამართეს, ვით კაცსა ლიტონს:
მას მოაგონდა დრო ყმაწვილობის,
განტარებული თვისთა კახთ შორის,
როს ჭერ არ ელო ტვირთი მეფობის,
როს ჰქონდა ეამი უზრუნველობის...

აქ ერეკლეში მოხუცი მსაჯულის მგზნებარე სიტყვებისა და ბუნების ცხოველი სურათის უშუალო ზემოქმედებით ყმაწვილობაში განცდილი შეუზღუდავი სილალის მოგონება იღვიძებს. თავისუფლების თემა ერთი წუთით მას არსებაშიც შემოიჭრება და, როგორც „გულის ხმა“, როგორც ქვეცნობიერი იმპულსი, თითქმის დაუინებოთ მოითხოვს მისი. აზრისა და მოქმედების გარკვეული გზით წარმართვას.

შეიძლება ითქვას, რომ ერეკლესა და სოლომონ ლიონიძის დავა ემოციური შთაბეჭდილების თვალსაზრისით მსაჯულის სასაოგებლოდ წყდება.

ასეთი შთაბეჭდილება კიდევ უფრო გაძლიერებულია შემდგომ ეპიზოდში. თუ სოლომონის მრწამსი, მიუხედავად მისი შინაგანი მგზნებარებისა, მაინც გონიერ არგუმენტაციაში არის ჩამოყალიბებული, სოფიო თავის იდეალს წმინდა ემოციური ფორმით გამოხატავს.

როგორც ავღნიშნეთ, ეს არის პოემის კულმინაციური ადგილი. ქართველი ქალის წრფელ ლალადისში შიშვლად, შეუფერავად, მთელი თავისი ბუნებრივი მშვენიერებით გაისმის თავისუფლების რომანტიკული თემა.

„ბედი ქართლისა“ ბარათაშვილმა 22 წლის ასაკში დაწერა. ცხადია, ჭაბუკი პოეტის სუბიექტური თანაგრძნობა იმ „ტკბილსა-

სოვარ დედათა“, იმ იდეალურ მამულიშვილთა მხარეზე იყო, რომელთაც მან ესოდენ აღფრთოვანებული სტრიქონები მიუძღვნა პოემაში.

მე-19 საუკუნის 30-იანი წლების მეორე ნახევარში, როდესაც ქართველმა თავადაზნაურობამ რადიკალურად იცვალა პოლიტიკური ორიენტაცია და იმპერატორის ერთგულ სამსახურში დაინახა თავისი საზოგადოებრივი თუ კლასობრივი მოწოდების ასპარეზი, როდესაც სიტყვები: „რის ქართველობა, რა ქართველობა! ვითომ რას გვავენებს უცხო ტომობა“ სოციალური ყოფისა და მოქმედების თითქმის საყოველთაო დევიზად იქცა, ნიკოლოზ ბარათაშვილი წარსულიდან გამოიხმობს და საოცარი პოეტური სიცხოვლით ადარდგენს თავისუფლებისმოყვარე წინაპართა იდეალურ სახეებს.

მაგრამ „ბედი ქართლისაში“ განსაცვიფრებელია არა ეს ბუნებრივი ლტოლვა იდეალისაკენ და არც მისი ჰერეტიკისა და პოეტური წარმოსახვის ესოდენ მაღალი ნიჭი, საოცარია ის ფილოსოფიური სიღრმე, აზრისა და განცდის ის უჩვეულო სიმწიფე, რომელსაც სრულიად ახალგაზრდა პოეტი იჩენს ეპოქის ურთულესი მსოფლმხედველობრივი პრობლემის გადაჭრისას.

მიუხედავად თანდაყოლილი რომანტიკული სულიერი წყობისა, „ბედი ქართლისას“ ავტორს აღმოაჩნდა რეალობის უადრესი გრძნობა.

ბარათაშვილის პოემაში საბოლოოდ, **ო ბ ი ე ქ ტ უ რ ა დ მ ა ი ნ ც** ერეკლეს აზრი იმარჯვებს...

ისტორიული ბედისწერის დიქტატი აუქმებს ყველა ალტიმენ-ბულ სწრაფვას, სიმართლისა და სამართლიანობის სასარგებლოდ მოტანილ ყველა მჭევრმეტყველურ საბუთს, ყველა ოპტიმისტურ ილუზიას, რომლებიც პოემის დასასრულს თითქოს მხოლოდ იპისთვის აღმოცენდებიან, რათა ერთი საბედისწერო დაკვირვით გაეკამტგერდნენ.

საოცარია, როგორ მშვიდად უსწორებს თვალს ჭაბუკი პოეტი სინამდვილის უღმობელ განაჩენს, როგორი მშვიდი, უდრტინევილი, შეკავებული ტონალობით ამთავრებს თავის პოემას.

ის აქ თითქოს დაუინებით აკვირდება გარდუევლობის ამოქმედებულ კანონს, აუღელვებელი სიჯიუტით ცდილობს გაერკვეს, წივისწავლოს, ფხიზლად, აუჩქარებლად, მხედველობის მაქსიმალური დაძაბვით განჭკირიტოს მისი არსი.

ბედისწერა ბარათაშვილის პოემაში ისტორიული აუცილებლო-

ბის სახით წარმოგვიდგება. ეს არის მისი ერთ-ერთი ფორმა. იროი იმ მრავალრიცხოვან ნაირსახეობათაგანი, რომელთაც ამის შეზღვევას შიდად შევხვდებით პოეტის ლირიკაში.

თვით პოემაში, თუ მის ესთეტიკურ მთლიანობას — მხატვრული და მსოფლმხედველობრივი ზემოქმედების მთელ კომპლექსს გავითვალისწინებთ, ავტორის მსჯავრი ჯერ კიდევ მოკლებულია უდავო რეალიზაციას.

სწორედ ეს გარემოება უშვებს რამდენიმე საწინააღმდეგო თვალსაზრისის არსებობას პოემის კონცეფციის შესახებ. ორი მტრული საწყისის, ბუნების ორი მოწინააღმდეგე ძალის, ორი მსოფლმხედველობრივი მიტივის კიდილი აქ თვით სამყაროს, კაცობრიობის ისტორიის დასაბამ, სუბსტანციურ თვისებად არის გააზრებული.

მაგრამ პოემა „ბედი ქართლისა“ მხოლოდ პრელუდიაა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკული შემოქმედებისა. ამ ნაწარმოებიდან იწყება დაძაბული, თავდავიწყებული ძიება, რომელიც პოეტის ფილოსოფიურ ლირიკაში რთული ევოლუციის გზით წარმართება.

ეს არის ძიება არა მხოლოდ ჭეშმარიტების, არა მხოლოდ იდეალის, არამედ რეალური მოქმედების პროგრამისაც. თავისთავად ცხადია, რომ აქ პირველ პლანზე დგას ნაციონალური მოქმედების საკითხიც. რომ პოეტის მსოფლმხედველობრივი ევოლუცია სწრაფ სიბრტყეზე არ გაშლილა, ამას ნათლად მოწმობს მისი წინააღმდეგობრივი შინაარსი, კერძოდ, ის უკიდურესობანი, რომლებიც ერთსადაიმევე წელს (1842) დაწერილ ორ ლექსში გამომქლავნდა. მხედველობაში გვაქვს „საფლავი მეფის ირაკლისა“ და „სუმბული და მწირი“.

არც პოემაში და არც ამ ორ ლექსში ბარათაშვილს ჯერ კიდევ გარკვევით არ დაუდგენია რეალური გამოსავალი, ჯერ კიდევ საბოლოოდ არ ჩამოუყალიბებია პასუხი იმ კითხვაზე, რომლის გადაჭრა მას მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულმა სინამდვილემ დააკისრა.

ლექსში „სუმბული და მწირი“ სუმბულის ენით კვლავ ადამიანის სულის თანდაყოლილი მოთხოვნილება, თავისუფალი, ლაღი, ბუნებრივი თვითდაქველდრების იდეა მეტყველებს.

„საფლავი მეფის ირაკლისა“ დიამეტრალურად საწინააღმდეგო წინაარსის ლექსია. საპყრობითი რომანტიკული უკმაყოფილების თემა, რომელიც ბარათაშვილის მთელ მემკვიდრეობას გამსჭვალავს, აქ მოულოდნელად იცვლება არსებულ ისტორიულ რეალობაში პოზიტიური, გონიერი საწყისების განკვერტის ცდით.

„საფლავი მეფის ირაკლისა“ პოეტური აპოლოგიაა იმ „ტკბილი ნაყოფისა“, რომელიც ერეკლე მეორის მიერ გადადგმულმა ნაბიჯმა გამოიღო ახალ საუკუნეში. მართალია, ერეკლეს „ანდერძამაგი“ აქ გამართლებულია მხოლოდ ნაწილობრივ, როგორც მშვიდობისა და განათლების წინაპირობა, მაგრამ თანამედროვეთათვის ეს ლექსი უფრო ფართო მნიშვნელობითაც უნდა აღიქვებულყო.

საქიროა აღინიშნოს, რომ ისევე როგორც „ომი საქართველოს თავად-აზნაურ-გლეხთა“ (1844 წ.), „საფლავი მეფის ირაკლისა“ დაწერილია ბარათაშვილისთვის უჩვეულო ოდური სტილით. ეს პოეტური ფორმა, რომელსაც ასე ოსტატურად ფლობდა პოეტის სახელოვანი ბიძა და უფროსი თანამოკალმე გრიგოლ ორბელიანი, აშკარად არაორგანული აღმოჩნდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკული ბუნებისათვის.

პანეგირიკული სული ამ ლექსისა ხელოვნური მაღალფარდოვნების სამოსელშია გახვეული. ბარათაშვილისათვის დამახასიათებელი განცდის ინტიმური სიწრფელე აქ ადგილს უთმობს აშკარად ნაძალადევე რიტორიკას. მხატვრული ოსტატობის თვალსაზრისით განსაკუთრებით სუსტია „ომი საქართველოს თავად-აზნაურ-გლეხთა“, რომელშიც ქება-დიდებათ მოიხსენებიან დაღესტანზე „სისხლის აღებად“ ამხედრებული ქართველი სარდლები. ეს ლექსი თავისებური გამოძახილია იმ გულუბრყვილო, ურავატრიოტული ილუზიებისა, რომლებიც 1832 წლის შემდეგ გაახორციელებული მეტად მოქნილი კოლონიზატორული პროპაგანდის შედეგად თითქმის მთელი ქართველი არისტოკრატიის შეგნებას დაეუფლა. ამ ლექსის სტილი ისე მკვეთრად გამოირჩევა ბარათაშვილის ლირიკისათვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური მანერისაგან, იმდენად ღარიბი და ზერელეა თავისი მხატვრული შინაარსითა და ფორმით, რომ თითქმის დაუჯერებელ დისონანსად უდერს ორმოციან წლების სხვა პოეტურ ქმნილებათა ფონზე. რომ არ არსებობდეს ამ ლექსის ავტოგრაფი, ბარათაშვილის შემოქმედების სპეციალისტისათვის შეუძლებელი იქნებოდა მისი რაიე

სხვა ნიშნის მიხედვით „შემოდამებისა“ და „მერანის“ ავტორალ-სათვის მიკუთვნება.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში ეს ორი ლექსი არსებულ სინამდვილის მიმართ ნაწილობრივი კომპრომისის, დროებითი შერიგების, უნებლიე თუ ნაძალადევი აღიარების ცდად გამოიყურება.

მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით მათ თავისი ლოგიკური ადგილი უკავიათ დათმობათა იმ რიგში, რომელიც გამონაკლისის, თავისებური გადახრის სახით გასდევს პოეტის ლირიკას.

სამყაროს „უცხოობასთან“ შეგუების მოტივები, სულიერი წინასწორობის აღდგენის უშედეგო ცდა, რაც პოეტის ცნობიერებაში ჩვეულებრივ განგებასთან და სოფლის წესთან მძაფრი შინაგანი კონფლიქტის შემდეგ იჩენდა თავს, როგორც სულისმოთქმისა და შესვენების ბუნებრივი მოთხოვნილება — ეს უალრესად ნიშანდობლივი მოტივები შეინიშნება ბარათაშვილის სხვა ლექსებშიც. ასეთი პოეტური ნაწარმოებებია, კერძოდ, „ფიქრნი მტკვრის პირას“ (სახელდობრ, მისი უკანასკნელი სტროფი) და „ჩემი ლოცვა“.

ამ დროებითი გადახვევებისა და წინააღმდეგობების გარეშე რეალურ აზრს მოკლებული იქნებოდა მსჯელობა ბარათაშვილის სულიერი ევოლუციის შესახებ.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში ეროვნული პრობლემატიკა ფართო ფილოსოფიური ასპექტით გადაიჭრა.

კონკრეტული, კერძო საკითხი ორგანულ ნაწილად შევიდა რთულ მსოფლმხედველობრივ სისტემაში და საბოლოოდ მსწილში, მის მთლიანობაში შექლო რეალური გადაწყვეტის მოპოვება.

„ბედი ქართლისაში“ დასმული კითხვა, ისევე როგორც ბარათაშვილის მთელი შემოქმედების ძირითადი ფილოსოფიური ალტერნატივა, თავის საბოლოო პასუხს „მერანში“ პოუვებს.

ბარათაშვილის სულიერ დრამაში „მერანი“ კვანძის გახსნას მოასწავებს. აქ საბოლოოდ გახსნილია ის დაბნული წრე, ის წყველი რკალი, რომლის გარღვევას პოეტი სიყრმის წლებიდანვე ცდილობდა.

„მერანი“ ამავე დროს პროლოგია ახალი დრამისა, ახალი მოქმედებისა, რომლის პრაქტიკული რეალიზაცია, ნაციონალური მოძ-

რაობის ასპექტით, საუკუნის მეორე ნახევარში მოხდა ბარათაშვილის სულიერ მემკვიდრეთა მიერ.

ეროვნული საკითხი ამ ნაწარმოებში გადაჭრილია უნივერსალურ პრობლემათა რიგში და სწორედ ამის გამო ზოგადადამიანურ ღირებულებას იძენს. „მერანის“ მთავარი იდეა — აღამიანის შემოქმედი სულისა და თავის უფალი ნების სამკვდრო-სასიცოცხლო, უკომპრომისო ბრძოლა ბრმა აუცილებლობის მტრულ ძალებთან, როგორც კაცობრიობის ისტორიის ქეშმარიტი აზრი და გამართლება — თავისი ზოგადი შინაარსით ამომწურავ პასუხს იძლევა იმ კითხვაზეც, რომელიც 22 წლის პოეტმა „ბედიქართლისაში“ დასვა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებითი ბიოგრაფია დროის შედარებით მცირე მონაკვეთს მოიცავს (1833—1845). მაგრამ ამ ხნის მანძილზე მან მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული განვითარების უაღრესად მნიშვნელოვანი გზა განვლო. ცნობილი ქართველი ფსიქოლოგის დიმიტრი უზნაძის სიტყვით, ბარათაშვილის „მთელი სალიტერატურო შემოქმედება მხოლოდ „ოდისეა“ მისი თვითგამორკვევისკენ მიმსწრაფი სულისა“. ეს იყო ამავე დროს ახალი, ესთეტიკური მრწამსის, ახალი პოეტური მანერის ჩამოყალიბებისა და დამკვიდრების ურთულესი გზაც.

გრ. ორბელიანისაგან განსხვავებით, „მერანის“ ავტორმა ძალზე ადრე, ჯერ კიდევ სიჭაბუკეში დასძლია ტრადიციული აღმოსავლური პოეტიკის ინერცია. თუ მისი ორი ყრმობისდროინდელი ლირიკული ლექსი „ვარდი და ია“ და „ნარგიზი და ყაყაჩო“ (1833) როგორც თავისი შინაარსით, ისე ფორმითაც ძველი ქართული ლირიკის, კერძოდ, ბესიკისა და ალ. ჭავჭავაძის პოეტური სამყაროსადმი შეგირდული მიმბაძველობის ნაყოფს წარმოადგენს, ლექსში „ბულბული ვარდზედ“ (1834 წ.) ლიტერატურული ინერციის კვალი მხოლოდ ფორმაშია შემორჩენილი.

შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის უკანასკნელი ხარკი, რომელსაც ნ. ბარათაშვილი უხდის კლასიკური ლირიკის მხატვრულ წარმოდგენებს, კერძოდ, ვარდ-ბულბულის ტრადიციულ სიმბოლიკას.

სამაგიეროდ, ამ ლექსის პოეტური იდეა უკვე ახალია, ორიგინ-

ნალურია. აქ უკვე იგრძნობა ნ. ბარათაშვილის პოეზიისათვის დამახასიათებელი ფილოსოფიური სიღრმე და ახალი ესთეტიკური იდეალების ძიება.

მშვენიერება აქ გაგებულია როგორც ცვალებადი, ევოლუციური კატეგორია. აქ არის დაჭერილი მშვენიერების დიალექტიკა.

ნ. ბარათაშვილისათვის მშვენიერების მიაღწერი საიდუმლოება მდგომარეობს სიახლეში, „კოკრობაში“; „გაშლა, აყვავება, სისრულე“, მისი შეხედულებით, თავისთავად უკვე „დაქცობის“ დასაწყისია.

ამ პოეტურ იდეას გააჩნია კიდევ ერთი ნიუანსი, რომელიც არახაკლებ დამახასიათებელია ნ. ბარათაშვილისათვის.

ბუღბუღის ტრაგედია მდგომარეობს არა მხოლოდ იმაში, რომ იგი წინასწარ გრძნობს გაშლილი ვარდის მომეაღ დაქცობას, არამედ იმაშიც, რომ მას ჩაეძინა სწორედ მაშინ, როდესაც კოკორი ვარდად უნდა ქცეულიყო და თავისი თვალთ ვერ იხილა ეს „ვარდადქცევის“ მომენტი.

შეიძლება ითქვას, რომ ნ. ბარათაშვილისათვის, როგორც პოეტისათვის, განსაკუთრებით ძვირფასია სწორედ ეს პროცესი: გადასვლა, სახეცვლილება, განვითარება. ეს გარემოება უაღრესად წინანდობლივია მისი ლირიკისათვის, თუ გავითვალისწინებთ, რომ „შემოღამების“ ავტორი ჩვენ წარმოგვიდგება ლირიკული განცდებისა და განწყობილებების შინაგანი ცვალებადობის, განვითარების გამომხატველ პოეტად.

ლიტერატურული შეგირდობის პერიოდი ბარათაშვილისათვის მეტად ადრე დამთავრდა. საინტერესოა, რომ ერთსადაიმთხვე წელს (1833) დაიწერა „ვარდი და ია“, „ნარგიზი და ყაყაჩო“, „კავკასიური მოთხრობა“ — აშკარად მოწაფური, ეპიგონური ლექსები და პირველი ვარიანტი ლექსისა „შემოღამება მთაწმინდაზე“, რომელშიც სრულიად ახალი, დამოუკიდებელი პოეტური ინდივიდუალობა მოჩანს.

„კავკასიური მოთხრობა“ ლირო-ეპიკური ჟანრის ნაწარმოებია. ამ ბალადაში ბარათაშვილი თავისებურ ხარკს უხდის ეპიგონურ რომანტიზმს — საშინელებით, ეგზოტიკით, უცნაურობით გატაცებას და აქედან გამომდინარე — მელოდრამატულ ეფექტებს. ასეთი ზირელე რომანტიკული სტილის ლიტერატურა ბარათაშვილის დროს გავრცელებული იყო მთელს ევროპასა და რუსეთში. მის

აღმოცენებას ბიძგი მისცა ბაირონის ცნობილი ლირო-ეპიკური პოემების უჩვეულო პოპულარობამ. კავკასიური ეგზოტიკა, „პირველყოფილი“ ინსტინქტებითა და სისხლიანი ვნებებით გატაცება ლიტერატურულ მოდად იქცა რუსულ პოეზიაში.

ბარათაშვილის პოეტური ბუნებისათვის ორგანულად მიუღებელი იყო ტრადიციონალიზმისა და ლიტერატურული მიმბაძველობის გზა. ამის გამო ძალზე ხანმოკლე შეგირდული ცოუნებების შემდეგ იგი სამუდამოდ წყვეტს კავშირს მოარულ ლიტერატურულ მოტივებთან და პოეტური წარმოსახვის საგნად ცოცხალ სინამდვილეს, ცხოვრების უშუალო შთაბეჭდილებებს ირჩევს.

ლექსები „ქეთევან“ (1835) და „ღამე ყაბახზედ“ (1836) განსაკუთრებით დამახასიათებელია ნ. ბარათაშვილის ადრინდელი პოეზიისათვის. აქ ჩვენს წინაა პოეტური ქრონიკის ნიმუშები. ავტორის შთაგონების მთავარ სტიმულს ცხოვრებიდან უშუალოდ აღებული ფაქტი წარმოადგენს და, რაც მთავარია, ეს უკანასკნელი ჯერ კიდევ არ არის ატანილი ფართო მსატერული განზოგადების ხარისხში, სავსებით ინარჩუნებს ცხოვრებისეულ კონკრეტულობას. ლექსი „ღამე ყაბახზედ“ პოეტის ლირიკული დღიურის ერთი ნაწყვეტია. მე-19 საუკუნის ქართულ პოეზიაში ეს არის ერთ-ერთი პირველი ცდა საკუთარი ბიოგრაფიის რომანტიზაციისა (გავიხსენოთ გრ. ორბელიანის „ჩემს დას ეფემიას“).

„ქეთევანში“ ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური ფორმა ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესშია. ლექსის „ბულბული ვარდზედ“ ტრადიციულ სიმბოლიკას აქ ცვლის ნამდვილად მომსდარი ამბის ზუსტი პოეტური ასახვის ამოცანა.

„ქეთევანის“ ავტორი თითქოს გრძნობს, რომ თვით არსებულ სინამდვილეში არის პოეზიის თემა, პოეზიის ელემენტები. უბედურ რბ სიყვარულის მართალი ამბავი აქ რომანტიკულ ელფერს იძენს და პოეტის მიერ გააზრებულია როგორც სულიერად ამაღლებული პიროვნების, მისი „უბიწო სიყვარულის“ მწვავე კონფლიქტი მდებალი ინსტინქტებით შეპყრობილ ბრბოსთან.

ნ. ბარათაშვილის ლირიკული გენიის პირველ საოცრად მძლავრ და კაშკაშა გამოვლინებას წარმოადგენს „შემოღამება მთაწმინდაზედ“ (1833—1836 წწ.).

საინტერესოა ამ ნაწარმოების მეტრული წყობა. აქ ერთმანეთს თანმიმდევრულად ენაცვლება თოთხმეტმარცვლიანი და ოცმარ-

ცვლიანი ლექსი. ეს ცვალებადობა ტალღების მომოქცევის შთაბეჭდილებას ტოვებს. აღსანიშნავია, რომ თოთხმეტპარცვლიანი ლექსით დაწერილი სტროფი უფრო პათეტიკურია, ხოლო ოცმარცვლიანი უფრო აღწერილობითი, ეპაკურა.

ეს არის ტიპური რომანტიკული განწყობილების ლექსი, ისევე როგორც ალ. ჭავჭავაძის „გოგჩა“ და გრ. ორბელიანის „სალამო გ. მოსალმებისა.“ სინამდვილის სურათები და ავტორის პირადი, სუბიექტური განცდები ერთმანეთში გადადის, ერთმანეთს განაპირობებს და გარკვეულ ემოციურ მთლიანობას ქმნის.

აქ პოეტის სულიერი სამყარო გაშიშვლებულია და ჩვენ ვისმენთ არა მხოლოდ ლირიკულ დადასის, არამედ მის შინაგან თრთოლვასაც. არც ერთ ქართულ პოეტს მანამდე არ გადმოუცია ასე უშუალოდ, ასეთი ცოცხალი ფეთქვით საკუთარი სულის ინტიმური მოძრაობანი.

თავისი ფორმით ეს ლექსი არის აღსარება და, ამასთან ერთად, იგი ინტონაციურად ლოცვასაც მოგვგონებს. უკვე პირველ სტროფში აღებულია ასეთი ტონი: „ჰოი, მთაწმიდავ, მთაო წმინდავ“, — ეს ორმაგი მიმართვა თითქოს ქრისტიანული ლოცვის დასაწყისს იმეორებს.

როგორც აღვნიშნეთ, ობიექტური სინამდვილის სურათები და პოეტის სულიერი მოძრაობანი აქ ურთიერთშერწყმულია, მაგრამ სუბიექტურ საწყისს გაცილებით მეტი მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული. გარემო, ნივთიერი რეალობა განწყობილების ფონია და სწორედ ამის გამო იგი ზოგადი, ერთიანი ტონალობით არის დახატული. ეს არის მკრთალი, იღუმალებით მოსილი, თითქოს შეგნებულად „გაბუნდოვანებული“ ფონი („ციაგნი ნელნი“, „იღუმალება“, „კლდევ ბუნდოვანო“, „ბინდი გადგერა ცისა კამარას“... და სხვ.).

აქ არც ერთი კონკრეტული შტრიხი არ გამოირჩევა საერთო ფონიდან. ყველაფერი ერთმანეთში გადადის, კარგავს თავის კონტურებს და თითქოს ითქვიფება საერთო განწყობილებაში.

ბრწყინვალე ოსტატობით არის გადმოცემული მარტოობის, მუსაფრობის განცდა თვით პეიზაჟის საშუალებით:

ჰოი, მთაწმიდავ, მთაო წმინდავ, ადგილნი შენნი

დამაფიქრებლნი, ჟრანანი და უდაბურნი...

— შემომერტყმოდა მაისის მწუხრი, აღმესები ნაპრალთ მდუმარებითაჲ
ხანდისხან ნელად მქროლნი ნიავნი ღელეთა შორის აღმოკვნესოდენ
და ზოგჯერ ჩუმნი შემოგარენი ამით ზემს გულსა უთანხებოდენ.

„შემოღამების“ პეიზაჟში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ცას. ცა, როგორც პოეტური ასახვის საგანი, აქ თითქოს თავიდან არის აღმოჩენილი. „ცის პეიზაჟი“ აქ გამოყენებულია არა პირობითი პოეტური სახეების შესაქმნელად (მნათობთა ტრადიციული სიმბოლიკა და სხვ.), როგორც ამას ჩვეულებრივ ქართულ კლასიკურ ლირიკაში ვხვდებით, არამედ როგორც გარე სინამდვილის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი. სწორედ ამ თვალსაზრისით აქ ცა თითქოს თავიდან არის დანახული.

აღსანიშნავია, რომ ბარათაშვილს, როგორც მხატვარს, თავისი წინამორბედებისაგან განსხვავებით, განვითარებული აქვს ჰაერის მძაფრი შეგრძნება. რეალური საგნები აქ დანახული არიან არა ცარიელ სივრცეში, არამედ იმ თავისებურ ელფერში, რომელსაც მათ შემოღამების ჰაერი აძლევს: ბინდში, ციაგში, ყვავილთა მიერ დაკმეულ უხილავ გუნდრუქში, მაისის მწუხრში.

პოეტური ორიგინალობის თვალსაზრისით ყურადღებას იპყრობს მთვარის სახე, რომელიც საოცარ თანხმობაშია მთელი ლექსის შინაგან განწყობილებასთან:

გინახავთ სული, ჭერეთ უმანკო, მხურვალე ლოცვით მიქანცებული?
მას ჰგავდა მთვარე, ნაზად მოარე, დისკო-გადახრით შექმბინდული!

„შემოღამების“ პოეტურ განწყობილებაში მთავარია რომანტიკული ამბღება, მიწიერი ტვირთისაგან გათავისუფლება, სამყაროს იდუმალ, მარადიულ ძალებთან სულიერი შეხმიანება. აქ უარყოფილია ყოველივე კონკრეტული, წამიერი, ემპირიული, მიწიერი. აქ რჩება პოეტი და სივრცე, პოეტი და სამყარო, პოეტი და მარადისობა.

პოეტის განცდაც „ნელია“, ნაზია, მხურვალე აღსარებით „მიქანცებულია“; „შვება“ და „მკმუნვარება“ აქ არა მხოლოდ ენაცვლება ერთმანეთს, არამედ ერთმანეთში გადადის და საერთო ტონალობას ქმნის.

მაგრამ ამასთან ერთად აქ იგრძნობა შინაგანი, ფარული, სულიერი დაძაბვის ტენდენციაც (ე. ი. პოტენცია, რომელიც „მერანში“ არის რეალიზებული).

ამ ლექსში თითქოს ყველაფერი ქვევიდან ზევით, მიწიდან ცისკენ არის აზიდული. პოეტის სხეული და მთელი მიწიერი გარე-

მოცვა თითქოს ის მშვილდია, რომელმაც ისარივით უნდა გატყორ-
ცნოს ზეცისკენ მისი სული, მისი აზრი და ოცნება:

აწუა რა თვალნი ლაქვარდს გიხალვენ, მყის ფიქრნი შენდა მოისწრაფიან,
მაგრამ შენამდინ ვერ მოაღწევენ და პაერშივე განიბნევიან!
მე, შენსა მკურებელს, მავიწყდების საწუთროება,
გულის-თქმა ჩემი შენს იქითა... ეძიებს სადგურს...

მიუხედავად ამ შინაგანი გაბრძოლებისა, მთელი ლექსის გან-
წყობილება მაინც ნაღვლიანია, მიუღწეველი, განუხორციელებელი
ოცნების სევდიანი მოტივით არის გამსჭვალული.

თვით ფინალიც ამ ლექსისა, რომელსაც ხშირად ოპტიმისტურად
მიიჩნევენ, მოკლებულია ქმედით, აქტიურ პათოსს. იგი უფრო სი-
ნამდვილესთან შერიგებაზე მეტყველებს და არა მასთან შებრძოლე-
ბაზე. იმედი, ნუგეში აქ გამოთქმულია თითქმის იმავე სევდიანი კო-
ლოთი, რომელიც მთელ ლექსს გასდევს. რადგან ეს არის არა ბე-
დისწერის დაძლევის გამოძხაბველი განწყობილება, არამედ თვით
სამყაროს კანონზომიერებაში რალაც მასთან შემრიგებლის, შემა-
გუებლის აღმოჩენის ცდა:

ჩოი, საღამოვ, მყუდროვ, საამოვ, შენ დამშოი ჩემად სანუგეშებლად!
როს მკმუნვარება შემომესევის, შენდა მოვილცი განსაქარებლად!
მწუხრი გულისა — სევდა გულისა — ნუგეშსა ამას შენეან მიიღებს,
რომ გაუნდება დილა მზიანი და ყოველს ბინდსა ის განანათლებს!

აქ ჰერ კიდევ არ არის „მერანისათვის“ დამახასიათებელი ბედ-
თან შეჭიდების მოტივი და ამის გამო არ არის ტრაგიზმიც, რომე-
ლიც „მერანის“ ოპტიმიზმს, მის შეურიგებელ, დაუოკებელ, დაუ-
მარცხებელ განწყობილებას განსაზღვრავს.

ყოველივე ზემოთქმული მხოლოდ ზედაპირული ანალიზია „შე-
მოღამებისა“. მისი მხატვრული ზემოქმედების საიდუმლოება, ცხა-
დია, ამოუხსნელია, რადგან საბოლოო ამოხსნა ამ შემთხვევაში
ისეთსავე გენიალობას მოითხოვს, რაც ამ ლექსის შემქმნელის სუ-
ლიერ თვისებას წარმოადგენდა.

აქ მთავარია ის პოეტური სასწაულმოქმედება, რომელიც ღა-
რული კავშირით აერთებს ცალკეულ სახეებს, სურათებს, განცდებს,
ფიქრებს, ასოციაციებს სწებთან. მელოდიასთან, ინტონაციასთან.
ეს არის იდუმალი მუსიკა პოეზიისა, რომელიც ოკეანესავით შე-

მოდის სულში და თავისი შინაგანი სიწმინდე და მღელვარება შემოაქვს.

პოეტის შთაგონების ძალა აქ თითქოს ყველაფერს უკარგავს საგნობრიობას, სიმძიმეს და საოცარი სიმსუბუქით აღიტაცებს ზევით.

ეს არის თითქოს ბავშვობის სიზმრების განხორციელება, როდესაც ადამიანს უხილავი ფრთები ესხმება და იგი თავისუფლად ძღვეს დედამიწის მიზიდულობას.

აღსანიშნავია ერთი საოცარი რამ: „შემოღამების“ ავტორი თითქმის ერთნაირი უშუალოდ ხედავს და აღიქვამს რეალურ საგნებსა და სულიერ მოვლენებს. აქ თითქოს დარღვეულია საზღვრები ამ ორ სინამდვილეს შორის.

ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია თითქმის ფიზიკური შეგრძნება საკუთარი ფიქრების მოძრაობისა:

... მაგრამ შენამდინ ვერ მოაღწევენ და ჰაერშივე განიზნევაან.

„შემოღამებაში“ მიღწეულია საოცარი სიახლოვის განცდა ბუნებასთან (არა საერთოდ სინამდვილესთან, არამედ იმ, პოეტისათვის საყვარელ, გამორჩეულ კუთხესთან, რომელიც მის გულს „ეთანხმება“). ეს განცდა გაძლიერებულია არა მხოლოდ რიტორიკული მიმართებებით („პოი, მთაწმინდავ“, „ჰე, ცაო, ცაო“), არამედ იმ ინტიმური ეპითეტითაც, რომელსაც პოეტი ხმარობს მთაწმინდის საღამოს მიმართ „და წყნარ საღამოს, ვით მეგობარს, შემოვეტრფოდი“.

„შემოღამება“ სწორედ ის პირველი ლექსია ბარათაშვილისა, სადაც ფორმა კარგავს თავისთავად მნიშვნელობას და აბსოლუტურად ინთქმება შინაარსში. აქ ყოველი პოეტური ფრაზა, სიტყვა, კომპოზიცია, წყობა, რითმები საოცრად ორგანულია.

„შემოღამებაში“ გვხვდება წყვილი, ჯვარედინი და შინაგანი რითმები. ამ მხრივ აქ ძნელია რაიმე მყარი ვერსიფიკაციული სქემის ან კანონის დადგენა, რადგან ერთადერთ კანონზომიერებას პოეტის სულის შინაგანი მოძრაობა განსაზღვრავს.

„შემოღამებაში“ ვერ შევხვდებით თითქმის ვერც ერთ მკაფიო ალიტერაციას ან რაიმე სხვა ხელშესახებ ბგერად ეფექტს. მაგრამ ბარათაშვილის მეტყველება აქ საოცრად კეთილშობილია. ეს თითქოს არის ორლანის გუგუნი ან ქრისტიანული გალობისათვის დამახასიათებელი ხმების პარმონიული შეზავება.

სიტყვის ფაქტურა აქ საოცრად რბილია, გამჟღავნებელი, მსუბუქი და ჰაეროვანი.

აი, განსაკუთრებით დაზახასიათებელი ადგილები:

რღეს საღამოს დაშინენ ამოს ცივანი ნელნი...
ხანდისხან ნელად მქროლნი ნიავნი...
მანათლეს იგი დრო, საამო დრო, როს ნაღვლიანი...
და ხოგაჲრ ჩუმნი შემოგარნი...
ცვარნი ციურნი...
მოათ ცხოველო, ხან მცინარო, ხან ცრემლადო...

ეს შინაგანი თანხმობაა, ჰარმონია ელენდება არა მხოლოდ ეფთონიაში, არამედ მეტაფორულ სახეთა /სისტემაშიც. ამ მხრივ აღსანიშნავია, რომ პირველ ვარიანტში მთვარე და ვარსკვლავი ასეთ მეტაფორულ კონტექსტში გვხვდება:

... მქრქალთ ღრუბელთ შორის სრიალებს მთვარე
მოსდევს ვით ნუკრი მისა ამარას ვარსკვლავი მარტო მოცემცემარე.

ეს თავისთავად ორიგინალური სახე ბარათაშვილს საბოლოო ვარიანტში შეცვლილი აქვს შედარებით: „მოსდევს მთვარეს, ვითა მიჯნური; ვარსკვლავი მარტო მისსა ამარას“ — რადგან ნუკრის სახე ორგანულ თანხმობაში არ იმყოფებოდა „ლოცვიო მიქანცებულ სულთან“.

ქართული ლირიკის განვითარების თვალსაზრისით „შემოღამება მთაწმინდაზედ“ მნიშვნელოვანია ერთი თავისებურებითაც.

რუსთაველის ეპოქისა და აღორძინების ხანის ქართულ პოეზიაში ადამიანის სულიერი მდგომარეობა ჩვეულებრივ გადმოცემულია მოგონების, რეტროსპექტული განზოგადების სახით. ეს თვისება საერთოდ დამახასიათებელია კლასიკური ლირიკისათვის. ფრიდრიხ გუნდოლფის სიტყვით, „დანტე და შექსპირი ჩვეულებრივ ჰყვებოდნენ ან მსჯელობდნენ საკუთარი განცდების შესახებ. გოეთემ პირველად უშუალოდ გადმოსცა სიტყვაში საგნებისა და თავისი სულის ფარული დინამიკა“.

შეიძლება ითქვას; რომ ბარათაშვილის „შემოღამება მთაწმინდაზედ“ წარმოადგენს ერთ-ერთ ასეთ გამონაკლისს ქართული კლასიკური პოეზიის ისტორიაში.

მართალია, „შემოღამებაში“ დიდი ადგილი უკავია მოგონებას, მაგრამ აქ მთავარია არა განცდილის გახსენება, არამედ თვით გან-

ცხად, რომელიც ჩვენ თვალწინ ცოცხლობს, თრთის, იცვლება და ვითარდება.

„ადამიანის სულის შინაგანი დინამიკის“ გადმოცემის ამ ბრწყინვალე ოსტატობით ბარათაშვილი ჩვენ წარმოგვიდგება უახლესი დროის ქართული ლირიკის წინამორბედად.

„ფიქრნი მტკვრის პირას“ პირველი მკაფიოდ გამომქლავნებელი ფილოსოფიური ხასიათის ლექსია ბარათაშვილის შემოქმედებაში. შეიძლება ითქვას, რომ ეს პოეტური ნაწარმოები წარმოადგენს მისი ლირიკის მსოფლმხედველობრივ გასაღებს.

პოეტის შეხედულება ადამიანის, როგორც „სოფლის შვილის“ (ე. ი. მოქალაქის). ვალდებულებაზე ზუსტად არის ფორმულირებული ლექსის უკანასკნელ სტროფში:

მაგრამ რადგანაც კაცნი გვექვიან — შვილნი სოფლისა,
უნდა კიდევა მივსდიოთ მას, გვესმას მშობლისა.
არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს;
იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნვოს!

მაგრამ ეს მხოლოდ საბოლოო დასკვნაა, რომელიც შინაგანი კომპრომისის ელემენტს შეიცავს.

ადამიანური კმედების, ღწვის, „შრომისა და ზრუნვის“ მთავარ სტიმულს ნიკოლოზ ბარათაშვილი ხედავს მისი გულის დაუოკებელ წყურვილში, მის თანდაყოლილ ძლიერ ვენებებში.

ეს რომანტიკული შეხედულება ადამიანის ბუნებაზე გამოხატულია მკაფიო მეტაფორულ სახეში:

მინც რა არის ჩვენი ყოფა-წუთისოფელი,
თუ არა ოდენ საწყაული აღუესებელი?
ვინ არის იგი, ვისთვის გული ერთხელ აღევსოს
და რაც მიელის ერთხელ ნატვრით, ისი ეკმაროს?

ნ. ბარათაშვილს უკვე აღარ აკმაყოფილებს ალ. ჭავჭავაძის ჰედონისტური მსოფლგაგება, რომელიც ადამიანის არსებობის გამართლებას ამქვეყნიურ ხორციელ ტებობაში ხედავდა. აქ საქმე გვაქვს უფრო დიდ მოთხოვნილებასთან, უფრო რთული და მრავლისმდომელი სულის ლტოლვასთან.

თუ ალ. ჭავჭავაძე სასტიკი მოწინააღმდეგე იყო „უზომობისა“ და სწორედ მისი დაძლევა მიაჩნდა ამქვეყნიური ბედნიერების, „სიამოვნის“ მიღწევის მთავარ პირობად, ბარათაშვილისათვის ადამიანის სულიერი მოთხოვნილება განუზომელია, ზღვარდაუდებე-

ლია და სწორედ ამის გამო ბედნიერება მისთვის ყოველთვის მიუღწეველი რჩება.

ალსანიშნავია, რომ „ფიქრნი მტკერის პირას“ წარმოდგენს ისეთ ნაწარმოებს, სადაც ავტორის შეხედულებები მოცემულია შედარებით შიშვლად — მსჯელობის, მედიტაციის ფორმაში. მაგრამ შემთხვევითი არ არის, რომ აქ მსჯელობას მაინც გააჩნია თავისი კონკრეტული ჩარჩო. ეს არის მსჯელობა გარკვეულ კონკრეტულ გარემოში, რაც თავისებურ ელფერს სძენს პოეტის ფიქრს. უთუოდ არსებობს გარკვეული შინაგანი კავშირი, რომელიც ლექსის და საწყისში დახატულ პეიზაჟს და პოეტის ემოციურ მდგომარეობას ორგანულად ათანხმებს მისი აზრის მოძრაობასთან.

ლექსის „ფიქრნი მტკერის პირას“ მსოფლმხედველობრივი კონცეფცია განფხილია ნიკოლოზ ბარათაშვილის მთელ ლირიკაში. „აღუვსებელი საწყაულის“ სახე, რომელიც ახალი ადამიანის სულიერ სამყაროში გაღვიძებული კოლოსალური ენერგიისა და პრაქტიკულად დაუკმაყოფილებელი მოთხოვნილებების სიმბოლოს წარმოდგენს, თავისებურ შუქს ჰფენს როგორც პოეტის ინტიმურ ლირიკას, ისე მოქალაქეობრივი შინაარსის ლექსებსაც.

განსაკუთრებით საყურადღებოა ამ თვალსაზრისით სამი ლექსი, რომელთაც მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ „მერანის“ ავტორის მსოფლმხედველობრივ ევოლუციაში: „ნაპოლეონ“, „ხმა იდუმალი“ და „სული ობოლი“.

ლექსი „ნაპოლეონ“ წარმოდგენს დიდი, ძლიერი, თავის სულიერ მისწრაფებებში შეუზღუდავი პიროვნებით ქაბუკური გატაცების გამოხატულებას. თავის დროზე ნაპოლეონის სახე განსაკუთრებით აღაფრთოვანებდა ევროპული მწერლობის იმ წარმომადგენლებს, რომელთა სახელები რომანტიზმის ისტორიასთან იყო დაკავშირებული: ინგლისში — ბაირონს, საფრანგეთში — ჰიუგოს და სტენდალს, გერმანიაში — ჰაინეს.

ბარათაშვილის ლექსში ნაპოლეონის „ტიტანური“ ხასიათი განსაკუთრებით რელიეფურად არის გამოკვეთილი შემდეგ სტრიქონებში:

მაგრამ მე გვაში სული ველარ მომთავსებია...

... ეაში ჩემია და ეამისა მე ვარ იმელი.

და განსაკუთრებით:

თვითონ სამარეც მევიწროს, თუ ტოლი მყვანდეს!

ლექსი დაწერილია როგორც ლირიკული მონოლოგი. ჭაბუკი პოეტის მხატვრული ინტუიცია მედვენდება საოცარ ფსიქოლოგიურ სიზუსტეში, რომლითაც იგი „ლირიკული გმირის“ ხასიათსა და მისი გამოხატვის კონკრეტულ ფორმებს ათანხმებს.

ფსიქოლოგიური დახასიათების თვალსაზრისით განსაკუთრებით შთაბეჭდავია ნაპოლეონის შემდეგი სიტყვები:

არა, არა შაქვას, რომე ბედმა მე მიორგულოს:
მე მან გამზარდა და თვისს გაწერთილს რალა მიხერხოს!

„ნაპოლეონის“ პოეტური ენა პათეტიკურია. მაღალი სტილი აქ თავიდან ბოლომდე არის დაცული.

ლექსში „ხმა იღუძალი“ განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკისათვის დამახასიათებელი საკუთარ ინტიმურ სამყაროს ფარულ ხვეულებში ღრმა წვდომის ნიჭი და ამ სამყაროს, როგორც „ერთადერთის“, განუმეორებლის, არაჩვეულებრივის გაგება.

ადამიანური პიროვნების განუსაზღვრელი შინაგანი შესაძლებლობები აქ კიდევ უფრო მძაფრად არის განცდილი, რადგან ეს ლექსი უკვე პირადი სულიერი გამოცდილების განხილვას წარმოადგენს.

როგორც ცნობილია, „ხმა იღუძალი“ თავისი შინაარსით ეხმაურება ბარათაშვილის ერთ-ერთ წერილს გრ. ორბელიანისადმი.

თვით ამ წერილში ავტორის მსჯელობას საკუთარ ხვედრზე და მოწოდებაზე კონკრეტული აზრი უღვევს საფუძვლად. აქ იგულისხმება ის იმედები, რომლებსაც ჭაბუკი პოეტი სამხედრო კარიერაზე ამყარებდა.

ლექსში პოეტის ლტოლვა დიდი სამოქმედო ასპარეზისკენ ახალი ასპექტით იხსნება. აქ სინაძღვილეში გამჟღავნებულია პოეტის შემოქმედებითი მოწოდება. ეს არის იმ უზღვაფი ენერჯის გამოხატულება, რომელიც მის სულში იყო დაგროვილი და თავის გამოსავალს ეძებდა.

ეს შინაგანი სულიერი პოტენცია თვით პოეტის ნეგებებაში ჭერ კიდევ არ არის ბოლომდე გაცხოებიერებული.

აქედან მოდის მძაფრი დაეჭვების ინტონაცია:

ანგელოზი ხარ. მფარველი ჩემი,
ან თუ ეშმაკი, მაცთური ჩემი...

საკუთარი ხედრის გაურკვეველობა მწვავე შინაგან კრიზისს იწვევს. ამით არის გაპირობებული ამ ლექსის ნაღვლიანი, მინორული ელერადობა. აქ კამერტონის ფუნქციას ასრულებს პირველი ორი სტრიქონი:

ვისი ხმა არის ეს საკვირველი?
რად აქვს გულს ესე ზემა ნაღვლი?

„ხმა იღუმალი“ თავისთავად უკვე გარკვეული აზრის შემცველი სიმბოლოა. მას გააჩნია ერთგვარი ირაციონალური ელფერი. შეუცნობლობის მოტივი, რომელიც „შემოღამებაში“ ზეცას, იმიერსამყაროს შეეხებოდა, აქ საკუთარ სულიერ სამყაროშია გადატანილი.

რომ „ხმა იღუმალის“ კონცეფცია განუზომლად უფრო ფართოა, ვიდრე ის, რასაც ნ. ბარათაშვილი თავის ხსენებულ წერილში წერს, ამას მოწმობს ის გარემოება, რომ ამ ლექსში შემზადებულია, მინიშნებულია „სული ობოლისა“ და „სული ბოროტის“ ტრაგიკული შინაარსი.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკაში მსოფლმხედველობრივი ტრაგიზმის ერთ-ერთ მთავარ მიზეზს წარმოადგენს საბედისწერო შეუსაბამობა ახალი ცხოვრებისთვის გაღვიძებულ პიროვნების მაღალ მისწრაფებასა და იმ უმწეო რეალურ მდგომარეობას შორის, რომელშიც იგი ჩაყენებულია თავისი დროის ობიექტურ ვითარებათა გამო.

აქედან იღებს სათავეს მწვავე კონფლიქტის, უკმაობის, და უკმაყოფილებლობის გრძნობა გარემომცველი სინამდვილის მიმართ და საკუთარი „მიუსაფრობის“, „სულიერი ობლობის“ მტკივნეული განცდა.

ლექსში „სული ობოლი“ საბოლოოდ გაშიშვლებულია ბარათაშვილის ეს მოურჩენელი სულიერი კრილობა, ეს აუტანელი, ტრაგიკული სიმარტოვე.

ეს არის წრფელი აღსარება, რომელიც კლასიკური პოეზიისათვის სპეციფიკურ მეტაფორულ მეტყველებას კი არ ეყრდნობა, არამედ უშუალო დარწმუნების ფორმაში ჰპოვებს გამოხატულებას.

ბარათაშვილი მიმართავს კონტრასტის თავისებურ ხერხს. იგი შედარებისათვის იღებს თავისთავად დიდ უბედურებას („ნუ ვინ

იტყვის ობლობისა ვაებას, ნუ ვინ ჰსჩივის თავის უთვისტომობას“) და სწორედ ამ ფონზე კიდევ უფრო საშინელი მწუხარების — სულიერი ობლობის სურათს გვიხატავს.

აქ საქმე გვაქვს გამოხატვის მაქსიმალურ სიცხადესთან, იმ გენიალურ უბრალოებასთან, რომლის საშუალებით ახალი დროის ქართულ პოეზიაში მხოლოდ ბარათაშვილს შეეძლო გადმოეცა თავისი ყველაზე ღრმა და მძაფრი განცდები.

„სული ობოლი“ გამსჭვალულია სასოწარკვეთილი, უიმედო, ნაღვლიანი განწყობილებით. მაგრამ, „მერანისაგან“ განსხვავებით, აქაც, როგორც „შემოდამებაში“, ჯერ კიდევ არ არის საკუთარ ხვედრთან, ბედისწერასთან შებრძოლების მკაფიო მოტივი.

ლექსის ტონალობა მინორულია, მაგრამ იგი დაწერილია გამპკირვალე, აუძღვრეველი საღებავებით.

ეს არის საოცრად ნაზი, ანკარა, ნატიფი სულის ჩივილი.

ნიკოლოზ ბარათაშვილმა მოახდინა ძველი ქართული ლირიკის არა მხოლოდ ფილოსოფიური და ესთეტიკური საყრდენების, არამედ ეთიკური იდეალების განახლება.

სიყვარულის თემა, რომელსაც მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მის შემოქმედებაში, აქ სრულიად ახალ ელფერს იძენს და თავისი შინაარსით თანდათან სულ უფრო მკვეთრად უპირისპირდება ბესიკისა და განსაკუთრებით, ალ. ჭავჭავაძის ეროტიკულ კონცეფციას.

ნ. ბარათაშვილის სატრფიალო ლირიკის ერთ-ერთ პირველ შედეგს წარმოადგენს 1840 წლით დათარიღებული ლექსი „სატრფოვ, მახსოვს თვალნი შენნი“.

ლექსი დაწერილია გენიალური უბრალოებით, ლაკონიური და ამავდროს საოცრად ტევადი, შინაგანი სიღრმის შემცველი ფორმებით.

სატრფოს სახე აქ საბოლოოდ გათავისუფლებულია ხორციელი „ნიღბისაგან“.

სახე შენი მოწყენილი
არა ჰგავდა ხორციელსა!

ჩრება მხოლოდ თვალები, სულის ფართო სარკმელებად და მღუძარე ბაგენი, რომელნიც უძღურნი არიან იღუმალი გრძნობის გამოსახატავად:

აჲ მივხელი შე, უბედური,
თვალთა შენთა მეტყველებას:
აუტრმე ცრემლი უცნაური
მოელოდა ჩემს ობლობას!

უბედური სიყვარულის განცდა ჩვენ აქ წარმოგვიდგება რაინ-
დული შერიგების რომანტიკულ სამოსელში და ეს შერიგების მო-
ტივი მით უფრო შთამბეჭდავად ეღერს, რომ იგი მომდინარეობს
განუზომელი, დაუშრეტელი სულიერი მოთხოვნის საყვარო-
დან, რომ აქ მთელი შინაგანი ძალების საოცარი დაძაბვით ჩახშო-
ბილია, შეკავებულია სასიკვდილოდ დაჭრილი სულის კვილი, რა-
მელსაც ერთადერთი იმედი ეცლება ხელიდან.

ყური დაუგდეთ, როგორი რბილი და ხვეწილია პოეტის
ხმა, როდესაც იგი სატრფოს მიმართავს, როგორ ფაქიზად არის
გაზვეული. ამ ხვეწილში მისი სულის ფარული ცახცახი:

სატრფოვ, მახსოვს თვალნი შენნი
მშვენიერი ცრემლით კრთოდენ,
და ბაგენი მღუმარენი
ხეაშაღსა მიმალვიდნენ!
მაგრამ, სულო, იგი ცრემლი
არ სტიროდა ამ სოფელსა;
სახე შენი მოწყენილი
არა ჰგავდა ხორციელსა!

თუ ამ ლექსში პოეტის ინტონაცია მთლიანად მინორულია. თა-
ვის შემდეგ ლირიკულ ნაწარმოებში „აღმოჩნდა მნათი აღმოსავალს“
ნ. ბარათაშვილი მოულოდნელად სულიერი აღორძინების პათეტი-
კით გვიბურობს.

ეს არას ლექსი იმედის გამოჩენაზე და აქ ეს თავბრუდამხვევი
აღტაცება, საშუღამოდ დაღუპული რწმენისა და ილუზიების
დაბრუნების წამიერი იმედი რაღაც კოლოსალურ ენერჯიას აღვი-
ძებს პოეტის სულში.

როგორც განწირული ხომალდის მეზღვაურები თავდავიწყებით
აწყდებიან ანძებს შორეული ნაპირის მოულოდნელი გამოჩენისას,
ისე უეცრად ისხამს ფრთებს და თვალისმომკრელ კამარას ჰკრავს
ჰაერში პოეტის სული აღმოსავლეთით გამოჩენილი „მცირე შუ-
ქის“ წინაშე.

ლექსი იწყება პათეტიკური შესავლით, რომელშიც ავტორის

შინაგანი მდგომარეობა გამოხატულია გრანდიოზულ დღესასწაულ-
ლებრივ სურათში:

აღმობდა მნათი აღმოსავალს, მზეებრ ცხოველი,
მცირითა შექით გარდუყარა ცასა ღრუბელი,
დიდ სამქუხარო, საავდარო, და მეც, გლახ, გული
მსწრაფლ განმითენა, შავ-ბედისგან დაღამებული.

აქ ბუნების სურათს, ცხადია, მხოლოდ სიმბოლური მნიშვნე-
ლობა აქვს, მაგრამ იგი სინამდვილეში თითქმის მთლიანად კარგავს
პირობითობის ელფერს, იმდენად ცხოველია, ორგანულია პოეტი-
სათვის ეს სახე, იმდენად უშუალოდ განიცდის იგი მას, რომ ჩვენც
მასთან ერთად თითქოს ცხადად ვხედავთ, როგორ თანდათან ირ-
ღვევა და იფანტება ეს სულის შემხუთაფი „დიდ სამქუხარო“;
„საავდარო“ ღრუბელი „მზეებრ ცხოველი“ ალტაცების სხივებზეა

ამ ლექსში დიდი მნიშვნელობა აქვს ცალკეული სიტყვების
ლექსიკურ ელფერსაც. ბარათაშვილი ამბობს: „აღმობდა“ და არა
„ამოვიდა“ ან „გამოჩნდა“. ზმნის არქაული ფორმა თავისი სტრუქ-
ტურით აქ აძლიერებს რაღაც დიდი შინაგანი წინააღმდეგობის
გადალახვისა და ასევე დიდი, აუტანელი მოლოდინის შთაბეჭდი-
ლებას.

ლექსის მეორე სტროფი მთლიანად რიტორიკულ კითხვებზეა
აგებული. კითხვის ინტონაცია აქ გამოწვეულია მწვავე შინაგანი
დაეჭვებით, იმ ფარული ვედრებით, რომელიც თვითდარწმუნების
მძაფრ მოთხოვნილებას გამოხატავს:

ნუ თუ აღმიჩნდი ცხოვრებისა ჩემის მნათობლად;

ნუ თუ შენ ჰყინო შეგების სხივი ჩემს გულსა კვალად;

„აღმობდა მნათის“ პოეტურ ინტონაციაში არის ერთი მთავარი
ნაუნასი. პოეტი ალტაცებულია, აღფრთოვანებულია სულიერად
„გახანალებულია“ ბედნიერების იმედით. რომელიც თითქოს ცხა-
დად გამოჩნდა მისი ცხოვრების კაბადონზე. მაგრამ მას სულის
სიღრმეში მაინც ბოლომდე არ სჯერა ამ იმედის ახდომისა. აქ არის
დიდი და ღრმა ქვეტექსტი, რომელსაც ავტორი ჩვენგან და კიდევ
უფრო მეტად საკუთარი თავისგან შალავს.

ამ ლექსშიც კი, რომელიც ამჟამად გამოხატული სიხარულისა
და ალტაცების გახცდით არის ფრთაშესხმული, თითქოს ქვიცნო-
ბიერად შემოიჭრება ბარათაშვილის პოეტური მსოფლმეგრძნები-

სათვის დაიხანსიათებელი ტოაგიკული წინათგარძობის მოტივი, ის ფარული შინაგანი შეშფოთება და ეკვი, რომელიც მოახლოებული კატასტროფის განწყობილებას ბადებს.

პოეტის ქარიშხალგადახდილი სული სიცივისგან დამზრალი ნერგივით იმართება წელში იმედის პირველი სხივის გამოჩენისთანავე, მაგრამ მას თითქოს უკვე აღარ შესწევს ძალა გრივალისგან ხაგვემი სხეულის გასამრთელებლად.

ბარათაშვილი წერს:

მამ გამობრწყინდი, მფინე შუკი ეგ საოცარი
და განანათლე კვლავ ცა ჩემი, ესრეთ საზარის
მეცა ხელი ვპყო დაქანგებულს ჩემსა სანთურსა
და შეეერთო ფიქრნი ჩემნი შენს ხმას ცურაა

პოეტი თითქოს თავდავიწყებით, კაბუკური ნდობით, სასოებით მიისწრაფვის ამ „საოცარი შუქის“ შესაგებებლად, მაგრამ სინამდვილეში აღარ ძალუძს მთელი არსებით განიმსკვალოს სიხარულისა და ნეტარების ნათელი განცდით, რადგან „დიდ სამქუხარო“ ღოუბლის ჩრდილმა უკვე მოასწრო მისი „სანთურის დაქანგვა“.

ნ. ბარათაშვილის ინტიმურ ლირიკაში ჩვენ გვინდა გამოვყოთ ოთხი ლექსი, რომლებიც სხვადასხვა კუთხით გვიხსნიან მის პოეზიაში გამქლავებული სიყვარულის კონცეფციას: „რად ჰყვედროი კაცსა, ბანოვანო“, „არ უკიჟინო, სატრფოო“, „ეპოვე ტაძარი“ და „შევიპრობ ცრემლსა“

პირველი ლექსი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია.

ის, რაც ლექსში „სატრფოვე; მახსოვს თვალნი შენნი“ მხოლოდ ნაგულისხმევია, აქ პირდაპირ, ნათლად და მკაფიოდ არის ფორმულირებული:

თვით უკვდავება მშვენიერსა სულში მდგომარებს,
მას ვერც შემთხვევა და ვერც ხანს ვერ დააბერებს.
მხოლოდ კავშირი ესრეთ სულთა შობს სიყვარულსა,
ზეგარდმო მადლით დაუხსნელად დამტკიცებულსა

სიყვარული ბარათაშვილს წარმოუდგება არა როგორც ხორციელი ტკობის წყარო, არა როგორც ამქვეყნიური, წამიერი „სიამოვნის“ ნაირსახეობა, არამედ როგორც მშვენიერ სულთა მარადიული კავშირი.

როგორც აღვნიშნეთ, ბარათაშვილი აქ პირდაპირ უარყოფს თავისი უმუალო წინაპრების, ბესიკისა და განსაკუთრებით,

ალ. ჭავჭავაძის ეროტიკულ კონცეფციას. სამაგიეროდ, იგი უშუალოდ ეხმარება ქართული კლასიკური პოეზიის უმაღლეს მწვერვალში „ვეფხისტყაოსანში“ გამოხატულ სიყვარულის გაგებას.

ბარათაშვილის ლირიკაში ჩვენ ვხვდებით აგრეთვე ჭეშმარიტი სიყვარულის რუსთაველისებურ გამიჭვნას „აშიკობისაგან“. ლექსი „ჩემთ მეგობართ“ საინტერესოა იმით, რომ იგი მოწმობს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ხასიათის, მისი ადამიანური ბუნების სიფართოვეს. იდეალური სიყვარულის რწმენას იგი არ მიჰყავს ასკეტურ მსოფლმხედველობამდე.

ბარათაშვილი არ მოითხოვს „გულის ვნებათა დაღუმებას“. სიჭაბუქისათვის დამახასიათებელი ხორციელი სიამოვნებით გატაცებაში იგი ცხოვრების თავისებურ კანონზომიერებასაც ხედავს, რომელიც მას გამართლებულად მიაჩნია:

სასაცილოა, ბერიკაცი რომ ყმაწვილობდეს.
და საბრალოა, რის ჭაბუკი ბერიკაცობდეს.

მაგრამ აქვე ნ. ბარათაშვილი აღნიშნავს იმ მკვეთრ ზღვარსაც, რომელიც „აშიკობასა“ და ჭეშმარიტ სიყვარულს შორის არსებობს:

არ შეემსჭვალთ მოკისკასეს, კეკელა ქალსა,
სულის დაბტყევნელს და გრძნობათა ცრულ მომღერალსა!
აშიკის ენა მას ახარებს, მას ასულღმარებს,
ხოლო სიყვარულს გული მისი ვერ მიიკარებს.

„რად ჰყვედრი კაცსა, ბანოენო“ მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ თავისი ორიგინალური სატრფიალო კონცეფციით, აქ მოცემულია ნიკოლოზ ბარათაშვილის ესთეტიკურ შეხედულებათა გასაღებიც. „ხორციელება“ (რომლის სილამაზე წარმავალია, ხრწნადია) ბარათაშვილის ლექსიკონში აღნიშნავს არა მხოლოდ მშვენიერი ქალის გარეგნობას, არამედ საერთოდ ნივთიერ, მატერიალურ, ობიექტურად არსებულ სინამდვილეს. ყოველი ცოცხალი არსებისათვის მისაწვდომ ამ ხორციელ „სილამაზეს“ აქ უპირისპირდება მხოლოდ რჩეულ სულთათვის განკუთვნილი „ზეციით მოსული“ მშვენიერება.

ადამიანის სულიერი სამყარო ნ. ბარათაშვილისათვის განუზომლად მაღლა დგას ობიექტურ რეალობაზე, ბუნებაზე. იგი ზე-ბუნებრივია, „ღვთაებობის კერძო“ გამოხატულებაა, და ამდენად

მის „იღუმალ“ შინაგან მოძრაობებსაც არაფერი აქვთ საერთო ჩვეულებრივ მატერიალურ მოვლენებთან.

როგორც აღრე აღვნიშნეთ, ეს შეურიგებელი კონფლიქტი მატერიალურსა და იდეალურს შორის გაპირობებულ იყო, უწინარეს ყოვლისა, იმ კონკრეტული ისტორიული სინამდვილით, რომელშიც პოეტის ესთეტიკური მრწამსი ჩამოყალიბდა.

მაგრამ ადამიანის სულიერ ცხოვრებაზე ასეთი მაღალი წარმოდგენა თავისებურ გამართლებას ჰპოვებს თვით ნიკოლოზ ბარათაშვილის პიროვნების ორიგინალურ, ბიოგრაფიულ თვისებებშიც.

ნ. ბარათაშვილი იყო არა მხოლოდ გენიალური შემოქმედი, არამედ მართლაც განსაკუთრებული ინტელექტუალური და ემოციური თვისებებით დაჯილდოებული ადამიანი.

თავისი სულიერი წყობით იგი გაცილებით მაღლა იდგა თანამედროვეებზე და სწორედ ამის გამო ასე მწკვევედ განიცდიდა საკუთარ „ობლობას“ ადამიანთა შორის.

ეს მარტოობა მისთვის იყო არა ლიტერატურული პოზა, არამედ ნამდვილი ჭვარი, რომელსაც იგი მთელი სიცოცხლის მანძილზე ატარებდა.

დანტეს „ახალი ცხოვრების“ მსგავსად, ნ. ბარათაშვილის ლირიკის ინტიმური პათოსიც „დაკარგული ტოლის“ მუდმივ ძიებაში მდგომარეობს. მხოლოდ მასთან — ამ მონათესავე, მასსავით წმინდა და ამაღლებულ სულთან შეერთებას შეეძლო მოეტანა პოეტისათვის „ზეგარდმო მადლით“ დამტკიცებული ნეტარება.

სილამაზეა ნიჭი მხოლოდ ხორციელების და, ვით ყვაილი, თავის დროზე მსწრაფლად დაქანების; აგრეთვე გულიც, მხოლოდ მისდა შენამსუქვალები, ცვალებადია, წარმავალი და უმტკიცები! მშეენიერება ნათელია, ზეცით მოსული, რომლით ნათლდება ყოელი გრძნობა, გული და სული. და კაცსა შორის, ვით კერძოსა ღეთაებობისა, რად გრწამს არ იყოს საუკუნო მადლი ტრფობისა?

ამ სიტყვებში გამოხატულია პოეტის ფილოსოფიური, ეთიკური და ესთეტიკური იდეალები.

ბარათაშვილი იყო უაღრესად ადამიანური, სიცოცხლის მშვენიერების ყოველგვარი გამოვლინებისადმი საოცრად მგრძნობიარე ადამიანი. მას არ დაუხუჭავს თვალი იმ სილამაზეზე, რომელსაც

თავის ლექსში „ხორციელების ნიქს“ უწოდებს. მთელ რიგ მის პოეტურ ქმნილებებში ჩვენ ვხვდებით სინამდვილის ცოცხალ სურათებით შთაგონებულ პოეტურ სახეებს. ასეთი ლექსებია, მაგალითად, „მადლი შენს გამჩენს“, „საყურე“ და სხვ.

მაგრამ მისი პოეზიის მთავარ შინაარსს, მთავარ მიზანს, რუსთაველისა და ვაჟა-ფშაველასაგან განსხვავებით, წარმოადგენს არა „ფერუთვალავი“ ნივთიერი სამყაროს პოეტური ამტყველება, არამედ ადამიანის შინაგანი სულიერი ცხოვრების გამოხატვა.

ეს მეორე არამატერიალური და ამის გამო უხრწნელი, მარადიული „რეალობა“ მას მიაჩნია უფრო მაღალი მშვენიერების გამოვლინებად, ვიდრე ის თავისთავად მომხიბლავი სილამაზე, რომელიც სწორედ თავისი „ხორციელების“ გამო პოეტის თვალში დროებით, წარმავალ ნიქს წარმოადგენს.

აუცილებელია მხოლოდ აღინიშნოს, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიისათვის დამახასიათებელი ეს თავისებური მსოფლგაგება სინამდვილეში არასოდეს არ გადაზრდილა შეზღუდულ ეგოცენტრისმში. მართალია, პოეტისთვის სიყვარული სრულიად განსაკუთრებული ინტიმური მოძრაობაა და თითქმის არაფერი აქვს საერთო ამ გრძნობის ჩვეულებრივ, ტრივიალურ გაგებასთან, მაგრამ შემთხვევითი არ არის, რომ მისი პოეტური გამოხატვისას იგი ობიექტური სინამდვილიდან აღებულ მკაფიო საგნობრივ ფორმებსა და საღებავებს მიმართავს და სწორედ ამ გზით ცდილობს საკუთარი, სუბიექტური განცდის უნივერსალური ხასიათის დადგენას.

ლექსში „არ უკიეინო, სატრფოო“ სიყვარულით გამოწვეული განწყობილება გადადის რაღაც ყოვლისშემძლე და ყოვლისმომცველ სულიერ ენერჯიაში, ხოლო ეს უკანასკნელი, როგორც გრანდიოზული აფეთქებები მზის ზედაპირზე, მიემართება არა პოეტის ინტიმური სამყაროს სიღრმეებისკენ, არამედ თითქოს უსაზღვროდ ვრცელ „კოსმიურ“ სივრცეებს განეფინება.

სიყვარული აქ იხარჯება უნივერსალურ სიკეთეში და ამდენად იგი საოცრად აქტიურ, ცხოველმყოფელ ხასიათს იძენს:

მინდა მზე ვიყო, რომ სხივნი ჩემთ დღეთა გარსა მოვავლო,
სლამოს მისთვის შთავიდე, რომ დილა უფრო ვაცხოვლო
მინდა. რომ ვიყო ვარსკვლავი, განთიადისა შორბედი,
რომ ჩემს აღმოსვლას ელოდენ. ტყეთა ფრინველნი და ვარდი.

ლექსი „არ უკიეინო სატრფოო“ მნიშვნელოვანია იმიტომ, რომ აქ ძალზე ორიგინალურად დგას ფორმის, პოეტური გამოხატვის პრობლემა.

ის, რასაც პოეტი ცდილობს გადმოგვცეს სატრფოსადმი თავისი ინტიმური გრძნობის გამხელისას, სინამდვილეში სრულიად ახალი, უჩვეულო ხასიათის განცდაა. პოეტი მთელი თავისი არსებით განიცდის ამ უჩვეულობას: „ნუ თუ ამ სულის წადილსაც პრქვა სიყვარული სხვათაებრ?“

...და მართლაც, რაღა აქვს საერთო ამ ლექსში გამხელილ სულიერ სწრაფვას ქართული კლასიკური ლირიკის გვიანდელი ნიმუშებისათვის დამახასიათებელ იმ წმინდა ეროტიკულ განცდებთან, რომელთაც ტრადიციულ აღმოსავლურ მეტაფორიზმში ჰპოვეს თავისი გამოხატულება.

სუბიექტური განცდის სიახლე და უჩვეულობა ნიკოლოზ ბარათაშვილში იწვევს მძაფრ უკმაყოფილებას არსებული პოეტური ფორმებისა და საერთოდ მხატვრისათვის ხელმისაწვდომ გამოხატვის საშუალებათა მიმართ.

მსგავსად გრ. ორბელიანისა, ისიც მწვავედ განიცდის ამ აშკარა შეუსაბამობას შინაარსსა და ფორმას შორის:

მოკვდავსა ენას არ ძალუქს
უკვდავთა გრძნობათ გამოთქმა.

მაგრამ გრ. ორბელიანისაგან განსხვავებით, ნ. ბარათაშვილს თავისი გენიალური ინტუიციით უკვე აგნებს იმ ახალ საშუალებებს, რომლებიც ორგანულად შეესაბამებიან მისი სულის შინაგან თრთოლვას. იგი საბოლოოდ უკუაგდებს ძველი პოეტური ენის ტრადიციულ, პირობით სამკაულებს (რომელთაგან მთლიანად გათავისუფლება გრ. ორბელიანმა მაინც ვერ შეძლო) და, რაც მოგვიკარია, გენიალური სისადავით ქმნის ახალ, უაღრესად ტევად, მრწამსმენტურ პოეტურ სანებებს. „მზე“, „გარსკვლავი“, „ცვარი“ — სიმბოლური სახეების ეს თითქოს ნაცნობი სისტემა ბარათაშვილთან სრულიად ახალი, კლასიკური პოეტიკისაგან მკვეთრად განსხვავებული ასპექტით არის გააზრებული და სრულიად სხვა ხასიათის პოეტურ ასოციაციებს აღძრავს.

პოეტის „უკვდავი გრძნობები“ თავისი მხატვრული რეალიზაციისათვის ირჩევენ ისეთ საგნობრივ ფორმებს, რომლებიც გან-

საკუთრებით შეესაბამებიან მათ შინაგან ბუნებას. და თუმცა ეს უკაასკენლნი წარმოადგენენ მხოლოდ სიმბოლოებს, მხოლოდ პირობით „განსაგნებას“, ჩვეს წინ არის არა მკედარი ნიშნები, არამედ საოცარი მხატვრული შთამბეჭდაობის მქონე პოეტური სახეები. მათი საშუალებით, მათი ცოცხალი, ხატოვანი ზემოქმედებით აღძრულია ახალი განწყობილება. მდიდარი, მრავალფეროვანი წარმოდგენები, ცხოველი შეგრძნება იმ შინაგანი სურათისა, რომლის გამოხატვა წარმოადგენს პოეტის მთავარ, საბოლოო მხატვრულ მიზანს.

აქ უკვე ნაპოვია ახალი შინაარსის გამოსახვის თუმცა არა უშუალო, მაგრამ ესთეტიკური ზემოქმედების რთული პროცესის საბოლოო ჯამში, მაინც უაღრესად შთამბეჭდავი, მხატვრულად სრულყოფილი პოეტური ენა.

როგორც აღვნიშნეთ, რომანტიზმის ესთეტიკა თავისი საწყისებით გარკვეულ კავშირში იმყოფება ქრისტიანული, „დასავლური“ იდეალიზმის შენედულებებთან.

ქრისტიანული რელიგია ნიკოლოზ ბარათაშვილს, როგორც დანტეს და გოეთეს, როგორც დავით გურამიშვილს და მე-19 საუკუნის დასავლელ რომანტიკოსთა უმრავლესობას ხიბლავდა, უპირველეს ყოვლისა, თავისი ამიღლებული, „მიწიერი“ ინსტიტუტებისაგან გაწმენდილი სულით.

მართალია, მისთვის საბოლოოდ მიუღებელი აღმოჩნდა „ახალი აღთქმის“ ყოვლისშმატიებელი, პასიური, ბედისწერასთან უღრტენველი დამორჩილების იდეით გამსჭვალული კონცეფცია, მაგრამ ქრისტიანობის ეთიკურ იდეალებში მან ამავე დროს აღმოაჩინა ღრმა თანხმობა საკუთარ სულიერ სწრაფვასთან და განწყობილებებთან.

არანაკლებ ახლობელი იყო ნიკოლოზ ბარათაშვილისათვის ის ხატოვანი წარმოდგენები, ის თავისებური პოეტური სიმბოლიკა, რომელიც „ბიბლიიდან“ შევიდა დასავლურ მწერლობაში.

ქრისტიანულ კულტურასთან ორგანული კავშირი განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლინდა ბარათაშვილის ლექსში „ჩემი ლოცვა“, რომელიც თავისი ჟანრით, შინაარსით და პოეტური ფორმითაც ჩვენი ეროვნული ლიტერატურის გარკვეულ ტრადიციებს ეხმიანება.

პოეტური წარმოსახვის თავისებურებით „ჩემ ლოცვასთან“

განსაკუთრებით ახლოს დვას „ვაოვე ტაძარი“ და ხაწილობრივ „მევიწრობ ცრემლსა“.

„ვაოვე ტაძარის“ ყოველი სტრიქონი ათრთოლებულია ამაღლებული რწმენის, ნათელი რომანტიკული ილუზიების, მარადიული, „უხრწნელი“ მშვეხიერებისა და სულიერი ჰარმონიის ძიების პათოსით, რაც თავის მხატვრულ განსხეულებას ასეთივე ხასიათის სახეებში ჰპოვებს.

ბარათაშვილის ლირიკაში სიყვარული ტრაგიკული გრძნობაა. უბედური სიყვარულის ჭრილობა ღრმა და მოუშუშებელია, მაგრამ სწორედ ეს მწვავე, მტკივნეული განცდა კი არ თრგუნავს, არამედ თითქოს ახალ სიმაღლეზე აღიტაცებს მთელ მის არსებას.

სიყვარულის, როგორც გრანდიოზული სულიერი კატასტროფის, განცდა ბრწყინვალე პოეტური ხატოვნებით არის გადმოცემული ეფემერული წმინდა ტაძრის დამხობაში.

ნიშანდობლივია, რომ „ვაოვე ტაძარი“ იწყება კლასიკური, მწყობრი, შინაგანი რითმებით გამართული სტროფით:

ვაოვე ტაძარი შესაფარი, უდაბნოდ მდგარი;
მუნ ენთო მარად უქრობელი წმინდა ლამპარი... და ა. შ.

ამ ერთიანი, მწყობრი რიტმით გადმოცემულია ილუზიური ჰარმონია.

მაგრამ ილუზია მხოლოდ წამიერია და როგორც ბრძოლის ნაზი ჭურჭელი, პოეტის მიერ აგებული ტაძრის კედლებიც უმალ იმსხვრევიან „ცრუ და მუხთალ“ სინამდვილესთან პირველი შეხებისთანავე.

ასევე უეცრად იცვლება ამ ლექსის მწყობრი მდინარებაც მღელვარე, აღშფოთებული, სასოწარკვეთილი ჩივილის ინტონაციით; მშვიდი ეპიკური თარობის ადგილს მოულოდნელად იჭერს მძაფრი დრამატიზმით გამსჭვალული, წყვეტილი, პათეტიკური მანერა.

მოისპო მსწრაფლად მისი ნაშთი და მისი კვალი
განა თუ დრომან დაჰკრა თვისი მას ავი თვალი?
არა! მოსძაგდა მას სოფელი ცრუ და მუხთალი
დამშთა მე მხოლოდ მის ლამპარისგან ცეცხლი დამქრალის
ვერღა აღძვირ სიყვარულმა კვალად ტაძარი!
ვერსად აღღანთე დაშთომილი მისი ლამპარი..

სხვაგვარია პოეტური ინტონაცია ლექსში „შევიწრობ ცრემლსა“. აქ თითქოს ერთი სულის აღმოაქმნით, თავდავიწყებით, შეუჩერებელი, აღშავალი კილოთი გამოხატულია ის შინაგანი აღმადრენა, რომელსაც სასიკვდილოდ დაჭრილი პოეტი ჰპოვებს თავის აუტანელ ტკივილში.

ეს არის აღფრთოვანება სევდით, სასოწარკვეთით, ის განსაკუთრებული სიხარული, რასაც პოეტს ანიჭებს საკუთარი გულის შეუბრალებლად დანაცრება, რათა მისი ფერფლი თავის ერთადერთ სალოცველს მიართვას.

ეს არის არა მხოლოდ ბრწყინვალე არტისტიზმით შესრულებული რაინდული ენსტი. აქ ჩვენს წინ დგას ბარათაშვილი მთელი თავისი ელვარე ტემპერამენტით. თავისი ადამიანური ბუნების საოცარი შინაგანი სიღრმითა და სიმძლავრით. ეს არის სიყვარულის ის განსაკუთრებული გამოვლინება, რომელიც სრულიად ბუნებრივი და ორგანული იყო „მერანის“ ავტორისათვის.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი ქედუხრელი პიროვნება იყო. მისი ხასიათის სინატიფე და გრძნობიერება სისუსტის ნიშანი არ ყოფილა. სწორედ ამიტომ შეძლო მან გადაერჩინა თავისი სულიერი სიწმინდე „კვეთებათაგან შავის ბედისა“. ამ შეუპოვარ, ჰეროიკულ წინააღმდეგობაში გამოიკვება მისი ნებისყოფა.

მძაფრი დრამატიზმის ელემენტები ნ. ბარათაშვილის პოეზიაში განპირობებული იყო არა მხოლოდ „სულისა“ და „ხორციელების“ ტრაგიკული შეუთანხმებლობით: მის ლირიკაში ჩვენ ვხვდებით სხვა კიდევ უფრო მწვავე შინაგანი კიდილის აღნაბეჭდებსაც.

შეიძლება ითქვას, რომ მთელი თავისი ფსიქოლოგიით ნ. ბარათაშვილი იმ დროის, ახალი ეპოქის ღვიძლი პირმშო იყო და მას უკვე აღარ შეეძლო, თავისი სულიერი სურვილის მიუხედავად, ქრისტიანული ფილოსოფიისა და ეთიკის მარტივი შეხედულებებით დაკმაყოფილება.

ნ. ბარათაშვილის პიროვნებაში ჩვენ ვხვდავთ თავისებურ, საბედისწერო, ტრაგიკულ გაორებას, რომელიც ახალი „რომანტიკული“ ეპოქისათვის ტიპიური ნიშნებით ხასიათდება.

ეს არის თითქოს ძველისძველი გაორება ბოროტსა და კეთილს შორის, მაგრამ სინამდვილეში მას სრულიად ახალი ხასიათის ფსიქოლოგიური კონფლიქტი უდევს საფუძვლად.

ბავშვობის სიზმრები და ილუზიები, ამდღებელი განწყობილება, თანდაყოლილი ღებოლება ნათელი იდეალებისადმი საბედისწერო წინააღმდეგობაში ექცევა არა მხოლოდ მიწიერი, ცოცხალი ადამიანის ჩვეულებრივ ინსტინქტებთან, არამედ პოეტის ბასრი და ძლიერი ინტელექტის გამუდმებულ ფხიზელ მოქმედებასთანაც.

ასე იბადება ორი საწინააღმდეგო მოტივი, ორი შეუთანხმებელი თემა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკაში.

თუ „ცისა ფერის“ გამოვლინება თავისუფალი, ლაღი, ჩვილივით უცოდველი და გულუბრყვილო სულის მარადიული ექსტატიური აღმაფრენისა, „სულო ბოროტოში“ გამოხატულია ის მძაფრი შინაგანი კრიზისი, რომელიც პოეტის შეგნებაში მიმდინარეობდა.

ეს არის ტრაგედია გონებისა, რომელიც ყველაფერს ხედავს და ყველაფერი იცის, განებისა, რომელმაც თვითონ მოიკლა „ყმაწვილის ბრმა სარწმუნოება“ და უკვე ძალა აღარ შესწევს ხელშეორედ დასაბრმავებლად.

„სულო ბოროტოს“ თითქოს შეეყავართ პოეტის სულის ყველაზე ღრმა, იდუმალებითა და წყვილიდით მოცულ სიღრმეებში.

საკვირველია, აქ პოეტს არა აქვს დასახელებული არც ერთი ფერი, მაგრამ ჩვენ გამუდმებით თან გვღევს სიბნელის, უკუნეთის გრძნობა.

ეს შეგრძნება კიდევ უფრო ძლიერდება, როდესაც ჩვენ ამ ლექსს ვადარებთ „ცისა ფერს“, სადაც ყველაფერი მზის ციაცით შემოსილ ლაქვარდში კაშკაშებს.

აქ თითქოს ფიზიკურად შეიგრძნობა სწორედ იმ „დიდ სამქუხარო, საავდარო“ ღრუბლის ჩრდილი, რომლის გარღვევას და განქარვებას ამაოდ ზეიმობდა „აღმობდა მნათის“ ავტორი.

თუ ლექსში „ცისა ფერს“ პოეტის სული საცხებით გათავისუფლებულია „მიწიერი“ სიმძიმისაგან და, როგორც მსუბუქი ისარი, ლაღად მიფრინავს ზესკნელისაკენ, „სულო ბოროტო“ ჩვენში იწვევს მიწისქვეშა „შავად მღელვარი“ სტიქიის ასოციაციას, რომლის მღვრიე, ბობოქარი ტალღები თავგამეტებით ასკდებიან ერთიმეორეს და ამაოდ ცდილობენ ქვესკნელიდან თავის დაღწევას.

აქ ცნაკეული ფრაზები, წინადადებები, პათეტიკური კითხვები, შორისდებულები, გამაძლიერებელი ეპითეტები, წყევლის, ჩივილის, სასოწარკვეთისა და მუქარის გამოხატველი რიტორიკული მიმართვები თითქოს ერთმანეთს ეხლებიან, სწერენ, ამღვრენ-

ვენ, იმსხვრევიან და ამგვარად გამოუსავლობის, სასოწარკვეთის განწყობილებას ბადებენ.

1847 წელს გრ. ორბელიანმა თეძირხან-შურაში თარგმნა ალექსანდრე პუშკინის ცნობილი ლექსი „Дар напрасный, дар случайный“ (აღსანიშნავია, რომ ამ თავისუფალ თარგმანში კიდევ უფრო მკაფიოდ ქლერს დედანში აქცენტირებული ეჭვით შეშფოთებული გონების მოტივი).

რად მომცა სული
ვნებით აღვსილი,
გონება ეპვით შეშფოთებული
და აწმყო არად,
წარსული სიზმრად
და მაცთუნებლად თვით მომავალი?

გრ. ორბელიანის მიერ ამ დროს პუშკინის სწორედ ამ ლექსის თარგმნა შემთხვევითი მოვლენა არ იყო. ეს ფაქტი ნათლად მიგვითითებს ქართული რომანტიზმის შინაგან კრიზისზე, რომელიც მისი განვითარების უკვე ამ ეტაპზე გამოვლინდა.

აღსანიშნავია, რომ ამ ლექსის თარგმნამდე ოთხი წლით ადრე (1843) ნიკოლოზ ბარათაშვილმა დაწერა თავისი „სულო ბოროტო“, სადაც სწორედ „ჭკუით ურწმუნო“ და „გულით უნდო“ პიროვნების შინაგანი ტრაგედია არის გამოხატული.

თავისთავად თითქოს პარადოქსული ფაქტია, რომ ისეთი ინტელექტუალური ბუნების პოეტს, როგორც ბარათაშვილი იყო, ამ ლექსში გონება, ფხიზელი აზროვნების ნიჭი ბოროტ საწყისად აქვს წარმოდგენილი (იგი წარიტაცებს „სულის მშვიდობას“, წამლავს და ამღვრევს პოეტის „წრფელ ზრახვათ“ და არაფერს სამაგიეროს არ აძლევს ადამიანის სულს).

ამ გარემოებას აქვს თავისი ღრმა ისტორიული აზრი და გამართლება.

ნიშანდობლივია, რომ მთავარი, რასაც გონების „მაცდური“, „აღმშფოთი“ ძალა უპირისპირდება ამ ლექსში, არის რწმენა.

და მართლაც, იმ სინამდვილეში, რომელშიც ნიკოლოზ ბარათაშვილს წილად ხვდა არსებობა, ფხიზელ გონებას შეეძლო მხოლოდ საბოლოოდ მოესპო და გაენადგურებინა ყველა რომანტიკული ილუზია.

ბარათაშვილის „სული ბოროტი“ ეპოქალური შინაარსის სახეა.

ეს პოეტური სიმბოლო მსოფლიო ლიტერატურის იმ უკვდავ სახეთა რიგში დგას, რომელთაც რომანტიკოსებმა განსაკუთრობდნენ აზრი და მნიშვნელობა მისცეს. თავის პირველწყაროს იგი ბუნებრივ ლეგენდაში ჰპოვებს. სამოთხიდან განდევნილი ანგელოზის სახე (ისევე როგორც ოლიმპიელთაგან მოკვეთილი პრომეთეოსის ტრაგიკული ფიგურა) ევროპის ახალმა მწერლობამ მარადიული ამბოხისა და შურისგების სიმბოლოდ აქცია. მილტონის ბოროტი სული „დაკარგული სამოთხიდან“ თავის ხასიათში უთუოდ ატარებდა მე-17 საუკუნის უშიშარ რევოლუციონერთა თვისებებს, ისევე როგორც ახალგაზრდა კანდუჩის „ჩემი სატანასადმი“ (1863 წ.), გამსჭვალული იყო ატალიელ მეამბოხეთა სულისკვეთებით.

ჩვენს საუკუნეში ანატოლ ფრანსი ქმნას ბრძენი ლიტეციფერის ტრაგიკულ სახეს, რომელსაც საკუთარ ფიქრსა და ჰუმანურ ზრახვებს ანდობს.

მე-19 საუკუნის რომანტიზმმა ბიბლიის მიერ შეჩვენებული პროტესტანტის სახე თავის დროშაზე აწიდა.

უკვე ბაირონის „ლარაში“ პოემის ამაყი გმირი — სიმართლის მაძიებელი ლარა — შედარებულია ედემიდან მოკვეთილ სულთან, ხოლო ბაირონის „მანფრედი“ უკვე აშკარად ამკლავნებს ღრმა სულიერ ნათესაობას მილტონის მარადიულ მეამბოხესთან.

ლერმონტოვის „დეშონს“. რომელიც პირველ რიგში ამ სახის ორიგინალური გააზრებით არის საინტერესო, წინ უძღოდა რომანტიკული პოეზიის მთელი რიგი ნიმუშები. ა. ვესელოვსკის სიტყვით, «К влиянию Елоа¹ на «Демона» присоединилось отражение мотива из байроновской мистерии Heaven and Earth², изобретающей (как и поэма Томаса Мура «The love of the angels»³ быть может также известная молодому поэту) страстную любовь небожителей к земным женщинам!»⁴.

„სული ბოროტის“ ბარათაშვილისეული გააზრებისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის თავისებური რომანტიკული ინტერპრეტაცია, რომელიც ამ სახემ ბაირონის „კაენში“ მიიღო.

¹ აღფრედ დე ვინის პოემა „ელოა“ გამოქვეყნდა 1824 წელს.

² „ცა და დედამიწა“.

³ „ანგელოსთა სიყვარული“.

⁴ А. Веселовский, Западное влияние в новой русской литературе, 1916 წ., გვ. 185.

განსხვავებით გოეთეს მეფისტოფელისაგან, ბაირონის ლიუციფერი ადამიანთა წრფელ მოკავშირედ თვლის თავის თავს. მის სატანიზმს აღარაფერი აქვს საერთო ფაუსტის ბოროტი მეგზურის დაბალ მიზნებთან. ადამიანებს იგი „მჩაგვრელი ძალის“ წინააღმდეგ ასამხედრებლად მოუწოდებს, ხოლო ამ ბრძოლის მთავარ იარაღად გონების „ღიადი, კეთილი ნიჭი“ მიაჩნია. ბაირონის ლიუციფერი პოეტური განსახიერებაა მე-18 საუკუნის განმანათლებლური სულისკვეთებისა, რომელმაც თავისი რწმენის სიმბოლოდ ადამიანის გონების ძლევამოსილება გამოაცხადა.

დამახასიათებელია, რომ ინგლისელი პოეტის მისტერიაში ლიუციფერი—ბოროტი სული თავისი „უცხო მშვენიერებით და სიძლიერით ქერუბინებზე მალა დგას“. მაგრამ კიდევ უფრო საგულისხმოა, რომ მის უკვდავებას განუყრელად თან სდევს „ღიადი კაემანი“.

ბარათაშვილის „სული ბოროტიც“ მწუხარების სულია. მისი „მომჯადოებელი ძალი“ მხოლოდ ამსხვრევს, აუქმებს. ამღვრევს და სპობს ყოველივეს, რაც ყმაწვილის მიამიტ სულს „მშვიდობის“ ილუზიას უქმნიდა. სამაგიერო ბედნიერების მინიჭება მას არ ძალუძს, ხოლო თავისუფლება, რომელსაც იგი თავის მსხვერპლს „ამა სოფლად“ აღუთქვამდა, ლიტონ სიტყვად რჩება.

შეიძლება ითქვას, რომ ბარათაშვილი, როგორც რომანტიკოსი, ბაირონზე უფრო შორს მიდის თავისი ბოროტი-სულის გაცნობიერებისას. ადამიანური გონების ის ისტორიულად განსაზღვრული ფორმა, რომელსაც რომანტიკული თვალსაზრისი ბაირონიდან მოყოლებული ვიდრე ბარათაშვილამდე ამ სიმბოლურ სახეში დებდა — წინა ეპოქის რაციონალისტური მოძღვრება, ფხიზელი კრიტიციზმი, ზუსტი ცოდნისა და მკაცრი ლოგიკური აზროვნების კულტი — ქართველი პოეტის თვალში ამაო, უნაყოფო ნიჭად წარმოდგება. და მართლაც, სინამდვილის იმ კონკრეტულ პირობებში, როდესაც ბარათაშვილი ქმნიდა თავის ლექსს, განმანათლებლურ სკეპტიციზმს „ეპკით აღმფოთებულ გონებას“, „ურწმუნო ჭკუას“ მხოლოდ უარყოფელი მისიის შესრულება შეეძლო.

საკირო იყო კიდევ რაღაც სხვა, სრულიად სხვა ხასიათის უნარი, სხვა, მანამდე უცნობი, უჩვეულო ნიჭი, რათა ადამიანის სულს თავი დაეღწია სინამდვილის რეალური კომპარისაგან და პოზიტო-

ური მოქმედებისათვის, ახალი იდეალებისათვის საბრძოლოვალად აღორძინებულყო.

ბრათაშვილის ეპოქას სჭირდებოდა წინათგრანობის, მისწერი ნათელხილვის, თავდავიწყებული რწმენის გენია.

„მერანის“ ავტორის გენიალობა სწორედ იმაში გამოიხატა, რომ მან თავისი შავბნელი დროის სიღრმიდან მაინც შეძლო აღამიანის მომავალი გამარჯვებისა და ზეიმის განჭყრეტა.

მან შეძლო გონებისა და რწმენის შეერთება და ბრმა ბედისწერასთან მათ თავგანწირულ, ტიტანურ ქიდილში დანახა ადამიანის არსებობის უმაღლესი აზრი და გამართლება (ე. ი. დანიანის, რასაც ამოდ ეძებდა პუშკინის ლექსის მთარგმნელი).

„მერანში“ ადამიანის ინტელექტის მოქმედება უკვე სრულიად სხვა თვისებას იძენს. ეს არის უკვე არა „ურწმუნო კეჟა“, არამედ პეროიკული მოქმედებისათვის, შეგნებული თავგანწირვისათვის შთაგონებული, ცხოველი რწმენით ფრთაშესხმული, ყოვლისშემძლე გონება, რომელიც სავსებით განწმენდილია პასიური სკეპტიციზმისაგან (შემთხვევითი არ არის, რომ პოეტის პირველ თხოვნას მერანისადმი „შავად მღელვარი“ ფიქრის განქარვება წარმოადგენს).

ბრმა ბედისწერასთან სამკვდრო-სასიცოცხლოდ შერკინებული ინტელექტის შინაგანი რიტმი აქ იმორჩილებს პოეტის მთელ სულიერ ძალებს. აქ ხდება სრული მობილიზება ადამიანური ნებისყოფის, შემართების, გამბედაობის და „განწირულის სულის კვეთებისა“. ეს შეუჩერებელი, დაუთრგუნავი, ზღვარდაუდებელი ლტოლვის რიტმი აქ გამოხატულია ზღაპრული ცხენის — მერანის თავდავიწყებულ ჭენებაში.

გონება აქ გაწმენდილია ცივი ურწმუნოებისაგან და ამავე დროს იგი ადგილს არ ტოვებს გულტბრყვილო ილუზიებისათვის.

მერანის ჭენება განწირულია დასამარცხებლად, მისი მხედრის იდეალი მიულწიველია, მაგრამ...

ცუდად ხომ მაინც არ ჩაივლის ეს განწირულის სულის კვეთება,
და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება;
რომ ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს,
და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლდეს.

„მერანის“ ქმედითი, აქტიური, ოპტიმისტური მსოფლმხედველობა დამყარებულია არა საბოლოო მიზნის, იდეალის მიღწევის

ამედზე. მის მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენს იმის შეგნება, რომ აღამიანი გაჩენილია, მთელი თავისი არსებით მოწოდებულია ამ მიზნის მისაღწევად თავგანწირული ბრძოლისათვის.

ეს არის ტრაგიკული ოპტიმიზმი.

ზემოთ ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ „მერანის“ პრობლემატიკის კავშირი ძველ ქართულ პოეზიასთან.

არანაკლებ საინტერესოა საკითხი მსოფლიო ლიტერატურაში, კერძოდ, მე-19 საუკუნის ევროპულ და რუსულ მწერლობაში არსებული პარალელებისა, რომლებიც სხვადასხვა ასპექტით უახლოვდებიან „მერანის“ მხატვრულ შინაარსს.

ერთი ასეთი პარალელი უკვე გასულ საუკუნეში იქნა დადგენილი. მხედველობაში გვაქვს ადამ მიცკევიჩის „ფარისი“, რომელსაც ბარათაშვილი რუსულ თარგმანში უნდა გასცნობოდა. ამ გარემოებამ დაბადა აზრი, რომ „მერანი“ პოლონელი პოეტის ლექსის ერთგვარი ზემოქმედებით შეიქმნა. ასეთი შეხედულება მოკლებულია რეალურ საფუძველს პირველ რიგში იმის გამოც, რომ ეს ორი ნაწარმოები თავისი მხატვრული შინაარსით მეტად შორეულ, თითქმის უმნიშვნელო მსგავსებას ამჟღავნებენ. რაც შეეხება იდეურ ნათესაობას, იგი უდავოა. მიცკევიჩის პოეზიის სულისკვეთება უთუოდ ახლობელი იყო ბარათაშვილისათვის. მაგრამ, ჩვენი ფიქრით „ფარისი“ პირველ ადგილს ვერ დაიკავებს იმ ნაწარმოებთან რიგში, რომლებიც ამ თვალსაზრისით შეიძლება „მერანს“ შევადაროთ.

წინააღმდეგობებთან შეჭიდებული მხედრის სახე სხვადასხვა მსოფლმხედველობრივი ნაირსახეობით საკმაოდ ხშირად გვხვდება როგორც ქართული, ისე უცხოური ლიტერატურის ძეგლებშიც. ამის შესახებ სამართლიანად შენიშნავს სიმონ ჩიქოვანი: „არიოსტოს ეპიკური სიმღერით „დაუდგრომელი როლანდით“ დაწყებული სიული პრიუდომის ლირიკულ „ჭენებამდე“ ცხენოსანი, ბედთან შეჭიდებული ვაჟკაცი მრავალი ვარიანტით გაეღვებულა პოეზიაში.

... ყოველ დიდ ნაწარმოებს მსოფლიო მწერლობაში მრავალი მონათესავე პოეტური ნაწარმოები გააჩნია. „მერანსაც“ შორეულად ეხმიანება ადამ მიცკევიჩის „ფარისი“, რომელიც თავთ აღმოსავლურ პოეტურ ქმნილებათა ანარეკლია. მას ენათესაება პუშკინის „Шуми, шуми послушное вертило“, რომელიც ბაი-

რონის „ჩაილდ პაროლდის“ ერთი ნაწყვეტის თავისუფალი თარგ-
მანია... მაგრამ ყველა ეს შეხვედრა საუკუნის სულიერი მღელვან-
რების შეხვედრაა და არა გავლენები. ჩემი ღრმა რწმენით, ნიკო-
ლოზ ბარათაშვილის „მერანს“ ყველაზე მეტად ეხმიანება პუშკო-
ვის მიერ „ჩაილდ პაროლდიდან“ გადმოკეთებული ლექსი:

Лети корабль, носи меня к пределам дальним
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к берегам печальным
Туманной родины моей!

სიმონ ჩიქოვანის პარალელი უთუოდ ღირსშესანიშნავია. ჩვენი
ფიქრით, შეიძლებოდა აქვე გაგვეხსენებინა ლერმონტოვის ცნობი-
ლი სტრიქონებიც „თეთრი იალქნიდან“, რომლებიც თავისი შინა-
არსით განსაკუთრებით ასლო დგას ბაირონის პოემის ამ ნაწყვეტ-
თან.

აღსანიშნავია, რომ უგზოუკვლოდ მქროლავი რაშის საბე-
გვხვდება ბაირონის შემოქმედებაშიც. „ჩაილდ პაროლდის“ ავტო-
რის ბიოგრაფიისა და ლიტერატურული მემკვიდრეობის მკვლე-
ვართა მიერ მისი პოეზიის ერთ-ერთ უბრწყინვალეს ნიმუშად აღი-
არებულია ის ადგილი პოემა „მაზეპადან“, სადაც სწორედ ამგვარ-
ი სურათია აღწერილი.

შიშველი მანება, მტრების მიერ ველური ცხენის ზურგს გულ-
აღმა მიკრული, უგზო-უკვლოდ მიჰქრის თვალუწყდენელ ტრა-
მალზე. მისი გაშმაგებული რაში ქარიშხალივით მიაპობს სივრცეს,
შეუპოვრად სძლევს ათასგვარ წინააღმდეგობას და ბოლოს, და-
ღლილობით ღონემიხდილი, უსულოდ ვარდება მიწაზე.

აქ შეიძლება კიდევ ერთ საინტერესო დეტალზე მითითება,
რომელიც აგრეთვე ბაირონის პოეზიას ეხება.

პ. ინგოროყვამ ყურადღება მიაქცია ნიშანდობლივ თანხვედრას
„ვეფხისტყაოსანსა“ და „მერანს“ შორის:

„ბარათაშვილის თავგანწირული მხედარი ამბობს:

სად დამიღამდეს, იქ გამითენდეს, იქ იყოს ჩემი მიწა სამშობლო,
მხოლოდ ვარსკვლავთა, თანამაგალთა, ვამცნო გულისა მე საიდუმლო!

ამასვე ამბობს რუსთაველი მოძმისათვის თავგანწირული ავ-
თანდილის შესახებ:

¹ ს. ჩიქოვანი, რჩეული წერილები, 1963 წ., გვ. 162—165.

რა შეუღამდის, ვარსკვლავთა ამოსლვა ეამებოდის,
ასს ამს.გავსებდის, ილხენდის, უკვრეტდის, ეუბნებოდის...¹

ინტერესს არ უნდა იყოს მოკლებული ის ფაქტი, რომ რუსთაველისა და ბარათაშვილის ამ უთუოდ მონათესავე სტრიქონებს შორიდან ეხმიანება მერი ჩავორტისადმი მიძღვნილი ლექსის „სიბზრის“ ცნობილი სტროფი, რომელიც ინგლისელი პოეტის შემოქმედებაში „მანფრედის“ პრელუდიად არის მიჩნეული.

მოგვაქვს ამ ლექსის რუსული თარგმანი:

Вершины гор ему друзьями были
С звездами, с вольным гением вселенной
Он вел беседы. И они учили
Его волшебству чар своих. Широко
Пред ним была раскрыта книга ночи.

ცხადია, ამგვარ პარალელებს ძალზე შორს შეუძლიათ წაყვანა, რადგან ანალოგიური სახეები უხვად არის მიმობნეული როგორც დასავლურ, ისე აღმოსავლურ პოეზიაშიც.

XIX საუკუნის მსოფლიო პოეზიაში ნიკოლოზ ბარათაშვილს ჰყავს ერთი შორეული თანამომძე, რომელსაც ის ალბათ არ იცნობს, შეიძლება სახელიც კი არ სმენია მისი და მაინც მათი სულიერი სიახლოვე ეჭვს გარეშეა.

ჯაკობო ლეოპარდის მემკვიდრეობამ შედარებით გვიან პოეზია აღიარება დასავლეთ ევროპაში. რუსულ ენაზე მისი ლექსების სრული კრებული მხოლოდ 1908 წელს გამოვიდა² (საინტერესოა, რომ პოეტი, რომელმაც იტალიური რომანტიზმის უდიდესი წარმომადგენლის შემოქმედება რუსულ ენაზე ააქტუველა, იყო ამავე დროს პირველი რუსი მთარგმნელი „მერანისა“ (1884 წ.).

ლეოპარდის პოეზიის მთავარ მოტივს, რომელსაც მისმა გვიანდელმა მკვლევარებმა „მსოფლიო სევდის“ სახელი უწოდეს, საფუძვლად უდევს ეროვნული კაეშანი, მშვენიერი იტალიის დამხობით და დამცირებით გამოწვეული სევდა.

იტალიელი პოეტის ეპისტოლარული მემკვიდრეობა, ისევე როგორც ბარათაშვილის პირადი წერილები, სავსეა დაობლებული, უთვისტომო სულის ჩივილით, მოქმედების ფართო სარბიელისა და სახელის მოპოვების სურვილით, რაც მარტოოდენ კანუქურ პა-

¹ ნ. ბარათაშვილი, ლექსები, პოემა, წერილები, 1939 წ., გვ. XXX

² Леопарди, «Песни и отрывки», перев. Ив. Тхоржевского, 1908 г.

ტიმოყვარეობას როდი აწყლავებებს. მშობლიური რეკანატი მასაც „გონებისა და გულისათვის უსარგებლო ქალაქად“ წარმოუდგება; ხოლო თანამემამულეთა მოქმედებაში უმთავრესად ზრახვის სინადაბლესა და სულიერ უმწეობას ხედაის.

დამქროლა ქარმან სასტიკმან, თან წარმიტანა ყვაილი,
მაცხოვრებელი სიცოცხლის, სუნელებითა აღვსილი!
იგი ნიდაგ ცოტრთა ცვართაგან იყო ნამილი;
ღრომ უკამურმან აწ ცრემლით შესიარა მისი იდგილი —

წერს საყოველთაო აპატიით, თავისი დროის „უუკამურობით“ გულმოკლული ქართველი პოეტი.

დაახლოებით ასეთივე შინაარსის პოეტურ სახეში აქვს გაბნეული ლეოპარდის თანამედროვე იტალიის უღიმღამო სინამდვილის მტკივნეული განცდა:

... Что ж осталось нам
Теперь, когда все листья облетели?
Нам стала ясней мира нищета:
Все, кроме горя в мире — суэта.

კათოლიკურ ოჯახში გაზრდილმა პოეტმა, „გპოვე ტაძრის“ შექმხელის მსგავსად, მეტად ადრე იგრძნო ქრისტიანობის მრავალსაუკუნოვანი იდეალების სამუდამო დამხობა და, ამ შემზარავი სურათით შეძრწუნებულმა, სცადა ახალი რწმენისთვის ეზიარებინა თავისი მწუხარე სული.

იტალიისადმი მიძღვნილ ელეგიაში ლეოპარდიმ თავისი მშობელი ქვეყანა პატივანდილი, უსასოოდ მიტოვებული მგლოვიარე ქალის სახით დახატა. არავის ძალუძს ამ ოდესღაც მშვენიერი ბანოვანისათვის ნუგეშის ცემა, არავინ ეცდება მისი შებღალული სახელის დაცვას, რადგან მისი უგუნური შვილები სხვა მხარეს იბრძვიან და სხვა კერპებისთვის სწორავენ სიცოცხლეს. უკმაყოფილება ცხოვრებით, არსებული რეალობით, სამყაროს საბედისწერო მოუწესრიგებლობით მთავრი პროტესტის გრძნობას ბადებს „დაწყვეტილი ქვეყნის“ შვილში. „რატომ არ გვაძლევ იმას, რასაც გვიქადდი? რაზედ აცრუებ შენს პირმშოთა ყმაწვილურ რწმენას? — ასე მიმართავს ლეოპარდი გულგრილ ბუნებას.

ერთადერთ ხსნას, დაქანცულ სულთა ერთადერთ მყუდრო სადგურს იგი „მოკვდავ ენაზე გამოუთქმელ“ იღუმალ განცდებში, პიოველი, უტოდველი სიყვარულის მოგონებაში ხედავს. სხვა ყვე-

ლაფერი ამოა: დიდება, პატივი, სახელზე ზრუნვა. ადამიანის ყველა იმედისგან მხოლოდ სიკვდილი და არარაობა რჩება.

შეიძლება ითქვას, რომ ბარათაშვილისა და ლეოპარდის სულიერი ოდისეა თითქმის ერთნაირი გზით წარიმართა. მათი ხომალდის აფრებს ერთი ქარი სწეწდა... და მაინც საბოლოოდ ისინი სრულიად სხვადასხვა ნაპირებს მიაღწენ.

იტალიელი პოეტის საბოლოო დასკვნა, მთელი მისი მსოფლმხედველობრივი ძიების შედეგი გამოხატულია ცნობილ ლექსში „Cantoturno di un pastore del l'Asia“ („აზიელი მწყემსის ღამეული სიმღერა“). ეს ნაწარმოები თავისი მხატვრული შინაარსით, სახეთა თავისებური გააზრებით, რიტმით, კომპოზიციური აღნაგობით საკვირველ მსგავსებას ამჟღავნებს ბარათაშვილის „მერანთან“. მაგრამ მხოლოდ გარკვეულ მომენტადღე.

...ქალარა, სნეული ბერიკაცი, სამოსშემოფლეთილი და ფეხშიშველი, მძიმე ტვირთით წელში გადრეკილი მიჰქრის მთებსა და ველებზე, სიბ კლდეებზე და უდაბნოში, ქარსა და გრიგალში ხვატსა და ყინვაში, მიჰქრის სუნთქვაშეკრული, გადადის ნაკადებსა და ქაობებზე; ეცემა, დგება, მაინც მიჰქრის დაუზოგავად, სულმოუთქმელად და მან არ იცის, რაა სიმშვიდე, ჩამოფლეთილმა, დასისხლიანებულმა, რომ მიაღწიოს და მივიდეს შემზარავ, უძირო უფსკრულთან, რომ იქ გადაეშვას და საშუადამოდ მოისვენოს.

ასეთი იყო სასრული წერტილი ლეოპარდის მსოფლგაგების რთული და მტკივნეული ევოლუციისა. ასეთი განაჩენი გამოუტანა მან ადამიანს, ადამიანური ცხოვრების აზრსა და მიზანს.

ეროვნულმა მწუხარებამ იტალიელი პოეტის შემოქმედებაში საბოლოოდ ყოველგვარი მოქმედების, ღწვის, ბრძოლის უარყოფა და უაღრესობამდე მისული ფილოსოფიური სკეპტიციზმი გამოიწვია.

საკვირველია, როგორ ეყო მეორე, მეტად თუ არა, ყოველ შემთხვევაში არანაკლებ უბედური ქვეყნის შეილს, ლეოპარდის უმცროს თანამედროვეს, მასსავით ადრე დაღონებულ უიღბლო ქაბუქს სულიერი სიმტკიცე და მისნური შორსმჭვრეტელობა, რათა თავისი დროის ყველა სასოწარმკვეთი მარცხი, ყველა გაცრუებული მოლოდინი ადამიანის მომავალი გამარჯვების, მისი სული-სა და გონების, მისი დაუთარგუნველი რწმენის მომავალი ზეიმის საწინდრად წარმოედგინა!

„მერახი“ ქართული პოეზიის ისეთივე მაღალი მწვერვალია, როგორც რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“. თუ რუსთაველის პიქაში თავისი სრულქმნილი გამოხატულება ჰპოვა კლასიკურმა ეპიკურმა აზროვნებამ, „მერანი“ რომანტიკული პოეზიისათვის დამახასიათებელი ლირიკული თვითგამოხატვის უბრწყინვალესი ნიმუშია.

ადამიანის სულის მოქმედებაში მოყვანილი მთელი შინაგანი პოტენცია აქ გადმოცემულია განსაცვიფრებელი მხატვრული ექსპრესიით. „მერანის“ რიტმულ წყობაში თავის სრულყოფილ, იდეალურ გამოვლინებას ჰპოვებს ეს შეუჩერებელი სრბოლის, წინსწრაფვის მძაფრი რიტმი, რომელიც ერთი წამითაც არ დუნდება.

აი, როგორი ხერხით აქვს გადმოცემული ნიკოლოზ ბარათაშვილს, მაგალითად, მერანის ჭენების უსასრულო ხანგრძლიობა:

გაკვეთე ქარი, გააჟე წყალი, გარდაიარე კლდენი და ღრენი,
გასწი, გაკურცხლე და შემიმოკლე მოუთმენელსა სავალნი ღდენი!

აქ ეს ერთი და იმავე გვარის მოქმედების გამომხატველი ზმნები თავისი დაჟინებული, შეგნებულად „მონოტონური“ ინტონაციით ჩვენს წარმოდგენაში ქმნიან მარადიული, მუდმივი სრბოლის შთაბეჭდილებას.

მიუხედავად იმისა, რომ „მერანის“ ავტორი ხშირად მიმართავს ე. წ. ტავტოლოგიურ და გამაძლიერებელ პოეტურ საშუალებებს, არსებითად მისი ენა აქ საოცრად ლაკონიური და ზუსტია. აქ ნაპოვნია ის ერთადერთი სიტყვები, ის ერთადერთი საღებავები და მხატვრული შტრიხები, რომლებიც გამოხატავენ ნაწარმოების იდეის შინაგან არსებას.

პოეტური წარმოსახვის საოცარი ლაკონიზმით გვხიბლავს უკვე ამ ლექსის პირველი ორი სტრიქონი, რომელშიც სიმბოლური სურათია დახატული:

მირბის, მიჰაფრენს უგზო-უკვლოდ ჩემი მერანი,
უკან მომჩხავის თვალბედითი შავი ყორანი!

ხოლო იქ, სადაც ბარათაშვილი მერანისა და მისი მხედრის ტრაგიკული დაღუპვის სურათს ხატავს, მისი პოეტური ჩიღვები სულის სიღრმემდე შემძვრელი ჯადოქრული ნათელკვრეტის ძალით მოქმედებენ:

ნუ დაეიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემთა წინაპართ საფლავებს შორის; ნუ დამიტვიროს სატრფომ გულისა, ნულა დამეცეს ცრემლი მწუხარის,— შავი ყორანი გამითხრის საფლავს მდელითა შორის ტიალის მინდვრის,— და ქარისშხალი ძვალთა შთენილთა ზარით, ღრიალით, მიწას მომაყრის! სატრფოს ცრემლის წილ მკვდარსა ოხერსა დამეცემიან ციურნი ცვარნი, ჩემთა ნათესავთ გლოვისა ნაცელად, მივალალებენ სვავნი მყივარნი!..

და სხვ.

თუ „შემოდამებაში“ ყველაფერი ბინდით არის მოცული და თავის მკაფიო კონტურებს კარგავს, აქ, პირიქით, ყოველი საგანი უაღრესი რელიეფურობით არის გამოკვეთილი. შესაბამისად იცვლება ლექსის ბგერადი ფაქტურაც, მისი მუსიკალური უღერადობა. „შემოდამების“ ორღანულ კეთილხმოვანებას („ოდეს საღამოს, დაჰშთენენ ამოს...“ და სხვ.) აქ ცვლის ქარიშხლის „ზარი, ღრიალი“ და მოვალაღე სვავთა გამყივარი ხმა.

აი, ის ადგილები, რომლებიც ლექსის საერთო ტონალობას, მის პოეტურ ეფთონიას განსაზღვრავენ: „გაკვეთე ქარი, გააპე წყალი, გარდაიარე კლდენი და ღრენი“... „შავი ყორანი გამითხრის საფლავს“... „გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერანო, გარდამატარე ბედის სამძღვარი“... „და ქარისშხალი ძვალთა შთენილთა ზარით, ღრიალით მიწას მომაყრის“, „მივალალებენ სვავნი მყივარნი“ და სხვა.

„მერანის“ უკანასკნელ სტროფში (რეფრენის წინ), სადაც პოეტი მის კვალზე გამოსულ „მოდმეზე“ ფიქრობს და ამით ნათელი, ოპტიმისტური სხივი შეაქვს თავისი ნაწარმოების ფინალში, იგი ოსტატურად ცვლის განწყობილებას ლექსის ბგერად ქსოვილში ჭარბი ხმოვანების შემოტანით:

და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ. გამოუქროლდეს!

„მერანი“ ისეთ პოეტურ ნაწარმოებთა რიგს ეკუთვნის, რომლებშიც შინაარსი, იდეა, ემოციური განწყობილება სრულად და ამომწურავად არის გამოხატული პოეზიის მთელი ფორმალური ორსენალის საშუალებით.

ეს არის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი გამოვლინება ქართველი ერის პოეტური გენიისა და ამის გამო მას გარდუვალი მხატვრული ზემოქმედების ძალა გააჩნია.

„მერანის“ მსოფლმხედველობრივ შინაარსში, მასში გამოხა-

ტულ პერიოდიკულ სულისკვეთებაში კოვებდნენ შთაგონების წყაროს მთელი თაობები, საქართველოს მოწინავე შვილები, რომელთაც მაღალი ჰუმანისტური და პატრიოტული იდეებისათვის ბრძოლას შესწირეს თავი.

როგორც ადამიანის სულის უქცნობი გამოსხივება, იგი დღემდე განაგრძობს განუწყვეტელ ცხოვრებას და თავისი უშუალო ზემოქმედების ძალით ქართული პოეტური სიტყვის უკვდავებას გვიდასტურებს.

ილია ჭავჭავაძე

ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაში კანონზომიერად ვითარდება ქართული ლექსის მრავალსაუკუნოვანი მემკვიდრეობა. მისი პოეტური აზროვნება ღრმა ფესვებით არის დაკავშირებული ქართული კლასიკური ლირიკის მრავალნაკადოვან ტრადიციებთან.

არსებობს აზრი, რომ ჩვენმა სამოციანელებმა გარკვეული თვალსაზრისით გადაუხვიეს ქართული პოეზიის განვითარების მთავარ გზას.

ამ მოსაზრებას თითქმის არაფერი აქვს საერთო ისტორიულ სიმართლესთან. თუ შესაძლებელია რაიმე გადახვევაზე ლაპარაკი, უხდა ითქვას, რომ გასულ საუკუნეში თვით ჩვენმა ეროვნულმა ისტორიამ გადაუხვია თავის ჩვეულ კალაპოტს და ახალი მიმართულებით იწყო დინება. ასეთ ვითარებაში სწორედ ძველი ლიტერატურული მოტივებისა და ტრადიციების გადაძლვრება უნდა ყოფილიყო ერის ცხოვრების მთავარი გზისაგან აცდენა და თანამედროვეობის სულიერი მოთხოვნებისადმი დაღატი.

ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა ქართული პოეზია აქციეს თავისი დროის ყველაზე მაღალი იდეალებისათვის — ქართველი ხალხის ეროვნული და სოციალური განთავისუფლებისათვის საბრძოლო იარაღად.

ამ მიზნით, ქართულ პოეტურ სიტყვას მათ შესძინეს ის თავისებური მოქალაქეობრივი სიმძაჟილე და ნაჭედობა, რომელიც დღემდე მიულწეველ ნიძუმად რჩება ჩვენი მწერლობისათვის.

ეს იყო მთავარი შემოქმედებითი ამოცანა, რომელმაც განაპირობა ილიას მხატვრული პრინციპების, მისი პოეტური ხელოვნების ძირითადი თავისებურებანი.

შეცდომა იქნებოდა გაგვეზიარებინა ის ტრივიალური შეხედულება, თითქოს ილია პირველ რიგში იყო საზოგადო მოღვაწე და თითქოს მან სიტყვაკაზმული მწერლობა მხოლოდ და მხოლოდ „გამოიყენა“, როგორც სოციალური და პატრიოტული ბრძოლის ერთ-ერთი საშუალება.

ილია ჭავჭავაძე იყო პოეტი დაბადებით. პოეზია წარმოადგენდა მისი პიროვნების, მისი ადამიანური ბუნების თანდაყოლილ, განუყოფელ თვისებას.

ილიას ადრინდელი ლექსები ნათლად მოწმობენ, რომ იგი უკვე სიყმაწვილეში მძაფრად გრძნობდა თავის მოწოდებას და სინამდვილეს განიცდიდა როგორც ნამდვილი პოეტი.

ილია ჭავჭავაძემ მთელი ისტორიული ხანა შექმნა ჩვენს მწერლობაში. ამ მხრივ, მისი შემოქმედების ევოლუცია, რომელიც თითქმის ნახევარ საუკუნეს მოიცავს, ეპოქალური ხასიათის ნიშნებს ატარებს.

პოეტური აზროვნების განვითარების თვალსაზრისით ილიას შემოქმედება ახალ საფეხურს მოასწავებს ქართული მწერლობის ისტორიაში.

ეს არის პოეზიაში რეალისტური სტილის ჩამოყალიბებისა და დამკვიდრების საფეხური, რომელიც, ამავე დროს, აღბეჭდილია თვით პოეტისათვის დამახასიათებელი მთელი რიგი ინდივიდუალური განუმეორებელი თავისებურებებითაც.

აქ ჩვენ საქმე გვაქვს აშკარად თვითმყოფი ნიჭის, ორიგინალური პოეტური აზროვნების, რთული და, ამავე დროს, მთლიანი ესთეტიკური მსოფლგაგებისა და თავისებურად სრულყოფილი მხატვრული ოსტატობის გამოვლინებასთან.

ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებითი აზრის სიღრმე და მრავალმხრივობა განსაკუთრებით თვალნათლივ გამოჩნდა პოეტურ ეპოსში. მისი ხუთი პოემიდან თითოეული ღრმად თავისებური ნაწარმოებია, როგორც თემისა და შინაარსის, ისე ქანრისა და სტილის თვალსაზრისითაც.

„აჩრდილი“ პუბლიცისტური შინაარსის ნაწარმოებია, რომელსაც მხოლოდ პირობითად შეიძლება ეწოდოს პოემა. „ქართველის

დედა (სცენა მომავალი ცხოვრებიდან)“ დრამატულ სურათს წარმოადგენს, „რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდან“ — რეალისტური მოთხრობის სტილით დაწერილ პოეტურ ნაწარმოებს, „მეფე დიმიტრი თავდადებული“ — საღმრთო თქმულების პოეტურ სტილიზაციას, ხოლო „განდეგილი“ — ფილოსოფიური ხასიათის ნოველას.

განსაკუთრებით ორიგინალურია თავისი ფორმით „აჩრდილი“. ასეთი პოემა შეიძლება დაწერილიყო მხოლოდ ბაირონის „ჩაილდ პაროლისა“ და აქედან მომდინარე ეპიკური ჟანრის მწვავე კრიზისის გარკვეულ საფეხურთა გავლის შემდეგ, რაც XIX საუკუნის ქართულ პოეზიასაც შეეხო. მაგრამ „აჩრდილი“ ლირიკურ ჟანრსაც კი არ განეკუთვნება. ეს არის სინამდვილეში დიდი ლექსი, რომლის კომპოზიციური აღნაგობა არსებითად ლირიკული ხასიათისაა, ოღონდ, შინაარსის შესაბამისად, ფართო, მონუმენტური მასშტაბით გააზრებული.

„აჩრდილი“ განსაკუთრებით დამახასიათებელია ილიას შემოქმედებისათვის, არა მხოლოდ იმის გამო, რომ მასში პოეტურად გამჟღავნებულია მწერლის სოციალური შეხედულებები, არამედ ამ პოემის თავისებური ფორმის თვალსაზრისითაც. ილიასდროინდელ ქართულ პოეზიაში „აჩრდილი“ არსებითად ნოვატორულ ნაწარმოებს წარმოადგენდა.

არსებობს „აჩრდილის“ ორი ვარიანტი: პირველი — 1859 წლის 26 იანვრით დათარიღებული და მეორე, ბოლო რედაქცია — 1872 წლისა.

პირველი ვარიანტი პოემის პირველ მონახაზს, თავისებურ „შავს“ წარმოადგენს. საბოლოო რედაქციაში ილიას, გარდა რამდენიმე ნაწილისა, პოემა ფაქტიურად თავიდან აქვს დაწერილი. შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის იმავე თემაზე, პრობლემათა იმავე რკალზე შექმნილი ახალი მხატვრული ნაწარმოები. ჩვენ აქ სპეციალურად არ შევჩერდებით საბოლოო რედაქციის შინაარსობრივ სიახლეზე (ამ მხრივ ღირსშესანიშნავია, კერძოდ, ის გარემოება, რომ პოემა გაწმენდილია სოციალური შემრიგებლობის გარკვეული მოტივისაგან, რაც პირველი ვარიანტის XIX თავში უღერდა განსაკუთრებით მკაფიოდ).

მხატვრული თვალსაზრისით საბოლოო რედაქცია გაცილებით სრულყოფილია პირველ ვარიანტთან შედარებით, რომელიც სწო-

რედ ამ მხრივ თითქოს ნაწარმოების სახელდახელო შავს წარმოადგენს.

საბოლოო რედაქცია ილიას მხატვრული ოსტატობის ბრწყინვალე ნიმუშია და განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ გამოხატავს მისი სტილის ორიგინალურ თავისებურებებს.

ეპიგრაფი ხაზგასმით მიგვიჩვენებს საბოლოო რედაქციის სხვაობაზე პირველ ვარიანტთან. თუ აღრე ილიას თავისი პოემისათვის წამძღვარებული ჰქონდა სიტყვები ფსალმუნიდან:

აღსდექ, უფალო ღმერთო ჩემო, და აღმართე ხელი შენი,
და ნუ დაივიწყებ გლახაკთა შენთა სრულიად...

საბოლოო რედაქციის ეპიგრაფია რუსთაველის ცნობილი სტრიქონები:

რა ვარდმან თვისი ყვაილი გააბმოს, დაამკნარისა,
იგი წავა და სხვა შოვა ტურფასა საბაღნაროსა.

როგორც ვხედავთ, აქ ორ, სრულიად სხვადასხვა კონცეფციის გამომხატველ ეპიგრაფთან გვაქვს საქმე: პირველში „გლახაკთა“ მომავალი მთლიანად ღვთიურ მოწყალებაზე არის დამოკიდებული, მეორეში, ცხადია, ამგვარ გადამწყვეტ ფაქტორად ობიექტური ისტორიული კანონზომიერება იგულისხმება.

საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ილიასათვის, განსაკუთრებით სარწმუნო და წმინდათაწმინდა ძეგლებს ცხოვრებისეული სიბრძნის თვალსაზრისით ორი წყარო წარმოადგენს. ერთის მხრივ, ქრისტიანული ლიტერატურის ძეგლები (სახარება, ფსალმუნი და სხვ.), რომელთაც იგი თავისებურ ქმედით, აქტუალურ ინტერპრეტაციას აძლევს და მეორეს მხრივ „ვეფხისტყაოსანი“, რომელიც მას აგრეთვე თავისებურად აქვს შეთვისებული. ამის ნათელ მაგალითს „გლახის ნაამბობში“ ვხედავთ. აქ საქმე გვაქვს ამ ორი ნაკადის, ორი კონცეფციის დაახლოებისა და შერწყმის ცდასთან.

ილია ცდილობს, ერთის მხრივ, ქრისტიანული მწერლობის სასულიერო შინაარსს საერო, დროის აქტუალურ, სოციალურ პრობლემათა შესაფერისი ახსნა მისცეს, ხოლო, მეორეს მხრივ, „ვეფხისტყაოსნის“ კონცეფცია ქრისტიანულ ჰუმანიზმს დაუკავშიროს.

ქრისტიანული ჰუმანიზმი ილიას ესაპირობება, როგორც ეროვნული და სოციალური განახლებისათვის ბრძოლის იარაღი. იგი მისთვის უმაღლესი მოძღვრებაა, რადგან ილია მასში კაცთმოყვა-

რეობისა და სიკეთის საბოლოო გამარჯვების რწმენას ხედავს.

მაგრამ ილია შორს დგას ბოროტებისადმი წინაღუდგომლობის იდეისაგან.

ილიას მღვდლის („გლახის ნაამბობი“) საყვარელი სიტყვები „ვეფხისტყაოსნიდან“:

ხამს მოყვარე მოყვრისათვის
თავი ჳირსა არ დამრიღად,
გული მისცეს გულისათვის,
სიყვარული — გზად და ზიდად.

მოყვასისადმი თავდადებული სიყვარულის გარდა, ამ სიყვარულისთვის. შურისგებასაც, მტრის მიმართ უშეღავათო, სასტიკ მოქმედებასაც გულისხმობს. ყოველ შემთხვევაში, ასე აღიქვამს და ასე მოქმედებს მათი შთაგონებით გაბრო, რომელიც თავისი საყვარელი ადამიანების ჯალათის სისხლს ღვრის.

„ვეფხისტყაოსნის“ სიბრძნე ილიასათვის „საღვთო წერილის“ საერო ტრანსკრიფციას წარმოადგენს.

პოეტურ ნაწარმოებში დიდი მნიშვნელობა აქვს ავტორის მიერ შერჩეულ „კამერტონს“. ისევე, როგორც სიმფონიაში პირველი აკორდი ტონს აძლევს ნაწარმოების მოელ მუსიკალურ ყდერადობას, პოემაშიც დასაწყისი ხშირად განსაზღვრავს მისთვის დამახასიათებელ პოეტურ კილოს.

ილიას „აჩრდილის“ ინტონაცია საზეიმო, დღესასწაულებრივი, შინაგანად აღუღებელი და ამაღლებულია. ამ თავისებურ განწყობილებას მოახლოებული მომავლის, დიდი სოციალური გარდატეხების წინათგრძნობა განაპირობებს.

„აჩრდილის“ პირველი ვარიანტი მოკლებულია ამგვარი პათოსით გამსჭვალულ დასაწყისს.

აქ საქმე გვაქვს სტატიკური სურათის აღწერასთან და სტილიც შესაბამისად დუნე და მშვიდია:

მზე დაჰურებდა კვეჯას მღვიმარე,
განაბრწყინებდა მას თეთრ-თმოსანსა...

და სხვ.

საბოლოო ვარიანტში ავტორი პოემას იწყებს დინამიური სტილით. იგი კი არ აღწერს მიმდინარე პროცესს, არამედ გვაუწყებს მომხდარ ცვლილებას, რომელსაც სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს:

1
აღმობრწყინდა მზე დიდებულადა
და გაანათლა ქვეყანა ბნელი...

ეს ორი დასაწყისი სტრიქონი კამერტონის ფუნქციას ასრულებს ილიას მიერ შექმნილი მთელი პოეტური სიმფონიისათვის¹.

პირველ სტრიქონში გაკეთებული ინვერსია, რომელიც „აღმობრწყინდას“ წინადადების დასაწყისში აქცევს, აწეულ, პათეტიკურ ჟღერადობას სძენს პოემის პირველ აკორდს, რაც კიდევ უფრო ძლიერდება სტრიქონის ბოლოს, გაშლით, „გუგუნით“ წარმოთქმულ „დიდებულადა“-ს მიერ.

ეს საზეიმო სტილი გაძლიერებულია მეორე სტროფში მყინვარის ეპითეტებით. აქ მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ამ ეპითეტების შინაარსი („ზვიადი“, „მძვინვარე“ და „დიდებული“), არამედ მათი ხმარების ფორმაც. ილია აქ შეგნებულად მიმართავს ძველ ფორმას — ბოლო „ი“-ს შეკვეცას: „დაკიდულ“, „დიდებულ“, „დაღუმებულ“ (გავისხენოთ გრ. ორბელიანის „შენი წელი კიპაროზ“, და „შენი ხმა სირინოზ“). ამასთან ერთად სტროფის ბოლო სტრიქონში გამოყენებულია ალიტერაცია, რომელსაც კვლავ „გუგუნი“ შემოაქვს ლექსში:

იგივ დიდებულ და დაღუმებულ...

ყოველივე ეს ლექსის მუსიკალური ჟღერადობის თვალსაზრისით გარკვეულ ელფერს აძლევს მთელ პოემას. თავიდანვე მკაფიოდ ვლინდება ილიას მონუმენტური, უაღრესად ენერგიული სტილი.

მესამე სტროფში ეს ბგერადი დახასიათება მყინვარისა გაძლიერებულია შესაბამისი სკულპტურული სახით, რომელიც პოეტური სურათოვნების თვალსაზრისით ისევე მონუმენტურია, როგორც წინა სტროფები, რომლებშიც მუსიკა ჭარბობს.

ეს არის ილიას მიერ შექმნილი უკვდავი სახე:

¹ აღსანიშნავია ნიშანდობლივი დამთხვევა „აჩრდილის“ ამ სტრიქონებისა იონან მტბევარის II დასდებულნის იმ ადგილთან, სადაც ქვეყნის ღვთაური სიმათლით განათლების სიმბოლური სურათია აღწერილი: „აღმობრწყინდა მზე სიმათლისა და განახათლა კიდერი ქუეყანისანი“.

ქვესწინდელ ძალთაგან იგი მთა მეორგად
ცის გასარღვევად აღმოვიდულა,
მაგრამ მის სრბოლა ცაში უეცრად
თითქო განგებით შეუენებულა.

ამ პოეტურ სიმბოლოს გარკვეული კავშირი აქვს ქართული რომანტიზმის პოეტიკასთან და, რაც მთავარია, აქვე იკრძნობა პრინციპული სიახლეც: შეიძლება ითქვას, რომ აქ ბარათაშვილის ლირიკული გმირის ლტოლვა ცისკენ, „ამაღლებისკენ“ ობიექტივიზრებულია, განსაგნებულია და მას ამგვარად მეტი ნივთიერი ძალა და ენერგია აქვს მინიჭებული.

პოეტური ფანტაზია აქ თითქოს ობიექტურ (მატერიალურ) სინამდვილეში არსებულ კანონზომიერებას გამოხატავს და, ამავე დროს, მას სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს დაკისრებული.

საქართველოს ბუნების თავისებური ხილვა და გაგება აქ სიმბოლურად გამოხატავს ქართველი ხალხის პოტენციურ ენერგიას.

პოემის II კარი უაღრესად დამახასიათებელია ილიასათვის შემდეგი თვალსაზრისით: პირველ ორ სტროფში მოცემულია სინამდვილის უშუალო, ლირიკული, წმინდა გრძნობადი აღქმა, რომელიც შესაბამის „იდილიურ“ განწყობილებას იწვევს, ხოლო მესამე სტროფიდან ძალაში შედის პოემის ლირიკული გმირის ინტელექტი — „უნდო გონება“, რომელსაც საგნების ზედაპირიდან პოეტის თვალი და გულისყური მათი სიღრმისკენ გადააქვს.

ნუ გჯერსო — მითხრა — ეს მყუდროება,
სტყუისო ზეცაც და ქვეყანაცა...
ღრმად ჩააკვირდი მის ღუმელს და სცნობ,
თვით მაგ ღუმელში რა წყველაც არი...

III კარში პოეტის განწყობილება ახალი მიმართულებით კითარდება:

ბოლოს კი დილის სიტკბობაში
მეც გამიფანტა ეჭვთა ღრუბელი
და ყოვლად მხსნელმა სასობაში
მომცა ნუგეში მაცხოვნებელი.

აქ თითქოს კვლავ სინამდვილის უშუალო, ემოციური ზომობა შედება იმარჯვებს და გონების „უნდობლობას“ სძლევის. მაგრამ სინამდვილეში პოეტის აღტაცება აქ უკვე განსხვავდება II კარის განწყობილებისაგან. აქ მიღწეულია ობიექტურისა და სუბიექტუ-

რის, გრძნობადისა და გონებრივის ურთიერთდაახლოება, თავისებური ერთიანობა.

პოეტის სიხარული, რომლის სტიმულს გარე სინამდვილე წარმოადგენს, უკვე „გონიერი“ ხასიათისაა და ამის გამო ის პოეტური მსჯელობის ფორმაში კპოვებს თავის გამოხატულებას.

ვსაქვე თუ: სადაც ცა ვგრე მკვირვალებს,
ღამე უსეთის დილით ენთება,
სადაც მზის ნათელი ვგრე ბრწყინვალებს,
იქ ძალუმს კაცსაც ბედნიერება.

სინამდვილის უშუალო აღქმით გამოწვეული განწყობილება მხოლოდ მაშინ არის აყვანილი აბსოლუტურ ეთიკურ უფლებებში და მაშინ მკვიდრდება მხატვრულადაც, როდესაც იგი გამოდის წმინდა სუბიექტური განცდის ფარგლებიდან და საყოველთაო ხასიათს იღებს.

„აჩრდილის“ ლირიკული გმირი მხოლოდ მაშინ აძლევს თავის თავს სიხარულისა და სასოების უფლებას, როდესაც რწმუნდება, რომ ამ განწყობილების სტიმული, ამავე დროს, პოტენციური ფაქტორია საზოგადოდ „კაცთა ბედნიერებისაც“. ამრიგად, ილიასთვის დამახასიათებელი სინამდვილის აღქმისა და გამომხატვის თავისებური რაციონალისტური ელფერი აქტი არ გამოირიცხავს გრძნობადს, ემოციურს, არამედ თავის თავში ითავსებს და თავისებურ აზრს, გამართლებას აძლევს მას.

განწყობილება, რომელიც ავტორის სულს მოიცავს (ამ თავისებური შინაგანი მოძრაობის შემდეგ), უკვე ახალი ელფერით ხასიათდება და ავტორი ზუსტად გადმოგვცემს მის სპეციფიკურ იერს:

აღმევსო ნელის სიხარულითა
ეკვთაგან წინათ გვემული გული.

ეს არის უკვე არა უშუალო განცდა ბუნების მშვენიერებისა, არამედ გონებით გაფაქიზებული შეგრძნება მისი შინაგანი სიმბოლური არსისა.

III კარის ბოლოს გვხვდება პოეტური შთაგონების გამომხატველი თავისებური მხატვრული სახე:

მეწვივნენ იგი უცხო ხილვანი,
სავსენი ლხენის ნეტარებითა,

„უცხო ხილვათა საიდუმლო მაცდურება“ თითქოს აახლოებს ილიას პოეტური შთაგონების ბარათაშვილისებურ რომანტიკულ გაგებასთან. მაგრამ, როგორც შემდეგში აშკარად ირკვევა, ეს „უცხო ხილვა“ (საქართველოს თანამდევნი მოხუცის სახე) მხოლოდ გარეგნულად არის მოცული „იდუმლებით“. არსებითად ამ სიმბოლოს დაკისრებული აქვს სავსებით რეალური, ისტორიული ფუნქცია. იდუმლებით მოცულია მხოლოდ მხატვრული ფორმა ამ სახისა, ხოლო მისი შინაარსი სრულიად გარკვეულ ამქვეყნიურ იდეას გამოხატავს.

საერთოდ, ილიასთვის „იდუმალი“, „უცხო“, „ამაღლებული“, განუყრელად არის დაკავშირებული ამქვეყნიურთან, მიწიერთან.

IV კარში დახატულია თვით მოხუცის სახე საქართველოს ბუნების ფონზე.

საინტერესოა ამ სახის გააზრების ისტორია. ილიას წინაშე აქ გარკვეული წინააღმდეგობა იდგა. ერთის მხრივ, იგი როგორც რეალისტი პოეტი, ცდილობდა მაქსიმალურად ცოცხალი და მკაფიო ფორმა მიეცა ამ გონების თვალთ გაწვევრეტილ სახისათვის, მეორეს მხრივ, საქირო იყო მისთვის განყენებული, იდეალური ელფერის შენარჩუნებაც.

აღსანიშნავია, რომ პოემის პირველ ვარიანტში ეს წინააღმდეგობა ჯერ კიდევ არ არის დაძლეული. აქ მოხუცის პორტრეტი მოცემულია სრულიად რეალისტურად, კონკრეტული შტრიხებით:

თეთრ სამოსელი ესხა მას ტანსა...
თავ-ღია იდგა. მის ღიღი შეზლი,
საუკუნებით მთლად გადახნული,
პფარავდა ნიშნებს ღრმისა ჰკეისასა...

და თეთრი თმანი, მის ძლიერ მხრებზედ
სქლად ჩამოყრილნი...

და სხვ.

ამრიგად, აქ მოხუცის სახე ცოცხალი ადამიანის თვისებებით წარმოგვიდგება და კარგავს თავის სიმბოლურ მნიშვნელობას, თავისებურ შარავანდელს, რომელიც მას საბოლოო რედაქციაში ახლავს.

უკანასკნელ ვარიანტში მოხუცის სახე სრულიად განწმენდილია ამგვარი ელემენტებისაგან. აქ მინიშნებულია მხოლოდ მისი საერთო იერი, გამომეტყველება. მართალია, აქ ჭარბად არის შეტანილი ეპითეტები, მაგრამ ისინი თითქმის ტავტოლოგიურ ხასიათს ატარებენ და მხოლოდ შინაგანი არსის გამოხატვას ემსახურებიან:

და მომეღიზიანა მე კაცი დიდი,
მყინვარზე მდგარი მოხუცებული;
ვითა ქვეყანა — ისე იყო მშვიდი,
უძრავი, უხმო, დაფიქრებული...

ამრიგად, მოხუცის სახე თითქმის აღარ გამოირჩევა ბუნების ფონზე და თითქოს ამ ბუნების („ქვეყნის“) არსად, მის შინაგან აზრად წარმოგვიდგება.

თუ პირველ ვარიანტში მოხუცის პორტრეტს მთელი კარი აქვს დათმობილი, საბოლოო ვარიანტში იგი მხოლოდ ექვს სტრიქონში არის მოცემული, ხოლო მომდევნო სტროფები საქართველოს ბუნების აღწერისადმი მიძღვნილი, იმ ბუნებისა, რომელიც ამ სახის რეალურ არსებობას, მის ნივთიერ, „ემპირიულ“ გამოვლინებას წარმოადგენს.

IV კარში აღსანიშნავია თერგის ილიასეული აღწერა, რომელიც პირდაპირ ეხმაურება გრ. ორბელიანის „საღამო გამოსაღმებისას“. თერგის სახე „აჩრდილში“ წარმოადგენს გრ. ორბელიანის ცნობილი მეტაფორის თავისებურ განვრცობას, განვითარებას („თერგი რბის, თერგი ღრიალებს, კლდენი ბანს ეუბნებიან“). ეს პოეტური სახე ილიას მიერ მხატვრულად კიდევ უფრო დაკონკრეტებულია:

თერგი მრისხანე, თერგი მბღღვინვარე
ქაფისა ზვირთთა მიაქანებდა,
ვით შმაგი ლომი დაჰრილი, ცხარე,
ჰრბოდა, ჰბლაოდა, მიღრიალებდა.

დაახლოებით ასევეა გააზრებული ეს სახე პირველ ვარიანტშიც. უნდა ვიფიქროთ, რომ თერგის პოეტური აღწერა თავისი წარმოშობით ლიტერატურული ხასიათისაა და გრ. ორბელიანის ცნობილი მეტაფორით არის შთაგონებული. უფრო გვიან, „მგზავრის წერილებში“ ილიას იგი უკვე სრულიად ახლებურად, ორიგინალურად აქვს დანახული და გააზრებული.

საინტერესოა გადასვლა IV კარიდან V-ზე. თუ პირველში ცენტრალური ადგილი უჭირავს თერგის აღწერას, მეორეში ავტორი არაგვს მიმართავს. შესაბამისად იცვლება პოეტის ინტონაცია. IV კარში აღწერა ძირითადად ეპიკური ხასიათისაა და სტილიც თუმცა მძაფრი და ექსპრესიულია, მაინც ეპიკის ჩარჩოებში თავსდება, V კარში ავტორი პირდაპირ მიმართავს არაგვს. აქ გამოყენებულია ლირიკული მიმართვის ხერხი. აღსანიშნავია, რომ IV კარის დასასრულს, მას შემდეგ, რაც ჩვენ უკვე მოვისმინეთ თერგის დახასიათება მდიდარი ეპითეტებით, ილია ახსენებს არაგვს მხოლოდ ერთი ეპითეტით:

იქით შორს სჩანდნენ მინდორნი, ტყენი.
და იმათ შორის — არაგვიც ჩვენნი...

ეს ბოლო ორი სტრიქონი ნიშანდობლივია იმითაც, რომ ოთხსტრიქონიანი სტროფები ჯვარედინი რითმებით აქ მოულოდნელად იცვლება წყვილრითმიანი ორი სტრიქონით. რიტმის მოულოდნელი შეცვლა, „მოწყვეტა“, თითქოს პაუზას, ამოსუნთქვას ნიშნავს და ამის შემდეგ იწყება V კარი, რომელიც წინა, არსებითად ეპიკური კარისაგან განსხვავებით, მთლიანად ლირიკულ-რიტორიკულ მიმართვებზე არის აგებული.

არაგვი, ისევე როგორც თერგი, მშვენიერია, მომხიბლავია, მაგრამ არა მხოლოდ თავისი გარეგანი თვისებებით, არამედ იმ განუყოფელი ასოციაციითაც, რომელიც მასთან არის დაკავშირებული ქართული ადამიანის შეგნებაში. სწორედ ამის გამო მას ეკუთვნის ერთადერთი, მაგრამ ყველაზე სანუკვარი ეპითეტი — „ჩვენი“...

VII კარს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს პოემაში. ავტორის ტექსტი აქ იცვლება მოხუცის ტექსტით. პოეტური ფორმის თვალსაზრისით ეს ცვლილება ყველაზე ხელშესახებად გამოიხატება იმით, რომ ათმარცვლიანი ლექსი, რომლითაც წინა ექვსი კარი არის დაწერილი, ბუნებრივად იცვლება თოთხმეტმარცვლიანი ჯვარედინი რითმით. ეს წყობა უფრო ტევადია, უფრო შესაფერისი მოხუცის დინჯი, ავტორის ტექსტზე არანაკლებ პათეტიკური, მაგრამ კიდევ უფრო დიდებული, „მნიშვნელოვანი“ სტილისა.

ეს „მნიშვნელოვანება“ განსაკუთრებით აგრძნობა საბოლოო ვარიანტში. პირველ ვარიანტში მოხუცის ტექსტი უფრო ინტიმურია, მაგრამ ნაკლებშთამბეჭდავი:

მარად და ყველგან შენთან ვიყავ, ტკბილო ქვეყანა,
დასაბამითე შენი დამყუა მე სიყვარული...

საბოლოო ვარიანტში პირველი ორი სტრიქონი უფრო ლაკონურია, უფრო მკაცრი და ლაპიდარული:

მარად და ყველგან, საქართველოვ, მე ვარ შენთანა
მე ვარო შენი თანამდევი, უკვდავი სული...

მოხუცის ლექსიკას თავისი ელფერი გააჩნია. იგი საგრძნობლად არქაიზებულია:

მეც წარტყვევნილვარ დღეთა შენთა ნატვრითა.
...წარვლილთა დღეთა შენთა მახსოვს დიდებულეზა.
...და ძესა შენსა დღეს არც კი სწამს შენი აღდგენა,
განწირულების შთასდგომია მას გულში წყლული...

და სხვ.

ეს თავისებური სინტაქსური და ლექსიკური ელფერი თავის შესაბამის ეფექტს ქმნის და მოხუცის მონოლოგი ისე უღერს, როგორც დროთა სიღრმიდან მომდინარე ლაღადისი.

VII კარში გვხვდება ბრწყინვალე პოეტური სახე, რომელიც მოხუცის გულისტკივილს გამოხატავს და ქართველთა ცნობიერებაში ეროვნული გრძნობის გაღვივებას ემსახურება:

...და დაუგდისხარ ვით ტაძარი გაუქმებული.

ქრისტიანული მწერლობის მეტაფორული ლექსიკონიდან ნახესხები ეს პოეტური სახე (შდრ. ნ. ბარათაშვილის „ვპოვე ტაძარი“) მით უფრო ორგანულია, რომ VIII კარში ავტორი თავისებურ „რელიგიურ“ არგუმენტაციას შიმართავს პატრიოტული იდეის დასამკვიდრებლად:

აქ არვის — დიდსა თუ პატარასა, —
ქვეყნის ტკივილით არ სტკივა გული,
დაპვიწყებია, რომ ქვეყნად ცასა
ღვთად მოუცია მართო მამული.

მოხუცის უკანასკნელი სიტყვები, ცხადია, ილიას ახალ პატრიოტულ რწმენას გამოხატავს და ისინი მხოლოდ ფორმით ეხმარება როგორც ქრისტიანული რელიგიის კონცეფციას, ისე ბარათაშვილის ლექსის მეტაფორულ შინაარსს.

VII კარში ილია ერთგვარ ტექნიკურ უხერხულობას ხიოიჯა ლექსის წყობის თვალსაზრისით. დასაწყისში მოხუცის მიმართვას საქართველოსადმი სრულიად შეეფერება თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი. მაგრამ შემდეგ, როდესაც იგი საქართველოს სინამდვილის თავისებურ ანალიზზე გადადის და პოეტურ მსჯელობას მიმართავს, ეს წყობა თითქოს ზედმეტად ფართო აღმოჩნდება მისთვის და აქ, ნაწილობრივ, ადგილი აქვს რიტორიკულ ზედმეტსიტყუაობას. ამის გამო VIII კარში ილია უბრუნდება ათმარცვლიან ლექსს, რომელიც, თავის მხრივ, სხვა თავისებებთან ერთად, ბუნებრივ გულითადობასაც სძენს მოხუცის ტექსტს:

წმინდაა იგი, ვისაც ეღირსა
მამულისათვის თავის დადება..
ნეტა იმ ვაჟკაცს, ნეტა იმ გმირსა,
ის თავის ხალხში აღარ მოჰკვდება.

მოხუცი თითქოს ჩამოდის მაღალი კვარცხლბეგიდან და მისი მონოლოგი უფრო ადამიანური, გულითადი ხმით უღერს.

VIII კარის შინაარსი ოცნებაა. ეს არის ოცნება სიმღერაზე, რომელშიც განდიდებული იქნება მამულისთვის დაღუპული გმირი და რომელიც ახალ გმირს გააჩენს ქვეყნად.

ოცნების თემა ლალი ტონალობით ვითარდება და ემოციური ნაკადი ერთი წუთით თითქოს სძლევს კიდევ ფხიზელი გონების მკაცრ მოქმედებას.

მაგრამ IX კარში მოხუცი კვლავ უბრუნდება სინამდვილეს:

მაგრამ, ქართველნო, სად არის გმირი,
რომელსაც ვეძებ, რომლისთვის ესტერი?
იგი აღარ გყავთ... მის მოედანი
ჭაგით აღვსილა, ვერანად ქმნილი.

აქედან იწყება ბრალდება, რომელიც თანამედროვე საქართველოს მკვიდრთადმი არის მიმართული და რომელიც თავისი სტილითა და ინტონაციით ბიბლიურ პატრიარქთა მრისხანე ლაღადებას მოგვაგონებს:

...გმირის დამბადი დიდი საგანი
თქვენში სპობილა და წაწყმედილა.
გადასდგომიხართ თქვენ ქართველობას,
დაგინგრევიათ დიდი მამული —
რალა დაჰბადავს თქვენში დიდ გრძობას?
რითი აღტკინდეს ქართველის გული...

ამგვარი ინტონაციური კონტრასტებით „აჩრდილში“ მიღწეულია ერთი და იმავე თემის — ლაიტმოტივის მრავალმხრივი გახსნა და განვითარება.

„აჩრდილის“ სტილისთვის დამახასიათებელია მკაფიო (თანამედროვეთათვის ადვილად გასაგები) მინიშნებების ხერხი. მძაფრი პოლიტიკური მინიშნებით მთავრდება პოემის IX კარც:

თქვენგან გმობილი — უცხო კალთის ქვეშ,
ვითა ობოლი შეფარებულა.

X კარში ილია მიმართავს ახალ მინიშნებას:

აგერ ორ-სამ კაცს რაღაც უგრძნიათ,
ქვეყნისა სახსრად ერთად მოდიან,
ერთი საქმისთვის გაულვიძნიათ
და ერთმანეთს კი არ ენდობიან.
ერთმანეთისა მათ სიკეთე ჰპურთ,
თუმც ერთისათვის თითქმის იღვწიან,
თვით ამხობენ მას, რის აღდგენაც ჰსურთ,
თვით ჰშეელიან მას, რასაც ებრძვიან.

პირველ ვარიანტში უკანასკნელი მინიშნება კიდევ უფრო ვრცელ ხასიათს ატარებდა და იგი XV და XVI კარში იყო გაშლილი.

მინიშნების ენას ილია, ისევე როგორც მისი დროის სხვა პოეტები, საერთოდ, ხშირად მიმართავს. აქ ეს ხერხი გამართლებულია ერთი გარემოებითაც. მოხუცი უბრალო მაყურებელი კი არ არის ქართლის ცხოვრებისა, არამედ მისი განმაზოგადებელია, ამის გამო, იგი მსჯელობს და აზროვნებს არა კონკრეტული კატეგორიებით, არამედ „აბსტრაგირებული“ სახეებით; ისტორიულში, კონკრეტულში იგი განსჭვრეტს ზოგადს, არსებითს, აბსოლუტურს.

ასეთი განზოგადებული პოეტური სახე გვხვდება XI კარში, სადაც ილია ბატონყმობის ინსტიტუტის სიმბოლურ სურათს ხატავს.

აღსანიშნავია, რომ ეს მოტივი საბოლოო ვარიანტში სრულიად მოუშვადებლად, ყოველგვარი გადასვლის გარეშე იჭრება პოემაში. იგი უშუალოდ ერთთვის ეროვნულ მოტივს და მის ორგანულ განვითარებას წარმოადგენს.

აგერ უფალი და მისი მონა.
თრთოლვით სასწორზედ ხარჯს უწოხს ძხელსა

და, რა დასწორდა სასწორზედ წონა,
უფალი პინას ზედ ადგამს ფეხსა
და მით მის ხარჯსა ერთსა — ორად ჰხდის...

როგორც ცნობილია, „აჩრდილის“ პირველი ვარიანტი იწერებოდა 1858—59 წლებში, როდესაც ბატონყმობის წინააღმდეგ ხმის ამაღლება აქტუალურ ამოცანას წარმოადგენდა. საბოლოო ვარიანტში, რომელიც ილიამ 1872 წელს გამოაქვეყნა, ეს კრიტიკა თითქოს ნაგვიანევი იყო.

მაგრამ ობიექტურად ილიას მიერ შექმნილი პოეტური სახე უფრო ზოგად „ზეისტორიულ“ ხასიათს ატარებს, ვიდრე მისი კონკრეტული ისტორიულ-სოციალური შინაარსი და ამრიგად, მთლიანად ინარჩუნებს თავის საზოგადოებრივ აქტუალობას. უფლისა და მონის სახეები აქ, საერთოდ სოციალური ექსპლუატაციის, უსამართლობის სიმბოლოებად აღიქვება.

როგორც პავლე ინგოროყვა აღნიშნავს „აჩრდილის“ კომენტარში, პოემის საბოლოო ვარიანტს არ დაუქარგავს თავისი საზოგადოებრივი რადიკალიზმი. უფრო მეტიც, პოემიდან ამოღებულ იქნა სოციალურად ყველაზე ლიბერალური ადგილი:

მოვა დრო, როცა მაგ შენ უფალსა,
შეუბრალებელს, ხარბსა, გულქვასა
თვისი დიდება, ამპარტავენობა,
ფუჭი, ამო დავეიწყდება,
მაშინ გიხილავს უბრალოდ დასჯილს,
სინანულითა გარდგეხვევა ძმას,
შენს მტკიცე გულზედ ცხარე ცრემლს დაღვრის
და შენც, კეთილო, მიუტევე მას.

პოემის საბოლოო ვარიანტი სავსებით თავისუფალია ამგვარი ილუზიებისა და სენტიმენტალური ინტონაციისაგან. მართალია, აქ მონის შინაგან მონოლოგში სასოწარკვეთის ნოტებიც უღერს, ხოლო მოხუცის ტექსტი მისდამი მტკიცენული თანაგრძნობით არის გამსჭვალული („შენში კაცისას გრძნობას არ ხედვენ, დედას ძუ-ძუდგან შვილსა აჰგლეჯენ“... და სხვ.), მაგრამ აქ ბევრად უფრო ძლიერად ისმის განრისხების, სიძულვილის, უსამართლობასთან შეუურიგებლობის მოტივი. მოხუცის სიტყვები გასხივოსნებულია მომავლის რწმენით და ეს რწმენა მედგარ, მომწოდებელ ინტონაციაში მქლავნდება.

ასე იწყება ილიას „აჩრდილის“ სოციალურად ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილი:

შრომისა ახსნა — ეგ არის ტვირთი
ძღვეამოსილის ამ საუკუნის,
კაცთა ღელვისა დიადი ზვირთი
მ:გ ახსნისათვის მედგრადა იბრძვის.
ველარ განუძღვებს ქვეყანა ძველი
განახლებისა გრიგალის ქროლას,
ველარ განუძღვებს ქვეყნის მძარცველი
კემშარიტებით აღძრულსა ბრძოლას,
და დაიმსხვრევა იგი ზოაკილი
შემფერხებელი კაცთა ცხოვრების,
და ახალს ნერგზედ ახლად შობილი
ესე ქვეყანა კვლავ აღყვავდების.

აღსანიშნავია, რომ ეს ადგილი არ არის პირველ ვარიანტში. საერთოდ, პოემის პირველ რედაქციაში ვერ ვხვდებით ასე მკაფიოდ, ასე ხატოვნად ჩამოყალიბებულ აზრს „შრომის ახსნის“ შესახებ.

ილიას სიტყვები „შრომის ახსნაზე“ დაწერილია 70-იანი წლების დასაწყისში, ახალი პათოსით და რწმენით. ცხადია, აქ პოეტი გულისხმობს არა მხოლოდ ბატონყმობის გადმონათშების მოსპობას, არამედ თავისი დროის უფრო აქტუალურ ამოცანებსაც.

პოეტური განზოგადების ძალით „აჩრდილის“ ეს სტრიქონები სავსებით ინარჩუნებენ აქტუალურ უღერადობას და ასეთი ფორმა სავსებით შეესიტყვება პოემის რევოლუციურ იდეას. ობიექტურად ილია აქ ექსპლოატაციაზე დაფუძნებული მთელი ძველი სამყაროს რევოლუციური მსხვრევისკენ და გარდაქმნისკენ მოგვიწოდებს.

მართალია, საბოლოო რედაქციაშიც ვხვდებით პირველი ვარიანტის რუდიმენტებს, რომლებიც სოციალური შემწყნარებლობის იდეას გამოხატავენ („და ერთად სძოვდეს ცხვარი და მგელი“... და სხვ.), მაგრამ ნაწარმოების საერთო სახეობრივ ქსოვილში ეს ელემენტები ბაცდებიან, აშკარად იჩრდილებიან, რადგან აქ დომინანტური ადგილი უჭირავს ძველი სამყაროს რევოლუციური ნგრევის, „განახლების“ მოტივს და ეს მოტივი გახსნილია პოემის მთავარ, მხატვრულად განსაკუთრებით შთამბეჭდავ სახეებში.

XVI კარი გამოირჩევა თავისი სპეციფიკური შინაარსით. აქ

დახატულია ილიას თაააჲდროვე ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების შედარებით კონკრეტული სურათი, სახელდობრ, საქართველოს დედაქალაქის, თბილისის, სინამდვილე.

მაგრამ ეს კონკრეტულობა შეფარდებითია. საქმე ისაა, რომ ავტორი რამდენიმე სტროფში ათავსებს მთელი თბილისის ცხოვრებას, მისი სოციალური ყოფისა და ზნეობის ძირითად ტიპურ ნიშნებს. ამის გამო, დახასიათებაც ზოგადია. იგი მოიცავს დედაქალაქის სხვადასხვა საზოგადოებრივი ფენებისათვის (თუ აღამიანთა ჯგუფებისათვის) საერთო და არა სპეციფიკურ თავისებურებებს.

ამ კარში ილია მიმართავს მისი მხატვრული სტილისთვის ერთ მეტად დამახასიათებელ ხერხს.

იგი ხატავს ჯერ სინამდვილის ზედაპირულ, უშუალოდ დანახულ, მოჩვენებით სურათს, ხოლო შემდეგ მას კონტრასტის სახით უპირისპირებს ამავე სინამდვილის გონებით განჭვრეტილ არსს.

ერთგზით შეჰხედავ და იქ ცხოვრება
მართალ ცხოვრებად მოგეჩვენება.
პლზინობენ კიდეც, კიდეც ჰხარობენ,
ჰფიქრობენ, გრძნობენ და ჰმოქმედებენ...
...მაგრამ მათ ცრემლსა, ღიმილს, თუ გრძნობას,
კმუნეას, სიხარულს თუ მოქმედობას,
ფრჩხილის ოდენიც არა აქვს აზრი...
...ფუჰია იგი მისი ცხოვრება
უფერულია და ცალიერო.

გარეგან ბრწყინვალეობას, სიკრელეს უპირისპირდება შინაგანი უშინაარსობა, „უფერულობა“.

XVII კარი სხვა ხასიათის მხატვრულ კონტრასტზეა აგებული. აქ პოეტურად დასურათებულია საქართველოს ძველი დედაქალაქის, მცხეთის წარსული და აწმყო.

წარსულის დახასიათებისას, ილია ქართული ისტორიის ლეგენდარულ სახეებს მიმართავს:

აგერა მცხეთაც — სავანე გმირთა,
დიდი აკლამა დიდი ცხოვრების,
სად პირველ ქართლის მორკმულთა შველთა
ღრმად ჩარგეს ძირი თავისუფლების...
სად ის ხე ნაძვის მის სურნელისა
ჰყვარდა ქართლის წყლულთა კურხებად,

და მის ქვეშ წყარო უკვდავებისა
სცემდა იაზმას ერის ცხოვნებად.

ამაღლებულ რომანტიკულ სტილს, რომელიც აქ განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ ლექსიკაში („სავეანე გმირთა“, „დიდი აკლდამა დიდი ცხოვრების“, „იაზმა“, „წყარო უკვდავებისა“...) და სახეების სიმბოლურ გააზრებაში მქლავნდება, მოულოდნელად ცვლის თანამედროვე სინამდვილის სრულიად შეუღლამაზებელი რეალისტური სურათი:

და იგი დედა-ქალაქი ვრცელი
აწ სამიყიტნო დაბად გამხდარა.

სიმბოლური, გადატანითი მნიშვნელობა აქვს XVII კარის ბოლო, დამასრულებელ სტროფსაც, რომელშიც გაერთიანებულია ორი კონტრასტული მოტივი, ორი სინამდვილე და შესაბამისად ორი სტილი:

ნგრეულან მისნი დიდნი პალატნი,
დიდი ცხოვრება მის დაცემულა,
დღეს იმ ცხოვრების წმინდა ალაგნი
პირუტყვით ქელვითა შეგინებულა.

საგულისხმოა, რომ პოემის პირველ ვარიანტში იყო ვრცელი ისტორიული ნაწილი. იგი მოიცავდა XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, და ნაწილობრივ XXIX და XXX კარებს.

აქ მოხუცი იგონებდა იაზონის ხომალდს „არლოს“, ძველ დიოსკურიას, „ეას“, ბიჭვინთას, მეფე ფარნაევას, დიმიტრი თავდადებულს, დავით აღმაშენებელს, თამარს, რუსთაველს, კომნენს, რუსთ ხელმწიფეს იოანეს...

უკანასკნელი ვარიანტიდან ისტორიის ეს ვრცელი პოეტური მიმოხილვა ამოღებულია.

თავისი საბოლოო რედაქციით „აჩრდილი“ მიმართულია მომავლისკენ. მის მთავარ პათოსს „მყოობადის“ შენება წარმოადგენს, ხოლო ამ მხრივ წარსული ილიასთვის მხოლოდ დასაყრდენია.

ამ დროისათვის „აჩრდილის“ ავტორს უკვე დაწერილი აქვს ცნობილი სტრიქონები, რომლებიც მისი რწმენის სიმბოლოდ და მთელი მისი შემოქმედების დევიზად იქცა:

მოვიკლათ წარსულ დროებზე დარდი,
ჩვენ უნდა ვსდიოთ ახლა სხვა ვარსკვლავს.
ჩვენ უნდა ჩვენი ვშვათ მყოობადი,
ჩვენ უნდა მივცეთ მომავალი ხალხს.

ისტორიული ნაწილიდან საბოლოო რედაქციაში შეტანილა სრულიად ახალი XIX და მთლიანად გადამუშავებული XX კარი. მათი არსებობა აქ გამართლებულია იმით, რომ ორივე ამ ნაწილის შინაარსს სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება, ხოლო ეს შინაარსი უშუალოდ ეხმაურება თანამედროვეობას.

პოემის დასასრულს აღსანიშნავია მოხუცის ლოცვა, რომელიც გასული საუკუნის ქართული პატრიოტული პოეზიის შედეგს წარმოადგენს.

ლოცვა, როგორც ლირიკული აღსარების სახეობა, უცხო არ არის ახალი დროის ევროპული პოეზიისათვის.

ბუნებრივია, რომ XIX საუკუნეში ეს სახეობა გვხვდება უკვე ქართველ რომანტიკოსებთან (გავიხსენოთ გრ. ორბელიანისა და ბარათაშვილის შემოქმედება). ილიამ და აკაკიმ ახალი სული ჩაუდგეს ამ ფორმას. მათ იგი გამოიყვანეს ინტიმური „აღსარების“ ვიწრო ჩარჩოებიდან (აღსანიშნავია, რომ ჭაბუკი ილიას შემოქმედებაში იგი სწორედ ამგვარი შინაარსით გვხვდება) და ეროვნული აღდგენისა და აღორძინების მხურვალე რწმენა, უკეთეს მომავალზე ოცნება და მისთვის ვედრება ჩააქსოვეს შიგ. „აჩრდილის“ ლოცვაში პატრიოტული გრძნობა რელიგიური ექსტაზის სიმძაფრით ვლინდება, მაგრამ სინამდვილეში პოეტის ვედრებას მხოლოდ საერო, ამქვეყნიური მიზნები და ინტერესები უდევს საფუძვლად.

ძველი ფორმა გამოყენებულია ახალი შინაარსისათვის და ამგვარად, თვით ფორმასაც, გამოხატვის სტილსაც ახალი ხასიათი აქვს შექმნილი.

ილიას მიერ „აჩრდილის“ გადამუშავებას საინტერესო ისტორია აქვს. 1872 წლის ივლისში პოეტი ერთ კერძო წერილში შენიშნავს:

„მე არაფერსა ვწერ. ამ აჩრდილმა ტყავი გამაძრო ისტორიულს ნაწილზედ... შევდეგ და ერთი ნაბიჯი წინ ვერ წავდგი. რა ვქნა. ვამბობ ამ აჩრდილს თავი დავანებო მეთქი: ეგ ოხერი ჩვენი ისტორია... მარტო ომების და მეფეების ისტორიაა, ერი არსად

ჩანს. მე კი ასეთი აგებულების ადამიანი ვარ, რომ მეფეების და ომების სახე არ მიზიდავს ხოლმე. საქმე ხალხია, და ხალხი კი ჩვენს ისტორიაში არა ჩანს. ვწუხვარ და ვდრტვინავ, და განკითხვა ორსით არი“.

ილიას მიერ „აჩრდილის“ საბოლოო ვარიანტზე მუშაობის დროს განცდილი სიძნელეები გამოხატავდნენ იმ შემოქმედებით კრიზისს, რომლის პროცესშიც თანდათან ქრებოდნენ პოეტის ადრინდელი რომანტიკული ილუზიები და მათ ადგილს ახალი მსოფლმხედველობრივი და პოეტური იდეალები იკავებდნენ.

პოემის საბოლოო რედაქცია ბრწყინვალე ილუსტრაციაა იმისა, თუ როგორ მიაღწია ილიამ ახალ შემოქმედებით საფეხურს, როგორ შთაბერა მან „ქართლის ცხოვრების“ ლეგენდარულ სახეებს, ეროვნული გადარჩენის იდეალებს, პატრიოტულ მიზანსწრაფვას და მის გამომხატველ ქართულ პოეტურ სიტყვას ახალი, დროისათვის შესაფერისი დემოკრატიული სული და უკეთესი მომავლისათვის რევოლუციური ბრძოლის იარაღად აქცია.

პოეტური აზროვნების ევოლუციის თვალსაზრისით ამ პროცესში მთავარი იყო ლიტერატურული ტრადიციების შემოქმედებითი გადააზრება, არსებითი ტრანსფორმირება ძველი ფორმებისა (ახალი შინაარსის შესაბამისად) და ქართულ პოეზიაში ახალი, რეალისტური სტილის დამკვიდრება.

„ქართვის დედა“ თავისი შინაარსით უთუოდ ეხმაურება „აჩრდილს“. ამ სიახლოვის მთავარი მიზეზია ის გარემოება, რომ ეს დრამატული პოემაც, ისევე როგორც „აჩრდილი“, თავისი დედააზრით მომავლისაკენ არის მიმართული. მაგრამ „ქართვის დედა“ თავისი სტილით თითქმის განცალკევებით დგას ილიას პოეზიაში. აქ უკიდურესობამდე არის მიყვანილი ილიას პოეტური მეტყველების ზოგაერთი ისეთი დამახასიათებელი თვისება და ხერხი, რაც სხვა მის პოემებში საერთო სტილისტიკის მხოლოდ ერთ ნაკადს, ერთ დაქვემდებარებულ კომპონენტს წარმოადგენს.

აღსანიშნავია, რომ პოემის პირველ ვარიანტს (როგორც ჩანს, საცენზურო პირობათა გათვალისწინებით) შემდეგი ქვესათაურები ჰქონდა: „დრამატული ეპიზოდი თამარ მეფის ცხოვრებიდან ოსმალოებთან ომის წინ“ (1871 წელს გამოცემულ ტექსტში) და „ეპიზოდი დავით აღმაშენებლის დროთაგან, როცა არაბთაგან ანთაიის სუფლებდა საქართველოს“ (1879 წელს გამოქვეყნებულ ტექსტში).

სინამდვილეში „ქართვის დედა“, როგორც ილიას ავტოგრაფები მოწმობენ, თავიდანვე მოთქმობული იყო, როგორც მოწინაველის ამსახველი ნაწარმოები და მისი ნამდვილი ქვესათაურია „სცენა მომავალ ცხოვრებლად“.

ამ თვალსაზრისით „ქართვის დედა“ შეიძლება ჩაითვალოს პირველ „ფანტასტიკურ“ ჟანრის ნაწარმოებად ქართულ მწერლობაში, თუმცა მასში არაფერი ზებუნებრივი არ ხდება. პოემის პირველ ვარიანტში ვკითხულობთ:

აი, იმ დროთაგან ერთი სცენა ამოღებული,
სადაც გონება ჩვენი ხშირად ერთადა ჰფრენდა,
სადაც ჰაბუკი ფანტაზია გალაღებული
უკეთესთ ყვაველთ ქართვის გულში ლხენითა ჰკრეფდა.

ეს ადგილი საბოლოო რედაქციაში გადამუშავებულია და, ბუნებრივია, რომ ილიას ამოღებული აქვს სიტყვა „ფანტაზია“, როგორც პოემის საერთო ლექსიკონისათვის შეუფერებელი (საერთოდ, აღსანიშნავია, რომ ილია თავის პოეტურ ნაწარმოებებში იშვიათად მიმართავს სასაუბრო მეტყველებაში მისი დროისათვის უკვე მიღებულ ბარბაროზებს).

„ქართვის დედის“ სტილი გაცილებით უფრო ამაღლებულია, ვიდრე „აჩრდილისა“. მისი პერსონაჟები (დედა და შვილი) ლაპარაკობენ არა ჩვეულებრივი ენით, არამედ რიტორიკული ტირადებით. მათი მეტყველება კლასიციკური დრამატურგიის პერსონაჟთა მონოლოგებს მოგვაგონებს. ეს მით უფრო თვალში საცემია, რომ აქ, „აჩრდილისგან“ განსხვავებით, მეტყველებს არა სული, არამედ ცოცხალი ადამიანები. მიუხედავად ამისა, ამგვარი სტილი უადრესად შეეფერება ავტორის ჩანაფიქრს. ილიას რწმენით, მომავალი ცხოვრების სცენამ თავისი შინაგანი სიდიადით უნდა შთააგონოს და ადაფრთოვანოს თანამედროვე ქართველი მკითხველი. გასაგებია, რომ ამ პოემის სტილისთვის სავსებით უცხოა როგორც რეალისტური ყოფითი შტრიხები, ისე ხასიათთა ფსიქოლოგიური ნიუანსები. ავტორის მთავარი ამოცანაა შთამაგონებელი განწყობილების შექმნა, მაღალი, მომხიბლავი, იდეალური მაგალითის ჩვენება. აქ განსაკუთრებით მკაფიოდ, თავისი უადრესი ფორმით მქლავნდება ავტორის შეგნებული მიდრეკილება, როგორც ხასიათებისა და მდგომარეობების, ისე შესაბამისად მხატვრული გამო-

მსახველობითი საშუალებების ჰეროინზაციისადმი. პოეტური აზროვნების განვითარების თვალსაზრისით „ქართვის დედა“ განსაკუთრებით საგულისხმო ნაწარმოებია სწორედ იმის გამო, რომ აქ ეს ტენდენცია თავისი ყველაზე აშკარა, გაშიშვლებული სახით წარმოვედგება.

როგორც აღვნიშნეთ, პოემის გმირები რიტორიკული ტირადებით ლაპარაკობენ. მათი მეტყველებისათვის ძირითადად მაღალი, ოდური სტილია დამახასიათებელი. ამ მხრივ, განსაკუთრებით ძლიერ და, ამავე დროს, ტიპიურ ადგილს წარმოადგენს თავისუფლების ქებათა ქება (დედის მონოლოგი):

თავისუფლება, შენ ხარ კაცთა ნეთსაყუდარი,
შენ ხარ ჩაგრულის, წვალებულის წმინდა საფარი,
შენ ხარ მშვიდობა და სიმართლე ამა ქვეყნისა,
შენ ხარ აღმზრდელი ღეთებამდე კაცთ ბუნებისა.
მტარვალთა თქმითა ოდიოვე ხარ შენ აკრძალული,
ხე ცნობადისა, ედემს რგული, შენი ხე იყო...

აქ ილია მისი შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივ ხერხს მიმართავს: თავისუფლების ცნება „ღეთებრივ“ კატეგორიაშია აყვანილი და, ამასთან ერთად, ავტორი ბიბლიის ცნობილი მოტივის („ხე ცნობადისა“) თავისებურ ინტერპრეტაციას გვაძლევს.

ეს კიდევ ერთი მაგალითია იმისა, თუ როგორ ორიგინალურად იყენებდა ილია სასულიერო ლიტერატურის სახეებს თავისი იდეალების მხატვრული დამკვიდრებისათვის. „ქართვის დედის“ გმირები ხშირად მიმართავენ თავისივე მოქმედების რიტორიკულ ავტოკომენტარებს:

ეჰა, მამულო, შენის ტრფობის ძალსა ღეთიურსა,
რა დაუდგება, კლდის სიმაგრეს აძლევ უძლურსა...
ოდეს შენდამი სიყვარული დაიძვრის გულში,
დედაც კი შვილის სიყვარულს კლავს შენს სიყვარულში.
მშვიდობით დედი, მეძნელება შენი დათმობა,
მაგრამ უფროვე ძნელი არის მამულის გმობა...

და სხვ.

მთელ პოემაში არის მხოლოდ ორი სტრიქონი, რომელიც ბუნებრივი უშუალობით ყლერს:

ვაიმე, შვილო, რამდენს დედა აუტირდება,
რომ ველარ ნახავს თავის შვილსა უკანვე მოსულს...

კლასიციზტური ტრაგედიის პერსონაჟთა მსგავსად, ამ ნაწარმოების გმირებიც კი არ მოქმედებენ, კი არ განიცდიან სცენაზე. არამედ თავის მოქმედებასა და განცდების შესახებ ვრცლად და მაღალფარდოვნად გვაუწყებენ.

„ქართლის დედაში“ ილიას განსაკუთრებით ხშირად აქვს გამოყენებული ერთი ხერხი, რომელიც საერთოდ დამახასიათებელია მისი პოეტური ხელოვნებისათვის. ეს არის თავისებური რიტორიკული პარადოქსალიზმის ხერხი, რომელიც კონტრასტულ უკიდურესობათა ურთიერთდაკავშირებაზე, „პარადოქსულ“ ერთიანობაზე არის დაფუძნებული. მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს ამ პოემიდან:

თუმცა სიცოცხლე სნეულთათვის წვალეა არი,
მაგრამ ჰე, ღმერთო, გმადლობ, ამ დღეს რომ შემასწარი...
ეჰა, ამ დღისთვის, გაგიზარდე. მამულო, შვილი,
სიცოცხლე მიეცე, რომ შეიძლოს შენთვის სიკვდილი.
თვით ხარ მშვიდობა, უხვად მადლთა ქვეყნად მომფენი,
მაგრამ სისხლით კი იკვლევს გზასა მძებნელი შენი...
...ვაი, რომ ჩემის სიცოცხლისა მზე მაშინ ჩადის,
როცა ამოდის ჩემის ქვეყნის მზეი დიადი.
...ვაი, რომ ბინდი დღეთა ჩემთა სიკვდილს მიქადის,
როს ჩემის ხალხის ღოდებისა სჩანს განთიად...
...ვინც მამულისთვის არ იმეტებს თავისა შვილისა,
მას თვისი შვილი. ჩემო კარგო, არ ჰყვარებთან...

ეს პოეტური ხერხი (რომლის თითოეული სახეობა ცალკე განხილვას მოითხოვს) ცხადია, თავის პრინციპით უპრეცედენტო არ არის XIX საუკუნის პოეზიაში.

