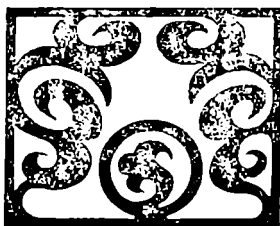


ՀԵՄԱՆԻ
ՆՆՈՒՆԵՐ

ՅԱՅՆՈՒՆ
ԽԿՆԱԿՆԵՐԸ
ՅԱՆՇԿՈՒԹՅԱՆ



✦ ԵՎԼՅՈՒՆ ✦
ԽՅՈՒՆԻՆ

8 Γ2
J 861
871

70—02—45
J ————— 44—73
M 604 (08) 74

© გამომცემლობა „მერანი“, 1974.

წინათქმა

„ვეფხისტყაოსნიდან“ „ბახტრიონამდე“ დიდი მანძილია — შეიდი საუკუნე, რამდენიმე ეპოქა, ისტორიის არაერთი მძიმე უღელტეხილი...

ქართელი ერის შემოქმედი სული არ დაღლილა ამ „დიდი რბევით“. განახლების დაუცხრომელმა წყურვილმა და ტრადიციათა სიმყარემ შეაძლებინეს მას ჩვენს საუკუნემდე მოეტანა შთაგონების ცხოველი ნიჟი.

XIX საუკუნე თითქოს მთელი ჩვენი სულური აელა-დიდების—ყველა საბედისწერო ხარვეზისა და უძვირფასეს მონაპოვართა შეჭამების საუკუნე იყო. მისმა მოწინავე შეილებმა მომავალს მიაპყრეს თვალი. მაგრამ ყველა იმდროინდელ დიდ ქართველს ძვალში და რბილში ძველი საქართველო ჰქონდა გამჭდარი, ხოლო პირველი საყრდენი შემოქმედი აზრის განვითარებისა იმხანადაც რუსთაველის მიერ მიკვლეული და დამკვიდრებული საშუარო იყო.

ვეფხისტყაოსნის პოეტური იდეალებისა და პრინციპების გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია ამ პერიოდის სიტუვკაზმული მწერლობის (განსაკუთრებით ლირიკისა და ეპიკური პოეზიის) უმნიშვნელოვანეს ძეგლთა თვითმოყოფი, ეროვნული სტრუქტურის გაგება. ასევე ორგანული და საგულისხმო ბევრი მათგანის კავშირი ძველი ქართული საერო და სასულიერო მწერლობის სხვა ნიმუშებთან (იმ შემთხვევებშიც, როცა ასეთი მიმართება უარყოფის ხასიათს ატარებდა). ისტორიის უწყვეტი მდინარების განცდა. სათავეთა თანდაყოლილი გუმანი გამუდმებით თან სდევს მათი ავტორების შეპოქმედებას.

გასულ საუკუნეში ქართული პოეტური აზროვნება რამდენიმე ოსტატმა გაამდიდრა არსებითად.

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

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

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

მაგრამ ეს ძირითადად ეპიგონური მიმართულება გაბრწყინებულია ერთი

მეტად ხალასი და რაფინირებული ნიჭით: ალექსანდრე ჰევკვაძე იყო ახალი დროის ის ერთადერთი ქართველი პოეტი, რომლის ლირიკაში საკვირველი სიციხოვლით შემოინახა ძველი ქართული პოეზიის „წარმართული“ სული. მის პოეტურ აზროვნებას „ბესიკური“ ტრადიცია უდევს საფუძვლად და მხოლოდ რამდენიმე გვიანდელ ლექსში (უმთავრესად „გოგჩაში“) იგრძნობა ახალი რომანტიკული იდეალებისა და პოეტიკის ზემოქმედება.

კლასიციზტური და რომანტიკული ნაკადი გარკვეული დროის მანძილზე (განსაკუთრებით XIX საუკუნის 20-იან, 30-იან და 40-იან წლებში) პარალელურად მოქმედებს ქართულ მწერლობაში. პირველი თანდათან (საკმაოდ ნელა და უხალისოდ) თმობს თავის პოზიციებს. მეორე სულ უფრო თვალსაჩინოდ იპყრობს ეპოქის ლიტერატურულ აზრს და გემოვნებას.

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

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

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

ილია ჰევკვაძემ და აკაკი წერეთელმა ძირფესვიანად დაარღვიეს რომანტიკული მსოფლგაგება და ესთეტიკური პრინციპები (მათვე მოახდინეს, სხვათა შორის, ეპიგონური კლასიციზმისა და სანტიმენტალიზმის საბოლოო დისკრედიტირებაც).

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

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

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

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

სინამდვილის „მატერიალისტური“ ხილვა აქ ჭერ კიდევ არ არის მთელი სისრულით რეალიზებული სახეთა შინაგან სტრუქტურაში.

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

იავე, როგორც ვეფხისტყაოსანში, ვეჟასთან „ქვეყანა“ ამტყველებულია „უთვალავი ფერთ“. აქ კვლავ აღორძინებულია სიცოცხლის კულტი, რომელიც თავისი შინაარსით, რა თქმა უნდა, ბევრად უფრო ფართოა, ბევრად უფრო საღი და ყოვლისმომცველი, ვიდრე ალექსანდრე ჭავჭავაძის პედონიზმი და ამ ფართო მნიშვნელობით საკუთრივ კლასიკურ მსოფლგანცდას უახლოვდება.

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

ეს არის არსებითად „განსულღმეულებული“, „ფრთაშესხმელი“ მატერიალიზმი.

ვაჟას პოეტურ შემოქმედებაში თავის ზენიტს აღწევს გასული საუკუნის ქართული რეალისტური მწერლობის პეროციული შემართება.

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

ამ წიგნის ავტორის მთავარი მიზანი იყო XIX საუკუნის ქართული პოეტური აზროვნების ევოლუციასთან დაკავშირებული ზოგიერთი უმნიშვნელოვანესი, საკვანძო საკითხის შეძლებისამებრ საფუძვლიანი შესწავლა და გაშუქება.

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

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

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

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

„აზროვნება“ და „პოეტურობა“ ორი ერთნაირად მნიშვნელოვანი მხარეა

მისი ამის გამო, „შინაარსი“ და „ფორმა“ აქ განუყოფელ ერთიანობად წარმოგვიდგება და არა მხოლოდ ერთნაირ, ერთდროულ გულისყურსაც მოითხოვს.

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

ჩვენთვის ერთნაირად მნიშვნელოვანია „რა“-ც და „როგორ“-ც. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, პირველი ყოველთვის გულისხმობს მეორეს და საინტერესოა მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც სწორედ მისი საშუალებით არის გამოვლენილი. ხოლო მეორე არსებითი, არა ფორმალური, არამედ სუბსტანციური ნიშანია პირველისა.

ამ გაცეხით „რა“ და „როგორ“ არსებითად ერთიდაიგივეს აღნიშნავს.



ဒဂုဗ်ဂ်
ဖျာမ္မင်္ဂ
ဒဂုဗ်ဂ်



უკვე ორნახევარი საუკუნე გავიდა მას შემდეგ. რაც ვახტანგ ზეექვსემ, ვეფხისტყაოსნის პირველი გამოცემისათვის დართული შენიშვნებით, საფუძველი ჩაუყარა ქართული ლიტერატურული მეცნიერების ერთ უმნიშვნელოვანეს დარგს — რუსთაველოლოგიას. შეიძლება ითქვას, რომ პოემის პირველმა კომენტატორმა ერთგვარი გეზიც მისცა ვეფხისტყაოსანთან დაკავშირებულ შემდგომდროინდელ კვლევას. ვახტანგის მიერ შედგენილ „თარგმანში“ ყურადღება უმთავრესად ორი მიმართულებით იყო გამახვილებული: მსოფლმხედველობრივ (ფილოსოფიურ-ეთიკურ) და ფილოლოგიურ (ტექსტუალურ და ლექსიკოლოგიურ) ასპექტებზე.

ქართული რუსთაველოლოგია შემდგომ ეპოქებში ძირითადად ამ ორ გზას გაჰყვა და თავისი განვითარების ყველაზე ნაყოფიერ პერიოდებშიც სწორედ ამ მიმართულებით მიაღწია დიდ წარმატებებს.

უცნაურია მხოლოდ ის გარემოება, რომ მთელი ამ დროის მანძილზე ვეფხისტყაოსანი — ქართული სიტყვაკაზმული მწერლობის ეს უმნიშვნელოვანესი ძეგლი, შედარებით იშვიათად იდგა საკუთრივ ლიტერატურული ინტერესისა და დაკვირვების ცენტრში.

ჩვენ არ ვიზიარებთ ქართულ მწერლობაში უკანასკნელ დროს გამოთქმულ აზრს, რომ ამ მხრივ, საერთოდ არაფერი გაკეთებულა. მაგრამ მიუხედავად ცალკეული, უდავოდ ღირსშესანიშნავი გამოკვლევებისა, უნდა ითქვას, რომ რუსთაველოლოგიის ეს ძირითადი ნაწილი დღეისათვის თავისი განვითარების მხოლოდ დასაწყის სტადიაზე იმყოფება, რადგან ჯერ კიდევ საბოლოოდ არ არის დადგენილი „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული ანალიზის ზოგიერთი ძირითადი წინამძღვარი.

რუსთაველის პოემა ისეთი რანგის ნაწარმოებია, რომელმაც ბიძგი უნდა მისცეს ლიტერატორთა მთელი თაობების შეერთებულ შრომას, ისევე, როგორც ინგლისში შექსპირის დრამატურგიამ, ან გერმანიაში გოეთეს და შილერის მეგვიდრეობამ აუცილებ-

ზელი გახადა ლიტერატურის თეორეტიკოსთა და მკვლევართა მთელი სკოლების აღმოცენება.

უპირველეს ყოვლისა, დასაზუსტებელია ის კრიტერიუმები, ესთეტიკური შეფასების ის შესატყვისი მასშტაბი, რის გარეშეც ყოველი განზომილება, რომელსაც ჩვენ პრაქტიკული ანალიზისას მივმართავთ, შეიძლება პროკრუსტეს სარეცლად იქცეს ამ ნაწარმოებისათვის.

ბუნებრივია, როდესაც ქართული მეცნიერების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლები ვეფხისტყაოსნის შინაარსს განიხილავენ სპეციფიკური თვალსაზრისით. რუსთაველის პოემა, როგორც ეპოქის ინტელექტუალური ცხოვრების სარკე, როგორც „სიბრძნის ზღვა“, მრავალი ასპექტით არის საინტერესო. მისი საშუალებით შესაძლებელია დაახლოებით მაინც დადგენილ იქნას მეცნიერული ცოდნის ის დონე, რომელიც XI—XIII ს. ს. საქართველოში იქნა მიღწეული.

მაგრამ მიუტევებელი შეცდომაა, როცა ვეფხისტყაოსანში ეძებენ ამა თუ იმ ფილოსოფიური მოძღვრებისა თუ სისტემის უბრალო მხატვრულ ტრანსკრიპციას, რადგან რუსთაველის პოემა არის არა განყენებული ფილოსოფიური აზროვნების პოეტურ ენაზე გადატანის შედეგი, არამედ სამყაროს მხატვრული დაუფლების, მისი შემოქმედებითი „დაძლევისა“ და გარდასახვის სრულიად დამოუკიდებელი, გენიალური ცდა.

ვეფხისტყაოსნის იდეები გამომდინარეობენ, უწინარეს ყოვლისა, რუსთაველის მხატვრული, პოეტური მსოფლმხედველობიდან. პოეზია აქ იკავებს ფილოსოფიის ადგილს და მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარ კანონებს ემორჩილება. ამის გამო, პოემის დედააზრი საძიებელია არა ცალკეულ სენტენციებში, არა აფორისტულ სტრიქონებში, არამედ ნაწარმოების დასრულებულ მხატვრულ მთლიანობაში, იმ საბოლოო ესთეტიკურ ზემოქმედებაში, რომელსაც პოემა ახდენს ჩვენზე თავისი განსაკუთრებული „ირაციონალური“ მხატვრული ლოგიკით.

როგორც გენიალური პოეტური ქმნილება, ვეფხისტყაოსანი ეკუთვნის იმ ნაწარმოებთა რიგს, რომლებშიც „მითოლოგიის ნათელქვრეტა და პოეტის ინტუიცია წინ უსწრებს ფილოსოფოსთა ნააზრევს“.

რუსთაველის მხატვრული კრედოც, ისევე, როგორც პოემის მსოფლმხედველობრივი კონცეფცია, ამოიკითხება არა პირდაპირი მსჯელობის სახით ჩამოყალიბებულ ავტორისეულ დეკლარაციებში (ღს რომ ასე იყოს, ყველაფერი ძალზე მარტივი გახდებოდა), არა-

მედ იმ იდუმალ წესში, რომლის მიხედვითაც ეს ჯადოქრული შთაგონებით ნაგები ხელთუქმნელი შენობა არის წამომართული.

ვეფხისტყაოსნის მხატვრული აღნაგობის, მისი რთული არქიტექტონიკის გასაგებად ლიტერატურული არითმეტიკის უბრალო კანონები არ გამოდგება. ეს მაღალი პოეტური ხელოვნება თავის გასაშიფრავად მოითხოვს უფრო რთულ და ტევად კატეგორიებს, იმ „უმაღლეს მათემატიკას“, რომლის ელემენტები ჩვენი საუკუნის ლიტერატურულმა თეორიამ შეიტანა თავის სამეცნიერო არსენალში და რის მეოხებითაც თითქოს თავიდან იქნა ამოხსნილი კლასიკური მემკვიდრეობის უმნიშვნელოვანეს მხატვრულ ქმნილებათა არაერთი საიდუმლოება.

შემთხვევითი არ არის, რომ სხვა გამოჩენილ უცხოელ მეცნიერებთან ერთად, თანამედროვე ევროპული ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთმა მესვეურმა მორის ბოურამაც თავის წიგნში „შთაგონება და პოეზია“, სპეციალური პარაგრაფი მიუძღვნა რუსთაველის პოემას. მართალია, მისი გამოკვლევა ძირითადად პოპულარული მანერით არის დაწერილი, მაგრამ ამ ჩარჩოებშიც კი იმდენი ზუსტი დაკვირვებაა მიმობნეული, რომ რუსთაველოლოგიის წინაშე აქ თითქოს თვალნათლივ იშლება ზოგიერთი ახალი პერსპექტივა.

„ვეფხისტყაოსანი“ ისეთი ქართული ნაწარმოებია, — წერს ბოურა, — რომელიც აღმოსავლეთსა და დასავლეთსაც ერთნაირად გასცქერის და მაინც იგი წმინდა ეროვნული ხასიათისაა“.

ეს სიტყვები შეიძლებოდა ეპიგრაფად წამძღვარებოდა ჩვენს წერილს. მაგრამ, სიზუსტისათვის უნდა ითქვას, რომ აქ ბოურა საკითხის მხოლოდ ერთ ასპექტს გულისხმობს, კერძოდ, იდეალური სიყვარულის კულტს, რომელიც მისი სიტყვით „ყველაზე მეტად აყო აკლიმატიზირებული“ რუსთაველის დროინდელ საქართველოში.

საერთოდ, ჩვენი ფიქრით, ბოურა ერთგვარად ზღუდავს ვეფხისტყაოსნის ეპოქალურ მნიშვნელობას, როდესაც საუკუნის ზნეჩვეულებებზე წერს. მაინც სიტყვა „ეროვნული“ მას ისეთ კონტექსტში აქვს ნახმარი, რომელიც თავისთავად მოითხოვს აზრის უფრო ღრმა და უფრო მრავალმხრივ განვითარებას.

ვეფხისტყაოსნის ეპოქალური და ეროვნული ხასიათი მართლაც აქსიომატურია. მაგრამ, როდესაც ჩვენ ამ საკითხზე ვმსჯელობთ, ხშირად მხედველობაში გვაქვს ისეთი მომენტები, რომლებიც მხოლოდ გამეშვებულ კავშირში იმყოფებიან მხატვრულ შემოქმედებასთან. „ეპოქალურში“ ჩვეულებრივ ვგულისხმობთ ისტორიული რეალიების ანარეკლს, ხოლო „ეროვნულში“ — ხასია-

თების ნაციონალურ წარმომავლობას და განსაზღვრულ ზნეობრივ იდეალებს. მაგრამ, ხომ ცხადია, რომ რუსთაველის პოემა, როგორც მხატვრული ნაწარმოები, წარმოადგენს არა მხოლოდ ეროვნულ-ისტორიული სინამდვილის ანარეკლს, და საერთოდ, არა იმდენად ზუსტი ასახვის შედეგს, რამდენადაც თავისუფალი შთაგონების შემოქმედების ნაყოფს.

და აი, მთავარი კითხვა, რომელიც რუსთაველის პოემის საკუთრივ ლიტერატურული ანალიზის დროს დგება ჩვენს წინ:

შემოქმედების რა ფორმებში, რა ესთეტიკური ნიარსახეობით, რა კონკრეტული მხატვრული იერით გამოვლინდა ვეფხისტყაოსანში მისი წარმომშობი ერისა და დროის სული?

ასეთი კითხვა საგრძნობლად აფართოებს რუსთაველის პოემის, როგორც ეპოქალური ნაწარმოების, შესწავლისა და შეფასების პერიზონტს, რადგან ერთი საუკუნის მასშტაბი ამ შემთხვევაში აშკარად ვიწრო ხდება.

ვეფხისტყაოსნის საერთაშორისო რეზონანსი, რომელიც ჩვენს თვალწინ სულ უფრო ხელშესახებ ფორმებს იძენს, გაპირობებუ-ლია არა მხოლოდ მისი ავტორის მიერ გამოხატული ზოგადსაკაცობრიო, ე. წ. მარადიული აზრებით და იდეალებით. მსოფლიო კულტურის საგანძურში ის თავის კუთვნილ ადგილს იკერს, უწინარეს ყოვლისა, როგორც ორიგინალური პოეტური გენიის, აბსოლუტურად თვითმყოფი და, ამავე დროს, უნივერსალური ხასიათის მხატვრული მსოფლმხედველობის გამოვლინება.

რუსთაველის პოემა, ისევე, როგორც „გილგამეშიანი“, „ილიადა“ „შაჰ-ნამე“ და „ღვთაებრივი კომედია“, წარმოადგენს ერთ-ერთ უაღრესად მნიშვნელოვან ნიშანსვეტს და ამავე დროს გზაჯვარედინს კაცობრიობის ესთეტიკური განვითარების ისტორიაში.

თუ ჰეგელის მიერ ჩამოყალიბებული ხელოვნების ფორმების ყველაზე უნივერსალურ კლასიფიკაციას დავეყრდნობით, შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის გარკვეული ფაზა, ერთი საფეხურთაგანი ამ ევოლუციისა; მაგრამ სწორედ სიტყვა „გზაჯვარედინი“ უფრო ზუსტად გამოხატავს ვეფხისტყაოსნის ადგილს და მნიშვნელობას კაცობრიობის მხატვრული გათვითცნობიერების გზაზე.

რუსთაველის ესთეტიკურ სამყაროში გადაჯვარედინებულია ხელოვნების განვითარების სამივე ჰეგელისეული სახეობა — სიმბოლური (ძველი აღმოსავლური), კლასიკური და რომანტიკული ფორმები.

არსებობს სახვითი ხელოვნებისა და სიტყვაჯამული მწერლობის მთელი რიგი ეპოქალური ნაწარმოებებისა (უმნიშვნელოვანესნი მათ შორის ჩვენ უკვე დავასახელებთ), რომელთა მხატვრულ შინაარ-

სში ტიპური, დასრულებული სახით გამოვლინდა ესთეტიკური ევოლუციის თითოეული ამ ტიპის თავისებურება.

რუსთაველის პოეტური ხელოვნება, ამ თვალსაზრისით, უჩვეულო გამონაკლისს წარმოადგენს. აქ თითქოს ერთდროულად მოიპოვება ყველაფერი, ხელოვნების თითოეული ამ ფორმისათვის ნიშანდობლივი, თითქმის ყოველი ელემენტი და, ამავე დროს, არც ერთი მათგანი არ გამოირჩევა იმდენად, რომ მას დომინანტური მნიშვნელობა მიენიჭოს.

ამჟაად აღმოსავლური წარმომავლობის სიმბოლიკა აქ ბუნებრივად თანაარაებობს ცოცხალ, კლასიკური სიზუსტით დასრულებულ სახეებთან, გაბედული ჰიპერბოლიზმები არ არღვევენ საერთო პროპორციების მკაცრ სისადავეს, ხოლო რომანტიკულ ირონიას მუხთალი საწუთროს მიმართ ასევე ბუნებრივად ცვლის ხილული სამყაროთი აღტაცების წარმართული პათოსი.

თუ ჩვენ თანამიმდევრულად გავყვებით თითოეულ ამ ფენას, რომლებიც პოემაში ხან მომიჯნავე, ხან კი ურთიერთგადამკვეთი ხაზების სახით გვხვდება, შესაძლებელია რამდენიმე, თითქმის ერთნაირად განვითარებული პარალელური რიგის დადგენა.

ასე, მაგალითად, ვეფხისტყაოსნის კავშირი აღმოსავლურ კულტურასთან (როგორც უძველესი ეპოქის, ისე შედარებით გვიანდელი დროის ძეგლებთან) შეიძლება ამ თვალსაზრისით განხილულ იქნას, როგორც ერთ-ერთი მკვეთრად გამოკვეთილი მხატვრული განშტოება. ხელოვნების დასაწყის, სიმბოლურ ფორმასთან რუსთაველის პოეტიკა დაკავშირებულია მთელი რიგი, როგორც ადვილად გასარჩევი, ისე თითქმის უხილავი ძაფებით. აქ პირველ რიგში უნდა ითქვას ე. წ. ასტრალურ პლანზე, რომელიც მთელ პოემას გასდევს (ეს უაღრესად მდიდარი და მრავალსახოვანი სისტემა ასტრალური სიმბოლოებისა ქართველ რუსთაველოლოგთა სპეციალური კვლევის საგნადაც იქცა). იგივე ითქმის ვარდისა და ბუღბუღლის, ძვირფასი ქვების, „ქეთილმოზილი“ მკენარეებისა და ცხოველების სიმბოლიკაზე.

ამ სტერეოტიპული პოეტური ნიშნების დიდ ნაწილს საუკუნეთა სიღრმეში მივყავართ. ისინი უფლებას გვაძლევენ ვივარაუდოთ, რომ აქ, ჩვენს წინ არის არა მხოლოდ უდავო საბუთი ვეფხისტყაოსნის ავტორის თანადროული აღმოსავლური პოეზიის ტრადიციებთან უშუალოდ ზიარებისა, არამედ ნაციონალურ ნიადაგზე მომხდარი ბევრად უფრო შორეული და ღრმად მდებარე ზოდების თავისებური კრისტალიზაციის შედეგიც. ოღონდ ორივე შემთხვევაში ეს დროთა მანძილზე შემუშავებული სიმბოლური სახეები პოემაში გამოყენებულია როგორც ნელდი მასალა, რომელიც პოე-

ტური შემოქმედების განსაკუთრებულ პრიზმში გადატყდება და სავსებით ორიგინალურ ელფერს იძენს.

დაახლოებით ასეთსავე დამოკიდებულებასაა პოემის სიუჟეტური აღნაგობა აღმოსავლური მითოლოგიის იმ ტრანსფორმირებულ ნამსხვრევებთან, რომლებიც ვეფხისტყაოსნის ზოგიერთი მოტივის პირველად საფუძველს უნდა წარმოადგენდეს. ეს უკვე საკითხის სხვა ასპექტია და ჩვენ საილუსტრაციოდ ერთ დამახასიათებელ მაგალითს მოვიტანთ.

„ისკანდერ-ნამეში“ ნიზამის ასეთი ამბავი აქვს აღწერილი: მადელონიის ხელმწიფეს, რომელმაც მრავალი ქვეყანა დაიპყრო, საბოლოოდ, „რუსთა“ ჯართან მოუხდა შერკინება. არა ერთი სახელოვანი მხედარი ელუპება მას ამ ბრძოლაში, რადგან მოწინააღმდეგეთ, ყველაზე კრიტიკულ მომენტებში ბრძოლის ველზე გამოჰყავთ უცნაური არსება, რაღაც ადამიანის მსგავსი ურჩხული, რომელიც თავზარს სცემს და მუსრავს ალექსანდრეს ლაშქარს. დაღონებული მეფე ბრძენკაცებს მოუხმობს რჩევისათვის. ერთი მათგანი ალექსანდრეს უყვება, რომ ასეთი ურჩხულები დედამიწის კიდეზე ცხოვრობენ, ქვესკნელივით ბნელ ადგილას, რომელსაც მზის სხივი არასოდეს ეკარება.

ალექსანდრე მაინც ამარცხებს ამ საზარელ არსებას, მაგრამ არ კლავს მას, პირიქით, ბოროტებს აახსენებებს და ნადიმზეც მოიპატიჟებს.

ასეთი რაინდული სულგრძელობით გაოცებული ურჩხული რამდენიმე წუთით უჩინარდება და შემდეგ ალექსანდრესთან მოჰყავს მშვენიერი ქალი — ნისტან დარჯიხანი, რომელიც მის (ურჩხულის) პატრონებს ჰყავდათ დატყვევებული. შემდეგ თავებში აღწერილია ისკანდერისა და ტყვეობიდან დახსნილი ნისტან დარჯიხანის სიყვარულის ამბავი.

როგორც ცნობილია, ნისტან დარჯიხანი სპარსულ ენაზე ქვეყნად ულამაზესს ნიშნავს.

ეს სახელი უცნობი არ არის აღმოსავლური მწერლობისათვის. ნიზამის პოემაში მისი თავგადასავლის დაკავშირება ადამიანის მსგავს ურჩხულთა სამყაროსთან და მოტაცებისა და ტყვეობის მოტივთან აშკარად მიგვანიშნებს საერთო მითოლოგიურ პირველწყაროზე, რომლის შორეული ექო შემონახულ იქნა XII საუკუნის ორ პოეტურ ძეგლში.

როგორც რუსთაველს, ისე ნიზამისაც აღმოსავლური მითოლოგიის ეს თავისებური რუდიმენტი გამოუყენებიათ მხატვრული თვალსაზრისით სავსებით დამოუკიდებელი ამოცანის განსახორციელებლად.

გარდა აღნიშნული მოტივით განსაზღვრული ძალზე შორეული წათესაობისა, ნესტან დარეჯანის სახეს თითქმის არაფერი აქვს სი-ურთო ნესტან დარჯიხანის სახესთან და თვით ეს მოტივიც ამ ორ პოემაში სრულიად სხვადასხვა მიმართულებით არის ტრანსფორ-მირებული. თუ ნიზამისთან ურჩხულთა სამყარო სავსებით ინარ-ჩუნებს თავის ზღაპრულ, ფანტასტიკურ პირველბუნებას, რუს-თაველის პოემაში ქაჭეთის მოტივი უკვე შესამჩნევად დემითო-ლოგიზებულია. ფატმანის სიტყვით, ქაჭნი იგივე კაცნი არიან, ოღონდ „გრძნებისა მცოდნენი“.

ვეფხისტყაოსნის პოეტური შინაარსის კავშირი კლასიკურ (ანტიკურ) სამყაროსთან კიდევ უფრო რთული და მრავალსახოვა-ნია.

აქ კიდევ უფრო მკვეთრად უნდა გაიმიჯნოს საკითხის ორი მხარე: ერთის მხრივ ბერძნული მითოლოგიის, მწერლობისა და ფილოსოფიის, საერთოდ ანტიკური კულტურის ცალკეული მოტი-ვების კვალი რუსთაველის პოემაში და მეორეს მხრივ (რაც ჩვენ-თვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია), კლასიკური ესთეტიკის ძირითად პრინციპთა მოქმედება ვეფხისტყაოსნის მხატვრულ სისტემაში.

თუ პირველი ასპექტი შედარებით ნათელია და სავსებით ექ-ვემდებარება ფილოლოგიურ სტატისტიკას, მეორეს ბევრად უფრო რთულ კანონზომიერებათა სფეროში გადაყავართ.

XII საუკუნისათვის ელინური სამყაროს მემკვიდრეობა (ბი-ზანტიური კულტურის ზემოქმედებით გამეშვევებული), ცალკეუ-ლი მოტივების სახით, საკმაოდ ინტენსიურ გავლენას ახდენდა არა მხოლოდ ქართულ პოეზიაზე, არამედ მთელ აღმოსავლურ მწერ-ლობაზეც. მართალია, რუსთაველთან ეს ნაკადი ბევრად უფრო მკა-ფიოდ და მრავალრიცხოვანი შეხების წერტილებში მქლავნდება, ვიდრე, მაგალითად, იგივე ნიზამისთან, მაგრამ, ამ მხრივ, თვისობ-რივი სხვაობის დადგენა მაინც ძნელია.

აღმოსავლური პოეზიის ფონზე ვეფხისტყაოსანი მკვეთრად გამოირჩევა არა ამ მოტივების მეტნაკლებობით, არამედ სამყაროს ესთეტიკური ხილვისა და გააზრების ძირითადი წესის სიახლოვით ზელოვნების კლასიკურ იდეალთან.

სამყარო, ხილული ქვეყანა, რუსთაველისათვის წარმოადგენს შემოქმედი სულის დასრულებულ, შინაგანად ჰარმონიულ, სრულ-ყოფილ განსახიერებას სინამდვილის მყარ, მატერიალურ ფორმებ-ში და ამდენად პოეზიაშიც, როგორც სულიერი ქმედების სფერო-ში, იდეის მატერიალიზაცია მიმდინარეობს ამ უმაღლესი ჰარმო-ნიის მწყობრზე და ნათელი კანონების შესაბამისად.

მშენებლობა აქ გამოაშკარავებულია თავის ობიექტურ, ხორციელ ფორმაში და პოეზიის ქვეყანაც ყოველი თავისი გამოვლინებით იდეალურისა და მატერიალურის ამ განუყოფელი კავშირის, ამ ურთიერთმესატყვისობის კანონს ემორჩილება: სინათლისავენ, დასრულებისაკენ, შინაგანი მთლიანობისაკენ ამ ღრმა და ძალუმო მისწრაფებით. ყოველგვარი ამორფულისა თუ ნებისმიერად დანაწევრებულისადმი აშკარად გამოვლენილი მხატვრული იდიოსინკრაზიით. ვეფხისტყაოსნის ავტორი თანმიმდევრულად ახორციელებს თავის ესთეტიკურ მრწამსს: „აპოლონის საწყისი“ აქ აშკარად იმარჯვებს „დიონისეს საწყისზე“, ჰარმონია საბოლოოდ იმორჩილებს ქაოსის ძალებს.

შეიძლება ითქვას, რომ ვეფხისტყაოსანი შუასაუკუნეების ის ერთადერთი მხატვრული ძეგლია, რომელშიც კლასიკური პოეტიკის სული მთელ რიგ შტრიხებში შენარჩუნებულ იქნა თავისი აუმღვრეველი სახით და ეს მით უფრო ხელშესახებია ჩვენთვის, რომ ამავე ნაწარმოებში უკვე თვალნათლივ არის გამოხატული რომანტიკული ესთეტიკის არაერთი ძირითადი ნიშანთვისებაც.

ქრისტიანული მსოფლმხედველობა რომ ერთი იმ მთავარ ბურჯთაგანია, რომელსაც ვეფხისტყაოსანი ემყარება თავისი შინაარსით, ეს აზრი უკვე საკმაოდ დამაჯერებლად იქნა დასაბუთებული რუსთაველოლოგიურ ლიტერატურაში.

ჩვენთვის მთავარია დავადგინოთ ზემოქმედების ის ძირითადი სფერო, რომლის ჩარჩოებშიც გამოვლინდა ქრისტიანობის გავლენა რუსთაველის პოეტურ აზროვნებაზე.

უპირველეს ყოვლისა, ცხადია, რომ ისეთი ნაწარმოები, როგორცაა ვეფხისტყაოსანი, ვერ შეიქმნებოდა რომანტიკული იდეალიზმის გარეშე. ქრისტიანულ მსოფლგაგებას რუსთაველი მიჰყვება ძირითადად იმ მთავარი ხაზით, რომლითაც ამ უყანასკნელმა გზა გაიკაფა, როგორც თავისი ღრის უღრმესმა და უძლიერესმა მოძღვრებამ. ვეფხისტყაოსანი იმ ნაწარმოებთა რიგში დგას, რომელთაც განსაკუთრებით ცხადჰყვეს რომანტიზმის გაცხოველებული ინტერესი ადამიანის შინაგანი სამყაროსადმი, ხოლო ამ პოემის ძირითად პათოსს იდეალურისაკენ, სრულყოფისაკენ სწრაფვა შეადგენს.

რომანტიკული იდეალიზაცია მკაფიოდ ჩანს ვეფხისტყაოსნის მთავარი გმირების ხასიათებში. ისევე, როგორც შუასაუკუნეების კურთუხაული ლიტერატურის პერსონაჟები, რუსთაველის გმირებიც გარკვეული თვალსაზრისით გაიდევლებულ სახეებს — სიმბოლოებს წარმოადგენენ. მათ მოქმედებაში სიმბოლურად გამოხატულია სიკეთის, ეთიკური სიწმინდისა და ამაღლების რაინდუ-

ლი იდეალები და, უნდა ითქვას, რომ ამ იდეალებს ისინი საოცარად გრაციოზულობით ასახიერებენ.

ვეფხისტყაოსნის არქიტექტონიკა ძირითადად ეპიკური ჟანრის კანონებს ემორჩილება, მაგრამ პოემაში არის ადგილები, რომლებშიც შეიძლება თავისუფლად იქნას მიჩნეული ლირიკულ გადახვევებად. თუმცა ეპიკური ჟანრის მოთხოვნილება ფორმალურად ყოველთვის დაცულია: ლირიკული ელემენტი პოემაში, გარდა შესავლისა და დასასრულისა, ჩვეულებრივ, რომელიმე პერსონაჟის მონოლოგის: „წიგნის“, „ანდერძის“, „ლოცვისა“ ან „საუბრის“ სახით შემოდის.

უნდა ითქვას, რომ რუსთაველის პოემაში დიდი ნაწილი ამ თავისებური ლირიკული გადახვევებისა, თავისი შინაარსით და ფორმით აშკარად რომანტიკული ხასიათისაა.

რომანტიკული აღსარების შედეგია „წიგნი ნესტან-დარეჯანისა საყვარელთაჲს“. აქ საყვარულისა და სიყვითის ჭეშმარიტი სამყარო უკვე მკვეთრად არის დაპირისპირებული რეალურ სინამდვილესთან და ციურისკენ ექსტატიური ლტოლვა სოფლის შრომისაგან, ამქვეყნიური ყოფისაგან სრულ განთავისუფლებას, „დახსნას“ მოითხოვს.

პოეტური თვალსაზრისით ეს ქართული რომანტიზმის, რომანტიკული მსოფლგაგების პირველი მანიფესტია, რომელიც მარცვალისთვის შეიცავს თავის თავში გურამიშვილისა და ბარათაშვილის მომავალ მისტიკურ ხილვებს.

ვეფხისტყაოსნის გმირთა ლირიკული სამყარო თავისებურია არა მხოლოდ თავისი შინაარსით, არამედ გამოხატვის განსაკუთრებული სტილითაც.

თუ ეპიკური თხრობა პოემაში, როგორც წესი, ე. წ. „დახურულ ფორმას“ ემორჩილება, ე. ი. ყოველთვის შინაგანად დასრულებული და, ამავე დროს, საერთო სიუჟეტურ რკალში გაერთიანებული პერიოდებისაგან შედგება, ლირიკული გადახვევების სტილი ზოგჯერ ე. წ. „გახსნილი ფორმის“ ელემენტებსაც შეიცავს. ემოციური პათეტიზმი აქ ხშირად იწვევს ფრაგმენტულ მანერას, აზრის არათანმიმდევრულ, არასწორხაზოვან, მთელ რიგ შემთხვევებში, წმინდა ასოციაციურ განვითარებას. ჭეშმარიტებისაკენ ლტოლვა აქ ინტუიციურია. ცალკეულ პასაჟებში ამის შედეგად წარმოიშვება ერთგვარი დისპროპორცია მთელსა და შემადგენელ ნაწილებს შორის.

განსაკუთრებით გამოირჩევა, ამ მხრივ, ვეფხისტყაოსნის შესავალი, რომელშიც პოეტური აზრის განვითარება ისეთი ნახტომებით მიმდინარეობს, ისე მოულოდნელად გადადის ერთი საგნიდან

მეორეზე, რომ ზოგიერთი ადგილი პირველი წაკითხვისას სრულ-
ად დამოუკიდებელი ფრაგმენტის შთაბეჭდილებას ტოვებს ჩვენში.
რომანტიკული სტილისათვის დამახასიათებელი პათეტიზმი, რიტო-
რიკული ფიგურები, პლეონაზმები უხვად მოიპოვება ავთანდილის
ანდერძსა და ლოცვებში, სადაც ეს სტილი ავტორის ტექსტშიც
გადადის და სრულიად შეესაბამება გმირის რომანტიკულ განწყო-
ბილებებს.

ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტს უაღრესად დრამატული ამბავი-
უღვეს საფუძვლად, რაც თავისებურ გავლენას ახდენს პოემის მთა-
ვარი გმირების სულიერ მდგომარეობაზე. ეს უკანასკნელნი თითქ-
მის გამუდმებით დაძაბულ, ეკზალტირებულ მდგომარეობაში იმ-
ყოფებიან. შესაძლებელია, სწორედ ამგვარი შინაგანი მდგომარეო-
ბის ხაზგასამეღად აღვრევიანებს რუსთაველი ამდენ ცრემლს თა-
ვის პერსონაჟებს.

ეს სისხლნარევი ცრემლის ტბორებიც, რომლებიც ვეფხის-
ტყაოსანში თითქმის ყოველ ნაბიჯზე დგება, თავისებური გამოხა-
ტულებაა რომანტიკული ხასიათის უზომობისა, ისევე, როგორც
პოემის გმირების ესოდენ ხშირი „ბნედეა“ და „ცნობას მიხდომა“.

ამრიგად, რომანტიკული ნაკადი რუსთაველის პოეტურ სამყა-
როში ისეთივე ღრმა და მძლავრი მდინარების სახით წარმოგვიდ-
გება, ისევე ვრცლად არის განფენილი პოემის მხატვრულ შინაარ-
სში, როგორც აღმოსავლური სიმბოლიკისა და კლასიკური პოეტუ-
რი აზროვნების ფორმები.

საჭიროა აღინიშნოს, რომ ჩვენ აქამდე შეგნებულად დავანა-
წევრეთ და ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად განვიხილეთ ეს სამი
ძირითადი ფენა რუსთაველის პოეტიკისა, რის გამოც ბუნებრივად
წეიძლება წარმოიშვას არასწორი შეხედულება პოემაში მათი გან-
ცალკევებული ან ეკლექტიკური ნაერთის სახით არსებობის შესა-
ხებზე; სინამდვილეში კი ჩვენთვის მთავარია სწორედ ის, რომ რუს-
თაველის პოეტური ხელოვნება თავის მთლიანობაში აბსოლუტუ-
რად მოკლებულია ეკლექტიკის ნიშნებს, რადგან აქ ჩვენს წინ
არის შინაგანად სავსებით მთლიანი და თვითმყოფადი გენიის მიერ
განხორციელებული ჰემმარიტი სინთეზი, ორგანული შერწყმა
მხატვრული აზროვნებისა და წარმოსახვის პოლუსური ფორმებისა.

სამი პარალელური რიგი, რომელსაც ჩვენ აქ შევეხეთ, მხო-
ლოდ პირობითად, ანალიზის შედეგად გამოირჩევა პოემაში. პრაქ-
ტიკულად კი მათი შემადგენელი ელემენტები ვეფხისტყაოსანში
ერთ განუყოფელ მთლიანობას ქმნიან და ეს მთლიანობა იმდენად
მყარია, რომ ხშირ შემთხვევაში მისი პირობითი დანაწევრებაც კი
უაღრეს სირთულეებთან არის დაკავშირებული.

ასე მაგალითად, სიმბოლიკა, ამ სიტყვის ფართო გაგებით, რუსთაველთან იმდენად რთული პოეტური სისტემის სახით წარმოგვიდგება, გამოხატვის იმდენად მრავალსახოვან ფორმებს და საშუალებებს მოიცავს, რომ ზოგჯერ ამ ტიპის ერთი და იგივე კომპონენტი შეიძლება თავისი წარმოშობით დაკავშირებულ იქნას სრულიად სხვადასხვა ესთეტიკურ ფორმებთან. განსაკუთრებით ეს ეხება საკუთრივ სიმბოლურ (ე. ი. აღმოსავლური წარმომავლობის) ფორმებს და გვიანდელ რომანტიკულ სიმბოლიკას.

მაგალითად, ვარდი, როგორც სიმბოლო, ვეფხისტყაოსანში აშკარად ატარებს აღმოსავლური პოეტიკის ნიშანს, მაგრამ, როგორც ვიციტ, ვარდის ალეგორიული გააზრება ტიპური მოვლენაა აგრეთვე დასავლეთის რაინდული პოეზიისათვისაც (გაეიხსენოთ, თუნდაც, გიომ დე ლორისის „ვარდის რომანი“).

კიდევ უფრო რთულ ასპექტში ვლინდება რუსთაველთან ხელოვნების კლასიკური და რომანტიკული იდეალისა და შესაბამისი მნატერული ფორმების ურთიერთკავშირი.

ამ განუყოფელი ერთიანობის მსოფლმხედველობრივი საწყისი ფორმულირებულია პოემის პირველივე სტროფში:

რომელმან შექმნა სამყარო ძალითა მით ძლიერითა,
ზეგარდმო არსნი სულითა ყვნა ზეცით მონაბერითა,
ჩვენ, კაცთა მოგვეცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერითა,
მისვან არს ყოელი ზელმწიფე სახითა მის მიერითა.

სული, რომელიც სამყაროს არსს წარმოადგენს, რუსთაველისათვის ზეცით მონაბერია, ის არის შემქმნელი ქვეყნად „ყოვლისა ტინისა“, ყველა სიკეთისა და სილამაზის. მაგრამ ქვეყანა მშვენიერია არა მხოლოდ თავისი ციური შინაარსით, არამედ იმითაც, რომ „ჩვენ, კაცთა მოგვეცა“ და „გვაქვს უთვალავი ფერითა“.

„უთვალავი ფერის“, როგორც სამყაროს ერთ-ერთი ძირითადი ნიშან-თვისების, აქცენტირება პოემის დასაწყის სტროფში (აქცენტი აქ სრულიად აშკარაა) უბრალო შემთხვევეთობას არ წარმოადგენს.

თვითონ ქართული სიტყვა „სამყარო“, რაც ნიშნავს „მყარათა“ ქვეყანას, ე. ი. იმას, რაც არის, არსებობს, მყოფობს ე. ი. სიცოცხლის ქვეშაირიტ არსთან არის დაკავშირებული და, ამავე დროს (გვიან შეძენილი სემანტიკის მიხედვით) მყარია, ნივთიერია, თითქოს აშკარად შეიცავს თავის თავში ამ ორი ურთიერთგამსჭვალავი ცნების ერთიანობას.

ზეცა, რომელმაც თავისი უკვდავი სული შთაბერა და სიცოცხლით ადავსო „ზეგარდმო არსთა“ ქვეყანა, გამუდმებით იხმობს

ვეფხისტყაოსნის გმირებს. როგორც შეყვარებულ ავთანდილს მზისთვის, რუსთაველსაც თვალი ვერ მოუწყვეტია იღუმალ გზებით მოარულ ციურ სხეულთა სამყოფელისათვის, მაგრამ ვეფხისტყაოსანში არანაკლებ ძლიერი მიზიდულობა აქვს ადამიანის ირგვლივ ვეფხვივით გართხმულ ხილულ ქვეყანასაც.

ეს „უთვალავი ფერით“ სახვე სამყარო ასევე გამუდმებით უზმობს და უყვიის თავის გზებზე რუსთაველის გმირებს, ასევე თვალისმომპრელად კაშკაშებს, ფერისცვალობით, „მზიან-ჩრდილებით“, წითელ-შავი ალმებით იტაცებს ადამიანის მზერას. ძოწ-მარგალიტის, სტავრის და ოქსინოს, გაზაფხულზე ქვეყნად დაღვრილი სიმწვანისა და ცრემლით დათრთვილული ვარდების ციმციმი თითქოს კადნიერად ეპაექრება ციურ მნათობთა შორეულ ციავს... და ეს დაუშრეტელი, საყოველთაო მიწიერი სხივოსნობა თითქოს მართლა იმას ნიშნავს, რომ „ჰგავს თუ ცა მოდრკა ქვეყანად“ და დედაძიწამაც „ვით მზემან, დაყვნა მკვრეტელთა თვალნი ნათლისა ჩენითა“.

როგორც აღვნიშნეთ, სწრაფვა იდეალურისაკენ, სრულყოფისაკენ, ციურისაკენ, წარმოდგენს რუსთაველის პოემის ძირითად პათოსს. ცალკეულ მომენტებში იდეალური აქ უკვე დაპირისპირებულია მატერიალურთან, როგორც აბსოლუტური სინათლე, აბსოლუტური სიკეთე და მშვენიერება. ეს რომანტიკული დუალიზმი განსაკუთრებით სუბიექტურ ასპექტში იჩენს თავს და ამა თუ იმ პერსონაჟის გარკვეულ სულიერ მდგომარეობასთან არის დაკავშირებული.

მაგრამ, თუ პოემის იდეურ-მხატვრულ შინაარსს მთლიანობაში განვიხილავთ, აქ უკვე სხვა სურათი გადაიშლება ჩვენს წინ.

იდეალური რუსთაველთან სინამდვილეში არსად არ რჩება კონკრეტული, ემპირიული განხორციელების გარეშე. პირიქით, აქ იგი თანმიმდევრულად მატერიალიზებულია.

რომანტიკული და კლასიკური მსოფლგაგების სინთეზი, როგორც ჰარმონია სულიერსა (რომელიც უკვე აშკარად ამქდავენებს თავის აბსოლუტურ ბუნებას) და ხორციელს შორის, რუსთაველის პოეტურ ხელოვნებაში მრავალსახოვანი მხატვრული ფორმებით არის რეალიზებული.

დავიწყოთ უბრალო ილუსტრაციით: თუ, მაგალითად, ნესტან-დარეჯანის წერილს დამოუკიდებლად განვიხილავთ, ეს უკანასკნელი თავისი შინაარსით რომანტიკული განწყობილების ტიპიურ ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს.

მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ პოემის ეს თავი („წიგნი ნესტან-დარეჯანისა საყვარელთან“) გარკვეულ მიმართებაშია 'ნა-

წარმოების მთელ კონტექსტთან. ეს არის მხოლოდ ერთი ნაწილი, ერთი შტრიხი იმ მთლიანობისა, რომელსაც ამ შემთხვევაში ნესტან-დარეჯანის ხასიათი წარმოადგენს. მართალია, ნესტანის სახე, ისევე, როგორც ვეფხისტყაოსნის სხვა მთავარი გმირების სახეებიც, უთუოდ იდეალიზებულია და გარკვეულ სიმბოლურ აზრსაც შეიცავს პოემის ჩანაფიქრის მიხედვით, მაგრამ თავის კონკრეტულ მოქმედებაში, თავისი შინაგანი ბუნების პრაქტიკულ გამოვლინებებში ეს ხასიათი ბევრად უფრო ფართო და მდიდარია, ბევრად უფრო ცოცხალ, მიწიერ თვისებებში არის გახსნილი, ვიდრე ეს შეიძლებოდა რომანტიკული იდეალის უბრალო განსახიერების შედეგად ყოფილიყო მიღწეული.

გავიხსენოთ, ხასიათის როგორ სიმტკიცეს, რა ძლიერ ვნებას, რა მძვინვარე ქალურ ბუნებას ამჟღავნებს ნესტანი ტარიელთან პირველი შეხვედრისას.

სწორედ სატრფოს ამ განრისხებულ სახეში გაიხსნა ტარიელისათვის პირველად მისი ბუნება, რამაც მას ვეფხვის ტყავი აარჩევინა თავისი დაკარგული სიყვარულის ნიშნად.

კვლავა მითხრა: „რას გეუბნვი მტყუნსა და შენ მართლსა?
ღიაუხრად რად მოვლორდი? მე დაუწვევ ამით აღსა...“

ასეთი სტილი სრულიად უცხო იყო კურტუაზული ლიტერატურის პერსონაჟთა გალანტური მეტყველებისათვის. აქ ლაპარაკობს ქალის შიშველი ვნება, რომელიც ნამდვილი ვეფხური დაუნდობლობით გამოირჩევა, როცა მის სიყვარულს წინააღმდეგობები ეღობებიან. „მიპარვით მოკალ სასიძო“ — ურჩევს თავის სატრფოს ახალგაზრდა ქალი და ეს სიტყვები ნაკარნახევია არა სასოწარკვეთით მოცული გონების წამიერი დაბნელებით, არამედ მოქმედების ზუსტად გათვალისწინებული გეგმით.

ნესტანის ხასიათს აქ არაფერი აქვს საერთო ქალური სათნოების ქრისტიანულ იდეალთან. მისი საქციელი იმ იმპულსებით არის გამოწვეული, იმ მძაფრი და ღრმა ვნებების სამყაროს განეკუთვნება, რომელიც ახალ დროში სტენდალმა აღწერა თავის იტალიურ ქრონიკებში.

ვნების სიმძაფრე აქ განაპირობებს პრაქტიკული მოქმედების მაქსიმალიზმს, რომელიც ცივი გონების ჩარევასაც მოითხოვს, რათა დასახული მიზანი წარმატებით იქნას მიღწეული და ნესტანი საკმაოდ ვერაგულ გზას ირჩევს თავის საწადელის ასასრულებლად.

ჩემი უოლა ნუცა გინდა, სიყვარული, ნუცა ნდომა,
ამით უფრო მოგეცემის სამართლისა შენ მოხლომა.
ქნას მეფემან ყელმოტეხით შემოხვეწა, შემოკვდომა.

ქაჯთა ტყვეობაში მოხვედრილ ნესტანში (როდესაც მისი სული უკვე ეზიარა ნამღვილ ტანჯვას და უსასოობას), ვნების სიმძაფრეს თანდათან ძლევს უფრო ღრმად გაცნობიერებული, საბოლოოდ მომწიფებული გრძნობა. მისი სიყვარული აქ უფრო ქალურია, უფრო რბილი და სათუთი. თუ ადრე იგი ტარიელისაგან კატეგორიულად მოითხოვდა ფათერაკთან დაკავშირებულ საგმირო მოქმედებას, ახლა გულწრფელად ევედრება მას, თავი აარიდოს უაზრო ხიფათს:

ნუთუ ესენი გეგონენ სხვათა მებრძოლთა წესითა?!
ნუცა მე მომკლავ ჰქირითა, ამისგან უარესითა,
შენ მკვლარსა გნახავ, დავიწვი, ვითა აბელი კვესითა;
მოგშორდი, დამთმე, გულითა, კლდისაცა უმაგრესითა.

ნესტანის ქალურ ნდომას არ დაუკარგავს თავისი სიძლიერე, მაგრამ მას შეემატა სევდანარევი სინაზის, ზრუნვის, მეურვეობის ელფერი. ტარიელი მისთვის ისევ საოცნებო მიჯნურია და, ამავე დროს, ახლობელი, უსაზღვროდ ძვირფასი ადამიანიც.

როგორც ვხედავთ, აქ ჩვენს წინ არის არა მხოლოდ ხასიათი, არამედ მისი ბუნებრივი, ფსიქოლოგიურად, მხატვრულად კანონზომიერი განვითარებაც.

ნესტანისა და ტარიელის სიყვარულის ამბავს, თუ მას ზოგადი, სიმბოლური ხასიათის სქემად წარმოვიდგენთ, შუა საუკუნეების ლიტერატურაში შეიძლება რამდენიმე საგულისხმო პარალელი მოეძებნოს. დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ მთარგმნელმა, გამოჩენილმა ქართველმა მწერალმა კონსტანტინე გამსახურდიამ, ერთმანეთს დაუკავშირა ქაჯეთის ციხისა და ჯოჯოხეთის მოტივი. მისი აზრით, ორივე შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს ადამიანის ქვესკნელში ჩასვლასთან დაკავშირებულ მითოსის თავისებურ პოეტურ განვითარებასთან. დანტე მხოლოდ ჯოჯოხეთისა და სალზინებლის გავლის შემდეგ აღწევს იმ მაღალ სფეროებს, სადაც მას სათაყვანებელი ბეატრიჩე ეგებება; ტარიელისთვისაც ნესტანთან შეერთება შესაძლებელი ხდება მხოლოდ ბნელეთის ძალებთან პირისპირ შეხვედრისა და შერკინების შედეგად.

ასეთ პარალელს, რასაკვირველია, უფრო პოეტური ჰიპოთეზა უდევს საფუძვლად, ვიდრე მეცნიერული დაკვირვება. მაგრამ დანტესა და რუსთაველის შეპირისპირება სხვა, უფრო არსებითი ასპექტითაც არის შესაძლებელი.

აკადემიკოს ალ. ბარამიძეს თავის მონოგრაფიაში „შოთა რუსთაველი და მისი პოემა“ გაზიარებული აქვს რამდენიმე საბჭოთა და უცხოელი ლიტერატორის თითქმის ერთსულოვანი მოსაზრება,

რომელიც ამ ორი პოეტის ჰუმანისტური იდეალების თავისებურებას ეხება. ამ თვალსაზრისით, სხვაობა აქ ზუსტად არის დადგენილი. ჩვენთვის მთავარია აქცენტის გადატანა საკუთრივ ესთეტიკური იდეალების სფეროში.

თუ „ახალ ცხოვრებაში“ ბეატრიჩე, რომელსაც ავტორი აღრე სიცოცხლით სავსე მშვენიერ ქალწულად გვიხატავს, შემდეგ თანდათან კარგავს თავის კონკრეტულ, ადამიანურ თვისებებს და საბოლოოდ იმ იდეალიზებული, მიწიერი შინაარსისაგან სრულიად განწმენდილი სახით წარმოგვიდგება, როგორც ის „სამოთხეში“ არის აღწერილი, თუ დანტესთან ყველაფერი მხატვრულ აბსტრაგირებას, სიმბოლოდ ქცევას ემსახურება—„ვეფხისტყაოსანში“ ნესტანის სახე თავის განვითარებას დიამეტრალურად საწინააღმდეგო მიმართულებით აღწევს.

ისევე, როგორც თინათინი, ნესტანიც რუსთაველთან დასაწყისში ციური მნათობის დარად გამოიყურება. ემპირიაში დანტეს წინაშე გამოცხადებულ ბეატრიჩეს მსგავსად, მისი სახეც „მზის ჰოწუნარე ნათელში“ არის გახვეული.

ტარიელთან შემდეგი შეხვედრებისას ჩვენ მას უფრო ახლო მანძილზე, უფრო ფართო პლანით ვხედავთ, მაგრამ მისი სახე კვლავ იდუმალებით არის მოცული; „ოდენ ტკბილად შემომხედნის ვითარჲცა რა შინაურსა“ (სიმბოლიკის თვალსაზრისით აქ აღსანიშნავია მწვანე ფერიც, რომელიც თან ახლავს ნესტანის გამოჩენას, როგორც საკუთარი ფერწერული მოტივი).

შეიძლება რუსთაველს აქ დაესვა წერტილი ნესტანის დახასიათებისათვის, რადგან სიუჟეტის სიმბოლური სქემის გასავეითარებლად, იდუმალების ეს რომანტიკული შარავანდედი სრულიად საკმარისი იყო, მაგრამ სწორედ ამ მომენტიდან პოემის ეს ერთ-ერთი ძირითადი სახე თანდათან ცოცხლდება და მკაფიო კონტურებს იძენს. ნესტანის ყოველი გამოჩენისას ჩვენ მის ხასიათში ახალ, მოულოდნელ თვისებებს აღმოვაჩინებთ.

სიმბოლო თანდათან თავისუფლდება აბსტრაქტული სამოსელისაგან და ინდივიდუალური შინაარსით, ცოცხალი შტრიხებით გამდიდრებულ, დასრულებულ მხატვრულ სახედ იქცევა.

დაახლოებით ანალოგიურია ვეფხისტყაოსანში სხვა მთავარი სახეების განვითარებაც.

უკანასკნელ დროს ქართულ რუსთველოლოგიაში გამოითქვა აზრი, რომ რუსთაველის მთავარი პერსონაჟები არ წარმოადგენენ ლიტერატურულ ხასიათებს, ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით, რის გამოც, მიზანშეუწონელია, მაგალითად, ავთანდილისა და ტარიელის სახეების ურთიერთდაპირისპირება. ასეთი შეხედულება

უთუოდ საყურადღებო თეორიული წინამძღვრიდან გამომდინარე-
ლბს. მართლაც, თავის საფუძველში პოემის ორივე ეს სახე რომან-
ტიკული ეპოქისათვის დამახასიათებელ ერთგვაროვან პრინციპს
ეყრდნობა. ტარიელიცა და ავთანდილიც რუსთაველისათვის, უწი-
ნარეს ყოვლისა, რაინდული სულის იდეალურ განსახიერებას
წარმოადგენენ. ასეთია ორივე ამ სახის ძირითადი ესთეტიკური
მოდელი, რაც აღნიშნული თვალსაზრისის მიხედვით ხასიათების
იდენტურობას უნდა იწვევდეს. მაგრამ აქ თავისთავად სწორი თე-
ორიული წინამძღვარი აშკარა წინააღმდეგობაში ექცევა ლიტერა-
ტურულ ფაქტთან, რადგან მეთოდოლოგიურად იგი არასაკმარისია
ვეფხისტყაოსნის მხატვრული სპეციფიკის გარკვევისათვის

ცხადია, აქ საქმეს ვერ შველის მტკიცება. რომ ტარიელი ოა
ავთანდილი სხვადასხვა თვისებებს კი არ ამქლავნებენ პოემაში,
არამედ, მხოლოდ სხვადასხვანაირად მოქმედებენ. რაღაც ისინი
ავტორის მიერ განსხვავებულ სიტუაციებში არიან ჩაყენებულნი.
ასეთი არგუმენტი უსაფუძვლოა. თუნდაც იმ ცნობილი კემპარიტე-
ზის გამო, რომ ვეფხისტყაოსნის კატეგორიის ნაწარმოებში სი-
ტუაციის შერჩევა შემთხვევითობაზე არ არის დაქვემდებარე-
ბული.

ჩვენს მიერ განხილულ თვალსაზრისში გამორჩენილია შემოქ-
მედებითი პროცესის ერთი მთავარი, საკვანძო მომენტი, რომელ-
შიც განსაკუთრებით თვალნათლივ მქლავნდება რუსთაველის პოე-
ტური ხელოვნების თავისებურება.

აქ მთავარია, რომ ძირითადი მოდელის, ლიტერატურული
წონხის პრაქტიკული, მხატვრული ხორცშესხმისას, რუსთაველი
არსებითად შორდება რომანტიკული სიმბოლიკის პრინციპებს, ან
უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, საოცრად აფართოებს მის ჩარჩოებს
და ამ ახალ ფარგლებში თვისობრივად ახალი, ორიგინალური ეს-
თეტიკური იდეალის განხორციელებას აღწევს. ავთანდილისა და
ტარიელის თავგადასავალი (პოემის ძირითადი მხატვრული კონცეფ-
ციის თვალსაზრისით) რომ სიმბოლურია, ამ აზრის აქცენტირე-
ბა უთუოდ ერთ-ერთი ძირითადი წინაპირობა უნდა იყოს ვეფხის-
ტყაოსნის ესთეტიკური ანალიზისას. მაგრამ კიდევ უფრო მნიშვ-
ნელოვანია ის, რომ მხატვრული განხორციელების პროცესში ვეფ-
ხისტყაოსნის მთავარი პერსონაჟები, თითქმის უკლებლივ, კონკ-
რეტულ სახეებად, ცოცხალ ინდივიდულებად იქცევიან და რაც
მთავარია, ეს თავისებური მხატვრული კანონზომიერება თავს იჩ-
ენს არა მხოლოდ ერთ კერძო სფეროში. მისი მოქმედებით გაპი-
რობებულთა ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის ერთ-ერთი ყველაზე არ-
სებითი ნიშანთვისება.

რუსთაველის პოეტურ სამყაროში, საერთოდ, პირობითი ნიშნები, იდეალური, გადატანითი მნიშვნელობის შემცველი სიმბოლოები — თითქოს თვალნათლივ ცოცხლდებიან, ახალ სულს იღვამენ, ახალი, სრულყოფილი არსებობისათვის იღვიძებენ.

იდეალური, განყენებული, აქ გამუდმებით მიილტვის თავისი ხორციელი განსახიერებისაკენ, მატერიალურისაკენ, ხოლო მატერია ასევე გამუდმებით იჭრება იდეათა სფეროში და თავის ცოცხალ, თბილ ფორმებს კარნახობს მათ.

მაგალითად, როდესაც რუსთაველი ამბობს:

რა ვარდმან მისი ყვავილი გაახშოს, დაამკნაროსა,
იგი წავა და სხვა შოვა ტურფასა საბაღნაროსა...

ეს მისთვის მხოლოდ დიდაქტიკური ალეგორია როდია. ეს არის ამავე დროს უმძაფრესი პოეტური შთაგონებით მოპოვებული, შემოდგომის მზისა და ნაწვიმარი მიწის სუნთქვით გაქვინთილი ცოცხალი პოეტური სახე, რომელსაც გარდა გადატანითი მნიშვნელობისა, თავისი საკუთარი დამოუკიდებელი მხატვრული სიცოცხლეც გააჩნია.

როდესაც თავისი ქვეყნიდან ტარიელის საქებრად მეორედ წამოსულ ავთანდილს ასმათთან საუბრის დროს აღმოხდება:

პატრონი ჩემი გამზრდელი, ღმრთისაგან დიდად ცხოველი,
მშობლერი, ტბილი, მოწყალე, ცა წყალობისა მთოველი...

ეს სიტყვები აქ წმინდა სიმბოლურ ფუნქციას როდი ასრულებენ. მასში გამოხატულია სამშობლოდან გადახვეწილი ადამიანის უშუალო განცდაც, მშობლიურ გარემოსადმი გამძაფრებული, გამახვილებული სიყვარული.

გავიხსენოთ, როგორ აღწერს რუსთაველი ავთანდილის წასვლას გულანშაროთ:

მოწურვილ იყო ზაფხული, ქვეყნით ამოსვლა მწვანისა,
ვარდის ფურცლობის ნიშანი, დრო მათის პეშმანისა;
ეტლის ცვალება მზისაგან, შეჯდომა სარატანისა.

სულთქვნა, რა ნახა ყვავილი მან, უნახემან ხანისა.
აგრგვინდა ცა და ღრუბელნი ცროდეს ბროლისა ცვართა;
ვარდთა აკოცა ბაგითა, მითვე ვარდისა დართა;
უბრძანა: „გიჰკერეტ თვალითა, გულ-ტბილად შემხედვართა,
მისად სანაცვლოდ მოვილხენ თქვენთანა საუბართა“.

აქ დახატულ სურათში თითქმის ყოველი სახე ფარულ, გადატანით აზრსაც შეიცავს და თუ ჩვენ ამ ხაზს გავყვებით, შეიძლება სიმბოლური მეტყველების მთელი რიგი ფორმების დადგენა. აქ

გამოყენებულია ასტრალური სიმბოლიკაც, ფერთა სიმბოლიკაც, ან. თუ შემუშავებულ ტერმინოლოგიას მივმართავთ, ვარსკვლავ-თმეტყველებისა და ფერთამეტყველების ფორმები.

მაგრამ, ამავე დროს, პოემაში აღწერილ მთელ ამ სურათს თავისი უშუალო მხატვრული აზრიც აქვს. ავთანდილი აქ ცოცხალ უვავილებს ეალერსება, დიდი ხნის უნახავ ცოცხალ ვარდებს კოც-ნის და გარდა მღელვარე წინათგრძნობისა, რომელიც სატროფოს-თან მოახლოვებული პაემანის მოლოდინით არის გამოწვეული, მის სულს ბუნების განახლების ცოცხალი სურათიც ალაღებს.

„აგრგვინდა ცა და ღრუბელი ცროდეს ბროლისა ცვარითა...“ ეს სახე აქ გმირის სულიერი მდგომარეობის გამომხატველი პირო-ბითი ნიშანიცაა და, ამასთან ერთად, გაზაფხულით აღორძინებულ ქვეყნის, სტიქიონური მოვლენის პოეტურად აღდეკატური, უაღრესად ზუსტი და უშუალო გარდასახვის შედეგიც.

ამ თვალსაზრისით, რუსთაველის პოემა, რომელიც მკვეთრად არის დაკავშირებული რომანტიკულ მსოფლგანცდასთან, ამავე დროს, მკაფიოდ გამოირჩევა თავისი ეპოქის ლიტერატურულ ფონ-ზე უაღრესად თვითმყოფი პოეტური სისტემის სახით.

თუ, მაგალითად, იგივე დანტესთან ალემგორიული მეტყველე-ბის ფორმებს ძირითად მოქმედებში აბსოლუტური ხასიათი ენიჭე-ბათ, „ვეფხისტყაოსანში“ ეს ხერხი ხშირად მხოლოდ შეფარდე-ბითია.

„ღვთაებრივი კომედის“ შესავალში უსიერი ტევრიდან გამო-სულ დანტეს სამი ცხოველი ხვდება გზაზე: ლომი, ძუ მგელი და ვეფხვი.

როგორც ბნელი ტყე, ისე სამივე ეს მტაცებელი, აქ მხოლოდ პირობითი ნიშანია, რომელიც ადამიანური ყოფისა და ხასიათის სხვადასხვა აბსტრაგირებულ თვისებებს გამოხატავს. საინტერესოა, რომ ვეფხვი დანტესთან ავხორცობას განასახიერებს. რუსთაველი-სათვის ვეფხვი, როგორც სიმბოლო, სრულიად სხვა შინაარსის გამომ-ხატველი ნიშანია, მაგრამ მთავარია არა ეს.

ვეფხისტყაოსანში სულდგმულთა სამყარო, ისევე როგორც, საერთოდ, მთელი ობიექტური სინამდვილე, ორ ძირითად მხატვ-რულ ასპექტში არის გახსნილი. ესაა დამხმარე, სიმბოლური ფონი მთავარი მოქმედებისა და, ამავე დროს, ეს არის თავისთავადი მხატვრული სინამდვილეც, დამოუკიდებელი პოეტური ინტერესის საგანიც.

ამის მკაფიო მაგალითია ვეფხისტყაოსნის ერთ-ერთი უმნიშე-ნელოვანესი მეტაფორული სახე — ვეფხვიც, რომელიც აქ, პირველ რიგში, სიმბოლურ ფუნქციას ასრულებს, მაგრამ გარკვეულ კონ-

ტექსტში ამასთან ერთად ცოცხალი, თავისთავადი სახითაც გვევლინება.

ასე გამოიყურება იგი, კერძოდ, ტარიელისაგან ლომ-ვეფხვის დახოცვის ეპიზოდში. მართალია, ვეფხვის სახეს აქაც შენარჩუნებული აქვს თავისი მთავარი პოეტური ნიშანი — ნესტანთან მსგავსება, მაგრამ სიმბოლიკა, როგორც ხერხი, აქ აშკარად უკანა პლანზე იხვეს და უშუალო პოეტურ წარმოსახვას უთმობს ადგილს:

გამოპრიდნა ვეფხმან გული, — დედათამცა გამოპრიდნეს!
ლომი მედგრად გაეკიდა, იგი ვერვინ დაამშვიდნეს...
ხრმალი გავტყორცნე, გაღვიპერ, ვეფხი შევიპყარ ხელითა,
მის გამო კონა მომინდა, ვინ მწვეს ცეცხლითა ცხელითა;
მიღრინვიდა და მაწყენდა ბრჭყალითა სისხლთა მღვრელითა,
ველარ გავუძელ, იგიცა მოკვალ გულითა ცხელითა...

სიმბოლოს ცოცხალ სახედ ქცევა, როგორც თავისებური მხატვრული კანონზომიერება, ერთ-ერთი ქვაკუთხედია რუსთაველის პოეტიკისა. რომანტიკული მიდრეკილება აბსტრაგირებისკენ, აქ, როგორც წესი, განზავებულია, შინაგანად გაწონასწორებულია კლასიკური ლტოლვით იდეის თანმიმდევრული, სრული მატერიალიზაციისაკენ.

ამ თვალსაზრისით, საცხებით მართალია მორის ბოურა, როდესაც შუასაუკუნეების დასავლურ ლიტერატურასთან, კერძოდ, ფრანგულ რომანტიზმთან შედარებისას ხაზგასმით აღნიშნავს ვეფხისტყაოსნის ავტორისთვის დამახასიათებელ რეალობის თავისებურ გრძნობას.

„აქ ერთმანეთს უპირისპირდება — წერს ბოურა, — რუსთაველის საღი დამოკიდებულება კაცობრიობის მიმართ და ფრანგების ტენდენცია, ყველაფერი აბსტრაქციად და ალეგორიად აქციონ. მართალია, თავად რუსთაველი თავის პოემას „ალეგორიულს“ უწოდებს, მაგრამ იგი ისე საფუძვლიანად ამუშავებს თითოეულ თემას, რომ ჩვენ უშუალო წარმოდგენების მიღმა არასოდეს ვეძებთ სხვა აზრს“.

ბოურას მოსაზრება ზუსტ დაკვირვებას ეყრდნობა, მაგრამ თვით შედარება აქ ცალმხრივია, რადგან ყურადღების ცენტრში მხოლოდ განმასხვავებელი ნიშანი დგას. საკმარისია ვეფხისტყაოსანს სხვა კუთხით შევხედოთ და ეს კონტრასტი მაშინვე დაკარგავს თავის აბსოლუტურ მნიშვნელობას.

თუ რუსთაველის პოემას კლასიკური ხანის ნიმუშებს შევუპირისპირებთ, აღმოჩნდება, რომ ბოურას მიერ აღნიშნული სხვაობა შინაგანი ნათესაობის მარცვალზე არის აღმოცენებული.

ვეფხისტყაოსნის სახეებს უკვე ამჟამად ეწყობათ კლასიკურთ წარმოდგენებიდან რომანტიკულ სფეროში გადანაცვლების, მათი თავისებური გადანერგვის ნიშანი.

რუსთაველის პერსონაჟები, მიუხედავად ხასიათების ეპიკურთ მთლიანობისა, რაც მათ კლასიკურ ეპოსთან აკავშირებს, პიროვნების სულიერი ცხოვრების ასახვის თვალსაზრისით უკვე ახალ საფეხურს მოასწავებენ. ხასიათის შემადგენელ პლასტებად დანაწევრება აქ უკვე სახეზეა და მნატურის ახალ შემოქმედებით ამოცანას განაპირობებს.

