

ნოქა ნათაძე

სიბუკი სიბუკი  
სიბუკი სიბუკი

„მედიანი“ თბილისი.

1973

წიგნში თავმოყრილია წერილები ქართულ კლასიკურსა და თანამედროვე ლიტერატურაზე, გამოქვეყნებული პერიოდულ პრესაში 1963-71 წლებში. ავტორი იხილავს თანამედროვე ქართული პროზისა და პოეზიის განვითარების ძირითად საკითხებს და არჩევს რამდენიმე მწერლის შემოქმედებას ამ განვითარების მთავარი მიმართულების თვალსაზრისით. წიგნში განხილულია აგრეთვე დაეით გურამიშვილისა და ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება.

## შენიშვნები თანამედროვე ქართულ პროზაზე

დიდი ხანია წავიდა ის დრო, როცა ერთი ერის ლიტერატურას არსებობა და წინსვლა შეეძლო მეორე ერის ლიტერატურისაგან სრულიად იზოლირებულად, ასე ვთქვათ, უპაერო სივრცეში. დღევანდელ მსოფლიოში, ალბათ, არ არის ხალხი, რომლის სიტყვიერა შემოქმედება ისე დამოუკიდებლად ვითარდებოდეს, როგორც თავის დროზე ვითარდებოდა, ვთქვათ, ბერძნული, არაბული ან ინდური მწერლობა. კულტურისან ერთა შორის იშვიათია ისეთი ხალხიც, რომლის მკითხველი საზოგადოების მნიშვნელოვანმა ნაწილმა მშობლიური ენის გარდა არ იცოდეს კიდევ ერთი ენა მაინც და არ კითხულობდეს მხატვრულ ლიტერატურას ამ ენაზე. „მსოფლიო ლიტერატურის“ ცნება, რაც აქამდე მხოლოდ კრებითი სახელი იყო (სხვადასხვა ხალხების ლიტერატურათა უბრალო ჯამი), დღეს სავსებით რეალურსა და ხელშესახებ საგანს აღნიშნავს. მსოფლიო ლიტერატურა ეს არის მსოფლიოს ყველა ხალხის საუკეთესო თანამედროვე ქმნილებათა ერთიანობა, ერთი მთლიანი დარგი თანამედროვე ადამიანის კულტურული ცხოვრებისა, რომელსაც ბევრ რამეში საერთო პრობლემატიკა, საერთო მიზნები და გამოხატვის საშუალებათა საერთო არსენალი აქვს. დღეს თითქმის არ იწერება ნამდვილად დიდი ნაწარმოები, რომელიც რამდენიმე წლის განმავლობაში სწვა ენებზე არ ითარგმნოს, თავის სამშობლოს ფარგლებს არ გასცდეს და მსოფლიო ლიტერატურის ფაქტად არ იქცეს. სასახელოა ბედი იმ ეროვნული ლიტერატურისა, რომელსაც მსოფლიო ლიტერატურის მთლიან ნაკადში ბევრი ასეთი ნაწარმოები შეაქვს, მსოფლიოს მკითხველს ან ამ მკითხველთა რაღაც ნაწილს თავის ეროვნულ მილ-

წევებს აცნობს, ამ „გარეშე“ მკითხველს თავისი ეროვნული პრობლემატიკით აღელვებს. საეალალოა იმ ეროვნული ლიტერატურის ბედი, რომელიც ასეთ ნაწარმოებებს ვერ ქმნის ან მათ შექმნას არც ცდილობს, გამოხატვის საშუალებათა განსავითარებლად მსოფლიო ლიტერატურის მონაპოვრებს არ ითვალისწინებს და ლიტერატურულ კონკურენციაში თუ მეგობრულ შეჯიბრებაში (ნუ შეგვემინდება ამ სიტყვებისა!) ძველი ან დაჩლუნგებული იარაღის იმედით გამოდის.

მეორე მხრივ, მსოფლიო ლიტერატურის მთლიან ნაკადში მონაწილეობა, სხვა ხალხთა სიტყვიერ შემოქმედებასთან თანამშრომლობა თუ შეჯიბრი ამა თუ იმ ხალხის ეროვნულ ლიტერატურას სხვა, არანაკლებ კატეგორიულ და არანაკლებ მწვავე მოთხოვნებსაც უყენებს. ყოველ ეროვნულ ნაწარმოებს, რაც უნდა „მსოფლიო“ იყოს იგი, უსათუოდ ახასიათებს და უნდა ახასიათებდეს თავისი ეროვნული სპეციფიკა, თავისი ეროვნული, თვალთახედვა, საკუთარი მიდგომა მსოფლიო კულტურისათვის საერთო პრობლემებისადმი. ეს ინდივიდუალური იერი თუ ნა ც იმიტომ არის აუცილებელი და გარდუვალი, რომ ყოველი ნაწარმოების მატერიალური საფუძველია ეროვნული ენა, ის ენა, რომელზეც ეს ნაწარმოები პირველად იქმნება. მაგრამ მწერლობის ეროვნული სპეციფიკა მხოლოდ ერთ არ შემოიფარგლება. ეს სპეციფიკა უფრო ღრმაა და ლიტერატურის ყველა ან თითქმის ყველა მხარეს ეხება. მსოფლიო ლიტერატურის ერთიანობა არ გამორიცხავს ყოველი ცალკე ნაწარმოების ეროვნულ განსაკუთრებულობას. პირიქით, იგი ხაზს უსვამს ამ უკანასკნელს. ადრე, როცა ლიტერატურები ერთიმეორისაგან დამოუკიდებლად ცოცხლობდნენ, ეროვნული თვითმყოფობის დაცვა მწერლისაგან არ მოითხოვდა დიდ ნიჭს და შრომას. ეროვნული თვითმყოფობა მაშინ პრობლემა არ იყო. ახლა, როცა ყოველ ცალკე ლიტერატურას მხოლოდ სხვა ლიტერატურებთან კონტაქტში, მხოლოდ მსოფლიოს ერთიანი ლიტერატურის ფონზე შეუძლია არსებობა, ეროვნული თვითმყოფობა ყოველი ცალკე ლიტერატურისათვის სასიცოცხლო პრობლემად იქცა. ყოველ მწერალს ეს შეცვლილი ვითარება ორიგინალობის, აზროვნებისა და სტილის დამოუკიდებლობის განსაკუთრებით მკაცრ მოთხოვნებს უყენებს.

დღეს არავის ეკვი ალარ უნდა ეპარებოდეს, რომ მსოფლიო

კლასის ლიტერატურა არ შეიძლება. თავის ეროვნულ მასალას უყუ-  
რებდეს ხელოვნურად შევიწროებული პორიზონტით, მსოფლიოს  
თანამედროვე კულტურული პრობლემატიკის გაუთვალისწინებლად,  
უყურებდეს ისე, თითქოს მსოფლიო ლიტერატურის ახალი და უახ-  
ლესი მიღწევები არც არსებობს. მაგრამ არც ის შეიძლება, რომ თა-  
ვის ეროვნულ მასალას ავტორი უყურებდეს უცხო, მსოფლიო ლი-  
ტერატურის პრობლემატიკის სათვალევით, უცხო პრობლემატიკის  
გავლენით თავისი ეროვნული მასალის ერთ ნაწილს არაპროპორცი-  
ულად წინ სწევდეს, მეორეს კი არაპროპორციულად ჩქმალავდეს.  
ვაი იმ ლიტერატურას, რომელიც თავის ეროვნულ სპეციფიკას მხო-  
ლოდ იმაში ხედავს, რომ იგი თავის საკუთარ, განსხვავებულ ენაზე  
იწერება.

უკანასკნელი წლების ქართულ პროზაში ბევრი სიახლე შეინიშ-  
ნება. ეს სიახლეები კიდევ ერთხელ სვამს ჩვენს ლიტერატურაზე  
ორიგინალობის, აქტუალობის, თანამედროვე მსოფლიო კლასიკას.  
თან დამოკიდებულების საკითხს. წინამდებარე შენიშვნებს, რა თქმა  
უნდა, არა აქვს პრეტენზია ყველაფრის დახასიათებისა, რაც ამ ბო-  
ლო წლებში გაკეთებულა. შევეხებით მხოლოდ რამდენიმე ტიპიურ  
ნიმუშს, რომლებშიც ძირითადი ტენდენციები მოჩანს.

ყველას გვახსოვს, რომ დაბალი ხარისხის ბელეტრისტიკა იბეჭ-  
დებოდა და იბეჭდება ხშირად ჩვენს ჟურნალ-გაზეთებში. გვახსოვს,  
რომ როდესაც მკითხველი ახალ ნაწარმოებს წაიკითხავდა, ყველაზე  
კარგი რამ, რაც შეიძლებოდა ეთქვა, ისე და ისევე ავტორს შეეზ-  
ბოდა და არა მის ქმნილებას. სტანდარტულ, ყალბ, გარედან თავს-  
მობნეულ და სავალდებულო „მოტივთა“ და მორალისტურ „განზო-  
გადებათა“ ტვირთი ისე მძიმედ აწვა თითქმის ყველა ლექსსა თუ  
მოთხრობას, რომ ამას ავტორს პირად დანაშაულად აღარ ვუთვლი-  
დით. ჩვენ აღარც ვეძებდით და აღარც ვამჩნევდით ნაწარმოებზე  
ნაკლს (ეს ნაკლი გარდუვალა იყო და აღარც ვინმეს აკედრებდა) —  
ჩვენ ვეძებდით და ვამჩნევდით მხოლოდ ღირსებას, ცალკეულ კარ-  
გად დაჭერილ ხასიათს, კარგად მიგნებულ სახეს, კარგად დახატულ  
სიტუაციას. ნაწარმოებს, როგორც მთელს, ჩვენ სერიოზულ, უშე-

დავითო საზომით არც ვუდგებოდით. გამონაკლისს ამ საერთო ფონზე შეადგენდა მხოლოდ თითებზე ჩამოსათვლელ ცალკეულ ავტორთა შემოკმედება, რომლებსაც უკვე იმდენი წონა ჰქონდათ მოპოვებული ლიტერატურაში, რომ შეეძლოთ ზემოთ ხსენებული შემზღუდველი ნორმებისაგან ნაწილობრივ მაინც გაეთავისუფლებინათ თავი. ცხადია, ეს სახელმძღვანელო ავტორები მხოლოდ მწერალთა უფროს თაობას ეკუთვნოდნენ.

დღეს ჩვენს ლიტერატურაში სულ სხვა მდგომარეობაა. დღევანდელ მკითხველს, განებივრებულს წინანდელთან შედარებით, აღარ აკმაყოფილებს მარტო იმის გარკვევა, ნიჭიერია თუ არა ავტორი, რას „დაწერდა“ ან რა შეიძლება დაწეროს მან მომავალში. მკითხველს უნდა ყოველმხრივ გამართული, სრულყოფილი ნაწარმოები, რომელსაც იგი უშეღავათოდ მიუდგება, ნაწარმოები, რომელიც ააღელვებს მას, ცხოვრების ფაქტების ცოდნას გაუმდიდრებს და ამ ფაქტებში გარკვევის უნარს გაუმახვილებს. ეს მდგომარეობა სასიხარულოა, რადგან უამისოდ ჩვენი ლიტერატურა აჩრდილად იქცეოდა. ცხადია, ასეთ პირობებში მკითხველი ჩვენს მწერლებს უფრო მკაცრ მოთხოვნებს უყენებს და მათგან ელის თუ აბსოლუტურად სრულყოფილს არა, მხატვრულად და მსოფლმხედველობრივად გამართულ უზადო ლიტერატურულ ნაწარმოებებს მაინც.

ოტია იოსელიანს მკითხველი მრავალი ნოველითა და ერთი რომანით იცნობს. ამ ნაწარმოებებმა სამართლიანად მოუპოვა ავტორს ნიჭიერი და პერსპექტიული ახალგაზრდა პროზაიკოსის სახელი. ავტორმა თავის პირველსავე თხზულებებში გამოავლინა ის მთავარი თვისება, რაც კაცს აძლევს ნებას, ნოველისტის რთულ პროფესიას მიჰყვეს და რაც „ლიტერატურული ნიჭიერების“ ცნების მთავარ შინაარსს შეადგენს: მკაფიო დეტალებით ადამიანთა, მათ სურვილთა და ურთიერთობათა ხატვის უნარი, ბუნებრივი დიალოგისა და მონოლოგის ხელოვნება, თხრობის სისადავე და სიმსუბუქე. ჰგევე თვისებები მისი შემდგომი ნაწარმოებების დამახასიათებელ ძირითად ღირსებადაც დარჩა. ამ ღირსებებით ავტორმა არა თუ მიაღწია იმ მინიმუმს, რომლის შემდეგ მწერლის ნამდვილი, უშეღავათო შეფასება იწყება, არამედ გასცილდა კიდევ ამ მინიმუმს. დღეს იოსელიანი ერთი იმ ავტორთაგანია, რომლისგანაც მკითხველი სრულფასოვანსა და საინტერესო ნაწარმოებებს მოელის.

პირველივე შთაბეჭდილება, რომელსაც ოტია იოსელიანის ნო-  
ველები მკითხველზე ახდენს, ესაა გარემოს ღრმა და ამომწურავი  
ცოდნა, ავტორის სანდო ცხოვრებისეული გამოცდილება და რეა-  
ლიზმი. იმერეთის სოფლის თემა არაა ახალი თემა ჩვენს ლიტერა-  
ტურაში. როგორც მეცხრამეტე, ისე მეოცე საუკუნის ქართულ  
პროზაში ამ თემას ლირიკული თუ ეპიკური, ჰუმორისტული თუ  
ტრაგიკული განწყობილების მატარებელი უამრავი ლიტერატურუ-  
ლი ნაწარმოები მიეძღვნა. ვერც ერთი ამ ნაწარმოების ავტორს,  
(ცხადია, მათ გარდა, ვინც შემთხვევითი მოვლენა იყო ჩვენ ლიტე-  
რატურაში) ვერ ვუსაყვედურებთ იმერეთის ცხოვრების არასრულ-  
ყოფილ ცოდნას. მაგრამ ამ მეტად საბასუხისმგებლო ფონზეც ოტია  
იოსელიანის თხზულებები მაინც შეიცავს ერთგვარ სიახლეს. მის ნო-  
ველებში კარგადაა დახატული იმერეთის დღევანდელი დღე, რაც,  
რა თქმა უნდა, განსხვავებულია მისი გუშინდელი დღისაგან და რაც  
ჩვენს ლიტერატურაში სათანადოდ ჯერ კიდევ არ ასახულა.

იმერეთის ცხოვრების ეს ცოდნა ოტია იოსელიანს ანიჭებს უზო-  
მო უპირატესობას; რაც ჩვენში, სამწუხაროდ, არცთუ ისე ხშირია:  
ავტორი თავისუფლად მოძრაობს თავის გმირთა არსებობისა თუ  
მოქმედების გარემოში, თავისუფლად იყენებს დეტალებს, რაც ერთ-  
სა და იმავე ღროს მხატვრულადაც საჭიროა, ეთნოგრაფიულადაც  
ზუსტია და მკითხველისთვისაც ახალია. იმერეთის ყოველდღიურ  
ცხოვრებაზე წერისას ავტორს თავისი ეთნოგრაფიული ცოდნის  
მობილიზაცია არ უხდება, რადგან ეს ცოდნა და გამოცდილება მუ-  
დამ მის ხელთაა — ეს მისთვის ბუნებრივი და ორგანულია.

ეს საშუალებას აძლევს ავტორს მთელი თავისი ყურადღება  
ფსიქოლოგიურად და მხატვრულად აუცილებელ დეტალთა ძიებას-  
დაუთმოს. სუჟეტი და ფსიქოლოგიური ქვეტექსტი სრულებით და-  
უბრკოლებლად განავითაროს. მეორე მხრივ, იმერეთის ცხოვრების  
ცოდნა ავტორისათვის ძლიერი იარაღია სხვა მხატვრული ამოცანის  
გადაწყვეტაშიც — მკითხველის ინტერესის აღძვრაში: გარემოს,  
რომელზედაც იგი წერს, თემას, რომელსაც მისი ნაწარმოები ეხება.  
ავტორი მკითხველთა დიდ ჯმრავლესობაზე უკეთ იცნობს და ამი-  
ტობაა, რომ მკითხველი მას შეუხელობელი ინტერესით უსმენს. ოტია  
იოსელიანი ისეთ ავტორთა რიცხვს ეკუთვნის, რომელთაც შეუძლიათ

მკითხველს რაღაც ახალი უთხრან. ესაა მისი ძალა და ნაწარმოების შემეცნებითი ღირებულების უტყუარი გარანტია.

მაგრამ იოსელიანის ნაწარმოებთა შემეცნებითი ღირებულება იმერეთის დღევანდელი ყოფის ცოდნით არ ამოიწურება. ყველაზე მნიშვნელოვანი და საინტერესო, რაც ავტორმა თავისი უშუალო გამოცდილებით იცის და რაც შეუძლია ცხოველ ფერებში დაუხატოს მკითხველს, ესაა მისი მშობლიური იმერეთის ცხოვრების ერთი ამალელებელი და ტრაგიკული ხანა — ხანა, რომელიც სისხლის ცრემლებით არის ჩაწერილი ქართველი ხალხის ისტორიაში. რომანი „ვარსკვლავთცვენა“ და იოსელიანის ნოველების დიდი ნაწილი ეძღვნება ომის თემას, იმერეთის სოფლის თემას მთელი საბჭოთა ხალხის ამ უკიდურესი გამოცდისა და დაძაბვის წლებში. ავტორი ეკუთვნის იმ თაობას, რომელსაც ომში მონაწილეობა არ მიუღია, და მას ჰყოფნის მხატვრული ალღო და სულიერი სიფაქიზე, რომ ომის თემა მისთვის უცხო, მხოლოდ მონაყოლითა და კინოთი გაცნობილი ფრონტის ვითარებაში არ გაშალოს. მაგრამ მის მიერ დახატული ზურგის სურათი არანაკლებ ტრაგიკული და არანაკლებ შთამბეჭდავია, ვიდრე ფრონტის ყველაზე ექსპრესიული სურათები. ავტორი მკითხველს მოუთხრობს და უჩვენებს ახალ-ახალ ეპიზოდებს უკაცოდ დარჩენილი ოჯახების გასაქირზე, შინმოუსვლელი მებრძოლების მახლობელთა გლოვაზე, საკუთარი ბუდიდან ამოგლეჯილი და ათიოდე წლის შემდეგ დაბრუნებული ჯარისკაცის სულიერ ტრავმაზე. ეს ყველაფერი ავტორმა ზედმიწევნით იცის და შესწევს უნარი, მკითხველს ამ ამბების საინტერესო, ახალი და ამალელებელი სურათი დაუხატოს. ეს ერთი ძირითადი თემა — ომისგან სისხლდაცლილი, ძაძვით მოსილი, მაგრამ ამავე დროს გმირულად გამძლე იმერული სოფლის თემა — ოტია იოსელიანს უსასრულო ვარიაციებში, ფაქტებისა და განწყობილებების უსასრულო ცვალებადობის ფონზე აქვს გაშლილი.

„ვარსკვლავთცვენას“ წამძვარებული აქვს პატარა მიძღვნა თუ ეპიგრაფი, სადაც ავტორი ეკამათება თავის არაქართველ მეგობარს, რომელიც, თურმე, თვისს, საქართველოს ომი არ უნახავსო. ამგვარად, რომანი თითქოს ამ აზრთან საკამათოდ არის დაწერილი და მართლაც ზემოქმედების ისეთ ძალას აღწევს თავისი უშუალობისა და ფაქტობრივი სიზუსტის წყალობით, რომ არა მარტო ავტორის



იმ არაქართველ მეგობარს, არამედ ქართველ მკითხველსაც აჭერებს და აფიქრებს. რომანის მთავარი გმირი — 12 წლის ბავშვი, რომელიც დაობლებულ სოფელში რჩება ოჯახისა და ქვეყნის პატრონად — თვით ავტორია ან ვიღაც მისთვის ძალიან მახლობელი ადამიანი — ასეთია მკითხველის უშუალო შთაბეჭდილება, როცა ის რომანის პირველ თავებს კითხულობს. ამ ბავშვის შრომა და თავგამეტებული ბრძოლა გაკვირვებასთან, გამწარება და მხნეობა, შიმშილი, შიში და იმედი ღიძი სიზუსტით, სინამდვილის უტყუარი ცოდნით არის გადმოცემული. რომანის თავი „დამარცხებული სოფელი“, სადაც მოთხრობილია სოფელში პირველი „შავი ქალაქის“ მოსვლის ამბავი, იმ ქეშმარიტი ტრაგიზმითაა მოცული, რომლის გამონახტვა მხოლოდ გულმართალი და ნამდვილი ცხოვრების ნიადაგში ფესვგადგმული მწერლის პრივილეგიაა. ამის მომდევნო თავი „სოფელი ისევ ჩვენია“, სადაც მოთხრობილია, თუ როგორ ცოცხლდება შინმოუსვლელთა ქირისუფლების გულეებში ეფემერული იმედი, ამავე თემის უფრო მშვიდი, მაგრამ ისევ ტრაგიკული განმეორებაა. რომანის წამკითხველი მართლაც ნათლად ხედავს, რად დაუჯდა ქართველ ხალხს გასული ომი. ავტორის ჩანაფიქრი რომანის მასალით სრულად და ამომწურავადაა განაღლებული.

ამ თემას — ომისა და ომიდან მობრუნების თემას — ეხება ოტია იოსელიანის ნოველების უმრავლესობაც.

ომისდროინდელი სოფლის ცხოვრების სცენები ოტია იოსელიანის მოთხრობებშიც და ამ რომანშიც ნამდვილად ძლიერი და შთამბეჭდავია, — იმდენად შთამბეჭდავი, რომ მკითხველი აღარ ეძებს აქ რაიმე უფრო ფართო განზოგადებებს, უფრო რთულ ეთიკურ თუ სოციალურ პრობლემებს, უფრო ღრმა ფსიქოლოგიურ ანალიზს. მაგრამ ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, რომ მკითხველმა არ შეიძლება ან არ უნდა მოითხოვოს იმაზე მეტი, ვიდრე ამ ნაწარმოებშია მოცემული. რაც უნდა მოსაწონი ან ამაღელვებელი იყოს ჩვენთვის ნაწარმოები, ჩვენი მკითხველებისა და ჩვენი ლიტერატურის ინტერესები მოითხოვს, რომ ამ ნაწარმოების უშუალო შთაბეჭდილების ქვეშ არ დავივიწყოთ ის მაღალი მოთხოვნილებები, რასაც საზოგადოდ ჩვენს ლიტერატურას ვუყენებთ. ავტორისადმი მადლიერების კანონიერი გრძნობის უკან არ უნდა მიიჩქმალოს ჩვენი ლიტერატურის უფრო ფართო და ღიძი ინტერესები. „ვარსკვ-

ლავთცენა“ გვალელებს ჩვენ, მაგრამ ეს მაინც არაა ის მღელვარება, რასაც ნამდვილად დიდი, იპოქალური მნიშვნელობის ნაწარმოები განგვატღვევინებდა. ბოლოდაბოლოს, ამ რეალისტური რომანის კითხვისას ჩვენ გვალელებს მხოლოდ ფაქტები, რასაც ეს ნაწარმოები ეხება, ის ზღვა სისხლი და ტანჯვა, რაც ჩვენს ხალხს ჰიტლერული თავდასხმის შედეგად დაატყდა თავს და რომლის მოგონებითაც შთაგონებულია ავტორი. მაგრამ სხვაა ის მღელვარება და თრთოლა, რასაც მკითხველში აღძრავს ღრმად ნაგრძნობი და ღრმად გააზრებული ნაწარმოების კითხვა, — ისეთი ნაწარმოებისა, რომელიც თვისობრივად ახალ გრძნობას განგვატღვევინებს უფრო მძაფრად, ვიდრე ამას ჩვენით შევძლებდით, რომელიც უფრო ღრმად, ახალი მხრით, შეგვახედებს ადამიანთა ბედისა და ურთიერთობებისადმი, ვიდრე ამას ჩვენით მოვახერხებდით, რომელიც ჩვენს სულსა და გონებას რაღაც ახალ ჰორიზონტს გაუხსნის. ჩვენ არ ვიტყვი „დიდი“, მაგრამ? ყოველ შემთხვევაში, ნამდვილად მასშტაბიანი ნაწარმოები მხოლოდ ის შეიძლება იყოს, რომელსაც ამის პრეტენზია აქვს, ომის თემა კი ამგვარი ნაწარმოების შესაქმნელად ყველაზე პოზიერ ნიადაგს იძლევა. შეიძლება, რასაკვირველია, მწერალმა ამ თემაზე მხოლოდ ცალკეული მართლად დანახული და ამალელებელი სცენები შექმნას, ასეთ ნაწარმოებსაც თავისი დიდი ღირებულება აქვს. აგრამ ამ მიღწევამ არ უნდა დაგვავიწყოს, რომ ეს არც თემის ამოწურვა, არც თემის გადაწყვეტა არ არის, რომ შეიძლებოდა ამავე თემაზე ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი ნაწარმოების შექმნაც. დარწმუნებით უნდა ითქვას, რომ ისეთი დიდი თემა, როგორც ომის თემა, კარგად ამჟღავნებს მწერლის შესაძლებლობებს. ამ თემის დამუშავებაში ჩანს, თუ რამდენად შესწევს მწერალს უნარი დიდი ეთიკური, სოციალური თუ ფსიქოლოგიური პრობლემების დასმისა. ამ აზრით ომზე დაწერილი მოთხრობა მწერლის შესაძლებლობებისთვის სიმპტომატურია.

მსჯელობა რომ განყენებული არ გამოგვივიდეს, გვინდა გავიხსენოთ სხვა ნაწარმოებიც, რომელიც აგრეთვე ომის შემდეგდროინდელი იმერეთს ეხება, მაგრამ რომლის ავტორი „ვარსკვლავთცენის“ ავტორისაგან დიდად განსხვავებულ ესთეტიკურ პოზიციებზე დგას. მხედველობაში გვაქვს ს. კლდიაშვილის „რთველი“ — ნაწარმოები, რომელსაც, ჩვენი აზრით, კრიტიკა ნაკლებად გამოეხმაურა, ვიდრე:

ამას მისი შინაგანი სიმდიდრე და მხატვრული ოსტატობა იმატებ-  
რებს. ნაწარმოები პირველ პირშია დაწერილი. მთავარი გმირი --- ინ-  
ტელიგენტი, ქალაქის მცხოვრები — რალაც საქმეზე დადის იმერეთის  
სოფლიდან სოფელში ომის დამთავრებიდან ერთი თუ ორი წლის შექ-  
დგ და მის შთაბეჭდილებათა პრიზმში ხაოშარი ხალხის მთელი ფი-  
ზიკური და სულიერი ცხოვრება იხატება. ჩვენ ვხედავთ ნაფრონტალ  
ახალგაზრდებს და სოფელელ ქალიშვილებს, შინმოუსვლელთა ქირი-  
სუფლებს და დაბრუნებულთა მშობლებს, გლეხებს და რაიონის ინ-  
ტელიგენტებს. რომანის გმირი, რომელიც ფრონტზე არ ყოფილა,  
ზვდება ამათ ყველას, სიბრალულთან და გულისტყვივითან ერთად  
ამას ფარულად თავისი ამ გამონაკლისობის შეგნებაც აწვალებს.  
მოთხრობის სცენები რეალისტურია, თვალსაჩინოა, ამასთან ერთად  
განწყობილებებით უაღრესად მდიდარი და ლირიკული. სურათთა  
თვალსაჩინოებითა და რეალიზმით, პერსონაჟთა კოლორიტულობით,  
ნაოშარი ქვეყნის ხატვის სიზუსტითა და ტკივილის სიმწვავეთ ეს ნა-  
წარმოები თავის საპასუხისმგებლო თემას ერთი ნაბიჯითაც არ ჩა-  
მორჩება. ამავე დროს ჩვენ ნაწარმოების კითხვისას ვგრძნობთ, რომ  
გველაპარაკება კაცი, რომელმაც ბევრი რამ იცის და ბევრ რამეზე  
უფიქრია იმის გარდა, რაც ამ ნაწარმოებშია მოთხრობილი, რომ ამბე-  
ბი, რასაც ის მოგვითხრობს, მის მიერ ნანახის, მისი ნაფიქრალის  
მხოლოდ ერთი ნაწილია, რომ ის ამ ფაქტებს საკუთარი მსოფლმხედ-  
ველობის კონტექსტში ზედავს და იცის მათი ადგილი ცხოვრებაში  
საერთოდ. ავტორი სრულებითაც არ ცდილობს ნაწარმოებში ისეთი  
განზოგადებებისა და პრობლემემატიკის შემოტანას, რაც ორგანულა  
არ იქნებოდა მის მიერ აღწერილი ამბებისათვის. პირიქით, ს. კლდია-  
შვილი იმ ავტორთა რიცხვს ეკუთვნის, რომელნიც სისადავეს, სი-  
მარტივესა და თითქმის ხალხურობის ზღვარზე მდგომ უბრალოებას  
განსაკუთრებით პატივს სცემენ. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ჩვენ ყო-  
ველ დეტალში ვგრძნობთ ფართო ჰორიზონტის მქონე, მოაზროვნე  
ავტორს. ეს არის სისადავე გაუბრალოების გარეშე, სისადავე აზრის  
გაუღარიბებლად. ვფიქრობთ, ორი აზრი არ შეიძლება არსებობდეს  
იმაზე, რომ ეს პრინციპი ლიტერატურაში წასაბამი უნდა იყოს.

შემთხვევითი არ არის, რომ „ვარსკვლავთცვენას“ რომანი ჰქვია,  
ხოლო „რთველს“ მხოლოდ მოთხრობა. „ვარსკვლავთცვენა“, რასა-  
კვირველია, არ არის რომანი ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით: ნა-

წარმოებში არ არის არც ხასიათები (მისი პერსონაჟები ჩანახატები უფროა, ვიდრე ხასიათები), არც, მით უმეტეს, ამ ხასიათთა განვითარება, არც მათი კოლიზია, არც ამ კოლიზიის გახსნა ავტორის მსოფლმხედველობრივი ჩანაფიქრის შესაბამისად. „ვარსკვლავთცვენა“ თავისი ქანრის მიხედვით არის გრძელი მოთხრობა, თუ გნებავთ, ქრონიკა ან დღიური, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში რომანი. ამ ნაწარმოებთან შედარებით „რთველი“ უფრო ატარებს რომანის ნიშნებს. პერსონაჟების ინდივიდუალური დახასიათებაც აქ უფრო მკვეთრია, მოქმედებაც უფრო შეკრული, ავტორის ლირიკული კონცეფციაც უფრო გამოკვეთილი. მიუხედავად ამისა, ავტორმა ამ ნაწარმოებს მოთხრობა უწოდა და არა რომანი. რატომ? უთუოდ, იმიტომ, რომ ამ ვრცელ მოთხრობაში აღწერილი ამბები არაა ავტორის მიერ აყვანილი მსოფლმხედველობრივი კონფლიქტის დონეზე, ესაა ლირიკული თავგადასავლის თხრობა და არა ცხოვრებიდან მკაცრი შერჩევით ამოღებული ამბების ჩამოყალიბებული სისტემა, რასაც მსოფლმხედველობრივი განზოგადების პრეტენზია ექნებოდა. ამ დასათაურებით ავტორი ერთხელ კიდევ ხაზს უსვამს, თუ რა ადგილს მიუჩენს იგი თავის მიერ მოთხრობილ ამბებს ცხოვრების ფართო პანორამაში: ეს არის მხოლოდ კერძო კაცის კერძო სულიერი თავგადასავალი — დაე, ამ თავგადასავალში ჩანდეს გარემო, გმირის მახლობელი და მშობელი ხალხი, მისი ცხოვრება და ჭირ-ვარამი — ნაწარმოები მაინც უპირატესად ამ კაცის ლირიკული თავგადასავლის გადმოცემა და სხვა არაფერი. ავტორი მკითხველისაგან ზედმეტ ნდობას არ თხოულობს და მკითხველიც, სამაგიეროდ, ავტორს უყოყმანოდ მიჰყვება, ავტორის თავისებური სედიანანი მსოფლშეგრძნების ფარგლებს გარეთ გასვლას, ავტორის ჰორიზონტის იქით გახედვას არ ცდილობს.

მიუხედავად ამისა, მაინც დიდია „ვარსკვლავთცვენის“ უპირატესობა იმ, სამუხაზოდ, ძალიან მრავალრიცხოვან მოთხრობებთან და რომანებთან შედარებით, რომლებიც ომის თემას ან სხვა რაიმე დიდ თემას მასალის უშუალო ცოდნის გარეშე, მესამე წყაროებიდან მიღებული ცოდნის საფუძველზე ამუშავებენ. „ვარსკვლავთცვენა“ დარჩება ჩვენს ლიტერატურაში საინტერესო და ამაღლვებელ წიგნად მანამდე, სანამ ჩვენთვის საინტერესო და ამაღლვებელი იქნება სამამაულო ომას მრისხანე წლების მოგონება, სანამ ჩვენთვის ძვირფასი იქნება ის სისხლი, რომელიც ამ წლებში დაიღვარა. ეს ქათინაუ-

რი „ვარსკვლავთცვენისთვის“ სრულებით დაუფარავად და უკან მოუხედავად შეიძლება გაიმეტოს კაცმა. მაგრამ ისეთი ნაწარმოები, რომელიც თემას ამოწურავს ან ნაწილობრივ მინც ამოწურავს, ამ რომანს არ ეთქმის. მსოფლმხედველობრივი, მასშტაბიანი ნაწარმოების პრეტენზიას ეს თხზულება ვერ წამოაყენებს.

რალა ბედი ეწევა ხოლმე ოტია იოსელიანის მხატვრულ მეთოდს მაშინ, როცა იგი თავის შემოქმედებით სტიქიას — იმერეთის სოფელს — სცილდება? აქ იგი კარგავს თავის მთავარ იარაღს — ცხოვრების ცოდნას, იგი მკრთალდება და შეუდარებლად ნაკლები ინტერესი რჩება მკითხველის თვალში. ჩვენ არას ვამბობთ მოთხრობაზე „ნაცრისფერი დღე“, სადაც ავტორი მისთვის სრულებით უცხო, არაბუნებრივ თემატიკასა და არაბუნებრივ განწყობილებას დაექვემდებარა. ეს მოთხრობა ავტორისთვის მხოლოდ მარცხია და მარცხზე ლაპარაკი არა ღირს. მხედველობაში გვაქვს ისეთი მოთხრობები, სადაც ავტორი ლიტერატურისთვის ყველაზე უფრო ჩვეულებრივ და ფართოდ დამუშავებულ ეთიკურ-ფსიქოლოგიურ თემატიკაში შეიქრა და აქ თავისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა და ცხოვრების საკუთარი ხედვა გამოსცადა. მოთხრობა „ცეცხლთან თამაში“ ტიპიურია ამ მხრივ თავისი ღირსებებითაც და თავისი სისუსტეებითაც. მისი ღირსებაა, ჭერ ერთი, გულწრფელობა და უშუალობა, რაც ავტორისთვის საერთოდ დამახასიათებელია და რასაც ის, იმედია, არასოდეს არ უღალატებს, არც შემოქმედებითი მარცხის დროს და არც გამარჯვებისას; ღირსებაა მსუბუქი თხრობა, უხვად გაბნეული ფსიქოლოგიური დეტალები, მაძიებელი ფიქრი, რომელიც დაუღალავად და კეთილსინდისიერად მუშაობს ფაქიზ ფსიქოლოგიურ ნიუანსთა აღმოჩენაზე. მაგრამ თვით მოთხრობის ჩანაფიქრი იმდენად უბრალოა (არ გვინდა ვთქვათ: გულუბრყვილოა), ავტორისეული გადაწყვეტა და ამ გადაწყვეტის მოტივაცია იმდენად ღარიბია დიდ თემასთან შედარებით, რომ მკითხველს კითხვა ებადება: ნუთუ ავტორმა არ იცის, რომ მისი მოთხრობის თემა ლიტერატურაში მილიონჯერ დამუშავებული თემაა, რომლის ხელახლად დამუშავება მხოლოდ ამ თემის გადაწყვეტის დიდი სიახლით, ინდივიდუალურ ნიუანსთა დიდი სიმდიდრითლა შეიძლება იყოს გამართლებული? მოთხრობის სუჟეტი მარტივია: ვაჟი გასართობად მიმოწერას გაუბამს უცნობ ქალიშვილს. ეს მიმოწერა ქალიშვილს გრძნობას გაუღვიძებს

და როცა შეხვედრის დროს ვაეი ქალიშვილს ვერ იცნობს, რადგან იგი სხვა, უკეთესი გარეგნობისად წარმოუდგენია, ეს ქალიშვილისთვის ღრმა სულიერი ტრავმაა. მოთხრობის სათაური „ცეცხლთან თამაში“ გამოხატავს ჰუმანურ იდეას, რომ ადამიანის გრძნობებთან გაუფრთხილებლობა ისევე სახიფათოა, როგორც ცეცხლთან. მაგრამ მოთხრობის მთელი იდეური თუ ემოციური შინაარსი ამ ერთი აზრით ამბიწურება. ავტორი ვერ ახერხებს ვერც ერთი, ვერც მეორე გმირის (ვაჟისა და ქალის) სულიერი ცხოვრების ისეთი სისრულით ან სიმდიდრით ჩვენებას, რომ მათმა თავგადასავალმა მკითხველს ახალი რაღაც უთხრას, ვერ ახერხებს მათ მოქმედებასა თუ განცდაში რაიმე ინდივიდუალური შტრიხის შეტანას, რაც მკითხველს ამ ადამიანურ ურთიერთობას რაღაც ახალი, თუნდ მინიმალურად თავისებური კუთხით დაანახებებს. ხოლო ვინაიდან ავტორს არა აქვს ხელთ გმირთა განცდის ცვალებადობის საკმარისად ინდივიდუალური და ორიგინალური სქემა, იგი იძულებულია მოქმედება არამოტივირებულად, სრულებით არაადამაჯერებელი ეპიზოდების შემოტანით წარმართოს: პაემანზე მოსული ვაეი ვერ სცნობს გოგონას მხოლოდ იმის გამო, რომ მისი გარეგნობა არ მოსწონს, თუმცა სადგურის მოსაცდელ დარბაზში, სადაც ეს შეხვედრა უნდა შემდგარიყო, იმ გოგონასა და ვაჟის მეტი არავინ არის. შემდეგ იშლება გაუგებრობათა მთელი ეპოპეა, როცა გოგონა ვაჟს მისი ჭერ უნახავი ნაცნობის დად უსაღებს თავს, ხოლო ვაჟს ეს ამბავი სჯერა, თუმცა მკითხველი დიდი ხანია მიმხვდარია, რაშიცაა საქმე.

ამ მარცხის მიზეზი, პირდაპირ უნდა ვთქვათ, მხოლოდ ავტორის ვიწრო ლიტერატურული პორიზონტია. ადამიანის გრძნობებთან თამაში სახიფათო თამაში რომაა, ეს ანბანური ჭეშმარიტებაა და ავტორი უთუოდ ძალიან დაბალი წარმოდგენისაა თავის მკითხველზე, თუ ამით მისი გაკვირვება სურს. ავტორს რომ ახლებურად ეჩვენებინა ეს ძველი ჭეშმარიტება — ინდივიდუალური ფსიქოლოგიური შტრიხებით ახლებურად გადმოეცა ქალის გრძნობა ვაჟის მიმართ ან ვაჟის გრძნობა ქალის მიმართ, მის სულში გარეგნული არმონონებისა და სულიერი ინტიმურობის ბრძოლა და ცვალებადობა, მაშინ მოთხრობაც კარგი ფსიქოლოგიური ეტიუდი გახდებოდა და მკითხველის დაინტერესებას შეძლებდა. უამისოდ მოთხრობის კონფლიქტი წმინდა გარეგნული, არამოტივირებული კონფლიქტია,

რომლის გამოყენება დღევანდელ ლიტერატურაში მხოლოდ ვოდე-ვილის ექსპოზიციის შესაქმნელად თუ შეიძლება.

ო. იოსელიანის სხვა მოთხრობებზე აქ აღარ შეეჩერდებით: თე-მატიკითაც და მსატერული ხერხებითაც ეს მოთხრობები განხილულ მოთხრობებთან მეტ-ნაკლებად ახლოს დგას. გვინდა გავიხსენოთ მხოლოდ ერთი შესანიშნავი მოთხრობა — „ნასარა“, რომელიც, გარდა თავისი მხატვრული ღირსებისა, სხვა რამითაცაა საგულისხმო და საინტერესო. აქ მოთხრობილია ერთგული და გონიერი ძაღლის ამბავი, რომელიც ორღობეში არც კაცს, არც ცხენს არ ატარებდა, მაგრამ როცა სოფელში მანქანა ამოვიდა, რკინაზე კბილები წაიმტვრია და, თვალი დაკარგა. საწყალმა ძაღლმა, თურმე, სულიერი „ტრავმა“ მიიღო, იმ დღის შემდეგ გამვლელებს აღარ უყვებდა და მალე დარდით მოკვდა. ეს მარტივად დაწერილი მოთხრობა დიდ გამომსახველობით ძალას აღწევს, სადა ფაქტებში თავისებური ვაჟაკობის ამალელებელი განდიდება იგრძნობა. აქ ავტორის მსოფლმხედველობა — აზრი და განწყობილება, რასაც იგი მოთხრობაში სდებს — შეუდარებლად უფრო ფართოა, ვიდრე მის მიერ გადმოცემული ფაქტები და ეს სხვაობა, ეს მინიშნებათა ფაქიზი ხელოვნება მკითხველს ჰემმარიტ ესთეტიკურ ტემბობას ჰგვრის. ეს რთული ხელოვნება — სიმარტივე ფაქტებში და სირთულე, სიღრმე — აზროვნებაში ნაწარმოების შეუდარებელი ღირსებაა, შეიძლება ითქვას, იდეალია, ოღონდ ესაა, რომ ამ იდეალის მისაღწევად ძალიან ფართო გონებრივი ჰორიზონტია საჭირო. პირველხარისხოვანი თანამედროვე პროზა — ხშირად მარტივ ფაქტებზე დაწერილი, მაგრამ მაინც რთული პროზა — სწორედ იმიტომაცაა დიდი და რთული, რომ აქ ნაწარმოების ემპირიული და იდეური პლანის ასეთი გაუთიშავი დაპირისპირება გვაქვს. სადა თხრობის უკან რთული ჩანაფიქრია მიმალული. როდესაც თვით აღწერილი ფაქტები ძალიან რთულია, როდესაც ავტორი ვეღარ ახერხებს ამ ფაქტებისთვის ერთგვარი დისტანციიდან შეხედვას, მაშინ წარმოიქმნება ე. წ. „ინტელექტუალური პროზა“, შეუნიღბავი ანალიზის პროზა (და არა მაშინ, როცა ავტორს ფაქტთა მარტივი, უკომენტარო გადმოცემა არ ეხერხება). ეს თანამედროვე პროზის განვითარების ერთ-ერთი ძირითადი, მრავალ ღირსშესანიშნავ ნაწარმოებში რეალიზებული ტენდენციაა. ყოველი

ავტორისთვის, მით უმეტეს ნიჭიერი ავტორისთვის, როგორც  
ო. იოსელიანია, ამაზე დაფიქრება ღირს.

ოტია იოსელიანის წერის მანერა მისი შემოქმედების საერთო  
კურსს მიჰყვება და კარგადაც მიჰყვება. ოტია იოსელიანი არ არის  
თვითმიზნური ფორმალური ძიებების მწერალი და ამაში უთუოდ  
წილი უდევს მის კარგ ბუნებრივ გემოვნებას: მის თემატიკას და  
სულისკვეთებას არ სჭირდება ბევრი ისეთი მხატვრული ხერხი —  
უსუქეტო მოთხრობა იქნება ეს, „ცნობიერების ნაკადის“ წესით  
თხრობა თუ თვითმიზნური ანალიზი — რომელსაც სხვა მისი თანა-  
მოკალმეები ხშირად უადგილო ადგილას იყენებენ. მის თხრობას  
სჭირდება მხოლოდ ერთი — იყოს თვალსაჩინო, ლაკონური, დე-  
ტალებით სათანადოდ გამაგრებული, ამას კი ავტორი ძალიან კარ-  
გად ახერხებს, რადგან აქვს ლიტერატურული ნიჭი და ალღო, რასაც  
ვერავითარი ლიტერატურული განათლება ვერ შესცვლის. „ქვრივის-  
ცრემლები“ და „თეთრი ქალიშვილი“, ჩვენი აზრით, ამის საუკეთესო  
ილუსტრაციაა, თუმცა იოსელიანს ბევრი არა აქვს მოთხრობა,  
რომელიც ამ ორს დიდად ჩამოუვარდებოდეს. ზოგჯერ ავტორს ამ  
მხრივაც მოსდის მარცხი. მისი თხრობა ღარიბდება, კარგავს სიცო-  
ცხლესა და შინაგან დაძაბულობას. მაგრამ ეს მხოლოდ მაშინ ხდე-  
ბა, როცა მწერალი ჩვეულ, ორივე ფეხით მიწაზე მდგარ მანერას  
ღალატობს და საექვო სიმბოლიკის სფეროში იჭრება („თამაში“,  
„დაგვიანება“).

არ შეიძლება ორიოდვე სიტყვით არ შევეხოთ ო. იოსელიანის  
მოთხრობების ენასაც. ამ ენის ღირსება ისაა, რომ ავტორი ძალიან  
თავისუფლად ფლობს იმერულ დიალექტს, იმ ადამიანთა თავისებურ  
მოსწრებულ და ხატოვან მეტყველებას, რომელნიც მისი გმირების  
უმრავლესობას შეადგენენ. მაგრამ მწერლის ენა, როცა იგი თვითონ  
გვესაუბრება, მაინც მკითხველის დაუკმაყოფილებლობასა და გულ-  
დაწყვეტის გრძნობას იწვევს. რა ქართულია, მაგალითად, ასეთი  
წინადადებები: „ერის თ ი თ ქ მ ი ს უ ლ ვ ა შ ი ც ი ს ე თ ი ჰ ქ ო ნ-  
და — თხელი, ახლად აშლილი, მაგრამ ნიკაპმოკლე და კისერდაბა-  
ლი აღმოჩნდა“. „არც მომდევნო შე ი ქ ა მისი შვილი და არც უკა-  
ნასკნელი“. „ხალხი გაიკრიბა. ბარგის მზიდავი შემოვიდა თავისი ხა-  
ლათით, შ ა ვ ი, ყ ო რ ნ ი ს ფ ე რ ი წ ვ ე რ-უ ლ ვ ა შ ი თ“ („თეთრი  
ხალათით“ რომ შემოვიდა კაცი, ამის თქმა შეიძლება, ვინაიდან შე-



ხაძლებელია კაცი ან ხალათით შემოვიდეს, ან ხალათი გარეთ დატოვოს. მაგრამ „შეი უღვაშით“ შემოსვლა უაზრობაა. მოთხრობა „დაგვიანება“).

ენობრივი „შეცოდება“ მრავალგვარი არსებობს: შეიძლება მწერალი ეწეოდეს გაუმართლებელ ექსპერიმენტებს ენის მიმართ, არადამაჭერებელ მანერისში ვარდებოდეს, უზომო არქაიზაციის მსხვერპლი ხდებოდეს (ამის მაგალითების მოძებნა ჩვენს ლიტერატურაში ძნელი არაა), შეიძლება მწერალს უმართებულოდ გადმოჰქონდეს უცხო ენის სინტაქსური კონსტრუქციები და გამოთქმები (ფფიქრობთ, ეს ყველაზე მავნე დამახინჯებაა). ოტია იოსელიანის „შეცოდებები“ სულ სხვა რიგისაა — ესაა ენის, როგორც ლიტერატურული ენის არასაკმაოდ დაუფლება, არასაკმაოდ გაწაფულობა ლიტერატურული ფორმით აზრის გამოთქმის ხელოვნებაში. რჩება შთაბეჭდილება, რომ ავტორს სრულებით უგულვებელყოფილი აქვს ენის სტიქიასთან ჰიდილის ურთულესი ამოცანა, თითქოს ის არც კი ცდილობს თავის მხატვრულ ენას მაქსიმალური მოქნილობა, ეკონომიურობა, სიზუსტე მიანიჭოს, რაც მწერლის შრომის ნახევარს უნდა შეადგენდეს, თუ მეტს არა. ვფიქრობთ, ეს მიუტევებელი ნაკლია, მით უფრო, რომ ამ ნაკლის დაძლევა ნამდვილად მონდომებული კაცისთვის თითქოს არასოდეს ყოფილა შეუძლებელი.

ოტია იოსელიანის მოთხრობებს მკითხველი სიამოვნებით კითხულობს. ზოგიერთს — ვფიქრობთ, მკითხველთა ყველაზე მომთხროვნე ნაწილს — ეს მოთხრობები მხოლოდ ნაწილობრივ შეიძლება აკმაყოფილებდეს. ჩვენი აზრით, მკითხველი მართალი არ იქნებოდა, ოტია იოსელიანისათვის მისთვის ჭერჭერობით უცხო რამ — წერის ტექნიკის უახლეს ფორმალურ მიღწევათა გამოკიდება რომ მოეთხოვა. ამ ექსპერიმენტებმა შეიძლება ავტორის ყველაზე დიდი ღირსება — მისი უშუალობა დააზარალოს (ასეთი შემთხვევები ლიტერატურის ისტორიამ იცის). მაგრამ მწერალი მაინც იმდენად ნიჭიერი და იმდენად ვრცელი შემოქმედებითი გზა უღდეს წინ, რომ მკითხველს დაენანება, თუ იგი სამუდამოდ დარჩა შედარებით ვიწრო თემატიკისა და შედარებით ვიწრო ემპირიზმის ფარგლებში. მაშალა, რომელსაც იგი ზედმიწევნით ფლობს და კარგად იყენებს თავის ნოველებში, ვფიქრობთ, უფრო მეტი სიღრმისა და სიფართოვის შესაძლებლობას იძლევა, ვიდრე ამას მის თხზულებებში ჭერ-

ჯერობით ვხედავთ. მკითხველისთვის გულდასაწყვეტი იქნება თუ ავტორი ამ შესაძლებლობას გვერდს აუვლის.

ეს უკანასკნელი მსჯელობა, რასაკვირველია, მხოლოდ ოტია იოსელიანის პირად შემოქმედებით გზას ეხება. თუ საერთოდ ქართული ლიტერატურის პერსპექტივებზე ვილაპარაკებთ, აქ ასეთ სიფრთხილეზე საუბარი, იმის შიში, რომ ინტელექტუალურმა ძიებამ შეიძლება მოვლენათა ხედვის პირველყოფილი ფუძეალობა შელახოს, ყოველად შეუწყნარებელია. ჩვენი ლიტერატურისათვის ერთი ციცილებელია. და მეორეც, მით უმეტეს, რომ ლიტერატურის პრაქტიკამ დიდი ხანია დაამტკიცა, რომ პირველი არ გამოირიცხავს მეორეს.



უსამართლობა იქნებოდა იმის მიჩქმალვა, რომ დღევანდელ ქართულ პროზაში არის თანამედროვე დასავლეთის ლიტერატურაში გამომუშავებული მრავალი თავისებური ტექნიკური სიახლის გადმონერგვის ცდები, ქართული პროზის ტრადიციებზე ახალი, უანრითა და სტილით ძველისაგან განსხვავებული მოთხრობის დამყნის ცდა. რასაკვირველია, ჩვენ იმის თქმა არ გვინდა, რომ ქართული პროზის მსოფლიო ლიტერატურის საუკეთესო მიღწევებზე „სწორების“ ამოცანა მხოლოდ ან ძირითადად ამ ტექნიკურ სიახლეთა გადმონერგვაში მდგომარეობს. პირიქით, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ფორმის ერთგვარი სიახლე, რომელსაც დღეს საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ქართველი ავტორები ესწრაფიან, თანამედროვე ლიტერატურის მიერ მიღწეული თვისობრივი ცვლილებების მხოლოდ მცირე ნაწილია. მაგრამ ვინაიდან წერის ტექნიკის სიახლე ლიტერატურის ამ ზოგადი სიახლის ყველაზე ადვილად დასაწინააღმდეგებელი ნაწილია და ვინაიდან ბაძვის საგნადაც ყველაზე მეტად ის იქცევა ხოლმე, ჩვენი მწერლობის ახალ ტენდენციებზე ლაპარაკისას სწორედ ამ მხარეს უნდა შევეხოთ.

პირველ ყოვლისა, რა თქმა უნდა, საკითხი ე. წ. უსუფეტო მოთხრობას შეეხება, რომლის ნიმუშები ჩვენს პრესაში საკმაოდ ხშირად ჩანს. უდავოა, რომ ჩვენს ლიტერატურაში ამ სიახლის გაჩენა ჰემინგუეის სახელთანაა დაკავშირებული. რა როლი მიუძღვის მარ-

თლაც ჰემინგუეის ამ თავისებური ლიტერატურული ფორმის შექმნაში, ამაზე მსჯელობა აქ ზედმეტია. გაკვრით შეენიშნავთ მხოლოდ, რომ არც პირველი, არც ერთადერთი წარმომადგენელი ამ სტილისა ლიტერატურაში ჰემინგუეი არ არის. მაინც ფაქტია, რომ ამ სტილში წერის მადა ქართველ ავტორებს სწორედ ჰემინგუეიმ აღუძრა. ეს, რა თქმა უნდა, არ არის ცუდი, ჯერ ერთი იმიტომ, რომ ახალი ტექნიკის შეთვისება მწერლობას სარგებლობის მეტს არაფერს მოუტანს, მეორეც იმიტომ, რომ ჰემინგუეისთანა დიდი ოსტატისაგან მართლაც ძალიან ბევრი რამის სწავლა შეიძლება. მაგრამ ლიტერატურული ოსტატობის „სწავლა“ ორიგინალის ძალიან ფაქიზსა და ძალიან დეტალურ ანალიზს გულისხმობს, გაცილებით უფრო ფაქიზსა და დეტალურს, ვიდრე ეს ნაწარმოების ჩვეულებრივ მკითხველს სჭირდება. ასეთი „სწავლა“ „მასწავლებელი“ ავტორის შემოქმედებით ლაბორატორიაში. ღრმად, „შიგნიდან“ ჩახედვას საჭიროებს. წინააღმდეგ შემთხვევაში სწავლა სწავლა კი აღარ იქნება, არამედ უბრალო ბაძვა, შემოქმედებითი არსენალის გამდიდრება კი არ იქნება, არამედ მხოლოდ გზააღწევილი ეპიგონობა და საკუთარი ინდივიდუალობის სრული მოსპობა.

ჩვენს ეურნალეებში, სამწუხაროდ, ჰემინგუეის უსუჟეტო მოთხრობის რთული ხელოვნება უფრო ხშირად ამ სიახლის მხოლოდ ერთი ნიშნით — საკუთარი უსუჟეტობით არის წარმოდგენილი. მამდევარსა თუ მბაძველს რატომღაც მიუჩნევია, რომ რაკი ჰემინგუეიმ მკვეთრი სუჟეტური კვანძის გარეშე ექსპრესიული ნაწარმოების შექმნა შეძლო, ნოველის ამ ყველაზე რთული და არსებითი ელემენტის — სუჟეტის შექმნის საჭიროება ამიერიდან აღარ არსებობს და სინამდვილის ყოველი ნაგლეჯი, თუკი იგი ყველა დეტალის საკმაოდ სრული აღწუსხვით და პერსონაჟთა მეტყველების საკმაოდ ზუსტ მიბაძვითაა გადმოტანილი, შეიძლება ხელოვნების ნაწარმოებად იქცეს. სხვანაირად რით შეიძლება აიხსნას ისეთი ნოველების არსებობა, როგორცაა დ. ჯავახიშვილის „ბაზალეთი“ ან გ. გეგეშიძის „სანამ ერთად ვართ?“ ამ მოთხრობებში არაფერი არ ხდება, რაიმე მკვეთრი ფსიქოლოგიური კონფლიქტი აქ არ არის, სოციალურ თუ ეთიკურ პრობლემაზეც რომ არაფერი ვთქვათ. გმირთა მეტყველება მოკლებულია არა თუ რაიმე მდიდარ ქვეტექსტს, არამედ ელემენტარულ ფსიქოლოგიურ თემასაც კი (რას განიცდის გმირი, როცა

ამ ყოველდღიურ ამბებზე ლაპარაკობს). დიალოგი აქ ყოველდღიურობის უბრალო კოპირებაა და არა მისი აქტიური გადახარშვა, მისი წვენთა წვენის ამოღება, რაც დიალოგის შექმნას შემოქმედებით აქტად ხდის (განსაკუთრებით ეს გ. გეგეშიძის ხსენებულ მოთხრობას ეხება). რაში ხედავს ასეთი მოთხრობის ავტორი თავის მხატვრულ მიზანს, სრულებით გაუგებარია. იმაში, რომ მკითხველს გადასცეს ის განწყობილება, რომელიც გმირს (თუნდ ავტორს, თუნდ საერთოდ ადამიანს) გარკვეულ ყოველდღიურ სიტუაციაში, ვთქვათ, პალეონტოლოგიური გათხრების წარმოებისას ან ზღვის სანაპიროზე წოლისას აქვს? მაგრამ მაშინ ავტორს იმის რწმენა უნდა ჰქონდეს, რომ ეს განწყობილება მკითხველისთვის დიდად საინტერესოა, რასაც არა გვგონია რომელიმე ავტორი ნამდვილად ფიქრობდეს. თუ ავტორს იმედი აქვს, რომ ის ოდნავ მინიმუმეოული, მკრთალი და თავისი მასშტაბით უმნიშვნელო კონფლიქტი, რომელსაც მოთხრობაში ვხედავთ, იმდენად საინტერესოა, რომ მკითხველის ყურადღება მიიზიდოს? ვფიქრობთ, ესეც შეუძლებელია. თუ ნაწარმოებში გამოყვანილი ორი პერსონაჟის დაპირისპირება, ოდნავ და სრულებით არადამაჯერებლად მინიშნებული, ავტორს ხასიათთა დაპირისპირებად მიუჩნევია, იმდენად მნიშვნელოვან დაპირისპირებად, რომ მკითხველის ინტერესი აღძრას („ბაზალეთი“)? მოთხრობაში სხვა არაფერია გამოხატული — არც იდეა, არც განცდა, არც განწყობილება და ჰემინგუეის მაგალითი რომ არა, სინამდვილის ის შთაბეჭდილებები, რომლებიც ამ მოთხრობებს საფუძვლად დაედო, ავტორებში მოთხრობის დაწერის სურვილს არც აღძრავდა. ამ მოთხრობების არსებობა წმინდად ლიტერატურული გავლენის შედეგია. მათში არა სინამდვილის განცდა, ან, მით უმეტეს, გააზრება, არამედ მხოლოდ გარკვეული ლიტერატურული კრეატივია.

იძლევა თუ არა ნამდვილად ჰემინგუეის სტილი ასეთი მიბაძვის საფუძველს? არა, არ იძლევა და ამის დასაანახად ჰემინგუეის შემოქმედებაში ოდნავი ჩაკვირვებაც კმარა. რომ ჰემინგუეის შემოქმედებაში უსუფეტო მოთხრობები არც ისე ბევრია, ამაზე არაფერს ვამბობთ. მაგრამ განა ჰემინგუეის აქვს უსუფეტო მოთხრობა — ერთი მაინც, — რომელსაც რაღაც დიდმასშტაბიანი, მნიშვნელოვანი თემა საფუძვლად არ ედოს? განა მას ბევრი აქვს ისეთი უსუფეტო მოთხრობა, რომლის თემის გაშლა სხვანაირად ავტორს, თუ ისეთ უკიდურეს

სიფაქიზეს არ გამოეკიდება, როგორც ჰემინგუეის სჩეყცია, მკვეთრი სუფეტის მქონე მოთხრობაში არ შეეძლოს? ავიღოთ ჰემინგუეის ყველაზე უსუფეტო მოთხრობა „სისუფთავე, სინათლე“. განა ავტორს ეპოქალური მნიშვნელობის განწყობილება არა აქვს დაჭერილი, როცა გვიჩვენებს, რომ დიდი ქალაქის მცხოვრებისთვის სუფთა რესტორნის სიტუაციას ისეთივე მაგნიტური ძალა აქვს შეძენილი, როგორც სინათლეს მწერისთვის? ან განა ეპოქალური მნიშვნელობის თემა არ არის, რომ აღამიანს ამ უშუალო ატავისტური განცდის მეტი ქვეყნად აღარაფერი დარჩენია? განა ჰემინგუეის მოთხრობაში „თეთრი სპილოები“ მკვეთრი, ხელშესახები კონფლიქტი არაა, რომლის გაშლა, თუ გნებავთ, მელოდრამაში შეიძლება? განა უსუფეტო ციკლში „ძღვნად შვეიცარიას“ არა ვხედავთ არა მარტო განსხვავებული ხასიათების, არამედ მთელი განსხვავებული სამყაროების მკვეთრ ფსიქოლოგიურ დაპირისპირებას? ჰემინგუეის ძალა, როგორც მწერლისა, სრულებითაც არ მდგომარეობს მხოლოდ იმაში, რომ მან სუფეტთან მოთხრობებთან ერთად უსუფეტო მოთხრობებიც დაწერა. მისი ძალა ჯერ იმაშია, რომ მან სინამდვილეში მკვეთრი კონფლიქტების დანახვა იცის, რომლებშიაც სინამდვილე ისეა ასახული, როგორც სამყაროს აღნაგობა ატომის აღნაგობაში. ეს თვისება ჰემინგუეის იმდენადვე ახასიათებს, რამდენადაც ყველა სხვა დიდ რეალისტ მწერალს მანამდე ან მის შემდეგ. ხოლო მეორე მისი ღირსება ისაა, რომ მან განსაკუთრებით ფაქიზი, ფსიქოლოგიურად განსაკუთრებით მძაფრი კონფლიქტების გამოხატვა ისე შეძლო, რომ ყოფის, ყოველდღიურობის ფარგლებს არ გასცილდა, რომ არ გამოიყენა ის ოდნავ ხელოვნური ლიტერატურული ხერხი, რომელიც მდგომარეობს მკითხველისთვის მხოლოდ განსაკუთრებული ამბის თხრობაში. თუკი ჰემინგუეისგან სწავლა შესაძლებელია და საჭიროა, მაშინ განა ბუნებრივი არ არის, მისგან ჯერ ის ისწავლოს კაცმა, რაც მას ყველაზე არსებითი აქვს და ამავე დროს, შემთხვევით თუ კანონზომიერად, სხვა ყველა დიდ რეალისტთან საერთო? რატომ არ გვიჩვენებს ჩვენ ბოლო წლებში შემთხვევა, რომ ვინმეს წაებაძოს ჰემინგუეის ისეთი სუფეტისანი შედეგებისთვის, როგორიცაა „მისტერ მაკომბერის ხანმოკლე ბედნიერება“ ან „კილიმინჯაროს თოვლი“, ან „ეჩიმო, მომეცი წამალი!“, სადაც განწყობილებათა ცვლის უმდიდრეს გამასთან ერთად თავისებური ცხოვრების ფილოსოფია-

ცაა მოცემული? იმიტომ ხომ არა, რომ უსუჟეტო მოთხრობის წაბაძვა, თითქოს, მეტად ადვილია, რომ ამისთვის, თითქოს, მხოლოდ სუჟეტის შექმნის რთულ ამოცანაზე ხელის აღება კმარა? მაგრამ სამწუხაროდ, როგორც ვთქვით, ეს სიადვილე მხოლოდ ილუზიაა. მკვეთრი და მნიშვნელოვანი კონფლიქტის დანახვის გარეშე ნაწარმოების შექმნის ტექნიკა ჰემინგუეის არ გამოუმუშავებია და არცა გვერდია ვინმემ გამოიმუშაოს.

ჰემინგუეის გავლენასთან დაკავშირებით ჩვენ შეგნებულად ვახსენეთ მხოლოდ ის ქართველი ავტორები, რომელთაც დასახელებულ მოთხრობებთან ერთად უფრო წარმატებული მოთხრობებიც აქვთ. რომ ჩამოგვეთვალა ჰემინგუეის მბაძველთა თუ მიმდევართა ყველა ნაწარმოები, საკმაოდ მოზრდილი სია გამოგვივიდოდა. გ. გეგეშიძეს აქვს ჩვენი აზრით საკმაოდ ძლიერი მოთხრობა „ეუ“, აგრეთვე უსუჟეტო ტიპისა. ამ მოთხრობის ძალა მდგომარეობს არა ქალაქელი ახალგაზრდა გმირის განწყობილების ხატვაში, არამედ გლეხი ეუს სულიერი. პორტრეტის ორიგინალურ და ოსტატურ მონახვაში, რომელიც ქალაქელი ვაჟის გართულებულ სულიერ სამყაროს კონტრასტულად უპირისპირდება. დ. ჭავჭავაძის აქვს მოთხრობა „ბაიდა“, რომელიც, ჩვენი აზრით, ბუნებრივი თხრობის, განწყობილების გადმოცემის, პეიზაჟის ხატვის ძალიან კარგ უნარს ამჟღავნებს. მოთხრობა სიამოვნებით, ცოცხლად იკითხება. მისი თავისებური ჰუმორი უპასუხოდ არ რჩება, პერსონაჟთა ბედი და ურთიერთობა გვაინტერესებს, თუმცა არც ძალიან ცხოვლად. საკითხავია ოლონდ: ღამდენი ასეთი ძალიან მკვეთრ სუჟეტს მოკლებული მოთხრობა შეიძლება წაიკითხოს კაცმა მანამდე, სანამ კითხვისაღმი ინტერესს დაკარგავდეს?

იმ ლიტერატურული სტილის გავლენა, რომელსაც პირობითად ჰემინგუეის სტილს ვუწოდებთ ხოლმე, ჩვენს ლიტერატურაში ძალიან ფართოა. ჩვენ შეგნებულად აღაზარდვრს ვამბობთ ამ გავლენის ყველაზე უკიდურეს გამოვლინებებზე: მაგრამ არ გვინდა მაინც გვერდი ავუაროთ ამ ლიტერატურული გავლენის ერთ ფაქტს, რომელიც ქართული ენის ერთ საკმაოდ უცნაურ ხელყოფაში მდგომარეობს. „ჰემინგუეისებური“ სტილის მოთხრობებში ხშირად შევხვდებით ასეთ სინტაქსურ კონსტრუქციას: „ზღვა იყო ლურჯი“, „წყალი იყო ცივი“, „ღვინო იყო მყავე“ (მაგალითები შეგნებულად არ

მოგვყავს. ვინც ამ მოთხოვნებს კითხულობს, მას სათანადო მაგალითების არსებობაში ეჭვი არ შეეპარება). საიდან გაჩნდა ეს უხამსი ქართული? ცხადია, მხოლოდ ლიტერატურული გავლენის შედეგად, ცუდად გაგებული ჰემინგუეის გავლენის შედეგად. ინგლისურში ისეთი ფრაზები, რომლის კოპირებასაც მოყვახილი ქართული ფრაზები წარმოადგენს, სავსებით ბუნებრივია. როცა ჰემინგუეი ასეთი კონსტრუქციის ფრაზებს ხმარობს, ეს მისთვის მხოლოდ ფაქტის აღნიშვნაა და არა რაიმე შეგნებული სტილისტური ხერხი. რუსულში ეს ფრაზები არაა იმდენადვე ბუნებრივი, რამდენადაც ინგლისურში, მაგრამ მათი ხმარება თარგმანში მაინც სავსებით დასაშვებია, იმიტომ რომ წინადადების ასეთი წყობა — ჯერ შედგენილი შემასმენლის სახელური ნაწილი, ხოლო შემდეგ მეშველი ზმნა — ნორმალური წყობაა. თანამედროვე ქართულისთვის წინადადების ასეთი წყობა სრულებით არანორმალურია, ლიტერატურაში იგი შეიძლება მხოლოდ რაღაც საგანგებო სტილისტური მიზნით იხმარებოდეს, როგორც მაგალითად

ცა ლაქარდია, დღე არის თბილი,

მზე არის მწარე, გზა არის ცხელი (გ. ტაბიძე, „გზაში“).

მაგრამ ეს კონსტრუქცია ყოველად დაუშვებელია მარტივ და ბუნებრივ თხრობაში, ისეთში, როგორიც ყველაზე დამახასიათებელია ჰემინგუეისთვის. ჰემინგუეი ბუნებრივი ინგლისურით წერს. მაშინ რატომ უნდა წეროს მისმა ლიტერატურულმა შეგირდმა არაბუნებრივი ქართულით? აქ მბაძველი თავისი მასწავლებლის საწინააღმდეგო გზით წასულა, მაგრამ არა შეგნებულად, არამედ იმიტომ რომ საქმის ვითარებაში ვერ გარკვეულა.

მაგრამ მიუხედავად ყველა ამ გაუმართლებელი მბაძველობისა, მაინც არ შეიძლება ითქვას არც ის, რომ ჰემინგუეისებური სტილის გავლენა ჩვენს ლიტერატურაში უარყოფითი მოვლენაა და არც ის, რომ ეს მოვლენა ძალიან კარგი არ არის. პირიქით, ამ სტილის ლიტერატურის გაგვლენამ გარკვეულად წასწია წერის ტექნიკა ჩვენში, გარკვეული ნაბიჯი გადაადგმევინა წინ ქართულ პროზას ეკონომიური და თვალსაჩინო თხრობის დარგში. დღეს ჩვენ უკვე ამ წინსვლის თვალსაჩინო ნიმუშები გვაქვს. აქ აღარ ვახსენებთ გურამ რჩეულიშვილს, რომლის მოთხოვნების ფორმას და წერის მანერას ჰემინგუ-

ვის კეთილისმყოფელი გავლენა ატყვია (ამ მოთხრობებზე ქვემოთ ვილაპარაკებთ). მაგრამ საკმარისია გავიხსენოთ მაგალითად გ. დო-ჩანაშვილის მოთხრობა „მთის გადაღმა“, რომ ეს წინსვლა აშკარად დაეინახოთ. მოთხრობის ჩანაფიქრი არაა უმნიშვნელო: ბიკის მორალური მეობის გამოღვიძება, სიბრალული, სულიერი ტრავმა ცოცხალი არსების სიკვდილის წინაშე საკმაოდ მასშტაბიანი ფსიქოლოგიური თემაა, ხოლო ლაკონიური, მარტივი თხრობა, როგორც მხოლოდ თვალსაჩინო ფაქტებისა და დეტალების ალაუსავეთ და პერსონაჟთა პირდაპირი მეტყველების გადმოცემით წარმოებს, ძალიან ზუსტია და ექსპრესიული. წერის ეს ახალი მანერა, ცხადია, ან უშუალოდ ჰემინგუეისთან, ან მისი ტექნიკით მომუშავე ახალგაზრდა ქართველ პროზაიკოსებთან აღის. მოთხრობები, სადაც ჰემინგუეის გავლენა სასარგებლო აღმოჩნდა, ქართულ ლიტერატურაში ასე საკმაოდ ბევრია. წერის ტექნიკამ ჩვეთი ამ გავლენის მიღებად ძალიან მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გადადგა. არც ამ ნაბიჯის გაუქმება, არც მისი უგულვებელყოფა ამიერიდან აღარ შეიძლება.

ჰემინგუეის გავლენა ქართულ ლიტერატურაში დღეს უპირატესად ფორმის სფეროში ვლინდება. თემატიკის, მსოფლმხედველობის, ნაწარმოების საერთო განწყობილებისა და მიზანდასახულობის სფეროში ამდენადვე ძლიერი უცხო გავლენის მითითება ძელია. არის, მართალია; ხელოვანისა და ხელოვნების პრობლემასთან დაკავშირებული ზოგი მოტივის სესხების ცდა, მაგრამ ეს, ჩვენი აზრით, იმდენად სუსტ ნაწარმოებებშია უპირატესად მოცემული, რომ ამას ლიტერატურის ფაქტად ძნელად თუ ჩავთვლით. („სესხებას“ იმიტომ ვამბობთ, რომ არავითარი კავშირი ამ „მოტივებსა“ და რეალურ ქართულ გარემოს შორის, სადაც მოქმედება იშლება, ასეთ მოთხრობებში, როგორც წესი, არ არის). უნიადაგო ფსიქო-ანალიტიკურ ვარჯიშსაც, რომელიც დილეტანტურად გაგებული ფროიდიზმის შვილიშვილის შვილისშვილია, აქ ვერ განვიხილავთ. გვინდა შევეხოთ მხოლოდ ერთ თავისებურ „სიახლეს“, თუ ამას სიახლე ეთქმის, როგორც საკმაოდ მკაფიოდ ჩანს ლიტერატურაში და არახაკლებ თვალსაჩინოდ ვლინდება ფართო საზოგადოებაში ლიტერატურაზე და ხელოვნებაზე მსჯელობის დროს.

„პატარა ადამიანის“ თემა ლიტერატურისთვის და ხელოვნებისთვის დიდი თემაა, ამასთან, ძალიან ძველი თემა. ამ თემის ის ვარია-



ცია, რომელსაც ჩვენ ე. წ. „ნეორეალიზმის“ სტილის კინემატოგრაფიაში ვხედავთ. თემის მთელ სიმდიდრეს სრულებითაც ვერ ამოწურავს. ეს ამ თემის მხოლოდ ერთ-ერთი კერძო ნაირსახეობაა. მე-19 საუკუნის კლასიკურ ლიტერატურაში ამ თემამ იმიტომ მიაღწია ასეთ უჩვეულო გაშლას, რომ აქ ეს ფაქტობრივად უდრიდა ადამიანის თემას ზოგადად, ამ თემით გატაცება ნიშნავდა კაცის ბუნების დაკვირვებას იმ ფართო დემოკრატიული ფენების ცხოვრებაში. რომლებიც ისტორიის ასპარეზზე გაოკავდათ უფრო ადრინდელ ლიტერატურაში ასახული ვიწროდ შემოზღუდული კასტის მაგიერ. იტალიურ „ნეორეალიზმში“ რიგითი ადამიანის ყოველდღიური ცხოვრებისკენ მობრუნება იყო ერთი მხრივ ომისაგან დაღლილი ხელოვნისა და მაყურებლის ბუნებრივი განწყობილების გამონატყულება ომის დამთავრების პირველ წლებში, მეორე მხრივ ამ სტილის ხელოვნების წყაროდ იქცა მძაფრი სოციალური თემატიკა, სოციალური სადღეისობა, სოციალური მხილების პათოსი. არც კლასიკური კრიტიკული რეალიზმის ლიტერატურაში, არც თანამედროვე „ნეორეალიზმში“ ადამიანის სიპატარავე თავისთავად არ გამხდარა მწერლის ინტერესის საგანი. ეს მხოლოდ ფსქოპათოლოგიური ძიებით გატაცებული ლიტერატურისათვის იყო და არის დამახასიათებელი. პატარა ადამიანისადმი ინტერესი, თუ მას კიდევ სხვა, უფრო ზოგად-ადამიანური ან მწვავე სოციალური მოტივები არ ახლავს და არ ართულებს, არ ნიშნავს არც რეალიზმს, არც ცხოვრებაში ჩახედვის სიღრმეს.

სამწუხაროდ, ეს ანბანური ჰუმბარიტება ჩვენს მწერლობაში ზოგჯერ დავიწყებას ეძლევა. ჩვენს ჟურნალებში საკმაოდ ხშირად გვხვდება მოთხრობები, რომლებიც არაერთაზრ ამბავს ამ სიტყვის ნამდვილი აზრით არ შეიცავენ, არამედ თავიდან ბოლომდე ვინმე მოხუცი ან ახალგაზრდა კაცის პროფესიული საქმიანობის და ამ საქმიანობის მსვლელობაში მიმდინარე ფიქრის გადმოცემას წარმოადგენენ (ნ. წულეისკირი „მეპაპიროსე მოსე“, ს. დემურხანაშვილი „ფოსტალიონი“ და ზოგი სხვა). ასეთ მოთხრობაში რომ იყოს რაიმე სოციალური პრობლემატიკის ნიშანწყალი, ღრმა ან თუნდაც ოდნავ ინდივიდუალური ფსიქოლოგიური ანალიზი, ლირიკული ნაკადი თუ ინტერესი საერთოდ ადამიანისადმი, მაშინ ავტორს უსიუფეტობასაც ვაპატიებდით და მისი გმირის ფიქრსაც გულის ფანცქალით გავყვე-

ბოდით. მაგრამ შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ავტორს თავისი გმირი აინტერესებს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ეს რიგითი, სხვა ადამიანთაგან გამოურჩეველი ადამიანია, თითქოს ავტორს ესახელე-ბოდეს რატომღაც, რომ თავისი, მწერლის, ყურადღება ამ სხვის-თვის შეუქმნეველ ადამიანს დაუთმო. ამ საეჭვო „მიღწევით“ ავტორი კმაყოფილდება და იმასაც კი აღარ დაეძებს, რომ მისი კეთილი გულუბრყვილო გმირი რეალური ცხოვრებიდან აღებული ადამიანი კი არა, უფრო რაღაც წარმოსახვით იდილიურ ფიგურას გვაგონებს.

ამ მხრივ ბოლო წლებში დაბეჭდილი ბევრი სხვა, უფრო მო-ცულობიანი და მასშტაბიანი მოთხრობაც სცოდავს. ვფიქრობთ, ამ არასასურველი ცალმხრიობის მთავარი წყაროა ლიტერატურული გავლენა. ბევრ მკითხველს და მაცურებელს „ნეორეალისტური“ სტი-ლი, რომლის ცალკეულ ნიმუშებს ეკრანებზე ვხედავთ ხოლმე, ძვე-ლი და ახალი დროის ხელოვნების უმაღლესი მიღწევა ჰგონია. მათი გავლენა უთუოდ სწვდება ბევრ ავტორს, რომელიც ფიქრობს, რომ, თუ თავის ნაწარმოებში სანაგვეყუთიანი ეზო გამოსახა, ამით ცხოვ-რების ცოდნას დაამტკიცებს, ხელოვნების უკანასკნელი სიტყვის დონეზე დადგება (წაქცეული ფაცხის გამოსახვაზე აქ ლაპარაკი არაა, ეს ხელოვნების უფრო დაბალი სტადია იქნებოდა!). „ნეორეა-ლისტური“ ხელოვნების დაფასებაზე და შეფასებაზე მსჯელობა აქ-ზედმეტია. მაგრამ ამ ხელოვნებაში განსახიერებული სულისკვეთება და სინამდვილის ხედვა რომ სუსტი ბაზაა მხატვრული პროზისთვის, ეს, ვფიქრობთ, უდავოა. ამის ნიმუშად კმარა ილბერტო მორავიას მოთხრობები — დიდად ნიქიერი მწერლისა, რომელსაც მახვილთ თვალიცა აქვს და საუცხოო ლიტერატურული სტილიც, მაგრამ თა-ნამედროვე მსოფლიოს საუკეთესო ნოველისტებს თავისი შემოქმე-დების მნიშვნელობითა და გაქანებით სათოფე მანძილზე ვერ მიუახ-ლოვდა.

უფრო ადრეული ხანის ქართულ ლიტერატურას ცხოვრების ნაცრისფერი ყოველდღიურობის, რიგითი ადამიანის, თუ გნებავთ, პატარა ადამიანისა და მისი განცდების ხატვის დიდი ტრადიცია აქვს. მიხეილ ჭავჭავაძე იყო აქ, რა თქმა უნდა, პირველ რიგში გაგვახსენ-დება. მაგრამ კიდევ უფრო მდიდარი ტრადიცია გვაქვს ჩვენ დიდი, მასშტაბური, ტემპერამენტიანი, სიდიადისა და ბრწყინვალეებისაკენ მოსწრაფე ლიტერატურისა და ხელოვნების. მხოლოდ ერთ კერძო

ღარგს რომ შევეხოთ, ამ უკანასკნელი რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე ქართული თეატრის საუკეთესო ძალები სწორედ ასეთი ხელოვნების ძიებით გამოირჩეოდნენ თავიანთი კოლეგებისაგან საქართველოს გარეთ. შესაძლოა, ამ ტრადიციების ცუდმა, ცალმხრივმა, ხშირად ყალბმა და გადამეტებულმა დაცვამაც გამოიწვია ნაწილობრივ ზემოთ ნახსენები განწყობილება ჩვენს ლიტერატურაში, როგორც თავისი კანონიერი რეაქცია. მაგრამ ამ ფაქტმა ლიტერატურისა და ხელოვნების დღევანდელი ფაქტების შეფასებაში არ უნდა შეგვზღუდოს. თავისი ერთ-ერთი ძირითადი დანიშნულება — მოუწოდოს ადამიანს უკეთესისკენ და უდიდესისკენ — ხელოვნებამ არ უნდა დაივიწყოს და ვერც დაივიწყებს. დიდი თემების, დიდი ამბებისა და ხასიათების შექმნება არ გამორიცხავს არც რეალიზმსა და არც სიფაქიზეს. მოდურმა ლიტერატურულმა გავლენებმა ამ კემპარიტებაზე თვალი არ უნდა აგვიხვიოს.



რომელი ხიფათია უარესი — ჩამორჩენა თუ წაბაძვა? ორივე საკმარისად ცუდია და მკითხველის თვალში, რომელიც ჩვენი მწერლობის გარდა კიდევ სხვა ლიტერატურასაც ცოტათი მაინც იცნობს ორიგინალებში თუ ქართულ თარგმანებში (ასეთი კი დღევანდელ მკითხველთა დიდი ნაწილია), თუნდაც ერთ-ერთი ამ სენით დაავადებული ნაწარმოები ვერასოდეს სრულყოფილი ვერ იქნება, იგი ვერც ამ მკითხველის გრძნობისკენ, ვერც მისი ინტელექტისკენ გზას ვერ გაიკვლევს. საბედნიეროდ, ორივე ეს ხიფათი არც ისე მწვავეა, როგორც ზოგი ცალკე თხზულების კითხვისას შეიძლება გვეჩვენოს. სიახლის ძიება და ამ ძიებაში მსოფლიო ლიტერატურის უკანასკნელ მიღწევათა შემოქმედებითი დაუფლებისაკენ სწრაფვა ჩვენს მწერლობაში ყველასთვის თვალსაჩინო ფაქტია (ეს ეხება როგორც ახალგაზრდა ავტორებს, ისე უფროსი თაობის მწერლებსაც). განსაკუთრებით სანუგეშო კი ისაა, რომ იმ ავტორთა თხზულებებშიც, სადაც მწერლობის ახალი საერთაშორისო ტექნიკის დაუფლების განსაკუთრებით ერთგულ ცდებს ვხედავთ, წაბაძვა, მონური მიყოლა ნაკლებ როლს თამაშობს, ვიდრე ეს შესაძლებელი იყო ან ამის ხიფათი არ-

სებობდა. რითია ეს გამოწვეული, ძნელი სათქმელია: შესაძლოა, აქ მხოლოდ ავტორთა პირადი, ნიჭი და უნარი თამაშობდეს გადამწყვეტ როლს, შესაძლოა, პირიქით, ამის მიზეზი იყოს ჩვეები ყოფისა და გარემოს უდიდესი სპეციფიკურობა თანამედროვე დასავლეთის მოთხოვნებში ასახულ გარემოსთან შედარებით (სუფრა, მთის რომანტიკა და სხვ. ამგვარი ორიგინალობა მხოლოდ ავტორთა პირადი დამსახურება არ არის, რადგან ამ მხრივ ხშირად ნაკლები ღირსების მოთხოვნებიც ორიგინალობას ამჟღავნებენ). ყოველ შემთხვევაში, შეიძლება დანამდვილებით ითქვას, რომ თანამედროვე ლიტერატურის მიღწევათა ათვისების რთულსა და მტკივნეულ პროცესს — იმ მიღწევებშია, რომლებიც ჩვენგან დიდხანს იყო მოწყვეტილი და ახლა უცებ ნიაღვარივით მოგვაწყდა, — ჩვენი მწერლობა მხნედ და ვაჟკაცურად ხვდება. იგი ამ პროცესში მაძიებლობის ცხოველ სურვილსაც და თავისი მეობის ღირსეულად დაცვის უნარსაც ამჟღავნებს.

ჩვენ არ ჩამოვთვლით ყველა იმ ავტორს, რომელთა გვარები მკითხველის თვალში დღეს ჩვენი მწერლობის ტრადიციების გაგრძელებისა და განახლების ამ პროცესთანაა დაკავშირებული. სანიშნუშოდ გავიხსენებთ მხოლოდ ერთს, რომელიც დროის მხრივ ერთ-ერთი პირველი იყო ამ პროცესში, ხოლო ღირსების მიხედვით, გვგონია, პირველიც.

გურამ რჩეულიშვილმა მეტეორივით გაიქროლა ჩვენი ლიტერატურის ჰორიზონტზე. მისმა პირველმა მოთხრობებმა დიდი ორიგინალობისა და ჭერ გამოუცნობი სიახლის, გაკვირვებისა და მოლოდინის ნარევი გრძნობა აღძრა. ამ პატარა მოთხრობებში, რომლებიც მკვეთრად განსხვავდებოდნენ ყოველივე იმისაგან, რაც ჩვენ მანამდე გვენახა, მკითხველმა იგრძნო ნაზღვილი ადამიანური ზღელვარება, იგრძნო ჭერ ბოლომდე ჩამოუყალიბებელი, მაგრამ მძლავრი ტალანტის შეხება, იგრძნო გულწრფელობა, ტემპერამენტი და ამავე დროს ენისა და სტილის მახვილი, ალესილი გრძნობა. შემდეგ მოთხრობებში ავტორი თვალნათლივ გაიზარდა ჩვენს თვალწინ — უკეთ, გაიზარდა კი არა, გაიშალა, თავისი ადრე მხოლოდ მინიშნებული მიდრეკილებანი და შესაძლებლობანი გაბედულად, თავისუფლად, უკან მოუხედავად გამოავლინა. კიდევ უფრო გვიანდელ მოთხრობებში ახლაგაზრდა ავტორი უკვე ჩამოყალიბებულ, საკუთარი

ხმისა და საკუთარი მსოფლშეგრძნების მქონე მწერლად წარმოგვიდგა. მისი მოთხრობების ზოგი მკვეთრი ინდივიდუალური თვისება, რომელიც მის პირველ ნაწარმოებებში თვალში გვეცა, მაგრამ ჭერ კიდევ ეკვი გვეპარებოდა, შემთხვევითი იყო ეს თუ კანონზომიერი, გაძლიერდა, გაფართოვდა, მისი შემოქმედების მკვეთრ საკუთარ თავისებურებად ჩამოყალიბდა. თავისი გახუშეორებელი, მხოლოდ და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული აზროვნების წესით მან შექმნა ნაწარმოებები, რომლებმაც უშუალოდ, ყოველგვარი პროფესიონალური მიდგომისა და ანალიზის გარეშე მკითხველის აზრზე და გრძნობაზე შემოქმედების ძალა შეიძინეს. ამითი მან თავისი სრულებით ორიგინალური, ნებისმიერი, სხვა ავტორისაგან განსხვავებული სტილი და მანერა მკითხველს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თავზე მოახვია, მას ობიექტური არსებობა მიანიჭა, ლიტერატურის ხელშესახებ ფაქტად გახადა.

გურამ რჩეულიშვილი არ იყო მბაძველი. მის მემკვიდრეობაში ვერ ხაიჯთ არა თუ მოთხრობას, არამედ ერთ აბზაცს ან თუნდ ფრაზას, სადაც უსიამოვნოდ ყურში მოგხვდეთ ლიტერატურიდან ნაცნობი, მაგრამ ამ შემთხვევაში უადგილო ჰანგი, თვალში მოგხვდეთ ლიტერატურიდან ნაცნობი სახე, მოგაგონდეთ რაღაც ნაცნობი ლიტერატურული პრობლემა. მწერალი აბსოლუტურად ორიგინალურია და მკითხველი მის ნაწარმოებში ვერსად ლიტერატურული რემინისცენციების ნიშანწყალს ვერ ამჩნევს, თუმცა ლიტერატურული გამოცდილება (წაკითხულ ნაწარმოებთა სია) ორივეს — მწერალსაც და მკითხველსაც ძირითად ხაზებში ერთი აქვთ. მიუხედავად ამისა, გურამ რჩეულიშვილი არ არის თავის უშუალო ლიტერატურულ გარემოში ჩაკეტილი მწერალი, ისეთი, რომელსაც არ აინტერესებს ან ვერ ამჩნევს, რა ხდება მსოფლიო ლიტერატურის დიდ ასპარეზზე. პირიქით, თავისი მოთხრობების მიზანდასახულობით, ჩანაფიქრით, ფორმით, თვით სტილითაც კი გ. რჩეულიშვილი ლიტერატურის საერთაშორისო კლასისაკენ მოსწრაფე მწერალია და ამას მისი ნაწარმოებების დიდ უმრავლესობაში ძალიან მკაფიოდ ვგრძნობთ. რაში მდგომარეობს მისი მოთხრობების შინაარსისა თუ ფორმის ეს სიფართოე, რითაც ისინი სანიმუშო შეიძლება იყონ ყველა ჩვენი ავტორისთვის? სად აჩნია მის სტილსა და მანერას ის ნაცნობობა თანამედროვე ლიტერატურის პრობლემატიკასთან, რომელშიაც მისი

ახსულებების ფართო, კარჩაკეტილობის უარყოფელი მიზანდასახულობა გამოსქვივის?

ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა ძნელი არაა. იმაში, რომ ავტორის პორიზონტი ძირითად ხაზებში თანხედება „მსოფლიო ლიტერატურადა“ წოდებული თანამედროვე ლიტერატურის ავტორებისა და მკითხველების პორიზონტს. იმაში, რომ ცალკეულ ფაქტებში, რომელსაც მწერალი აღწერს, იგი სწორედ იმ მხარეებს ხედავს, რომელიც თანამედროვე, გრძნობითა და გონებით განვითარებული ადამიანისთვისაა ყველაზე ახალი და საინტერესო; იმაში, რომ იგი ზედმეტად არ ჩერდება აღწერილი ფაქტებისა და მოვლენების იმ მხარეებზე, რომელიც თანამედროვე ადამიანის აზროვნებისთვის უკვე კარგად ცნობილია, რომელთა ახსნა თუ შეფასება მისთვის უკვე განვლილი ეტაპია. ერთი სიტყვით, თავის მოთხრობებში აღწერილ ფაქტებს ავტორი ხედავს თანამედროვე „მსოფლიო“ ლიტერატურის პრობლემატიკის თვალთ. გურამ რჩეულიშვილი რომ ამ დროს ფაქტების ემპირიულ მხარეს იჩივებდეს, თავის გარშემო დანახული ცხოვრების მოვლენებს რომ მხოლოდ ლიტერატურიდან მოტანილი პრობლემების დასმისა და გადაწყვეტისთვის იყენებდეს, მაშინ მისი განზოგადებული პრობლემატიკა უნიადაგო იქნებოდა, მაშინ მისი მოთხრობა არა თუ თავისი ჩანაფიქრის მიხედვით დიდმასშტაბიანი მოთხრობა იქნებოდა, არამედ საზოგადოდ მოთხრობაც არ იქნებოდა. მაგრამ ავტორის ძალა სწორედ იმაშია, რომ მისთვის მოთხრობილ ფაქტებსა და იმ პრობლემებს შორის, რომელთა პრიზმშიც ის ამ ფაქტებს ხედავს, ბზარი არ არსებობს. მისი ფაქტები თვალსაჩინოდ, მკაფიოდ, თითქმის ნატურალისტურად აღწერილი ფაქტებია ჩვენი, საქართველოს ცხოვრებიდან: მოსწავლე ახალგაზრდობა, სახიფათო სპორტული თავგადასავალი, ეთნოგრაფიული მიზუსტით აღწერილი ხევსურთა ყოფა. არც ამ ფაქტების აღწერაში, არც მათ, ასე ვთქვათ, ხედვაში გ. რჩეულიშვილისავე მშობლიურ გარემოში აღზრდილი მკითხველი ერთ წამსაც ვერა გრძნობს, რომ ავტორი იმას არ აქცევდეს ყურადღებას, რაც მთავარია, რაც ამ მკითხველის თვალსაზრისით ყველაზე საინტერესოა. ამავე დროს ავტორის ხედვა არის თანამედროვე ადამიანის გონებრივი და სულიერი ცხოვრების დონეზე მდგომი პიროვნების ხედვა, ჩვენ ყოველ წამში ვგრძნობთ, რომ გველაპარაკება ადამიანი, რომ-

ლისთვისაც დღევანდელი მსოფლიოს სულიერი ცხოვრების ძირითადი ხაზები არა მარტო ნაცნობია, არამედ ორგანიული.

რომ მსჯელობა ლიტონი სიტყვების ფარგლებში არ დარჩეს, მოვიყვანოთ ორიოდ ილუსტრაციას.

მოთხრობა „სიკვდილი მთებში“ არა თუ რეალისტური ნაწარმოებია, რომლის მოქმედება საქართველოს ერთ-ერთ კუთხეში ხდება — ეს ნატურალისტური, ავტობიოგრაფიული ნაწარმოებია, რომელიც ავტორის მიერ ნახულ კონკრეტულ ფაქტს აღწერს. მისი მოქმედი პირები კონკრეტული, სახელითა და გვარით დასახელებული ადამიანები არიან, მისი პეიზაჟი — ხევსურეთის ერთ-ერთი ხეობის ნამდვილი და მკაფიოდ დახატული პეიზაჟია, მისი ფონი — მართლად და ზუსტად დახატული ხევსურთა ცხოვრება და ჩვეულებები. ჩვენ თვალნათლივ ვხედავთ მოთხრობაში, როგორ მოძრაობს ხევსურეთის მთებში მიკარგული ტურისტთა ჯგუფი, როგორ მიხტის ცხენი ბილიკზე, როგორ გადადის ხეობაზე ღრუბლის ჩრდილი, როგორ მოძრაობენ და როგორ ლაპარაკობენ უბედური ამბის შემსწრე ხევსურები. ამ მხრივ ავტორს ვერაფერს უსაყვედურებს ვერც თვალსაჩინოების ნაკლებობას, ვერც უყურადღებობას ხევსურეთის განუმეორებელი კოლორიტისადმი, რომელიც ჩვენთვის მუდამ საინტერესოა, ვერც ყოფითი დეტალებისა თუ დიალექტის დაუცველობას. შეიძლება ზოგი მწერლისთვის, რომელსაც ეს ამბავი თვალში მოხვდებოდა, ეს დეტალები და ეს კოლორიტი მოთხრობის შესაქმნელად საკმარისი ყოფილიყო. მაგრამ ამ მოთხრობის ავტორისთვის ეს არ კმარა. მიუხედავად დეტალებისა და კოლორიტის მთელი სიზუსტისა და საინტერესოდ ხატვისა, მისი ყურადღების ცენტრში მაინც სხვა არის — ეს სხვაა სიკვდილ-სიცოცხლის მარადი თემა, სიკვდილის განცდა თუ აღქმა ადამიანის მიერ, ადამიანის გრძნობა და ქცევა ამ მარადი საიდუმლოს პირისპირ. ეს თემა ჩრდილავს და ფარავს ყველა სხვა თემას, ნაწარმოებში განსახიერებულს, მიუხედავად იმისა, რომ ყველა სხვა თემაც სრულად — ე. ი. ყველა იმ დეტალისა და ნიუანსის სრული გამოყენებითაა მოცემული, რომელიც ჩვენთვის შეიძლება ამ საკითხში საინტერესო იყოს. სიკვდილ-სიცოცხლის თემა არ არის მხოლოდ ჩვენი სინამდვილისა და ჩვენი სულიერი ცხოვრების თემა. ეს ამავე დროს ყველა ლიტერატურის ერთი

ძირითადი თემაა. ამ თემისადმი მიძღვნილი ქართული ნაწარმოებებიც, ამდენად, თავისი თემატიკით მსოფლიოს ერთიანი ლიტერატურის დონეზე დგას, ე. ი. იმ დონეზე დგას, როცა მას ძალუძს დღევანდელი ლიტერატურის მიღწევებით განებივრებულ მკითხველს ახალი და საინტერესო რამ უთხრას.

მაგრამ ნაწარმოების თემატიკა არც გადამწყვეტია და არც ერთადერთი, რაც ამ შემთხვევაში უფლებას გვაძლევს ავტორის გაქანების სიფართესა და თანამედროვეობაზე ვილაპარაკოთ. მთავარია ამ თემის გადაწყვეტის წესი, ის, თუ ფაქტთან დაკავშირებული დეტალებიდან ავტორს რა მიუჩნევია მთავრად, არსებითად, მკითხველისთვის საინტერესოდ. მოთხრობის ავტორისთვის საინტერესო და არსებითი ამ ფაქტში სწორედ ის არის, რაც არსებითი და საინტერესოა თანამედროვე ადამიანისთვის, რაც პრობლემატურია მისთვის, რაც მისი აზროვნებისა და გრძნობისთვის განვლილ ეტაპს არ შეადგენს. როგორ რეაგირებს კაცი მახლობლის სიკვდილზე? როგორ რეაგირებს კაცი მის წინ მომხდარ სხვის უბედურებაზე? სად თავდება თანაგრძნობა და სად იწყება საკუთარი ინტერესები? სად ძვეს სიკვდილის პირისპირ ადამიანში განსჯისა და უშუალო გრძნობის მიჯნა? როგორ რეაგირებს სხვადასხვა ეროვნების, სხვადასხვა ასაკისა და ტემპერამენტის კაცი ამ ამბებზე? აი რა აინტერესებს პირველ ყოვლისა თანამედროვე მკითხველს და მასთან ერთად მოთხრობის ავტორსაც. მსოფლიო ლიტერატურის მიერ გამოუმუშავებული ფსიქოლოგიური სიზუსტის, სიმკაცრის, უღმობელი თვითნაალიზისა და განზოგადებულ ფილოსოფიურ რეფლექსიასთან შეერთებული ნატურალიზმის საუკეთესო ტრადიციათა გამოყენებით ავტორი თავისი ყურადღების ცენტრში აქცევს აღწერილი ამბის სწორედ ამ მხარეს, მისი მოთხრობა ფაქტთა, სახეთა და ნახევარტონთა ენით სწორედ ამ საკითხზე აკესაუბრება. მოთხრობის უკან ჩანს ავტორი — თანამედროვე; კაცობრიობის სულიერი კულტურის მონაპოვართა დონეზე მდგომი ადამიანი.

არც ერთ მეცხრამეტე საუკუნის ან, თუნდაც, მეოცე საუკუნის დასაწყისის მწერალს ჩვენი მკითხველისთვის ცნობილ ლიტერატურაში სიკვდილის წინადად თემასთან დაკავშირებით ეს პრობლემები არ დაუსვამს, მიზი ეს მხარე არ გაუზაზავს, მისთვის ამ კუთხიდან არ შეუხედავს. მოთხრობის კითხვისას არ გვეტოვებს სრული



რწმენა, რომ ეს შეუძლებელიც იყო, თუმცა საკითხი აქ ლიტერატურის მარად ძველსა და მარად ახალ თემას შეეხება. ავტორის აზრისა და გრძნობის მიმდინარეობა ჩვენს თვალში მხოლოდ დღევანდელი, მხოლოდ ჩვენი დღევანდელი ცოდნა-გამოცდილების მქონე ადამიანის სულიერ სამყაროს გუჩხატავს. ამაშია მოთხრობის თანამედროვეობა. ამაშია მისი სიმძაფრე და დღევანდელი ადამიანებისთვის საერთო ჟღერა.

გურამ რჩეულიშვილს აქვს მოთხრობები კიდევ უფრო ეიწროდ კონკრეტული, პიროვნული, სუბიექტური ხასიათისა. უფრო მეტიც — მისი საუკეთესო მოთხრობების დიდ ნაწილს სწორედ ასეთი მოთხრობები შეადგენენ, რომლებიც ავტორის პირველ პირობებში მოთხრობილ თავგადასავალს გადმოგვცემენ, მისი ღრმად პიროვნული და ინდივიდუალური, უაღრესად ატიპიური განცდების გადმოცემას წარმოადგენენ, ავტორისავე სახელით გამოყვანილი, მისი ასაკისა და მისი მდგომარეობის გმირის ნიღბით ოდნავ შეფარულს. მოთხრობებში „ასვლა“, „ალავერდობა“, „მე ოცი წლისა ვარ“ და მრავალ სხვაში მოთხრობილია ავტორის თუ გმირის დრამატული გარეგნული და შინაგანი თავგადასავალი, ღრმა ბუნების ჭაბუკის თავგანწირული ბრძოლა სიკვდილის შიშთან, უფერულობასთან, ადამიანისთვის გამოუცნობ მარადიულ საიდუმლოებათა სიღიადესთან. ამ მძაფრ თავგადასავალში ძალიან ბევრი რამ არის ისეთი, რასაც ვერაფრით ვერ ეთქმის ჩვეულებრივი ან საყოველთაო. აქ თხრობაში ღრმადაა შეჭრილი უაღრესად პიროვნული ნაკადი, პიროვნული წინათგრძნობები, ჭაბუკის მძაფრად დახატული და ზუსტად გაანალიზებული ენებათადეღვა — ჭაბუკისა, რომლის სულიერი სამყარო იმდენად მდიდარი და დაძაბულია, რომ მკითხველი ძლივს ახერხებს მის ყველა ნიუანსს მიჰყვეს. მაგრამ მიუხედავად ამ უდიდესი სუბიექტივიზმისა ავტორის სულიერი სამყაროს გადაშლა მკითხველათვის არ ხდება არც უცხო, არც მოსაწყენი. ეს იქითომ, რომ ამ მოთხრობების უკან ჩვენ ვგრძნობთ პიროვნებას — ცოცხალ, გულწრფელ და თავისი გრძნობების შინაარსით მნიშვნელოვან პიროვნებას, რომელთანაც საუბარი არასოდეს არ გვწყინდება. ეს პიროვნებაც უაღრესად თანამედროვე პიროვნებაა — მისთვის არაა უცხო არაფერი იქიდან, რაც დღევანდელმა ადამიანმა თავისი

და სხვების ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან ან წიგნებიდან იცის. ესაა სწორედ, რომ ამ პიროვნებას ჩვენთვის საინტერესოდ ზღის, ამასთან ერთად კი ეს ჩვენს უშუალო გარემოში, ჩვენს ქუჩასა და ჩვენს ქალაქში მცხოვრები ადამიანია, რომელმაც ზედმიწევნით იცის, როდის რა ტრანსპორტი გაივლის ჩვენს ქუჩებში, როდის რა ფერი აქვს საქართველოს ბუნებას, ვინ სად მიდის ზაფხულში და სად ზამთარში. ამის წყალობითაა, რომ მოთხრობების გმირიცა და ავტორიც ჩვენთვის ცოცხალია, რეალურია, დამაჯერებელი. თავის ყველაზე სუბიექტივისტურ მოთხრობებშიც გურამ რჩეულიშვილი ნაღვზე უნაღვს რეალიზმს, თვალსაჩინოებას, მკითხველთან სიახლოვეს და ამასთან შეერთებულ მაღალ განზოგადებულობას ინარჩუნებს.

გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობებში კონფლიქტები არასოდეს ერთფეროვანი არ არის. ისინი ერთმანეთს არ ჰკვანან, ერთ მოთხრობაში მეორე არ გვეცნობა. მაგრამ მისი მოთხრობების უმრავლესობას მაინც აქვს საერთო ნიშანი, რომელიც ავტორის აზროვნებასაც და გრძობასაც ყველაზე მკვეთრად ახასიათებს: ავტორი სვამს კითხვებს, რომლებზეც პასუხი არ არსებობს — სვამს ხატოვნად, დამაჯერებლად, მოვლენათა ფერისა და ფაქტურის მკაფიო ხედვით, სინამდვილის ნამდვილი, საკუთარი თვალით მიღებული ცოდნით. მეგობარი იხრჩობა და მის გვერდით მყოფი მეგობარი ცოცხალი რჩება; ცხენი ხელდება და მხედარი დოღის მოგებამდე ორიოდე წუთით აღრე კვდება; კაცი ცოლ-შვილის გადარჩენისას ზღვაში იღუპება და ამის მნახველი კურორტის ცხოვრება თავისი წესით მიდის. ავტორს დარწმუნებით, გარდუვალად, თავისი განზრახვის შენიღბვის გარეშე მიჰყავს მკითხველი ამ გამოუსავალ კონფლიქტთა კარიბჭემდე, თვალნათლივ უჩვენებს მათ და შემდეგ თავისი სიბრაულისა და შიშით შეძრული სულის ანაბარას უბასუხოდ სტოვებს. მისმა მოთხრობებმა არ შეიძლება მკითხველი არ ააღლევოს კიდეც და არ დააჯეროს კიდეც. მისი მოთხრობების აღწერითი ემპირიული მხარე ჩვენთვის, მისი თანამემამულეებისა და თანამოქალაქეებისთვის ჩვენი ცხოვრების მრავალი სხვადასხვა სფეროს დამაჯერებელი თვალსაჩინო სურათია, არაქართველი მკითხველისთვის — ჩვენი ქალაქისა და სოფლის ყოფის სანდო „შიგნიდან“ დახატული სურათებით უხვად შემკული დოკუმენტი. მისი მოთხრობების განზოგადებული, პრობლემური პლანი ერთათვისაც და მეორეთათვისაც კემშარიტი

მღელვარების, დაფიქრების, გრძნობისა და აზრის ამოძრავების სტი-  
მულია. მისი მოთხრობების ეს პლანი ყველა მკითხველისათვის —  
თუკი ის თანამედროვედ აზროვნებს და გრძნობს და, ამავე დროს,  
საკმაო სიღრმით აზროვნებს და გრძნობს, თანაბარი ღირებულების  
მქონეა.

მეტად საინტერესოა ხასიათის შექმნის საკითხი გ. რჩეული-  
შვილის მოთხრობებში. გ. რჩეულიშვილი იმდენად დიდი ნიქის მწე-  
რალი იყო, მას ქვეტექსტისა და პერსონაჟის რეპლიკების შეუმჩნე-  
ველი შტრიხების საშუალებით მისი გრძნობა-გონების მიმოქცევის  
გამოხატვის იმდენად ფაქიზი უნარი შესწევდა, რომ მისი მოთხრო-  
ბების მიმართ ეს საკითხი ბუნებრივად დგება. გურამ რჩეულიშვი-  
ლის პირველ მოთხრობებში მკითხველს თვალში ეცემოდა მოქმედე-  
ბის განვითარების სწრაფი, თითქოს თავბრულდამხვევი დრამატიზმი,  
თავგადასავლისა და გრძნობის გაჩქარებული ტემპიანი ხატვა, რო-  
მელიც ავტორს თითქოს საშუალებას არ აძლევდა, თავის მოქმედ  
პირთა რაიმე ინდივიდუალური განმასხვავებელი თვისებების დასა-  
ხატად მოეცალა. ამ მოთხრობებიდან შეიძლებოდა დარჩენილიყო  
შთაბეჭდილება, რომ ავტორი არ ხატავს ან ვერ ხატავს ხასიათს, რომ  
მას მხოლოდ გრძნობათა და განცდათა ხატვა, მხოლოდ სიკვდილ-სი-  
ცოცხლის გამოუსავალ კონფლიქტთა ხატვა ეხერხება და არა  
ურთიერთგანსხვავებული ადამიანებისა, რაც ეპიკურ ლიტერატურა-  
ში მწერლის მსოფლმხედველობის გამოხატვის ძირითადი საშუალე-  
ბაა. სამწუხაროდ, ამ ილუზიას არ დასცალდა გაფანტვა ავტორის სი-  
ცოცხლეში. მაგრამ მისი სიკვდილის შემდეგ გამოქვეყნებულმა მო-  
თხრობებმა უკვე სხვაგვარად მოპოვნეს უჭი მისი თხზულებების ამ  
მეტად დამახასიათებელ თავისებურებას. აქ, ისევე როგორც მის ად-  
რეულ მოთხრობებში, მკითხველმა დაინახა რეალური, თითქოს  
ცხოვრებიდან ამოგლეჯილი ფიგურების მკაფიო და თვალსაჩინო  
ჩანახატები — მედოლე, ნოქარი, ლეკურის მოცეკვავე, მთერალი  
გლეხი თუ ექიმი. მაგრამ მათ გვერდით მკითხველმა დაინახა ნამ-  
დვილი ხასიათებიც ამ სიტყვის ყველაზე მაღალი და განზოგადებუ-  
ლი აზრით — ინდივიდუალური, ყველა სხვა ადამიანთაგან განსხვა-  
ვებული ადამიანები თავიანთი მკვეთრი, ურთიერთგანსხვავებულ  
სულიერი სამყაროთი, ადამიანები, რომლებიც ავტორისთვის საინ-  
ტერესონი არიან არა მხოლოდ როგორც კონფლიქტის თუ თავგადა-

სავლის გმირნი, არამედ თავისთავად, როგორც ხასიათები, როგორც სხვა ადამიანთაგან განსხვავებული თავისებური ადამიანები. ოლონდ, ჩვენი თანამედროვე და ჩვენზე უწინარესი ლიტერატურის დიდი ნაწილისაგან განსხვავებით, ეს ხასიათები დახატულნი არიან ყველაზე ზოგად პლანში, რაც კი შეიძლება ლიტერატურაში არსებობდეს. ეს ადამიანები თავისი ცხოვრების გარეგნული პირობებით უბრალო ადამიანები არიან, მათი ცხოვრების ეს პირობები ავტორს იმდენად არ აინტერესებს, რომ ეს მათ ინდივიდუალურ დახასიათებას საფუძვლად დაუდოს. მისი გმირები ერთიმეორისგან და სხვა ადამიანთაგან განსხვავდებიან მხოლოდ თავიანთი მკვეთრად დახატული ადამიანური ბუნებით — მათი ინდივიდუალობა მათი ბუნებისგან მოცემული ადამიანური თვისებების ინდივიდუალობაში ვლინდება. ეს დახასიათება არაა გმირის იმ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ დახასიათებაზე უფრო ნაკლები, რომელსაც რიგით მწერალს ვთხოვთ ხოლმე და უმრავლეს შემთხვევაში აქვს კიდეც. პირიქით, ეს ხასიათის შექმნის კიდეც უფრო ზოგადი, კიდეც უფრო მაღალი საფეხურია.

„ბათარეკა ჭინჭარაული“ — ჩვეი ლიტერატურის ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები, რომელსაც მის ოქროს ფონდში შესვლა უწერია, — ამგვარი დახასიათების მკაფიო მაგალითია. ამ პატარა მოთხრობის გმირი მზია ერთი ყველაზე მკაფიო, ყველაზე მომხიბლავი და შინაგანად მდიდარი ქალის სახეა არა მარტო ქართულ ენაზე დაწერილ ლიტერატურაში, არამედ ლიტერატურაში საერთოდ. მას ეთნოგრაფიული სიზუსტეც აქვს, იგი მკვეთრი და ორიგინალური დრამატული კონფლიქტის მოქმედი პირიც არის. მაგრამ პირველ რიგში იგი მაინც ხასიათია — ცოცხალი და განუმეორებელი ადამიანის სახე, რომელიც ხევისურეთის მცოდნე მკითხველისთვისაც და მისი არმცოდნისთვისაც ამ კონფლიქტის გარეშეც საინტერესო და ამადლევებელი იქნებოდა.

ჩვენ, რასაკვირველია, იმის თქმა არ გვინდა, რომ ხასიათთა შექმნის ის წესი, რომელიც გ. რჩეულიშვილმა ასეთი წარმატებით გამოიყენა თუ შექმნა, თანამედროვე ქართული ლიტერატურისთვის ერთადერთი გზა ან, თუნდაც, ძირითადი გზა არის. რასაკვირველია, არა. ჩვენს ლიტერატურას ფართო თემატიკა და დიდრ ამოცანებში აქვს, რომელსაც ხასიათთა ხატვის ეს წესი, რაღა თქმა უნდა, ვერ

ამოწურავს. მაგრამ რაკილა დაადგა ამ გზას, გ. რჩეულიშვილმა მასზე სვლით ისეთ წარმატებას მიაღწია, რომელსაც ახლა ჩვენი ლიტერატურის ისტორიიდან ვერავენ ველარ ამომლის. როგორც ცნობილია, გამარჯვებულებს არ ასამართლებენ, გ. რჩეულიშვილმაც ამ გზაზე ისეთი წარმატება მოიპოვა, რომ თვით გზის სისწორის შესახებ საკითხი აღარ დაისმის.

## ხასიათი და თანამედროვეობა

ლიტერატურული ხასიათი ყველა ეპიური და დრამატული ჟანრის საფუძველთა საფუძველია. პერსონაჟი თანამედროვე რომანის, თანამედროვე მოთხრობის, თანამედროვე ტრაგედიის, დრამისა და კომედიის ცენტრალური ფიგურაა. მის გარეშე — უფრო ზუსტად, მისდამი უპირველესი ყურადღებისა და უმკაცრესი მომთხოვნელობის გარეშე დღეს მხოლოდ მეორეხარისხოვანი, გასართობი ლიტერატურა არსებობს (ცუდი დეტექტივი, ე. წ. „სიტუაციური“ კომედია და სხვა ამგვარი). მართალია, ზოგი საკმაოდ დიდი ავტორი იმ აზრს იცავს, რომ გმირი დღეს სერიოზული ანუ მსოფლმხედველობრივი ლიტერატურისთვის აღარ უნდა იყოს ყურადღების ფიქსუსში, როგორც იგი წინათ იყო; რომ დღეს უფრო მნიშვნელოვანია იმის ჩვენება, თუ რას წარმოადგენს ადამიანი ზოგადად, რას წარმოადგენს მისი არსებობა და მისი ბედი როგორც ადამიანისა საერთოდ, ვიდრე იმის ჩვენება, თუ რა და რა განსხვავებული ადამიანები არსებობენ ამ ქვეყნად, როგორია მათი განსხვავებული ბედი და განსხვავებული დამოკიდებულება ადამიანის ცხოვრების ძირითადი პირადი და სოციალური პრობლემისადმი (ამ აზრს ადგას, მაგალითად, თანამედროვე ფრანგი რომანისტი ანდრე მალრო). მაგრამ ეს მსჯელობა მხოლოდ იმას ეხება, თუ როგორი უნდა იყოს, ამ ავტორთა აზრით, თანამედროვე ეპიური ტილო. მხატვრული შემოქმედების პრაქტიკა ჯერჯერობით ამ თეორიის დამადასტურებელ ნიმუშებს არ იწლევს. ადამიანის შემეცნების ყველაზე საიმედო საშუალებად ეპიურ ლიტერატურაში დღესდღეობით სხვადასხვა ადამიანების — მათი სოციალური ვინაობის, მათი ტემპერამენტის, შორალისა და

მსოფლმხედველობის სხვაობით გამოწვეული ინდივიდუალური თუ მეტნაყლებად ტიპური განმასხვავებელი ნიშნების მხატვრული დანახვა რჩება.

ხასიათის შექმნის ხელოვნება ეპიკოსისთვის ყველაზე მაღალი და ყველაზე რთული ხელოვნებაა. რეალისტური ანუ ცხოვრებისეული ხასიათების შექმნა რეალისტური ლიტერატურის უპირველესი მოთხოვნაა. ამ ძირითადი მოთხოვნის უარყოფა ან უგულვებელყოფა იმას ნიშნავს, რომ მწერლობას უნიადაგო ფსევდოფილოსოფიური განზოგადებისკენ, შიშველი სიმბოლიკისა და ალგორაისკენ უძირკო, ე. ი. იგი სრული უნაყოფობისათვის გასწირო.

ლიტერატურული ხასიათის შექმნის ამოცანა ამ სიტყვის ვიწრო აზრით, შედარებით ნათელია: ესაა პერსონაჟის იმდენად სრული და ფსიქოლოგიურად თვითკმარი სახის შექმნა, რომ ჩვენ (მკითხველებმა) ვიცოდეთ არა მარტო ის, თუ რა ემართება პერსონაჟს ნაწარმოების მანძილზე, არამედ ისიც, თუ ვინ ან რა არის ეს პერსონაჟი ფსიქოლოგიურად. ჩვენ „შიგნიდან“ უნდა ვხედავდეთ მის სულიერ ცხოვრებას, ამ სულიერი ცხოვრების ყველა ელემენტი ჩვენს თვალში ორგანულად უნდა იყოს დაკავშირებული ერთმანეთთან, უნდა ვგრძნობდეთ ამ კავშირის ფსიქოლოგიურ სიმართლეს, რათა შეგვეძლოს ნათელი წარმოსახვა გმირის შინაგანი ცხოვრების იმ მხარეებისა, რომლებიც ნაწარმოებში ნახსენები არ არის. ჩვენი ფანტაზია პერსონაჟის სახის მოხაზვისას იქ არ უნდა ჩერდებოდეს, სადაც ავტორის ხელი გაჩერდა; ერთი სიტყვით, უნდა ვცნობდეთ ნაწარმოების გმირს; როგორც ჩვენს მიერ ნახული ადამიანების რაღაც გარკვეული ტიპის წარმომადგენელს. ესაა რეალისტური ესთეტიკის ძირითადი მოთხოვნა. ამის გარეშე რეალისტური ეპიური ხელოვნება არ არსებობს.

მაგრამ ეს ამოცანის მხოლოდ ერთი მხარეა, მისი, ასე ვთქვათ, არტისტული მხარე. მეორე მხარეა პერსონაჟის ტიპიზაცია და გამოყოფა გარესინამდვილის შთაბეჭდილებათა ზღვიდან, ადამიანთა კლასიფიკაცია ამა თუ იმ ნიშნის მიხედვით, რასაც ეპიკა ახდენს. ერთი სიტყვით, საჭმე ეხება არა ხასიათის დახატვას, არამედ მის დანახვას, რაც ავტორის საერთო მსოფლმხედველობიდან და მისი შემოქმედების მიზანდასახულობიდან გამომდინარეობს.

... რა არის ის მთავარი, რაც მხატვრული შემოქმედების ამ უმნი-

შენელოვანეს სფეროში ერთ შემოქმედებით. მეთოდს მეორისაგან ასხვავებს და რაც განუყრელად არის დაკავშირებული ავტორის მსოფლმხედველობისა და მხატვრული ინდივიდუალობის უღრმეს საწყისებთან? ესაა თვალსაზრისი, რომლითაც ავტორი ადამიანებს ერთიმეორისაგან არჩევს, საზომი, რომლითაც იგი მათ ღირებულებას ზომავს. მხატვრული ლიტერატურის გარიყრაჟზე ანტიკურ სამყაროში და შუასაუკუნეებში (როგორც ქრისტიანულ ქვეყნებში, ისე სხვაგან) ეს თვალსაზრისი მეტად მარტივი იყო: პერსონაჟი, როგორც წესი, ან ავი იყო ან კარგი, იგი ან ღვთისკენ იყო ან ეშმაკისკენ, ან გულადი იყო, ან ლაჩარი; იმ საქმეს, რომელსაც ავტორის სიმპათია ეკუთვნოდა, იგი ან მტრობდა, ან ემსახურებოდა. ისეთი დიდებული ქმნილებები, როგორიცაა ჰომეროსის ეპოსი, „ნიბელუნგების სიმღერა“, „შაჰ-ნამე“ თუ „ვეფხისტყაოსანი“ ამგვარი მეთოდით შექმნილი ლიტერატურის ფონზე მხოლოდ უსაზღვრო ველიდან შიშვლად ამოწვდილ ცალკეულ მწვერვალებად მოჩანან. კრიტიკული რეალიზმის ეპოქაში როგორც დასავლეთში, ისე ჩვენში პერსონაჟთა განსხვავების მთავარ თვალსაზრისად სოციალური თვალსაზრისი იქცა, ვინაიდან ეპიური ლიტერატურის მთავარი ამოცანა ამ დროს სოციალური პრობლემების გადაჭრაში და საზოგადოების მამოძრავებელი პოლიტიკურ-ეკონომიური ძალების შემეცნებაში მდგომარეობდა. ამ ტიპის ლიტერატურის პერსონაჟი პირველ ყოვლისა თავისი სოციალური ფენის ტიპური წარმომადგენელია — იგი არისტოკრატია ან მესამე წოდების შვილი, ბურჟუა ან პროლეტარი, გლეხი ან „გაზნაურებული“ მღაბიო“. პერსონაჟის სოციალური ვინაობა და აქედან გამომდინარე სოციალურად ტიპური ნიშან-თვისებები მისი ბუნების ყველა სხვა მხარეს ჩრდილავს. ავტორს აინტერესებს არა ადამიანი ზოგადად ან ადამიანი როგორც ბუნების შვილი, არამედ ადამიანი როგორც საზოგადოების შვილი და საზოგადოების განვითარების აქტიური თუ პასიური მონაწილე.

„ფსიქოანალიტიკურ“ საფუძვლებზე შექმნილ თანამედროვე და საელურ ლიტერატურაში, პირიქით, ადამიანთა ურთიერთგარჩევის კრიტერიუმად მათი ოდენ ბუნებრივი თვისებები, უფრო ზუსტად — მათი ბუნებრივი თვისებების (ფიზიკური ბუნება, ნიჭი, ტემპერამენტი და ა. შ.) მეტნაკლებად ვიწროდ შემოფარგლული სფერო იქცა. ადამიანის სოციალური როლი ავტორს ნაკლებ აინტერესებს — შე-



საბამისად, ამ ლიტერატურის პერსონაჟთა სოციალური განსაზღვრულობა სიმდიდრისა და სიღარიბის, ცხოვრებაში წარმატებულობისა თუ ხელმოკარულობის უაოგადეს, ისიც, როგორც წესი, ბუნდოვნად მოხაზულ განსხვავებულობაზე დავიდვართ.

ასეთ განსხვავებულ თვალსაზრისთა შესაძლებლობა ნამდვილად ამოუწურავია — ზოგი ამ თვალსაზრისთაგანი „სწორია“ და ზოგი, ჩვენი თვალთახედვის მიხედვით, მანკიერი. „სწორი“ ანუ ახლებური, ორიგინალური, თანამედროვე ადამიანის აზროვნების დონის შესატყვისი თვალსაზრისის ქონა, რა თქმა უნდა, ვერ იძლევა ნამდვილი და ახლებური ლიტერატურული ხასიათების შექმნის გარანტიას: განსხვავებულ ადამიანთა სწორად დანახვა ერთია, ხოლო ინდივიდუალურ და ტიპიურ თვისებათა სინთეზი, რაც ცოცხალ სახეს ქმნის, კიდევ სულ სხვა. მაგრამ თუ ამ სწორი თვალსაზრისის ქონა არ არის საკმარისი პირობა ზემოხსენებულს დიდ „შემოქმედებითი ამოცანის დასაძლევად, იგი ამის აუცილებელი პირობა მაინც არის. სწორი და ახლებური თვალსაზრისის გარეშე დიდი მნიშვნელობისა და განზოგადების ხასიათები, ვერ შეიქმნება, მაშასადამე, დიდი ეპიური ლიტერატურაც ვერ იარსებებს.

მე-19 საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში, გასაგები მიზეზების გამო, პერსონაჟის მოხაზვისას განმსაზღვრელი თვალსაზრისი სოციალური თვალსაზრისი იყო. ეს თვალსაზრისი ჩვენს ლიტერატურას მე-20 საუკუნეშიც გადმოჰყვა. მან ქართული ეპიური მწერლობის პტკიცე, თითქოს ერთხელ და საბოლოოდ დადგენილი საფუძველი შექმნა. გადახვევა ამ საერთო ტრადიციისაგან მცირე იყო. გაუზვიადებლად შეიძლება ითქვას, ეს გადახვევა ცალკე ნაწარმოების ან ცალკეულ პერსონაჟთა მოხაზვის გზითაც კი არ გამოვლენილა, არამედ მხოლოდ ცალკეული პერსონაჟების (ძირითადად, სოციალური თვალსაზრისით აღქმული და დახატული პერსონაჟთა სახეების მოხაზვაში ცალკეული არასოციალური, უპირატესად, წმინდა ფსიქოლოგიური შტრიხების გამოყენების გზით (მეჯღანუაშვილი, ოთარაანთ ქვრივი, ყაზბეგის ზოგი პერსონაჟი, ჯოლა ლომთათიძის „ლირიკული“ გმირი).

რევოლუციის შემდგომ ხანაში პერსონაჟების განსხვავებულო სოციალური ბუნების ხატვამ, ადამიანის გაგებასა თუ ლიტერატურულ რეპროდუქციაში სოციალური თვალსაზრისის მომარჯვებამ

ახალ მკვეთრ აღმავლობას მიადრწია. გამძაფრებული სოციალური ბრძოლების ეპოქაში, რასაკვირველია, ლიტერატურას ადამიანი აინტერესებს პირველ ყოვლისა როგორც სოციალური ერთეული, როგორც მწვავე სოციალურ ბრძოლაში ჩაბმული ამა თუ იმ კლასის წარმომადგენელი. კაცი შემამულეთა კლასს ეკუთვნის თუ გლეხობისას, „ჩვენყენაა“ იგი თუ ჩვენს წინააღმდეგ, კულაკია იგი, საშუალო გლეხი თუ სოფლის ბოგანო, ამას ამ დროის რეალურ ცხოვრებაშიც და მხატვრულ ლიტერატურაშიც უფრო დიდი მნიშვნელობა ეძლევა, ვიდრე ადამიანის ბუნებრივ თანდაყოლილ თვისებებს, მის ტემპერამენტს, მიღრეკილებებს, მის დამოკიდებულებას სიკვდილსიცოცხლისადმი, ქალისადმი, შვილისადმი თუ სხვა „მარადიული“ ადამიანური პრობლემებისადმი. ეს, რასაკვირველია, იმას არ ნიშნავს, თითქოს ამ ეპოქის მწერლობაში მკვეთრ სოციალურ მიზანდასახულობას აუცილებლად ლიტერატურის ცალმხრივობა, მისი მოტივებისა და ემოციების გაღარიბება უნდა გამოეწვია. პირიქით, დიდი და მთავარი სოციალური თემა, რომელიც ისევე ბატონობს გარკვეული პერიოდის ლიტერატურაზე, როგორც ბედისწერის თემა ბერძნულ თეატრზე, საშუალებას აძლევს ავტორს, ყველა სხვა „მარადიული“ მოტივიც ახლებურად დაინახოს, ახალი, პირველშობილი ძალა ჩაჰბეროს მათ და სიახლე მიანიჭოს. მაგრამ ეს ეხება ნაწარმოების მხატვრულ აღნაგობას ზოგადად და არა ხასიათთა შექმნას, ან, სქემატურად რომ ვთქვათ, ადამიანთა კლასიფიკაციას კერძოდ. მთავარ თვალსაზრისად ლიტერატურული ხასიათების ხატვაში მაინც ერთი — სოციალური თვალსაზრისი რჩება.

მხატვრული ამოცანისადმი ასეთი მიდგომის მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ დვალიშვილის სიკვდილის სცენა კ. ლორთქიფანიძის რომანიდან „კოლხეთის ცისკარი“. ეს სცენა ერთ-ერთი საუკეთესოა რომანში, რამდენადაც იგი მკაფიოდ გამოხატულ პოლიტიკურ თვალსაზრისთან ერთად სიკვდილს წინაშე ზარისა და ძრწოლის უმძაფრეს ადამიანურ გრძნობას განგვაცდევინებს. კოლმეურნეობის აქტივისტს, სიკვდილს ბეწვზე გადარჩენილს, რიყეზე ბანაობისას ხედება ყაჩაღი დვალიშვილი, კლასობრივი მტერი, რომელსაც ამ ორი დღის წინათ მისი მოკვლა ჰსურდა. კოლმეურნეობის აქტივისტი ტარასი ვერ ცნობს დვალიშვილს, იგი მოხიბლულია ამ უცნობი კაცის ბრვე აღნაგობითა და ვაჟკაცური იერით. მათ შორის მე-

გობრული საუბარი იმართება და მხოლოდ შემთხვევით შენიშნავს ტარასი, რომ უცნობს მისი დაკარგული კარაბინი უდევს თავის ტან-ბაცმელთან.

„ღვალიშვილი წყლიდან ამოსულიყო, შამფურის გასათლელად თხილის ტოტი მოეტეხა და მისკენ მოდიოდა. ტარასის ხელში მაუზერი რომ დაინახა, ქოჩორი სწრაფად შეისწორა და შესდგა.

ულვაშებზე გაწყობილი ნაკეცები თითქოს გაუცოცხლდნენ, ტოკვა დაიწყეს და ტარასი მიხვდა. პირველად ისინი რატომ არ მოუწონა. მხოლოდ გაავებული ნადირის ცხვირ-პირზე უნახავს ტარასის ასეთი ნაკეცები.

— შენ მანდ რას იჩხრიკები? ვინ ოხერი ხარ! — ხმადაბლა ჰკითხა ღვალიშვილმა.

— ამ თოფის პატრონი... ამ თოფის პატრონი — მაშინვე გაიმეორა ტარასიმ, რადგან ხმაში ახლა მასაც ხრინწი გამოერია.

— ხაზარაძე! — დაიღრიალა ღვალიშვილმა და ერთბაშად მოიღდგინა, თითქოს კამარას აპირებდა, მაგრამ თავი შეიმაგრა. გულმა ასე უჩრია.

ტანში ცივმა ელვამ დაურბინა. გაფითრდა. ასე იდგა რამდენიმე წამი. მერე ერთბაშად დამშვიდდა, დაძაგრული კუნთები მოეშვა. უცნაურმა გულგრილობამ მოიცვა, მხოლოდ თანდათან უფრო ფითრდებოდა და შუბლზე ოფლი ასკდებოდა.

მორჩილად იდგა. ხანდახან ქოჩორს შეისწორებდა, თუმცა ახლა ისიც მორჩილი გახდომოდა.

— მესროლე, რაღას უცოვ, შენი...

ისევ შეერთა, რადგან საკუთარმა ხმამ სიცოცხლე მოანატრა.

— სულერთია, წაყოლით ანაყო წაგყვები, — კირვეულად დაუმატა.

მერე ერთბაშად შებრუნდა, ტარასის ზურგი შეაქცია.

— იქნებ ასე გირჩევნია, ასე სჩვევიათ ლაჩრებს! — კბილების კრაპუნით გამოსძახა მან.

— ჩაიცვი, ტიტველს ვერ გესერი, — უთხრა ტარასიმ.

ჯერ კიდევ იმედი ჰქონდა, ყაჩაღი ცოცხალი დანებდებოდა. იგი დაიხარა, რომ მისთვის ტანისამოსი მიეწოდებინა...

ამ შეცდომამ ტარასი კინაღამ დალუპა.

დვალიშვილმა იდროვა... ერთი ელვისებური ნახტომი და...  
ტარასის ხელდახელ ეძგერა.

ჭალაში სიცხის ლული ტრიალებდა. დაოსებულმა ქედნებმა ტყისპირის მიაშურეს, რომ უცებ მდინარის პირას თოფი გავარდა. ქედნები ჰაერში შეტრიალდნენ და უჯანვე გაბრუნდნენ“.

თუმცა კვლის უცნაური და აუხსნელი განცდა, რომლის გარშემო მრავალი დრამატული ეპიზოდი შეთხზულა სიტყვიერების უძველესი ნიმუშებიდან დღემდე, ამ სცენაში მეტად მძაფრადაა გამოხატული, წმინდა ფსიქოლოგიური მოძენტი მაინც არ განსაზღვრავს არც ავტორის კონცეფციას, არც პერსონაჟების შეფასებას „კოლხეთის ცისკარში“. ავტორის თვალსაზრისი აქ ერთიანია და მყარი — ესაა სოციალური თვალსაზრისი: დვალიშვილი თავისი კლასობრივი ბუნებით კოლმეურნეობის მტერია — მაშას-დამე, იგი უნდა მოკლულ იქნეს. ფსიქოლოგიური სიმძაფრე, რომელიც ამ სცენას ახლავს, მხოლოდ ხაზს უსვამს ამ ძირითად, სოციალურ მიზანდასახულობას. ერთიც და მეორეც ორგანულ ერთიანობაშია, ერთი მეორის გზით და მეორის ფონზე მხოლოდ მეტ სიმწვავეს იძენს.

ეს ეპიზოდი და მასში განსახიერებული მიდგომა თემისა და პერსონაჟის დახასიათებისადმი ტიპიურია ჩვენი ლიტერატურის განვითარების გარკვეული პერიოდისათვის. აქ წმინდა სახით და შეურეველად არის აღბეჭდილი ის ლიტერატურული პოზიცია, რომელიც, ამ პერიოდის ლიტერატურული და სოციალური ცხოვრების სპეციფიკიდან გამომდინარე, ბუნებრივი იყო და ლოგიკურად აუცილებელი.

თანამედროვე პირობებში ლიტერატურის მეთოდოლოგიაში საერთოდ და ხასიათის შექმნის ხელოვნებაში კერძოდ ახალი სირთულე შეიტანა — ახალი არა მარტო იმ მხრივ, რომ დღევანდლობის ხასიათები ფაქტობრივად სხვა არის, ვიდრე გუშინდელი დღის ხასიათები, რომ დღეს სოფლად და ქალაქად ცოტა სხვა ადამიანები დადიან, ვიდრე ოციან წლებში დადიოდნენ, რომ შეიცვალა ჩაცმადახურვა, ცხოვრების გარეგნული პირობები და ყოველდღიური მეტყველების სტილი. ეს სიახლე უფრო პრინციპული ხასიათისაა. იგი ხასიათის შექმნის თუ დანახვის წესს ეხება. ეს პრინციპული სიახლე ჩვენი ლიტერატურის დღევანდელ დღეს კი არ ასხვავებს მისი გუშინდელი დღისაგან, არამედ სრულებით ახალ ერას ხსნის. ეპიზოდური ლიტერატურის უმთავრეს პუნქტში — ხასიათის შექმნის პუნქტში.

იგი სრულებით ახალს, მრავალ ეპოქაზე გამწვდომ მოთხოვნებს აყენებს და ახალ პერსპექტივებს სახავს.

რავი მდგომარეობს ეს სიახლე? ეს სიახლეა ადამიანთა ტიპიზაციისა და შეფასების დროს ახლებური თვალსაზრისის მომარჯვება, რაც თვით ახალი, თანამედროვე საზოგადოების ბუნებიდან გამომდინარეობს. თუ ადრე, გამძაფრებული კლასობრივი ბრძოლების ეპოქაში კაცის საზოგადოებრივ ბუნებას განაპირობებდა მისი კლასობრივი კუთვნილება, თუ ადამიანის როლს საზოგადოების ცხოვრებაში მართლაც განსაზღვრავდა მისი პოზიცია კლასთა ბრძოლის რთულ ვითარებაში, თუ მისი ზრახვები, მიზნები და გუნება-მიდრეკილებები მართლაც მნიშვნელოვანწილად მისი აღზრდიდან გამომდინარეობდა და პერსონაჟის ავტორისეული შეფასებაც დასახელებულ მომენტებს ეყრდნობოდა, დღეს პერსონაჟისადმი ასეთი მიდგომა უკმარი და ზოგ შემთხვევაში ფიქტიურიც გახდა. ჩვენს საზოგადოებაში ფაქტიურად აღარ არსებობს ადამიანთა უთანაბრობა დაბადების მხრივ, ყოველ შემთხვევაში, მას არ აქვს იმდენი ძალა, რომ ადამიანის მთელ ცხოვრებას დაღი დააჩნოს. ჩვენს საზოგადოებაში არ არსებობს ისეთი კლასი ან სოციალური ფენა, რომელიც თავისი სოციალური ბუნებით იძულებულია მთელ დანარჩენ საზოგადოებას ან მის რომელიმე ფენას დაუპირისპირდეს. დღეს ადამიანის საზოგადოებრივი მსოფლმხედველობა, მისი როლი ცხოვრებაში (დადებითი თუ უარყოფითი), და მისი რწმენა-შეხედულებები აღარაა ფაქტიურად დამოკიდებული მის წარმოშობაზე ან სოციალურ მდგომარეობაზე. საზოგადოების ყველა წევრს იურიდიულადაც და ფაქტიურადაც თანაბარი შესაძლებლობა აქვს ამა თუ იმ სახის განათლება მიიღოს და ესა თუ ის სოციალური მდგომარეობა შეიქმნას, თავისი ბუნებრივი უნარისათვის მიდრეკილებების შესაბამისად. აქედან გამომდინარე, ადამიანთა სოციალური გარჩევაც ლიტერატურაში მკრთალდება და ხშირად რუდიმენტად იქცევა. ლიტერატურულ ხასიათთა შექმნისათვის ანუ განსხვავებულ ადამიანთა მეტ-ნაკლებად ტიპიზირებული ხატვისათვის, მაშასადამე, სოციალური საზომი დღეს საფუძველი ვეღარ იქნება. ამისთვის თანამედროვე ლიტერატურას ადამიანთა შორის უფრო ღრმა, უფრო არსებითი, დღესდღეობით უფრო რეალური და მოქმედი განსხვავებების დანახვა სჭირდება.

ასეთად შეიძლება გამოდგეს მხოლოდ პიროვნული განსხვავება ადამიანებს შორის, მხოლოდ ის ნამდვილად უსასრულო მრავალგვარობა და მრავალსახობა ადამიანის ბუნებრივი გრძნობებისა და მიდრეკილებებისა, ტემპერამენტისა და ხასიათისა ამ სიტყვის ყოველდღიური აზრით, სხვადასხვა უნარისა თუ ინტერესთა მიმართულებისა, რომელიც ერთმანეთის გვერდით მცხოვრებ თანასწორუფლებიან ადამიანებს ერთიმეორისაგან ასხვავებს. რეალური ადამიანის ზედი და მისი როლი ცხოვრებაში მისი პიროვნული თვისებებიდან გამომდინარეობს და არა მისი სოციალური კუთვნილებიდან (სოციალური პირობები ფაქტიურად ყველასთვის ერთია). მაშასადამე, ლიტერატურული პერსონაჟის ბედსაც იგივე ფაქტორები უნდა განსაზღვრავდეს. ეს ახალი არსებითი თავისებურება თანამედროვე ლიტერატურას ადამიანის შეცნობის ნამდვილად უსასრულო, კლასიკური რეალიზმის ლიტერატურისათვის პრინციპულად მიუწვდომელ პერსპექტივას უშლის.

ზემოთქმული, რასაკვირველია, არ ნიშნავს, რომ თანამედროვე ლიტერატურა საზოგადოებრივი კონფლიქტებისადმი ყურადღებას ასუსტებს. პირიქით. საზოგადოებრივი კონფლიქტი ეპიური ლიტერატურის უპირველეს თემად რჩება და დარჩება მანამდე, სანამ ასეთი კონფლიქტის შესაძლებლობა სინამდვილეში არსებობს. სინამდვილეში არის და დიდხანს იქნება ბრძოლა ძველსა და ახალს შორის, მორალური კეწმარტების მაძიებელ ადამიანებსა და მორალისადმი გულგრილ ადამიანს შორის, კაცთმოყვარებასა და ეგოიზმს შორის და ა. შ. მაგრამ თანამედროვე ლიტერატურის პრინციპული სიახლე ის არის, რომ იგი ამ კონფლიქტებს და მათში მონაწილე ადამიანებს ხატავს მხოლოდ როგორც თავისუფალი ნებისა და არჩევანის მქონე ადამიანებს და არა როგორც წინასწარ განსაზღვრულს პერსონაჟთა სოციალური წარმოშობისა და საზოგადოებრივი მდგომარეობის ფაქტორით. ამით თანამედროვე მწერლობა უფრო ღრმად სწვდება პერსონაჟთა ადამიანურ ბუნებასაც და თანამედროვე საზოგადოებაში ადამიანების ურთიერთობათა რთულსა და მრავალმხრივ შექანიზმებსაც.

თუმცა ყველაზე დიდი პერსპექტივა ამ მიმართულებით, ლოგიკურად, სოციალისტური საზოგადოების ლიტერატურას ეშლება (ანუ იმ საზოგადოებისას, სადაც კლასობრივი უთანასწორობა არ

არსებობს), მაგრამ როგორც ტენდენცია ეპიური ლიტერატურის ზემოაღნიშნული თავისებურება სხვა საზოგადოებათა ლიტერატურაშიც არსებობს. რომ ადამიანის წინაშე მისი ცხოვრების მოწყობის არა ერთი, არამედ რამდენიმე ურთიერთსაწინააღმდეგო შესაძლებლობა ძვეს, რომ მისი გზა და მისი როლი ცხოვრებაში ძალიან მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრულია მისი პირადი ადამიანური თვისებებით და რომ ეს თვისებები რეალისტი მხატვრის ყურადღების ცენტრში უფრო და უფრო ექცევა, ეს თანამედროვე საზოგადოების გართულებული სტრუქტურის ლოგიკური შედეგია. დიდი ქალაქები, განვითარებული ტრანსპორტი, კავშირგაბმულობა და მსოფლიოს ეკონომიური სისტემის ერთიანობა ადამიანთა რთულ ურთიერთობებს ბადებს, სადაც კაცის ბუნებრივ თვისებათა ყოველი მცირე სხვაობა მის ბედსა და სოციალურ როლში ვლინდება და ამ უკანასკნელის თვალსაზრისით მნიშვნელობას იძენს. გაღრმავებული ფსიქოლოგიაში, პერსონაჟთა ადამიანური ბუნების მოხაზვისადმი გაზრდილი ინტერესი, პერსონაჟის დახასიათებაში ფსიქოლოგიური პლანის პრევილირება, რაც თანამედროვე ლიტერატურას ზოგადად ახასიათებს, ამ სოციალურ პირობათა უშუალო შედეგია.

ეს სიახლე, რაღა თქმა უნდა, ჯერ სავსებით არ არის რეალიზებული დღევანდელ ლიტერატურაში, მაგრამ ახლავე შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის განვითარების გენერალური ხაზი, რომელზეც ჩვენი ეპოქის დიდი ანუ მსოფლმხედველობრივი ლიტერატურის ყველაზე დიდი შედეგები უნდა შეიქმნას. მწერლობის დღევანდელი პრაქტიკა იმასაც მოწმობს, რომ ქართული საბჭოთა ლიტერატურისთვისაც ხასიათის ხატვის ეს ახლებური მეთოდი დიდი ხანია უცხო აღარ არის. ეს არის ცხოველი ნაკადი ჩვენი მხატვრული აზროვნების ევოლუციაში, რომელსაც ყოველმხრივი განვითარება სჭირდება და ყოველმხრივი განვითარება უწერია. ამას მრავალი თანამედროვე ნაწარმოები მეტად თუ ნაკლებად ადასტურებს.

ახალგაზრდულმა ნაკადმა, რომელიც ჩვენს ლიტერატურაში ამ ბოლო ათეული წლების მანძილზე შემოიჭრა, თან ბევრი სიახლე მოიტანა. ქართული პროზა ახალი თემებით, ახალი განწყობილებებით, განსაკუთრებით, ახალი გამომხატველი საშუალებებით გამდიდრდა. „ჰემინგუისებური“ მანერა, რომელიც ამ ხნის მანძილზე გამოსულ ახალგაზრდა პროზაიკოსებს ახასიათებს, ერთგვარ „მო-

დადაც“ კი იქცა. ეს, რა თქმა უნდა, არ არის თავისთავად ცუდი, ოღონდ ამ ფაქტს ზედმეტად დიდი მნიშვნელობა არ უნდა მივანიჭოთ. ეს სიახლე სხვა არაფერია, თუ არა იმ დიდი ხარვეზის ამოვსების ცდა, რომელიც ჩვენი ლიტერატურის მსოფლიო ლიტერატურისაგან ხელოვნური მოწყვეტის შედეგად გაჩნდა გარკვეული წლების მანძილზე. ჩვენი ეროვნული ლიტერატურის განვითარებაში, რასაკვირველია, ეს მოვლენა განმსაზღვრელ როლს ვერ ითამაშებს.

ხასიათის შექმნას ანუ იმას, რაც ეპიურ ლიტერატურას ნამდვილად დიდ მსოფლმხედველობრივ ლიტერატურად ხდის და მას ფართო საზოგადოებრივი თუ ფილოსოფიური განზოგადების საშუალებას აძლევს, „ჰემინგუეისებური“ სტილი მაინცდამაინც ხელს დიდად არ უწყობს. მართალია, ჰემინგუეის ლაკონიზმი, თხრობის საოცარი თვალსაჩინოება, მოქმედებასა და გმირთა ფსიქიკის ცვალებადობასთან მისვლის ისეთი უშუალოება, რომელიც მანამდე ლიტერატურამ თითქმის არ იცოდა, ძალიან დიდი პლუსია მწერლისათვის პერსონაჟის სახის ჯამოკვეთის მხრივაც. მაგრამ სხვაა მაინც ლიტერატურული სახე ზოგადად და სხვაა ლიტერატურული ხასიათი კერძოდ. ხასიათი უფრო რთულია, ვიდრე უბრალოდ ლიტერატურული სახე. ხასიათი გულისხმობს პიროვნებას მთლიანად: და არა მხოლოდ პიროვნებას ცალკე აღებულ სიტუაციაში, არა მხოლოდ როგორც ამა თუ იმ ცალკეული განცდის სუბიექტს. ხასიათს ქმნის პერსონაჟის ინდივიდუალური თვისებების — მისი გარეგნობის, მიდრეკილებების, ტემპერამენტის, მსოფლმხედველობის, მორალის, გრძობათა მთელი მრავალსახეობისა და ცხოვრებისეული გამოცდილების რთული ნასკვი. თუ ლიტერატურული ხასიათი ნამდვილად ხასიათია, მაშინ იმის მიხედვით, რაც ნაწარმოებიდან შევითქვით, შეგვიძლია ამ ადამიანის ყველა სხვა შესაძლო ქცევა წარმოვიდგინოთ ყველა სხვა სიტუაციაში.

იმაში, თუ რა ნიშნების მიხედვით ახდენს ავტორი პერსონაჟთა ტიპიზაციას, რითი არჩევს იგი ადამიანებს ერთიმეორისაგან და რითი ამსგავსებს, ვლინდება ავტორის მსოფლმხედველობა, რომლის გამოხატვაც ან ქადაგებაც მას ჰსურს. ავტორის მსჯავრში მის მიერ შექმნილი ხასიათის შესახებ ვლინდება მისი მსჯავრი ზოგადად ცხოვრებაზე ან სინამდვილის იმ უბანზე, რომელსაც მისი ნაწარმოები ეხება.



ერნესტ ჰემინგუეი — „ჰემინგუეისებური“ სტილის ყველაზე დიდი წარმომადგენელი — უფრო ლიტერატურულ სახეთა მხატვარია, ვიდრე ხასიათებისა (ეს ეხება არა მარტო მის მოთხრობებს, არამედ რომანებსაც, როგორცაა „მშვიდობით იარაღო“, „ვის იგლოვს ზარი“, „ქონა-არქონა“) საკმარისია ჰემინგუეის პერსონაჟები ტოლსტოის, ბალზაკის, თომას მანის, ოლდოს ჰაქსლისა თუ გრემ გრინის პერსონაჟებს შევადაროთ, რომ ეს თვალნათლივ დავინახოთ. იყო საშიშროება, რომ „ჰემინგუეისებური“ სტილის გადმონერგვა ქართულ პროზაში ჩვენშიაც შეასუსტებდა ყურადღებას პერსონაჟთა ხასიათის გამოკვეთისაკენ და ეს მართლაც ასე მოხდა. არა თუ ერთი ავტორის სხვადასხვა გმირები — სხვადასხვა ახალგაზრდა ავტორთა გმირებიც ძალიან ხშირად ისე ჰგვანან ერთმანეთს, როგორც ორი წვეთი წყალი. ზაური თუ ჯუმბერი, თენგიზი თუ თამაზი, გივი თუ გოგი — ყველა ეს ახალმოვლენილი ლიტერატურული ფიგურები ფაქტიურად ერთი და იგივე ადამიანია, ჩვენი თანამედროვე ახალგაზრდა და ამ გულდასაწყვეტ ერთფეროვნებაში, სამწუხაროდ, ჰემინგუეისებური მანერის კოპირების პრეტენზია ჩანს. თხრობის სინათლისაკენ, სიმკვეთრისაკენ, ლაკონიზმისკენ სწრაფვამ, რაც ლიტერატურაში დღეს ჰემინგუეის სახელთანაა დაკავშირებული, ავტორებს ხელი ააღებინა ხასიათის გამოკვეთის ურთულეს ამოცანაზე. უფრო ზუსტად, მან შეუქმნა ავტორებს ყოვლად მცდარი რწმენა, რომ თუ მოთხრობაში მეტნაკლებად ნათლად არის მოხაზული ყოველდღიური ცხოვრების რაღაც ეპიზოდი, ეს ზედმეტს ხდის მასში მონაწილე პიროვნებების ინდივიდუალური თვისებებისა და შინაგანი სამყაროს ხატვას, რომ ასეთი ეპიზოდი შემდგომი გაღრმავების გარეშეც ნაწარმოების შესაქმნელად კმარა.

საბედნიეროდ, ეს მავნე რწმენა „ჰემინგუეისებური“ სტილით მომუშავე ყველა ავტორისთვის საერთო არ არის. ქართული ლიტერატურის ტრადიციას, ქართული სინამდვილის თვითმყოფადობას, ავტორთა ინდივიდუალურ ტემპერამენტს თუ აზროვნების ორიგინალობას იმდენი ძალა მაინც აღმოაჩნდა, რომ ამ გავლენას მონურად არ გაპყლოდა და ამ მიმართულებითაც ჩვენი ლიტერატურის განვითარების საკუთარი ორიგინალური გზა მოესინჯა. გურამ რჩეულიშვილი პირველი ავტორი იყო, რომელმაც ქართულ ლიტერატურაში ჰემინგუეის ლაკონური სტილის გადმონერგვა წარმატებით

სცადა და ამავე დროს ქართული ეროვნული ტრადიცია და ეროვნული სულის შემოხსენებული თვითმყოფადობაც თავის შემოქმედებაში მძლავრად გამოიყენა. ჰემინგუეის „მოწაფე“ რჩეული შვილი არ გახდა მხოლოდ განწყობილებათა და ცხოვრებიდან ამოგლეჯილ დრამატულ ეპიზოდთა მხატვარი — იგი ამავე დროს ხასიათის მხატვარიც იყო და მისი ეს თვისება ავტორის სიკვდილის შემდგომ გამოქვეყნებულ ნაწარმოებებში კიდევ უფრო მკვეთრად გამოჩნდა, ვიდრე სიცოცხლის დროს დაბეჭდილებებში. მისი ბათარეკა და მზია (მოთხრობა „ბათარეკა ჰინკარაული“) არა მარტო ლიტერატურული სახეებია — პერსონაჟები, რომელთაც ჩვენ ნათლად ვხედავთ მოქმედების მსვლელობაში და რომელთა მოქმედების საფუძვლად დადებული განცდები ნათლად წარმოდგენილი გვაქვს — ეს ნამდვილი ხასიათებია, გარეგნულად მარტივი, მაგრამ სულიერი ცხოვრების მიხედვით რთული და დატვირთული ტიპები ადამიანებისა, რომელთა მთელი შესაძლო შინაგანი ბიოგრაფია შეგვიძლია ჩვენს ფანტაზიით უშეცდომოდ შევავსოთ.

ხევსური ბათარეკა ავია, მოშულარი, დაუდგრომელი. მას თითქოს შიგნიდან აწევა რაღაც უჩინი — უჩინი ბრძოლისა, ამპარტანებისა, წართმევისა თუ წყენის არ-პატიებისა, რაც მისს გარეკოდან მიღებულ რწმენებსა და წარმოდგენებს ზედმიწევნით ეგუება. იგი არაფერს არ უფიქრდება და, თანამედროვე განყენებული ტერზინებით რომ ვთქვათ, არ „აცნობიერებს“ — იგი ცხოვრობს უშუალოდ, ვნებით, დარწმუნებით, ისე, როგორც გარემო და თავისი სულის აუხსნელი მიდრეკილება უკარნახებს. ზამთარში ჩამოთოვილ შატილში იძულებით სახლში ჩამჯდარს, მას ოჯახის საქმე იტაცებს იაევე, როგორც ჩვეულებრივ ცხოვრებაში შუღლობა და საქონლის ჩეკვა იტაცებდა. მკითხველს სჯერა, რომ ასეთივე ვნებითა და გატაცებით მას შეუძლია სრულებით სხვა, მისთვის მოულოდნელ საქმეს მოეკიდოს. ბათარეკა სავსებით ჰარმონიული პიროვნებაა და ამავე დროს სრულებით არაჰარმონიული — სულის აუხსნელი იმპულსი. საკუთარი მდულარე ტემპერამენტი და ვნება მას ერთი თავგადასაუვლიდან მეორისაკენ მიერეკება. იგი ავია და ღრჯუ, ვინაიდან მოუხვენარი შინაგანი ლტოლვა ღრღნის და კმაყოფილების საშუალებას არ აღლევს. ეს ტრაგიკული დისპროპორცია — ეს შინაგანი დისჰარმონია, მოცემული სრული გარეგნული ჰარმონიის ფონზე — არის პერსო-

ნების ის ინდივიდუალური თვისება, ადამიანური ბუნების ის ახალი (ლიტერატურის თვალსაზრისით) შტრიხი, რომელიც ავტორმა თავისი მოთხრობის თემად აიღო. ამ ლიტერატურულ სახის აზრი და დანიშნულება სცილდება იმ პატარა ეპიზოდის მოტივაციის ამოცანას, რომელშიაც ბათარეკა მონაწილეობს როგორც გმირი. ეს ნამდვილი ხასიათია ანუ ადამიანის ტიპი, რომელიც ჩვენ თავისთავად. როგორც ასეთი, გვაინტერესებს.

ბათარეკას სახე ეთნოგრაფიულად ზუსტია. ყოველ შემთხვევაში, მკითხველს სჯერა, რომ ყოფისა თუ მეტყველების ყველა დეტალი, რასაც მას ავტორი სთავაზობს, აღწერილი ეპოქის (მოქმედება ძველ დროს ხდება) ხევისურთა რეალურ ცხოვრებას შეესაბამება. მაგრამ ეს მხოლოდ ფონია ბათარეკას ხასიათისთვის. ბათარეკას სოციალური დახასიათება (თემის შვილი და ა. შ.) ზუსტია, მაგრამ არა-არსებითი. იგი საკუთრივ ხასიათის შექმნაში არც მონაწილეობს. ინდივიდუალური თვისება, რომელიც ხასიათს საფუძვლად უდევს, კონკრეტული აღწერილი ეპოქისაგან განსაზღვრული თვისება არ არის, იგი უფრო ზოგადი თვისებაა. ეს ხასიათიც, ამგვარად, უზოგადეს დონეზე შექმნილი ხასიათია. დიდა იგი თუ მცირე, იგი განზოგადებულ ადამიანურ ხასიათთა ტიპს ეკუთვნის.

მზიას ხასიათი სრულებით სხვა, მაგრამ იმავე მეთოდით, განზოგადების იმავე დონეზე შექმნილი ხასიათია. „ზის კოშკის ზემოთა მუხლში ქურქების შუაში ჩამჯდარი მზია, ბათარეკას ცამეტი წლის ქალიშვილი. ვიწრო სარკმლიდან იყურება დღისით, როცა ფიფქები ჩანან, ღამით, როცა თოვლიც კი შავდება, სწორ, ჩამოთლილ თითებს ისვამს დაწვებზე, დილით უსარკოდ ივარცხნის შუადღემდე თქება. მისი სახე გაკვირვებულ, გაბრწყინებულ თვალებადაა ქცეული. არ არის არავინ მის გარშემო. საღდაც გულის სიღრმეში განსაკუთრებით კარგად გრძნობს მზიას სხეული, რომ ის უნაკლოა.

შეყვარებულია ყველაფერი მის გარშემო: სიპისაგან დატეხილი კედელი — უხმოდ, პირქუშად, გამოუმჟღავნებლად, დიდი ოთხკუთხედი კიდობანი — ვაქრულად, მზაკვრული იერიით ქონებას პირდება გოგოს და მით იბირებს, უხმარი ხმლები იბრძვიან შეუჩერებლივ, ნაპერწკლების ცვენით — ათას სიყვარულს პირდება მათ ქალის გული. მხოლოდ უზარმაზარი ცხვრის ქურქი, რომელშიც ის ვახვეულა, ეალერსება მის სხეულს, მატყლში ჩარგული ტუჩებით ასუნ-

თქებს მზია მას თავის სურვილებს და ეკვრის, თავზე იხურავს ტყავსაბანს, რომლის ქვეშაც მთელი სამყარო ჩანს: კაცები, კოშკები, საქონელი, შუღლი და თვითონ. მას, როგორც ყველა ხევესურის ბავშვს, ოთხი სახელი ჰქვია. მზიას შემდეგ განსაკუთრებით უყვარს თამარი, ქართული სახელი, დანარჩენი ორი — სანდუა და ბუბა ეჭავრება. ისინი პატარას მომავალ ქმრიან ჯაფაზე უწყებიან ქვეშეცნულად. უცნაურია, საიდან გამოვიდა ასეთი ქალი შატლის კოშკში: არაფრით არ შეუძლია იშრომოს, ან თესოს, ან მომკას, ან მოზიდოს, ან დაგავოს. ის დადის, დადის უზომოდ შეყვარებული თავის თავზე, კიბეებზე, და ისეა ამ გრძნობით გაბრუებული, რომ სიტყვებით ამ სიყვარულსაც კი ვერ არქმევს სახელს. კიბეზე ასვლისას ხშირად ეჩვენება, თითქოს წინა საფეხურს უფრო უყვარს, ვიდრე იმას, რომელზეც ფეხი უდგას. უდღოდ ნუკრივით მფრთხალი, მშვენიერი და უსუსურია მისი სიყვარული. ის ისეა შეპყრობილი ამ ხალისით, რომ არ შეუძლია იფიქროს რაიმე სხვაზე. ზის ქურქში გამოხვეული ეს უცნაური არისტოკრატი ქალი, რომელიც ბუნებამ აქ, შატლში გააჩინა, და ელის. არ არის გაწვილებული მისი მოლოდინი. ის ყველაფერში ხედავს მას, დიდი ანთებული თვალები გრძელი, გაკვირვებული წამწამებით ყველაზე პატარა საგანსაც კი არ უშვებენ თავის გარშემო შეუყვარებლად.

თითქმის არ იცნობს მზია სოფლის მცხოვრებლებს, დედ-მამაც კი არ იცის, როგორია. უცნაური, მთლიანი სისხვსით ხედავს იგი თავის გარშემო ყველაფერს: როცა ელაპარაკებიან, პასუხობს სრულიად ბუნებრივად, ხალისით, ისევე, როგორც ზის ხოლმე მარტოკა კოშკის თავში. არ ანაწევრებს არაფერს მისი სხეული და გონება. არც ერთი ნაწილი არ იყოფა იმ ლეგენდიდან, რომლის მოყოლითაც ის იძინებს, რომელიც ესიზმრება დაძინებულს და არც ესიზმრება“.

დრამა, რომელიც ამ ცამეტი წლის გოგონას სულში იშლება, ახალაკვირტებული სიცოცხლისა და სიკვდილის მარადი დრამაა, ტრაგედია, რომლითაც მოთხრობა თავდება — სიკვდილ-სიცოცხლის მარადი ტრაგედიაა. ნორჩი სიცოცხლე, რომელსაც ჯერ გარესამყაროსათვის ანგარიშის გაწევა არ უსწავლია, რომელიც არ იტანს არავითარ კომპრომისს და ამიტომ უხვად ფლანგავს თავისთავს — აი მოთხრობის ნამდვილი თემა და მზიას ხასიათის საფუძველი. მზიას ადამიანური ბუნების ეს მხარეა სწორედ ის ინდივიდუალური შტრი-

ზი, რომელიც მას სხვა ადამიანთაგან ასხევეებს და რომელსაც ავტორი ამ პერსონაჟის გამოკვეთისას ემყარება. მზიაც, ამგვარად, მხოლოდ ლიტერატურული სახე კი არ არის, არამედ უზოგადეს დონეზე დახატული ხასიათი.

გურამ რჩეულიშვილის გმირი, თუ არ ჩავთვლით „ბათარეკა კინჰარაულს“ და ორიოდ სხვა მოთხრობას, მაინც უპირატესად ლირიკული კმირია. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ამ მოთხრობებში ავტორს ხასიათის შექმნაზე ხელი აქვს აღებული. მიუხედავად მძაფრი სუბიექტივიზმისა, რომელიც ამ მოთხრობებს ახასიათებს, მისი გმირი მაინც ხასიათია, ე. ი. პერსონაჟი, რომელიც საკმაო ზომით ატარებს ერთსადამიანურ დროს ინდივიდუალობისა და ზოგადობის ნიშნებს. ინდივიდუალური ამ გმირში ისაა, რომ მისი თავგადასავალი და განცდა არაა თავგადასავალი ადამიანისა ზოგადად, — ეს მხოლოდ გარკვეული ტიპის ადამიანის, სახელდობრ, მაძიებელი, მოუსვენარი, დიდი მიზნებისა და გაქანების მქონე ადამიანის თავგადასავალია („ალავერდობა“ და სხვ.). განზოგადება კი იმაში იჩენს თავს, რომ გმირის ეს განცდა და თავგადასავალი სცილდება მხოლოდ ავტობიოგრაფიულობის ფარგლებს — ეს ზოგადად მაძიებელი ჰაბუკის შესაძლო და დამაჯერებელი თავგადასავალია, რომელშიც მისი სუბიექტური შინასამყარო და მის ირგვლივ მყოფი გარესამყარო ჩანს.

აქვს თუ არა შემეცნებითი ღირებულება ამ თვალსაზრისით და ამ მეთოდით დახატულ ხასიათებს? დიახ, აქვს, და აქვს არანაკლები, ვიდრე მხოლოდ სოციალური ნიშნებით ურთიერთგანსხვავებულ ხასიათებს. აქ შემეცნება დროებითი გარეგნული პირობების სიღრმეში კი არ იჭრება, არამედ მხოლოდ ადამიანური ბუნების სიღრმეში, ე. ი. მიისწრაფის იმ ყველაზე საინტერესო და მარადი პრობლემების დასმისა და გადაჭრისაკენ, რომელიც ჩვენთვის მუდამ ყურადღების ცენტრში დარჩება.

ამგვარი მიდგომა ხასიათის ხატვის ამოცანისადმი — ადამიანთა სხვაობების ხატვა არა მათი სოციალური ვინაობიდან, არამედ პირველ ყოვლისა მათი ადამიანური ბუნებიდან ამოსვლით — მართო ეგზოტიკური, ჩვენი ჩვეულებრივი ცხოვრებისაგან დაშორებული გარემოს ფონზე როდია შესაძლებელი. არჩილ სულაკაურის მოთხრობა „ტალღები ნაპირისაკენ მიისწრაფიან“ არა თუ „ჩვეუ-

ლებრივ“ ცხოვრებას ეხება — ცხოვრებას, რომლის რეალურ პერსონაჟებს ყოველი ჩვენგანი იცნობს და ნაწარმოებში სცნობს, რომლის ფონი და „ფაქტურა“ ყოველმა ჩვენგანმა თავისი ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან იცის. ეს მოთხრობა ეხება ამ ტიპიური ცხოვრების ყველაზე მძაფრსა და დრამატულ მომენტს: ომს. ეს იმას ნიშნავს, რომ სოციალური თემა, ომის თემა აქ არ შეიძლება არც უყურადღებოდ იყოს მიტოვებული, არც მეორეხარისხოვანი როლი დაეკისროს. მართლაც, დაბომბილი საპორტო ქალაქისა თუ სანაგებების პეიზაჟი, გაქირვება, შიში, შიმშილი და განწირულების თავისებური რომანტიკა დარღვეული ფრონტის პირისპირ მიგდებული ჯარისკაცის სულში — ყოველივე ეს, ჩვენს მიერ იმ დიდი გამოცდის წლებში ნახული, სმენილი თუ ნაგრძნობი ხორცსხმულად ცოცხლდება ჩვენს თვალწინ ამ მოთხრობაში. მაგრამ ადამიანთა ურთიერთგარჩევა — იმ ორი ხასიათის გამოკვეთა, რომელთა დაპირისპირებაც მოთხრობის დედაარსია — მაინც თავისებურად და, ომისადმი მიძღვნილი ლიტერატურის ტრადიციასთან შედარებით, მაინც ახლებურადაა მოცემული. აქ გმირები არ გაირჩევა მათი სოციალური როლით — ვთქვათ, ერთი, უფრო მტკიცე ან თანმიმდევარი იყოს სამშობლოს ერთგულებაში, ვიდრე მეორე ან ერთი სოციალისტური მშენებლობისაგან დაზარალებული საზოგადოებრივი ფენის (ვთქვათ კულაკობის) შვილი იყოს წარმოშობით, მეორე კი არა. გმირთა დაპირისპირება მხოლოდ მათი ადამიანური ბუნების განსხვავებულობიდან გამომდინარეობს — ერთი „რომანტიკოსია“, კეთილშობილია, გრძნობაგახსნილი, ფაქიზი, მისთვის გრძნობის შეუქმნეველ ნუანსს სიკვდილ-სიცოცხლის თანაბარი ფასი აქვს. მეორე, პირიქით, გრძნობით შეზღუდული პრაქტიკოსია, მისთვის სულაც უცხოა ადამიანის განცდათა მთელი უზარმაზარი სფერო, რომელსაც ჩვენ „მაღალგრძნობების“ სახელით ვიცნობთ. ეს დაპირისპირება მეტად კონკრეტული მასალის ფონზეა გაშლილი, მაგრამ თვით იგი, მიუხედავად ამისა, დროის ერთ კონკრეტულ მონაკვეთზე მიჭაჭვული დაპირისპირება არ არის. ეს განზოგადებული, დაპირისპირებაა, ხასიათის ხატების ის შტრიხები, რომელიც აქაა გამოყენებული, განზოგადებულ ხასიათთა შტრიხებია. რა ძლიერიც და ამაღლევებელიც უნდა იყოს მთავარი გმირის („ჯარისკაცის“) თავგადასავლის კონკრეტული ეპი-

ზოდები, მკითხველის ინტერესის ცენტრში სწორედ მოთხრობის ეს განზოგადებული პლანი ღვას.

ეს თვალსაზრისის ზოგადობა ადამიანთა გარჩევაში და ხასიათთა ხატვაში არ გამორიცხავს არც მაქსიმალურ კონკრეტულობას, არც მაქსიმალურ აქტუალობას აღწერილი მასალისადმი მიდგომაში. პირიქით, განხილულ მოთხრობაში რომ ომის და მისგან გამოწვეული უბედურების სცენები აბსოლუტურად რეალური არ იყოს, ომის თემა რომ ჩვენთვის აქტუალური და მარად ახალი თემა არ იყოს, ავტორისეული განზოგადებაც უსისხლო სქემად იქცეოდა. რაც უფრო ზოგადია მოთხრობის თემა და რაც უფრო ზოგად-ადამიანურია მასში მოცემული ხასიათთა დაპირისპირება, მით უფრო ძლიერი და ხორცსავსე უნდა იყოს ნაწარმოების ემპირიული პლანი, უფრო ძლიერი უნდა იყოს რეალური ფაქტები, რომელთაც ავტორისეული განზოგადება ემყარება. ამ აზრით შეიძლება ითქვას, რომ ფართო განზოგადება მოთხრობის ავტორისათვის სწორედ განსაკუთრებით მკვეთრი კონკრეტული დეტალების ძიების სტიმულია. უფრო მეტიც: მოთხრობის საკუთრივ არტისტულ მხარეზე თუ ვილაპარაკებთ, ეს ზოგადადამიანური თვალსაზრისი კონკრეტულ მოქმედებას სწორედ ამძაფრებს. მოქმედებაში შემოტანილი ზოგადადამიანური პრობლემა ავტორს საშუალებას აძლევს, რომ ძველი თემები — სიყვარულის, კეთილშობილების, შიმშილისა თუ თავგანწირვის თემები ახლებურად და საინტერესოდ დაამუშაოს.

ვფიქრობთ, ეს გზა ხასიათის ხატვისა — პირველ ყოვლისა, ფსიქოლოგიურ და მორალურ-ეთიკურ განზოგადებაზე ორიენტაციის გზა — თანამედროვე ლიტერატურისათვის თუ ერთადერთი არა, ყოველ შემთხვევაში, ყველაზე საიმედო გზა არის. თანამედროვე ადამიანის ინტელექტუალურ მოთხოვნილებათა დონეზე მდგომი ლიტერატურული ხასიათი, თუ იგი მხოლოდ კოლორიტული ლიტერატურული სახის ფარგლებს გასცდა, მხოლოდ ასეთი ზოგადი თვალსაზრისით შექმნილი ხასიათი შეიძლება იყოს.

თქმული, რასაკვირველია, არ ეკუთვნის იმ კონკრეტულ ფსიქოლოგიურ ნიშანს, რომლითაც ამ შემთხვევაში ხსენებული ორი ხასიათია ერთმანეთისაგან გარჩეული. რომანტიკა თუ პრაქტიციზმი, მალალი და კეთილშობილური გრძნობების ქონა თუ არქონა არ არის ერთადერთი ნიშანი, რომლითაც ერთი ადამიანის ბუნება მეორისა-

ჯან განსხვავდება. იმაზე ცუდი არაფერია, თუ მწერალი ამ ერთი წიშნით დაპირისპირებას თავისი პერსონაჟებისათვის სისტემად აქცევს — (ეს დაპირისპირება, ბევრი-ბევრი, ერთ ან ორ მოთხრობას თუ ეყოფა) და ეს ხიფათი განსაკუთრებით ემუქრება იმ ავტორს, რომელიც, ა. სულაკაურივით, უპირატესად ეთიკურ თემებზე წერს. აღამიანის ნამდვილი ბუნება უსასრულოდ მდიდარია, მასში შეუდარებლად უფრო მეტი წინააღმდეგობა და კონტრასტების მეტი შესაძლებლობა არსებობს, ვიდრე გრძნობიერებისა და დანშული პრაქტიციზმის კონტრასტი.

ყველაზე მკვეთრად, ყველაზე მწვავედ ბოლო წლებში გამოქვეყნებულ ნაწარმოებთა შორის თანამედროვე ლიტერატურული ხასიათის პრობლემა, ვფიქრობთ, მაინც, რ. ჭეიშვილის რომანთან („ჩემი მეგობარი ნოდარი“) დაკავშირებით ისმის. ნაწარმოებს „რომანი“ ჰქვია — მაშასადამე, ავტორი არა მარტო „დიდი ლიტერატურის“ განაცხადს აკეთებს, არამედ ფართო სოციალური ტილოს შექმნასაც ცდილობს. რომანის თემა — დღევანდელი ქუთაისი — ჩვენი სერიოზული მწერლობისათვის ნაწილობრივ მაინც ახალი თემაა. გმირები — დღევანდელი ქუთაისელი ახალგაზრდები — ახალი გმირებია, ავტორის თვალთახედვა — ამ გარემოდან გამოსული ახალი თაობის წარმომადგენლის თვალთახედვა. — აგრეთვე ახალი. თავისი ამ თემატური სპეციფიკურობითაც და შესრულების თავისებურებითაც ეს რომანი უთუოდ იმსახურებს, რომ მასზე ამ კონტექსტში უფრო დეტალურად შევჩერდეთ.

განსახილველი რომანი ხასიათების რომანია. მისი პერსონაჟები ყველა სხვადასხვაა, ერთი მეორეში არასოდეს არ შეგვეშლება, ერთის დამახასიათებელ მოქმედებას მეორისაგან არ მოველით. ყოველ მათგანს, რაც უნდა მსგავსი იყოს მათი გარემო და ცხოვრების პირობები, თავისი მკვეთრი ინდივიდუალობა ახასიათებს. ეს არის მკითხველის დაინტერესების უპირველესი პირობა. მას „ჩემი მეგობარი ნოდარი“ სავსებით აკმაყოფილებს.

მაგრამ სხვაობაც არის და სხვაობაც. რ. ჭეიშვილის გმირები სოციალურად სხვადასხვანი არ არიან. სოციალური სხვადასხვაობის ნიშანი ავტორს არა აქვს გამოყენებული თავისი გმირების დასახასიათებლად და ეს შეუძლებელიც იყო, ვინაიდან იმ გარემოში, რომელსაც ავტორი აღწერს, არც გვაროვნული პრივილეგიები, არც



შემკვიდრეობით მიღებული თანამდებობა, არც სოციალური მდგომარეობის მკვეთრი კონტრასტები არ არსებობს. დიდი თუ პატარა, ლოთი თუ წარმოების უზარიახი ხელმძღვანელი, ოროსანი თუ ფრიადოსანი — ყველა ესენი ერთი და იგივე შრომელი, საკუთარი თუ მშობლის გარჯით (ჭერაჭერობით!) მცხოვრები ადამიანები არიან, ხოლო შედარებით მცირე სხვაობები მათ სოციალურ მდგომარეობასა და შეძლებაში, რაც რომანში მუდამ ხაზგასმულია, მათი პირადი თვისებებიდან, მათი ჩვეულებებიდან და მიდრეკილებებიდან გამომდინარეობს. „ალიოშა და იაშა მარტო ნათესავეები არ ყოფილან. ისინი ერთად გაიზარდნენ, ერთად სწავლობდნენ და მეგობრობდნენ, ფრონტზე წავიდნენ და მათი გზები მხოლოდ ამის მერე გაიყარა“. წარმოშობისა და სოციალური მდგომარეობის ეს ერთობა მხოლოდ იშვიათად არის ხაზგასმული ნაწარმოებში, მაგრამ იგი ყოველთვის იგრძნობა. იგი მოქმედებისა და გმირთა ურთიერთობის ფონს ქმნის. ამაში ნებით თუ უნებლიეთ აისახება თანამედროვე საზოგადოების სპეციფიკა — ცხოვრებაში შემსვლელი ახალგაზრდობის ფაქტიური თანასწორუფლებიანობა, მკვეთრი სოციალური კონტრასტების არსებობა ჩვენს სინამდვილეში.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ რომანი არ ტოვებს შთაბეჭდილებას, თითქოს გმირთა ხატვის ეს თავისებურება ავტორის მხრიდან სოციალურ ჯგუფთა მკვეთრი და კონტრასტული ხატვის უუნარობით იყო გამოწვეული. პირიქით, სადაც მასალა ამის საფუძველს იძლევა, ავტორს სოციალურ ჯგუფთა ხატვა ძალიან კარგად ემარჯვება თვით ისეთ სიტუაციებშიაც კი, სადაც ეს სპეციფიკა, თითქოს, ნაკლებად უნდა ჩანდეს. ასე, შოთას განცდათა მთელი გაშა — სიყვარულიდან დაწყებული და პოეზიის ტრფობით დამთავრებული — მეტად მკაფიო ინდივიდუალური იერის მიმნიჭებელ შტრიხებს მოიცავს (ანგარიშიანობა და ა. შ.), რომლებშიაც ამ თვისებათა სოციალური განპირობებულობა აშკარად ჩანს (შოთა ოქროთი მოვაჭრის ნონიკო რიკრიკაშვილის ძეა). გმირთა სოციალური დახასიათების ნაკლებობას ავტორს თვით გარემო უკარნახებს.

ეს სოციალური ერთობა ერთი შეხედვით ერთფეროვნების საშინაობას ქმნის. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. სინამდვილეში სოციალური მდგომარეობის ერთობა იმის საჭიროებას ბადებს, რომ გმირთა ფსიქოლოგიური და, საერთოდ, პიროვნული სხვადა-

სხვაობა განსაკუთრებით მკვეთრად იყოს მოხაზული. ავტორი ამ მეტად ძნელ ამოცანას წარმატებით ერევა — იმდენად წარმატებით, რომ შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქოს იგი უშუალოდ განცდილი თუნახული ფაქტების კონკრეტული დეტალების აღნუსხვეას და ფრთხილად, სიყვარულით ფიქსირებას ცდილობდეს. ავტორი ცოცხლობს თავის გმირთა ამ ფსიქოლოგიური და პიროვნული სხვაობებით, მისთვის ეს პერსონაჟები სწორედ ამ თავიანთი პიროვნული სხვაობების წყალობით არსებობენ და ცხოვრობენ. ეს სხვაობები უადრესად ფაქიზადაა ნახატი და თუ ავტორის მხატვრულ უნარზე ვიმსჯელებთ ამ ნაწარმოებების მიხედვით, მისი ყველაზე დიდი მიღწევაა სწორედ ეს არის. გმირები წარძოვიდგებიან სრულად — მათი ცოცხალი და მოძრავი გარეგნული პორტრეტებით, მათი ღიმილით, მეტყველები-სა და თავდაპირის ინდივიდუალური მანერითა და თვით მიხვრამოხვრითაც კი, რომელსაც ავტორი მთელ აბზაცებს უთმობს. განსაკუთრებით გამოირჩევიან ამ მხრივ ნოდარი და ბუხუტი, მაგრამ მკვეთრად ინდივიდუალურნი და პლასტიკურად დახატულნი არიან აგრეთვე ტიტე, გივი, გოგია დავლაძე, შოთა, ალიოშა, ლია, ია და თითქმის ყველა სხვა პერსონაჟი, რომელიც რომანში გვხვდება.

გმირთა ფაქიზი ინდივიდუალური დახასიათება რომანის ყველაზე თვალსაჩინო ღირსებაა. მაგრამ განსახილველი რომანის გმირები მხოლოდ ამ ინდივიდუალური კუთხით დახატულნი როდი არიან. ისინი არ ცხოვრობენ საზოგადოების გარეთ, უპაერო სივრცეში. ისინი საზოგადოების წევრები არიან და, აქედან გამომდინარე, მათი ბედი და თვით ყველაზე ინტიმური მათი გრძნობები დამოუკიდებლად კი არ ვითარდებიან, არამედ მათი გარესამყაროს პირობების და ამ უკანასკნელთა ცვალებადობისდა მიხედვით. ოღონდ გმირთა პირადი ბედისა და გრძნობების განსაზღვრულობა სხვა ადამიანებთან ურთიერთობითა და გარემოთი სხვაა, ვიდრე ეს ტრადიციად ქმონდა კრიტიკული რეალიზმის ეპოქის ლიტერატურას. ესაა მხოლოდ სოციალური განსაზღვრულობა თავისი უზოგადესი ფორმით — განსაზღვრულობა იმ აზრით, რომ ყოველ ცალკეულ ადამიანს საზოგადოებაში, თავის მსგავსთა შორის უხდება ცხოვრება და თავის თავს მხოლოდ სხვა ადამიანებთან ურთიერთობაში ეძებს და პოულობს. რომანის გმირების სოციალური ურთიერთობა რთულია — არც სიყვარულში, არც მეგობრობაში, არც მტრობაში თუ.

რაც იფიქრებდა, მათ არ ავიწყლებათ, ვინ რა არის თავისი ადგილით საზოგადოებაში, ვინ მშრომელია და ვინ უქნარა, ვინ კარგად სწავლობს და ვინ ცუდად, ვის წარმატება აქვს და შეუძლია მეტის იმედი ჰქონდეს და ვის არა. მიუხედავად გმირთა გრძნობების ხატვის მთელი ლირიზმისა და დრამატიზმისა, რაც ავტორს, საერთოდ, კარგად ემარჯვება, იგი არსად უნაყოფო რომანტიკაში არ ვარდება, იგი არ ივიწყებს, თვით ყველაზე გატაცებული გრძნობის თხრობის დროსაც კი, ადამიანთა ურთიერთობის ამ რეალურ, ულმობელ მხარეს. მის გმირებში საზოგადოების სოციალური ურთიერთობების და ამ ურთიერთობებისაგან დაკისრებული მოვალეობების ვანცდა არასოდეს არ სუსტდება. ჩვენ ამას ავტორის მხატვრულ მიგნებად ჩავთვლიდით, რომ გმირთა ხატვის ეს თავისებურება თვით თემისაგან — თანამედროვე საზოგადოების აღწერისაგან — არ იყოს ნაკარნახევი. თანამედროვე საზოგადოების თემა, თუკი ავტორს საკმაოდ გულწრფელობა და სიმართლის მახვილი გრძნობა შესწევს, ადამიანის და გარემოს ურთიერთობის სწორედ ამ წესით ხატვას მოითხოვს.