პარადოქსალიზმი ხშირად გვხვდება ევროპულ და რუსულ კლასიციზტურ მწერლობაში. ასევე უხვად აქვთ გამოყენებული იგი შილერს, ბაირონს, უფრო მეტად კი ფრანგ რომანტიკოსებს, პირველ რიგში ვიქტორ ჰიუგოს (განსაკუთრებით თავის დრამატურგიაში). გვხვდება ის ქართულ კლასიკურ პოეზიაშიც; მაგრამ ილია ჭავჭავაძე იყო XIX საუკუნის პირველი ქართველი პოეტი, რომელმაც ეს ხერხი თავისი პოეტიკის ერთ-ერთ ძირითად მხატვრულ პრინციპად აქცია.

„დედა და შვილი“ თავისი ფორმით ყველაზე უფრო მკაფიოდ გამოვლენილი „ლიტერატურული“ წარმომობის, ყველაზე უფრო „რაციონალისტური“ ნაწარმოებია ილიას შემოქმედებაში. ბუნებ-

რივია, რომ აქ გაცილებით ნაკლებად იგრძნობა სიცოცხლის თბილი სუნთქვა, ცხოვრებისეული სურნელი, რომელიც ესოდენ ძალუშია „კაკო ყაჩაღში“.

„რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდან“ XIX საუკუნის ქართული პოეზიისათვის დამახასიათებელი ბუნების აღწერით იწყება. ღამის პეიზაჟი აქ, ერთის მხრივ კლასიკურ, პოეზიისათვის ჩვეულებრივი „მუდმივი“ კომპონენტებისაგან შედგება: მთვარე, ვარსკვლავები, ველი, ტყე, ნიაფი... მაგრამ აქ შეტანილია კონკრეტული ლოკალური ელემენტიც, რომელიც რეალისტური სიზუსტით გამოირჩევა:

| და მთვარის შუქზე მთებისა ჩრდილი
| ალაზნის ველზედ წამოიხარა.

ბუნების სურათი ავტორის მიერ ერთიანად განსულიერებულია და ეს განსულიერება ყველა კონკრეტულ შემთხვევაში ძირითადად ერთი მთავარი მიმართულებით წარმოებს. ბუნება აქ ენას იდგამს („მთებისა ყინვით ნაკვეთი თავი“ მთვარესთან „მუსაიფობს“, ნიაფი ფოთლებთან „ლაზღანდარობს“, ალაზანი „ჭივის“ და „ბუტბუტებს“). შესავლის განწყობილებას ტონს აძლევს პოემის პირველივე სტრიქონი:

სამშობლოს ცასა ბნელად გაშლილი...

სიტყვა „სამშობლოს“ აქ თავისებურ ელფერს სძენს აღწერილ სურათს, იგი თითქოს გვიახლოვებს მას, ინტიმურ კავშირს აბამს მკითხველსა და ბუნებას შორის.

„მშობლიურის“ განცდა კიდევ უფრო ძლიერდება, როდესაც ამეტყველებული ბუნების წიაღში შემოდის ცოცხალი ადამიანის ხმა — მეურმის სიმღერა. ამით არის გამართლებული ლირიკული გადახვევა, რომელიც ღამეული პეიზაჟის აღწერას მოსდევს:

ღუღუნი იგი ჩამრჩენია გულს,
მწუხარე არის, ვით გლოვის ზარი...

„კაკო ყაჩაღის“ მხატვრული სტილი მკვეთრად განსხვავდება „ჩრდილისაგან“. აქ პოეტი თითქოს დაბლა ჩამოდის იმ სიმალღეებიდან, საიდანაც „სრულ საქართველო“ მოჩანდა და თანამედროვე ცხოვრების კონკრეტულ, რეალისტურ სურათებს გვიხატავს.

„კაკო ყაჩაღის“ შინაარსი და ფორმა ნამდვილად შეესაბამება

პოემის სათაურს. კომპოზიციურად ეს ნაწარმოები მაროლაჟ რამდენიმე სურათს, ეპიზოდს შეიცავს. ამრიგად, ასახულ სინამდვილეს დაკარგული აქვს თავისი ზოგადობა, „უნივერსალობა“. იგი დანაწევრებულია და თავის კონკრეტულ გამოვლინებაში არის დახსული.

ამის გამო პოემის სტილიც უფრო უხვად შეიცავს სინამდვილის ცოცხალი მრავალფეროვნების გამომხატველ ელემენტებს. ავტორის ყურადღება უფრო გამახვილებულია დეტალების მიმართ.

„კაკო ყაჩაღის“ პერსონაჟები (კაკო, ბატონი, მეურმე, ზაქროს მამა, თვით ზაქრო) სიმბოლოებად როდი წარმოგვიდგებიან. ისინი „რეალური“ ადამიანები არიან.

ილიას ამ პოემაში განსაკუთრებით თვალნათლივ ჩანს სინამდვილის ხედვისა და მხატვრული გაცნობიერების ახალი კუთხე. ეს არის ხალხის, ქართველი გლეხკაცობის თვალსაზრისი. შემთხვევითი არ არის, რომ პირველი ცოცხალი ადამიანი, რომელიც პოემაში ჩნდება — მეურმეა. ეს უკანასკნელი მთელი თავისი იერით ილიასდროინდელი გლეხკაცობის ტიპიურ თვისებებს, მდგომარეობას და სულისკვეთებას განასახიერებს.

თუ კაკო და ზაქრო ერთეულები არიან, რომლებმაც თავისი განსაკუთრებული გზა ამოირჩიეს და დროებით მაინც გაექცნენ ქართველი მშრომელი მასის საერთო მონურ ხვედრს, მეურმე სწორედ ამ საერთო ხვედრის განმასახიერებელი ხასიათია და ზაქროს მასთან შეხვედრა პოემის დასაწყისში თითქოს ორი ბედ-იღბლის, ორი გზის შეხვედრას გულისხმობს.

ეს დაპირისპირება მქლავნდება, როგორც მათი დიალოგის სტილში, ისე მათი მოქმედების, თითქმის ყოველი მოძრაობის პლასტიკურ დახასიათებაშიც.

მეურმის მეტყველების სტილი დინჯია, იგი აღჩქარებლად ალუწერს ზაქროს „კუდიგორის გზას“ და საბოლოოდ გონიერ რჩევასაც აძლევს:

თუ სისხლი ჰმართებს, ისა სჭობია,
შეარჩინო და აიღო ხელი.

მეურმე თითქოს შერწყმულია გარემოსთან, მის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს და მისი ნაღვლიანი ურმულიც არაფრით გამოირჩევა ამ გარემოს საერთო ელფერისაგან, არ არღვევს მის

მყუდროებას, ღამისთვის დამახასიათებელ წყნარ, მშვიდობიან რიტმს.

ასეთ „დამრღვევ“, დისონანსურ ელემენტად ბუნების სურათში შემოიჭრება ზაქროს სახე:

მოდის ურემი და უეცრადა
ვიღაცამ ტყიდან ასკუპა ცხენი,
მივარდა იგი ურემს მედგარადა...

ზაქროს ანთებული, ფიცხელი მეტყველება მკვეთრად გამოირჩევა მეურმის ტექსტისგან:

შენ ფიქრი ნუ გაქვს... მეც იმას ვეძებ...
...როგორც ის ცხოვრობს, ისე ვიცხოვრებ,
ამ დღიდან თავზედ ხელაღებული..

ასეთსავე მკაფიო კონტრასტს ქმნის მეურმის სტატიურ იერთან ზაქროს მოძრაობის ლალი, აწყვეტილი რიტმი:

და, რა სტქვა ესა, მოხდენით ცხენი
მოსხლიტა უცებ ლაზათიანმა,
გაფრინდა ცხენიც ვით შავარდენი,
და მის ფეხის ხმას ხმა მისცა მთაჲ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „კაკო ყაჩაღის“ სტილისთვის დამახასიათებელია საგანთა კონკრეტული ხედვა და დეტალების რეალისტური წარმოსახვა.

ეს მკლავნდება არა მხოლოდ მთავარი პერსონაჟების ფსიქოლოგიური, ან პლასტიკური დახასიათებისას, არამედ მოქმედების ზოგიერთი მეორეხარისხოვანი კომპონენტის ხატვის დროსაც.

ასე, მაგალითად, პოემაში შესანიშნავი სიზუსტითაა დახატული კაკო ყაჩაღის ცხენი და ასევე ზუსტად არის აღწერილი სპეციფიკური მხედრული ჩვევები და მოქმედების თავისებური მანერა:

მის შორი-ახლო ღამაში ცხენი
კაზმ-მოუხდელი სძოვდა ბალახსა,
და მას ფოთოლნიც მოშრიალენი
ხშირად უფრთხოზდნენ მოსვენებასა.
უეცრად შეკრთა, აცქვიტა ყურნი,
თავი აიღო და გაიხედა,
მერე ტრიალით იწყო ფრუტუნნი
და ერთს ალაგსა ზედ დააცქერდა...

... მხედარი მყისვე გადმოხტა მარდად
და წამოჰყარა ალვირი ცხენსა,
ჩამოუქიმა ყურები მაგრად
და თვალზედ მზრუნველს უსვამდა ხელსა,
მოჰხსნა ნაბადი, ჩაქრულნი უკან,
ხურჩინიც საესე გადმოიღო მან,
მერე გადაჰკრა ხელი გავაზედ
და მყის გაიგდო ცხენი ბალახზედ.

აქ თვალნათლივ ჩანს ავტორის გამახვილებული ყურადღება მასალისადმი. მაგრამ აღნიშნულ დეტალებს, უპირველეს ყოვლისა, შინაარსობრივი გამართლება აქვთ. მათი აქცენტირება გამოწვეულია უბრალო გარემოებით: ცხენი ყაჩაღის ცხოვრების ისეთივე განუყოფელი ატრიბუტია, მისი ყოველდღიური ყოფის ისეთსავე დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს, როგორც ურემი ან გუთანი გლეხის ცხოვრებისას.

აქვე უნდა აღინიშნოს ილიას მხატვრული სტილისათვის ნიშანდობლივი სხვა თავისებურებაც:

I — ამა თუ იმ პერსონაჟისა თუ მოვლენის მეტაფორული დახასიათების შინაგანი ორგანულობა, მეტაფორის შინაარსის თავისებურება დასახასიათებელ ობიექტთან.

პირველი დახასიათება, რომელიც კაკო ბლაჭიაშვილს ეძლევა პოემაში, მეურმეს ეკუთვნის:

მალია, როგორც ხირიმს ტყვია,
და ტყვიასავით დაუნდობელი.

მხატვრული ოსტატობის მხრივ აქ მთავარია ის, რომ თვით შედარების საგანი ორგანულად დაკავშირებულია პერსონაჟის ცხოვრების ხასიათთან, უფრო მეტიც — ამ შემთხვევაში მის (ამ ცხოვრების) განუყრელ ნივთიერ ატრიბუტს წარმოადგენს.

II — „კაკო ყაჩაღის“ სტილისთვის, საერთოდ, ილიას პოეტური მეტყველებისათვის დამახასიათებელია თავისებური სიუხვე სინონიმური ან მონათესავე ეპითეტებისა.

რაიმე საგნის დახასიათებისას ილია ხშირად მიმართავს ერთდროულად რამდენიმე ეპითეტს. მისთვის მთავარია საგნის რაიმე თვისების ხაზგასმა, აქცენტირება, რის გამოც იგი არ ერიდება ერთი და იმავე გვარის განსაზღვრებათა რიგს.

ასეა დახასიათებული, კერძოდ, კუდი-გორის ტყე:

კული-გორასთან ერთი ტყე არი, —
საშიში, ზნელი, გულდახურული,
შეუვალი და წამოხურული.

კაკოსა და ზაქროს პარალელური დახასიათებისას ილია თითქოს მეტ სიძუნწეს იჩენს. მაგრამ კონტრასტი მაინც თვალსაჩინოა.

ზაქროს სახე უფრო „რომანტიულია“, შინაგანად უფრო რბილი და, ამავე დროს, მედგარი, ლალი, დაუდგრომელი. ამ მხრივ, საგულისხმოა ის მხატვრული შტრიხები, რომლებიც ერთდროულად მას და მის ცხენს ახასიათებს:

გაფრინდა ცხენიც ვით შავარდენი.

კაკოს ბუნება უფრო მკაცრია, უფრო გამობრძმედილი სასტიკი ცხოვრებით.

ამის გამო თუ ზაქროს პორტრეტის პირველ მონახაზში ორგანულად ქლერს ლალი შევარდნის მოტივი, კაკოს ხასიათის გასახსნელად ილია თავიდანვე სხვა შედარებას მიმართავს:

წამოხტა კაკო ლომივით ზეზე...

კაკოსა და ზაქროს შეხვედრის შემდეგ მათი საუბარი დიალოგის სახით წარიმართება. აქ საბოლოოდ ვლინდება ორი განსხვავებული ხასიათი და, ამასთან ერთად, სწრაფად მყარდება ის ბუნებრივი კონტაქტი მათ შორის, რომელიც ზაქროს აღსარებისა და კაკო ყაჩაღის მისდამი ძმური თანაგრძნობის სრულ გულწრფელობას ამართლებს.

„კაკო ყაჩაღს“ თავისებური კომპოზიცია აქვს. სიუჟეტის სწორხაზოვანი განვითარება (მოქმედების ერთიანობა), რომელიც დამახასიათებელია, მაგალითად, „მეფე დიმიტრი თავდადებულისთვის“ ან „განდევლისთვის“, აქ საგრძნობლად დარღვეულია.

პოემაში ორი ამბავია მოთხრობილი ერთდროულად: I — კაკოსა და ზაქროს შეხვედრის ამბავი, II — ზაქროს თავგადასავალი.

შეიძლება პირველი განხილულ იქნას, როგორც მეორის ჩარჩო. მაგრამ პოემის პირველი ნაწილი იმდენად განვითარებულია, იმდენად გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ნაწარმოების შინაარსისათვის, რომ მხოლოდ ფორმალურად შეიძლება ჩაითვალოს მის მეორეხარისხოვან, დამხმარე კომპონენტად (შემთხვევითი არ არის,

რომ პოემა სწორედ პირველი ამბის მთავარი გმირის სახელს ატარებს თავის მეორე სათაურად).

ამ მხრივ, „კაკო ყაჩაღი“ თავისი კომპოზიციით XIX საუკუნის ეპიკური პოეზიისათვის სპეციფიკური ნიშნებით ხასიათდება. თუ „აჩრდილის“ სტრუქტურა თავისი მხატვრული გენეზისით ბაირონის „ჩაილდ ჰაროლდს“ (განსაკუთრებით ამ პოემის საბერძნეთისადმი მიძღვნილ ნაწილს) შეიძლება დაუყუარვიროთ, „კაკო ყაჩაღის“ ფორმალურ ძირებს ამავე პოეტის ე. წ. აღმოსავლურ პოემებთან მიეყავართ. გასათვალისწინებელია აგრეთვე XIX საუკუნის რუსული პოეზიის გამოცდილებაც, განსაკუთრებით ლერმონტოვის „მწირი“, რომლის კომპოზიციას ბევრი რამ აქვს საერთო „კაკო ყაჩაღთან“. აქ, რასაკვირველია, ლაპარაკია მხოლოდ ფორმალურ მხარეებზე. რაც შეეხება შინაარსს, ილიას პოემისთვის სრულიად უცხოა ბაირონის და ლერმონტოვის გმირთა რომანტიკული ინდივიდუალიზმი.

„კაკო ყაჩაღის“ გმირები მშრომელი ხალხის შვილები არიან და მთელი თავისი არსებით ამქლავნებენ მშობლიურ ფესვებთან განუყოფელ კავშირს. მიუხედავად მათი განსაკუთრებული ბედ-იღბლისა, ისინი ყოველი თავისი მოძრაობით, ფიქრით, გულისთქმით, ამ ორგანული ერთიანობის განსახიერებად წარმოგვიდგებიან.

ზაქრო თავისი ბუნებით სიმართლის მაძიებელია, იგი მზად არის მუხლი მოიყაროს ყოველივე კეთილის წინაშე, სიხარულით მიენდოს და გული გაუხსნას ყველა ადამიანს, ვინც კი მას მხეცივით გასრესას არ მოუნდომებს. მით უფრო მძაფრი და შეუკავებელია მისი აღშფოთება, როდესაც იგი ცხოვრების სასტიკ უსამართლობას წააწყდება.

ზაქროს ტექსტის სტილი შინაგანად ერთიანია, ისევე როგორც მისი ხასიათი. მაგრამ მას აქვს თავისი ვარიაციები, რომლებიც მოქმედების განვითარებას ექვემდებარებიან.

გმირის ბავშვობისდროინდელ მოგონებებში გლახკაცის შრომა, მისი კონკრეტული შინაარსი ისე ხატოვნად არის წარმოსახული, რომ მას პოემის შინაარსში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. აქ ყველა საგანი თავისთავად პოეტურ ელფერს იძენს, ყოველგვარი ხელოვნური შელამაზების გარეშე.

ამ მხრივ, ზაქროს მონაყოლის სტილისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია ერთი თავისებურება. გლახკაცური ყოფის

რეალისტური სურათები მის ნაამბობში, როგორც წესი, ემოციურად გამდიდრებულია თვით გმირის მძაფრი სუბიექტური დამოკიდებულებით მათდამი.

ზაქროს ხასიათი თავისებურად პოეტურია, რადგან იგი უშუალოდ, მძაფრად რეაგირებს გარე სინამდვილის მოვლენებზე, უღარესად მგრძნობიარეა ობიექტური შთაბეჭდილებების მიმართ.

ასეა დასაწყისშიც, როდესაც იგი თავის სახლ-კარზე დარდობს, ასეა შემდეგაც, როცა ის თავის ახალ ცხოვრებას შეეჩვევა.

ზაქროს სუბიექტური განცდები თანდათან ერწყმება გარემოს და მასში ჰპოვებს თავის ობიექტურ გამოხატულებას.

ამ მხრივ, დამახასიათებელია შესანიშნავი პოეტური სახე, რომელიც ზაქროს გულის „გამოღარებას“ გვისურათებს:

მაგრამ ღრუბელმა გადაიარა,
თან გადიტანა ჩემი ნაღველი,
პატარა გულმა გამოიღარა
და შეუბრუნა ნაღველსა ხელი.

ილია აქ მიმართავს პოეტურ პარალელიზმს, რომელიც თავისი ბუნებით ხალხურია, ქართულ ფოლკლორში ჰპოვებს სათავეს და ამგვარად უღარესად შეეფერება გმირის მსოფლშეგრძნებას.

ისევე, როგორც ხალხიდან გამოსული სხვა პერსონაჟები (მაგალითად, „გლახის ნაამბობის“ გმირი), ზაქროც ხალხური, ხატოვანი ქართული ენით მეტყველებს. ხალხური წარმოშობისაა, კერძოდ, ის ეპითეტები, რომლებიც ზაქროს საკუთარი მამის დახასიათებისას აქვს ნახმარი:

მე მამა მყვანდა მხნე კაცი, მარჯვე,
დაულღელი და ბეჯითი, გამრჯე,
თუმცა ხელმართო ის ცოდვილობდა,
ჩვენ კაცებშია ბევრი არ სჯობდა.
იმ დალოცვილსა ვერვინ ასწრობდა
ჯერი ხენას, ვერც თესვას და ვერცა მკასა...

ზაქროს მამის ამბავში ყველაზე მძაფრად და მკაფიოდ ვლინდება პოემის იდეური ჩანაფიქრი, მისი ძირითადი სოციალური ტენდენცია, რომელიც აქ შეგნებულად გაშიშვლებულია.

„კაკო-ყაჩაღის“ სიუჟეტურ კომპოზიციაში კულმინაციურ ადგილს მამის გაროზგვა წარმოადგენს. ლოგიკურად ამას უშუალოდ უნდა მოჰყვეს კვანძის გახსნა, დასრულება.

და, აი, აქ ილია მიმართავს ერთ საინტერესო, მხატვრული ოსტატობის თვალსაზრისით უთუოდ ორიგინალურ ხერხს. ის მოულოდნელად აყოვნებს თხრობას, უცარი პაუზა შეაქვს ზაქროს ნაამბობში, რის შედეგადაც აღნიშნული კულმინაციური მომენტა გარკვეული დროის განმავლობაში ინარჩუნებს მთელ თავის სიმწვავეს და ამგვარად მკითხველში აძლიერებს ლოგიკური ფინალის (სამართლიანი შურისგების) მოთხოვნილებას.

პოემის ფინალურ ნაწილში ყურადღებას იპყრობს კიდევ ერთი მოულოდნელი სვლა — თავისებური ინტონაციური „გადახვევა“, რომელსაც გადამწყვეტი, დამასრულებელი მუსიკალური აკორდი შეაქვს ზაქროს ნაამბობში და ახალი ნიუანსით ამდიდრებს გმირის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს.

ზაქროს მიერ ბატონის მოკვლის ამბავი გადმოცემულია შეუნელებელი ექსპრესიულობით, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებს ის გარემოება, რომ ზაქროს სულში ბრძოლა მიმდინარეობს და მამის ცემის სურათიც სწორედ ამ შინაგანი ბრძოლის ფონზე არის წარმოსახული.

ბრწყინვალე ლაკონიურობით არის დახატული ზაქროსგან ბატონის მოკვლა.

მხრიდან გაღვიგდე მაშინვე თქვა,
და, რო ყვიროდა: „დაჰკარ, დაჰკარი!“
მაშინ ჩემ თოფმაც გამოიქვეა
და შეუხვრია გულის-ფიცარი...

აქამდე თხრობის ინტონაცია და რიტმი მაქსიმალურად მძაფრია, დრამატიზმი სულ უფრო და უფრო ძლიერდება და, აი, მას შემდეგ, როდესაც თითქოს ყველაფერი ნათქვამია, როცა ზაქროს თოფმა უკვე შეუხვრია მკერდი გულქვა ბატონს — ილია წერს კიდევ ორ პწკარს:

იმ ჩემს ბატონსა, ჩემს დამლუპველსა,
თავის თავის და სხვის წამწყმედელსა.

ეს სტრიქონები თითქოს არაფერს მატებენ ამბავს, თითქოს ზედმეტიც არიან აქ, მაგრამ ეს ზედმეტობა მოჩვენებითია. სინამდვილეში ამ სტრიქონებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვთ ზაქროს მონაყოლის გასაგებად (აღსანიშნავია, რომ ზაქროს მთელი წინა ტექსტისგან განსხვავებულ ჯვარედინრობიანი ოთხპწკარედოვანი

სტროფები აქ შეცვლილია წყვილრიტმიანი ორი სტრიქონით. ამის გაძო, ინტონაციური მახვილი სწორედ ამ სტრიქონებს ხვდება. ანალოგიური ვერსიფიკაციული ხერხი ჩვენ ადრე „აჩრდილშიც“ აღვნიშნეთ). ისინი გარკვეული ტონალობით აბოლოებენ გმირის თავგადასავალს და მისი მონოლოგის დედააზრს, მკითხველის მეხსიერებაში გახანგრძლივებულ მთელ მის ინტონაციურ ელერადობას ახალ ელფერს სძენენ.

აქ მთავარია ის, რომ თვითონ ზაქროსთვის შურისგება არ წარმოადგენს შებებას. ძალბომრეობა (სამართლიანიც კი) უცხოა მისი ბუნებისათვის და აღონებს მის გულს.

სრულიად საწინააღმდეგოა კაკოს რეაქცია და ეს კიდევ ერთხელ თვალნათლივ წარმოაჩენს პოემის ორი მთავარი გმირის ხასიათთა კონტრასტულობას:

— შენი გამჩენის ჳირიმე, შენია
ბივე ყოფილხარ, ხმლისა დამშვენი.

კაკოსთვის სამართლიანი შურისგება „ბიჭობის“ ვაეკაცობის, ჳეროიკული საწყისის სრულყოფილი გამოვლინებაა (ისევე როგორც „ხმლისა დამშვენი“ მის ლექსიკონში მამაკაცის უმაღლეს ეპითეტს წარმოადგენს).

პოემის დასასრულს ავტორი მიმართავს მინიშნების ხერხს, რომელმაც, მასი ჩანაფიქრით, მკითხველი ჳერსონაჟთა განცდების თანაზიარი უნდა გახადოს; ილია წინადადებას აძლევს მკითხველს, თვითონვე გაერკვეს გმირთა სულიერ სამყაროში:

ამ საწყალს შვილზედ კაკოც შეწუხდა,
თოივ წაიღო ერთმა ნაღველმა...
ამ ორს გულში რა ბალღამიც ღულდა,
წარმოიდგინოს თითონ მკითხველმა.

უკანასკნელი სტრიქონები ხაზგასძით სადა, გულითად, ინტიმურ ელფერს სძენენ ზაქროს მთელ თავგადასავალს.

„კაკო ყაჩაღი“ თითქოს მრავალწერტილით მთავრდება: შურისგება გარღვევლია. იგი აუცილებელია სოციალურად და, ამის გამო, ეთიკურადაც გამართლებული. შაჯრამ სამართლიანი შურისგების აღმსრულებელი პიროვნება შებება ვერ ჳპოვებს თავის მოქმედებაში. ის თვითონ „იღუპება“ სულიერად, თვითონ ხდება მსხვერპლი მის მიერვე აღსრულებული აქტისა.

ნაწარმოების მთელი სიუჟეტური ლოგიკა, ცენტრალური გმირის თავგადასავალი და მისი აღსარების ერთდერთი მსმენელის შეფასება აბსოლუტური, იმპერატიული კატეგორიულობით მეტყველებენ შურისგების იდეის სასარგებლოდ.

მაგრამ პოემას გასდევს შინაგანი განვითარების ხაზიც, რომელიც მისი სიუჟეტური ლოგიკის უბრალო გაღრმავებას ან ემოციურ დასაბუთებას როდი წარმოადგენს. ამ ხაზის განვითარებით ჩვენი ყურადღება ნაწარმოების მთავარი იდეის სხვა ასპექტებზე მახვილდება, სახელდობრ, წინ იწევს სულიერი ასპექტი, ადამიანის სულიერი ხვედრის პრობლემა.

ავტორის მიერ ამრიგად განცდილი „იდეის დრამა“ თავის მხატვრულ განხორციელებას ჰპოვებს შესაბამის პოეტურ ფორმაში: „კაკო ყაჩაღის“ სტილის მთელი რიგი ჩვენს მიერ შემოაღნიშნული კომპონენტებიც ამ „დრამის“, ამ მტკივნეული ცხოვრებისეული დილემის პოეტური გამოხატულებაა.

„მეფე დიმიტრი თავდადებული“, თავისი შინაარსით, ქართული ლიტერატურის გარკვეული ტრადიციების გაგრძელებას წარმოადგენს. მხედველობაში გვაქვს ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურა და გვიანდელი „წამებანი“. ამის გამო, პოემა თავის ფორმაში (პოეტურ ასოციაციებში, შედარებებში) შეიცავს შესაბამის ელემენტებს.

მაგრამ, ამასთან ერთად, „დიმიტრი თავდადებულში“ განსაკუთრებით მკაფიოდ და ხელშესახებად ვლინდება ილიას შეგნებული მისწრაფება პოეტური ფორმის ხალხურობისაკენ.

აღსანიშნავია, რომ ეს პოემა (გარდა მისი შესავალი ნაწილისა), ილიას სხვა პოემებისაგან განსხვავებით, დაწერილია შაირით.

გარკვეული თვალსაზრისით, „მეფე დიმიტრი თავდადებული“ წარმოადგენს ხალხური ბალადის ლიტერატურულ სტილისზაციას. გასაგებია ამის გამო, რომ ამ ნაწარმოებში საგრძნობლად დაკარგულია ზოგიერთი ის ინდივიდუალური მხატვრული თავისებურება, რაც საერთოდ, ილიას პოეტურ შემოქმედებას ახასიათებს.

კერძოდ, აქ თითქმის აღარ იგრძნობა „აჩრდილისათვის“ დამახასიათებელი პოეტურ სახეთა შინაგანი მონუმენტურობა და „დიდებული“ ინტონაცია.

პოემის სტილი შეგნებულად „გამდაბიურებულია“ და მხატვრული თვალსაზრისით მოკლებულია ილიას სტილისთვის ორგანულ ელერადობას.

ამ მხრივ, „მეფე დიმიტრი“ შედარებით ახლოს დგას „კაკო ყაჩაღთან“. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, აქ უკიდურესობამდე გაღრმავებულია „კაკო ყაჩაღის“ სტილის ზოგიერთი „ფოლკლორული“ ტენდენცია.

ხალხური, „მდაბიური“ ელფერისაა, კერძოდ, „მეფე დიმიტრი თავდადებულისთვის“ დამახასიათებელი აფორისტიკა, რომელიც ამავე დროს აშკარად ეხმაურება „ვეფხისტყაოსანს“ და, ზოგიერთ შემთხვევაში, რუსთველური სიბრძნის ხალხურ ვარიაციას წარმოადგენს:

წინა კაცი უკანასი
ხილიაო, ნათქვამია,
ღღის ვაგლახს ამით დასძლევს,
ვინცა ზვალისა მღოღია.
ტყუილია სულთქმა, უში,
კაცი უნდა კაცად იყვეს,
სანთელივით თვით დაიწვას
და სხვას კი გზას უნათვიდეს.

აქ აღსანიშნავია ხალხური, ტრადიციული შეხედულების შემოქმედებითი განვითარების თავისებური ცდა: პირველ ორ სტრიქონში ხალხური ანდაზაა მოტანილი სიტყვასიტყვით, ხოლო მეორე სტროფის დასასრულს ილია ანალოგიურ აზრს უკვე ორიგინალური პოეტური სახის მეშვეობით გამოხატავს. უშუალო ასოციაციებს იწვევს „ვეფხისტყაოსნის“ დასაწყისთან მეფე დიმიტრის დახასიათება:

გარეთ რისხვით მტრისა მსვრელი
შინ მოწყალე, ღვთისნიერი...

(შრ. „მოსამართლე და მოწყალე“... და სხვ.). იგივეს თქმა შეიძლება მეფე დიმიტრის თათბირზე ღიდებულებთან. აქ გასათვალისწინებელია თვით ლექსიკური მასალაც: „ბრძანა თუ“ — და სხვ.

„მეფე დიმიტრის“ მეტაფორულ სისტემაში შეიმჩნევა ორი ძირითადი ნაკადი, რომლებიც პირობითად შეიძლება გამოვყოთ ერთმანეთისაგან. I — ხალხური და II — ქრისტიანულ-ბიბლიური.

მეორე ნაკადი თანდათან ძლიერდება იმის შესაბამისად, რაც უფრო მეტად უახლოვდება მეფე დიმიტრი თავის მოწამებრივ აღსასრულს. „ახალი აღთქმიდან“ მომდინარე ასოციაციები თავს

იჩენენ იმ პოეტურ სახეებში, რომლებიც დიმიტრის წამებას ქრისტეს ჭვარცმასთან აკავშირებენ:

ღმერთო, ღმერთო — თვალწინ მიდგა
დიდ ტანჯული მე ძე შენი...

ქრისტიანული წარმოშობისაა აგრეთვე ამგვარი ფიგურალური თქმები:

მაგრამ მაინც თავს უშველა,
არ დაუთმო ხორცსა სული...

ამას კი ველარ გაუძლო,
აქ კი ხორცმა სულსა სძლია...

უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქრისტიანული წარმოდგენებიც და შეხედულებებიც აქ ხალხური „მდაბიური“ ტრანსკრიფციითაა მოცემული და, რაც მთავარია, მათ ახალი, მკაფიოდ გამოვლენილი პატრიოტული ინტერპრეტაცია ეძლევათ:

ვით ძით ყველა, ისე ჩემით
ერი ჩემი დაიხსენი.

ეს სიტყვები თავისებური გასაღებია პოემის დედააზრის გასაგებად.

„დიმიტრი თავდადებულში“ ილია ხშირად მიმართავს მისთვის ჩვეულ ორატორულ ხერხებს. განსაკუთრებით საინტერესოა ამ მხრივ დიმიტრის პაექრობა მოხუცთან, საკუთარ კარისკაცებთან და ყველთან.

პირველი პაექრობა ნამდვილი ორატორული შეჯიბრის ხასიათს ატარებს და, ამ მხრივ, მსოფლიო ლიტერატურაში არსებულ ცნობილ ტრადიციებს ეხმაურება (გავიხსენოთ, მაგალითად, შექსპირის „იულიუს კეისარში“ ანტონიუსისა და ბრუტუსის ორატორული „შეჯიბრი“).

აღსანიშნავია, რომ მეფე დიმიტრის პასუხში მოხუცისადმი მთავარ კომპონენტს ისევ და ისევ ბიბლიური მოტივი წარმოადგენს.

განა თვითონ ქრისტე-ღმერთსა
გადარჩენა არ ძალ ედვა,
არ ინება და ქვეყნისთვის
ღმერთი იყო და ჭვარს ეცვა.

მაგრამ ეს არგუმენტი არსებითად განწმენდილია საკუთრივ რელიგიური შინაარსისგან და მას კონკრეტული მოქალაქეობრივი ინტერპრეტაცია ეძლევა:

არ არის მკვდარი, ვინც მოჰკვდეს
და ხალხს შესწიროს ღღენია,
მკვდრად იგი თქმულა, ვისაც აქ
სახელი არ ღარჩენია.

სხვა ყაიდის არგუმენტაციას ეყრდნობა მეფე დიმიტრის პასუხი ყუენისადმი (მას შემდეგ, რაც ეს უკანასკნელი ქართველი მეფისაგან საკუთარ „სიმუხთლეთა“ აღიარებას მოითხოვს):

მეფემ უთხრა: — შენისთანა
ჩემი რა გამკითხველია.
ნუ მოგაქვს თავი იმით, რომ
ძალა აღმართის მხვნელია,
შენ-წინ მოთქმა რას მიქვიან?
რას მიქვიან შენანება?
ჩემი გამკითხველი არი
ნამუსი და ჩემი ნება.
ჰქიფენ რაც გისდა... მე არ გკითხავ,
რად გწადს მომკვეთო თავიო...
სეავს ვინ ჰკითხავს, სისხლს რადა ჰსვამ,
სეავო, რადა ხარ სეავიო?

ის გარემოება, რომ პოემაში ამბავს უბრალო ხალხის შვილი, სახალხო მთქმელი („მეფანტურე“) ჰყვება, თავისებურად მოქმედებს როგორც პერსონაჟთა მეტყველებაზე, ისე სხვა მხატვრულ დეტალებზეც, კერძოდ, ეს ნათლად ჩანს მეფე დიმიტრის დასჯის ეპიზოდში, რომელიც აქ დანახულია უბრალო, რიგითი მაყურებლის („ბრბოს“) თვალთ:

ხალხი თამაშად მოსული
ვით ჭინკველა ირეოდა,
თვით ვეზირიც ყუენისა
აქ იყო და რიგს აწყობდა...

ილია ხშირად მიმართავს ამა თუ იმ საგნისა ან მოვლენის ემოციური შეფასების საშუალებით წარმოსახვას, რაც აგრეთვე ხალხური პოეზიისათვის არის ნიშნული:

წყობით იღგნენ და ისმოდა
აბჯრისა და რანტის ჟღერა,

სამოა განწყობილის
ვაჟების რაზმის მზერა!..
კაცი თვალს ვერ ამორებდა
მხედარსა და იმის ცხენსა,
თვით წუნი წუნს ვერ დასდებდა
მათს სიკეთეს, სიტურფესა.

პოემაში მოქმედება თანმიმდევრულად ვითარდება, მაგრამ იგი საგრძნობლად მოკლებულია სიუჟეტურ სიმძაფრეს, რადგან აქ უზრუნველების ცენტრი დიმიტრის შინაგან განცდებზე არის გადატანილი, რაც ხან ვარაუდით მიმართულ სიტყვებში ხან კიდევ შინაგან დიალოგში მკლავდება.

ამის გამო, ყველაზე დრამატულ ადგილებს პოემაში კამათი ან სულიერი მოძრაობების აღწერა წარმოადგენს. სინამდვილეში კულმინაცია გადაწეულია თითქმის ფინალამდე, რადგან მეფე დიმიტრი, როგორც მაცხოვარი გეთსიმანიის ბაღში, სწორედ „თავისდადების“ წინ შეეწყობანდება ერთხელ („აქ კი ხორცმა სულსა სძლია“). როგორც სახარებაში, აქაც ეს მხოლოდ წუთიერი შეკრთომაა. მეორე წუთს ის მთლიანად აღიდგენს სულიერ ძალებს და უდრტინველად ეგებება ღვთის განაჩენს.

როგორც აღვნიშნეთ, „მეფე დიმიტრი თავდადებულის“ პოეტურ სისტემაში ორი ნაკადი შეიმჩნევა. აქ უნდა დავძინოთ, რომ მათი ერთმანეთისგან გამოყოფა მხოლოდ პირობითად არის დასაშვები. პოემის სტილი მთლიანია, რადგან აქ პირველი (ხალხური) ნაკადი არსებითად იმორჩილებს მეორეს (ქრისტიანულ-ბიბლიურ ნაკადს), მაშინაც კი, როდესაც უკანასკნელი, მოქმედების განვითარების შესაბამისად, განსაკუთრებით ძლიერდება.

XIX საუკუნის ქართულ მწერლობაში „მეფე დიმიტრი“ წარმოადგენს მეტად ნიშანდობლივ ცდას. ეს არის ეროვნული ჰეროიკული ეპოსის შექმნის თავისთავად ღირსშესანიშნავი, კონკრეტული ისტორიული მოთხოვნილებითა და მიზანდასახულობით გაპირობებული ცდა.

საქართველოს გმირული ისტორია აქ დანახულია თვით ხალხის (მისი რიგითი წარმომადგენლის) თვალთ. ასეთია პოემის მხატვრული ჩანაფიქრი.

შემოქმედებითი ამოცანის ამგვარი გადაწყვეტა სავსებით ორიგინალურია XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურისთვის. ამავე

დროს, ეს არის ფუძემდებელი ნაბიჯი: თავისი ჩანაფიქრით „მეფე დიმიტრი“ შეიძლება განხილულ იქნას, კერძოდ, როგორც ვაჟა-ფშაველას პოეტური ეპიკის წინამორბედი ნაწარმოები.

მხატვრული შესრულების თვალსაზრისით ის რჩება, „ცდად“ (ამ სიტყვის ვიწრო გაგებითაც), რადგან, მიუხედავად ჩვენს მიერ აღნიშნული ლიტერატურული ღირსებებისა, ილია ამ (გარკვეული თვალსაზრისით მისთვის უნიკალურ) პოემაში ვერ აღწევს ფორმის სრულ ორგანულობას.

თუ „ქართველის დედაში“ რიტორიკული მაღალფარდოვნება, საერთოდ, კლასიციზტური პოეტიკისთვის დამახასიათებელი „წმინდა ლიტერატურული“ ელემენტები სჭარბობს, „მეფე დიმიტრი თავდადებულში“ მეორე უკიდურესობა შეიმჩნევა. სტილის შეგნებული „დადაბლება“, „გამდაბიურება“ ნაწილობრივ აქვეითებს ამ ნაწარმოების მხატვრული ზემოქმედების ძალას.

პოემა „განდგეილი“ დაწერილია 1883 წელს, ე. ი. „მეფე დიმიტრი თავდადებულისაგან“ მხოლოდ ხუთი წლით არის დაშორებული.

მაგრამ რა დიდი სხვაობა ამ ორ პოეტურ ნაწარმოებს შორის, განსაკუთრებით ხელშესახებად ეს განსხვავება პოეტური ფორმის სფეროში ვლინდება.

თუ „მეფე დიმიტრი“ ხალხური პოეტური თქმულების („სიმღერის“) სტილიზაციას წარმოადგენს, „განდგეილი“ ფილოსოფიური შინაარსის პოეტური ნოველაა და ეს მკაფიოდ ვლინდება მის სტილში.

შეიძლება ითქვას, რომ ილია აქ უბრუნდება მისი პოეტური აზროვნებისთვის განსაკუთრებით ორგანულ სტილს.

ამ მხრივ „განდგეილი“ განსაკუთრებით ახლოს დგას „აჩრდილთან“. მხედველობაში გვაქვს პოეტურ სახეთა შინაგანი მონუმენტურობა და რიტორიკული ხერხების სიჭარბე, რაც ორივე ამ პოემას ახასიათებს.

მაგრამ „განდგეილში“ ილიას სტალი უფრო დახვეწილია, შეიძლება ითქვას, უფრო რაფინირებული, ვიდრე რომელიმე სხვა მის პოემაში.

XIX საუკუნის მსოფლიო ლიტერატურაში გვხვდება რამდენიმე მხატვრული ნაწარმოები, რომელთა სიუჟეტური ჩანაფიქრი შუასაუკუნეების სასულიერო მწერლობის გარკვეულ სახეობას ეხ-

მაუარება (გავიხსენოთ მაგ. ფლობერის „წმინდა ანტონის ცთუნებანი“, უფრო გვიან — ანატოლ ფრანსის „სილვესტრ ბონარის ცთუნება“ და სხვა). ილიას თავისებურად აქვს დამუშავებული ეს ტრადიციული მოტივი. მისი კალმის ქვეშ ქრისტიანული „ცთუნება“ ახალ, ეპოქისთვის აქტუალურ შინაარსს იძენს.

მართალია, პრობლემის ერთგვარად განყენებული, „ზეისტორიული“ დასმა უჩვეულო დისონანსად შეიძლება წარმოგვიდგეს; ილიას სხვა ნაწარმოებების ფონზე, მაგრამ პრობლემის გაღივებით თვალსაზრისით „განდევილი“ სავსებით კანონზომიერი, ორგანული ნაწარმოებია ილიას შემოქმედებაში და სრული სიზუსტით გამოხატავს პოეტის ეთიკურ მრწამსს.

მოქმედების განვითარება „განდევილში“ აშკარად კამერულ ხასიათს ატარებს, მაგრამ თვით არსი ამ მოქმედებისა შინაგანად მასშტაბურია, დიდმნიშვნელოვანია და, ამის გამო, იგი ისეთ გარემოში, ისეთ ფონზე წარმოებს, ისეთი მხატვრული კომპონენტებითაა გამდიდრებული, რომ მას არსებითად დაკარგული აქვს კამერულობის ელფერი და გრანდიოზულ, „დიდებულ“ იერს იძენს.

ამ შთაბეჭდილებას განსაკუთრებით აძლიერებს თვით მოქმედების ადგილის ავტორისეული ამორჩევა:

სადაც დიდებულს მთასა მყინვარსა
ორბნი, არწიენი ვერ შეჰხებიათ,
სად წვიმა-თოვლი, ყინულად ქმნილი,
მზისგან აროდეს არა დნებთან,
სად უდაბურსა მის მყურდობას
კაცთ ურიაჟელი ვერ შესწვდენია,
სად მეუფება ჭეჭა-ჭუხილსა,
ყინულს და ქართა მხოლოდ ჰშთენია...

პოემის ეს დასაწყისი სტრიქონები თავისებურ იერს აძლევენ მთელ ნაწარმოებს. აქ საგულისხმოა არა მხოლოდ პოეტურ სახეთა შინაარსი, არამედ სინტაქსური კონსტრუქციაც. ილია პოემას იწყებს მოქმედების ადგილის ეპიკური აღწერით, მაგრამ თვით ხერხი აღწერისა (ე. ი. პირველი რთული წინადადების ხასიათი) აშკარად რიტორიკულია.

კლასიკური რიტორიკის მიხედვით „განდევლის“ ეს შესავალი წინადადება შეიძლება განხილულ იქნას როგორც „მერყევი პერიოდი“, ე. ი. ისეთი პერიოდი, რომელშიც წვერთა თანაფარდობა

დარღვეულია ერთ-ერთი წევრის განვრცობის ხარჯზე. წინადადების ასეთ წევრს აქ ადგილის მანიშნებელი წევრი წარმოადგენს. მერყევ პერიოდს ამ შემთხვევაში დიხჯი ეპიური ტონალობა შეაქვს პოემის შესავალში. მისი განვრცობილი ნაწილი მთლიანად გრადაციის პრინციპზე არის აგებული: შთაბეჭდილება ადგილის „სიდიადეზე“ სულ უფრო და უფრო ძლიერდება. აღსანიშნავია ამ მხრივ პოემის პირველი ეპითეტი: „სადაც დიდებულ მთასა მყინვარსა“... (გავიხსენოთ „აჩრდილის“ პირველი სტრიქონი: „აღმობრწყინდა მზე დიდებულადა“...).

„მერყევი პერიოდის“ განვრცობილი წევრი რამდენიმე (4) ნაწილისაგან შედგება, რომელთაგან თითოეული ადგილის ახალ თვისებას აღნიშნავს და, ამავე დროს, აძლიერებს ზემოაღნიშნულ შთაბეჭდილებას. აღსანიშნავია, რომ ყველა ეს თვისება „აბსოლუტურ“ ხარისხში წარმოგვიდგება და ჰიპერბოლიზებული სახით არის მოცემული. ეს გარემოება მკითხველში სახეთა შინაგანი მონუმენტურობის შეგრძნებას აღრმავებს.

საგულისხმოა აგრეთვე შესავლის მშვიდი, აუღელვებელი სტილი, რაც განდევნის სულიერი ცხოვრებისთვის დამახასიათებელ უშფოთველობას და სიმკაცრეს შეესაბამება.

პოემის ენა ზომიერად არის შეფერილი არქაიზმებით („ჰმთენია“. „მართალთა თანა“, „ტახჯვათ ზედა“ და სხვ.).

ეს ელფერი უფრო მკაფიოდ ვლინდება მეუდაბნოეს ტექსტში, ავტორთან მას ნაკლებ საგრძნობი ინტენსივობა აქვს, ხოლო ქალის ტექსტში სრულიად გამჭრალაია.

პოემის III კარში ავტორი კიდევ ერთხელ მიმართავს მერყევ პერიოდს. აქ მოცემულია „წუთისოფლის“ დახასიათება თვით განდევნის თვალსაზრისით:

განშორებია ვით ცოდვის სადგურს,
ვით სამეუფოს ბოროტისასა,
სადაც მართალი გზას ვერ აუქცევს
განსაიდელსა მას ეშმაკისასა,
სად ცოდვა კაცსა სდევის დღე-და-ღამ,
ვითა მპარავი და მტაცებელი,
სად, რასაც ჰხადის მართალი მართლად,
მას უმართლობად ჰქმნის ცოდვის ზელი;
სად რუხება, წაწყმედა და დაღატია,
სადაც ძმა ჰხარბობს სისხლსა ძმისასა,

როგორც ვხედავთ, ამ პერიოდის გახვრცობილი წვერი კვლავ „ადგილის“ (ამ შემთხვევაში მთელი წუთისოფლის) დახასიათებას ემსახურება. თუ პირველ პერიოდში დახასიათებული იყო განდევნილის სამყოფელი, აქ მას მთელი დანარჩენი სამყარო უპირისპირდება.

ეს დაპირისპირება შესრულებულია მკაფიო კონტრასტის, პოეტური ანტითეზისის ხერხით.

თუ პირველ პერიოდში ყველა მხატვრული სახე აღწერილის „ამაღლებას“ ისახავდა მიზნად, მეორეში ასეთ ამოცანას პირიქით „დაკნინება“ წარმოადგენს. მაგრამ, უნდა აღინიშნოს, რომ უკანასკნელი გარემოება არ არღვევს პოემის საერთო სტილს, რადგან მეორე შემთხვევაშიც, როდესაც ავტორი სინამდვილის ურაცოფით დახასიათებას იძლევა, იგი ამას პოემის საერთო ლექსიკური ქლერადობის ჩარჩოებში ახდენს. წუთისოფლის „სიმდაბლე“ გამოხატულია ისეთი ფორმით, რომელიც გამოირიცხავს ყოველგვარ ენობრივ ნატურალიზმს, სიტლანქეს.

ყურადღებას იქცევს, მაგალითად, რომ ილია „ქუთრდისა და ავაზაკის ნაცვლად წერს: „მპარავი და მტაცებელი“, ე. ი. შეგნებულად მიმართავს „კეთილშობილურ“ სინონიმებს. „განდევნილის“ ლექსიკის სპეციფიკურობა განსაკუთრებით აშკარა ხდება, როცა მას ვაძარებთ, მაგალითად, „კაკო ყაჩაღის“ ლექსიკას, სადაც ხშირად ვხვდებით ვულგარიზმებს და ნატურალისტურ საღებავებს (გავიხსენოთ, თუნდაც, ბატონის დახასიათება და მისივე ტექსტი).

V კარში დახატულია განდევნილის პორტრეტი. აქ ავტორი შემდეგ მხატვრულ ხერხს მიმართავს. პირველ ორ სტრიქონში იგი აღნიშნავს პერსონაჟის გარეგნობის უმნიშვნელოვანეს დეტალს („არ იყო ხნიერ, მაგრამ ვით წმინდანს სულის სიმაღლე ზედ დასჩენოდა“...), ხოლო ამის შემდეგ უკვე ვრცლად ახასიათებს პერსონაჟის იერს და მის გაშლილ, დეტალიზებულ პორტრეტს ქმნის.

მეუღდაბნოეს „წმინდანობაც“ აბსოლუტური მნიშვნელობის ეპითეტებით არის დახასიათებული (სხვათა შორის, აქ ყურადღებას იპყრობს ილიასათვის დამახასიათებელი ერთი ეპითეტი, „ნელი სიხარული“, რომელიც „აჩრდილშიც“ გვხვდება) მაგრამ ნიშანდობლივია ერთი გარემოება: განდევნილის ლოცვის მთავარ მიზანს სა-

კუთარი სულის გადარჩენა წარმოადგენს. თუ რამდენად ეგოცენტრული ხასიათისაა ამ ლოცვის შინაარსი, ამის დასადგენად საკმარისია გავიხსენოთ მეფე დიმიტრის ლოცვა, რომლისთვისაც სრულიად უცხოა საკუთარ ხვედრზე ზრუნვის მოტივი და მხოლოდ ერის გადარჩენას ისახავს მიზნად. ჩვენი ფიქრით, აღნიშნული სხვაობა შემთხვევითი არ უნდა იყოს.

პოემის სიუჟეტში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს კიდევ ერთი დეტალი:

როს ჰლოცულობდა, იმ სხვისა თურმე
თვის ლოცვანს მწირი ზედ დააყრდენდა,
და ხორცთუხსმელი შვის სხივი იგი
უფლის ბრძანებით ზედ შეირჩენდა.

ერთის მხრივ, ეს არის დამხმარე „ტექნიკური“ ელემენტი. რომელიც სიუჟეტის შემდგომი განვითარებისათვის არის საჭირო (კერძოდ, კულმინაციურ მომენტში ის წარმოგვიდგება პერსონაჟის სულიერი ხვედრის გამომხატველ სავნობრივ ექვივალენტად), მეორეს მხრივ, ეს დეტალი თავისებურ ელფერს აძლევს განდევნილის გარემოს, ყოფას, უღარესად ორგანული აქსესუარია ამ უკანასკნელისა. დამახასიათებელია, რომ აღნიშნულ დეტალს ჩამოცილებული აქვს ნივთიერი ფორმა. მხატვრულად ზუსტ ეპითეტს წარმოადგენს, ამ მხრივ, „ხორცთუხსმელი“, რომელიც სწორედ ამ გარემოებას უსვამს ხაზს.

„განდევნილის“ სიუჟეტური განვითარებისათვის მხოლოდ და მხოლოდ ასეთი ხასიათის დამხმარე კომპონენტი იყო გამართლებული და მიზანშეწონილი.

პოემის VII კარში დახატულია ბუნების ახალი სურათი, სამყარო აქ დანახულია მეუღაბნოეს თვალით:

...და ვით ცხოველს ხატ' ღვთის ღიღებისას
შესცქერდა მზესა განცვიფრებულში...

როგორც ადრე აღვნიშნეთ, ბუნების სურათებს ილია, საერთოდ, მდიდარი საღებავებით ხატავს. მაგრამ ჩვეულებრივ ამ სურათებს მეორეხარისხოვანი, დამხმარე ფუნქცია აქვთ დაკისრებული.

ბუნების სურათი პოემის VII კარში ამზადებს. მომავალ სიუჟეტურ სვლას, შესაბამის განწყობილებას უქმნის მკითხველს და, შე-

იძლება ითქვას, რომ ერთგვარ საგანგაშო წინათგონობასაც აღუქმ-
რავს მას.

ასეთ ფუნქციას ასრულებს, კერძოდ. შემდეგი პოეტური სახე:

...და მყინვარიდამ, ვითა ვეშაპი,
შავი ღრუბელი დაიძრა მძიმეთ.

ეს სახე განვითარებულია მოძღვენო VIII კარში:

დაიძრა მძლავრი, უზარმაზარი.
ცაზედ განერთხო და გაშალა.
და იქ, თითქოს მტერს შეეჭახაო,
ქექა-ქუხილთ დაიგრიალა.

სანამ პოემის „მოქმედ პირებად“ მხოლოდ მეუდაბნოე და მისი
გარემომცველი ბუნება რჩებიან, პოემის სტილი ძირითადად მშვიდ,
ეპიკურ რიტმს ინარჩუნებს (მიუხედავად იმისა, რომ უკანასკნელ
სურათში შეიმჩნევა შინაგანი დაძაბულობა).

IX თავიდან, როცა მეუდაბნოეს სენაქში ცოცხალი ადამიანის
ხმა შემოიჭრება, რიტმი თანდათან იცვლება, გაშლილ, მერყევე პე-
რიოდებს აქ მოკლე, „წყვეტილი“ წინადადებები ცვლიან:

უცებ მოესმა რალაც კაცის ხმა...
ეოცა ეს ხმა უჩვევი მწირსა.
ყური ათხოვა — და თითქო ვილაც
ჰკვივის, იძახის ზღუდისა ძირსა.
ეცა მსწრაფლ კარებს და გაღიხელა...
ვილაც კარის ჯაქვს ზედ მოსდგომოდა.

და ა. შ.

ეს წყვეტილი, ერთმანეთისგან მრავალწერტილით გათიშული
ფრაზები, მწირის შინაგან მდგომარეობას გადმოსცემენ. განდევნი-
ლი უკვე შეშკრთალია, აფორიაქებულია. ეს იგრძნობა მის სი-
ტყვებშიც, რომლებითაც იგი ახალგაზრდა ქალს მიმართავს:

გამომყევ, ვინც ხარ! ბინას მოგცემ შენ.
გაგიზიარებ ჩემსა სენაკსა...
სახლი ღვთისაა... შენც შეგივრდომებს...

მწირის ამგვარი სწრაფი გამოსვლა წონასწორობიდან გარკვე-
ულ ფსიქოლოგიურ მინიშნებად აღიქმება. ეს იმას უნდა მოასწა-
ვებდეს, რომ იგი სინამდვილეში ბოლომდე არ არის დარწმუნებუ-

ლი თავის თავში. თვით მისი მიმართვის ფორმა ქალისადმი, რომელიც, როგორც წესი, „შვილოთი“ იწყება, ორაზროვნად ჟღერს. აქ ხდება თავისებური გარება: პერსონაჟის შინაგანი განცდა ეთიშება მისი სიტყვიერი გამოხატვის ფორმას.

ქალი, რომელიც შეუფთოებულ მწირს მოევიდნა, ილიასათვის სიცოცხლის, მშვენიერების განსახიერებაა და ამის გამო იგი იდეალისებული, სრულქმნილი გარეგნობით წარმოგვიდგება. მისი მშვენიერებაც „აბსოლუტურია“:

თვით შური, მტრობა ვერ უპოვიდა
ქალს შვენიერსა ვერაფერს ნაკლსა.

აღსანიშნავია, რომ მწირის სულში გაღვიძებული ლტოლვა ქალისადმი ილიას დახასიათებული აქვს არა როგორც დაბალი, ხორციელი ინსტინქტი, არამედ პირიქით, როგორც უაღრესად პოეტური, თავისებურად ამაღლებული განცდა:

და დაუწყნარდა ძალს შვენებისას
იგი მწირიცა მწყრალი, გულმშრალი,
და უცოდველის გულის-ტკივილით
ქალს შეაჩერა ტყვექმნილი თვალი.

ილია აქ არსებითად მოულოდნელ ფსიქოლოგიურ ვითარებას გვიხატავს. იმის ნაცვლად, რომ ქალთან პირისპირ დარჩენას საბოლოოდ დაეკარგვინებინა მწირისათვის სულის სიმშვიდე, აქ იგი მოულოდნელად თვინიერდება, „დაუწყნარდება“ მშვენიერების ძალას.

ქალის მონოლოგში აღსანიშნავია რამდენიმე ნიუანსი, განდევნილისადმი ქარაგმულად მიმართული თავისებური მინიშნება:

მაგრამ რას იზამ? მოდი გულს უთხარ, —
კარგ სანახაზე ნუ ხარ-თქო ხარბი!..

ქალური სამედურავის გამჭირდავი კილო, რომელიც თითქოს მეტი გულისხმიერებისკენ აქეზებს მწირს:

შენ კი კარგა ხანს მე ხმა არ გამე...

და ბოლოს თითქმის დაუფარავი, მხიარული, ახალგაზრდული ირონია:

შენ კი ეშმაკი, მგონი, გეგონე...

ეს ნიუანსები სიცოცხლეს მატებენ ქალის პორტრეტს. აქ ის საკუთარი მეტყველების საშუალებით არის დახასიათებული.

განდევილისა და ქალის მეტყველების სტილის სხვაობა განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს მათ დიალოგში, რომელიც კამათის სახეს ატარებს. აქ თანდათან ნათელი ხდება, თუ როგორ ძლევს მწირობის წლობით შემუშავებულ, მყარ დოგმებად ქცეულ შეხედულებებს ახალგაზრდა ქალის უშუალო, ღრმად ემოციური „ქალური“ ლოგიკა:

- ეგეთი არის, სჩანს, ნება ღვთისა...
- როგორ თუ ღვთისა? ღმერთს რაში უნდა ამ ყინულებში ყოფნა კაცისა?..
- ...განა სწყინს ღმერთს, რომ კაცი შეჰხარის ქვეყანას ღვითოვე დაბადებულსა?

ქალის ტექსტი გამოირჩევა განცდის სიწრფელით, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ეს სიწრფელე აქ მაინც არ სცილდება გარკვეული ლიტერატურული პირობითობის საზღვრებს.

„განდევილის“ ახალგაზრდა ქალი ბევრი თავისი თვისებით, რა თქმა უნდა, ძალზე შორს დგას უბრალო ქართველი მწყემსი ქალის რეალური სახისგან. იდეალიზაციის, რომანტიკული ამბლებების ელფერი აშკარად დაჰკრავს, როგორც მის გარეგნობას, ისე მეტყველებასაც. განსაკუთრებით იგრძნობა ეს XX კარში, სადაც ქალის ტექსტს თითქმის მთლიანად რიტორიკული ფიგურები (კერძოდ, ანტითეზისი და გრადაცია) შეადგენენ:

- ან შენ როგორ სძლებ უწუთისოფლოდ,
- მერე იცი კი, რა-რიგ ტკბილია?!
- აქ სიკვდილია, იქ კი სიცოცხლე,
- აქ ჰირია და იქ კი ლხინია.
- ნუთუ თვისტომი, ტოლი და სწორი
- ყველა გულიდამ ამოგილია?
- ნუთუ ნაღველი, დარდი და ჯავრი
- თან არავისი წამოგილია?

აქ ავტორი აშკარად „ეხმარება“ თავის პერსონაჟს, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ არ ღალატობს ზომიერების გრძნობა, რის გამოც, ბუნებრიობის ილუზია ძირითადად შენარჩუნებულია.

ქალის წრფელი თავდაჯერება ის ცხოვრებისმიერი ძალაა, რომელიც ქვას ქვაზე არ ტოვებს მწირობის ასკეტური პრინციპებისაგან:

— მაშ, ვინც ქვეყნად ვართ, ყველა წავეწყდებით,
ვეღარ დაეიხსნით ვერაფრით სულსა?
— ხსნა ყველგან არის... ზოლო გზა ხსნისა
ესეთი მერგო მე... უბედურსა...

აქ თვით სტილი მწირის ტექსტისა (თითქოს ბორძიკით წარმო-
თქმული წყვეტილი წინადადებები) აშკარად ამჟღავნებს, რომ ის
საბოლოოდ განიარაღებულია.

სიტყვა „უბედურსა“ (წინადადების ბოლოს მრავალწერტილით
გამოყოფილი) განსაკუთრებულ შინაარსობრივ დატვირთვას იძენს.
იგი უშუალო საბაბია მწირის მძაფრი შინაგანი დიალოგისა, რო-
შელიც პოემის თითქმის მთელ ფინალს გაჰყვება.

გარდა რიტორიკული ფიგურებისა, ილია აქ მიმართავს ბრწყინ-
ვალე პოეტურ სახეებს, რომლებიც კიდევ უფრო თვალნათლივ
გამოხატავენ გმირის შინაგან მდგომარეობას.

მწირის გულისცემა შედარებულია იდუმალი სიმების ჩუმ
ჟღერასთან:

ესლა სულ სხვაა მის გულის ძგერა...
ესლა მის გული თითქო ებანს სცემს
და ისმის ჩუმი ებნის სიმთ ჟღერა.

არანაკლებ ძლიერია მეორე ხმა, რომელიც მწირის სენაკის სიმ-
ყუდროვეში შემოიჭრება:

„დაძლიე თუ არი“... ეს ეინ გაჰკივის
გახარებული იმის მკედარ გულში.
ეს რა ჰხარხარებს! ეს რა დასცინის,
ეს რა ხმა ისმის მის გარს ღხენისა...

ამ ორი ხნის, ორი მოტივის ჭიდილი თავისებურ მუსიკალურ
კონტრასტს ქმნის. ეს არის, ერთის მხრივ, უცოდველი, გულუბრ-
ყვილო სიხარულისა და, მეორეს მხრივ, დაუნდობელი თვითირო-
ნის გამოხატველი მოტივების შეჯახება. მათი პარალელური გან-
ვითარება განაპირობებს „განდეგილის“ ფინალური ნაწილის მძაფრ
დრამატიზმს.

ფინალის პოეტური სახეებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია
მხატვრულად ბრწყინვალედ გააზრებული სურათი, რომელიც მწი-
რის სულიერ სამყაროში მომხდარ გარდატეხას გამოხატავს.

ზე აიხედა... დედა-ღვთის ხატსა
მავედრებული შეჰმართა თვალი...

და ვაი, წმინდა ღვთის-მშობლის ნაცვალად
თვალ-წინ დაუდგა იგივე ქალი.

გაშლილ, ეპიურ პერიოდებს აქ საბოლოოდ ცვლიან მოკლე, ერთმანეთში თითქოს უსისტემოდ არეული წყვეტილი წინადადებები. პოემის რიტმი სულ უფრო მჭაფრდება და თავის კულმინაციას აღწევს XXVI კარში, სადაც შინაგანი დიალოგის დრამატიზმი გმირის გარეგან მოძრაობასაც გადაეცემა და მის ნებასა და ქცევას შორის მწვავე წინააღმდეგობას ბადებს.

პირვეარი უნდა — ხელი არ ერჩის,
ლოცვის თქმა უნდა — ენა ებმება,
სატის ხილვა სწყურს და იგივე... იგივე...
ქალი წყვეული თვალთ ელანდება.

XXVII კარში პოემის რიტმი დროებით ნელდება, ეს არის თავისებური ინტონაციური პაუზა:

რიქრაჟი იყო და თენდებოდა,
გადაყრილიყო ციღამ ღრუბელი,
და დაწყნარებულს წუთის-სოფელსა
ღილის ნიაჟი დაჰქროდა ნელი.

აქ თვით ბუნების სურათი თითქოს საყოველთაო დაწყნარებას, შესვენებას მოითხოვს. მაგრამ ეს დამშვიდება მხოლოდ მოჩვენებითია, რადგან ბუნების ამ სურათშიც შემორჩენილია განდეგილის ქარიშხალგადახდილი, მაგრამ საბოლოოდ მაინც დაუოკებელი სულის ანარეკლი. ეს აშკარად იგრძნობა მზის ამოსვლის მწვავე ლოდინში, იმ მოუთმენლობაში, რომელსაც მწირის მთელი არსება მოუტყავს:

...რად არ ამოდის? რად გვიანდება?
დღემდე თვით ეამი არარა იყო
და ეხლა წუთიც რად უმნელდება?..

უარყოფითი ხასიათის პარალელი აქ ფსიქოლოგიურად ზუსტია თავისი შინაარსით.

XXVIII კარში, რომელიც ერთადერთი მოკლე, სამსტროფიანი კარია პოემაში (დანარჩენი 27 კარი ხუთ-ხუთი სტროფისაგან შედგება), თითქოს დროებით ყველაფერი თავის ჩვეულ ადგილს უბრუნდება:

გულზედ მოეშო, კვლავ სასოებით
დედა-ღვთისასა მიაპყრო თვალი,
კვლავ ჰნახა იგივე ცხოველი ხატი
მადლით. ნუგეშით გადმომზიარალი.

მაგრამ ქვეტექსტში მაინც არ ქრება შინაგანი დაეჭვების ფარული მოტივი, რომელმაც მთელი ძალით პოემის ორ ფინალურ სტროფში უნდა იფეთქოს:

არ შერისხულა, სჩანს, ჯერეთ ღვთისგან!..
და ღმერთს მადლობა ცრემლით შესწირა...
მივარდა ლოცვანს, დააყრდნო სხივზედ
და, ეპა, სხივმა არ დაიჭირა.
დაესხა რეტი, თვალთ დაუბნელდა,
გაშრა, გაშეშდა ზარდაცემული.
ერთი საშინლად შეკბლავლა ღმერთსა
და იქვე სხივ-ქვეშ უტევა სული.

აღსანიშნავია, რომ ილია აქ მიმართავს თავის საყვარელ ხერხს. ამ პოემის დასასრულიც, ისევე როგორც „აჩრდილის“ და „მეფე დიმიტრის“ ფინალი, აშკარად „მოკვეთილია“, მოქმედება უეცრად წყდება.

შეშლილი მეუღლებნოეს უკანასკნელი სასოწარკვეთილი „შებლავლება“ ისე გაისმის, როგორც დამსარულებელი აკორდი და ნაწარმოებიც სწორედ ამ მაღალი ტონალობით მთავრდება, რაც მკითხველის აღქმაში გაპორიცხავს დამშვიდების, წინააღმდეგობის დაძლევის შთაბეჭდილებას.

ჩვენს სმენაში ყველაზე დიდხანს სწორედ ეს სასოწარკვეთილი ხმა რჩება.

ფინალური ეპიზოდის ამგვარი გადაწყვეტა გარკვეულ შინაარსობრივ, მსოფლმხედველობრივ დატვირთვას ატარებს. ავტორი თითქოს გვანიშნებს, რომ მის ნაწარმოებში ასახულ კოლიზიას შეუურიგებელი წინააღმდეგობა უდევს საფუძვლად. ის, რაც უბედურ მწირს გადახდა თავს, მისი სულიერი ცხოვრებისთვის საბედისწერო კატასტროფას მოასწავებდა. ამის გამო ნაწარმოების მთავარი კონფლიქტი ბოლომდე არ კარგავს თავის დრამატულ სიმძაფრეს. წინააღმდეგობა ძალაში რჩება. ამ აზრის სასარგებლოდ მეტყველებს ნაწარმოების მთელი მხატვრული ლოგიკა.

„განდეგილის“ გარშემო, მისი გამოქვეყნებიდან დღემდე, მრავ-

ვალი განსხვავებული აზრი გამოითქვა. არსებობს შეხედულება, რომლის თანახმად ეს პოემა თავისებური გადახვევაა ილიას მწერლური ბიოგრაფიის, მისი შემოქმედებითი ევოლუციის მთავარი ხაზისაგან.

სონამდვილეში „განდეგილის“ კონცეფცია სრულ თანხმობაშია ილიას შემოქმედების წამყვან იდეებთან. პოემის ავტორის რწმენით, ცხოვრება საესეა უმძაფრესი წინააღმდეგობებით. იგი ანტი-გონისტური ძალების, ვნებების, იდეების სამკედრო-სასიცოცხლო ურთიერთშეჯახების სარბიელს წარმოადგენს. მაგრამ ადამიანს უფლება არა აქვს ამ სარბიელისგან განზე განდგომისა. მან უნდა აღასრულოს თავისი ამკვეყნიური მოწოდება, თავისი მიწიერი ვალა.

შეიძლება ითქვას, რომ პოეტის მსოფლმხედველობა აქ საბოლოო დასკვნის სახით წარმოგვიდგება და, ამის გამო, გარკვეული თვალსაზრისით „აბსტრაგირებულ“ პოეტურ საჩეებში კპოევს თავის კანონზომიერ გამოხატულებას.

პოემის ფორმა კანონზომიერი საფეხურია ილიას შემოქმედებით ევოლუციაში. მისი პოეტური აზროვნება აქ შესამჩნევად იხვეწება. მას უკვე გავლილი აქვს „დადგომის“, ჩამოყალიბების პროცესი და ამის გამო განსაკუთრებით ზუსტად და ფაქიზად გამოხატავს ილიას სტილის ყველაზე უფრო ორგანულ ნიშანთვისებებს.

მხატვრული ოსტატობის თვალსაზრისით, „განდეგილი“ თავისებური შეჯამებაა მთელი იმ მრავალწლოვანი გამოცდილებისა, რომელიც წინ უძღვის ილიას მიერ შექმნილ პოეტური ეპოსის ამ უკანასკნელ ნიმუშს.

როგორც ადრე აღვნიშნეთ, ილია ჭავჭავაძემ მთელი ისტორიული ხანა შექმნა ჩვენს მწერლობაში. ამ მხრივ, მისი შემოქმედების ევოლუცია ეპოქალური ხასიათის ნიშნებით არის აღბეჭდილი. ამასთან ერთად ილიას პოეტური აზროვნება, როგორც ეპოსში, ისე ლირიკაშიც, ღრმად ინდივიდუალური, განუმეორებელი თავისებურებითაც გამოირჩევა.

უკვე ილიას ყრმობისდროინდელ ლექსებში („სიტკობება თავის მამულში“, „კაბუჯობახედ“, „მოთქმა საწყლისა“, „ალბომში ნ. ნ. ანდრონიკოვისას“, „წერილი ნინო ჭავჭავაძე-აფხაზისას“ და სხვა) გარკვევით იგრძნობა პოეტის თავისებური დამოკიდებულება

სინამდვილისადმი და მხატვრული წარმოსახვის ორიგინალური მანერა.

ამ ლექსებს შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია „დაღონებული არ ვიცი, რაზედ...“ რომლის ლაიტმოტივს წარმოადგენს ილიას პოეტური მსოფლშეგრძნებისათვის საერთოდ დამახასიათებელი ხილული სინამდვილის დიდებული მშვენიერებით გამოწვეული ტკბობისა და აღფრთოვანების მოტივი.

სამყაროს სიდიადის უშუალო განცდით გაპირობებულია ამ ლექსის თავისებური სტილი და ინტონაციური უღერადობა: „მაშინ ვიხილე ქვეყნის დიდება, ვაქე, ვადიდე მისი თვისება“... და სხვ. აქ უკვე მინიშნებულია „აჩრდილის“ პოეტური მსოფლმხედველობა, ილიას მხატვრული მანერის შინაგანი მონუმენტალიზმი.

აღსანიშნავია, რომ ეს პოეტური ნაწარმოები წარმოადგენს ბუნების სურათების და ავტორის შესაბამისი განცდების უშუალო გადმოცემას, თავისებურ ლირიკულ აღწერას, რომელიც მხატვრული თვალსაზრისით ჯერ კიდევ ვკლექტიკურ, შინაგანად გაუფორმებელ ხასიათს ატარებს.

მაგრამ უკვე ილიას პირველ ცნობილ ლექსში „ყვარლის მთებს“ მკაფიოდ არის გამოვლენილი მისი ლირიკული შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივი კიდევ ერთი სპეციფიკური თვისება — ლირიკული კომპოზიციის გრძნობა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ილია ჭავჭავაძე განსაკუთრებით დიდ ყურადღებას აქცევდა ლექსის ე. წ. „შინაგან ფორმას“. კერძოდ, ლირიკული კომპოზიცია ილიასთან გაცილებით უფრო მკვეთრად არის გამოკვეთილი, უფრო ორგანიზებულია და უფრო „კლასიკურ“ ხასიათს ატარებს, ვიდრე აკაკისთან ან ვაჟასთან.

„ყვარლის მთებში“ — ლირიკული არქიტექტონიკა მკაცრი სიზუსტით არის გაანგარიშებული. კომპოზიციურად ეს ლექსი ოთხი ნაწილისაგან შედგება.

პირველი ოთხი სტრიქონი თითქოს მოკლე პრელუდიას წარმოადგენს: პოეტი ემშვიდობება მშობლიურ მთებს. ამის შემდეგ იწყება ლირიკული მოგონება, რომელიც თანდათან თვით განშორების მომენტის აღწერაში გადადის.

ლექსის ლირიკული ფინალი, რომელიც აგრეთვე ოთხი სტრიქონისაგან შედგება, თითქოს იმეორებს დასაწყისს, გამომშვიდობების მოტივს, მხოლოდ ახალ ტონალობაში: პოეტი საბოლოოდ

ეთხოვება სამშობლოს და მას არდავიწყების ფიციით მიმართავს. ამგვარად, ეს უკანასკნელი სტრიქონები ნაწარმოების საბოლოო აკორდებად უღერენ და მკითხველში კომპოზიციური დასრულების გრძნობას ბადებენ.

მკაფიო ლარიკული კომპოზიცია გააჩნია აგრეთვე ილიას ცნობილ ლექსს „ქართვის დედას“, რომელიც XIX საუკუნის ქართული პუბლიცისტური პოეზიის შედევრს წარმოადგენს.

ამ ლექსშიც პირობითად შეიძლება გამოვეყოთ ოთხი ნაწილი:

პირველ სტროფში თავიდანვე აღებულია დიდებული, ამალღებული, ხაზგასმით მალაღმარდოვანი ტონალობა: „ქართვის დედაო, ძუძუ ქართვისა“... და სხვ. ამგვარად, ავტორი თითქოს თავიდანვე „რელიგიური“ მოწიწებისა და აღფრთოვანების განწყობილებას გვიქმნის.

II ნაწილში (მეორე სტროფი) პოეტის მიერ დახატულია თანამედროვე სინამდვილის სავალალო სურათი.

III ნაწილში, რომელიც აგრეთვე მხოლოდ ერთი სტროფისგან შედგება, ილია საქართველოს წარსულს იხსენიებს და თითქოს ერთხელ და სამუდამოდ ეთხოვება მას.

ხოლო IV ნაწილი, რომელიც ლექსის მთელ მეორე ნახევარს მოიცავს, მომავლისკენ, ხვალისდელი დღისკენ მოწოდებას წარმოადგენს.

ამრიგად, ლექსის კომპოზიციური აგებულება მთლიანად გამართლებულია იდეური ჩანაფიქრით და მის ლოგიკურ განვითარებას ემორჩილება.

აქ საგულისხმოა „ქართვის დედის“ ინტონაციური თავისებურებაც. როგორც აღვნიშნეთ, ლექსის მეორე ნაწილი თითქმის მთლიანად პათეტიკურ მოწოდებას წარმოადგენს. ილიას სტილი აქ უაღრესად ენერგიულია და ბრწყინვალე რიტორიკული ოსტატობით გამოირჩევა. აქ შეგნებულად გამოყენებულია ქრისტიანულ-რევოლუციური ტერმინოლოგია („მობა, ერთობა, თავისუფლება“), გამაძლიერებელი პლეონაზმები, მონუმენტური სახეები („დაპარხულა“, „დანთქმულა“, „ჩვენ უნდა ვსდიოთ ეხლა სხვა ვარსკვლავს“, „ჩვენ უნდა ჩვენი ვშვათ მყოობადი“ და სხვ.).

ყოველივე ეს ამ ლექსს აქცევს უაღრესად მასშტაბურ, ფართო სახალხო აუდიტორიისათვის განკუთვნილ პოეტურ ნაწარმოებად. პუბლიცისტური პათეტიკა თანდათან ძლიერდება, მალღდება და

თავისებურ პატრიოტულ ექსტაზამდე აღწევს, მაგრამ ლექსის დასასრულს ავტორს მასში თითქოს ხაზგასმით შეაქვს ინტიმური მოტივები, რომლებიც ნაწარმოებს სავსებით აშორებენ „მშრალი რიტორების“ საფრთხეს. ეს თავისებური ინტონაციური ელფერი აქ მით უფრო გამართლებული და ბუნებრივია, რომ მთელი ლექსი დაწერილია დედისადმი ვედრების ფორმაში. ქართველის დედა ილიასთვის წარმოადგენს არა მხოლოდ პირობით, სიმბოლურ სახეს, არამედ ცოცხალ, უადრესად ახლობელ და წმინდათაწმინდა აოსებასაც.

ილიას ლირიკის უბრალო ქრონოლოგიური მიმოხილვა საშუალებას გვაძლევს ნათლად და ხელშესახებად წარმოვიდგინოთ, თუ როგორ თანდათანობით ყალიბდებოდა მისი ორიგინალური შემოქმედებითი კრედიო, სტილი და მანერა.

აღსანიშნავია, რომ პოეტის ადრინდელ ლექსებში ბევრი რამ აშკარად შეგირდულ ხასიათს ატარებს და ტრადიციული პოეტიკის ჩარჩოებით არის შემოფარგლული.

ასე მაგალითად, 1857 წლის დეკემბრით დათარიღებული ორი ლექსი — „სანთელი“ და „სიმღერა“, რომელთაგან თითოეული მთლიანად განვრცობილ ტროპს წარმოადგენს, ჯერ კიდევ მოკლებულია მხატვრულ ორიგინალობას, როგორც კონცეფციით, ისევე ფორმითაც.

„სანთელში“, სადაც ადამიანის სიკვდილი შედარებულია სანთლის ჩაქრობასთან, ავტორის ლირიკული ხედვის სფერო აშკარად შეზღუდულია ვიწრო „კამერული“ ჩარჩოებით. განსხვავებით გვიანდელი ლექსებისგან, სადაც პოეტის მზერა თითქოს დაყინებით ეტანება გაშლილ სივრცეს, პოეტური განზოგადება აქ ჯერ კიდევ კერძო ხასიათის, ძალზე „ღარიბი“ შთაბეჭდილებით კმაყოფილდება.

შეგირდულ, ეპიგონურ ხასიათს ატარებს ამ ლექსების მეტაფორისტიკაც, რაც განსაკუთრებით მკვეთრად „სიმღერაში“ იგრძნობა.

ეს ლექსი თითქმის მთლიანად აგებულია ტრადიციულ პოეტურ სახეებზე: „ცხოვრების მდინარე“, „მცირე ნავი“, „წუთისოფლის ზვირთი, „მომავლის ვარსკვლავი“ და სხვ.

საგულისხმოა აგრეთვე ამ ლექსის კონცეფციაც, რომელიც აშკარა წინააღმდეგობაშია ილიას შემოქმედებით სიმწიფისდროინ-

დელ 'შეხედულებებთან ადაძიანის დახიმხულყებაზე (პოი, გვედრებ, მდინარე, იმ დიდ ზღვაში ნუ შექრექ' და სხვ.).

„საძღვრის“ მეტაფორული შინაარსის თავისებურ ვარიაციას წარმოადგენს ილიას ლექსი „მარტო მიცურავ ცხოვრების ზღვაში“ („ცხოვრების ზღვა“, „მცირე ნავი“, „ზვირთები“, რომლებიც „ჩაღუპვით“ ემუქრებიან პოეტს და სხვ.).

ილია ჭავჭავაძის ადრინდელი პოეტური სტილისათვის დამახასიათებელია 1875 წლით დათარიღებული „ლოთის რჩევა“. ამ ლექსს შეიძლება ეპიგრაფად ჰქონიდა ალ. ჭავჭავაძის ცნობილი სტრიქონი: „ლოთებო, ნეტავი თქვენა“.

ეს ნაწარმოები მთლიანად მიმბაძველობის ნაყოფს წარმოადგენს და ალ. ჭავჭავაძის პოეზიის უშუალო ზემოქმედებით უნდა იყოს შთაგონებული.

აღსანიშნავია, რომ ილია აქ მიმართავს მისთვის სრულიად უჩვეულო, ანტიკური წარმოშობის სიმბოლიკას: „მხიარული ბააუსი“, „აერორის სხივი“, „ცელქი ამური“ — ეს მითოლოგიური ფიგურები მის ლექსში სიცოცხლესმოკლებულ სტატუებად გამოიყურებიან.

ილიას პოეტიკისათვის ასევე არაორგანული პირობითი სახეა ქრისტიანული მითოლოგიის პერსონაჟი დემონი, რომელსაც მის ერთ-ერთ ადრინდელ „ლოცვაში“ ვხვდებით (1858 წ.).

საერთოდ, ილია ჭავჭავაძის ადრინდელი ლირიკა თავისი მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული შინაარსით ეკლექტიკურ შთაბეჭდილებას ტოვებს. „ეპიკურულ“ მოტივებს (შესაბამისი პოეტური ასოციაციებით) აქ ყოველგვარი გადასვლის გარეშე ცვლიან მხურვალე ქრისტიანული „ლოცვები“, რომლებიც ბოროტებისადმი წინაღუდგომლობის იდეალებით არიან გამსჭვალულნი. „აღმოსავლური“ სატრფიალო ლირიკის ამკარა ზემოქმედებით შთაგონებული ლექსის („მეც შავ თვალებს“) გვერდით გვხვდება ილიას სტილისთვის უჩვეულოდ ნატიფი და მსუბუქი ფორმით შესრულებული — „გოყვარდეს“, რომელიც თითქმის იდეალური სიზუსტით გადმოგვცემს პოეტის ამალგებულ, ყოველივე მიწიერი-საგან განწმენდილ სულიერ განწყობილებას.

როგორც ჩანს, ჭაბუკი ილიას ლიტერატურული ცოდნისა და ინტერესების სფერო საკმაოდ ფართო ყოფილა და მან, ამ დროს,

ყმაწვილური ერთგულებით გადაუხადა ხარკი სხვადასხვა წარმოშობის ლიტერატურულ გატაცებებს.

მაგრამ, უკვე პოეტის ადრინდელ შემოქმედებაში ძნელი არ არის იმის შემჩნევა, თუ როგორ თანდათან იკვეთებოდა, ძლიერდებოდა და ფრთებს ისხამდა მთავარი თემა, მთავარი მიმართულება მისი პოეზიისა.

ამ ახალი, მისთვის ორგანული სულისკვეთებით არის გამსჭვალული მისი ადრინდელი ლექსები: „ყვარლის მთებს“, „ხმა სამარხიდან“ და „გუთნის-დედა“.

„ხმა სამარხიდან“ (1857 წ. დეკემბერი) ილიას პირველი სატირული ხასიათის ნაწარმოებია. აღსანიშნავია, რომ ეს ლექსი თითქმის სრულიად მოკლებულია პოეტურ სამკაულებს: გარდა რამდენიმე ტრადიციული პერიფრაზისა (მაგ.: „სამართალს ფულითა ვსჭირდი“), აქ ვერ შევხვდებით ვერც ერთ თავისთავად მნიშვნელოვან პოეტურ სახეს.

სხვათა შორის, ამ ნაწარმოებს აქვს რამდენიმე ვარიანტი, რაც თითქოს პირდაპირ მოწმობს, რომ თვითონ ილიას არ აკმაყოფილებდა ლექსის ფორმა და მის დახვეწას ცდილობდა.

მიუხედავად ამისა, საბოლოო ვარიანტიც, როგორც ამას თავის დროზე სამართლიანად აღნიშნავდა აკაკი წერეთელი, ძალზე ღარიბია და ნაწილობრივ გაუმართავიც წმინდა ვერსიფიკატორული ოსტატობის თვალსაზრისით.

მაგრამ, უდავოდ მართალი იყო იგივე აკაკი, როდესაც ამ ნაწარმოების დიდ ღირსებებზე მიუთითებდა. ამ მხრივ, მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ლექსის შინაარსობრივი სიმძაფრე, არამედ ის თავისებური ეფექტიც, რომელიც მასში, მიუხედავად ზემოაღნიშნულისა, მიღწეულია სწორედ გარკვეული ხასიათის მხატვრული საშუალებით.

საქმე ისაა, რომ ილია ამ ლექსში მიმართავს ორიგინალურ პოეტურ ხერხს. ლექსი დაწერილია გარდაცვლილი მდივანბეგის ეპიტაფიის ფორმით, და ეს გულწრფელი აღსარების ფორმა, რომელიც თითქოს ერთგვარი გულახდილი მიამიტობის ელფერს ატარებს, პირდაპირ ეწინააღმდეგება ლექსის შინაარსის აღმაშფოთებელ, უმსგავსო ხასიათს.

მხატვრული ამოცანის ამგვარი „კონტრასტული“ გადაწყვეტა განსაკუთრებით ხაზს უსვამს მდივანბეგის გამოძევებულ ცინიზმს.

ავტორი თითქოს ცდილობს მაქსიმალური სიზუსტით გადმოსცის თავისი „ლირიკული პერსონაჟის“ სულიერი ავლადიდება, მისი ფსიქოლოგია, მსჯელობისა და მეტყველების მანერა.

ამ მოსაზრებით უნდა იყოს ნაკარნახევი ხაზგასმით პროზაული, ყოველგვარ პოეტურ სამკაულებს მოკლებული სტილიც, რომელიც აქ ავტორის კონკრეტული ჩანაფიქრის მსატვრულად კანონზომიერ შედეგად წარმოგვიდგება.

„გუთნის-დედა“ (1858 წ.) საგრძნობლად გამოირჩევა ილიას სტუდენტობის დროინდელი ლექსებისაგან. თავისი მოქალაქეობრივი პათოსით იგი უახლოვდება „ქართველის დედას“, ხოლო ფორმით გაცილებით უფრო მკაფიოდ გამოვლენილ ხალხურ, -დემოკრატიულ ხასიათს ატარებს. აღსანიშნავია, რომ ეს ლექსი მთლიანად უბრალო ქართველი გლეხის მონოლოგს წარმოადგენს, რაც ამ ნაწარმოების როგორც შინაარსობრივ, ისე მეტაფორულ და ინტონაციურ თავისებურებასაც განსაზღვრავს. ხალხური პოეზიის სულთან ილიას აქ განსაკუთრებით აახლოებს აფორისტული სტილი:

რად მინდა ხმალი, თუნდ იყოს მკრელი,
თუ სიმაართლისთვის დამიჩლუნგდება?
აბა, რას გვარგებს ჩვენ ის გუთანი.
რო?ე აჩეჩოს მართო მიწანი... და სხვ.

გადაკრული, ქარაგმული ფორმა, რომელიც ქართულ ფოლკლორში ჰპოვებს სათავეს, აქ ილიას მიერ გამოყენებულია არა მხოლოდ ცალკეულ მეტაფორულ სენტენციებში, იგი წარმოგვიდგება ავტორის მსოფლმხედველობის გამოხატვის ძირითად საშუალებადაც.

ამ თვალსაზრისით, როგორც მდივანბეგის აღსარებაში, ილია აქაც ორიგინალურ მსატვრულ ხერხს მიმართავს. აღსანიშნავია, რომ ლექსის დასასრული თავის პირველ ვარიანტში უფრო ოპტიმისტურ მოტივებს შეიცავდა:

გავსწიოთ ჭაპანს, ვიღრე გაწყყდება.
ან ვიღრე ჩვენთვის მზე გაბრწყინდება.

საბოლოო რედაქციაში ეს მოტივი ილიას მიერ თითქოს შეგნებულად არის შენიღბული. საერთოდ, „გუთნის-დედა“ ისე არის დაწერილი, რომ ადვილი შესაძლებელია, ერთი შეხედვით იგი სო-

ციალური შერიგების, ბედთან დამორჩილების ქადაგებად წარმო-
გვიდგეს.

ერთგულად ვკამოთ კაპანი ჩენი,
უსიხარულოდ დავლიოთ დღენი.

მიმართავს გუთნისდედა თავის ლაბა-ხარს და თითქოს მთელი თავისი მეტაფორული არგუმენტებით მის დამშვიდებას ცდილობს:

სუ დამიღონდი.. შენი უღელი
ჩემს უღელზედა არ არის ძნელი:
მეც შენებრ მიწას დავუყრებ თვალით,
რადგანაც ზეცა წამართვეს ძალით.

მაგრამ ეს განგებ არჩეული დამშვიდებას კილო მკითხველში თანდათან საწინააღმდეგო ემოციას იწვევს. უპირველეს ყოვლისა, იმის გამო, რომ აქ, ამ შედარებას თავისი უკუმიმართულებაც გააჩნია (აქ ავტორისთვის არსებითია არა ის, რომ ლაბა-ხარის ბედი ძალზე წააგავს გუთნისდედისას, არამედ სწორედ ის, რომ თვით გუთნისდედა ჩაყენებულია არაადამიანურ, პირუტყვულ მღვობა-რეობაში). პოეტი თანდათან, სტროფიდან სტროფამდე, ისეთ სურათს გვიხატავს, ისე წვეთ-წვეთად უმატებს ცეცხლს გუთნისდედის თავშეკავებულ აღძვრაებას, რომ მისი სიტყვები საბოლოოდ სრულიად სხვა, გადატანით მნიშვნელობას იძენენ.

ამგვარად, აქაც ნაწარმოების ფორმა თავისი საწინააღმდეგო მხრით ბრუნდება და მისი მოჩვენებითი დამამშვიდებელი ინტონაცია მხოლოდ უფრო მკვეთრად წარმოაჩენს „გუთნისდედის“ ნამდვილ განწყობილებას.

ლექის კულმინაციური ადგილია მეექვსე სტროფი, სადაც პოეტი დაჟინებით, ხაზგასმით, თითქოს მონოტონური სიჭაუბრით ავითარებს „გუთნის-დედის“ მონოლოგის მთავარ მოტივს:

მე ჩემის ჳირის, ჩემის წუხილის,
ჩემის კაცობის გულის დუღილის
სიტყვანი გულში მებადებთან,
მაგრამ გულშივე უხმოდ ჰკედებთან.

პირველ ორ სტრიქონში დაჟინებით განმეორებული, რთმი-
სეული მახვილით გაძლიერებული „უ“ („წუხილის“, „დუღილის“) თავის გაბმული მონოტონური ქლერადობით ზუსტად გამოხატავს

პირუტყვის მდგომარეობაში ჩაყენებული აღამიანის სასოწარკვეთას. ამ სასოწარკვეთიდან მხოლოდ ერთი ნაბიჯიღა რჩება შესაბამის მოქმედებამდე, რომლისკენ მკითხველს მთელი ამ ლექსის ფარული დედააზრი მოუხმობს.

ამრიგად, „გუთნის-დედაში“ შინაარსისა და ფორმის კონტრასტულობა — როგორც თავისებური პოეტური ხერხი — უფრო რთულად და უფრო მრავალმხრივადაა გააზრებული.

აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებისათვის, საერთოდ, უაღრესად დამახასიათებელ მხატვრულ ფენომენთან. როგორც ცნობილია, არსებობს აზრი, რომ ილია სოციალური მშვიდობისა და შერიგების მომხრე იყო და რომ ეს მის მხატვრულ შემოქმედებაშიც აისახა. ამგვარი მტკიცების საფუძველი მართლაც მოიპოვება ილიას პუბლიცისტური ხასიათის წერილებში. მაგრამ ლიტერატურისმცოდნეები, რომლებიც ამ მოსაზრებას იზიარებენ, ხშირად საილუსტრაციოდ მიმართავენ ილიას მხატვრულ ნაწარმოებთა ცალკეულ ადგილებსაც (პერსონაჟთა დიალოგებს, ავტორის ტექსტს და სხვა) და მათში იგივე შეხედულებათა ანარეკლს ხედავენ.

ჩვენი ფიქრით, აქ ადგილი აქვს ერთი პრინციპული ხასიათის შეცდომას.

ილიას „გუთნის-დედაში“, ისევე, როგორც მის „გლახის ნამბობში“ ან, ვთქვათ, „ოთარაანთ ქვრივში“, ჩვენ საქმე გვაქვს მხატვრული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ გამოხატვის სპეციფიკურ საშუალებებთან. ამ ნაწარმოებთა დედააზრის სწორი გაგება შესაძლებელია არა ამა თუ იმ პერსონაჟის ან, თუნდაც, თვით ავტორის მიერ გამოთქმულ ცალკეულ მოსაზრებათა პირდაპირი, სიტყვასიტყვითი ინტერპრეტაციით, არამედ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ გათვალისწინებული იქნება ნაწარმოების მთლიანი მხატვრულ-ემოციური ზემოქმედების ხასიათი.

ამ თვალსაზრისით, არც „გუთნის-დედაში“, არც „გლახის ნამბობში“ და არც თვით „ოთარაანთ ქვრივში“ არსებითად აღარაფერი რჩება სოციალური შერიგების იდეებისაგან, რადგან თითოეული ან ნაწარმოებთაგანი სინამდვილეში, მთელი თავისი მხატვრული ლოგიკით, სრულიად საწინააღმდეგო ხასიათის ზემოქმედებას ახდენს მკითხველზე.

შინაარსის და ფორმის გარკვეული ურთიერთკონტრასტულობა,

როგორც თავისებური მხატვრული ხერხი, ილია ჭავჭავაძის სხვა ადრინდელ ლექსებშიც შეიმჩნევა.

მაგალითად, „ჩემი თარიარალი“ (1858 წ.) დაწერილია როგორც მიბაძეა ალექსანდრე ჭავჭავაძის ცნობილი ლექსისა, მაგრამ აქ ძველ ფორმაში გამოხატულია სრულიად ახალი შინაარსი. ალ. ჭავჭავაძის საღალბო, სუფრაზე სასიმღერო ლექსის სპეციფიკური სტილი, ლექსიკა და რიტმული წყობა გამოყენებულია დიამეტრულად საწინააღმდეგო კონცეფციის გარეგნულ ფორმად.

ეს წინააღმდეგობა ფორმასა და შინაარსს შორის თავისებური მოულოდნელობის ეფექტს ქმნის და, რაც მთავარია, პოლემიკური სიმძაფრის ელემენტები შეაქვს ლექსში.

„ჩემი თარიარალი“ შეიძლება ჩაითვალოს ილიას პირველ პოლემიკურ მიმართვად „მამებისადმი“ („დავეხსნათ ჩინის ძებნასა“, „მეტი ჯილდო რაღად გვინდა, თუ ვსჭერეტ მამულს გაფურჩქვნილსა“ და სხვ.). თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მსოფლმხედველობრივი უთანხმოება „მამებთან“ აქ ჯერ კიდევ არ არის ისე მკვეთრად ჩამოყალიბებული, როგორც პოეტის ცნობილ გვიანდელ ლექსში „პასუხის პასუხი“ (რომელიც, სხვათა შორის, აგრეთვე ფორმალური „დასესხების“ ელემენტებს შეიცავს).

ლექსი „ნანა“ (1859 წ.) ილიას შემოქმედებითი ნოვატორობის უადრესად დამახასიათებელ ნიმუშს წარმოადგენს. მხატვრული სი-ახლე აქ მიღწეულია არა წმინდა ფორმალური გამომგონებლობის გზით, არამედ ძველი, ტრადიციული ფორმის ახალი გააზრებით.

აქ ქართული ნაწინას სააღერსო, „მისაძინებელი“ კილო ბრწყინვალე პოეტური ოსტატობით არის გამოყენებული სასტიკი ბრძოლისკენ მომწოდებელი, „გამოსაფხიზლებელი“ შინაარსის გამოსახატად.

„ნანა“ გარკვეული თვალსაზრისით ახლო დგას „ქართველის დედასთან“. ამ ნაწარმოების მთავარი ლირიკული სახე დედის სიმბოლური ფიგურაა; მისი პირით გამჟღავნებულია მთელი მოცდვრება — თავისებური კოდექსი მამულიშვილური ეთიკისა.

მაგრამ „ქართველის დედისგან“ განსხვავებით, რომლის ფორმა ძირითადად პათეტურია, ამ ლექსს გააჩნია თავისებური სითბო და ინტიმური ელფერი.

ეს განსაკუთრებული ყდერადობა აქ მიღწეულია სწორედ ზემოთ განხილული კონტრასტის საშუალებით. ლექსის ინტონაცია

თითქოს ორ ნაკადს შეიცავს. ერთის მხრივ — მომწოდებელს, კოტეგორიულს, სასტიკს, ხოლო მეორეს მხრივ — ალერსიანს, ინტიმურს და ოდნავ ნაღვლიანს.

ეს ორი მოტივი თანდათან ირწყმება, ერთმანეთში გადადის და ლექსის თავისებურ ინტონაციურ სპეციფიკას განსაზღვრავს:

მოვა დრო, გაიზრდები,
მკლავი გაგიმაგრდება,
შვილო, ყრმობის სიზმრები
ბრძოლაზედ გაგვეცლება...
აინთე ცეცხლით გული,
მტერსა დაეცი მეხად,
ან ვით შვილი ერთგული
დააჯედი მამულს მსხვერპლად!

აქ მთავარია ის, რომ ამას ამბობს დედა და ყოველი სიტყვა ატრთოლებულია დედის სიყვარულით.

ამ ლექსის ფორმა უაღრესად სადაა, ლაკონიურია; მთელი აქცენტი გადატანილია სიტყვიერი მასალის თავისებურ სემანტიკურ გააზრებაზე, კერძოდ, ზუსტ ეპითეტებზე და მრავლისმეტყველ აფორისტულ სტილზე, რომელსაც აქაც განსაკუთრებით აძლიერებს ილიასათვის დამახასიათებელი თავისებური პარადოქსიკლობის ელფერი. მაგალითად:

ვისაც ძე არ შეუკლავს,
როს მამულს სჭირებია,
შვილო, იმ ეაგლახ დედას
შვილი არ ჰყვარებია!..
უკვდავი არის შვილი,
მამულისთვის მომკვლარი!

„ყვარლის მთებს“, „ქართლის დედას“, „ხმა სამარიდამ“, „ჩი-ში თარიარალი“, „გუთნის-დედა“ და „ნანა“ გარკვეულ რკალს ქმნიან ილიას ადრინდელ ლირიკაში. მათში განსაკუთრებით მკაფიოდ არის გამოხატული ის ახალი სოციალური იდეალები და ის მხატვრული სიახლე, რაც გასული საუკუნის ქართულ პოეზიაში სამოციანელებმა შემოიტანეს.

ეს ლექსები არსებითად მოასწავებენ ახალი რეალისტური, მძაფრი მოქალაქეობრივი პათოსით გამსჭვალული მიმართულების აღმოცენებას ქართულ მწერლობაში.

ილია ჭავჭავაძის ადრინდელი პოეტური შემოქმედების ორიგინალობა მკაფიოდ გამოქვეყნდა არა მხოლოდ ამ ფართო საზოგადოებრივი რეზონანსის ნაწარმოებებში, არამედ მის ინტიმურ ლირიკაშიც.

ილიას ადრინდელ სატრფიალო ლექსებს უადრესად საგულისხმო ადგილი უჭირავთ XIX საუკუნის ქართული პოეზიის განვითარებაში.

შეიძლება ითქვას, რომ მათში არანაკლებ ნათლად აისახა შემოქმედებითი ევოლუციის ის რთული პროცესი (შინაგანი წინააღმდეგობები, ორიგინალური ძიებები და აღმოჩენები), რომელსაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა ახალი პოეტური აზროვნებისა და ფორმის დამკვიდრებისათვის.

ილიას ამდრინდელი შემოქმედებისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია ლექსი „მეც შავს თვალებს“ (1858 წ.). აქ პოეტური წარმოსახვის მთავარ საგანს საყვარელი ქალის გარეგნობა წარმოადგენს. ეს არის თითქოს ტრადიციული, პოეტური „შესხმა“ სატრფოს მშვენიერი თვალებისა, ხილული სილამაზით ტკობა და თავდავიწყება, რაც დიოთირამბული ხასიათის მეტაფორულ სახეებში ჰპოვებს თავის გამობატულებას, მაგრამ აღსანიშნავია ისიც, რომ ილიას მეტაფორისტიკა აქ მაინც საგრძნობლად განსხვავდება ტრადიციული „აღმოსავლური“ პოეტიკისაგან. აქ ვერ შევხვდებით ვერც გიშრისა და მარგალიტის სიმბოლიკას და ვერც „ჰინდთა ჯარებს“.

სატრფოს თვალები შედარებულია „წყვილიადთან“, „ქარიშხლიან ზღვასთან“, პოეტი მათში ხედავს „არწივის თავისუფლებას“, რაც ილიასათვის უკვე სავსებით ორგანული, ახალი პოეტური ასოციაციით არის ნაქარნახევი.

სხვათა შორის, ილია ამ ლექსში მიმართავს ერთ პოეტურ ხერხს, რომელიც შემდგომ მისი პოეტიკისათვის დამახასიათებელი, გარკვეული თვალსაზრისით რჩეულ ხერხად იქცევა.

მათ გრძნულ, უხმოდ ცხად გამოთქმაში...

წერს იგი სატრფოს თვალებზე...

„უხმოდ ცხადი გამოთქმა“ (ისევე როგორც „ტკბილი დამონება“) წარმოადგენს XIX საუკუნისათვის ტიპიურ სახეს.

აქ ჩვენ კვლავ პარადოქსულ ერთიანობასთან გვაქვს საქმე.

მაგრამ უკანასკნელი გაცილებით უფრო კონდენსირებული სახით წარმოგვიდგება, ვიდრე ზემოთ განხილულ მაგალითებში. პარადოქსულობის აქცენტი გადატანილია ეპითეტზე.

შეიძლება ითქვას, რომ ახალ ქართულ პოეზიაში ამგვარი პოეტური ხერხის დამკვიდრებაც ძირითადად ილია ჭავჭავაძის სახელთან არის დაკავშირებული.

აქ საჭიროა აღვნიშნოთ, რომ ეს ხერხი არსებითად განსხვავდება XX საუკუნის პოეზიისათვის დამახასიათებელი ე. წ. სინკრეტიზმისაგან. „უხმოდ ცხადი გამოთქმა“ წარმოადგენს ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო, მაგრამ ერთი და იმავე გვარის ცნებათა შეერთების ცდას, მაშინ როდესაც „შეშლილი ფერი“, ან „ბებერი ქარი“ (გალაკტიონ ტაბიძე) უკვე სრულიად სხვადასხვა გვარის, „შეუთავსებელ“ ცნებათა შერწყმის პრინციპზეა დაფუძნებული.

თუ ლექსი „მეც შავს თვალებს“ ემოციური შინაარსის გამოხატვის ზოგიერთი პრინციპით მაინც ძველი ქართული ლირიკის ტრადიციებთანაა დაკავშირებული, ილიას შემდგომ ლექსებში სრულიად სხვა კატეგორიის სულიერი მოძრაობები მკლავდება და აქ ავტორი, შესაბამისად, ახალ პოეტურ ფორმებს მიმართავს.

ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესოა ილიას ორი ერთსათაურიანი ლექსი „ს...ს“ (1858 წ.), აქ უკვე ნათლად იგრძნობა ის ღრმა ზემოქმედება, რომელიც ჭაბუკმა ილიამ ბარათაშვილის პოეზიისაგან განიცადა.

ამ ლექსში ვხვდებით სტრიქონებს, რომლებიც უშუალოდ ბარათაშვილის გავლენით უნდა იყოს შთაგონებული:

შენ წინ დაფარავ თვალში მართოლავ ცრემლს,
შობისა უმალ მოვკლავ ოხერას ჩემს...

(გავიხსენოთ ბარათაშვილის „შევიშრობ ცრემლსა...“), მაგრამ მთავარია არა ეს უშუალო პოეტური შეხმიანება.

განსხვავებით „შავი თვალებისგან“, რომელიც მთლიანად სატროს ხორციელი სილამაზის აღფრთოვანებულ ქებათა ქებას წარმოადგენს, ამ ლექსში, ისევე როგორც, მაგალითად, „ჩემო მკვლელოში“ (1860 წ.), სიყვარული გააზრებულია, როგორც უცოდველ სულთა ურთიერთტოლვა, თავისებური შინაგანი თვისტომობა და თითქმის რელიგიური მოწიწების ელფერს ატარებს. ამას შეესაბამება ლექსის სპეციფიკური სტილიც („სამოთხე“, „წმინდა ლოცვა“ და სხვ.).

დამახასიათებელია, რომ ილიას, დაახლოებით ამავე დროს, დაწერილი აქვს ლექსი „ტუჩთა მიკონვა, ტუჩ ჩაკონება“, რომელიც შეიძლება განხილულ იქნას თავისებურ პაროდიად ბესიკის ცნობილ სატრფიალო ლექსებზე, როგორც თავისი შინაარსით, ისე ფორმითაც. ამ მხრივ, პირველ რიგში აღსანიშნავია ილიასათვის უჩვეულო ალიტერაციები, რომლებიც „ტანო ტატანოს“ იმიტაციას წარმოადგენენ.

ფორმალური თვალსაზრისით ილია განსაკუთრებით ახლოს დგას ბარათაშვილის ინტიმურ ლირიკასთან თავის ადრინდელ ლექსში „მაშინ დავსტკებები სრულის სამოთხით“. აქ თვით პოეტური ლექსიკაც კი აშკარად ბარათაშვილისებურია: „ქალწულობის კრთომით“, „მორცხვობით“, „ლოცვით“, „ლმობით“ და სხვ.

მაგრამ, ამავე ლექსში უკვე ადვილად შეინიშნება ჭაბუკი ილიას დაშორება „რად ჰყვედრი კაცსა, ბანოვანოს“ ავტორთან.

ამ პოეტური ნაწარმოების მთავარ, წამყვან ლირიკულ თემას წარმოადგენს არა ხორციელი შინაარსისაგან განწმენდილი „წმინდა რომანტიკული“ სულიერი განწყობილება (თუმცა აქ არის ამგვარი მოტივიც), არამედ რაინდული მოკრძალებით შეკავებული მძაფრი, ჭაბუკური ვნება.

მწეუროდეს, მაგრამ კრძალულებითა
მე შენთან კოცნაც ვერ გამებედნოს...

მართალია, ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაზე გაცილებით უფრო ღრმა გავლენა მოახდინა ბარათაშვილის პოეტურმა მემკვიდრეობამ, ვიდრე ბესიკისა და ალ. ჭავჭავაძის ტრადიციებმა, მაგრამ მისი ლირიკის დაკვირვებული ანალიზისას ჩვენ თანდათან ვრწმუნდებით, რომ საბოლოოდ, ილიას პოეტური ევოლუციის პროცესში არც ამ შემოქმედებას შერჩენია აბსოლუტური ხასიათი.

ილიას ინტიმურ ლირიკას გააჩნია თავისი ახალი, უაღრესად თავისებური ელფერი, რომელიც, უწინარეს ყოვლისა, თვით პოეტის ორიგინალური შემოქმედებითი ბუნებითა და ტემპერამენტით არის განპირობებული.

ილია ჭავჭავაძე სულიერად ჰარმონიული პიროვნება იყო. მიუხედავად იმისა, რომ იგი სიცოცხლის ბოლომდე მორწმუნე ადამიანად დარჩა და არაერთგზის გამოუხატავს თავისი ერთგულება ქრისტიანობის ეთიკური იდეალებისადმი, მისი პოეტური შემოქმე-

დება მოკლებული არ არის „წარმართული“ სენსუალიზმის საკმაოდ ძლიერ მოტივებსაც.

განსხვავებით ბარათაშვილისგან, ილიას ინტიმურ ლირიკაში წუთიერი და მარადიული, ხორციელი და სულიერი შეურიგებელ უკიდურესობებად აღარ წარმოგვიდგება.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ თვალსაზრისით, მის პოეზიაში თავისებურად შერწყმულია ქართული კლასიკური ლირიკის ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო ნაკადი.

მაგალითად, ილიას შედარებით გვიანდელი ლექსი „მძინარე ქალი“ აშკარად გვარწმუნებს, რომ პოეტისათვის უცხო არ ყოფილა ხორციელი მშვენიერებით გატაცება და თავისებური ეროტიზმიც:

აგწითლებიან
ნახი ლოყები,
ღიმილით თრთიან
ტუჩთა ლალები... და სხვ.

მაგრამ ეს ჭაბუკური ვნების გამომხატველი „აღმოსავლური“ ხატოვანება აქ შენელებულია „დასავლური“ ქრისტიანული კლდეძმოსილების მოტივით:

წრფელი გაქვს ძილი,
ვით ხილვა ცისა,
ზედ გადგა ჩრდილი
ანგელოზთ ფრთისა.

ამრიგად, ამ ლექსში ილიას მიერ თითქოს დაძლეულია ორი ურთიერთსაპირისპირო საწყისის შინაგანი წინააღმდეგობა და ამ თვალსაზრისით გარკვეული ჰარმონია არის მიღწეული. იგივე შეიძლება ითქვას ლირიკულ მინიატურაზე „ს... ჩ... სას“ („ბაგე ბაგეს ჩავაკონოთ და ჩავართათ სულთან სული“ და სხვ.).

როგორც ცნობილია, ილია ჭავჭავაძე იყო პირველი მწერალი, რომელმაც ნიკოლოზ ბარათაშვილი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში ახალი მიმართულების წინამორბედად გამოაცხადა და საკუთარი მემკვიდრეობითი კავშირი აღიარა მის პოეზიასთან. მართლაც, ილიას, და საერთოდ, სამოციანელთა მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული ძიებანი თავის საყრდენ წერტილს, უპირველეს ყოვლისა, „მერანისა“ და „ფიქრნი მტკერის პირას“ ახალ პოეტურ შინაარსში ჰპოვებენ.

მაგრამ, როგორც ადრე შევნიშნეთ, ამავე დროს, მთელი მათი შემოქმედება, როგორც პოეტური აზროვნების განვითარების ახალი საფეხური, წარმოადგენს ნიკოლოზ ბარათაშვილის უარყოფასაც.

ეს თავისებური, შინაგანად რთული და წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება ბარათაშვილის პოეტურ ტრადიციებთან განსაკუთრებით მკვეთრად იგრძნობა ილია ჭავჭავაძის ლირიკაში.

გარდა ზემოთ გახხილული ლექსებისა, ილიას კალამს ეკუთვნის არაერთი პოეტური ნაწარმოები, რომელთა შექმნა ქართულ ლირიკაში მხოლოდ „შემოღამებისა“ და „ვპოვე ტაძარის“ შემდეგ იყო შესაძლებელი.

განსაკუთრებით ახლო ნათესაურ კავშირს ამჟღავნებს ილია ბარათაშვილის ლირიკიდან მომდინარე განწყობილებებთან, პოეტურ მოტივებთან და სახეებთან თავის ადრინდელ ლექსებში: „მაშინ დავსტებები სრულის სამოთხით“, „ოჰ, სად არიან, სიკაბუკე, სიტკბონი შენნი?“, „მითხარით, რისთვის ჩემ თავთანა მსურს“ და „ციურნი ხმები“.

უკანასკნელ ლექსში, ისევე, როგორც „შემოღამებაში“, ყველაფერი თითქოს ქვემოდან ზევით, მიწიდან ცისკენ არის განზიდული. აქ მკაფიოდ იგრძნობა ოცნებით ამაღლებული განწყობილება. მაგრამ ამის იქით ილია უკვე აღარ მიდის, რადგან მისი პოეტური მსოფლმხედველობისათვის არსებითად მიუღებელია შეუცნობლობის, ირაციონალობის იდეა.

დამახასიათებელია, რომ ილიას ყველაზე უფრო „იდუმალეობით მოსილ“ ლექსებშიც კი (მაგ.: „მითხარათ, რისთვის ჩემ თავთანა მსურს“, „ხმა გულისა“, ორივე „სიზმარი“ და სხვ.) ყოველ „რისთვისს“ გააჩნია თავისი შესატყვისი „მისთვის“, რომელიც სრულიად ნათლად და არაორაზროვნად ხსნის ლირიკული გმირის „უცხაურ“ სულიერ მოძრაობათა სრულიად რეალურ მიზეზებს.

საერთოდ, იდუმალეობის მოტივი ილიას პოეზიაში მხოლოდ პირობით (როგორც წესი, მხატვრული ჩანაფიქრიდან და არა მსოფლმხედველობრივი კონცეფციიდან გამომდინარე) ელემენტს წარმოადგენს. მისთვის სრულიად უცხოა შეუცნობლობის განცდასთან დაკავშირებული პოეტური ბუნდოვნება და მკრთალი მინიშნებების ენა. ილია ჭავჭავაძის მხატვრული დამოკიდებულება ბინამდვილისადმი არსებითად „მატერიალისტურია“; მისი ფხიხელი

მზერა ყოველ საგანს ხედავს რელიეფურად, მკაფიოდ და შესაბამისი პოეტური სიზუსტით წარმოგვისახავს.

ილიას სტილის ერთ-ერთ განუყოფელ თვისებას წარმოადგენს გამომსახველობით საშუალებათა უაღრესი სიციხადე, რაც მას თავის „სიზმრებშიც“ კი არ ღალატობს. გავიხსენოთ, მაგალითად, რა მკაფიო, თითქმის ნატურალისტური საღებავებით არის დახატული კოსმიური კატასტროფის სურათი მის პირველ „სიზმარში“ (1858 წ.).

ეს ახალი რეალისტური სტილი უთუოდ კანონზომიერ მიმართებაში იყო იმ ახალ იდეურ შინაარსთან, რომლის გამომხატვაც სამოციანელთა მთავარ შემოქმედებით მიზანდასახულებად იქცა. მაგრამ, ამავე დროს, იგი წარმოადგენდა ილიას პოეტური ბუნების თანდაყოლილ თვისებასაც.

ილია ჭავჭავაძის ლირიკამ, ამ მხრივ, განსაკუთრებით ღრმა დადი დააჩნია გასული საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ მწერლობას და სინამდვილეში სრულიად ახალი პოეტური მიმართულების სათავედ იქცა.

ილიას ადრინდელ პოეზიაში შეიძლება გამოიყოს ორი ერთმანეთისგან თითქმის დამოუკიდებელი რკალი: მოქალაქეობრივი და ინტიმური ლირიკა.

ნიშანდობლივია, რომ მის ადრინდელ საზოგადოებრივ თემებზე დაწერილ ლექსებში („გუთნის-დედა“, „ხმა სამარადამ“, „ქართვის დედას“ და „ნანა“) პოეტის პიროვნება, როგორც წესი, არ წარმოადგენს ლირიკული ნაწარმოების უშუალო პერსონაჟს და თითქოს შეგნებულად განზე არის გამდგარი. მეორე მხრივ, ამავე წლების ინტიმური ხასიათის ლექსებში პოეტური თემატიკა ჩვეულებრივ არ სცილდება ავტორის პირადი ცხოვრების და განცდების ფარგლებს.

ილია ჭავჭავაძის ლირიკულ შემოქმედებაში ახალ საფეხურს მოასწავებს ლექსი „ელეგია“ (1859 წ. 4 იანვარი). აქ პოეტის სუბიექტური ინტიმური განცდის შინაარსს მოქალაქეობრივი ხასიათის მოტივი უდევს საფუძვლად და, ამრიგად, საზოგადოებრივი და პირადი უშუალო, განუყრელ ერთიანობაში არის გამომხატული. ილიას ლექსები „ელეგია“, „მესმის, მესმის“ და „გაზაფხული“ („ტყემ მოისხა ფოთოლი“) XIX საუკუნის მოქალაქეობრივი ლირიკის ბრწყინვალე ნიმუშებს წარმოადგენენ. აქ მიღწეულია მაქ-

სიმაღური სისადავე, ლაკონიზმი და უშუალობა პოეტური იდეის გამოხატვისას.

შეიძლება ითქვას, რომ სამივე ლექსში ლირიკული თემის განვითარება დაახლოებით ერთგვაროვან პრინციპს ეყრდნობა.

„ელეგიის“ დედააზრი გახსნილია მის ორ უკანასკნელ სტრიქონში.

ოხ, ღმერთო ჩემო, სულ ძილი, ძილი,
როსლა გვეღირსოს ჩვენ ვალვიძება?!

ეს ორი სტრიქონი თავისი პათეტიკური ინტონაციით ისევე მკვეთრად განსხვავდება ლექსის მთელი წინა ნაწილისაგან (რომელსაც ხაზგასმით დინჯი, ლირიკული აღწერის სტილი ახასიათებს), როგორც სასოწარკვეთილი „მამულო საყვარელო, შენ როსლა აყვავდები!“ „გაზაფხულის“ პირველ სტროფში დახატული იდილიური სურათისაგან.

„ელეგიაში“ ყურადღებას იპყრობს შესანიშნავი პოეტური ფერწერა, არა მხოლოდ საღებავთა სიუხვე, არამედ მათი ოსტატური შეხამება:

მკრთალი ნათელი სავსე მთვარისა
შშობელ ქვეყანას ზედ მოჰფენოდა
და თეთრი ზოლი შორის მთებისა
ლავეარდ სიერცეში დაინთქმებოდა.

აქ თეთრისა და ლავეარდის ურთიერთგადასვლა გამოხატულია უაღოესად ზუსტი სიტყვით: „დაინთქმებოდა“, რომელსაც ღამეული პეიზაჟისათვის დამახასიათებელი შტრიხი შეაქვს ლექსში.

ამ ლექსის ემოციურ შინაარსს განწყობილებათა ბრწყინვალედ გადმოცემული ცვალებადობა, უფრო სწორად, მათი შინაგანი განვითარება და თანდათან გაძლიერება წარმოადგენს.

ლექსის ლაკონური ფორმა კიდევ უფრო ხაზს უსვამს მის შინაგან გზნებას და პოეტური განცდის სიმძაფრეს.

დამახასიათებელია, რომ „ელეგიაში“ ჩვენ კვლავ ვაწყდებით თავისებურ წინააღმდეგობას ფორმასა და შინაარსს შორის. აქ ელეგიის ფორმაში, რომელიც ანტიკური ეპოქიდან უახლოეს დრომდე ნაღვლიანი და უიმედო განწყობილების გამოხატველ ტრადიციულ ფორმას წარმოადგენდა, გადმოცემულია დაუშოშმინებელი, ბრძოლის წყურვილით გამსჭვალული სულისკვეთება.

მოქალაქეობრივი თემის ინტიმური ქლერადობა, რომელიც „ელეგისა“ და „გაზაფხულის“ ძირითად მხატვრულ თავისებურებას განსაზღვრავს, კიდევ უფრო გაძლიერებულია ლექსში „მესმის, მესმის“. როგორც ცნობილია, ეს ლექსი წარმოადგენს პოეტურ გამოხმაურებას იტალიელი ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაზე და XIX საუკუნის პოლიტიკური ლირიკის შედეგთა რიგს განეკუთვნება.

ამ ლექსს გააჩნია თავისი განუმეორებელი ინტონაციური ელფერი. ეს არის არა მხოლოდ ბრძოლის წყურვილით ანთებული მოქალაქის, არამედ შეყვარებული ადამიანის ინტონაცია.

თავისუფლების ტკბილი მოლოდინი, ღელვისა და თრთოლვის განწყობილება, რომელიც აქ შესანიშნავად არის გადმოცემული პოეტური განმეორებითაც („მესმის, მესმის“ და „ღმერთო, ღმერთო“), უნებურ ასოციაციას იწვევს პუშკინის ცნობილ სტრიქონებთან:

Мы ждем с томлением упования
Минуты сладкого свидания.
Как ждет любовник молодой
Минуты вольности святой,

„მესმის, მესმის...“ მთლიანად აგებულია ერთ ძირითად მეტაფორაზე: ეს არის „ხალხთ ბორკილის ხმა მტვრევისა“, რომელიც ქვეყნად ქუხს, რომელიც აღიტაცებს პოეტს და რომლის საკუთარ მამულში გაგონებასაც შესთხოვს იგი განგებას.

თავისუფლების, განახლების წინათგრძნობა აქ გაძლიერებულია პოეტურ საშუალებათა თავისებური შინაგანი ერთიანობითაც: „ქუხილი“, რომელიც პირველ სტროფში გაისმის და „იმედით“ აღაგზნებს პოეტის გულს, აქ გარკვეულ განწყობილებით ტონალობას ქმნის — მას თითქოს გაზაფხულის სუნთქვა შემოაქვს ლექსში.

თუ ილიას ზემოთ განხილული, ფართო მოქალაქეობრივი რეზონანსის მქონე ლექსებისათვის დამახასიათებელია მეტი სითბო და ლირიზმი, ვიდრე ეს შეიძლება ითქვას მის ადრინდელ პუბლიცისტურ ლირიკაზე (მაგალითად, „ქართველის დედაზე“), ამ პერიოდში დაწერილ ინტიმური ხასიათის ლექსებშიც აშკარად შეიმჩნევა ზოგიერთი მნიშვნელოვანი ცვლილება.

მაგალითად, ლექსი „ალაზანს“ (1859 წ.) უკვე თავისუფალია პოეტის ადრინდელ სატრფიალო ლირიკისათვის დამახასიათებელი

ვიწრო, კამერული ჩარჩოებისაგან (მხედველობაში გვაქვს ისეთი ლექსები, როგორცაა, მაგალითად, „პავლოვსკის პარკი“, „მეც შავს თვალებს“, „ს...ს“ და სხვა).

აქ ილიას მიერ უკვე მიგნებულია საკუთარი პოეტური სამყარო და მისი ლირიკული გმირის სულიერ მოძრაობებშიც მეტი სიღრმე და სიმწიფე იგრძნობა.

„ალაზანი“ სატრფიალო შინაარსის ლექსია, მაგრამ, ამავე დროს, ეს პოეტური ნაწარმოები გამსჭვალულია თავისებური პატრიოტული სულისკვეთებითაც, რადგან აქ პოეტის პირადი ბიოგრაფია, მისი ემოციური სამყარო უშუალო კავშირში იმყოფება მშობლიური ქვეყნის ცოცხალ, რეალურ სინამდვილესთან.

განსხვავებით ილიას ზოგიერთი ადრინდელი ლირიკული ნაწარმოებისგან, ამ ლექსის პოეტური სახეები სრულიად მოკლებულნი არიან მხატვრულ სქემატურობას. აქ იგრძნობა ქართული მიწის სუნთქვა და თვით ავტორის ინტიმური განცდაც პოეტურად განსხეულებულია მშობლიური ბუნების ცოცხალ სურათებში.

ეს შინაგანი კავშირი განსაკუთრებით ხელშესახებად არის გამოხატული „ალაზნის“ უკანასკნელ სტროფში, რომელიც პარად-ლიზმზეა აგებული:

წინც გამოცვლილხარ, ალაზანო, მუხაც გამხმარა,
რაც უდროოდ-დროდ გამერია თმაში ჭაღარა...
სად არს ის ღმერთი, იგი გრძნობა, ის სიყვარული,
ყველა წარსულა, რად არ მდის ხსოვნა ბედკრული?

ილია ჭავჭავაძის პოეზიაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ლექსს „პოეტი“. საჭიროა აღინიშნოს, რომ ეს ლექსი არ წარმოადგენს ილიას Ars poetica-ს, ეს არის არა ტრაქტატი პოეტური ხელოვნების შესახებ, არამედ მხოლოდ ზოგადი გამოხატულება ილიას შეხედულებებისა პოეტის დანიშნულებაზე.

ამ ლექსში გამოძვინებულმა ესთეტიკურმა კონცეფციამ მთელი ეპოქა შექმნა ქართული სიტყვაკაზმული მწერლობის ისტორიაში.

საყურადღებოა, რომ ილია ჭავჭავაძეს პოეტური შემოქმედების არსი არ ჰქონია წარმოდგენილი იმგვარი უტილიტარული სახით, როგორც იგი ზოგიერთ სხვა სამოციანელს ესმოდა.

ილია ხელდავს პოეზიის ორმაგ ბუნებას. მისი რწმენით, პოეზია

თავისი წარმოშობით „ლეთიურია“. ციდან მოვლენილი, ღვთის
ძიერ მომადლებული ნიჭია, ხოლო თავის დანიშნულებით მიწი-
ურია, ამქვეყნიურია, საერო სამსახურისათვის არის განკუთ-
ვნილი.

მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის,
მიწიერი ზეციერსა;
ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ,
რომ წარვუძღვე წინა ერსა..

ილიას ესთეტიკური მრწამსი, რომელიც XIX საუკუნის ქარ-
თული რეალისტური პოეზიის ემედით პროგრამად იქცა, თავისი
საბოლოო სახით მხოლოდ სამოციანი წლების დასაწყისში ჩამო-
ყალიბდა. საინტერესოა, რომ „პოეტის“ დაწერამდე (1860 წ. 23
ივლისი) ორი წლით ადრე. თავის ცნობილ ლექსში „ჩიტი“ იგი
სრულიად სხვა თვალსაზრისს ადგას.

ჩიტის სახე საყურადღებოა არა მხოლოდ იმის გამო, რომ ავ-
ტორისათვის იგი თავისუფალი არსების სიმბოლოა და თვით თა-
ვისუფლება ამ ლექსში გაგებულია როგორც ბედნიერების, სიმღე-
რისა და, საერთოდ, არსებობის აუცილებელი პირობა, საგუ-
ლისხმოა ისიც, რომ ჩიტი აქ ილიასთვის მგოსნის თავისებურ სა-
ხესაც წარმოადგენს და, ამ თვალსაზრისით, იგი პირდაპირ ეწი-
ნაღმდებება „პოეტის“ კონცეფციას.

აი ჩიტის იდეალი:

ვგალობ და ვგალობ
და იმით ვხარობ,
რომ მე ქვეყანას
გალობით ვატკობ.
ზემია წერა:
მღერა და მღერა,
ლენა, გალობა,
თავისუფლება.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ სიტყვებში გამოხატულია თვით ქა-
ბუჯი ილიას ადრინდელი შეხედულება პოეზიისა და პოეტის და-
ნიშნულებაზე, რომელსაც თავისი ლიტერატურული სათავეები გა-
აჩნია. ამ მხრივ, ეს ლექსი უადრესად საგულისხმოა პოეტის ესთე-
ტიკურ მოსაზრებათა ევოლუციის გაგებისათვის!

იგი მოწმობს, რომ ილიამ თავისი საბოლოო შეხედულება

პოეზიის დანიშნულებაზე შეიმუშავა დროთა ვითარებაში და რომ მისი „პოეტი“ გარკვეული თვალსაზრისით წარმოადგენდა საკუთარი მოსაზრებების უარყოფასაც.

„პოეტის“ ძირითადი პოლემიკური ტენდენცია განხილია მის პირველსავე სტროფში:

მისთვის არ ვმღერ, რომ ვიმღერო
ვით ფრინველმა გარეგანმა,
არა მხოლოდ ტკბილ ხმათათვის
გამომგზავნა ქვეყნად ცაშა.

ძნელი არ არის ამ სტრიქონების პირდაპირი პოლემიკური მიმართების დადგენა პუშკინის ლექსთან «Поэт и Толпа»:

Мы рождены для вдохновения,
Для звуков сладких и молитв.

რაც უფრო მომხიბლავი ძალა გააჩნდათ გენიალური რუსი პოეტის ამ სტრიქონებს, მით უფრო მწვავე ხასიათს იღებდა მათი უარყოფის აუცილებლობა. შეიძლება ითქვას, რომ ილიას და აკაკის მთელი ნო-იანი წლების შემოქმედება წარმოადგენდა ამ სიტყვების წინააღმდეგ მიმართულ პრინციპულ პოლემიკას.

მაგრამ აქ ყურადღებას იქცევს ერთი რამ, ილია წერს: „არა მხოლოდ ტკბილ ხმათათვის“, ე. ი. სინამდვილეში საქმე გვაქვს პუშკინის ლექსის კონცეფციის არა აბსოლუტურ, არამედ მხოლოდ ნაწილობრივ უარყოფასთან.

ილია შეგნებულად ტოვებს ძალაში პუშკინის ლექსის პოზიტიურ ნაწილს („შთაგონება“, „ტკბილი ხმები“, „ლოცვა“ მისთვის პოეტის „ღვთიური“ წარმოშობის ნიშანია), მაგრამ იგი უკუაგდება ამ ლექსის უარყოფელ ნეგატიურ მხარეს, რადგან „ცხოვრების ღელვა“ და „ბრძოლა“ მას პოეტის მეორე სტიქიად, მის მიწიერ მოწოდებად წარმოუდგება.

ჩვენი ფიქრით, ამგვარი შეხედულება პოეზიაზე უფრო სწორად გამოხატავდა ილიას და, საერთოდ, სამოციანელთა პოეტური შემოქმედების ჭეშმარიტ არსს, ვიდრე, მაგალითად, აკაკი წერეთლის „პოეტი“.

მართალია, ილიამ და აკაკიმ პოეზია გამოიყენეს ეროვნული და სოციალური მოძრაობის, ყოველდღიური, სამკვდრო-სასიცოცხლო მოქალაქეობრივი ბრძოლის იარაღად, მაგრამ შეცდომა იქნებოდა

გვეფიქრა, რომ პოეტური სიტყვა მათთვის იყო მხოლოდ უბრალო საშუალება საკუთარი საზოგადოებრივი მიზნებისა და ინტერესების მისაღწევად. როგორც ჭეშმარიტი შემოქმედნი, ისინი მთელი არსებით განიცდიდნენ პოეტური შთაგონების „ზებუნებრივ“ ძალასაც და სინამდვილეში არასოდეს არ აღმოჩენილან ყრუნი მის მიერ დაბადებული „ტყბილი ხმების“ მიმართ.

აქვე საჭიროა ხაზგასმით აღინიშნოს, რომ ილიას „პოეტის“ თავისებური „რელიგიური“ მეტაფორისტიკა („დიდის ღმერთის საკურთხევლის მისთვის ღვივის ცეცხლი გულში“ და სხვა) არამც და არამც არ გულისხმობს რაიმე მისტიკურ შეხედულებას. როგორც ადრე შევნიშნეთ, ილიას შემოქმედებითი ბუნებისათვის ყოველთვის უცხო იყო ქრისტიანული მისტიციზმი, „ღვთაებრივი“, „სულიერი“ იდეალები მის პოეზიაში განუყოფლად დაკავშირებულია ამქვეყნიურ, საერო მიზანსწრაფვებთან.

„ღვთიური სიბრძნე“ ილიასთვის წარმოადგენს მიწიერი ღვწისა და ბრძოლის რეალურ სტიმულს:

ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ,
რომ წარუძღვე წინა ერსა.

ქართული მწერლობა ოდითგანვე გამსჭვალული იყო ეროვნული, პატრიოტული თვითდამკვიდრების პათოსით. ქართველი ხალხის ნაციონალური ბედ-იღბლისადმი ცხოველი ინტერესი მკაფიოდ აისახა, კერძოდ, ქართველი რომანტიკოსების შემოქმედებაშიც, მაგრამ ილიამ და აკაკიმ, ამ მხრივ, მაინც თავისი ახალი სიტყვა თქვეს.

პატრიოტიზმი, საქართველოს სიყვარული მათ აქციეს ქართველი ხალხის მეორე რელიგიად, თავისებურ ეროვნულ სარწმუნოებად და სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე მის შთაგონებულ მკადაგებლებად დარჩნენ.

ილიამ და აკაკიმ მთელი თავისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიით ქართველი მკითხველის ცნობიერებაში დაამკვიდრეს ახალი წარმოდგენა პოეტზე, როგორც ერის სულიერ მამაზე და წინამძღოლზე.

მათ უმთავრეს პოეტურ მიზანს წარმოადგენდა იმ სრულქმნილი მხატვრული საშუალებების გამომუშავება, რომლებიც განსაკუთრებით მკაფიოდ წარმოაჩენდნენ, განსაკუთრებით ახლოს მი-

იტანდნენ ქართველი ხალხის შეგრძნებამდე ამ ახალი მოძღვრების შინაარსს.

შემთხვევითი არ არის, რომ ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა თავიანთ ლირიკაში შეიტანეს პოეტური „ქადაგების“, ორატორული ხელოვნების ელემენტები.

ამ თვალსაზრისით, ილიას ლირიკული შემოქმედების გვირგვინს წარმოადგენს 1861 წელს დაწერილი ლექსები: „მას აქეთ, რაკი...“ და „ჩემო კალამო...“

კლასიკური მჭევრმეტყველების მთელი ფორმალური არსენალი აქ აყვანილია ჭეშმარიტი პოეტურობის ხარისხში, რადგან იგი აქ ორგანულად შეესაბამება და მთელი სისრულით გამოხატავს პოეტის სულის ცოცხალ ფეთქვას.

ამ ლექსებში მთავარ მხატვრულ ხერხად გამოყენებულია რიტორიკულ ფიგურათა რამდენიმე ნაირსახეობა: განმეორება, პერიფრაზი, კითხვა, პლეონაზმი, მიმართვა, მოწოდება — რაც მათ პათეტიკურ, დღესასწაულებრივ ინტონაციას განაპირობებს.

ილიას მიერ არჩეული თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი აქ ფართო წასაქანს აძლევს მისი პოეტური აზრის ლაღ და ძალუმ მდინარებას. თუ რამდენად ორგანული იყო ეს წყობა ილიას ამ ლექსებში გამოხატული მსოფლმხედველობრივი და ემოციური შინაარსისათვის, ამაზე ნათლად მოწმობს „ჩემო კალამოს“ პირველი, ავტორის მიერ უარყოფილი ვარიანტი.

ათმარცვლიანი ლექსი აშკარად ბოჭავდა და აღუნებდა პოეტის შთაგონებას, მის მძაფრ სულიერ სწრაფვას. იგი მოკლებული იყო აგრეთვე იმ საზეიმო ელფერს, რომელიც შემდეგ ამ ლექსის ინტონაციურ თავისებურებად იქცა.

შეადარეთ:

ჩემო კალამო, რად გვინდა ტაში?
რასაც ვმსახურებთ — მას ვემსახუროთ...

(I ვარიანტი)

ჩემო კალამო, ჩემო კარგო, რად გვინდა ტაში?
რასაც ვმსახურებთ, მას ერთგულად კვლავ ვემსახუროთ...

(საბოლოო ვარიანტი)

„ჩემო კალამოში“ პოეტის ფიქრი, მსჯელობა, შინაგანი დიალოგი თანდათან გადადის ქადაგების კილოში.

აქ ჩვენ თვალწინ თითქოს ხელშესახებად წარმოდგება შთაგო-

ნებული სახე პოეტისა, რომელიც ერის სახელით ელაპარაკება ღმერთს. ეს არის შინაგანი დიალოგი შემოქმედისა, რომლის მთელი სულიერი ცხოვრება, მთელი ინტიმური სამყარო გასხივოსნებულია საკუთარი ბიოგრაფიისა და ეროვნული ბედ-იღბლის განუყოფელი ერთიანობის შეგნებით.

პოეტური მჭევრმეტყველება აქ დატვირთულია განცდის საოცარი უშუალობით, პოეტის ემოციურ მოძრაობათა ღრმა შინაგანი დრამატიზმით და, ამგვარად, სრულიად ახალ თვისებას იძენს. ორატორულ ხელოვნებას აქ არაფერი აღარა აქვს საერთო იმ „მშრალ რიტორებასთან“, რომელიც თვით ილიას ჭეშმარიტი პოეზიისათვის მიუღებელ, განსაკუთრებით სახიფათო თვისებად მიანდა.

რიტორიკული პერიოდის ამგვარი ცოცხალი ინტიმური შინაარსით ფრთაშესხმის ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს, კერძოდ, „ჩემო კალამის“ ცნობილი სტროფი:

თუ კაცმა ვერ სცნო ჩვენი გული, ხომ იცის ღმერთმა,
რომ წმინდა არის განზრახვა და სურვილი ჩვენი:
ავიყოლია სიყრმიდანვე ჩვენ ქართლის ბედმა,
და დაე გუძრახონ, — ჩვენ მის ძეხნით დავლიოთ დღენი.

ამ სტრიქონებს გააჩნიათ თავისი განუმეორებელი ელფერი. ეს შეეძლო ეთქვა მხოლოდ იმ პოეტს, რომელმაც მთელი თავისი ცხოვრების აზრით, ყოველდღიური, ყოველწამიერი ღვწითა და ბრძოლით დაამტკიცა მათი შინაგანი სიმართლე და პოეტურობა. ამ პათეტიკური ფრაზის დღემდე შეუნელებელი უშუალო ზემოქმედების ძალა აიხსნება არა მხოლოდ ილიას მაღალი პოეტური ოსტატობით, იგი განპირობებულია მთელი მისი პირადი, ადამიანური ბიოგრაფიითაც.

აქ მაღალი პოეზიის უკვდავ ენაზე გააოხატულია ილია ჭავჭავაძის ნამდვილი სულიერი დრამა, იმ საშინელი, საბედისწერო გაუგებრობით გამოწვეული ტკივილი, რომელიც მას წყველასავით თან სდევდა სიჭაბუკიდან და რომელმაც იგი — უკვე მოხუცებული, სამშობლოს წინაშე ვალმოხდილი ერის მამა და მოძღვარი, წინამურის შემზარავ ტრაგედიამდე მიიყვანა.

აკაკი წერეთელი

არსებობს აკაკი წერეთლის რამდენიმე ცნობილი სურათი, რომლებიც მლოცველივით სახეზეაპყრობილ, ჭადარით მოსილ მოხუც მგოსანს წარმოგვისახავენ.

არსებობს ძველი ფირი, რომელზეც აკაკის ხმა არის ჩაწერილი — დაღლილი, სუსტი ხმა. იგი ცასცახით წარმოთქვამს:

პატარა რომ ვიყავი,
პატარა ბიჭუკეა...

როგორც „ილიადას“ ლეგენდარული ავტორი ძველ ელინთა წარმოდგენაში ან ვიქტორ ჰიუგო თანამედროვე ფრანგების შეგნებაში, აკაკი წერეთელიც ქართველი ხალხის მეხსიერებაში დარჩენილა სიმღერებში გათეთრებულ წმინდა მოხუცად. ეს თითქმის სიმბოლოდ ქცეული გარეგანი ხატი მსცოვანი მგოსნისა, ჩვეულებრივ, ჩრდილავს ჩვენს წარმოდგენაში ბრძოლის წყურვილით ანთებულ, თვალბეკაშკაშა ახალგაზრდა აკაკის სახეს, რომელიც თავის დროზე სხვა სამოციანელებთან ერთად ჭაბუკური დაუნდობლობით უტევდა „მამებს“, მხიარულად, ენაღვარძლიანად დასცინოდა მათ მეტისმეტად გაბერილ ამპარტავენებას და დახავსებულ კონსერვატიზმს, აკაკისა, რომელიც პირველი სიყვარულის მოუთმენლობით კითხულობდა „საიდუმლო ბარათის“ ფურცლებს ან კიდევ თავისი (ალბათ, არაუსაფუძვლო) ეჭვებით შეპყრობილი „მშვენიერი ალექსანდრას“ დაშოშმინებას ცდილობდა...

აკაკი წერეთელს არაერთი შესანიშნავი პოეტური ნაწარმოები აქვს დაწერილი ახალგაზრდობის წლებში: „საიდუმლო ბარათი“, „სალამური“, „სიმღერა“ („სამეფოო ძველთა ძველო“), „ჩანგური“, „ციცინათელა“, „მუხამბაზი“ და სხვ. ისინი იქმნებოდნენ 60-იანსა და 70-იანი წლების დამდეგს. ეს ის დრო იყო, როდესაც აკაკი და ილია ერთად სწევდნენ ქართული პოეზიის უღელს და მას ადრე უცნობი გზებისაკენ ეზიდებოდნენ.

ილია ჭავჭავაძისაგან განსხვავებით, რომელმაც სიცოცხლის უკანასკნელ ათეულ წლებში თითქოს შეგნებულად უარი თქვა პოეტურ სიტყვასთან ჭიდილზე, აკაკის სიკვდილამდე არ დაუკარგავს ლექსის წერის ცხოველი მოთხოვნილება.

მისი გვიანდელი სიმღერები ხმის შესამჩნევი ცახცახით არიან ნათქვამნი, მაგრამ მათში პოეტური შთაგონების დაუოკებელი ჟინი და სიმბურვალე იგრძნობა. შეიძლება ითქვას, რომ აკაკის, ამ მხრივ, განსაკუთრებული ბედი ეწია, სიბერის სუსხს არ დაუზრავს მისი ჩანგის სიმები და მას შეეძლო სამოცი წლის ასაკში გულწრფელი გაკვირვებით ეთქვა:

პოეტის გულს, გახურებულს,
სადაც ელავს, ღელავს გრძნობა,
რას მოუშლის თმა ჭაღარა,
რას დააკლებს ხნოვანება?!

მოხუცმა აკაკიმ ერთ გვიანდელ ლექსში თავისი თავი მომაკვდავ გედს შეადარა და, მართლაც, მისი უკანასკნელი სიმღერა საოცრად ტკბილი და მომხიბლავი აღმოჩნდა.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ დროს მან განსაკუთრებით ცხოვლად იგრძნო პოეზიის ის „ზევარდმო“ ძალა, რასაც მანამდე ნაკლებ მნიშვნელობას აძლევდა.

რა თქმა უნდა, დიდი შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ აკაკიმ სიბერეში რითიმე უღალატა თავის ადრინდელ პოეტურ ძრწამსს, მაგრამ, ჩვენი ფიქრით, მისი დამოკიდებულება პოეზიის დანიშნულებისადმი საგრძნობლად განთავისუფლდა ერთგვარი სწორხაზოვანი ტენდენციურობისაგან და უფრო ღრმა და სრულყოფილი გახდა.

ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა ეპოქალური მნიშვნელობის ცვლილებები შეიტანეს არა მხოლოდ ქართული მოწინავე საზოგადოებრივი აზრის განვითარებაში, გონებრივი თუ სულიერი ცხოვრების სფეროში, ახალი სალიტერატურო ენის დამკვიდრებაში და ა. შ. ისინი, ამავე დროს, ჩვენს მწერლობას მოვევლინენ როგორც ჭეშმარიტი რეფორმატორები პოეტური აზროვნებისა.

ილია და აკაკი იყვნენ ფუძემდებლები ახალი რეალისტური პოეტიკისა, რომელმაც სინამდვილეში XIX საუკუნის მთელი მეორე ნახევრის ქართული ლიტერატურის ხასიათი განსაზღვრა.

ილიას და აკაკის შემოქმედების რეალისტური ხასიათი მათი დემოკრატიული მისწრაფებების თავისებურ გამოვლინებას წარმოადგენდა. რომანტიკოსებისაგან განსხვავებით, მათ ქართულ ლექსში შეიტანეს ხალხური სისადავე და უბრალოება, მნიშვნელოვნად „გაამდაბიურეს“ პოეზიის ენა. აღსანიშნავია, რომ XIX საუკუნის

მეორე ნახევარში ჩვენი პოეზიის ლირიკულ გმირად პირველად იქცა მშრომელი ადამიანი, ქართული მიწის ტრფიალი — პატიოსანი, გამრჯე და ალალი ქართველი გლეხი.

აკაკის ცნობილი ლექსები — „მუშური“, „სიმღერა მკის დროს“, „მუშის ნატვრა“, „ლამის მეხრე“, „მწყემსის სიმღერა“ და სხვ. გვაოცებენ ლირიკული გარდასახვის ბრწყინვალე ნიჭით. რომელმაც ავტორს საშუალება მისცა უბრალო მიწის მუშის თვალთ შეეხედა დედა ბუნებისათვის და უტყუარი სიმართლით გადმოეცა მისი სულიერი მოძრაობანი.

საზოგადოდ, აკაკი უხვად იყო დაჯილდოებული ამ თავისებური პოეტური ნიჭით.

ლირიკული გარდასახვის ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს „დედის სიმღერა“ („გოგია მეჩონგურედან“), რომელშიც პოეტი საოცარ სიზუსტეს აღწევს დედაშვილური სიყვარულის მძაფრი ექსპრესიით გადმოცემისას:

რა მოგზორდი, შეილო, შემდეგ
შავი ფიქრი გულს მიბურავს,
ვაჰ, თუ გშია ან გწყურია
ან გცივა და არა გხურავს!..
ვაი, თუ შენს ლამაზ თვლებს
ყვავი ჰკორტნის და ყორანი,
და უნავირთ უპატრონოდ
დაგზიხინებს თავს მერანი.
ვაჰ, თუ შენსა ხუჭუჭ თმასა
ჩიტი ბუდეს შიგ უფენდეს?.. და სხვა.

რაც შეეხება ილიას და აკაკის პოეტიკის სხვა რეალისტურ ნიმუშებს, შესაძლებელია, ისინი, უწინარეს ყოვლისა, მათი შემოქმედებითი ბუნებისა და ტემპერამენტის ინდივიდუალური თავისებებით იყო განპირობებული, მაგრამ ცხადია, რომ აქაც თავისებურად აისახა სამოციანელთათვის დამახასიათებელი გონებრივი მიმართულება და განწყობილებანი.

ილიამ და აკაკიმ სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა გამოუცხადეს არა მხოლოდ არისტოკრატულ „ღვარჭნილ“ სტილს და ფსევდოარქაულ აბდაუბდას, მათ XIX საუკუნის პოეზიიდან შეუბრალებლად განდევნეს რომანტიკული პოეტიკისთვის დამახასიათებელი თავისებური „იღუმალების“ ელემენტებიც და ქართულ ლექსში ხალხურ სისადავესთან ერთად რეალისტური „სიფხიზლე“ და ზედშიწევნით ნათელი პოეტური ენა დაამკვიდრეს.

სამყაროს რეალისტური ხედვა თანდაყოლილ ნიქს წარმოაგენდა ამ ორი პოეტისათვის და ეს თვისება მათ თავიანთი პოეზიის ერთ-ერთ ძირითად შემოქმედებით პრინციპად აქციეს.

საჭიროა აღინიშნოს, რომ ცალკეულ შემთხვევებში გარე, „ნიუთიერი“ სინამდვილის ამგვარმა აღქმამ თავისებური ნატურალისმის ელფერიც კი შეიტანა მათ ხატოვან აზროვნებაში.

საგულისხმო მაგალითს წარმოგვიდგენს, ამ მხრივ, ილიას ადრინდელი ლექსი „ჩიტი“, რომელიც თუმცა თავის შინაარსში სწორედ რომანტიკულ განწყობილებათა გადაძლერებას შეიცავს, მაგრამ, სამაგიეროდ, თავისი ფორმით აშკარად ავლენს ავტორის წმინდა რეალისტურ ბუნებას.

პოეტური ენის სიზუსტე და „ნატურის ერთგულება“ სამოციანელთა პოეტიკის ქვაკუთხედს წარმოადგენდა. ყოველ შემთხვევაში, ამ პრინციპებს მათთვის ბევრად მეტი მნიშვნელობა ჰქონდათ, ვიდრე გარეგნული პოეტურობისა და მკაცრი გემოვნების მოთხოვნილებებს. რომანტიკული პოეტიკისათვის, მაგალითად, სრულიად წარმოუდგენელი იყო იმგვარი პოეტური ხატოვანება, რომელსაც აკაკის ცნობილ ლირიკულ შედევრში, „ციცინათელაში“, ვხვდებით:

ობრეშუმის პეპლა,
ფუტკარი და წურბელა,
შენზე სარგებლიანი
შენ გენაცელოს ყველა!..
წურბელა მკურნალია,
მაგრამ ცოტა მყარალია...
მშიერი — სისხლის მტერი,
რომ გაძლება — მთვრალი!

ზემოთ მოტანილი მაგალითი მრავალმხრივ დამახასიათებელია ილიასა და აკაკის პოეზიისათვის (განსაკუთრებით მათი შემოქმედების ადრინდელი პერიოდისათვის). აქ შეიძლება გვემსჯელა პოეზიაში დაბალი სტილის ელემენტების შეტანის შეგნებულ ტენდენციასზეც და სხვა, მაგრამ ჩვენ ამ შემთხვევაში განსაკუთრებული ყურადღება გვინდა მივაქციოთ მათში მხოლოდ ერთ თავისებურებას. ეს გახლავთ საგანთა რეალისტური, ხაზგასმით „ფხიზელი“, ყოველგვარ ბუნდოვნებას თუ ორაზროვნებას მოკლებული მანერა.

მიუხედავად იმისა, რომ აქ ეს ტენდენცია კერძო, შედარებით წვრილმანი ხასიათის დეტალებში იჩენს თავს, მას უთუოდ პირდაპირი კავშირი აქვს ახალი რეალისტური პოეტიკის ერთ უაღრესად მნიშვნელოვან ნიშან-თვისებასთან.

ილია ჭავჭავაძესა და აკაკი წერეთელს თავიანთი პოეტური შემოქმედების უპირველეს მიზნად ქართველი ხალხის ცნობიერებაში ახალ, მოწინავე იდეათა დამკვიდრება მიაჩნდათ. ბუნებრივია, რომ ისინი პოეტურ სიტყვას უყურებდნენ როგორც მისი გამოფხიზლებისა და სულიერი აღზრდის იარაღს.

ესაა გამართლება იმ თავისებური რაციონალისტური საწყისისა, რომელიც მათ საგრძნობლად გააძლიერეს ქართულ ლექსში და რომელიც წარმოადგენდა არა მხოლოდ რომანტიკული პოეტიკისათვის დამახასიათებელი „იდეუმალების“ უარყოფას, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, პოეზიისადმი, მწერლობისადმი ახალი მოთხოვნილებებით მიდგომის შედეგს.

სწორედ ამ ახალ შემოქმედებით კრედოში, პოეზიისადმი (როგორც „ერთან სალაპარაკო“ მაღალი ტრიბუნისადმი) ახალ დამოკიდებულებაში უნდა ვეძიოთ აგრეთვე ილიასა და აკაკის შემოქმედების მკაფიოდ გამოვლინებული „მქადაგებლური“ პათოსი და შესატყვისი რიტორიკული ინტონაცია.

მაღალი, ჭეშმარიტად პოეტური რიტორიკის გამოყენება ილიასა და აკაკის შემოქმედებაში უაღრესად საინტერესო და საგულისხმო კვლევის საგანს წარმოადგენს ქართული პოეტიკის განვითარების შესწავლის თვალსაზრისით.

აქ საჭიროა შევნიშნოთ, რომ როგორც აკაკის, ისე ილიასაც არაერთგზის გამოუთქვამთ ამა თუ იმ პოეტური ნაწარმოების შეფასებისას თავიანთი უარყოფითი დამოკიდებულება ზედმეტი მაღალფარდოვნების მიმართ. დამახასიათებელია, მაგალითად, რომ ილიამ თავის ზოგიერთ, შემდეგში დაწუნებულ, სტუდენტობისდროინდელ ლექსს მიაწერა: „რიტორიკა, უშვერი“. ასევე უარყოფითი გაგებით ხმარობს აკაკი თავის ერთ-ერთ ადრინდელ წერილში სიტყვებს „ცარიელი რიტორება“. მართლაც, ილია და აკაკი დაუძინებელი მტრები იყვნენ პოეზიაში, როგორც ბრტყელ-ბრტყელი სიტყვებით „რახა-რუხის“, ისე „ცრემლიანი“ შორისდებულებით გადატვირთული სენტიმენტალური მაღალფარდოვნებისა.

გავიხსენოთ თუნდაც ილიასეული ანალიზი კოზლოვის „შეშლილის“ თარგმანისა ან კიდევ აკაკის პაროდიული ლექსი: „ააალი პოეტების მიბაძვა“.

მაგრამ ორივე ამ პოეტისათვის სინამდვილეში სრულიად უცხო იყო გვიანდელი წარმოშობის ესთეტიური პურიზმი პოეზიაში რიტორიკული მეტყველების ელემენტთა მიმართ. თქმა არ უნდა, რომ ისინი, ამ მხრივ, ძალზე შორს იდგნენ ევროპული დეკადენტური პოეტიკის ერთ-ერთი კანონმდებლის პოლ ვერლენის შეხედულებისაგან, რომელიც თავის ცნობილ ლექსში „პოეზიის ხელოვნება“ პოეზიიდან „მჭევრმეტყველების“ სამუდამოდ განდევნას მოითხოვდა.

ილიასა და აკაკის ნოვატორული ღვაწლი, სხვათა შორის, სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მათ პოეტური მეტყველების შესაბამისი ფორმები მოუნახეს ქართულ ლექსში რიტორიკული ხელოვნების მთელ რიგ ფიგურებს. თავის საუკეთესო ლექსებში მათ დიდი პოეზიის სიმალლეზე აიტანეს როგორც საზეიმო, დღესასწაულებრივი მჭევრმეტყველება, ქადაგება და მოწოდება, ისე ჩვეულებრივი მსჯელობის, მტკიცებისა თუ განკიცხვის კილო.

XIX საუკუნის პოეზიაში ამ მხრივ განსაკუთრებული დამსახურება ილია ჭავჭავაძეს მიუძღვის. როგორც ჩანს, მისი ბასრი ინტელექტი და რკინისებური ნებისყოფით გაწონასწორებული ვნებიანი ბუნება, რომლისთვისაც თანდაყოლილი იყო შინაგანი ლოგიკურობის უალრესად განვითარებული საწყისი, თავისი გამოვლენის ყველაზე უფრო ბუნებრივ სახეს სწორედ ამ ფორმაში ჰპოვებდა. შემთხვევითი არ არის, რომ ილიას ცნობილი ლირიკული ლექსები: „მას აქეთ, რაკი შენდამი ვცან მე სიყვარული“ და „ჩემო კალამო“ ძირითადად, სწორედ ამგვარი წარმოშობის (რიტორიკულ და არა მეტაფორულ) მხატვრულ პრინციპზეა აგებული.

როგორც ვიცით, ილია ხშირად სრულიად შეგნებულად უარყოფდა ლექსში ყოველგვარ გარეგნულ სამკაულებს (მეტაფორისტიკას, ლექსის კეთილშოვნებას და სხვ.) და მთელი აქცენტი გადაჰქონდა პოეტური აზრის მაქსიმალურად ნათელ, ენერგიულ და მძაფრ გამოთქმაზე, რაც მის საუკეთესო ლექსებში, როგორც წესი, მაღალი რიტორიკის პრინციპებზე იყო დაფუძნებული.

ანალოგიური ხასიათის მაგალითებს ვხვდებით აკაკის პოეტურ შემოქმედებაშიც. არსებითად რიტორიკულია თავისი ფორმით, მა-

გალითად, მისი ერთ-ერთი ადრინდელი ლექსი „ქართველის სა-
ლაში“.

არა ვგონებ კი მელირსოს ნახვა!
ნახვა რა ნახვა, ის იქნება სხვა!
როს მის გემებსაც დააქანებდეს
კასპიისაჲ და ევქსინის ზღვა!
აღსდევ, სამშობლოვ. ბევრი გეძინა!
ვინც კვალში გღვედნენ, გაგისწრეს წინა!
შენის ბუნების გეჭონი, მოთხარ,
რამ დაგაღონა, რამ შეგაშინა!..

რიტორიკული ინტონაცია უაღრესად შეეფერებოდა თერგულ-
ლეულთა პოეზიის განმანათლებლურ, ფართო დემოკრატიულ
აუდიტორიისათვის გამიზნულ იდეურ მიმართულებას.

აღსანიშნავია, რომ ეს თავისებური კილო მოქალაქეობრივი
ლირიკიდან ნაწილობრივ სხვა ხასიათის პოეტურ ნაწარმოებებშიც,
კერძოდ, სატრფიალო ლირიკაშიც გადავიდა და საერთოდ XIX
საუკუნის ქართული პოეზიის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ინტონა-
ციურ ნიშან-თვისებად იქცა.

ამ მხრივ, უაღრესად საგულისხმოა, მაგალითად, აკაკის ცნო-
ბილი ლექსი „გამოთხოვება“ (1883 წ.), რომელიც, მიუხედავად
ღრმა ემოციური ქვეტექსტისა, თავისი სტილით თანმიმდევრული
„ლირიკული მსჯელობის“ ხასიათს ატარებს და ამდენად მკაფიოდ
გამოვლინებული რაციონალური ელფერი დაჰკრავს.

ლექსში გარეგანი სამკაულების (კეთილხმოვნების, მეტაფორუ-
ლი ხატოვნების) უგულვებელყოფა წარმოადგენდა აკაკის ადრინ-
დელი შემოქმედებითი მრწამსის დამახასიათებელ გამოვლინებას.
ეს იყო თავისთავად კანონზომიერი დასკვნა. რომელსაც პოეტს
უკარნახებდა მის მიერვე ამორჩეული საზოგადოებრივ-ლიტერა-
ტურული ბრძოლის თანმიმდევრული ლოგიკა.

ძალზე საინტერესო ლიტერატურულ დოკუმენტს წარმოადგენს
ამ მხრივ, აკაკი წერეთლის ერთ-ერთი ადრინდელი წერილი „რამ-
დენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ“, სადაც იგი ამართლებს რა
ილიას ცნობილი ლექსის „ჩმა სამარიდამ“ მხატვრულ სიღარიბეს,
კატეგორიულად უპირისპირებს პოეზიაში ერთმანეთს ორ სა-
წყისს: „კაცობას“ („ყოველდღიური ჰემმარიტებისათვის“ და „სა-

ჭიროებისათვის“ სამსახურს) და „ბუღბუღობას“ (ე. ი. ტკბილ ხმათა და საზოგადოდ პოეტურ ღირსებათა საწყისს).

აქ მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ის გარემოება, რომ ამ თვალსაზრისით წერილის ავტორს სასტიკი მსჯავრი გამოაქვს ისეთი პოეტებისათვის, როგორც იყენენ ბესიკი, ალ. ჭავჭავაძე, რ. ერისთავი და სხვ. უფრო საგულისხმოა, რომ აკაკის პოლემიკურ მტკიცებათა ლოგიკას ამ წერილში ძალაუვნებურად იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ ეს ორი საწყისი საერთოდ შეუთავსებელია მწერლობაში.

უნდა ითქვას, რომ ახალგაზრდობაში აკაკი, ალბათ თავისი ტემპერამენტის გამო, ილია ჭავჭავაძეზე უფრო რადიკალურ აზრს ადგა აღნიშნული საკითხის გადაწყვეტისას.

ცნობილია, რომ იგი არათუ „ტკბილ ხმათა“ საწყისს უარყოფდა პოეზიაში, მისთვის ნაწილობრივ მიუღებელი იყო თვით ილიასეული ფორმულირება პოეტის დანიშნულებისა:

მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის
მიწიერი ზეციერსა,
ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ,
რომ წარუძღვე წინა ერსა...

აკაკის ცნობილი სიტყვები: „არც მიწისა ვარ, არც ცისა“ — უკვე ილიასთან „შინაურ“ პოლემიკას წარმოადგენდა. ხოლო უფრო გვიან იგი ერთგან მისთვის ჩვეული ირონიით (რომლის მისამართი ძნელი გამოსაცნობი არ არის) აცხადებს: „საკვირველია! ნახევარ საუკუნეზე მეტია, რაც მე ლექსებს ვწერ, სხვა ხელობა არა მაქვს და ერთხელაც არ მახსოვს, ღმერთი დამლაპარაკებოდეს“.

უნდა ვაღიაროთ, რომ აკაკის „პოეტი“ თავისი შემოქმედებითი კონცეფციით XIX საუკუნის მატერიალისტური ესთეტიკისა და დემოკრატიული მიზანსწრაფვის ბევრად უფრო ორთოდოქსულ გამოხატულებას წარმოადგენდა, ვიდრე ილიას ანალოგიური სახელწოდების ლექსი.

ამ, თავისი დროისათვის უაღრესად მნიშვნელოვან, პოეტურ ტრაქტატში, სადაც მგოსანი უბრალო „გარემოების საყვირად“ არის გამოცხადებული, ყველაფერი ზუსტია, ყველაფერი ლოგიკურად კანონზომიერი და მიზანშეწონილია სამოციანელთა იდეური ბრძო-

ლის ინტერესთა თვალსაზრისით. საკვირველია მხოლოდ ერთი: როგორ შეეძლო ამგვარი ფიზიკელი გონიერებით ემსჯელა პოეზიის შესახებ ისეთ დიდ და ჭეშმარიტ პოეტს, როგორც აკაკი წერეთელი იყო?

ჩვენი ფიქრით, აქ უფრო აკაკის ადრინდელი, ზედმეტად სწორ-ხაზოვანი შეხედულებების და მისი პოლემიკური ტემპერამენტის გამოვლინებასთან გვაქვს საქმე, ვიდრე მისი ნამდვილი შემოქმედებითი ნიჭისა და მიღრეკილების ობიექტურ განზოგადებასთან. სინამდვილეში, აკაკის პოეტური ნატურისათვის სრულიად უცხო იყო ვულგარული უტილიტარიზმის უკიდურესობანი.

როგორც ილია, აკაკიც პოეზიას, პოეტურ სიტყვას, უპირველეს ყოვლისა, იყენებდა როგორც იარაღს ქართველი ხალხის ეროვნული გამოფხიზლებისა და აღორძინებისათვის ყოველდღიურ, სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში.

ამის გამო იყო, რომ თავის ლექსში „ალექსანდრე ჭავჭავაძის საფლავზედ“ (1882 წ.) იგი ასე მიმართავდა „ტკბილი მღერალის“ აჩრდილს:

— ტკბილო პოეტო,
ნათლისა სვეტო!
შენ არ დაგწვია ჩვენსავით გული,
რომ ჩვენი ერი,
ღღეს სხვის ფეხთ მტვერი,
შენ არ გინახავს ასე ჩაგრული
თორემ სხვა გვარად,
მწარედ და მარად
ეგ შენი გულიც იწყებდა ძგერას...
და შენც ჩვენსავით,
სიტყვებით ავით,
გესლით და ნაღვლით იწყებდი მღერას.

აქ მოცემულია საგულისხმო გასაღები. აკაკის შემოქმედებითი კონტეფციისა, რომელიც ისე მარტივი არ არის, როგორც ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს.

აქ, პოეზიაში „გესლისა“ და „ავი სიტყვების“ შეტანა დროის ძოთხოვნით არის ახსნილი და ამგვარ ახსნას თავისებური ნიუანსიც გააჩნია. აკაკი თითქოს ცდილობს გააგებინოს თავის სახელოვან წინაპარს, რის გამო მიიტანა მისმა თაობამ პოეტური სიტყვა-მამულიშვილური ბრძოლის სამსხვერპლოზე, რის გამო ანაცვალა

მან „ამაღლებული სულით ზეცამდე“ წმინდა პოეზიის ტკბილმოვანება თავისი დროის საჭირობოროტო, სასტიკი და მიძიმე ბრძოლის „ავ სიტყვებს“.

აქ იგრძნობა ის გასაგები და ბუნებრივი ტკივილი შემოქმედისა, რომელიც არ არის ან ზედმიწევნით დაფარულია აკაკის „პოეტში“.

მართლაც, აკაკის, როგორც ნამდვილ პოეტს, არ შეეძლო საშუალოდ დასჯერებოდა იმ აზრს, რომ პოეზია თავისი არსებით მხოლოდ და მხოლოდ უბრალო „გარემოების საყვირს“ წარმოადგენს.

და აი, სამოც წელს მიახლოებული აკაკი წერს თავის „ავადმყოფ მგოსანს“, რომელიც სრულიად ახალ შუქს ჰფენს მის პოეტურ ბუნებას და მრწამსს.

დააკვირდით, რა მძაფრი და უშუალოა ამ ლექსში შემოქმედების ექსტაზის განცდა, რომელიც ყოველისშემძლე, თვით ადამიანური მოკვდაობის დამთრგუნველ ძალად არის აღიარებული.

ჩონგურო! ჩემო ჩონგურო!
ოცნების ზღვაში მცურავო!
შენი კრიმანჯი წკრიალი
ხელახლად მომეწყურაო:

მიმოფრენ, მეც თან დაგყავარ,
წამი-წამ, კიდის-კიდესო!
ველარ მერევა სიკვდილი
მე, შენსა გადამკიდესო!..

დიდება შენსა მოელენას,
ციურო, ტკბილო ძალო!..
დაადნა გული შენს სიმებს
და სული დაიცალო.

ეს საოცრად უშუალო, სულის სიღრმიდან აღმომზნადარი სტრიქონები უნებლიეთ გვაგონებენ აღორძინების ხანის ერთი დიდოსტატის ცნობილ სიტყვებს. ეს სიტყვებიც ასეთივე შემოქმედებითი აფექტაციის წუთებში ითქვა: „ო, ღმერთო, რა ძლიერი ხარ შენ ჩემში!“

აკაკი წერეთლისათვის ბოლომდე უცხო დარჩა „წმინდა ლირიკის“ განყენებული, ცხოვრებისაგან მოწყვეტილი სახეებით სწო-

ბისტური ტკობა. და მას თავისი ცხოვრების დასასრულს შეეძლო გაეშორებინა გოეთეს სიტყვები, რომლებიც უკანასკნელმა თავის მდივანს 1823 წელს ჩააწერინა: „ყველა ჩემი ლექსი შემთხვევაზე დაწერილი ლექსია, ყოველი მათგანი სინამდვილისაგან არის გამოწვეული და მასში უდგას ფესვი. ჰაერიდან აღებული ლექსები მე არაფრად არ მიმაჩნია“.

აკაკის ყოველი პოეტური ნაწარმოებიც, სატრფიალო ლირიკის ნიმუში იქნება იგი თუ ცხარე პოლიტიკური პამფლეტი, ამგვარ „შემთხვევასთან“ — გარე სინამდვილისა თუ პოეტის შინაგანი, სულიერი ცხოვრების რეალურ ბიძგთან არის დაკავშირებული.

ჩვენს მიერ აკაკის ზემოთ მოყვანილი ცნობილი ლექსის სტრიქონებიც არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობენ ძველი მრწამსის ღალატს, მათში წვეთიც კი არ ურევია დეკადენტური ესთეტიზმის ან ავადმყოფური მისტიკისა, მაგრამ სამაგიეროდ, აქ ნათლად იგრძნობა პოეზიის ძლევამოსილების აღიარება ქვეშეპირი პოეტის მიერ. აქ არის ნამდვილი აკაკი მთელი მისი ელვარე შთაგონებით, ის სიმღერად ქცეული ლეგენდარული მოხუცი, რომლის პოეტურ ღალადის ნახევარი საუკუნის მანძილზე სულგანებული უსმენდა მთელი საქართველო, ის აკაკი, რომელიც პოეტური შთაგონების ერთ „ნათლისმომფენ“ წამს „უსინათლო“ მარადისობაზე მალლა აყენებდა და ვისაც ეკუთვნის ეს უკვდავი სიტყვები:

რაც არ იწვის, არ ანათებს,
უჩინარად ლბება ნელა.
მოდი, დამწვი, სიყვარულო,
შიაშუქე, სადაც ბნელა!
ერთი წამიც კი სიცოცხლის,
თუ სხივების მომფენია,
უსინათლოს და უგრძობებლს
საუკუნეს მირჩევნია.
მსწამს სიწმინდე სიყვარულის
ისევ ისე, როგორც ძველად,
და გულს ვუდებ საკურთხევლად,
ზედ სიცოცხლის დასაწველად!..
თუმც ეს მსხვერპლი საიდუმლო
საიდუმლოდ იწვის, ქრება,
მაგრამ ზოგჯერ ჩემ ტანჯვაშიც
არის დიდი ნეტარება.

აკაკის პოეტური აზროვნების ზოგიერთი ინდივიდუალური თვისება განსაკუთრებით მკაფიოდ მეღაღნდება მის ეპიკურ ნაწარმოებებში. ქვემოთ ჩვენ შევეხებით მხოლოდ რამდენიმე ამ მხრივ პრინციპულად საინტერესო მომენტს.

„ბაგრატი დიდი“ პოეტის სიცოცხლეში გამოქვეყნებული პირველი ისტორიული პოემაა. ეს ნაწარმოები დაიბეჭდა 1875 წელს.

პოემა საინტერესოა იმ მხრივ, რომ აქ შიშვლად, ჯერ კიდევ დაუხვეწავი, დაუშუშავებელი, სრულყოფას მოკლებული სახით ჩანს აკაკის ეპიკური შემოქმედებისთვის დამახასიათებელ თავისებურებათა ერთი რიგი.

პოეტური აზროვნების ერთ-ერთ მთავარ ხერხად რეალისტური სიმბოლიკა წარმოგვიდგება. ეს ხერხი უდევს საფუძვლად, კერძოდ „ბაგრატი დიდის“ ექსპოზიციას. პოემა იწყება ბუნების სურათის აღწერით.

სურათი (რომელიც პირველ ოთხ სტროფშია დახატული) ოთხი მთავარი კომპონენტისაგან შედგება.

როგორც მეხუთე და მეექვსე სტროფებიდან ირკვევა, თითოეულ მათგანს, როგორც სიმბოლოს, დაკისრებული აქვს კონკრეტული ფუნქცია: მზე განასახიერებს თამარ მეფეს, მთვარე — ბაგრატი დიდს, ვარსკვლავი — უფლისწულ გიორგის, ხოლო ღრუბელი — „მონგოლთა ძალას“.

ჩვენს წინაა აბსოლუტურად სწორხაზოვანი რეალისტური სიმბოლიკის ნიმუში.

ამ ხერხის სწორხაზოვნება ხაზგასმულია თვით ავტორის მიერ, ბუნების სიმბოლური აღწერა გვირგვინდება ავტოკომენტარით:

„აი სურათი ქართლის ბედისა“.

ღამეული ცის სანახაობა გამდიდრებულია ცოცხალი შტრიხებით (განსაკუთრებით აღსანიშნავია აკაკისათვის დამახასიათებელი ეპითეტები: „პირბადრი, ნაზი, პირმომცინარე“), მაგრამ საბოლოოდ ბუნების ცოცხალი სურათის მაგივრად ჩვენ ხელთ გვრჩება სქემა.

საინტერესოა, რომ ამავე პოემაში ბუნების თითქმის ანალოგიური სურათი გამოყენებულია სხვა დანიშნულებითაც: არა როგორც სიმბოლური განსახიერება ძირითადი შინაარსისა (პერსონაჟების და მოქმედების), არამედ როგორც ამ უკანასკნელის შესატყვისი განწყობილების გამაძლიერებელი ფონი.

ასე იწყება პოემის მეორე კარი:

ცა მშობლიური¹, ლაქვარდოვანი,
ვარსკვლავებით და მთვარით შემკული,
ვით მგლოვიარე, ძაძით მოსილი,
ნისლში იმარხვის ჩაშავებული.

1 ორივე შემთხვევაში აკაკის მიერ გამოყენებული პარალელიზმი (პირველ კარში — სიმბოლიკური, მეორეში — განწყობილების შემკმნელი) რეალისტური სწორხაზოვნებით გამოირჩევა და სწორედ ამ მხრივაა დამახასიათებელი პოეტის ეპიკური შემოქმედების დასაწყისისთვის.

ხერხი აქ მხატვრულად განუვითარებელი სახით წარმოგვიდგება, რის გამო შიშვლად, სრული სიაშკარავით ამქლავნებს საკუთარ ბუნებას.

განუვითარებლობა თავისთავად შემოქმედებითი უმწიფრობის ნიშანია, მაგრამ ის ზოგჯერ საშუალებას გვაძლევს თვალნათლივ დავინახოთ სტრუქტურის თავისებურება.

აკაკის პოეტურ ეპოსში რეალისტური პარალელიზმი (განსაკუთრებით სიმბოლიკა) საერთოდ მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. ეს ხერხი შემდგომ იხვეწება, თავისებურ სრულქმნას აღწევს, მაგრამ მისი სტრუქტურა არსებითად უცვლელია.

დაახლოებით ამავე თვალსაზრისით იწვევს ჩვენს ინტერესს ერთი სპეციფიკური ნიშანთვისება პოემის სტილისა.

აკაკი აქ აბსოლუტურად უგულვებელყოფს სტილიზაციის გზას. დროისმიერი კოლორიტის გადმოცემა, რაც რომანტიკული პოეტიკის (კერძოდ, ფრანგი რომანტიკოსების ცნობილი ლიტერატურული მანიფესტების) ერთ-ერთ მთავარ მოთხოვნილებად იქცა, ფაქტურად უცხოა „ბაგრატ დიდის“ ავტორისათვის.

თვით ამ პოემაში ეს გარემოება მხატვრული ოსტატობის სისუსტედ აღიქმება, განსაკუთრებით დიალოგებში. ყველაზე აშკარად ეს თემურ-ლენგის მეტყველების სტილში შეინიშნება:

მაშინ წარსული თვისი ცხოვრება
კაცს მიაჩნია ბზეთა და ჩალად

¹ აღსანიშნავია, რომ ილია და აკაკი ერთგვაროვან ეპითეტებს ხმარობენ ციბ მიმართ: „კაკო ყაჩაღის“ შესავალში დამეული პეიზაჟის აღწერა ასევე იწყება: „სამშობლოსა ცასა...“ ჩვენი აზრით, ორივე ეპითეტს ერთი სათავე აქვს — რუსთაველის: „მშობლიური, ტბილი, მოწყალე, ცა წყალობისა მთოველი“.

აქ. ცხადია, ჩვენ საქმე გვაქვს სტილის ხარვეზთან და არა პრინციპთან.

ასევე უცხო სხეულის სახით არის შესული ლანგ-თეჟუის აღსარებაში ბარათაშვილის სპეციფიკური ლექსიკა:

მაგრამ ვერავის ვერ მივნდობივარ
გულით ურწმუნო, სულით ობოლი.

ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით ასეთი დახასიათება პერსონაჟისა უთუოდ მისაღებია; გაუმართლებელია ერთი (ქართველი ძველ-თხველის წარმოდგენაში კონკრეტული ასოციაციების აღმძვრელი) რიგის ლექსიკურ ელემენტთა მექანიკური გადატანა სრულიად სხვა კატეგორიის მოვლენაზე.

ყოველზევე ეს ზედმეტ დასაბუთებას არ უნდა მოითხოვდეს. მაგრამ აქაც სტილის თავისებურება თავის იაგში ჩანასახობრივი (მხატვრული თვალსაზრისით სათანადოდ გაუაზრებელი და განუვითარებელი) ფორმით შეიცავს აკაკის პოეტიკისათვის უაღრესად საგულისხმო ტენდენციას. მხედველობაში გვაქვს წარსულის მოახლოვების, თავისებური „მოდერნიზაციის“ ტენდენცია, რაც აკაკის ეპიკურ შემოქმედებაში უფრო გვიან სწორედ ოსტატობის ერთ-ერთ ძირითად ნიშან-თვისებად იქცევა.

„ბაგრატ დიდი“ ძირითადად დიალოგებზეა აგებული. ავტორის „რემარკებს“ აქ დაახლოებით ერთი მეთაფი განეკუთვნება საერთო ტექსტისა. ნაწარმოების ასეთი ფორმა გამართლებულია შინაარსის მოთხოვნებით.

პოემას საფუძვლად უდევს ეპოქის (XIX საუკუნის მეორე ნახევრის) სპეციფიკურ გარემოებათა მიერ პირობადებული, ეროვნული მოქმედების პროგრამირების გადაუდებელი საჭიროებით ნაკარნახევი იდეა.

ეს იდეა ეთიკური შინაარსისაა და იმ ხასიათის ზნეობრივ იმპერატივთა რიგს ეკუთვნის, რომელთა მეოხებით, უმაღლესი, „ზუეთიკური“ მიზნის შესაბამისად, შესაძლებელი; საჭირო და აუცილებელი ხდება თვით ზნეობის ხელყოფა, ერთ-ერთი მისი დოგმის დარღვევა.

თუ რელიგიურ ტერმინოლოგიას მივმართავთ (აქ კი ზნეობა

სწორედ ქრისტიანული რწმენის კრილში წარმოგვიდგება), ლაპარაკია იმაზე, რომ „სულის საცხონებლად“ ზოგჯერ „სულის წაწყმელა“ საჭირო.

ცხადია, სარწმუნოებრივი მომენტი „ბაგრატ დიდში“ მხოლოდ პირობითი მომენტია. ის აქ გადატანითი მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ, როგორც საკმაოდ ნათელი ქარაგმა.