ავთანდილის ხანგრძლივი ოდისეა, რომელიც ზოგიერთი გარეგანი ნიშნით (ვათერაჟებით, ცდუნებებით), ჰომეროსისა და ვირგილიუსის გმირთა თავგადასავალს ეხმაურება, არსებითად ახალი ხასიათის შინაგანი მოძრაობებით არის გამდიდრებული.

სხვათა შორის, უნდა ითქვას, რომ გონების პრიმატი ავთანდილის სახეში მხოლოდ შეფარდებითია. საერთოდ, ხასიათის კლასიკური ერთგვაროვნება აქ საგრძნობლად არის დარღვეული.

ავთანდილი ძალზე ხშირად იწევს ირაციონალურისაკენ, ძალზე ხშირად ნებდება საკუთარი სულის ქვეცნობიერ ძალებს, ძალზე ადვილად გადადის ექსტაზში და სპირიტუალურ კავშირს ამყარებს „ცასთან“. შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი რომანტიკული „გადავარდნები“ მას უფრო ხშირად ემთხვევა, ვიდრე ტარიელს.

ავთანდილის ხასიათში არანაკლები რაოდენობით მოიპოვებამ იმ ამაფეთქებელი ნივთიერების მარაგი, რომელსაც ყოველ წუთში შეუძლია საბოლოოდ მოწყვიტოს მისი ალტკინებული სული მიწიერ მიზიდულობას.

ბასრი ინტელექტით დაჯილდოებულ რაინდში ეს მძაფრი სულიერი ძვრები ხშირად იწვევენ შინაგანი დრამატიზმის შეგრძნებას. და მაინც, ავთანდილის ხასიათი მთლიანია. სწორედ ეს „ერთიანობა“, რომელსაც ბოურა რუსთაველთან შენიშნავს, მჭიდროდ აკავშირებს ვეფხისტყაოსანს კლასიკური პოეზიის იდეალებთან.

ავთანდილის ხასიათის ჰარმონიული მთლიანობა თვალნათლივ არის გამოვლენილი მის მოქმედებაში, რომელსაც ყოველთვის მიზანშეწონილი, გონიერად მოტივირებული, დასრულებული ხასიათი აქვს.

შინაგანი ჰიდილის, „გადავარდნის“, ექსტატიური აღმაფრენის ენერგია აქ, როგორც წესი, თავის ბუნებრივ გამოსავალს პრაქტიკულ, რეალურ ქმედებაში პოვებს და, სწორედ ამ გზით, შესატყვის ფორმაში განხორციელებული, დასრულებული მთლიანობის სახით წარმოგვიდგება.

მთლიანობა, შინაარსისა და ფორმის სრული ჰარმონია ერთიანად გამსჭვალავს ვეფხისტყაოსნის მთელ მხატვრულ ქსოვილს, იგი გამოხატულია როგორც სახეებისა და მეტაფორული სისტემის, ისე სიუჟეტური კომპოზიციის ზუსტ სიმეტრიებში.

კლასიკური ზომიერებისა და სისადავის დახვეწილი გრძნობა ვეფხისტყაოსანში გამუდმებით აწესრიგებს, როგორც ნაწარმოების ძირითად ფაბულურ სტრუქტურას, ისე მისი უმცირესი შემადგენელი ნაწილების ჰარმონიულ წყობასაც.

მაგრამ ეს ჰარმონია, ეს მთლიანი, თავის თავში დასრულებული, სადა და ნათიფ კონტურებში გადაწყვეტილი, მკვიდრად ნაგები შენობა, ამავე დროს, გამდიდრებულია შინაგანი პერსპექტივის საოცარი, თათქოს უსასრულობაში გატყორცნილი სიღრმით.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ ე. წ. „დახურული“ და „გახსნილი“ ფორმის ელემენტთა თანაარსებობა ვეფხისტყაოსანში, როდესაც რომანტიკული სტილის ნიშნებზე მოგვიხდა საუბარი. საინტერესოა მათი ურთიერთშეფარდების, ურთიერთდამოკიდებულების ძირითადი წესის დადგენა.

თუ ჩვეულებრივ (განსაკუთრებით ეპიკური თხრობისას) რუსთველური სტროფის ჩარჩოებში მოქცეულია თავისუფლად გაშლილი პერიოდი, რომელიც, როგორც შინაარსით, ისე სტილითაც არსებითად ერთგვაროვან მთლიანობას წარმოადგენს, სამაგიეროდ, პოემის ლირიკულ ნაწილებში მეტყველების მწყობრ მდინარებას ზშირად ცვლის თავისებური „ტეხილი“ სტილი. არა მხოლოდ სტროფები, არამედ ცალკეული სტრიქონებიც კი, ზოგჯერ ხაზგაშლით დაწვევრებულია. აზრის განვითარება აქ თითქოს წყვეტილ ხაზს მისდევს. ასეთი სტილით ჩვეულებრივ გამოხატულია პერსონაჟის სულიერი აფორიაქება, ან განწყობილების თავისებური კონფლიქტური ელფერი.

ასეთია, მაგალითად. ცნობილი სტროფი, სადაც ავთანდილი თავის სიუჟერენს ებუკური აღფრთოვანებით უმტკიცებს სიყვარულით ამალღების იდეას:

წაგიკითხავს, სიყვარულსა მოციქულნი რაგვარ წერენ?
ვით იტყვიან, ვით აქებენ? ცან, ცნობანი შეაჭერენ.
„სიყვარული აგვაშალღებს“ ვით ექვანნი ამას ელერენ,
შენ არ სჯერხარ, უსწავლელნი კაცნი ვითმცა შევაჭერენ!

სტრიქონის ორ დამოუკიდებელ კომპონენტად დაშლა, აზრის სწორხაზოვანი მდინარების ნაცვლად „პუნქტირული“, წყვეტილი მანერის გამოყენება, რაც შინაარსის ემოციურ სიმძაფრეს აძლიერებს, შეიძინევა ნესტან-დარეჯანის წერილშიც. მაგალითად:

შენ საყვარელო, ნუ სკმუნავ ქმუნვითა ამისთანითა,
ჩემი სთქვა: სხვათა მიჰხვდაო იგი ალვისა ტანითა,
არამ სიცოცხლე უშენოდ! ვარ აქამდისცა ნანითა,
ან თავსა კლდეთა ჩავიქცევ, ანუ მოვიკლავ დანითა.

დაძაბულობა აქ თავის ზენიტს მესამე სტრიქონში აღწევს, რომელიც თითქოს შუაზეა გაწყვეტილი პათეტიკური მახვილით; აშკარა ემოციურ კონტრასტზე არის აგებული შემდეგი სტროფი ნესტანის წერილიდან:

მე სიკვდილი აღარ მიძიმს. შემოგვედრებ რადგან სულსა,
მაგრა, შენი სიყვარული, ჩავიტანე, ჩამჩა გულსა;
მომეგონოს მოშორება, მემატების წყლული წყლულსა;
ნუცა მტირ და ნუცა მიგლოვ, ჩემო, შენთვის დაკარგულსა.

აქ სიმძიმისა და ნუგეშის მოტივი ნებისმიერად ცვლის ერთმანეთს, განწყობილება ორი საპირისპირო ემოციური ნაკადისაგან შედგება. შინაარსის ერთგვაროვანი თანმიმდევრობა აშკარად დარღვეულია, რადგან იგი წინააღმდეგობრივ სულიერ მოძრაობებს გამოხატავს. პოეტური მეტყველების ალოგიზმი ამ სტროფში გაპირობებულია ქვეცნობიერი იმპულსების უაღრესად ძალუმი მოქმედებით.

მაგრამ რუსთაველის სტროფში შინაგანი წინააღმდეგობა საბოლოოდ მაინც ყოველთვის დაძლეულია. ურთიერთსაპირისპირო, დისონანსური ელემენტები აქ პოეტური კონტრაპუნქტის პრინციპით უთანხმდებიან ერთმანეთს და მთლიან ემოციურ გამას ქმნიან.

ეს უჩვეულო ჰარმონია თავის პოეტურ გამოხატულებას პოეზებს რუსთაველის სტროფის დასრულებულ მთლიანობაში, რომელიც ყოველთვის მკვიდრად არის შეკრული და ფოლადისებური ნაჭედობით გამოირჩევა.

ვეფხისტყაოსანი სამყაროს მხატვრული დაპყრობისა და დაუფლების კლასიკური ნიმუშია. შეიძლება ითქვას, რომ „დაუფლება“, რომელსაც აქ შემოქმედი პოეტური ნათელჰკვრეტის, მხატვრული ინტუიციის გზით აღწევს, თანაბრად განვრცობილია ორ სიბრტყეში — ვეფხისტყაოსანი ერთნაირად მასშტაბური ნაწარმოებია, როგორც ადამიანის გარემომცველი ობიექტური რეალობის, ასევე მისი სუბიექტური ცხოვრების წვდომის თვალსაზრისითაც. ქვეყანა, რომელსაც რუსთაველი წარმოსახავს, დასრულებულია თავის თავში, მაგრამ, არამც და არამც, არ არის შეზღუდული. ადამიანი ლაღად გასცქერის სამყაროს და მის გარშემო — ყოველმხრივ გრანდიოზული სივრცეები იშლება. სინამდვილე რუსთა-

ველთან მოცულია „მთლიანად“. ადამიანი აერთიანებს ყველაფერს. ის თითქოს ყოველთვის მშობლიურ, შინაურ გარემოცვაში იმყოფება. აქ ყველაფერი მისია: მზეც და ბალახიც, „ვარდისფურცლობის ნიშანი“ ისევე გასაგები და ახლობელია მისთვის, როგორც „ეტლის ცვალება მზისაგან“.

სამყაროს მთელი დაუსაბამო მშვენება თითქოს ერთი ბეჭდის რგოლშია მოთავსებული და განუყრელად თან სდევს, ძვირფასი გზნებით ათბობს და ეალერსება წუთისოფლის სწრაფმავალ სტუმრებს.

ქვეყანა, რომელსაც რუსთაველის გმირები საკუთარი სულის სიღრმეში ატარებენ, არანაკლებ დიადი და უსასრულოა. სივრცეები აქაც თვალწევდენლად იშლება. და ადამიანი უკვე განცვიფრებით ჩასცქერის მის თვალწინ გახსნილ ახალ უფსკრულთა სიღრმეს. მან უკვე იგრძნო საკუთარ „სურვილთა დიადობანი“, უკვე მიხვდა, რომ მისი ნდომის გარდუევალობა, მისი სწრაფვა მარადიული სინათლისაკენ განუზომლად აღემატება ჩვეულებრივი, მიწიერი არსებობის შესაძლებლობებს.

ნესტანისა და ავთანდილისათვის ეს ტრაგიკული შეუსაბამობა მთელი შინაგანი სისავსით იხსნება სულიერი აღმაფრენით გამოწვეულ ნათელხილვის წუთებში:

ღმერთსა შემვედრე, ნუთუ კვლა დამხსნას სოფლისა შრომასა,
ცეცხლსა, წყალსა და მიწასა, ჰაერთა თანა ძრომასა,
მომცეს ფრთენი და აღფრინდე, მივჰხედე მას ჩემსა ნდომასა,¹
დღისით და ღამით ვხედვიდე მზისა ელვათა კრთომასა.

— ევედრება ნესტანი თავის სატრფოს. ხოლო თინათინის მიჯნური ხანდახან მზის სინათლესაც გაურბის, რათა ღამეულ სიმარტოვეში პირისპირ დარჩეს თავისი სიყვარულით აღზევებული სულის წინაშე.

ღამე აღხენდის, მზე სჯიდის, ელის ჩასვლასა მზისასა...
აწ ვერ ვიტყვი მაშინდელსა მე მის ყმისა ნაუბარსა,
რას უბნობდის, რას მოთქმიდის, რას ტურფასა, რაზომ გვარსა.

გვაუწყებს რუსთაველი თავისი გმირის სულიერი მდგომარეობის

¹ ეფთხისტყაოსნის ეს სტრიქონი, ჩვენი ფიქრით, აშკარად დაკავშირებულია ბიბლიის ერთ მეტად მნიშვნელოვან ადგილთან: „და ვთქვა ვინმცა მცნა მე ფრთენი ვითარცა მტრედისანი და ავფრინდე მე და განვისევნო“. ეს სწორედ ის ადგილია „დავითნიდან“, რომელიც განსაკუთრებით ახლობელი აღმოჩნდა ქრისტიანული მსოფლშეგრძნებისათვის.

შესახებ და ამ სიტყვებიდან მცირე მანძილია რჩება ქართული რომანტიზმის ცნობილ სტრიქონებამდე:

ნამდვილი ტრფობა გინა რას სიტყვათ ეძებდეს, ვერ ჰპოვებს,
რათა გამოხატვას თვის გრძნობა და მისთვის ოხრავს, მღუშარებს...

მაგრამ ვეფხისტყაოსანში საბოლოოდ მაინც აღდგენილია თანხმობა ადამიანის სუბიექტურ სამყაროსა და მის გარემომცველ ობიექტურ სინამდვილეს შორის. რუსთაველის გმირთა ყველაზე ამალღებული წადილი, ყველაზე რომანტიკული იდეალები აქ, ამქვეყნად პოვებენ თავიანთ განხორციელებას. სულსმიერი სინათლე და ჰარმონია აქ სძლევს უკუნეთისა და ქაოსის ძალებს, მშვენიერება აქ სახიერდება ცოცხალ, სრულყოფილ სახეებში.

ვეფხისტყაოსანში მიღწეული ჰარმონია ესთეტიკური თვალსაზრისით უკვე შესამჩნევად განსხვავდება ხელოვნების კლასიკური იდეალისაგან.

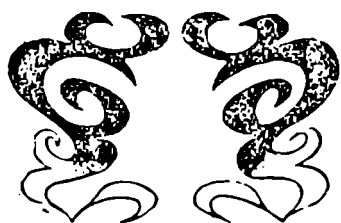
ეს არის თვისობრივად ახალი, სრულიად განსაკუთრებული თანხმობა, რომელიც კლასიკური და რომანტიკული იდეალების ჰარმონიულ შეერთებას გულისხმობს.

როგორც ცნობილია, რუსთაველის პოეტური მემკვიდრეობა ქართული მწერლობის კლასიკური ხანის კანონზომიერი დაგვირგვინებაა. აქ უკვე საბოლოოდ გაფორმებული, დახვეწილი სახით წარმოგვიდგება მხატვრული მსოფლმხედველობის ის თავისებური ფორმა, რომელიც საუკუნეების მანძილზე ყალიბდებოდა ქართველი ხალხის მატერიალურ და სულიერ კულტურაში. ხელოვნების არსებითად განსხვავებული ფორმების ურთიერთგადაძვეთი მოქმედება თვალნათლივ გამოვლინდა უკვე წინა ეპოქების მხატვრულ ძეგლებში. მაგრამ ეროვნულ ნიადაგზე მათი საბოლოო შერწყმა, ქემარტი სინთეზი — შესაძლებელი იყო მხოლოდ ისეთი ტიტანური შესაძლებლობის ხელოვანისათვის, რომელიც ქართულ კულტურას მისი ოქროს ხანის დასასრულს მოველინა.

რუსთაველის მხატვრულ სისტემაში გენიალური უბრალოებით არის გადაჯვარედინებული პოლუსური უკიდურესობები — წარმართული და ქრისტიანული, აღმოსავლური და ევროპული, ანტიკური და შუააუკუნეობრივი, კლასიკური და რომანტიკული ფორმები.

ეს უჩვეულო ჰარმონია გამონატავს ქართული შემოქმედი გენიის თავისებურებას, რომელმაც თავისი განვითარების უმაღლეს საფეხურზე სწორედ ამ უნივერსალური სახით გამოავლინა საკუთარი თვითმყოფობა.

სწორედ ამის გამო, ვეფხისტყაოსანი, როგორც ეროვნული, ეპოქალური იდეალის სრულქმნილი განსახიერება, ჩვენ წარმოგვიდგება ერთ უმნიშვნელოვანეს გზაჯვარედინად კაცობრიობის მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური განვითარების მრავალსაუკუნოვან გზაზე.



ՀԵՐԱՅԵՆ
ՅՈՒՆԻՍԿՈՆ
ՉՅՈՒՅՆ



I. წ ა ნ ა მ ძ ლ ვ რ ე ბ ი

რომანტიზმის სულმა ჩვენს სამყაროს ახალი ეპოქის გარიყ-რაქზე გადაუქროლა...

ეს იყო განახლების ნიშანი და ყველგან, სადაც კი მისი ქარიშხლიანი სუნთქვა მისწვდა, ნისლგადაყრილი მწვერვალებივით აღმოცენდნენ პოეზიის უცნაური ქმნილებები.

ახალ დროთა დადგომა კაცობრიობას ტიტანურმა პიროვნებებმა ამცნეს.

მათი უკვდავი ამბოხი, ქედუხრელობა, შეურიგებელი ზიზღი ძველი სამყაროს ყველა მონური ცრურწმენისადმი, თავდავიწყებული სწრაფვა მომავლისაკენ და წინათგარძნობის განსაცვიფრებელი ნიჭი, მათი ტრაგიკული ოპტიმიზმი — ბიბლიურ დროში დანთებულ უქრობ სვეტივით უნათებდა გზას თავისუფლებისათვის მებრძოლ რაინდებს.

ამ ახალი სულიერი ფორმაციის ადამიანებზე ხშირად ამბობდნენ, რომ მათ მეტეორებივით გადასერეს პოეზიის კაბადონი. მართლაც, ბევრი მათგანის გამოჩენა სრულიად მოულოდნელი აღმოჩნდა თანამედროვეთათვის, მათი ცხოვრების გზაც უეცარი და ხანმოკლე იყო.

მაგრამ გამოხდა ყამი და ჩვენ ვხედავთ, რომ რომანტიზმის სული უკვალოდ არ დაფერფლილა.

წინაპართაგან გაჩაღებული შთაგონების დიდი ხანძარი დღემდე კაშკაშებს და, როგორც მაღალი სამსხვერპლო ქურა, ახალ ზვარაკს მოელის მზის მაძიებელთა ამაყი მოდგმისაგან.

რომანტიკოსებმა გზა გაუკვალეს „შემდგომად მავალ“ მოძმეთა თავგანწირულ სულისკვეთებას. მათი პროტესტანტული მსოფლმხედველობა, მათი რევოლუციური მაქსიმალიზმი, მათი ცრემლი და სისხლი ახალ ენერჯიაში გადაიღვარა და ადამიანთა დიდი მასების მოძრაობას მისცა ბიძგი.

ბაირონისა და ჰიუგოს მიერ შექმნილი წინასწარმეტყველური სახეები მთელი XIX საუკუნის მანძილზე შთააგონებდნენ ევროპის ბარიკადებზე მდგარ მეთაურობებს. ლერმონტოვის „თეთრი იალქანი“ თვითმპყრობელობასთან შეურიგებელი ბრძოლის სიმბოლოდ იქცა,

ხოლო „მერანის“ ავტორის მოწამებრივი ხვედრი შურისგების წყურვილით ანთებდა ქართველ მამულიშვილთა სახელოვან თაობებს.

ადამიანები, რომელთაც შესძლეს ნანგრევებად ექციათ ძველი სამყარო, გამსჭვალულნი იყვნენ კაცობრიობის რევოლუციურ წინამძღოლთა მიერ დანერგილი რომანტიკული სულისკვეთებით.

სიძნელე მათ მიერ განვლილი გზისა გააადვილა წინამორბედთა რაინდულმა შეუპოვრობამ.

რომანტიზმი, როგორც სამყაროს პოეტური ხედვის თავისებური ფორმა, მნიშვნელოვან გარდატეხას მოასწავებდა კაცობრიობის მხატვრულ აზროვნებაში.

ამ მიმდინარეობის მოწინავე წარმომადგენლები ხელოვნების მთავარ დანიშნულებას, ხედავდნენ არა მხოლოდ ობიექტური რეალობის ზუსტ ასახვაში, მათთვის კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი იყო მხატვრული შემოქმედების აქტიური, გარდამქმნელი, რევოლუციური მისია.

რომანტიკოსთა ენაზე მხატვარი არის შემოქმედი, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, რადგან იგი ქმნის ახალ რეალობას. შემოქმედების ამ კეშმარიტი აქტით ხელოვანი ეუფლება გარე სამყაროს. ადამიანის თავისუფალი ნება იმარჯვებს აუცილებლობის ბრმა ძალებზე და მათ თავისი მაღალი მოთხოვნილებების მოხედვით წარმართავს.

ამ თვალსაზრისით — ხელოვნების აქტიური მისიის ამ ღრმა განცდითა და რწმენით — რომანტიკოსთა მემკვიდრეობა განსაკუთრებით ახლობელია ჩვენთვის, რადგან სწორედ ჩვენმა დრომ განსწავლული პერსპექტივები ადამიანურ ზრახვათა ზღვარდაუღებელი განფენისა და ობიექტივიზაციისათვის.

რომანტიკოსებმა თავისი შემოქმედების მთავარ საგნად აქციეს კაცობრიობის თანდაყოლილი სწრაფვა უსასრულობისაკენ. მისი სულის ზვიადი, ოკეანისებური მიმოქცევა, მისი ამაყი სიზმრები, განახლების ურყევი რწმენა და შემოქმედი ფანტაზიის განსაცვიფრებელი უნარი.

რომანტიზმი ნიშნავდა და ნიშნავს იდეალისადმი თავდადებულ, უკომპრომისო ერთგულებას. ამის გამოც იგი განსაკუთრებით ახლობელი და საცნაურია თანამედროვე ადამიანის თვითშეგნებისათვის. რადგან ყოველდღიური ყოფის, ემპირიული სინამდვილის წვრილმანთა მიღმა იგი საშუალებას გვაძლევს მკაფიოდ გავარჩიოთ მთავარი, არსებითი — ამქვეყნიური ღეწისა და ბრძოლის ნამდვილი აზრი.

ასეთი რწმენის გარეშე შეუძლებელია თვით იმ სინამდვილის არსებობა, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ.

როგორც ცნობილია, რომანტიზმის მხატვრულმა მოძღვრებამ თავისი აღმოცენების პირველი დღიდანვე საფუძველშივე უარყო ე. წ. კლასიციკური ხელოვნების კოსმოპოლიტური სული. საკვირველი არ არის, რომ ეს ახალი მოძღვრება განსაკუთრებით ცხოველ ძალას იძენს ჩვენს დროში, როდესაც ეროვნული თვითგამორკვევისა და თვითდამკვიდრების იდეა საყოველთაო მოძრაობის დროშად იქცა.

„რომანტიზმი, — მისი ერთ-ერთი პირველი მანიფესტის ავტორის, სტენდალის სიტყვით, — ნიშნავს მიაწოდო ხალხებს იმგვარი ლიტერატურული ნაწარმოებები, რომელთაც, ამ ხალხთა ზნე-ჩვეულებებისა და რწმენის თანადროული მდგომარეობისამებრ შეუძლიათ მათთვის ყველაზე მაღალი სიამოვნების მინიჭება“.

„...აი, რას მეტყველებს რომანტიკული თეორია:

ყველა ხალხს უნდა ჰქონდეს თავისი განსაკუთრებული, საკუთარი ბუნების შესატყვისი ლიტერატურა, ისევე როგორც ყოველი ჩვენთაგანი საკუთარი 'სხეულისათვის შესაფერ სამოსს ირჩევს“¹.

ეროვნული თვითმყოფობის ეს უაღრესი განცდა ახალი დროის ქართულ პოეზიაში ნიკოლოზ ბარათაშვილმა შემოიტანა.

მის მიერ მოხდენილი პოეტური განახლების ერთ-ერთი ძირითადი მიზანდასახულება სწორედ იმაში მდგომარეობდა, რომ ქართული ლექსის შინაარსი და ფორმა საბოლოოდ განწმენდილიყო არაორგანული ლიტერატურული გავლენებისაგან და ეროვნული გულისთქმისა და აზრის შესატყვისი იერი შეეძინა.

ბარათაშვილის შემოქმედებაში თავისი წმინდა, აუმღვრეველი სახით გამოიხატა ქართველი ხალხის პოეტური გენია, მისი სულის ახალი თრთოლა და ეპოქისეული მისწრაფებანი.

მართალია „მერანის“ ავტორის ენა, სპეციალისტების რწმუნებით, უხვად შეიცავს არქაულ ელემენტებს, მაგრამ პოეტური მეტყველების ფორმა ბარათაშვილის შემოქმედებაში მაინც აშკარად ნოვატორულია, რადგან იგი, როგორც მთლიანი პოეტური სტილი, მხატვრული აზროვნების თვისობრივად ახალი პრინციპების რეალიზაციას მოასწავებს. როგორც მხატვრული ხერხი, ეს იყო ერთადერთი შესაფერისი საშუალება ეროვნული თვითშეგნების ისტორიულად კონკრეტული შინაარსის გამოსახატაჲად.

ბარათაშვილის შემოქმედების ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელო-

¹ Стендаль, собр. соч. в 15 т.т. т. VII, стр. 26.

ბა, მის მიერ შექმნილი სახეების ფართო რეზონანსი, მისი ადგილი მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში, უპირველეს ყოვლისა, განსაზღვრულია პოეტის მიერ დატოვებული მემკვიდრეობის ორიგინალობით.

რომანტიკულმა მიმდინარეობამ ყველა ქვეყანაში განსაკუთრებული ნაციონალური ელფერი მიიღო — ყველგან, სადაც კი მას შესაფერისად მყარი კულტურული ფუძე დახვდა.

ბაირონის შურისმგებელი გმირები, ლეოპარდის აზიელი მწყემსი, მიცკევიჩის ფარისი, ბარათაშვილის მერანი — ერთი ეპოქის ტკივილმა და სულისკვეთებამ აღმოაცენა, მაგრამ ამ ტკივილს ხშირად სრულიად სხვადასხვაგვარი მიზეზი ედო საფუძვლად.

ამის გამო, ვიდრე ქართველი პოეტის მემკვიდრეობას ეპოქის საერთო ლიტერატურულ პროცესებთან კავშირში განვიხილავდეთ, ჩვენთვის აუცილებელია მისი შემოქმედების ეროვნული სათავეებისა და იმ შესაბამისად განსაზღვრული ადგილის დადგენა, რომელიც მას ქართული მწერლობის მრავალსაუკუნოვან ისტორიაში განეკუთვნება.

არსებობს აზრი, რომ ბარათაშვილი უცხო მოვლენაა ქართულ პოეზიაში. ეს შეხედულება ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში ჩამოყალიბდა.

1881 წელს ჟურნალი „ივერია“ წერდა:

„ჩვენს ლიტერატურაში ბევრს ნიკოლოზ ბარათაშვილი მართოდ მართო ჰგონია, ბევრს ა ჰ გ ო ნ ი ა, რ ო მ ე ს პ ო ე ტ ი რ ა დ ა ც უ ც ნ ა უ რ ი მ ო ვ ლ ე ნ ა ა და რ ა ც ი მ ი ს ლ ე ქ ს ე ბ შ ი გ რ ძ ნ ო ბ ა და ა ზ რ ი ა გა მ ო თ ქ მ უ ლ ი, ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო ს ნ ი ა და გ ზ ე დ ა რ ა რ ი ს ა ღ მ ო ც ე ნ ე ბ უ ლ ი ო“¹. (დაყოფა ჩემია—გ. ა.).

ასეთ შეხედულებას უთუოდ ჰქონდა თავისი ობიექტური მიზეზები. მეტად აშკარა იყო სხვაობა, რომელმაც ბარათაშვილის პიროვნება იმთავითვე მკვეთრად გამოარჩია თავისი დროის ლიტერატურულ ფონზე. მაგრამ ნიკოლოზ ბარათაშვილი მანინც კანონზომიერი მოვლენაა ჩვენი ეროვნული კულტურის ისტორიაში და მთელი მისი შემოქმედება, უპირველეს ყოვლისა (მოუხედავად დასაველეთ ლიტერატურასთან აშკარა შესმიანებისა), სწორედ საქართველოს, ქართული მწერლობის „ნიადაგზედ არის აღმოცენებული“.

ქართული რომანტიზმის ისტორია (თუ ამ ლიტერატურული ტერმინის ფართო მნიშვნელობას ვიგულისხმებთ) შეიძლება დაიწ-

¹ ჟურნ. „ივერია“, 1881, № 7.

ყოს ძველი ქართული სასულიერო პოეზიის პირველი ნიმუშებიდან. არსებობს მთელი რიგი მოტივებისა, რომლებიც სათავეს სწორედ ამ წყაროებიდან იღებენ, შემდეგ გადააზრებული სახით გვხვდებიან რუსთაველთან — უფრო გვიან აღორძინების ხანის პოეტებთან, საბოლოოდ ყალიბდებიან გურამიშვილის პოეზიაში და ამგვარი გზით XIX საუკუნემდე აღწევენ.

როგორც ცნობილია, ძველ ქართულ სასულიერო პოეზიას, კერძოდ, ჰიმნოგრაფიას, საფუძვლად დაედო ბიბლიის — ძველი და ახალი აღთქმის რელიგიურ-ფილოსოფიური კონცეფცია და კონკრეტული წარმოდგენები.

ქართული „დაბადება“ მეტად მნიშვნელოვანი წყაროა ბარათაშვილის შემოქმედებისა. არსებობს ბარათაშვილის ლიტერატურულ მემკვიდრეობასთან დაკავშირებული საკითხების მთელი კომპლექსი, რომლის საბოლოო ამოხსნა პრაქტიკულად შეუძლებელია ამ პირველწყაროდან მომდინარე ნაკადის გაუთვალისწინებლად.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი, როგორც რომანტიკოსი, ამ თვალსაზრისით გამონაკლისს როდი წარმოადგენს მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში.

XIX საუკუნის ევროპული რომანტიზმისთვის ბიბლია — საერთოდ ქრისტიანული ლიტერატურა იქცა თითქმის ისეთივე მნიშვნელობის წინამძღვრად და საყრდენად, როგორსაც ე. წ. კლასიციზმის მწერლობისათვის ბერძნული მითოლოგია და მის ნიადაგზე აღმოცენებული ანტიკური ხელოვნება წარმოადგენდა (ნიშანდობლივია, რომ რომანტიკოსებმა ელზნური სამყაროდან განსაკუთრებული სიყვარულით გამოარჩიეს მხოლოდ ერთი პერსონაჟი, ოლიმპიელთა მიერ მოკვებითი, კაცობრიობისათვის წამებული პრომეთე).

ქრისტიანული მწერლობა იყო ძირითადი არსენალი რომანტიკოსთა მრავალრიცხოვანი ლიტერატურული რემინისცენციებისა.

ბიბლიური წარმოშობისაა, კერძოდ, რომანტიკული პოეზიის ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურა — სატანას, ლიუციფერის, „სული ბორბის“ სახე.

ახალი დროის რუსულ პოეზიაში ბიბლიური პირველწყაროს ანაბეჭდები უხვად მოიპოვება პუშკინისა და ლერმონტოვის პოეტურ ქმნილებებში.

ამ თვალსაზრისით ქრესტომათიულ ნიმუშს წარმოადგენს მათი ორი ერთი და იმავე სახელწოდების ლექსი: «Пророк».

პუშკინის „წინასწარმეტყველის“ სიმბოლიკას საფუძვლად უდევს, კერძოდ, „ესაიას წინასწარმეტყველებიდან“ ნასესხები ხილვა ღმრთისა და მისი ექვსფრთიანი ანგელოსისა.

ძველი და ახალი აღთქმიდან ნასესხები წარმოდგენები, ადათ-ჩვეულებანი, სახეები გამოყენებულია აგრეთვე ლერმონტოვის „წინასწარმეტყველში“ და თავისებურ ელფერს აძლევს მთელი ამ ლექსის სტილს.

„ესაიას წინასწარმეტყველების“ კვალი შეიმჩნევა ბარათაშვილის ლირიკაშიც. საერთოდ, მის პოეზიაში მკვიდრად არის შესული ბიბლიური ნაკადი („წიგნი იობისა“, „წიგნი სიბრძნისა სოლომონისი“, „სახარება“). მაგრამ განსაკუთრებით ხშირად ძველი აღთქმიდან ბარათაშვილი მიმართავს „ფსალმუნს“ („დავით წინასწარმეტყველისა და მეფისა გალობას“) და „ეკლესიასტეს“.

ბარათაშვილი პირველი ქართველი პოეტი არ ყოფილა, რომელიც ამ წყაროს დაეწაფა. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მას წინ უსწრებდა გურამიშვილი, ხოლო ათეული საუკუნით ადრე ქართულ პოეზიაში ბიბლიური წარმოდგენები და განწყობილებები უკვე ცოცხლდებოდნენ და ვითარდებოდნენ მთლიანი პოეტური სისტემის სახით.

აკად. კ. კეკელიძის სიტყვით — „თუ ჩვენ ავიღებთ უძველესი ხანის საეკლესიო სტილის მწერლობას, დავინახავთ, რომ იობის წიგნისა და ეკლესიასტის კაეშანი ლეიტმოტივია მისი“¹.

ლიტერატურის ისტორიკოსისთვის მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ამა თუ იმ შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი მრწამსის რაობა, არამედ მისი ჩამოყალიბების კონკრეტული მასტიმულირებელი ფაქტორები, მისი ლიტერატურული გენეზისი.

ბარათაშვილის ცალკეულ ლექსებში გვხვდება ზოგიერთი ცნებები, სახეები, რომელთა თავისებური შეხამება კონტექსტში საშუალებას გვაძლევს თითქმის ექვემიუტანელი სიზუსტით დავადგინოთ მათი ლიტერატურული წარმომავლობა. ეს უკანასკნელი, ჩვენი ფიქრით, განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოსკვივის ლექსში „ფიქრნი მტკვრის პირას“, კერძოდ, ამ ლექსის სტრიქონებში:

არ ვიცი, ამ დროს ჩემს წინაშე ჩვენი ცხოვრება
რად იყო ფუჭი და მხოლოდა ამაოება?...
მინც რა არის ჩვენი ყოფა — წუთისოფელი,
თუ არა ოდენ საწყაული აღუვსებელი?
ვინ არის იგი, ვისთვის გული ერთხელ აღუვსოს,
და რაც მიეღოს ერთხელ ნატვრით, ისი ეკმაროს?

ჩვენს მიერ ხაზგასმული სიტყვები აშკარად მეტყველებენ, რომ აქ ოცი წლის პოეტს ლირიკული მედიტაცია აუგია „დაბადების“

¹ საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების მოამბე, 1963, III, გვ. 153.

ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წიგნის — „ეკლესიასტეს“ სპეციფიკური ლექსიკისა და ფრაზეოლოგიის საფუძველზე. მოგვყავს შესაბამისი ადგილები ამ ძეგლიდან (აღსანიშნავია, რომ ეს ადგილები შეადგენენ „ეკლესიასტეს“ შესავალ ნაწილს, და მათში არსებითად გამჟღავნებულია მთელი ამ ძეგლის კონცეფცია):

„ამაოება ამაოთა, თქვა ეკლესიასტე, ამაოება ამაოთა, ყოველივე ამაო. რაჲ უმეტესობა კაცისა ყოველსა შინა შრომასა მისსა, რომელი შურების მზესა ქვეშე. ნათესავი წარვალს, და ნათესავი მოვალს, და ქვეყანა ჰგიეს უკუნისამდე. აღმოხდების მზე, და დახვდების მზე და ადგილადვე თვისდა მიიზიდაეს... და არა აღივსების თვალი ხედვითა და არცა სავსე იქმნების ყური სმენისაგან“¹.

„ეკლესიასტეს“ მომდევნო თავებიდან საგულისხმოა აგრეთვე შემდეგი ადგილები: „მოყვარე ვერცხლისა ვერ განძღეს ვერცხლითა და ვინ შეიყვარა სიმრავლესა შინა მათთა ნაყოფი; ესეცა ამაოება“². „ყოველი შრომა კაცისა პირსა შინა მისსა, დასული მისი არა აღივსოს“³.

„საწყაული აღუვსებელი“ როგორც პოეტური სახე, როგორც სიმბოლო, უთუოდ ორიგინალურ გააზრებას შეიცავს ბარათაშვილის ლექსში. მაგრამ ამ სახეს აქვს თავისი ლიტერატურული წარმომავლობა, თავისი ბიბლიური პრეისტორია, რაც, ვფიქრობთ, პოეტის მიერ შეგნებულად არის აქცენტირებული ამ ლექსში (ამის შესახებ იხ. ქვემოთ).

აქ აუცილებელია გავიხსენოთ ერთი ადგილი „ოთხთავიდან“, სახელდობრ, მათეს სახარებიდან, რომელიც კიდევ უფრო აშკარად ავლენს ამ კავშირს. ეს ადგილი იმდენად მნიშვნელოვანია თავისი შინაარსით, რომ, ჩვენი ფიქრით, თანამედროვე მკითხველისათვის უინტერესო არ უნდა აღმოჩნდეს მისი მთლიანი ტექსტის გახსენება, აი, რა კონტექსტშია მოქცეული ჩვენს მიერ იხაზვასმული ფრაზა:

„ვჲა თქვენდა, მწიგნობარნო და ფარისევლნო ორგულნო, რამეთუ აშენებთ საფლავთა წინაჲსწარმეტყველთასა და შეამკობთ სამარებსა მართალთასა.

და იტყვით: უკუეთუმცა ვიყვენით დღეთა მათ მამათა ჩუენთასა, არამცა ვიყვენით მათ თანა ზიარ სისხლსა მას წინაჲსწარმეტყველთასა.

¹ წიგნი ეკლესიასტე, თავი ა

² „ „ „ თავი 3.

³ „ „ „ თავი 3.

ვინაჲცა ეწამებით თავთა თვისთა, რამეთუ ნაშობნი ხართ მკლველთა წინაჲსწარმეტყველთანი.

და აწ თქვენცა აღავსეთ საწყაული მამათა თქვენთა. გუელნო. ნაშობნო იქედნეთანო! ვითარ-მე განერნეთ სასჯელსა მას გეპენისასა?¹

მართალია, ზემოთ ციტირებულ ადგილს „სახარებიდან“ უშუალო კავშირი არა აქვს „ფიქრნი მტკერის პირას“ შინაარსთან, მაგრამ ჩვენ მაინც გვინდა შევნიშნოთ, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილი იყო ერთი იმ გამონაკლისთაგანი გასული საუკუნის დასაწყისის ქართველი არისტოკრატიის სახელმძღვანელო წარმომადგენელთა შორის, რომელთაც, როგორც უშუალო მემკვიდრეთ, შეეძლოთ წარბშეუხრელად განეცხადებინათ იმპერატორის ერთგულებით წარჩინებულ უფროს თანამედროვეებისათვის:

— არამცა ვიყვენით თანა ზიარ სისხლსა, უგუნურად დანთხეულსა თქვენს მიერ!

არანაკლებ ნიშანდობლივია ბარათაშვილის მეორე ლექსის „ვპოვე ტაძარის“ ძირითადი მხატვრული კომპონენტების, კერძოდ, მთავარი სიმბოლოს (წმინდა ტაძრის) ლიტერატურული წარმომადგენლობა. გავიხსენოთ ლექსის დასაწყისი სტროფი:

ვპოვე ტაძარი შესაფარი, უდაბნოდ მდგარი;
მუნ ენთო მარად უქრობელი წმინდა ლამპარი;
ანგელოსთაგან იკროდა მუნ დავითის ქნარი,
და განისმოდა ციურთ დასთა გალობის ზარი!

ხაზგასმულ სტრიქონში, ჩვენი ფიქრით, მინიშნებულია ლექსის მეტაფორულ-სიმბოლიკური შინაარსის გასაღები, რომელიც გარკვეული მიმართულებით გვიბიძგებს ამ რთული პოეტური სისტემის გენეზისის ძიებისას.

„დავითნი“ (დავით წინასწარმეტყველისა და მეფისა გალობა) საუკუნეების მანძილზე განუყრელი წიგნი იყო არა მხოლოდ ძველი საეკლესიო პოეზიის წარმომადგენელთათვის, არამედ საერო მწერლობისთვისაც. მისი კვალი ჩანს „ვეფხისტყაოსანში“ (იხ. ქვემოთ), აღორძინების ხანის პოეზიაშიც, გურამიშვილთან მოიპოვება ამ წყაროდან მომდინარე მთელი რიგი აშკარა რემინისცენციებისა.

ტაძრის დამხობის მოტივი ბარათაშვილის ლირიკაში შეიძლება შემოპრილიყო ესაიას დრამატული ხილვების ზეგავლენითაც, სადაც ზედიზედ ეცემიან და პირისაგან მიწისა აღიგვებიან ძველისძველ ქალაქთა ბჭენი, ტაძრები და კერპთა ქანდაკებანი:

¹ სახარება მათესი, 23, 29 — 33.

„აჰა, დამასკოჲ აღებულ იქმნეს ქალაქთაგან, და იყოს დაცემულებად. დატევებული უკუნისამდე, სამწყესოთა და განსასვენებელად“...¹ „დაეცა ბაბილონი, და ყოველნი ქანდაკებულნი მისნი და ხელით ქმნულნი მისნი შეიმუსრნეს ქვეყანად მიმართ“...² „დაეცა ბილ, შეიმუსრა დაგონ, იქმნეს ქანდაკებულნი მათნი მხეცად და საცხოვრად“...³ და სხვ. (შდრ. „განჰქრა ტაძარი — და უდაბნო ჩემად მღუმარებს“).

რაც შეეხება თვით „ტაძრის“ სახეს, აღსანიშნავია, რომ ეს უკანასკნელი დავითის ვალობაში გარკვეული სიმბოლური მნიშვნელობით წარმოგვიდგება, როგორც ღვთის -- უზენაესი სულის სამყოფელი და ამ სახით არაერთგზის, შეიძლება ითქვას, მეთოდურად მეორდება (ამ მხრივ „დავითნი“ კიდევაც გამოირჩევა „დაბადების“ სხვა ტექსტებისაგან).

მოგვაქვს სათანადო ადგილები:

„ქირსა ჩემსა ვხადე უფალსა და ღმრთისა ჩემისა მიმართ ღალად-ვყავ, შეისმინა ტაძრით წმიდით მისით ხმისა ჩემისა და ღალადებაჲ ჩემი მის წინაშე მიიწიოს ყურთა მისთა“⁴. „ღმინე უფალო, ხმაჲ ვედრებისა ჩემისაჲ, ვედრებასა ჩემსა შენდამი, აპყრობასა ხელთა ჩემთასა ტაძრისა შენისა მიმართ წმიდისა“⁵. „ხმამან უფლისამან განამტკიცენი ირემნი და განაცხადენი მალნარნი და ტაძარსა წმიდასა მისსა თქუას ყოველმან ვინ დიდება მისი“⁶. „...მოყუასნი მისნი მიგერთვნენ შენ, მიგერთვნენ შენ გალობითა და სიხარულითა და შეიყვანენ იგინი ტაძარსა მეუფისასა“⁷.

დავითის საგალობელშივე ვხვდებით ღვთაებრივი ლამპრის (სანთლის) აღნთების მოტივსაც: „რამეთუ შენ აღმინთო სანთელი ჩემი უფალო, ღმერთო ჩემო განმინათლო ბნელი ჩემი“. ამ მოტივის განვითარებას ვხვდებით ქართულ სასულიერო პოეზიაში, კერძოდ იოანე მტბევართან: „სულიერნი აღანთენ შენ ლამპარნი“ (დასდებელნი წმიდისა ევთვიმისნი — 10 შდრ: ბარათაშვილის: „მუნ ენთო მარად უქრობელი, წმინდა ლამპარი“).

აღსანიშნავია აგრეთვე ის ადგილი „დავითნიდან“, სადაც განცხადებულია უზენაესის გულთამხილავი ძალა: „უფალო, შენ წი-

1 წინასწარმეტყველება ესაიასი, 17, 1 — 2.

2 წინასწარმეტყველება ესაიასი, 21,9,

3 წინასწარმეტყველება ესაიასი 46,1.

4 წინასწარმეტყველება ესაიასი, დავითნი, კანონი გ.

5 წინასწარმეტყველება ესაიასი ფსალმუნი კვ.

6 წინასწარმეტყველება ესაიასი, ფსალმუნი კვ.

7 წინასწარმეტყველება ესაიასი, ფსალმუნი მღ.

ნაშე არს ყოველი გულის-თქმაჲ ჩემი და სულ-თქმაჲ ჩემი შენგან არა დაეფარა¹.

სწორედ ეს წარმოდგენა, რომელიც შემდგომ ქრისტიანული რელიგიისა და ღვთისმსახურების ქვაკუთხედად იქცა, საფუძვლად უდევს ბარათაშვილის ლექსის „ჩემი ლოცვის“ უკანასკნელ სტროფს:

გულთა-მხილავო, ცხად არს შენდა გულია სიღრმე:
შენ უწინარეს ჩემსა უწყი, რაც ვიზრახო მე...

დაუებრუნდეთ „წმინდა ტაძრის“ მოტივს. როგორც აღვნიშნეთ, „ღვთისთის გლობაში“ ამ სახეს გარკვეული შინაარსი აქვს: „წმინდა ტაძარი“ უზენაესი სულის სამყოფელია. ბარათაშვილთან მისი სიმბოლური გააზრება თ ი თ ქ მ ი ს ი გივეა, მაგრამ „თითქმის“-ს ამ შემთხვევაში, მეტად დიდი, მნიშვნელობა აქვს, რადგან აქ ჩნდება პირველი ბზარი, რომელიც თანდათან ღრმა უფსკრულად გაწეება და სამუდამოდ დააშორებს პოეტის სულიერ სწრაფვას ქრისტიანული ღვთისმეტყველების ძირითად კონცეპტუალურ წარმოდგენებთან.

„ტაძარი“ ბარათაშვილის ლექსში არის არა მხოლოდ უზენაეხის სამეუფო, არამედ „სოფლის ღელვისგან“ განწმენდილი, ციური სიამით „აღვსებული“, ამალღებული სულის „შესაფარიც“.

ეს მეორე — პიროვნული, სუბიექტური ნაკადი აქ თანდათან პირველ პლანზე გამოდის და დომინანტურ ადგილს იკავებს.

პიროვნული განცდები რელიგიურ სამოსელშია გახვეული („მუნ გუნდრუკის წილ შევსწირავდი წმინდა სიყვარულს“ და სხვ.), მაგრამ თავის შინაარსით ისინი ცოცხალი ინდივიდუუმის, კონკრეტული პიროვნების სულიერ მოძრაობებს განასახიერებენ.

„სიყვარული“, რომელიც „ტაძარს“ აგებს, მხოლოდ ღვთის სიყვარულს როდი ნიშნავს. ამ სიტყვას ბარათაშვილთან აშკარად ახალი, კონკრეტული ადამიანური შინაარსიც გააჩნია.

ლექსი „ვკპოვე ტაძარი“ სინამდვილეში მთლიანად ერთი გამწვანებული მეტაფორაა. რომელიც სიმბოლურ ასპექტში (ქრისტიანული სიმბოლიკის ხერხებით) გამოხატავს პოეტის სულიერი ბიოგრაფიის რეალურ ფაქტს.

ცხადია, ფორმა და შინაარსი აქ ორგანულ კავშირში იმყოფება, მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ აქ ჩვენს წინ არის თავისებური დიალექტიკური სახეობა ამ კავშირისა. რადგან იგი მოკლებულია სრულ შინაგან თანხმობას. ეს არის არაეხებითად წინააღმდეგობაზე აგებუ-

¹ ვ. ფსალმუნი ლხ.

ლი კავშირი. მართალია, წინააღმდეგობა აქ მხოლოდ ჩანასახი ფორ-
მით შეიქცნობა, მაგრამ ბარათაშვილის სულიერი ევოლუციის მთელი
შემდგომი პერსპექტივის თვალსაზრისით მას გადამწყვეტი მნიშვნე-
ლობა აქვს.

აქ მთავარია ის, რომ „ტაძარი“ ბარათაშვილისათვის მხოლოდ
ილუზიაა („ამა სიამით, ნეტარებით, ესრეთ აღვსებულს, მეგონა,
ვხედავ სასუფეველს, აქ დაშენებულს!“) და იგი, როგორც ეფემერ-
ული ჩვენება, „მსწრაფლ განსაქრობად“ არის განწირული.

ტაძრის დამხობა ბარათაშვილის მიერ განცდილია როგორც
კატასტროფა, რადგან ამის შემდეგ პოეტის გულში წამიერი ნეტარ-
ების ნაცვლად „სევდა და წყვილი დაისადგურებს“.

მაგრამ ამ ლექსში არანაკლებ ნიშანდობლივია შეგნება იმისა,
რომ ეს ეფემერული შენობა იმთავითვე განწირულია დასაღუპავად,
არა მხოლოდ გარეშე მიზეზთა გამო („განა თუ დრომან დაჰკრა
თვისი მას ავი თვალი“), არამედ საკუთარი, შინაგანი არსის ძალი-
თაც („არა! მოჰსძაგდა მას სოფელი ცრუ და მუხთალი!“) წუთი-
სოფლის შეფასება აქ ტრადიციულია („ცრუ და მუხთალი“ თითქმის
სტერეოტიპული ეპითეტებია ქრისტიანულ მწერლობაში), ახალია
აქ ის, რომ პიროვნება, რომელიც ამ „სოფლის“, ამ სინამდვილის
მკვიდრია და რომელშიც ახალმა შეგნებამ გაიღვიძა, უკვე ნათლად
გრძნობს „სოფლის ღელვათაგან განმასვენებელ“ წმინდა ტაძრის,
„დამამვრალ სულთა“ ამ ძველთაძველი შესაფარის, მისდამი მარა-
დიული ლტოლვისა და მასზე ოცნების აუხდომლობას.

ამ ახალ პიროვნებას უკვე აღარ ძალუძს საკუთარი სულისთვის
მყუდრო ნავთსაყუდელის აგება, მისი წრფელი ზრახვა უკვე შერ-
ყეულია, პარალიზებულია ფხიზელი შეგნებით.

„ვერღა აღმიგო სიყვარულმა კვალად ტაძარი!“

სიყვარული, რწმენა, ზრახვის სიწრფელე, რელიგიური ექსტა-
ზი უკვე უძლურია, რათა წონასწორობაში მოიყვანოს ადამიანის
სული და მას შინაგანი ჰარმონიის ნეტარი შეგრძნება დაუბრუნოს.
მათ მიერ აგებული ეფემერული შენობა წამსვე ირღვევა, უკვალოდ
ჰქრება სინამდვილესთან პირველივე შეხებისთანავე. ამ თვალსაზ-
რისით, „უპპოვე ტაძარი“ სიმბოლური გამოხატულებაა არა მხო-
ლოდ პოეტის პიროვნული ბიოგრაფიისა, ეს არის ეპოქის ნიშან-
დობლივი სულიერი დოკუმენტიც.

ბარათაშვილის ლექსის ფორმა, რომელიც თითქმის მთლიანად
ბიბლიური წარმოშობის აქსესუარებისაგან შედგება, მძაფრ წინა-
აღმდეგობაშია ლექსის ახალ შინაარსთან და ამის გამო ეს უკანასკ-
ნელნი (ბიბლიური წარმოდგენები) აქ არსებითად ჰკარგავენ თავიანთ

„მარად“, „უქრობელ“ ძალას, საგნობრივ სიმყარეს და შუშის გამ-
კვირვალე მტვერივით უკვალოდ ქრებიან ჰაერში.

ის, რაც ლექსის დასაწყის სტროფებში მარადიულობის წამი-
ერ ილუზიას გვიქმნის, ულმობლად, უნაშთოდ, სამუდამოდ დამსხვ-
რეული და გაუქმებულია ლექსის დასასრულს:

მოისპო მსწრაფლად მისი ნაშთი და მისი კვალი!

...დამშთა მე მხოლოდ მის ლამპრისგან ცეცხლი დამქრალი!

„ეპოპეე ტაძარის“ ტრაგიკული ინტონაცია გა-
მოხატავს ქრისტიანობის მიერ საუკუნეთა მან-
ძილზე ნაგები დიადი შენობის საბედისწერო
დამხობას, რომლის შემდეგ დატოვებული სიცა-
რიელე და წყვდიადი ახალ სინათლეს, ახალ რწმე-
ნას უნდა შეეცესო.

წინააღმდეგობა, რომელიც ამ პოეტურ ნაწარმოებში არის გა-
მოვლენილი, კიდევ უფრო აშკარად მქლავნდება ლექსში „ფიქრნი
მტკვრის პირას“.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ ლექსში თვალნათლივ ჩანს
ბიბლიური პირველწყარო, რომელიც საფუძვლად უდევს პოეტის
ლირიკულ მედიტაციას. ეს გახლავთ „სიბრძნე სოლომონისი“ —
კერძოდ, „წიგნი ეკლესიასტე“.

ეკლესიასტეს განწყობილებები ერთთავად განმსჭვალავენ ლექ-
სის პირველ ნაწილს. მაგრამ „ფიქრნი მტკვრის პირას“ თავისი ში-
ნაგანი აღნაგობით, მონოლითურ ნაწარმოებთა რიგს როდი განე-
კუთვნება. აქ ჩვენს წინ არის არა ჩვეულებრივი ლირიკული მონო-
ლოგი (ლიტერატურული თვალსაზრისით „ეკლესიასტე“ სწორედ
ამ პრინციპზეა აგებული), არამედ თავისებური მედიტაციური ფორ-
მა, რომელიც მძაფრ შინაგან დიალოგს ემყარება.

ლექსის ამგვარი არქიტექტონიკა გაპირობებულია, უწინარეს
ყოვლისა, იმით, რომ მის მთავარ მოტივს „ეკლესიასტეს“ სიბრძნით
ღრმა უკმაყოფილება წარმოადგენს. მთელი თავისი შინაარსით
„ფიქრნი მტკვრის პირას“ მძაფრი, პრინციპული პოლემიკაა ამაოე-
ბის იდეასთან.

უთანხმოება, საბოლოოდ, უკანასკნელ სტროფში შიშვლდება:
(„მაგრამ რადგანაც კაცნი გვექვიან“...)

ფიქრნი მტკვრის პირას“ იწყება „ეკლესიასტეს“ მთავარი თემის
წმინდა ემოციური გააზრებით:

არ ვიცი, ამ დროს ჩემს წინაშე ჩვენი ცხოვრება

რად იყო ფუჭი და მხოლოდ ამაოება?..

ანტითეზა უკანასკნელ სტროფშია გადატანილი. ამ ორ მონაკვეთს შორის ვითარდება მოტივი „აღუვსებელი საწყაულისა“. როგორც აღვნიშნეთ, ეს მოტივი ბიბლიური წარმოებისაა, მაგრამ ბარათაშვილთან მისი განვითარება თვისობრივად ახალ ელფერს იძენს

„ეკლესიასტეში“ მთელი აქცენტი ამოების იდეას განეკუთვნება („სულის აღუვსებლობა“ მხოლოდ დამხმარე არგუმენტია ამ იდეის დასამტკიცებლად: „ყოველი შრომა კაცისა პირსა შინა მისსა, და სული მისი არა აღივსოს“). ბარათაშვილისათვის „სულის აღუვსებლობა“ საინტერესოა. უპირველეს ყოვლისა, როგორც ადამიანური ბუნების თვისება:

ვინ არის იგი, ვისთვის გული ერთხელ აღევსოს,
და რაც მიეღოს ერთხელ ნატვრით, ისი ეკმაროს?

მართალია, პოეტის ფიქრი გარკვეულ კალაპოტში მიედინება, მას ჯებირივით გასდევს „ეკლესიასტეს“ ლეიტმოტივი: („...და აღიძვრიან იმავე მიწისთვის, რაც დღეს თუ ხვალ თვითვე არიან!“), „...მაგრამ თუ ერთხელ უნდა სოფელს ბოლო მოეღოს, მაშინ ვიღამ თქვას მათი საქმე...“ და ა. შ.).

მაგრამ ამ ტრადიციულ ჩარჩოში მოთავსებულია ცოცხალი, მტკივნეული, გადაუჭრელი კითხვა, რომლის საგანია არა უზენაესის არსი, არამედ ადამიანის სულის რაობა, მისი თანდაყოლილი დაუკმაყოფილებლობა მოპოვებულთ, მისი მარადი „შფოთვა და დრტვინვა“.

ვინ არის იგი, ვისთვის გული ერთხელ აღევსოს?

თვით ბარათაშვილიც ხომ მთელი თავისი სულიერი წყობით იმ პიროვნებათა რჩეულ რიგს განეკუთვნებოდა, რომელთაც არასოდეს სწევვიათ არსებულით კმაყოფილების გრძნობა!

ლექსის უკანასკნელი სტროფი („მაგრამ რადგანაც კაცნი გვექვიან“...) უშუალო ანტითეზა ამოების ეკლესიასტესეული იდეისა. აქ ფხიზელი, მშვიდი ინტონაციით აღიარებულია სოფლის წესი, უფრო სწორად, მისი შეფარდებითი ღირებულება ადამიანისათვის, რომელიც სოფლის შვილია და ამის გამო იძულებულია დამორჩილდეს, „მისდიოს“ მის ძველთაძველ კანონს.

მაგრამ შერიგების ინტონაცია, რომელიც მთელ ამ სტროფს განმსჭვალავს, აშკარად აცდენილია ბარათაშვილის მსოფლმხედველობრივ ძიებათა მთავარ, წარმმართველ ნაკადს.

შერიგების მოტივები სხვადასხვა ასპექტით ვლინდებოდა ბარათაშვილის სულიერი ევოლუციის გზაზე. თუ ამ ლექსში პოეტი „სოფლის“ წესთან შერიგებას ცდილობს, „ჩემი ლოცვა“ თავდა-

ვიწყებული ცდაა რელიგიური რწმენით ვნებათა დაოკებისა და დამშვიდებისა, ხოლო „საფლავი მეფის ირაკლისა“ ნაკარნახევია ისტორიულად განსაზღვრულ სინამდვილესთან შეგუების, მისი გამართლების ასეთივე ამაო წადილით.

ადამიანისათვის, საერთოდ, შეუძლებელია მხოლოდ უარყოფის პათოსით, გამუდმებული სიძულვილით, ან შურისგების წყურვილით არსებობა. მითუმეტეს ძნელია ეს შემოქმედი პიროვნებისთვის, განსაკუთრებით, სიკაბუჯის უამს, როდესაც მთელი მისი არსება პოზიტიურ გახსნას და დამკვიდრებას მოითხოვს.

არსებულთან შეთვისების წადილი, ე. წ. „მიმიკრიის“ ინსტინქტი, არაერთი საბედისწერო კომპრომისის მიზეზად ქცეულა დიდი ადამიანის ცხოვრებაშიც. გავიხსენოთ გოეთეს ფილისტერული ცდუნებები, პუშკინისა და გოგოლის მოულოდნელი „მოქცევა“...

ბარათაშვილისათვის ეს იყო მხოლოდ განუხორციელებელი, ამაო ცდა, მისი გენიის მთავარი თვისება სავესებით გამორიცხავდა შერიგების პრაქტიკულ შესაძლებლობას.

ლექსში „ფიქრნი მტკვრის პირას“ მთავარია არა პოსტსკრიპტუმში ფორმულირებული სოფელთან შეთვისების იდეა, არამედ მარადიულ „დრტინვის“, „შფოთვის“ თემა, რომელიც პოეტის შემოქმედებაში განუხრელად ვითარდება, იზრდება და თავის ზენიტს „მერანში“ აღწევს.

„... დასცხერ რისხვისაგან და დაუტევე გულს წყრომაჲ და ნუ ეშურები, რაჲთამცა უკეთურებდი.

...რომელთა დაუთმონ უფალსა, მათ დაიმკვიდრონ ქვეყანაჲ.

ხოლო მშვიდთა და იმკვიდრონ ქვეყანაჲ და იშვებდენ მრავალითა მშვიდობათა“. — წერია საღვთო წერილში.

ამ სიტყვებს საუკუნეთა მანძილზე უქადაგებდნენ ადამიანს.

ხოლო ბარათაშვილის ლექსის დაწერიდან ნახევარი საუკუნის შემდეგ რუსეთის გულში, პუშკინის აბალგახსნილ ძეგლთან, უკანასკნელ გაფრთხილებასავით გაისმა შერიგების მკაცრი გენიის ხმა: («Смирись гордый человек!»).

მერანის ამაყი მხედრისთვის სამუდამოდ მოჭრილი იყო უკანდასახევი გზა. იმედი, რომელიც მას ახალი სივრცეებისკენ უხმობდა, მოითხოვდა ახალ რწმენას და მან საბოლოოდ უკუაგლო «ეკლესიასტეს» მომნუსხავი კაეშანი.

„მერანში“ სასრულ წერტილს აღწევს ბარათაშვილის პოლემიკა ამაოების იდეასთან. რადგან მისი ტრაგიკული ოპტიმიზმი, უპირველეს ყოვლისა, მომავლის, წინსვლის მძაფრ განცდაზეა დაფუძნებული.

„და მოვიძულე მე ყოველი სოფლისა, და შრომა ჩემი, რომელსაც მე ვშურებდი მზესა ქვეშე, რამეთუ დაუტევებ მას კაცსა ყოფადსა შემდგომად ჩემსა, და ვინ უწყის ბრძენი იყოს ანუ უგუნურ, და ხელმწიფებად აქვს ყოველთა შრომათა ჩემთა რომელსა დავეყერ, და რომელსა ვბრძნობდი მზესა ქვეშე, და ესეცა ამოვოება“¹. — „ეკლესიასტეს“ ამ დამთრგუნველ, განმაიარალებელ სკეპსის „მერანის“ ავტორმა დაუპირისპირა შემდგომად ყოფადი მოძმის, კაცობრიობის რეალური პერსპექტივის იდეა, მომავლის, მარადიული წინსწრაფვისა და განახლების რწმენა:

უცლად ხომ მაინც არ ჩაივლის ეს განწირული სულის კვეთება,
და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მანც დარჩება;
და ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს,
და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლებს!

ასეთი იყო ჰუმანიზმის, მოყვასისადმი, მოძმისადმი სიყვარულის ის ახალი მოძღვრება, რომლის ქურუმად და მქადაგებლად „მერანის“ ავტორი მოევიღნა ახალ საქართველოს.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის რომანტიკული გენია ქრისტიანობის წიაღში აღმოცენდა. მის შთაგონებას, წარმოდგენებს, სულიერ სწრაფვას საღვთო წერილისა და ძველი ქართული სასულიერო მწერლობის იდეები ასაზრდოებდნენ. ეს იყო ერთ-ერთი მთავარი საზრდო, რომელმაც მისი შემოქმედი სული მოაწიფა, და მგაგვსად იმისა, როგორც ნაყოფი უარყოფს თავის აღმომცენებელ მარცვალს, ისე უარიყო და გარდაიქმნა პოეტის ცნობიერებაში ქრისტიანული მსოფლგაგების ძირითადი მცნებები.

ქართული ორიგინალური მწერლობის ისტორიაში ბარათაშვილის შემოქმედება დამაგვირგვინებელი საფეხურია ევოლუციის იმ მრავალსაუკუნოვანი გზისა, რომელიც ძველი სასულიერო პოეზიით იწყება.

მემკვიდრეობითი კავშირი აქ იმდენად ცხადია, იმდენად მკიდრო, რომ ეს გზა ზოგჯერ სივრცეში მკაფიოდ გავლებულ უწყვეტ ნაკადად წარმოგვიდგება, ხოლო შემაერთებელ ბურჯებად რუსთაველი, თეიმურაზი, ვახტანგ VI და დავით გურამიშვილი სჩანან.

ამ თვალსაზრისით უპირველეს ყოვლისა აღსანიშნავია ზოგიერთი აშკარა შეხვედრა.

როგორც უკვე ითქვა, ქართული სასულიერო პოეზიის პათოსი შეიძლება ფორმულირებულ იქნას იოანე მტბევარის სიტყვე-

¹ „ეკლესიასტე“, თავი ბ.

ბით: „სულიერნი აღანთე შენ ლამპარნი! (ამას წინ უსწრებს იოანე მინჩხის: „აწ განიღვიძე!“).

„სულიერ ლამპართა აღნთებას“ საეკლესიო ლიტერატურაში კონკრეტული რელიგიური შინაარსი აქვს. მაგრამ გარკვეული თვალსაზრისით ეს მოწოდება გულისხმობს საერთოდ ადამიანის შინაგანი ცხოვრებისადმი განსაკუთრებული ინტერესის აღმოცენებასაც. ქრისტიანული მოძღვრების თანახმად სულის აღნთება, განცხოველება, განღვიძება დაკავშირებულია ადამიანის „ხორციელი“ ბუნების დათრგუნვასთან.

ადამიანის სულის უხარწნელი, „ზეციით მოსული“ მშვენიერებისა და წარმავალი, მიწიერი „ბუნების“ დაპირისპირება ერთ-ერთი წამყვანი მოტივია ქართულ სასულიერო პოეზიაში.

„რამეთუ შეცვალეს მათ უსწუნელებად მოკვდავი ბუნება“² — იოანე მტბევარის ეს ლაპიდარული ფორმულა რვა ნახევარი საუკუნის შემდეგ გაშლილი პოეტური საბით წარმოგვიდგება ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსში „რად ჰყვედრი კაცსა“.

სილამაზა ნიჭი მხოლოდ ხორციელების

და, ვით ყვავილი, თავის დროზე მსწრაფლად დაჰკნების...

ქრისტიანული ლოცვები ჩვეულებრივ გარკვეული ნიმუშის, ეტალონის მიხედვით იქმნებოდნენ. სტილის ორიგინალობა აქ მხოლოდ მკაცრად განსაზღვრულ ფარგლებში იყო დასაშვები. ბარათაშვილის „ჩემი ლოცვა“ სახეთა ორიგინალური მეტაფორული გააზრებით უკვე ახალ თვისებას იძენს და დამოუკიდებელ პოეტურ ნაწარმოებად აღიქმება.

მაგრამ დამახასიათებელია, რომ ამ ლექსის ყველაზე ხატოვანი მესამე სტროფი თავისი სიმბოლური შინაარსით აშკარად ეხმიანება ქართული სასულიერო პოეზიის ორ ძეგლს. მხედველობაში გვაქვს დასდებელნი კონსტანტი კახაძისი და დასდებელნი წმიდისა აღდგომისანი (IV) იოანე მტბევარისა:

„შენ რომელი წყაროხსა მისგან ცხოვრებასა ასვამ“³... „ღელვანი ამაონი. გულის სიტყუანი ჩემნი მხდომ მექმნნეს მე. უწყალოდ აღძრულნი მტერისა მიერ ზაკვით, არამედ შენ ქალწულო მიმიძელ მე მყუდროსა და ნავსაყუდელსა“⁴.

1 ი. მინჩხი, I დასდებელნი წმიდისა აღდგომისანი X.

2 ი. მტბევარი, XIII ქსენებაჲ წმიდათა მამათა. 95 (ტექსტები ძვ. ქართული სასულიერო პოეზიიდან აქაც და შემდგომ მოგვაქვს პ. ინგიროყვას 1913 წლის გამოცემიდან).

3 დასდებელნი კონსტანტი კახაძისი — 210.

4 იოანე მტბევარი IV—110.

გავიხსენოთ ამის შემდეგ ბარათაშვილის ლექსის მესამე სტროფი:

ცხოვრების წყაროვ, მასე წმიდათა წყალთაგან შენთა,
დამინთქე მათში საღმობანი გულისა სენთა
არა დაკქროლონ ნავსა ჩემსა ქართა ვნებისა,
არამედ მოეც მას საღვური მჟურღოებისა!

რასაკვირველია, ასეთი შეხვედრების არსებობა გაპირობებული უნდა იყოს უწინარეს ყოვლისა საერთო პირველწყაროს — ძველი და ახალი აღთქმის ძირითადი ტექსტების გავლენით.

მაგრამ საგულთხმოა, რომ ბარათაშვილის ლირიკას საკვირველი მიმღეობის ძალით ნაწილობრივ მაინც შემოუნახავს ქართული სასულიერო პოეზიის წარმომადგენელთა ლექსიკისა და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, ლიტერატურული სტილის ზოგიერთი თავისებურება. ასეთი შორეული შეხმიახების მაგალითებს ვაწყდებით XIX ს. სხვა მწერლის შემოქმედებაშიც.

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ამ მხრივ იოანე მტბევეარის დასდებელნი; საილუსტრაციოდ მოგვაქვს ერთი ადგილი II დასდებელნიდან: „აღმობრწყინდა მზე სიმართლისა და განანათლა კიდენი ქუეყანისანი“. შდრ. ი. ჰავკავაძის „აჩრდილის“ დასაწყისი: „აღმობრწყინდა მზე დიდებულადა და განანათლა ქვეყანა ბნელი“.

არა ნაკლებ საგულთხმოა ის შინაგანი ნათესაობა, რომელიც ზოგიერთი რელიგიურ-ფილოსოფური მოტივისადმი ინტერესსა და თავისებურ მიდგომაში მქლავნდება.

ბარათაშვილის მთელ ბიოგრაფიას და შემოქმედებას შინაგან თემად გასდევს პოეტის გარშემო რეალურად არსებული სამოქმედო სარბიელის აუტანელი სივიწროვე. „ველად გაქრის“, სამშობლოდან გარდახვეწის მოტივი „მერანში“ ამ მძაფრი შეგნებითაც არის გაპირობებული.

გავიხსენოთ 1843 წლის 21 აგვისტოთი დათარიღებული წერილი გრ. ორბელიანისადმი: „...კაცი მინდა, რომ ავ პატარა ღრეკლდეს გამიყვანოს და დავდგე გაშლილს ადგილს. ოჰ, რა თავისუფლად ამოვისუნთქავ მაშინ, რა ხელმწიფურად გარდავხედავ ჩემს ასპარეზსა!“

ამ სიტყვებს პოეტის წერილში კონკრეტული შინაარსი აქვთ, მაგრამ, როდესაც ბარათაშვილის მთელი შემოქმედების სულისკვეთებას ვითვალისწინებთ, ისინი ჩვენს შეგნებაში გაცილებით ფართო, სიმბოლიკურ მნიშვნელობას იძენენ.

რომანტიკული სულის ტანჯვა „საწუთროს“ ვიწრო არტახებში

თავისი წარმომავლობით გარკვეულ მემკვიდრეობით კავშირში იმყოფება ქრისტიანულ წარმოდგენებთან.

„რომელთა იწრომსა გზისა და საჭირველისა უბიწოვებით განვლეთ ცხოვრებაჲ ესე და ფართოვებასა ზეცისა სიხარულით მიიწინიეთ“¹. — მიმართავს იოანე მტბევარი „ღმერთშემოსილთა“ მამათ. ვასნი თვისნი და არა უცხონი გულგრილნი დაუდევნებლის სახითა“.