მაგრამ, მიუხედავად ინდივიდების მკვეთრი დახასიათებისა, საზოგადოების როლი რომანის ჩანაფიქრში ზემოთქმულით არ ამოიწურება. საზოგადოება მხოლოდ იმდენად არაა ნაწარმოებისთვის მნიშვნელოვანი, რამდენადაც გმირები სხვა ადამიანების გვერდით ცხოვრობენ და მათთვის ანგარიშის გაწევა უხდებათ. ნაწარმოების ყველაზე დიდი თემა მაინც სოციალური თემაა — ესაა მთელი ქალაქის, თუ გნებავთ, ჩვენი ცხოვრების მთელი ეპოქის თემა, თავისებურად გარდატეხილი პროვინციული კუთხის ცხოვრების ფერად ეპიზოდებში. რომანის გმირები საკუთარი ინდივიდუალური ცხოვრებით ცხოვრობენ, მაგრამ მათ მაინც ერთი არსებითი საერთო ნიშანი აქვთ — მათ აწუხებთ რაღაც, ისინი უკმაყოფილო არიან რაღაცის, რაც მარტივი სიტყვით არ გამოითქმის და რაც ყოველ მათგანს ყველა მის გამოვლინებაში მოუშორებელ დაღს ასვამს. „უსაქმო“ ბიჭები ბალის კიდზე დგანან თუ ქელეხში ღვინოს სვამენ, მილიციონერი უიმედო სიყვარულით იტანჯება თუ ყოფილი მოხალისე ფრონტელი, ინტელიგენტი გუბელაძე ლოთობს, ტყიბულიდან ჩამოსული ნოდარი, მატარებლიდან გადმოსული, ვილაცას ან რაღაცას მუშტს უღერებს თუ მისი მეგობარი გივი, გუნებაწამხდარი, სიკვ-

დიღზე ფიქრობს — ყველაფერში იგრძნობა რაღაც ყველასათვის საერთო ტრაგიკული ძალა, რომელსაც ყოველი ცალკე ადამიანის პიროვნულ ბედზე ხელი მიუწვდება და რომელსაც ყველა მკაფიოდ განიცდის. თუ ამ ძალას ?-ინცადამაინც ზუსტი სახელის ძებნას დავუწყებთ, ეს ალბათ, „პროვინციული ცხოვრების“ სახელით უნდა მოვიხსენიოთ — იმ ცხოვრებისა, რომელიც ერთ ღროს, გარკვეული ობიექტური პირობების კარნახით, არც მაინცადამაინც უნაკლო იყო. ამ ნამდვილად მასშტ-აიან წმინდა სოციალურ თემასთან რომანში გადაჯაჭვულია მეორე, არანაკლებ მასშტაბიანი საზოგადოებრივი თემა — სოციალისტური ინდუსტრიის მშენებლობის თემა. ქალაქ „აიაში“ ავტოქარხანა შენდება და, თუმცა რომანში არც გეგმების გადაკარბებზეა სადმე ლაპარაკი და არც სიტყვა „ინდუსტრიული გიგანტია“ სადმე ნახსენები, ჩვენ მაინც ვგრძნობთ, როგორ იცვლის ქალაქი სახეს, როგორ ადვილად იშორებს იგი გარეგნული უსაქმობისა და „ყალთაბანდობის“ თხელ ნიღაბს, როგორ უცბად იცვლება მისი ახალგაზრდობა, რომელმაც თავის წინაშე ძნელი, მაგრამ საინტერესო ამოცანა ნახა. რომანში არის საუცხოო სცენა, როცა ავტოქარხანაში შემთხვევით მისული გივი გაოცებით ცნობს აქ, ქარხნის საქმიან ატმოსფეროში, თავის ქალაქელ ნაცნობებს, რომელთა ნამდვილ შრომითს ცხოვრებაზე მან აქამდის არაფერი იცოდა. „ნოღარს ლურჯი ხალათი ეცვა, გულის ჯიბეში ქვითრები და ფანქრები ჰქონდა ჩაწყობილი, იგი დაფიქრებული მიდიოდა. გივიმ იუცხოვა ნოღარი, რაღაც სხვა კაცად მოეჩვენა. გარეგნულად სულ არ იყო შეცვლილი, მაგრამ გივიმ ისიც კი იფიქრა, რომ სულ არ იცნობდა იმ ადამიანს. რა მდგომარეობაში არ უნახავს მეგობარი — ჩოხაში, ფეხბურთელის ფორმაში, ბილიარდის თამაშის ღროს, მაგრამ არასდროს შეცვლილი არ ჩვენებია. მისდამი რაღაც პატივისცემით გამსქვალულა. „ეს მართლა მშრომელი კაცია. ამიტომ არის ასე გამხდარი“ — გაიფიქრა“. რამდენიმე ასეთი სცენა უძლიერესთა რიცხვს ეკუთვნის რომანში. გაზვიადება არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ინდუსტრიის მშენებლობის თემა ასე ბუნებრივად და ასე შთამბეჭდავად ქართულ საბჭოთა ლიტერატურაში მანამდე თითქმის არავის დაუხატავს.

განხილული რომანი კიდევ ერთხელ მოწმობს, რომ ხასიათთა ხატვაში გმირის ბუნებრივ ფსიქოლოგიურ ნიშან-თვისებებზე ორიენტაციამ ნაწარმოების მკვეთარ სოციალურ ქდერადობას არ გამო-

რიცხავს. გმირის განცდათა სოციალური განპირობებულობა და გმირის სოციალური როლის წარმოჩენის სიმკვეთრე ამით არ ზარალდება. სოციალური ტილოს შექმნის ამოცანას გმირთა ამგვარი დახასიათება კი არ უშლის, არამედ, პირიქით, მას მეტ სიმკვეთრესა და მხატვრულ განზოგადებულობას ანიჭებს.

არის თუ არა განხილულ რომანში გამოყენებული გმირთა ხატვის წესი იდეალური ანუ „სანიმუშო“ ჩვენი ლიტერატურის დღევანდელი დღისათვის საერთოდ? არა, არ არის, მაგრამ მხოლოდ ერთი გარემოების გამო: გმირთა ფსიქიკის შინაარსიც და მათი ცხოვრების გარემოც ქეიშვილის რომანში იმ წესითაა დახატული, რა წესითაც დრამატულ ნაწარმოებში ე. წ. „სახასიათო როლები“ იქმნება. ყველა გმირს საერთოდ და თითოეულ მათგანს კერძოდ, ქალაქის ყოფას, ცხოვრების სტილსა და ნაწილობრივ თვით აღწერილ განცდა-ვნებებსაც ერთგვარი ექსტრავაგანტობის, ფაქიზი და ზომიერი პუმორით შეზავებული, „შედავათით“ დანახული სპეციფიკური პროვინციალობის დაღი აზის. „ტიტე ფიქრობდა, რომ „მთავარი ქვეყანაზე ფულია, მაგრამ თუ დაუკვირდი, ფული მაინც არ არის ყველაფერი“, „გივი იცემდა და ფიქრობდა (თავისი მეგობრის ოჯახური ცხოვრების გამო) „ეს ცოლის შერთვა და გაშვება რალა უბედურებააო“, ბებუის ქელეხიდან სიმთვრალეგამოყოლილი ბუხუტი დილას მიხვდა, რომ ყველაზე ლამაზ ქალს არავენ შერთავდა და მწარედ ატირდა. ბუხუტი გულამოსკენილი აღრიალდა.

„—ვაი, ჩემო ბებია, რატომ მოკვდი, ჩემო ბებია! ვაი, ვაი, თავი“.

ყველა ეს ისეთი რეპლიკებია, რომლებიც უინტერესოდ, ან არაბუნებრივად, ან, შეიძლება, პრიმიტიულად გვჩვენებოდა, მათში რომ ქალაქ „აიას“ განუმეორებელი კოლორიტის გამოვლენას არ ვხედავდეთ, ავტორი რომ მხოლოდ გმირის განცდა-ვნებებსა და აზრებს ხატავდეს და არა მშობლიური ქალაქის თავისებურ ეგზოტიკას“. რომ ავტორმა აღწერის ეს სტილი აირჩია, ამისათვის მას საყვედური არ ეთქმის: მკითხველი იცნობს მის აიას, ეს ქალაქი მკითხველის თვალში სწორედ ამ მხიარული და უცნაური ეგზოტიკის შარავანდით არის მოსილი და ავტორის მიერ არჩეული სტილი მას ბუნებრივად ეჩვენება. მაგრამ ასეთი წესის გამოყენება მხოლოდ მაშინ შეიძლება, როდესაც ცხოვრებაზე ავტორის თვალსაზრისსა და გმირის თვალსაზრისის შორის უზარმაზარი მანძილი არსებობს. თუ ეს

მანძილი მცირდება (ეს მანძილი კი უთუოდ ძალიან მცირეა, როცა ავტორი მოაზროვნე, მაძიებელ გმირს ხატავს), მაშინ ეს მანერა სრულებით ველარ გამოდგება. გმირის დამაჯერებლად დახატეა ც და მკითხველის ინტერესის აღძვრაც მაშინ შეუდარებლად უფრო რთულია. დიდი ლიტერატურის უპირველეს დანიშნულებას კი სწორედ ასეთი, მაძიებელი და მოაზროვნე გმირის ხატვა წარმოადგენს.

## პოეზიის სხვის სიხომსზე

არსებობს აზრი, რომ თანამედროვე ადამიანთა სულიერ ცხოვრებაში პოეზიისთვის ადგილი არ რჩება ან არ უნდა რჩებოდეს. იმ კულტურულ ფასეულობათა შორის, რომელიც დღეს ჩვენს განკარგულებაშია, ზოგიერთის აზრით, პოეზია რუდიმენტად იქცა. განურჩევლად იმისა, სწორია თუ არა ასეთი შეხედულება (ყველა იმ დისკუსიის მიხედვით, რომელსაც ადგილი აქვს ზოგჯერ პრესაში, იგი არასწორია), ერთი რამ მაინც ფაქტად რჩება: ასეთი აზრი არსებობს. მას არცთუ იშვიათად გამოთქვამენ ზეპირად თუ წერილობით და მას არცთუ მცირე რაოდენობის მიმდევარი ჰყავს. უმიზეზოდ, რა თქმა უნდა, ეს აზრიც ვერ გაჩნდებოდა. ამ „მკარეხელური“ შეხედულების არსებობა მხოლოდ უკიდურესი გამოხატულებაა იმ პირობითობის — ხშირად, რასაკვირველია, სრულიად უადგილო პირობითობის განცდისა, რომელსაც თანამედროვე მკითხველში პოეზიის ტრადიციული შეიარაღება და ტრადიციული აქსესუარი აღძრავს (სავალდებულო რითმა და რიტმი, პოეტური მეტყველების სავალდებულო მეტაფორულობა და ხატოვნება, სავალდებულო „ლირიზმი“, ხშირად სექსისი ან, პირიქით, პათეტიკა და ა. შ.). მკითხველის დაექვევას იწვევს ის, თუ რამდენად მიზანშეწონილია, მაგალითად, სოციალურ თემაზე დაწერილი ლექსის. არსებობა, როცა არსებობს ყოველგვარ ლექსზე შეუდარებლად უფრო სანდო მეცნიერული სოციოლოგია, რამდენად გვჭირდება ადამიანის სულის გახსნა რითმებისა და მეტაფორა-შედარებების საშუალებით, როცა არსებობს მეცნიერული ფსიქოლოგია და ფსიქიატრია, რამდენად გვესაჭიროება ჩვენ, ლიტერატურის მიმართ არაპროფესიონალ ადამიანებს, სხვა ადამიან-

ნის — კერძოდ, ავტორის გრძნობათა ლირიკული აღსარება, როცა ყოველი ჩვენგანის გრძნობა და ინტელექტი უმისოდაც მაქსიმალურად დატვირთულია ჩვენი საკუთარი რთული და მრავალმხრივი ცხოვრების პრობლემებით.

ასეთი მსჯელობა ხშირად ისმის — გაცილებით უფრო ხშირად, ვიდრე შეიძლება ბუნებისგან ესთეტიურ აღლოს მოკლებული, პოეზიისადმი „უსმენო“ ადამიანები შეგვხვდეს. ამდენად, ამ აზრის გაჩენას ცალკეული ადამიანების მხრივ პოეზიის უბრალო „ვერგაგებას“ ვერ მივაწერთ.

ყოველი ეპქე წინსვლის სტიმულია და ეს დაეკვებაც, ვფიქრობთ, პოეზიის სასარგებლოდ უფროა მიმართული, ვიდრე მის საზარალოდ. მასში გამოხატულებას პოეებს იმ შეუსაბამობის, იმ დისპროპორციის უსიამო განცდა, რომელიც არსებობს ერთი მხრივ თანამედროვე ადამიანის რთული და ფაქიზი სულიერი ცხოვრების უწყვეტ განვითარებას და მეორე მხრივ მეტნაკლებად მყარ პოეტურ ფორმებსა და ტრადიციულ პოეტურ მოტივებს-შორის. არაპროფესიონალი მკითხველის ხშირი უკმაყოფილება ნიშნავს მხოლოდ პოეტური პროდუქციისთვის უფრო და უფრო მკაცრი, არსებითად უცვლელი, მაგრამ დეტალების მხრივ ცვალებადი და დროის შესაფერისი მოთხოვნების წაყენებას.

ვერსიფიკაციის ტრადიციულ ჩარჩოებს (რიტმა, რიტმი, მარცვალთა რაოდენობა და ა. შ.) არაპროფესიონალი, მაგრამ მომთხოვნი და მაძიებელი მკითხველი შედარებით ადვილად ურიგდება: ლექსის მუსიკალობა, თუნდ ეს ლექსი ვერსიფიკაციულად ღარიბიც იყოს, მაინც პოეზიის ნაკლებ „პირობითი“ მხარეა, მას ყოველთვის რაღაც დიდი თუ მცირე სიამოვნება მოაქვს ჩვენი სმენისათვის ისევე, როგორც ჩვენს მხედველობას სიამოვნებას აყენებს ოდითგანვე უცვლელი ზოგი პროპორციის ქვერეტა არქიტექტურასა და დეკორატიულ ხელოვნებაში (ურთიმო ლექსს, რა გინდ დიდი იყოს მისით გატაცება ზოგიერთ თანამედროვე ლიტერატურაში, მაინც არაპროფესიონალ მკითხველთა შორის ნაკლები მოწონება აქვს, ხოლო თუ აქვს, ეს ამ ლექსის პოეტურ სახეთა სიმდიდრის შედეგია და არა რითმის არარსებობისა). სამაგიეროდ, იმ „პირობითობას“, რომელიც პოეტური მეტყველების ხატოვნებაში (კერძოდ მეტაფორულობაში) მდგომარეობს, პოეზიისადმი სკეპტიკურად განწყობილი მკითხველი ყველა-



ზე მეტად იწუნებს. რის მომცემია, მაგალითად, ჩემთვის, მკითხველისთვის, როცა ავტორი მთას ადარებს დევს? განა ის ამით უკეთ მიხატავს მას, ვიდრე მე ჩემი ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან მახსოვს ან კინოში თუ ავტოზე ვხედავ? ან რას მაძლევს ქალის პირის შედარება ვარდთან; განა ქალის, წარმოდგენა ამ გზით შექმნილი, გვერდით ამოუღებება ჩემ ხსოვნაში შემონახულ ერთსა თუ მრავალს ხორცმესხმულ სახეს? ან განა პოეტის მეტაფორულად გამოთქმული ჩივილი („გაქრა სურნელი, დაქცა ყვავილი“ გ. ტაბიძე), მხოლოდ იმის გამო, რომ აქ მეტაფორებია ნახმარი და არა პირდაპირი თქმა „ცხოვრებაში ყველა იმედი დავკარგეო“, შთაბეჭდილებას მოახდენს ჩემზე, მკითხველზე, რომელსაც ჩემი საკუთარი ტკივილი და განცდა გულთან უფრო ახლოს მიმაქვს, ვიდრე ავტორის განცდა? ყველა ეს ბუნებრივი და კანონიერი კითხვებია, უფრო სწორად, მკითხველის კანონიერი პრეტენზიებია. ამ კითხვებს პოეზია გვერდს ვერ აუვლის. მათი აღძვრის შესაძლებლობას იგი ვერასოდეს ვერ დაივიწყებს.

ყველა ამ კანონიერ კითხვაზე პასუხის საიდუმლო პოეტური მეტყველების, კერძოდ და განსაკუთრებით კი პოეტური მეტაფორის ბუნებაში ძევს. მეტაფორაა ის ფოკუსი, რომელშიც თავს იყრის პოეზიის, როგორც სიტყვიერი ხელოვნების ემოციური ზემოქმედების ყველა ძაფი. პოეტური ენარის ამაღლევებელსა და შთაბეჭქდავ ძალას ძირითადად მხატვრული სახის, კერძოდ კი მეტაფორის შთაბეჭქდავი ძალა განსაზღვრავს.

რომ მეტაფორულად გამოთქმული აზრი ჩვენს გრძნობაზე ზემოქმედებას ახდენს, მაშინ როცა იგივე აზრი, წმინდა ლოგიკური ფორმით გამოთქმული, ჩვენი გრძნობისაკენ გზას ვერ პოულობს, ეს ლიტერატურის თეორიისათვის ანბანური ქეშმარიტებაა, მაგრამ მკითხველი ამ „თეორიულ“ ქეშმარიტებას არ დაეძებს. მას, როგორც ზემოთ ვთქვით, ყოველი მეტაფორა არ აღეღებებს, მაშასადამე, მისი მოთხოვნილების გასათვალისწინებლად მეტაფორის მხატვრული ძალის ამ ქებულ საიდუმლოში უფრო ღრმად გარკვევაა საჭირო. რატომ არის, მაგალითად, რომ პოეტური თქმა:

„აწყა, რა თვალნი ლაქვარდს გიხილვენ, მყის ფიქრნი შენდა მოისწრაფვიან, მაგრამ შენამდე ვერ მოაღწევენ და პაერშივე განიხნევიან“.

თვით კონტექსტის გარეშე აღებულიც კი, მკითხველის გრძნობას აღვიძებ: და აფორიაქებს, იმავე აზრის წმინდა ლოგიკური გამოთქმა კი: „აღვიანის ფიქრი ცდილობს, ცის საიდუმლო შეიცნოს, მაგრამ ამას ვერ აღწევს.“ სრულებით გულგრილს გვტოვებს; იმიტომ, რომ პოეტურ გამონათქვამს ანუ ხატოვან გამონათქვამს თავისი ლოგიკური მნიშვნელობის გარდა აქვს ესთეტიკური ზემოქმედების ძალაც, ანუ, ფრჩხილები რომ გავხსნათ, მას აქვს უნარი მკითხველს არა მარტო რაღაცა შეატყობინოს, არამედ გაახაროს იგი, მასში სიამოვნების გრძნობა აღძრავს ისე, რომ მას თვითონ შეგნებული არ ჰქონდეს, საიდან მომდინარეობს და რას ემყარება სიამოვნების ეს განცდა.

რა იწვევს ამ სიამოვნებას? რა ბუნებისაა იგი? როგორ მიიღწევა იგი სიტყვიერსა თუ სხვა რომელიმე ხელოვნებაში? ეს ესთეტიკის თეორიული საკითხებია, რომლებში გარკვევაც სულ არაა აუცილებელი პრაქტიკოსი ხელოვანისათვის, რათა მან პოეტური შედეგის შექმნა შეძლოს. მაგრამ როცა საქმე ეხება ისეთ პრინციპულ საკითხს, როგორიცაა პოეზიის არსებობის უფლება ზოგადად ან მისი განვითარების გზები, როცა მსჯელობის საგანია ის კურსი, რომელიც ჩვენს პოეზიას ამა თუ იმ პერიოდში აღებული აქვს ან უნდა არღოს, მაშინ პოეტური შემოქმედების ეს „თეორიული“ მხარეც ჭეროვან ყურადღებას მოითხოვს.

მაშ რას ემყარება პოეტური მეტაფორის (ან: ზოგადად პოეტური სახის) ესთეტიკური ზემოქმედება? იგი ემყარება, პირველ ყოვლისა, იმ გამოცნობის სიამოვნებას, რომელსაც ჩვენ არაპირდაპირ, მაგრამ თვალსაჩინოდ და საგნობრივ ფორმაში მოცემული შინაარსის წვდომა გვანიჭებს. პოეტური ქმნილების ზემოქმედება ჩვენზე მდგომარეობს იმ გრძნობის გამოღვიძებაში, რომელიც ჩვენში ძევს, რომლის შესაძლებლობა ჩვენში არსებობს, მაგრამ არ არის რეალიზებული მანამდე, სანამ ამას გარედან ბიძგი არ მიეცემა სათანადოდ შერჩეულ გამოთქმათა ან პოეტურ ხატთა სახით. სათანადო წარმოდგენათა შერჩევა, რაც ჩვენ ცხოვრების ამა თუ იმ მხარეს გავგახსენებს, სათანადო თვალსაჩინო თუ არათვალსაჩინო ხატთა მოხმობა, რომლებიც აღსაწერი მოვლენის ამა თუ იმ მხარეს თვალსაჩინო და აღვიღად ასათვისებელ ფორმაში წარმოგვიდგენენ, აღვიძრავს ჩვენ რაღაც ახალ გრძნობას, რომელიც

მანამდე არ აღგვძვრია. იგი აღვიძებს ჩვენი ბუნების რაღაც ძალებს, რომლებიც მანამდე სთვლემდნენ, ჩვენი ცნობიერების ნათელ არეში შემოჰყავს ის, რაც აქამდე ჩვენში მხოლოდ პოტენციურად, მხოლოდ შესაძლებლობის სახით არსებობდა. ეს პროცესი ჩვენში შეიძლება უმაღლეს ნეტარებას იწვევდეს იმდენად, რამდენადაც ადამიანისთვის საერთოდ სიამოვნების მომგვრელია ინტენსიური განცდა და მოქმედება, რამდენადაც ადამიანის ბუნებას ზოგადად და მის გონებრივ ძალებს კერძოდ აქტივობის მოთხოვნილება გააჩნია. ამასთან ერთად ჩვენ მეტაფორის წყალობით თვალსაჩინო, ე. ი. ადვილ ფორმაში გვეძლევა ისეთი ახალი გრძნობა თუ მისი ნუანსი, რომელიც თავისი ხასიათით ფაქიზია, ინდივიდუალური და, ამდენად, „ძნელად დასაქერი“, თუმცა სავსებით რეალური და ძლიერი. ეს კი ჩვენ გვანიჭებს იმ ინტელექტუალურ სიამოვნებას, რომელიც საერთოდ დაკავშირებულია რაღაც ახლის მიხვედრასთან, ჩვენი ცნობიერების კუთვნილებად ქცევასთან. ეს მეორე სიამოვნებაც მეტაფორის წყალობით ადვილად, თვალსაჩინო ფორმაში გვეძლევა.

„მე შენ დაფურცლე, როგორც ვარდო  
ვეძებდი შენს გულს.  
იგი ვერ ვნახე,

მაგრამ ირგვლივ ყოველივე ვარდის სურნელებით აივსო“. (ნ. რ. ხიმენსი)

მთელი ეს ლექსი ერთ ე. წ. „გაშლილ მეტაფორას“ წარმოადგენს. ვარდი — ტრადიციული მეტაფორა, — ქალს აღნიშნავს, მისი ფურცელ-ფურცელ დაშლა — მისი სულისა და შინაგანი სამყაროს ის უღმობელი, ხარბი ჩხრეკა-ანალიზია, რასაც მასზე გამიჯნურებული პოეტი ახდენს. აუხსნელი ეშხი, რომელიც ქალს მაშინაც კი აქვს, თუ მას „გული“ არ მოეპოვება (ან იქნებ უფრო მეტადაც), ლექსის ადრესატის „უგულობა“ თუ ამ გულის ზედმეტობა ქმნის იდეებისა და განწყობილებების იმ რთულ ქსელს, რომელიც ჩვენ ამ ლექსით გვეძლევა და რომელზეც ამ უკანასკნელის ემოციური ზემოქმედებაა დამოკიდებული. თუ ეს ლექსი სიამოვნებას გვგვრის, ამაში როლს თამაშობს ერთი მხრივ ქალისადმი გრძნობის ამ ახალი, თავისებური ნუანსის — ჩვენში პოტენციურად, უთუოდ, მოცემული (თუ არა, მაშინ ლექსი ჩვენთვის მუნჯი იქნება), მაგრამ ცნობიერებაამდე არმიყვანილი ნუანსის გაცოცხლება. მეორე მხრივ აქ როლს

თამაშობს ის გამოცნობის, მიხედრის სიამოვნება, რომელსაც ჩვენ  
ესოდენ ძნელად დასაკერი, მაგრამ აქ ასე ხელმისაწვდომ ფორმაში  
მოცემული შინაარსის დაუფლება გვანიჭებს.

ამგვარი „გაშლილი მეტაფორის“ თვალსაჩინო მაგალითად შე-  
იძლება დავასახელოთ ანა კალანდაძის ლექსიც:

ეს სიხარულის ცრემლებია, როდი ვტრივივარ,  
ქარი ჩამბერავს, ავმღერდები. მე ხომ სტვირი ვარ!  
მინდვრად გაზრდილი და სათუთად მოჭრილი მერე  
ხმით საამურიტ მპყრობთა გულთა, ვუმღერი ველებს.

ქარი ჩამძახის ლელიანის ტვერში შობილსა:  
იმღერეო, პატარა ქალო  
ჩამბერე, ქარო  
ნახონ ძალა ჩემი გრძნობისა!

რას ნიშნავს „სტვირის“ ეს გაშლილი მეტაფორა? განცდათა,  
მინიშნებათა და ნახევრად გამოკვეთილ აზრთა მთელი ის კომპლექ-  
სი, რაც ამ მეტაფორის შინაარსს შეადგენს, დისკურსიული აზროვ-  
ნებით არ გადმოიცემა მეტ-ნაკლები დაზარალების გარეშე, წინააღ-  
მდეგ შემთხვევაში ეს მეტაფორა ამ შინაარსის გამოთქმის ერთადერ-  
თი ან თუნდ ყველაზე უკეთესი ფორმა აღარ იქნებოდა. ზოგადად  
რომ ვთქვათ, ლექსი გამოხატავს ავტორის უბრძოლველ და სიხარუ-  
ლით აღტყინებულ მინებებას გრძნობისადმი, მინებებას, რომელიც  
თავდავიწყების, თავის არდაზოგვის, ან, შეიძლება, პოეტური ექსტა-  
ზის სიხარულშია გადახლართული. როგორც ძირითადი მეტაფორა  
(სტვირისა), ისე მისი თანმხლები და გამართლებელი მეტაფორები  
(„ქარი ჩამბერავს“ და სხვ.) ნათელია და სრულებით მკაფიო. ეს  
მეტაფორები, თავისი სიფაქიზისა და მიუხედავად, ვერგაგების შესაძ-  
ლებლობას არ ტოვებენ. ამ ლექსის მიხედვით პოეტური მეტაფორის  
ბუნების სწავლება შეიძლება. შინაარსი ამ მეტაფორებისა (გრძნობა,  
რასაც ისინი გამოხატავენ) ინდივიდუალური, ახალი, ამავე დროს  
სრულებით რეალური (ამიტომაც მკითხველს იგი ესმის), მაგრამ  
„ძნელად დასაკერი“ გრძნობაა. ამ ლექსთან დაკავშირებული ესთე-  
ტური სიამოვნების ერთი წყაროა, ამგვარად, მკითხველში ამ შესაძ-  
ლებელი, მაგრამ მისთვის მაინც ახალი გრძნობის აქტუალიზირება,  
მისი სულიერი ძალების გამოღვიძება, მეორე მხრივ ამის მიზეზია ამ

ახალი და აგრეთვე ძნელად დასაქერი გრძნობის ათვისების სიადვილე, მისი მოცემულობა მკაფიო საგნობრივ ფორმაში, რაც ლექსის სრულ გაგებას დაუძაბავად შესაძლებელს ხდის.

პოეტური მეტაფორის ზემოქმედების ერთი ყველაზე არსებითი მხარე ეს არის. პოეტური სახის სიცოცხლე პირველ რიგში მის ამ ზემოხსენებულ თვისებაზეა დამოკიდებული. ცხადია ამიტომ, რომ მკითხველის აღლევების უნარი მეტაფორას მხოლოდ იმ შემთხვევაში ექნება, თუ მისი საშუალებით გამოხატული გრძნობა ან გრძნობის ნუანსი — ის რეალური, მაგრამ ძნელად დასაქერი შინაარსი, რომელზეც ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი, — ახალია და ნამდვილია ერთსა და იმავე დროს, თუ ეს მართლაც რეალური ადამიანური გრძნობაა და არა შიშველი აბსტრაქცია. სხვანაირად რომ ვთქვათ, პოეტური მეტაფორის სიცოცხლისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ამ მეტაფორის რეალიზმს, მის გულწრფელობასა და ფსიქოლოგიურ სიზუსტეს. წინააღმდეგ შემთხვევაში მეტაფორა მართლაც ზედმეტ სამკაულად იქცევა პოეზიისათვის, ხოლო ასეთ მეტაფორებზე აგებული პოეზია ზედმეტ სამკაულად ადამიანთა ცხოვრებისათვის.

მეორე მხრივ, პოეტური მეტაფორა მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება ცოცხალი, თუ მისი საშუალებით გამოხატული შინაარსი არა მარტო ნამდვილია, არამედ ამავე დროს ახალიც არის, თუ ის, რასაც მეტაფორა გვეუბნება, არა მარტო მოცემულია ჩვენში მართლაც, არამედ მოცემულია სწორედ ფარული, ცნობიერებამდე მიუყვანელი სახით. თუ ეს პირობა შესრულებული არაა, მაშინ ჩვენ ვერ განვიცდით ჩვენი მითვლემილი სულიერი ძალების გამოღვიძებისა და გამოცნობის იმ ფაქიზ სიამოვნებას, რომელიც, როგორც ვთქვით, ესთეტიკური ტკბობის ერთი არსებითი ნაწილია. ამ გამოცნობას კი არ ექნება ადგილი მაშინ, თუ, მაგალითად, მეტაფორით გამოხატული შინაარსი ჩვენთვის ლიტერატურიდან კარგად ცნობილი მოტივია, თუ ეს პოეზიის ჩვეული, ტრადიციული კუთვნილებაა. არ ექნება ამ სიამოვნებას ადგილი მაშინაც, თუ მეტაფორით გამოხატული გრძნობა ჩვენთვის ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან მეტისმეტად ცნობილი, ასე ვთქვათ, გადაღეპილი და ბოლომდე გარკვეული გრძნობაა.

ამაში მდგომარეობს სწორედ პოეტური ზემოქმედების სიახლე,

რომელზეც ასე ბევრი ითქმის ხოლმე. პოეტური სიახლეა არა მართო სიახლე ლიტერატურის (სხვა პოეტების ნამოქმედარის) მიმართ, არამედ თვით ადამიანთა ყოველდღიური ცხოვრების მიმართ. პოეტურ მოტივს მხოლოდ მაშინ შეიძლება ჰქონდეს შთაბეჭედავი ძალა, როცა იგი არა მართო პოეზიისთვის, ახალ, არამედ რეალური ცხოვრებისთვისაც მეტნაკლებად ახალ რასმე წარმოადგენს. ლირიკოსი პოეტის „გრძნობათა გამა“ თავისი განვითარებით კულში კი არ უნდა მისდევდეს თავის თანამედროვე ადამიანს, არამედ, გარკვეულ ფარგლებში, წინ უნდა უსწრებდეს მას, უსწრებდეს ისე, რომ მასთან კავშირი არ გასწყვიტოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ლირიკა — გრძნობათა და განწყობილებათა გამოხატულება — მართლაც ცხოვრების რუდემენტად იქცევა.

თქმული მხატვრული სახის მხოლოდ ერთ მხარეს. — მის, სქემატურად რომ ვთქვათ, აღნაგობას, მის ზოგად ფუნქციას შეეხება. მეორე და არანაკლებ მნიშვნელოვანი მხარე მხატვრული სახისა არის მისი შინაარსი — იმ წარმოდგენებისა თუ ასოციაციების რომელობა, რომლითაც ავტორი გველაპარაკება. თუ რა სამყაროდან, ცხოვრებისა თუ ფანტაზიის რა სფეროდან იღებს ავტორი მის მიერ გამოყენებულ შედარებებსა თუ მეტაფორებს, ეს განაპირობებს იმას, თუ რა ასოციაციებს აღძრავენ ისინი ჩვენში და რა ემოციური ელფერით განიცდებიან ჩვენს მიერ. „ნათელი“ წარმოდგენები — მეტაფორები თუ შედარებები ლექსის ნათელი განწყობილების შექმნას უწყობენ ხელს, „მრუმე“ წარმოდგენები, პირიქით, სათანადო ბნელ განწყობილებას ქმნიან. როდესაც გკითხულობთ:

„დღემ დაიხურა პირბაღე მთებმა დახუკეს თვალები,  
აღარ შფოთობენ საფლავეში გმირთ ოფლის მღერელი ძვალები“

ან

„ჩიხნი შეებნენ მყინვარსა, მაღლი რქათ აღვა ღმრთისაო“

ამ სტრიქონების ემოციური დატვირთვა მხოლოდ უტყვი ბუნების გასულიერებიდან კი არ მოდის ან მხოლოდ ავტორის მიერ პლასტიკურად დახატულ სურათს (პეიზაჟს ან მყინვარზე შეფენილ ჩიხვთა ჯოგის წარმოდგენას) კი არ ემყარება, არამედ პირველ ყოვლისა იმ სამყაროს განცდას, რომლის შეხებასაც ავტორი თავის მეტაფორა-შედარებებში გამოყენებულ წარმოდგენათა საშუალებით

გვაგრძობინებს. ესაა მთის (ფშავ-ხევსურეთის) განუმეორებელი სამყარო მისი მამა-პაპისა და მიცვალებულთა კულტით, ცხოველთა კულტით, სულებითა თუ მოჩვენებებით უხვად დასახლებული გარემო-ბუნების წარმოდგენით, — სამყარო, რომელსაც მართლაც იმ „ცოდო-მადლის“ წარმოდგენებში ეხატება სინამდვილე, რომელსაც ვაჟა ამ ლექსში იყენებს. ყველა სხვადასხვა ეპოქას, ყველა სხვადასხვა საფეხურს ადამიანის სულიერ განვითარებაში, ადამიანის სულიერი წყობის ყველა სხვადასხვა ტიპსაც კი სხვადასხვა ასეთი სამყარო შეესატყვისება, ეს მისი აზროვნების, მისი განცდისა თუ ვნების ბუნებრივ და მიუცილებელ ფონს წარმოადგენს. ამიტომ აბსურდია, მაგალითად, ქალაქის მცხოვრების სულიერი ცხოვრების გამოხატვისას ფოლკლორის სამყაროდან ნასესხებ წარმოდგენებზე აგებული ტროპების გამოყენება, იმთავითვე განწირულია ცდა სალონური განწყობილების გადმოცემისა (თუ მანერულობას ან სტილიზაციას არ მივმართეთ) ფეოდალური სამხედრო ხელოვნებიდან ნასესხებ წარმოდგენებში და ა. შ.

როდესაც ჩვენ ვლაპარაკობთ ამა თუ იმ ავტორის ე. წ. „პოეტურ სამყაროზე“, ამ ტერმინში, თუკი ფრჩხილებს გავხსნით, ყველაზე მეტად სწორედ ცხოვრების ის სფერო იგულისხმება, საიდანაც ავტორს თავისი პოეტური სახეები მოაქვს, იგულისხმება ის სამყარო, რომელიც ავტორს აგონდება ხოლმე, როცა თავისი გრძნობის გამოსახატავ თვალსაჩინო ხატებს ეძებს და რომელიც მისი სულიერი ცხოვრების ფონს ქმნის. პოეტური სიახლე თუ თანადროულობა, რასაც ჩვენ დღეს ლირიკას ვთხოვთ, სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ავტორი იმ წარმოდგენებით აზროვნებდეს, რომლითაც მისი მკითხველი აზროვნებს ან, სულიერი გამოცოცხლების წუთებში, შეიძლება აზროვნებდეს, რომ მისი ასოციაციების სამყარო მკითხველისთვის ნაცნობი სამყარო იყოს, რომ ავტორის მიერ შესადაურებლად მოხმობილ საგნებს მკითხველისთვის იგივე ემოციური ტონი ჰქონდეთ, რაც ავტორისათვის. თუ ლირიკოსი თავის პოეტურ სახეებს იმ წარმოდგენებზე არ აგებს, რომლებიც მისი სულიერი ცხოვრების ბუნებრივ ფონსა და გარემოს განეკუთვნებიან, სხვანაირად რომ ვთქვათ, თუ იგი ყურით მოთრეულ მეტაფორებს თხზავს, მაშინ მისი შემოქმედება ყალბია. თუ იგი ნაკლებ ფართო და ნაკლებ მკვეთრი წარმოდგენებით აზროვნებს, ვიდრე მისი მკითხველი, თუ

მისი „პოეტური სამყარო“ უფრო ვიწროა, ვიდრე მკითხველის პო-  
რიზონტი ან ამ უკანასკნელს არ უტოლდება მაინც, მაშინ მისი პო-  
ეტური არსენალი ღარიბია. მკითხველი ავტორს არც ერთს, არც  
მეორეს არ აპატიებს. ეს ცოდვები ბუნებრივად ქმნის მეტაფორული  
ენის ზედმეტობის, მაშასადამე, პოეზიის ზედმეტობის შთაბეჭდი-  
ლებას.

გალაკტიონ ტაბიძის დიადი შემოქმედება, სხვათა შორის, ჩვენს  
პოეზიაში მხატვრულ სახეთა შინაარსეული სიმდიდრისა და მრავალ-  
მხრივობის კლასიკურ, მანამდე მიუღწეველ მწვერვალსაც წარ-  
მოადგენს. გალაკტიონმა ჩვენი პოეზია გადაახალისა თემებისა და  
განწყობილებების ახალი უმდიდრესი ნაკადის შემოტანით, ქართუ-  
ლი ვერსიფიკაციის გამდიდრებითა და დახვეწილობის ახალ, მა-  
ნამდე უნახავ სიმალღემდე აყვანით. მაგრამ გალაკტიონი ქართული  
პოეზიის რეფორმატორად და თანამედროვე ქართული პოეზიის მა-  
მად მხოლოდ ამით კი არ ქცეულა, არამედ ახლებური „პოეტური  
სამყაროს“ წყალობითაც, რომელიც მან ჩვენს ლიტერატურაში შე-  
მოიტანა. გალაკტიონის პოეტური სახეები ისეთი მდიდარია და, რაც  
მთავარია, ისეთი მრავალმხრივია, როგორც არც ერთი მისი უშუა-  
ლო წინამორბედის სახეები არ ყოფილა. მან ქართულ პოეზიას მე-  
ტაფორული გამომსახველობის არა ერთი, არამედ რამდენიმე სრუ-  
ლებით ახალი სფერო გაუხსნა, ქართულ პოეტურ აზრსა და ქართვე-  
ლი კაცის ლირიკულ აღსარებას მრავალგვარი, ქართულ პოეზიაში  
მანამდე გამოუყენებელი კალაპოტი მოუძებნა.

„შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით  
უსულდგმულო დღეები რბიან, მიიჩქარებან.“

ან

„მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა  
მშრალ რიცხვების ამარა უღაბნოში ღელდება“ —

წერს პოეტი თავის ადრინდელ ლექსში, რომელიც პოეზიაში მისი  
ერთ-ერთი პირველი განაცხადია. უკვე ამ სახეთა შინაარსი — ხილ-  
ვების მისტიკა, თვალსაჩინო ირაციონალურ სახეებში ჩამოყალიბე-  
ბული აბსტრაქცია — „შუქთა კამარა“, „მშრალი რიცხვები“ თუ  
„შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეები“ — სრულებით ახალი მოვ-  
ლენა იყო ქართული პოეზიისათვის. მან ახალ ქართულ პოეზიას —



XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის პოეზიას, რომლის პოეტური აქსესუარი სულ სხვა სფეროებიდან იყო აღებული, სრულებით ახალი სამყარო გადაუხსნა.

მეორე მხრივ გალაკტიონი სრულებით ძალდაუტანებლად, ორგანულად ფლობს ბოლომდე ემპირიულ, ქართულ, იქნებ ოდნავ პოეტიზირებულ, მაგრამ მანც რეალური ყოფის სეველიან საღებავებსაც, რაზეც მის სახეებში გამოყენებული წარმოდგენები მეტყველებენ.

მწუხარება, როგორც გველი  
ხშირად ვულში გამიარ,  
ეს მიინარე მთა და ველი  
იყოს მრავალჯამიერ.

მის პოეზიაში თავსდება ერთის მხრივ ნამდვილი მხატვრობა, ფერსავსე პეიზაჟის დიდი და რეალისტური ხელოვნება, მეორე მხრივ მშობლიური ბუნების „ფოლკლორული“ სტილიზაცია, ამასთან ერთად კი ისევე ხილვის რანგში აყვანილი კოსმიურდიაპაზონიანი შთაგრძნობა ბუნების ძალებში.

ერთი მხრივ:

„მწუხანე კალებში აფრინდა მწყერი,  
ივარდა ლალა, მიქრის ტოროლა,  
მწუხანე ტალებს მიდის მეწყერი,  
ისმის ქეჭილის მარაო-ქროლა.

მეორე მხრივ:

„მეღუთის ხილი, ო, ჩელტის ხილი  
ცის ჩუმი რიდი ეღება უშბას,  
ცეკვის ხალისით უუკვდაუესით  
ხენი თაეისით აბამენ შუშპარს.

და ამის გვერდით:

„მსოფლიოს ყველა ხმათა ხვეული  
ოდროდა წყნარად  
ერთ მთლიან ჩანგალ გადაქცეული  
ერთ მთლიან ქნარად.

გალაკტიონის შემოქმედება ჰემმარიტად თანამედროვე და ჰემმარიტად ქართველი აღამიანის შემოქმედებაა. რატომ „შუქთა კამარა“, „მშრალი რიცხვები“ და „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყე-

ები“ და არა სხვა, უფრო რეალური და იმდროინდელი ჩვენი პოეზიის აქსესუარში შესული ჩვეული სახეები? იმიტომ, რომ ამ ლექსის დამწერის — თანამედროვე, განვითარებული და ხელოვნებადილოსნოფიის მრუმე პრობლემატიკას ზიარებული ადამიანის აზრი და გრძნობა სწორედ ამ სფეროში მოძრაობს, მისი გრძნობა თავისი გასაგნობრივებისათვის სწორედ იმ არარეალურს, მაგრამ სხივისთვალისმომჭრელი გაელვებასავით მკაფიო თვალსაჩინო წარმოდგენებს ემყარება. რატომ თვალსაჩინო, ხორცსხმული, საღი, თუმცა სევდით შეფერილი სახეები ლექსისა „გზაში“, გაწმენდილი ყოველი აბსტრაქციის, ყოველი მისტიკისა თუ დემონსტრაციული ინტელექტუალიზმის მინარევისაგან? იმიტომ, რომ პოეტი ჩვენს ბუნებაში გზარდილი, ორივე ფეხით ჩვენს მიწაში ფესვგადგმული, მასთან შესისხლხორცებული კაცია, ისევე როგორც მისი კარგი მკითხველი და მშობლიური ბუნების ხატვისას სახეთა ზემოთ ციტირებული ნაკადის („მშრალი რიცხვები“ და ა. შ.) გამოყენებას არ საჭიროებს. რატომ შუშპარობენ ხეები იმ არარეალურ სამყაროში, რომელიც აღწერილია „მესტიის ხილში“? იმიტომ რომ ავტორი და მისი სავარაუდო მკითხველიც სულის ძირამდე ქართველი ადამიანია, რომლის უკან ჩვენი ფოლკლორული ზღაპრული სამყარო — მისთვის ნაცნობი და ნაგრძნობი სამყარო დგას. გალაკტიონის პოეტური სამყარო ნამდვილად თანამედროვე ქართველი ადამიანის სულიერი სამყაროა, ოღონდ გამძაფრებული და პოეტიზირებული. გალაკტიონი თანამედროვე განვითარებული ქართველი კაცის თვალთახედვის არეში მყოფი წარმოდგენებითა და ასოციაციებით აზროვნებს. იგი წინ უსწრებს, უკეთ, მიუძღვის მას სულიერი ცხოვრების მწვერვალებისაკენ, მაგრამ არ სწყდება და მასთან კავშირს. არ კარგავს.

რეალიზმის მხრივ პოეტურ სახეთა შინაარსს არა ნაკლებად მკაცრი და, შეიძლება, კიდევ უფრო მკაცრი მოთხოვნები წაეყენება, ვიდრე ლიტერატურას ზოგადად. რეალიზმი ამ შემთხვევაში იმას არ ნიშნავს, რომ შედარებასა თუ მეტაფორაში გამოყენებული წარმოდგენები რეალური, ე. ი. ემპირიული მასალისაგან შედგენილი იყოს (ისეთი ბრწყინვალე პოეტური სახეები, როგორიცაა, მაგ., „ლურჯა ცხენების“ ზემოთ ციტირებული სახეები მაშინ არარეალისტური და დასაწუნი იქნებოდა). მეტაფორის საფუძვლად გამოყენებული წარმოდგენა სათანადო გრძნობის აღძვრაში მონაწი-

ლეობს არა უშუალოდ თავისი საგნობრივი მხარით, არამედ იმ ემოციური ტონით, რომელიც მას მკითხველის თვალში აქვს და რომელიც მკითხველის სულში გამოძახილს პოულობს. თუნდაც თვით ამ სახეთა ამოსავალი შინაარსი („შუქთა კამარა“, „შემოღილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეები“) და ა. შ. სრულებით არარეალური იყოს, ემოციური ტონი, რომლითაც ეს წარმოდგენები განიცდება მკითხველის მიერ, არა მარტო რეალურია, არამედ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მკაცრად განსაზღვრულიც. სახეთა რეალიზმი შინაარსის მხრივ, ამგვარად, ფსიქოლოგიური რეალიზმის რიგისაა. სიზუსტე, გულწრფელობა და კეთილსინდისიერება ამ ემოციური ტონის დაკერაში მეტაფორის წარმატების პირველი და აუცილებელი პირობაა. მის გარეშე კემმარითი პოეტური მეტაფორა არ არსებობს.

რადგინდ ირაციონალური, აუხსნელი, ალოგიკური ჩანდეს პოეტური მეტაფორა და მასში მოცემულ წარმოდგენათა დაკავშირება გარეგნულად, იგი, ამგვარად, არც ნებისმიერია და არც შემთხვევითი. მას, სინამდვილეში, მათემატიკურ ფორმულაზე არანაკლები სიზუსტე, ოღონდ ფსიქოლოგიური სიზუსტე მოეთხოვება. ა. ჩეხოვისა არ იყოს, მოტყუება ყველგან შეიძლება, შეიძლება თვით ღმერთიც კი მოატყუო (ასეთი შემთხვევებიც მომხდარაო), მაგრამ ზელოვნებაში მოტყუება შეუძლებელია. როდესაც კი ავტორი კემმარითი, ღრმად განცდილი, თითქოს უცნაური, მაგრამ ნამდვილად ფსიქოლოგიურად მართალი მეტაფორის მაგიერ შეთხზული, ნამდვილ გრძნობას მოკლებული, ურთიერთდაშორებულ წარმოდგენებზე აგებული მეტაფორებით გატაცებას ეძლევა, როგორც კი იგი პოეტური სამკაულებით თამაშს იწყებს, იგი კავშირს კარგავს მკითხველის ინტუიციასთან, მისი ლექსი სიტყვებისა და ცივი სახეების რახარუხად იქცევა. ეს არის, ფრჩხილებს თუ გავხსნით, რეალური შინაარსი იმ „ხელოვნურობის“ ბრალდებისა, რომელსაც ჩვენ გულთან ვერმოსულ, არაშთამბეჭდავ, არამალეღვებელ პოეტურ სახეებს ვუყენებთ.

მკითხველის ყოველი პრეტენზია ამგვარი სახეებისადმი, რაც უნდა მკაცრი იყოს იგი, უსაფუძვლოდ ვერ ჩაითვლება.

რა თქმა უნდა, პოეტური სახის ზემოქმედება მკითხველზე მისი ზემოხსენებული მხარეებით არ ამოიწურება. ეს ზემოქმედება მრავალმხრივია და მრავალფეროვანი, მის ნაირსახეობათა შესაძლებ-

ლობა ნამდვილად ამოუწურავია. რად ღირს, თუნდაც ის ესთეტიკური სიამოვნება, რომელსაც მკითხველს თვით მეტაფორებში გამოყენებული თვალსაჩინო სახეების ხასიათი, თვით ნახსენები ლამაზი საგანი თუ მიმზიდველი გრძნობა აღუძრავს! ეინ იტყვის, მაგალითად, რომ ბარათაშვილის მოყვანილ უკვდავ სტრიქონთა ამაღლებლობის („შემოღამება მთაწმინდაზე“). დიდი წილი იმ ლაქვარდი ცის წარმოდგენაზე არ მოდის, რომელიც თითქოს მკითხველის თვალს უაღერსებს და რომელსაც პოეტი ასეთი პლასტიკური თვალსაჩინობით ხატავს? მაგრამ პოეტურ სახეთა ზემოქმედების ხსენებული მხარეები, ვფიქრობთ, მაინც ყველაზე არსებითია. როდესაც ქართული პოეტური აზროვნების განვითარების გზებსა და ტენდენციებზე ვლაპარაკობთ, სახეთა ამ მხარეს უპირველესი ყურადღება უნდა მიექცეს.



პოეტური სახის ტრადიცია ამა თუ იმ ხალხის პოეტური ტრადიციის უმნიშვნელოვანესი ნაწილია — არანაკლებ მნიშვნელოვანი, ვიდრე ამა თუ იმ მოტივისა და თემის დამუშავების ტრადიცია. ქართული პოეზიის პირველი შედევრი — „ვეფხისტყაოსანი“ პოეტური სახის შექმნის სრულებით ჩამოყალიბებულ სისტემას გვიჩვენებს. მართალია, „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ ქსოვილში პოეტურ სახეზე არანაკლებ როლს თამაშობს მხატვრული დეტალი — თვისება, რომელიც „ვეფხისტყაოსანს“ არა მარტო სპარსული ლირიკისაგან, არამედ სპარსული ეპიკისაგანაც ასხვავებს და ამათთან შედარებით რუსთაველის აზროვნების უფრო „ევროპულ“ სტილს მოწმობს. მაგრამ პოეტურ სახეს რუსთაველი მაინც არანაკლებ იყენებს, ვიდრე რომელიმე სხვა ეპიკოსი ან, თუნდაც, ლირიკოსი. კონვენციონალურ სახეებს (ვარდი, ლომი, მზე და ა. შ.) მის პალიტრაზე გაბატონებული ადგილი არ უჭირავთ: ორიგინალური, მხოლოდ ფსიქოლოგიურ სიმართლეზე ორიენტირებული სახეები მის პოეტიკაში მაინც წამყვანია. (ასმათი ავთანდილს „ადრე მოსლვასა ჰვედრებდა, მართვითა ია კნებოდა“ და უამრავი სხვა).

შემდგომ საუკუნეებში პოეტური სახის ტრადიცია ქართულ მწერლობაში იმდენად მყარი იყო, რამდენადაც კი შეიძლება, საერთოდ, მყარი იყოს ლიტერატურული ტრადიცია. მაგრამ რუსთაველთან შედარებით ეს ტრადიცია მანაც გაღარიბებას წარმოადგენდა. მხატვრულ სახეთა შედარებით მარტივი, სპარსული ლიტერატურიდან მომდინარე ნაკადი (უსაზღვრო ჰიპერბოლიზაციაზე აგებული სახეები), რომელიც რუსთაველის პოეტიკაში დაქვეითებულ როლს თამაშობს, აქ თითქმის განუყოფელ ბატონობას აღწევს. ორიგინალური, ემოციურად დატვირთული სახეები (ზოგჯერ აგრეთვე ჰიპერბოლური ხასიათისა), რომელიც ესოდენ დამახასიათებელია რუსთაველის სტილისათვის, შემდგომ საუკუნეთა ლიტერატურაში თითქმის აღარ გვხვდება — ეს იმიტომ, რომ ავტორთა პირადი უნარი და მათი, როგორც დაჩაგრულ-განადგურებული ქვეყნის შეილების, მსოფლშეგრძნება თავისი გაქანებითა და სილაღით რუსთაველის დონემდე ვერ აღწევს. მხატვრულ სახეთა ნამდვილი სიახლე მხოლოდ გვიან — ე. წ. „აღორძინების ეპოქის“ ბოლოსთვის ჩაისახა (არჩილი, ვახტანგ VI), ხოლო ესთეტიურ ფენომენად მხატვრული სახის ეს სიახლე მხოლოდ გურამიშვილის შემოქმედებაში იქცა.

გურამიშვილის მხატვრული სახე ზოგადად და მეტაფორა კერძოდ თავისი სიძლიერითა და სიმძაფრით მსოფლიო პოეზიის ნებისმიერი შედევრის დონეზე დგას. იმის მხრივ, რასაც ზემოთ „პოეტური სამყაროს“ სახელით ვახსენებდით, „დავითიანის“ ტროპიკას სამი წყარო აქვს: ერთია რუსთაველის პალიტრა, ტრადიციული მეტაფორები „ხელობისა“, „უცეხლთა დებისა“, „მიჯნურობისა“ და რუსთაველისებრი ჰიპერბოლიზმი, ოღონდ რუსთაველის მჩქეფარე ძალისა და ოპტიმიზმის ნაცვლად სევდით შეფერილი. მეორეა რელიგიური — უმთავრესად, ახალი აღთქმისეული ან მხოლოდ ახალი აღთქმისებური მხატვრული სახეები. მესამეა ნატურალისტური, რეალური, ხელშესახები, „გლახური“ სახეები, რომლებიც მაშვრალი, ჯაფისაგან დაჩაგრული, მშვიერი და მწყურვალი კაცის ფიზიკური ტანჯვის გამომხატველ წარმოდგენებს იყენებენ. ამ სამი ნაკადის შეზავება მეორდება, მეტნაკლები პროპორციით, „დავითიანის“ ყველა იმ შედევრში, რომელიც უშუალოდ პოლიტიკურ ამბებს არ ეხება, არამედ სუბიექტურ, ავტობიოგრაფიულ ხასიათს ატარებს.

„ზურგთ შიშვე ტვირთი მკილია ცოდვისა, არ სუბუქია,  
გზა-შეცდომილი ვრონივებ, მარობს ქარი და ბუქია,  
მასხია ცივი ნაბადი, არა მაქვს თბილი ქურქია,  
სჯობს ვეტრფიალო მზეთა-მზეს, მამფინოს მზისა შუქია.

რელიგიური განცდის სიღრმეს აქ გათოშილი, ტვირთშიშვე კაცის ნატურალისტური სახე ამძაფრებს, ხოლო პირად ტანჯვასა და ვასაჰირს, რომელიც აქ თვალსაჩინო დეტალებითაა ნახატი, რელიგიური მოტივი აძლიერებს და სიღრმეს ანიჭებს. უღრმესი რელიგიური განცდისა და უქილურესი ცხოვრებისეული ნატურალიზმის ეს შეზავება ახასიათებს გურამიშვილის შემოქმედებას ზოგადად და არა მხოლოდ მის ტრაგიკას (მხატვრულ სახეთა სისტემას). ამ მხრივ გურამიშვილის შემოქმედება საოცრად პარამონიულია. პოეტურ სახეთა ზემოსხენებულ ორმაგობას შეესაბამება ასეთივე ორმაგობა პოეტის ლირიკული აღსარებისა საერთოდ, როცა იგივეური (რელიგიური) და რეალური პლანი ერთმანეთს ერწყმის.

გურამიშვილის შემდეგ მის მიერ განვითარების უმაღლეს მწვერვალზე აყვანილი ამ ტიპის სახე წინ აღარ წასულა — შეიძლება იმიტომ, რომ „დავითიანის“ ერთადერთი არსებული ხელნაწერი ქართულ მწერლობას განზე დაჩა, ან იმიტომ, რომ ის, რაც გურამიშვილმა გააკეთა, მხოლოდ მისი პირადი გენიის მიღწევა იყო და არა ლიტერატურის განვითარების პროცესის ბუნებრივი შედეგი. გურამიშვილის შემდეგ ქართული პოეზიის განვითარებაში სხვა ფაქტორები შეერია და მას სრულებით გარკვეული დალი დაასვა.

ახალი ნაკადი, რომელიც ქართულ პოეზიაში მე-18 საუკუნისათვის შემოიჭრა (ძირითადად, ქალაქური პოეზიის გზით,) აღშო-საელური წარმოსობისაა. სპეციფიკურ თემატიკასთან ერთად, რომელიც სპარსულ-არაბული პოეზიის ტრადიციული თემატიკის თავისებურად გამარტივებულსა და გაიაფებულ დამუშავებას წარმოადგენს, ამ ნაკადის თავისებურება პოეტური მეტყველების უსაზღვრო და უკონტროლო ხატოვნებაში მდგომარეობდა. ამ სტილის ალბათ ყველაზე დიდმა წარმომადგენელმაც კი — ერთადერთმა, რომელიც დროთა სვლას გადაურჩა, — ამგვარ ხატოვნებას მისი კუთვნილი ხარკი მიუზღო.

ბრინჯი ვიყავ, ქერობა რად მინდოდა?  
ქორი ვიყავ, ძერობა რად მიხდოდა?

ერი ვიყავ, ბერობა რად მინდოდა?  
მოდო, მითხარ, მღვდლობა რად მინდოდა? (საიათნოვაც)

რატომ „ბრინჯი“ და რატომ „ქერი“? რატომ „ქორი“ და რატომ „ძერა“? არც ერთ ამ წყვილთაგანს ლექსის იდეასთან და თემასთან — ერისკაცის ვიყავი, მღვდლობა რად მინდოდაო, — არ აკავშირებს არაფერი გარდა იმისა, რომ იქაც და აქაც რაღაც ერთი საგნის მეორით შეცვლაზეა ლაპარაკი. არც ემოციური ტონის იგივეობა ან, პირიქით, კონტრასტულობა, არც გამოსათქმელი შინაარსის ფაქიზი, მაგრამ თვალსაჩინო გახსნა, რაც მხატვრული სახის სპეციფიკას შეადგენს, ამ ტროპებში არ არის. დასახელებული საგნები აქ სულაც მოკლებულია რაიმე ემოციურ ტონს არა მარტო დღევანდელი, არამედ თავისდროინდელი მკითხველის თვალშიც. ეს არაა პოეტური ხატოვნება — ესაა ის პრიმიტიული ხატოვნება, რომელიც აბსტრაქციის უნარმოკლებულ, დაბალი განვითარების ადამიანის მეტყველებას ახასიათებს და რომელიც იმ დროის აღმოსავლურ პოეზიაში ამ ხანად უკვე დიდად ჩამორჩენილი სპარსულ-თურქული სამყაროს მდაბალი მასების გემოვნების კარნახით შემოიჭრა. ეს არ იყო ინდივიდუალური გემოვნების ნაყოფი — ეს იყო ქალაქური პოეზიის საერთო სტილი და მას ვერ გაექცა თვით საიათნოვაც კი — ისეთი ღრმა და მკაფიო პოეტური აზროვნებით აღბეჭდილი სტრიქონების ავტორი, როგორცაა, ჭაგლითად:

„რაა, გინდ ვიყო და გინდა არა?  
ერეკლეს ნადიმს საზანდარი არ დააკლდება,  
თუ დაგაკლდები, შენ დაგაკლდები,  
თორემ ქვეყანას ერთი ბეწვიც არ დააკლდება.“

ამგვარი სტილის პოეზიამ — აშუღლურმა პოეზიამ — ჩვენი პოეტური აზროვნების განვითარებას დიდი კვალი დააჩნია — იმდენად დიდი, რომ მე-19 საუკუნის დასაწყისში, როცა ჩვენი ლიტერატურა და ცხოვრება ევროპული და საერთაშორისო კულტურის პირისპირ აღმოჩნდა, ამ აშუღლური პოეზიის სახეებში, ლამის იყო, ქართული სულის თვითმყოფლობის ძიება დაიწყეს და იგი ქართული თუ თბილისური კოლორიტის შესაქმნელად გამოიყენეს (ამ, საერთოდ, დაბალხარისხოვანი პოეზიის ფონზე გრიგოლ ორბელიანისა და აკაკი წერეთლის „მუხამბაზები“, რაღა თქმა უნდა, გამონაკლისია. აქ ავ-

ტორები უკვე დისტანციიდან უყურებენ აშუღურ პოეზიას, ისინი მის სტილს იყენებენ, მაგრამ არ მიჰყვებიან).

ევროპული კულტურის გამარჯვებამ ჩვენს ლიტერატურაში აშუღური პოეზია, ასე ვთქვათ, იატაკქვეშეთში ჩადენა, იგი მეორეხარისხოვანი პოეზიის დონეზე დააყენა. ი. გრიშაშვილის თავდადებულმა ცდამ ეს პოეზია გაგვახსენა, მაგრამ ვერ გააცოცხლა. სახეებმა, როგორცაა: „ლამაზების ჯვრის ტუზი ხარ“ და „შირაზის თაფლის ბუზი ხარ“ სერიოზულ ლიტერატურაზე განაცხადის უფლება დაკარგეს.

მე-19 საუკუნიდან, უფრო ზუსტად, ნიკოლოზ ბარათაშვილიდან მოყოლებული, ქართული პოეზიის თანამედროვე ევროპულ პოეზიად ქცევასთან დაკავშირებით, პოეტური სახის ტრადიცია გაწყდა, ძველი მოსპო და ახალი ტრადიცია ჩაისახა. თუმცა, გამოთქმა „ტრადიცია“ აქ მთლად ზუსტი არ არის. უფრო ზუსტია აქ ვილაპარაკოთ არა ტრადიციის ჩასახვაზე, არამედ ტრადიციისაგან განთავისუფლებაზე. ბარათაშვილის შემდეგ ქართულ პოეზიაში, ფაქტურად, აღიკვეთა ოდენ ტრადიციული, პირობითი პოეტური სახის არსებობა, ასეთი სახეები მხოლოდ „მუხამბაზებში“ თუ შემოგვრჩა, სტილიზაციის შეგნებული მიზნით ნახმარი. როგორც თვით ბარათაშვილის, ისე მისი მომდევნო ხანის ქართული პოეზიის სახეები მთლიანად თავისუფალი, არატრადიციული სახეებია, მათში ავტორი ესწრაფვის არა ხატოვნებას თავისთავად, არამედ გამომხატველობას და ფსიქოლოგიურ სიზუსტეს (ილუსტრაცია ზედმეტია). ეს უკვე ქართული პოეზიის ახალ ევროპულ პოეზიად გახდომის მომასწავებელია.

გარდა ამისა, ქართულ პოეზიაში, ისევე ბარათაშვილიდან მოყოლებული, დამკვიდრდა კიდევ ერთი დიდი სიახლე — უმთავრესად მედიტაციური პოეზიისათვის დამოქალაქო-პოლიტიკური ღირიკისათვის დამახასიათებელი უხატო ან თითქმის უხატო პოეტური აზროვნება, გამოთქმის ისეთი ფორმა, რომელიც მეტაფორას არ ხმარობს ან თითქმის არ ხმარობს და რომლის ესთეტიკური ზემოქმედების ძალა, ლექსის აკუსტიკურ მხარესთან ერთად. მთლიანად აზრის სიახლესა და ინდივიდუალური ნუანსების მიმოხრას ემყარება (ბარათაშვილის „ფიქრი მტკერის პირას“, „ცისა ფერს“, ი. ჯავახიშვილის „ჩემო კალამო“, „მას აქეთ რაკი“ და სხვ.). ქართული პოეზიისა-



თვის, რომელიც ტრადიციით უშუალოდ „მუხამბაზურ“ ლირიკასა და ბესიკთან იყო დაკავშირებული (რუსთაველთან და გურამიშვილთან კავშირი, ასე თუ ისე, გაწყვეტილი იყო), ეს უდიდეს სიახლეს წარმოადგენდა. მართალია, ამ სახის პოეზიამ იმდენად ფართო გავრცელება ვერ ჰპოვა — იგი პოლიტიკური ლირიკის სფეროს უფრო შერჩა, ვიდრე მედიტაციურ ლირიკას საკუთრივ. მაგრამ, ყოველ შემთხვევაში, მედიტაციური პოეზია ჩვენთვის უცხო ხილად არ დარჩენილა.

ის, რაც ქართული ლექსისთვის გ. ტაბიძემ გააკეთა, ჩვენი პოეზიისათვის ნამდვილი რევოლუცია იყო. რაც შეეხება პოეტური სახის კულტურას კერძოდ, გალაკტიონმა ქართული პოეზია იმ თავისი წინამორბედი და თანამედროვე ლიტერატურული მიმართულების დონემდე აიყვანა, რომელიც, თეოფილ გოტიეს სიტყვით, „ფერებს სესხულობს ყველა პალატრებიდან და ხმებს ყველა კლავიატურებიდან“ (ეს მიმართულებაა სიმბოლიზმი). სიტყვას „აიყვანა“ ამ შემთხვევაში ხაზი უნდა გაესვას: გალაკტიონმა კი არ გადმონერგა მხოლოდ ჩვენს პოეზიაში სხვაგან მიღწეული დახვეწილობა და პოეტური ენის სიმდიდრე, არამედ ჩვენი ეროვნული პოეტური სამყარო, მისი ეროვნული თვითმყოფობის დაუზარალებლად, მისი თანამედროვე საერთაშორისო პოეზიის დონემდე განავითარა. გალაკტიონი რომ არა, შეიძლება დღეს ქართულ პოეზიას აღარ ესარგებლა იმ უპირატესობით, რომელიც მას — ერთადერთს ან თითქმის ერთადერთს მცირერიცხოვან ხალხთა ლიტერატურებს შორის — როგორც წესი, ჰქონდა ხოლმე თავისი ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე: სახელდობრ, იმით, რომ დღესაც ქართველი პოეტისთვის ეროვნული ტრადიცია, როგორც შემბოჰველი და შეღავათის მომცემი ფაქტორი, არ არსებობს: ქართული პოეტური ტრადიციის დონეზე დგომა მსოფლიო პოეზიის ტრადიციის დონეზე დგომას ნიშნავს.

გალაკტიონის, მისი თაობისა და მისი მომდევნო თაობის ქართველ პოეტთა დამოკიდებულება ამ ტრადიციასთან გარკვეულია. ამაზე ბევრი თქმულა და დაწერილა და ჩვენ ამას აღარ გავიმეორებთ. შევეხებით მხოლოდ მხატვრული სახის განვითარების რანდ-

ნიმე ტენდენციას, რომელიც ახასიათებს ბოლო ხანებში მოსულ ავტორთა პოეტურ აზროვნებას — ვთქვათ, იმ ავტორთა, რომელთა პირველი წიგნები ამ ათი-ხუთმეტოდე წლის ფარგლებში გამოქვეყნდა.

ერთი ასეთი ტენდენცია სრულებით აშკარად ჩანს: განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა მხატვრულ დეტალს (და არა სახეს), ე. ი. თვალსაჩინო, „მატერიალურ“ შტრიხს, რომელიც მოწოდებულია დაახასიათოს არა უშუალოდ ავტორის სულის მოძრაობა, არამედ სინამდვილის რეალური საგანი, მოვლენა ან ამბავი, რომელსაც საუბარი ეხება. ამ საგნიდან თუ ამბიდან ავტორის სულიერი სამყაროსკენ შემდეგ ცალკე გზა მიდის — ისეთივე რთული და არაპირდაპირი, როგორიცაა, ვთქვათ, გზა პროზაში გამოკვეთილი ლიტერატურული ხასიათიდან ავტორის შინაგანი სამყაროსაკენ. ეს მხატვრული აზროვნების ის წესია, რომლის მშობლიურ სტიქიას დღეს კარგი რეალისტური პროზა წარმოადგენს. შემთხვევითი არ არის, რომ ეს ტენდენცია სწორედ დღეს ჩანს განსაკუთრებით ნათლად — დღეს, როცა ქართულ ლიტერატურაში, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდა ავტორთა შემოქმედებაში, მოთხრობა განსაკუთრებული წარმატებით სარგებლობს. რა უდევს ამას საფუძვლად, ძნელი სათქმელია. ყოველ შემთხვევაში, უსამართლო ცალმხრივობა იქნებოდა იმის თქმა, თითქოს ეს მაინცდამაინც ყველაზე მძაფრი და სუბიექტური მხატვრული აზროვნების — პოეტური ლირიკული აზროვნების მოდუნების მომასწავებელია. უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვი, რომ ეს გარკვეული თაობის შეცვლილი ემპირიული ჰორიზონტის შედეგია, რეალური ცხოვრების მეტად მრავალმხრივ და მეტად კონკრეტულ ახალ შთაბეჭდილებათა ლიტერატურული „მონელების“ ცდა, რაც აძლიერებს ინტერესს სწორედ ცხოვრების ემპირიული, კონკრეტული და არა საკუთრივ ემოციური მხარისადმი. მეორე მხრივ აქ უდავოდ თამაშობს როლს ლიტერატურული გავლენის ფაქტორიც. უბრალო ჩანახატი, როგორც ასეთი, უფინალო და უკვანძო ეპიზოდი, ეტიუდი დღეს ლიტერატურაში სრული მოქალაქეობის უფლებით სარგებლობს, რითაც ადრე არ უსარგებლია.

ამ ტენდენციის ნაყოფიერება უკვე ძალიან ბევრმა აღიარებულმა ნაწარმოებმა დაამტკიცა. ქართულ პოეზიაშიც ეს ტენდენცია ფუჭი არაა. ისეთი რიგის დეტალები, როგორიცაა:

ვიგონში ვილაც მღეროდა  
განშორებაზე, ომზე, დედაზე (ა. სულაკაური)

და შემდეგ (დაპირილი ჭარისკაცის მიიყვანეს ჰოსპიტალში, რომელიც მისი ყოფილი სკოლის შენობაშია მოთავსებული)

პა, ღერეფანი გრძელი და სუფთა  
დავიწყებია მას გრძელად,  
შეცდომის დუმილით მოვიდა სულთან  
როგორც ტყვილი და სინანული. (ა. სულაკაური)

ადრე ქართულ პოეზიაში არ გამოიყენებოდა ან, თუ გამოიყენებოდა, ძალიან ძუიწად. ეს ახალი ტენდენციის მასწავლებელია და, ჩვე-  
ნის აზრით, ყოველმხრივ გამართლებულს.

უთუოდ კარგია იმ, ასე ვთქვათ, რიხიანი, ზათქიანი და უხვ-  
პიპერბოლებიანი სახეები. სხმარება, რომელიც, როგორც წესი, ახა-  
სიათებს დღეს ქართულ ს. მოქალაქე ლირიკას (ომის, მშვიდობის,  
სამშობლოს თემები და ა. შ.). გაუზვიადებლად შეიძლება ითქვას,  
რომ ქართული პოეზია დღეს ამ მხრივ მალა დგას ბევრი სხვა ხალ-  
ხის პოეზიაზე, სადაც ამ თემებს ამდენივე ყურადღება ეთმობა.

მაგრამ რაც შეეხება პოეტური სახის განვითარებასა და გამ-  
დიდრებას, აქ ქართული პოეზიის უახლეს ნაქადაში (მე ვგულისხმობ  
ახალგაზრდა ავტორთა შემოქმედებას) არც ისეთი სასიხარულო  
მდგომარეობაა. შევეხებით პოეტურ სახეთა ხელოვნების განვითა-  
რების ზოგ ტენდენციას და საილუსტრაციოდ შეგნებულად მხო-  
ლოდ ქართული თანამედროვე ახალგაზრდული პოეზიის უკეთეს ნი-  
მუშებს მოვიყვანთ.

ოთარ ქილაძის სამი კრებული („მატარებელი და მგზავრები“,  
„თიხის ფირფიტები“ და ახლახან გამოსული „რკინის საწოლი“) სა-  
მართლიანად მიეკუთვნება თანამედროვე ქართული ახალგაზრდუ-  
ლი პოეზიის კარგ ნიმუშთა რიცხვს. ავტორს ახასიათებს პოეტური  
სახეების (შედარებების, მეტაფორების) ისეთი სიუხვე, როგორსაც  
დღეს პოეზიის სარბიელზე მომუშავე ძალიან ცოტა ავტორთან  
ვხვდებით. ეს ლექსები ტოვებს სრულებით უტყუარ შთაბეჭდილ-  
ებას, რომ ავტორი შეგნებულად ისწრაფის სახეთა სიმრავლისაკენ,  
თითქოს მას სახის გარეშე ნათქვამი პოეტურ ნათქვამად არც კი მი-  
აჩნია (გამონაკლისები ამ კრებულებში ცოტაა და მათ ქვემოთ შე-

ვცხებით). ამდენად, ეს სამი კრებული სრულ საფუძველს იძლევა, რომ მათ კონკრეტულ მასალაზე ჩვენი ახალგაზრდული პოეზიას პოეტურ სახეთა კულტურის თითქმის ყველა აქტუალური საკითხი დაინიშნას.

პირველი მათ შორის, — ასე ვთქვათ, საკითხთა საკითხი არის საკითხი პოეტური სახის ა უ ც ი ლ ე ბ ლ ო ბ ი ს შესახებ. საჭიროა თუ არა აქ, ამ შინაარსის გამოსახატად პოეტური ტროპიკის მოხმობა და, თუ საჭიროა, მაშინ საჭიროა თუ არა სწორედ ეს სახე? ამ მხრივ სამივე დასახელებული კრებული უდაოდ სცოდნეს და მგონი არ შეეცდებით თუ ვიტყვით, რომ მათი ყველაზე ვიწრო ადგილი სწორედ ეს არის.

გზა მიდის მთებში, თეთრი და მრუდე  
და გზას კივილით მისდევს იელი.

გკითხულობთ საკმაოდ მშვიდი ტონით დაწერილ ლირიკულ ლექსში. რის სათქმელადაა მოწოდებული ეს თამამი პერსონიფიკაცია, მკითხველისათვის სრულებით გაუგებარი რჩება. ჩვენ ვიცით პერსონიფიკაცია ვაჟა-ფშაველას თხზულებებში, ბუნების პანთეისტური განცდით გამსჭვალულ ძველსა და ახალ პოეზიაში ვიდრე მე-19 საუკუნემდე. იგი თანამედროვე პოეზიაშიც გვხვდება, როცა საჭიროა საგნისა თუ პეიზაჟის თვალსაჩინო ხატის შექმნა ან ლექსში გამოხატული განცდის სიმძაფრის ხაზგასმა, რომელიც საგანთა მშვიდ, „ლოგიკურ“ ხედვას არღვევს. მაგრამ ამ ლექსში ასეთი პერსონიფიკაცია არაფრით არ არის მოტივირებული: მკითხველი ვერ ხედავს ასეთი „ირაციონალიზმის“ საფუძველს ლექსით გამოხატულ სიტუაციაში. მეორეც, მკითხველისთვის აუხსნელია, თუ რატომ არის გასულთერებული იელის განცდა-მოქმედება მაინცდამაინც „კივილი“ და არა, ვთქვათ, ტირილი ან ღიმილი და ა. შ. მკითხველი ვერ გრძნობს და ვერ პოულობს რაიმე საერთოს, რაც ტროპისთვის გამოყენებულ წარმოდგენას („კივილი“) ემოციური ტონის მხრივ დააკავშირებდა ლექსის თემად აღებულ განწყობილებასთან. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ეს ტროპი მკითხველის გრძნობასთან გზას ვერ პოულობს.

ამ ტროპის ერთგვარი გამართლება იმაში შეიძლება ვეძიოთ, რომ იგი აქ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ლიტერატურული პირობი-

აობის უფლებებით შემოდის, ლიტერატურულ რემინისცენციას წარმოადგენს.

დადაინება ქაოსებში ტკბილი ბუნება  
უეცრად შეერთა ღამე კვილით (გ. ტაბიძე)

მაგრამ სხვაობა მოტანილ ორ სახეს შორის მხოლოდ იმაში კი არაა, რომ ერთი ორიგინალურია და მეორე არა, არამედ იმაში, რომ ერთი თავის ადგილასაა, ა უ ც ი ლ ე ბ ე ლ ი ა, ხოლო მეორე ზედმეტი. გ. ტაბიძის ლექსში მოცემულია ტ რ ა გ ი კ უ ლ ი განცდით გაქდენთილი პეიზაჟი, რომელიც ამ სახეს აუცილებლად და ბუნებრივად ხდის. ო. კილაძის ლექსის თემა კი სულ სხვაა (იგი ლირიკული მოგონების იერის მატარებელია და არა ტრაგიზმისა) და ეს სახეც უიშველ სამკაულადღა რჩება.

სხვა მაგალითი: ლექსი წარმოადგენს მედიტაციას ცხოვრების ზოგად პრობლემებზე.

..აღბათ ასეა ცხოვრების წესი,  
მკაცრი სიმართლით პირამდე საესე  
და ამ სიმართლით იესება ლექსიც,  
რომ ხეალ მეხვიით დამატყდეს თავზე.

აქამდის ყველაფერი კარგად მიდის. აზრი ვითარდება, განცდა, თუკი იგი არის, ბუნებრივია, სახეც (მეხი) — ბუნებრივი და სათქმელის შესატყვისი. მაგრამ ამას უცებ მოსდევს სტროფი:

მაგრამ ჭირ უნდა მოვიდეს თოვლი  
და გადმოფინოს თეთრი აკრები  
და შენი ნაზი სხეულის თრთ. ლვით  
აბრთოლდეს თოვლიც და ყველაფერი.

რას ნიშნავს ეს „თოვლი“ და ეს „თეთრი აფრები“? განა ავტორს მართლაც ჰსურს გვითხრას, რომ თოვლის მოსვლა აუცილებელი წინაპირობაა იმისა, რომ მას „სიმართლით საესე“ ლექსი „მეხვიით დაატყდეს“? რა თქმა უნდა, არა! მკითხველს ერთი წამითაც არ მოსდის აზრად, რომ ლექსის, ასე ვთქვათ, ლოგიკური შინაარსი ამას გამოხატავს. „თოვლიც“ და მისი გამოფენილი „თეთრი აფრებიც“ აქ მხოლოდ პოეტური ასოციაციაა, რომელიც მოწოდებულია ლექსის თემის გამოხატვას ემსახუროს არა თავისი პირდაპირი ლო-

გიკური შინაარსით, არამედ თავისი ემოციური ტონის მეშვეობით. ხოლო როგორც ასეთი, როგორც პოეტური ასოციაცია იგი უსწორობა, იგი არ შეესაბამება თავის მიზანს. ეს იმ რიგის „უსწორობაა“, რომელიც აღარ არის არც გუნება-განწყობილებისა და არც სუბიექტური გიმონების საკითხი: ეს, ასე ვთქვათ, ხელშესახები უსწორობაა, რომელიც თანაბრად განიცდება ყველა მკითხველის მიერ. შეუსაბამობა იმაში მდგომარეობს, რომ თანამედროვე ადამიანი, რომელიც ეთიკის პრობლემებზე ფიქრობს (ლექსის თემაა ლირიკული გმირის ეთიკური ძიება), შეუძლებელია აზროვნებდეს ისეთი არარეალური და სენტიმენტალური კატეგორიებით, როგორცაა თოვლის გამოფენილი „თეთრი აფრები“. გამოდის, რომ პოეტი იმაზე არ წერს, რაზეც თანამედროვე ადამიანი ფიქრობს (ეს მკითხველსაც ეხება და ავტორსაც) და ისე არ წერს, როგორც ეს ადამიანი ფიქრობს. ასეთ დისპროპორციასზე დამყარებული პოეტური სახე, რაც უნდა გონებამახვილური იყოს იგი, ემოციის საგანი ვერ გახდება:

ისევ მაგალითები:

შენ გამეცანი ჩუმაღ და უხმოღ,  
როგორც დანების პატრონს მღესავი („გაზაფხულის პირველი დღე“).

განა „ჩუმაღ“ სხვა არაფერი ხდება, გარდა დანის პატრონთან მღესავის გაცნობისა? ამ „უხმოობის“ გარდა ორ მოხსენებულ მოვლენას ხომ არაფერი აკავშირებს! ამ სტრიქონის მთელი ემოციური ზემოქმედება მხოლოდ დეტალზე მოდის: „ჩუმაღ გამეცანიო“. პოეტური სახე (შედარება) აქ წმინდა წყლის „სამკაულია“.

...და ყველას თოვლი ეკერა პირზე  
და თოვლს, სიმღერით ისედაც დაღლილს  
თხოვდნენ ემღერა ისევ და ისევ („თოვლი“)

განა ვინმეს სჯერა დღეს, რომ თოვლი „მღერის“? ან, პირიქით, თუკი დრამატულ სიტუაციაში ჩავარდნილი ადამიანი, რომელსაც გრძნობები ჩვეულებრივზე მეტად აქვს აღესილი, თოვლიან პეიზაჟში საკუთარ განცდათა სამყაროს შეიტანს, განა მას ფიფქების ცვენის დასახასიათებლად „სიმღერის“ ლიტერატურულ მეტაფორაზე უფრო კონკრეტული და ინდივიდუალური არაფერი მოაგონდება? ამ სამი სტრიქონის აზრიც და გრძნობაც იმით თავდება, რომ

ადამიანებს თოვლი „პირზე აკერიათ“. ეს არის მხატვრული დეტალი. პოეტური სახე ანუ ტროპი, რომელიც ამას მოსდევს, სრულებით იშაობა. მას მკითხველის არც დაჯერება ძალუძს და არც აღლევება.

მაგალითების მოყვანა ძალიან ბევრის შეიძლება. ამგვარი ზედმეტი პოეტური სახეები სამ ხსენებულ კრებულში უხვად გვხვდება. ისინი, შეიძლება ითქვას, ავტორის სტილის დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენენ.

მოვიყვანთ კიდევ არამოტივირებული ტროპიკით გატაცების ერთ-ერთ ყველაზე საინფათო სახეს — ისეთს, როცა სახოვანი აზროვნებისაკენ თვითმინური სწრაფვა თვით გრძნობის ძალდატანებას, აფექტაციას იწვევს.

1. უცებ გაწვიმა და ყველაფერი იღმონდა წვიმის ნაცრისფერ ფსკერზე და აბრკვევილდნენ ირგვლივ შეფხები, გაუპკვირვალე შუშების მსგავსად. სხეულმა წონა დაკარგა თითქოს და სხეებთან ერთად მეც მივაშურე სასტუმროს კედლებს და ჩემი ჩრდილი ჰგავდა თევზების დამფრთხალ ქაჩავანს. ხოლო ვეება გემების მუცლებს ჰგავდნენ ღრუბლები.

2. ვერ შევეჩვიე წვიმას და ვწერ და ძლივს ვეწევი ნესტიან თუთუნს. ხოლო მებობელ ნომერში ვიღაც თევზით ჩუმაღ და ფრთხილად ცხოვრობს. წვიმა კი მოდის და დიდი ბალი იარუსით ღრიალებს ისევ და სველ სარკმელში მომწყდელულ ქუჩას ვუყურებ, როგორც გაცრეცილ ფოტოს. ქუჩებში წყალი დგას და გამელელებს რჩებით ვეება ნაფებურები, აკვლანგები იცვიათ თითქოს.

თუ რისი გამოხატვა სურს ავტორს, ძნელი სათქმელია. ყოველ შემთხვევაში, რისი გამოხატვაც არ უნდა სურდეს, ამისთვის ვერ დავძრახავთ, რადგან ყველა სახეს, ყველა გაზვიადებას, ყველა შედარებას აქვს არსებობის უფლება ისევე, როგორც არსებობის უფლება აქვს ყოველ განწყობილებას, ყოველ ტონს, გრძნობის ყოველ შიმობრას. როდესაც უწყინარი ბალი „იარუსით ღრიალებს“, როდესაც „სხეულმა წონა დაკარგა“ და ღრუბლები „გემების მუცლებს“ ჰგავან, მკითხველისთვის სრულებით ცხადია, რომ ეს აფექტური ასოციაციები რაღაც დიდი და მძაფრი მღელვარების მაჩვენებელი უნდა იყოს. თვით ეს ღელვარება? იგი არ ჩანს, იგი მკითხველისთვის უცნობია და ამდენად არც არსებობს მისთვის როგორც ესთე-

ტური ფაქტი. რა მოხდა? რამ აგვალელვა? ცხოვრების რომელ ზოგადსა თუ პიროვნულ პრობლემას შევეჩახეთ პირისპირ, რომ ჩვენში გრძნობათა ასეთი აფორიაქება გამოიწვია? თუ ეს როგორღაც არ მიენიშნა, მკითხველს ყოველთვის რჩება ეჭვი, რომ გრძნობა რომელსაც მას ასეთ მძაფრ ფორმაში სთავაზობენ, მოგონილი გრძნობაა, რომ ჩვენ ხელოვნურად გამძაფრებული გულისტკივილის აღსარებას ვისმენთ და არა ბუნებრივისას, ადამიანის ცხოვრების გარდუვალს ლოგიკით წარმოშობილს. მართალია, თუ ჩვენს გრძნობასა და ფანტაზიას, ასე ვთქვათ, მათრახს გადაუქვერთ, ჩვენ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რომ ავტორს, ალბათ, მართლაც განუცდიდა გრძნობათა ის გამძაფრება, რომელმაც წვიმის შრიალი იარუსების ღრიალად მოაჩვენა. მაგრამ ეს „ალბათ“ ლირიკა არ არის, იგი მოკლებულია მკითხველის აღელვების ძალას. რატომ? იმიტომ რომ ლექსის მკითხველი ავტორისეული გრძნობით კი არ ღელავს, არამედ საკუთარი გრძნობით, რასაც მასში აღძრავს ავტორის მიერ წამოჭრილი პრობლემები, ავტორის მოხმობილი ასოციაციები, ავტორის მიერ მოხსენებული ფაქტები და საგნები, რომლებიც მკითხველის გულის სიმებს ეხება. ავტორის უსაგნო ემოცია-მკითხველის ემოციას ვერ აღვიძებს. ეს პოეზიის მარტივი, მაგრამ გარდაუვალი კანონია, რომლის დავიწყება შემოქმედებით გამარჯვებამდე ვერ მიგვიყვანს. |

ჩვენ, რასაკვირველია, იმის თქმა არ გვინდა, რომ გრძნობის „საგნობრიობა“ ლირიკაში უთუოდ ბიოგრაფიულ ან საზოგადოებრივ კონკრეტულობას გულისხმობს. არსებობს ლირიკული გულისტკივილი უფრო ზოგადი, თუ გნებავთ, შეუტნობელი ხასიათისაც: გულისტკივილი, გამოწვეული სიკვდილის, წარმავლობის, სამყაროს სიდიადის შიშით, დაუკმაყოფილებლობის ღრმა ადამიანური გრძნობით, რომელიც პოეზიის თემად ყოფილა მისი გაჩენის დღიდან დღემდე. მაგრამ უსაგნო ეს გულისტკივილი მაინც არ არის. მის მისანიშნებლად პოეზიაში თუნდ პატარა შტრიხი, თუნდ სპეციფიკური სიტუაცია, რაღაც საგანგებო კონტექსტი მაინც არის საჭირო.

თითქოს დაეშვა შავი ფარდები,  
 ღამის წვედიადში ისე მწარდები.  
 ცივია გული? არ შეუყვარდი?  
 არაფერია, შეუყვარდები (გ. ტაბიძე)



У моря ночью, у моря ночью  
Как под ногами шуршит песок!  
О, как мне страшно у моря ночью.  
Есть где-то счастье, но путь далек.  
(Г. Балморнти)

ოთარ ჭილაძის ბევრ ახალგაზრდა თანამოკალმეს ხშირად სახეთა „ბუნდოვანებას“ უსაყვედურებენ ხოლმე. სამართლიანია თუ არა ასეთი ბრალდება ზოგადად, ამის რკვევას აქ ვერ გამოვუდგებით. შევნიშნავთ მხოლოდ, რომ „ბუნდოვანება“ ანუ ძნელად გასაგებობა მიმართებითი ცნებაა: იგი ან დამწერის აზროვნების სტილს ახასიათებს წამკითხველის აზროვნების სტილის მეშვეობით, ან, პირიქით, წამკითხავის აზროვნების სტილს ახასიათებს დამწერის აზროვნების სტილის მეშვეობით. ამიტომ ბრალდების უბრალო წამოსროლა, რასაც, სამწუხაროდ, ხშირად აქვს ხოლმე ადგილი კრიტიკაში, სათანადო დასაბუთების გარეშე უხერხულია. ოთარ ჭილაძის სახეებს ასეთი „ბუნდოვანება“ ძალიან ნაკლებად ახასიათებს, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, „ბუნდოვანი“ მკითხველისათვის ის კი არ ჩრჩება, თუ რის გამოსახატავადაა მოწოდებული ესა თუ ის პოეტური სახე, არამედ ის, თუ რა აუცილებლობა იწვევს ამ სახეთა ხმარებას და მით მარტივად სათქმელის გართულებას.

და ჩვენ ვფანტავდით ცრემლსა და იმედს,  
უბრალოდ, როგორც ყვაოდა ნუში“

ან: მე მის (შენი სახელის — ნ. ნ.) ნამტკრევებს ავკრეფავ ქარში

და მტერს და მიწას გადავაშორებ  
და დაუბრუნებ მეზობელ ბავშვებს  
როგორც ბრჭყვიალა სათამაშოებს.

ჩვენ ვერ ვიტყვით, რომ ამ სახეებით გამოხატული ემოციის შინაარსი მკითხველისთვის გასაგები არაა ნაწილობრივ მაინც. მაგრამ, ვფიქრობთ, ვერც იმას ვიტყვით, რომ ეს სახეები რაიმეთი ამღიბრებდნენ ან ემოციურად აღრმავებდნენ ნათქვამს, რომ ავტორის მიერ მოხმობილი საკმაოდ „შორი-შორი“ (რუსთაველის სიტყვა რომ ვინმაროთ) ასოციაციები მკითხველში რაღაც მიძინებულს, ავტორის მიერ აღსარებული გრძნობის სსგავს გრძნობას აღვიძებდნენ და

მკითხველს ამ გაღვიძებისა თუ გამოცნობის წმინდა ესთეტიკური ტკბობით ათროთლებდნენ. ეს საზომი — სახეთა ფსიქოლოგიური სიმართლის, თუ გნებავთ, სიზუსტის, თუ გნებავთ, აუცილებლობის საზომი ზემოხსენებულ კრებულში ხშირად ეწირება თვითმიზნური ხატოვნების ძიების ინტერესებს: სახეები უხვად იყოს და ჩაატანს. თუ არა ეს სახეები მკითხველის სულის იღუმალ სიმთა სიღრმემდე, ან სხვადასხვა სახე ერთი მიმართულებით მოხვდება ამ სიმებს, თუ სხვადასხვა მიმართულებით, ეს უკვე მეორეხარისხოვანი საქმეა. ეს ტენდენცია რომ არა, კრებულებში, ალბათ, ვერ შევხვდებოდით ისეთ დისპროპორციას ან, თუ გნებავთ, შეუსაბამობას, როგორცაა:

ბნელში იცინის კიოსკის შინა  
იჩხვება ტოტი და ტოტის ჩრდილი,  
ქალაქს კი სძინავს, სძინავს და ზერინავს,  
მთლად გაელენთილი ღამით და ძილით.