ბაგრატის კრედიო ასეა ფორმულირებული:

და ძლიერ ხალხთან რაღას გავაწყობთ
ჩვეულებრივის პირდაპირობით,
თუ არ ხერხითა და ცბიერებით?
და განვიზრახე მე მოტყუება
ლენგ-თემურისა, სულის გაწირვით...

ვინაიდან:

ლენგ-თემურ თუ არ მაჰმადიანსა
არ მიენდობა სრულისა გულით!

ნაწარმოების მთავარი იდეა („პატრიოტული იმპერატივი“) თავისებური პარადოქსის სახითაა ჩამოყალიბებული:

მაგრამ, ვინც მამულს სულსაც არ სწირავს,
იმას არ ჰქვიან მამულიშვილი.

დღევანდელი მკითხველისათვის ეს სიტყვები ჩვეულებრივ აფორიზმად ქლერენ, მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ თავისი დროისათვის ეს აშკარად პარადოქსული აზრი იყო.

სწორედ ამ აზრის დასაბუთება წარმოადგენს პოემის მთავარ ამოცანას — მისი ჩანაფიქრის ქვაკუთხედს და ფორმის, კერძოდ, მხატვრული კომპოზიციის გამაპირობებელ პირველმიზეზს.

„ბაგრატ დიდში“ ეს იდეაც სწორხაზოვნად სახიერდება, სახელდობრ, მსჯელობის, აზრთა შეპირისპირების საშუალებით.

ამით არის გამოწვეული პოემის დიალოგური ფორმა (დიალოგის პრევალირება მოქმედებაზე) და აფორისტული სტილი.

ნაწარმოების აფორისტული სქემატურია, იშვიათად ცდება სალილოგიკის, გონებისმიერი დიქტატის საზღვრებს, აზრთა განვითარება ერთი წინასწარ განსაზღვრული, ვიწრო კალაპოტით წარიმართება — ემოციურ, განწყობილებისმიერ განტოტებათა გარეშე. მსჯელობა იშვიათად (გამონაკლისს პოემის მთავარი აფორიზმი

წარმოადგენს, თავისი მძაფრი პათეტიზმით) იძენს გრძნობად შეფერილობას.

ერთი სიტყვით, პოემაში აშკარად შეინიშნება სქემატიზმი და რაციონალისტური სიმშრალე, რაც შესაბამისად აქვეითებს მის მხატვრულ ღირსებას.

და მაინც აქაც, ამ შემთხვევაშიც უკიდურესობა საშუალობას გვაძლევს გამიშვლებული, „წმინდა“ სახით დავინახოთ სტილის დომინანტა.

აქ ჩვენს წინ თითქოს ის ხერხემალი დევს, რომელიც შემდგომ ცოცხალ სხეულში უნდა გაუჩინარდეს.

აღსანიშნავია კიდევ რამდენიმე მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი თავისებურება პოემის სტილისა.

1. მეტაფორიზებული კალამბური:

ლენგ-თემურს თვისის კოქლობისათვის
ჰსურს მთელის ქვეყნის შერისძიება,
რომ დააკოქლოს ყოველი ტომი,
რომელზედაც კი ჰსმენია ქება.

2. პეიზაჟის ტენდენციური გააზრება — ჩვენს მიერ ზემოციტირებული სურათი („ცა მშობლიური“...) ასე მთავრდება:

...და მასთანც ისმის მგლისა ზული,
ქართლის მძორს ეძებს გაუმძღარა.

ორივე შემთხვევაში ხერხი (სტილის ტენდენცია) აშკარად სწორხაზოვანია. ეს არის თავისებური მარტევი „არქექტიპები“ იმ პოეტური საშუალებებისა, რომლებიც შემდგომ განვითარებული სახით შეგვხვდება აკაკის პოემებში (საერთოდ მის პოეტურ მუშაობაში).

პოემის მხატვრულ ღირსებას აქვეითებენ ცალკეული პროზაიზმები; ისინი განსაკუთრებით მსჯელობაში და მსჯელობის ფორმით წარმოებულ თხრობაში იჩენენ თავს:

მაგრამ მოსტყუვდა!.. საქმემ უჩვენა.
რომ... და ა. შ

აკაკის ეპიკურ მუშაობაშიც აუდიტორიად, როგორც წესი, მდებრივ მკითხველი იგულისხმება. ამის გამო პოეტური მეტყველება უაღრესობამდე გამარტივებულია და, მიუხედავად პათეტი-

ურობისა, თავისი ძირითადი სტრუქტურით „დაბალი სტილის“ საზღვრებს არ სცილდება.

„ბაგრატ დიდი“ ამ სტილის შესაბამის ელემენტებს (კერძოდ, პროზაიზმებს) ჯერ კიდევ არ შეუძენიათ ახალი პოეტურობის (რომანტიკოსთა „კეთილშობილური“ სტილისგან განსხვავებული) ხარისხი, მაგრამ მათი არსებობა სავსებით კანონზომიერი და ნიშანდობლივია პერსპექტივის თვალსაზრისით.

„თორნიკე ერისთავს“ „ბაგრატ დიდისგან“ ათწლეულზე ნაკლები დრო აშორებს. მიუხედავად ამისა, ამ პოემაში ნათლად ჩანს პოეტის მიერ განვლილი შემოქმედებითი ევოლუციის სიღრმე.

ნაძალადევი სწორხაზოვნებას (პოეტური აზრის სწორხაზოვან მოძრაობას) აქ ბუნებრივი, „ელასტიური“ სტილი ცვლის. მარტივი (განუვითარებელი) ფორმებს — ოსტატობით მოპოვებული სისადავე.

აკაკის პოეტური მანერა „თორნიკე ერისთავში“ საგრძნობლად ამღლებულია (ცალკეულ მომენტებში დიადიც), მაგრამ ამავე დროს ლაღი და ძალდაუტანებელი.

აქ მიღწეულია ფორმის — როგორც არქიტექტონიკის, ასევე ორნამენტირების — განსაკუთრებული სიმსუბუქე. ინტონაციაში გარკვევით იგრძნობა ის სპეციფიური თვისება, რომელიც ყველაზე უშუალოდ და ოსტატურად აკაკი წერეთელმა დაამკვიდრა XIX საუკუნის პოეზიაში: თბილი, მკითხველის მიმნდობი, „შინაურული“ კილო.

„თორნიკე ერისთავშივე“ გამოვლინდა თვალნათლივ აკაკის პოეტური ხელოვნების ერთ-ერთი დამახასიათებელი (შესაძლოა, ყველაზე უფრო ინდივიდუალური) თვისება: „მჭკვირვალი“ სტილი.

განსხვავება „ბაგრატ დიდისაგან“ თავს იჩენს პოემის შესავალშივე (ამ განსხვავების დედააზრია არა თვისობრივი გარდატეხა, არამედ განვითარების შედეგად მიღწეული ახალი საფეხური).

„თორნიკე ერისთავის“ პროლოგსაც სიმბოლური შინაარსის პარალელიზმი უდევს საფუძვლად. სიმბოლიკა აქაც აბსოლუტურად არაორაზროვანია, მაგრამ ხელოვნური სწორხაზოვნების ადგილს ორგანული უშუალობა იკავებს.

ასეთი უშუალო (თითქოს თავისთავად ნაგულისხმევი, იმანენტური) კავშირებითაა შეუღლებული ერთმანეთთან სიმრავლის

(„დაუთვლელობის“) ნიშნით „ზღვაში ქვიშა“, „ცაზე ვარსკვლავები“ და ქართველ გმირთა უთვალავი საგმირო საქმეები.

აქ ბუნებრივია თვით პროცესი, განვითარება პარალელიზმისა.

„ზღვაში ქვიშა“ ყველაზე გავრცელებული და ერთ-ერთი პირველადი „ატრიბუტია“ სიმრაკლისა; მას ბუნებრივად (ბუნებრივი ასოციაციის სახით) თან სდევს ასევე მყარი წარმოდგენა ვარსკვლავების „დაუთვლელობაზე“. ამ რიგში ჩაყენებული ახალი სახე — „ქართველ გმირთა მხარ-მკლავები“ — პოეტური სინთეზის ძალით ანალოგიურ უეჭველობას იძენს.

აღსანიშნავია აგრეთვე ის თავისებური „მოძრაობა“, რომელიც აქ ამ პარალელიზმის მეშვეობითაა შესრულებული.

პოეტის (და მასთან ერთად მკითხველის) მხერა ჭერ ქვევით, სიღრმისკენ იხრება, შემდეგ ზეცას მოიხილავს და ბოლოს მათ შუა მდებარე სივრცეს ირჩევს ყურადღების საგნად.

პარალელიზმით ფიქსირებული თვისება ერთნაირად ნიშანდობლივია როგორც ქვესკნელისთვის, ასევე ზესკნელისთვისაც. ის, რაც ხდება „ქვევით“, თავის ანალოგიას პოულობს „ზევითაც“. ამრიგად, „ქართველ გმირთა“ დახასიათება უნივერსალური ასპექტითაა რეალიზებული. მათი „საგმირო საქმე“ წილნაყარია სამყაროს უსასრულობასთან, ამ უსასრულობის არსებით კანონზომიერებასთან.

პოეტურ აზროვნებას ახალი მასშტაბი შეაქვს მოვლენაში.

შთაბეჭდილება გაძლიერებულია რიტორიკული კითხვით („ეინ დასთვალოს...“, „ვინ შეამკოს...“). ოღონდ რიტორიკული ფიგურა იმდენად ბუნებრივია, რომ თავისი სტრუქტურით ხალხური (ფოლკლორული) მეტყველების ნიმუშად აღიქმება.

კიდევ უფრო დამახასიათებელია აკაკის პოეტიკისათვის „ცი-სარტყელას“ სიმბოლური სახე. XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მეტაფორულ აზროვნებაში ეს არის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი აღმოჩენა, დაახლოებით ისეთივე მნიშვნელობისა, როგორც მყინვარის (საქართველოს „თანამდევი სულის“) სახე ილიას „აჩრდილ-ში“.

აქ საგულისხმოა არა მხოლოდ აზრობრივი დატვირთვა ამ სახისა, არა მხოლოდ შედარების შინაარსი („შვიდ სამთავროს მოგვაგონებს მოელვარე ის შვიდფერი“), არამედ მისი „ფაქტურაც“.

სიმსუბუქე და ფერადოვნება ამ სახისა ისევე ორგანულია აკაკის პოეტური აზროვნებისათვის, როგორც მყინვარის სკულპტურული მონუმენტურობა („დიდებულება“) ილიას სტილისთვის.

ორივე შემთხვევაში ჩვენს წინაა რეალისტური სიმბოლიკის ნიშნუში. მართალია, ამ ხერხს გარკვეული მიმღეობითი კავშირი აქვს რომანტიკული პოეტიკიდან მომდინარე ტრადიციასთან (როგორც ზემოთ არაერთგზის აღვნიშნეთ, ილია და აკაკი ამ მხრივაც დიდად დავალებულნი არიან, კერძოდ, ბარათაშვილისაგან), მაგრამ სიმბოლიკა, როგორც ხერხი, ამ სახეებში კარგავს თავის სპეციფიკურ რომანტიკულ მნიშვნელობას. ის გადააზრებულა, „იღუმალების“ ელემენტი განდევნილია ან ნეიტრალიზებულია „სინათლით“, სტილის აშკარა ტენდენციურობით.

„ნიშანი“, რომელსაც ცისარტყელა „გვაძლევს“, მოკლებულია ღვთიური გამოცხადების იღუმალ აზრს, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, „იღუმალება“ (რისი განცდაც, ცხადია, გამორიცხული არ არის, როცა ლაპარაკია ზეციდან მომდინარე მინიშნებაზე, „შურავენდზე“ და ა. შ.) აქ მხოლოდ მოჩვენებითი იერია, მხოლოდ დროებითი სამოსელია სრულიად ნათელი („მიწიერი“) იდეისა.

როგორც ილიასთან, აქაც ეს იდეა („არ მომკვდარა, გაიღვიძებს ისევ ერი“) პატრიოტული შეგნების გაღვივებას ისახავს მიზნად და ამის გამო პროპაგანდისტული („მქადაგებლური“) მეტყველების ნორმებითაა რეგლამენტირებული.

სიმბოლოს რეალისტურობა გამოწვეულია მისი რეალური ფუნქციით.

„თორნიკე ერისთავში“ არის ერთი პასაჟი, რომელიც თავისი ლირიკული კომპოზიციით თითქმის წარმოუდგენელი იყო „ბაგრატ დიდის“ ავტორისათვის.

პარალელიზში აქ „უკულმაა“ აგებული. მხედველობაში გვაქვს პოემის შესაბამე კარის III ხანა, რომელიც ასე იწყება: „ვითა ეთერი მზეთუნახავი...“ პოეტური აზროვნების თვალსაზრისით, ეს ქრესტომათიული პასაჟი საინტერესოა იმის გამოც, რომ აქ, განსხვავებით „საერთო წესისაგან“, ბუნების სურათი დამხმარე საშუალება კი არ არის ადამიანური სინამდვილის სიმბოლური წარმოსახვისათვის, პირიქით, აქ ის (ბუნება) თვითონ იღებს ადამიანურ იერს, რათა სათანადო ხატოვანება შეიძინოს.

პარალელიზმში მთავარი და დამხმარე კომპონენტები ადგილებს ცვლიან.

ასეთი ვარირება ხერხისა დამახასიათებელია აკაკის გვიანდელი ოსტატობისათვის. თუმცა მთავარი (მხატვრული შემოქმედების თვალსაზრისით) აქ ბრწყინვალე შესრულებაა და არა თავისთავად ხერხი, რომელსაც XIX საუკუნის პოეტიკა საქმაოდ კარგად იცნობს.

შემოგანხილული პასაჟი („ვითა ეთერი...“) საინტერესოა სხვა, აკაკისგან არანაკლებ მოულოდნელი ასპექტითაც, რომელიც პოეტური აზროვნების თავისებურებაზეც ახდენს გავლენას.

ბუნებისმიერი საწყისი აქ უპირისპირდება ადამიანურს. პირველი გააზრებულია, როგორც ღვთიური თანხმობის, პარმონიის საძეარო, ხოლო მეორე — როგორც ჯოჯოხეთური, ბოროტი ძალის გამოვლინება.

კონტრასტი ასეა აგებული: მაშინ, როდესაც

...სურნელთა მფენი დილის ნიაგი,
ბალახთ ბიბინი, ფოთოლთ შრიალი
ბანსა აძლევედენ ღვთიურს ნანინას
და ათანმებდა მათ ძალთაძალი.
...უცბად რალაცამ დაიგრილა
და მით სიხარბემ ჯოჯოხეთისამ
გამოაჩინა ბოროტი ძალა:
შეიქმნა ბუკის, საყვირის ცემა,
ატყდა კიკუინი ზურნის საზარი...
აჰა, გათენდა და ემზადება
სისხლის სათხევლად ორივე ჯარი!

კონტრასტი მოულოდნელია იმის გამო, რომ მის უარყოფით კომპონენტში „ორივე ჯარი“ შედის.

თითქოს დაუჯერებელია, რომ ასე იწყება ეპიზოდი, რომელმაც ქართველ მხედართა გმირული სული და რაინდული შემართება უნდა წარმოგვიჩინოს.

მაგრამ, ცხადია, აქ უბრალო მხატვრულ ნონსენსთან არა გვაქვს საქმე.

მოვლენათა ამგვარი პოეტური გააზრება მეტად საგულისხმო შიმართულებას აძლევს მკითხველის აზრს მათ შესახებ, კერძოდ, მის ესთეტიკურ დამოკიდებულებას მათდამი.

ამ ხერხის საშუალებით პოეტს ფარდობითობის ელემენტი შე-

აქვს იმაში, რაც უამისოდ აბსოლუტური იდეალის სახეს მიიღებდა.

ქართველ გმირთა მოქმედების მშვენიერება დახატულია, როგორც არა სრულქმნილი, არა აბსოლუტური, არამედ შეფარდებითი, ნაწილობრივი მშვენიერება. ვინაიდან მათი ჰეროიკული, თავისუფლებისმოყვარე სულის გამოვლინება ობიექტურად ნაკლოვან, არასრულყოფილ სფეროში, სახელდობრ „აუცილებლობის საუფლოში“ ხდება.

აღსანიშნავია, რომ ამგვარი პოეტური გააზრება მხოლოდ წინ კი არ უძღვის ამ ეპიზოდს, არამედ მის დამაგვირგვინებელ ნაწილშიც ვლინდება:

ბრძოლის შემდეგ ამოსული მთვარე

კაცის ქვეყნიურს ბნელსა საქმესა
მალღით ციური აფენდა ნათელს.

კონტრასტი მეორდება.

ამრიგად, ბატალური შინაარსის ტილო ჩასმულია მისდამი აშკარად შეუფერებელ „პაციფისტურ“ ჩარჩოში.

პატრიოტული ჰეროიზმის განცდა, რომელმაც პოემის სწორედ ამ ნაწილში მიაღწია განვითარების კულმინაციურ წერტილს, განეიტრალებულია სხვა, კიდევ უფრო ძალუმი შეგნების ზემოქმედებით.

ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა არა მხოლოდ ეს, პოეტის მიერ აშკარად აქცენტირებული შეუთავსებლობა — „ბუნებრივისა“ და „ადამიანურის“ ანტიპოდური ურთიერთმიმართება — არამედ მათი შერიგების ცდაც, რაც „თორნიკე ერისთავში“ ეროვნული ხასიათის — „ქართული სულის“ — თავისებურ, პოემის ავტორისთვის უადრესად დამახასიათებელ მოდელირებასთანაა დაკავშირებული.

„თორნიკე ერისთავის“ ავტორის აზრით, ბუნება, სამყარო, უნივერსუმი მარადი ბრძოლის მაგალითს კი არ აძლევს ადამიანს, პირიქით, ჰარმონიისკენ, „თანხმობისკენ“ მოუწოდებს მას.

ბუნების პირველი სათხოვარი ადამიანისადმი დიდსულოვნებაა: სწორედ ამ ნიადაგზე ხდება, ამ მიმართულებითაა წარმართული „თორნიკე ერისთავში“ შეუთავსებელ საწყისთა შეთავსების ცდა: გამარჯვებული ქართველი მხედრობა ლმობიერების ერთსულოვანი მოთხოვნით იმსკვალება.

ისინი, ვინც რომ ერთ წუთის წინეთ
მხეცივით სისხლით ვერა სძლებოდნენ,
ახლა, იმ კვენსას რომ ყურს უგდებდენ,
იმათი ცოდვით იღაგებოდნენ.

...ბრძანა თორნიკემ: — „გაურჩეველად,
ქართველი იყოს, გინდა სპარსელი,
გინდა ბერძენი, გინდა სომეხი,
სულ ერთნაირად მოჰკიდეთ ხელი
სიკვდილი ყველას ათანასწორებს:
თვისიანს, უცხოს, მტერს და მოყვარეს!..“

რალა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ ნაწილობრივი „შეთავსებაა“ —
ადამიანთა მხრივ ბუნების დიქტატის მხოლოდ ნაწილობრივი შე-
სმენის ნიშანი.

მაგრამ აქ ასევე აშკარად ჩანს იდეის ის მტკიცეული დრამა,
რომელიც XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მთელ მოწინავე ქარ-
თულ ლიტერატურას გასდევს.

მხედველობაში გვაქვს ის მართლაც „წყეული“ ჰამლეტური
ალტერნატივა, რომლის გამო ილიას პროზის იდეური შინაარსის
განხილვისას გვმართებს საუბარი და რომელიც თავისი ყველაზე
მძაფრი, კრიზისული ფორმით შემდგომ ალ. ყაზბეგის „მოძღვარ-
ში“ წარმოგვიდგება.

შურისგებისა და შემწყნარებლობის ურთიერთგამომრიცხველ
საწყისთა ჭიდილის კვალი „თორნიკე ერისთავში“ აკაკისთვის და-
მახასიათებელ ემოციურ ელფერს იძენს.

„იდეის დრამა“ არც აქ კარგავს თავის სიმძაფრეს, უფრო მე-
ტიც, აბსოლუტური მნიშვნელობით ის მთლიანად ძალაში რჩება,
როგორც გადაულახავი, გადაუჭრელი წინააღმდეგობა. ამ სიმძაფ-
რის შენელება მხოლოდ კონკრეტულ, კერძო შემთხვევაში ხდება
და მას არა გონებისმიერი, არამედ ემოციური გამართლება უღვეს
საფუძვლად.

მტერთან შერიგება შეუძლებელია, მაგრამ დამარცხებული
მოწინააღმდეგის მიმართ „სულდიდ ქმნილებას“ ჰუმანური საქცი-
ელი — სულგრძელობა, ტოლერანტობა მართებს.

შურისგების (სამართლიანი საზღაურის) ცნებიდან აქაც, ისევე
როგორც ილიასთან, მთლიანად გამორიცხულია შურისძიების (სა-
ბასუხო ულმობლობის) მომენტი.

„თორნიკე ერისთავში“ ყურადღების ღირსია მთელი რიგი სტოლისმიერი ნიშნებისა, რომელთა მთავარ დანიშნულებას წარსულის მოახლოება წარმოადგენს.

არსებითად ამ ისტორიულ პოემაში შენახულია მხოლოდ იდეა (ავტორისათვის საინტერესო დედააზრი) ისტორიისა და არა მისი ფორმა. წარსულიდან აღებულია „არა ფერფლი, არამედ ცეცხლი“.

აკაკისთვის არსებითად უცხოა ისტორიული კოლორიტის ცნება, იმ გაგებით, რომელიც თანამედროვე ქართველმა მკითხველმა ვასილ ბარნოვისა და კონსტანტინე გამსახურდიას რომანებიდან შეითვისა.

აკაკი (როგორც პოეტი) დარწმუნებულია (და, შესაძლოა, არც ცდება), რომ მისი წინაპრები დაახლოებით ისეთი ენით მეტყველებდნენ, როგორც თანამედროვენი, რომ შათი ჩვეულებრივი, სასაუბრო მეტყველება განსხვავდებოდა დამწერლობის, ლიტერატურის ენისაგან.

„თორნიკე ერისთავი“ ქართული რეალიზმის, კერძოდ XIX საუკუნის რეალისტური პოეზიის ერთ-ერთ მწვერვალადაა აღიარებული. პოეტური აზროვნების განვითარების თვალსაზრისით ეს პოემა წარმოადგენს თერგდალეულთა მიერ 80-იანი წლებისთვის მიღწეულ ახალ მხატვრულ მიჯნათა შემომკვიდრების შედეგს.

„მხატვრული დემოკრატიზმი“ აქ მყარი, ექვიმუტანელი ესთეტიური ღირებულების, ხორცშესხმული ტენდენციის სახით წარმოგვიდგება.

მაგრამ თვით აკაკის შემოქმედებაში ეს პოემა, ამ მხრივ სასრულ წერტილს როდი მოასწავებს.

აკაკი წერეთელს ეკუთვნის რამდენიმე პოემა, რომელთა ფონზე „თორნიკე ერისთავი“ სხვა ასპექტითაც აღიქმება.

ასეთია კერძოდ, „მდაბიური“ პოემების მთელი რიგი, ხოლო უპირველეს ყოვლისა ქართული კლასიკური ეპიკის ტრადიციებთან სრულიად აშკარად დაპირისპირებული ახალი ტიპის ისტორიული პოემა „კიკოლა“.

განსხვავებით „თორნიკე ერისთავისაგან“, რომელშიც, ტრადიციისამებრ, ისტორიის მოძრაობა ცნობილი სახელმწიფო მოღვაწეებისა და მხედართმთავრების სახეებშია განსაჯნებული, აქ იგი რიგითი ქართველი გლეხის თავგადასაყვალში იხსნება.

„კიკოლასთან“ შედარებისას „თორნიკე ერისთავში“ განსაკუთ-

რებით მკაფიოდ ჩანს ისტორიული მასალის რომანტიკულ-ჰეროიკული გააზრება.

აკაკის პოეტური აზროვნება „კიკოლაში“ გაცილებით უფრო რეალისტურია, ხოლო სტილი კიდევ უფრო თანმიმდევრულად ავლენს 60-იანელთა მიერ შემოტანილ პოეტური მეტყველების „გამდაბიურების“ ტენდენციას.

აქ შეიძლება მთელი რიგი დეტალების შედარება, მაგრამ ჩვენ საილუსტრაციოდ მხოლოდ ერთ ასპექტს შევეხებით.

ისტორიული მასალის ერთი მხრივ რომანტიკულ-ჰეროიკული და მეორე მხრივ რეალისტურ-მდაბიური გააზრების ურთიერთგანმასხვავებელი ნიშნები განსაკუთრებით ხელშესახებად ვლინდება ამ ორი პოემის ბატალურ სცენებში.

„თორნიკე ერისთავში“ ბრძოლის ველი და საბრძოლო მოქმედება დანახულია არსებითად ერთი წერტილიდან.

ეს არის მხედართმთავრის ხედვის წერტილი.

ყველაფერი ისე ხდება, როგორც ჰადრაკის დაფაზე; წინასწარდასახული გეგმით, მოწინააღმდეგეთა გონებამახვილური სვლებით, რომლებიც საერთო სტრატეგიული ჩანაფიქრიდან გამომდინარეობენ. ბრძოლის ბედიც საბოლოოდ მთავარი ფიგურების მოძრაობით წყდება.

ამ ტიპის ბატალიზმი არსებითად რომანტიკული პოეტიკის დამახასიათებელი ნიშანია.

ქრესტომათიულ მაგალითს ამ თვალსაზრისით ჰიუგოს მიერ აღწერილი ვატერლოოს ბრძოლა წარმოადგენს.

„კიკოლაში“ მთავარი ბატალური ეპიზოდი (კრწანისის ბრძოლა) განცდილია რიგითი მონაწილის, მასის უმცირესი ერთეულის მიერ.

ხედვის წერტილი მხედართმთავრისთვის განკუთვნილი სიმაღლიდან აქ დაბლა, თვით ბრძოლის ველზე, საბრძოლო მოქმედების წიაღშია ჩამოტანილი.

ამის გამო მოძრაობის საერთო კონტურები, ამოქმედებული სამხედრო სტრატეგიის საკვანძო მომენტები იკარგება, მათ ადგილს უბრალო ჯარისკაცის თვალთ დანახულ დეტალები იკავებენ.

ჩაკურსის ამგვარი შეცვლით ომი დიდებული რომანტიკული სანახაობის ნაცვლად ჩვეულებრივ რეალისტურ სურათად გამოიყურება.

„კიკოლაში“ გახსნილია ომის დემოკრატიული, მდაბიური შინაარსი.

აღწერის პრინციპი აქ არსებითად იმ ტიპისაა, რომელიც ევროპულ ლიტერატურაში განსაკუთრებით თვალსაჩინო სახით სტენდალის მიერაა გამოყენებული „პარმის სავანეში“, სახელდობრ, იმავე ვატერლოოს ბრძოლისადმი მიძღვნილ ეპიზოდში. როგორც ცნობილია, ეს უკანასკნელი ლიტერატურისმცოდნეობაში რეალისტური (სახელდობრ, კრიტიკული რეალიზმისთვის დამახასიათებელი) ბატალიზმის კლასიკურ ნიმუშადაა აღიარებული.

აღსანიშნავია კიდევ ერთი მომენტი, რომელიც საგულისხმო კონტრასტს ქმნის აკაკის ამ ორ პოემას შორის.

„თორნიკე ერისთავის“ კომპოზიცია უაღრესად მწყობრი და სადაა: ის თითქოს წინასწარგანჭკვრეტილი სიმეტრიის მკაცრ კანონებს ემორჩილება.

„კიკოლა“ ამ მხრივ აშკარად ამორტულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეპიზოდები უწესრიგოდ, „არევე-დარევეით“ ცვლიან ერთმანეთს; მათი მოძრაობა ისევე გამრუდებულია, როგორც ის გზები, რომლითაც წუთისოფელი დაატარებს პოემის ბედუქულმართ გმირს.

მოვლენათა ეპიკურ განვითარებას აქ სათავგადასავლო მომენტების (ნაწილობრივ პუნქტირული) რიგი ცვლის.

ასეთ კომპოზიციურ განხორციელებას პოულობს აკაკის მხატვრულ წარმოსახვაში ქართული გლეხკაცის — ერის, დემოსის რიგითი წარმომადგენლის ცხოვრება.

„კიკოლა“ ნოვატორული პოემაა ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. ის იმ პოეტურ ნაწარმოებთა რიგს განეკუთვნება, რომელნიც თვითონ უდებენ სათავეს ახალ ტრადიციას.

მართალია, მხატვრული ღირსებებით იგი აშკარად ვერ წვდება „თორნიკე ერისთავში“ მიღწეულ ოსტატობის დონეს, მაგრამ XIX საუკუნის ქართული რეალიზმის ისტორიაში მას პრინციპულად მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს.

აკაკის კალამს ეკუთვნის მთელი რიგი პოემებისა, რომელთა თემები, სახეები და ჟანრობრივი თავისებურება პოეტის ეპიკური ნიჭის უაღრეს მრავალფეროვნებაზე მეტყველებს.

აკაკის ისტორიული ეპოსი თავისი შინაარსით დროის უფართოეს მონაკვეთს მოიცავს. ეს არის არსებითად საქართველოს პო-

ეტური ისტორია ანტიკური ხანიდან მე-19 საუკუნის დამდეგამდე.

„თორნიკე ერისთავისა“ და „კიკოლას“ შინაარსიდან მომდინარე ორი მხატვრულად ნაირსახოვანი ხაზი ორ მთავარ ნაკადად გასდევს პოეტის მთელ ეპიკურ შემოქმედებას.

ამასთან ერთად აქ შეიმჩნევა რამდენიმე საყურადღებო განტოტებაც.

პოემები „ანდრია პირველწოდებული“ და „წმინდა ნინო“ (ანუ ქრისტიანობის შემოღება საქართველოში) გალექსილ პოეტურ ლეგენდებს წარმოადგენენ. ქრისტიანობის უპირატესობა კერპთაყვანისმცემლობაზე აქ უაღრესი სისადავითაა გააზრებული და წარმოსახული.

აკაკისათვის დამახასიათებელი გულგრილი დამოკიდებულება ეპოქის კოლორიტისადმი განსაკუთრებით თვალსაჩინოა პირველ პოემაში. ბოჩო-კერპი და არმაზ-ძლიერი, ისევე როგორც მათი ქურუმ-ბერები, აქ ელემენტარულ შარლატანებად გამოიყურებიან.

მათი დამხობის სურათებს ოდნავადაც არ აჩნია ეპოქის ფსიქოლოგიური ძვრების შეგრძნებით აღძრული ისტორიული დრამატიზმის ის თავისებური განცდა, რაც ვასილ ბარნოვის „არმაზის ძსხვრევას“ გამსჭვალავს.

აქ ყველაფერი გაცილებით უფრო სადად და უბრალოდ მოჩანს. კონფლიქტი ქრისტიანობისა და წინამორბედი რწმენის ადეპტთა შორის იმდენად მარტივადაა წარმოსახული, რომ ყოველგვარი ფსიქოლოგიური გართულება იმთავითვე გამოირიცხულია.

ამ თვალსაზრისით ორივე ეს პოემა, ისევე როგორც „ალექსი“, სანიმუშოა აკაკის ეპიკურ თხზულებათა ერთი რიგის მხატვრული სპეციფიკის გასათვალისწინებლად.

ეს ნაწარმოებები არსებითად მოზარდი თაობისთვისაა დაწერილი.

„წმინდა ნინოს“ და „ალექსის“ დასაწყისში ეს გარემოება საგანგებოდაა აღნიშნული, მაგრამ იქაც, სადაც ავტორი ამის შესახებ უშუალო მინიშნებას არ იძლევა, ნაწარმოების სტილი თავისთავად მეტყველებს მისი მთავარი აღრესატის ასაკზე.

აკაკის ისედაც უაღრესობამდე სადა პოეტური მეტყველება მისი ეპიკური ნაწარმოებების დიდ ნაწილში საგანგებოდ გამარტივებულია.

ამგვარი გამარტივების ელემენტები საგმირო ეპოსის ისეთ კლასიკურ ნიმუშებშიც კი შეიმჩნევა, როგორცაა, მაგალითად, „თორნიკე ერისთავი“ და განსაკუთრებით „ნათელა“.

შეიძლება ითქვას, რომ ეს უკანასკნელიც, ისევე როგორც „წმინდა ნინო“ და „ალექსი“, უპირატესად ყმაწვილებისთვის საკითხავი პოემაა.

მხოლოდ ამ თვალსაზრისით იძენს მხატვრულ სრულფასოვნებას, კერძოდ, ცოტნე დადიანის მოქმედების ზოგიერთი ასპექტი, განსაკუთრებით კი მისი უკანასკნელი ნაბიჯის ფსიქოლოგიური მოტივირება, როდესაც ნოინი ცოტნესაგან უცხო ქალის კოცნას მოითხოვს თანამზრახველთა შეწყალების საფასურად:

ებიღწა ცოტნეს პირობა,
მაგრამ არ იცის, რაღა ჰქნას?
სხვა გზა არა აქვს მოყვრების
და მის სამშობლოს გამოხსნას!..
წარმოსთქვა: „გულთამხილავო!
შენ ჰხედავ, მატანს ძალასო...
მივალ და ისე ვაკოცებ,
როგორც ხესა და ჩალასო“.

ანალოგიური ხასიათის ეთიკურ-ფსიქოლოგიურ პასაჟებში, რომელთა რიცხვი საკმაოდ დიდია, მკაფიოდ გამოიხატა აკაკის პოეტური შემოქმედების აღმზრდელი პათოსი. ბუნებრივია, რომ პოეტი, რომელიც თავის მთავარ ამოცანას მომავალზე ზრუნვაში ხედავდა და რომლის უპირველესი საზრუნავი ამ ნათელი მომავლის სულიერ საყრდენთა მომზადება იყო, სწორედ მომავალი თაობის მიმართ იჩენდა განსაკუთრებულ გულსყურს.

მამულიშვილური შეგნების აღზრდა აკაკისთვის ამავე დროს ნიშნავდა მოზარდი თაობის ცნობიერებაში რაინდული, კეთილშობილური სულისკვეთების გაღვივებასაც.

„ქართული სულის“ მთავარ ატრიბუტად მას დიდსულოვნება („სულგრძელობა“) წარმოუდგებოდა.

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ის გარემოება, რომ აკაკის ეპიკურ თხზულებათა დიდი ნაწილის ამგვარმა გამიზნულობამ თავისი მხატვრული გამოვლინება ჰპოვა მისი პოეტური აზროვნებისთვის დამახასიათებელ მთელ რიგ თვისებებში.

სწორედ ასეთი გამიზნულობა ხსნის და ამართლებს ჩვენს

თვალში ზოგიერთი (როგორც „საყმაწვილო“, ასევე არა საჯანგებოდ „ყმაწვილთათვის“ დაწერილი) ნაწარმოების ხასხასით ნიკურ, უპირატესად მოზარდის ფსიქიკაზე, მისი აღქმისა და წარმოსახვის სპეციფიკურ უნარზე, მის ესთეტიკურ წარმოდგენებზე და მიდრეკილებებზე გაანგარიშებულ პოეტურ მტყვევლებს.

ეს თავისებური „მსატრული ინფანტილიზმის“ ნაკადი სკოლად აკაკის ეპიკურ შემოქმედებაში ვლინდება განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ.

„მდაბიური“ პოემის საგულისხმო ნაირსახეობაა „წმინდა გორგისა და წმინდა ილიას“ ორი პოეტური ვერსია. ამ პოემებს საფუძვლად უდევს შესაბამისი აპოკრიფული მოტივის ხალხური რედაქციები: პირველს „იმერეთში გაგონილი“, ხოლო მეორეს „ქართლში დარჩენილი“ არაკი.

მდაბიური პოემა აგრეთვე „ორი ქართველი“ (ოთხი მესხი და ადამ ბებურიშვილი). თუ „წმინდა გორგისა და წმინდა ილიას“ შინაარსი აპოკრიფული წარმოშობის ლეგენდას ეყრდნობა, აქ შედარებით ახლო წარსულის „ნამდვილი“ ამბებია აღწერილი.

„ორი ქართველი“ განსაკუთრებით საინტერესო ნაწარმოებია იმ მხრივაც, რომ ამ პოემაში, ისევე როგორც ილიას „მეფე დიმიტრის თავდადებულში“ და ვაჟას ზოგიერთ პოემაში არა მხოლოდ იგულისხმება; არამედ პირდაპირ მინიშნებულია სახალხო მთქმელის ფუნქცია.

ამბავს აქ ბებერი გლეხი — გოგია მოგვეთხრობს.

ჩვენს მიერ ზემოთ გამოთქმული მოსაზრების საილუსტრაციოდ კი უფრო საგულისხმოა, რომ ეს გოგია აქ მიმართავს არა უბრალოდ მდაბიო აუდიტორიას, არამედ ამ აუდიტორიის ერთ ნაწილს — თავის „პატარა შვილიშვილებს“.

— პაი, თქვე კულიანებო...
თქვე ვშაყებო, თქვენაო
შაირსაც გეტყვით, ზღაპრსაც, —
თქვენთვის არა მშურს ენაო.

ასაკობრივი განსხვავება მთქმელსა და მსმენელებს შორის ქმნის არა მხოლოდ ფსიქოლოგიურ კონტრასტს (რომლის გამო პირველი იძულებულია განუმარტოს მეორეთ, თუ რა „კვალი უძევთ“ მათ წინაპრებს „მსოფლიო ცხოვრებაში“); აღნიშნული გა-

რეზოგება გარკვეულ ზემოქმედებას ახდენს ამ „განმარტების“ ფორ-
მაზეც. „ორ ქართველში“ „საყმაწვილოდა“ გამიზნული პოეპის
სათავგადასავლო სიუჟეტიც, სიტუაციების იუმორისტული გააზრ-
ბაც და ამ ნაწარმოების მარტივი, „საყველპურო“ აფორისტიკაც.

აკაკი წერეთლის „პედაგოგიურ“ პოემათა შორის ყველაზე
სრულყოფილი ნაწარმოებია „გამზრდელი“. ეს არის ერთ-ერთი
მწვერვალი მისი შემოქმედებისა და აქავე დროს მისი პოეტური
გენიის განსაკუთრებით მკაფიო და ორგანული გამოვლინება.

„გამზრდელი“ პოეტის შედარებით გვიანდელ ნაწარმოებთა
რიგს ეკუთვნის და, ისევე როგორც „განდეგილი“ ილიას შემოქმე-
დებაში, გარკვეული თვალსაზრისით (უწინარეს ყოვლისა განზოგა-
დების მასშტაბით) შემაჯამებელ როლს ასრულებს.

აკაკის ეს პოემა გამოქვეყნდა გასული საუკუნის დამლევს
(1898 წელს). თავისი შინაარსით, იდეურ-ეთიკური პათოსით და,
რაც მთავარია, მხატვრული სტრუქტურით იგი ერთ-ერთი დამა-
გვირგვინებელი ქმნილებაა XIX საუკუნის ქართული რეალიზმის
ისტორიაში.

აქ ჩვენს წინაა კლასიკური (ამ სიტყვის სრული, ყოველმხრივი
მნიშვნელობით) ნიმუში ქართული რეალიზმის პოეტური ხელოვ-
ნებისა, რის გამოც ეს ნაწარმოები სპეციალურ ანალიტიკურ გან-
ხილვას მოითხოვს.

ჩვენ ასეთ ამოცანას არ ვისახავთ, მხოლოდ რამდენიმე დაკვირ-
ვებას გავუზიარებთ მკითხველს.

პირველ რიგში აღსანიშნავია ერთი საკვირველი დამთხვევა:
„გამზრდელი“, ისევე როგორც „განდეგილი“, იწყება მოქმედების
აღგილის აღწერით. ორივე შემთხვევაში ეს „აღგილი“ საგანგებოდ
მოწყვეტილია მიწას — „ბარს და ვაკეს“, „კაცთ ჟრიაპულს“ — და
უშუალოდ „ცის მახლობლად“ მდებარეობს.

ამგვარი ამაღლება (მოქმედების ადგილისა) თითქოს იმას უნდა
მიგვანიშნებდეს, რომ ჩვენ აქ „ქვეყნის ყაყანს“ — ჩვეულებრივი
ყოფის წვრილმანებს, ადამიანთა ყოველდღიურ საზრუნავს და
ვანებათა ღელვას გავცილდით და მთავარი, არსებითი, უნივერსა-
ლური ვნებების საუფლოში შევაბიჯეთ (სხვა საკითხია, რომ საბო-
ლოდ ორივე ამ ნაწარმოებში ქვეყნიურ ვნებათა სუნთქვა ამ სი-
მაღლეზეც ამოიჭრება და მის მკვიდრთა სულიერ სიმშვიდეს არ-
ღვევს).

ექსპოზიციის ლოკალური მანიშნებლის ამგვარი არჩევანი საერთო ნიშანია ილიას და აკაკის პოეტიკისა. მაგრამ აქვე მკლავდება ურთიერთგანმასხვავებელი თვისებებიც.

თუ ილიასთან განდევილის სამყოფელი წარმოსახულია „დადებულების“ დომინანტური განცდით, რაც პირველივე სტროფში „ორბთა“ და „არწივთა“ მეფური სახეების შემოტანითაა აქცენტირებული, აკაკისთან ასეთი დომინანტის როლს უბრალოებისა და სილალის განცდა ასრულებს. პეიზაჟის ცოცხალ მეტაფორულ კომპონენტად აქ „ორბთა“ და „არწივთა“ ნაცვლად მერცხალო გვევლინება — მთაში დასახლებული აფხაზის ფაცხა შორიდან „მერცხლის ბუდეს“ ჰგავს.

მოქმედების ადგილის ამგვარი განსხვავებული შეფერილობა, შესაბამისად განსხვავებულ ემოციურ წინაგანწყობას ქმნის იმის აღსაქმელად, რაც აღწერილ გარემოში უნდა მოხდეს.

უბრალოება, როგორც მოქმედებისა და მისი ადგილის დამახასიათებელი ნიშანი, იმთავითვე ხაზგასმულია აკაკის მიერ არა მხოლოდ პოზიტიური ასპექტით, არამედ (კიდევ უფრო მკვეთრად) უარყოფელი, გარკვეულ სოციალურ თუ ზნეობრივ ღირებულებათა მიმართ ანტიპოდურად დაპირისპირებული მნიშვნელობითაც.

დაპირისპირება აქ ორმაგია — კონკრეტული (სოციალური) და ზოგადი (ეთიკურ-ჰუმანური). პირველ შემთხვევაში „უბრალოება“ დემოკრატიზმის (მდაბიური ყოფის) ატრიბუტადაა გააზრებული და მისი ესთეტიკური უპირატესობის დამტკიცებას ემსახურება:

მაშინ ფაცხა უბრალობით
მომზიბლავად ლამაზია
და იმასთან ყველა ტყუის,
რაც კი ციხე-დარბაზია.

მეორე შემთხვევაში იგივე თვისებას უფრო ფართო ჰუმანური მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული. „უბრალოება“, როგორც ადამიანური ხასიათის, მსოფლმზნეველობისა და ცხოვრების წესის იდეალური თვისება, დაპირისპირებულია საერთოდ „რთულ ცხოვრებასთან“.

ერთი ვინმე ახალგაზრდა
აფხაზია, ამ მთის შვილი,
რთულ ცხოვრების უარყოფი,
მცირედითაც კმაყოფილი.

„რთული ცხოვრება“ აკაკისთვის ნიშნავს მეორადი, ჰუმანური თვალსაზრისით არამთავარი, არაპირველხარისხოვანი და ამის გამო ზედმეტი, მავნე, დისპარმონიული საწყისის გამომხატველი ვნებების სფეროს.

ბათუს („მთის შვილის“) ხასიათი ყოველივე ამის „უარმყოფი“, მრთელი და პარმონიული პიროვნების ხასიათია. ეს ის კრისტალია, რომელიც ამ „რთული ცხოვრებისგან“ მიღებული უმტკივნეულესი დარტყმის შედეგადაც კი არ იბზარება.

პირველქმნილი სისადავე, რომელიც ამ შეუმუსვრელი სიმრთელის მთავარი საწინდარია, პირობადებულია არა მხოლოდ იმით, რომ ეს ხასიათი „მთას“ ეკუთვნის, არამედ იმ კიდევ უფრო არსებითი მიზეზითაც, რომ ბათუ თავისი ხალხის ღვიძლი შვილია, მისი ჭეშმარიტი ზნეობრივი იდეალის გამომხატველი.

შეიძლებოდა გვეთქვა, რომ „გამზრდელის“ მთავარი გმირი ამ იდეალის განსახიერებაც არის. მაგრამ ასეთ მტკიცებას ერთი გარემოება უშლის ხელს. ბათუს პორტრეტი ისეა დახატული ავტორის მიერ, რომ ის უფრო ცოცხალ ხასიათად აღიქმება, ვიდრე სიმბოლურ სახედ (იდეის განსახიერებად).

უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, იდეალი აქ ისეთ მასალაშია განსაგნებული, რომლის მეოხებითაც სიცოცხლის, რეალობის შთაბეჭდილება აბსოლუტურია და სავსებით გამორიცხავს სქემატურობის შეგრძნებას.

ბათუ მე-19 საუკუნის ეპიკურ პოეზიაში შექმნილ იმ იშვიათ სახეთა რიგს განეკუთვნება, რომელთა ხასიათის მთავარი შტრიხები ნაწარმოების ექსპოზიციაშივე კი არ არის განცხადებული, წინასწარ დახასიათების მეშვეობით, არამედ მოქმედების განვითარების მთელ მანძილზე ვლინდება თანდათან.

ამ ნაკვთებს ჩვენ გზადაგზა ვამჩნევთ და ვითვისებთ, როგორც მთლიანობის ორგანულ, განუყოფელ, სუბსტანციურ ნაწილებს.

ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ჩვენ მოწმენი ვართ ხატვის პროცესისა. გმირის პორტრეტი ჩვენს თვალწინ იქმნება— თანდათან, ეპიზოდებიდან ეპიზოდამდე.

ჩვენ თვალყურს ვადევნებთ მისი გამომეტყველების ცვალებადობას, მის მოძრაობებს, მისი შინაგანი არსის ნაირსახოვან გამოვლინებათა მთელ რიგს.

ბათუს ხასიათი სადაა, მაგრამ არა ღარიბი. ის გამჟღავნებულია შინაგანი ელფერებით, მოძრაობის რიტმებით, გამოვლინებათა მხარე-ვალსახვევებით.

ეს ის კრისტალია, რომელიც პოეტის სულში ახალ-ახალ წინსვ-გებს იძენს და რომელსაც, ამრიგად, ძვირფასი თვლის ელფარება ენიჭება.

მკითხველიცთვის თვალსაჩინო პირველი შტრიხი გმირის ხასიათისა მისი მოძრაობის თავისებურ გეგმანომიერებაში ვლინდება.

ავდარში მოულოდნელად გამოჩენილ სტუმარს მასპინძელი მხოლოდ იმის შემდეგ შეეგებება, როდესაც კერიაში ცეცხლს შეუკიდებს.

ეს თითქოს უმნიშვნელო მოძრაობა რეფლექტორულია და „უცბად“ ხდება. მაგრამ მას კონკრეტული, პრაქტიკული დანიშნულება აქვს:

გაუკვირდა აფხაზს და სთქვა:
„ამ თავსხმაში ეს ვინ არი?!“
შეუღალა ცეცხლს და უცბად
გამოაღო ფაცხის კარი.

გავიდა და შემოუძღვა
ფეხებამდე დასველებულს,
მიიყვანა ცეცხლის პირად,
უდგამს სამფეხს სკამს — დაღაღულს.

ბათუს მოძრაობა ამ კერპო შემთხვევაში, ისევე როგორც ყველა მომდევნო ეპიზოდში, კოორდინირებულია მის გონებასთან. მაგრამ ამ გონიერებას განსაკუთრებული ელფერი აქვს. ამ მხრივ, ეს პირველი მოძრაობა, ეს თითქმის გაუცნობიერებელი ექსტი პირველი საღებავის ფუნქციას ასრულებს.

ეს არის ფუნჯის პირველი მოსმა იმ ტილოზე, რომელზეც გმირის პორტრეტი უნდა წარმოისახოს.

გონიერება აქ მოტივირებულია გულისხმიერებით: ბათუ უკვე ზრუნავს სტუმარზე, რომელიც ჯერ არც კი უნახავს.

ეს არის გულისხმიერა გონიერება.

შემდგომი შტრიხი ბათუს აღერსიანი, მოსიყვარულე ბუნების აღმნიშვნელია. იგი თითქმის ერთდროულად იხსნება ორი მიმართულებით — ძიძიშვილისა და მეუღლის მიმართ დამოკიდებულებაში.

პირველს ის უმცროს ძმასავით უყვავებს („—საფარ, შენ ხარ?... ენაცვალოს ძიძისშვილი მაგ შენს თავსო...“), ხოლო მეორეს კი არ ავალებს, კი არ სთხოვს, არამედ „ეხვეწება“ გვიანნი სტუმრისათვის სუფრის გაწყობას.

პირველი გამოცდა ბათუს ხასიათისა საფარის მიერ მოყოლილი აშბის შეფასებისას ხდება.

უწინარეს ყოვლისა ბათუმ სხვისი მოსმენა იცის. აკაკისთვის ეს თვისება მნიშვნელოვანია. ამის გამო ის ხაზგასმით (საგანგებო ტავტოლოგიზმით) აღნიშნავს მას („მოუსმინა ძიძისშვილმა, ყველა კარგად გაიგონა“). სხვისი მოსმენის ნიჭი აქ გარეშეთადმი პუმანური ინტერესის, თავისებური ალტრუიზმის მანიშნებელია.

პირველი რეაქცია მონაყოლზე დაუყოვნებელი და უშუალოა, გამირის შინაგან წესიერებას და პირდაპირობას გამოხატავს.

ბათუ არ მალავს ძიძისშვილისგან თავის „დაღონებას“ („უთხრა: გწუხვარ, რომ ეგ საქმე უკადრისი გივისრია“). ეს დაღონება ქვეცნობიერად იმითაც არის გამოწვეული, რომ ბათუმ უკვე გადაწყვიტა ამ „უკუღმართი საქმის“ თავისი ხელით მოგვარება.

და, აი, აქ მისი პირდაპირობა უკანა პლანისკენ იხევს და რაინდული დელიკატურობის დიქტატს უთმობს ადგილს.

ბათუ ისე სთავაზობს შემწვობას თავის მეგობარს, რომ ოდნავადაც არ შეურაცხყოს მისი მამაკაცური ღირსება (ამ მომენტისთვის საფარ ბეგის პატივმოყვარე ხასიათი უკვე მინიშნებულია).

დელიკატურობის მთავარი ამოცანა ისაა, რომ საფარს შთაბეჭდილება არ შეექმნას, თითქოს ბათუ მას მხდალად თვლიდეს („შიში სხვაა, სიფრთხილე სხვა...“). ხოლო იმისთვის, რომ ძიძისშვილი არც იმის შეგნებამ დაამძიმოს, რომ მის საძნელო და უკუღმართ საქმეს სხვა გააკეთებს, ბათუ თავის სიტყვებს გულითადი ხუმრობით ამთავრებს:

შენ აქ დარჩი, დაიძინე,
გამოშუშდი ცეცხლის პირას!
და, თუ დამჩნა გამარჯვება,
მაშინ მოგთხოვ ფეხის ქირას.

იუმორი უკანასკნელი შტრიხია, რომლითაც ამ მონოლოგში გამირის პორტრეტის პირველი მონახაზი სრულდება.

შემდგომ ეპიზოდში, სადაც ბათუს დაბრუნებაა აღწერილი, უპირველეს ყოვლისა, ერთი მომენტი იქცევა მკითხველის ყურად-

ლებას. მიუხედავად გონიერი საწყისისა, რომელიც ავტორის მიერ მრავალგზის აქცენტირებული უპირატესი ნიშანია გვირის მოქმედებისა, ბათუ უალრესად მგრძნობიარე ნატურაა.

მისი რეაგირება გათელილი ნაზიბროლას ხილვისას, თითქმის ისეთივეა, როგორც ტარიელის განცდა ნესტანთან პირველი შეხვედრის მომენტში:

და, რომ კრინტიც არ დაუშრავს,
იქვე უხმოდ ჩაიყეცა.

ეს „უხმოდ ჩაიყეცა“ გრძნობათა მთელ გამმას გამოხატავს. ბათუს სიჩუმე მარტოოდენ ენის წართმევით არ არის გამოწვეული... მან იცის, რომ იმის გამჟღავნება, რაც მის სულში ხდება, საკუთარ ვნებათა ამ კრიზისული, წინააღმდეგობრივი მდგომარეობის სიტყვით, ან თუნდაც რაიმე მოძრაობით გამოხატვა დაუშვებელია, ადამიანური ღირსების მისთვის მისაღებ და უცილობელ ნორმათა თვალსაზრისით. ეს იცის არა მხოლოდ მისმა გონებამ, არამედ სხეულმაც.

მაგრამ გვირის სულიერი დრამისა და მისი შინაგანი იერის გასაგებად მთავარი მაინც მომდევნო მოძრაობაა. ბრძენი ბათუ თვალს არ აცილებს სასოწარკვეთილ ნაზიბროლას. როგორც ჩანს, მის გამომეტყველებაში ის მხოლოდ უმწეო მწუხარების ანარეკლს ამჩნევს.

ახლობელი ადამიანის ტანჯვის ხილვით და ამ ტანჯვისადმი თანალობით ის თითქოს არისტოტელესეული კათარსისის მსგავს ემოციურ მდგომარეობას ეზიარება. სწორედ ეს განცდა ეხმარება მას „ღონის მოკრეთაში“.

დროებით დარღვეული ჰარმონია მათელდება სულიერი ძალების მაქსიმალური დაძაბვით და, რაც მთავარია, ამ ნაშხვრევებიდან აღდგენილ მთლიანობაში შედის ახალი, მისი შინაარსის გამამდიდრებელი ელემენტიც.

ის, რაც აქამდე მხოლოდ უღრუბლო ბედნიერების განცდით იყო შენივთებული, ამიერიდან ტანჯვას, გაზიარებულ ტკივილსაც იყენებს დულაბად.

ეს თავიდან მოპოვებული ჰარმონია, ჰუმანური თვალსაზრისით, გაცილებით უფრო მდიდარია, ვიდრე მისი დროებითი წანაძღვარი.

ბათუს მეორე (დამცირებული ცოლისადმი მიმართული) მონოლოგი რაინდული დიდსულოვნების ნამდვილი აპოთეოზია.

„ქართული სული“ აქ მისთვის უჩვეულო (არა ტრადიციისაშებრ ჰეროიზებულ, ბატალურ, არამედ ყოფით, ინტიმურ) ვითარებაში ავლენს თავის იდეალურ თვისებას.

ყველაფერი, რაც ამის შემდეგ ხდება — ბათუს გამოთხოვება ძიძიშვილთან — უკვე მიღწეული შინაგანი მდგომარეობის (რესტავრირებული ჰარმონიის) გარეგან რეალიზაციად წარმოგვიდგება. ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, მოქმედების შემდგომ დეტალებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აღარა აქვთ.

აღსანიშნავია მხოლოდ ერთი მომენტი.

გამოთხოვების სცენა, რომელსაც ბათუ საოცარი ტაქტით და შინაგანი არტისტიზმით „ატარებს“, ისე წარბშეუხრელად, რომ ერთი გამყიდველი ნერვიც არ შეუთამაშდება სახეზე — ეს აკაკის მიერ უცდომელი პლასტიკური ალლოთი გააზრებული სცენა (ბათუსგან საფარისთვის ცენის დინჯად შეკაზმვა, შემდეგ მათრახების ატკაცუნება — „გაახურეს მათ ცხენები, ააღელვეს, ააჩქარეს“ — და ბოლოს, საკუთარი დაძაბულობის განსაშუხტავად წამოწყებული ამ ჰენების მოულოდნელი დაშუხრუქება) მთავრდება ერთი თითქმის მელოდრამატული მოძრაობით.

თავისი უკანასკნელი მონოლოგის დასრულების შემდეგ ბათუ, რომელმაც ნაქურდალდ ცხენი ჩააბარა ძიძიშვილს, „ძლივს, ბარბაციით“ აივლის ფაცხისკენ მიმავალ აღმართს.

შესაძლოა, ჯობდა, რომ აკაკის ისე გაეყვანა კადრიდან თავისი გმირი, რომ ეს მისი უკანასკნელი მოძრაობა არ დაენახებინა ჩვენსთვის.

შესაძლოა, — მაგრამ ის მაშინ აკაკი წერეთელი აღარ იქნებოდა.

ამ უკანასკნელი მოძრაობის სწორხაზოვნება უაღრესად ორგანულია „გამზრდელის“ ავტორისთვის. მე-19 საუკუნის რეალისტური პოეტიკა თავისი მთავარი ტენდენციით ვერ ეგუება მრავალწერტილს, ქარაგმას, დედააზრის ბოლომდე გამოუთქმელობას.

აკაკის არ შეეძლო ბოლოს და ბოლოს მაინც არ ეთქვა ჩვენსთვის, თუ რა არაადამიანური დაძაბვის ფასად დაუჯდა მის გმირს იმ უფსკრულიდან ამოღწევა, რომელშიც მისი სული ჩაჩეხეს.

ბათუს „ბარბაცია“ მისი სულიერი დაღლილობის გამოხატულებ-

ბა, ოღონდ ესაა არა დათრგუნული, არამედ მძიმე სახაღისაგან განკურნებული, სიმართლეშენარჩუნებული სულის დაღლილობა.

„გამზრდელის“ მხატვრული შინაარსის სხვა ასპექტები შედრებით საფუძვლიანადაა შესწავლილი ქართული ლიტერატურის-მცოდნეობის მიერ.

ჩვენ კი ისღა დავგრჩენია, რომ ერთხელ კიდევ აღვნიშნოთ ამ პოემის განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური სიმდიდრე და სიზუსტე.

არც ერთ სხვა თავის ეპიკურ ნაწარმოებში არ მიულწევი აკაკი წერეთელს ცოცხალი ადამიანური ხასითის მოძრაობის ესოდენ უტყუარი და ამავე დროს უხვი, მრავალფეროვანი წარმოსახვისათვის.

არსად სხვაგან არ გამოვლენილა ასე მკაფიოდ საგანთა პლასტიკური შეგრძნების თანდაყოლილი ნიჭი და „მიზანსცენათა“ გადაწყვეტის მაღალი ოსტატობა.

არსად არ გამოკვეთილა აკაკის ეპიკური თხრობის მანერა ესოდენ უაღრესი ლაპიდარობით.

და კიდევ ერთი:

„გამზრდელში“ არსებითად ერთიანდება ჩვენს მიერ ზემოთ საგანგებოდ აღნიშნული ორი ნაკადი აკაკის პოეტური ეპოსისა.

„გამზრდელი“ რომანტიკული სულისკვეთებით ამაღლებულ ნაწარმოებია და ამავე დროს იდეალური (რომანტიკული) წარმოდგენები აქ განსხეულებულია თანმიმდევრული ფსიქოლოგიური რეალიზმით შესრულებულ სახეებში.

იდეალი აქ ცხოვრების თბილ თიხაშია შთაბერილი და თვით „მიწის“, სინამდვილის თვისებად აღიქმება.

„გამზრდელის“ პოეტიკის სახით ჩვენს წინაა რომანტიკულ-პეროიკული და რეალისტური — „მდაბიური“ საწყისების იშვიათი შენადნობი მე-19 საუკუნის პოეტურ აზროვნებაში.

ეს ის ნაწარმოებია, რომელიც არა მხოლოდ აგვირგვინებს აკაკის შემოქმედებას, არამედ ახალ პერსპექტივასაც ხსნის ქართული რეალიზმის მხატვრული ევოლუციის გზაზე.

აკაკი წერეთელმა ჟანრობრივი თვალსაზრისით უაღრესად მრავალფეროვანი შემკვიდრება დაგვიტოვა, მაგრამ თავისი ბუნებით იგი უპირატესად ლირიკოსი პოეტი იყო.

ყოველ შემოქმედს, ისევე როგორც საზოგადოდ ყველა ადამიანს, თავისი ინდივიდუალური ხასიათი გააჩნია. ამ თვალსაზრი-

სით უაღრესად საინტერესოა მწერლის ბიოგრაფიული სახის აღდგენა. მაგრამ ლირიკოსი პოეტის შემოქმედებითი ხასიათი, მისი „ლირიკული ბუნება“ ყოველთვის არ ემთხვევა ამ ბიოგრაფიულ თვისებებს. იგი ზოგჯერ პოეტის „მეორე ნატურას“ წარმოადგენს და ხშირად უფრო კემპარიტია, უფრო ნამდვილი, პოეტის შინაგანი არსებობის სწორი გამოვლენის თვალსაზრისით, ვიდრე მის მიერ ყოველდღიურ ცხოვრებაში გამჟღავნებული ჩვეულებრივი თვისებები.

აკაკის ლირიკულმა ლექსებმა შემოგვინახეს უაღრესად თავისებური ხასიათის ნიშნები.

„საიდუმლო ბარათის“, „მუხამბაზის“, „განთიადის“, „ავად-მყოფი მგოსნის“, და „სანამ ვიყავ ახალგაზრდას“ ავტორის ლირიკული სამყარო არ გვაოცებს შინაგანი სირთულითა და დრამატიზმით, ეს არის ალმასის ცრემლივით სადა და გამჟღავნებელი სული, რომელსაც, ამავე დროს, საოცარი შინაგანი სიმსუბუქე და სინაზე ახასიათებს.

ჯერ კიდევ აკაკის აღრინდელ ლექსებში მკაფიოდ იგრძნობა ერთი თვისება, რომელსაც თვით პოეტი „სისუსტეს“ უწოდებს. გავისხენოთ თუნდაც მისი „გამოთხოვების“ შემდეგი სტროფი:

...და ჩემთვის ხომ არ შეიცვლებოდა
ეს საზოგადო ყველასთვის წესი,
მაგრამ მე, როგორც სუსტსა ქმნილებას,
მენატრებოდა შენგან ალერსი...

კიდევ უფრო მკაფიოდ არის გამოხატული აკაკის ხასიათის ეს შინაგანი, ფარული თვისება ლექსში „ჩემს მეგობარს“:

ვიდოდი ხალხში შეუპოვრად
პირბადიანი და მომღიმარი,
მაგრამ ჩემად კი მიწურავს ღვარად
ოხვრით ნართავე ცრემლები მწარი...

სულით და გულით ობოლი მწირი,
ჩემთ დღეთა ისე ვათენ-ვაღამებ,
რომ სისუსტისგან თავს მაინც არ ვხარი
და უგუნურს მტერს მით არ ვახარებ.

აკაკი წერეთლის ლირიკა გამოვლინებაა უაღრესად სათუთი, უოველგვარ სიტლანქესა და სისასტიკეს მოკლებული ადამიანური ბუნებისა. სწორედ ამ შინაგანმა თვისებამ განაპირობა აკაკის ლექ-

სების თავისებური „დაყვავების“ კილო და ალერსიანი ინტონაცია.

მართალია, აკაკი წერეთელს საკმაოდ ხშირად მიუპაროვს საწინააღმდეგო ხმებისათვისაც. მის სატირულ ლექსებში არაერთგზის ვხვდებით ბასრი და დაუნდობელი სარკაზმის ნოტებს, მაგრამ, ჩვენი ფიქრით, აკაკის პოეტური ნატურისათვის უფრო ბუნებრივი და ორგანული მაინც პირველი ხასიათის ინტონაცია იყო.

დამახასიათებელია ამ მარცხის პარადოქსული ლიტერატურული ბედი, რომელიც ლექსს „პატარა მურიას“ ხვდა. ვარდა ლიტერატურის სპეციალისტებისა, დღეს ცოტა ვინმეჰდა თუ იცის, რომ ჩვენი ბავშვების ეს საყვარელი ლექსი მისი ავტორის მიერ ჩაფიქრებული იყო როგორც პოლიტიკური პამფლეტი ერთი გადამთიელი კალმოსანი მოხელის წინააღმდეგ. რომელმაც ქართველი ხალხის აბუჩად აგდება მოიწადინა.

შეიძლება ითქვას, რომ პუბლიცისტური ბრძოლის სტიქია, მხილებისა და უარყოფის პათოსი არ წარმოადგენდა აკაკის პოეტური ბუნების ორგანულ თვისებას.

განსხვავებით ილიასაგან, რომლის ქედუპირელი, დაუშოშმინებელი ტემპერამენტი ბრძოლის სტიქიაში ჰპოვებდა თავის სრულყოფილ გამოვლინებას, აკაკი დაბადებით სწორედ „ტკბილ ხმათათვის“ გაჩენილი პოეტი იყო და მისი მამულიშვილური შეგნების გასაოცარი თანმიმდევრულობა, სხვათა შორის, იმაშიც გამოიხატა, რომ მან ეს პირადი, შინაგანი მოწოდება მსხვერპლად მოუტანა თავისი დროისა და „გარემოების“ მოთხოვნილებებს.

მაინც აკაკის ლირიკულ ლექსებში აღნიშნული თავისებურებანი იმთავითვე იქცევენ ყურადღებას.

აკაკის ადრინდელი სატრფიალო ლექსები — „საიდუმლო ბართი“, „სიყვარული“, „გაუბედავი სიყვარული“, „იმერული ლექსი“ და „მუხამბაზი“ („რომ იცოდე ჩემი გულის დარდები“) მოკლებული არიან ქაბუკური ვნების თავშეუყავებელ გახელებას.

ასალგაზრდული ნდომა ამ ლექსებში განზავებულია მსუბუქი სევდის, უპასუხოდ დატოვებული სიყვარულისაგან გამოწვეული ტკივილის და ამ ტკივილთან შერიგების გრძნობებით. გავიხსენოთ:

სიყვარულო, სიყვარულო!
წამ ტკბილო, და ხანგრძლივ მწარტე!
დროა ტანჯვა დამისრულო:
გულზე მიწა დამაყარე.—

ან კიდევ უფრო გულითადად და თითქმის უმტკივნეულოდ ნათქვამი:

პატარა საყვარელო,
რისთვის მომიკალ გული
გალიაში გაგზარდე,
ვით მაისის ბულბული.

შედარებით უფრო გვიან ამას დაერთო თავისებური ჭენტლმე-
ნური, დარბაისლური სტოიციზმის მოტივიც:

გიყვარდი, აღარ გიყვარვარ,
მეფე ხარ შენი გულისა...

ქეშმარიტი დრამატიზმის მოტივები აკაკის ლირიკაში გაცილებ-
ხით უფრო გვიან გაჩნდა.

როგორც აღვნიშნეთ, სიბერეს არ გაუციებია პოეტის შთაგონება. პირიქით, მოხუცებულობის, წარმავალი ცხოვრების მწვავე განცდამ თითქოს განსაკუთრებული სიმძაფრე შეიტანა აკაკის პოეზიაში და მას სულის სიღრმემდე შემძვრელი სტრიქონები დაწერინა სიცოცხლის საბედისწერო ფერისცვალებაზე.

შესანიშნავია, ამ მხრივ, ლექსი „სანამ ვიყავ ახალგაზრდა“.. იგი მოულოდნელ შუქს ჰფენს პოეტის სულიერ ცხოვრებას. ეს ლექსი გვიმსელს მწვავე, მოუშუშებელ ჭრილობას, ადამიანურ სითბოს, ყურადღებისა და აღერსის დაუქმყოფილებელ წყურვილს, სულიერი სიმარტოვის უცნაურ გრძობას... და ამას წერს არა სამშობლოდან გადახვეწილი, უსახელო ყარიბი მგოსანი, არამედ პოეტი, რომელსაც მთელი საქართველო თითქოს ხელისგულზე ტარებდა...

აკაკის ადრინდელ ლექსებში იშვიათად შევხვდებით პოეტური განცდის ამგვარ სიმძაფრეს. უფრო მეტიც, ახალგაზრდა აკაკისათვის არათუ უცხოა მწვავე შინაგანი კრიზისი და წინააღმდეგობანი, იგი შეგნებულად გაურბის, საერთოდ, ლირიკაში ადამიანის იმიჯვარ-სულიერი მდგომარეობის გამოხატვას, რომელიც ქარიშხლიან ვნებათა ღელვით არის გამოწვეული.

ქეშმარიტი პოეზიის საგნად მას მიიჩნია არა მოზღვაებულ გრძობათა თარეში და მქენივარება, არამედ აუმღვრეველი და გამქვირვალე სულის „ტკბილდაცხრომა“, რაც საშუალებას აძლევს

პოეტს საკუთარი გულის ანკარა სიღრმეში პოეზიის ქეშმარიტი მარგალიტები აღმოაჩინოს.

უაღრესად საინტერესო და ორიგინალური შემოქმედებითი კონცეფცია აქვს მოცემული, ამ მხრივ, აკაკის თავის ლექსში „პოეტის გული“ (1880 წ.), რომელიც მისი ლირიკული შემოქმედების შესანიშნავ გასაღებს იძლევა:

პოეტის გული
აღღვებულ ზღვისა დარია:
ზვირთებს აგორებს,
სდგამს ტალღის ჯორებს,
თუ ავდარიას..

მამ ღელვისა დროს,
სჯობს, მოერიდოს,
იხეთსაყუდლოს,
რომ გულის წყრომა
და ტებილდაცხრომა
მას დააცილოს,
და ისე მის გულს,
ტებილდამშვიდებულს,
უფსკრულს და ფართოს,
თამამად, ნაზად
და მოსაკაზმად

ეშხით მიმართოს,
და ხელი ახლოს,
რა მშვიდად ნახოს,
ვით კშვიდი გვრიტი..

ნახოს მის გულში,
დამშვიდებულში,
მან მარგალიტი..

აკაკი წერეთლის ლირიკული სამყარო და ბუნება ღრმად ეროვნული თვისებებით არის აღბეჭდილი, მაგრამ თავისი ემოციური წყობით აკაკიმ განსაკუთრებით მკაფიოდ მაინც ქართული ხასიათის ერთი ნიშან-თვისება გამოხატა.

არც ერთი სხვა ჩვენი პოეტის შემოქმედებაში არ გამოძვლანებულა ისე თვალნათლივ ქართველი კაცის ალერსიანი და მოსიყვარულე ბუნება, მისი ხასიათის, მართალია, ზოგჯერ ძალზე ღრმად შენახული, მაგრამ ყოველთვის ნაგულისხმევი შინაგანი სირბილე და სიფაქიბე, როგორც ეს აკაკის პოეზიამ განგვაცდევინა.

კიტა აბაშიძე აკაკის პოეზიის ამ თავისებურებას იმერეთის „ალერსიანი“ ბუნების ზემოქმედებას უკავშირებდა.

ჩვენი ფიქრით, აკაკის მიერ გამოხატული აღნიშნული თვისება მაინც უფრო ზოგადნაციონალური ხასიათისაა და თავის საფუძველს კპოეებს არა იმდენად ჩვენი სამშობლოს რომელიმე კუთხის თავისებურებაში, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, თვით ქართველი ადამიანის შინაგან ბუნებაში.

აკაკი წერეთელი ღრმად მოხუცებული გარდაიცვალა. თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლის განმავლობაში მან თითქოს შეითვისა და შეისისხლნორცა მთელი საქართველო. „აკაკი პატარა საქართველოა“, ამბობდა იაკობ გოგებაშვილი. და, მართლაც, არც ერთი სხვა პოეტი არ შეხებია ასე ღრმად და უშუალოდ ქართული სულის სანუკვარ სიმებს, როგორც ამ სიტყვების ავტორი:

დედაშვილობამ, მეტს არ ვთხოვ,
წენს მიწას მიმბარეო..
ცა-ფირუზ. ხმელეთ-ზურმუხტო,
ჩემო სამშობლო მხარეო!

ეს ჩურჩულით ნათქვამი „დედაშვილობამ“ თითქოს უმაღლესი გამოხატულებაა იმ ყველაზე წმინდა და ნაზი გრძნობისა, რომელიც ჩვენი ქვეყნის ყოველ მკვიდრს დააქვს თავისი სულის სიღრმეში.

ამ სატყვებით შექმნილი პოეტური ასოციაცია უფრო ზუსტი და ორგანულია აკაკისათვის, ვიდრე მის აღრინდელ ლექსებში ხშირად განმეორებული სახე უგულო სატრფოსი, რომელშიც პოეტი, ჩვეულებრივ, თავის სამშობლოს გულისხმობდა.

როგორც ცნობილია, ხასიათის განსაკუთრებული სირბილე და მგრძნობიარობა ნაკლებად გამოსადეგია ყოველდღიური ბრძოლის ქარცეცხლში ჩაბმული ახალგაზრდა ადამიანისათვის. ბუნებრივია, ამის გამო, რომ აკაკის აღრინდელ ლექსებში მისი ლირიკული გმირის თავისებური ნატურა, როგორც წესი, შენიღბული სახით გვევლინება.

გავიხსენოთ მისი ცნობილი სიტყვები:

თუ მართო ვარ, თავს მომაკედავს ვადარებ,
თუ ხალხში ვარ, ძალით ღრუბელს ვადარებ.

ან კიდევ, ჩვენ მიერ აღრე მოტანილი სტრიქონები ლექსიდან „ჩემს მეგობარს“.

სამაგიეროდ, თავის გვიანდელ ლექსებში პოეტმა ამ თვისებების თავისებური ესთეტიზაცია მოახდინა და ფართოდ გულო კაო საკუთარ გულში დაგროვილ სინაზეს.

სიმონ ჩიქოვანის სიტყვით: „აკაკი წერეთელმა ადრე დაიწყო პოეზიაში სიბერეზე ლაპარაკი და მკითხველთა შორის ჯერ კიდევ შუახნის ასაკში თავისი მოხუცებულობის შესახებ აზრი განამტკიცა“.

ჩვენი ფიქრით, ამის ერთი მაზეზთაგანი ისიც იყო, რომ აკაკის „ლირიკულ ბუნებას“ სწორედ მცოვანი მგონის სამოსელი შეეფერებოდა. სიბერის შარავანდელი აკაკის განსაკუთრებით სჭირდებოდა არა მხოლოდ როგორც „მქადაგებელს და წინასწარმეტყველს“, არამედ როგორც ღრმად თავისებურ მომღერალსაც.

მისი ხმატკბილი გალობა, რომელიც ხშირად „გულამოსკენილი ჩივილის“ სახეს იღებდა, მისი, თვით უმაღლესი ბედნიერების განცდის დროსაც, ცრემლნარევი ხმა, მისი სიმღერის გულითადი, თითქოს მსმენელთადმი ფარული ზრუნვითა და ალერსით გამთბარი კილო სწორედ ჭადარით მოსილი, სიმღერებში გათქარებული პოეტის გარეგნობას მოითხოვდა.

ამიტომაც არის, რომ ქართული ერის შეგნებაში აკაკი წერეთელი სამუდამოდ დაჩინებულია მოხუცი ბუღბუღლის სახით, ისე, როგორც იაკობ ნიკოლაძის ხელით ქვაში უკვდავყოფილი, იგი ყოველდღე გვხვდება ოპერის ბალთან, მლოცველივით სახეზე აპყრობილი, ცრემლმორეული, დაღლილი თვალებით.

აკაკი წერეთლის თავისებურ ლირიკულ ბუნებას, ცხადია, გარკვეული ზემოქმედება უნდა მოეხდინა მის პოეტიკაზე.

ადრე ჩვენ უკვე შევჩერდით აკაკისა და ილიას პოეტური ხელოვნების ზოგიერთ თავისებურებაზე და ისეთ მომენტებს მივაქციეთ ყურადღება, რომელთაც ამ ორი პოეტისათვის საერთო ხასიათი გააჩნიათ და სამოციანელთა ახალი რეალისტური ესთეტიკის ზოგად დამახასიათებელ თვისებებს წარმოადგენენ.

აქ ჩვენ უმთავრესად შევხებით აკაკის პოეტური ენის განსაკუთრებულ, ინდივიდუალურ თვისებებს.

აკაკი წერეთლის პოეტიკა ძირითადად XIX საუკუნის ტიპიურ ჩარჩოებში არის მოქცეული, თუმცა მის ცალკეულ ლექსებს (განსაკუთრებით გვიანდელი დროისა) პოეზიაში ახალი ქროლვის ზემოქმედებაც ეტყობათ.

თავის ჭაბუკობისდროინდელ ლექსებში აკაკი (ისევე, როგორც ილია) ხშირად მოწაფეთრი ერთგულებით იმეორებს წინამორბედთა მიერ დაიკვიდრებულ ზოგიერთ მეტაფორულ სქემას.

დამაზასიათებელია, ამ მხრივ, თითქმის ზუსტი დამთხვევა პოეტური სახეებისა აკაკისა და ილიას ორ ადრინდელ ლექსში (მხედველობაში გვაქვს აკაკის „კანდელი“ და ილიას „სანთელი“), სადაც ადამიანის სიცოცხლის სიმბოლოდ არჩეულია ბნელში ანთებული სანთელი, რომელიც იწვის და თანდათან ქრება.

ასეთსავე დამაზასიათებელ პოეტურ ხერხს წარმოადგენს ცის სურათის ანტროპომორფული გააზრება. მაგალითად:

იწყო კაშკაში ცისკრის ვარსკვლავმა,
მთვარემ დაუთმო მას თავის ბინა...

როგორც ცნობილია, ეს ხერხი საზოგადოდ XIX საუკუნის პოეტური აზროვნების ტიპურ სახეობას წარმოადგენს და თითქმის ყველა ქვეყნის პოეზიისათვის არის დამაზასიათებელი. გავიხსენოთ თუნდაც რუსული პოეზიიდან:

И вразе с звездю говорит...

საყურადღებოა, რომ აკაკის შედარებით გვიანდელ ლექსში „სიზმარი“ ჩვენ ვხვდებით ამის საწინააღმდეგო ხასიათის პოეტურ ხერხს. XIX საუკუნის თითქმის მუდმივ პოეტურ სახედ ქცეული მიწსგავსება მთვარისა მეფესთან და ვარსკვლავებისა მის მხლებელთა კრებასთან იმდენად ორგანულად აქვს შეთვისებული ამ ლექსის ავტორს, რომ იგი აქ სრულიად ბუნებრივად მიმართავს უკუშედარებას: „გარს ეხვივნენ სხვა ქალებიც, როგორც მთვარეს ვარსკვლავთ კრება“ — წერს იგი თამარ მეფეზე და ამ პოეტურ სახეს მისთვის პიპერბოლიზაციის მცირედი ელფერიც კი არ გააჩნია.

თუ აკაკისა და ილიას ადრინდელ ლექსებში ხშირად ვხვდებით XIX საუკუნის ზოგიერთ „მუდმივ“ ეპითეტს, მეტაფორასა და შედარებას. ამას ვერ ვიტყვიოთ მათ გვიანდელ შემოქმედებაზე.

აკაკის შემოქმედებითი მოწიფულობისდროინდელ პოეტურ ქმნილებათა ენა სრულიად გადარჩენილია ლიტერატურული სქემების ზემოქმედებას.

აკაკი წერეთლის პოეტურ აზროვნებაში თითქოს ორი ერთმან-

ნეთის საწინააღმდეგო ხასიათის სტიქია ებრძოდა ერთმანეთს. ეროი მხრივ, სავსებით რეალისტური (ზოგჯერ ნატურალისტური ელფერით), რომელთანაც დაკავშირებულია ყოველდღიურობის, ჩვეულებრივი ყოფის პოეტიზაცია. გავიხსენოთ, როგორ გატაცებით უმღერის პოეტო გლუზკაცის ცხოვრების უტყვე თანამგზავს, მისი შვილების ძიძას და „მეძღვნეს“:

წერი გაქვს დეკანოზისა
და რქები ეშმაკისაო,
კბილები ნამგლად ნაღესი,
ნეკერს ჰკრებს. ბალახს მკისაო.

აკაკის „ხალხური“ ლექსები („მუშის ნატერა“, „მწყემის სიმღერა“, „ძუშუბს“, „იავ-ნანა“ და სხვ.), ისევე როგორც მის პოეტურ ნაწარმოებთა უმრავლესობა, გამოჰსახველობით საშუალებათა შესანიშნავი სისადავითა და ქეშმარიტად დემოკრატიული უბრალოებით გამოირჩევა.

მაგრამ აკაკისათვის უცხო არ იყო თავისებური პოეტური არტიზმი და რომანტიკული განწყობილებაც. განსაკუთრებით თავის ლირიკულ ლექსებში იგი ზოგჯერ შეგნებულად მიმართავს პოეტურ საღებავთა მრავალფეროვნებასა და სიმკვეთრეს.

ამ მხრივ, აკაკის პოეზია უფრო ახლო კავშირშია ალ. ჭავჭავაძესთან და გრ. ორბელიანთან, ვიდრე ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებასთან.

მართალია, აკაკი მთელი თავისი შეგნებით ქართული მწერლობის იმ ახალ მიმდინარეობას ეკუთვნოდა, რომელიც ილია ჭავჭავაძემ „ვეროპეიზმის“ სახელით მონათლა, მაგრამ მისი „ვეროპეიზმი“ არ ყოფილა ისე თანმიმდევრული, როგორც ეს, მაგალითად, ნ. ბარათაშვილზე და იგივე ილიაზე შეიძლება ითქვას.

შემთხვევითი არ არის, რომ პოეტი, რომელსაც ასე გატაცებით უყვარდა ქართული ჩონგურისა და სალამურის ხმა, გულგრილი არ დარჩენილა აღმოსავლური მუსიკის ჰანგებისადმიც.

აკაკის თავისებურება ეპიკურეიზმმა გამოვლინება ჰპოვა მის „შიქასტაში“ და „მუხამბაზებში“. უკანასკნელთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია „რომ იცოდღე ჩემი გულის დარდები“, რომელიც დღემდე გვხიბლავს განწყობილების სიმსუბუქითა და პოეტური მეტყველების ხატოვნებით.

საერთოდ, აკაკი წერეთელს გააჩნია ხატოვანი აზროვნების ბრწყინვალე ნიჭი. როგორც ვიცით, ახალგაზრდობისას პოეტი „სატრფოში“ ხშირად თავის სამშობლოს გულისხმობდა. ამ გარემოებამ მის ლირიკაში ერთგვარი პირობითობის ელემენტი შეიტანა. მაგრამ თავის საუკეთესო ლექსებში აკაკის თითქოს მთლიანად დაძლეული აქვს ეს თვისება, სწორედ ბრწყინვალე პოეტური ხატოვნებით, რომელიც გონებისმიერ სქემას ღრმად ემოციურ თვისებას ანიჭებს. გავიხსენოთ, როგორ ცოცხლად არის დასატული სატრფოს სახე იმავე „მუხამბაზში“:

მაგრამ, იცით, ჩემი სატრფო ვინ არი,
— ძველი ტურფა, ღღეს მკვდარივით მძინარის
ფეხშიშველა, თავზე ლეჩაქანდლი...

აკაკი წერეთელს ეკუთვნის XIX საუკუნის ბრწყინვალე ფერწერული სახე: „ცა-ფირუზ, ხმელეთ ზურმუხტო“ და გარიჟრაჟის კლასიკური აღწერა „თორნიკე ერისთავში“. მაგრამ თავისი ბუნებით აკაკი უფრო მომღერალი პოეტი იყო, ვიდრე ფერმწერი და პლასტიკოსი.

თუ მას, როგორც მხატვარს, პირველ ადგილს ვერ მივაკუთვნებთ თავისი საუკუნის პოეტთა შორის, სამაგიეროდ, იგი შეუდარებელია იქ, სადაც ლირიკული „აღსარების“ ფორმას მიმართავს. ამ მხრივ, განსაკუთრებით დამახასიათებელია მისი „განთიადი.“ ამ ლექსის დასაწყისი, სადაც პოეტი მთაწმინდის პეიზაჟს აგვიწერს, ოღნავი ბორძიკით არის ნათქვამი, მაგრამ როგორც კი აკაკი თავის პოეტურ საგალობელს იწყებს, მას თითქოს ფრთები ესხმება და მისი ლექსი საოცარი ზემოქმედების ძალას იძენს.

ასევეა „ქებათა-ქებაში“, სადაც ბუნების შედარებით უფერული აღწერა მოულოდნელად იცვლება საოცრად მღელვარე და ფრთაშესხმული ლირიკული აღსარებით.

ადრე ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ და აქაც უნდა გავიმეოროთ, რომ აკაკი, ისევე როგორც ილია, პოეტური მეტყველების ერთ-ერთ ძირითად ხერხად ხშირად იყენებდა რიტორიკულ ფიგურებს, რამაც ღრმა დაღი დაასვა მის პოეზიას.

მაგრამ ილიასგან განსხვავებით აკაკი იყო უაღრესად განვითარებული მუსიკალური სმენის პოეტი. შეიძლება ითქვას, რომ ლექსის ყველა სხვა ფორმალურ მხარეზე მალლა იგი მელოდიურობას

აყენებდა. ამის გამო, მისი საუკეთესო პოეტური ქმნილებები აკ-
ბულია არა ფართოდ გაშლილ რიტორიკულ პერიოდზე (როგორც,
ვთქვათ, ილიას „მას შემდეგ, რაჲ შენდამი ვცან მე სიყვარულა“),
არამედ მკაფიოდ გამოკვეთილ მუსიკალურ ფრაზაზე. გავიხსენოთ
მაგალითისათვის:

ჩემო თავო, ბედი არ გიწერია!
ჩემო ჩანგო ეშხით არ გიყდერია!

მშენიერო, შენ გეტრფი,
შენი მონა ერთგული.

სამეფოო, ძველთაძველო...
დღეს სნეულო, გულის მწველო...

აქ მთავარია მუსიკა, ამღერებული კილო, რომელიც, საერთოდ,
სჭარბობს პოეზიაში და მის სპეციფიკურ თვისებას წარმოადგენს.

მართალია, აკაკის აქვს მთელი რიგი ისეთი ლექსებისა, რომ-
ლებიც ექვს გვიძრავენ მისი პოეტური სმენის უტყუარობაში, მაგ-
რამ უდავოა, ლექსის მელოდიური სიმდიდრის თვალსაზრისით, იგი
ქართული პოეზიის უპირველეს ოსტატთა რიგს ეკუთვნის.

შეიძლება ითქვას, რომ აკაკიმ, ამ მხრივ, გაუსწრო კიდევაც
თავის დროს და საგრძნობლად ამაღლდა XIX საუკუნის ქართული
პოეზიის საერთო დონეზე. ამას განსაკუთრებით მკაფიოდ გვიდას-
ტურებს აკაკის რითმები, რომელთა შორის ზოგიერთი (მაგალი-
თად ისეთი, როგორც „დავიარები — და იარები“, „გალავანი —
განაბანი“, „ნუგეში — უბეში“, „დავლითა — თაფლითა“ და სხვა)
კონტრასტულად გამოიყურება გასული საუკუნის მეორე ნახევრის
ქართული პოეზიის საერთო ფონზე.

აკაკისათვის არსებითად უცხო იყო ალიტერაციული ბგერწერა,
ყოველ შემთხვევაში, ისეთი განვითარებული სახით, როგორც მას
რუსთაველთან ან ბესიკთან ვხვდებით. მაგრამ მისი ცალკეული
ლექსები მაინც საგრძნობლად გამოირჩევიან თავისი მუსიკალური
გააზრებით. ამ მხრივ, არ შეიძლება აქ არ გავიხსენოთ, მაგალი-
თად, „პატარა საყვარელოს“ უკანასკნელი სტროფი, რომელსაც
განუყოფილებელ სიღბოს და ტკბილხმოვანებას ანიჭებს თანხმოვან
„ლ“-ს აქცენტირება.

პატარა საყვარელო,
ჩემო მკვლელო, უგულო,

აკაკის იმ ლექსებში, რომლებიც ჩვენს საუკუნეში დაიწერა, შეიძლება პოეტური აზროვნების ახალი ნიშნები. განსაკუთრებით საინტერესო სახედ წარმოგვიდგება, ამ მხრივ, პოეტის შედარება სიკვდილის წინ მომღერალ გედთან ლექსში „ქებათა-ქება“. ეს პოეტური სახე აკაკის ჩვენს თვალში უნებურად აახლოებს იმ პოეტებთან, რომლებიც XX საუკუნის დასაწყისში გამოვიდნენ ქართული მწერლობის ასპარეზზე.

„ქებათა-ქება“ უკვე ჩვენს საუკუნეში არის დაწერილი და აქ დასაშვებია ახალი დროის პოეზიის გარკვეული ზემოქმედებაც. თუმცა ამავე ლექსში XIX საუკუნისთვის დამახასიათებელ ტიპურ სახეებსაც ვხვდებით: „ვარსკვლავთა ფერხულს“, „ბუნების მაყრულს“ და სხვა.

აკაკი წერეთელმა უდიდესი გავლენა მოახდინა ჩვენი საუკუნის პოეზიაზე. თვით ის პოეტებიც კი, რომლებიც აკაკისა და ილიას პოეტური ხელოვნების უარყოფას ცდილობდნენ, ხშირად სწორედ აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში პოვებდნენ აღმოსავალ წერტილს თავიანთი ფორმალური ძიებებისათვის.

ახალი ქართული პოეზიის განვითარებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა აკაკის ლექსის შინაგან მუსიკას. მისი მელოდიები თითქოს განუწყვეტელი პოეტურ პერსექვრაციის ძალით განაგრძობენ ძლერას ჩვენი დროის პოეზიაში.

მართალია, ქართულ პოეტიკაში აკაკის შემდეგ მომხდარმა რეფორმაციამ დიდი ცვლილებები შეიტანა ლექსის რიტმულ და ინტონაციურ წყობაში, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, შეიძლება მოყვანილ იქნას არაერთი ისეთი მაგალითი სინტაქსურ-მელოდიური წყობისა ჩვენი დროის პოეტთა შემოქმედებიდან, რომელნიც ტრანსფორმირებული სახით იმეორებენ აკაკის ინტონაციას.

აკაკის პოეზიიდან „ჩარჩენილი“ მუსიკალური ფრაზით აიხსნება, მაგალითად, გალაკტიონ ტაბიძის ცნობილი სტრიქონი: „ოცნებაო, ჩემო ძველო“... რომელიც თავისი წარმოშობით უთუოდ დაკავშირებულია „სამეფოო ძველთა ძველოსთან“.

გალაკტიონის: „ცხოვრება ჩემი უანკარეს ღვინის ფერია“, ასევე სათავეს უნდა იღებდეს აკაკის ლექსიდან: „პოეტის გული აღელვებული ზღვისა დარია“.

აქ შეიძლება კიდევ არაერთი პარალელის მოძებნა. მაგრამ ისინი, შესაძლოა, დაზღვეული არ აღმოჩნდნენ სუბიექტური შთაბეჭდილებისაგან.

კიდევ უფრო დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ შემოქმედებას, რომელიც ახალ ქართულ პოეზიაზე მოახდინა თვით აკაკის მწერლურმა ფიგურამ.

აკაკი წერეთლის შემდეგ ქართველი მკითხველის შეგნებაში ჩამოყალიბდა თავისებური წარმოდგენა პოეტის შესახებ. სიტყვა პოეტი იქცა მგოსნისა და მომღერლის სინონიმად.

ეს წარმოდგენა, კიდევ უფრო განმტკიცებული გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური ნიჭის თავისებურებებით, დღემდე ცოცხლობს ჩვენში, ისევე, როგორც ქართველი ერის ცნობიერებაში თვით აკაკი, მისი ადამიანური პიროვნება, მისი გარეგნობა და თვით მისი სახელიც კი სამუდამოდ დარჩენილია პოეტის სიმბოლოდ.

ვაჟა-ფშაველა

ენუგეშობ ამით, მიწას მიწურად
და ცას ციურად მივეთავაზი...

ვაჟა

ვაჟა-ფშაველა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული პოეზიის იმ ნაკადის დამაგვირგვინებელია, რომლის სათავეში ილია და აკაკი დგანან.

მიუხედავად უაღრესი ორიგინალობისა, მისი შემოქმედება კანონზომიერ საფეხურს წარმოადგენს მე-19 საუკუნის ქართული პოეტური აზროვნების განვითარებაში.

ვაჟას ლიტერატურული შეხედულებები გარკვეულ შუქს ქონენ მისი შემოქმედების „ამოუხსნელ“ მხარეებს. ამ საკითხებზე (ვაჟას ესთეტიკურ მრწამსზე, მეთოდზე, პოეტური აზროვნების თავისებურებაზე) ქართულ კრიტიკაში სხვადასხვა აზრი არსებობს.

ცხადია, თვით მწერლის მოსაზრებებს პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოთ მათი გადაწყვეტისას.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ვაჟას ესთეტიკური თვალსაზრისი, რომელიც საცუძელად უდევს მის ლიტერატურულ შეხედულებებს, დროთა განმავლობაში ვითარდება, იხვეწება.

განვითარების ეს პროცესი უთუოდ გასათვალისწინებელია. თუმცა არსებობს ერთი გარემოება, რომელიც პოეტის შემოქმედებით კრედოს იმთავითვე მთლიან, მყარ ხასიათს ანიჭებს და არსებობადად გამოორიცხავს გადაუქრელ წინააღმდეგობათა არსებობას.

ასეთი ფაქტორია ვაჟას უშუალო, ორგანული სიახლოვე ხალხური შემოქმედების წყაროსთან.

შემთხვევითი არ არის, რომ ვაჟას წერილებში საკუთარი ლიტერატურული პოზიციის გარკვევას და დასაბუთებას წინ უსწრებს ხალხური შემოქმედების (ფშავ-ხევსურული ფოლკლორის) პრინციპებისა და იდეალების დადგენა. ასეთი შინაარსისაა, კერძოდ, ვაჟას ეთნოგრაფიული წერილები, რომლებიც 1886 წლიდან იბეჭდებოდა „ივერიაში“, განსაკუთრებით, 1889 წელს გამოქვეყნებული წერილი „გმირის იდეალი ფშაურ პოეზიის გამოხატულებით“. ამ წერილის ავტოგრაფის ნაწყვეტში, რომელიც ნაბეჭდის ვარიანტულ სახესხვაობას წარმოადგენს, ვკითხულობთ:

„ხალხი, ნათქვამია, კრებულად გენიოსია, დიდის ნიჭის და მოსაზრების მქონე. მართლაც, აზრი და შეხედულება ხალხისა რომელსამე საგანზე გაცილებით საყურადღებოა და უტყუარი, ვიდრე ცალე პირისა. თუნდაც იგი გენიოსი იყოს“...¹.

ასეთი განცხადება აშკარად წარმოაჩენს ვაჟას ადრეულ დამოკიდებულებას ხალხური პირველწყაროსადმი. ეს დამოკიდებულება შემდგომში ზუსტდება: ვაჟას ზოგიერთი საყურადღებო კორექტივა შეაქვს ხალხური შემოქმედებისა და ლიტერატურული ნაწარმოების ურთიერთმიმართებას საკითხში, მაგრამ კორექტივები მხოლოდ კონკრეტულ ასპექტებს ეხება, არსებითად კი ვაჟას რწმენა ბოლომდე თანმიმდევრულია.

როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ვაჟა-ფშაველას შემოქმედები-

¹ ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ვაჟას ფონდი № 4, გვ. 1. იხ. აგრეთვე ვაჟა-ფშაველას თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. IX, ვარიანტები, შენიშვნები, გვ. 449.

თი მეთოდის შესახებ ქართულ კრიტიკაში მთელი რიგი განსხვავებული (არსებითად, ურთიერთგამომრიცხველი) შეხედულებები გამოითქვა.

კერძოდ, ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ეჭვის ქვეშ დააყენეს ვაჟას რეალიზმი (ი. გომარათელი — „სალიტერატურო მიმოხილვა“. ჟურნ. „სხივი“, 1909, № 3; კ. აბაშიძე — „ვაჟა-ფშაველა“, ჟურნ. „ფასკუნჯი“, 1909, № 6).

ვაჟას მეთოდის ანტირეალისტურობა („სიმბოლისტურობა“) თანამედროვე ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში თითქმის ერთხმად უარყოფილია.

ამის საფუძველს იძლევა თვით ვაჟას პუბლიცისტურ-ლიტერატურული მემკვიდრეობა. მართლაც, მის პირველსავე, საკუთრივ ლიტერატურულ წერილში „ფიქრები“ (1891, „ივერია“, № 113) სრული სიაშკარავით არის გამოხატული მწერლის რეალისტური კრედო.

„მწერლის სულის და გულის ქონა იქიდამა სჩანს, აქვს რამე იდეალი, უყვარს რამ ამ ქვეყანაში, უნდა ქვეყნისათვის, ცხოვრებისათვის სიკეთე, თუ არა. თავი და თავი აზრი მიწის შვილია, ჩემი ფიქრით, ცხოვრება უნდა იყოს, მისი სიავ-სიკეთე. მწერალი კიდევ, როგორც გამომხატველი ცხოვრებისა, უსათუოდ ამ წრეში უნდა ტრიალებდეს, მისი გრძნობა იმას უნდა დაჰფოთინებდეს, თვით ცხოვრებიდანვე გამომდინარე, თვით ცხოვრებისაგან შობილი. უამისოდ მწერალი უაზრო ხმაა, გაურჩეველი, გაურკვეველი ყველასათვის გაუგებარი“¹.

თავის ამ რწმენას ვაჟა არც შემდგომში ლალატობს. პირიქით ავითარებს, აღრმავებს. წერილში „ნიჭიერი მწერალი“ (1910, „სახალხო გაზეთი“, № 171) ვკითხულობთ:

„რამდენადაც დიდი ნიჭის პატრონია მწერალი, მით უფრო მჭიდროდ არის იგი დაკავშირებული ცხოვრებასთან, მის მწვავე საკითხებთან“².

ცხოვრება, სიცოცხლე, სინამდვილე — მისი მოთხოვნილება განსაზღვრავს ლიტერატურის შინაარსსა და ფორმასაც.

„არარაიდან მხოლოდ არარა იქნების. მასალა კი თვით ცხოვ-

¹ ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. IX, გვ. 135.

² იქვე, გვ. 295.

რებაშია, გარეშე ცხოვრებისა და ბუნებისა კი სრული არარაობაა“¹ (მძივრე რამ „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“).

ეს, რაც შეეხება შინაარსს, სახელდობრ, მასალას; ლიტერატურის ფორმის შესახებ ვკითხულობთ:

„იგია ნიჭიერი მწერალი, ვინც რასაც თავადა გრძნობს და ფიქრობს, აქვს უნარი სხვასაც ისე აგრძნობინოს და აფიქრებინოს...“

ვინ არის ნიჭიერი მწერალი?

ვისი სიცილიც ნამდვილი, ბუნებრივი, მართალი სიცილია და ვისი ტირილიც, ცრემლი, ნამდვილი ცრემლია...“²

ამრიგად, ხალხურობა და რეალიზმი (ორივე ცნების უფართოესი გაგებით) ორი ქვაკუთხედია ვაჟას მხატვრული მსოფლგაგებისა.

ამ თვალსაზრისით, ვაჟას პოზიცია სავსებით ნათელია. მაგრამ საკითხი ამით არ ამოიწურება, რადგან ვაჟას წერილებში სავსეა ულისხმოდ არის გაშუქებული აღნიშნული პრობლემების უფრო ვიწრო, კონკრეტული ასპექტებიც.

ხალხურობის (უფრო ზუსტად ხალხური შემოქმედებისა და ლიტერატურული ნაწარმოების ურთიერთმიმართების) საკითხი ვაჟას მიერ დაზუსტებულია წერილებში: „ფიქრები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“ (1911, უფრ. „განათლება“. № 8) და „კრიტიკა ბ. ივ. ვართაგავასი“ (1914, გაზ. „სახალხო ფურცელი“, №№ 21, 22, 23).

დაზუსტების დედააზრი ასეთია: „...რაც უნდა დიდებული იყოს ზღაპარი, თუ მან არ გაიარა პოეტის ფანტაზიის და გონების მანგანაში, თუ მას პოეტმა არ ჩააბერა უკვდავი სული, როგორც ღმერთმა თიხიდან შეზელილს ადამს და იგი ზღაპარი თუ ლეგენდა არ შეუისხნობორცა ხაყუთარ სულსა და გულსა, არაფერი გამოვა...“

ჩემი პოემები თითქმის ყველა სულ ხალხურ თქმულებებზე, ძველ ამბებზე არიან დაფუძნებულნი, თვითელი მათგანი სხვა და სხვანაირად, ზოგი, ცოტად თუ ბევრად, უახლოვდება დედანს, სხვა სრულიად დამორბეულია, თავისებურად არის შემუშავებული და

¹ ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. IX, გვ. 407.

² იქვე, გვ. 298.

ზოგი, ნაკლებად შემუშავებული, ნაკლებად თავისებურია და წარმოიდგინეთ ნაკლებად სახელოვანიც“.

„...პოემები, რომელთა არაკიცი ბევრით არ განსხვავდება ხალხური თქმულებისაგან და არ არის ხეირიანად გარდაქმნილ-გაღაღებული, არიან „სულა-კურდღელა“ და „ივანე კოტორაშვილი“ და ამის გამო სუსტობენ“¹ (ამავე აზრის იყო ვაჟა თავის „ნახევარწილაზეც“²).

აპრიგად, ვაჟა „ხელოვნურ ნაწარმოებს“ შემოქმედების უფრო მაღალ საფეხურად თვლის, ვიდრე ფოლკლორულ მასალას.

ვაჟას ეს თვალსაზრისი სათანადოდ განხილულია თანამედროვე ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში. საკითხი იმდენად ნათელია, რომ ის დავას არ უნდა იწვევდეს.

საჭიროდ მიმაჩნია, მხოლოდ ერთ გარემოებაზე გაემახვილო ყურადღება. ვაჟას მიერ კატეგორიულად (ერთგვარი პოლემიკური სიმძაფრითაც) გამოთქმული ეს მოსაზრება არამც და არამც არ უარყოფს იმ ფაქტს, რომ მისი შემოქმედების ფუძე ხალხურია. ამას თვით ვაჟა აღნიშნავს ხაზგასმით: „ჩემი პოემები, თითქმის ყველა, სულ ხალხურ თქმულებებზე, ძველ ამბებზე არიან დაფუძნებულნი“. საქმე ეხება შინაარსის (ხალხური თქმულების დედა-აზრის) და ფორმის (სიუჟეტის, ხასიათების) განვითარებას და არა ხალხური შემოქმედების „სულისა და გულის“ უარყოფას.

ვაჟას სიკვდილამდე სწამდა ხალხური გენიისა, სჭეროდა, რომ „აზრი და შეხედულება ხალხისა რომელსამე საგანზე გაცილებით საყურადღებოა და უტყუარი, ვიდრე ცალკე პირისა“.

ხალხური „ღედნის“ განვითარება, გადასხვაფერება, მისი რწმენით, ნიშნავდა არა „ღედნისგან“ განდგომას, არა მის ლალატს, არამედ როგორც პოეტის მთელი მემკვიდრეობა გვარწმუნებს, პირიქით, მისი საიდუმლოების ღრმა წვდომას, მისი შინაარსის გაღრმავებას, გახსნას, გამდიდრებას.

მოჩვენებითი „დაშორება“ აქ სინამდვილეში მიახლოვებას მოასწავებს.

ვაჟას შემოქმედების თავი და თავი, ფუძე, პირველწყარო, უთუოდ ხალხური შემოქმედებაა და ამ ქვეშაირტებას იგი არსად არ უარყოფს.

¹ ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. IX, გვ. 368.

² იქვე, გვ. 324.

ეს უთუოდ საგულისხმო და ნიშანდობლივი გარემოებაა:

არაინ მწერლები, რომელნიც ლიტერატურიდან მოდიან ხალხთან, ლიტერატურის მიერ გარკვეულ პერიოდში შემუშავებული პრობლემატიკის, სახეების, მხატვრული წარმოდგენებისა და ფორმების (გამოხატვის სპეციფიკური საშუალებების) სფეროდან იწყებენ მოძრაობას და ამ გზით უახლოვდებიან ხალხის ინტერესებს, ხალხის სულს, ლიტერატურაში აღმოცენებული იდეები და სახეები შეაქვთ ხალხში და მათი შემვეობით ამყარებენ კონტაქტს ხალხის სულთან.

ვაჟასთან ამ მხრივ საპირისპირო სურათია. ვაჟა (შემოქმედებითი მომწიფების პერიოდში) ხალხური პირველწყაროდან, ხალხური შემოქმედების წიაღიდან მიდის ლიტერატურამდე, ლიტერატურულ განზოგადებამდე.

მისი საყრდენი ნიადაგი ყოველთვის ხალხურია.

მწერლის შემოქმედების ასეთი მყარი და მთლიანი ხალხური წარმომავლობა თითქმის უნიკალურია მთელ ქართულ მწერლობაში.

ვაჟას რეალიზმის პრობლემა (კერძოდ, ამ პრობლემის კონკრეტული ასპექტები) მჭიდროდ არის დაკავშირებული მისი შემოქმედების ხალხურ ბუნებასთან.

ამ მხრივ, განსაკუთრებით ყურადღებას იქცევს ერთი თვალსაზრისი, რომელიც მეტად ნიშანდობლივია ვაჟას მხატვრული მსოფლმხედველობისათვის.

წერილში „ძველი და ახალი ფშაველების პოეზია“ (1896; ჟურნ. „მოამბე“, № 6) ვაჟა შენიშნავს: „...ფშაურს პოეზიაში შერთებულა უკიდურესი იდეალიზმი უკიდურეს რეალიზმთან“¹.

მართალია, აქ კონტექსტში სატრფიალო ლირიკის კონკრეტული თავისებურებაა ნაგულისხმევი (კერძოდ, ის ფშაური ლექსები, რომლებშიც რომანტიკული ამაღლება შიშველ ეროტიზმთან არის შეუღლებული), მაგრამ, ჩვენი ფიქრით, ვაჟას ამგვარი წარმოდგენა ფშაური პოეზიის შესახებ შეიძლება უფრო ფართო მნიშვნელობითაც განვიხილოთ.

აქ საჭიროა შევნიშნოთ, რომ ფშაური ფოლკლორი ვაჟას სრულყოფილების თავისებურ ნიმუშად წარმოუდგება. წერილში

¹ ვაჟა-ფშაველა, ტ. IX, გვ. 51:

„ხევსურები“ იგი შენაშნავს: „საზოგადოდ, ფშაველების პოეზიას გავლენა აქვს როგორც ხევსურების, ისე სხვა მთიელ ქართველების პოეზიაზე. ამის დამტკიცება ძნელი არ არის, ერთი და იგივე ლექსი, ფშავეში და სხვაგან გავიხილო, ბევრით განსხვავდება გარეგნობით, შინაარსით, სიტყვების მიხერა-მოხვრით: ფშავეში ის ლექსი მშვენიერია და სხვაგან კი გაუგებურებული, მართალს მოკლებული“¹.

სიტყვა „იდეალიზმი“ ვაქას წერილში წმინდა ფელოსოფიური მნიშვნელობით როდია ნახმარი. აქ ის რომანტიკულის, ამაღლებულის სინონიმია (მოლექსე „სატრფოს“ აღარებს „უკვდავების წყაროს“, ვარსკვლავს, მზესა და მთვარეს — „პირს რო დაიბანს ლამაზი, შუქნი მთას გადივლიანო“ და სხვ.)².

ყოველივე ზემოთქმული უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ვაქა-ფშაველას ქართული ზეპირსიტყვიერების სალკეთესო ნაკადის — ფშაური პოეზიის დამახასიათებელ ნიშანთვისებად მიაჩნია რომანტიკულისა (თუნდაც „უკიდურესის“) და რეალისტურის (ასევე თუნდაც „უკიდურესის“) შეუღლება.

ვაქას მიერ ფორმულირებული ეს დებულება შეიძლება მისი შემოქმედებისა და ესთეტიკური მრწამსის გასაღებად გამოვიყენოთ. ოღონდ, ეს უნდა იყოს მხოლოდ გასაღები და არა საბოლოო დასკვნა, რომელიც ამ შემთხვევაში მხოლოდ ნაჩქარევი დედუქციის იერს მიიღებდა.

დავიწყოთ ვაქას დამოკიდებულებით სინამდვილისადმი ან, როგორც ის ჩვეულებრივ წერს, „სიცოცხლისადმი“, „ბუნებისადმი“.

„თვით ბუნება გვაძლევს საზომს სიკარგისა და ვარგისობისას“³, — წერს იგი თავის „ყოველდღიურ ფიქრებში“, 1901, გაზ. „ივერია“, № 50).

ეს აზრი თანდათან ვითარდება ვაქას შემდგომდროინდელ წერილებში. „საგანაფხულო ფიქრებში“ (1915, გაზ. „საბალხო ფურცელი“, № 275) გვითხულობთ: „ლამაზი, მიმზიდველი არაფერია სხვა თვინიერ სიცოცხლისა... მაშ, ვიწამოთ სიცოცხლისა და განაფხულის ერთგვარობა, ერთბუნებოვანობა; უსიცოცხლოდ განა-

¹ ვაქა-ფშაველა, ტ. IX, გვ. 51.

² იქვე, გვ. 175.

³ იქვე, გვ. 189.

ფხულს ვერ ვიგრძნობთ ისე, როგორც უგაზაფხულოდ სიცოცხლეს.

გაზაფხული მქნელი, მშობელია სიცოცხლისა“¹. ყოველივე ეს იმას ნიშნავს, რომ, ვაჟას რწმენით, ბუნებაში მთავარია ის, რაც სიცოცხლის მქმნელია, ცხოველმყოფელია, „სიცოცხლის შესაქმნელად არის მიდრეკილი“.

ჩვენს ყურადღებას აქ განსაკუთრებით იპყრობს ის გარემოება, რომ ეს „სიცოცხლის მქმნელი“ ძალები თვით ბუნების, ობიექტური სინამდვილის წიაღშია და მის მოძრაობას, მისი განვითარების კანონზომიერებას განსაზღვრავს.

„ბუნება“ ვაჟას წერილებში არ ნიშნავს მხოლოდ ფლორას და ფაუნას. უმრავლეს შემთხვევაში ეს არის, საერთოდ, სამყაროს, ობიექტური რეალობის, ყოფიერების, არსებობის სინონიმი.

საპროგრამო წერილში „სად არის პოეზია?“ ვაჟა კიდევ უფრო მეტიოდ გამოხატავს თავის ესთეტიკურ მრწამსს.

„ბუნებას და ცხოვრებას, — წერს იგი, — თავისი საკუთარი წესი და რიგი აქვს და ჩვენი თეორიები მას ვერ შეუშლიან არჩეულ გზაზე სვლას“.

„...ყოვლად შეუძლებელია, მან (კაცობრიობამ)... ჰყოს უარი სიცოცხლეს, ცხოვრებას. თავი და თავი პოეზიისაც სწორედ აქ არის“.

„...არის უცვალებელი კანონი ბუნებისა, არის მასში თავისებური ჰარმონია, ბუნებას თავისივე კანონი აქვს კაცთა ცხოვრებისათვის დამყარებული, რომელიც არის დამოკიდებული სხვადასხვა პირობაზე, მიზეზზე, იგი ბუნებამ შექმნა“.

ამრიგად, თვით ბუნება, ყოფიერება, მატარებელია შინაგანი, ჩვენი ნებისგან დამოუკიდებელი ჰარმონიისა. უფრო მეტიც, ბუნება არა მხოლოდ ჰარმონიის წყაროა, ის არის, ამავე დროს, „გონიერი“ საწყისიც:

„ვხედავთ კარგად, ბუნებას რომ თვალები არა აქვს, არც თავი აბია და ტვინი სად ექნება? მაგრამ მისი წესი და რიგი, მისი სიმტკიცე აზრისა და მისწრაფებისა ჩვენ გვაოცებს, გვაკვირვებს. მისი გონიერი მოქმედება ადამიანის გონიერებას ბევრით აღემატება...“

¹ ვაჟა-ფშაველა ტ. IX, გვ. 384.

ყველა დიდებული ადამიანი თვით ამ ბუნებას ჰგავს ღირსებით და ნაკლით“¹.

„...შექსპირი იმიტომ არის დიდებული ყველა მგოსანთა შორის, რომ ბუნება საესებით გამოსკვირს იმის ნაწერებში“.

„...ყველაფერი რასაც ბუნებრივობა ეტყობა... უსათუოდ, პოეზიაა. ყველაფერს თავისი გასამართლებელი საბუთი აქვს, მიზეზი, გარემოება. მწერალს ეს მუდამ უნდა ახსოვდეს, რომ ბუნებრივ კანონს არ უმტყუენოს, წესიერება ბუნებისა დაიცვას — ისე უნდა გადმოგვეცეს სურათი რომ არა ვსთქვათ — ეს ყოველად შეუძლებელია. ეს ბუნების წინააღმდეგიაო...“². სხვაგან პოეტი გვაფრთხილებს: „არაფერი არ ვარგა გადაჭარბებული, წრეს გადასული“.

ზემოციტირებულ სიტყვებში განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს განსხვავება ვაჟას თვალსაზრისისა ნიკოლოზ ბარათაშვილის თვალსაზრისისაგან.

ბუნების (ყოფიერების) „პარმონიულობა“, „წესიერება“, „გონიერება“, რაც ვაჟას ასე ღრმად და მტკიცედ სწამს, ხომ სწორედ ის საგანია, რაც „მერანისა“ და „სულო ბოროტის“ ავტორის ტრაგიკულ დაეჭვებას იწვევდა.

ამ თვალსაზრისით, ვაჟას ესთეტიკური კრედო ამკარა ანტი-თეზაა რომანტიკული მსოფლგაგებისა.

თუ ბარათაშვილი ხსნას ადამიანის სულის ამბოხში ხედავს, „ბედის სამძღვრის“ გადალახვას ისახავს უმაღლეს მიზნად, რადგან ყოფიერების კანონი უგუნური კანონია, ხოლო პარმონია, როგორც იდეალი, მხოლოდ ტრანსცენდენტურ სამყაროში სუფევს, თუ მისი მხედარი ყოფიერების მოუწესრიგებლობით, არასრულყოფილი წესით, სულის შემხუთველი სივიწროვითა და სიმდაბლით არის აღშფოთებული და ამ ჩიხიდან გამოსასვლელად მხოლოდ ცხოვრებასთან შეუთრებელი, თავგანწირული სულისკვეთება წარმოუდგება — ვაჟა ასეთ ხსნას (ადამიანის გადარჩენის, ამაღლების, გაკეთილშობილების, ბედნიერების გზას) თვით ბუნების, თბიქტური სინამდვილის კანონზომიერებათა აქტიურ შეცნობაში და მისი წესისადმი ერთგულებაში ხედავს, ხოლო ხელოვნების უმაღ-

¹ ვაჟა-ფშაველა, ტ. IX, გვ. 396.

² იქვე, გვ. 396—97.

ლეს ამოცანად ის მიაჩნია, რომ მხატვარმა „ბუნებრივს კანონს არ უმეტყუევხის“, „წრეს არ გადავიდეს“.

ვაჟას ლიტერატურული შეხედულებების სახით ჩვენს წინაა ქართული რეალიზმის სასრულ, ლოგიკურ განზოგადობამდე აყვანილი მოძღვრება, რომელიც აშკარად უპირისპირდება ქართული რომანტიზმის ესთეტიკას.

ქართული კულტურისა და ხელოვნების განვითარებაში ეს არის ახალი საფეხური, რომელიც, როგორც ისტორიული ეტაპი, მხატვრული აზროვნებისა და მსოფლგაგების უფრო მაღალ, განვითარებულ, მომწიფებულ მდგომარეობას შეესაბამება.

ამ თვალსაზრისით ვაჟას ესთეტიკური მრწამსი ბუნებრივი უარყოფაა წინამორბედი (რომანტიკული) ეპოქის მხატვრული და მსოფლმხედველობრივი კრედოსი.

მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ვაჟა აქ არ სვამს წერტილს, და ჩვენც, ცხადია, უფლება არა გვაქვს ამ მომენტის კონსტატაციით დავასრულოთ მსჯელობა ვაჟას ესთეტიკურ შეხედულებებზე.

რა მსოფლმხედველობრივი წანამძღვარებით შეიძლება აიხსნას ის აშკარა და მეტად ძალუმი ნაკადი ვაჟას ლირიკაში, პოემებში, მოთხრობებში, დრამატურგიაში, რის გამოც, ჩვეულებრივ, მისი შემოქმედების რომანტიკულ ხასიათზე ლაპარაკობენ?

რამდენად მართებულია, საერთოდ, ამ თემაზე საუბარი?

რა უფლებით შეიძლება მსჯელობა რომანტიზმზე იმ მწერლის შემოქმედებაში, რომლის მხატვრული კრედო, ერთი შეხედვით, ესოდენ თანმიმდევრულად რეალისტურია?

ან იქნებ, აქ ადგილი აქვს წინააღმდეგობას მხატვრის ესთეტიკურ მრწამსსა და მის შემოქმედებას შორის, თეორიასა და პრაქტიკას შორის. თუ უნდა ვიფიქროთ, რომ პოეტისა და მისი გმირების რომანტიკული განწყობილებანი მხოლოდ იმ მიზნით არის წარმოსახული ვაჟას პოეზიაში, რათა ისინი დაგმობილ და უარყოფილ იქნან, როგორც შეუფერებელნი „ბუნების წესისა?“

იქნებ, ალუდა ქეთელაურის სულისკვეთება თვით ვაჟასთვის მხოლოდ დასაგმობი დარღვევაა ცხოვრების კანონისა, რაც „ბუნების“ მიერ არის დადგენილი და დამკვიდრებული?

იქნებ, პატარა შვლის ნუკრის ჩივილი უკანონოა, რადგან ბუნების ერთხელ და სამუდამოდ დაკანონებულ წესრიგს ეწინააღმდეგება?

იქნებ, ვაჟას ლირიკაში გაქედდებული მისწრაფება „ჭირიან ცხოვრებაზე“ ამალღებისა („მთათ მითხრეს...“), განუმენდისა თუ გაიკურნვისა მხოლოდ შემთხვევითი, არაორგანული მოტივია მის ბალიან რეალისტურ, ცხოვრებისეულ მსოფლგაგებაში?

ყველა ამ რთულ და წინააღმდეგობრივ კითხვაზე თვით ვაჟა იძლევა პასუხს.

ვაჟას რწმენით, რომანტიკული (იდეალური) საწყისი, რაც ადამიანის სულისთვისაა, ამავე დროს, თვით ბუნებაში (ცხოვრებისეულ რეალობაში) არის მოცემული და ბუნებიდანვე მომდინარეობს.

ნიშანდობლივია, რომ ამ აზრის თვალსაჩინოდ დასაბუთებისათვის ვაჟა მიმართავს მსოფლიო ლიტერატურის ყველაზე რომანტიკულ, ყველაზე „ანტირეალისტურ“ პერსონაჟს და მის სულიერ შემართებას, მის ხასიათს და მოქმედებას ბუნებასთან აკავშირებს:

„აბა, კარგად დაუკვირდით ლამანჩელ აზნაურს დონ კისოტი, შეადარეთ თვით ბუნებასთან, რამდენ მსგავსებას ჰქნახვთ მათ შორის. რა არის თვით ბუნება, თუ არა იგივე დონ კისოტი, რომელიც თავდაუზოგავად ჰღელავს, იბრძვის, მიისწრაფვის ერთადერთ აჩქეულ, აჩქეებულ გზაზე თავდაუზოგავად? აზრი მაღალი აქვს, ფიქრი კეთილი, მაგრამ შეცდომაც ბევრში მოსდის, უნაკლო არც იგია“¹.

ამრიგად რომანტიკული („დონკისოტური“) საწყისი მთელი თავისი დამახასიათებელი ატრიბუტებით — „თავდაუზოგავი ღელვით“ (მღრ. ბარათაშვილის „მერანის“¹ შესაბამისი ეპითეტები), ბრძოლით, „ერთხელ არჩეულ“ თუ „აჩქეებულ“ მიზნისაკენ „სწრაფვით“, „მაღალი აზრით“, „კეთილის“ რწმენით, საბედისწერო „შეცდომებით“ (რაც ყველა დროის რომანტიკოსთა იქვისა და სულიერი კრიზისის საბაბი იყო) — ყოველივე ეს ვაჟას თვით ბუნებისთვის ორგანულ, არსებით ნიშანთვისებად წარმოუდგება.

რომანტიკული საწყისი აქ ვაჟას მიერ აღიარებულია დადებით საწყისად, ბარათაშვილისეული „თავგანწირული“ („თავდაუზოგავი“ — ვაჟას ენით) სულისკვეთება გაზიარებულია, „სიმაღლისა“ და „დიდებულების“ ნიშნად არის გამოცხადებული. ოღონდ, ბარათაშვილისგან განსხვავებით, აქ გაუქმებულია ადამიანის მაღალი

¹ ვაჟა-ფშაველა, ტ. IX, გვ. 396.

სულისა და ცხოვრების კანონის („ბედის“) სუბიექტისა და ობიექტური რეალობის ურთიერთანტიპოდური მიმართება.

დაქლევულია საკუთრივ რომანტიკული წინააღმდეგობა სულიერ და მატერიალურ საწყისთა შორის.

თუ ბარათაშვილის შემოქმედებაში „ზეციით მოსული“, იდეალური „მშვენიერება“ მეკვეთრად უპირისპირდება ხორციელ, მიწიერ (ბუნებისმიერ) სილამაზეს, ვაჟასთან „იდეალური“ (რომანტიკული) და ცხოვრებისეული („ცხოველური“) ერთ მთლიანობას წარმოადგენს და თვით ბუნების, რეალობის წიაღშია მოცემული.

„სად არის, ან რა არის პოეზია?“ — კითხულობს ვაჟა და, თავისი რწმენის საილუსტრაციოდ, ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, შემდეგი საგულისხმო მაგალითი მოაქვს: „თვით ბუნებასთან მებრძოლი მიწის მუშა, ბევრნაირად მისგან შეშინებული და დაჩაგრული, დაქანცულ-დაღალული, სიამოვნებით გადააკლებს თვალს ახლად ამოსულ იას, გაბზინებულს ტყეს — უხარიან, რომ ზაფხული მოდის. შვების მომცემია. ნივთიერად — გრძნობაა ცხოველური¹, მაგრამ იდეალური მისწრაფებაც არის აქ დართული, უყვარს და მოსწონს საღდაც ეს ველური ნაზი ყვავილი, — იგი არც საჰმელია, არც სასმელი; თუნდ სასიამოვნო სუნი არა ჰქონდეს, ჩვენ მაინც მოგვწონს იგი, თვალს უყვარს, გულს ესიამოვნება მისი ნახვა, ცქერა, ხოლო განვითარებულს აზრიანს კაცს იგი სხვა ბევრს რასმე მოაგონებს იმისდა მიხედვით, რამდენადაც იდეალისტია კაცი, რამდენად სულიერად მდიდარია იგი.

...ეს მცენარე კაცთაგანს არავის დაურგავ, არც მოიორწყავ და ისე არ მოუყვანია; მას ბუნება ზრდის, იგია მხოლოდ მისი მშობელი დედა... ამ ბუნებრიობაშია დამალული მიწის მშვენიერება“².

ამრიგად, „ბუნებრიობა“, რაც ვაჟას რწმენით „მშვენიერების“ (ესთეტიკურის) ერთადერთი წყაროა, გულისხმობს „ნივთიერის“, „ცხოველურის“ (ანუ ცხოვრებისეულის, მატერიალურის, უტილიტარულის) და „იდეალურის“ (რომანტიკულის) განუყოფელ ერთიანობას.

ვაჟას ზემოციტირებული სიტყვების შემდეგ გასაგები ხდება,

¹ დაყოფა ტექსტში ყველგან ჩენია. — გ. ა.

² ვაჟა-ფშაველა, ტ. IX, გვ. 293—94.

რატომ წარმოდგება მას ხალხური (ფშავური) პოეზიის დამახასიათებელ, განსაკუთრებით საგულისხმო თემაებად „უკიდუროესი იდეალიზმის“ შეერთება „უკიდურეს რეალიზმთან“.

პოეზია, რამდენადაც ის ბუნების შინაგანი არსის, ცხოვრების საიდუმლოების გამოსატყულებაა, უსათუოდ უნდა გულისხმობდეს ამ მთლიანობასაც — იდეალურისა და რეალურის დიალექტიკურ კავშირს.

ზემოთ ჩვენ შევნიშნეთ, რომ ვაჟა „ბუნებას“ და „ცხოვრებას“, ჩვეულებრივ, სინონიმური მნიშვნელობით ხმარობს. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ბუნება და ადამიანთა სოციალური ყოფა მის წარმოდგენაში აბსოლუტურად იდენტური ცნებებია. განსხვავება უთუოდ იგულისხმება, მაგრამ ვაჟა აქაც მსგავსებაზე, კავშირზე აქაზვილებს ყურადღებას: „ბუნებას, — შენიშნავს ვაჟა, — თავისივე კანონი აქვს კაცთა ცხოვრებისათვის დამყარებული, რომელიც არის დამოკიდებული სწავდასხვა პირობაზე, მიზეზზე: იგი ბუნებამ შექმნა“.

ვაჟას ლოგიკა აქ აშკარაა: რადგან ბუნების კანონი (ბუნებრიობა) მშვენიერების წყაროა, ანდენად, ბუნების მიერ შექმნილი კაცთა ცხოვრების კანონიც მშვენიერი უნდა იყოს.

ასეთი შეხედულება „კაცთა ცხოვრებაზე“, რა თქმა უნდა, დიდად განსხვავდება (მეტი რომ არ ვთქვათ) ბარათაშვილის რომანტიკული წარმოდგენისაგან იმ უღმობელი წესის შესახებ, რომელიც ადამიანების, ერების, საერთოდ, კაცობრიობის არსებობას და ბედ-იღბალს განაგებს.

აქ თითქოს ამ წესისადმი დამორჩილების, დაქვემდებარების, შერიგების აზრია გამოხატული, რაც ბარათაშვილისეული მარალიული „შფოთვისა“ და „დრტვინვის“ უარყოფას უნდა მოასწავებდეს.

მაგრამ, ასეთი შეხედულება მხოლოდ ნაუცბათევი შთაბეჭდილებისა ან სწორხაზოვანი დედუქციის შედეგად შეიძლება შეგვექმნას.

საქმე ის არის, რომ ვაჟა კაცთა ცხოვრების კანონს მხოლოდ იდეალურ, სრულყოფილ ასპექტში უკავშირებს ბუნების დიქტატს. ის არ გამოირიცხავს ამ „ბუნებრივი კანონის“ დარღვევის, ძალდატანებითი დამახინჯების ფაქტს და სწორედ ამაში ხედავს სოციალური უსამართლობის, უკანონობის, უმსგავსოების მიზეზს.

ასეთია ვაჟას აზრი „კაცთა ცხოვრებაზე“, სოციალურ სინამდვილეზე, კაცობრიობის ისტორიაზე, რომელიც, ერთი მხრივ, პრინციპულად განსხვავდება ბარათაშვილის რომანტიკული მსოფლგაგებისგან, მაგრამ, ამავე დროს, თავისი შეურიგებელი სულით და სრულყოფის (რაც აქ „ბუნებრიობაში“ კპოვებს სათავეს) წყურვილით ენათესავება მას.

აღსანიშნავია, რომ ვაჟას სოციალური შეხედულებები მჭიდრო კავშირშია მის ესთეტიკურ მრწამსთან და აქაც, ამ კავშირის მეშვეობით, ახალი (სოციალურად უფრო კონკრეტული) ასპექტით გამოხატულია პოეტის თავისებური დამოკიდებულება „რეალურისა“ და „იდეალურის“ ურთიერთმიმართების საკითხისადმი.

ვაჟას აზრით: „ნიჭიერ მწერალთა ნაწარმოებს სამი უმთავრესი მიმართულება ეტყობა, თუ დაეუკვირდებით.

პირველი ის, რომ ჩვენ მონანი ვართ ცხოვრების პირობებისა, უძლურნი ვართ მის წინაშე, არ არსებობს თავისუფალი ჩვენი ნება, ყოველი უბედურებაა ჩვენს თავს: უსამართლობა, უზნეობა, სიღარიბე, ყოველგვარი ცდომილება ამ პირობების ბრალია“¹.

ასეთია ვაჟას აზრით „პირველი“ ლიტერატურული მიმართულების თავისებურება, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მისი ტენდენცია. აქ, ვაჟასვე ტერმინოლოგიას თუ მივმართავთ, ლაპარაკია „უკიდურეს“ ტენდენციაზე, „უკიდურეს რეალისტურ“ მიმართულებაზე. ცხადია, აქ უნდა იგულისხმებოდეს XIX საუკუნის დამლევისთვის განსაკუთრებით აღზევებული ნატურალისტური ლიტერატურა მსოფლიო მასშტაბით. ქართული მწერლობიდან ვაჟა უთუოდ ხალხოსანთა შემოქმედებას და, კიდევ უფრო მეტად, მათ ნატურალისტურ-უტილიტარისტულ შეხედულებებს გულისხმობს (მღრ. აკაკი წერეთლის წერილები ანალოგიურ საკითხებზე).

მაგრამ გათვალისწინებულია სხვა გარემოებაც. ეს „უკიდურესი“ ტენდენცია აქ გამოყენებულია „მეორე“, (იხ. ქვემოთ) ასევე „უკიდურეს“, მიმართულებასთან კონტრასტის გასაძლიერებლად.

„უკიდურეს რეალისტური“ მიმართულების დახასიათებით, აქ, სინამდვილეში, კონტრასტული სიმძაფრით მინიშნებულია, საერთოდ, რეალისტური ლიტერატურის დაიხასიათებელი ტენდენცია. „მეორე მიმართულება, — განავრძობს ვაჟა, გვიკარნახებს, რომ

¹ ვაჟა-ფშაველა, ტ. IX, გვ. 296.

აქ ცხოვრების პირობები არაფერს შუაშია და თუ ჩვენ, საზოგადოების წევრნი, პირადად არ გავუყუეთესდებით, ათასი კარგი პირობებიც რომ შევქმნათ, მაინც არაფრად ვევეარგებით, უბედურები ვიქნებით, მაინც უსამართლობას, საწყილობას, უსწორმასწორობას თავიდან ვერ ავიცილებთ“².

აქაც, ცხადია, ვაყას კონკრეტული ლიტერატურული ავტორიტეტები ჰყავს მხედველობაში, მაგრამ თავისი ზოგადი სახით მის მიერ დახასიათებული თვალსაზრისი სწორედ ის „იდეალური“ თვალსაზრისია სუბიექტური, პიროვნული („პირადი“) საწყისის პრიმატზე, რაც ყველა დროის რომანტიკოსთა მსოფლგაგებას და შემოქმედებას დაედო საფუძვლად.

აქ „უკიდურეს“ კონკრეტულ ასპექტში მინიშნებულია რომანტიზმის მსოფლმხედველობრივი ტენდენცია, როგორც რეალისტური თვალსაზრისის ანტითეზა.

მაგრამ მთავარია არა ეს. მთავარი და მნიშვნელოვანია ის, რომ ვაჟა აშკარად გრძნობს და შესაბამისი ხერხით (გადაჭარბებით, უკიდურეს თვალსაზრისამდე დაყვანით) ჩვენც გვაგრძნობინებს ორივე ამ მიმართულების ცალმხრივობას, ხოლო კიდევ უფრო საგულისხმოა, რომ მას სრულყოფილად, იდეალურად წარმოდგება ხელოვნების სინთეზური გზა.

„მესამე მიმართულება, — წერს იგი, — აერთებს რა პირველ ორ მიმართულებას, ე. ი. ცხოვრების პირობათა ძლიერებას იღებს მხედველობაში, პიროვნებათა, ინდივიდთა გაუმჯობესებას მეტს ღირებულებას, მეტს მნიშვნელობას აძლევს“.

აი, სწორედ აქ ხედავს ვაჟა (უკვე სოციალურ-ესთეტიკური გააზრების საფუძველზე) იმ გზაჯვარედინს, სადაც „რეალური“ და „იდეალური“ საწყისები ერთიანდება.

ცხადია, ეს არ არის უბრალო შეუღლება ან შეზავება ორი ანტიპოდური საწყისისა. მათი ორგანული სინთეზი მომასწავებელია ახალი თვისების, ახალი „ნივთიერების“, ახალი „ნიჭის“, რომელმაც თვით ვაჟას შემოქმედებაში ჰპოვა თავისი დასრულებული, მხატვრულად სრულყოფილი განხორციელება.

ვაჟა-ფშაველა ქართულ მწერლობაში 60-იანელთა მიმართულე-

² აქვე, გვ. 296.

ბის ერთგული გამგრძელებელია. რეალიზმის ვაგებაში ის მხარს უჭერს ილიას კონცეფციას („შეუფერავი რეალიზმის“ საწინააღმდეგოდ), ასევე სოლიდარულია იგი აკაკისთან მხატვრობის ნაცვლად პუბლიცისტიკის („კაზმული სიტყვით ქადაგების“) მოქარბების წინააღმდეგ ბრძოლაში.

ამავე დროს, ვაჟა ავითარებს ილიას და აკაკის რეალისტურ მოსაზრებებს და განვითარებით თვისობრივად ახალ საფეხურს აღწევს. განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს ეს განუყოფელი კავშირი და ახალი თვისება ვაჟა-ფშაველას პროგრამულ წერილში „Pro domo sua“:

„მწერლობა ძალაა, ერთი უმთავრესი იარაღთაგანია ერის წინსვლისა, მისი გონების და ცხოვრების გაუქეთებისა... მწერლობა მაშინ ასრულებს თავის წმინდა მოვალეობას, როცა უკეთესად ემსახურება ქვეყანას. უკეთესი ქვეყნის სამსახური მწერლობისა კიდევ იმაში გამოიხატება, რომ ყოველი წვლილი, ავი თუ კარგი თავის ქვეყნისა ესმოდეს, შეგნებული ჰქონდეს მისი საჭიროება და სხვათა შეაგნებინოს ესევე, ყველა ავადობას, ყველა წყლულს წაძალი დასდვას და, მამასადამე, კარგი მწერალიც ის არის, ვისაც უკეთ შეუგნია ეს საჭიროება და უკეთ ემსახურება ამ საჭიროების დაკმაყოფილების საქმეს... პოეტის სურათებით გვესაუბრება, ტიპებსა ჰქმნის, ხშირად იდეალურს, მისაბაძს, ისეთ ტიპებს, რომლის მსგავსნიც უნდა რომ იყვნენ პოეტის ცხოვრებაში, რათა შეავსონ მისგან თვალში ამოღებული ნაკლი. საზოგადოებაზე ნაყოფიერი ზემოქმედება აქვს პოეტისაგან შექმნილ ტიპებს. პოეტური მწერლობაც მაშინ არის ღონიერი, როცა მარტო ფრაზეებით კი არაა სავსე, არამედ ვპოვებთ მასში ან დაქვეითებულს კაცს, პოეტისაგან დახატულს, ან დიდს უღოვანს აღამიანს“...

ვაჟას ესთეტიკურ შეხედულებებზე მსჯელობა შეუძლებელია იმ ცალკეული მოსაზრებების გაუთვალისწინებლად, რომლებიც გამოთქმულია მის „არაპოეტურ“ ნაწერებში. როგორც ვხედავთ, აქ საკმაოდ რთული, მაგრამ შინაგანად მთლიანი და მწყობრი კონცეფციაა ჩამოყალიბებული. მაგრამ მთავარ წყაროს ვაჟას მხატვრული მსოფლგაგების გასარკვევად, ცხადია, უპირველეს

ყოველისა, მაინც მისი შემოქმედება, მისი პოეტური შემოქმედებობა წარმოადგენს.

ვაჟა „მატერიალისტურად“ მოახროვნე პოეტია. ქართული პოეზიის ისტორიაში, კერძოდ, XIX საუკუნის ლიტერატურის განვითარებაში მას, ამ თვალსაზრისით, სრულიად გარკვეული ადგილი უჭირავს, ვაჟა-ფშაველას მატერიალიზმი ის თავისებური ხილვით სამყაროსი, რომელსაც თომას მანმა ვაგნერისადმი მიძღვნილ წერილში „განსულდგმულებული“ მატერიალიზმი უწოდა.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ მწერლობაში XIX საუკუნის მთელი მეორე ნახევარი თავისი განვითარების უმაღლეს ტენდენციებით წარმოადგენს „მხატვრული მატერიალიზმის“ აღმოცენების, განვითარებისა და აყვავების ისტორიას, ხოლო ვაჟა ამ აღმაშავალი განვითარების მწვერვალზე დგას.

შესაძლოა, სხვა კონკრეტულ ვითარებაში მსოფლმხედველობრივ მატერიალიზმსა და მხატვრულ რეალიზმს შორის ორგანული კავშირის დადგენა არ იყოს მიზანშეწონილი და ასეთი წინასწარადღებული ანრი ცოცხალი ისტორიული პროცესის გაყალბებასაც მოასწავებდეს (ჩვენ არც ვაპირებთ ასეთი განხილვების დაცვას) მაგრამ ქართული ლიტერატურის ისტორიაში, გარკვეულ ეტაპზე, ეს ორი საწყისი ნამდვილად მჭიდრო ურთიერთკავშირში იმყოფება.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება არის თავისებური კანონზომიერი დასრულება, უმაღლესი საფეხური რეალისტური პოეტური აზროვნებისა XIX საუკუნის საქართველოში. მხატვრული მატერიალიზმი, როგორც შემოქმედებითი სისტემა, ვაჟასთან ისეთივე კლასიკური, დასრულებული სახით წარმოგვიდგება, როგორც თავის დროს რომანტიკული მსოფლგაგება წარმოგვიდგა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკაში. ხოლო, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, ეს „სისტემა“ თავის მრავალფეროვან მთლიანობაში (ორგანული სინთეზის შედეგად) რომანტიკულ საწყისსაც იერთებს და არსებითად რეალისტურისა და რომანტიკულის ჰარმონიული ერთიანობის სახით გვევლინება.

ვაჟას პოეზიის განუყოფელი ელფერი გამომქდავენლა თითქმის ყოველ ჟანრში, ყოველ მის მიერ შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებში. ვაჟა იყო ჰუმანიტარული ნოვატორი, ახლის მაძიებელი და აღმოჩენი, მიუხედავად მისი შემოქმედების განუყოფელი კავში-

რისა ქართული კლასიკური ლიტერატურისა და ხალხური პოეზიის ტრადიციებთან.

ვაჟას ლექსებს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავთ არა მხოლოდ ქართულ, არამედ, საერთოდ, მთელ მსოფლიო ლირიკაში. სრულიად განსხვავებული სურნელი გააჩნია ვაჟა-ფშაველას პროზას.

განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება ვაჟას პოეტური გენიის თვითმყოფადობა მის პოემებში. პოეტური ეპიკის განვითარების თვალსაზრისით, XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მხატვრულ ლიტერატურაში ისინი თავისებურ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, კანონზომიერ გამონაკლისს წარმოადგენენ.

როგორც ცნობილია, XIX საუკუნე ამ მხრივ აღიზიშნა უფრო ამ ჟანრის კრიზისისა და რღვევის ფაქტებით, ვიდრე მისი გამდიდრების ცდებით.

რომანტიკოსებმა უარყვეს პოეტური ეპოსის შეურყეველი კანონები, როგორც კლასიციტური პირობითობის ერთ-ერთი გამოვლინება.

ეპიკური პოემის ადგილი დაიკავა ე. წ. ლირო-ეპიკურმა ჟანრმა, რომლის ფუძემდებელი იყო ბაირონი. რუსულ პოეზიაში ახალი რომანტიკული (ლირო-ეპიკური) პოემის კლასიკურ ნიმუშებს წარმოადგენენ პუშკინისა და ლერმონტოვის ცნობილი ქმნილებები.

ბარათაშვილის პოემა „ბედი ქართლისა“, მხატვრული სტილის თვალსაზრისით, საგრძნობლად განსხვავდება მისი ლირიკული ლექსებისაგან (აქ შეიძლება მთელი რიგი რეალისტური შტრიხების აღნიშვნა), მაგრამ თავისი არქიტექტონიკით ეს პოემა უთუოდ არის დავალებული რომანტიკული პოემის მდიდარი გამოცდილებით. ლირიკული ელემენტი აქ უაღრესად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს.

შემთხვევითი არ არის, რომ ქართული რეალიზმის მამამთავრებმა ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა სცადეს კლასიკური (ჰეროიკული) პოემის ტრადიციათა აღორძინება. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ამ მიზნით მათ, უპირველეს ყოვლისა, მიმართეს ისტორიას, ქართველი ერის გმირულ წარსულს (ილიას „მეფე დიმიტრი თავდადებული“, აკაკის „თორნიკე ერისთავი“ და „ნათელა“). ეს იყო ნაციონალური ეპოსის შექმნის უაღრესად მნიშვნელოვანი

ცდა, რომელიც თავის საფუძველს და გამართლებას ჰპოვებდა ილიასა და აკაკის შემოქმედების ეროვნულ მიზანდასახულობაში.

ეპიკური პოემის ტრადიციათა აღორძინების თვალსაზრისით, განსაკუთრებულ მიღწევას წარმოადგენდა „თორნიკე ერისთავი“, რომელიც აკაკის ერთ-ერთი უბრწყინველესი პოეტური ნაწარმოებია. მაგრამ ლიტერატურული ობიექტურობა მოითხოვს იმის აღნიშვნასაც, რომ თორნიკე ერისთავის სახეც, ისევე, როგორც ილიას მეფე დიმიტრისა, აშკარად დალდასმულია პატრიოტული დიდაქტიზმისა და შესაბამისი იდეალიზაციის ნიშნით. ისტორიული დისტანცია (უფრო ზუსტად, ავტორის დამოკიდებულება ისტორიული მასალისადმი) აქ თავის საქმეს აკეთებს. თორნიკე ერისთავი ისტორიული ნაწარმოებისათვის სპეციფიკური სახეა, ეროვნული გმირის შარავანდედით მოსილი, მიმზიდველი, შთამაგონებელი, მაგრამ, როგორც ლიტერატურული ხასიათი, მხოლოდ ერთი მიმართულებით განვითარებული. მის სახეს ჩვენ მხოლოდ ცალმხრივ ან ერთ რაკურსში ვხედავთ (როგორც ისტორიული მოღვაწისას) და ამის გამო, გმირის პორტრეტი არ არის გახსნილი მისი ადამიანური ხასიათის სრულ მთლიანობაში.

მიუხედავად ამისა, როგორც ილიას „მეფე დიმიტრი თავდადებული“, ასევე აკაკის „თორნიკე ერისთავი“ და „ნათელა“ უაღრესად საყურადღებო და მნიშვნელოვანი ნაბიჯებია პეროიკული ეპოსის აღორძინებისა და ახალი ეროვნული ეპოპეის შექმნის გზაზე.

მაინც ვაჟა-ფშაველას პოემებს, ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავთ გასული საუკუნის ქართულ პოეზიაში.

ეპიკური პოემა ვაჟასთან თავის სრულ უფლებებში არის აღდგენილი და თითქოს მეორედ დაბადებას ზეიმობს. ვაჟას პოემების კითხვისას ხშირად გვაფიწყდება, თუ რა რთული და წინააღმდეგობრივი გზა გაიარა ამ ჟანრმა XIX საუკუნის დასასრულისათვის. ეპიკური პოემა აქ მთელ რიგ შემთხვევებში თავის პირველქმნილი, შეურყვნელი სიწმინდით წარმოგვიდგება.

ერთი შეხედვით, ეს თავისებურ ანაქრონიზმად შეიძლება გვეჩვენოს. ასე შეიძლება წარმოუდგეს იგი, მაგალითად, არაქართველი სპეციალისტის თვალს, ვისაც უშუალოდ ორიგინალში არ განუცდია ვაჟას პოემების ცოცხალი ზემოქმედების ძალა.

ლიტერატურული შედეგრი ხშირად თავისი შინაგანი კანონზო-

მიერებით არღვევს მეცნიერულ თეორიებს, ისტორიკოსთა მიერ დადგენილ ობიექტურ ტენდენციათა ლოგიკას. მისი არსებობა, მისი ზემოქმედების ძალა, როგორც უტყუარი მხატვრული ფაქტი, ზოგჯერ თავდაყირა აყენებს ჩვენს წარმოდგენას ნოვატორობასა და კონსერვატიულობაზე, განვითარების პროგრესულ და რეგრესულ ტენდენციებზე.

ასეთ უტყუარ, თავისებურად განმაცვიფრებელ ლიტერატურულ ფაქტს წარმოადგენს ვაჟას მიერ შექმნილი პოეტური ეპოსის უკვდავი ნიმუშები, რომელთაც ქართულ მწერლობაში ცოცხალი ტალღა და ქეშმარიტი, მარად ახალი პოეზიის სუნთქვა შემოიტანეს.

რაში მდგომარეობს მათი მხატვრული ზემოქმედების საიდუმლო? რა განსაზღვრავს მათ პოეტურ თავისებურებას? რა საშუალებით არის დაძლეული მათში ის ერთგვარი „ხელოვნური გალვახიზაციის“ საშიშროება, რაც „წმინდა ეპიკურ“ შემოქმედებასთან იყო დაკავშირებული უკვე XIX საუკუნეში?

მთავარი მიზეზი, რომელიც სამივე ამ კითხვის პასუხად ჩამოყალიბებული მოსაზრების ძირითად შინაარსს უნდა შეადგენდეს, არის ვაჟას ეპიკური შემოქმედების (ისევე, როგორც მთელი მისი ლიტერატურული მოღვაწეობის) განსაკუთრებული სიახლოვე ხალხური პოეზიის სათავეებთან, ხალხური პოეტური აზროვნების სპეციფიკურ ფორმებთან.

ვაჟას პოემების ერთი რიგის ეპიკურ ხასიათს განსაზღვრავს, უპირველეს ყოვლისა, ის, რომ მისი გმირები (ყოველ შემთხვევაში, მათი უმრავლესობა) თავისი სულიერი აღნაგობით ეპიკურ ხასიათებს წარმოადგენენ. ზვიადაური, ლუხუმი, გოგოთური, ზეზვა, ძაღლიკა ხიმიაური, შიშნია, ქიჩირი, გიგლია, ივანე კოტორაშვილი — „პომეროსული“ ხასიათებია.

მათი არსებითი თვისებებია: ხასიათის სიძლიერე და მთლიანობა, შინაგანი ჰარმონია, ჰეროიკული მოქმედებისა და ჰეროიკული იდეალების სრული თანხმობა, დიდი სულიერი სისაღე და სიმრთელე, ეთიკური მრწამსის, მსოფლმხედველობის სავსებით გარკვეული, მყარი სისადავე.

მათი სულიერი სამყარო თანმიმდევრულად იხსნება მათ საქციელში, მათ პრაქტიკულ მოქმედებებში. მოქმედება, რომელიც ეპი-

კური თბრობის შინაარსს წარმოადგენს, სრული სისჯესით ავლენს მათ შინაგან ცხოვრებას, მათი ხასიათის არსებით თვისებებს.

აღსანიშნავია, რომ ვაჟაც, მთელ რიგ თავის პოემებში ისტორიულ წარსულს მიმართავს, მაგრამ განსხვავებით „თორნივე ერისთავისაგან“, აქ ისტორია მხატვრული წარმოსახვის საგნად იქცევა მხოლოდ გარკვეული, ამ შემთხვევაში უმნიშვნელოვანესი ფაზის გავლის შემდეგ. ეს არის უკვე ლეგენდად ქცეული ისტორია — ე. ი. მან უკვე გაიარა ხალხური შემოქმედების საკირე, უკვე შეითვისა გარკვეული ფოლკლორული იერი, უკვე იქცა ხალხის შეგნების, ფანტაზიის განუყოფელ ნაწილად და ამკვარად, ახალი სიცოცხლე შეიძინა.

ისტორიული მოვლენები ვაჟას პოემის მასალად იქცევიან მხოლოდ ამ ტრანსფორმირებული სახით.

ლემგენდა, მიუთოსი, თქმულება — წარმოადგენს იმ მთავარ სვეტს, რომელიც ვაჟას თითქმის მთელი ეპიკური შემოქმედების საყრდენად გვევლინება.

რაც შეეხება თვით პოეტური აზროვნების კონკრეტულ ფორმებს, ამ მხრივ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ერთ გარემოებას.

ყურადღებას იქცევს ის ფაქტი, რომ მთელი რიგი ვაჟას პოემებისა („მოხუცის ნათქვამი“, „მონადირე“, „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“, „ნანგრევთა შორის“, „ბაკური“) დაწერილია, როგორც მონაყოლი ამბავი. ხოლო მომყოლის, მთხრობელის ან მომღერლის როლში აქ ხალხის წარმომადგენელი გამოდის. ესაა, ჩვეულებრივ, მოხუცი მეომარი („მოხუცის ნათქვამი“, „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“, „ბაკური“), ან მონადირე („მონადირე“, „ნანგრევთა შორის“).

ამის გამო, ამბის თბრობაც აქ გარკვეული პოზიციიდან წარმოებს. ფაქტებისადმი, აღწერილი მოვლენებისადმი დამოკიდებულებას, მათ ფსიქოლოგიურ, ეთიკურ თუ მხატვრულ შეფასებას გარკვეული ამოსავალი წერტილი აქვს.

ზემოთ დასახელებულ პოემებში პირდაპირ არის მინიშნებული მთხრობელის ვინაობა. ჩვენ წინასწარვე ვიცით, თუ ვინ გვიყვება ამბავს, ე. ი. ვინ გამოდის პირობითად „ავტორის“ როლში.

სხვა ნაწარმოებებში ვაჟა ასეთ აშკარა მინიშნებას არ მიმართავს. მაგრამ ამ პოემების შინაარსისა და ფორმის ცოტად თუ ბევრად დაკვირვებული ანალიზი სავსებით გვარწმუნებს, რომ მათ

ავტორს აქაც, არსებითად, იგივე ხერხი აქვს გამოყენებული. ასეთი პოემებია: „ბახტრიონი“, „გოგოთურ და აფშინა“, „სტუმარმასპინძელი“, „ხის ბიჭი“, „მანდილი“, „უიღბლო იღბლიანი“ — სადაც ყოველ ნაბიჯზე (თუმცა პირდაპირი მინიშნების გარეშე) ი გ უ ლ ი ს ხ მ ე ბ ა სახალხო მომღერლის, „რაფსოდის“ ფიგურა.

„უიღბლო იღბლიანის“ დასაწყისში ჩვენ ვხვდებით ამის თითქმის უტყუარ მოწმობას: „ჯერ ხანად მე და ჩემ სტვირსა არ დაგვდგომია ზამთარი“, — აცხადებს ზღაპრის მომყოლი. „სტვირი“ აქ, ცხადია, ჩვეულებრივ ტროპს არ წარმოადგენს. ეს ხომ სახალხო მომღერლის ყველაზე გავრცელებული ატრიბუტია ქართულ ფოლკლორში. გარდა ამგვარი წარმოშობის დეტალებისა, ჩვენი მოსაზრების სასარგებლოდ შეიძლება გამოყენებულ იქნას თხრობის სტილის მთელი რიგი სპეციფიკური თავისებურებანი (საინტერესოა მათი შედარება ისეთი ნაწარმოებების სტილთან, სადაც ვაჟა ნამდვილად „პირველ პირში“ მიმართავს მკითხველს, მაგ. ზოგიერთ მის ლირიკულ ლექსთან), ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი ასოციაციებისა და მთელი რიგი სხვა ტიპური ფორმების გამოყენება არა მხოლოდ პერსონაჟთა დიალოგებში, არაქედ თვით „ავტორისეულ“ ტექსტში და სხვა. ვაჟას ეპიკური პოემების ძირითადი მეტაფორული არსენალი მოქცეულია ხალხური წარმოდგენების (უფრო ზუსტად, მთიელთა ყოფისა და ცნობიერების) პატრიარქალურ ჩარჩოებში, რაც არ ითქმის, მაგალითად, სხვა ჟანრის ნაწარმოებებზე. სრულიად მარტივი და, ამავე დროს, განსაცვიფრებლად დისონანსური ნიმუში არაპატრიარქალური ტრადიციული მეტაფორისტიკისა გვხვდება, მაგალითად, „მთათა ერთობაში“, რომელიც თავისი ჟანრობრივი თავისებურებით არ განეკუთვნება პოეტურ ეპოსს:

...შიგ ორი თვალი ლაპლაპებს,
როგორც ორთქმავლის ფარანი.

სახალხო მომღერლის, „რაფსოდის“ პოზიცია, რომელიც, ჩვენი ფიქრით, ვაჟას ეპიკური პოემების მხატვრული აგებულებისა და თხრობის თავისებური სტილის მთავარ განმსაზღვრელ ფაქტორს წარმოადგენს, სრულიად აუქმებს პირობითობის, ხელოვნურობის იმ ზღვარს, რომელიც ავტორსა და მხატვრულ მასალას (ლეგენდას) შორის შეიძლება არსებობდეს.

იგულისხმება, რომ პოემის „ავტორს“ (სახალხო მოქმელს) აბსოლუტურად სწამს თქმულება, რომელსაც იგი ჩვენ (უფრო ზუსტად, თავის ასევე ნაგულისხმევ პატრიარქალურ აუდიტორიას) უყვება.

ეს არის მთავარი ფსიქოლოგიურ-ესთეტიკური მომენტა, რომელიც ბუნებრივ, უშუალო, მხატვრულად მართალ და დამაჯერებელ ატმოსფეროს ქმნის ვაჟას ეპიკურ პოემებში.

ეპიკური პოემა თავისი კლასიკური სახით ყოველთვის გულისხმობდა „რაფსოდის“ პოზიციას, ადამიანური ცნობიერების, მისი ფანტაზიის, თეოლოგიური, ფილოსოფიური თუ მხატვრული წარმოდგენების, ეთიკური იდეალების, ფსიქოლოგიური წყობის გარკვეულ ნაირსახეობას.

ვაჟას პოემებში ეს პირობა რეალიზებულია მთელი თავისი ბუნებრივი უშუალობით. ამის გამო, აქ ეპიკური მოქმედება, გარემო და მოვლენები, საერთოდ, ლეგენდის საშუალებით დანახული მთელი სინამდვილე მხატვრულად ადეკვატურ ფორმებში, ეპიკური თხრობისა და წარმოსახვის შესაბამის საშუალებებში პოეებს გამოხატულებას.

აუცილებელია ამასთან ერთად აღინიშნოს, რომ ყოველივე ზემოთქმული ეხება ვაჟას პოემების ერთ რიგს, მისი ეპიკური შემოქმედების ერთ უმნიშვნელოვანეს ტენდენციას, რომელიც ამ რიგის ნაწარმოებთა მხატვრულ ორიგინალობას განსაზღვრავს და მკვეთრად გამოარჩევს მათ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული და ევროპული ლიტერატურის საერთო ფონზე.

ცხადია, ვაჟა-ფშაველა, მიუხედავად მისი შემოქმედების უაღრესად თვითმყოფი ბუნებისა, როგორც პოეტი, არ დარჩენილა აბსოლუტურ იზოლაციაში თავისი დროის ლიტერატურული პროცესების მიმართ. თვით ვაჟას მსოფლმხედველობაში იყო გარკვეული სტიმულები იმისათვის, რომ კლასიკურ პოემას მის ხელშიაც განეცადა გარკვეული, დროის შესაბამისი სახეცვლილებანი.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ვაჟას გმირები, რომლებიც თავისი ბუნებით, როგორც წესი, ეპიკურ ხასიათებს წარმოადგენენ, მთელ რიგ შემთხვევებში განსაკუთრებულ, მათთვის „უჩვეულო“ მდგომარეობაში არიან ჩაყენებულნი და ზოგიერთ ასევე „უჩვეულო“ თვისებას ავლენენ.

აღუდა ქეთელაური, ჯოყოლა, ალაზა და განსაკუთრებით მინ-

დია, თავიანთი შინაგანი კოლასიებით უკვე ახალ სულიერ პროცესებზე მიგვანიშნებენ.

აქ ვაყას მიერ ნაწვენებია ეპიკური ხასიათის შინაგანი კრიზისი. ეს თემა წამყვანია სამივე პოემაში: „ალულა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“, „გველის მჭამელი“ და იგი ბუნებრივად მოქმედებს ამ ნაწარმოებთა მხატვრულ თავისებურებაზე.

ვაყა-ფშაველას ეპიკური ოსტატობის, მისი მხატვრული სტილისა და მანერის, მისი პოეტური აზროვნების ევოლუცია უფრო ნათლად და ხელშესახებლად შეიძლება იქნას განხილული მისი ცალკეული ნაწარმოებების კონკრეტული ანალიზის საფუძველზე.

საჭიროა აღინიშნოს, რომ ვაყას პოეტურ ეპოსში ორი ძირითადი ნაკადი შეიმჩნევა. მათი თანმიმდევრული განვითარება განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ წარმოაჩენს პოეტის შემოქმედებითს ევოლუციას.

პირველი ნაკადი იწყება „მოხუცის ნათქვამით“ (1886 წ.), ამ რიგს განეკუთვნებიან აგრეთვე პოემები: „გიგლია“ (1886 წ.), „გოგოთურ და აფშინა“ (1887 წ.), „ნანგრევთა შორის“ (მონადირის ნაამბობი), „სისხლის ძიება“ (1897 წ.), „ძალღოკა ხიმიკაური“ (1902 წ.), „მანდილი“ (არა უგვიანეს 1913 წლისა) და სხვ. შეიძლება ითქვას, რომ ეს პოემება ქმნიან „წმინდა ეპიკურ ნაკადს ვაყას შემოქმედებაში, ხოლო ამ ნაკადის ყველაზე სრულყოფილ, კლასიკურ ნიმუშს „ბახტრიონი“ წარმოადგენს.

მეორე ნაკადს ძირითადად სამი პოემა განეკუთვნება, „ალულა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“ და „გველის მჭამელი“. ამ პოემების შინაარსს და ფორმას უფრო მკაფიოდ ეტყობა ჩვენ მიერ ზემოაღნიშნული „კრიზისის“ ნიშნები, რაც ეპიკური ქანრის შინაგან რღვევაშიც იჩენს თავს.

„ბახტრიონი“ წარმოადგენს ქეშმარიტად „ხალხური“ პოეტური ეპოსის კლასიკურ ნიმუშს XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში.

ეს არის ჰომეროსული ტიპის ეპიკური ქმნილება. ამ თვალსაზრისით „ბახტრიონი“ განსაკუთრებით მკვეთრად გამოირჩევა ეპოქის ლიტერატურულ ფონზე.

აქ შეიძლება პარალელის გავლება, მაგალითად, „თორნიკე ერისთავთან“, რადგან ორივე ეს ნაწარმოები ისტორიული შინაარსისაა. ეს შედარება უფრო მკაფიოდ ავლენს „ბახტრიონის“ მხატვრულ თავისებურებას.

„თორნიკე ერისთავსაც“ და „ბაქტრიონსაც“ საფუძვლად უდევს რეალური მოვლენა ქართველი ხალხის წარსულიდან. აქაც წერეთლის პოემაში, უკანასკნელი „შესწავლილია“ ისტორიული დოკუმენტების საშუალებით და მათზე დაყრდნობით არის აღდგენილი მხატვრულად. XIX საუკუნის ლიტერატურისათვის ეს ჩვეულებრივი მეთოდია. „ბაქტრიონში“ ისტორიული ფაქტი დანახულია ხალხური თქმულების, ლეგენდის, მითოსის პრიზმში.

როგორც „თორნიკე ერისთავში“ ისე „ბაქტრიონშიც“ ნამდვილ ამბავს ემატება პოეტის გამოგონება, ფანტაზია, რაც მის მხატვრულ ტრანსფორმაციას განსაზღვრავს. „თორნიკე ერისთავში“ ავტორის გამოგონება მთლიანად ინდივიდუალურ ლიტერატურულ აქტს წარმოადგენს, არსებითად დამოუკიდებელი ხასიათისა.

„ბაქტრიონში“ ავტორის გამოგონება ორგანულად არის შერწყმული ხალხურ ფანტაზიასთან, დაქვემდებარებულია ლეგენდის ლოგიკას. მართალია, ვაჟას მოწმობით, ფოლკლორული საფუძველი ამ პოემისა თავისთავად მეტად ღარიბია, მაგრამ ისიც, რაც აქ ვაჟასეულია, თავისი პოეტური სპეციფიკით ლეგენდის იერს ინარჩუნებს.

როგორც ადრეც აღვნიშნეთ, ეპოსი, კლასიკური ეპიკური პოემა, გულისხმობს ეპიკურ ხასიათებს. „ბაქტრიონის“ მოქმედი პირობები ტიპური ეპიკური ხასიათებია. მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ „პომეროსული“ ეპოსისათვის არ არის საკმარისი მხოლოდ ეპიკური ხასიათები. იგი მოითხოვს აგრეთვე სინამდვილისადმი ავტორისეული დამოკიდებულების, მისი მსოფლმხედველობრივი, ეთიკური და მხატვრული წარმოდგენების გარკვეულ თავისებურებას.

ამ თვალსაზრისით, ნიშანდობლივია, რომ „ბაქტრიონში“ ისევე როგორც ვაჟას მთელ რიგ სხვა პოემებში, ადგილი აქვს ავტორის გარკვეულ „გარდასახვას“.

განსაკუთრებით საგულისხმოა, რომ ფაქტიურად ის აქ გამოდის „რაფსოდის“ ნიღბით, შეგნებულად დგება მისი ფსიქოლოგიისა და პოეტური აზროვნების დონეზე. ცხადია, ამგვარი გარდასახვის აქტი არსებითად მხოლოდ პირობითი მხატვრული აქტია, მაგრამ „რაფსოდის“ ნიღაბი განსაზღვრავს პოემის მთელ სტილისტიკას.

მოქმელი (ავტორი) თავისი მდგომარეობით ჩაყენებულია მოვლენათა რიგითი მოწმის როლში და ერთ სიბრტყეზეა მოქცეული

მოქმედ პირებთან. შეიძლება ითქვას, რომ ის აქ წარმოვიდგება „სტატისტად“, აღწერილი ამბის პასიურ მონაწილედ.

ამით აიხსნება, კერძოდ, ის გარემოება, რომ ვაჟა ავტორისეულ ტექსტშიც ინარჩუნებს დიალექტური მეტყველების სტილს. ეს გარემოება სწორედ იმაზე უნდა მიგვითითებდეს, რომ აქ თხრობა წარმოებს გარკვეული სოციალურ-ეთნიკური ფენის წარმომადგენლის პირით.

აქვე საჭიროა ხაზგასმით აღინიშნოს, რომ პოემის შინაარსისა და ფორმის ორგანული კავშირი ფოლკლორული აზროვნებისა და მეტყველების სტილთან არამც და არამც არ გამოირიცხავს მხატვრული ოსტატობის მაღალ ინდივიდუალურ კულტურას. „ბახტრიონში“ შეინიშნება მთელი რიგი ელემენტებისა, რომლებიც ცხადყოფენ ვაჟას პოეტური ხელოვნების უაღრესად ორიგინალურ თავისებურებებს.

„ბახტრიონი“ იწყება „მიძღვნით“ მთებისადმი. ჰაეები, საერთოდ, წარმოადგენს ამ პოემის ერთ-ერთ მთავარ (თითქმის ცოცხალ) პერსონაჟს.

შესაგულში დახატულია ღამის პეიზაჟი, რომელაც თავისი განწყობილებით დროთა მანძილზე დაგროვილ ნაღველს და ბოლმას ანუ შურისგების წყურვილს უნდა გამოხატავდეს.

ქარი ქეითინებს... ღრუბელთა
ზარი თქვეს შესაზარები;
გული ვერ მოუფხანიათ.
ცრემლი სდისთ ალაზნისანი...

შემდეგ იწყება თავისებური „ამოსუნთქვა“: ღრუბლები წვიმად იქცევიან და „ჩარეცხენ“, „ჩაალამაზებენ“ მთების გულმკერდს, თითქოს ნაღველს მობანენ გულიდან.

ტკივილი თითქოს თავის გამოსავალს ჰპოვებს და სინაზეში გადადის. ამ სინაზით არის გამსჭვალული ავტორის მისალმება:

მოგესალმებით, ქედებო,
მომაქვს სალამი გვიანი,
ჩემსამც სამარეს ამკობენ
თქვენი დეკა და ღვიანი..
ნუმც გაჯაერდება პირიმზე,
ნუმც დამწყველიან იანი,
რომ იმათ დედის ძუძუთა
ვსუქდები ცოდვილიანი.

ასე, პოემის დასაწყისშივე, ისახება ორი მოტივი: სამართლიანი შურისგებისა და მძობლიური მიწისადმი სათუთი სიყვარულის, სულიერი სიჩვილის მოტივი.

პოემის პირველი პერსონაჟი, რომელიც მკითხველის ყურადღებას იპყრობს და მას ავტორისათვის სასურველი მიმართულებით წარმართავს, არის ქართველი დედა, ძაძებით მოსილი ქალი, რომელმაც ყველაფერი დაკარგა:

შვიდი გავზარდე ვაჟაკი,
თითო ლომისა დარია,
შვიდივ გამიწყდა ერთს დღესა,
მამაც იმათთან მკედარია.

აი, ეს ქალი, უბრალო თუში ქალი, რომელიც თანდათან სიძობოლურ შტრინებს იძენს, თავისი სადა, ქალური ბუნებით გამოხატავს სამართლიანი შურისგების წმიდათაწმიდა იდეალს, მისი ყველაზე მომხიბლავი, მშვენიერი, ბრძოლისათვის ამნთები ფორმით:

— ეგებ ინებოს ბატონმა,
გაგმარჯვებიყოსთ მტერზედა:
თუ ამა- გავიგონებდი,
არ ვიტყვებდი მკედრებზედა:
იმავ დღეს, შვილო, დედილამ,
ქრელს ჩაეცომდი კაბასა,
არ ვიგლოუებდი იმიერ
ჩემს ჭულურას და საბასა:
ჩემს წარბდაღურბლეილს ივანეს,
კარგა ხმარობდა დანასა...
ჩემს ტანადაბალს ხუპარას,
ბატარას, შუბიანასა...
თუ ამამყრიდით მტრის ჭაერსა,
შვილთ არც კი მოვიგონებდი,
რალა მიჰირდა, თუ მტრისას
გაქლუტას გავიგონებდი.

შურისგების მოტივი აქ წარმოგვიდგება თავისი ეპიკური განსახიერებით — დაქვრივებულ, შვილებზე მგლოვიარე უბრალო ქართველი ქალის სახით.

ეს სახე აკეთილშობილებს მთელი პოემის შინაარსს.

დედის ლოცვა, ქრისტიანული ლოცვა, აქ მტარვალთადმი მიმართული წყევლის ხასიათს იძენს:

ღმერთო და ჩვენო გამაჩენო,
ხატებო ფშავეთისაო!
აავსეთ თათრის სისხლითა
ველები კახეთისაო.

რ შიიძლება, აქ არ გაგვახსენდეს ცნობილი ლექსი ერეკლეს საკვდილზე (გოდერძი ფირალიშვილისა):

შევსჯამთ სისხლსაცა მტრისასა
უტყბეს კახური ლეონისა.

როგორც ცნობილია, შურისგების პრობლემას მნიშვნელოვანი ადგილი ეკირა XIX საუკუნის ქართულ მწერლობაში. განსაკუთრებით სამი მწერლის: ილია ჭავჭავაძის, ალექსანდრე ყაზბეგისა და ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაა გამსჭვალული ამ იდეით.

მათ შემოქმედებაში ამ იდეის გააზრება ღრმა შინაგან წინააღმდეგობებთან იყო დაკავშირებული, რადგან „შურისგება“ — ძალმომრეობის წინააღმდეგ ძალითვე პასუხი (ბიბლიური — „სისხლი სისხლის წილ“), თავისი შინაარსით ეწინააღმდეგებოდა ყოვლისშპატიებლობის იდეას — ქრისტიანული ჰუმანიზმის ამ მთავარ ფაქტურ პრინციპს.

ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესოა ვაჟას წერილი „რამე რუმე მთისა“ (1892 წ.), რომელშიც ე. წ. „გათორღვების“ საკითხია დასმული. ამ წერილში ვაჟა აშკარად (ტუმც კი რაბლად) დასცინის მთიელი თორღვას პატრიარქალურ ჩამორჩენილობას, მაგრამ, მისი აზრით, თორღვას მებრძოლი სული და პეროიკული შემართება სასიცოცხლო „ელექსირსაც“ შეიცავს.

„აი, ჩვენი სარწმუნოება: ჩვენ ჩვენი ჰკუის ხალხნი ვართ, ღმერთიც არ მოგვწონს, თუ მხოლოდ „ღმერთია“, — აცხადებს თორღვა. — ახლა ვინ რა იცის, იმ თქვენს კირით თეთრად ამოღესილ ტაძარ-საყდრებში ზისა კი ვინმე ელოცვა-მსახურობის ღირსი? ჩვენ სრული ეჭვი გვაქვს, რომ იქ ქრისტიანი სული ვინმე ბუდობდეს. მაგრამ ჩვენის სალოცავის, ხატ-ჯვრების საქმე სულ სწავა. ისინი მართო უჩინში კი არ მსხდარან, არამედ მზე ქვეყანაზედაც უვლიათ და კვლავაც დადიან. იმათ წინამძღოლობით ბევრჯერ ულაშქრია ჩვენს მამა-პაპას, ბევრჯერ გასულა თარეში და

მღევარი და უსახელებია თავი. იმათ გაპრალებული ხმოს ზელობით ბევრი მტრისათვის აგვიდენია მტვერი“¹.

აღსანიშნავია, რომ „ბატრიონში“ მტრისადმი საზღაურის მიგების მოტივი საგრძნობლად შერბილებულია, გაკეთილშობილებულია. ვაჟა თითქოს ცდილობს შურისგების იდეა ქრისტიანულ ღმობიერებასთან შეაჩივოს.

ამ მხრივ, პირველ რიგში, ყურადღებას იპყრობს ლუხუმის სახე. ლუხუმი თავისი ხასიათით ქრისტიანული კაცთმოყვარეობის განსახიერებაა (ამას ზახს უსვამს მისი დაპირისპირებაც ჯერ ხოშარეულთან და შემდეგ თუშების ბელადთან, ზეზვასთან).

ლუხუმს ენარალება თავისი მტრები, მაგრამ ეს ხელს არ უშლის მას, თავგანწირვით იბრძოლოს მშრომელი ხალხის ინტერესებისათვის. ლუხუმი არის „ნამდვილი“ გმირი, თავისი ერის საუკეთესო სულიერი თვისებების მატარებელი. ის წმინდანის შარავანდელითაა მოსილი, თუმცა ცოცხალ ადამიანად რჩება ყოველთვის. ლუხუმის სულიერი სიფაქიზის ძალა იმდენად დიდია, რომ იგი ყველადღერს ანათებს და აკეთილშობილებს თავის გარშემო.

პოემა მთავრდება ზღაპრული ეპიზოდით. ლეგენდა, ზღაპარი აქ გამოყენებულია ისტორიული მოვლენის უფრო მკაფიო გასახილსათვის. ეს გამომდინარეობს ჟანრის მოთხოვნილებიდან და ვაჟას მიერ გამოყენებული ზეზვი, მარსალაც სულის სიღრმემდე შემპყრელი ძალით მოქმედებს მკითხველზე (გველის აზვავი).

სისასტიკისა და სინაზის მოტივი, რომელიც მინიშნებულია პოემის, შესავალშივე, თავის განვითარებას პოეებს ლუხუმის ხასიათის შეპირისპირებაში ხოშარეულთან და ზეზვასთან.

„ბატრიონში“ რომელიც მილიანად კლასიკურ-ეპიკურ ნაწარმოებს წარმოადგენს, შეტანილია დრამატურგიული ელემენტებიც (დილოგის სახით). აქ, პირველ რიგში, საგულისხმოა ლაშქრის ტექსტი, რომელიც თავისი ფუნქციით ანტიკური ქოროს როლს ასრულებს. ეს სიახლოვე განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება როდესაც კვირიას საეკვო საქციელზე მსჯელობისას, ლაშქარი ამა თუ იმ „ორატორის“ გამოსვლის შემდეგ შესაბამისად იცვლის აზრს.

¹ ვაჟა-ფშაველა, ტ. V, გვ. 131.

განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს „ბახტრიონის“ კომპოზიციამი ბუნებას.

როგორც აღვნიშნეთ, მთები აქ ცოცხალი პერსონაჟის როლს ასრულებენ. აქ ვხვდებით სიმბოლიზაციის ხერხებს. მაგრამ ვაყასთან სიმბოლიკა არ გულისხმობს საგნის, ცხოვრებისეული მასალის სრულ მხატვრულ აბსტრაგირებას. სიმბოლურად გააზრებული საგანი ან მოვლენა, ამავე დროს, ინარჩუნებს თავის ცოცხალ, კონკრეტულ, ნივთიერ შტრინებს.

„ბახტრიონში“ ბუნება განსაკუთრებით ამალღებულად, განწმენდილი, ღვთაებრივი სახით არის დახატული:

გადაეფინა სამყაროს
ლოცვა-კურთხევა უფლისა...

ასევე ღვთიურ ნიშანს ხედავს ვაჟა იმ მომენტში, როცა ჯარი „ფიცით შეიკრება“:

მალღიღამ მაკურთხებელი
თავე დადგათ ჯვარია...
გაღმოდგა ბორბალოზედა
თავისუფლების მთვარეა... და სხვ.

საოცარი ლაკონიურობით არის აღწერილი „ბახტრიონში“ ცენტრალური ეპიზოდი — ბრძოლა (XV თავი). კადრები აქ კინემატოგრაფიული სისწრაფით ცვლიან ერთმანეთს.

რით უნდა იყოს გაპირობებული ეს გარემოება? ვაჟასთვის მთავარია არა თვით ბრძოლა, არა ბატალური სურათი, არამედ ადამიანთა მასის ფსიქოლოგია, რომელიც ამ ფონზე იხსნება. ამის გამო, ბრძოლის დედააზრი ცხადყოფილია უფრო გვიან, XVI თავში: „მასობრივი დიალოგის“, კითხვა-პასუხის ფორმით. ხალხური ზეპირსიტყვიერების ეს ხერხი აქ გამოყენებულია დიდი მხატვრული ოსტატობით.

საყურადღებოა წიწოლას სახე. მოღალატის (უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ბრძოლის ველიდან შიშით გაქცეული ჯარისკაცის) ხასიათი ვაჟას მიერ დახატულია განსაკუთრებული ექსპრესიულობით, რაც ამ პერსონაჟის შინაგან, ქვეცნობიერ კონფლიქტებზეც უნდა მიგვიჩინებდეს. წიწოლა თავს იხრჩობს. ბუნება მისდამი გულგრილია, მაგრამ ავტორის ტექსტში თითქოს ყრუდ ისმის სიბრალულის ნოტებიც:

XIX თავი წარმოადგენს პოემის უძლიერეს ადგილს. ფანტაზია, ლეგენდა აქ თანდათან შედის ძალაში და სულ უფრო იპყრობს ჩვენს შეგნებას.

ვაჟას თანდათან გადავყავართ რეალობიდან ლეგენდაში. ეს გადასვლა ისეა შემზადებული და ისეთი თანდათანობით ვითარდება, რომ ჩვენ ვერც კი ვამჩნევთ თვისობრივ ცვლილებას წარმოსახულ მოვლენებში:

- I. ზედ გადააწვა მკერდზედა,
წყლულსა ულოკდა ენითა,
- II. თან მკერდს უსველებს მხედარსა
ცრემლებს ჩამოდენითა.
- III. საქმელსაც თვითონ უზიდავს,
ასმევს წყალს ლალის მთისასა,
- IV. ღამ-ღამ ზღაპარსაც უამბობს
ორის ობოლის ძმისასა.