XIX საუკუნის პირველი ნახევრის საქართველოში ნიკოლოზ ბარათაშვილი იყო ის პიროვნება, რომელიც ყველაზე მწვავედ განიცდიდა თავისი დროის პრაქტიკულ შესაძლებლობათა შეზღუდულობას. ეს იყო უკმაყოფილება როგორც პირადი ბედ-იღბლით, ისე სამშობლოს ზვედრითაც, საზოგადოებრივი ცხოვრების სიღატაკით და პროვინციული ყოფის უპერსპექტივობით.

უკმაყოფილების ეს მძაფრა გრძნობა პოეტის შემოქმედებაში უნივერსალურ ელფერს იძენს:

„მაგრამ მე გვაში სული ვერღა მომთავსებია!“

ეს სიტყვები თავისი განწყობილებით აშკარად ავტობიოგრაფიულია.

„ფართოვება ზეცისა“ სიყრმითვე იტაცებდა პოეტის მზერას მისი პირველი ჰაბუკუკური ლტოლვა „ზენაართ სამყოფ“ უსაზღვროებისკენაა მიმართული და მამადავითზე „ამაოების დასაშობად“ ასული 16 წლის გიმნაზიელი თითქოს იმეორებს შორეულ წინაპართა გზას: „მთასა მაღალსა სათნოვებათასა აპხვედით. ღირსნო. და ღმერთის მხილველისა თანა იზილეთ ღმერთი. თუალით სოფლისაჲთა. მამანო. სძლიეთ სოფელსა და სოფლის მპყრობელსა ბნელსა და ისწავენით მცნებანი საღმრთომსა შჯულისანი“².

იოანე მტბევარის საგალობლის ეს ადგილიც დავით წინასწარმეტყველის გალობით არის ჩაგონებული:

„უფალო, ვინ დაეშენოს კარავსა შენსა, ანუ ვინ დაემკვიდროს მთასა წმიდასა შენსა“...

1879 წელს პოეტის მხცოვანმა ბიძამ გრ. ორბელიანმა შემდეგი შინაარსის ბარათი გაუგზავნა ილია ჭავჭავაძეს:

„ჩემო ბატონო, კნიაზო ილიაჲ, დავებერდი და შევეუდექ სულის გზასა, ვაკითხულობ დავითნსა და აი რა დადნა ამ კითხვისაგან...“

ფსალმუნნი

ვინ აღვიდეს მაღალსა მას მთასა წმიდასა,
სადა კგალობენ ანგელოზნი ღეთისა დიდებას?

1 ი. მტბევარი XIV—1.

2 ი. მტბევარი. XIII, ხსენება წმიდათა მამათა — 40.

— სულითა წრფელი, მშვიდი გულით, ფიქრით განწმენდილ,
ვის არ შეეხო ზაკვის გესლი ძმისა განკითხვად“...

მთაწმინდაზე ასვლა ქაბუჯი ბარათაშვილისათვის სიმბოლური
ქესტი იყო. შემოღამების იღუმენტებით მოცულ „სათნოების მაღალ-
ძთაზე“ მდგარი პოეტი სულის დამშვიდებას ცდილობს და ზე-
ნართა სამყოფისაკენ აღაპყრობს თვალთ. მაგრამ მისი ცდა
„ღმრთის ხილვისა“, უზენაესთან ფიქრითა და გულასტქმით შეერ-
თებისა უკვე ამაოა:

...აწცა რა თვალნი ლაქვარდს გიხალვენ, მყის ფიქრნი
შენდა მოისწრაფიან,
მაგრამ შენამდინ ვერ მოაღწევენ და ჰაერშივე განიბნევიან!
მე, შენსა მკვრეტელს, მავიწყდების საწუთროება,
გულის-თქმა ჩემი შენს იქითა... ეძიებს სადგურს,
ზენაართ სამყოფთ, რომ დაშთოს აქ ამაოზა...
მაგრამ ვერ სცნობენ, გლახ, მოკვდავნი განგებას ციურს!

საინტერესოა, რომ „შემოღამების“ პირველ ვარიანტში 1833
წ. ბარათაშვილი „ციური განგების“ ნაცვლად ხმარობს ქრისტიანუ-
ლი საკულტო ლიტერატურისთვის სპეციფიურ ეპითეტს: „მაგრამ
ჰაერშივე განქარდების, ვერ ჰსცნობს უცნაურს“, „უცნაური“ ქარ-
თულ სასულიერო პოეზიაში, ისევე როგორც საერთოდ მთელს
ქრისტიანულ მწერლობაში, ღმერთის სინონიმი. შდრ.: ავთანდილის
ლოცვა: „უცნაურო და უთქმელო“...

ბარათაშვილისათვის უკვე სამუდამოდ გაწყვეტილია ის კავ-
შირი, ის შემაერთებელი ხიდი, რომელიც მის საწუთრომოდუ-
ლებულ წინამორბედთ, სათნოების მთაზე ურყევი რწმენით ამაღლე-
ბულ წმიდა მამათ საშუალებას აძლევდა უშუალო სიახლოვე ეგრ-
ძნოთ უზენაესთან და მისი უხილავი არსება „სოფლისა თვალით“
განეჭკვრიათ.

ეს ძველისძველი გზა ხსნისა — ქრისტიანული მართლმორწ-
მუნეობის გზა უიმედოდ დახშულია „შემოღამების“ იქვით აღშფო-
თებულ ავტორისთვის. ამის გამოა, რომ იგი ასეთი გამძაფრებით
დაეძებს ახალ რწმენას, ახალ გზებს და ახალ იმედებს.

ბარათაშვილისათვის მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ „სოფლის
ძლევა“, მას არანაკლებ აწუხებს იმ ძალის რაობა, რომელმაც
ამიერსამყაროს წესი განსაზღვრა. ქართველი ჰიმნოგრაფებისა და
გურამიშვილისაგან განსხვავებით, ის მხოლოდ საწუთროს როლი
წუნობს. „მერანის“ ავტორის შეუპოვარი, უკომპრომისო დავა თან-
დათან ვრცელდება თვით განგებაზეც, ბედისწერაზეც და მისი სა-

ბოლოო მიზანიც ამ უკანასკნელის მიერ ზღვარდებული მიჯნის გადალახვაა.

როგორც ვხედავთ, ბარათაშვილის შემკვიდრებობითი კავშირი ძველ ქართულ სასულიერო პოეზიასთან, საერთოდ, შუასაუკუნეების ქართულ ქრისტიანულ კულტურასთან, მეტად რთული და წინააღმდეგობრივია. მიმღეობისა და უარყოფის ელემენტები აქ ურთიერთგამაპირობებელ მთლიანობას ქმნიან და თვალსაჩინოდ წარმოგვისახავენ იმ რთულ გზას, რომლითაც „რომანტიკული სულის“ ევოლუცია წარიმართა ქართულ ნიადაგზე, ქართული კულტურისა და მწერლობის წიაღში ადრეული შუა საუკუნეებიდან ვიდრე ბარათაშვილამდე.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამ გზაზე შემაერთებელ ბურჯებად კლასიკური ხანისა და აღორძინების პერიოდის უდიდესი წარმომადგენლები დგანან.

ბარათაშვილის შემოქმედების კავშირი ძველ ქართულ საერო მწერლობასთან და ამ საკითხთან დაკავშირებული ლიტერატურული მასალა საფუძვლიანად არის შესწავლილი ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში.

ამის გამო, ჩვენ მხოლოდ ზოგიერთ, შედარებით ნაკლებ-გაშუქებულ ფაქტზე შევჩერდებით.

ბარათაშვილის შეხმიანება რუსთაველთან პირველად ი. მეუნარგიამ შენიშნა¹. განსაკუთრებით საინტერესოა ს. ჩიქოვანისა და პ. ინგოროყვას მიერ დადგენილი პარალელები „მერანსა“ და „ვეფხისტყაოსანს“ შორის.

პ. ინგოროყვას სიტყვით, „ბარათაშვილის თავგანწირული მხედარი, ველად გაჭრილი, რათა „მომქესა მისსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს“, უნებლიეთ მოგვაგონებს სხვა თავგანწირულს მხედარს, რუსთაველის პოემის გმირს ავთანდილს, რომელიც, აგრეთვე, გაჭრილია ველად და მოივლის მსოფლიოს, რათა მომქესა მისსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს“².

ი. მეუნარგიას, ს. ჩიქოვანისა და პ. ინგოროყვას მიერ დადგენილი პარალელებიდან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია შემდეგი შეხვედრა:

¹ ი. მეუნარგია, ცხოვრობდა და პოეზია ნ. ბარათაშვილისა, ქართველი მწერლები, ს. ცაიშვილის რედაქციით. ტ. I, 1954, გვ. 228.

² პ. ინგოროყვა, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, წიგნი ნ. ბარათაშვილი, ლექსები, პოემა, წერილები. 1939, გვ. XXV.

ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემთა წინაპართ საფლავებს შორის;
ნუ დამიტეროს სატრფომ გულისა, ნულა დაძვეეს ცრემლი
მწუხარის, —
(„მერანი“).

თუ საწუთრომან დამამხოს ყოველთა დამამხობელმან,
ლარიბი მოკვდე ლარიბად, ვერ დამიტეროს მშობელმან,
ველარ შემსუდრონ დაზრდილთა და ვერცა მისანდობელმან.
(„ვეფხისტყაოსანი“).

ჩვენ გვინდა აქ ერთ გარემოებას მივაქციოთ ყურადღება: რუს-
თაველის ზემოციტირებული სტრიქონები თავისი შინაარსით უშუა-
ლო კავშირშია „ვეფხისტყაოსნის“ ცნობილ სტროფთან:

ვაჰ, სოფელო რაშიგან ხარ, რას გვაბრუნებ რა ზნე გვირსა,
ყოვლი შენი მონდობილი ნიადაგმცა ჩემებრ ტირსა.
სად წაიყვან სადაურსა, სად აღუფხვრი სალით ძირსა,
მაგრამ ლბერთი არ გაწირავს კაცსა შენგან განაწირსა.

რუსთაველის ეს აფორისტული სტროფი უბრალო ფილოსოფი-
ურ სენტენციას როდი წარმოადგენს. თავისი შინაარსით ის იმ-
დენად მძაფრია, რომ მასში გამჟღავნებული ლირიკული განცდა
ავტობიოგრაფიულ შთაბეჭდილებას ტოვებს, აქ ქვეტექსტში თით-
ქოს აშკარად იგულისხმება პირადი თუ არა, ყოველ შემთხვევაში,
რალაც უადრესად ახლობელი სულიერი გამოცდილება.

აღსანიშნავია, რომ „სად წაიყვან სადაურსა“-ს მოტივის ანა-
რეკლი სხვადასხვა ვარიაციებით გვხვდება მომდევნო საუკუნის პო-
ეტურ ძეგლებშიც, კერძოდ ალორძინების ხანის მწერლობაში:

რად, სოფელო, სხვა არ დასწვი ჩემებრ, მე შქენ დასადაგე?
გლახ ლახვარი სასოკდინე ყველა მე მკარ დასადაგე!
დამიკარგე ძე, ასული, ძმა არ ვიცი, და სად აგე?
სხვა ნაყოფი მათებრ ტურფა რა აშენე და სად აგე?
(თეიმურაზ I, „ჩივილი სოფლისადმი“).

კიდევ უფრო აშკარად ჩანს „ვეფხისტყაოსნის“ კვალი იოსებ
ტფილელთან.

თაო ჩემო, სად მოკვდები ანუ ვისსა სამარებსა,
რას დალახავ ქვეყანასა, იარები სამ არებსა,
მოშორდები მოყვარეთა, შენ ხარ ვისსა სამარებსა?
სამყოფთაგან გააბეზრდი, კარსა გავლი გასარებსა.

გურამიშვილის „საწუთროს სოფლის სამდურავში“ არის ასე-
თი სტრიქონები:

ამად ვემდური საწუთროს, თორემ სხვა რა მაქვს სადაო?
სად მომიყვანა, სად მყოფი, კიდევ მივყევარ სადაო?
მაჰა, დედა, ძმა, თვალითა ველარა მხედავს, ადაო.

ვახტანგ მეექვსე ბედს შესჩივის:

დაუტყვე სახლ-სამყოფი, თვისნი ტომნი, მონა რები,
დავაკრავლუვარ უცხოს თემსა, ვარ არვისგან მონარები...

არანაკლებ მძაფრია ბესიკის ჩივილი:

უცხონი თემით, სოფლის ცემით გავიგარენით,
უქნობნი ვარდნი ამა დარდით დავიბძარენით...

ძველი ქართული პოეზიის ამ ტრადიციად ქცეული მოტივის სათავეებთან მარტო რუსთაველი როდი დგას. კლასიკური ხანის მწერლობამ შემოგვინახა ერთი, ჭერ კიდევ საბოლოოდ გაუშიფრავი ლეგენდა — სამშობლოდან გარდახვეწილი პოეტი-მოგზაურის ფანტასტიკური სათავედასავალო ამბავი. ეს მოტივი ასახულია ჩახრუხადის „თამარიანში“.

აკად. აღ. ბარამიძის სიტყვით, „უცნობი მოგზაურის სათავედასავლო ამბავი არსებითად ფრაგმენტია, გადაარჩენილი სახითაც ის მცირე პოემას წარმოადგენს, ახლა შეუძლებელი ხდება იმის გარკვევა, თუ რით უკავშირდება ეს ფრაგმენტი სახობტო ლექსების კრებულს. ყოველ შემთხვევაში, თავისი შინაარსით, ავტორის განწყობილებით და რამდენადმე ფორმითაც ფრაგმენტი განზე დგას და დამოუკიდებელი ნაწარმოების ხასიათს ატარებს“¹.

აი, რას ვკითხულობთ „თამარიანის“ 59, 60, 61, 62, 63 და 64-ე სტროფებში:

ჩემსა მოყმესა, ლომთა მოძმესა,
ვის არად უჩნდის სახლი და კარი,
დამეტეს მქმნელად, გაიკრის ველად,
სადგურად ქონდუს ლომთა შამბნარი.
არვისად სწორად, წავიდის შორად,
ინდოეთს იყვის მისი საზღვარი.
ამოელის ჰინდნი, ხანნი და ჩინნი,
არა რად უჩნდის მას მათი ზარი...
...დამტყდიან ცანი! კვლავ განველო ზღვანი,
დაერჩი უსულოდ, მართ ვითა მკვდარი
...მოვლნის ქალაქნი, ზღვისა ალაგნი,
სრულად ეგვიპტე, არაბთა მხარი.
...რა მას ვიგონებ, ვერას ვიწონებ,
ველთა გაქრასა ოდენ ზმა ვარი.
ძეს სადმე საკმლად მფრინველთა, ასრე
გამიხდა ჩემი აჰა, მთაყარი.

¹ ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, 1966, გვ. 128.

ცულ მაშვრალია ესე სოფელო
ყოველთა თვისვე ესრეთ მზა არი.

„თამარიანის“ მოყვანილი ფრაგმენტის შინაარსი საგულისხმოა რამდენიმე ასპექტით.

3. ინგოროყვა თავის გამოკვლევაში „ჩახრუხაძე — პოეტი-მოგზაური“², ამ ფრაგმენტს ავტობიოგრაფიულად თვლის. აკად. ალ. ბარამიძის აზრით, „გაურკვეველი რჩება ვინაობა პოეტი-მოგზაურისა... გამოთქმული მოსაზრება, ვითომც პოეტი-მოგზაური იყო მეზობტბე ჩახრუხაძე ან შოთა რუსთაველი, არ არის დასაბუთებული“³.

ასეა თუ ისე, უაღრესად საყურადღებოა, რომ რუსთაველის ეპოქის საქართველოში არსებობდა რეალური, ბიოგრაფიული წარმომობის ვერსია „ველად გაჭრილ მოყმეზე“, რომელიც თავისი ზოგიერთი ნიშნით უთუოდ ეხმაურება „ვეფხისტყაოსნის“ შინაარსს და მისი სიუჟეტური აღნაგობის ეროვნული წარმომავლობის სასარგებლოდ მეტყველებს („გაიჭრის ველად, სადგურად ჰქონდეს ლომთა შამზნარი“... და სხვ.).

ამ თვალსაზრისით, სხვათა შორის, ნიშანდობლივია ერთი დეტალიც: „თამარიანში“ ველად გაჭრილი მოყმე „ძე სადმე საჭმლად მფრინველთა“, ასეთია ავტორის მიერ წარმოსახული მისი გარდახვეწის, ქვეყნად ხეტიალის ტრაგიკული ფინალი. აღსანიშნავია, რომ ეს მოტივი გვხვდება „ვეფხისტყაოსანში“ და, რაც მთავარია, სწორედ ამ მოტივს ეხმაურება ბარათაშვილის „მერანის“ შესაბამისი ადგილიც:

შდრ.: „ვეფხისტყაოსანი“:

შენთვის მოკვდები, გავხდები ყორანთა დასაყვიარად.

„მერანი“:

შავი ყორანი გამითხრის საფლავს...

...მივალალებენ სვავნი მყივარნი!

ამ ორ აშკარად მონათესავე პოეტურ სახეს შორის დევს თეიმურაზ მეორის ასეთივე მძაფრი ტრაგიკული განცდით განმსჭვალული ხილვა:

მოვკვდე — მიწაც აღარ მინდა, ჩემზე მხეცნი მოაწივე.

1 თამარიანი ჩახრუხაძისა, 1937, გვ. 34-36.

2 ჟურნ. „კავკასიონი“, 1924, №№ 1-2, 3-4.

3 ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. 11, 1968, გვ. 129.

ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ სამშობლო-დან ბედისა და თავგადასავლის საძიებლად გაჭრილი მოყმე, ჩახრუხადის პოემაში პოეტად ჩანს (სპარსეთში ყოფნის დროს, სულთანის კარზე, მას წარმოუთქვამს ლექსები: „იგავნი უთხარის, მეფენი უქნის, მათდავეს წორად მათი ლაშქარნი“).

ამ თვალსაზრისით „თამარიანის“ პერსონაჟი მსოფლიო ლიტერატურაში ერთ-ერთი პირველი სახეა რომანტიკული სულისკვეთებით ამოძრავებელი პოეტისა. მისი ტრაგიკული ოდისეა მთელი ისტორიული ეპოქით წინ უსწრებს ბაირონისა და რემბოს „გარდახვეწას“, ხოლო ქართული მწერლობის ისტორიაში პოემის ეს ფრაგმენტი XVII და XVIII საუკუნეების სვედაწყველილ პოეტთა მარტივოლოგის თავისებურ პრელუდიად უღერს.

ჩახრუხადის „ცულ-მაშვრალი სოფლისა“ და რუსთაველის „სად წაიყვან სადაურსა“-ს მოტივი საბედისწერო წინასწარმეტყველება-სავით აუხდათ სწორედ ამ ქარიშხლიანი ეპოქის შვილებს — თეიმურაზს, არჩილს, ვახტანგს, საბას, ბესიკსა და გურამიშვილს — „სამშობლოდან კიდევანქმნილ“, ქვეყნისა და საკუთარი ბედის ამო-მაძიებელთ.

ს. ჩიქოვანის სიტყვით, „მეჩვიდმეტე-მეთვრამეტე საუკუნის ქართველი პოეტები და მწიგნობრები უმთავრესად სერვანტესისებური თავგადასავლური ბიოგრაფიის მქონე პიროვნებები იყვნენ. ხოლო მეცხრამეტე საუკუნის ქართველმა პოეტებმა გარეგნულად უფრო სადა და ჩვეულებრივი ცხოვრება განვლეს“¹.

აღნიშნული კონტრასტი უთუოდ ბარათაშვილის ცხოვრებაზეც ვრცელდება. მაგრამ აქვე უნდა ითქვას, რომ XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართველი მწერლებისათვის ბიოგრაფიულად უცხო არ ყოფილა მშობლიურ „სამყოფთაგან“ მოწყვეტით, მამულთან ნაძალადევი „მოშორებით“ გამოწვეული ნოსტალგიის მტკივნეული განცდა. განსაკუთრებით ეს ითქმის 1832 წლის შეთქმულების მონაწილე მწერალთა და მოღვაწეთა შესახებ. ალ. ქავჭავაძის, გრ. ორბელიანის, სოლომონ დოდაშვილისა და დიმიტრი ყიფიანის ბიოგრაფიაში არის მთელი რიგი შტრიხებისა, რომლებიც თითქოს ახალ ვითარებაში იმეორებენ წინააპრთა ცხოვრების დრამატულ პერიპეტეებს.

1834 წელს საქართველოს მოცილებული, ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა, ჯანითა და ენერგიით სავსე გრ. ორბელიანი სწერს მანანა ორბელიანს:

„...ვაითუ მალე ჩემთვისაც ასე დარეკონ და საფლავი ჩემი

¹ ს. ჩიქოვანი, რჩეული წერილები, 1963, გვ. 123.

გასთხარონ მხარესა უცხოს, შორს ყოველთა ჩემთა გულსა საყვარელთაგან და არა ერთი ცრემლი არა დაეცეს მიწასა, საუკუნოდ ჩემს დამფარველსა — თუმცა სიკვდილი ყველგან სიკვდილია, მარა გულს კი ჰსურს, რომელ უკანასკნელი ოხვრა ესმას მისთა მახლობელთა; რომელ თვალთა მიმოიხედონ და უკანასკნელ იხილონ მოყვასნი თვისნი და არა უცხონი გულგრილნი დაუდევნებლის სახითა“.

ამ წერილის შინაარსი უცნობია არ უნდა დარჩენილიყო პოეტის ყრმა დისწულისათვის. გრ. ორბელიანის ეს განწყობილება პოეტურად გამჟღავნდა ლექსში „ჩემს დას ეფემიას“, რომელიც სამშობლოს დაკარგვის პირველი სასოწარკვეთით მოცულმა პოეტმა 1835 წელს დაწერა რიგაში:

მისთვის ელოცე ცას, შავნი დღენი ჩემთვის შთომილნი
არ შეჰსწყდნენ, ვიდრე კვალად ჩემთა თვალთ არ ვიხილონ,
და მაშინ, ოდეს საუკუნოდ მივლულ თვალნი,
მშობლიურ მიწა ხელთა შენთა გულს დამაყარონ.

ამრიგად, სამშობლოდან გარდახვეწის („სად წაიყვან სადაურსა“) თემა XIX საუკუნის პოეზიაშიც შემოიჭრა, არა ლიტერატურული ინერციის ძალით, არამედ, როგორც მწვავე, ცხოვრებისეული, ემოციურად უაღრესად აქტუალური მოტივი. ზედმეტი არ იქნება აქვე გავიხსენოთ ალ. ჭავჭავაძის ცნობილი სტრიქონები:

ამას ვჰსტირ, რომ ვშორდები თვალთ დამტირებსა,
თვარა ვით შევეუკრთე ტანჯვა — კირებსა...

1832 წლის შეთქმულების მონაწილეთა ხვედრმა მეტად დიდი ზემოქმედება მოახდინა ყრმა ბარათაშვილის შეგნებაზე. „მერანში“ მოიპოვება მთელი რიგი ავტობიოგრაფიული ხაზებისა. განსაკვირებელია, კერძოდ, საკუთარი ბედ-იღბლის ამგვარი მისწერილი წინათგარძნობა:

ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემთა წინაართ საფლავებს შორის...

„მერანი“, ისევე როგორც „ეპპოვე ტაძარი“, უწინარეს ყოვლისა, პოეტის პირადი განცდის, პირადა სულიერი გამოცდილების ნაყოფია. მაგრამ, როგორც ეპოქალური ნაწარმოები, როგორც გენიალური მხატვრული ქმნილება, თავისი შინაარსით იგი ამავე დროს ეროვნული ცხოვრების გამოცდილებასაც ემყარება.

ქართველი ერის სულიერი ბიოგრაფია, ძველი ქართული მწერლობის უკვდავ სახეებში განსაგნებული ეროვნული ისტორიის

დრამატიზმი — აი, ის მთავარი წყარო, რომელიც ასაზრდოებს და განსაზღვრავს „მერანის“ პათოსს.

სხვარიც შეუძლებელია იმ შინაგანი სიღრმისა და მონუმენტურობის, იმ თითქოს დროისა და სივრცის თვალწევდენელ განივზე პროეცირებული განცდის ახსნა, რომელიც ერთთავად განმსჭვალავს „მერანის“ ოთხ (მესამე, მეოთხე, მეხუთე და მეექვსე) სტროფს.

აკად. ნ. მარმა „მერანს“ კატასტროფის წინაშე მდგარი ერის მონოლოგი უწოდა. ბარათაშვილის სევდა განვრცობილია ეპოქის პერსპექტივაში. ამის გამო, მისი თავგანწირული სულისკვეთება თანაზიარია ბაირონის, შელის, პუშკინის, ჰეინეს, ლეოპარდის, მიცკევიჩისა და ლერმონტოვის სულიერი სწრაფვისა.

მაგრამ ამ სევდის სათავე ეროვნული თვითშეგნებაა და მისი მძლავრი ნაკადი მშობლიური მწერლობის წიაღიდან მომდინარეობს. ცხადია, ილია ორბელიანის თავგადასავალი: ტყვეობა და ტყვეობიდან გაქცევა, მხოლოდ გარეგანი საბაზი იყო „მერანის“ დასაწერად. ლექსის ძირითადი იდეა გაცილებით ადრე მომწიფდა. სამშობლოდან გარდახვეწის მოტივი „მერანში“ გაცნობიერებულია როგორც საუკუნოვანი მწუხარება, როგორც ძველისძველი თანამდევი წყევლა და საბედისწერო მსხვერპლი. ამ ლექსის მღელვარე, „დაქანტულობით თავგანწირულ“ ინტონაციაში თითქოს აშკარად ისმის შორეული გზებისა და გზაჯვარედინების კაემანი და წინაპართაგან განვლილი სივრცის დამთრგუნველი უნუგეშობა. რუსთაველის მკმუნვარე წინათგრძნობის ხმას აქ თან ერთვის ასტრაბადისა და ასტრახანის მიწაზე აღმხდარი ტრაგედიის შემშარავი ექო, დასავლეთის უცნობ გზებზე კარდაკარ მავალი კათოლიკე ბერის შეკავებული გმინვა და კიუსტირინის ლიაში ჩაფლული მხედრის მწარე ქვითინი.

მერანის ამაყი მხედრისათვის უცხო არ ყოფილა „სამყოფთაგან გაბეზრების“ აუტანელი გრძნობა.

ვიდრე თავის სანუკვარ მიზანს („ბედის სამძღვარს“) მიუახლოვდებოდეს, ბარათაშვილის მხედარი ვალდებულია ბოლომდე გაიაროს ამ მწუხარე სალხინებლოს გზა და წინაპართა მძიმე ხვედრს ეზიაროს.

ეს უგრძესი შარა წინამორბედთა უსასოო ფიქრითა და წამხდარი იმედებით არის მოკირწყლული, ხოლო მათ სისხლიან კვალზე მარტოდ მავალ მგზავრს ქარიშხლის ზარი და ყორანთა ავბედითი ხმა მიაცილებს.

ანეთი იყო გზა, რომელიც მერანის თავგანწირულმა მხედარმა აირჩია.

მინც ბარათაშვილის შემოქმედებაში გარდახვეწის მოტივი ახალი, ქართული პოეზიისათვის მანამდე უცნობი ასპექტით არის გააზრებული. „მერანის“ კონცეფციის ეპოქალური სიახლე, სხვათა შორის, იმაშიც გამოიხატა, რომ აქ ყველა წინამორბედი პოეტური ძეგლისაგან განსხვავებით, „მამულთან მოშორება“ წარმოსახულია როგორც წინასწარ გაცნობიერებული, შინაგანი მოთხოვნოვნობით ნაკარნახევი, ნებაყოფლობითი აქტი.

თუ ვახტანგ VI-სა და გურამიშვილისათვის სამშობლოდან იძულებითი ემიგრაცია პირველ რიგში მწუხარე გოდების სათავეა, ხოლო თეიმურაზის „ჩივილში“ და-ძმათაგან დამორების ფაქტი განცდილია, როგორც ბედის ყველაზე მძიმე, „საჩიკვდინე“ ლახვარი, თუ რუსთაველიდან მოყოლებული ქართულ პოეზიაში სოფლის ბრუნვის ეს უღმობელი წესი („სადაურის სად წაყენა“) „ნიადაგ მწარე ტირილის“, საწუთროს „დამამხობელი“, „გაუტანელი“ არსით შეძრწუნებისა და უსასოობის საგანი იყო, „მერანში“ გარდახვეწის აქცია თავგანწირული მხედრის საბოლოო მიზნის („ბედის სამძღვრის“ გადალახვის) აუცილებელი წინაპირობაა და ამის გამო მწუხარებას, რომელსაც ეს აქცია იწვევს, აქ მხოლოდ შეფარდებითი ხასიათი აქვს.

რაა, მოვშორდე ჩემსა მამულსა, მოვაკლდე სწორთა და
მეგობარსა;

თუ:

კუდად ხომ მინც არ ჩივილის ეს განწირულის სულის კვეთება...

უფრო მეტიც, ბარათაშვილთან განშორების ტკივილი, უცხო მხარეს გარდაცვალების, „უპატრონოდ“, „ოხრად“ დაღუპვის წინათგრძნობა ბედებს სრულიად ახალ, საზეიმო, „ზვაობით“ განწყობილებას, რადგან აქ აუცდენელი უბედურების, კატასტროფის მოლოდინში შესულია ფარული ნეტარების, თავგანწირვით აღფრთოვანებისა და ტკბობის განცდაც.

ქარიშხლის „ზარი“ და „ღრიალი“, მოვალაღ სევათა გამყვივანი ხმა — პოეტის ეს შემზარავი რეჟიემი — მწუხარე, საგანგაშო ხმებით ავსებს „ტიალი მინდვრის“ უდაბურებას, მაგრამ მას შინაგან მუსიკალურ თემად გასდევს ექსტატიური აღფრთოვანების, დღესასწაულებრივი განწყობილების მოტივიც.

ნებაყოფლობითი გარდახვეწის თემით „მერანის“ ლირიკული გმირი შორეულ ნათესაობას ავლენს ძველი ქართული პოეზიის მხოლოდ ერთ პერსონაჟთან — „თამარიანის“ ველად გაქრილ პოეტთან, ვისაც ასევე „არად უჩნდის სახლი და კარი“ (აღსანიშნა-

ვია, მაინც, რომ „თამარიანის“ ავტორისთვის გმირის ეს თვისება, ისევე, როგორც მთელი მისი თავგადასავალი, განცდილია როგორც მწარე სინანულის საგანი).

თავისი სულიერი წყობით ბარათაშვილს მხედარი ახალი ეპოქის ღვიძლი პირშეოა, იმ ეპოქისა, რომლის მშფოთვარე სუნთქვამ პოეზიის ზედაპირზე ამოატივტივა შეუპოვარ მეოცნებეთა საკვირველი სახეები — შატობრიანის რენე, ბაირონის ჩაილდ ჰაროლდი და მიცევეჩის ფარისი.

მისი მფრინავი რაშის თავდავიწყებული ქენება შორეულ სივრცეთა იმ დაუძლეველი მიზიდულობის ძალით იყო გამოწვეული, რომელმაც დაახლოებით იმავე წლებში ლერმონტოვის თეთრი იალქნის შეუჩერებელ ქროლვას მისცა დასაბამი, ხოლო საუკუნის დამლევს რემბოს მთვრალი ხომალდის ფანტასტიკური გეზი განსაზღვრა.

ბედმა აქაც დასცინა ქართველ პოეტს. თუ მისი სულიერი თანამომქმენი შორეულ მიწებსა და კონტინენტებს აღწევდნენ, ნიკოლოზ ბარათაშვილს „ქალაქიდან ორას ვერსზედ“ მოუხდა აფრის დაშვება. ნახიჩევანი და განჯა, აი, უკიდურესი წერტილები მის პიერ სიცოცხლეში განვლილი გზისა.

უმოქმედობის, პრაქტიკული უპერსპექტივობის ტრაგედიამ აქაც იჩინა თავი და თითქოს იმისთვის. რომ სვედაწყველილ პოეტთა ძველისძველი აღთქმა აღესრულებინა — როცა მის გარშემო უიმედოდ დაიხშო ყველა გარეგანი გზა — „მერანის“ ავტორმა შესძლო საკუთარი სულის სიღრმეში აღმოეჩინა ახალი სივრცე და ამგვარად უსასრულობის, მარადიული სარბოლის დიად განცდას ზიარებოდა.

მთელი თავისი შემოქმედებით ბარათაშვილი უპირველეს ყოვლისა საკუთარი ეპოქის სულიერ მიზანსწრაფვათა თანაზიარია. როგორც შინაარსი, ასევე ფორმა მისი ქმნილებებისა ზუსტად მიგვანიშნებს საუკუნის რატორიულად განსაზღვრულ მიდრეკილებაზე, მათი სახით ჩვენ გვაქვს XIX საუკუნის მსოფლიო რომანტიკული პოეზიის უაღრესად ნიშანდობლივი, ტიპიური ნიმუშები.

მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქართული რომანტიზმის სათავეებს (ამ სიტყვის ფართო გაგებით) ბევრად უფრო ადრეული საუკუნეების სიღრმეში მივყევართ.

ქრისტიანულ-რომანტიკული პათოსი, რომელიც ერთთავად განმსჭვალავს ჩვენს სასულიერო პოეზიას, შემდგომ ტრანსფორმირებული სახით საერო მწერლობამდეც აღწევს და მეტად ღრმა დაღს ამჩნევს მთელ მის განვითარებას.

აქამდე ჩვენ ძირითადად შევვხეთ ცალკეულ ლიტერატურულ

მოტივებს, რომლებიც ბარათაშვილის შემოქმედებას ძველი ქართული მწერლობის ტრადიციებთან აკავშირებენ. ამ მრავალსახოვან კავშირთა სრული წარმოდგენისათვის აუცილებელია ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში დადგენილი მთელი რიგი პარალელების გათვალისწინებაც (განსაკუთრებით საგულისხმოა ამ მხრივ პ. ინგოროყვას, ს. ჩიქოვანის, ა. გაწერელიას, კ. კეკელიძის, ალ. ბარამაძის დაკვირვებები).

ამის შემდეგ ჩვენი მთავარი საზრუნავია იმ არსებითი, ძირითადი ხაზის გამოკვეთა, რომელიც, როგორც ძველი ქართული მწერლობის სიღრმიდან მომდინარე, საკუთრივ რომანტიკული ნაკადი, ბარათაშვილის შემოქმედებაში აღწევს თავის საბოლოო გაშლას.

სასულიერო პოეზიის ძეგლების შემდეგ ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით ჭაინტერესოა რუსთაველას პოემა. როგორც წინა წერილში აღვნიშნეთ, პეროიკული სული, რომელიც მთელ „ვეფხისტყაოსანს“ განჰსჰკვალავს, ამ პოემაში მხატვრულად ხორცშესხმულია იდეალიზებულ სახეებში, მათ რომანტიკულ სიმბოლიკაში.

სწრაფვა იდეალურისაკენ, სრულყოფისკენ, წარმოადგენს რუსთაველის პოემის მთავარ პათოსს. მაგრამ იდეალური „ვეფხისტყაოსანში“ არსად არ რჩება კონკრეტული, მატერიალური განხორციელების გარეშე. რუსთაველის პოეტურ სამყაროში პირობითი სიმბოლოები, იღუმალი, გადატანით მნიშვნელობის შემცველი ნიშნები თვალნათლივ ცოცხლდებიან, ახალ სულს იდგამენ და ახალი, სრულქმნილი, ხორცშესხმული არსებობისთვის იღვიძებენ. სულისმიერი, იდეალური აქ გამუდმებით მიილტვის თავისი ხორციელი განსახიერებისაკენ, მატერიალურისაკენ, ხოლო მატერია ასევე გამუდმებით იჭრება იდეათა სფეროში და თავის ცოცხალ, თბილ ფორმებს კარნახობს მათ.

კლასიკური სისადავისა და ზომიერების დახვეწილი გრძნობა ვეფხისტყაოსანში გამუდმებით აწესრიგებს როგორც პოემის ძირითად ფაბულურ სტრუქტურას, ასევე მისი უმცირესი შემადგენელი ნაწილების ჰარმონიულ წყობასაც.

მაგრამ ეს ჰარმონია, ეს მთლიანი, თავის თავში დასრულებული, სადა და ნატიფ კონტურებში გახსნილი მკვიდრად ნაგები შენობა, ამავე დროს, გამდიდრებულია შინაგანი პერსპექტივის საოცარი, თითქოს უსასრულობაში გატყორცნილი სიღრმით.

ვეფხისტყაოსანში მიღწეული ჰარმონია. ესთეტიკური თვალსაზრისით უკვე შესამჩნევად განსხვავდება ხელოვნების კლასიკური იდეალისაგან.

ეს არის თვისობრივად ახალი, განსაკუთრებული, თანხმობა,

რომელიც კლასიკური და რომანტიკული იდეალების ჰარმონიულ შეუღლებას გულისხმობს.

ამ თვალსაზრისით ვეფხისტყაოსანი თავისი დროისთვის იყო თითქმის უნიკალური ცდა შეურიგებლის შერიგებისა.

ეს ორი პოლუსური ნაკადი (კლასიკური და რომანტიკული, „წარმართული“ და „ქრისტიანული“) შემდგომი საუკუნეების მანძილზე თანდათან განილტვება ერთმანეთისაგან და კვლავ შეურიგებელ წინააღმდეგობას ქმნის.

თეიმურაზ პირველის, არჩილისა და ვახტანგ მეექვსის შემოქმედებაში, რომელნიც ძირითადად რუსთაველის პოეტური სამყაროს გავლენის ქვეშ არიან მოქცეულნი, უკიდურეს წერტილამდე მისული რომანტიკული იდეალიზმი (თეიმურაზის „ჩივილი სოფლისადმი“ და „წაჰება ქეთევან დედოფლისა“, სიყვარულს მისტიკურ კონცეფცია ვახტანგთან) კიდევ თანაარსებობს ხორციელ სიამეთა თავისებურ კულტთან (თეიმურაზის „მაჯამა“, ვახტანგის „სალბუნად გულისა“).

ასევე წინააღმდეგობრივია აქ თანაარსებობა, ერთნის მხრივ, სოფლისაგან ზიზლით განდგომის, ხოლო, მეორეს მხრივ, პრაქტიკული მოქმედების აუცილებლობის მოტივებისა. ამ მხრივ, სანიმუშოა არჩილის აღსარება: „სოფელს ვაგინებ, მაგრამე მიყვარს და ვერ ვეხსნებია“ („ლექსნი ასდაათნი“).

მაგრამ ეს ორი მოტივი აქ აშკარად ეკლექტიკურ მთლიანობას ქმნის და სწორედ ამით განსხვავდება სამყაროს ჰარმონიული განცდის იმ ორგანული თვისებებისაგან, რაც ვეფხისტყაოსნის მთელი მხატვრული შინაარსის განმსაზღვრელია.

შემდგომ ხანებში ქართული კლასიკური პოეტური მსოფლვაგების შინაგანი რღვევის პროცესმა კიდევ უფრო ინტენსიური ფორმა მიიღო და საბოლოოდ გურამიშვილისა და ბესიკის (განსაკუთრებით მისი მიმდევრების) ლირიკაში ორი დიამეტრულად საწინააღმდეგო პოეტური მსოფლმხედველობის სახით გამოვლინდა.

ბესიკის „ტანო ტატანო“, რომელშიც რაფინირებული სახე შეიძინეს ძველი ქართული სატრფიალო ლირიკის მოტივებმა და სახეებმა, თავის მხრივ იქცა საკმაოდ ხანგრძლივი ტრადიციის წყაროდ — თავისებურ ლირიკულ კარაბადინად, რომელშიც მისი მიმდევრები მზა პოეტურ რეცეპტებს ამოიკითხავდნენ. საინტერესოა, რომ ბესიკის ერთგულ შეგირდთა სიაში გვხვდება ნიკოლოზ ბარათაშვილის ორი მოგვარეუც: ზაალ ბარათაშვილი („ბულბული მწუხარებს“) და ბარამ ბარათაშვილი („...ნუ მწვავ მიჯნურო“).

ბესიკური ნაკადი ქართულ პოეზიაში დაკავშირებული იყო წარ-

მართული მგრძობელობის კულტთან, რომელიც ძირითადად ტრადიციული აღმოსავლური მეტაფორიზმის ზერხებით პოვებდა თავის პოეტურ განხორციელებას.

თვითონ ბესიკთან სიყვარული ტრაგიკული განცდაა. ეს ინტონაცია ინერციის ძალით გადადის მისი მიმბაძველების შემოქმედებაშიც, მაგრამ თანდათან ჰკარგავს თავის შინაგან გამართლებას და თავისებური გალანტური თამაშის იერს იღებს, ეს არის თამაში გრძობებით, სახეებით, რითმებით.

ალ. ჭავჭავაძესთან, რომელმაც ბესიკის დიდი გავლენა განიცადა, სიყვარულის განცდა არსებითად მოკლებულია ტრაგიზმს. უბედურება, ტკივილი აქ გრძობის პირობითი ელფერია.

ბესიკის შემოქმედებაში აუცილებელია გამოვარჩიოთ ის, რაც მისი შემოქმედი პაროვნების ცოცხალ მთლიანობას შეადგენდა და ის, რაც ლიტერატურული ტრადიციის სათავედ იქცა. როდესაც გურამიშვილისა და ბესიკის ანტიპოდურ ხასიათზე ვლაპარაკობთ, ჩვენ, უწინარეს ყოვლისა, მხედველობაში გვაქვს ბესიკის შემოქმედების მეორე მხარე: ე. ი. არა მისი ლირიკის ცოცხალი ძრავალსახოვნება, არამედ ის თვისება, რომელიც ლიტერატურული გავლენისა და მიზაძვის საგნად იქცა.

კიდევ უფრო მრავალფეროვანია დავით გურამიშვილის პოეტური მემკვიდრეობა. მაგალითად „ქაცვია მწყემსი“, თუ მას სერიოზულ მხატვრულ ნაწარმოებად ჩავთვლით, აშკარად შეუსაბამოა „დავითიანის“ ძირითადი კონცეფციისა. თუმცა, ჩვენი ფიქრით, ეს პოემა უფრო ზერელე ლიტერატურული ვარჯიშის ნაყოფს უნდა წარმოადგენდეს. სავარაუდოა, რომ ეს არის რაღაც არაქართული; ნახევრად ფოლკლორული, ნახევრად ლიტერატურული ნაწარმოების თავისუფალი თარგმანი („ქაცვია მწყემსი“ ვერსიფიკაციის თვალსაზრისითაც არაორგანულია ქართული პოეზიისათვის).

გურამიშვილის პოეზიაში განუზომლად უფრო მკაფიოდ, ვიდრე მისი ეპოქის სხვა რომელიმე პოეტის შემოქმედებაში, მოჩანს ცოცხალი, არაპირობითი პიროვნება, თავისი ცოცხალი, რეალური, არაპირობითი განცდებით. აქ იღვიძებს განსაკუთრებული ინტერესი რეალური ადამიანის შინაგანი სამყაროსადმი, სულიერი ცხოვრებისადმი.

გურამიშვილს ეკუთვნის მოწოდება, რომლის ექომ ახალი საუკუნის ზღურბლამდე მოაღწია და ბარათაშვილის პოეზიაში გახმაურდა ახალი სიმძლავრით:

ნუ გძინავს, სულო, აწ გაიღვიძე,
რომ არ შეიქმნა ლამპარ შრეტილი!

(მდრ. ბარათაშვილის წერილი გრ. ორბელიანისადმი: „შინაგანი ხმა მიწევს... მეუბნება, ნუ გძინავსო! მე არა მძინავს, მაგრამ...“) გურამიშვილის ენაზე ამ სიტყვებს კონკრეტული ქრისტიანული მნიშვნელობა აქვს. „სულთერ ლამპართა აღნთების“ მოტივი მას მემკვიდრეობით აქვს მიღებული ძველი ქართული სასულიერო პოეზიიდან. მაგრამ აქ არის მნიშვნელოვანი განსხვავება. „აწ განიღვიძე, რომელსაც ეგე გძინავს!“. — იოანე მინჩხის დასდებულში ეს სიტყვები მიმართულია ღვთისადმი (ამას უგალობენ „დასნი მღვიძარეთანი“ ქრისტეს, აღდგომის წინ) გურამიშვილთან „ნუ გძინავს, სულო, აწ გაიღვიძე!“ ეხება არა უზენაეს სულს (ღმერთს), არამედ ადამიანს.

მაინც ადამიანის პიროვნება გურამიშვილის პოეზიაში, მიუხედავად უკვე ნათლად გამოკვეთილი ინდივიდუალური თვისებებისა, ჯერ კიდევ შეზღუდულია, სუსტია, ზოგჯერ აშკარად უსუსურია ღვთისა და ქვეყნის წინაშე.

ადამიანი აქ საბრალოდ გამოიყურება უზენაესთან შედარებით და ხშირად განგებ, გადაჭარბებით იმდაბლებს თავს.

მე ვით ვიტყვი შენს ქებასა,
ნაწვართი ვარ ვით პირუტყვი;
მიპირდა და ჩემს მავნეთა
შენგნით კვერთხი გარდაურტყი.
ვით უნაზო, განმწმინდე
მე ცოდვილსა ბრალთა ტუტყვი...

„დავითიანში“ არის ადგილები, სადაც ავტორის გულწრფელობა ზენიტს აღწევს. საერთოდ, ეს პოემა დაწერილია განსაცვიფრებელი უშუალობით და სწორედ ასე, როგორც ცოცხალი ადამიანის ნამღვილ, არაგამოგონილ განცდათა უშუალო, ზუსტი პოეტური ანარეკლი, შეგნებულად გათავისუფლებული მთელი რიგი ტრადიციულ-ლიტერატურული პირობითობისაგან, მკვეთრად უპირისპირდება ბესიკის ლირიკულ სამყაროსა და პოეტიკას.

ასეთ უალრესობამდე მისული სიწრფელით დაწერილ ადგილებში პოემის ლირიკული გმირი ჩვენს წინ წარმოდგება, როგორც ადამიანით უმწვეო არსება:

რით გარღვიხადო მე, ღმერთო,
ეგე-ვითარი ვალობა,
რაც შენ მომავე საესებით
ურიცხვი შენი წყალობა?
უწერთნელ ვარ, არა ვიცი რა
დავითის ფსალმუნთ გალობა,
გთხოვ, უმეცარსა შემწინდო.
ჩემი ცოდვა და ბრალთა.

ამ თვალსაზრისით ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკული გმირა ნეტად განსხვავდება გურამიშვილისაგან. ბარათაშვილი, როგორც ლირიკოსი, პირველი დიდბუნებოვანი პიროვნებაა ქართულ პოეზიაში, რომელსაც არ დაუკარგავს უზენაესის რწმენა, მაგრამ უკვე იგრძნო საკუთარი სიმაღლე, თავისი შინაგანი ძლევამოსილება და „სურვილთა დიადობანი“.

ბარათაშვილის სულიერი ნათესაობა გურამიშვილის პოეტურ სამყაროსთან ძირითადად სათავეს იღებს რომანტიკულ სულისკვეთებაში, რომელიც განსაკუთრებით მკაფიოდ „რეულში“ არის გაცხადებული:

ზორცია მიწა ტალახი,
საწუთროს ფეხით ნალახი,
სული უსხეულ მყოფელი,
აქვს საუკუნო სოფელი.
ზორცი მკვდარ-ხმელი ბალახ,
აყოებულად ნანახი:
სული ცხოვრების მპყრობელა,
ვით ბაზმა გაუქრობელი.

სწორედ ეს ქრისტიანული წარმოდგენა ხორციელი და სულიერი მშვენიერების ურთიერთსაპირისპირო ბუნების შესახებ არის გაღრმავებული და თავისებური ესთეტიკური პრინციპის ხარისხშია აყვანილი ბარათაშვილის ლექსში „რად ჰყვედრი კაცსა“.

ამ თვალსაზრისით გურამიშვილი ქართული მწერლობის ისტორიაში ჰემმარიტი წინამორბედი ბარათაშვილისა.

გურამიშვილთან, როგორც ადრეული რენესანსის ქრისტიანულ ხელოვნებაში, რომელიც დემოკრატიული, მდაბიური სულით გამოირჩეოდა, ჯერ კიდევ არსებობს უხეში სინამდვილის, ყოფის და უხვეწავი ატრიბუტები. ისინი საკმაოდ დიდ ადგილს იკავებენ პოეტის მიერ შექმნილ ტილოზე, თუმცა გურამიშვილისთვის „ყოფა“ წუთისოფლის მტვერია, რომელიც ადამიანის უკვდავ სულს უნდა ჩამოერეცხოს.

ბარათაშვილთან სული უკვე განწმენდილია, მას უკვე განვლილი აქვს ლირიკული კათარზისი და თავისი წმინდა, მარადიული, ამაღლებული, ძლევამოსილი სახით გვევლინება. აქ ყველაფერი ელავს და კამეაშვებს უკვდავების მარადიული იდეით და რაც მთავარია, ბარათაშვილთან ადამიანის სული, პიროვნება უკვე გრძნობს თავის სუვერენულ მდგომარეობას არა „მხოლოდ“ სოფლის, არამედ ბედისწერის, განგების მიმართაც.

ასე გამოიყურება დაახლოებით ის გზა, რომელიც „რომანტიკული სულის“ განვითარებამ გაიარა ქართულ პოეზიაში ადრეულაშუა საუკუნეებიდან ბარათაშვილის ეპოქამდე.

რომანტიკული საწყისი, რომელიც ქართულ მწერლობას დასაზამიდან მოყვება, იშვიათად მდგარა ჩვენი ლიტერატურის ისტორიკოსთა ყურადღების ცენტრში. ყოველ შემთხვევაში მისი ელემენტების ძიება ჩვეულებრივ დაკავშირებული იყო შედარებით გვიანდელ ეპოქებთან.

აკად. კ. კეკელიძის აზრით, რომანტიზმის პირველი ნიშნების აღმოცენება ქართულ მწერლობაში გაპირობებულია ქართული ფეოდალური კლასის სოციალური ბატონობის შერყევით.

„სავაჭრო კაპიტალის ელემენტების შემოჭრით სოციალური ბატონობის ბაზის შერყევამ მბრძანებელ კლასს სულის სიმშვიდე დაუკარგა და ფეოდალურ ლიტერატურაში გამოიწვია რომანტიზმის ელემენტები. უნდა შევნიშნოთ, რომ რომანტიზმის ელემენტებს ჩვენ გარკვევით ვამჩნევთ ქართულ მწერლობაში, თუ აღრე არა, XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან მაინც, განსაკუთრებით კი რუსულ ემიგრაციაში.“

დაკარგვა საშობლოსი, ნაცნობ-მეგობრებსა და ნათესაებს დაშორება, დაკარგვა პოლიტიკური ძალაუფლებიდან (რუსეთში უფრო აღრე, ვიდრე საქართველოში) და სოციალური მდგომარეობის შერყევა, აი, ის ნიადაგი, რომელზედაც აღმოცენდა ქართული ფეოდალური კლასის რომანტიზმის ელემენტები“.¹

ბარათაშვილს ჰყავდა კიდევ უფრო ახლობელი წინამორბედებიც — ე. წ. „გარდამავალი ხანისა“ და გასული საუკუნის დასაწყისის პოეტები, რომელთაც უშუალოდ შეუშადადეს ნიადაგი მის პოეტურ გენიას. მაგრამ რომანტიკული სათავეები ბარათაშვილის შემოქმედებისა არამც და არამც არ თავსდება რომელიმე ერთი ისტორიულად შეზღუდული პერიოდის ჩარჩოებში. ამ შორეულ სათავეებიდან მომდინარე ნაკადი თან სდევს თითქმის მთელი ჩვენი ეროვნული მწერლობის ისტორიას და განსაკუთრებით მკაფიოდ მის უმნიშვნელოვანეს ძეგლებში მელანდება.

¹ კ. კეკელიძე. ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. II, 1952, გვ. 217.

ძველი ქართული სასულიერო მწერლობა, რუსთაველი, გურამიშვილი — აი, ის სამი ძირითადი ფაზა, რომელსაც ეს ნაკადი გაივლის ბარათაშვილამდე.

ჩვენს მიერ დახატული სურათი, რომლის მიზანი იყო ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედების ეროვნული სათავეების ნათელიყოფა, მხოლოდ მიახლოებითია. ამ პრობლემასთან დაკავშირებულ მდიდარი ლიტერატურული მასალა, ცხადია, უფრო ღრმა და მრავალმხრივ შესწავლას მოელის.

რაც შეეხება XIX საუკუნის ქართულ რომანტიკულ სკოლას, როგორც ისტორიულად განსაზღვრულ ლიტერატურულ მოვლენას, მისი ჩამოყალიბებისა და ევოლუციის საკითხები ბევრად უფრო ვრცელი და ნაყოფიერი კვლევის საგნად იქცა ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში. ამ საკითხისადმი მიძღვნილი სპეციალური ლიტერატურა მეტად მრავალფეროვანია.

უკანასკნელი ათეული წლების მანძილზე გამოქვეყნდა მთელი რიგი უაღრესად საყურადღებო ნაშრომებისა, რომელთა უმრავლესობა ქართული რომანტიზმის ცალკეულ წარმომადგენელთა ცხოვრებას და შემოქმედებას ეხება.

საკირთა შევნიშნოთ, რომ ბოლო დროს ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ მქლავნდება ერთი, ჩვენი ფიქრით, მეთოდოლოგიურად გაუმართლებელი ტენდენცია: ყველაფერი, რაც კი თავისი მხატვრული-იდეური სპეციფიკით განზე რჩება XIX საუკუნის ქართული კრიტიკული რეალიზმის განვითარების მთავარი გზიდან, გადატანილ იქნას რომანტიკული მიმდინარეობის რკალში.

ჩვენი ფიქრით, გასული საუკუნის პირველი ნახევრის ლიტერატურული ცხოვრება მეტად მრავალსახოვანი და წინააღმდეგობრივია თავისი შინაარსით, რაც არსებითად გამორიცხავს ამ ცოცხალი მრავალფეროვნების ერთ განსაზღვრულ კალაპოტში მოქცევის ობიექტურ შესაძლებლობას. რომანტიზმის პრობლემა, ქართული ლიტერატურული მეცნიერების განვითარების დღევანდელ საფეხურზე, უთუოდ შესაბამის კრიტიკულ გადასინჯვას მოითხოვს.

და თუ ამ გადასინჯვის შედეგად ეჭვის ქვეშ დადგება ზოგიერთი გავრცელებული მოსაზრება ან თეორიული წინამძღვარი, დაე, ეს გარემოება საკითხთა შესაბამისი რკალის ახალ ასპექტით განხილვისა და ნაყოფიერი მეცნიერული დისკუსიის სტიმულად იქცეს.

როგორც ცნობილია, სიტყვა „რომანტიზმი“ ევროპულ მწერლობაში XIX საუკუნის დამლევს დაკანონდა იმ მიმდინარეობის

ადმინიშვნელ ტერმინად, რომელსაც იგი თანამედროვე ლიტერატურულ ლექსიკონში გამოხატავს.

უფრო ადრე „რომანტიზმში“ გულისხმობდნენ შუა საუკუნეებში უმთავრესად ე. წ. რომანულ ენებზე მოლაპარაკე ერების მიერ შექმნილ სულიერ კულტურას. ეს „ძველი“ რომანტიკული კულტურა, ხელოვნება და სიტყვაკაზმული მწერლობა არსებითად ქრისტიანული მსოფლმხედველობის გავლენის შედეგად ჩამოყალიბდა და ისტორიულად „კლასიკის“, ე. ი. ანტიკური კულტურის პირდაპირ უარყოფას მოასწავებდა.

ამ თვალსაზრისით რომანტიზმში წარმოადგენს წარმართული მსოფლგაგების, სენსუალიზმის, სიცოცხლის კულტის, მატერიალისტური ესთეტიკის პირდაპირ ანტითეზას.

„ქრისტიანობამ, — წერდა გერმანელი მწერალი ჟან-პოლი, — როგორც განკითხვის დღეს, გაანადგურა მთელი გრძნობადი სამყარო ყველა მისი მშვენიერებით, ერთ საფლავის ბექობად შეაქუჩა იგი, ზეცისკენ მიმავალი კიბის საფეხურად აქცია და მის ადგილზე სულიერი სამყარო წამომართა“.

კათოლიციზმმა ბიძგი მისცა დასავლეთის ქრისტიანული ხელოვნების აღმოცენებას, მისთვის აუცილებელი იყო ზემოქმედება მოეხდინა ადამიანის გრძნობაზე და გულზე და ამის გამო მას არ შეეძლო პოეტური სიტყვის, მხატვრობისა და მუსიკის სამსახურისათვის არ მიემართა.

რომანტიკული ლიტერატურის განვითარების პროცესი (რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს არა მხოლოდ „რომანულმა“, არამედ ევროპის სხვა ხალხებმაც) სინამდვილეში ძალზე რთული იყო და მრავალ წინააღმდეგობრივ ტენდენციას შეიცავდა. მაგრამ თავისი არსებით იგი განუყოფლად არის დაკავშირებული ქრისტიანულ მსოფლგაგებასთან.

ქრისტიანულ იდეალიზმში პოეებს თავის დასაბამს, კერძოდ, „რომანტიკული სულის“ ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანთვისება — მუდმივი უკმაყოფილება, განუხორციელებელი, მიუღწეველი, დაუკმაყოფილებელი სწრაფვა მიწიერისა „ზებუნებრივისაკენ“.

რომანტიკული ხელოვნების წმინდა ესთეტიკური არსი ჰეგელს ამგვარად აქვს განსაზღვრული: თუ „კლასიკური ხელოვნება — მისი სიტყვით — წარმოადგენს იდეის (ე. ი. სულის, შინაარსის) ადეკვატურ გადანერგვას სახეში“... „რომანტიკული ფორმა ხელოვნებისა აუქმებს იდეისა და რეალობის დასრულებულ მთლიანობას“, რომანტიზმის საგანს წარმოადგენს „შინაგანი, სულიერი ცხოვრება“... „სულიერი სამყარო იმარჯვებს გარე სამყაროზე... და ამის შედეგად

გრძობადი მოვლენა ჰკარგავს თავის ფასს“. მაგრამ, რადგანაც ხელოვნების „ეს ფორმაც როგორც ყოველგვარი ხელოვნება თავისი გამოხატვისათვის საჭიროებს გარეგან საშუალებებს... ამის გამო გარეგანი — გრძობადი გაფორმება აქ აღიქმება როგორც სიმბოლურ ხელოვნებაში რაღაც არაარსებითად, წარმავლად“.

ჰეგელის სიტყვები, ცხადია, ეხება რომანტიზმს — როგორც ევროპული ხელოვნების განვითარების ვრცელ ისტორიულ ეტაპს, მაგრამ მათში მოცემულია იმ გვიანდელ მიმდინარეობათა არსის ერთგვარი გასაღებიც, რომელიც უკვე XIX საუკუნეში ჩამოყალიბდა დასავლეთ ევროპის მწერლობაში.

შატობრიანის, ნოვალისის, ჰოფმანის, ჰიუგოს და ბაირონის შემოქმედება ძველ ქრესტომათიებში ხშირად შეტანილია ნეორომანტიზმის რკალში და მართლაც, ეს სრულიად ახალ ისტორიულ ნიადაგზე წარმოშობილი, შინაგანად კიდევ უფრო მრავალნაკადოვანი, წინააღმდეგობრივი ლიტერატურული მდინარეა, უთუოდ გარკვეულ გენეტიკურ კავშირშია „ძველ“ რომანტიზმთან.

უნდა ითქვას, რომ ევროპის სხვადასხვა ქვეყნებში ლიტერატურულ სარბიელზე თითქმის ერთდროულად გამოსული ახალგაზრდა პოეტები, რომლებმაც ეს სახელი მიითვისეს, ძალზე სხვადასხვაგვარად ხსნიდნენ თავიანთ ლიტერატურულ თვისტომობას.

ბრანდესის სიტყვით: „როდესაც გერმანიაში პირველად იქნა შემოტანილი სიტყვა „რომანტიკული“, იგი ნიშნავდა თითქმის იგივეს, რასაც რომანული, იგი მიუთითებდა რომანულ კანცონებზე და სონეტებზე, რომანტიკოსები ეთაყვანებოდნენ რომანულ კათოლიციზმს და დიდ რომანულ პოეტს კალდერონს, რომლის ქმნილებები მათ აღმოაჩინეს, თარგმნეს და ქებით შემოსეს. როდესაც რომანტიზმი ერთი თაობის შემდეგ გაჩნდა საფრანგეთში, ამ სიტყვაში იგულისხმებოდა უკვე რაღაც სრულიად საწინააღმდეგო: გერმანულ-ინგლისური გონებრივი მიმართულება, ბერძნულ-ლათინურ-რომანულის საპირისპიროდ. ეს გაპირობებული იყო უბრალოდ იმით, რომ ყოველივე უცხოური საერთოდ რომანტიკულ შთაბეჭდილებას ახდენს...“

როგორც ცნობილია, XIX საუკუნის ევროპული რომანტიზმი რამდენიმე ფენისაგან შედგება. საფრანგეთში, მაგალითად, ერთმანეთს უპირისპირდება ადრეული (შატობრიანის) რომანტიზმი და გვიანდელი (ჰიუგოსა და მისი თანამედროვეების) რომანტიზმი. კი-

1 „სიმბოლურ ხელოვნებად“ ჰეგელს მიაჩნდა უძველესი აღმოსავლური ხელოვნება.

დევ უფრო მკვეთრი ზღვარი არსებობს გერმანიაში, ერთი მხრივ, ტიკისა და ნოვალისის, ხოლო მეორეს მხრივ, ჰოფმანის, შამისოს და განსაკუთრებით ჰაინეს შემოქმედებას შორის.

ძალზე ძნელია რომანტიზმის საერთო მსოფლმხედველობრივი ნიშნების დადგენა. „რომანტიზმი არ არის მწყობრი თეორია სამყაროსადმი ადამიანის დამოკიდებულებისა, წერდა მ. გორკი, — ყველა ცდა მისი განსაზღვრისა, როგორც თეორიისა, ასე თუ ისე ბუნდოვანი და ამოაა“.¹ ამ თვალსაზრისით ერთადერთ შედარებით უცილობელ ნიშნად არსებული სინამდვილისადმი უარყოფითი დამოკიდებულება შეიძლება იქნას განხილული.

შეიძლება ითქვას, რომ ყველა დროის რომანტიკოსები მწვევე, შეურიგებელ კონფლიქტში იმყოფებოდნენ თავისი ეპოქის სინამდვილესთან.

მაგრამ ეს თვისება, როგორც ცნობილია, მხოლოდ რომანტიზმის საკუთრებას არ წარმოადგენს.

ასეთი მძაფრი უკმაყოფილება არანაკლებ დამახასიათებელია XIX საუკუნის კრიტიკული რეალიზმისათვის.

რომანტიკული პოეზია, ჩვეულებრივ, „მახინჯ“, „არასრულყოფილ“ რეალობას უპირისპირებს საკუთარ ოცნებას, მსოფლმხედველობრივი, ეთიკური, თუ მხატვრული იდეალების ილუზიურ სამყაროს.

მაგრამ ეს იდეალებიც არსებითაც ძალზე სხვადასხვა გვარისაა სხვადასხვა მწერლებთან.

მაგალითად, არსებობს აზრი, რომ რომანტიკული პოეზიისათვის დამახასიათებელია წარსულის იდეალიზაცია (კერძოდ, ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ეს თვისება აღიარებულია ჩვენი რომანტიკოსების მსოფლმხედველობის ერთ-ერთ ძირითად ნიშნად).

მაგრამ ცნობილია, რომ, მაგალითად, რომანტიკოს ჰაინეს ჭირის დღესავეთ ეზარებოდა ყოველივე არქაული, ფეოდალური, შუასაუკუნეებრივი, ხოლო ფრანგული კრიტიკული რეალიზმის მამამთავარი ბალზაკი თავის ეთიკურ იდეალებს სწორედ ძველი ფეოდალური არისტოკრატის ნაშიერთა ხასიათებში ეძებდა.

რომანტიკული პოეზიის განუყოფელ ნიშანთვისებად სამართლიანად მიიჩნევდნენ მკაფიოდ გამოვლენილ სუბიექტივიზმს. ლიტერატურის ზოგიერთ თეორეტიკოსს ეს თვისება ძირითად, განმსაზღვრელ ნიშნადაც კი წარმოუდგება.

მაგალითად, კიტა აბაშიძეს თავის „ეტიუდებში“, იქ, სადაც იგი:

¹ М. Горький, История русской литературы, 1939, гл. 42.

აღ. ქავკავაძის რომანტიკოსობას ახაბუთებს, მოჰყავს „ერთის საფრანგეთის გამოჩენილის კრიტიკოსის“ (როგორც ჩანს, ბრუნეტერის) სიტყვები: „რომანტიზმი არის საზოგადო მოვლენა, რომლის განსაკუთრებული თვისება ინდივიდუალიზმისაკენ მიისწრაფება“

ამ მოსაზრებას გარკვეული დაზუსტება სჭირდება. წინააღმდეგ შემთხვევაში, სუბიექტივიზმისა თუ ინდივიდუალიზმის ნიშანთა ძიება ძალზე შორს წაგვიყვანდა ევროპული ლიტერატურის ისტორიაში.

რომანტიკულ პოეზიაში ინდივიდუალიზმს ერთი ნიშანდობლივი ელფერი აქვს შეძენილი. აქ იგი დაკავშირებულია არა მხოლოდ ადამიანის პიროვნების სრული შინაგანი ემანსიპაციის იდეასთან (რასაც სამართლიანად ზაზს უსვამს „ეტიუდები“ ავტორი), აქ პირადი, შინაგანი. ინტიმური საწყისი წარმოგვიდგება, როგორც განსაკუთრებული, ჩვეულებრივისაგან (ე. ი. ობიექტური ყოფიერებისგან) მკვეთრად განსხვავებული თვისება.

სწორედ აქ ვლინდება XIX საუკუნის რომანტიკული პოეზიის შინაგანი ნათესაობა „ქრისტიანულ რომანტიზმთან“ (თუმცა აღსანიშნავია, რომ ინდივიდუალიზმიც სხვადასხვა რომანტიკოს პოეტებთან სრულიად განსხვავებულ შინაარსს იძენს).

რომანტიკული პოეზიის დამახასიათებელ ნიშნად ხშირად მიიჩნევენ აგრეთვე ემოციური საწყისის, „მგრძნობელობის“ პრიმატს გონებაზე, ინტელექტზე.

რომანტიკოსები უარყოფდნენ კლასიციკლური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ რაციონალიზმს. მათ შემოიტანეს პოეზიაში დიდი და ძლიერი ვნებების სუნთქვა, ისინი შეეცადნენ ადამიანის ემოციური და ქვეცნობიერი სამყაროს უფრო ღრმა შესწავლას და უფრო მკაფიო, რელიეფურ გამოხატვას.

მაგრამ რომანტიზმმა კაცობრიობას მისცა ქეშმარიტად ღრმა და მაღალი აზრით შთაგონებული პოეტური ქმნილებებიც — ბაირონის, ტიუტჩევის, მიცკევიჩისა და ბარათაშვილის პოეზიის სახით.

„მგრძნობელობა“ რომანტიზმის სპეციფიკურ ლექსიკონში ნიშნავს არა წარმართულ ან განმანათლებლურ „სენსუალიზმს“, არა სენტიმენტალურ „გრძნობიერებას“, არამედ ძლიერი ადამიანური ვნებების კულტს.

ეს ძლიერი ვნებები რომანტიკოსებს წარმოუდგებოდათ კაცობრიობის ისტორიის, საზოგადოებრივი განვითარების მთავარ წარმართავ ძალებად.

აღსანიშნავია, რომ ევროპული რომანტიზმის რადიკალური, რევოლუციური ფრთის წარმომადგენლებმა განსაკუთრებით მკა-

ფიოდ გამობატეს ადამიანის ისეთი თანდაყოლილი ვნებები, როგორცაა, მაგალითად, შინაგანი დამოუკიდებლობისაკენ ლტოლვა, პიროვნების სრული თავისუფლების, მისი ნებისა და შემოქმედი ნიჭის შეუზღუდავი, ყოველმხრივი გამოვლენის სურვილი.

რომანტიკული „მგრძნობელობის“ არაზუსტმა გაგებამ შეიძლება სერიოზულ გაუგებრობამდე მიგვიყვანოს, თუ მაგალითად, ამ სიტყვას „სენსუალობის“ ან „ეროტიზმის“ სინონიმად წარმოვიდგენთ, ასეთ შემთხვევაში აღმოჩნდება, რომ ვთქვათ, ბესიკის მხოლოდ ერთი ლექსი „ტანო-ტატანო“ თავისი შინაარსით გაცილებით უფრო „რომანტიკულია“, ვიდრე ნიკოლოზ ბარათაშვილის მთელი ლირიკა.

ამ გაუგებრობას განსაკუთრებით ხელს უწყობს ის ფაქტი, რომ „მგრძნობელობა“, როგორც პოეტური ტერმინი, ქართულ მწერლობაში შემოიტანა სწორედ ბესიკის ტრადიციების უშუალო გამგრძელებელმა ალექსანდრე ჭავჭავაძემ.

როგორც ვხედავთ, რომანტიზმის მსოფლმხედველობრივი ბუნებისა და არსის დადგენა ძალზე რთულ შინაგან წინააღმდეგობებთან არის დაკავშირებული.

ჩვენს მიერ პირობითად გამოყოფილი ცალკეული, ძალზე ზოგადი ნიშნებიც კი, შესაძლოა, სრულიად გაბათილდნენ ამა თუ იმ რომანტიკოსი მწერლის კონკრეტული ნაწარმოების ანალიზისას.

სინამდვილეში, ევროპულ რომანტიზმს არ შეუქმნია და არც შეეძლო შეექმნა თავისი ერთიანი მსოფლმხედველობა, თუნდაც იმიტომ, რომ ისტორიულად იგი ძალზე წინააღმდეგობრივი სოციალური ინტერესებისა და მისწრაფებების გამომხატველი ფენებისაგან შედგებოდა.

ამ თვალსაზრისით, უთუოდ ახლოს იდგა სიმართლესთან პუშკინი, რომელიც ფიქრობდა, რომ რომანტიკული პოეზიისათვის დამახასიათებელი „მყარი“ ნიშნების დასადგენად გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს არა ამა თუ იმ ნაწარმოების ზოგად „სულს“ (ე. ი. მსოფლმხედველობრივ შინაარსს). არამედ მის მხატვრულ სპეციფიკას.