(განა კიოსკის „სიცილი“ და ქალაქის „ზერინვა“ შეიძლება ერთი ემოციით ნახატ პეიზაჟში შეთავსდეს?)

შესაძლოა, განხილული სამი კრებულის სახეებს ჩამოთვლილის გარდა, სხვა ნაკლოვანებებიც მოეძებნებოდეს, ისევე როგორც მათ უთუოდ სხვა, საკუთარი ღირსებებიც აქვთ. მაგრამ მათ ჩვენ არ ვიხილავთ. ჩვენ მხოლოდ იმ ნაკლოვანებებზე შევჩერდით, რომლებიც ჩვენი აზრით, გამომდინარეობს არა ავტორის უნარიდან, არამედ ლიტერატურული პოზიციიდან, რომელიც მას ბევრ სხვა ავტორთან საერთო აქვს და ამდენად დღევანდელი ქართული პოეზიისათვის გარკვეულ ფარგლებში ნიშანდობლივია.

განხილული კრებულების ავტორი, უდავოა, პოეტურ სახეთა სფეროში მეტსაც ქმნის და უკეთესადაც ქმნის, ვიდრე მის თანამოკალმეთა უმრავლესობა. მაგრამ, სამწუხაროდ, ჩვენ ვერ ვიტყვი, რომ ამ შემთხვევაშიც, ისე როგორც ეს ხშირად ხდება, ვინც მეტს აკეთებს, იმას შეცდომებიც მეტი მოსდის. პირიქით, ჩამოთვლილი ნაკლოვანებები ოთარ ჭილაძეს ნაკლებ ახასიათებს, ვიდრე მრავალსა და მრავალ სხვა ავტორს. არამკაცრი მიდგომა პოეტურ სახეთა ხმარებისადმი, რწმენა, რომ პოეტურ სახეს უმკაცრესი შინაგანი ლოგიკა არ მოეთხოვება, რომ პოეტური სახის ხმარებაში მართლისა და არამართლის, სწორისა და არასწორის, მიზანს აცდენილისა და მიზანში მისულის გარჩევა ნაკლებ ზუსტია, ვიდრე ადამიანის აზ-

როგნებისა და შემოქმედების რაგინდარა სხვა სფეროში, დღეს ბევრი პოეტისთვისაა საერთო.

სამწუხაროდ თუ საბედნიეროდ, ეს რწმენა სინამდვილეს არ შეესაბამება. მხატვრული გამომსახველობის ახალი სფეროს აღმოჩენამ უახლეს პოეზიაში — არალოგიკური, მხოლოდ შინაგანი სიმართლით გაპირობებული ასოციაციების შეგნებულმა შემოტანამ პოეზიის არსენალი გაართულა, მაგრამ პოეზიის ამოცანა არ გაუადვილებია.

რასაკვირველია, ლექსის მომხმარებელი ანუ მკითხველი პოეტურ სახეთა ასეთ ანალიზს არ ატარებს. იგი, ასე ვთქვათ, უიარაღოა ავტორის წინაშე, რომელიც მას ნებისმიერ ულოგიკო სახეს სთავაზობს ან თავზე ახვევს. მკითხველს მხოლოდ ის შეუძლია, რომ, თუ სახეები არ მოსწონს, ერთგვარი ძალდატანებით ლექსი ბოლომდე ჩაიკითხოს, ან, პირიქით, წიგნი დახუროს და სხვა საქმეს მიჰხედოს. მაგრამ, როგორც ვთქვით, პოეტური სახის ემოციურ ზემოქმედებას თავისი მექანიკა აქვს და თუ პროფესიულ კრიტიკას სურს მკითხველის ინტერესთა სადარაჯოზე იღვას, იგი ამა თუ იმ ავტორის მიერ ნახმარ პოეტურ სახეთა კონკრეტულ ანალიზს და შეფასებას არ უნდა დაერიდოს. ჩვენში კრიტიკა მეტად ადვილად ლაპარაკობს ზოლმე ამა თუ იმ ავტორის ლექსებთან დაკავშირებით „პრობლემებზე“, „შინაგან სამყაროზე“, „შემოქმედებაზე“ და სხვა ამგვარზე, თითქოს თვით ლექსის გამოქვეყნების ფაქტი კმაროდეს იმისთვის, რომ მასში, განურჩევლად მისი ღირსებისა, ყველა ამ მაღალ ცნებათა გამოყენებისათვის საჭირო საფუძველი დაეინახოთ. ვფიქრობთ, რომ ჩვენი პოეზიის განვითარებას უკეთეს სამაახურს გაუწევდა ავტორთა პოეტური ოსტატობის, მაგალითად, მათ პოეტურ სახეთა სისტემის რაც შეიძლება კონკრეტული განხილვა (თუნდაც ერთი ლექსის, ვთქვათ, საუკეთესო ლექსის მიხედვით), რომელიც ხშირად, ალბათ, პოეტური უმწიფარობის ელემენტარულ მაგალითებზე შეგვაჩერებდა ჩვენს მსჯელობაში და ამ მაღალ მატერიალამდე მისვლის საშუალებას აღარ მოგვცემდა.

მაგრამ დავუბრუნდეთ ისევ ოთარ ჭილაძის სამ ხსენებულ კრებულს.

ზემოთ ხსენებული ნაკლოვანებები უთუოდ დაღს ასვამს ამ განხილულ კრებულებს, მაგრამ ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ეს

ნაკლოვანებები ამ კრებულთა ბუნებას არ განსაზღვრავს: პირველ ყოვლისა, კრებულებს ეტყობა ნამდვილი და გულწრფელი ძიება — ძიება როგორც ემოციათა შინაარსის მხრივ, ისე, განსაკუთრებით, ახალ გამომხატველ საშუალებათა მხრივ, რაც, სამწუხაროდ, დღესდღეობით ერთობ იშვიათი ხილია. რაც შეეხება საკუთრივ ტროიკას, აქ მკითხველს ნამდვილად ახარებს ბევრი ზუსტი, ლაღი და მებრძოლი პოეტური სახე, როგორიცაა:

...სკამზე, როგორც ნანადირევი  
კიღია შენი წითელი კაბა

ან: და მის (პატარა ბიჭის. ნ. ნ.) თვალებში

ყოველ საღამოს და ყოველ დილით  
შიზლაზნება, როგორც კამეჩი,  
ჩერ გაურკვეველ სურვილის ჩრდილი („თაკო და ზაზა“)

(აი, რას ნიშნავს მკაფიოდ გამოკვეთილი თემა — ბავშვები — და წრფელი გრძნობა!).

გვხვდება მეტისმეტად გაბედული, მაგრამ არა უსაფუძვლო პოეტური თქმები:

და მხოლოდ სული, დროშად ქცეული  
ვერტიკალურად იდგა ყოველთვის („რკინის საწოლი“)

გვხვდება საუცხოვო ლექსი — სურათი „სილაზე იწვა ქალი...“; სადაც ძუნწად ნახმარი, მაგრამ თამამი პოეტური სახეც ემოციურია და ზუსტი.

ის ბწვა, როგორც სინათლის ზოლი  
და ერთდროულად ყველა ჩემობდა

გვხვდება ლიტერატურული რემინისცენციებისაგან დავალებული, მაგრამ მაინც საუცხოო პოეტური გამოთქმებიც:

და განუწყვეტელ ცახცახად ქცეულს  
და ჩემს დაბნეულ ფიქრში ჩაკეტილს  
ვიზეპირებდი შენს ლამაზ სხეულს,  
როგორც მოწაფე პირველ გაკეთილს.

ან

და მე შემძლო მეხილა ცხადად,  
რაც იგულისხმა ბუნებამ შენში.

(მართალია, აქ ლიტერატურული გავლენა ურევია, მაგრამ ასეთი მძაფრი და ინტელექტუალური პოეტური თქმები ყველანაირ ლექსში თავის ადგილზე ვერ იქნება. ამ თქმათა „ათვისებაც“ დიდი საქმეა, მით უმეტეს, რომ ჩვენი ავტორი არა მხოლოდ ითვისებს ამ სახეებს, არამედ თავისებურად გარდაქმნის კიდეც).

დაბოლოს, კრებულში არის წრფელი, ნამდვილი და ს ა ი ნ ტ ე რ ე ს ო მედიტაციური პოეზიის ნიმუშები, სადაც ავტორი პოეტურ სახეებს რატომღაც არც კი მიმართავს და თავისი ფიქრის მდინარეებს გადმოგვცემს ისე, როგორც იგი თვით ლაგდება და როგორც მას ბუნებრივად ეჩვენება („შემოდგომის დღე“). ყოველივე ეს მოწმობს კიდევ ერთხელ, რომ ავტორის სახეთა სისტემაში არსებული ნაკლოვანებები მისი ლიტერატურული პოზიციის ნაკლოვანებებია და არა უნარის. მკითხველმა მას შეიძლება უსურვოს მხოლოდ პოეტური სათქმელის სიმდიდრე და გამოუღეველობა ერთი მხრივ და პოეტური მეტყველების უშუალობა მეორე მხრივ, რომელიც მასა და მკითხველს შორის მანძილს მაქსიმალურად შეამცირებს.

განხილული სამი კრებული მეტნაკლებად ტიპიურია იმ ამოცანებისა და იმ სირთულეების დასახასიათებლად, რაც დღესდღეობით ქართველ ახალგაზრდა ავტორთა წინაშე დგას, რომელნიც ჩვენი მდიდარი პოეტური ტრადიციის ათვისებას, განვითარებას, გადახალისებას ცდილობენ. უდავოა, რომ ამ ძიებაში ახალ და ახლებურ პოეტურ სახეთა ძიებას გადამწყვეტი როლი ეკუთვნის. ისიც არანაკლებ ნათელია, რომ ამ მხრივ სასურველი მდგომარეობისაგან ჯერ კიდევ შორსა ვართ. ნამდვილად ქართული, ნამდვილად თანამედროვე, ბუნებრივი, აუცილებელი, ამავე დროს ახალი პოეტური სახის კულტურის შექმნა ახალგაზრდა პოეტთა შემოქმედებაში დღესდღეობით მომავლის საქმე უფროა, ვიდრე აწმყოსი.

## ეგზოგონა და ჭეშმარიტება

ქართულ ლიტერატურას, სხვა მრავალ თემასთან ერთად, ერთი აპეციფიკური თემაც აქვს. მთის ცხოვრება — საქართველოს შთიანეთის თავისებური ყოფა, თავისებური ეთიკური თუ საზოგადოებრივი წარმოდგენები, თავისებური რაინდული მორალი და ვაჟკაცური სულისკვეთება, ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილებიდან“ მოკიდებული, ჩვენი მწერლობის გატაცებული სიყვარულისა და აღფრთოვანების საგანი გახდა. მთის თემას ჩვენში იმთავითვე დაუკავშირდა რომანტიკული კილო, მასზე შექმნილ ნაწარმოებთა მთავარი დადებითი გმირები უზადო ვაჟკაცობისა და კეთილშობილების შარავანდით შემოსილნი გვევლინებიან. მაგრამ ეს რომანტიკა, — თუ გნებავთ, იდეალიზაცია — მთის თემისადმი მიძღვნილ ჩვენს ლიტერატურაში არ ქცეულა ერთადერთ მოტივად, რომელიც სხვა ყველა მოტივს ჩრდილავს. ალ. ყაზბეგის მოთხრობებში რომანტიკა დამყარებულია უტყუარი რეალიზმის მტკიცე საძირკველზე, მისი იდეალიზებული გმირები მთაში ნამდვილად გამეფებული ზნე-ჩვეულებებისა და „ცხოვრების წესის“ განზოგადებულ, ბარის შერყეული მორალისადმი „შეფარვით“ დაპირისპირებულ სახეებს წარმოადგენენ. პირადი რაინდობის რომანტიკულ მოტივზე უფრო ძლიერია ყაზბეგთან მისი დროისათვის უკიდურესად აქტუალური ეროვნული მოტივი: მთის სიდიადე და სიმტკიცე, მისთვის საქართველოს სიდიადე და სიმტკიცეა, მთიელთა ერთგულება თემისადმი და კოლექტივიზმის სული მისთვის საქართველოსადმი ერთგულებას და ქართველი ხალხის ერთპირობას ნიშნავს. ეს პატრიოტული სულისკვეთებაა სწორედ ის მთავარი, რაც მთის თემისადმი მიძღვნილმა ქართულმა

ლიტერატურამ „მგზავრის წერილებიდან“ ისესხა. ეს მოტივი არანაკლები ძალით მეორდება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში: მაშულიშვილური გრძნობების გარეშე, მისი დროისათვის უკიდურესად აქტუალური ეროვნული პრობლემატიკის გარეშე ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება წარმოუდგენელია.

პატრიოტულ სულისკვეთებაზე არანაკლებ ძლიერია მთის თემისადმი მიძღვნილ ჩვენს ლიტერატურაში მისი „ყოფითი“ რეალისტური ნაკადი: მთის ნამდვილი ცხოვრება და მისი საჭირბოროტო საკითხები, მთის განათლებისა და მისი მდგომარეობის გაუმჯობესების გზათა ძიება ჩვენს კლასიკურ ლიტერატურას ყურადღების გარეშე არ დარჩენია. ეს მისთვის მუდამ საპატიო და საპასუხისმგებლო ამოცანა იყო.

ჩვენი მთის ცხოვრება, ჩვენ მთიელთა რაინდული ზნეჩვეულებები, რომლებიც გავრცელებულია არა რაიმე ვიწრო არისტოკრატულ კასტაში, არამედ მშრომელი მოსახლეობის ფართო მასაში, შსოფლიოსთვის უნიკალური, გამონაკლისი მოვლენაა. შემთხვევითი არაა, რომ ამ თავისებურმა სამყარომ დიდი ხანია მოაჩადოვა არაქართველ და არაკავკასიელ მწერალთა და პოეტთა ფანტაზია, იგი ისევე იქცა რომანტიკული პოეტური გზნების საგნად, როგორც კავკასიონის ზეიადი ბუნება. მაგრამ ქართული ლიტერატურის წინაშე არც მშობლიური ბუნების სიდიადეს, არც მთიელ პერსონაჟთა პირად რაინდულ თვისებებს მთავარი რეალისტური, მოქალაქეობრივი ამოცანა არასოდეს არ დაუჩრდილავს (მიუხედავად იმისა, რომ უცხო ლიტერატურათა მაგალითი, რომლებიც კავკასიის მთიელთა ცხოვრებას ეხება, ჩვენს მწერლობას ამ თემის სწორედ ასეთ გადაწყვეტას უკარანახებდა). ჩვენი მწერლობისთვის იმთავითვე უცხო იყო მთის სინამდვილეში ეგზოტიკის ძიება, იგი არასოდეს მისდგომია ჩვენს მთიანეთს როგორც უცხო თავგადასავალთა სამყაროს, მას არასოდეს ჩვენი მთიანეთისთვის ტურისტის თვალით არ შეუხედავს. მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობის გამახვილებული გრძნობა და რეალიზმი იმთავითვე ჩვენი მთისადმი მიძღვნილი ლიტერატურის დამახასიათებელი ნიშანი იყო.

რასაკვირველია, სამოქალაქო მოტივთა სიძლიერე და ყოფითი რეალიზმი არ დარჩენილა მთის თემისადმი მიძღვნილი ქართული ლიტერატურის სახის განმსაზღვრელ ერთადერთ თვისებად, ჩვენს

მწერლობას ამ ერთადერთი მამულიშვილური თემით თავი არ შეუზღუდავს. ვაჟა-ფშაველას დიადი შემოქმედება მისი დიდმასშტაბიანი ფილოსოფიური პრობლემებით ამის მკაფიო მაგალითია. მთიელთა თემურ ყოფასა და მამაპაპისაგან ნაანდერძე ურთიერთობებში ვაჟა-ფშაველამ ადამიანთა ურთიერთობის, ადამიანისა და საზოგადოების ურთიერთობის მარადიული პრობლემები დაინახა, ფშავ-ხევსურთა ცხოვრების მასალაზე ადამიანის ბუნებაში ღრმად ჩაწვდომა და მისი ამალელებელი განდიდება შეძლო. უფრო ფართო განზოგადება და უფრო ღრმა ფილოსოფიური პრობლემატიკა, ვიდრე ვაჟას აქვს, ლიტერატურაში ძნელი წარმოსადგენია. მაგრამ ფილოსოფიური კვრეტა და სიღრმე ვაჟის შემოქმედებაში არც გამორიცხავს და არც ჩრდილავს მეზობლ მამულიშვილობას, იმ დროისთვის აქტუალურ სოციალურ პრობლემატიკას, კულტურტრეგერობას, საქართველოს მთიანეთის ბედ-იღბალზე პასუხისმგებლობის გამახვილებულ გრძნობას. მთის კეთილდღეობის სადღეისო საჭირობოროტო საკითხები ამ დიდ ფილოსოფიურ პრობლემებთან მორკინე ვაჟას არასოდეს არ ავიწყდება. მთის სინამდვილე მისთვის საკუთარ იდეათა სამყაროს გაშლის უბრალო ფონად არ იქცევა.

ვაჟა-ფშაველას და მის თანამოკალმეთა შემდეგ ბევრმა წყალმა ჩაიარა. ჩვენ დროში მთის თემამ ახალი თავისებური გარდატეხა ჰპოვა. ბევრმა სოციალურმა პრობლემამ, რომელიც მეცხრამეტე საუკუნეში ჩვენს წინაპრებს აღელვებდა, ახლა აქტუალობა დაკარგა: მთის ეკონომიური და კულტურული წინსვლა, ისევე როგორც ჩვენი ქვეყნის სხვა რაიონების წინსვლა ახლა პრაქტიკული ღონისძიებების საკითხია და არა მხოლოდ ლიტერატურის. სოციალური თემატიკა — მთის წინსვლის ჩვენება, მთელი ჩვენი ხალხისთვის საერთო სოციალური ძვრების ჩვენება მთის სპეციფიკურ სინამდვილეში — მთის ცხოვრებისადმი მიძღვნილი ჩვენი ლიტერატურის წამყვან თემად დარჩა (განსაკუთრებით საბჭოთა ხელისუფლების ადრეულ წლებში). მაგრამ მის გვერდით ჩვენ დროში ფართო განვითარება ჰპოვა სხვა უფრო სპეციფიკურმა თემატიკამაც, რომელსაც მთის ცხოვრების და მისი ისტორიის განზოგადებული ასახვა, მთიელთა ადამიანური ბუნების უფრო კონკრეტული დანახვა აქვს მიზნად. ს. კლდიაშვილის სევანური მოთხრობების ციკლი ამ სახის ლიტერატურის ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშია.



ამ მოთხრობებში ფართოდაა ასახული სევანეთის ახალი ყოფა და მშრომელი ხალხის ცხოვრებაში მომხდარი ძირეული ცვლილებები. მაგრამ გარდა ამისა ავტორის განსაკუთრებული ყურადღების საგანია სევანეთის განუმეორებელი ძველი ყოფა თავისთავად, მისი ბუნება და ის შთაბეჭდილება, რომელსაც ეს ბუნება თავის ახლოს მცხოვრებ ადამიანებზე ახდენს, ისტორიული ეპიზოდები, რომლებსაც ახლა ყოველგვარი აქტუალობა დაკარგული აქვთ და მხოლოდ მათში მონაწილე პირების სახეთა გამოძეგვის, მათ საერთო და ინდივიდუალურ ადამიანურ თვისებათა წარმოჩენის ფუნქციად აქვთ. ამ ციკლის ზენიტი — მოთხრობა „წარმართი“ სხვა არაფერია, თუ არ სევანეთის პატრიარქალური ყოფის გაცოცხლება მკვეთრ შთაბეჭედავ სახეებში, თუ არ ეტიუდი ბუნების უშუალო სიახლოვეში გაზრდილი კაცის ფსიქოლოგიიდან, ორგანულად გადაჭაქვეული ხელოვნების თემასთან.

ამ მოთხრობის გმირია სოზარი, რომელიც ბუნებამ ფიზიკურად დაჩაგრა, მაგრამ სამაგიეროდ ხელოვანისა და ლირიკოსის ღრმა სული მისცა. მოთხრობის ნამდვილი თემაა სევანეთის „წარმართული“ პატრიარქალური ყოფა, რომელიც ავტორს გაუნათლებელი, მაგრამ ფაქიზი განცდის უნარით აღქმული გმირის ფსიქიკის პრიზმში აქვს დანახული — ისეთი ძველი ყოფა, რომ იგი არა მარტო ჩვენ დროსთან შედარებით, არამედ უუასაუკუნეთა ბარის გვერდზეც კი ანაქრონიზმად ჩანს. სოზარის მშობელი კუთხე დიდი სიყვარულით, მისი ცხოვრების კარგი ცოდნითა და წრფელი გრძნობითაა დახატული, იგი მკითხველს ხიბლავს და აღელვებს. სოზარს ბარში უნახავს, ბერები როგორ ხატავდნენ მონასტრის კედლებს და ბუნებისაგან მომადლებული ნიჭით და უშუალო გრძნობით ამავე სახით თავისი საკუთარი შინაგანი სამყარო და ცხოვრებისეული გამოცდილებაც გამოუსახავს.

ეს სახე ჩვენთვის მშობლიურია, იმიტომ რომ იგი ჩვენი უმშვენიერესი კუთხის — სევანეთის ბუნებისა და ყოფის ცოცხალი განსახიერებაა. ამავე დროს იგი განზოგადებული, საერთო ადამიანური შინაარსის მატარებელი სახეა — ბუნების ახლოს, პატრიარქალურ საზოგადოებაში გაზრდილი კაცის მკაფიო და თვალსაჩინო სულიერი პორტრეტი. ჩვენ ამ სახის ერთი მხარეც გვაინტერესებს და მეორეც.

ავტორს ორივე დამაჯერებლად, საქმის სრული ცოდნით აქვს გამოძრწილი.

გ. ტაბიძის სევანური ციკლი და ამ ციკლის საუკეთესო ქმნილება — „მესტიის ხიდი“ ხასიათდება სევანეთის ყოფისა და ბუნების ასეთივე ფაქიზი ლირიკული აღქმით. ფოლკლორულ მოტივთა ოსტატური გამოყენებით „მესტიის ხიდი“ გვიხატავს სევანეთის ბუნების, ყოფისა და საუკუნეთა სიღრმიდან მომდინარე ხალხური მსოფლმეგობრების ლირიკულ სურათს, გადატეხილს უაღრესად თანამედროვე პოეტის თვალში.

მესტიის ხიდი, ო, ჩელტის ხიდი,  
ცის ჩუმი რიდი ედება უშბას,  
ცეკვის ხალისით უუკვდავესით  
ხეები თვისით აბამენ შუშპარს.

ეს ტენდენცია — დიდი ფაქტობრივი სიზუსტე, გაღრმავებული ინტერესი მოქმედ პირთა საკუთრივ ადამიანური ბუნებისადმი და განზოგადება სწორედ გმირთა ამ ადამიანური ბუნების ხაზით — ნიშანდობლივია მთის ცხოვრების იმ ეპიზოდებისათვის, რომელსაც ახლა ახალგაზრდა ავტორთა თხზულებებში საკმაოდ ხშირად ვხვდებით (გ. რჩეულიშვილი, თ. ნატროშვილი).

ამგვარად, მთის თემას ჩვენში დიდი და ხანდაზმული ტრადიცია აქვს. ეს თემა დღევანდელი ავტორისთვის არა მარტო რთული, არამედ საპასუხისმგებლო თემაა. ვინც მას ხელს ჰკიდებს, ის ჩვენი ლიტერატურის მდიდარ გამოცდილებას ემყარება და ეჯიბრება. ფაქტობრივი სიზუსტის ნაკლებობას ამ თემის დამუშავებაში ჩვენი დღევანდელი მკითხველი ავტორს არ აპატიებს — უნიადაგო ფანტაზიას, რომელიც ჩვენი მთიანი რაიონების ცხოვრებას მხოლოდ ფონად გაიხდის, ჩვენი მკითხველი, ალბათ, არასოდეს არ აპყვება. განზოგადების ნაკლებობასაც მკითხველი, უსათუოდ, უარყოფითად შეხვდება, თუმცა რაღაც თავისებური ინტერესი ასეთ ნაწარმოებს მკითხველის თვალში შეიძლება მაინც შერჩეს. მაგრამ ეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში მოხდება, თუ ნაწარმოებში მკვეთრად იქნება დასმული ჩვენი მთიანი რაიონების ცხოვრების სადღეისო საკითხები, თუ ნაწარმოების თემა მართლაც ჩვენი მთის ცხოვრებისგან ნაკარნახევი საჭირბოროტო თემა იქნება. აღრე ნათქვამის უბრალო გადამ-

ღერება თუ თემის სიღარიბე, მასალის ოდნავი არცოდნა თუ ორიგინალობის ნაკლებობა მის გააზრებაში, უსაფუძვლო რომანტიზმი თუ ობიექტის შინაგანი სიღიადის ვერმიწვდომა ისეთი ცოდვებია. რომელიც მკითხველს, ალბათ, არ გამოეპარება. ამ ნაკლოვანებათა მატარებელი ნაწარმოები, უთუოდ, მარცხისთვის იქნება განწირული.

თ. მაღლაფერიძის „უშბა“, რომელიც ამ ცოტა ხნის წინათ ცალკე წიგნად დაიბეჭდა, ყველაზე ახალია მთის თემაზე დაწერილ ქართულ ნაწარმოებთა შორის, მისი მოქმედება სულ უკანასკნელი წლების სვანეთში იშლება. აქ მოთხრობილია თბილისელი ახალგაზრდის ამბავი, რომელიც ბეჩოში მასწავლებლად ჩასულა და იქ სხვისი დანიშნული შეპყვარებია. თემა, რომელსაც მოთხრობა ეხება (სვანეთი, მისი დღევანდელი და ხვალისდელი დღე), მნიშვნელოვანი თემაა. ადამიანთა გრძნობები, ურთიერთობები და საზოგადოებრივი ინსტიტუტები, რომლებიც მოთხრობის დრამატულ კონფლიქტში მონაწილეობენ; მნიშვნელოვანი გრძნობები და საზოგადოებრივი ინსტიტუტებია. ამათში არცერთი არაა ისეთი, რომ მასზე ხელწამოკვრით წერა, მისი უბრალო ფონად გამოყენება შეიძლებოდეს. ავტორის მიერ არჩეულ თემაზე წერა დიდ სიმართლეს, მასალის დიდ ცოდნას და, ამასთან ერთად, საზოგადოებრივი პასუხისმგებლობის განსაკუთრებულ გრძნობას მოითხოვს. არაა საკმარისი, რომ ამ თემაზე დაწერილი მოთხრობა მხოლოდ საინტერესო ან დამაჭერებელი იყოს — მასში გადმოცემული ამბები, ამასთან ერთად, სწორად უნდა იყოს გააზრებული, მოთხრობილი ფაქტების შესახებ ნაწარმოები მკითხველს სწორ წარმოდგენას უნდა უქმნიდეს. ამას საკუთრივ მოთხრობის ინტერესებიც და უფრო ფართო საზოგადოებრივი ინტერესებიც მოითხოვს.

მოთხრობის ყველაზე დიდი ნაკლი სვანეთის ცალმხრივად, არასწორად წარმოდგენაა. ჩვენ განგებ ვამბობთ „არასწორად“ და არა „არაზუსტად“, რადგან მხედველობაში გვაქვს არა ფაქტობრივი სიზუსტე, არა ყოფისა და ზნეჩვეულებების ცალკეული დეტალების დაცვა თუ დაუცველობა, არამედ საკითხის საერთო გააზრება, აღწერილი კუთხის სწორედ იმ მხარის გაგება, რომლითაც იგი, ავტორის ჩანაფიქრით, ნაწარმოების კონფლიქტში მონაწილეობს. რატომ არის მოთხრობაში აღწერილი კონფლიქტი გარდუვალი ან კანონზომიერი მაინც? რატომ არის მასში მოცემული ინტერესთა შეჯახე-

ბა ტრაგედია, თუ გნებავთ, დრამა მაინც და არა უბრალო ქრონიკა? იმიტომ რომ, ამ კონფლიქტში თითქოს ორი სხვადასხვა მსოფლ-გაგების, ორი სხვადასხვა მორალის, ორი სხვადასხვა საზოგადოებრივი მრწამსის დაპირისპირება ჩნდება. თითქოსდა ერთმანეთს უპირისპირდება ერთი მხრივ „ძველი“, მეორე მხრივ „ახალი“, ერთი მხრივ პატრიარქალური ტრადიციები, მეორე მხრივ თანამედროვე ადამიანის თავისუფალი მსოფლმხედველობა, ერთი მხრივ სიბნელე, მეორე მხრივ განათლება. მართლაც, რატომ მოთხრობის მიხედვით არ იმარჯვებს სიყვარული ან არ შეიძლება გაიმარჯვოს? მხოლოდ იმიტომ რომ, თურმე, მას ძველი წესი უპირისპირდება, კონკრეტულად, სვანური წესი, რომელიც თბილისში გაზრდილმა მასწავლებელმა ლადომ ჯერ არ იცის და რომელსაც მას მეგობრები და მტრები უხსნიან. „შვან რეღენი“ (სვანეთი ირღვევა) — ამბობს სკოლის სასწავლო ნაწილის გამგის მეუღლე ტერო, როცა გაიგებს, რომ ქეთუმ, რომელსაც თავისი დანიშნული აღარ უყვარს, გადასწყვიტა ლადოს ცოლად გაჰყვეს. ტერო მოთხრობაში ასახიერებს ძველს. ტრადიციებით შებოქილ სვანეთს. ამ სასიყვარულო ამბის ტრაგიკულად განცდა ტეროს მიერ, მოთხრობის მიხედვით, თავისუფალი გრძნობისადმი ძველი სვანეთის ზოგად დამოკიდებულებას გამოხატავს. „წამყვევი ქეთუსთან. მე არაფრის დამალვას არ ვაპირებ“ — სთხოვს ლადო თავის მეგობარს, ტეროს მეუღლეს თემრაზ ჯაჭვლიანს, რაზეც ეს უკანასკნელი პასუხობს: „— არ მეზარება, მხოლოდ იცოდე, სვანეთში ჯერ არ მომხდარა მაგნაირი რამე“. „ახლა მოხდეს“ — ამბობს ლადო. „მეც ეგეთი ვიყავი, — თქვა თემრაზმა ნაღვლიანად. — ახლა რაღა...“ ამ ტრაგედიის წყარო მოთხრობაში ისაა, რომ დანიშნულის დაღატი „წესი არ არის“, თუნდაც არც ერთს დანიშნულთაგანს მეორე აღარ უყვარდეს.

„მეცხრე კლასში ღირექტორი ჩამაცივდა (ღირექტორი ქეთუს დანიშნულის, ჩოფეს ძმა) — ჩემი რძალი უნდა იყო — ასე მოუთხრობს ამ უბედური ნიშნობის ამბავს თავის შეყვარებულს ქეთუ, ამ კონფლიქტის მთავარი გმირი. — მოაგზავნეს მოციქულები. ბაბა (ბაბუა), კარგი ოჯახის შეილიაო, დაეთანხმა. მე ვინ შემეკითხა?.. სოხუმში გავიპარე ბიძასთან, უნდა ვისწავლო-მეთქი. არ მომეშვა ქალმა თუ მიგატოვა, სვანეთში ყველაზე დიდ სირცხვილად ეგ ითვ-

ლება. არ იცი შენ აქაური წესები. ...ახლა თვითონაც ვეჭავრები, მაგრამ ძმა აღარ ანებებს».

ეს ყველაფერი ძალიან ნათლად აქვს ავტორს გამოხატული, მაგრამ მოთხრობაში ამ საკითხზე ამაზე მეტია ნათქვამი. არაპირდაპირ, მინიშნებისა და გულსისხმობის ენით (ავტორს შესწევს ლიტერატურული უნარი, რომ მკითხველს სწორედ ამ ენით ელაპარაკოს), ავტორი გვეუბნება, რომ ეს „წესი“, რომელიც კონფლიქტის წყაროა, თითქოს სვანეთთან განუყრელადაა დაკავშირებული, თითქოს იგი არასასურველი, მაგრამ მიუცილებელი ნაწილია ამ საამაყო და მომხიბლავი მხარისა, რომელსაც ავტორი, საერთოდ, სიყვარულითა და საქმის ცოდნით აღწერს. მოთხრობაში არის ძალიან კოლორიტული, ნამდვილი გრძნობით მოხაზული სცენები, სადაც სკოლის ბავშვები მღერიან საუკუნოვან ხალხურ სიმღერებს — სიმღერებს, რომლებიც სულ სხვა საქმით გართული კაცის ცნობიერებაში ხილვათა მთელ ნაკადს იწვევენ და, ყოველდღიურ ცხოვრებაში მოულოდნელად შემოჰრილნი, მსმენელებს ნამდვილ სიამაყესა და მღელვარებას განაცდევინებენ. არის სცენები, რომლებიც გვიხატავენ სვანეთის დიად ბუნებას და მის გავლენას ადამიანებზე, სცენები, სადაც ვხედავთ სვანეთის შეილთა მძიმე ჭიდილს ბუნებასთან, ძალასა და ვაჟკაცურ ლხინს შრომის შემდეგ. ასეთ და ამგვარ სცენებს მოთხრობის მოცულობის დიდი ნაწილი უკავია და სიამოვნებით იკითხება, მაგრამ მათი დანიშნულება, რაღა თქმა უნდა, მხოლოდ ამ სიამოვნებაში არ მდგომარეობს. ავტორმა იცის, რას აკეთებს, როცა მოთხრობის მთავარ კონფლიქტს სწორედ ამ სცენების ფონზე ხატავს. გმირი, რომელსაც სხვისი — ბეჩოელი შოფრის ჩოფე ვეზდენის დანიშნული შეჰყვარებია, მოთხრობის ჩანაფიქრით თითქოს მთელ ამ მომხიბლავსა და დიად სამყაროს უპირისპირდება. იგი თითქოს მთელი იმ ცხოვრების წესის წინააღმდეგ მიდის, რომელმაც შექმნა „ლილეო“, ბეთქილის სიმღერა, საგმირო ტრადიციები თუ მამაპაპიდან ნაანდერძევი ბუნებასთან ულმობელი რკინების წესი. ამ დაპირისპირებამ უნდა გაამწვავოს, გაამძაფროს, გაადიადოს, თუ შეიძლება ითქვას, გმირის წინაშე წარმოშობილი პრობლემა, კონფლიქტს საბედისწერო მასშტაბები და ტრაგიკული ჟღერადობა უნდა მისცეს. მოთხრობის ეს ჩანაფიქრი მასში მეტად აშკარად ჩანს.

ეს „დაპირისპირება“ შემთხვევითი არ არის. იგი, თუ შეიძლება ეს გამოთქმა ვიხმაროთ, სოციალური პრობლემების დონემდეა აყვანილი. ეს სოციალური „პრობლემა“ არც მეტი, არც ნაკლები, თანამედროვე ცივილიზაციასთან, თანამედროვე კულტურული ცხოვრების წესთან სვანეთის დამოკიდებულების პრობლემაა. „ძველიდან ის შემოგვრჩა, რაც მახინჯი იყო, ახალი ბოლომდე ვერ შევითვისეთ და დავრჩით ასე,“ — ამბობს თემრაზ ჯაჭვლიანი, მასწავლებელი, რომელსაც სტუდენტობისას მეცნიერული მუშაობის ნიჭი და მიდრეკილება გამოუჩენია, მაგრამ, მოთხრობის მიხედვით, ოჯახზე ზრუნვას თითქმის იძულებით სამუდამოდ ბეჩოს სკოლაში დაუტოვებია. მოთხრობის „ტრაგიზმი“ თუ დრამატიზმი იმაშია, რომ სვანეთის მკაცრი წესი თითქოს ადამიანის ბუნებრივ მიდრეკილებას თრგუნავს, უკრძალავს რა დანიშნულ ქალს, როცა არც მას და არც მის დანიშნულს ერთმანეთი აღარ უყვართ, სიყვარულის გრძნობის კარნახით სხვას გაჰყვებს. მოთხრობის სამი მთავარი გმირი ამ მკაცრი წესის მსხვერპლი ხდება. მასწავლებელს — ლადოს — უყვარს ქეთუ, ის ამ წესს აქტიურად უპირისპირდება. ქეთუსაც უყვარს ლადო, იგი ვერ ბედავს თავისი გადაწყვეტილების აშკარად გამხელას ოჯახისა და საზოგადოების წინაშე, მაგრამ ბოლოს მაინც მტკიცე ხელით წყვეტს თავის შემზღვეველ ბორკილებს. ქეთუს მოტაცება მარცხით მთავრდება — ქეთუს დანიშნული შეიტყობს მათ გადაწყვეტილებას. ქეთუს დანიშნული ჩოფე ამ ულმობელი წესის მესამე მსხვერპლია — მას აღარ უყვარს ქეთუ, რომელმაც სხვა არჩია, მაგრამ იძულებულია ყველა სამართლიანი და უსამართლო გზით მის დასაყუთრებას ეცადოს, რადგან სხვაფრთვ, იმავე ულმობელი წესის თანახმად, იგი თავლაფდასხმული აღმოჩნდება, მას ყველაზე შეურაცხყოფელ სიტყვას — „ნამკვირს“ დაუძახებენ. ჩოფე აქტიურად მტრობს ლადოს, თავისი დანიშნულის შეყვარებულს. მრავალი პერიპეტეიების მქონე კონფლიქტის ბოლოს იგი თითქმის ეხვეწება ლადოს, თავი დაანებეო და თითქმის შესჩივლებს კიდევ, რომ მას, ჩვენთვის უკვე ნაცნობი ულმობელი წესის მიხედვით, არც შეუძლია მისთვის უკვე უცხოდ ქცეულ ქეთუზე ხელი აიღოს. როგორც ეს საერთოდ ტრაგიკული ელფერის თხზულებებშია ხშირად მიღებული და როგორც ამას ჩვენი ლიტერატურის ამოცანები ზოგადად მოითხოვს, ავტორს თავისებური „გამოსაავალიც“ მოუძებნია ამ

ტრაგიკული კონფლიქტიდან, თავისებური ნათელი პერსპექტივაც მოუხაზაეს, რათა მკითხველი უნუგეშო პესიმიზმისაგან იხსნას. ზემოთ ხსენებული უღმობელი წესი, როგორც ირკვევა, არ არის განუყოფლად გაბატონებული სვანეთში, მის გვერდით ავტორი გვიჩვენებს ახალს (უნდა ვიგულისხმეთ: მზარდს), პროგრესულს, რაც იმედს გვაძლევს, რომ ადამიანის ბუნებრივი გრძნობებისთვის გზის გახსნა აქაც შეუძლებელი საქმე არაა. ეს იმაში ელინდება, რომ მოთხრობის კონფლიქტში შეყვარებულთა მხარეზე არიან მასწავლებელი თემრაზი და საბჭოს თავმჯდომარე ეორა. ამავე დროს მოთხრობა დაზღვეულია იაფი „ბედნიერი დასასრულისაგან“. ზუგდიდისკენ ლტოლვილ შეყვარებულებს სუსხიანი ღამით ჩოფეს მანქანა ეწევა.

ამით მოთხრობის, ასე ვთქვათ, „კონცეფცია“ თავდება. მის იქით რჩება მხოლოდ ემპირიული ფაქტები, ყოფითი სცენები, დრამატული თუ ლირიკული სიტუაციები, მეტ-ნაკლები სიზუსტით მოხაზული ფსიქოლოგიური დეტალები.

ეს გამჟღავნებელი მოხაზული კონცეფცია, სულ ცოტა, რამდენიმე შეცდომას შეიცავს. ერთი, რომ ნიშნობა სვანეთში არ ნიშნავს იმას, რასაც ბარში და თუკი ავტორმა გადაწყვიტა ამ ურთიერთობის დარღვევაზე თავისი ნაწარმოების კონფლიქტი და კონცეფცია აეგო, იგი ვალდებული იყო, თავისი მკითხველებისათვის, რომელთა დიდი ნაწილისთვის სწორედ ბარის ზნე-ჩვეულებებია კარგად ნაცნობი, სვანური ყოფის ეს თავისებურება როგორღაც მიენიშნებინა. სვანეთში ქალის დანიშნული თითქმის სიძეა ოჯახში, ხოლო ვაჟის დანიშნული თითქმის რძალია. ნიშნობა თითქმის ქორწინებაა და დანიშნულის წართმევეც, ამგვარად, ცოლის წართმევეს უდრის. არსად, არც ერთ ქვეყანაში და არც ერთ საზოგადოებაში, სადაც კი ერთ-ცოლიანობა და ერთქმრიანობა არსებობს, ცოლქმრული კავშირის დარღვევა, თუნდაც ერთ მხარეს აღარ უყვარდეს მეორე ან ორივე მხარეს აღარ უყვარდეს ერთმანეთი, კომედიად არ განიცდება. ეს ყველგან მეტნაკლებად ტრაგედიაა და სვანეთისთვის იმდენად სპეციფიკურს არაფერს წარმოადგენს, რომ ამაზე ნაწარმოების კონცეფცია აიგოს. ამის მსგავსი ეპიზოდებისადმი ზერელე დამოკიდებულება, მისი ადვილად განცდა გმირის მიერ მხოლოდ მაშინ შეიძლება იყოს ნაწარმოებში გამართლებული, თუ ავტორს თვით ეს ურთიერთობა და სოციალური ინსტიტუტი კი არ აინტერესებს, არამედ

მხოლოდ მოქმედი პირის პიროვნება, როცა გმირის ზერელე დამოკიდებულება ამ საქმისადმი მისი, გმირის, ინდივიდუალური ნიშანთვისებაა. სხვა სახე ამ პრობლემის გადაწყვეტისა მსოფლიო ლიტერატურაში არ გვევლინება. რაიმე სოციალური განზოგადებისთვის, სვანეთის სულისკვეთების ხატვისთვის ეს ფაქტი საფუძველს არ იძლევა.

მაგრამ მთავარი ეს არ არის. მთავარია საერთო ტონი და საერთო სულისკვეთება, რომლითაც ავტორი მის მიერ თემად აღებული კუთხეს ხატავს. მთავარი დეზინფორმაცია, მთავარი ართქმა თუ ვერდანახვა იმისი, რაც არსებითია, ვფიქრობთ, ნაწარმოებს სწორედ ამ მხარეში ახასიათებს. ყველაზე დამახასიათებელი, ყველაზე არსებითი დღევანდელი სვანეთისათვის ის როდია, რომ აქ ძველი და ახალი მხოლოდ თანაარსებობს გვერდზე, რომ ეს ორი ელემენტი სვანეთის ცხოვრებაში თითქოს ორგანულად ვერ შეთავსებულა, რომ სვანეთი სადღაც შუაგზაზე გახიზულა პატრიარქალურ ყოფასა და დღევანდელობას შორის, რომ ძველი წეს-ჩვეულებები ადამიანთა პირად ურთიერთობებს ზღუდავს, რომ თავისუფალი გრძნობა ამ დახვეწებული წეს-ჩვეულებების გადაგდებას ლამობს, რომ მოწინავე აზრისა და გრძნობის ადამიანები ამ ძველი ჩვეულებისაგან რაც შეიძლება მალე განთავისუფლებას ცდილობენ და, უნდა ვიფიქროთ, ოდესმე მიაღწევენ კიდევ (ამაშია ნაწარმოების, უკაცრავად პაახუხია, ოპტიმიზმი). ვინც სვანეთის დღევანდელ ცხოვრებას ცოტათი მაინც იცნობს, მისთვის აბსოლუტურად ნათელია, თუ რამდენად გარეგნული და ზერელეა ეს შთაბეჭდილება, რამდენად ნაკლებად გამოხატავს იგი ცხოვრების ნამდვილ არსს, რომელიც, შეიძლება ითქვას, თვალში გვეცემა, თუკი ჩვენი თვალთახედვა იმთავითვე არ იქნება შეზღუდული რაღაც, ღმერთმა იცის საიდან წარმოშობილი, ლიტერატურული სათვალევებით, თუ არ შევეცდებით სოციალური „პრობლემა“ დავინახოთ იქ, სადაც იგი ნამდვილად არ არსებობს. ვფიქრობთ, არ შევეცდებით, თუ ვიტყვით, რომ სვანეთში ძველი წეს-ჩვეულებებისა და ახალი ცხოვრების ურთიერთობა სულ სხვაგვარად განიცდება, ვიდრე ამას ავტორი წარმოგვიდგენს, რომ წინააღმდეგობას მათ შორის არავინ არ გრძნობს. პირიქით, რაც უფრო მტკიცდება და ფართოვდება ახალი, ჩვენი საუკუნის შესაფერი ყოფა, ცივილიზაცია და განათლება, მით უფრო ძვირფასი და სათუ-



თად შესანახი ხდება ძველი საგნები, წესები და ზნეჩვეულებანი, როგორც ძვირფასი და საკუთარი, როგორც დღეს უკვე პრაქტიკულად მნიშვნელობადაკარგული რელიქვია. რაც უფრო რთულდება საზოგადოებრივი ურთიერთობები და რაც უფრო ფართოვდება ადამიანთა გეოგრაფიული პორიზონტი, მით უფრო მტკიცდება პატივისცემა იმ საუკეთესოსადმი, რაც სვანეთის ძველმა დრომ უანდერძა — ურთიერთგატანისადმი, სოფლის, თემისა თუ მეგობრების ერთგულებისადმი და ა. შ. ეს „ძველი“ ჩვევა-წარმოდგენები არ უშლიან ხელს არაფერს ახალს და წინ არ ეღობებიან მას, ისევე როგორც თვითმფრინავით „ქუთაისი-მესტია“ მგზავრობა არ უშლის ხელს კლდესა და თოვლში ბანდულებით სიარულს, როგორც ქარხანაში თუ მუზეუმში მუშაობა არ უშლის ხელს ჩიხვზე ნადირობას, როგორც ხაიშის ელსადგურის მშენებლობა არ უშლის ხელს ზაფხულში მთებიდან თივის ჩამოზიდვას ჩოჩიალა მარხილებით. სვანეთში მისულ კაცს სწორედ ეს ეცემა თვალში და არა ის, რომ დანიშნულების სხვაზე გათხოვება არავის არ მოსწონს და რომ ეს უბედურება კაცს მაინცაღამაინც სახელად არ ჩაეთვლება. რაც შეეხება განათლებულთა (თემრაზი, ეორა) და გაუნათლებელთა დაპირისპირებას მსოფლმხედველობის მიხედვით, ესეც მართალი არაა: ყველამ იცის, როგორი დიდი პროცენტია სვანეთში უმაღლესდამთავრებული ახალგაზრდა და საშუალო თაობის ადამიანებისა და როგორ ორგანულადაა შერწყმული მათი ცხოვრება მოსახლეობის დანარჩენი ნაწილის ყოველდღიურ ცხოვრებასთან. ეს დაპირისპირება შეთხზულია. მას წამდვილ ცხოვრებაში საფუძველი არა აქვს.

რასაკვირველია, მხატვრული სიმართლე სხვაა და ფაქტობრივი სიმართლე სხვა. შეიძლება ერთიდაიგივე სოციალური პრობლემა, ერთი და იგივე ისტორიული ფაქტი, ადამიანთა ურთიერთობის ერთი და იგივე სახე მწერალმა სულ სხვადასხვა კუთხიდან დაინახოს და მაინც ყოველთვის მართალი იყოს. მაგრამ ამასაც თავისი მიზეზი აქვს. ეს მხოლოდ იმიტომ შეიძლება მოხდეს, რომ სხვადასხვა კაცმა გარეგნულად ერთსა და იმავე მოვლენაში სულ სხვადასხვა მხარე დაინახოს, განიცადოს თუ წინ წამოსწიოს. შეიძლება, მაგალითად, ამა თუ იმ მოვლენას ერთმა შეხედოს მისი სოციალური მნიშვნელობის მხრიდან, მეორემ შეხედოს ადამიანური ურთიერთობათა მხრიდან და სულ სხვადასხვა შეფასება მისცენ. შეიძლება ერთსა და

იმავე ფაქტს ერთმა შეხედოს მორალის მკაცრი მოთხოვნების მხრიდან, მეორემ ადამიანურ სისუსტეთა მხრიდან. მაგრამ როცა საქმე ეხება ისეთ დიდ და ისეთ კონკრეტულ სოციალურ თემას, როგორცაა მთელი კუთხის დამოკიდებულება ახალ ცხოვრებასთან, მაშინ ფაქტობრივი სისწორე უკვე მხატვრული სიმართლის აუცილებელი პირობა ხდება. ვაზვიადება არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ აქ ქეშმარიტება ერთია. მისი გარდახდომა მხატვრული სიმართლის დარღვევასაც ნიშნავს.

მაგრამ იქნებ სვანეთი მხოლოდ ფონია და არა თემა? იქნება „უშობას“ ნამდვილი თემა იმ ადამიანურ ურთიერთობებში უნდა ვეძიოთ, რომლებიც აქაა დახატული? იქნება აქ მთავარია მოქმედ პირთა ხასიათები; მათ ინტერესთა შეჯახება, რომელიც მათი ბუნების თავისებურებიდან გამომდინარეობს, მათი გრძნობა, საინტერესოდ და ახლებურად დახატული? არა, ნაწარმოების თემა მხოლოდ სვანეთის თემაა, განზოგადების თუ გააზრების ცდა, რომელიც აქ არის მოცემული, მხოლოდ სვანეთის „პრობლემას“ ეხება, მხოლოდ ამ „პრობლემის“ თვალსაზრისით ხდება. მთავარი გმირი ლადო ხასიათი არ არის ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით — იგი მხოლოდ ხასიათის მონახაზია, მისი პიროვნება და ვინაობა მხოლოდ იმდენადაა დახატული, რამდენიც აუცილებელია, რომ მის თავგადასავალს — ქეთუს გულისა და ხელის მონადირეებისთვის ბრძოლას — თვალსაჩინოება და დამაჯერებლობა მისცეს. ჩვენ მხოლოდ იმას ვიგებთ მისი პიროვნების შესახებ, რომ ის, ახალდამთავრებული ფილოლოგი, „თავის თავს ეძებს“, რომ მას აქვს დაკუნთული მკერდი, ჰყავს სათვალთან შამა და სტუდენტობისას მოთხრობები უწერია. ყველა ეს ისეთი შტრიხებია, რომელიც, ასე ვთქვათ, „საერთო ადგილებია“ ჩვენი თანამედროვე მოთხრობათა დიდი ნაწილის გმირისთვის — თანამედროვე ახალგაზრდისთვის, რომელსაც ახალგაზრდა ავტორი ხატავს. ავტორს, უთუოდ, მოეხსენება, რომ პერსონაჟის დახასიათების ასეთი ზომა ნაწარმოების შექმნის გამართლება ვერ იქნება. ოდნავ მოხაზულია ქეთუს პიროვნებაც, გარეგნულად (მაგრამ მხოლოდ გარეგნულად) თვალსაჩინოდ მოხაზულია ჩოფე. რაც შეეხება მოთხრობის მთავარ მამოძრავებელ ძარღვს — სიყვარულის გრძნობას, იგი მეტად არაინდივიდუალურადაა დახატული. მკითხველი ამაოდ დაუწყებს ძებნას თუნდაც ერთ ახლებურ, ორიგინალ-

ლურ ნუანსს, ახლებურ შტრიხს, განცდის თავისებურ პერიპეტიას. ეს გრძნობა ბუნებრივია (ეს ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს), მაგრამ საინტერესო არ არის, ახლის მოქმელი არ არის, შემეცნებით ინტერესს მოკლებულია, რაიმე ანალიზზე ან განზოგადებზე რომ აღარაფერი ვთქვათ. მისი ცვალებადობა და განვითარება მხოლოდ გარეგნული დაბრკოლებების ძლევის პროცესში ხდება, ხდება მხოლოდ ამ უკანასკნელთა კარნახით. ამგვარად, მკითხველი თუ რაღაცას ახალს იგებს, იგებს მხოლოდ იმ გარეგნულ პირობათა შესახებ, რომლებშიაც ეს გრძნობა იშლება. გრძნობა ამ ნაწარმოების თემა არ არის. მისი ისე ხატვა, როგორც ეს ამ მოთხრობაშია მოცემული, მოთხრობის შესაქმნელად საკმარის საფუძველს ვერ ქმნის.

რაღა რჩება? რჩება ძალიან დამაჯერებლად, ძალიან ცოცხლად, ძალიან თვალსაჩინოდ და საინტერესოდ აღწერილი ამბავი ორი კაცის ბრძოლისა ერთი ქალის გულისთვის. დამაჯერებელია, რომ ვამბობთ, მხოლოდ შემდეგს ვგულისხმობთ: მკითხველს სჯერა, რომ ეს ამბავი მართლაც შეიძლებოდა ასე მომხდარიყო და თუ მოხდებოდა, სწორედ ისეთ სახეს მიიღებდა, როგორც მას მოთხრობაში აქვს. მაგრამ ის დამაჯერებლობა, რომელსაც ჩვენ მხატვრულ ნაწარმოებს ვთხოვთ ხოლმე, მაინც სხვა არის. ეს არ უნდა იყოს მხოლოდ ფაქტის, მხოლოდ შესაძლო ინდივიდუალური ეპიზოდის დამაჯერებლობა. ეს უნდა იყოს ავტორის კონცეფციის, მისი მსოფლმხედველობის დამაჯერებლობა. ჩვენ უნდა გვჯეროდეს, რომ მართალია ანუ შესაძლებელია არა მარტო ფაქტი, რომელიც მოთხრობაშია აღწერილი, არამედ ავტორის პოზიცია, ავტორის მრწამსი, ადამიანის ბუნებისა და ცხოვრების ის ახალი მხარე, რომელიც შეწერალმა ამ ნაწარმოებით აღმოაჩინა. „უშბას“ მხატვრული სიმართლე კი მხოლოდ ფაქტის სიმართლეა, უკეთ, ფაქტის ბუნებრიობა და შესაძლებლობა. ეს ბუნებრიობა იმდენად დიდია, რომ მკითხველს შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს მოთხრობაში აღწერილ ამბავს რაღაც ნამდვილი შემთხვევა უდევს საფუძვლად. მაგრამ, რაღა თქმა უნდა, ეს არ არის მხატვრული განზოგადების სიმართლე.

ამ თვალსაჩინო, დრამატული, რეალისტური ეპიზოდის ასე „დაჯარგვა“ ნამდვილად დასანანია, განსაკუთრებით იმ მკითხველისთვის, რომელიც ლიტერატურაში არა მარტო გართობას, არამედ ცხოვრების ცოდნის გაფართოებას და შემეცნებით სიამოვნებას ეძებს.

გვითხულობთ მოთხრობას და ინტერესით (სამწუხაროდ, ამო ინტერესით) მოველით, როდის გამოჩნდება ამ ფაქტებს უკან განზოგადდება და მსოფლმხედველობრივი სიღრმე, რას გვეტყვის ავტორი ახალს ესოდენ საინტერესო სინამდვილეზე, ადამიანის ბუნებაზე, ადამიანთა გრძნობასა და ურთიერთობაზე. იქნებ ავტორი აპირებს საქმის ცოდნით, გულწრფელად, ცხოვრების უშუალო გამოცდილებაზე დაყრდნობით მოგვითხროს, როგორ იშლება უნივერსიტეტის კედლებში გაზრდილი ადამიანის პირველი შეჯახება რეალურ ცხოვრებასთან, რამდენად უფრო მკაცრია ნამდვილი ცხოვრების კანონები, ვიდრე მას აქამდე ეგონა, რამდენად ძნელია პირისპირ წარდგომა პრაქტიკული ცხოვრებით მცხოვრებ ნამდვილ ადამიანებთან, რომლებიც თვითონ მკაცრ ბუნებას ებრძვიან და მათთან ახალმოსულ კაცს მკაცრი, უშეღავათო მოთხოვნებით ეკიდებიან? ან იქნებ ავტორს სურს ნაწარმოების შემეცნებით ინტერესს საფუძველად დაუდოს ორი განსხვავებული ხასიათის, განსხვავებული ბუნებისა და ტემპერამენტის ადამიანის შეჯახება ვიწრო გზაზე — ერთი და იმავე ქალისადმი სიყვარულის გზაზე? ან იქნებ ავტორს თვით სიყვარულის გრძნობა აინტერესებს, მისი ცვალებადობა, მისი ბუნება და აპირებს მისთვის ცნობილი მკვეთრი ფაქტების საფუძველზე ამის შესახებ ჩვენთვის ჯერ უცნობი რამ გვითხრას? ავტორს რომ რაიმე ასეთი ან ამის მსგავსი განზოგადდება ეცადა, მაშინ მის ნაწარმოებში კარგად, ბუნებრივად, დამაჯერებლად აღწერილი ფაქტი მხატვრულად მართალ ფაქტად ანუ შემეცნებითი ღირებულების ფაქტადაც იქცეოდა. მაგრამ ასეთ განზოგადებას მკითხველი მოთხრობაში ტყუილად მოეღის. განზოგადების ერთადერთი ცდა ამ მოთხრობაში სვანეთის სოციალურ „პრობლემას“ ეხება. ამ პრობლემის გადაჭრაში კი ავტორი, როგორც ვცდილობდით გვეჩვენებინა ზემოთ, ჭეშმარიტებას ლალატობს.

თუ რითაა გამოწვეული მოთხრობის ეს ნაკლოვანება, რატომ წარმოადგინა ავტორმა არასწორი, ფაქტებიდან არგამომდინარე ზოგადი „კონცეფცია“, ვფიქრობთ, ნათელია. ავტორი იძულებულია ეს არასწორი, სინამდვილის მცდარად ამსახველი კონცეფცია შეთხზას, რადგან მას ნამდვილი, აღწერილი ფაქტებიდან ბუნებრივად გამომდინარე კონცეფცია არ მოეპოვება, რადგან მისი ფაქტები არასაკმაროდ გააზრებული, ნედლი ფაქტებია. იმისთვის, რომ რა-

დაცნაირად გაეაზრებინა და ერთმანეთთან დაეკავშირებინა დანახუ-  
ლი ამბები, რომ კერძო მოვლენებს უკან, რომელთაც მასზე შთა-  
ბეჭდილება მოუხდენიათ, რაღაცა უფრო დიდი და უფრო ზოგადი  
დაენახა, ავტორმა მისთვის არაორგანულ, ფაქტებიდან არგამომდი-  
ნარე, უცხო, ლიტერატურული გზით მიღებულ ზოგად კონცეფციას  
მიმართა. ეს კონცეფცია — პატრიარქალური და თანამედროვე საწ-  
ყისის ბრძოლა პრაქტიკულ საქმიანობასა და ზნეჩვეულებებში —  
არ გამომდინარეობს ჩვენი მთის დღევანდელი ცხოვრებიდან. ეს მისი  
გუშინდელი დღის კონცეფციაა, რომელიც ლიტერატურის გადმო-  
ცემების შუამავლობის გარეშე დღევანდელი თაობის კაცის ცნობი-  
ერებაში ვერ შემოაღწევს. ჩვენ აღარას ვამბობთ იმის შესახებ, რომ  
ისეთი მსჯელობა, როგორცაა თემრაზის ციტირებული სიტყვები  
სვანეთის ბედის შესახებ, თავისი ფორმით კიდევ უფრო ძველ  
ლიტერატურულ ტრადიციას მოგვაგონებს — ისეთ სოციალურ დია-  
ლოგებს, როგორც, მაგალითად, „ოთარაანთ ქერივში“ გვაქვს და  
რომელიც მიხ. ჭავჭავაძის ნაწერებშიც საკმაოდ ხშირად გვხვდება.

უზუსტობა ცალკეულ მსჯელობებში და გმირთა მამოძრავებე-  
ლი ცალკეული გრძნობების მოტივაციაში, რაც მოთხრობაში აქა-იქ  
გვხვდება, ამ საერთო მცდარი კონცეფციიდან გამომდინარეობს. ასე,  
მაგალითად, ჩვენ გაკვირვებით ვტყობილობთ, რომ სასწავლო ნაწი-  
ლის გამგეს, თემრაზ ჭაჭვლიანს, თურმე, ძალიან ენანება, რომ თავის  
მშობელ სოფელში ბეჩოში ცხოვრობს და მუშაობს. „ნეტა მეც  
თქვენთან მოვდიოდე“ — ეუბნება იგი დიდ გზაზე მიმავალ ლადოსა  
და ქეთუს „ისე გულწრფელად, რომ ლადო საპასუხო სიტყვებს  
ვერ პოულობს“. რატომ აქვს თემრაზ ასეთი ნატვრა? თუ მას ბეჩო  
მიაჩნია ბნელეთად, რომელშიაც ცხოვრება არ ღირს, ეს უბრალოდ,  
მართალი არაა (აკი მოთხრობაშიაც ის სხვაგან ამბობს, რომ ეს „მო-  
უგვარებელი“ კუთხე სხვა მოგვარებულს უჩივნიდა). ხოლო თუ მას  
სურს აქტიური მოღვაწეობა, რათა მისი კუთხე ისეთი იყოს, რო-  
გორც მას უნდა, მაგრამ ამის შესაძლებლობა არა აქვს, ეს მართლაც  
სოციალური პრობლემაა, უფრო მეტიც — მწვავე სოციალური პრო-  
ბლემაა, ოღონდ ავტორმა მაშინ იმდენი გამბედაობა და ანალიზის  
უნარი უნდა გამოიჩინოს, რომ თავისი ყურადღება სწორედ ამ მი-  
მართულებით წარმართოს. სინამდვილეში ეს ასე არ არის და სწო-  
რედ აქ ჩანს ავტორის კონცეფციის უსწორობა. როცა სვანეთის ინ-

ტელიგენტს-სურვილი ებადება, რომ პირადი სულიერი და გონებრივი თავისუფლება აქედან გაქცევით, თავის შველით, „დიდ ქვეყანაში“ უბრალო გასვლით ეძებოს, ეს, გარდა იმისა, რომ არადამაჯერებელია, მკითხველზე უსიამოვნო შთაბეჭდილებას ახდენს.

მეტად უცნაურ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომ ავტორს შესაძლოდ მიაჩნია თავის გმირსა და მოსკოველ გეოლოგებს შორის, რომელთაც ეს უკანასკნელი ბეჩოს მახლობლად ხვდება, ასეთი დიალოგი გამართოს:

— მდიდარი კუთხეა სვანეთი, — თქვა ვაჟმა, რომელსაც არეხილი ცხვირი და უკმაყოფილო სახე ჰქონდა.

— ამბობენ.

— მაგრამ უყურადღებოდ მიტოვებული.

— იურა ყველასთან ამაზე ჩივის.

— მოდი და ნუ იჩივლებ.“

ისეთი „უყურადღებო“ რომელზეც ავტორი ლაპარაკობს, სვანეთს, საბედნიეროდ, არ სჭირდება, რადგან სვანეთი დღესდღეობით ჩვენი რესპუბლიკის ერთი ყველაზე „უყურადღებამიქცეული“ ინტელიგენციით მომძლავრებული კუთხეა (მკითხველთა ნაწილმა შეიძლება ეს არ იცოდეს, მაგრამ ავტორს, რომელიც, როგორც ჩანს, სვანეთს იცნობს, ეს კარგად უნდა მოეხსენებოდეს). იმის თქმა, რომ სვანეთის პროგრესს მზრუნველობა აკლია, უბრალო უსამართლობაა იმ ადგილობრივი და ჩასული ადამიანების მიმართ, ვისაც ამ კეთილშობილური საქმისთვის თავისი ნიჭი და ენერჯია შეუწირავს მრავალი წლების მანძილზე.

ზნეჩვეულებათა, ყოფის, შრომისა და ლხინის აღწერა მოთხრობის საუკეთესო სცენებს შეადგენს. მაგრამ აქაც ადგილ-ადგილ (არა ყოველთვის!) ავტორი ერთობ უცნაურ ეგზოტიკურ კილოს იჩივს. „ყველამ ხარბად დალია, მერმე ისევ საჭმელს დაეძგერნენ. მაღიანად იტენილნენ თხელ პურებს ხახაში, ძროხის ცივი ქონით გაპოხილ თითებს წრუბუნით ილოკავდნენ და მწყურვალეებივით ხვრებდნენ არაყს“. რა აზრი აქვს ამ კოლორიტული სცენის აღწერაში ასეთი კილოს გამოყენებას? ყველასთვის ხომ იმთავითვე ცნობილია, რომ მთელი დღის ჭაფის შემდეგ გლეხი ჭამაზე თავპატიყს არ გაიდებს და ფეშენებელური რესტორნის სერვირებას არ მოითხოვს. მაგრამ ამის გ ა მ ო მ ხ ა ტ ვ ე ლ ს ა შ უ ა ლ ე ბ ა დ გამოყენება სწო-

რედ სინამდვილის თავისებური არასწორი აღქმის მომასწავებელია, სვანეთის იმ ვაგების მომასწავებელი, რომელზეც ზემოთ შევეჩერდით. ეს თავისებური აღქმა უფრო ღრმად, ვიდრე მხოლოდ მხატვრული გამოსახვის ფორმა. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ეს წინასწარ აღებული თვალსაზრისი ავტორის მიერ მოვლენათა აღქმაშივე მონაწილეობს, თითქოს მას ნახული თუ განცდილი სინამდვილისთვის იმთავითვე ლიტერატურიდან (და არც თუ მალაზხარის-ხოვანი ლიტერატურიდან) ნაცნობ პრიზმში შეუხედავს.

სასურველი იყო, რაკილა ავტორმა თავის თემად სვანეთი აირჩია, სვანური სიტყვებისა და ფრაზების სწორად დაწერისათვის მეტი ყურადღება დაეთმო. ამ მხრივ მოთხრობა საკმაოდ ხშირად ცოდავს. მაგ. „ღედეს ის გვამსი გარ ხორდას (უნდა: ისგვა — შენსას). ხოჩა ლადელ უჯარ (უნდა: ლადელუ — დღემც. „უ“ აქ უმარცვლოა და წინა სიტყვასთან ერთად გამოითქმის), ზგიმ (უნდა: სგიმ-ვეძა), დუშდულ (უნდა: დოშდულ — მთვარე), ჩიდმაჩინე (უნდა: ჩიდ მაჩინე — ყველაზე უკეთესი) და სხვ.

მოთხოვნები, რომელსაც განხილულ მოთხრობას ვუყენებთ, მკაცრია, ყველა მოთხრობას ასეთი მოთხოვნები, სამწუხაროდ ვერ წაეყენება. მაგრამ ამ მკაცრ მოთხოვნებს ამ შემთხვევაში ორი გარემოება ამართლებს. ერთი ისაა, რომ მკითხველთა მნიშვნელოვანი ნაწილი, უთუოდ, არ იცნობს დღევანდელ სვანეთს და როცა ავტორი არწმუნებს, რომ პატრიარქალური ზნეჩვეულებები ადამიანებისთვის შართლაც მათრახია დღევანდელ სვანეთში, მათი ძლევა კი ნამდვილად უპირველესი პრობლემაა, მკითხველმა შეიძლება მას მართლაც დაუჭეროს. მეორეა მოთხრობის ლიტერატურული ღირსება, თხრობის მკაფიობა და თვალსაჩინოება. მკითხველის სინანულს იწვევს, რომ ავტორმა ვერ შეძლო მის ხელთ მყოფი საინტერესო ფაქტების უფრო სწორი და მკაფიო გააზრება, ვერ შეძლო აღწერილი მოვლენები მართლაც ნამდვილი ადამიანური პრობლემების სინათლეში დაენახა. ავტორის თხრობა, როგორც წესი, ნათელია, ხელშესახები, ზომიერი და გემოვნებიანი. მოთხრობაში არის ძალიან მკაფიო, ძუნწად, მაგრამ სრულად მოხაზული სახეები. ყველაზე უკეთესი მათ შორის არის თემრაზ ჯაჭვლიანი და ტერო, მისი მეუღლე, განსაკუთრებით კი ეს უკანასკნელი. ტერო ერთადერთი ფიგურაა მოთხრობაში, რომელსაც შეიძლება ნამდვილი ხასიათი ეწოდოს (ამ

ზომის მოთხოვნისთვის ესეც დიდი მიღწევაა). მაგრამ ტერო მხოლოდ მეორეხარისხოვანი ფიგურაა. იმ როლს, რომელიც მას მოთხოვნაში აქვს დაკისრებული — იყოს პატრიარქალური წესების ცოცხალი განსახიერება, რაც მთავარ გმირთა სულსკვეთებას უპირისპირდება — იგი ვერ ასრულებს. ეს სახე კარგია, მაგრამ ავტორის არასწორ კონცეფციას, რომელშიც ეს სახე მონაწილეობს, იგი მაინც არ შევლის.

ავტორის ლიტერატურული სტილი ამ სიტყვის ვიწრო აზრით კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებს. იგი ვერ აკვირვებს მკითხველს ფორმალური სიახლეებით, ახალი გზების ძიებით, თხრობის ულტრათანამედროვე ხერხებით. მაგრამ „უშბა“ მაინც კულტურულად ანუ ლიტერატურული ოსტატობის თანამედროვე დონის შესაბამისად დაწერილი მოთხრობაა. მას მხოლოდ იშვიათად დაჰკრავს სტილის ერთგვარი ეკლექტიზმი: ერთის მხრივ ავტორს რაიმე სერიოზული საჭიროების გარეშე გამოყენებული აქვს ხოლმე თხრობის შუაგულში დიალოგის პიესისებურად აგების წესი: „ჩანყვათ: თემრაზი მეჩვენება, თუ.. ნინო: ქეთუს დანიშნული ყავს, ბატონო!“ და ა. შ. რაც სხვისი მანერის ზედმეტი ბაძვის შთაბეჭდილებას ახდენს. მეორე მხრივ ავტორი არ ერიდება თანამედროვე ლიტერატურისთვის საკმაოდ უცხოდ ქცეულ ხერხს, როცა ავტორი ყოვლის მცოდნე ეპიკოსის პოზაში დგება და თანაბრად გვაძენებს ყველა გმირთა შინაგან განცდებს იმის განურჩევლად, თუ რომელი გმირის თვალთ იყურება ამ შემთხვევაში. „მისი მწვანე თვლები ელავდა სიბნელეში“ (ვინმე თუ ხედავს ამ თვლების ელვას, ჩვენ ვერ ვიგებთ. ამ დროს ტეროს არავინ არ უყურებს). მაგრამ ეს ავტორს ნაკლად არ ჩაეთვლება. მოქმედების განვითარება იმდენად დინამიურია, რომ ასეთ ფორმალურ დეტალებს მკითხველი ყურადღებას არ აქცევს.

საერთოდ, ავტორის ლაკონური, თვალსაჩინო, ფორმალური თვალსაზრისით უპრეტენზიო თხრობა იმ ტიპისაა, რომელიც მოწოდებულია მნიშვნელოვანი შინაარსი გადმოგვცეს, მკითხველი დაინტერესოს შინაარსის სიდიდით და არა ფორმალური ილეთებით. რომ ავტორმა სწორედ ასეთი მანერა აირჩია, ეს მის გემოვნებას მოწმობს: ჩანაფიქრის მიხედვით ნაწარმოები მასშტაბიან თემას ეხება. თუ ამ თემის ავტორისეული გადაწყვეტა ჩვენ არ გვაკმაყოფილებს, ეს უკვე სხვა საკითხია.



ეს წმინდად ლიტერატურული ღირსება, კარგი თხრობა ამ სიტყვის საუკეთესო აზრით „უშბას“ მთავარი დადებითი მხარეა. იმისთვის, რომ ამ იარაღის გამოყენებით მნიშვნელოვანი ნაწარმოები შექმნილიყო, გარდა ამისა საჭირო იყო კიდევ ცხოვრების არა მარტო ცოდნა, არამედ ღრმა, ლიტერატურული თუ სხვა სახის ტრადიციებით გაუშუალებელი. გააზრება, საჭირო იყო ძალიან დიდი გულწრფელობა მკითხველთან და თავისთავთან, რომელიც ავტორს მხოლოდ ქეშმარიტად განცდილს, მხოლოდ დიდი და მკაცრი ფიქრის შედეგად მიღებულ თვალსაზრისს გამოატანინებდა მკითხველის სამსჯავროზე.



ოტია იოსელიანის ახალი მოთხრობის — „ოქროსფერი და ქორისფერი ქორას“ მოქმედება სევანეთში იშლება. სოფელ ბიჭს ყაისნს ჰყავს კვიცი, რომელსაც სასოებით ზრდის და გვიანამდე გასახედნად ვერ იმეტებს. ოქროსფერი „ქორას“ ყველა ცხენს სჯობია ახლო-მახლოში, მას მხოლოდ მისი სეხნია — იმავე თემის სხვა მცხოვრების ცხენი თუ გაუწევს მეტოქეობას. ყაისნის ქორას იტაცებენ და მდევართა შორის მხოლოდ მეორე ქორასზე ამხედრებული ათმურზა (ყაისნის მეტოქე) ახერხებს ყაისნის ცხენზე მჯდარი ქურდის მიყოლას. ათმურზა ეწევა ქურდს, იბრუნებს ყაისნის ქორას, მაგრამ დამარცხებული ცხენის პატრონს ამით კიდევ უფრო ძლიერ ტანჯვას აყენებს, ვიდრე ცხენის დაკარგვა მიაყენებდა. დეტალს, რომლითაც ეს ეპიზოდი ბოლოვდება, ოდნავ მელოდრამატული ხასიათი აქვს: ხიდზე შეფორხილებულ ოქროსფერ ქორას ყაისნი ქურდისათვის გამზადებულ თოფს ესვრის და ენგურის წყალს ატანს.

ნაწარმოებს „სევანური ნოველა“ ჰქვია, რაც, უთუოდ, იმას ნიშნავს, რომ მოთხრობის სიუჟეტი, ან განწყობილება, ან მოთხრობის მოქმედების განვითარებაში მონაწილე გრძნობები რაღაც არსებითით (და არა მხოლოდ გეოგრაფიით) სევანეთთან არის დაკავშირებული, რაღაცას სევანეთისთვის სპეციფიკურს შეიცავს. ვფიქრობთ, არ შევცდებით, თუ ვიტყვით, რომ ეს სპეციფიკური, მოთხრობის ჩანაფიქრის მიხედვით, უნდა იყოს გმირის სულში დასაღვურებუ-

ლი დიდი და შეურიგებელი ვნება (ცხენოსნობისა), პრინციპის „გამარჯვება ან სიკვდილი“ მეტად თანმიმდევრული და უკომპრომისო გატარება თვით შედარებით ყოველდღიურ ამბებშიც კი, რაც ჩვენს ცნობიერებაში მთის რაინდულ სულსკვეთებას უკავშირდება. უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ დაკავშირებაში როლი მიუძღვის ლიტერატურულ ტრადიციასაც, მასში „მთის რომანტიკის“ შორეული გამოძახილი იგრძნობა. ცხენის თემაც — ცხენის გატაცებული, შეიძლება ითქვას, ჰიპერტროფილებული სიყვარულიც, შესაძლოა, მოთხრობაში სვანეთის ადგილობრივ კოლორიტს მიჭაწეროთ და იგი, ნაწილობრივ მაინც, „მთის რომანტიკის“ ანარეკლად ვცნოთ. ცხენისა და ცხენოსნობის კულტი ხომ მთის ცხოვრებისა და მთიელთა ვაჟკაცობისადმი მიძღვნილი მწერლობის ერთ-ერთი გავრცელებული მოტივია.

საბედნიეროდ, „მთის რომანტიკის“ ერთგვარი ანარეკლი განსახილველ მოთხრობაში შიშვლად არაა მოცემული — ეს „რომანტიკული“ ეპიზოდი ჩვენი დღევანდელობის რეალისტურად დახატულ ფონზე იშლება. ქურდის მადევიარ ხალხში დღევანდელი სოფლის ტიპიურ საზოგადოებას ვცნობთ (კვიციან ცხენზე შემჯდარი ბრიგადირი და სხვ.). გმირთა ურთიერთობები, რამდენადაც შეიძლება მათი მოხაზვა ამ პატარა მოთხრობაში, რაიმე „ანაქრონიზმის“ ნიშნებს არ ამჟღავნებენ.

მოთხრობას აქვს თავისებური ფსიქოლოგიური მოტივაციაც, რომელიც ზემოთ ნახსენები რომანტიკული კილოსა და ამ კილოთი ნაკარნახევი ჰიპერბოლიზებული გრძნობის (ცხენის მოკვლის მოტივი) დახმარებას არ საჭიროებს. ბიქის — მთავარი გმირის განცდები კვიციის გაზრდიდან მოყოლებული საბოლოო მარცხამდე, მის წინააღმდეგობრივ გრძნობათა ცვალებადობა ბუნებრივად და დინამიურად არის მოთხრობაში გადმოცემული. სცენაში, სადაც გამარჯვებულ მეტოქეს მისი გადარჩენილი, მაგრამ შერცხვენილი ცხენი სოფელში მოჰყავს და ხალხიდან ცხენს ვიღაცა ბელტს ესვრის, მოთხრობა დრამატიზმსაც კი აღწევს. აქამდე მოთხრობის მოტივაცია მკაფიოა და თვითმარტივად, ერთადერთი ორიენტირი, რომლის მიხედვითაც ავტორი თავის გზას იკვლევს, ფსიქოლოგიური სიმართლის გრძნობაა. მთის რომანტიკა — გაზვიადებული ვნებები, ხასიათის თვითმინური „მთლიანობა“ თუ შეურიგებლობის კულტი — ყვე-

ლაფერი, რაც ჩვენს წარმოდგენაში მთის რომანტიკის ძველ ტრადიციას უკავშირდება, აქ არ მონაწილეობს. ეს ავტორს, ასე ვთქვათ, რეზერვში აქვს შემონახული. მოთხრობის ლოგიკური წერტილი სწორედ აქ არის და მისი ემოციური „კრესჩენდოც“ სწორედ აქ მთავრდება. შემდგომ სცენას — ცხენის მოკვლას ყოველივე აქამდე გადმოცემული რაღაც ექსტრავაგანტური ეფექტის დონემდე ჩამოჰყავს, განცდის შინაგან დრამატიზმს იგი აფექტური მოქმედების შემთხვევითი და სიღრმეს მოკლებული დრამატიზმით ცვლის.

იმაში, რომ ავტორი აქ ვნებათა „ტიტანიზმის“ მეტად საექვო სატყუარს გამოეკიდა, რომ მან ფსიქოლოგიზმს სწორხაზოვანი აფექტაცია არჩია, ვფიქრობთ, გარკვეული ცუდი წვლილი ისევ „მთის რომანტიკის“ ლიტერატურული გზით მიღებულ გავლენას ეკუთვნის. მთის თემაზე წერა თითქოს ავალდეზულეებს ავტორს ზედმეტად მძაფრი, ზედმეტად „ზეადამიანური“ გრძნობები ეძებოს. სხვა მოთხრობებში ავტორს ასეთი ტენდენცია არ გამოუმჟღავნებია. ამ ნოველის თემაც რომ თავისი მოთხრობების ჩვეულ გარემოში გაეშალა, შეიძლება ავტორისთვის ამ ექსტრავაგანტულ ეფექტს აქაც მიმზიდველობა არ ჰქონოდა.

მოთხრობის ეს მცირე ნაკლოვანება მით უფრო აღსანიშნავია, რომ მის დასაძლევად ავტორს მაინცდამაინც დიდი ნოვატორობაც არ მოეთხოვებოდა. არც ცხენისა და ცხენოსნობის ეპიზოდები საერთოდ, არც იგივე მოტივები მთისა და მთიელთა ცხოვრებასთან დაკავშირებით ჩვენი დღევანდელი ლიტერატურისთვის უცხო არ არის. იგივე მოტივები ფართოდ არის წარმოდგენილი გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობებში, სადაც მათ მთის რომანტიკის არავეითარი საექვო შარავანდი, ლიტერატურიდან მომდინარე გავლენის არავეითარი კვალი არ ახლავს („თვირთვილა“, „სალამურა“). „თვირთვილაში“, რომელიც აქამდის რჩება ერთ-ერთ ყველაზე ექსპრესიულ და შეშვიდროებულად დაწერილ ნოველად ბოლო წლების ლიტერატურაში, აქცენტი, ესმის პირველ ყოვლისა შინაგან განცდას, თავისებურად განსახიერებულს უსულო და უსაკო ქმნილებაში, ხოლო ექსტრავაგანტულ გარეგან ფაქტებს, ან დაქვემდებარებული ან სრულებით უმნიშვნელო ადგილი უჭირავთ. თავბრულდამხვევი ტემპის მოქმედება და გარეგნულად „უცნაური“ ფაქტი აქაც არის, მაგრამ აქ მას მკვეთრად ინდივიდუალური იერი აქვს; აქ ამას „ტიტანიზმის“ ცნო-

ბიერი თუ ქვეცნობიერი ძიება არ ახლავს. ეს მაგალითი კიდევ ერთხელ მოწმობს, რომ მთის თემაზე დაწერილი მოთხრობის, ისე როგორც ყოველი სხვა მოთხრობის აგებაში ჩვენ დღევანდელ პირობებში მხოლოდ ფაქტის შინაგანი ფსიქოლოგიური მოტივაცია, მხოლოდ გმირის დაძაბული შინაგანი ცხოვრების პლანი შეიძლება იყოს წამყვანი. „ეგზოტიკის“ იმედით ყოფნამ შეიძლება ავტორისა და მკითხველის ყურადღება მთავარს მოაცილოს, და უფრო ძვირფასი და არსებითი ხაზი — შინაგანი დრამატიზმის ხაზი განზე დატოვოს.

მთის ეგზოტიკა ეგზოტიკის მხოლოდ ერთი კერძო სახეა, ხოლო მთის ეგზოტიკით გატაცების ხიფათი — ჩვენი ლიტერატურისათვის იაფი ეგზოტიკის აყოლის ხიფათის კერძო სახე. ყველგან, სადაც ცხოვრების აღწერილი სფეროს სიასლე თუ სპეციფიკურობა ავტორის თვალში მოქმედების შინაგან ლოგიკას ჩრდილავს, სადაც ფსიქოლოგიური ნახაზის სიფაქიზე და სიზუსტე ეწირება. მკითხველის უცნობი გარემოთი გაკვირვების სურვილს — ყველგან ლიტერატურის ამ იაფსა და სახიფათო სამკაულთან გვაქვს საქმე. მწერლობის ისტორიას არ უნახავს ჯერ ქვეშეპარიტება, რომელიც ავტორისთვის უცნობი ან ნახევრად ნაცნობი გარემოდან აღებული ეპიზოდების თხრობით იყოს გამოთქმული. მწერლობას არ ახსოვს არც ერთი ქვეშეპარიტება, რომელიც ავტორს მის მიერ ნაგულისხმევი მკითხველისთვის უცნობ ან ნახევრად უცნობ გარემოში გაეშალოს, სადაც მკითხველის ინტუიცია დუმს, სადაც მას სანახევროდ მინიშნებული დეტალების ცნობა არ შეუძლია. მწერალი მკითხველისთვის უნდა იყოს „ექსკურსიამძღოლი“. არა რაღაც უცნაურსა და უცნობ გარემოში, არამედ მხოლოდ ადამიანის ბუნების სიღრმეში. ამიტომაც ძალიან შეზღუდულია იმ ავტორთა შემოქმედების იდეური „ჭერი“ რომელთა თხზულებები უცხო ქვეყნის, უცხო კლასის, უცხო სოციალური ფენის ცხოვრებას ეხება (ამის მაგალითად ნიკიერი ინგლისელი მწერალი ჯ. ოლდრიჯი იკმარებდა). არანაკლებ უმადური ნიადაგია ეპიკური მწერლობისათვის უცხო სოციალური გარემო. მარცხისათვის განწირულია იმ ასფალტზე გაზრდილი ავტორის შრომა, რომელიც

სოფელს აღწერს, სასაცილოა იმ ავტორის მეცადინეობა, რომელიც საშუალო წრეში ტრიალებს, მაგრამ არისტოკრატიულ სალონს ან არტისტულს ბოკემას აღწერს. შეზღუდულია ამ ავტორის შესაძლებლობებიც, ვინც რაღაც სპეციფიკურ პროფესიულ ჯგუფს უყურებს მხოლოდ პროფესიის თვალსაზრისით, ვინც წერს ექიმებზე, მეშახტეებზე, მეზღვაურებზე და არა ადამიანებზე, რომელნიც ამ შემთხვევაში ექიმები, მეშახტეები, მეზღვაურები არიან (ამგვარო „პროფესიული“ შეზღუდულობისგან ჩვენმა ლიტერატურამ ბევრი იწყნია ამ რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე).

ბოლო წლების ქართულ ლიტერატურაში ერთ-ერთ საპატიო და რთულ ამოცანად ახალი გამომხატველი საშუალებების ძიება, მხატვრული არსენალის დახვეწა, თხრობის სტილისა და მანერის გადახალისება იქცევა. ზოგჯერ (რა თქმა უნდა, არა ყოველთვის) შეიძლება დარჩეს შთაბეჭდილება, თითქოს ამ მნიშვნელოვანმა ამოცანამ თვით ამბისა და მასალის, თვით ნაწარმოების საფუძვლად დადებული ფაქტის მნიშვნელობა დაჩრდილა, თითქოს ფორმალურმა სიანხლებმა „დიდი“ ფაქტებისადმი ინტერესი და ყურადღება შეასუსტა. ა. გეწაძის მოთხრობა „მხოლოდ ერთი ნაბიჯი“, რომელიც „მნათობში“ დაიბეჭდა, ერთ-ერთი ნიმუშია იმისა, რომ ეს ტენდენცია საყოველთაო არ არის. ეს მოთხრობა აღსანიშნავია გამახვილებული ყურადღებით არა მხოლოდ და არა იმდენად რთული ფსიქოლოგიური ქვეტექსტებისა და თხრობის დახვეწილი მანერისადმი, რამდენადაც პირველ რიგში აღწერილი „მასშტაბიანი“ და შთაბეჭდავი ფაქტებისადმი. მოთხრობა აგვიწერს იმას, რაც ოდითგანვე მწერლობის ერთ-ერთი ძირითადი თემა ყოფილა და იქნება — განსაცდელს, ხიფათს, ადამიანის ბრძოლას სტიქიასთან. ეს ბრძოლაა არა სპორტული, არა თავმოყვარეობით ნაკარნახევი, არა სახალისო, არამედ ნამდვილი საარსებო, „სოფლური“ ბრძოლა ბუნებასთან, რაც მკითხველთა დიდი ნაწილისთვის „ეგზოტიკა“ და ბოლო დროს მოთხრობათა უმრავლესობისათვის, საბედნიეროდ თუ სამწუხაროდ, უცხო ხილად ქცეულა. კატასტროფულად მოდიდებულ რიონს დაბა-სოფლები წაუღია, დარბეულ ადამიანთა სიცოცხლე უმსხვერპლია, ნაწვავ-ნადაგი დოვლათი ერთი მოსმით გადაურეცხავს. დაბლა სოფლების მცხოვრებნი კი, აგრეთვე სიცოცხლის ხიფათში ჩავდებით, იქერენ წყალწაღებულ ხე-ტყეს — შეშას, ფიცარს, და მორს, რაც

სხვის უბედურებას გადარჩენია. ეს სტიქიური უბედურება მოთხრობაში ნათლად, დინამიურად, საქმის ცოდნით არის აღწერილი. მკითხველს სრული შთაბეჭდილება ექმნება, რომ ავტორი მისთვის კარგად ნაცნობ, საკუთარი თვალით ნახულ მოვლენაზე ესაუბრება. წყალდიდობა, მასთან ბრძოლა და ამ ბროლაში ჩაბმულ ადამიანთა ბედი მკითხველს იტაცებს იმ უტყუარი ინტერესით, რომლითაც ჩვენ სიყმაწვილეშიაც და დიდობაშიაც მივყევით ხოლმე დაძაბული დრამატული სუჟეტის განვითარებას, ომის, განსაცდელისა და „ბეწვზე დაკიდების“ აღწერას ლიტერატურაში. დეტალები, რომლითაც ეს სტიქიური უბედურება და მასთან ბრძოლის ნაირნაირი პერიპეტეიებია ნახატი, ძალიან მკაფიოა და თვალსაჩინო. ეს დეტალები მკითხველს ნათელ, დინამიურ, პლასტიურ სურათს უხატავს.

მაგრამ ის კარგი ეფექტი, რომელსაც ეს აღწერა ახდენს, მხოლოდ ამ დეტალთა მკაფიობითა და სიუხვით არ არის განპირობებული. გადამწყვეტ როლს აქვს უთუოდ, ის თამაშობს, რომ ეს დეტალები ავტორს არათვითმზნურად, თითქოს სხვათაშორის აქვს მოცემული. მისი მთავარი ყურადღება მიიწვივს ბრძოლაში მონაწილე ადამიანთა გაცდების ხატვას ეთმობა. ავტორი არ ცდილობს გვიჩვენოს, როგორი ძლიერები, ან შრომას ჩვეულები, ან ბუნებასთან ბრძოლაში გამობრძმედილნი არიან ადამიანები, რომლებიც ამ სიტუაციაში მოქმედებენ (ამ ცთუნებას, უთუოდ, ბევრი ავტორი აპყვებოდა ჩვენი ლიტერატურის განვითარების უფრო ადრეულ საფეხურზე, ვთქვათ, ამ ოცდაათიოდე წლის წინ). მისი გმირები ასეთები მართლაც არიან, მაგრამ ამას ხაზი არ ესმის, ავტორი ამაზე ყურადღებას არ ამახვილებს, ამით არ გვაკვირვებს. მისთვის მთავარია მათი ურთიერთობის უფრო რთული და საინტერესო მხარეები, ხოლო ის, რომ ესენი ბუნებასთან ბრძოლაში გამოწაფული ადამიანები არიან, მხოლოდ ფონს ქმნის, რაც მთელ ამბავს რეალობას ანიჭებს.