მითოლოგიური ფენა პოემისა განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება ლაშარის ჯვრის გამოცხადების ეპიზოდში. აღსანიშნავია, რამე აქ ვაჟა მიმართავს საინტერესო პოეტურ ხერხს: „გამოცხადება“ უშუალოდ არ არის აღწერილი. ლაშარის ჯვარს ხედავენ მხედრები და ერთმანეთს უზიარებენ თავიანთ შთაბეჭდილებას. ობიექტური მოვლენის ამგვარი გამეშვევებული აღწერა დამახასიათებელია კლასიკური ეპოსისათვის (ამ თვალსაზრისით ლესინგი ჰომეროსული აღწერის ტიპურ ნიმუშად თვლიდა იმ ადგილს, სადაც ტროელი მოქალაქენი მშვენიერი ელენეს სილამაზეზე მსჯელობენ). მაგრამ ვაჟასთან ეს ხერხი ახალ აზრობრივ დატვირთვასაც იძენს. გამეშვევებულ აღწერას ის მიმართავს იმ მიზნითაც, რათა უფრო დამაჯერებელი გახადოს ირეალური (მითოლოგიური) ელემენტი. აქ, დასაშვებია ისეთი ეფექტიც, რომლის შედეგად მკითხველმა „გამოცხადების“ მთელი სურათი შეიძლება გაიაზროს, როგორც მხედრების მირაჟი. მაგრამ ინტონაცია, რომლითაც უკანასკნელნი ერთმანეთს აუწყებენ ნანახით აღძრულ შთაბეჭდილებებს, ასეთ საგარაუდო შემთხვევაშიც კი მთლიანად ინარჩუნებს მითოლოგიური ელემენტისადმი სრულ რწმენას.

„ბახტრიონი“ ეროვნული ჰეროიკული ეპოპეის სრულყოფილი დამუშავება XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში. მისი ჰუმანიტარული გვი-

რი ქართველი ხალხია — თავისუფლებას მოსაპოვებლად, სამართლიანი შუროსგების აღსასრულებლად აშხედრებული ერი, რომლის კოლექტიური სულისკეთება აქ განსაგნებულა ღემოკრატული წილიდან გამოსული პერსონაჟების გპირულ სახეებში. ეს უკანასკნელი მყარი სულიერი წყობით, ხასიათების ეპიკური მთლიანობით გამოირჩევიან. ხალხის, ეროვნული კოლექტივის ღემოკრატული სული და თვითშეგნება თავის გამოხატულებას კპოვებს ამ ნაწარმოების პოეტურ სტილშიც, შიატერული აპროვნების იმ ძირითად კომპონენტებში, რომლებიც ორგანულად არიან დაკავშირებული ფოლკლორული, პოეტის სპეციფიკურ ფორმებთან.

თუ „ბახტრიონი“ ვაყას პოეზიაში „წმინდა“ ეპიკური ნაკადის დამაგვირგინებელი სრულყოფილი ნაწარმოებია, „ალუდა ქეთელაური“ ჩვენ წარმოგვიდგება იმ პოემად, რომელიც თავისი შინაარსით და ფორმით აწალ პერსპექტივას ხსნის პოეტის შემოქმედებითს ევოლუციაში.

„ალუდა ქეთელაურიც“ (1888 წ.) ვაყას პოეტური შედეგების რიგს განეკუთვნება. ხალხური პოეზიის წყაროებთან უაღრესი სიანლოვე და, ამავე ღროს, ღრმა შემოქმედებითი დამოკიდებულება ფოლკლორული მასალისადმი, შინაარსის, ქეშპარიტი ხალხურობა, ერთი მხრივ, ხოლო, მეორე მხრივ, ფორმის ფაქიზი გრძნობა, დახვეწილი ოსტატობა, რომელსაც, სხვათა შორის, საფუძვლად უდევს მსოფლიო ლიტერატურის უმნიშვნელოვანეს ძეგლთა ღრმა ცოდნაც, განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლინდა ამ პოეტურ ნაწარმოებში.

„ალუდა ქეთელაურის“ არქიტექტონიკა იმდენად საინტერესოა, რომ იგი დაწვრილებით ანალიზს მოითხოვს.

პოემა იწყება აშბით, „ინფორმაციით“, რომელიც მაქსიმალური სიზუსტით ასრულებს ექსპოზიციის როლს.

მაცნე მოიდა შატილსა:

— ქისტებმა მოგვეს ზიანი...

აქედან ავტორი პირდაპირ გადადის ალუდა ქეთელაურის — პოემის მთავარი გმირის დახასიათებაზე.

ალუდა ქეთელაური

კაცია დაელათიანი...

ბევრს ქისტს მათრა მარჯვენა,

სცადა ფრანგული ფხიანი... და სხვ.

ხალხური ეპოსისთვის დამახასიათებელი ეს ხერხი აქ გამოყენებულია ბუნებრივად, თითქმის ყოველგვარი ტრანსკრიფციის გარეშე.

ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში იღებს აგრეთვე სათავეს ასეთი ფორმა თხრობისა:

ეს რომ ალუდამ გაიგო,
თოფს დაუპირა ტალიო...

ალუდა მისდევს დილდელთა კვალს. აქედან თხრობა თანდათან უფრო დაწვრილებით ხასიათს იძენს. ალუდა მიდის ცისკრისას, გარიჟრაჟზე; პოემაში მინიშნებულია ფონი მოქმედებისა:

გაფენებისას კიუხში
შურთხმა დარეკა ზარიო,
ძალღებს კი სინავთ თეოზე,
ჭვრ არ გაშლილა ცხვარიო.

ალუდა თოფის პირველივე გასროლით კლავს მუცალის ძმას. ამის შექმდე იწყება ალუდას და მუცალის ორთაბრძოლა, პოემაში ეს ერთ-ერთი უძლიერესი ეპიზოდია.

ორთაბრძოლა გადმოცემულია ორიგინალური ხერხით. მთავარი ადგილი აქ უკავია დიალოგს, რომელსაც პარალელურად მიჰყვება ავტორის ტექსტი (პოეტური რემარკების სახით).

ყოველ გასროლაზე ერთი მოწინააღმდეგე ეკითხება მეორეს:

— არა გვირსაა, რჯულ-ძალლო?

პასუხი ჩვეულებრივ ასეთია:

— ნუ გგონავ, მპირდეს, რჯულ-ძალლო!

ასეთი ტავტოლოგიური მიმართვა ხაზს უსვამს მოქმედების რიტმს, მოძრაობების გამეორებას, ამავე დროს, ამ სიტყვებით მტრები თითქოს ანთებენ ერთმანეთს.

„რჯულ-ძალლო“ იძლევა აგრეთვე მუცალისა და ალუდას ფსიქოლოგიური ჭიდილის გასაღებს: ისინი ერთმანეთს ებრძვიან და ეჯიბრებიან არა მხოლოდ, როგორც ვაჟკაცები, არამედ, როგორც სწავლასხვა რწმენის სხვადასხვა „უფლის“ მსახურები.

თითოეულს უნდა დაამტკიცოს თავისი რწმენის უპირატესობა:

— არა სპირს, არა, რჯულ-ძალლო,
ყმასა გუდანის ჭერისასა,

გამმარჯვედ ჟვარი დაჰყვების,
ძალს შაახვეწებს ღვთისასა.

ბრძოლა მთავრდება მუცალის სიკვდილით, რომელიც მომჩაბ-
ლავად არის აღწერილი. ეს არის ვაჟკაცის სიკვდილი და მასში
რალაც პირველყოფილი ველური გრაცია იგრძნობა:

მუცალს არ სწადის სიკვდილი,
ფერს არა ჰკარგავს მგლისასა,
მაჰგლეჯს, დაიფევეს წულულშია
მწვანეს ბალახსა მთისასა.
ერთიც ესროლა ალუდას,
ხანს არა ჰკარგავს ცდისასა.
თოფიც ალუდას გადუგდო,
ერთს კიდევ ეტყვის სიტყვასა:
— ეხლა შენ იყოს, რჯულ-ძაღლო,
ხელს არ ჩავარდეს სხვისასა!

„რჯულ-ძაღლო“ ამ კონტექსტში სრულიად სხვა (თითქმის ინ-
ტიმურ) ელფერს იძენს. ამავე დროს, აქ ყველაფერი დინამიკაში
ხვდება, ზედმეტი ფსიქოლოგიური დეტალებისა და წიაღსვლების
გარეშე.

ალუდას მთელი შემდგომი მოქმედება თითქოს თავისებური
რეაქცია, თავისებური „განმუხტვება“ იმ დაძაბული, უნიანი შერ-
კინების შემდეგ, რომელიც ჩვენს თვალწინ მოხდა და აქ მისი ხა-
სიათი სრულიად მოულოდნელი კუთხით იხსნება.

ალუდას თოფი არ უნდა,
ატორდა როგორც ქალიო...

განსაკუთრებით მოულოდნელია თავისი შინაარსით და ინტო-
ნაციით ალუდას მიმართვა მუცალისადმი:

ვაჟკაცი, ჩემგან მოკლულო,
ღმერთმა გაცხონოს მკვდარიო!
მკლავზედავ გეხას მარჯვენა,
შენზედ ალალი არიო.
კარგი გყოლია გამდელი,
ღმერთმ გიღღვგრძელოს გვარიო!

ეს არის ხალხურიდან ნაწარმოები „დატირების“ ფორმა, რო-
მელიც ვაჟას სხვა პოემებშიც გვხვდება, მაგრამ აქ განსაკუთრებუ-
ლია, პარადოქსულია ის, რომ გმირს ტირის მისივე მკვლელი, ეს

ანიჭებს ამ ტრადიციულ ფორმას ოსიქოლოგიურ და მხატვრულ სიმძაფრეს.

აღუდას დაბრუნებას წინ უძღვის ბუნებობ სურათი, რომელიც მკაცრი და, ამავე დროს, ამაფორიაქებელი, საგანგაშო განწყობილებითაა გამსჭვალული:

მზე აიწია ცაზედა,
ნისლებმ დაწირეს ხევები;
მისჯარებთან ცის კიდეს
კავკასიონის დევები.
აშლილან სანაღიროდა
ქორებ, ფრინველთა მღეველები;
სოენი არწივებს მასდევენ,
მუქთად ჰამისთვის მხლებლები.

ამის შემდეგ, ბილიკზე გამოჩნდება ალუდა, რომელიც აქ „გაუცხოებულია“ (XIX საუკუნის ქართული ეპიკისთვის დამახასიათებელი ხერხი). მისი განწყობილება გამომეტყველების საშუალებით არის გადმოცემული.

ყმა მოდიოდა გორი-გორ,
არ ეწონება თავია,
პარს დასწოლია ნისლები,
გელით ნადენი, შავია.

აღუდას გავლას თან სდევს მსჯელობა მთის ადათ-ჩვევებზე, კერძოდ, სისხლის აღების კანონზე, რომელსაც თითქოს უშუალო კავშირი არა აქვს მომხდარ ამბავთან. აეტორი თითქოს ერთი წუთით განზე დგება, რათა შემდეგ კვლავ დაუბრუნდეს პოემის სიუჟეტს, ამას თან სდევს ხედვის წერტილის გადაადგილება. მთხრობელი თითქოს წინ უსწრებს ალუდას და შატილში ხედება მას. ამ მომენტიდან მოქმედების აღწერა მიმდინარეობს შატილიონთა პოზიციიდან. ალუდა ჰყვება მუცალის მოკვლის ამბავს, ე. ი. იმას. რაც ჩვენ უკვე ვნახეთ. იგი ხაზს უსვამს მუცალის გმირობას, შეუპოვრობას; მას შეუმჩნევია, რომ მუცალს არ უნდოდა სიკვდილი და რომ სიკვდილის წინაც რჯულს უგინებდა მას:

ნატყვიარს ბრძამით იფვედა,
ისრე დალია სულია...

აღუდა ხევსურებს ამცნობს, როგორ გარკვევით გაიგო მან სკკუთარი გულის ხმა მუცალის მოკვლის შემდეგ:

თელი გამიწყრა, არა ჰქნა,
რაც საქნელია ძნელადა:
„დაე, დააკლდეს სახელსა,
მე გირჩევნითარ მრჩეულადა!“

ალუდა ლაპარაკობს გულზე, როგორც ცოცხალ არსებაზე. საქმე ისაა, რომ ამის შემდეგ პოემის გმირი ადათ-ჩვეულებების, ტრადიციების, თემური სიბრძნის ნაცვლად თავის ერთადერთ მრჩეველად მართლაც საკუთარ გულს მოიხმობს.

ხევსურები ზურგს აქცევენ ალუდას. ისინი სიცრუეს სწამებენ მას.

მინდია შეიტყობს ამას და გადაწყვეტს, შეამოწმოს ალუდას ნამბობის სიმართლე.

პოემის III თავი იწყება პეიზაჟით. ეს არის „მითოლოგიური“ პეიზაჟი, გაცოცხლებული სულებით. ხევებში დევები ეხეტებიან, საფლავებიდან გამოდიან მიცვალებულნი და წყნარ სიმღერას იწყებენ. ვაჟას მიერ დახატული სურათი საოცარი სევდის, მწუხარების, მიუსაფრობის განწყობილებას იწვევს მკითხველში.

გმირი სიზმარს უყვება დედას: ალუდას, რომელმაც პირველად დაინახა თავის მტერში ადამიანი, სტანჯავენ სიზმრები. ადამიანი ზან დაინახა იმის გამო, რომ მის მიერ მოკლული მტერი ვაჟაკურად მოიქცა. მოხიბლა იგი თავისი მოქმედებით.

ალუდას ვერ მოუშორებია თვალიდან ერთი დეტალი.

ფფივა ნატყვიარშია
ლეგა საფევი ბრძამისა...

ის გამუდმებით ხედავს მის მიერ მიყენებულ ჭრილობას.

მუცალი სიზმარში სიკვდილს თხოვს ალუდას. მას სიკვდილი უნდა და ვერ კვდება, ხელმეორედ მოკვლას თხოულობს.

ალუდას ებრალება მუცალი, ვერა და ვერ ურიგდება მის წასვლას ამქვეყნიდან.

ასე იღვიძებს თვით ალუდაში ახალი ადამიანი, გაცილებით უფრო მაღალი, უფრო მგრძნობიარე და დახვეწილი სულიერი წყობის პიროვნება, ვიდრე იგი აქამდე იყო და მას ველურობად, ბარბაროსობად, უადამიანობად წარმოუდგება ის წესი, რომელსაც ადრე ერთგულად ასრულებდა.

ამას მოასწავებს მისი მეორე კოშმარი — ადამიანის ხორცის ჭამისა. ეს უკანასკნელი თითქმის ნატურალისტური სიზუსტით

არის აღწერილი (უღვაშის საკმაზით შენელებული ხორცი და სხვა) და ამის გამო, შემზარავ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

მინდია ბრუნდება მუცალის მარჯვენით. ტუქსაუს ახალგაზრდა შატილიონებს და ალუდასთან მიაქვს მოჭრილი ხელი. ალუდა არ იღებს მარჯვენას. სწორედ აქ იწყება მისი ამბოხი:

„წესი არ არის მტრის მოკლა,
აუ ხელ არ მასჭერ დანთა“,
„ვაი, ვგეთას სამართალს,
მონათლულს ცოდვა-ბრალოთა!“

ალუდა რწმენას კი არ გადაუდგება, სამართლიანობის იდეისადმი სკეპტიციზმით კი არ იმსჯვალება, პირიქით, ქეშმარიტი რწმენისა და „სამართლის“ დალატად თვლის ხელის მოჭრას.

ხატობა, რომელიც V თავში არის აღწერილი, დასრულებულ დრამატულ ეპიზოდს წარმოადგენს. ალუდას და თემის შექანება აქ თავის კულმინაციას უახლოვდება.

აქ განსაკუთრებით აღსანიშნავია, როგორ მოაქვთ ბეშვებს ყორნისთვის წართმეული მუცალის გამხმარი მარჯვენა, რომელსაც ხევისბერი ბერდია ძაღლს უგდებს. ძაღლი პირს არ ახლებს ძვლებს და ამას ბერდია თავისი სიტყვების მოწმობად იყენებს („ძაღლი ძაღლის ძვალს არ სტეხსო“).

ეს სურათი განსაკუთრებით ამბატურებს ალუდას სულიერ კრიზისს.

მხატვრული თვალსაზრისით ეს არის უზუსტესი დეტალი.

VI თავი (ალუდას ოჯახით წასვლა შატილიდან) ყველაზე ძლიერი ადგილია პოემისა.

ბუნება აქ სისასტიკის სიმბოლოა, თღონდ არა განყენებულ სიმბოლო, არამედ კონკრეტული შტრიხებით და საღებავებით გამდიდრებული.

დედის ჩივილი წყდება ალუდას სტოიკური სიტყვებით: „დი-აცნო, ნუ ხართ ყბედადა“. მაგრამ თვითონ ალუდა ერთგვის მიმინც თავს ვერ იმაგრებს და მთელ თავის სინაზეს, სულიერ სიჩვილეს ავლენს თავისი მამულის მიმართ:

ერთხელ მუნდა ალუდას,
ერთხელ მობრუნე თავისა:
„მშვიდობით, საჩიხეებო,
გამახარენო თვალისა!

მწეიდობით, ჩემო სახ-კარო,
გულში ამშლელი ბრალისა!
მწეიდობით, ჩვენო ბატონო,
ყმათად მიმცემო ძალისა!“

პოემა მთავრდება აღწერით: ალუდა მიდის და ყველაფერი თავდება... ყველაფერს ფარავს თოვლი, სასტიკი, ცივი თოვლი. ალუდას კვალი უჩინარდება სამუდამოდ.

ეს გრძნობა გაძლიერებულია ერთი დეტალით:

გაღვიდნენ, ქედი გადავლეს,
თხრილი აღარ ჩანს კვალისა.
ერთი მაისმა შორითა
მწარე ქეთინი ქალისა.

ასეთია მოკლედ „ალუდა ქეთელაურის“ შინაარსი და პოეტური კომპოზიცია.

მას შემდეგ, რაც რომანტიზმმა საბოლოოდ დაარღვია კლასიკური პოემის საუკუნოვანი კანონზომიერებანი და მას ლირო-ეპიკური ჟანრი დაუპირისპირა, მას შემდეგ, რაც ითქვა ცნობილი სიტყვები: «Век миновал эпических поэм», ვაჟა-ფშაველა ქმნის თავის ეპიკურ ნაწარმოებებს და, როგორც მხატვარი, ამ ჟანრის უკვდავებს ასაბუთებს.

მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ვაჟას პოემები დროისა და სივრცის გარეშე წარმოიშენენ.

მართალია, მისი ხასიათების უმრავლესობა — ეპიკური ხასიათებია, მაგრამ, ამავე დროს, ისინი თავისი ფსიქოლოგიური მდგომარეობით უკვე განსაკუთრებულ, უჩვეულო პირობებში არიან ჩაყენებულნი და განსაკუთრებულ შინაგან ძვრებს განიცდიან.

ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ერთი რიგი ხასიათებისა, რომელთა სათავეში ალუდა ქეთელაური დგას (ამ რიგს განეკუთვნებიან მინდია „გველის მკამელიდან“, ჯოჯოლა და აღაზა „სტუმარ-მასპინძელიდან“ და ნაწილობრივ მონადირე „მონადირიდან“).

ეპიკური ხასიათი გულისხმობს გმირის ხასიათის სიმრთელეს, შთლიანობას, მისი ნებისა და მოქმედების ურთიერთშეთანხმებას, შეგნების სისაღეს, ნათელ მიზანდასახულობას, რასაც თავის პირველ მიზეზად, პირველ სათავედ უღევს გმირის შეგნების განუყოფელი კავშირი მასის შეგნებასთან.

პირადი და საზოგადო, ეპიკურ ხასიათში, ორგანულ მოლიანობას წარმოადგენს.

როგორც ცნობილია, რომანტიზმმა, რომელმაც ყურადღების ცენტრში ძლიერი ვნებით შეპყრობილი, „განსაკუთრებული“ ინდივიდი დააყენა, უარყო ეს მოლიანობა.

რომანტიკული პოემისათვის ტიპურ კონფლიქტს წარმოადგენს უთანხმოება პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის, რაც განსაკუთრებით მკაფიოდ ბაირონის პოემებში გამოქვეყნდა.

აღუდა ქეთელაური და მინდია მწვავე უთანხმოებაში იმყოფებიან მასასთან, მის შეგნებასთან, მაგრამ ეს მაინც არ არის რომანტიკული კონფლიქტი, რადგან აქ პიროვნება გამოდის არა თავისი ინდივიდუალური „მეს“ ინტერესთა დასაცავად, არა თავისი ზებუნებრივი, განსაკუთრებული ადგილის დასამტკიცებლად, არამედ ადამიანური სიკეთის, ჭეშმარიტების, სიმართლის სახელით. აღუდა ქეთელაური მაღალი ჰუმანისტური შეგნების მატარებელი გმირია, მინდიაც უაღრესი ჰუმანიზმის პოზიციებზე დგას. დრომოქმულ ტრადიციებზე მალამდგომი ჰუმანისტური პრინციპებით ხელმძღვანელობს ჯოყოლაც.

აღუდა ქეთელაურის სახე განსაკუთრებულად საინტერესოა ერთი თვალსაზრისით.

აქ, ეპიკური ხასიათი, ოქმცა ბოლომდე ინარჩუნებს თანმიმდევრულობას, მაგრამ, ამავე დროს, მწვავე შინაგან კრიზისს ვანიცდის.

გმირი იწყებს მსჯელობას. მისი ხასიათი ნაჩვენებია აქ არა მხოლოდ მოქმედებაში, არამედ შინაგანი მძაფრი რეფლექსიის მდგომარეობაშიც. ეს უკვე ახალ თვისებას წარმოადგენს ეპიკური პოემისათვის.

ამით არის გამოწვეული ეპოსში ლირიკული ელემენტების ინტენსიური შეტანა. ლირიკა აქ ასრულებს გარკვეულ ფუნქციას. ის ხსნის გმირის სულიერ სამყაროს, რადგან მხოლოდ ეპიკურ თხრობას უკვე აღარ ძალუძს მისი მოლიანი დახასიათება. აღუდას ხასიათის გაგება უკვე შეუძლებელია მხოლოდ მისი მოქმედების მიხედვით.

ამრიგად, ფორმალურად ვაყას პოემებში ჩვენ შევნიშნავთ იმგვარ სახეცვლილებებს, რაც ახალი რომანტიკული პოემისთვისაა დამახასიათებელი. ვაყა, როგორც მხატვარი, უთუოდ იყენებს

ახალი პოემის გამოცდილებას, მაგრამ აქვე ხაზგასმით უნდა აღიხიშნოს, რომ ვაქასთან ამ სახეცვლილებების შინაარსი პრინციპულად თავისებურია.

ლირიკა „ალუდა ქეთელაურში“ მთლიანად ეპიკური საწყისი-საღია დაქვემდებარებული. ამის გამო, ვაქას ეს პოემაც ეპიკური პოემაა უპირატესად, რომანტიკული პოემისაგან მკვეთრად განსხვავებული.

„ალუდა ქეთელაურში“, არსებითად, ვერ ვხვდებით საკუთრივ ლირიკულ გადახვევებს. გვირის მონოლოგი აქ მთლიანად თავსდება ეპიკური თბრობის ჩარჩოებში, მიუხედავად იმისა, რომ მისი აქცენტი შესაჩინვეად გააღიერებულია.

მთავარი აქ მაინც ისაა, რომ გმარი, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, მიუხედავად მისი შინაგანი კრიზისისა, მაინც ინარჩუნებს ეპიკური ხასიათის მთელ რიგ ძირითად თვისებებს; ალუდა ქეთელაურისათვის უცნოა შინაგანი გაორება, მერყეობა, სისუსტე. ის ჯალტი, შეგნებული თანმიმდევრულობით მისდევს თავის მიერვე აღმოჩენილ ქეშმარიტებას და მას ეწირება.

გვირის შეგნებამ წინ გაუსწრო მასის შეგნებას. ეს მოხდა ნადრევად, მაგრამ აქ თითქოს იგულისხმება, რომ ეს არის მომავალი რწმენა თვით მასისა. მასა უნდა დაეწიოს გვირს, რომელიც წინამავლის როლში აღმოჩნდა. ასეთია მათი პოტენციური ერთიანობის საფუძველი.

ამრიგად, პიროვნებისა და მასის უთანხმოება ვაქასთან მოკლებულია რომანტიკულ ანტაგონიზმს.

ანალოგიურ საკითხზე შეჩერება ჩვენ მოგვიხდება ვაქას სხვა პოემების, კერძოდ, „გველის მკამელის“ განხილვის დროსაც. აქ უნდა ითქვას მხოლოდ ერთი: „ალუდა ქეთელაურის“ შინაარსი თავისი კონცეფციით უშუალოდ გამომდინარეობს კონკრეტული ლოკალური მასალიდან. მთის წესი, პატრიარქალური ადამ-ჩვეულებანი — აი, ის ზღუდე, რომელიც წინ ელობება გვირის სულისკვეთებას ამით არის გამოწვეული კონფლიქტის ორგანულობა.

მაგრამ ვაქას პოემა განუზომლად დაცილებულია ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ შეზღუდულობას.

ამ პოემის დედაზრის სწორი გაგება შესაძლებელია მხოლოდ ეპოქის პროგრესული, ჰუმანისტური იდეების შუქზე. უფრო მე-

ტიც. აღსანიშნავია მისი შინაარსის გაოდუქვადი, „სათაღო: ლი“ ხა-
სიათი.

„აღუდა ქეთელაურო“ დღეააც გვაღელვებს, დღესაც არ კაო-
გავს თავის ჰუმანისტურ აქტუალობას და ალბათ, სამუდამოდ მქ-
ინარჩუნებს ასეთი ზემოქმედების ძალას, ვიდრე ადამიანურ სა-
ზოგადოებაში არსებობს მტრობა, კლასობრივი, ეთნიკური, საბელ-
მწიფოებრივი თუ სარწმუნოებრივი წარმოშობის ფანატიზმი და
ურთიერთდაუნდობლობა.

„სტუმარ-მასპინძელი“ (1893 წ.) თავისი შინაარსით „აღუდა
ქეთელაურს“ ემიჯნება. აქაც მასალა მკაცრად ლოკალურია, მაგ-
რამ მხატვრული განზოგადება ღრმა და ფართო შინაარსის მსოფლ-
მხედველობრივ განზოგადებას წარმოშობს.

სიკეთე, რომელიც, ვაჟას რწმენით, ადამიანის სულის არსებით
თვისებას წარმოადგენს, აქაც შეუთრიგებელ წინააღმდეგობაში ექ-
ცევა ადამიანთა მიერვე მტრობის, ურთიერთანტაგონიზმის შედე-
გად შემუშავებულ არაადამიანურ, ანტიჰუმანურ კანონებთან.

პოემის მთავარი გმირის საბე არსებითად ეპიკურია, ზვიადა-
ურის გმირული, ჰეროიკული ხასიათი თვალსაჩინოდ იხსნება პირ-
ველსავე ეპითეტში, რომელსაც ხალხი ხმარობს მის მიმართ:

მოუკლავთ ზვიადაური,
ცათ ჩამოსული სვეტაღა...

ზვიადაურის ხასიათის წინაგანი სიძლიერე გამოვლინარეობს
მისი შეგნების ორგანული, განუყოფელი ერთიანობიდან თავისივე
კუთხის წარმომადგენელთა შეგნებასთან.

მისი მოქმედების პათოსია სიძულვილი მტრისადმი. ეს სძენს
არტისტიზმს მის სიკვდილს. ზვიადაური იმარჯვებს, სიკვდილით
ჩაგრავს თავის მტრებს. ამით არის გამოწვეული ქისტების უქა-
ყოფილება. მათ ვერ მიაღწიეს საწადელს. ზვიადაურის სული
ბელუყოფელი დარჩა.

განსაკუთრებული მხატვრული ოსტატობით არის აღწერილი
პოემაში ზვიადაურის მსხვერპლად შეწირვა. ზვიადაური მხოლოდ
ერთ ფრაზას იმეორებს: „ძაღლ იყოს თქვენის მკვდრისაღა!“ ეს
ძისი სულიერი შეუვალობის გამომხატველი ფრაზაა, რომელიც
უმწეო აღმფოთებას იწვევს ქისტებში — უმწეოს, რადგან მათ
არაფრით არ შეუძლიათ სამაგიერო უზღონ ზვიადაურს, გარდა

სიკვდილისა. მტრისაგან სიკვდილი კი, ზვიადაურისთვის თანდაყოლილი ინსტინქტით გაიოლებული, შინაგანად თითქმის უპტივენულო ხვედრია. იგი ზიზღნარევი გულგრილობით შესცქერის მას.

ქისტების საქციელში ჯერ გაბოროტება სჭარბობს. უფრო გვიან მათი აღშფოთება თავისებურ აღტაცებაში და სინანულში გადადის, მაგრამ საბოლოოდ მაინც ტრადიციული შეგნება იმარჯვებს:

მაგრამ მტერს მტრულად მოექე,
თვითონ უფალმა ბრძანაო.

ზვიადაურის დაღუპვის საბაბი მისი შეცდომაა: ის ერთი წუთით დანებდა ადამიანურ იმპულსს — სტუმრად ეწვია თავის მტერს. თუმცა, უნდა ითქვას, ჯოყოლასაგან განსხვავებით, მთლიანად არ გაუღია მისთვის გულის კარი. ის ცრუობს კიდევაც, მაღავეს თავის ვინაობას და ეს სიცრუე უთუოდ ეპატიება, რადგან მის წინ პოტენციალური მტერია.

ამრიგად, ზვიადაურის ხასიათი ეპიკური ხასიათია. მისი დრამატული აღსასრული არა შინაგანი, არამედ გარეშე მიზეზებით არის გამოწვეული.

თვით მის ხასიათში დრამატიზმის მისხალიც არ მოიპოვება, რადგან, არსებითად, მას არ გააჩნია შინაგანი წინააღმდეგობები. იგი იღუპება ფიზიკურად, ხოლო მის სულს ერთი ბზარიც არ აჩნდება.

ჯოყოლას და ალაზას (განსაკუთრებით უკანასკნელის) ხასიათები გაცილებით უფრო რთულია. აქ ნამდვილ გაორებაზე შეიძლება ლაპარაკი.

ალაზას სახე უძლიერესია ვაჟას მიერ შექმნილ ქალთა სახეებს შორის. ამ სახეს თან ახლავს მეტად მნიშვნელოვანი აზრობრივი დატვირთვა, ამავე დროს, ეს არის მხატვრულად სრულყოფილი, ფსიქოლოგიურად უტყუარი, ცოცხალი სახე. მთელი თავისი იერით ალაზა თითქოს ცხოვრებისეული რომანტიკის, იდეალურის განსახიერებაა.

ალაზას ქალური უშუალობის დასახასიათებლად განსაკუთრებით ზუსტია პოემის ის ადგილი, სადაც იგი ქმარს გამოუტყდება:

— რა დავიმალო, ჯოყოლავე,
ან რად შემრისხავ თქმისადა? —

ეტყოდა ცოლი და ნაზი
თრთოლა მიეცა ხმისადა:
ცრემლები შემიწირია
იმ შენის მეგობრისადა.

მხატვრული გააზრების თვალსაზრისით ბრწყინვალეა XIII თავი. ალაზას მწუხარება აქ გადმოცემულია ხალხური პოეზიისათვის დამახასიათებელი დიალოგის ხერხით.

— უცხოს კაცისა მოზარე,
ხევსურთ მოგიკლეს ქმარია.
წადი, იტირე, ალაზა,
საპარეს მიაბარია...
— შენს მტერსა ისეთი ყოფნა,
რო ჩემი ყოფნა მწარია.. და სხვა.

„სტუმარ-მასპინძელში“, ისევე, როგორც „ბახტრიონში“ თვალნათლივ იგრძნობა, რომ თხრობა აქ სახალხო მთქმელის პირით წარმოებს. ამას მოწმობს, კერძოდ, ისეთი ადგილები, სადაც ხალხური სიბრძნე მისი „პირველქმნილი“ სახით წარმოგვიდგება:

სიკვდილსა გლოვა უხდება,
მკედარს ძმას — ტირილი დისაო,
ტყესა — ხარ-ირმის ნაფრენი,
ზოგ დროს — ყმული მგლისაო,
ვაეკაცსა — ომში სიკვდილი,
ხელში — ნატეხი ხმლისაო,
ომს — ლხინი გამარჯვებულთა
და დამარცხება მტრისაო.

სახალხო მთქმელის („რაფსოდის“) აზროვნებისათვის დამახასიათებელი შტრიხი აშკარად ჩანს აგრეთვე „სტუმარ-მასპინძელის“ ამგვარ სენტენციებში:

ფარო, ნუ ჰმტყუენობ გორდასა,
შენა ხარ მაგის ჯალაფი... და სხვა.

საერთოდ, მედიტაციური ელემენტი ვაჟას პოემებში უფრო მყარი და სადაა, ვიდრე მის ლირიკაში — იმ ლექსებში, სადაც ის პირველი პირით გვესაუბრება. მაგალითად, მსჯელობა სიკვდილზე, რომელიც VI თავში წარმოებს, ძირითადად, ეთანხმება ვაჟას აზრებს სიკვდილ-სიცოცხლეზე, მაგრამ თავისი ფორმით იგი სახალ-

ხო მომღერლის აზროვნებისა და მეტყველების ლაპიდარულ, მაქსიმალურად გაუბრალოებულ სტილს ემორჩილება:

ვერ გვიხსნის სიკვდილის მბეღალით
ძალა, ვერც სიტყვა ცბიერი.
ბუნების ცოდვა ესაა,
მუდამ საწყინო ჩემია:
აუნა და კარგსა ყველას ჰკლავს,
არავინ გადურჩენია.

„რატოსოდული“ საწყისი თავს იჩენს ბუნების სურათების თავისებულო გააზრებაშიც. მაგრამ აქ განსაკუთრებით მკაფიოდ იგრძნობა შემოქმედებითი დამოკიდებულება ხალხური პოეტიკის პრინციპებთან. მაგალითად, „სტუმარ-მასპინძელში“ გამოყენებულა ვაჟასათვის დამახასიათებელი ფოლკლორული მოტივი: ბუნება გლოვობს გმირს. ოღონდ აქ ეს ტრადიციული გლოვის სურათი გამდიდრებულია ორიგინალური დეტალებით (ისევე, როგორც ყველგან, ვაჟა ფოლკლორული პოეტიკიდან სესხულობს პრინციპს და არა შტამბაღქცეულ დეტალებს.):

♀ ვადაურსა გლოვობდა
შფოთვა და ბორგვა მთისაო...

განსაკუთრებით შთაბეჭდავია პოემაში „მკვდრების წყრომისა და ჩივილის“ აღწერა. „ლეგენდა“ (მიუთოსური ნაკადი) სავსებით რეალური სურათის სახით წარმოგვიდგება. ამ შემზარავ სანახაობას ბუნების შესატყვისი სანახაობა აქვს ფონად:

აჩქარებელი ღრუბლები
ცის პირზე გადმოდიოდნ...

ღრუბლების ჩქარი დინება, შუქისა და ჩრდილის მალიმალ ცვლა შესაფერის განათებას იძლევა სიზმარეული შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად.

ბუნების სურათი, რომლითაც პოემა იწყება, იმთავითვე დაბრუნდებულ განწყობილებას ქმნის, ეს ჩვეულებრივი ხერხია ვაჟასათვის:

ბსელს ხეზე მოჰყიფს მდინარე,
გულამღვრეული ჭავრითა...

თითქოს მთელი სამყარო „გულამღვრეულია“ ჭავრით, მტრობით, სიძულვილით. ეს გრძნობები ამღვრევენ ადამიანის სულის ანკარა სათავეებს.

აღსანიშნავია ერთი ხერხი, რომელსაც ვაჟა პოემის დასაწყისში მიმართავს გარემოს აღწერისას; ის ჯერ საერთო პლანს გვიჩვენებს შორიდან: „გაღმა ჩანს ქისტის სოფელი, არწივის ბუდესავითა“; თანაც ეს საერთო პლანი გაბუნდოვანებულია ნისლით (რომელსაც „სოფლის თავს სძინავს“). დეტალები ჩნდება უფრო გვიან, როდესაც ჯოჯოლა და ზვიადური სოფელში შედიან:

მოვიდენ, კოშკები დაჩნდა,
აქა-იქ ჰყუფენ ძაღლები;
კარებში იცქირებთან
ცნობისმოყვარე ბაღლები.
დაეტყო ცხადად კლდის მსგავსად
სიბით ნაგები სახლები.

მეტაფორას („არწივის ბუდე“) ცვლის კონკრეტული, დეტალიზებული სურათი. საგნები ახლოვდებიან და ჩვენ მათ უკვე ფართო პლანით ვხედავთ. ასეთი „კინემატოგრაფიული“, თანდათანობითი მიახლოება აღსაწერ გარემოსთან დამახასიათებელი ხერხია ვაჟასათვის. აქ განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ვაჟას ბრწყინვალე პლასტიკური ოსტატობა. მისი გმირები მარადიულობის მკვიდრი ქანდაკებებით გამოიყურებიან. სურათი ფსიქოლოგიურად ზუსტია და, ამავე დროს, მხატვრული თვალსაზრისით უნაკლოდ შესრულებული. საბოლოოდ, გარემო ჯანლით იფარება, თითქოს ყველაფერი სიბნელემ შთანთქა და უბრალო თვალისთვის რისიმე განჭვრეტა შეუძლებელია, მაგრამ პოემა მთავრდება დეტალით, რომელიც მის ფინალს სინათლით ავსებს. ეს არის მთის მშვენიერი დედოფლის, პირიმზის სახე:

და უფსკრულს დასცქერს პირიმზე
მოღვრებულის ყელითა.

უფსკრულში კი მდინარე „მიქანავს ხველითა“... მდინარის მქეჩარე ხველა და ყელმოდერებული პირიმზე — აი, კვლავ ის ორი მოტივი სისასტიკისა და სინაზისა, რომელიც ვაჟას შემოქმედებაში ხან უპირისპირდება, ხან ცვლის ერთმანეთს, ხან კი შერწყმული სახით წარმოგვიდგება.

„სტუმარ-მასპინძელში“ ეპიკური ნაკადი უფრო ძლიერია, ვიდრე „ალუდა ქეთელაურში“, მაგრამ „ბახტრიონთან“ შედარებით ეს პოემაც ვაჟას შემოქმედებითი ევოლუციის ახალ საფეხურს მო-

ასწავებს. ამის მთავარი მიზეზი თვით პოემის კოლიზიებში და ხასიათებში უნდა ვეძიოთ. თუ ზვიადური ძთელი თავისი სულიერი აგებულებით და მოქმედებით კლასიკური ეპიკური სახეა, ჯოჯოლა და, განსაკუთრებით, აღაზა, ალუდას უფრო ენათესავებიან, ვიდრე „ბახტრიონის“ პერსონაჟებს. მათ სულში უკვე გაღვივებულია ის ნაპერწკალი, რომელიც „გველის მკამელში“ საბედისწერო ხანძრად იქცევა და კატასტროფამდე მიიყვანს ამ ნაწარმოების მთავარ მოქმედ პირს.

„გველის მკამელი“ (ძველი აშბავი) უკვე ჩვენს საუკუნეში არის დაწერილი. იგი დათარიღებულია 1901 წლით. გარკვეული თვალსაზრისით ეს არის შემაჯამებელი ნაწარმოები, რომელშიც მოცემულია ვაჟას მსოფლმხედველობრივი მრწამსის გასაღები. ოღონდ ეს უკანასკნელი იმდენად ღრმად დევს, რომ „გველის მკამელის“ კონცეფცია დღემდე რჩება პრინციპული ლიტერატურული პოლემიკის, აზრთა დიამეტრალური სხვადასხვაობის საგნად.

მინდიას სიბრძნე ვაჟას თვალში დიადი, ზეადამიანური სიბრძნეა, რაც მას „თავისიანებზე“ განუზომლად მაღლა აყენებს. გველის მკამელმა შეიძინა ნიჭი, რომელთან შედარებითაც ჩვეულებრივი ადამიანები ელემენტარულ მგრძნობელობას მოკლებულ არსებებად გამოიყურებიან. ის ერთადერთი ნათელმხილველია უსინათლოთა შორის.

მაგრამ არის თუ არა მინდიას სიბრძნე — აბსოლუტური ჭეშმარიტება, არის თუ არა იგი ბუნების კანონზომიერების გამოხატულება?

როგორც ვაჟას წერილების ანალიზისას დავინახეთ, ბუნება მისთვის უმაღლესი ინსტანციაა ჭეშმარიტების, ყოფიერების აზრის, ობიექტური სიმართლის დასადგენად და შესამოწმებლად. მიუხედავად იმისა, რომ სტიქიური ძალების „იქცევა“ (ცალკეული ასპექტებით) ზოგჯერ უპირისპირდება ვაჟას ეთიკურ შეხედულებებს ან მის სუბიექტურ მისწრაფებებს, საბოლოოდ, მისთვის მაინც ბუნების კანონი არის მარადიული, ურყევი ჭეშმარიტება.

ხოლო ეს კანონი, როგორც აუცილებელ მომენტს, გულისხმობს ბრძოლას — ბრძოლას არსებობისათვის, რაც თავის მხრივ, განაპირობებს ძლიერთა და სუსტთა, აღზევებულთა და დამხობილთა არსებობის აუცილებლობას. ცხოვრება ბრძოლაა — ეს „ფაუსტური“ აზრი წარმოადგენს ვაჟას მსოფლმხედველობის ქვა-

კუთხედს. ამ მრწამსის მიხედვით, მინდიას ფილოსოფია უთუოდ დასამარცხებლად განწირული ფილოსოფიაა. მას არ შეუძლია იარსებოს, რადგან იგი არ შეესაბამება არსებობის ობიექტურ კანონზომიერებას.

და მაინც „გველის მჭამელი“ არ წარმოადგენს მინდიას თვალსაზრისის უბრალო მხილებას, მის ჩვეულებრივ კრიტიკულ უარყოფას. მინდია ტრაგიკული პერსონაჟია. ის არის უაღრესად კეთილშობილი, უფაქიზესი ზნეობრივი მოთხოვნილებით შეპყრობილი მეოცნებე რაინდი, რომელიც მარცხდება სასტიკ რეალობასთან საბედისწერო შეჯახებისას.

ის იძულებულია კომპრომისზე წავიდეს, იმდენ წინააღმდეგობას, ალტერნატივას, გაორებას, შეუსაბამობას ხვდება მაშინვე, როგორც კი თავისი მრწამსის განხორციელებას შეუდგება (ალსანიშნავია, რომ ვაჟა იმთავითვე წინააღმდეგობრივი, კომპრომისული სახით იძლევა მინდიას ფილოსოფიურ-ეთიკურ მრწამსს: მინდია უარს ამბობს ხის მოჭრაზე, რადგან ხე თავს აბრალებს მას, მაგრამ, ამავე დროს, რაღაც უცნაური ექსტაზით მკის ყანას, ვინაიდან თავთავებს თურმე სწორედ მომკა სწყურიათ და ამას თხოვენ მინდიას. მინდიასათვის, რომელიც პატარა ჩიტების სიკვდილს გლოვობს, დასაშვებია ადამიანის მოკვლა და სხვა).

ცხადია, მინდია მომზიბლავი გმირია ვაჟასათვის, ნაწილობრივ ავტობიოგრაფიულიც. მისი სუბიექტური დამოკიდებულება მინდიასადმი უთუოდ დადებითია, თანაგრძნობით გამსჭვალული. თუმცა მას ობიექტურად შეუძლებლად მიაჩნია ასეთი გმირის არსებობა.

მინდიას დრამა არის კონფლიქტი მაღალი და ფაქიზი სულიერი კონსტიტუციის პიროვნებისა ობიექტური სინამდვილის ერთნაირად მარტივ და უღმობელ კანონზომიერებასთან. ამაში მდგომარეობს „გველის მჭამელის“ ტრაგიზმი.

ეპიკური ხასიათის კრიზისი, რომელიც ვაჟას პოემებში თანდათან ღვივდება, აქ თავის ზენიტს აღწევს და ყველაზე განზოგადებული, სასრულ შედეგამდე მისული სახით წარმოგვიდგება. თუ ალუდა ქეთელაური და ჯოყოლა პატარაქალღერი ეთიკური კოდექსის ნაწილობრივ გადასინჯვას ახდენენ, მინდიას, საერთოდ, ადამიანური ყოფისა და ფილოსოფიის ფუძეთა ფუძეზე მიაქვს

იერიში. ამ თვალსაზრისით, მინდია, რა თქმა უნდა, უკვე აღარ არის ეპიკური ხასიათი.

მაგრამ, აქ არანაკლებ საგულისხმოა ერთი გარემოება: მინდია თავისი წარმოშობით ხალხური პერსონაჟია, ხალხის ფიქრისა და ფანტაზიის ნაყოფი. მას აქვს თავისი ზოგადკაცობრიული ფესვებიც. შემთხვევითი არ არის, „გველის მჭამელის“ მოტივი გვხვდება სკანდინავურ და გერმანულ ფოლკლორშიც (სიგურდი ანუ ზიგფრიდი, რომელიც გველეშაპის სისხლს იგემებს და, ამის შედეგად, ფრინველთა მეტყველების აზრს ჩაწვდება).

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა, როგორ არის ვაჟას შიერ რეალიზებული, მხატვრული თვალსაზრისით, ეს მძაფრი მსოფლმხედველობრივი კოლიზია — იდეალურისა და პრაქტიკულის ეს სამკვდრო-სასიცოცხლო კიდილი.

აღსანიშნავია, რომ ეს არის ვაჟას თითქმის ერთადერთი პოემა, ყოველ შემთხვევაში, პირველი, მის მნიშვნელოვან პოემათა შორის (ქრონოლოგიური თვალსაზრისით), რომელიც არ იწყება ბუნების აღწერით. ავტორს პირდაპირ შეეყავართ ადამიანთა გარემოში:

სასტუმროს იყენენ ზევსურნი,
ლუდი ეღულა წიქასა,
ისქდენ ბანზე და ღრეობდენ,
თაებით ჰსევამდენ იმასა...
მოხუცი ჩიბუხებს სწევდენ,
ბოლი ეხვიათ ნისლადა,
განმარტავდიან მათ ამბავს,
შაქდობა თქვიან გმირთადა.
ახლების საწურთნელადა
იხსენებდიან ქებითა:
თქვენ იცით, ამას იქითა
კაცად ვინც გამასდგებითა!

„მოხუცთა“ სიბრძნე — ელემენტარული, პატრიარქალური სიბრძნეა, ის რაც ადამიანს — კონკრეტული სოციალური გაერთიანების წევრს — სჭირდება საკუთარი და საზოგადოებრივი სარგებლიანობისათვის.

მაგრამ კრებაში „ერთი ვინმე სჩანს“. რომელიც სხვა სულის-თქმით, სხვა სიბრძნით არის დაჭილდოებული.

შემთხვევით არ არის, რომ მინდიას მიერ მოპოვებული სი-

ბრძნე არ აძლევს შვებას, სიხარულს არ ანიჭებს. ეს თავიდავე აქცენტირებულია ავტორის მიერ:

კრებაში ერთი ვინმე სიხანს
სახეშკრთალი და მშვიდია...
დაღვრემილს, წელზე ხმალი პრტყავ,
მხარიღლივ ფარი ჰკიდია.

აღსანიშნავია ისიც, რომ მინდია განსაკუთრებულ ენოუზიანბმს არ იჩენს, პირიქით, თავს იკავებს, როდესაც მას ხევესურნი თავას ამბის მოყოლას სთხოვენ.

— მთვრალმა რა ვითხრათ, კაცებო,
ჰკუა სასმელმა დაძალა,
სათქმელი მემრისთვის დარჩეს,
თუ კი სიკვდილმა მაცალა...

შინდია ბრძენად არ დაბადებულა. ის ისეთივე უბრალო ხევესური იყო, როგორც მისი ძმები. ისეთივე უბრალო სიყვარულით უყვარდა ყველაფერი, რაც ხევესურისათვის (საერთოდ, უბრალო აღამიანისათვის) ძვირფასია და სიცოცხლის აზრს შეადგენს. ქაჯებთან თორმეტწლიანი ტყვეობის დროს. მას, თურმე:

აგონდებოდა თავისი
ჩამოთოვნილი მთებია,
ჩანსელებული ხევეები,
უსწორო-მასწორო გზებია,
მი: ბედის მგლოვიარენი
დედა, მამა და ძმებია,
თავისი ქობი მწირული,
სამოთხედ მისალებია.

როგორც შემდეგში აღმოჩნდება, მინდიას მიერ შეძენილ სიბრძნეს იგი მიჰყავს კონფლიქტამდე სწორედ ამ „სამოთხესთან“, ეს ახალი სიბრძნე გარკვეულ მომენტში საკუთარ ოჯახს, საკუთარ ცოლ-შვილსაც აძულებს მას...

მისწურმა ცოდნამ რამდენადმე. აამალა მინდია თავის თანამოძმეებზე, სულიერად თითქოს აალორძინა, აბლიდან დაბადა:

და ამ დროს მოწყალეს თვლით
ტყვეს გადმოჰხედა ზეცაში:
ახალად სული ჩაედგა,

ახალი ხორცი არხა,
გულის სევეა და თვალების
როგორც ბრძის და კრუეს გაგხსნა.

მინდიამ სიბრძნის შოლოდ ერთი მხარე შეითვისა — სიკეთე.

ხილოდ ბოროტმა მის გულში
ვერ მოიკიდა ფესია,
სხვა დასარჩენი ქაჭური
ყველა ისწავლა ხტრხია.

ამ კეთილი სიბრძნის აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენს ის, რომ მინდიამ იცის მრავალი „მტრის დასამარცხები და შემამუსრაფი ფანდი“ და ამავე დროს:

აუ დაქრილს ცოცხალს მიუწრო,
ნუ აქვს სიკვდილის დარდია,
შუაზე გაჭრილს გაჭურნავს
მის უებარი წამალი.

სწორედ ამის გამო მოიპოვა მინდიამ დასაწყისში ავტორიტეტი თანამოძმეთა შორის („აღმერთებს, ნუგეშად სახავს ფშავ-ხევსურეთი მთელია“...).

მინდიას დამოკიდებულება ბუნებასთან „გველის მჭამელში“ უაღრესი პოეტური გზნებით და ხატოვანებით არის გადმოცემული. აქ აშკარად შეიმჩნევა ავტორის დაუფარავი თანაგრძნობა გმირის მიმართ. მინდიასა და ბუნების ურთიერთდამოკიდებულება წარმოგვიდგება, როგორც იდეალური ჰარმონია ადამიანსა და ბუნებას შორის. იდეალური ამ შემთხვევაში ნიშნავს სასურველს, მაგრამ შეუძლებელს. განუხორციელებელს, არარეალურს.

გველის მჭამელს სწადია, თავისი სიბრძნე ხალხს გადასცეს, მაგრამ ხალხისათვის იგი მიუღებელია. ხალხის ლოგიკა სრულიად უბრალო და ნათელია:

ღმერთს ჩვენთვის გაუჩენიაო
სარგოდა, მოსახმარადა!

მინდიას სიბრძნე და საქციელი ხალხში თანდათან უკმაყოფილებას იწვევს. ეს უთანხმოება მკაფიოდ არის გამოხატული ჩაღხიას სიტყვებში:

— მაგ ფიქრს რომ მივყვეთ. შენს მტერსა
როგორღა გვეცხოვრებისა?

ამ მომენტში ვაჟა, როგორც ავტორი, აშკარა უპირატესობას ანიჭებს მინდიას ჩალხიას წინაშე:

მინდია იქავე იჯდა,
თვალთაგან ცრემლი სდიოდა,
არვინ იცოდა, თუ იმას
გული რისაგან სტკიოდა.
თვალნი მიეპყრო ერთს მხარეს,
ხალხისა არა ესმოდა:
გამოერკვია ფიჭვიდან,
როცა ბერდია ეტყოდა...

მინდიას მგრძნობელობა აქ იმდენად ძლიერია, რომ იგი ღრმა ზემოქმედებას ახდენს მის მიმართ უკვე მტრულად განწყობილ ხალხზე:

ღა:წმუნდენ იმის ცოდნაში,
საქმე წინ ედვა ყველასა,
მაგრამ ნაგრძნობსა გულითა
გონებით ჰშველენ ვერასა:
ბალახსაც სთიბენ, ნადირს ჰკვლენ,
შეშით ანთებენ კერასა.

მინდია საბოლოოდ მარცხდება. იგი იძულებულია კომპრომისზე წავიდეს „თავისიანთა“ წინაშე, ლალატობს თავის „სიბრძნეს“, ძალა ერთმევა, სულიერ სიმშვიდეს კარგავს და ასე შინაგანად განადგურებული იღუპება.

...ღიად, — თითქოს გვეუბნება ვაჟა, — მინდიას მოძღვრება იდეალურია, წმინდაა, მომხიბლავია. მაგრამ სამყარო არ არის გაჩენილი საკუთრივ იდეალურისათვის. იდეალური სწრაფვა, ამქამად, თუ ის ობიექტურ კანონზომიერებას ვერ შეუთანხმდა, განწირულია დასამარცხებლად. ასეთ შეხედულებაში არის დიდი სიმწარე, დიდი, თითქმის აუტანელი ტკივილი გენიალური მხატვრის და მეოცნებისა. მაგრამ ეს არამც და არამც არ არის სასოწარკვეთის ფილოსოფია, რადგან ვაჟა მაინც ამართლებს სიცოცხლეს, თავისი ბნელი და ნათელი მხარეებით, და სიცოცხლეშივე ეგულება ის ძალები, ის ფარული შესაძლებლობა, რომელიც საბოლოო ჯამში ამართლებს მინდიას „იდეალიზმს“.

მინდიას სიბრძნე მშვენიერია, თუმცა თავისი შედეგებით ის არ

არის სარგებლის მომტანი სიბრძნე; სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, იგი მინდიას საკუთარ შვილებსაც კი აძულებს:

შვილებიც ჭირად გამიხდა,
შეშაცვლევინეს ფიქრია...

იმ ტრაგედიაში, რომელსაც მინდია განიცდის, თავისი სიბრძნის დაკარგვის შემდეგ, არის ერთი საყურადღებო აქცენტი; გველის მკაძელის მთავარი სატიკეარი ისაა, რომ იგი, სიბრძნედაკარგული, ვეღარ გამოადგება ხალხს:

ველირას ვარგებ ქვეყანას!

ესაა მინდიას ყველაზე დიდი უბედურება. არის ერთი სრულიად უბრალოდ ნაგრძნობი და გამოთქმული აზრი პოემაში და ეს აზრიც მინდიას შინაგან კონფლიქტს ეხმაურება. VII თავში ბუნების სურათის აღწერისას ავტორი გაკერით აცხადებს:

ქვეყნად ბევრია ბეჩავი,
ბევრია შესაწყალები,
ერთი რო ვნაბოთ, სხვას ბევრსა
ფერ ჰხედვენ ჩვენი თვალები!

ეს აზრი შეიძლება ასე გავიგოთ: ადამიანს არ შეუძლია თავის სულში დაითიოს ყველა უბედურება, ყველა უსამართლობა, რაც ქვეყნად ხდება. ვინც ამას ცდილობს, იგი განწირულია დასალუპად, რადგან ადამიანის სული ამისათვის ჭერ კიდევ არ არის მომზადებული.

მინდია თავს იკლავს, როდესაც რწმუნდება თავის უძლურებაში. ბუნება, რომელსაც იგი ასე ეტრფოდა, გულგრილი რჩება მინდიას სიკვდილისადმი.

მართალია, მთვარე მოზარე ქალივით დააშტერდება მინდიას ცხედარს, მაგრამ ნიავი „უღარდოდ, ნელის მღერით“ —

დრთას გაქრის წვერსა ხმლისასა
ამოღერებულს ენითა,
შ-ღებილს ქიაფერადა
ციცის გულ-მკერდის წყენითა,
და ჯათამაშდის მწვანეზე
ლაღად, მოლხენით, სტკეხითა.

„გველის მკამელში“, ბუნების განცდის თვალსაზრისით, არის ვაჟასთვის უჩვეულო, რაღაც უკიდურესი, თითქმის ავადმყიდური ელფერი მწუხარებისა:

ბევლებიან ხეები,
ვით ავადმყოფნი კლეკითა...
თვალს ისე ეჩვენებიან
თითქოს გამხდარან ავადა...

ამ შთაბეჭდილებებს აძლიერებს სანთელიც, რომელიც „სულთმებრძოლ სნეულსა ჰგავდა, ტანჯვა-ვაებით კედებოდა“... და სხვ.

„გველის მკამელს“ ძველთაძველი თქმულება უდევს საფუძვლად, თქმულება პოეტზე, ბრძენზე, რომელიც განუზომლად ამაღლდა ხალხის შეგნების საერთო დონესთან შედარებით.

მაგრამ ვაჟას პოემა უკვე ჩვენი საუკუნის დასაწყისშია დაწერილი.

ეს არის ტოლსტოის ეპოქა, სიმართლის, „ღმერთის ძიების“ ეპოქა. ამავე დროს, ეს არის ესთეტიზმის, დეკადენტობის ხანაც. პოეტისა და მასის, ხელოვნებისა და სიმართლის შემაერთებელ კავშირთა რღვევის დრო. ფილოსოფიაში ეს არის ძველი რაციონალიზმის, პოზიტივიზმის კრიზისის პერიოდი.

ყოველივე ამან უთუოდ თავისი ზემოქმედება მოახდინა ვაჟას პოემაზე.

ცხადია, მინდია არ არის ესთეტი და არც დეკადენტი (ამ სიტყვების სპეციფიკური გაგებით), მაგრამ ის ბრძენია და მისი მშვენიერი სიბრძნე მიუღებელია „ერისათვის“. ამის შედეგია ის ღრმა უფსკრული, რომელსაც ვაჟა ხედავს და შეურბილებლად გამოხატავს თავის პოემაში.

უკმაყოფილება ადამიანით, მისი მიწიერი ინტერესებითა და მიწიერი ბუნებით — რომანტიკული უკმაყოფილებაა, მაგრამ ვაჟასთვის ეს გრძნობა არ იქცევა მიწასთან კავშირის გაწყვეტის სტიმულად, რადგან იგი საბოლოოდ მაინც იღებს ცხოვრებას, მთელი მისი შინაგანი წინააღმდეგობებით, იღებს მინდიას სიბრძნესაც, ვინაიდან მის თვალში ის ეროვნული სულისკვეთების სიღრმისეულ აღნაბეჭდებსაც ატარებს (ამის შესახებ იხ. „სათავეებში“).

„გველის მკამელის“ პერსონაჟისა და ვაჟას თვალსაზრისთა სრული იდენტურობის მტკიცება, ცხადია, გაუმართლებელია. მაგ-

რამ არსებობს მათი თანხვედრის მთელი რიგი მომენტებიც. მთავარია ის, რომ მინდიას სახე ვაჟას მსოფლმხედველობრივი ინტერესების ძირითად სფეროს, მის გულისთქმას და მისი მაძიებელი აზრის მთავარ მიმართულებას ეხმაურება.

ამასთან ერთად, ეს უნიკალური სახე შეიძლება გავიგოთ, როგორც სიმბოლური გააზრება და განზოგადება თვით ვაჟას პოეტური გენიის ერთი არსებითი ნიშან-თვისებისა.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართველ პოეტთა შორის ვაჟა-ფშაველა იყო პირველი და ერთადერთი, რომელმაც შეძლო მინდიასავით ღრმად ჩაწვდომოდა ბუნების საიდუმლოებას და „უსულოთა და უსააკოთ“ მეტყველების აზრი გაეგო.

ამ განუმეორებელი წვდომის დადასტურებაა ვაჟას თითქმის მთელი ლირიკული შემოქმედება (როგორც საკუთრივ ლირიკული ლექსები, ისე პოემების ლირიკული პასაჟებიც).

არაერთგზის აღნიშნულა ვაჟას ლირიკისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ანტროპომორფიზმი. სამართლიანი იქნებოდა გვეთქვა, რომ ეს იყო მისი პოეტური აზროვნების უმნიშვნელოვანესი თავისებურება.

მართალია, ანტროპომორფიზმი ვაჟასთან მსოფლმხედველობრივ თვალსაზრისს არ წარმოადგენს, მაგრამ, ჩვენი ფიქრით, ამავე დროს, აქ არც უბრალო პოეტურ ხერხთან (ხატოვანი მეტყველების ჩვეულებრივ ფორმალურ საშუალებასთან) გვაქვს საქმე.

ეს არის ვაჟას პოეტური აზროვნების არსებითი თვისება, რომელიც თავის პირველწყაროს ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ პოეტურ აზროვნებაში ჰპოევებს.

როგორც ცნობილია, ხალხურ პოეზიაში ანტროპომორფიზმი მხოლოდ ხერხის, მარტოოდენ მხატვრული პირობითობის სახით არ წარმოგვიდგება. აქ ის აშკარად დაკავშირებულია პირველყოფილ მსოფლმხედველობრივ წარმოდგენებთან, ე. ი. მსოფლმხედველობრივ ანტროპომორფიზმთან. ექვს გარეშეა, რომ ვაჟას შემოქმედება სამყაროს გაგების სრულიად სხვა ეტაპს განეკუთვნება. მაგრამ მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი თ ვ ა ლ ს ა ზ რ ი ს ი თ, აქ კიდევ უფრო მეტად მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ ვაჟასთან პოეტურ ანტროპომორფიზმს თითქმის სავსებით შენარჩუნებული აქვს ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ო რ გ ა ნ უ ლ ო ბ ა. ამდენად ეს არის არა მხოლოდ სტილის გარეგანი თვისება, არა-

მედ პოეტური აზროვნების შინაგანი კანონზომიერების, ძირითადი წესის გამომხატველი არსებითი ნიშანი.

გასული საუკუნის ლირიკაში ჩვენ გარკვევით ვხედავთ ორ მწვერვალს, ორ პოლუსურ წერტილს.

ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და ვაჟა-ფშაველას პოეტურ ქმნილებებში განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლინდა ის თვისობრივი განსხვავება, რომელიც წარმოადგენდა ქართულ პოეტურ აზროვნებაში ორი ეპოქის მანძილზე მომხდარი განვითარების შედეგს.

ცხადია, ეს სხვაობა განპირობებული იყო ორი პოეტის პიროვნული, ინდივიდუალური თავისებურებებითაც, მაგრამ ამ თვალსაზრისით კიდევ უფრო დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ ისტორიულ მისიას, რომელიც მათ გასული საუკუნის ქართული პოეზიის განვითარებაში შეასრულეს.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი და ვაჟა-ფშაველა... ამ ორ სახელთან დაკავშირებულია ორი სრულიად სხვადასხვა ხასიათის ადამიანური ბედ-იღბალი და შემოქმედებითი ბიოგრაფია: ერთი — ახალი ეპოქის გარიჟრაჟზე დაბადებული დეკლასირებული არისტოკრატი, საქართველოში ახლადშემოჭრილი ცივილიზაციის ღვიძლი პირმშო და... მისივე შეურიგებელი მოწინააღმდეგე, გამუდმებული შინაგანი მოუსვენრობით შეპყრობილი მეოცნებე, უკიდურესობამდე გამახვილებული მსოფლშეგრძნებისა და ამგვარადვე დახვეწილი გემოვნების ადამიანი.

მეორე — მთის შვილი, თითქმის მთელი სიცოცხლის მანძილზე ნახევრად პატრიარქალურ გარემოში მცხოვრები, „ქისერქანგიანთა მგოსანი“ და თვითონაც „ლაბა ხარივით“ მუხლმაგარი, გამრჯე და ქედმოუხრელი მშრომელი, რომლისთვისაც ხილული ქვეყანა — დედამიწა წარმოადგენდა არა მხოლოდ მშვენიერებით ტკობის, არამედ ყოველდღიური ფიზიკური არსებობის ერთადერთ მასაზრდოებელ წყაროს.

ვაჟა-ფშაველას ბარათაშვილთან ახლოებს სამყაროს იღუმალ მამოძრავებელ ძალთა შეცნობის მძაფრი სურვილი.

ამ მხრივ „ჩინარის“ ცნობილი სტრიქონები: „მრწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უსააკოთაც და უსულთ შორის, და უცხოველეს სხვათა ენათა არს მნიშვნელობა მათის საუბრის!“ — ნ. ბარათაშვილს „გველის მკამელის“ ავტორის წინამორბედად წარმოგვიდგენენ.

სწორედ ეს თვისება გარკვეული ნათესაური კავშირით აერთებს ამ ორი პოეტის შემოქმედებას თავისი საუკუნის იმ პოეტურ ქმნილებებთან, რომლებშიც განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლინდა მიდრეკილება სინამდვილის „ნატურფილოსოფიური“ შტამისაკენ — გოეთესთან, შელისთან, ტიუტჩევთან, ბარატინსკისთან...

მაგრამ თვით დამოკიდებულება სამყაროსადმი, ისევე როგორც შინაგანი შემოქმედებითი ბუნება ამ ორი პოეტისა სრულიად სწინააღმდეგოა ერთმანეთის მიმართ.

ნ. ბარათაშვილის მთელი ლირიკა პოეტური გამოხატულებაა მისივე სულის უმძაფრესი შინაგანი მოძრაობებისა. გარე, ობიექტური სინამდვილე მისთვის წარმოადგენს მხოლოდ ფრთების გაშლისათვის აუცილებელ საყრდენ წერტილს, ან უფრო ხშირად, დასაძლევ ზღუდეს, რომლის გადალახვა საჭიროა პოეტური აღმაფრენისათვის აუცილებელ სივრცეთა მოსაპოვებლად.

ნ. ბარათაშვილის ლირიკული გჳირის გულისყური მიმართულია შიგნით, საკუთარი სუბიექტური სამყაროსადმი.

ვაჟა-ფშაველა მთელი თავისი არსებით გარე, ობიექტურ სამყაროს ეკუთვნის. ის თითქოს ხედვად და სმენად არის ქცეული, რათა არც ერთი უმნიშვნელო ფეთქვაც კი მიწისა, ფესვთა ჩურჩული ან ბალახის სუსტი ამოსუნთქვაც არ გამოეპაროს.

თუ „მერანისა“ და „შემოდამების“ ავტორმა გამოხატა ქართველი ხალხის მაღალი სულისკვეთება, ასალი ცხოვრებისათვის გაღვიძებული ერის მისწრაფება ზევით, სულიერი ცხოვრების უმაღლესი მწვერვალებისაკენ, შემოქმედებისათვის ანთებული ინტელექტის ძალუმი ფეთქვა, ვაჟა-ფშაველამ მთელი თავისი პოეზიით გვაგრძნობინა მისი ფესვების სიმაგრე და საარსებო ენერგია, ის განუყოფელი კავშირი ადამიანსა და მიწას შორის, რომელიც ერის სიჭანმრთელესა და სიცოცხლისუნარიანობას განსაზღვრავს.

ამ მხრივ, ამ ორი უაღრესად ეროვნული პოეტის შემოქმედება თითქოს ერთმანეთს ავსებს და გარკვეულ მთლიანობაში გამოხატავს ქართველი ხალხის საუკუნეთა განმავლობაში ჩამოყალიბებული თვითშეგნების თავისებურებებს.

საჭიროა კიდევ ერთხელ აღვნიშნოთ, რომ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში შემდგომი გაღრმავება კპოვეს იმ რეალისტურმა ტენდენციებმა, რომელთაც XIX საუკუნეში ილიამ და აკაკიმ მისცეს გეზი.

უსამართლო იქნება იმის უარყოფა, რომ ამ ორმა პოეტმა გარკვეული დალი დაამჩნია ვაჟას შემოქმედებას, განსაკუთრებით მის გვიანდელ ლირიკას.

გრამ ცხადია, ვაჟას პოეზია წარმოადგენდა არა უბრალო გარბევების ნაყოფს, არამედ თვისობრივად ახალ მოვლენას.

შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟა-ფშაველა იყო ყველაზე უფრო მკაფიოდ გამოვლინებული მატერიალისტური მსოფლშეგარძნების პოეტი თავისი დროის ქართველ ლირიკოსთა შორის.

სწორედ ამის გამო XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში იგი გვევლინება ნამდვილ „სამყაროს აღმომჩენელ პოეტად“.

ვაჟას პოეტურ ქმნილებებში ობიექტურ სინამდვილეს საბოლოოდ ჩამოხსნილი აქვს რომანტიკული პირობითობის საფარი და იგი მთელი თავისი ხელშესახები, ნივთიერი რეალობით წარმოგვიდგება.

თუ ნიკოლოზ ბარათაშვილისათვის, ისევე როგორც მისი ეპოქის ქართველ ლირიკოსთა უმეტესობისათვის, სრულიად მისაღები იყო გერმანული იდეალისტური ესთეტიკის ცნობილი დებულება, რომელშიც განსაკუთრებული სიზუსტით გამოიხატა XIX საუკუნის ევროპული პოეზიის საერთო სული (და რომელიც, სხვათა შორის, გამეორებული აქვს ბელინსკისაც თავის ცნობილ წერილში „მ. ლერმონტოვის ლექსები“) იმის შესახებ, რომ „სიცოცხლე მშვენიერია თავისი არსით და არა თავისი ფორმით“, ვაჟა-ფშაველას მთელი პოეზია წარმოადგენს ამ ფორმულის პირდაპირ უარყოფას, რადგან ვაჟასთვის სამყაროს სილამაზე განფენილია, უწინარეს ყოვლისა, სწორედ მის კონკრეტულ მატერიალურ ფორმებში.

ამ მხრივ, ვაჟა-ფშაველასათვის დამახასიათებელი სამყაროს ხილვა, მისი პოეტური მანერა და სტილი თავისი დროისათვის ღრმად ორიგინალური თვისებებით არის აღბეჭდილი.

ეს სხვაობა განსაკუთრებით ხელშესახებად იგრძნობა, კერძოდ იქ, სადაც ვაჟა ბუნების მომღერლად გვევლინება ან, საერთოდ, ობიექტური, ნივთიერი გარემოს სურათებს ქმნის.

XIX საუკუნის ქართულ ლირიკაში პეიზაჟი, როგორც წესი, მეორეხარისხოვან როლს ასრულებდა. ბარათაშვილისათვის ბუნება მხოლოდ მკრთალ ფონს წარმოადგენს, რომელიც მას საკუთარი ინტიმური განცდის უფრო მკაფიო გამოკვეთისათვის ესაჭიროება. სამყაროს „უთვალავ ფერთაგან“ იგი მკაცრი გამოჩენით სესხუ-

ლობს მხოლოდ იმ საღებავებს, რომლებიც ზუსტად შეესაბამებოდა მისი ლირიკული გმირის სუბიექტურ განწყობილებებს.

„შემოდამებაში“ ყოველივე ბინდით არის მოცული და სიზმარივით ბაცი ელფერი დაჰკრავს.

რამდენადაც მდიდარი და ამომწურავია ბარათაშვილის ენა ადამიანის რთული სულიერი ცხოვრების გადმოცემისას, იმდენად ლაკონურია იგი, როდესაც მის გარემომცველ მატერიალურ სინამდვილეს ასახავს.

ბუნების მრავალსახოვან მოქრობათა შორის ბარათაშვილის გენიალური თვალი მხოლოდ იმგვარ მოვლენებს აირეკლავს, რომლებსაც, მისი აზრით, „უნივერსალური“ მნიშვნელობა გააჩნიათ და თავის არსებობაში ღრმა სიმბოლურ ნიშანს ატარებენ.

დამახასიათებელია, მაგალითად, რომ ბარათაშვილის ლირიკაში განსაკუთრებით მკაფიოდ მხოლოდ ორი ფერი ეღერს: ცისფერი და შავი. პირველი მისთვის „არაამქვეყნიური“, შეუბღალავი სიწმინდის სიმბოლოა, ხოლო მეორე, „თვალბედითი ყორანის“ ფერი, სამყაროს ავი, ბიწიერი ძალების განსახიერებას წარმოადგენს.

სრულიად სხვაგვარია ვაჟა-ფშაველას პოეტური ხედვა. ვაჟასთვის ქვეყანა აკაშკაშებულია დაუღწეველ ფერთა სიუხვით.

მართალია, იგი იშვიათად მიმართავს უშუალო პოეტურ ფერწერას, მაგრამ მის ლექსებში მეორედ გაცოცხლებულ ყვავილებს, ბალახებს, ხეებს, ჩიტებსა და ღრუბლებს სავსებით შენარჩუნებული აქვთ თავიანთი სიღებავების პირველქმნილი სიხალასე.

თუ ბარათაშვილის შთაგონება მცენარეთა მდიდარი სამყაროდან მხოლოდ „პაეროვან“ ჩინარსა და „კეთილშობილ“ ყვავილებს: ვარდს, სუმბულს და „სპეტაკ შროშანას“ გამოარჩევს, ხოლო ფრთოსანთა შორის მხოლოდ და მხოლოდ ყვავილთა დედოფლის სევდიან მგოსანს — ბულბულს უმღერის, ვაჟა-ფშაველას თავისი ლექსის კარები ფართოდ აქვს გაღებული როგორც ამაყი, ასწლოვანი მუხებისათვის, ისევე პატარა, უმწეო ქუჩისთვისაც. მის ლექსში ლაღად სუნთქავენ „არყი, ვერხვი და თელები“, დგნალი და შურყანი, ჩირთი და ჩადუნა, დეკა და დვია, პირიმზე და კენკეშა, ია და კესანე. ფრინველთა ზვიადი მბრძანებლის, არწივის გვერდით გულსაკლავად წვივიან ნიბლია ჩიტის დაობლებული. ბარტყები, აქვეა „ბატი, წერო და ყარყატი“, გნოლი და ქერონა, ლალი ქედნები, ჩხიკვი ზაქარა, მტრედი და გავაზი.

ვაჟა-ფშაველა ერთნაირი ალტაცებით შეჰხარის ყოველივეს, რაც სიცოცხლის ნიშნით აღბეჭდილა, რადგან თვით სიცოცხლე, ბუნება, მთელი თავისი ნაირფერობით მას მაღალი გონიერებისა და სიკეთის განსახიერებად წარმოუდგება.

მონა ვარ. მონა ბუნების,
ღონე არა მაქვს ღვიისა...

ასეთია ვაჟას დამოკიდებულება მატერიალური სინამდვილისადმი, ამგვარია მისი საბოლოო ფილოსოფიური დასკვნა, რომელიც, ამავე დროს, ბუნებისადმი მის მხატვრულ დამოკიდებულებასაც განსაზღვრავს.

ვაჟა-ფშაველასათვის სამყაროს დაუღვეველ ფერთა, „უსულთა“ და სულდგმულთა შორის არ არსებობს რჩეული და უღირსი, კეთილშობილი და მდაბალი.

ამ მხრივ, იგი მკვეთრად განსხვავდება აგრეთვე გრ. ორბელიანისაგან, რომელიც, მართალია, ბარათაშვილზე უფრო მდიდრად წარმოსახავს ბუნების სურათებს და, საერთოდ, ობიექტურ სინამდვილეს, მაგრამ თავის პოეტურ სახეებში, ჩვეულებრივ, მხოლოდ „ამაღლებულ“ ან „დეკორატიულ“ ბუნებას მიმართავს.

გრიგოლ ორბელიანი იყო XIX საუკუნის ერთ-ერთი პირველი ქართველი პოეტთაგანი, რომელმაც საქართველოს მთათა ხელთუქმნელი მშვენიერება ააშეტყველა. კავკასიონის ველურ ბუნებაში „საღამო გამოსაღმებისას“ ავტორი, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი რომანტიკული იდეალების შესატყვისმა ბუმბერაზმა ახოვნებამ და მეფურმა სიამაყემ მოხიბლა. თუმცა გრ. ორბელიანისათვის უცხო არ ყოფილა გატაცება ძველი თბილისის კოლორიტული სურათებითა და იმავე წარმოშობის საკმაოდ რეალისტური ნატურმორტებით, მაგრამ, ჩვეულებრივ, მის პოეზიაში პეიზაჟი, როგორც გრძნობადახვეწილი ეპიკურელის ბალი, გულმოდგინედ არას გაწმენდილი ყოველგვარი სარეველა ბალახისა და ველური ყვავილებისაგან და მასში მხოლოდ „არისტოკრატიულ“ მცენარეებს — ვარდს, ზამბახსა და „კვიპაროსს“ აქვთ დართული სიცოცხლის უფლება.

ამ მხრივ, განსაკუთრებით დამახასიათებელია გრ. ორბელიანის თავისთავად შესანიშნავი ლექსი „გაზაფხული“, რომელშიც ბუნების განახლების სურათი დახატულია შეგნებულად პირობითად,

ძველი ქართული კლასიკური პოეზიისათვის ტრადიციული ხერხებითა და საღებავებით, რომელთა შორის პრივილეგირებულ როლს ვარდისა და ბულბულის სიმბოლიკა ასრულებს.

თუ რაოდენ დიდი იყო ის სიახლე, რომელიც ვაჟა-ფშაველამ შემაიტიანა ქართულ პოეტიკაში, უფრო ნათელი გახდება ჩვენთვის, თუკი აქ გავიხსენებთ კიდევ ერთ ცნობილ „გაზაფხულს“, რომლის ავტორია ილია ჭავჭავაძე. მხედველობაში გვაქვს არა ილიას ორსტროფიანი შედევრი: „ტყემ მოისხა ფოთოლი...“ არამედ 1858 წლით დათარიღებული ლექსი, რომელიც ასე იწყება: „ვიმ, გაზაფხული, მოდის მორთული“... ეს ლექსი თავისი მხატვრული ხერხებით და სახეებით იმდენად ტიპურია XIX საუკუნის პოეზიისათვის, რომ მას შეიძლება მოეძებნოს არაერთი პარალელი თავისი დროის როგორც ევროპულ, ისე რუსულ პოეზიაში. შეიძლება ითქვას, რომ ილიას შემდეგ ქართულ პოეზიაში პირდაპირ დაკანონდა გაზაფხულის პეიზაჟის არა მხოლოდ ამგვარი კომპონენტებით წარმოსახვა („მოკურკურე“ წყარო, ვარდი და ბულბული, პეპელა და ყვავილი და სხვა), არამედ ის თითქმის აუცილებელი კონტრასტის მოტივიც, რომელიც ლექსის ფინალურ ნაწილში ავტორის სუბიექტურ მინორულ განწყობილებას ბუნების საერთო დღესასწაულს უპირისპირებს.

ვაჟა-ფშაველას დაწერილი აქვს არაერთი ლექსი გაზაფხულზე. ისინი დათარიღებულია სხვადასხვა წლით. შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟა ყოველ გაზაფხულს ახალი ლექსით ეგებებოდა და საოცარია, რომ არც ერთი მათგანი არც საერთო განწყობილებით, არც თუნდაც რომელიმე ცალკეული პოეტური სახით ან მოტივით, არ იმეორებს ადრინდელ ლექსს.

საოცარია, რადგან ყველა ეს ლექსი დაწერილია ჩარგლის გაზაფხულზე, ერთსა და იმავე მთებზე, მდინარეზე და ყვავილებზე. ამ ლექსებში ვერ შევხვდებით ვერც ერთ ტრივიალურ სახეს ან ტრადიციულ მეტაფორას.

ვაჟასათვის, როგორც ლირიკოსისთვის მიუხედავად მისი პოეტური ნიჭის ეპიკური ბუნებისა, არსებითად უცხოა ე. წ. მულდმივი ეპითეტები და საერთო ადგილები. ეს თვისებები კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოჩნდება, თუ ვაჟა-ფშაველას ქართული მთის მეორე შესანიშნავ მომღერალს ალ. ყაზბეგს შევადარებთ.

ყაზბეგი სამართლიანად ითვლება, მთის ბუნების ბრწყინვალე

მხატვრად. მაგრამ, ვაჟსგან განსხვავებით, იგი არაიშვიათად მიმართავს აღნიშნული ხასიათის მეტაფორისტიკას. გავიხსენოთ მისი „მინდვრის კეკლუცინი“, „წყნარი ნიავი“, „ზურმუხტისფერი ველი“.

ვაჟა-ფშაველასთვის ორგანულად მიუღებელია ერთხელ და სამუდამოდ შემუშავებული პოეტური ხერხები და სამკაულები სინამდვილის მხატვრული ასახვისას, სწორედ იმის გამო, რომ მისთვის ობიექტური ყოფიერების ამა თუ იმ საგანსა ან მოვლენაში ესთეტიკურად მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ უკანასკნელია ზოგადი, უცვლელი არსი, არამედ მათი გამოვლინების კონკრეტული განუმეორებელი, მარად ახალი ფორმაც.

ვაჟა-ფშაველასთვის ყოველი გაზაფხული თითქოს სრულიად ახალია, პირველია და იგი ყოველი მათგანისათვის თავიდან ეძებს ისეთსავე ახალ, გაუცვეთელ, ჭერ უხმარ სიტყვებს, როგორი სიახლითაც სუნთქავს ყოველივე წელიწადის ამ სასწაულმოქმედ დროში.

აი, როგორ ხედავს იგი, მაგალითად, გაზაფხულზე მოდიდებულ არაგვს, სამ სხვადასხვა დროს დაწერილ ლექსში:

ეს გაზაფხულიც მოვიდა,
აგერ ჩამოშრნენ მთანია,
საპირიქითოდ გაიხსნენ
თოვლით შეკრულნი გზანია.
აღელვებულა არაგვი,
ფშავე-ხევსურეთის წყალია,
მოხუცის, მთაკლდეთ შასტირის,
როგორც ძმის კუბოს ქალია...

სხვა ლექსში არაგვი მას ვეფხვივით მედგარ ვაჟკაცად წარმოუდგება:

კიდევ ველირსე გაზაფხულს,
კოლამ მანანის ღენასა,
ბუნების გამოღვიძებას,
ფრინველთ საამო სტვენასა...
აყფებულან ხეები,
ცაცხლს აკეცებენ პირითა;
ვის მუქარაზე მიდთან,
ვი: აკეცებენ ჭირითა?
იქნება მაყრები იყვნენ,
მეფე მოპყვანდეთ ლხინითა?

კართანას უცდის არაგვი —
ვეფხვი აღმასის კბილითა:
„მოვიდეს ვინაც ვაქია!“
აღრტვინებულა ჟინითა.
უროს სცემს სალსა კლდეებსა,
გაუმაძღრებსა ძილითა.

ხოლო მესამე ლექსში იგი არაგვის სანაპიროების ამგვარ რეალისტურ პანორამას გვიხატავს:

ყინვისგან შეწუხებულმა
ენახე, ზამთარი კვდებოდა;
ლეღმა-ნაკრავი ყინული
მდინარეებზე ტყდებოდა;
ბატი, წერო და ყარყატი
მათ ნაპირებზე სხდებოდა
და გაზაფხული ზლაზენითა
სამარიდამა დგებოდა...

ვაჟა-ფშაველას მხატვრული ბუნებისათვის სრულიად დაუშვებელია ყოველგვარი პირობითობა პოეზიაში, თუმცა, ცხადია, პირობითობა აქაც უარყოფილია მხოლოდ იმ ფარგლებში, რამდენადაც, საერთოდ, ეს შესაძლებელია ხელოვნებაში. მართალია, ჩვენ მიერ შემოთმოყვანილი ლექსის ორი უკანასკნელი სტრიქონი („და გაზაფხული ზლაზენითა სამარიდამა დგებოდა“) თითქოს ტრივიალურ პოეტურ სახეს შეიცავს და ეს, მართლაც, ასე იქნებოდა, პოეტს რომ მასში არ შეეტანა ერთი ნიუანსი, რომელიც სრულიად ორიგინალურ თვისებას სძენს ამ უძველეს მეტაფორას. ეპითეტი „ზლაზენითა“ აქ განგებ „პროზაული“ ელფერიტ წარმოგვისახავს ბუნების მკვდრეთით აღდგომის სიმბოლურ სურათს და, ამგვარად, მას, ჩვეულებრივ, „ყოფითს“ ხასიათს ანიჭებს.

ვაჟა-ფშაველას პოეტურ სახეებში აღბეჭდილი რეალური სინამდვილე ბოლომდე ინარჩუნებს თავის ნივთიერ, მატერიალურ რეალობას, იმ იშვიათ შემთხვევებშიც, როდესაც იგი თავისი დროის საერთო პოეტური მიმდინარეობის ზეგავლენით ალეგორიულ ფორმებს მიმართავს.

ვაჟას ლექსებში „კიდევაც ვნახავ გაზაფხულს“, „შეჰხედეთ ერთი ღრუბელსა“, „არწივი ვნახე დაჭრილი“ და სხვ. XIX საუკუნეში გავრცელებულ ალეგორიულ სიმბოლიკას სრულიად დაკარგული აქვს სპეციფიკური რაციონალისტური ელფერი. აქ ყო-

ველი სახე ბოლომდე განცდილია ემოციურად და მკაფიოდ გამო-
მჟღავნებული გრძნობადი ხასიათი აქვს შეძენილი.

ვაჟა-ფშაველას პოეტური ხილვები მკაფიო საგნობრივ ხასიათს
ატარებენ იმ ლექსებშიც, სადაც პოეტი ირეალურ, ზღაპრულ სახე-
ებს ქმნის. გავიხსენოთ:

ღამით ცა ჰქუხდა, გრგვინავდა,
მთებს მოედრიკათ თავიო.
ტყეს დასდიოდა ფოთოლი,
ზღვა ბობოქარობს შავიო.
დეკებსა აქვის ქორწილი,
დიდი დარბაზი ზრიალებს.
მეც დამპატიყეს, შევედი, —
რა მქისე სუნი ტრიალებს?!
სამპირად ცეცხლი დაენტოთ,
ზედ სამი ქვაბი შხიოდა...

ამ ლექსში, ისევე, როგორც „ამირანში“, სადაც აგრეთვე აღ-
ქაჯთა და დევთა სერობა არის აღწერილი, პოეტის ფანტაზიით
წარმოსახული სურათი შეგნებულად ნატურალისტური საღებავე-
ბითა და დეტალებით არის გამდიდრებული. აქ ვაჟა-ფშაველას
პოეტური მსოფლშეგრძნება, რომელიც თავის პირველწყაროს
ქართული ხალხური ზღაპრების თავისებურ ბუნებაში ჰპოვებს,
თავისი სულით გვიანდელი აღორძინების დიდოსტატთა მხატვრულ
მანერას და, კერძოდ, რაბლეს ფანტასტიკურ რეალიზმს ენათესა
ვება.

მართალია, ვაჟასათვის თითქმის სრულიად უცხოა „მანტაგრუ-
ელის“ გროტესკული სტილი და გამოშვლებული ბიოლოგიზმი,
მაგრამ რაბლეზიანულ სულთან მისი სიახლოვის საფუძველს სი-
ცოცხლისადმი — ყოველივე „მიწიერისადმი“ ფანტატიკური სიყვარ-
ული წარმოადგენს.

ვაჟა-ფშაველას რეალიზმი უაღრესად თვითმყოფადი ხასიათის
მოვლენაა. მის მიერ შექმნილი მხატვრული ტილოები, მიუხედავად
მათი მკაფიო ლოკალური კოლორიტისა, ხშირად გვაოცებენ თავის
შინაგანი სიახლოვით მსოფლიოს სახელგანთქმულ ფერმწერთა
ქმნილებებთან. განსაკუთრებით ეს ითქმის იმ მხატვრებზე, რომ-
ებიც ვაჟასავით ახლოს იყვნენ მიწასთან და, უწინარეს ყოვლისა,
მასში ჰპოვებდნენ თავისი შთაგონების წყაროს.

მსგავსად XVI საუკუნის გამოჩენილი ნიდერლანდელი მხატვრის, ბრეიგელისა, რომელმაც თავისი ფილოსოფიური ხასიათის სურათში „იკაროსის დაღუპვა“ გასაოცარი სისადავით გამოხატა დედამიწის ყოვლისშემძლე ძალთა ზეიმი და ისინი ადამიანის ფუჭ გატაცებას დაუპირისპირა, ვაჟა-ფშაველაც მთელი თავისი არსებით განიცდიდა მშობლიური, მაცოცხლებელი ფუძის კეთილისმყოფელ სიმყარეს და მის პირველქმნილ, სიცოცხლის დამამკვიდრებელ მშვენებას. ყველა უნადაგო, ცხოვრებას მოწყვეტილ ოცნებაზე მალა აყენებდა.

განსაკუთრებით უშუალო ასოციაციებს იწვევს ბრეიგელთან ვაჟს მიერ შექმნილი ზამთრის პეიზაჟები, რომლებიც თავისი საერთო განწყობილებით და ცალკეული ყოფითი მოტივებითაც პირდაპირ ემსახურებიან ნიდერლანდელი მხატვრის ერთ ტილოს, მისი სახელგანთქმული ფერწერული ციკლიდან „წელიწადის დრონი“. მაგრამ ამ ორი მხატვრის მანერას კიდევ უფრო აახლოებს სინამდვილის საოცარი მასშტაბური, გრანდიოზული და, ამავე დროს, თითქოს სრულიად უშუალო, კონკრეტული განცდა.

ვაჟა-ფშაველას პოეტურ სახეებში მონუმენტური, განსაკუთრებული, ჩვეულებრივ შეთავსებულია ყოფითთან, ყოველდღიურთან.

თავის ღირიკაში იგი ზშირად მიმართავს სინამდვილის „პროზაულ“ მხარეებს და სიცოცხლის უხეშ და მდაბალ გამოვლინებათა შორისაც განსაკუთრებულ პოეტურ თვისებებს აღმოაჩენს, სწორედ ასეთი სახით ხორციელდება პრაქტიკულად მის შემოქმედებაში „რეალურისა“ და „იდეალურის“ იშვიათი სინთეზი.

პოეზია ვაჟასათვის თვით რეალურ საგანთა, ბუნების განუყოფელი ნიშანთვისებაა. მისთვის ყოველივე ჭეშმარიტი ბუნებისშიერია. მაგრამ ვაჟა-ფშაველა, როგორც დიდი ჰუმანისტი, ძალზე შორს დგას ეთიკური განურჩევლობისაგან.

ვაჟა-ფშაველას ზშირად უწოდებენ ბუნების მომღერალს, მაგრამ დამახასიათებელია, რომ ვაჟასათვის ბუნება არ არსებობს ადამიანის გარეშე.

ეს საგულისხმოა არა მხოლოდ იმ მხრივ, რომ მას პეიზაჟი თითქმის ყოველთვის გამდიდრებული აქვს ადამიანთა ცოცხალი სახეებით, ადამიანური სულისკვეთებით ან მათი ყოველდღიური ადამიანური საფიქრითა და საზრუნავით, როგორც, მაგალითად,

ცნობილ ლექსში „ბუნების სურათი“, სადაც მომავლადეი ზაფხულის პანორამა სრულიად ბუნებრივად გადადის ფშაველ მწყემსთა გულითად საუბარში:

კახეთს წავიდეთ, ძმობილო,
მთაში სჭირს კვება ძროხისა.
ღროა ჩაეცვათ ტყავები,
კალთა აგვეკოთ ჩონისა.
ბარად არ ჰყინავს მიწასა,
მალევე შრება თოვლია,
უზუდა ფითრი, ნეკერი,
თრ-დავარცნილი მოლია.
ჰაღას აფხიზლებს ხოხობი,
ფერდობს — კაკაბი, გნოლია.
იაჯად დაიკვებებით,
თახ გყავდეს შვილი, ცოლია.
ხეწნა რად უნდა ერთგულ ძმას,
თავად წამოვა ბროლია.

კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ თავის მდიდარ ფერწერულ ტილოებში ვაჟა-ფშაველას ხაზგასმით შეაქვს ეთიკური, ჰუმანისტური მოტივი.

ასე მაგალითად, ვაჟასათვის მშობლიური მთების ხელთუქმნელი სილამაზე წარმოადგენს არა მხოლოდ ესთეტიკური ჰერეტისა და ტებობის საგანს, მთები, ამავე დროს, მისთვის ეთიკური მწვერვალებიც არიან:

მთათ მიტხრეს: „ნუ დაგვივიწყებ,
კარგად აგუხედე, ჩაგუხედე;
ჩვენსავით იდეგ მტკიცელა,
ვინძლო აროდეს დაჰბერდე,
ცხოვრება ჰირიანია,
ჰარით არ ერთით, ორითა.
შენამც მოგაცხოვს ბევრს რასმე,
არ ავაშმოროს შმორითა.
ჩვენ დაგვიძახე მკურნალად,
წამალს მოგაწვდით შორითა“...

ვაჟა-ფშაველას მთელი შემოქმედება, რომელიც ამჟვეყნიურად ხორციელი სილამაზის თავდავიწყებულ აპოლოგიას წარმოადგენს, ამავე დროს, სრულიად თავისუფალია სამყაროსადმი ჰედონისტური ან წმინდა ჰერეტითი დამოკიდებულებისაგან. სამყაროში ვაჟა

ხედავს სულს, განსხეულებულ იდეას; „ნივთიერი“ და „სულის-
შიერი“ მისთვის განუყოფელი მთლიანობაა. ამ მთლიანობაში იგი
გარკვევით ამჩნევს შინაგან წინააღმდეგობებს, უმძაფრეს დრამა-
ტიზმს, მტკივნეულ შეუთავსებლობას, ურთიერთჭიდილს, მაგრამ,
როგორც მხატვარი, გამუდმებით ცდილობს და თავის სა-
უკეთესო ქმნილებებში აღწევს კიდევ რეალურისა და იდეალურის
ჰარმონიულ შერწყმას, მათ სინთეზურ წარმოსახვას.

ამ მხრივ ვაჟა, ჭეშმარიტი სახალხო პოეტი, მკვეთრად გამო-
ირჩევა ორი საუკუნის მიჯნაზე წარმოშობილი მრავალრიცხოვანი
ესთეტიური სკოლებისა და მიმდინარეობების საერთო ფონზე, არა
მხოლოდ თავისი პოეზიის მაღალი ჰუმანისტური სულისკვეთებით,
არამედ კონკრეტული მხატვრული თავისებურებებითაც.

თუ რა ღრმა იყო უფსკრული ვაჟასა და იმ ქართველ მოღერ-
ნისტთა შორის, რომლებიც მის ბრწყინვალე პოეტურ სახეებში
თავის იმდროინდელ ფორმალურ ძიებათა ერთგვარ საყრდენ
წერტილს ხედავდნენ, ამას ნათლად მოწმობს თუნდაც 1910 წლით
დათარიღებული ლექსი „მთაში“.

ჩვენ აქ მოვიყვანთ მხოლოდ ერთ ადგილს ამ ლექსიდან:

გვიახლოვდება ზამთარი,
ვინ დააბრუნებს ძალითა?
მოიპარება ნელ-ნელა
ტვირთმძიმე სურდო-მჟვალთა.
თეთრს კბილს გვიჩვენებს, გვიცინის,
გული სავსე აქვს შხამითა.
მტერსა ჰგავს ფლიდსა ცბიერსა,
დაგმეგობრდება ფერობით,
როცა ჩაგივდებს ხელშია,
სულს ამოგხუთავს მტერობით...
მონადირეებს როდი სწყინთ,
გაპხარებიათ კიდეცა;
გაპართეს ქაზეირები,
მხარზედაც გადიკიდესა,
ჩადირის კვალი ცხადად სჩანს,
რაც თოვლზე ვაივლიდესა:
ღათვისა, შელისა, ირმისა,
მელა თავგებსა სთხრიდესა;
ციყვები მიჰქსელ-მოჰქსელენ
ვერჩისა დანაბოჯებსა...
ჰა, ხედავთ ქირსვლაც დაიწყო,

თითქოს ფქვილს ვინმე სცრიდესა
მანანასავეთ თავს დაგედის,
აწლის დერეფნის ფიკრებსა
ეგ არი, დადგა ზამთარი,
დადგა უმსგავსო ეპოია,
შეშა უმატეთ კერასა,
რაც გაქეთ, დაჭე და კამეა,
არაფერი გაქეს, ითმინე!
ღლეც საწყლისათვის ღამეა;

დააკვირდით, როგორ შინაგან წინააღმდეგობას შეიცაუს ზაქ-
თრის პოეტური სახე ამ ლექსში: ერთი მხრივ, პეიზაჟის ბრწყინ-
ვალე ფერწერული გააზრება, მონადირეების მხიარული სამზადი-
სის სურათი, რომანტიკული მოტივი, რომელსაც განსაკუთრებით
აძლიერებს თოვლის ფიფქთა ცვენის შედარება ციურ მანანის დე-
ნასთან, ხოლო, მეორე მხრივ, ზამთრისადმი დაუფარავი სიძულვი-
ლი, მწვავე გულსტიკივილი, რომელიც ლექსის დასასრულს სრუ-
ლიად უშუალო, შეულამაზებელი ფორმით ჰპოვებს თავის გამო-
ხატულებას.

ამ ლექსის დაწერა შეეძლო მხოლოდ იმ პოეტს, ვისაც ყოველ
წელიწადს ფშაური ზამთრის გრძელ ღამეებში გულს უკუმშავდა
„არაფრისმქონე“ მთიელ გლეხთა ბავშვების ტირილი და თეთრ-
კბილებიანი ზამთრის მომხიბლავ სიცილში გესლსა და შხამს
აგრძნობინებდა.

აქ თითქოს ერთმანეთს ებაექრება მხატვარი და ადამიანი, თი-
თოეული თავისებურად ხედავს და განიცდის სინამდვილეს. მაგ-
რამ ეს მაინც არ არის „შუაზე გახლეჩილი“ რეალობა, რადგან ეს
ლექსიც, ისევე, როგორც ვაჟას მიერ შექმნილი მთელი სამყაროს
პოეტური პანორამა, თავის თავში ითავსებს „უთვალავი ფერით“
ამეტყველებული „ქვეყნის“ წინააღმდეგობრივ მრავალსახოვნებას.

აქ არის ვაჟა მთელი თავისი მართალი და მდიდარი პოეტური
ბუნებით, უაღრესად გამჭრიახი, დაკვირვებული და ამასთან მრავ-
ლისმომცველი მხატვრის თვალით, ბუნების სასწაულმოქმედი ძა-
ლით სულის სიღრმემდე აფორიაქებული და, ამავე დროს, თავისი
განუყრელი ადამიანური ფიქრითა და საზრუნავით შეპყრობილი,
საოცრად მგრძნობიარე, მოსიყვარულე და მოსარჩლე გულით.

ვაჟა-ფშაველა დაბადებით მხატვარი და მომღერალი იყო. მას
საოცრად ჰქონდა გამახვილებული თვალი და სმენა, რათა სრუ-

ლად მიეღო და შეეთვისებინა სამყაროს დაუშრეტელი, ურიცხვი ხმით და ფერით აქლერებული მშვენება.

მაგრამ, როგორც ჭეშმარიტად დიდბუნებოვანი შემოქმედი, იგი სილამაზის ყველა ფორმაზე მაღლა „კაცურ“ მაღლსა და სიკეთეს აყენებდა.

ვაჟა-ფშაველას ლირიკაში, ისევე, როგორც მის ეპიკურ ქმნობებშიც, ამქვეყნიურ, მიწიერ მშვენიერებათაღმი წარმართული თაყვანისცემა საკვირველი შინაგანი კანონზომიერებით არის შეთავსებული და შერწყმული იდეალურისაღმი, „ციურისაღმი“ თავდავიწყებულ სწრაფვასთან. თვითონ ვაჟა ლექსში „როს ვუკვირდები თავისთავს“ პირდაპირ აღიარებს, რომ მისთვის პოეტური შთაგონება წარმოუდგენელია სულიერი ამალღებისა და განწმენდის გარეშე:

როს ვუკვირდები თავისთავს
ლა არ ვემღური მეტადა:
მ.ღლს დაეთელი ათასობითა,
ცოდვა რამ მრჩება კენტადა,
მზარები მესხმება, ვიზრდები,
ცად ვიწვე ასათრენადა;
გაჩნდება საღლაყ ნათელი,
გულს ჩამიდგება სვეტადა;
ზღვაედება მწყობრი სიტყვები
ქალღლზე დასაბერტყადა...

ვაჟა-ფშაველამ თავისი საკუთარი კილო შემოიტანა ქართულ პოეზიაში. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს არა დღალექტური ფორმები პოეტის ენისა, არამედ მისი პოეზიის ინტონაციური თავისებურებანი, ამ სიტყვის ფართო გაგებით.

პოეტურ ინტონაციას არაერთი ნიშანი განაპირობებს. აქ გასათვალისწინებელია მწერლის მსოფლგაგება, სინამდვილის განცდის თავისებურებანი, განწყობილბათა ცვალებადობა, პოეტის ადამიანური ბუნება და ტემპერამენტი.

ხოლო თუ პოეტის შემოქმედება ნამდვილად დაკავშირებულია საკუთარი ხალხის სულიერ ცხოვრებასთან, არანაკლებ საგულისხმოა ამ ხალხის ეროვნული ფსიქიკის იერიც.

ვაჟა-ფშაველა იმ ერის შვილი იყო, რომლის მსოფლმხედველობა სისხლიან საუკუნეთა უღმობელ ქართველიებში ყალიბდებოდა. განსაკუთრებით ეს ითქმის ვაჟას მშობლიურ ფშავ-ხევსუ-

რეთზე, სადაც მთის მკაცრი ბუნებაც და მტრულად განწყობილ მებობელ ტომებთან თითქმის განუწყვეტელი სამკვდრო-სასიცოცხლო დავა, მუდმივი სულოერი და ფიზიკური მზადყოფნისაკენ მოუწოდებდნენ ამ კუთხის მკვიდრთ.

გასაკვირი არ არის, რომ ვაჟას პოეზიაში ჩვენ ასე ხშირად ვხვდებით ვაჟაკური შეუპოვრობისა და სისასტიკის მოტივებს.

მსგავსად „ილიადას“ ლეგენდარული ავტორისა, ვაჟა-ფშაველაც ადამიანთა ნებისა და ღირსების უმადლეს გამოხატულებას ხშირად მათი სამკვდრო-სასიცოცხლო შერკინების სურათებში ხედავს და უკანასკნელთა შეგნებულ პოეტიზაციას ახდენს:

მიდით, იქ მიდით, სადაცა
ხალხი ხალხზედა ღელავდეს;
მტერი ჩვენ გეცემდეს, ჩვენ — მტერსა,
ხმლები, ხანჯლები ელავდეს.
სისხლის ტბა მუხლებს სწვდებოდეს,
ცოცხლები მკვდრებსა სთელავდეს;
ჰიაფრად მუზარადებსა
სისხლის წვიმი ფერავდეს;
დაგელობდეს სიკვდილი,
სულარებსა ჰკერავდეს.

გასაკვირი არ არის, როდესაც ვაჟა, დამონებული ხალხის შვილი, მტრისადმი დაუნდობელი სისასტიკის მქადაგებლად გვევლინება და თავის სიმღერებს მებრძოლ, შეუპოვარ კილოზე აკებს.

საკვირველია ის, რომ მთელი მისი პოეზია, ამავე დროს, გამსჭვალულია საოცარი ღირიკული თრთოლვითა და სინაზით.

თითქმის დაუჯერებელია, რომ „კაი ყმის“ და „ბაქურის“ ავტორს შეეძლო ყოფილიყო ასე გულჩეილი მოზიარე პატარა ნიბლია ჩიტის უბედური ბედისა, ან ასეთი ალერსიანი თავმდაბლობით მიემართა თავისი ნაზი დობილებისათვის:

ნუმც გაჯავრდება პირიმზე,
ნურც დამწყველიან იანი,
რომ იმათ დედის ძუძუთა
ვსუქდები ცოდვილიანი...

პოეტის თანამედროვეთა სიტყვით, ვაჟას ცხოვრებაში მტროც და შეუპოვარი ხასიათი ჰქონია, განსაკუთრებით, როდესაც რაიმე უსამართლობას წააწყდებოდა, ასეთ წუთებში თვით სიკვდი-

ლიც არაფრად უღირდა და თავისი მოწინააღმდეგისადმი ხშირად შეუბრალებლობას იჩენდა. მაგრამ, ჩვეულებრივ, ის ბავშვივით მიამიტი და გულჩველი ადამიანი ყოფილა.

ვაჟას ლირიკაში მკაფიოდ არის გამოვლენილი ეს თავისებური ადამიანური ბუნება. მაგრამ აქ პოეტის ინდივიდუალური თვისებები განზოგადებული სახით წარმოგვიდგებიან და თავის გამართლებას ხშირად იმ ობიექტურ სინამდვილეშიც კპოვებენ, რომელიც თვით ვაჟას თავისი პოეტური და სულიერი სიმართლის პირველწყაროდ მიაჩნდა.

როგორც ვიცით, ასეთ ნიადაგს ვაჟა-ფშაველა მშობლიური ბუნების შეურყენელ სიწმინდეში ხედავდა.

თქვენი მიწოვავ მეც ძუძუ,
ლალან, ბარაქიანი...

მიმართავს იგი საქართველოს მთებს.

მაგრამ, შეხედეთ, როგორ თავისებურად წარმოუდგება პოეტს მათი ზვიადი მშვენება:

მიყვარხართ მიტომ,
რომ ხართ მალღები,
აულუბრყვილონი,
როგორც ბაღღები,
მაგრამ ამაყნი,
მტკიცე და ლალნი.

შეუძლებელია, ამ სტრიქონებში სინამდვილის ვაჟასებურ, ღრმად სუბიექტურ აღქმასთან ერთად არ ვიგრძნოთ რაღაც კიდევ უფრო დიადი და ამაღლელებელი.

საქართველოს მთები ოდითგანვე წარმოადგენდნენ ჩვენი ქვეყნის უძვირფასეს საუნჯეთა საიმედო თავშესაფარს. აქ მტრისგან მიუწვდომელ სიმაღლეებზე ინახებოდა არა მხოლოდ სამეფო ძვირფასეულობანი.

საუკუნეთა სიღრმიდან მომდინარე ადათ-ჩვეულებებთან, უძველეს ტრადიციებთან და ეთიკურ კანონებთან ერთად, აქ თავისი პირველყოფილი, შეუბღალავი სიწმინდე შეინარჩუნა ქართველი ადამიანის ღრმად თვითმყოფადმა ხასიათმაც.

ვაჟა-ფშაველას გმირები, რომლებიც ამ მაღალი და თავისუფ-

ლებსმოყვარე მთის ღვიძლი შვილები არიან, თავიანთ სეროიულ ბუნებაში თითქოს შეუთავსებელ თვისებებს აერთიანებენ.

თავდავიწყებამდე მისული რაინდული ეინი და ზვიადი სიამაყე თითქოს მხოლოდ გარეგანი ჭავეშანია ძაბი ბროლივით გამქვირვალე და ნატიფი სულისა.

გავიხსენოთ, როგორ წვეთ-წვეთობით ღერის თავისი სულად დაუხარჯავ სიტბოსა და სინახეს უხორცოსავით გულადი აღუდა მშობლიურ სოფელთან გამოთხოვებისას:

ერახელ მაუნდა აღუდას,
ერახელ მბარუნვა თავისა.
„მშვიდობით, საჯიხვებო,
გამახარენო თვალისა!
მშვიდობით, ჩემო სახ-კარო,
გულში ამშლელი ბრალისა!
მშვიდობით, ჩვენო ბატონო,
ყმათად მიმცემო ძალისა.

გავიხსენოთ თვითონ ვაჟა, რომელმაც თავისი სიმღერა მთიდან გადმომდგარი ხარის ყვირილს შეადარა, როგორი დაუფარავი შინაგანი თრთოლვით მიმართავს იგი თავისი სამშობლოს გულს — ქართლის ველ-მინდვრებს:

ქართლო, დარდების ამშლელი,
გულ-მაგარ ქეთა მხარეთ!
რო გნახე, გული ამგერდა,
ფიქრი მეწვია მწარეთ.
არა ვთქვა, ისა სჯობია,
გულშივე დარჩეს ბარეთ.
დავჯა, დავიწყე ტირილი,
ცხარე ცრემლები ვღვარეთ.

ვაჟა-ფშაველას პოეზიის ლირიკული გმირი, ისევე, როგორც მისი პოემების პერსონაჟები, თავიანთი სულიერი აგებულებით წშირად „ვეფხისტყაოსნის“ უკვდავ ხასიათებს მოგვაგონებენ.

ცხადია, ვაჟა არც თავის საუკუნეში ყოფილა ერთადერთი პოეტი, რომელმაც ქართული ხასიათის თავისებური ელფერი გამოხატა.

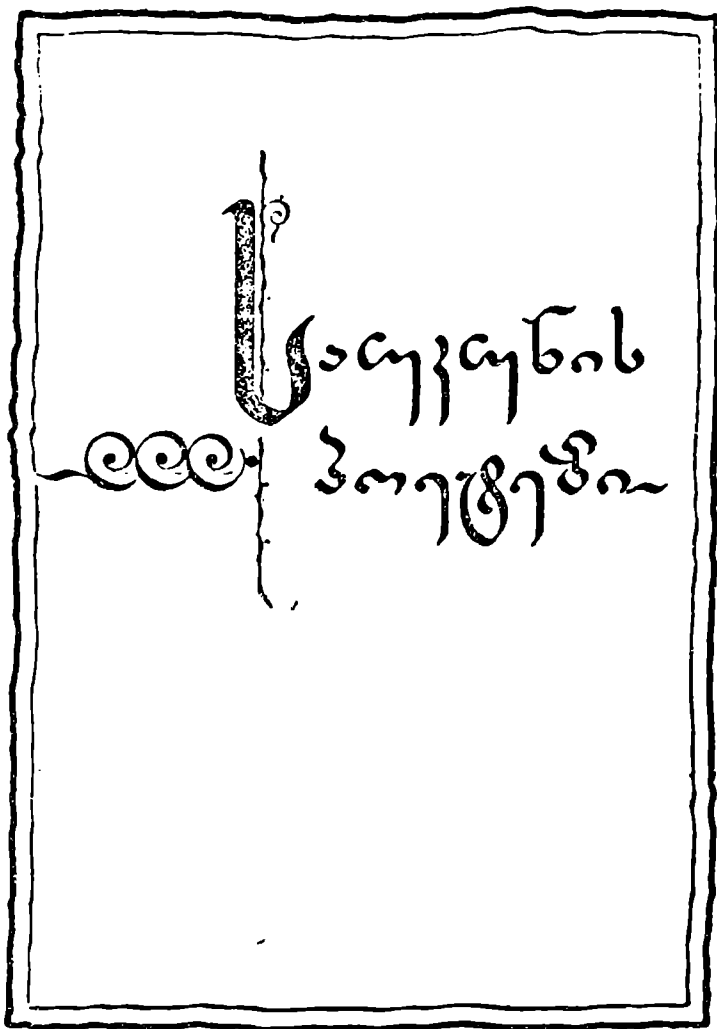
როგორც ჭეშმარიტად დიდი ეროვნული მოვლენა, მთელი მისი პოეზია თავისი სულით, განუყოფლად არის დაკავშირებული მრავალ-

ვალსაუკუნოვანი ქართული მწერლობის თავისებურ ჰუმანისტურ პაოროსთან.

მაგრამ მხოლოდ ვაჟა-ფშაველას შესწევდა ძალა ასე აუმღვრევლად შეეზავებინა თავის პოეზიაში მთიდან მომსკდარ ზეგ-მეწყურთა გრგვინვა და ქუხილი ყველაზე ნაზ და მგრძნობიარე, თითქოს ჩურჩულით ნათქვამ სიმღერასთან. თანამედროვეთა შორის მხოლოდ ის იყო დაჯილდოებული ნათელხილვის იმ გრძნეული ნიჭით, რომელსაც ცხოვრების ტლანქ, შეულამაზებელ, მიწიერ ფორმებში ღკთიური მადლისა და მშვენიერების განჭვრეტა ძალუძს. მისი პოეზიის თავისებური კილოც ამ ორი, ერთნაირად ძლიერი და ორგანული საწყისის იშვიათ შეთანხმებაზეა დაფუძნებული.

გასულ საუკუნეში ვაჟა-ფშაველა იყო ის რჩეულთა შორის რჩეული, ორი ეპოქის მანძილზე მიმდინარე ესთეტიკური განვითარების დამაგვირგვინებელი პოეტი, რომელმაც შეძლო უაღრესი, სრულყოფილი ფორმით გამოეხატა „მიწისა“ და „ციის“, „ნივთიერისა“ და „იდეალურის“ — რეალისტურისა და რომანტიკულის ურთიერთგამსჭვალავი, დრამატული მთლიანობა.

შვიდსაუკუნოვანი ინტერვალის შემდეგ, მან ახალ დროში, ახალი სულისკვეთებით, პოეტური აზროვნების ევოლუციის ახალ საფეხურზე კვლავ მიაღწია რუსთველური, რენესანსული ჰარმონიის აღარძინებას.



Մ

•••

ՄԱԿՅԱՆԻՆ
ԶՈՂՅԵՐ

გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ტ ა ბ ი ძ ე

ის ჩვენთან ცხოვრობდა, ჩვენს შორის დადიოდა...

თბილისის ქუჩებს კარგად ახსოვთ მისი ნერვიული ნაბიჯი, უცნაურად ატოკებული მიხრა-მოხრა.

ჩვეულებად პქონდა ამ ქუჩებში უქმად ხეტიალი — მზეში, წვიმაში, ქარში:

და წავალ ქარში, როგორც მოცარტი,
გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით...

მის დამძიმებულ სხეულს, გემის ბაქანზე მობაჯბაჯე ალბატროსივით, თითქოს, მართლაც ეს „მსუბუქი ზვირთები“ აქანებდნენ აქეთ-იქით.

უყვარდა გამვლელების გაჩერება, მათთან უცნაური საუბრის გაბმა.

ოდნავ შეშუბებულ სახეს ხშირად სერავდა დაძაბული ღინილი; ძნელი იყო გაგება, დაგცინოდათ, იგი, თუ ალერსსა და ყურადღებას მოითხოვდა. თვალები კი, თითქოს თქვენს მიღმა გამძაფრებით ელოდნენ ვიღაცის გამოჩენას...

ახალგაზრდები სიამოვნებით უჩერდებოდნენ მას, ცნობისმოყვარეობით ათვალეერებდნენ, თავაზიანად იღიმებოდნენ მის ირონიულ შენიშვნებზე.

მათ, რასაკვირველია, ბოლომდე არ სჯეროდათ, რომ ის კაცი იყო „მთაწმინდის მთვარის“ ავტორი, მეფე-პოეტი, მათი ფიქრისა და ოცნების მესაიდუმლე...

გალაკტიონ ტაბიძე სიცოცხლეშივე იქცა ლეგენდად... ძნელი იყო ყოველივე იმის, რაც მისმა ლექსმა აღძრა ჩვენს სულში, ერთ რეალურად არსებულ ადამიანის სახესთან დაკავშირება.

ახალგაზრდა სტუდენტი ქალი, რომელიც თეთრად ათენებდა ღამეს „მერისა“ და „სილაყვარდის“ კითხვაში, დღისით გულგრილად ჩაივლიდა მისი ფანჯრების წინ, თითქოს იქ მცხოვრებ მოხუც

ჯადოქარს ადარაფერი ჰქონდა საერთო იდუმალების ხანეფოდან მის მიერვე გამოხმობილ გრძნეულ სულებთან.

• • •

იმ საკვირველ თქმულებათა შორის, რომლებიც ჩვენმა საუკუნენს შექმნა, არსებობს ერთი, განსაკუთრებით უცნაური. იგი მოგვითხრობს, თუ როგორ დაკარგა ადამიანმა საკუთარი ჯადოსნობის წყალობით თავისი სახე და სხეული და გარეშეთათვის უჩინარი გახდა.

საოცარი ბედი ხვდა წილად ამ კაცს, მას ველარ ცნობდნენ თვით უახლოესი ადამიანებიც, რადგან იგი მიუწვდომელი იყო მათი ჩვეულებრივი მხედველობისათვის.

მხოლოდ სიკვდილმა დაუბრუნა მას თავისი სახე. და ვიდრე მარჯვენა მიაბარებდნენ, ადამიანებმა კვლავ იხილეს და იცნეს იგი...

კუბოში დასვენებულ ღვთაებრივად ლამაზ გალაკტიონ ტაბიძის ყოველი ნაკვთი კვლავ პოეზიის ნათელი სხივით იყო გაბრწყინებული. უკანასკნელი გამოთხოვების უამს ის თითქოს თავისი ჰემ-მარიტი სახით მოგვევლინა, რომ სწორედ ასე დარჩენილიყო შთამოშავალთა ნებსიერებაში.

რადაც იდუმალი შუქით შიგნიდანვე განათებული, მართლაც სიმორებით მიძინებულ პოეტების მეფეს ჰგავდა და მის სასთუმალს თავს დასტრიალებდა ყველა მშვენიერი ზმანება, ყველა სახე და აჩრდილი მისი პოეზიისა.

ისე როგორც არასდროს, ანლობელი და გასაგები გახდა იმ დღეს ყოველი ჩვენთაგანისათვის და ჩვენ უკანვე მივუტანეთ ძვირფას პოეტს ის დიდი თრთოლვა და სიყვარული, რომელიც მან სიცოცხლეში ასე უხვად მიმოფანტა გარშემო.

• • •

გალაკტიონ ტაბიძემ წარუშლელი დაღი დააჩნია ჩვენი დროის ქაროველ ადამიანთა სულიერ ცხოვრებას. უაღრესად ღრმა იყო მისი ზემოქმედება, კერძოდ, იმ თაობის შეგნებაზე, რომლის მხატვ-

რული მოთხოვნისა და წარმოდგენების ფორმირება უკანასკნელი ომის დროს მოხდა.

თბილისში, შენიღბული სახლების კედლებსა და დაუმთავრებელ ნაგებობათა ღობეებზე არაერთხელ ყოფილა გამოკრული მისი ლექსები, რომლებიც სამშობლოს თავგანწირულ სიყვარულსა და გამარჯვების რწმენას გვიღვივებდნენ.

ამ გრძნობებში ჰპოვებდა მაშინ თავის გამირულ პათოსს პოეტის მქუხარე სტროფი:

ამ დღებს ძველი უნდა ავეგო,
უნდა აღვმართო წყებათა-წყება...
ვით აღიმართა შენთან, ძაუგო,
გამარჯვებათა ჩვენთა დაწყება.

მაგრამ უკვე იმ დროს ჩვენ აღმოვაჩინეთ და შევიყვარეთ სხვა ვალაქტიონიც — თავისი ეპოქის სწორუპოვარი ლირიკოსი.

როგორც ანკარა წყაროს, ისე ვეწაფებოდით ჩვენ მის ლექსს, რომელშიც იყო ყველაფერი — ოცნება, სიხარული, იმედი, სევდა, ლოდინი, თავდავიწყება, სიყვარული, ვნება, ეჭვი და სიამაყე — ყოველივე ის, რაც ასე ჰაერივით აუცილებელია ახალგაზრდა ადამიანის სულისათვის.

გალაქტიონ ტაბიძის პოეზიამ თავისებური ელფერი შესძინა ჩვენს გრძნობებს, განცდებს, შთაბეჭდილებებს.

მისი თვალით შევხედეთ ჩვენ მშობლიურ ბუნებას და ბევრი ახალი ფერი, ახალი ჩრდილი და შუქი დაეინახეთ. მისმა ლექსებმა ჩაგვახედა ჩვენ საკუთარ სულშიც და იქაც ახალი, ადრე თითქმის უცნობი ხვეულები აღმოგვაჩენინა.

როგორც მე-19 საუკუნის ახალგაზრდა ადამიანები თავიანთი ინტიმური გრძნობების გასამხელად მიმართავდნენ ბარათაშვილის „არ უკიჟინო სატრაფოს“, ილიას „გახსოვს, ტურფას“ და აკაკის „საიდუმლო ბარათის“ ამალღებულ მეტყველებას, ისე ჩვენს დროში გალაქტიონის ლირიკის ენა ჩვენი თაობის წარმომადგენელთათვის იქცა ყველაზე ღრმა და ნაზი განცდების გამომხატველად.

გალაქტიონის სიტყვებით აღმოცენდა ჩვენში პირველი სიყვარული, სიყმაწვილის პირველი მიუღწეველი ოცნება:

რაც უფრო შორს ხარ, მით უფრო ვტკბებ...
მე შენში მხიბლავს ოცნება ჩემი,
სულხლებელი, როგორც მზის სხივი,
მეუწვდომელი, როგორც ელემია...

მისივე ლექსით გამოემშვიდობა თითოეული ჩვენთაგანი თავისი ცხოვრების უტკბილეს დღეებს, სიკაბუკის დაკარგულ თანამგზავრთ:

გაგონდება თუ არა
კარაღეთის დღეები,
ზეცის ლურჯი კამარა,
უცხო სამოთხეები!!
კიდევ შეგრჩა თუ არა
მხიარული თვალები,
თუ დრომ გადაუარა
და ჩაუქრო ალები?

გალაკტიონის სტრიქონში მოძებნა თავისი გამოკვეთილი სახე ჩვენი ახალგაზრდობის რაინდულმა იდეალმა — „სული გვექონდეს უსპეტაქეს თოვლისა!“ — და საქართველოს სათუთმა სიყვარულმა:

ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა
არ გავიარე, რაა მამული!

პოეტის მღელვარე სულის ძახილით შევიცანით ჩვენ ჩვენი ეპოქისათვის სისხლხორცეული ნიშან-თვისების — თავისუფლებისაყენ შეუჩერებელი სწრაფვის პოეტური გამოხატულებაც:

გათენდა; ცეცხლის მზე აენთო, აცურდა,
დროშები ჩქარაა
თავისუფლება სულს ისე მოსწყურდა,
ვით დაქრილ ირმების გუნდს წყარო ანკარა,
დროშები ჩქარაა

გალაკტიონ ტაბიძე იყო ერთ-ერთი იმ რჩეულ პოეტთაგანი მე-20 საუკუნისა, რომელთაც შეძლეს თანამედროვე ადამიანის სულის სიღრმეში ჩაწვდომა და მისი ახალი, ეპოქისათვის შესაფერისი ენით ამეტყველება.

ერთ ცნობილ მკვლევარს ნათქვამი აქვს ტეოფილ გოტიეს შესახებ: მას შემდეგ, რაც ის მწერლობაში მოვიდა, ფრანგული ლექსიკონიდან სიტყვა „გამოუთქმელი“ ამოსაღები გახდაო.

დაახლოებით იგივეს თქმა შეიძლებოდა გალაკტიონ ტაბიძის შესახებაც ახალი დროის ქართულ მწერლობასთან მიმართებით. ჩვენს პოეზიაში მან პირველმა დაიწყო ახალი ფერებისა და ნახევარტონების ძიება და ჭერარნახული პორიზონტები გაუხსნა მას

ადამიანის თითქოს თავიდან აღმოჩენილი სულიერი სამყაროს გამოსახატად.

მსგავსად ახალი დროის იმ მოწინავე მხატვრებისა, რომლებიც ბუნებაში არსებული, ცოცხალი ფერების უფრო ზუსტი, ინტენსიური გადმოცემისათვის შეეცადნენ მათ შენადგენელ ნაწილებად დაშლას, რათა შემდგომ უფრო სრულყოფილი სინთეზი მიეღოთ, გალაკტიონ ტაბიძემ ქართულ ლირიკაში პოეტური წარმოსახვის ასე თუ ისე სწორხაზოვანი ხერხები შეეცალა ახალი, უფრო დახვეწილი საშუალებების — ნიუანსებისა და მინიშნებების რთული ენით:

სიტყვა ნაწყვეტი გამოგიცხადებს
უფრო მეტს, ვიდრე დიდი მსჯელობა.

ეს სტრიქონები გამოხატავენ გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრინციპს, რომლის საფუძველზე მან შეძლო ქართული ლექსის განთავისუფლება იმ მოძველებული მაღალფარდოვნებისა და მშრალი რაციონალიზმისაგან, რაც 19-საუკუნის პოეზიის ეპიგონათთვის იყო დამახასიათებელი.

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში ქართულმა ლექსმა საოცარი სინატიფე და ჰაეროვნება შეიძინა. ის იყო უტყუარი, აბსოლუტური სმენის პოეტი. მის მუსიკალურ გენიას ყოველივე — გარეშე თუ შინაგანი, ნამდვილად ხილული თუ ოცნების თვალთ წარმოდგენილი — პოეტური მელოდიების ენაზე გადაჰქონდა.

როგორც ღია სარკმელში მოულოდნელად შემოჭრილი გაზაფხულის დღე ათასნაირი სურნელით აფხებს ჩვენს ოთახს, ისე აავსო გალაკტიონის ლექსმა ჩვენი სული ჯერარსმენილი მოტივებით, რიტმებით, ინტონაციებით, კეთილზმონებების სასწაულებით.

გალაკტიონის შემოქმედებაში იღებს სათავეს უდიდესი წილი ყოველივე იმ ახლისა, რაც ჩვენი დროის პოეზიაში აღმოცენდა და დამკვიდრდა და რაც მისი კანონიერი სიამაყის საგანს წარმოადგენს. ამ მხრივ იგი პირველი მასწავლებელია ქართული მწერლობის ყველა ახალგაზრდა თაობისათვის.

• • •

გალაკტიონ ტაბიძის მოსვლა ქართულ მწერლობაში დაემთხვა ჩვენი საუკუნის ყველაზე მძიმე ხანას, რომელმაც საბედისწერო

გავლენა მოახდინა მთელი ლიტერატურული თაობის შეგნებაზე.

ეს იყო წლები, რომელთაც ა. ბლოკმა „Испепеляющие годы“ უწოდა.

თუ მე-19 საუკუნე, მიუხედავად ყველა თავისთავად აუტანელი, სულისშემბნუთავი ობიექტური პირობისა, ქართულ მწერლობაში იყო დიდი სულიერი სიმბნევისა და მსოფლმხედველობრივი ოპტიმიზმის ეპოქა — მეოცე საუკუნის დასაწყისში ცხოვრების სარბიელზე გამოსული ახალი ლიტერატურული თაობის თვალწინ, თითქოს ერთიანად და სამუდამოდ დაემხო წინამორბედთაგან ნაანდერძი ყველა იმედი და ილუზია.

გალაკტიონ ტაბიძეს წილად ხვდა ბოლომდე შეესვა ამ საბედისწერო შეკრთომის შხამიანი თასი.

1905 წლის ტრაგედია ქართველი ინტელიგენციისათვის ნიშნავდა არა მხოლოდ სასტიკ დამარცხებას სოციალური ბრძოლის გზაზე, მისი უდიდესი ნაწილას შეგნებაში იგი მოასწავებდა მთელი წარსული საუკუნის მანძილზე მასულდგმულელებელი ნაციონალური იმედების უმძიმეს კრახსაც.

ამ მტკივნეულ შთაბეჭდილებაში პოვებს სათავეს ეროვნული პესიმიზმის, უსასოობის ის მწვავე შეგრძნება, რომელიც თანდათან ძლიერდება გ. ტაბიძის ადრინდელ შემოქმედებაში, ხოლო უფრო გვიან ასეთი სახით წარმოგვიდგება:

— ველარ ვცნობილობ მშობლიურ ხეებს,

ზამთარს ბილიკი დაუტანია....

„დიდი ხანია?“ — მივმართავ ტყეებს

და ტყე გუგუნებს: „დიდი ხანია!“.

... ეს მძაფრი კვნესა მიწამლავს დღეებს,

ის გული ისევ ჩემი გულია...

„დაკარგულია?“ — მივმართავ ტყეებს.

და ტყე გუგუნებს: „დაკარგულია!“

ქართველი ერის ისტორიული ბედ-იბბლის, მშობლიური სინამდვილის მწუხარე განცდით ეს ლექსი თითქოს ეხმაურება მე-19 საუკუნის ქართულ პატრიოტულ ლირიკას, მაგრამ მის ინტონაციაში არის ახალი ნიუანსი: არა მხოლოდ „დაკარგვის“ იმედთა სანუდამო დაღუპვის შეგრძნება, არამედ ამ განცდასთან შინაგანი შერიგებაც და ამის შედეგად აღძრული ტკივილით თავისებური ტკბობის ცდა.

გალაქტიონ ტაბიძე იყო ერთ-ერთი იმ ახალგაზრდა პოეტთაგანი, რომელთა სახელთან დაკავშირებულია მეოცე საუკუნის დასაწყისის ქართულ პოეზიაში ნეორომანტიკული მიმართულების აღმოცენება.

თუ ქართული რეალიზმის კორიფეების, პირველ რიგში, სამოციანელების შემოქმედებაში თანამედევრულად იქნა უარყოფილი მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრისათვის დამახასიათებელი რომანტიკული მსოფლგაგება, რომელმაც თავისი სრულყოფილი გამოხატულება ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში პოეზია, გალაქტიონ ტაბიძემ ჩვენი საუკუნის დასაწყისში თითქმის მთლიანად დასძლია ამ დროისათვის ძირითადად მდარე ნატურალიზმად გადაგვარებული, ეპიგონთა მიერ უმოწყალოდ პროფანირებული რეალისტური პოეტიკა და მას სამყაროს ახალი, არსებითად რომანტიკული ხილვა დაუპირისპირა.

ეს იყო თავისებური უარყოფა უარყოფისა, რომელსაც თვით დროის სულიერი მოთხოვნილება განაპირობებდა.

ამ ახალი მიმართულებისათვის არსებითად მიუღებელი იყო 60-იანელთა ფხიზელი მსოფლგაგება, საერთოდ, ნეპისპიერი პრაქტიკული ნაბიჯები არსებული სინამდვილის გარდასაქმნელად; თავის ბუნდოვან პროტესტში იგი მიდიოდა მის სრულ უარყოფამდე, მისი როგორც არასრულყოფილი, უაზრო რეალობის, სრული გაუქმების მოთხოვნამდე და რადგან ამისი პრაქტიკული შესაძლებლობა არ არსებობდა, ეს ახალი სულიერი მისწრაფება ობიექტურ სინამდვილეს უპირისპირებდა თავის მიერვე შეთხზულ ირრეალურ, ილუზიურ სამყაროს.

გალაქტიონ ტაბიძის ადრინდელ ლირიკაში ცხოვრება, ადამიანის ამქვეყნიური სამყოფელი ისეთივე „ვიწრო გალიაა“, ისეთივე აუტანელი საკანია „შორეული ცის სილაქვარდისკენ“ განღვთობილი სულისათვის, როგორც ეს „შემოდამების“ გენიალურ ავტორს წარმოუდგებოდა.

პიროვნება აქ მუდმივ კონფლიქტში იმყოფება გარემოსთან, ცხოვრების პროზასთან, ჩვეულებრივობასთან და ერთადერთ ხსნას ილუზიების „წმინდა ტაძარში“ ეძიებს.

გალაქტიონ ტაბიძის მთელი ადრინდელი შემოქმედება, ისევე როგორც ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკა, განმსჭვალულია სინამდ-

ვილისადმი ღრმა პროტესტის, შეუპოვებელი უთანხმოების განცდით.

* * *

გალაკტიონ ტაბიძის ადრინდელი ლირიკის ერთი რკალი თავისი პოეტიკით მჭიდროდ არის დაკავშირებული იმ მიმდინარეობასთან, რომელიც მეოცე საუკუნის ლიტერატურაში სიმბოლიზმის სახელით არის ცნობილი. ასეთი ლექსებია: „სილაჟვარდე, ანუ ვარდი სილაში“, „ლურჯა ცხენები“, „ანგელოზს ეჭირა. გრძელი პერგამენტი“, „მას გახელილი დარჩა თვალები“, „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“, „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“ „დომინო“, „საუბარი ედგარზე“, „მაგიდა აღემბიკებით“, „ისევ ეფემერა“, „შემოდგომა უმანკო ჩანასახების მამათა სავანეში“ და სხვა.

ეს ლექსები, რომელთაგან თითოეული მაღალი, დახვეწილი ოსტატობით არის შესრულებული, ხოლო ზოგიერთი დღემდე შეუნელებელი ზემოქმედების ძალას ინარჩუნებს, მთელი რიგი თავისი შინაარსობრივი და ფორმალური ნიშნებით მოქცეულია ევროპული სიმბოლიზმის ძირითადი მხატვრული პრინციპებისა და ტრადიციების რკალში.

გალაკტიონ ტაბიძის პოეტურ ხელოვნებაში თითქმის სრულყოფილი სახით არის განხორციელებული ე. წ. სუგესტიის — პოეტური ჩაგონების, განწყობილების გადადების პრინციპი, რომელიც სიმბოლისტური პოეტიკის მთავარ პრინციპს წარმოადგენდა.

მისი პოეზიიდან თითქმის მთლიანად განდევნილია მსჯელობის, რიტორიკის, სწორხაზოვანი განზოგადების ელემენტები. ნათ აღგაღს ახალი, „წმინდა პოეტური“ საშუალებები იკავებენ.

ალ. ბლოკი ამტკიცებდა, რომ სიმბოლისტები ცდილობდნენ „სიტყვათა ნაწყვეტებში განეჭვრიტათ იმიერ-სამყაროთა ბუნდოვანი მოძრაობა“.

„სიტყვა ნაწყვეტი“, რომელიც გალაკტიონ ტაბიძემ თავისი პოეტიკის ქვაკუთხედად გამოაცხადა, ფართო მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ. იგი გულისხმობს ცალკეულ დეტალებს, შტრიხებს, მოულოდნელად შემოტანილ შორეულ ასოციაციას, რომელიც ახალი კუთხით წარმოაჩენს ჩვეულებრივ საგნებს; აქ იგულისხმება ლექსის ინტონაციური და მელოდიური ნიუანსები და თვით ცალ-

კეული სიტყვის თავისებური სემანტიკური გააზრება. აქ იგულისხმება რითმა, რომელიც ასრულებს არა მხოლოდ თავის „ტექნიკურ“ დანიშნულებას, არამედ საგანთა შორის ფარულ, იღუმალკავშირზეც მიუთითებს. პოეტური ნაწარმოების ყველა ეს კომპონენტი გარკვეულ ურთიერთშეთანხმებაში იძყოფება. ისინი ბაღებენ ერთიან ჟღერადობას, რომელიც მკითხველის ცნობიერებაში გადაიღვრება, რათა მასში შესატყვისი ემოციური განწყობა აღძრას

როგორც ცნობილია, სიმბოლისტებს ხელოვნების იდეალურ სახეობად მუსიკა ნიაჩნდათ. მუსიკა, რომელიც მთლიანად გათავისუფლებულია ცნებებისაგან, მსჯელობისგან, მათ წარმოუდგებოდათ წმინდა ემოციური თვითგამოხატვის იდეალურ ფორმად. მათი რწმენით, პოეზიაშიც უნდა გამოძებნილიყო ადექვატური საშუალებები, ახალი ხერხები, მეტყველების სპეციფიკური მანერა, რომელიც ადამიანის სულის „საიდუმლო მუსიკას“ გადმოსცემდა.

შეიძლება ითქვას, რომ გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში საერთოდ მუსიკას, ლექსის მელოდიურ გააზრებას და ინსტრუმენტირებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. ამ თვალსაზრისით მისი შემოქმედება ევროპული სიმბოლიზმის ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი ნიმუშია.

გ. ტაბიძეს აქვს ლექსები, რომლებიც მთლიანად — თავისი კომპოზიციით და ლაიტმოტივის განვითარებით — დასრულებულ მუსიკალურ ნაწარმოებს მოგვაგონებენ:

ათოვდა ზამთრის ბაღებს,
მიჰქონდათ შავი კუბო
და შლიდა ბაირაღებს
თმაგაწეწილი ქარი.
გზა იყო უდაბური,
უსახო, უპირქუბო,
მიჰქონდათ კიდევ კუბო,
ყორნების საუბარი:
ღარეკე! დაუბარე!
ათოვდა ზამთრის ბაღებს.

თავისთავად ცხადია, რომ პოეტურ ხილვებს ამ ლექსში სრულიად ორგანული ადგილი უჭირავთ. მაგრამ ეს თავისთავად ზუსტი და შთამბეჭდავი სურათები აქ მაინც სინამდვილის უმოძრაო,

მკვდარ ასლებად წარმოგვიდგებოდა, ყველაფერი ეს რომ ატე-
ტივებული არ იყოს მუსიკის მძლავრ ტალღაზე.

მუსიკა არა მხოლოდ აძლიერებს, არამედ ავსებს და ამდიდ-
რებს კიდევაც პოეტურ შთაბეჭდილებას. მისი საშუალებით ამ
პატარა ლექსში შემოდის ის, რაც მასში პირდაპირ არ არის აღწე-
რილი. სამგლოვიარო პროცესიის ყრუ ნაბიჯები თოვლზე, შეკავებუ-
ლი ქვითინი და შორეული ზარების მონოტონული რეკვის ხმა.

მუსიკალური საწყისის წარმმართავი, უპირატესი როლი გ. ტა-
ბიძის ლექსში ერთგვარად ხანის მთელი მისი შემოქმედების ერთ
განსაკუთრებულ თავისებურებას. როგორც ცნობილია, გალაკტიონი
ყველაზე ძნელად სათარგმნი ავტორია ახალი დროის ქართველ პო-
ეტთა შორის, ვინაიდან სხვა ენაზე მისი ლექსის ადექვატური აქლე-
რებისათვის აუცილებელია მთელი იმ თითქოს შეუძმჩნეველი მუსი-
კალურ-ინტონაციური ნიუანსების ზედმიწევნით დაცვა, რომლე-
ბიც განუმეორებელ ელფერს ანიჭებენ მის პოეტურ ქმნილებებს.
მაგრამ მუსიკა გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში არამც და არამც არ
ჩრდილავს პოეტური ხელოვნების სხვა კომპონენტებს.

მისი პოეზია საოცრად მდიდარია ორიგინალური, თითქოს თა-
ვიდან აღმოჩენილი პოეტური საღებავებითა და კიდევ უფრო მე-
ტად ნახევარტონებით.

ეს არის, ჩვეულებრივ, ისუბუქი აკვარელით შესრულებული,
უაღრესად დახვეწილი ფერწერა. სინამდვილე აქ დანახულია ახა-
ლი, უჩვეულო თვალთ. პოეტის განწყობილებათა ცვალებადობა
მას წამით-წამს ახალი იერით გვიხატავს და ზოგჯერ ბუნების ერთგ-
ვაროვან მოვლენებშიც კი შუქისა და საღებავების ურიცხვ სახე-
ცვლილებას, ურთიერთგადასვლას, პარმონიულ შეზავებასა და
კონტრასტებს წარმოაჩენს.

ასე, მაგალითად, თოვლი გალაკტიონის ლირიკაში ხან იისფე-
რია, ხან ლურჯი, ხან დაღლილი თითებივით მკრთალი, ხან ზამბა-
ხისფერი, ხან ბროლივით გამქვირვალე, ხან მარმარილოსავით ცივი
და თეთრი, ხან ვარდისფერი, ხან კიდევ:

დაათრობს მთვარე თოვლიან ალფებს
ივლისისფერი ყინვის თასებით!
სითეთრე შეენის მაღალ მწვერვალებს,
ვით სასძლოს ფარჩა და ალმასები...

უაღრესად ფართოვდება გალაკტიონის შემოქმედებაში ხატო-
ვანი მეტყველების ჩარჩოები.

როდესაც პოეტი წერს: „და თეთრი კლბო კაეკასიონის“, ან „ტყე ტაქარივით იყო მაღალი“, ან „ბაღში შემოლილივით კვდება თებერვალი“, ან „ის დანდობილი იღებს ქიანურს და სასახლეებს პაერში მოდებს“, ან „ხანდახან კლდესაც ედება ხავსი, ზიზლი მარადი და ყველასადმი“, ან „ღამეა საშინელი, ღამე ამართული როგორც შავი დროშა. გრივალი ძალღვივით ღრღნის ქალაქის ქალას...“ ეს არის არა მხოლოდ საგანთა და მოვლენათა უბრალო მსგავსებაზე, გარკვეულ თვისებათა სიახლოვეზე აგებული ჩვეულებრივი პოეტური შედარება, არა მხოლოდ უბრალო ტროპი, არამედ მსოფლმხედველობრივი მინიშნების შემცველი სიმბოლოც.

ნეტაფორას აქ გამოცლილი აქვს ჩვეულებრივ ნაგულისხმევი პირობითობის საყრდენი. იგი განცდილია და გააზრებული, როგორც ქეშმარიტი რეალობა, როგორც საგანთა ფარულ შინაგან არსთან ინტუიციით, პოეტური ზეშთაგონებით მიახლოებების შედეგი.

გალაკტიონ ტაბიძისათვის ტყე მართლა „ტაქარია“, „შორეული ცის სილაყვარდე“ მისი სულის მარადიული ცხოვრების ქეშმარიტი სამყოფელია, ვიოლინოს ვენიალურ დამკვრელს, ფანტასტიკური ხუროთმოძღვრის მსგავსად, მართლა შეუძლია სასახლეები ააგოს პაერში. ხოლო ღამე სხვა არა არის რა, თუ არა შავი, ავისმეტყველი დროშა, რომელსაც შეუცნობელი ბუნება ფენს ადამიანთა შესაქრწუნებლად.

უფრო ზუსტად: ყოველი ამ სახეთაგანი, ეს „ტყე“ და „ტაქარი“, „სილაყვარდე“ და „ცხოვრების გზა“, „ქიანური“ და „სასახლეები“, „ღამე“ და „შავი დროშა“ მხოლოდ იდუმალი მინიშნებებია, რომელთაც ჩვენ უნდა მიგვახვედრონ სხვა, მათი ზედაპირის მიღმა მდებარე სამყაროს არსებობას.

აქ მთავარია ის, რომ პოეტი სწორედ ასე გრძნობს, ასე ხედავს სინამდვილეს, რადგან მისთვის ობიექტური რეალობა და სუბიექტური „სიზმარ-ცხადი“ ერთნაირად მნიშვნელოვანია.

აღსანიშნავია, რომ გალაკტიონ ტაბიძის რევოლუციამდელ შემოქმედებაში იმთავითვე ისახება და თანდათან სულ უფრო მეტად ღრმავდება მეორე ლირიკული ნაკადი, რომელიც თავისი შინაარსითა და ფორმით არსებითად სცილდება სიმბოლისტური პოეტიკის ჩარჩოებს.

მხედველობაში გვაქვს, უპირველეს ყოვლისა, ის ლექსები, რომ-

ლებშიც პოეტის შთაგონების წყაროს წარმოადგენს არა ლიტერატურული ეპოქისათვის ნიშანდობლივი „მოარული“ იდეები და რემინისცენციები, არამედ მისთვის სინამდვილეში ბევრად ახლობელი მშობლიური გარემო, საქართველოს ბუნება, ქართველი ხალხის წარსული და აწმყო, ქართული კლასიკური მწერლობიდან მომდინარე სახეები, ქართული ხალხური პოეზიის განუმეორებელი წარმოდგენები და მელოდიური წყობა.

აი, უმთავრესნი ამ პოეტური ნაწარმოებებიდან: „მამული“, „არაგვი“, „პირიმზე“ „ქალავ“, „პოემა ვეფხვისა“, „ერთი გავარდნილი კაცი“, „ბავშვობის დღეები“, „თბილისი“, „სადღეგრძელო იყოს მისი“, „ჩემო იარაღი...“ „ომნიბუსით“, „ჭარხალი“, „მივარდნილი აივანი“, „თიბათვე გავიდა“, „გაგონდება თუ არა“, „ქარი მოგონებათა“, „წინამურში რომ მოკლეს ილია“, „მცხეთიდან“, „ამ ბნელი დამით“, „ხალხური მოტივებიდან“, „წინანდალელი ნათელა“, „შინდისის ჭადრებს“, „კახეთის მთვარე“, „ეს მშობლიური ქარია“, „გახედე, კახეთი“, „ალაზნთან“ და სხვ.

ამ ლექსებში გაცილებით უფრო ძალუმად იგრძნობა ცხოვრების თბილი სუნთქვა. სამყაროს მისტიკურ გაგებას აქ ზოგჯერ მოულოდნელად ცვლის არსებობის უშუალო განცდით გამოწვეული წრფელი აღტაცება და სიხარული.

გალაქტიონის ისეთ ლექსებში, როგორცაა „მამული“, „პირიმზე“, „სადღეგრძელო იყოს მისი“, „დღეს მაისი ფერში ნაირნაირშია“, „მშობლიური ეფემერა“, „შინდისის ჭადრებს“, „ეს მშობლიური ქარია“ და სხვ. გამხელილი სულიერი ტკივილი და მწუხარება უკვე ვეღარ ეტევა წმინდა ინტიმური განწყობილებების ჩვეულ საზღვრებში და ზოგად-ნაციონალურ განცდებს გამოხატავს.

აქ საჭიროა აღინიშნოს, აგრეთვე, გასული საუკუნის ქართული კლასიკური ლიტერატურიდან მომდინარე ზოგიერთი რეალისტური მოტივისა და თემის კვალიც: „მივარდნილ აივანში“, „პირიმზეში“, „ჭარხალში“, „მამულში“ თითქოს ცოცხლდებიან შემოდგომის აზნაურების მკრთალი ლანდები.

ქართული ხალხური პოეზიის თავისებური ხატოვანების ორგანული განცდით არის დაწერილი „ხალხური მოტივებიდან“, „ქოვალ, გადავკოცნი“, „ვინც მე მიყვარდა“, „წინანდალელი ნათელა“.

გალაქტიონის პოეტური ენა აქ თანდათან სცილდება სიმბო-

ლიზმის რთული ემბლემატური მეტყველების კანონებს და გამოხატვის უფრო სადა, გამჭვირვალე ფორმებისაკენ მიილტვის. საგნები უფრო მკაფიო კონტურებს იძენენ, ასოციაციების შემკვრელი ძაფი უფრო ნათელი და ხელშესახები ხდება.

„ლურჯა ცხენებისა“ და „დომინოს“ მარადიული არყოფნის სიცივით მოცულ სამყაროს აქ თანდათან ცვლის ცხოვრებისმიერო საღებავებით შესრულებული პოეტური სურათები:

შავმა ნისლმა დანიხლა
მთები დაღესტანისა.
აიმართნენ კოშკები
ცისა და ნესტანისა
მგლოვიარე ბინდებით
იბურება ყვარელი,
ვაზით და სიმინდებით
მიდის გზა საყვარელი.
ეს შმობლიური ქარია,
ეს სოფელია მძინარე,
არ ვიცი, რად მიხარია
ვაზი, ყანები, მდინარე.
დღემ ნისლი შემოიხვია,
გზაც სიარულმა დალია,
ის — ძველისძველი (იხეა,
იქ კიდევ წინანდალია.
წინანდალს ვაზი აშევენებს,
ახმეტას — ვაშლი წითელი,
როგორ როავს, როგორ აშევენებს
აკიდობის მკიდველი.

როგორც ვხედავთ, აქ პოეტურ წარმოსახვაში შეტანილია რეალური სინამდვილის ცოცხალი შტრახები, რომელთა საშუალებით (პირველი რკალის ლექსებისაგან განსხვავებით) უკვე შესაძლებელი ხდება პეიზაჟის კონკრეტული, ლოკალური ნიშნების დადგენა.

გასაკვირი არ არის, რომ გალაკტიონ ტაბიძის ამდროინდელ ლექსებში ჩვენ ვხვდებით ეპოქის უმნიშვნელოვანეს მოვლენათა თუმცა არა უშუალო, მაგრამ მაინც ძალზე მძაფრ გამოძახილს.

მის ცნობილ ლირიკულ ციკლებში („ქარიშხლის შემდეგ“, „ბორკილები“, „ბრძოლაში“, „ქალაქი“, „ბავშვები“, „ომი“ „შიში“, „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“, „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზა-

რები“ და სხვა) არეკლილია 1905 წლის რევოლუციის შორეული ექო, იმპერიალისტური ომის შემადრწუნებელი სურათები, თებერვლის რევოლუცია და სამოქალაქო ომის დასაწყისი.

განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს გალაკტიონის პოეზიაში პირველი მსოფლიო ომის თემას („ცეცხლი“, „ზღვის ეფემერა“, „ტრანშეებში“, „ცეცხლიან ფერფლით“, „შიში“ და სხვ.).

შეიძლება ითქვას, რომ სიმბოლისტებს თავიანთი საშინელი სიზმრები აუხდათ სწორედ ამ ომში, რომლის მეორ მოტანილი ცეცხლის, ქუჩუკისა და სისხლის მეწყერი თავისი შემზარავი სანახაობით აღემატებოდა მათ ყველაზე კოშმარულ ჰალუცინაციებს.

ომი გალაკტიონ ტაბიძეს წარმოუდგება ძველი სამყაროს — გადაგვარებული ცივილიზაციის, „ბებერი“ ქალაქების მსხვრევისა და განადგურების მისტიკურ სურათად, რომელიც მას თავისებურ დემონურ „სიამოვნებას“ ანიჭებს.

ქალაქში შიშია,
ქუჩებს და მოედნებს
ბურჯედ და მოლიერად
მოედო ხოლერა.

და თეთრი ეტლები
მიჰქრიან.
სკვლებიან კედლები.
მე; შიფიქრია
ამნაირ დღეებზე ჩუმაღ და
ცბერად.
ცხედრები, ცხედრები...
ხოლერა. ხოლერა...
წინ შიაქვთ კუბო,
ქალაქი ფითრდება...
მან შეამჩნია,
რომ ბერდება,
ძლიერ ბერდება!..

აქ ფანტაზია და რეალობა კვლავ არეულია ერთმანეთში, ხოლო პოეტი მათი გულგრილი, „ცბიერი“ მწვერეტელის როლში გამოდის. ომი დანახულია როგორც სცენა, ბუტაფორია, თეატრალური წარმოდგენა, რომელსაც მისტიკური რეჟისორები მართავენ.

გალაკტიონ ტაბიძის ნამდვილი დამოკიდებულება ომთან უფრო მეტად გამოვლინდა მის ლირიკულ ციკლში „ბავშვები“.

ლექსები: „ბავშვი გახსენებთ“, „ქუჩაზე“, „უბინაო ბავშვები“, „ბავშვები კაფეში“ გამსჭვალულია ცივილიზებული კაცობრიობის ბარბაროსობისადმი შეურიგებელი სიძულვილით. ეს არის სასტიკი მხილება ამ სამყაროს ველური, ანტიადამიანური ბუნებისა, რომელიც აქ გამოხატულია სრულიად არაორაზროვანი, პათეტიკური ფორმით.

... მაგრამ კონტრასტი არის ამ ბედის
გულცივი, მკაცრი, და გამყიდველი.
მსიერი სახით კაფეში შედის,
ბავშვების გუნდი შიშველ-ტიცველ.

მათი თვალები აღარ იცინის,
ხედვაში ხანჯლის არს ციება,
არ ებატოს — კვნესენ ისინი —
ქვეყანას ჩვენზე უპროსიძობა...

ასე იბადება გალაკტიონის პოეზიაში არპატიების, შურისგების თემა.

1917 წლის თებერვლის დღეებში მიღებულმა შთაბეჭდილებებმა, რევოლუციურმა მოსკოვნა და პეტროგრადმა, ამბოხისა და ნგრევის სტიქიამ უღრმესი დაღი დააჩინა ქართველი პოეტის შეგნებას.

გალაკტიონ ტაბიძე თავიდანვე სულის სიღრმემდე შეძრა, აღიტაცა და დაათრო „რევოლუციის მუსიკამ“. მისი რამდენიმე დღე პეტროგრადში“, „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“, „მღვრთე ქარი“, „ქარი ამწევი ფარდის“, „გრიგალი“, „ჯონ რიდი“ — სწორედ ამ ახალი, ჭერარსმენილი მუსიკის პოეტური გამოსატვის ცდას წარმოადგენს:

თმაგაწეწილი ორატორის მძაფრი ძახილი
მეშურება აღლეების ზღვად და სამუშად.
ჭერ არნახული, ჭერ ართქმული,
ჭერ არსმენილი
ზნით გუგუნებენ მოედნები:
მსოფლიო ჩუმაღ!

ქარი, ნგრევა, ქარში გაშლილი დროშები, „სისხლის, ტალახის და ცეცხლის ზვირთები“ „წარსულის ნაფოტები“. „სული ძლიერ აფეთქების და სიცივე ჩადოქარი“ — ყველა ეს მკვეთრი ნიშანი რევოლუციური სტიქიისა გ. ტაბიძის ლექსებში უაღრესად თავი-

სებურ გააზრებას იძენს. რეალობიდან აღებული მოვლენის თავისებური რომანტიკული განზოგადების თვალსაზრისით განსაკუთრებით დამახასიათებელია ერთი ფაქტი:

„ჯონ რიდში“, რომელიც პოეტური ქრონიკის სტილით. არის დაწერილი და თავისი ხაზგასმით ზუსტი, „ნატურალისტური“ მანერით რევოლუციური სინამდვილის ასახვის მეორე უკიდურესობას წარმოადგენს, გალაკტიონ ტაბიძეს აღწერილი აქვს ასეთი ამბავი: პეტერბურგისკენ მიმავალ მატარებელში ვიღაც ავაზაკს ფარაჯის უბეში უპოვეს მაჯაში გადაჭრილი ქალის ხელი ოქროს ბეჭდებით.

ლექსში „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“ ეს თავისთავად შემზარავი ფაქტი რომანტიკულად ტრანსფორმირებული სახით წარმოგვიდგება:

... და როგორც ყორანს დააქვს ბრქვალეზით
ჰაერში ნაზი ხელები ქალის —
სიშვები სწეწენ შეუწყალებლად
ამ გაგეებას, ვედრებას, ხალისს.

ქალის ხელები აქ უკვე პოეტურ სიმბოლოდ იქცევა, რომელმაც ჩვენში უმწეო მსხვერპლის, შეუწყალებლად გათელილი სინაზის, „გაგეებისა და ვედრების“ რთული განწყობილება უნდა აღძრას.

სულის სიღრმემდე აფორიაქებული და აღფრთოვანებული ბრუნდებოდა გალაკტიონ ტაბიძე რევოლუციის ხანძარში გახვეული რუსეთიდან საქართველოში. მას თან მოჰყვებოდა „მთელი სიმწარე მოვლენების და მთელი სიტკბო, რომ ეს-სტიქია მის გარეშე არ ჩატარებულა“.

პოეტის გული სავსე იყო მღელვარე წინათგრძნობით, განახლების მწვავე მოთხოვნილებით, მოახლოებულ გარდატეხათა მოლოდინით.

რევოლუციური ნგრევის სტიქია არის ის მთავარი ნიშანი დროისა, რომელიც გალაკტიონ ტაბიძის 20-იანი წლების ლექსების რომანტიკულ პათოსს განაპირობებს. აქ თითქოს შიშვლდება და თავის რეალურ გამოსავალს პოეებს პოეტის სულში წლითიწლობით დაგროვილი მწვავე პროტესტი „ძველი სამყაროსადმი“.

ნგრევას, ო, ნგრევას, დაუნდობელ ნგრევას ძველისას!
კარჩაკეტილი ცხოვრებიდან — გავიდეთ მზეზე,

უღმობელ ტრიალს ისტორიის შედგარი ბორბლის,
რევოლუციურ საქართველოს —
ნანტომს უდიდესს, უზარმაზარს, განსაცვიფრებელს,
რევოლუციურს, ჭერარნახულს, ჭერარგაგონილს,
ვაშა ამ ახალ საქართველოს, ვაშა შენებას!

გალაკტიონ ტაბიძის პოეტურ სამყაროში სინამდვილისადმი ახალი დამოკიდებულების, ახალი თემებისა და სახეების შემოჭრასთან ერთად მკვეთრად იცვლება პოეტური გამოხატვის ფორმებიც.

მისი ლექსი ნდიდრდება უჩვეულო, უადრესად მძაფრი რიტმებით და ინტონაციური ელერადობით, ახალი ტიპის მეტაფორული სახეებით, ახალი, შეგნებულად გაშიშვლებული, მარტივი და ზუსტი ლექსიკით.

რევოლუციის შედეგად გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში კიდევ უფრო დრმავდება სამყაროს ტრაგედიული აღქმა და შინაგანი შემოფოთების „მოუსვენრობის“ სული (ეს უკანასკნელი თვისება ჭკუ კიდევ 1922 წელს იქნა შენიშნული დემნა შენგელიას მიერ გალაკტიონისადმი მიძღვნილ სპეციალურ წერილში). ამასთან ერთად, პოეტის შეგნებას ეუფლება მოვლენათა შინაგანი მონუმენტურობის განცდა, რაც ხელოვნებაში შესატყვის, მასშტაბურ სახეთა შექმნის მოთხოვნილებას ბადებს.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დანყარების მეორე წელს, „გალაკტიონ ტაბიძის ეურნალში“ (1922 წ., № 2), პოეტის მიერ დაწერილ მეთაურში ვკითხულობთ:

„ჩვენს ქვეყანაში დღეს იბადება იდეა მიქელ-ანჯელოსი, უდიდესი იდეა მთიური, გიგანტიური ლანდშაფტის შექმნისა, ზღვისპირად, ბუნებრივი კლდეებისაგან, რომ მეზღვაურებმა შორიდან დაინახონ იგი... ტიტანიური მთების ლანდშაფტი, ზღვის პირადაი დევიზი დღევანდელი დღის. თანამედროვეობაც იმ ზღვას ჰგავს, იმ მბრუნავ მალსტრომს, რომელზედაც დაუვიწყარ ლეგენდებს ქმნიდნენ: ედგარ პო, არტურ რემბო, ბოდლერი. რამდენი მთვრალი ხომალდი დაიღუპება ამ უსივრცო ოკეანეში. ყველას და ყველაფერს წაართვა ფერი ჩვენმა დამნაცრებელმა დრომ. ყველას გამხნეება სჭირდება. მათთვის ჩვენ უნდა განვახორციელოთ მიქელ-ანჯელოს იდეა, უდიდესი იდეა გიგანტიური მთის ლანდშაფტისა, რომ იღუმალებისა და სასწაულის მოლოდინში მყოფმა მენავეებმა და მეზღვაურებმა შორიდან დაინახონ იგი“.

ეს „გიგანტიური“ იდეა თავისებურად განხორციელდა თვით გალაკტიონის ლირიკაში — სახეთა მასშტაბურობის მოთხოვნილ-ბამ განსაკუთრებული დალი დააჩნია მისი ამდროინდელი შემოქმედების სტილს. უნდა ითქვას, რომ ამ მიმართულებით ერთგვარ გადაჭარბებასაც ჰქონდა ადგილი. „სტიქიონურ“ ძალთა მიმოქცევის გრანდიოზულმა სურათებმა, „კოსმიურმა“ სახეებმა და სიმბოლოებმა ცალკეულ ლექსებში დაჩრდილეს პოეტის სულის ინტიმური მოძრაობანი. მაგრამ მთავარი და არსებითი აქ მაინც სხვა იყო: მოვლენათა სიდიადე გალაკტიონმა, უწინარეს ყოვლისა, სწორედ მათ არსში, მათ შინაგან, სულისმიერ მნიშვნელობაში დაინახა.

ამ თავბრუდამხვევი სიმალლის უმძლავრესი, ჭეშმარიტად ტრადიციული შეგნებითაა დაწერილი ლექსი, „რა ამოძრავებს კიპარისის ტანს“, რომელიც იმავე 1922 წელს გამოქვეყნდა „გალაკტიონ ტაბიძის ეურნალში“.

ადამიანის შემოქმედი სულის მწვერვალები აქ ეპოქის ქაოსიდან ცადაზიდულ კოლოსებად წარმოგვიდგება. ოღონდ მათი სიმადლე ოლიმპიურ სიმშვიდეს აღარ გულისხმობს, იგი დროთა ქარიშხლიანი სუნთქვითაა გარემოცული:

ქარი არა სჩანს, ქარი არა სჩანს,
მაინც მწვერვალებს ეღება ქარი...

ტიტანური პიროვნების (ვერჰარნისა და დოსტოევსკის რანგის შემოქმედთა) სულიერი დრამა ამ ლექსში გააზრებულია, როგორც ცხოვრების საბედისწერო „აზობოქრების“ ნიშანი და, ამავე დროს, როგორც მინიშნება რაღაც კიდევ უფრო „მეტის“, უფრო დიდის — იმისა, რაც ჩვეულებრივ ყოფიერებას უჩვეულო განზომილებას და აზრს ანიჭებს:

ჯალაჯს, შემოსულს ციხეში წყნარად
რაღაც ამაზე ღრმა, უფრო მეტი
გაუშუქებლად დარჩება მარად...
ასეთი არის მისი პორტრეტი...

ეპოქის ინტელექტუალური აფეთქებები, მისნური ნათელხილვით უკუწეითიდან გამოტაცებულ საგანთა უეცარი, მოულოდნელი კონტურები, მწვერვალებისკენ მიჰსწრაფი ფიქრისა და შთაგონების სასწაულმოქმედიბა — ყველაფერი, რაც თავის თავში დიდი სულისმიერი მოძრაობის ნიშანს ატარებს, განუზომლად აღმატე-

ბა თავისი სიდიადით ნებისმიერ სტიქიურ, მატერიალურ, თუნდაც კოსმიურ მასათა ძვრებსა და ურთიერთშეჯახებას.

ასე ისახება გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში პრომეთეული საწყისის, ადამიანის შემოქმედი, დემიურგული მოწოდების ცხოველი რწმენა, ის უმწვერვალესი განცდა, რომელიც თავის კლასიკურ გამოხატულებას საბოლოოდ „ნიკორწმინდაში“ პპოვებს.

ჩვენს მიერ ზემოცობილებულ მეთაურში გამოკვეთილია კიდევ ერთი, პოეტის იმდროინდელ ძიებათა გასაგებად უაღრესად ნიშანდობლივი მოტივი — „გადარჩენის“ იდეა.

ესაა ერთი იმ უმწვავეს საკითხთაგანი, რომელსაც ამ წლებში გამუდმებით თავს დასტრიალებს ქართველი პოეტის ფიქრი.

გადარჩენა! — გადარჩენა „ქვეყნის“, გადარჩენა საუკუნეთა ქარტახილებში გამოტარებული ღვთაებრივი ცეცხლისა, ეროვნული სულის გადარჩენა — ასეთია ამ იდეის ეპოქალური შინაარსი.

დრო ყოფნა-არყოფნის სასწორზე დებს ყველაზე დიდ ფასეულობას. დგება არჩევანის მკაცრი საათი. დაყოვნება, ყოყმანი, უკანდახევა უკვე გამორიცხებულია და საუკუნის ყველაზე დიდ გზის განსაყართან (როდესაც ყველაფერი თითქოს ბეწვზეა დაკიდებული), გაისმის პოეტის შთაგონებული მოწოდება „განახლება ან სიკვდილი!“

ნახევარი საუკუნის დისტანციიდან ასეთი პასუხი გარემოებათა მიერ დასმულ კითხვაზე, შესაძლოა, ტრივიალურ ჰემმარტებად მოგვეჩვენოს. არ უნდა დავგავიწყდეს ოღონდ, რომ „განახლება“ გალაკტიონ ტაბიძის ლექსიკონში უმტკივნეულეს პროცესს აღნიშნავს — იმ აუცილებელ, გარდუვალ ტკივლს, რომლის ხარჯზეც არსებობის გაგრძელება, მისი ახლად აღმოცენება, აღორძინება უნდა მოხდეს. ეს არის პოეტის ნაძიებელი სულის მიერ გამოტანჯული რწმენა.

გალკტიონმა გულწრფელი შთაგონებით უმღერა საქართველოში ახალი ცხოვრების შენებას. მთელი ციკლი ლექსებისა მის შემოქმედებაში გაერთიანებულია სწორედ ამ სათაურით: „ახალი ქვეყანა შენდება“.

საქართველოს რევოლუციური განახლება პოეტისთვის წარმოადგენდა საკუთარი სულიერი აღორძინების სტიმულს.

იგონებს რა თავის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის განვლილ საფეხურს, პოეტი წერს:

არ გიცხოვრია შენ ქვეყანაზე,
შენ გაიარე სიცოცხლის ახლო

და მთელი არსებით მიილტვის მშობელი ქვეყნის ახალ გულის ფეთქვასთან, სიცოცხლესთან, განახლების ძალებთან შესაერთებლად.

თავის საუკეთესო ლირიკულ ლექსებში გალაკტიონ ტაბიძემ შეძლო მძაფრი პოეტური უშუალოდით გამოეხატა დროის შეუჩერებელი სწრაფვა წინ, მისი წინსვლის თავბრუდამხვევი ტემპები, ახალგაზრდა ქვეყნის „განსაცვიფრებელი ნახტომი“ მომავლისკენ.

ეპოქის საგნობრივი შტრიხების ძიება პოეტის ამდროინდელ შემოქმედებაში ზოგჯერ თვითმიზნურ ხასიათს იძენს. ისეთ ლექსებში, როგორცაა, მაგალითად, „მიჰყევ, გაუგონე ბორბლებს!“ „მხარი მხარს“, „მქედლების ქუჩა“ და სხვ. დრო დანახულია მხოლოდ მის გარეგნულ ნიშნებში. გალაკტიონის ამ ლექსებში თითქმის აღარ გვხვდება პოეტური წარმოსახვის ფართო პლანი. აქ ყველაფერი ზოგად, საყოველთაო, ეპოქალურ ჭრილშია დანახული.

1942 წელს, ფაშისტურ ურდოებთან სამკედრო-სასიცოცხლო შერკინების ყველაზე კრიტიკულ მომენტში, დაიწერა გალაკტიონ ტაბიძის ცნობილი ლექსი „რასი“. ეს ნაწარმოები წარმოადგენს ქართველი ხალხის ფიცს, მისი ქედუხრელობის, მისი რწმენის პოეტურ ამეტყველებას. აქ პოეტი ლაპარაკობს მთელი ერის, „გრდემლის, გუთნისა და კალმის“ მარად ერთგული ხალხის სახელით.

შემთხვევითი არ არის, რომ გალაკტიონ ტაბიძის ამდროინდელ პატრიოტულ ლირიკაში ცოცხლდებიან წინაპართა გმირული აზრდილები („ირაკლი მომგები ასი ომის“, „მუმლი წყდებოდა“ და სხვ.), რომელთა გაუტეხელი სული მას „ჭირსა შიგან გამაგრების“, მძვინვარე მტრის წინაშე შეუპოვრობის სიმბოლოდ წარმოუდგება.

თვით საქართველოს ბუნებაც მის თვალში თითქოს ახალ იერს იძენს. მისი ზვიადი, დიდებული მშვენება, მისი ხელუხლებელი მწვერვალები, თერგისა და არაგვის მედგარი სული, შავი ზღვის ძლიერი აგუგუნება თითქოს ნათლად განუმარტავენ პოეტს, „ქართველის გული თუ რისთვის ირჩევს, ომში სიცოცხლე ჩასთვალოს არად“.

კავკასიონის ქედი, რომელიც გალაკტიონ ტაბიძეს ადრე მისტიკურ „თეთრ კუბოდ“ წარმოუდგებოდა, ახლა მის პოეზიაში

იქცა ქართველი ერის სულაერი სიდიადისა და შეუვალობის. მისი აძალდებული იდეალების განსახიერებად.

ომგადახდილი სამშობლოსადმი მზრუნველი, შეყვარებული ინტონაციით არის გამსჭვალული გ. ტაბიძის 1945 წლით დათარიღებული ლექსები, „მრავალუამიერ, გუგუნებდეს ხმა“, „დარჩნენ ქვიშანი“ და სხვ.

უკვე ამ დროისათვის პოეტის შემოქმედებაში ისახება თემა, რომელიც მთელი მისი უკანასკნელი წლების ლირიკას გასდევს. ეს არის „ბრძოლით მოპოვებული მშვიდობის“, „სამშვიდობოზე გასული“ ქვეყნის, მშვიდობიანი შრომის, მშვიდობისათვის მიძიმე და გმირული ბრძოლის თემა.

ქართველი პოეტისთვის განსაკუთრებით ცხადი იყო მშვიდობის ფასი. სწორედ მშვიდობის ძალზე არახანგრძლივ პერიოდებში შექმნა ქართველმა ერმა სულიერი და მატერიალური კულტურის ის განსაკვირვებელი ძეგლები, რომელთა ნაშთმა აუხსნელა სასწაულით მოაღწია ჩვენამდე.

ყოველთვის, როცა კი ქართველ კაცს შეეძლო ხმლის ქარქაში ჩაგება, იგი შემოქმედის ნამდვილი თავდავიწყებით უვლიდა და აშენებდა თავის ქვეყანას, აგებდა გელათის და ნიკორწმინდის დიდებულ ტაძრებს, წერდა „ვეფხისტყაოსანს“, საკვირველი სიზუსტით ათანხმებდა ხმებს და ფერებს და შორეული თანაგარსკვლავების მოძრაობას უკვირდებოდა.

გალაკტიონ ტაბიძის მიერ ომის შემდეგ დაწერილ ლექსებში განსაკუთრებით მკაფიოდ არის გამოხატული ჩვენი ხალხისათვის ოდითგან დამახასიათებელი შრომის, შენების, შემოქმედების, გარემომცველი სინამდვილის გარდაქმნისა და სრულყოფის მძაფრი წყურვილი.

ქართველი ხალხის შემოქმედებითი გენიის აპოლოგიაა გალაკტიონ ტაბიძის ერთ-ერთი უკანასკნელ ლირიკულ შედევრთაგანი „ქებათა-ქება ნიკორწმინდას“.

რა განძი გვქონია.
რა მზნე, რა მდიდარი,
ქვეყნის გვის სიმფონია —
დარობს რამდი დარი.
მზერა ქართულია
სიერცის დაუნჯებით,

თვალი ვაროცულია
ფოთიან ფასკუხეგბიო:
ფოთები, ფრთები გაიდა,
კიდევ ფრთები გიდა.
გინდა დაეუფლო.
სივრცეს, ნიკორწმინდა

გალაკტიონ ტაბიძის მიერ სიცოცხლის უკანასკნელ ათწლეულში დაწერილი ლექსები პოეტური აზროვნების განვითარების თვალსაზრისით ახალ საფეხურს მოასწავებენ პოეტის შემოქმედებითს ევოლუციაში.

აქ საბოლოოდ დაძლეულია არა მხოლოდ სიმბოლისტური პოეტიკის რუდიმენტები, არამედ მისი უარყოფის პროცესში გარკვეულ ეტაპზე წარმოშობილი ზოგიერთი უკიდურესობაც.

პოეტის შემოქმედებითი ბუნებისთვის უაღრესად შესატყვისა რომანტიკული მანერა აქ განწმენდილია იმ გარეშე, შექთხვევითი ელემენტებისაგანაც, რომელთაც თავის დროს (განსაკუთრებით 20-იან წლებში) ერთგვარი ეკლექტიზმის ნიშნები შეიტანეს მის პოეტიკაში.

გალაკტიონ ტაბიძე ამ დროს შესამჩნევად უახლოვდება ქართული კლასიკური პოეტური აზროვნებისა და მეტყველების ფორმებს, დაუინებით ეძებს გამოხატვის სადა, ლაპიდარულ, ჰაომონიულ საშუალებებს, უფრო ღრმად ეუფლება ქართული ენის სტიქიას. მის პირველქმნილ, განუმეორებელ ხატოვანებას.

მისი უკანასკნელი წლების ლირიკისათვის დამახასიათებელი ფორმათა კლასიკური სისადავე გამდიდრებულია შინაგანად უაღრესად მდიდარი და რთული პოეტური ნააზრევით.

„ჩინაც გაიგებს ჩუქურთმას ქართულს, ის პოეზიას ჩემსას გაიგებს“, — წერდა გალაკტიონი ერთ თავის გვიანდელ ლექსში და, მართლაც ნთელი მისი შემოქმედება კიდევ ერთი მკაფიო გამოახივებაა ქართველი ერის უაღრესად ღრმა და მრავალსახოვანი მხატვრული გენიისა.

* * *

მოვა დრო, როცა კაცობრიობა გალაკტიონ ტაბიძეს გენაალურ პოეტად აღიარებს, რადგან გენიალობის გარეშე შეუძლებელია იმ სრულქმნილი პარამონიის, იმ უჩვეულო ზემოქმედების ახსია, რაც

მისი ლექსების ერთ რიგს ახლავს. გალაკტიონი რევოლუციური ეპოქის შემოქმედი იყო და თვითონაც ნამდვილი რევოლუცია მოახდინა პოეზიაში. ქართული სიტყვის ბეგრადს მატერიაში მან აღმოაჩინა მანამდე უცნობი სასაწულებრივი ენერჯა და მას თავისუფალი მოქმედების ახალი გზები გაუხსნა.

გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების შესახებ, პოეტის სიცოცხლეში და სიკვდილის შემდეგაც, ბევრი რამ დაწერა, ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში ჩამოყალიბდა რამდენიმე ურთიერთგანომრიცხველი კონცეფცია. მიზეზი ამისა თვით პოეტის მიერ დატოვებული მემკვიდრეობის სირთულესა და მრავალმხარეობაში უნდა ვეძიოთ.

„ნიკორწმინდის“ ავტორმა გაიარა შემოქმედებას დიდი გზა და მის პოეზიას სხვადასხვა დროს შექენილი ჰყავს სხვადასხვა ხაზითის თაყვანისმცემელი.

ერთი კატეგორიის მკითხველს მის ლირიკაში ხიბლავს ადრინდელი, ჯერ კიდევ ეპიგონური ნეორომანტიზმის გავლენით აღბეჭდილი ლექსები, სხვსე „ცის ფერიებით“, „იდუმალი სიმთა ჟღერით“, „ნაზ-ნარნარი ნიავქართ“, სენტიმენტალური შორისდებულებით და ა. შ.

მეორენი გალაკტიონის შემოქმედების კემშარიტ მწვეკრვალს მის „წმინდა“ სიმბოლისტურ ლექსებში ხედავენ.

მესამეთა აზრით, ყოველივე ეს მხოლოდ „ხარკი“ იყო, რომელიც პოეტმა სიყმაწვილეში გადაუხანდა მოდერნისტულ გატაცებას, რათა შემდგომ რეალიზმის მყარ საფუძველზე დამდგარიყო.

მეოთხენი თვლიან, რომ გალაკტიონის ნხატვრულ მეთოდს იმთავითვე „უმადლეა: რეალიზმი“ წარმოადგენდა და მას არასოდეს არვითარი კავშირი არ ჰქონია სიმბოლიზმთან.

უმრავლესობა მას რომანტიკოსად თვლის, ზოგიერთი არ სჯერდება ამას და მის სტილში „რომანტიკული რეალიზმის“ ხიშნებს ხედავს. სულ უქანასკნელ დროს კი ახალგაზრდა ქართველი კრიტიკოსების ერთი ნაწილი მის შემოქმედებას—„კლასიკური მსოფლგაგების“ ნიმუშად აცხადებს.

ყველაზე საინტერესოა ის, რომ ყველა ამ ურთიერთგანომრიცხველი რწმენის აღმსარებელს მოეპოვება თავისი საკმაოდ საფუძვლიანი არგუმენტები.

ამ წერილში ჩვენ საშუალება ათა გვაქვს ყველა შემოადნიშ-

ნული თვალსაზრისის განხილვისა. მხოლოდ ორ საკითხზე გავამახვილებთ მკითხველის ყურადღებას.

სიმბოლიზმი გალაკტიონ ტაბიძისა და მისი დროის სხვა ქართველი პოეტების შემოქმედებაში არ წარმოადგენდა მარტოოდენ ზერელე გატაცებისა ან მიმბაძველობის ნაყოფს.

ქართულ მწერლობაში მის აღმოცენებას ჰქონდა საკმაოდ ღრმა ფესვები, რის გამო იგი ორგანულად შეუთვისდა ჩვენი საუკუნის პოეტურ აზროვნებას, მისი განვითარების გარკვეულ საფეხურზე.

დიდი პოეტის შემოქმედება არავითარ შელამაზებას და კორექტივებს არ საჭიროებს. იგი დიდია თავისი შინაგანი წინააღმდეგობებით, თავისი ძიებითა და აღმოჩენებით, თავისი სულის არასწორხაზოვანი მოძრაობით.