თავის ცნობილ წერილში «О поэзии классической и романтической» პუშკინი შენიშნავს: Если вместо формы стихотворения будем (брать) за основание только дух, в котором оно писано, то никогда не выпутаемся из определений.

რომანტიკულ სულზე აბსტრაქტულ მსჯელობას მრავალ შეუსაბამობამდე მივყავართ. ასეთი მსჯელობის ერთადერთ მყარ საფუძველს მხოლოდ ისტორიზმის პრინციპი წარმოადგენს.

XIX საუკუნის ევროპული რომანტიზმი, როგორც მხატვრული

ფორმა, მკვიდრდება და ვითარდება როგორც კლასიციკური ფორმის უარყოფის შედეგი. ეს არის ერთ-ერთი ნიშანდობლივი თვისება, რომელიც ასე თუ ისე დამახასიათებელია ყველა ქვეყნისა და თითქმის ყველა კონკრეტული პერიოდის რომანტიკული მიმდინარეობისთვის. ამ მხრივ გამონაკლისს არ წარმოადგენს რუსული რომანტიზმიც.

ცხადია, აქ ჩვენ საქმე გვაქვს არა ერთი ფორმის მეორეთი შეცვლის მექანიკურ პროცესთან. ეს კარდინალური ცვლილებები ფორმის სფეროში გაპირობებული იყო იმ ახალი ისტორიული, ეპოქალური შინაარსით, რომელსაც ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობა გამოხატავდა.

რომანტიზმი, კ. მარქსის სიტყვით, იყო ბუნებრივი რეაქცია წინამორბედი ისტორიული ძვრებისა და შესაბამისი იდეოლოგიური მოძრაობის მიმართ. „პირველი რეაქცია — წერს კ. მარქსი, — საფრანგეთის რევოლუციისა და მასთან დაკავშირებული განმანათლებლობის წინააღმდეგ ბუნებრივი იყო: ყველაფერი იძენდა შუასაუკუნებრივ ელფერს, ყველაფერი რომანტიკული სახით წარმოდგებოდა“.¹

კ. მარქსის ეს მოსაზრება საგულისხმოა რამდენიმე ასპექტით. ყურადღებას იქცევს, უპირველეს ყოვლისა, ის გარემოება, რომ სიტყვები „შუასაუკუნებრივი“ და „რომანტიკული“ აქ თითქმის სინონიმურად უღერენ. ე. ი. აქ აშკარად მინიშნებულია ის წყაროები, ის ფუძე, რომელსაც XIX საუკუნის ევროპულმა რომანტიზმმა მიმართა და რომელიც მან თავისი მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული ძიებების საყრდენ წერტილად გამოიყენა.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია, რომ შუა საუკუნეებისკენ, ქრისტიანული რომანტიზმისკენ მიქცევას მარქსი ხსნის ბუნებრივი რეაქციით საფრანგეთის რევოლუციისა და განმანათლებლური იდეოლოგიის მიმართ.

ეს მოსაზრება თავისთავად არამც და არამც არ მეტყველებს რომანტიზმის რეაქციულ ბუნებაზე (თუმცა ცალკეულ შემთხვევებში რომანტიკულმა მიმართულებამ სწორედ ამგვარი ხასიათი მიიღო).

რომანტიზმი ევროპულ მწერლობაში იყო ლიტერატურული გამოხატულება იმ ბუნებრივი უკმაყოფილებისა, რაც რევოლუციის შემდგომ პერიოდში აღმოცენდა.

როგორც ცნობილია, საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუცია

¹ К. Маркс — Ф. Энгельсу 25 марта 1868 г. Соч., т. 32. гл.33.

რუსოს, ვოლტერისა და დიდროს დიადი იდეებით საზრდოობდა, მაგრამ, ამავე დროს, სწორედ რევოლუციის მსვლელობამ ცხადყო მთელი ამ იდეოლოგიური სისტემის ისტორიული შეზღუდულობაც.

ფხიზელი გონების სამეუფო, რომელიც განმანათლებლებმა კაცობრიობის ერთადერთ ხსნად აღიარეს და რომლის მომავალი სუფევა მთელი წინა საუკუნის მანძილზე ევროპის მოწინავე ადამიანთა ოცნების საგანს შეადგენდა, XIX საუკუნის დასაწყისში თავისი ისტორიულად გაფორმებული, რეალური სახით წარმოდგა და სწორედ მაშინ გახდა აშკარა, რომ «Это царство разума было не больше, как идеализованное царство буржуазии, что вечная справедливость, которая тогда была прокламирована, нашла свое осуществление в буржуазной юстиции, что разумное государство Sanrat Social Russo воплотилось в буржуазно-демократическую республику и ни во что больше воплотиться не могло»¹.

XIX საუკუნის ევროპული რომანტიზმი აღმოცენდა მძაფრი უკმაყოფილებისა და იჭვის ნიჟდაგზე. ეს იყო დაქვევება არა მხოლოდ ადამიანის გონების შესაძლებლობებში, არამედ, საერთოდ, ქვეყნის, ობიექტური რეალობის, საპყაროს გონიერებაში.

სინამდვილე რომანტიკოსთა თვალწინ წარმოსდგა მთელი თავისი წინააღმდეგობრივი, დისჰარმონიული, მოუწესრიგებელი შინაარსით და რადგან ადამიანის გონება უძლური აღმოჩნდა ამ წინააღმდეგობათა წინაშე, რომანტიკოსთა თვალში მათ აბსოლუტური, მარადიული მნიშვნელობა შეიძინეს.

მაგრამ რომანტიზმი იყო ამავე დროს ახალი, თავგანწირული ცდაც ამ გარდუვალ წინააღმდეგობათა დაძლევისა. საჭირო იყო ახალი გზების, ახალი შესაძლებლობების აღმოჩენა, ადამიანის სულის ფარული, წინა საუკუნეებში უცნობი ან დაუფასებელი ძალების მობილიზება იმ ჰარმონიის აღსადგენად, რომლის დაკარგვასაც განსაკუთრებით მძაფრად რომანტიკოსები განიცდიდნენ.

ბუნებრივია, რომ ადამიანის გონების უმწეობის, უნაყოფობის მწვავე შეგრძნებამ გამოიწვია თავისებური მიბრუნება იმ სულიერ ფასეულობათაკენ, რაც განმანათლებლობამ თავისი უღმობელი კრიტიციზმის მთავარ საგნად აქცია. ეს იყო ერთ-ერთი ბუნებრივი მიზეზი ამ დროს აღორძინებული ცხოველი დაინტერესებისა შუა საუკუნეებით და საერთოდ ქრისტიანობის მიერ შექმნილი მთელი სულიერი კულტურით.

როგორც ვიცი, ევროპული რომანტიზმის ავანგარდში მყოფ

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, 1937, гл. 256.

პროტესტანტული სულისკვეთებით გამსჭვალულ შემოქმედთათვის საბოლოოდ მაინც დასმული აღმოჩნდა ეს უკანმისაბრუნებელი გზა. ქრისტიანულ რწმენას უკვე აღარ შესწევდა ძალა მათ მიერ სამუდამოდ დაკარგული შინაგანი წონასწორობისა და სულიერი სიამყარდის დასაბრუნებლად. ადამიანის შეშფოთებულ სულს, რომელსაც განმათავისუფლებლებმა აუხილეს გონების თვალი, აღარ შეეძლო ხელმეორედ დაბრმავება.

ქრისტიანული იდეალებითა და სახეებით გატაცება რომანტიკოსებისათვის იყო მხოლოდ ამოსავალი წერტილი, მხოლოდ პირველი საფეხური დამოუკიდებელ ძიებათა დიდ გზაზე. ყოველ შემთხვევაში, რომანტიკული მიმდინარეობის მოწინავე, რადიკალურ ფრთას არ შეეძლო ამ საფეხურზე შეჩერება, თუნდაც იმის გამო, რომ იგი სულით ხორცამდე შეპყრობილი იყო ახალი გზების, სიახლის, მომავლის „ნერგული სურვილითა“ (მ. გორკი) და მოლოდინით.

XIX საუკუნის რომანტიზმის კერა დასავლეთ ევროპაა. შედარებით გვიან ამ მიმდინარეობის არე ფართოვდება, ახალ სფეროებს იპყრობს. ცხადია, ყოველ კონკრეტულ კულტურულად სრულფასოვან ნაციონალურ ნიადაგზე რომანტიკულ მიმართულებას თავისი ეროვნული იერი უნდა მიეღო.

რუსული ლიტერატურის ისტორიაში დღემდე მწვავედ დგას რომანტიზმის პრობლემა, კერძოდ, მისი განვითარებისა და პერიოდისაციის საკითხი.

ჩვენ აქ ყურადღებას შევაჩერებთ მხოლოდ ერთ გარემოებაზე.

რომანტიკულ მიმდინარეობასთან რუსეთში მკიდროდ არის დაკავშირებული, კერძოდ, დეკაბრისტული მწერლობა, ის ლიტერატურა, რომელიც საფუძვლად დაედო და რომელმაც მოამზადა რევოლუციური თავადაზნაურობის 1825 წლის შეთქმულება.

თანამედროვე რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში აღნიშნულია, რომ დეკაბრისტული პოეზია მთელი თავისი შინაარსით, განწყობილებებით, იდეალებით განმანათლებლური წარმოდგენებიდან რომანტიზმისაკენ მიისწრაფოდა (ნიშანდობლივია, რომ ამ თვალსაზრისით სანიმუშო ნაწარმოებად არის მიჩნეული რილევის ცნობილი პოემა „ნალივაციო“), მაგრამ, სპეციალისტთა აზრით, რომანტიკულ განწყობილებათა გაღრმავების კულმინაციური მომენტი დეკაბრისტულ ლიტერატურაში დაკავშირებული იყო დეკემბრის შეთქმულების კრახთან, დამარცხების შედეგად გამოწვეული სასოწარკვეთისა და უპერსპექტივობის ღრმა განცდებთან.

«Особенно бурно романтические настроения развиваются в поэзии дворянских революционеров после катастрофы 14 6. г. асათიანი

декабря. Значительная часть поздних стихотворений Кюхельбекера, Бестужева-Марлинского, Одоевского проникнута глубокой скорбью и безнадежностью, ощущением полнейшей бессцельности жизни.

Во всех этих стихотворениях угадываются уже мысли и настроения, характерные для поколения 30-х годов, для молодого Герцена, для Лермонтова и Тютчева, чье творчество знаменовало новый этап русского романтизма, представляло собой романтизм в прямом и полном смысле этого слова»¹.

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

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

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

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

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

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

¹ А. Гуревич, Романтики или классици? «Вопросы литературы». 1966, № 2 გვ. 112.

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

1832 წლის შეთქმულება იყო უკანასკნელი რგოლი ჭაქვისა, რომელიც გვიანფეოდალური საქართველოს მთელ ისტორიას გასდევს, როგორც დამოუკიდებელი მსოფლმხედველობრივი (სოციალური, პოლიტიკური და ფილოსოფიური) ძიების უწყვეტი ჭაქვი.

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

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

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

„სიტყვის კონის“ ავტორი თითქოს გრძნობდა, რომ ქართველი ხალხისათვის იმ ახალი გამოცდის წინ, რომელიც მას ისტორიამ განუშადა, აუცილებელი იყო მკვიდრად აღებუქდა მეხსიერებაში არა მხოლოდ საკუთარი თვითმყოფობის დამადასტურებელი მეტყველებების — „ღედა ენის“ მრავალსახოვანი ფორმები, არამედ ის მდიდარი პოზიტიური ცოდნაც, რომელიც მან საუკუნეთა მანძილზე მოიპოვა.

ცხადია, XVIII საუკუნის საქართველოში, მეტად „საპატიო“

მიზეზების გამო, არ არსებობდა განვითარებული სახით ის კონკრეტული ეკონომიურ-სოციალური საფუძველი, რომელზეც ევროპული განმანათლებლობა აღმოცენდა. მაგრამ სიბრძნის, განათლების, ადამიანის შემოქმედი გონების კეთილმყოფელ ძალთა აღიარება ლეიტმოტივად გააღვეს ამ ეპოქის თითქმის მთელ ქართულ მწერლობას.

ვახტანგ მეექვსესა და საბას, საუკუნის მეორე ნახევარში, ცოდნის მგზნებარე აპოლოგიით ეხმაურება დავით გურაძის შვილიც.

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

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

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

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

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

„რუსეთიდან ჩამოსულმა დავით ბატონიშვილმა თან ჩამოიტანა სრულიად ახალი, სამეფო ოჯახის წევრთათვის და მახლობელთათვის ჯერ უცნობი შეხედულებები და აზრები. ასე, მაგალითად, იგი აღარ ინახავდა მარხვას, საერთოდ, რელიგიის საკითხებისადმი იჩენდა არა მარტო გულგრილობას, არამედ კიდევ მეტი — ამ საგანზე ძლიერ უპატივცემულოდ და ირონიულად მსჯელობდა. დავითმა ჩამოიტანა და თავის პალატაში დაჰკიდა „ვიღაც უცნობი“ ვოლტერის სურათი, რომელსაც იგი თავის მასწავლებელს და მეგობარს უწოდებდა, ჩამოიტანა ბლომად წიგნებიც, ბევრს კითხულობდა და წერდა. ამ გარემოებამ მეტად შეაფიქრია და შეაშფოთა ღვთისმოსავი მეფე გიორგი. ჩქარა მამა-შვილს შორის ამ ნიადაგზე ჩამოვარდა დიდი განხეთქილება, განსაკუთრებით ერთი სამახსოვრო ინციდენ-

ტის შემდეგ. გიორგიმ თავის მემკვიდრეს გაუგზავნა მოციქულები — კარის მდივანი ელვაზარ ფალავანდიშვილი, ალექსანდრე მაყაშვილი და არქიმანდრიტი ელფთერ და შეუთვალა: „შვილო დავით, თურმე ეკლესიას თეატრს ეძახი, ცისკარს სათამაშოს და წირვას წარმოსადგენს. ნუ შვრები ამისთანა ღვთის გარეგან საქმეს, მოიქეც და ღმერთი იწამე“. გაჯავრებულმა დავითმა დააბარა მოციქულებს: „წადით, ასე უთხარით მამაჩემს: რაც იმას სწამდეს, მე გამიწყრეს, და რაც მე მწამს, იმას გაუწყრეს“. როდესაც მოციქულებმა გიორგი მეფეს მოახსენეს შვილის პასუხი, დორზე წამოწოლილმა წამოიძახა თურმე: „დაადგა იგი ყოველს გზასა არა კეთილსა და ბოროტი მას არა მოეწყინა“.¹

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

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

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

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

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

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

იმ უთანასწორო ბრძოლაში, რომლისთვისაც ისინი ფარულად

¹ მოგვაქვს ლ. ასათიანის წიგნიდან „ვოლტერიანობა საქართველოში“, იხ. რჩეული ნაწერები, 1958, ტ. I, გვ. 88—89.

ემზადებოდნენ, ცივი გონების იარაღი იყო უკანასკნელი და ამის გამო, ყველაზე ძვირფასი საშუალება.

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

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

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

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

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

ნუ უკვე ჩვენ არა ვართ შეიღწი მამა-პაპათა ჩვენთან?

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

მაშ რაჯსათვის ვცოცხალვართ?!

სოლომონ დოდაშვილის ლექსი „მაისი“, რომელიც პოეტურ ფორმაში გამოხატულ ასეთსავე მხურვალე მოწოდებას წარმოადგენს, განმსჭვალულია მტკივნეული იკვით, შემფოთებით — შეძლებენ თუ არა სახელოვან მამა-პაპათა შვილნი, ძველი სიმტკიცით მტერზედ „მახვილის ხელთა აღპყრობას?“ აქაც ავტორი აპელაციას უწინარეს ყოვლისა მამულიშვილთა გონებისადმი ახდენს: „ქართველნო, ხართ სადმე თუ არა? არავინ არ იცის, მოიგეთ გონება!“

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

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

1827 წელს პეტერბურგში გამოვიდა ს. დოდაშვილის *Курс философии, часть первая. Логика* „რომელმაც თვალსაჩინო ადგილი დიკავა რუსეთის ფილოსოფიურ ლიტერატურაში. სპეციალისტთა აზრით, ლოგიკის ამ ფართო კურსში რელიგია სრულე-ბით ვერ პოულობს ადგილს. ს. დოდაშვილის „ლოგიკა“ ბევრად განსხვავდება, კერძოდ, კანტის „ლოგიკისაგან“ და ეს განსხვავება ეხება ლოგიკის ძირითად პრობლემებს. ქართველი მოაზროვნის ნა-შრომი მოკლებულია კანტის მკაცრ ფორმალიზმს და მეტაფიზიკურ ხასიათს“.¹

ს. დოდაშვილის გაკვეთილებს თბილისის გიმნაზიაში უთუოდ ღრმა ფილოსოფიური ხასიათი უნდა ჰქონოდათ. სწორედ მას უნდა ვუმაღლოდეთ ჩვენ ფართო მსოფლმხედველობრივ საკითხებისადმი იმ ცხოველ ინტერესს, რომელმაც ასე ადრე იფეთქა ქაბუკი პოე-ტის შეგნებაში. ს. დოდაშვილი თავის შეგირდებს დიდი მამული-შვილური საქმიანობისათვის ამზადებდა. ხოლო მთავარი იარაღი, რომელიც მათ ამ სარბიელზე უნდა გაეტანათ, მისი რწმენით, იყო მოწინავე მეცნიერული, ფილოსოფიური განათლება.

განმანათლებლური იდეალების ღრმა ზემოქმედება ს. დოდა-შვილის მსოფლმხედველობაზე აშკარად ჩანს მის წერილში „პასუ-ხი ტფილისიდან“, რომელშიც იგი თავისებურ ანალიზს უყენებს „შეთქმულების წინა პერიოდის საქართველოს საზოგადოებრივ ცხო-ვრებას“.

„...განათლება არს უუმტკიცესი და უუსაიმედოესი საფუძველი კეთილმდგომარეობისა ყოვლისა საზოგადოებისა“ — წერს ს. დო-დაშვილი. სოციალური პროგრესის, განახლების წინაპირობად მას მიაჩნია ის გარემოება, რომ ქართველი საზოგადოების დიდმა ნა-წილმა შეიგნო ეს ჭეშმარიტება: „აწინდელსა განსვენებითსა მდგო-მარეობასა შინა მამულისა ჩვენისასა ყოველმან კაცმან მიაქცია ყუ-რადლება განათლებასა ზედა; მაშასადამე, ყოველი წოდება, ყოველი მდგომარეობა უნდა მოელოდეს, რომელ მათ ეყოლებათ კაცთმოყ-ვარენი, სარწმუნონი და ერთგულნი თანამშრომნი, შემწენი და მფარველნი“.

ასეთი იყო 1832 წლის შეთქმულების მთავარი იდეური მეს-ვეურის ოპტიმისტური რწმენა. საქართველოს სოციალური სინამ-ღვილის ფხიზელი ანალიზი, მრავალსაუკუნოვანი ისტორიული გა-მოცდილების თვალსაჩინო გაკვეთილები, ქართველთა ცნობიერების მომწიფება გონიერი მოქმედებისთვის, ცოდნის, განათლების კე-

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

თილისმყოფელი გავლენა საზოგადოებრივ შეგნებაზე. — ყოველივე ეს რეალურ პერსპექტივებს უხსნიდა ს. დოდაშვილის მიზანსწრაფვას, იმედს უნერგავდა, რომ გადამწყვეტ მომენტში „გონს მოგებული“ ქართველი ხალხი მხარს დაუჭერდა აჯანყების იდეას.

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

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

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

1832 წლის შეთქმულების დამარცხება იყო უმნიშვნელოვანესი მიჯნა XIX საუკუნის საქართველოს პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ისტორიისა. მას თან მოჰყვა ადამიანთა ცნობიერების, წარმოდგენების, განწყობილებების უღრმესი გარდატეხა. ეს იყო ნამდვილი უღელტეხილი ქართველი ხალხის სულიერ ცხოვრებაში. მისი საბედისწერო ნიშანი ათეული წლების მანძილზე წარუხმოცელ დალად გაჰყვა ეროვნულ თვითშეგნებას, ხოლო ისეთი სულიერი წყობის ადამიანებს, როგორც ნიკოლოზ ბარათაშვილი იყო, დამარცხების სიმწარემ მარტოოდენ სევდიანი განცდები როდი მოუტანა.

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

1832 წელს სასტიკად დამარცხდა თვით მასულდგმულბეელი იდეა ეროვნული მოძრაობისა, შეიმუხრა ის, რაც თაობათა გონებრივი ძიებისა და ღვწის, მათი საუკუნოვანი უწყვეტი ფიქრის მთავარ საგანს შეადგენდა.

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

აზრის სინათლე, ფხიზელი განსჯის მაღალი ნიჭი, შორსმჭვრე-

ტელობა, განათლებულ ადამიანთა საბრძოლოდ გაწვრთნილი ნებისყოფა დაუნდობლად გათელა უსახო მანქანის ბორბლებივით ამოქმედებულმა ძალმომრეობამ.

ასეთი იყო ისტორიის უგონო აქტი...

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

საკვირველი არ არის, რომ გონების ამ საბედისწერო კრაზმა გამოიწვია ღრმა დაეჭვება არა მხოლოდ მისი ისტორიულად განსაზღვრული შინაარსის ობიექტურ შესაძლებლობებში, არამედ, საერთოდ, არსებული რეალობის, მთელი სამყაროს მამოძრავებელ, უნივერსალურ წესის გონიერებაში. ადამიანის პიროვნული ხვედრი, საზოგადოებრივი განვითარება, ეროვნული ცხოვრების პერსპექტივები — კაცობრიობის მთელი ისტორია წარმოდგა, როგორც ბრმა აუცილებლობის სარბიელი. ხოლო მისი მოქმედების შეუცნობელმა, ირაციონალურმა კანონმა, აბსოლუტური ხასიათი შესძინა სინამდვილის საბედისწერო წინააღმდეგობებს.

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

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

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

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

მაგრამ სასოწარკვეთის ამ საერთო ატმოსფეროში, ქართული რომანტიზმის წიაღში იწრთობოდა ახალი იარაღიც — არსებუ-

ლი სინამდვილის ძირფესვიანი გარდაქმნის იდეა, შეურიგებელი პროტესტანტული სულისკვეთება, იკვეთებოდა მოქმედების ახალი გეზი, უკომპრომისო მაქსიმალიზმი, რომელსაც ღრმა ზემოქმედება უნდა მოეხდინა მომავალ თაობათა შეგნებაზე.

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

რომანტიკულმა მსოფლგაგებამ, რომელიც თავისი წმინდა, სრულქმნილი სახით „მერანის“ ავტორის შემოქმედებაში გამოიხატა, მარადიული ბრძოლისა და განახლების საწინდარი — სამყაროს მამოძრავებელი ძალა ადამიანის თანდაყოლილ, შეუპოვარ ვნებაში, ბედთან ქიდილის დაუოკებელ წყურვილში, „განწირულის სულისკვეთებაში“ დაინახა.

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

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

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

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

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

მთავარი და უპირველესი პუნქტი, რომლის წინააღმდეგაც რომანტიკოსებმა ერთსულოვანი იერიში მიიტანეს, ეს იყო კლასიცი-სტური ხელოვნების პირობითობა. პირობითობა, გამოვლენილი როგორც ცნობილ დრამატურგიულ ერთიანობებში, ისე, საერთოდ, ჟანრობრივ და თემატიკურ კონსერვატიზმში, ლიტერატურული მოტივებისა და სიუჟეტების მკაცრად გარკვეულ, დაკანონებულ რეკალში, ფსიქოლოგიური კოლიზიების ტრადიციულ სქემებში.

რაც შეეხება ლირიკას, რომანტიზმმა აქ უარყო ტრადიციული პოეტური აზროვნება, კლასიციისტური პოეტიკისათვის დამახასიათებელი პირობითი მეტაფორული სახეები და ხერხები და, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, მუდმივი ვერსიფიკაციული ფორმებიც.

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

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

ამ თვალსაზრისით რომანტიკული პოეტიკა შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც თავისებური ხიდი კლასიციზმსა და რეალიზმს შორის. ნიშანდობლივია ამ მხრივ, რომ მაგალითად, მთელი რიგი გამოჩენილი ფრანგი რეალისტებისა თავის დროზე მწერლობაში გამოვიდა რომანტიკული მანიფესტებით.

რომანტიზმში, როგორც ახალი მხატვრული ხედვა სინამდვილისა, იყო თავისი დროისათვის უადრესად რევოლუციური, რადიკალური მოვლენა, რამდენადაც მან უარყო და დაამსხვრია კლასიციზმის დრომოკმული პოეტიკა და პირველ რიგში მისი პირობითი პოეტური ენა.

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

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

შემთხვევითი არ არის, რომ ჰეგელი რომანტიზმის ესთეტიკურ არსს უკავშირებდა ხელოვნების განვითარების იმ საფეხურს, რომლის მთავარ დამახასიათებელ თვისებად მას გამოხატვის სიმბოლური ფორმა მიაჩნდა.

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

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

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

რომანტიკული ხელოვნების ეს ძირითადი პრინციპი ახალი ფორმით გამოჰქლავნდა ჩვენი საუკუნის მთელი რიგი გამოჩენილი მხატვრების შემოქმედებაში. მისი გავლენის ღრმა დალით არის აღბეჭდილი თანამედროვე ფერწერის, ქანდაკებისა და მუსიკის არაერთი ღირსშესანიშნავი ნიმუში.

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

რომანტიზმის მხატვრული მსოფლგაგება, მისი პოეტიკის პრინციპული სიახლე თავისებურ შუქს ფენს ჩვენს თვალწინ მომხდარი უმნიშვნელოვანესი მხატვრული ძვრების შინაარსს. ამ ძვრების სა-

ფუჟველზე აღმოცენებული კონცეფციის შინაარსი დაახლოებით ასეთია:

XIX საუკუნის დასაწყისამდე ხელოვანისათვის ძირითადად ექვმიუტანელი რჩებოდა ობიექტური სამყაროს, როგორც მხატვრული შემოქმედების აუცილებელი წარმოსახვა მოდელის, მნიშვნელობა. რომანტიზმი ექვის ქვეშ აყენებს ამ აქსიომას...

მხატვარი სულ უფრო გულგრილი ხდება ობიექტისადმი... შემოქმედების ამოცანა არა იმდენად თხრობა სამყაროს შესახებ, რამდენადაც სხვა სამყაროს შექმნა. პოეზია ამ სიტყვის ეტიმოლოგიის თანახმად იქცევა ჭეშმარიტ შემოქმედებად... ბუნება, ცხადია. იძლევა საღებავებს, ფორმებს, საგანთა გარეგნულ იერს, მაგრამ მხოლოდ ნედლი მასალის სახით. უარყოფს რა რისიმე გადმოღების, საგანთა ასლის შექმნის ვალდებულებას, ხელოვანი რეალობის ამ ელემენტებს სწყვეტს მათი ჩვეულებრივი, საყოველთაოდ მიღებული მნიშვნელობისგან და მათი საშუალებით ახალ სამყაროს აგებს. მაგრამ მხატვრები და პოეტები, რომლებიც ზურგს აქცევენ და უკუაგდებენ რეალობას, ქვეშეცნულად მაინც ემორჩილებიან ისტორიულ განვითარებას და მისი შინაგანი წინააღმდეგობების ღრმა კანონს.

მართალია, ამ პარადოქსულ მოსაზრებაში, რომანტიკული მიმდინარეობის წიაღში სხვადასხვა ფორმით აღმოცენებული მხატვრული ტენდენციები მიყვანილია მათ უკიდურეს სახეობამდე, მაგრამ, ჩვენი ფიქრით, აქ მაინც მართებულად არის აქცენტირებული ყველა დროის რომანტიკოსთათვის დამახასიათებელი ხელოვნების აქტიური, ქმედითი საწყისის განსაკუთრებული შეგრძნება.

განსხვავებით კლასიკური ხელოვნებისაგან, რომელიც მშვენიერების იდეალს, ჰარმონიას, არსებობის სრულქმნილ ფორმებს თვით ობიექტურ სინამდვილეში ხედავს, რომანტიზმისთვის არსებული რეალობა, მთელი თავისი წინააღმდეგობებით, სიმრუდით, სიმახინჯით, შინაგანი დისჰარმონიით, წარმოადგენს იმ თავისთავად მოუწესრიგებელ, ამორფულ მასალას, რომელიც მხატვრისგან ძირეულ შემოქმედებით ტრანსფორმაციას მოითხოვს.

შეიძლება ითქვას, რომ რომანტიკული ესთეტიკის ეს არსებითი ნიშანი ახალი დროის ქართველი პოეტებიდან ყველაზე მკაფიო, დასრულებული სახით გამოვლინდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკაში, რომელმაც ამ თვალსაზრისით თავისი პოეტური გენიით ნამდვილად „ამოწერა“ რომანტიზმის შინაგანი შესაძლებლობები და გასაოცარი მხატვრული ძალის სახეები შექმნა.

და მაინც, საბოლოო ჯამში, პოეტის ლირიკული სამყარო სავსებით გამიჯნული არ დარჩენილა რეალობისაგან. „სინამდვილის მო-

დელმა“ იმ სახით, როგორც იგი „მერანის“ ავტორის თვალწინ წარ-
მოსდგა, მაინც თავისებური დალი დააჩნია პოეტის მხატვრულ ფან-
ტაზიას. მართალია, ბარათაშვილისათვის აბსოლუტურად უცხო იყო
მიმსგავსების, მოვლენათა ზუსტი წარმოსახვის ცდუნება, მაგრამ მის
მიერ შექმნილი „სხვა სამყაროს“ მოდელი, თავისი ძირითადი კონ-
ტურებით მაინც გარკვეულ თანხმობაში იმყოფებოდა ობიექტურ
„დედანთან“.

ეს შინაგანი „მსგავსება“ გამოიხატა, უწინარეს ყოვლისა, ბარათა-
შვილის პოეტური სახეების, მათი კომპოზიციისა და სტრუქტურ-
ის, მოძრაობისა და რიტმის უაღრეს დრამატიზმში, იმ ძირითად
თავისებურებაში, რომელიც პოეტს თვით სიცოცხლის უნივერსალურ
თვრებად მიაჩნდა. ლიტერატურულ ტერმინებს თავისი უცნაური
ისტორია და ბედ-იღბალი აქვთ.

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

ილია ჭავჭავაძე თავის ცნობილ „წერილებში ქართულ ლიტერა-
ტურაზე“, ალ. ჭავჭავაძის, გრ. ორბელიანის და ნ. ბარათაშვილის პო-
ეზიის დახასიათებისას, ერთხელაც არ ახსენებს სიტყვა „რომან-
ტიზმს“, მხოლოდ ვახტანგ ორბელიანის შემოქმედებასთან დაკავში-
რებით წერს, რომ იგი, ცოტათ თუ ბევრად, იმ სფერომდე მივიდა,
რომელსაც „რომანტიზმს“ ეძახიან. კიტა აბაშიძის „ეტიუდებში“
საქართველოში რომანტიკული მიმდინარეობის არსებობა უკვე თავისთავად
ნაგულისხმევ ისტორიულ ფაქტად წარმოგვიდგება და აქ
ავტორის მთავარ ამოცანას მხოლოდ ამ ფაქტის ახსნა და დასაბუ-
თება შეადგენს.

„ეტიუდების“ ავტორი იყო პირველი კლასიფიკატორი გასული
საუკუნის უაღრესად მდიდარი და მრავალფეროვანი ლიტერატურუ-
ლი მემკვიდრეობისა. ამ თვალსაზრისით მან მართლაც ფასდაუდებე-
ლი შრომა გასწია. მის მიერ ჩამოყალიბებული ისტორიულ-ლიტე-
რატურული სქემა, თავის ძირითად პუნქტებში, დღემდე თითქმის
უცვლელად არის შემორჩენილი ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობა-
ში. აღსანიშნავია, რომ ამ სქემას ერთგულად მისდევენ ის ლიტერა-

ტორებიც კი, რომელთაც თავის დროზე კრიტიკის ქარცეცხლში გაუტარებიათ მისი შემქმნელის ცალკეული შეხედულებანი.

როგორც ვიცით, ქართულ პოეზიაში რომანტიზმი არასოდეს არ გაფორმებულა ლიტერატურული სკოლის სახით. მას არ შეუქმნია თავისი დამოუკიდებელი „ars poetica“ და არც გარკვეული კავშირი არ დაუდგენია თავისი დროის ევროპულ ან რუსულ რომანტიკულ მიმდინარეობებთან.

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

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

საჭიროა, ქართული რომანტიზმის ისტორია წარმოდგენილ იქნას, როგორც განვითარების, ევოლუციის პროცესი და არა როგორც არსებითად დახშული წრე XIX საუკუნის საერთო ლიტერატურულ პანორამაში. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საგულისხმოა ალ. ჭავჭავაძის ლირიკული მემკვიდრეობა. ის რთული და მეტად წინააღმდეგობრივი გზა, რომლითაც ამ პოეტის შემოქმედებითი ბიოგრაფია წარიმართა.

III. ალექსანდრე ჭავჭავაძე

„ალ. ჭავჭავაძე ქართული რომანტიზმის პირველი დიდი წარმომადგენელია“.¹ „...იგი სათავეს აძლევს ახალ ლიტერატურულ მიმართულებას — რომანტიზმს“.² თანამედროვე ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრებული ეს შეხედულება, ჩვენი ფიქრით, მნიშვნელოვან დაზუსტებას მოითხოვს.

იყო თუ არა სინამდვილეში „გოგჩის“ ავტორი ის პოეტი, რო-

1 ა. მახარაძე, „ქართული რომანტიზმი“, 1967, გვ. 64.

2. იქვე, გვ. 90.

მეზობელ ქართულ რასწავლებელ პოეზიის პირველი ნიმუშები შექმნა. ვაჟა-ფშაველას ამ ახალ საკითხოდ, მისი შემოქმედება თავისი ძირითადი პოეტური კვალი რეალისტურ-სოციალურ მიმდინარეობას.

აღსანიშნავია პოეტის საფუძვლად უდევს ეროვნული დამოუკიდებლობის დაცვით გამოწვეული ღრმა მწუხარება.

„წიგნულ არა ის დრო, როს სამკვიდრო დავკარგეთ კრულნი“ — ამ განცხადვით განსაკუთრებული იერი მისცა პოეტის შეხედულებებს, განწყობილებებს. მთელი მისი ლირიკის ინტონაციას.

ეროვნული ტკივილი მძაფრად არის გამოხატული ალ. ჭავჭავაძის შესანიშნავ პოეტურ ქმნილებებში — „ისმინეთ, მსმენო“, „ო, ვით ვვამტყუნეა“, „ვიანაც გსურთ“, „უწყალო სენმან“, „პყრობილსაგან თანპყრობილთა მიმართ“, „კავკასი“ და სხვ.

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

ეროვნული და სოციალური უკულმართობის მტკივნეული შეგრძობა საფუძვლად დაედო ალ. ჭავჭავაძის პოეტურ მსოფლგაგებას, თითქმის მთელი მისი ლირიკული შემოქმედების მხატვრულ შინაარსს, მაგრამ თვით ეს შინაარსი თავისი ძირითადი თემებით, მოტივებით, კონკრეტული განწყობილებებით, განცდებით, წარმოდგენებით, გამოხატვის სპეციფიკური საშუალებებით, უაღრესად თავისებურია და არამც და არამც არ იძლევა შემოციტირებული განზოგადების უფლებას.

1 ა. მახარაძე, „ქართული რომანტიზმი“, 1967. გვ. 62.

2 კ. აბაშიძე, ეტიუდები, ტ. 1, 1911, გვ. 7.

ასევე ალ. ჭავჭავაძის მიერ შექმნილი ინდივიდუალური პოეტური სამყარო, მის მიერ ქართულ ლირიკაში დამკვიდრებული ძირითადი ტრადიცია, თვით მისი ადგილი ჩვენი მწერლობის ისტორიაში უფლებას არ გვაძლევს იგი ქართული რომანტიზმის მამამთავრად ვაღიაროთ. აქ, უწინარეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ერთი საყურადღებო მომენტი. ალ. ჭავჭავაძის პატრიოტულ ლირიკაში „სამკვიდროს დაკარგვის“ მოტივი ჯერ კიდევ არ არის გაცნობიერებული, როგორც ეპოქალური მნიშვნელობის კატასტროფა, როგორც ძველი საქართველოს ტრაგიკული დასასრული.

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

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

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

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

თავისი ღროით შეძრწუნებული პოეტი უკუიქცა არსებული რეალობისგან და „ურვისაგან გულშეპყრობილმა“ „საკუთარი სუბიექ-

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

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

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

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

მე ამას ვსტირი განაწირი, ვაჰ, თუ ვესწრა ვერ!

✠ თვარაღა ჟამი, გულთ მაამი, კვლავცა იქნების.

✠ („პურობილისაგან თანპურობილთა მიმართ“)

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

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

ალ. ჭავჭავაძის პატრიოტული ლირიკა ძირითადად გამოხატავს 1832 წლის შეთქმულების წინა პერიოდისთვის დამახასიათებელ საზოგადოებრივ განწყობილებებს. მისი გვიანდელი შემოქმედებისთვისაც კი, რომელიც სოფლის სიმუხთლის, ბოროტებისა და ამაოების განსაკუთრებით მძაფრი განცდით არის გამსჭვალული, ჯერ კიდევ უცხოა საბედისწერო მიჯნის, „ღროთა კავშირის“ დარღვევის შეგრძნება, რაც თავისი უაღრესი ფორმით ბარათაშვილის შემოქმედებაში გამოიკვეთა.

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

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

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

ორი ეპოქის მიჯნაზე მდგარმა პოეტმა უკანასკნელად სცადა დროთა პარამონიული კავშირის აღდგენა და, ამ მიზნით, წინამორბედ თაობათა მიერ შექმნილი ტრადიციების წიას მიმართა.

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

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

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

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

ამგვარი პარალელი, შესაძლებელია, ერთის შეხედვით ნაძალადევად მოგვეჩვენოს, მაგრამ, ჩვენი ფიქრით, იგი სავსებით გამართლებულია არა მხოლოდ ალ. ჭავჭავაძის ისტორიული ადგილით ჩვენი მწერლობის ისტორიაში, არამედ მის შემოქმედებაში გამომჟღავნებული ზოგიერთი საგულისხმო მიდრეკილებით და სიმპათიებითაც. თავისებურად კანონზომიერია, მაგალითად, ის გარემოება, რომ ალ.

კავკავაძე, რომელიც საერთოდ კარგად იცნობდა ფრანგულ პოეზიას, როგორც მთარგმნელი, განსაკუთრებულ ყურადღებას იძენს კლასიციტური სკოლის წარმომადგენელთა შემოქმედებისადმი (მის კალამს ეკუთვნის კორნელისა და რასინის ტრაგედიებისა და ლაფონტენის ივან-არაკების თარგმანები. როგორც ცნობილია, ალ. ჭავჭავაძემვე თარგმნა ვოლტერის ლექსები და ტრაგედიები, რომლებიც თავისი ფორმით კლასიციტური პოეტიკის რკალში არიან მოქცეულნი).

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

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

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

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

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

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

სიამოვნე, თუცა გწადისთ, ჟერ არს გკონდესთ მისი ცნობა,

ჟგი მუნით გარდევების, სად იხმარის უზომობა...

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

გულს აცალე. თვით მოსწყურდეს, ნუ აძალე ლხინის შესმას.

ზოგჯერ განგებ მოაშორე და უძვირე, რომ დაუტკბეს,

თვარა სურვა სად არ იყოს, სიამოვნე მუნ გაცუდდეს.

ალ. ჭავჭავაძისთვის „მგრძნობელობა“, ხორციელი ტკბობის ნიჭი, მაღლა დგას ადამიანის ყველა სულიერ, „ცით მოვლენილ“ ძალებზე:

„მგრძნობელობა სჯობს, ყოველთა თვისებათ, ცით მოვლენილთა“. ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ეს სტრიქონები ალ. ჭავჭავაძის რომანტიკოსობის ერთ-ერთ მთავარ საბუთად არის მიჩნეული. ჩვენი ფიქრით, ასეთი შეხედულება წმინდა გაუგებრობის შედეგია.

ალ. ჭავჭავაძის „მგრძნობელობას“ თითქმის არაფერი აქვს საერთო რომანტიკულ მსოფლმგრძნობასთან. შემთხვევითი არ არის, რომ პოეტის მიერ იგი, უპირველეს ყოვლისა, დაპირისპირებულია ადამიანის სულის „ცით მოვლენილ“ თვისებებთან (შდრ: ბარათაშვილის „მშვენიერება ნათელია ზეცით მოსული“). „მგრძნობელობა“ ალ. ჭავჭავაძის ლექსიკონში ნიშნავს მიწიერი, ამქვეყნიური სიამითა და მშვენიერებით ტკბობის ნიჭს და თავისი შინაარსით პირდაპირ წინააღმდეგობაში იმყოფება ქრისტიანულ წარმოდგენებთან მარადიული სულიერი ნეტარების შესახებ. ამ თვალსაზრისით, ალ. ჭავჭავაძე მართლაც ღვიძლი შვილია „მატერიალისტური და სენსუალისტური მეთვრამეტე საუკუნისა“.¹

ევროპულმა რომანტიზმმა თავისი პირველივე ქმნილებებით უარპყო სწორედ ეს კლასიკური სამყაროდან (ანტიკური ფილოსოფიიდან და ხელოვნებიდან) მომდინარე წარმართული სენსუალიზმი, რომელიც XVIII საუკუნეში ახალი სახით განმანათლებელთა მატერიალისტურ ეთიკაში გამოვლინდა.

„მგრძნობელობა“ ალ. ჭავჭავაძესთან, სინამდვილეში, არ წარმოადგენს „გონების“ პრინციპულ ანტითეზას.

მართალია, ლექსში „შენის გონების!..“ ეს ორი საწყისი პირობითად დაპირისპირებულია, მაგრამ მათი ურთიერთმიმართება მოკლებულია შეურიგებელ ანტაგონიზმს, პირიქით „მგრძნობელობა“, პოეტის რწმენით, „გონებასაც ასულდგმარებს“.

მეორე ნიშანი, რომელიც ჩვეულებრივ ალ. ჭავჭავაძის რომანტიკული მსოფლგაგებისთვის დამახასიათებელ თვისებად მოაქვთ, არის ზოგიერთ მის ლექსში გამოვლენილი „ანტირაციონალისტური“ მოტივი, „სიბრძნისა და განათლების ერთგვარი უარყოფა“.²

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

დავეხსნათ ცოდნის ძებნასა,
ღვინო სჯობს ყოველ მცნებასა,

1. გ. ქიქოძე, მეცხრამეტე საუკუნის ლიტერატურის ისტორიიდან, * უკრნ. „მნათობი“, 1942, № 2.

2. ა. მახარაძე, ქართული რომანტიზმი, 1967, გვ. 84.

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

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

ამ ლექსში უთუოდ არის პაროდის ელემენტიც: „დავეხსნათ ცოდნის ძებნასა“ წინა ეპოქისთვის დამახასიათებელი დიდაქტიკური პათოსის აშკარად გაბიაბრუებულ, უაზრობამდე, უხამსობამდე მიყვანილ უარყოფად ჟღერს (დამახასიათებელია, რომ ალ. ჭავჭავაძის ლექსის ეს თავისებური ელემენტი სწორედ პაროდული ასპექტით განავითარა ახალგაზრდა ი. ჭავჭავაძემ).

სიბრძნის, ცოდნის, გონიერების მისამართით დახარჯულ ირონიულ მახვილგონიერებაში, მუხამბაზის პაროდულ დიდაქტიკაში შეიძლებოდა დაგვენახა რომანტიკოსებისათვის დამახასიათებელი ანტირაციონალისტური ტენდენციების ჩანასახი.

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

სიბრძნე და გონიერება რავინდ მარად ფხიზლად გველოდნენ,
სიკაბუჯეს და სიყვარულს რაცა უნდათ, იმას ჰყოფდნენ.

მაგრამ ეს ლაროშფუკოს მაქსიმუმის სტილში ჩამოყალიბებულ სენტენციაც მოკლებულია პრინციპულ მსოფლმხედველობრივ ან ეთიკურ ხასიათს.

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

თუ მუხამბაზში „ღლეულის“ სიმამაცე საღალღობო-სათრეველი სტილისთვის შესაფერისი ირონიული კადნიერებით უპირისპირდება.

„ბრძენთა სიფრთხილეს“, სხვაგან — სხვა, სავსებით სერიოზულ ჰეროიკულ-დიდაქტიკურ კილოზე დაწერილ ლექსში — ჰემმარიტი გმირობის აქტი პოეტისათვის წარმოუდგენელია გონიერი მოქმედების გარეშე:

ას სამი რამე ჰქონან უებრო
ვლახ მტერთა მისთა მომღრეკად ქედის,
გონება შორს მხედ, გამოცდით ნაწვრთი,
გული უშიში, არ მპოვე ბედის,
მკლავი უძლევი, მებრძოლთა მძლევი,
მდიდრად მომხმარი ხრმლისა უქედის.
ერთით იზრახის, მეორით ჰბედის,
მესამით სრულ ჰყვის თანხმად იმედის.

ასეთია ალ. ჭავჭავაძის წარმოდგენით პარმონიული პიროვნების იდეალი, რომლის ხორცშესხმულ ნიშნულად მას წარსული დროის სამაგალითო მამულიშვილთა სახე მიაჩნია. ეთიკური იდეალის თვალსაზრისით გონება, მგრძობელობა და მოქმედება პოეტისათვის გაუთიშავი მთლიანობაა.

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

თქვენ, რომელნი ლხინთ მორევში დაფლულნი და უძღურ ქმნილნი,
უგონობას სიამედ რაცხთ განუფხიზლად დათრობილნი,
სიამოვნე თუცა გწადისთ, ჯერ არს გქონდესთ მისი ცნობა,
იგი მუნით გარდევების, საღ იხმარის უზომობა.

ამრიგად ალ. ჭავჭავაძის საპროგრამო ლექსში სრულიად აშკარად არის უკუგდებული „მუხამბაზის“ ფრივოლური მოძღვრება.

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

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

პოეტის მსოფლშეგრძნების ეს ისტორიული თავისებურება, — განსაკუთრებით ხელშესახებლად გამოიხატა მის სატრფიალო ლირიკაში.

საგულისხმოა, ამ მხრივ, სიყვარულის ალ. ჭავჭავაძისებური გაგება. მართალია, ეროტიკური განცდის პოეტური გამოხატვისას იგი ხშირად პირდაპირ ეხმაურება რუსთაველსა და ბესიკს: „ბნეღვა“;

„გახელება“, „ყოველთ ღონეთ მიხდომა“, „სასიკვდილოდ დაქრა“ აქ თითქმის ყოველ ლექსში გვხვდება.

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

ნუ ეტრფით ვარდსა გარს შემოვლებით,
მიეახლენით ვულისა ხლებით,
იგემეთ სიტკბო სიყვარულისა.

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

ამ მხრივ, ალ. ჭავჭავაძე განსაკუთრებით ახლოს დგას ბესარიონ გაბაშვილის ლირიკასთან. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ მისთვის არსებითად უცხოა ბესიკის სატრფიალო პოეზიისათვის დამახასიათებელი დრამატიზმი და სიყვარულის ტრაგიკული განცდა.

თუმცა მის ლექსებში ხშირად ისმის გულწრფელი ჩივილი „კუპიდონის ისრით“ დაჭრილი მიჯნურისა და სატრფოს ხილვის სურვილი ნასაც ზოგჯერ „გულს უხოკს, ვითა ღომია“, მაგრამ სიყვარულის კრილობები მისთვის სინამდვილეში ტკბილი კრილობებია. დამახასიათებელია ამ მხრივ, რომ თავის ერთ-ერთ გვიანდელ ლექსში იგი ჩუმი ნეტარებით იგონებს ამ „ტკბილთა კირთა“ და განგებას ევედრება მათ დაბრუნებას:

მომეც მე ძველნი ცრემლნი
და ძველნიცა ოხრანი.

ალ. ჭავჭავაძის პედონიზმი პესიმისტური წარმოშობისაა და სამყაროს გარღუევალ, სასტიკ ძალთა წინაშე ადამიანის ფიზიკური უმწეობის, მისი წარმავლობისა და ბედუქულმართობის შეგნებაში პპოეებს თავის ნიადაგს.

მაგრამ რაც უფრო მწვავეა ამქვეყნიურ მშვენებათა წამიერობის განცდა, მით უფრო გამძაფრებით და თავდავიწყებით ცდილობს პოეტი მათი სიამით სრულ დატკბობას, ხოლო სიყვარული მისთვის ყველაზე მაღალი, ყველაზე მძაფრი და დახვეწილი ფორმაა ამქვეყნიური

„სიამონისა“, სულერთია, რა ხასიათისაც არ უნდა იყოს იგი: ბელნიერი თუ უიმედო, კაბუკური სითამამით აღსავსე თუ ნაღვლიანი. წუთისოფლის წარმავალ სიამეთა კულტი, ჰორაციუსის ბრძნული რჩევა „Carpi diem!“ (მოებლაუქე წამს!) ალ. ჰავკავაძის სატრფიალო ლირიკაში თავისებურ ხელოვნებად იქცევა და ეს არის, ამავე დროს, ერთადერთი საშუალება, ერთადერთი ხერხი, სინამდვილის სასტიკ უკუღმართობისგან თავის განსარიღებლად.

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

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

ლიმილმან კარი ლალისა
განალო გამკვირვალისა,
დღეს ესე მკმარის სიმდიდრედ,
ხვალემ იზრუნოს ხვალისა.

წარმართული სენსუალიზმი ალ. ჰავკავაძის პოეზიაში უფრო შიშველად და უფრო რელიეფურად არის გამოხატული, ვიდრე ბესიკთან. ამ თვალსაზრისით მისი სატრფიალო ლირიკის დამახასიათებელ ნიმუშს წარმოადგენს ალეგორიული ხასიათის ლექსი „გუთნის დედა“, რომელიც თავისი საკმაოდ გაბედული ეროტიკული ორაზროვნებით ალექსანდრე პუშკინის ყველაზე ფრივოლურ ლექსებს მოგვგაონებს.

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

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

მაგრამ ალ. ჰავკავაძის ინდივიდუალიზმი ჯერ კიდევ მოკლებუ-

ლია იმ სპეციფიკურ ელფერს, რომლითაც იგი XIX საუკუნის რომანტიკოს პოეტთა — შატობრიანის, ბაირონის; კიტისის, მიუსესის, ლერმონტოვისა და ბარათაშვილის შემოქმედებაში წარმოგვიდგება.

აქ პირად, ინტიმურ განცდას ჯერ კიდევ არა აქვს შექმნილი განსაკუთრებულის, განუმეორებლის ხასიათი.

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

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

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

ნუთუ ამ სულის წადილსაც
პრკვა სიყვარული სხვათაებრ?

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

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

ალ. ჭავჭავაძის ლირიკაში იშვიათად შევხვდებით ახალ, დამოუკიდებელი გზით შექმნილ პოეტურ სახეებს. მისი მეტაფორული სისტემა მთლიანად კლასიკური, ლიტერატურული წარმოშობისაა. „ვარდისა და ბულბულის“ სიმბოლიკა, „მელნის ტბა“, „ძოწი“, „ლალი“, „სადაფი“, „მარგალიტი“, „გიშერი“, „ბადახში“, „ჰინდთა ჯარნი“, „სახმილი“, „ტრფობის ალი“, „სარო“, „ალვა“, „ლერწამი“, „ზილფთა რყევა“, და „ბროლის ფიცარი“—აი, ის ძირითადი პოეტური არსენალი, ის მზა მეტაფორული მასალა, რომლის საშუალებითაც იგი საკუთარ განცდებსა და განწყობილებებს გადმოგვცემს. ეს ტრადი-

ციული სამკაულები ალ. ჭავჭავაძის ლირიკაში ჩვენ მოგვავაგონებენ ძვირფას ფერად ქვებს, რომელთაც პოეტი თავისი ფანტაზიის მიხედვით განალაგებს და მათი ოსტატური შეხამებით ბრწყინვალე მოზაიკურ სახეებს ქმნის.

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

ალ. ჭავჭავაძის პოეტური ხელოვნების მთავარი ღირსება სწორედ ამ ტრადიციულ ფორმათა ოსტატურ დამუშავებაში და სრულყოფაში მდგომარეობს.

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

მხატვრული ასოციაციის მოძრაობის გეზი ალ. ჭავჭავაძესთან, როგორც წესი, განსაზღვრულია არა რეალობით, არამედ ამა თუ იმ ტრადიციული პოეტური წარმოდგენით.

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

ტანო ალვაე, წელილო, სინაზით მხრეო.
სიგრილესა შემვივრდომე დაგული.

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

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

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

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

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

მართალია, მისი ლექსი ზოგჯერ ვერ აღწევს ბესიკის ვირტუო-
ზულ პოლიფონიურ ოსტატობამდე, მაგრამ იშვიათად ჩამოუვარდე-
ბა მას თავისი სიმსუბუქით, მელოდიური კეთილზმოვანებითა და;
რაც მთავარია, შინაგანი ემოციური მგზნებარებით.

აღ. ჭავჭავაძის სატრფიალო ლექსები, მიუხედავად მათი კონსერ-
ვატიული ფორმისა, თითქმის არასდროს არ ტოვებენ ეპიგონური
მიმბაძველობის შთაბეჭდილებას, რადგანაც ამ ტრადიციულ ფორ-
მებში შთაბერილია პოეტის ცოცხალი სული. აქ იგრძნობა განცდის
ნამდვილი სიწრფელე და პოეტური შთავგონების ძალდაუტანებელი,
ლალი სუნთქვა.

აღ. ჭავჭავაძის პოეტური ხილვები, მისი მეტყველების მანერა.
ფერწერული ხერხები და მეტაფორული აზროვნება მისივე საკუ-
თარი მხატვრული ბუნების განუყოფელ, ორგანულ თვისებას ავლე-
ნენ. ფორმა და შინაარსი აქ ჯერ კიდევ სრულ ჰარმონიაშია.

მართალია, აქ ბევრი რამ ლიტერატურული ინერციის ზემოქ-
მედებით არის გაპირობებული, მაგრამ ეს ინერცია სრულ თანხმობა-
ში იმყოფება პოეტის ბუნებრივ ემოციურ წყობასთან, მისი სულის
ცოცხალ ფეთქებასთან.

ტრადიციული მეტაფორული აზროვნება წარმოადგენს აღ. ჭავ-
ჭავაძის პიროვნების „მეორე ბუნებას“, მისი შემოქმედებითი ინდი-
ვიდუალობის თანდაყოლილ თვისებას და, ამასთან ერთად, იმ ერ-
თადერთ მხატვრულ პრიზმსაც, რომლის მეშვეობით იგი აღიქვამს
როგორც გარე სამყაროს, ისე საკუთარი სულიერი ცხოვრების ყო-
ველ მოვლენას.

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

ამგვარი უშუალო პოეტური შთამბეჭდაობა არის მიღწეული-
კერძოდ, მის შესანიშნავ ლირიკულ ლექსში „სძგერს გლახ გული“.

გზის გუშავად მდგომარესა ხან აჩრდილნი მაცთუნებენ,
ხან ფოთელნი შერხეულნი შრიალითა მცემენ ზრზუნას.
ზოგჯერ ღამის სიწყვდილად მომაჩვენებს გიშრის თმასა,
ზოგჯერ ცისა გაელვება ბროლის ფიცრით შუქთა ფენას.

ნიშანდობლივია, რომ ბესიკთან შედარებით აღ. ჭავჭავაძის ლი-
რიკაში ჩვენ უფრო ხშირად ვხვდებით ობიექტური სინამდვილიდან,
ცოცხალი თუ უსულო ბუნების წიალიდან უშუალოდ ნასესხებ რეა-
ლისტურ საღებავებსაც.

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

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

რაგინდ ზამთარი ჰყინავდეს,
გინდ ყვავიცი ველარ ჰფრინავდეს...

ან:

როს მოვესწრათ გაზაფხულსა,
ველსა ვსხდეთ მწვანით შემკულსა... და სხვ.

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

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

აი, ასეთი მხატვრული გამოყენების ერთ-ერთი დამახასიათებელი მაგალითი:

ვკმუნავთ ბედ-მწირნი,
გვბევეიან ჰირნი
ფოთელთ უხშირნი!
დავიდნენ მთენნი.
შარაუანდთ მფენნი,
აწ იგი მზენნი.
ჰფარვიან ღრუბელს,
ავდრის საგუბელს,
წყვდიადას და ბნელს.

ამ თვალსაზრისით ერთგვარ გამონაკლისს წარმოადგენს ალ. ჭავჭავაძის ლექსი „კავკასი“, რომელშიც ნივთიერი სამყარო — საქართველოს მთების ზვიადი მშვენება — პოეტური წარმოსახვის მთავარ საგნად გვევლინება. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ამ ლექსშიც მხატვრულად განსაკუთრებით ძლიერია სწორედ ის ადგილები, სადაც ავტორი მეტაფორულ სიმბოლიკას მიმართავს და ამ გზით, განზოგადებული ხასიათის პოეტურ სახეებს ქმნის. კავკასიონის ქედი აქ ხან ყოვლისშემძლე ღმერთად წარმოგვიდგება:

და კავკასი, მათ შორის შორის მხოლოდ უცვალებელი,
ზოგთა კმუსრავს, ზოგთა ბადებს, ვით ღმერთი მბრძანებელი.

ხან კიდევ „ჩრდილოს ვაშცნთა“ მიერ სასიკვდილოთ დაქრილ ზღაპ-
რულ ურჩხულად:

ჰსცემდნენ, ჰგლეჯდნენ, ჰუხოდნენ,
და კავკასი მკენესარედ,
ეხოთა მიერ წყულულთა
თვისთა ცხად ჰყოფდა მწარედ.

რეალური სამყაროდან ამა თუ იმ შტრიხისა ან ცოცხალი საღე-
ბაეის არჩევისას ალ. ჰავჰავაძე, როგორც მხატვარი, ჩვეულებრივ
უაღრეს სიმკაცრეს იჩენს.

ამ მხრივ, ალ. ჰავჰავაძის ფორმა ერთგვარი არისტოკრატიზმით
გამორჩევა. მისი პოეტური სამყარო ძალზე მოგვაგონებს მისივე
გეგმით გაშენებული წინანდლის ბაღს. აქ მკაცრი სიზუტით არის
დაცული სიმეტრიები და ფერთა შეხამება. ყოველი კუთხე ზედმი-
წევნით მოვლილია, გულდასმით გამარგლილია ველური მცენარე-
ბისაგან და მხოლოდ რჩეული, კეთილშობილი ხეებისა და ყვავილე-
ბის სამფლობელოს წარმოადგენს.

დამახასიათებელია ისიც, რომ ალ. ჰავჰავაძე თავისი ლექსის მე-
ტაფორულ სამკაულებად ჩვეულებრივ ძვირფას, კეთილშობილ ქვებს
ირჩევს. ლალი, მინანქარი, იაგუნდი და გიშერი — აქ, როგორც ვიწ-
რო ბეჭდის ზოლში — თითქმის ყოველ სტრიქონში არის ჩასმული
და თავისებურ შუქს მატებს მის ლექსს.

ეს ძვირფასი სამკაულები უაღრესად შეეფერებიან ალ. ჰავჰავა-
ძის ბრწყინვალე, დღესასწაულებრივ, დახვეწილ სტილს.

ქართული კლასიკური ლირიკის რაინდული, კურტუაზული სუ-
ლი ბრძნული პოეზიაში თითქოს უკანასკნელ ზეიმს იხდის და ამის გამო
თავის ყველაზე მდიდრულ სამოსელში; ყველა თავისი სამკაულით
და ძვირფასეულობით მოკაზმული წარმოგვიდგება.

ალ. ჰავჰავაძის პოეზიაში განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყ-
რობს ერთი გარემოება, რომელსაც გაკვრით ზემოთაც შევხვით.

მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი წარმართული მსო-
ფლმეგრძნება სხვათა შორის თავის გამოხატულებას პოეზებს აშკარა
ინტერესშიც ძველი ბერძნული და რომაული პოეზიიდან მიმდინარე
მოტივებისადმი.

ძველი ქართული მწერლობის კლასიკური ნიმუშებისაგან განსხ-
ვავებით, ეს ანტიკური წარმოშობის წარმოდგენები მის პოეზიაში
შემოსულია უკვე ახალი გზით. ექვს გარეშეა, რომ ალ. ჰავჰავაძე
კარგად იცნობდა ანტიკურ მწერლობას XIX საუკუნისათვის არსე-
ბულ ნრავალრიცხოვან ფრანგულ და აგრეთვე რუსულ თარგმანებში.

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

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

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

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

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

მართლაც, ერთის შეხედვით ეს ლექსი მკვეთრ დისონანსად წარმოგვიდგება პოეტის შემოქმედებაში. თუმცა არ უნდა გამოგვრჩეს მხედველობიდან, რომ მას წინ უძღვის ისეთი ლექსები, როგორიცაა „ვაჰ, სოფელსა ამას“, „დიმიტ. ვ.“ „ეჰა ჩემო ოცნებავ“, და „ყმაწვილი ქალის საფლავზე წარწერილება“. ამ პოეტურმა ნაწარმოებებმა, როგორც თავისი შინაარსით, ისე გამოხატვის ფორმებითაც გარკვეული თვალსაზრისით უთუოდ შეამზადეს „გოგჩას“ შექმნა.

უნდა აღინიშნოს აგრეთვე, რომ ალ. ჭავჭავაძის გვიანდელი სატრადიციო ლირიკის ზოგიერთ ნიმუშში („როს გიყვარდი“, „ძვირფასო საყვარლო“, „ამენასადმი“ და სხვ.) გარკვევით იგრძნობა ტრადიციული მეტაფორისტიკის ჩარჩოებიდან გათავისუფლებისა და პოეტური თემის მეტი უშუალოებით დამუშავების ცდები.

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

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

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

ამ მხრივ. აღ. ჭავჭავაძის ლექსი, თავისი მხატვრული გააზრებით, აშკარად სცილდება კლასიციკური პოეტიკის პრინციპებს და გაცილებით უფრო ახლოს დგას ევროპული რომანტიზმის ისეთ ცნობილ წარმომებთან, როგორცაა, მაგალითად, ლამარტინის ლირიკული შედევრი „ტბა“.

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

გოგჩა, ტბა ვრცელი, ხმოვანებით ზღვისა მბაძავი,
ოდესმე ზვირთთა აღქაფებით ჰლეღავს მრისხანედ;
ზოგჯერ ვით ბროლი ვულუბრუვილო, წმინდა, უძრავი,
თვის შორის ჰხატავს ცისა ლაყვარდს და მათა მწვანეთ.

პოეტური განზოგადების წარმმართავ ბიძგს „გოგჩაში“ გარემოდან მიღებული შთაბეჭდილება წარმოადგენს. მაგრამ აქ ავტორის ფიქრი, მისი ინტელექტის მოძრაობა ამავე დროს შინაგანად გაპირობებულაა მისი ემოციური მდგომარეობით.

ემოციური განწყობილება აქ თითქმის ის გარდამავალი საფეხურია, რომელიც ლექსის იდეურ კონცეფციას, მასში გამჟღავნებულ მსოფლმხედველობრივ განზოგადებას ორგანულად აკავშირებს ობიექტურ სინამდვილის კონკრეტულ საგნებთან და სახეებთან.

პოეტის მწარე ფიქრები ცხოვრების არსზე იბადებიან მხოლოდ მას შემდეგ, როდესაც გარე სინამდვილის სურათი მასში შესაბამის განწყობილებას აღძრავს:

მაგრამ ნაქცევნი მისთა კიდეთ. ძაძით მმოსველნი,
საგლოვო ნაშთნი შენობათა კვლავ ეროვანთა
კმუნავთა თვისთა მნახელთათა აზიარებენ.
უღაბურება, მღუმარება, არარობა
თვალსა და გულსა კაცისასა სევდით ავსებენ,
და უნებლიედ წარმოდგება ოხვრით ეს გრძნობა.

მსოფლმხედველობრივი განზოგადების ეს შინაგანი გამეშვევე-
ბული ემოციური მოტივირება მკვეთრად განასხვავებს ალ. ჭავჭავა-
ძის „გოგჩას“ კლასიკური ფილოსოფიური ლირიკის ნიმუშებისაგან.

განსაკუთრებით ხელშესახებად იგრძნობა ეს სხვაობა, კერძოდ,
„გოგჩასა“ და ალ. ჭავჭავაძისადვე ადრინდელი ლექსების „სხვადასხვა
დროისათვის კაცისა“ და „ვაჰ, სოფელსა ამას“ ურთიერთ შედარე-
ბისას. განსხვავებით ამ ლექსებთანაგან, რომელთა კონცეფცია ჩამო-
ყალიბებული დასკვნების სახით წარმოგვიდგება და ცალკეული პოე-
ტური სენტენციების ფორმაში არის მოცემული, „გოგჩაში“ პოეტუ-
რი აზროვნების მსვლელობა მთლიანად დაქვემდებარებულია მძაფრ
და ამავე დროს, უაღრესად კონკრეტულ ემოციურ ქვეტექსტთან.
„გოგჩაში“ ეჭრადღებას იპყრობს ფიქრის, დაკვირვების, აზროვნე-
ბის სიფაქიზე. სამყაროს ინტელექტუალური ზედვა და საგანთა არს-
ში წვდომის მცაფრი სურვილი ამ ლექსის ავტორს უშუალოდ ანათე-
საკვებს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკასთან.

შეიძლება ითქვას, რომ ალ. ჭავჭავაძის პოეზიაში „გოგჩა“ არის
პირველი პოეტური ნაწარმოები, რომლის მხატვრულ სპეციფიკას
სინამდვილის კონკრეტული სურათის უშუალო ზემოქმედებით აღძ-
რული ემოციური მდგომარეობა განსაზღვრავს. ამასთან ერთად, ეს
ლექსი ეკუთვნის XIX საუკუნის იმ ძალზე მცირერიცხოვან ლირი-
კულ ნაწარმოებთა რიგს, რომლებშიც პოეტური განწყობილება მის
უშუალო, აწმყო რეალობაში არის გადმოცემული.

წმინდა ფორმალური სიახლის თვალსაზრისით „გოგჩაში“ ნიშა-
ნდობლივია ის, რომ აქ ალ. ჭავჭავაძე თავს ანებებს როგორც ტრა-
დიციულ მეტაფორისტიკას, შტამპებს, ისე რთულ ვერსიფიკაციულ
წყობას, რეფრენულ სტრუქტურას, შინაგან რითმას, მაჯამებს და
სხვა ფორმალურ სამკაულებს და ქართველი რომანტიკოსებისათვის
განსაკუთრებით საყვარელი ჯვარედინი რითმებით გამართულ თოთ-
ხმეტრიარცვლიან ლექსს მიმართავს.

ეს არსებითად ახალი ფორმა გაცილებით უფრო ტევადია, უფ-
რო ელასტიურია ავტორის სულიერი მდგომარეობის, მისი განცდე-
ბის, ფიქრებისა და შესაბამისი პოეტური ასოციაციების ბუნებრივი
მდინარების გადმოსაცემად.

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

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

მაგრამ აღუცილებელია აღინიშნოს, რომ ეს ლექსი დაიწერა მაშინ (1841 წ.), როდესაც რომანტიკულ პოეტიკას ქართულ ლირიკაში უკვე მოპოვებული ჰქონდა გადამწყვეტი გამარჯვებები. ხოლო, ვიდრე თავის საბოლოო დამკვიდრებას მიაღწევდა, მას მოუხდა საკმაოდ რთული და წინააღმდეგობრივი გზების გავლა.

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

ალ. ჭავჭავაძის მთელი ადრინდელი ლირიკის თემები და მოტივები, მთელი მის მიერ გასული საუკუნის 20-იანი წლებისათვის პოეტურად დაკანონებული სამყარო, იქცა იმ მთავარ ზღუდედ, რომლის გაღალასვა აუცილებელი აღმოჩნდა ჭაბუკი გრ. ორბელიანისათვის თავისი, იმ დროს ჯერ კიდევ ძალზედ ბუნდოვანი, რომანტიკული იდეალებისავე გზის გასაკაფავად.

IV. ბრიგოლ ორბელიანი

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

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

გრ. ორბელიანის ლირიკაში ძალზე ხშირად გვხვდება შინაგანი

ინაა: ღმდეგობანი და აშკარა შეუსაბამობაც, რაც ერთის შეხედვით კლემენტის რწმუნებულს სძენს მის პოეტურ მსოფლგაგებას. მაგრამ პოეტის შემოქმედების დაკვირვებულ განხილვისას ჩვენ თანდათან რწმუნდებით, რომ ეს წინააღმდეგობები წარმოადგენენ თავისთავად ანაწილად განვითარების — მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული ევოლუციის ნაყოფს.

გრ. ორბელიანის შემოქმედება გარდამავალი საფეხურია ქართული რომანტიზმის ისტორიაში. სწორედ ეს გარემოება განაპირობებს მის პოეზიაში თავისებური პოლუსების — წარმართული სენსუალიზმის, და ქრისტიანული მისტიციზმის, მუხამბაზისა და ფსალსენის, ეროტიკული დითირამებისა და პატრიოტული ელეგიების ერთდროულ არსებობას.

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

გრ. ორბელიანის შემოქმედებაც, მისი ლირიკული სამყარო, თემები, მოტივები, მისი თავისებური მხატვრული მანერა ძველი ქართული მწერლობის უშუალო შემოქმედების ქვეშ ჩამოყალიბდა. იგი კარგად იცნობდა ევროპულ ლიტერატურას და გასული საუკუნის ბირველი ნახევრის რუსულ პოეზიასაც. განსაკუთრებული სიმართლით იყო გამსჭვალული რუსული რომანტიზმის მამამთავრის ევოლუციისა და ცნობილი მედიგაის კრილოვის მიმართ.

მაგრამ ადრინდელ ლექსებში, რომელთაც განსაკუთრებით აჩინათ ლიტერატურული შეგირდობის თავისებური ელფერი, გრიკოლ ორბელიანი მაინც ყველაზე მეტად თავის უფროს თანამედროვე ალ. ჭავჭავაძეს ენათესავება.