ნაწარმოების კონფლიქტი არსებითად ეთიკური კონფლიქტია, მოთხრობის თემა კაცის შინაგანი გარდასახვა, მისი ეთიკური ბუნების ცვალებადობა. მოთხრობის გმირს ჯიბოს ჯერ კიდევ ბავშვობაში დაუხვევია ერთხელ უკან სახიფათო სტიქიის წინაშე. (უკან დაუხვევლობას რა მოჰყვებოდა — სხვისი გადარჩენა თუ ჯიბოს დაღუპვა, მკითხველისთვის უცნობი რჩება) და ეს სამწუხარო ეპიზოდი დიდი უბედურებით დამთავრებულა. მეზობელთა ჭორმა პატარა ჯიბო

გამატყუნა. ბავშვობაში მიღებული ტრავმა ჯიბოს სამუდამოდ გამო-  
ჰყვა. ამ ტრავმამ და „ცოდვიანის“ სახელმა, რაც მას სოფელში შე-  
ერქვა, მისი ადამიანთაგან გარიყვა, ღრმა ეგოიზმი, ადამიანებისადმი  
ავი განწყობილება გამოიწვია. ქალის უარმა ჰაბუკობაში ეს ტრავმა  
კიდევ უფრო გაამწვავა და ჯიბოს მისი ბედნიერი მეტოქისადმი ფა-  
რული, მაგრამ დაუძლეველი მტრობა ჩაუნერგა გულში. მოთხრობის  
კვანძი იხსნება ორივე მეტოქის — ჯიბოსა და სანდროს ერთად მო-  
ხვედრით სამკედრო-სასიცოცხლო განსაცდელში. ჯიბო სულმდაბ-  
ლობას სულმდაბლობაზე იჩენს — შური, წერილმანი ეგოიზმი და  
ამ ვიწრო ეგოიზმით გამოწვეული სილაჩრე მასა და მის ვაეკაცსა  
და კეთილშობილ, ცხოვრებაში წარმატებულ მეტოქეს შორის. ღრმა  
უფსკრულად წვება. მაგრამ ცხოვრებაში მიღებულ ყველა ტრავმას,  
პირადი ხელმოცარვით გამოწვეულ სიწვრილმანესა და სიჯაბნეს ბო-  
ლოს ადამიანის ბუნებაში ღრმად ჩამარხული სიკეთე სძლევეს —  
თითქმის განწირულს, ჯიბოს უეცრად ვაეკაცური მხნეობა მოეძალე-  
ბა, მამა-შვილის (მისი მეტოქე სანდროს და მისი ვაჟის) ტრაგედიის  
დანახვაზე მასში ადამიანური გრძნობა წამოტივტივდება და სანდროს  
ვაჟის ბედი მას, ისევე როგორც თვით სანდროს, საკუთარ განსაც-  
დელს ავიწყებს. ამით ჯიბოს შინაგანი განახლება ხდება — ამ წუთ-  
მა დასძლია მისი ღრმა პიროვნული ტრავმები და გააქარწყლა ამ  
ტრავმებით შეპირობებული ეგოიზმი და სიავე.

ჯიბო — მოთხრობის მთავარი გმირი — მეტად მკაფიო და კარ-  
გად დანახული სახეა. ავი და წერილმანი ადამიანი, მისი თავი-  
სებური შინაგანი სამყარო ხელშესახებად, დამაჯერებლად და შე-  
ლამაზების გარეშეა მოხაზული ავტორის მიერ. აუხსნელი და ადა-  
მიანთა უმრავლესობისათვის, არსებითად, უცნაური მოვლენა —  
ბოროტება — ავტორს ძალიან კარგად დაუნახავს, აღუწერია, მკი-  
თხველთან ახლოს მიუტანია. კაცის თანმიმდევრული ავი, წერილმანი,  
უსინდისო, თავის ვიწრო ნაკუჭში ჩაკეტილი გრძნობების გამა ჩვენს  
წინ მკაცრი შინაგანი ლოგიკით იშლება. ეს ბოროტება არაა თავის-  
თავადი, მხოლოდ ამ კაცის პირადი ბუნებიდან გამომდინარე: მას  
თავის გარეშეც აქვს საფუძველი — ობიექტური და, სამწუხაროდ,  
მკვიდრი საფუძველი. როცა ბავშვობაში ის დიდი უბედურება და-  
ატყდა, ჯიბო სწორედ ასეთი უკიდურესი სულმდაბლობის მოწმე  
გახდა სხვისი მხრიდან. ვილაც სინდისგარეცხილ კაცს დამხრჩვალ

პატარა ლადოს გვაში უპოვია და წყალში დაუმალავს გასამრჩელოს გამოძალვის მიზნით. იმაში, რომ ავტორი ამ საზარელ ამბავზე თვალს არ ხუჭავს, დიდი და კეთილშობილური გამბედაობა ჩანს.

ასეთი თვითმიზნური ბოროტების მატარებელ სახეთა გალერეა ლიტერატურაში, საერთოდ, ძალიან ღარიბია — უთუოდ, იმიტომ, რომ ეს სახეები მწერლის მორალურ გრძნობას აფრთხობს. კიდევ უფრო მცირეა ამათ შორის ისეთ სახეთა რიცხვი, რომელნიც ამ თვითმიზნური სიავის ნამდვილ ფსიქოლოგიურ მექანიზმს გვაძლევენ ან ცდილობენ ასეთის მოცემას და არა აფექტირებული „სატანური“ ფიგურების ხატვას. ამის მიზეზი, უთუოდ, ისაა, რომ ბოროტი ადამიანის გრძნობათა შინაარსი იმდენად ადვილად არ პოულობს რეზონანსს მკითხველისა და ავტორის ინტუიციაში, რაც აუცილებელი პირობაა ფსიქოლოგიურად ზუსტი და ნუანსებით მდიდარი მხატვრული სახის შექმნისათვის. ასეთ ლიტერატურულ სახეთა რიცხვიდან აქ უნდა გავიხსენოთ ერთი — ფოლკნერის მოთხრობის „ხახპრის გამჩაღებლის“ გმირი, დაურადებელი და ავი, რომელსაც მცირე წყენა ჰყოფნის, რომ თავის მოწინააღმდეგეზე შური იძიოს მისი სახლკარის გაღწევით. ეს სახე და ეს მოთხრობა შესანიშნავია თავისი დეტალისა და ქვეტექსტის მკაფიოებით, იმ შინაგანი სიმართლითა და სიციხადით, რომლითაც იგი ესოდენ საზიზღარი და უცხო ადამიანის ბუნებას ჩვენთვის ხელშესახებს ხდის. ჯიბოც აღნიშნულ მოთხრობაში ამ სახის გმირთა წყებას მიეკუთვნება.

სამწუხაროდ, ჯიბოს სახე მაინც საკმაოდ ჩამორჩება ფოლკნერის მიერ დახატულ ბოროტმოქმედის კლასიკურ პორტრეტს სიზუსტის, ან, უფრო სწორად რომ ვთქვათ — მთლიანობის მხრივ. ა. გეწაძის მოთხრობის დასაწყისში ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქოს გმირის სულიერი სამყაროს არასრულყოფილება — მისი ზიადე, შური და ბოღმა სხვა ადამიანების მიმართ მისგან დამოუკიდებელი მიზეზებით — მისი უდანაშაულო გარიყვითა და ხელმოცარვით არის გამოწვეული და თითქოს მისი ეგოიზმისა და წვრილმანობის ხატვა მხოლოდ ამ გარეგნული უსამართლობის წარმოჩენას ემსახურება. შემდეგ კი (რიყეზე შეშის ჰერისას) ეს კაცი უეცრად იცვლება ჩვენს თვალწინ, მისი ხასიათის ნაკლოვანებები უცებ თანდაყოლილი, ბუნებრივი ბოროტების სახეს იღებს. ამგვარად, გმირის შინაგანი სამყარო, გმირის ხასიათი, თუმცა კარგადაა და ნ ა ხ უ ლ ი,



მაგრამ ასევე კარგად დახატული, საკმაო სიფაქიზითა და ფსიქოლოგიურ გადასვლათა საკმაო სიზუსტით გაშლილი ვერ არის. მკითხველს მაინც რჩება უსიამოვნო შთაბეჭდილება, რომ ხასიათის ლოგიკას აქ ავტორისეული იდეის ლოგიკა სძლევს.

მოთხრობის მეორე გმირის — სანდროს სახის მოხაზვას ნაკლები ყურადღება ეთმობა, თუმცა მოთხრობის ჩანაფიქრში მას დიდი როლი ეკუთვნის. იგი ჯიბოს ანტიპოდია როგორც ცხოვრების გარეგნული პირობებით (იგი თუ ბედისაგან განებინებულნი არ არის, ყოველ შემთხვევაში, ყოველმხრივ წარმატებული მაინც არის თავისი უნარისა და განსჯის წყალობით), ისე შინაგანი სამყაროთი, საკუთრივ ხასიათით: იგი კეთილშობილია, მხნე, მამაცი, გამრჩე. დაპირისპირება ძალიან მევეთრია, მაგრამ ამავე დროს გაზვიადების გარეშე მოცემული. იგი თანდათანობით, მოკმედებაში ვლინდება და, ამდენად, ბუნებრივი და ძალდაუტანებელი ჩანს: სხვისი ნაოხარის — შორების, ფიცრების ქერით დაღლილ ჯიბოს იქვე რიყეზე მყოფი თავისი მეტოქე აგონდება. „ნეტავი ის რას შერება, ჩემი მტერ-მოყვარე?“ „აჰა, გამოლევია არაქათი, გასძრობია ქანცი. ჭოკი მიუგდია, ჩამჭდარა და თავი ჩაუქინდრავს. ...ჯიბო რიყეს თავქვე დაუყვა.“

— სანდრო, რას დაღვრემილხარ? ქვეყანა შენი სარჩენი და საპატრონო ხომ არ არის? გიჭირს რამე, ბიჭო?

— მე რა მიჭირს. ...ამ ცოდვიანს (რიონს) სულ დაუქცევია და გაუუბედურებია ზემოური ხალხი. მაგის მოტანილი ოქროც არ მინდა (რიონმა ცარიელი აკვანი გამოატარა). ცოტას სულს მოვითქვამ და წავალ შინ. შენ არ წამოხვალ ჯერ?

„ქკუთ მატყუებს ბიჭი. დაილალა, მეტი აღარ შეუძლია. ...მაბრიყვებს, მუშაობას შენც დაანებე თავიო... გაიფიქრა ჯიბომ.“

ეს ეპიზოდი ორი სხვადასხვა ბუნების ადამიანის სრულებით მკაფიო და ამომწურავ დაპირისპირებას გეინახტავს.

შესაძლოა მკითხველს (განსაკუთრებით კი არაქართველ მკითხველს) სანდროს სახე ოდნავ სქემატურად ეჩვენოს: ღირსებები, რომლებიც სანდროს მიეწერება, მეტიანმეტად სრულია, პერსონაჟის მოხაზვაში არაა გამოყენებული სისუსტეები და ნაკლოვანებები, რაც საერთოდ აუცილებელია, რომ ლიტერატურული პერსონაჟის სახე რეალური გახდეს. ეს სახეც შეიძლება ექვს აღძრავდეს, რომ იგი მხოლოდ ავტორისეული ჩანაფიქრის სქემითაა ნაკარნახევი და არა

თვით ხასიათის ლოგიკით. მაგრამ ასეთი შთაბეჭდილება, ვფიქრობთ, სწორი არაა. საქმე იმაშია, რომ ხასიათის ის თვისებები (საკუთარი ღირსების მახვილი გრძნობა, მხნეობა, „ცოდვა-მადლის“ მყარი რწმენა და ა. შ.), ის მსჯელობა წუთისოფელსა და ადამიანზე, ის ეთიკური წარმოდგენები, რომელსაც სანდრო ავლენს, სინამდვილეში ჩვენში ფართოდ გავრცელებული და ღრმად ფესვგადგმული რწმენა-წარმოდგენებია, მათ, თუ გნებავთ, ერთგვარი ეთნოგრაფიული ღირებულებაც კი აქვთ ჩვენი ქვეყნისათვის და ამას ქართველი მკითხველი კარგად გრძნობს. ამგვარად, ეს რწმენა-შეხედულებები და „ცხოვრების სტილი“ გმირის ინდივიდუალური განვითარებული ნიშან-თვისება კი აღარ არის, არამედ ჩვენი სოფლის საყოველთაოდ გავრცელებული „ხალხური“ მსოფლმხედველობის თვისებებია, რომელიც შეიძლება არ იყოს განსახიერებული ინდივიდთა უმრავლესობაში, მაგრამ მაინც ხალხურ ტრადიციულ მსოფლმხედველობად რჩება.

ავტორის წერის მანერა ამ სიტყვის ვიწრო აზრით განხილულ მოთხრობაში ჩამორჩება როგორც აღწერილი ამბის მასშტაბსა და მნიშვნელობას, ისე ავტორის მხატვრულ ხედვას ზოგადად. ავტორი საკმაოდ ხშირად მიმართავს თხრობის ისეთ ხერხებს, რომელიც თანამედროვე პროზაში კარგა ხანია მოხსნა თავისი შეიარაღებიდან და, ვფიქრობთ, არცთუ ტყუილად მოხსნა. მაგ. ავტორი არ ერიდება ისეთ აღწერას, როგორიცაა: „რიონმა ქეიფის ეშხში შესული მთვრალი მაყარივით თანდათან ხმას აუწია, შხუილი დაიბოხა და გუგუნად აქცია, გუგუნი მალლა წავიდა, ერთხანს შეჩერდა, მთების ვეება გალავანში დატრიალდა, შეგუბდა, შენივთდა და რაკი სხვა გზა ველარსად იპოვა, მკერდგახსნილ ცას შეასკდა“ ან:

„ყანის ბოლოში, კბოდესთან ორი უზარმაზარი კოპიტი დგას. ერთს მეხი დასცემია, გაუხლეჩია და ტანგარუჯული ხე ახლა ცალბექჩამოქრილ ვაეკაცსა ჰკავს. მეორე ამაყად დგას და მშვიდად გაჰყურებს განვითარებულ რიონს“ (განა ეს ტროპები აღექვატურია იმის გამოსახატავად, თუ როგორ აისახება სტიქიის ბოზოქრობა თანამედროვე ადამიანის — თუნდ გმირის, თუნდ მკითხველის თვალში?). ავტორი არ ერიდება ისეთი არათანამედროვე ხერხის გამოყენებასაც, როგორიცაა, მაგალითად, გმირის შიგნით მომხდარი სულიერი ბრძოლის გამოსახატავად ორი ჯიბოს დიალოგი:

„არა ღირს ჩემი სიციცხლე, არა — ფიქრობს ერთი ჯიბო.  
მეორე ჯიბო ანუგეშებს: კაი ერთი, თუ ძმა ხარ, რა გკირს თა-  
ვის მოსაქლავეი...“.

არ ცდილობს ავტორი ყოველთვის იმასაც, რომ თხრობას ნაირ-  
ფერი, მოსათხრობის შესაფერი ჟღერა და რიტმი მისცეს. სიკედილის  
მომლოდინე ჯიბო ფიქრობს: „ნამდვილად დავიხრჩობი, ნამდვილად!  
კუტი ფედოსია რომ გზაზე დაგხედება, ხეირი დაგეყრება კაცს? ნაე-  
სია ფედოსია კუტი, ნავსი! ის მაინც რა ჭირმა წამოიყვანა რიონზე!  
ჩაუტყვამს გრძელი კაბა, ჯოხი მესამე ფეხივით დაუქერია ხელში და  
ჰერი! მიფართხუნობს, თითქოს ქორწილშია დაპატიყებულიო“ (განა  
ესაა სიკედილის პანიკური შიშით შეპყრობილი კაცის აზრის მდინა-  
რების რიტმი, განა ესაა ის ასოციაციები, რომელიც მას ამ მომენტ-  
ში აღძვრის?). რასაკვირველია, კანონიერია ვიკითხოთ: რა უფლე-  
ბა გვაქვს, რომ ავტორს, აქაო და იგი დღევანდელი მწერალია, მა-  
ინცდამაინც სხვა კონკრეტულ თანამედროვე ავტორთა მიერ შემუ-  
შავებული წერის ტექნიკის ათვისებას ვთხოვთ, რომ მას ამ გამოჩე-  
ნილი ავტორების მიერ უკუგდებული გამომხატველი საშუალებების  
გამოყენებას ვუსაყვედურებთ? ეს ხომ იმას ჰგავს, რომ რაღაცა კარ-  
გი თუ ავი ლიტერატურული მანერა სავალდებულო ნორმის კვარ-  
ცხლბეკზე ავიყვანოთ, რომ რაღაც ლიტერატურულ სტილს, რომე-  
ლიც უსათუოდ რაღაც ლიტერატურულ პირობითობას შეიცავს  
(რადგან პირობითობის რაღაც ზომის გარეშე არც ერთი ლიტერა-  
ტურული სტილი არ არსებობს), ავტორის ოსტატობის საზომი ეტა-  
ლონის მნიშვნელობა მივცეთ! მაგრამ საქმე იმაშია, რომ პირობი-  
თობას, უფრო კონკრეტულად: ცოცხალი შინაარსისაგან დაცილი,  
მკვდარ პირობითობას წერის ის განახლებული თანამედროვე ტექ-  
ნიკა კი არ წარმოადგენს, რომელიც თხრობის ზოგ ცნობილ ილეთებს  
უგულვებელყოფს, (პერსონიფიკაცია, ორი ჯიბოს დიალოგის მსგავ-  
სი დიალოგი და ა. შ.), არამედ სწორედ ეს ილეთები, რომ ამ ილე-  
თების უგულვებელყოფა თუ უარყოფა სწორედ სათხრობ ფაქტებ-  
თან უფრო ახლოს მისვლის, მოვლენის უფრო უშუალოდ დანახვისა  
და უფრო ზუსტად გადმოცემის აუცილებლობითაა ნაკარნახევი. ლი-  
ტერატურული ტრადიციის (ოლონდ არა უახლესის, არამედ შედა-  
რებით ძველი ლიტერატურული ტრადიციის) ტყვეობის შთაბეჭდი-  
ლებას სწორედ ამ ილეთთა გამოყენება ტოვებს.

ეს საკითხი ამდენად მკვეთრად არ აღიძვრის ყოველი მოთხოვნის კითხვისას. იგი ისმის სწორედ მაშინ, როცა მოთხოვნას მნიშვნელოვანი ჩანაფიქრი აქვს და, განსაკუთრებით, როცა ამასთან ერთად მასში მკვეთრი და მახვილი მხატვრული ხედვა მოჩანს (პერსონაჟთა ფსიქოლოგიის ანალიზის, მხატვრული დეტალების სახით). ასეთ შემთხვევაში მანერის, ამ სიტყვის ვიწრო აზრით, ჩამორჩენა მკითხველს გულნაკლულს ტოვებს. ამ შედარებით (მაგრამ მხოლოდ შედარებით) მცირე ნაკლის გამოსწორებისთვის არც ერთი ავტორის ძალღონე დასაშური არ არის.

## გუგინდელი ნანაჩოროგი და ღვინდელი მკითხველი

(ღემნა შენგელაია. „ირმის ნახტომი“)

ყოველ ლიტერატურულ „მიკროეპოქას“ — ორ ათწლეულს, ათწლეულს, ზოგჯერ რამდენიმე წელსაც — თავისი საკუთარი გემოვნება აქვს, თავისი საკუთარი მოთხოვნები, ინტერესები და მხატვრული საზომები. ავტორთა ყოველ ჯგუფს, რომელიც დაახლოებით ერთსა და იმავე დროს გამოდის მკითხველის სამსჯავროს წინაშე, ეპოქის დიდ ლიტერატურულ ინტერესებთან ერთად აქვს თავისი სპეციფიკური ინტერესები და ეს ინტერესები ამ დროის მკითხველებისათვისაც მეტნაკლებად საერთოა. ინტერესთა ეს ერთობა ზოგჯერ მხოლოდ ლიტერატურული მოდაა. უფრო ხშირად ამ საერთო ინტერესს კვებავს რაღაც სპეციფიკური საზოგადოებრივი თუ კულტურული პრობლემა, რომელიც რამდენიმე წელიწადს აღელვებს საზოგადოებას და შემდეგ აქტუალობას კარგავს, ზოგჯერ საქმეში ერევა ავტორთა რაღაცა ჯგუფის მეტნაკლებად შემთხვევითი სიმპათიები და ესთეტიკური ინტერესები. რაც ამ ლიტერატურულ „მოდაში“ შემთხვევითია და ზერელე, ის მალე მიდის და დავიწყებას ეძლევა. რაც ნამდვილად ღირებულია, ის შემდეგ თაობას რჩება და, თუ მართლა სიცოცხლე უწერია, წლების გავლასთან ერთად ახალ ძალას იძენს.

ათი, ოცი და ოცდაათი წლის წინათ შექმნილი ლექსებისა თუ რომანების გამოცემა დღეს იმითაა საინტერესო, რომ ახალი მკითხველი“, კ. ლორთქიფანიძის „იმერეთის ცისკარი“ თუ მ. პრევილიშვილის ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად ქცეული), ახალ მკაცრ გამოცდას გადის, ჩანაფიქრის სიღრმისა და მხატვრული ოსტატობის მხრივ ეს თხზულებები უმკაცრესი მსაჯულის — დროის განაჩენის წინაშე

დგებიან. ჩვენ მოწმენი ვართ იმისა, თუ როგორ „გახუნდა“ ჩვენს თვალში ზოგი პოეტი, რომელსაც წლების მანძილზე მხოლოდ ყურმოკვრით ვიცნობდით, როგორც თავის დროის პოპულარულ ავტორს და ახლა ახალ გამოცემაში წარმოგვიდგა. მოწმენი ვართ იმისაც, როგორი ხელუხლებელი სიახლით წარმოგვიდგა დიდი ხნის გარდასული ზოგი სხვა ავტორის თხზულებები (მაგ. მიხ. ჯავახიშვილის). ეჭვი არაა, რომ ჩვენი დროის უშუალოდ წინმსწრობი ხანის ბევრ ნაწარმოებთა ასეთი გაცოცხლება ბევრს ასეთივე „აღმოჩენას“ გაგვაკეთებინებს. — ბევრს მეტად საგულისხმოს და მომავლისათვის მეტად სასარგებლოს დაგვანახვებს ან დაგვაზუსტებინებს ჩვენს წარსულ ლიტერატურულ ტრადიციაში.

დემნა შენგელაიას კრებულის — „ირმის ნახტომის“ გამოცემა ამ სასარგებლო საქმის ერთი ნაწილია. კრებული შედგება ოთხი რომანისაგან: „ბათა ქექია“, „სანავარდო“, „წითელი ყაყაჩო“, „ირმის ნახტომი“. ამ კრებულში შესული ზოგი ნაწარმოები თავისი პირველი გამოცემის ხანაში გაცხოველებული მსჯელობის საგნად გამხდარა. ამ ნაწარმოებების აღქმა მკითხველის მიერ დღეს, რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ, მათი ავკარგიანობის შეფასების არსებითი საზომი უნდა იყოს.



ქართული სოფლის ყოფა, მისი განუმეორებელი მშვენება და თავისებური კოლორიტი ბევრ ქართველ მწერალს გაუხდია თავის თემად. „კაცია აღამიანის“ შეუდარებელი ქანრული სურათები, რომელიც ძალიან კარგად უთავსდება ამ ნაწარმოების საერთო სატირულ მიზანდასახულობას და ავსებს მას, შეიძლება ახალ ქართულ მწერლობაში ამ ტრადიციის დასაწყისად ჩავთვალოთ. ამ ნაწარმოებმა სოფლის თემისადმი მიძღვნილი ქართული ლიტერატურის მიმართულება და ხასიათი დიდი ხნით განსაზღვრა. გიორგი წერეთლის „კიკოლიკი, ჩიკოლიკი და კუდაბზიკა“, სადაც სატირულ ელემენტს უაღრესად მკვეთრად დახატული, თვალწარმტაცი და კოლორიტული ყოფითი სცენები ერწყმის, ამ ტრადიციის პირდაპირი გაგრძელებაა. ეს ყოფითი, „ქანრული“ მხარე შედარებით მიჩრდილულია

„ხალხოსან“ მწერალთა ნაწერებში და თვით დავით კლდიაშვილთანაც კი, სადაც მთავარი ყურადღება მევეთრი ხასიათების შექმნასა და მათი კონფლიქტების სასაცილო დრამატიზმზეა გადატანილი. ლირიკული, კოლორიტული ყოფითი სურათის ნამდვილი ზეიმია ნიკოლორთქიფანიძის ჩანახატებში იმერეთის ცხოვრებიდან. თანამედროვე მწერლობაში ძნელია დავასახელოთ ავტორი, რომელიც სოფლის ცხოვრებას ეხება და იქაური ყოფისა და პეიზაჟის მევეთრი და გრძნობის ამაღლეებელი, „გემრიელი“ სურათის შექმნა არ აქვს დამოუკიდებელ მიზნად დასახული. სერგო კლდიაშვილის „რთველი“, კ. ლორთქიფანიძის „იმერეთის ცისკარი“ თუ მ. მრეველიშვილის „ხარატანთ კერა“ ამის მკაფიო მაგალითად იკმარება.

დემნა შენგელაიას „ბათა ქექია“ ამ ტრადიციის გაგრძელებაა, მაგრამ მხოლოდ ნაწილობრივ. ისევე, როგორც სხვა ქართველი ავტორებისთვის, რომლებიც სოფლის კოლორიტული და თვალწარმტაცი ყოფითი სურათების შექმნას ცდილან, გლეხური ყოფა, მისი თავისებური მშვენიერება და მიწის სიახლოვე დ. შენგელაიასთვის თავისთავადი ტემობის საგანია და მისი ნაწარმოების ემოციური ზემოქმედების ძალაც სწორედ ამ მიწის სიყვარულსა და ქართული გლეხური ყოფის სიყვარულს ემყარება. მაგრამ გარდა ამისა რომანს სხვა მიზანიცა აქვს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, განზოგადებული ფილოსოფიური პლანიცა აქვს, რაც მას სოფლის თემისადმი მიძღვნილი სხვა ნაწარმოებებისაგან ასხვავებს. ამ კოლორიტული ეპიზოდების საშუალებით ავტორს ჰსურს ბუნებასთან სიახლოვის, შრომის, მიწის, მარტივი გლეხური ცხოვრების სიყვარული უზოგადეს ფორმაში გამოხატოს და ამავე დროს თითქმის სიმბოლურობამდე განზოგადებული ეროვნული ხასიათი შექმნას.

პირველში (მარტივი სალი ცხოვრებისა და მიწის განდიდებაში) ავტორი მთლად ორიგინალური არ არის. როგორც თავისი ფორმით, ისე ამ თავისი „ფილოსოფიური“ ჩანაფიქრით „ბათა ქექია“ დიდად დავალებულია რომენ როლანის „კოლა ბრენიონისაგან“ — აგრეთვე ავტობიოგრაფიული ფორმით დაწერილი თხზულებისაგან, რომლის მთავარი გმირი ცხოვრების ხალისით სავსე, პატიოსანი, გამრჯე და ოდნავ უწმაწურობის მოყვარული ფრანგი დურგალია. რომანი წარმოადგენს გონებამახვილურსა და საინტერესო თხრობას ამ ფრანგი დურგლის ცხოვრების, მისი საყვარელი ხელობის, მისი სატრფია-

ლო თავგადასავლისა და საოჯახო ყოფის შესახებ. ეს ცოტა გაიძვერა, ყველა ადამიანური სისუსტეებით აღჭურვილი და სასიცოცხლო ძალით სავსე მოქალაქე არის ადამიანის იდეალი და ბუნების უმაღლესი ქმნილება, მისი. მარტივი და ხალისიანი ცხოვრება თაყვანისცემისა და მიბაძვის ღირსია — ასეთია ამ რომანის ჰუმანისტური იდეა.

„ბათა ქექიას“ ფილოსოფიური ჩანაფიქრი ამ კონცეფციის თითქმის ზუსტი განმეორებაა. ქართველი მებორნე თავისი ცხოვრების ფილოსოფიით, თავისი განწყობილებითა და თვით მეტყველების სტილითაც კი ძალიან წააგავს ფრანგ ღურგალს, რომელსაც როლანმა ასეთი სიყვარულით გამთბარი წიგნი უძღვნა. „მე ერთი საწყალი გლეხის შვილი ვარ, პატარაობიდანვე დედით დაობლებული, მაგრამ სიცოცხლის ძალა და სიყვარული მაინც არასოდეს არ დამიკარგავს“ — ასე, ოდნავ დეკლარაციულად გვიშლის ბათა ქექია თავის სულიერ სამყაროს. „ბეერჯერ ლუქმა პური მომნატრებია, მაგრამ ჩემი ტირილი კაცს მაინც არ გაუგონია. ჳირს ჯანდაგ ხარივით არასოდეს წაეწოლივარ, თავი არასოდეს არ დამიბეჩაევებია და მით მტრის გული არასოდეს არ გამიხარებია“ — ასე გვამცნობს ის თავის ამტანობასა და სიმტკიცეს — მშრომელი კაცის ძირითად კლასიკურ სათნოებას. ანტირელიგიური განწყობილებაც — სააქაო სიამეთა და საიქიო ცხონების დაპირისპირება, რომელიც ასეთ დიდ როლს თამაშობს „კოლა ბრენიონში“, აქაც მთელი სისრულითაა გამოხატული და გმირის სიცოცხლის ხალისსა და ჯანსაღ სიხარულთან განუყრელადაა გადაჯაჭვული. „...მივხვდი, რომ საიქიოს ხათრით სააქაოს მატოვებინებდნენ. მე სიცოცხლე მინდოდა — სულს მხდიდნენ, ხორცი მინდოდა — სულს მატენიდნენ. სულით ვინ გამძლარა? ვერც მე გავძლები. და ახლა, როცა სიცოცხლე ასე გატკბა, ხელმეორედ რომ მომართმევდნენ, გულზე ხელის დადებით გეტყვი, მეორედაც დიდის მადით შევექცეოდი. ამისთვის კუჭიც საკმაოდ მაგარი მაქვს, მადაც, შნოც. მაგრამ ეს შეუძლებელი რამ არის და შეუძლებელ საქმეზე ზრუნვა მე არასოდეს არ მყვარებია“.

„კოლა ბრენიონის“ რემინისცენციას „ბათა ქექიას“ ზოგი ცალკეული ეპიზოდიც წარმოადგენს. მაგრამ ამ ორი ნაწარმოების მსგავსება ამით იწყება და ამით თავდება. ზოგადი „ფილოსოფიური“ კონცეფცია, რომელიც ამ ორ რომანში მსგავსია, არც ერთის, არც მეორე



რის მდიდარ შინაარსს ოდნავადაც არ ამოსწურავს. ორივე ნაწარ-  
მოების ძალა მრავალფეროვან ეპიზოდებშია, რომლებშიც რომანის  
ძირითადი იდეა — ცხოვრების განდიდება გაშლილია და დაკონკრე-  
ტებული. ამ ეპიზოდებში „ბათა ქექიას“ არც ლიტერატურული  
პროტოტიპი ჰყავს და არც წინამორბედი (თუ აქ რაიმე ნასესხობაზე  
ლაპარაკი შეიძლება, ეს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ავტორი  
ზოგჯერ, ისიც იშვიათად, თავისებურად იყენებს მოარულ ხალხურ  
გადმოცემებს და ანეკდოტებს). ეს ეპიზოდები, რომლებიც რომა-  
ნის ხორცსაც და სულსაც ჰქმნიან, აღებულია სამეგრელოს სოფლის  
ცხოვრებიდან, რომელსაც ავტორი ზედმიწევნით იცნობს და მეტად  
პლასტიურად, თვალსაჩინოდ და გრძნობით ხატავს. ეს ეპიზოდები  
ჩვენი სოფლის ცხოვრების ყველაზე კოლორიტული სურათების  
რიცხვს ეკუთვნიან ჩვენს ლიტერატურაში.

ავტორისათვის უცხო არაა გროტესკი — მას ეხერხება ზოგჯერ  
არც მთლად ბუნებრივი და არც მთლად დასაჯერებელი ეპიზოდების  
ისე თხრობა, რომ მთავარი — გმირთა ურთიერთდამოკიდებულება,  
მათი უშრეტი ხალისი და მდიდარი გრძნობა მაინც ხელშესახებად  
ჩანს და მკითხველს ექვი და უნდობლობა არ უჩნდება (ასეთია ის  
ეპიზოდი, სადაც ბათა ქექია თვითმკვლელობის სცენას გაითამაშებს,  
ბათასგან სალომეს მოტაცება და ზოგი სხვა). ამ გროტესკულ ეპი-  
ზოდებს გვერდით უდგას და ცვლის ნამდვილი ლირიკული ეპიზო-  
დები. ამათი ცოცხალი და უადრეაად გემოვნებიანი შეზავება ქმნის  
რომანში ნამდვილი, წინააღმდეგობებითა და ულოგიკოებით საეპე  
ცხოვრების იმ დამაჯერებელ სურათს, რომელმაც ძნელია მკითხვე-  
ლი გულგრილად დატოვოს.

რომანის ღერძი — ბათას მიჯნურობის ამბავი — საოცრად მკა-  
ფიო, ცხოველ ფერებში დახატული და ლირიკულად შეფერილი ამ-  
ბავია, რომელიც მოწოდებულია, რომ ქართული ლიტერატურის სა-  
უკეთესო სამიჯნურო მოთხრობათა შორის საპატიო ადგილი დაიკა-  
ვოს. ბათას მომაჯადოებელი სატრფო — სიდუ — ქალის არა მარტო  
კოლორიტული, არამედ ერთ-ერთი ყველაზე ამაღელვებელი სახეა  
ჩვენს ლიტერატურაში, რომელსაც მიუხედავად მისი ნატურალიზ-  
მისა და „სახასიათო“ თვისებებისა ნამდვილი რომანტიული შარავან-  
დი მოსაეს. რომანის დასაწყისში ჩვენ ორი სოფლელი ბავშვის უშუა-  
ლო და მიამიტ ტრფობას ვხედავთ. ქალაქში მიმავალი ბათასა და

სიღუს განშორება, ბათასაგან პატარა გოგოს წვივზე კოცნა და ბავშვური სიყვარულის პირობა ისეთი ნაღდი გრძნობითა და ისეთი ფაქიზი შტრიხებითაა ნახატი, რომ მკითხველს თითქმის უგამონაკლოსოდ აიყოლიებს. შემდეგ, როცა რვა წლის თავზე გაზრდილი ბათა და სიღუ ერთმანეთს ხედებიან, ძველი რომანტიკა ისევ რჩება, მაგრამ მათ მიჯნურობაში ავტორი ძალიან ზომიერად და დიდი გემოვნებით რბილი ჰუმორის, სიმსუბუქის, ოღნავი ირონიული ცინიზმის ჰანგსაც ურეეს. სიღუს ყაჩაღი და ცინიკოსი მამა, რომელიც თავისი შვილისა და მისი მიჯნურის იღუმალ ფანდებს ნათლად ხედავს — ერთ-ერთი ყველაზე კოლორიტული ფიგურა მთელს რომანში — ამ ტრფობის იშვიათად კარგად მიგნებულ კონტრასტს ქმნის, რომლის ფონზედაც ამ ეპიზოდის რომანტიკა კიდევ უფრო მკვეთრად და დამაჯერებლად მოჩანს. ეს ეპიზოდი მოულოდნელი, მაგრამ ძალიან შესაფერი ფინალით მთავრდება — ბათა სიღუს იტაცებს, მაგრამ ყაჩაღი მამა, რომელმაც ეს ამბავი წინასწარ განჭვრიტა, მას სიღუს მაგიერ თავის უფროს ქალიშვილს შემოატყუებს.

შეყვარებულთა შემდეგი შეხვედრა რამდენიმე წლის შემდეგ ხდება და ცოლელი ბათა ქმარშვილიანი სიღუს — ამჟამად თავისი ცოლისდის — სხვადასხვა ხრიკებით თავის გულის ნებაზე დაყოლიებას ცდილობს. ჰუმორისა და თითქმის უწმაწურობის საზღვრამდე მისული ნატურალიზმის ჰანგი აქ კიდევ უფრო ძლიერდება, ხოლო მის ფონზე გაშლილი რომანტიკა აქ კიდევ უფრო ძლიერად მოჩანს. „დაგხუქავ თვალს და შენ მელანდები, ალბათ სულელი ვარ და იმიტომ.“ „შენ სულელი ბზიკივით თაფლში ისე ჩავარდი, რომ ვეღარ ამოხველ“ — ასე იშორებს სიღუ თავის სათაყვანებელ მაცდურს და მასთან ნატურალისტურად აღწერილ ბრძოლაში თვითონაც საეჭვო ხრიკებს ხმარობს, რომ თავისი ნამუსი დაიკვას. ეს ეპიზოდი თავდება სცენით, რომელიც ქაცვია მწყემსის ანალოგიურ სცენას არ ჩამოუვარდება არც თავისი სალი ცხოვრებისეული ნატურალიზმით, არც ჰუმორითა და არც მასთან შეერთებული მორალური გააზრებით. ყაჭის ჩელტებზე შებრძოლებულ შეყვარებულებს ჩელტი უტყდებათ და დაქვლევითი ჭიით ამოსვრილნი ძირს ვარდებიან. „ყველაფერი ერთბაშად გაქრა. აღარც ის კაცის წამლეკავი სიყვარული იყო და აღარც ის დაუოკებელი წყურვილი... ტანისა-

მოსზე რომ დავიხედე, გულს შემომახდა. დასრესილ ყაქისაგან ჩოხა ყვითელ-მწვანედ მქონდა დასვრილი და ისე ვყარდი, რომ კაცი ახლოს ვერ გამეყარებოდა.

სიღუს თავში ხელები ჩაველო და თავის ნაწეავ-ნადაგს ზარდაცემული თვალებით დასცქეროდა...

— ჩემი სიკვდილი, ჩემი სიკვდილი! — და უცებ გამწარებით წამოიძახა: — შენი სიკვდილი ვნახე, ბასკან უჩარდია (სიღუს ქმარია)! რატომ შენ გადაბარსალებას არ მომასწრებს მამა ზეციერი ჩელტის ასე გამართვისათვის...

— ვხედავ, სიღულია, — ვთქვი ნაღვლიანად და თან მიწაზე დაყრილ ჩელტებს სინანულით დავცქეროდი. — ვხედავ, ჩემო სიღულია, რომ ჩვენი საშველი მართლაც არ ყოფილა.

მინდოდა კიდევ მეთქვა ისეთი რამ, ასეთ დროს რომ შეეფერებოდა, მაგრამ აზელილი ბობოხის სიმყარაღემ სული შემტაცა, ერთხანს ჩუმად ვიყავი, სული ოღნავ რომ მოვიბრუნე, ისევ ნაღვლიანად განვაგრძე.

— მშვიდობით, სიღულია, რა ვქნა, უნდა წავიდე, ბედის განაჩენს უნდა დავყაბულდე. სხვანაირად არ შემეძლო, სიღულია, და მაპატიე, რომ ასე მიყვარდი... ხედავ, ახლა ისე წავეწყდი, რომ უნდა წავიდე და სად წავიდე, სად, მითხარ, მასწავლე, სიღულია! სად წავიდე, როცა შენს იქით გზა აღარ მაქვს?

ჩემმა სიტყვებმა სიღუს დღევანდელი ზარალი სულ დაავიწყეს. თვალი ცრემლით აევსო.

— წადი, ბათულია, წადი, შენ თავს მიპხედე, — ხმა აუკანკალდა — წადი, შენ თავს მოუარე. იცოდე, შენ რომ რამე დაგემართოს, თავს მოვიკლავ, წყალში გადავარდები.

ხმა ჩაუწყდა.

მიველ. შუბლში მშვიდად ვაკოცე. სიღუ არ განძრეულა. ხმა არ ამოუღია. თავი დაბლა დახარა. მეც გული მოულოდნელად ამომიჭდა. ცრემლებმა ყელი გადამიკეტეს. დაკეცილი ჩოხა იღლიაში უბრად ამოვიჩარე და გარეთ გამოვედი“.

შემდეგი ეპიზოდი ამ რომანისა — ბათა ქექიასაგან სიღუს ვაჟისადმი გატაცებული მამაშვილური სიყვარული და მის ხელში ჯოგოლიას სიკვდილი 1905 წლის რევოლუციის დღეებში — იშვიათი სიძლიერის, ეპიზოდია, რომელიც ბათასა და სიღუს მსუბუქად ნახატ

რომანს ბოლოს სიღრმესა და ტრაგიზმს ანიჭებს. მკითხველი წიგნს მღელვარებითა და სინანულით ტოვებს. უბრალო ადამიანების ეს ჯერ უდარდელი, ხოლო შემდეგ ტრაგიკული სიყვარული მის ხსოვნაში წარუშლელ კვალს ტოვებს.

რომანის საუკეთესო ეპიზოდების რიცხვს ეკუთვნის გლეხთა მოძრაობის აღწერა 1905-7 წლების რევოლუციაში. ეს დრამატული ხანა ჩვენი ისტორიისა ქართულ ლიტერატურაში ფართოდ არის აღწერილი როგორც რომანებსა და მოთხრობებში, ისე მემუარებში. მაგრამ „ბათა ქეჩიას“ ის ფურცლები, რომლებიც ამ ხანას ეკუთვნის, ერთ-ერთი საუკეთესოა, რაც ამ თემაზე ჩვენში დაწერილა. თხრობა ისეთი თვალსაჩინოა, კონკრეტული დეტალები იმდენად უხვი და დამაჯერებელი, რომ მკითხველს ექმნება სრული შთაბეჭდილება, რომ მას ამ ამბების უშუალო მომსწრე და მხილველი ესაუბრება. რევოლუციური პათეტიკა, რომელიც ამ ეპიზოდებში ძლიერადაა გამოხატული, სრულებით არ ჩრდილავს მოვლენათა ყოველდღიურ ემპირიულ მხარეს. ისტორიული ამბები აქ დახატულია იდეალიზაციის გარეშე, მარტივად და ნამდვილად. გლეხობის ფართო მასის დარაზმვის სიძნელე, მოძრაობის სტიქიური ელემენტები, გლეხობის რევოლუციური გზება და მისი ყოველდღიური ინტერესები — ყველა ამ ფაქტორთა რთული გადახლართვა რომანში რეალისტურადაა ნაჩვენები. არალეგალური სახალხო კრების მიმდინარეობა და მებატონეთა რბევა, რევოლუციური ხელმძღვანელობის როლი და სტიქიური ინსტინქტების თარეში — ყველაფერს თავისი კუთვნილი ადგილი აქვს მიჩენილი. თუმცა ეს თემა რომანში ძირითადი არ არის (რევოლუციის ამბები აქ უფრო ფონია, ვიდრე თემა), მაგრამ ამ რამდენიმე სცენაში მაინც კარგად ჩანს ხალხი დიდ ისტორიულ ამბავში, რაც ლიტერატურაში მნიშვნელოვანი და არც თუ ისე ხშირი მიღწევაა.

„ბათა ქეჩიას“ ლიტერატურული პროტოტიპის — „კოლა ბრენიონის“ მოქმედება შუა საუკუნეებში ხდება. ეს ქმნის გარკვეულ დისტანციას ერთი მხრივ ავტორსა და მკითხველს, ხოლო მეორე მხრივ გმირს შორის. რომანში აღწერილი გარემო მკითხველისთვის უცნობი ან მხოლოდ მწიგნობრული გზით ნაცნობი გარემოა, რომანის მოქმედი პირნი მისთვის უცხო ან მხოლოდ წიგნის საშუალებით ნაცნობი სოციალური ტიპებია. ამიტომ ავტორის ძირითად ტენდენ-

ციასაც — სასიცოცხლო ხალისის, შრომისა და ამქვეყნიური სიამოვნების განდიდებას — რომანში მაინც ერთგვარი მწიგნობრულობის, ხელოვნურად აღდგენილის იერი დაჰკრავს. თვით გმირის სასიცოცხლო ხალისი და ამქვეყნიურ სიამოვნებათავე მოსწრაფე ბუნება ამ რომანში, ცოტა არ იყოს, აფექტირებულია, ალტაცებასთან ერთად იგი ბოთქოს ავტორის გაკვირვებასაც იწვევს. „ბათა ქექიას“ გარემო ჩვენთვის უშუალოდ ნაცნობი, ჩვენი თვალით ნახული გარემოა, მისი პერსონაჟები ჩვენი თვალით ნახული ტიპებია. ამიტომაც „ბათა ქექიას“ ავტორი თავის ხასიათთა და სიტუაციათა შექმნაში ბევრად უფრო საიმედო ნიადაგზე დგას, ვიდრე მისი ფრანგი წინამორბედი, მისი დამოკიდებულება თავის გმირთა ცოდვებისა და სურვილ-ვნებებისადმი ბევრად უფრო თავისუფალია, იგი აფექტაციის ყოველი ნიშან-წყლის გარეშეა ნახატი. ავტორის მთელი ყურადღება ცხლოდ იქითკენა მიმართული, რომ გმირის ეს ამქვეყნიური ინტერესები და მათი საგანი რაც შეიძლება მიმზიდველად, რაც შეიძლება საინტერესოდ და ფერთა ნაირობით დახატოს. „კოლა ბრენიონისაგან“ განსხვავებით „ბათა ქექიას“ ორივე პლანი თანაბრად ძლიერი აქვს — სიმბოლურიცა და რეალურიც და ამათი ზომიერი შეხამებაა სწორედ, რომ ნაწარმოების მომხიბლობას ქმნის.

რა თქმა უნდა, ვერავინ იტყვის, რომ „ბათა ქექიას“ ფილოსოფია რაიმე ღრმა ფილოსოფიაა — პირიქით, არც ერთ მკითხველს, რა დონისაც უნდა იყოს იგი, შეუმჩნეველი არ რჩება, რომ ეს მეტად მარტივი და ხანდაზმული, ამასთანავე ნაწარმოებში, ასე ვთქვათ, „თეთრი ძაფით შეკერილი“ ფილოსოფიაა (ისეთი გამონათქვამები, როგორიცაა „სიცოცხლის ძალა და სიყვარული არასოდეს დამიკარგავს“ „მე ვემხობი მიწაზე, ვეწაფები მის მსუქანსა და ნოყიერ ძუძუებს“, „წელში თავმომწონედ გავიმართე, ფეხი მიწას მაგრად დავადგი. მერე რა, რომ ამ მიწას ერთ დროს ზედ მომაყრიან, — მაინც ტკბილია ეს დალოცვილი, მსუყე და საიმედო“ და სხვ. ხომ ძველთაძველ სიბრძნეს გამოხატავენ და მეტად თვალსაჩინოა, რომ ნაწარმოების იდეა სწორედ ამ წიაღსელებშია გამოთქმული), მაგრამ ავტორი ამ თავის ფილოსოფიას არც მალავს და თითქოს ამ ფილოსოფიის ორიგინალობის პრეტენზიასაც არ აცხადებს: — იგი სრულებით და უფარავად და შეუნიღბავად მხოლოდ ხორცს ასხამს ამ თავის მარად

ძველ და მარად ახალ ფილოსოფიას უამრავი და მრავალფეროვანი ცხოველი ეპიზოდებით — ხორცს ასხამს ყოველი შენიღბვისა და „ობიექტივიზმის“ თამაშის გარეშე და სიცოცხლის განდიდებას უკვლავ იღეას ახალი და მკითხველისთვის მოუწყინარი ფერთა სიუხვით გადმოგვცემს.

სწორია თუ არა ავტორის ასეთი მიდგომა თემისადმი? ამ საკითხის დასმა მხოლოდ მაშინ იქნებოდა გამართლებული, რომ ზოგად ფილოსოფიურ ტენდენციას რომანის ცოცხალი შინაარსი დაეჩრდილა ან მკითხველისთვის ძნელად ასათვისებელი, მოსაწყენი სიმშრალე შეექმნა. ამის მსგავსი რამ რომანში არ არის. მაგრამ მაინც უნდა ითქვას, რომ ამ „ფილოსოფიური“ პლანით რომანი ბევრს იგებს და არაფერს აგებს. „ბათა ქექიას“ შემდეგ ჩვენს ლიტერატურას შეემატა სხვა ნაწარმოებებიც, სადაც დასავლეთ საქართველოს სოფლის ცხოვრების არანაკლებად უხვი და ბათა ქექიას თავგადასავალზე ბევრად უფრო კომიკური ეპიზოდებია მოთხრობილი. მაგრამ ის, რომ ბათა ქექიას ცოდნები და ტრაგიკომიკური თავგადასავალი უფრო მაღალი, ზოგადი კატეგორიების შექშია დანახული (სიცოცხლე, სიკვდილი, წარმავლობა, შთამომავლობის მარადიულობა და სხვ.), მაინც ამ ნაწარმოებებთან შედარებით დღესაც ამ რომანის უპირატესობას შეადგენს. ეს უფრო ზოგადი გააზრება ნაწარმოების ყველა დეტალს სწვდება და თავისებურ ელფერს აძლევს ყველა წერილმანს, როგორც თოვლიანი მთის ანარეკლი მის ქვევით გადაშლილ მწვანე პეიზაჟს.

„ბათა ქექიას“ მეორე ძირითადი ტენდენცია ეროვნული ტენდენციაა. ეს ტენდენცია, ცხადია, არ მომდინარეობს ამ რომანის ლიტერატურული პროტოტიპისაგან, არამედ ავტორის სრულებით ორიგინალური შემონატანია რომანის საერთო ჩანაფიქრში. ბათა ქექია ავტორს ჩაფიქრებული ჰყავს როგორც ეროვნული ხასიათი — მისი ადამიანური სისუსტეებითა და ცოდვა-ვნებებით დატვირთულ ბუნებაში ვლინდება მისი ძირითადი და ავტორის მიერ განსაკუთრებით ხაზგასმული შტრიხი — მისი უშრეტი სიცოცხლისუნარიანობა და გარემოს ნებისმიერი ცვალებადობის პირობებში თავის შენახვის უნარი, რომელშიც სიმბოლურად ქართველი ხალხის სასიცოცხლო ძალაა გამოხატული. ეს იღეა რომანში ზოგჯერ ისე პირდაპირაა გამოხატული, რომ შეიძლებოდა მკითხველში უხეში და არაბუნებრი-

ვი ალეგორიის უსიამოვნო შთაბეჭდილების შექმნა, თვითონ ავტორს რომ ასეთი ადგილები პირობითობად, ერთგვარ წიაღსვლად არ ჰქონდეს წარმოდგენილი. ბათა ხშირად მსჯელობს ჩვენი სამშობლოს ისტორიულ და მითოლოგიურ წარსულზე, ახსენებს არგონავტებს და სხვა ამგვართ. მაგრამ ეს აშკარა შეუსაბამობა (ბათა მაინც გაუნათლებელი გლეხია, თუმცა რამდენიმე წელი თბილისში გაუტარებია) მკითხველს ყურს არ ჰკრის, ისევე როგორც არ ეხამუშება საკმაოდ მწიგნობრული გამოთქმები, რომელსაც ბათა ამ შემთხვევაშიც, და, საერთოდ, პირველ პირში წარმართული თხრობისას მიჰმართავს: ეს ადგილები რომანის „ფილოსოფიური“ პლანის ნაწილია და მკითხველის მიერ აღიქმება როგორც ავტორისეული წიაღსვლები, რომლებიც თხზულების საერთო რეალისტურ ხასიათს არ არღვევენ.

ეს ეროვნული ტენდენცია რომ მხოლოდ შიშველი დოქტრინის სახით იყოს „ბათა ქექიაში“ გამოხატული, მაშინ აქაც დაისმოდა საკითხი, რამდენად მისაღებია რომანში ასეთი შეუფერავი ალეგორია. მაგრამ ბათას ხასიათი ამავე დროს მეტად ფაქიზად ნახატი ეროვნული ხასიათია—შეუმჩნეველი შტრიხებით, რომელიც მხოლოდ დიდი მხატვრული ინტუიციის ნაკარნახევი შეიძლება იყოს, ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ბათა სწორედ ქართველი გლეხია თავისი ბუნებით და არა სხვა ეროვნების გლეხი ან ზოგადად გლეხი. პატარა ალეგორია, რომელიც ზემოთ ვახსენეთ, ამ ფაქიზ შტრიხებს მხოლოდ ავსებს და ჩრდილს არ აყენებს.

„ბათა ქექია“ მკვეთრი, ფერმრავალი და სისხლქარბი ნაწარმოებია და თუ მას ეს ფერები დღემდე არ გაუხუნდა, ეს იმის უტყუარი ნიშანია, რომ ამ რომანს კიდევ ძალიან დიდხანს სიცოცხლე უწყრია. ერთადერთი, რაც ამ ნაწარმოებში ახლა ნამდვილად მოძველდა და მკითხველზე ხშირად უსიამოვნო შთაბეჭდილებას ახდენს, ისაა, რომ აქ ხშირად ზომამზე მკვეთრადაა წამოწეული თავად აზნაურობის, მამასახლის-ჩაფრებისა და სხვა ჩვენთვის ამჟამად ზღაპრად ქცეული სოციალური ფენების მხილველის მომენტები, რომელსაც დღეს ყოველგვარი აქტუალობა და ყოველგვარი მნიშვნელობა დაკარგული აქვს. მაგრამ როცა ეს რომანი დაიწერა, ამ სოციალური ტიპების ხსოვნა ჯერ მეტად ცხოველი იყო და ავტორს ამ თემის გაძლიერებაში სრულებით ვერ გავამტყუნებთ.

„სანავარდო“ ქართული ლიტერატურის იმ შედარებით მცირე-რიცხოვან ნაწარმოებებს ეკუთვნის, რომელნიც თავის დროზე შოფ-ლიოში მეტად გავრცელებული „დაცემის“ სულისკვეთების მკვეთრ ნიშნებს ატარებენ, რომლებშიაც საქართველოს გარეთ წარმოშობილი ამ სულისკვეთების გავლენა მოჩანს და თითქმის განმსაზღვრელ როლს თამაშობს. ამავე დროს ასეთ ნაწარმოებთა შორის „სანავარდო“ იმ მეტად მცირერიცხოვანთა ჯგუფში შედის, რომლებშიც ქართველმა ავტორმა ამ ძლიერი უცხო გავლენის პირობებშიც მოახერხა თავისი საკუთარი ეროვნული სახის შენარჩუნება, გარედან შოტანილ კონცეფციებსა და განწყობილებებს თავისი საკუთარი, ორგანული, დღის საჭიროებით ნაკარნახევი პრობლემატიკა არ დააჩრდილვინა და ნამდვილი სულიერი ფასეულობის შექმნა შეძლო. „სანავარდომ“ თავისი გამოსვლის პირველ ხანებში ფართო გამოხმაურება გამოიწვია და ეს არც არის გასაკვირი. ქართველი საზოგადოებისათვის სავსებით ორგანული თემა — თავდაზნაურობის გადაგვარება-ამოწყვეტის თემა, რომელიც მანამდისაც ბევრჯერ იყო დამუშავებული ქართულ ლიტერატურაში, „სანავარდოს“ ავტორმა ახლებურად გადაწყვიტა, თავისი თანამედროვე და თითქმის თანამედროვე დასავლური „დეკადანსის“ თემას დაუკავშირა და ამ გადაწყვეტაში დასავლეთის დეკადენტური ლიტერატურის მიერ დიდი ხნის განმავლობაში ნაგროვებ გამომსახველ საშუალებათა არსენალი ორიგინალურად და დიდი ფანტაზიით გამოიყენა.

თავდაზნაურობის დაცემის თემისადმი მიძღვნილი ქართული ლიტერატურის უდიდესი ნაწილისაგან განსხვავებით, სადაც ეს თემა ეპიურად და, ასე ვთქვათ, წმინდა-სოციალურ პლანშია გადაწყვეტილი, „სანავარდოს“ კონფლიქტი ფსიქოლოგიურად უკიდურესად მძაფრია, დაძაბული და დრამატული. რომანის ექსპოზიციისაშივე იკვრება მეტად ძლიერი შტრიხებით დახატული დრამატული კვანძი, რომელიც მკითხველს მაშინვე უშეცდომოდ აღელვებს და რაღაცა იდუმალის ხელშეხებას აგრძნობინებს. სადაც, მივარდნილ სოფელში რიონის პირას ცხოვრობს ნაშიერი ძველი გვარისა, რომელიც „გრგვინავდა წარსულში“ და კყონდიდელთა კვერთხს ფლობდა ამ



გვარის უკანასკნელი ნაშეირი სიამაყით ფურცლავს ხოლმე საგვარეულო მატრიანეს და თავისი ჩამომავლობით თავი მოაქვს. მაგრამ აქვე, ჭერ კიდევ ოჯახის დაქვეითებისა და გარეგანი უბედურების თხრობამდე, ჩვენ უკვე ვიგებთ, რომ გაღმენების კიას ეს ოჯახი შიგნიდან გამოუხრავს. თავადი ყარამანი „ამაყობდა გვარიშვილობით, მაგრამ როცა მარტო დარჩებოდა და ფიქრებს კრიალოსანზე ჩათვლიდა, მას იბყრობდა შიში იმ საგვარეულო სენისა, დიდებასთან ერთად რომ დაუტოვეს წინაპრებმა და კვალდაკვალ რომ მოსდევდა მის მოდგმას.

ამ სენმა გაუთხარა მიწა მამამისს და მის ძმას კახაბერს.

ეშინოდა თავისი თავის და უცქეროდა ნაღვლიანად თმის დავარცხნის დროს თუნუქის სარკვეში ამღვრეულ თვალებს. თვალებში იყო რაღაც დამაფიქრებელი და ვერანობა“.

ამ გვარის დაცემის პროცესის სოციალური შინაარსი ავტორს ზუსტად და მეტად ძლიერი საღებავებით აქვს ნახატი. ოჯახში იმართებოდა გაბმული ქეიფი და დროსტარება, სმა-ჰამა და ნადირობა, ძაღლების ყეფა და რიონის ქალებში ცხენების ხედნა და მარულა. ასეთი ქეიფის დროს გაუჩინა ცეცხლი თავად ყარამანის სიმინდით გაძეძგილ ნალიას ერთმა აზნაურმა სათვალსეიროდ და შუალამეში უზარმაზარ მაშხალასავეით ენთო იგი.

„ტაროები ტკაცუნობდნენ, ცეცხლი ლოკავდა მიწაზე დამხობილ მორღუბლულ ცას და მთვრალი სტუმრები ხელში ყანწებით, აღტაცებული თვალების ლიცლიცით შესცქეროდნენ, თუ რა წარმტაცად იწოდა სასიმინდე“.

ამ სურათის შემდეგ ერთი ფრაზა კმარა, რომ კონტრასტი ნათელი იყოს და გვარის დაცემის მიზეზს შემდგომი განმარტება აღარ სჭიროდეს: „გლეხები ყანაში მუშაობდნენ, აკვდებოდნენ დედამიწას“. ხოლო სრულებით აუხსნელი და უმოტივაციო ამბავი, რომელიც ამის შემდეგაა ნახსენები, მკითხველს აღარ უკვირს. პირიქით, იგი რაღაცა საბედისწეროს და გარდუვალის შთაბეჭდილებას ახდენს: „გულუხვი სანავარდო რამდენიმე წელიწადში დაბერწდა... დედამიწას ძუძუ გაუშრა. სანავარდო გახვეული იყო აორთქლილ ხაშში და გვალვაში“.

ამ საზარელი ტრაგედიის მსხვერპლნი — ნადირობისა და კარგი ცხოვრების მოტრფიალე მამა, სათნო და ძველ მწიგნობრობაზე აღ-

ზრდილი დედა და უბედური, ფიზიკურად დაძაბუნებული და ფსიქიკურად დაავადებული შვილი ავტორს ჰყვანან აღწერილი სიტუაციით, რომელიც ამ თემისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებში ძნელი დასაცავია და, ამდენად, ძალიან იშვიათია. ეს ადამიანები, როგორც სოციალური ფენა, დასაღუპად არიან განწირულნი — ეს ჩვენ წინააღმდეგ ვიცით და ავტორმაც ეს ცხადად გვამცნო ზევით მოყვანილი მკაფიო სურათების საშუალებით. მაგრამ ეს ადამიანები ავტორს მაინც ებრალებიან. ებრალებიან არა ცრემლნარევი ღიმილით, არა ნახევრად ღიმილით ტონებში, როგორც დავით კლდიაშვილს ებრალებიან თავისი გმირები. მისი სიბრაღული არის ნამდვილი მძაფრი და გულის დამწველი სიყვარული ტრაგედიაში ჩავარდნილი და განწირული ადამიანისადმი, როგორც ადამიანისადმი — იხეთი მძაფრი, რომ მის წინაშე ხუნდება იმის შეგნება, თუ ვინ არიან ეს განწირული ადამიანები, რატომ არის მათი დაღუპვა ისტორიულად აუცილებელი ან საჭირო. ჩვენ ვხედავთ მამას, რომელიც შიშით მოელის, როგორ გამოაჩნდება მის ერთადერთ ვაჟს წინაპართა მომსპობი ავადმყოფობა და ბოლოს თანდათან რწმუნდება, რომ ეს სენი მის შვილსაც არ ასცდა. ჰემმარიტი მხატვრული ძალით, ძუნწი და მკვეთრი დეტალებით გვიჩვენებს ავტორი, როგორ ებრძვის ეს გარეგნულად თითქოს ძლიერი, მაგრამ ნამდვილად უკვე სუსტი და შიგანგამოხრული კაცი თავისი განწირული ბედის შეგნებას, ნადირობასა და სმამში თავდავიწყებას ეძებს და ამავე დროს განწირული ცოლშვილის ხსნას თავის დაშრეტილ სასიცოცხლო ძალთა გმირული დაძაბვით ცდილობს. რომანში ვხედავთ თბილი ფერების დაუშურველად დახატულ დედას, დარდისაგან ფიზიკურად განადგურებულს, რომელიც თვალნათლივ ხედავს თავისი შვილის საზარელ, მისთვის აუხსნელ დაღუპვას, თავზე წამომდგარი სიკვდილის შიშს განწირულად ებრძვის და მშობლის უმაგალითო ტრაგედიას განიცდის. ვხედავთ სუსტ, ხემლოცარულსა და თავისი განწირულების შეგნებით დამძიმებულ ბონდოს, ამ ტრაგედიის მთავარ მსხვერპლს, რომლის თავზეც ეს საშინელი დრამა ტრიალდება. ვხედავთ მათ და უნებურად ისეთ სიბრაღულს ვგრძნობთ ამ უბედური ადამიანებისადმი, რომ მათი წინაპრების დანაშაულიც და მათი სოციალური როლიც გვავიწყდება. ამ ტრაგიკულ განწყობილებას განსაკუთრებით აძლიერებს რომანის აქსესუარი: წვიმიანი შემოდგომის პეიზაჟი; გმირთა სიზმარ-ჭაღუ-

ცინაციები და აესულ-კინკათა ხალხური რწმენები, რომლებიც მწერალს ძალიან ფართოდ, მაგრამ ფსიქოლოგიური სიმართლისა და ზომიერების ძალიან ზუსტი გრძნობით აქვს გამოყენებული. ავტორის მიერ გამოყენებული სახეები აქ თამამია, მაგრამ ზუსტი და ძლიერი. ამ სახეების გამოყენების მხრივ ავტორი საუკეთესო თანამედროვე ფსიქოლოგიური რომანის დონეზე დგას.

შესაძლოა ანალოგია მეტად შორეული იყოს, მაგრამ გვინდა ერთი „სანავარდოსთვის“ მეტად შორეული და ამ რომანზე უფრო გვიან დაწერილი თხზულება გავიხსენოთ. მკითხველი იცნობს, უთუოდ, მორიაკის მოთხრობას „მაიმუნი“, რომელიც დაცემული და ბიოლოგიურად გადაგვარებული არისტოკრატიული გვარის ორი უკანასკნელი წარმომადგენლის — მამისა და ფიზიკურად არასრულფასოვანი ბიჭის უჩინარ ტრაგედიას აგვიწერს. ეს მოთხრობა დიდი ჰუმანოზმის ნაწარმოებია. ორი უდანაშაულო ადამიანის პირადი ტრაგედია აქ ისე ძლიერად, მათი მღვწეული ბურჯუაზიული კლასის შვილების ისეთი შეუბრალებელი მხილებითაა აღწერილი, რომ მკითხველს ძალაუნებურად ექვს აღუძრავს: „რა ფასი აქვს, ჰუმანოზმის თვალსაზრისით, ისტორიის განაჩენს, რომელმაც ფეოდალურ კლასს ბურჯუაზიასთან ბრძოლაში დამარცხება მიუსაჯა?“ ღმნა შენგელაიას რომანი ასეთ ექვს არ აღძრავს იმიტომ, რომ იგი შეუდარებლად უფრო მკაფიო სოციალურ კონცეფციასაა აგებული და სულ სხვა რიგის სოციალურ ურთიერთობებს ეხება. მაგრამ მორიაკის მოთხრობის მსგავსად აქ ისტორიულად განწირულ ადამიანთა პირადი ტრაგედია მათი კლასის ისტორიულ ტრაგედიას და ისტორიულ დანაშაულს ჩრდილავს. ამიტომ არის, რომ ეს რომანი თავის ამაღლეველობას ინარჩუნებს იმ გუშინდელი სოციალური პრობლემის აქტუალობისგან დამოუკიდებლადაც, რომელიც ამ რომანშია დასმული. რომანის საუკეთესო სცენები ღღესაც ისეთივე მღელვარებით იკითხება, როგორც მისი დაწერის ხანაში. მისი თემა კეშმარიტად ადამიანური ანუ ეპოქიდან ეპოქაზე გამწვდომი თემაა.

სამწუხაროდ, ეს საუკეთესო სცენები მხოლოდ რომანის პირველ მესამედშია თავმოყრილი (რომანის ეს ნაწილი მთლიანად ასეთი მკვეთრი და ფსიქოლოგიურად დამაბული სცენებისგან შედგება). ეს საუკეთესო სცენები მხოლოდ რომანის ექსპოზიციას ქნის, — გვიჩვენებს ამ სამი ადამიანის გამოუსავალ ტრაგედიას, მკითხველს მა-

თი ბედით აინტერესებს და ასმევიანებს კითხვას „რა მოხდება და ეს საზარელი კვანძი როგორ გაიშლება?“. მაგრამ შემდეგ, როცა ავტორი ამ თემის განვითარებას იწყებს, მას ჰალალატობს — არ ვიცით. რეალიზმის გრძნობა თუ მოვლენათა გააზრების სიზუსტე, მანამდე ზედმიწევნითი მკაფიოებით გამოკვეთილი ხასიათები სიმკვეთრეს კარგავენ, ურთიერთობები ბუნდოვანდებიან, თხრობის ზუსტი ფსიქოლოგიური ნახაზი ქარწყლდება. ბონდოს ტრაგედიის შინაარსიც, მისი სულიერი ცხოვრების შინაარსიც საერთოდ, თვით გვარის დაცემის შინაარსიც, რაც რომანის თემას შეადგენს, ყველაფერი ეს ვიწროვდება და მხოლოდ ერთადერთი ვნებისა და ამ ვნებასთან დაკავშირებული განცდების გარშემო ლაგდება. ეს ერთადერთი ვნება და მისი ადგილი გვარის გადაჯიშების რთულ პროცესში რომანის დასაწყისში გაკვრით, მაგრამ ძალიან მკაფიოდ და დამაჯერებლად მოხაზული. ბონდოს პაპა ოტია, რომელთან შედარებითაც ყარამანის ჩრდილია, ხოლო ბონდო — ჩრდილის ჩრდილი, თურმე, ავხორცობით თავის საბატონო სოფელს იკლებდა. მკითხველი გულიანხმობს, რომ ოტია, რომელიც დაახლოებით გასული საუკუნის დასაწყისში ცხოვრობდა, თავისი გვარის პირველი თაობა იყო, რომელსაც მხრებზე ქვეყნის დაცვა-გამგებლობის ტვირთი აღარ აწვა და, უმისოდ ძლიერი პიროვნება (იგი ასეა რომანში დახატული) უსაქმობამ ავხორცობით უხამს გატაცებასთან მიიყვანა (თუ ასე არ ვიგულისხმებთ, მაშინ ერთადერთ ახსნად რჩება პათოლოგია, რომელიც დიდი ტილოს შესაქმნელად ვერაფერი თემაა). ოტიას ძეს ყარამანს ეს ზნე არ ახასიათებს, მაგრამ სამაგიეროდ მის შვილს ბონდოს ეს ვნება. ცხოვრების წარმმართველად აქვს გამხდარი. ამ ტრაგიკული გმირის მთელი შინაგანი ცხოვრება ამ ერთ მოტივზეა დაყვანილი, მისი გვარის გამანადგურებელი ფსიქიკური ავადმყოფობა, რომელსაც ჩვენ რომანის დასაწყისში რაღაც სიმბოლურად გამოხატული განწირულების ბეჭდად აღვიქვამდით, თურმე, „უინისგან გაგეყება“ ყოფილა, ხოლო ბონდოს ტრაგედია — არშეიყობაში ხელმოცარული კაცის ტრაგედია. კვანძის ასეთი გამარტივებული და პირდაპირი გახსნა მკითხველისთვის ან არადამაჯერებელია, ან უინტერესო. თუ გადაშენების რთული სოციალური და ადამიანური დრამა ავტორს უნდა. მხოლოდ ამ ვიწრო კრილით დაგვანახოს, მაშინ ეს დამაჯერებელი არაა. თუ მისი თემა მხოლოდ ფსიქიკური და ბიოლოგიური პათო-

ლოგიაა, რომელიც ბონდოს ტანჯვის წყაროა, მაშინ ეს ტანჯვა არა-საკმარისად საინტერესოა. რომანის დიდად ჩაფიქრებულ და დიდად დაწყებულ თემას ასეთი გადაწყვეტა ავიწროებს, აღარბებს, იგი მცირემასშტაბიანი ეტიუდის დონეზე ჩამოჰყავს.

ვფიქრობთ, ძნელია ავტორის ამ ტენდენციაში არ დავინახოთ რომანის დაწერის პერიოდისთვის მეტად გავრცელებული და ამჟამადაც საკმაოდ პოპულარული ფსიქოანალიტიკური იდეების გავლენა, რომელთაც ადამიანის ქვეცნობიერი ფსიქიკური ცხოვრება მთლიანად ან თითქმის მთლიანად ერთადერთ მოტივზე დაჰყავთ. ამჟამად ადამიანის სულიერი ცხოვრების ასეთი ახსნა უკვე ცალმხრივად, არასაკმარისად, ადამიანის სხვა არანაკლებ მნიშვნელოვანი ძირითადი ფუნქციებისა და მოთხოვნების უმართებულო უგულვებელყოფად არის აღიარებული. ავტორმა თავისი თემისათვის არაორგანულ, გარედან მოხვეულ იდეებს ნება მისცა მისი თემის განვითარება წარეპართათ და ამან თავისი შედეგიც გამოიღო. „სანაჟარდოს“ ის ნაწილი, რომელიც ბონდოს ტრაგედიის გაშლას შეიცავს, ჩვენთვის დღეს უცხო რჩება. იგი არ გვალელებს და თუ ადგილ-ადგილ მონათხრობი მაინც გვჭერა, ბონდოს ბედი მხოლოდ ზიზღნარევი სიბრაღელის დიმილს იწვევს.

„სანაჟარდოს“ ამ უკანასკნელ გამოცემაში ავტორმა ძველ გამოცემებთან შედარებით შეკვეცა ბონდოს დრამა სწორედ ზემოხსენებული მოტივების ხარჯზე. ამით ამ დრამას კონკრეტული თეატრალური საჩინობა მოაკლდა, მაგრამ ზემოთ ჩამოთვლილი ნაკლოვანებებისგან რომანი ამან არ გაათავისუფლა. ამ ამოღებული მოტივების მაგიერ ავტორმა სხვა, ასევე მკვეთრად გამოხატული მოტივები ვერ შეიტანა. მან ბონდოს ფსიქიკური ცხოვრება ტრაგიკული, მაგრამ თანაგრძნობის გამომწვევი, არასრულფასოვანი, მაგრამ საინტერესო ადამიანის სრულ და ბუნებრივ ფსიქიკურ ცხოვრებამდე ვერ შეავსო.

კრებულში კიდევ ორი რომანია შეტანილი: „წითელი ყაყაჩო“ და „ირმის ნახტომი“. პირველი საბჭოთა ხალხის სამამულო ომის მღელვარე დღეებს ეხება. იგი ფრონტზე წასული და შერე იქიდან

შობლოურ თბილისში მობრუნებული მებრძოლის მონათხრობის ფორმას ატარებს. რომანი ინტერესით იკითხება, მაგრამ არა იმიტომ, რომ ავტორმა ახალი რამ თქვა ომის შესახებ ან უკეთესად თქვა, ვიდრე ომის მონაწილე და ომის შესახებ მწერალ მრავალ ავტორს უთქვამს. ეს რომანი გვალელებს მხოლოდ თავისი თემის წყალობით, იგი ისეთ ამბებს მოგვითხრობს, რომელთა შესახებ გულგრილად კითხვა საერთოდ ძნელია. რომანში რამდენიმე ხასიათია. არცერთი მათგანი არ არის განსაკუთრებით მკვეთრი, მაგრამ მაინც საკმაოდ ინდივიდუალური იერი აქვთ და მკითხველს მეტნაკლები სიცხადით თვალწინ ეხატებიან. სამწუხაროდ, ომის სცენები რომანში არ ტოვებს უშუალოდ განცდილისა და ნახულის შთაბეჭდილებას. ამ სცენებს ლიტერატურული რემინისციენციების იერი დაჰკრავს.

გვხვდება მეტად ხელოვნური სიტუაციებიც: მეგობრების ერთად მოხვედრა ჰოსპიტალში, ერთი გმირის სიკვდილი სწორედ მეორის გადარჩენის მომენტში და ზოგი სხვა. უმჯობესი იყო, ვფიქრობთ, ავტორს ომის თემა სხვა, მისთვის უფრო კარგად ნაცნობ სიტუაციებში გადაეწყვიტა.

„ომის ნახტომი“ ისტორიულ სოციალურ თემაზე დაწერილი რომანია. მისი თემაა ხელოსნური წარმოების რღვევა ძველ თბილისში და მის ადგილას ახალი კაპიტალისტური ურთიერთობების დამკვიდრება. ეს პროცესი ძალიან დამაჯერებლად არის ნაჩვენები. მკითხველს რჩება შთაბეჭდილება, რომ ავტორს სათანადო მასალები დაწერილის, მოსმენილისა და ნახულის სახით ღრმად შეუსწავლია და შეუძლია ჩვენი წარსულის ამ საინტერესო პერიოდის სანდო და სრული სურათი წარმოგვიდგინოს. ამავე დროს ეს რომანი საგანგებოდ ქალაქ თბილისის თემისადმი მიძღვნილი ნაწარმოებია და შემთხვევითი არ არის, რომ მას წამძღვარებული აქვს პატარა პროლოგი, სადაც თბილისის დაარსება და მისი ისტორიის მოკლედ და ხატოვნად მოთხრობილი. თბილისი ავტორს ხიბლავს და იტაცებს. ის დიდი სიყვარულით აგვიწერს ძველი თბილისის ყოფას, ზნე-ჩვეულებებს, მკვიდრთა საქმიანობას, გართობას და ურთიერთობას. ეს მონათხრობი მკითხველისთვის უაღრესად საინტერესოა როგორც ექსკურსია ჩვენი დედაქალაქის ახლო წარსულში, რომელიც ახლა ჩვენთვის ეკზოტიკის შუქითაა მოცული, მაგრამ საკმაოდ ბუნდოვნად ვიცნობთ. მართალია, ჩვენ ამაოდ დავუწყებდით ძებნას ამ რომანში

მკვეთრ ხასიათებს. ხასიათის შექმნის სიღრმემდე რომანში არ ჩადის არც ერთი მოქმედი პირის სახის მოხაზვა ინდივიდუალური, ინტუიტურად ნაგრძნობი შტრიხების საშუალებით, მაგრამ, სამაგიეროდ რომანის ყველა ან თითქმის ყველა მოქმედი პირი კოლორიტული ფიგურაა, ძველი თბილისის განუმეორებელი და ჩვენთვის საყვარელი იერის მკაფიოდ და საინტერესოდ გამომხატველი.

მაინც რომანის ნაკლია, რომ მისი ორივე თემა — ძველი თბილისის თემა ზოგადად და ახალ ურთიერთობათა შექმნის თემა კერძოდ აქ არაა ორგანულად ერთმანეთში გადახლართული. ისინი თითქოს ერთიმეორის გვერდზე თანაარსებობენ. იმ სცენებში, რომლებიც მოწოდებულია ახალი სოციალური ურთიერთობა (ფაბრიკა-ქარხნები, მუშათა ორგანიზებული რევოლუციური ბრძოლა) დაგვიხატოს, რომანის მთავარი გმირები არ მონაწილეობენ, ან მონაწილეობენ თავიანთი ინდივიდუალური თვისებებისა და იმ რწმენებისა და ეთიკური წარმოდგენებისაგან სრული განყენებით, რომლებიც რომანში სხვაგან ასე კოლორიტულადაა დახატული. საერთოდ ზუსტად დაცული კოლორიტის ფონზე მკითხველს უსიამოვნოდ ჰხვდება ყურში ისეთი რეპლიკები ან ცალკე გამოთქმები, რომლებიც რომანში აღწერილ გარემოს არ შეესაბამება. ასე, ოქრომკვედლის ნიჭიერ შეგირდს, რომელიც ამასთანავე მშვენიერად მღერის, სატრფო ურჩევს: „ისე (თავისუფლად) იმუშავე, როგორც მღერისხარო (განა ოქრომკვედლობისა და სიმღერის გაიგივება აზრად მოუვა ძველ თბილისში აღზრდილ გოგონას, რომელმაც არ იცის, რომ ორივეს სიტყვა „ხელოვნება“ ჰქვია?)“.

რომანი საინტერესოდ იკითხება. ავტორის სტილი მსუბუქია და ხატოვანი, ძველი თბილისის თავისებური პეიზაჟი — თვალსაჩინო და ემოციური. გამოცდილი რომანისტის ხელი ამ ნაწარმოებში აშკარად მოჩანს.

დ. შენგელაიას რომანების ენა გამოირჩევა მოქნილობით და, რაც ყველაზე სასიხარულოა, სიმდიდრით. მწერალს აქვს სიტყვათა უმდიდრესი მარაგი ადამიანის სულის მოძრაობის სხვადასხვა ნუანსთა

აღსანიშნავად. ეს სიტყვები, როგორც წესი, ლიტერატურულია, თუმცა შიგადაშიგ დიალექტებიდან შემოსული ლექსიკაცაა გამოყენებული, რომელსაც სალიტერატურო ქართული მანამდე არ იცნობდა. ამავე დროს ავტორი უხვად ხმარობს უფრო კონკრეტული საგნების აღმნიშვნელ კუთხურ სიტყვებს, რომლებიც მის თხზულებებში აღწერილი გარემოს თავისებური კოლორიტის შექმნას დიდად უწყობს ხელს. მეტად სასიხარულოა, რომ ავტორს არ ჰღალატობს ზომიერება ამ სიტყვების ხმარებაში. განსაკუთრებით მისასალმებელი და სანიმუშო კი ის არის, რომ ავტორი, როგორც წესი, მკითხველისთვის უცნობ ამ სიტყვებს ხმარობს. ხოლმე ისეთ კონტექსტში, საიდანაც მათი მნიშვნელობა განმარტების გარეშეც სრულად ჩანს და სადაც სხვა ყოველი სიტყვა უადგილო იქნებოდა. ლიტერატურულ ენაში ახალი დიალექტური სიტყვის შემოყვანის ერთადერთი გზა სწორედ ესაა და ამით ავტორი ქართულ ენას სასარგებლო სამსახურს უწევს.



## ისტორია და შემოქმედება

(ლ. გოთუას „გმირთა ვარამის“ გამო)

ლევან გოთუას ქართველი მკითხველი კარგად იცნობს, როგორც ნოველისტსა და დრამატურგს. მისი „ერეკლე მეფე“ და „ღვთის ალმაშენებელი“ დიდხანს უცვლელი წარმატებით მიდიოდა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე. მისმა „კრწანისის სევდამ“ და „უგზო ქარაღანმა“ იმთავითვე მიიქცია მკითხველის ყურადღება, როგორც ახალმა სიტყვამ ტრადიციებით მდიდარ ქართულ საისტორიო პროზაში. მე-19 საუკუნეში და ნაწილობრივ მე-20 საუკუნეშიც ქართული საისტორიო მწერლობის დიდი ნაწილი ჩვენი წარსულის საგმირო ფურცლებს ეტანებოდა, მსხველმსუტაბიანი ისტორიული ძეგლების ასახვას ეძებდა, ჩვენი ეროვნული გრძნობებისთვის განააკეთებულად საამაყო აღმავლობისა და აყვავების ეპოქათა გაცოცხლებას ეაწრაფოდა. ლევან გოთუამ ამ ტრადიციაში სიახლე შეიტანა იმ მხრივ, რომ მან სცადა ისტორიის არაი პატარა მოვლენებში, პატარა ადამიანთა ბედსა და ურთიერთობაში გამოესახა, დიდი ისტორიული მოვლენები, რომლებიც მისი ნოველების ნამდვილ თემას შეადგენენ, ამ პატარა ადამიანების თავგადასავლის პრიზმში დაენახა და ძით ხამდვილად ისტორიული, ე. ი. არა მარტო წარსულში გადატანრი, არამედ ისტორიული ფაქტების გააზრებისა და გაცოცხლებისათვის განკუთვნილი ნოველა შეექმნა. მას არ გამოუყენებია ისტორია როგორც მასალა, როგორც ფონი ეთიკური და ფსიქოლოგიური ზოგადადამიანური პრობლემების დასმისათვის (აქეთი მიდგომის კლასიკური ხიშუში მას ექნებოდა „მრისხანე ბატონის“ სახით). თვით ლ. გოთუა ამ გზას მხოლოდ „ყინწვისის ანგელოზში“ დაადგა. გოთუასთვის ისტორია თემაა და არა მასალა. მწერლის მიზანია ჩვე-

ნი წარსულის ნამდვილი ამბების ხორცშესხმა, ხოტბა თუ დატირება, ოღონდ ამას დიდი ტილოების შექმნის ნაცვლად ფსიქოლოგიური ეტიუდების მეთოდით აკეთებს. აქედან გამომდინარეობს მწერლის განსაკუთრებული ინტერესიც ჩვენი ისტორიის არა სასიხარულო, არამედ ყველაზე ტრაგიკული პერიოდებისადმი: უცნობი რიგითი ადამიანის პატრიოტული თავდადების, კეთილშობილებისა და მამულიშვილური ტრაგედიის დასახატავად ეს ეპოქები ყველაზე ხელსაყრელ ფონს წარმოადგენენ.

ბუნებრივია, რომ როდესაც ავტორმა ხელი მოჰკიდა ისტორიულ ეპოპეას („გმირთა ვარამის“ პირველი ორი წიგნი 1958 წ. გამოვიდა), მკითხველი დიდი გულისყურით მოელოდა ამ დიდი შრომის დასასრულს. მკითხველს აინტერესებდა, როგორ გამოადგება ავტორს საკუთარი, ნოველებში ნაცადი სტილი დიდი ისტორიული ტილოს შექმნისას; აინტერესებდა, რა სახეს მიიღებს რომანში ის მსხვილმასშტაბიანი, შავისა და თეთრის მკვეთრ კონტრასტებზე აგებული კონფლიქტები, რომელთაც გოთუას პიესებიდან ვიცნობდით და, ბოლოს, მკითხველს აინტერესებდა, როგორ დაინახავს, როგორ დახატავს, რა შემარბილებელი თუ გამამძაფრებელი ტენდენციით გაიზარებს ავტორი ჩვენი ისტორიის იმ უშავზნელეს ეპოქას, რომელიც შაჰ-აბასის ლაშქრობებით, კახეთის აწყვეტა-გადასახლებით, სამცხის გავერანებით დამთავრდა. „გმირთა ვარამის“ უკანასკნელი წიგნი 1962 წლის ბოლოს გამოვიდა და მოკლე ხანში ფართო პოპულარობა მოიპოვა. ამ რომანში მკითხველმა სამართლიანად დაინახა მნიშვნელოვან თემაზე დაწერილი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები — ნაწარმოები, რომელიც არა მარტო გვართობს საინტერესო სუფეკით, არამედ გვადლეუებს და გვაფიქრებს. ამავე დროს „გმირთა ვარამის“ შექმნა მკითხველთა შორის საკმაოდ დიდი აზრთა სხვადასხვაობა, რომელიც რომანის ისტორიული ჩანაფიქრის, მხატვრული ღირსების და თვით ენის შეფასებას ეხება.

ისტორიული რომანის ავტორს მკითხველის ინტერესის აღძვრის მრავალი შესაძლებლობა აქვს; ერთი ასეთი შესაძლებლობაა მკითხველის დაინტერესება რომანის ისტორიული კონცეფციით. დღევან-

დელი მკითხველის ისტორიული და მხატვრული აზროვნება იმდენად მომწიფებულია, მოთხოვნილება, რომელსაც იგი ლიტერატურას უყენებს, იმდენად მაღალი, რომ მას ძნელად თუ დააკმაყოფილებს შიშველი სათავგადასავლო თხრობა, ან ისტორიულ ქარგაზე შეთხზული გრძნობიერი კონფლიქტები, ან შიშველი პატრიოტული პათეტიკა. მკითხველს უნდა ისტორია და არა მხოლოდ ისტორიული ფონი, მას ჰსურს იცოდეს, როგორ და რატომ ხდებოდა ის ამბები, რომელთა შესახებ მას მიახლოვებით ჰამენია, ჰსურს ეს ამბები „შიგნიდან“, ადამიანურ გრძნობა-ვნებათა და ადამიანურ ურთიერთობათა მხრიდან დაინახოს. ეს არ ნიშნავს, რა თქმა უნდა, რომ მკითხველი ისტორიულ რომანში მხოლოდ მის ამ ისტორიულ მხარეს ეძებს — პირიქით, თუ ისტორიული კონცეფცია თვალსაჩინო, მკვეთრ და ესთეტიურად დამაკმაყოფილებელ სახეებში არ იქნება მოცემული, რომანი სქემა იქნება და არა რომანი. მაგრამ მკვეთრს და საინტერესო ისტორიული კონცეფციის გარეშე დღეს სრულფასოვანი ისტორიული რომანი ძნელად თუ შეიქნება. დღეს ისტორიული რომანის მკითხველს, სხვა სახის ინტერესებთან ერთად, პირველ რიგში შემეცნებითი ინტერესი ამოძრავებს.

„გმირთა ვარაშში“ აღწერილი ეპოქა (XVI ს.) — უკიდურესი ძნელბედობისა და რბევა-ტყვევნის ეპოქა — ნამდვილად ღირსია, რომ მწერლისა და ისტორიკოსის უღრმესი შემეცნებითი ინტერესისა და ანალიზის საგანი გახდეს. ალბათ, გაზვიადება არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ქართველი ერის ისტორიის არც ერთი სხვა ხანა არ აღძრავს დღეს ჩვენში იმდენ სიმწარესა და სინანულს, იმდენ სირცხვილსა და სიამაყეს, იმდენ ვნებათაღელვას ისტორიული ფიგურების როლის შემფასებაში, როგორც ეს წინააღმდეგობრივი და უბედურებით აღსავსე დრო, რომელშიც ჩვენი ეროვნული ხასიათისა და ეროვნული ტემპერამენტის მრავალი მკაფიო ნიშანთვისება ჩამოყალიბდა. ამ ეპოქის მატრიანემ შემოგვინახა ჩვენ ბიძინა ჩოლოყაშვილისა და მის თანამებრძოლთა გმირობა, რომელთაც თურქმანი შეახალშენეების გაწყვეტით კახეთი მოსპობას გადაარჩინეს, ხოლო შემდეგ თავიანთი ფეხით ეახლნენ სპარსთა სარდლობას, რათა ქვეყანა ახალი შემოსევისაგან ეხსნათ. ასეთი მამულიშვილური სიბრძნე და ტრაგიკული თავდადება, ერთად შერწყმული, მსოფლიო ისტორიაში

რიას არ ახსოვს და იგი ვერც იჩენდა თავს სხვაგან და სხვა ეპოქაში, ვიდრე საქართველოსთვის შევბნეული XVI-XVII საუკუნეები იყო. ამჟამად ეპოქას ეკუთვნის ყველაზე უსაშინელეს გამცემლობათა და ფეოდალურ თავკერძობათა მაგალითები, რაც კი საქართველოს ისტორიამ იცის. ამ ეპოქის ქართულსა და არაქართულ ავტორებში ახსოვთ ქართველთა უმაგალითო თავდადება თავიანთი მიწა წყლის დასაცავად. ამჟამად დროს ისტორიამ იცის, რა მუხანათური ხრიკით მოახერხა კახეთის სახლთუხუცესმა ჩოლოყაშვილმა, რომ შაჰ-თამაზის ლაშქრობა აყვავებული კახეთისთვის აეცდინა და მის მაგიერ თურქებისგან უმისოდაც გაპარტახებულ სამცხეზე წარემართა. ისტორიამ იცის, რომ შაჰ-აბასი ჩინებულად ლაპარაკობდა ქართულს და თავისი კარიერის პირველ წლებში ე. წ. „ყულის ჯარს“ ეყრდნობოდა, რომელიც სანახევროდ ქართველებისგან იყო შემდგარი. ამავე დროს ისტორიამ იცის, რომ ეს იყო საქართველოს უბოროტესი მტერი, რომელსაც საქართველოს მოპაობა შეგნებულ მიზნად ჰქონდა დასახული. ისტორიამ იცის, რომ შაჰ-აბასის ბებია მანის მხრიდან ქართველი ქალი იყო — სწორედ იმ სამცხის მკვიდრი, რომელიც მისმა ქმარმა შაჰ-თამაზმა საშინლად ააოხრა. ამჟამად დროს მართიანე მოგვითხრობს, რომ სპარსეთში დატყვევებულ სვიმონ ქართლის მეფეს ამ ქალმა ლეჩაქი და ხმალი მიუტანა ასარჩევად, „ქართველ ქალთა წესისამებრ“ ვაჟკაცობისკენ მოუწოდა და უთარა: „ჩვენც (ე. ი. სპარსეთს) მოგვეხმარე (თურქთა წინააღმდეგ) და შენს საბატონოსაცაო“. ამ პერიოდს ეკუთვნის სპარსეთში გაზრდილი ავანტიურისტის ბაგრატიონი ხოსრო-მირზას (როსტომ მეფის) ხელმწიფობა, რომელმაც ქართლ-კახეთის პოლიტიკური თვითმყოფობა უმაგალითოდ შეარყია, ქართველთა ეროვნულ სარწმუნოებას ძირი გამოუთხარა და, მემბტიანის სიტყვით, ქართველობა „გარყვნა“, მიუხედავად იმისა, რომ მისმა მეუღლემ მარიამ დედოფლმა თავისი კულტურული ქრისტიანული მოღვაწეობით საქართველოში სამარადისო ძეგლი დაიდგა. ამჟამად ეპოქას ეკუთვნის შაჰნავაზის (ვახტანგ V-ის) მეფობა, რომელიც როსტომივით სპარსთა დასმული იყო და სჯულით მაჰმადიანი, მაგრამ მიუხედავად ამისა საქართველო მოაშენა, ეკლესია განამტკიცა, ზნეჩვეულებანი განწმინდა და ეროვნება გაამაგრა. ჩვენ ვიცით, რომ თეიმურაზ I სპარსეთის დაუპინძელი მტერი იყო სიტყვითაც და საქმითაც. ამჟამად დროს ისიცაა ცნობილი,

რომ სპარსთა ელჩების მიღებისას თეიმურაზი და მისი კარისკაცი სპარსულად ირთებოდნენ, რომ თეიმურაზი სპარსულ პოეზიას თაყვანა სცემდა და სპარსული ენის სიტყბოს აქებდა. ერთი სიტყვით, არც საქართველოს რღვევა-განადგურების საზარელი პროცესი, არც მტრის მოწინააღმდეგე ძალების დარაზმვა-მოზილიზაცია, არც ქართველთა საგარეო დიპლომატიის ტაქტიკა და არც შინაგან სოციალურ ძალთა განაწილება მარტივი და სწორხაზოვანი ისტორიული პროცესი არ ყოფილა. ეს ტრაგიკული ეპოქა და ქართველთა ქცევა თუ განცდა ამ ეპოქაში მეტად რთული ფსიქოლოგიური და სოციალური ფაქტორების ნასკევი იყო, რომლის ხლართებში გარკვევა ერთსა და იმავე დროს ძნელიც არის და უაღრესად საინტერესოც.