ჩვენთვის ახლობელია სახალხო პოეტი გალაკტიონი, რომელმაც გულწრფელი აღფრთოვანებით უმღერა რევოლუციის და განახლების ძალებს, მაგრამ არანაკლებ გვხიბლავს ჩვენ იმ სულის სიღრმეში შემძვრელი მწუხარე ჰანგების მგოსანიც; რომლის განწირულმა ძახილმა პოეზიის უმაღლეს მწვერვალებს მიაღწია. უფრო მეტიც, ჩვენი აზრით, ბევრად ნაკლები ფასი ექნებოდა პოეტის გვიანდელ, სიცოცხლის რწმენით ნაკარნახევ სიმღერებს, მათ რომ წინ არ უძღოდეს ესოდენი წამება, სასოწარკვეთა და ტკივილი მისი სულისა.

ქართულ კრიტიკაში გამოთქმულია აზრი, რომ მეოცე საუკუნის პოეზიაში გალაკტიონ ტაბიძე უფრო აკაკის ტრადიციების გამგრძელებელია, ვიდრე ბარათაშვილისა. მართლაც, როგორც ოსტატი, როგორც „მომღერალი“ იგი დიდად ენათესავება აკაკი წერეთელს.

მაგრამ გალაკტიონ ტაბიძეს კიდევ უფრო ბევრი რამ აახლოვებს ბარათაშვილთან. არ უნდა დაგვაიწყდეს, რომ თავისი სულიერი წყობით იგი სწორედ ბარათაშვილის „სული ობოლის“ პირდაპირი შთამომავალია.

მსგავსად ამ ლექსის ლირიკული გმირისა, გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური ინდივიდუალობაც — მის მთელ რიგ, ქართული პოეზიის კლასიკად ქცეულ ქმნილებებში — აღბეჭდილია სულიერი უთვისტომობისა და მიუსაფრობის ნიშნით.

მისი მუზაც ხშირად ისევე აფორიაქებული და თავდავიწყებამდე სასოწარკვეთილია, როგორც „სულო ბოროტოს“ ავტორისა:

შეხედე, დატკბი, ჩემი თვალბი
წინათ რომ ფეთქდნენ ცვრებით, იებო,
ღამენათევი და ნამთვრალევი,
სავსეა ცრემლთა შურისძიებით...

ერთ ადრინდელ ლექსში პოეტმა თავის თავს „უსახლო სული“ უწოდა და, მართლაც, ის თითქოს მარტოობისათვის იყო დაბადებული.

მაგრამ გალაკტიონ ტაბიძეს წილად ხვდა იშვიათი ბედნიერება — იგი სიცოცხლეშივე შეიყვარა და შეითვისა მშობელმა ერმა.

ქართველმა ხალხმა თითქოს შეისმინა მისი განწირული სულის ჩივილი და მას თავისი მფარველი კალთა გადაათარა.

სამაგიეროდ, არც პოეტი დარჩენილა ვალში სამშობლოს წინაშე, არაერთი შთაგონებული ლექსი უძღვნა მან თავის ხალხს. საქართველო იყო მისი უკანასკნელი პოეტური გატაცება და უკვე მხცოვანმა მგოსანმა უნახესი სიტყვებით ნიშართა მას: „მამულო, სიცოცხლე!“

ამ ცხოველმყოფელი სიყვარულით გამთბარი და ამღლებული ავიდა ის საქართველოს წმინდა მთაზეც, რათა სამუდამოდ შეერთებოდა ჩვენი პოეზიის უბრწყინვალეს თანავარსკვლავედს.

იგი წავიდა ჩვენგან, ჩვენი ყოველდღიური, მშფოთვარე ყოფიდან, რათა მშობლიურ სივრცეთა უსასრულობაში, მშობელი ხალხის მარადიულ ხსოვნაში ეპოვა თავისი სამყოფელი.

ეს უკანასკნელი გზაც მან ლექსით გაინათა:

ზიდიხარ... ისე
მიგაქვს წვალემა,
თითქო ზღვის კარად
თივას თიბავდე,
ვინა თქვა შენი
გარდაცვალება?
არა, სწორედ დღეს
შენ დაიბადე.
მიდიხარ... შენს ბედს
ბევრი ინატრებს
მშვენიერს, ბედი
სხვა არსად არი,
შენ სივრცეებმა
დაგაბინად ჯეს,
შენ ეკვდავების
ხარ ბინალარი.

როდესაც პაოლო იაშვილი და ნისი მეგობრები მოვიდნენ ქართულ მწერლობაში, ყველაფერი ირგვლივ თითქოს ქარიშხლის-წინა დაძაბული დუმილით, მომავალი რღვევისა და გარდატეხის მღელვარე წინათგრძნობით იყო გამსჭვალული.

ამ ახალგაზრდა პოეტებს, რომელთაც მანამდე გაუგონარი კადნიერებით ხელყვეს ქართული კლასიკური პოეზიის ტრადიციები და კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენეს ყველა ადრე ექვემიუტანელი ავტორიტეტი, ამ ახალი ლიტერატურული სკოლის მესვეურებს, ახალგაზრდა თავმომწონე პოეტებს, რომელთაგან, უხუცესი ოცდახუთს არ იყო მიღწეული, მაშინ ყველაფერი ეჩვენებოდათ ძალზე ადვილად, უბრალოდ, იოლად ნისაღწევად და ამავე დროს მათ წარმოდგენაში ყოველივე: ხელოვნება, გარემომცველი სინამდვილე, მთელი სამყარო აღბეჭდილი იყო რაღაც გამოუვალი, ტრაგიკული, საბედისწერო შინაგანი წინააღმდეგობის ნიშნით.

„ცისფერი ყანწები“, ისევე როგორც საერთოდ სიმბოლიზმი, წარმოადგენდა დეკადანსის ყველაზე მკაფიო, ყველაზე მწვავე გამოვლინებას XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ პოეზიაში.

როგორც ცნობილია, დეკადანსი ნიშნავს დაცემას, ძირს დაქანებას, ქვევით დახრას. ასე ითარგმნება ეს სიტყვა ქართულ ენაზე. მაგრამ „დაცემა“ იყო მხოლოდ გარეგანი შედეგი, რეზულტატი რთული ფსიქოლოგიური პროცესისა, რაც იმ დროისათვის განუცადა ევროპულმა მწერლობამ. ხოლო მიზეზი და არსი ამ პროცესისა იყო დაღლილობა, სასოწარკვეთა, პერსპექტივის გრძნობის დაკარგვა. დეკადენტური მწერლობა საქართველოშიც იყო გამოხატულება იმ საბედისწერო დაღლილობისა, რომლის უფლება ქართველ კაცს, სულერთია, პოეტი იქნებოდა ის, მეომარი თუ მიწის მუშა, არასოდეს არ ჰქონია და, ალბათ, არც არასდროს ექნება.

რეაქციის წლებში „ცისფერყანწლებმა“ სცადეს, მათი აზრით, „მოძველებული“ იდეალებისათვის დაეპირისპირებინათ თავიანთი ახალი ესთეტიკური-მოდერნისტული რწმენა ან, უფრო სწორად, ურწმუნოება, სკეპსისი, უიმედობით, მარაზმით, სამყაროს „მთვრალი ქაოსით“ ტკბობის ფილოსოფია.

ისინი ალტაცებაში მოჰყავდა კოსმიური კატასტროფის, აპოკა-

ლიფსის ცხენების ავისმეტყველი ჭიხვიანის წინათგარძნობას, იქ-ნი თვრებოდნენ სიმანინჯით, მწუხარებით...

ეს იყო თითქოს შეშლილთა ნადიმი შავი ჭირის დროს.

რასაკვირველია, ისეთი პოეტებისათვის, როგორც პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე და გიორგი ლეონიძე იყვნენ, — დეკადენტობა წარმოადგენდა თავისებურ თამაშს და ისინი იმ დროს პოპულარული ფრანგი მწერლის რენი დე გურმონის ცნობილი „ნილაბთა წიგნის“ მიბაძვით ირჩევდნენ, რაც შეიძლება, უცნაურ ნიღბებს, რომლებსაც მათი ნამდვილი, ადამიანური სახე უნდა დაეფარა.

ქართველ მკითხველთა გაოცებულ აუდიტორიას ისინი მოეკლინენ არლევინებისა და პიეროების სამოსელში, „უთილდის ყელსახვევებით“, შუა საუკუნეების ჯამბაზებივით ხელოვნურად გათეთრებული ღაწვებით.

ამ მკვდარი ნიღბების ქვეშ იმალებოდა სიცოცხლით სავსე, ცხოვრებას, მოქმედებას მოწყურებული, ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა უაღრესად მგრძნობიარე და ნიჭიერი ადამიანების დაუხარჯავი ენერჯია და ტემპერამენტი.

ახლა ჩვენ ვიცით, რომ საკმარისი იყო კონკრეტული გარეგანი ბიძგი, რომ მათ სამუდამოდ ჩამოეწმინდათ სახიდან მოდერნიზმის ეს ქრელი ფერუმარული და ქართულ საბჭოთა პოეზიაში შესულაყვნენ თავიანთი უაღრესად წრფელი და თვითმყოფადი, ნამდვილად ორიგინალური ინდივიდუალობით. მაგრამ საჭიროა კიდევ ერთხელ ითქვას, რომ დეკადანსი მაინც შემთხვევითი მოვლენა არ ყოფილა ქართულ პოეზიაში. იგი არ წარმოადგენდა მხოლოდ ეპიგონობის ნაყოფს.

ეს უცნაური ნიღბები, ეს ხელოვნური, არაბუნებრივი გრიმასები, რაღაცნაირად, თუნდაც ძალზე მიახლოებით, ძალზე პირობითად, მაინც გამოხატავდნენ ნამდვილი პოეტების ნამდვილ ტკივილებს, მათ არაგამოგონილ, მწვავე, მტკივნეულ შინაგან დრამას, ნამდვილი სიყვარულისა და შთავგონების ნიჭს.

როდესაც პაოლო იაშვილი წერს:

გაგიყება სჯობს, თუ გათავდა სიტყვის შადანი,
და თვალთა დათხრა, თუ მზეს ქებით ველარ
~ხედები.

ლექსო, გულიდან ხორცად რომ ხარ
გამონატანი,
თუ უნაპიროდ, სამუდამოდ არ გაჩაღდები.

არი მკვლელობა, არი ომი, არი ხანძარი,
მიწისძვრა, ქირი, ტყეში ყოფნა მარად თულებად,
მაგრამ არ არის ტანჯვა უფრო უზარმაზარი,
როგორც პოეტის შთაგონებით დასწრელება.

ამ სიტყვებს აღარ ესაჭიროება ზედმეტი მოწმობა მათში გამხელილი განცდის სიწრფელისა და სინამდვილის დასამტკიცებლად. ისინი თვითონ წარმოადგენენ ცოცხალ, ექვემდებარებულ, სისხლიან საბუთს, იმ, მართლაც, შეგნებულ თვითმკვლელობის მსგავსი აქტისა, რომლის ფასად პოეტი, თუ ის ნამდვილი პოეტია, უკვდავებაზე, მარადიულ სიცოცხლეზე აცხადებს თავის კანონიერ უფლებას.

ეს სასტიკი ჭეშმარიტება განსაკუთრებით ზუსტად გამოხატავს იმ აზვარა არათანაბარზომადობას. რომელიც არსებობს პაოლო იაშვილის შემოქმედებით პიროვნებასა და მის ლიტერატურულ მემკვიდრეობას შორის.

თავის თანამედროვეთა, თანამოკალმეთა — ყველა იმ ადამიანთა მოწმობით, ვისაც ერთხელ მაინც რგებია მასთან სიახლოვე, — პაოლო იაშვილი სიცოცხლეში უხვად, უსასყიდლოდ, უზომოდ აფრქვევდა თავის გარშემო ძვირფას რითმებს, კაშკაშა პოეტურ სახეებს, მომხიბვლელ ღიმბილს, მეგობრულ სიტბოას, რაინდულ გულისტქმას, გონებამახვილობისა და ენამკვევრობის ნამდვილ ფეიერვერკებს, იმ იშვიათ მადლს, რომლითაც ის ბუნებამ ასე მრავალმხრივ დააჯილდოვა.

პაოლო იაშვილი იყო ნამდვილი ავთანდილი, სიმღერის, სიყვარულის უნით შეპყრობილი მშვენიერი რაინდი. რომელიც თავის გარშემო შეუწრებელ აღტაცებას ბადებდა განუმეორებელი პოეტური ეშხით, მოხდენილობით, სილამაზის თანდაყოლილი უტყუარი გრძნობით.

ახალი დროის მსოფლიო მწერლობამ იცის მხოლოდ რამდენიმე მაგალითი იმ იშვიათი ნიჭისა, რომელსაც პოეტურ იმპროვიზაციას უწოდებენ. როგორც ცნობილია, თავის დროს ადამ მიცკევიჩს განცვიფრებაში მოჰყავდა პუშკინი და სხვა რუსი პოეტები თავისი გენიალური ექსპრომტებით, რომელთა ჩაწერა, სამწუხა-

როდ, არავის მოფიქრებია. ჩვენს დროში, როდესაც შემოქმედობის აქტი ისე მკიდროდ დაუკავშირდა ლითონის კალმისტარს, რეჟიფტონს, სასტამბო დაზგას, პაოლო იაშვილი შუა საუკუნეების ბარდივით კვლავ განაგრძობდა შთაგონების წამიერი აფეთქებით ნაკარნახევ, თავისი უშუალობითა და სიმსუბუქით მომხიბვლელ, ლაღ და ძალდაუტანებელ სიმღერას.

ის იყო პოეტური იმპროვიზაციის შეუღარებელი ოსტატი ჩვენი დროის პროფესიონალ პოეტთა შორის და ამაზე აშკარად მეტყველებენ ის შემთხვევით შემორჩენილი, სამწუხაროდ, ძალზე მცირეოდენი ჩანაწერებიც, რომელთაც დღემდე მოაღწიეს.

აი ფრაგმენტები ერთ-ერთი ასეთი პოეტური ტოსტიდან, რომლითაც მან 1920 წელს მიმართა სტუდენტურ სერობაზე მის პატივსაცემად შეკრებილ რამდენიმე ახალგაზრდას:

სტუდენტთა ოთახში სანთლებად ვენთებით,
სტირიან, ლოთობენ ჩვენი სტუდენტები.
სტუდენტთა ოთახში ცხოვრობენ ტყუპებად,
ზოგი ყვითელია, ზოგი იღუპება...

პური და ვაშლები, ქართული წიგნები,
გამხდარ მეგობრებთან დილაძღე ვიქნებით,
იტირეთ, იმღერეთ, ძმებო და კარგებო,
დღეს თუ არ მოკვდებით, ხვალ დაიკარგებით.

დმერთო, დაესმარე და დააბინავე!
ოთახში გვეწვევა ხელის დამკრეფელი
ქაშვეთი, სიტყვები და მატარებელი¹.

პაოლო იაშვილის ზოგიერთ დასტამბულ ნაწარმოებშიც არის ნიშნები პოეტური იმპროვიზაციის უშუალო აღბეჭდვისა. მის ლექსებს იშვიათად გააჩნიათ მყარი ლირიკული არქიტექტონიკა, ლირიკული თემის განვითარება აქ იშვიათად ემორჩილება რაიმე წინასწარ გააზრებულ სქემას.

წმინდა შთაგონებას აქ დაკისრებული აქვს მაქსიმუმი, და იგი უტყუარი მეგზურივით მიუყვება პოეტს ზოგჯერ ძალზე რთული მეტაფორული ასოციაციების ტევრში და, რაც მთავარია, ძალიან ხშირად ინტუიციით აგნებს ყველაზე სწორ და ზუსტ გზებს.

¹ ამოწერილია ლევან ასათიანის უბის წიგნაკიდან.

პაოლო იაშვილის ზოგიერთი ადრინდელი ლექსი ჰაერში გაქვავებულ შადრევანს მოგვაგონებს, და ჩვენ დღემდე განცვიფრებით შეეცქერით სივრცეში აღბეჭდილ პოეტის სულის ამ ცოცხალ ფეთქვას.

მართალია, პაოლო იაშვილს სიმბოლისტურ პერიოდში დაწერილი აქვს არაერთი ლექსი ზუსტი ვერსიფიკაციული ფორმითაც, მაგრამ აქაც ეს მყარი, დაკანონებული ფორმები გაცოცხლებულია შინაგანი თრთოლვით, უხვად დაღვრილი ვნებით და სულის სიჩვილით...

ასეა დაწერილი, შავალითად, მისი ცნობილი ტრიპტიხი, განსაკუთრებით ვერლენისადმი მიძღვნილი II სონეტი.

საჭიროა ითქვას, რომ თუმცა „ციხფერყანწელები“, განსაკუთრებით თავიანთ ადრინდელ ლექსებში, თავყვანს სცემდნენ ოსკარ უაილდის ესთეტიზმს და პასიური მკვრეტელობის, არტისტული დენდიზმის, ჩვეულებრივი, პროზაული სინამდვილისადმი გულგრილობის მანიფესტებით გამოდიოდნენ, მაგრამ ისინი სინამდვილეში არასოდეს არ ჩაკეტილან ე. წ. სპილოს ძვლის კოშკში, არ გამიჯნულან სავესებით და საბოლოოდ თავისი დროისაგან.

პაოლო იაშვილს სიმბოლისტურ ლირიკაში ჩვენ ვხვდებით უადრესად მძაფრ, მკაფიო ანაბეჭდებს იმ საშინელებისა, იმ რეალური კოშმარებისა, რომლებიც ძველ სამყაროს მისი აღსასრულის უამს მოევლინენ. განსაკუთრებით შთამბეჭდავად არის გამოხატული ეპოქის ეს ტრაგიკული განცდა ვერჰარინისადმი მიძღვნილ სონეტში:

სახრჩობელები, კვამლი, სისხლი, სახე
ქურდული,
მშვირთა ურდო, რკინის კენესა, მზის
დაბნელება...
ვერჰარნ! ვიხრჩობით ცეცხლის ზღვაში, რა
გვეშველება!
ოცნება ოხრავს, ვით ფრინველი
ფრთადასუდრული.

პაოლო იაშვილმა თავისი თვალთ ნახა არა მხოლოდ დეკადენტებისა და ესთეტიზმის მექა — პარიზი თავისი განთქმული არტისტული კაფეებით: „როტიანდით“ და „კლოზიერი დე ლილათი“, იგი პირისპირ აღმოჩნდა პირველი მსოფლიო ომის ხანძარში გახვეულ

ევროპასთან. ეს შექმნარავი სურათები სამუდამოდ აღიბეჭდნენ მის შეგნებაში და თავისებური ელფერი მისცეს მთელ მის ადრინდელ ლირიკას.

ლექსში „ევროპა“, რომელიც წარმოადგენს ნაწყვეტს პაოლო იაშვილის ლირიკული ავტობიოგრაფიიდან, იმპერიალისტური ომის კოშმარები, ეპოქალური ძვრები, „თაობათა გადაშენება“ განცდილია ღრმა შინაგანი დრამატიზმით. ამ ლექსს განსაკუთრებით განუმეორებელ ინტიმურ ელფერს აქლევს მისი უკანასკნელი სტროფი, სადაც ევროპის მთელი ეს სისხლიანი ქაოსი, ეს ვრანდიოზული სასაყლაოს სურათი შეესებულება ერთი თითქოს უმნიშვნელო, წვრილმანი, ნაგრამ ამავე დროს საოცრად ადამიანური, ცოცხალი წტირხით.

გამოვექეცი ევროპის ქაოსს,
დანგრეულ რეიმის ტაძარს,
უზარმაზარ ტანკების ქშენას,
რეინის ირგვლივ თაობათა გადაშენებას.
ვიგონებ მართლა ქრუანტელით
ლამანში სრუტეს,
იქ ჩალაგებულ ატლანტიკის ანთებულ გემებს,
შოტლანდიაში ენახე თეთრი ძროხების ჯოგი
და გავიდიმე ვით ნახევრად გაგიეებულმა,
გამოვექეცი ევროპის წარღვნას...
პარიზში დამრჩა ერთი საფლავი,
ლეგიონის ორდენის წევრი,
აღმოსავლეთში განთქმული გმირი,
და ქუთაისში გადამტანი რევოლუციის,
მკვდარი მარნასთან,
პერლანშეზე განსვენებული
ბუქუტა აბაშიძე.

პოეტების იმ თაობას, რომლის შეგნება ნამდვილად მოწამლული იყო არა მხოლოდ ბოდლერის „ბოროტების ყვაილები“ სურნელით, არამედ თავისი დროის „კვამლით, სისხლით და შხამითაც“, უკვე აღარ შეეძლო მიბრუნება კლასიკური პოეზიის ნათელ სახეებთან, რომანტიკულ იდილიებთან. იმ ძველ პოეტურ სამყაროსთან, რომელზეც გალაკტიონ ტაბიძე ამბობდა: „მოჰქონდათ წინათ პასტორალები...“

. პაოლო იაშვილის ლექსი „წერილი დედას“, რომელიც ესენინის

ცნობილ ლექსზე — „Письмо матери“ — ხუთი წლით ადრე არის დაწერილი, წარმოადგენს ძველ, იდილიურ საქართველოსთან გამოთხოვებას.

ძველი სამყარო: წინაპართა მყუდრო სამყოფელი, ქვიტკირის მარნები, ბზის განიავება, მართალი ბათმანი — აქ დანახულია ქალაქის მტვრიანი, ვნებით გახელებული ქუჩებიდან, სრულიად ახალი ფსიქოლოგიის, ახალი სულიერი წყობის ადამიანის თვალით.

„ცისფერყანწელები“, პირველნი ქართულ მწერლობაში, შეეცადნენ პოეზიაში ე. წ. ურბანისტული მსოფლმეგრძნების შეტანას.

ამ თვალსაზრისით პაოლო იაშვილის ლექსი „ფარშავანგები ქალაქში“ წარმოადგენს თანამედროვე ქალაქის ერთ-ერთ პირველ ლირიკულ პეიზაჟს XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში.

სიციხიანი ჰალუცინაციებით აბოღებული ქალაქი, სადაც ლურჯი ჰაერი დამსხვრეული შუშის მტვერივით ელავს, სადაც სნეული ძაღლები ქუჩებში ჰყრიან და თვალეზავი ცხენები მკერდს იხევენ რკინის სვეტებზე, პაოლო იაშვილს წარმოუდგებოდა მისტიკურ კოცონად, რომელშიც უმწეო მშვენიერ ფრინველებთან ერთად სამუდამოდ იწვოდნენ პოეტის წმიდათაწმიდა ილუზიებიც, და ეს სისხლიანი სასაკლაო, როგორც მთვრალ ხარს, ისე იზიდავდა პოეტის შთაგონებას.

რასაკვირველია, ეს იყო სიმბოლისტის თვალით დანახული ქალაქი, უფრო ირეალური, ვიდრე ნამდვილი, მაგრამ ეს არ ყოფილა მხოლოდ და მხოლოდ ესთეტიკის მიერ შეთხზული ლამაზი ბუტაფორია.

ეს ლექსი დაწერილია ოცი წლის ჰაბუჯის ხელით, და მასში, მიუხედავად დეკადენტის განურჩეველი, ინდიფერენტული პოზისა, ნამდვილად ისმის, თავგანეტებით კივის, მოწყალებას ითხოვს ქალაქის მტვერში წაქცეული ბავშვის ჭრილობა.

ცისფერყანწელები სინამდვილეში იყვნენ სწორედ ის გულჩვილი, გასული საუკუნის იდილიებზე გაზრდილი ბავშვები, რომლებიც ახალმა საუკუნემ დიდი ქალაქის ქუჩებში გამოჰყარა და რომელნიც ამოდ ცდილობდნენ ჭრელი ქალაქის ნიღბებში დამალათ თავიანთი შიში და ძრწოლა ამ უცნობი სინამდვილის წინაშე.

ესენი იყვნენ ადრე დაბერებული, წამებული ბავშვები, რომ-

ლებიც სულის სიღრმეში ატარებდნენ სიყვარულის, ალერსის. სათნოების მწვავე ნოთხოვნილებას.

შემთხვევით არ არის, რომ პაოლო იაშვილს ქართული სიმბოლოზმის წინამორბედთაგან ყველაზე მეტად ხიბლავდა არა „ოქროპირი“ მალარმე და არც „დორიან გრეის პორტრეტის“ არისტოკრატიული სნობიზმით გულშეჯავშნული ავტორი, არამედ „ლარიბი ვერლენი“, სათნოების ამაოდ მაძიებელი, დიდი ქალაქის ჯვარზე გაკრული გულუბრყვილო რაინდი.

ვერლენს ციოდა, დადიოდა გაუპარსავი,
უნდოდა საწყალს ბედის კვალი რომ

შეეცვალა.

მას ღვთისმშობელი შეუყვარდა ობოლ დასავით,
და შევლა სთხოვა, როცა ღამის ჯვარზე
ეწვალა.

კოლაუ ნადირაძისადმი მიძღვნილ ამ მშვენიერ ლექსში იგრძნობა ის არანოჩვენებითი, წრფელი თანაგრძნობა და სიბრალული შორეული თანამომძმისადმი, რაც ნამდვილად დიდბუნებოვანი შემოქმედის თვისებას შეადგენს.

ქართველი სიმბოლისტების მწვავე შინაგანი ტრაგედიის მიზეზი იყო ის, რომ ისინი სულიერად ძალზე შეუიარაღებელი აღმოჩნდნენ თავისი დროის რთული და სასტიკი კონფლიქტების წინაშე.

მათ სურდათ ამ მახინჯ სინამდვილეზე მალლა დამდგარიყვნენ, საბოლოოდ გაეწყვიტათ კავშირი მასთან და ამის გამო უნებურად მოსწყდნენ არა მხოლოდ თავის დროს, არამედ მყარ ეროვნულ ნიდადაგსაც.

ისინი აღმოჩნდნენ ნამდვილი საყრდენი წერტილების გარეშე, რეალური მიზნების, პერსპექტივის, ჭეშმარიტი იდეალების გარეშე. მათ დაკარგეს მიწის, რეალობის გრძნობა, და მთვარეულებივით გაყვნენ იმ გზას, რომელიც უფსკრულის პირას მიდიოდა.

საჭირო იყო გარდამტეხი ისტორიული ძვრების ზემოქმედება, რომ მათ საბოლოოდ მიეგნოთ თავიანთი დაკარგული ფესვებისათვის მტკიცედ დამდგარიყვნენ ეროვნულ ნიდააგზე. და ქართველი ხალხის ბედ-იღბალთან, მის სულიერ ცხოვრებასთან აღედგინათ კავშირი.

საბედნიეროდ, პაოლო იაშვილს, ისევე როგორც მის ყოფილ ლიტერატურულ თანამებრძოლთა უმრავლესობას, ეყო სულიერი

სიმტკიცე და ნებ-სყოფა, რაათა თავი დაელწია დეკადენტური მისტიკის ჰიპნოზისაგან.

ეს გამოფხიზლების პროცესი არ ყოფილა უმტკივნეულო, რადგან იგი წარმოადგენდა არა სინამდვილესთან უბრალო შეგუების, ბიოლოგიური შეთვისების აქტს, არამედ მისი გავების, მისი შინაგანი არსის განჰქრეტისა და რწმუნების გულწრფელ ცდას.

ეს იყო მათი სულიერი ძალების მკაცრი გამოცდა, და მათ შეძლეს დაემტკიცებინათ თავიანთი შინაგანი სიმართლე და სიცოცხლისუნარიანობა, თავიანთი ერთგულება სიცოცხლისადმი, ქართული მიწისა და მზისადმი, საქართველოს აწმყოსა და მომავლისადმი.

აღსანიშნავია, რომ პაოლო იაშვილის შემოქმედებაში, ისევე როგორც ტიცთან ტაბიძესთან, სიმბოლისტური გატაცებებისგან თავის დაღწევისა და მიწასთან დაბრუნების თემა დაკავშირებული იყო არა მხოლოდ მოქალაქეობრივი სიმამაცის, არამედ საერთოდ ადამიანური, მამაკაცური სიძლიერის, შეუპოვრობის, ვაჟკაცობის მოტივთან.

ცისფერყანწილებმა თვითონვე იგრძნეს, რომ ესთეტური სნობიზმი, სინამდვილისაგან გამიჯვნის თუ გაქცევის ცდა წარმოადგენდა ქართული პოეზიისათვის დამახასიათებელი, საერთოდ, ქართველი კაცის შეგნებაში, სისხლში და ხორცში გამჭდარი შეუპოვარი სულსკვეთებისადმი სამარცხვინო ღალატს.

ეს წუთიერი შეკრთომა მათ მიიჩნიეს ქართველი პოეტისათვის მიუტრევებელ სიმხდალედ და მკაცრად, უშეღავათოდ გადაათასეს ყველაფერი, რაც აღრე მათი ავადმყოფური შთაგონების საგანს წარმოადგენდა.

და თუ ტიცთან ტაბიძე წერდა:

შერცხვეს ვაჟკაცი, თუ ამ მზეს ხედავს
და სიკვდილს კიდევ შეუშინდება!

პაოლო იაშვილსაც აღმოაჩნდა იმდენი სულიერი მხნეობა, რომ თავისი აბალი ლექსებისათვის შესაფერისი კილო მოეძებნა:

როგორც აფრის ტკაცუნი
მოვარდნილი ზღვიდან,
ესეთი ვაჟკაცი
გაქროლება მინდა.

ეს იყო გულწრფელი სურვილი, ამაღლებული, რაინდული ზრახვა პოეტისა, რომელმაც მთელი არსებით იგრძნო საკუთარი მოქმედებისა და საქმის განუყოფელი ერთიანობა ერის ცხოვრებასთან, მის სულიერ ყოფასთან და გულსთქმასთან.

გასინჯე ცეცხლს ღაღარში
სიმაგრე ლექსად თქმელისა! —

წერდა პაოლო იაშვილი 1934 წელს, რადგან ამ დროს მან უკვე იწამა პოეტის მაღალი დანიშნულება, მისი პასუხისმგებლობა ერის სამშობლოს, დროის წინაშე.

ლექსში „პოეტის საქმე“ ეს წმიდათაწმიდა ვალი შემოქმედისა ასე უბრალოდ და მკაფიოდ არის ფორმულირებული პოეტის მკერ:

ჩემო ქვეყანავ, დამსვი პოეტად,
შენი შრომის და მიწის საქებად
და რაც კი ძალა მომეპოვება,
მინდა ლექსებად გადმოლაგება.

პაოლო იაშვილმა პოეტის ნამდვილი გატაცებით უმღერა ახალ საქართველოს, თბილისს, სამგორს, ქუთაისს, კოლხიდის პირველ მოსახლეებს, რიონის ახალ კალაპოტს „სამას არგვეთელს“, ზემოურთველს, მალთაყვას. მან მიუძღვნა წრფელი პოეტური განცდით გამთბარი ლექსები ოვანეს თუმანიანს, უკრაინელი ქალის სიმღერას, ესპანეთის გმირ ხალხს.

თავისი ლექსით, სიტყვით, საქმით იგი ყველგან განასახიერებდა ახალი ცხოვრებისადმი, შენებისადმი, განახლებისადმი თავდავიწყებულ სიყვარულს, აღტაცებას, შრომისა და შემოქმედების ხალისს.

არც ერთ ქართველ საბჭოთა პოეტს არ რგებია იმდენი სიყვარული და აღტაცება, რომლითაც პაოლო იაშვილის პიროვნებისადმი იყვნენ გამსჭვალული XX საუკუნის მთელი რიგი გამოჩენილი მოღვაწენი და მხატვრები უცხოეთში, რუსეთში, უკრაინაში, სომხეთში.

1934 წელს, საბჭოთა მწერლების პირველ ყრილობაზე, რომელსაც მთელი მსოფლიოს მოწინავე ლიტერატორები ესწრებოდნენ, პაოლო იაშვილი გამოვიდა შესანიშნავი სიტყვით. ვინც ამ ყრილობის სტენოგრაფიას გაეცნობა, თვალნათლივ დაინახავს, რომ არც ერთ გამოსვლას, თვით მოხსენებებსაც კი, არ გამოუწვევია იმდენი

ტაში და აღტაცება, რაც პაოლო იაშვილის პატარა სიტყვას ხელაწილად.

როდესაც ქართველი მკითხველი პაოლო იაშვილის სიკვდილის შემდეგ გამოცემულ წიგნს იღებს ხელში, არ შეიძლება მან არ იგრძნოს ნამდვილი პოეტის ელვარე შთაგონება, ძლიერი, მჩქეფარე ტემპერამენტი, მდიდარი და დახვეწილი პოეტური კულტურა და, რაც მთავარია, უაღრესად თვითმყოფადი ტალანტი, ის თანდაყოლილი მკაფიო ნიჭიერება. რომელიც იგრძნობა მის ლირიკულ ლექსებშიც, პატარა მოთხრობებშიც და თარგმანებშიც.

პაოლო იაშვილის მიერ თარგმნილი პუშკინი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შენაქენია თანამედროვე ქართული ნწერლობისა. ეს არის ჭეშმარიტად პოეტური თარგმანის საინტერესო, ორიგინალური ნიმუში.

პაოლო იაშვილი მოწოდებით მხატვარი იყო. როგორც ცნობილია, ის სწორედ ამ მიზნით გაემგზავრა თავის დროს პარიზში, ლუვრთან არსებულ ხელოვნების ინსტიტუტში სასწავლებლად.

უფრო გვიან პოეზიით გატაცებამ მას თითქმის მთლიანად ააღებინა ხელი ფერწერაზე.

მაგრამ, შეიძლება ითქვას, რომ თვით მის პოეტურ შემოქმედებაში არის ისეთი თვისებები, რომლებიც მხატვრის ნიჭზე, თავისებურ მხატვრულ ოსტატობაზე მეტყველებენ.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საყურადღებოა მისი „ავტოპორტრეტი“, „ტრიპტიხი“, დავით კლდიაშვილისადმი, ნიკო ლორთქიფანიძისადმი, ვალერიან გაფრინდაშვილისადმი, ტიცინან ტაბიძისადმი, გიორგი ლეონიძისადმი მიძღვნილი ლექსები.

ეს არის შესანიშნავი პოეტური პორტრეტები, რომლებშიც ზუსტი შტრიხებით, კოლორიტული დეტალებით, თვით პოეტური სტილის თავისებურებით, გახსნილია თვითეული ამ პიროვნების ხასიათი და შინაგანი ბუნება.

აი, როგორი ცოცხალი, ზუსტი საღებავებით არის წარმოსახული პოეზიის ენაზე ნიკო ლორთქიფანიძის პორტრეტი:

ხარ მოელვარე ვით სატევარი,
ემორჩილები მზეს და იაღონს,
მომეცი ნება, როგორც მწვეარი,
ლექსი გაჩუქო ბუნებით ბატონს.

გაგიწელდება ქვეყნის დანდობა,
მაგრამ სარ მუდამ კეთილშობილი,
მიმონებს შენი დარდღამნდობა
და იშვიათი ჩვენში პროფილი.

ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული სტილით არის დაწერილი პაოლო იაშვილის ლირიკული მიძღვნები „ცისფერყანწელებისადმი“.

აქ გამოკვეთილია არა მხოლოდ გარეგნული თვისებები პოეტის მეგობრებისა, არამედ მათი შემოქმედებითი ბუნებისათვის დამახასიათებელი ნიშნებიც.

ინდივიდუალური კოლორიტის შესაქმნელად პაოლო იაშვილი ხშირად მიმართავს თავისებურ პოეტურ იმიტაციას. ასე მაგალითად, ვალერიან გაფრინდაშვილისადმი მიძღვნილი ლექსი დაწერილია უაღრესად დახვეწილი, რაფინირებული სტილით.

აქ ზუსტად დაჭერილია „დაისების“ ავტორის თავისებური ინტონაცია, მისი მეტაფორისტიკის დამახასიათებელი ელფერი.

თვით პაოლო იაშვილი ყვებოდა, რომ ცისფერყანწელებმა როგორღაც გადაწყვიტეს, ვალერიან გაფრინდაშვილისათვის მისი დაბადების დღეს მიერთმიათ 25 ახალი რითმა.

ეს ლექსიც ამ მხრივ თითქოს ძვირფას საჩუქარს წარმოადგენს პოეტისათვის, რომელიც განსაკუთრებით ზრუნავდა რითმის სიახლეზე და კეთილხმოვანებაზე.

აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ ლექსში პირველად იქნა ნახმარი თავისი დროისათვის უაღრესად ორიგინალური ქართული რითმა: „უკაცრავად — გაუკაწრავად“, რომელიც შემდეგ ზოგიერთმა სხვა პოეტებმაც გაიმეორეს.

აი, ორი სტროფი გაფრინდაშვილისადმი მიძღვნილი ლექსიდან:

როდესაც გმინავს დამძიმებულ წვიმიან დღეში,
შენ თმებს გვიარცხნის ოფელია სუსტი თითებით.
იმას გედები ჩააბარეს თეთრ სამოთხეში
და გულსაფარი მოუქარგეს მარგალიტებით.
გაახელ თვალებს, მორცხვად იტყვი: ახ, უკაცრავად!
ჩამოხსნი ფრთხილად თეთრ ნაბადს და დერიდანოლებს,
და თუ დაჰკოცნი იმის თითებს გაუკაწრავად,
ათ კოცნას თვალი ათ მარგალიტს გადააყოლებს.

სრულიად სხვა ინტონაციით, სხვა პოეტური ასოციაციებით, სხვა წყობით არის დაწერილი გიორგი ლეონიძისადმი მიძღვნილი ლექსი:

შენი ლექსი წითელ ძროხის ჯოგია,
შენი გული ყვითელ ოქროს მორგვია,
შენი სული აღდგომის ელოგია.
ხო ამცილდეს შენთან ძმური ერთობა.
შენ ოცნებით თამარისკენ წახვედი,
ჰგავხარ ლამარს ანთებული სახეთი,
მოდი ვნახოთ შენი გარე კახეთი,
სადაც სიტყვა წარსულით გაერთობა.

პაოლო იაშვილის ორიგინალური პოეტური ტალანტი თავისებურად გამოვლინდა „დარიანული ლექსების“ ციკლში, რომელიც ლირიკული გარდასახვის იშვიათ მაგალითს წარმოადგენს უახლესი დროის ქართულ პოეზიაში.

პაოლო იაშვილმა შექმნა შესანიშნავი პოეტური მისტიფიკაცია, მომხიბლავი ლეგენდა ახალგაზრდა მეოცნებე ქართველ ქალზე. ნატიფი სახეებით გადმოსცა მისი ინტიმური სამყარო, მისი სულის ფარული თრთოლევა, მისი ვნებები, მისი სევდა და ოცნებები.

მართალია, ამ ციკლის ზოგიერთ ლექსს ატყვია მოდერნისტული განწყობილებების, თავისებური სტილიზაციის დალი, მაგრამ უმრავლესობა ამ ლირიკული შედევრებისა დღემდე გვნიბლავს განცდის სიციხოვლით და ბრწყინვალე პოეტური არტისტიზმით.

აქ გვხვდება ისეთი სტრიქონები, რომლებიც ლექსის მუსიკალური გააზრების, ევფონიის თვალსაზრისით, ნამდვილ მარგალიტებს წარმოადგენენ XX საუკუნის ქართულ ლირიკაში:

და:რტანჯა

ჰაჯა

მარჯნის

მძიმე

ჩაქვის

ტარებით,

ბევრი ცრემლი

დამეხარჯა

ერთ ღამის ნეტარებით,

და ლოყაზე

დარჩა

ფარჩა

ცხელ პირის
შიკარებთ...

ჩემს დამტანჯველს
ღმერთი
დასჯის

ქაჯად
გადაგეარებთ...

საოცარი სიზუსტით, შინაგანი კდემამოსილებით არის გამხელილი ამ ლექსებში ახალგაზრდა შეყვარებული ქალის განცდები, მისი განწყობილების ცვალებადობა, მისი მარადქალღური, მგრძნობიარე, ნაზი ბუნება.

აქ ყოველ ემოციურ გამმას აქვს თავისი მდიდარი შინაგანი ნიუანსები:

მომღურავ თავადს მე ვიგონებ ნაზი ზმანებით,
წაილო კოცნა და ნაწილი ჩემი პერანგის.
ყველას გიყვარდათ — სიყვარული მეც დამანებეთ.
მე მოვიტანე ელვარება ფერადი ჰანგის
და ჩემ ცელქ ფეხებს ენატრება რკალი უზანგის.
არაეის კოცნას არ ვიგონებ მე დანანებით...

განსაკუთრებით რბილი, შეკავებული ტკივილის გამომხატველი ნახევარტონებით არის დაწერილი ელენე დარიანის უკანასკნელი გამოსათხოვარი ლექსი:

უნდა აყვავდეს მალე ქვიშნები,
უნდა ბალახი დილამ დათრთვილოს,
მე ამ ზაფხულზე დაეინიშნები
და მივატოვებ ჩემს საქართველოს...

პაოლო იაშვილი იყო დაბადებით პოეტი, სიყრმიოგანვე „პოეტური შთაგონებით დასწეულეული“, შემოქმედების ეინით შეპყრობილი პიროვნება.

პოეტურ სიტყვასთან კიდილს ნისთვის მოჰქონდა დიდი ბედნიერება და ამ სიხარულს იგი უხვად, ნამდვილი ქართული ხელგამწილობით ხარჯავდა.

პოეტის ტვირთს იგი ატარებდა მომხიბლავი სიმსუბუქით, ლაღად, თითქოს სხვათა შორის, მაგრამ მისთვის უცხო არ ყოფილა სულიერი კრიზისის მძიმე წუთებიც, ის დიდი სატანჯველი, რო-

მელოც მან თავის ცნობილ ლექსში „პოეზიაში“ გაანდო მკითხველს.

1918 წელს დაწერილ თავის ლირიკულ აღსარებაში პაოლო იაშვილი გვიყვება, როგორ იგრძნო მან პირველად პოეტის შთაგონებით დასნეულება:

თორმეტი წლიდან აღარ მაცლიდენ
ცხოვრებას დიდი ოქროს ჩიტები...

პოეტის ხვედრი მას მაშინ საბედისწერო ელფერში წარმოუდგებოდა:

ღმერთმა სიგიჟე გარღმომივლინა,
რადგანაც ხშირად ვიყავ მწიერი.
დედა მიტირებს მე ბაბაღინა
და ჭიბრაელი მამა ძლიერი.

პაოლო იაშვილის გვიანდელ ლექსებში ეს პირადი უბედურების, ძიუსაფრობის, განწირულობის ნოტივი თითქოს სამუდამოდ დაინთქა და განქარდა.

ცხოვრება მის თვალწინ გაიხსნა ახალი კუთხით და მისმა პოეტურმა შთაგონებამაც სრულიად სხვა, საღ, აუმღვრეველ წყაროს მიაგნო.

სამშობლოს გულთან მეკრდით შედუღებულმა პოეტმა იგრძნო დიდი შვება, უმადლესი სიხარული მიწაზე დაბრუნებული შემოქმედისა.

ლექსში — „მაგიდა — ჩემი პარნასი“ განუთქარებელი უშუალობით, სისადავით, ბრწყინვალე პოეტური ხატოვნებით არის გამხევილი ეს ნათელი გრძნობა:

თითქოს უბრალოდ მე ვწერდე წერილს,
გამიადვილდა უეცრად შრომა.
ციდან მოსმენილ შუადღის ეღერის
მონად გამხდარა ლექსების ზომა.
მარცვლების ძეზნას დაიწყებს ცერი,
ავსებს წერილს წუხანდელ ცის დარდო
და პღერის, მღერას კალამის წვერი
კალამის წვერი — ბულბულის ნისკარტი.

ჰემმარიტი პოეტი თვითონ ქმნის თავის ბიოგრაფიას, შთამომავალთა მენსიერებაში ის რჩება თავისი ლექსებით, მის მიერვე

შექმნილი სახეებით გარშემორტყმული. დროს მიაქვს ცხოვრებას წერილმანები და ტოვებს მთავარს, არსებითს, იმას, რაც პოეტმა ქალაქზე დაღვარა და სანუდამო სიცოცხლისათვის ჩაბერა სული.

მაგრამ პოეტის პირადი ბედ-იღბალი მაინც განსაკუთრებულ ელფერს სძენს მის შემოქმედებით პიროვნებას.

პაოლო იაშვილმა თავისი სიცოცხლე დაასრულა დრამატული ეესტით.

გერონტი ქიქოძე თავის მოგონებაში წერს:

„ეს ადამიანი, რომელსაც ყველაზე მეტად ქალებით განათებული დარბაზები, ტანით ახმაურებული აუდიტორია, ბრწყინვალე ბანკეტები და არტისტული ყავაბანები უყვარდა, თავისი სიცოცხლის უკანასკნელ წელს ძალიან განმარტოვდა.“

1937 წლის ზაფხულში ის ხშირად თავისი ბენის ლოჯიაში ჯდებოდა ჯაფარიძის ქუჩაზე და სევდიანად გასცქეროდა მახათის მოის გოლგოთას. ხანდახან ბოტანიკურ ბაღში აღიოდა და ცდილობდა აფორიაქებული სული დაეშოშმინებინა თითქმის დამშრალი ჩანჩქერების პირას“.

შეიძლება ითქვას, რომ ის, რაც თანამედროვეებმა, ახლობლებმა პაოლო იაშვილს მხოლოდ მისთვის უკანასკნელ 1937 წელს შეამჩნიეს, სინამდვილეში გაცილებით ადრე დაგუბდა პოეტის სულში.

იმის გასაგებად, თუ რა ხდებოდა მის შეგნებაში იმ დროს. საკმარისია კოლაუ ნაღირაძისადმი 1934 წელს მოსკოვიდან მოწერილი ლექსის წაკითხვა:

ქაოთულად ვთარგმნი პუშკინის ამბავს,
ახლა ჟერშია მისი „ციგნები“,
მაგრამ სირუმე საუბარს აბამს:
„მარტო ხარ, მარტო; მარტოც იქნება!“
ვკითხულობ შოთას, ვაყას და საბას
და ვერ მშველიან მათი წიგნებიც,
ვწეები... თავამდე ვიხურავ საბანს.
მესმის: „მარტო ხარ, მარტო იქნები“.

„ფერად ბუშტებში“ პაოლო იაშვილი სხვათა შორის აგონებს ერთ ნაწყვეტს არსენას ლექსიდან:

წუხელი სიზმარი ვნახე,
ინით ვიღებავდი წვერსა...

როგორც ცნობილია, ეს სტროფი ასეთი სიტყვებით მთავრდება:

ძალით თუ არავინ მოჰკლა,
ნებით გამოვიჭრი ყელსა!

პაოლო იაშვილს არავისთვის არ მოუხვევია თავს ის ჭოჭოხეთი, რომელსაც ის სულის სიღრმეში ატარებდა.

მარტოობის უამს მას, ალბათ, ხშირად აგონდებოდა თავისივე ძველი ლექსი:

ჩემო ქვეყანა, მეტად ძნელია
შენი დაკარგვა და დატოვება,
სოფლის ბავშვები აღარ მელიან,
არ მელის მუხა ათასრტოება...

პაოლო იაშვილი შთამომავალთა მეხსიერებაში დარჩება ქართული პოეზიის ნამდვილ რაინდად, თავისი წმინდა სახელით, მშვენიერი ლექსებით და ასევე ლამაზი, შეუბღალავი ბიოგრაფიით.

...როგორც ამბობენ, პოეტის ღვაწლი, როგორც სიკეთე, სანთელსაკმელივით გზა-კვალს არ კარგავს. და ეს დიდი სინათლე მაინც მოვიდა ჩვენამდე, სამუდამოდ დაესაკუთრა ქართველი ადამიანის გულს.

პაოლო იაშვილის ლექსები იქცნენ ჩვენი ხალხის, დღევანდელი საქართველოს, თბილისის, მისი მიწისა და მზის განუყოფელ ნაწილად.

აღსრულდა პოეტის სურვილი და წინათგრძნობა:

მინდა ავვარდე მამადავითზე,
იქ აირჩიე, სულო, ბინა შენი
მინდა უეცრად მუხლზე დავეცე
ჩემი თბილისის და მზის წინაშე.

ჩემო ქალაქო! არ დამაკელი
შენ სიხარული მზისგან ფერილი,
თავზე გადგია, როგორც კანკელი,
ცა მოელვარე და აუღერილი.

შენს ალყაფთან მსურს დავალაგო
ლექსები, როგორც სისხლის წვეთები,
მილიონ ხმებით სავსე ქალაქო,
დიდი სატახტო ხარ პოეტების!

ტიციან ტაბიძე

ათასი გული ერთად რომ მქონდეს,
ათას გულს ერთად ამოვიჭრიდი,
ოღონდ, ლამაზო, არ დამიღონდე,
მახსენე კაცად, როცა დაგპირდე...

ბევრ ჩემს თანატოლს, ალბათ, ერთხელ მაინც უნახავს ეს კაცი. და როგორც ბავშვობის მოგონება, დღესაც ლევიც ნებსიერებაში მისი სახე.

პირადად მე სიზმარივით მახსოვს: მწერალთა კავშირის ქვედა სართული. ტიციან ტაბიძე გარს შემორტყმული რამდენიმე ადამიანის გულითადი წრით.

მას ახლად დაბადებული ადამიანის სახე ჰქონდა — მოწითალო სახის კანი, ცისფერი, ფართოდ გახელილი, ღია ცისფერი თვალები.

ჩვენ ხშირად ვფიქრობთ: ამ მკაცრ დროში, როდესაც ყველაფერი დაპყრობილია საყოველთაო პრაქტიციზმით, ფხიზელი გამსჯით, როცა მანქანები ასრულებენ ადამიანის გონების ძველთაძველ ფუნქციას, როცა ყველაფერი წინასწარ გაზომილია, ყველაფერი აგებულია უზუსტეს ანგარიშზე, ციფრებზე, განტოლებებზე, როცა კაცობრიობის ყველაზე კადნიერი ოცნებები ხორციელდებიან მომაკვიდინებლად ცხადი რეალობის სახით — რა ადგილი შეიძლება დაეთმოს აქ, ამ ჩვენს დღევანდელ ადამიანურ ყოფაში პოეზიას?

ვისლა რჩება დრო იმ პატარა ნაცრისფერი ფრინველისათვის, ვინ — ვინლა იფიქრებს, ვინლა ატირდება. ვინლა მოიცილს ვაჟაფშაველას ნიბლია ჩიტისთვის?

და აი, სწორედ დღეს, როცა მთელი სამყარო სახსება განგაშით, შეფოთებით, როცა ჩვენ, ადამიანებს, ისე როგორც არაადროს, გვაერთებს სიფხიზლე, რომ ჩვენი მოდგმა სამუდამოდ არ გადაშენდეს, რომ ჩვენი შვილები, რომლებიც, ძველი ქალღვევლების ნაშიერთა მსგავსად, კვლავ ომობანას თამაშობენ — იმ თამაშს, რომელიც ჩვენ მათთვის არ გვისწავლებია, მაგრამ რომელიც მათ ჩვენგან ან ჩვენი წინაპრებისაგან შეითვისეს, როდესაც მათი აკუნებისკენ ყოველის მხრიდან მოშვერილია ათასი შეუუცდენელი ლულა, სწორედ დღეს პოეზია თავის კანონიერ უფლებებს აცხადებს და თავისი სუვერენული მდგომარეობის შენარჩუნებას ცდილობს.

ისედაც მშვიდი უფრო დაცხრა ამაღამ მტკვარი,
მხოლოდ მეტეხთან უფრო არი მაინც მშფოთვარე

ანგელოსებმა მეტყველებს მოსტაცეს კვარი,
ღრუბლის ტივებზე გაწოლილა ქალივით მთვარე...

ბევრი რამ არის ამქვეყნად, რისი ახსნაც არ შეუძლია არც მეცსიერებას, არც კაცობრიობის მიერ დაგროვილ მრავალსაუკუნოვან ცოდნას, არც ზუსტ დაკვარვებებს, არც ზედმიწევნით გააანგარიშებულ თანამედროვე თეორემებს.

არის ერთი სფერო, რომელიც მხოლოდ პოეზიის ქვეშევრდომია. მხოლოდ შემოქმედის შთაგონებას, მხოლოდ მის თავგანწირულ სულისკვეთებას შეუძლია გაშიფროს და გამოამზეუროს გახცვიფრებულ მსმენელთა წინაშე მთელი სიღრმე ამ თვალჩაუწყვდენელი უფსკრულისა.

ტიციან ტაბიძემ შეძლო თავისი საშინელი, აუტანელი, შეუხორცებელი ჭრილობის, წარმოუდგენელი ტკივილის ფასად მიახლოვებოდა ამ სფეროს, ამ ჭეშმარიტებას.

მხოლოდ პოეტის, შემოქმედის, მხატვრის ჯადოქრულ ნათელხილვას ძალუძს ამ უფსკრულის განათება.

— ადამიანი ტანჯვისათვის არის დაბადებული, — ამბობდა ყაზბეგის ჭაღარამოსილი გმირი.

„ადამიანები იბადებოდნენ, იტანჯებოდნენ და კვდებოდნენ“ — ასეთია ყველა აღმოსავლური ზღაპრის, ყველა მოარული გადმოცემის, ყველა ძველი იგავის თუ მითოსის მოკლე შინაარსი — ყველა დიდი მხატვრული ქმნილების ფაბულა.

მაგრამ ადამიანი ცოცხალია მანამდე, სანამ ის ბედნიერებას ეძებს, ვიდრე მის გულში კიდევ ღვივის სიყვარულის, აღთქმული ქვეყნის ნახვის იმედი და ერთადერთი ხიდი, რომელიც ჩვენ ამ ბავშვობის წლებში მოლანდებულ, ნათელ სიზმრებთან გვაახლოებს, პოეზიის მიერ უსასრულობაში გატყორცნილი ხიდია. მხოლოდ დიდი ტკივილის ხარჯით შეიძლება ბედნიერების ნაპირებთან მიახლოება.

პოეზია დღეს ზოგიერთ პროფესიონალს ესმის როგორც ხელობა, როგორც პროფესიული ცოდნის, ოსტატობის, სპეციფიკური ხერხების, საშუალებების მექანიკური ჯამი.

მეტად გამრავლდნენ პოეტები, რომლებიც თითქმის სრულყოფილად ფლობენ პოეზიის გარეგან ხერხებს, მეტად ზუსტად ასრულებენ პოეტური ღვთისმსახურების ყველა რიტუალს, მაგრამ მათ საკმეველში ჩამქარალია ის ცეცხლი, ის ცხოველი ნაკვერცხალი,

რომელიც პოეტის ლოცვას თავისი უმაღლესი მისამართით ადავლენს.

ბედნიერია ტიცთან ტაბიძე! მან თავისი სული ამ წმინდა ცეცხლს, ამ დიდ ხანძარს დაანაცრა.

მან იცოდა სიყვარული, იცოდა მისი ფასი, იცოდა, რომ ქეშ-პარიტი სიყვარული არაფერს არ გავს და არასოდეს არ მეორდება.

მისი უპირველესი სიყვარული საქართველო იყო.

თავის თანატოლ შესანიშნავ ქართველ პოეტებთან ერთად მან შეძლო გამოენახა ახალი სიტყვები, რათა ჩვენს საუკუნეში ეს გრძნობა აელორძინებინა.

ბოლოს და ბოლოს, პოეზიას ადამიანი მთელი არსებით სიყრმეში ან სიკვამლეში ეზიარება. ამ დროს იძენს ის თავის საყვარელ პოეტებს. ამ დროს აღმოაჩენს სამუდამოდ დასამასსოვრებელ ძვირფას სტრიქონებს. საშინელებაა, როდესაც ახალგაზრდობას მის იდეალებზე უქადაგებენ ძველი, გაცვეთილი, დიდი ხნის წინათ დაჟანგული, გაუქმებული სიტყვებით.

თუ თანამედროვე ქართველი ახალგაზრდობის ერთ ფენას გამოუმუშავდა თავისებური იდიოსინკრაზია პატრიოტული თემის მიმართ — ანაში თანამედროვე პოეზიასაც მიუძღვის ბრალი.

ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის შემდეგ, მე-20 საუკუნეში მხოლოდ რამდენიმე პოეტმა შეძლო საკუთარი დიდი განცლით, დიდი აღტაცებით, გულისა და ყელის დაღადრული სიძების ხარჯზე, ახლებურად მიეტანა ქართველი მკითხველისათვის ეს გრძნობა:

დაებადებულვარ, რომ ვიყო მონა
და საქართველოს მედგას უღელი.

უნდა ვასწავლოთ, უნდა ვუთხრათ ყველას, რომ არ შეიძლება დიდი, წმიდათაწმიდა სიტყვებით წვრილმანი სპეკულაცია. უნდა ავკრძალოთ იმ ღირებულებათა გულგრილი გაუფასურება, რომელთაც თავიანთი მნიშვნელობა პოეტის სისხლის ფასად მოიპოვეს.

ახალ საქართველოს მხოლოდ ახალი სიტყვები შეშვენის.

ტიციან ტაბიძე იყო ის პოეტი, რომელმაც თავის განახლებულ ქვეყანას უმღერა. მას სწამდა ამ მიწის უკვდავებისა, სწამდა, რომ სამშობლოს სიყვარული, ხალხთა მეგობრობა, ახალი პატრიოტიზმი

ცარიელი სიტყვები არ არის. ის მთელი არსებით პასუხს აგებდა ამ სიტყვებზე. მეგობრები, რომლებიც მან შეიძინა მთელს საბჭოეთში, დღემდე პატივს სცემენ მის სახელს.

სიმონ ჩიქოვანი ამბობდა, რომ ეს კაცი, რომელიც თავის ოჯახში, ახლობელთა წრეში ჩვეულებრივ საოცრად მშვიდი, თვინიერი, ხალისით სავსე და თითქოს კეთილდღეობით კმაყოფილი ჩანდა, პოეზიაში მხოლოდ უმძაფრესი დრამატიზმით აღსავსე განცდებით ცხოვრობდა.

ტიციან ტაბიძის ლექსის კითხვისას ისეთი გრძნობა გებადება, თითქოს უშუალოდ ეხები ადამიანის ჭრილობებს.

რას შეიძლება მიეწეროს, გარდა ამ უცნაური, სატევარივით გაშიშვლებული ბასრი გრძნობისა, ის სტრიქონები, რომლებიც პოეტმა სიჭაბუკეში უძღვნა თავის განუყრელ მეგობარს პაოლო იაშვილს:

საქართველოს მზე გაანათებს სიცოცხლეს ლამაზს
მაშინაც, როცა პოეზიით დავიღუპებით.

ტიციან ტაბიძე პოეზიით არ დაღუპულა. აღმოჩნდა სხვა ძალა, რომელმაც მას სიმღერის დასრულება არ დააუკალა.

თვითონ პოეტს სხვაგვარად ჰქონდა წარმოდგენილი თავისი ბიოგრაფიის ფინალი:

მაგრამ მიტაცებს ქარიშხალივით
ამ თვალუწვდენი ხრამების ფსკერი,
ვიცი, ქალი ხარ, ყველა ქალივით
ვიცი, ამასაც ეპვიით უცქერი.
მინდა, რომ ვიყო მწირი გულადი,
საშინელ ღამეს ვეფხი რომ დაბდღვნა,
ვარ ავსებული მენით გულამდი
და მოვარდნილი ცრემლების წარღვნა.
მინდა, მოვირთხნა ამ შარავზაზე,
მინდა, გავიხსნა გული ალალი.
მე ყაჩაღებმა მომკლეს არაგვზე,
შენ ჩემ სიკვდილში არ გიღვეს ბრალი.

ასეთია ბევრი პოეტის ბოლო, ვინც კი უბაძროდ, გაშიშვლებული მკერდით გამოდის ცხოვრების ფართო შარავზაზე.

მაგრამ პოეტი ძლევამოსილია თავის ბავშვური, მიაშიტი, ძლევა-გამოსილი უმწეობით.

ტიციან ტაბიძის ლექსმა გაუძლო დროის მძიმე გამოცდას და ეს კიდევ ერთი მოწმობაა ჭეშმარიტი პოეზიის უკვდავებისა.

როგორი სიკეთით, რა რაინდულად, როგორი ალერსით ესმის დღევანდელ საქართველოს პოეტის სიტყვები:

ათასი გული ერთად რომ მქონდეს,
ათას გულს ერთად ამოვიკრიდი.
ოღონდ, ლამაზო, არ დამიღონდე,
მახსენე კაცად, როცა დაგვირდე.

ტიციან ტაბიძის პოეტური ქმნილებები, ჩვეულებრივ, წარმოადგევენ არა რაიმე წინასწარ გააზრებული იდეური სქემის ხორც-შესხმას ან ხილული მშვენიერების ესთეტიკური ქვრეტის შედეგა, არამედ „მეწყერივით მოვარდნილი“ შთაგონების უეცარი აკაშკაშების ნაყოფს.

თუმცა მის პოეზიაში არის სამყაროს სილამაზით ტკბობის მოტივიც, მაგრამ ეს უკანასკნელი ინდენად ინტენსიურია, რომ ზოგჯერ თავის საწინააღმდეგო ემოციას იწვევს და თითქმის ფიზიკურ ტკივილის შეგრძნებაში გადადის. გავიხსენოთ თუნდაც მისი ცნობილი სტრიქონები:

სჯობს, არა მქონდეს სულაც სამშობლო.
ანდა არ იყოს ასე ლამაზი.

ძნელია ჩვენი დროის ლირიკოსთა შორის მეორე პოეტის დასახელება, რომელსაც თავისი ლექსი დაეტენოს ისეთი მძაფრი განცდებით, ისეთი თავდავიწყებით, ატეხილი და ყოვლისმომცველი აღტაცებით, როგორც ეს „ლექსი მეწყერისა“ და „მამ გამარჯვებას“ ავტორმა შეძლო.

ტიციან ტაბიძის სტრიქონს გააჩნია საოცრად მაღალი შინაგანი ძაბვა, იმდენი ერთმანეთის საწინააღმდეგო ძლიერი და მძაფრი იმპულსი გაივლის მასში ერთდროულად.

ამიტომ იყო, რომ მისთვის პოეზია, პოეტური, შთაგონება ასე უშუალოდ იყო დაკავშირებული სიკვდილთან, კატასტროფასთან...

ტიციან ტაბიძე ეკუთვნოდა იმ ოსტატთა რიგს, რომელთაც ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ნამდვილი გადატრიალება მოახდინეს ქართულ პოეტიკაში.

პოეტურ ოსტატობას სხვადასხვაგვარი გამოვლინება აქვს.

არსებობენ ლექსის შინაგანი ლირიკული კომპოზიციის, სახე-

თა ფერწერული გააზრების, პოეტური ფრაზის მუსიკალური გამართვის ვირტუოზები.

მაგრამ არანაკლები მნიშვნელობა აქვს პოეზიაში იმ მაღალ ოსტატობას, როქელიც საშუალებას აძლევს პოეტს მთელი თავისი ცოცხალი, მითრთოლვარე, შეუზღუდავი ძალით გადმოლვაროს ქალღმერთზე ჭერ კიდევ გაუფორმებელი, მყარ კალაპოტში ჩამოუსხმელი, მაგრამ მით უფრო ცხოველი ემოცია და მას თავისი პირვანდელი სურნელი შემოუნახოს.

ტ. ტაბიძის თქმის ყველა საუკეთესო ლექსი უკიდურესად მაღალ რევისტრში დაწერილ მუსიკალურ ნაწარმოებს მოგვაგონებს.

მისი ლირიკული მონოლოგი ყოველთვის ღრმად პათეტიკურია, მაგრამ ეს არის პათეტიკა არა გონებისმიერი ალტაცებისა ან სახეიმო მაღალფარდოვნებისა, რაც, ჩვეულებრივ, რიტორიკულ ფიგურებს მოითხოვს, არამედ ყელში მობჯენილი ცრემლების პათეტიკა.

ტიციან ტაბიძე იყო უაღრესად მძაფრი მსოფლშეგრძნების პოეტი, მას აქვს მსუბუქი, უღრუბლო განწყობილებით გამთბარი სტრიქონებიც:

...ისე ნაზია ეს მოგონება,
როგორც დემონის ფრთების შესება...

მაგრამ სამყაროსადმი დამოკიდებულებს მთავარ თავისებულებას მის პოეზიაში მაინც დრამატიზმი შეადგენს. ეს შინაგანი თვისება უაღრესად დამახასიათებელია არა მხოლოდ იმ ლექსებისათვის, რომლებიც საქართველოსა და ქართველი ხალხის ბედს შეეხება და ღრმად ინდივიდუალურ ელფერს აძლევს მის პატრიოტულ განცდას; დრამატიზმით — შინაგანი აფორიაქების, მოუწყობლობის, ქარიშხლიანი წინათგრძნობის ძალით არის აღბეჭდილი მთელი მისი ინტიმური ლირიკა.

ალექსანდრე ბლოკი ამბობდა, რომ „ქარიშხლებისა და განგაშის ეპოქებში პოეტის სულის უნაზესი და უინტიმესი მისწრაფებანიც ქარიშხლითა და განგაშით იმსკუალებიან“.

ტიციან ტაბიძის მთელი პოეტური მემკვიდრეობა ამ სიტყვების შესანიშნავ დადასტურებას წარმოადგენს, მისი ლექსები დღემდე საოცარი ძალით ეხმიანებიან ჩვენს განწყობილებებს, მისწრაფე-

ბებსა და გემოვნებას, რადგან მათში პოეტის ინდივიდუალურ შემოქმედებით ბუნებასთან ერთად ღრმად არის აღბეჭდილი თანადროვე ადამიანის მსოფლშეგრძნებისათვის დამახასიათებელი საერთო თვისებებიც.

* * *

ბავშვობისა და ჯაბუკობისდროინდელმა შთაბეჭდილებებმა წარუშლელი კვალი დააჩინეს პოეტის ადრინდელ შემოქმედებას.

„... განსაკუთრებით დამახასიათებელია, — წერს ტ. ტაბიძე თავის ავტობიოგრაფიაში, — მზის ჩასვლა რიონისპირა ველებზე, როდესაც მზე ცეცხლოდებულ მეწამულ პალიასტომის ტბაში ჩაეშვებოდა ხოლმე და ცას სანახევროდ კოლოები ჰფარავდნენ.

ჩემ თვალწინ ციებისაგან ივლიტებოდა მთელი სოფლები, წყევლა-კრულით სტოვებდა ხალხი შეჩვეულ ადგილებს. ამ ამბის ხილვა მაგონებდა ფრანგი პოეტის ლოტრეამონის ლექსებს. გომბეუმოს მონოლოგი „მალდორორის სიმღერიდან“ — ეს იგივე ორპირის ბაყაყების ყოველდღიური ორკესტრი, იგივე გადაგვარების სიმღერა იყო“.

ახალგაზრდა ტიციანის პიროვნების ფორმირებაში არანაკლებ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა სხვა შთაბეჭდილებებმა, რომლებიც მან შედარებით მოგვიანებით მიიღო, იმ დროს, როდესაც იგი ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში სწავლობდა.

ტიციან ტაბიძე ქუთაისში პირველად 1905 წლის ოქტომბერში ჩავიდა. მამამ იგი გიმნაზიის ერთ ძველ მასწავლებელთან მიიყვანა, რომელსაც მისაღები გამოცდებისათვის უნდა მოემზადებინა. მასწავლებლის ბინა ქუთაისელი რევოლუციონერების „მთავარ შტაბს“ წარმოადგენდა. მომავალი გიმნაზისტის საწოლქვეშ იარაღის მთელი საწყობი იყო. ისევე როგორც ქუთაისის იმდროინდელმა ყველა სხვა მოსწავლემ, ტიციან ტაბიძემაც მალე ისწავლა სიტყვა „უანდარმის“ სიძულვილი, ხოლო სიტყვა „სოციალ-დემოკრატი“ მისთვის გამირობისა და მამაცობის სინონიმად იქცა.

1905 წლის რევოლუციურ მოვლენებს შეუძლებელია ღრმა კვალი არ დაეტოვებინათ ტაბიძის ცნობიერებაზე, თუმცა მათი დღეებითი ზეგავლენა რამდენადმე გვიან გამოვლინდა. ახალგაზრდა

პოეტის ადრინდელ წარმოდგენათა ჩამოყალიბებაში, შედარებით გადარწმუნებული როლი ითამაშა სხვა ისტორიულმა მოვლენებმა და გარემოებებმა, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა რუსეთის პირველი რევოლუციის შემდგომ პერიოდში.

უფროსი თაობის თითქმის ყველა გამოჩენილმა ქართველმა პოეტმა განვლო თავის დროს ეს მძიმე გზა — იმედების გაცრუებისა და სულიერი დეპრესიის, რაც რუსეთის პირველი რევოლუციის დამარცხებასთან იყო დაკავშირებული.

რეაქციის ყრუ ატმოსფეროში, რომელმაც განსაკუთრებით ნაყოფიერი ნიადაგი მოაწვდინა ქართულ პოეზიაში ევროპული დეკადანსის „შხამიან ყვავილთა“ გადმოსარგავად, ყალიბდებოდა ახალგაზრდა ტიცთან ტაბიძის პოეტური შეხედულებანი.

თუ მოსწავლეობისდროინდელ პირველ ლექსებში იგი ხარკს უხდის ჯერ ძველ რევოლუციურ-დემოკრატიულ (1905 წ. მოვლენების უშუალო გავლენით), ხოლო შემდეგ ნეორომანტიკულ (ნადსონისებურ) პოეზიას, სულ მალე ჭაბუკი პოეტი ახალ კერპებს ეთაყვანება.

უკვე გიმნაზიის მეექვსე კლასის მოსწავლე ტიცთან ტაბიძე თარგმნის და ბეჭდავს ჯერ ქუთაისის, ხოლო შემდეგ თბილისის გაზეთებში ფრანგი დეკადენტებისა და რუსი სიმბოლისტების — ა. ბლოკის, ვ. ბრიუსოვის, ფ. სოლოგუბრის და ი. ანენსკის ლექსებს. ამჟამად დროს იქმნება და ქვეყნდება მისი პირველი ორიგინალური პოეტური ნაწარმოებებიც, რომლებშიც გოტიეს, რემბოსა და ერენდიას პოეზიის მოტივების გავლენა იგრძნობა.

ქუთაისის გიმნაზიაში სწავლისას გაიცნო ტ. ტაბიძემ მომავალი „ცისფერი ყანწების“ თითქმის ყველა გამოჩენილი წარმომადგენელი და ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა მათთან ერთად ოცნებობდა ქართულ პოეზიაში გადატრიალების მოხდენაზე.

„ქუთაისი მაშინ წარმოგვედგინა, — წერს გ. ტაბიძე, — როდენბახის მკვდარ ბრიუგედ, ამ მკვდარი ქალაქის ფონზე ცოცხლდებოდა „აჩრდილები“ და ჩვენც ლიტერატურული სახეებით ვიყავით დატყვევებულნი. ქალაქი გადატაკებული წვრილი მემანულებებისა, რომელთაც უკვე კარგა ხანია გაენიავებინათ საკუთარი მამულები, ქალაქი ეშმაკობაში გაწვრთნილი ხალხისა, ოხუნჯობისა და უსაქმო მუქთახორობისა — მეშინობისადმი ბოჰემურ ოპოზიციურ გან-

წყობილებას იწვევდა ჩვენში და „საზოგადოებრივი გემოვნების“ წინააღმდეგ გამხედრებდა“.

1913 წელს ტიცთან ტაბიძე მოსკოვის უნივერსიტეტის ფლოლოგიურ ფაკულტეტზე შევიდა.

აკადემიურ მეცადინეობას არ ჩამოუშორებია პოეტი მოსკოვის ცოცხალი ლიტერატურული ცხოვრებისაგან, მის მეორე სკოლად ამ დროს პოეტური საღამოები, დისპუტები და სხვადასხვა ლიტერატურულ დაჯგუფებათა კრებები იქცა. არანაკლებ ნაყოფიერი აღმოჩნდა მისთვის უშუალო მეგობრული ურთიერთობა ლიტერატურული მოსკოვის წარმომადგენლებთან.

თავისთავად ცხადია, რომ იმდროინდელ მოსკოვში გაეფებულნი ბოჰემური სტიქია სრულიადაც არ უწყობდა ხელს პოეტის განმთავისებლებას სიმბოლიზმის ბანგისაგან. ამის შესახებ თვით ტ. ტაბიძე წერს:

„1914—1915 წლებში ლიტერატურული მოსკოვი ჯერ კიდევ სიმბოლიზმის ტყვე იყო, თუმცა უკვე იგრძნობოდა სიმბოლიზმის კრიზისი, შვეიცარიიდან ახლად დაბრუნებულმა ანდრეი ბელიმ თან მიიტანა თავისი ბუნდოვანი მისტიური დაქანცულობა, ცხარე კამათი გოეთეზე და ლექსები ეესტ-მიმიკის თეატრზე. მახსენდება სკრიაბინის სიკვდილი და მისი დაკრძალვა. სკრიაბინისავე მუსიკის კულტი, როგორ სევერიანინის პოეზიის უთვალავი საღამოები. რელიგიურ-ფილოსოფიური საზოგადოების სხდომები და ფორმულა „კანტიდან პრუდონამდე“, რუსეთის ჯარის წასვლა გერმანიის ფრონტზე, მარინეტისა და ემილ ვერჰარნის ჩამოსვლა მოსკოვში, „თავისუფალი საზოგადოების“ სხდომა ლიტერატურულ-მხატვრულ წრეში და ვალერი ბრიუსოვის გამოსვლა, აკმესტებისა და „ადამისტების“ შეტევა სიმბოლიზტების წინააღმდეგ, ნაცნობობა ბალმონტთან, რომელიც მაშინ რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანს“ თარგმნიდა, გატაცება ბლოკითა და ინოკენტი ანენსკით, და ბოლოს, მოსკოვის ქუჩებსა და ესტრადებზე ვლადიმერ მაიაკოვსკის, ხოლო უფრო მოგვიანებით ხლებნიკოვისა და სხვა რუსი ფუტურისტების გამოჩენა. ყოველივე ეს მალეღვებდა და ასე თუ ისე აისახა კიდევ ჩემს შემდგომ მუშაობაში. პოლიტიკურ ამბებში მე სავსებით ნათლად ვერ ვერკვეოდი. ჩემი დამოკიდებულება რუსულ და ფრანგულ სიმბოლიზმთან სრულიად არაკრიტიკული იყო“.

ასეთი იყო „დროის სული“ და ლიტერატურული „ქროლოვა“.

რომელმაც ხელი შეუწყო ახალგაზრდა ტ. ტაბიძის ესთეტიკური კრდოს ჩამოყალიბებას. მოსკოვში მიღებულმა დეკადენტურმა „წითობამ“ საბოლოოდ განსაზღვრა მთელი მისი ადრინდელი შემოქმედების მიმართულება და ძირითადი თავისებურებანი.

მოსკოვი პოეტმა 1917 წელს დატოვა, თებერვლის ღირსახსოვარი დღეების შემდეგ. ხოლო ორი წლით ადრე, სამშობლოში ერთ-ერთი ჩამოსვლისას, პაოლო იაშვილთან და ვალერიან გაფრინდაშვილთან ერთად, მან ქუთაისში მონაწილეობა მიიღო ქართული სიმბოლისტების პოეტური სკოლის დაარსებაში. როგორც ცნობილია, ამ სკოლამ საკმაოდ მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია არა მარტო ტ. ტაბიძეზე, არამედ უახლესი დროის ქართული პოეზიის მრავალი წარმომადგენლის სულიერ ბიოგრაფიაზე. ამ ჯგუფში შედიოდნენ: ტიცუან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, სანდრო ცირეკიძე, სერგო კლდიაშვილი, მოგვიანებით „ციხფერყანწელებს“ შეუერთდნენ გიორგი ლეონიძე, რაჟდენ გვეტაძე, შალვა აფხაიძე, შალვა კარმელი და სხვა პოეტები.

„ციხფერი ყანწები“, ისევე როგორც, საერთოდ, მთელი ქართული სიმბოლიზმი, თავისი ესთეტიკური პროგრამითა და პოზიციით ევროპული ორიენტაციის სკოლას წარმოადგენდა. აცხადებდნენ რა თავიანთ თავს „დაცემის“ ფილოსოფიის მოძიებებად და დასავლეთ ევროპის დეკადენტების მიმდევრებად, „ციხფერყანწელები“ ამავე დროს გამოხატავდნენ მძაფრ სულიერ კრიზისს, რომელმაც იმ დროს საქართველოს ძველი ინტელიგენციის ერთი ნაწილი შეიპყრო.

„... თუ თვალს გადავაკლებ განვლილ გზას, — წერდა ტ. ტაბიძე 1936 წელს, — უნდა ვთქვა, რომ ჩვენი ჯგუფი „ციხფერი ყანწები“ წარმოდგენდა ტიპიურ ესთეტურ, შეზღუდულ მიმართულებას. იმ წლებში ჩვენ, ახალგაზრდა ქართველი პოეტები, მეტიამეტად დიდ ხარკს ვუხდიდით არაქანსად, ბოქმურ არტიზტიზმს, ვქადაგებდით „ხელოვნებას ხელოვნებისათვის“, მხატვრულ შემოქმედებას ვაფასებდით მცდარად — როგორც რაღაც თვითსაკმარის. ძალიან ბევრი გვქონდა წინააღმდეგობანი“.

საჭიროა გავიხსენოთ, რომ ტიცუან ტაბიძე იყო არა მხოლოდ პოეტი, არამედ ერთ-ერთი თეორეტიკოსიც „ციხფერი ყანწებისა“. იგი წლების განმავლობაში რედაქტორობდა გაზეთ „ბარიკადს“,

რომელიც ამ ჯგუფის ორგანოს წარმოადგენდა. თავის თეორიულ სტატიებში, ყოველწლიურ ლიტერატურულ მიმოხილვებში, კრიტიკულ ეტიუდებში და რეცენზიებში ტ. ტაბიძე იმ დროს ერთგული მიმდევარი იყო თეორიისა „ხელოვნება ხელოვნებასააის“. მე-19 საუკუნის ქართული დემოკრატიული პოეზიის ტრადიციები მას თავისებურ „ანონალიად“ წარმოედგინა.

ტ. ტაბიძის ადრინდელ პოეტურ ნაწარმოებებში ჩვენ ვხვდებით ქართული სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელ თითქმის ყველა თემასა და მოტივს. მთელ რიგ ლექსებში აგი მკითხველის წინაშე წარმოდგება ცხოვრებაშობეზრებული ესთეტიკის პოზით („ახიჯი ხალაოში, ვით ფაშა ეფენდი, ვოცნებობ ბაღდადზე მოღლილი დენდი“). სნობისტური ზიზლით და სიჯიუტით ცდილობს იგი გაემიჯნოს „ნაცრისფერ“ სინამდვილესა და ჩვეულებრივ ადამიანურ მისწრაფებებს, რათა თავისი დახვეწილი განცდების ვიწრო სამყაროში აღმოჩნდეს მარტოდმარტო.

მაგრამ, ამასთან ერთად, ტ. ტაბიძის უკვე ზოგიერთ ადრინდელ ლექსში იგრძნობა თავისებური დაეკვება საკუთარ სიმბოლისტურ მოწოდებაში. იგი თითქოს ინტუიციურად ისწრაფვის გაარღვიოს ამ უღმობელი „მეორე რეალობის“ დახშული წრე, გააღწიოს ნამდვილი სამყაროს სინათლესა და ფერებში. 1916 წელს დაწერილი ლექსი „უბაქარონი“ მოწმობს ახალგაზრდა ტ. ტაბიძის ნამდვილი პოეტური მსოფლშეგრძნების ღრმა წინააღმდეგობრიობას. სინამდვილის აღქმა ასეთ ლექსებში ხშირად არათუ არ ემთხვევა, არამედ პირდაპირ საწინააღმდეგოც არის იმ სიმბოლისტური დოქტრინისა, რომელსაც იღებდა და გატაცებით ქადაგებდა ტიციან ტაბიძე, როგორც „ციისფერი ყანწების“ თეორეტიკოსი.

შეუძლებელია ტ. ტაბიძის ადრინდელ პოეზიაში გვერდი ავუაროთ აგრეთვე ზოგიერთ სხვა მოტივს, რომელიც ასევე ეწინააღმდეგებოდა დეკადანსის ესთეტიკურ იდეალებს. ავადმყოფობის, სიმახინჯის, ჭკნობის, სიკვდილისა და დაცემის აპოლოგიასთან ერთად, რაც პოეტის მთელ რიგ ლექსებშია გადმოცემული, ტ. ტაბიძის პოეზიაში ნათელი სსივივით შემოიჭრა გვიანდელი ეპიგონური სიმბოლიზმისათვის სრულიად უცხო, ჭანსალი ნოტები, რომლებიც გვამცნობენ პოეტის ინსტინქტურ სწრაფვას მშვენიერებისაკენ მის „ნორმალურ“ კლასიკურ გამოვლენაში.

დეკადენტური ფალოსოფიის მიმართ ასეთი „ღალატის“ მაგა-

ლითად შეიძლება გამოდგეს ნაწილობრივ პაოლო იაშვილისადმი
შიძღვნილი ცნობილი სონეტი:

... სხვა მეგობარმა და პოეტმა გვადარა ალმასს,
ვიცი, გვეტყდებით და არასდროს მოვიღუხებით.
ძველ პოეზიას კადნიერად ვახურავთ ჩაღმას,
მაგრამ სავსეა სიყვარულით თვალის უკები.
წითელი ხარის გამძლებია მაგარი ჯიში
და იალაღზე შენ იქნები მუდამ წინამძღვრად.
ამიტომ არ აქვს არც ერთ ყანწელს აქამდე შიში,
რომ მოვედებით საქართველოს ლექსის ნიაღვრად.

სიმბოლიზმის ირეალურ სამყაროსთან საკუთარ ნათესაობაში
დაექვების ბუნდოვანი მოტივები, რომლებიც ტ. ტაბიძის პოეზია-
ში ჯერ კიდევ რევოლუციამდე ჩაისახა, კიდევ უფრო ძლიერდება
შემდგომ წლებში. თანდათან მის ლირიკაში ირონიის თავისებური
ელემენტები იჩენს თავს, რაც მოწმობს, რომ იგი უკვე ეჭვის
თვლით უყურებს თვით ამ სამყაროს ესთეტიკურ „უტყუარობას“. ასე,
მაგალითად, ლექსში „ბირნამიის ტყე“ (1919 წ.), რომელიც
სიმბოლისტური პოეტიკისათვის ტრადიციული ნიღბების თავისე-
ბურ მასკარადს წარმოგვიდგენს („... ლორდი პიერო ნოღუნულ
კუხით, ლედი მაკბეტი პერანგგახდილი გადამთვრალ სტუმრებს
მუხლებზე უხით, მოჰყავთ არტური ავადმყოფ ჭინკებს“ და სხვ.),
ტ. ტაბიძე თითქოს თვითონვე დასცინის თავის უსხეულო გმირებს
და მთელ მის მიერვე შეთხზულ „მეორე სინამდვილეს“ და მო-
ულოდნელად შეჰყავს მასში რეალური სახე ერთ-ერთი თავისი
„ცისფერყანწელი“ მეგობრისა, რომელიც ოფელიას თვალწინ „სი-
ლას გააწნავს ჰამლეტს“.

პოეტის სეპტიკური დამოკიდებულება საკუთარი შემოქმედე-
ბისადმი კულმინაციურ წერტილს აღწევს საქართველოში საბჭოთა
ხელისუფლების გამარჯვების პირველ წლებში. „დადაისტურ მად-
რიგალებში“ პოეტი უკვე აშკარად დასცინის თავის ყოფილ დე-
კადენტურ ცრურწმენასა და გატაცებას.

მოდერნისტული ხელოვნების შინაგანი უნაყოფობის შეგნება
და ამ ნიადაგზე წარმოშობილი საკუთარი თავით დაუკმაყოფილებ-
ლობის მწვავე გრძნობა 1921—1925 წლებში ტიცთან ტაბიძის პო-
ეზიის წამყვან მოტივად იქცევა.

ცხადია, პოეტის ამ სულიერი კრიზისის მთავარი მიზეზი ის

რეალური მოვლენები და ძვრები იყო, რომლებიც მის გარემომცველ სოციალურ სინაქსიზმში ხდებოდა. მხოლოდ ახალი ცხოვრების შეუჩერებელმა წინსვლამ, მისმა ძლევამოსილებამ დაანახა პოეტის მთელი სიცხადით მოდერნისტულ ძიებათა უნიადგობა, ის, რაც მენშევიკების ბატონობის ყრუ წლებში „თამადა“ და „რადიკალურად მიაჩნდათ ახალგაზრდა „ცისფერყანწელებს“, ახლა, ნამდვილი რევოლუციური ნგრევისა და შენების ხანაში, უბრალო რუტინიორობა აღმოჩნდა.

ამ ახალი შეგნების საფუძველზე დაიწერა ტ. ტაბიძის ლექსები — „უქმური კვირა“ და „ორპირის ოქროპირი“, რომლებიც საკუთარი თავისადმი მწარე ირონიით არის აღბეჭდილი.

ტ. ტაბიძის ამდროინდელ ლექსებში პოეტის „შინაგანი დიალოგი“ ხშირად ტრაგიკულ ინტონაციას იძენს. მაგრამ ამ უკიდურეს სასოწარკვეთაში, რომელიც სიმბოლიზმის „წმიდათაწმიდა“ ილუზიების დამსხვრევამ წარმოშვა, უკვე იგრძნობა სულიერი განახლებისა და ახალი გზის ძიების მწველი მოთხოვნისა, იმ გზებისა, რომელთაც იგი მომავალში პოეზიის კეშმარიტ, მაცოცხლებელ წყაროებთან მიიყვანეს.

ამეამად ჩვენ ვიცით, რომ პოეტის შეგნებაში მომხდარი ეს ნიჭიერი კრიზისი აუცილებელ საფეხურს წარმოადგენდა, რათა იგი სრულიად გამოჯანსაღებულიყო დეკადანსის „ლეტარგიული ჰალუცინაციებისაგან“. სწორედ ამ მტანჯველი ძიების ფასად შეძლო მან იმ ახალი „რწმენის“ მოპოვება, რამაც განსაზღვრა მთელი მისი შემდგომი ბედი — ბედი მხატვრისა და განახლებული საქართველოს მომღერლისა.

მხოლოდ ამ თანდათან და ძალზე მტკივნეული თვალის ახელის შემდეგ შეძლო ტიციან ტაბიძემ ესოდენ ხალისიანი გრძნობითა და გამართლებული გულის თრთოლვით ეუწყებინა თავისი მკითხველისათვის:

დაფასთან ვდგევარ და ვმლი ძველ ლექსებს,
ცარკით კი არა, სისხლით რომ ვწერდი.
საბჭოთა მიწაჲ, გიოცნი ფესვებს,
ახალ ცხოვრების ვარ ალავერდი.

სიმბოლიზმის ეპიგონურ პრინციპებზე უარის თქმა და ოცნანი წლების მეორე ნახევარში ახალ ლიტერატურულ პოზიციებზე გადასვლა ტ. ტაბიძის შემოქმედებისათვის მოასწავებდა „მიწაზე

დაბრუნებას“, ამ სიტყვის უკვე რეალური და არა ფორმალურ-მოდერნისტული ნიშნელობით.

ყოფილ „ცისფერყანწელთა“ ამდროინდელ პროგრამულ განცხადებებში საჯაროდ აღნიშნულმა ამ რადიკალურმა გარდატეხამ თავისი ბრწყინვალე გამოხატულება პოვა ტიციან ტაბიძის შემდგომ პოეტურ ძიებებში.

მაგრამ საჭიროა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად „ცისფერყანწელთა“ ადრინდელი შეგნებულად ანტირეალისტური და ანტისოციალური პროგრამისა, რაც წლების განმავლობაში უცვლელი რჩებოდა, ახალგაზრდა ტიციან ტაბიძე სინამდვილეში არ ყოფილა სრულიად გულგრილი თავისი დროის მოქალაქეობრივ ინტერესთა მიმართ. საკმარისია აქ გავიხსენოთ თუნდაც ისეთი ლექსი, როგორცაა, მაგალითად, 1917 წლის 25 ოქტომბრის დანიით დათარიღებული „პეტერბურგი“, რომელიც ტიციან ტაბიძემ რევოლუციური რუსეთის ცხოვრებაში მომხდარ ისტორიულ გარდატეხას უძღვნა.

როგორადაც არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს ეს პოეტური ნაწარმოები „ცისფერყანწელთა“ იმდროინდელ იდეურ-შემოქმედებითს მიმართულებას, ჩვენ დღეს იგი უკვე აღარ წარმოგვიდგება პოეტის შემთხვევითი, წუთიერი განწყობილების ნაყოფად. როდესაც ტიციან ტაბიძის იმდროინდელ ლექსებს ვკითხულობთ, ხშირად ვრწმუნდებით, რომ მიუხედავად პოეტის დაქინებული სურვილისა—სამუდამოდ განცალკევებულიყო „სპილოს ძვლის კოშკში“, მისთვის მაინც შეუძლებელი აღმოჩნდა თვალი დაეხუჭა იმ ისტორიულ მოვლენებზე, რომელთაც რუსეთსა და მის მშობლიურ ქვეყანაში ჰქონდათ ადგილი.

თუმცა ტიციან ტაბიძის ბევრ პოეტურ ნაწარმოებში, რომლებიც მან 1921 წლამდე შექმნა, სამშობლოს საზე წარმოდგენილია ბუტაფორული, ირეალური საღებავებით, როგორც თავისებური მისტიკური „ბალაგანი“, რომლის ხარაჩოებზე უხსოვარი დროიდან ბედისწერისა და სიყვარულის „ძველი პიესა“ თამაშდება, მაგრამ „ქალღველი მოგვების“ და შუა საუკუნების კომედიანტთა უცნაური ნიღბებისა და ასევე გაუგებარი, შეთხზული ვნებების ფონზე ჩვენ ხშირად აღმოვაჩინთ ნამდვილი, ღრმად ადამიანური გრძნობების გაღვებასაც.

ლექსში „ორი აპრილი“, რომელიც დაწერილია 1918 წელს,

საქართველოში თურქ დამპყრობთა შემოჭრის დროს, არის სტრიქონები, რომელთაც შეუძლებელია დღესაც არ აგვალეღონ თავიანთი უშუალობითა და პატრიოტული გულისტკივილით:

ბათომი მისცეს და ოპირზე მოდის თათარი,
ატმის ყვავილით სისხლიანი ტირის აპრილი...

და თუმცა ამ ლექსის ნომდევენო სტრიქონებში ავტორი თვითვე დანსის „შხამიან ყვავილთა“ გადმოსარგავად, ყალიბდებოდა ახალქუდში გარიბალდდება...“), ჩვენ მაინც გვჩერა ამ გრძნობების სინამდვილისა.

საბჭოთა დროის თავის პირველ მნიშვნელოვან ნაწარმოებად ტიციახ ტაბიძე თვლიდა პოემა „რიონ-პორტს“, (1928 წ.), მაგრამ, უნდა ითქვას, რომ ჭერ კიდევ წინა 1926—1927 წლებში მან შექმნა შთელი რიგი ბრწყინვალე ლირიკული ლექსებისა.

ამ ნაწარმოებთა დამახასიათებელ თვისებას სინამდვილისადმი სრულიად ახალი ოპტიმისტური დამოკიდებულება და ასევე ახალი, ხალისიანი ინტონაცია წარმოადგენს.

ბუნებრივია, რომ ისეთი ღრმად ემოციური შემოქმედის ცნობიერებაში, როგორც ტ. ტაბიძე იყო, შინაგანმა გარდატეხამ, უპირველეს ყოვლისა, პოეტურ განწყობილებებსა და მსოფლშეგრძნებაში იჩინა თავი.

ვიდრე ახალ სინამდვილეს მიიღებდა და შეითვისებდა, ტ. ტაბიძისათვის აუცილებელი იყო განეწმინდა საკუთარი სულის სიღრმეები უიმედობის ძველი ბალღამისგან და გარემომცველი სამყაროსადმი ახალი დამოკიდებულება გამოემუშაებინა.

ლექსში „ევქსინის პონტი“ (1926 წ.) უკვე იგრძნობა ახალი სიმღერის დაბადება.

კონტრასტულად ჟღერს მშობლიური სოფლისადმი მიძღვნილ ძველ ლექსებთან შედარებით იმავე წლებში დაწერილი ლექსი „ორპირი“, რომელშიც ახალი ქროლვის სითბო იგრძნობა:

... და რაც უბრალოდ იტყვი ამაზე,
უფრო მეტია გულში სიამე.
ვაწლის გაშლილი ხის სილაშაზეს
ტანზე ასკდება მაისის ღამე.

ამ დროს ლექსებში სულ უფრო და უფრო ხშირად გვხვდება სიტყვები: „სინათლე“, „სითბო“, „სიამაყე“, „ვაჟაკობა“. პოეტური ენა უფრო ნათელი და გამჭვირვალე ხდება.

მაგრამ ტაბიძის ამ წლების ოპტიმიზმი სრულიად თავისუფალია უშფოთველი სიმშვიდისა და სულიერი კეთილდღეობის იდილიური ელფერისაგან.

ცხოველმყოფელი მოტივების მომძლავრება მის შემოქმედებაში მწვავე შინაგანი ბრძოლის საფუძველზე ხდება და პოეტი თანდათან ძლევს საკუთარ შეგნებაში არსებულ წინააღმდეგობებს.

შედარებით ახლებურად ჟღერს შინაგანი დიალოგიც, რომელიც ამ წლების თითქმის ყველა ლექსის ქვეტექსტში იგრძნობა. ეს არის პოეტის სასტიკი დავა თავისსავე ძველ შეხედულებებთან და, საერთოდ, დაცემულობის მთელ პესიმისტურ ფილოსოფიასთან, რომელიც ახლა პოეტს მორალური უმწეობისა და ცხოვრების წინაშე სამარცხვინო სიმხდალის გამოხატულებად წარმოუდგება:

ქარს შიაკს თოვლი და მიხხვებავს,
გადააფარებს ყაზბეგს შეინდებად.
შერცხვეს ვაჟაკი, თუ ამ მზეს ხედავს
და სიკვდილს კიდევ შეუშინდება.
მიეჩერებივარ ცას გაკვირვებით
და აღმიტაცებს სიცოცხლის ფეტქვა.
ვაჟა-ფშაველას ვსუნთქავ ფილტვებით,
ხიმიკაურის გული ჩამედგა.

ის ლექსი განსაკუთრებით ნათლად მოწმობს, თუ რა წყაროებს მიმართავდა პოეტი, რათა თავის თავში ძველი ესთეტური „უძლურება“ დაეძლია.

1926—1928 წლების საუკეთესო ლექსებში — „მაშ, გამარჯვება...“ „რიარია“, „ლექსი მეწყერი“, „მე ყაჩაღებმა მომკლეს არაგვზე“, „ოქროყანა“, „თამუნია წერეთელს“ და სხვ. ტ. ტაბიძის პოეტური სიტყვა ემოციური შთამბეჭდაობის გაცილებით მაღალ ხარისხს აღწევს, ვიდრე ეს მის ადრინდელ ლექსებში იყო.

რიგითი ქართველი მკითხველისათვის ტ. ტაბიძის შემოქმედებითი ბიოგრაფია ფაქტიურად სწორედ ამ ლექსებიდან იწყება და, მართლაც, მათში იგი თითქოს პირველად პოულობს თავის ჭიშმარიტ პოეტურ ხმას, რომელიც გაწმენდილია ყოველივე შემთხვევითისა და არაორგანულისაგან...

სრულიად ახალ ასპექტში უღერს აქ, კერძოდ, ტ. ტაბიძის მთელი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი მოტივი — პოეზიით თავდავიწყებული გატაცებისა:

მე არ ვწერ ლექსებს... ლექსი თვითონ მწერს,
ჩემი სიცოცხლე ამ ლექსს თან ახლავს.
ლექსს მე ვუწოდებ მოვარდნილ მეწვერს,
რომ გაგიტანს და ცოცხლად დაგმარხავს.

ეს ლექსი გამსჭვალულია პოეზიის სასწაულმოქმედი ძალის თითქმის „ფანატიკური“ რწმენით.

მაგრამ მასში წვეთიც კი აღარ არის ტ. ტაბიძის ძველი შეხედულებიდან პოეზიის თვითმიზნურობის შესახებ. პოეტური შთაგონების ქეშმარიტ წყაროდ აქ გვევლინება არა სიმბოლიზმის მკვდრადშობილ აჩრდილთა ირეალური სამყარო, რომელსაც დეკადენტური ხელოვნება უპირისპირებდა „უხეშ“ სინამდვილეს, არამედ თვით ცხოვრება, მთელი თავისი უსაზღვრო მრავალფეროვნებით.

მიწისა და მზის ფერთა თვალისმომკრელი ზეიმით აღფრთოვანებული პოეტი, რომელსაც თითქოს ეს-ეს არის, თვალთავან შავი საბურველი ახსნეს, გატაცებით შლის აცახცახებულ ხელებს, რათა გულში ჩაიხუტოს წყვილიადიდან აღმდგარი ქვეყანა:

მაშ, გამარჯვება, ტბილო სიცოცხლე,
დავრჩებით ერთად ჩვენ განუყრელი

ეს არ არის მხოლოდ წუთიერ ექსტაზში მყოფი ადამიანის შეძახილი. ეს სიტყვები ტ. ტაბიძის მთელი შემდგომი შემოქმედების ხასიათს განსაზღვრავენ. მათში თითქოს მიკვლეულია პოეტის ქეშმარიტი მოწოდება და მისი მომავალი სიმღერის მთავარი თემა. სამყაროს სილამაზით გამოწვეული უსაზღვრო აღფრთოვანება ტ. ტაბიძის პოეზიაში, იმთავითვე ორგანულად ერწყმის მშობლიური მიწისადმი თავდავიწყებული სიყვარულისა და ერთგულების კიდევ უფრო ძლიერ გრძნობას.

განსაკუთრებით ამაღლებებელ ელფერს აძლევს ამ ლექსებში სიხარულისა და აღფრთოვანების მოტივებს ტ. ტაბიძისათვის დამახასიათებელი პოეტური მსოფლშეგრძნების ღრმა შინაგანი დრამატიზმი.

თუ პოეტის ადრინდელ შემოქმედებაში დრამატული ინტონაცია

გარესამყაროსთან გამოუვალი კონფლიქტის ნიშანს ატარებდა, ოციანი წლების დასასრულს მან შეიძინა სრულიად ახალი თვისება. ხსენებულ ლექსებში იგი იქცა არა დეკადენტური გაორებისა და ურწმუნოების გამოხატულებად, არამედ დიდი ცხოვრებისათვის ხელმეორედ დაბადებული და ახლად თვალახელილი ადამიანის მძაფრ სულიერ მოძრაობათა გადმოცემის საშუალებად.

და თუ ტაბიძის ხმაში ამ დროს ზოგჯერ კიდევ ისმის ტრაგიკული დაეჭვების ნოტები, ეს ეჭვი უკვე საკუთრად პოეტის პიროვნებას ეხება.

შემთხვევითი არ არის, რომ ლექსში „გვიანი დოღი“ (1927 წ.) პოეტი ხატავს დაღლილი მხედრის ავტობიოგრაფიულ სახეს, რომელიც შეჯიბრებაზე თავისი „ჯაგლაგი ცხენით“ გამოცხადდა.

ახალ თვისებებს იძენს ამ დროს ტ. ტაბიძის სატრფიალო ლირიკაც. თუ ადრინდელ ლექსებში — „ფატმან ხათუნი“ (1917 წ.), „ქალდეს ბალაგანი“ (1918 წ.) და სხვ. სიყვარული პოეტს წარმოუდგებოდა საბედისწერო ავადმყოფურ ვნებად, 1926—1929 წლების ლირიკაში („მე ყაჩაღებმა მომკლეს არაგვზე“, „ანანურთან“ „სენტიმენტალური მოგზაურობა“, „თამუნია წერეთელს“) სიყვარულის გრძნობა პოეტისათვის ნათელი, ამალღებულის გრძნობა, რაც მას მიწიერი სილამაზისადმი უსაზღვრო რწმენას უნერგავს და რის გამოსახატავადაც იგი სულ უფრო ხშირად პოეტური ენის ნათელ და გამჭვირვალე ფორმებს მიმართავს. მაგრამ ტ. ტაბიძის სატრფიალო ლირიკის მთავარ დამახასიათებელ თვისებას ემოციური სამყაროს მუდმივი შინაგანი აფორიაქება წარმოადგენს. მაღალი პოეზიისათვის ღირსეულ ემოციურ გამოვლინებად მას მიაჩნია არა სიყვარულით შეერთებულ სულთა ნეტარება, არამედ დაუოკებელი გრძნობის ტრაგიკული შემართება და მწვავე ნაღველი შორეულ შეყვარებულზე.

თუმცა მის პოეზიაში ჩვენ ზოგჯერ ვხვდებით სხვა ხასიათის განწყობილებებსაც, ბედნიერების ბუნდოვან წინათგრძნობას, რომელსაც უჩვეულოდ მსუბუქი და ნაზი ჟღერადობა შეაქვს ტ. ტაბიძის ლექსში:

მაისი ყველგან არის მაისი,
მაგრამ ბათუმში მაინც სხვა არი,
და ვხვდები ახლა, რომ სილამაზეს
ალარ ჰქონია ქვეყნად საზღვარი.

ზღვა ისე იყო მშველი და წყნარი.
რომ აღარც მახსოვს, იყო თუ არა.
ერთად გააღო ცამ შეიდი კარა
და ზღვის სარტყელად გადაუარა.

მაგრამ ტ. ტაბიძის პოეზიაში ამ მსუბუქ ნოტებს, ჩვეულებრივ, სჭარბობს სასიკვდილოდ დაჭრილი გულის სიღრმეიდან აღმოხედვნილი შეუკავებელი ძაბილი:

მაგრამ შიტაცებს ქარიშხალივით
ამ თვალუწვდენი ხრამების ფსკერი,
ვიცი, ქალი ხარ, ყველა ქალივით,
ვიცი, ამასაც ეკვით უცქერი.
მინდა, რომ ვიყო მწირი გულადი,
საშინელ ღამეს ვეფხვი რომ დაბდენა,
ვარ ავსებულა შენით გულამდე
და მოვარდნილი ცრემლების წარდენა.
მინდა მოვირთხა ამ შარავზაზე,
მინდა გავიხსნა გული ალაღი,
მე უჩალებმა მომკლეს არაგვზე,
შენ ჩემს სიკვდილში არ გიღევს ბრალი.

მძაფრი შინაგანი დრამატიზმი, რომელიც ტ. ტაბიძის სულის უინტიმეს მისწრაფებათა დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს, ერთ-ერთი განმსაზღვრელი მიზეზია იმ თავისებური რომანტიკული, ამაღლებული ინტონაციისა, რომელიც ამ დროიდან სულ უფრო და უფრო ძლიერდება პოეტის შემოქმედებაში.

მაგრამ რომანტიკულ ამაღლებას აქ უკვე არაფერი საერთო აღარა აქვს სინამდვილისადმი ქედმაღლურ, გულგრილ დამოკიდებულებასთან, ეს არის ცხოვრებასთან განუყოფელ კავშირში მყოფი ჭანსალი რომანტიკა, რომელსაც უკვე აღარ ეშინია „მიწიერ პროზაში“ ფრთების გასვრისა და თავისი აღმაფრენის ძალას ცხოვრების დაუშრეტელი წყაროდან სესხულობს. ტ. ტაბიძის ლირიკის ერთ-ერთი თავისებურება, რომელიც მას განსაკუთრებით აახლოებს ამ დროს ქართული პოეზიის კლასიკურ ტრადიციებთან, იმაში მდგომარეობს, რომ რომანტიკული საწყისი აქ ორგანულად ერწყმის ნივთიერი სამყაროს წარმოსახვის ღრმად რეალისტურ მანერას. შემოქმედებითი „სიმწიფის“ ხანაში დაწერილ ლექსებში ტ. ტაბიძე თავისი პოეტური ბუნებით იმ მხატვართა რაგს განეკუთვნება, რომელთა რწმენით ცხოვრება, რეალური სინამდვილე

მშვენიერია არა მხოლოდ თავისი აბსტრაქტული არსით, არამედ კონკრეტული, მატერიალური ფორმებითაც.

სწორედ ამის გამო მის ლირიკულ შედეგებში ასე იშვიათად ვხვდებით მშრალ, გონებისმიერ სქემებსა და სიმბოლოებს, ან ზედმიწევნით გაშალაშინებულ, ფილიგრანულ სახეებს, ამიტომაც ასე უცხოა მისთვის სტილის ნაძალადევი სიკოხტავე და ხელოვნური ფერადოვნება. მართალია, ტიციან ტაბიძე არაიშვიათად გვსიბლავს ბრწყინვალე ფერწერული სახეებითაც, გავიხსენოთ იუნდაც: „ანგელოზებმა მეტივეებს მოპარეს კვარი, ღრუბლის ტივებზე გაწოლილა ქალივით მთვარე“ ან „და ისე ყრია თეთრი ვარდები, თთქოს ათასი აქ გედი მოკლეს...“ მაგრამ ამგვარი ხასიათის მკაფიო მეტაფორებთან და შედარებებთან ერთად პოეტი ხშირად შეგნებულად წამოსწევს პირველ პლანზე თვით „შიშველი“ გრძნობისა ან სინამდვილიდან უშუალოდ აღებული შთაბეჭდილების შინაგან პოეტურობას და თამამად შეაქვს თავის ლექსში ცხოვრების ცოცხალი სუნთქვა. ამ თვალსაზრისით ტიციან ტაბიძის 20-იანი წლების პოეტური შემოქმედების დევიზად გამოდგება მისი ლექსის „შემოდგომის დღე ოქროყანაში“ პირველი სტრიქონები:

მინდა დავთო უბრალო ლექსში,
რასაც გული გრძნობს და ხედავს თვალი...

როგორც უკვე ითქვა, ოციანი წლების საუკეთესო ლექსებში ტ. ტაბიძე მნიშვნელოვნად უახლოვდება ქართული კლასიკური პოეზიის ტრადიციებს. აღსანიშნავია, რომ ახლა იგი უკვე შეგნებულად იდრეკს ნუხლს წარსული საუკუნეების ქართული ლექსის დიდოსტატთა წინაშე. ამაზე ნათლად მეტყველებს, კერძოდ, მისი ლექსი „კახეთში“:

შვიდჯერ რომ გითხრათ ლექსები ყველამ,
ყველა შეიღვე აცდენილია.
თავს დაგვიარა ვაჟა-ფშაველამ,
თავზე გვაწვება ზვავად ილია.

გასული საუკუნის ქართული პოეტური მემკვიდრეობის მიმართ ტ. ტაბიძის დამოკიდებულებაში მომხდარი გარდატეხა გამოიწვია ხელოვნების არსსა და დანიშნულებაზე მისი საერთო შეხედულების საფუძვლიანმა ცვლილებამ. ამ გარდატეხამ, სხვათა შორის, მკაფიო გამოხატულება პოვა ტ. ტაბიძის იმდროინდელ პუბლი-

ცისტურ წერილებშიც. საჭიროა აღინიშნოს, რომ წარსული დროის ოსტატთა შორის ტ. ტაბიძე განსაკუთრებული სიყვარულით გამო-
არჩევდა ვაჟა-ფშაველასა და მის „დიდ წინამორბედს“ დავით გუ-
რამიშვილს¹. ამასთანავე, მხედველობაში არის მისაღები ის ღრმა
ყურადღება, რომლითაც ტ. ტაბიძე იმ ხანებში ეკიდებოდა ცნო-
ბილი ქართველი მხატვრის — ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედე-
ბას.

როგორც ამ წერილებიდან ჩანს, ვაჟა ფშაველასა და ფიროსმა-
ნის შემოქმედება ტ. ტაბიძის თვალში ყველაზე უფრო ნათლად
განასახიერებდა ხელოვნების უშუალო კავშირს „ნივთიერი“ სამ-
ყაროს საგნებთან და მოვლენებთან. მათ ქმნილებებში ტ. ტაბიძეს
განსაკუთრებით იზიდავდა პოეტური მსოფლმხედველობის თავი-
სებური „სტიქიური მატერიალიზმი“, რომელიც მისი პოეზიის ორ-
განულ თვისებად იქცა ამიერიდას.

ამ ოსტატების შემოქმედებაში ტ. ტაბიძე ხედავდა აგრეთვე
მის ინდროინდელ მისწრაფებებთან კიდევ უფრო ახლო კავშირში
მყოფ მეორე საწყისის იდეალურ მხატვრულ განხორციელებას —
პოეტური აზროვნებისა და ფორმის ღრმა შინაგან ხალხურობას.

უადა გავითვალისწინოთ, რომ სწორედ ამ წლებში ტ. ტაბიძე
წერს ისეთი ხასიათის ნაწარმოებებს, რომლებშიც მის მთავარ შე-
მოქმედებით მიზანს წარმოადგენს ძველი კამერული ლირიკის ვიწ-
რო ჩარჩოების დაძლევა და ახალი შინაარსისათვის უფრო ტე-
ვადი ფორმებისა და საშუალებების გამოიყენება.

ტიციან ტაბიძის ლექსები — „აპრილის თესვა“, „როცა მერცხა-
ლი მონახავს ბუდეს“, „რადიოთი სათქმელი თესვისათვის“, რომ-
ლებიც ოციანი წლების ბოლოს განეკუთვნებიან, მთელ რიგ ახალ
თავისებურებებს შეიცავენ.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ პოეტი აქ თითქმის პირვე-
ლად აღმოაჩენს თავის ჭეშმარიტ მკითხველს და ლექსს ზუსტი მი-
სამართით აგზავნის:

მამ, ვსთქვით უბრალოდ
სიტყვა, მართალი,
სიტყვა ვაჟაკის
ხელით ნათალი,

ამ ორი პოეტის შემოქმედების შინაგანი ნათესაობის შესახებ ტ. ტაბიძე
დაწერილი აქვს სპეციალური სტატია — „გურამიშვილი და ვაჟა-ფშაველა“.

რომლის სიმტკიცე
ფულადსა გაედეს,
კაცს გულში მოხვდეს
და გაუხარდეს
— პირველი სიტყვა,
— პირველი სუნაქვა,
— პირველი ლექსი
მშობელ მშრომელ ხალხს!..

ამ ლექსებში ტრციან ტაბიძის თვალწინ თითქოს არნახული ჰორიზონტები იშლება და მათი თითოეული სტრიქონი გამსჭვალულია მშობლიურ ქვეყანაში მიმდინარე პროცესთა გრანდიოზულობის მღელვარე შეგრძნებით.

განსაკუთრებული ადგილი უკავიათ ტრციან ტაბიძის შემოქმედებაში პოემებს: „თვრამეტი წელი“, „როაღდ ამუნდსენ“, „რიონპორტი“ და „გულდაგულ“. ეს პოემებიც 20-იან წლებში დაიწერა.

ამ ნაწარმოებებში თავისი გამოხატულება პოვა ტრციან ტაბიძის შეგნებულმა მისწრაფებამ ეპიკური თემატიკისა და ფართო მასშტაბის მხატვრული ფორმებისაკენ, რაც საზოგადოდ, დამახასიათებელია დიდ რევოლუციური ძვრების ეპოქებისათვის და რამაც სიცოცხლე შთაბერა ისეთი განუქმეორებელი ხასიათის პოეტურ ქმნილებებს, როგორიცაა ალექსანდრე ბლოკის „თორმეტნი“, ვლადიმერ მაიაკოვსკის „ლენინი“ და „კარგია“, გალაკტიონ ტაბიძის „ჯონ რიდი“.

ოცდაათიან წლებს ახალი თვისებები შეაქვთ ტრციან ტაბიძის შემოქმედებაში. საბჭოეთის სხვადასხვა ქალაქში მოგზაურობამ, მშრომელ ხალხთან მჭიდრო დაახლოებამ და მშობლიური ქვეყნის ყოველდღიურ დაძაბულ ცხოვრებაში უშუალო მონაწილეობამ მნიშვნელოვნად გაამდიდრა და გააფართოვა მისი პოეტური სამყარო. ამ მხრივ აღსანიშნავია ლექსები „ორპირელი კომკავშირელი კრემლში“, „ალავერდობა“, „ასე მგონია, თითქო ვხედავდე“, „დალესტნის გაზაფხული“.

ტრციან ტაბიძის ოცდაათიანი წლების შემოქმედებაში ცენტრალური ადგილი დაიკავა ხალხთა ძმობის თემამ. შეიძლება ითქვას, რომ ეს იყო არა მხოლოდ ცალკეულ ლექსთა თემა, არამედ ლაიტ-მოტივი პოეტის მთელი იმდროინდელი პოეზიისა.

განსაკუთრებით ორგანულად ერეოს ეს თემა პოეტურ ციკლში, რომელიც მოძმე სომხეთისადმი არის მიძღვნილი.

შემთხვევითი არ არის, რომ ამ ციკლის ერთ-ერთ ლექსში ავტორი მიძართავს დიდი სიშინელი პოეტის — ოვანეს თუმანიანიის ლახდს, რომელიც პირადად ტიცუან ტაბიძისთვის ჯერ კიდევ ჭაბუკობის დროიდან მეზობელ ხალხთა მეგობრული ერთიანობისაკენ კეთილშობილურ მისწრაფებას განაახიერებდა.

რომ არ გინდოდეს დღეს მოგონება,
წარსული მაინც მოგაგონდება,
როცა დახედავ ამ დიდ ხეობას,
პატრიარქების გამოვა წუება.
მახსოვს, ოვანეს, შენი სითვორე
და დაუქრობი ღიმილი ელვა.
შენი უძირო გულს ფართქალი
თურმე სევანის ყოფილა ღელვა.
ახდა ოცნება პოეტებისა,
ძმა ძმას არ ებრძვის, სომეხა — ქართველს,
დახედავ შენ მწყემსს, გუშინ ბოგანოს,
დღეს თავის ქვეყნის პატრონს და მმართველს
შეერთდნენ ერნი კავკასიისა
და იმღერიან ერთ სალამურში,
სიმშვიდე ჩადგა ჩვენს ქვეყანაში,
და აღარ ტირის შენი ანუში.

საბჭოთა სამშობლოს განუყოფელი მთლიანობის შეგნებით არის შთაგონებული ლექსები: „დალესტნის გაზაფხული“, „ალექსანდრე პუშკინს“, „კლადიმერ მაიაკოვსკის დედა და დები“, „ბაღდადის ზეცა“ და მრავალი სხვა.

ხალხთა ბედ-იღბლის შინაგანი ნათესაობა, ტიცუან ტაბიძის თვალსაზრისით, მათი საერთო ინტერნაციონალური მიზნების ერთიანობის გამოხატულებას წარმოადგენს. და სწორედ ამის გამო პოეტი თავის „ღვიძლ ძმად“ ასახელებს არა მხოლოდ ყოველ რიგით საბჭოთა მშრომელს, არამედ შორეულ ქვეყნებში თავისუფლებისათვის მებრძოლ ადამიანებსაც.

ამ წრფელ გრძნობაში პოევეს თავის წყაროს ღრმად ტრაგიკული ინტონაცია ტიცუან ტაბიძის შესანიშნავი ლექსისა „დაო დოლორეს, ძმებო ბასკებო!“ — აქედანვე მომდინარეობს გერმანიის მუშათა კლასის ბელადისადმი — ერნესტ ტელმანისადმი მიძღვნილი ლექსის გულწრფელი, ვაჟკაცური ლირიზმი.

ოცდაათიან წლებში შექმნა ტიცუან ტაბიძემ თავისი საუკეთესო პოეტური ნაწარმოებები საბჭოთა საქართველოზე, რომელთა შო-

რის, პირველ რიგში, უნდა დაეასახელოთ მისი გვიანდელი ლირიკის ნამდვილი შედეგები — ლექსი „სამშობლო“.

ის, რაც ოციან წლებში ტიცინ ტაბიძეს მხოლოდ ზოგადი იდეებისა და თემების სახით წარმოუდგებოდა, ახლა კონკრეტული პოეტური ხილვების ხორციით შეიმოსა და ფერადოვანი რეალისტური სახეების ფორმა მიიღო.

ლექსი „სამშობლო“ სწორედ იმის გამო წარმოადგენს ტიცინ ტაბიძის პოეზიის ერთ-ერთ შესანიშნავ მწვერვალს, რომ მასში საბოლოოდ მოძებნილია „პირადისა“ და „საყოველთაოს“ ორგანული შინაგანი ერთიანობა, რაც პოეტის სულიერ განახლებასა და აღორძინებულ საქართველოს ფენიქსური ბედ-იღბლის გააუყუფელ ურთიერთკავშირში გამოიხატება:

მთაც ლამაზი გაქვს, ბარიც ლამაზი,
დიღხანს გადარეს მგოსნებმა ედემს,
გახედავ და თვალს აბრმავებს ვაზი,
გახედავ, თვალი ვერ ატანს ქედებს!
ლაშა — თეთრი ირმის ნაწველი,
დღე — შვინდისფერი, ვარაყიანი,
ჩერქეზის ქალებს უკირავთ ცელი,
სუქდება მიწა ბარაქიანი...
შირაქის ველი თვალუწვდენელი,
კიაურის ტყე გზადაბურდელი,
ენგურის წყალი დაუღვეელი,
სენანეთის მთების ზეაეთა შურდელი,
წინანდლის ვარდი დაუქცნობელი,
ყვარელის ღვინო, კახეთის გული,
ალადასტური და ოჯალეში,
აჯამეთივით ამდგარი ყანა,
არხით მორწყული ყველა სოფელი.
მთა მყინვარისა, უშბა, უშგული
ლოცავენ მიწას, თავის მწყალობელს!..
ჩვენთან მღერიან ერთ საგალობელს!..
ორმოცი წლის ვარ, კიდევ ორმოც წელს
აღარ მომაკლებს ლექსი ერუანტელს,
ოღონდ გხედავდეთ ასე ბედნიერს
შენ და შენს გაზრდილ მსოფლიო ნათელს.
ასე მგონია, აღსდგება მარრი
და ხელს დაადებს ის ახალ ხანძთელს,
ერთი მერჩული დასტურ რა არი,
როგორ გასწვდება ჩვენ გმირს აწინდელს?

რომ აღიწეროს საქმე და ღვაწლი,
რაც ჩვენ ცხოვრებას თან შეეზარდა,
ათას ერთ ღამის ზღაპრის სანაცვლო
ათას ერთი დღის შექერებადა...

ტიციან ტაბიძეს არაერთარი განძი არ მოუხვეჭია ცხოვრებაში. „ლექსები იყო მისი საგზალი“ და მის მკერდს მხოლოდ პოეზიის სიმბოლო — პატარა, წითელი ყვავილი ამშვენებდა.

მაგრან პოეტმა კარგად იცოდა სიცოცხლის ყოველი წუთის ფასი. მას მართლაც განსაკუთრებული სიყვარულით, თავდავიწყებამდე უყვარდა სიცოცხლე და ეს გრძნობა გაათქვეცებული იყო იმის გამო, რომ მისთვის სიცოცხლე და საქართველო თითქმის ერთ ცნებას წარმოადგენდა.

ხოლო სიკვდილზე ფიქრი მით უფრო აუტანელი ხდებოდა პოეტისათვის, რომ იგი სამშობლოსთან საკუდამოდ გაწმორებას ნიშნავდა:

სხვა რომ მოკვდება, მისთვის რა არი:
წავა, გაჰქრება როგორც სიზმარი,
მე კი რა ვუყო ამ გოლიათ მივებს,
რომ ქონდრის კაცსაც დევად აგანოებს.

ტიციან ტაბიძის პოეზია განუყრელია სიცოცხლისაგან, საქართველოსაგან. მისი ლექსი სამუდამოდ არის შესული ქართველი ერის სულიერ სანკვიდრებელში. მისი პოეზიის სული გაბნეულია ქართული მიწის სუნთქვაში, საქართველოს მზის ელვარებაში.

ლექსმა გაუძლო დროის მძიმე გამოცდას და ეს კიდევ ერთი მოწმობაა ქვეყნის პოეზიის უკვდავებისა. ეს არის დავიწყებისა და სიკვდილის ბნელ ძალებზე მისი საბოლოო გამარჯვების ნიშანი.

1960 წ.

გიორგი ლეონიძე

1959 წლის ზაფხულში ქართველმა ხალხმა იზეიმა თავისი ეროვნული დღესასწაული — ბატრიონობა.

ძველისძველ ციხესიმაგრესთან შეიკრიბნენ საბჭოთა საქართველოს მშრომელთა მრავალრიცხოვანი წარმომადგენლები: მუშები, მხატვრები, მწყემსები, მიწათმოქმედნი, აკადემიკოსები, ღამის მეზარენი და პოეტები.

უკანასკნელთა შორის იმყოფებოდა ერთი უკვე ჭალარამორე-

ული, შესამჩნევად სახედანაოქებული, მაგრამ ჯერ კიდევ ჯან-ლო-
ნით სავსე, ომახიანი და დაუშოშმინებელი ადამიანი.

ის იყო თამადა ბალახზე გაშლილი გრძელზე გრძელი ქართული
სუფრისა და მისი ძლიერი და თითქოს საკირეში ჩამწვარი ხმის
ეჭო ყრუდ ბუბუნებდა ციხის ნანგრევებში.

როდესაც პირველი სადღეგრძელოები შეისვა, სუფრაზე სიმღე-
რამ იფეთქა. ეს იყო ჯერ სველებური „მრავალყამიერ“ და „ჩა-
რულო...“

მერე ახლებიც წამოიწყეს ერთ-ერთ მათგანში ომიდან შინმო-
უსვლელი ბიჭი იხსენიებოდა. ამ სიმღერას ხშირად მღეროდნენ და
ყოველთვის სხვადასხვანაირად: ხევსურები და თუშები—გატაცებით,
კახელები—უფრო დინჯად და სევდანარევი ხმით. ყველა მომღერა-
ლი თავის სიტყვებს ურთავდა ლექსს, მაგრამ თითოეულმა იქ
მყოფმა კარგად იცოდა, რომ ამ სიმღერის წამდელი შემქმნელი
იყო გიორგი ლეონიძე, რომელმაც იმ საღამო ას თითქოს იმისათვის,
რომ არავის არ შეემჩნია მისი ჭიკაძე, ყველა აღიტაცა თავისი კაშ-
კაშა მწვერმეტყველებით, გააბრუა ლექსისა და ხმის ქუხილით,
თვალი მოსჭრა სადღეგრძელოების ელვარებით და ყველას, ვინც
იქ იყო, წაუკიდა ის ვაჟკაციური და სულის ამალორძინებელი ცეცხ-
ლი. პოეზიისა, რომლის თამადად და „მეხანძარედ“ იგი თითქოს
თვით ამ ძველი ციხის კედლებმა დაასახელეს.

გ. ლეონიძის პოეზიის ხალხურობას, თავისებური, განსაკუთრე-
ბული იერი გააჩნია. ხალხური ხასიათი მისი ლექსისა გამოვლინე-
ბულია არა განგებ გაუბრალოებულ ფორმაში, არამედ უაღრესად
ეროვნულ შინაგან კოლორიტსა და ჟღერადობაში.

გ. ლეონიძის შემოქმედება განუყოფლად, ძირფესვიანად, სუ-
ლით და ხორციით შედუღებულია ნაშობელ ნიადაგთან, საქართვე-
ლოს მიწასთან, მის ისტორიასთან, ტრადიციებთან, მისი სულის
ცოცხალ ფეთქებასთან.

დამახასიათებელია, რომ გ. ლეონიძემ თავის პოეტურ სამშობ-
ლოდ ამოირჩია არა ჩვენი ქვეყნის რომელიმე ერთი კუთხე, არა-
მედ საქართველოს ფუძე და გული — მცხეთა:

აქ ძველ კედლების ხმა მომესმოდა,

მამამთავრების ხმა გადასული...

აქ დედაჩემის კოკობი სდუღდა...

აქ ხმაღს ლესავდა მამა მხარგრძელი,

ღუთანს უძღოდა გაღიმებული...

მათ მაგარ გულზე მე ვარ გაზრდილი,
სიტყვა-ტყვილი და მადალნიანი.
აქ, მღეროდნენ სტვირისმკერელები
და მოპლერლები სიყვარულისა;
მათი ფერფლიდან მე აღმოცენდი,
ნაწოვი მათი სიმღერებითა,
სამყის წვერივით განათებული.

გიორგი ლეონიძის პოეზიის ერთ-ერთი მთავარი საიდუმლოება-
თავაზი მდგომარეობს ქართული ენის ბუნების ღრმა ცოდნაში,
მისი ხალხური, ეროვნული კოლორიტის ორგანულ განცდაში. ჩვენ
მხედველობაში გვაქვს აქ არა პოეტური ლექსიკონის სამდიდრე,
არა სიტყვათა დიდი რაოდენობის ცოდნა, არამედ სწორედ ენის ში-
ნაგანი, ხალხური ბუნების მიმართ უტყუარი აღღო. ამიტომაც, რომ
გიორგი ლეონიძე არ არის ენის ტრადიციულ ფორმათა უბრალო
მონამორჩილი, პირიქით, იგი ხშირად გვევლინება მის გაბედულ
და დაჯერებულ მმართველად, როდესაც ასე უბრალოდ და თითქოს
ძალდაუტანებლად ქმნის თავის პოეტურ ნეოლოგიზმებს.

ლეონიძის რძიან სიტყვას ბოლომდე აქვს შენარჩუნებული თა-
ვისი პირველადი, მიწისეული სურნელება, ჭავარი და სინოციურე.
მისი რტომლიერი ლექსის ხე უზვად არის მსხმოიარე იმ ჩინიანი
და მსუყე ნაყოფით, რომელიც მხოლოდ სამზრევის თაკარა მზის
ქვეშ მწიფდება. სწორედ ამაში, პოეტური ენის ამ უშრეტ ბარა-
ქიანობაში მყდენდება ლეონიძის ლექსის ფესვთა სიმაგრე, მისი
ღრმა კავშირი მშობლიურ ნიადაგთან. აქედან მოდის მისი სიტყვი
ძარღვიანობა და გამტანი ძალა.

სწორედ ამან ათქმევინა პოეტს:

ჩემ სიტყვას ზრდაცა ნაყური
რძე გავსილ კვირტის ძაღვისა,
ყამირას ღონე ვაყურა
და ღედის ბოსტნის კვლები.

გარდა თანდაყოლილი ბუნებრივი ნიჭისა, გიორგი ლეონიძე
როგორც სიტყვის ოსტატს, განვლილი აქვს დიდი შემოქმედებით
სკოლაც, რომლის მთავარ გაკვეთილს, ჩვენი ღრმა რწმენით, მრ-
ვალმზრივ საგულისხმო მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს თანამედროვე
ქართული პოეზიის ყველა მომღვწე თაობისათვის. ეს, რასაკვირ-

ველია, იმას არ ნიშნავს, რომ ჩვენმა ახალგაზრდა პოეტებმა პირდაპირ მიბაძონ ლეონიძის ენას ან მოწაფური სიზუსტით შეეცადონ მისი ზოგიერთი ინდივიდუალური თავისებურების გადმოღებას. სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, ეს იქნებოდა ამოო ცდა. ჩვენ აქ ვგულისხმობთ ლეონიძის პოეზიის მხოლოდ მთავარ ნიშან-თვისებას — იმ ხალხურ სტიქიას, რომელიც დღეს განსაკუთრებული სიძლიერით იგრძნობა სწორედ ამ პოეტის შემოქმედებაში.

ლეონიძის პოეტური მაგალითის მნიშვნელობა ამ მხრივ კიდევ უფრო ნათელი გახდება ჩვენთვის, თუ მხედველობაში მივიღებთ ერთ სახიფათო გარემოებას.

ენის სიმდიდრის საკითხი დღითიდღე მწვავედ დგება ქართულ პოეზიაში და, განსაკუთრებით, ჩვენი ახალთაობის წარმომადგენელთა შემოქმედებაში. მეტყველების სქემატურობა, სიტყვიერი ფაქტურის სიღარიბე და უფერულობა — ეს არის ერთ-ერთი იმ მნიშვნელოვან ნაკლთაგანი, რომლის დაძლევა სასიცოცხლო ამოცანას წარმოადგენს ქართული მწერლობის მომავალი განვითარებისათვის. და აი, აქ ჩვენი პოეტური ახალგაზრდობის წარმომადგენლებს შესაძლებლობა აქვთ ისაწვლონ გ. ლეონიძისაგან ის ბრწყინვალე „ლექსქართულობა“, რომელიც მან ასე წმინდად და მომხიბლავად შემოინახა ჩვენს დრომდე.

მხოლოდ მაშინ, როდესაც ეს ტრადიციული ფორმები ორგანულად შეერწყმება იმ ახალ ენობრივ მასალას, რომელიც თვით ცხოვრებას მოაქვს და, ამგვარად, დაძლეულ იქნება ყოველივე, რაც კი მათში, შესაძლებელია, ხვალისათვის უკვე დროგადასული აღმოჩნდეს — მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში არ შეზღუდავს იგი იმ ახალ შინაარსს, რომლის გამოხატვა ვალად აკისრია ქართული პოეზიის მომავალ თაობებს.

თქმა იმისა, რომ გიორგი ლეონიძის პოეზია ღრმად არის დაკავშირებული ხალხურ ნიადაგთან, ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ამ პოეტის ინდივიდუალური თავისებურების სრულ განსაზღვრას. ასე ზოგადად იმავეს თქმა შეიძლება არაერთ სხვა თანამედროვე ქართველი პოეტის შესახებაც.

ქართული ხალხური პოეზიის სათავეებთან გიორგი ლეონიძის ლექსს განსაკუთრებით აახლოებს ერთი თვისება, რომელიც მკლავნდება არა მხოლოდ მის შინაარსში, არამედ სპეციფიკურ ინტონა-

ციაშიც, ხოლო ხშირად უფრო ხელშესახებადაც — მის ბგერად შემადგენლობაშიც.

ეს არის ის მკაფიოდ გამოხატული პეროიკული პათოსი, რომელიც ღრმად შეესიტყვება როგორც ჩვენი მშობლიური მიწა-წყლის ზვიად სილამაზეს, ისე მის მკვიდრთა დიდბუნებოვან ხასიათსაც და მთელი ჩვენი ისტორიის გვირგვინ სულს.

პეროიკული მოტივები, საერთოდ, უცხო არ არის თითქმის არც ერთი ერის პოეტური შემოქმედებისათვის, მაგრამ ქართულ ხალხურ პოეზიას ამ მხრივ მაინც აქვს თავისი სპეციფიკა. შეიძლება ითქვას, რომ მას გააჩნია განსაკუთრებული სიმკვეთრით გამოქვადუნებული ვაჟკაცური სხვათა ენაზე ძნელად სათარგმნი ხასიათი.

ჩვენი აზრით, ეს არის ქართული პოეზიის, ისევე როგორც ქართული მუსიკის, ერთ-ერთი თანდაყოლილი ნაციონალური თვისება.

ჩვენმა ძველმა ხალხურმა სიმღერებმა შემოინახეს განუმეორებელი ხმები, რომელთა დიდებულ სიმფონიაში მგზნებარე წარმართული გრძნობიერება და რაინდული გატაცების მძაფრი ნოტები განუყოფლად არის შეზავებული ქართველი კაცისათვის დამახასიათებელი კეთილშობილური სიღარბაისლის კიდევ უფრო ღრმა და ძლიერ მოტივთან.

სწორედ ხალხურ სიმღერებში უნდა ვეძიოთ იმ ვაჟკაცური სულის სათავე, რომელმაც სხვადასხვა დროს თავისებური გამოხატულება პოვა ქართული პოეტური სიტყვის თითქმის ყველა დიდოსტატის შემოქმედებაში. ეს სპეციფიკური თავისებურება, საბედნიეროდ, შემორჩა ჩვენი საუკუნის ქართულ პოეზიასაც. სხვადასხვა ფორმით იგი გამოვლინდა მთელ რიგ შესანიშნავ პოეტურ ნაწარმოებებში.

აქ შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟა-ფშაველას შემდეგ ჩვენი მკითხველის ყურს იშვიათად სმენია ლექსი, რომელშიც ასე ორგანულად ეღერდეს ქართული ხასიათის ეს რაინდული სულისთქმა, როგორც იგი გაისმა გიორგი ლეონიძის „ყვიჩაღურ ღამეში“ და „ნინოწმინდაში“.

პირადად ჩვენ ყველაზე ძლიერად და გარდაუვლად ამ პოეტის შემოქმედებაში მიგვაჩნია სწორედ ის ლექსები, რომლებიც მან თავისი პოეტური ბიოგრაფიის გაზაფხულზე შექმნა და რომელთა

განუმეორებელ ხმაში საოცარი ძალით იქნა ამეტყველებული ჰაბუკუკური თავდავიწყების რომანტიკა.

ლეონიძის ლექსის თავისებური უღერადობა არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობს იმას, თითქოს ნის პოეტურ ხმას მხოლოდ დამხოლოდ ერთი კილო გააჩნდეს. თუ მივმართავთ პარალელს მუსიკალურ ხელოვნებასთან, ჩვენ ამ შემთხვევაში მოვიყვანდით ისეთი მომღერლის მაგალითს, რომელსაც, მიუხედავად თანდაყოლილი ძლიერი, დედა ზარით მოგუგუნე, ფოლადისებური ხმისა, შეუძლია ყველაზე მაღალ ტონალობაში სიმღერაც.

ლეონიძის პოეტური ხნაც არ არის მოკლებული ამგვარ ელასტიკურობას. მას გააჩნია საოცრად ფართო ლირიკული დიაპაზონი, რის გამოც მისი ლექსიდან ერთნაირი ბუნებრიობით გვესმის როგორც ხეობებში მოვარდნილ ზევეთა შემზარავი ექო და მყვირალობას მთიდან გადმომდგარ ხარირემთა ძახილი, ისე ყველაზე პატარა ნაკადულის წკრიალა ხმაც და გაზაფხულის უჩინარ ფესვთა ნაზი ჩურჩული.

ხომ ერთი და იმავე პოეტის მიერ არის ნათქვამი:

ტრამალ და ტრამალ გამოგედვენე,
შემოვამტვერე გზები ტიალე,
შეხეთას ვუმტვრეე საკლიტურები,
ვლენე ტაძრები კელატრიანი...

ეს შმაგი, ბობოქარი სტრიქონები, რომლებშიც თითქოს არწივების ყვილი გაისმის, და მათ გვერდით საოცრად ნაზი, სევდიანი მოწიწებით აღსავსე:

შენ მოგაყარეს მიწა ბელტებად,
გულზე რომ ვარდსაც ძლივს იკარებდი.

და ეს იმიტომ, რომ გარდა ამ ძვალში გამჯდარი ვაჟკაცური შეუპოვრობისა, გიორგი ლეონიძის შემოქმედება მატარებელია დიდი შინაგანი სინაზის, იმ ჩვილი და ოდნავ გულუბრყვილო გრძნობისა, რომლის გარეშეც შეუძლებელია ქვეშაირიტი პოეზიის არსებობა.

სწორედ ეს უნდოდა ეთქვა პოეტს თავის ლექსში:

სიცოცხლის ეღერა
წვიმის წვეთის ხმაში მსმენია,
ფესვის ჩურჩულში,
არა მართო დროშის შრიალში.

სწორედ ეს მრავლისმომცველი და ამავე დროს შინაგანად ერთიანი პოეტური ბუნებაა გამელაგნებული სიტყვებში:

მიყვარს ღვართქაფი, ყოინა,
მების ქნა, წვიმიანობა,
ნიაზე ყანა, ქალიეთ
მოსახვევინად რომ წამოვა.
და იავერი, მარადის
გულიდან დაუთხოველი;
მშობლურა, ტბილი, მოწყალე,
ცა წყალობისა მთოველი..

გიორგი ლეონიძის პოეტური ხმა თითქმის სრულიად მოკლებულია მონოტონურობას (თითქმის, რადგანაც ჩვენ აქ მხედველობაში არ ვიღებთ მის ზოგიერთ სუსტ ლექსს, რომლებიც პოეტს სხვადასხვა დროს დაუწერია), და ეს მაშინ, როდესაც მისი ყოველი პოეტური ნაწარმოების მთავარ ინტონაციად, ისევე როგორც მთელი მისი ლირიკის ნულშივე შინაგან თემად, მაინც რჩება ერთი და იგივე მოტივი: ესაა ცხოვრებისადმი ვაჟკაცური დამოკიდებულების თემა, ეს არის ის შინაგანი პოეტური ინერცია, რომელიც თავისებურ რიტმში გარდატეხს და თავისებურ ჟღერადობას ანიჭებს გარეშე სინამდვილის ყველა მოვლენას, ყველა ხმასა და მგლოდიას. სწორედ ამ შინაგანი ინერციიდან მოდის არსებული სამყაროს პოეტური აღქმის ის ღრმა თავისებურება, რომელმაც გიორგი ლეონიძეს ათქმევინა წელიწადის ყველაზე ნაზ დროზე:

ვინა თქვა, სინაზით მოხვალ,
ენძელებით და იითა?
სადაც მწვანე ფრთას დააქნევ,
ვაჟკაცურ ძვერას მიიტან.
სალამი, ასყერ სალამი
შენ, გაზაფხულის დგრილო!
ყინულს დალევავ, ხმატკბილად
წყარომ რომ დაიწყიალოს...

გიორგი ლეონიძე, როგორც მნატვარი, მიუხედავად მისი ლექსის რომანტიკული შემართებისა, ყოველთვის იყო და რჩება რეალისტ პოეტად. სწორედ ამის გამო მისი პოეტური სამყაროც, როგორც მისი ხმა, მიუხედავად ჩვენ მიერ უკვე აღნიშნული უაღრესად თავისებური კოლორიტისა, თითქმის სრულიად მოკლებულია ხელოვნურ შეზღუდულობასა და მონოტონურობას.

გიორგი ლეონიძის რეალიზმი ზემოთქმულით როდი ამოიწურება. ვინაიდან ეს არის რეალიზმი, ამ სიტყვის ფართო გაგებით, მისი ნაციონალური ელფერი, უპირველეს ყოვლისა, ვლინდება არა ყოფისა და გარემოს, ისტორიული თუ ცოცხალი სინამდვილის რეალისტურ ასახვაში, ე. ი. არა მხოლოდ და არა იმდენად პოეტის მხატვრულ მანერაში, რამდენადაც თვით მის მსოფლმხედველობაში.

ლეონიძის მთელი შემოქმედება — ეს არის იმ დიდი სიხარული-სა და დიდი სულიერი სიმრთელის გამოხატულება, რომელიც, ჩვენი აზრით, დანახასიათებელია არა მხოლოდ ამ პოეტის ინდივიდუალური ტემპერამენტისათვის, არამედ, საერთოდ, ქართველი კაცის ბუნებისთვისაც.

და განა არ არის საიუცარი ბედნიერება, რომ ისეთ ძველ ერს, როგორსაც ჩვენ, ქართველები წარმოვადგენთ, აქამდე შერჩა ასეთი სალი და ნათელი მსოფლშეგრძნება, ასეთი ვაჟკაცური შემართება და სამყაროს სილამაზით ასე ახალგაზრდული და უშუალო აღტაცების უნარი?!

სხვათა შორის, გიორგი ლეონიძის პოეზიისათვის დამახასიათებელი ფერთა სინოყვირე და ბარაქიანობა, მის მიერ შექმნილი პოეტური სახეების გოლიათური ხასიათი, მისი მისწრაფება ყოველივე ძვალმსხვილისა და ხორცძლიერისადმი, მას, როგორც მხატვარს, ხშირად აახლოებს იმგვარი ხასიათის რეალიზმთან, რომელიც ჩვენს წარმოდგენაში ასოცირებულია ფლამანდელ ფერმწერთა შემოქმედებასთან.

ეს არის ის რენესანსული კულტი ჯანმრთელი ხორცისა, რომელიც ახალ ევროპულ მწერლობაში როგორც გვიანი ექვს, განუორებულ იქნა ემილ ვერჰარნის ლექსების ცნობილ ციკლში: „ფლამანდელი ოსტატები“.

მიუხედავად იმისა, რომ ლეონიძის ზოგიერთ ადრინდელ ლექსში ცხადად იგრძნობა ვერჰარნისეულ მოტივებთან პირდაპირი გამოხმაურება, მაინც ეკვს გარეშეა, რომ იგი ამ მანერამდე დამოუკიდებელი გზებით მივიდა. ზედმეტი არ იქნებოდა აქვე გვეთქვა, რომ თუ ვერჰარნისათვის ეს სტილი არ წარმოადგენდა მთელი მისი შემოქმედების ორგანულ თვისებას და ამ შემთხვევაში დაკავშირებული იყო უფრო ხელოვნებისეულ რემინისცენციებთან, ვიდრე სინამდვილესთან, გიორგი ლეონიძისათვის ეს არის სრულ-

ლიად ბუნებრივი, თანდაყოლილი თვისება. გავიხსენოთ თუნდაც რამდენიმე მაგალითი:

როგორც საძროხე ქვებს ოხშივარი,
ქართლს ხეობებს ასლით ნისლები...
ყანა კახური, ათქვირებული,
და ყაშირები ყარაიისა,
ვაზი თორმეტი ფურის ნაწველი,
დასხმული ოქროს ბარძიშვითა,
წინანდლის ღვინო ღედისრძიანი;
თაფლი ხეებზე ჩამოღვენთილი,
ბროწეულის ტყე წყაროებითა...
მხარე — ნაობრი საძირკველების,
მხარე — სარკინე ფალავნებისა,
მხარე — ვაზებში გამოხევეული...

ასე შეეძლო ეთქვა მხოლოდ ქართველ პოეტს — გიორგი ლეონიძეს.

გიორგი ლეონიძე თანამედროვე ქართული პოეტური სიტყვის ერთ-ერთი ყველაზე ორიგინალური შემოქმედი და შესანიშნავი ოსტატია. შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაში მას დაწერილი აქვს რამდენიმე ცნობილი ლექსი, რომლებშიც ყოველი ბჭკარი, ყოველი სიტყვა, თითქმის ყოველი ბგერა ისე ორგანულად ქდერს, ისეთივე შინაგანი მუსიკალური აუცილებლობით არის განპირობებული, როგორსაც მხოლოდ ხალხური პოეზიის შედევრებში ვხედავთ.

„ნინოწმიდის“, „ციცარის“, „პირველი თოვლის“, „ქილილასა და დამანას“, „ყივჩაღის პაემნისა“ და „ყივჩაღური ღამის“ სტრიქონები ქართველი მკითხველის სმენას ნამდვილად სრულყოფილი, მაღალი ოსტატობით მიღწეული პოლიფონიით ხიბლავენ.

აქ ქართულ სიტყვას შენარჩუნებული აქვს თავისი განუმეორებელი სურნელი და ელვარება. პოეტური ფრაზა მსუბუქი ორნამენტივით თრთის და თითქოს მზეზე ადგაფუნებული კალმახივით კაშკაშებს.

გიორგი ლეონიძის ლექსის გარეგანი ფერადოვნება ხშირად გაძლიერებულია იმ მკაფიო საღებავებითაც, რომლებიც მისი სახეებისათვის არის დამახასიათებელი. შემთხვევითი არ არის, რომ იგი ხშირად მიმართავს ქართული კლასიკური პოეტიკის ტრადიციულ სამკაულებს. მის პოეტურ სახეებში თითქოს თავისი პირველ-

ქმნილი ელვარება აქვთ დაბრუნებული ძველი ქართული პოეზი-
იდან ნასესხებ ძვირფას თვლებს. ლალსა და საფირონს, მარგალი-
ტის ცრემლებსა და „ტყუპ იაგუნდს“.

სინამდვილის ნათელი განცდა მკაფიოდ მელანდებდა არა მხო-
ლოდ გიორგი ლეონიძის პოეზიის დამახასიათებელ თავისებურ
განწყობილებებში, არამედ იმ განსაკუთრებულ მხატვრულ ხერ-
ხებშიც, რომლებსაც იგი ჩვეულებრივ მიმართავს.

დამახასიათებელია, რომ თავის სატრფიალო ლირიკაში პოეტი
უბირატესობას ანიჭებს პათეტიკურ კილოს, ვნებათა დაუოკებე-
ლი ვნების ექსტაზის გამოსახატად. აქ ხშირად იგრძნობა მწვავე
ტივილი და წრფელი სევდაც, მაგრამ სიყვარული გიორგი ლე-
ონიძეს მაინც წარმოდგენილი აქვს როგორც უდიდესი ამქვეყნი-
ური ბედნიერება, რომელსაც მეტი სინათლე და შუქი შეაქვს თვით
სინამდვილის განცდაში:

შუქით ივსება ჩემთვის ქვეყანა,
როცა ჩემთან ხარ სახემცინარი.

შეიძლება ეს სიტყვები უფრო ფართო მნიშვნელობითაც გავი-
ვოთ. გიორგი ლეონიძის მთელი პოეტური სანყარო წარმოდგენს
სინამდვილის უმთავრესად ამაღლებული რომანტიკული აღქმის
ნაყოფს. ლეონიძის ზოგიერთი პოეტური სახე თითქოს შინაგან
შუქს გამოსცემს იმ ძვირფასი თვლების მსგავსად, რომლებითაც
იგი ასე ხშირად რთავს თავის ლექსს. სიყვარული, ქაბუკური ნდო-
მა და გატაცება მისი შთაგონების მთავარი წყაროა. და აი ამ შთა-
გონების შუქზე მას მთელი ქვეყანა, სინამდვილის ყოველი საგან-
განსაკუთრებული ელფერი წარმოუდგება.

პოეტური სახეების დღესასწაულებრივი ფერადოვნება, მკვეთ-
რი და კაშკაშა საღებავები მისი მხატვრული ოსტატობის სპეცი-
ფიკური თავისებურებაა.

ზემოთ ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ გიორგი ლეონიძის შემოქმედების
კავშირი ქართულ ხალხურ პოეზიასთან, მაგრამ, ცხადია, მისი პო-
ეტური სიტყვის შინაგანი ძალა თავის დაუშრეტელ წყაროს ძველ
ქართულ მწერლობაშიც პოვებს. გურამიშვილისა და ბესიკის
„ქართლის ცხოვრებისა“ და სულხან-საბა ორბელიანის ენა აქ სა-
კუთარ უკვდავებას ზეიმობს და მთელი თავისი შინაგანი სიმდიდ-
რით წარმოგვიდგება.

ძნელია დღეს საქართველოში მეორე პოეტის დასახელება, რომლის შემოქმედება ამ მხრივ უფრო ორგანულად იყოს შესისხლბორცებული მთელი ჩვენი წარსული ცხოვრების მემკვიდრეობასთან.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ შინაგან კავშირს თავისი განსაკუთრებული მსოფლმხედველობრივი გამართლება აქვს. გიორგი ლეონიძისათვის ქართველი ხალხის წარსული თითქოს „მეორე სინამდვილეს“ წარმოადგენს, რომლის ცოცხალ ნაკვალევს იგი თანამედროვეობის თითქმის ყოველ სურათში ხედავს და საოცარი უშუალოდით განიცდის.

ისტორიზმის გრძნობა განსაკუთრებით მკაფიოდ და მძაფრად შეიმჩნევა მის ცნობილ ლირიკულ „ღამეებში“ (მხედველობაში გვაქვს „ყვიჩაღური ღამე“, „ნინოქმინდა“ და „ღამე ივერისა“). გაციხსენოთ თუნდაც შემდეგი სტრიქონები:

დახანებულნი წევს ივერია,
მტკვარზე წნორები უკრავენ თარებს,
მეტივეები საღდაც მღერიან,
სოფლის გუბეში გაჩრილა მთვარე.
სთვლემენ ბელღებში ლურჯი ყანებ,
ელვაობებს ხევი, როგორც ლამპარი.
ჩაღაგდნენ ყველა ჩინგის-ხანები,
თქვი, მეწისქვილე, ერთი ზღაპარი.

შემთხვევითი არ არის, რომ ღამეული პეიზაჟების ხატვის დროსაც კი იგი იშვიათად მიმართავს მრუშე და ბნელ საღებავებს.

მოჩანს სამშობლო, ივრის ვახები,
როგორც სასანთლე გაჩაღებული...

გიორგი ლეონიძის „ნარგიზნარევი გაბთიადები“, „ხოხბის ყელივით აჭრელებული“ კახეთის მთები და დღის სხივჩამდგარი თუთის ხეები თითქოს მართლაც საწვიმოდ გაჩაღებულ ქაღებივით ზუქმფინარობენ.

გიორგი ლეონიძის ადრინდელი ლირიკული შედევრები თითქოს მისი ჭაბუკური ნიჭისა და დაუბარჯავი შთაგონების მოულოდნელი ამოხეთქვის ნაყოფს წარმოადგენს, მაგრამ, ამასთან ერთად, მის პოეტურ ხელოვნებაში განსაკუთრებით მკაფიოდ არის ასახული ის კანონზომიერი განვითარებაც, რომელიც ქართულმა დღეს-

მა განიცადა ჩვენს დროში. შეიძლება ითქვას, რომ სხვა გამოჩენილ თანამოქალაქებებთან ერთად გიორგი ლეონიძემ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართული პოეტური კულტურის ამაღლებაში და ამ თვალსაზრისით გარდუვალი ღირსების ნაწარმოებებით გაამდიდრა მეოცე საუკუნის ქართული ლირიკა.

თუმცა ეს არ ნიშნავს, რომ გიორგი ლეონიძე ამ მხრივ ჩვენ „უცოდველ“ პოეტად წარმოგვიდგება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ გაკვრით, მას სხვადასხვა დროს დაწერილი აქვს სუსტი ლექსებიც. შეიძლება მეტის თქნაც: იყო ისეთი პერიოდი, როდესაც მკითხველს საბაბი ჰქონდა ეფიქრა, რომ ლეონიძის შემოქმედება განიცდის კრიზისს ან მისი პოეტიკა ჩიხში მოექცა. ჩვენ არ შევუდგებით ამ ლექსების დეტალურ განხილვას, რადგან ისინი არ მიგვაჩნია დამახასიათებლად ლეონიძის შემოქმედებისათვის. რომ ისინი მართლაც შემთხვევითობას წარმოადგენენ ავტორისათვის. ამას მოწმობს თუნდაც ის, რომ მეტი წილი ამ ლექსებისა გიორგი ლეონიძეს არ შეუტანია თავის უკანასკნელ წიგნში (მხედველობაში გვაქვს სახელგამის მიერ 1954 წ. გამოცემული ერთტომეული).

საჭიროა აღინიშნოს, რომ ლეონიძის მიერ ომის დროს დაწერილი ზოგიერთი ლექსის მხატვრული სისუსტე შეიძლება აიხსნას ობიექტური პირობებითაც (მაგალითად, თუ გავიხსენებთ, როგორ სიტუაციაში იწერებოდა ე. წ. „ექსპრომტი ფურცლები“). ლეონიძის პოეტური ოსტატობის დაქვეითება ამ დროს გამოიხატა არა იმდენად გარეგნულ, ტექნიკურ მხარეებში, — ამის მაჩვენებელი იყო, ვთქვათ, არა ის, რომ მის ლექსში თითქოს სამუდამოდ გაქრა ჭვარდიანი რითმა. უფრო დიდ ხიფათს წარმოადგენდა ის გარემოება, რომ გიორგი ლეონიძემ ამ ლექსებში თავი მიანება ახალი პოეტური სახეების აქტიურ ძიებას და თითქოს მთლიანად დაენდო თავისი ძველი ლექსების ინერციას. სწორედ ამ დროს მისმა პოეზიამ მიიღო ზედმეტად „ტრადიციული“ ხასიათი ამ სიტყვის უარყოფითი გაგებით.

საბედნიეროდ, ეს აღმოჩნდა მხოლოდ დროებითი შესვენება ახალ გზებზე გასვლის წინ, ერთგვარი „სტაბილიზაცია“, რომელიც არ ნიშნავდა ერთ წერტილზე გაყინვას.

ლეონიძის პოეტური სიტყვის შინაგანმა პოტენციამ კვლავ იჩინა თავი მის საზღვარგარეთული ციკლის ლექსებში. მართალია, პირადად ჩვენ ეს ციკლი არ მიგვაჩნია ისეთ მიღწევად, რომელიც

ლეონიძის აღრინდელ პოეტურ გამარჯვებებს შეიძლება გაუთანაბრდეს, მაგრამ მაინც ძხელია იმის უარყოფა, რომ ეს ლექსები წარმოადგენენ მნიშვნელოვან და საგულისხმო მოვლენას უკანასკნელი დროის ქართულ პოეზიაში.

შთაბეჭდილებათა გარკვეული ზედაპირულობა და ცალმხრივობა, რაც, საერთოდ, აუშორებელ თვისებას წარმოადგენს ასეთი ლექსებისათვის, აქ ნაწილობრივ დაძლეულია ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურებით, რომელიც ამ ციკლის „ლირიკულ გმირს“ ახასიათებს. საქმე ისაა, რომ მკითხველის თვალს უკანასკნელი იშვიათად ევლინება უბრალო ცნობისმოყვარე მოვზაურის როლში. შეიძლება ითქვას, რომ ამ მხრივ მას სავსებით ატროფირებული აქვს ყოველგვარი ეგზოტიკური ინტერესი. პირიქით, იგი ქართველი მკითხველისათვის ნაცნობსა და აზლობელს ხდის ამ უცხო გარემოს (შეიძლება ეს უბრალო დამთხვევით იყოს გამოწვეული, მაგრამ პირადად ჩვენთვის ლეონიძის ლექსიდან ქართული სიტყვებით უღერენ არა მარტო უნგრული „ხიდ“ და პატარა მდინარის სახელი „შიო“, არამედ ისეთი სიტყვებიც, როგორცაა „ბალატონი“ და „ჩეპელი“). მართლაც, შეუძლებელია არ გაგვაოცოს ნაციონალური შეგნების იმ დასრულებულმა მთლიანობამ და სიმყარემ, რომელიც ამ ლექსების ავტორს უცხოეთშიაც თითქოს თავის სამშობლოს დაკარგულ ნაწილს აძებნიან (ეს განსაკუთრებით იგრძნობა „ბიძინა ბუქურაულში“ და „შიოში“).

აქ, ჩვენი აზრით, მთავარია, ის, რომ უნგრული ციკლის ლირიკული გმირი ყველა ვითარებაში რჩება, უპირველეს ყოვლისა, თავისი ერის წარმომადგენლად. ამ დიდი მისიის შეგნება განაპირობებს მის თავისებურ პოეტურ ხედვას.

უკანასკნელ წლებში გიორგი ლეონიძემ გამოაქვეყნა მთელი რიგი ახალი ლირიკული ლექსებისა. შეიძლება ითქვას, რომ თითოეული მათგანი სახელს გაუთქვამდა რომელიმე სხვა საშუალო რანგის პოეტს. მაგრამ, თუ ჩვენ მათ მივუდგებით იმ საზომებით, რომლებიც თვით ლეონიძემ მოგვცა თავის „ყივიჩაღურ ლამეში“ და „პირველი თოვლის სიმღერაში“, უნდა ვალიაოთ, რომ ეს არის პოეტის ახალი გამარჯვება.

მხოლოდ ერთი ლექსი უახლოვდება იმ ჩვეულ სიმბოლურ მარჯნისფერად ისევ ბრიალებს“.

სად გასხლტი, ჩემო ახალგაზრდობავ,
დაუდგრომლობავ,
ზაეთო,
ყიფინავ!

შენ თუ გიშვილა ქარიშხლის ლელვამ,
ფრთები მქროლავი რამ შეგიშინა?

ტყეში შევარდა ჩემი ირემი,
ალარ გამოდის, ველი... დაჩუმდა...

ეგებ მისდევენ მონადირენი,
იქნებ რომელმა დაინარჩუნა?

თავს რომ ირთობდი ქველი ზღაპრებით,
თავი მოგქონდა ნაყივჩაღარად,
რით ვერ გაიგე, რა ფეხაკრეფით
დაგეცა თავზე თოვლი — ქალარა

თუმცა ისეთი დიდი პოეტისათვის, როგორც ლეონიძეა, არ არის ურიგო ხანდახან თავისი თავის გადამღერება, მაგრამ ქართ-ველი მკითხველი მაინც იმედით მოელის, რომ მისი პოეტური სიქარმაგის ხანა, მისი ლექსის შემოდგომა გამოიღებს კიდევ უფრო დიდებულ ნაყოფს, ვიდრე ის მშვენიერი ყვავილები, რომ-ლებიც მან თავისი პოეტური ბიოგრაფიის განაფხულზე „დააგრო-ვა“. პირადად ჩვენ შეგვექმნა ისეთი შთაბეჭდილება, რომ ეს ცალ-კეული ლექსები წარმოადგენენ მხოლოდ ხმის მოსინჯვას ახალი სიმღერისათვის. გიორგი ლეონიძე თითქოს ეძებს რაღაც ახალ, ჯერ კიდევ ბუნდოვან მელოდიებს, რომლებიც მან შემდგენისათვის უნდა გამოიყენოს. ამას გვაფიქრებინებს, კერძოდ, სტრიქონები:

მე ოქროს ქნარის სიმების ეღერა
ჰაერში მესმის გაურკვეველი,
მაგრამ ვერ მიეწვდი, ვერა და ვერა!
ვერც გავხდი მისი მიმაკლუველი.

შეიძლება ამ ლექსის ასეთი ინტერპრეტაცია სუბიექტური იყოს, მაგრამ ჩვენ ნაინც გვინდა, რომ ეს აღმოჩნდეს სწორედ იმ შემოქმედებითი უკმაყოფილების ანარეკლი, რომელიც ყოველთვის წინ უძღვის პოეზიის ახალ მწვერვალებთან შეჭიდებას.

პოეტი, რომელიც ასე მოწყურებულია ახალ სიმღერებს, ასე სულით ხორცამდე გამსჭვალულია მათზე ფიქრით, — არ შეიძლე-ბა დაბერდეს.

ჩვენ არ გვინდა დავუჩეროთ გ. ლეონიძის ქალარას. გვწამს,

რომ პოეზიის ციკაბო გზებზე ნაცადი მისი მგლის მუხლი ჭერ
კიდევ ბევრ აღმართს გაუძლებს...

გ. ლეონიძე თავისი მძლე, დაუცხრომელი და მქუხარე პოეტუ-
რი სიტყვით დღესაც კვლავ „საქართველოს ლექსის მეხანძრეთა“
შორის იმყოფება და ამის გამო ჩვენ გვინდა მას მივმართოთ მისი-
ვე სიტყვებით, რომლებშიც თვით პოეტმა თავისი შემოქმედებით
მრწამსი განოხატა:

დასძარი შენი ლექსის ხანძარი,
და სხვა დიდებას ნურას დაეძებ;
ოღონდაც ერთი ცრემლის მარცვლი
ხალხის გულიდან შენ გულს დაეცეს
ის წმინდა ცრემლი ფერშეუცვლელი
აღმოაყენებს ხეს რტომრავალსა;
ის ხე დაპურავს ვარდის ფურცლებით
და უკვდავ სუნთქვით შენს მომავალსა.

1958—60 წწ.

P. S.

ვისაც ერთხელ მაინც სმენია ლეონიძის ხმა, ვერასოდეს დაიჭე-
რებს, რომ მისი ყელის სიმებსაც, სხვათა მსგავსად, სამუდამოდ
დადუმება ეწერათ.

ასეთი ხმით ბებერი არწივები შეპყვიან მწვერვლებს...

იყო ამ ხმაში რალაც ძალიან ძველი, ნაცნობი, მარადი — გულის
საკირეში ჩამწვარი სევდა, დანაცრებულ ნასაყდრალთა ვარაძი,
დიდი ავდრების, ჩაჩქანთა მსხვრევის, ჩვენს მიწაწყალზე გრგვინ-
ვით გადავლილ წარღვნათა ექო.

დახანძრებული წევს ივერია,
მტკვარზე წნორები უკრავენ თარებს...

მაგრამ გიორგი ლეონიძე თავისი მოწოდებით უპირატესად სი-
ოცხლის მომღერალი და შემოქმედი იყო.

მას სწამდა საქართველოს უკვდავებისა, მისი შეუძუმესვრელი
იმედების, ნამეხარ რტოზე გახარებული ახალი ნაყოფის და ამის
განო შეიძლო კიდევ, წრფელი შთავონებით გამოეხატა თავისი
ქვეყნის ცოცხალი გულის ფეთქვა:

გამოვარდები, ხარ თუ აღარა,
კიდევ გაისმის ქუჩებში ჩება:

ჭხედავ შენს სახლებს, ვხედავ შენს აბრებს
და მიხარიან, რომ ისევ დგებარს
შევხარო დილის ორთქლიან პურებს,
ახალ სართულთა წითელ აგურებს,
ვარდის საპალნეს ტაბახმელიდან
და მას, — ამ ვარლებს ვისაც არგუნებ.

მე წილად მხვდა ბედნიერება, ბავშვობიდან, მრავალი წლის მანძილზე, ახლო ვყოფილიყავი გიორგი ლეონიძესთან. ბუნებრივია, მის სიჭაბუკეს არ შევსწრებდვარ, მაგრამ ჩვენში, თავის უმცროს მეგობრებში გიორგი ლეონიძე ყოველთვის ანთებდა სიცოცხლის ახალგაზრდულ ჟინს, მის საზოგადოებაში ერთი წუთითაც კი შეუძლებელი იყო მოდუნება, არავის არ აპატიებდა უღიმღამოდ სიტყვას, უფერულ, უნიათო აზრებს...

გიორგი ლეონიძე ქართული მწერლობის სარბიელზე პოეტების იმ საბუნდოვან პლეადასთან ერთად გამოვიდა, რომელთაც თავიანთი შემოქმედებით ე. წ. ურბანისტული, ქალაქური აზროვნება დაამკვიდრეს მეოცე საუკუნის პოეზიაში.

სოფლური სიმყუდროვე, იდილია თითქოს სამუდამოდ ჩაბარდა დროს და ახალგაზრდა პოეტის წინ ახალი სივრცე გაიხსნა:

მე გავიგე, მეხმა როგორ გააპო
საქართველოს საყდრული მყუდროება...

გიორგი ლეონიძეს სამუდამოდ შერჩა შეუპოვებელი სიძულვილი პროვინციული შეზღუდულობისა და რუტინის მიმართ. თავისი ცხოვრების წესითაც ის მუდამ ერთგული იყო ქალაქური ბოჰემის დაუდგრომელი სტიქიისა. მაგრამ ლეონიძის პოეზია ძლიერი აღმოჩნდა სწორედ იმ ღრმა ფეხვებით, რომლებიც განუყოფლად აკავშირებენ მას ქართულ მიწასთან, მის პირველქმნილ, ძლევამოსილ სულთან.

მთელი თავისი შემოქმედებით, თავისი პიროვნული, ცოცხალი იერიითაც ის ჩვენს თვალწინ სრულიად ბუნებრივად განასახიერებდა საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებულ, საიმედოდ ნაწრობ, „ნამდვილ ქართულ“ სულის სიმრთელეს და დიდ მხნეობას.

გიორგი ლეონიძის ლექსის რომანტიკული შემართებაც თავის საყრდენ წერტილს, თავის ასაფრენ ნოედანს მშობლიურ ნიადაგზე ბოვებდა, მისი სტრიქონი ამ მიწის პოხიერი სურნელით იყო გაჟღენთილი.

ჩემ სიტყვას ზრდიდა ნაეური
რამე გავსილ კვირტის ძაღების,
ყამირის ღონე ვაუური
და დედის ბოსტნის კვალები.

მისი უკანასკნელი წიგნიც, პატარა მოთხრობების კრებულს „ნატურის ხე“ საუტუხო ნათელს ფენს მწერლის სულიერ ბიოგრაფიას. აქ თვალწინ წარმოგვიდგება ის მშვენიერი, განუმეორებელი სამყარო, ის ფუძე, რომელსაც სამუდამოდ შეუნივთდა პოეტის შთაგონება.

გიორგი ლეონიძის ახლობლებს კარგად ახსოვთ, როგორ უყვარდა ამ მართლაც დიდი გულს ადამიანს ყველაფერი, რაც ქართული გლეხკაცების, უბრალო მიწის მუშების, მწყემსების თუ გუთნისდედების ცხოვრებასთან იყო დაკავშირებული.

მშობლიური სოფლის სურათებში მან ქართველ მკითხველს გაანდო თავისი დიდი სიყვარული და ერთგულება პატიოსანი, მწრომელი, მარად მხნე და ჯანმრთელი ქართველი ხალხის მიმართ.

„ნატურის ხე“ ძვირფასი წიგნია ყოველი კაცისთვის, ვისაც მართლა უყვარს ასეთი საქართველო.

ეს იყო თითქოს მისი უკანასკნელი სიმღერა და როცა ახლა ამ წიგნს ვკითხულობთ, მის სტრიქონებში ფარული წინათგარძნობის ხმაც გვესმის.

გავიხსენოთ „გუთნის დედის სიკვდილი“:

„თვითონ სიკვდილი არად მიაჩნდა, უფრო ეზარებოდა, ვიდრე ეშინოდა...“

არასოდეს დამავიწყდება სიკვდილის როგორი სიძულელი იყო ჩამდგარი ავადმყოფი პოეტის თვალებში, რომლებიც ჩვეულებრივ კეთილი ღიმილით კრთოდნენ. როგორ სძულდა, ეზარებოდა არყოფნა, როგორ შეძრწუნებული იყო მისი სიახლოვით.

გიორგი ლეონიძეს სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში თითქოს სული ეხუთებოდა ქალაქის ქუჩებში. როგორც კი დღიურ საქმეებს მოითავებდა, რაღაც ბავშვური მოუსვენრობა იპყრობდა: „წავიდეთ, სადმე ბალახზე გავშალოთ სუფრაო“.

მახსოვს უკანასკნელი ჩვენი გასეირნება წყნეთის გზაზე. აღრიანი გაზაფხული იყო. ქალაქს რომ გავცდით, წვიმა წამოვიდა, უამრავი წვრილი წვეთით ცრიდა.

შუა გზაზე გააჩერებინა მანქანა, იმ გორაკის თავზე, მდინარე

ვერეს ვიწრო ხეობას რომ გადასცქერის. მანქანიდან გადმოვიდა და ქუდი მოიხადა. ჩვენ, ახალგაზრდები, გადმოსვლას ვერ ვებედავდით სიცივის შიშით. ის კი ქუდმოხდილი, სახეზეაპყრობილი იდგა და ნეტარებით უშვერდა სახეს უუუუნა წვიმას.

„აი, ისევ ვიგრძენ სიცოცხლეთ“.

ალარ მახსოვს, ვილაც იქ მყოფმა თქვა თუ გულში გავიფიქრე — „მზე პირს იბანს“, „მზე პირს იბანს“. ნამდვილად მახსოვს ეს სიტყვები.

მე მეგონა, იმ წუთას პოეტი ახალ გაზაფხულს ეგებებოდა. ახალი სიამის წინათგრძნობით უნათოდა სახე. მისი ღიმილი კი თურმე გამოსათხოვარი ყოფილა.

მშვიდობა მის ნათელ სულს, გაზაფხულის ღვართქაფივით ატეხილ სიცოცხლეს!

ლეონიძის მიერ დარგული რტოძლიერი ნატერის ხე, როგორც ნათელი სვეტი, როგორც სასანთლე გაჩაღებული, მუდამ ენთება ქართული მწერლობის დიდ ტაძარში.

1966 წ.

სიმონ ჩიქოვანი

არსებობს წიგნები, რომლებიც თავისებურ პოეტურ შექამებას წარმოადგენენ მწერლის ბიოგრაფიაში. აქ ყოველი ნაწარმოები — როგორც მკითხველისათვის დიდი ხნის ნაცნობი. ისე შედარებით გვიანდელიც — თითქოს ახალ მნიშვნელობას იძენს და ახალი კუთხით გვიხსნის პოეტის ნიჭისა და ოსტატობის თავისებურებას.

სიმონ ჩიქოვანის უკანასკნელი კრებული ყურადღებას იპყრობს არა მარტო ახალი ლექსებით, მასში საგულისხმოა ძველის ახლებური შერჩევაც და, საერთოდ, მასალის ორიგინალური განლაგება.

როდესაც ამ უაღრესად ვრცელ და მრავალფეროვან პოეტურ სამყაროში შევდივართ, თანდათან ვრწმუნდებით, რომ აქ ჩვენს წინ არის არა მხოლოდ პოეტის სულიერი ბიოგრაფიის ცალკეულ საფეხურთა ანარეკლი, არამედ შინაგანი მხატვრული კანონზომიერების შემცველი თავისებური სისტემა.

სიმონ ჩიქოვანის ახალ კრებულს წინ უძღვის 1925—35 წლებით დათარიღებული ლექსი „გასაუბრება ნიკოლოზ ბარათაშვილთან“. ეს არის ჭაბუკური გატაცებით ნათქვამი აღსარება თუ ფიცი პოეტისა, რომელიც მის მიერვე ამორჩეული გზის დასაწყისში საკუთარ ლიტერატურულ თვისტომობას ადგენს.

შეიძლება ითქვას, რომ ეს ლექსი დღეს, როდესაც მისი დაწერის შემდეგ მეოთხედ საუკუნეზე მეტი გავიდა, განსაკუთრებით ორგანულად ედერს პოეტის შემოქმედებაში.

როგორც ცნობილია, სიმონ ჩიქოვანის პოეზია ქართული მოდერნიზმის წიაღში აღმოცენდა. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ მისი შემოქმედების მთავარ პათოსს იმთავითვე დეკადენტური პოეტიკის დაძლევა და უარყოფა წარმოადგენდა. ამ ტენდენციამ, რომელიც ადრე არსებითად ფორმალურ ხასიათს ატარებდა, თანდათან პრინციპული მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი მიმართულება მიიღო. აქ განსაკუთრებით გასათვალისწინებელია ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება.

როგორც ვიცით, ჩვენი საუკუნის დასაწყისის ქართველმა პოეტებმა, რომლებმაც ქართული ლექსის რეფორმაცია დაიწყეს, განსაკუთრებით მძაფრი იერიში მიიტანეს კლასიკური პოეტიკის რაციონალისტური საწყისების მიმართ.

ეს იყო ლირიკის უშუალო ემოციური შინაარსის გამდიდრებისა და განახლების თავისთავად სრულიად კანონზომიერი სურვილით გამოწვეული მოძრაობა.

ამ პოეტებმა მოახდინეს ქართული პოეზიის თავისებური „გაწმენდა“ მკვდარი ეთიკურ-ლოგიკური სქემებისა და, საზოგადოდ, გონებისმიერი სიმშრალისაგან, რაც განსაკუთრებით ხელშესახებად კლასიკური პოეზიის ეპიგონთა შემოქმედებაში გამომჟღავნდა. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ რაციონალისტური საწყისის უარყოფა ახალი დროის ქართულ პოეზიაში თავისებურ უკიდურესობაში გადაიზარდა.

თავისი განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ქართული პოეზია თავისუფლებული აღმოჩნდა არა მხოლოდ ეპიგონური სქემატიზმისაგან, მან საგრძნობლად დაკარგა ის მძაფრი ინტელექტუალური ძიების პათოსიც, რომელმაც თავის დროზე სული შთაბერა ბარათაშვილის „მერანს“ და ილია ჭავჭავაძის „აჩრდილის“ უკვდავ სახეებს.

გასაგებია, რომ ამის გამო. ქართული საბჭოთა პოეზიის წარმომადგენელთა ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ამოცანას ჩვენი ეროვნული მემკრლობის ამ დიდ ტრადიციათა აღდგენა და შემდგომი განვითარება წარმოადგენდა.

სიმონ ჩიქოვანის მიერ შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაში შექმნილი საუკეთესო ლექსები განეკუთვნებიან ახალი დროის ქართული ლირიკის იმ შედარებით მცირერიცხოვან ნაწარმოებთა რიგს, რომლებშიც თავისი მაღალი პოეტური გამოხატულება პოემა თანამედროვე ადამიანის არ მხოლოდ ემოციურმა სანყარომ, არანედ მისმა მრავალმხრივმა ინტელექტუალურმა ინტერესებმაც. ამ ნაწარმოებებში პოეზიის ენაზე ამეტყველებულ იქნა არა მარტო ადამიანის სულის ექსტაზური აღნაფრენა, ვნებათა დღევა, სიყვარული, აღტაცება თუ სევდა, არამედ მისი სულიერი ცხოვრებისათვის არანაკლებ მნიშვნელოვანი: დაფიქრება, ეჭვი, შინაგანი პარმონიისა და რწმენის ძიება, სიცოცხლისა და შემოქმედების იდუმალ მამოძრავებელ ძალთა ამოცნობის სურვილი...

სიმონ ჩიქოვანის მიერ უკანასკნელი ორი ათეული წლის მანძილზე დაწერილ ლექსებში პოეტური ფიქრი, აზროვნება, რეფლექსია საბოლოოდ აღდგენილია თავის უფლებებში, თავისებურად ესთეტიზებულია და პოეტის შთაგონების განუყოფელ ნაწილს შეადგენს.

ეს მკაფიოდ გამოვლენილი შინაგანი ინტელექტუალიზმი, რომელიც პოეტის შემოქმედებითი ბუნების დამახასიათებელი თვისებაა, არამც და არამც არ აუქმებს მის პოეზიაში ემოციური სიმძაფრისა და დრამატიზმის ელემენტს.

პირიქით, სიმონ ჩიქოვანის პოეტური სამყარო აღბეჭდილია ჭეშნარიტად დრამატული, დაუშოშმინებელი, პათეტიკური სულით.

მართალია, სულიერი დრამატიზმი აქ მოკლებულია იმ მომხიზლავ სიშიშვლეს, რომლითაც იგი, მაგალითად, ტიციან ტაბიძის შემოქმედებაში სუნთქავს, მაგრამ სამაგიეროდ იგი აქ გამდიდრებულია უფრო მრავალმხრივი და შინაგანად ნომწიფებული პოეტური ნააზრევით, რომელიც იმდენად ორგანულია, რომ ცოცხლად ხელშესახები, გრძნობადი სახით წარმოგვიდგება.

იდეისა და ემოციის, ნაფიქრისა და განცდილის ერთიანობა

განსაკუთრებულ ელფერს აძლევს ს. ჩიქოვანის ლირიკის მხატვრულ შინაარსს.

საყურადღებოა, რომ ს. ჩიქოვანის სატრფიალო ლირიკაში სიყვარული იშვიათად წარმოგვიდგება უეცარი აღტაცებისა თუ თავდავიწყების სახით. ეს არის „კვიანი“ სიყვარული, მთელი შინაგანი გამოცდილებით „გაწვრთნილი“ და მომწიფებული, რომელიც უმაღლესი ბედნიერების წუთებშიც კი თავისებური სევდანარევი მოწიწებისა და კვდამამოსილების ელფერს ატარებს.

„შემოქმედებას სიმწიფე უყვარს“, — ვკითხულობთ ს. ჩიქოვანის „მესამე მინაწერში“. სწორედ ეს შინაგანი თვისება არის განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლენილი, კერძოდ, მისი უკანასკნელი წლების ლირიკულ ლექსებში.

თუ აღრინდელ ინტიმურ ლირიკაში პოეტის შთავგონებას სატრფოს „ლერწმად რხეული ნაზი სხეული“ ანათებდა, ამ ლექსებში, სადაც „ხანდაზმული გრძობა რეკავს“, სწორედ იმგვარი ხასიათის სულთა კავშირი არის ამღერებული, რომელიც „ჰშობს სიყვარულსა, ზეგარდნო მადლით დაუხსნელად დამტკიცებულსა“.