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

პე, ჭაბუკო, სიხარულით დღენი შენნი განატარე,
იმხიარულე, შეეჟეც, ილხინე და შეიყვარე.
ერთსა წამსაც ნუ დაჰკარგავ, გაქნდეს სახე მოცინარე,
სიციოცხლითა აწვე დაჰსტკები, მხიარულობს გული ვიდრე.
ვით ვარდისა სიტურფენი მალე ჰსკვნების და განჰქრების,
ანუ სიზმარს საამურსა ხილვა ტკბილი გვეჩვენების,
ესრედ მსწრაფლ ჰრბი, სიკაბუყევე, კვალნიც შენნი ვერა ჰსჩნდების,
ლაწვთ ვარდობა, ბაგეთ დიმი საუკუნოდა გვემორდების.

გ. ორბელიანის მემკვიდრეობითი კავშირი ალ. ჭავჭავაძის ლირიკასთან ხელშესახებად იჩენს თავს პოეტური ფორმის ზოგიერთ თავისებურებაშიც.

შეიძლება ითქვას, რომ ალ. ჭავჭავაძის პოეზია გრ. ორბელიანისათვის წარმოადგენდა იმ ხიდს, რომლის საშუალებით მის პოეტურ ლექსიკონში შემოაღწიეს ძველი ქართული ლირიკის ტრადიციულმა მეტაფორულმა სახეებმა, ვარდისა და ბულბულის სიმბოლიკამ, „წამწამთ ისრებმა“, „ფარვანებმა“, „ზილფთა რყევამ“, „გულის სახმილმა“, „მარგალიტთ ბაგე ღიაიმან“ და სხვა ცნობილმა პოეტურმა სამკაულებმა.

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

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

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

ვერცა ცრემლთ ვაფრქვევ, ვერც ვუზნობ თვისსა სიყვარულს, თვის

ტანჯვათ,

და მით ვარ უფრო უბედურ, რომ ვერ აღმოვსქვამ მსგავსად სხვათ.

ნამდვილი ტრფობა გინა რა სიტყვათ ეძებდეს ვერ ჰპოვებს.

რათა გამოსთქვას თვის გრძნობა და მისთვის ოხრავს, მღუმარებს.

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

ის მწვავე სულიერი უკმაყოფილება, რომელიც გრ. ორბელიან-

ნის ლექსში არის გამოძედავენებული, „შემოღამების“ ავტორისათვის შემოქმედების მთავარ სტიმულად იქცა.

საჭირო იყო ბარათაშვილის გენიალობა, რათა ქართულ პოეტურ სიტყვაში ასე მკაფიოდ და ხელშესახებად განსაგნებულიყო ეს ახალი პოეტური თართოლა, ეს მანამდე უცნობი და გამოუთქმელი მუსიკა ადამიანის სულიერ სამყაროში დაგროვილი იღუმალი ჰანგებისა.

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

ტრფობა უძლურთ გულთ წყაროს ჰგავს, მათათგან ვაღმოქანებულს,
რაოდენ ველზე შორსა ჰვალს, ეგოდენ დაუძლურებულს.
რა ჩემებრ გული კლდოვანი მიიღებს ეშყის ბეჭედსა,
ღრო იმას ველარ შეჰმუსრავს, თუ არ შეჰმუსრავს, თვით კლდესა.

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

გეტრფა, ვიდრემდის ვუმზერ მე მზის შუქსა, ნათელს მთოვარის.
ვიდრემდის ოხვრა გინდ ერთი, მკშთომია ნიშნად სიცოცხლის!

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

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

ასეთ განწყობილებას თავისებურად ხელს უწყობს მისი პირადი ბიოგრაფიის გარკვეული ვითარებებიც:

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

ასე წერს თვით პოეტი თავისი სიყმაწვილის დღეებზე. გრ. ორბელიანის შეგნებაში ღრმა გაზრდატეხის, თავისებური სულიერი კრიზისის დასაწყისი, რომელმაც მნიშვნელოვანი ბიძგი მისცა საკუთრივ რომანტიკული მოტივებისა და განწყობილებების აღმოცენებას, დაკავშირებული იყო 1832 წლის შეთქმულების ტრაგიკულ ამბებთან.

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

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

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

მე თავისუფლებისათვის სული მარადის მიქანის
და ეს ოცნება დღე და ღამე ვაჟა აჩრდალი თან მღვენის;
...ხმა საიდუმლო მარად ვაჟა მეჩურჩულების მე ყურსა,
ვაში არს მტერი მამულის მავსცეთ მახვილსა ლესულსა.
ვეუწყი მე მართლად, რომ ჯერ არს სიყვილსა იგი ჰპოვებდეს
ვინც ერის მაწუხებელსა პარუელად წინა აღუდგას!
მავრამ, მოძღვარო! მითხარ მე, ვის? სადა? რომელსა მხარეს?
თავისუფლება უმსხვერპლოდ, უსისხლოდ მოუსყიდინეს?

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

შეიძლება ითქვას, რომ ამ პოეტური ნაწარმოების მომწოდებელ ინტონაციაში პოევებს სათავეს XIX საუკუნის ქართული მოქალაქეობრივი ლირიკის მთელი რიგი სპეციფიური მხატვრული თავისებურება. ამ თვალსაზრისით, მას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს თვით გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში.

მავრამ 1832 წლის ტრაგიკულ ამბებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდათ არა მხოლოდ პოეტის შეგნებაში მძაფრი პატრიოტული განწყობილებების გაღვივების თვალსაზრისით, ამ ისტორიულმა ფაქტმა არანაკლებ ღრმა დალი დაამჩნია გრ. ორბელიანის ინტიმურ სამყაროსაც და განსაკუთრებული ელფერი შესძინა მთელ მის პოეტურ მსოფლშეგარძნებას.

მეტეხის საპყრობილეში გატარებულმა დღეებმა სამუდამოდ

დაამსხვრიეს გრ. ორბელიანის ქაბუჯური ილუზიები და მისი „უზრუნველი“, ხალისიანი განწყობა:

უცებ გრიგალმა უბედობის დამქროლა ესრეთ,
რომ ცა, მომფენი ჩემდა ნათლის ჭვარა ღრუბელთ ქვეშ;
სიტყბოს ფიალი წარიტაცეს მის წყეულთა ფრთეთ,
და დამცა უფსკრულს ვაებისას უმწედ, უნუგეშ,
სადაც ოხვრანი, აღმოსულნი გულისა სიღრმით,
არვის ესმოდნენ და ჰქრებოდნენ ზღუდეთა შორის!

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

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

შინაგანი გარდატეხის მწვავე და მტკივნეული პროცესი აქ გადმოცემულია ბრწყინვალე ექსპრესიით:

მაგრამ შეშარდა, რა ნაცვლად ხმის განხდა ხრიალი,
და კედელთაყა დაურუებულთ წარმოსტქვეს ბანი!
ხმა ეს უცნობი იყო ველურ და საზარელი,
გავოცდი, ვჰსდუმნენ და ხმა ჩემი მევე ვერ ვსცანი.

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

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

მწუხარება, სასოწარკვეთა, მართლობის გრძნობა აქ გამოხატულია არა ერთი ტონალობით, მას გააჩნია შინაგანი ელფერებიც, პოეტის სუბიექტური ხედვა აქ უფრო ანალიტიკურია, უფრო მახვილი და გრძნობიერი ემოციური განწყობილების ცალკეული, შემადგენელი ფენების მიმართ:

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

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

ესრედ აშვენებს სიტურთითა ვარდი სამარეს,
ესრედ მშვენიერთ ბაგეო ზედან იელვებს ღიმი,
თუმცალა გულში უზომოსა ჰვარავს სიმწარეს:

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

აღსანიშნავია, რომ გრ. ორბელიანის ამ ლექსში წმინდა ლიტერატურული ინერციის ძალით ჯერ კიდევ შემორჩენილია ცალკეული პოეტური შტამები: „კმუნვათა დაწი“, „გლახ გული“ და სხვ., მაგრამ ისინი აქ უკვე ძალზე ყრუდ ეღერენ და სინამდვილეში თითქმის უჩინარდებიან ლექსის საერთო მსატერულ ქსოვილში, რომელიც მთლიანად პოეტურ საღებავთა განაახლებული ფერადოვნებით წარმოგვიდგება.

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

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

მაგრამ ობიექტური რეალობისადმი მძაფრი უკმაყოფილება გრ. ორბელიანთან არასდროს არ გადაზრდილა რელიგიურ მისტიციზმში. ამგვარ ცთუნებას (რომელსაც ნამდვილად სერიოზული ხასიათი ჰქონდა), იგი გადაარჩინა, უწინარეს ყოვლისა. მისმავე თანდაყოლილმა პოეტურმა ბუნებამ.

გრ. ორბელიანი თავისი ნატურით სინამდვილეში მაინც ძალზე მიწიერი, ძალზე ვნებიანი ტემპერამენტის ადამიანი იყო, რომ მას თავისი ამქვეყნიური, ხორციელი ყოფა რაიმე ტრანსცენდენტურ იდეალზე გაეცვალა.

მართალია, არსებული სინამდვილე მასაც ხშირად მხოლოდ სულის დროებით საპყრობილედ წარმოუდგება (გავიხსენოთ „ეპიტა-

ფის“ უკანასკნელი სტრიქონები: „ყველა იცვალოს, ყველა მოკვდეს, ყველა დამიწდეს და მხოლოდ წრფელი სული, წმიდა, ცხოველი ცათა ავიდეს, ნაწილაკი მღვთაებრივი“), მაგრამ როგორც პოეტი, იგი სინამდვილეში მთელი არსებით შესტრფის ადამიანის ამ დროებით, მიწიერ სამყოფელს, სულით ხორცამდე გამსჭვალულია მისი ტკბილი, მათრობელი, „ფერუთვალავი“ მშვენიებით.

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

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

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

თბილისის თემას თავისებური მნიშვნელობა ჰქონდა გრ. ორბელიანის შემოქმედებით ევოლუციაში.

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

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

კოლორიტის გრძნობა გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში წარმომადგენს არა მხოლოდ ერთი პოეტური ციკლის ფორმალურ ნიშან-თვისებას.

არც ერთ რომანტიკოს პოეტს და, საერთოდ, არც ერთ ქართველ პოეტს ვაჟამდე არ ჰქონია განვითარებული ისე მძაფრად ნივთიერი სამყაროს. — საგანთა ფაქტურის, ფერადოვნების, სურნელისა თუ

პლასტიკის განცდა, როგორც ეს გრ. ორბელიანის ლირიკაში იგრძნობა.

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

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

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

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

გრ. ორბელიანის შემოქმედება გარკვეული წინააღმდეგობების დაღით არის აღბეჭდილი.

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

გრ. ორბელიანის ლირიკამ გადამწყვეტი როლი შეასრულა XIX საუკუნის ქართული პოეტის განახლებაში. შეიძლება ითქვას, რომ მისი პოეტური ხელოვნების თავისებურება მნიშვნელოვნად იყო გაპირობებული იმ ისტორიული ადგილით, რომელიც მას ქართული რომანტიზმის განვითარებაში მიეკუთვნება.

პოეტის სულიერი მოძრაობა თითქოს ველარ ეგუება, ველარ

ეტევა კლასიკური პოეტიკის მწყობრ ყალიბებში. მყარი ფორმალური არტახებისაგან განთავისუფლების ტენდენცია აქ ზოგჯერ ერთგვარი ამორფულობის შთაბეჭდილებას ქმნის.

მართალია, გრ. ორბელიანი ზოგჯერ იმეორებს პოეტურ შტამებს, მაგრამ კიდევ უფრო ხშირად იგი ახალ, ორიგინალურ, ცოცხალი განცდის ზემოქმედებით აღბეჭდილ სახეებს მიმართავს. იგი გამუდმებით ახლის ძიებაშია და ამის გამო მისი სტილი იცვლება, მდიდრდება, თანდათან მრავალფეროვნდება. აქ გამუდმებით იგრძნობა ქმნის პროცესი.

გრ. ორბელიანის პოეზიაში ვეღარ შეხვდებით ალ. ჭავჭავაძის ბრწყინვალე მაჯამებს. მისი რითმა ჩვეულებრივ ღარიბია, შედარებით არაზუსტი, მაგრამ, სამაგიეროდ, რითმაში მოქცეული სიტყვა უფრო ზუსტად შეესაბამება სათქმელის შინაარსს; ფორმის, ვერსიფიკაციული ტექნიკის დომინანტა აქ ძალზე შემცირებულია, შეზღუდულია.

კლასიკური ფორმის რღვევის პროცესი აქ სულ უფრო ღრმად მიდის. ამ თვალსაზრისით, კანონზომიერია ის გარემოება, რომ ღრმა სიბერეში პოეტი წერს თავის ოთხსტრიქონიან შედევრს („დავბერდი, ბედს ვერ მოვესწარ“), რომელშიც, გარდა მეტრისა, უარყოფილია ქართული კლასიკური პოეზიის ყველა ტრადიციული ფორმალური ნიშანი.

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

საკვირო იყო სწორედ გრ. ორბელიანის ძლიერი, შემმართველი, დაუოკებელი ტემპერამენტი, რათა ქართული ლექსი გამოსულიყო საუკუნეთა მანძილზე დადგენილი ფორმალური კანონების ჰეგემონიიდან.

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

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

ნიკოლოზ ბარათაშვილის გვერდით XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ მწერლობაში დგას მთელი პლეადა გამოჩენილი ლი-

ტერატორებისა: ალექსანდრე ჰავეკავაძე, გრიგოლ ორბელიანი, სოლომონ დოდაშვილი, პლატონ იოსელიანი, ალექსანდრე ორბელიანი, გიორგი ერისთავი, სოლომონ რაზმაძე, ვანტანგ ორბელიანი, მიხეილ თუმანიშვილი, დავით მაჩაბელი, გრიგოლ რჩეულიშვილი. მათი ლიტერატურული მოღვაწეობა მეტად მრავალფეროვანია თავისი შინაარსით, სტილით, ინტერესებითა და მიდრეკილებებით.

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

სამწერლო ინტერესების ახალმა გაცხოველებამ ამ დროს თავისებური, ისტორიულად განსაზღვრული იერი მიიღო. საზოგადოების მოწინავე ნაწილის, განსაკუთრებით, ახალი თაობის წარმომადგენელთა ის ენერჯია, რომელიც გამოუყენებელი აღმოჩნდა პრაქტიკული მოქმედებისათვის, თავის გამოსაჯალს ლიტერატურულ სარბიელზე ეძებდა.

კოლონიის მდგომარეობაში ჩაყენებული ქვეყანა ახალ ძალებს იკრებდა, საოცარი სიჯიუტით ცდილობდა პროვინციული სპლინიდან თავის დაღწევას. დამახასიათებელია ამ მხრივ ნ. ბარათაშვილის ერთი წერილი გრ. ორბელიანთან:

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

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

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

ქართული მწერლობა ამ დროს არ გაერთიანებულა ერთ მიმართულებაში. არ იყო არც ამის შესაძლებლობა, არც სტიმული. ლიტერატურულ მოძრაობას აკლდა საერთო პროგრამა, ერთიანი მსოფლმხედველობრივი მიზანდასახულობა და მხატვრული იდეა-

ლენინი. აქლდა ელემენტაული პირობებიც ასეთი გაერაზიხებისათვის.

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

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

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

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

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

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

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

სოლომონ რაზმაძეს — თავისი დროისათვის დიდად განათლებულ მოღვაწეს, შესანიშნავ მამულიშვილსა და უაღრესად საინტე-

რესო ბიოგრაფიის ადამიანს — ქართული რომანტიზმის ისტორიაში ეკუთვნის ერთი ფრიად საგულისხმო დამსახურება. 1831 წელს მან თარგმნა ადამ მიცკევიჩის „ფარისი“.

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

„დიანას მეჭლიში“ (1832) მთელი თავის მხატვრული შინაარსით, სახეებით, პოეტური ფრაზეოლოგიით, ასოციაციებით, კომპოზიციური გააზრებით პირდაპირ საწინააღმდეგოა რომანტიზმის მიერ მოტანილი ესთეტიკური იდეალებისა და სტილისა.

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

ადრე ალიონს განედო კარი
ზე ოლიმპოსა; ციერთა ჯარი
მუნით გამოკრთა და მოეფინა
კილით კიდემდე ცისა ტიალსა.
მერე გამოკრთა ეტლით დიანა,
ვისაც შეხედავს, მოუღდვს აღსა!

დიანას „პალადას დარნი“ „ივერიელნი მნათობნი“ ეგებებიან. ღმერთქალი მათ „ოლიმპის ხილით“ უმასპინძლდება, მისი მხლებელი „ამური“ ნექტარით ავსებს ფიალას და მონადირე ბანოვანთ აწვდის. საბოლოოდ —

რა რომ სრულ იქნა მეჭლიში მათი,
ერთობ წარმოსდგეს სურვილით მთვრალნი
და მოახსენეს მადლი დიანას:
„ვინ ღირსა თქვესა ესთა წყალობას,
„მზეთა მზეჲ ხარ და ჩვენი მნათი.
„კვლამც განაჩარე თქვენნი მხეველნი.
„იუნონასაც მიუწინარე,
„მანც განამზეოს ეს ჩვენი არე“.

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

ეს არის ტიპიური ნიმუში კლასიციკური პოეტიკის ზემოქმედებით შთაგონებული პოეტური სტილისა, რომელიც აქ გაცილებით უფრო ხელოვნურად გამოიყურება, ვიდრე ალ. ჭავჭავაძის ლირიკაში. ამავე ლიტერატურულ სათავესთან (კერძოდ, ფრანგული კლასიციზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის, ლაფონტენის ტრადიციასთან) არის დაკავშირებული თავისი ფორმით ს.

რაზმადის პოლიტიკური იგავ-არაკი „დათვი და ცხვარი“, ხოლო მის სატრფიალო ლირიკას ეპიგონობის კიდევ უფრო ღრმა დალი ამჩნევია;

შენში მზეობენ, შენ გამშვენებენ
სილამაზეჲ თვით ღიანასი.
სინარნარეჲ პროზერპინასი,
ჯანის სინაზე, პაეროვნება,
სირინოზის ზმა, გულის მიმღები,
მისის სმენითა მარადის ვსდნები;
მინევრას სიბრძნე, ლმობიერება,
ნიმფთა ღარიცა შენ გტრფიალებენ.

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

„ღიანას მეჭლიშის“ ავტორი, თავისი პოეტიკით, ქართული კლასიციზმის ერთ-ერთი ყველაზე ორთოდოქსი წარმომადგენელია.

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

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

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

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

ძლიერი მძლავრობს მას ზედა, ვისოდენ თვით მოერევის,
მალალს სხვა მალლობს, თანდისთან ზედ მიდის, ცაში ერევის,
მუნ ღვთისა სწორი არეინ არს: ძალუძს შეტობა მერე ვის?
ევრეთ ამ მძლავრსაც სხვა მძლავრობს, სხვა უშეტესი ერევის.

როგორც ალ. ჰავჭავაძის „გოგჩა“-მდელ ლექსებში, აქაც ავტორის მსოფლმხედველობრივი მრწამსი პოეტური სენტენციების მყარ, ტრადიციულ ფორმებში ყალიბდება.

კონსერვატიულ ელფერს ინარჩუნებს პოეტის გვიანდელი ლირიკული შემოქმედებაც. დამახასიათებელია, ამ მხრივ, თავისი შინაარსით და პოეტიკით, გიორგი ერისთავის „ცისკარში“ 1852 წელს გამოქვეყნებული ლექსი „ვარდს“. აქ ვარდ-ბულბულის ტრადიციული მოტივი, როგორც ალეგორიული საშუალება, გამოყენებულია ტიპური განმანათლებლური იდეის¹ გამოსახატავად:

მის ორის ტურფის სიმწყაზრის რა ბრძენი ასწერს ქებასა;
ვარდი ჰგავს სათნობასა, ბულბული განათლებასა!
თეიი კუთხე განანათლეს და შეამკეს ცათა დარად...
ღვთის მადლი ყველგან მიჰფინეს ზღვად. ჰალაქად, მთად და ბარად...
მუნ ღელავს ტკბილი გალობა: აღმოსავლეთით და ბღვარად
კვლავ ხელოვნება, ვაქრობა განავრცეს მუნ გასაკმარად.

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

ახალი იდეა გამოხატულია ძველი ფორმის საშუალებით. დ. მაჩაბლის პოეტური აზროვნების პრინციპული განსხვავება რომანტიკული პოეტიკისაგან მკვეთრად იგრძნობა მისი სატრფიალო ლირიკის იმ ნიმუშებში, რომელთაც უცნაური გაუგებრობის შედეგად ქართული რომანტიზმისათვის დამახასიათებელ ლირიკულ ნაწარმოებებად აღიარებენ.

ძველ ქართულ პოეზიაში აღმოსავლური ზემოქმედების შედეგად კულტივირებული მეტაფორულა ხერხები, საერთოდ, კლასიკური პოეტური აზროვნებისა და ვერსიფიკაციის ფორმები, აქ ბუნებრივად არის შერწყმული საკუთრივ კლასიციკლური წარმომობის მოტივებთან.

აი, ასეთი თავისთავად მეტად სიმპტომატური შეჯვარების რამდენიმე მაგალითი:

¹ განმანათლებლური ილუზიები შემორჩენილია დავით მაჩაბლის პოემაშიც „მთიელი“ (1842).

სიბრძნისა ღმერთავ! მე შენი სახე
ყველგან თან მზღდევდა გულისა მახე;
მეოცნებოდა ვით ალვისა ხე...
კართოლვიდა მქრქალსა ცაზედ ცისკარი,
ვსთქვი: არც ეს არის მინერვას დარი... და სხვ.

(ჩემს მინერვას“)

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

ყოველი ამ ნიმუშთაგანი თავისი მხატვრული სპეციფიკით იმ სა-
გულისხმო სინთეზის მანიშნებელია, რომელიც ჯერ კიდევ ალ. ჭავ-
ჭავაძის ლირიკაში გვხვდება და მკაფიოდ გამოხატავს ქართული
კლასიციზტური ლირიკის მხატვრულ იდეალებს.

თვით ამ ლექსებში ძველი ქართული პოეზიიდან მომდინარე
ინერციის შეუღლება ახალი გზით შემოსული ელინური მითოლოგი-
ისა და ხელოვნების მოტივებთან ეკლექტიკური მთლიანობის შთა-
ბეჭდილებას ტოვებს.

ოსტატობის თვალსაზრისით, დ. მაჩაბლის შემოქმედება მეტად
შორს დგას მხატვრული სრულქმნისაგან. შეიძლებოდა ამ ლექსების
ავტორი ბესიკისა და განსაკუთრებით, ალ. ჭავჭავაძის უიღბლო ეპ-
იგონად წარმოგვედგინა, მაგრამ ასეთი მკაცრი განაჩენის უფლებას
არ გვაძლევს მისი პოემების ზოგიერთი იდეურ-მხატვრული თავისე-
ბურება და აგრეთვე რამდენიმე ლირიკული ნაწარმოები. დ. მაჩა-
ბლის ლექსს „უმანკოებას“ თუმცა არავითარი კავშირი არა აქვს
რომანტიკულ „ფანტასტიკა—გატაცებებთან“ (როგორც ზოგიერთი
მკვლევარი ფიქრობს), მაგრამ აქ ბესიკური პოეტიკის ჩარჩოებში
მაინც მიღწეულია გრძნობის სილაღე და წრფელი არტისტიზმის
ილუზია:

ვიხილე ვარდი მწყრალობდა, ცრემლითა გულ-მქუხაროდა,
ია თავ დახრილ მკრთალობდა, შროშანი ფერით მქრქალობდა,
სოსანი თრთოლვით მზრალობდა, და სარო განიბმაროდა,
უმანკოება მათ შორის, მოუწყინებლად ხარობდა.

ხოლო ლექსი „ჩემი ლოცვა“ უთუოდ ეხმაურება დავით გულო-
მიშვილის, გრ. ორბელიანისა და კიდევ უფრო უშუალოდ ნ. ბარა-
თაშვილის ლირიკის ზოგიერთ დამახასიათებელ განწყობილებას.

თავისი ძირითადი მხატვრული ნიშან-თვისებით დ. მაჩაბლის
პოეზია, ალ. ჭავჭავაძისა და სოლ. რაზმაძის ლირიკული შემოქმე-
9. გ. ასათიანი

დების მთელ რიგ საყურადღებო ნიმუშებთან ერთად, თავისებურ რკალს ქმნის ახალი დროის ქართულ მწერლობაში.

კლასიციტური ნაკადის მოქმედება, მიუხედავად მისი აშკარად ნაკვიანვეი, ძირითადად ეპიგონური ხასიათისა, საკმაოდ ინტენსიური ფორმით მქლავნდება გასული საუკუნის 20-იან და 30-იან წლებში.

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

ამ ლიტერატურულ ფონზე კიდევ უფრო მკაფიოდ ჩანს იმ ძირფესვიანი რეფორმაციის მნიშვნელობა, რომელიც ნიკოლოზ ბარათაშვილმა მოახდინა თავისი საუკუნის მხატვრულ აზროვნებაში.

გაუმართლებელია, ჩვენი ფიქრით, აგრეთვე, ქართული რომანტიზმის ჩარჩოებში ზოგიერთი სხვა, პრინციპულად განსხვავებული ლიტერატურული მოვლენის გაერთიანება. დასაზუსტებელია ცალკეული პოეტური მოტივებისა და შეხედულებების ესთეტიკური გენეზისი.

ამ თვალსაზრისით, უფრო ღრმა მხატვრულ ანალიზს მოითხოვს, მაგალითად, ალექსანდრე ორბელიანის პროზა, კერძოდ, მისა სატირული მოთხრობა „არაკი ტარტაროზისა ანუ კუდიანების დამე“, რომელშიც უხვად მოიპოვება რეალისტური გროტესკის ელემენტები. გასარკვევია, რა კავშირში იმყოფება რომანტიზმის ესთეტიკურ პრინციპებთან გრიგოლ რჩეულიშვილის „ქვრივის ლიმონების“ ალ. ორბელიანისეული კრიტიკა, რომელსაც სხვათა შორის მხატვრული დოკუმენტალიზმის საკმაოდ კატეგორიული მოთხოვნა უდევს საფუძვლად.

არსებითად მიუღებელია სოლომონ დოდაშვილის მხატვრული და პუბლიცისტური პემკვიდრეობის რომანტიკულ რკალში შეტანის ცდა. ს. დოდაშვილი შეთქმულების დამარცხების წინააღმდეგი იდეოლოგიის ტიპური წარმომადგენელია. მის მსოფლმხედველობრივ და ლიტერატურულ შეხედულებებში აშკარად გამოვლინდა განმანათლებლური იდეალები. ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორიაში „მისის“ ავტორი გვევლინება როგორც ფართო ერუდიციის მოაზროვნე, შეუპოვარი მებრძოლი და ბრწყინვალე პრაქტიკოსი. ეს არის იშვიათი ტიპი რევოლუციონერი-განმანათლებლისა. ს. დოდაშვილის პიროვნებამ, განსაკუთრებით მის-

მა პოლიტიკურმა შეხედულებებმა, უთუოდ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მომდევნო თაობათა წარმომადგენლებზე, კერძოდ, ნიკოლოზ ბარათაშვილზე. მაგრამ მის ლიტერატურულ მემკვიდრეობას, ისევე როგორც მთელ მოღვაწეობას, საფუძვლად უდევს სწორედ ის თვალსაზრისი, ის რაციონალისტური წარმოდგენები და განწყობილებები, რომლის მიმართ რომანტიზმი უშუალო მსოფლმხედველობრივ ანტითეზას წარმოადგენდა.

V. ნიკოლოზ ბარათაშვილი

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

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

გავიხსენოთ, რას წარმოადგენდა საქართველო ამ დროს, ქვეყანა, რომლის წარსული ნანგრევებად იყო ქცეული, ხოლო აწმყოს შენება ჯერ კიდევ არ დაწყებულიყო. და აი, ასეთმა საქართველომ შვა „მერანის“ ავტორი, პოეტი, რომელიც თავისი რთული სულიერი აღნაგობითა და შინაგანი კულტურით, თავისი დახვეწილი ესთეტიკური გემოვნებითა და მსოფლმხედველობრივი გაქანებით, მხარს უსწორებდა იმდროინდელი განათლებული სამყაროს ყველაზე გამოჩენილ მოაზროვნეთ და შემოქმედთ, რომელმაც შეძლო, მიუხედავად საკუთარი ქვეყნის ამგვარი უსუსური მდგომარეობისა, ამაღლებულიყო თავისი დროის უდიდეს ზოგადადამიანურ იდეალებამდე და ეპოქალური მნიშვნელობის პოეტური სახეები შეექმნა.

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

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

ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ნამდვილი გარდატეხა მოახდინა ქართული პოეტიკის, პოეტური აზროვნების სფეროში. შემთხვევითი

არ არის, რომ ილია ჭავჭავაძე, რომელმაც არსებითად უარყო ბარათაშვილის პოეტური ენა და მსოფლმხედველობა, მაინც, სწორედ „მერანის“ ავტორს თვლიდა ახალი ქართული მწერლობის ფუძემდებლად და მამამთავრად.

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

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

„ვეფხისტყაოსნის“ მწყობრ, სათელ და პარმონიულ პოეტიკას აქ უპირისპირდება მძაფრი, მღელვარე, ღრმა წინააღმდეგობებით აღსავსე და თითქოს შინაგანი ბიძგით ატორტმანებული პოეტური ფორმა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილმა გააკეთა ის, რისი გაბედვაც მხოლოდ გენიალურ პოეტს შეეძლო, მან სრულიად უბრალოდ უარყო, უკუაგდო ძველი ფორმა, საბოლოოდ დაამსხვრია ქართული ტრადიციული პოეტიკის არტახები და ახალი, ფართო, შეუზღუდავი გასაქანის მისცა პოეტურ აზრს. მან თვითონ, დამოუკიდებლად შექმნა თავისი საკუთარი ფორმა, ერთადერთი შესაფერისი ყალიბი, რომელშიც ახალი შინაარსი შეიძლებოდა დატეულიყო.

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

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

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

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

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

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

ნ. ბარათაშვილი იყო რომანტიკოსი სულით და ხორციით, მთელი თავისი მსოფლგაგებით, შემოქმედებით მოწოდებით, სინამდვილის ვანცდისა და პოეტური აზოვნების უაღრესად ორიგინალური თავისებურებით.

მის პოეზიაში იდეა და მატერია, სული და სინამდვილე გამოუვალ, ტრაგიკულ წინააღმდეგობაში იმყოფება ერთმანეთის მიმართ. აქ შემოქმედის მართლაც განსაკუთრებული, განუმეორებელი სუბიექტური სამყარო სრულ უთანხმოებაშია უმსგავსო და მდაბალ რეალობასთან.

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

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

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

არის საოცარი შინაგანი კანონზომიერება იმ ფაქტში, რომ ცივილიზებული სამყაროსაგან საუკუნეთა მანძილზე პრაქტიკულად იზოლირებულმა, ხოლო 1801 წლიდან ფაქტიურად კოლონიის მდგომარეობაში ჩაყენებულმა საქართველომ შეძლო კაცობრიობის

კულტურისათვის მიეცა თავისი დროის მაღალი, მოწინავე იდეალებით გამსჭვალული პოეტური შთაგონების ფასდაუდებელი ნაყოფი.

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

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

ევროპული რომანტიზმის კორიფეებთან ბარათაშვილს ანათესავენს არა მხოლოდ მსოფლმხედველობრივი შეხედულებები, ან ცალკეული პოეტური მოტივები და ვანწყობილებები, არამედ ის განსაკუთრებული ისტორიული როლიც, რომელიც მას წილად ხვდა შეესრულებინა ქართული ლირიკის, საერთოდ, ქართული პოეტური აზროვნების ისტორიაში.

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

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

ნიკოლოზ ბარათაშვილმა შედარებით მცირე შემოქმედებითი მემკვიდრეობა დაგვიტოვა. შესაძლებელია, ის, რამაც მთელი ეპოქა შექმნა ჩვენს მწერლობაში, მხოლოდ მცირედი ნაწილი იყო იმ განუზომელი ენერჯისა, რომელსაც უდროოდ დაღუპული პოეტი ატარებდა თავის სულში. მით უმეტეს ფასდაუდებელია ჩვენთვის ყოველი მისი სტრიქონი, ყოველი პოეტური სახე, ყოველი გამოვლინება ამ უჩვეულოდ ღრმად და მაღალი პოეტური სულისა.

ბარათაშვილის შემოქმედება მოითხოვს უაღრესად დაკვირვებულ ანალიტიკურ კვლევას. აქ ყოველ ცალკეულ ნაწარმოებს, ყოველი შინაარსეული თუ ფორმისეული ნიუანსის დადგენას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, რადგან მისი პოეზია წარმოადგენს უაღრესად რთულ და, ამავე დროს, შინაგანად მთლიან მხატვრულ სის-

ტემას, რომლის საბოლოო ამოხსნა შესაძლებელია მხოლოდ იმ მთლიანობის გათვალისწინებით.

„სული ობოლი“-ს ავტორი, თავისი განწყობილებებით, უთუოდ ეხმაურება „მსოფლიოს სევდის“ პოეტებს. თუმცა უიმედობის, გამოუსავლობის იდეა მის შემოქმედებაში საბოლოოდ დაძლეულია. მაგრამ პოეტის მთელ სულიერ ბიოგრაფიას მაინც ტრაგიზმის უმძაფრესი განცდა გასდევს.

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

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

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

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

პირველის მიხედვით, ბარათაშვილი სავსებით იზიარებს ერეკლე მეორის ორიენტაციას:

ახლა კი დროა, სოლომონ, რომა
მშვიდობა ნახოს საქართველომა.
მან საფარს ქვეშე მხოლოდ რუსეთის
ამოიყაროს ჯაფრი სპარსეთის...

და სხვ.

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

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

განზრახვა შენი, მეფევ, მკვირვებს!
ირაკლიმ იცის, რომე ქართველებს.

არად მიაჩნით უბედურება,
თუ აქვთ თვისთა კერძო ქვეშ თავისუფლება!

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

მესამე თვალსაზრისის მომხრენი პოემაში ავტორის შეხედუ-ლებათა გაორებას ხედავენ. მათი აზრით, ბარათაშვილი ღიად ტო-ვებს პოემაში წამოჭრილ პრობლემას, ან აშკარა წინააღმდეგობაში ვარდება.

სიმართლისათვის უნდა ითქვას, რომ სამივე მოსაზრება მეტად საგულისხმოა და პოეტის მექვიდრეობის საკმაოდ მრავალმხრივ ანალიზს ეყრდნობა.

რა გარემოება იწვევს აზრთა ასეთ რადიკალურ სხვადასხვაო-ბას? ჩვენი ფიქრით, ამის მთავარი მიზეზია თვით პოემის მხატვ-რული სპეციფიკა — ჩანაფიქრის სირთულე და მისი რეალიზაციის უჩვეულო ფორმა, რაც წარუმატებლად ტოვებს სპეციალისტთა ცდას, დაუყოვნებლივ დაადგინონ ავტორის საბოლოო მსჯავრი.

„ბედი ქართლისას“ მსოფლმხედველობრივი პათოსი, ჩვენი ფიქრით, უპირველეს ყოვლისა, თვით პრობლემის ორიგინალურ დასმაში მდგომარეობს. კონკრეტული ისტორიული კითხვა, რომე-ლიც აქ არის წამოჭრილი, პოემის ავტორის რწმენით სამყაროს წყე-ულ საკითხთა რიგს განეკუთვნება. ეროვნული ალტერნატივა აქ აუ-ჯანილია ფილოსოფიური დილემის ხარისხში.

შემთხვევითი არ არის, რომ „ბედი ქართლისას“ თავისი პოეტი-კით დიალოგური ნაწარმოებია. შინაგანი წინააღმდეგობა აქ იგრძ-ნობა არა მხოლოდ მეფისა და მსაჯულის საუბარში, არამედ პოე-მის მთელ კომპოზიციაშიც. წინააღმდეგობის, შინაგანი კიდილის შთაბეჭდილება აქ მიღწეულია რიტმისა და ინტონაციის ცვალება-დობით, მხატვრული საღებავების მკვეთრი კონტრასტებით, მინო-რულ და მაჟორულ ტონალობათა მოულოდნელი შენაცვლებით.

მსგავსად ბეთპოვენის „სონატა აპასიონატა“-სი; ბარათაშვი-ლის ამ პოემასაც ორი ძირითადი თემა, ორი ლაიტმოტივი გასდევს. მათი შეპირისპირებისა და გადაჯვარედინების საშუალებით გადმო-ცემულია ორი მტრული საწყისის—ბედისწყერისა და ბედნიერების, აუცილებლობისა და თავისუფლების ორთაბრძოლა.

არის მომენტები, როდესაც მეორე საწყისი იმდენად გაძლიერე-ბულია, ისე ინტენსიურად ჟღერს, რომ ჩვენთვის თითქმის ექვმიუ-ტანელი ხდება მისი უპირატესობა.

ასეთ ჟღერადობას იძენს თავისუფლების თემა სოლომონ მსა-
ჯულის მეუღლის, „სათნო სოფიოს“ მონოლოგში.

უწინამც დღე კი დაძვლევა მე
უცხოობაში რაა სიამე,
სადაცა ვერ ვის იკარებს სული
და არს უთვისო, დაობლებული?
რა ხელ-პყრის პატივს ნაზი ბუღბული,
გაღიაშია დატყვევებული?

ქართველი ადამიანის სმენიანათვის ამ სიტყვებს იმდენად მა-
გიური ძალა აქვთ, რომ აქ თითქოს ყველაფერი თავისთავად ცხა-
დი ხდება...

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

სოფიოს მონოლოგში სიტყვა „უცხოობა“ ჩვეულებრივ, ტრი-
ვიალურ მნიშვნელობას ინარჩუნებს. იგი ფაქტიურად უცხოეთში
ყოფნას ნიშნავს (თუმცა მოტანილი სტროფის სიმბოლიკა შესაძლებ-
ლად ხდის, უცხოელთა მპყრობელობის, მონობის ქვეშ ყოფნაც ვი-
გულისხმობთ).

ბარათაშვილის ლირიკულ ლექსში („სული ობოლი“) უცხოო-
ბის ცნება გაშლილია ზოგადადამიანური ხვედრის, პიროვნების აბ-
სოლუტური მარტოობის ფილოსოფიურ კატეგორიაში. „უცხოობა“
აქ უნივერსალურ მნიშვნელობას იძენს. ობოლი სულისათვის მთელი
გარესამყარო გაუცხოებულა, განსხვავებულა. პოეტის სული მწვა-
ვედ განიცდის უთვისტომობას საკუთარ მეგობართა და ნათესავთა
შორისაც.

და მაინც, ბარათაშვილის სევდის პირველმიზეზის დასადგენად
სოფიოს სიტყვები, ჩვენი ფიქრით, უაღრესად საგულისხმო მინიშ-
ნებას შეიცავენ.

თავისუფლება ბარათაშვილის პოემაში ქალის ხმით მეტ-
ყველებს.

მხატვრული გააზრების თვალსაზრისით, ამას გადამწყვეტი მნი-
შვნელობა აქვს არა მხოლოდ იმის გამო, რომ ნაწარმოების მუსი-
კალურ კომპოზიციაში აქ, ამ ხერხით, მიღწეულია კულმინაციური
წერტილი — უმაღლესი ტონალობა, განსაკუთრებით ერეკლესა და
სოლომონის დარბაისლური საუბრის შემდეგ. კიდევ უფრო მნიშ-
ვნელოვანია ის, რომ სათნო სოფიოს ხმა ავტორისათვის თვით ბუ-

ნების ხმა, — ადამიანის ჭეშმარიტი, თანდაყოლილი, დაუმახინ-
ჯებელი ბუნების წრფელი ლაღადისი.

მშვენიერი ქართველი ქალის ეს მაღალი, სათნოებით განწმენ-
დილი ხმა, როგორც საგანგაშო ზარების რეკვა, ერთი წუთით თით-
ქოს უკვალოდ ახშობს ყველა სხვა ხმებს — გონიერი განსჯის,
ფრთხილი პაექრობის, ჭმუნვისა თუ ექვის მოტივებს — და ავტო-
რის აღფრთოვანებული ლირიკული მიმართვით გვირგვინდება:

ჰოი, დედანო, მარად ნეტარნო,
ეკრთხევა თქვენდა, ტყბილსახსოვარნო!
რა იქნებოდა, რომ ჩვენთა დედათ
სულიცა თქვენი გამოჰყოლოდათ?

მაგრამ პოემის ფინალში, რომელიც ამ სტრიქონებისაგან მკვე-
თრად განსხვავებული თხრობის ეპიურ სტილს ემორჩილება და, რო-
გორც მკაცრ სინამდვილესთან დაბრუნების მოტივი, აშკარა კონტ-
რასტს წარმოადგენს მთელი წინა პასაჟის მიმართ, კვლავ ძალაში
შედის ბედისწერის, ობიექტური აუცილებლობის თემა.

ბარათაშვილის პოეტური ოსტატობა აქ განსაკუთრებით მკა-
ფიოდ ჩანს. პოემის ფინალურ ნაწილში ინტონაციური განვითარება
გარკვეულ მომენტამდე თითქოს კვლავ აღმავალი გზით მიემართე-
ბა, მაგრამ ეს მხოლოდ უფესკრულის ნაპირისაკენ მიმავალი გზაა:

აღავსო კვალად ერმან ტფილში,
რა მობრძანება სენა ირაკლისი,
ქალაქი ისევ ჩქარა აშენდა,
თუმცა აღრინდელს მრავალი აკლდა.
წარვიდენ წელნი მოსვენებისა
და კვლავ ირაკლიმ ხრმალი ბრძოლისა
აღიღო ლეკთა შესამუსვრელად!
არც სპარსნი მორჩნენ დაუმარცხებლად.
სიბერის ჟამსა მოიცა ძალი
დ: შეაძრწუნა კვალად ოსმალი;
კვლავ ასახელა თავის სახელი;
მაგრამ ამო იყო ყოველი;
დიდი ხანია, გულს ირაკლისა
გარდუწყვეტია ბედი ქართლისა!

აქ პოეტის მიერ შექმნილი განწყობილება, თავისი მოძრაობით,
თითქოს სასიკვდილოდ დაჭრილი ფრინველის ტრაექტორიას იმეო-
რებს. უკანასკნელი ლაღი კამარა, განწირული შეფრთხიალება და...
ჯველაფერი უეცარი, სამუდამო კატასტროფით მთავრდება.

ბედისწერის ეს უღმობელი ხმა — „მაგრამ ამო იყო ყოვე-
ლი“ — თავისი მოულოდნელი, უეცარი შემოჭრით, მაშინ, როდესაც

იმედის ნაპერწკალი თანდათან ღვივდება და თითქოს განახლებული ძალით უნდა აკაშკაშდეს, დიდსამქუხარო ღრუბლის ჩრდილივით ადგება პოემის ფინალს. მიუხედავად მოულოდნელობის ამ მძაფრი ეფექტისა, უკანასკნელ ორ სტრიქონში უაღრესი ლაპიდარობით იკვეთება წინასწარ გაცნობიერებული გარდუვალობის იდეა:

დიდი ხანია, რომ ბედი ქართლის
გარდაიწყვიტა გულმან ირაკლის.

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

„ბედი ქართლისას“ სიუჟეტს საფუძვლად უდევს რეალური ისტორიული მოვლენა — აღა-მაჰმად-ხანისაგან 1895 წელს თბილისის აღება, რამაც ფაქტიურად ქართლ-კახეთის სამეფოს მომავალი ბედი განაპირობა. მაგრამ, როგორც რომანტიკული პოემა, „ბედი ქართლისა“ შორს დგას მხატვრული ისტორიზმის მყარი პრინციპებისაგან.

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

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

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

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

მაშინ ვისაღა მოესურება
ნახოს ქართლისა კვლავ ამბოხება!

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

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

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

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

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

ა. ძვილებ მე შენთ რჩევათა
და დავიღუმებ ჩემსა გულის თქმას;
ნუ დაიჟწყებ მაგრამ ჩემს სიტყვას...

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

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

მაშინ, მეფეო, რავენთ კაცთ მართალთ
მოუკლან გულნი ტანჯვათ იღუმალთ!

სოლომონ ლიონიძის პოლიტიკური იდეალიზმი მისი მთლიანი მსოფლმხედველობრივი მრწამსიდან გამომდინარეობს. ერთადერთი კანონი, რომელსაც იგი აღიარებს, ადამიანის ბუნებრივი მოთხოვნისაა.

აღსანიშნავია, რომ ერეკლე კამათის დროს ფართულად თანაუგრძნობს თავის მსაჯულსა და, საბოლოოდ, თითქოს უთმობს კიდევაც მას.

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

ამ დროს აღმოხდა ბადრი მთოვარე
და სიაშითა მოფინა არე.
ცამ მოქედელმა ეარსკველავებითა,
მთისა ჰაერმან, სავსემ შვებითა

და მთვარის შუქზე არაგვის წყალთა,
თავისუფლებით ჩამომჩხრიალთა,

გულს აუშალეს დარღები ბატონს,
ოხვრა დამართეს, ვით კაცსა ლიტონს.

მას მოაგონდა დრო ყმაწვილობის,
განტარებული თვისთა კახთ შორის;
როს ჟერ არ ელო ტვირთი მეფობის,
როს კქონდა ქამი უზრუნველობის...

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

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

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

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

„ბედი ქართლისა“ ბარათაშვილმა 22 წლის ასაკში დაწერა. ცხადია, ჭაბუკი პოეტის სუბიექტური თანაგრძნობა იმ „ტკბილსახსოვარ დედათა“, იმ იდეალურ მამულიშვილთა მხარეზე იყო, რომელთაც მან ესოდენ აღფრთოვანებული სტრიქონები მიუძღვნა პოემაში.

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

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

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

ბარათაშვილის პოემაში, საბოლოოდ, ობიექტურად, მაინც ერეკლეს აზრი იმარჯვებს...

ისტორიული ბედისწერის დიქტატი აუქმებს ყველა ალტყინებულ სწრაფვას, სიმართლისა და სამართლიანობის სასარგებლოდ მოტანილ ყველა მჭევრმეტყველურ საბუთს, ყველა ოპტიმისტურ ილუზიას, რომლებიც პოემის დასასრულს, თითქოს, მხოლოდ იმისათვის აღმოცენდებიან, რათა ერთი საბედისწერო დაკვირვებით გაცამტვერდნენ.

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

ის აქ, თითქოს დაყინებით აკვირდება გარდუვალობის ამოქმედებულ კანონს, აუღელვებელი სიჯიუტით ცდილობს გაერკვეს, შეისწავლოს, ფხიზლად, აუჩქარებლად, მხედველობის მაქსიმალური დაძაბვით განჭვრიტოს მისი არსი.

ბედისწერა ბარათაშვილის პოემაში ისტორიული აუცილებლობის სახით წარმოგვიდგება. ეს არის მისი ერთ-ერთი ფორმა, ერთი იმ მრავალრიცხოვან ნაირსახეობათაგანი, რომელთაც, ამის შემდეგ, ხშირად შევხვდებით პოეტის ლირიკაში.

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

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

მაგრამ პოემა „ბედი ქართლისა“ მხოლოდ პრელუდიაა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკული შემოქმედებისა. ამ ნაწარმოებიდან

იწყება დაძაბული, თავდავიწყებული ძიება, რომელიც პოეტის ფილოსოფიურ ლირიკაში რთული ევოლუციის გზით წარიმართება.

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

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

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

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

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

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

პანეგირიკული სული ამ ლექსისა ხელოვნური მაღალფარდოვნების სამოსელშია გახვეული. ბარათაშვილისათვის დამახასიათებ-

ლი განცდის ინტიმური სიწრფელე აქ ადგილს უთმობს აშკარად ნაძალადევ რიტორიკას. მხატვრული ოსტატობის თვალსაზრისით განსაკუთრებით სუსტია „ომი საქართველოს თავად-აზნაურ-გლეხთა“, რომელშიც ქება-დიდებით მოიხსენებია დაღესტანზე „სისხლის აღებად“ ამხედრებული ქართველი სარდლები. ეს ლექსი თავისებური გამოძახილია იმ გულუბრყვილო, ურაპატრიოტული ილუზიებისა, რომლებიც 1932 წლის შემდეგ განხორციელებული, მეტად მოქნილი კოლონიზატორული პროპაგანდის შედეგად, თითქმის მთელი ქართველი არისტოკრატის შეგნებას დაეუფლა. ამ ლექსის სტილი იმე მკვეთრად გამოირჩევა ბარათაშვილის ლირიკისათვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური მანერისაგან, იმდენად ღარიბი და ზერელეა თავისი მხატვრული შინაარსითა და ფორმით, რომ თითქმის დაუჯერებელ დისონანსად ეღერს ორმოციანი წლების სხვა პოეტურ ქმნილებათა ფონზე, რომ არ არსებობდეს ამ ლექსის ავტორად, ბარათაშვილის შემოქმედების სპეციალისტისათვის შეუძლებელი იქნებოდა მისი რაიმე სხვა ნიშნის მიხედვით „შემოღამებისა“ და „მერანის“ ავტორისათვის მიკუთვნება.

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

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

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

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

ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში ეროვნული პრობლემატიკა ფართო ფილოსოფიური ასპექტით გადაიჭრა.

კონკრეტული, კერძო საკითხი ორგანულ ნაწილად შევიდა

რთულ მსოფლმხედველობრივ სისტემაში და საბოლოოდ მის წიაღში, მის ძთლიანობაში შექლო რეალური გადაწყვეტის მოპოვება.

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

ბარათაშვილის სულიერ დრამაში „მერანი“ კვანძის გახსნა მოასწავებს. აქ, საბოლოოდ, გახსნილია ის დახშული წრე, ის წყეული რკალი, რომლის გარღვევას პოეტი სიყრმისა წლებიდანვე ცდილობდა.

„მერანი“, ამავე დროს, პროლოგია ახალი დრამისა, ახალი მოქმედებისა, რომლის პრაქტიკული რეალიზაცია, ნაციონალური მოძრაობის ასპექტით, საუკუნის მეორე ნახევარში მოხდა ბარათაშვილის სულიერ მემკვიდრეთა მიერ.

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

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

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

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

სამაგიეროდ, ამ ლექსის პოეტური იდეა უკვე ახალია, ორიგინალურია; აქ უკვე იგრძნობა ნ. ბარათაშვილის პოეზიისათვის დამახასიათებელი ფილოსოფიური სიღრმე და ახალი ესთეტიკური იდეალების ძიება.

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

ნ. ბარათაშვილისათვის მშვენიერების მთავარი საიდუმლოება მდგომარეობს სიახლეში, „კოკრობაში“. გამლა, აყვავება, სისრულე, მისი შეხედულებით, თავისთავად უკვე „დაქცობის“ დასაწყისია.

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

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

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

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

„კავკასიური მოთხრობა“ ლირო-ეპიკური ჟანრის ნაწარმოებია. ამ ბალადაში ბარათაშვილი თავისებურ ხარკს უხდის ეპიგონურ რომანტიზმს — საშინელებით, ეგზოტიკით, უცნაურობით გატაცებას და აქედან გამომდინარე მელოდრამატულ ეფექტებს. ასეთი ზერეულე რომანტიკული სტილის ლიტერატურა ბარათაშვილის დროს გავ-

რცელებული იყო მთელს ევროპასა და რუსეთში. მის აღმოცენებას-
ბიძგი მისცა ბაირონის ცნობილი ლირო-ეპიური პოემების უჩვეულო-
პოპულარობამ. კავკასიური ეგზოტიკა, „პირველყოფილი“ ინსტინქ-
ტებითა და სისხლიანი ვნებებით გატაცება, ლიტერატურულ მო-
დად იქცა რუსულ პოეზიაში.

ბარათაშვილის პოეტური ბუნებისათვის ორგანულად მიუღებე-
ლი იყო ტრადიციონალიზმისა და ლიტერატურული მიმბაძველობის
გზა. ამის გამო, ძალზე ხანმოკლე შეგირდული ცოუნებების შემდეგ,
იგი სამუდამოდ წყვეტს კავშირს მთარულ ლიტერატურულ მოტი-
ვებთან და პოეტური წარმოსახვის საგნად ცოცხალ სინამდვილეს,
ცხოვრების უშუალო შთაბეჭდილებებს იჩრევს.

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

„ქეთევანში“ ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური ფორმა ჯერ
კიდევ ჩამოყალიბების პროცესშია. „ბულბული ვარღზე“ -ს ტრა-
დიციულ სიმბოლიკას აქ ცვლის ნამდვილად მომხდარი ამბის ზუს-
ტი პოეტური ასახვის ამოცანა.

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

ნ. ბარათაშვილის ლირიკული გენიის პირველ, საოცრად მძლავრ
და კაშკაშა გამოვლინებას წარმოადგენს „შემოღამება მთაწმიდა-
ზედ“ (1833—1836).

საინტერესოა ამ ნაწარმოების მეტრული წყობა. აქ ერთმანეთს
თანმიმდევრულად ენაცვლება თოთხმეტმარცვლიანი და ოცმარცვ-
ლიანი ლექსი. ეს ცვალებადობა ტალღების მიმოქცევის შთაბეჭდი-
ლებას ტოვებს. აღსანიშნავია, რომ თოთხმეტმარცვლიანი ლექსით

დაწერილი სტროფი უფრო პათეტიკურია, ხოლო ოცმარცვლიანი უფრო აღწერილობითი, ეპიკური.

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

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

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

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

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

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

ჰოი, მთაწმიდავ, მთაო წმიდავ, ადგილნი შენნი,
დამაფიქრველნი, ვერანანი და უღაბურნი...

... შემომერტყმოდა მათისი მწუსრი, აღმესები ნაპრალთ მდღუპარებითა.

... ხანდისხან ნელად მქროლნი ნიავენი ღელუთა შორის აღმოკენესოდენ
და ზოგჯერ ჩუმნი შემოგარენი ამით ჩემს გულსა ეთანხმებოდენ.

„შემოდამების“ პეიზაჟში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ცას. ცა, როგორც პოეტური ასახვის საგანი, აქ თითქოს თავიდან არის აღმოჩენილი. „ცის პეიზაჟი“ აქ გამოყენებულია არა პირობითი პოეტური სახეების შესაქმნელად (მნათობთა ტრადიციული სიმბოლი-

კა და სხვ.), როგორც ამას ჩვეულებრივ ქართულ კლასიკურ ლირიკაში ვხვდებით, არამედ როგორც გარე სინამდვილის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი. სწორედ ამ თვალსაზრისით, აქ ცათითქოს თავიდან არის დანახული.

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

პოეტური ორიგინალობის თვალსაზრისით ყურადღებას იპყრობს მთავარი სახე, რომელიც საოცარ თანხმობაშია მთელი ლექსის შინაგან განწყობილებასთან.

გინახავთ სული, ჭრეთ უმანკო, მხურვალე ლოცვით მიქანცებული?
მას ჰკავდა მთვარე, ნაზად მოარე, დისკო-გადახრით შექმნიბინდული!

„შემოღამების“ პოეტურ განწყობილებაში მთავარია რომანტიკული ამაღლება, მიწიერი ტვირთიანაგან განთავისუფლება, სამყაროს იღუმალ, მარადიულ ძალებთან სულიერი შეხმიანება. აქ უარყოფილია ყოველივე კონკრეტული, წამიერი, ემპირიული, მიწიერი, აქ რჩება პოეტი და სივრცე, პოეტი და სამყარო, პოეტი და მარადისობა.

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

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

ამ ლექსში თითქოს ყველაფერი ქვევიდან ზევით, მიწიდან ცისკენ არის გაზიდული. პოეტის სხეული და მთელი მიწიერი გარემოცვა თითქოს ის მშვილდია, რომელმაც ისარივით უნდა გასტყორცნოს ზეცისაკენ მისი სული, მისი აზრი და ოცნება:

აწკა რა თვალნი ლაქვარდს გიხილვენ, მყის ფიქრნი შენდა მოისწრაფიან,
მაგრამ შენამდინ ვერ მოაღწევენ და ჰაერშივე განიბნევიან!
მე, შენსა მკვრეტელს, მავიწყდების საწუთროება,
გულის-თქმა ჩემი შენს იქითა... ეძიებს საღგურს...

მიუხედავად ამ შინაგანი გაბრძოლებისა, მთელი ლექსის გან-

წყობილება მაინც ნაღვლიანია, მიუღწეველი, განუხორციელებელი ოცნების სევდიანი შეგრძნებით არის გამსჭვალული.

თვით ფინალიც ამ ლექსისა, რომელსაც ხშირად ოპტიმისტურად მიიჩნევენ, მოკლებულია ქმედით, აქტიურ პათოსს. იგი უფრო სინამდვილესთან შერიგებაზე მეტყველებს და არა მასთან შებრძოლებაზე. იმედი, ნუგეში, აქ გამოთქმულია თითქმის იმავე სევდიანი კილოთი, რომელიც მთელ ლექსს გასდევს, რადგან ეს არის არა ბედისწერი, დაძლევის გამომხატველი განწყობილება, არამედ თვით სამყაროს კანონზომიერებაში რაღაც მასთან შემრიგებლის, შემავსებლის აღმოჩენის ცდა:

პოი. საღაპოვ. მყუდროვ, სააპოვ, შენ დამშთი ჩემად სანუგეშებლად!
როს მკმუნეარება შემომესეუ-ს, შენდა მოვილტვი განსაქარებლად!
მწუხრი გულია — სევდა გულა — ნუგეშა ამას შენგან მიიღებს,
რომ გათენდება დილა მზიანი და ყოველს ბინდსა ის განანათლებს!

აქ ჭერ კიდევ არ არის „მერანისათვის“ დამახასიათებელი ბედთან შეჭიდების მოტივი და, ამის გამო, არ არის ტრაგიზმიც, რომელიც „მერანის“ ოპტიმიზმს, მის შეურიგებელ, დაუოკებელ, დაუპარცხებელ განწყობილებას განსაზღვრავს.

ყოველივე შემოთქმული მხოლოდ ზედაპირული ანალიზია „შემოღამებისა“. მისი მხატვრული ზემოქმედების საიდუმლოება, ცხადია, ამოუხსნელია, რადგან საბოლოო ამოხსნა, ამ შემთხვევაში, ისეთსავე გენიალობას მოითხოვს, რაც ამ ლექსის შემქმნელის სულიერ თვისებას წარმოადგენდა.

აქ მთავარია ის პოეტური სასწაულქმედება, რომელიც ფარული კავშირით აერთებს ცალკეულ სახეებს, სურათებს, განცდებს, ფიქრებს, ასოციაციებს...

ეს არის იღუმალის მუსიკა პოეზიისა, რომელიც ოკეანესავით შემოდის სულში და თავისი შინაგანი სიწმინდე და მღელვარება შემოაქვს.

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

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

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

ამ მხრივ, განსაკუთრებით აღსანიშნავია თითქმის ფიზიკური შეგრძნება საკუთარი ფიქრების მოძრაობისა:

„...მაგრამ შენამდე ვერ მოაღწევენ და ჰაერშივე განიბნევიან!“

„შემოღამებაში“ მიღწეულია საოცარი სიახლოვის განცდა ბუნებასთან (არა საერთოდ სინამდვილესთან, არამედ იმ პოეტისათვის საყვარელ, გამორჩეულ კუთხესთან, რომელიც მის გულს „ეთანხმება“). ეს განცდა გაძლიერებულია არა მხოლოდ რიტორიკული მიმართებით („ჰოი, მთაწმიდავ“, „ჰე, ცაო, ცაო“). არამედ იმ ინტიმური ეპითეტითაც, რომელსაც პოეტი ხმარობს მთაწმინდის საღამოს მიმართ;

„და წყნარს საღამოს, ვით მეგობარს, შემოვეტრფოდი“...

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

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

„შემოღამებაში“ ვერ შეხვდებით თითქმის ვერცერთ მკაფიო-ალიტერაციას, ან რაიმე სხვა ხელშესახებ ბგერად ეფექტს. მაგრამ ბარათაშვილის მეტყველება აქ საოცრად კეთილზმოვანია. ეს თითქოს ორღანის გუგუნია, ან ქრისტიანული გალობისათვის დამახასიათებელი ხმების პარმონიული შეზავება.

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

აი, განსაკუთრებით დამახასიათებელი ადგილები:

„ოდეს საღამოს დაშინენ ამოს ციავნი ნელი“...

„ხანდისხან ნელად მქროლნი ნიავნი“...

„მ.ხსოვს იგი დრო, საამო დრო როს ნაღვლიანი...“

„და ზოგჯერ ჩუმი შემოგარენი“...

„ცვარნი ციურნი“...

„მთაო ცხოველო, ხან მცინარო, ხან ცრემლიანო“..

ეს შინაგანი თანხმობა, პარმონია ვლინდება არა მხოლოდ ევფონიაში, არამედ მეტაფორულ სახეთა სისტემაშიც. ამ მხრივ, აღსანიშნავია, რომ პირველ ვარიანტში მთვარე და ვარსკვლავი ასეთ მეტაფორულ კონტექსტში გვხვდება:

... მქრქალთ ღრუბელთ შორის სრიალებს მთვარე —

მოსდევს, ვით ნური მისა ამარას, ვარსკვლავი მარტო, მოციმციმარე.

ეს თავისთავად ორიგინალური სახე ბარათაშვილს საბოლოო ვარიანტში შეცვლილი აქვს შედარებით: „მოსდევს მთოვარეს, ვითა მიწნური, ვარსკვლავი მარტო მისა ამარას!“ — რადგან ნუკრის სახე ორგანულ თანხმობაში არ იმყოფებოდა „ლოცვით მიქანცებულ სულთან“.

ქართული ლირიკის განვითარების თვალსაზრისით „შემოღამება“ მნიშვნელოვანია ერთი თავისებურებითაც.

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

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

მართალია „შემოღამებაში“ დიდი ადგილი უკავია მოგონებას, მაგრამ აქ მთავარია არა განცილების გახსენება, არამედ თვით განცდა, რომელიც ჩვენს თვალწინ ცოცხლობს, თრთის, იცვლება და ვითარება.

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

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

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

მაგრამ რადგანაც კაცი გვექვან — შვილი სოფლისა,
უნდა კიდეცა მივიღოთ მას, გვესმას მშობლისა.
არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს,
იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნვოს!

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

ადამიანური ქმედების, ღვწის, „შრომისა და ზრუნვის“ მთავარ

სტიმულს ნიკოლოზ ბარათაშვილი ხედავს მისი გულის დაუოკებელ წყურვილში, მის თანდაყოლილ ძლიერ ვნებებში.

ეს რომანტიკული შეხედულება ადამიანის ბუნებაზე გამოხატულია მკაფიო მეტაფორულ სახეში:

მაინც რა არის ჩვენი ყოფა — წუთისოფელი,
თუ არა ოდენ საწყაული აღუვსებელი?
ვინ არის იგი, ვისთვის გული ერთხელ აღგვესოს,
და რაც მიეღოს ერთხელ ნატვრით, ისი ეკმაროს?

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

თუ ალ. ჭავჭავაძე სასტიკი მოწინააღმდეგე იყო „უზომობისა“ და სწორედ მისი დაძლევა მიაჩნდა ამქვეყნიური ბედნიერების, „სიამოვნის“ მიღწევის მთავარ პირობად, ბარათაშვილისათვის ადამიანის სულიერი მოთხოვნილება განუზომელია, ზღვარდაუდებელია და, სწორედ ამის გამო, ბედნიერება მისთვის ყოველთვის მიუღწეველი რჩება.

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

ლექსის „ფიქრნი მტკვრის პირას“ მსოფლმხედველობრივი კონცეფცია განფენილია ნიკოლოზ ბარათაშვილის მთელ ლირიკაში. „აღუვსებელი საწყაულის“ სახე, რომელიც ახალი ადამიანის სულიერ სამყაროში გაღვივებული კოლოსალური ენერჯისა და პრაქტიკულად დაუკმაყოფილებელი მოთხოვნილების სიმბოლოს წარმოადგენს, თავისებურ შუქს ჰფენს, როგორც პოეტის ინტიმურ ლირიკას, ისე მოქალაქეობრივი შინაარსის ლექსებსაც.

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

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

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

მაგრამ მე გვაში სული ვერღა მომთავსებია!
ჟამი ჩემია და ჟამისა მე ვარ იმედი!

და განსაკუთრებით:

თვითონ სამარეც მევიწროს, თუ ტოლი მყვანდეს!

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

ფსიქოლოგიური დახასიათების თვალსაზრისით განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ნაპოლეონის შემდეგი სიტყვები:

არა, არა მწამს, რომე ბედმა მე მიორგულოს;
მე მან გაშარდა და თვისს გაწვრთინის რალა მიხერხოს!

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

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

აღამიანური პიროვნების განუსაზღვრელი შინაგანი შესაძლებლობები აქ კიდევ უფრო მძაფრად არის ნაგრძნობი, რადგან ეს ლექსი უკვე პირადი სულიერი გამოცდილების განზოგადებას წარმოადგენს.

როგორც ცნობილია, „ხმა იღუმალი“ თავისი შინაარსით ეხმაურება ბარათაშვილის ერთ-ერთ წერილს გრ. ორბელიანთან. თვით ამ წერილში ავტორის მსჯელობას საკუთარ ხვედრზე და მოწოდებაზე კონკრეტული აზრი უდევს საფუძვლად. აქ იგულისხმება ის იმე-

დები, რომლებსაც კაბუკი პოეტი სამხედრო კარიერაზე ამყარებდა.

ლექსში პოეტის ლტოლვა დიდი სამოქმედო ასპარეზისაკენ ახალი ასპექტით იხსნება. აქ სინამდვილეში გამეღვანებულია პოეტის შემოქმედებითი მოწოდება. ეს არის უზღვაო ენერჯის გამოხატულება, რომელიც მის სულში იყო დაგროვილი და თავის გამოსავალს ეძებდა.

ეს შინაგანი სულიერი პოტენცია თვით პოეტის მიერ, ჭერ კიდევ არ არის ბოლომდე გაცნობიერებული.

აქედან მოდის მძაფრი დაეჭვების ინტონაცია:

ანგელოზი ხარ, მფარველი ჩემი,
ან თუ ეშმაკი, მაცოფრი ჩემი?

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

ენი ხმა არის ეს საკვირველი?
რად აქვს გულს ესე ჩუმი ნაღველი?

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

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

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

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

ლექსში „სული ობოლი“ საბოლოოდ გაშიშვლებულია ბარათა-

შვილის ეს მოურჩენელი სულიერი ქრილობა, ეს აუტანელი ტრაგიკული სიმართლე.

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

ბარათაშვილი მიმართავს კონტრასტის თავისებურ ხერხს. იგი შედარებისათვის იღებს თავისთავად დიდ უბედურებას („ნუ ვინ იტყვის ობლობისა ვაებას, ნუ ვინ სჩივის თავის უთვისტომობას!“) და, სწორედ ამ ფონზე, კიდევ უფრო საშინელი მწუხარების — სულიერი ობლობის სურათს გვიხატავს.

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

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

ლექისა ტონალობა მინორულია, მაგრამ იგი დაწერილია გამკვირვალე, აუშლდრეველი საღებავებით.

ეს არის საოცრად ნაზი, ანკარა, ნატიფი სულის ჩივილი.

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

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

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

ლექსი დაწერილია გენიალური უბრალოებით, ლაკონური და, ამავე დროს, საოცრად ტევადი, შინაგანი სიღრმის შემცველი ფორმით.

სატრფოს სახე აქ საბოლოოდ განთავისუფლებულია ხორციელი „ნიღბისაგან“.

სახე შენი მოწყენილი
არა ჰკავდა ხორციელსა!

რჩება მხოლოდ თვალეები, სულის ფართო სარკმლებად და მღუ-
მარე ბაგენი, რომელნიც უძლურნი არიან იღუმალის გრძნობის გა-
შოსახატავად:

აჲ მივხვდი მე, უბედური,
თვალთა შენთა მეტყველებას:
თურმე ცრემლი უცნაური
მოელოდა ჩემს ობლობას!

უბედური სიყვარულის განცდა ჩვენ აქ წარმოგვიდგება რაინ-
დული შერიგების რომანტიკულ სამოსელში და ეს შერიგების მო-
ტივი მით უფრო შთამბეჭდავად ჟღერს, რომ იგი მომდინარეობს გა-
ნუზომელი, დაუშრეტელი სულიერი მოთხოვნილებების სამყარო-
დან, რომ აქ მთელი შინაგანი ძალების საოცარი დაძაბვით ჩახშობი-
ლია, შეკავებულია სასიკვდილოდ დაქრილი სულის კივილი, რომელ-
საც ერთადერთი იმედი ეცლება ხელიდან.

ყური დაუგდეთ, როგორი რბილი და ხვეწაროვანია პოეტის ხმა,
როდესაც იგი სატრფოს მიმართავს, როგორ ფაქიზად არის გახვე-
ული ამ ხვეწარში მისი სულის ფარული ცახცახი:

სატრფოე, მახსოვს თვალნი შენნი
მშვენიერნი ცრემლით ჰკრთოდენ,
და ბაგენი მღუმარენი
ხეაშიაღსა მიმაღვიდენ!
მაგრამ, სულო, იგი ცრემლი
არ სტიროდა ამ სოფელსა;
სახე შენი მოწყენილი
არა ჰგაედა ხორციელსა!

თუ ამ ლექსში პოეტის ინტონაცია მთლიანად მინორულია,
თავის შემდეგ ლირიკულ ნაწარმოებში „აღმოხდა მნათი აღმოსა-
ვალს“ ნ. ბარათაშვილი მოულოდნელი სულიერი აღორძინების
პათეტიკით გვიბყრობს.

ეს არის ლექსი იმედის გამოჩენაზე და აქ, ეს თავბრუდამხვე-
ვი აღტაცება, სამუდამოდ დაღუპული რწმენისა და ილუზიების
დაბრუნების წამიერი იმედი რაღაც კოლოსალურ ენერგიას აღვი-
ძებს პოეტის სულში.

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

ლექსი იწყება პათეტიკური შესავლით, რომელშიც ავტორის

შინაგანი მდგომარეობა გამოხატულია გრანდიოზულ დღესასწაულებრივ სურათში.

აღმოჩნდა მნათი აღმოსავალს, მზეებრ ცხოველი,
მცირითა შუქით გარდუყარა ცასა ღრუბელი,
დიდ სამქუხარო, საადარო, და მეც გლახ გული
მსწრაფლ განმითენა, შავ-ბედისგან დაღამებული!

აქ ბუნების სურათს, ცხადია, მხოლოდ სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ იგი სინამდვილეში თითქმის მთლიანად ჰკარგავს პირობითობის ელფერს, იმდენად ცხოველია, ორგანულია პოეტისათვის ეს სახე, იმდენად უშუალოდ განიცდის იგი მას. და ჩვენც, მასთან ერთად, თითქოს ცხადად ვხედავთ, როგორ თანდათან ირღვევა და იფანტება ეს სულის შემხუთავი „დიდსამქუხარო“, „საადარო“ ღრუბელი „მზეებრ ცხოველი“ ალტაცების სხივებზე.