რას ვტყობილობთ ამ საგულისხმო ეპოქის შესახებ „გმირთა ვარამიდან“? მკითხველი ამაოდ დაუწყებს რომანში ძებნას ისტორიული პროცესების ახლებურ განქვერტას, გამახვილებულ ისტორიულ ინტუიციას, რომელიც ფაქტების ღრმა ცოდნას ემყარება. ავტორის ისტორიული კონცეფცია, მისი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პოლიტიკური მრწამსი აღწერილი ეპოქისათვის მთლიანად თავსდება იმ საყოველთაოდ გაზიარებული უზოგადესი დებულებების ჩარჩოებში, რომელსაც ჩვენ ისტორიიდან ვიცნობთ: საქართველოს მთავარი უბედურებაა ფეოდალური გათიშულობა; მთავარი საგარეო პრობლემაა ორიენტაციის ძიება; ირანი და ოსმალეთი საქართველოს მოსიხსნე მტრებია, განსაკუთრებით მეორე. რუჟეთი პოტენციური მოკავშირეა სპარს-თურქთა წინააღმდეგ, მაგრამ მისი ძალა ჯერ კაცკასიამდე არ მოსულა. ამ მომავალი მოკავშირის ერთგულება საქართველოს სიხსლისა და აოხრების ფასად უჯდება; კაცკასიის მთიელებთან ბრძოლა საქართველოს სისუსტის ბრალია, ეს მტრობა დამლუბველხა ორივე მხარისთვის; თქმა არ უნდა, რომ ეს კონცეფცია საესებით სწორია, უფრო მეტიც: ეს ერთადერთი სწორი ისტორიული კონცეფციაა ამ ეპოქისათვის, მაგრამ აღწერილი ეპოქას არსს ეს მეტად ზოგადი კონცეფცია მაინც ვერ გვიჩვენებს — ვერ გვიჩვენებს იმიტომ, რომ ღ ა რ ი ბ ი ა, იგი ვერ ამოსწურავს ამ რთული ეპოქის ისტორიულ ფაქტთა სიუხვეს და მრავალფეროვნებას. ეს კონცეფცია მხოლოდ საერთო ჩონჩხია, რომელიც, თუკი ავტორს ჰსურს, იგი ისტორიული ეპოქის ძირითად კონცეფციად აქციოს, კონკრეტული მასალით შევსებას მოითხოვს.

ეს კონკრეტული მასალა ეხება ქართველი ხალხის ცალკეული სოციალური ჯგუფების განწყობილებას და მათი პოლიტიკური ქცევის მოტივებს, ადამიანთა გავრცელებულ შეხედულებებს პოლიტიკაზე, მორალზე, სოციალურ ურთიერთობაზე, დროის მსოფლმხედველობას, ზნეჩვეულებებსა და ტრადიციით ნაანდერშეე ადამ-წესებს. სხვანაირად რომ ვთქვათ, საკითხი ეხება იმ ადამიანური მოტივების ჩვენებას, რომლებიც იმ დროის შვილთა ისტორიულ მოქმედებას განსაზღვრავდა. ასეთი სურათის შექმნა ისტორიული რომანის ერთი მთავარი ამოცანაა. ეს ისტორიული ფაქტების ადამიანურ ე. ი. მხატვრულ ინტერპრეტაციას უდრის.

სამწუხაროდ, რომანში ეს მხარე ხშირად ჩრდილშია მოქცეული და ეს ამ მონუმენტური თხზულების ძირითადი ნაკლია. როგორ არის რომანში გამოხატული, მაგალითად, ქართველთა ეროვნული გრძნობების მოტივი? თუმცა, „გმირთა ვარამი“ პირველ ყოვლისა პატრიოტულ თემაზე დაწერილი ნაწარმოებია, მაგრამ ეს მოტივი, სამშობლოსთვის ქართველთა განსაკუთრებული თავდადების ფსიქოლოგიური მოტივი აქ მკრთალად, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მეტად ზოგადად, არაინდივიდუალურად არის გამოხატული. მართლაც, რა ამოძრავებს, რომანის მიხედვით, ერს, რომელიც ამოღენა სიმტკიცეს, მტრებისადმი ასეთ შეურიგებელ წინააღმდეგობას, ამოღენა პატრიოტულ შემართებას იჩენს? რომანში ბევრია ლაპარაკი „საქართველოთა ერთიანობაზე“ (გათიშული ქართული პროვინციების გაერთიანებაზე), ქართველი ერის ისტორიულ ბედზე, მის ეროვნულ თვისებებზე და მის მომავალზე. მაგრამ საბოლოო ჯამში ერთადერთ პატრიოტულ მამოძრავებელ ძალად ქართველი მეფე-თავადებისა და მღვდელმთავრების მოქმედებაში ანუ საქართველოს იმდროინდელი მესვეურების მოქმედებაში, რომელთა ხელითაც ქართველი ხალხის პოლიტიკა იქედებოდა, რჩება განყენებული „ზნეობა“, რომელსაც ზოსიმე ბერი ქადაგებს და რომელიც გამარჯვება-დამარცხების გადამწყვეტ ძირითად ფაქტორადაც კია მიჩნეული. საკითხავია: ნუთუ იმ დროს ყოველი ან თითქმის ყოველი ქართველი თავადისა თუ მღვდელმთავრის წინაშე უფრო დიდი მწვავე ცდუნება არ იდგა, ვიდრე ეს რომანშია ნაჩვენები, რომ საქართველოს ეროვნული ინტერესების რაღაც ნაწილი დაეთმო და მით არა მარტო სიცოცხლე ან კეთილდღეობა, არამედ ბევრი სხვა პოლიტიკური თუ სხვა ხასია-

თის უპირატესობა მოეგო? განა რომანისტს არ მოეხსენება, რომ ამ ქართველი თავადებისთვის (ისევე, როგორც საქართველოს ცალკეული პროვინციების მეფე-მთავრებისათვის) საერთო-ეროვნული ინტერესების დაცვა ხშირად საკუთარი საბატონოს გაწირვას უღრიდა და პირიქით? განა საეკვოა, რომ თავის მოსატყუებლად ისინი შეძლებდნენ მრავალი „საპატიო“ საბაბის მოძებნას იმ მოქმედებისთვის, რომელიც ობიექტურად ერის ინტერესთა ღალატს ნიშნავდა? განა ამ ფაქტორის გარეშე აიხსნება ის მრავლისაგან უმრავლესი შემთხვევები, როცა დიდი მარცხის შემდეგ ქართველი ფეოდალები მეფის დაუქითხავად რიგრიგობით „მიუვიდოდნენ“ ხოლმე გამარჯვებული მტრის სარდალს? ან განა ავტორს არ მოეხსენება, რომ თვით ამ გამთიშველ დიდგვართა ქცევაც კი სხვადასხვა ეპოქაში და სხვადასხვა მტრების მიმართ განსხვავებული იყო, რომ ზოგ გამარჯვებულ მტერს, მაგ. თემურ-ლენგს არც ერთი ქართველი დიდებული არ ჰხლებია და რომ მისი ცხრა შემოსევის ეპოქიდან ქართულმა მატია-ნემ არც ერთი ღალატის შემთხვევა არ შემოგვიჩანა? განა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ სხვადასხვა მტრების შემოსევა საქართველოსთვის ეროვნული ხიფათის მხრივ სხვადასხვანაირი იყო, რომ ქართველი ხალხი, რომელსაც ამ დროს აღარ შეეძლო ყოველთვის და ყველა მტერთან თავდადებული ბრძოლა, ისტორიულ პირობებს რაღაც ანგარიშს უწყევდა, ზოგ მტერთან რაღაც კომპრომისში შედიოდა, ხოლო ზოგს, სადაც კომპრომისი შეუძლებელი იყო, სამკედრო-სასი-ცოცხლო ბრძოლას უცხადებდა? რატომ მოხდა, რომ მიუხედავად ამ ქრელი პირობებისა ქართველი თავადაზნაურობა მაინც სამშობლო-სათვის სისხლს ღვრიდა და მაინც ეროვნული თავდადების მაგალითებს იჩენდა, რომ მიუხედავად ცენტრალური ხელისუფლებისადმი შეურიგებელი პოლიტიკური წინააღმდეგობისა მეფის გვირგვინს მაინც მეტი სიფრთხილით იცავდა, ვიდრე ამას მისი ეკონომიური თუ პოლიტიკური კლასობრივი ინტერესები მოითხოვდა? რა თქმა უნდა, ამის მიზეზი არ იყო მხოლოდ მიწის ფიზიკური საყვარული, როგორც ეს რომანშია. ამის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი იყო ეროვნული ტრადიცია და ეროვნული თვითშეუნება, „გორგასლიანი და დავითიანი დროშის“ ავტორიტეტი, რომელიც უწყვეტი ტრადიციით მოდიოდა ქართული ფეოდალური მონარქიის ერთიანობის ხანიდან. ამის ჩვენება რომანში მოცემულ ქართველ თავადთა ხასიათებს უფრო რე-

აღურსაჲ გახდინდა ისტორიული თვალსაზრისით და მათ მეტ „ფო-  
ტოგენურობაჲსაჲ“ მინიჭებდა მათკრული თვ:ლსაზრისით. როგორი  
იყო ქართველ თავადთა ეროვნული და კერძო-ფეოდალური ინტე-  
რესების გადაჯაჭვის რთული ხლართი, რომელიც მორალაჲს უთვა-  
ლავ სხვადასხვა გრადაციას მოიცავდა, დაწყებული უზადო მამული-  
შვილობით და გათავებული შეგნებული მოღალატობით? ავტორს  
რომ ეს ეჩვენებინა, რომანი განუზომლად მოიგებდა, როგორც რე-  
ალისტური ისტორიული ტილო. დრამატიზმსაჲ, რომელიც გოაუას,  
როგორც რომანისტს, საერთოდ ძალიან იზიდავს, მრავალზე მრავალ  
ხასიათში ე რ ო ვ ნ უ ლ ი დრამატიზმის, ამასთანავე, ზუსტი ისტო-  
რიული აზრის მქონე დრამატიზ:ის სახე მიეცემოდა. ქართველი ერის  
მესვეურთა ის დამოკიდებულება მამულიშვილური მოტივებისადმი,  
რომელიც რომანშია განსახიერებული, ამ ისტორიულად ცნობილ  
წინააღმდეგობებთან შედარებით ერთგვარად სქემატიზირებულ,  
სწორხაზოვან სახეს ატარებს.

რაც შეეხება გლეხთა მამულიშვილური დეაწლის ფაქტოლოგი-  
ური მექანიზმის გახსნას, აქ რომანისტიჲ წინაშე კიდევ უფრო  
რთული და ფაქიზი ამოცანა იდგა. ხომ ისტორიული ფაქტია, რომ ამ  
ეპოქაში რიცხობრივად მც:რე ქ:რთველმა მშრომელმა მოსახლეო-  
ბამ ისეთი სულიერი თუ ფიზიკური ძალა და მაჰმადიანური ზღვის  
მოდლებისადმი ისეთი წ:ნა:ღმდეგობის უნარი გამოიჩინა, რომელიც  
ბევრ უფრო მრავალრიცხოვან ერს არ აღმოაჩნდა მასთანაჲ, იაი  
უდავოა, რომ ქართველთა პატრიოტიზმსა და მამულიათის თავ-  
დადებას ამ დროს სხვა რთული წყ:როებაც კვებავდა, ვიჯრე საკუ-  
თარი მიწა-წყლის ფიზიკური სიყვარული, რომელიც მსოფლიონ ყვე-  
ლა ტომს ახასიათებს, მაგრამ შედეგად ასეთი მტკიცე ეროვნული  
გამტანობა არ მოჰყვება. ამ ფაქტს ახსნა უნდა, ღრმა ჩაწვდომა წარ-  
სულ საუკუნეთა გარემოსა და სულისკვეთებაში, რომლინ გარეშე  
ნაწარმოები თავის შემეცნებით ღირებულებას დაკარგავს და პატ-  
რიოტულ თემაზე დაწერილ რომანში მამულიშვილური თავდადების  
ჩვენების ნაცვლად ასეთი თავდადების ქადაგებალა შეგვჩრება. მაგ-  
რამ ამ ფაქიზი საკითხის გადაწყვეტაში რომანისტი ორივე ფეხით  
დგას საკმაოდ ხანდაზმული ლიტერატურული ტრადიციის ნიადაგზე;  
თუ თავადთაგან ზოგი ერთგულია და ზოგი მოღალატე, გლეხნი ყო-  
ველთვის სამშობლოს ერთგულია და ამ საკითხში მერყეობა არ იცას:



ასე რომ დეაწლმოსილი და ყოველგვარი პატრიარქალური სათნოებით შემკული ოქრო-პაპა, რომელიც რომანში გლახთა პატრიოტიზმის სიმბოლური გამოხატულებაა, მეტად წააგავს ქალარა ომგადახდილი გლახის მეტად ზოგად სახეს, რომელიც ჩვენთვის მე-19 საუკუნის დიდაქტიკური ლიტერატურიდანაა ცნობილი. საკითხი დგას: სწორია თუ არა ისტორიულად ქართველი გლახის მამული-შვილური გრძნობების ასე მარტივად ჩვენება, ჩვენება იანე, თითქოს ამ გრძნობებს არავითარი ცთუნება არა ჰხვდება და არავითარი სხვა მრტივი წინ არ ელოდება? ვფიქრობთ, რომ ეს მიდგომაც ერთგვარ გაუბრალოებას შეიცავს, რომ თემა მეტ სიფაქიზესა და დეტალურ დამუშავებას მოითხოვს. ჩვენ არა გვგონია, ქართველი გლახის ბედი მე-16 საუკუნეში ეთიკური მხრივ უფრო მარტივი ყოფილიყო, ვიდრე ქართველი თავადისა, არა გვგონია, რომ, როცა ქართველი გლახკაცი ნებით თუ უნებლიეთ სამშობლოს მოსწყდებოდა, მის წინ პატრიოტული ვალისა და პირადი ინტერესების ნაკლებ მწვავე და რთული კონფლიქტი წამოჭრილიყო, ვიდრე თავადის წინაშე. ეს კონფლიქტი კი ნამდვილად ღირსი იყო იმისა, რომ დიდ პატრიოტულ რომანში ადგილი დასთმობოდა. ან განა საფიქრებელია, რომ „ყულის ჭარში“, რომელიც შაჰ-აბასის დიდი ერთგული იყო და რომელსაც შაჰ-აბასმა საქართველოში ლაშქრობამდე ცოტა ხნით ადრე მუსრი გაავლო, ყველა ქართველი ნატყვევარი და ძალად მიყვანილი ყოფილიყო?

საერთოდ, თავის დადებით გმირთა პატრიოტულ გრძნობებს (გლახობა მთლიანად ამ დადებით გმირებს ეკუთვნის) ავტორი ყოველგვარი ჩრდილოვანი მხარეებისაგან სრული განყენებით, ყოველგვარი მორალური ცთუნებისა და გაურკვეველობისაგან სრული იზოლაციით ხატავს. რომანი, ალბათ, მოიგებდა, რომ ეს გრძნობები ამგვარ ცთუნებათა ფონზე, მათთან ქიდილში დახატულიყო მაშინ ამ გრძნობათა გამოსახვა უფრო რეალისტურიც იქნებოდა და უფრო დრამატულიც. ასეთი მიდგომით ავტორის მამული-შვილური და მხატვრული ინტუიცია, უთუოდ, მიაგნებდა მე-16 საუკუნის ქართველთა პატრიოტული გრძნობების იმ ცოცხალ მფეთქავ ძარღვს, რომელიც უამრავი უბედურების, დაღატისა და გარეგნული გადაჯვარების მიუხედავად ეროვნული თვითმყოფადობის სულ ახალი და

ახალი ძალით აფეთქებას იწყებდა<sup>1</sup>. ეს რომ ექნა, ავტორს, ალბათ, არ დასჭირდებოდა არაღამაჯერებელი და ეროვნული თავმოყვარეობისთვის არცთუ სახარბიელო პასაჟის შემოტანა, როცა სასოწარკვეთილებამდე მისული ხალხი სიცოცხლისა და ბრძოლის ძალას ბერის ექსტრავაგანტულ გამოსავალში პოვებს, რომელიც მას ხმლების მაგიერ... წინაპართა ძვლებით აიარალებს.

გარდა უკმარობისა ავტორის ისტორიულ კონცეფციას ზოგი უზუსტობაც ახასიათებს. ასე, ისტორიული სიზუსტის ნაკლებობა ეპიზოდი, სადაც ალექსანდრე მეფე ქედელ გლეხებს თავისი მოხელის მკვლელობას აპატიებს: ამ სცენაში სრულებით დავიწყებულია, რომ ქართველ მეფესაც თავისი წოდებრივი ინტერესები ჰქონდა, რომელსაც იგი, ამის დიდი სურვილიც რომ ჰქონოდა, ვერ გადაუხვევდა და რომ მეფის ურჩობის დაუსჯელობა სახელმწიფო ინტერესებსაც ლახავდა. მეტად საეკვოა სამღვდლო პირის (ზოსიმე ბერის) განცხადებაც, რომ ქრისტიანულ რელიგიაში იგი პირველ ყოვლისა ქართველთა ეროვნული დარაზმვის იარაღს ხედავს. მართალია, ჩვენ დღეს ვიცით, რომ ქრისტიანობამ საქართველოში ობიექტურად სწორედ ეს როლი ითამაშა, მაგრამ ამ იდეის მიწერა მე-16 საუკუნის ადამიანისთვის, ისიც სამღვდლოსთვის, სრულ ანაქრონიზმად მოჩანს.

რა ავებს რომანში ზნეობრივი პლანის ამ ხარვეზს? რა სცელის ეპოქის სულსა და ადამიანურ ურთიერთობებში ჩაწვდომის ესოდენ სასურველ სიღრმეს? აღწერილი ეპოქის ნამდვილ ფაქიზ ურთიერთობათა გახსნის ადგილს რომანში ხშირად იჭერს ზოგად-ისტორიული მკვერთელობა, აფორიზმები ან ისტორიაზე საერთოდ, ან საქარ-

<sup>1</sup> შევნიშნავთ, რომ ქართველთა უმაგალითო თავდადების მოტივებზე ანტი-მაჰმადიანურ ბრძოლათა ეპოქაში ისტორიულ მეცნიერებას ზოგი ობიექტური ფაქტის დასახელება შეუძლია. მაგალითად, აღმოსავლური მიწათმფლობელობის წესი ამ დროს, თურმე, დიდად განსხვავდებოდა ქართული მიწათმფლობელობის წესისაგან: იქ კერძო მიწათმფლობელობა შეზღუდული იყო, გლეხს მიწა საშვილიშვილოდ არ ეკუთვნოდა და მრავალწლიანი კულტურების, შავ, ბალ-ეენახის მოშენება არ შეეძლო. ამიტომ სამშობლოსათვის ბრძოლა ამ დროს ქართველი გლეხის თვალში მიწისთვის ბრძოლასაც ნიშნავდა. სხვათა შორის, ამიტომ იყო, რომ თემურ-ლენგი საქართველოში ვენ ხებს. კაფაედა, თუმცა, რასაკვირველია, ასეთი მოტივის გათვალისწინება რომანისტისათვის არც აუცილებელია და არც საკმარისი.

თველოს ისტორიაზე კერძოდ. ქართველი კაცი გმირია და რაინდი; ერის ზნეობის დანგრევა ადვილია, ხოლო მისი აღდგენა ძნელი; „საქართველო ქვეყნიური სამოთხეა და მტრები მას იმიტომ ეტანებთან“ (I, 292); „ასეა ჩვენში — ლაღობენ და დარდობენ, ლაღობენ და დარდობენ“ (I, 21); „გურჯი მეომრის მარცხ-ხიფათიან ცხოვრებას მუდამ არჩევს, მონობას კი ვერ ეგუება“ (ირანის ვეზირის სიტყვებია, (I, 98). „ქართველი წარმართია თავისი ღტოლვითა და ბუნებით, ხოლო თემის შვილია თავისი მოქალაქეობით... თემი დაეშალეთ, მყარმთლიანი სახელმწიფო კი დიდი ხნით ვერ შეეკმენით“ (IV, 501); „ჩვენში არც სხვისი სახელით გმირობა არის შესაძლებელი. ამიტომ არის, რომ ჩვენ მრავალსაუკუნოვან „ქართლის ცხოვრებაში“ რას არ შეხვდები, მაგრამ ცრუმარქვია მეფობას კი არა და არა“ (503) და ა. შ. ამგვარი ზოგადი დაკვირვებები, მსჯელობები და აფორიზმები რომანში სხვადასხვა მხატვრული ღირებულებებისა და სხვადასხვა სიღრმის. მათ შორის ზოგი მკითხველს ჭეშმარიტ ესთეტიურ სიამოვნებას ანიჭებს, როგორც ყოველი მკაფიო და თვალსაჩინო ფორმაში გამოთქმული ჭეშმარიტება. მაგრამ აღწერილი ეპოქის შეცნობას ასეთი ჭეშმარიტების გაგება, რაღა თქმა უნდა, მაინც არ ნიშნავს.

დაბოლოს, რაკი ავტორის ისტორიული რეალიზმის ხარისხსა და ხასიათზეა ლაპარაკი, შეიძლება ერთი მომენტიც დავასახელოთ. საქმე ეხება არა ცალკეული ფაქტის ასახვას, არამედ აღწერილი ეპოქის საერთო აღქმას, საერთო გაგებას ავტორის მიერ. ყოველ ისტორიულ ეპოქას ჩვენს თვალში თავისი დომინანტური ფერი აქვს, თავისი ძირითადი მხიარული თუ ტრაგიკული ტონი და მწერალი, მით უმეტეს ისეთი სერიოზული ნაწარმოების ავტორი, როგორც „გმირთა ვარამია“, უსათუოდ ამ საერთო ტონის დაქერას ცდილობს. ჩვენ, ალბათ გვეჩოთირება თამარის ეპოქაზე მუქ ფერებში წერა ან ფონიტვანგერის მიერ ასახული „იუდეის ომის“ ეპოქის მხიარულ ფერებში წარმოდგენა. შაჰ-აბასის ეპოქა ქართველთა თვალში მუქი ფერით აღბეჭდილი ეპოქაა, რომლის პათოსს გმირობის შარავანდით მოსილი ტრაგიზმი შეადგენს. „გმირთა ვარამი“ თავის კომპოზიციურ ჩანაფიქრში ერთგვარად სცილდება ამ ტრადიციულ აღქმას. რომანი ოპტიმისტურად თავდება (კახნი მამა-ძმის მკვლელ კონსტანტინეს კლავენ და მტრის ჯარს კახეთიდან სდევნიან), თუმცა ავტორმა კარგად იცის, რომ ორიოდვე წლის შემდეგ საქართველოს შაჰ-აბასის ულ-

მობელი შემოსევები და უნახავი აოხრება დაატყდა თავზე. რატომ არჩევს ავტორი ასეთ დასასრულს, ამაზე მსჯელობა მკითხველისთვის, რა თქმა უნდა, ძნელია: შესაძლოა, ავტორმა მკითხველის გრძნობა დაინდო; შესაძლოა, მან იგულისხმა, რომ ეს ეპოქა მთლად უღიმღამო წყვედიადის ეპოქა არ იყო, რადენადაც ქართველებმა ბოლოს მაინც შეაძლეს თავიანთი ეროვნების შენარჩუნება და შაჰ აბასის ჩამოსახლებულ მოახალშენე თურქმანების გაწყვეტა. თუ რომანის ოპტიმისტური დასასრულით ავტორს მართლაც ამის თქმა უნდა, მაშინ ძნელია მკითხველი მას არ დაეთანხმოს. მაგრამ თუ ეს ოპტიმისტური დასასრული მხოლოდ იმისთვისაა გამიზნული, რომ სიკეთისა და თავისუფლების გამარჯვების იდეა ზოგადი ალეგორიული ფორმით გვამცნოს, ამას მკითხველი ისეთი მადლიერებით ვეღარ შეჰხედავს. ასე ალეგორიულად ნაქადაგებ იდეას მკითხველი ისევ ეპოქის ნამდვილი ფერისა და ნამდვილი ტრაგიკული ატმოსფეროს შენარჩუნებას არჩევდა.



ისტორიკოსი რომანისტის ხელში უძლიერესი იარაღია ისტორიული გარემოს შექმნა — ეპოქის ყოფისა და სულისკვეთების გაცოცხლება დაწყებული ყოფის გარეგანი დეტალებით და გათავებულნი ამ ეპოქის ადამიანთა თავისებური სულიერი წყობით. მკითხველს აინტერესებს, როგორი ადამიანები ცხოვრობდნენ ამ ჩვენგან დაშორებულ ისტორიულ ხანაში, როგორ იყო გადატეხილი მათ სულში ის სამარადისო გრძნობები, რომელიც ღღეს ჩვენ გააუღლებებს, როგორ საუბრობდნენ ისინი, როგორ იცვამდნენ, როგორ ეჭირათ თავი და ა. შ. ამ ნამდვილი ისტორიული ფაქტურის სასუსტეს წარსულიაღმე მიძღვნილ ნაწარმოებში ვერ აანაზღაურებს ვერც საინტერესო სუფეტი, ვერც ისტორიულ ქარგაზე გადატანილი თანამედროვე ვნებები, ვერც ისტორიული ამბების ალეგორიული (ზოგად-სიმბოლური) აზრი. თანამედროვე რომანისტიკაში წარსულის ასეთი გაცოცხლების კლასიკური ნიმუშია ჰაინრიხ მანის რომანების ციკლი ანრი IV-ზე. ამ რომანებში გმირები ერთსა და იმავე დროს ზოგადად ადამიანებიც არიან და თავიანთი ვაწროდ შემოსახუვრული ეპოქის შვილებიც. ჩვენ ყოველ წუთში ვგრძნობთ, რომ მათი

ყოფა და მათი წარმოდგენები სხვაა, ვიდრე ჩვენი ყოფა და წარმოდგენები და ამ განსხვავებათა ფონზე ჩვენსა და მათ შორის საერთოს, ზოგადადამიანურს კიდევ უფრო მკვეთრად შევიგრძნობთ.

სამწუხაროდ, ეს მხარე — ისტორიული გარემოს დამაჯერებელი მოხაზვა — „გმირთა ვარამის“ ყველაზე ვიწრო ადგილია. რომანისტი არა თუ ცდება ისტორიული რეალიების ხატვაში (შეცდომას მას მკითხველი ადვილად აპატიებდა), არამედ შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს იგი უგულვებელყოფს კიდევ ამ რეალიებს, მათ რომანისათვის უმნიშვნელოდ მიიჩნევს. მისი ლექები და სპარსელები რატომღაც თურქული სიტყვებით ლაპარაკობენ („ბეიუკ-ყონალი“ — დიდი მეგობარი I, გვ. 87; „ბეიუკ-ხანუმი“ — დიდი ხანუმი, IV, 236, „მანიმი“ — ჩემია, IV, 506); რომანის გმირს სულხან საბას ლექსიკონი უდევს უბეში და კითხულობს საბას კლასიკურად ქცულ განმარტებას: „შური — სხვისა სიკეთისათვის წუხილი“. (საბას ლექსიკონი ბევრად უფრო გვიან შეიქმნა); ზოსიმე ბერი, თურმე, სააწაულად ათონს გამგზავრებულა (ათონი ამ დროს უკვე დიდი ხნია გაუქმებულია, როგორც განათლების კერა); შამხალს „ბუზმენტები-ნი“ ჩოხა აცვია, გმირები „ანაბაქს“ ახსენებენ (ანაბაქი ფოლკლორის პერსონაჟია, რომლის პროტოტიპი მე-19 საუკუნეში ცხოვრობდა). კახეთის ერთ-ერთ პუნქტს „ელისუ“ ჰქვია („ელი სუ“ — „ორმოცდაათი წყარო“ აზერბაიჯანული სიტყვაა. ეს სახელი დაარქვეს ინგილოების სოფელს ორასიოდე წლის შენდევ) მე-16 საუკუნის გურიაში ნარინჯ-თურინჯი ხარობს. ეს რასაკვირველია, წვრილმანებია და დიდი უბედურება არ იქნებოდა, რომ ავტორს რამდენიმე ასეთი პატარა ლაფსუსი მოსვლოდა. მაგრამ სამწუხარო ისაა, რომ ხშირად ეს შეცდომა კი არაა, არამედ უგულვებელყოფა. ავტორი კი არ ცდება, იგი ნებისმიერად ცვლის ისტორიულ დეტალებს, როგორც კი ამას სუჟეტის განვითარება ან ხაზითის მოხაზვის უმკიცრეთი სპირობება უკარანახებს. რატომ არის, მაგალითად, საჭირო, რომ სულხან-საბას თხზულება მე-16 საუკუნეში გადმოვიტანოთ? მხოლოდ იმიანათის, რომ ზანას ტყვეობის უმისოლაც საინტერესოდ აღწერილ ეპიზოდს ერთი ნამცეცი მარილი მივუმატოთ და ზანას მომავალი პოლიგლოტობა გავეუადვილოთ. მაგრამ ასეთი უზუსტობა მკითხველის თვალში ნდობას უკარგავს ავტორს, როგორც ისტორიკოსს; ისტორიული ყოფის სხვა სურათებიც ამით დამაჯერებლობას კარგავს.

კიდევ უფრო გულდასაწყვეტია ასეთი უზუსტობა, როცა იგი პერსონაჟთა ენის მოდერნიზაციაში ვლინდება. მართალია, ისტორიული ნაწარმოების გმირი თავისი ენით არ უნდა მეტყველებდეს, არამედ იმ ენით, რომლითაც ავტორს ყველაზე უკეთ მოუხერხდება მისი სათქმელის გამოხატვა. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ პერსონაჟმა უნდა იხმაროს გამოთქმები და სიტყვები, რომელთაც ხაზგასმულად თანამედროვე, ზოგ შემთხვევაში კი მწიგნობრული და „ქალაქის ენის“ ელფერი დაჰკრავთ. „შენი ერი თუ უბედურია, შენ კი ბედნიერი — სადღაც არ ყოფილხარ პატიოსანი“. „მეფე და მისი მდივანბები არ ჩაგვჭრას ამ პირტიტველა მწიგნობარმა“ (I, 303), „ვმთები თქვენ მონამორჩილად სახლთუხუცესი ომან“ (IV, 557), „ალავერდელმა იწყინა — საერთოდ, რა წესია, ვეჟო, გზაზე გადაფურთხება და სხვაგან წვევა“. (I, 432, განა „ვეჟო“ და ბარბაროზში „და საერთოდ“ შეიძლება ერთი ადამიანის პირიდან გამოვიდეს?) „ზოსიმემ... ბატონიშვილების სტუმრობა ამიზანშეწონილად და ამო სასურველად“ მიიჩნია“ (III, 119); „ზოსიმეს სიმწრის ოფლმა დაასხა“. — საერთოდ... ნანადირევზე მე ვერაფერს მოგახსენებთ — კერძოდ?“ ასეთი მოდერნიზმი მით უფრო გასაკვირია, რომ სხვა დროს ლ. გოთუას გმირები ძველი ქართულით მეტყველებას ცდილობენ, რაც აგრეთვე ზედმეტია, მით უფრო, რომ ეს ძველი ქართული მუდამ სწორი არ არის: „არამც გვიყვეს ზიანი“ (ეს ნიშნავს „არაფერი გვიყონ ზიანი და არა „არაფერი გვიყვეს ზიანი“ როგორც რომანშია). „იქმნენ ნათელი“ (უნდა იყოს: „იქმნინი ნათელი“) და სხვ. „შენდობასა და კურთხევას ვითხოვ... თქვენი მეოხ ვარ“ (უნდა იყოს: „თქვენი მოაჯე ვარ“, „მეოხი“ მფარველია არა საპატრონო).

რომანს დიდად აზარალებს უზუსტობა ისტორიულ წესთა და ზნე-ჩვეულებათა წარმოდგენაშიც — უზუსტობა, რომელსაც ავტორი ხშირად საეჭვო ღირსების ეფექტთა შექმნისათვის იყენებს. ასე, მკითხველს სჯერა კიდევ და ადევნებს კიდევ თავისი არაჩვეულებრიობით ქართველ ქალთა სათინოსა და საბედოს დაღესტანში გადასვლა ქმარ-შვილის დასახსნელად. მკითხველი ეჭვის თვალთ უყურებს „ქალთა ელჩიონის“ მოგზაურობას საქართველოში ქეთევან დედოფლის ბელადობით (ქალთა ამგვარი მოგზაურობის ამბები არც ამ ეპოქის, არც უფრო მშვიდი ეპოქების მატიაწეებს არ შემოუნა-

ბავთ. მაგრამ მკითხველი სულ აღარ ენდობა ავტორს, როცა იგი მოგვითხრობს სამიათისიანი „ქალთა ლაშქრის“ წასვლას ისპაანში ქეთევანისავე წინამძღოლობით. კიდევ უფრო დაუჭერებელია, როცა „სიმწრის გორის“ ბრძოლაში ავტორი ქეთევანს თითქმის სარდლის როლს ანიჭებს (ამის მსგავსი რამ თამარის არც ერთ ისტორიკოსსაც კი არ მოსვლია აზრად). მაგრამ განსაკუთრებით გულდასაწყვეტია ისტორიული უზუსტობა მაშინ, როცა იგი გმირთა განცდის, გმირთა აზროვნებისა და მეტყველების წესს ეხება (ენაზე აქ აღარ ვლაპარაკობთ); „კაცს თუ ნიჭი გააჩნია (იგულისხმება: დაკვრა-სიმღერა)—სოფლისაა ეს ნიჭი“ — ამბობს ოქრო-პაპა, თითქოს ის ალაზნისპირელი გლეხი კი არა, განმანათლებელთა იდეებზე გაზრდილი მე-19 საუკუნის ინტელიგენტი იყოს (ან განა მე-16 საუკუნის გლეხი რომელიმე ქვეყანაში არტისტულ ნიჭს სიმდიდრედ აღიქვამდა, როგორც ჩვენ დღეს აღიქვამთ?)

„ალექსანდრემ ცხენი შეაყენა, მიმოიხედა. ეს ადგილი უყვარდა მეტად. — რა ადგილია! — თავისთვის ჩაილაპარაკა და ისევ ჩანდიერს მიუბრუნდა“. თითქოს კახთა მეფე ფოტოკადრებზე სანადიროდ გამოსული ტურისტი იყოს! (განა ფეოდალური დროის შვილი ბუნებას ეგრე აღიქვამს? „ქარგი ადგილი“ ხომ სოფელის მეტყველებაში ეხლაც ნოყიერ ადგილს ნიშნავს და არა ლამაზს, მაშ რა უფლება გვაქვს, ალექსანდრეს დღევანდელი ასფალტის მცხოვრების ესთეტიზმი მივაწეროთ?)

გმირთა ფსიქოლოგიის ამგვარი მოდერნიზაცია რომანში ბევრია. იმ დიდ უშუალობასთან, რომელიც მწერალს გმირთა განცდის ხატვაში საერთოდ ახასიათებს, ეს არადამაჯერებელი გათანამედროვეება არასასიამოვნო კონტრასტს ქმნის.

ყველა ეს გაუმართაობა (ჩვენ არ გვინდა ვთქვათ: რეალობის დაღატი) შემთხვევითი არაა. მათ ერთი და იგივე მიზეზი აქვთ. ავტორის პირველი მიზანი თითქოს ის კი არაა, რომ ნამდვილი ისტორია აღწეროს და შეიცნოს, არამედ მას განუზრახავს რაღაც ზოგადი თუ კერძო იდეები გადმოგვეცეს ისტორიულ ქარგაზე. ამ რომანში ავტორი ცდილობს ისტორია მასალად გამოიყენოს და არა თემად, ცდილობს გვამცნოს და არა მოგვითხროს. მართალია, თვით ის იდეები, რომლებიც ამ ნაწარმოებშია გამოხატული, არაა ზოგადკაცობრიული ეთიკურ-ფილოსოფიური იდეები, როგორც „თაისში“, „მრის-

ხანე პატონში“ და თომას მანის „იოსებსა და მის ძმებში“. ეს იდეები ისევ ქართული ეროვნული იდეებია, რომლებიც ისევ ქართული ისტორიის ზოგად საკითხებს ეხებიან, მაგრამ აღწერილი ეპოქისათვის ეს იდეები ისევე არასაკუთარია, ისევე უცხო და გარედან შემოტანილი, როგორც ზემოხსენებულ ნაწარმოებთა წამყვანი ფილოსოფიური იდეები ამ ნაწარმოებებში აღწერილი ეპოქებისთვის. რად ღირს თუნდაც ასეთი განზოგადება, რომ „ქართველი წარმართთა თავისი ლტოლვითა და ბუნებით“, ხოლო „თემის შვილია თავისი მოქალაქეობით“! განა ეს შთაბეჭდილება ნაკარნახევია იმ ეპოქის ფაქტთა და ისტორიულ პირთა ხასიათების შესწავლით, რომელსაც რომანი ეხება? ან რატომ შეიძლება ამ რომანის წამკითხველმა ავტორს დაუჯეროს, რომ გაკვირვებაში ჩავარდნილ ვერს, „მარტო სამხედრონი ვეღარ უშველიან“, რომ „საჭიროა ზნეობრივი სარდალიც“ (IV, 611). რომ „მდაბიო გრძნობები ხშირად უფრო ძლიერია მალაღზე და ამალღებულზე“, რომ „ერის ზნეობის დანგრევას ცოტა ღრო უნდა, მის შექმნას კი დიდი ღრო“, რომ „ქარგია ცხოვრება და სამშობლოს გრძნობა, ომისა და მტრობის ვარამი რომ არ იყოს დედა მიწაზე?“ განა ასეთი დასკვნის საშუალებას მე-16 საუკუნის ქართველთა ყოფის შესწავლა უფრო გვაძლევს, ვიდრე ჩვენი ისტორიის ნებისმიერი სხვა პერიოდის ან ნებისმიერი სხვა ქვეყნის ისტორიის შესწავლა? განა ავტორი იმდენად ღრმად შეიჭრა მეთექვსმეტე საუკუნის ქართველთა ყოფაში და ადამიანთა ფსიქოლოგიაში, რომ მათში ასეთი ფაქიზი თავისებურება დაინახა? არა, ეს იდეები რომანში იგავურადაა გამოხატული და გამოთქმული. ეს ალეგორიაა, მიუხედავად იმისა, რომ ალეგორიის ორივე წევრი: ისიც, რაც ნათქვამია და ისიც, რაც იგულისხმება, ერთსა და იმავე სფეროს — საქართველოს ისტორიას ეკუთვნის. ალეგორია კი, როგორც ცნობილია, მხატვრული უშუალობის მტერია.

რასაკვირველია, აბსურდი იქნებოდა, რომ მკითხველს ავტორი ისტორიის გააზრებასა და გამოსახვაში შეეზღუდა და მისთვის რაღაცა წინაწარალებული მოთხოვნები თავზე მოეხვია. ავტორის არჩევანი, რა თქმა უნდა, აბსოლუტურად თავისუფალია და ყოველთვის შეიძლება ავტორმა მაქსიმალურ მხატვრულ შედეგს მიაღწიოს მსაალისადმი იმ მიდგომით, რომელიც გარეშე თვალს უიმედოდ ეჩვენება. მაგრამ ამ შემთხვევაში მკითხველის პრეტენზიას მაინც



ერთგვარი საფუძველი აქვს: თვით რომანში აღწერილი ეპოქა იმდენად საინტერესოა ჩვენი პარტიოტული გრძნობისთვისაც და გონებისთვისაც, რომ მის სწორ რეალისტურ შეცნობაზე საინტერესოს ავტორი ძნელად თუ რამეს შემოგვთავაზებს.

ისტორიული სიმართლის ერთგვარი დათმობა, ეპოქის ნამდვილი სულისა და ხასიათისადმი ინტერესის ერთგვარი შენელება მხოლოდ მაშინაა დასაშვები ისტორიულ ნაწარმოებში, როცა ეს ისტორიული სიმართლე გაცილებით უფრო დიდ და ფართო ადამიანურ სიმართლეს ეწირება. მაგრამ რომანში აღწერილ ისტორიულ ფაქტებზე უფრო ამაღლებული ადამიანური სიმართლე, რომელიც ეროვნულ ტრაგედიას დაჩრდილადა, „გმირთა ვარაშში“ არ არის და ავტორი მას არც ეძებს (ვფიქრობთ, მისი მონახვა შეუძლებელიც იქნებოდა).

სხვათა შორის, მკითხველის ეს პრეტენზია ავტორისადმი მით უფრო საფუძველიანია, რომ ცალკეულ დეტალებში, ცალკეულ ხასიათებსა და ეპიზოდებში, სადაც ავტორი ქადაგება-ალეგორიის პლანს სტოვებს და მთელ თავის ყურადღებას რეალურ ისტორიულ ატმოსფეროში ჩაწვდომას უთმობს, იგი ჰემმარიტ მხატვრულ სიძლიერესა და ისტორიულ დამაჯერებლობას აღწევს. ამისი ყველაზე მკაფიო მაგალითია რომანში კახთ ბატონის ალექსანდრეს სახე. რომანის ბოლოში ეს პერსონაჟი ქვეყნის ბრძენ ჭირისუფლად მოჩანს — ნამდვილი ეროვნულ-ქართული პოლიტიკის მტკიცე და ფიზიკურ გამტარებლად, ყოველი ეგოიზმისაგან თავისუფალ ერის მოამაგედ, დიპლომატად და სახელმწიფო მოაზროვნედ, რომელიც ტოლს არ უდებს არც ერთ თავის თანამედროვე პოლიტიკოსს შაჰ-აბასის ჩათვლით. მაგრამ ამ ხასიათის განვითარების რთულ ნახაზში არსად არ გვრჩება შთაბეჭდილება, რომ ავტორი გმირს საკუთარ გრძნობა-წარმოდგენებს თავზე ახვევს, თავის ფიქრებს აფიქრებს, თავისი შეთხზული იდეალური პოლიტიკური კონცეფციით ამოქმედებს. პირიქით, კახეთის მეფე წინააღმდეგობითა და ხელის ფათურით ეძებს სწორი პირადი და ეროვნული მოქმედების გზას, ეძებს სანახევროდ გრძნობით და სანახევროდ გონებით, ეძებს მცირე ცოდნით (ან რა ცოდნა უნდა ჰქონოდა მე-16 საუკუნის შვილს!), მაგრამ გამახვილებული შექვეყნებულ გრძნობით, რომელიც ქვეყნის უბედურების უმძაფრესი განცდითაა ნალესი. ერთი სიტყვით, ეს ტემპერამენტიანი და ყველა ადამიანური ვნება-სისუსტით აღჭურვილი ადამიანი

ისე იქცევა და ისე ყალიბდება რომანის ბოლოსათვის იდეალურ მეფედ, როგორც უნდა მოქცეულიყო მეთექვსმეტე საუკუნის ბუნებით პატრიოტი და ამავე დროს ყველა ფეოდალური ვნება-სწრაფვით შეპყრობილი ქართველი მეფე. მკითხველისთვის, რომელსაც ისტორიის ღრმა და უტყუარი გაგება ჰსურს, ეს სახე მკაფიოა, დამაჯერებელი და ამალეღვებელი. ამ სახის სიმართლე არაა პედანტური ფაქტობრივი სიმართლე: პირიქით, ფაქტობრივ მასალას ალექსანდრესა და მისი შვილების თავგადასავლის თხრობაში ავტორი საკმაოდ თავისუფლად ექცევა (ასე, მატიანეს მიხედვით გიორგი ბატონიშვილია დამნაშავე დავითის წინაშე და არა პირიქით, თუმც დავითი იმდენადვე „მრისხანე-და ამაყია“, როგორც რომანში. ალექსანდრეს თავდასხმას სვიმონ მეფეზე უფრო მდაბალი მოტივები აქვს საფუძვლად, ვიდრე ეს რომანში წერია). მაგრამ სამაგიეროდ აქ არის უფრო დიდი ისტორიული სიმართლე: იმ დროის რჩეულ სახელმწიფო მესვეურთა წრეში მართლაც უცნობი არ უნდა ყოფილიყო საქართველოს მთლიანი ეროვნული პატრიოტობის მაღალი იდეა, რაც თუნდ იქიდან ჩანს, რომ ამ იდეამ მკაფიო გამოხატულება პპოვა მე-17 საუკუნის ქართულ ფეოდალურ მწერლობაში. ამიტომ ამ იდეის შეტანა მე-16 საუკუნის ქართველ პოლიტიკოსთა მოქმედების მოტივაციაში ისტორიულად გამართლებული და დამაჯერებელია.

ისტორიული ატმოსფეროსა და სულისკვეთების მძლავრი განკერძოება და მახვილი ინტუიციის უდავო მაჩვენებელია ასეთი განზოგადებები: „არ შეიძლება მთელი სიცოცხლე წამდაუწუმ თავის დაკარგვაზე იფიქრო და ბოლოს იგი არ შეგიყვარდეს“ (ეს კარგად გვინახტავს დესპოტურ სპარსეთში გადახვეწილ ქართველთა გადაგვარების ფსიქოლოგიურ მექანიზმს); უბრალო ხალხი დღევანდელი დღით ცხოვრობს, „სასახლის ცხოვრება კი სულ სხვა ფხანზე იყო ნაგები. აქ უფრო ან წარსული იყო, ან მომავალი... პირმოთნეობა და ჩასაფრება — ურთიერთშურით დაკარგული უბრალოება, კოშკის წიბოებივით ჩახავსებულ-ჩაქვავებული გარიგებანი“. მეტად დამაჯერებელია და ინდივიდუალური იერის მქონეა ქართველ მეფეთა შაჰ-აბასთან ურთიერთობის ეპიზოდები. მევეთრი და დიდი ისტორიული აზრით დატვირთულია სცენა, რომელიც გვინახტავს ქართველი თავადის დაშვლებულს და ძვალ-რბილში გამჯდარ შურ-მტრობას ქართველი მეფისადმი.

„...ვინმეს მეურვედ დაგინიშნავ (ნაბოძვარ ქონებაზე)... ჩემი ნების აღმასრულებლად. ხმა ამოიღე, ხმა!“ — ეუბნება გიორგი ამილახვარს შაჰ-აბასზე ძალად გათხოვილი თუ გაყიდული ქალიშვილი.

„— თანახმა ვარ... ყველაფერზე თანახმა.—ძლივს წაილულულა ამილახვარმა. — მაგრამ ერთს მაინც გთხოვ — ვინც გინდა იყოს, გარდა მეფისა და კახთბატონისა...“

— რატომ? — გაკვირდა ქალი.

— რატომ, რატომ, — თავისთავს შეეკითხა გიორგი და თავდაც არ იცოდა, რატომ... აქ შაჰისაგან დამცირებას აიტანა, ირანდედოფლისაგან დამცირებას აიტანს, მაგრამ იქ — გიორგისაგან ან ალექსანდრესაგან არა და არა!“.

მაგრამ, სამწუხაროდ, ასეთი შესანიშნავი ისტორიული განკერძობები რომანში გამოჩნაკლისია.

ყველა ჩამოთვლილი ნაკლოვანება უთუოდ ჩრდილს აყენებს „გმირთა ვარაჟს“, როგორც ისტორიულ რომანს. მაგრამ რატომ არის, რომ მიუხედავად ამ ნაკლოვანებებისა, რომანი არა მარტო ინტერესით, არამედ დიდი მღელვარებით იკითხება, რომ მკითხველთა შორის იგი აღძრავს წრფელ გატაცებას და ღრმა სიმპათიას, რომელიც არც თუ ისე ბევრ ნაწარმოებს ჰხვდა წილად? ამის მიზეზი არაა უქმი ცნობისმოყვარეობა, რომელიც მხოლოდ სუჟეტის განვითარებას მისდევს. ავტორმა შეძლო თავისი რომანით ნამდვილი სულიერი ფასეულობის შექმნა და მით თავისებური ახალი სიტყვა უთხრა მომთხოვნ თანამედროვე მკითხველს. ეს სულიერი ფასეულობაა მამულიშვილური გრძნობის უსასრულო და უმდიდრესი ნაირგვარობა რომანში, მისი გამოხატვის სიწრფელე და სითბო, რომელიც თითქმის ყოველ მკითხველს იყოლიებს. „გმირთა ვარაჟი“ ფაქტიურად ერთ თემაზე — პატრიოტულ თემაზე დაწერილი ნაწარმოებია და რომანის ხელში აღებამდე შესაძლოა ეკვი შეგვეპაროს, რომ ეს ერთადერთი თემა ამოდენა ეპოპეას გასწვდება. მაგრამ რომანის კითხვისას ეს ეკვი ძალიან მალე ქარწყლდება, რადგან ეროვნული თემა რომანში ნუანსთა უმდიდრესი და უუხვესი მრავალფეროვნებითაა გაშლილი. რომანისტმა თითქოს ახალი განზომილება უპოვა ადამიანთა სულიერ ცხოვრებას, ახალი კუთხე აღმოაჩინა ადამიანის შინაგანი სამყაროს დასანახად. ამ კუთხით — მამულიშვილურ

გრძნობათა და მამულიშვილური ტრაგედიის კუთხით — მან, თითქოს, ახლებურად შეაფასა ადამიანის ბედი და განცდა-ვნებები, კაცთა ძველ, ოდითგანვე ცნობილ და ათასჯერ გადამღერებულ გრძნობებს ახალი სისხლის ნაკადი შემატა და ლიტერატურის უძველეს თემებს ახლებური შუქი მოჰფინა. ეს ახალი ტრაგიკული შუქი გმირთა განცდას თავისებურ ელფერს აძლევს. გმირთა სულიერი ცხოვრება მდიდარია, მკითხველისთვის ახლებურია და მრავალფეროვანი.

ასეთი გრძნობები და დრამატული კონფლიქტები რომანში ბევრია — სიყვარული და განშორება, პატივმოყვარეობა და შური, სიცოცხლე და სიკვდილის შიში. როგორც წესი, ეს კონფლიქტები მსხვილი შტრიხებით, დრამატურგისთვის ჩვეული მსხვილი მასშტაბებითაა ნახატი. რომანის ყველა ასეთი კონფლიქტისა და დრამატული ეპიზოდის ჩამოთვლას აზრი არა აქვს — ამისთვის თითქმის მთელი რომანის გადმოწერა გახდებოდა საჭირო. ისეთი ეპიზოდები, როგორცაა გიორგი უფლისწულის იძულებითი ქორწინება თავისი საყვარელი მკვდარი ძმის საცოლესთან, ალექსანდრე კახთ-ბატონისგან შეილების შეგნებული გამეტება სამძევლოდ და სასიკვდილოდ, ზაზა კახნიაურისა და ამილახვრის ქალის მიჯნურობა და ბევრი სხვა ქართულ ისტორიულ პროზაში უკეთეს ეპიზოდთა რიცხვს ეკუთვნიან. ქეშმარიტად პატრიოტულ პათეტიკასთან ერთად მათ ადამიანთა ადამიანური ბუნების ხედვაშიც თავისი ხვედრი სიახლე მოსდევთ.

მართალია, ჩვენ გვერჩივნა, რომ მამულიშვილური გრძნობის ადამიანურ სიმართლესთან ერთად რომანში ამ გრძნობის კონკრეტული ისტორიული სიმართლეც ასევე უხვად და უშურველად ყოფილიყო მოცემული. მაგრამ მკითხველის მხრივ დიდი უმადურობა იქნებოდა, ავტორისთვის არ დაემადლებინა ნამდვილად ადამიანურ და კეთილშობილურ გრძნობათა იმ ვრცელი სამყაროს შექმნა, რომელსაც დღეს რომანში ვხედავთ და რომელშიაც ასეთი სიამოვნებით შევიღვივართ. „გმირთა ვარამი“ კიდეც გვაძლევებს და კიდეც გვამაძლევებს, როგორც დიდი რანგის კონფლიქტებზე აგებული კარგი რომანტიული სპექტაკლი. ლ. გოთუას ახალ თხზულებებს მკითხველი, უეჭველია, დიდი ინტერესით შეჰხედება. ამ თხზულებებისგან ჩვენ ქეშმარიტ ესთეტიურ სიამოვნებას და ჩვენი ისტორიის კიდეც ახალი ფურცლების რეალისტურ შემეცნებას მოველით.

## ორი მოთხრობა

უკანასკნელ წლებში ქართული ლიტერატურის წინაშე მრავალი ახალი ამოცანა დაისვა. ერთი ყველაზე რთული მათ შორის ახალი გმირის დახატვის ამოცანაა.

ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ისტორიულად არც ისე დიდი ხნის მანძილზე მნიშვნელოვანი ცვლილებები განხორციელდა. ცხოვრების ასპარეზზე გამოვიდა რამდენიმე ახალი თაობა, თბილისსა და ჩვენი რესპუბლიკის სხვა ქალაქებში მწყობრში ჩადგა ახალგაზრდა სპეციალისტთა მრავალათასიანი არმია, რომელიც ჩვენმა უმაღლესმა და საშუალო სასწავლებლებმა მოამზადეს. ამ ახალმა თაობამ ყოველდღიურ ცხოვრებაში თავისებური, წინა თაობათაგან რაღაც ფარგლებში განსხვავებული სტილი შემოიტანა. მას თავისებური, წინა თაობებთან შედარებით გაფართოებული გონებრივი ჰორიზონტი ახასიათებს. ლიტერატურასა და ხელოვნებას, რომელიც ადამიანის სულის გახსნისთვისაა მოწოდებული, ეს თაობა ახალ, რა თქმა უნდა, რაღაცით უფრო გაზრდილ მოთხოვნილებას უყენებს. კულტურული პროგრესი, რომელიც საბჭოთა ხალხმა მოკლე ვადაში განიცადა, ლიტერატურაში, სხვა მხარეებთან ერთად, ერთ სპეციფიკურ მხარეშიც გამოვლინდა: ინტელიგენტი, — მოაზროვნე, კულტურის დიდ მონაპოვრებს ზიარებული კაცი თუ ქალი — უკვე დიდი ხანია აღარ არის რაღაც გამონაკლისი ადამიანთა შორის, როგორც ის, ვთქვათ, კრიტიკული რეალიზმის ეპოქის ლიტერატურისთვის იყო. დღეს ინტელიგენტიც საშუალო ადამიანია, ისევე როგორც ყველა სხვა სოციალური მდგომარეობის ადამიანი, ისიც მრავალრიცხოვანი საზოგადოებრივი ფენის წარმომადგენელია, მისი

სოციალური როლი, აზროვნება თუ მეტყველების სტილიც ტ ი ბ ი-  
ურია, იგიც ისეთივე განზოგადებისთვის იძლევა საფუძველს და  
ისეთივე უფლება აქვს ლიტერატურაში იარსებოს, ვითარცა ტიპმა,  
როგორც ყველა სხვა სოციალური ჩვეულების წარმომადგენელს. ეს  
იმას ნიშნავს, რომ მოთხოვნილება, რასაც მკითხველი დღეს ლიტე-  
რატურაში გამოყვანილ ინტელიგენტის სახეს უყენებს, შეუდარებ-  
ლად დიდია, ვიდრე ადრე იყო. მკითხველს დღეს არ გაეპარება არა-  
ვითარი პოზა მოაზროვნე, მოვლენების ფართო თვალსაზრისით  
შემფასებელი გმირის (ეპიკურისა თუ ლირიკულის) ხატვაში, არ გა-  
ეპარება არავითარი უზუსტობა მისი აზროვნებისა თუ მეტყველების  
სტილის გადმოცემაში ამ სიტყვის ვიწრო აზრით (სამწუხაროდ, ქარ-  
თულ ლიტერატურას ჯერ კიდევ ოციან და ოცდაათიან წლებში ჰქონ-  
და მრავალი შეცოდება როგორც ერთი, ისე მეორე მხრივ). ინტელი-  
გენტის ხატვაში დღეს, ისე როგორც სხვა ყველა ფენის წარმომად-  
გენელთა ხატვაში, რეალისტურ პრინციპებზე დამყარებული ლიტე-  
რატურის გაჩენის დღიდან მოკიდებული, თავისი სრული ძალით  
ვლინდება მკითხველის მიერ გმირის თუ მისი განცდების საკუთარ  
ცხოვრებისეულ გამოცდილებასთან ინტუიტიური შედარების ფაქტო-  
რი, სინამდვილის რაღაც ნაწილის (გმირის, ხასიათის, სიტუაციის,  
განცდის) ცნობის ფაქტორი, რომლის გარეშეც მხატვრულ სახე-  
ებს ნამდვილი სიცოცხლე არასდროს არ უწერიათ.

დ. ჯავახიშვილის მოთხრობა „ზღვა“, რომელიც „მნათობში“  
დაიბეჭდა, მკითხველს ყველაზე მეტად ჩვენი ლიტერატურის ამ ახა-  
ლი საპატიო ამოცანის ძალიან მახვილი გრძნობით, თავისი აბსოლუ-  
ტურად ბუნებრივი ინტელიგენტობით ახარებს. მისი გმირი თბილი-  
სელი ახალგაზრდა კაცია, სწორედ იმ განათლებული ახალგაზრდა  
თაობის წარმომადგენელი, რომელიც ჩვენს დროში ესოდენ მრავალ-  
რიცხოვანია და რომლის ცხოვრებისა და შინაგანი სამყაროს დახა-  
ტვა დღევანდელი ლიტერატურის ესოდენ საინტერესო ამოცანას  
შეადგენს. ამ გმირის სოციალური ვინაობა, ქცევა, ცხოვრებისეული  
გამოცდილება, მიზნები და აზროვნების სტილი ძალიან ზუსტად,  
ძალდაუტანებლად და, შეიძლება ითქვას, თანამედროვე ახალგაზრ-  
და აღამიანისთვის ტიპიურადაა დახატული. მასში ჩვენი თანამედ-  
როვის სახეს უტყუარად ვცნობთ. როგორც თანამედროვე ინტელი-  
გენტისათვის, მისთვის დიდად დამანასიათებელია მორაპლისა და აღა-

მიანთა ურთიერთობის საკითხებზე ინტენსიური დაფიქრება, საკუთარი და სხვათა მოქმედების ანალიზი ეთიკური თვალსაზრისით, საკუთარ განცდათა და ქმედობათა სიღრმეში უფრო ღრმად ჩახედვა, ვიდრე ამას მომენტის უშუალო პრაქტიკული საჭიროება მოითხოვს. მოთხრობის გმირში ეს ყველაფერი ბუნებრივად, თავისუფლად, ყოველგვარი აფექტაციისა და გაზვიადების გარეშეა მოცემული. ამიტომ ეთიკური თემა მოთხრობისთვის ორგანული თემაა. ის უპირატესობა, რომელსაც მწერალს მოაზროვნე გმირის დახატვა ანიჭებს, ავტორს სრულად აქვს გამოყენებული.

მოთხრობაში ორი თემაა ერთმანეთზე გადაჯაჭვული — ეთიკური და სოციალური. ამათში ეთიკური თემა წამყვანია. ნაწარმოები მოგვითხრობს ახალგაზრდა თბილისელი კაცის ამბავს, რომელიც ზღვისპირა მივიარდნილ დასახლებაში რამდენიმე დღით დასასვენებლად ჩასულა და იქ მოულოდნელად გადაჰყვია ტრაგიკულ თავგადასავალს, რომელშიც უნებურად მასაც რაღაც როლი დაეკისრა. მას შეჰყვარებია მერი — ერთი ამორალური, ბოროტი, უხინდისო კაცის შვილი, რომელსაც საბჭოთა ხალხისთვის მწუხარებით გასახსენებელ შორეულ პერიოდში ზოგი დამახინჯებით უსარგებლია და მრავალი უდანაშაულო ადამიანი დაუღუპავს. მამის ცოდვები მძიმედ აწევს მერის, მეზობლები მას ავი თვალით უყურებენ, მისი „ცული ქცევა“ მათში უფრო მტრულ რეაქციას იწვევს, ვიდრე უამისოდ გამოიწვევდა.

მოთხრობის გმირისადმი სიყვარულით გატაცება მერისთვის სრულებით მოულოდნელად მისი ბუნების რაღაც უფრო ღრმა სიმებებს ეხება — შეიძლება იმიტომაც, რომ ამ ახალგაზრდის დამოკიდებულებაში მისდამი (ეს დამოკიდებულება უფრო გატაცებაა, ვიდრე სიყვარული) მან იგრძნო ისეთი რამ, რაც სხვათა დამოკიდებულებაში არ უგრძნია. მერი ვერ ართმევს თავს თავის წინააღმდეგობრივ გრძნობებს, მისი მორალური ტვირთი აუტანელი ხდება. მერი, რომელიც საუცხოო მოცურავეა, პატარა ღელვის დროს ზღვაში იხრჩობა — ავტორი არსად არ ამბობს, რომ ამას თავის ნებით სჩადის, მაგრამ მკითხველს სწორედ ეს შთაბეჭდილება რჩება.

როგორც ვხედავთ, ნაწარმოების სუჟეტი მკვეთრი, დიდი შესაძლებლობის მომცემი და საპასუხიანგებლო სუჟეტიცაა. მოთხრობის უკიდურესობებზე აგებული სიტუაციების დამაჯერებელი ფსი-

ქოლოგიური შინაარსით შეესება რთული ამოცანაა, მაგრამ ავტორს ეს ამოცანა კარგად დაუძლევიან. ჩვენ ვერ ვგრძნობთ ძალდატანებას სუჟეტის განვითარებაში, არ გვხვდება ფსიქოლოგიურად „ცარიელი“ მომენტები — ისეთი, როცა მოქმედების განვითარება გრძელდება, მაგრამ მისი ფსიქოლოგიური მოტივაციის ძაფი წყდება, მკითხველი გმირის მამოძრავებელი მოტივების მკაფიო წარმოდგენას კარგავს. მართალია, ნაწარმოების ფსიქოლოგიური სქემა მთლიანად პირველი შეხედვით ცოტა საეჭვო, პარადოქსალური ჩანს (ბევრი მკითხველის შთაბეჭდილება, რომ მოთხრობას „რალაც აკლია“, უთუოდ ამითაა გამოწვეული): ისეთი არაჩვეულებრივი ამბავი, როგორცაა მერის მიერ გადადგმული ნაბიჯი, უნდობლობას იწვევს და ეს ბუნებრივიცაა (ეს უნდობლობა მხოლოდ შემდეგ, ნაწარმოების ხელახლა ანალიზისა და გადახზების შედეგად ქარწყლდება). მაგრამ ეს უნდობლობა ეხება მხოლოდ ამბის შესაძლებლობას და არა მისი გადმოცემის დამაჯერებლობას. მისი საფუძველი ისაა, რომ ავტორს გამოტოვებული აქვს მოთხრობაში აღწერილი დრამის ერთი ნაწილი. მას არ აქვს მოცემული დეტალურად მერის ტრაგიკული გადაწყვეტილების წარმოშობის ფსიქოლოგიური მექანიზმი (ვთქვათ, ეს არც იყო აუცილებელი. მოთხრობის ჩანაფიქრი ისედაც ნათელია). სამაგიეროდ დრამის ის ნაწილი, რომელსაც ავტორი დეტალურად ხატავს, ძალიან დამაჯერებლად, ფსიქოლოგიური მოდიფიკაციის მთელი სისრულითა და სიზუსტით არის მოხაზული. ყველა ფსიქოლოგიური გადასვლა (ამ გადასვლათა უმრავლესობა, ავტორის სასახლოდ უნდა ითქვას, ძალიან ფაქიზია) თვალსაჩინოა, დამაჯერებელი და ბუნებრივი.

ნაწარმოების ამ ღირსებას, უთუოდ, დიდწილად ავტორის გულწრფელობა ქმნის—ყოველგვარი პოზის გარეშე, რომელიც ხშირად დამახასიათებელი იყო ამ ოცდაათიოდე და ოციოდე წლის წინათ ჩვენში პირველ პირში დაწერილი მოთხრობების გარკვეული ნაწილისთვის, ყოველგვარი თავმოსაწყლებისა და თავის მიჩქმალვის გარეშე, როგორც ეს ხშირად მე-19 საუკუნის პროზის ტრადიციებში იყო მიღებული და პირველ პირში დაწერილი მოთხრობისთვის დღესაც საშიშროებას წარმოადგენს, ავტორი თავისუფლად გვიმხვს თავისი გმირის განცდის ცვალებადობის დეტალებს, რომელიც ცოცხლად გვიხასიათებს არა მარტო მის მოქმედებას და გრძნობას,



არამედ მის მიზნებს, სწრაფვებს და იმედებს. მაგრამ იმაში, რომ ავტორი წარმატებით მოერია რთულ ეთიკურ თემას, რა თქმა უნდა, გულწრფელობა გადამწყვეტი ვერ იქნება. გულწრფელობა ამ შემთხვევაში წარმატების მხოლოდ აუცილებელი პირობაა, მაგრამ არა საკმარისი პირობა. მასზე არანაკლებ მნიშვნელოვანი პირობაა დიდი ლიტერატურული და გონებრივი ჰორიზონტი, ის, რომ ავტორი კურსშია, თუ რა და რა ეთიკური პრობლემები შეიძლება აღელვებდეს ან აღელვებს თანამედროვე ადამიანის აზროვნებას, რომელი მათგანი არის უკვე დასმული ხელოვნებასა და ლიტერატურაში და რომელი არა, რა შეიძლება იყოს კვალიფიციური მომთხოვნი მკითხველისთვის ახალი და რა არა. ავტორი სრულებით არ ჩერდება მოთხრობილი ამბების იმ მხარეზე, რომელიც მკითხველისთვის დღეს ეთიკურ პრობლემას აღარ წარმოადგენს. სამაგიეროდ იგი მთელ თავის ყურადღებას უთმობს მოქმედ პირთა ურთიერთობის და მათი ქცევა-გრძნობის ცვალებადობის იმ მხარეს, სადაც მკითხველისთვის ნამდვილად ახლის თქმა შეიძლება, სადაც ნამდვილად არსებობს საკითხი თუ პრობლემა, რომელიც მკითხველისთვის საინტერესოა, მაგრამ გადაჭრილი და მოძველებული არ არის. ასე, მაგალითად, ავტორი არ მისდევს იმ ჯურის ადამიანთა „მხილებას“, რომელთა ტიპური წარმომადგენელიც მას გამოყვანილი ჰყავს მოთხრობაში პავლეს სახით. ამგვარ ადამიანთა ბუნება და ფასი მკითხველისთვის უკვე ცნობილია, ამ საკითხზე ახალი რამის თქმა მხოლოდ იმას თუ შეუძლია, ვინც მათი ბოროტმოქმედების უშუალო მსხვერპლი თუ მოწმე ყოფილა მრავალი წლის წინათ. მაგრამ ის, თუ როგორ ხვდება ან შეიძლება შეხვდეს წარსულის ამ საზიზღარ გადმონაშთს „წაინდა სინდისისა და ანკეტის“ მქონე, ნათელი ზრახვების თანამედროვე ახალგაზრდა, როგორ შეიძლება დაიჭიროს თავი ამ ორი ანტიპოდის უშუალო შეხვედრის დროს ერთმა და მეორემ, რა უნდა იგრძნოს ერთმა და რა შეიძლება განიცადოს მეორემ, ეს ნამდვილად საკითხია, რომელიც ყველა მკითხველს ასე თუ ისე აინტერესებს და რომელსაც ჭერჭერობით თავისი ლიტერატურული გადაწყვეტა არ მიუღია. ის, თუ როგორა აქვს ავტორს მოხაზული ეს რთული ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, ვფიქრობთ, მოთხრობის ყველაზე კარგი ფსიქოლოგიური მიგნებაა, იგი ავტორის ფაქიზი თვითნაალიზის უნარზე, დიდ გულწრფელობაზე და გემოვნებაზე ლაპარაკობს“.

ძალიან კარგად, ინდივიდუალურ ნიუანსთა სიუხვით არის მოთხრობაში დახატული სიყვარულის გრძნობა. ლიტერატურაში მრავალგზის გადამღერებულ თემას — ქაბუკის სიყვარულს სახელგატეხილი ქალისადმი, რომელიც მტკივნეულად განიცდის თავისი ბედისა თუ ბუნების ამ მხარეს, ავტორი მაინცდამაინც არ აღრმავებს და ამაშიც მისი კარგი გემოვნება და კარგი ლიტერატურული ჰორიზონტი ჩანს. სამაგიეროდ ამ ურთიერთობაში მას შეაქვს სულ სხვა მოტივი, რომელიც ინდივიდუალურ იერს აძლევს ამ სიყვარულის ყველა სხვა მხარეს და მთელი ეპიზოდის ჭეშმარიტ სიახლეს ქმნის. მერი ტრავმირებულია თავისი მამის ავკაცობით, მეზობლების სამართლიანი ზიზლითა და სიძულვილით პავლესადმი, რომლის შხეფები აგრეთვე მას, უდანაშაულოს ხვდება. ეს მომენტი თავის დაღს აჩნევს მერის ცხოვრების ყველა მხარეს, მათ შორის, რა თქმა უნდა, მის სიყვარულსაც მოთხრობის გმირისადმი. სიყვარულიც და მასთან დაკავშირებული სხვა განცდებიც ამის წყალობით სრულებით ახალ შუქში წარმოგვიდგება. მაგრამ იმისთვის, რომ აღამიანთა ურთიერთობაზე და მათ გრძნობებზე ახალი რამ გვითხრას, ავტორისთვის არ არის, როგორც მოთხრობიდან ჩანს, აუცილებელი მათი ურთიერთობის ძველისძველი სახეები ახალი გარეგანი დაბრკოლებებით გაართულოს. ავტორი ამჟღავნებს უნარს ასეთი მკვეთრი გარეგნული ფაქტების გარეშეც ახლებური შტრიხი დაინახოს მათ განცდებსა თუ ხასიათებში, მათი აღამიანური ბუნება რაღაც ახალი კუთხით გახსნას. ეს მიღწევა ჩვეულებრივ აღამიანებსა და მოვლენებში დაკვირვებით ჩახედვის, განსაკუთრებით გულმოდგინე ძიებისა და გაღრმავებული გრძნობის ნაყოფია ხოლმე ლიტერატურაში და ავტორის უნარზე თუ ვილაპარაკებთ (რამდენადაც საქმე ახალგაზრდა ავტორს ეხება, პირველ ყოვლისა ეს საკითხია ჩვენთვის საინტერესო), მას ყველაზე კარგად სწორედ ეს ახასიათებს. არც მერი და არც დათო მოთხრობაში არ არიან სრულად მოხაზული ხასიათები, მაგრამ მათი ბუნების მკვეთრი სხვადასხვაობა — ძალიან კარგი ინტუიციით დანახული და თვალსაჩინოდ დახატული სხვადასხვაობა — აქ მაინც კარგად იგრძნობა. «ვიდრე სახლამდე მივაცილებდე (ბედნიერი პაემნის შემდეგ, სადაც მერი თითქოს უმიზნოდ ტირის, თავისი ბედით შეწუხებული, მოთხრობის გმირი კი ძლივს ახერხებს მის დამშვიდებას), საბოლოოდ დამშვიდდა და თითქოს გამხიარულ-

და კიდევ, მე კი, არ ვიცი რატომ, პირიქით მომივიდა“. მოთხრობის გმირი მამაკაცია, უნდა ვიფიქროთ, პოზიტიური, მოაზროვნე ახალგაზრდა, უფრო ღრმა აზრისა და ბუნების მქონე და როგორც გამახვილებული მორალური გრძნობის პატრონს, მას ძლიერ აწუხებს მოთხრობაში აღწერილი დრამატული მორალური პრობლემა, რომელიც თვითონ მას უშუალოდ არ ეხება. მერი კი ქალია და, როგორც ასეთი, უფრო სუსტი და უფრო მერყევი ბუნების პატრონი. მიუხედავად ამისა, მისი უბედურება იმდენად დიდია და მისი სულიერი ტრავმაც იმდენად მწვავე, რომ იგი მიინც საშინელ საბედისწერო ნაბიჯს დგამს. მისი ტრაგედია, ამგვარად, ემოციის ტრაგედიაა, სუსტი ადამიანის ტრაგედია. მოთხრობის გმირის დრამა კი — გმირისა, რომელიც თავისი უდანაშაულო სინდისის ქენჯნის ამარა რჩება, — მოაზროვნე და გამახვილებული ეთიკური ალღოს მქონე ადამიანის ტრაგედია.

მოთხრობის კონფლიქტი, ამგვარად, რთული ფსიქოლოგიური კონფლიქტია, თემა — რთული ეთიკური თემა. ძალიან სასიხარულოა, რომ დამწყებმა ავტორმა ამ თემის გადაწყვეტა ისე შეძლო, რომ მკითხველს არსად არ რჩება უკმაყოფილობის გრძნობა, რომელსაც მახვილი ჩანაფიქრისა და ღარიბი გადაწყვეტის დისპროპორცია იწვევს ხოლმე. ავტორის უდავო ღირსებაა გემოვნება და უტყუარი ზომიერების გრძნობა — არსად, მთელი მოთხრობის მანძილზე მკითხველს ყურს არ სჭრის გრძნობის გაუმართლებელი აფექტაცია, თვალში არ ეცემა თვითმიზნური პეიზაჟი, უადგილო ჰუმორისტული გადახვევა თუ ფსიქოლოგიური ექსკურსი. თხრობა ყველგან დინამიურია და თვალსაჩინო, იგი არაა გადატვირთული ზედმეტი დეტალებით. ავტორს დიდ ღირსებად უნდა ჩაეთვალოს ზომიერი და ფაქიზი ჰუმორი, რომელიც მან თავის ადრინდელ მოთხრობებშიც გამოავლინა („ბაიდა“, „ბაზალეთი“) და აქაც, მიუხედავად აღწერილი ამბის ტრაგიკულობისა, ძალიან ღროულად და ზომიერად ხმარობს.

ერთადერთი, რაც უთუოდ უნდა ესაყვედუროს ავტორს, ესაა მოქმედ პირთა მრავალენოვანი მეტყველების საექვო პრაქტიკა, რომელსაც ის ხშირად მიმართავს. ეს ლიტერატურაში კარგად ცნობილი და ფართოდ ხმარებული ხერხია, მაგრამ მას თავისი საზღვრები და თავისი ეწროდ შემოსაზღვრული ამოცანა აქვს. გმირი მაშინ მეტყველებს თავის საკუთარ, ავტორის ენისაგან განსხვავებულ ენა-

ზე, როცა ამ სხვაობას რაღაც გამომხატველი ფუნქცია აქვს; როცა იგი სხვა რაღაცასაც ემსახურება, გარდა პერსონაჟის მეტყველების უბრალო კოპირებისა. ამის კლასიკური მაგალითია ლევ ტოლსტოის რომანები, რომელთა პერსონაჟები რუსულის გარდა, მეტყველებენ ფრანგულად, გერმანულად, ინგლისურად და ამის გარდა რუსულ მეტყველებაში სხვადასხვა ენების სიტყვებსაც ურევენ. მაგრამ, ჭერ ერთი, მათ მიერ გამოყენებული ენათა მონაცვლეობა — ფრანგულიდან რუსულზე გადასვლა და პირიქით — ახასიათებს მათ პიროვნებას, მათ სოციალურ ვინაობას, მათ პოლიტიკურ განწყობილებას, (განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა აქვს ამ უკანასკნელს „ომსა და მშვიდობაში“). ეს შტრიხი თავისთავად გასაგები იყო ტოლსტოის ყველა თანამედროვისთვის, რომელთაც ზედმიწევნით იცოდნენ, რუსული საზოგადოების რომელ წევრს ურჩევნია ფრანგული მეტყველება. ეს შტრიხიც, ამგვარად, გმირთა დახასიათების, მათი „ცნობის“ არსებითი მომენტი იყო. მეორეც, რუსულია და ფრანგულის მონაცვლეობას ტოლსტოისთვის თავისი ემოციური დანიშნულება აქვს: ერთი და იგივე ფრაზა, რუსულად ნათქვამი და ფრანგულად ნათქვამი, ტოლსტოის მშობელ საზოგადოებაში სხვადასხვანაირად უღერდა და პერსონაჟთა სალაპარაკო ენის გათანაბრება (მათი მხოლოდ რუსულად მეტყველება) მრავალი ნიუანსის დაკარგვას გამოიწვევდა. აქი „ანა კარენინაში“ ვკითხულობთ, რომ პერსონაჟი ირჩევს ფრანგულ მიმართვას „vous“, რათა რუსულ მეტისმეტად ფამილარულ „Ты“-ს და მეტისმეტად ოფიციალურ „Вы“-ს თავი აარიდოს. ამ ნიუანსებსაც ტოლსტოის მკითხველი უშეცდომოდ გრძნობდა. იმ შემთხვევაში, როცა ასეთი სპეციფიკური მიზანი არ არსებობს, ავტორისთვის უცხო ენის გამოყენებას აზრი არა აქვს. იგი მოქმედი პირის მეტყველების უბრალო კოპირებას გვაძლევს, რაც პერსონაჟის მეტყველებითი დახასიათების არც საკმარისი ხერხია და არც აუცილებელი. პერსონაჟის დახასიათება მის მიერ ხმარებული სიტყვების საშუალებით (ვთქვათ: დიალექტიზმი, ჟარგონი და ა. შ.) დიდი გამომხატველი ძალის მქონე ხერხია, მაგრამ მასზე განუზომლად უფრო დიდ როლს თამაშობს პერსონაჟის მეტყველებითს დახასიათებაში მისი დახასიათება აზრთა წყობის საშუალებით, რომელიც მისი სიტყვების მონურ კოპირებას არ მოითხოვს და შერჩევის, განზოგადების, შემქმნელობის მეტ შესაძლებლობას იძლევა.

„ზღვაში“ დიასახლისის დახასიათებაში მის მეტყველებას არავითარი დამატებითი შტრიხი არ აქვს. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ავტორს ვერ მოუხერხებია იმავე შინაარსისა და იმავე ჟღერადობის ქართული ფრაზების შერჩევა, თითქოს მექანიკურად გადმოუტანია იმ პიროვნების მეტყველების სტილი, რომელიც მას თავისი პერსონაჟის პროტოტიპად გამოუყენებია.



გ. გეგეშიძის მოთხრობა „შურისძიება“ („მნათობი“), აგრეთვე ეთიკურ თემაზე დაწერილი მოთხრობაა. ეს იმ მცირერიცხოვან მოთხრობათაგანია ქართულ ლიტერატურაში საერთოდ, რომლებიც კერძოდ და საგანგებოდ მხოლოდ ამ თემას ეხება და ეს ავტორს ახალი, ჭერ გადაუჭრელი ამოცანის წინაშე აყენებს, თითქმის გაუკვალავ გზაზე სვლას აიძულებს. ორი ობოლი ბიჭი ზაფხულის პაპანაქებაში უსაქმოდ და უპატრონოდ დაეხეტება ბაზარში, მინდვრად, საბანაოზე და მეზობლების ბოსტნებში. ამათში უფროსს უკვე იმდენი შეგნება თუ სიმართლე-უსამართლობის ბუნდოვანი განცდა გლვიძებია; რომ თავისი კიდევანობა, ბაზრისა და ქუჩის გულგრილობა, თავისი პატარა, ბედისაგან უსამართლოდ დაჩაგრული ძმისადმი მწვავე სიბრალული განიცადოს. ჭერ უსაგნო, შეუცნობელი გრძნობით გააგებულს, მას უსამართლოდ შემოელახება თავისი ძმა, ხოლო შემდეგ, მისდამი სიბრალულისა და სინდისის ქენჯნისაგან უარესად გამწარებული, თავის ბოლმას გამოსავლს აძლევს მასზე დიდი და ღონიერი ბიჭის გალახვით, რომელმაც მისი ძმა დაჩაგრა. სიძულვილი და სიმწარე ამ უთანასწორო ბრძოლაში გამარჯვებას ანიჭებს, მაგრამ ეს გამარჯვება შეეგება არ ჰგერის. არც მისი სინდისი, მისი გულისტკივილი არ ყუჩდება. ასეთია ამ მოთხრობის მართივი სუჟეტი. ეთიკური გააზრების გარეშე ეს უშინაარსო, ცარიელი, გაუმართლებელი სუჟეტი იქნებოდა. უფრო მეტიც — თვით მოქმედების განვითარება და მოთხრობის კომპოზიცია სწორედ ნაწარმოების ეთიკურ შინაარსს მიჰყვება.

ჰუმანიზმი, რომელიც ამ ეთიკურ თემაზე დაწერილი მოთხრობის მრწამსსა და პათოსს შეადგენს, ჩვენი ლიტერატურისთვის ახალი მოვლენა არ არის. მაგრამ ჰუმანიზმს თავისი უამრავი ნაირსახე-

ობა აქვს და თანამედროვე ავტორი მისი ძველებური' გააზრებით, — ისეთით, როგორც, მაგალითად, მე-19 საუკუნის ჩენს კლასიკურ ლიტერატურას სჩვეოდა, ვერ დაკმაყოფილდება. კრიტიკული რეალიზმის ეპოქის ჰუმანიზმის საფუძველი — ცხოვრების გარეგანი პირობებისაგან დაჩაგრული ადამიანის ჩვენება — ახალგაზრდა ავტორს სრულად აქვს გამოყენებული, თუმცა, რასაკვირველია, ამ გარეგან პირობებს არა აქვს და ვერც ეწინაა ის სახე, რომელიც კრიტიკული რეალიზმის ხანაში ჰქონდა (იქ ამ გარეგან პირობებში სოციალური პირობები იგულისხმება, აქ კი ბავშვების პირადი, შემთხვევითი უბედურება). ძალიან მკვეთრი, ძალიან ნათელი და, უდავოდ დრამად განცდილი შტრიხების საშუალებით მოთხრობაში დახატულია უდემამოებით დაჩაგრული ორი ბიჭის დრამა, უფრო მეტი, — ტრაგედია, რომელიც მკითხველში ისეთივე გამოუსავალი მწვავე ჰიბრალულის შემოტევას იწვევს, როგორც ჰუმანურ თემაზე დაწერილი ძველი ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშები. ამ ბავშვების ზეტიალი, მათი გაჭირვება, რომელიც არსად არაა პირდაპირ თავისი სახელით ნახსენები, მაგრამ ყველგან იგრძნობა და პირველ შემხვედრთა გულგრილობა მათდამი ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს. მოთხრობის სათანადო სცენები, უდავოდ, ძლიერად დახატული სცენებია.

ამ ტრაგიზმის დანახვა, მისი, ასე ვთქვათ, „შთაგრძნობა“, უცრო კი მისი სათანადო ფორმით ლიტერატურული გამოსახვის უნარი მეტყველებს ახალგაზრდა ავტორის განცდის სიმწვავეზე, გულწრფელობაზე და პროზაიკოსის მთავარ თვისებაზე — სახის თანმიმდევრული გაშლით ემოციის თვალსაჩინოდ გამოხატვის ნიჭზე. მაგრამ, საბედნიეროდ, მოთხრობის ჰუმანიზმი ამ ტრადიციული სქემით: „ადამიანი — გარემო“ არ მთავრდება. ავტორი ჰუმანიზმის იმ სახით, რომელიც ზემოთ ვახსენეთ, არ კმაყოფილდება, იგი არ მისდევს კრიტიკული რეალიზმის ლიტერატურის ფესვგამდგარ, მაგრამ დღეს არცთუ სანიმუშო ტრადიციას, როცა ტრაგიკულ მდგომარეობაში მოყოლილი ადამიანი იხატებოდა მხოლოდ ან უპირატესად როგორც მსხვერპლი, იხატებოდა ისე, რომ მკითხველის ყურადღების ცენტრში მისი გამაწამებელი პირობები რჩებოდა და არა ის თვითონ. განსახილველ მოთხრობაში სწორედ პირიქით არის და აქედან იწყება სწორედ ინტელექტუალური ძიება და არა უბრალო ფოტოგრაფიზ-

ში (არატიპიური, შემთხვევითი სიტუაცია — ბავშვების ობლობა — ავტორს იმისთვის აქვს გამოყენებული, რომ უფრო ზოგადი, ჩვენი დროისთვის დიდად საინტერესო ეთიკური კონფლიქტი გაშალოს). პატარა რეზიკო, ამ მოთხრობის გმირი, უკვე პიროვნებაა, იგი აქტიურ მიმართებაშია თავის გარესსამყაროსთან, იგი მსხვერპლი კი არაა, არამედ ამავე დროს მსაჯული, იგი ელემენტარული ბედნიერების მძივებელი კი არაა მხოლოდ, არამედ რთული ეთიკური კოლიზიის სუბიექტიც. ეს ეთიკური ძიება მოთხრობაში რეალურად, დამაჯერებლად, ნატურალისტურ დეტალებთან სრულ თანხმობაშია მოცემული და მოთხრობას თავიდანვე წითელი ხაზივით გასდევს. „მერე ის მიდიოდა, უკან არ იხედებოდა და თანდათან უფრო შორიდან ესმოდა ქალის ყვირილი და კმაყოფილიც იყო თავისი საქციელით“ (მან უხეშობით უპასუხა ვიღაც შემთხვევით შეხვედრილ სქელი ქალის აღერსიან მომართვას, რომელმაც ჯერ მისი, მერე კი მისი ძმის პატარა „ექსპლოატაცია“ მოინდომა). შემდეგ ეს კოლიზია მწვავედება და უფრო გამოკვეთილ სახეს იღებს.

„ფსიქონალიზის“ ელემენტი, საკუთარ განცდათა მეტისმეტად ფაქიზი შესწავლის უნარი, რაც რეზიკოს მიეწერება, მის ფსიქიკაში „ცნობიერი“ და „არაცნობიერი“ პროცესების გარჩევა, რასაც ავტორი აკეთებს, არც უცნაურობის და არც ზედმეტობის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს. პირიქით, თხრობის უხვ ნატურალისტურ დეტალებთან შეხამებული, ეს ანალიზიც და თვითანალიზიც სრულებით ბუნებრივი ჩანს, იგი შინაგანი ბრძოლით. გატანჯული ბიჭის ჯერ ბუნდოვან, მაგრამ რთულ შინაგან სამყაროს ხელშესახებად და დამაჯერებლად გვიხატავს.

ამ ბავშვური, მაგრამ რთული კონფლიქტის შემხედვარეს, იმ ჯერ კიდევ სუსტი, მაგრამ უკვე აქტიური და მძივებელი პიროვნების შემხედვარეს, რომელიც მოთხრობის პატარა გმირში ილევძებს, უნებურად გვაგონდება უცხო ლიტერატურის ზოგი ფაქტი — ლიტერატურისა, რომელთან შედარებაც ჩვენი ლიტერატურის ბედით დაინტერესებულ კაცში მუდამ გაჯიბრების გრძნობასა და ჯანსაღ ინტერესს იწვევს. ქართულ ენაზე დაბეჭდილია XX საუკუნის ეგვიპტელი კლასიკოსის მაჰმუდ თეიმურის რამდენიმე მოთხრობა<sup>1</sup>, რო-

<sup>1</sup> არაბულიდან თარგმნილი ნანა ფურცელაძის მიერ.

მელთაგან ერთი თავისი გარეგნული სიტუაციით „შურისძიებას“ შორეულად მოგვავიწყებს. აქ მოთხრობილია უპატრონო ბიჭის ამბავი, რომელიც ღამეებს ქუჩაში ათევს და თავის უკანასკნელ ლუქმას ქუჩის ძაღლებს უნაწილებს, რომ მათი ბეწვის მიხუტებამ ყინვაში ძილის დროს გაათბოს. მიუხედავად ძალიან მძლავრი აღწერილი ფაქტისა (ასეთი ძლიერი ფაქტი ან თუნდაც მისი მსგავსი რამ, რასაკვირველია, გ. გეგეშიძეს ხელთ ვერ ექნება), ეს მოთხრობა სრულებით მოკლებულია ნამდვილი ემოციური ზემოქმედების უნარს. ინტელექტუალურ ძიებაზეც რომ არაფერი ვთქვათ, იგი მხოლოდ გვაშფოთებს, მაგრამ არ გვალეღვებს, აქ არც შემეცნებითი სიამოვნების ნასახია და არც ის ქემშარიტი თრთოლა და სიხარული, რომელსაც ლიტერატურაში ადამიანის ნამდვილი ბუნების ხელშეხება განგვაცდევინებს ხოლმე თვით ყველაზე ტრაგიკულ სიტუაციაში. ეს იმიტომ, რომ ამ მოთხრობაში ტრაგედია მხოლოდ სიტუაციის ტრაგედიაა და არა პიროვნებისა (პიროვნება აქ არც არის), გმირი მხოლოდ მსხვერპლია და არა მოქმედი პირი, მას შინაგანი სამყარო და აქტიუობა სრულებით არა აქვს. მოთხრობილი ფაქტი ჩვენ იმგვარადვე გვაშფოთებს, როგორც გვაშფოთებს სტატისტიკური მონაცემი ან საგაზეთო ქრონიკა. ეს ტრაგიკული სიტუაციის დახატვის ყველაზე პირველი, ყველაზე ადვილად მოსაგონარი, შეიძლება ითქვას, ყველაზე პრიმიტიული გზაა. იმაში, რომ ახალგაზრდა ქართველი ავტორის მიერ დახატული ტრაგიზმი სულ სხვა, ათასჯერ უფრო მაღალ სიბრტყეში ძევს, რა თქმა უნდა, მხოლოდ მის ბუნებრივ უნარსა და გაღრმავებული ეთიკური ძიებისაკენ სწრაფვის დამსახურებას ვერ დაეინახავთ: აქ უდიდეს როლს თამაშობს ავტორის ინტელიგენტობა, გონებრივი პორიზონტი, თანამედროვე ადამიანისა და თანამედროვე ლიტერატურის სულიერი პრობლემატიკის დონეზე დგომა. ნამდვილად ტრაგედია იქნებოდა, რომ ქართულ ლიტერატურას თავისი ეს რეალური თუ პოტენციური უპირატესობა ყოველთვის და ყველგან, როცა კი ამისი შემთხვევა არსებობს, არ გამოეყენებინა, რომ ეს უპირატესობა სადმე ან როდისმე მიეჩქმალა, რომ ამ იარაღის დაღესვისთვის ყოველთვის მაქსიმალური ძალდონე არ დაეხარჯა.