სიმონ ჩიქოვანმა ძალზე რთული მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი ევოლუციის გზა განვლო. პოეტის სიტყვით თავის აღრინდელ ლექსებში იგი შეგნებულად მიმართავდა სიტყვიერი მასალის იმგვარ გაგებას და გამოყენებას, რომელიც ქართული პოეზიის ისტორიაში ბესიკის „ტანო-ტატანოსთან“ და „შავნი შაშუნისთან“ არის დაკავშირებული.

სიმონ ჩიქოვანის პოეტური ოსტატობის განვითარების გარკვეული პერიოდისათვის მართლაც მკაფიოდ დამახასიათებელი იყო ლექსის გარეგანი, განსაკუთრებით ბგერადი სტრუქტურისადმი გამახვილებული ყურადღება.

მაგრამ, შეიძლება ითქვას, რომ შემდგომში სიმონ ჩიქოვანი, როგორც ლექსის ოსტატი, სრულიად სხვა გზით წავიდა და ბევრი რამ უარყო თავის პოეტიკაში.

უკანასკნელი ორი ათეული წლის მანძილზე მის მიერ შექმნილი ნაწარმოებები თითქოს განგებ მოკლებულნი არიან ფორმალურ ეფექტს (ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით).

სიმონ ჩიქოვანის პოეტური ხელოვნების თავისებურება მდგომარეობს არა სიტყვის გარეგნულ ელვარებაში. მისი პოეზია თითქოს დაყინებით გითრევთ შიგნით, თავის სიღრმეში, რათა პოეტის

მდიდარ ინტელექტუალურ სამყაროსა და პოეტურ ხილვებს გაზი-
აროთ.

აქ მთავარი, გადამწყვეტი როლი მინიჭებული აქვს ლექსის ში-
ნაგან ფორმებს, პოეტურ აზროვნებას, სახეთა თავისებურ სისტე-
მას.

მართალია, თავის ცნობილ ლექსში „იკვი“ პოეტი სასოწარკ-
ვეთით შემოგვჩივის:

ვერ შევიტყუე სიტყვაში ფიქრი,
ვერ მოვახვიე ჭავჭავი გარეთ.
კვერცხის ცილივით სტრიქონი მითრთის
და მთაში მიხმობს არაგვის მთვარე.
ხშირდება გულის საშიში ფეთქვა,
მსურს საქაშნიკო სიმღერა გითხრათ.
შე სრულიად სხვა მინდოდა მეთქვა
და სხვას მიმღერებს წყეული რთმა.

მაგრამ სიმონ ჩიქოვასის მთელი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის
შინაგანი არსი სწორედ პოეტური სიტყვის ფორმალური, შემთხ-
ვევითი იმპულსებისაგან განთავისუფლებასა და საკუთარი სული-
ერი სამყაროს შინაგან კანონზომიერებათაღმე ნათ დამორჩილება-
ში მდგომარეობს, რაც სწორედ ამ ლექსში არის ფორმულირე-
ბული განსაკუთრებული სინთესტითა და პოეტური ხატოვანებით:

დიდი პოეტის თვისება არი —
გრძნობას სიფრთხილით გაულოს კარი,
თუ გაუღენთილი არ არის ქნარი,
აო შეაუფოთოს მთვლეშარე ლარი.
არ დააყოვნოს დაშვება ღუზის,
ნაწვიმარ სულში დაწრიტოს ღვარი
და მიმოქცევას მღელვარე მუზის
გზა უჩვენოს და დაუდოს ზღვარი.

ეს სტრიქონები თითქოს კლასიკური პოეტიკის იდეალებთან
დაბოუნებას მოასწავებენ, მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ისინი საოც-
რად ეხმაურებიან ახალი დროის ისეთი შესანიშნავი პოეტის სტრი-
ქონებს, როგორც ალექსანდრე ბლოკი იყო:

Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегнут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой

Измерить все, что видишь ты.
Твой взгляд — да будет тверд и ясен —
Сотри случайные черты...
Пусть же все пройдет неспешно,
Сквозь жар любви, сквозь хлад ума...

სიმონ ჩიქოვანის საუკეთესო ლექსებში თითქმის ერთნაირი სიძლიერით იგრძნობა სწორედ ეს „სიყვარულის მგზნებარება“ და „გონების სიცივე“, რაც განსაკუთრებულ ელფერს აძლევს მთელ მის პოეზიას.

ჩვენი დროის საბჭოთა ლირიკაში სიმონ ჩიქოვანს, როგორც ლექსის ოსტატს, უაღრესად თავისებური ადგილი უკვია. მისი შემოქმედება უკანასკნელ დრომდე ყურადღებას იპყრობს დაუცხრომელი და გაბედული ძიებებით როგორც მხატვრული შინაარსის, ისე პოეტური აზროვნების სფეროში.

საჭიროა ითქვას, რომ ზოგიერთი თანამედროვე ქართველი მკითხველის შეგნებაში არსებობს თავისებური, გარკვეული თვალსაზრისით ტენდენციური წარმოდგენა პოეტური ოსტატობისა და, საერთოდ, პოეზიის შესახებ.

სიტყვა „პოეტი“ ჩვენში ხშირად „მგონის“ სინონიმად იხმარება და თვით პოეზიაც სიმღერის, გალობის თავისებურ ნაირსახეობად არის წარმოდგენილი.

ასეთ შეხედულებას თავისი ობიექტური, ოსტორიული ხასიათის საფუძვლები გააჩნია.

ძველ დროშიც იყვნენ და დღესაც არსებობენ პოეტები, რომელთათვის სინამდვილის ყოველი მოვლენა, უწინარეს ყოვლისა, თავისი შინაგანი, განუმეორებელი მუსიკით არის მნიშვნელოვანი. ერთ-ერთ მათგანს ეკუთვნის ცნობილი სიტყვები:

Быть может, все в жизни лишь повод
Для ярко-певучих стихов.

მაგრამ არიან ისეთი პოეტებიც, რომელთა დამოკიდებულებას სინამდვილისადმი სხვა ხასიათის თვისებები განსაზღვრავენ.

მართალია, პოეტური ხელოვნება უხსოვარი დროიდანვე დაკავშირებული იყო მუსიკასთან, მაგრამ საგულისხმოა, რომ უკვე ანტიკურ ეპოქაში არსებობდა სხვა შეხედულებაც პოეტის დანიშნულების შესახებ. როგორც ცნობილია, მაგალითად, ძველ ბერძნებს პოეზია „ანტიყველებულ მხატვრობად“ წარმოუდგებოდათ.

სიმონ ჩიქოვანის შემოქმედებითი სახელოსნო უაღრესად მდი-

დარია მხატვრული გამოსახვის მრავალფეროვანი იარაღებით, ხერხებით და საშუალებებით. მისმა პოეზიამ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა თანამედროვე ქართული ლექსის რიტმიკის, მელოდიკისა და ინტონაციური თავისებურების განახლებაში.

პოეტის კალამს ეკუთვნის არაერთი ცნობილი ნაწარმოები, რომელიც ჩვენ სწორედ თავისი ღრმად ორიგინალური მელოდიური ჟღერადობით გვნიბლავს. ასეთი ლექსებია, მაგალითად, „ძველი მცხეთა“ „ქართლის საღამოები“, „დავით გურამიშვილის გამოთხოვება და ომში წასვლა“ და, საერთოდ, ამ ციკლის ლექსთა უმრავლესობა.

გავიხსენოთ თუნდაც რამდენიმე ადგილი ამ ლექსებიდან:

ძველი მცხეთა, საქართველოს ფუჟე,
მე ვარ მისი გაზაფხულის როშარი,
შევეთვისე გულით, დაიფურცლე, —
შრიალებენ ვარდები და დროშანი.

უეცრად ომში მიხმეს,
ტყეში იყავ, სოკოს ჰკრეფდი, ვინანე,
მსხმოიარე ვენახი ხარ სიყრმის,
ვერ გიპოვე სიმძიმილი ვინამე.
ამხედრების შემხვდა ჭერი,
დაიფერე თაფლისფერი ზაია,
დამიქროლე დარაია ჰრელი,
ბალისფერი, როგორც კიამაია.

მაგრამ, პოეტური ოსტატობის თვალსაზრისით, სიმონ ჩიქოვანის შემოქმედებაში განსაკუთრებით საყურადღებო და მნიშვნელოვანია სწორედ მხატვრული წარმოსახვის ფორმები.

ეს გარემოება არაერთგზის იქნა აღნიშნული პოეტის შემოქმედების მკვლევართა და შემფასებელთა მიერ.

უნდა აღინიშნოს, რომ სიმონ ჩიქოვანი კლასიკური და თანამედროვე მხატვრობის ერთ-ერთი საუკეთესო მცოდნეა ჩვენს მწერლობაში.

მას თავისი ორიგინალური შეხედულებები აქვს როგორც ქართველი, ისე სხვა ქვეყნის ძველი ოსტატების შესახებ და ყოველთვის მზად არის აღფრთოვანებით გესაუბროთ მათ შემოქმედებაზე.

მაგრამ თუ მასთან რამდენიმეჯერ მოგიხდათ საუბარი, ადვილად შეამჩნევთ, რომ იგი განსაკუთრებით ახალი დროის ფრან-

გი მხატვრებისა და მათი მიმდევრების შემოქმედებით არის დაინტერესებული.

მართალია, სიმონ ჩიქოვანი თავისი ესთეტიკური შეხედულებებით მთელ რიგ პრინციპულ საკითხებში სიმბოლიზმისა და იმპრესიონიზმის პირდაპირ საწინააღმდეგო პოზიციებზე დგას, მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ მონესა და პიზაროს თავისებურ მხატვრულ მანერას და, საერთოდ, ახალი დროის ფრანგი მხატვრების შემოქმედებით გამოცდილებას უკვალოდ არ ჩაუვლია მისი პოეზიისათვის.

ამ მხრივ საგულისხმოა არა მხოლოდ ის გარემოება, რომ პოეტი, როგორც თავისი ადრინდელი, ისე უკანასკნელი წლების ლექსებშიც, ხშირად მიმართავს იმპრესიონისტებისათვის განსაკუთრებით საყვარელ ფაქტურას: წვიმას, მზეზე აღმართულ თივის ზვინებს და სხვ.

კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია იმ მხატვრული საშუალებების თავისებურება, რომლებსაც პოეტის შემოქმედებაში ვხვდებით.

სიმონ ჩიქოვანის პოეტური სახეებს თავისი მკაფიოდ ინდივიდუალიზებული ხასიათი აქვთ. მათი გამოცნობა ზოგჯერ ადვილია კონტექსტის გარეშეც, ზოგიერთი გარეგნული ნიშნის მიხედვით. დამახასიათებელია, მაგალითად, რომ პოეტი განსაკუთრებით ხშირად მიმართავს კავშირ „თუ“-ზე აგებულ მეტაფორებს და შედარებებს, რომლებიც ჩვეულებრივ ორმაგ, სამმაგ და კიდევ უფრო რთულ სახეებს ქმნიან.

პოეტური ასოციაციების შესამჩნევი სიჭარბე, რასაც პოეტი ნიკთიერი სამყაროს მხატვრული წარმოსახვისას მიმართავს, სწორედ ელფერების სიმდიდრისა და სისრულის ძიებით აიხსნება.

სიმონ ჩიქოვანის პოეტური სახეები, კლასიკური ლირიკის ნიმუშებისაგან განსხვავებით, ხშირად მოკლებულნი არიან ფერთა მკაცრ სისადავეს და ჰარმონიულობას, ვინაიდან პოეტის მთავარი მიზანია კონტრასტული საღებავების შეზავება და სწორედ ამ გზით მდიდარი ელფერებისა და განწყობილების მიღწევა.

მაგრამ სწორედ აქ განსაკუთრებით ცხადად მქლავდება ის მკაფიო ორიგინალობაც, რომელიც პოეტის მხატვრულ მანერას იმპრესიონისტული ფერწერისაგან განასხვავებს.

სიმონ ჩიქოვანის მთელი რიგი ლექსებისათვის სრულიად უცხოა საღებავების ის შესამჩნევი სირბილე და წყნარი, ერთგვარად ბუნ-

ღოვანი ტონალობა, რაც სიმბოლიზმის პოეტიკას იმპრესიონისტულ ფერწერასთან ანათესავებს.

მის მიერ წარმოსახულ ბუნების სურათებში შეგნებულად შერჩეული მკვეთრი საღებავები თითქოს კვიან, ერთმანეთს ებრძვიან, აწყდებიან და ამგვარად სრულიად სხვა ხასიათის განწყობილებებს აღძრავენ მკითხველის სულში.

დამახასიათებელია ამ მხრივ პოეტის ერთ-ერთი უკანასკნელი დროის ლექსი „გომბორზე გადასვლა“, სადაც შემოდგომის ფერთა ჭიდილი წითელ-ყვითელი ცხენების დაფეთებულ რემპსთან არის შედარებული.

სამყაროს ხილული მშვენიების მძაფრი განცდა და სახეების ორიგინალური, ფერწერული გააზრება სიმონ ჩიქოვანის სინამდვილისადმი პოეტური დამოკიდებულების უაღრესად დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს.

შემთხვევითი არ არის, რომ ახალი რუსული პოეზიის ერთ-ერთმა გამოჩენილმა წარმომადგენელმა მას „ბრწყინვალე ფერწერული სახეების ოსტატი“ უწოდა.

თვითონ პოეტი ლექსში „მეორე მინაწერი“, რომელიც მის შემოქმედებით აღსარებას წარმოადგენს, ხაზგასმით აღნიშნავს თავისი პოეტიკის ამ სპეციფიკურ თავისებურებას.

და მაინც, მიუხედავად ამ ავტორიტეტული მოწმობებისა, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ სიმონ ჩიქოვანის პოეტური ოსტატობის ამგვარი განსაზღვრა არ არის სავსებით ზუსტი, რადგან სიტყვა „ფერწერა“ ვერ გამოხატავს მთლიანობაში მისი პოეტიკის თავისებურებას.

საქმე ისაა, რომ გარდა წმინდა წყლის „ფერწერული სახეებისა“, პოეტის შემოქმედებაში ჩვენ ხშირად გვხვდება ისეთი ხასიათის ხერხებიც, რომლებიც თავისი წარმოშობით სხვა ტიპის გამომსახველობით საშუალებებს განეკუთვნებიან.

უპირველეს ყოვლისა აღსანიშნავია, რომ სიმონ ჩიქოვანისთვის სინამდვილის ასახვისას არანაკლები მნიშვნელობა აქვს საგნის რელიეფურ, პლასტიკურ მონაცემებს, ვიდრე ფერს.

სრულიად არაფერი აქვს საერთო წმინდა ფერწერასთან, მაგალითად, ს. ჩიქოვანის პოეზიაში არაერთგზის განმეორებულ მზისა და ირმის შედარებას. აქ, ისევე როგორც მის არაერთ სხვა პოეტურ სახეში, მკვეთრად არის გამომედიანებული საგანთა ხედვისა და წარმოსახვის სკულპტურული მანერა.

სიმონ ჩიქოვანის მკაფიო პლასტიკურ ნიჭზე ნათლად შეტყუებულბენ, კერძოდ, მისი შემდეგი სტრიქონები:

სანთელივით ცად აწვდილო დავით,
შენ გოდებდი ასტრახანში ლამით.

ან·

სარ დარბეული ქარით ურთხმელი
და დაშვებული რტოებით ქვემოთ.

ან·

ქ-რი გამორბის და როგორც გოგო
ტანატეხილი ვენახში კივის...

ან·

და შენ შემრჩი ხელში ისე,
როგორც ვაზი ან ლამაზი ქორი.

და სხვ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პოეტურ შემოქმედებასა და სახვით ხელოვნებას შორის გარკვეული კავშირისა თუ მსგავსების დადგენა არ განეკუთვნება ჩვენი დროის აღმოჩენათა რიგს.

თავისთავად ცხადია აგრეთვე, რომ პოეზიასა და მხატვრობას შორის ყოველგვარი პარალელის გავლება შესაძლებელია მხოლოდ პირობითად, ე. ი. მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ გათვალისწინებული იქნება თითოეული მათგანის შინაგანი სპეციფიკაც. და, მიუხედავად ამისა, თავის დროზე აუცილებელი აღმოჩნდა საკმაოდ დიდი ინტელექტუალური ენერჯიის დახარჯვა ამ უბრალო ამბის დასამტკიცებლად (როგორც ცნობილია, ახალი რეალისტური ესთეტიკის ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა ევროპაში — ლესინგმა საჭიროდ სცნო სპეციალური შრომა ნიექლენსა ამ პრობლემისათვის). პოეზიის მიმართება სინამდვილისადმი არ შეიძლება შემოიფარგლოს სახვითი ხელოვნების სპეციფიკური მხატვრული საშუალებებით. ეს იქნებოდა ძალდატანება პოეზიის ბუნების მიმართ და ამავე დროს მისი შინაგანი შესაძლებლობების ხელოვნური შეზღუდვა.

სიმონ ჩიქოვანის შემოქმედების ძირითადი თავისებურება მდგომარეობს არა ჭკერტით, აღმწერლობით მხატვრობაში, არამედ

პოეტუმი წარმოსახვის უაღრესად მძაფრ, „დინამიურ“ მანერაში, რაც მის მიერ შექმნილ პოეტურ სახეებს, ან თუნდაც უბრალო („ფერწერულ“, „სკულპტურულ“ თუ „გრაფიკულ“) ჩანახატებს უმრავლეს შემთხვევაში ღრმად ექსპრესიულ ხასიათს ანიჭებს.

თავის საუკეთესო ლექსებში სიმონ ჩიქოვანი თითქმის არასდროს არ იძლევა სინამდვილის მკვდარ, გაყინულ ასლებს, რადგანაც ასეთი მხატვრობა ორგანულად ნიულებელია მისი შემოქმედებითი ბუნებისა და ტემპერამენტისათვის.

ამის საილუსტრაციოდ შეიძლება არაერთი მაგალითის მოტანა პოეტის შემოქმედებიდან. ჩვენ აქ შევჩერდებით მხოლოდ ერთ მათგანზე, რომელიც განსაკუთრებით დამახასიათებლად მიგვაჩნია ამ მხრივ.

გავიხსენოთ პირველი სამი სტროფი ლექსიდან „მიძღვნა ვარძიის ოსტატისადმი“.

გაუქმებული ვით სახატება,
კლდეზე ეკიდა ვარძიის კარი,
ზე ჩანდა ფიქრი და გაქანება,
ქაეუ! — გაქცეული ნაცნობი მკვლარი.
ღამდებოდა და ვარძიის თაღებს
მე ვუცქეროდი გაოცებულნი,
ჰგავდა ბექობზე გადმოსხმულ ტალღებს
მთიდან მომსკდარი ლოდთა კრებულნი.
უსინათლო და მრავალთვალება
კლდე დაგვეჭეროდა, ოსტატო ჩემო,
საკვირველება, საკვარველება
გადმომდგარიყო მდინარის ზემოთ...

ეს სამი სტროფი ამ ლექსში წარმოადგენს ერთგვარ ლირიკულ ექსპოზიციას, რომელსაც ვარძიის გარემოში შევყავართ. შემდეგ ამისა, იწყება ვარძიისა და მისი ოსტატის აპოლოგია. თავისთავად ცნობილია, რომ აქ ავტორის უშუალო ამოცანას შეადგენდა ამ გარემოს ასე თუ ისე ობიექტური აღწერა და თვით აღსაწერი მასალაც — ეს მდუმარე და უდაბური მხარე, ეს უმოძრაო ქვის ნანგრევები — თითქოს პირდაპირ მოითხოვდა მხატვრის მშვიდსა და აუღელვებელ ხელს. მაგრამ დაუკვირდით, რა ექსპრესიით არის ამტყვევებული აქ ეს მართლაც „მკვდარი ბუნების“ სურათი, რა მძაფრი შინაგანი დინამიკა იგრძნობა მის ყოველ დეტალში.

პოეტური წარმოსახვის ექსპრესიულობა წარმოადგენს სიმონ ჩიქოვანის ოსტატობის ერთ-ერთ სპეციფიკურ ნიშან-თვისებას. მაგრამ, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ეს ნიშანი თავისთავად ჯერ კიდევ არ არის საკმარისი იმ მხატვრული შთამბეჭდაობის გასაგებად, რომელიც პოეტის საუკეთესო ნაწარმოებთათვის არის დამახასიათებელი.

მართლაც, რა ოსტატურადაც არ უნდა დაგვიხატოს პოეტმა სინამდვილის სურათი, და რაგინდ მძაფრიც არ უნდა იყოს ამავე დროს მისი წარმოსახვის მანერა, ადვილი შესაძლებელია, ჩვენ მაინც გულგრილნი აღმოვჩნდეთ მისდამი. თუ მის მიერ შექმნილ გარე სინამდვილის სურათში ჩვენ ვერ დავინახავთ ადამიანის სულიერი სამყაროს ანარეკლს, ვერ შევიცნობთ მის ფიქრს თუ განცდას, ვერ განვიმსჭვალებით მისი სულისკვეთებითა და განწყობილებით.

არავითარ მხატვრულ სახეს, რა მაღალი ოსტატობის ნაყოფსაც არ უნდა წარმოადგენდეს იგი, არ გააჩნია არავითარი თავისთავადი პოეტური ღირებულება, თუ იგი მოკლებულია ამგვარ შინაგან დატვირთვას.

და როდესაც თავის ერთ-ერთ უკანასკნელ ლექსში „თბილისის თოვლი“ პოეტი ამბობს:

ჩემი სისხლია თოვლში ჩაღვრილი,
მაინც თეთრია თოვლის ფიფქები.
შენი ყელი ვარ, შენი საყვირი
და შენი ფესვიც მალე ვიქნები.

ჩვენ აქ, პირველ რიგში, გვზიზიანებს და გვაღელვებს არა თავისთავად ბრწყინვალე ოსტატობით გააზრებული ფერწერული სურათი, არამედ სწორედ ის შინაგანი განცდა, რომელიც ამ სახის საშუალებით არის გადმოცემული.

სხვა წერილში ჩვენ უკვე მოგვიხდა აღნიშვნა თანამედროვე ქართული პოეტიკისათვის დამახასიათებელი ერთი თავისებურებისა, რომლის საილუსტრაციოდ სიმონ ჩიქოვანის შემოქმედებას მივმართეთ.

ეს არის ტენდენცია პოეტური სახის ემოციური შემოქმედების ერთგვარი გართულებისა და გაფართოებისადმი. ამ თვალსაზრისით ჩვენ მოვიგონეთ დავით გურამიშვილზე სიმღერის ერთი სტრიქონი: „წიგნში დგახარ როგორც წერო“, და მას „სინთეტიკუ-

რი“ ხასიათის სახე ვუწოდეთ, რადგანაც ამ შედარებას საფუძვლად უდევს არა მხოლოდ გარეგნული, პლასტიკური მსგავსება, რომელსაც ჩვენ მხედველობით აღვიქვამთ (გავიხსენოთ გურამიშვილის ავტოპორტრეტი „დავითიანში“), არამედ განწყობილებათა ის რთული ასოციაციური კავშირი, რომელსაც ამ ფრინველის სახე აღიარავს ჩვენს შეგნებაში.

სიმონ ჩიქოვანის პოეტურ ხელოვნებაში მხატვრობას თითქმის არასოდეს არა აქვს თვითმიზნური ხასიათი. გარეშე სინამდვილე „მკედარი“ თუ „ცოცხალი“ ბუნება მას, როგორც პოეტს, უმეტეს შემთხვევაში, აინტერესებს არა როგორც აღსაწერი საგანი, არამედ როგორც მასალა თავისი პოეტური სახეების გამოსაძერწად. ხოლო ამ უკანასკნელთა ნთავარ დანიშნულებას წარმოადგენს არა უბრალო ფერწერული ეფექტის მიღწევა, არამედ გარკვეული იდენის, განცდისა და განწყობილების ხელშესახები გადმოცემა.

მიუხედავად სიმონ ჩიქოვანის ლექსის ერთგვარი კომპოზიციური სირთულისა, რომელიც ხშირად გარეგნული შეუქცრელობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მისი პოეტური ნაწარმოების ყოველი კომპონენტი ჩვეულებრივ დაქვემდებარებულია ერთიანი მხატვრული ჩანაფიქრის შინაგან მოთხოვნილებას. კონტრასტული საღებავებისა და ნახევარტონების სიმდიდრე აქ თითქოს კონტრასტუქტის პრინციპებს ემორჩილება და პოეტის სულიერ მოძრაობათა რთულ გამას გადმოგვცემს. მხატვრული საშუალებების მრავალფეროვნება სიმონ ჩიქოვანის შემოქმედებაში განპირობებულია თვით სათქმელის შინაგანი მოთხოვნილებით და მას საერთო არაფერი აქვს თვითმიზნურ ფორმალისტურ ექსპერიმენტთან, რადგან აქ თვით ფორმის სპეციფიკაც, ე. ი. პოეტის მიერ არჩეული ამა თუ იმ მხატვრული ხერხის თავისებურება გარკვეულ კავშირში იმყოფება ნაწარმოების პოეტურ კონცეფციასთან.

ამ თვალსაზრისით კარგი იქნება გადავხედოთ, როგორი გამოყენება აქვს სიმონ ჩიქოვანის შემოქმედებაში, კერძოდ, ე. წ. „პოეტურ დეტალს“.

ცნობილია, რომ დეტალისადმი, ე. ი. მთელის შემადგენელი ნაწილისადმი გაჩახვილებული ყურადღება, საზოგადოდ, დამახასიათებელია ახალი დროის პოეზიისათვის. თანამედროვე პოეტებმა გარე სამყაროს მხატვრული ასახვისას ფართო პლანით გამოაჩინეს სინამდვილის ისეთი მხარეები, რომლებიც ფაქტიურად კლ-

სიკუთრი პოეტური აზროვნების ფარგლებს გარეშე რჩებოდა. ცხადია, ეს არ გამორიცხავს ცალკეული გამონაკლისების არსებობას XIX საუკუნის პოეზიაშიც.

აი, რას წერდა ამასთან დაკავშირებით ერთი ცნობილი რუსი მწერალი:

«У Пушкина есть некоторые строки, наличие которых у поэта той эпохи кажется просто нестижimmyм:

Тогда сюда, на этот гордый гроб
Придете кудри наклонять и плакать...

«Кудри наклонять» — это результат оостренного приглядывания к вещи, несвойственного поэтам тех времен. Это слишком «крупный план для тогдашнего поэтического мышления».

თანამედროვე ქართულ პოეზიაში სიმონ ჩიქოვანი ჩვენ წარმოგვიდგება როგორც მხატვრული დეტალის ერთ-ერთი განსაკუთრებით დაკვირვებული და გამჭვირავი ოსტატი. იშვიათია მეორე ისეთი პოეტი, რომელსაც ასე შესანიშნავად ეხერხებოდეს ერთი შეხედვით კერძო და წვრილმან მოვლენაში ესოდენ დიდი და ფართო პოეტური აზრის ჩატევა. აქ შეიძლება არაერთი ცალკეული მეტაფორის ან შედარების მოყვანა, მაგრამ სიმონ ჩიქოვანს აქვს მთელი რიგი ისეთი პოეტური ნაწარმოებებისა, რომლებიც მთლიანად ასეთ პრინციპზე არის აგებული. გვახსენოთ მისი «მერცხლის ბუდე». აქ პოეტის თვალის თითქოს ერთი წუთითაც არ შორდება ამ პატარა „პეშვივით შეკრულ ბუდეს“, მაგრამ დაუკვირდით, როგორ ამომწურავად არის გამოყენებული აქ ეს „დეტალი“ პოეტური ჩანაფიქრის ყოველმხრივი გადმოცემისათვის. რა მდიდარი ნიუანსებით არის გახსნილი მისი მეშვეობით ამ ლექსის ორიგინალური იდეა.

მხატვრული დეტალის მაქსიმალური დატვირთვა პოეტური შინაარსით, სივრცისა თუ დროის მცირე მონაკვეთზე დიდისა და ზოგადის მოთავსება წარმოადგენს სიმონ ჩიქოვანის ოსტატობის ერთ-ერთ დამახასიათებელ თვისებას.

ამგვარ პრინციპზე არის აგებული, კერძოდ, მისი ლექსები „ძველი საათი“, „ნიუარის საფერფლე“ და სხვ. აქ ჩვეულებრივი, ყოფითი სინამდვილის შეგნებულად არჩეულ ვიწრო ჩარჩოებში მოქცეულია შინაგანად მრავალმხრივი და ღრმა პოეტური ჩანაფიქრი და როგორც პატარა კოლხური ნიუარა, რომელშიც მარად-

მშფოთვარე სტიქიონების გუგუნია ჩამწყვდეული, სიმონ ჩიქოვანის პოეტური სახეებიც ხშირად დიდი შინაგანი ცხოვრების სუნთქვას იტევენ.

აღსანიშნავია, რომ მხატვრული გამოსახვის საშუალებათა შერჩევასა პოეტი ჩვეულებრივ ერიდება ზედმეტ მაღალფარდოვნებასა და ჰიპერბოლურ სახეებს. მაგრამ, როგორც წესი, მისი პოეტური აზროვნებისათვის დამახასიათებელია უნივერსალურისაკენ, მცირედიდან მონუმენტურისაკენ მსვლელობა.

აქ მხატვრის ძიებისა და შთაგონების შინაგან პათოსს თითქოს „სიერცისა! და „უამის“ განსაზღვრულობის დაძლევა წარმოადგენს.

შეიძლება ითქვას, რომ სიმონ ჩიქოვანის შემოქმედების აღნიშნული თავისებურება გარკვეული თვალსაზრისით ნიშანდობლივია ჩვენი ერის წარმონაღდგენლის, ქართველი პოეტის მსოფლმხედველობისა და პოეტური აზროვნებისათვის.

ამ მოსაზრებას ჩვენ გვკარნახობს, კერძოდ, მისი ცნობილი შედევრის — „ვინა სთქვას“ უაღრესად ორიგინალურ და, ამავე დროს, ქართველი ხალხის ისტორიული თვითშეგნებისათვის ნამდვილად ორგანული კონცეფცია, რომელიც შესატყვის პოეტურ ფორმებში არის ჩამოყალიბებული:

ვინა სთქვა, თითქოს პატარა იყოს
ჩემი სამშობლო, დიდების ღირსი,
ქართლში ვინ ჰპოვა პატარა ციხე,
ვინ მოიგონა სიმცირე მისი.
აბა, შეადგით ერთმანეთს მთები,
მთები შემკული სხივების სირმით,
ააშრიალეთ არწივის ფრთები,
კლდით გაიგონეთ ყვირილი ირმის.
შეახეთ ბრძოლით გაწურთნილი ხელი
დარუბანდიდან მოტანილ კარებს
და გაიხსნება სამშობლო ჩემი,
უსასრულობის შემცველი მხარე.

როგორც ადრე აღვნიშნეთ, სიმონ ჩიქოვანმა, რომლის მწერლური ბიოგრაფია ფორმალისტური ხასიათის ექსპერიმენტებით დაიწყო, შემოქმედებით სიმწიფისდროინდელ პოეტურ ნაწარმოებებში შეგნებულად უარყო ლექსის გარეგნული, ფორმალური სამკაულებით გატაცება.

პოეტის ამდროინდელი შემოქმედება აღბეჭდილია დაუცხრო-
მელი ძეგლებით უმთავრესად მხატვრული შინაარსის სფეროში.

სიმონ ჩიქოვანი ეკუთვნის იმ თანამედროვე პოეტთა რიგს, რომელთა სახელთან დაკავშირებულია, კერძოდ, ე. წ. „წმინდა ლირიკის“ ვიწრო ჩარჩოების გარღვევა და საბჭოთა პოეზიის გამდიდრება ეპიკური ხასიათის მოტივებითა და სახეებით.

სიმონ ჩიქოვანის საუკეთესო პოეტური ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელია არა მხოლოდ მძაფრი შინაგანი რეფლექსიის ნიშნები, რომლებიც პოეტს ქართული კლასიკური მწერლობის გარკვეულ ტრადიციებთან აახლოებენ. მისი პოეზიის არანაკლებად ორგანულ თვისებას წარმოადგენს გარე, მატერიალური სამყაროს იმგვარი განცდა, რომელიც თავისი არსებით ვაჟა-ფშაველას რეალიზმში პოეებს სათავეს.

ჩვენი დროის სხვა ქართველ პოეტებთან ერთად სიმონ ჩიქოვანმა დიდი როლი ითამაშა იმ შემოქმედებითი მსხვერვისა და განახლების პროცესში, რომლის შედეგად თანამედროვე ქართული პოეზია გაწმენდილ იქნა დეკადენტური პოეტიკისათვის დამახასიათებელი პირობითობისა და ესთეტიზმის ელემენტებისაგან.

ცნობილია, რომ ვაჟა-ფშაველამ, საერთოდ, ღრმა და უაღრესად კეთილისმყოფელი ზემოქმედება მოახდინა ქართველი საბჭოთა პოეტების შემოქმედებაზე არა მხოლოდ თავისი პოეზიის კონკრეტული სახეებითა და მოტივებით, არამედ სინამდვილისადმი მხატვრული დამოკიდებულების ძირითადი თავისებურებითაც.

კერძოდ, სიმონ ჩიქოვანს ვაჟა-ფშაველას ტრადიციებთან განსაკუთრებით აახლოებს მკაფიოდ გამოვლენილი მხატვრული მატერიალიზმი, — ბუნების „უთვალავ ფერთა“ მძაფრი განცდა და „ყოფითი“, სინამდვილიდან ცოცხლად აღებული სახეებით გატაცება.

ერთ თავის ადრინდელ წერილში სიმონ ჩიქოვანი წერდა, რომ იგი შეეცადა მოქალაქეობრივ უფლებებში აღდგინა სიმბოლისტური პოეტიკის მიერ უგულვებელყოფილი ზოგიერთი სიტყვა.

შეიძლება ითქვას, რომ თავის ლირიკაში პოეტმა კანონიერ უფლებებში აღადგინა და ორიგინალური პოეტური ფორმებით წარმოსახა აგრეთვე ობიექტური სინამდვილის ისეთი მხარეებიც, რომლებიც დეკადენტებს „ცხოვრების პროზად“ მიაჩნდათ. ამ მხრივ სხვა თავისი დროის რეალისტ პოეტებთან ერთად მას დიდი

დამსახურება მიუძღვის თანამედროვე ქართული ლირიკის მხატვრული შინაარსის გამდიდრებაში.

ახალ ქართულ პოეზიაში რეალისტური ტრადიციების დამკვიდრებას დიდად შეუწყვეს ხელი თავის დროს, კერძოდ, პოეტის ცნობილმა ლექსებმა ციკლიდან „მთაო, გადნიშვი“.

სიმონ ჩიქოვანის პოეტური მანერა, მისი ლექსის ინტონაციური ელერადობა და თავისებური მხატვრული ქსოვილი, რომელიც ხანგრძლივი შემოქმედებითი ევოლუციის შედეგად დადგინდა, უაღრესად თვითმყოფადი და ორიგინალური ნიშნებით გამოირჩევა.

სიმონ ჩიქოვანის პოეტური სიტყვა ზოგჯერ მოკლებულია ფორმის გარეგნულ სინატიფეს.

„შენ მძიმე ხარ ჩემი ლექსივით“, — წერს პოეტი ერთ თავის ადრინდელ ინტიმური ხასიათის მიძღვნაში. მართლაც, მისი ლექსი იშვიათად გვხვბლავს პოეტური სილალითა და სიმსუბუქით. სწორედ ამის გამო იგი თითქმის გულგრილად ტოვებს იმ კატეგორიის მკითხველს, რომელსაც პოეზიაში მხოლოდ ეს თვისებები იტაცებენ.

სიმონ ჩიქოვანის ლექსი მკითხველისაგან მოითხოვს გარკვეულ მხატვრულ ალღოს, პოეტური აზრის მსვლელობისადმი გულსწყურის ერთგვარ დაძაბვას, დაფიქრებისა და წარმოდგენის უნარს. ლექსის „სიმძიმე“ აქ აიხსნება არა ფორმალური, ტექნიკური ხასიათის მიზეზებით, არამედ იმ გარემოებით, რომ სიმონ ჩიქოვანი პრინციპული მოწინააღმდეგეა პოეზიის დანიშნულების გაიოლებისა. მისი შემოქმედებითი ბუნებისათვის. შინაგანად მიუღებელია „მსუბუქი ჟანრი“.

სიმონ ჩიქოვანის ლექსი ჩვეულებრივ ჭარბად არის დატვირთული რეალური, ნივთიერი სამყაროს ცოცხალი საგნებითა და საღებავებით. მისი სტრიქონი, როგორც ვახის ჭიგო მწიფობის თვეში, დახუნძლულია მძიმე მტევნებით სისხლსავსე და მჭიდროდ ასხმული სახეებით, რომლებიც პოეტურად განსაგნებული ფიქრისა და სულიერი წვის ნაყოფს წარმოადგენენ.

აქ გასათვალისწინებელია პოეტის თავისებური მხატვრული კონცეფცია, კერძოდ. მისთვის დამახასიათებელი პოეტური შემოქმედების შინაგანი არსისა და მნიშვნელობის გაგება.

სიმონ ჩიქოვანისათვის პოეზია, თვით შემოქმედების აქტი, არის არა უმტკივნეულო, წუთიერი განწყობილებით ნაკარნახევი წრფე-

ლი გალობა, არამედ უადრესად რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესი, რომელიც მთელი სულიერი ძალებისა და გამოცდილების დაძაბვას მოითხოვს.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ პოეტისათვის უცხო არ არის ნაღვარივით მოვარდნილი შთაგონების მოულოდნელი აკაშკაშება:

მე თეზი ვეყავ და შენ ანკესო
მაფართქალე და მომეცი ღონეც.
აბელი ვეყავ და შენ საყვესო
გამაცოცხლე და პატრუნი მომეც.

წერს პოეტი და მისი ლექსი ჩვენ ხშირად სწორედ სიტყვასობის თავგანწირული კიდილით, შემოქმედებითი წვის შინაგანი დრამატიზმით გვზიბლავს.

მაგრამ შემთხვევითი არ არის ისიც, რომ სიმონ ჩიქოვანი იგივეათად ენდობა პოეტურ იმპროვიზაციას და ზოგჯერ ათეულა წლების მანძილზე ხელახლა უბრუნდება, აესებს და ამდიდრებ. ერთხელ დაწერილს.

ლექსზე მუშაობისას სიმონ ჩიქოვანი ახდენს არა მხოლოდ მთელი თავისი პირადი გამოცდილების მობილიზაციას, იგი შეგნებულად ეყრდნობა იმ დად, ფასდაუდებელ სიმდიდრესაც, რომელიც თვით პოეტური აზროვნების მრავალსაუკუნოვანი განვითარების მანძილზე არის დაგროვილი.

შემოქმედების აქტი მისთვის წარმოადგენს არა მხოლოდ სინამდვილიდან უშუალოდ აღებული საგნებისა და სურათების პოეტურ ამტყველებას, არამედ პოეზიის გარდუევალ, მარად უქვნი პასხეებთან თავისებურ შემოქმედებით შეხშიანებასაც.

როგორც ცნობილია, უკანასკნელ დროს ჩვენს მწერლობაში ხშირად დავობენ ე. წ. „სიბრტყლისა“ და „სისიდავის“ პრობლემაზე.

არსებობს აზრი, რომ ის ახალგაზრდა პოეტები, რომლებიც დღეს ქართული ლექსის „ტრადიციული“ ფორმების დაძლევა ცდილობენ და შედარებით რთული პოეტური სახეებისა და ასოციაციებისაკენ იჩენენ მიდრეკილებას, ერთგვარ შემოქმედებით ნათესაობაში იმყოფებიან სიმონ ჩიქოვანის პოეზიასთან.

მართლაც, სიმონ ჩიქოვანი ერთ-ერთი განსაკუთრებით თვალსაჩინო წარმომადგენელია ჩვენი საუკუნის ქართული პოეტთა იმ

პლედისა, რომელთაც კლასიკური პოეტიკის გარკვეულ ტრადიციათა კრიტიკული გადასინჯვა მოახდინეს.

ამ შემთხვევაში ჩვენ მხედველობაში გვაქვს პოეტის არა მხოლოდ ადრინდელი ფორმალური ძიებები, არამედ ის გაცილებით უფრო სერიოზული ხასიათის ძვრები, რომლებიც მის სიმწიფისდროინდელ ლექსებში შეინიშნება.

ქართულ პოეზიაში თავის დროზე დაწყებულ ამ შემოქმედებით პროცესს თავისი ობიექტური მიზეზები გააჩნდა. „დრომ დაგვაგაღლა, არამარტივი გაგვეხსნა სული მზით და ჩრდილებით“, — წერს სიმონ ჩიქოვანი უშანგი ჩხეიძისადმი მიძღვნილ ლექსში და როგორც ეს ლექსი, ისე პოეტის არაერთი სხვა ნაწარმოებიც რთული და ტევადი პოეტური ფორმებით აზროვნების ბრწყინვალე ნიმუშებს წარმოადგენენ.

შეიძლება ითქვას, რომ აქ ჩვენ წინ არის არა კლასიკური ფორმების უბრალო უარყოფა, არამედ მათი შემდგომი კანონზომიერი განვითარება და გამდიდრება ახალი საშუალებებით.

როგორც ცნობილია, თანამედროვე საბჭოთა პოეზიაში „ტრადიციული“ პოეტური აზროვნებისადმი და, კერძოდ, ე. წ. კლასიკური სისადავისადმი ფორმალური ერთგულება არაიშვიათად ყოფილა გამოყენებული, როგორც მხატვრული სიმდარისა და პრიმიტივიზმის გასამართლებელი საბუთი.

სინამდვილეში ეს იყო სწორედ კლასიკოსთა გამოცდილების, მათი მემკვიდრეობის ცოცხალი შემოქმედებითი მნიშვნელობის უგულვებელყოფა.

ერთი გამოჩენილი საბჭოთა მწერლის სიტყვით, საბჭოთა პოეზიაში უკანასკნელი წლების მანძილზე განსაკუთრებით მომრავლდა იმ ყაიდის პოეტური ნაწარმოებები, რომელთა კითხვის დროს ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს არასოდეს არ დაწერილიყოს დანტეს „ლვთაებრივი კომედია“, გოეთეს „ფაუსტი“, პუშკინის „პატარა ტრაგედიები“ და ბლოკის „შურისგება“.

ვინც ნამდვილად ეთაყვანება ქართულ ლირიკას, ვისთვისაც მართლა ძვირფასი და ასლობელია „ვეფხისტყაოსნისა“ და „მერანის“, ძველი ქართული ფრესკებისა და საგალობლების შემოქმედთა მაღალი ოსტატობა, არ შეიძლება მას ჩვენი ხელოვნების ისტორიული ტრადიციები მხატვრული აზროვნების სიმარტივისა და სილატაკის გამართლებად მიაჩნდეს.

თანამედროვე პოეტურ ხელოვნებაში სიარულისა და სისადავის პრობლემა ბევრად უფრო მწვავედ და რთულად დგას, ვიდრე ეს ზოგიერთ ლიტერატორს წარმოუდგება.

აღსანიშნავია, რომ თვით სიმონ ჩიქოვანს, ისევე როგორც მისი თაობის ზოგიერთ სხვა ქართველ პოეტს, თავის დროზე მთელი სიმძაფრით მოუხდა ამ შინაგანად წინააღმდეგობრივი პრობლემის მხატვრული დაძლევა.

სიმონ ჩიქოვანს აქვს ლექსები, რომლებიც ნათლად მოწმობენ, თუ რა მწვავე შემოქმედებით კრიზისთან იყო დაკავშირებული პირადად მისთვის ამ პოეტური ამოცანის გადაწყვეტა.

ამის მკაფიო მაგალითს წარმოადგენს, კერძოდ, მისი ცნობილი ლექსი „ტბასთან“.

შემთხვევითი არ არის, რომ თანამედროვე საბჭოთა პოეტებს შორის სიმონ ჩიქოვანი იყო ერთ-ერთი პირველთაგანი, რომელმაც მხატვრული სისადავის საკითხი თეორიულ ასპექტში დასვა (მსედველობაში გვაქვს მისი წერილი „Высокая простота“, რომელიც მოსკოვის ლიტერატურულ გაზეთში დაიბეჭდა).

სისადავის პრობლემა თავისი პრაქტიკული შემოქმედებითი ხასიათით დაკავშირებულია არა მხოლოდ კლასიკურ ტრადიციებთან, არამედ კიდევ უფრო უშუალოდ საბჭოთა პოეზიის ხალხურობის პრინციპებთან და თანამედროვე მკითხველის ახალ სულიერ მოთხოვნილებებთან.

იმ ქვეყანაში, სადაც პოეზია, როგორც საზოგადოების კულტურული ცხოვრების ყველა მონაპოვარი, ხალხს ეკუთვნის, ცხადია, ეს პრობლემა განსაკუთრებით აქტუალურ ხასიათს ატარებს.

საჭიროა აღინიშნოს, რომ ამ გარემოებამ, რომელიც ობიექტურად ჩვენი მწერლობის იდეური და მხატვრული სიმდიდრის ერთ-ერთ ძირითად ფაქტორს წარმოადგენს, ამავე დროს ერთგვარი ბიძგი მისცა ზოგიერთ უკიდურეს ტენდენციას საბჭოთა პოეზიის განვითარებაში.

სხვათა შორის, თვით სიმონ ჩიქოვანსაც თავისი შემოქმედების გარკვეულ ეტაპზე დაწერილი აქვს ლექსები, რომლებშიც სისადავისადმი დაუნიებულმა მისწრაფებამ იგი პოეტური აზროვნებისა და გამომსახველობით საშუალებათა ხელოვნურ გაუბრალოებამდე მიიყვანა.

ეს იყო შემოქმედებითი ძიების პროცესით გაიწვეული დროებითი მარცხი. მაგრამ თავის ლირიკულ პოემაში „სიმღერა დავით გურამიშვილზე“ პოეტმა შეძლო მოეძებნა ერთადერთი სწორი გადაწყვეტა მის წინ მდგარი რთული მხატვრული ამოცანისა.

„სიმღერა დავით გურამიშვილზე“ თავისი იდეური და მხატვრული კონცეფციით ჭეშმარიტად ხალხური ნაწარმოებია და, ამასთან ერთად, მისი პოეტური სახეები უშუალოდ მემკვიდრეობით კავშირში იმყოფებიან ქართული კლასიკური პოეზიის ცოცხალ ტრადიციებთან.

„დავით გურამიშვილში“ სიმონ ჩიქოვანის პოეტური ენა თითქოს ახალ, მისთვის უჩვეულო თვისებას იძენს.

გამომსახველობით საშუალებათა სიცხადე და ლაპიდარობა აქ პოეტური გამონათვის ერთ-ერთ ძირითად პრინციპად არის ქცეული.

მაგრამ ამ ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმების სისადავეს არაფერი არა აქვს საერთო პოეტური ხელოვნების გამარტივების აღნიშნულ ტენდენციებთან, რადგან ეს არის შინაგანად რთული და მდიდარი ნააზრევით გამდიდრებული სისადავე.

„სიმღერა დავით გურამიშვილზე“ ჩვენი ეროვნული ისტორიის ერთი მკაფიო ფურცლით შთაგონებული პოეტური ნაწარმოებია. სიმონ ჩიქოვანის კალამს ეკუთვნის არაერთი ლექსი, რომლებიც ასევე ცოცხლად და ხელშესახებად წარმოგვისახავენ ძველი საქართველოს სინამდვილეს.

„არმაზის აჩრდილებში“, „თეიმურაზ პირველში“ პოეტურად აღდგენილია ჩვენი წარსულის კოლორიტული სახეები, აქ აგრძნობა ისტორიის ცხოველი განცდა და ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვან სულიერ ტრადიციებთან უშუალო შეხმიანება.

მაგრამ სიმონ ჩიქოვანი თავისი პოეტური მოწოდებით და სინამდვილისადმი დამოკიდებულებების თავისებურებით იმ პოეტთა რიგს ეკუთვნის, რომელთა შემოქმედება, უწინარეს ყოვლისა, თანამედროვეობის სუნთქვით არის განმსჭვალული. მისი შთაგონების მთავარ წყაროს საახლის დაუცხრომელი ძიება წარმოადგენს.

შემოქმედებას სიახლე უყვარს,
ცისარტყელას და ქუზილის ფერი.

სიახლის განკუთვნილი ახალი პოეტური ფორმების დაქვეყნების პათოსი წარმოადგენს სიმონ ჩიქოვანის პოეზიის განუყოფელ თვისებას.

ამიტომ არის, რომ დღესაც. შემოქმედებითი სიჭარბის ასაკში, იგი თითქოს კვლავ ახალი პოეტური აღმოჩენების წყურვილით არის შეპყრობილი და ხშირად გაბედული და უჩვეულო სახეების შემოქმედებად წარმოგვიდგება.

პოეტური შინაარსისა და ფორმის ჭეშმარიტი თანადროულობად შემოქმედებით გაბედულებას და ზოგჯერ მეგნებულ მსხვერპლსაც მოითხოვს პოეტისაგან.

ნამდვილად თანამედროვე ხელოვანი ამავე დროს მომავლის ოსტატიც არის, ვინაიდან მისი შემოქმედება დღევანდელიდან ხვალისდღელ დღეში გადგმულ თავისებურ ბიდს წარმოადგენს.

სიმონ ჩიქოვანის მიერ შექმნილი სახეების უაღრესად მდიდარი სისტემა, მის მიერ დამუშავებულ ორიგინალური მხატვრული ფორმები მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ თავისთავადი პოეტური ღირებულებით, მათში კიდევ უფრო ღირსშესანიშნავია იმ ახალი საშუალებებისა და შესაძლებლობების მინიშნება, რომლებიც თანამედროვე ქართულ სიტყვას გააჩნია.

გასაკვირი არ არის ამის განო, რომ ჩვენი ლიტერატურული ახალგაზრდობა დღეს განსაკუთრებულ პროფესიულ ინტერესს იჩენს ამ პოეტის შემოქმედებისადმი.

მწერლობაში ახალი შინაარსისა და ფორმების დადგენა ყოველთვის დაკავშირებული იყო გარკვეულ მტკივნეულ პროცესებთან. აქ თავს იჩენს ლიტერატურული ინერციის ძალა და თვით მასალის წინააღმდეგობაც, რომელიც ახალ უჩვეულო ყალიბებში უნდა ჩამოისხას.

შეიძლება ითქვას, რომ რაც უფრო ორიგინალური და თანამედროვეა პოეტის ესთეტიკური იდეალები, მით უფრო მოკლებულია მისი ხელოვნება გარეგნულ დახვეწილობასა და „უეჭველობას“ ნისივე დროის მკითხველთა თვალში. ასეთ ხარისხს პოეტური ფორმა იძენს მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი ტრადიციულად იქცევა.

ჭეშმარიტად თანამედროვე პოეტი არ შეიძლება იყოს შეუმცდარი, რადგანაც იგი ყოველთვის რჩება არა უკვე აღმოჩენილისა და დამკვიდრებულის სრულმყოფელად, არამედ ახლის დაუქანცავ მაძიებლად.

სამაგიეროდ, მხოლოდ მას შეუძლია თქვას მთელი უფლებით თავის ხელოვნებაზე: *Поэзия — вся! — езда в незнаемое.*

1962 წ.

P. S.

ჯერ კიდევ არ დამცხრალა ის მწვავე ჭრილობა, რომელიც სიმონ ჩიქოვანის უღროო სიკვდილმა მოგვაყენა, გული ჯერ კიდევ ვერ შეგუებია, ვერ შეჩვევია მის არყოფნას, და აი უკვე ჩვენს შეგნებაში იღვიძებს ახალი ტკივილი, რომელიც თან ახლავს ფიქრს — მწარე, ფხიზელ ფიქრს ამ მძიმე დანაკლისზე...

„რამდენი ადამიანი უნდა გაექურდა ბუნებას, რომ ერთი ასეთი პიროვნება შეექმნა“, — ამბობდა მარინა ცვეტაევა პასტერხაკის შესახებ...

რამდენი დრო, რამდენი ადამიანის სულიერი ენერჯის შეერთებაა საჭირო, რომ ნაწილობრივ მაინც შეივსოს ის სიცარიელე, რომელიც სიმონ ჩიქოვანის წასვლის შემდეგ გაჩნდა ჩვენს მწერლობაში.

ათეული წლების მანძილზე ლიტერატურული თაობების თვალში ის სრულიად უბრალოდ, ყოველგვარი პოზის, ნაძალადევი ღრმა-აზროვნების გარეშე განასახიერებდა დიდი მოაზროვნისა და მხატვრის, დაუცხრომელი მძივბლის, ოსტატისა და მასწავლებლის მაღალ მოწოდებას.

როგორი სიუხვით, დაუზოგავად ფანტავდა ის თავის გარშემო ბასრ და ელვარე პოეტურ აზრებს, როგორ იზიდავდა ყველას, ვისაც კი მწერლობისკენ უწევდა გული, როგორ ანთებდა და აღვივებდა მათში ამ რთული და მძიმე საქმისადმი უანგარო სიყვარულის გრძნობას, როგორ უბრალოდ ქმნიდა თავის გარშემო პოეზიით აღფრთოვანების, ამაღლების უჩვეულო ატმოსფეროს! სიმონ ჩიქოვანი თავის მოწაფეებს უნერგავდა აგრეთვე შეურიგებელ სიძულვილს ყოველივე ბანალურისადმი, მყვირალა ფრაზებში გახვეული ლიტერატურული სიმდარისა და უხამსობისადმი.

მთელი თავისი შემოქმედებითი იერიით ის ახალი სულიერი ყალიბის პოეტი იყო.

სიმონ ჩიქოვანს ჰქონდა სიახლის უაღრესად მძაფრი განცდა,

როგორც ლიტერატორი, ის ჩვენი საუკუნის, უახლესი ხანის კულტურული ძვრებითა და მოთხოვნილებებით ცხოვრობდა.

თავის ყოველდღიურ ყოფაში, ურთიერთობაში, საუბარში ის ყველგან ნაკლებად ცდილობდა რომელიმე სახელოვანი წინაპრისათვის მიბაძვას. არასოდეს უფიქრია სახალხო მქადაგებლის ან მოძღვრის რეპუტაცია დაემსახურებინა.

„შემოქმედებას სიახლე უყვარს“, — ასეთი იყო მისი რწმენა. წრფელი გულისთქმით ნაკარნახევი პოეტური დევიზი.

თავისი ცოცხალი ადამიანური იერიითაც ის თითქოს ახალი, თანამედროვე ქართველი ადამიანის ტიპს განასახიერებდა...

და მაინც სიმონ ჩიქოვანის პიროვნებაში, მასი მუდამ მშფოთვარე სულის სიღრმეში საოცარი ბუნებრივობით იყო შენარჩუნებული გასული საუკუნის ქართველ საზოგადო მოღვაწეთა მგზნებარე მოქალაქეობრივი ტემპერამენტიც.

მთელი მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის, შრომის, შთაგონების შინაგან სტიმულს ეროვნული საქმისადმი უსაზღვრო ერთგულება წარმოადგენდა.

სიმონ ჩიქოვანს ნანდვილი გატაცებით უყვარდა თავისი ქვეყანა, — „უსასრულობის შემცველი მხარე“, სწამდა მისი ხალხის შემოქმედებითი გენიისა, აღტაცებას გვრიდა მისი გონების სიდიადე და სულის სიმშვენიერე, ღრმად სჯეროდა მის მიერ შექმნილი დიდი კულტურის უკვდავება.

ასეთი საქართველოსთვის ის მზად იყო შეეწირა თავი. საკუთარი სისხლის, სიცოცხლის ფასად შეენარჩუნებინა მისი სიწმინდე.

სიმონ ჩიქოვანს იმედი ჰქონდა, რომ სიკვდილის შემდეგაც შეძლებდა სამსახური გაეწია თავისი ქვეყნისათვის და ეს ამაღლებული, შევების მომგვრელი წინათგარძნობა თავის ლექსშიც გამოხატა

ჩემი სისხლია თოვლში ჩაღვრილი,
მაინც თეთრია თოვლის ფიფქები.
შენი ყელი ვარ, შენი საყვირი
და შენი ფესვიც მალე ვიქნები...

ქართულ მწერლობაში სიმონ ჩიქოვანმა შემოიტანა ახალი პოეტური თრთოლვა, ახალი სიღრმე და ტევადობა აღმოუჩინა ქართულ სიტყვას. ის იყო ბრწყინვალე ფერწერული სახეების აღიარებულ ოსტატი ჩვენი საუკუნის პოეზიაში.

სიმონ ჩიქოვანის პოეტური ხილვები, კლასიკური ლირიკის ნიმუშთაგან განსხვავებით, ჩვეულებრივ მოკლებულნი არიან ფერთა მკაცრ სისადავეს და ჰარმონიულობას. მის მიერ წარმოსახულ სურათებში განგებ შერჩეული მკვეთრი საღებავებით თითქოს კივიან, ერთმანეთს ებრძვიან, აწყდებიან და უჩვეულოდ მძაფრ, სავანგაშო განწყობილებას აღძრავენ მკითხველის სულში.

სიმონ ჩიქოვანის სტრიქონი ცოცხალი ნერვივით ფეთქავს, (ჩვევრცხის ცილივით სტრიქონი მითრთის“). მისი ლექსის რიტმი დიდი სიზუსტით გადმოსცემს იმ დაუშოშმინებელ სულისკვეთებას, რომლითაც მთელი მისი პოეტური სამყარო არის აღბეჭდილი.

მართალია, უკანასკნელ დროს მის პოეზიას თითქოს დამშვიდებისკენ, სულიერი წონასწორობის მოპოვებისკენ სწრაფვის ნიშანიც დაეტყო, მაგრამ სიმონ ჩიქოვანის ლექსმა სამუდამოდ შეინახა ის შინაგანი დრამატიზმი, რომელიც მას ჭეშმარიტი პოეტური შთაგონების მთავარ წყაროდ მიაჩნდა.

პოეტის ცხოვრების დაისი, როგორც ჩამავალი მზის უკანასკნელი სხივი, სამუდამოდ იბეჭდება ჩვენს ნეხსიერებაში და თავისებურ შუქს ფენს მთელ მის შემოქმედებას.

სიმონ ჩიქოვანს განსაკუთრებით აღელვებდა და ხიბლავდა აკაკი წერეთლის მოხუცებულობის ხანის ბიბლიური იერი.

უალრესად ღრმა შთაბეჭდილება მოახდინა მასზე გალაკტიონ ტაბიძის სიკვდილმა, რომელმაც თითქოს რაღაც გადამწყვეტი შტრიხი შეიტანა პოეტის პიროვნებაში, ახალი ელფერიტ წარმოაჩინა მთელი მისი სიცოცხლე.

ასეთი იღუმალი აზრით იყო თითქოს აღსავსე სიმონ ჩიქოვანის ცხოვრების დასასრულიც.

სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში პოეტი გაათრებით ებრძოდა სიბრმავეს, დიდხანს ცდილობდა ახლობლებისათვის დაემალა თავისი ავადმყოფობა, ვერ ურიგდებოდა აზრს, რომ სამუდამოდ დაკარგა თვალის სინათლე.

ჩუმი და სასტიკი იყო ეს ბრძოლა...

თვითონ სიმონ ჩიქოვანს არ უყვარდა მალალფარდოვანი პარალელები, მაგრამ როგორი საბედისწერო იყო ის მსგავსება, რომელმაც მისი ნძიმე განსაცდელი ასე დაუახლოვა სიკვდილისწინ სმენადახშული დიდი მუსიკოსის ხვედრს.

დაბადებიდან სამყაროს ხილული მშვენებით შეპყრობილი, მისი

სიდიადით სულის სიღრმემდე შეტრული პოეტი ჩუმი კავშით
ეაზოვებოდა სამუდამოდ მიმქრალ „ფერთა ლაღარს“, ბუნების
ძიერ უხსოვარ დროში დაღვრილ მშვენებას, რომელშიც მან ანდე-
ნი შუქი და შეხამება აღმოაჩინა.

ჩუმი და სასტიკი იყო პოეტის ბრძოლა მოახლოებულ სიბრე-
ლესთან.

და აი, ამ დროს სიმონ ჩიქოვანის სახეს დააჩნდა რაღაც უჩვე-
ულო ღიმილი.

ეს იყო თითქოს მწარე ირონიის ნიშანი, ცხოვრებით გაწურთ-
ნილი, ტანჯვის ფასად მოპოვებული სიბრძნის გამოსხივება. ხანდა-
ხან მასში ბავშვური, მიაშიტი უხერხულობაც გამოკრთოდა, ჩუმი,
აღუროსიანი სიწორცხვე...

მაგრამ ამ ღიმილში იყო რაღაც კიდევ უფრო ღრმა, უფრო არ-
სებთიი...

თავის სამუშაო ოთახში განმარტოებული, ფარდებდაშვებულ
სარკმლებს შორის სავარძელში განაბული პოეტი თითქოს შინაგა-
ნა: მზერით გასცქეროდა რაღაც უსაზღვროდ მშვენიერ, დაუსაბამო
სივრცეს, რომელიც უჩვეულოდ ლამაზი, ფერადოვანი საგნებით
იყო სავსე.

ამ დროს, მითიური რაფსოდის დარად, მის უსინათლო თვალებ-
შიც შთაგონების ნათელი სხივი დგებოდა.

სიმონ ჩიქოვანს არაერთგზის უთქვამს, რომ ხელოვნება არის
არა უბრალო ასლი სინამდვილისა, არამედ ახალი რეალობის, ახა-
ლი ცხოვრების შემოქმედება.

როგორც ჭეშმარიტი მხატვარი, ის ალბათ მაშინ საკუთარ სულში
აკაშკაშებულ მშვენიერ სახეებს ეაღერებოდა და მის ნაკვთებზე
გაძომკრთალი შუქიც თითქოს ამ დიდი სინათლის ანარეკლი იყო.

ამ გრძნეული ღიმილით შუქმოსილი, შთაგონების ნათელი სხი-
ვით გაბრწყინებული სახით დარჩება იგი სამუდამოდ თანამედრო-
ვეთა მეხსიერებაში.

ორი პოეტი თითქმის ერთდროულად წავიდა ჩვენგან — სიმონ
ჩიქოვანი და გიორგი ლეონიძე...

რა უცნაურია, როდესაც უკანასკნელ დროს ჩვენს ლიტერა-
ტურულ პრესაში მათ ლექსებს თან ახლავს მკაცრი მიანაწერი: „პო-
ეტის არქივიდან“.

არ მეგულება ადამიანი, რომელსაც მათზე ნაკლებად ეზრუნოს თავის არქივზე, ნაკლებად ეფიქროს სიკვდილზე ან უკვდავებაზე. მათი სტიქია სიცოცხლე იყო და მათ ახლოს მყოფი ადამიანებიც განსაკუთრებული სიმძლავრით გრძნობდნენ სიცოცხლის. შემოქმედების, მიწიერი სასწაულმოქმედების ცხოველყოფელ ძალას.

ერთი წუთიც კი სიცოცხლის
თუ სინათლის მომფენია,
უსინათლოს და უგრძნობელს
საუკუნეს მირჩევნია.

აკაკის ეს ლექსი განსაკუთრებით უყვარდა სიმონ ჩიქოვანს.

სიმონ ჩიქოვანი უაღრესად ახლობელი ადამიანი იყო ჩემთვის, ბავშვობიდან შევეჩვიე მის ხასიათს, ადამიანებთან ურთიერთობის მანერას და მაინც მასთან ყოველი შეხვედრისას უნცაურ მღელვარებას ვგრძნობდი. ეს იყო დაუფიწყარი შეხვედრები. ხანდახან, როდესაც მასთან მივდიოდი დღისით „მნათობის“ რედაქციაში ან საღამოს მის ოჯახში, ანგარიშმიუცენლად ვიმეორებდი გზაში იმას, რაც მისთვის უნდა მეთქვა, მოწაფესავით ვემზადებოდი ამ შეხვედრისათვის, რადგან სიმონ ჩიქოვანთან ყოველი შეხვედრა ჩემთვის იყო თავისებური გამოცდაც, გაკვეთილიც და, ამავე დროს კიდევ რაღაც უფრო მნიშვნელოვანი, დღესასწაულებრივი, განსაკუთრებული.

როგორც ნამდვილი პოეტი, ის ყოველ ცხოვრებისეულ ფაქტს უაღრესი სიმძაფრით განიცდიდა, ყოველ მოვლენაში შეეძლო დაენახა რაღაც განსაკუთრებული აზრი.

მას ჰქონდა იშვიათი ნიჭი თანამოსაუბრის აღგზნებისა და მის გარშემო სრულიად ბუნებრივად იქმნებოდა შთაგონების, არტიზტიზმის, თავისებური აღფრთოვანების ატმოსფერო.

სიტყვა „არტიზტიზმი“ სიმონ ჩიქოვანის ერთ-ერთი უსაყვარლესი სიტყვა იყო.

მის ლექსიკონში ის ნიშნავდა არა მხოლოდ ხელოვნების, მშვენიერების სამყაროსთან კავშირს, არამედ თავისებურ რაინდობასაც.

ეს იყო მისი ცხოვრების წესის იდეალი.

სიმონ ჩიქოვანი ორგანულად ვერ იტანდა სიყალბეს, პროვინციულ კოკეტობას, ცრუპათეტიზმს, მაგრამ, ამავე დროს, ადამიანებთან ურთიერთობაში მას ყოველთვის შეჰქონდა რაღაც ამაღ-

ლებული, საზეიმო განწყობილება და ამას უაღრესი სისადავით და უბრალოებით აღწევდა.

ყველაზე დიდ სიხარულს მას ანიჭებდა მშვენიერების განცდით გამოწვეული სიამოვნება: კარგი წიგნი, კარგი ლექსი, თუნდაც ერთი კარგი სტრიქონი.

განსაკუთრებით უხაროდა ახალგაზრდა მწერლის წარმატება.

ერთ საღამოს მის ოჯახში ახლად გამოსულ პოეტურ კრებულზე ვლადიმერ მაკოვსკიმ, ავტორიც იქ იყო და ეს ცოტა გვზღუდავდა შეფასებაში. უცებ სიმონი წამოდგა და ნეორე ოთახიდან პატარა წიგნი გამოიტანა.

— აქ არის ერთი თითქმის მისტიკური სახე: — გვითხრა მან და აღელვებულმა წაგვიკითხა ეს სტრიქონები:

შენი დაღლილი ღიმილი მაკრთობს,
გაბმული სევდა ამქვეყნიური,
ო, ასე ჩუმად და ასე მარტო
მთებში სხივებზე დნება ყინული.

სიმონ ჩიქოვანმა არ იცოდა ნაწარმოების უბრალო ქება. როდესაც მას რაიმე მოსწონდა, ის ცდილობდა ზუსტი, ამომწურავი განსაზღვრება მოეძებნა ამ მოვლენის თავისებურების განოსახატად.

სიმონ ჩიქოვანმა ბრწყინვალედ იცოდა კლასიკური და ახალი დროის მწერლობა, სახვითი ხელოვნება, განსაკუთრებით ფერწერა. მსჯელობისას ხშირად მიმართავდა პარალელებს ევროპულ და რუსულ ლიტერატურასთან.

ეს იყო ზოგჯერ მოულოდნელი პარალელები, მაგრამ ყოველთვის კანონზომიერი, და თუ დაუფიქრებოდით, აუცილებელიც.

ლიტერატურული ავტორიტეტები მისთვის წარმოდგენდნენ არა ქრესტომათიული ცოდნის წყაროს, არამედ თითქოს ყოველდღიური, საშინაო, განუყრელი ფიქრისა და დაკვირვების საგანს.

გასაოცარი იყო, როგორ ჰყავდა მოშინაურებული ამ ადამიანს საუკუნეების მანძილზე შექმნილი მხატვრული სახეები, როგორც ინტიმური განცდით გიზიარებდათ თავის დამოკიდებულებას კურბეს, სეზანის, ბოდლერისა და მატისის ხელოვნების მიმართ.

მან იცოდა ყველაფერი, რაც ნამდვილმა, დიდმა მხატვარმა უნდა იცოდეს თავისი საქმის შესახებ.

მისი დაკვირვებები ყოველთვის უაღრესად ზუსტი იყო.

„აკაკი წერეთელი იყო პირველი პოეტი, რომელმაც ქართულ პოეზიაში შემოიტანა პოზა“.

ასე ზუსტად, ასე უბრალოდ და ძკაფიოდ შეეძლო ეთქვა მაიაკოვსკის, პუშკინის შესახებ, მარინა ცვეტაევის, ალექსანდრე ბლოკის შესახებ.

როგორც ყველა ორიგინალური ნიჭის ხელოვანი, სიმონ ჩიქოვანიც ხშირად ტენდენციური იყო თავის მსჯელობებში, მაგრამ მას ჰყოფნიდა გასაოცარი ობიექტურობაც, რათა ალტაცებით შეეფასებინა იმ მწერლების ნამდვილი გამარჯვებებიც, რომელთა შემოქმედებით კრედას სუბიექტურად არ ეთანხმებოდა.

საათობით შეეძლო ელაპარაკა პასტერნაკის, ზაბოლოცკის, პაოლო იაშვილის, ტიციან ტაბიძის ლექსებზე.

გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების შესახებ მას თავისი აზრი ჰქონდა. უთუოდ გრძნობდა გალაკტიონის სიდიადეს და სწორედ ამის გამო მისთვის მნიშვნელოვანი იყო დაედგინა ამ პოეტის ადგილი უახლესი ქართული მწერლობის ისტორიაში, თავისებურად განესაზღვრა მისი შემოქმედების გენეზისი.

არასოდეს არ დამავეიწყდება სიმონ ჩიქოვანის სახე, როდესაც ერთ საღამოს მასთან მივედი. იმ დღეს გალაკტიონ ტაბიძე დაიღუპა. მთელი ქალაქი აღელვებული იყო ამ ამბით. სიმონი თავის სამუშაო ოთახში იჯდა საოცრად აფორიაქებული.

— რა ჰქნა? — თქვა მან ათრთოლებული ხმით.

— რა ჰქნა? — და მის ხმაში მოულოდნელი ალტაცება მომესმა.

ან წუთში ის ფიქრობდა არა ადამიანის უბრალო სიკვდილზე, არამედ პოეტზე, მისი ბიოგრაფიის სიმბოლურ ფინალზე, იმ გასაოცარ ნაბიჯზე, რომელიც მან ჩვენს თვალწინ ასე უბრალოდ, აშკარად გადადგა უკვდავებისაკენ...

სიმონ ჩიქოვანის ოჯახში ჩვენი დროის ბევრ გამოჩენილ ადამიანს შევხვედრივარ.

მისი სახლი, მისი ოჯახი — ათასი მოგონების წყაროა, რომელსაც ახლაც წმინდად ატარებს გულში მრავალი ადამიანი, ვისაც ამ კერასთან ქართული პოეზიის სიტბო და სინათლე უგრძენია.

რუსეთში, პოლონეთში, უკრაინაში მოწიწებით წარმოთქვამენ მის სახელს, მის სტრიქონს...

როდესაც მკითხველი ლადო ასათიანის ლექსების ახალ გამოცემას აიღებს ხელში, ალბათ გაახსენდება, რომ ამ წიგნის დამწერი იყო სრულიად ახალგაზრდა, ქაბუკობიდანვე სიკვდილის ნიშნით დაღდასმული ადამიანი, რომელსაც, სამწუხაროდ, ბევრი რამ არ დასცალდა ამქვეყნად.

ასეთი პიროვნებები თავისი უდროო წასვლით ხანგრძლივ ტკივილს გვიტოვებენ.

მაგრამ ნამდვილი პოეტის ბიოგრაფია სიკვდილის შენდევან გრძელდება და ზოგჯერ ცხოვრებისაგან განწირული კაცის სახე სრულიად სხვა ელფერს იძენს ჩვენს თვალში.

გადის დრო, სინანულის მწუხრი თანდათან შორდება მის ნაკვთებს და ჩვენთან რჩება მხოლოდ მისი მზიური სულს ანარქელი.

* * *

თანამედროვეთაგან ცოტას-ლა ახსოვს ლადო ასათიანის იეროცხრაას ორმოცდაერთ, ცხრაას ორმოცდაორ და სამ წლებში, როდესაც ის, იმ დროისათვის უკვე სავსებით მოწიფული, „დავაჯკაცებულ“ შთაგონებით მღეროდა თავის უკანასკნელ სინღერას, თბილისში პოეზიისა და პოეტებისათვის თითქმის აღარავის ეცალა.

მხოლოდ რამდენიმე ათეულმა კაცმა შემოინახა მოგონება სიცხითა და ოცნებით თვალეზანთებულ, გამზდარ ქაბუკზე.

წაიკითხეთ ნიკა აგიაშვილის წიგნი „ქაბუკები დარჩნენ მარად“, იქ ბევრ საგულისხმო ამბავს ამოიკითხავთ პოეტისა და მისი თანატოლების შესახებ.

ლადო ასათიანი, მირზა გელოვანი, ალექსანდრე საჭაია...

ამ მარადიული ახალგაზრდების სახელები სამუდამოდ დაუკავშირდა ერთმანეთს. თავიანთი სიცოცხლით. შემოქმედებით და ნაადრევი სიკვდილითაც ისინი მთელი თაობის ბედს განასახიერებენ.

მოკრძალებით შემოვიდნენ ქართულ პოეზიაში, ჩუმად დაანთეს სანთლები და ასევე უხმაუროდ, ფეხაკრფით წავიდნენ ჩვენგან.

ისინი მხოლოდ პოეტები იყვნენ, მხოლოდ მეოცნებენი. სხვა თითქმის ვერაფერი მოასწრეს. მაგრამ მათ ნიერ დატოვებული სი-

ნათლე, როგორც პირველი სიყვარულის ცრემლი, როგორც ყმაწვილური ლოცვის განუმეორებელი მხურვალეობა, დღემდე არ ქრება და უჩვეულო სითბოს გამოსცემს. მათი სანთლები წმინდა შუქით იწვიან...

ლადო ასათიანის ლექსის სტრიქონს თითქოს აღმური ასდის. ეს სამხრეთის მცხუნვარე მზის ნიშანია, უფრო ნეტად კი იმ გაუნელებელი ცეცხლისა, რომელიც დღედაღამ ღრღნიდა პოეტის სულს და სხეულს. ეს ის შუქია და ის სითბო, რომელიც პოეზიაში ვერავითარი ოსტატობით ვერ მოიპოვება, თუ სიტყვამ შთაგონების ლადარში არ გაიარა.

„ის ახლაც იწვის საფლავში!“ — მწერდა ამას წინათ ბათუმიდან ერთი მისი თაობის პოეტი და მე არ შემძლია ამ აზრს არ გაეყვე, ერთხელ კიდევ არ გავიხსენო საქართველოში არაერთგზის გამეორებული სიტყვები:

რაც არ იწვის, არ ანათებს,
აბედივით ლბება ნელა...

ლადო ასათიანის სული უცებ გადაიწვა, თითქოს საკუთარი შთაგონების მაღალ ძაბვას ვერ გაუძლო. მაგრამ რა მშვენიერი იყო ეს წუთიერი აკაშქაშება!

მართალია, მას დარჩა ზოგიერთი გაურანდავი, მეორეხარისხოვანი სტრიქონიც, მიზანსაცდენილი სიტყვებიც, მაგრამ ყველა მთავარი სიტყვა მისი პოეზიისა წრფელი სიყვარულის საკირეშია გადამდნარი:

არ მომანათო ეგ სალადარე
თვლები ცეცხლით განაშუქარი,
არ შემეკითხო, რად შევადარე
ნოეს ხუხულას შენი ღუქანი.

აქ სიტყვებსაც კი აღარა აქვთ თავისთავადი მნიშვნელობა. მთავარია გრძნობის სიშიშველე, ხალასი განცდა ან, როგორც ძველად იტყოდნენ, „სიწრფობა“.

თუ ადამიანის სიცოცხლის ხანგრძლივობა მის მიერ განცდილი ქეშმარიტი სიყვარულის დღეებით განიზომება, როგორც ამას უაილდის მიერ უკვდავყოფილი ერთი აღმოსავლური თქმულება გვაუწყებს, მაშინ პოეტის ცხოვრება არც ისე ხანმოკლე ყოფილა.

სიყვარული მან იცოდა მთელი არსებით, მწარედ, დაუბოგოვად.

ამ აუტანელი სინაზით იყო საეხე მისი მშფოთვარე სული და ის ერთნაირი გატაცებით უმღეროდა საქართველოს ლურჯი ცის თავანს, უფლისციხესთან გაშლილ ყაყაჩოებს და საყვარელი ქალის ტანის სურნელებას:

ყველა ხევსური და ყველა სენი,
ქართველი ქალი თვალბმეყვალა,
ჩემი თბილისი და ფიროსმანი
არ ვიცი, ასე რამ შემაყვარა...

ლადო ასათიანის სახელი განსაკუთრებით ომის შემდეგ გახმოურდა. მონდევნო თაობამ, რომელიც ამ წლებში წამოიზარდა, თითქოს ფარზე აზიდა მისი ლექსი და აღრე დაცემულ მოძმეს ნათელ იმედებსა და დიდ სულიერ მხნეობას დაესესხა.

დაუკარით, რომ ძველ ხანჯალს ელდა ეცეს
გაისარჯოს და ბრძოლაში დაიხარჯოს!

ამ ლექსს აღფრთოვანებით იმეორებდნენ ყველგან...

სიკვდილის შემდეგვე დაუბრუნდა მას ის ალერსი და გულისხმიერება, რომელიც თვითონ ასე უხეად დახარჯა ლექსში.

პოეტის თბილ საფლავს მოწიწებით დაეფინა ანა კალანდაძის სტრიქონი...

• • •

მკითხველებს პოეტები მიამიტი ხალხი ჰგონიათ.

ლადო ასათიანს ეკუთვნის მეორე, მკითხველთა ფართო წრისათვის ჯერჯერობით უცნობი წიგნი — ირონიული ლექსებისა და ეპიგრამების ხელნაწერი კრებული, რომელიც ალბათ ასიოდე წლის შემდეგ დაისტამბება. უფრო სწორად, ის თანავეტორია ამ უნიკალური კრებულისა.

ეს არის ძალიან მხიარული და კიდეც უფრო მეტად მწარე წიგნი.

თუ ქართველ პოეტს მართლა უყვარს რაიმე, მან სიძულვილიც უნდა იცოდეს.

ირონია იყო ლადო ასათიანის მეორე ბუნება. მის ბასრ მზერას ნიშანში ამოღებული მსხვერპლის არც ერთი სასაცილო შტრიხი არ გამოეპარებოდა.

მაგრამ ეს გესლიანი სიცილი მხოლოდ ლიტერატურულ შინაურობაში დაიხარჯა. „სალაღობოს“ ავტორს არასოდეს არ შეუბღალავს თავისი მაღალი შთაგონება დაცივნის შხამით (მხოლოდ გულბაათ ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილ ლექსში გაიელვა. მისმა ეშმაკურმა ღიმილმა — ლაღად, უბოროტოდ, გადამდები მზიარულგბით).

ლადო ასათიანის ლექსის მთავარ კილოს მისი ადამიანური ბუნების სხვა, ბევრად უფრო ღრმა და მნიშვნელოვანი თვისება — ფარული სევდით განთბარი ვაჟკაცური გულითადობა განსაზღვრავს.

ამ უჩვეულოდ მგრძნობიარე ჭაბუკს თავისი დროის ბევრ სხვა ქართველ პოეტზე მეტი საბაბი ჰქონდა პოეზიაში სევდიანი მოტივების შესატანად. მაგრამ მან შეძლო უფრო მეტი: მძიმე წინათგრძნობით აღძრული ფიქრები სიცოცხლის შეუპოვარი რწმენით დაძლია და ქართველ მკითხველს მედგარი, ნაპერწკლიანი ლექსით მიმართა:

ლადო ასათიანს განსაკუთრებით უყვარდა სიტყვა „ძლიერი“. შეიძლება ითქვას, რომ მის პოეტურ ლექსიკონში ეს იყო ერთ-ერთი ყველაზე უფრო აღმატებული ეპითეტი.

სიძლიერე მისთვის მშვენიერებისა და სიკეთის სინონიმიც იყო. მას სწამდა საქართველოს ძლიერების, ორბელიანის ძლიერი ლექსის, წინაპართა ძლევაშოსილი დროშებისა და ყოველივე ამის გამო თავის სიტყვას დაძაბუნების უფლება არ მისცა.

უკანასკნელ ლექსებშიც კი არ დასცდენია მას სოფლის სამღურავი და თავისი ასაკისათვის გასაოცარი უდრტვინელობით შეგება ბედის განაჩენს.

ასეთი სტოიციზმის გამოჩენა მოახლოებული აღსასრულის წინაშე მხოლოდ იმ „უშიშარი და იმედიანი“ მოდგმის ნაშიერს შეეძლო, რომელსაც ლადო ასათიანი ეკუთვნოდა. თავისი სისხლით, აღზრდით და სულიერი წყობით.

ლადო ასათიანის პოეზია ქართული მწერლობის ძლიერ ფესვზეა ამოზრდილი.

მეოცე საუკუნის პოეტებიდან მის შთაგონებაზე განსაკუთრებით ტიციან ტაბიძემ და გიორგი ლეონიძემ მოახდინეს გავლენა. ზოგიერთ მის ლექსში ჩანს „ლექსი მეწყერისა“ და „ნიჩოქმანლის“ ზემოქმედების კვალი.

ეს არც არის გასაკვირი: ამ ასაკში ყველა ცდილობს წინაპრბედთა გამოცდილების ათვისებას.

საკვირველია ის, რომ 26 წლის პოეტმა, რომლის გვერდით ჩვენი დროის აღიარებული დიდოსტატები იდგნენ, მაინც მოასწრო თავისი განსხვავებული სიტყვა მიეწვდინა მკიოზელისათვის.

არაერთგზის აღნიშნულა ლადო ასათიანის ლექსისათვის დამახასიათებელი გამოხატვის სილალე, უშუალობა და ომახიანი კილო. მართლაც, ყველა ეს ნიშანი მისი მანერის ორგანულ თვისებად იქცა.

მაგრამ პოეტური ორიგინალობის თვალსაზრისით ლადო ასათიანის შემოქმედებაში მთავარია არა თავისთავად გამოქმნის ეს გარეგანი ნიშნები, არამედ ის მძაფრი, მტკივნეული შინაგანი განცდა, რომლის ხარჯზეც და რომლის დაძლევის შედეგადაც არის მოპოვებული მისი ლექსის ამგვარი ინტონაცია.

არ უნდა გამოგვრჩეს მხედველობიდან, რომ ლადო ასათიანის თითქმის ყველა ლექსის მატორულ ტონალობას გადალახული სევდა უდევს საფუძვლად. მართალია, სევდის მოტივი აქ პოეტურად უარყოფილია, გაუქმებულია (სხვა, უფრო ძალუმი მოტივით), მაგრამ იგი ამ სახითაც არ წყვეტს თავის არსებობას, მაინც ივლისსმება და, როგორც ფარული თემა, ქვეშეცნეულად მოქმედებს მკიოზელის განწყობილებაზე.

სწორედ განცდის ეს შინაგანი სიღრმე ამდიდრებს ლადო ასათიანის ლექსის ემოციურ შინაარსს და მას განუმეორებელ, ინდივიდუალურ ელფერს ანიჭებს.

სვებედნიერი ადამიანის ოპტიმიზმი იშვიათად იწვევს თანაგრძნობას. უიღბლოთა ჩივილიც მხოლოდ სიბრალულის მომგვრელია.

სრულიად სხვაა განცდა, რომელსაც ჩვენში საკუთარი მწუხარ-

რების დათრგუნვით მღწეული სიცოცხლის, სიხარულის, მარადიული ბრძოლისა და განახლების რწმენა აღძრავს.

ასეთი პოეზია სიმსხვედრის მომნიჭებელია.

ლადო ასათიანის პოეტური ბუნებისათვის არსებითად უცხო იყო „გულამოსკენილი სიმღერა“. მართალია, ბევრ მის ლექსში გარკვევით იგრძნობა იმ მიჯნასთან მიახლოება, რომლის იქით პოეზიას შეუკავებელი ქვითინი ან წრეგადასული აღფრთოვანება ცვლის, მაგრამ ახალგაზრდა პოეტს (ყველაზე მძაფრი პოეტური აფექტის დროსაც კი) იშვიათად დაურღვევია ეს სახიფათო ზღვარი.

ქართველ კაცს გამსწვევება სჭირდება.

მან უნდა იცოდეს, „საიდან მოვიდა“, უნდა სჯეროდეს თავისი ამქვეყნიური მოწოდებისა, უნდა სწამდეს, რომ მის სხეულში მბორგავი მამა-პაპათა უდრეკი სული არასოდეს არ დაცხრება.

ეს კარგად ესმოდა ლადო ასათიანს და მთელი თავისი ნიჭი და ჰაბუკუური ტემპერამენტი ამ რწმენის გაღვივებას შეაღია.

დაუკარით, ჯერ ხომ სისხლი გვიდგას ძარღვში,
ჯერ ხომ საროს ფოთლები არ გასცენია.

ჯერ ხომ მცხეთის სვეტიცხოვლის დიდ ტაძარში
საქართველოს ცხელი გული აწვინია!

დაუკარით და იმღერეთ ისე მაგრად,
რომ ფილტვები გვეჭკინოს და დაგვებეროს!

დაუკარით, რომ ჰაბუკუნი ვიყოთ მარად,
და ცხოვრებამ ვერასდროს ვერ დაგვაბეროს!

ამ სტრიქონებში მარადიული ახალგაზრდობის თემა (ავტორის მიერ ინტიმურად განცდილი და გააზრებული) ფართო ეროვნული აზრითაც იტვირთება და ამრიგად, მძაფრი, ისტორიულად აქტუალური მოწოდების მნიშვნელობას იძენს.

გიორგი ლეონიძის შემდეგ ჩვენს პოეზიაში სწორედ ლადო ასათიანმა სცადა და შეძლო კიდევ განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოეხატა ქართული ხასიათის უბერებლობა, თავისებური დრამატიზმი შეიტანა ამ განცდაში და ერთხელ კიდევ დაგვარწმუნა, რომ არც ეროვნულ ასაკს და არც ისტორიის უმძიმეს ქართველლებს არ განოუფიტავს ჩვენი სასიცოცხლო ძალები.

განსაკუთრებული იერი დაჰკრავს ლადო ასათიანის პატრიოტულ ლირიკას. ქართული პოეზიის ამ ტრადიციულ რკალში მან შეიტანა ყოფნა-არყოფნის ძველისძველი მოტივი, რომელიც ჰაბუკუ-

რი უშუალოდ დაუკავშირა მამულისადმი ერთგულებისა და თავდადების იდეას.

ლადო ასათიანმა შეძლო უბრალო პასუხი გაეცა იმ კითხვას, რომელიც მას სიყმაწვილიდან აწვალებდა. სიკვდილ-სიცოცხლეს მძაფრმა დილემამ სრულიად ბუნებრივი გამოსავალი პოვა მის ლექსში:

თავს არ მოიკლავს ქართველი, არა!
ის შეიძლება ბრძოლაში მოკვდეს
ერთი იმედით: სიცოცხლე მარად
ვაგრძელდეს ქვეყნად და განმოხრდეს!

ლადო ასათიანის ლექსს ერთი იშვიათი თვისება აქვს. იგი ზღაპრებს ისეთ ნკითხველსაც, რომელიც ჩვეულებრივ გულგრილია პოეზიისადმი.

ასეთი ბედის პოეტები იშვიათად იბადებიან.

ლადო ასათიანისათვის პოპულარობის მოპოვება თვითმიზანაირ ყოფილა. მკითხველის სიყვარული მან დაიმსახურა არა იაფფასიანი მჭევრმეტყველებით, არა მეშხანურ სენტიმენტალობაზე, ურავატრიოტულ ან სხვა სუსტ გრძნობებზე თამაშით (თუმცა ზოგი მის პოეზიაში სწორედ ამგვარ განწყობილებათა საზრდოს ეძებს), არამედ იმ უტყუარი ხალასი სიტყვით, რომელიც სანთელ-საქმევილივით ყოველთვის აგნებს თავის გზას.

მან შეძლო ქართველი ადამიანის სულის უფაქიზეს სიმებს შეხებოდა, მის კეთილშობილურ ინსტინქტებზე ემოქმედნა და თავისი მკითხველის ცნობიერებაში ჰუმანურობის, კაცთმოყვარეობის რომანტიკული იდეალები გაედვივებინა.

ლადო ასათიანისათვის ლირიკა, საერთოდ პოეზია იყო არა მხოლოდ თვითგამოხატვის, არამედ მკითხველთან გულითადი საუბრის და კიდევ უფრო მეტად მისი აღფრთოვანების, შთაგონების, სულიერი აღზევების საშუალება.

ამის გამო ის დაჟინებით ეძებდა ყველაზე უფრო სადა, ბუნებრივ, ჩვეულებრივი მეტყველებისათვის ორგანულ სიტყვებს. ბუნებრივი ინტონაციის მიღწევა წარმოადგენდა პოეტის ერთ-ერთ უძთავრეს საზრუნავს.

ლადო ასათიანის სტილი მისი დროის ახალგაზრდა ქართველი კაცის აზროვნების, გრძნობებისა და მეტყველების სტილია. ასე

ნსჯელობდნენ მაშინ ცხოვრების ავ-კარგზე, ასე საუბრობდნენ სიყვარულზე, ასე ფიქრობდნენ წარსულსა და მომავალზე.

პოეტის სული — თაობის სარკეა. და როცა ოცდაათი წლის შემდეგ ყურს უგდებ მის ხმას, როცა ისევ გესმის ეს გულითადი ძახილი: „პეი, ძმობილო, შეხედე, რამდენი ყაყაჩო გამლილა!“ — კიდევ უფრო მწვავედ და აშკარად გრძნობ, რა კარგი ბიჭები დადიოდნენ შენამდე ქართლის გზებზე, რა ცოტა ყოფნიდათ ბედნიერებისათვის!

ლადო ასათიანი ქართველ პოეტთა იმ თაობას ეკუთვნოდა, რომლის გემოვნებას იმთავითვე სისადავისა და სინათლის მყარი პრინციპები დაედო საფუძვლად. „ცისფერყანწელებისა“ და „მე-მარცხენეებისაგან“ განსხვავებით, მას არ გაუვლია რთული ფორმალური ექსპერიმენტების სკოლა.

ქართული ლიტერატურა ამ დროს გარკვევით ადგა ხალხურობისა და რეალიზმის გზას.

ტიციან ტაბიძის მოწოდება — „ისე უბრალოდ, როგორც მუხრანზე...“ — განხორციელებულ სინამდვილედ იქცა.

არა რთული სიმბოლოები და მინიმუმები, არა იღუმალი ნახევარტონები ან „ზაუმური“ ბგერწერა, არამედ სადა, წრფელი, ყველასათვის გასაგები „ნედლი“ სიტყვა წარმოადგენდა ამ დროს პოეტების ღწვისა და ძიების საგანს.

ვაჟა-ფშაველას გარდაცვალებიდან ოციოდე წლის თავზე პოეტურობის იდეალად კვლავ მიწასთან, ხალხთან, მშობლიურ ფესვებთან სიახლოვე იყო აღიარებული.

ეს სიახლოვე იგრძნობა ლადო ასათიანის ბევრ ლექსშიც. უბრალოება იყო მისი პოეზიის არა შეძენილი, არამედ თანდაყოლილი თვისება.

სიტყვის სინედლე მას თან მოჰყვა, რადგან თავისი ბუნებით ის სიცოცხლის, მიწის, ამქვეყნიური მშვენიერების მომღერალი იყო.

ერთ თავის უსათაურო ლექსში ლადო ასათიანმა ასე გაგვანდო ბუნებასთან სიახლოვის ცხოველი გრძნობა:

მე მიყვარს, როცა ყანაში გახვალ
და მოგაგებებს სიმინდი ლახვარს,
მე მიყვარს, როცა ყანაში გახვალ
და დილის ნამით გაილუმბიბი...
თუ ეს ერთხელაც არ განგიცდია,
სიტყვის უთქმელად დაილუბები.

ან როცა იწყებ სიმინჯის მორაღს
და ფესზე სველი მიწა გეყრება.
თუ ეს იგრძენი, ცხოვრების ბოლოს
ცერიანი სიკვება არ გაგეყრება.

ლადო ასათიანს ეკუთვნის რამდენიმე პოეტური სახე, რომელიც მუდამ იელვარებს ქართულ სიტყვაკაზმულ მწერლობაში.

რამდენ პოეტს აწვალებდა ქართლის ველ-მინდვრებზე ხანძარივით ამრიალებული პატარა მეწამული ყვავილის ხილვა, რამდენი თვალი მოუტაცნია მის შეუდარებელ სილამაზეს!

„კრწანისის ყაყაჩოების“ ავტორმა თითქოს მიაგნო მათ ფარულ აზრს, მიუხედავად იგრძნო და ჩვენც გაგვიზიარა ამ სილამაზის საიდუმლო:

შავიხიანო ვაყაყო, კრილობა ხომ არ შეგხსნია?
ეს სისხლი არის, თუ მართლა ყაყაჩოების ცეცხლა?

ყაყაჩოს შუქი პოეტისათვის ჩვენს მიწა-წყალზე დაღვრილი მადლის, კდემამოსილების და, ამასთან ერთად, რაინდული გზების სიმბოლოც იყო.

მას სწამდა ამ დიდი სინათლის უკვდავებისა და სჯეროდა, რომ მის შემდგომ მავალ მოძმეთაც „სიკეთედ დაეხედებოდათ“ დედაბუნების ალერსიანი ღიზილი.

თავისი სულიერი წყობით ის ძველი, გულსაწყალი, დიდკირთა-მთმენი, მაგრამ ყოველთვის ლალი და შემმართებელი საქართველოს დეიძლი შეილი იყო.

* * *

როდესაც წყალტუბოს გზით ცაგერისაკენ მიმავალი მგზავრი პირველად მოხვდება ლეჩხუმში, ნახევარ გზას ისე გაივლის, თითქმის ვერავითარ ცვლილებას ვერ შეამჩნევს გარშემო.

პირველი შეხედვით აქ თითქოს ყველაფერი ნაცნობია, — რელიეფიც, ჰავაც, მოსახლეთა იერიც. იმერეთიდან გამოყოფილი ბუნების მოსიყვარულე მზერა ისევ თან გახლავს და ყოველი შემხედურის გამოხედვაში ამოიკითხება.

მხოლოდ თანდათან მიხვდები, რომ ეს უკვე მთიანი საქართველოა, იგრძნობ ფერებსა და კონტურების მკაცრ სინატიფეს, სა-

უბრის დადინჯებულ კილოს, სისუკეთაის, მწვერვალებიდან მომწყდარი სიგრილის, ანკარა წყაროების მოახლოებულ სუნთქვას, — ბუნების მოულოდნელ გაკეთილშობილებას და უეცრად პირველქმნილი სილალისა და სისადავის დიდი ხნის განუცდელი შეგრძნება დაგიმორჩილებს.

ლადო ასათიანი მე არ მინახავს, მაგრამ რამდენიმე ხნის წინ მის მშობლიურ ბარდნალაში გაზაფხულს შევესწარი. ძველი ოდის აივნიდან თვალი შევავლე გაღმა სოფლებში აყვავებულ მსხლის ხეებს და როდესაც მათი მქრქალი შუქი სულის სიღრმეშიც ჩაიღვარა, როცა ყველაფერი ირგვლივ ქალწულებრივი კდემით აენტო, მივხვდი, საიდან მოჰყვა მის სტრიქონს ამდენი სითბო და ანდამატური მგზნებარება.

მთიელები ძნელად ეგუებიან დაბლობებში გაშენებული ქალაქების ჰავას.

ლადო ასათიანს სიცოცხლის ბოლო წლებში განსაკუთრებული სინაზით აგონდებოდა თავისი მშობლიური კუთხე, ნამკაშურის წისქვილები, პაპის ხელით გაჯორკილი ტახტი და ოთახის ბინდბუნდში მთვლემარე ცისფრად მოჭიქული პატარა დოქი, რომელიც მან თავის ლექსში უკვდავყო:

თავაწეული, ზეიადი, განა ჩია და საწყლური?

თვალნათლივ მახსოვს ჩენს სახლში ერთი ცისფერი სარწყული.

გარშემო ლაყვარდისფერი სინათლის მიმომფინველი,

იქდა პატარა სუფრაზე, ისე ვით ლურჯი ფრინველი

ისე ვით ლურჯი ფრინველი ვეება თეთრი ნისკარტით...

ჩვენ სადილს შევექცეოდით, უკვდავების წყალს ვისხამდით.

... და ახლა, როცა უმწეო ვდგავარ უფსკრულის ნაპირთან,

როცა ცხოვრებამ გამთელა და სიმქლის სენმა დამფლითა.

როცა ცხელების აღმურში გაგიყებამდე მახოდებს,

რასაც ტივებზე მღეროდნენ, რასაც წისქვილში ამბობდნენ, —

კვლავ შენ გნატრულობ; რომ მკერდზე სიცოცხლის წყარო მასხურო

ბავშვობასავით ცისფერო, მამაპაპურო საოწყულო!

არაერთგზის მიბრუნებია პოეტის ფიქრი ბარდნალის ბორნებს და თონეებს, მშობლიურ კერაში მოგუგუნე ცეცხლს და ფიჭვის საკალმახე ლამპრებს... მაგრამ ყველაზე დიდი ცეცხლი მის შთაგონებას მაინც თბილისის „ძლიერმა ჰავამ“ წაუჟიდა.

ბევრ ქართველ პოეტს უმღერია თბილისისათვის.

არსებობს ვახტანგ მეექვსეს თბილისი, გრიგოლ ორბელიანის, გალაკტიონ ტაბიძის და „ციხფერყანწელების“ თბილისი.

არც ახალ თბილისს დაჰკლებია პოეტების ყურადღება.

ლადო ასათიანის თბილისურ ლექსებს ერთი დანაბასიათებელი თვისება გამოარჩევს. აკაკის მყუდრო ქალაქიდან ჩამოსული ებუჯი (სადაც მან სტუდენტობის წლები გაატარა) თავისი სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე რაღაც დაუცხრომელი, დღესასწაულურივი დღევით განიცდიდა საქართველოს დედაქალაქში ყოფნას. მის ლექსებს თან ახლავს პირველი ხილვის სიმძაფრე, რაც პოეზიამი უცხოველესი განცდის დამბადებელია.

„დიდი თბილისელებიდან“ მას განსაკუთრებით ნიკო ფიროსმანაშვილის სახე ხიბლავდა. ფიროსმანი იყო თითქმის განუყრელი თახამუზავრი პოეტის შთაგონებისა.

დიდი სიყვარულით გააცოცხლა მან მისი სახე, აეტობიოგრაფიული შტრიხები შეიტანა მის პორტრეტში და თითქოს თავიდან განიცადა „საწყალი ნიკალას“ ხეტიალი და ნარტობა.

... მოკვდა თუ არა, ყველამ აცხონა,
ცოცხალი არეინ არ მიიყარა.
მე ფიროსმანის ქუჩაზე ვკოვრობ
და ყოველ დილით ვხედები ნიკალას.
ძილგატეხილი და არეული
ჭიქა არაყით გაიხსნის მადას,
მეოე შეკრთება ვით მთვარეული
და ორთქალის ლამაზებს ხატავს.

* * *

რუსთაველის გამზირს ახსოვს ტიციან ტაბიძის მიხაკიანი მკერდი. მის ფილაქანზე სამუდამოდ აღბეჭდილია ლადო ასათიანის მკრთალი ნაფეხურები.

რუსთაველის პროსპექტზე სიარული
ნუ მომიშალოს ღმერთმა,
ვიყო მუდამ ასე მზიარული,
ქართველი პოეტი მერქვას...

ეს იყო თავისებური პოეტური რიტუალი, რომელიც ალბათ მალე დაეწყებას მიეცემა.

ლადო ასათიანი თბილისური სარდაფების და „გრილი დუქნე-

ბის“ ხშირი სტუმარაც იყო, გულს უნათებდა „შუა ბაზრის“ სიჭრელე, სასაბაზოში თეთრი ლავაშის აფრენა, ქორფა მწვანილი და ხუჭუჭთმიანი კრავების ანგელოსური გამოხედვა. მაგრამ „თბილისის კართან დგომას“ ის პირველ რიგში ქაბუკი ნეციხოვნის თრთოლვით განიცდიდა. თითქმის გამუდმებით ესმოდა არაგველთა გმინვა და ცხრა ძმა ხერხეულიძის ქედფიცხელი ცხენების ჭიხვინი, სასოებით შეჰყურებდა მეტეხის გუშპარს და ისევ და ისევ თავის ძველ საფიქრალს უბრუნდებოდა.

დროს ყოველთვის თავისი მიაქვს. იცვლება მკითხველის გემოვნება, ცვდება სიტყვები, ჟანგი ედება პოეზიის სამკაულებს.

არ პერდება უბრალო ადამიანური, გრძნობა, რომელიც გულს მოწყდა და ლექსად დაიღვარა.

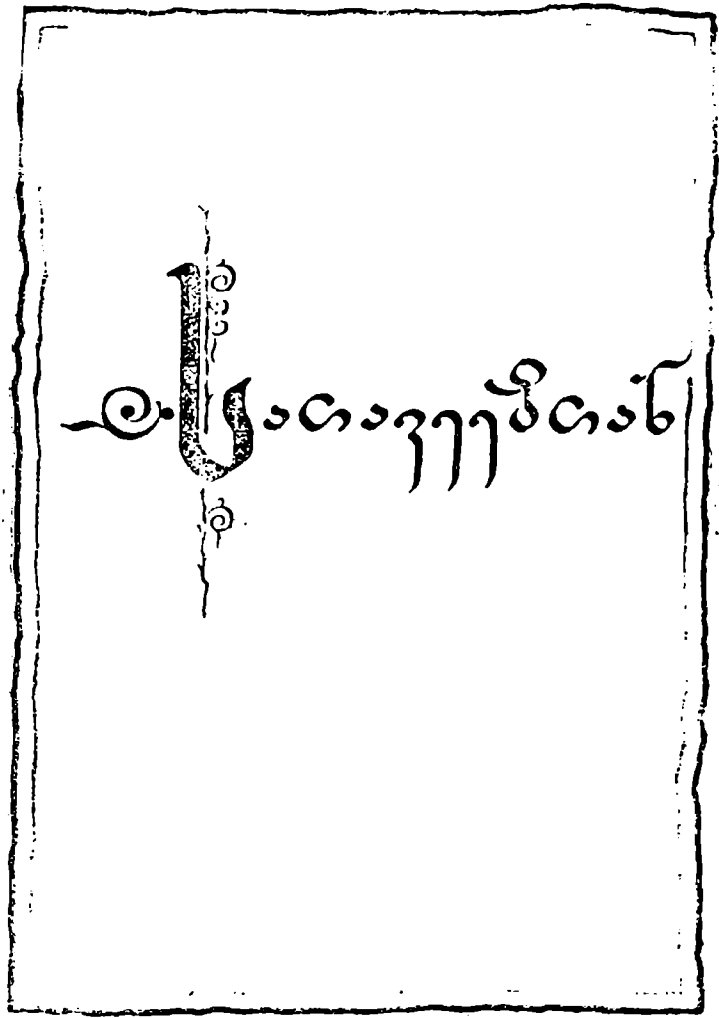
პოეტის თავდადება დავიწყებას არ ეძლევა.

ლადო ასათიანი ბრძოლს ველზე არ დაცემულა, მაგრამ როგორც პოეტი, ის ნაინც წინაპართა მეომრულ უკვდავებას ეზიარა, რადგან თავისი ლექსით, თავისი დაუღალავი სიმღერით ზედ დაჰყვდა ქართულ მიწას, მის სიყვარულში, მასზე ფიქრით დაიფერფლა და ეს ჭაბუკური თრთოლვა ჩვენც გადმოგვდო...

... რა ქართველი ხარ და რა ჭაბუკი,
თუ მამულს თავი არ ანაცვალე?
ეს აწვალბდა ცოტნე დადიანს,
მეც ქართველი ვარ და ეს მაწვალბეს!

საინტერესოა, რას ფიქრობენ ამ სტრიქონებზე დღევანდელი ოცდაექვსი წლის ქართველი ბიჭები?

1971 წ.



Ստաշիկեան

პ რ ო ლ ო გ ო

შენი სიბერე,
სიახლე ორბის,
15 საუკუნე
ელოდა წინამორბედს.

გალაკტიონ ტაბიძე

თხუთმეტი საუკუნე...

სუნთქვა შეგეკვრება, როცა გაიფიქრებ, რამხელა სივრცე გადმოსერეს ამ ხმებმა — ისტორიის რამდენ გამაყრუებელ გრიგალს გაუძღეს, დაუნთქმელად, გაუბზარადად, რათა ჩვენს სმენას — თანამედროვე ქართველთა სმენასაც — კვლავ, უწყვეტ ზარად მოსწვდენოდა დიდი ხნის წინათ შემწყდარ გულთათქმის, იმა დღეთა გაბედითების სუფთა ნახმევი.

ძალიან მაღალი ტონალობით დაეიწყე. სხვაც რომ არა ეთქვათ, საგნისათვის შეუფერებლით. ჩვენმა ძველებმა — იაკობ ხუცესმაც, გიორგი მერჩულემაც, სულხან-საბა ორბელიანმაც — კარგად იცოდნენ: დიდი განაცადი თავშეკავებით თქმას მოითხოვს.

ვცადოთ.

მართლაც დიდი გზაა განვლილი...

და მაინც, როცა პირველი ქართული ძეგლის ტექსტს კითხულობ, სხვა შეგნებაც გეუფლება. 1500 წელიწადი მხოლოდ პირობითად მიღებული ვადაა ჩვენი მწერლობის არსებობისა.

საკმარისია გავიხსენოთ სხვა, ჩვენზე იღბლიანი ერების მაგალითი, რომლებსაც ისტორიამ დამწერლობის პირველადი ტექსტები შეუენარჩუნა, რომ ნათელი გაზდეს: ქართული ლიტერატურის ჩვენამდე მოღწეული უძველესი ძეგლები მის დასაწყისს კი არ მოას-

წავებენ, არამედ განვითარების გარკვეულ, საკმაოდ მაღალ საფეხურს¹.

„შუშანიკის წამება“, თუ მსგედველობაში მივიღებთ მისი კომპოზიციის თავისებურებას, ფართოდ გააზრებულ კოლიზიებს და თხრობის სტილს, „პატარა რომანია“, ამ ცნების თითქმის თანამედროვე გაგებით, უფრო მეტიც: ათას ხუთასი წლის წინ შექმნილი ნაწარმოები დღესაც ისე აღიქმება, თითქოს ჩვენს ხელთ თბილი, მფეთქავი არსება იყოს.

როგორც შინაარსი, ასევე ფორმა ამ ნაწარმოებისა ერთხელ კიდევ გვარწმუნებს: ნამდვილ ცხოვრებას და ნამდვილ ხელოვნებას ყველა დროს ადამიანის სულის მოძრაობათა არაერთგვაროვნება ედო საფუძვლად.

ხშირად გვსმენია, რომ XX საუკუნეში დიდად გართულდა პიროვნების ფსიქიკა, რომ «თანამედროვე ადამიანი» ბევრად უფრო რთულ ფენომენად გვევლინება, ვიდრე თუნდაც გასული საუკუნისა. ეს სწორია ფართო მნიშვნელობით, რამდენადაც ყოველგვარი განვითარება ახალ ფენათა, ახალ (ამ შემთხვევაში სულიერ) წარმონაქმნთა აღმოცენებასაც გულისხმობს.

მაგრამ ჩვენვე ხშირად გვავიწყდება, რომ ადამიანის სული, სინამდვილეში, არასდროს არ ყოფილა მარტივი.

იაკობ ხუცესის მოთაზრობა დღემდე იძლევა მისი სხვადასხვაგვარად წაკითხვის უფლებას, არა მხოლოდ ვიწრო ტექსტუალური, არამედ გაცილებით უფრო ფართო კონცეპტუალურ-მპატივრული თვალსაზრისითაც. ამის დასტურია ამ ნაწარმოების გარშემო უკანასკნელ დროს გაშლილი საკმაოდ მძაფრი დისკუსიაც (მხედველობაში მაქვს, კერძოდ, ალექსანდრე ბარამიძის, ვახტანგ ჭელიძის, თამაზ ჭილაძისა და სარგის ცაიშვილის წერილები).

დღეს უდავოა ერთი: „შუშანიკის წამება“ განუყოფელი ნაწი-

¹ ფრანჩესკო დე სანკტისის მოწმობით, დაახლოებით ასეთივე სურათია იტალიურ ლიტერატურაშიც, ვინაიდან აქაც ჩვენამდე მოღწეული უძველესი ძეგლები წარმოადგენენ არა დასაწყისს, არამედ ადრე აღმოცენებული ლიტერატურული სკოლის მემკვიდრეობის ნაწილს. მაგრამ აქაც კი, დე სანკტისის სიტყვითვე, ყველა ამ პოეტური ძეგლისთვის ერთნაირად დამახასიათებელია პრიმიტიულობა და ელემენტარულობა ფორმისა“.

ლია ჩვენი ხალხის სულიერი ბიოგრაფიისა, მისი შემოქმედი გენიის მრავალი დამახასიათებელი თვისებით აღბეჭდილი.

ამის გამო მისი იუბილევ მთელი ქართული ლიტერატურის ზეიშია და არსებითად ჩვენ აღვნიშნავთ არა ერთი კონკრეტული ნაწარმოების, არამედ მთელი ჩვენი ეროვნული მწერლობის 1500 წლისთავს.

**აღამიანის იდეალი ქართულ მწერლობასა და
ხალხურ შემოქმედებაში**

ყოველი ეროვნული ლიტერატურის არსებობა, უწინარეს ყოვლისა, გამართლებულია მისი თვითმყოფობით, ერთადერთობით, იმით, რაც მხოლოდ მას შეაქვს კაცობრიობის მხატვრული განვითარების საერთო პროცესში, როგორც თავისი, საკუთარი. ეს რომ ასე არ იყოს, რაღა აზრი ექნებოდა საერთოდ მის დამოუკიდებელ არსებობას?

ქართული მწერლობის თავისთავადობაზე, მის ადგილზე და როლზე ამ საერთო საკაცობრიო პროცესში, ბევრი რამ თქმულა, როგორც სათანადო მეცნიერული დასაბუთებით, ასევე სავარაუდოთაც. მოსაზრებათა ერთი რიგი ექვემდებარებული საბუთიანობით გამოირჩევა, ზოგი პირიქით, აშკარად პარადოქსულია (თუმცა ზოგჯერ პარადოქსიც შეიცავს რაციონალურ მარცვალს).

დავიწყოთ ყველაზე ფუნდამენტური თვალსაზრისით.

ყველას ახსოვს გასული საუკუნის დამლევეს ნაიქვამი სიტყვები იმის შესახებ, რომ „დასავლეთი დასავლეთია, აღმოსავლეთი — აღმოსავლეთი და ისინი ვერასოდეს ვერ შეხვდებიან ერთმანეთს“.

რედიარდ კიპლინგის ამ ცნობილი სენტენციის მოჩვენებითი აქსიომატურობა, რომელშიც მთელი ეპოქის ცრურწმენა გამოიხატა, არაერთგზის უარუყვიათ ჩვენს დროში¹, კერძოდ, მის თანამემამულეთაც.

ინგლისელი მეცნიერი მორის ბოურა თავის ნაშრომში „პოეზია და შთაგონება“ შენიშნავს:

„ვეფხისტყაოსანი“ ის ქართული ნაწარმოებია, რომლიდანაც

¹ დიდად საინტერესოა ამ მხრივ ამერიკელი მეცნიერის ბ. როულენდის წიგნი „დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ხელოვნება“, რომელშიც გამოკვლეულია როგორც სხვაობა, ასევე მსგავსება ამ ორი სამყაროსა.

ერთნაირად მოიხილება დასავლეთი და აღმოსავლეთი და მაინც ფიქშინდა ეროვნული ხასიათისაა“.

სჭირდება თუ არა ამ სიტყვებს კომენტარი? მე მგონი სჭირდება, ვინაიდან თუ „დასავლეთის“ მიმართ აქამდე თითქმის ყველა ერთსულოვანია, „აღმოსავლეთის“ საკითხი საკმაოდ ღრმა უთანხმოებას იწვევს.

არსებობს აზრი, რომ ყოველივე აღმოსავლური საფუძველშივე უცხოა ჩვენთვის, ძალითაა თავს მოსვეული და ეს ნაძალადევი ზემოქმედება მხოლოდ ამახინჩებდა და ამახინჩებს ქართული კულტურის არსს.

მართლაც, აღმოსავლეთმა ბევრი ძალა იხმარა ჩვენზე, ბევრი რამ წაგვართვა ქართველებს. არსებობს აღმოსავლური კულტურის თავისთავად ალბათ სრულქმნილი ატრიბუტები, რომლებიც ჩვენს წარმოდგენაში ავისწეცხველ ნიშნებად იქცნენ. მეორეს მხრივ, აღმოსავლურით ეპიგონურმა გატაცებამ ბევრი გამოათავყვანა. იდიოტიზმამდე მივიდა, კერძოდ, ერთ დროს ე. წ. „სველი თბილისის“ წრეგადასული აპოლოგია.

ღიახ, ბევრი რამ დაგვარგეთ მამრუყელთა წყალობით.

და მაინც აღმოსავლეთმავე ჩვენ ბევრი რამ მოგვცა. რა დასაძალია, ზოგიერთი საძრახი თვისებაც შევიძინეთ, მაგრამ გაკილებით ნეტო ნამდვილად ღირებული, გამამდიდრებელი. და, რაც მთავარია, ქართულმა მხატვრულმა გენიამ შეძლო გაეთავისებინა შეძენილი, თავისებურად მიეღო და გადაედნო, ისე რომ უკანასკნელს მისი პირველქმნილი არსი არ დაეჩაგრა. დღეს კი აღმოსავლური ნაკადი მთელი ჩვენი კულტურის შემადგენელი ნაწილია, იმდენად ორგანული, ისე მკვიდრად შენეითებული მის ცოცხალ მატერიასთან, რომ ზოგჯერ პრაქტიკულად შეუძლებელია ზუსტი საზღვრის დადგენა პირველადსა და შენაძენს შორის.

აქ ერთი ფსიქოლოგიური გარემოებაც თამაშობდა როლს. როდესაც შენს წინ დაუძინებელი მტერი დგას, შენი დამქცევი და დამამხობელი, ცხადია, ყველაფერი გძულს მისი; არა მხოლოდ იარაღი, რომლითაც ის გკლავს ან გაწამებს, არამედ მისი იერიც, ჩაცმულობაც, ადათ-ჩვევებიც, ენაც, სიმღერაც და ა. შ. მაგრამ „მტერი“, როგორც ყოველი ცოცხალი არსება, წმინდა სახით არ არსებობს, ჯერ ერთი, ეს „არსება“ მაშინაც არსებობდა, როცა ის შენი მტერი არ იყო (შესაძლოა, ერთ დროს გმეგობრობდა

კიდევ ან ღირსეულად გმეტოქეობდა). მეორეც, ვთქვათ, მოხდა ისე, რომ უკვე მტრად ქცეული, ის შემდგომ, დროთა განმავლობაში, შემოგეჩვია, დაგიახლოვდა, ათასგვარი კავშირი გააბა შენთან. ობიექტურად, მტრული ბანაკის ყოველი წარმომადგენელი მტრული ძალის ნაწილადვე რჩება (ან „გაიძვერა მოყვარედ“), მაგრამ, ვინაიდან ის ამავე დროს ცოცხალი არსებაცაა, მრავალ „დამატებით“ სუბიექტურ თვისებასაც ავლენს. ასე გასინჯეთ, დამპყრობელი ზოგჯერ მსახურადაც გიდგება, შენს სასიამოვნოდ ზრუნავს, გართობს, გულს გიხსნის, გინათესავდება და ა. შ.

„ნაწილს“ ზოგჯერ ავიწყდება, რომ ის მთლიანის ნაწილია და სხვა გარემოში, სხვა მთლიანობაში მოქცეული, თანდათან კარგავს საწყის თვისებათა ერთ რიგს, რათა ამ ახალი მთლიანობისათვის მისაღები თვისებები შეიძინოს.

სწორედ ამ ნაწილებს შემოაქვთ ახალ გარემოში ის ელემენტები, რომლებიც თანდათან მკვიდრდებიან უკანასკნელის წიაღში, თუმცა არსებითად ტრანსფორმირებული, მაგრამ მაინც ახალი კონტექსტისაგან განსხვავებული მოტივების სახით.

„ძველი თბილისის“ კოლორიტი ამგვარად სახეცვლილ შენაკადთა ორგანული გამთლიანების კლასიკური ნიმუშია. მართალია, როგორც ზემოთ მოგახსენეთ, ეს კოლორიტი არაერთგზის იქნა პროფანირებული (განსაკუთრებით ჩვენს საუკუნეში), მაგრამ თავის დროს ის ერთ დამატებით ელფერს სძენდა ქართული სულის, ქართული ეროვნული ხასიათის მდიდარ გამმას.

აღმოსავლური კულტურის გავლენა, ცხადია, სხვა, უფრო მაღალი რანგის ადებტთა მეშვეობითაც იკვლევდა გზას ჩვენკენ („ძველი თბილისის“ ამ მხრივ ძირითადად მდაბიო, პლებეური ვარიანტია ხსენებული ზემოქმედებისა).

ასეა თუ ისე, ევროპეიზმით გატაცება, ევროპული ორიენტაცია (სრულიად ბუნებრივი და ისტორიულად გამართლებული) არამც და არამც არ უნდა გვკრძალავდეს იმის შემჩნევას, რაც ჩვენს კულტურულ ცხოვრებაში ინტენსივობით მონაწილეობდა საუკუნეების მანძილზე.

ერთი საგულხოხმო გარემოება:

აღმოსავლელებთან შედარებით ჩვენ, ცხადია, ევროპელები ვართ. მაგრამ ევროპელებთან უშუალო კონტაქტისთანავე იმასაც ვგრძნობთ, რომ ჩვენში არის რაღაც მათგან განსხვავებული, არა

მხოლოდ წმინდა ქართული, აბსოლუტურად თვითმყოფი, არამედ უფრო ზოგადი წარმომავლობისაც.

ჩვენ ზოგჯერ გვერცხვინება ამისა და ვცდილობთ ზუსტად ისე გამოვიყურებოდეთ, ისე ვიქცეოდეთ, როგორც დასავლელებს ჩვევიათ. სინამდვილეში ამით კი არ ვმალდებით, მხოლოდ ვაღარიბებთ ჩვენს თავს. გვავიწყდება, რომ აღმოსავლეთიდან ჩვენ მენკვიდრეობად მივიღეთ არა მხოლოდ ე. წ. „აზიატური“ ყოფისა და ხასიათის მრავალი უბადრუკი თვისება (რაც ცივილიზაციის მთელ რიგ ელემენტარულ ნიშანთა ნაკლებობაშიც ვლინდება, არამედ ზოგიერთი რამ ნამდვილად საგულისხმოც. დანაკარგის დავიწყება არ ღირს, მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ ამასთან ერთად ჩვენ ნებით თუ უნებლიეთ ვეზიარეთ, უშუალოდ შეეხეთ და შევიწოვეთ დიდი აღმოსავლური კულტურის არაერთი ნამდვილი მონაპოვარიც.

და, რაც მთავარია, თვით ჩვენი ბუნებაც, ტემპერამენტიც, ემოციური წყობაც, მხატვრული თვითდამკვიდრების წესიც (იმ შემთხვევაშიც კი, მაჰმადიანური სამყაროს მხრივ არავითარი ძალადობა რომ არ განგვეცადა) არ შეიძლებოდა ყოფილიყო წმინდა დასავლური.

ერთი სიტყვით, ჩემი ღრმა რწმენით, აღმოსავლურისა და დასავლურის სინთეზი თვით ქართული ეროვნული ხასიათის თვისებაა და უმთავრესად ამითვე აიხსნება.

სხვადასხვა დროს ჩვენ გვყავდა როგორც „დასავლელი“, ასევე „აღმოსავლელი“ პოეტები, ისევე როგორც პოლიტიკაში — დასავლური და აღმოსავლური ორიენტაციის მოღვაწეები, მაგრამ ასეთ შემთხვევებშიც კი, ერთი საწყისის დომინანტი არამც და არამც არ გამოირიცხავდა მთლიანად მეორე საწყისის მოქმედებას.

მაგალითად: აღმოსავლური სკოლის პოეტი იყო ძირითადად თეიმურაზ I, მაგრამ განა მის შემოქმედებაში ცოტაა დასავლური (ქრისტიანული) კულტურისა და მსოფლმხედველობის ელემენტები?

მეორე მხრივ, ისეთი მკაფიოდ გამოვლენილი დასავლური ორიენტაციის მწერალი, როგორც სულხან-საბა ორბელიანი, თავი შემოქმედებაში დიდად დავალებულია აღმოსავლური მოტივებით.

ხოლო აღმოსავლური პოეტიკის ყველაზე ერთგული მიმდევრისა და (ამ თვალსაზრისით) ყველაზე დიდი ვირტუოზის, ბესიკის

ლირიკაში საკმაოდ დიდი რაოდენობით მოიპოვება როგორც ანტი-კური, ასევე ქრისტიანული კულტურის აღნაბეჭდები.

მეცხრამეტე საუკუნეშიც დაახლოებით ასეთი სურათია: — რომ არაფერი ვთქვათ ალ. ჭავჭავაძეზე, რომელიც ამ მხრივ სწორედ შუა მიჯნაზე დგას ან გრ. ორბელიანზე, რომელიც ერთნაირი ვატაცებით წერს როგორც ვნებიან მუხამბაზებს, ასევე ფსალმუნით შთაგონებულ ელეგიებს, საკმარისია გავიხსენოთ, რომ თვით ბართაშვილიც კი, ქართული ევროპეიზმის ყველაზე რაფინირებული წარმონაღვენელი, თავის სათაყვანებელ მომღერლად სათარას ასახელებს და გულწრფელად აღტაცებულია გონჯაბექუმის ბაიათებით.

აღმოსავლური და დასავლური საწყისები ქართულ ლიტერატურაში, მართალია, ებრძვიან კიდევ ერთმანეთს (ხან ერთი ჩაგრავეს მეორეს, ხან პირიქით), მაგრამ გამარჯვებული ფაქტიურად ვერასდროს ვერ სპობს, ვერ „აუქმებს“ დამარცხებულს, ხოლო უფრო ხშირად ეს საწყისები იშვიათ მთლიანობას ქმნიან.

როგორც ვიცით, მწვერვალს ამ მთლიანობისა, ამ ჰარმონიის კლასიკური გამოხატულება „ვეფხისტყაოსანია“.

* * *

ზოგი ფაქტიურად აქ სვამს წერტილს: აღმოსავლური + დასავლური = ქართულს.

ეს ფორმულა მეტად მომსყიდველია თავისი სიმარტივით¹.

მაგრამ რაღაა მაშინ ის „თვითმყოფი“, „პირველქმნილი“ თუ „თავისთავადი“ (რაც ჩვენც ვახსენეთ)? ნუთუ მხოლოდ ორი დამოუკიდებელი ერთეულის არითმეტიკული ჯამი?!

ამ კითხვაზე ამომწურავი პასუხის გაცემა, რაღა თქმა უნდა, დიდად აღემატება ჩემს შესაძლებლობებს და არა მხოლოდ ჩემსას.

¹ ქართულ კულტურაში სხვადასხვა შენაკადების გამთლიანება არ ნიშნავს მის ეკლექტიზმს ან მეორად, დამოკიდებულ მდგომარეობას. ნ. კონრადი, როულენდის წიგნისთვის დართულ შენიშვნებში საგანგებოდ გამოჰყოფს კუმანის ძველ სამეფოს „ღიად“ და „სრულიად დამოუკიდებელ“ კულტურას, რომელიც რამდენიმე ცივილიზაციის — ინდურის, ირანულის, შუაზიურის, ელინისტურისა და ნაწილობრივ ჩინურის გზაჯვარედინზე წარმოიშვა და მეცნიერებაში ცნობილია, როგორც „სინკრეტული ხელოვნება“.

ამგვარი პრობლემის დასაძლევად საჭირო იქნებოდა. სულ ცოტა ივაჟე ჯავახიშვილის მასშტაბის რამდენიმე მეცნიერის (ისტორიკოსის, ფილოსოფოსის, სოციოლოგის, ანტროპოლოგის, ეთნოგრაფის, ფსიქოლოგის, ლინგვისტის, ხელოვნებისმცოდნის, ლიტერატურის მკვლევარისა და ლიტერატურისავე თეორეტიკოსის) შეთანხმებული შრომა. მე ამ ფუნდამენტური საკითხის მხოლოდ რამდენიმე ასპექტს შევხები და ისიც მხოლოდ ჩემი საკმაოდ შეზღუდული ცოდნისა და კომპეტენციის ფარგლებში.

დავიწყებ ერთი შენიშვნით:

ქართული ლიტერატურას ისტორია (ან, რაც თითქმის იგივეა, „საქართველოს ლიტერატურული ისტორია“) მთელ რიგ მომენტებში ახლად არის დასაწერი. ჩვენი მწერლობის ისტორიკოსებმა დიდი ყურადღება დაუთმეს თავიანთი საგნის სოციალურ-ისტორიული შინაარსის გამოკვლევას (რამაც უთუოდ თვალსაჩინო ნაყოფი გამოიღო). გაცილებით ნაკლები ენერჯიაა დახარჯული მისი ეროვნული, ისევე როგორც ტოპოლოგიური, თავისებურებების გაქოსამზებურებლად. ამ მიმართულებით ახლა მეტის გაკეთება გვართებს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ სწორედ მწერლობაა ხელოვნების ის სახეობა, რომელიც ერის სულიერი რაობის უპირველეს ემანაციას წარმოადგენს.

სხვათაშორის ამ ახალი ამოცანის გადაწყვეტა, მისი საბოლოო ამოხსნა და ამოხსნილის გათვალისწინება, ჩვენ გასულმა საუკუნემ გვიანდერძა.

სწორედ XIX საუკუნის მეორე ნახევარია ის დრო, როდესაც საქართველოს მოწინავე შვილები თავგამოდებით ეძებენ ეროვნული თვითდამკვიდრების ყველაზე ჭეშმარიტ, ისტორიულად ყველაზე მიზანშეწონილ მოდელს. ამ ძიების მოთავე მწერლობაა და, განაკვირი არ არის, რომ ყურადღების ცენტრში პრობლემის მხატვრული ასპექტიც ექცევა.

ასეთი მიზანსწრაფვა დიდად დანაბასიათებელია მრავალი სხვა, იმ დროს ჩვენსავით გამოფხიზლების გზაზე მდგარა, სულიერი აღორძინების მოწადინე ერებისთვისაც.

მაგალითები ბევრია, მაგრამ ამოსავალ წერტილად მე ერთს ვამჯობინებ.

ახალი ინდოეთის უდიდესი მოაზროვნე ვიეკაანანდა, რომლის

ნააზრევი რომენ როლანმა ჩვენი დროის „მსოფლიო სახარებად“ გამოაცხადა, ასე აყალიბებს ეროვნული თვითმყოფობის იდეას:

„ყოველ ერს, ისევე როგორც ყოველ ცალკეულ ადამიანს, სიცოცხლის საფუძვლად უდევს ერთადერთი თემა, ცენტრალური ბგერა, რომლის გარშემო ჰარმონიის ყველა დანარჩენი ბგერა იკრიბება.. თუკი ერი მას უკუაგდებას, თუკი იგი უკუაგდებას საკუთარი ცხოველმყოფელობის პრინციპს, საუკუნეთა მიერ გადმოცემულ გეზს, ეს ერი კვდება“.

ამის წაკითხვა რომ ყოველ ქართველ მკითხველს ააღელვებს, ეს თავისთავად ნაგულისხმევია. „მაგარი“ ის არის, თუ სად, რა მიდამოებში უნდა ვეძიოთ ჩვენი „ცენტრალური ბგერა“?

მე უმთავრესად ლიტერატურას ვეყრდნობი. დასაყრდენი შედარებით ვიწროა, მაგრამ ერთობ სანდო. ოღონდ ვიღრე ჩვენს თავს მივხედავდეთ, ზოგიერთი რამ კიდევ მოვუსმინოთ ვივეკანანდას. ის რომ წმინდა წყლის ინდოელია, ამას ერთი ფრაზითაც ამხელს: „კაცთა შორის უფრო მაღალთა და მაღლად მხედთათვის არარაა სახელის მოხვეჭა“.

რა მშვენიერია ეს მტკიცება თავისთავად და ამავე დროს, რა უცხო ჩვენთვის — რუსთაველის სიბრძნის მემკვიდრეთათვის. „ვეფხისტყაოსანში“ ხომ სიტყვა-სიტყვით წერია:

„სჯობს სახელისა მოხვეჭა ყოველსა მოსახვეჭელსა“.

ნოღი ნუ გამოვედევნებით იმის გარკვევას, თუ რატომ მიაჩნდა ქართველ კაცს სახელის მოპოვება ყველაზე დიდ მიზნად. იმის გამო, რომ ცოტანი ვართ და სათითაოდ უნდა გამოვჩნდეთ, თუ კიდევ სხვა რაიმე მიზეზით?

ამჯერად შედეგით დაკმაყოფილდეთ ან, როგორც იტყვიან, „მოცემულობით“.

„სახელის მოხვეჭის“ გარეშე ქართული ხასიათი გაუგებარია (ამიტომ იყო ალბათ, რომ ყველა დროის პოეტები და მორალისტები ქართველ კაცს ერთს უჩიჩინებდნენ: ყველაზე დიდი სახელი მანულისათვის თავდადებით მოიხვეჭებაო).

მე წვრილმანით დავიწყე, იმის გამო, რომ ეს წვრილმანი ზედაპირზე იდო და თვალს ჭრიდა, როგორც იმის მარტივი ნიშანი, თუ რაოდენ განსხვავდება ერთი ერის ფსიქიკა მეორისაგან.

მთავარი სიღრმეში დევს.

ვივეკანანდა ლიტონ განცხადებას არ სჯერდება. ის კონკრეტულად, პირდაპირ მიუთითებს იმაზე, თუ რა არის მთავარი „თემა“ (ანუ „ბგერა“) ინდოელი ერისა.

მოვუსმინოთ:

„ყოველი კაცი, ყოველი ერი მოწოდებულია აირჩიოს თავისი ხვედრი. ჩვენ მრავალი საუკუნის წინ ავირჩიეთ ჩვენი ხვედრი. ეს არის რწმენა უკვდავი სულისა... მე გაფრთხილებთ, არ უღალატოთ მას. თქვენ ვერ უღალატებთ საკუთარ ბუნებას.

ნუ ჭმუნავთ! თქვენ აირჩიეთ მადლიანი, კეთილი ხვედრი. დიდი ძალაა თქვენს ხელთ. თუკი შეიცნობთ მას და იქნებით მისი ღირსნი, მთელ მსოფლიოს გადააბრუნებთ, ი ნ დ ო ე თ ი ს უ ლ ი ე რ ე ბ ი ს გან გ ი ა“.

როგორც ხედავთ, აქ ეროვნული თვითმოყოფობის პრობლემა უფართოესი მასშტაბითაა განხილული. მე, როგორც მოგახსენეთ, უმთავრესად ლიტერატურას ვეყრდნობი; ვინაიდან პრობლემის მხოლოდ ერთი ასპექტი მაინტერესებს: როგორ განცხადდა მხატვრულ შემოქმედებაში ქართული სულის; ქართული ხასიათის თავისებურება.

„ვეფხისტყაოსანში“ თხრობა როსტევეან მეფის დაბასიათებით იწყება. ეს არის თავისებური ზნეობრივი კამერტონი მთელი პოემისა. იდეალური ადამიანის პორტრეტი ასეთი თვისებებით იკვეთება:

...მალაღი, უხვი, მდაბალი, ლაშქარ-მრავალი ყმანი,
მოსამართლე და მოწყალე, მორკმული განგებანი...

ჩვენ მიერ ხაზგასმული ეპითეტები აშკარად კონტრასტულია და ეს კონტრასტულობა შეგნებულად აქცენტირებულია ტექსტში. სამართლიანობა („მოსამართლე“) და ლმობიერება („მოწყალე“) არსებითად ანტონიმებია; აბსოლუტური სამართლიანობა სრულ ობიექტურობას, უშეღავათო სიმკაცრეს და მიუკერძოებლობას მოითხოვს. ხოლო ლმობიერების საყრდენი სწორედ შეღავათი, სუბიექტური კეთილგანწყობა, სიბრალულის დამთმობი გრძნობაა რუსთაველის მიერ ამ ცნებების უშუალო შეწყვეილება შემთხვევითი არ უნდა იყოს. ასევე შემთხვევითობას ვერ მივაწერთ „მალაღისა“ და „მდაბალის“ ერთ კონტექსტში მოქცევას. პოემის ავტორს არ გაუჭირდებოდა სხვა სინონიმების შერჩევა იგივე ში-

ნაარსის გადმოსაცემად. მას რომ პარადოქსულობის ეფექტის შე-
შიებოდა. უხდა ვიფიქროთ, ომ რუათაველიისთვის მიმეწელო-
ვანი იყო სწორედ ასეთი შთაბეჭდილების ხაზგასმა (აშკარა ან-
ტონიმების შეუღლებით).

ეს ხერხი უთუოდ საგულისხმოა „ვეფხისტყაოსნისათვის“. მისი
მეშვეობით რუსთაველი თითქოს დასაწყისშივე მიგვანიშნებს ადა-
მიანის ბუნების არამარტივ, წინააღმდეგობრივ, მთლიანობას.

პოემის შესავალშიც არის ამის ნიშანი: სამყარო, რუსთაველის
მიხედვით, „ზეციით მონაბერი“ სულებითაა დასახლებული, ანუ
ყოველივე ერთი წყაროდან (უზენაესი ძალიდან) მომდინარეობს,
მაგრამ აქვე ხაზგასმით აღინიშნება, რომ ამ ერთარსმა ძალამ:
„ჩვენ კაცთა მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერთა“.

ე. ი. ჩვენებურად რომ გავშიფროთ, სამყაროში მთავარია, და-
მახასიათებელია არა მხოლოდ ის, რომ იგი მთლიანად ერთი ზე-
გარდმო სულის საუფლოა, არამედ ისიც, რომ, როგორც „ქვეყანა“
ანუ როგორც რეალობა, ის უთვალავი ამქვეყნიური „ფერთა“ (მა-
ტერიალური ნაირსახეობით) არსებობს.

როგორც ვხედავთ, აქაც — „ბუნების“ ორმაგობა, ამბივალენ-
ტური მთლიანობაა მინიშნებული.

ერთი მხრივ — სულიერი წარმომავლობა, მეორე მხრივ — ნივ-
თიერი არსებობა, ერთი მხრივ — მთლიანობა (ერთარსობა), მეორე
მხრივ — უსასრულო მრავალფეროვნება.

ასეთი წარმოდგენა სამყაროზე, ცხადია, რუსთაველს არ ეკუთვ-
ნის. ნიშანდობლივი აქ ის არის, რომ პოემის ავტორი, თავისი ხა-
ტოვანი მეტყველებით (ანუ პოეტური ხერხით) იმთავითვე ხაზს
უსვამს არა მხოლოდ სულიერების („ზეციდან“, სულისგან წარმო-
შობის) საწყისს, არამედ სულიერის ხორციელში, ნივთიერში გან-
ფენას. არც ის უნდა იყოს შემთხვევითი, რომ „გვაქვს უთვალავი-
ფერთა“, როგორც სარიტმო ერთეულის შემცველი ლექსიკური
უჩრედი, აშკარად აქცენტირებულია ტექსტში.

რუსთაველის ინტერესი ანგვარ ორმაგობათა მიმართ უაღრე-
სად დამახასიათებელია მთელი მისი პოეტიკისათვის (იხ. ქვემოთ:
„ვეფხისტყაოსანი“ და ქართული კლასიკური პოეტიკა“).

... შვიდი საუკუნის შემდეგ ვაჟ-ფშაველა ისევ მიმართავს „სა-
თავეებს“ — ქართული პოეტური გენიის პირველსაწყისებს — და
სხვა სიტყვებით თითქმის იგივე თვისებას აღნიშნავს.

სათავეების ფუქცია ვაჟას მხატვრულ კონცეფციაში ბალხურ პოეზიას განეკუთვნება, სახელდობრ, მის უძველეს შრეს — ფშაველ-თა პოეტურ შემოქმედებას:

„ფშაურს პოეზიაში შეერთებულია უკიდურესი იდეალიზმი უკიდურეს რეალიზმთან“.

უნდა ითქვას, რომ „იდეალიზმი“, ისევე როგორც „რეალიზმი“, ვაჟასთვის უპირატესად ესთეტიკური კატეგორიებია.

მაგალითები შეიძლებაოდა სხვა ჩვენი ავტორების შემოქმედებიდანაც მოგვეტანა, მაგრამ მე შეგნებულად მივმართე მხოლოდ ორ წყაროს — რუსთაველს და ვაჟა-ფშაველას — ვინაიდან, ჩენი რწმენით, სწორედ ამ ორი შემოქმედს მხატვრულ სიტუციაში ჰყოფა თავისი სრულყოფილი გამოვლინება ქართული ეროვნული ბასიათის პირველქმნილმა ბუნებამ. ხოლო ამ ბუნების, ამ თავისებურების მთავარი ნიშანი „სულისა“ და „ხორცის“, სულიერებისა და ნივთიერების ორგანული შერწყმაა.

სულიერება თავისთავად სავსებით განვითარებული საწყისია ქართული მწერლობისა. შესაძლოა, საქართველო „სულიერების განგი“ არ იყოს, მაგრამ ერთ საშუალო მათს მდინარეს მაინც არ ჩამოუვარდება. თავისი შიშველი სახით ეს საწყისი ჩვენი შუა საუკუნეების სასულიერო პოეზიაში (ჰიმნოგრაფიაში) გვხვდება. უფრო გვიან კი დავით გურამიშვილისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში იჩენს თავს.

მაგრამ ქართული ესთეტიკური მსოფლმხედველობის კლასიკური ფორმა (პირველ რიგში რუსთაველი და ვაჟა) სულიერ საწყისს, როგორც წესი, განუყოფლად აუღლებს ნივთიერთან, მატერიალურთან.

სულის და ხორცის ურთიერთლტოლვა. მათი შეთანხმება, შეკავშირება, შერწყმა, ფუნდამენტური თვისებაა ქართველი ხალხის ესთეტიკური ბუნებისა.

აქ შეყოვნებაა საჭირო, რათა კრიტიკულად გადავსინჯოთ ჩვენივე მსჯელობის მსვლელობა და შედეგები.

არამიამიტმა მკითხველმა ალბათ უკვე შენიშნა, რომ მთელმა ამ მსჯელობამ ჩვენ სიახლის მხრივ ბევრი ვერაფერი მოგვცა.

სულისა და ხორცის (პეგელის მიხედვით — „იდეისა“ და „ფორმის“) ერთიანობა („ადეკვატურობა“) ხომ საერთოდ კლასიკური

ხელოვნების მთავარი ნიშან-თვისებაა, მაშ ჩვენ, ქართველებს რაღა დაგვრჩა?

ასეთი გამარტივება შემუშავებული მოსაზრებისა (თვითკონტროლის მიზნით) აუცილებელი ოპერაციაა, რომ მტკიცებათა თვითდინებამ სწორ გზას არ აგვაცდინოს.

ცხადია, შევკრთით, მაგრამ გასამხნეველად ისევ ვაჟა გვიწვდის ხელს ერთი საგულისხმო სიტყვით: „უკიდურესი“. საგულისხმო აქ ისაა, რომ სულისმიერი და ნივთიერი ქართულ პარნასზე ერთმანეთს კი არ ანელებენ, კი არ ნთქავენ, ისინი „უკიდურესი“ სახით მონაწილეობენ ამ კავშირში და სწორედ ამის გამო ქნნიან იშვიათ მთლიანობას.

ეს მთლიანობა დიალექტიკურია ამ სიტყვის ყველაზე მძაფრი გაგებით, ვინაიდან ნაწილები აქ არამც და არამც არ თმობენ თავის თავს, პირიქით, უადრესი ფორმით ავლენენ საკუთარ ბუნებას, არა მხოლოდ ისწრაფვიან ერთმანეთისკენ, მთელ რიგ შემთხვევებში ებრძვიან კიდევ ერთმანეთს, მწვავე ურთიერთწინააღმდეგობაში იმყოფებიან.

სწორედ ეს არის ქართული ხასიათის შინაგანი დრამატის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი. ხოლო ეს უკანასკნელი საგანგებო განხილვას მოითხოვს.

* * *

უცნაურია: ზემოხსენებული თვისება განსაკუთრებით მკაფიოდ ორმა, ერთმანეთისგან დროის, შეგნებისა და სულიერი ინტერესების საკმაოდ ვრცელი დისტანციით დაშორებულმა ავტორმა — ვახუშტი ბატონიშვილმა და ბორის პასტერნაკმა აღნიშნა; პირველის მოწინააღმდეგეობით, ძველმა ქართველებმა ერთნაირად „უწყოდენ ურთიერთთა მტერობა და მოყურობა, ლხინთა ლხინობა და ჭირთა ჭირობა“ (ვახუშტი დაწვრილებით აღწერს, კერძოდ, თუ რა უზომონი იყვნენ ისინი როგორც მწუხარების, ასევე სიხარულის გამოხატვის დროს). ასევე საყურადღებოა ერთი შენიშვნა „საქართველოს სამეფოს აღწერის“ იმავე კარიდან. ვახუშტის სიტყვით, ჩვენი წინაპრები ასევე ერთნაირად ყოფილან „კეთილ-ბოროტზედ ადრე მიმდრეკნი“ (თუმცა იქვე ვკითხულობთ: „სიკეთის დამსწავლელნი და მიმგებელნი“).

ბ. პასტერნაკმა ორი საუკუნის შემდეგ ქართული ხასიათის შინაგანი წინააღმდეგობრიობა სხვა კუთხით დაინახა: „Это какое-то живое нечто, составившееся из переплетения современной городской жизни и природного типа, а главное, из вековых наслоений двух порядков, празднично победоносных, грозивших перейти в поверхность и потом потрясающе трагических, обретающих на безмолвие, углубляющих, бездонных.“

საჭიროა აღინიშნოს, რომ „საქართველოს სამეფოს აღწერის“ ავტორი იყო პირველი იმ ქართველ სწავლულთაგანი, რომელმაც სისტემაში მოიყვანა და მთლიანი სახით გადმოგვცა უძვირფასესი ცნობები ქართველთა ხასიათისა და ზნეობის შესახებ (ზნენი და ჩვეულებანი საქართველოსანი“). უაღრესად მნიშვნელოვანია ამ მხრივ პარაგრაფი: „კაცთათვის“, რომელსაც შემდგომაც დაუბრუნდებით. აქ კი მხოლოდ ერთ, რომელსაც შემდგომაც დაუბრუნდებით. აქ კი მხოლოდ ერთ, ჩვენი ინტერესის საგნისთვის განსაკუთრებით საგულისხმო პასაჟს შეგახსენებთ:

„... ნენენი მუშაკნი, ჳირთა მომთმენნი, ცხენსა ზედა და მკედრობათა შინა კადნიერნი, მკვირცხლნი, მსწრაფლნი... სალაშქროთა შინა ახოვანნი, საქურველთ მოყუარენი, ამაყნი, ლაღნი (შდრ. ვაჟა: „მაგრამ ამაყნი, მტკიცე და ლაღნი“. — გ. ა.), სახელის მაძიებელნი ესრეთ, რამეთუ თჳსთა სახელთათჳს არა რიდებენ ქუეყანასა და მეფესა თჳსსა, სტუმართა და უცხოთ მოყუარენი, მზიარულნი, უკეთუ ორნი ანუ სამნი არიან არარა შეიჭირვიან; უხუნი, არცა თჳსსა და არც სხჳსას კრძალვენ, საუნჯეთა არა მგესველნი, გონიერნი, მსწრაფლ-მიმვდომნი, მჩემებელნი, სწავლის მოყუარენი. არამედ არს უამი რაოდენიმე, არღარა ისახელების ცოდნა, თჳნიერ წიგნის კითხვისა და წერისა, გალობა-სიმღერისა და სამკედრობაგან კიდე და ჳგონებენ დიდ მცოდინარობად. ურთიერთის მიმყოლნი, სიკეთის დანსწავლელნი და მიმგებელნი, სირცხვილის მღვეარნი, კეთილ-ბოროტზედ ადრე მიმდრეკნი. თავუდნი (თამამნი. — გ. ა.), დიდების მოყუარენი, თუალმგებნი (დაკვირვებულნი. — გ. ა.) და მოთაკილენი“.

როგორც ხედავთ, აქ ძირითადად ქართველთა ღირსებებია ჩამოთვლილი ან, ყოველ შემთხვევაში, ის, რასაც თვით ქართველები თავიანთ ღირსებად თვლიან, თორემ „ათცა თჳსსა და არც სხჳსას კრძალვენ, საუნჯეთა არა მგესველნი“ სხვა რომელიმე ერის შვილებს, შესაძლოა, სასიკვდილო ცოდვადაც მიეჩნიათ.

აქა-იქ მაინც მინიშნებულა რანდენიმე ნაკლი თუ სისუსტე ქართული ხასიათისა, რაც ავტორის ობიექტურობაზე მეტყველებს, მაგრამ მთავარი ამ შემთხვევაში ეს არ არის. ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანია, რომ საქართველოს ზნეთა და ჩვეულებათა პირველი სისტემატიზატორი აქაც და სხვა პარაგრაფებშიც (მაგ., „ჩუეულებისათვის“) ხაზგასმით აღნიშნავს რანდენიმე წინააღმდეგობას (როგორც ფუნდამენტურს, ასევე შედარებით მეორეხარისხოვანს) ერთი ეროვნული ხასიათის შიგნით.

უნდა შევნიშნოთ, რომ ვახუშტი არ ჩქმალავს აღნუსხულ თვისებათა ისტორიულ ცვალებადობას და აქაც საკმაოდ მკვეთრ კონტრასტებს გვათავაზობს.

საერთოდ, ის შორს დგას ჩვენი ეროვნული ხასიათის იდეალიზაციისაგან — ღრმად ხედავს მის განვითარებას, ევოლუციურ სახეცვლილებებს, ისევე, როგორც შინაგან ნაირფერობას და, როგორც ზნეთააღმწერელი, უწინარეს ყოვლისა სწორედ ამით განსხვავდება თავისი წინამორბედებისაგან.

ივანე ჯავახიშვილის მოწმობით, შუა საუკუნეების გამოჩენილ ქართველ სასულიერო მოღვაწეთა შორის ერთ დროს „ქართული ეროვნული თვისებების იდეალიზაციამ იჩინა თავი, თუ ამაზე უწინარეს არა, უკვე XI საუკუნეში იგი ჩამოყალიბებულია: ამ დროისათვის დამთავრებული შეხედულება ჩამოინაკეთა ქართულ ეროვნულ თვისებებზე, რომელსაც მაშინ და შემდგომშიც ყველა იზიარებდა და რომელიც ქართველთა და სხვა ეროვნებათა თვისებების ერთგვარ დაპირისპირებას წარმოადგენდა. გიორგი ხუცეს-მონაზონის აზრით, მაგ., პირველთაგანვე ქართველები, „ნათესავი ჩუენი წრფელ იყო და უმანკო...“ გიორგი მთაწინიდელიც სხვა ეროვნების მოსაუბრე თუ მოკამათებთან ლაპარაკის დროს ყოველთვის ცდილობდა ხაზგასმით აღნიშნა, რომ „ნათესავი ქართველთა წრფელი და უმანკო“ არის, რომ ხასიათის ეს თვისება უგუნურებითა ან უმეცრებით და სიმსუბუქით კი არ აიხსნება, არამედ ზნეობრივ სიფაქიზით, გულწრფელობითა და პატიოსნებით... ნიკოლოზ კათალიკოსის დახასიათებითაც ქართველები არიან „ბუნებით სადაგნი და მარტივნი და გონებით წრფელნი, სიმართლესა ცხოვრებისასა და უღელსა უმანკოებისასა მზიდველნი და მხოლოდ ღმრთისა ოდენ და მკლავისა თვისისა მოსაგნი“.

რალა თქმა უნდა, ვახუშტისეული კონცეფცია ეროვნული ხასიათისა გაცილებით უფრო მდიდარია ყველა ამ თვისთავად სა-

გულისხმო შეხედულებაზე. მისი დაკვირვებები კიდევ გავაახსი-
ნებენ თავს, ამჟამად კი სხვა გარემოებაზე უნდა შევაჩეოთ მკი-
თხველის ყურადღება.

ჩანართი I

მინდია და მურმანი

ქართულ ხასიათს აქვს გადახრები და უაღრესობანი, რაც სხვა-
დასხვა დროს ცხოვრებაშიც — ისტორიის მიერ ფიქსირებულ
ფაქტებშიც გამოვლენილა და მხატვრულ შემოქმედებაშიც (რო-
გორც ლიტერატურაში, ასევე ფოლკლორში).

დანასიათებულია, რომ ყველაზე დიდი უკიდურესობანი ამ
მხრივ ხალხურმა ზეპირსიტყვიერებამ შემოგვინახა.

ჩვენი ეროვნული სულის ორი პოლუსია მინდია და მურმანი —
ორი უკიდურესი გადახრა (მიღებული ნორმიდან) ურთიერთსაპი-
რისპირო მიმართულებით.

გამორიცხული არ არის, რომ ამ ორ სახეს საერთო სათავე
ქონდეს.

საინტერესოა ამ მხრივ ხევსურული გადმოცემის ლიტერატუ-
რული შოდიფიცირება კ. გამსახურდიას ცნობილ მოთხრობაში,
რომლის მიხედვით ხოგაის მინდი ოჩოპინტრეს მიჰყიდის სულს
(ისევე როგორც მურმანი — ეშმაკს), და ამის შედეგად განიკურ-
ნება მკბენარებისაგან (როგორც მურმანი კურნავს ეთერს).

ამრიგად, ორივე ამ სახის გააზრებაში შესულია ფაუსტური
მოტივი (თავისებურად ტრანსფორმირებული სახით¹). რას უნდა
ნიშნავდეს ეს, ხალხური მსოფლგაგების თვალსაზრისით? როგორც
ჩანს, იმას, რომ ორივე მათგანმა გადააბიჯა ადამიანური შესაძლე-

¹ ხალხურ ვერსიებში მინდიას და ოჩოპინტრეს ურთიერთშეთანხმების გაშა-
ხურდიასეული მოტივი დადასტურებული არ არის. სამაგიეროდ დასტურდება
მკბენარების გაჩენისა და მათგან განთავისუფლების ამბავი, რაც თან სდევს
მინდიასგან გველის ხორცის გემებას. მაგრამ ეს უკვე დეტალია. გაცილებით
უფრო არსებითია ის გარემოება, რომ ხალხური მინდიას (ისევე როგორც მურ-
მანის) ახალი ძალმოსილება ეშმაკეულ ძალებთან (ქაჩებთან) კავშირით იწყება,
რაც უთუოდ აახლოვებს მის ამბავს ფაუსტურ თავგადასავალთან.

ლობებისა და ადამიანურივე ყოფის ჩვეულებრივ ზღვარს და ახალ „ზეადამიანურ“ საფეხურზე შედგა ფეხი.

ასე თუ ისე, ორივემ დაარღვია ჩვეულებრიობის ნორმა. ამ მხრივ (საზღვრის გადაკვეთის თვალსაზრისით) ისინი ერთად არიან. მაგრამ აქედან მათი გზები საწინააღმდეგო მიმართულებით იყრება.

მინდიას და მურმანს ქართულ ფოლკლორში ერთი სიუჟეტური კონტექსტი არ აერთიანებს, მაგრამ ამით არაფერი იცვლება. ისინი ხალხური წარმოდგენების, ხალხური მსოფლგაგებისა და ეთიკური მრწამსის კონტექსტში უპირისპირდებიან ერთმანეთს.

დამახასიათებელია, რომ ქართულმა პოეტურმა გენიამ ფაუსტური თავგადასავალი ორად გაპყო და ამ თავგადასავლის ორი დიამეტრალურად საწინააღმდეგო ხაზი მოგვცა.

მინდია და მურმანი ღირსეული ანტიპოდები არიან.

პირველის შეგნება და მოქმედება, მარტივად რომ ვთქვათ, ალტრუიზმის ნიშნითაა აღბეჭდილი, მეორესი — ეგოცენტრიზმის დალით (ამ მხრივ სწორედ მინდიაა მურმანის მსოფლმხედველობრივი ანტითეზა და არა აბესალომი, რომელიც, მურმანის მსგავსად, პირად ბედნიერებაში ხედავს ცხოვრების თვითკმარ მიზანს და თავისი მეტოქისგან მხოლოდ ამ მიზნის მისაღწევი „საშუალებით“ განსხვავდება).

მურმანსა და მინდიას შორის მთავარი წყალგამყოფი ზღვარი სწორედ იქ გადის, სადაც ბედნიერების მურმანისეული და მინდიასეული გაგება უპირისპირდება ერთმანეთს.

სიმართლისათვის უნდა ითქვას, რომ სადღაც, დასაწყის სტადიაზე ბედნიერება მათთვის მსგავსი იერიითაც ილანდება, როგორც დაფარული ცოდნა-განსწავლულობა. მინდიას ახალი ცხოვრება ბუნების იდუმალი ენის შეცნობით იწყება, ხოლო მურმანისა მას უკმდეგ, რაც ის დანარჩენთათვის უცნობ წამლის საიდუმლოებას შეიტყობს.

და მაინც სწორედ ბედნიერების შინაარსი და შესაბამისი ცოდნის მიზანი განასხვავებს მათ სახეებს ყველაზე მეტად.

მინდია დაჭრილი ქართული სულის კივილია — მისი გულმომწყალების, სიკეთის, უნივერსალური სათნოების გამოვლინება.

მინდიას ზნეობრივი მაქსიმალიზმი მხოლოდ აბსოლუტურ ეთიკურ ღირებულებაში პოეებს კმაყოფილებას: აბსოლუტურ სიკე-

თეში, აბსოლუტურ სამართლიანობაში, აბსოლუტურ გულისხმობაში. „გამგებიაანობა“ — ქართული იდეალური წინაობის ერთი უმთავრესი ატრიბუტი — მინდიას სახეში სცდება ყველა მეტნაჯღებად შეზღუდულ სოციალურ ნორმას, საერთოდ, ყველა ადამიანურ ზღვარს და არსებითად კოსმიურ სივრცეებში განეფინება (თუ მინდიას ყველა არსის გულისხმადები ესნის, თავის მხრივ ციური სხეულებიც არანაკლებ გულისხმიერებას იჩენენ მის მიმართ).

ცოდნა და ბედნიერება, რომელიც მინდიამ მოიპოვა, მას თვითუარყოფის, ყველა ჩვეულებრივ ადამიანურ კავშირზე და აძღენად, პირად კეთილდღეობაზე უარისთქმის ფასად უჩდება.

ამის შედეგია მისი ფსიქიკის კრიზისული მდგომარეობა, რაც არსებითად ტრაგიკული პასიურობისკენ, ყოველგვარი უტილიტარული, პრაქტიკულად სასარგებლო (ნორმალური ადამიანური გეგებით) მოქმედების უარყოფისკენ უბიბებს მას.

სამაგიეროდ ეს არის უმადლესი, სულდიდი ქმნილებისთვის, ქეშმარიტი ადამიანისთვის (რამდენადაც ის ბუნების მეუფე და გვირგვინია) შესაფერისი ბედნიერება.

მინდია (როგორც სკანდინავური საგის პერსონაჟი სიგურდი) გველის (გველუშაპის) ხორცს (სისხლს) იგემებს და ამის შემდეგ სწვდება ბუნების ენას. ასე იწყება მისი განბრწნობა. როგორც ცნობილია, გველი ბიბლისის მიხედვით სიბრძნის სიმბოლოდაა მიჩნეული. მაგრამ ამ მოტივის ქართულ ვერსიაში ერთი მომენტია საგულისხმო.

ჩემი აზრით, შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ კ. გამსახურდიას ხოგაის მინდი იჩოპინტრეს უთანხმდება და სწორედ მისი შემწეობით ხდება ბუნების შეღლა სულთამზილავე (სწორედ იჩოპინტრე ხარშავს მისთვის „თეირ გველებს“).

იჩოპინტრე ნადირთა ღვთაებაა ქართულ პანთეონში. მას სატირის მსგავსი გარეგნობა აქვს: ჩიხვის (თხის) ჩლიქებზე დგას და მისივე რქები ასხია.

იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მთელი ეს მოტივი ლიტერატურული გამონაგონია, მინდიას სახის გამსახურდიასეულ და ხალხურ გააზრებაში ბევრი რამ არის საერთო. მთავარი აქ ისაა, რომ მინდია ბუნების წიაღთან აღადგენს კავშირს, პირველქმნილ, „ცხოველურ“ საწყისს მიმართავს უმადლესი სიბრძნის მოსაპოვებლად.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ის დიონისურ არსებად იქცე-

ვა, ოლინდ, ნიცშეს დიონისური მსოფლჭკვრეტისგან განსხვავებით, ბუნებაში მხოლოდ ბნელი ძალების სარბიელს (სინასტიკეს, უსამართლობას, ტანჯვასა და სასოწარკვეთას) კი არ ხედავს და შესაბამისად „ბოროტებისა და სიკეთის მიღმა“ კი არ დგება, არამედ, პირველ რიგში, ბუნებისეული პარმონიის (სათნობის, სიყვარულის, ღმობიერების, ურთიერთდობისა და ურთიერთდანდობის) რწმენას ეზიარება და ამ საწყისთა ქომაგობაში ხედავს თავის მთავარ ადამიანურ მოწოდებას.

მისი მიზანი საყოველთაო ბედნიერებაა, — ბედნიერება უნივერსალური მასშტაბით, ისეთი ბედნიერება, რომლის განხორციელებისას არც ერთი არსება (თუნდაც ერთი უმწურო ჩიტიც კი) არ დაიჩაგრება, არავინ და არაფერი არ დარჩება უყურადღებოდ, უალერსოდ, განუკითხავად.

რასაკვირველია, ეს მიუწვდომელი ბედნიერებაა, მხოლოდ ოცნებაა, მხოლოდ ის, რასაც უაღრესობამდე განვითარებული „სურვილთა დიალობანი“ უკარნახებენ ადამიანის სულს.

სამაგიეროდ ეს არის ლოგიკურად (წინდა ლოგიკის ძალით) კონსტრუირებული ბედნიერების იდეალი.

საგულისხმოა ისიც, რომ მინდია უბრალო (ბრტყელი) „განსახიერება“ არ არის, მისი სული მრავალ ურთიერთგადამკვეთ შრეთაგან შედგება. ამ ურთიერთგადაკვეთათა ზემოქმედებით აიხსნება მისი შინაგანი დაუოკებლობა, მუდმივი განგაში, მტკივნეული გაორებანი.

მინდია „სულის ადამიანია“.

არსებობს აზრი, რომ ხალხმა ის გაიაზრა, როგორც „ინტელიგენტი“, ამ სიტყვის ფართო, ზესოციალური, ზეისტორიული მნიშვნელობით, როგორც პიროვნება, რომელმაც იგრძნო სიბრალული, გაიგო სხვისი და სხვათა (არაადამიანთა) ტანჯვა, რომელმაც თავის არსებობაში პირველ პლანზე დააყენა ფიქრი, აზროვნება და არა მოქმედება ან ქმნადობა. ამის გამო ის ხალხის წარმოდგენაში განწირულია პასიურობისთვის, ანუ, ხალხისვე გაგებით, არყოფნისთვის. მინდიას სიბრძნე პრაქტიკულად უსარგებლოა და ამის შედეგად არაჭეშმარიტი, უაზრო, უნაყოფო.

ასეთი მოსაზრება უთუოდ საფუძვლიანია და ყურადსაღები, მაგრამ ასევე საგულისხმოა ერთი მომენტი, — რომელიც მინდიას წინააღმდეგობრივ ხასიათს უღევს საფუძვლად.

ეს „სულის ადამიანი“, ეს სულად, წმინდა სულიერებად, იღვად გადაქცეული პიროვნება თავისი ცხოვრების, გულთათქმის, თვით-დამკვიდრების საყრდენს საკუთარი არსების სიღრმეში კი არ ეძებს, არამედ გარემომცველ, ობიექტურ, მატერიალურ სამყაროში.

მინდია არც მშვიდი მქვრეტელია ამ სამყაროში.

ის ბუნების, საერთოდ, ყოფიერების, — უნივერსუმის მესა-იდუმლეა და ამავე დროს მისი საყვირი, მისი ობიექტური ქვეშა-რიტების მაუწყებელი, მისი საჭაროებისა და ქრილობების თავდა-უზოგავი მეურვე და მკურნალი, ყველასადმი ერთნაირად მოწყა-ლე და განმკითხველი.

ასევე არაერთუჯრედოვანია მინდიას მსოფლმხედველობრივი და ზნეობრივი ანტიპოდის, მურმანის ხასიათი (მიუხედავად მისი სახის შედარებით ღარიბი ფოლკლორული და ლიტერატურული ნაკვთებისა).

საკვირველია, რომ ჩვენმა ხელოვნებამ ახალ დროში ერთგვარი გულგრილობა გამოიჩინა ამ თავისებურად უნაკალური სახის მი-მართ. ვაჟას შემდეგ, მხოლოდ ზაქარია ფალიაშვილის ეროვნულ გუჟანს არ გამოჰპარვია მხედველობიდან მისი შინაგანი მასშტაბუ-რობა.

მურმანი უადრესად საინტერესო სახეა ქართული მითოლოგ-ისა. როგორც აღვნიშნეთ, არც ის არის რაიმე იდეის უბრალო განსახიერება. ამას მოწმობს მისი ტრაგიკული გააზრება ხალხის წარმოდგენაში; ასევე კანონზომიერია ეს მოტივი ფალიაშვილთან, ხოლო კიდევ უფრო მეტად ვაჟას პოემა „ეთერში“, სადაც მისი სულიერი დრამა და მისივე შემზარავი აღსასრული დრამა ადამი-ანურ თანაგრძნობას იწვევს ნკითხველში. მურმანი (მინდიასგან განსხვავებით) ეგოცენტრიკოსია. ბედნიერებას მისთვის მხოლოდ ერთი ასპექტი აქვს — პირადი. ბედნიერება, რომელიც მას სჭირ-დება, მხოლოდ ეთერის ანუ სექსუალური სიყვარულის სახით არსებობს. სხვა წყარო, მისი სულის წაღილის დასაოკებლად, უბრალოდ არ მოიპოვება ბუნებაში.

ამ ბედნიერებისთვის ის არაფერს იშურებს, თვით სულსაც, ე. ი. ამქვეყნიური ბედნიერებისთვის სამუდამო ტანჯვაზე თანხმ-დება.

ბედნიერების მურმანისეული მოდელის შედეგია სრული ინდი-ფერენტიზმი სიმართლისა და სამართლიანობის მიმართ, თვითდა-

ოკების, თვითდამკვიდრების პრიმატი ყველა სხვა სახის იმპულსზე, ქმედებაზე და აქედან — უაღრესი აქტიურობა (აბესალომის უაღრესი უმწეობის ფონზე).

ფალიაშვილის მუსიკალურმა შემოქმედებამ (უპირველეს ყოვლისა „აბესალომ და ეთერმა“) ისეთივე როლი შეასრულა უახლესი დროის ქართული კულტურის ფორმირებაში, როგორც ვაგნერისამ გერმანიაში. მხედველობაში მაქვს არა მათი ბუნებრივი ნიჭისა და მუსიკალური მსოფლმხედველობის თვისებრივი ნიშნები (ამ მხრივ მათ შორის დიდი სხვაობაა), არამედ კულტურულ გარემოცვაზე შემოქმედების სიღრმე, ეროვნული რეზონანსი და, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, ამ ორი ხელოვანის განსაკუთრებული ინტერესი ნაციონალური მსოფლგაგებისა და ეპოსის პირველწყაროების მიმართ.

ამ თვალსაზრისით უთუოდ ნიშანდობლივია, რომ სწორედ ზაქარია ფალიაშვილმა გააცოცხლა ჩვენს დროში ქართული ფოლკლორის ეს თავისებურად უნიკალური სახე (ვთქვამ „ეთერში“ მურმანი შერეს სახელით მოქმედებს).

მურმანის სახეს, ისევე როგორც გველისმჭამელისას, ჩვენი ინტერესი დასავლური კულტურის ფუნდამენტურ წარმოდგენათა სფეროებში გადააქვს.

მურმანი იგივე „სული ბოროტია“. უფრო ზუსტად, „სული ბოროტის“ ელემენტია ის მთავარი, რაც მის არსებაში დაბინადრდა და რაც მის ხასიათსა და მოქმედებას განსაზღვრავს. შემთხვევითი არ არის, რომ მურმანის ორეულის კიაზოს („დაისი“) მთავარ არიას ბარათაშვილის „სული ბოროტის“ ტექსტი დაედო საფუძვლად.

აქ, როგორც ჩანს, არ ღირს ამ სახის (ბიბლიის მიხედვით, სამოთხიდან განდევნილი ანგელოზის) ლიტერატურული გენეზისის მიმოხილვა მილტონიდან დოსტოევსკიმდე ან ბაირონის ლიუციფერიდან ლერმონტოვის დემონამდე. ყველაზე საგულისხმო ჩვენი დროისათვის, ვფიქრობ, ამ სახის ფრანსისეული გააზრება უნდა იყოს — ერთგვარი შეჭამება მისი ევოლუციისა ბიბლიიდან XX საუკუნემდე.

ანატოლ ფრანსის „სული ბოროტი“ აქტიური საწყისია კაცობრიობის ისტორიისა. თუ დოსტოევსკის ემმაკი წვრილმანებზე,

სულის ბნელ კუნძულთა ჩიჩქნაზე, ხოლო ზოგჯერ უხამს ლაზიან-
დარობაზეც ხურდავდება (ივანე კარამაზოვთან საუბრისას), ფრან-
სის სატანა ამაყი და მალალმხედი არსებაა, არც უნდა გავივიკირ-
დეს: კაცობრიობის ისტორიის ნამდვილი შემოქმედი სწორედ ის
არის — ყველა აღმოჩენის, ყველა რევოლუციის, ყველადროინდე-
ლი პროგრესის, საერთოდ ყოველგვარი წინსვლის მოთავე და სუ-
ლის ჩამდგმელი. ბოროტებისა და ქმედითობის გაიგივება და
ამრიგად, „ბოროტი სულის“, როგორც თავსმოხვეული უნივერსა-
ლური წესრიგის წინააღმდეგ ამხედრებული ძალის, მორიგი „რე-
აბილიტირება“ (ბაირონის შემდეგ) ფრანსისეული სკეპტიციზმის
ერთი თავისთავად მეტად საგულისხმო მოტივია¹.

ქართულ ნიადაგზე ამ მოტივს გახარება არ ეწერა, არა მხოლოდ
იმის გამო, რომ ჩვენს მწერლობაში სათანადო განვითარება ვერ
პოვა მისმა ზოგად-კულტურულმა შინაარსმა (ამ უკანასკნელს სა-
ქართველოში არსებითად მხოლოდ ქაბუკი ბარათაშვილის გენიამ
მისცა დროებით გასაქანი). ასეც რომ არ ყოფილიყო, მისი განვი-
თარება, როგორც ჩანს, ამგვარი გეზით არ წაიშობოდა, ვინა-
იდან ქართველი ხალხის მხატვრულ შემოქმედებაში ქმედითი (მშე-
ნებელი, შემოქმედი) ძალის როლს ტრადიციულად სიყვითე ასრუ-
ლებს და არა ბოროტება.

მურმანის სახეც (მიუხედავად მისი ხასიათის მკვეთრად აქცენ-
ტირებული აქტიურობისა) სინამდვილეში არაქვეშმარტი, არა-
სრულფასოვანი და ამდენად უდღეური, უპერსპექტივო ქმედების
მომასწავებელია.

მურმანის ენერგია, ხალხის თვალში, ბოროტი ენერგიაა. ამის
გამო მას არაფრის წარმოქმნა („აშენება“) არ შეუძლია. მისი
„ბროლის ციხე“ მხოლოდ მირაჟია, მხოლოდ ეფემერული ხუბუ-
ლა, ვინაიდან არც მკვიდრი ბალავარი აქვს, არც ნამდვილი კედ-
ლები და მისი პატრონიც საბოლოოდ (ვთქვას მიხედვით) მშვიერი ნა-
ღირივით უნდა აყმუვლდეს „ხრამებში, მთაში და ღრეში“.

მურმანის ნდომაში შურისა და სიავის თესლი ურევია. ამიტო-

¹ თომანს მანს „დოქტორ ფაუსტუსში“ ეს სახე უკვე სხვა, უფრო ახალ და
უფრო რთულ კულტურულ-ფილოსოფიურ სიბრტყეზე გადააქვს. მაგრამ ამ
შემთხვევაში ჩვენთვის ფრანსის „სკეპტიკური“ გააზრება უფრო საგულისხმოა,
როგორც გარკვეული ტრადიციის ლოგიკური დაგვირგვინება.

მა, რომ მისი უაღრესი აქტიურობა მხოლოდ ნგრევაში კპოვებს განოსავალს და არსებობის მოძრაობის წყაროდ კი არ გვევლინება, არამედ სხვათა მომხუნსველ ძალად — სიკვდილის, არყოფნის, უძრაობის სათავედ.

საოცარია: ვაჟა-ფშაველა თავის მურმანს (შერეს) პოემის ფინალში ოდიპოსის ტრაგიკულ შრახვას მიაწერს: „თვალეზს დაითხრის ბედკრული, თვალეზსა დაშინებულსა...“ ვინაიდან საკუთარი ბედნიერების დაუცხრომელ ნაძიებელს, ამ ნაკლული, ღვთისგარეგანი „ბედნიერების“ მოსაპოვებლად ამბედრებულ სიდივიდს — სხვათა დამღუპველს და საკუთარი სულის წამწყემდ მოძალადეს — „მოსძაგდა სინათლის სინჯვა“.

მურმანი ვაჟას პოემაში შეძრწუნებულია არა მხოლოდ და არა იმდენად თავისი მარცხით, რამდენადაც თავისი ნამოქმედარით.

საკუთარ გულთან ის, რასაკვირველია, მართალია, მაგრამ როგორც აღმოჩნდა, ეს იყო თვითკერძი გულის ფსევდოსინიმართლე, ვნებით აღრეული გონების ბრმა „კემშარიტება“.

ცოდნა, რომელიც მურმანმა მოიპოვა (მისი მოქმედებისა და ღრობებითი წარმატების განმსაზღვრელი ძალა) იმთავითვე პირობადებული იყო უკულმართად გამოყენებისათვის. სწორედ ამის გამო აირია ყველაფერი: „სიყვარული“ „მტრობად“ იქცა, „შენების“ სურვილი, „ნგრევად“ მობრუნდა.

გონებისა და ცოდნის, როგორც ანტისიკეთის, ანტირწმენისა და ანტიქმედების გააზრება, ქართულ პოეზიაში ბარათაშვილის სახელთან არის დაკავშირებული. მაგრამ „სულო ბოროტოს“ კონცეფცია, რომელმაც შემდგომ „მერანში“ უნდა კპოვოს ორიგინალური გახსნა, თავისი წარმომავლობით ამკარად ზოგადვერობულ (რომანტიკულ) ტრადიციას ეყრდნობა.

„ცოდნის“ ჩვენეული, ხალხური გაგების თვალსაზრისით, ამ შეჭმთხვევაში უფრო საგულისხმოა ვაჟა-ფშაველას ნააზრევი.

„გველისმჭამელში“ ხაზგასმით არის აღნიშნული, რომ მინდამ ქაჯებისგან მიღებულ სიბრძნეს ეშმაკეული ბოროტების გარსი ჩამოაცილა, ადამიანისათვის უცხო მტრული ელემენტისგან განწმინდა და კეთილ ცოდნად აქცია:

მხოლოდ ბოროტმა მის გულში
ვერ მოიკიდა ფეხა,

სხვა დანარჩენი ქაჯური
ყველა ისწავლა ხერხია!

მართალია, ეს ცოდნა ამ სახითაც გაუგებარი და მიუღებელი აღმოჩნდა ადამიანთა უმრავლესობისათვის, მაგრამ დიდი ანგარიშით ეს სწორედ ადამიანური (ჰუმანური) ცოდნა იყო — ჰუმანიტი ქმედებისა და შენების ერთადერთი საფუძველი.

ჩანართი II

ცოტნე და ზურაბი

საგულისხმოა, რომ მითოლოგიზირებული სახეები თავის ანალოგს ჰპოვებენ ისტორიულ რეალებშიც.

ასევე მკვეთრად უპირისპირდებიან ერთმანეთს საქართველოს ისტორიაში, კერძოდ, ცოტნე დადიანი და ზურაბ არაგვის ერისთავი.

პირველი ხასიათი ერთგულების უადრესი ზღვარდაუდებელი გამოვლინებაა, მეორესი — ასეთივე წრეგადასული, უკიდურესობამდე მისული მოღალატეობისა.

წარმოიდგინეთ, ამ ანტიპოდურ წყვილსაც აქვს საერთო ნიშანდობილი და საერთო ამოსავალი წერტილი.

ჯერ ერთი, ისინი ერთნაირად სისხლიანი, მღვრიე და სასტიკი ეპოქის შვილები არიან. მეორე, ორივეს სახეს თავს ადვას გამოცდების, გარეშე მტრის წინაშე შეუპოვრობის, ქართველობის მიმართ მნიშვნელოვანი დამსახურების შარავანდედი.

სხვა მხრივ ისინი პოლარულად განზიდულ წერტილებზე იმყოფებიან.

ცოტნეს სახე ლიტერატურამ უკვდავყო, ზურაბისა — ხალხურმა შემოქმედებამ. ასე დამკვიდრდნენ ისინი ქართველი ერის წარმოდგენაში, ოღონდ მათაც ერთნიშნოვანი სიმბოლოების იერი არ

¹ ცოდნისა და გონების სიკეთესთან დაკავშირება დამახასიათებელია ჩვენს ძველი მწერლობისთვისაც. ეპითაღმწერელი წერს: „უბოროტო და კეთილი გონება აქვდა“. „გრაგოლ ხანოვლის ცხოვრებაში“ კი ეკლესიულობით: „მოწყალე გონებითა“, ის. წიგნში ი. ჯავახიშვილი „ქართული ენისა და მწერლობის საკითხები“, თბ., 1956, გვ. 145.

მიუღიათ. მათი ხასიათები უფრო მეტ განზომილებებს შეიცავენ თავიანთ სიღრმეში, ვიდრე ამა თუ იმ ზნეობრივი ცნებისა თუ იდეის უბრალო განსახიერება.

ცოტნე დადიანი ყველაზე ნორმალურია „გადახრათა“ შორის, ყველაზე ტიპური სხე რაინდული ზნეობის თვალსაზრისით. ის ჰარმონიული პიროვნებაა და ყველაზე მეტად ამ ჰარმონიის ინტერესებს აფასებს, სწორედ ამის გამო არ შეუძლია საკუთარ სინდისთან კომპრომისული შეთანხმება.

უაღრესია მხოლოდ მისი ერთგულება თანამომხეთადმი. მართალია, ცოტნეს სხეა გზა არა აქვს, — არავითარი საშუალებით არ ძალუძს მეგობართა დახსნა, მაგრამ მას აქვს საკმარისი გამართლება იმისათვის, რომ თავი არ გასწიროს, ვინაიდან ეს მსხვერპლი (სადი გონიერების თვალსაზრისით) უაზრობაა.