აქ დიდი მნიშვნელობა აქვს ცალკეული სიტყვების ლექსიკურ ელფერსაც. ბარათაშვილი ამბობს „აღმოჩნდა“ და არა „ამოვიდა“ ან „გამოჩნდა“. ზმნის არქაული ფორმა თავისი სტრუქტურით აქ აძლიერებს დიდი შინაგანი წინააღმდეგობის გადალახვისა და ასევე დიდი, აუტანელი მოლოდინის შთაბეჭდილებას.

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

ნუ თუ აღმიჩნდი ცხოვრებისა ჩემის მნათობლად;

ნუ თუ შენ ჰფინო შევების სხივი ჩემს გულსა კვალად;

„აღმოჩნდა მნათის“ პოეტური ინტონაციაში არის ერთი მთავარი ნიუანსი. პოეტი აღტაცებულია, აღფრთოვანებულია, სულიერად „განახლებულია“ ბედნიერების იმედით, რომელიც თითქოს ცხადად გამოჩნდა მისი ცხოვრების კაბადონზე, მაგრამ მას, სულის სიღრმეში, მაინც ბოლომდე არ სჯერა ამ იმედის ახდომისა. აქ არის დიდი და ღრმა ქვეტექსტი, რომელსაც ავტორი ჩვენგან და, კიდევ უფრო მეტად, საკუთარი თავისაგან მალავს.

ამ ლექსშიც კი, რომელიც აშკარად გამოხატული სიხარულისა და აღტაცების განცდით არის ფრთაშესხმული, თითქოს ქვეცნობიერად შემოიჭრება ბარათაშვილის პოეტური მსოფლშეგრძნებისათვის დამახასიათებელი ტრაგიკული წინათგრძნობის მოტივი, ის ფარული შინაგანი შეშფოთება და ეჭვი, რომელიც მოახლოებული კატასტროფის განწყობილებას ბადებს.

პოეტის ქარიშხალგადახდილი სული სიცივისაგან დამზრალი

ნერგვივით იმართება წელში იმედის პირველი სხივის გამოჩენისთანავე, მაგრამ მას თითქოს უკვე აღარ შესწევს ძალა გრიგალისაგან ნაგვეში სხეულის გასამართლებლად.

ბარათაშვილი წერს:

მამ გამობრწყინდი, მფინე შუქი ეგ საოცარი
და განანათლე კვლავ ცა ჩემი, ესრეთ საზარი!
მეცა ხელი ვყო დაქანგებულს ჩემსა სანთურსა
და შევაერთო ფიქრნი ჩემნი შენს ხმას ციურსა!

პოეტი თითქოს თავდავიწყებით, ჭაბუკური ნდობით, სასოებით მიისწრაფვის ამ „საოცარი შუქის“ შესაგებებლად, მაგრამ სინამდვილეში აღარ ძალუძს მთელი არსებით განიმსჭვალოს სიხარულისა და ნეტარების ნათელი განცდით, რადგან „დიდსამქუხარო“ ღრუბლის ჩრდილმა უკვე მოასწრო მისი „სანთურის დაქანგვა“.

ნ. ბარათაშვილის ინტიმურ ლირიკაში ჩვენ გვინდა გამოვყოთ ოთხი ლექსი, რომლებიც სხვადასხვა კუთხით გვიხსნიან მის პოეზიაში გამჟღავნებული სიყვარულის კონცეფციას „რად ჰყვედრი კაცსა“, „არ უქიჟინო, სატრფოო“, „ვბოვე ტაძარი“ და „მევიშრობ ცრემლსა“.

პირველი ლექსი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია.

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

ოვით უკვდავება მშვენიერსა სულში მდგომარებს,
მას ვერც შემთხვევა და ვერც ხანი ვერ დააბერებს,
მხოლოდ კავშირი ესრეთ სულთა შობს სიყვარულსა,
ზეგარდმო მადლით დაუხსნელად დამტკიცებულსა!

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

როგორც აღვნიშნეთ, ბარათაშვილი აქ პირდაპირ უარყოფს თავისი უშუალო წინაპრების, ბესიკისა და, განსაკუთრებით, ალ. ჭავჭავაძის ეროტიკულ კონცეფციას. სამაგიეროდ, იგი უშუალოდ ეხმაურება ქართული კლასიკური პოეზიის უმაღლეს მწვერვალში — „ვეფხისტყაოსანში“ გამოხატულ სიყვარულის გაგებას.

ბარათაშვილის ლირიკაში ჩვენ ვხვდებით აგრეთვე ქვეშარიტისიყვარულის რუსთაველისებურ გამიჯვნას „აშვიკობისაგან“. ლექსი: „ჩემთ მეგობართ“ საინტერესოა იმით, რომ იგი მოწმობს ნიკოლოზ

ბარათაშვილის ხასიათის, მისი ადამიანური ბუნების სიფართოვეს, იდეალური სიყვარულის რწმენას იგი არ მიჰყავს ასკეტურ მსოფლმხედველობამდე.

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

სასაცილოა, ბერი კაცი რომ ყმაწვილობდეს,
და საბრალოა, რომ კაბუჯი ბერიაცობდეს!

მაგრამ, აქვე, ნ. ბარათაშვილი აღნიშნავს იმ მკვეთრ ზღვარსაც, რომელიც „აშოკობასა“ და კეშმარიტ სიყვარულს შორის არსებობს.

არ შეემსქვალოთ მოკისკასეს, კეკელა ქალსა,
ტულის დამტყვევენელს და გრძნობათა ცრულ მომღერალსა!
აშოკის ენა მას ახარებს, მას ასულდგმარებს,
ხოლო სიყვარულს გული მისი ვერ მიიკარებს!

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

ადამიანის სულიერი სამყარო ნ. ბარათაშვილისათვის განუზომლად მაღლა დგას ობიექტურ რეალობაზე, ბუნებაზე. იგი ზებუნებრივია, „ღვთაებობის კერძო“ გამოხატულებაა და ამდენად მის „იღუმალ“ შინაგან მოძრაობებსაც არაფერი აქვთ საერთო ჩვეულებრივ მატერიალურ მოვლენებთან.

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

მაგრამ ადამიანის სულიერ ცხოვრებაზე ასეთი მაღალი წარმოდგენა თავისებურ გამართლებას ჰპოვებს თვით ნიკოლოზ ბარათაშვილის პიროვნების ორიგინალურ, ბიოგრაფიულ თვისებებშიც. ნ. ბარათაშვილი იყო არა მხოლოდ გენიალური შემოქმედი,

არამედ მართლაც განსაკუთრებული ინტელექტუალური და ემოციური თვისებებით დაჯილდოებული ადამიანი.

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

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

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

სილამაზეა ნიჟი მხოლოდ ხორციელების
და, ვით ყვაილი, თავის დროზე მსწრაფლად დაქცნების,
აგრეთვე გულიც, მხოლოდ მისდა შენამსკვალეში,
ცვალებადია, წარმავალი და უმტყიცები
მშვენიერება ნათელია, ზეცით მოსული,
რომლით ნათლდება, ყოვლი გრძნობა, გული და სული,
და კაცსა შორის, ვით კერძოსა ღვთაებობისა,
რად გრწამს არ იყოს საუკუნო მადლი ტრფობისა?

ამ სიტყვებში გამოხატულია პოეტის ფილოსოფიური, ეთიკური და ესთეტიკური იდეალები.

ბარათაშვილი იყო უადრესად ადამიანური, სიცოცხლის მშვენიერების ყოველგვარი გამოვლინებისადმი საოცრად მგრძნობიარე ადამიანი, მას არ დაუხუტავს თვალი იმ სილამაზეზე, რომელსაც თავის ლექსში „ხორცილების ნიჟს“ უწოდებს. მთელ რიგ მის პოეტურ ქმნილებებში ჩვენ ვხვდებით სინამდვილის ცოცხალი სურათებით შთაგონებულ პოეტურ სახეებს. ასეთი ლექსებია, მაგალითად, „მადლი შენს გამჩენს“, „საყურე“ და სხვ.

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

ეს მეორე არამატერიალური და, ამის გამო, უხრწნელი, მარადიული „რეალობა“ მას მიაჩნია უფრო მაღალი მშვენიერების გამოვლინებად, ვიდრე ის თავისთავად მომხიბლავი სილამაზე, რო-

მელიც, სწორედ თავისი „ხორციელების“ გამო, პოეტის თვალში დროებით, წარმავალ ნიჭს წარმოადგენს.

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

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

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

მინდა მზე ვიყო, რომ სხივი ჩემთ დღეთა გარსამოვავლო,
სალამოს მისთვის შთავიდე, რომ დილა უფრო ვაცხოვლო.
მინდა, რომ ვიყო ვარსკვლავი, განთიადისა მორბედი,
რომ ჩემს აღმოსვლას ელოდნენ ტყეათა ფრინველნი და ვარდი.

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

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

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

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

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

მოკვდავსა ენას არ ძალუძს უკვდავთა გრძნობათ გამოთქმა!

მაგრამ გრ. ორბელიანისაგან განსხვავებით ნ. ბარათაშვილი თავისი გენიალური ინტუიციით უკვე აგნებს იმ ახალ საშუალებებს, რომლებიც ორგანულად შეესაბამებიან მისი სულის შინაგან თრთოლას. იგი საბოლოოდ უკუაგდებს ძველი პოეტური ენის ტრადიციულ, პირობით სამკაულებს (როპელთაგან მთლიანად განთავისუფლება გრ. ორბელიანმა მაინც ვერ შესძლო) და, რაც მთავარია, გენიალური სისადავით ქმნის ახალ. უაღრესად ტეეად, მონუმენტურ პოეტურ სახეებს. „მზე“, „ვარსკვლავი“, „ცვარი“—სიმბოლური სახეების ეს თითქმის ნაცნობი სისტემა ბარათაშვილთან სრულიად ახალი, კლასიკური პოეტიკისაგან მკვეთრად განსხვავებული ასპექტით არის გააზრებული და სრულიად სხვა ხასიათის პოეტურ ასოციაციებს აღძრავს.

პოეტის „უკვდავი გრძნობები“. თავისი მხატვრული რეალიზაციისათვის, ირჩევენ ისეთ საგნობრივ ფორმებს, რომლებიც განსაკუთრებით შეესაბამებიან მათ შინაგან ბუნებას. და თუმცა ეს უკანასკნელნი წარმოადგენენ მხოლოდ სიმბოლოებს, მხოლოდ პირობით „განსაგნებას“, ჩვენს წინ არის არა მკვდარი ნიშნები, არამედ საოცარი მხატვრული შთამბეჭდაობის მქონე პოეტური სახეები. მათი საშუალებით, მათი ცოცხალი, ხატოვანი ზემოქმედებით აღძრულია ახალი განწყობილება, მდიდარი, მრავალფეროვანი წარმოდგენები, ცხოველი შეგრძნება იმ შინაგანი სურათისა, რომლის გამოხატვა წარმოადგენს პოეტის მთავარ, საბოლოო მხატვრულ მიზანს.

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

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

ქრისტიანული რელიგია ნიკოლოზ ბარათაშვილს, როგორც დანტეს და გოეთეს, როგორც დავით გურამიშვილს და მე-19 საუკუნ-

ნის დასავლელ რომანტიკოსთა უმრავლესობას, ხიბლავდა, უპირველეს ყოვლისა, თავისი ამაღლებული, მიწიერი ინსტინქტებისაგან განწმენდილი სულით.

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

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

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

პოეტური წარმოსახვის თავისებურებით „ჩემ ლოცვასთან“ განსაკუთრებით ახლოს დგას „ვპოვე ტაძარი“ და ნაწილობრივ „შევიშრობ ცრემლსა“.

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

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

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

ნიშანდობლივია, რომ „ვპოვე ტაძარი“ იწყება კლასიკური, მწყობრი, შინაგანი რითმებით გამართული ლექსით:

ვპოვე ტაძარი შესაფარი, უდაბნოდ მდგარი;
მუნ ენთო მარად უქრობელი წმიდა ლამპარი... და ა. შ.

ამ ერთიანი, მწყობრი რიტმით გადმოცემულია ილუზიური ჰარმონია. მაგრამ ილუზია მხოლოდ წამიერია და, როგორც ბროლის ნაზი ჭურჭელი, პოეტის მიერ აგებული ტაძრის კედლებიც უმალ

ომსჯერევიან „ცრუ და მუხთალ“ სინამდვილესთან პირველი შეხე-
ბისთანავე.

ასევე უეცრად იცვლება ამ ლექსის მწყობრი მდინარეებაც მლე-
ლვარე, აღშფოთებული, სასოწარკვეთილი ჩივილის ინტონაციით:
მშვიდი ეპიკური თხრობის ადგილს მოულოდნელად იქნის მძაფრი
დრამატიზმით გამსჭვალული, წყვეტილი, პათეტიკური მანერა.

მოსპო მსწრაფლად მისი ნაშთი და მისი კვალი
განა თუ დრომან დაჰკრა თვისი მას ავი თვალი, —
არა! მოსძაგდა მას სოფელი ცრუ და მუხთალი!
დამშთა მე მხოლოდ მის ლამპრისგან ცეცხლი დამქრალი!
ვერღა აღმიგო სიყვარულმა კვალად ტაძარი!
ვერსად აღვანთე დამთომილი მისი ლამპარი!

სხვაგვარია პოეტური ინტონაცია ლექსში „შევიშრობ ცრემლ-
სა“. აქ თითქოს ერთი სულის აღმოქმით. თავდავიწყებით, შეუჩე-
რებელი, აღმავალი კილოთი გამოხატულია ის შინაგანი აღმადრენა,
რომელსაც სასიკვდილოდ დაჭრილი პოეტი პოეებს თავის აუტანელ
ტკივილში.

ეს არის აღფრთოვანება სევდით, სასოწარკვეთით, ის განსაკუთ-
რებული სიხარული, რომელსაც პოეტს ანიჭებს საკუთარი გულის
შეუბრალებლად დანაცრება, რათა მისი ფერფლი თავის ერთად-
ერთ სალოცველს მიართვას.

ეს არის არა მხოლოდ ბრწყინვალე არტიზმით შესრულებუ-
ლი რაინდული ჟესტი. აქ ჩვენ წინ დგას ბარათაშვილი მთელი თა-
ვისი ელვარე ტემპერამენტით, თავისი ადამიანური ბუნების საოცარ-
ი შინაგანი სიღრმითა და სიმძლავრით. ეს არის სიყვარულის ის
განსაკუთრებული გამოვლინება, რომელიც სრულიად ბუნებრივი და
ფრგანული იყო „მერანის“ ავტორისათვის.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი შინაგანად ქედუხრელი პიროვნება იყო.
სწორედ ამიტომ შესძლო მან გადაერჩინა თავისი სულიერი სიწმინ-
დე „კვეთებათაგან შავის ბედისა“. ამ შეუპოვარ, პეროიკულ წინა-
აღმდეგობაში გამოიკვეთა მისი ნებისყოფა.

მძაფრი დრამატიზმის ელემენტები ნ. ბარათაშვილის პოეზიაში
გაპირობებულია არა მხოლოდ „სულისა“ და „ხორციელების“
ტრაგიკული შეუთანხმებლობით; მის ლირიკაში ჩვენ ვხვდებით კი-
დეე უფრო მწვავე შინაგანი ჭიდილის აღნაბეჭდებსაც.

შეიძლება ითქვას, რომ მთელი თავისი ფსიქოლოგიით ნ. ბარათა-
შვილი თავისი დროის, ახალი ეპოქის ღვიძლი პირმშო იყო და მას
უკვე აღარ შეეძლო, თავისი ძლიერი სურვილის მიუხედავად, ქრის-

ტიანული ფილოსოფიისა და ეთიკის მარტივი შეხედულებებით დაკმაყოფილება.

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

ეს არის თითქოს ძველისძველი გაორება კეთილსა და ბოროტს შორის, მაგრამ სინამდვილეში მას უკვე სრულიად ახალი ხასიათის ფსიქოლოგიური კონფლიქტი უდევს საფუძვლად.

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

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

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

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

„სულო ბოროტოს“ თითქოს შეეყავრთ პოეტის სულის ყველაზე ღრმა, იდუმალებითა და წყვედიადით მოცულ სიღრმეებში.

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

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

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

თუ ლექსში „ცისა ფერს“ პოეტის სული სავსებით განთავისუფლებულია „მიწიერი“ სიმძიმისაგან და, როგორც მსუბუქი ისარი, ლაღად მიფრინავს ზესკნელისკენ, „სულო ბოროტო“ ჩვენში იწვევს მიწისქვეშა „შავად მღელვარი“ სტიქიის ასოციაციას, რომლის

მღვრიე, ბობოქარი ტალღები თავგამეტებით ასკდებიან ერთიმეორეს და ამაოდ ცდილობენ ქვესცნელიდან თავის დაღწევას.

აქ ცალკეული ფრაზები, წინადადებები, პათეტიკური კითხვები, შორისდებულები, გამაძლიერებელი ეპითეტები, წყევლის, ჩივილის, სასოწარკვეთისა და მუქარის გამომხატველი რიტორიკული მიმართვები თითქოს ერთმანეთს ეხლებიან, წეწავენ, ამღვრევენ, იმსხვრევიან და ამგვარად გამოუსავლობის, სასოწარკვეთის განწყობილებას ბადებენ.

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

რად მომცა სული
ენებით აღესილი,
გონება ეპკით შეშფოთებული
და აწყო არად,
წარსული სიზმრად
და მაცთუნებლად თვით მომავალი?

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

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

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

ამ გარემოებას აქვს თავისი ღრმა ისტორიული აზრი და გამართლება.

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

და მართლაც, იმ სინამდვილეში, რომელშიც ნიკოლოზ ბარათ-

თაშვილს წილად ხვდა არსებობა, ფხიზელ გონებას შეეძლო მხოლოდ საბოლოოდ მოესპო და გაენადგურებინა ყველა რომანტიკული ილუზია.

ბარათაშვილის „სული ბოროტი“ ეპოქალური შინაარსის სახეა. ეს პოეტური სიმბოლო მსოფლიო ლიტერატურის იმ უკვდავ სახეთა რიგში დგას, რომელთაც რომანტიკოსებმა განსაკუთრებული აზრი და მნიშვნელობა მისცეს. თავის პირველწყაროს იგი ბიბლიურ ლეგენდაში პოვებს. სამოთხიდან განდევნილი ანგელოზის სახე (ისევე როგორც ოლიმპიელთაგან მოკვეთილი პრომეთოსის ტრაგიკული ფიგურა) ევროპის ახალმა მწერლობამ მარადიული ამბოხის და შურისგების სიმბოლოდ აქცია. მილტონის ბოროტი სული „დაკარგული სამოთხიდან“ თავის ხასიათში უთუოდ ატარებდა მე-17 საუკუნის უშიშარ რევოლუციონერთა თვისებებს. ისევე როგორც ახალგაზრდა კანდელიის „პიმნი სატანასადმი“ (1863 წ.) გამსკვალული იყო იტალიელ მეამბოხეთა სულისკვეთებით.

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

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

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

ლერმონტოვის „დემონს“, რომელიც პირველ რიგში ამ სახის ორიგინალური გააზრებით არის საინტერესო, წინ უძღოდა რომანტიკული პოეზიის მთელი რიგი ნიმუშები ა. ვესელოვსკის სიტყვით.

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

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

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

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

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

საჭირო იყო კიდევ რაღაც სხვა, სრულიად სხვა ხასიათის უნარი, სხვა, მანამდე უცნობი, უჩვეულო ნიჭი, რათა ადამიანის სულს თავი დაედოწია სინამდვილის რეალური კოშმარისაგან და პოზიტიური მოქმედებისათვის, ახალი იდეალებისათვის საბრძოლველად აღორძინებულიყო.

ბარათაშვილის ეპოქას სჭირდებოდა წინათგრძნობის, მისნური ნათელხილვის, თავდავიწყებული რწმენის გენია.

„მერანის“ ავტორის გენიალობა სწორედ იმაში გამოიხატება, რომ მან თავისი შავბნელი დროის სიღრმიდან მაინც შესძლო ადამიანის მომავალი გამარჯვებისა და ზეიმის განჭვრეტა.

მან შესძლო გონებისა და რწმენის შეერთება და ბრმა ბედისწერასთან მათ თავგანწირულ, ტიტანურ ჭიდილში დაინახა ადამიანის არსებობის უმადლესი აზრი და გამართლება (ე. ი. დაინახა ის, რასაც ამაოდ ეძებდა პუშკინის ლექსის მთარგმნელი).

„მერანში“ ადამიანის ინტელექტის მოქმედება უკვე სრულიად სხვა თვისებას იძენს. ეს არის უკვე არა „ურწმუნო ქკუა“, არამედ

პერიოდული მოქმედებისათვის, შეგნებული თავგანწირვისათვის შთაგონებული, ცხოველი რწმენით ფრთაშესხმული, ყოვლისშემძლე გონება, რომელიც სავესებით განწმენდილია პასიური სკეპტიციზმისაგან (შემთხვევითი არ არის, რომ პოეტის პირველ თხოვნას მერანისადმი „შავად მღვლვარი“ ფიქრის განქარება წარმოადგენს).

ბრმა ბედისწერასთან სამკვდრო-სააიცოცხლოდ შერკინებულ ინტელექტის შინაგანი რიტმი აქ იმორჩილებს პოეტის წთელ სულიერ ძალებს. აქ ხდება სრული მობილიზება ადამიანური ნებისყოფის, შემართების, გამბედაობის და „განწირულის სულის კვეთებისა“. ეს შეუჩერებელი, დაუთრგუნავი, ზღვარდაუდებელი ლტოლვის რიტმი აქ გამოხატულია ზღაპრული ცხენის — მერანის თავდაწიყებულ ქენებაში.

გონება აქ განწმენდილია ცივი ურწმუნოებისაგან და, ამჯერდროს, იგი ადგილს არ ტოვებს გულუბრყვილო ილუზიებისათვის.

მერანის ქენება განწირულია დასამარცხებლად, მისი მხედრის იდეალი მიუღწეველია, მაგრამ:

უფლად ხომ შინც არ ჩაივლის ეს განწირული სულის კვეთება,
და გზა უფალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, შინც დარჩება, —
რომ ჩემს შემდგომად მოქმესა ჩემსა სიმნელე გზისა გაუადვილდეს,
და შეუპოვრად მას ქუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლდეს!

„მერანის“ ქმედითი, აქტიური, ოპტიმისტური მსოფლმხედველობა დამყარებულია არა საბოლოო მიზნის, იდეალის მიღწევის იმედზე. მის მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენს იმის შეგნება, რომ ადამიანი გაჩენილია, მთელი თავისი არსებით მოწოდებულია ამ მიზნის მისაღწევად თავგანწირული ბრძოლისათვის.

ეს არის ტრაგიკული ოპტიმიზმი.

ზემოთ ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ „მერანის“ პრობლემეტიკის კავშირი ძველ ქართულ პოეზიასთან.

არანაკლებ საინტერესოა საკითხი მსოფლიო ლიტერატურაში, კერძოდ, მე-19 საუკუნის ევროპულ და რუსულ ნწერლობაში არსებული პარალელებისა, რომლებიც სხვადასხვა ასპექტით უახლოვდებიან „მერანის“ მხატვრულ შინაარსს.

ერთი ასეთი პარალელი უკვე გასულ საუკუნეში იქნა დადგენილი. მხედველობაში გვაქვს ადამ მიცკევიჩის „ფარისი“, რომელსაც ბარათაშვილი რუსულ თარგმანში უნდა გასცნობოდა. ამ გარემოებაში დაბადა აზრი, რომ „მერანი“ პოლონელი პოეტის ლექსის ერთგვარი შემოქმედებით შეიქმნა. ასეთი შეხედულება მოკლებულია რეალურ საფუძველს, პირველ რიგში, იმის გამოც, რომ ეს ორი

ხაწარმოები, თავისი მხატვრული შინაარსით, მეტად შორეულ, თითქმის უმნიშვნელო მსგავსებას ამჟღავნებს. რაც შეეხება იდეურ ნათესაობას, იგი უდავოა. მიცკევიჩის პოეზიის სულისკვეთება უთუოდ ახლობელი იყო ბარათაშვილისათვის. მაგრამ, ჩვენი ფიქრით, „ფარისი“ პირველ ადგილს ვერ დაიკავენ იმ ნაწარმოებთა რიგში, რომლებიც ამ თვალსაზრისით შეიძლება „მერანს“ შევადაროთ.

წინააღმდეგობებთან შეკიდებული მხედრის სახე სხვადასხვა მსოფლმხედველობრივი ნაირსახეობით საკმაოდ ხშირად გვხვდება როგორც ქართული, ისე უცხოური ლიტერატურის ძეგლებშიც. ამის შესახებ სამართლიანად შენიშნავს სიმონ ჩიქოვანი: „არიოსტოს ეპიკური სიმღერით „დაუდგრომელი როლანდით“ დაწყებული სიული პიუდომის ლირიკულ „ქენებამდე“ ცხენოსანი, ბედთან შეკიდებული ვაჟკაცი მრავალი ვარიანტით გაელვებულა პოეზიაში.

...ყოველ დიდ ნაწარმოებს მსოფლიო მწერლობაში მრავალი მონათესავე პოეტური ნაწარმოები გააჩნია. „მერანსაც“ შორეულად ეხმიანება ადამ მიცკევიჩის „ფარისი“, რომელიც თავად აღმოსავლურ პოეტურ ქმნილებათა ანარქიაა. მას ენათესავება პუშკინის «Шумы, шуми послушное ветрило», რომელიც ბაირონის „ჩაილდ ჰაროლდის“ ერთი ნაწყვეტის თავისუფალი თარგმანია... მაგრამ ყველა ეს შეხვედრა საუკუნის სულიერი მღელვარების შეხვედრაა და არა გავლენები. ჩემი დრმა რწმენით, ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანს“ ყველაზე მეტად ეხმიანება პუშკინის მიერ „ჩაილდ ჰაროლდიდან“ გადმოკეთებული ლექსი:

Летит, корабль, неси меня к пределам дальным.

По грозной прихоти обманчивых морей.

Но только не к берегам печальным

Туманной родины моей.

სიმონ ჩიქოვანის პარალელი უთუოდ ღირსშესანიშნავია. ჩვენი ფიქრით, შეიძლებოდა აქვე გაგვეხსენებია ლერმონტოვის ცნობილი სტრიქონებიც „თეთრი იალქნიდან“, რომლებიც თავისი შინაარსით განსაკუთრებით ახლო დგას ბაირონის პოემის ამ ნაწყვეტთან.

აღსანიშნავია, რომ უგზო-უკვლოდ მქროლავი რაშის სახე გვხვდება ბაირონის შემოქმედებაშიც. „ჩაილდ ჰაროლდის“ ავტორის ბიოგრაფიისა და ლიტერატურული მემკვიდრეობის მკვლევართა მიერ მისი პოეზიის ერთ-ერთ უბრწყინვალეს ნიმუშად აღიარებულია ის ადგილი პოემა „მაზეპადან“, სადაც სწორედ ამგვარი სურათია აღწერილი.

შიშველი მაზეპა, მტრების მიერ ველური ცხენის ზურგს გუ-

ლალმა მიკრული, უგზო-უკვლოდ მიჰქრის თვალუწვდენელ ტრამა-
ლზე. მისი გაშმაგებული რაში ქარიშხალივით მიაპობს სივრცეს,
შეუპოვრად სძლევს ათასგვარ წინააღმდეგობას და ბოლოს, დაღლი-
ლობით ღონემიხდილი, უსულოდ ვარდება მიწაზე.

აქ შეიძლება კიდევ ერთ საინტერესო დეტალზე მითითება, რო-
მელიც, აგრეთვე, ბაირონის პოეზიას ეხება.

პ. ინგოროყვამ ყურადღება მიაქცია ნიშანდობლივ თანხვედრას
„ვეფხისტყაოსანსა“ და „მერანს“ შორის.

ბარათაშვილის თავგანწირული მხედარი ამბობს:

საც დამიღამდეს, იქ გამითენდეს, იქ იყოს ჩემი მიწა სამშობლო,
მხოლოდ ვარსკვლავთა, თანამავალთა, ვამცნო გულისა მე საიდუმლო,

ამასვე ამბობს რუსთაველი მოძმისათვის თავგანწირული ავთან-
დილის შესახებ:

რა შეულამდის, ვარსკვლავთა ამოსვლა იამებოდის,
მას ამსგავსებდის, ილხენდის, უკვრეტდის ეუბნებოდის!..¹

ინტერესს არ უნდა იყოს მოკლებული ის ფაქტი, რომ რუსთა-
ველისა და ბარათაშვილის ამ უთუოდ მონათესავე სტრიქონებს შო-
რიდან ეხმიანება მერი ჩავორტისადმი მიძღვნილი ლექსის „სიზმ-
რის“ ცნობილი სტროფი, რომელიც ინგლისელი პოეტის შემოქმე-
დებაში „მანფრედის“ პრელუდიად არის მიჩნეული.

მოგვაქვს ამ ლექსის რუსული თარგმანი:

Вершина гор ему друзьями были,
С звездами, с вольным гением вселенной
Он вел беседы и они учили:
Его волшебству чар своих. Широко
Пред ним была раскрыта книга ночи.

ცხადია, ამგვარ პარალელებს ძალზე შორს შეუძლიათ წაყვანა,
რადგან ანალოგიური სახეები უხვად არის მიმობნეული როგორც
დისავლურ, ისე აღმოსავლურ ლიტერატურაშიც.

XIX საუკუნის პოეზიაში ნიკოლოზ ბარათაშვილს ჰყავს ერთი
შორეული თანამომძმე, რომელსაც ის ალბათ არ იცნობს, შეიძლება
სახელიც კი არ სმენია მისი და მაინც მათი სულიერი სიახლოვე
ექვსგარეშეა.

ჯაკობო ლეოპარდის მემკვიდრეობამ შედარებით გვიან ჰპოვა
აღიარება დასავლეთ ევროპაში. რუსულ ენაზე მისი ლექსების სრუ-
ლი კრებული მხოლოდ 1908 წელს გამოვიდა (საინტერესოა, რომ

¹ ნ. ბარათაშვილი, ლექსები, პოემა, წერილები, 1939, გვ. XXX:

პოეტი, რომელმაც იტალიური რომანტიზმის უდიდესი წარმომადგენლის შემოქმედება რუსულ ენაზე აამეტყველა, იყო ამავე დროს პირველი რუსი მთარგმნელი „მეჩანისა“ (1884 წ.).

ლეოპარდის პოეზიის მთავარ მოტივს, რომელსაც მისმა გვიანდელმა მკვლევარებმა „მსოფლიო სევდის“ სახელი უწოდეს, საფუძვლად უდევს ეროვნული კაეშანი, მშვენიერი იტალიის დამხობით და დამცირებით გამოწვეული სევდა.

იტალიელი პოეტის ეპისტოლარული მეგვიდრეობა, ისევე, როგორც ბარათშვილის პირადი წერილები, სავსეა დაობლებული, უთვისტომო სულის ჩივილით, მოქმედების ფართო სარბიელისა და სახელის მოპოვების სურვილით, რაც მარტოოდენ ქაბუკურ პატივმოყვარეობას როდი ამქლავნებს. მშობლიური რეკანატი მასაც „გონებისა და გულისათვის უსარგებლო ქალაქად“ წარმოუდგება, ხოლო თანამემამულეთა მოქმედებაში უმთავრესად ზრახვის სიმდაბლესა და სულიერ უმწეობას ხედავს.

დამქროლა ქარმან სასტიკმან, თან წარმიტანა ყვავილი,
მაცხოვლებელი სიცოცხლის, სუნნელებითა აღვისილი.
იგი ნიადაგ ციურთა ცვართაგან იყო ნამილი;
დრომ უჟამურმან აწ ცრემლით შესვარა მისი ადგილი.

წერს საყოველთაო აპათიით, თავისი დროის „უჟამურობით“ გულმოკლული ქართველი პოეტი. დაახლოებით ასეთივე შინაარსის პოეტურ სახეში აქვს გამხელილი ლეოპარდის თანამედროვე იტალიის უღიმღამო სინამდვილის მტკივნეული განცდა:

...Что ж осталось нам
Теперь, когда все листья облетели?
Нам стала ясной нищета:
Все, кроме горя в мире—суета.

კათოლიკურ ოჯახში გაზრდილმა პოეტმა, „ვბოვე ტაძრის“ შემქმნელის მსგავსად, მეტად ადრე იგრძნო ქრისტიანობის მრავალსაუკუნოვანი იდეალების სამუდამო დამხობა და, ამ შემზარავი სურათით შეძრწუნებულმა, სცადა ახალი რწმენისათვის ეზიარებინა თავისი მწუხარე სული.

იტალიისადმი მიძღვნილ ელეგიაში ლეოპარდიმ თავისი მშობელი ქვეყანა პატივახდილი, უსასოოდ მიტოვებული მგლოვიაჩე ქალის სახით დახატა. არავის ძალუძს ამ ოდესლაც მშვენიერი ბანოვანისთვის ნუგეშის ცემა, არავინ ეცდება მისი შებღალული სახელის დაცვას, რადგან მისი უგუნური შვილები სხვა მხარეს იბრძვიან და სხვა კერპებისათვის სწირავენ სიცოცხლეს. უკმაყოფილება ცხოვრე-

ბით, არსებული რეალობით, სამყაროს საბედისწერო მოუწესრიგებლობით, მძაფრი პროტესტის გრძნობას ბადებს „დაწყველილი ქვეყნის“ შვილში — „რატომ არ გვაძლევ იმას, რასაც გვიქადდი? რაზედ აცრუებ შენს პირმშოთა ყმაწვილურ რწმენას“ — ასე მიმართავს ლეოპარდი გულგრილ ბუნებას.

ერთადერთ ხსნას, დაქანცულ სულთა ერთადერთ მყუდრო სადგურს იგი „მოკვდავთ ენაზე გამოუთქმელ“ იღუმალ განცდებში, პირველი, უცოდველი სიყვარულის მოგონებაში ხედავს. სხვა ყველაფერი ამათა: დიდება, პატივი, სახელზე ზრუნვა. ადამიანის ყველა იმედისაგან მხოლოდ სიკვდილი და არარაობა რჩება.

შეიძლება ითქვას, რომ ბარათაშვილისა და ლეოპარდის სულიერი ოდისეა თითქმის ერთნაირი გზით წარიმართა. მათი ხომალდის აფრებს ერთი ქარი წეწავდა... და მაინც, საბოლოოდ ისინი, სრულიად სხვადასხვა ნაპირებს მიაღდგნენ.

იტალიელი პოეტის საბოლოო დასკვნა, მთელი მისი მსოფლმხედველობრივი ძიების შედეგი, გამოხატულია ცნობილ ლექსში „Canto notturno di un pastore del' I' Asia“ („აზიელი მწყემსის ღამეული სიმღერა“). ეს ნაწარმოები თავისი მხატვრული შინაარსით, სახეთა თავისებური გააზრებით, რიტმით, კომპოზიციური აღნაგობით საკვირველ მსგავსებას ამჟღავნებს ბარათაშვილის „მერანთან“, მაგრამ მხოლოდ გარკვეულ მომენტამდე:

...„ქალარა, სნეული ბერიკაცი, სამოსშემოფლეთილი და ფეხშიშველი, მძიმე ტვირთით წელში გადრეკილი მიჰქრის მთებსა და ველებზე, სიბ კლდეებზე და უდაბნოში, ქარში და გრიგალში, ხვატში და ყინვაში, მიჰქრის სუნთქვაშეკრული, გადადის ნაკადებზე და ქაობებზე; ეცემა, დგება, მაინც მიჰქრის დაუზოგავად, სულმოუთქმელად და მან არ იცის, რაა სიმშვიდე, ჩამოფლეთილმა, დასისხლიანებულმა; რომ მიაღწიოს და მოვიდეს შემზარავ, უძირო უფსკრულთან, რომ იქ გადაეშვას და სამუდამოდ მოისვენოს“.

ასეთი იყო სასრული წერტილი ლეოპარდის მსოფლგაგების რთული და მტკივნეული ევოლუციისა. ასეთი განაჩენი გამოუტანა მან ადამიანს, ადამიანური ცხოვრების აზრსა და მიზანს.

ერთგულმა მწუხარებამ იტალიელი პოეტის შემოქმედებაში, საბოლოოდ, ყოველგვარი მოქმედების, ღვწის, ბრძოლის უარყოფა და უაღრესობამდე მისული ფილოსოფიური სკეპტიციზმი გამოიწვია.

საკვირველია, როგორ ეყო მეორე, მეტად თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, არანაკლებ უზედური ქვეყნის შვილს, ლეოპარდის უმცროს თანამედროვეს, მასავით ადრე დაღონებულ, უიღბლო ჭაბუქს,

სულიერი სიმტკიცე და მისნური შორსმკვრეტელობა, რათა თავისი ღრობის ყველა სასოწარმკვეთი მარცხი, ყველა გაცრელებული მოლოდინი ადამიანის მომავალი გამარჯვების, მისი სულისა და გონების. მისი დაუთრგუნველი რწმენის მომავალი ზეიმის საწინდრად წარმოედგინა!

„მერანი“ ქართული პოეზიის ისეთივე მაღალი მწვერვალია, როგორც რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“. თუ რუსთაველის პოემაში თავისი სრულქმნილი გამოხატულება ჰპოვა კლასიკურმა ეპიკურმა აზროვნებამ, „მერანი“ რომანტიკული პოეზიისათვის დამახასიათებელი ლირიკული თვითგამოხატვის უბრწყინვალესი ნიმუშია.

ადამიანის სულის მოქმედებაში მოყვანილი მთელი შინაგანი პოტენცია აქ გადმოცემულია განსაცვიფრებელი მხატვრული ექსპრესიით. „მერანის“ რიტმულ წყობაში თავის სრულყოფილ, იდეალურ გამოვლინებას ჰპოვებს ეს შეუჩერებელი სრბოლის, წინსწრაფვის მძაფრი რიტმი, რომელიც ერთი წამითაც არ დუნდება.

აი, როგორი ხერხით აქვს გადმოცემული ნიკოლოზ ბარათაშვილს, მაგალითად, მერანის ქვენების უსასრულო ხანგრძლივობა:

გაკეთე ქარი, გააბე წყალი, გარდაიარე კლდეა და ღრენა,
გასწი, გაკურცხლე და შემომოკლე მოუთქენელა აკუნა ჯღენი!

აქ ეს ერთი და იმავე გვარის მოქმედების გამომხატველი ზმნები, თავისი დაჟინებული, შეგნებულად „მონოტონური“ ინტონაციით, ჩვენს წარმოდგენაში ქმნიან მარადიული, მუდმივი სრბოლის შთაბეჭდილებას.

მიუხედავად იმისა, რომ „მერანის“ ავტორი ხშირად მიმართავს ე. წ. ტავტოლოგიურ და გამაძლიერებელ პოეტურ საშუალებებს, არსებითად მისი ენა აქ საოცრად ლაკონური და ზუსტია. აქ ნაპოვანია ის ერთადერთი სიტყვები, ის ერთადერთი საღებავები და მხატვრული შტრიხები, რომლებიც გამოხატავენ ნაწარმოების იდეის შინაგან არსებას.

პოეტური წარმოსახვის საოცარი ლაკონიზმით გვხიბლავს უკვე ამ ლექსის პირველი ორი სტრიქონი, რომელშიც სიმბოლური სურათია გამოხატული:

მირბის, მიმაფრენს უგზო-უკელოდ ჩემი მერანი,
უკან მომჩხავის თვალბედითი შავი ყორანი!

ხოლო იქ, სადაც ბარათაშვილი მერანისა და მისი მხედრის ტრაგიკული დაღუპვის სურათს ხატავს, მისი პოეტური ხილვები სულის სიღრმემდე შემძვრელი, ჯადოქრული ნათელკვრეტის ძალით მოქმედებენ:

ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემთა წინაპართ საფლავებს შორის.
ნუ დამიტეროს სატრფომ გულისა, ნულა დამეცეს ცრემლი მწუხარის,
მაკი ყორანი გამითხრის საფლავს მდელითა შორის ტილის
მინდვრის,
და ქარიშხალი ძვალთა შთენილთა, ზარით, ღრიალით, მიწას
მამაყრის!
სატრფოა ცრემლის წილ, მკვდარსა ოხერსა დამეცემიან ციურნი
ცვარნი,
ჩემთა ნათესავთ გლოვისა ნაცვლად, მივალალებენ სვავნი
მყივარნი!...

თუ „შემოღამებაში“ ყველაფერი ბინდით არის მოცული და თავის მკაფიო კონტურებს ჰკარგავს, აქ პირიქით, ყოველი საგანი უაღრესი რელიეფურობით არის გამოკვეთილი, შესაბამისად იცვლება ლექსის ბგერადი ფაქტურაც, მისი მუსიკალური ელერადობა. „შემოღამების“ ორღანულ კეთილხმოვანებას („ოდეს საღამოს, დაშთენ ამოს“... და სხვ). აქ ცვლის ქარიშხლის „ზარი, ღრიალი“ და მოვალაღე სვავთა გამყივანი ხმა.

აი, ის ადგილები, რომლებიც ლექსის საერთო ტონალობას, მის პოეტურ ევფონიას განსაზღვრავენ: „გაკვეთე ქარი, გააჲ წყალი, გარღაიარე კლდენი და ღრენი“... „შავი ყორანი გამითხრის საფლავს“... „გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერანო, გარდამატარე ბედის სამძღვარო“... „და ქარიშხალი ძვალთა შთენილთა ზარით, ღრიალით მიწას მამაყრის“... „მივალალებენ სვავნი მყივარნი“... და სხვა.

„მერანის“ უკანასკნელ სტროფში (რეფრენის წინ), სადაც პოეტი მის კვალზე გამოსულ „მოძმეზე“ ფიქრობს და ამით ნათელი, ოპტიმისტური სხივი შეაქვს თავისი ნაწარმოების ფინალში, იგი ოსტატურად ცვლის განწყობილებას ლექსის ბგერად ქსოვილში ქარბი ხმოვანების შემოტანით:

და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლდეს!

„მერანი“ ისეთ პოეტურ ნაწარმოებთა რიგს ეკუთვნის, რომლებშიც შინაარსი, იდეა, ფიქრი, განწყობილება სრულად და ამომწურავად არის გამოხატული პოეზიის მთელი ფორმალური არსენალის საშუალებით.

ეს არის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი გამოვლინება ქართველი ერის პოეტური გენიისა და, ამის გამო, მას გარდუვალი მხატვრული ზემოქმედების ძალა გააჩნია.

„მერანის“ — მსოფლმხედველობრივ შინაარსში, მასში გამოხატულ ჰეროიკულ სულისკვეთებაში ჰპოვებდნენ შთაგონების წყაროს მთელი თაობები, საქართველოს მოწინავე შვილები, რომელთაც

მაღალი ჰუმანისტური და პატრიოტული იდეალებისათვის ბრძოლას
შესწირეს თავი.

როგორც ადამიანის სულის უკუნობი გამოსხივება, იგი დღემდე
განაგრძობს თავის განუწყვეტელ ცხოვრებას და, თავისი უშუალო
ზემოქმედების ძალით, ქართული პოეტური სიტყვის უკვდავებას
გვიდასტურებს.



ՎՆԿՈՍԻՆ
ԿՆՆԵՆՔՆԵՆ
ՄՈՄԿՆԵՆ ԸՆ
ՅԿՆՎԵՆՆԵՆ



I. რეალიზმის პრობლემა თერგდალელულთა კრიტიკულ ნააზრევში

რეალიზმის პრობლემა გასული საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული სალიტერატურო კრიტიკის ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემაა.

ქვაკუთხედი იმ მოსაზრებებისა, იმ თავისებური ინტერპრეტაციისა, რომელიც ამ საკითხმა მიიღო ნახევარი საუკუნის მანძილზე, უთუოდ 60-იანელთა კრიტიკულ მემკვიდრეობაში უნდა ვეძიოთ.

ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი იყვნენ ჭეშმარიტი ფუნდამენტალნი რეალისტური კრიტიკისა.

აკაკის „რამდენიმე სიტყვა „ჩანგურზედ“ და ილიას „ორიოდე სიტყვა კაზლოვის „შეშლილის“ თარგმანზედა“, ამ თვალსაზრისით, ქართული რეალიზმის ლიტერატურულ მანიფესტებად წარმოგვიდგება.

ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის დამკვიდრება, მისი მხატვრული პრინციპების დასაბუთება, ბუნებრივად მოითხოვდა ცველის უარყოფას.

ილია ჭავჭავაძის კრიტიკულ ნაწერებში (განსაკუთრებით 60-იანი წლების წერილებში) უარყოფის პათოსი მიმართულა ეპიგონური რომანტიზმის წინააღმდეგ. ილია არ უარყოფს რომანტიზმის წინამორბედთა და რომანტიკული ლიტერატურის კორიფეთა მემკვიდრეობას, პირიქით, ქება-დიდებათ იხსენიებს მათ სახელებს და უკვდავ ქმნილებებს: რუსოს „ახალ ელოიზას“, გოეთეს „ვერტერს“, ბერნარდენ დე სენ-პიერის „პოლ და ვირჟინის“, ბაირონის პოემებს. ასევე ალტაცებით წერს ქართველ რომანტიკოსებზე: ალ. ჭავჭავაძეზე, გრ. ორბელიანზე და განსაკუთრებით ნ. ბარათაშვილზე. უფრო მეტიც, აღსანიშნავია, რომ ილია რომანტიზმის ცნებას (ფართო მნიშვნელობით) ავრცელებს რუსთაველის პოემაზეც და ამით აშკარად ამჟღავნებს თავის დადებით დამოკიდებულებას ამ მიმართულებისა-

დმი: „რომანტიკულის მიმართულებებისა ც გეჰონია ჩვენ მაგალითი ჩვენს ლიტერატურაში, მაგალითებრ, „ვეფხვის-ტყაოსანი“...¹ — წერს ილია 1861 წელს თავის „პასუხში“. აქვე უნდა ითქვას, რომ საქართველოში რომანტიკული მიმართულების მთავარ წარმომადგენელთა (ალ. ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი, ნ. ბარათაშვილი) შემოქმედებას, მათ მიერ დანერგილ მხატვრულ გეზს ილია ნათლავს სპეციფიური სახელწოდებით — „ევროპეიზმი“ და, ამ თვალსაზრისით, მათ უახლოეს წინამორბედად დავით გურამიშვილს აცხადებს.

„ევროპეიზმი“ ილიას ლექსიკონში ნაწილობრივ სინონიმია რომანტიზმისა. ეს ახალი მიმართულება, ილიას აზრით, იყო უარყოფა ძველი პოეზიის „იდეისა“ და „გამოთქმის ფორმისა“ (უკანასკნელის ძირითად ნიშნად მიჩნეულია „ფიგურობა და ალეგორია სპარსულის ლიტერატურის გავლენის გამო“).

ილიას დაუმთავრებელ წერილში „ცისკარი“ 1857-1862 წლამდინა“ (ნაწყვეტი III) ვკითხულობთ: „დავით გურამიშვილი, რომელმაც სცადა თითქმის პირველად, ზოგიერთგან, რასაკვირველია, ევროპეიზმის შემოტანა ქართული ლექსის გამოთქმაში, ალექსანდრე ჭავჭავაძე, რომელიც უფრო ხშირად ცდილობდა მაგ ევროპეიზმის გავრცელებას, მაგრამ მაგასაც აქვს ფიგურალი ლექსი, გრ. ორბელიანი, გამგრძელებელი ევროპეიზმისა, ნ. ბარათაშვილი, ბრწყინვალე წარმომადგენელი ევროპეიზმისა, ეხლანდელი მწერლები, რომელნიც ბაძვენ მაგ ევროპიულ გამოთქმასა, მაგრამ თავისი აზრების მიმართულებით, იდეებით ძველებსა ჰგვანან. დამტკიცება ამისი ფაქტებით“.²

ილიას ამ მეტად საყურადღებო მოსაზრებამ კონსპექტური სახით მოაღწია ჩვენამდე. მთელი რიგი არსებითი დეტალებისა მას დასაზუსტებლად ჰქონდა შემონახული. ჩვენს წინაა მხოლოდ სქემა, რომელიც მთლიან, დასრულებულ სისტემად უნდა ქცეულიყო.

აქ აუცილებლად მიგვაჩნია ყურადღების გამახვილება ერთ გარემოებაზე, რომელიც შემდგომ ჩვენი ინტერესის ცენტრში დადგება.

„ევროპეიზმი“ ილიას პირველ რიგში ესმის, როგორც მხატვრული სიახლე („ევროპიული გამოთქმა“), რომელიც ძველ „სპარსულ“ (აღმოსავლურ) ფორმას უპირისპირდება. „ევროპეიზმი“, ილიას აზრით, არის უარყოფა ძველი ლიტერატურული (პოეტური) ფორ-

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, სრული კრებული ხუთ ტომად, ტ. II, თბილისი, 1941, გვ. 36.

² ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 624.

მისა. მის მიერ გაუქმებულია ძველი „ფორმა გამოთქმისა“ და დამკვიდრებულია ახალი (გურამიშვილის მიერ მხოლოდ ნაწილობრივ — „ზოგიერთგან“, ალ. ჯავჭავაძის მიერ არათანმიმდევრულად, ხოლო ბარათაშვილის მიერ სავსებით, სრულყოფილად).

ილია დიდად აფასებს რომანტიზმის პროგრესულ როლს მსოფლიო მწერლობის ისტორიაში. მისი აზრით, სწორედ რომანტიკულ ტალღას მოჰყვა ევროპულ მწერლობაში პირველი სხივი ქეშმარიტი პოეზიისა. ილიასთვის განსაკუთრებით ძვირფასია ის ხანა რომანტიზმის ისტორიაში, როდესაც იგი „ახალშობილი“ სახით წარმოუდგა „ცრუკლასიკური მიმართულებით დათრგუნვილი“ დასავლეთს და თავისკენ მიიზიდა, თავის გარშემო გააერთიანა ახალი ეპოქის მოწინავე ლიტერატურული ძალები.

„როდესაც ცრუკლასიკური მიმართულება ეცემოდა ევროპაში და იბადებოდა ნელ-ნელა რომანტიკული მიმართულება, რომლის წარმომადგენელი შეიქმნა ბოლოს დიდი შილლერი, როცა გამოჩნდა გეტე თავის „ვერტერი“, ბერნარდენ დე-სენ-პიერი თავის „პოლ და ვირჟინით“, მაშინ ევროპას პირველად ეცა დამატკობელი სხივი პოეზიისა, მაშინ ცრუკლასიკური მიმართულებით დათრგუნვილნი მწერალნი მივარდნენ მშვიდრსავეთ ახალშობილს პოეზიის მიმართულებასა, მაგრამ პირველად ვერ იცნეს ვერც გეტეს „ვერტერი“, ვერც „ელოიზა“ ჟან-ჟაკ-რუსოსი და ვერც „პოლი და ვირჟინი“ ბერნარდენ დე-სენ-პიერისა, ამათში სენტიმენტალური სული მოესმათ, ეგ სული მიმდევართა მისთა განავითარეს და დაჰბადეს სენტიმენტალური სხოლა, რომლის წარმომადგენელი რუსეთში შეიქმნა კარამზინი“.¹

ილიას „პასუხი“. რომელშიც ეს აზრია განვითარებული, დაწერილია 1861 წლის 14 მაისს. ამ წერილში ავტორის მთავარი მიზანი იყო საკუთარი პოზიციების დაზუსტება წინა წერილის („ორიოდე სიტყვა კახლოვის „შეშლილის“ თარგმანზედ“) გამოქვეყნების შედეგად შექმნილი ოპონენტების წინაშე. ამ თვალსაზრისით „პასუხი“ პროგრამული წერილია, და მის დასკვნით ნაწილს, რომელშიც ჩვენს მიერ ზემოციტირებული სტრიქონებიც შედის, მეტად დიდი მნიშვნელობა აქვს ახალგაზრდა ილიას ლიტერატურული მრწამსის გასაგებად.

ილია აქ ორ საგულისხმო დებულებას აწვითარებს. იგი, ერთის მხრივ, დადებითად აფასებს რომანტიზმის დიდი წინამორბედების ღვაწლს ევროპული ლიტერატურის განვითარებაში, თვით რომანტი-

¹ ი. ჯავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, 1941, გვ. 36.

ქულ მიმართულებასაც უმნიშვნელოვანეს როლს მიაწერს („მაშინ ევროპას პირველად ეცა დამატკობელი სხივი პოეზიისა“), ხოლო, მეორეს მხრივ, უარყოფით მოვლენად თვლის რომანტიზმის „მიმდევართა“ მიერ „დაბადებულ“ ლიტერატურას, რომელიც მას რომანტიკული სულის ქეშმარიტი არსის გაყალბებად, „ვერ ცნობად“, ცრუ გაგებისა ან ცალმხრივი განვითარების შედეგად მიაჩნია.

ამრიგად, „პასუხში“ ილია ილაშქრებს არა რომანტიზმის წინააღმდეგ, არამედ მისი ცრუმიმდევრების, უნიჭო მბაძველების, ეპიგონების წინააღმდეგ.

ეპიგონური რომანტიზმის კრიტიკის (რეალიზმის პოზიციებიდან) კლასიკურ ნიმუშს წარმოადგენს თვით „ორიოდე სიტყვა კაზლოვის „შეშლილის“ თარგმანზედა“. ეპიგონობის „ჭირი“, მისი დამთრგუნველი ზემოქმედება ლიტერატურის განვითარებაზე ამ წერილში გახსანილია ცოცხალი მაგალითის მეშვეობით.

თუ „პასუხში“ ილია რომანტიკული მიმართულების წინამორბედთა ქმნილებებს ასახელებს, აქ იგი ევროპული რომანტიზმის წამამთავრის, ბაირონის შემოქმედებას მიმართავს და მის ბრწყინვალე დახასიათებას იძლევა.

„ბაირონი უთარგმნია კაზლოვს ნაწყვეტ-ნაწყვეტად და ერთი მთელი პოემაც ამისია, წოდებული «Абидосская невеста». მაგრამ სად არის კაზლოვის თარგმანში ის მეხი სიტყვა, ის საკვირველი ძლიერი სული ბაირონის გენიისა!

ბაირონმა ბევრი ტალანტები გაიტაცა, არა პოეტს თითქმის არ დაუბადნია მბაძავნი იმოდენა, რამოდენაც დაჰბადა ბაირონმა ევროპაში და ნამეტნავად რუსეთში, თუმცა კი სატანის სხოლის თავადად უხმობდნენ თანამედროვენი ბაირონსა. რასაკვირველია, მისი მბაძავნი — ზოგნი სულ უნიჭონი იყვნენ, ზოგნი კი კარგა დიდ ტალანტისანი, რომელთანაც კაზლოვი ბუზად გამოჩნდება. თითონ პუშკინიც მთელი თავისი გენიით ვერ გაღურჩა ემაგ ჭირსა. მთელი ერთი პერიოდი პუშკინის წერისა „კავკასიის ტყვიდგან“ დაწყებული „ევგენი ონეგინამდინ“ და თვით „ევგენი ონეგინიც“, თითქმის იყო ბაირონის გავლენის ქვეშ. ლერმონტოვიც ჰბაძავდა ბაირონს, მთელ მის პოეზიას ეტყობა, როგორც ზემოთხსენებულს პერიოდს პუშკინისას, ბექედი მომხიბლავ ბაირონის გენიისა, თუმცა კი ლერმონტოვი, როგორც მბაძავი ბაირონისა, მალლა დგას თვით პუშკინზედაც. აი ეს უპირატესნი ვარსკვლავები რუსის ლიტერატურისა და ამათ გარდა, რამდენი სხვა პაწაწკინტელა პოეტები იყვნენ ბაირონის გავლენის ქვეშ!...“¹

ილიას წერილის ამ ნაწილში ჩვენთვის განსაკუთრებით საგუ-

ლისხმოა ერთი მომენტი. ავტორი ბაირონის გავლენას—„ბაირონიზმს“ (რაც ილიას ლექსიკონში აქ ისეთივე ნაწილობრივი სინონიმია რომანტიზმისა, როგორც „ევროპეიზმი“ — პასუხში“) რუსული ლიტერატურის ისტორიაში უკავშირებს ორი უდიდესი პოეტის, პუშკინისა და ლერმონტოვის სახელებს და აშკარად გამოხატავს თავის მოწიწებას სამივე სახელისადმი. მაგრამ ბაირონის ზემოქმედება მას ერთგან მაინც „ჭირად“ აქვს გამოცხადებული („პუშკინიც... ვერ გადურჩა ემაგ ჭირსა“). შეიძლებოდა ეს სიტყვა აქ პირობით, ნახევრადსერიოზულ, ან შემთხვევით ეპითეტად მიგვეჩნია, მაგრამ საყურადღებოა, რომ შემდგომ ილია კვლავ იმეორებს (უფრო მკაცრი, კატეგორიული ტონით) ამ სიტყვას:

„ეს საზოგადო ჭირი იმ დროებისა ჩვენ კაზლოვსაც შეეყარა. მართლად კაზლოვი არა ყოფილა თავისუფალი მწერალი, ის არაპცთუ იყო მარტო ბაირონის გავლენის ქვეშა, არამედ ბრმადა ჰბადებდა ასე, რომ თავის საკუთარს ლექსებში ბაირონის თითქმის სიტყვებსა და სურათებს ხმარობდა. გაშინჯეთ, მაგალითად, მეცხრე გვერდი კაზლოვის «Чернец»-ისა, ჩაიკითხეთ ცამეტი სტრიქონი და შეადარეთ ბაირონის „მანფრედის“ სიტყვებთანა, როცა ის ელაპარაკება წყლის ფერიასა. როგორც «Чернец» ისე «Наталия Долгорукая» ეს ორივე პოემა კაზლოვისა — ბაირონის გავლენისანი არიან, ამ პოემებზედ ეტყობა, რომ კაზლოვი ცდილა ბაირონის გმირებისავით რიდაცის გამოხატვასა, მაგრამ სად შეეძლო კაზლოვის პაწაწა ნიჭს შთაებერნა კაზლოვის გმირებისათვის ის მორჭმული, მოუდრეკელი სული ბაირონის ხასიათებისა! განა მარტო სიბნელე მოთხრობისა, მწუხარება, წყევლა და აი! უი! ოხ! უხ! და ამაზედ უფრო უძლიერესნი შორისდებულნი შექმნიან ბაირონსა? ბაირონის გმირები კაზლოვის ბერისავით არ კნავიან და არ ჩივიან, რათა ნუგეში სცეს ვინმემ, ისინი ისეთი აგებულებისანი არიან, რომ თავის ტანჯვების წვაში, ექვის ღრღენაში, თავის სულის წყურვილში ჰხედვენ უკვდავების ღირსს ცხოვრებასა, ისინი არ შეეკედლებიან მონასტრის კედლებსა მოსასვენებლად, იმათ სულ მოძრაობა უნდათ, ისინი არ მირბიან გულის გაუთავებელ წყლულთა მოსარჩენად კაცთან, არამედ თავიანთივე გულის სიღრმეში და სულის უკვდავებაში ეძებენ სასოწარკვეთილების წამალსა. ბაირონის ნაცვლად, რომელსაცა ცრემლის მაგიერ მდუღარე ტყვია სცივივა თვალთაგან და კალმის მაგიერ ხელთ ეპყრა მეხი, იმ ბაირონის ნაც-

ვლად, კახლოვი შეიქმნა ერთ კარამზინის სხოლის მტირალ და ღრე-
კია აშულადა¹.

ამრიგად, ერთის მხრივ, ბაირონი და მისი საკვირველი გენიით მოხიბლული „დიდი ტალანტები“ — პუშკინი და ლერმონტოვი. მეორეს მხრივ კი ბაირონის „ბრმად მბაძევი“ უნიკონი. ერთის მხრივ, ღრმა ზემოქმედება, იდეურ-მხატვრული ზეგავლენა, როგორც შემოქმედებითი გამდიდრების, განვითარების ბუნებრივი სტიმული. ხოლო მეორეს მხრივ ეპიგონობა, ფორმალური მიმბაძველობა.

შეიძლება ითქვას, რომ ილიას რომანტიზმში ხიბლავდა, მისაღებად, მისაბაძად მიაჩნდა მისი სული, ცოცხალი არსება და არა მისი გარეგანი, მკვდარ ნორმად ქცეული ნიშნები.

არ შეიძლება ყურადღების გარეშე დაგვრჩეს, რომ ამ წერილში ილია ბაირონის პოეტური სამყაროს დახასიათებისას ხაზს უსვამს სწორედ იმ შტრიხებს, იმ თვისებებს, რაც შემდგომ, 90-იან წლებში „წერილებში მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაზე“ მინიშნებული აქვს ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედების ანალიზისას (ბარათაშვილის პოეზიაშიც, ისევე როგორც ბაირონის გმირთა ხასიათებში, ილიას, უწინარეს ყოვლისა, იზიდავდა „მოუდრეკელი სული“ და „მერანის“ ავტორი იმ აგებულების პიროვნებათა რიცხვში ეგულებოდა, რომელნიც — „თავიანთავე გულის სიღრმეში და სულის უკვდავებაში ეძებენ სასოწარკვეთილების წამალსა“, „თავის ტანჯვის წვაში, ეჭვის ღრღვნაში, თავის სულის წყურვილში ჰხედავენ უკვდავების ღირსს ცხოვრებასა“ და „სულ მოძრაობა უნდათ“).

ეპიგონობა ილიასთვის იწყება იმ მომენტიდან, როდესაც „ბრმად მბაძევი“ ლალატობს „სულს“ და მისაბაძი ნიმუშის მარტოოდენ გარეგან, ზედაპირულ ნიშნებს იმეორებს.

ხოლო რომანტიკული (ბაირონისეული) პოეზიის ასეთ ზერელე, ლიტერატურულ მოდად ქცეულ ფორმალურ თვისებებს ილია თავის პირველ კრიტიკულ წერილშივე ზუსტი ეპითეტებით განსაზღვრავს: „სიბნელე მოთხრობისა, მწუხარება, წყევლა და აი! უი! ოხ! უხ! და ამაზედ უფრო უძლიერესნი შორისდებულნი“...

ამგვარი განსაზღვრებით ილიას კარიკატურულ უკიდურესობამდე დაჰყავს ბაირონის უნიკო მიმდევართა შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი მიდრეკილებანი. მაგრამ თუ ილიასეულ დახასიათებას ჩამოვაცლით პოლემიკური მიზნით გამახვილებულ სტილს და მის მიერ აქცენტირებულ უკიდურესობათა მიღმა დასახელებული თვისებების არსებით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პირველქმნილ, საწყის მხა-

¹ ი. კავკავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 7.

რესაც გავითვალისწინებთ, ძნელი არ უნდა იყოს იმის შემჩნევა, რომ აქ, სინამდვილეში, ლაპარაკია საერთოდ რომანტიკული პოეტიკისთვის დამახასიათებელ, სპეციფიურ ნიშნებზე.

შემთხვევითი არ არის, რომ პოეტური ხელოვნების ილიასთვის მიუღებელ, უარსაყოფელ ნუსხაში პირველი ადგილი უჭირავს „სიბნელეს მოთხრობისას“, ხოლო დამაგვირგვინებელი — რიტორიკულ შორისდებულებს.

„თხრობის სიბნელე“, ბუნდოვანება (сумрачность), როგორც თავისებური ფენომენი სტილისა, იყო ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანი, რომელიც რომანტიკოსებმა იმთავითვე დაუპირისპირეს კლასიციზმის ნათელ რაციონალისტურ პოეტიკას. ეს მხატვრული თავისებურება (ან, ილიას სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ფორმა გამოთქმისა“) გაპირობებული იყო ევროპელი რომანტიკოსებისა და მათი წინამორბედების განსაკუთრებული ინტერესით გონებისაგან შეუცნობელი სულისმიერი, „ზებუნებრივი“ ილუმალეებისადმი.

აქ ილია, როგორც ქართული კრიტიკული რეალიზმის მესვეური, როგორც ახალი რეალისტური ესთეტიკის ფუძემდებელი, აშკარად ამყდავენებს თავის კრიტიკულ დამოკიდებულებას რომანტიკული მსოფლგაგებისა და მხატვრული წარმოსახვის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პრინციპის მიმართ. ოღონდ ბაგულისხმობა, რომ ილიას, როგორც პოლემისტს, ამ შემთხვევაში, იერში მიაქვს არა რომანტიზმის კორიფეების, არამედ მათი მიმდევრების, ეპიგონების მისამართით.

ასეთი იყო ლიტერატურული ბრძოლის ისტორიულად გამართლებული ფორმა, რომელსაც ილიამ მიმართა ახალი მხატვრული მიმართულებისთვის გზის გასაკვალავად.

ილია ეთაყვანებოდა ქართული რომანტიზმის უდიდესი წარმომადგენლის ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახელს, რომელსაც სამოციანელთა წინამორბედად აღიარებდა, დიდად აფასებდა იგი აგრეთვე ალ. ჭავჭავაძის, გრ. ორბელიანის, ვახტანგ ორბელიანის დეაწლს.

მაგრამ, ამავე დროს, მისთვის ცხადი იყო, რომ ახალ მწერლობას უფლება აღარ ჰქონდა ბრმად გაჰყოლოდა წინამავალთა კვალს. საჭირო იყო ახალი გზები, ახალი, პრინციპულად განსხვავებული ლიტერატურული საშუალებანი, რომელნიც შეესაბამებოდნენ ქართული რეალისტური მწერლობის წინაშე მდგარ ახალ ეპოქალურ ამოცანებს.

საგულისხმოა ერთი აზრი, რომელიც ილიას გამოთქმული აქვს „წერილებში მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაზე“.

„... ნ. ბარათაშვილმა ჩვენს აზრს, ჩვენს გულისთქმას, ჩვენს

კჳუა-გონებას დიდი განი და სიღრმე მისცა, კაცობრიობის წყურვილს ქართველიც თანამოზიარედ გაუხადა და კაცობრიულ წყურვილის მოსაკლავ წყაროს ქართველიც დააწაფა. ამ მიმართულებას ჩვენის აზროვნებისას ნ. ბარათაშვილის შემდეგ არც ერთი მწერალი აღარა ჰყოლია ჩვენში და, სწორედაც რომ ვთქვათ. ბაირონები, ლერმონტოვებიც, მარტონი არიან და მემკვიდრეებს იშვიათად სტოვებენ, რადგანაც ტვირთი მათებრ კაცების მემკვიდრეობისა „არ არს სუბუქ“.¹

ილიას ამ განცხადებაში უთუოდ იგრძნობა გულისტკივილი იმის გამო, რომ ბარათაშვილს ღირსეული მემკვიდრენი არ აღმოუჩნდნენ, რომ მწერლობა, საერთოდ, იშვიათად ბადებს ბარათაშვილის მსგავს ტიტანებს (აღსანიშნავია ისიც, რომ აქ ილია „მერანის“ ავტორს რომანტიზმის უდიდეს წარმომადგენელთა გვერდით აყენებს).

მაგრამ, ამავე დროს, უკვე ამ აბზაცში ილია ცდილობს გონიერი გამართლება მოუძებნოს ლიტერატურის ისტორიის ამ ფაქტს. ზოლო შემდგომ, როდესაც 50-იანი წლების მწერლობის და კერძოდ გიორგი ერისთავის ისტორიულ მნიშვნელობას ეხება, უკანასკნელის დამსახურებად სწორედ იმას აღიარებს, რაც ილიას ლოგიკის მიხედვითვე რომანტიკული მსოფლგაგებისა და მხატვრული წარმოსახვის უარყოფას, დაძლევას მოასწავებდა.

ილიას სიტყვით, გ. ერისთავის განსაკუთრებით „დიდი სამსახური“ ქართული ლიტერატურის წინაშე ის იყო, რომ მან, როგორც „ახალი ხანის“ (50-იანი წლების) მწერალმა „მარტო განლტოლვილ ფიქრებში წასული გონება ჩვენს შინაცხოვრებას დააკვირვა, მიახედა“.²

„ჩვენი შინაცხოვრება“ ილიას ენაზე სწორედ ის სფეროა, რომელიც უპირისპირდება „კაცობრიულს“, ზოგად ადამიანურს, იმ „განსა და სიღრმეს“, რაც ბარათაშვილის „გულისთქმისა“ და „კჳუა-გონების“ განმსაზღვრელ თვისებად არის აღიარებული IV წერილში.

ამრიგად, ილია „ახალი ხანის“ მწერლობას განსაკუთრებულ დამსახურებად უთვლის სწორედ იმის უარყოფას, იმის საწინააღმდეგო „მიმართულებას“, რაც ბარათაშვილის გენიის უმნიშვნელოვანეს თვისებად მიაჩნდა.

შეიძლება აქ დაგვენახა აშკარა წინააღმდეგობა, შეუსაბამობა ილიას ნააზრევში, მაგრამ მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს, რომ ილიას მსჯელობის ლოგიკა აქ დაქვემდებარებულია განვი-

¹ ი. ჰავკავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 87.

² ი. ჰავკავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 89.

თარების ლოგიკასთან, იმ ობიექტურ მოთხოვნებებთან, ლიტერატურული პროცესის იმ კანონზომიერებასთან, რომელიც საზოგადოებრივი ბრძოლის კონკრეტული ისტორიული ამოცანებითა და მიზანდასახულებით არის გაპირობებული. როგორც სამოციანელი, ილია „შინაცხოვრებისადმი“ განსაკუთრებულ ინტერესს („დაკვირვებას“, „მიხედვას“) ლიტერატურის პირველხარისხიდან ამოცანად თვლის და ამის გამო, უთუოდ მიესალმება იმ გეზს, რომელიც ქართულ მწერლობაში 50-იან წლებში ჩაისახა (საყურადღებოა, რომ რაფიელ ერისთავის ორმოცდაათიანი წლების შემოქმედებაშიც ილია განსაკუთრებით ხაზს უსვამს ამ „ახალი ხანის“ შესაბამის თვისებას: რ. ერისთავმა, მისი სიტყვით, ძველ თემებსაც „მიართვა პირველ ხანებში თავისი ხარკი... მაგრამ, ამასთანავე არ უიმისოდ მორჩა, რომ ეგრეთწოდებულ საჭირ-ბოროტო საგანს ცხოვრებისას არ გაჰხმალურებიყოს“).¹

ამგვარია ძირითად მომენტებში ილიას დამოკიდებულება რომანტიკული მემკვიდრეობის მიმართ, რასაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მისი მხატვრული კრედოს დასადგენად. დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ილია მაღალ შეფასებას აძლევდა მსოფლიო რომანტიზმისა და, კერძოდ, ქართველი რომანტიკოსების ისტორიულ როლს XIX საუკუნის ლიტერატურის განვითარებაში. მაგრამ, როგორც ახალი მიმართულების მესვეური, ღრმად იყო დარწმუნებული, რომ მისი დრო მოითხოვდა მხატვრული ასახვის, სინამდვილისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულების ახალ ფორმებს, და რომ ეს ახალი ამოცანა შეუძლებელს ხდიდა ძველი გზით სიარულს, ეპიგონობისკენ, უნაყოფო მიმბაძველობისკენ უბიძგებდა ყველას, ვინც კი დროის მოთხოვნას არ გაითვალისწინებდა.