მოთხრობის კონფლიქტი თანმიმდევრულად გრძელდება ისევ ეთიკურ სფეროში. მხოლოდ უცხო ბიჭზე შურისძიებას ძალუძს



დაავიწყოს მოთხრობის პატარა გმირს საკუთარი სინდისის ქენჯნა, ძმისადმი სიბრალული და თავისი მდგომარეობით გამოწვეული ტანჯვა. მოთხრობის დანარჩენი მოქმედება მხოლოდ გმირის ამ დაძაბული შინაგანი იმპულსის გაშლაა, რომელიც მერე, სრული რეალიზაციის შემდეგ უკმაყოფილებაში, იმედგაცრუებაში, შურისძიების უსაფუძვლოების შეგნებაში, მასზე სიკეთის უსასრულო უპირატესობის ჰუმანურ რწმენაში გადადის. პატარა გმირის დახლართულ წინააღმდეგობრივ განცდათა ურთიერთდაცალკეება და სკრუპულოზური ანალიზი, რასაც იგი ზოგს თვითონ ახერხებს და ზოგში ავტორი ეხმარება, აქაც უნიადაგო არ არის. იგი ისევ დამაჯერებლად და ნატურალისტური დეტალების სრული დაცვით ზორციელდება.

მოთხრობის ძირითადი კენძის განვითარებაში მრავალი დამატებითი, მეორეხარისხოვანი მოტივიც შედის. ძალიან ძლიერადაა დახატული ბავშვის სულიერი ტრავმა, უდედობით გამოწვეული ის მწვავე ტკივილი და დედის აღერისიკენ სწრაფვა, რომელიც თავისი მტრის დედის ნახვისას წამით იღვიძებს მასში სიძულვილის ფონზე. ძალიან კარგადაა დახატული უსამართლო, მაგრამ ბუნებრივი შური და სიძულვილი, რომელსაც უბედურ ბავშვში მისი „მტრის“ — ომარას მოვლილ-აყვავებული კარმიდამოს ნახვა იწვევს. მშენიერად არის გადმოცემული დიდი და გამოუცნობი, მოლოდინის აღმძვრელი სამყაროს განცდა, რომელიც ეს-ესაა იღვიძებს ბიჭის სულში და რომელიც მთელ კონფლიქტს გვერდით ახლავს, როგორც მისი განუშორებელი ფონი. ყოველივე ეს მოთხრობას ანიჭებს სიძაფრეს — მკითხველი შეუწინაღებელი ყურადღებით, შეუწინაღებელი ინტერესით მისდევს გმირთა ბედისა და სუიციდის განვითარების პერიპეტეებს, იგი განიცდის ნამდვილ სიბრალულს, ნამდვილ მორალურ კმაყოფილებას თუ დაუკმაყოფილებლობას, ნამდვილ მღელვარებას. ვფიქრობთ, ეს ნაწარმოების მთავარი ღირსებაა — საკმაოდ იშვიათი და ძნელად მისაღწევი ღირსება, რომელიც ავტორის უნარზე, გულწრფელობაზე და განცდის სიძლიერეზე მეტყველებს.

ამ სიმძაფრიდან გამომდინარეობს, ვფიქრობთ, მოთხრობის ყველა საკუთრივ ლიტერატურული და სტილისტური ხარვეზები, ამ სიტყვის ვიწრო აზრით (თუმცა, რა თქმა უნდა, პირველი ისეთი ღირ-

სებაა, რომ მეორენი მას მთლიანად ვერასოდეს ვერ დაჩრდილავენ). მოთხრობა ერთი ამოსუნთქვით დაწერილს ჰგავს, და, ასე ეტყობა, ავტორს უნდა კიდევ, რომ ჰგავდეს. ამიტომ მისთვის დამახასიათებელია თითქოს დაუსრულებელი, ერთიმეორეში გადაშვებულ წინადადებები და პერიოდები, გამეორებები ისეთი ფრაზებისა, როგორცაა „ასე იყო ეს“, „და“ კავშირის ლოგიკურად გაუმართლებელი ხმარება. ავტორისთვის უცხოა დინჯი ეპიკური ტონი, იგი გამომხატველობას თხრობის გარეგნულ დინამიკურობაში — წინადადებათა ერთმანეთზე გადაბმაში, მეტყველების უწყვეტობაში, უპაუზობაში, ნერვულ გამეორებებში ხედავს. ეს არაა თავისთავად სადავო, რადგან გამომხატველ საშუალებათა გამდიდრება მხოლოდ მისასაღმებელი შეიძლება იყოს. მაგრამ რჩება შთაბეჭდილება, რომ ეს შეიძლება ზოგჯერ თხრობის ლოგიკური სტრუქტურის ხარჯზე ხდებოდეს, ზოგჯერ შეიძლება ამის გამო დავიწყებას ეძლეოდეს სახეთა და აზრთა შინაგანად ღრმად დაკავშირებული მკაცრი თანამიმდევრობა, რომელსაც, პოტენციურად, ამაზე უფრო დიდი გამომხატველობითი შესაძლებლობები აქვს. ასეთი განმეორება ხშირად „ცარიელი“ რჩება, იგი, უბრალოდ, სიტყვათა მარაგის არყოფნით გამოწვეული განმეორების ღონემდე დადის.

ნაწარმოების მთელი კონფლიქტი, კენძი და მისი გახსნა, როგორც ვთქვით, დამაჯერებელია, მძაფრია, მოქმედ პირთა განცდების მიმდინარეობა საერთო ხაზებში ბუნებრივია და ავტორის ეთიკური ტენდენციაც ამ განცდებიდან ბუნებრივად გამომდინარეობს. მაგრამ ეს ეხება მხოლოდ საერთო ჩანაფიქრს ზოგად ხაზებში და დეტალების დიდ უმრავლესობას, ოღონდ არა ყველას. ზოგჯერ მოთხრობის საერთო ჩანაფიქრი და ამ ჩანაფიქრით განპირობებული მოვლენათა მიმდინარეობა სძლევს გმირთა განცდისა და მოქმედების უშუალო ფსიქოლოგიურ მოტივაციას. ავტორი თითქოს გამოტოვებს ხოლმე მთელ მონაკვეთებს გმირთა განცდის ცვალებადობის წინასწარდასახულ გზაზე, ამ მონაკვეთებში გმირთა შინაგანი ცხოვრების ფსიქოლოგიურ ძაფს მკვეთრად სწყვეტს და დარჩენილ სიცარიელეს სქემატური სუროგატით ავსებს. ასე, მაგალითად, სავსებით დამაჯერებელია უფროსი ძმისგან უმცროსი ძმისთვის სახრის პირველი შემოკვრის ფაქტი (მოთხრობის ჩანაფიქრისთვის მხოლოდ ამ ფაქტს აქვს მნიშვნელობა), მაგრამ სრულებით არადამაჯერებელია შემდეგ

ეს სცენა იმ ადგილამდე, როცა ბავშვი „ვაიმე დედოცოს“ დაიძახებს. უმიზეზო სიანჩხლე, გაბრაზება, „ისტერიულობა“ უმცროსი ძმის მხრიდან (ავტორი ამ სიტყვასაც ხმარობს) გაუმართლებელი პათოლოგიის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ისევე როგორც უფროსი ძმის სიბრაზის აფექტაცია შემდეგში, როცა იგი ბავშვს გამეტებით ურტყამს სახრეს, ეს უკანასკნელი კი „თრთის და იკლავება“. „შახსეივახსეის“ ფანატიზმთან შედარებაც (მკითხველს მინცდამინც არ სჯერა, რომ ავტორს „შახსეი-ვახსეი“ ენახოს) ზერელე ფსიქიატრიული ექსკურსისა და ლიტერატურულობის უსიამოვნო შთაბეჭდილებას ახდენს. კომპოზიციურად ეს სცენა სრულებით აუცილებელია: თუ რეზიკო თავის უმცროს ძმას ასე გამეტებით, უწყალოდ და უსამართლოდ არ გალაზავს, მაშინ მოთხრობის ჩანაფიქრი ვერ გაიშლება. მაგრამ ამ აუცილებელ ეპიზოდს უფრო დამაჩერებელი ინდივიდუალური სახის მიცემა, უფრო ზუსტი ფსიქოლოგიური მოტივაცია უნდოდა. ნაკლებ დამაჩერებელი და „არაპროფესიონალურია“ უკანასკნელი ჩხუბის სცენაც, თუმცა მისი ექსპოზიცია და ფინალი — ის, რომ რეზიკო თავისზე დიდ ბიჭს სიძულვილით უტევს და ის, რომ იგი მას, ბოლოს, მოსტეხს კიდევ, არა მართო კომპოზიციურად აუცილებელია, არამედ ბუნებრივიც. მაგრამ ამ სცენაააც მეტი ინდივიდუალური იერი და სიზუსტე სჭიროდა.

ავტორის მიერ გამოყენებული დღევანდელ პროზაში საკმაოდ იშვიათი ხერხი — ვრცელი ავტორისეული ექსკურსი მოთხრობის ბოლოს, რომელიც ფაქტებს თითქოს აჯამებს და მორალისტური დასკვნა გამოაქვს, მრავალ მკითხველს ეხამუშება. მაგრამ ვფიქრობთ, ავტორს ამისთვის საყვედური არ ეთქმის. მცნება, რომ ავტორს არა აქვს მორალიზაციის უფლება, რომ ეპიურ თხზულებაში იდეა მოქმედებიდან უნდა გამომდინარეობდეს თავისთავად და არა ავტორისეულ ფორმულირებათა სახით, ძველისძველი მცნებაა, მაგრამ იგი დოგმა არ არის. თუკი ავტორს შეგნებულად დაჰყავს ანალიზი მოქმედ პირთა ფსიქიკის ძირამდე, რაც ე. წ. ინტელექტუალური პროზის ნიშანდობლივი თვისებაა (განსახილველი მოთხრობა თავისი მანერით სწორედ ამ პროზას უახლოვდება), მაშინ ავტორისეული წიაღსვლაც, რომელიც მოთხრობილ ამბებს რაღაც უფრო დიდი პრობლემის კონტექსტში ათავსებს, იმდენად აღარ უნდა გვეჩოთიროს. საქმეა ოღონდ, რომ ამ წიაღსვლასა და მოთხრობილ

ამბებს შორის ბუნებრივი გამომდინარეობის შინაგანი ჯაჭვი არსებობდეს, რომ ერთიე რაღაცა ახლის მთქმელი იყოს და მეორეც: ერთსაც და მეორესაც ჰქონდეს თავისი მასშტაბი და სულისა თუ გონების ამამოძრავებელი სტიმულის ძალა. ამ პირობას კი განსახილველი მოთხრობის ფინალიც და იქ მოცემული წიაღსვლაც სრულად აკმაყოფილებს.



არც ერთი ორ დასახელებულ ავტორთაგანი ლიტერატურაში ჩვენს მიერ განხილული მოთხრობებით არ შემოსულა. ორივეს მანამდეც ჰქონდა მეტნაკლებად წარმატებული ლიტერატურული ცდები. როგორც ერთის, ისე მეორის პირველი გამოქვეყნებული ნაწარმოებები (დ. ჯავახიშვილის „ბაზალეთი“, გ. გეგეშიძის „სანამ ერთად ვართ“) უფრო ექსპერიმენტის სახეს ატარებდა, ვიდრე დასრულებული მოთხრობისას, მათში „ლიტერატურულობა“ და სტილის ძიება განუყოფლად ბატონობდა როგორც შინაარსზე, ისე თვით აღწერილი მოვლენების აღქმაზე. ორივეს (და არა მარტო ამ ორის) სტილის მასწავლებელი — ჰემინგუეი ამ მოთხრობებში მეტად აშკარად ჩანდა — იმდენად აშკარად, რომ მკითხველს შთაბეჭდილება რჩებოდა: ჰემინგუეის გაელენა რომ არა, რეალური სინამდვილის ის შთაბეჭდილებები, რომლებიც ამ მოთხრობებს საფუძვლად უდევს, ალბათ, მოთხრობის დაწერის სტიმულს არც შექმნიდა. ამიტომ ამ ორი ავტორის თხზულებები სტილით თითქმის არც განსხვავდებოდა — ავტორის ინდივიდუალობის მაგიერ აქ მხოლოდ ამოსავალი ლიტერატურული სტილის გაელენა ჩანდა.

განხილული ორი მოთხრობა სულ სხვა რიგისაა. მძაფრი, პრობლემატური, შეიძლება ვთქვათ — მნიშვნელოვანი შინაარსი აქ წინასწარ აღებულ ლიტერატურულ ფორმას კი არ მისდევს, არამედ განსაზღვრავს მას, ქმნის მას, ნამდვილი და არა მხოლოდ გარეგნული ფორმალური ძიების მიზეზი ხდება. ამ მნიშვნელოვანმა შინაარსმა, როგორც ჩანს, დაამსხვრია ჰემინგუეის მოთხრობების მისთვის უცხო, ამ შემთხვევაში ვიწრო ფორმა. მან საკუთარი ფორმა მოითხოვა, ამიტომაც განხილული ორი მოთხრობა სტილით დიდად გან-

სხვაეებულა, მათ მიხედვით ვერც ვიტყვით, რომ ორივე ავტორს ერთ დროს ერთი და იმავე ლიტერატურული მანერით უმუშავია. ორივე განხილული მოთხრობა თავისი სტილით ახლა არა თუ არ იმეორებს ჰემინგუეის სტილს, არამედ ძალიან დიდადაც, თითქმის კონტრასტულად, განსხვავდება მისგან. მიუხედავად ამისა, განვიხილო ფორმალურ ძიებას, ჰემინგუეის სკოლაში წვრთნას ავტორთათვის მაინც ამოდ არ ჩაუვლია: ეს ახლაც სტილის ლაკონურობაში, შემკიდრობებულობაში, მშვიდი, ფაქტების კონსტატაციის ტიპის ტონისა და გამომხატველი მკვეთრი დეტალების მკიდრო გადაჯაჭვაში ჩანს.

ძალიან სასიხარულოა, რომ ორივე დასახელებული ავტორი სტილისტური ეპიგონობის ტყვეობაში არ დარჩა და საკუთარი შემოქმედებითი ინდივიდუალობისა და თამამი ძიების ფართო გზაზე გამოვიდა. მაგრამ განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ ორივემ ამას ძიების და, სხვასთან ერთად, თანამედროვე პროზის უახლესი ტექნიკის ასათვისებლად მიმართული ძიების შედეგად მიაღწია.

## ქართული სოფლის ჩანახაჯები

ძველად ამბობდნენ, გლეხკაცს პური და ღვინო თუ აქვს, მდიდარიაო. მწერალს თუ საკუთარი სამყარო აქვს, მის ნაწარმოებებში თუ რაღაც პანგი გვესმის, რომელიც სხვაგან არ შეგვხვდება და მხოლოდ მას გვაგონებს, თუ მისი პერსონაჟების ცხოვრება, ჭასიათი და გრძნობები რაღაც საერთო დაღს ატარებენ, რომელიც სხვა ავტორთან არ შეგვხვედრია, მაშინ ეს მწერალიც მდიდარია როგორც ის გლეხი, რომელსაც თავისი მცირე პყოფნის და სხვისას არაფერს შეჰნატრის. შეიძლება სინამდვილის ის ნაგლეჯი, რომელიც ავტორს თავისი შემოქმედების საგნად გაუხდია, დიდი იყოს ან მცირე, შეიძლება ეს მხოლოდ ცხოვრების პატარა მშვიდი ყურე იყოს და შეიძლება ბობოქარი ზღვა — ამის მიხედვით ავტორსაც დიდს ვუწოდებთ ან პატარას, მის შემოქმედებას კი „ლიდმასშტაბიანს“ ან კამერულს. მაგრამ თუკი მწერალმა ასეთი, დიდი თუ მცირე, საკუთარი კუნძული ასახა და მკითხველს დაუახლოვა, მისი შრომა მაინც ამოა არ არის, მას განადღებული აქვს მკითხველის ინტერესი და თანაგრძნობის ის მინიმუმი, რომელიც საჭიროა, რომ ნაწერი მხატვრულ ნაწარმოებად იქცეს.

ასეთი საკუთარი სამყარო — არც თუ ძალიან დიდი, მაგრამ მაინც ყველა სხვა ავტორისაგან განსხვავებულთ საკუთარი სამყარო მკაფიოდ მოჩანს ოთარ ჩხეიძის წიგნში „ჩემი სოფლის ეტიუდები“ („საბჭოთა საქართველო“, 1963) და ეს ამ კრებულის მთავარი ღირსებაა. ქართული ლიტერატურის ერთ-ერთ ყველაზე ხანდაზმულ თემას — ქართლის სოფლის თემას ავტორი კიდევ ერთხელ შეეხბო და მკითხველს მკაფიო, დამაჯერებელი, ზოგჯერ ამაღელვებელი ჩა-

ნახატები უჩვენა. ქართლის სოფელი მისი „ლურჯი“ საღამოებით, გვალვიანი ზაფხულითა და სუსხიანი ზამთრით, მისი ადაგი დღე და ღამე თუ განსაცდელი, მის მკვიდრთა ხასიათი, გრძნობები თუ მსოფლმხედველობა ამ პატარა ნოველებში კიდევ ჩანს და კიდევ იგრძნობა. მწერალმა, რომელიც თითქმის მხოლოდ დღევანდელ დღეზე წერს, ამ მხრივ ჩვენ ხანდაზმულ ტრადიციას ერთი მკაფიო ფურცელი შეკმატა.

კრებულის ავტორი უპირატესად ლირიკოსია. კრებულში თავმოყრილი ნოველების დიდ ნაწილს სუჟეტიცა აქვს, კვანძიც და დრამატიზმიც ან მისი შექმნის ცდა. მაგრამ ყველაფერ ამას მაინც ნოველების უმრავლესობაში განწყობილება სძლევეს. სწორედ იგია, კრებულს რომ ერთიანობას და თანმიმდევრულობას ანიჭებს. თუ ამ განწყობილებას რამდენიმე სიტყვით დავახასიათებთ, უნდა ვთქვათ, რომ ეს არის საკუთარი მიწა-წყლისა და ხალხის ის გამოუთქმელი სიყვარული, რომელსაც სამშობლოს გრძნობას ვუწოდებთ ხოლმე, სიყვარული, ოდნავ სევდითა თუ მოგონებით შეფერილი. ამ განცდის გადმოცემისას ავტორი არ მისდევს ზერეღე „ხალხურობას“, ყალბ ეთნოგრაფიზმს: იგი არ თამაშობს და არ იჩემებს ისეთი ადგილობრივი კაცის როლს, რომელიც ამ სოფლიდან არ გასულა და რომლის გრძნობა თუ აღქმა, აქედან გამომდინარე, სოფლის რიგითი მცხოვრების აღქმისა და გრძნობისაგან არ განსხვავდება. პირიქით, ავტორი სრულიად შეგნებულად და დაუფარავად გვიმხელს თავიდანვე, რომ თავის სამშობლო სოფელს ის ერთგვარი დისტანციიდან ხედავს, რომ იგი სოფელს ასე თუ ისე დაჰშორებია და, შეიძლება, მას რაღაც სხვა, უფრო რთული, სოფლიდან გამოუსვლელი კაცისთვის უცხო გრძნობით ეკიდება. ესაა საფუძველი ნოველების ლირიზმისა. ესაა, ვფიქრობთ, სოფლის თემაზე ლირიკული ნოველების შექმნის ყველაზე საიმედო, თანამედროვე მკითხველისთვის ყველაზე დამაჭერებელი გზაც.

ამ ფაქიზი ლირიკული დამოკიდებულების თვალსაზრისით და მახასიათებელია მოთხრობა „ნაკაკუნარი“. განათლებული კაცი — მაღალი კულტურის ინტელიგენტი, მსოფლიომოგვილი და ფილოსოფიისა თუ საზოგადოებათმეცნიერების საიდუმლოებებს ზიარებული ადამიანი სამოცი წლის ასაკში სამშობლო სოფელს უბრუნდება. სოფელთან მას აღარაფერი აკავშირებს, გარდა იმისა, რომ აქ:

ნათესაეები ჰყავს და ოდესღაც აქ მის ბავშვობასა და სიჭაბუკეს ჩაუვლია. გმირის ფიქრების მთავარი ძარღვია გარდასულის მოგონება, ხოლო მოგონების ძარღვი — სინანული და სევდა.

„კარგები იყვნენ (გოგონები)“ — ჩასჩურჩულა კაკალმა, — „კარგები იყვნენ, მაგრამ თავიდანვე ფიქრი გიყვარდა, აი, აგერ იქ კაკლნარის თავში განვიდოდი, იქ ყველაზე ხნიერი კაკალი იყო, იქიდან იწყებოდა დიდი მინდორი, იქიდან გვიყვარდა მშერა და ფიქრი, სამინდვრე ფიქრი...“

მზის ჩასვლა იყო იქიდან ლამაზი. იქ იყავით, ორნი იყავით. ბუბუნებდა კაკლნარი, ჰფარავდა თქვენს სიტყვათა. ეგებ არც გითქვამთ, არაფერი გითქვამთ, მხოლოდ მზის ჩასვლას ერთდროულად მოწყვეტეთ თვალი, ერთიმეორეს მიაჩერდით..... მიაჩერდებოდით და ისევ დასაავალს გადაჰხედავდით. მერე მზე ჩავიდა, მერე ლურჯი საღამო წავიდა, ლურჯი, ლურჯი, თეთრი სამოსით ელვარებდით იმ სილურჯეში...

და გაწყრა კაკალი, გაწყრა და დაჰქროლა, დაიგუგუნა. ღრუბლები აშალა. საკვირველი არ იქნებოდა ეხმო მეხიცა: ნეტავი ასე რამ გააჯავრა, — იმან ხომ არა, რომ ცალცალკე ელავდა ორი თეთრი იმ სილურჯეში, არა და არ მიუახლოვდნენ ერთიმეორესა, არ შეერთდა, არ შეიკვანძა? მაშინ დაექროლა, მაშინ გამოეწვია ლაშქარი ღრუბელთა, ქარი და მეხი, იცოცხლე, მიეტანებოდნენ ერთმანეთს. მაგრამ ეს ხომ შიშისგან იქნებოდა, გულისგან არა, შიში გადივლიდა, გულიც მოსწყდებოდა გულსა. ჰო, მაშინა, მაშინა... ახლა სინანულის გარდა რაღა იქნება, რა ეშველება და ეგება ნანობს უშენოდაცა... ეგება ცხოვრებაში რაც სიმწარე გადაუტანია, აქა თუ უცხოეთში რაც განუცდია, ყველაზე მეტად მაინც ის ემწარება, ის საღამო რომ ვერ გაიგო, რომ გაექცა იმ საღამოსა, ლურჯ საღამოსა, როცა ელავდნენ აქეთ-იქითა, აქეთ-იქითა, აქეთ-იქითა; ეგებ უჯობდა არ აპყოლოდა ზარატუსტრასა, არ გაეგონა იმის ქაღილი, — ჯერ ქალი ისე არ მომწონებია, რომ იმისგან შეიღის ყოლა მენატროსო, — არ აპყოლოდა, არ გაეგონა, ასე მართოც არ იქნებოდა...”

მაგრამ ლირიკა არ ამოსწურავს ავტორის დამოკიდებულებას თემისადმი და სოფლის ხატვაც მისთვის მხოლოდ განწყობილებათა ხატვაში არ მდგომარეობს. მკაფიო, შთამბეჭდავი, დამახასიათებელი, ზოგჯერ უცნაური ფაქტი — ისეთი, რომელშიაც ცხოვრება და



ადამიანთა სულისკვეთება აისახება — ესაა ავტორის არსენალში ყველაზე ძლიერი იარაღი, რომლითაც იგი თავის კუთხეს ხატავს. მკედელი წითა, ცოლის ორგულობით გააგებულნი, ქუჩაში ქალს დაეძებს, რომ გულის ჯაჭვი ამოიყაროს. მაგრამ როცა გაყარასა და ბღვენახის გაყოფაზე მიდგება საქმე, მიწისა და მამულის სიყვარული სძლევს, გააქება უნელდება, მას თავისი ნაწვევ-ნადაგი ნაკვეთის არცერთი ნახევარი აღარ ეთმობა („ახალ მთვარეზე“). ეს ამბავი რბილი ჰუმორით არის მოთხრობილი, გასაქირში ჩავარდნილი გმირი ავტორის სიმპათიასაც და ცოტა სიბრაულსაც იწვევს. ნოველა კარგი გაგრძელებაა იმ დიდი რეალისტური ტრადიციისა, რომლის ყველაზე დიდ წარმომადგენლად მსოფლიო ლიტერატურაში მოპასანი რჩება, ხოლო ჩვენში დაკავშირებულია მის ჯავახიშვილის სახელთან.

ავტორს კიდევ უფრო მკაფიო, ზოგჯერ კიდევ უფრო უცნაური ფაქტებიც მოეძებნება. ნოველა „ახალწლის ღამით“ ნამდვილი ტრაგიზმით არის აღბეჭდილი. სოფელში მარტოხელა მცხოვრები ფრიდონი მოკვდა. მოკვდა ისე, რომ მისი სიკვდილი არავინ გაიგო. მის კეთილ მეზობლებს ეჭვიც კი არ აუღიათ, რაღაც თუ შეიცვალა იქვე მათ თვალწინ ამართულ სახლში. ახალწლის ღამეს, დიდიხნის შემოღებული წესის თანახმად, მისი შვილები მოადგნენ და ერთი თვის წინათ ჩაკეტილი ეზო სიმღერითა და სიცილით აივსო. მეზობლებში გადაპატიჟება-გადმოპატიჟების შემდეგ ბოლოს სტუმრებსაც და მასპინძლებსაც აგონდებათ, რომ მოიკითხონ ჩაკეტილი სახლის პატრონი. მხიარულება ისპობა, ავმა წინათგრძნობამ, გაუმხელელმა ეჭვმა უკვე ყველას გულში დაისადგურა. მართლაც, სახლის კარი შიგნიდან ჩარაზული აღმოჩნდება. ერთი თვის მკვდარი მეზობელი შვალეებსა და მეზობლებს იმ ჩაკეტილ კარებში ელოდება.

ეს სრულებით არატიპიური, უფრო მეტიც, — უცნაური ამბავი მკითხველზე მაინც ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენს. მასში ადამიანთა ბედნიერების სიმეციფე, უცარი უბედურების წინაშე მათი უმწეობა ჩანს. უფრო ზუსტად — აქ ჩანს სწორედ იმ ადამიანთა უმწეობა, რომლებიც ავტორს ასე განსაკუთრებით უყვარს, მისი სამშობლო სოფლის ადამიანებისა. „ფათერაკიანი ღრონი გადაიარა ქვეყანამ, მუხთალი ყოფა გამოიარა და დაშინდა ხალხი: თვალსმიფარებული

აღარ გამოჩენილა, დაგვიანებული შინ აღარ მოსულა და გულს აბაროგორ გაემტყუნება, კანკალი რომ აუტყდეს...“. მოქმედ პირთა ზარი და მხიარულების შენანება შთამბეჭდავად, ნამდვილი აღამიანური სითბოთია გადმოცემული. ნოველა ჰუმანური ნაწარმოებია ამ სიტყვის საუკეთესო აზრით.

ზოგჯერ ავტორი კიდევ უფრო უცნაურ ამბავსაც მიმართავს: მისი ამბავი ზოგჯერ ფანტასტიკაში და სიმბოლიკაში გადადის. ბებერი გლეხკაცი მოკვდა — გლეხკაცი, რომელმაც მთელი თავისი ახალგაზრდობა მიწის მოხვეჭასა და დამუშავებას შეაღია, მაგრამ სიკვდილი მაინც შორს, ქალაქში ჰხედა, უმამულოსა და ასფალტის შემყურეს. მიწა უყვარდა „ისე, რომ ახალგაზრდობისასვე ხელი აიღო ყოველგვარ სიამოვნებაზე, დაითრგუნა სურვილები და დაუთრგუნა თავისიანებასაც, მხოლოდ მიწას ეწოდებოდა, მიწაზე მიიწევდა, იძენდა, დაობდა წინაპართა უთავბოლობით დაკარგული მამულების ამოსაგებადა, იბრძოდა, ბობოქრობდა...“, მაგრამ ბოლოს მაინც იძულებული გახდა გულანაბადი აეკრა, სული ძლიეძლიობით გაიტანა და თავი ქალაქს შეაფარა. და აი, ხდება უცნაური რამ: კუბოს რომ სამარეში უშვებენ, მკვდარი, ჩიუტობს, მას თითქოს სამარე ევიწროვება, კუბო სამარეში არ ეტევა, თითქოს მკვდარი უფრო მეტს და უფრო მეტს მიწას მოითხოვს. ამ უცნაურ ამბავს თავისი ახსნა აქვს: სოფლელი ბერიკაცის გათხრილი სამარე სოფლური სადა კუბოებისთვისაა ნაანგარიშევი და არა ქალაქური ვარაყიანჩუქურთმიანი დიდი კუბოსთვის. ეს ამბავი სათანადო რეალისტური დეტალებითაც არის შემკული — რძლები ტირიან და ვეღარც ტირიან მამამთილს კუბოს ჩაშვების ყოველ ახალ ცდაზე, ადაჰიანს არ შეუძლია ყველაფრის განმეორება და ცრემლსაც თავისი საზღვარი და ზომა აქვს. მაგრამ მიუხედავად ეპიზოდის ამ რეალური დეტალებისა, აღწერილი უცნაური ამბავი მაინც სიმბოლოს მნიშვნელობას იძენს. მკითხველი ერთდროულად გრძნობს სიკვდილის მარტივ საშინელებასაც და მიწის სიყვარულის ძალასაც, რომელიც, თითქოს, თვით ამ სიკვდილზე უფრო მძლავრია.

კრებულის ავტორისთვის არც იმის ძიებაა უცხო, რასაც, ჩვეულებრივ, ჟანრულ სცენებს ან სოფლურ კოლორიტს ვუწოდებთ ხოლმე. „მწყერი“ — თითქმის ერთადერთი უსუჟეტო მოთხრობა ამ კრებულში — სწორედ რამდენიმე ასეთი კოლორიტული სცენის მო-

ზავას აქვს დათმობილი: დეტალი, რომელსაც ავტორი იყენებს, ზუსტია, მკაფიოა და, რაც მთავარია, უხვია. ნაღირობის სცენები თვალნათლივ წარმოგვიდგება და ძალდაუტანებლად გადმოგვცემს ავტორის განწყობილებას — სიხარულსა და სიამოვნებას, რომელიც ამ წყნარსა და მშვიდობიან ცხოვრებას მოაქვს, ჰუმორით შეფერილ სიყვარულს ამ ცხოვრებისა და აღწერილი ადამიანებისადმი.

მოთხრობა „ეს უკვე სიზმარი როდი იყო“ მიხეილ ჯავახიშვილის „მუსუსის“ გავლენის კვალს ატარებს. მაგრამ ეს გავლენა არც ნაძალადეგია და არც უსიამოვნოდ გვხვდება თვალში, ვინაიდან ავტორი თავისი მოთხრობის გარემოს (ეს თითქმის იგივე გარემოა, რაც „მუსუსისა“) ზედმიწევნით იცნობს და წრფელი გრძნობით ხატავს. ნოველის გმირი ტოლია კარგად დაქერილი და ფსიქოლოგიური სიფაქიზით შესრულებული სახეა. სოფლელი ბიჭი სამარცხვინო, ყველასაგან საძრახ, თავის მოსაპრეღ საქმეს სჩადის — იგი ქორებს უგონებს ყველა ლამაზ ქალსა და გოგოს, რომელსაც კი ახლოს გაეკარება და თუმცა მისი არავის სჯერა საესეებით, მაინც მუსუსის სახელი აქვს გავარდნილი. მაგრამ, თურმე, ეს ამ ბიჭს სიავითა და უსინდისობით არ მოსდის — იგი, უბრალოდ, ფანტაზიორია, თავისებური რომანტიკოსია, რომელიც ჰაბუკუტ ოცნებას შესჩვევია და ოცნებასა და სინამდვილეს შორის ზღვარს ველარ ხედავს. ბიჭი გულწრფელია, ახლად წამოჩიტულ ობოლ ანოზე, რომელიც მან თავის ოცნებაში ვერ დაიახლოვა, ის არც იგონებს რასმე. ეს რომანტიკა ცუდად მთავრდება: ანოზე გამიჯნურებულ ტოლიას მის წრფელ სიყვარულს ისევ უხეირო მუსუსობაში ჩამოართმევენ. ანო ზურგს უბრუნებს, ხოლო მისი დამცველი რაინდი ბიჭები უწყალოდ სცემენ ხელმოცარულ მოარშიყეს. ეს ამბავი, მიუხედავად მთავარი გმირის საჩოთირო საქციელისა და ცუდი ბოლოსი, მაინც დიდი სიმბათითა და სიყვარულით არის აღწერილი. მკითხველი ყველა მოქმედ პირობაში, და, რაც მთავარია, მთელი იმ გარემოსადმი, სადაც ეს პატარა ამბავი იშლება, დიდ სითბოსა და სიყვარულს გრძნობს. ეს სიყვარულია სწორედ მთავარი, რაც ამ განსხვავებულ ნოველებს ერთიმეორესთან აკავშირებს. ავტორი ცალკეულ ადამიანთა ბედობალზე გვესაუბრება, მაგრამ ნამდვილად მისი თემა სხვაა. ესაა არა ცალკე ადამიანები, არამედ სოფელი საერთოდ, ესაა მთელი კუთხე, მისი ლხინი და ვარამი. ამ კუთხის შვილები, ნოველებში აღ-

წერილნი, ამ კუთხის თავისებური ცხოვრების, თავისებური ჰუმორის, თავისებური მსოფლშეგარძნების გამონაკრთომნი არიან.

ამ ფონზე ცოტა განცალკევებით დგას ნოველა „აზამბარი“. მას ჰუმორზე მეტად მამხილებელი იერი დაჰკრავს. ქეიფის „კულტის“ მახინჯი ფორმები, ქართული სუფრის ტრადიციით შენიღბული ლოთობა და უმაჰნისობა, რაც ზოგჯერ დამახასიათებელია ხოლმე ჩვენი პროვინციისათვის. საერთოდ და ავტორის მიერ აღწერილი კუთხისთვისაც კერძოდ, აქ თავისი არაესთეტური, შესაბრაალი და შესაზიზლი სახით წარმოგვიდგება.

ნოველები „ნაკაკლნარი“, „მიწა“, „ახალწლის ღამეს“, „მწყერი“, „ეს უკვე სიზმარი როდი იყო“ კრებულის საუკეთესო თხზულებებია. მათი ძალაა უშუალობა, საგნის ცოდნა, დიდი ემოციური დატვირთულობა. ეს ნოველები კრებულის სახეს განსაზღვრავს. კრებულის სხვა მოთხრობებში მეტი ან ნაკლები სიმკვეთრით ამ მოთხრობათა ღირსებები მეორდება.

სამწუხაროდ, კრებულის ყველა ნაწარმოებში ავტორი ისე მაგრად ვერ დგას ორსავე ფეხზე, როგორც აღნიშნულ ნოველებში. როგორც კი იგი სცილდება თავის ძირითად თემატიკას და განწყობილებას, როგორც კი იგი იწყებს ფსიქოლოგიური პორტრეტების ძიებას თუ სუეეტების თხზვას სხვა სფეროში, ვიდრე ქართლის სოფელი და მისი ცხოვრებაა, მას ეკარგება საგნის ცოდნის სიზუსტეც, უშუალობაც და წრფელი გრძნობის სიჭარბეც, რომელიც მკითხველს ესოდენ ხიბლავს ხოლმე. ეს ხდება მაშინაც, როცა ავტორს მოქმედება უცხო გარემოში გადააქვს და მაშინაც, როცა იგი თავისავე ჩვეულ-გარემოში რაღაც მისთვის უცხო ხასიათების ან უცხო კონფლიქტების შემოტანას ცდილობს. ყველაზე მცირედ ეს შეცოდება ახასიათებს მოთხრობას „მაგლოს ქმარი“. ლამაზი გოგო, სოფლის თვალი მაგლო გათხოვილა ქალაქში ვიღაც სოფლისათვის უცნობ კაცზე, რომელიც მის მეზობლებს არ უნახავთ, მაგრამ იციან, რომ ცოლს თავს ევლება — ეს ამბავი დედაკაცებს უყურადღებო ქმრების წამოსაყვედრებლად აქვთ გამოყენებული. მაგლო ბოლოს სტოვებს ამ თავის სანიმუშო ქმარს. როგორც ვიგებთ, ეს იმიტომ ხდება, რომ ის კაცი უნიათო, ქალაჩუნა, მეტისმეტად რბილი და „აკურატული“ აღმოჩნდა.

ნოველა მეტისმეტად მოგვაგონებს იტალიელი მწერლის ალბერტო მორავიას მოთხრობას დაახლოებით ამავე თემაზე. მაგრამ ის კონფლიქტი და ის ხასიათი, რომელიც ბუნებრივია იტალიის წვრილბურჟუაზიული ქალაქური მოსახლეობის ცხოვრებაზე დაწერილ ნოველაში, რაღაც გარედან მოტანილს ჰგავს იმ გარემოში, რომელსაც ო. ჩხეიძის ნოველები და, კერძოდ, ეს ნოველა ეხება. უთუოდ ამიტომაც, რომ შაგლოს ქმარი ხასიათი ან, უბრალოდ, რეალური პერსონაჟი კი არ არის, არამედ კარიკატურაა, მისი სისუსტეები უკიდურესობამდე გაზვიადებულია და არადამაჯერებელი, მას ხასიათის შინაგანი ლოგიკა არ აქვს. მოულოდნელი, აუხსნელი, პარადოქსალურია ის დრამაც, რომელიც ამ პატარა სასაცილო სისუსტის ნიადაგზე იშლება — მაგლო შეუბრალებლად და დაუფარავად ახლის პირში ნოველის უბედურ გპირს, რომ მათი ერთადერთი ბავშვი მისი არ არის. რატომ იმეტებენ ასე სასტიკად ამ ჩვენთვის სრულებით უცნობ ადამიანს ან რისი ვამოხატვისთვისაა მოწოდებული ეს ეპიზოდი — მკითხველისთვის გაუგებარი რჩება, თუმცა ზოგადი ჩანაფიქრი მოთხრობისა — რომ ქალი ქალაჩუნა კაცს ვერ გაუჩერდება — არა თუ იმთავითვე ნათელია მკითხველისათვის, არამედ თეთრი ძაფითაც არის შეკერილი. მოთხრობის კვანძიცა და პერსონაჟებიც სქემატურია და შთაბეჭდილება რჩება, რომ მათ წარმოშობის ლიტერატურული წყარო აქვთ და არა ცხოვრებისეული.

მორავიას მოთხრობის ანალოგია ამ შემთხვევაშიც, უთუოდ, ჩვენი ავტორისათვის საზარალო იქნება: იქ ამ სამარცხენო კონფლიქტს ფარსის სახე აქვს და არა დრამისა, თუმცა როგორც პერსონაჟის მოხაზვას, ისე აღწერილ ამბავს მკაფიო ფსიქოლოგიური მოტივაცია აქვს.

ავტორის სისუსტე, რომელიც მას სხვა, არასოფლურ თემებზე წერისას ახასიათებს, ყველაზე მკაფიოდ ჩანს ნოველაში „ეპიკი“. ამ ნოველის სიტუაცია ლიტერატურაში კარგად ცნობილი, შეიძლება ითქვას, გაცვეთილი სიტუაციაა: ახალგაზრდას უყვარს თავისი დაღუპული მეგობრის და. მაგრამ ფსიქოლოგიური მოტივაცია ამ სიტუაციას და მასში მიმდინარე მოქმედებას არა თუ სუსტი აქვს, ეს მოტივაცია აქ თითქოს სულაც არ არსებობს. მოქმედება ყოველი ფსიქოლოგიური სიმართლისა და, თითქოს, ამ სიმართლის საპირობის გარეშეც კი ვითარდება. გმირს თენგიზს უყვარს შროშანა, შრო-

შანას მამა მისი მეცნიერი ხელმძღვანელია, იგი ხშირად დადის ოჯახში, რომელსაც ვერ უმხელს, რომ მისი მეგობარი — შრომანას ძმა და მოხუცი პროფესორის ძე — მის თვალწინ ფრონტზე დაიღუპა. და ასეთ რთულ ფსიქოლოგიურ სიტუაციაში თენგიზს იმისი დრო და იმისი თავი აქვს, რომ თავისი დისერტაციის თაობაზე არა მარტო იზრუნოს, არამედ იფიქროს და იღელვოს. მას იმდენი უგრძობლობა თუ სიბრძავე შესწევს, რომ მისი გუნება-განწყობილების ცვალებადობა რეცენზიებსა და დაცვის პერსპექტივებზეა დამოკიდებული. განა თქმა უნდა, რომ ადამიანი უნდა იყოს ან სრული ეგოისტი, ან ჩამოყალიბებული უსინდისო კარიერისტი, რომ ასეთ პირობებში მის სულიერ ცხოვრებაში მთავარი ადგილი სწორედ ამ საკითხს ეკავოს. ავტორს თავისი გმირი ასეთად არ ჰყავს ჩაფიქრებული და სრულებით არ ჰსურს, რომ მკითხველმა მასზე ასეთი შთაბეჭდილება შეიმუშაოს (პირიქით, თენგიზი „დადებითი“ გმირია). მაგრამ ავტორი არ ცდილობს გმირის ხასიათის ოდნავ მაინც მოხაზვას და ინდივიდუალიზაციას, მისი მოქმედებისა და განცდის შინაგანი ლოგიკის ოდნავ მაინც მკაფიოდ წარმოდგენას. ესაა სქემა და არა პერსონაჟი, ესაა შიშველი, თითიდან გამოწუწუნლი სიტუაცია და არა ისეთი, რომელშიაც რეალურ გმირებს მათი რეალური განცდის განვითარება აყენებს. წერის ასეთი წესი ყოველგვარ ლიტერატურულ კრიტიკაზე დაბლა დგას. იგი თანამედროვე მწერლობაში საზოგადოდ არც უნდა გვხვდებოდეს.

კონფლიქტის ის ნაწილი, რომელიც შეეხება მეცნიერული პრინციპულობისა და თავკერძობის „კონფლიქტს“ (ორი აკადემიკოსისა და თენგიზის დიალოგები) იმდენად არაბუნებრივია, რომ მკითხველში უხერხულობის გრძობას იწვევს. ავტორს არც კი ემჩნევა მისწრაფება, რომ სათანადო წრის და სათანადო სიტუაციების დამახასიათებელი მეტყველება მეტ-ნაკლები სისწორით გადაიღოს მაინც, შინაგანად დატვირთული, ემოციური ქვეტექსტის მქონე დიალოგის შექმნაზე ხომ აღარაფერს ვამბობთ. რაც შეეხება საკუთრივ ინტერესთა შეჭახებას — რომ მოხუც მეცნიერს სწყინს თენგიზის მხრიდან შენიღბული კრიტიკა, მაგრამ არ ეწყინება შეუნიღბავი — ეს იმდენად უცნაური მონაგონია, რომ არა გვგონია თვით ავტორს საინტერესოდ ან თუნდ შესაძლოდ ეჩვენებოდეს. მაგრამ ავტორი ამ დამაჯერებლობას თითქოს არც დაეძებს. მისთვის აქ, მოთხრობის

ამ ნაწილში სქემაც კმარა. იგი მკითხველს სრულებით შეგნებულად სუროგატს სთავაზობს.

„ეპკვი“ თავისი კონფლიქტითა და მოქმედების გარემოთი ერთგვარი გაგრძელებაა თუ შემზადებაა ავტორისავე რომანისა „ბურუსი“, რომელიც აგრეთვე მეცნიერ მუშაყთა ცხოვრებას ეხებოდა და მეცნიერულ შეხედულებათა შეჯახებაზე დამყარებულ „კონფლიქტს“ ეყრდნობოდა. აღნიშნული სქემატიზმი, არადამაჯერებლობა, მეცნიერული კონფლიქტის ვერგადატანა ადამიანის ბუნებრივ განცდათა და გრძნობათა ენაზე ამ რომანს კიდევ უფრო მეტად ახასიათებდა, ვიდრე განხილულ მოთხრობას. ავტორმა სრულებით ვერ შეძლო და ენახა და აეწერა იმ პროფესიის ადამიანთა შინაგანი სამყარო, რომელსაც მისი თხზულება ეხება, ვერ მონახა ამ ტიპის ადამიანთა სულიერი ცხოვრების ნამდვილი შინაარსი, თუმცა, როგორც ცნობილია, რაღაც სულიერი ცხოვრების გარეშე ქვეყნად არცერთი ადამიანი არ არსებობს, თუნდ ყველაზე პატარა და უმნიშვნელოც. ეს კიდევ ერთხელ მოწმობს, თუ რამდენს ნიშნავს მწერლისათვის საკუთარი, მისი შემოქმედებისათვის შესაფერი გარემოს მონახვა, რამდენად ძლიერი შეიძლება იყოს იგი ცხოვრების ერთი მხარის ახახვის დროს და რამდენად სუსტი მეორე მხარის აღწერისას.

ეს დისპროპორცია რომ ავტორის ცხოვრებისეული გამოცდილების თავისებურებიდან გამომდინარეობდეს, რომ ავტორი, ვთქვათ, ჯარგად იცნობდეს სოფელს, მაგრამ არ იცნობდეს ქალაქს ან პირიქით, მაშინ მისი მხატვრული ძალის ეს ცვალებადობაც ადვილად გასაგები იქნებოდა. მაგრამ ამ შემთხვევაში ცხოვრებისეული გამოცდილების ამგვარი უთანაბრობა რომ გამორიცხულია, დასახელებულ ნაწარმოებთა ფაქტობრივი მხარიდანაც ჩანს. საქმე აქ მხოლოდ იმაშია, რომ ცხოვრების ყოველ ახალ სფეროს, ყოველ ახალ მონაკვეთს, ადამიანთა ყოველ ახალ სოციალურ ჯგუფს, რომელსაც ავტორი თავისი ინტერესის საგნად აქცევს, თავისი საკუთარი მხატვრული ხერხები სჭირდება, თავისი საკუთარი ფსიქოლოგიური თუ სოციალური პრობლემატიკა მოპყვება, თავისი საკუთარი სირთულეები გააჩნია. არც ცხოვრების ერთი სფეროს აღწერაში გამომუშავებული მხატვრული ხერხების მექანიკური გამოყენება მეორე სფეროზე წერისას, არც, მით უმეტეს, ქვეტექსტისა და მხატვრული სიზუსტის უარყოფა

რომელიმე მათგანზე წერისას არ შეიძლება. ამას გარდუვალად მოჰყვება შემოქმედებითი მარცხი.

კრებულში მოთავსებული ერთადერთი მოზრდილი მოთხრობა — „იღუმალი“ უჩვეულო ჟანრის ნაწარმოებია, რომელიც რეალიზმსა და ფანტასტიკას ათავსებს. ავტორი მოგვითხრობს, როგორ ეძებს სოფელი თბილისელი ფიზიკოსებისა და სპელეოლოგების დახმარებით კარსტულ გამოქვაბულში დაკარგულ ორ ბიჭს. უცნობი გამოქვაბული, ძველთაძველი სოფელი, რომლის მკვიდრებმა კიდევ გადმოცემით იციან, რომ მათ არემარეში რაღაცა საიდუმლოება ინახება, გიორგი ბრწყინვალის გუჯრები თუ ისტორიის სურნელი, რომელიც უხვად არის მიმოხეული ამ მხარეში — ყველაფერი ეს ავტორს მოხდენილად აქვს გამოყენებული, რათა მოთხრობის ექაბოზიციაში იღუმალების, მოლოდინის, ძველთაძველ ამოუცნობ საიდუმლოთა ატმოსფერო შექმნას. შემდეგ ეს ატმოსფერო თანდათან იბნევა — ყველაფერი ჩვეულებრივ ბუნების მოვლენებზე დადის და ასეც უნდა იყოს ჩვენს თანამედროვე მოთხრობაში. მაგრამ ის იღუმალი სამყაროც და მისი მარტივი გახსნაც შემდეგში მკითხველს ნამდვილ ინტერესსა და სიამოვნებას განაცდევინებს. მოთხრობის დედაძარღვი — ორი ვაჟის უტეხი სპორტული ჟინი და ვაჟკაცური შემართება, რომელიც კინაღამ საბედისწეროდ ექცევათ — მკაფიოდ და დამაჭერებლად არის მოცემული: მკითხველი სრულებით ძალდაუტანებლად ჰყვება ავტორს იმ სიყვარულსა და სიხარულში, რომლითაც იგი ამ ვაჟების თავგადასავალსა და მათ მშვიდობით გადარჩენას მოგვითხრობს. მოთხრობაში სუსტ შთაბეჭდილებას ტოვებს მხოლოდ ცოტა არ იყოს უკონტროლო გატაცება ფანტასტიკით ფიზიკის დარგში. უცნაური აპარატი — რაღაცა საშუალო რადიოლოკატორსა და ტელევიზორს შორის, რომლითაც ამ აპარატის გამომგონებელი ფრიდონი დაკარგულებს ეძებს, რაღაც მეტისმეტად ძნელი წარმოსადგენია. თანამედროვე მკითხველი, რომელსაც ბევრად უფრო მჭიდრო კონტაქტი უხდება ცხოვრებაში ტექნიკის ახალ მიღწევებთან, ვიდრე ძველ მკითხველს უხდებოდა, ამგვარი „საკენკით“ ძნელად თუ მოტყუვდება. რასაკვირველია, მეცნიერულ ფანტასტიკასაც ლიტერატურაში თავისი კანონიერი ადგილი აქვს, მაგრამ ის მაინც მეცნიერების დარგი უფროა, ვიდრე ლიტერატურის. როცა ამ მეცნიერულ ფანტასტიკას მოთხრობაში შემთხვევითი როლი ეკუ-



თენის, როცა ავტორის და მკითხველის ყურადღება სხვა რამეზეა ძირითადად მიქცეული, მაშინ უმჯობესია მოთხრობის ეს მხარე უფრო მკაცრ ჩარჩოებში მოექცეს.

უთუოდ ცოტა დალატობს ავტორს სიმართლის გრძნობა გამოქვამულთან შეყრილი ხალხის განწყობილებათა ცვალებადობის აღწერაში. ვფიქრობთ, აქ მეტი ეგოიზმი და თავკერძობაა, ვიდრე ეს მკითხველისათვის შეიძლება დამაჯერებელი იყოს. ბოლოსდაბოლოს, იმ ორი ბიჭის მეტს გაჭირვება იმ სოფელში არავის ადგას. ბუნებრივია, რომ მთელი სოფელი ამ დროს მხოლოდ იმ ბიჭების ინტერესით ცხოვრობდეს. როგორც ჩანს, ავტორს შეგნებულ მიზნად დაუსახავს ხალხის ან, თუ გნებავთ, ბრბოს ფსიქოლოგიაში ექსკურსის ჩატარება, ხოლო ამ თვითმიზნურ ექსკურსს ისევ სქემატიზმი მოჰყვება. მაგრამ ეს მხოლოდ მცირე ნაკლია, რომელიც მოთხრობის საერთო გულთბილსა და ვაჟკაცურ კილოს არ ჩრდილავს.

ამ კილოთი, თემით, განწყობილებით აღნიშნული მოთხრობა კრებულის იმ უკეთეს ნოველებს ეკედლება, რომლებიც ზემოთ ვახსენეთ. საერთოდ, თითქმის მთელი კრებული იმ კარგი ნოველების გზას მისდევს. იმ სქემატიზმს, რომელიც ზოგ ნოველაში ვლინდება და რომელზედაც ზემოთ გვეჩინდა ლაპარაკი („იქვე“, „მაგლოს ქმარი“), ამ კრებულში შემთხვევითი გადახრის ხასიათი აქვს.

წარმოდგენილი კრებულის ავტორს თხრობის მეტად თავისებური, ორიგინალური მანერა ახასიათებს. თხრობის ეპიური სიღინძე, ფრაზების კლასიკური გამართულობა და დასრულებულობა მისთვის აბსოლუტურად უცხოა და, შესაძლოა, ეს კარგიც იყოს, ვინაიდან ნოველათა უმრავლესობის უაღრესად ემოციურ ლირიკულ კილოს კლასიკური ნორმით გამართული მშვიდი მეტყველება შეიძლება მართლაც არ მოხდომოდა. მაგრამ სრულებით უდავოა, რომ ავტორის თხრობის ეს თავისებური მანერა ზოგჯერ ზედმეტი, უსაგნო ემოციურობის შთაბეჭდილებას ახდენს. გამეორება, თხრობის ნაწყვეტნაწყვეტობა, თვითმიზნური დინამიზმი (დინამიზმი მეტყველებისა და არა მოქმედებისა, სიტყვისა და არა საქმისა) გვხვდება ხოლმე იქ, სადაც ამისათვის საკმარისი საფუძველი არ არსებობს დრამატული სიტუაციის თუ ძლიერი განცდის სახით („არა, ბაღვენახებიც იქვე იყო. გზაშარაც ისევე სჭრიდა და მიდიოდა შორს, ისევე შორს მიდიოდა...“ ამ ზრუნვას მორჩა და ტანტზე მოიკეცა, გახუ-

ნებულ ხავერდის ბალიშზე მოიკეცა, კალთაში წიგნი ჩაიღო“, „ნახირი დაბრუნდა, დაბინავდა, მიწყნარდა ხმაური, ბლავილი, ზმუილი. მტვერი დაწკნა, ნახირისაგან შემოტანილი მტვერი“, „ფეხზე გაჩერება უპირდა მოხუცს, მოხუც მეცნიერს, აკადემიკოსს“ და სხვა ამგვარი).

ამგვარი თხრობა ცალკეულ მომენტებში, ცალკეული ეპიზოდების ხაზგასასმელად კი არაა გამოყენებული, არამედ იგი ფონს ქმნის, იგი ყველგან გვხვდება და ამით მონოტონურად იქცევა, თავის მნიშვნელობას კარგავს. ეს მით უფრო ცუდია, რომ სათხრობი ამგვარ შემთხვევებში (როგორც, მაგალითად, მოყვანილ ნაწყვეტებში) არ იძლევა ამგვარი ზეაწეული ემოციის საფუძველს, ფორმას აქ შინაარსი ვერ მოპყვება. ფორმა პრეტენზიული, უსიცოცხლო, პაერში გამოკიდული რჩება.

ავტორს ემჩნევა განსაკუთრებული მიდრეკილება გრძელი პერიოდებისადმი, უკეთ, უწყვეტი მეტყველების ნაკადისადმი („ცნობიერების ნაკადის“ ტიპის პროზაზე აქ ლაპარაკი არაა — მას ავტორი არ იყენებს და სწორადაც იქცევა). ავტორი ფორმალურად ურთიერთდამოუკიდებელ წინადადებებს ერთმანეთზე ახვავებს, ერთ რთულ, წინადადებაში აერთებს, წერტილებს ერიდება, ცდილობს მთელი სათქმელი ერთი თქმით, ერთი ამოსუნთქვით გადმოგვეცეს. „წყლის ბრალი თუ იყო. წყალმა იცის ასეთი ნაღველი... იცის განსაკუთრებით, გამომიცილია მე, სხვებისაგანაც გამიგონია. ახსნა არ მიცილია, შეიძლება არ უნდა აიხსნას, ისე დაგაბრუნოს და წაგიღოს, წაგიღოს, მერე ადგე და გაუყვე ველებსა...“ და სხვა).

რა თქმა უნდა, ეს სტილი არ არის რევოლუციის მომასწავებელი ქართულ პროზაში. ეს ჩვეულებრივი ქართულია იმ განსხვავებით, რომ წერტილის მაგიერ მძიმე იწერება, ისევე როგორც „გველის პერანგის“ „უძიმეებო“ ქართული ჩვეულებრივი ქართული იყო იმ განსხვავებით, რომ მძიმის ადგილას ზოგან წერტილი ეწერა და ზოგან არაფერი. ეს თავისებური ორთოგრაფია (ორთოგრაფიის საზღვრებს ეს სიახლე არ სცილდება) მხოლოდ კითხვას აძნელებს, თხრობის რიტმს კი არ ამძაფრებს. იგი წმინდა გარეგანი ეფექტის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

სამწუხაროდ, ამ გარეგანი ეფექტის უკან ნაწილობრივ იჩრდი-

ლება ავტორის მკაფიო, გამომხატველი და ძლიერ დეტალებმომარ-  
ჩვეული თხრობის სტილი.

ავტორის ენას მხატვრული ენის უდიდესი და უპირველესი ღირ-  
სება ახასიათებს: იგი მდიდარია. მდიდარია, კერძოდ, ზუსტი და ძლი-  
ერი, მოსხლეტილი ხალხური სიტყვებით, რომლებიც კიდევ ერთხელ  
თვალნათლივ გვიჩვენებენ, თუ რამდენად უფრო მოქნილი და და-  
მოუკიდებელი შეიძლება იყოს ჩვენი სალიტერატურო ენა, ვიდრე  
იგი დღესაც არის ადამიანის განცდათა უფაქიზესი ნიუანსების გად-  
მოცემაში, თუ ამ ენის ნაკლოვანებაზე ვილაპარაკებთ, პირველ რიგ-  
ში ის უნდა ითქვას, რომ შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ავტორი  
კი არ იყენებს დიალექტს და მის დიდ შესაძლებლობებს, არა-  
მედ პირდაპირ ამ დიალექტზე წერს, სრულებით უკონტროლოდ ხმა-  
რობს ე. წ. ემთატიკურ ა-ს, სახელობითი ბრუნვის ი-ს და ა. შ. ეს  
ხერხი დასაშვები და სასურველია მხოლოდ მაშინ, როცა ავტორი  
თითქოს ადგილობრივი კაცის ნიღაბს იკეთებს, თითქოს ადგილობ-  
რივი კაცის სახელით გვესაუბრება. მაგრამ როცა ამას სისტემატუ-  
რი ხასიათი აქვს, ესეც მონოტონურად იქცევა.

## ვაჟა-ფშაველას ნარსული და მოგაველი

ვაჟა-ფშაველა განმარტოებით დგას მე-19 საუკუნის კულტურის ფონზე. მიწი შემოქმედება არც მისი თანამედროვე ქართული ლიტერატურის რომელიმე მიმდინარეობას ეკუთვნის, არც მსოფლიოს რომელსამე სხვა მწერალს მოგვაგონებს. ვაჟა თანაბრად თავისებური რჩება განურჩევლად იმისა, შევხედავთ მას ქართული ლიტერატურის თუ მსოფლიო ლიტერატურის თვალსაზრისით.

ვაჟა მკვეთრად გამოიყოფა თავის თანამედროვეთაგან როგორც თავისი შემოქმედების შინაარსით, ისე გამოსახვის ფორმით. იმ დროს, როცა ადამიანის უძლურება და სისუსტე, ლიტერატურის ეს ერთგვარი ახალი „აღმოჩენა“, თითქმის მთელ მსოფლიოში წამყვან ბელეტრისტულ და პოეტურ თემად იყო ქცეული, როცა, მეორე მხრივ, კატომოყვარეობის ძველ იდეას გმირობის შარავანდისაგან ძარცვადუნენ და დავრდომილთა მორალად აცხადებდნენ, ვაჟას გოლიათური და თავისებური ფიგურა აღმართულია ამ მოდური პესიმიზმის ფონზე როგორც ვაჟაკატური ჰუმანიზმის თავგამოდებულ დამცველი. არანაკლებ განსხვავდება ვაჟა მისი დროის ქართული ლიტერატურისაგანაც. მაშინ, როცა ქართული პრესა, სხვა დიდსა და მცირე ეროვნული მნიშვნელობის საკითხთა შორის, ერთობის მომავალზე დისკუსიას, ქორ-ვაჟრებთან საგაზეთო ბრძოლასა და სასწავლებლებსათვის ზრუნვას ეწეოდა, ვაჟამ თავის პოეტურ შემოქმედებაში თითქმის პირწმინდად უგულვებელპყო ყველა ეს მწვავე საპირბოროტო თემა და თავისი პოეზიით სისხლის აღებისა და თემური ადათების სამყაროში ჩაიკეტა. ვაჟა არ არის კრიტიკული რეალისტი ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით. მის გმირებს არა აქვთ სოცია-

ლური პასპორტი. ისინი არ არიან ჩვენთვის ნაცნობი კონკრეტული ეპოქისა და საზოგადოებრივი ფენის შეხედულებათა და სხვა ნიშან-თვისებათა მატარებელნი, ეს კი მათ თითქოს დროისა და სივრცის გარეშე აყენებს და მონუმენტურ, ზოგადადამიანურ ხასიათს ანიჭებს. ამიტომ არის განუზომელი უფსკრული ვაჟასა და კრიტიკული რეალისტების გმირებს შორის, რომელნიც თავიანთი სოციალური ფენის განზოგადებულ სახეებს წარმოადგენენ.

ვაჟა არ არის დახლართული ფსიქოლოგიური კონფლიქტების მხატვარი. მისი ხასიათები მთლიანი და სწორზაზოვანია, ფართო და სადა შტრიხებითაა ნაწერი. მათ არ იციან მერყეობა და შეცდომები და არა ჰგვანან კლასიკური ნიმუშის რეალიზმის გმირებს, რომელთა ფსიქიკა პირადი და სოციალურად შეპირობებული მოტივების, ღირსებებისა და სისუსტეების რთულ ნასკვს წარმოადგენს. ვაჟას შემოქმედების ამ მხარეს — უფრო მეტად, ვიდრე მის ქამარ-ხანჯალსა და გუთნით მუშაობას — უნდა მიეწეროს იმ ცრუ-რწმენის გაჩენა, რომელიც ვაჟას „პრიმიტივად“ სახავდა და მის შემოქმედებაში ხალხური საგმირო პოეზიის უბრალო გაგრძელებას ხედავდა.

ვაჟას შემოქმედებას მის სიცოცხლეშიაც და სიკვდილის შემდეგაც ბევრი უსამართლობა ხვდა. თავის დროზე მასში მხოლოდ ერთგვარ ორიგინალობას<sup>1</sup> ხედავდნენ და ჟურნალ-გაზეთებში გაბატონებული ლიტერატურის სასურველ, მაგრამ არცთუ აუცილებელ დანამატად თვლიდნენ. შემდეგ (იქნებ, ლიტერატურული მოდის გავლენითაც!) მასში დაუხვეწავი ტალანტი, „ჩანასახშივე გენიალური გლეხი“ დაინახეს, რომელმაც კულტურის პირობითობანი უარყო და ბუნების შვილის წარმართული მსოფლალქმა აღმღვრეველი სახით წარმოაჩინა. მაგრამ არც პირველს, არც მეორე შეღავათიან შეფასებას ვაჟას შემოქმედებითი სიმდიდრის ამოწურვა არ ეწერა: ვაჟა იმ კავკასიონის ქედს ჰგავდა, რომელიც მით უფრო მაღალი ჩანს, რაც უფრო მაღალი წერტილიდან უყურებ და მის მკითხველთა პორიზონტის გაფართოება, ჭერჭერობით მაინც, ვაჟას დაფაქების კლებას კი არა, პირიქით, მის უსაზღვრო ზრდას იწვევს. დღეს, როცა ვაჟას სიკვდილს ნახევარი საუკუნე გვაშორებს, როცა მისი დროის

<sup>1</sup> ი. ჰავევიძის აზრი: „ძველებმა კალამი ძირს უნდა დავლოთ და ადგილი ვაჟას დაუთმოთ“ ცოტა ვინმეს მიერ იყო გაზარებული.

კონკრეტული საპირბორტო ინტერესები ჩვენს მსჯავრში აღარ გვზღუდავენ, მის გმირებში მეტ ზოგადობას ვხედავთ, ვიდრე წინათ და მისი მხატვრული საშუალებები, რომლებიც XIX საუკუნის ლიტერატურისას არ ესადაგებოდა, პრიმიტივიზმად კი არა, გენიალური ინტუიციის ნაყოფად გვეჩვენება. ვაქას შემოქმედება სულ უფრო და უფრო იკაფავს გზას ჩვენი გემოვნებისა და გრძნობისკენ. ვაქას ნამდვილი უკვდავების ეპოქა ახლდა იხსნება და მისი დაყენება ქართული ლიტერატურის უპირველეს კლასიკოსთა რიგში უკვე დიდი ხანია არავის პარადოქსად აღარ ესმის.

ვაქა-ფშაველას შემოქმედება, ისევე როგორც ყველა ორიგინალურისა და დიდი ინტუიციის მწერლისა, მდიდარია, მრავალმხრივია და ამავე დროს განუყოფელი. მიუხედავად ამისა, მასში რამდენიმე ძირითადი თემა განირჩევა. ვაქა-ფშაველას პოეზიის სიცოცხლე და აქტუალობაც ამ თემების სიცოცხლისუნარიანობაზე და ვაქას მიერ მათი დამუშავების ხარისხზეა დამოკიდებული.

ბუნების გასულიერება. ვაქას შემოქმედების ანალიზს თუ შეფასებას ჩვეულებრივ მისი ბუნებისადმი დამოკიდებულების განხილვით იწყებენ და ეს, უდავოდ, სწორიცაა. ვაქას მდიდარ მემკვიდრეობაში თითქმის არ მოიპოვება ლექსი, პოემა თუ მოთხრობა, რომელიც ან მძაფრად განცდილი პეიზაჟით არ იყოს გაცოცხლებული, ან ბუნება თუ რომელიმე მისი მოვლენა თავისთავად თეძად არ ჰქონდეს, ან ბუნების სამყაროდან აღებული რაიმე მკვეთრი და ორიგინალური მხატვრული სახე არ იყოს შიგ გამოყენებული. უსულო ბუნების მოვლენები ცოცხლად, ადამიანური განცდის უნარით აღქურვილად წარმოგვიდგება. ყოველ მათგანს თავისი ინდივიდუალური შინაგანი სამყარო აქვს, მათ შორის ისეთივე უღვეველი მრავალგვარობა არსებობს, როგორც ადამიანთა შორის. ბალახი, ხე თუ ცხოველი ვაქასთვის ხშირად დამოუკიდებელი ინტერესის საგანია, მას მკითხველი ბუნების იღუმალ საუფლოში შეჰყავს და გვერდების მანძილზე უსულო ბუნების სიცოცხლის მოზიარედ და გულშემატკივრად ხდის. ამავე დროს აქ ნასახიც არაა სომბოლიზაციისა ან ალეგორიისა — ამ შედარებით იოლი ლიტერატურული საშუალებებისა, რომლებიც ასე ხშირია უსულო ბუნების გასულიერებისას სხვა ავტორებთან. მართალია, ვაქას ნაწერებში ზოგჯერ ერთიც გვხვდება და მეორეც (განსაკუთრებით გვიანდელ ნაწარმოებებში), მაგრამ ის

ქმნილებები, რომელთაც ვაჟას ბუნების გენიალური მხატვრის სახელი მოუპოვეს, აბსოლუტურად თავისუფალია ამ ლიტერატურული ხერხებისაგან. გამოთქმულა აზრი, რომ ვაჟას ხმელ წიფელში, შვლის ნუკრში, იაში და სხვა გასულიერებულ ბუნების მოვლენებში ყოველთვის რაიმე კონკრეტული მნიშვნელობა იგულისხმება, უპირაველეს შემთხვევაში — საქართველოს ბედი. მაგრამ ამ შეხედულებას დღეს ძნელად თუ ვინმე დაეთანხმება: ვაჟა იმიტომ კი არ მიაწერს ბუნების მოვლენას ადამიანურ განცდას, რომ მასში ადამიანის გარკვეულ ტიპს გულისხმობს, არამედ იმიტომ, რომ ბუნების მოვლენის დასახასიათებლად ვაჟა მისთვის ხელმისაწვდომ ადამიანურ წარმოდგენებს იყენებს და თვით ამ მოვლენებში თავისი საკუთარი გრძნობითი შინაარსი შეაქვს. ბუნების განცდის ის უშუალობა და სიცხოვლე, რომელსაც ვაჟა-ფშაველა ამ გზით აღწევს, მისი შემოქმედების ერთი არსებითი თავისებურებაა და ამ მხრივ მას ბადალი არ ჰყავს.

მაგრამ რაა ამ თავისებურების მიზეზი? რაა ვაჟასთან ბუნების გასულიერების მსოფლმხედველობრივი საფუძველი?

ვაჟას სიცოცხლეში და კარგა ხანს მის შემდეგაც ბუნების გასულიერებას ვაჟას ნაწერებში ავტორის ან იმიტომ ხსნიდნენ, ვ. ი. პირველყოფილ ხალხებში გავრცელებული რწმენით, რომ ბუნების ყოველი მოვლენა ცოცხალია და სულით არის აღჭურვილი. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ფიქრობდნენ, თითქოს ვაჟას მართლაც ცოცხალი ჰგონია ის ხეები, ბალახები და კლდეები, რომლებიც მას ნაწარმოებებში მოქმედებენ და სრულებით სერიოზულად მიაწერს მათ ადამიანურ განცდებს. დღეს ვაჟას ასეთ გაგებას მკითხველთა შორის მომხრეები არა ჰყავს, მაგრამ, სამწუხაროდ, ყველაზე ფაქიზსა და ფართოპროზონტიან შრომებში, რომლებიც დღემდე ამ საკითხს მიეძღვნა, ძირითადად, ეს აზრია გატარებული.

შეიძლება თუ არა სიმართლის ელემენტი იყოს ამ შეხედულებაში? ყოვლად შეუძლებელია თუნდაც იმიტომ, რომ ის სრულებით არ უწევს ანგარიშს არც სხვაობას მხატვრულ გამონათქვამსა და ფილოსოფიურ ფორმულას შორის, არც ვაჟას მაღალ განათლებას, რომელსაც მისი ბიოგრაფია და მისი კრიტიკული წერილები მოწმობენ და არც ვაჟას მეცნიერულად გამართულ ათვისებულ მსოფლმხედველობას, რომელიც ჩვენთვის იმავე კრიტიკული წერილებიდანაა ცნო-

შილი. ბუნების, გასულიერების ის სახე, რომლითაც ვაჟას ვიცნობთ, მას მეგვიდრეობით კი არ მიუღია ფშავური ხალხური წარმოდგენებიდან, არამედ რთული და ხანგრძლივი შემოქმედებითი განვითარების შედეგად გამოიქმნა. ვაჟას ადრეულ ლექსებში ჩრდილიც კი არ არის ბუნების ამეტყველების იმ ოსტატობისა, რომელიც მის მომწიფებულ ნაწარმოებებში ვხედავთ. ადრინდელ ლექსებში ბუნების გასულიერება უბრალო ტრადიციულ პერსონიფიკაციას არ სცილდება. იგი დაცლილია ყოველი გრძნობითი შინაარსისაგან და მოკლებულია ვაჟასთვის დამახასიათებელი მძაფრი ემოციური ზემოქმედების უნარს.

ადიდებულა არაგვი,  
ფშავ-ხევსურეთის წყალია,  
მოხუის, მთა-კლდეთ შასტირის,  
როგორც ძმის კუბოს ქალია. და მრავალი სხვა.

ნამდვილი ვაჟა, სიმწიფის პერიოდის ვაჟა, რაღა თქმა უნდა, სულ სხვა არის. მხოლოდ ამ პერიოდში, თანდათანობით, ყოველგვარი გარედან შემონატანი ლიტერატურული ტრადიციის მოცილებით უჩნდება მას ის დახვეწილი ოსტატობა, რომელიც უშულო საგანს მის ინდივიდუალურ, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელსა და ბუნებრივ განცდათა სამყაროს ანიჭებს, უღრმესსა და უფაქიზეს ინტუიციას დაყრდნობით ეს სამყარო საგნის თვალსაჩინო გარეგან ხატთან შესატყვისობაში მოჰყავს და მკითხველის ფანტაზიასთან თანხმობას, მასზე უშუალო ემოციურ ზემოქმედებას აღწევს:

...სალნი კლდენი, პირქუშნი,  
უფსკრულს ჩასულნი ფესვითა,  
არც რომ სულზედა ფიქრობენ,  
არც სუქდებაან ლეშითა.  
უსალმო, უსაღერსონი,  
გამომზიარლნი ბრეშითა».

მოყვანილი ორი გასულიერება ისევე შორსაა ერთიმეორისაგან, როგორც ორი პეიზაჟი, დახატული ერთი რიგითი და მეორე გენიალური მხატვრის ხელით. ერთი ბრტყელია და მხოლოდ საგნების განლაგებას გადმოგვეცემს, მეორე ცოცხალია და მნახველის აღევების ძალა აქვს. ნამდვილი ვაჟა მხოლოდ ეს უკანასკნელია.



ვაჟას ანიმიზმის დასამტკიცებლად იმოწმებენ ხოლმე მის პოემებს, სადაც ბუნება, თითქოს, გმირებს თანაუგრძნობს და მათი ბედობლის გულშემატკივრად გამოდის. ეს საბუთი უსაფუძვლოა, იმიტომ რომ ბუნება ვაჟას პოემებში არ განიცდის და არავის არ თანაუგრძნობს; ლირიკული პეიზაჟი, რომელსაც ვაჟა სათანადო სიტუაციებში ხატავს, მხოლოდ განწყობილების შექმნას ემსახურება და ავტორისეული წილისვლის როლს თამაშობს. ხშირად ეს პეიზაჟი ვაჟასათვის ჩვეული გასულიერების ხერხებითაა ნახატი. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ბუნება გმირს თანაუგრძნობს. იმოწმებენ აგრეთვე ვაჟა-ფშაველას პატარა მოთხრობებს („ია“, „ქუჩი“, „ხმელი წიფელი“ და სხვ.), მაგრამ არც ეს მოთხრობები გვაძლევს საფუძველს, რომ ვაჟას ბუნების სიცოცხლის პირველყოფილი რწმენა მივაწეროთ. ქუჩისა თუ მთის წყაროს განცდების შინაარსი მუდამ ავტორისეულია. ისევე როგორც ყოველი გრძნობიერი აღმიანი, ვაჟაც ბუნების მოვლენას ემოციურად განიცდის და ამავე დროს ამ მოვლენაში საკუთარი განცდები შეაქვს, მასში საკუთარი განცდების პროექციას ახდენს. ოღონდ ესაა, რომ ვაჟასთან ეს განცდა უფრო მძაფრია, ეს გრძნობები უფრო მდიდარია და გამოხატვის ოსტატობა ბუნებრივის ზღურბლზეა მისული. ხმელი წიფლის განცდები, მაგალითად, შესაძლოა მართლაც შელახული პატრიოტული გრძნობის ნაკარნახევი იყოს; როცა ია ნატრობს: „ნეტავი სიმღერა შემეძლოს, ნეტავი დამბადებდეს ჩემთვის სიმღერის ნიჭი მოეცაო“, ამ ნატვრაში ვაჟა, მართლაც, ასახიერებს თავის უშირეტ სიყვარულს ცხოვრებისადმი, ღრმად აღამიანური სიმღერის მოთხოვნილებას აყვავებული ბუნების წინაშე. თუ მხატვრული აზროვნება სახეებში აზროვნებაა, ბუნებრივია, რომ ვაჟასთან იგი ხშირად ბუნების სახეებში აზროვნებას ნიშნავდეს. შეუძლებელია, რა თქმა უნდა, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში იმის განსაზღვრა, თუ რამდენად შეაქვს ვაჟას ბუნების მოვლენაში თავისი გრძნობა და რამდენადაა ეს გრძნობა ნაკარნახევი თვითონ ბუნების მოვლენით. შეუძლებელია ყოველთვის იმის თქმაც, „შვლის ნუკრს“ ესა და ეს გრძნობა უდევს საფუძვლად, „ქუჩის“ კიდევ ესა და ესაო. ამის სხვა გზით გამოხატვა რომ შეიძლებოდეს, ხსენებული მოთხრობების არსებობას ყოველგვარი აზრი დაეკარგებოდა. მაგრამ ერთი რამ ნათელია: ბუნების გასულიერება ამ მოთხრობებში მხატვრული ხერხია — მართალია, ძალიან ფაქიზი და

ინტუიტური, მაგრამ მაინც მხატვრული ხერხი და არა მსოფლმხედველობა.

დღევანდელ მკითხველში, დიდსა თუ პატარაში, რომლის შეგნებაში ანიმიზმის არავითარი კვალი არ არის, ვაჟას მოთხრობები მდიდარ ემოციებს აღძრავს. ეს კი საკმაო საფუძველია იმისთვის, რომ არ მივაწეროთ ვაჟას პირველყოფილი რწმენები, რომლებიც მისი შემოქმედების გაგებას ახნელებს, თვით შას შეურაცხყოფს და ავსტრალიის მკვიდრთა დონეზე აყენებს.

დასკვნა, რომელიც აქედან გამომდინარეობს თანამედროვეობის თვალსაზრისით ვაჟას შეფასებისათვის, აშკარაა: თუ მართლაც „ვაჟას გენიოსობის საფუძველი ის არის, რომ მას არ განუცდია ანალიტიკური ძალა აზროვნებისა, რომელმაც უკვე ბერძენ ფილოსოფოსთა ნაწერებში სცადა დაეშალა სამყარო ცოცხალ და მკვდარ არსებებად“ (ს. დანელია), თუ „ვაჟას აზროვნება შლის ჩვენ წინაშე პირველყოფილ აზროვნების სურათს“ და ამიტომ არის, რომ მას „კონკრეტული სახეებით ლაპარაკი ეხერხება“ და „მისი ფანტაზია არაა ალაგმული განყენებული აზროვნებით“, მაშინ ვაჟას პოეზია, ბევრიბევრი, საინტერესო და ნიჭიერი ეგზოტიკა ყოფილა, ხოლო მის პოპულარობასა და დაფასებას მომავალში ძნელად თუ რამე შეეძინება. თუ, პირიქით, იგი თანამედროვეობის დონეზე მდგომი კაცია, რომელსაც ბუნების სხვაზე მძაფრი განცდა აქვს, სხვაზე მდიდარი გრძობათა სამყარო და სხვაზე მეტი უნარი ამათი ერთსა და იმავე კონკრეტულ სახეებში შეერთებისა, მაშინ იგი გენიალური თანამედროვე პოეტი ყოფილა, რომელმაც ჩვენი აღლევებისა და განცვიფრების ოსტატობა არა ანალიზის უუნარობით, არამედ გამოხატვის ნიჭისა და განცდის სიძლიერით მოიპოვა. ვაჟა სწორედ ასეთი პოეტია. და თუ მისმა ბუნების სამყაროდან აღებულმა სახეებმა დღეს ჩვენი აღლვება მოახერხეს, ეს ნიშნავს, რომ ამ სახეებით პოეტი ადამიანის ბუნების ისეთ ძარღვს შეეხო, რომელიც ანიმიზმისა და მეცნიერული მსოფლმხედველობის განსხვავებაზე უფრო ღრმაა.

მ ს ო ფ ლ მ ხ ე დ ვ ე ლ ო ბ ა. ვაჟა-ფშაველასთვის ხეები და ბალახები არ არის მხოლოდ მხატვრული გამომსახველობის ასპარეზი. დაუსაბამო და უსასრულო ბუნება მისთვის დამოუკიდებელი ფილოსოფიური ინტერესის საგანიცაა. ვაჟას უნიკალურად მთლიან მსოფლშეგრძნებაში ბუნების აღქმა და გააზრება განუყოფლად არის

შეზრდილი მისი შემოქმედების ყველა ძირითად ფილოსოფიურ პრობლემებთან, რომელიც მისი სხვა ნაწარმოებების, პირველ რიგში პოემების თემას შეადგენს. რაა ეს პრობლემები?

ბევრჯერ, განსაკუთრებით კი მაშინ, როცა ვაჟას შემოქმედების ყველა უჩვეულო მხარე მისი „პანთეიზმით“ უნდა აეხსნათ, გამოთქმულა აზრი, თითქოს ვაჟა-ფშაველა ბუნებაში აუმღვრეველ პარმონიას ხედავს, თითქოს ვაჟა დაჯერებული ოპტიმიზტია და მის ფილოსოფიურ ოპტიმიზმს ეს პარმონია და ბუნების სილამაზე კვებავს. ამგვარად, ვაჟა გვევლინება ბრძენ და დამწვინებულ წარმართად, რომელიც ბუნებისაგან განუშორებელი სიცოცხლით ცხოვრობს, ჩართულია ამ ბუნების დენაში, როგორც მისი განუყოფელი ნაწილი და მის ჰერეტიკაში ძალასა და სულიერ სიმშვიდეს პპოვებს. ამ შეხედულებების პირველი და ყველაზე მკვერამეტყველი გამომხატველი ს. დანელია წერდა: „ვაჟას არაფერი არ ჰსურს, რადგან რაც ჰაურს, მუდამ მის ხელთ არის (იგულისხმება: სილამაზე). ეს არის უკიდურესი სახე არსებულით კმაყოფილებისა“. უმაღლესი სიბრძნე ვაჟასთვის, ამ აზრის თანახმად, დედამიწის ახლოს მცენარეულ არსებობაშია, ხოლო ვაჟას ოპტიმიზმი არის „ოპტიმიზმი ატომისა, ოპტიმიზმი კარატაევისა (ტოლსტოის „ომი და მშვიდობიდან“), რომელიც ისეთ საფეხურზეა დაყვანილი, რომ მისი მეტად დამციარება შეუძლებელია“. აქედან ლოგიკურად გამოდის, რომ ვაჟა თავისი შემოქმედებით ფშავეის მთებიდან გადმოსძახებს ქართველობას: „რად გინდათ სახელი? რად გინდათ ისტორია? რად გინდათ იყოთ სხვა ერებივით სახელოვანი ერი? განა უსახელო არსებობა ბუნების წიაღში ცუდია? არ არსებობს არც დიდება, არც სახელი. არის მხოლოდ ერთადერთი დედამიწა, რომელმაც დაგებადა და უნაშთოდ მიგვიბარებს“. სხვათა შორის, ეს აზრი ვაჟას ანიმიზმის რწმენის სავესებით ლოგიკური დასკვნაა.

ნათელია, რომ ეს აზრი ვაჟას შემოქმედების თვით არსს ეწინააღმდეგება. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ვაჟას პოეზია ძალიან შორსაა სამყაროს პარმონიის რწმენისაგან და თუ მის სტრიქონებში ძლიერი ადამიანის სტიქიური მხნეობა იგრძნობა, ეს თავისთავად არც ფილოსოფიურ ოპტიმიზმს ნიშნავს. რაც კერძოდ ბუნებას შეეხება, აქ ვაჟა ხედავს არა პარმონიას, არამედ დაუსრულებელ ბრძოლასა და სიკვდილ-სიცოცხლის ცვალებადობას. მან იცის, რომ ბუ-

ნება არავითარ ძალას არ ემორჩილება თავისი თავის გარდა („ბუნება მბრძანებელია, იგივე მონაა თავისა“) და თავისი კანონებიდან გადახვევა არ იცის. მაგრამ ვაჟა შორსაა იმისაგან, რომ ბუნების ეს კანონზომიერება სრულყოფილად სცნოს და მით ბუნების ჰარმონია აღიაროს. პირიქით, ეს კანონზომიერება ვაჟასთან ტრაგიკულად განიცდება. ვაჟას მთელი არსება უჯანყდება რკინისებურ აუცილებლობას, რომელიც ყველაფერს ლამაზს, ამაღლებულსა და კეთილს ისევე ანადგურებს, როგორც მახინჯს, სუსტსა და უვარგისს.

„ბუნების ცოდვა ეს არის, მუდამ საწყინო ჩემია,  
ესა და კარგსა ყველას სპობს, არაინ გადურჩენია“ —

ვკითხულობთ „სტუმარ-მასპინძელში“. ცხადია, რომ აქ არავითარ ჰარმონიაზე ლაპარაკი არ შეიძლება. პირიქით, ბუნებაში ვაჟა ხედავს, მართალია, არა მტრულ, მაგრამ ადამიანისადმი გულგრილულმობელ ძალას, რომელსაც არაფერი ესაქმება ჩვენს წარმოდგენებთან სიყეთისა და ბოროტების შესახებ. სამყაროს რკინისებური ლოგიკა არ თანხვედება ადამიანურ მორალს, ხოლო ადამიანის მორალური წარმოდგენები და სწრაფვები არ ახდენენ გავლენას სამყაროს ლოგიკაზე. ესაა ვაჟას მსოფლმხედველობის პრინციპი და მისი ტრაგიზმის წყარო. იგივე პრობლემაა ვაჟას მთავარ პოემებშიც. ორიოდ სიტყვა მათ შესახებ.

ერთ დროს „აღუდა ქეთელაური“ და „სტუმარ-მასპინძელი“ ეთნოგრაფიულ პოემებად იყო მიჩნეული, ხოლო მათ იღვას ხელის მოჭრის „ველური“ წესის დაგმობაში და სტუმარ-მასპინძლობის რაინდული ადათის განდადებამში ხედავდნენ (ეს კურიოზული ფაქტი კარგად ახასიათებს იმ გაუგებრობას, რომელიც ვაჟას შეპოქმედების საუკეთესო ქმნილებებს ხშირად ხედებოდა). მხოლოდ ბოლო ხანებში ითქვა სავსებით ნათლად და გარკვევით, რომ ამ პოემების ნაწილი თემა არის არა თემური ადათ-ჩვევები, არამედ ადამიანისა და საზოგადოების ურთიერთობის პრობლემა, რომელიც თემურ-საზოგადოების მასალაზეა გაშლილი. მაგრამ ეს ახსნაც, რასაკვირველია, ვაჟას პოემების შინაარსის გაღარიბებასა და დაქვეითებას ნიშნავს. ამ პოემების კონფლიქტი არაა მხოლოდ სოციალური კონფლიქტი, — ეს უფრო ზოგადი ადამიანური კონფლიქტია, რომელიც

თემისა და მისი წევრის მარტივი ურთიერთობის მასალაშია განსახიერებული და, მიუხედავად ამ ურთიერთობების უცხოობისა, დღეს ჩვენთვის ადამიანურ და ფილოსოფიურ ინტერესს სრულად ინარჩუნებს. „ალუდა ქეთელაურის“ და „სტუმარ-მასპინძლის“ ტრაგიკულ კვანძს ადამიანის ნების, ადამიანის მორალური წარმოდგენებისა და ცხოვრების რკინისებური აუცილებლობის შეჯახება შეადგენს. ამ ორი პოემის გმირები თავიანთ ამაღლებულსა და ბუნებრივ გრძნობებს მიჰყვებიან, მაგრამ ეს გრძნობები შეუთავსებელია ცხოვრების მოთხოვნილებებთან. მათი ჰუმანური იდეალები ნადგურდება, თვით ეს გმირები იღუპებიან. ექვი არ არის, რომ ავტორის სიმპათიები ამ უკანასკნელთა მხარეზეა, მაგრამ ვაჟა ნათლად გვაგრძნობინებს კონფლიქტის მეორე მხარის სიმართლესაც. ვაჟას, როგორც ეპიკოსის დამახასიათებელი თვისება ის არის, რომ მას არ სჩვევია უარყოფითი გმირების გამოხატვა. მისი გმირი ყველა თანმიმდევარია, ყველა ბოლომდე მართალია საკუთარი თვალსაზრისით. ამიტომაც კონფლიქტი არასოდეს არ ატარებს შემთხვევით ხასიათს, იგი მუდამ აუცილებელია და მით ვაჟას პოემებს ტრაგედის ამაღლებულობა ენიჭება. თემს არ შეეძლო, რომ თავისი თავისთვის მტრის უბრალების ნება მიეცა. ეს მის ელემენტარულ საარსებო და სათავდაცვო მოთხოვნილებებზე ხელის აღებას ნიშნავდა. თემის მკაცრი მორალი — „მტერს მტრულად მოექე, თვითონ უფალმა ბრძანაო“ — უბრალო კაპრიზის ან შეუბრალებლობის ნაყოფი კი არ არის, არამედ ნაკარნახევია ცხოვრების მკაცრი აუცილებლობით.

ეს მკაცრი აუცილებლობა არაფრით არ არის დაკავშირებული ჩვენი ადამიანური მორალის ცნებებთან, ის ჩვენ წარმოდგენებს ავსა და კარგზე არავითარ ანგარიშს არ უწევს, მაგრამ ამავე დროს იგი გარდუვალია. ჩვენი უკეთესი გრძნობები, ჩვენი საუკეთესო სწრაფვები საბედისწერო კანონზომიერებით იმსხვრევა მასთან შეჯახებაში. ცხოვრების კანონები ისევე განურჩეველია ჩვენი ეთიკური მოთხოვნილებების მიმართ, როგორც ბუნება, რომელიც „ავსა და კარგსა ყველას სპობს, არაეინ გადურჩენია“. აქ არის ვაჟას მარადი გულისტკივილი და მისი ტრაგიზმის წყარო. ბუნების ფილოსოფიური გააზრება და ადამიანთა ცხოვრების ფილოსოფიური გააზრება ერთმანეთს ემთხვევა.

ამ კონცეფციის ლოგიკური დასკვნა თითქოს სრული ინდიფერენტიზმი უნდა იყოს, სრული ხელის ჩაქნევა და უიმედობა ქვეყნიერების წინაშე. მაგრამ ვაჟა-ფშაველა ინდიფერენტიზმში არ ვარდება იმიტომ, რომ ეს მის სალსა და სიცოცხლისუნარიან მსოფლშეგრძნებას ეწინააღმდეგება. ის ეძებს ბუნებისა და სინამდვილის უმაღლეს გამართლებას ადამიანის თვალში და ასეთ გამართლებას სილამაზის იდეაში პოულობს. ბუნება, თუმცა კი ხან სიკეთეს იხვეჭავს, ხან ავის. მქნელია, მაგრამ

შინც კი ლამაზი არის, შინც სიტურფით ყვავისა.