ცოტნეს სიბრძნე თანალმობით ატკივებული გულის სიბრძნეა. მისი ერთგულება აბსოლუტურ ფორმას იღებს, თვითკმარ სიამოვნებად იქცევა. ეს არის ერთგულება ერთგულებისათვის!

საოცარია, როგორ უბრალოდ და მშვიდად ყვება ყოველივე ამას მემატთანე...

თამაზ ნატროშვილი თავის წიგნში „მაშრიყით მალრიბამდე“ ხაზს უსვამს ხალხის არამარტივ დამოკიდებულებას ზურაბ ერისთავისადმი. ხალხი, მისი აზრით. ვერ თმობს, ვერ ელევა, ვერ ურიგდება ზურაბის სიკვდილს, იმ ზურაბისას, რომელიც მანვე პირსისხლიან მტარვალად დასახა და შეაჩვენა („სევდამც მაგზედების, ზურაბო, დაგლევდამც სისხლის წყალია!“).

რა უნდა იყოს ამის მიზეზი?

ცხადია, ზურაბის გმირული დამსახურებაც საქართველოს წინაშე, მაგრამ აქ თავს იჩენს ერთი ქვეშევსეული მომენტი, რომლის დასაბუთება უთუოდ ძნელია, მაგრამ გრძნობა, გულით მიხვედრა მაინც შესაძლებელი.

ხალხის სევდას ზურაბის წახდენის გამო საფუძვლად უდევს იმის მტკივნეული შეგნება, რომ გმირად დაბადებული პიროვნების პოტენციამ სიკეთეში ვერ ჰპოვა რეალიზება.

საოცარია და საოცრადვე დამახასიათებელი ამ მხრივ თეიმურაზის (ლიტერატურული თეიმურაზის) დამოკიდებულება ზურა-

ბის სიკვდილისადმი. თ. ნატროშვილსვე შენიშნული აქვს, როგორ იმართლებს თავს არჩილის პოემაში („გაბაასება თეიმურაზისა დ. რუსთველისა“) ზურაბის მოსისხლე მტერი, მისგან მრავალგზის გაყიდული და ნალატიევი სიმაჰრი თეიმურაზი მოლაღატი მკვლევლობის გამო, როგორ ელანდება მას, სიკვდილამდე, თავგანთხილი ზურაბ არაგვის ერისთავი. „იმ სოფელს ნუ მეკითხება, გარდამხდეს ამავე სოფელსა“.

ზურაბის გამართლება შეუძლებელია, აქ მთავარია სხვა. „საფურცლეს დაჰპატიჯეს და უღალატეს და სუფრაზე ერისთავი ზურაბ მოკლეს“, — წერს ფარსადან გორგიჯანიძე. მზაკვარისა და მოლაღატის ასევე მზაკვრულად, ასევე ღალატიანად მოლორება შევხვას არ ჰგვრის არც სახალხო მთქმელს, არც პოეტს.

მოვეუსმინოთ თ. ნატროშვილს:

„ღალატი გიყვარს, ზურაბო, ღალატი ჩემიც ნახეო!“ — ასე ემუქრება ხალხური ლექსის მიხედვით თეიმურაზი თავის სიძეს.

ღალატი და ვერაგობა დაჰყვებოდა ზურაბ ერისთავს სიცოცხლეში და სიკვდილიც ღალატიანი ერგო.

ეგებ, მართლაც დაიმსახურა ღალატიანი სიკვდილი იმ ადამიანმა, რომელმაც თვალები დათხარა საკუთარ ძმას, ლხინში მიწვეული სამოცი ხევსური უწყალოდ გამოასალმა წუთისოფელს და არაერთგზის ააწიოკა ფშავ-ხევსურეთი...

როგორი პირდაპირობით გვიხატავს სასტიკი ფეოდალის პორტრეტს ხალხური პოეზია:

ზურაბმ აიფრო ქვეყანა, ბევრ ვაჟს უტირა დედაო,
ბევრ ქალს გაუხსნა საკინძი, უკბინა ძუძუზედაო.

განა ამდენი ცოდვის ჩამდენი ერთი სიკვდილის, თუნდაც ღალატიანი სიკვდილის, ღირსი არ იყო? და თუ ეს ასეა, რაღაზე ოხრავს ნეტავი მოლექსე:

ზურაბისთანა ბატონი ვინლა გამოვა ხმლიანი...

ეტყობა, სიძულვილს ჩრდილავს სიყვარული, მარტყოფისა და მარაბდის გმირს იოლად ვერ იმეტებს ხალხის მენსიერება...“

ასეთი პასუხი უთუოდ დამაჯერებელია, მაგრამ, ჩემი აზრით, წერტილი აქ არ უნდა დაისვას.

აღსანიშნავია ერთი გარემოება. ხალხი ზურაბის სიცოცხლეშივე

უცნაური სევდანარევი ინტონაციით გვაუწყებს მის მიერ ჩადენილ საშინელებათა ამბავს და თითქოს მის დანამუსებას ლამობს:

ზურაბ, ნუ დაგვლევ, ღვთის მადლსა! ნარჩობ ვართ შენი ხმლისიანი.

სახალხო მოღვექსევე სასიკვდილოდ განწირული გმირის გარეგნობას დაუფარავი აღტაცებით აღწერს:

საფურცლეს ზურაბ მოვიდა, ლერწამი ზღვის პირისათო...

არაგვის ერისთავის უკანასკნელი ნადიმი და აღსასრული ისეთი გრაციითაა გადმოცემული, მისი უწინდელი საქციელი რომ არ იცოდე, იფიქრებ: ხალხი თავისი იდეალის, იდეალური გმირის დაღუპვას გლოვობსო.

სინამდვილეში ზურაბის სახის ფოლკლორულ გააზრებას უფრო ღრმა ზნეობრივ-მსოფლმხედველობრივი მოტივი უნდა ჰქონდეს საფუძვლად.

ხალხი დასტირის ზურაბს იმის გამო, რომ მის მშვენიერ სხეულში (იერში, მოქმედებაში) ასეთივე ლამაზი სული არ იდგა.

ამ სინანულის მეტაფიზიკური მიზეზი დარღვეული ჰარმონიაა — ფორმისა და შინაარსის შეუსაბამობა, ტრაგიკული ხარვეზი, იდეალის შინაგანი დამხობა, გაუფასურება.

ეს ქართული სულის ოდინდელი მწუხარებაა. ის ვერ ურიგდება იდეალის დაშლას, დანაწევრებას, მარტოოდენ ერთი იდეალური თვისება (ვთქვათ შეუპოვრობა, სიჩაუქე, მეომრული ღირსებები) მის მოთხოვნილებათა დასაკმაყოფილებლად საკმარისი არაა. ასეთი ცალმხრივი აპოლოგია არსებითად უცხოა როგორც ქართული მწერლობისთვის. ასევე ზეპირსიტყვიერებისთვისაც. აქ, სადაც პერსონაჟის სახე ასე თუ ისე სრულად იძერწება, იდეალური გმირის დაჩაისათებას, როგორც წესი, თან ახლავს შინაგანი სიმართლის მაუწყებელი ტრადიციული რეფრენი: „მოსამართლე და მოწყალე“ (შეადარე — რუსთაველი: „მშობლური ტკბილი მოწყალე...“ თეიმურაზ I: „მდაბალი, ტკბილი, მოწყალე...“ გორგიჯანიძე: „მდაბალი, ტკბილი, კეთილი, სიმართლისმოქმედი, მოწყალე და შემნდობელი...“).

„მოწყალეების“ ვარეშე ქართველ ხალხს არ სწამს გმირი¹. არც

¹ დიდად საყურადღებოა ამ მხრივ ივანე ჯავახიშვილის ერთი დაკვირვება: გ. ხუცეს-მონაზონის სიტყვით, სობრალულის გრძნობა ადამიანის ბუნების თანდაყოლილი თვისება იყო... „მოწყალეობა ბუნებით არს კაცსა თანა“.

„მალალი“ მიაჩნია სრულფასოვან ღირსებად „მდაბალის“ გარეშე.

ქართული ეპოსის მიხედვით „სიმდაბლე“ (უმრწმესთადმი გულისხმიერება) „სიმალლის“ აუცილებელი ატრიბუტია.



ქართული ხასიათის ორბუნებოვანობა ერთ საფრთხეს შეიცავს მისი ინტერპრეტატორისთვის. თუ ამ მთლიანობის მხოლოდ ერთ მხარეს შეამჩნევ და მხოლოდ მას დაეყრდნობი, ან სრული იდეალიზაციისკენ გიბიძგებს ან პირიქით, გაიძულეbs ასევე მთლიანად დაჰგმო ეს ხასიათი.

ასეთ ცალმხრივ გაგებას ჩვენს დროშიც არაერთგზის წაეწყდომივართ. ისინი მრავალ გაუგებრობას ბადებენ და, სამწუხაროდ, ბევრი მიაშიტი მსმენელი შეჰყავთ შეცდომაში. ერთთ საქართველო ამქვეყნიურ სამოთხედ წარმოუდგენიათ, მეორენი რალაც უღვთოს, ჯოჯობეთურს ხედავენ ჩვენში, ზოგი თავკერძობას და გაუტანლობას გვიკიჟინებს, სხვანი უგულისხმიერეს რაინდებად გვაცხადებენ. მხოლოდ ერთეულებს შესწევთ უნარი სხვა თვალით შემოგვეხედონ:

*Мы были в Грузии. помнюжим
Нужду на нежность, ад на рай...*

გაუგებრობის ისტორია შორიდან იწყება.

იოჰან გოტფრიდ ჰერდერს თავის კაპიტალურ ნაშრომში „იდეები კაცობრიობის ისტორიის ფილოსოფიისათვის“ (1784—91 წწ.) ქართველების ხასიათზე სულ რამდენიმე სიტყვა აქვს ნათქვამი: „კიდევ უფრო (სომხეთთან შედარებით. — გ. ა.) საბრალოა ქრისტიანულ საქართველოს ბედი. აქ არის ეკლესიები და მონასტრები, პატრიარქები, ეპისკოპოსები, ბერები, ქართველი ქალები ლამაზები არიან, მამაკაცები — გულადნი, და მაინც მშობლები ჰყიდიან თავიანთ შვილებს, ქმრები — ცოლებს, თავადები — ქვეშევრდომებს, მორწმუნენი — მღვდლებს. უცნაური ქრისტიანობაა გამეფებული ამ სულით ლალ, ხოლო ქურდული გულის სიღრმეში ღალატთან ხალხში“.

საერთო დახასიათება იმდენად არასახარბიელოა, რომ მე ერთ-

ხანს გადაეწყვიტე თანამემამულეთა ნერვები დამეზოგა და მთლიანად არ გადმომექართულებინა ჰერდერის სიტყვები. მაგრამ ბოლოს მაინც შემრცხვა ჩემი განზრახვისა.

მოდით, შევეცადოთ ამ ტექსტის მშვიდად აღქმას. ჰერდერი უთუოდ აჭარბებს. მისი მთავარი ამოცანა ქრისტიანობის „კეთილსმყოფელ ზემოქმედების“ დისკრედიტირება და ის შესაბამისად ამუქებს ფერებს. გამორიცხული არ არის აგრეთვე, რომ სათანადო ინფორმაცია მას ანტიქართული წყაროებიდან აქვს მოპოვებული. და მაინც, რაღაც ამის მსგავსი ხომ მართლა ხდებოდა XVIII საუკუნის საქართველოში?! სხვა თუ არა, თავადები ხომ მართლა ყიდდნენ თავიანთ ყმებს. რა საკვირველია, რომ ასეთი ფაქტების ცოდნას (თუნდაც ყურმოკრულს) სათანადო შეფასება გამოეწვია¹.

ეს დახასიათება იმით არის საგულისხმო, რომ მიუხედავად ავტორის აშკარად უარყოფითი დამოკიდებულებისა ჩვენდამი, მასში მაინც ვაწყდებით ორ დადებით ეპითეტს ქართველთა ხასიათის გამო — „გულადს“ და „სულთ ლაღს“ („ქართველი ქალების სილამაზეს“ ანგარიშში ნულარ ჩავაგდებთ).

აღსანიშნავია, რომ ჰერდერი დაახლოებით ასევე ახასიათებს კიდევ ერთ ერს — ბასკებს, რომელთა შესახებ მის წიგნში ასე წერია: „ვაჟკაცური... მხნე და მხიარული ხალხი“.

რამ გამოიწვია ამ კონტექსტისთვის ეს თითქოს აშკარად შეუფერებელი, პოზიტიური ეპითეტები? უნდა ვივარაუდოთ, რომ ჰერდერი ამ შემთხვევაში ტრადიციას ეყრდნობა.

„სულის სილაღე“ მანამდეც და მას უკანაც არაერთგზის აღნიშნულა დასავლეთში ქართული ხასიათის დახასიათებისას. ხოლო ეს კონკრეტული შემთხვევა იმით არის საინტერესო, რომ ამას წერს არა ჩვენი აპოლოგეტი, არამედ საკმაოდ დაუნდობელი კრიტიკოსი, რომელსაც არად უღირს მისთვის უცხო ერის მომაკვდინებელი დამცირება.

ჰერდერს რომ ჩვენი ისტორიისთვის თვალის გადასავლებად მოეცალა (განსაკუთრებით იმავე XVIII და რამდენიმე წინამორბედი საუკუნისათვის), ალბათ იმასაც იგრძნობდა, თუ რა პარადოქ-

¹ როგორ არ გავიხსენოთ აქ ნიკო ლორთქიფანიძის ცნობალი სიტყვები: „საქართველო იყიდება“ ან: „ჰყიდის ყველა, თავადი, მღვდელი, ვაჭარი, ავაზაკი, დიდი და პატარა, ჰკვიანს და სულელი...“

სად უღერდა მის მიერ გამეორებული ეპითეტი შექმნილ ვითარებაში, ანუ რა ფასად დაუჯდა მის მიერ ათვალწუნებულ ხალხს ან საოცარი თვისების შენარჩუნება.

როგორ განცხადდა ქართულ მწერლობაში ქართული ხასიათის ეს საყოველთაოდ აღიარებული „სილაღე“?

• • •

ყოველ ხალხს თავისი ლიტერატურის ისტორიაში აქვს ისეთი მომენტები, როდესაც მისი სულიერი პოტენციის გამოვლინება კულმინაციურ წერტილს აღწევს.

საფრანგეთის ისტორიაში ეს რაბლეს ეპოქაა („რაბლეზიანული სული“, რომელიც სათავეს უდებს ყველა მომდევნო დროის კოლა ბრუნონებს), ინგლისში—შექსპირის, რუსეთში — ტოლსტოისა და დოსტოევსკის ხანა.

სწორედ ტოლსტოისა და დოსტოევსკის შემოქმედებაში გამოვლინდა მთელი სისავსით რუსი ხალხის (და შესაბამისად რუსული მწერლობის) „სიმართლისმაძიებელი სული“.

საქართველოსათვის ასეთი ეპოქა რუსთაველის საუკუნეა. „ვეფხისტყაოსანიც“ არსებითად ქართველი ხალხის „ახალი აღთქმაა“.

სიმართლის (ისევე როგორც სამართლიანობის) პათოსი ამ პოემაში უაღრესად ძალუშია. მაგრამ მთავარი აქ მაინც სხვაა: არა მხოლოდ და არა იმდენად „სიმართლის“, რამდენადაც „სინათლის ძიება“, იმ სინათლისა, რომელიც სიბნელის ადებტებმა წარიტაცეს (მთელი პოემაც ხომ ამ ძიების პროცესის აღწერას წარმოადგენს).

ეს „სინათლე“ თავისი შინაარსით სხვა არა არის რა, თუ არ ბედნიერება, ჰარმონია, დაშორებულთა შეერთება, — სულიერი ლტოლვის ხორციელ კავშირში დაოკება.

ქართული ხასიათი, რუსთაველის მიხედვით, ბ ე დ ნ ი ე რ ე ბ ი ს მ ა ძ ი ე ბ ე ლ ი ხასიათია, რასაკვირველია, სიმართლისა, მშვენიერებისა, სიკეთისა, მაგრამ პირველ რიგში და უპირატესად ბედნიერების მაძიებელი ხასიათი.

აქ საჭიროა კიდევ ერთხელ შევყოვნდეთ განსჯილის შესამოწმებლად. შეიძლება იკითხონ: „კი მაგრამ, რომელი ხალხი, ან საერთოდ რომელი სულდგმული არ ეძებს ბედნიერებას?“

ასეთი კითხვა მოსალოდნელია და ბუნებრივიც. მაგრამ, წარმოიდგინეთ, პასუხი მაინც არსებობს: აქ საუბარია დომინანტზე, „მთავარ თემაზე“, „მთავარ ბგერაზე“.

ქართველ კაცს არ შეუძლია, უბრალოდ ვერ წარმოუდგენია ბედნიერების გარეშე ყოფნა ანუ ისეთი მდგომარეობის გარეშე აოსებობა, რომელიც სრულ გასაქანს აძლევს მისი სულის თანდაყოლილ „სილადეს“, ამის გამოა რომ, როდესაც მის გარშემო დიდი, ნამდვილი ბედნიერების პირობები არ არსებობს, ის წვრილმანებში ეყებს შვებას ან კიდევ ბედნიერების (ზეიმის, სიხარულის) ილუზიას ქმნის.

ამას განსაკუთრებით ნათლად ამჩნევს არაქართველის თვალი. ნ. ტიხონოვი ერთ თავის „კახურ“ ლექსში წერდა:

Мастера людей учили,
чтоб был весел человек.

ჩვენ ძველ ხალხთა იმ მეტად მცირერიცხოვან რიგს ვეკუთვნით, რომელმაც დღემდე შეინარჩუნა სიცოცხლის გემო. ისეთი ვარაუდიც არსებობს, თითქოს ქართული „კვირის“ (კვირა დღის) ეტიმოლოგია „გაკვირვებიდან“ მომდინარეობდეს. ადამიანი ექვს დღეს მუშაობს, მიწას ჩასცქერის, მეშვიდე დღეს კი ცას ახედავს და გააკვირვებს თავის არსებობას, სამყაროს ხილვით ვაოცდება და გაიხარებს...

ბედნიერების ფილოსოფია ფრანგმა განმანათლებლებმა შეიმუშავეს. ჰელვეციუსის აზრით, „ადამიანს არ შეუძლია ბედნიერებისაკენ არ ისწრაფოდეს...“ ეს მისი ხასიათის ყველაზე ბუნებრივი, ყველაზე ადამიანური თვისებაა! ბედნიერების ძიება (უფრო ზუსტად, მუღმივი „დევნა ბედნიერებისა“) გასულ საუკუნეში ყველაზე სრულყოფილად სტენდალის შემოქმედებაში წარმოისახა.

ეს იყო არსებითად ჰუმანიზმის ეპოქის სულისკვეთების თავისებური დაგვირგვინება, ვინაიდან ბედნიერების იდეა რენესანსული იდეაა, იმ ეპოქის მასულდგმულელები, რომელმაც უზენაესი არსების ტახტრევაზე ადამიანი დასვა.

სწავთაშორის, სტენდალი თავის ვრცელ ზნეობრივ-ფსიქოლოგიურ ტრაქტატში „სიყვარულის შესახებ“ ერთმანეთს უპირისპირებს ბედნიერების გაგებისა და ბედნიერებისკენ ლტოლვის სხვადასხვა ეროვნულ ვარიანტებს, განსაკუთრებით ფრანგულს და იტა-

ლიურს. ფრანგულ ვარიანტში მთავარ ხიზნად მას პატრივმოყვარეობის დიქტატი წარმოუდგება, იტალიურში კი შიშველი, ღრმა ვნებისა.

პატივმოყვარეობა გალანტურობაში ვლინდება ძირითადად: „გალანტურობას კი მეტი (ვნებასთან შედარებით. — გ. ა.) გრაცია ახლავს, მეტი დახვეწილობა, — წერს სტენდალი, — და ამის გამო მეტი ბედნიერება მოაქვს საფრანგეთში“, „გრძობაზე დაფუძნებული ბედნიერება კი (ანუ იტალიური ვარიანტი. — გ. ა.) არ შეიძლება იყოს პატივმოყვარეობის საგანი“.

რა შეიძლება ითქვას, ამ თვალსაზრისით, ბედნიერების გაგების ქართულ ვარიანტზე? როგორც ჩანს, სტენდალის კლასიფიკაციის მიხედვით ჩვენ სადღაც შუაში უნდა მოვხვდეთ, ვინაიდან არც პატივმოყვარეობა გვაკლია (შესაბამისი გრაციოზული გაფორმებით) და არც ნამდვილი ვნებებით ვართ ღარიბნი.

შეიძლება ითქვას, (ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ), რომ ბედნიერებისაკენ უპირატესი ლტოლვა ქართული ხასიათის თანდაყოლილი თვისებაა. მაგრამ „თანდაყოლილი“ ამ შემთხვევაში ზუსტი სიტყვა არ არის, მას ჩვენ მხოლოდ პირობითად ვსმარობთ, როგორც რაღაც ხანგრძლივის, საუკუნიდან საუკუნეში გარდამავალი თვისების სინონიმს.

სინამდვილეში ბედნიერების მოთხოვნილება ქართველ კაცს ალბათ დროთა მანძილზე გამოუმუშავდა, არა მხოლოდ პრეისტორიულ ხანაში, არამედ ისტორიკოსებისათვის ცნობილ ეპოქებშიც.

მოეწყო ისე, რომ ბედნიერება ქართველებისათვის მუდამ საძიებელი საგანი იყო. ეს ძიება კი, როგორც წესი, ბრძოლასთან, წინააღმდეგობის დაძლევისასთან იყო დაკავშირებული და ამის შედეგად აქტიურ თვისებად ყალიბდებოდა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ეს თვისება აქტიურადვე (ნაწილობრივ მაინც) რჩება მაშინაც, როცა ქართველი კაცი არარსებული ბედნიერების ილუზიას ქმნის, ვინაიდან აქაც მოქმედებასთან (შემოქმედებასთან) გვაქვს საქმე.

ასეთია, კერძოდ, ქართული ლხინის დედაზრი: ადამიანი დგამს ბედნიერების სპექტაკლს.

მაგრამ როგორია ამ „დადგმული“ ბედნიერების სტრუქტურა? ეს გახლავთ სასურველისა და რეალურის ურთიერთშეკავშირება ანუ იდეალური ჰარმონიის აღდგენა. ქართული სადღეგრძელოც

(არაერთგზის პაროდირებული და გაუხამსებული ზოგიერთთა ხელში) თავისი არსით, თავისი პირველადი ჩანაფიქრით ხომ ასეთი ცდის შედეგია.

პიროვნებას (სადღეგრძელოს ობიექტს) მიაწერენ იმას, რაც ის უნდა იყოს, რაც ის იქნებოდა იმ შემთხვევაში, თუ მისი დადებითი თვისებები იდეალურად სრულიქმნებოდნენ.

სასურველსა (იდეალურსა) და არსებულს (რეალურს) შორის პარამონიის აღდგენის ცდა — ასეთია ბედნიერების ქართული მოდელის მთავარი ტენდენცია.

და, აი, ჩვენ დაუბრუნდით იმას, რითაც დავიწყეთ, ვინაიდან „იდეალური“ გარკვეული თვალსაზრისით იგივეა, რაც „სულიერი“, „სულისმირი“, ხოლო „რეალური“ კი იგივე, რაც „ნივთიერი“, „ხორციელი“.

ქართული ხასიათი თავდავიწყებით ელტვის სულიერებას („ცისა ფერს“, „სამუდამო მხარეს“). მაგრამ, ცოდვა გამხელილი ჯობს (თუკი ეს ცოდვაა), ამ მაღალ სფეროებს მიღწეული, დიდხანს ვერ ძლებს წმინდა სულიერების საუფლოში, მალე სწყინდება, იქ, სისხლი ეყინება, მიწიერის დარდი აღონებს („სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა...“).

ასევე მძაფრი და ძალუმია მისი სიყვარული ყოველივე ამქვეყნიურისადმი, „ამა ქვეყნის სიამეთადმი“, ცოცხალი საგნებისადმი, მატერიისადმი და მაინც, მატერიალურ კმაყოფილებას (ფართო გაგებით), ამქვეყნიურ საწადელს ნაზიარები ასევე მალე იმსჭვალება სულის მოუსვენრობით, ამაღლებულზე ოცნებით, იდეალის წყურვილით.

ასე იწერება საქართველოს ყველაზე სეპედნიერი მეფის დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“.

ხოლო, რაც ასევე საგულისხმოა, ქართული ხასიათის კლასიკური წყობა ვერ ეგუება ერთის ან მეორის ნაკლებობით გამოწვეულ უქმარისობას; ვერ უთვისდება დისპარამონიას, არ შეუძლია თვით ამ ტანჯვაში (უქმარობის გრძნობით გამოწვეულ მწუხარებაში) ჰპოვოს შვება, დამორჩილდეს მას, სატანჯველად გასწიროს თავი. მას არ შეუძლია ბედნიერების მოცდა, მისი შორი მომავლისათვის გადადება¹.

¹ გალაკტიონ ტაბიძე ამას „უქმარობის ნიაღვარს“ უწოდებს: „არსად ისე არ გადმოხეთქს უქმარობის ნიაღვარი“.

ბედნიერება მას აქ, ახლა ჭირდება.

ამის გამო სიტყვები „შეუძლებელი“, „აკრძალული“ ქართველი კაცისთვის ყველაზე საძულველი სიტყვებია. ხოლო თვითშეზღუდვა — ყველაზე უცხო, მიუღებელი თვისება.

სულის სიღრმეში მას სჯერა, რომ ის სურვილი, ვნება, იმპულსი, მის არსებაში რომ აღმოცენდა, თავისთავად კანონზომიერია, ბუნებრივია, კეთილისმყოფელია (ასე რომ არ იყოს, არც აღმოცენდებოდა) და ამ ლოგიკითვე უსათუოდ უნდა განხორციელდეს, აღსრულდეს, დაკმაყოფილდეს.

ასეთია მისი ინსტინქტური რწმენა, ვინაიდან ის უპირატესად „ადამიანური ადამიანია“.

ასეთი თვისება შეიძლება ზერელობის ნიშნად მიიჩნიონ (და ხშირად სწორედ ასეც ესმით). მცირედით თუ მოჩვენებით კმაყოფილება, გულის მოხება, დაოკება, მართლაც, ხშირად აძაბუნებდა, სულიერად ძარცვავდა ქართველობას. ილიას — „ჩვენისთანა ბედნიერი კიდეც არის სადმე ერი“-ც სწორედ ამ ნაკლზე მიგვივითებეს. მაგრამ ნაკლიც ხომ ხასიათის თვისებათა რიგში დგას და მის გარეშე ამ ხასიათის მთლიანად გაგება პრაქტიკულად შეუძლებელია.

მაინც უნდა ითქვას (სიმართლისათვის), რომ ბედნიერების გადაუდებელი სურვილი მხოლოდ სისუსტეში არ გამჟღავნებულა. უფრო ხშირად ის ჯავშანიც იყო ჩვენი სულისა და სწორედ იმ საყოველთაოდ ცნობილ „სილალის“ შენარჩუნებაში გვეხმარებოდა, ისეთ მომენტებშიც კი, როცა ამგვარი განწყობა თითქოს გამორიცხული იყო შექმნილი პირობების გამო.

მკითხველი აქ (უფრო ადრე თუ არა) უთუოდ შეამჩნევდა ერთ შეუსაბამობას, რომელიც გარკვეულ მომენტამდე მეც გამომჩნა მხედველობიდან, ვინაიდან აქამდე მსჯელობის მკაცრ ლოგიკურობაზე კი არ ვფიქრობდი, არამედ სამსჯელო საგნის ზუსტ, ნიუანსირებულ აღწერაზე, ხოლო ამ უპირატესმა წადილმა სწორედ ასეთ (ალოგიკურ) შედეგამდე მიმიყვანა: ვერც კი შევამჩნიე, როგორ გადაიზარდა ეს „უქმარობის ნიაღვარი“ „მცირედით კმაყოფილებაში“¹.

ვფიქრობ, ეს ჩემი მსჯელობის შინაგანი ხარვეზით არ უნდა

¹ „მცირე ბედითაც ვარ კმაყოფილი“ ხომ გალაკტიონსავე ეკუთვნის.

იყოს გამოწვეული. ასეთი წინააღმდეგობა თვით „საგნის“ ბუნებიდან უნდა მომდინარეობდეს და მისი ამ შემთხვევაში უნებლიე გაცნაურება თავისთავად დამახასიათებელია.

ეს ორი პოლარული თვისება, კიდევ ერთგზის, თვალსაჩინოდ წარმოაჩენს ქართული ხასიათის ო რ ბ უ ნ ე ბ ო ვ ა ნ ო ბ ა ს.

პირველი (მცირედით კმაყოფილება) ამ ხასიათის სწორედ გარეგანი ზე რ ე ლ ო ბ ი ს („поверхностность“) მთავარი ნიშანია, ხოლო მეორე (უკმარობა) — მისი სიღრმისეული დაუოკებლობის, შეუზღუდველობის, უ ფ ს კ ე რ ო ბ ი ს („глубинность“) გამოვლინება.

ეს ორი თვისება თითქოს ოდითგანვე ებრძვის ერთმანეთს ჩვენს ეროვნულ ხასიათში. არც ერთი არ თმობს თავისთავს; და ეს შიხაგანი ბრძოლა დამახასიათებელია არა მხოლოდ ცალკეულ პიროვნებათა, არამედ გარკვეული თვალსაზრისით მთელი ერის ფსიქიკური წყობისთვისაც.

მაშ როგორღა თავსდებიან ისინი ერთ მთლიან სხეულში, ერთი მთლიანობის ფარგლებში?

ყველაზე ძნელი სწორედ ამ უკანასკნელ კითხვაზე პასუხის გაცემაა.

ჩემს ახსნას ამომწურავ სისავსეზე პრეტენზია ვერ ექნება, მაგრამ, ვფიქრობ, რომ აქაც პირველ რიგში იმის გახსენებაა საჭირო, რომ ეს არის არა ჩვეულებრივი, არამედ დ რ ა მ ა ტ უ ლ ი მთლიანობა. და მაინც რა გარემოების ძალით შეიძლება დავუშვათ, რომ ეს შეუჩივებელი წინააღმდეგობები ერთმანეთში „გადავიდნენ“, ერთმანეთი გამოიწვიონ, რომ ერთმა მეორეს აღმოცენებას მისცეს ბიძგი?

ამაში გასარკვევად აუცილებელია თითოეული მათგანის არა მხოლოდ არსებითი, არამედ სპეციფიკური თავისებურების გათვალისწინებაც.

ქართულა სულის „უკმარობა“ სპეციფიკურია იმ მხრივ, რომ ის სინამდვილეში არასდროს არ კარგავს თვითრეალიზების იმედს, არასდროს არ აღწევს სრულ სასოწარკვეთამდე და ამდენად სრულ უარს არ ამბობს რეალურ (ამქვეყნიურ, ამყამინდელ, ამ კონკრეტულ პირობებში დასაშვებ) პერსპექტივაზე. მას ყოველთვის რჩება სასწაულის (შეუძლებელის) იმედი, არა იმიტომ, რომ აუცილებლობაზე ხუჭავს თვალს, არამედ იმის გამო, რომ თვით ამ ბუნე-

ბისმიერ, ობიექტურ აუცილებლობაში ელანდება, ეიმედება სასწაულის პოტენციური შესაძლებლობა (ამის შესახებ ქვემოთ) და ასეთი რწმენით ფრთაშესხმული ვერ ურიგდება, ვერ ეგუება თავის რეალურ მდგომარეობას.

ამის შედეგია, რომ „უკმარობა“ ქართული სულის მოძრაობაში არასდროს არ გადაიზრდება შესაძლებლისგან (რეალურისგან) სრულ განლტოლვაში ანუ არასდროს არ აღწევს რომანტიკული მსოფლგანწყობის იმ სასრულ წერტილს, რომელიც, პრაქტიკულად, არსებულთან შერიგებას, მასთან ჭიდილზე უარისთქმას, საბოლოო ხელის ჩაქნევას მოასწავებს (ამის კლასიკური მაგალითია ნიკოლოზ ბარათაშვილის — ყველაზე „უკიდურესი“ ქართველი რომანტიკოსის შემოქმედება). სწორედ ამგვარი შეურიგებლობა აღვივებს ცდის გამუდმებულ სურვილს და უკმარობაც ხშირად მთავარის, აბსოლუტურის დაუცდელად, ნაწილში, შეფარდებითში („მცირედში“) ან მოჩვენებითში ეძებს თვითგანხორციელების დროებით წყაროს. ერთი სიტყვით, ეს ისეთი უკმარობაა, რომელიც სწორედ თავისი უადრესი სიმძაფრის გამო გამუდმებით ლამობს (თუნდაც ნაწილობრივ) დაოკებას.

თავის მხრივ, „მცირედით კმაყოფილების“ ქართულ ვარაუდსაც აქვს თავისი სპეციფიკური ნიშნები. მთავარი მათ შორის ისაა, რომ კმაყოფილება აქ დამწვიდებას, დაცხრომას ან დაშოშმინებას კი არ ნიშნავს, პირიქით, როგორც წესი, ბრძოლის, ჭიდილის, ამბოხის ცხოველ ილუზიაში ვლინდება. აქედან იღებს სათავეს ქართველი კაცისთვის ესოდენ დამახასიათებელი გამარჯვების წყურვილიც, რაც ხშირად მცირე, არაარსებითი წარმატებით უზომო აღფრთოვანებაში ან ფსევდოგამარჯვებულის პოზაში ვლინდება.

ეს უკანასკნელი მიდრეკილება. რომელიც პასტერნაკმა ჩვენი ხასიათის ზერელობის მთავარ ნიშნად მიიჩნია („Празднично-поседоночность“) მხოლოდ ერთი, კერძო გამოვლინებაა გაცილებით უფრო ძლიერი და ღრმა წადილისა, რაც უთუოდ ჩვენი ისტორიის სპეციფიკურ გარემოებათა ზემოქმედებითაც გამომუშავდა.

არ უნდა გვიკვირდეს, რომ ქართველი კაცი მოწყურებულია გამარჯვებას. იმდენი ომი გვაქვს წაგებული, იმდენ სიმწრის ოფლში გავდვრილვართ, იმდენჯერ შეგვეკუმშვია გული ბედის გულგრილო-

ბითა თუ უსამართლობით, რალა გასაკვირია, ყოველ აღწევებას, ყოველ „მოგებას“ ასე თავდავიწყებით შეეცდინებდეთ.

როგორც „უქმარობა“, ასევე „მცირედით კმაყოფილება“ ჩვენი, ბევრ გარეშე თვალს ამხიარულებს.

პირველის გამო სხვადასხვა დროს დონკიხოტური ფათერაკების მთელი სერია გადაგვხდომია თავს — ბევრმა დულციანამ გვიღალატა მწარედ, ბევრ ქარის წისქვილს შევალეთ ჩანი, სანამ თავადერილნი შორეულ სივრცეებს გავყურებდით, ბევრი რამ უმტკივნეულოდ აგვეცანცლეს ცხვირწინ, მაგრამ საქმე მხოლოდ უკიდურესობებში არ არის.

დონკიხოტური ელემენტის გარეშე აბა რა ფასი აქვს ჩვენს ქართველებად ყოფნას, ჩვენს თვითმყოფ სულიერ კონსტიტუციას?!

შემთხვევითი არ არის, რომ ვაჟა-ფშაველამ, ქართული სულის ერთ-ერთმა ყველაზე ღრმა მესაიდუმლემ, სწორედ ეს პერსონაჟი აირჩია ბუნებრივი (სწორედ ბუნების სიბრძნით ნასაზრდოები და არა ბუნების წინააღმდეგ ამხედრებული) ადამიანის იდეალად:

„აბა, კარგად დაუკვირდით ლამანჩელ აზნაურს დონ კიხოტს, შეადარეთ თვით ბუნებასთან, რამდენს მსგავსებას ჰნახავთ მათ შორის. რა არის თვით ბუნება, თუ არა იგივე დონ კიხოტი, რომელიც თავდაუზოგავად ჰლელავს, იბრძვის, მიისწრაფვის ერთხელ არჩეულ, აჩემებულ გზაზე თავდაუზოგავად? აზრი მაღალი აქვს, ფიქრი კეთილი, მაგრამ შეცდომაც ბევრში მოსდის, უნაკლო არც იგია“.

მეორე მხრივ, როცა ქართველ კაცს ბედნიერების ხელოვნური შემცველობით კმაყოფილებას უკიჟინებენ, აქაც ზომიერებაა საჭირო. მართალია, ეს სუროგატები ზოგჯერ წამლავენ მის ორგანიზმს — ფიტავენ, ათაყვანებენ, მაგრამ სრული უამისობა, უბრალოდ, მოკლავდა მას, როგორც ქართველს. საქმე ისაა, რომ ჩვენი ხასიათის „თანდაყოლილი“ თვისება („სილაღე“) ერთი იმ თვისებათაგანია, რომელიც, ზოგიერთი სხვა თვისებისაგან განსხვავებით, გამუდმებით მოითხოვს გარეგან საზრდოს და თუ ირგვლივ ნამდვილი საკვები არ მოიპოვება, ასეთ შემთხვევაში დროებითი შემცველით მაინც უნდა შეიქციოს თავი.

არალალი (ან თუნდაც არამოჩვენებითად გალალებული, სილა-

ღის თუნდაც ილუზიური გარემოცვის გარეშე დარჩენილი) ქართველი კაცი არსებითად უკვე ქართველი აღარ არის.

ცუდია ეს თუ კარგი? ღმერთმა უწყის! მთავარია, რომ ასეა.

* * *

თუ რამდენად თავისებურია ამ მხრივ ქართული ხასიათი, ამის თვალნათლივ წარმოსაჩენად ზედმეტი არ იქნება ზოგიერთი სსკ-ეროვნულ-ქარაქტეროლოგიური მოსაზრების გახსენება.

ვიჩეხსლავ ივანოვი წერდა ტოლსტოის შესახებ, რომ რუს მწერალთა შორის მან პირველმა შექმნა სიმართლის ეროვნული კონცეფცია, იმგვარი სიმართლისა, რომელიც თავისი არსით მტრულად უპირისპირდება არა მხოლოდ „ჩვენს ამამალლებელ სიცრულს“, არამედ საერთოდ ყოველივეს, რაც მშვენიერისა და ამალღებულისგან მომდინარეობს და მათი „გამაბრუებელი“ ზემოქმედების მატარებელია.

ეს მოსაზრება იმდენად არამარტივია თავისი აზრობრივი განშტოებებით, რომ სიზუსტისთვის უმჯობესია დედანს მივმართოთ:

«Лев Толстой, — წერს ვ. ივანოვი, — ответил стихийно-национальному тяготению нашему к обличению всего условного, к совлечению всех убранств и личин, к бегству от всякой прелести очей и ума, к нисхождению от всех высот житейской гордости, к обнажению правды сущей в ея последней, суровой и нищей простоте. Эта проповедь была сократической универсальной проверкой... всех утешений и самоубаюкиваний дешево и лицемерно успокоившегося духа, всех «возвышающих нас обманов», присутствие которых русский характер склонен упрямо подозревать в прельщениях прекрасного и возвышенного и ради которых не пожертвует он и последнюю из «низких истин».

ვიჩეხსლავ ივანოვის მთელი ეს უაღრესად საგულისხმო ექსპლიკაცია სიმართლის (უფრო ზუსტი იქნებოდა გვეთქვა, ცხოვრების დედააზრის) ტოლსტოური გაგებისა, იმისი მშვენიერი ნიმუშიცაა, თუ რაოდენი მნიშვნელობა აქვს სინონიმების ხმარებას ამა თუ იმ ფენომენის დახასიათებისას.

მის მიერ შერჩეული ეპითეტების ზეგავლენით, „ქეშმარიტება“ აქ ერთადერთ ნაღდ ცხოვრებისეულ ფასეულობად წარმოდგება და განუზომლად მაღლა დგას როგორც „მშვენიერზე“ (ანუ სინამდ-

ვილის ესთეტიკურ ღირებულებაზე), ასევე „ამაღლებულზე“ (ანუ ამ შემთხვევაში ზნეობრივად აღმაზვებელზე).

ძნელი არ უნდა იყოს იმის შემჩნევა, რომ აქ ექსპლიკატორის საკმაოდ ძლიერი ტენდენცია მოქმედებს. სხვა ავტორიტეტებსაც რომ არ მივმართოთ, კლასიკური ფილოსოფიის მიხედვითაც ხომ „კვებმართება“, „მშვენიერება“ და „სიკეთე“ სამი განუყოფელი ნაწილია ადამიანის სულიერი სრულყოფისა.

ორი უკანასკნელის (ესთეტიკურისა და ეთიკურის) ზემოქმედების დამაკნინებელი სინონიმებით დახასიათება აქ სწორედ ავტორისეულ ტენდენციას ავლენს. „Прельщение“ სხვა (უფრო ობიექტურ) კონტექსტში იოლად შეიძლებოდა მეცვლილიყო „вдохновение“ ან „вдохновение“-დ ყველაფერი სულ სხვა ღვერადობას შეიძენდა.

სწორია თუ არა ვიაჩესლავ ივანოვის თვალსაზრისი მთლიანად, როგორც „რუსული ხასიათის“ გაგება? ამ კითხვაზე ამომწურავი პასუხის გასაცემად სხვა კომპეტენციაა საჭირო, გაცილებით უფრო საფუძვლიანი და შეუვალი, ვიდრე ის, რის უფლებასაც ამ საგნის ჩემი ცოდნა მაძლევს.

მე მაინც ვიტყვოდი, რომ ეს არის ცალმხრივი დახასიათება, ვინაიდან თუ შევთანხმდებით, რომ ისეთმა უნივერსალური ნიჭის შემოქმედმა, როგორც პუშკინი იყო, არანაკლებ ღრმად გამოხატა თავისი ხალხის ხასიათი და სულისკვეთება, მაშინ ვ. ივანოვის მტკიცებაში ბევრი საყრდენი პუნქტი ძალას დაკარგავს ან თავდაყირა დადგება.

ეკვმიუტანელია ერთი: მთელი ეს მტკიცება პოზიტიურ მიზანს ისახავს, და ასევე აღიქმება.

ეს არის იმ ეროვნული ხასიათის წრფელი აპოლოგია, რომელმაც ერთი მხრივ ტოლსტოის ღვთისმადიებელი გენია წარმოშვა, ხოლო მეორე მხრივ დოსტოევსკის უფსკრულთამწვდომ ფიქრს მისცა საზრდო და გასაქანი.

მაგრამ რაოდენ შეუფერებელია ის, რაც ერთი ხალხის მისამართით ნამდვილ ქებათაქებად ელერს, მეორე ხალხის სულიერი წყობის დასახასიათებლად?

აბა, წარმოიდგინეთ ჩვენი „სტიქიურ-ეროვნული“ სულისკვეთება ამ „თვალისა და გონის მასაზრდოებელ მშვენიებათა“ გარეშე ან მითუმეტეს „მშვენიერითა და ამაღლებულით აღფრთოვანებას“

განრიდებული, მათგან ეპენარევი ზოლით უკუქცეული ქართველი კაცი, რომელიც ყოველივე ამას უყიყმანოდ ამჯობინებს ყველაზე „უკანასკნელს მდაბალ ჭეშმარიტებათა შორის“!

ქართულ ხასიათს თავისებური დამოკიდებულება აქვს სიმართლესთან (ჭეშმარიტებასთან) და ეს თავისებურება მხოლოდ მისი სუსტი, შედარებით მეორესარისხოვანი მხარეებით როდია განპირობებული. მართალია, არც ამ სისუსტეების გამო ღირს წაყრუება. განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ისინი ამა თუ იმ ობიექტური მიზეზის გამო ჰიპერტროფირებული სახით იჩენენ თავს და საბედისწერო გავლენას ახდენენ მთელს ეროვნულ ფსიქიკაზე. როდესაც, მაგალითად, განსაცდელის წინაშე მდგარი ეროვნული თვითშეგნება ამჩნევს, თუ რაოდენ საშიშია მისთვის ეს „ცრუნუგეშინი“ და „თვითმძინება“. სწორედ ასეთ დროს ჩნდებოდნენ ჩვენშიც ახალგაზრდა ილიას ტიპის პიროვნებები, რომ „სოკრატესებური უნივერსალური“ გამჭრიახობით შეეფასებინათ და უკუეგდოთ „თვალთმაქცურად დაშოშმინებული“ თუ „იაფად ნაშოვნ სიმშვიდეს მინებებული სულის“ სამარცხვინო ნირვანა.

მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ამგვარი რამ მხოლოდ ჩვენი ცალკეული „თანდაყოლილი“ თუ გვიან შეძენილი სისუსტეების საბედისწერო ჰიპერტროფირების მომენტებში ხდებოდა და ხდება ხოლმე.

ეს საკითხის მეორე მხარეა — ისტორიული, დროებითი, სხვადასხვა მომენტში შეტნაკლებად აქტუალური, ხოლო მუდმივი და არსისმიერი ნიშანი ჩვენი ხასიათისა სხვა შრეებში დევს და სხვაგვარი კატეგორიებით განისაზღვრება.

ქართული ხასიათის სიმართლის მიმართ დამოკიდებულების მთავარი ნიშანი ამ უკანასკნელის კლასიკური თვისობრიობაა.

ამ „სტიქიურ-ეროვნულ“ თვალსაზრისს საფუძვლად უდევს ჭეშმარიტების (ანუ ყოფიერების შინაარსის) და მშვენიერების (ამავე ყოფიერების ფორმის), ისევე როგორც სიკეთის (ზნეობრივი ღირსების) ურთიერთგანუყოფლობის შეგნება, ხოლო თავიდათავი ამ კლასიკური მსოფლმეგრძნებისა ის გახლავთ, რომ ქართველი კაცისთვის სიმართლე (ანუ ამ შემთხვევაში სინამდვილე, სიცოცხლე, ყოფიერება) თავისთავად სიკეთე და მშვენიერებაა.

ღიახ, ისტორიის გარკვეულ მომენტებში ქართული ხასიათი სწორედ „მწარე სიმართლეს“ მოითხოვს, (გამოფხიზლებას, მკვახე

მეძახილს, უტყუარ სარკეს), რომ უფსკრულის პირას მდგარს თვლება არ მოერიოს და საშიშ ზღვარს არ გადასცდეს. მაგრამ უფრო დიდი ანგარიშით „სასტიკი და ლატაკი“ (ისევე როგორც „მდაბალი“) ჭეშმარიტება მისთვის მიუღებელი ვარიანტია ყოფიერების მთავარი შინაარსისა...

ამის გამოა, რომ ის ადამიანურ სიმართლეს („სამართლიანობას“), როგორც წესი, „მოწყალეობასთან“ აუღლებს და არა სისასტიკესთან, ხოლო ცხოვრების დედააზრი მის „ლატაკ უბრალოებაში“ კი არ ეგულება, არამედ სამყაროს „უთვალავ ფერთა“ და უღვეველ სიმდიდრეში.

აქ უშუალოდ მოახლოებულია და მოუთმენლად მოელის თავის რიგს კიდევ ერთი ცნება, რომელიც ქართული ხასიათის ოდინდელი თვისების მაუწყებელი უნდა იყოს: ბუნებრივი არტიზმი, თანდაყოლილი სწრაფვა ყოველივე ამალეებულისკენ, ჩვეულებრივისაგან განსხვავებულისკენ, „პათეტიურისკენ“, ყველაფრისკენ, რაც შემოქმედებასთან, ხელოვნებასთან, ფანტაზიასთან ანუ „სიცურუესთან“ არის დაკავშირებული.

„ამალეობა“ განსაკუთრებით საყვარელი სიტყვაა ქართველი პოეტისათვის, საერთოდ ქართველი კაცისათვის. მერვე საუკუნეა, რაც „მაღალი“ და „მაღლამხედი“ ჩვენს ეთიკურ სიტყვაში არა მხოლოდ „რჩეულისა“ და „კეთილშობილის“, არამედ „ბრძენისა“ და „შორსმჭვრეტელის“ სინონიმებადაც ჩაიწერა.

და როცა თანამედროვე პოეტი ამბობს:

როდესაც ასე ახლოა გრემი,
მეც მინდა ვიყო უფრო მაღალი.

— ამას ჩვენი მკითხველისთვის განმარტება აღარ ჭირდება. ეს, თუ გნებავთ, ჩვენი ეროვნული პოეზიის კოდია.

ვაჟაც ხომ ამის იმედით ამბობდა: „მიყვარხართ მისთვის, რომ ხართ მაღლები“.

სიმაღლე ჩვენ მშობლიურმა მწვერვალებმა შეგვაყვარეს. მაგრამ ეს ისეთი თემაა, რომელიც ძალიან შორს წაგვიყვანდა...

ქართული ხასიათი იოლად ვერ ელევა „პირობითობას“, ვერც „მოსასხამებს და ნიღბებს“ თმობს დაუნანებლად, არამც და არამც არ ჩქარობს მათ „ჩამოგლეჯას“. რათა შიშველი სინამდვილის ჩონჩხი იხილოს. ერთი უმთავრესი მიზეზის ძალით: „ყოველივე ეს („მო-

სახამიცი“, „პირობითობაც“, „ნიღბებიც“) მას თვით ცხოვრების სუბსტანციურ თვისებად წარმოუდგება.

ქართველისთვის ცხოვრება თავისთავად ზეიმია, დღესასწაულია. სანახაობაა, „სახიობაა“, მრავალსახოვნებაა ანუ ის, რაც ბუნებრივ მშვენიერებას, ბუნებისმიერ სილალეს და გამონაგონს, ბუნების გამამხნეველ ღიმილს მოასწავებს, რაც ბუნებასავით ნათელი და ფერადოვანია, როგორც ჩვენი ცისა და ხმელეთის ფერები, ან უფრო მეტად ის შეიდფერი სასწაული, რომელიც ქართულ პოეზიაში ჩვენი ეროვნული თვითყოფობის სიმბოლოდ იქცა.

ვინ იტყვის, რომ ასეთი წარმოდგენა ყოფიერებაზე ჩვენ ჩვენი არსებობის ობიექტური ვითარებების წყალობით შეგვიმუშავდა?! რომ ეს ისტორიის მიერ განებვიერებული ერის ცრურწმენაა. არა! ცხოვრება სულ სხვა სიბრძნეს ჩაგვძახოდა დღენი დაღაც, როგორც ხვეისბერი გოჩა ჩასჩიჩინებს ყრმა ონისეს: „ყრმაო, გახსოვდეს. ადამიანი ტანჯვისთვის არის გაჩენილი“, „ადამიანი ტანჯვისთვის არის გაჩენილი“, „ტანჯვისთვის არის გაჩენილი...“

ქართველი ხალხიც თითქოს საგანგებოდ ამისთვის — საწამებლად და სათმენად მოავლინა ქვეყნად განგებამ. მაგრამ უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ ხალხს არასდროს არ ჰყვარებია თავისი ტანჯვა, არასდროს არ დაუსახავს იგი არსებობის ასატან ნორმალურ (ან მითუმეტეს იდეალურ) ფორმად, არც მოთმინებისა და თვითმეზღუდვის რელიგია შეუქმნია ოდესმე.

ხშირად გვსმენია და თითქმის აქსიომატურ ჭეშმარიტებად იქცა აზრი, რომ „ჭირთათმენა“ ქართველი კაცის ერთი ყველაზე დამახასიათებელ თვისებათაგანია.

ეს უთუოდ სწორია ისტორიულად, რამდენადაც მართლა უზღვევ ჭირს გაეუძელით, ავიტანეთ, მოვინელებთ. მაგრამ თუ გულისგულს ჩაეხედავთ, და მითუმეტეს, ჩვენს თავს სხვას შევადარებთ, აღმოჩნდება, რომ ჩვენი ხასიათის მთავარი თვისება ჭირთათმენა კი არ არის (ამით ბევრი სხვა ხალხი გვაჯობებდა) არამედ, სწორედ ჭირის მოუთმენლობა, მასთან შეუერივებლობა, შეუთვისებლობა.

თუ სიმართლე გნებავთ, ჩვენ მოთმინებამ კი არ გადაგვარჩინა, არამედ სწორედ მოუთმენლობამ. ოღონდ ამ სიტყვას ტრივიალური საზომით ნუ მივიუდგებთ.

მოუთმენლობა, ფართო გაგებით, დაუმორჩილებლობის, მოუთვინიერებლობის, არსეაულით დაუოკებლობის სინონიმია.

ჩვენი მოუთმენლობის მსოფლმხედველობრივი საფუძველი ის იყო, რომ ცხოვრება სიკეთედ და მშვენიერებად გეწამდა, სილალედ და ბედნიერებად გვესახებოდა, მუდამ გვჭეროდა მისი მადლისა და ამის გამო ვერც მონობას ვურიგდებოდით, ვერც გაბმულ კაეშანს და უღიმღამო ვაი-ვაგლახს შევაჩვიეთ თავი, ვერც მტარვალთა ძალმომრეობის მოწამებრივ ატანაში და ვერც თვითგვემაში ვპოვებდით შვებას.

„ჩვენი აღთქმული ქვეყანა“ იმდენად ზეალმტაცი და მომხიბვლელი იყო, ისეთი ძალით გვიხმობდა მშობლიური ჰორიზონტებიდან ბედნიერება, რომელსაც ქართველ კაცს საუკუნეების მანძილზე უმაღავდნენ, ისე მიმზიდველად ილანდებოდა ყოველ მოსახვევში, რომ არავითარ სხვა ძალას, არავითარ თავსმოხვეულ დიქტატს არ შეეძლო აღეზარდა ჩვენს შეგნებაში მცირე ულუფით კმაყოფილება, აუცილებლობით ზღვარდადებულ, დედინაცვლური სიძუნწით ნორმირებულ რეალობასთან შერიგების ფსიქოლოგია.

აქ კიდევ ერთხელ უნდა გაესვას ხაზი ჩვენ მიერ უკვე აღნიშნულ ერთ გარემოებას. მოხდა ისე, რომ ჩვენი ამგვარი ხასიათი უფრო ძლიერი აღმოჩნდა, უფრო გამძლე და მყარი, ვიდრე ყველა ობიექტური პირობა, რასაც წესით, ძირფესვიანად უნდა შეეცვალა ქართველთა ბუნება. ზოლო ვინაიდან „მოხდა“, ალბათ ასეც უნდა მომხდარიყო, ასე გვეწერა, ასეთი იყო კანონზომიერი ხვედრი ამ ხასიათისა.

ადრე უკვე ითქვა ამ ხასიათის შინაგან დრამატიზმზე, ახლა უნდა დავძინოთ, რომ უკანასკნელი გაპირობებული იყო გარეგანი მიზეზებითაც.

ბედნიერების აუცილებლობის შეგნებას ქართველი კაცის ცნობიერებაში, როგორც, ჩანს, საფუძვლად ედო არა მხოლოდ გარემომცველი სამყაროს, არამედ თვით ადამიანური ბუნების კეთილი არსის რწმენაც.

ამ რწმენის ბედი კი მუდამ ბედზე ეკიდა, ვინაიდან არსებობის შენარჩუნებისთვის გამუდმებული ბრძოლა ათასი უკუღმართი ჩვევის შეძენისკენ გვიბიძგებდა — ის „ქურდული“ და „ღალატური“ გულიც სულ ტყუილ-უბრალოდ არ მოგვაწერეს. ჩვენს სულთამხუთავს, რასაკვირველია, უფრო ეამებოდა ჩვენ რომ ერთგულ, უღალატო ქვეშევრდომებად გავგებოდით ფეხქვეშ.

მაგრამ რას ვქურდობდით? — პირველ რიგში, ჩვენსას!

ვის ვლალატობდით? — მოძალადეს!

ვერაგობა კი არ ვისწავლეთ — გვასწავლეს, გვაიძულეს გვესწავლა¹.

საკვირველი ეს არ არის. საოცარია ის, რომ „ვერაგობანასწავლ“ ხალხს სიყვარულის წყურვილი არ გაგვენელებია.

„მოლაღატეებმა“ საუკუნეების მანძილზე შევინარჩუნეთ ურყევი ერთგულება ერთხელ ნაწამებისა — ჭვარს ვეცვით ქრისტეს რჯულისთვის, რომლის გამო ჩვენს დედებს ძუძუებს უშანთავდნენ. ჯერ კიდევ გიორგი მთაწმინდელი აღნიშნავდა, რომ მას შემდეგ, რაც ჩვენ, ქართველებს „ერთი ღმერთი გვცნობიეს, არღარა უარ გვყოფიეს და არცა მივდრკებით“. მაგრამ რომელი ერთი ვთქვათ...

ჩანართი III

უნდილაძე

ბასრად, უჩვეულოდ იკვეთება გვიანფეოდალური საქართველოს მტკ-მეწამულ ფონზე „გათათრებული“ ქართველი კაცის, იმამყული-ხან უნდილაძის სილუეტი.

მისი თავგადასავალი და ხასიათიც კიდევ ერთი „გადახრა“ ქართველთა ცხოვრების ჩვეული კალაპოტიდან. მაგრამ ეს გადახრა ცთვინებურად ტიპიურია: რამდენი ჩვენი თანამემამულე აღზევებულა ასეთი ფაგბრუდამხვევი სისწრაფით და ბრწყინვალეობით სამაჰმადიანოს გამგებელთა კარზე და რამდენს გაუნაწილებია მისი ტრაგიკული ხვედრი!

„შირაზის ხანის“ მთელი ცხოვრება უმძაფრესი დრამაა, შექსპირის სისხლიანი „ქრონიკების“ მსგავსი, ოღონდ აღმოსავლურ ყაიდაზე შეფერადებული.

თუ როგორი ობიექტური შინაარსი ჰქონდა მის პოლიტიკურ საქმიანობას, ამის დასადგენად ერთი გარემოებაა საკმარისი: უნდილაძე ირანის უსასტიკესი მბრძანებლის შაჰ-აბასის მარჯვენა ხელი

¹ „ნათესავნი ქართველნი ორგულ-ბუნება არიან პირველითგანვე თხსთა უფალთა“. ვახუშტი ბატონიშვილის ეს მტკიცება რომელსაც ტექსტში კონკრეტული მისამართი აქვს. ფართო მნიშვნელობითაც უნდა გავიგოთ, როგორც ყოველგვარი ძალმომრეობის მიუღებლობა, ურჩობა, გულშეუჭერებლობა.

იყო. იმ შაჰ-აბასისა, რომელიც თეიმურაზ პირველს ასე ჰყავს დახასივებული: „მძლავრი და უწყალო მეფე, ქრისტიანთა მტანჯელი, უბრალოს სისხლის მჩქეფელი, ეროდიას წილ მჯდომელი“.

მოხდა ისე, რომ სწორედ უნდილაძის, შირაზის ბეგლარბეგის სასახლეში აწამეს შაჰ-აბასის ბრძანებით თეიმურაზის დედა ქეთევან დედოფალი.

მაგრამ, აი, რას წერს თავის პოემაში იგივე თეიმურაზი ამ კაცის შესახებ:

შირაზის ხანის ქებასა ვერ იტყვის ბრძენთა ენანი,
მდაბალი, ტყბილი, მოწყალე, აქებენ სულად ქვენანი,
ღირსეულია ღეთისაგან, მითა სცავს ძალთა ზენანი.

იმამყული-ხან უნდილაძე უცხოეთში მყოფი, მტრულ გარემოებაში დაწინაურებული, მოსისხლის სამსახურში აღზევებული ქართველი კაცის ტიპიური სახეა.

მისი ცხოვრება გარკვეულ მომენტამდე განუხრელი წინსვლის გზით წარმართება და არც მის იერს ატყვია რაიმე კრიზისული ნიშანი.

პიეტრო დელა ვალეს მოწმობით XVII-ს. 20-იანი წლებისათვის უნდილაძე ყველაზე დიდი პიროვნებაა მთელს ირანში შაჰ-აბასის შემდეგ. მას ძლიერ უყვარს ქრისტიანები და მეგობრობს ევროპელებთან.

კათოლიკე მისიონერები განსაკუთრებით აღნიშნავენ ამ კაცის უსაზღვრო გულუხვობას, გარკვეულ ესთეტიზმს („იციოდა ლამაზი ნივთების ყადრი“) და მეცენატურ მიდრეკილებებს.

ყველაფერი თითქოს რიგზე იყო 1624 წლამდე, როდესაც განგებამ ის უმძიმესი, თავისებურად კანონზომიერი ზნეობრივი განსაცდელის წინაშე დააყენა.

სწორედ ამ წელს მიიღო შირაზის ხანმა შაჰ-აბასის წერილი: „ქეთევან დედოფალი თუ გათათრდეს, ნურას აწყენ, და თუ არ გათათრდეს, აწამე და სასჯელით მოჰკალო“.

ასეთი განსაცდელის წინაშე ადრე თუ გვიან უსათუოდ უნდა აღმოჩენილიყო მის მდგომარეობაში მყოფი სახელმწიფო მოღვაწე, რათა ერთხელ მაინც თვალნათლივ, მთელი სისასვით წარმოსდგომოდა საკუთარი არსებობის შემზარავი ორაზროვნება.

ბევრს ეცადა უნდილაძე თავისი მბრძანებლის გადაწყვეტილე-

ბის შეცვლას. ამოდ. მერე სამი თვე მალავდა მის ზრძანებას (რა საში თვე იყო მისთვის ეს სამი თვე?!). ბოლოს დადგა გამხელის ეპი.

შირაზის ხანისა და ქეთევან დედოფლის დიალოგი ორი ფსიქიკის შეჯახების, სიტყვიერი ორთაბრძოლის ბრწყინვალე ნიმუშია.

შინაგანი დრამატიზმი აქ გამძაფრებულია იმიტაც, რომ მოწინააღმდეგენი გულწრფელად პატივს სცემენ და ღრმად თანაუგრძნობენ კიდევ ერთმანეთს, ისიც ძნელი სათქმელია, რომელს უფრო ებრალება მეორე — უნდილაძეს საწამებლად განწირული ქეთევანი, თუ ქეთევანს ჯოჯოხეთის ცეცხლში ჩაყარდნის უნდილაძე.

გამაჰმადიანებულ (უფრო სწორად, მაჰმადიანად დაბადებულ) იმამყული-ხანს, ცხადია, დედოფლისგან ქრისტეს რჯულის უარყოფა თავისთავად არაფრად უჩანს, მაგრამ მან კარგად იცის თანამემამულე ბანოვანის უტეხი ბუნება და სხვადასხვა მხრიდან უვლის მის გულს, რათა შესაღწევი ხერხი აღმოუჩინოს. ხან დედის გრძნობას შეაშფოთებს იმის ხაზგასმით, რომ „თეიმურაზის ბედ-იღბალი მის გადაწყვეტილებაზეა დამოკიდებული“, ხან პატრიოტულ შეგნებას მიეტანება („მცირე დათმობით“ შობელი ქვეყნის უბედურებისგან ხსნა შეუძლია დედოფალს!), ხან დიდგვაროვნულ ღირსებას შეახსენებს მოწიწებით („სატანჯველს ნურას იკადრებ, არ არის შენი წესია“).

ერთი სიტყვით, აქ ნიჭიერი აღმოსავლელი კარისკაცის მთელი დიპლომატიური გამოცდილებაა მოხმობილი, მაგრამ „კეთილი“ ზრახვით შთაგონებულ, ტკბილმოუბარ შირაზის ხანს ერთი მომენტისთვის აზრი უხვრიტავს ტვინს — მან კარგად იცის, რომ ყველა მისი ხერხი და ცდა ამაოა, ვინაიდან დედოფალი „არ გათათრდების“.

ალბათ სწორედ ამას, უნდილაძის ამ სასოწარმკვეთ უმწეობას გრძნობს ქეთევანიც, როდესაც მას თითქმის დაყვავებით, მშვიდად მიუგებს: „ფრიად მადრიელ ვარ და მაქებელ კაცობრიობითს ღმობასა მაგას შენსა ზედა გულმტკივნეულებასა ჩემთვის, მაგრამ შეუძლებელ არს ჩემს მიერ უარის ყოფა ქრისტე მეუფისა ჩემისა“.

ასე მთავრდება ეს დაძაბული ორთაბრძოლა, რომელიც გადაუმუშავებლად შეიძლება შესულიყო აღორძინების ხანის ნებისმიერ ტრაგედიაში ან თუნდაც ჩვენი დროის ფსიქოლოგიურ დრამაში.

შირაზის ხანისათვის ეს პირველი წაგებული ბრძოლაა და ის იძულებულია საბოლოოდ პილატეს ეხსტოთ დაკმაყოფილდეს...

ვიღრე ქართველი ხალხი ქეთევან წამებულის წმინდა აჩრდილს ეთაყვანება, იმამყული-ხანის სახელს ველარაგინ ჩამორეცხავს ამ საზარელ ლაქას.

საქმეს ვერც იმის წარმოდგენა უშველის, თუ რა ღამეებს ატარებდა თავის მოსასვენებელში ეს ბედით განებივრებული, ხოლო ღვთისგან მიტოვებული კაცი, როდესაც მისივე სასახლის ერთ დარბაზში უსათნოეს ქართველ ქალს ტანჯვით ხდიდნენ სულს, როგორ ბორგავდა, როგორ იკვნეტდა ტუჩებს, რა სახით დგებოდა გააენებისას, რათა კვლავ სახელმწიფო საზრუნავში ჩაეკლა გულის ვარამი, ვერც იმის გახსენება, თუ რაგვარი აღსასრული ელოდა წინ მას და მის ოჯახს.

საოცარია მხოლოდ ერთი რამ. იმამყული-ხანს ერთსულოვანი კეთილგანწყობით ახსენებენ არა მხოლოდ სპარსეთში მყოფი ღვთისმოსავი იტალიელი მისიონერები, არამედ იმდროინდელი ქართველებიც და მათ შორის ქეთევან წამებულის ვაჟი, თეიმურაზ პირველი:

„მდაბალი, ტყბილი, მოწყალე...“

თეიმურაზის ეს სიტყვები თავის მხრივ დიდსულოვანი მიუკერძოებლობის იშვიათი ნიმუშია.

აბა, წარმოვიდგინოთ ვინ და ვის შესახებ წერს ამას!

როგორც ჩანს, ჩვენმა ძველებმა კარგად იცოდნენ არა მხოლოდ ავკარგიანობის რეალური ფასი, ისინი ასევე კარგად ერკვეოდნენ ხსენებრივ ფასეულობათა შეფარდებით ღირებულებაშიც.

რასაკვირველია, ეს მათ ცხოვრებამ ასწავლა, იმ სასტიკმა და უღამიანო სინამდვილემ, რომლის წიაღში მისხლობით თულა მოიპოვებოდა ქვეშარიტი ადამიანურობის მცირედი მარცვლები.

მაგრამ ამის სწავლას შეგნების გარკვეული თვისება და დონე ჭირდებოდა.

ქეთევანის მოწამებრივი აღსასრულის შემდეგ შირაზის ხანის აღმაავალი გზა შესაძინევი მრუდით იხრება ქვევითკენ, ყოველ შემთხვევაში, შაჰ-აბასის მემკვიდრესთან კონფლიქტის მომენტში ის ყვევ სულიერად მოტეხილი ჩანს. მართალია, თავიდან ქედმაღლობს კიდევ სიუზერენის წინაშე, მაგრამ გადამწყვეტი ნაბიჯის გადადგმას მაინც ვერ ბედავს. ძველებურად აღარ ერჩის გული.

უნდილაძე 1633 წელს მოკლეს ყაზვინში შაჰ-სეფის ბრძანებით.

რა არის ამ სახეში მთავარი?

ჯოჯოხეთის, უღმობლობის, სივერაგის, თვალთმაქცობის, ძალ-მოპრეობის გეგნაში ჩაფლული, სიყრმითვე ამ რჯულზე გაზრდილა, თავად აქტიური მონაწილე მთელი ამ ავბედითი წარმოდგენისა, „სვებედნიერი“, ძალმოსილებით გაგულისებული კაცი მაინც ინარჩუნებს სიკეთისა და სიმართლისადმი სწრაფვას, ხელებს იწვდის იქითკენ, სადაც სინათლე და ჰარმონია ეგულება, მაგრამ უკვე ველარ წვდება საწადელს. მღვრიე მორვეი ფსკერისკენ ეზიდება მის სულს და სხეულს და ისლა დარჩენია, თავისი არსებობა გრაციოზული ფრაზით დაასრულოს.

მოვუხმინოთ თამაზ ნატროშვილს, შესანიშნავი, მართლაც ხელიხელსაგოგმანებელი წიგნის („მაშრიყით მალრიბამდე“) ავტორს:

„იმავე დღეს დაადგნენ თავზე იმამყული-ხანს, იგი თავის ჰარამ-ხანაში იყო. აცნობეს შაჰის განაჩენი. შირაზის ხანმა მშვიდად მოისმინა ეს საბედისწერო ცნობა, მხნეობა არ დაუკარგავს და წარბშეუხარელად მიმართა ჯალათებს: „აი, მზად ვარ დავემორჩილო შაჰის ბრძანებას. მხოლოდ ერთსა გთხოვთ — ნუ მომკლავთ ამ საბრალო ქალების თვალწინ, თავსარი არ დაეცეთ“.

შირაზის ხანის უკანასკნელი სურვილი დააკმაყოფილეს.

წუთისოფელს გამოასალმეს მისი შვილებიც.

დასჯილთა გვამები სამი დღე-ღამე ეყარა მოედანზე. იქვე ფეხ-მოუცვლელად იჯდა მოხუცი ქართველი ქალი, დედა იმამ-ყული-ხანისა და მწარედ მოთქვამდა. ალბათ, ქართულად დასტიროდა თავის „სპარსელ“ შვილსა და შვილიშვილებს“.

* * *

არაქართულ წყაროთა აბსოლუტური უმრავლესობა ქართველებს უშიშარ ხალხად ასახელებს. დამახასიათებელია ამ მხრივ, რომ ჰერდერი ქართველი მამაკაცებას სიმამაცეზე ისე წერს, როგორც საყოველთაოდ აღიარებულ ფაქტზე. ქართველთა იშვიათი მეომრული ღირსებები კარგად იყო ცნობილი აღმოსავლელი გამგებლებისთვისაც, რომლებიც მაქსიმალურ ექსპლუატაციას უწყევდნენ მათ შეუპოვარ ბუნებას და რაინდულ სულს.

მაშ რითი უნდა აიხსნას ლერმონტოვის ყბადაღებული „*роские
группы*“?

ასეთი წარმოდგენა ზერელე შთაბეჭდილებასაც შეიძლება მი-
ეწეროს, ყურმოკრულ სჯასაც, ან უბრალო ახირებას. მაგრამ სულ
შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ „დემონის“ ავტორი სიმხდალის
აღმნიშვნელ, საკმაოდ მრავალრიცხოვან, რუსულ სინონიმებიდან
მაინცდამაინც „*посиость*“-ს არჩევს (და არა, მაგალითად, „*тру-
сость*“-ს ან „*пугливость*“-ს).

გასული საუკუნის რუსულ პოეზიაში ეს სიტყვა ყველაზე შთამ-
ბეჭდავად პუშკინის ცნობილ ლექსში გაისმა:

Я вас любил безмолвно, безнадежно
то робостью, то ревностью томим.

„*Робость*“ — აქ სიმორცხვეს და სიმორცხვით გამოწვეულ
გაუბედაობას ნიშნავს.

რასაკვირველია, ლერმონტოვის პოემაში ეს სიტყვა სხვა აზრითაა
ნახმარი. მაგრამ პუშკინის უპირველესი თაყვანისმცემლისგან მა-
ინცდამაინც ამ სინონიმის ამორჩევა ქართველთა დასახასიათებ-
ლად უთუოდ რაღაც მისთვის მნიშვნელოვან ნიუანსთან უნდა
იყოს დაკავშირებული. თვით ლერმონტოვს ქართველები უმთავ-
რესად შვეიდობიან პირობებში ჰყავდა ნანახი. როგორც ჩანს, მის
თვალს მხედველობიდან არ გამორჩენია ჩვენი ხასიათის ეს ხშირად
მალული, მრავალთათვის შეუმჩნეველი თვისება, რომელიც ჩვე-
ულებრივ სწორედ ასეთ (უსაფრთხო) პირობებში იჩენს ხოლმე
თავს. გამორიცხული არ არის, რომ მან ერთ მდგომარეობაში შე-
ნიშნული თავისებურება წარმოდგენით გააერცელა სხვა, თვისობ-
რივად განსხვავებულ მდგომარეობაზეც.

სიმორცხვე (კდემა) და მასთან დაკავშირებული მტკივნეული
განცდა, რაც თავისებურ გაუბედაობაში ვლინდება, მართლაც სა-
გულისხმო თავისებურებაა ქართული ხასიათისა (შემთხვევითი არ
უნდა იყოს, რომ „კდემამოსილება“ ჩვენში დღემდე საქათინაურო
ეპითეტია), ამის დასანახად შორს წასვლა არ არის საჭირო. დღე-
საც ათი ქართველი ბავშვიდან შვიდი მაინც ავამდყოფურად მორ-
ცხვია, მიუხედავად იმისა, თუ რა პირობებში იზრდება იგი —
ქალაქში თუ სოფლად, მთაში თუ ბარში, ეკონომიურად უზრუნ-
ველყოფილ თუ ღარიბ ოჯახში. აღნიშნული თვისება თავისთავა-

დაც ნიშანდობლივია, მაგრამ კიდევ უფრო საინტერესოა მისი გამოვლენის ფორმა, ვინაიდან ეს უკანასკნელი არცთუ იშვიათად პარადოქსული წინააღმდეგობის სახით წარმოგვიდგება.

უალრესი სიმორცხვე მთელ რიგ შემთხვევებში კალნიერების ზოგჯერ კი ჩვეულებრივ თავხედობის ნიღაბს არჩევს თავის დასამალად და ისე ოსტატურად ინიღბება, რომ ნაპდვილი სახისა და გამოგონილის ერთმანეთისგან გარჩევა ზოგჯერ პრაქტიკულად შეუძლებელია.

თუ ამ თავისებურ ფსიქოლოგიურ ფენომენს სხვა კუთხიდან შევხვდებით, მაშინ კიდევ ერთი გარემოება მიიპყრობს ჩვენს ყურადღებას.

გაბედვა (კდემისა და მორიდების ზღვარის გადალახვა)—ქარცველი კაცისთვის საერთოდ მტკიცენული მოძრაობაა. უფრო ფართო მასშტაბით ეს შიშის ბიოლოგიური გრძნობის დაძლევაზეც ვრცელდება.

ქართველისათვის უშიშრობა თავისთავადი, ბუნებრივი, ძალდაუტანებელი მდგომარეობა კი არ არის სულისა, არამედ მოპოვებული — რაღაცის დაძლევით, ჩახშობით ან დამორჩილებით მიღწეული შედეგი.

მეორე მხრივ, უალრესი სიმორცხვისა და უალრესი (ზოგჯერ წრეგადასული) თავხედობის წინააღმდეგობრივი მთლიანობა კიდევ ერთი ნიშანია ქართული ხასიათის შინაგანი დრამატიციზისა. ამ შემთხვევაში ერთი (პირველადი) ბუნება თვითუარყოფის გზით გადადის მეორეში.

საგულისხმოა ისიც, რომ ეს მეორე სტიქია ჩვეულებრივ უცხო გარემოში იძენს განსაკუთრებით თვალსაჩინო, მკვეთრ ფორმებს (დამახასიათებელია ამ მხრივ საქართველოში გაზრდილი ჭაბუკი ვლადიმერ მაიაკოვსკის უეცარი მეტამორფოზა — მისი გადამეტებულად გამომწვევი ყოფა-ქცევა მოსკოვის არტისტულ წრეებში). ყოველი ქართველის სულში ერთდროულად ზის ორი არსება — დავით კლდიაშვილის ანტიპოდური წყვილი — სიმშრის ოფლში გაწურული, სირცხვილით განაწამები პლატონი და თავხეხელადებული, ქვეყნისდამქცევი კირილე.

მეორე თითქოს იმიტომ დგება ყირაზე, რომ პირველის შემკრთალი სული გამოიყვანოს მონუსხული მდგომარეობიდან.

ბავშვური ფსიქიკის უშუალოდ გამოვლენილი მონაცემები სხვა მხრივაც ათვალსაზიროებენ ეროვნული ხასიათის თავისებურებას.

ასეთი თვალშისაცემი თვისებაა, კერძოდ, ჩვენი ყმაწვილების განსაკუთრებული მიდრეკილება „თამაშის“ იმ სპეციფიკური სახეობისკენ, რომელსაც შინაურობაში ჩვეულებრივ „მეტიჩრობას“ უწოდებენ.

ქართველი ბავშვების უმრავლესობა მოკლებულია იმ უბრალოებას, რაც საერთოდ მოზარდის დამახასიათებელ თვისებად ითვლება. ყველაზე მკაფიოდ ეს დასავლეთ საქართველოში იგრძნობა, მაგრამ მეტ-ნაკლებად სხვა კუთხეებშიც შეიძლება შევხვდეთ.

„მეტიჩრობა“ თავისთავად ნაკლია და მთელ რიგ შემთხვევებში გულის ამრევ ფორმებსაც იძენს, მაგრამ თუ მას გამოვლენის უკიდურესობებს ჩამოვაცილებთ და ისევ გულისგულში ჩავიხედავთ, აღმოჩნდება, რომ „გადახრა“ აქაც ძირეული თვისებიდან იღებს სათავეს. ძირეული კი ამ შემთხვევაში ჩვენი არტისტული ბუნებაა, ამ სიტყვის როგორც ფართო, ასევე ვიწრო, ტრივიალური მნიშვნელობით.

ქართველი კაცი მუდამ სცენაზე გრძნობს თავს. მარტოდ დარჩენილსაც კი ვიღაცის მოუშორებელი მზერა ელანდება და ყოველ თავის მოძრაობაში ამ უხილავ თვალთა დაინტერესებულ ყურადღებას ითვალისწინებს.

პირადად მე ამ ქვეცნობიერი ფაქტორის მოქმედება პირველად კონსტანტინე გამსახურდიას პერსონაჟთა ქცევაზე დაკვირვებისას შევნიშნე. სხვა ქართველი მწერლების გმირებს უთუოდ მეტი უბრალოება ახასიათებთ, მაგრამ თავისი არსით ეს მაინც ეროვნული ხასიათის ნიშანია. კონსტანტინე გამსახურდიამ მხოლოდ უკიდურესი, ჰიპერტროფირებული სახით გამოხატა იგი.

უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენმა XIX საუკუნემ უსასტიკესი ომი გამოუცხადა ამ თვისების მრავალ უკეთურ გამოვლინებას — ყოყლოჩინობას, მატრაკვეცობას, კუდაბზიკობას, კეკლუცობას და ა. შ. მაგრამ მისი გულისგული არსებითად არ უარუყვია. დიდად დამახასიათებელია ისიც, რომ ვახუშტი ბატონიშვილს პოზიტიურ კონტექსტში აქვს აღნიშნული, კერძოდ, ამ თვისების ისეთი ნაირსახეობა, რომელსაც ის „მოთაკილეობას“ უწოდებს. იგივე ვახუშტი საგანგებოდ მიუთითებს სალაშქროდ ამხედრებულ ქართველთა

თავმომწონე გამომეტყველებაზე, მაგრამ ყოველივე ეს მხოლოდ ცალკეული წერილმანებია.

მთავარი აქ „სცენის გრძნობაა“, რაც სხვადასხვა შემთხვევაში სრულიად სხვადასხვა კონკრეტული იერით შეიძლება გამოვეცხადოს, სხვადასხვა შედეგი მოგვცეს. მისი ავთენტიზმის ფორმების შესახებ უკვე ითქვა. უკანასკნელთა უმრავლესობა ადამიანური ყოფაქცევის იმ ნაირსახეობას განეკუთვნება, რომელსაც ფრანგები „კოკეტობას“ უწოდებენ, მაგრამ „სცენის გრძნობას“ უთუოდ აქვს თავისი დადებითი, „კეთილზნისანი“ ფორმებიც. ყველაზე ელემენტარული იმათ შორის ის არის, რომ ამგვარი განწყობა შინაგანი მოშვების, მოღუენების უფლებას არ უტოვებს და „სიკოხტავისკენ“ უზიძგებს ადამიანს.

ყველაზე მაღალი და დრამატული კი ისაა, რომ ყოველი მხრიდან მობჭენილი უშეღავათო, მომთხოვნი მზერა საბოლოოდ ნამდვილ გმირობას, სრულ თვითგაღებას მოითხოვს სცენაზე მდგომისგან.

რა გარემოებათა ზემოქმედებით უნდა გამომუშავებულიყო ჩვენში ასეთი არაორდინარული შეგნება?

შესაძლოა, სცენაზე გასვლის მოთხოვნილება იმანაც გაგვიმძაფრა, რომ უფრო ხშირად კულისებში გვისდებოდა ყურყუტი, რომ ნამდვილი, დიდი მოქმედება სადღაც ჩვენგან შორს, ჩვენი მონაწილეობის გარეშე მიმდინარეობდა, თუმცა ისეც ხომ ხდება, რომ ავანსცენას მოცილებული პიროვნება თანდათან ხუნდება, საერთოდ კარგავს მოქმედების სურვილს და „პროფესიონალ“ სტატისტიად იქცევა?

პირველმიზეზი ჩვენი ამგვარი ბუნებისა, როგორც ჩანს, გაცილებით უფრო შორსაა საძიებელი, ისევ და ისევ საუკუნეთა, ათასწლეულთა სიღრმეში. ხოლო, როგორც მოგეხსენებათ, რაც უფრო დიდია ამა თუ იმ „ზნის“ წარსული სიხანგრძლივე, მით უფრო სავარაუდოა მისი ფესვების სიღრმე და მომავალი გამძლეობა.

ქირილე და ნატარქეჩი

ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული სახეები კარდინალური ზნეობრივ-მსოფლმსედველობრივი ზღვართ ემიჯნებიან ერთმანეთს (მინდია — მურმანს, ცოტნე — ზურაბ ერისთავს). სხვა შემთხვევაში ამგვარი სადემარკაციო ხაზი, პუნქტირულად მაინც, ერთი პიროვნების ფსიქიკის შიგნით შეინიშნება (უნდილაძე).

ამბივალენტურობა არ მოწურავს ქართული ხასიათის ნაირფერობას. ასე რომ იყოს, მისი გამოვლინებების დასახარისხებლად ორი საღებავი იკმარებდა. სინამდვილეში ეს ხასიათი ბევრად უფრო მდიდარია. ეს არის არსებითად პოლივალენტური (მრავალნიშნოვანი) მთლიანობა. აქედან: მისი გამოვლინებების უაღრესი მრავალფეროვნება, და კიდევ უფრო მეტად მრავალფეროვნება, რამაც ცხოვრებაშიც იჩინა თავი და მის მხატვრულ აღნაბეჭდებშიც.

აქამდე ჩვენ ძირითადად ტრაგიკულ სახეებზე შევაჩერეთ ყურადღება, ვინაიდან ნამდვილი ანტაგონიზმი (როგორც ობიექტური, ასევე შინაგანი) სწორედ ასეთ სახეებში და შესაბამის განცდებში მკლავნდება განსაკუთრებული სიმძაფრით. ჩვენი მთავარი მიზანი იმის ჩვენება იყო, თუ „როგორ უყვარდათ“ და „როგორ ძულდათ“ ძველ საქართველოში. ამის გარკვევა აუცილებელი პირობაა ეროვნული ფსიქიკის ძირეულ ნიშანთვისებათა დასადგენად, მაგრამ პრობლემა ამით არ ამოიწურება. დიდად საინტერესო და ნიშანდობლივია აგრეთვე, თუ „როგორ იცინოდნენ“ და „რაზე იცი-ნოდნენ“ ჩვენი ძველები, ანუ იმის გათვალისწინება, რაც ამ ხასიათის კომიკურ იერ-სახეებში გამოვლინდა.

აი, მხოლოდ რამდენიმე კონტრასტული წყვილი საკუთრივ ლიტერატურის მიერ გამოვლენილ ამ მდიდარ და წინააღმდეგობრივ მრავალფეროვნებიდან:

პლატონ სამანიშვილი და ქირილე მიმინოშვილი — ერთი სოციალური ფენის წარმომადგენლები, ერთი დროის შვილები, ორივე ტიპიური „შემოდგომის აზნაური...“

რალა განასხვავებს მათ?

როგრც ჩანს, ის, რაც დროითა (ეპოქით) და სივრცით (სოცი-

ალური განკუთვნილობით) არ განისაზღვრება, რაც მარადი, გარდუვალი ნიშანია (ფერია ან ელფერია) პიროვნებისა.

დავით კლდიაშვილმა რომ უკვდავი ხასიათები შექმნა, ეს ჩვენთვის ცხადზე ცხადია. ამას ადასტურებს მათი მხატვრული ზემოქმედების გარდუვალი ძალაც და ჩვენი ცხოვრებისეული გამოცდილებაც.

რამდენი პლატონი და კირილე დადის ახლაც ზემო-იმერეთში, რომლის ცხოვრებამაც მასუკან ძირფესვიანად იცვალა სოციალური შინაარსი!

კირილეს ერთი შთამომავალი ამას წინათ, ოთარ ჩხეიძემ დასატა თავის „ბორიაყში“ თავზეხელაღებული ქართლელი იდალგოს სახით — ბრწყინვალე რეალისტური ხასიათი, სისხლი სისხლთაგანი მშობლიური კუთხისა, რაც იმის ნიშანი უნდა იყოს, რომ ეს ხასიათი თავისი შინაარსით ზოგადქართულია და კუთხურ კოლორიტს, ამ შემთხვევაში, მხოლოდ მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს.

როცა ლიტერატურული სახის „უკვდავებაზე“ საუბარი, ისევე როგორც საერთოდ რისიმე „უსასრულობაზე“, ეს თვისება რეტროსპექტულად უნდა განვიხილოთ.

სად არის საძიებელი დავით კლდიაშვილის გმირთა ძირები, მათი ლიტერატურული სათავეები, მათი ურთიერთობის (შეწყვილების) არქეტიპები?

მკითხველს ვთხოვ მშვიდად მოისმინოს მოსაზრება, რომელსაც ქვემოთ გამოვთქვამ.

ჩემი ფიქრით, პლატონისა და კირილეს ალიანსი თავის არქეტის ტარიელისა და ავთანდილის დამშობილებაში პოვებს. ასეთი კავშირი („ვეფხისტყაოსანსა“ და „სამანიშვილის დედინაცვალს“ შორის) შეინიშნება შესაბამის სიუჟეტურ კოლიზიებშიც, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაშიც და იმ ფუნქციებშიც, რომელსაც თითოეული მათგანი ასრულებს, როგორც დამშობილებული წყვილის ერთეული.

ცხადია, დავით კლდიაშვილის მოთხრობაში ყოველივე ეს პაროდირების დონეზე ხორციელდება, ოღონდ პაროდია აქ ფართო — არა ლიტერატურული, არამედ ცხოვრებისეული — მნიშვნელობით მოქმედებს.

პლატონი და კირილე სწორედ იმ სულიერი ფორმაციის, იმ

ფსიქოლოგიური მოდემის ნაბოლარები არიან, რომლის სოციალურ-ზნეობრივი აღზევების ზენიტზე ტარიელისა და ავთანდილის იდეალური სახეები აღმოცენდნენ. ამის გამო მათ შეგნებაში და მოქმედებაში ყველაფერი გადაგვარებული, ნაკლული, სავალალოდ ნირშეცვლილი სახით წარიმართება.

ტარიელის მსგავსად, პლატონ სამანიშვილიც „შეპყრობილი“ გმირია, — ერთი იდეით, ერთი ვნებით ატაცებული პიროვნებაა. ისიც თავის „იდეალს“ ეძებს — თავისი „ბედნიერების“ ერთადერთ საგანს. ამ ძიებაში მასაც (როგორც ტარიელს) მეგზური და თანამდგომი ესაქიროება. სწორედ ასეთ მისიას იღებს თავის თავზე კირილე და მთელი მისი მოქმედებაც ამ მოთხრობაში, თავისი „გამიზნულობით“ მეგზურობა და თანადგომაა. საკუთარი ინტერესი, მოთხრობის ფაბულის მიხედვით, მას არ გააჩნია. ამ მხრივ ის ავთანდილზე უფრო შორს მიდის...

მაგრამ რას ეძებენ ეს ახალი დროის რაინდები? ცხოვრებისეული ირონიის მთავარი ზამბარაც სწორად აქ არის! მათი ზრახვისა და ძიების საგანი, მათი საოცნებო „მზეთუნახავი“. ორგზის განათხოვარი, ხანდაზმული ბერწი დედაკაცია — სამანიშვილის ნანატრი სადედინაცვლო.

სიბერწე — საიმედოდ გარანტირებული, ექვმიუტანელი, ყოველგვარი გაუკებრობისაგან დაზღვეული უნაყოფობა — აი, მათი ოდისეის სანუკვარი მიზანი.

კოლიზიის ამგვარი პაროდიული სქემა განსაზღვრავს მათ ქცევასაც და ჩასიათებსაც — პლატონის სულიერ სიძაბუნეს და განსაკუთრებით კირილეს წრეგადასულ ამჩატებას.

ავთანდილის რაინდული დევიზი: — „ვის სიკვდილი მოყვრისათვის თამაშად და მიჩანს მღერად“ — კირილეს ხელში თავის პაროდიულ უკიდურესობად გარდაიქმნება.

„თამაში“ განმსაზღვრელი შტრიხია მთელი მისი არსებისა. იქ, სადაც ყველამ და ყველაფერმა დაკარგა თავისი პირველადი ღირებულება, ყოველივე გაუფასურდა, გაუხამსდა, სამარცხვინოდ პროფანირებულ იქმნა და ამდენად დაკარგა კემშარიტი რეალობის თვისება, ერთადერთი ბუნებრივი რეაგირება ცხოვრების მწარე ირონიაზე ესაა — მხოლოდ თავზეხელაღებული, თვითკმარი, არაფრისდამდევი, მხიარული „თამაში“.

კირილე გარეგნულად გოგოლის ნოზდრიოვს ჰგავს. მაგრამ ის

„ქართველი ნოზდრიოვი“ არ არის, თავიდან ბოლომდე თვითმყოფად. პიროვნება — თავისი ლიტერატურული გენეალოგიით, სულიერი წყობით, ბედ-ილაღით, მანერებით, თვითგამოხატვის სტილით. უწინარეს ყოვლისა, როგორც არ უნდა იქცეოდეს ეს შინაგანი დიადი დებოშირი, რაოდენ არ უნდა ჰკრიდეს თავს თავისი ადვირ-ახსნილი თავქარიანობით, რაოდენ არ უნდა აძრწუნებდეს თავის პრაგმატიკოს მეგობარს, ის მაინც მის საშველად გასული გზაზე და მისი გულისნადების, მისი უბადრუკი ხეშინჯის აღსასრულებლად იღვწის. საკუთარი, პირადი თუ სახველი არაფერი არ ეღარდება, ერთი წამითაც არ წყდება გული, რომ სხვისთვის კარგავს დროს, არც რისიმე დამადლება მოსდის თავში, არც იოტისოდენა გამორჩენაზე ფიქრობს. ერთი სიტყვით. ნამდვილი სიყვარულით, გულითადად, ლაღად — „თამაშით და მღერით“ — ასრულებს თავის კეთილშობილურ მისიას.

ისიც უნდა ითქვას: დიდი სევდაა ამ მხიარულებაში. მაგრამ მერამდენე თაობა იცინის გულიანად, ყოველივე ამის შემყურე?!
სხვაგვარ კავშირს ავლენს ერთმანეთთან შედარებისას XX საუკუნის ორი ლიტერატურული პერსონაჟი — პოლიკარპე კაკაბაძის ყვარყვარე თუთაბერი და დემნა შენგელიას ბათა ქექია.

ესენიც აშკარა ანტიპოდები არიან. პირველი „მოქმედების“ კაცია, ავანტიურისტი, დიქტატორის პიპერტროფირებული ინსტინქტებით. მეორე — „ფიქრის კაცი“, სიტყვიერი მედიტაციის დიდოსტატი. ნაცრის მაგიერ ის სულის ჭურღმულთა ქექვით არის გართული და გამუდმებული ქაქანიით იოხებს გულს.

საოცარია, რომ ამ პოლუსებსაც ერთი ღერძი აქვთ. ქართულ ფოლკლორში მათი პაპისპაპა ნაცარქექიაა — ჩვენი ზღაპრების ყველაზე სასაცილო და ამავე დროს ყველაზე სიმპათიური გმირი.

სადაც წავიკითხე ამასწინათ, რომ ქართველ კაცს არასდროს არ შეუხსამს ზოტბა სიზარმაცისათვის.

რა ადვილი სათქმელია!

ყვარყვარე თუთაბერისა და ბათა ქექიას წინაპარი მხოლოდ იმისთვის არ მოვლენია ქვეყანას, რომ თავისი ზნით და საქციელით ზიზღი გამოეწვია სიზარმაცის მიმართ და მის დაგმობაში შეშველებოდა ქართველ კაცს.

ხალხურმა შემოქმედებამ ასეთი სწორხაზოვანი მორალიზება არ იცის.

რალა თქმა უნდა, სიზარმაცე ნაცარქექიას ზღაპარში სიცილის მთავარი ობიექტია, მაგრამ, აბა, გამოასწორეთ ეს გმირი, გამრჩე და მუყაით ჭიანჭველად აქციეთ და მერე ახედ-დახედეთ, რას დაემგვანება!

სიზარმაცის გარეშე ნაცარქექია მთლიანად თუ არა, სანახევროდ მაინც დაქარგავდა თავის უნიკალურ მომხიბვლელობას.

ვინაიდან ეს უბრალო მცონარობა არ არის. ეს „ფილოსოფიური“ სიზარმაცეა — შეუძლებელზე მუდმივი ოცნებით შემუშავებული, გამოუსწორებელი პროექტიორისა და რომანტიკოსის ხედვრი.

სიზარმაცისა და ბაქიობის გარეშე ვის რა ჯანდაბად უნდა თქვენი ნაცარქექია? მისი ბაქიობაც ხომ ჩვეულებრივი არაა? ის ყველაზე დიდ დუშმანს — ბაყბაყდეც უნდა მოერიოს, თორემ პატარ-პატარებთან დაქიდებაც კი ეთაკილება.

ვინ იცის, მერამდენე საუკუნეა, რაც ქართველი კაცი გულიანად დასცინის თავის თავს, სიცილით კვდება, მწარედაც ქირქილებს, როცა თანამემამულეს ასეთ რამეებზე წაასწრებს და მაინც რაღაც გულს უჩუყებს, რაღაც არ ეთმობა ამ თავის სამარცხვინო სისუსტეებში. ეს „რაღაც“ გულის გულია მათი.

ღმერთმა ნუ ქნას, ჩვენს სულში (სხვათაგან წრფელად აღმტაცო) პედანტური აკურატობა გამჭდარიყოს, ისე რომ ერთი მისხალიც აღარ შეგვრჩენოდეს ამ „უნიდაგო“ ოცნებისა ან ცხოვრებას მთლიანად ამოეკვეთოს ჩვენს ხასიათში ქადილის უნარი.

ეს იგივეა, ქართულის მოცეკვავეს რომ ფეხის წვერებზე შედგომა აუკრძალო.

კირილევ და ნაცარქექიაც (უკანასკნელის ორ შვილთაშვილთან — ყვარყვარესთან და ბათასთან ერთად) ქართული ხასიათის შემადგენელი ელემენტებია. როგორც არაერთგზის შევნიშნეთ, ეს ხასიათი მეტად რთულია და მრავალფეროვანი. ის ერთი მთლიანი ქვისგან არ გამოუთლიათ. შეიძლება ითქვას, რომ ეს უფრო მოზაიკური ხასიათია, ვიდრე სკულპტურული და ამ თავისებურ მოზაიკაში ყოველი კენჭის გამოკლება უთუოდ გაალარიბებდა საერთო კომპოზიციას, საბედისწეროდ დაარღვევდა ფერთა შეთანხმებულ გამმას, შეუვსებელ ხარვეზად დაეტყობოდა ჩანაფიქრის მთლიანობას.



ჩვენმა მწერლობამ არაერთგზის გამოავლინა ერთი სავულისხ-
მო ასპექტი ბედნიერების იდეის ეროვნული გაგებისა. ჯერ ზოგა-
დად ვთქვათ: ქართული სული ბედნიერებას ს ი მ ა რ ტ ო ვ ე შ ი
ვერ პოვებს. სიმარტოვეს რამდენიმე ნაირსახეობა აქვს, ყველაზე
აუტანელი მათ შორის ქართული ბუნებისთვის „უცხოობაა“, რო-
გორც ვიწრო გაგებით (მშობლიურ გარემოს მოწყვეტა, ასევე ფარ-
თო მნიშვნელობითაც (საკუთარ ბუნებაზე უარის თქმა, სხვაში
გათქვეფა, „გაუცხოება“ ნიველირება).

უწინამც დღე კი დამეღეუა მე,
უცხოობაში რაა სიამე!

სოფიო ლიონიძის ეს სიტყვები ბარათაშვილის შემოქმედების
მთლიან კონტექსტში ფართო ფილოსოფიურ მნიშვნელობას იძენს.
მათი საფუძველი ეროვნული თვითშეგნების თვისებაა (გაეიხსე-
ნოთ: ყველაზე დიდი მსხვერპლი, რომელსაც ბარათაშვილის მხე-
დარი იღებს, მშობლიური გარემოციდან გარდახვეწა).

უფრო გვიან ასეთივე იდეალური ტრაგიზმით ეღერს გალაკტი-
ონის სტრიქონი:

ის უცხო მხარეს გარდაიკვალა და გახელილი დარჩა თვალები.

ორივე ამ სახეს პირველსათავედ წინ უძღვის ავთანდილის ან-
დერძი:

თუ საწუთრომან დამამხოს, ყოველთა დამამხობელმან,
ღარიბი მოკვცდვ ღარიბად, ვერ დამიტიროს მშობელმან.
ველარ შემსუდრონ დაზრდილთა და ვერცა მისანდობელმან...

მათ შორის კიდევ არაერთი ლიტერატურული ნიშანსვეტია...

ქართული სული უცხოობაში ვერ ძლებს.

უცხოობა — სიმარტოვე, მშობლიურ გარემოს („ნათესაეთა“) მოწყვეტა ჩვენს მწერლობაში შემზარავ უბედურებად წარმო-
ისახა.

ქართული პოეზიის ყველაზე დიდი მარტოსულებიც კი — ნი-
კოლოზ ბარათაშვილი და გალაკტიონ ტაბიძე — მათი დასავლელი
თანამოძმეებისაგან განსხვავებით, ნამდვილ სიამეს ვერ პოვებენ
თავიანთ ერთადერთობაში. სულით ობლობა, უსახლობა (გალაკ-

ტიონის „უსახლო სული“ მათთვის სინამდვილეში ჯვარია და არა გვირგვინი.

ამ თვისებას ღრმა ძირები უნდა ჰქონდეს ქართულ ხასიათში. ერთ მათგანს სწორედ „სათავეებამდე“ მივყავართ.

საგულისხმო ფაქტი:

ჩვენს საეკლესიო მწერლობაშიც კი „ბედნიერების“ კონფესიური გაგება (სულიერი სრულყოფა, უზენაესთან მიახლოება) დაკავშირებულია არა იმდენად განდეგილობასთან, რამდენადაც ჯგუფურ, ამხანაგურ საქმიანობასთან (აღმშენებლობასთან, რასაც „სიყვარული“ უდევს საფუძვლად).

შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ ქართული ჰაგიოგრაფიის პირველი განმარტოებული გმირები (გარემოსგან ძალით თუ ნაბაყოფლობით მოკვეთილი მარტილები) — შუშანიკი და აბო — წარმოშობით ქართველები არ არიან. ხოლო ყველაზე სრულყოფილი ნიმუში ნეტართა ცხოვრების საკუთრივ ქართული ვარიანტისა — გრიგოლ ხანძთელი წარმოსახავს არა განცალკევებულ ერთეულთა თავგადასავალს, არამედ მონოლითურად შეკრული ჯგუფის ერთსულოვანი საქმიანობის ამბავს.

რასაკვირველია, ჩვენი სასულიერო მწერლობა ამ მხრივ სრული ორიგინალურობით არ გამოირჩევა. აქ საინტერესოა მხოლოდ ის, რომ „გზა ხსნისა“ ქრისტიანობის გენიამ ქართულ ნიადაგზე, პირველ რიგში, ამ მიმართულებით დაინახა.

მარტოობის მიუღებლობა თავისთავად დიდი და რთული პრობლემაა (ჩვენს დროში განსაკუთრებით გამძაფრებული), მაგრამ მას აქვს ერთი „სახიფათო“ წახნაგი, რომლის განხილვა თავიდანვე აუცილებელია, მოსალოდნელი გაუგებრობის ასაცილებლად.

ახალი თაობის რუსი კრიტიკოსი და ხელოვნებისმცოდნე გიორგი გაჩევი (მ. ბახტინის ერთ-ერთი ნიჭიერ მოწაფეთაგანი) „ლიტერატურნაია გრუზიასთვის“ გამიზნულ წერილში „ბროწეული და მტევანი“ (იხ. № 6, 1979 წ.) ასეთ მოსაზრებას გამოთქვამს ქართული ხასიათის შესახებ: მისი ვარაუდით, ეს ხასიათი ყველაზე სრულად ვლინდება- გუნდში, გუნდურ გალობაში ანუ თანხმიერებაში, როდესაც ინდივიდუალობები უკან იხევენ და პირველობას ჰარმონიულ მთლიანობას უთმობენ.

ამ მოსაზრებაში არის სიმართლის მცირე მარცვალი, მაგრამ მთლიანად მისი მიღება აბსურდამდე მიგვიყვანდა.

არა მხოლოდ იმის გამო, რომ მთელი ჩვენი ეროვნული ისტორია ბოლოს და ბოლოს ძლიერი ინდივიდუალობების გამუდმებული ჭიდილის ისტორიაა, არამედ იმ გარემოების ძალითაც, რომ ქართული სულის ყველაზე უტყუარი, ყველაზე სიღრმისეული გამოვლინება — ქართული პოეზია (ყველაფერი ჭეშმარიტად მნიშვნელოვანი, რაც ქართულ ენაზე შექმნილა), ამგვარი დაპირისპირებების, კონტრასტების, უმძაფრესი ანტითეზების სახით წარმოგვიდგება.

ქართულ გუნდშიც მთავარი თავისთავად თანხმიერება კი არ არის, არამედ ის, რომ ეს არის პოლიფონიური თანხმიერება — ანუ ისეთი თანხმობა, რომელიც თავის თავში აუცილებელ სხვადასხვაგვარობას გულისხმობს.

ერთბოვანება, ერთფეროვნება, ერთსახოვნება საფუძველშივე მიუღებელია ჩვენი ესთეტიკური მსოფლმხედველობისთვის.

ასეთია ქართული სიმღერაც, ქართული პეიზაჟიც, ქართული ხურმოთმოდვრებაც, ქართული ვერსიფიკაციაც; ხოლო ქართველურ ტომების ხასიათები ხომ ნამდვილი პოლუსებისგან შედგება! (ამ უკანასკნელთა მიხედვით ისიც კი შეიძლება ითქვას, რომ ქართველები ყველაზე მეტად ერთმანეთს არ ჰკვანან).

ჩვენ „სიჰრელეს“ ვერ ვიტანთ (თუ რაიმე ბოლომდე ვერ მივიღეთ აღმოსავლური კულტურიდან, პირველ რიგში, სწორედ სიჰრელის კულტი). მაგრამ ვერც ერთფეროვნებას ვეგუებით. მონოტონურობა ისევე გვიხუთავს სულს ცხოვრებაში (ბუნებაში, ადამიანურ ურთიერთობებში, შრომაში, ყოველდღიურ მოქმედებაში), როგორც აზროვნებასა და მხატვრულ შემოქმედებაში.

ჩვენი იდეალი ერთმანეთისაგან განსხვავებულ, ერთმანეთის საპირისპირო, ერთმანეთისგან განხილულ ერთეულთაგან შემდგარი კონტრაპუნქტია. „სიჰრელისა“ და „ერთფეროვნების“ არა უბრალო ნაზავი, არამედ თვისობრივად ახალი, განსაკუთრებული სინთეზი.

საოცარია: ყველაზე მეტად ქართველი თითქოს ქართველს მტრობს. მაგრამ უქართველოდ გაძლება არ შეუძლია, ვინაიდან მაინცდამაინც მასთან სურს მეტოქეობა, დატოლება, ძალის მოსიხვევა.

ეს მხოლოდ წარსულ საუკუნეთა მემკვიდრეობა არ არის. ვინც იცის, რა ხდებოდა ჩვენს საუკუნეში მცირერიცხოვანი ქართული

ემიგრაციის წრეებში, რა ტრაგიკომიკურ ფორმებს იღებდა იქ ერთი მუქა ქართველობის (არსებითად უკვე ფიქტიურად არსებულ დაჯგუფებათა) სამკედრო-სასიციოცხლო ძიძგილაობა, მისთვის განსაკუთრებით ცხადი უნდა იყოს, რა იგულისხმება ამ შინამეტოქემობის დაუოკებელ წადილში.

ამ თვისებამ რომ უდიდესი ზიანი მოგვაყენა, ეს ახლა ბავშვმაც იცის. მე მისი მავნე ნამოქმედარის მიჩქმალვას არ ვაპირებ, არც გამართლებას, ცხადია.

ოლონდ ნუ დაგვაიწყდება, რომ ყოველივე ეს აღნიშნული თვისების მსოლოდ ერთი მხარე, ან, უფრო ზუსტად, მისი ცალმხრივი მოქმედების შედეგი იყო.

თავად ეს თვისება კი მრავალმხრივია და შინაწინააღმდეგობებით აღსავსე. მისი ძირი ცხოვრების აზრის თავისებური გაგებაა და აქედან გამომდინარე ცხოვრების თავისებური წესი.

თუ სულხან-საბას ჩიტი მართლა არსებობს, მაშინ „ნუ გაათარღები“ უნივერსალური ლოზუნგია, ვინაიდან „თათარი“ ქართულში არაადამიანის სინონიმია („თანთარი არ იზამდა ამას!“ — ეუბნება „მაცი ზვიტიაში“ კოლხი აბრაგი თავის უგულო ამხანაგს).

... არაადამიანი ანუ არაპიროვნება, არაინდივიდუალობა.

ქართველი მხოლოდ ისეთ მთლიანობაში მონაწილეობაზეა თანახმა, რომელიც სრულფასოვანი (მისი აზრით) ერთეულებისგან შედგება. უსახო მასაში დანთქმა მისთვის დაუშვებელია, ამიტომაც ალბათ, რომ ის მთელ დღე-ღამეს წვავს მეგობრულ სუფრასთან „უსარგებლო“ შექცევაში („უკეთუ ორნი ან სამნი არიან, არარა შეიჭირვიან“), მაგრამ ნახევარ საათსაც ვერ ძლებს იმის რიგში, რაც ჰაერივით სჭირდება. მტრობა მხოლოდ მეორე (უკანა) მხარეა ქართული ხასიათის მთავარი თვისებისა. მისი წინა მხარე მეგობრობის, „ნათესაობის“ უმძაფრესი მოთხოვნილებაა, განდობის, სულიერი თანაზიარობის წყურვილი¹.

ჩვენ იმ შედარებით მცირერიცხოვან ხალხთა რიგს ვეკუთვნით, რომელთა სულიერ ყოფიერებაში მეგობრობას — არა პრაქტიკული მოსაზრებებით შეამხანაგებას, შეთქმას, შეთანხმებას, არამედ სწორედ მეგობრობას, ამ სიტყვის მაღალი, ყოველივე უტილიტა-

¹ საგულისხმოა, რომ იგივე ვახუშტი ამ თვისებებს ასეთი თანმიმდევრობით აღაგებს: „მოყურობა, ნათესაობა, ურთიერთთა მტერობა და მოყურობა“.

რულისგან დაკლილი, წმინდა სულიერი მნიშვნელობით (როგორც სულთა, პიროვნებათა ურთიერთტოლევას), უპირატესი ადგილი უჭირავს ზნეობრივ ღირებულებათა იერარქიაში.

სწორედ ასეთი მეგობრობის თანდაყოლილი წყურვილია ის მთავარი ზღუდე, რომელიც ქართველ კაცს მარტოობას უკრძალავს.

უმეგობრო ქართველი კაციც ამ ანგარიშით ქართველი არ არის.

და აქაც, უცნაური ნიშანი: მეგობრობის ქართული ვარიანტი, როგორც წესი, გულისხმობს არა მსგავსებას, არა ერთგვარობას, არამედ სწორედ საწინააღმდეგო თვისებებს, თავისებურ „შეპირისპირებას“.

ამისი კლასიკური მაგალითი რუსთაველის დამშობილებული წყვილია.

ტარიელის და ავთანდილის ურთიერთტოლევა (განსხვავებით მრავალი სხვა ლიტერატურული წყვილებისგან: აქილევსიდან და პატროკლედან მოყოლებული, როლანდისა და ოლივიეს ჩათვლით) გაპირობებულია არა მხოლოდ კონკრეტული (სოციალური, კასტური) ფაქტორებით, არამედ კიდევ ერთი გარდუვალი გარემოებითაც.

ეს უკანასკნელი მათ განსხვავებულ, არაიდენტურ, გარკვეული თვალსაზრისით ანტაგონისტურ ხასიათებში მდგომარეობს.

მართალია, ისინი ერთი დროის შვილები, ერთი სოციალური ფენის წარმომადგენლები არიან და მათი ბიოგრაფიაც გარკვეულ მომენტამდე თითქმის ერთგვაროვანია, მართალია ისიც, რომ ორივე მათგანი თავისი ყოფა-ქცევით რაინდობის იდეალს განასახიერებს, მაგრამ რუსთაველის საჭრეთელი მათ სახეებს ინდივიდუალური ნაკვთებითაც ძერწავს.

ტარიელი და ავთანდილი მკვეთრად განსხვავებული ინდივიდუალობები არიან, სამყაროს „უთვალავ ფერთაგან“ თითოეული მათგანი თავისი სულის პალიტრაზე სწორედ განსხვავებულ, კონტრასტულ საღებავებს უყრის თავს, ხოლო მათი შეუჩერებელი ურთიერთსწრაფვა სწორედ იმ პარადოქსულ კანონზომიერებას ემორჩილება, რომელიც დღეს და დამეს, ზღვას და ხმელს, პლუსს და მინუსს იზიდავს ერთმანეთისაკენ.

ტარიელიც და ავთანდილიც მსგავსი არსებებით არიან გარემოცულნი, მაგრამ მათ მაინცდამაინც ერთმანეთი აინტერესებთ, და

მას შემდეგ, რაც ერთმანეთი გაიცნეს, მხოლოდ ერთმანეთთან ყოფნით სსლევენ მარტოობის (მიუსაფრობის) განცდას.

შეიძლება ამ მსჯელობის განვრცობა კიდევ ერთი (შედარებით მცოროხარისსოვანი) მიმართულებითაც. ავთანდილი და ტარიელი, როგორც უკიდურესობები, ერთმანეთს ავსებენ, მაგრამ ეს მათთვის (უფრო სწორად, რუსთაველისათვის) საკმარისი არ არის. საჭიროა ფრიდონიც, როგორც „მესამე ხმა“ (შედარებით ნეიტრალური, დამხმარე). რომელიც საბოლოოდ გააწონასწორებს მათ კავშირს და პარამონიის სრულ ილუზიას შექმნის.

ერთი მოგონება:

ერთმა შუახნის ინტელიგენტმა მიაგმო: 1972 წელს მოსკოვის ტრავმატოლოგიურ კლინიკაში ვიწეკი უბადრუკი შემთხვევის გამო გაწყვეტილი მენისკით.

ოპერაციის დროს ცხვირსახოცს ვლექავდი: ასისტენტმა ქალმა მიყურა, მიყურა და ბოლოს მითხრა: „არა, თქვენ ქართველი არ უნდა იყოთ! — აღმოჩნდა, რომ ჩემი წინამორბედი ქართველი სპორტსმენები (მათ შორის რამდენიმე ცნობილი გიგანტი) ანგრევდნენ იქაურობას კვნესით და გოდებით. ასისტენტმა ქალმა ზეპირად იცოდა მთელი მათი რეპერტუარი: „ვაი, დედაჩემო“, „დედა მიშველე“, „ვაიშე, დედიკო“ და სხვა.

* * *

ამას როცა ვიხსენებ, ხევსურული ლექსიც მაგონდება — თავგაჩეხილი ვაჟკაცის მშობელთან მისვლა:

გადაუჩინდა დედასა გაღიმებულის პირითა,
გადაუშალნა ქოჩორნი გადაპოხილნი ტვინითა.

იქნებ გამოვიცვალეთ?

არა მგონია. მთისა და ბარის მაცხოვრებელთ სხვადასხვაგვარი ნაკრები აქვთ, მაგრამ ის „გაღიმებული პირიც“, რა თქმა უნდა, ნალბია. ტკივილის იოლად ამტანს არც დასჭირდებოდა ასეთი დაძაბული გრიმასა.

ქართველებს (სხვებთან შედარებით) საერთოდ გვიყვარს ქირის

გამხელა, თანაგრძნობის აღძვრა, ზოგჯერ გაზეიადებაც საკუთარი ტკივილისა. ჩვენს დიდ პოეტებსაც არ ეთაკილებოდათ საკუთარ სატიკვარზე გოდება, მათ შორის გვირგვინოსნებსაც.

ეს შეიძლებოდა უბრალოდ აგვეხსნა. ხასიათის სიჩვილით, ზედმეტი ექსპანსიურობით.

მაგრამ მთავარი ფსიქოლოგიური მიზეზი ტკივილის გამბეღის მოთხოვნილებისა, ჩემი აზრით, სხვა უნდა იყოს. ეს სიტყვა უკვე წამომცდა: „თანაგრძნობა“.

ქართული სული თანაგრძნობის მაძიებელი სულია. იმ თანაგრძნობისა, რომლის უფლებაც მას ფსიქოლოგიურად მოპოვებული აქვს, ვინაიდან თავის მხრივ ყოველთვის მზად არის (ან, ყოველ შემთხვევაში, ვალდებულად თვლის თავის თავს) მოწყალების მაქსიმუმი გაიღოს სხვათა მიმართ.

თანაღმობა ან, უბრალოდ რომ ვთქვათ, შეცოდება, სიბრაღული ქართველი კაცის თვალში ადამიანისათვის სათაკილო გრძნობა არ არის, არც მაშინ, როცა სხვა გეცოდება და არც მაშინ, როცა შენ გიბრალებენ.

მე, რასაკვირველია, ვაზეიადებ; ქართველთა შორისაც არიან სხვადასხვა „გუნების“ პიროვნებები, ამ მხრივ ტომობრივ წარმომავლობასაც აქვს მნიშვნელობა, აღზრდასაც, დროსაც (ეპოქას), სოციალურ წარმოშობასაც (ადამიანის ასაკზე აღარაფერს ვიტყვი).

მაგრამ მე აქ (როგორც ყველა სხვა შემთხვევაში) მთავარს ვეძებ, ყველაზე დამახასიათებელს ვგულისხმობ. და, რაც მთავარია, სხვათა ხასიათს ვაძარებ, ვინაიდან ყველა განსხვავებული ეროვნული თვისება, (ისევე როგორც პიროვნულ-ადამიანური) ბოლოს და ბოლოს შედარებითია.

აბსოლუტური გაგებით ადამიანები მხოლოდ ჰევანან ერთმანეთს.

გარდა ამისა, ცხადია, ჩემი მსჯელობა გარკვეული სუბიექტურობისგანაც ვერ იქნება დაზღვეული.

მთავარი საყრდენი კი ჩემი დაკვირვებისა აქაც ისევ და ისევ ლიტერატურაა.

ნიშანდობლივია, რომ ეს თვისება არც ჩვენი დროის ქართველი პოეტებისთვის აღმოჩნდა უცხო:

გაფუძლებ ტკივილს, თუკი მომელის,
ტანჯვას ავიტან, როგორც ტიტანს,

ოღონდ მიმრავლე თანამგრძნობელი,
სხვისი ტკივილის გულთან მიმტანი.

წინ გაქცევა არ მინდა, მაგრამ საოცრად მენიშნა ერთი დამთხვევა, რომელიც ქვემოთ უფრო გაცნაურდება:

ეს „ტიტანი“ ხომ პრომეთეა!

და, აი, მეხსიერებაში თავისით ამოტივტივდა გალაკტიონის:

„იქ ვილაც კვენესის დიდი ხანია“.

ეს ამირანი კვენესის, ჩვენი პრომეთეოსი.

ქართველი პოეტი თავის გამირთავმირს აკვენესებს (ფიზიკური ტანჯვის გამო) და ამის არ ერცხვინება, დამამცირებლად არ თვლის მისგან ტკივილის გამხელას.

დაე, ყველამ გაიგოს, ყველას სმენას მისწვდეს, ყველას გულს (ვისაც გული შერჩა) მოხედეს ამ აუტანელი ტკივილს ხმა...

აიღვz ორი ბახსენება უაოხანთაროდ

I. — ბალტიისპირულ კინოსურათში ავტომატის ჯერით მუცელში სასიკვდილოდ დაჭრილი ბანდიტი თავის მკვლელს ეუბნება (აბსოლუტურად მშვიდი სახით და ასეთივე ინტონაციით): — „შენ არ იცი, რა მტკივნეულია ეს...“

II. — „მამელუკის“ ფინალში ქართველი მომაკვდავ ქართველს ორი სიტყვით ცნობს: „ვაი, ნანა!“

„ვაი, ნანა“ — თოთო ბავშვის ქვითინივით, საწყალობლად გაისმის ვეებერთელა, უტყვი პირამიდების ფონზე...

ასევე ხევსურეთს მივმართოთ — საქართველოს ყველაზე განსხვავებულ კუთხეს (გავიხსენოთ, რომ განსაკუთრებული ანუ გამოწვლისი, ზოგჯერ უაღრესი ფორმით გამოხატავს ტიპიურს, დამახასიათებელს).

თანაღმობას აქ ორი უმწვერვალესი გამოვლინება ხვდა წილად; ორივე მათგანში ეს გრძნობა ადამიანური ურთიერთობების დონეს სცდება და ახალ სიმაღლეზე აღის.

„ვეფხისა და მოყმის“ ბალადაში ეს არის ყველა სულდგმულის დონე: მოყმის დედა ვეფხის დედასთან მიდის, რათა თვითონაც გული მოიოხოს და მასაც ნუგეში სცეს; მისი მოქმედების ქვეცნობიერი იმპულსი თითქმის აშკარაა. მოყმის დედას ფარული იმე-

დი ამოძრავებს — თუ მას ეცოდება ვეფხვის მშობელი, რატომ არ შეიძლება უკანასკნელმაც შეძლოს მისი მწუხარების გაგება.

ამ უაღრეს მიამიტობაში დევს უღრმესი სიბრძნის გასაღები, მისი სათავე ადამიანის ოდინდელი ნდომაა. — სულთა (ცოცხალ არსებათა, სულდგმულთა) საყოველთაო ურთიერთგაგების წყურვილი. ქართულ ფოლკლორში ეს ნდომა დაკავშირებულია იმ იშვიათ მეტაფიზიკურ შეგნებასთან, რის გამომხატველადაც გასული საუკუნის რუსულ მწერლობაში დოსტოევსკის აღიარებენ. ეს არის „ყველას დანაშაული ყველასა და ყველაფრის მიმართ“ — ხოგაის შინდის სულიერი კრიზისისა და ტრავიკული ამალღების სათავე.

სწორედ ხალხური „გველისმჭამელის“ ფინალი წარმოგვიდგენს ქართული თანაგრძნობის მეორე (კიდევ უფრო მაღალ) მწვერვალს. თანაგრძნობა აქ უკვე მიწიერ ფარგლებს მიღმა ვრცელდება.

მზე წილდებოდა, წყრებოდა,
ხოგაის შინდი კვდებოდა,
ჩამოდიოდა ვარსკვლავი,
მთვარე უკუღმა დგებოდა...

ვაჟა-ფშაველა ამას თავისი ანალოგიური პოემის ფინალურ ნაწილში ბუნების გულგრილობას უპირისპირებს. მაგრამ ეს მოტივა მასთან მუდმივი არ არის. ბუნება, ვაჟას პოეზიაში, ხან უცნაურად გულგრილია ადამიანის მიმართ, ხან გულმხურვალედ თანამგრძნობი. ვინაიდან ისიც სხვადასხვაგვარია, სხვადასხვა, წინააღმდეგობრივ საწყისებზეა დაფუძნებული.

შინდიას კოსმიური დატირების ნამსხვრევეები „ვაჟა-ფშაველას „კონტრაბანდად“ - შეაქვს თავის სხვა პოემაში („როცა გიგლია კვდებოდა, მთებ სატირელზედ სხდებოდა...“ და იქვე: „ვაჟაკაცო, შენი სიკვდილი, ვაჰმე, რა დიდი ბრალია! უნდა დაიქცეს სამყარო, გაწყდეს ცარველისა ძალია“).

გმირის აღსასრულის გამო კოსმიური გლოვა ძველისძველი მოტივია როგორც ქართულ, ასევე მრავალი სხვა ხალხის ფოლკლორში. მაგრამ შინდიას სახესთან ამ მოტივს განსაკუთრებული კავშირი აქვს... გველისმჭამელი სწორედ ის პიროვნებაა, რომელიც ადამიანთა თანაბრად „ბუნებამაც“ უნდა დაიტიროს.

მე ვფიქრობ, რომ ვაჟას მიერ ამ მოტივის სხვა სახეზე ვადატანა უბრალო შემოქმედებითი აკვიატების შედეგი არ უნდა იყოს. აქ ასეთი დაფარული აზრი ილანდება: სამყარო (ბუნება) ტირის

არა მხოლოდ თავის მესაიდუმლეს (რჩეულთა შორის რჩეულს, ზეჯაცს), არამედ საერთოდ ადამიანსაც (თუ ის ნამღვილი ადამიანია), მისი სიცოცხლის დასრულებას (თუ ეს სიცოცხლე ადამიანური თვალსაზრისით ნამდვილად სრულფასოვანი იყო).

ამ შემთხვევაში კოსმიური გლოვა კიდევ ერთი ასპექტისკენ გვიბიძგებს.

„ქართული ხასიათი ვერა და ვერ ურიგდება სიკვდილს“ — ეს აზრი თითქმის მოარულია. პირადად მე ოციოდე წლის წინ ჩვეწერე წმინდა იმპრესიონისტული მონაცემების კარნახით.

სიკვდილის შიშისადმი მონტენს თავის „ცდებში“ საგანგებო თავი აქვს მიძღვნილი, „ფილოსოფოსობა“, მისი რწმენით, სწორედ იმის სწავლას ნიშნავს, თუ როგორ უნდა დაძლიოს ადამიანმა სიკვდილის შიში. მონტენის აღმოსავალი წერტილი ლუკრეციუსის ცნობილი სენტენციაა: „სიკვდილს არაეითარი კავშირი არა აქვს ჩვენთან“ სანამ ჩვენ ვართ, სიკვდილი არ არის. როცა სიკვდილი დგება, ჩვენ აღარა ვართ“.

ჩვენ იმ ხალხთა რიგს ვეკუთვნით, რომლებიც შედარებით ძნელად ურიგდებიან სიკვდილს.

აქ ალბათ ჩვენი ეროვნული ასაკიც თამაშობს გარკვეულ როლს, განვითარებული ფსიქიკაც (სიკვდილი განსაკუთრებით იმას ჰკვრის ძრწოლვას, ვისაც გონების თვალთ წინასწარ შეუძლია წარმოიდგინოს მისი შემზარავი სახე).

ალბათ ჩვენი რაოდენობრივი სიმცირეც ანკარიში ჩასაგდება („საქართველოვ, შენ ვინ მოგცა შვილი დასაკარგავი“).

მაგრამ სიკვდილთან შეურიგებლობას აქვს კიდევ ერთი მსოფლმხედველობრივი ასპექტი, რომელიც ამ შემთხვევაში ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებო უნდა აღმოჩნდეს (ამის შესახებ ცოტა მოგვიანებით).

* * *

ყველა ქართველ კაცს, ვისაც ჯი თავისი ბავშვობა ახსოვს, დიდხანს მიჰყვება აზრი, რომ მისი ბებია ყველაზე გულკეთილი ბებია იყო ამქვეყნად, რომ დეიდამისს სული არ ეშურებოდა თავისი დისშვილისათვის, რომ ყველა მეზობელი მხოლოდ მის გახა-

რებაზე ფიქრობდა, ხოლო შიო მღვიმელის „ბიჭო სესეზე“ უფრო პუმანური ნაწარმოები არც ერთ სხვა ენაზე არ დაწერილა.

მერე და მერე ადამიანს აზრი ეცვლება, მაგრამ პირველი შთაბეჭდილება მაინც დიდხანს ძლებს გვიან გაჩენილ სექსტიციზმის ნაცარქვეშ.

საკვირველი ის კი არ არის, რომ ქართველთა შორისაც გვხვდებიან გულცივი, გულრძო ან გულნამცეცა ადამიანები. საკვირველია, რომ ქართველ კაცს საერთოდ არ გაუქვავდა გული — ამდენი ძალადობის, ამდენი განუყოფელობის, ამდენი უგულობის მნახველს.

და, აი, ჩვენ მივადექით ქართული ხასიათის კიდევ ერთ უღრესად მნიშვნელოვან, შესაძლოა, უმთავრეს თვისებას. ჩვეულებრივ მას „დიდსულოვნებას“ უწოდებენ. ეს ფართო ცნება ერთგვარ დანაწევრებას მოითხოვს. მაგრამ მანამდე წინა თაეში გამორჩენილი ერთი დეტალი მინდა შევახსენო მკითხველს.

სულმოკლეობა უცხო ხილი არ არის ქართული ბუნებისათვის. ზოგიერთ წვრილმანში ის უცნაურად „სულსწრაფია“ მაგრამ მთავარში, არსებითში (განსაკუთრებით ისეთი მატერიების მიმართ, რაც კერძო ინტერესების სფეროს სცილდება) მისი ბუნება უფრო ხშირად სულგრძელობისკენაა მიდრეკილი.

„დიდსულოვნებას“ რამდენიმე ელფერი აქვს, რომლებიც განსაკუთრებით ახლობელია ჩვენთვის.

პირველ რიგში ტოლერანტულ სულისკვეთებაზე უნდა ითქვას.

ჩვენ პლანეტის ისეთ მონაკვეთზე ვმოსახლეობთ, სადაც ძველთაგან მტრული ეთნიკურ-პოლიტიკური წარმონაქმნები — სახელმწიფოები, ტომები, რელიგიები მორიელებივით ჭამდნენ ერთმანეთს. აქ მტაცებელთა კანონი მეფობდა მუდამ. ძლიერს სუსტი უნდა მოეშოთ, დიდს მცირე უნდა შთაენთქა, ხოლო უკანასკნელთ ქვეწარმავლებივით უნდა ეხობათ, ჯოჯოების დარად ბნელი ჯურღმულები უნდა ეძებნათ ან ძლიერთა ფეხის მტვრად უნდა ქცეულიყვნენ, რომ როგორმე გადაერჩინათ თავიანთი უბადრუკი არსებობა.

და, აი, მიუხედავად ამისა, ქართველმა ხალხმა (თავისი ისტორიის თითქმის ყველა ეტაპზე) შეინარჩუნა იშვიათი შემწყნარებლობა ყველა ეროვნებისა და ყველა რჯულის მიმართ.

ამის სიმბოლოდ ძველი თბილისის ერთი პატარა უბანიც გა-

მოდგება. კიდევ სად იდგა საუკუნეების მანძილზე ასე მიჯრით, ესოდენ მცირე მონაკვეთზე, ერთ მთლიან ანსამბლად მართლმადიდებლური, კათოლიკური და გრიგორიანული ტაძრების გვერდით, მეჩეთი და სინაგოგა?!

ჩვენ რომ ბევრ ჩვენზე ბელუკულმარი, ფესვმოწყვეტილ ხალხს მივეციტთ თავშესაფარი, ეს ყველამ იცის.

საგულისხმო ისაა, რომ დაუმადლებლად ვაკეთებდით ამას. არც არასდროს ცხვირში გვირტყია არავისთვის: „აი ნახე, რა დაგითმეო“, არც შურით აღვისილვართ სხვისი სიმდიდრის გამო (ჩვენში რომ მომდიდრდნენ), არც არავინ დაგვირბევია (ზოგჯერ შუაში ჩადგომაც გვიხდებოდა ერთმანეთზე ამხედრებულ უცხო მოსახლეთა დასაშოშმინებლად).

ბუნებრივია, რომ ჩვენს დროში შორეულ მადლობას გვითვლიან, თბილი სიტყვით გვიხსენებენ...

ცრემლი ვვადგება თვალზე, როცა ეს ხმები გვესმის. გვიკვირს, თითქოს ღირსნი არ ვიყოთ!

ზოგიერთათვის ვერაგობაც შეგვიმჩნევია, მაგრამ ესეც უფრო მეტად ხუმრობაში გადაგვექონდა.

შემწყნარებლობა ახალ საუკუნეებამდე მოგვეყვა და (რა დასამალია) როცა ზომას ვკარგავდით, როგორც წესი, ძვირად, ძალიან ძვირად გვიჯდებოდა ჩვენი ნაქები „სტუმართმოყვარეობა“.

შემთხვევით არ არის, რომ უკანასკნელ დროს ამ თვისებას ზოგიერთმა გამჭრიახმა მამულიშვილმა ნამდვირი ომი გამოუცხადა.

მე კარგად მესმის მათი. ყველა ღირსება შეიძლება გადაიზარდოს იდიოტიზმში, თუ გონიერი მიმართულება არ მიეცა, როცა გასათელად მოსულს ფიანდაზად ვგებ; სხვა რომ არ იყოს, სასაცილო ხარ. ყველაზე გულიანად ამ დროს სწორედ შენი მოთხრის მდომელი იცინის.

რა შეიძლება იყოს უსაზარლესი მტრის გულიან სიცილზე?!

და მაინც...

რამდენჯერაც არ უნდა წაგვამტვრევინოს კისერი, ჩვენ ამ ჩვენას ვერ მოვიშლით, ვინაიდან ეს ჩვენი ჩვევაა, ჩვენი ზნეა და მისი დაკარგვა რაღაც ჩვენის, სასიცოცხლოდ აუცილებლის დაკარგვას ნიშნავს.

ნურავინ იფიქრებს, მართლა გულუბრყვილონი ვიყვეთ ან სი-

მუხთლის და ვერაგობისა არა გვსმენოდეს რა. რამდენიც გნებავთ—
ამაზე მეტი რა გვინახავს!

მაგრამ ბუნებამ და შემდეგ ქრისტეს მცნებამ შემწყნარებლო-
ბას ღრმად გაუდგა ფესვი ჩვენს სულიერ სამკვიდრებელში.

ქართველ კაცს მტრობა და სიძულვილი სიამეს ვერ გერის.
ძალიან მალე ბეზრდება. როგორც არსენას „სწყინდება“ ფარსა-
დანის დასჯის სურვილი.

„მებრალეებიან მე ჩემი მტრები, არ ვიცი მტრობა...“

ზოგს შურისმაძიებლები ვგონივართ. რა საინტერესოა! ჩვენ
რომ ყველა სხვა საქმე გადაგვედო და მარტოოდენ ჩვენს მიმართ
ჩადენილ ბოროტებათა გამო შურისძიებას შევდგომოდით, კიდევ
რამდენიმე საუკუნე დაგვჭირდებოდა ყველა მისამართის მოსაძი-
ებლად.

შურიანობისა და შურისმაძიებლობის ცალკეული ნიშნები ახ-
ლაც თავს იჩენენ აქა-იქ. საქართველოს შემადგენელ ტომებს მეტ-
ნაკლებად ახასიათებთ ეს ინსტინქტი (ისევე როგორც გულჩახვე-
ულობა და სიჯიუტე), მაგრამ მთლიანად ქართული ხასიათი უფრო
მპატიებლობისკენ იხრება. ასე რომ არ იყოს, დიდი ხნის წინათ
ამოვწყდებოდით სისხლში ბალღამის ჩაქცევისაგან.

შურისმაძიებლობა არასდროს არ ქცეულა ქართველი ხალხის
ეროვნულ იდეოლოგიად არც ლიტერატურაში, არც სამართლებ-
რივ პრინციპებში, არც პოლიტიკურ სულისკვეთებაში.

ამითაც აიხსნება ის ტრაგიკული სიმწვავე, რომლითაც სამართ-
ლიანი შურისგების პრობლემა დადგა XIX ს. ქართულ მწერლო-
ბაში (კერძოდ, ჩრდილოეთ კავკასიის მოსახლეობის მიმართ).

სისხლის აღების ადათს გვაყვედრიან... შესაძლოა, ყველას ბო-
ლომდე არ ესმოდეს ამ კანონის პირველადი აზრი. სისხლის აღება
საქართველოს მთაშიც მკვლევლობის წინააღმდეგ დაწესდა. ამ კან-
ონის შიში რომ არა, ვინ იცის, რა დააკაებდა იარაღისმოყვარულ
მთიელების ტემპერამენტს!

რასაკვირველია, ესეც გამოწვეულია, მაგრამ ისეთი გამოწვე-
ლისი, რომელიც საერთო წესის ღრმა აღნაბეჭდს ატარებს.

არც შემწყნარებლური სული გამჭდარა ჩვენში რბილი ჰაეისა
ან ისტორიის ნელთბილ მდინარებათა ზეგავლენით. პირიქით, არ-
სებობის თავსმოხვეულ პირობებთან ხანგრძლივ ჭიდილში გამო-
იბრძმედა.

აქ შეიძლება „ნაციონალურ ეგოიზმშიც“ გვემხილა ჩვენი თავი. შემწყნარებლობა ხომ ჰაერივით სჭირდებოდა თვით ქართველ ხალხს, რომელიც საუკუნეების მანძილზე მოკლებული იყო ერთ-მორწმუნეთა მეზობლობას და ყოველი ახალი მეტოქისაგან თუ ექსპანსიონისტისგან სარწმუნოებაც უნდა დაეცვა.

რალა თქმა უნდა, ეს (შეწყნარების იმედი) ოცნებას უფრო ჰგავდა, ვიდრე ფხიზელი გონებით პროგრამირებულ მოქმედების წესს. მაგრამ ასეა თუ ისე, ეს ოცნება ჩვენ ნაწილობრივ მაინც განვახორციელებთ ჩვენს საკუთარ ეროვნულ ყოფა-ქცევაში.

* * *

დიდსულოვნების სპექტრში შემწყნარებლობის მომიჯნავე ელფერია მოწყალეების იდეა.

„მოწყალე“ უმშობლიურეს ეპითეტად ჟღერს ქართულ ზნეობითს ლექსიკონში.

ვინ ჩაგვინერგა ეს გრძნობა, ვინ გადმოგვდო, ვინ გადაგვიჩინა?

იქნებ სწორედ ამ ცამ? — დიახ, ამჯერად ყოველგვარი მეტაფორიზმის გარეშე. ამ ცის დაუსაბამო სილაქვარდემ?! ეს ცა რომ არა, დედამიწაზე ხომ ყველაფერი ისე ეწყობოდა, — ჩვენ მისი ნიშანწყალიც არ შეგვრჩებოდა.

„შენ ისე ღრმა ხარ, ქართულო ცაო...“

ქართველი კაცის მოწყალე ბუნება და შემწყნარებლობის უზრეტი ნიჭი მართლა სასწაულს ჰგავს და მისი სრულად ახსნა (ისტორიულ-სოციოლოგიური არგუმენტებით) პირადად მე შეუძლებლად მიმაჩნია.

მით უმეტესი სიფრთხილე გვმართებს.

სასწაულის გადარჩენა უძნელესი, უფაქიზესი, საქმეა. უსასწაულოდ კი ქართულ სულს თავისი იდუმალი მომხიბვლელი ეკარგება.

ა რ ს ე ნ ა

იდეალური ქართველი კაცის მდაბიური ვარიანტია არსენა ოქლაშვილი, მესტვირული ბალადის ცენტრალური პერსონაჟი, „ქართველი რობინ ჰუდი“.

ისიც თავისებური გადახრაა ნორმიდან, ვინაიდან თავისი მღვთმარეობით მკვეთრად განსხვავდება უმრავლესობიდან: არც ხნავს, არც თესავს, ყაჩაღობს და ამით ირჩენს თავს...

არსენა გამონაკლისია. მის ხასიათს და ცხოვრების წესს ღრმად დასჩნევია ერთადერთობის დაღი. რობინ ჰუდისგან განსხვავებით, ის მარტოხელა ყაჩაღია, სრულიად მარტოა ამქვეყნად. არავინ მოეპოვება დარდის გამყოფი, არც თანამზრახველი, არც თანამესაიდუმლე. „ერთი საცოდავი კაცი ტყეში ეფარება ხესა“.

მით უფრო თავდავიწყებით მიისწრაფვის ხალხისკენ.

ოფიციალურად, დაკანონებული წესისა და ზნეობის მიხედვით, ის ბოროტმოქმედია, ცოდვილია, თვითონაც გრძნობს ამას (ქვეცნობიერად მაინც) და ზოგჯერ სისხლი ემღვრება: „წუხელი სიზმარი ვნახე, სისხლით ვიღებავდი წვერსა“.

და, აი, ასეთი არაორდინარული პიროვნება ხალხის თვალში არა მხოლოდ ინარჩუნებს ზოგიერთ იდეალურ თვისებას, უფრო მეტიც, განსაკუთრებით მკაფიოდ, სრულად ავლენს ამ თვისებათა ერთ არსებით რიგს.

მაგრამ, გავიხსენოთ, რითი ხიბლავს ქართველი გლეხკაცის წარმოდგენას არსენას სახე, რისთვის უნდა მისცეს, მისი რწმენით, „ღმერთმა განათლება“ ზაალ ბარათაშვილის ნაყმევს.

გავიხსენოთ, როგორ იწყება „არსენას ლექსში“ მთავარი გმირის დახასიათება.

ქეიფი იმას უყვარდა,
გზებზე სუფრის გადაფენა...

რომელი ლიტერატურული პერსონაჟის პორტრეტის ხატვა დაწყებულია ამ შტრიხით? მსოფლიოს რომელ ხალხს წარმოუსახავს თავისი რჩეული გმირი იმგვარად, რომ მისი ხასიათის, ვინაობის, რაობის უპირველეს ატრიბუტად ეს თვისება წარმოდგარიყო?!

„ქეიფი იმას უყვარდა...“

ეს გაშლილი ეპითეტი უბრალო დარდიმანდობას ან მითუმეტეს, მემთვრალეობისკენ ჩვეულებრივ მიდრეკილებას როდი აღნიშნავს. ეს ცოტა სხვაგვარი „ქეიფის“ სიყვარულია:

„გზებზე სუფრის გადაფენა...“

ეს იმგვარი სილაღეა სულისა, რომელიც თავის თავში (საკუთარ, განკერძოებულ სიამოვნებაში) კი არ იხარჩება, არამედ საყოველთაოდ გაშლას, განფენას, სხვათა საამოდ და სასარგებლოდ დახარჩევას ლამობს.

„გზებზე სუფრის გადაფენა“ სილალის ის ფორმაა, სილაღეში გამოვლენილი ის ნიშანია ხასიათისა, რომელიც სხვა ვითარებაში მოყვასისადმი თავდაუზოგავი მეურვეობის სახით ცხადდება.

სადაც ტიტველსა ნახავს,
გაიხდის და ჩააცმევსა,

აქ მთავარი ის კი არ არის, რომ „ჩააცმევსა“, არამედ ის, რომ „გაიხდის“, ე. ი. უკანასკნელს მისცემს, თვითონ მოიკლებს, რათა სხვა ალაღვსოს.

რუსთაველიც ხომ ამას გვასწავლის:

„რასაცა ვასცემ შენია, რაც არა, დაკარგულია“.

„არსენას ლექსის“ სიბრძნე კი მდაბიური ვერსიაა „ვეფხისტყაოსნის“ სარაინდო კათეხიზისის ერთ-ერთი უმთავრესი პუნქტისა.

არსენა ქეიფშიც ასეთი უნდა იყოს: უკანასკნელი ლუკმის გამოყოფი, გამვლელ-გამომვლელისთვის საუკეთესო ნაჭრის მიმწოდებელი, თამადა და მერიქიფე, ტკბილმოუბარი, მოალერსე, გულის გამხსნელი და გამგებიანი.

არსენამ იცის, რომ ქართველ კაცს ყველაზე მეტად გალადება შეეწინა; ამიტომ შლის ყოველ გზაჯვარედინზე სუფრას, ამიტომ ცდილობს, რაც შეიძლება, ფართოდ „გადაფინოს“, რომ შეეძლოს, ალბათ მთელ დედამიწას შემოავლებდეს; ყველა გამვლელ-გამომვლელს მიაწოდებდა ღვინით სავსე თლილ პატარა ჭიქას, მთელ დუნიას გაწვდებოდა, ყველას ერთნაირი სიკეთით მიეახლებოდა — დიდსა და პატარას, სუსტს და ძალგულოვანს, მტერს და მოყვარეს.

არსენას სიკვდილის ბოლო მიზეზიც ხომ სწორედ ის არის, რომ

ის თავის მოსისხლეს აძალებს ლხინს, ვინაიდან პურის მარტო გატეხვა ეძნელება.

არსენას ქეიფი დიონისურ თრობას არა ჰგავს. არის, მართალია, ერთი საერთო ნიშანი: ლხინის გაშლა, საყოველთაოდ განფენა, მაგრამ მსგავსება ამით ამოიწურება. აქ არავითარ თავაშვებას ან ველურ გახელებას არა აქვს ადგილი.

არსენა ქეიფშიც ინარჩუნებს მამაკაცურ ღირსებას და სიღარბაისლეს. მდაბიო წარმოშობა ხელს არ უშლის რაინდულ ყოფაქცევაში. ის გარაინდებული (გააზნაურებული) მდაბიო კი არ არის, მ და ბ ი ო თ ა რ ა ი ნ დ ი ა, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით.

ღიახ, არისტოკრატია არსენა, კეთილშობილი, დიდბუნებოვანი, მაღლამხედი პიროვნება — წმინდა წყლის არისტოკრატი, გონებით და მანერებით თუ არა, გრძნობით და მოქმედებით მაინც.

მდაბიოთა შორის კი რაინდობა დიდი იშვიათობაა როგორც ლიტერატურაში, ასევე ცხოვრებაში¹.

ობიექტურად არსენას გმირობა იმაში გამოიხატება, რომ ის გლახკაცობის, ღარიბობის, ქვრივობლობის დამცველი და განმკითხავია.

ხოლო სუბიექტურად არსენას გმირობის მწვერვალი, მისი ხასიათისა და ზნეობის უმაღლესი გამოვლინება ფარსადანთან დამოკიდებულებაა.

ფარსადანისთვის სასიკვდილო ცოდვის პატიება ფსიქოლოგიური კულმინაციაა „არსენას ლექსის“ შინაარსში. სწორედ აქ შიშვლდება საბოლოოდ არსენას ბუნების გულისგული.

შემთხვევითი არ არის, რომ ამ პატიებას ქრისტიანული მოტივი უდევს საფუძვლად („ნათელ-მირონის“ დიქტატი).

არსენას არსი თავისი დიდი ნაწილით ქრისტიანობის პროდუქტია.

ქრისტიანობის ტოლერანტული სული მას გულით აქვს შეთვისებული. ქრისტიანობა მისი ბუნებაა, თანდაყოლილი კეთილზნინობა და ღვთისმომშიში კაცის არჩევანი.

ბუნებით უშიშარი არსენა არც აქ ღალატობს თავის თავს. ის უბრალოდ ღვთისნიერი არსებაა, თორემ ისე არც ღმერთის ეშინია,

¹ ვახუშტი ბატონიშვილი ამას მხოლოდ დასავლელ ქართველთა გარეგნობაში ამჩნევს, მაგრამ. როგორც ჩანს, ესეც ზოგადეროვნული თვისებაა.

არც ეშმაკის. „სულის წაწყმედას“ გვიან იხსენებს (უფრო ლამაზი სიტყვისთვის), როდესაც გული უკვე მოუღბა. რაც მთავარია, მისი ხასიათის ეს ბუნებრივი თვისება მთელი სისავსით, ღვთისგარეგანი, ღვთისმოღალატე პიროვნების მიმართ იჩენს თავს.

„არსენას ლექსის“ მთავარი კოლიზიის პარადოქსულობაც იმაშია, რომ სულმდაბლობა თავის საპასუხოდ დიდსულოვნებას ბადებს.

შესაძლოა, ეს ოძელაშვილის სისუსტეა, მისი „საწყალი გულის“ საბედისწერო შეცდომაა, მაგრამ ამ სისუსტის გარეშე არსენა არსენა აღარ იქნებოდა, ის ველარ იქნებოდა ქართველი ხალხის, ქართველი გლენკაცობის უსაყვარლესი გმირი.

არსენასაგან ფარსადანის პატიება ჩვენი ეროვნული (არა მხოლოდ ელიტარული, არამედ ხალხური, დემოკრატიული) ზნეობის სიღრმისეულ ნიშან-თვისებას გამოხატავს, რამეთუ ლმობიერება განუყოფელი ნაწილია ქართველი კაცის ეთიკური მსოფლმხედველობისა.

მეორე პარადოქსი იმაში მდგომარეობს, რომ არსენა — ამქვეყნად სიკეთის მთესველი, ღვთიური მისიის აღმასრულებელი, წმინდანით უანგარო და უბოროტო პიროვნება, მაინც ყაჩაღია. მართალია, არაერთი იმ ორთაგანი, მაცხოვრის გვერდით რომ გააკრეს ჯვარზე, მაგრამ მაინც ყაჩაღი.

საოცარია, რატომ ამოირჩია ქართველმა ხალხმა ქრისტეს მცნების დამრღვევი („არა იქურდო“) მის მეცამეტე მოციქულად?

ცხადია, არსენას სახეში „მშრომელი ხალხის სტიქიური პროტესტიც“ გამოიხატა, „რევოლუციური სულისკვეთებაც“, „კლასობრივი ოცნებაც“, და ა. შ. მაგრამ რატომ მოხდა, რომ ამ ხალხმა ქრისტიანული სათნოების შარავანდედი მაინცდამაინც ყაჩაღს დაადგა?

თუმცა, რა ყაჩაღია არსენა?!

მის ნაკვალევზე სხვისი ცრემლის ერთი წვეთიც არ დაცემულა. მხოლოდ ყურასხეპილ კუჭატნელის შავი სისხლი დაწვეთა მიწას.

ესეც რომ ვრ მომხდარიყო, მისი ამბის მსმენელებს ალბათ სიმწრისაგან დაუსკდებოდათ გულები. ერთი სიტყვით:

„აქაც კარგი კაცი იყო, იქ ნათელი დაადგესა“.

გავიხსენოთ, როგორ შეიცხადებს ხალხი არსენას სიკვდილს. მართალია, აქ „მინდიას“ ფინალის მსგავსი კოსმიური ძვრები არ

ხდება, სამაგიეროდ სულ რამდენიმე შტრიხით გადმოცემულია სახალხო გლოვა, თუმცა ეს სიტყვა ზუსტი არ არის — გლოვა კი არა, თავზარდაცემა, ელდა:

მცხეთელებმა რომ გაიგეს,
ცხარე ცრემლები ღვარესა.
ზოგი წყალში გამოვიდა,
ზოგი ხიდზე მოირბენსა.

რა სურათია! ფანტაზიის დიდი დაძაბვა არ არის საჭირო, რომ წარმოადგინო, რა სახეებით მორბიან ეს თვალცრემლიანი „მცხეთელები“ არსენას ჭერ კიდევ თბილი ცხედრისკენ — სასოწარკვეთით, შეძრწუნებით, შეკუმშული გულებით, პატარა იმედითაც, რომ იქნებ მაინც მიუსწრონ...

და ეს ყველაფერი იმ კაცის გამო, რომელმაც მათთან და მათსავით ყოფნა არ ისურვა, განზე გადგა, ტყეის მისცა თავი...

არის „არსენას ლექსში“ მისი ღვთისნიერი ბუნების მაუწყებელი კიდევ მრავალი, შედარებით მეორეხარისხოვანი მოტივი, მათ შორის ერთი — ნახევრად კომიკური.

არსენასგან ფართლელთა შოვაჭრეთა დაწიოკების ეპიზოდი თავისებური ხალხური ინტერპრეტაციაა „მოსამართლესა და მოწყალეს“ რუსთველური იდეალისა.

შესაბამისად ყველაფერი ყოფით, პროზაულ გარემოში ხდება და ასევე „დაბალი“ შეულამაზებელი სტილითაა გადმოცემული.

მათი ადლი რომა ნაზა,
არსენას არ დაუჯღესა,
გატეხა და გადააგდო:
„ფუ, გამქედი გაუწყდესა!“
შინდის ჭოხი გამოუჭრა,
ბომელიც რომ გრძელი თქვესა,
შვიდი მტკავლით გაუზომა,
მისხალი არ დააკლდესა.
თუ ამითი არ გაპყიდით,
ვაი, ღვთისთქვენის ღმერთსა!
საცა რომ შემოგეყრებით,
სუყველას გამოგჭრით ყელსა!“

აქ არსენა, ცოტა არ იყოს, უჩვეულოდ გამოიყურება, აჭარბებს, ზედმეტად ფახიფუხობს, თითქოს სხვის როლს თამაშობდეს, ვინაიდან ამ სიტუაციაში ის „მოსამართლესა“ — „სამართლიანო-

ბის“ აღმსრულებელ ძალად გვევლინება. ოძელაშვილის მოქმედების ქვეცნობიერი იმპულსი თითქოს ასეთია: ის გრძნობს, რომ ვაჭრებმა კარგად იციან მისი საწყალი გულის ამბავი და ამის გამო განზრახ ისასტიკებს თავს.

ცოტა ხნის შემდეგ არსენაში წმინდა „პროფესიული“ ინსტინქტიც იღვიძებს:

კიდევ იმას ეუბნება:
„თქვენ ჯიბეში ფული ძევსა...“

აქ ყველაფერი რიგზეა: არსენა ჩვეულებრივი მძარცველის რიტუალს ასრულებს. მაგრამ სწორედ ამას მოსდევს უაჩაღისგან სრულიად მოულოდნელი ქესტი, რომელიც ხალხის თვალში იმდენად ბუნებრივია (არსენას ბუნებიდან გამომდინარე), რომ სულ უბრალოდ, ორ სტრიქონში, ყოველგვარი აქცენტირების გარეშეა გადმოცემული.

როდესაც შეშინებულმა ვაჭრებმა, მცირე თათბირის შემდეგ, გადაწყვიტეს ფული მიეცათ არსენასთვის („ეგებ ცოცხალს გაგვიშვებსა“) და თხუთმეტი თუმანი შეუგროვეს თავიანთ „წამხდენს“, ამ უკანასკნელმა:

ხუთი თუმანი აიღო,
ათი უკან დაადგენა.

აქ საინტერესოა რამდენიმე ფსიქოლოგიურად მნიშვნელოვანი მომენტის წარმოდგენა, რაც ამ ექვს სიტყვაში იგულისხმება.

მედახლეებმა, როგორც ჩანს, ჯიბეში ჩაუდეს ფული არსენას (შესაძლოა, ქისით ან რაიმე ნაჭერში გახვეული გადასცეს) და მერე დაუყოვნებლივ აიყარნენ თავიანთი დახლებიდან, სასწრაფოდ გაეცალნენ იჭაურობას, რომ ახალი შარისთვის აერიდებიანთ თავი (როგორც ჩანს, არსენას მიერ ინსცენირებულმა „საშინელმა სამსჯავრომ“ ღრმა შთაბეჭდილება მოახდინა მათზე).

არსენამ გვიან გადაითვალა ფული, მხოლოდ მაშინ, როცა ვაჭრები უკვე გზას ადგნენ, ალბათ ულვაშებში ჩაიცინა მათი გადამეტებული სიუხვის გამო, და ვინაიდან მხრლოდ „საგზლად“ სამყოფი თანხა სჭირდებოდა, იქ მყოფთ მოაელო თვალი, ყველაზე სანდო და კანკმაგარი ბიჭი შეარჩია, თავისთან მოიხმო, ზედმეტი ათი თუმანი ჩააბარა და სთხოვა, რაც შეიძლება სწრაფად ეელო...

კიდევ ერთი ნახევრად იუმორისტული შტრიხი, რომელიც ხალხ-
მა — ჩვენმა გლეხკაცობამ შეიტანა არსენას ხასიათში:

ერთი „არხეინი“ კაცი მიდიოდა გზაზე, „ნელი-ნელა“, მაგრამ,
წარმოიდგინეთ:

არსენამ რომ დაინახა, თავქვე ცხენი დააქენა.
წინიდან წამოუარა: „საით მიბრძანდებით თქვენა?
ეგ ქულაჯა გაიხადეთ, ეს თქვა ჩაიციეთ თქვენა“.
ის ქულაჯა წამოისხა და ბეჭები დაამშვენა.
ცხენი გრილში დააბა, თავად იქვე მოისვენა.

უნდა ვივარაუდოთ, რომ არსენა ამჯერადაც ვაჭარს (ალბათ
ჩარჩს) გადაეყარა, საკმაოდ შეძლებულს და თავისი შეძლებით
ფრიალ კმაყოფილს (ეს მისი „არხეინი“ სვლიდან მოჩანს) ამან
უკვე იცის არსენას დამოკიდებულება მისი ამქრისადმი და, რო-
გორც კი თვალს მოჰკრავს, ნელი სვლიდან უმალ თავგანწირულ
ქენებაზე გადადის (თანაც „თავქვე“, რომ მაქსიმალური სიჩქარე
განავითარებინოს თავის ნაპატივებ ულაცს). არსენას ტანწვრილ
ლურჯასთვის ამ ნასუქი წყვილის (ამას ხურჯინის სავარაუდო სიმ-
ძიმეც მივეუმატოთ) გადასწრება დიდი პრობლემა არ არის.

იუმორის ცენტრი დიალოგშია.

წარმოიდგინეთ, შიშით გონსგადამცდარი მშვიდობიანი მოქა-
ლაქე, რომელმაც პირველად იგრძნო ყურებში ქარის ზუზუნი,
თავქულდმოგლეჯილი მიქრის დაღმართში, ლამის გულმუცელი ამო-
უვარდეს, ლამის თვალები გადმოუცვივდეს უბეებიდან, — საკუთა-
რი გულის ბაგაბუგი მდევარი ცხენის ფლოქვთა ხმად ეჩვენება,
ზურგი ეწვის დადევნებული ტყვიის მოლოდინში და ამ დროს წი-
ნიდან შეგებებული მხედარი თავაზიანად ეკითხება: „თქვენ საით
მიბრძანდებითო“. თითქოს არაფერი არ მომხდარიყოს, თითქოს
ორი რაინდი შეხვდა ერთმანეთს გზაჯვარედინზე და დარბაისლური
მუსაიფი უნდა გააბან.

თქვენობითი ფორმა აქ, რა თქმა უნდა, ირონიულია, მაგრამ
ამ „თქვენობაში“ არის სხვა ნიუანსიც: არსენას, რომელსაც მი-
ლეთის ხალხთან ჰქონდა ურთიერთობა, გონებით, ცოტა არ იყოს,
ეცოდება თავისი მსხვერპლი, ვინაიდან კარგად იცის, რა საზარე-
ლია ამისთანებისთვის რისიმე უსასყიდლოდ გაცემა — საკმაოდ
აქვს შესწავლილი მათი ზნენი და ჩვევანი.

ღიახ, სწორედ გონებით ეცოდება და ამიტომ ცდილობს „ზრდილობიანი“ მოპყრობით გარეგნულად მაინც შეუმსუბუქოს თავსდამტყდარი უბედურება, თორემ გულით საკუთარ მოქმედებაში იოტისოდენა ბოროტებასაც ვერ ხედავს.

ან როგორ უნდა დაინახოს?!

ჯერ ერთი, ის მხოლოდ და მხოლოდ ლამაზ ქულაჯას ხდის თავის მსხვერპლს, რომელიც ალბათ კიდევ დიდხანს იქნება გაოგნებული (ამჯერად უკვე თავისდა სასიამოვნოდ) მძარცველის ასეთი დაუდევრობით.

მეორეც, უბრალოდ კი არ ართმევს, თავის „თქაში“ უცვლის (სალამოხანს ალბათ აცივდება. შესაძლოა, წვიმაც მოვიდეს).

და, რაც მთავარია, როგორ შეიძლება ერთქულაჯად აკარგულ კაცის გულით შეცოდება არსენასგან? იმ არსენასგან, რომელიც თვითონ:

სადაც ტიტველასა ნახავს,
გაიზღის და ჩააცმევსა.

ეს „სადაც“ აქ პირველ გამვლელს ნიშნავს და, ვინ იცის, ვის, რომელ უპოვარ გლახას შემოადნა ჩაცვენილ მხრებზე იმ შიშნაქამ, იმ იოლად გაშვებულ სოვდაგრის მიერ გამოტირებული ლამაზი ქულაჯა, სულ ცოტახნით რომ ასე „დაუმშვენა ბეჭები“ არსენა ოძელაშვილს?!

ღიან, მხოლოდ გონებით შეეცოდა არსენას თავისი მსხვერპლი, ამიტომაც, როგორც კი მორჩა ამ მცირე საქმეს: „ცხენი გრილოში დააბა, თავად იქავ მოისვენა“.

მშვიდად ეძინა იმ ღამით მარაბდელ ყაჩაღს.

P. S.

ვახუშტი ბატონიშვილს, რასაკვირველია, ასეთი სპეციფიკური კოლიზიები არ ჰქონდა მხედველობაში, როცა ქართველთა ზნეს ასე ახასიათებდა: „უხუნი, არცა თვისსა და არც სხვისას კრძალვენ“. მაგრამ ზუსტად ნათქვამი ზოგჯერ გაუთვალისწინებელ გარემოებებზეც ვრცელდება.

როგორც ადრე შევნიშნეთ, ქართველი კაცის ლმობიერი ბუნების „მეცნიერულად“ ახსნა მეტად ძნელია.

მცირე ისტორიული ექსკურსი, რომელსაც ახლა მივმართავ, მხოლოდ ნაწილობრივ ახდის ფარდას ამ პარადოქსული თვისების შინაგან სტრუქტურას და წარმომავლობას.

გერონტი ქიქოძე თავისებურად უნიკალურ წერილში „ძველი იბერიელების ფსიქოლოგიიდან“, იგონებს რა ტაციტის მოთხრობას რადამისტისა და ზენობიას შესახებ, ასეთ მოსაზრებას გამოთქვამს:

„ეს პირქუში სული, ეს სტიქიონური ვნებათა ლეღვა ძლიერ დამახასიათებელია ძველი იბერიელებისათვის“.

ტაციტის მონათხრობიდან ყველაფერი მართლა ასე ჩანს. მაგრამ ჯერ ერთი, ვინ იცის, რამდენი სახეცვლილება განიცადა ნამდვილმა ამბავმა, ვიდრე ის რომაელი ავტორის თხრობის საგნად იქცეოდა და, მეორეც, ყველაფერი ზუსტად ასეც რომ მომხდარიყო, ეს ხომ მაინც ინდივიდუალური ხასიათის გამოვლინება უფროა, ვიდრე მთელი ტომის (მომავალი ეროვნების) თვისებისა.

„პირქუში სული“ უცხო არ უნდა ყოფილიყო ძველი კოლხებისთვისაც. ბერძნული გადმოცემა მედევას შურისძიების შესახებ, როგორც ჩანს, სწორედ ასეთ წარმოდგენას ეყრდნობა.

რა საოცარია, რომ მსოფლიო ლიტერატურაში სწორედ კოლხი ქალი იქცა შურისძიების სიმბოლოდ (თავისი უპრეცედენტო მოქმედებით). ის, რასაც გ. ქიქოძე წერს ძველ იბერიელებზე, თუ „რა ძლიერად იცოდნენ მათ სიყვარული და სიძულვილი და რა დაუნდობელნი იყვნენ ისინი, როდესაც საკითხი მათ პირად ბედნიერებას შეეხებოდა“, თამამად შეიძლება გავავრცელოთ დასავლეთ საქართველოს მკვიდრთა ხასიათზეც.

ოღონდ ყოველივე ეს ერთეულებს ენება, გარკვეული სოციალური ფენის წარმომადგენლებს და თანაც გარკვეულ ეპოქაში.

ჩემი აზრით, ეს მხოლოდ შენაკადია ქართული ხასიათისა და არა მისი მულდმივი ატრიბუტი.

უფრო ზუსტად, ეს „გადახრაა“. დაახლოებით იმგვარი გადახვევა, რის მაგალითსაც მოგვიანებით, ფეოდალურ საქართველოში, ზურაბ არაგვისერისთავისთვის ხალხურ შემოქმედებაში ასახული

ან, ვთქვათ, კონსტანტინე (ალექსანდრეს ძე) ბატონიშვილის მემბ-
ტიანეთა მიერ დადასტურებული ქცევა და ხასიათები განასახი-
ერებენ.

მაგრამ აქ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია სხვა გარემოება. რა-
დამისტისა და მედეას სიუჟეტებში ქრისტიანობამ დელი
ქართველობის ზნეობრივი სინამდვილის ნამსხვრევებია შემონა-
ხული.

ეს სინამდვილე უთუოდ მოდიფიცირებულია არაქართული წყა-
როებისა ან მტრულად განწყობილი ინტერპრეტატორების მიერ,
მაგრამ მათში რეალური მარცვლებიც უნდა იყოს შემორჩენილი.

სავსებით დასაშვებია, რომ ჩვენი არსებობის გარკვეულ საფე-
ხურზე (ქრისტიანობამდელ ათასწლეულებში) „პირქუში სული“
არა მხოლოდ სტიქიურად ამოხეთქავდა ხოლმე ცალკეულ პიროვ-
ნებათა ხასიათებში, არამედ გარკვეული დოზით კულტივირებულიც
იყო ამა თუ იმ სარწმუნოებრივი თუ ეთიკური დოგმით.

არსებობს დიდად საგულისხმო აზრი, რომ ქრისტიანობამ ულრ-
მესი ზემოქმედება მოახდინა ამ მხრივ ქართველთა ზნეობრივ
მსოფლმხედველობაზე. უფრო მეტიც, რომ მთელი ჩვენი ეროვ-
ნული ხასიათის დღევანდლამდე მოღწეული კარკასი სწორედ
ქრისტიანობის მიერ არის კონსტრუირებული.

ამ მოსაზრებას დიდი გულისხმიერებით განხილვა სჭირდება,
ვინაიდან აქ ბევრი რამ ეჭვმიუტანლად ჰგავს სიმართლეს.

მაგრამ ისიც საფიქრებელია, რომ თვით ქრისტიანობის მიღება
შემთხვევითი ან გარედან თავმოხვეული აქტი არ უნდა ყოფილი-
ყო ჩვენთვის. როგორც ყველაფრიდან ჩანს, ასეთი ნაბიჯი ჩვენი
სულიერი ცხოვრების მთავარ მდინარებათა კანონზომიერი მიდრე-
კილებით, შინაგანი, იმანენტური მოთხოვნილებითაც იყო გამოწ-
ვეული.

ასევე უაღრესად ნიშანდობლივია ისიც, თუ როგორ მიიღო
და სახელდობრ რა მიიღო ქართველმა ხალხმა ამ ახალი მოძღვ-
რებიდან.

ქრისტიანობას ხომ ყველა ეროვნულ სინამდვილეში ერთნაირ
ნიადაგი არ დახვედრია და შესაბამისად არც ერთნაირ სარწმუნო-
ებრივ ინსტიტუტებში თუ მორალურ იმპერატივებში უპოვია. თა-
ვისი პრაქტიკული განხორციელება!

მრავალი სხვა ხალხისგან განსხვავებით, ჩვენი აღმსარებლობა

ამ რწმენისა არასდროს გადაზრდილა შეუწყნარებელ თანატიზმში — არც წმინდა ინკვიზიციის კოცონები აგვიშიშინებია მწვალბელთა ხორცით, არც პურიტანელთა დაუთმობელი, მრისხანე სულით გავმსქვალულვართ, არც კონგრეგაციის მომშობი ქსელი გავვიბია ჩვენს გარშემო, არც „ქრისტეში იუროდირებულთა“ სიშლეგით გავბრუებულვართ, არც ოქროვერცხლეულის მაცდური ბზინვითა და ჩხრიალით მოგვისყილია ერთმორწმუნეთა გულები.

ქართველმა ხალხმა ქრისტიანობიდან მიიღო და შეისისხლხორცა ის, რაც მისთვის ყველაზე „მშობლიური“ აღმოჩნდა: შემწყნარებლობის იდეა და აღმშენებლობის (სიყვარულით შენების) პათოსი.

სხვა საკითხია, რომ ამ გარემოებამ ნება მოგვცა „სული“ მივველო ანუ ჭეშმარიტად გაგვეგო ქრისტეს მოძღვრების არსი.

ჩანართი VI

ძველი დიალოგიდან

— თქვენ ყველანი, ქალაღის შემაწუხებელნი, სუფთა იდიოტები ხართ. რამხელა ბალღამია ამ მიწის ქერქის ქვეშ, რამხელა მძორი ყარს... „ქართული სული!“ საღ არის — ჰაერში? ღრუბლებში? ნამში?

ნაღაღი, მიწა, მიწისქვეშეთი ყველაფერი საბედისწერო, მღვრიე ვნებებითაა გაუღენთილი. არაფერი ამ სიღრმეში არ შეცვლილა რაღამისტისა და მეღეას შემღეგ.

ამ ქერქის ქვეშ ისეღ ბალღამი ღულს. აღბათ მთელი ღეღამიწის ქვესკნელიღ ასეთ გენიის სამყოფელია.

— მაგრამ რა მშვენიერი, ჰაეროვანი, თვალისმხიბვლელი მცენარეები იზრღებიან ამ საშინელებიღან!

განა ეს სასწაული არ არის!

განა ამის ხიღვა სიციოცხლედ არ ღირღა?

ქართული სულის ესთეტიკური ბუნებისათვის

„ქართული სულის“ თავისებურებათა კვლევისას ორი ასპექტია გასარჩევი:

I. — როგორ აისახა ჩვენი ეროვნული ხასიათი მხატვრულ შემოქმედებაში (ფოლკლორსა და მწერლობაში), რა ცნობები დაგვიტოვეს მის შესახებ საქართველოს მემკვიდრეობა და ზნეთაღმწერლებმა.

II. — როგორ გამოვლინდა ეს „სული“ ესთეტიკურად, როგორი მხატვრული ფორმები მიიღო მან, კერძოდ, ჩვენს სიტყვაკაზმულ მწერლობაში.

აქამდე ჩვენ ძირითადად საკითხის პირველ მხარეზე გვექონდა გამახვილებული ყურადღება, თუმცა მეორესაც არაერთგზის შევხვებთ. ახლა დროა უკანასკნელის საგანგებოდ განხილვისა.

ისევ სათავეებს მივმართოთ.

მ. ბახტინი, რომელმაც შედარებით მოკლე დროის მანძილზე მთელი მიმდინარეობა შექმნა საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში, სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში განსაკუთრებით ინტენსიურად მუშაობდა ევროპული აღორძინების ფუნდამენტურ პრობლემებზე.

თავისი ცნობილი წიგნის „ფრანსუა რაბლე და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა“ ესთეტიკურ კონცეფციას მან საფუძვლად დაუდო, კერძოდ, ფრანგი ისტორიკოსის ე. მიშლეს მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ აღორძინების ხანის მხატვარი ჩვეულებრივ „ხალხური სტიქიიდან კრეფს სიბრძნეს“, ხოლო ყველგან, „სადაც ჯერ კიდევ ვერ პოულობს, თვითონვე წინასწარმეტყველებს, გვპირდება, მიმართულებას გვაძლევს“ და, რომ „სწორედ ამაში იხსნება მთელი თავისი სიდიადით საუკუნის გენია და წინასწარმჭვრეტი ძალისხმევა“.

უნდა ითქვას, რომ ეს რენესანსული მიდრეკილება დიდად დამახასიათებელია რუსთაველის საუკუნის ქართველ ხელოვანთათ-

ვის. მაგრამ უფრო ნიშანდობლივია ის გარემოება, რომ ჩვენი ორიგინალური სასულიერო მწერლობაც, განსაკუთრებით პროზა, მთლიანად არ უარყოფს ხალხის „სტიქიურ“ საბრძნეს, არამც და არამც არ იჩენს კონფესიურ ზიზღს ან ქედმაღლობას ამ სტიქიისადმი, პირიქით, ძალიან ხშირად ეწაფება მის ამოუწულოვ სიმდიდრეებს, პირველ რიგში, ხალხური ენის მდიდარ ხატოვანებას ხოლო ისეთი კლასიკური ნიმუში ამ მწერლობასა, როგორც მერჩულეს „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“, დღემდე გვანცავდრებს კლერიკალურ-წოდებრივი ცრურწმენებით შეუზღუდველი, ფართო დემოკრატიული თვალსაწიერით.

რაც შეეხება „დაპირებას“ და „წინასწარმეტყველებას“ (იქ, სადაც მხატვარს არ შეუძლია თვით სინამდვილიდან აიღოს მშვენიერების მზა ნიმუშები), ასეთი მიდრეკილება მყარ ტრადიციად მოსდევს ჩვენს მწერლობას ჯერ კიდევ შუა საუკუნეების ჰიმნოგრაფიული პოეზიიდან. ეს ტრადიცია არა თუ არ შენელებულა საუკუნეების მანძილზე, სულ უფრო ძლიერდებოდა და ფართოდებოდა მთელი რიგი ობიექტური მიზეზების ზემოქმედებითაც. საჭიროა შევნიშნოთ, რომ „დაპირებანი“ იცვლიდნენ თავიანთ შინაარსს. იმას, რაც საეკლესიო მწერლობას იმიერ ქვეყანაში ეგულებოდა, საერო ლიტერატურა ცხოვრებაშივე ექებდა, მოვლენათა რეალურ მსვლელობაში ცდილობდა შეენიშნა. წინასწარ განეკვრიტა ან აღამიანის გონებისა და შემოქმედი ბუნების დაუშრეტელ შესაძლებლობებში აღმოეჩინა.

„დაპირების“ პათოსი დამახასიათებელი თვისება იყო თვით ჩვენი ეროვნული ცხოვრებისა, მისი განვითარების ყველაზე ტრაგიკულ მომენტებშიც და შემთხვევითი არ არის, რომ ჩვენი XIX საუკუნის მწერლები სამომავლოდ შთამაგონებელი. წინასწარმეტყველური სახეების შესაქმნელად ასე ხშირად მიმართავენ წარსულის სულიერ რეალიებს.

ცხოვრებისეული მასალის მიმართ ჰუმანისტური, რენესანსული დამოკიდებულების კიდევ უფრო მნიშვნელოვან ნიშანთვსებად (რის ჩანასახობრივ ფორმებსაც მ. ბაბტინი შუა საუკუნეებშიც შენიშნავს) მიჩნეულია განსაკუთრებული გულისყური ქმნადობის (აღმოცენების, ჩამოყალიბების) პროცესისადმი — სახელდობრ, ისეთი ხილვა და წარმოსახვა საგნისა, „როდესაც ამა თუ იმ ფორმაში მოცემულია (ან მინიშნებულია) ცვლილების ორივე პოლუ-

სი — ძველი და ახალი, მომაკვდავი და აღმოცენებადი, მეტამორფოზის დასაწყისი და დასასრულიც“¹.

ცხოვრების მიმართ ჰუმანისტური ინტერესის ამგვარმა დეტერმინირებამ ქართველი მკითხველის მეხსიერებაში, შესაძლოა, ბუნებრივად გამოიწვიოს ბავშვობიდან ჩაბეჭდილი სტრიქონები:

რა ვარდმან მისი ყვაილი გაახმოს, დაამკნაროსა,
იგი წავა და სხვა მოვა ტურფასა საბაღნაროსა...

რომ არაფერი ვაქვით თვით რუსთაველის პოემაზე, სადაც ობიექტური და სუბიექტური მოვლენები ძალიან ხშირად სწორედ ქმნადობის — ერთმანეთში გადასვლის მომენტში წარმოისახება, ან უფრო გვიანდელ ლიტერატურულ ნიმუშებზე, მაგალითად, დავით გურამიშვილის მიერ უალრესი ექსპრესიით განცდილ და გამოხატულ სიკვდილ-სიცოცხლის წინააღმდეგობრივ მთლიანობაზე, ან ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკულ ხილვებზე, რომელთა მნიშვნელოვანი ნაწილი სწორედ „დაუმთავრებელი, ამჟამად მიმდინარე მეტამორფოზის“ შეგრძნებას გვიქმნის, აუცილებელია აღინიშნოს, რომ თვით ის ნაწარმოები, რომლის 1500 წლისთავი მთელი ქართული მწერლობის იუბილედ იქცა, თავისი შინაარსით სწორედ ცვალებადი, მუდმივი მოძრაობისა და განახლების პროცესში მყოფი სამყაროს გამოვლენათა მხატვრული ფიქსაციის თავისებურად კლასიკური ნიმუშია.

იაკობ ხუცესის ყურადღების მთავარი საგანი სწორედ ის კრიზისული მომენტია ერის ცხოვრებაში, როდესაც ეპოქალური გარდატეხა (როგორც სოციალურ-სარწმუნოებრივი, ასევე ზნეობრივ-ფსიქოლოგიური მიმართულებით) ძალთა უმძაფრეს პოლარიზაციას იწვევს ამ სინამდვილის ერთ კონკრეტულ უჯრედში — ვარსკენ პიტიახშის ტრაგიკულად აწეწილ ოჯახში. ეს ორგანიზმი უკვე განწირულია დასარღვევად, მაგრამ იაკობ ხუცესის მოთხრობაში სწორედ ის მომენტია ფიქსირებული, როდესაც ის ჯერ კიდევ წინააღმდეგობრივ, ორპოლუსოვან მთლიანობად წარმოგვიდგება.

ევოლუციური რიგის მოვლენათაღმი ესოდენ გამახვილებული

¹ მართალია, ამ შემთხვევაში მ. ბახტინს მხედველობაში აქვს რაბლეს გოტესკული სახეები, მაგრამ მისი შეხედულება შეიძლება ეპოქის ლიტერატურულ ძეგლთა უფრო ფართო წრეზეც გავრცელდეს.

ინტერესი მხოლოდ „შუშანიკის წამებაში“ როდი შეინიშნება; ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლის, სინამდვილის თეოსობრივ სახეცვლილებათა ასახვის თვალსაზრისით არანაკლებ საგულისხმოა აგრეთვე „გორიგოლ ხანძელის“ შინაარსი. ავტორის ყურადღების ცენტრში აქაც იმ ახალი ცხოვრების, იმ სამომავლო, აქტიური წარმონაქმნის აღმოცენება დგას, რომელიც თავის სასიცოცხლო გზას სულიერად დრომოკმულ, გაქვევებულ (ავტორის თვალსაზრისით) ძალებთან უშუალო ორთაბრძოლაში იკაფავს.

რისი მანიშნებელია ყოველივე ეს?

ნუ ავჩქარდებით.

ქართული მწერლობის ესთეტიკური სუბსტრატის დასადგენად აუცილებელია მისი მონაცემების განხილვა და გააზრება ჩვენი კულტურის მთლიან კომპლექსში.