ილიამ უკუაგდო რომანტიკული მსოფლგაგებისთვის დამახასიათებელი ირაციონალიზმი (ლტოლვა იღუმალისკენ, შეუცნობელისკენ და შესაბამისი „სიბნელე მოთხრობისა“, როგორც რომანტიკული სტილის სპეციფიკური ფორმალური თვისება), პრინციპულად უარყო რომანტიკოსთა მიდრეკილება „განლტოლვილ ფიქრებში წასვლისა“, როგორც დროისთვის შეუფერებელი, ახალი ლიტერატურის ეპოქალურ მიზანდასახულობისთვის შეუსაბამო ტენდენცია.

ეს იყო რომანტიკული ესთეტიკის უთუოდ მნიშვნელოვანი, პრინციპული, მაგრამ არსებითად მაინც ნაწილობრივი უარყოფა. რომანტიზმის მემკვიდრეობისადმი ამგვარი დამოკიდებულება მეტად საგულისხმოა ილიას კრიტიკულ ნაზრევში, რადგან იგი თავისებურ

¹ ი. ქაქავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 89.

შუქს ფენს XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული რეალიზმის მთელ რიგ სპეციფიკურ მხარეებს, რომელთა შესახებ ქვემოთ გვექნება საუბარი.

აქ მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ ამგვარი დამოკიდებულება რომანტიზმის მემკვიდრეობისადმი უთუოდ ნიშანდობლივი იყო იმ ლიტერატურული მიმდინარეობის მეთაურისათვის, რომელიც მიზნად ისახავდა არა მხოლოდ არსებული სინამდვილის „განსახოვნებას“, „გამოხატვას“, არამედ მის ძირფესვიან გარდაქმნასაც.

ილიას ესთეტიკური კრედიო ძირითადი შტრიხებით გამოიხატა მის პირველივე კრიტიკულ წერილში („ორიოდე სიტყვა“).

„პოეზია განსახოვნებაა ქეშმარიტებისა, ცხოვრებისა“¹... ეს რწმენა საფუძვლად უდევს ილია ქავჭავაძის მთელ კრიტიკულ ნააზრევს.

ქეშმარიტება იგივე ცხოვრებაა, არსებული რეალობაა, ხოლო პოეზია — ცხოვრების გამსახოვნება. მწერალმა, შემოქმედმა ქეშმარიტება ცხოვრებაში უნდა ეძიოს, რადგან უკანასკნელი სხვაგან არსად მოიპოვება. ცხოვრება ერთადერთი წყაროა, ერთადერთი საგანია პოეზიისა — ასეთია ილია ქავჭავაძის რეალისტური პროგრამის პირველი პუნქტი.

რადგან ხელოვნების მიზანი ქეშმარიტებაა, მისი განვითარების საყრდენს ქეშმარიტების მაძიებელი აზრის, გონების მოძრაობა უნდა წარმოადგენდეს. ამ რწმენაში პოეებს სათავეს რაციონალისტური საწყისი ილიას ესთეტიკისა. ხელოვნება, ილიასთვის, თავისი მიზანდასახულებით განუყოფელ კავშირშია მეცნიერებასთან. განსხვავებას ამ ორ სფეროს შორის იგი მხოლოდ ხერხში, „სხვადასხვა გზაში“ ხედავს.

„როგორც მიწიდან ამოხეთქილი შტოები ისხამენ ნაყოფსა და როცა მოჰსწევენ სათესლოდ, ისევ ცხოვრებასვე გადმოსცემენ ახალის ცხოვრების გამოსაკვანძვად, ამისთანა დამოკიდებულება აქვს ცნობიერებას ცხოვრებაზედ და ცხოვრებას თავის რიგზედ — ცნობიერებაზედ. მართალიც არის: რაც ცნობაში მოყვანილი, რაც დამტკიცებულია, მხოლოდ ის გადადის ხალხში, მხოლოდ ის მიიღება ხალხისაგან. და რაც მიიღება, მხოლოდ ის სცვლის ხალხის მდგომარეობასა, ცხოვრებასა. ცნობაში მოყვანილი და დამტკიცებული, როგორცა ვსთქვით მეცნიერებაა და ხელოვნება — ეს ორნივე ერთ და იგივეს მსახურებენ. აზრის მოძრაობას, ერთ და იგივეს გამოსთქვამენ: ხალხის აზრსა და თუ რაშიმე განირჩევიან მხოლოდ იმაში,

¹ ი. ქავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 14.

რომ სხვადასხვა ვზით და სხვადასხვანაირად მოქმედებენ და გამოსთქვამენ“¹.

ამრიგად, ხელოვნება, ისევე, როგორც მეცნიერება, „აზრის მოძრაობას“ ემსახურება. ხოლო „აზრი“ ამ შემთხვევაში ილიას ესმის, არა როგორც კერძო, სუბიექტური, ინდივიდუალური აზრი მეცნიერისა ან ხელოვანისა, არამედ როგორც ობიექტურად განზოგადებული „ხალხის აზრი“.

ამრიგად, ხელოვნება ხალხის აზრის გამოხატულებაა და მისი წარმატების კრიტერიუმში ამ აზრის სწორ წედლობაში უნდა ვეძიოთ.

თავისთავად ცხადია, რომ ასეთი ხელოვნება ვერ დასჯერდება ვერც სინამდვილის სუბიექტურ აღქმას და ვერც „განლტოლვილ“ აზრს. იგი იმთავითვე ობიექტივირებულია, როგორც ხალხის თვითშეგნების გამოხატულება.

წერილში „საქართველოს მოამბეზედ“, ილია ხაზგასმით აღნიშნავს, როგორც ხელოვნებისა და მეცნიერების კავშირს, ასევე მათ განმასხვავებელ თვისებას.

„...ივენ გვინდოდა გვეჩვენებინა მკითხველთათვის... რომ მეცნიერება და ხელოვნება არ არიან მოგონილნი კაცის ჭკვის და გამოხატულების არც ვარჯიშობისაგან და არც ვარჯიშობისათვის, რომ იგინი იბადებიან ცხოვრებისაგან და არსებობენ ცხოვრებისათვის, რომ იგინი წინ მიდიან ცხოვრების ვითარებისა გამო და მერე თავის რიგზედ თვითვე წინ მიჰყავთ ცხოვრება“².

ამ მოსაზრებაში განსაკუთრებით აღსანიშნავია მეცნიერებისა და ხელოვნების აქტიური, წინამავალი, წარმმართავი მისიის აღიარება („თვითვე წინ მიჰყავთ ცხოვრება“).

რაც შეეხება განსხვავებას ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის, ეს უკანასკნელი ილიას ამგვარად აქვს წარმოდგენილი:

„ადამიანი, ბუნება, ცა, ქვეყანა, მსოფლიო, ერთი დიდებული წიგნია, უცნაურს ენაზედ დაწერილი, მეცნიერება იმას სთარგმნის უხატებო, უსურათო სიტყვითა, პოეზია კი ხატებითა და სურათითა“³.

ასე წარმოდგება ილიას ძირითად შტრიხებში ის საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები, რომლებიც მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის არსებობს.

მაგრამ, ამას გარდა, ილია ერთგან („პოეზიის ახალგაზრდა მოყვარულთ“) სპეციალურად ეხება მეცნიერებისა და ხელოვნების ურთიერთმართების, ურთიერთდამოკიდებულების საკითხსაც, და

1 ი. ჰავეკაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 43.

2 ი. ჰავეკაძე, თხზ. ტ. II, გვ. 48.

3 ი. ჰავეკაძე, თხზ. ტ. II, გვ. 111.

ასეთ მოსაზრებას გამოსთქვამს: „მეცნიერების ნათარგმნი ჯერ უნდა, რაც შეიძლება ბლომად, მოგროვდეს გულის საგანძეში, რომ მერე პოეტის მხატვრობითმა სიტყვამ აღბეჭდოს, სული ჩაუდგას. ხორციტ შემოსოს ადამიანის გასატაცებლად, აღსაფრთოვანებლად და გასაოცებლად. თუ პოეტი მეცნიერებას არ მოიწვევს, მარტო ცარიელი ნიჭი ვერ უთარგმნის ამ წიგნსა. საცა არ არის მეცნიერება, იქ მკითხველიც ამ წიგნისა არ არის“.¹

ამ მოსაზრებაში განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს ილიას რაციონალისტური თვალსაზრისი. მეცნიერება, ზუსტი ცოდნა, სამყაროს ობიექტურ კანონზომიერებათა შესწავლა აქ აღიარებულია ხელოვნების (რეალისტური ხელოვნების) აუცილებელ ფუნდამენტად.

აქ ილია არსებითად უარყოფს რომანტიზმის ანტირაციონალისტურ მსოფლგაგებას. ხელოვნება თავის საყრდენ წერტილს პოეზებს არა შეუცნობელი სამყაროს იდუმალებათა ინტუიტიურ წვდომაში, ან უფრო სწორედ რომ ვთქვათ, მიუწვდომელისადმი ამაო ლტოლვაში (გავიხსენოთ ბარათაშვილის: „მაგრამ შენდამი ვერ მოაღწევენ და ჰაერშივე განიბნევიან“), არამედ ობიექტური სინამდვილის, ცხოვრების ზუსტ (მეცნიერულ) ცოდნაში.

ამ ცოდნის გარეშე ხელოვანი მოკლებულია თავისი საზოგადოებრივი მისიის განხორციელების საშუალებას, მოკლებულია სწორ ორიენტაციას, მოკლებულია მთავარ იარაღს იმ დიდ ბრძოლაში, რომლის გარეშე ილიასათვის გაუფასურებულია პოეტის სახელი. სახელისხმოა, რომ იმავე წერილში, სადაც ილია მეცნიერებისა და ხელოვნების ურთიერთდამოკიდებულების საკითხს ეხება („საქართველოს მოამბეზედ“), იგი მკაფიოდ აყალიბებს ახალი ქართული მწერლობის ძირითად საზოგადოებრივ ამოცანას: „ჩვენი საქმე საქართველოს ხალხის ცხოვრებაა, მისი გამჭობინება ჩვენი პირველი და უკანასკნელი სურვილია“.²

ეს „პირველი და უკანასკნელი სურვილი“ ქართველი სამოციანელებისა, იყო მიზეზი ამისა, რომ მათ პოეზიას ზეციდან მიწაზე ჩამოსვლა უბრძანეს და მწერლის მთავარ საზრუნავად „ცხოვრების საჭიროება“ გამოაცხადეს.

სამოციანი წლები, ილიას აზრით, მოასწავებდა ახალ ხანას XIX საუკუნის ქართული მწერლობის განვითარებაში („თვალნათლივ დასანახია, რომ სამოციან წლებში ახალი ხანა დაწყებულ იქნა“).³

¹ ი. ჯავჭავაძე, თხზ., ტ. II, გვ. 111.

² ი. ჯავჭავაძე, ტ. II, გვ. 45.

³ ი. ჯავჭავაძე, თხზ., ტ. II, გვ. 91.

აღსანიშნავია, რომ ილია ამ ხანას არსებითად საუკუნის და-
ლევამდე განავრცობს: „ჩვენდა სამწუხაროდ, იძულებულნი ვართ
ეს სამოციანი წლები და მათდა შემდეგნი დრონი ერთს საერთო ფა-
რგალში მოვაქციოთ. ამიტომაც ხანად და ხანად დაყოფა ჩვენის
აზრის ისტორიისა სამოციან წლებიდან შეუძლებლად დავინახეთ“.¹

მთავარ სიახლედ, რაც სამოციანმა წლებმა მოიტანეს ქართულ
მწერლობაში, ილიას შემდეგი გარემოება მიაჩნია:

„სამოციან წლებში ყველაზე უწინარეს გამობრწყინდა დავი-
წყებული სიტყვა „მამული“ მთელის თავის გულთმიმზიდველ და დი-
დებულ მნიშვნელობით. ვისაც კი რაიმე ნიშანწყალი ჰქონდა ღმრთის
მიერ მინიჭებულ მადლისა და კალამი ხელთ ეპყრა, თითქმის ყვე-
ლანი იმ გზას დაადგინენ, რომ ქართველს გულში ჩაუსახონ მამუ-
ლი, რომელიც ჟამთა ვითარებამ უძრავ ქონების სახელამდელა და-
აქვეითა და დაამდაბლა. აგრე გაუპარტყურებულმა სიტყვამ სამოცი-
ან წლების მოღვაწეთა მეოხებითა და ღვაწლით კვლავ დაიჭირა ჩვე-
ნში კუთვნილი ადგილი, ვითარცა მზემ და თავისი სხივოსანი შუქი
მოჰქონა მთელ სივრცეს ჩვენის ცხოვრებისას“².

პოეზიის პატრიოტული ვალი ილიასათვის განუყოფლად არის
დაკავშირებული ხალხურობის პრინციპთან. სიტყვა „მამული“, რო-
მელსაც სამოციანელებმა წმიდათაწმიდა შინაარსი დაუბრუნეს,
მათ ცნობიერებაში იქცა არა აბსტრაქტულ ცნებად, არა მისტიკური
თავყანისცემის საგნად, არამედ კონკრეტულ, რეალურად არსებულ
სინამდვილედ. ილიას მოღვაწეობისა და შემოქმედების ეროვნული
პათოსი გაპირობებული იყო ხალხისადმი, მისი სულიერი ძალებისა
და ისტორიული პოტენციისადმი ურყევი რწმენით.

თვით უკვდავი გამოსხივებაც კი შემოქმედი გენიისა, ილიას აზ-
რით, ხალხის სულიერი გამოცდილების ანარეკლია: „ჩერ უნდა ხა-
ლხმა დაიმუშაოს თავისი სულიერი ბუნება, შეანძროს თავის უკ-
ვდავების ძარღვი, მოამზადოს მასალა თავის ცხოვრებითა და მე-
რე თავისთავად, უთქვენ-ბრძანებლოდ ძლიერი სული გენიისა ძლი-
ერად გამოსცემს პასუხს ხალხის განვითარებისასა“.³

ეროვნული და ხალხური განკუთვნილება მწერლობისა, პატრი-
ოტული და დემოკრატიული საწყისი, როგორც ახალი ლიტერა-
ტურის ორი მნიშვნელოვანი ნიშანთვიცა, ილიას თვალსაზრისის
მიხედვით ერთ განუყოფელ მთლიანობაში ერთიანდება.

სწორედ ამ ასპექტით უპირისპირებს იგი თავისი „წერილების“

1 ი. ჰავჭავაძე, თხზ., ტ. II, გვ. 91.

2 იქვე.

3 ი. ჰავჭავაძე, თხზ., ტ. II, გვ. 30.

დასასრულს ძველი (რომანტიკული) პოეზიის თემატიკურ რკალს ახალი (რეალისტური) მწერლობის მიერ მოტანილ მოტივებსა და მხატვრულ ინტერესებს:

„სამოციან წლებამდე — ალ. ჭავჭავაძემ დაწვებული — ჩვენი პოეზია, თითო-ორიოლა მაგალითებს გარდა, ისიც ორმოცდაათიან წლების ბოლო ხანებში, დაჭფუფუნებდა ჩვენის დიდ-კაცობის გულთათქმას, თითქო უკადრისობს ამათ გარე რაიმე საგანი უპოვოს პოეზიას. სამოციან წლებმა ამ ვიწროდ შემოღობილ სარბიელს ჩვენის პოეზიისას თავისი ტალღა გაჰკრეს და შემოამტვრიეს ღობეები. ამ ხანაში მოღვაწეებმა მიაგნეს, რომ მდაბიოთა ცხოვრებაშიაც არის ადამიანური გულთა-თქმა, რომ მდაბიოთა გული იგი ზღვაა, საცა თუ არ მეტი, ნაკლები მარგალიტები არ არის გლოვისა და სიხარულისა, ჭირისა და ლხინისა, ძულებისა და სიყვარულისა, რომ ამ მდაბიოთაცა აქვთ თავისი იდეალები, თავისი სანატრელები, ოღონდ კი კაცს მადლი ჰქონდეს ამაების დანახვისა, ამაების გამოხატვისა“.¹

ილია და აკაკიმ, როგორც დიდმა დემოკრატებმა. XIX საუკუნის მეორე ნახევარში შესძლეს პრაქტიკულად განეხორციელებინათ ახალი რეალისტური მწერლობის ეს უპირველესი მოთხოვნილება — ხელოვნების „გამდაბიურება“, მისი შინაარსისა და ფორმის ჰუმანიტარული დემოკრატიზაცია. ამ თვალსაზრისით, მათ ასკეცად გააღრმავეს თავიანთი წინამორბედების ცალკეული ცდები და ახალი გეზი მისცეს ქართული პოეზიის განვითარებას მთელი ისტორიული ეპოქის მანძილზე.

აკაკის „პოეტი“ იყო ყველაზე ორთოდოქსული გამოხატულება სამოციანელთა რეალისტური პოეტიკისა.

ამ ლექსში გამოტოვებულია, უფრო მეტიც, არსებითად უარყოფილია ილიას „პოეტის“ ისეთი დებულებები, „როგორცაა: „მეცა მნიშნავს“... და „ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ“...

აკაკი წერეთელი ამ ლექსში ფაქტიურად უარყოფს პოეზიის „ზეგარდმო ძალას“, შთაგონების საიდუმლოებას, პოეტის განსაკუთრებულ დანიშნულებას. XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის განვითარების თვალსაზრისით, ეს არის შედეგი რომანტიკული ესთეტიკის თანმიმდევრული, სასრულ წერტილამდე მიყვანილი უარყოფისა.

ხელოვნების, პოეზიის გაგებიდან აქ მთლიანად, ძირფესვიანად ამოღებულია „ზებუნებრივის“ ელემენტი.

აკაკის ამ ლექსში პოეტი გამოცხადებულია უბრალო „გარემოების საყვირად“.

¹ ი. ჭავჭავაძე: თხზ. ტ. II, გვ. 94.

„გარემოება“ — საზოგადოებრივი ცხოვრება, სოციალურ-ეროვნული ბრძოლის ინტერესები, არის ის მთავარი ფაქტორი, რომელიც კემმარტიტი პოეტის შთაგონებას ამოძრავებს.

ეს დებულება, რომელიც აკაკის ლექსში პოეზიის ენით არის გამოხატული, გაშლილი სახით წარმოგვიდგება მის ცნობილ წერილში „რამდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ“ (ციცკარი, 1965 წ. № 9).

„რამდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ“ თავისებური დებიუტი იყო აკაკისა ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში და მან ბიძგი მისცა ჩვენი კრიტიკული აზროვნების გარკვეული მიმართულებით განვითარებას მთელი ისტორიული ეპოქის მანძილზე.

თუ ამ კრიტიკულ წერილს შევადარებთ ილიას 60-იანი წლების წერილებს, ამ შემთხვევაშიც დავრწმუნდებით, რომ აქაც, აკაკის ლიტერატურული პოზიცია უფრო რადიკალურია ილიასთან შედარებით. კერძოდ, ეს ამჟამად ჩანს XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული პოეზიის შეფასებაში.

აკაკის მსჯელობათა აღმოსავალი წერტილი გაცულებით უფრო „ნიჰილისტურია“, ვიდრე ილიასი. აკაკი წერეთელი XVIII საუკუნეიდან, კერძოდ, ბესიგიდან იწყებს ახალი ქართული პოეზიის განვითარებისათვის დამახასიათებელი ტენდენციების შეფასებას. ეს ბუნებრივია, რადგან XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული პოეზია დიდად არის დავალებული ბესიკისაგან. განსაკუთრებით ალ. ჭავჭავაძე და გრ. ორბელიანის ადრინდელი ლირიკა.

ახალგაზრდა აკაკის დამოკიდებულება ბესიკის შემოქმედებასთან ამჟამად უარყოფითია და იგი თავის შეხედულებას მწვავე პოლემიკურ ფორმაში გამოხატავს:

...„რასაც თქვენ ფიქრობთ მაგ ჩიტებზე, მეც იმას ვფიქრობ მაგ თქვენ ნაქებ მწერლებზე, რომლებსაც ერთი და იგივე ღირსება აქვთ მაგ ჩიტებთან, რადგანაც მაგათ ლექსებში ცარიელი სტვენის მეტი არაფერი მოისმის. მაგალითად, ავიღოთ თუ გინდა ეს ლექსი:

ტანო ტატანო, გულწამტანო, უცხოლ მარებო!
ზილფო-კაეებო, მომკლაეებო, ვერ საკარებო!
წარბ-წამწამ-თვალნო, მისათვალნო, შემაზარებო!
ძოწ-ლალ-ბაგეო, დამდაგეო, სულთ-წამარებო,
პირო მთვარეო, მომიგონე, მზისა დარებო!

ეს ბულბულის „ტიუ! ტიუ! ტია! ტია!“ არ არის, აბა რა არი? ცარიელი სტვენა არ არის?! და მაგათ ისეთი დამსახურება არა აქვთ ჩვენს ლიტერატურაში? კიდევ განვიმეორებ, როგორც ის ჩიტები, ისე არ მოჰყავს ეგენი მწერლების რიცხვში“.

XIX საუკუნის პოეტებიდან აკაკის განსაკუთრებული იერიშ-

მიაქვს ალ. ჭავჭავაძეზე, რ. ერისთავზე და ბ. ჭორჭაძეზე, რომლებიც ბესიკის ხაზის გამგრძელებლებად მიაჩნია.

„ამათ ხალხის დარდი არ ჰქონიათ, თავის ქეიფს უნდებოდნენ, ერთი ამბობდა: სულო-ჯან, მეორე: დავეხსნათ ცოდნის ძებნასა, ღვინო სჯობს ყოველ ცოდნასაო, მესამე: რათ შემეიყვარებ, განა არ ვიცი, შენ ჯერ ნორჩი ხარ, მე კი მოხუციო, მეოთხე: ეგ თვალე-ბი ცეცხლის ბურჯღლებს ისვრისო და სხვანი... სხვები კი ღმერთმა შეინახოს... ლექსებს კი ბევრი სწერდნენ; მაგრამ რა გვარს: ზოგი ლოცვებს, ზოგი მოღებს, ზოგი რას და ზოგი რას, მაგრამ იმათი მღერა, რასაკვირველია, ჩხავილი იყო და არა სტვენა, რადგანაც თვითონაც არა ბრძანდებოდნენ ბუღბუღები“.

როგორც ვხედავთ, აკაკი ალ. ჭავჭავაძის, რ. ერისთავის და ბ. ჭორჭაძის შემოქმედებაშიც „ცარიელ სტვენას“ ხედავს, ხოლო რაც შეეხება სხვებს, მათ ბუღბუღობაზეც კი უარს ეუბნება.

პოეზიაში „ბუღბუღობის“ კატეგორიული უარყოფა, რაც ასე აშკარად არის ფორმულირებული ახალგაზრდა აკაკის მიერ, დაკავშირებული იყო ამ ეპოქისათვის (60-იანი წლებისთვის) სპეციფიკურ ესთეტიკურ უკიდურესობებთან.

ასეთ ტენდენციებს ვხვდებით რუსულ კრიტიკულ აზროვნებაშიც (რასაც ხაზგასმით აღნიშნავს თვით აკაკი თავის გვიანდელ წერილებში).

აკაკი აქ იმდენად ტენდენციურია თავის მსჯელობაში, რომ ზოგიერთი მისი მოსაზრება პარადოქსულ ხასიათს იძენს.

მაგალითად, იგი დაუფარავად, გულწრფელად აღიარებს ილიას ლექსის („ხმა სამარადამ“) მხატვრულ სისუსტეს. მაგრამ ეს გარემოება მისთვის სრულიად უჩინიშვნელოა, რადგან, როგორც კრიტიკოსს, მას ამ შემთხვევაში მხოლოდ შინაარსი, საზოგადოებრივი სიმახვილე და „საჭიროება“ აინტერესებს.

„ამ ლექსებში, — წერს აკაკი, — პოეზიის ნატამალიც არ იბოვება, ეს არის მხოლოდ ცარიელი რიტორება, ლექსების შემარცვლა უსწორ-მასწორაო და რითმაც — პირველი სიმღიდრე ჩვენი ლექსისა — არსად სჩანს. ერთის სიტყვით, როგორც ლექსი, — ძალიან სუსტია, მაგრამ ამის ერთს სტრიქონს, ფუთობით რომ მიბოძონ ჩვენის ბუღბუღების ნაწერში, რომელშიაც პოეზიაც იქნება, მარცვლებიც და რითმებიც, არ გავცვლი და მიზეზიც ის არის, რომ ამ ლექსებში ოცნებას კი ვერა ვხედავდი. მაგრამ ყოველს დღიურს კემშარიტებას, ჩვენს ნაკლოვანებას და ჩვენს საჭი-

როებას და ამისთვის მოგვეწონს პოეტი და ამაში მდგომარეობს მისი მაღალი ღირსებაც“.¹

ამგვარად, მსჯელობის ლოგიკას აკაკი აქ, ნებათ თუ უნებლიედ, მიჰყავს არა მხოლოდ პოეზიის „საქიროებისადმი“ სრული დაქვემდებარების იდეამდე, არამედ, საერთოდ, მისი როგორც ფორმის. მხატვრული ფენომენის გაუფასურებამდე.

ილიას ამ ლექსში აკაკის თვალსაზრისით „პოეზიის ნატამალიც არ იბოვება“, მაგრამ მას გააჩნია ისეთი თვისებები, რომლებიც აკაკის შეხედულებით, პოეზიაზე გაცილებით მაღლა დგას. ეს არის „ყოველდღიური ქეშმარიტება“ ან „საქიროება“.

არ შეიძლება ამ მსჯელობაში არ დავეინახოთ იმ დროაათვის სიმპტომატური შეხედულებების კვალი.

საქიროა ხაზგასმით აღინიშნოს მხოლოდ, რომ თავისი დროისაკის ამ წერილს უაღრესად პროგრესული მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული კრიტიკული აზროვნების განვითარებაში, რადგან ეს წერილიც, უპირველეს ყოვლისა, გამოწვეული იყო „საქიროებით“.

„რამდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ“ წმინდა თეორიული ზასიათის ტრაქტატი როდია, ეს არის მძაფრი პოლემიკური წერილი, რომლის მიზანს წარმოადგენს საქართველოს ახალი ლიტერატურული თაობის, სამოციანელების იდეური ბრძოლიათვის, მათი საზოგადოებრივი იდეალებათვის გზის გაკაფვა.

აკაკის შეხედულებით ეს ბრძოლა იმდენად დიდია თავისი მიზნით, რომ მის მაღალ სამსხვერპლოზე დაუზოგავად უნდა იქნას შიტანილი ყოველივე და ერთ-ერთ ანეთ ზედაკად მას პოეზია მიაჩნია. მისი აზრით, პოეზია უნდა ენაცვალოს ამ ბრძოლის ყოველდღიურ საქიროებას.

აკაკის არასდროს არ უღალატნია თავის მრწანისათვის. რომელიც ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულების შეგნებაში მდგომარეობდა. მაგრამ წლების მანძილზე მან თანდათან ჩამოიცილა ზოგიერთი უკიდურესი შეხედულება, ზოგიერთი შეგნებული გადახრა. რაც თავის დროს პოლემიკური ინტერესებით იყო გამოწვეული.

აკაკის რეალისტური ესთეტიკა არათუ არ შეცვლილა, პირიქით, მის კრიტიკულ წერილებში რეალიზმის პრინციპები სულ უფრო ღრმავდება და მთლიანი გააზრების შთაბეჭდილებას ტოვებს.

გიორგი ერისთავისადმი მიძღვნილ წერილში „ფოლადი თუ ტალს არ მოხვდა, ისე ნაპერწყალს ვერ გაჰყარს“ (გიორგი ერისთავისათვის)

¹ ა. წერეთელი, თბზ., ტ. 7, გვ. 19.

ვის თხზულებათა გამოცემა, 1884 წ.) აკაკი ასეთ დებულებას აყენებს:

„მწერლობა ზნეობითი და გონებითი მესარკეობაა. ნაწერში, როგორც სარკეში, ნათლად უნდა ისახებოდეს მწერლის თანადროება მისის სისწორ-სიმრუდით, რომ საისტორიო სურათებად გადაეცეს მომავალ დროებას“.

მაგრამ ამ წერილში არის ერთი საყუარდლებო ფრაზა, რომელიც ცხადყოფს, რომ ამ დროისათვის აკაკიმ უკვე უარი თქვა პოეზიის, როგორც უბრალო „გარემოების საყვირის“ გაგებაზე და თავისი მრწამსით ილიასკენ გადაიხარა. როგორც ცნობილია, ილია პოეზიის არსში ხედავდა ორ მხარეს. მის „ღვთიურ“ წარმოშობასა და საერო დანიშნულებას („მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის“).

მართალია, აკაკი თავის ერთ-ერთ გვიანდელ წერილში ირონიულად შენიშნავს: „ნახევარ საუკუნეზე მეტია, რაც მე ლექსებს ვსწერ, სხვა ხელობა არა მაქვს და ერთხელაც არ მახსოვს, რომ ღმერთი დამლაპარაკებოდეს“.¹ მაგრამ ეს უკვე მხოლოდ ნახევრად სერიოზული შენიშვნაა. სინამდვილეში აკაკიმ ამ დროისათვის უკვე იწამა პოეზიის ზეადმტაცი „ღვთიური, დიდი ძალა“, რაც ასეთი მაღალი შთაგონებით გაუზიარა თავის მკითხველებს ლექსში „ავადმყოფი მგოსანი“.

მაგრამ დავუბრუნდეთ გიორგი ერისთავისადმი მიძღვნილ წერილს, რომელიც 1884 წლით არის დათარიღებული. ეს წერილი მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ იმ მხრივ, რომ აქ აკაკი აყალიბებს რეალისტური მწერლობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრინციპს („მესარკეობის“ შესახებ), არამედ იმ თვალსაზრისითაც, რომ აქ, იგი პირველად ახსენებს იმას, რასაც ადრე შეგნებულად უვლიდა გვერდს, როგორც არარსებით თვისებას:

....ციური ნიჭი ქვეყნის სასამსახუროდ და არა საპირადო რადმე ეძლევა კაცს.

...მწერლობა არის უძლიერესი და უპირველესი იარაღი, რომელიც სინამდვილით უნდა ილესებოდეს და უსუსტრად იხმარებოდეს სამშობლოს საკეთილდღეოდ!².

მწერლობის, როგორც „ციური ნიჭის“ გაგება ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლისათვის ნიშნავდა არა მისტიციზმისკენ მიბრუნებას, არა რომანტიკული იდეალიზმის გაზიარებას. არამედ იმას, რომ თავისი დროის ლიტერატურული ვულგარიზატორებისაგან განსხვავებით მათ ესმოდათ, რომ პოეზია თავისი წარმოშობით, თა-

¹ თემი, 1913, № 138.

² ა. წერეთელი, თხზ., ტ. 7, გვ. 83.

ვისი პუნებით არის აღმნიშნის მაღალი სულიერი მოთხოვნების. მისი შემოქმედებითი გენიის, მისი ამბლებს, მშვენიერებისადმი, იდეალურისადმი სწრაფვის გამოსხივება.

სწორედ ამის გამო იგი უნდა ქცეულიყო ეპოქის ყველაზე წმინდა და კეთილშობილური იდეალებისათვის ბრძოლის იარაღად.

პოეზიას უნდა ვალად ელო ეს ეპოქალური დანიშნულება, რადგან ქართველი ერისათვის, ქართველი ადამიანისათვის ამ ისტორიულ ეპოქაში უმაღლეს იდეალად, წმიდათაწმიდა სულიერ მოთხოვნებად იქცა ეროვნული და სოციალური მონობისაგან განთავისუფლება.

ამგვარი თვალსაზრისით შეიქმნა და გაღრმავდა 30-იან და მომდევნო წლებში აკაკი წერეთლის წარმოდგენა პოეზიის არსსა და დანიშნულებაზე.

ამ დროისათვის აკაკი უკვე კრიტიკული სიმკაცრით უყურებს ტენდენციურ უკიდურესობებს ხელოვნების გაგებაში. წერილში „განთიადი“ (კვალი, 1896. № 21) იგი თვითონ მშვენიერად ხსნის იმ განვლილი ლიტერატურული ბრძოლების თავისებურებას, რომლებმაც მისი რადიკალიზმი გამოიწვიეს ახალგაზრდობაში.

„ახირებული დრო იყო: „მესამოვე წლები“ რუსეთში!.. მწერლობა ორ ბანაკად გაიყო: ერთი ამტკიცებდა, რომ ხელოვნება მხოლოდ ხელოვნებისათვის უნდა იყოს და არა ცხოვრებისათვისო, მეორე კი იმ აზრზე იდგა, რომ ხელოვნება ცხოვრებისათვის.. ორივე მხარე უკიდურესობაში ჩაეარდა და გზა და კვალი აერიათ: წმინდა ხელოვნების მიმდევრებმა ჰაერში მოინდომეს ფრენა და ძირს, დედამიწაზე, ფეხს აღარ აკარებდნენ, ყოველდღიურ ავ-კარგიანობას ზურგი შეაქციეს და მხოლოდ „ტკბილ-ხმოვნება“ და „საამო ფერადობა“ მოქარგეს დროშაზე!.. მშიერს რომ მათთვის ხელი გაეწვდინა და მოწყალება ეთხოვა, ისინი პურის ნაცვლად ჭიანურსა და ოქრო-ქსოვილებს მიაშველებდნენ“...

აი, სწორედ ამ ტენდენციებმა — ლიტერატურის ცხოვრებიდან გამოთიშვის, თვითმიზნური „ტკბილ-ხმოვნების“, სინამდვილიდან გაქცევის მიდრეკილებამ გამოიწვია ახალგაზრდა აკაკის მწვავე შინაგანი პროტესტი.

მაგრამ, აღსანიშნავია, რომ ამ წერილში („განთიადი“ 1896) აკაკი წერეთელი არანაკლები კრიტიკული სიმკაცრით აფასებს მეორე უკიდურესობასაც.

„მეორე მხარემაც ისეთი ვიწრო ფარგლით შემოზღუდა ცხოვრება (თითქოს ადამიანი პირუტყვზე მაღლა აღარ მდგარიყოს), რომ ყოველივე, რაც კი სულით აამაღლებს ადამიანს და

და უახლოვებს ციურს, უარპყო!.. (კურსივი ჩემია— გ. ა.)-

...ამ უცნაურმა და უკუღმართმა მოვლინებამ იმ დროში შეაფერხა რუსეთში ყოველგვარი ხელოვნება. ეს საშიში სენი ჩვენც გადმოგვედვა მაშინ ქართველებს და უფრო მეტი ვნებაც მოგვიტანა. ვიდრე რუსეთს“.¹

აქ აკაკი უკვე სრულიად სხვა კუთხით უდგება XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ მწერლობას და მას ძალზე მკაცრ შეფასებას აძლევს — „ყოველგვარი ხელოვნება დღემდისაც შეფერხებულია ჩვენში და ხალხმაც სწორმხედველობის სასწორ-საზომი დაპკარგა“.

„ბიბლიოგრაფიულ შენიშვნაში“ („აკაკის კრებული“ 1898 წ. № 9) აკაკი ძალზე საგულისხმო მოსაზრებას გამოთქვამს მხატვრული რეალიზმის შესახებ.

იგი უკუაგდებს თავისი დროისათვის დამახასიათებელ ნატურალისტურ ტენდენციებს და ისეთ ხელოვნებაზე მსჯელობს, რომელიც „სულის განმაცხოვრებელი“ თვისებებით ხასიათდება.

აღსანიშნავია, რომ აკაკი, რომელმაც, როგორც პოეტმა, თავის დროზე თანმიმდევრულად უარყო რომანტიკული მხატვრული მსოფლგაგება, ამ წერილში ლაპარაკობს „შემოქმედების საიდუმლო ძალაზე“. ასეთივე ხასიათის „საიდუმლოებას“ ეხება აკაკი 1913 წელს თავის „ნადულში“ (თემი № 138), სადაც ილია ჭყონიას ლექსებთან დაკავშირებით წერს: „კითხულობ ამ ლექსებს და მოგწონს... გრძნობაც არის და გონებაც... მაგრამ პოეტი კი არ არის!.. აკლია ის საიდუმლოება, რომელიც დამწერსა და წამკითხველს შუა საიდუმლოდ გადაამჯავლებია“.² (კურსივი ჩემია — გ. ა.).

როგორც ვხედავთ, აკაკის აქ უკვე მთელი სისავსით განცდილი და შეგნებული აქვს (და ამისი მთავარი მიზეზი უპირველეს ყოვლისა მის პირად შემოქმედებით გამოცდილებაში უნდა ვეძიოთ) მხატვრული ოსტატობის ის ჯადოქრული საიდუმლოება, რომელიც ლიტერატურულ ნაწარმოებს ხელოვნების ჭეშმარიტ ქმნილებად აქცევს. ამ „საიდუმლოს“ გარეშე მას მწერლობა უკვე არასრულყოფილად, სულის განმაცხოვრებელ ძალას მოკლებულად წარმოუდგება.

ეს არის ის საიდუმლოება, რომელიც ხელოსნობასა და ხელოვნებას შორის ძევს. რა თქმა უნდა, სიტყვა „საიდუმლოება“ აკაკის

¹ ა. წერეთელი, თხზ., ტ. 7, გვ. 114.

² თემი, 1913, № 138.

ლექსიკონში სავსებით მოკლებულია ირაციონალურ, მისტიკურ მნიშვნელობას. აკაკი, როგორც ბუნებით რეალისტი მწერალი, ამ სიტყვაში სრულიად რეალურ შინაარსს ათავსებს. როგორც ქვემოთ დავინახავთ, სინამდვილეში ეს არის მწერლის რეალისტური ნიჟისა და ოსტატობის აღმნიშვნელი ტერმინი.

განსაკუთრებით აშკარად მუდავნდება ეს იქ, სადაც აკაკი ნატურალიზმსა და რეალიზმს ანსხვავებს ერთმანეთისაგან:

„ზოგიერთები საზოგადოთ იმ აზრისა არიან, რომ რეალიზმი მოითხოვს, მწერლობაში მხოლოდ პროტოკოლურ აღწერილობას უმეტნაკლებოდ... ეს რომ ასე იყოს, მაშინ ფოტოგრაფიულ სურათებს უპირატესობა ექნებოდათ ხელოვნებით მხატვრობაზე და უბრალო ფოტოგრაფი ემჭობინებოდა გამოჩენილ მხატვარ რაფაელს. მაგრამ ეს ასე არ არის, მართალია, ფოტოგრაფია სწორად აღწერს, ერთ ფიორსაც არ დააკლებს, მაგრამ მაგიერათ განმაცხოვრებელ სულს ვერ ჩაუდგამს იმას, რასაც მიბაძვით უახლოვდება და ხელოვანი მხატვარი კი იმისთანა რამ დამახასიათებელ ნიშანს აიღებს, შეურჩევს მისთანა წამს გრძობა-გონების გამომეტყველებისას, რომ სულს ჩაუდგამს და განახორციელებს ნახატს. ამ ა შ ი ა მ ი ს ი შ ე მ ო ქ მ ე დ ე ბ ი ს ' ა ი დ უ მ ლ ო ძ ა ლ ა ...“¹ (კურსივი ჩემია—გ. ა).

ხელოვნების. კერძოდ, მხატვრული ლიტერატურის სპეციფიკური ძალა, მისი ზემოქმედების თავისებურება, განსაკუთრებით რელიეფურად აქვს გააზრებული აკაკი წერეთელს სოფრომ მგალობლიშვილისადმი მიწერილ წერილში („წერილი მეგობართან“, ივერია 1901 წ. № 103).

ამ უპარესად საყურადღებო წერილში აკაკი წარმოგვიდგება, როგორც კლასიკური ხელოვნების თაყვანისმცემელი, როგორც ღრმა, ცხოვრებისეული რეალიზმის მომხრე.

სწორედ ამ პოზიციებიდან იგი მკაცრად ილაშქრებს ზედმეტი ტენდენციურობის, „პუბლიცისტური ქადაგების“ წინააღმდეგ. „ხელოვნებამ—წერს აკაკი ს. მგალობლიშვილს—ადგილი დაუთმო პუბლიცისტურ ქადაგებას შენს მწერლობაში და აღმაფრენას ფრთები შეეკვეცა! შენც, მიუხედავად შენის დიდი ნიჟისა, დაგიხელთა, დაგიმორჩილა იმ სენმა, უცხოეთიდან რომ შემოგვეპარა, ესე იგი, კაზმულ სიტყვით ქადაგებამ, რომელიც ასე უდგება და უხდება ჩვენს ცხოვრებას, როგორც ვოდეა კახურს და კვასი ოჯალეშს! ხელოვნება თავის-თავად მარტივად მშვენიერება და ძლიერებაა! როგორც მზეთუნახავს არ ეკირება ფერ-უმარული და

¹ ოგმი, 1913, № 138.

მორთვა-მოკაზმვა. ისე არც ხელოვნურ ნაწარმოებს ზედმეტი სიტყვა კაზმულობა და გაცვეთილი აზრებით გაელფერება“.¹

აკაკი წერეთლის ამ უაღრესად საგულისხმო მოსაზრებაში აუცილებელია გავარჩიოთ რამდენიმე მხარე, რამდენიმე ასპექტი მისი შეხედულებისა.

ერთის შეხედვით აკაკის სიტყვები „კაზმული სიტყვით ქადაგებაზე“ შეიძლება უცნაურად მოგვეჩვენოს. თითქოს საკვირველია, როგორ შეიძლებოდა „პუბლიცისტური ქადაგების“ წინააღმდეგ გაელაშქრა აკაკის, რომელმაც ილია ჭავჭავაძესთან ერთად ქართული პოეტური სიტყვა აქცია ეროვნული მოძღვრების შთამაგონებელ იდეათა ქადაგების უძლიერეს მხატვრულ საშუალებად, რომლის პოეზიისათვის, საერთოდ, მქადაგებლური პათოსი თითქმის განუყოფელ თვისებას წარმოადგენდა. შეიძლება ვიფიქროთ, და ეს ნაწილობრივ მართალიც იქნება, რომ ამ სიტყვებში არის თვითკრიტიკის ელემენტი.

მართლაც, 900-იან წლებში აკაკის დამოკიდებულება ხელოვნებაში უტილიტარიზმის, ტენდენციურობის იდეებისადმი აშკარად სხვაგვარია 60-იან წლებთან შედარებით.

ამ დროს იგი ბევრად უფრო ღრმად და ობიექტურად ხედავს ხელოვნების შინაგან კანონზომიერებას, მის, როგორც სამყაროსათვისების განსაკუთრებული საშუალების სპეციფიკას.

მაგრამ, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, თვითკრიტიკის ელემენტები აქ მხოლოდ ნაწილობრივია, რადგან აკაკის მხედველობაში აქვს „ქადაგება“ არა როგორც მიზანი, არამედ როგორც ფორმა.

იგი უარყოფს უშუალო ქადაგების, პუბლიცისტის აშკარა ელემენტებს, როგორც ფორმალურ ხერხს, რადგან, მისი აზრით, „სიტყვაკაზმული ქადაგება“, ე. ი. რიტორიკის, მკვერმეტყველების ხერხები ვერ შეცვლიან მწერლობაში მის არსებით თვისებას — მხატვრული სახეების უშუალო, ცოცხალი ესთეტიკური ზემოქმედების ძალას.

ცხადია, აკაკი აქ, როგორც კრიტიკოსი, ბევრად უფრო მკაცრია. ბევრად უფრო მომთხოვნია, ვიდრე თავის ადრინდელ ლიტერატურულ წერილებში.

რაც შეეხება აკაკი წერეთლის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ „ხელოვნება თავისთავად მარტივად მშვენიერება და ძლიერებაა!“ და რომ „როგორც მზეთუნახავს არ ეჭირება ფერ-უმარული და მორთვა-მოკაზმვა, ისე არც ხელოვნურ ნაწარმოებს ზედმეტი სი-

¹ იფერია, 1901, № 103.

ტყვაკაზმულობა და გაცვეთილი აზრებით გაელფერება“ — ეს სიტყვები უარესად ორგანულია აკაკისათვის, როგორც შემოქმედისათვის.

აკაკი წერეთლის პოეტური სტილისთვის მარჯლაც პრინციპულად მიუღებელია ღვარჳნილისიტყვაობა, პოეტური ტექნიკის გარეგნული სამკაულებით თვითმიზნური გატაცება, სიტყვაკაზმულობის პრელი ეფექტებით ლექსის გაელფერება. აკაკი სიცოცხლის ბოლოჳდე ერთგული დარჩა პოეზიაში კლასიკური სისადავისა.

მწერლობის ეროვნული თვითმყოფადობა, როგორც შინაარსის, ისე ფორმის თვალსაზრისითაც, წარმოდგენს ერთ-ერთ უპირველეს პრინციპს აკაკი წერეთლის კრიტიკულ წერილებში.

ეს არის თავისებური კრიტიერიუმი, რომელსაც მწერალი ხშირად მიმართავს ამა თუ იმ ლიტერატურული ნაწარმოების შეფასებისას.

„თვითეულ ერს თავისი საკუთარი, ერთი მეორისაგან განსხვავებული სახე აქვს და მათ ლიტერატურასაც, როგორც სარკეს ამა თუ იმ ერისას, განსაკუთრებითი ელფერი უნდა ეღვას. ჩვენი მწერლობაც უტყუარი სარკე უნდა იყოს ქართველობისა; შიგ უნდა ისახებოდეს საქართველოს მრავალფეროვანი ბუნება მისის მიწა-წყლით, მთა-ბარით, ტყით და ველით და სხვანი. ქართველის გრძნობა-გონება ხორცმესხმულად უნდა მოძრაობდეს შიგ უმეტნაკლებოდ, ზომიერად, აწმყო წარსულს უნდა ეთანხმებოდეს და ორივე ერთად კი მომავლისაკენ მიიწევდეს. თუ ეს არ იქნება, ჩვენი მწერლობაც უმნიშვნელო იქნება, როგორც უბრალო რამ, უსახო ლანდი. ჩვენდა სამწუხაროდ, ჳერჳერობით მაინც ასეა და მიუხედავად ამისა, რომ ნიკიერები არ გვაკლიან, ჩვენი ლიტერატურა გადასხვარჳლებული და გახუნებულია“.¹

ამრიგად, აკაკის კრიტიკულ წერილებში რეალიზმის პრობლემა განსაკუთრებით მკიდროდ არის დაკავშირებული ლიტერატურის ეროვნული თვითმყოფობის საკითხთან. მისი ესთეტიკური შეხედულებების ევოლუცია განსაკუთრებით თვალნათლივ წარმოაჩენს ქართული რეალიზმის თეორიული საფუძვლების შემდგომ გაღრმავებას და განმტკიცებას. ილიასთან და აკაკისთან ერთად ამ საქმეში განსაკუთრებით დიდი წვლილი შეიტანეს გიორგი წერეთელმა და ნიკო ნიკოლაძემ.

საქიროა აღინიშნოს, რომ რეალისტური ესთეტიკის დამკვიდრება ქართულ მწერლობაში დაკავშირებული იყო არა მხოლოდ

¹ ივერია, 1901, № 103.

ანტირეალისტური ხელოვნების უარყოფასთან. ამ პროცესს თან ახლდა მწვევე მონაგახი წინააღმდეგობები, პრინციპული უთანხმოება და კამათი, რაც სპეციალურ განხილვას მოითხოვს.

გიორგი წერეთელი იყო ერთი იმ პირველ ქართველ მწერალთაგანი, რომელიც ილიასთან და აკაკისთან ერთად გამოვიდა ახალი რეალისტური მიმდინარეობის დამცველად და გზის გამკაფავად.

მისი პირველი კრიტიკული წერილი „ცისკარს რა აკაკანებდა!“ („საქართველოს მოამბე“, 1863 წ. № 5) ამ თვალსაზრისით, ისევე მნიშვნელოვანი დოკუმენტია ეპოქის ლიტერატურული მოძრაობისა, როგორც ილიას და აკაკის 60-იანი წლების წერილები.

„ცისკარს“ თუ თავისი სიკვდილი არ უნდა, უსათუოდ უნდა დატოვოს ის გზა, რომელზედაც აქამდინ მიდიოდა. გააგდოს გარეგანი სიბრკიალე და ჩაღრმავდეს სიცოცხლის მორევში მარგალიტის მოსაბოჭად“.¹

გ. წერეთლის ეს სიტყვები სრულ თანხმობაშია ილიას და აკაკის მიერ წამოყენებულ ახალ მოთხოვნებთან.

გ. წერეთელი იყო 60-იანი და მომდევნო წლების ქართულ კრიტიკაში თანმიმდევრული გამტარებელი მატერიალიზმის ესთეტიკური პრინციპებისა.

მის წერილებში გაღრმავებულია შეხედულება, რომელიც ქართულ კრიტიკაში პირველად ილია ქავჭავაძემ გამოთქვა ხელოვნებისა და მეცნიერების საერთო მიზნის შესახებ.

ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის, რეალიზმის განვითარების წინაპირობად გ. წერეთელს მიაჩნია მატერიალისტური ფილოსოფიისა და მეცნიერების მიღწევები: „ამისთანა ხელმძღვანელი აზრით ანათეს მოღვწოტმა და მისმა ამხანაგებმა ფოხტმა, ფეიერბახმა და ბიუნენერმა ახალი მეცნიერების ლამპარი და მით გაუნათეს ევროპის გონებითს განვითარებას ახალი გზა“.²

შემთხვევითი არ არის, რომ გ. წერეთელი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა ლესინგის ესთეტიკისადმი. ასეთი დამოკიდებულება დიდი გერმანელი განმანათლებლის მემკვიდრეობისადმი ბუნებრივია იმ მწერლისაგან, რომლის რწმენით, ხელოვნება იმდენად მაღლა დგას, რამდენადაც იგი დაახლოვებულია ცხოვრების მშვენიერებასთან. „იმდენად აკეთილშობილებს, აუბიწოებს და აღამაღლებს თვითეულ კაცს, რამდენადაც უფრო განიტაცებს მას მშვენიერებისადმი. თვით მშვენიერება კი იმდენად ვრცლად აღმო-

1 საქართველოს მოამბე, 1863, № 5.

2 კვალი, 1893, № 50.

იხატება ხელოვნებაში, რამდენადაც იგი ეცდება წაწაყენოს კაცის თვალწინ ცხოვრების სინამდვილე“.¹

ილიას და გ. წერეთლის აზრთა სიახლოვე განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩახს გ. წერეთლის წერილში, რომელიც 1879 წელს დაიბეჭდა „ტიფლისკი ვესტნიკში“.

აქ აღსანიშნავია, რომ გ. წერეთელი ანვითარებს ი. ჰავჭავაძის აზრს, მართალია, არც ის აიგივებს ხელოვნებას მეცნიერებასთან, მაგრამ უფრო დაბეჭივებით მოითხოვს ხელოვნების კვლევის მეთოდის დაახლოებას მეცნიერულთან. ეს სიახლოვე მისთვის უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე განსხვავება ხელოვნებისა და მეცნიერების სპეციფიკურ საშუალებათა შორის. «Художественная литература должна руководствоваться в жизни такими же целями, как и всякая опытная наука: «изысканием истины путем непосредственного наблюдения над жизнью».² ეს სიტყვები განსაკუთრებით დამახასიათებელია გ. წერეთლისათვის, მისი მხატვრული შემოქმედების თავისებურებისთვის.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ გ. წერეთლისთვის ხელოვნების სიახლოვე მეცნიერებასთან არამც და არამც არ შიშავენ მწერლის ობიექტურ მკვლევარად ან მკერეტელად გამოცხადებას. მწერალი, უბირველეს ყოვლისა, საზოგადოების წევრია, საზოგადოებრივი ბრძოლის მონაწილე და, ამის გამო, იგი ვალდებულია თავისი პოზიცია ჰქონდეს ამ ბრძოლაში:

„მწერალი არის ერთი თავის საზოგადოების წევრთაგანი, ერთი იმ პირთაგანი, რომლების კრებაც შეადგენს საზოგადოებას, ეს არის საზოგადოების ტანჯვისა და შვების თანამგრძობელი. რაში მდგომარეობს მისი ღვაწლი საზოგადოების წინ? — აჩვენოს საზოგადოებას აზრი ამ ნაკლოვანების შესახებ, უჩვენოს იმგვარი საშუალებანი, რომლებიც მისი ფიქრით საუკეთესო არიან ამ ნაკლოვანების მოსასპობლად“.³

ეს შეხედულება, რომელიც გ. წერეთლის მიერ გამოთქმულია ჯერ კიდევ სამოციანი წლების დასაწყისში, თან სდევს მწერლის მთელ შემოქმედებას და კრიტიკულ ნააზრევს.

სამართლიანად შენიშნავს გ. წერეთლისადმი მიძღვნილი ვრცელი მონოგრაფიის ავტორი ა. ჭილაია, რომ „ამ მოსაზრებისათვის გ. წერეთელს არ უღალატნია სიკვდილამდე“.⁴

იგივე აზრი გ. წერეთლის მიერ უფრო გაშლილი სახით არის

¹ კვალი, 1893, № 50.

² Тифлисский вестник, 1879, № 38.

³ საქართველოს მოამბე, 1863, № 5.

⁴ ა. ჭილაია, „გეორგი წერეთელი“, 1967, გვ. 282.

გამოთქმული 1894 წელს: „ხელოვნება და ლიტერატურა მხოლოდ მაშინ არის საზოგადოების გონების განმავითარებელი, როცა იგი აღმოხატავს ნამდვილად, ზედმიწევნილი სიმართლით, ცხოვრების ვითარებას, მის გულისტკივილს, მის გულის ჰრილობას, რომ საზოგადოებამ და მთელმა ერმაც სამართლიანად იძიოს წამალი თავისი სატიკერისა და დამაუძღურებლის სენისაგან თავი განიკურნოს“.¹

ამრიგად „ზედმიწევნილი სიმართლე“ ხელოვნებაში გ. წერეთელს მიაჩნია არა ობიექტივიზმის გამოხატულებად, არამედ პირიქით განკურნების, ცხოვრების გაუმჯობესების, გარდაქმნის საშუალებად: „როდესაც ხელოვნება ამ ზომამდე დაკავშირებულია ცხოვრებასთან, აი, მაშინ ჰქვია მას ნამდვილი ხელოვნება, ე. ი. რეალური ხელოვნება. მხოლოდ რეალურ ხელოვნებას აქვს ძალა ხელში ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის“...²

გ. წერეთელს განსაკუთრებული დამსახურება მიუძღვის ქართული კრიტიკული რეალიზმის თეორიული წინამძღვრების შემუშავებაში იმითაც, რომ მან მკაფიოდ ჩამოაყალიბა ტიპიურობის რეალისტური პრინციპები. ამ თვალსაზრისით, იგი, როგორც ლიტერატურის კრიტიკოსი, აშკარად დგას ანტინატურალისტურ პოზიციებზე:

„ხელოვნების რომელსამე ნაწარმოებისაგან ჩვენ მოვითხოვთ ტიპს (საზოგადო შემკრებლობით ნაყოფს) და არა განკერძოებულ პირს (შემთხვევით მოვლენას)“.³

გ. წერეთელი ქართულ ლიტერატურაში მოვიდა, როგორც „საზოგადო სენის“ მამხილებელი, სასტიკი, უშედავათო სიმართლის დროშით. მისი რწმენით, იმ მანკიერების გამოსასწორებლად, რომელიც მაშინდელ სოციალურ სინამდვილეში სუფევდა, აუცილებელი იყო მწარე სიმართლის იარაღი, საჭირო იყო ერის, საზოგადოების სხეულზე გაჩენილი იარების უღმობელი ამოშანთვა. მწარე, შეუფერავი სიმართლე გ. წერეთლისთვის ყველაზე გონიერი, ყველაზე ეფექტური საშუალებაა საზოგადოებრივ დაავადებათაგან განსაკურნებლად: „უგნურია ის დედა, რომელიც ცდილობს ატირებული შვილის გაჩერებას ტკბილეულობის მიცემით, მაშინ როცა ბავშვს მუცლის ტკივილი აწუხებს“.⁴

განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ გ. წერეთელი თავის კრი-

1 კვალი, 1894, № 5.

2 კვალი, 1894, № 5.

3 კვალი, 1894, № 11.

4 კვალი, 1894, № 11.

ტიკულ წერილებში ტიპიურობის რეალისტური პრინციპების დაზუსტებისას ხაზგასმით აფართოებს ამ ცნების საზღვრებს და მეტად საგულისხმო აზრს გამოთქვამს „სამაგალითო“ გმირის შესახებ: „მწერალს შეუძლიან გამოიყვანოს ხოლმე თავის თხზულებაში ან იმისთანა გვამი, რომლის მსგავსიც ბევრი იპოვება საზოგადოებაში, ან იმისთანა გვამი, რომელიც ამჟამად სამაგალითოა საზოგადოებისათვის, და თუ ახლა არ არის, შემდეგ უფრო გაუმჯობესებულს ცხოვრებაში მაინც შესაძლებელია ამგვარი პირების არსებობა“.¹

როგორც ცნობილია, 70-იან წლებში გ. წერეთელი, როგორც უ. წ. „ახალი ახალგაზრდობის“ („მეორე დასის“) მეთაური, დაუპირისპირდა ილია ქაქავაძეს, როგორც ეროვნულ-სოციალური საკითხის, ასევე, რაც ამ შემთხვევაში ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რეალიზმის ერთ-ერთი პრინციპული საკითხის გაგებაშიც.

თუ რა მიზეზი იწვევდა ამ დაპირისპირებას მხატვრული თეორიისა და პრაქტიკის შორის. ამას თვით გ. წერეთელი ასე ხსნის: მეორე დასმა, მისი სიტყვით, „ხელოვნურ ან სიტყვაკაზმულ ლიტერატურაში დააარსა ნამდვილი, შეუფერავი, შეუქვეთებელი რეალიზმი“.

ცნობილია აგრეთვე, რომ პირველი მწერალი, რომელიც „შეუფერავი რეალიზმის“ ლოზუნგით გამოვიდა 70-იანი წლების ქართულ ლიტერატურაში, იყო ნიკო ნიკოლაძე. ამის გამო, აქ აუცილებელია ყურადღება შევაჩეროთ იმ თეორიულ საფუძვლებზე. რომელიც ამ ახალი მოთხოვნის აღმოცენებას ედო საფუძვლად, ზოლო მანამდე საგანგებოდ შეეცხთ გამოჩენილი ქართველი პუბლიცისტის კრიტიკულ ნააზრევს.

ნიკო ნიკოლაძე ქართული რეალიზმის თეორიისა და რეალისტური კრიტიკის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელია. როგორც მოწინავე საზოგადო მოღვაწე და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის ერთ-ერთი მესვეური, იგი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს მწერლობას, ლიტერატურულ ბრძოლას, მხატვრული აღზრდისა და პროპაგანდის იარაღს.

ნ. ნიკოლაძემ თავისი რწმენის სიმბოლოდ აირჩია გერცენის ცნობილი სიტყვები: «Литература у народа, не имеющего политической свободы — единственная трибуна, с высоты которой он может заставить услышать крик своего негодования и своей совести».²

ნ. ნიკოლაძე ტიპიური წარმომადგენელია ქართული მწერლო-

¹ კვალი, 1894, № 5.

² А. Н. Герцен. Полн. Собр. соч., и писем, 1919, т. VI, стр. 350.

ბის იმ თაობისა, რომელმაც ლიტერატურას მოსთხოვა „ნამდვილო ცხოვრების“ ცოდნა, ყოველდღიური ბრძოლა მისი პრაქტიკული გაუმჯობესებისთვის, „სარგებლიანი მოქმედება“ თანამედროვე გარემოებათა და საზოგადოებრივი „საჭიროების“ შესაბამისად.

ამ თვალსაზრისით, ის იყო ქართულ ლიტერატურაში რევოლუციურ-დემოკრატიული პრაქტიციზმის პრინციპის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო თანმიმდევრული გამტარებელი.

„გონიერმა მკითხველმა მწერლობიდან იმის ცოდნა უნდა გამოიტანოს, თუ როგორია ნამდვილი ცხოვრება, რა თვისება აქვს თანამედროვე ხალხს და საზოგადოებას, რა საჭიროება ადგია, რას ეძებს და თხოულობს ეხლანდელი კაცობრიობა, და რა გზით, რა საშუალებით, რა იარაღით შეიძლება როგორც ამ საზოგადო მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება; ისე თვითეული ხეირიანი კაცის სარგებლიანი მოქმედება თანამედროვე საზოგადოებაში, თანამედროვე გარემოებებში“.¹

ლიტერატურა, ნ. ნიკოლაძის რწმენით, საზოგადოებრივი მოთხოვნილების გამოხატულებაა. მისი იდეალების ცხოველმოსილება, მისი ჰუმარითი გამარჯვებები გაპირობებულია საზოგადოებასთან, ხალხის გონებრივ ცხოვრებასთან და რეალურ სოციალურ ინტერესებთან სიახლოვით: «Слишком велика и почтенна действительная роль печати и литературы: отражать, в правильном фокусе и освещении типичные, преобладающие нужды и стремления своего времени и своего общества, служить искренним выражением квинтэссенции общественной мысли, указателем и напоминающим ее синтеза».²

ლიტერატურული პროცესისა და მწერლის შემოქმედებით წარმატების ამგვარი განსაზღვრა შესაძლებელი იყო მხოლოდ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, როდესაც მოწინავე საზოგადოებრივი აზრი წარმოადგენდა რეალურად მოქმედ მნიშვნელოვან ძალას, როდესაც საზოგადოებისგან ინდივიდუალისტური განდგომა, რომანტიკული ვანმარტოება, ახალი ისტორიული ვითარების გამო რეაქციულ ელფერს იძენდა.

თუ ბარათაშვილის ეპოქაში პოეტის სულიერი სწრაფვის პროგრესულობა სხვათაშორის იმითაც იყო განსაზღვრული, თუ რამდენად არღვევდა იგი თანამედროვე საზოგადოებრივი ცხოვრების საერთო ტონს, და თვით „მერანის“ ავტორის შემოქმედებაც პირველ რიგში აღიქმებოდა, როგორც აშკარა დისონანსი 1832

¹ ჟურნ. „კრებული“, 1873, № 6.

² ვაზ. «Новое обозрение», 1888, № 1532:

წლის შეთქმულების შემდეგ გამეფებულ საზოგადოებრივ განწყობილებათა მიმართ, 70-იან წლებში ახალი ლიტერატურის მოწოდებას მისი ფუძემდებელი და მესვეურნი სრულიად სხვა კრილში ხედავენ.

საკირთა ხაზგასმით აღინიშნოს, რომ ეს ახალი მოთხოვნილება («выражение квинтэссенции общественной мысли»). არამც და არამც არ ნიშნავს გაბატონებულ იდეოლოგიასთან შეგუებას, მწერლობის, ხელოვნების, აქტიური როლის შეზღუდვას ან შესუსტებას. დროის ფეხდაფეხ სვლა, კონკრეტულ ისტორიულ საკიროებათა სწორი გაგება მწერლისათვის აუცილებელია. უწინარეს ყოვლისა იმისათვის, რომ იგი აღმზრდელად, გზის გამანათებლად, წინაპიძვრად მოველინოს საზოგადოებას. ამ თვალსაზრისით, ნ. ნიკოლაძე სამოციანელთა მოძღვრების ერთგული გამგრძელებელია. ისევე როგორც გიორგი წერეთელს, ნ. ნიკოლაძესაც დიდი წვლილი მიუძღვის ტიპიურობის რეალისტური პრინციპის ჩამოყალიბებაში.

სოციალური სინამდვილის ღრმა ცოდნა, ნ. ნიკოლაძის რწმენით, აუცილებელი წინაპირობაა მხატვრული განზოგადებისა, უწინარეს ყოვლისა, იმის გამო, რომ მწერალმა გაარჩიოს შემთხვევითი — კანონზომიერისგან, გამონაკლისი — დამახასიათებლისაგან. შემოქმედი აღმნუსხველი ან უბრალო აღმწერელი კი არ არის ემპირიული ფაქტისა, არამედ საზოგადო მოვლენის ამსახველი, ტიპიურის გამომხატველი. ცხოვრების ცოდნა მწერალს ეხმარება ერთმანეთისაგან განასხვავოს უბრალო შემთხვევა და საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი მოვლენა. ყოველივე ამის შემდეგ. თითქოს უცნაურობად უნდა წარმოგვიდგეს ის საკმაოდ გახმაურებული ლიტერატურული განხეთქილება, რასაც საფუძვლად დაედო ნ. ნიკოლაძის წერილი „ღლაის ნაამბობზე“ (ყურ. „კრებული“, 1873 წ. № 5-6) და რამაც, გ. წერეთლის სიტყვით, ე. წ. „მეორე დასის“ ახალი მხატვრული პროგრამა განსაზღვრა.

„შეუფერავი რეალიზმის“ საკითხი ფართოდ არის გაშუქებული ქართულ საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში.

70-იანი წლების ქართულ კრიტიკაში ამ ტერმინის შემოტანას საფუძვლად დაედო ნ. ჩერნიშევსკის ცნობილი წერილი «Не было ли перемены?», რომელიც 1961 წლის ნოემბრის „სოვრემენიკში“ გამოქვეყნდა, და რომლის ავტორიც რეალიზმის ახალი ეპოქის დაწყებას აუწყებდა რუს მკითხველს. ნ. ჩერნიშევსკის აზრით, 50-იანი წლების რუსულმა რეალიზმმა უკვე შეასრულა თავისი მისია, ამოწურა თავისი შესაძლებლობები და ახლა ადგილი უნდა დაუთმოს ახალ, შეუფერავ რეალიზმს.

ნ. ნიკოლაძე ასე გადმოგვცემს ნ. ჩერნიშევსკის წერილის კრიტიკული ნაწილის შინაარსს: „ამ მწერლების (გრიგოროვიჩის, პოტეხინის, პისემსკის, ტურგენევის, მარკო-ვოვჩოკის და სხვ.) ნაკლოვანება იმაში მდგომარეობდა, რომ ისინი გლახობას ხატავდნენ ისე, თითქო წინ ნამდვილი გლახი კი არა, მათი საკუთარი თავი ყოლოდეთ, გლახკაცურ ფარაჯაში ჩაცმული, ისინი გლახის მდგომარეობას არც კი იცნობდნენ. იმათ გლახები შორიდან დაენახათ და თავიანთ კაბინეტში, პეტერბურგს მოეაზრებინათ, რომ რადგანაც გლახი ჩვენისთანა ადამიანია, იმასაც ჩვენნაირი გული უნდა ჰქონდესო, ისიც ჩვენსავით უნდა გრძნობდესო. ამის გამო გლახის პირით იმათ თხზულებებში ხშირად ისეთი სიტყვები და აზრები გამოითქმოდა, რომელთაც გლახი კაცი არ იცნობს და არ ხმარობს... მკითხველს ის შთაბეჭდილება როდი რჩებოდა, რომელსაც მოუგონარი გრძნობის შეუფერავი გამოთქმა სტოვებს... ამ შთაბეჭდილების მაგიერ ის ხედავდა შეფერილ, გალამაზებულ, ნასწავლ და ზეპირ მოლაპარაკე გლახს“.¹

ნ. ჩერნიშევსკის წერილში რეალიზმის ახალი ხანის დასაწყისის პირველ ნიშნად და საწინდრად გამოცხადებული იყო ნ. გ. უსპენსკის მოთხრობები, რადგან ავტორის სიტყვით, «Он пишет о народе правду без всяких прикрас».

ნიკო ნიკოლაძემ ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“, მიუხედავად მთელი რიგი მისი მაღალი მხატვრული ღირსებებისა, მიაკუთვნა იმ კატეგორიის ნაწარმოებთა რიგს, რომელიც რუსულ მწერლობაში 50-იან წლებში იქმნებოდა. მისი აზრით, „გლახის ნაამბობს“ „იშვიათი, განვითარებული შემთხვევა და ხასიათი უდევს საფუძვლად. მკითხველს ნიადაგ ის აზრი აქვს თავში, რომ... ეს ამბავი შეფერილი, განგებ გასუფთავებული და გალამაზებულიაო, ის ნამდვილ ცხოვრებას არ ეთანხმებაო“...

ნ. ნიკოლაძის სიტყვით, „ილიას შემდეგი მოთხრობა „კაცია ადამიანი?!“ საკმაოდ გვიჩვენებს, რომ „გლახის ნაამბობის“ ცდის შემდეგ იმას მალე გაუგია იმ მიმართულებების სისუსტე, რომელზედაც ჩვენ ამ სტატიის დასაწყისში ვლაპარაკობდით და მალე გაუცენია ნამდვილი ხელოვნური მწერლობის კილო და პირობები“.

ნიკო ნიკოლაძის კრიტიკული შეხედულება „გლახის ნაამბობზე“ და „კაკო ყაჩაღზე“ (რომელსაც იგი მხატვრული გააზრების თვალსაზრისით ახლოს აყენებდა ამ მოთხრობასთან, თუმცა უფრო ძლიერ ნაწარმოებად თვლიდა) შემდეგში გ. წერეთელმა განავი-

¹ „კრებული“, 1873, № 6.

თარა და მისთვის ჩვეული რადიკალიზმით აღნიშნული „ნაკლოვანება“ ილიას სხვა ნაწარმოებებსაც მიაწერა.

ცხადია, ასეთი მკვეთრი დამიჯვნა ილიასეული რეალიზმისაგან ცხარე ლიტერატურული პოლემიკის ვითარებათა შედეგად იყო. ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში სამართლიანად არის შენიშნული, რომ „ცნებამ შეუფერავი რეალიზმი“ ფეხი მოიკიდა ჩვენს მწერლობაში არა ერთბაშად, არამედ დაგვიანებით, 20 წლის შემდეგ და ისიც ცხარე კამათის ვითარებაში. კ. აბაშიძესთან კამათით გამწვავებულ სიტუაციაში გ. წერეთელმა არა მარტო კიტას, არამედ სხვებსაც გაჰკრა. საფიქრებელია, რომ თუ არა მძლავრ ვითარებაში გამოხატული დავა, ეს საკითხი ისეთ სიბრტყეზე შეიძლება გადასულიყო“¹.