ძნელია იმის თქმა, მხოლოდ თვალის სიამოვნებას ნიშნავს აქ „სილამაზე“, თუ უფრო ფართო აზრი აქვს, ე. ი. ნიშნავს საერთოდ ბუნების მოსაწონობას, მის გამართლებას ადამიანის მისწრაფებებისა და ადამიანური წარმოდგენების თვალსაზრისით. უფრო მეორეს ნიშნავს, იმიტომ რომ ეს პრინციპი — თვით ტრაგიზმში თავისებური ზნეობრივი და შინაგანი სილამაზის დანახვა — ვაჟასთვის უფრო ფართოა და მთელ მის შემოქმედებაში მოქმედებს. თავის პოემებში, მიუხედავად მათი ტრაგიზმისა, ვაჟა ტკბება თავისი გმირების და მათი მამოძრავებელი ვნებების სიღიადით, რაც ძალიან ნათლადაა გამოხატული ხილვაში, რომელიც „სტუმარ-მასპინძელს“ ასრულებს. ეს თავისებური თვითმიზნური სილამაზეა, რომ ბუნებას და ცხოვრებას გამართლებას ანიჭებს და მის წინააღმდეგობებს დაუსრულებელ მშვენიერ მთლიანობაში ადულებს.

არსებითად, ესაა ვაჟა-ფშაველას ეთიკური მსოფლმხედველობა, მისი ტრაგიზმი და ამ ტრაგიზმთან შეერთებული ინტუიტური ოპტიმიზმი. მაგრამ არც ერთის, არც მეორის გაგება და შეფასება არ იქნება სრული, თუ არაფერს ვიტყვით იმ ფორმის შესახებ, რომელშიაც ეს ღრმა და მარადიული ადამიანური მოტივებია გამოხატული. ფორმა ვაჟას შემოქმედებაში მეტია, ვიდრე მხოლოდ ენა, ლექსთწყობა და სახეები. ფორმა ვაჟასთვის თითქმის იგივეა, რაც თვით ნაწარმოების ჩანაფიქრის ბირთვი, რაც მისი ხასიათები და მათი ხატვის წესი. მის გმირთა ყოფის სიმარტივე, მათი სწრაფების დიდმასშტაბიანი ელემენტარულობა და ხალხური საგმირო პოეზიის ნაანდერძევი ლაკონურობა წინასწარ განსაზღვრავს არა მარტო თხრობის მკაფიო, გამოკვეთილ სტილს, არამედ თვით კონფლიქ-

ტების სიციხადესა და სიდიადეს. ვაჟას პოემებში პირობითობა შეუძლებელია, იმიტომ რომ ვაჟას ფორმის მხრივ თითქმის არაფერი აქვს საერთო ლიტერატურულ ტრადიციასთან, რომელიც პირობითობას ქმნის და შტამებს გვიკარნახებს. ყველაზე ძლიერი და ლიტერატურისთვის ახალი მოტივები, ყველაზე ორიგინალური იდეები ვაჟასთან გადათარგმნილია ადამიანის ელემენტარულ განცდათა ენაზე, რომელიც ყველასთვის საერთოა და ამიტომ ვერგაგების ან არასწორად გაგების შესაძლებლობას აღარ ტოვებს. არ უნდა დავივიწყოთ ისიც, რომ ვაჟას ხასიათები ყოველთვის ძლიერია და პეიზაჟი ყოველთვის თვალსაჩინო და ლამაზი, რაც, ადამიანის ბუნების ძალით, მკითხველს შეუცდომლად ატყვევებს და თავისკენ იზიდავს.

ზემოთქმული გვაძლევს უფლებას სრული კატეგორიულობით ვაღიაროთ, რომ ფორმის მხრივ, ამ სიტყვის ყველაზე არსებითი აზრით, ვაჟას პოემები აბსოლუტურად თანამედროვეა, უკეთ, მრავალ ეპოქაზე და, სხვათა შორის, თანამედროვეობაზეც გამწვდომი. ზოლო თუ თანამედროვე მწერლობა გაფაციცებით ეძებს პირობითობათა ბალასტიგან განთავისუფლების გზებს და ტანჯვით ცდილობს რთულ ფილოსოფიურ შინაარსთა თარგმნას ადამიანის უმარტივესი თვალსაჩინო გრძობებისა და წარმოდგენების ენაზე, ვაჟა ამ მხრივ მისი გამარჯვებული წინამორბედი.

გ ვ ე ლ ის მ კ ა მ ე ლ ი. ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ორივე ძირითადი მოტივი — ბუნებისა და პიროვნებისა — თავმოყრილი და სინთეზირებულია „გველის მკამელში“. „გველის მკამელი“ ვაჟას შემოქმედების გვირგვინია. ეს წმინდა ფილოსოფიური პოემა, ერთადერთი ვაჟას მთელ მემკვიდრეობაში, აბსოლუტურად თავისუფალია სოციალური და სხვა ემპირიული მოტივების მინარევებისაგან და ბუნების განცდისა და პიროვნების ინტიმურ სწრაფვათა თემას რაფინირებული, გამოკრისტალებული განზოგადებების სფეროში ამუშავებს. ამ პოემაში, როგორც ფოკუსში, გაერთიანებულია ვაჟას შემოქმედების შინაგანი სამყაროსა და მხატვრული ოსტატობის ყველაზე ღრმა ელემენტები. თუ ეს პოემა უცით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ვაჟას შინაგანი სამყარო ჩვენთვის გახსნილია.

ბუნებისადმი სიბრაალულის მოტივი ხშირად გვხვდება ვაჟას თხზულებებში. მონადირე თვარელი დაჭრილ ვეფხვს ხვდება და იმის მაგიერ, რომ თოფი ესროლოს, ტორიდან ეკალს ამოუღებს („მონა-

დირე“). სიბრაღული ყოველივე ცოცხლისადმი ადამიანური ბუნე-  
ბის თვისებას შეადგენს. სიცოცხლის მოსპობა, რა ფორმაშიაც არ  
უნდა იყოს იგი, ჩვენს უღრმეს ინსტინქტებს ეწინააღმდეგება. გუ-  
ლისტიკვილი, რომელსაც მინდია ხეების მოჭრისას გრძნობს, ბუნებ-  
რივი ადამიანური განცდაა და ამდენად არის მინდია ცოცხალი სახე  
და არა განყენებული სიმბოლო. მაგრამ ეს მხოლოდ მინდიას სახის  
ფსიქოლოგიური საფუძველია, მისი ფილოსოფიური შინაარსი კი  
განუზომლად ფართოა. ვაჟას სხვაგანაც უთქვამს, ერთ-ერთ წერილ-  
ში, რომ თუ გრძნობებს ბოლომდე აყევით, წყალსაც ვერ დავლევთ  
და საქმელსაც ვერ შევკვამთ. რატომ? იმიტომ რომ კაცის ბუნება თა-  
ვის საფუძველში ფაქიზია, იმიტომ რომ ჰუმანური გრძნობები ძა-  
ლიან ღრმადაა ჩამარხული ჩვენში და ჩვენი ყველაზე შინაგანი იმ-  
პულსები ყველა ჭურის მკვლევლობისა და სისასტიკისკენ კი არა, სი-  
ყვარულისა და სულიერ-უსულოსთვის გულის გახსნისკენ გვიბიძ-  
გებს. ამ ბუნებრივ გრძნობათა აყოლა ადამიანს, როგორც წესი, არ  
უწერია. მაგრამ ვინც მათ ერთხელ გზას გაუხსნის, ვინც „გამეცნიერ-  
დება“, ის, მინდიასავით, ისეთ სულიერ ნეტარებას დაეწაფება, რომ-  
ლის მსგავსს მას ქვეყანა ვერ მისცემს. დაე, ეს ნეტარება მძაფრ  
ტიკვილთან იყოს დაკავშირებული. დაე, ყოველივესადმი აქტიური  
სიბრაღული კაცის ძალ-ღონეს აღემატებოდეს და, როგორც მინდია  
ყანის მკისას, იგი ყოველ წამს ძალთა სრულ გამოფიტვამდე მიჰყავ-  
დეს. — ამ ნეტარებას თუ ერთხელ დაეწაფე, მას მაინც ველარ მო-  
შორდები, თავის ტოლად ქვეყანაზე კაცი არ მიგაჩნია და ამ ნეტა-  
რებისკენ საბედისწერო ძალით ისწრაფი.

მაგრამ შესაძლოა თუ არა ასეთი ბედნიერება? შეუძლებელია,  
იმიტომ რომ ადამიანი შეზღუდული და სუსტი არსებაა და სიბრა-  
ღულისა და სიყვარულის გრძნობების — თავისივე ინტიმური და  
ბუნებრივი გრძნობების აყოლის უფლებას ელემენტარული საარსე-  
ბო ინტერესები არ აძლევს. მინდია იძულებულია თვალი დახუჭოს,  
ხეების კენესას ყური წაუყრუოს და თავისი რწმენის მოტყუებით  
ხეები კრას.

ამაზე დიდი ტრაგედია ადამიანისთვის წარმოუდგენელია. „გვე-  
ლის მკამლის“ ტრაგედია ღრმად განცდილი ტრაგედიაა და არა გვგო-  
ნია, მის ჩანაფიქრში ღრმა პიროვნული მომენტი არ ერიოს. ყო-



ველ შემთხვევაში ლექსის „სიმღერა“ ბუნდოვანი ალეგორია ანის უტყუარ მინიშნებას იძლევა:

„ეხლა თავ-თავევე მივდივარ,  
ხევეში მიმელის ბნელოა...

.....  
მალდიდან დაბლა ჩამოსვლა  
ვაჰმე, რა მეტად ძნელია“

და სხვ.

„გველის მკამელი“ ყველაზე ღრმა და ყველაზე მძიმეა ვაჟას ტრაგედიებს შორის. მისი კონცეფცია ბოლომდე პესიმიზისტურია. მისი მონუმენტური ფინალიც, სადაც ბუნება ულმობელი გულგრილობით უგულვებელყოფს დამარცხებულ მინდიას სიკვდილს, მკითხველს მხოლოდ სილამაზისა და სიდიადის განცდით გულს უფონებს, მაგრამ პოემის მძიმე შთაბეჭდილებას არ უქარვებს.

„გველის მკამელი“ ვაჟასთვის ჩვეული პოეტური ფორმის ერთი ყველაზე მკაფიო ნიმუშია. ის ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი და ფორმის მხრივ ღირსშესანიშნავი ნაწარმოებია არა მარტო იმ მხრივ, რომ აქ მრავლად არის ვაჟასთვის ჩვეული დახვეწილი სახეები, უზადო ოსტატობით ნახატი პეიზაჟები და მძლავრი, ოღნავ უხეში, მაგრამ გამომხატველი ენა. იგი ღირსშესანიშნავია იმ მხრივაც, რომ ვაჟას ჩვეული ფორმა აქ ახლებურ ამოცანებს ემსახურება და ამ გამოცდაში თავის ძალასა და სიღრმეს ავლენს. „გველის მკამელი“ უფრო მდიდარი განწყობილებებისა და ფაქიზი, წინააღმდეგობრივი სულიერი მოძრაობების ნაწარმოებია, ვიდრე ვაჟას სხვა პოემები. მაგრამ ვაჟას სადა, თვალსაჩინო სახეები და სხვა პოეტური საშუალებები ისე ზუსტად და ადვილად ახერხებს ამ რთული შინაარსის დაძლევას, რომ განცვიფრებას იწვევს. ბუნების ტრაგედია თუ ნისლიან ღამით ხატის ვედრება, მინდიას ტარილი მთების დანახვავზე თუ მისი სიკვდილის სცენა — ყველაფერი ისე ხელშესახებად და განწყობილებათა მიმოხრის ისეთი სიმდიდრითაა გადმოცემული, რომელიც ფსიქოლოგიური რეალიზმის საუკეთესო წარმომადგენელს შეეშურდება. „გველის მკამელი“ თანამედროვე ახალი ღრმის შინაარსისა და ახალი სტილის, უკეთ, სამარადისო შინაარსისა და სამარადისო სტილის ტრაგედიაა და მის ფერებს გახუნება ჯერ კიდევ დიდხანს არ უწყრია.

ვაჟა-ფშაველა და ქართული კულტურა. ვაჟა-ფშაველას თემატიკა, როგორც იტყვა, დროის ფარგლებს გაცილებული თემატიკაა. მისი სტილი ადამიანის მარადი და ძირეული გრძნობებისა და წარმოდგენების მოშველიებით ყველაზე თვალსაჩინო პოეტურ სახეებზე აგებული სტილია და დღეს თითქმის ნათელია, რომ ამ ორი თვისების წყალობით ვაჟას უკვდავება უწერია. მეორე მხრივ ვაჟა-ფშაველას ჩვენში ერთ-ერთ ყველაზე ეროვნულ მწერლად თვლიან და, მართლაც, ის არა მარტო ერთ-ერთი ყველაზე საამაყო მწერალია თავისი დროისა, არამედ თავისი ხალხის ცხოვრებასა და სულისკვეთებასთან ყველაზე მჭიდროდ დაკავშირებულიც. მაგრამ სწორედ აქაა, რომ ვაჟას შემოქმედება განსაკუთრებით საგულისხმოა და ყველა ეროვნული კულტურისთვის მარად ძველსა და მარად ახალ საკირბოროტო საკითხში — ეროვნული და საკაცობრიო კულტურის მოტივთა მიმართების მარად და მარად ახალ საკითხში — თავის თანამოკალმეებს საგულისხმო გაკვეთილს აძლევს.

ვაჟა-ფშაველა მოქმედი და მოუსვენარი ბუნების კაცი იყო. თავის სამშობლოსა და საკაცობრიო სიმართლის სამსახური მას მთელი სიცოცხლის მანძილზე უმალლეს პრინციპად ჰქონდა გამხდარი და ამ მიმართულებით პრაქტიკულად იმდენი გააკეთა, რომ თავისი მოქალაქეობრივი ვალი პირწმინდად მოიხადა.<sup>1</sup> თავისი პატრიოტული გრძნობა რამდენიმე ლექსსა და პოემაში მან ისეთი სიძლიერით გამოხატა, რომლისთვისაც ჩვენს პატრიოტულ მოტივებით მდიდარ ლიტერატურაშიც კი ბევრს არ მიულწევია. მაგრამ, თუ არ ჩავთვლით სულ რამდენიმე ლექსს, როგორცაა „სუქდება ჩვენი ვართანა“ და სხვ., მან თავისი დროის უფრო წვრილ საზრუნავებს თავის შემოქმედებაში ყურადღება არ დაუთმო და, ალბათ, ამაში მართალიც იყო, იმიტომ რომ მის ფანტაზიას ბუნებით უფრო მაღლა ფრენა შეჰფეროდა.

სამაგიეროდ ვაჟას ორგანული კავშირი მის დროსა და კულტურასთან გამოვლინდა სხვა რამეში და ამ სხვამ განსაზღვრა სწორედ

<sup>1</sup> ვაჟა-ფშაველა იყო შირაქში ფშაველების ჩამოსახლების ორგანიზატორი. ის აქტიურ ორგანიზატორულ როლს თამაშობდა ფშავეის გლეხთა მოძრაობაში 1905 წელს.

მისი გენიოსობაც და მისი უკვდავების საიდუმლოც. მართალია, ვაჟს არასოდეს არ ჰყავდა თავი წარმოდგენილი მხოლოდ ეროვნულ მწერლად. ის იცნობდა და პატივს სცემდა მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსებს — ჰომეროსს, შექსპირს, გოეთეს, ტოლსტოის და თავის შემოქმედებას მსოფლიო კულტურის კონტექსტში ხედავდა. მაგრამ არსად, არასოდეს მას არ უღალატია იმ ემპირიული სინამდვილის პრობლემატიკისთვის, რომელზეც წერდა. იგი არასოდეს არ ცდილა თავისი თხზულებების სინამდვილეში ისეთი იდეების შეტანას, რომელიც საინტერესო იყო მსოფლიოს სულიერი ცხოვრების თვალსაზრისით, მაგრამ ამ სინამდვილისთვის ორგანული არ იყო. ფშავ-ხევსურეთის სინამდვილე, სადაც მისი მარადიული საკაცობრიო კონფლიქტები იშლება, არასოდეს არ იყო მისთვის მხოლოდ მასალა. ის ამავე დროს თემაც იყო. თემურ ურთიერთობებს ვაჟა კაცობრიობის ზოგად სულიერ-ეთიკურ პრობლემათა კონტექსტში ხედავდა, მაგრამ ის მაინც ამ ურთიერთობებს ხედავდა და ამიტომ არის, რომ მისი პოემები ფშაველ გლეხსაც აღელვებდა და მასში ინტერესს იწვევდა. ამიტომ არის მისი შემოქმედება თავიდან ბოლომდე ნაღდი, ორგანული და შეურეველი. ვაჟა ერთი მხრივ ღრმად ეროვნული მწერალია, მეორე მხრივ საკაცობრიო მასშტაბის გენიოსი, ხოლო მისი შემოქმედება ეროვნული ადგილობრივი ცხოვრების და ინტერესების საკაცობრიო ღირებულებებში გადაზრდის მექანიზმის მკაფიო ილუსტრაციაა.

მართალია, ეს არ არის მთლად ვაჟას დამსახურება, არამედ ნაწილობრივ მისი იღბალიცაა და ბედნიერებაც: იმ მთიელთა სულიერი ცხოვრება, რომლებზეც ვაჟა წერდა, მართლაც იძლეოდა საფუძველს მსოფლიო კულტურის მასშტაბით განზოგადებისთვის. მაგრამ თუ ეს პირობა არ არის, მსოფლიო მასშტაბის შემოქმედება ხოპსულაც შეუძლებელია! ვაჟამ ეს შესაძლებლობა ბოლომდე გამოიყენა.

## „ლაიტიანის“ ღილი საილუმო

როგორც ცნობილია, ე. წ. „აღორძინების ხანის“ ქართულ ლიტერატურაში (XVII-XVIII საუკუნე) რელიგიურ მოტივებს დიდი ადგილი უჭირავს. ეს მოტივები თავისი ხასიათის მიხედვით მრავალგვარია: ასკეტური, დიდაქტიკური, საწუთროსა და საუკუნოს დაპირისპირების გამომხატველი და სხვა. ამათ შორის არც თუ მცირე როლს თამაშობს მისტიკური მოტივი ამ სიტყვის ვიწრო აზრით: ღეთისადმი სიყვარულის, ანუ, ამ ეპოქის მწერლობაში ფართოდ გამოყენებული სხვა სიტყვები რომ ვიხმაროთ, მისდამი „ტრფილის“ და „საღვთო მიჯნურობის“ მოტივი. ეს მოტივი, ისე როგორც ამ ეპოქის მწერლობის მსოფლმხედველობრივი მოტივები საერთოდ, ვრცლად აქვს შესწავლილი კ. კეკელიძეს, რომელიც მის თაობაზე ფრიად მნიშვნელოვან დასკვნებამდე მივიდა. რელიგიურ-მისტიკური მოტივი, მისი სიტყვით, ან წამყვანია XVII-XVIII საუკუნეთა პოეტების უმეტესობისთვის (მაგ. გურამიშვილისთვის), ან მათ შემოქმედებაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს. ავტორს აქვს გამოთქმული პირველი შეხედვით პარადოქსალური, მაგრამ, არსებითად, მეტად მნიშვნელოვანი დებულებაც ამ მოტივის წარმოშობის ერთ-ერთი შესაძლო წყაროს შესახებ: ეს წყაროა, მისი აზრით, აღმოსავლური მისტიკის უმდიდრესი და მთელს აღმოსავლეთში თითქმის ჩვენს დრომდე გაბატონებული ტრადიცია, რომელიც სუფიზმის სახელითაა ცნობილი. თეიმურაზმა, აღორძინების ხანის ქართული ლიტერატურის ფუძემდებელმა, მკვლევარის სიტყვით, „კარი გაუღო ქართულ მწერლობაში სუფისტურ ტენდენციებს...“. „თეიმურაზის პოეზია, — იმავე ავტორის დასკვნით, — არის სინთეზი სპარსული ლიტერატურული ტრადიციებისა და ქარ-

თულ სინამდვილისა... მიზანი ამ პოეზიისა არის ღვთაებასთან მისტიური გაერთიანება, რომლის მიღწევას ის ლამობდა ღვინო-სიყვარულისა და ასკეტიზმის რელიგიის გზით“ (ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. 2, 1941 წ. გვ. 518). „რელიგიური სულითაა გაღწეული“, იმავე ავტორის სიტყვით, არჩილის „თითქმის ყველა თხზულება, რომელთაგან ზოგიერთი სუფისტური ტენდენციის ცხადლივი მატარებელია“ (იქვე, 535). მისივე აზრით, ვახტანგ VI სატრფიალო ლექსებით „ეარშიყება“ ღმერთს, ეკლესიას და წმინდანებს, „იგავის მოყვანიტ“ ვალერსება კეკლუც სამშობლოს. ამ მიმართულებით ის ამტიციებს ჩვენს მწერლობაში ალეგორიულ-სიმბოლისტურ მიმართულებას, რომელშიაც ისმის სუფისტური პოეზიის ნოტები“ (იქვე, 553). სუფიზმის გავლენა — უფრო ზუსტად კი, სუფიური პოეზიის მაგალითით აღძრული გემო სატრფიალო ნაწარმოებთა „საღმრთოდ თარგმანებისადმი“ ანუ მისტიკურ-ალეგორიული ინტერპრეტაციისადმი, მკვლევარის გონებამახვილური მიხვედრით, იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ მეტად ტენდენციურ მისტიკურ კომენტარებასაც კი, რაც ვახტანგ მეექვსემ ჩაატარა, ბიძგი სწორედ მან მისცა..

კ. კეკელიძის ამ საგულისხმო მოსაზრებათა გამოთქმის შემდეგ გურამიშვილის შემოქმედებას მრავალი ლიტერატურული წერილი ეძღვნა, მისი დრამატული ბიოგრაფიის ეპიზოდები კი მრავალმა მნიშვნელოვანმა გამოკვლევამ გააშუქა. რაც შეეხება გურამიშვილის მსოფლმხედველობისა და მისი პოეზიის იდეური საწყისების კვლევას, იგი მას შემდეგ წინ არ წასულა. მაგრამ აღორძინების ეპოქის პოეტთა შემოქმედების ყველა მოტივი, უფრო მეტიც — თვით დედაძარღვი მათი პოეზიისა იმდენად მკიდროდაა დაკავშირებული ზემოხსენებულ მისტიკურ მოტივებთან, რომ მათი ბოლომდე გამოკვლევის გარეშე ამ ეპოქის პოეტთა ცოცხალი სახეები ჩვენთვის მუდამ ბურუსით მოსილი დარჩება. განსაკუთრებით ითქმის ეს გურამიშვილის შესახებ.

კ. კეკელიძის მიერ გამოთქმული მნიშვნელოვანი დებულებები, რომლებიც ზემოთ მოვიყვანეთ, საკითხის კვლევის შემდგომ გაღრმავებას და ზოგ შემთხვევაში დაკონკრეტებას მოითხოვს.

სუფიური გავლენა აღორძინების ხანის ქართულ პოეზიაზე მართლაც უდავო ფაქტია. მაგრამ ამ გავლენის ხასიათი და მისი საზღვრები არ გვაძლევს უფლებას ვილაპარაკოთ „გავლენაზე“ იმ აზრით, რომელსაც ჩვეულებრივ ამ სიტყვაში ვღებთ. ჩვენ შეგნებულად ვანებებთ თავს ჭერჭერობით გურამიშვილის და მხოლოდ მის უფროს თანამედროვეებს შეევეხებით. მართალია, ყოველი მათგანი ცალკე — ან, შესაძლოა, იმდროინდელი ქართული ლიტერატურის ტრადიცია მთლიანად — სუფიურ (კერძოდ, სპარსულ) პოეზიასთან კარგ ნაცნობობას ამჟღავნებს; ისიც მართალია, რომ ქალისადმი ტრფობაზე, ლაპარაკი და მასში ღვთისადმი ტრფობის გულისხმობა ამ დროის ქართულ პოეზიაში სუფიზმის ანარეკლია. მაგრამ ქართულ პოეზიას აკლია ყველაზე მთავარი, რაც სუფიზმის არსს შეადგენს, როგორც მისი წარმოშობის ხანაში (VIII-X საუკუნე), ისე XVII-XVIII საუკუნეში: ეს არის თავდავიწყების, თვითმოსპობის, საკუთარ მეობაზე ხელის აღების იდეა ყველა აქედან გამომდინარე შედეგებით. სუფიზმისთვის ღმერთი არის ერთადერთი რეალობა („ნამდვილი არსი“, „ნამდვილი ყოფნა“). მთელი სამყარო, ადამიანის ჩათვლით, მისგან გამომდინარეობს, მისი ემანაციაა. ადამიანი იტანჯება იმისგან, რომ დაშორებულია თავის წყაროს. — ღმერთს. იგი ისწრაფის დაუბრუნდეს ამ წყაროს, გაიხსნას და გაითქვიფოს მასში, მას შეუერთდეს, დაიკარგოს. სუფიზმის ყველაზე საყვარელი და ყველაზე ხშირად ხმარებული მეტაფორული სახეები — ზღვა და წვეთი, ალი და ფარვანა ანუ პეპელა — სწორედ ამ მისტიკური შინაარსის გამომხატველია: წვეთი იტანჯება, რადგან დაშორებულია ზღვას, რომლიდანაც წარმოიშვა და ისევ მასთან შეერთებისკენ მიისწრაფის; პეპელა მიისწრაფის ალისკენ, რომ დასთმოს მასში თავისი მეობა და მას შეერთოს. ქართული პოეზიისთვის, ისევე როგორც ქრისტიანული აღმსარებლობის ყველა სხვა ხალხის პოეზიისათვის, ამგვარი კონცეფცია უცხოა. უფრო მეტიც: იგი შეუწყნარებელია. ქრისტიანული დოქტრინები სულ სხვაგვარად წარმოგვიდგენენ ინდივიდუალური ადამიანისა და ღვთაების ურთიერთობას და ქრისტიანული რელიგიისთვის ჩვეული და ბუნებრივი სულსკვეთებაც ამ ურთიერთობისადმი სულ სხვა დამოკიდებულებას გვიკარნახებს. თუ რა მიმართებაშია ადამიანის ინდივიდუალური უკვდავი სული ღვთაებასთან თავისი წარმოშობის მიხედვით, ეს ქრისტიანული თე-

ოლოგიის ერთ-ერთი დაუზუსტებელი საკითხია. მაგრამ ღმერთთან ურთიერთობას რომ ადამიანი ამყარებს როგორც ინდივიდი, როგორც სრული მორალური პასუხისმგებლობის მქონე ცალკეული ანუ „ეს ქრისტიანული თეორიის და ქრისტიანული სულისკვეთების ძირითადი პუნქტია. აქედან — ქრისტიანული მისტიკოსისთვის მეტად არსებითი სხვაობა სუფიური მისტიკისაგან. მისტიკოსი ანუ ღვთისადმი ტრფობით შეპყრობილი ინდივიდი ან მხოლოდ მის წვდომას ლამობს მისტიკურ ექსტაზში (მდრ. დიონისე არეოპაგელის მისტიკა), ან, უფრო მარტივად, მის ახლოს ყოფნას, „სასუფეველს“ ნატრობს. არავითარ გათქვეფაზე და თავის დაკარგვაზე აქ ლაპარაკი არაა (დიონისეს „ერთყოფა“, ბერძნულად: „ჰენოსის“ გულისხმობს მხოლოდ ღმერთის განცდას მორწმუნის მიერ მისტიკურ ექსტაზში და არა მისტიკოსის მეობისა და ინდივიდუალობის დათმობას).

სუფიზმის ძირეული დოქტრინის ეს მიუღებლობა ქრისტიანი ავტორებისათვის სრულად აისახა სუფიური ტრადიციის ქარხულათვისებაში. ღვთისადმი ტრფიალი აქ, როგორც წესი, „სასუფევლის“ ნდომაში მდგომარეობს. თავის ტენდენციურ კომენტარში „ვეფხისტყაოსნისათვის“ ვახტანგ VI, როგორც წესი, პოემის სატრფილო მოტივებს სწორედ „სასუფევლის“ (და არა ღმერთთან პიროვნული კონტაქტის) ნდომად ხსნის. მაგ „მიჯნურთა სურვილი“, რომელსაც შოთა ღმერთს შესთხოვს პროლოგის მეორე სტროფში, მას „სასუფევლის ნდომისათვის“ გაშმაგება ჰგონია. იდეალური მიჯნური (სტრ. 23) მას „სასუფევლის ტრფიალეებითა და მიჯნურობით“ შეპყრობილი მღვდელი (!) ჰგონია. პიროვნულ ღმერთს — ქრისტეს, როგორც საღვთო მიჯნურობის საგანს, იგი იშვიათად ახსენებს, ისიც მხოლოდ მაშინ, როცა ამას „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტი აიძულებს (მაგ. მაშინ, როცა სატრფოს მეორე პირში მიმართავენ ან, საერთოდ, როცა სატრფოს პიროვნება იმდენად ნათლადაა ნახსენები, რომ მას „სასუფევლად“ ინტერპრეტაცია არ უხერხდება). ამგვარად, ვახტანგის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ მისტიკური ინტერპრეტაცია, თუმცა კი მას, კ. კეკელიძის უდავო დასკვნის მიხედვით, ბიძგი სუფიურმა მისტიკურმა ტრადიციამ მისცა, არ არის ინტერპრეტაცია სუფიური მისტიკის აზრით. ვახტანგმა ასეთი რამ ან ვერ გააქეთა (სუფიური მისტიკის არსი აქ, როგორც ვნახეთ, დაკარგულია); ან არ გააქეთა

(რომელი შესაძლებლობაა უფრო მართებული, ამას ქვემოთ შევეხებით).

ვახტანგი სამიჯნურო პოეზიის მისტიკური ინტერპრეტაციის, შეიძლება ითქვას, მედროშეა ჩვენს პოეზიაში და მისი „საღვთო მიჯნურობის“ ზემოაღნიშნული სხვაობაც სუფიური ტრადიციისაგან სხვა ქართველი პოეტებისთვისაც მეტნაკლებად საერთოა. არჩილს და მამუკა ბარათაშვილს ღვთისადმი ტრფობა მეტწილ შემთხვევებში „სასუფეგლის ნდომად“ აქვთ ნახსენები, ხოლო ღმერთთან შეერთების, მასში გათქვეფის, მასში საკუთარი მეობის დაკარგვის სწრაფვა არსად ემჩნევათ.

როგორღაა წარმოდგენილი სუფიურ მოძღვრებაში ღმერთთან შეერთების გზები და რა არის აქ სამიჯნურო პოეზიის მისტიკური გაგების „თეორიული“ საფუძველი? ასეთი საფუძველი ორია. პირველი: ქალი, ისევე როგორც ყველა საგანი, ღვთის ემანაციაა (მისგან გამომდინარეობს, მასში აქვს თავისი რეალობა) და, ამდენად, ქალის ტრფობა ისევ ღვთის ტრფობაა. მეორე: ქალისადმი ტრფობა თავდავიწყებას, ჩვენს „მე“-ზე ხელის აღებას გვაჩვენებს და ამდენად იგი ჩვენთვის შეზღადება იმ თავდავიწყებისათვის, რომელიც ღმერთთან შეერთებისთვისაა საჭირო. მაგრამ სუფიური პოეზიის პრაქტიკაში ეს „თეორიული“ საფუძვლები დაჩრდილულია. აქ მოცემულია ქალის ქება და პირდაპირ, განმარტებისა და ახსნის გარეშე, ღმერთი იგულისხმება. ასე რომ, სუფიურ ლექსში ძალიან ხშირად შეუძლებელია გარჩევა, რაღაა მისი ნამდვილი თემა — ღმერთი თუ ქალი და ავტორი ამგვარი გარჩევისათვის არცა ზრუნავს.

ქრისტიანული მისტიკისათვის, საერთოდ, ამგვარი აღრევა უცხოა. აქ გვხვდება, მართალია, ღვთისადმი (ქრისტესადმი) მარწმუნის სულის მხურვალების გამოსახატავად ქალ-ვაჟის სიყვარულის არსენალიდან აღებული გამოთქმების გამოყენება (დიონისე არეოპაგელთანაც ღვთისადმი სიყვარული სქესობრივი სწრაფვის აღმნიშვნელი სიტყვით — „ეროს“, ძველი ქართულით: „ტრფიალი“ აღინიშნება). მაგრამ ქალისადმი ტრფობისა და ქრისტესადმი ტრფობის აღრევა ამ მისტიკაში არ ხდება (სხვათა შორის, ეს იმიტომაც არის შეუძლებელი, რომ ქრისტიან ხალხთა უმეტესობის ენაში, სპარსული ნაცვალსახელებისგან განსხვავებით, გარჩეულია მამრობითი და დედრობითი სქესი, რაც ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში აუცილე-



ბელს ხდის ლექსის ადრესატის დაზუსტებას — ქალზე ვლადარაკობთ თუ „მამრობითი სქესის“ არსებაზე — ღმერთზე).

XVII-XVIII საუკუნეთა ქართულ პოეზიაში სუფიური პოეზიის პრაქტიკის ამ „მონაპოვრის“ გამოყენებას — სატრფიალო ლექსის „სალღვთოდ“ გულისხმობას — უფართოესი გამოყენება აქვს (შესაძლოა, ამას იმანაც შეუწყო ხელი, რომ ქართული ენა, სპარსული ნაცვალსახელების მსგავსად, გრამატიკულ სქესს არ არჩევს, თუმცა ქართულ სატრფიალო-მისტიკურ ლირიკაში, უმრავლეს შემთხვევაში, მინიშნებულია ხოლმე, რომ საქმე ღმერთს ეხება): პოეტი უმღერის ქალს, ამკობს მის ფიზიკურ მშვენიერებას (ღაწვებს, ხალებს, ზილფებს და ა. შ., უფრო ხშირად — ტრადიციული მეტაფორებისა და ჰიპერბოლების გამოყენებით) და გულისხმობს ღმერთს. ეს ეხება ვახტანგის, არჩილის შემოქმედებას. ხოლო რაც შეეხება ამგვარი პრაქტიკის ზემოხსენებულ „თეორიულ“ საფუძველს, იგიც ჩვენს ავტორებს მხოლოდ გაკვრით, გამონაკლისის სახით აქვთ გამოყენებული, კერძოდ, გამოყენებული აქვთ მის იმ ნაწილში, რომელიც ლაპარაკობს მიწიერი მიჯნურობით ღვთისადმი მიჯნურობის სწავლის შესახებ. ვისისა და რამინის „მსოფლიო“ ამბავი ბრძენთ იმიტომ უთქვამთო — გვამცნობს არჩილი, — რომ „შენს (ე. ი. ღვთის) მიჯნურობას მიგვიზიდოსო“. სუფიური დოქტრინის გამოყენების სხვა მაგალითი, რამდენადაც ვიცით, ქართულ პოეზიაში არ გვხვდება. სხვა შემთხვევაში (მამუკა ბარათაშვილთან, არჩილთანვე, ვახტანგთან მის „კომენტარში“ და მის შემოქმედებით პრაქტიკაში) სუფიური მისტიკის თეორიიდან, ისევე როგორც მისი პრაქტიკიდან, მხოლოდ მისი ერთი უზოგადესი შტრიხია აღებული: რეალური მიჯნურობის უკან ღვთისადმი სიყვარულის გულისხმობა, ანუ, მათი სიტყვებით რომ ვთქვათ, მიჯნურობის „სალღვთოდ თქმა“.

ნიშნავს თუ არა ეს სუფიზმის გაიღენას? ვფიქრობთ, რომ ეს გავლენას კი არა, არამედ უფრო გაჯიბრებას ნიშნავს. XVII-XVIII საუკუნეთა ქართველ ავტორებს, რომელთაც სამიჯნურო პოეზია დიდად გულზე ეხატათ და ამავე დროს როგორც საკუთარი, ისე სხვისი სამიჯნურო ლექსის თქმისთვის (თვით რუსთველის ჩათვლით) სარწმუნოებრივი სინდისი სტანჯავდათ, ძალიან ხელს აძლევდათ სამიჯნურო ლირიკის „სალღვთოდ თარგმანების“ პერსპექტივა და ამიტომ მათთვის სრულებით უცხო და მიუღებელი სუფიური

(ისლამური) პოეზიის პრაქტიკის (და, ნაწილობრივ, თეორიის) გამოყენებასაც არ მოერიდნენ. მათ არ ჰაურდათ, საძულველი ისლამისთვის დაეთმოთ რელიგიის თვალსაზრისით უძვირფასესი „საუნჯე“ — საერო ლექსის „საღვთოდ თარგმანების“ მონოპოლია და ამიტომ, სუფი პოეტების მსგავსად, სატრფიალო ლირიკის ისევ რელიგიური, ოღონდ ქრისტიანული ინტერპრეტაცია იწყეს.

ვფიქრობთ, რომ ვახტანგის გახთქმული კომენტარის ხასიათაც ამ გარემოების შუქზე უნდა შეფასდეს. ვახტანგმა არ გაუკეთა „ვეფხისტყაოსანს“ თანმიმდევრული მისტიკური ინტერპრეტაცია, რომელიც სუფიურ ტრადიციას შეესაბამებოდა. მან სუფიური ტრადიციიდან მხოლოდ ერთი რამ — საეროს „საღვთოდ თარგმანების“ პრინციპი აიღო, ხოლო ყოველივე დანარჩენში ქრისტიანული რელიგიის სულსა და ასოს გააყვა.

ასეთია, არსებითად, გურამიშვილის თანამედროვე და წინამორბედი ქართული დიდი პოეზიის მსოფლმხედველობრივი ფონი. ჩვენ ამჟერად „დავითიანიდან“ სამი საკითხი გვაინტერესებს: 1. მისტიკური მოტივებისადმი გურამიშვილის დამოკიდებულება და მისი ამ მოტივების ხასიათი. 2. მისი ამ მოტივების ლიტერატურული წყაროები, 3. მისტიკური მოტივების ადგილი „დავითიანში“.

გურამიშვილის მემკვიდრეობაში გვხვდება ყველა მოტივი, რომელიც მისი თანამედროვეების და წინამორბედების შემოქმედებას ახასიათებს, მათ შორის რელიგიურიც. ამ მოტივის დიდი სიმძაფრე და რელიგიური გზნების გამოხატვის ძალა „დავითიანის“ ერთ-ერთ ყველაზე დიდ პოეტურ ღირსებას შეადგენს, თუმცა ვერ ვიტყვი, რომ იგი ამ მხრივ მაინცდამაინც მკვეთრად განსხვავდებოდეს თავისი თანამედროვე და წინამორბედი ქართული პოეზიისგან (მაგ. არჩილის შემოქმედებაში რელიგიური მხურვალეობა არანაკლებ ძლიერია; ვიღრე „დავითიანში“). მაგრამ გურამიშვილის რელიგიურ მოტივებს აქვს სხვა თავისებურებაც, რომელიც მისი ეპოქის სხვა პოეტებს არ ახასიათებს: გურამიშვილი, რამდენადაც საქმე მის რელიგიურ მსოფლმხედველობას ეხება, მისტიკოსია ამ სიტყვის სრული, მეცნიერულ ტერმინოლოგიაში დამკვიდრებული აზრით და ამ მხრივ ერთადერთია თავის ეპოქაში. რელიგიის უმაღლესი გამოვლინება მისთვის არის ადამიანის პიროვნული კონტაქტი ღმერთთან, ინდივიდუალური რელიგია და არა ეკლესიურად ორგანიზებულ

რელიგია, ღმერთთან კონტაქტი ეკლესიის გზით. დავითიანის დასაწყისში („სწავლა მოსწავლეთა“), სადაც გურამიშვილი, არჩილის „საქართველოს ზნეობათა“ და მისივე „სოფლისა და კაცის გაბაასების“ მიბაძვით, სხვადასხვა მოწოდება-ხელობებს არჩევს, ამ ხელობათა საგულისხმო იერარქიაა მოცემული, რომელიც პოეტის შეხედულებათა ამ მხარეს ექვემდებარება. ამ იერარქიაში დასახელებულია სულ ათი ხელობა: ჯერ სოფლის „ბრძენი“, შემდეგ ოსტატი, ხუცესი, ვაჭარი, მოლაშქრე, მხენელი, გლახაკი, რის შემდეგაც ავტორი მისგან საგანგებოდ გამორჩეული სამი საპატიო ხელობისა თუ მოწოდების დახასიათებაზე გადადის:

ზოგი რამ ძოღან გიჩვენე შეიდიოდ სარჩოს ძირობა,  
შერვე — ხელმწიფე დარჩების, ვისაც აქვს ქვეყნის მკირობა,  
მეცხრეა — არჩენთ მწყემსობა, უქმნათ მენახირობა,  
მეათე — მიჯნურთ სურვილი, ტრფიალთა შენამზირობა.

თუ ვინ არის ეს მეფეზე წინ დაყენებული მწყემსი-მენახირე, ეს, ჩამოთვლის თანმიმდევრობასაც რომ თავი დავანებოთ, შემდგომში სტროფებიდან ჩანს: „მწყემსი“ არის მღვდელმთავარი, სამწყსოს ზუღიერი მამა, რომელსაც, ავტორის აზრით, ხელმწიფეზე უფრო დიდი პასუხისმგებლობა და უფრო საპატიო საქმე აკისრია.

მწყემსობა უნდა სიფრთხილით, აქენდეს მცირედი ძილია,  
მუდამ მხნედ სამწყსოს უელიდეს, დღე ყინელი თუ ბნელია,  
— „მწყემსმან კეთილმან ცხეართავის დასდეს სული  
ტკბილია“<sup>1</sup>  
ვინც ბრძანა, მან მე მარილოს უხილავთ მხეცთა კბილია

ვიღაა „მიჯნური“, რომელიც პოეტმა მეფეზე და მღვდელმთავარზე წინ დააყენა? ესაა მისტიკოსი, ღვთის „მიჯნური“, რომელიც, ეკლესიური ორგანიზაციის გარეთ, ღმერთთან პიროვნულ კონტაქტს ესწრაფის.

მიჯნურმან უნდა ტრფიალი გულმართლად შეიყვაროსა,  
მუდამ გვერდთ ახლდეს სურვილით, აროდეს გაეყაროსა...

<sup>1</sup> ეს სახარების სიტყვებია „მწყემსმან კეთილმან სული თვისი დადვის ცხოვართა თანა“.

ცხადია, რომ „მიჯნურის“ ცალკე ხელობად გამოყოფის აზრი გურამიშვილს „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგმა შთააგონა, სადაც აღამიანთა სხვადასხვა მოწოდებებს შორის „მიჯნურობაც“ არის დასახელებული. მაგრამ „მიჯნურის“ მეფესა და მღვდელმთავარზე მალა დაყენება გურამიშვილის შეხედულებებზე საკმაოდ ნათლად მეტყველებს. საკმარისია გავიხსენოთ, რომ არჩილ მეფეს ხელობათა ჩამოთვლის დროს პირველ ადგილას დასახელებული ჰყავს მეფე, შემდეგ — მღვდელ-მომღვარი, ხოლო „მიჯნურს“, ღვთის „ტრფიალს“ იგი სულაც არ ახსენებს. დასკვნა ნათელია: გურამიშვილი მისი რელიგიური მსოფლმხედველობის მიხედვით ჩამოყალიბებული მისტიკოსია — ერთადერთი არა მარტო მისი დროის ქართულ პოეზიაში, არამედ ქართულ პოეზიაში საერთოდ.

აქვს თუ არა დავით გურამიშვილის მისტიციზმს რაიმე ლიტერატურული წყაროები? უნდა პქონდეს, იმიტომ რომ მსოფლიო ლიტერატურის ისტორია, რამდენადაც ვიცით, არ იცნობს დიდი მასშტაბის მისტიკოსს (გურამიშვილი კი, როგორც ქვემოთ იქნება ნათქვამი, სწორედ ასეთთა რიცხვს ეკუთვნის), რომელიც მსოფლიოს ერთიანი მისტიკური ლიტერატურული ტრადიციის გარეთ იდგეს და თავისი ნააზრვეი სრულ იზოლაციაში შეექმნას. ეს მსოფლიო ტრადიცია მოიცავს პლატონს, ინდურ ფილოსოფიას, აქედან გამომდინარე — ნეოპლატონიზმს, შემდეგ ნეოპლატონიზმზე დამყარებით დიონისე არეოპაგელს, რომელიც ქრისტიანული მისტიკის ფუძემდებელია და სუფიზმს, რომელიც თავის მსოფლმხედველობით ნაწილში ნეოპლატონიზმის იდეებს ემყარება გამარტივებული სახით. გურამიშვილიც ამ ტრადიციის გარეთ არ დგას. მისი მისტიციზმის წყაროა ქართული მისტიკური ფილოსოფია კლასიკური ხანისა და ამას სრული უეჭველობით მოწმობს მისი ტერმინოლოგიის დაძახებვა ამ ფილოსოფიის ტერმინოლოგიასთან.

ტერმინი „საცნაური“ დავითიანში ორჯერ გვხვდება, მაგრამ გვხვდება სხვადასხვა, ერთმანეთის თითქმის საწინააღმდეგო მნიშვნელობით. ერთხელ იგი ნიშნავს ცნობილს, ხილულს, „უცნაურის“ ანუ შეუცნობელის საწინააღმდეგოს.

ქირს საცნაურის მზისაცა სწორად გამართვა თვალისა,  
არამ-თუ უცნაურისა ცნობა გზისა და კვალისა.

(თუ „საცნაურ“ ანუ ხილულ მზეს თვალს ვერ გავუშვართავთ, მით უმეტეს „უცნაურ“, ე. ი. შეუცნობელ მზეს, ღმერთს, ვერ შევიცნობთო). ამ აზრით იხმარება სიტყვა „საცნაური“ გურამიშვილის თანამედროვე პოეტებთან და ამავე აზრითაა იგი. განმარტებული სულხან-საბას „სიტყვის კონაში“.

მეორედ იგივე სიტყვა სწორედ საწინააღმდეგო აზრით არის ნახმარი: იგი ნიშნავს უხილავს, შეგრძნების ორგანოებისათვის მიუწვდომელს, ისეთს, რომლის შეცნობა მხოლოდ წმინდა გონებით ხდება:

შენ გვედრები, ცისკარო საიდუმლოსა დღისაო,  
ნათლო შარავანდლო საცნაურისა მზისაო,  
ღდაო მუცლად მღებლო გამომხსნელისა ტყვისაო.

„საცნაური მზე“ აქ, კონტექსტის მიხედვით, ღმერთია. ღმერთი, ამგვარად, წარმოდგენილია არა მატერიალურ, ხილულ მზედ, არამედ გონით, ინტელიგიბელურ მზედ, რაც ქრისტიანული შეხედულებებისთვის სრულიად ჩვეულებრივი მოვლენაა. რატომაა, რომ გურამიშვილი ერთსა და იმავე სიტყვას ორი ურთიერთს წინააღმდეგო მნიშვნელობით ხმარობს? იმიტომ, რომ ერთხელ იგი თავისი თანამედროვე ქართულის ნორმას მისდევს, მეორედ კი ძველქართული ფილოსოფიური ლიტერატურის ტერმინოლოგიას, სადაც სიტყვა „საცნაური“ ნიშნავს „გონითს“ „ინტელიგიბელურს“ და უპირისპირდება არა „უცნაურს“, როგორც გურამიშვილის ეპოქაში, არამედ „გრძნობადს“, მატერიალურს. რომელ ფილოსოფიურ ლიტერატურაში იხმარება ეს სიტყვა, ესეც ცნობილია: მას ხმარობს მეთერთმეტე საუკუნის სახელოვანი ქართველი მთარგმნელი და თეოლოგი ეფრემ მცირე, რომელმაც ქართველებს ქრისტიანული მისტიკის ფუძემდებლის — დიონისე არეოპაგელის (ანუ, შ. ნუცუბიძის და ე. ჰონიგმანის გამოკვლევით, პეტრე იბერის) შრომებისა და უდიდესი ქრისტიანი თეოლოგის იოანე დამასკელის ძირითადი დოგმატიკური თხზულების — „გარდამოცემის“ თარგმანი შესძინა.<sup>1</sup> სრუ-

1. იგივე სიტყვა ერთხელ გვხვდება ახალ აღთქმაშიც, ოღონდ ზმნის: რთის ფორმით: „საცნაურად“. ამდენად, გურამიშვილისთვის ამ ტერმინის სესხების წყაროს იგი არ უნდა წარმოადგენდეს.

ლებით უდავოა, რომ ან დავით გურამიშვილი, ან მისი წარმომშობი ლიტერატურული წრე რომელიმე ამ თხზულებას იცნობდა, წინააღმდეგ შემთხვევაში გურამიშვილი ვერ იხმარდა მის დროს ქართული სიტყვახმარებიდან გამქრალ ფილოსოფიურ ტერმინს — „საცნაურს“. მაგრამ რომელ შრომას იცნობდნენ ისინი — მისტიკოსი დიონისეს თხზულებას, თუ დოგმატიკოსი იოანე დამასკელისა? ეს საკითხი დიონისეს სასარგებლოდ უნდა გადაწყდეს, რადგან ცნობილია, რომ იოანე დამასკელის შრომას, რომელიც იმხანად საკმაოდ პოპულარული იყო, ქართველები მაშინ კითხულობდნენ არა ეფრემ მცირის, არამედ არსენ იყალთოელის თარგმანში, რომელიც ტერმინ „საცნაურს“ არ ხმარობს, არამედ მის მაგიერ ტერმინ „გონიერს“ ხმარობს, როგორც „გრძნობადის“ მოპირდაპირე ცნებას (რ. მიმინოშვილი). სხვა ავტორებიც, მაგ. იოანე პეტრიწი და დავით აღმაშენებელი, „გონიერს“ ხმარობენ.

დიონისე არეოპაგელს თვით გურამიშვილიც ახსენებს სახელით და არჩილ მეფეც.

ზემოთ ციტირებულ გალობაში ღვთისმშობლის სახელზე გურამიშვილს ღვთაების აღსანიშნავად ნახმარი აქვს სახე „საიდუმლო დღე“, რაც, უთუოდ, დიონისეს გავლენას ამჟღავნებს. „საიდუმლო“ დიონისესთან ფართოდ გამოყენებული ტერმინია, რომელიც მისი ერთ-ერთი ძირითადი თხზულების სათაურშიაცაა შესული („საიდუმლოდ ღვთისმეტყველებისათვის“ — „პერი მისტიკეს თეოლოგიას“), ხოლო მთელი ეს სახე თავისი შინაარსით იგივეა, რაც რუსთველის „მზიანი ღამე“ და ემყარება დიონისეს მოძღვრებას ღვთის შეუცნობლობის („საღვთო ნისლის“, საღვთო „ბნელის“) შესახებ.

გურამიშვილის, არჩილის და მათი თანამედროვე ავტორების დიონისესთან ნაცნობობის სასარგებლოდ ისიც მეტყველებს, რომ ამ დროის პოეზიაში, რომელიც „საღვთო მიჯნურობას“ ეხება, ღვთისადმი სიყვარულის გამოსახატავად გაბატონებულია სიტყვა „ტრფიალი“. ქართული ლიტერატურის ძეგლებში, მათ შორის აღორძინების ხანის პოეზიის კანონმდებლის — რუსთველის პოემაში ეს სიტყვა, როგორც „სიყვარულის“ სინონიმი, არ იხმარება. სამაგიეროდ იგი კარგად ცნობილია ეფრემ მცირისთვის, რომელიც ამ სიტყვით ბერძნულ „ეროსს“ ვადმოსცემს. „ეროსი“ დიონისეს შრომებში, ისევე როგორც მისი ხანის ბერძნულში საერთოდ, უფრო „სწრაფვას“,

„ნდომას“ ნიშნავს, ვიდრე „სიყვარულს“ ამ სიტყვის მაღალი ჰუმანური აზრით. ღვთის „ტრფიალიც“ დიონისეს ტერმინია და თუ არ მისი უდიდესი ავტორიტეტი, ამ მეტად თამამი მეტაფორის დამკვიდრება რომელიმე ქრისტიანი ხალხის სასულიერო და საერო ლიტერატურაში მეტად ძნელი იქნებოდა.

ამგვარად, შეიძლება დავასკვნათ: ან დავით გურამიშვილი, ან მისი ლიტერატურული გარემო (ვახტანგის წრე) იცნობდნენ დიონისე არეოპაგელის შრომებს ეფრემ მცირესეულ თარგმანში. გურამიშვილის მისტიციზმის ერთ შესაძლო წყაროს ამ უდიდესი ქრისტიანი მისტიკოსის ნააზრვეი წარმოადგენს.

არ არის გამორიცხული, რომ გურამიშვილის მისტიციზმის მეორეხარისხოვან წყაროს სუფიური პოეზიაც წარმოადგენს. აქ ორი გარემოება უნდა დავიმოწმოთ: ერთი, რომ გურამიშვილის, ისევე როგორც მისი ეპოქის სხვა ქართველი პოეტების „საღვთო“ პოეზიაში უფრო ხშირადაა ლაპარაკი „გაყრაზე“, მიჯნურისგან დაშორებაზე, ვიდრე ამას ქრისტიანული მისტიკის ხასიათი მოითხოვს. „სიშორე“ ერთია — სასურველი და საყვარელი ღვთაების ვერხლება, მისგან შორს ყოფნა ქრისტიან მისტიკოსსაც აწუხებს. განშორება („გაყრა“) კიდევ სხვაა — იგი ოდესღაც არსებულ ერთობას და ამ ერთობის დაკარგვანზე გლოვას გულისხმობს. ქრისტიანობაში ღვთისგან დაშორება, მისი „გაყრა“ მხოლოდ ადამისა და ევას სამოთხიდან გამოძევებას შეიძლება ნიშნავდეს, იგი მთელ კაცობრიობას ეხება და არა ღვთის მიჯნურ ინდივიდს. სუფიურ მისტიკაში კი „განშორება“ მეტად ფართოდ გამოყენებული ცნებაა, რომელშიაც ადამიანის (ისევე როგორც ყოველივე არსებულის) ღვთისგან გამოდინარეობა და ისევე მისკენ უკუსწრაფვა იგულისხმება (ეს უკუსწრაფვაა სწორედ მისტიკოსის მამოძრავებელი სტიმული. შდრ. ზემოხსენებული სახეები „ზღვისა“ და „წვეთისა“).

მეორეც, გურამიშვილის მიერ ქალის სილამაზის აღსაწერად ნახმარი სახე — „შავი ხალი“ — შეიძლება, საერთო ლიტერატურულ ტრადიციანზე მითითებასთან ერთად, სუფიური წარმოშობის მისტიური აზრის შემცველიც იყოს.

შავთვალწარბას, პირად თეთრსა ასხდა შავი ხალი.

რომ ლექსი „ზუბოვკა“, რომელსაც ეს სტრიქონი ეკუთვნის,

თავისი საერთო ჩანაფიქრით წმინდა ალეგორიაა, ამაზე ქვემოთ შევჩერდებით. მაშასადამე, „ხალიც“ აქ რეალური ქალის პორტრეტის ერთ-ერთი შტრიხი არაა. ხოლო თუ ასეა, მაშინ ადვილი შესაძლებელია, რომ იგი სუფიური მისტიკური აზრის მატარებელი იყოს, რომელიც ვახტანგ მეექვსის ლიტერატურულ სკოლას, მაშასადამე, გურამიშვილსაც კარგად ეცოდინებოდა. სუფი პოეტები, როგორც ცნობილია, ქალის სილამაზის აღმნიშვნელ ტრადიციულ მეტაფორებს მისტიკური ალეგორიული აზრით ხმარობენ: არბერის (Arberry)<sup>1</sup> ალეგორიული მნიშვნელობის შემცველ ტრადიციულ პოეტურ სახეთა მთელი ლექსიკონი მოჰყავს, სადაც „ლაწვი“ ნიშნავს ღვთის მშვენიერების გამოცხადებას წყალობის ატრიბუტებში („მოწყალე“, „სიცოცხლის მომნიჭებელი“ და ა. შ.), „ზილფი“ ნიშნავს მისსავე გამოცხადებას ყოვლადძლიერების ატრიბუტებში („მომაკვდინებელი“, „ბნელით მოსილი“ ანუ შეუცნობელი და სხვ.). „ხალი“ ამ მისტიკურ ინტერპრეტაციაში აღნიშნავს ღვთაებრივი „ქეშმარიტი ერთობის“ წერტილს, ქვეყნიურ მოვლენათა სიმრავლის პირველწყაროს, რომელიც ჩვენ თვალთაგან დაფარულია და ამიტომ აღინიშნება, როგორც „შავი“.

თუ „ხალი“ გურამიშვილის ამ ლექსში მხოლოდ ტრადიციული სახეა (ასეთი კი იგი ნამდვილად არის), მაშინ სავესებით შესაძლებელია, რომ იგი სუფიურ პოეზიაში მიღებული ამ მისტიკური ალეგორიული აზრის შემცველიც იყოს.

ამით ამოიწურება, როგორც ჩანს, სუფიზმის კვალი „დავითიანში“. თუკი სუფიური მოტივები აქ მართლაც არის (რაც სათუთა, რადგან სუფიური გავლენის ნიშნები, რომელიც ზემოთ დავინახეთ, აქ მხოლოდ შესაძლებლობაა და არა უდავო ფაქტი), მათ აქ მკრთალი ანარეკლის სახით ვხედავთ.

ამგვარად, გურამიშვილის მისტიციზმის ლიტერატურულ წყაროთა საკითხი დაახლოებით მოვხაზეთ (რა თქმა უნდა, ძალიან არასრულად). როგორია გურამიშვილის მიერ ამ მისტიკურ მოტივთა ათვისების ხასიათი? რომ აღმოსავლური მისტიკის (სუფიზმის) ეს-სი — თავისა და საკუთარი მეობის დათმობა ღმერთთან შეერთებისთვის — გურამიშვილისთვის უცნოა, ისევე როგორც მთელი მი-

<sup>1</sup> Sufism. თ. VI.



სი თანამედროვე ქართული ლიტერატურისთვის, ამაზე უკვე ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ სუფიზმზე შეუღარებლად უფრო რთული მისტიკაც — დიონისე არეოპაგელის მოძღვრება — შეიცავს ერთ მნიშვნელოვან მომენტს, რომელიც გურამიშვილისთვის, არსებითად უცხოდ დარჩა და უცხოდ უნდა დარჩენილიყო: ეს არის დიონისეს მოძღვრება ექსტაზისა და მისი გზების შესახებ — იმ ექსტაზისა, რომლითაც ჩვენ „საღვთო ნისლს“ ვძლევთ და რაციონალური აზროვნებით შეუცნობელ ღმერთთან „ერთყოფას“ ვაღწევთ.

გურამიშვილი იცნობს და იზიარებს დიონისეს მოძღვრებაში მკვეთრად წინ წამოწეულ შეხედულებებს შეუცნობელი, „საღვთო ნისლის“ მიღმა არსებული ღვთის შესახებ, რომელიც მკვერტელს თვალს სჭრის და, გურამიშვილის სიტყვით, „თავბრუსა და რეტს“ ასხამს. მაგრამ მასთან, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე ბუნდოვან გადაკვრას ლექსებში „მზეთა-მზის ვედრება“ და „ოდეს დავითს ტყვეობასა შინა სციოდა“, არ გვხვდება მოძღვრება ექსტაზის შესახებ, რომელიც ყოველი მისტიკის გვირგვინი და მწვერვალია და რომელსაც, კერძოდ, დიონისეს. მთელი მისტიკური ფილოსოფიაც ემსახურება, როგორც თავის მიზანს (იხ. დიონისეს შრომა „საიდუმლოდ ღმრთისმეტყველებისათვის“). რატომ — ეს მეტად ადვილი მისაწვდომია გურამიშვილის შემოქმედების საერთო სულისკვეთების გათვალისწინებით: მისტიკური ექსტაზი, რომელსაც დიონისეს მთელი ფილოსოფია ემსახურება, როგორც შემამზადებელი საფეხური, გულისხმობს საწუთროსა და მასთან დაკავშირებული ყველა განცდა-ვნებების სრულ დათმობას არა მარტო სიტყვით, არამედ საქმით. ის რთული ფსიქოლოგიური მეტამორფოზი (ღვთის ექსტატური წვდომა), რომელსაც აღწერს დიონისე და რომლის მიღწევის გზებს იგი სახავეს, თავის პირველ და აუცილებელ პირობად გულისხმობს ნამდვილსა და გულწრფელ ხელის აღებას საწუთროს ყველა ინტერესზე, რის გარეშეც იმ ექსტატური მდგომარეობის მიღწევა ფსიქოლოგიურად შეუძლებელია. გურამიშვილს, თავისი სულის ყველა ძარღვით ამ საწუთროზე შემსკვალულ პოეტს, თავისი აზროვნების საფუძველში პოლიტიკოსსა და მამულიშვილს, ამგვარი მსხვერპლის ფასად მიღებული ექსტაზი, როგორც ჩანს, არ იზიდავს. ამიტომაც მის „დავითიანში“ ექსტაზის მოტივი მეტად მკრთალად და მეტად

იშვიათად შემოდის (იხ. ზემოხსენებული ლექსები „მზეთა-მზის ვედრება“ და „ოდეს დაჯითს ტყვეობასა შინა სციოდა“), იგი სიძლიერის მხრივ ვერ შეედრება ვერც ღვთისადმი ტრფიალის უფრო „ადამიანურ“ შოტივს გურამიშვილის პოეზიისას, ვერც, მით უმეტეს, მის პოლიტიკურ მოტივს.

ენლა უკანასკნელი და მთავარი საკითხი: რა ადგილი ეკუთვნის „დავითიანში“ მისტიკურ მოტივებს?

მის გადასაწყვეტად ისევ გურამიშვილის სატრფიალო-ალეგორიული პოეზიის ყველაზე ფართოდ ცნობილ ნიმუშს — მის „ზუბოვკას“ მივმართოთ.

როგორც თავის დროზე შენიშნა კ. კეკელიძემ, გურამიშვილს, მართალია, სატრფიალო ლირიკა აქვს, სადაც იგი თითქოს ქალს უმღერის, მაგრამ ნამდვილად ყველა ეს ლექსი ალეგორიულია. მათში იგულისხმება არა ნამდვილი ქალი, არამედ სულის მიჯნური — ღმერთი, კერძოდ, ძე ღვთისა — ქრისტე. ეს მეტისმეტად ნათლად ჩანს იმ გამოთქმებიდან, რომლითაც პოეტი თავის „სატრფოს“ ახასიათებს: „ჩემი სიყვარულისათვის სცემეს ხელშეკრულსა“, „უკვდავების წყალს მიბოძებს, ცხოვრებისა პურსა“, „მეგულეები ცადა“, და სხვა (სხვა „სატრფიალო“ ლექსებში დავითი თავის „სატრფოს“ პირდაპირ სახელითაც — „იესო“ ახსენებს). ამდენად, გურამიშვილისადმი მიძღვნილ ლიტერატურაში შემდეგში გამოთქმული მიაშიტი მსჯელობა — თითქოს თავის განთქმულ სატრფიალო ლექსში „ზუბოვკა“ პოეტმა, მსოფლიო ლიტერატურაში პირველმა, უმღერა „უკრაინელი ქალის გარეგნულ სიკეკლუცეს, ხასიათის სიმტკიცესა და ზნეობრივ სიფაქიზეს“<sup>1</sup> აქ შეიძლება აღარ განვიხილოთ. მაგრამ მიუხედავად ამისა ამ ლექსში, ისე როგორც გურამიშვილის სატრფიალო ლექსებში საერთოდ, ალეგორია მაინც ძალიან რთულად არის შეზავებული ცოცხალ მიწიერ განცდასთან და ამიტომ ამ ალეგორიის ხასიათისა და ხარისხის საკითხს უფრო კონკრეტული განხილვა სჭირდება.

საქმე იმაშია, რომ „ზუბოვკა“ თუმცა ალეგორიაა, მაგრამ ეს არ არის მშრალი ალეგორია, არამედ როგორც თავისი მშლავრი პოეტური სახეებით, ისე თავისი „სუჟეტის“ დრამატიზმით რეალური,

<sup>1</sup> „დავითიანი“ 1955. წინასიტყვაობა:

მიწიერი სიყვარულის სამსალის გამომხატველი უმძაფრესი ქმნი-  
ლებაა:

ზუბოვიდან მომავალმან ენახე ერთი ქალი,  
მეტად ტურფა, შეენიერი, მასზე დამრჩა თვალი.  
შავთვალწარბას, პირად თეთრსა ასხდა შავი ხალი,  
მისმან ეშხმან დაცამლეწა, შემომუსრა ძვალი.

სახე „მისგან ეშხმან დაცამლეწა“, რომელიც ალ. ბარამიძეს „მწიგნობრული კილოს გაელვებად“<sup>1</sup> მიაჩნია, ნამდვილად რუსთაველის პოეტურ არსენალს ეკუთვნის („სიხარულმან ამაჩქარა, ამათრთოლა, დაცამლეწა“). სახე „შემომუსრა ძვალი“, რომელიც ს. ცაიშვილს, ალ. ბარამიძის მიხედვრის გაღრმავებით, შეგნებულ არქაიზმად მიუჩნევია,<sup>2</sup> სინამდვილეში სხვა არაფერია, თუ არ სახარების სიტყვების გამოძახილი „ძუალი მისი (ე. ი. ქრისტესი) არა შეიმუსროს“ (აბა რა „არქაიზმზე“ შეიძლება ლაპარაკი გურამიშვილთან, რომელიც, ილია ჭავჭავაძის და აკაკი წერეთლისგან განსხვავებით, მხოლოდ ერთ სალიტერატურო ენას იცნობს: იგია მისთვის არქაულიცა და მოდერნულიც). მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ეს სახეები ლიტერატურული რემინისცენციების იერს ატარებენ, მათი ემოციური დატვირთულობა მაინც ძალიან დიდია: განსაკუთრებით მეორისა, სადაც ქრისტიანობაში მიღებულ უდიდესი ფიზიკური ტანჯვის გამომხატველ სახეს პოეტი ქალის ნდომისაგან მიღებული სულიერი არევდარევის გამოსახატავად იყენებს და ამავე დროს, შორეული მინიშნებით, თავის ტანჯვას, ფიგურულად რომ ვთქვათ, მაცხოვრის ტანჯვის მკრთალ ანარეკლად სახავეს (ეს ხერხი დავითიანში სხვაგანაც არის. ამაზე ქვემოთ). თითქმის ასევე ძლიერია ამ ლექსის სხვა ეროტული სახეებიც. მაგრამ ყველაზე ძლიერია აქ თვით ლექსის სუბეტური ნაწილი, მისი ამბავი, რომელიც, მიუხედავად ალეგორიული შინაარსისა, უძლიერესი რეალური ხატებით გვალელებს. გზად შეხვედრილი ლამაზი ქალი, რომელმაც დავითს თავისი ეშხით „ძვალი დაუღლეწა“, გამიჯნურებულ პოეტს სიბერით

1 „დავითიანი“, 1955, გვ. 17.

2 „ცისკარი“, 1962, № 11.

იწუნებს. თან დაუფარავად ეუბნება: არ მინდისარ, იმიტომ რომ შინ შენზე ახალგაზრდა (გურამიშვილის ენაში „ვაჟიკაცი“ ასაკობრივი ცნებაა) და შენზე „თვალად უკეთესი“ შეყვარებული, ქმარი მყავსო.

ასე ვითხრა: ჩამომხსენ, გამეცაღე, მარი („მარიღე“, გინმერიღე)  
არ მიყვარხარ, არ მინდისარ, შინ მყავს კარგი მყვარი,  
შენგან თვალად უკეთესი, ვაჟი-კაცი ქმარი.  
რა ეს მესმა, ჯავრით ცხვირსა წაქედიანა ძმარი.

ციტაცია კიდევ შეიძლება (ძლიერი რეალური სახეები ამ ლექსში, როგორც ვთქვი, უხვადაა), მაგრამ ნათქვამის საილუსტრაციოდ მოყვანილიც კმარა. როგორც ქალის ეშხის, ისე სიბერისა და უღირსობის მწვავე განცდა ლექსში რეალური, ხორციელი სახეებითაა გამოხატული, რაც ამ სახეთა გულწრფელობას, ნამდვილობას, თუ გნებავთ — ავტობიოგრაფიულობას ცხადად მოწმობს. ამგვარად, ამ ლექსის ალევორია მშრალი არ არის. იგი ფსიქოლოგიურად ზუსტი და მძაფრი რეალური განცდების ენითაა გამოხატული და პოეტს, როგორც რეალური ნდომა-სიყვარულის მესიტყვეს, მთელი მისი რეალისტური სიდიადით გვიჩვენებს.

გასაკვირი არ არის, რომ „ზუბოვკაში“ ამ ორივე პლანის არსებობა, უფრო მეტიც — ორივე ამ პლანის სიძლიერე (ალევორიული პლანის სიძლიერეზე ქვემოთ კიდევ შევჩერდებით) დაკვირვებულ მკითხველს შთაბეჭდილებას უქმნის, რომ აქ შეზავებულია პოეტის რეალური თავგადასავალი და მისტიკური მედიტაცია, რომ პოეტი რეალურ შემთხვევას აღწერს და მას შემდეგ ალევორიულ-მისტიკურ გააზრებას აძლევს, რაც მძლავრადაა გამოხატული სიმონ ჩიქოვანის ბიოგრაფიული პოემის („სიმღერა დავით გურამიშვილზე“) შემდეგ საუცხოო სტრიქონებში:

მინდვრად გაველ, ბიბინებდა სათიბი,  
გზად გავლილი ტურფა ვნახე ნატიფი,  
ვარდისაგან იაღონის ეღუნება,  
იგავია და ნამდვილი ბუნება.  
უკრაინამ ამაღლერა მე.

მაგრამ საკითხავია: სად თავდება ამ ლექსში „ბუნება“ და სად იწყება „იგავი?“ „ბუნებით“ იწყება ამ ლექსის ჩანაფიქრი თუ „იგა-

ვით?" აი, ყველაზე ფაქიზი საკითხი, რომელსაც გურამიშვილის ქმნილებათა ლირიკული ნაწილი აღძრავს და რომელსაც შეიძლება გურამიშვილის როგორც ლირიკის, ისე ავტობიოგრაფიის ცენტრალური საკითხი ვუწოდოთ. ამ კითხვას კი ასე უნდა ვუპასუხოთ: „ზუბოვკა“, ისევე როგორც გურამიშვილის ლირიკის დიდი ნაწილი, იწყება იგავით და არა ბუნებით. ბუნება, რა ძლიერადაც და საქმის ცოდნითაც უნდა იყოს იგი აქ გამოხატული, მაინც იგავისადმი დაკვემდებარებულ როლს თამაშობს. რომ თქმული ნათელი გახდეს, ისევე „ზუბოვკას“ მივუბრუნდეთ, რომლის რეალური პლანია ქალთან შეხვედრის ეპიზოდი, ხოლო ალეგორიული — ღვთისგან (ქრისტესგან) მისი მოტრფიალე პოეტი-მისტიკოსის უკუგდება, როგორც უღირსისა, ხოლო შემდეგ მისდამი კვლავ წყალობით მოხედვა თავისი უსასრულო სახიერების ძალით (რაც თავის დროზე გარკვეულია კ. კეკელიძის მიერ).

პირველი სტროფის შემდეგ, სადაც ლამაზი ქალის დანახვა და მისდამი ნდომის აღძვრაა აღწერილი, პოეტი ამბავს ასე ავითარებს:

კითხვ: შუო, სიდან მოხვალ, ხარ სად წამეალი?  
გეაჩებო, მაცოდინე შენი გზა და კვალი  
შენთვის გული ქვად გარდმექცა, გახდა ვით კლდე სალი,

მასვი წყალი, დამიშრიტე, მე შენი მწეავს ალი

დიდი გამკრიახობა არ უნდა იმის დანახვას, რომ სახეებს „შენთვის გული ქვად გარდმექცა, გახდა, ვით კლდე სალი“ გურამიშვილისთანა ფაქიზი ფსიქოლოგიური ალღოს მქონე პოეტი — პოეტი, რომელმაც იხმარა, მაგალითად, სახე „ამ სიხარულმა დამშალა ჯავრით შეკრული კონაო“ — არ იხმარდა ქალისაგან აღძრული პირველი შთაბეჭდილების დასახასიათებლად: აქ იგულისხმება ძველი, შეჩვეული ვნება. ასე ვთქვათ, მთელი ცხოვრების ვნება და არა წუთიერი შთაბეჭდილება, თუნდა ძლიერზე ძლიერი. ასეთი კი, სუყეტის მიხედვით, არ შეიძლება იყოს იმ „ხალიანი“ ქალისადმი სწრაფვა: ესაა გზნება მაცხოვრისადმი, რომელიც პოეტს წლებისა და ათეული წლების მანძილზე სტანჯავს და, საერთოდ, მისი პოეზიის ერთ ყველაზე მთრთოლვარე სიმს წარმოადგენს.

ამას მოსდევს მესამე სტროფი, სადაც ქალის შედარებით თავ-

დაქვრილი უარი და დავეთის თავდაუქვრილი ტირილია გადმოცემული:

ხმა გამომცა, გაგულისდა, სიტყვა მითხრა ავი:  
ავო კაცო, ვით გაბედე, შენ ვით მთხოვე თავი?  
ბულბულთ ნაცულად ვარდ-კოკობმან ვით დაგისვა ყვავი?  
მით ავსტირდი, ცრემლი ვლვარე ზღვათა შესართავი.

ამას მოჰყვება მეოთხე სტროფი („ასე მითხრა: ჩამომეხსენ...), სადაც სატრფოს უარი ისევ შედარებით თავდაქვრილ სახეს ატარებს, შემდეგ კი სატრფოს რეაქცია პოეტის მოკრძალებულ თხოვნაზე მოულოდნელად, კატასტროფიულად იზრდება: წაჭურალის-ტურის სახეების გამოყენებით, რაც გურამიშვილისთვის, საზოგადოდ, მეტისმეტად დამახასიათებელია, როცა რთულ „საღეთო“ თემას ეხება, პოეტს თემა მიჰყავს შმაგ „კრესჩენლო“-მდე, რომელსაც სუჟეტის უეცარი შემობრუნება მოსდევს:

მიიხრა: შენგან ნუმცა მსმია სიტყვა ამის მერტი  
აილო და დამიშინა თავში დიდი კეტი,  
დავრეუტედი, გარდავიქეცი, დამეხვია რეტი

და უცებ:

შე-ვე-ვებრალდი,<sup>1</sup> თავს წამადგა, ვით ბნელს ნათლის სვეტი.

ამ მოულოდნელი შემობრუნების, შეიძლება ითქვას — კვანძის გახსნის შემდეგ ლექსში მოთხრობილი ამბავი უკვე წყნარად, მოულოდნელობათა გარეშე ვითარდება და ბოლოს გადადის წმინდა ალეგორიაში, სადაც ქალის სახე სულ მოშლილია და ავტორი პირდაპირ, დაუფარავად და გასაგებად გველაპარაკება თავის რელიგიურ გზნებაზე:

რა მოვბრუნდი, დიხარა, ხელს მომკიდა ხელი  
ამაყენა, ასე მითხრა: რად შექნილხარ ხელი?  
მე მიუთხარ: შენთვის გაეხდი ასე კვავზე თხელი  
შენ რომ მწუნობ, მით შედების გულსა ცაცხლი. ცხელი.

მერმე ტკბილად დამიყოვა, კიდევ გამიცინა  
ასე მითხრა: აქ ნუ ვსხედვართ, გვნახოს არავინა

<sup>1</sup> გამოცემაში დაბეჭდილია მცდარი ფორმა „შევეებრალდი“.

ახლა ავღაეთ, ჩვენ წავიდეთ თავთავისთვის შინა,  
კულავ სადმე ემოვლი, მე დაგხედები წინა

და აი — ისევ ახალი, თუმც არა ისე ძლიერი შემობრუნება

სად წავიდა, ვერა ვნახე ჩემი საყვარელი.

მე მის შონას ნუმც ამხდია მისგან საფარველი  
სად მიჰირდეს, მ'ეკუელოს, სხვას აღარას ველი.

დამპირდა თქვა: „კიდევ მოვალ“, აწ მე იმას ველი,  
მისთვის ესტირი, ცრემლითა მაქვს უბე, კალთა სველი  
სიკვდილის დროს მე მის მეტი არავინ მყავს მშველი  
მან გამიღოს სამყოფისა კარი შესასვლელი...

და ა. შ.

ამგვარად აგებული სუეეტი — ასე გააზრებულ-განლაგებული მოულოდნელობანი და შემობრუნების პუნქტები ამჟამად მეტყველებს იმაზე, რომ აქ პოეტისთვის არ არის წამყვანი ლექსის რეალური პლანი (ნამდვილი შეხვედრის თხრობა): თუ ამ ლექსს გავიგებთ როგორც აგებულს რეალურ შემთხვევაზე, რომელიც ავტორმა შემდეგ მისტიკურად გაიაზრა, მაშინ ამბის ასე წარმართვას არავითარი შინაგანი თანმიმდევრობა არა აქვს და სრულებით დაუჯერებელია, რომ გურამიშვილს, რომელმაც, მაგალითად, ერთ სტროფში თავისი და ჯავახიშვილის პოეტური ქიშპობის ცოცხალი და პლასტიური სურათის დახატვა შეძლო, თავისი მიჯნურობის დრამატული ეპიზოდის აღსაწერად უფრო დამაჯერებელი და ინდივიდუალური შტრიხები ვერ მოენახა. ამ ლექსის სუეეტის ლოგიკა აგებულია რელიგიური განცდის ლოგიკაზე და არა რეალური მიჯნურობის ლოგიკაზე და ლექსის მთლიანობა, რომელიც ლექსის ჩანაფიქრიდან გამომდინარეობს, სწორედ მას ემყარება. ლექსის ექსპოზიციას წარმოადგენს მორწმუნე პოეტის სულის წყურვილი ქრისტიანადმი და საკუთარი უღირსობის მძაფრი განცდა. ამბის პირველი შემობრუნება მოასწავებს ღვთის არამოტივირებულ, დაუმსახურებელ წყალობას მისი უღირსი მოტრფიალისადმი: როგორც თვით ამ წყალობის ეუცრობასა და უმოტივობაში, ისე მის გამომხატველ სახეში („ნათლის სვეტი“) პოეტის ღრმა რელიგიურ სულისკვეთებას შეუცდომლად ვცნობთ. მეორე შემობრუნება კი, გამოხატული კიდევ

უფრო შეუნიღბავ რელიგიურ-ალეგორიულ ფორმაში, გადმოგვეცემს ლექსში აღწერილი „გამოცხადების“ — ამ ყოველი მისტიკოსისთვის უდიდესი ბედნიერების — დასასრულს, რომელიც გურამიშვილს, ისევე როგორც ყოველ მისტიკოსს, სამარადისო ნატურისა და სინანულის წყაროდ გახდომია.

დასკვნა ნათელია: „ზუბოკის“ თემა არის მისტიკური გამოცხადება და არა ქალის შეხვედრა, ქალის შეხვედრა კი, უხვი და მძაფრი საღებავებით ნახატი, არის ამ მისტიკური გამოცხადების თვალსაჩინო ილუსტრაცია, მისი გამოხატვის ფორმა. ცოცხალი განცდა, რომელიც პოეტს ამოძრავებს ამ ლექსის წერის დროს, არის რელიგიური განცდა, ეროტიული განცდა კი ამ ლექსში შემოდის მხოლოდ როგორც მოგონება, პოეტი მას მხოლოდ ოდესღაც ნახული, მაგრამ აწ მის მენსიერებაში მშვიდად შენახული ფერებით ხატავს. ერთადერთი ამ ფერთა შორის, რომელსაც თავისი სიმძაფრე შეუნარჩუნებია, შეიძლება იყოს ახალგაზრდა ქალისგან დაწუნებული ბერიკაცის მწარე განცდა, რომელიც პოეტმა თავისი რელიგიური სიმდაბლისა და უღირსობის გამომხატველ მკვეთრ საშუალებად გამოიყენა.

„ზუბოკის“ მაგალითი მოწმობს, თუ რამდენად ვიწროა „დავითიანის“ ის გაგება, რომლის თანახმად გურამიშვილმა პოემის ავტობიოგრაფიულ ეპიზოდებში მიზნად დაისახა მხოლოდ თავისი ცხოვრების პერიპეტეები მოეთხრო და შიგადაშიგ ზოგ მათგანს მისტიკურ-ალეგორიული გააზრება მისცა. პოემის ჩანაფიქრთან უფრო ახლოს მივალთ, თუ საქმეს სწორედ პირიქით წარმოვიდგენთ: „დავითიანის“ ავტობიოგრაფიულ ნაწილში პოეტი გვიხატავს პირველ ყოვლისა თავის სულიერ ბიოგრაფიას, შესაძლოა — თავის სულიერ აღსარებას, რომელსაც იგი თავისი მდიდარი და დრამატული ფიზიკური ბიოგრაფიიდან აღებული მკვეთრი ფერებისა და დაძაბული სიტუაციების საშუალებით გვისურათებს.

„დავითიანში“ გარდა „ზუბოკისა“ არის რამდენიმე სხვა ეპიზოდიც, რომელიც ამას უდავოდ მიგვანიშნებს. მაგ. არც ერთ ლიტერატურათმცოდნეს, გარდა პოეტ ს. ჩიქოვანისა, რომელიც, საერთოდ, გურამიშვილის სულთან ძალიან ახლოს მივიდა და ეს მოტივიც მინიშნების სახით აქვს მოცემული, არ შეუნიშნავს, რომ „ლოდგამოკვეთილს“ კლდეში დამისთევას გურამიშვილი იმისთვის იხსევ-



ნიებს („ვედრება ღვთისმშობლისა დავეითისაგან, ოდეს იმ ზეით თქმულს ლოდ-გამოკვეთილს კლდეს შეეფარა ავის დროს მიზეზით“), რათა თავისი ტანჯვა ქრისტეს ვნებას შეუღაროს („მთა“ ქრისტიანობაში ღვთისმშობელს ჰქვია, ხოლო მისგან გამოღებული „ლოდი“ — ქრისტეს. პოეტი, ამგვარად, ქრისტეს ადგილზე ათევს ლამეს).

შენ გცივა თუ მე ვკანკალებ, სულ ერთია,  
ოღონდ ვიყოთ მარად ტრფიალებით მთვრალი,  
შენს მღვიმეში მსურდა ლაშე გამეთია  
და მენახა შენი ცრემლით საესე კვალი.

(„სიმღერა დავით გურამიშვილზე“)

ღრუბლიან დღესაც პოეტი იმიტომ იხსენებს, რომ მისტიური მზის საგალობლის თქმის საბაზი მიეცეს („ოდეს დავითს ტყვეობასა შინა სციოდა და მზე ღრუბლით გამო თვალით არ ჩნდა, იმაზე თქმული“). ხოლო ცნობილი ლექსი

გულმან შითხრა: ადეო, რაღათ შაიციადეო?  
შორს ახლიხარ საყვარელს, ახლოს ვანეშადეო.  
კვლავ წადი და განხეთქე შტერთ მახე და ბადეო  
და ა. შ.

ნაწიდილად არ შეესაბამება სათაურს „სინდისის მხილება დავითისა, ოდეს დატუსაღებულმან გაპარვა გაივლო გულშია“: მისი ერთადერთი თემაა ბერი პოეტის მზადება მოახლოებული სიკვდილის შესახვედრად. ცხადია, ღვთისმშობლის ცნობილი ლოცვა პოეტს დაღესტნიდან ლტოლვისას გამოქვამულში შეფარებულს არ დაუწერია და მზის საგალობელიც მაშინ არ უთქვამს, როცა ტყვეობიდან გამოქვეყნულს ავი დარი ეწია. ეს ლექსები შემდეგაა დაწერილი, უნდა ვიფიქროთ — სიბერეში, როცა პოეტი თავის სულიერ ბიოგრაფიას ხელახლა იაზრებდა, იხსენებდა და პოეტურ ფორმას აღლევდა.

ეს არ ნიშნავს, რასაკვირველია, რომ ზემოთქმული „დავითიანის“ ყველა ავტობიოგრაფიულ ეპიზოდზე გავავრცელოთ. „დავითიანში“ მოთხრობილია პოეტის ცხოვრების ბევრი ისეთი ფაქტიც, რომელიც თავისთავად უკიდურესობამდე დრამატულია და, ამგვარად, საკუთარი დამოუკიდებელი ღირებულება აქვს, რაც ამ ფაქტებს,

ყოველგვარი ალეგორიული გადაზრების გარეშეც, პოემაში საპატიო ადგილს უძებნის (პოეტის დატყვევება, კოლოების ამბავი, კალოზე გამოსვლა და სხვა). მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი პოლუსია „დავითიანის“ მხატვრული ჩანაფიქრისა, იმ დროს როცა სულიერი ავტობიოგრაფიის, უკეთ — აღსარების გამომხატველი ალეგორიული ეპიზოდები მის მეორე პოლუსს წარმოადგენენ. ამათ შორის არის, რაღა თქმა უნდა, ეპიზოდების მესამე ჯგუფიც — ისეთები, რომელიც თავისთავად დრამატულია და მნიშვნელოვანი, მაგრამ პოეტის მიერ ალეგორიული გააზრებაც აქვს მიცემული. ამ უკანასკნელთა ნიმუშია კისტრინის ომში მეომარი პოეტის ლიაში ჩაფლვისა და დატყვევების ეპიზოდი, რომელიც „დავითიანში“ ღეთისმშობლისადმი ვედრების საბაბია, მაგრამ რომლის ნამდვილობასაც სხვა დოკუმენტური წყაროები გვიდასტურებენ.

ამგვარად „დავითიანის“ ეპიზოდებში შეზავებულია სინამდვილე და პოეტური გამოგონება, რომელიც ავტორის სიბერისდროინდელი აღსარების გამოსათქმელადაა მოწოდებული. მაგრამ სად თავდება სინამდვილე და სად იწყება პოეტური გამოგონება „დავითიანში“? რა მოხდა ზუბოკის გზაზე — მართლა ქალი შეხვდა იქ პოეტს ოდესღაც თუ „ღმერთი გამოეცხადა“ იმ დღეებში, როცა მან თავისი ლექსი დაწერა? იყო მართლა მისი ტყვეობის ხანს ის ერთი ღრუბლიანი დღე, როცა მან ცას შეხედა და, მზის მონატრულს, ღმერთი გაახსენდა? მართლა ელანდა მას რაიმე სიზმრად, ორმოში მჭდარს, რამაც მას ტყვეობიდან გაქცევა გააბედღინა? მართლა ლოდ-გამოკვეთილს კლდეში ათია დავითმა ის წვიმიანი დამე თუ ტყეში ან თივის ზეინში? მართლა ცხენითურთ ლიაში ჩაფლულს გაახსენდა თავის „ცოდვათა სიმძიმე“, თუ პირიქით, „ცოდვათა სიმძიმე“ სიბერეში გაახსენა ოდესღაც კისტრინთან განცდილი სასოწარკვეთილება? ეს ყველაფერი ისეთი საიდუმლოა, რომელიც ავტორთან ერთად საფლავში ჩავიდა. ასე რომ ჩვენ ვერასოდეს ვერ გავიგებთ დანამდვილებით, „დავითიანის“ ესა თუ ის ცალკეული ეპიზოდი პოეტის მართლაც ავტობიოგრაფიაა (ფიზიკური და სულიერი) თუ მხოლოდ აღსარებაა, პოეტის განცდათა ისტორიას მოგვითხრობს იგი ნამდვილად თუ მხოლოდ ბერი პოეტის სიცოცხლის ბოლო წლების განცდებს გვიხატავს.

ყოველივე ზემოთქმული „დავითიანის“ მხოლოდ ავტობიოგრა-

ფიულ მოტივებს ეხება. ამ მოტივების ადგილზე მთელი პოემის ჩანაფიქრში უნდა ითქვას შემდეგი: „დავითიანს“ სამი გმირი ჰყავს. ერთია საქართველო, მისი თემა პოემაში გამოხატულია იმ ცოცხალი და მარად მგზნებარე პოლიტიკური ვნებით, რომელმაც ასაკი არ იცის. მეორეა ქაცვია მწყემსი თავისი გარემოთი — აქ ავტორის ხელს მოგონება უფრო ამოძრავებს, ვიდრე ცოცხალი განცდა. მისი გრძნობა აქ ფერუხვია, მაგრამ არა ცხარე, როგორც შემოდგომის მზე. მესამეა თვით პოეტის პიროვნება — ამ თემაში გადაჯაჭვულია მოგონება და ცოცხალი განცდა და გადაჯაჭვულია ისე ფაქიზად, ისე ორგანულად, რომ პოეტის პიროვნებაც ლამის ცოცხლად წარმოგვიდგება. მაგრამ, თუ მაინცადამაინც მათ დაცალკევებას მოვიხდომებთ, მაშინ უნდა ვთქვათ, რომ ცოცხალი განცდა, რომელიც „დავითიანის“ ლირიკულ ნაწილს მთლიანად მსკვალავს, ეს არის სიკვდილის მოლოდინი და ამ უკანასკნელით გამოწვეული სინანული და დვთისკენ სწრაფვა. სხვა დანარჩენი, რაც უნდა უხვი და მკვერი იყოს ავტორის მიერ გამოყენებული ფერები, აქ მოგონების სახითა და შემოდის.

---

## შ ი ნ ა ა რ ს ი

შენიშვნები თანამედროვე ქართულ პროზაზე . . . . .	5
ხასიათი და თანამედროვეობა . . . . .	47
ჰოეტური სახის სიციცხლე . . . . .	65
ეგზოტიკა და კეშმარიტება . . . . .	70
გუშინდელი ნაწარმოები და დღევანდელი მკითხველი . . . . .	127
ისტორია და შემოქმედება . . . . .	147
ორი მოთხრობა . . . . .	157
ქართლური სოფლის ჩანახატები . . . . .	184
ვაჟა-ფშაველას წარსული და მომავალი . . . . .	198
„დავითიანის“ დიდი საიდუმლო . . . . .	214

რედაქტორი ლ. თურმანიძე  
მხატვარი თ. ჭიჭიანი  
მხატვრული რედაქტორი ს. ცინცაძე  
ტექნიკური თ. ნათიშვილი  
კორექტორი ლ. ბარბაქაძე  
გამომშვები დ. უგულავა

ქ. |

გადაეცა წარმოებას 4/II 72 წ.  
ბელმოწერილია დასაბუქდად 14/II-73 წ.  
ქალაქის ზომი 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub> საბუქდი № 2  
საბუქდი თაბახი 13,95.  
საილრიცხო-საგამომცემლო თაბახი 11,15.  
უე 00428. ტირაჟი 3000. შეკვ. № 808.

ქ. |

ფახი 78 კაბ.

ქ. |

გამომცემლობა „მერიანი“,  
რუსთაველის 42. თბილისი 1973 წ.