ყოველ სულიერად განვითარებულ ერს აქვს მხატვრული თვითგამოხატვის თავისი, განსაკუთრებული ხერხი ანუ ფორმა, რის საფუძველზეც განისაზღვრება არა მხოლოდ მისი მაღალი, მარადი, გარდუვალი ყოფიერების თავისებურება, არამედ მისი ყოველდღიური ცხოვრების, ყოფის უწვრილმანესი თვისებებიც.

სწორედ ეს გარემოება ჰქონდა მხედველობაში, კერძოდ, ბორის პასტერნაკს, როდესაც მან მიზნად დაისახა ჩასწვდომოდა „საქართველოს, როგორც ფორმას“ ანუ როგორც ესთეტიკურ ფენომენს¹.

სად არის საძიებელი საიდუმლო ამ მუდამ ცვალებადი, მოძრავი, მაგრამ სიღრმეში, საყრდენთა საყრდენში მანინც თავისთავადი ფორმისა?

ამის შესახებ ბევრი ყურადსაღები აზრია გამოთქმული, რომელთა შორის ჩვენს განსაკუთრებულ ინტერესს უკანასკნელი დროის ძიებები და ჰიპოთეზები იწვევენ.

ჩვენგან ახლახან წასული შესანიშნავი მხატვარი სერგო ქობულაძე თავისი ცხოვრების უკანასკნელ ორ ათეულ წელიწადს ინტენსიურად მუშაობდა ქართული სახვითი ხელოვნების (განსაკუთრებით ხუროთმოძღვრების) შინაგან კანონზომიერებათა დასადგენად. შუასაუკუნეობრივი არქიტექტურის ფართო კომპარატიულმა

¹ სამწუხაროდ, ამ სურვილს, რომელიც პასტერნაკმა პაოლო იაშვილს გაანდო პირად წერილში, სრული განხორციელება არ ეწერა.

შესწავლამ (სკრუპულოზურმა დაკვირვებებმა, ურთულესმა გამოთვლებმა) ის მიიყვანა ფუძემდებლურ აზრამდე, რომ იმდროინდელი ჩვენი ეროვნული ძეგლების უმნიშვნელოვანეს ნაწილს საფუძვლად უდევს ეგრეთწოდებული „ოქროს კვეთის“ პრინციპი.

სიმპტომატურია ერთი დამთხვევა: ჩვენი დროის ერთ-ერთმა უდიდესმა ორიენტალისტმა, აწ განსვენებულმა აკადემიკოსმა გიორგი წერეთელმა (ასევე თავისი ცხოვრების უკანასკნელ წლებში, „შეჯამების ქამს“) ამავე სტრუქტურის ელემენტები შენიშნა ქართული კლასიკური პოეზიის ვერსიფიკაციულ წყობაში. მისი დაკვირვებით, „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფების ნახევარზე მეტს სწორედ ეს პრინციპი უდევს საფუძვლად.

უნდა აღინიშნოს, რომ ს. ქობულაძე და გ. წერეთელი განსხვავებული აზრისა იყვნენ „ოქროს კვეთის“ (ანუ „ღვთაებრივი პროპორციის“ მთავარი ატრიბუტის) წარმომავლობის შესახებ¹. მათა განმსჯელის როლში გამოსვლა პირადად მე გაუმართლებელ კადნიერებად ჩამეთვლებოდა. ამის გამო მხოლოდ ორ არასადავო გარემოებაზე შევაჩერებ მკითხველის ყურადღებას.

1) აღორძინების ხანაში „ოქროს კვეთის“ იდეის მაუწყებლად სპეციალისტები ლეონარდო და ვინჩის აღიარებენ, ხოლო „ღვთაებრივი პროპორციისადმი“ მიძღვნილი ტრაქტატის ავტორთა ლეონარდოსავე მეგობარი, ცნობილი იტალიელი მათემატიკოსი ლუკა პაჩოლი.

2) ამ პროპორციის მრავალრიცხოვან სპეციფიკურ თავისებურებათა შორის უმთავრესია ერთი ნიშანი: ეს „ღვთაებრივი“ პრინციპი სინამდვილეში წარმოადგენს ადამიანისთვის ყველაზე ახლობელი პროპორციების უკუფენას ხელოვნებაში (კერძოდ, არქიტექტურაში) ანუ ადამიანური საწყისის გადანერგვას, ტრანსპლანტაციას მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურაში.

ყოველივე ზემოთქმულის შუქზე ძნელი აღარ უნდა იყოს იმის გაგება, თუ რატომ აღძრავენ თავისი იერით ძველი საქართველოს საკულტო ნაგებობანი (მათი ყველაზე ეროვნული, კლასიკური ნიმუშები) ჩვენში, არა ღვთისმოშიშ განწყობილებას, არა უღმობელი (ეგვიპტური) სწორხაზოვნებით მოგვრილ ელდას ან, პირიქით, მორჩილად ჩარგვალბულ კონტურების დამაშოშმინებელ ზემოქ-

¹ თუმცა ამის გამო მათ შორის ოფიციალურ პოლემიკას არ ჰქონია ადგილი.

მედებს, არა პირქუში სიდიადის, არა მძიმე მასისმიერი, უძრავ-
მდებარე წონადობის ან, პირიქით, ყოველგვარი ხორციელებისგან
გათავისუფლების, სრული უწონობის შეგრაძნებას, არამედ თავისი
შინაარსით უფრო ადამიანურ განცდას, რაც თან ახლავს ბუნე-
ბასთან ბედნიერი კავშირის დამყარების, მისი ჩანაფიქრის პარმო-
ნიული, ბუნებრივი განვითარებისა და სრულქმნის ილუზიას.

თითქმის ყველა ეს ჩვენამდე სასწაულით მოღწეული ტაძრები,
აქამდე რომ უალერსებენ ადამიანის თვალს და სულს (არა
ძრწოლისმომგვრელის, გაუგებარის, არამედ რაღაც იდუმალ-
მშობლიურის მოახლოვებით), თითქოს იმასაც გვაუწყებენ, რომ
ჩვენს, ადამიანურ ხელებს უფლება აქვთ, და ძალაც შესწევთ,
სრულყონ ბუნების სახე, ოღონდ ისე, რომ მის ფარულ ზრახვებს
არ უღალატონ, ძალდატანებით არ შელახონ მისი პირველქმნილი
არსი.

ქართული ხუროთმოძღვრების ერთი მთავარი ნიშანი — მიწას-
თან (ბუნების წიაღთან) განუყოფლობა — ნივთიერი გამ-ბატუ-
ლება ქართული სულის ღრმა ნდობისა ბუნების მიმართ, რომე-
ლიც მისი თვალსაზრისით, თავად შეიცავს მშვენიერებასა და სი-
კეთის საწყისებს. მაგრამ ამავე დროს თავისი სტრუქტურით ის
მკვეთრად განსხვავდება არა მხოლოდ უცხო და შორეულ, არამედ
მომაჯნავე (ყველაზე ახლობელ) ფორმისგანაც, ვინაიდან მისი „ბუ-
ნებისგან განუყოფლობა“ არ ნიშნავს ნიადაგთან ჩაკვრას, ჩაბჭე-
ნას, წიაღთა მიზიდულობით ჩამკვრივებას; პირიქით, მიწიდან
დაძრული მასა უნდა ამაღლდეს, წამოიშართოს, ფრთები შეახსას,
კან კაბადონს უნდა შეუდგეს ცხოველ სვეტად. შეშაერაუბელ
ხიდად უნდა იქცეს ორ სამყაროს შორის, ოღონდ ისე, რომ არც
მეორე უკიდურესობად, ნიადაგს მოწყვეტელ, დედამიწისაგან გან-
ლტოლვილ, გაუცხოებულ, ხორცდაკარგულ გოთიკად იქცეს.

აქაც თითქოს ადამიანის მოძრაობაა განმეორებელი, უფ-
რო ზუსტად, ადამიანის რენესანსული იდეალის მიზანსწრაფვა, რა-
საც მისი (ადამიანისვე) ორბუნებოვანების შეგნება უდევს საფუძ-
ვლად ანუ იმის რწმენა, რომ ადამიანი ერთდროულად მიწისაცაა
და ცისაც.

ივანე ჯავახიშვილი ოცდაათიანი წლების ნაყლებად ცნობილ
ნარკვევში „ადამიანი ძველ ქართულ მწერლობასა და ცხოვრება-
ში“, რომელიც რამდენიმე ათეული წლით წინ უსწრებს საბჭოთა

ლიტერატურათმცოდნეობაში უკანასკნელ დროს წამოწყებულ ანალოგიურ კვლევა-ძიებას, კერძოდ ლ. ლიხაჩევის ცნობილ ნაშრომს „ადამიანი ძველი რუსეთის მწერლობაში“, საგანგებოდ შენიშნავს, რომ შუა საუკუნეების საქართველოში „ადამიანი ითვლებოდა „საკრველად გრძნობადისა და გონებისა მეფობისად“, გრძნობისა და გონიერების, სამყაროსა და ნიჭის შემაერთებლად. ეს თვისება ადამიანს თვით ღვთაების ხატებას ამსგავსებდა“¹.

დიდად ნიშანდობლივია, რომ წინწკლებში მოქცეული სიტყვები ივ. ჭავჭავაძის მოტანილი აქვს დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანიდან“. ადამიანის დანიშნულების ამგვარი გააზრება სავსებით კანონზომიერია ქართული „ოქროს ხანის“ კარიბჭესთან მდგარი პიროვნებისგან „გრძნობადი“ (ჩვენს შეგრძნებებში უშუალოდ მოცემული) და „გონიერი“ (გონების თვალთშისაწვდომი) საწყისების ურთიერთშეკავშირება, მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით, საგულისხმო ვარაიაციაა მიწიერის (რეალურის) და ზეციურის (იდეალურის) შეერთებისა, რაც ძველი ქართული წყაროებისავე მიხედვით ადამიანის უმაღლეს მოწოდებად წარმოისახება.

ყოველივე ზემოაღნიშნული, ჩემი აზრით, საკმარისი პოსტულატია ერთი ფუნდამენტური მოსაზრებისათვის: ქართული ესთეტიკური ბუნება თავის ყველაზე მნიშვნელოვან, მხატვრულად ყველაზე სრულქმნილ გამოვლინებებში დასაბამიდანვე ამკლავნებს განსაკუთრებულ მიდრეკილებას რ ე ნ ე ს ა ნ ს უ ლ ი (ჰუმანი-სტიური) იდეალებისა და თვითგამოხატვის შესაბამისი ფორმებისაკენ.

გ ა ა დ ა მ ი ა ნ უ რ ე ბ ა მეტ-ნაკლებად დამახასიათებელი, მუდამ მოქმედი, არსებითად წარმმართველი ტენდენციაა ძველი ქართული მწერლობისა, საერთოდ ქართული ხელოვნებისა, მისი განვითარების ყველა ესთეტიკურად სრულფასოვან საფეხურზე.

ეს ტენდენცია სხვადასხვა ნაირსახეობით იჩენს თავს: ხან, როგორც რელიგიურ-მისტიკური მოტივების საერო, ჰუმანური შინაარსით დატვირთვა, ხან — თვით ადამიანის ღვთაებრივ არსებად (დეშიურგად, შემოქმედად) წარმოსახვა, ხანაც (სახვით ხელოვნებაში), როგორც ამა თუ იმ მხატვრული ამოცანის საკუთრივ ადა-

¹ ივ. ჭავჭავაძის, ქართული ენისა და მწერლობის საკითხები, 1956, გვ. 133.

მიანურ საწყისთა მიმართ მაქსიმალურად შესატყვისი პლასტიკური გადაწყვეტა.

კიდევ ერთხელ, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ჰუმანისტური პრობლემატიკისადმი გამახვილებული ყურადღება, რაც ჩვენი საერო პოეზიის კლასიკურ ქმნილებათა განუყოფელი ნიშანია, გარკვევით შეიმჩნევა სასულიერო მწერლობის უმნიშვნელოვანეს ძეგლებშიც და, მიუხედავად გასაგები რეგლამენტაციისა, სულ უფრო ღრმავდება დროთა მანძილზე (საქმარისია ამ მხრივ „შუშანიკისა“ და „გრიგოლ ხანძთელის“ შედარება, რათა ნათელი გახდეს, თუ როგორ წაიწია წინ ამ ნაკადმა რამდენიმე საუკუნეში).

სწორედ დასაბამიდან მოქმედი, სიღრმისეული, მზარდი, აღმავალი ჰუმანისტური, სულისკვეთება იფარავდა ჩვენი სიტყვაკაზმული მწერლობის დიდოსტატებს (საერთოდ ქართული მხატვრული აზროვნების განვითარების მთავარ გეზს), როგორც ორთოდოქსიული ქრისტიანობის უადრესობათაგან, რაც ყოველივე „ხორციელის“ (მატერიალური გაფორმების, განსხეულების) მიმართ დაუთმობელ ზიზღში უნდა გადაზრდილიყო, ასევე მეორე უკიდურესობისგან, რაც ფორმის (გარეგანი იერის) აღმოსავლურ კულტოან იყო დაკავშირებული.

დამახასიათებელია, რომ ჩვენს პოეზიაში ამ ორი უკიდურესი ტენდენციის მომძლავრება, როგორც წესი, მხოლოდ მისი განვითარების კრიზისულ მომენტებში ან, უბრალოდ, დაკემის, დაკნინების პერიოდებში შეინიშნებოდა ხოლმე.

როგორც ხედავთ, ქართული სულის ესთეტიკურმა განხილვამაც (ისევე როგორც ქართული ხასიათის ანალიზმა) მეტად სადა დასკვნამდე მიგვიყვანა. ბოლოს და ბოლოს აქაც იგივე დავადგინეთ: რომ მისი მთავარი, არსისმიერი თვისება ა დ ა მ ი ა ნ უ რ ო ბ ა ა.

ასეთი მარტივი მოსაზრება, შესაძლოა, დამაღონებელი აღმოჩნდეს მკითხველთა ერთი ნაწილისათვის, მათთვის, ვინც ამ ხასიათშიც და ბუნებაშიც უწინარეს ყოვლისა განმასხვავებელ კოლორიტს ეძებს.

პირადად მე ასეთ სევდას არ ვგრძნობ. პირიქით, „ადამიანურობა“, მისი მაღალი გაგებით, არცთუ ხშირი მოვლენაა კაცობრიობის სულიერი ევოლუციის მრავალათასწლოვან გზაზე. უფრო მეტიც: მთელი რიგი ეპოქების ხელოვნება სწორედ ამ საწყისის

უკანა პლანზე გადატანის ან სულაც ჩახშობის ნიშნითაა აღბეჭდილი.

„ადამიანურობის“ შეზღუდვა გამჭოლ მოქმედებად გასდევს კაცობრიობის ხანგრძლივ სულიერ დრამას. მხოლოდ „რჩეული“, გარკვეულ შემოქმედებით დონეს მიღწეული ესთეტიკური ცნობიერება ახერხებს ამ შეზღუდვისა და ცალმხრივობის ხუნდებისგან განთავისუფლებას, რათა პარმონიულად განვითარებული, სრულქმნილი არსების მშვენიერი სახე იხილოს.

როგორც ადრეც აღვნიშნეთ, ყველა დიდგზავამოვლილ ეროვნულ კულტურას აქვს თავისი ზენიტის საათი. ქართველი ხალხის ესთეტიკურ განვითარებაში ეს ჯერჯერობით რუსთაველის ქამია. ბუნებრივია, ამის გამო, რომ სწორედ „ვეფხისტყაოსანი“ წარმოადგენს იმ ქმნილებას, რომელშიც კლასიკური სისრულით გამოვლინდა ქართველი ხალხის შემოქმედი ბუნების თავისებურება არა მხოლოდ ეპოქის მიერ განსაზღვრულ კონკრეტულ, ისტორიულ სამოსელში, არამედ გაცილებით უფრო ხანგრძლივმოქმედი „ონოლოგიური“ ასპექტითაც.

ჩანართი VII

„ვეფხისტყაოსანი“ და ქართული კლასიკური პოეტიკა

რუსთაველის პოემა ისეთი რანგის ნაწარმოებია, რომელმაც ბიძგი უნდა მისცეს ლიტერატორთა მთელი თაობების შეერთებულ შრომას, ისევე, როგორც ინგლისში შექსპირის დრამატურგიამ ან გერმანიაში გოეთეს და შილერის მეგვიდრეობამ აუცილებელი გახადა ლიტერატურის თეორეტიკოსთა და მკვლევართა მთელი სკოლების აღმოცენება.

უპირველეს ყოვლისა, დასაზუსტებელია ის კრიტერიუმები, ესთეტიკური შეფასების ის შესატყვისი მასშტაბი, რის გარეშეც ყოველი განზომილება, რომელსაც ჩვენ პრაქტიკული ანალიზისას მივმართავთ, შეიძლება პროკრუსტეს სარეცლად იქცეს ამ ნაწარმოებისათვის.

ბუნებრივია, როდესაც ქართული მეცნიერების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლები „ვეფხისტყაოსნის“ შინაარსს განიხი-

ლავენ სპეციფიკური თვალსაზრისით. რუსთაველის პოემა „როგორც ეპოქის ინტელექტუალური ცხოვრების საჩუქარი, როგორც „სიბრძნის ზღვა“, მრავალი ასპექტით არის საინტერესო. მისი საშუალებით შესაძლებელია დაახლოებით მაინც დადგინო იქნას მეცნიერული ცოდნის ის დონე, რომელიც XI—XII სს. საქართველოში იქნა მიღწეული.

მაგრამ მიუტევებელი შეცდომაა, როცა „ვეფხისტყაოსანში“ ეძებენ ამა თუ იმ ფილოსოფიური მოძღვრებისა თუ სისტემის უბრალო მხატვრულ ტრანსკრიფციას. ჩადგან რუსთაველის პოემა არის არა განყენებული ფილოსოფიური აზროვნების პოეტური ენაზე გადატანის შედეგი, არამედ სამყაროს მხატვრული დაუფლების, მისი შემოქმედებითი „დაძლევისა“ და გარდასახვის დამოუკიდებელი, გენიალური ცდა.

„ვეფხისტყაოსანის“ იდეები გამომდინარეობენ, უწინარეს ყოვლისა, რუსთაველის მხატვრული, პოეტური მსოფლმხედველობიდან. პოეზია აქ იკავებს ფილოსოფიის ადგილს და მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარ კანონებს ემორჩილება. ამის გამო, პოემის დიდაზრი საძიებელია არა ცალკეულ სენტენციებში, არა აფორიზმულ სტრიქონებში, არამედ ნაწარმოების დასრულებულ მხატვრულ მთლიანობაში, იმ საბოლოო ესთეტიკურ შემოქმედებაში, რომელსაც პოემა ახდენს ჩვენზე თავისი განსაკუთრებული „ირაციონალური“ მხატვრული ლოგიკით.

როგორც გენიალური პოეტური ქმნილება, „ვეფხისტყაოსანი“ ეკუთვნის იმ ნაწარმოებთა რიგს, რომლებშიც „მითოლოგიის ნათელჭვრეტა და პოეტის ინტუიცია წინ უსწრებს ფილოსოფოსთა ნააზრევს“.

რუსთაველის მხატვრული კრედიტს, ისევე როგორც პოემის მსოფლმხედველობრივი კონცეფცია, ამოიკითხება არა პირდაპირი მსჯელობის სახით ჩამოყალიბებულ ავტორისეულ დეკლარაციებში (ეს რომ ასე იყოს, ყველაფერი ძალზე მარტივი გახდებოდა), არამედ იმ იდეალურ წესში, რომლის მიხედვითაც ეს ჯადოქრული შთაგონებით ნაგები, ხელთუქმნელი შენობაა წამომართული.

„ვეფხისტყაოსანის“ მხატვრული აღნაგობის, მისი რთული არქიტექტონიკის გასაგებად ლიტერატურული არითმეტიკის უბრალო კანონები არ გამოდგება. ეს მაღალი პოეტური ხელოვნება თავის გასაშიფრად მოითხოვს უფრო რთულ და ტევად კატეგორიებს, იმ

„ოპოლეს მათემატიკას“, რომლის ელემენტები ჩვენი საუკუნის ლიტერატურულმა თეორიამ შეიტანა თავის სამეცნიერო არსენალში და რის მეოხებითაც თითქოს თავიდან იქნა ამოხსნილი კლასიკური მემკვიდრეობის უმნიშვნელოვანეს მხატვრულ ქმნილებათა არაერთი საიდუმლოება.

შემთხვევითი არ არის, რომ სხვა გამოჩენილ უცხოელ მეცნიერებთან ერთად, თანამედროვე ევროპული ლიტერატურისმცოდნეობის ერთ-ერთმა მესვეურმა მორის ბოურამაც თავის წიგნში „შთავგონება და პოეზია“ სპეციალური პარაგრაფი უძღვნა რუსთაველის პოემას. მართალია, მისი გამოკვლევა ძირითადად პოპულარული მანერით არის დაწერილი, მაგრამ ამ ჩარჩოებშიც კი იმდენი ზუსტი დაკვირვებაა მიმობნეული, რომ რუსთველოლოგიის წინაშე აქ თითქოს თვალნათლივ იშლება ზოგიერთი ახალი პერსპექტივა. გაგახსენებთ მის სიტყვებს:

„ვეფხისტყაოსანი“ ისეთი ქართული ნაწარმოებია, — წერს ბოურა, — საიდანაც ერთნაირად მოიხიბლება აღმოსავლეთიცა და დასავლეთიც და მაინც იგი წმინდა ეროვნული ხასიათისაა“. სიზუსტისათვის უნდა ითქვას, რომ აქ ბოურა საკითხის მხოლოდ ერთ ასპექტს გულისხმობს — იდეალური სიყვარულის კულტს, რომელიც მისი სიტყვით „ყველაზე მეტად იყო აკლიმატიზირებული“ რუსთაველის დროინდელ საქართველოში.

საერთოდ, ჩვენი ფიქრით, ბოურა ერთგვარად ზღუდავს „ვეფხისტყაოსნის“ ეპოქალურ მნიშვნელობას, როდესაც საუკუნის ზნე-ჩვეულებებზე წერს. მაინც სიტყვა „ეროვნული“ მას ისეთ კონტექსტში აქვს ნახმარი, რომელიც თავისთავად მოითხოვს აზრის უფრო ღრმა და უფრო მრავალმხრივ განვითარებას.

„ვეფხისტყაოსნის“ ეპოქალური და ეროვნული ხასიათი მართლაც აქსიომატურია. მაგრამ, როდესაც ჩვენ ამ საკითხზე ვმსჯელობთ, ხშირად მხედველობაში გვაქვს ისეთი მომენტები, რომლებიც მხოლოდ გამეშვევებულ კავშირში იმყოფებიან მხატვრულ შემოქმედებასთან. „ეპოქალურში“ ჩვეულებრივ ვგულისხმობთ ისტორიული რეალიების ანარეკლს, ხოლო „ეროვნულში“ — ხასიათების ნაციონალურ წარმომავლობას და განსაზღვრულ ზნეობრივ იდეალებს. მაგრამ ხომ ცხადია, რომ რუსთაველის პოემა, როგორც მხატვრული ნაწარმოები, წარმოადგენს არა მხოლოდ ეროვნულ-ისტორიული სინამდვილის ანარეკლს, და საერთოდ, არა იმდენად

ზუსტი ასახვის შედეგს, რადეხადაც თავისუფალი შთაგონების, შემოქმედების ნაყოფს.

და აი, მთავარი კითხვა, რომელიც რუსთაველის პოემის საკუთრივ ლიტერატურული ანალიზის დროს დგება ჩვენს წინ:

შემოქმედების რა ფორმებში, რა ესთეტიკური ნაირსახეობით, რა კონკრეტული მხატვრული იერით გამოვლინდა „ვეფხისტყაოსანში“ მისი წარმომშობი ერისა და დროის სული?

ასეთი კითხვა საგრძნობლად აფართოებს რუსთაველის პოემის, როგორც ეპოქალური ნაწარმოების, შესწავლისა და შეფასების პორიზონტს. რადგან ერთი საუკუნის მასშტაბი ამ შემთხვევაში აშკარად ვიწრო ხდება.

„ვეფხისტყაოსნის“ საერთაშორისო რეზონანსი, რომელიც ჩვენს თვალწინ სულ უფრო ხელშესახებ ფორმებს იძენს, განპირობებულია არა მხოლოდ მისი ავტორის მიერ გამოხატული ზოგადსაკაცობრიო ე. წ. მარადიული აზრებით და იდეალებით. მსოფლიო კულტურის საგანძურში ის თავის კუთვნილ ადგილს იკავებს უწინარეს ყოვლისა, როგორც ორიგინალური პოეტური გენიის, აბსოლუტურად თვითმყოფი და, ამავე დროს, უნივერსალური ხასიათის მხატვრული მსოფლმხედველობის გამოვლინება.

რუსთაველის პოემა, ისევე, როგორც „გილგამეშიანი“, „ილიადა“, „შაჰ-ნამე“ და „ღვთაებრივი კომედია“, წარმოადგენს ერთ-ერთ უაღრესად მნიშვნელოვან გზაჯვარედინს კაცობრიობის ესთეტიკური განვითარების ისტორიაში.

თუ ჰეგელის მიერ ჩამოყალიბებულ ხელოვნების ფორმების ყველაზე უნივერსალურ კლასიფიკაციას დავეყრდნობით, შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის გარკვეული ფაზა, ერთი საფეხურთაგანი ამ ევოლუციისა, მაგრამ სწორედ სიტყვა „გზაჯვარედინი“ უფრო ზუსტად გამოხატავს „ვეფხისტყაოსნის“ ადგილს და მნიშვნელობას კაცობრიობის მხატვრული გათვითცნობიერების გზაზე.

რუსთაველის ესთეტიკურ სამყაროში გადაჯვარედინებულია ხელოვნების განვითარების სამივე ჰეგელისეული სახეობა — სიმბოლური (ძველი აღმოსავლური), კლასიკური და რომანტიკული ფორმები.

არსებობს სახვითი ხელოვნებისა და სიტყვაკაზმული მწერლობის მთელა რიგი ეპოქალური ნაწარმოებებისა (უმნიშვნელოვანესი მათ შორის ჩვენ უკვე დავასახელებთ), რომელთა მხატვრულ

შინაარსში ტიპიური, დასრულებული სახით გამოვლინდა ესთეტიკური ევოლუციის თითოეული ამ ტაპის თავისებურება.

რუსთაველის პოეტური ხელოვნება, ამ თვალსაზრისით, ერთგვარ გამონაკლისს წარმოადგენს. აქ თითქოს ერთდროულად მოიპოვება ყველაფერი — ხელოვნების თითოეული ამ ფორმისათვის ნიშანდობლივი თითქმის ყოველი ელემენტი და, ამავე დროს, არც ერთი მათგანი არ გამოირჩევა იმდენად, რომ მას დომინანტური მნიშვნელობა მიენიჭოს.

ამკარად აღმოსავლური წარმომავლობის სიმბოლიკა აქ ბუნებრივად თანაარსებობს ცოცხალ, კლასიკური სიზუსტით გამოკვეთილ სახეებთან, გაბედული ჰიპერბოლიზმები არ არღვევენ საერთო პროპორციების მკაცრ სისადავეს, ხოლო რომანტიკულ ირონიას, მუხთალი საწუთროს მიმართ, ასევე ბუნებრივად ცვლის ხილული სამყაროთი ალტაცების წარმართული პათოსი.

თუ ჩვენ თანმიმდევრულად გავყვებით თითოეულ ამ ფენას, რომლებიც პოემაში ხან მომიჯნავე, ხან კი ურთიერთგადამკვეთი ზახების სახით გვხვდება, შესაძლოა რამდენიმე თითქმის ერთნაირად განვითარებული პარალელური რიგის დადგენა.

ასე მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის“ კავშირი აღმოსავლურ კულტურასთან (როგორც უძველესი ეპოქის, ისე შედარებით გვიანდელი დროის ძეგლებთან) შეიძლება ამ თვალსაზრისით განხილულ იქნას, როგორც ერთ-ერთი მკვეთრად გამოკვეთილი მხატვრული განშტოება. ხელოვნების დასაწყის სიმბოლურ ფორმასთან რუსთაველის პოეტიკა დაკავშირებულია მთელი რიგი, როგორც ადვილად გასარჩევი, ისე თითქმის უხილავი ძაფებით. აქ პირველ რიგში უნდა ითქვას ე. წ. ასტრალურ პლანზე, რომელიც მთელ პოემას გასდევს (ეს უაღრესად მდიდარი და მრავალსახოვანი სისტემა ასტრალური სიმბოლოებისა ქართველ რუსთაველოლოგთა სპეციალური კვლევის საგნად იქცა); იგივე ითქმის ვარდისა და ბულბულის, ძვირფასი ქვების, „კეთილშობილი“ მცენარეებისა და ცხოველების სიმბოლიკაზე.

ამ სტერეოტიპული პოეტური ნიშნების დიდ ნაწილს საუკუნეთა სიღრმეში მივყავართ. ისინი უფლებას გვაძლევენ ვივარაუდოთ, რომ აქ, ჩვენს წინ არის არა მხოლოდ უდავო საბუთი „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის თანადროული აღმოსავლური პოეზიის ტრადიციებთან უშუალოდ ზიარებისა, არამედ ნაციონალურ

ნიადაგზე მომხდარი, ბევრად უფრო შორეული და ღრმადმდებარე ზოდების თავისებური კრისტალიზაციის შედეგიც. ოღონდ ორივე შემთხვევაში ეს დროთა მანძილზე შემუშავებული სიმბოლური სახეები პოემაში გამოყენებულია, როგორც ნედლი მასალა, რომელიც პოეტური შემოქმედების განსაკუთრებულ პრიზმში გადრტყდება და ორიგინალურ ელფერს იძენს.

დაახლოებით ასეთსავე დამოკიდებულებაშია პოემის სიუჟეტური აღნაგობა აღმოსავლური მითოლოგიის იმ ტრანსფორმირებულ ნამსხვრევებთან, რომლებიც „ვეფხისტყაოსნის“ ზოგიერთი მოტივის პირველად საფუძველს უნდა წარმოადგენდეს. ეს უკვე საკითხის სხვა ასპექტია და ჩვენ საილუსტრაციოდ მხოლოდ ერთ დამახასიათებელ მაგალითს მოვიტანთ.

„ისკანდერ-ნამეში“ ნიზამის ასეთი ამბავი აქვს აღწერილი: მაკედონიის ხელმწიფეს, რომელმაც მრავალი ქვეყანა დაიპყრო, საბოლოოდ „რუსთა“ ჭართან მოუხდა შერკინება. არაერთი სახელოვანი მხედარი ელუპება მას ამ ბრძოლაში, რადგან მოწინააღმდეგეთ ყველაზე კრიტიკულ მომენტებში ბრძოლის ველზე გამოჰყავთ უცნაური არსება, რაღაც ადამიანის მსგავსი ურჩხული, რომელიც თავზარს სცემს და მუსრავს ალექსანდრეს ლაშქარს. დაღონებული მეფე ბრძენაკაცებს მოუხმობს რჩევისათვის. ერთი მთავარი ალექსანდრეს უყვება, რომ ასეთი ურჩხულები დედამიწის კიდეზე ცხოვრობენ, ქვესკნელივით ბნელ ადგილას, რომელსაც მზის სხივი არასოდეს ეკარება.

ალექსანდრე მაინც ამარცხებს ამ საზარელ არსებას, მაგრამ არ კლავს მას, პირიქით, ბორკილებს აახსნევინებს და ნადიმზეც მოიპატიეებს.

ასეთი რაინდული სულგრძელობით გაოცებული ურჩხული რამდენიმე წუთით უჩინარდება და შემდეგ ალექსანდრესთან გამოჰყავს მშვენიერი ქალი — ნისტან დარჯიხანი, რომელიც მის (ურჩხულის) პატრონებს ჰყავდათ დატყვევებული. მომდევნო თავებში აღწერილია ისკანდერისა და ტყვეობიდან დახსნილი ნისტან დარჯიხანის სიყვარულის ამბავი.

როგორც ცნობილია, ნისტან დარჯიხანი სპარსულ ენაზე ქვეყნად ულაშაზესს ნიშნავს. ეს სახელი უცნობი არ არის აღმოსავლური მწერლობისათვის. ნიზამის პოემაში მისი თავგადასავლის დავშირება ადამიანის მსგავს ურჩხულთანაა საპყროსთან და მოტა-

ცებისა და ტყვეობის მოტივთან აშკარად მიგვანიშნებს საერთო მითოლოგიურ პირველწყაროზე, რომლის შორეული ექო შემონახული იქნა XII საუკუნის ორ პოეტურ ძეგლში.

როგორც რუსთაველს, ისე ნიზამისაც აღმოსავლური მითოლოგიის ეს თავისებური რუდიმენტი გამოუყენებია მხატვრული თვალსაზრისით სავსებით დამოუკიდებელი ამოცანის განსახორციელებლად.

გარდა აღნიშნული მოტივით განსაზღვრული შორეული ნათესაობისა, ნესტან-დარეჯანის სახეს თითქმის არაფერი აქვს საერთო ნესტან დარჯიხანის სახესთან და თვით ეს მოტივიც ამ ორ პოემაში სრულიად სხვადასხვა მიმართულებით არის ტრანსფორმირებული. თუ ნიზამისთან ურჩხულთა სამყარო სავსებით ინარჩუნებს თავის ზღაპრულ, ფანტასტიკურ პირველბუნებას, რუსთაველის პოემაში ქაჯეთის მოტივი უკვე შესამჩნევად დემითოლოგიზებულია. ფატმანის სიტყვით, ქაჯნი იგივე კაცნი არიან, ოღონდ „გრძნებისა მცოდნენი“.

„ვეფხისტყაოსნის“ პოეტური შინაარსის კავშირი კლასიკურ (ანტიკურ) სამყაროსთან კიდევ უფრო რთული და მრავალსახოვანია.

აქ კიდევ უფრო მკვეთრად უნდა გაიმიჯნოს საკითხის ორი მხარე: ერთის მხრივ, ბერძნული მითოლოგიის, მწერლობისა და ფილოსოფიის, საერთოდ ანტიკური კულტურის ცალკეული მოტივების კვალი რუსთაველის პოემაში და, მეორეს მხრივ (რაც ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია), კლასიკური ესთეტიკის ძირითად პრინციპთა მოქმედება „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ სისტემაში.

თუ პირველი ასპექტი შედარებით ნათელია და სავსებით ექვემდებარება ფილოლოგიურ სტატისტიკას, მეორეს ვაცილებით უფრო რთულ კანონზომიერებათა სფეროში გადავყავართ.

XII საუკუნისათვის ელინური სამყაროს მემკვიდრეობა (ბიზანტიური კულტურის ზემოქმედებითაც) საკმაოდ ინტენსიურ გავლენას ახდენდა არა მხოლოდ ქართულ პოეზიაზე, არამედ მთელ აღმოსავლურ მწერლობაზეც. მართალია, რუსთაველთან ეს ნაკადი ბევრად უფრო მკაფიოდ და მრავალრიცხოვანი შეხების წერტილებში შელავნდება, ვიდრე, მაგალითად, იგივე ნიზამისთან, მაგრამ ამ მხრივ თვისობრივი სხვაობის დადგენა მაინც ძნელია.

აღმოსავლური პოეზიის ფონზე „ვეფხისტყაოსანი“ მკვეთრად გამოირჩევა არა გადმოღებული მოტივების მეტნაკლებობით, არამედ სამყაროს ესთეტიკური ხილვისა და გააზრების ძირითადი წესის სიახლოვით ხელოვნების კლასიკურ იდეალთან.

სამყარო, ხილული ქვეყანა, რუსთაველისათვის წარმოადგენს შემოქმედი სულის დასრულებულ, პარმონიულ, სრულყოფილ განსახიერებას სინამდვილის მყარ, მატერიალურ ფორმებში და ამდენად პოეზიაშიც, როგორც სულიერი ქმედების სფეროში, იდეის მატერიალიზაცია მიმდინარეობს ამ უმაღლესი პარმონიის მწყობრი და ნათელი კანონების შესაბამისად.

მშვენიერება აქ გამოაშკარავებულია თავის ობიექტურ, ხორციელ ფორმაში, და პოეზიის ქვეყანაც ყოველი თავისი გამოვლინებით იდეალურისა და მატერიალურის ამ განუყოფელი კავშირის, ამ ურთიერთშესატყვისობის კანონს ემორჩილება. სინათლისაყენ, დასრულებისკენ, შინაგანი მთლიანობისკენ ამ ღრმა და ძალუმი მისწრაფებით, ყოველგვარი ამორფულისა თუ ნებისმიერად დანაწევრებულისადმი აშკარად გამოვლენილი მხატვრული იდიოსინკრაზიით „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი თანმიმდევრულად ახორციელებს თავის ესთეტიკურ მრწამსს: „აპოლონის საწყისი“ აქ აშკარად იმარჯვებს „დიონისეს საწყისზე“, პარმონია საბოლოოდ იმორჩილებს ქაოსის ძალებს.

შეიძლება ითქვას, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ შუა საუკუნეების ის ერთადერთი მხატვრული ძეგლია, რომელშიც კლასიკური პოეტის სული მთელ რიგ ნაკვეთებში შენარჩუნებულ იქნა თავისი აუღმღვრეველი სახით და ეს მით უფრო საგულისხმოა ჩვენთვის, რომ ამავე ნაწარმოებში უკვე თვალნათლივ არის გამოხატული რომანტიკული ესთეტიკის არაერთი ძირითადი ნიშან-თვისება:ც.

ქრისტიანული მსოფლმხედველობა რომ ერთი იმ მთავარ ბურჯთაგანია, რომელსაც „ვეფხისტყაოსანი“ ემყარება თავისი შინაარსით, ეს აზრი უკვე საკმაოდ დამაჯერებლად იქნა დასაბუთებული რუსთაველოლოგიურ ლიტერატურაში.

ჩვენთვის მთავარია დავადგინოთ ზემოქმედების ის ძირითადი სფერო, რომლის ჩარჩოებშიც გამოვლინდა ქრისტიანობის გავლენა რუსთაველის პოეტურ აზროვნებაზე.

უპირველეს ყოვლისა, ცხადია, რომ ასეთი ნაწარმოები ვერ შეიქმნებოდა რომანტიკული იდეალიზმის გარეშე. „ვეფხისტყაო-

სანი“ იმ ნაწარმოებთა რიგში დგას, რომელთაც განსაკუთრებით ცხადპყვეს რომანტიზმის გაცხოველებული ინტერესი ადამიანის შინაგანი სამყაროსადმი, ხოლო ამ პოემის ძირითად პათოსს იდეალურისკენ, სულიერი სრულყოფისკენ სწრაფვა შეადგენს.

რომანტიკული იდეალიზაციის კვალი მკაფიოდ ჩანს „ვეფხისტყაოსნის“ მთავარი გმირების ხასიათებში. ისევე როგორც შუა საუკუნეების კურტუზული ლიტერატურის პერსონაჟები, რუსთაველის გმირებიც გარკვეული თვალსაზრისით გაიდეალბულ სახეებს — სიმბოლოებს წარმოადგენენ. მათ მოქმედებაში სიმბოლურად გამოხატულია სიკეთის, ეთიკური სიწმინდისა და ამაღლების რაინდული იდეალები და უნდა ითქვას, რომ ამ იდეალებს ისინი საოცარი გრაციოზულობით ასახიერებენ.

„ვეფხისტყაოსნის“ არქიტექტონიკა ძირითადად ეპიკური ჟანრის კანონებს ემორჩილება. მაგრამ პოემაში არის ადგილები, რომლებიც შეიძლება თავისუფლად იქნას მიჩნეული ლირიკულ გადახვევებად, თუმცა ეპიკური ჟანრის მოთხოვნილება ფორმალურად ყოველთვის დაცულია. ლირიკული ელემენტი პოემაში, გარდა შესავლისა და დასასრულისა, ჩვეულებრივ რომელიმე პერსონაჟის მონოლოგის „წიგნის“, „ანდერძის“, „ლოცვისა“ ან „საუბრის“ სახით შემოდის.

უნდა ითქვას, რომ რუსთაველის პოემაში დიდი ნაწილი ამ თავისებური ლირიკული გადახვევებია, თავისი შინაარსით და ფორმით, აშკარად რომანტიკული ხასიათისაა.

რომანტიკული აღსარების შედეგია „წიგნი ნესტან-დარეჯანისა საყვარელთანა მიწერილი“, აქ სიყვარულისა და სიკეთის ქემშარიტა სამყარო უკვე მკვეთრად არის დაპირისპირებული რეალურ სინამდვილესთან და ზეციურისკენ ექსტატიური ლტოლვა სოფლის „შრომისაგან“, ამქვეყნიური ყოფისგან სრულ განთავისუფლებას, „დახსნას“ მოითხოვს.

პოეტური თვალსაზრისით ეს ქართული რომანტიზმის, რომანტიკული მსოფლგაგების პირველი მასიფესტია, რომელიც მარცვლივით შეიცავს თავის თავში გურამიშვილისა და ბარათაშვილის მომავალ მისტიკურ ხილებს.

„ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა ლირიკული სამყარო თავისებურია არა მხოლოდ თავისი შინაარსით, არამედ გამოხატვის განსაკუთრებული სტილითაც.

თუ ეპიკური თარობა პოემაში, როგორც წესი, ე. წ. „დაბურულ ფორმას“ ემორჩილება, ე. ი. ყოველთვის შინაგანად დასრულებული და, ამავე დროს, საერთო სიუჟეტურ რეალში გაერთიანებული პერიოდებისგან შედგება, ლირიკული გადახვევების სტილი ზოგჯერ ე. წ. „გახსნილი ფორმის“ ელემენტებსაც შეიცავს. ემოციური პათეტიზმი აქ ხშირად იწვევს ფრაგმენტულ მანერას, აზრის არათანმიმდევრულ, არასწორხაზოვან, მთელ რიგ შემთხვევებში, წმინდა ასოციაციურ განვითარებას. კემშარიტებისაყენ ლტოლვა აქ ინტუიციურია. ცალკეულ პასაჟებში ამის შედეგად წარმოიშვება ერთგვარი დისპროპორცია მთელსა და შეჩადგენელ ნაწილებს შორის.

განსაკუთრებით გამოირჩევა აქ მხრივ „ვეფხისტყაოსნის“ შესავალი, რომელშიც პოეტური აზრის განვითარება ისეთი ნახტომებით მიმდინარეობს, ისე მოულოდნელად გადადის ერთი საგნიდან მეორეზე, რომ ზოგიერთი ადგილი პირველი წაკითხვისას დამოუკიდებელი ფრაგმენტის შთაბეჭდილებას ტოვებს ჩვენში. რომანტიკული სტილისათვის დამახასიათებელი პათეტიზმი, რიტორიკული ფიგურები, პლეონაზმები უხვად მოიპოვება ავთანდილას ანდერძსა და ლოცვებში, სადაც ეს სტილი ავტორის ტექსტშიც გადადის და სრულიად შეესაბამება გმირის რომანტიკულ განწყობილებებს.

„ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტს დრამატული კოლიზია, ამბავი უღვეს საფუძვლად, რაც თავისებურ გავლენას ახდენს პოემის მთავარი გმირების სულიერ მდგომარეობაზე. ეს უკანასკნელნი თათქმის გამუდმებით დაძაბულ, ეკზალტირებულ მდგომარეობაში იმყოფებიან. შესაძლოა, სწორედ ამგვარი შინაგანი მდგომარეობის ხაზგასასმელად აღვრევიანებს რუსთაველი აქდენ ცრემლს თავის პერსონაჟებს.

ეს სისხლნარევი ცრემლის ტბორებიც, რომლებიც „ვეფხისტყაოსანში“ თითქმის ყოველ ნაბიჯზე დგება, თავისებური გამოხატულებაა რომანტიკული ხასიათის უზომობისა, ისევე, როგორც პოემის გმირების ესოდენ ხშირი „ბნედეა“ და „ენობას მისდომა“.

ამრიგად, რომანტიკული ნაკადი რუსთაველის პოეტურ სამყაროში ისეთივე ღრმა და მძლავრი მდინარების სახით წარმოგვიდგება, ისევე ვრცლად არის განფენილი პოემის მხატვრულ შინა-

ზრსში, როგორც აღმოსავლური სიმბოლიკისა და კლასიკური პოეტური აზროვნების ფორმები.

საჭიროა აღინიშნოს, რომ ჩვენ აქამდე შეგნებულად დავანაწევრეთ და ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად განვიხილეთ ეს სარი ძირითადი ფენა რუსთაველის პოეტიკისა, რის გამოც ბუნებრივად შეიძლება წარმოიშვას არასწორი შეხედულება პოემაში მათი ზანცალკევებული ან ეკლექტიკური ნაერთის სახით არსებობის შესახებ; სინამდვილეში კი ჩვენთვის მთავარია სწორედ ის, რომ რუსთაველის პოეტური ხელოვნება თავის მთლიანობაში აბსოლუტურად მოკლებულია ეკლექტიზმის ნიშნებს, ვინაიდან აქ ჩვენი წინ არის შინაგანად სავსებით მთლიანი და თვითმყოფადი გენიის მიერ განხორციელებული ჰემშარიტი სინთეზი, ორგანული შერწყმა მხატვრული აზროვნებისა და წარმოსახვის პოლუსური ფორმებისა.

სამი პარალელური რიგი, რომელსაც ჩვენ აქ შევეხებით, მხოლოდ პირობითად, ანალიზის შედეგად გამოირჩევა პოემაში. პრაქტიკულად კი მათი შემადგენელი ელემენტები „ვეფხისტყაოსანში“ ერთ განუყოფელ მთლიანობას ქმნიან და ეს მთლიანობა იმდენად მყარია, რომ ხშირ შემთხვევაში მისი პირობითი დანაწევრებაც კი უადრეს სირთულეებთან არის დაკავშირებული.

ასე მაგალითად, სიმბოლიკა, ამ სიტყვის ფართო გაგებით, რუსთაველთან იმდენად რთული პოეტური სისტემის სახით წარმოგვიდგება, გამოხატვის იმდენად მრავალსახოვან ფორმებს და საშუალებებს მოიცავს, რომ ზოგჯერ ამ ტიპის ერთი და იგივე კომპონენტი შეიძლება თავისი წარმოშობით დაკავშირებულ იქნას სრულიად სხვადასხვა ესთეტიკურ ფორმებთან. განსაკუთრებით ეს ეხება საკუთრივ სიმბოლურ (ე. ი. აღმოსავლური წარმომავლობის) ფორმებს და გვიანდელ რომანტიკულ სიმბოლიკას.

მაგალითად, ვარდი, როგორც სიმბოლო, „ვეფხისტყაოსანში“ აშკარად ატარებს აღმოსავლური პოეტიკის ნიშანს, მაგრამ, როგორც ვიცით, ვარდის ალევორიული გააზრება ტიპიური მოვლენაა აგრეთვე დასავლეთის რაინდული პოეზიისათვისაც (გავიხსენოთ, თუნდაც გიომ დე ლორისის „ვარდის რომანი“).

კიდევ უფრო რთულ ასპექტში ვლინდება რუსთაველთან ხელოვნების კლასიკური და რომანტიკული იდეალისა და შესაბამისი მხატვრული ფორმების ურთიერთკავშირი.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ერთიანობის საყრდენი იღვა ფორ-
მულირებულთა პოემის პირველივე სტროფში:

რომელმან შექმნა სამყარო ძალითა მით ძღაერთა,
ზეგარდმო არსნი სულითა ყვნა ზეცით მონაბერთა,
ჩვენ, კაცთა, მოგვეცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერთა,
მისგან არს ყოვლი ხელმწიფე სახითა მის მიერთა.

სული, რომელიც სამყაროს არსს წარმოადგენს, რუსთაველი-
სათვის ზეცით მონაბერია, ის არის შემქმნელი ქვეყნად „ყოვლისა
ტანისა“, ყველა სიკეთისა და სიღამაზის. მაგრამ ქვეყანა მშვენი-
ერია არა მხოლოდ თავისი ციური წარმომავლობით, არამედ იმი-
თაც, რომ „ჩვენ, კაცთა, მოგვეცა“ და „გვაქვს უთვალავი ფერთა“.

„უთვალავი ფერის“, როგორც სამყაროს ერთ-ერთი ძირითადი
ნიშან-თვისების, აქცენტირება პოემის დასაწყის სტროფში (აქცენ-
ტი აქ სრულიად აშკარაა) უბრალო შემთხვევითობას არ წარმო-
ადგენს.

თვით ქართული სიტყვა „სამყარო“, რაც ნიშნავს „მყართა“
ქვეყანას, ე. ი. იმას, რაც არის, არსებობს, მყოფობს, ე. ი. სიცო-
ცხლის ქეშმარიტ არსთან არის დაკავშირებული და, ამავე დროს.
(გვიან შეძენილი სემანტიკის მიხედვით) მყარია, ნივთიერია, თით-
ქოს აშკარად შეიცავს თავის თავში ამ ორი ურთიერთგამსჭვალავი
ცნებების ერთიანობას.

ზეცა, რომელმაც თავისი უკვდავი სული შთაბერა და სიცო-
ცხლით აღავსო „ზეგარდმო არსთა“ ქვეყანა, გამუდმებით იზმოზს
„ვეფხისტყაოსნის“ გმირებს; როგორც შეყვარებულ ავთანდილს
მზისთვის, რუსთაველსაც თვალი ვერ მოუწყვეტია იღუმალ გზე-
ბით მოარულ ციურ სხეულთა სამყოფელისთვის. მაგრამ „ვეფხის-
ტყაოსანში“ არანაკლებ ძლიერი მიზიდულობა აქვს ადამიანის
ირგვლივ ვეფხვივით გართხმულ ხილულ ქვეყანასაც.

ეს „უთვალავი ფერთა“ სავსე სამყარო ასევე გამუდმებით
უხმობს და უყივის თავის გზებზე რუსთაველის გმირებს, ასევე
თვალისმომჭრელად კაშკაშებს, ფერისცვალობით, „მზიან-ჩრდილე-
ბით“, წითელ-შავი ალმებით იტაცებს ადამიანის მზერას. ძოწ-მარ-
გალიტის, სტავრის და ოქსინოს, გაზაფხულზე ქვეყნად დაღვრილი
სიმწვანისა და ცრემლით დათრთვილული ვარდების ციმციმი
თითქოს კადნიერად ევაქტირება ციურ მნათობთა შორეულ ცივას...
და ეს დაუმრეტელი, საყოველთაო მიწიერი სხივოსნობა თითქოს

მართლა იმას ნიშნავს, რომ „ჰგავს თუ ცა მოდრკა ქვეყანად“ და დედამიწამაც „ვით მხემან დაყვნა მქვერტელთა თვალნი ნათლისა ჩენითა“.

როგორც აღვნიშნეთ, სწრაფვა იდეალურისკენ, სრულყოფისკენ, ციურისკენ, წარმოადგენს რუსთაველის პოემის ძირითად პათოსს. ცალკეულ მომენტებში იდეალური აქ უკვე დაპირისპირებულია მატერიალურთან, როგორც აბსოლუტური სინათლე, აბსოლუტური სიკეთე და მშვენიერება. ეს რომანტიკული დუალიზმი განსაკუთრებით სუბიექტურ ასპექტში იჩენს თავს და ამა თუ იმ პერსონაჟის გარკვეულ სულიერ მდგომარეობასთან არის დაკავშირებული.

მაგრამ, თუ პოემის იდეურ-მატერულ შინაარსს მთლიანობაში განვიხილავთ, აქ უკვე სხვა სურათი გადაიშლება ჩვენს წინ.

იდეალური, რუსთაველთან, სინამდვილეში არსად არ რჩება კონკრეტული ემპირიული განხორციელების გარეშე. პირიქით, აქ იგი თანმიმდევრულად მატერიალიზებულია.

რომანტიკული და კლასიკური მსოფლგაგების სინთეზი, როგორც ჰარმონია სულიერსა (რომელიც უკვე აშკარად ამჟღავნებს თავის აბსოლუტურ ბუნებას) და ხორციელს შორის, რუსთაველის პოეტურ ხელოვნებაში მრავალსახოვანი მხატვრული ფორმებით არის რეალიზებული.

დავიწყოთ უბრალო ილუსტრაციით: თუ მაგალითად, ნესტან-დარეჯანის წერილს დამოუკიდებლად განვიხილავთ, ეს უკანასკნელი თავისი შინაარსით რომანტიკული განწყობილების ტიპურ ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს.

მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ პოემის ეს თემა („წიგნი ნესტან-დარეჯანისა საყვარელთანა მიწერილი“) გარკვეულ მიმართულებაშია ნაწარმოების მთელ კონტექსტთან. ეს არის მხოლოდ ერთი ნაწილი, ერთი შტრიხი იმ მთლიანობისა, რომელსაც ამ შემთხვევაში ნესტან-დარეჯანის ხასიათი წარმოადგენს. მართალია, ნესტანის სახე, ისევე როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ სხვა მთავარი გმირების სახეებიც, უთუოდ იდეალიზებულია და გარკვეულ სიმბოლურ აზრსაც შეიცავს პოემის ჩანაფიქრის მიხედვით, მაგრამ თავის კონკრეტულ მოქმედებაში, თავისი შინაგანი ბუნების პრაქტიკულ გამოვლინებებში ეს ხასიათი ბევრად უფრო ფართო და მდიდარია, ბევრად უფრო ცოცხალ მიწიერ თვისებებში არის გახსნი-

ლი, ვიდრე ეს შეიძლებოდა რომანტიკული იდეალის უბრალო განსახიერების შედეგად ყოფილიყო მიღწეული.

გავიხსენოთ, ხასიათის როგორ სიმტკიცეს, რა ძლიერ ვნებას, რა მძვინვარე ბუნებას ამჟღავნებს ნესტანი ტარიელთან პირველი შეხვედრისას.

სწორედ სატრფოს ამ განრისხებულ სახეში ვაიხსნა ტარიელისათვის პირველად მისი ბუნება, რაჟამც მას ვეფხვის ტყავი აარჩევინა თავისი დაკარგული სიყვარულის ნიშნად.

კვლაცა მიიხრა: „რას გეუბნვი მტყუნასა და შენ მუხთალსა?
ღიაცურად რად მოვლორდი? მე დაუწუჯე ამით აღსა.“

ასეთი სტილი სრულიად უცხო იყო კურტუზული ლიტერატურის პერსონაჟთა გალანტური მეტყველებისათვის. აქ ლაპარაკობს ქალის შიშველი ვნება, რომელიც ნამდვილი ვეფხვეური დაუნდობლობით გამოირჩევა, როცა მის სიყვარულს წინააღმდეგობები ელობება: „მიპარვით მოკალ სასიძო“ — ურჩევს თავის სატრფოს ახალგაზრდა ქალი და ეს სიტყვები ნაკარნახევია არა სასოწარკვეთით მოცული გონების წამიერი დაბნელებით, არამედ მოქმედების ზუსტად გათვალისწინებული გეგმით.

ნესტანის ხასიათს აქ არაფერი აქვს საერთო ქალური სათნოების ქრისტიანულ იდეალთან; მისი საქციელი იმ იმპულსებით არის გამოწვეული, იმ მძაფრი და ღრმა ვნებების საყვაროს განეკუთვნება, რომელიც ახალ ღროში სტენდალმა აღწერა თავის „იტალიურ ქრონიკებში“.

ვნების სიმძაფრე აქ განაპირობებს პრაქტიკული მოქმედების მაქსიმალიზმს, რომელიც ცივი გონების ჩარევასაც მოიპოვებს, რათა დასახული მიზანი წარმატებით იქნას მიღწეული და ნესტანი საკმაოდ ვერაგულ გზას ირჩევს თავისი საწადელის ასასრულებლად:

ჩემი ყოლა ნუცა გინდა, სიყვარული, ნუცა ნღობა,
ამით უფრო მოგეცემის სამართლისა შენ მოხდობა;
ქმნას მეფემან ყელ-მოტეხით შემოსეწა, შემოკვდობა...

ქაჯთა ტყვეობაში მოხვედრილ ნესტანში (როდესაც მისი სული უკვე ეზიარა ნამდვილ ტანჯვას და უსასოობას) ვნების სიმძაფრეს თანდათან ძლევს უფრო ღრმად გაცნობიერებული, საბოლოოდ მომწიფებული გრძნობა. მისი სიყვარული აქ უფრო ქალურია,

უფრო რბილი და სათუთი; თუ ადრე იგი ტარიელისაგან კატეგორიულად მოითხოვდა ფათერაკთან დაკავშირებულ საგმირო მოქმედებას, ახლა გულწრფელად ევედრება მას, თავი აარიდოს უაზრო ხიფათს:

ნუთუ ესენი გეგონნენ სხვათა მებრძოლთა წესითა?
ნუცა მე მომკლავ ჰქირითა, ამისგან უარესითა;
შენ მკვდარსა გნახავ, დავიწვი, ვითა აბედი კვესითა;
მოვშორდი, დამთმე, გულითა, კლდისაცა უმაგრესითა!

ნესტანის ქალურ ნდომას არ დაუკარგავს თავისი სიძლიერე, მაგრამ მას შეემატა სევდანარევი სინაზის, ზრუნვის, მეურვეობის ელფერი. ტარიელი მისთვის ისევ საოცნებო მიჯნურია და, ამავ დროს, ახლობელი, ძვირფასი ადამიანიც.

როგორც ვხედავთ, აქ ჩვენს წინ არის არა მხოლოდ ხასიათი, არამედ მისი ბუნებრივი, ფსიქოლოგიურად, მხატვრულად კანონ-ზომიერი განვითარებაც.

ნესტანისა და ტარიელის სიყვარულის ამბავს, თუ მას ზოგადი, სიმბოლური ხასიათის სქემად წარმოვიდგენთ, შუა საუკუნეების ლიტერატურაში შეიძლება რამდენიმე საგულისხმო პარალელი მოეძებნოს. დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ მთარგმნელმა, გამოჩენილმა ქართველმა მწერალმა კონსტანტინე გამსახურდიამ, ერთმანეთს დაუკავშირა ქაჯეთის ციხისა და ჯოჯოხეთის მოტივი. მისი აზრით, ორივე შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს ადამიანის ქვესკნელში ჩასვლასთან დაკავშირებული მითოსის თავისებურ პოეტურ განვითარებასთან. დანტე მხოლოდ ჯოჯოხეთისა და სალხი-ჩებლის გავლის შემდეგ აღწევს იმ მაღალ სფეროებს, სადაც მას სათაყვანებელი ბეატრიჩე ეგებება; ტარიელისათვისაც ნესტანთან შეერთება შესაძლებელი ხდება მხოლოდ ბნელეთის ძალებთან პირისპირ შეხვედრისა და შერკინების შედეგად.

ასეთ პარალელს, რასაკვირველია, უფრო პოეტური ჰიპოთეზა უდევს საფუძვლად, ვიდრე მეცნიერული დაკვირვება. მაგრამ დანტესა და რუსთაველის შეპირისპირება სხვა, უფრო არსებითი ასპექტითაც არის შესაძლებელი.

აქადემიკოს ალ. ბარამიძეს თავის მონოგრაფიაში „შოთა რუსთაველი და მისი პოემა“ გაზიარებული აქვს რამდენიმე საბჭოთა და უცხოელი ლიტერატორის თითქმის ერთსულოვანი მოსაზრება, რომელიც ამ ორი პოეტის ჰუმანისტური იდეალების თავისებურე-

ბას ეხება. ამ თვალსაზრისით, სხვაობა აქ ზუსტად არის დადგინ-
ლი. ჩვენთვის მთავარია აქცენტის გადატანა საკუთრივ ესთეტიკუ-
რი იდეალების სფეროში.

თუ „ახალ ცხოვრებაში“ ბეატრიჩე, რომელსაც ავტორი ადრე
სიცოცხლით სავსე მშვენიერ ქალწულად გვიხატავს, შემდეგ თან-
დათან კარგავს თავის კონკრეტულ, ადამიანურ თვისებებს და სი-
ბოლოოდ იმ იდეალიზებულ, მიწიერი შინაარსისაგან სრულიად
განწმენდილი სახით წარმოგვიდგება, როგორც ის „სამოთხეში“
არის აღწერილი; თუ ამ შემთხვევაში ყველაფერი მხატვრულ აბ-
სტრაგირებას, სიმბოლოდ ქცევას ემსახურება — „ვეფხისტყაოსან-
ში“ ნესტანის სახე თავის განვითარებას დიამეტრალურად საწინა-
აღმდეგო მიმართულებით აღწევს!

ისევე როგორც თინათინი. აუ-ტაიცი რუსთაველთან დასაწყისში
ციური მნათობის დარად გამოიყურება. ემპირიაში დანტეს წინა-
შე გამოცხადებულ ბეატრიჩეს მსგავსად, მისი სახეც „მზის მოწუ-
ნარ ნათელში“ არის გახვეული.

ტარიელთან შემდეგი შეხვედრებისას ჩვენ მას უფრო ახლო
მანძილზე, უფრო ფართო პლანით ვხედავთ, მაგრამ მისი სახე
კვლავ იდუმალებით არის მოცული: „ოდენ ტკბილად შემომხედნის
ვითარმცა რა შინაურსა“ (სიმბოლიკის თვალსაზრისით აქ აღსა-
ნიშნავია მწვანე ფერიც, რომელიც თან ახლავს ნესტანის გამოჩე-
ნას, როგორც საკუთარი ფერწერული მოტივი).

შეიძლება რუსთაველს აქ დაესვა წერტილი ნესტანის დახასი-
ათებისათვის, რადგან სიუჟეტის სიმბოლური სქემის გასავეითარებ-
ლად, იდუმალების ეს რომანტიკული შარავანდები სრულიად საკ-
მარისი იყო, მაგრამ სწორედ ამ მომენტიდან პოემის ეს ერთ-ერთი
ძირითადი სახე თანდათან ცოცხლდება და მკაფიო კონტურებს
იძენს. ნესტანის ყოველი გამოჩენისას ჩვენ მის ხასიათში ახალ,
მოულოდნელ თვისებებს აღმოვაჩინებთ.

სიმბოლო თანდათან თავისუფლდება აბსტრაქტული სამოსე-
ლისგან და ინდივიდუალური შინაარსით, ცოცხალი ნაკვთებით გა-
მდიდრებულ დასრულებულ მხატვრულ სახედ, ხასიათად იქცევა.

დაახლოებით ანალოგიურია „ვეფხისტყაოსანში“ სხვა მთავარი
სახეების განვითარებაც.

უკანასკნელ დროს ქართულ რუსთაველოლოგიაში გამოითქვა
აზრი, რომ რუსთაველის მთავარი პერსონაჟები არ წარმოადგენენ

ლიტერატურულ ხასიათებს ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით, რის გამოც მიზანშეუწონელია, მაგალითად, ავთანდილისა და ტარიელის სახეების ურთიერთდაპირისპირება. ასეთი შეხედულება უთუოდ საყურადღებო თეორიული წანამძღვრიდან გამომდინარეობს. მართლაც, თავის საფუძველში პოემის ორივე ეს სახე რომანტიკული ეპოქისათვის დამახასიათებელ ერთგვაროვან პრინციპს ეყრდნობა. ტარიელი და ავთანდილი რუსთაველისათვის, უწინარეს ყოვლისა, რაინდული სულის იდეალურ განსახიერებას წარმოადგენენ. ასეთია ორივე ამ სახის ძირითადი ესთეტიკური მოდელი, რაც აღნიშნული თვალსაზრისის მიხედვით ხასიათების იდენტურობას უნდა იწვევდეს. მაგრამ აქ თავისთავად სწორი თეორიული წანამძღვარი აშკარა წინააღმდეგობაში ექცევა ლიტერატურულ ფაქტთან, რადგან მეთოდოლოგიურად იგი არასაკმარისია „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული სპეციფიკის გარკვევისათვის.

ცხადია, აქ საქმეს ვერ შევლის მტკიცება, რომ ტარიელი და ავთანდილი სხვადასხვა თვისებებს კი არ ამჟღავნებენ პოემაში, არამედ, მხოლოდ სხვადასხვანაირად მოქმედებენ, რადგან ისინი ავტორის მიერ განსხვავებულ სიტუაციებში არიან ჩაყენებული. ასეთი არგუმენტი უსაფუძვლოა, თუნდაც იმ ცნობილი ჭეშმარიტების გამო, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ რანგის ნაწარმოებში სიტუაციის შერჩევა შემთხვევითობაზე არ არის დაქვემდებარებული.

ჩვენ მიერ განხილულ თვალსაზრისში გამორჩენილია შემოქმედებითი პროცესის ერთი მთავარი, საკვანძო მომენტი, რომელშიც განსაკუთრებით თვალნათლივ მქლავდება რუსთაველის პოეტური ხელოვნების თავისებურება.

აქ მთავარია ის, რომ ძირითადი მოდელის, ლიტერატურული ჩონჩხის პრაქტიკული, მხატვრული ხორცშესხმისას, რუსთაველი არსებითად სცილდება რომანტიკული სიმბოლიკის პრინციპებს ან, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, საოცრად აფართოებს მის ჩარჩოებს და ამ ახალ ფარგლებში თვისობრივად ახალი, ორიგინალური ესთეტიკური იდეალის განხორციელებას აღწევს. ავთანდილისა და ტარიელის თავგადასავალი (პოემის ძირითადი მხატვრული კონცეფციის თვალსაზრისით) რომ სიმბოლურია, ამ აზრის აქცენტირება უთუოდ ერთ-ერთი ძირითადი წინაპირობა უნდა იყოს „ვეფხისტყაოსნის“ ესთეტიკური, ანალიზისას, მაგრამ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, ის რომ მხატვრული განხორციელების პროცესში „ვეფხისტყაოსნის“ მთავარი პერსონაჟები თითქმის უკლებლივ კონკრე-

ტულ სახეებად, ცოცხალ ხასიათებად იქცევიან და, რაც მთავარია, ეს თავისებური მხატვრული კანონზომიერება თავს იჩენს არა მხოლოდ ერთ კერძო სფეროში — მისი მოქმედებით გაპირობებულია „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკის ერთ-ერთი ყველაზე არსებითი ნიშან-თვისება.

რუსთაველის პოეტურ სამყაროში, საერთოდ, პირობითი ნიშნები, გადატანითი მნიშვნელობის შემცველი სიმბოლოები — თითქოს თვალნათლივ ცოცხლდებიან, ახალ სულს იღვამენ, ახალი, სრულყოფილი არსებობისათვის იღვიძებენ.

იდეალური, განყენებული, აქ გამუდმებით მიილტვის თავისი ხორციელი განსახიერებისაკენ. მატერიალურისაკენ, ხოლო მატერია ასევე გამუდმებით იჭრება იდეათა სფეროში და თავის ცოცხალ, თბილ ფორმებს კარნახობს მათ.

მაგალითად, როდესაც რუსთაველი ამბობს:

რა ვარდმან მისი ყვავილი გაახშოს, დაამქნაროსა,
იგი წავა და სხვა მოვა ტურფასა საბაღნაროსა...

ეს მისთვის მხოლოდ დიდაქტიკური ალეგორია როდია. ეს არის ამვე დროს უმძაფრესი პოეტური შთაგონებით მოპოვებული, შემოდგომის მზისა და ნაწვიმარი მიწის სუნთქვით გაყვანილი ცოცხალი პოეტური სახე, რომელსაც გარდა გადატანითი მნიშვნელობისა, თავისი საკუთარი დამოუკიდებელი მხატვრული სიცოცხლეც გააჩნია.

როდესაც თავისი ქვეყნიდან ტარიელის საძებრად მეორედ წამოსულ ავთანდილს ასმათთან საუბრის დროს აღმოხდება:

პატრონი ჩემი გამზრდელი, ღმრთისაგან დიდად ცხოველი,
მშობლური, ტბილი, მოწყალე, ცა წყალობისა მთოველი...

ეს სიტყვები აქ წმინდა სიმბოლურ ფუნქციას როდი ასრულებენ. მათში გამოხატულია სამშობლოდან გადახვეწილი ადამიანის უშუალო გახცდაც, მშობლიური გარემოსადმი გამძაფრებული, გამახვილებული სიყვარული.

გავიხსენოთ, როგორ აღწერს რუსთაველი ავთანდილის წასვლას გულანშაროთ:

მოწურვილ იყო ზაფხული, ქვეყნით ამოსულა მწვანისა,
ვარდის ფურცლობის ნიშანი, დრო მათის პაემანისა,
ეტლის ცვალება მზისაგან, შეჯდომა სარატანისა.
სულთქენა, რა ნახა ყვავილი მან, უნახავმან ხანისა.

აგრავინდა ცა და ღრუბელნი ცროდეს ბროლისა ცვართა;
ვარდთა აყოცა ბაგითა, მითვე ვარდისა დარითა;
უბრძანა: „გვიპყვეტ თვალთა, გულ-ტყბილად შემხედვართა,
მისად სანაცვლოდ მოვილხენ თქვენთანა საუბართა.

აქ დახატულ სურათში თითქმის ყოველი სახე ფარულ, გაღატანით აზრსაც შეიცავს და თუ ჩვენ ამ ხაზს გავყვებით, შეიძლება სიმბოლური მეტყველების მთელი რიგი ფორმების დადგენა. აქ გამოყენებულია ასტრალური სიმბოლიკაც, ფერთა სიმბოლიკაც ან, თუ შემუშავებულ ტერმინოლოგიას მივმართავთ, ვარსკვლავთმეტყველებისა და ფერთამეტყველების ფორმები.

მაგრამ, ამავე დროს, პოემაში აღწერილ მთელ ამ სურათს თავისი უშუალო მხატვრული აზრიც აქვს. ავთანდილი აქ ცოცხალ ყვავილებს ეალერსება, დიდი ხნის უნახავ ცოცხალ ვარდებს კოცნის და გარდა მღელვარე წინათგრძნობისა, რომელიც სატრფოსთან მოახლოებული პაემანის მოლოდინით არის გამოწვეული, მის სულს ბუნების განახლების ცოცხალი სურათიც ალაღებს.

„აგრავინდა ცა და ღრუბელი ცროდეს ბროლისა ცვართა“ — ეს სახე აქ გმირის სულიერი მდგომარეობის გამომხატველი პირობითი ნიშანიცაა და, ამასთან ერთად, გაზაფხულით აღორძინებული ქვეყნის, სტიქიური მოვლენის პოეტურად ადეკვატური, ზუსტი და უშუალო გარდასახვის შედეგიც.

ამ თვალსაზრისით, რუსთაველის პოემა, რომელიც მკვეთრად არის დაკავშირებული რომანტიკულ მსოფლგანცდასთან, ამავე დროს, მკაფიოდ გამოირჩევა თავისი ეპოქის ლიტერატურულ ფონზე უაღრესად თვითმყოფი პოეტური სისტემის სახით.

თუ, მაგალითად, იგივე დანტესთან ალეგორიული მეტყველების ფორმებს, ძირითად მომენტებში, აბსოლუტური ხასიათი ენიჭებათ, „ვეფხისტყაოსანში“ ეს ხერხი ხშირად მხოლოდ შეფარდებითია.

„ღვთაებრივი კომედიის“ შესავალში უსიერი ტევრიდან გამოსულ დანტეს სამი ცხოველი ხვდება გზაზე: ლომი, ძუ მგელი და ვეფხვი.

როგორც ბნელი ტყე, ისე სამივე ეს მტაცებელი, აქ მხოლოდ პირობითი ნიშნებია, რომლებიც ადამიანური ყოფისა და ხასიათის სხვადასხვა აბსტრაგირებულ თვისებებს გამოხატავენ. საინტერესოა, რომ ვეფხვი დანტესთან ავხორციობას განასახიერებს. რუსთა-

ველისათვის ვეფხვი, როგორც სიმბოლო, სრულიად სხვა შინაარსის გამომხატველი ნიშანია, მაგრამ მთავარია არა ეს.

„ვეფხისტყაოსანში“ სულდგმულთა სამყარო, ისევე როგორც საერთოდ, მთელი ობიექტური სინამდვილე, ორ ძირითად მხატვრულ ასპექტში არის გახსნილი. ესაა „დაწმარაჲ“, სიმბოლური ფონი მთავარი მოქმედებისა და ამავე დროს, ეს არის თავისთავადი მხატვრული სინამდვილეც, დამოუკიდებელი პოეტური ინტერესის საგანიც.

ამის მკაფიო მაგალითია „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მეტაფორული სახე ვეფხვიც, რომელიც აქ, პირველ რიგში სიმბოლურ ფუნქციას ასრულებს, მაგრამ გარკვეულ კონტექსტში ამასთან ერთად ცოცხალი, თავისთავადი სახითაც გვევლინება.

ასე გამოიყურება იგი, კერძოდ, ტარიელისაგან ლომ-ვეფხვის დაბოცვის ეპიზოდში. მართალია, ვეფხვის სახეს აქაც შენარჩუნებული აქვს თავისი მთავარი პოეტური ნიშანი — ნესტანთან მსგავსება, მაგრამ სიმბოლიკა, როგორც ხერხი, აქ აშკარად უკანა პლანზე იხევს და უშუალო პოეტურ წარმოსახვას უთმობს ადგილს:

გამოჰრიდნა ვეფხმან გული, — დედათამცა გამოჰრიდნეს! —

ლომი შედგრად გაეკიდა, იგი ვერვინ დაამშვიდნეს...

ხრმალი გავსტყორცნე, გაღვიპერ, ვეფხი შევიპყარ ხელითა;

მის გამო კონცა მომინდა, ვინ მწევს ცეცხლითა ცხელითა;

მიღრინვიდა და მაწყენდა ბრჭყალითა სისხლთა მღვრელითა,

ველარ გავუძელ, იგიცა მოვკალ გულითა ხელითა...

სიმბოლოს ცოცხალ სახედ ქცევა, როგორც თავისებური მხატვრული კანონზომიერება, ერთ-ერთი ქვაკუთხედიცაა რუსთაველის პოეტიკისა. რომანტიკული მიდრეკილება აბსტრაგირებისკენ აქ, როგორც წესი, განზავებულია, შინაგანად გაწონასწორებულია კლასიკური სწრაფვით იდეის თანმიმდევრული, სრული მატერიალიზაციისაკენ.

ამ თვალსაზრისით, სავსებით მართალია მორის ბოურა, როდესაც შუა საუკუნეების დასავლურ ლიტერატურასთან, კერძოდ, ფრანგულ რომანტიზმთან შედარებისას ხაზგასმით აღნიშნავს, „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორისათვის დამახასიათებელ რეალობის თავისებურ გრძნობას.

„აქ ერთმანეთს უპირისპირდება — წერს ბოურა, — რუსთაველის სალი დამოკიდებულება კაცობრიობის მიმართ და ფრანგების ტენდენცია, ყველაფერი აბსტრაქციად და ალეგორიად აქციონ. მართალია, თავად რუსთაველი თავის პოემას „ალეგორიულს“ უწოდებს, მაგრამ იგი ისე საფუძვლიანად ამუშავებს თითოეულ თემას, რომ ჩვენ უშუალო წარმოდგენების მიღმა არასოდეს ვეძებთ სხვა აზრს“.

ბოურას მოსაზრება ზუსტ დაკვირვებას ეყრდნობა, მაგრამ თვით შედარება აქ ცალმხრივია, რადგან ყურადღების ცენტრში მხოლოდ განმასხვავებელი ნიშანი დგას. საკმარისია „ვეფხისტყაოსანს“ სხვა კუთხით შევხედოთ და ეს კონტრასტი მაშინვე დაკარგავს თავის აბსოლუტურ მნიშვნელობას.

თუ რუსთაველის პოემას კლასიკური ხანის ნიმუშებს შევუპირისპირებთ, აღმოჩნდება, რომ ბოურას მიერ აღნიშნული სხვაობა შინაგანი ნათესაობის მარცვალზე არის აღმოცენებული.

„ვეფხისტყაოსნის“ სახეებს უკვე აშკარად ეტყობათ კლასიკური წარმოდგენებიდან რომანტიკულ სფეროში გადანაცვლების, მათი თავისებური გადანერგვის ნიშანი.

რუსთაველის პერსონაჟები, მიუხედავად ხასიათების ეპიკური მილიანობისა, რაც მათ კლასიკურ ეპოსთან აკავშირებს, პიროვნების სულიერი ცხოვრების ასახვის თვალსაზრისით, უკვე ახალ საფეხურს მოასწავებენ. ხასიათის შემადგენელ პლასტებად დანაწევრება აქ უკვე სახეზეა და მხატვრის ახალ შემოქმედებით ამოცანას განაპირობებს.

ავთანდილის ხანგრძლივი ოდისეა, რომელიც ზოგიერთი გარეგანი ნიშნით (ფათერაკებით, ცღუნებებით) ჰომეროსისა და ვერგილიუსის გმირთა თავგადასავალს ეხმაურება, არსებითად ახალი ხასიათის შინაგანი მოძრაობებით არის გამდიდრებული.

სხვათა შორის, უნდა ითქვას, რომ გონების პრიმატი ავთანდილის სახეში მხოლოდ შეფარდებითია. საერთოდ, ხასიათის კლასიკური ერთგვაროვნება აქ საგრძნობლად არის დარღვეული.

ავთანდილი ძალზე ხშირად იწევს ირაციონალურისაკენ, ძალზე ხშირად ნებდება საკუთარი სულის ქვეცნობიერ ძალებს, ძალზე ადვილად გადადის ექსტაზში და სპირიტუალურ კავშირს ამყარებს „ცასთან“. შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი რომანტიკული „გადავარდნები“ მას უფრო ხშირად მოსდის, ვიდრე ტარიელს.

ავთანდილის ხასიათში არახაკლები რაოდენობით მოიპოვება იმ ამაფეთქებელი ნივთიერების მარაგი, რომელსაც ყოველ წუთში შეუძლია საბოლოოდ მოწყვიტოს მისი ალტკინებული სული მიწიერ მიზიდულობას.

ბასრი ინტელექტით დაჯილდოებულ რაინდში ეს მძაფრი სულიერი ძვრები ხშირად იწვევენ შინაგანი დრამატიზმის შეგრძნებას. და მაინც, ავთანდილის ხასიათი მთლიანია. სწორედ ეს „ეთიანობა“, რომელსაც ბოურა რუსთაველთან შენიშნავს, მჭიდროდ აკავშირებს „ვეფხისტყაოსანს“ კლასიკური პოეზიის იდეალებთან.

ავთანდილის ხასიათის ჰარმონიული მთლიანობა თვალნათლივ არის გამოვლენილი მის მოქმედებაში, რომელსაც ყოველთვის მიზანშეწონილი, გონიერად მოტივირებული, დასრულებული ხასიათი აქვს.

შინაგანი ქიდილის, „გადავარდნის“, ექსტატიური აღმაფრენის ენერგია აქ, როგორც წესი, თავის ბუნებრივ გამოსავალს პრაქტიკულ, რეალურ ქმედებაში ჰპოვებს და, სწორედ ამ გზით, შესაბამის ფორმაში განხორციელებული, დასრულებული მთლიანობის სახით წარმოგვიდგება.

მთავარი ამ „მთლიანობაში“ უთუოდ ის არის, რომ ავთანდილი სულით და ხორციით რაინდია, რაინდობის ქართული იდეალის ხორცშესხმული სახე.

რაინდობაზე ჩვენი წარმოდგენის ეროვნულ თავისებურებებზე (სულგრძელობაზე, ტოლერანტულ სულისკვეთებაზე, შინაგან არისტოკრატიზმზე) უკვე ითქვა. აქ აუცილებელია შევნიშნოთ, რომ ქართულმა კულტურამ და ეთოსმა რაინდობა, როგორც ზნეობრივი კატეგორია, იმთავითვე ორგანულად მიიღო და საკმაოდ დიდი ხნით შეისისხლხორცა, რაც, სხვათაშორის, ერთნაირად დამახასიათებელი არ ყოფილა ქრისტიანული სამყაროს ყველა ნაციონალური კომპონენტისთვის.

მაგალითად, იტალიური ლიტერატურის ცნობილი ისტორიკოსი ფრანჩესკო დე სანკტისი ამასთან დაკავშირებით საგანგებოდ შენიშნავს: „ვინაიდან რაინდული ლიტერატურის აზრები, გრძნობები და სახეები ჩვენ თვითონ არ აღმოგვიჩენია და არც შეგვიმუშავებია, არამედ მზა სახით მივიღეთ, ამის გამო ისინი ბოლომდე განცალკევებულ მდგომარეობაში დარჩნენ, თანაც რაფინირე-

ბული, მოარული სიუჟეტები აშკარა წინააღმდეგობაში მოექცნენ ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელ, პრიმიტიულ ფორმასთან“.

დე სანკტისის მოსაზრება, ცხადია, იტალიური ლიტერატურის განვითარების დასაწყის სტადიას ეხება (ე. წ. „სიცილიელების“ პოეტურ შემოქმედებას XIII ს. პირველ ათწლეულებში) და არა, ვთქვათ, არიოსტოს ეპოქას.

შესაძლოა, გარკვეულ ეტაპზე ჩვენმა კულტურამაც გაიარა ამგვარი სიძნელები, მაგრამ რუსთაველის ეპოქაში რაინდობის მიღების პროცესი, მეტი რომ არ ვთქვათ, მთლიანად დასრულებულია.

თუ შევთანხმდებით, რომ ავთანდილი, რუსთაველის აზრით, იდეალური რაინდია, მაშინ ისიც თვალში გვეცემა, თუ რა ფართო ეთიკური თვალსაწიერი უდევს საფუძვლად ქართველი რაინდის ყოფა-ქცევას. სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, მარტო ფატმანთან მისი მამაკაცური დამოკიდებულება ხომ სრულიად თავისუფალია რაიმე ელიტარული თუ ვიწროკლასტური ცრურწმენისგან.

დაუებრუნდეთ კლასიკური „მთლიანობის“ საკითხს.

მთლიანობა, — შინაარსისა და ფორმის სრული ჰარმონია, ერთიანად გამსჭვალავს „ვეფხისტყაოსნის“ მთელ მხატვრულ ქსოვილს, იგი გამოხატულია როგორც სახეებისა და მეტაფორული სისტემის, ისე სიუჟეტური კომპოზიციის ზუსტ სიმეტრიებში.

კლასიკური ზომიერებისა და სისადავის დახვეწილი გრძნობა „ვეფხისტყაოსანში“ გამუდმებით აწესრიგებს როგორც ნაწარმოების ძირითად ფაბულურ სტრუქტურას, ისე მისი უმცირესი შემადგენელი ნაწილების ჰარმონიულ წყობასაც.

მაგრამ ეს ჰარმონია, ეს მთლიანი, თავის თავში დასრულებული, ნატიფ კონტურებში გადაწყვეტილი, მკვიდრად ნაგები შენობა ამავე დროს გამდიდრებულია შინაგანი პერსპექტივის საოცარი, თითქოს უსასრულობაში გატყორცნილი სიღრმით.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ ე. წ. „დახურული“ და „გახსნილი“ ფორმის ელემენტთა თანაარსებობა „ვეფხისტყაოსანში“, როდესაც რომანტიკულ სტილის ნიშნებზე მოგვიხდა საუბარი. საინტერესოა მათი ურთიერთშეფარდების, ურთიერთდამოკიდებულების ძირითადი წესის დადგენა.

თუ ჩვეულებრივ (განსაკუთრებით ეპიკური თხრობისას) რუსთველური სტროფის ჩარჩოებში მოქცეულია თავისუფლად გა-

შლილი პერიოდი, რომელიც, როგორც შინაარსით, ისე სტილითაც არსებითად ერთგვაროვან მთლიანობას წარმოადგენს, სამაგიეროდ პოემის ლირიკულ ნაწილებში მეტყველების მწყობრ მდინარებას ხშირად ცვლის თავისებური „ტეხილი“ სტილი. არა მხოლოდ სტროფები, არამედ ცალკეული სტრიქონებიც კი, ზოგჯერ ხაზგასმითაა დანაწევრებული. აზრის განვითარება აქ თითქოს წყვეტილ ხაზს მისდევს. ასეთი სტილით ჩვეულებრივ გამოხატულია პერსონაჟის სულიერი აფორიაქება ან განწყობილების თავისებური კონფლიქტური ელფერი.

ასეთია, მაგალითად, ცნობილი სტროფი, სადაც ავთანდილი თავის სიუჟერენს ჰაბუკუური აღფრთოვანებით უმტკიცებს სიყვარულით აძაღლების იდეას:

წაგივთხავს, სიყვარულსა მოციქულნი რაგვარ წერენ?
ვით იტყვიან, ვით აქებენ? ცან, ცნობანი მიაფერენ.
„სიყვარული აგვაძაღლებს“ ვით ექვანნი, ამას ეღერენ,
შენ არ ჰერ ხარ, უსწაველნი კაცნი ვითმცა შევაჭერენ!

სტრიქონის ორ დამოუკიდებელ კომპონენტად დაშლა, აზრის სწორხაზოვანი მდინარების ნაცვლად „უქუქტირული“, წყვეტილი მანერის გამოყენება, რაც შინაარსის ემოციურ სიმძაფრეს აძლიერებს, შეიძინევა ნესტან-დარეჯანის წერილში:

შენ საყვარელო, ნუ სკმუნავ კმუნეთა ამისთანითა,
ჩემი სთქვა: სხვათა მიხვდაო იგი აღვისა ტანითა,
არამ სიოცხლე უშენოდ! ვარ აქამდისცა ნანითა;
ან თავსა კლდეთა ჩაეიქევე, ანუ მოვიკლავ დანითა.

დაძაბულობა აქ თავის ზენიტს მესამე სტრიქონში აღწევს, რომელიც თითქოს შუაზეა გაწყვეტილი პათეტიკური მახვილით.

ამჟამად ემოციური კონტრასტზე არის აგებული შემდეგი სტროფი ნესტანის წერილიდან:

მე სიკვდილი აღარ მიძიძის, შემოგვედრებ რათგან სულსა,
მაგრამ შენი სიყვარული ჩავტანე, ჩამრჩა გულსა;
მომგონოს მოშორება. მემატების წყლული წყლულსა;
ნუცა მტირ და ნუცა მიგლოვ. ჩემო, ჩემსა სიყვარულსა.

სიმძიმისა და ნუგეშის მოტივი ნებისმიერად ცვლის ერთმანეთს, განწყობილება ორი საპირისპირო ემოციური ნაკადისაგან შედგება; შინაარსის ერთგვაროვანი თანმიმდევრობა ამჟამად

დარღვეულია, რადგან იგი წინააღმდეგობრივ სულიერ მოძრაობებს გამოხატავს. პოეტური მეტყველების ალოგიზმი ამ სტროფში გაპირობებულია ქვეცნობიერი იმპულსების უაღრესად ძალუმი მოქმედებით.

მაგრამ რუსთაველის სტროფში შინაგანი წინააღმდეგობა საბოლოოდ მაინც ყოველთვის დაძლეულია. ურთიერთსაპირისპირო, დისონანსური ელემენტები აქ პოეტური კონტრაპუნქტის პრინციპით უთანხმდებიან ერთმანეთს და მთლიან ემოციურ გამმას ქმნიან.

ეს უჩვეულო ჰარმონია თავის პოეტურ გამოხატულებას ჰპოვებს რუსთაველის სტროფის დასრულებულ მთლიანობაში, რომელიც ყოველთვის მკვიდრად არის შეკრული და ფოლადისებური ნაქედობით გამოირჩევა.

„ვეფხისტყაოსანი“ სამყაროს მხატვრული დაპყრობისა და დაუფლების კლასიკური ნიმუშია. შეიძლება ითქვას, რაომ „დაუფლება“, რომელსაც აქ ავტორი პოეტური ნათელქვრეტის, მხატვრული ინტუიციის გზით აღწევს, თანაბრად განვრცობილია ორ სიბრტყეში — „ვეფხისტყაოსანი“ ერთნაირად მასშტაბური ნაწარმოებია როგორც ადამიანის გარემომცველი ობიექტური რეალობისა, ასევე მისი შინაგანი ცხოვრების წვდომის თვალსაზრისითაც.

ქვეყანა, რომელსაც რუსთაველი წარმოსახავს, დასრულებულია თავის თავში, მაგრამ არამც და არამც არ არის შეზღუდული, ადამიანი ლაღად გასცქერის სამყაროს და მის გარშემო, ყოველმხრივ, გრანდიოზული სივრცე იშლება. სინამდვილე რუსთაველის პოემაში მოცულია „მთლიანად“. ა დ ა მ ი ა ნ ი ა ე რ თ ი ა ნ ე ბ ს ყ ვ ე ლ ა ფ ე რ ს. ის თითქოს ყოველთვის მშობლიურ, შინაურ გარემოცვაში იმყოფება. აქ ყველაფერი მისია, მზეც და ბალახიც, „ვარდისფურცლობის ნიშანი“ ისევე გასაგები და ახლობელია მისთვის, როგორც „ეტლის ცვალება მზისაგან“.

სამყაროს მთელი დაუსაბამო მშვენება თითქოს ერთი ბეჭდის რგოლშია მოთავსებული და განუყრელად თან სდევს, ძვირფასი გზნებით ათბობს, ეალერსება წუთისოფლის სწრაფმავალ სტუმრებს.

ქვეყანა, რომელსაც რუსთაველის გმირები საკუთარი სულის სიღრმეში ატარებენ, არანაკლებ დიადი და უსასრულოა. სივრცეები აქაც თვალუწვდენლად იშლებიან და ადამიანი უკვე განცვიფ-

რებით ჩასცქერის მის თვალწინ გახსნილ ახალ ევსტაქიელთა სი-
ლამეს. მან უკვე იგრძნო საკუთარ „სურვილთა დაჯობანი“, უკვე
მიხვდა რომ მისი ნდომის გარდუვალობა, მისი სწრაფი მარადი-
ული სინათლისკენ განუზომლად აღემატება ჩვეულებრივ, მიწი-
ერი არსებობის შესაძლებლობებს.

ნესტანისა და ავთანდილისათვის ეს ტრაგიკული შუახანობა
მთელი შინაგანი სისავსით იხსნება სულიერი აღმაფრენის გამო-
წვეულ ნათელბილვის წუთებში:

ღმერთსა შემყდრე, ნუთუ კვლა დამხსნას სოფლისა შრომისა,
ცეცხლსა, წყალსა და მიწასა, ჰატთა თანა ძრომასა;
მომცნეს ფრთენი და აფრინდე. მივხვდე მას ჩემთა ნდომასა,
ღღისით და ღამით ვხედვდე მზისა ელვათა კრომასა, —

ევედრება ნესტანი თავის სატრფოს. ხოლო თინათინის მიჯნური
ხანდახან მზის სინათლესაც გაუბრბის, რათა დამეულ სიმარტოვეში
პირისპირ დარჩეს თავისი სიყვარულით აღზევებული სულის წი-
ნაშე.

ღამე აღხენდის, დღე სჭიდის, ელის ჩასლევასა მზისასა:..
აჲ ვერ ვიტყვი მაშინდელსა მე მის ყმისა ნუბარასა:..
რას უბნობდის, რას მოთქმიდის, რას ტურფასა, რაზომ გვარსა, —

გვაუწყებს რუსთაველი თავისი გმირის სულიერი მდგომარეობის
შესახებ და ამ სიტყვებიდან მცირე მანძილია რჩება ქართული
რომანტიზმის ცნობილ სტრიქონებამდე:

ნამდკალი ტრფობა გინა რას სიტყვათ ეძებდეს, ვერ კპოვებ.
რათა გამოხოქვას თვ-ს გრძნობა და მისთვის ოხრავს, მღუპარება.

მაგრამ „ვეფხისტყაოსანიში“ საბოლოოდ მაინც აღდგენილია
თანხმობა ადამიანის სუბიექტურ სამყაროსა და მის გარემოცველ
ობიექტურ სინამდვილეს შორის. რუსთაველის გმირთა ყველაზე
ამაღლებული წადილი, ყველაზე რომანტიკული იდეალები აქ, ამ-
ქვეყნად კპოვებენ თავიანთ განხორციელებას, სულისმცერი სინათ-

¹ ვეფხისტყაოსნის ეს სტრიქონი, ჩენი ფიქრით, ამკარად დაკავშირებულია
ბიბლიის ერთ შეტად მნიშვნელოვან ადგილთან: „და ვთქვა ვინმეცა მცნა მე
ფრთენი ვითარცა მტრედისანი და აფრინდე მე და განვისვენო“. ეს სწორედ
ის ადგილია „დავითნიდან“, რომელიც განსაკუთრებით ახლობელი აღმოჩნდა
ქრისტიანული მსოფლშეგრძნებისთვის.

ლე და ჰარმონია აქ სძლევს უკუნეთისა და ქაოსის ძალებს, მშვენიერება აქ სახიერდება ცოცხალ, სრულყოფილ სახეებში.

„ვეფხისტყაოსანში“ მიღწეული ჰარმონია, ესთეტიკური თვალსაზრისით, უკვე შესაძინევად განსხვავდება ხელოვნების კლასიკური (ანტიკური) იდეალისაგან.

ეს არის თვისობრივად ახალი, განსაკუთრებული თანხმობა, რომელიც კლასიკური და რომანტიკული იდეალების ჰარმონიულ შეერთებას გულისხმობს.

როგორც ცნობილია, რუსთაველის პოეტური მემკვიდრეობა ქართული მწერლობის ოქროს ხანის კანონზომიერი დაგვირგვინებაა. აქ უკვე საბოლოოდ გაფორმებული, დახვეწილი სახით წარმოგვიდგება მხატვრული მსოფლმხედველობის ის თავისებური ფორმა, რომელიც საუკუნეების მანძილზე ყალიბდებოდა ქართველი ხალხის მატერიალურ და სულიერ კულტურაში. ხელოვნების არსებითად განსხვავებული ფორმების ურთიერთგადამკვეთი მოქმედება თვალნათლივ გამოვლინდა უკვე წინა ეპოქების მხატვრულ ძეგლებში, მაგრამ ეროვნულ ნიადაგზე მათი საბოლოო შერწყმა — ჰემმარიტი სინთეზი — ხელმისაწვდომი აღმოჩნდა მხოლოდ ისეთი ტიტანური შესაძლებლობის ხელოვანისათვის, რომელიც ქართულ კულტურას მისი ოქროს ხანის დასასრულს მოევლინა.

რუსთაველის მხატვრულ სისტემაში გენიალური უბრალოებით არის გადაჯვარდინებული პოლუსური უკიდურესობები — წარმართული და ქრისტიანული, აღმოსავლური და დასავლური, ანტიკური და შუასაუკუნეობრივი, კლასიკური და რომანტიკული ფორმები.

ეს უჩვეულო ჰარმონია გამოხატავს ქართული შემოქმედი გენიის თავისებურებას, რომელმაც თავისი განვითარების უმაღლეს საფეხურზე, ამ უნივერსალური სახით, გამოავლინა საკუთარი თვითმყოფობა.

სწორედ ამის გამო, „ვეფხისტყაოსანი“, როგორც ეროვნული იდეალის სრულქმნილი განსახიერება, ჩვენ წარმოგვიდგება ერთ მნიშვნელოვან გზაჯვარდინად კაცობრიობის ესთეტიკური განვითარების მრავალსაუკუნოვან გზაზე.

არსებობს მხატვრული შემოქმედების რამდენიმე ფუნდამენტური ტიპოლოგიური ნიშანი, რომელთა შესაბამისი ცნებები ახალი დროის ესთეტიკამ შემოიტანა ხმარებაში.

ჩვენი საუკუნის დასაწყისისათვის (პეგელისა და შილერის ცნობილი კლასიფიკაციების შემდეგ) დასავლური ხელოვნების ფილოსოფიაში განსაკუთრებით გახმაურდა ნიცშეს მოძღვრება ორი საწყისის — „აპოლონურისა“ და „დიონისურის“ შესახებ.

ბერძნული პანთეონის პერსონაჟები გამოყენებულ იქნენ არა მხოლოდ ანტიკური ხელოვნების (კერძოდ, ბერძნული ტრაგედიის) დასახასიათებლად, არამედ, საერთოდ, მხატვრული შემოქმედების მთავარ სახეობათა დასადგენადაც.

„აპოლონური“ საწყისი, ამ კონცეფციის მიხედვით, ნიშნავს დაახლოებით იგივეს, რასაც „კლასიკური“ პეგელის ესთეტიკაში, ან „მიამიტური“ შილერისაში, ანუ ნათელს, გონებით გაწონასწორებულს, პარმონიულს, ხოლო „დიონისური“ — სტიქიურს, ქვეცნობიერს, დისპარმონიულს ანუ ზოგიერთი ნიშნით „რომანტიკულს“ მონათესავე საწყისს.

ამ ახალმა კატეგორიებმა ბევრი საგულისხმო მოვლენა და ასპექტი გაანათა ხელოვნების ისტორიაში, თუმცა ზოგიერთი რამ საკმაოდ არივლარია კიდევ.

აპოლონსაც და დიონისესაც (განსაკუთრებით მეორეს) ბევრი მიმდევარი გამოუჩნდა როგორც დასავლეთში, ასევე ჩვენშიც. სიმბოლიზმის მედროშეებმა, ცხადია, ქვეცნობიერების ღვთაებას მიანიჭეს უპირატესობა.

სხვათაშორის ეს კატეგორიები გამოყენებულ იქნა ესთეტიკური თვითგამოხატვის ეროვნული მოდელების გასარკვევადაც.

ქართული ესთეტიკური მსოფლგაგება, როგორც სამყაროს მხატვრული გააზრების ყველა სხვა სრულფასოვნად გამოვლენილი ეროვნული მოდელი, უთუოდ შეიცავს ორივე ამ საწყისის ნიშნებს. მათი თავისებური გამოვლიანების არაერთი მაგალითი შეინიშნება, კერძოდ, რუსთაველის პოემაში.

მაგრამ „ქართული სულის“ ემბლემად არც ერთი ამ ღვთაებათაგანი არ გამოდგება.

ბერძნული პანთეონიდან ჩვენთვის გაცილებით უფრო ახლო-

ბელია სხვა სახე, რომელიც, დასავლური მწერლობისა და სახვითი ხელოვნების ოსტატებისგან განსხვავებით, გასული საუკუნის ესთეტიკოსებს რატომღაც ჩრდილში დარჩათ.

ეს გახლავთ პრომეთე ანუ ჩვენზე — „კავკასიის მთებზე მიჯავული“ ამირანი.

პრომეთეული საწყისი იმ სახით, როგორც ის წარმოიშვა და საუკუნეების მანძილზე დაკრისტალდა კულტუროსანი კაცობრიობის ცნობიერებაში (ესქილიდან შილიმდე), ბევრ მნიშვნელოვან მხარეს ხსნის ქართული ხასიათის თვითმყოფ შინაარსში.

ეს არის ყველაზე ზუსტი და ყველაზე მრავლისმომცველი ემბლემა ამ ხასიათისა.

შემთხვევითი არაა, რომ ჩვენმა XIX საუკუნემ სწორედ ეს სახე აძირჩია თავისი სულისკვეთების სიმბოლოდ.

ართალია, ჯანვანუციტილ ამირანში ეპოქის მხოლოდ ერთი კონკრეტული იდეა განსაჯრდა — ქართველი ხალხის მომავალი განთავისუფლება („მოვა დოო და თავს აიშვებს“...), მაგრამ ამ სახესთან დაკავშირებული სიძაოლიკა სხვა მხრივაც მიესადაგება „ქართული სულის“ ძირეულ ნიშან-თვისებებს.

აპოლონისა და დიონისეს მსგავსად, პრომეთეც ღმერთია (უფრო ზუსტად, ტიტანი), მაგრამ ოლიმპოს მკვიდრთაგან განსხვავებით, ის არ ჭერდება თავის ღვთაებრივ ხვედრს, მისი მეორე სტიქია და სამყოფელი მიწაა, ხოლო მთავარი საწადელი — მიწის-შვილთა თანამდგომობა. ამდენად ის ორბუნებოვანი არსებაა: ერთდოოულად „ციასაც“ არის და „მიწისაც“ (ვნუგვშობ ამით. ძიწას მიწურად და ცას ციურად მოვეთავაზი“). მისი მალალი სული ღვდამიწაზეა დახარცებული და მხოლოდ მიწაურ ტანჯვაში შვიცნობს ბოლომდე თავის რაობას, მხოლოდ ამ მიწაზე განცდილი წამება ხსნის მთელი სისრულით მისი მოწოდების სიდიადეს (ეს მიწა რომ „კავკასიის მთებია“, ანუ ის ადგილი, რომლის მოსახლეობას ღღეხიდაგ ათასი ყვავ-ყორანი უჩოჯგნიდა გულმკერდს, ამას ნულარ გამოვიდვენებით. სამაგეროდ ერთ საგულისხმო გარემოებაზე ღირს ყურადღების შეჩერება: შუა საუკუნეებში, როდესაც პრომეთეს ქრისტეს წინამორბედად სახავდნენ, ეკლესიის ერთი მამათაგანი, ტერტულიანე მის ისტორიას „კავკასიურ ჯაარცმას“ უწოდებს).

პრომეთე სილადის ღმერთია, უფრო მეტად, ვიდრე აპოლონი,

ვინაიდან მისი სიღალე ნასაზრდოვებია არა ღკთაებრავი კეილ-
დღობით ან ღვთაებრივივე ხელშეუხებლობის შეკნებოთ, რასაც
ბუნებრივ აკომპანემენტად თან ახლავს ღვთიური საკრავებისა და
ცოკალების დამაწმინებელი კეთილმოგანება, არამედ ტანკუთ
და ამ ტანჯვაში გამტკიცებული სიკოცხლას დაუთმობელი რწმე-
ნით.

ეს არის არა ნებიერის ნეტარ-განცხრომა, არამედ ჭოჯობეჯა-
მოვლილი სულის სამხნევე („ქართა შიგან გამაგრება“...).

პრომეთე დაბადებით მეამბოხეა („მებრძოლი შავის ბედისა“...),
შეურიგებლობის, შეუფუებლობის, შეუპოვრობის სული, პირველი
ური ვასალი, პირველი ანტიკონფორმისტი კაცობრიობის ისტო-
რიაში. უკვე ესქილეს ტრაგედიაში ის ვერ იტანს ვერავითარ ჩავ-
ვრას, შევიწროებას, თვითშეზღუდვას — ვერაფერს, რაც პირივე-
ნების შინაგან თავისუფლებას, ცოცხალ აზრს ან ბუნებრივ სწრაფ-
ვას ახშობს. ვერ ურიგდება ვერავითარ აკრძალვას, მაშინაც კი,
როდესაც ამკრძალავი ნიშანი უხენაესის ნება-სურვილის გამო-
მხატველია, ვერავითარ მორჩილებას, თავსმობვეულ წესრიგს. ქვე-
შევრდომულ თვინიერებას.

პრომეთე ყოველგვარი ტირანიის უპირველესი მოძულეა და
ამის გამო „მოღალატე“ — თვითმპყრობელთა თვალში (პესიოდეს
მიხედვით მან პირველად ძევესი დაკლული ხარის გაყოფისას მო-
ატყუა).

პრომეთე თავდავიწყებამდე ვერაფელია თავისი კაცთმოყვარუ-
ლი მრწამსისა.

პრომეთე უკანონოდ მიმტაცებელია (ღვთიური ცეცხლს). ის
ძარცვავს ყველაზე შეძლებულ მესაკუთრეებს, პეფესტოს და ათი-
ნას, რათა ნაპარავი უპოვართ მოახმაროს („მიდიდარს არივეს, ღა-
რიბს აძლევს“...).

პრომეთე ყველაზე ადამიანური ღმერთია ბერძნული პანთე-
ონისა, ყველაზე უხვი და გულჩვილი, მან არ იცის, რა სიყვარვე ან
ქედმაღლობა ღვთისშვილთა მიმართ.

პრომეთეს ამაყი მარტოობა იაულებითია და ამდენად ძირე-
ულად განსხვავებული მანფრედისა და ბრანდტის განდგომისაგან.
მარტოობა მისი უმძიმესი ხვედრია და არა თვითგანაჩენი, ეს არის
ყველაზე დიდი სასჯელი, რომელიც მას უხენაესმა ძალამ გარდმო-

უელინა, ვინაიდან პრომეთეს სწორედ ადამიანთა საერთო-სამყოფელისკენ, მიწიერ თანამოძმეთაკენ უწევდა გული.

პრომეთე სინათლის მოციქულია, „მზის წილია“, ბედნიერების მაცნე და მახარობელია. ის იმის გამოც მიიჩქარის თავისი ცეცხლოვანი ნადავლით ადამიანებისკენ, რომ უამცეცხლოდ — უსიბოოდ და უსინათლოდ — არ სწამს ნამდვილი ყოფიერება, კაცთა მოღვმის არსებობის აზრი (ჯერ კიდევ ესქილეს ტრაგედიაში პრომეთესთვის ბედნიერება, ბედნიერი ადამიანი წარმოუდგენელია სამაყისა და დამოუცილებლობის გარეშე. კაცთმოყვარეობა მისთვის თავისუფლებისმოყვარეობის სინონიმი).

ბედნიერების ნაპერწკალი პრომეთეს ზესკნელიდან მიწაზე ჩამოაქვს, რომ აქ გაათბოს დამზრალი გულები, აქ აზიაროს უკვდავების, შვების, ჰარმონიის განცდას, აქ შეუქმნას მათ იდეალის, სრულქმნის, აღვსების ილუზია.

ის ცოცხალი ხილია ცასა და დედამიწას შორის, ცხოველი სვეტი, მართალია, დამეხილი, მკერდგაპობილი, მაგრამ მაინც ამაყად მზირალი, ლალი, მოკისკასე, სიცოცხლის უწყვეტობისა და მარადი აღორძინების მაუწყებელი...

არ ვიცი, როგორ შეიძლება ყველა ამ ატრიბუტის ერთ ეპითეტში ჩატევა, არა და ვგრძნობ, რომ მთლიანი სახე დაიქსაქსა დეტალებში. ყველაზე ლაბილარული მაინც თვით სიმბოლოა:

პრომეთე, პრომეთეოსი, ამირანი.

ესქილეს „მიჯაჭვეული პრომეთე“, გოეთეს პრომეთე — დემიურგი, ბაირონის პრომეთე — ცეცხლოვანი გონება, შელის „ახსნილი პრომეთე“, ყველა ეპოქა თავისას უმატებდა პრომეთეოსის სახეს. აკაკი წერეთელმაც „თორნიკე ერისთავში“ ბიზანტიიდან შინ მომავალ ქართველთა ლაშქარს თავისი ათქმევინა...

პრომეთეს და ამირანის სახეების იდენტურობაზე სხვადასხვა აზრი არსებობს. უეჭველია მათი ნათესაობა.

უეჭველია ისიც, რომ ამირანის სახე სათავეს იღებს ქართული კულტურის უძველესი შრეებიდან.

ჩვენ არაფრის მისაკუთრებას არ ვაპირებთ. ბევრი რამ, რაც პრომეთე-ამირანის სახეს ქართული ხასიათის ემბლემატურ ნიშნებს სძენს, მთელი დასავლური სამყაროს, საერთოდ მთელი კაცობრიობის კუთვნილებაა. მით უკეთესი, თუ ეს ნიშნები ესოდენ მკაფიოდ გამოვლინდა ქართულ ნიადაგზე. ეს იმას მოწმობს, რომ

ჩვენი სულიერი ბიოგრაფიის გზები დასაბამიდანვე საკაცობრიო ცხოვრების აღმავალ გზს მისდევდა.

• • •

პრომეთეს სახის გაგებისთვის დიდად საყურადღებოა კიდევ ერთი თვალსაზრისი.

აპოლონური და დიონისური საწყისების დაპირისპირებას ასეთი შეხედულება უდევს საფუძვლად: ძველ ბერძნებს კარგად ესმოდათ ბუნების (სამყაროს, ქვეყნიერების) მთელი სისასტიკე და საშინელება, აპოლონის კულტი მათ დასჭირდათ იმისთვის, რომ ამ პირველქმნილი ბუნებისთვის ანუ პირველყოფილი ღმერთების (ტიტანების) მახინჯ საუფლოსთვის ლამაზი ფარდა გადაეფარებინათ. ასეთი საფარველის როლს ასრულებდა მათი „სიზმარი“ (ოლიმპო) — ახალი ღმერთების, მშვენიერი, ნათელი, სიცოცხლისმოყვარული არსებების მოდგმა, რომლებიც თავიანთი იერით აპოლონურ საწყისს განასახიერებდნენ.

დიონისე ყოველივე ამის საპირისპიროდ ბუნებასთან დაბრუნებას ნიშნავს — ბუნების ქაოსთან, დისპარმონიასთან, ტანჯვასთან, სიმახინჯესთან შეერთებას, რაც დიონისური „თრობის“ საშუალებით შევებად უნდა იქცეს.

ასეთი შეხედულების კონტექსტში პრომეთეს სახე ახალი შექმნით ნათდება. მთავარი აქ ისაა, რომ პრომეთე, ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, არის არა ახალი ღმერთი (ოლიმპიელი), არამედ ტიტანი (ანუ ძველ ღვთაებათაგანი), ე. ი. სწორედ პირველყოფილი, საფარველგადაუხურავი, ნამდვილი, შეულამაზებელი ბუნების სახიერება.

საკვირველია, რომ „აპოლონ — დიონისეს“ კონცეფციაში გამოჩენილია ეს გარემოება, პრომეთესთან დაკავშირებით აქ აღნიშნულია მხოლოდ მისი ღვიძლისმკორტნელი ფრინველი — უსამართლობის აღმსრულებელი ძალა. მაგრამ ბუნება თავისი წიაღიდან აღმოაცენებს არა მხოლოდ არწივს („ძერას“), როგორც ბოროტებისა და სისასტიკის ადებტს, არამედ სიკეთით ძალმოსილ პრომეთესაც.

პრომეთე ბუნების პირველქმნილ წიაღიდან ჩნდება.

ამრიგად, პრომეთეს სახეში შემონახულია ძველისძველი ადამიანური რწმენა იმისა, რომ თვით ბუნებაში არსებობს და მოქმედებს ჰუმანური საწყისი.

საინტერესოა ერთი დამთხვევა: დიონისეს მსგავსად, პრომეთეც ტანჯული („სხეულდაფლეთილი“) არსებაა. მაგრამ დიონისესაგან განსხვავებით ის არის არა ტანჯვისა და თვითგვემის, არა წამბაში შვების მაძიებელი ღვთაება, არამედ ტანჯვასთან შეურიგებლობის, ბედნიერების, უფრო ზუსტად, ბედნიერებისთვის ბრძოლის ღმერთი.

პრომეთეს (ისევე როგორც ჩვენს ამირანს) სწამს ბუნების „ერთილზნიანობა“, ეს რწმენა კი უღარესად ახლობელია ქართული მსოფლგაგებისთვის მისი განვითარების უძველესი სტადიიდანვე.

ასეთაა, კერძოდ, ჩვენი კოსმოგონიის ყველაზე ადრეული და ყველაზე მარტივი მოდელი:

მზე ღელაა ჩემი,
მთვარე — მამა ჩემი;
წვრილ-წვრილი ვარსკვლავები
და და ძმამ ჩემი.

ქართველი კაცი შინაურად გრძნობს თავს დაუსაბამო სამყაროში.

ყოფიერების ამგვარი გააზრება ყველაზე იოლად ჩვენი ხასიათის უბრალოებით შეიძლებოდა ახსნილიყო, მაგრამ ასეთი ახსნა თავის მხრივ დიდი გულუბრყვილობა იქნებოდა.

უბრალოება (მიამიტობა), გარკვეული დოზით, ყოველგვარი პოეტური მსოფლგაგების საფუძველშივე იგულისხმება. ქართული პოეზიაც ამ მხრივ გამონაკლისს არ წარმოადგენს.

მაგრამ ყოფიერების სიღრმისეული გააზრება ქართველი ხალხის მხატვრულ შემოქმედებაში ასე მარტივად როდი გამოიყურება.

ჩვენს ძველებს ბერძნებზე არანაკლებ ესმოდათ როგორც სოფლის უღმობელი წარმავლობა („ბინდისფერია სოფელი, თაიდათაბ უფრო ბინდდება“), ასევე მუხანათური ფანდები („ესე ასეთი სოფელი, არვისგან მისანდობელი“) და მწარე უკულმართობაც („რას გვაბრუნებ, რა ზნე გკირსა?“), მათ თვალს არც დროის მსახვრელი მოქმედება დარჩენია შეუმჩნევლად („ჩვენს ნასახლარზეც ოდესმე ბალახი აბიბინდება“) და არც სტიქიური ძალების მტრული, და-

უნდობელი დამოკიდებულება ადამიანის მიმართ (რაც ღვთის-
შვილთა სისხლის მოყვარულ ღვებების სახეებში გამოიხატა).

წუთია წუთისოფელი, ცნობას არ გვაცლის ძმისა. —

ამბობს ჩვენი გლებჯაცი და მაინც:

თავს სევდასა ნუ მისცემ, — გულს ხავსი მოეკიდება.

რა არის ამ „სეუდის“ მოსაგრიებელი საშუალება? სად ეგუ-
ლება მისი წამალი ქართველ კაცს?

რასაკვირველია, ღვინოშიც, თავდავიწყებაშიც (ანუ ღვინოს
„თრობაში“), ასევე — თავის მიერვე შეთხზულ მშვენიერ ილუ-
ზიებშიც (ანუ აპოლონურ „სიზმარში“).

მაგრამ არა მხოლოდ!

ძველი ბერძნებისაგან განსხვავებით, ქართველ ხალხს თავისი
მითოლოგია სამყაროს შემხარავი უფსკრულების ლამაზ საფარვე-
ლად არ გამოუყენებია. მწუხარების, სიავის, საშინელების (ღმ-
პარმონიის) აღნაბუძვლები სავსებით შენარჩუნებულია მისი უფე-
ლესი გადმოცემების ჩვენამდე მოღწეულ ნამსხვრევებშიც.

მაგრამ მთავარი აქ ის არის, რომ სიმახინჯის მძიმე ზოდების
ქვეშ მისი მზერა მუდამ არჩევდა მშვენიერების მკვირვალ მარ-
ველებსა; ხოლო უკუხეთის წიაღში სინათლის მიუყვლეველი საბა-
ღოები ეგულებოდა.

ეს სინათლე, როგორც გველშაპის ფაშვში მომწყვდეული მზე-
ქაბუკი (იგივე აზირანი!), მუდამ მზად იყო თავის დასახსნელად,
ანტისინათლის, ანტიბედნიერების. ანტისილამაზის სქელ გარსთა
გასაპობად, საკუთარი არსის გამოსამზებურებლად.

პრომეთეს მოქმედების დედაზრიც ხომ სწორედ ეს არის —
ცეცხლის, სინათლის, სიცოცხლის პირველწყაროს გამოგლეჯა ადა-
მიანთადმი მტრული ძალების საყაროდან.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართულმა კულტურამ თავისებური
აკუმულაცია მოახდინა „კავკასიური ჯვარცმის“ ყველა ადგილობ-
რივი მოტივისა და მსოფლიოს ამ რეგიონის ხალხთა სულისკვეთე-
ბის მხატვრულად სრულქმნილი, საკუთრივ ლიტერატურული ხატი
შესძინა საკაცობრიო კულტურას. ამ მხრივ საგულისხმოა, არა
მხოლოდ ის ფაქტი, რომ, გასაგები მიზეზის გამო, ზოგადკავკასი-
ურმა ფოლკლორულმა სიუჟეტმა თავის დროს მხოლოდ საქარ-

თველოში მიიღო ლიტერატურული გაფორმება (სარგის თმოგველის „ამირან-დაოეჯანიანის“ სახით), გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ მთელი ჩვენი კლასიკური ხანის პოეზია არსებითად ამ სულისკვეთების გამომხატველია, ხოლო პირველ რიგში და ყველაზე მკაფიოდ ეს მის დამაგვირგვინებელ ნაწარმოებზე ითქმის. რუსთაველის პოემის მთავარი იდეაც ხომ სამყაროსადმი პრომეთეულ დამოკიდებულებას ასახავს — სინათლისა და ბედნიერების სათავე აქაც ბნელეთის საუფლოდან მოელის გამოხსნას (საგულისხმოა ამ მოტივის გააზრებაც, რომლის მიხედვით ეს გამოხსნილი სინათლე ეროვნული ოცნების ახდომას მოასწავებს).

ქართული წარმოდგენა სამყაროზე ამბივალენტურია — იგი ერთნაირად ხედავს ავსა და კარგს, ანუ სინამდვილის ორმაგ კანონზომიერებას, ორბუნებრიანობას, ხოლო ოპტიმიზმის (სიკეთისა და სილამაზის რწმენის) საფუძველი მისთვის თვით ბუნებისმიერი, ობიექტური ჭეშმარიტებაა (და არა „თრობა“ ან „სიზმარი“).

ზემოთ უკვე ითქვა ქართული ხასიათის თავისებური არტიზტიზმის გამო (რაც ხშირად „გამოგონილი“ ბედნიერებით, ბედნიერების ხელოვნური სუროგატებით ტკბობაშიც ვლინდება). მაგრამ ეს თვისებაც თავისი მსოფლმხედველობრივი შინაარსით ბუნებისმიერია, ვინაიდან ქართული ხასიათი „ამაღლებულს“ და „მშვენიერს“ არსებულ რეალობაშივე ხედავს.

თავად ბუნებაა, მისი ღრმა რწმენით, „უთვალავ ფერთა“ ანუ მრავალსახეობების, მრავალფეროვნების, მრავალკონტრასტულობის, მრავალნიღბიანობის უპირველესი შემოქმედი.

ამის გამოა, რომ ზეიმს (ლხინს, თამაშს, „სახიობას“) ის თვით ბუნებისაგან სწავლობს, ოღონდ არა როგორც ქაოსს და დისჰარმონიას (დიონისური ორგიების დარად), არამედ როგორც ბუნებისავე წესისა და კანონზომიერების გამოვლინებას.

სიცოცხლის სწორედ ასეთი გაგება იძლევა პასუხს იმ კითხვაზე, რომელიც ჩვენ ადრე უპასუხოდ დავტოვეთ:

რატომ ვერ ურიგდება ქართველი კაცი სიკედილს? ანუ რატომ ვეკუთვნით ჩვენ იმ ხალხთა რიგს, რომლებიც შედარებით ძნელად თმობენ ამქვეყნიურ არსებობას.

ნიცშეს რწმუნებით, ძველ ბერძნებს სულის სიღრმეში არაფრად უღირდათ სიცოცხლესთან განშორება, ვინაიდან მათ კარგად

იკოდნენ მისი ნამდვილი ფასი (უფასურობა). ამ ლოგიკის მიხედვით, სიკვდილი იმას უნდა ეძნელებოდეს, ვინც გადაჭარბებული აზრისაა სიცოცხლის კეთილისმყოფელ არსზე, მართოდენ სიკეთეს ხედავს ამქვეყნიურ არსებობაში.

ჩვენი დამოკიდებულება სიკვდილისადმი ამ ლოგიკას მხოლოდ ნაწილობრივ ექვემდებარება. სიცოცხლის დაუთმობლობის მთავარი მსოფლმხედველობრივი მიზეზი აქ მის შესახებ გულუბრყვილო წარმოდგენა კი არ არის (სამყაროს, როგორც სავსებით რეალიზებული, აბსოლუტური სიკეთის გაგება), არამედ მისი პოტენციური შესაძლებლობების ოდინდელი, საუკუნეებში შენარჩუნებული რწმენა.

რაც შეეხება საკუთრივ ოპტიმისტურ მსოფლმეგრძნებას, ეს უკანასკნელი ზემოხსენებული ორმაგი კანონზომიერების შეფასებაში ვლინდება. სიკეთე და ბოროტება, ისევე როგორც სინათლე და სიბნელე, ამ თვალსაზრისის მიხედვით, თავისთავად არსებობენ სამყაროში, როგორც ტოლძალოვანი საწყისები, მაგრამ ადამიანს მაინც „კარგი“ უნდა უკვირდეს („ავი რა საკვირველია“), უხაროდეს, ხიბლავდეს, სწამდეს.

და თუ რუსთაველის რწმენით: „ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი გრძელია“, ხალხიც თავისი სულის სიღრმეში იმ გონიერი წესის იმედით დგას, რომ: „ღღეს ღამე უთენებია“.

ყველაზე მნიშვნელოვან სახედ, სამყაროს ორმაგი კანონზომიერების განჭვრეტისა და გაცნობიერების თვალსაზრისით, ქართველი ხალხის პოეტურ შემოქმედებაში უთუოდ მინდია მოჩანს და ამ სახეშივე ბუნების ნამდვილი (ფარული, იღუმალი) არსის გაგება სიკეთის აღმსარებლობით გვირგვინდება.

მართალია, გველისმჭამელის ხვედრი ტრაგიკულია, მაგრამ, დიდი ანგარიშით, მისი მარცხი სრულ კაპიტულაციას არ მოასწავებს. „ახლად თვალახელილ“ მინდიას სიბრძნე ყოველი ქართველი („ნამდვილქართველი“) ადამიანის სულში განაგრძობს თავის უწყვეტ არსებობას, უწყვეტ ღვიძილს, უწყვეტ ორთაბრძოლას, როგორც სიბრძნისა და უმეცრების, ასევე უკუნეთისა და მწუხარების ძალებთან.

ჩვენი ეროვნული სულისკვეთების ბალავარი არც მიამიტი ოპ-

ტიზიზშია, არც ტანკვით დაბინდული მხერა და არც სამყაროს ამაზრზენ ჯურღმულებზე ლაშაზი ფარდის გადაკერის სურვილა.

მისი ფუქე სხვაგვარია:

ეს არის ადამიანის სულის ტრაგიკული გაბრძოლება — მისი გმირული ცდა უკუნეთიდან სინათლის გამოსაღვევად.

ეს არის შეუძლებელის, „სასწაულის“ ფილოსოფია — ბრძა, უსასოდ მთავლემარე აუცილებლობაზე დიადი წადილის საბოლოო გამარჯვების რწმენა.

ვინაიდან შეუძლებელიცა და სასწაულებრივიც, ამ მოფლავებას მისედვით, თვით ბუნებაშია — ბუნებრივი, სამყაროსმიერი საწყისია.

ამიტომაც ისწავლა ასე კარგად ქართველმა კაცმა „ბინდისფერი სოფლის“ ყოველდღიური უღიმღამობიდან სიხარულის ფერადი ვანი წვეთების გამოწურვა. ეს მისი დიდი ბრძოლის, მთავარი ბრძოლის, გადამწყვეტი ბრძოლის წინა ვარჯიშია, ყოველდღიური, შეგნებულად გაიოლებული რეპეტიცია.

ვინაიდან იმ მთავარ ბრძოლაშიც მან სწორედ „შეუძლებელი“ უნდა შეძლოს, ძალთა განუზომელ უთანაბრობას, მასზე დიდად აღმატებულ მოცულობის მასათა წინააღმდეგობას, მისი გულის სანუკვარ მოძრაობაზე გაცილებით უფრო ძლიერობიექტურ ინერციას უნდა გაუძლოს.

გაუძლოს, გადალახოს, დაძლიოს!

ყველაფერი „ობიექტური“ ანუ უაზრო, უსულგულო, უადამიანო ჩვენს წინააღმდეგაა. ჩვენს მხარეზე მხოლოდ ის დგას, რაც ამ უაზრობის დასამხობად შეიქმნა ანუ ადამიანობა, ადამიანის ცხოველი, უტეხი ნება, მისი ღბილი გულისა და საუკუნოდ ნაწვართი გონების ტიტანური ძალმოსილება.

ეპილოგი

დრო გულმოდგინედ აკეთებს თავის საქმეს. აი, ახლაც, როცა ამას ვწერ, რომელიღაც უჩრედი კედება ჩვენს სულში, რომ ახალს დაუთმოს ადგილი.

ამას თითქმის ფიზიკურად ვგრძნობ: სანამ სადღეისოდ არსებულის გამოსათქმელად ვეძებ ზუსტ სიტყვებს — ვარჩევ, ვსინჯავ, ვამოწმებ, ზოგჯერ მგონია, რომ მივაგენი კიდევ, ხელთ მიპყრია! — ამ დროს რაღაც მეცლება თითებშუა, უჩინარდება, ჩამოყალიბებულის სანაცვლად ახლადამოცენებულის მერწევი კონტურები კრთება სივრცეში და სხვაგვარ ცნებებს, ახალ სიტყვიერ ყალიბს ითხოვს მოსახელთებლად.

ხვალ დილით ქართველი კაცი ახალი თვალით ახედავს მშობლიური გუმბათის სილაყვარდეს, ისე, რომ ალბათ აღარც გაახსენდება ეს არცთუ ძველი შედარება („კა ლურჯია გუმბათივიო“) ან რითიღა მიაშვავსოს მისი უმოწყალოდ ნარბევი, პირწამახულ ლითონის მიერ ამოკორტნილი ზედაპირი იმ იდუმალ სიღრმეს, სადაც ერთ დროს ღვთისმშობლის აუმღვრეველი მზერა ეგულუბოდა.

ისევ არასწორი ტონალობა ავირჩიე... არავინ იფიქროს, რა ჩვენ დროის შეჩერება მოგვინდა, რომ დიდ გზაგამოვლილნი დაუქანცეთ და წინსვლის თავი აღარა გვაქვს.

სიბერე ჭერ კიდევ შორსაა! განახლება მუდმივი წყურვილია ქართული სულისა, ყოველთვის, როცა კი ამის მინიმალური შესაძლებლობა გვქონდა, ჩვენი „ფიქრისა“ და „მოქმედების“ ადამიანებს სწორედ ახლისკენ ეჭირათ თვალი და სამომავლოდ აღმოცენებულზე იღებდნენ გეზს.

შენი სიბერე
— სიახლე ორბის...

დრო მიდის და ჩვენ ვიცვლებით, თანდათან ვკარგავთ თვისებათა ნაწილს, ვსხვაფერდებით.

გავა მქეტი დრო და მეტს წაგვართმევს. სანაცვლოდ ახალს შევიძენთ. ეს, როგორც ახლა ამბობენ, შეუქცევადი პროცესია.

მაგრამ „რალაც“ უსათუოდ უნდა გადარჩეს!

ქართველებს არა გვაქვს იმსიღრმე უფსკრული ისტორიაში და ამის გამო ეროვნულ ხასიათშიც, რაც თანამედროვე ბერძნებს აწორებს ძველი ელადის მკვიდრთაგან ან იტალიელებს რომაელებსაგან. როგორც ჩანს, ჩვენი ისტორიის გარდამტეხ ქარიშხლებს ასეთი გამანადგურებელი ძალა არ აღმოაჩნდათ (თუმცა მეტი რალა უნდა დაგვტყდომოდა თავს?!).

ანტუან სენტ ეკზიუპერი ამბობდა: ადამიანი დაბრკოლებებითან ბრძოლაში ყალიბდება პიროვნებადო. ერის სულიერი ფიზიონომიის ჩამოყალიბებასაც უთუოდ წინააღმდეგობათა გადალახვა უწყობს ხელს. ასეთი „ხელშემწყობი“ პირობები ჩვენ საკმარისზე მეტი გვქონდა.

ალბათ ხასიათის მდგრადობამაც თქვა თავისი სიტყვა. საფიქრებელია, რომ თვით ჩვენი ხასიათია განსაკუთრებით გამძლე. რალაც ურევია შიგ, სამარადეჟმო დულაბის მსგავსი.

ეს „რალაც“ უსათუოდ უნდა გადარჩეს. ერთხანს მაინც გასტანს. ერის ისტორიაში კი „ერთი ხანი“ ზოგჯერ ათასწლეულებით განიზომება.

• • •

ჩვენი დრო გლობალური პროცესების დროა. არაფერი „ადგილობრივი“ აღარ არსებობს — არც ომები, არც სახელმწიფო გადატრიალებები, აღარც სოციალური ძვრები. სიტყვა „ლოკალურმა“ დაკარგა აბსოლუტური მნიშვნელობა. ყველაფერი გადაჯაჭვულია, ერთ დაძაგრულ, გრანდიოზულ ობობას ხლართად შემოჭლომია „ციფერი ცთომილის“ ზედაპირს.

და მაინც ამ ყოვლისმშთანთქმელ „გლობალურობაში“ არის ერთი საიმედო, ასევე დროისმიერი ნიშანი:

ჩვენი საუკუნე ეროვნებათა სრული, თვითგამორკვევის ერას ხსნის. ის ახალი მთლიანობის პროლოგია, ხოლო ეს ახალი, აღმოცენებადი მთლიანობა საფუძველშივე განრიდებულია შინაგან უსახურობას. მისი მატერია არნახული მრავალსახოვნებისგან უნდა შედგეს.

თუ ჩვენ თვალწინ (მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ) რაიმე მართლა ჯერარჩნახულ სიდიადით წარმოდგა, ეს უწინარეს ერთა თვითშეცნობისა და თვითდაპყვიდრების მასშტაბებზე უნდა ითქვას. შეხედეთ, საითკენ მიემართება ეს შეუჩერებელი ნაკადი: დღემიწის ზურგზე თითქმის პირწმინდად აღიგავა ძველი მეტროპოლების ნამუსრევი; „დამოუკიდებლობა“ — გასული საუკუნის ეს ყველაზე დიდი თრთოლვით განცდილი, ყველაზე პროვინციური სიზმარი — დღეს მსოფლიოში მოსახლე ერთა აპოლოტური უპრავლესობის რეალურ, საერთაშორისო გარანტიებით დახლვეულ სინამდვილედ იქცა.

არავინ აღარაფერს თმობს. რაოდენობას (მოსახლეობის მრავალრიცხოვნებას, ტერიტორიის სიდიდეს) ერთა უფლებებს დადგენისას არავითარი მნიშვნელობა აღარ ეძლევა. პრაქტიკულად კი ყველაფერს „ეროვნული ენერგია“ სიცოცხლისუნარიანობა და შემოქმედებითი პოტენცია წყვეტს.

არც საუკუნოვან კავშირებს ექცევა რაიმე განსაკუთრებული ყურადღება. კოლონიური „მადლიერების“ გრძნობა ჩალად აღარ ფასობს. გუშინდელი არაფრისმქონე შავი მონები ამაყად შედიან თეთრკანიანთა მიერ მიტოვებულ ქათქათა სრასასახლეებში, რომ იქ წინადლით აღმოცენებულ სუვერენულ სახელმწიფოს გაბეზებულთა საეარძლები დაიკაოვნ. ამაყად, დინჯად, სრული თვითდაჯერებით ეპატრონებიან „თეთრი ბატონების“ ნაქონს, ვინაიდან ამ აყურულ ნაგებობათა საძირკველი მათი მუქი ოფლითაა მორწყული, ხოლო საძირკვლის ქვემოთ მათივე შიშვლად დამარხულ წინაპრების ძვლები აპოხიერებენ ნიადაგს.

ჩვენ ყური შევაჩვიეთ ზოგიერთ თანამედროვე ტერმინს, მაგრამ მათი ადამიანური შინაარსის შესახებ მეტად ზერელე წარმოდგენა გვაქვს.

იცით, რას ნიშნავს რეალურად „ნაციონალიზაცია“?

ყოფილი კოლონიური გიგანტის სატახტოში — მთავარ ქუჩებზე, მოედნებზე, გამოფენილია ათასობით შუახნის მამაკაცი, კარგად მორგებულ რუხ კოსტიუმებში. ისინი გვუფ-გვუფად ღვანან, ხმადაბლა ესაუბრებიან ერთმანეთს ან უსიტყვოდ შესტყერაან თვალეებში. ტროპიკების მცხუნვარე მზისგან გარუჯულ სახეებზე ერთი ნერვიც არ ერხვეათ. მათ არაფერი არ ესმით — არც მანქანების ყრუ გუგუნნი, არც მოტოროლების მხიარული გაქანჭახება,

არც იქვე, ქალაქის მთავარ შადრევანთან, ქვაფენილზე მიმოწოლო-
ღ : ჰიპების ყვილ-ხივილი.

მათ თვალეში მუნჯი სასოწარკვეთილებაა ჩამდგარი... ესენი გუშინდელი წარმატებული საქმოსნები არიან, გათავისუფლებული კოლონიიდან უცერემონიოდ პანდურნაკრავი ვაჟბატონები. მათ ფალტეებში შორეულ უდაბნოთა მტკრის ნალექი დევს. ამ მსხვილ-ძვლიანმა მამაკაცებმა ხანგრძლივი მკვკვიდრეობით მიიღეს ის, რაც დღემდე ებადათ. რასაც განაგებდნენ, სარფიანად ატრიალებდნენ, ამრავლებდნენ, იმის სრული რწმენით, რომ ყოველივე ეს მათი წმალთაწმიდა, შეუვალი საკუთრება იყო.

მათ აკენიდანვე ასწავლიდნენ, როგორ შეიძლება უდაბნოს გა-
მოფიტული ქანებიდან ოქროს წვეთების გამოდენა, როგორ ჭერ
არს დაბანდება, არენდირება, საიჯაროდ გარიგება, იაფფასიანი
მუშახელის შვნა, საექსპორტო საქონლის რეკლამირება, სხვის-
თვის დასწრება, გასაღება და ისევ თავიდან: დაბანდება, ამოქაჩვა,
გაორკეცება....

ყოველივე ამის სწავლა მეტად და მეტად ძნელი იყო და მათ
ამის მეტი არაფერი ესმით, არავითარი სხვა საქმე არ ხელეწიფე-
ბათ.

მათი თვალების ფსკერზე მუნჯი სასოწარკვეთილებაა.

ეს ნაპირზე ამოყრილი თევზების უსასოო გამოხედვაა, ვინაი-
დან ამ შუახნის მამაკაცებს არავითარი ილუზია აღარ შერჩათ.

ასეთი განაჩენი მათ საკუთარმა სახელმწიფომ, საკუთარმა ხალ-
ხმა, საკუთარმა *res publica*-ამ გამოუტანა...

ეროვნული თვითშეგნების საყოველთაო აღმავლობას ჭერ კო-
დეკ არ მიუღწევია მეცხრე ტალღამდე, მაგრამ მისი მოახლოების
შაუწყებელი ხმები მსოფლიოს ყველა მხრიდან გაისმის.

მოხდა ისე, რომ ერთი წლის განმავლობაში მე ჩვენი ნახევარ-
სფეროს ორ წერტილში მომეცა ამაში დარწმუნების საშუალება —
უკადღურეს აღმოსავლეთში და იქ, სადაც დასავლეთის მხრიდან —
ევრაზიის ხმელს უკანასკნელი მერიდიანი გადაუვლის.

ეს ქვეყნები არაფრით არ ჰგვანან ერთმანეთს, არც ისტორიით,
არც რელიეფით, არც მოსახლეობის ადათ-ჩვევებით. გარდა ერ-
თისა: აქაც და იქაც ჰაერი დენითთაა გაჟღენთილი, თითქოს ყვე-
ლაფერი მოგვარებულია. ფილიპინელებმა კარგა ხანია (იპონური
ოკუპაციისაგან გათავისუფლების შემდეგ) ამერიკელთა უღელიც

გადაავდეს, პორტუგალიელებმა ბოლო მოეღეს სალაზარსა და მისი უღლეური მეკვიდრის ანტიანალსურ რევიმებს. და მიიწვი ნაციონალური პრობლემა აქაც და იქაც მთელი სიმწვავეით დგას, თითქმის ყველა პროგრესული მოღვაწე ნაციონალური აღორძინების დროშით გამოდის და შინაუროვნული კონსოლიდაციისკენ მოუწოდებს მასებს, პატრიოტული სულისკვეთება ზენიტშია და ასალ, ეპოქის წესიტყვის, ღებოკიატიულ ფორმებს იძენს.

სამუდამოდ დამამახსოვრდა ლისაბონელი კომუნისტების სახეუბი, როდესაც ისინი თავიანთ დროზე აღრე გათეირებულ გრესათმიან ლიდერს ხედებოდნენ.

ანგოლიდან ერთი საათის წინ დაბრუნებული აღვარო კუნიალი დინჯად აზარებდა ანგარიშს თანამებრძოლებს და მის უძილობათ ამოღამებულ თვალეებში (როგორ არ გავდა მათი გამოხედვა ლისაბონის ქუჩებზე გამოფენილ რუხი მამაკაცების უიმედო თვალეებს!) ერთმანეთს კვეთდა რამდენიმე ასეული, ასეთივე ხანგრძლივი უძილობით აღგზნებული და გაზასრებული მზერა. ოფიციალურად ამას პრეს-კონფერენცია ერქვა, მაგრამ თანამზრახველებს უსიტყვოდაც ესმოდათ ერთმანეთის.

რაოდენ ყურადსაღებია და საგულისხმო, რომ სწორედ პორტუგალიელმა კომუნისტებმა — თავიანთი ქვეყნისა და ხალხის ეკვიპოუტანელმა პატრიოტებმა — დაუჭირეს, ყველაზე გადაჭრით და უყოყმანოდ მხარი სახალხო გადაწყვეტილებას: სრული დამოუკიდებლობა მისცემოდა პორტუგალიელთა მიერ სხვადასხვა დროს კოლონიზებულ ტერიტორიათა მოსახლეობას.

• • •

ჩვენ კარგად ვიცით, რომ ყოველი ეროვნული აღმავლობის საფუძველი მატერიალურ სფეროში დევს. ქართველ ხალხსაც დღეს უამრავი ეკონომიური ამოცანის გადაჭრა უხდება. სახვლიოდაც არაერთი ურთულესი საქმეა მოსაგვარებელი.

ასეთსავე დამაბულ ყურადღებას მოითხოვენ სახელმწიფოებრივი, ადმინისტრაციული, სამართლებრივი პრობლემაები. მათდამი საყოველთაო გულისყურს ჩვენი სასიცოცხლო ინტერესები გვკარნახობენ. ყველა უბანზე, ყველა რგოლში უნდა აღმოფხვრას რუტინა, ბიუროკრატიული ცრურწმენები, ჩინოვნიკური სიმხდალე,

დრომოქმული კონცეფციები, ბრტყელშუბლიანთა უტიფარი სიჭრუტე და უზომო ალომბი, არაფრისმაჭნისთა მოჩვენებითი ჭაპახწყვეტა, ხელჩაქნეულთა უნიათობა და ფარული ცინიზმი.

მაგრამ პირველ რიგში ფესვიანად უნდა ამოიძირკვოს ყველაფერი, რაც ეროვნული ნიჰილიზმის სახით ვითარდება.

ყოველი ხალხის სიცოცხლის გახანგრძლივების (ანუ „გადარჩენისა“ და „უკვდავების“) გარანტია მის შეუჩერებელ მოძრაობაშია.

როგორც კი ესა თუ ის ერი თავის მოგონებებში იყინება ან წარსულის ყალიბებში თვითკონსერვაციის მაცდურ გზას ირჩევს, ის ამით სინამდვილეში დასჯუბად წირავს თავის თავს.

დღევანდელ ქართველობას ასეთი საფრთხე (მიუხედავად ზოგიერთი ტრადიციული ჩვევისადმი განსაკუთრებული ერთგულებისა) არ უნდა ემუქრებოდეს. არა მხოლოდ იმ მიზეზით, რომ მუდმივი განახლებისკენ მიდრეკილებაც მისი ისტორიის ერთი უმთავრეს ტრადიციათაგანია, არამედ იმის გამოც, რომ ეპოქის ბევრი საგულისხმო ტენდენცია არა თუ არ თრგუნავს, პირიქით, ხელს უწყობს და ახალ პერსპექტივას უშლის ზოგიერთი ჩვენი სულიერი მონაცემის შემდგომ განვითარებას.

კერძოდ, ზემოხსენებული „გლობალური“ ტენდენციები საშიში არ უნდა აღმოჩნდეს ქართული ხასიათისთვის, ვინაიდან ამ ხასიათშივე არის ერთი საიმედო ნიშანი, ერთი, საუკუნეების სიღრმეიდან შემორჩენილი თვისება, რომელიც, წესით, კიდევ დიდხანს უნდა გაგვყვეს მეგზურად.

ამაზე შეიძლებოდა ადრეც გვეთქვა, მაგრამ რაღა დასამალია, ეს ბოლო „კოზირი“ მე ეპილოგისთვის შემოვინახე.

ყველას გვახსოვს ავთანდილის სიმღერა. რომ არავის 'დავიწყებოდა, ჩვენს დროშიც მოგვაგონეს:

„ტყე-ტყე მიღის, ტყე-ტყე მიღის, ინდი-მინდი ფერად შინდი,
იმღერს ლექსთა საბრალოთა, ტყე-ტყე მიღის...“

მაგრამ რას ნიშნავს, რას გვანიშნებს მოიარებთ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი ამ სრულიად სამყაროს, მთლიანი მზისქვეშეთის აპოთეოზის აღწერით?

ის ზომ ტყუილებრალოდ არაფერს ხატავს, არც ერთი საგანი არ შემოაქვს უმიზეზოდ თავის პოეტურ მიკროკოსმში.

აქ კი რა უზომო მოზღვაებაა!..

მე ვფიქრობ, რომ ქართულმა ესთეტიკურმა გენიამ განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოხატა ჩვენი ეროვნული ბუნების კიდევ ერთი დიდად ნიშანდობლივი თავისებურება.

ცოტა შორიდან დავიწყებ:

როგორც ცნობილია, ქართველი ხალხის სულიერ ბიოგრაფიაში არსებობს საბედისწერო თეთრი ლაქები, რომლებიც სხვადასხვა დროს გაჩნდა ობიექტური მიზეზების გამო.

ასეთი ჩავარდნებისა და უღრობის პერიოდებში (რაც მოგვიანებითაც ხშირად განგვიცდია) ჩვენი კულტურის განვითარებას პროვინციალიზმიც შემოეჩვია, კარჩაკეტილობის სენიც, შეზღუდულობაც და სხვაც ბევრი ამგვარი რამ.

ქართველი ხალხის სულიერი და გონებრივი აღმასვლის გზა სწორხაზოვანი არ ყოფილა. მაგრამ, თუ ამ გზაზე აღჩენილ ყველაზე მაღალ მწვერვალებს მივიღებთ მხედველობაში, მაშინ ორი გარემოება მიიქცევს ჩვენს ყურადღებას.

ერთი მხრივ, უაღრესად ძლიერი მიმღეობითი ტენდენცია ანუ მოზიდვას; შემოკრებისა და შესისხლხორცების განსაკვიფრებელი ნიჭი.

მართლაც საოცარია, როგორ იშინაურებს ქართული კულტურა (აღრეული შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული) ყოველი მხრიდან დაძრულ ახალ-ახალ შენაკადებს, როგორ არ ეშინია ჭებირების გახსნისა, როგორ ბუნებრივად ამთლიანებს თავის წიაღში არა მხოლოდ მონათესავე ნაკადებს, არამედ ზოგიერთ საპირისპირო, ერთმანეთის უარყოფელ მდინარეებსაც.

საილუსტრაციო მაგალითები ძალიან შორს წაგვიყვანდა, მე მხოლოდ ერთ, შედარებით კერძო ასპექტზე ვავამახვილებ მკითხველის ყურადღებას. შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის განსაკუთრებული მზრუნველობა, რაც შუა საუკუნეების საქართველოში მთარგმნელობით საქმიანობას ხმარდებოდა.

ცურტაველისა და მერჩულეს ეპოქაში ქართულ ენაზე ითარგმნებოდა არსებითად ყველაფერი მნიშვნელოვანი, რაც კი იმ დროისათვის იყო შექმნილი ქრისტიანული სამყაროს როგორც დასავლურ, ისე აღმოსავლურ რეგიონებში, და იმჟამინდელ ქართველობას (სერთოდ ქართული ენის ყველა მცოდნეს კავკასიაში) საშუალება ჰქონდა არა მხოლოდ სრული წარმოდგენა შეემუშავე-

ბინა ამ კულტურის მთავარ მონაპოვართა შესახებ, არამედ გამუდმებით ყოფილიყო მისი გასვითარების, მისი აქტუალური პერიპეტების კურსშიც.

სამყაროს მაღალი წერტილიდან მოხილვის წადილი ძველი საქართველოს იდეოლოგთა ნაახრევში ერთ საგულისხმო მოსაზრებასთან ჯვარედინდება. ვახუშტი ბატონიშვილის სიტყვით, ქართველმა კაცმა უნდა „აღიმაღლოს გონებისა თუალი საწრფოებით, ვითარცა ორბჰან, რომელი ტრფიალებით აღვალს, რათა განიხილოს სრულიადი ქუეყნის შეუნიერება, და ესეოდენს სიმაღლესა ზედა, რომელ ყოველსა სოფელსა გუგათა შინა შემოიკრებს“, ვინაიდან: „ამისი მოქმედი... გასახლდების და კულად გაქაბუკლებისცა“.

ამრიგად, „სრულიადი ქუეყნის“ გათავისიანება, სამყაროს უკიდვანო სივრცეებთან ზიარება, ანუ კემპარიტი განბრძნობა, მოწიფულობა, ვახუშტის რწმენით, ქართული სულის უბერებლობის უპირველესი საწინდარია.

საინტერესოა ისიც, რომ მთელი ეს ორიგინალური, ადვილად შესამჩნევ პარადოქსზე აგებული კონცეფცია (ცოდნის სისრულე, ჩვეულებრივი წარმოდგენით, ხომ სიბერის ატრიბუტია და არა ჭაბუკობისა) აქ ორბის სიმბოლურ სახესთანაა დაკავშირებული.

პირადად მე ეჭვი არ მეპარება, რომ გალაკტიონის „15 საუკუნის“ მთავარი სიმბოლოც სწორედ აქედან იღებს სათავეს:

შენი სიბერე
— სიახლე ორბის...

მიმღობის უფართოესი, შეუზღუდავი მასშტაბი ერთი მხარეა საქართველოს კულტურული (განსაკუთრებით ლიტერატურული) ისტორიისა, მისი ევოლუციის ყველა სრულფასოვან ეტაპზე.

მეორე მხარე ამ ცნობიერი, ნებაყოფლობითი პროცესისა გამოვლენილია საპირისპირო მიდრეკილებაში.

„ჯებირები“ აქ უკვე სხვა მიმართულებით ხსნიან გზას.

ეს გახლავთ სამყაროს უშორესი სივრცეებისკენ მიმართული სწრაფვა ანუ პირველზე (ცენტრისკენულზე) არანაკლებ ძლიერი (ცენტრიდანული) მიდრეკილება საკუთარის, შინაგანის — ეროვნული ინტიმის — გარე, შორეულ მიდამოებზე პროეცირებისა.

სინამდვილის მხატვრული „დაუფლება“ ამ ასპექტში ახალ შინაარსს იძენს.

მართალია, ქართველებს ცხოვრებაში ანგლო-საქსებისგან ან თუნდაც იმავე პორტუგალიელებისგან განსხვავებით, მაინც და ნაინც თავი არ გამოგვიჩენია რაიმე საკუთბრიო მნიშვნელობის გეოგრაფიული შენაძენით, მაგრამ ჩვენს სისხლში, როგორც ჩანს, მაინც ერია ერთი ასეთი წვეთა.

ვე ვფიქრობ, რომ ქართველ კაცს სულის სიღრმეში მელამ აღრჩობდა ახალ თვალსაწიერთა გაჩინის, „ცხრა მთას იქით“ გაღწევის მალული ნდომა, რამაც მის მხატვრულ შემოქმედებაში იჩინა თავი ესოდენ ძალუმად.

სამყაროს პოეტური „დაპყრობის“ (შორეულ ტერიტორიათა შემოკავშირების) თვალსაზრისით ჩვენი ოქროს ხანის მხატვრები ნამდვილი კონკისტადორები არიან. იღონდ მათი ხეაშიადი მარტო ახალ სივრცეთა მოპოვების სურვილით არ ამოწურულა. არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო ამ შორეულ სამოსახლოთა ბინადართათვის, მთელი ადამიანური უნივერსუმისთვის ხმის მიწვდენის უძლიერესი იმპულსიც.

ქართველ კაცს არასდროს არ დაუმაღავს საკუთარ „წადიერებათა სიდიადე“, ყველაფერი, რასაც კი ის იძენდა საკუთარი გონებრივი თუ ემოციური გამოცდილებით, დაუნანებლად გაქონდა გარეთ, რათა საყოველთაო სულიერ საბადებელში შეეტანა თავისი წვლილი.

გაღებებს, დაუზოგავად გაცემის ფილოსოფია ერთნაირად ახასიათებს მის ადამიანურ ზნეს და პოეტურ სტიქიასაც.

თავის მხრივ, სივრცობრივი განფენა, როგორც თავისებური ესთეტიკური იმპერატივის გამოვლინება, შესატყვის პოეტურ სახეებს ბადებდა ეპოქადან ეპოქამდე.

ავთანდილის სიმღერაც, რომელიც ყველას გასაგონად, უხევრსალური გამონხმაურებისათვის არის გაანგარიშებული, ისევე როგორც „მერანის“ თავგანწირული მხედრის მონოლოგი, რომელშიც ეროვნული დრამის გამოსავალი დანახულია ადამიანთა მთელი მოდგმის მომწუსხველი ძალის (ბედის „სამძღვართა“) გადალაჭვაში, უთვალსაჩინოესი ანარეკლია სწორედ ამ ოდინდელი მადრეკილებისა თავისუფალი, ლაღი, ზღვარდაუდებელი გაქანებისკენ.

შორეულ თანამგზავრთათვის ხელის შეშველება, შეხმინება,

გამზნევება, გამოსარჩლება მუდმივ თვისებად მოჩანს ქართულ პარნასზე. ეს სიმი საქვეყნოდ უღერს, რათა საერთო სიყრუის, მიუსაფრობის, გულჩათხრობის მძიმე ღრუბელი გაარღვიოს, კოსმიური სიცივის, გულგრილობის, მარადი არყოფნის წინაშე საბედისწერო შეკრთომისგან იხსნას ღვთისშვილთა სულები. ასეთია ქართული „აქლერების“ პირველმიზეზიც.

სიკვილივით მარადია სურვილი
მთელი ქვეყნის სიმღერებით მოვლისა...

სულ დაწურულად რომ ვთქვათ, თუ საქართველოს სახელმწიფოებრივი სუვერენიტეტი მისი საზღვრების სიმტკიცეს ემყარებოდა, ქართული კულტურის სიძლიერე და შეუვალობა მის დიაკარიბჭეებში იყო ყოველთვის.

ეს ორმხრივი მდინარება თითქოს სისხლს უწმენდდა ჩვენს შემოქმედ ორგანიზმს და მისი მუდმივი სიჯანსაღის გარანტიად აღქმებოდა. ხოლო, რაც კიდევ უფრო საგულისხმოა, ამ ვარემოებას საფუძვლად ედო საკუთარი თავისთავადობის ურყევი რწმენა. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ უკიდურესი დეკადანსის პერიოდებს, როდესაც ჩვენშიც, საერთო წესისამებრ, ეპიგონები იკავებდნენ ავანსცენას, ქართველი ხალხის ინტელექტუალურ იერს (როგორც აქტიური „მიმღების“, ასევე უხვად „გამცემის“ როლში) არასოდეს არ დაუკარგავს თავისი თვითყოფობა. სწორედ საკუთარი ნიდადაგისა და ფესვთა სიმაგრის ორგანული შეგრძნება იყო ის უტყუარი საბუთი, რომელიც უფლებას გვაძლევდა ესოდენ ფართოდ გავგელო ჩვენი სულიერი გაღავნის ყველა კარი, ისე რომ სხვაში გათქვეფვის ან საკუთარ სიმდიდრეთა განიავების შიში არ გვქონოდა.

რასაკვირველია, ეროვნული განწყობის ამგვარი მოდელი უნიკალურად ვერ ჩაითვლება. სასაცილოც იქნებოდა ასეთი პრეტენზიის წამოყენება. ჩვენთვის საკმარისია ისიც, რომ ჩვენი სულიერი კონსტიტუციით სწორედ ასეთი შინაგანი წყობის „ერთა ლიგას“ ვეკუთვნით.

საკმარისია არა მხოლოდ წარსული გამოცდილების ღირსეული შეფასებისთვის, არამედ სადღეისო და კიდევ უფრო მეტად სამომავლო იმედებისთვისაც.

ყველაზე დიდი იმედის მომცემი აქ ისაა, რომ სულიერი „კაი-

მუნიციპალიტეტის“ ამგვარი უნარი და ნიველირების, გაუსახურების მიმართ საუკუნეების მანძილზე გამოქმუნებული საიმედო იმპ-ნიტეტი უაღრესად საჭირო თვისებაა თანამედროვე ერის-თვის, რომ მან მხარი აუბას ეპოქის მოძრაობას — არ მბოროტყ-დეს, ისტორიის არიერგარდში არ მოექცეს, არ გაიჩიოს.

* *

მთელ ამ „ცდაში“ ისეთ საგახს ეუტრიალებდი, რომელიც ოც-უფრო დიდხანს უვლი გარშემო, მით უფრო მეტჯერ შემოვლის სურ-ვილს აღვიძრავს. ყოველი ახალი ნაბიჯი ახალ წახნაგს წარმოაჩენს და, ასე — გაუთავებლად, ხოლო თუ სიღრმეშიც მოახერხე შეღწევა (ერთხელ მაინც), მორევივით გიორვეს.

ესეც ხომ ქართულია:

კაცის გული აგეთია. ვით მორევი შავი ზღვიან...

ძალიან ჭირს ამ მორევიდან გამოსვლა... მაგრამ მე მხოლოდ „ჩამდენიმე ცდის“ ავტორი ვარ და არა ფუნდამენტური მონო-გრაფიისა (ასე რომ არ იყოს, ეს ნაწერი სხვა პარაგრაფებისგანაც უნდა შემდგარიყო, რომელთაგან ერთი საგანგებოდ „ქართული ბასიათის საბედისწერო სისუსტეებს“ მიეძღვნებოდა).

ალბათ, შეჯამების დროც დადგა. „ცდა ბედის მონახე-რეაო“, — გვამხნევებს ჩვენი ოპტიმისტურად განწყობილი წინა-პარი. თუ ამ წამოწყების ნახევარი მაინც მიზანს მოხვედბა — რა-იმე ინტერესს გამოიწვევს ათასი სხვა საგნით დაკავებულ მკი-თხველში, დიდად ბედნიერი ვიქნები ჩემი იღბლიანობისა და მისი სულგრძელობის გამოც.

ალბათ ბევრს წაკითხული აქვს საბჭოთა და ამერიკელი მწერ-ლების უკანასკნელი (ბათუმში ჩატარებულ) შეხვედრის ყველაზე ახალგაზრდა მონაწილის ელინ როკფელერის გამოსვლის ტექსტი. მე მაინც გაგახსენებთ მის ნათქვამს:

„30-იან წლებში, როცა შტატებს ემიგრანტების ტალღა მო-აწყდა, იგი (იგულისხმება მწერლის ბებია, რომელმაც თურმე მას-ში პოეტი აღმოაჩინა) დადიოდა წარმოშობით ევროპელ მეზობელ-თა შორის და მოუწოდებდა მათ, ოდნავ მაინც შეენარჩუნებინათ თავიანთი ტრადიციები, თავიანთი კულტურა. სიცოცხლის შესა-

ნარჩუნებლად შეგიძლიათ ყველაფერი გაიღოთ, — ეუბნებოდა იგი, — მაგრამ უნდა შეინარჩუნოთ თქვენი ეროვნული კულტურა, რომ სული გადაარჩეს“.

საოცარია: მე ამ შეხვედრაში მონაწილეობა არ მიმიღია, მაგრამ ზუსტად ერთი კვირის წინ, მარიამობა დღეს, ვაჟას მშობლიურ ჩარგლიდან ოციოდე კილომეტრზე, სწორედ ამგვარი რამ მოვიმინე.

სოფლის ახალ თავკაცს ლოცავდნენ სუფრაზე. ზოგმა გზის შიკეთების გამო ჩამოუგდო სიტყვა, ზოგმა სასოფლო მალაზიის თაობაზე, ზოგმა გადახნული სათიბები უხსენა..

ბოლოს ადგა ერთი სხვებზე ახალგაზრდა კაცი და თითქმის სიტყვა-სიტყვით „გაიმეორა“ ეილინ როკფელერის ნათქვამის ბოლო ორი ბჭკარი.

„ყველაფერი ეს კარვია, აუცილებელია, — თქვა მან, — ყველაფერი უნდა იღონოთ სიცოცხლის გადასარჩენად, გასახანგრძლივებლად, გასაიოლებლად. მაგრამ მთავარია, სული გადაარჩეს!“

სიტყვამ მოიტანა და უნდა ითქვას: ვისაც თუნდაც ჩვენი ომამდელი ყოფა ახსოვს, არ შეიძლება არ აღიაროს, რომ საქართველოს სოფელი მრავალმხრივ გამოიცვალა სასიკეთოდ. უმრავლესობამ სული მოითქვა, მხრებში გასწორდა და ამის შედეგად ახალი კულტურული ცხოვრებისთვისაც მოიკალა. ყოველივე ეს მთელი ჩვენი ეკონომიკის სფეროში მომხდარი ძირეული ცვლილების შედეგია. სულ უკანასკნელ დროს რესპუბლიკამ ფართოდ აღიარებული სამეურნეო მიღწევებითაც ისახელა თავი. შევეჩვიეთ კიდევ მეტოქეებთან ასპარეზობის მოგებას.

მაგრამ არის სხვა უფრო დიდი და უშედავთო შეჯიბრებაც, რომელშიც თანამედროვე მსოფლიოს ყველა ერი მონაწილეობს.

ბევრი რამ უნდა ვისწავლოთ, ბევრი რამ უნდა გადმოვიღოთ მათგან, ვინც ჩვენზე წინ წავიდა ცივილიზაციის თანამედროვე გზაზე, — სიბეჯითიც, მომჭირნეობაც, გამჭირაზობაც, ყაირათიც. მაგრამ ისე, რომ სხვის ორეულად არ ვიქცეთ, ისე, რომ ჩვენი არსი არ შეიბღალოს — არა მხოლოდ კოლორიტი, არა მხოლოდ გარეგანი იერი, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, არსი, ბუნება, შინაგანი კონსტიტუცია.

ზუსტად არ მახსოვს, ვისი სიტყვებია:

„ვიდრე ამ ქვეყნად ერთი ქართველი მაინც დარჩება, საქართველო იარსებებს“.

შეიძლება ამ აზრის სხვანაირად შემოტრიალება: საქართველო იარსებებს მანამ, ვიდრე ერთი ქართველი მაინც შეინარჩუნებს ქართველობას — ვიდრე იარსებებს ქართული სული.

პირადად მე ვერ წარმომიდგინია, რომ თანამედროვე საქართველოს მკვიდრს არ უყვარდეს თავისი ქვეყანა. არა მხოლოდ იმ-ს გაძო, რომ დათესაც უყვარს საკუთარი ბუნაგი. არც იმას მივესალმები, რომ ასეთი სიყვარულის საფუძველი უბრალო ჯოგური შეგნება იყოს; მხოლოდ იმისთვის გვიყვარდეს ჩვენი თავი, რომ ერთი ხროვა ვართ ან ერთი თვარა.

საქართველოს ნაძვლილი სიყვარული ქართული სულის მიერ მოპოვებულ მწვერვალებისადმი ერთგულებას უნდა ემყარებოდეს, მისი ნათელი, პრომეთეული ბუნების ამაყ შეგნებას. მტერი და დუშმანი ყოველთვის ბევრი გვყავდა, მაგრამ რა გამოვიდოდა, მისი ძლევის მიზნით, ჩვენც რომ მზაკერობა და სიმუხთლე გავგეხადა სალოცავ კერპებად.

ქართველმა ხალხმა ხანგრძლივი ბრძოლის შედეგად გადაარჩინა არა მხოლოდ საკუთარი სხეული, მან ამ ბრძოლითვე შეინარჩუნა და დღემდე მოიტანა თავისი შინაგანი სახე, თავისი სულიერი რაობა.

იმ დიდ წარღვნებს გადაარჩენილი საუნჯის დღევანდელ პირობებში დათმობა, სხვა რომ არ იყოს, სრული ბედოვლათობა იქნებოდა.

ასეთი აზრი ნაკარნახევია არა მხოლოდ ჩვენი ეროვნული ინტერესებით. თუ ღრმად ჩავხედავთ, შეიძლება ითქვას, რომ ეს კაცობრიობის სასიცოცხლო ინტერესიცაა, „მსოფლიო სულის“ ბრძვლილი დიქტატიც.

ამ გრანდიოზულ კოსმოსურ სიმფონიაში ყველა ხმა ან, თუ ისევ ვიკვებახლდას დავესესხებით, ყველა „ბგერა“ თავისებურად შეუცვლელია, თავისებურად გადამწყვეტი, ყველა სიმი თავის ფუნქციას ასრულებს.

„ერთი მათგანიც რომ გაწყდეს“... ჰარმონია სრულყოფილი ვეღარ უქნება.

ქართული სულის მდინარეობას არასდროს არ ჰქონია (ასეოც

ოლუზიით თავს ნუ მოვიტყუებთ) ვივეკანანდას მშობლიური გან-
გას ან ნილოსის წყალმრავალი დელტის სიფართოვე.

ისეთი ჟამიც გვასსოვს, მისი ერთი ნაპირიდან მეორეზე აქა-იქ
ჩელტის ხიდიც გაიდებოდა, განსაკუთრებით ხანგრძლივი გვალვე-
ბის დროს.

მაგრამ, როგორც მთის ერთი ღვართქაფიანი მდინარე, ის მუ-
ღამ — სადაც კი გასაქანი მისცემია — მედგრად, დაუმდორებლად,
ზოგან კი თავბრულდამხვევი სისწრაფით და შემართებით მიაპობდა
თავის ქარაფოვან კალაპოტს; თუ ერთ მოსახვევში სუნთქვა ელეო-
და, მეორეში უეცარი კამარით გადაეველებოდა უფსკრულის პირს.

მისი იმედი ტალღის სიძლიერეში იყო და არა წყალთა სიმრავ-
ლეში.

ამ ლალ, მოკისკასე ნაკადს ისეთი მწვერვალების ნაჟური კვე-
ზავდა, რომ მისი თავისთავად დაწრეტა პრაქტიკულად შეუძლებე-
ლი უნდა იყოს.

რა თქმა უნდა, თეორიულად ისიც ოდესმე შეუერთდება
მსოფლიო ოკეანეს, მაგრამ ამავე ლოგიკით თვით „სოფელსაც“
ხომ „ერთხელ უნდა ბოლო მოეღოს“.

თუ სიცოცხლის მთავარი სიმპტომი მოძრაობაა, ჩვენი სუ-
ლიერი არსებობა ჭერჭერობით ამ ცხოველი ნიშნის ქვეშ მიიმარ-
თება.

ადამიანებმა ბევრი რამ მოიგონეს, რათა აუცილებლობის კანო-
ნები საკუთარი ნება-სურვილისთვის დაექვემდებარებინათ.

ვინ იცის?

ყოველ შემთხვევაში, „ოკეანემდე“ ჯერ კიდევ ძალიან შორსაა...

უკანასკნელი თვალმომხივება

გურამ ასათიანს გამორჩეულად მოსწონდა ერთი ფილმი — ფორმანის „გუგულის ბუდე“, * (წერს კიდევ ერთგან ამის შესახებ). აქ, როდესაც მინდა ფანქრის ერთი მოსმით მოეხაზო მისი სილუეტი, მისი ადგილი და როლი ჩვენს ლიტერატურულ და ყოველდღიურ ცხოვრებაში, სწორედ „გუგულის ბუდის“ მთავარი გმირი მაგონდება და ვფიქრობ, რომ შესაძლოა თვით გურამ ასათიანიც, რაღაც მეექვსე გრძნობით ჩამწვდარი იყო ამ შინაგან მსგავსებას. აქ არ მინდა რაიმე ღრმააზროვანი მინიშნება დაინახოთ და იფიქროთ, რომ აწ ავადმოსხენიებული „მდორე ოცნლეული“ ჩვენს ლიტერატურულ ცხოვრებაში მაინცდამაინც საგაყეთის ასოციაციას ჰბადებდა. რაღა თქმა უნდა, არა. თუმცაღა, საკუთარ თავთან მართალი რომ ვიყო, უნდა დავუმატო, რომ ღირექტივების, აკრძალვებისა და მუქარების მთელი წყება, რომელიც ასეთი სისხლის ფასად უჯდებოდა ყოველ ჩვენთაგანს, სხვაზე მეტად კი გურამ ასათიანს (იმიტომაც, რომ იგი მდინარების წინააღმდეგ მოცურავდა და იმიტომაც, რომ მისი შემოქმედების ყველაზე აქტიური წლები სწორედ ამ „ოცნლეულში“ მოექცა), დღეს უკვე ავადმყოფური წარმოსახვის ნაყოფს მიაგავს.

რაღაც უხილავი მაგნეტიზმით გურამი აერთიანებდა სულ სხვადასხვაგვარ ადამიანებს და ამ სხვათათვის განკუთვნილ იმედს, (ზოგჯერ ილუზიას), ხალისს, ზიბლს ასხივებდა მისი ყოველი ყესტი, მოძრაობა თუ სიტყვა. მართო გურამს შეეძლო ჩვენგან მალულად განეხორციელებინა მორიგი იდეა, რომლის ერთადერთი დანიშნულებაც იყო — ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებას ფერადოვნება და ხალისი შემატებოდა და ზუსტად ისევე, როგორც ამას ნიკოლსო-

* ჩვენთან ეს ფილმი გადიოდა სათაურით — „ვიდაკამ გუგულის ბუდეს გაღუფრინა“.

ნი აკეთებს „გუგულის ბუდეში“, ჩვენდა დაუკიოხავად წავეყვანეთ ზღვაზე, ავეყვანეთ გემბანზე და უკვე „შუა ზღვაში, ეშმაკურად მოციმციმე მშერაში დაჩნეოდა ის, რასაც ჩვეულებრივ არასოდეს არ იტყობდა — რომ ბედნიერი იყო ორგვარად, — იმითაც, რომ ამ უცნაური გემის კაპიტანი იყო და იმითაც, რომ ასეთი ხალისიანი, უღარდელი, დამეგობრებული და საიმედო ეკიპაჟი ჰყავდა. „გუგულის ბუდე“ კიდევ იმიტომაც ვინსენებ, რომ ბევრი სხვა კაპიტანისაგან განსხვავებით, გურამ ასათიანს, მიუხედავად იმ ეგოცენტრიზმისა, რომელიც მეტნაკლებად ყველას გვაქვს და მასაც ჰქონდა, ვერ შეამჩნევდით გაფუფული თვითკმაყოფილების ნატამალსაც კი.

ბოლო რამდენიმე წელი გურამ ასათიანს არ ასვენებდა ქართული ეროვნული სულისა და ხასიათის ამოცნობის სურვილი. ახლა ჩვენ უკვე ვიცით, რომ ეს მისი ცხოვრების უკანასკნელი წლები იყო. ვიცით ისიც, რომ ამ ცნობისწადილის სორცმესხმა — „სათავეებთან“ დაიწერა თუ არა, გურამ ასათიანის ცხოვრების მდინარებამ ავისმომასწავებლად იცვალა ფერი...

დღეს, როდესაც გურამ ასათიანის ფიგურა მკაფიოდ გამოიკვეთა ჩვენს თვალსაწიერზე, გულდაჩერებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თვით გურამ ასათიანი იყო ის პიროვნული ფენომენი, რომელიც ქართული ხასიათის საიდუმლოთა ამოსაცნობად ერთ-ერთ ყველაზე ნიშანდობლივ და ბევრისმეტყველ მაგალითად აღიქმება.

არიან ადამიანები, რომელთა პროფესიული და ზნეობრივი ზეგავლენის სფერო არ შემოიფარგლება კოლეგებისა და მეგობრების ვიწრო წრით, რომელთა ცხოვრების ნირს, არსებობის შინაგან კანონს, ლოგიკას, შეცდომებსაც კი, იმგვარი რეზონანსი აქვთ, რომ ამ შინაგანი კანონის წვდომა მეგობრული ინტერესების ფარგლებს სცილდება.

პირველი და უმთავრესი, რაც გურამ ასათიანმა შესძლო — ეს იყო ცხოვრებისეული და ლიტერატურული ეთიკის გათანაბრება, ერთ სიბრტყეზე გადატანა. კრიტიკოსის ძნელ, მრავალგზის ჩრდილმიყენებულ პროფესიას მან ღირსება შემატა, რადგან დაამტკიცა, რომ ეს უმადური ხელობა დიდ ლიტერატურას მიეკუთვნება, თუკი კრიტიკოსში კეთილშობილი სული და იერი, გემოვნება და ალლო, განათლება და ცნობისწადილი, ინტელიგენტის ელასტიურობა და პროფესიონალის პრინციპულობა არის გაერთიანებული. ამ ბედნიერი შეხამების მეოხებით გურამ ასათიანმა შესძლო წა-

რუშული კვალი დაემჩნია ქართული მწერლობისათვის. არც მხოლოდ თავისი წიგნებითა და გამოკვლევებით, არც მხოლოდ საჯარო გამოსვლებითა და პირადი მომხიბლაობით — ყოველივეთი ერთად მან ახალი საზომი შემოიტანა ჩვენს ლიტერატურულ და ყოველდღიურ ცხოვრებაში. შესაძლოა, ამ მაგალითმა ბევრი მისი ანტიპოდი რაინდად ვერ გადააქცია, მაგრამ სხვათა დასანახად მაინც შეასრულებინა ესა თუ ის რაინდული რიტუალი. გურამ ასათიანის ეროვნული კონცეფციის თანახმად კი, ეს „თამაში“ ქართული ბუნების სიღრმეებიდან მოდიოდა და ამგვარად ანგარიშგასაწევი და ყურადსაღები იყო.

იმისათვის, რომ არაქართველ კაცს გაეგო, თუ როგორ შემოინახა დღემდე თავი ქართველმა ერმა, როგორია ამ ერის საუკეთესო გარეგნული და შინაგანი თვისებები, როგორი დაუდგრომელი ვნებათაღელვა და ფარული სიღრმე მონაცვლეობს ქართულ ხასიათში — საკმარისი იყო გურამ ასათიანის გაცნობა.

ძრავალი და მრავალი ჩვენი შორეული თუ ახლობელი მეგობარი, მეზობელი, კოლეგა აღტაცებითა და სიყვარულით შესცქეროდა გურამ ასათიანს: მაშინაც, როდესაც მას ჯერ კიდევ ლევან ასათიანის ვაჟად წარადგენდნენ, მაშინაც, როდესაც მის სახელს ნიჭიერი ახალგაზრდა კრიტიკოსის ეპითეტი ემატებოდა და მაშინაც, როდესაც იგი ერთი სანიმუშო ჟურნალის რედაქტორი და ქართველ კრიტიკოსთა კორპორაციის აღიარებული ლიდერი გახდა.

გურამ ასათიანი თავდაუზოგავად ცხოვრობდა. მისი ორმოცდაათოთხმეტი წლით ჩაჭრილ კალაპოტში რამდენიმე მდორე სიცოცხლე დაეტეოდა; იგი შედარებით ცოტას წერდა, მაგრამ მისი წიგნებიც ისევე იყო შინაგანად დამუხტული, როგორც მისი ცხოვრება.

გურამ ასათიანი რაინდული წესით ცხოვრობდა, რაინდად დარჩა იგი ავადმყოფობის დროსაც, როდესაც უკვე განწირულს, საიდანღაც მაინც ეძლეოდა ძალა მისი ჩვეული ღიმილის, ხუმრობისა თუ კომპლიმენტისათვის... არ ვიცი ახსოვდა თუ გაუცნობიერებლად ჰქონდა შეთვისებული მისი საყვარელი ავტორის, მონტენის სიტყვები — „თუ კი შევძლებ, შევეცდები, რომ ჩემმა სიკვდილმა არაფერი ისეთი არ თქვას ჩემს შესახებ, რაც თავის დროზე სიცოცხლეს არ უთქვამსო“.

ცნობილია ამბავი ერთი პატარა ჰოლანდიელი ბიჭისა, რომელიც ზღვის ნაპირზე, კაშხალთან თამაშობდა და უეცრად შენიშნა,

რომ კაშხალიდან წყალი მოჟონავდა. ბიჭი პატარა კი იყო, მაგრამ უმაღლესი იყო, რა საფრთხე ემუქრებოდა მთელ მის მხარეს, თითოთ გაქედა ნასვრეტი და კარგა ხანს იდგა ასე, ვიდრე უფროსები არ მოვიდნენ... შემდეგ ჰოლანდიელებმა ამ პატარა ბიჭს ძეგლი აუგეს.

როდესაც უკანასკნელად მივაღწევთ თვალს გურამ ასათიანის ნაღვაწს, ის პატარა ბიჭი მახსენდება და ვფიქრობ, რომ გურამიც, მარტოდმარტო, კარგა ხანს იდგა ლიტერატურის მორღვევაგამზადებულ ჯებირთან.

ჩავთვალოთ, რომ წერილებისა და მოგონებების ის კრებული, რომელიც ახლა თქვენს ხელთ არის, სიყვარულისა და მადლიერების იმგვარივე გამოხატულებაა, როგორც პატარა ჰოლანდიელი-სათვის დადგმული ძეგლი.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

ქართული პოეზიის კლასიკოსები

შესავალი	17
ილიქსანდრე ჰავეჰაძე	33
გრიგოლ ორბელიანი	55
ნიკოლოზ ბარათაშვილი	73
ილია ჰავეჰაძე	125
აკაკი წერეთელი	198
ვაჟა-ფშაველა	245

საუკუნის პოეტები

გალაქტიონ ტაბიძე	319
პაოლო იაშვილი	344
ტიციან ტაბიძე	361
გიორგი ლეონიძე	385
სიმონ ჩიქოვანი	402
ლადო ასათიანი	431

სათავეებითან

პროლოგი	445
---------	-----

კ ა რ ი ვ ი რ ვ ე ლ ი

ადამიანის იდეალი ქართულ მწერლობასა და ხალხურ შემოქმედებაში	418
ჩანართი I — მინდია და მურმანი	461
ჩანართი II — ცოტნე და ზურაბი	469
ჩანართი III — უნდილაძე	489
ჩანართი IV — კირილე და ნაცარქეჟია	498
ჩანართი V — არსენა	517
ჩანართი VI — ძველი დიალოგიდან	527

კ ა რ ი მ ე ო რ ე

ქართული სულის ესთეტიკური ბუნებისათვის	528
ჩანართი VII — „ვეფხისტყაოსანი“ და ქართული კლასიკური პოეტიკა	536
ეპილოგი	573
უკანასკნელი თვალმომდევნება	567

АСАТИანი გურამ ლებანოვიჩ
ПОЭТЫ РЕКА
(На грузинском языке)
Издательство «Мерანი»,
пр. Руставели, 42
Тбилиси
1988

რედაქტორი ლ. თურმანიძე
მხატვარი დ. ბერძენიშვილი
მხატვრული რედაქტორი ნ. ნაჩიშანიძე
ტექნიკური რედაქტორი ო. კაპანაძე
კორექტორები: რ. გოცირიძე, თ. ფირცხალავა
გამომშვები გ. მინდიაური

ს. ბ. 3907

ჩაბარდა წარმოებას 11.12.87. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 22.02.88.
ფორმატ: 60×84¹/₁₆. საბეჭდი ქაღალდი № 2. გარნიტურა ჩვე-
ულებრივი. ბეჭდვა მაღალი. პირობითი ნაბეჭდი ფურცელი 34,4.
სააღრცხვო-საგამომცემლო ფურცელი 27,35. პირობითი საღებავ-
გატარება 34,41.
ტირაჟი 20.000. შეკვეთა № 671.
ფასი 8 მან.

გამომცემლობა „მერანი“ რუსთაველის გამზ.42
თბილისი 1988.

საქართველოს სსრ გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნის
ვაკრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის ბეჭდვითი სიტყვის
კომბინატი, თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.

Комбинат печати Государственного комитета Грузинской ССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Тбилиси, ул. Марджанишвили, 5.