ბრძოლა შეუფერავი რეალიზმისათვის, თუ გავითვალისწინებთ მის კონკრეტულ შინაარსს, არ მოასწავებდა ღალატს კრიტიკული რეალიზმისადმი და არც ნატურალიზმისაკენ გადახრას.

როგორც ზემოთ დავინახეთ, ნ. ნიკოლაძე და გ. წერეთელი თავიანთ პრინციპულ შეხედულებებში მთლიანად იზიარებდნენ კრიტიკული რეალიზმის ძირითად პრინციპებს, და მათი ლიტერატურული პოზიცია აშკარად ანტინატურალისტური იყო. ჩვენი ფიქრით, არსებითად სწორია ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოთქმული მოსაზრება, იმის შესახებ, რომ „შეუფერავი რეალიზმის“ პრინციპი არათუ უპირისპირდება კრიტიკულ რეალიზმს და ნატურალიზმისაკენ იხრება, არამედ წარმოადგენს კრიტიკული რეალიზმის განვითარების გარკვეულ ეტაპს“².

დასაზუსტებელია მხოლოდ ის. თუ რა ადგილი, რა მხატვრული მნიშვნელობა ჰქონდა ამ „გარკვეულ ეტაპს“ ქართული რეალიზმის განვითარების პერსპექტივაში.

უწინარეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ნ. ნიკოლაძემ, რომელმაც, ერთის მხრივ, სწორად გაიგო ნ. ჩერნიშევსკის წერილის დედააზრი და როგორც რუსული რევოლუციურ-დემოკრატიული კრიტიკის ტრადიციებზე აღზრდილმა მოაზროვნემ მთლიანად დაუჭირა მხარი თავის მასწავლებლის კონცეფციას, მეორეს მხრივ, სათანადო შორსმჭვრეტელობა ვერ გამოიჩინა ქართული რეალიზმის განვითარების რთული და მეტად თავისებური პროცესის შეფასებისას, სათანადოდ ვერ გაითვალისწინა ეროვნული სპეციფიკა ამ

¹ ა. კილაია, „გ. წერეთელი“, 1967, გვ. 290.

² დ. გამუზარდაშვილი, ნარკვევები ქართულ რეალიზმის ისტორიიდან, 1957, გვ. 611.

პროცესისა, რითაც, კერძოდ, „გლახის ნაამბობის“ მხატვრული შინაარსი და სტილი იყო გაპირობებული.

ნ. ნიკოლაძემ თვითონვე იგრძნო ერთი ეროვნული ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივ თვისებათა და შესაბამისი კრიტერიუმების მეორეზე ხელოვნური, მექანიკური გადატანის საშიშროება (სწორედ ამის გამო უსვამს იგი ხაზს „გლახის ნაამბობის“ ავტორის მიერ გამოყენებულ თავისებურ ხერხს ნაწარმოების მთავარი გმირის — გაბროს ხასიათის გამოკვეთისას, რაც ქართველი კრიტიკოსის აზრით, მხატვრულ გამართლებას ანიჭებს ამ სახეს, განსხვავებით 50-იანი წლების რუსულ ლიტერატურაში გამოყვანილი ყმა გლეხების სახეებისაგან), მაგრამ საბოლოო ჯამში წერილის ავტორმა მაინც ვერ შესძლო ამ საშიშროების თავიდან აცდენა.

ნ. ნიკოლაძის წერილში „გლახის ნაამბობზე“ უთუოდ შეიმჩნევა ერთგვარი შინაგანი წინააღმდეგობა: ერთის მხრივ, ილიას მოთხრობის ექვემიუტანელი მხატვრული ღირსებების აღტაცებული აღიარება, ხოლო მეორეს მხრივ, სახელმძღვანელოდ მიჩნეული კონცეფციის თანახმად მისი „მიმართულების“ კრიტიკული უარყოფის ცდა.

ნ. ნიკოლაძეს ილიას სრულყოფილ მხატვრულ ნაწარმოებად, „შეუფერავი რეალიზმის“ ნიმუშად მიაჩნია „კაცია ადამიანი?!“. „გლეხთა განთავისუფლების სცენებიც“, მისი აზრით, ილიას „დაჯაყაცებული გონებისა და ნიჭის გამოხატულებაა“. ასევე „ჩინებულ“ ნაწარმოებად თვლის იგი „მგზავრის წერილებს“. ამ ნაწარმოებებში ნ. ნიკოლაძეს განსაკუთრებით ხიბლავს ილიას „სარკაზმის ძლიერება“.

ამრიგად, ნ. ნიკოლაძე (სრულიად სამართლიანად) მაღალ შეფასებას აძლევს ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების ერთი გვარის ნაწარმოებებს, კერძოდ, იმ ქმნილებებს, რომლებშიც განსაკუთრებით მძაფრად გამოვლინდა ქართული რეალიზმის მამხილებელი პათოსი.

„კაცია ადამიანმა?!“ მთელი ეპოქა შექმნა ქართული რეალიზმის ისტორიაში. მისი შემოქმედების ძალა შეინიშნება XIX საუკუნის მეორე ნახევრის თითქმის მთელ ქართულ ლიტერატურაში.

ამ ნაწარმოებს კვალდაკვალ მიყვება მთელი ნაკადი ქართული მწერლობისა და ახალ ვითარებებში, ახალ ისტორიულ პირობებში აღმოსავალ წერტილს კვლავ და კვლავ ამ ნაწარმოების შინაარსში და მხატვრულ გააზრებაში პოვებს.

ამ თვალსაზრისით, ნ. ნიკოლაძის შეფასება ნამდვილად გადაუჭარბებელია, მაგრამ მას მხედველობიდან რჩება, რომ ქართულ მწერლობას გასული საუკუნის მეორე ნახევარში არ შეეძლო დაეგ-

ლო ის გზაც, რომელიც მას ილიამ თავისი „გლახის ნაამბობით“ გაუხსნა.

ნიკო ნიკოლაძე და განსაკუთრებით გიორგი წერეთელი ქართულ რეალიზმში პერსპექტიულად მიიჩნევდნენ მისი განვითარების მხოლოდ ერთ ხაზს — საკუთრივ კრიტიკულ ნაკადს. ეს ნაკადი მათ განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მიაჩნდათ, უპირველეს ყოვლისა, იმის გამო, რომ ასეთი გეზის მაჩვენებელი იყო ევროპული და რუსული კრიტიკული რეალიზმის გამოცდილება, პირველ რიგში რუსული რეალისტური სკოლის განვითარების მთავარი ხაზი. ქართველი ხალხის „საზოგადო საჭიროება“ გადაუდებლად მოითხოვდა ლიტერატურისგან კრიტიკულ პათოსს და „შეუფერავი რეალიზმის“ ლოზუნგიც, რომელიც 70-იანი წლების მწერლობამ მოიტანა, ცოცხალი პასუხი იყო ამ მოთხოვნისა. ქართული ლიტერატურის ახალი თაობების ყურადღებას ეს პრინციპი გარკვეული მიმართულებით ამახვილებდა, მეტ სიმკაცრეს, უკომპრომისო სიმართლეს, ცხოვრების რეალური სურათებისადმი უფრო მახვილ ყურადღებას თხოულობდა მწერლობისგან. ამ თვალსაზრისით, შეუფერავი რეალიზმის ცნება ბუნებრივი განვითარებაა სამოციანელთა ლიტერატურული მოძღვრების ერთ-ერთი უპირველესი მოთხოვნისა, რომელიც ილიამ და აკაკიმ ჩამოაყალიბეს თავიანთ კრიტიკულ წერილებში.

მაგრამ ეს იყო ბუნებრივი განვითარება და გაღრმავება ქართული რეალიზმის მხოლოდ ერთი ხაზის, მხოლოდ ერთი ნაკადისა. სამოციანელთა რეალისტური პროგრამის ასეთ ცალმხრივ გაგებას დაკიდევ უფრო მეტად ცოცხალ ლიტერატურულ პრაქტიკაში მის განხორციელებას გასაგები უკმაყოფილება უნდა გამოეწვია ილიას და აკაკის მხატვრულ ქმნილებებზე აღზრდილ ადამიანებში.

ამგვარი უკმაყოფილების გამომხატველი იყო, კერძოდ, კიტაბაშიძის ცნობილი კრიტიკული წერილი გიორგი წერეთლის შემოქმედების შესახებ.

დრომ გვიჩვენა, რომ კ. აბაშიძემ გადაჭარბებით კრიტიკული შეფასება მისცა გამოჩენილი ქართველი ბელეტრისტის მემკვიდრეობას („გ. წერეთელს წილად ხვდა ჩვენში რეალიზმის გადაგვარების, უფერულ ნატურალიზმის წარმომადგენლობა“...)¹. ქართულმა საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობამ ეს აზრი არ მიიღო. გ. წერეთლისადმი მიძღვნილ მთელ რიგ ნაშრომებში საფუძვლიანად არის უარყოფილი კ. აბაშიძის აზრი იმის შესახებ; თითქოს გ. წერეთე-

¹ კ. აბაშიძე, „ეტიუდები“, 1911, ტ. II, გვ. 38.

ლი, თავისი მხატვრული მეთოდით ნატურალისტურ მიმდინარეობას განეკუთვნებოდა. ამის სასარგებლოდ მეტყველებს თვით გ. წერეთლის კრიტიკული შემკვიდრეობაც. რომელიც როგორც დავინახეთ. ძირითადად ანტინატურალისტურ პრინციპებს ეყრდნობა.

მიუხედავად ამისა, ჩვენი ფიქრით, კ. აბაშიძის შეხედულების გადაფასებისას ადგილი ჰქონდა ერთგვარ უკიდურესობას.

მთელ რიგ გამოკვლევებში საერთოდ უყურადღებოდ არის დატოვებული გ. წერეთლის შემოქმედების მხატვრული მანერის ერთი თავისებურება, კერძოდ, ის ნატურალისტური ელემენტები, რომლებიც ნამდვილად შეინიშნება ზოგიერთ მის მნიშვნელოვან ნაწარმოებში. ამ თვალსაზრისით ჩვენ განსაკუთრებით ყურადღებას მივუახსნია გ. ჭიბლაძის განსხვავებული შეხედულება, კერძოდ, მისი შენიშვნა იმის შესახებ, რომ „შეუფერავი რეალიზმი“ ცხოვრების მოვლენებს „ზოგჯერ გადმოგვეცემა ფოტოგრაფიულად, ხოლო თვით სიღრმე და შინაგანი მისი სამყარო არ იყო გაგებული“... და რომ „შეუფერავი რეალიზმიც სინამდვილის ტიპიზაციას ზოგჯერ უარყოფდა“.¹ (კურსივი ჩემია — გ. ა.)

ეს შენიშვნა განსაკუთრებით სამართლიანია „შეუფერავი რეალიზმის“ მხატვრული პრაქტიკის (კერძოდ, გ. წერეთლის შემოქმედების) მიმართ.

კ. აბაშიძეს მეტად მახვილი თვალი ჰქონდა და თუმცა მისი წერილის განმარტავადი ნაწილი აშკარად ტენდენციურია, გაზვიადებულია, სამაგიეროდ მის ყურადღებას არ გამოჰპარვია ის დეტალები, რომელზეც უკანასკნელ დროს, ნებსით თუ უნებლიეთ, თვალს ხუჭავენ გ. წერეთლის ლიტერატურული შემკვიდრეობის მკვლევარები.

რაც შეეხება თეორიას, ამ მხრივ, როგორც აღვნიშნეთ, ნ. ნიკოლაძეს და გ. წერეთელს არაერთგზის დაუდასტურებიათ თავიანთი ერთგულება კრიტიკული რეალიზმის ძირითადი პრინციპებისადმი (კერძოდ, ტიპიურობის საკითხში).

მაგრამ აქაც, ზოგიერთ შედარებით მეორეხარისხოვან ასპექტებში შეინიშნება ის ტენდენცია, რომელიც შემდგომ დამახასიათებელი აღმოჩნდა „შეუფერავი რეალიზმის“ მხატვრული პრაქტიკისათვის.

რეალიზმის ცნების შეზღუდული გაგება გამოქვდავნიდა კერძოდ, იმ ასპექტებში, რომელსაც გ. წერეთელი და ნ. ნიკოლაძე მი-

¹ გ. ჭიბლაძე, კრიტიკული ეტიუდები, 1950, გვ. 200-201.

მართავენ ამა თუ იმ კონკრეტული ნაწარმოებისა თუ პრინციპული საკითხის გამო მსჯელობისას.

შემთხვევითი არ არის, მაგალითად, რომ გ. წერეთლის კრიტიკულ წერილებში ყურადღება გამახვილებულია „ზედმიწვენილ სიმართლეზე“, რომელიც მას რეალისტური ასახვის უმაღლეს ღირსებად წარმოუდგება.

ცხოვრების შესწავლის ერთადერთ გზად უშუალო დაკვირვების გამოცხადება, რეალისტურ წარმოსახვაში გარემოს, ყოფის, ცხოვრების ყველა ვითარებათა „ზედმიწვენილ სიმართლით აღმოცატვის“ მოთხოვნა გარკვეულ იერს აძლევს გ. წერეთლის მხატვრულ პროგრამას და: ამავე დროს, მკაფიოდ გამოხატავს მისი შემოქმედებითი მიდრეკილებების ინდივიდუალურ თავისებურებას.

ასევე დამახასიათებელია რეალიზმის თეორიის ზოგიერთი ასპექტი, რომელზეც განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას ნიკო ნიკოლაძე.

საჭიროა ითქვას, რომ თვით ტიპიურობის პრინციპის ჩამოყალიბებისას იგი რეალიზმის ამ ერთ-ერთი ურთულესი საკითხის აშკარად გაპარტიკული ინტერპრეტაციით კმაყოფილდება. ნ. ნიკოლაძის რწმენით, მწერლისათვის „დიდი და ღრმა მნიშვნელობა აქვს“ იმ შემთხვევას, ცხოვრების იმ მოვლენას, რომლის მსგავსი შემთხვევა „ათასობით და ათი ათასობით ხდება კაცს, თითქმის ყოველგან და ყოველთვის“, ხოლო ის, რაც „მეტისმეტად იშვიათად ხდება დამკვირვებელს“ კვალდაუტოვებლად გაივლის, როგორც საზოგადოებისათვის, ისე ხელოვნებისათვისაც.

აქ ნ. ნიკოლაძე მხატვრულად მნიშვნელოვანი მოვლენის განსასაზღვრავად მექანიკური მატერიალიზმის მარტივ „არითმეტიკულ“ ხერხს მიმართავს. მისი რწმენით, რეალისტური ხელოვნების საგანია მხოლოდ ის, რაც გავრცელებულია, ხშირია, „ათასობით და ათი ათასობით ხდება კაცს“.

„იშვიათი“ და „უმნიშვნელო“ მისთვის აბსოლუტური სინონიმებია ესთეტიკური თვალსაზრისით. ნ. ნიკოლაძე ჯერ კიდევ შორს დგას „იშვიათის“ ცნების დიალექტიკური გაგებისაგან და, ამ მხრივ, XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ევროპული და რუსული ლიტერატურის წიაღში აღმოცენებულ „წმინდა“ რეალისტურ მოძრაობათა გზას მიჰყვება.

ნ. ნიკოლაძე უყურადღებოდ ტოვებს იმ გარემოებას, რომ კრიტიკული რეალიზმის თუმცა შედარებით მცირერიცხოვან, მაგრამ მეტად მნიშვნელოვან ქმნილებებში, „იშვიათისა“ და „მნიშვნელო-

ვანის“ პრობლემა სრულიად სხვაგვარი ასპექტით იყო გადაწყვეტილი.

ბალზაკი ერთ თავის საკმაოდ ცნობილი მოთხრობის დასასრულს შენიშნავს: «Если бы этот обыденно правдивый роман так закончился, это было бы похоже на мистификацию... Защитой от нареканий могут послужить необыкновенность развязки, к несчастью правдивой».¹

„იშვიათის“, „უჩვეულოს“ ესთეტიკური დისკრედიტაცია, ერთ-ერთი მთავარი საფუძველია იმ კრიტიკული შეფასებისა, რომელიც ნ. ნიკოლაძემ მისცა ილიას „გლახის ნაამბობს“.

როგორც ჩანს, კრიტიკოსი შეგნებულად უგულველყოფდა იმ ფაქტს, რომ ევროპული და რუსული რეალიზმის მთელ რიგ კლასიკურ ქმნილებებში (ბალზაკი, სტენდალი, გოგოლი, მერიმე) „იშვიათის“, „განსაკუთრებულის“ მხატვრული ფუნქცია სინამდვილეში არ შეზღუდულა ასე მკაცრად დადგენილი ნორმებით.

„იშვიათის“ მხატვრული მნიშვნელობის გაგება რეალიზმის ეპოქის დიდოსტატებმა შემკვიდრებით შეიძინეს რომანტიკოსებისაგან, მაგრამ მას ახალი ცხოვრებრივი გააზრება მისცეს, ახალი მხატვრული შინაარსი დაუდევს საფუძვლად და ცალკეულ შემთხვევებში ეს ცნება (პრაქტიკულად) ტიპიურობის პრინციპის განსახორციელებლად გამოიყენეს.

„... ვერც ცალკე ადგილების მშვენიერი სურათები, ენა, შედარებები, იგავები, ანდაზები და მარჯვედ, მოკლედ გამოთქმული დაკვირვებები ვერ მალავენ იმ საზოგადო ნაკლულეფანებას ამ თხზულებისას, რომ მისი დედა-საგანი იშვიათი, განვითარებული შემთხვევა და ხაიათია. — წერს ნ. ნიკოლაძე „გლახის ნაამბობის“ შესახებ.

დ. გამეზარდაშვილს თავის წიგნში — „ქართული კრიტიკული რეალიზმი“, ნ. ნიკოლაძის ამ სიტყვებთან დაკავშირებით სქოლიოში მოტანილი აქვს ბ. ბელინსკის ცნობილი მოსაზრება რუსი ბელეტრისტების (პოგოდინის, ზაგოსკინის და სხვ.) ნაწარმოებთა გამო: «мужики говорят чистым мужицким языком и никак не выходят из ограниченной сферы своих понятий. Напротив, нам приятнее было бы в подобных произведениях встречать таких мужиков, которые благодаря своей натуре или случайным обстоятельствам несколько возвышаются над ограниченною сферою мужицкой жизни».

არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ, „ქართული კრიტიკული რეა-

¹ Оппор де Бальзак, Избр. произв., 1949, стр. 219.

ლიზმის“ ავტორს, რომ ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“ უდავოდ ამართლებს ამგვარ მოთხოვნას.¹

ბელინსკის სიტყვები გმირის განსაკუთრებული „ნატურისა და შემთხვევითი გარემოებების“ შესახებ, არამც და არამც არ ეწინააღმდეგება რეალისტური ტიპიურობის პრინციპს, სწორედ იმის გამო, რომ მას საფუძვლად უდევს „იშვიათის“ ცნების ფართო ესთეტიკური გაგება.

ნ. ნიკოლაძის მთავარი შეცდომა იყო ის, რომ მან სცადა ქართული მწერლობისათვის დაესახა ზუსტად ის მხატვრული ამოცანები, რომლებიც გაპირობებული იყო რუსული ლიტერატურის განვითარების ერთი სპეციფიკური ეტაპის მოთხოვნილებით.

განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოჩნდა ასეთი ცდიდან და შესაბამისი ანალოგიებიდან გამომდინარე შეუსაბამობა ნ. ნიკოლაძის წერილის იმ ნაწილში, სადაც იგი ამტკიცებს, რომ ილიას მოთხოვნას „იმ მწერლობის გავლენა ატყვია, რომლის წარმომადგენელი იყვნენ რუსეთში გრიგოროვიჩი, მარკო-ვოვჩოკი და სხვ.“...

ნ. ნიკოლაძის სიტყვით 50-იანი წლების რუსულ ბელეტრისტიკაში იქმნებოდა ისეთი ნაწარმოებები: „რომლებშიც კარგად თუ ავად გლახკატური მდგომარეობის შებრალების გამოსახვა შეიძლებოდა“... და მკითხველ საზოგადოებას „ნამდვილი თანაგრძნობა და შებრალება ებადებოდა გლახკატობისა“.

როგორც ცნობილია, ნ. ჩერნიშევსკი ასეთი ლიტერატურის სათავეს გოგოლის „შინელში“ ხედავდა.

ასეთი იყო ლიტერატურა ხალხის უბედური, დაბეჩავებული წარმომადგენლების შესახებ, რომელსაც ნ. ნიკოლაძემ „გლახის ნაამბობი“ დაუკავშირა თავისი შინაარსით, მაგრამ ილიას მოთხოვნის მთავარი გმირი ყმა გლეხი გაბრო, ისევე, როგორც მისი სულიერი ძმები, ზაქრო და კაკო ყაჩაღი, არამც და არამც არ განეკუთვნებოდნენ აკაკი აკაკიევიჩისა და მისი უმწეო ორეულების იმ რიგს, რომელიც მკითხველი საზოგადოების მხოლოდ სენტიმენტალურ თანაგრძნობას ითხოვდა.

ილიას მოთხოვნა ქართველ მკითხველში იწვევდა არა მხოლოდ სიბრალულის გრძნობას დაჩაგრულთადმი, არამედ ღრმა აღშფოთებას, შეურიგებელ სიძულვილს, შურისგების, აქტიური ბრძოლის წყურვილს და ეს გრძნობა რეალურ გამოსავალს პოუვებდა თვით მისი გმირების განსაკუთრებულ „ნატურაში“, იმ „უჩვეუ-

¹ დ. გამეზარდაშვილი, ქართული კრიტიკული რეალიზმი, 1967, გვ. 598.

ლო“, მაგრამ მხატვრულად მართალ, რეალისტურად წარმოსახულ ვითარებებში, რომელთაც მწერალი ხატავდა.

ამრიგად, ტრადიცია, რომელსაც ქართულ ლიტერატურაში „გლახის ნაამბობი“ დაედო სათავედ, არსებითად განსხვავდებოდა რუსული ლიტერატურის იმ ტრადიციისაგან, რომელიც გოგოლის „შინელიდან“ დაიწყო.

სამწუხაროდ, ნ. ნიკოლაძეს სამოცდაათიანი წლების დასაწყისში არ შეეძლო მთლიანობაში წარმოედგინა ქართული რეალიზმის ამ ტრადიციის განვითარება.

„გლახის ნაამბობში“ მკაფიოდ იყო მინიშნებული ქართული რეალიზმის ის არსებითი თავისებურება, რომელმაც 80-იან და 90-იან წლებში ბუნებრივი განვითარება ჰპოვა ყაზბეგისა და ვაჟას შემოქმედებაში. ქართულ მწერლობაში ეს იყო პირველი ცდა ხალხის წიაღში დაბადებული გმირის, სამართლიანი შურისგების კეთილშობილური გრძნობით ამოძრავებული, სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ ამბოხებული პიროვნების რეალისტური სახის შექმნისა.

ეს იყო ახალი ტიპის მხატვრული ნაწარმოები, უპირველეს ყოვლისა, თავისი პათოსით. რადგან მთელი თავისი შინაარსით, მთელი თავისი მხატვრული ლოგიკით ის უარყოფდა სიბრალულის, შეწყალების, პატიების გრძნობას და ახალ, ჰუმანარტ პუმანურობას ხედავდა მჩაგვრელი ძალის, უსამართლობის, უხეში ძალადობის წინააღმდეგ შეურიგებელ, სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში.

ამ ნაწარმოებში მთავარი იყო არა მხოლოდ სოციალური უსამართლობის უშეღავათო მხილება, არა მხოლოდ საზოგადოებრივი ბოროტების მკაცრი რეალისტური უარყოფა, არამედ სინამდვილის რადიკალური გარდაქმნისაკენ მომწოდებელი, ახალი ჰუმანური იდეალების დამამკვიდრებელი. შთამაგონებელი „რომანტიკული“ პათოსი. ეს იყო რომანტიკული სულისკვეთების ახალი განსახოვნება, დროით, ისტორიული მომენტით, ეროვნული ცხოვრების კონკრეტული მოთხოვნილებებით ნაკარნახევი მიმართულება. ლიტერატურა იმ ხალხისა, რომლის შეგნებაში დღითიდღე ფესვს იდგამდა და ღვივდებოდა ეროვნული და სოციალური განთავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეა. ამ ცოცხალ რეალობადქცეული, საყოველთაო სულისკვეთების გამომხატველი მწერლობა ვერც წაეიდოდა სხვა გზით.

ნ. ნიკოლაძემ თავის წერილში ერთმანეთს დაუჯირისპირა ილია ჭავჭავაძის ორი ნაწარმოები „გლახის ნაამბობი“ და „კაცია ადა-

შიანი?!" და მათი მხატვრული შინაარსი ურთიერთსაპირისპიროდ, ურთიერთსაწინააღმდეგოდ სცნო.

საჭიროა აქ გაეხსენოთ, რომ თვით ილია განუყოფელ მთლიანობაში სედავდა თავისი შემოქმედებისა და, საერთოდ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული მწერლობის, ამ ორ ნაქადს, რომელთაც თავისი გამოხატულება „კაცია ადამიანი?!" და „გლახის ნაამბობში" კპოვეს. ეროვნული ცხოვრების ლოგიკა მის შორსმჭევრეტელ თვალს იმთავითვე წარმოუჩენდა ამ მთლიანობის ობიექტურ აუცილებლობას.

ქართული რეალიზმისთვის იმთავითვე აუცილებელი იყო როგორც უარყოფის, ისევე დამკვიდრების პათოსი. მეტად ნიშანდობლივია ამ მხრივ, რომ დასაწყისში ილიას მიერ ეს ორი მოთხრობა ჩაფიქრებული იყო როგორც ერთი მთლიანი ნაწარმოები და მათ მხოლოდ შემდგომ, მხატვრული დამუშავებას პროცესში, მიიღეს დამოუკიდებელი ფორმა. ლუარსაბ თათქარიძე და გაბრო ილიასთვის იყო ორი ძირითადი სახე, რომელშიც ეროვნული ცხოვრებას, თანამედროვე სოციალური სინამდვილის განვითარება, მისი წინააღმდეგობრივი მთლიანობა განსახოვნდა.

თუ პირველი (როგორც ძველი საქართველოს დრომოქმული, დეგრადირებული არისტოკრატიის ტიპიური წარმომადგენლის სახე) ილიას ბასრმა საჭრეთელმა მახინჯი, უკიდურესობამდე გამახვილებული რეალისტური გროტესკის შემზარავი ფორმებით გამოკვეთა, მეორეს (როგორც ახალი ეპოქის ცხოველმყოფელი ქროლვით გაღვიძებულ ხალხის ღვიძლ პირმშოს) იგივე შემოქმედმა დიდი მხატვრული დამაჯერებლობით გაუმახვილა ხასიათის რომანტიკული შტრიხები, ჭეშმარიტი ადამიანურობის გამომხატველი თვისებები და ამ გზით სრულიად ახალი იერი შესძინა იმ სახეს. რომელშიც უღმობლად გათელილი, მაგრამ ბოლომდე დაუთრგუნველი ხალხის მეზობლი სული და შემართება უნდა გამქლავებულიყო.

„შეუფერავი რეალიზმის“ პრინციპის პრაქტიკული ცალმხრივობა გამოქლავდა ქართული მწერლობისათვის მეტად მნიშვნელოვანი, კიდევ ერთი მომენტის უგულველყოფაში.

მართალია, გ. წერეთელი თეორიულად არ უარყოფდა რეალისტურ ლიტერატურაში „სამაგალითო“ სახეების შექმნის შესაძლებლობას (ერთ-ერთ წერილში, რომელიც სამოცდაათიანი წლების დასაწყისშია დაწერილი, იგი შენიშნავს: „მწერალს შეუძლია გამოიყვანოს თავის თხზულებაში... მისთანა გვამი, რომელიც ამჟა-

მად სამაგალითოა საზოგადოებისათვის...),¹ მაგრამ დამახასიათებელია, რომ მისი შემოქმედება არსებითად ამ ამოცანის განხორციელების გზით არ წარმართულა.

თავის შემდგომ წერილებში გ. წერეთელი, ისევე, როგორც ნ. ნიკოლაძე, რეალისტური მწერლობის მიზანდასახულებაზე მსჯელობისას, ძირითადად სხვა მომენტებზე ამახვილებს ყურადღებას.

თანამედროვე ცხოვრებაზე უშუალო დაკვირვება და მისი „ზემიწევილი სიმართლით“ ასახვა — აი, მთავარი მოთხოვნისა, რომელიც, მისი აზრით, შეუფერავი რეალიზმის ცნებას შეესაბამება.

გიორგი წერეთლის ეს შეხედულება პრაქტიკულად ყურადღების გარეშე ტოვებდა იმას, რაც მწერლის „უშუალო დაკვირვების“ მიღმა რჩებოდა და რის გარეშე თანამედროვე ვითარებათა გულმოდგინე მკვლევარს, შეიძლება, ფართო ისტორიული პერსპექტივის გრძნობა დაეკარგა.

ცხადია, გ. წერეთლისათვის, ისევე, როგორც გასული საუკუნის მეორე ნახევრის ქართველ მოღვაწეთა უმრავლესობისათვის, საპროგრამო მნიშვნელობა ჰქონდა ილიას ცნობილ სიტყვებს: „ჩვენი საქმე საქართველოს ხალხის ცხოვრებაა, მისი გაუმჯობინება ჩვენი პირველი და უკანასკნელი სურვილია“, მაგრამ მხატვრული თვალსაზრისით, როგორც „შეუფერავი რეალიზმის“ პრინციპის გამტარებელი, იგი ხელოვნების გარდამქმნელ, „გამამჯობინებელ“ მისიას შედარებით მეორეხარისხოვან როლს ანიჭებდა.

ქართველი ხალხისათვის XIX საუკუნეში აუცილებელი იყო არა მხოლოდ მწარე სიმართლის ცოდნა, არამედ შთამაგონებელი მაგალითიც უკეთესი მომავლისათვის, თავისუფლებისათვის, სოციალური პროგრესისათვის თავგანწირულ ბრძოლაში. საჭირო იყო ისტორიული პერსპექტივის გახსნა და ერის სულიერი მობილიზება ამის გამო ილიას და აკაკის შემოქმედებითი ძიების მთავარ მიზანს პირველი დღიდანვე პეროიკული, შთამაგონებელი, „სულისჩამდგმელი“ სახეების შექმნა წარმოადგენს. ამ სულისკვეთებით არის გამსჭვალული მათი ლირიკა, პოემები, მხატვრული პროზა.

ეროვნული სინამდვილის პეროიზაცია, როგორც უმნიშვნელოვანესი მხატვრული ამოცანა ილიას და აკაკის შემოქმედებაში ისტორიული ასპექტითაც განხორციელდა.

საქართველოს წარსულის გმირული სული მათ განასაგნეს იდეალურ მამულიშვილთა ამადლებულ, დიდების შარავანდდით მოსილ სახეებში. ილიამ და აკაკიმ შექმნეს საქართველოს პოეტური ისტო-

¹ „დროება“, 1873. № 1.

რია, რომელსაც ძალი და მხნეობა უნდა დაებრუნებინა ქართველი ზალხისათვის.

ამავე დროს მათ არსებულ სინამდვილეშიც, ერის აწმყოშიც ჯანჭვრიტეს სახეები, რომელთა სულიერ წყობაში შენარჩუნებული იყო ქართველი კაცის მედგარი, თავისუფლებისმოყვარე ხასიათი (გაბრო, ლელთ ლუნია, კაკო ყაჩაღი, ზაქრო, ლეგენდად ქცეული არსენა).

კიდევ უფრო ცხოვლად ილიას და აკაკის პოეზიის ჰეროიკული შემართება გამოვლინდა იმ ნაწარმოებებში, რომლებიც ქართველი ზალხის მომავლისკენ იყვნენ მიმართულნი და რომელშიც გამოიხატა მათი მგზნებარე, რომანტიკული ოცნება ამ მომავალზე.

უკვე „აჩრდილში“ ილია სვამს მომავალი ეროვნული გმირის პრობლემას („მაგრამ, ქართველნო, სად არის გმირი?“). ეს მოტივი ბოლომდე გასდევს ამ ორი პოეტის შემოქმედებას. გმირზე ოცნებით გამსჭვალულია აკაკის მთელი ლირიკა, ხოლო ილია ქავჭავაძე უკვე 1860 წელს წერს „ქართველის დედას“, სადაც პოეტის ფანტაზიით წარმოსახულია პერიოკული სურათი ქართველი ზალხის „მომავალი ცხოვრებიდამ“.

ისტორიული პერსპექტივის ძიება, არსებულ რეალობაში წარსულისა და მომავლის ჰეროიკული სულისკვეთების განჭვრეტა, რომანტიკული ოცნების სინამდვილესთან შეთანხმება ილიასა და აკაკისაგან მოითხოვდა მხატვრული განხორციელების შესაბამის ფორმებს. ბუნებრივია, რომ მათ ამ მიზნით მიმართეს რომანტიკული პოეზიის ზოგიერთ სპეციფიკურ საშუალებას — კერძოდ, პოეტური სიმბოლიკის ხერხს. სიმბოლური სახეები, რომლებიც უხვად მოიპოვება ილიას და აკაკის შემოქმედებაში, ძირითადად მათ პატრიოტულ იდეალებს გამოხატავენ (გაეხსენათ ილიას „აჩრდილი“, სატრფოს სახე აკაკის ლირიკაში და მრავალი სხვა).

მართალია, სიმბოლიკა აქ მოკლებულია იდემალების, ირაციონალობის იმ ელფერს, რომლითაც ის ბარათაშვილის ლირიკაში გვხვდება ჩვეულებრივ, მაგრამ, როგორც მხატვრული ხერხი, იგი მაინც აშკარად მოწმობს რომანტიკული პოეტიკის ღრმა გავლენას ილიას და აკაკის შემოქმედებაზე.

აღსანიშნავია, რომ სიმბოლიკა განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება ილიასთან და აკაკისთან იმ ნაწარმოებებში, რომლებიც მომავლის ნათელი ხილვის განცდით არის გამსჭვალული („მესმის, მესმის“, „ბაზალეთის ტბა“, „ამირანი“ და სხვა). პოეტური აზროვნების ეს ფორმა, აქ მკვეთრად განსხვავდება შედარებით მარტივი რე-

ალისტური ალეგორიზმისგან, რადგან ეს არის მხატვრულად ადეკვატური ფორმა პოეტური ოცნების, წინათგრძობის, რომანტიკული ალტაცების გამოსანატავად. პოეტური სიმბოლიკის მრავალსახოვანი ფორმები ერთ-ერთი უაღრესად საინტერესო მხარეა XIX საუკუნის რეალისტი მწერლების შემოქმედებისა, რომლის შესწავლას განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა აქვს, საერთოდ, ქართული რეალიზმის თავისებურების დასადგენად.

ამრიგად, ქართული რეალიზმის განვითარების მთავარი გზა, მისი ევოლუციის შინაარსი მოკლებულია სწორხაზოვან სიმარტივეს. თეორიული საყრდენი ამ განვითარებისა (სამოციანელთა ლიტერატურული შეხედულებანი) ასევე რთულია და, გარკვეული თვალსაზრისით, წინააღმდეგობრივიც.

აქ ადგილი აქვს ცალკეულ გადახრებს, შეცდომებს, უკიდურესობებს, რაც ნიშანდობლივია ცოცხალი ლიტერატურული პროცესისათვის. ხოლო კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის შინაგანი მრავალფეროვნება, რომელიც იმთავითვე შეიმჩნევა როგორც ძირითადად თეორიულ თვალსაზრისში, ისე ფუძემდებლურ მხატვრულ ნაწარმოებებშიც.

ეს ძირითადი თვალსაზრისი და მისი მხატვრული განხორციელება უმთავრესად ილიას და აკაკის სახელებთან არის დაკავშირებული. მათი ნოვატორული წვლილის ყოველმხრივი შეფასება შესაძლებელია მხოლოდ ეპოქის აქტუალურ მოთხოვნილებათა გათვალისწინებით, რადგან სწორედ ამ დიდმა მწერლებმა შესძლეს განსაკუთრებით ღრმად და სრულად ჩასწვდომოდნენ ამ მოთხოვნილებათა არსს.

ამავე დროს, მათ შემოქმედებაში გაცილებით მეტი სისრულით, ვიდრე სხვა სამოციანელთა ლიტერატურულ მოღვაწეობაში, გამოვლინდა პოეტური აზროვნების ფართო პორიზონტი — ნოვატორობისა და ტრადიციის (კერძოდ, რომანტიკული ტრადიციების) ორგანული შეუღლების ცდა.

ქართული რეალიზმის ფუძემდებელთა ამგვარად გამდიდრებულმა მხატვრულმა კრედიომ გზა გაუხსნა და გარკვეული გეზი მისცა ჩვენი მწერლობის შემდგომ განვითარებას გასული საუკუნის უკანასკნელ ათეულ წლებში. ამ გზას გაჰყვნენ, კერძოდ, სამოციანელთა უთვალსაჩინოესი მიმდევრები ალექსანდრე ყაზბეგი და ვაჟაფშაველა.

II. ილია ჭავჭავაძე

ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაში თავის კანონზომიერ განვითარებას პოეზებს ქართული ლექსის მრავალსაუკუნოვანი მემკვიდრეობა. მისი პოეტური აზროვნება ღრმა ფესვებით არის დაკავშირებული ქართული კლასიკური ლირიკის მრავალნაკადოვან ტრადიციებთან.

არსებობს აზრი, რომ, საერთოდ, ჩვენმა საშოკიანელებმა გარკვეული თვალსაზრისით გადაუხვიეს ქართული პოეზიის განვითარების მთავარ გზას.

ამ მოსაზრებას თითქმის არაფერი აქვს საერთო ისტორიულ სიმართლესთან. თუ შესაძლებელია რაიმე გადახვევაზე ლაპარაკი, უნდა ითქვას, რომ გასულ საუკუნეში თვით ჩვენმა ეროვნულმა ისტორიამ გადაუხვია თავის ჩვეულ კალაპოტს და ახალი მიმართულებით იწყო დინება. ასეთ ვითარებაში სწორედ ძველი ლიტერატურული მოტივებისა და ტრადიციების გადამღერება უნდა ყოფილიყო ერის ცხოვრების მთავარი გზისაგან აცდენა და თანამედროვეობის სულიერი მოთხოვნებისადმი ღალატი.

ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა ქართული პოეზია აქციეს თავისი დროის ყველაზე მაღალი იდეალებისათვის — ქართველი ხალხის ეროვნული და სოციალური განთავისუფლებისათვის საბრძოლო იარაღად.

ამ მიზნით, ქართულ პოეტურ სიტყვას მათ შესძინეს ის თავისებური მოქალაქეობრივი სიმახვილე და ნაჭედობა, რომელიც დღემდე მიულწვევლ ნიმუშად რჩება ჩვენი მწერლობისათვის.

ეს იყო მთავარი შემოქმედებითი ამოცანა, რომელმაც განაპირობა ილიას მხატვრული პრინციპების, მისი პოეტური ხელოვნების ძირითადი თავისებურებანი.

შეცდომა იქნებოდა გაგვეზიარებინა ის ტრივიალური შეხედუ-

ლებაც, თითქოს ილია პირველ რიგში იყო საზოგადო მოღვაწე და თითქოს მან სიტყვაკაზმული მწერლობა მხოლოდ და მხოლოდ „გამოიყენა“, როგორც სოციალური და პატრიოტული ბრძოლის ერთ-ერთი საშუალება.

ილია ჭავჭავაძე იყო პოეტი დაბადებით. პოეზია წარმოადგენდა მისი პიროვნების, მისი ადამიანური ბუნების თანდაყოლილ, განუყოფელ თვისებას.

ილიას ადრინდელი ლექსები ნათლად მოწმობენ, რომ იგი უკვე სიყმაწვილეში მძაფრად გრძნობდა თავის მოწოდებას და სინამდვილეს განიცდიდა როგორც ნამდვილი პოეტი.

ილია ჭავჭავაძემ მთელი ისტორიული ხანა შექმნა ჩვენს მწერლობაში. ამ მხრივ, მისი შემოქმედების ევოლუცია, რომელიც თითქმის ნახევარ საუკუნეს მოიცავს, უაღრესად დამახასიათებელია თავისი დროის ლიტერატურული მიმდინარეობისათვის და ეპოქალური ხასიათის ნიშნებს ატარებს.

პოეტური აზროვნების განვითარების თვალსაზრისით ილიას შეწოქმედება ახალ საფენურს მოასწავებს ქართული მწერლობის ისტორიაში.

ეს არის პოეზიაში რეალისტური სტილის ჩამოყალიბებისა და დამკვიდრების საფეხური, რომელიც, ამავე დროს, აღბეჭდილია, თვით პოეტისათვის დამახასიათებელი მთელი რიგი ინდივიდუალური: განუმეორებელი თავისებურებითაც.

აქ ჩვენ საქმე გვაქვს აშკარად თვითმყოფი ნიჭის, ორიგინალური პოეტური აზროვნების, რთული და, ამავე დროს, მთლიანი ესთეტიკური მსოფლგაგებისა და თავისებურად სრულყოფილი მხატვრული ოსტატობის გამოვლინებასთან.

ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებითი აზრის სიღრმე და მრავალმხრივობა განსაკუთრებით თვალნათლივ გამოჩნდა პოეტურ ეპოსში. მისი ხუთი პოემიდან თითოეული ღრმად თავისებური ნაწარმოებია, როგორც თემისა და შინაარსის, ისე ჟანრისა და სტილის თვალსაზრისითაც.

„აჩრდილი“ პუბლიცისტური შინაარსის ნაწარმოებია, რომელსაც მხოლოდ პირობითად შეიძლება ეწოდოს პოემა. „ქართვის დედა (სცენა მომავალი ცხოვრებიდამ)“ დრამატულ სურათს წარმოადგენს, „რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდამ“ — რეალისტური მოთხრობის სტილით დაწერილ პოეტურ ნაწარმოებს, „მეფე დიმიტრი თავდადებული“ — ხალხური თქმუ-

ლების პოეტურ სტილიზაციას, ხოლო „განდეგილი“ — ფილოსოფიური ხასიათის ნოველას.

განსაკუთრებით ორიგინალურია თავისი ფორმით „აჩრდილი“. ასეთი პოემა შეიძლება დაწერილიყო მხოლოდ ბაირონის „ჩაილდ-ჰაროლდისა“ და აქედან მომდინარე ეპიკური ჟანრის მწვევე კრიზისის გარკვეულ საფეხურთა გავლის შემდეგ, რაც XIX საუკუნის ქართულ პოეზიასაც შეეხო. მაგრამ „აჩრდილი“ ლირო-ეპიკურ ჟანრსაც კი არ განეკუთვნება. ეს არის სინამდვილეში დიდი ლექსი, რომლის კომპოზიციური აღნაგობა არსებითად ლირიკული ხასიათისაა, ოღონდ, შინაარსის შესაბამისად, ფართო, ნონუშენტური მასშტაბით გააზრებული.

„აჩრდილი“ განსაკუთრებით დამახასიათებელია ილიას შემოქმედებისათვის, არა მხოლოდ იმის გამო, რომ მასში პოეტურად გამქაფავებულია მწერლის სოციალური შეხედულებები, არამედ ამ პოემის თავისებური ფორმის თვალსაზრისითაც. ილიას დროინდელ ქართულ პოეზიაში „აჩრდილი“ არსებითად ნოვატორულ ნაწარმოებს წარმოადგენდა.

არსებობს „აჩრდილის“ ორი ვარიანტი: პირველი — 1859 წლის 26 იანვრით დათარიღებული და მეორე, ბოლო რედაქცია — 1872 წლისა.

პირველი ვარიანტი სინამდვილეში პოემის პირველ მონახაზს, თავისებურ „შავს“ წარმოადგენს. საბოლოო რედაქციაში ილიას, გარდა რამდენიმე ნაწილისა, პოემა ფაქტიურად თავიდან აქვს დაწერილი. შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის იმავე თემაზე, პრობლემათა იმავე რკალზე შექმნილი ახალი მხატვრული ნაწარმოები. ჩვენ აქ სპეციალურად არ შევჩერდებით საბოლოო რედაქციის შინაარსობრივ სიახლეზე (ამ მხრივ ღირსშესანიშნავია, კერძოდ, ის გარემოება, რომ პოემა გაწმენდილია სოციალური შემარიგებლობის გარკვეული მოტივისაგან, რაც პირველი ვარიანტის XIX თავში ელერდა განსაკუთრებით მკაფიოდ).

მხატვრული თვალსაზრისით საბოლოო რედაქცია გაცილებით სრულყოფილია პირველ ვარიანტთან შედარებით, რომელიც სწორედ ამ მხრივ, თითქოს ნაწარმოების სახელდახელო შავს წარმოადგენს.

საბოლოო რედაქცია ილიას მხატვრული ოსტატობის ბრწყინვალე ნიმუშია და განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ გამოხატავს მისი სტილის ორიგინალურ თავისებურებებს.

უკვე ეპიგრაფი ხაზგასმით მიგვითითებს საბოლოო რედაქციის

სხვაობაზე პირველ ვარიანტთან. თუ ადრე ილიას თავისი პოემისათვის წამძღვარებული ჰქონდა სიტყვები ფსალმუნიდან:

აღსდქ, უფალო ღმერთო ჩემო, და აღმართე ხელი შენი,
და ნუ დაივიწყებ გლახაკთა შენთა სრულიად...

საბოლოო რედაქციის ეპიგრაფია რუსთაველის ცნობილი სტრიქონები:

რა ვარდმან თვისი ყვაილი გაახმოს, დაამკნაროსა,
იგი წავა და სხვა მოვა ტურფასა საბაღნაროსა.

როგორც ვხედავთ, აქ ორ, სრულიად სხვადასხვა კონცეფციის გამომხატველ ეპიგრაფთან გვაქვს საქმე: პირველში „გლახაკთა“ მომავალი მთლიანად ღვთიურ მოწყალებაზე არის დამოკიდებული, მეორეში, ცხადია, ამგვარ გადამწყვეტ ფაქტორად ობიექტური ისტორიული კანონზომიერება იგულისხმება.

საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ილიასათვის განსაკუთრებით სარწმუნო და წმიდათაწმიდა ძეგლებს ცხოვრებისეული სიბრძნის ივალსაზრისით ორი ლიტერატურული წყარო წარმოადგენს. ერთის მხრივ, ქრისტიანული ლიტერატურის ძეგლები (სახარება, ფსალმუნი და სხვ.) რომელთაც იგი თავისებურ ქმედით, აქტუალურ ინტერპრეტაციას აძლევს და მეორეს მხრივ „ვეფხისტყაოსანი“, რომელიც მას აგრეთვე თავისებურად აქვს შეთვისებული. ამის ნათელ მაგალითს „გლახის ნაამბობში“ ვხედავთ. აქ საქმე გვაქვს ამ ორი ნაჯადის, ორი კონცეფციის დაახლოებისა და შერწყმის ცდასთან.

ილია ცდილობს, ერთის მხრივ, ქრისტიანული მწერლობის სასულიერო შინაარსს საერო, დროის აქტუალურ, სოციალურ პრობლემათა შესაფერისი ახსნა მისცეს, ხოლო, მეორეს მხრივ, „ვეფხისტყაოსნის“ კონცეფცია ქრისტიანულ ჰუმანიზმს დაუკავშიროს.

ქრისტიანული ჰუმანიზმი ილიას ესაჭიროება, როგორც ეროვნული და სოციალური განახლებისათვის ბრძოლის იარაღი. იგი მისთვის უმაღლესი მოძღვრებაა, რადგან ილია მასში კაცთმოყვარეობისა და სიკეთის საბოლოო გამარჯვების რწმენას ხედავს.

მაგრამ ილია შორს დგას ბოროტებისადმი წინაღუდგომლობის იდეისაგან.

ილიას მღვდლის („გლახის ნაამბობი“) საყვარელი სიტყვები „ვეფხისტყაოსნიდან“:

ხამს მოყვარე მოყვრისათვის
თავი კირსა არ დამრიდალ,

გული მისცეს გულსათვის,
სიყვარული — გზად და ხილად.

მოყვანისადმი თავდადებული სიყვარულის გარდა, ამ სიყვარულისთვის შურისგებასაც, მტრის მიმართ უშეღავათო, სასტიკ მოქმედებასაც გულისხმობს. ყოველ შემთხვევაში ასე აღიქვამს და ასე მოქმედებს მათი შთაგონებით გაბრო, რომელიც თავისი საყვარელი აღამიანების ჯალათის სისხლს ღვრის.

ვეფხისტყაოსნის სიბრძნე ილიასათვის „საღვთო წერილის“ საყვრო ტრანსკრიპციას წარმოადგენს.

პოეტურ ნაწარმოებში დიდი მნიშვნელობა აქვს ავტორის მიერ შერჩეულ „კამერტონს“. ისევე, როგორც სიმფონიაში პირველი აკორდი ტონს აძლევს ნაწარმოების მთელ მუსიკალურ უღერადობას, პოემაშიც დასაწყისი ხშირად განსაზღვრავს მისთვის დამახასიათებელ პოეტურ კილოს.

ილიას „აჩრდილის“ ინტონაცია საზეიმო, დღესასწაულებრივი, შინაგანად აღელვებული და ამალვებულია. ამ თავისებურ განწყობილებას მოახლოებული მომავლის, დიდი სოციალური გარდატეხების წინათგრძნობა განაპირობებს.

„აჩრდილის“ პირველი ვარიანტი მოკლებულია ამგვარი პათოსით გამსჭვალულ დასაწყისს.

აქ საქმე გვაქვს სტატიური სურათის აღწერასთან და სტილიც შესაბამისად ღუნე და მშვიდია:

მზე დაჰყურებდა კავკაზს მღვიმარე,
განაბრწყინებდა მას თეთრ-თმოსანსა.. და სხვ.

საბოლოო ვარიანტში ავტორი პოემას იწყებს დინამიური სტილით. იგი კი არ აღწერს მიმდინარე პროცესს, არამედ გვაუწყებს მომხდარ ცვლილებას, რომელსაც სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს:

აღმობრწყინდა მზე დიდებულადა
და გაანათლა ქვეყანა ბნელი...

ეს ორი დასაწყისი სტრიქონი კამერტონის ფუნქციას ასრულებს ილიას მიერ შექმნილი მთელი პოეტური სიმფონიისათვის.¹

პირველ სტრიქონში გაკეთებული გრამატიკული ინვერსია,

¹ აღსანიშნავია ნიშანდობლივი დამთხვევა „აჩრდილის“ ამ სტრიქონებისა იოანე მტბევეარის II დასდებულნის იმ ადგილთან, სადაც ქვეყნის ღვთიური სიმაართლით განათლების სიმბოლური სურათია აღწერილი: „აღმობრწყინდა მზე სიმაართლისა და განანათლა კიდენი ქუეყანისანი“.

რომელიც „აღმობრწყინდას“ წინადადების დასაწყისში აყენებს, აწეულ, პათეტიკურ ქლერადობას სძენს პოემის პირველ აკორდს, რაც კიდევ უფრო ძლიერდება სტრიქონის ბოლოს, გაშლით, „გუგუნით“ წარმოთქმულ „დიდებულადა“-ს მიერ.

ეს საზეიმო სტილი გაძლიერებულია მეორე სტროფში მყინვარის ეპითეტებით. აქ მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ამ ეპითეტების შინაარსი („ზვიადი“, „მძვინვარე“ და „დიდებული“) არამედ მათი ხმარების ფორმაც. ილია აქ შეგნებულად მიმართავს ძველ ფორმას — ბოლო „ი“-ს შეკვეცას: „დაკიდულ“, „დიდებულ“, „დადუმებულ“ (გავიხსენოთ გრ. ორბელიანის „შენი წელი კიპაროზ“, და „შენი ხმა სირინოზ“). ამასთან ერთად სტროფის ბოლო სტრიქონში გამოყენებულია ალიტერაცია, რომელსაც კვლავ „გუგუნი“ შემოაქვს ლექსში:

იგივ დიდებულ და დადუმებულ...

ყოველივე ეს ლექსის მუსიკალური ქლერადობის თვალსაზრისით გარკვეულ ელფერს აძლევს მთელ პოემას. თავიდანვე მკაცრიოდ ვლინდება ილიას მონუმენტური, უაღრესად ენერგიული, პათეტიკური სტილი.

მესამე სტროფში ეს ბგერადი დახასიათება მყინვარისა გაძლიერებულია შესაბამისი სკულპტურული სახით, რომელიც პოეტური სურათოვნების თვალსაზრისით ისევე მონუმენტურია, როგორც წინა სტროფები, რომლებშიც მუსიკა ქარბობს.

ეს არის ილიას მიერ შექმნილი უკვდავი სახე:

ქვესკნელთ ძალაოვან იგი მთა მდღვრად
ცას ვასარღვევად აღმოზიდულა,
მაგრამ მის სრბოლა ცაში უეცრად
თითქო ვანგებით შეყვანებულა.

ამ პოეტურ სიმბოლოს გარკვეული კავშირი აქვს ქართული რომანტიზმის პოეტიკასთან და, რაც მთავარია, აქვე იგრძნობა პრინციპული სიახლეც: შეიძლება ითქვას, რომ აქ ბარათაშვილის ლირიკული გმირის ლტოლვა ცისკენ. „ამაღლებისკენ“ ობიექტივირებულია, განსაგნებულია და მას, ამგვარად. მეტი ნივთიერი ძალა და ენერჯია აქვს მინიჭებული.

პოეტური ფანტაზია, აქ თითქოს ობიექტურ (მატერიალურ) სინამდვილეში არსებულ კანონზომიერებას გამოხატავს და, ამავე დროს, მას სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს დაკისრებული.

საქართველოს ბუნების თავისებური ხილვა და გაგება აქ სიმ-

ბოლურად გამოხატავს ქართველი ხალხის პოტენციურ ენერჯიას.

პოემის II კარი უაღრესად დამახასიათებელია ილიასთვის შემდეგი თვალსაზრისით: პირველ ორ სტროფში მოცემულია სინამდვილის უშუალო, ლირიკული, წმინდა გრძნობადი აღქმა, რომელიც შესაბამის „იდილიურ“, მეოცნებე განწყობილებას იწვევს. ხოლო მესამე სტროფიდან ძალაში შედის პოემის ლირიკული გმირის ინტელექტი — „უნდო გონება“. რომელსაც საგნების ზედაპირიდან აოეტის თვალი და გულისყური მათი სიღრმისკენ გადააქვს.

ნუ გჯერსო — მიოხრა — ეს მყუდროება,
სტუთისო ზეცაც და ქვეყანაც!

ღრმად ჩააკვირდი მის ღუმელს და სცნობ,
თვით მაგ ღუმელში რა წყველაც არი...

III კარში პოეტის განწყობილება ახალი მიმართულებით ვითარდება:

ბოლოს კი დილის სიტკბობაჲა
მეც გამიფანტა ეპეტა ღრუბელი
და ყოვლად მხსნელმა სასოებაჲა
მომცა ნუგეში მაცხოვნებელი.

აქ თითქოს, კვლავ სინამდვილის უშუალო, ემოციური ზემოქმედება იმარჯვებს და გონების „უნდობლობას“ სძლევს. მაგრამ სინამდვილეში პოეტის აღტაცება აქ უკვე განსხვავდება II კარის განწყობილებისაგან. აქ მიღწეულია ობიექტურისა და სუბიექტურის, გრძნობადისა და გონებრივის ურთიერთდაახლოება, თავისებური ერთიანობა.

პოეტის სიხარული, რომლის სტიმულს გარე სინამდვილე წარმოადგენს, უკვე „გონიერი“ ხასიათისაა და ამის გამო ის აქ პოეტური მსჯელობის ფორმაში პოეებს თავის გამოხატულებას.

ესთქვი თუ: სადაც ცა ეგრე მქვირვალებს,
ღამე ესეთის დილით ენთება,
სადც მზის ნათელი ეგრე ბრწყინვალებს,
იქ ძალუქს კაცსაც ბენიერება.

სინამდვილის უშუალო აღქმით გამოწვეული განწყობილება მხოლოდ მაშინ არის აყვანილი აბსოლუტურ ეთიკურ უფლებებში და მაშინ მკვიდრდება მხატვრულადაც, როდესაც იგი გამოდის წმინდა სუბიექტური განცდის ფარგლებიდან და საყოველთაო ხასიათს იღებს.

„აჩრდილის“ ლირიკული გმირი მხოლოდ მაშინ აძლევს თავის თავს სიხარულისა და სასოების უფლებას, როდესაც რწმუნდება, რომ ამ განწყობილების სტიმული, ამავე დროს, პოტენციური ფაქტორია საზოგადოდ „კაცთა ბედნიერებისაც“. ამრიგად ილიასთვის დამახასიათებელი სინამდვილის აღქმისა და გამოხატვის თავისებური რაციონალისტური ელფერი აქ კი არ გამორიცხავს გრძნობადს, ემოციურს, არამედ თავის თავში ითავსებს და თავისებურ აზრს, გამართლებას აძლევს მას.

განწყობილება, რომელიც ავტორის სულს მოიცავს (ამ თავისებული შინაგანი მოძრაობის შემდეგ) უკვე ახალი ელფერით ხასიათდება და ავტორი ზუსტად გადმოგვცემს მის სპეციფიკურ იერს:

აღმევსო ნელის სიხარულითა
ექვთაგან წინათ გვემული გული.

ეს არის უკვე არა უშუალო განცდა ბუნების მშვენიერებისა, არამედ გონებით გაფაქიზებული შეგრძნება მისი შინაგანი სიმბოლური არსისა.

III კარის ბოლოს გვხვდება პოეტური შთაგონების გამომხატველი თავისებური მხატვრული სახე:

მეწვიენენ იგი უცხო ხილვანი,
სავსენი ღვინის ნეტარებითა,
რომელთაც წარაქეთ კაცთ გულისთქმანი
საიდუმლობის მაცდურებითა.

„უცხო ხილვათა საიდუმლო მაცდურება“ თითქოს აახლოებს ილიას პოეტური შთაგონების ბარათაშვილისებურ რომანტიკულ გაგებასთან. მაგრამ, როგორც შემდეგში აშკარად ირკვევა, ეს „უცხო ხილვა“ (საქართველოს თანამდევი მოხუცის სახე), მხოლოდ გარეგნულად არის მოცული „იდუმალებით“. არსებითად ამ სიმბოლურ სახეს დაკისრებული აქვს სავსებით რეალური, ისტორიული ფუნქცია. იდუმალებით მოცულია მხოლოდ მხატვრული ფორმა ამ სახისა, ხოლო მისი შინაარსი სრულიად გარკვეულ ამქვეყნიურ იდეას გამოხატავს.

საერთოდ, ილიასთვის „იდუმალი“, „უცხო“, „ამალღებული“, განუყრელად არის დაკავშირებული ამქვეყნიურთან, მიწიერთან.

IV კარში დახატულია თვით მოხუცის სახე საქართველოს ბუნების ფონზე.

საინტერესოა ამ სახის გააზრების ისტორია. ილიას წინაშე აქ გარკვეული წინააღმდეგობა იდგა. ერთის მხრივ, იგი როგორც რეა-

ლისტი პოეტი, ცდილობდა მაქსიმალურად ცოცხალი და მკაფიო ფორმა მიეცა ამ გონების თვალით განქვერეტილი სახისთვის. მეორეს მხრივ, საჭირო იყო მისთვის განყენებული, იდეალური ელფერის შენარჩუნებაც.

აღსანიშნავია, რომ პოემის პირველ ვარიანტში ეს წინააღმდეგობა ჭერ კიდევ არ არის დაძლეული. აქ მოხუცის პორტრეტი მოცემულია სრულიად რეალისტურად, კონკრეტული შტრიხებით:

თეთრ სამოსელი ესხა მას ტანსა...
თავ-ღია იდგა. მის დიდი შუბლი,
საუკუნებით მთლად გადახნული,
ჭვარავდა ნიშნებს ღრმისა კეკისასა...

და თეთრი თმანი, მის ძლიერ მხრებზედ
სქლად ჩამოყრილნი... და სხვ.

ამრიგად, აქ მოხუცის სახე ცოცხალი ადამიანის თვისებებით წარმოგვიდგება და ჰკარგავს თავის სიმბოლურ მნიშვნელობას, თავისებურ შარავანდედს, რომელიც მას საბოლოო რედაქციაში ახლავს.

უკანასკნელ ვარიანტში მოხუცის სახე სრულიად განწმენდილია ამგვარი ელემენტებისაგან. აქ მინიშნებულია მხოლოდ მისი საერთო იერი, გამომეტყველება. მართალია, აქ ჰკარბად არის შეტანილი ეპითეტები, მაგრამ ისინი თითქმის ტავტოლოგიურ ხასიათს ატარებენ და მხოლოდ შინაგანი არსის გამოხატვას ემსახურებიან:

და მომევიწინა მე კაცი დიდი,
მყინვარზე მდგომი მოხუცებული,
ვითა ქვეყანა — ისც იყო მშვიდი,
უძრავი, უხმო, დაფიქრებული...

ამრიგად მოხუცის სიმბოლური სახე თითქმის აღარ გამოირჩევა ბუნების ფონზე და თითქოს ამ ბუნების („ქვეყნის“) არსად, მის შინაგან აზრად წამოგვიდგება.

თუ პირველ ვარიანტში მოხუცის პორტრეტს მთელი კარი აქვს დათმობილი, საბოლოო ვარიანტში იგი მხოლოდ ექვს სტრიქონში არის მოცემული, ხოლო მომდევნო სტროფები საქართველოს ბუნების აღწერისადმი მიძღვნილი, იმ ბუნებისა, რომელიც ამ სახის რეალურ არსებობას, მის ნივთიერ, „ემპირიულ“ გამოვლინებას წარმოადგენს.

IV კარში აღსანიშნავია თერგის ილიასეული აღწერა, რომელიც პირდაპირ ეხმაურება გრ. ორბელიანის „საღამო გამოსალმებისას“.

თერგის სახე „აჩრდილში“ წარმოადგენს გრ. ორბელიანის ცნობილი მეტაფორის თავისებურ განვრცობას, განვითარებას („თერგი რბის, თერგი ღრიალებს, კლდენი ბანს ეუბნებია“). ეს პოეტური სახე ილიას მიერ მხატვრულად კიდევ უფრო დაკონკრეტებულია:

თერგი მრისხანე, თერგი მბღღინვარე
ქაფისა ზვირთთა მიაქანებდა.
ვით შმაგი ლომი დაქრილი, ცხარე,
პრბოდა, ბლაოდა, მიღრიალებდა.

დაახლოებით ასევეა გააზრებული ეს სახე პირველ ვარიანტშიც. უხნა ვიფიქროთ, რომ თერგის პოეტური აღწერა თავისი წარმოშობით ლიტერატურული ხასიათისაა და გრ. ორბელიანის ცნობილი მეტაფორით არის შთაგონებული. უფრო გვიან, „მგზავრის წერილებში“ ილიას იგი უკვე სრულიად ახლებურად, ორიგინალურად აქვს დანახული და გააზრებული.

საინტერესოა გადასვლა IV კარიდან V-ზე. თუ პირველში ცენტრალური ადგილი უჭირავს თერგის აღწერას, მეორეში ავტორი არაგვს მიმართავს. შესაბამისად იცვლება პოეტის ინტონაცია. IV კარში, აღწერა ძირითადად ეპიკური ხასიათისაა და სტილიც თუმცა მძაფრი და ექსპრესიულია, მაინც ეპიკის ჩარჩოებში თავსდება, მე-V კარში ავტორი პირდაპირ მიმართავს არაგვს. აქ გამოყენებულია ლირიკული მიმართვის ხერხი. აღსანიშნავია, რომ IV კარის დასასრულს, მას შემდეგ რაც ჩვენ უკვე მოვისმინეთ თერგის დახასიათება მდიდარი ეპითეტებით, ილია ახსენებს არაგვს მხოლოდ ერთი ეპითეტით:

იქით შორს სჩანდნენ მინდორნი, ტყენი
და იმათ შორის — არაგვიც ჩვენნი...

ეს ბოლო ორი სტრიქონი ნიშანდობლივია იმითაც, რომ ოთხ სტრიქონიანი სტროფები ჯვარედინი რითმებით აქ მოულოდნელად იცვლება წყვილრიტმიანი ორი სტრიქონით. რიტმის მოულოდნელი შეცვლა, „მოწყვეტა“, თითქოს პაუზას, ამოსუნთქვას ნიშნავს და ამის შემდეგ, იწყება V კარი, რომელიც წინა, არსებითად ეპიკური კარისაგან განსხვავებით, მთლიანად ლირიკულ-რიტორიკულ მიმართვებზე არის აგებული.

არაგვი, ისევე როგორც თერგი, მშვენიერია, მომხიბლავია, მაგრამ არა მხოლოდ თავისი გარეგანი თვისებებით, არამედ იმ განუყოფელი ასოციაციითაც, რომლებიც მასთან არის დაკავშირებული ქართველი ადამიანის შეგნებაში. სწორედ ამის გამო მას ეკუთ-

ვნის ერთადერთი, მაგრამ ყველაზე სანუკვარი ეპითეტი — „ჩვენი“...

VII კარს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს პოემაში. ავტორის ტექსტი აქ იცვლება მოხუცის ტექსტით. პოეტური ფორმის თვალსაზრისით ეს ცვლილება ყველაზე ხელშესახებად გამოიხატება იმით, რომ ათმარცვლიანი ლექსი, რომლითაც წინა ექვსი კარი არის დაწერილი, ბუნებრივად იცვლება თოთხმეტმარცვლიანით (ჯვარედინი რითმით). ეს წყობა უფრო ტევადია, უფრო შესაფერისი, მოხუცის ღინჯი, ავტორის ტექსტზე არანაკლებ პათეტიკური, მაგრამ კიდევ უფრო დიდებული, „მნიშვნელოვანი“ სტილისა.

ეს „მნიშვნელოვანება“ განსაკუთრებით იგრძნობა საბოლოო ვარიანტში. პირველ ვარიანტში მოხუცის ტექსტი უფრო ინტიმურია, მაგრამ ნაკლებშთაბეჭდავი:

მარად და ყველგან შენთან ვიყავ, ტკბილო ქვეყანა,
დასაბამითვე შენი დამყვა მე სიყვარული...

საბოლოო ვარიანტში პირველი ორი სტრიქონი უფრო ლაკონურია, უფრო მკაცრი და ლაპიდარული:

მარად და ყველგან საქართველო მე ვარ შენთან,
მე ვარო შენი თანამღევი, უკვდავი სული...

მოხუცის ლექსიკას თავისი ელფერი გააჩნია. იგი საგრძნობლად არქაიზებულია:

მეც წარვტყვევნილვარ წარსულ დღეთა შენთა ნატვრითა.
... წარელითა დღეთა შენთა მახსოვს დიდებულება.
... და ძესა შენსა დღეს არც კი სწამს შენი აღდგენა,
განწირულების შთასდგომია მას გულში წყლული... და სხვ.

ეს თავისებური სინტაქსური და ლექსიკური ელფერი თავის შესაბამის ეფექტს ქმნის და მოხუცის მონოლოგი ისე ეღერს, როგორც დროთა სიღრმიდან მომდინარე ლაღადისი.

VII კარში გვხვდება ბრწყინვალე პოეტური სახე, რომელიც მოხუცის გულისტყვილს გამოხატავს და ქართველთა ცნობიერებაში ეროვნული გრძნობის გაღვივებას ემსახურება:

„...და დაუგდისარ ვით ტაძარი გაუქმებული“.

ქრისტიანული მწერლობის მეტაფორული ლექსიკონიდან ნახესხები ეს პოეტური სახე (შეად. ნ. ბარათაშვილის „ვპოვე ტაძარი“) მით უფრო ორგანულია, რომ VIII კარში ავტორი თავისებურ

„რელიგიურ“ არგუმენტაციას მიმართავს პატრიოტული იდეის დასამკვიდრებლად:

აქ არვის — დიდსა, თუ პატარასა, —
ქვეყნის ტკივილით არ სტივია გული,
დაჰიწყებია, რომ ქვეყნად ცასა
ღვთად მოუცია მხოლოდ მამული.

მოხუცის უკანასკნელი სიტყვები, ცხადია, ილიას ახალ პატრიოტულ რწმენას გამოხატავენ და ისინი მხოლოდ ფორმით ეხმარებოდნენ როგორც ქრისტიანული რელიგიის კონცეფციას, ისე ბარათაშვილის ლექსის მეტაფორულ შინაარსს.

VII კარში ილია ერთგვარ ტექნიკურ უხერხულობას ხვდება ლექსის წყობის თვალსაზრისით. დასაწყისში მოხუცის მიმართავს საქართველოსადმი სრულიად შეეფერება თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი. მაგრამ შემდეგ, როდესაც იგი საქართველოს სინამდვილის თავისებურ ანალიზზე გადადის და პოეტურ მსჯელობას მიმართავს, ეს წყობა თითქოს ზედმეტად ფართო აღმოჩნდება მისთვის და აქ, ნაწილობრივ ადგილი აქვს რიტორიკულ ზედმეტსიტყვაობას. ამის გამო VIII კარში ილია უბრუნდება ათმარცვლიან ლექსს, რომელიც თავის მხრივ, სხვა თვისებებთან ერთად, ბუნებრივ გულითაღობასაც სძენს მოხუცის ტექსტს:

წმინდაა იგი, ვისაც ეღირსა
მამულისათვის თავის დაღება..
ნეტა იმ ვაჟკაცს, ნეტა იმ გმირსა,
ის თავის ხალხში აღარ მოკვდება.

მოხუცი თითქოს ჩამოდის მაღალი კვარცხლბეკიდან და მისი მონოლოგი უფრო ადამიანური, გულითადი ხმით ჟღერს.

VIII კარის შინაარსი ოცნებაა. ეს არის ოცნება სიმღერაზე, რომელშიც განდიდებული იქნება მამულისთვის დაღუპული გმირი და რომელიც ახალ გმირს გააჩენს ქვეყნად.

ოცნების თემა ლალი ტონალობით ვითარდება და ემოციური ნაკადი ერთი წუთით თითქოს სძლევს კიდევ ფხიზელი გონების მკაცრ მოქმედებას.

მაგრამ IX კარში მოხუცი კვლავ უბრუნდება სინამდვილეს:

მაგრამ, ქართველნო, სად არის გმირი,
რომელსაც ვეძებ, რომელსაც ვსტირი?
იგი აღარ ვყავთ... მის მოედანი
ჯაგით აღვსილა, ვერანად ქმნილი.

აქედან იწყება ბრალდება, რომელიც თანამედროვე საქართველოს მკვიდრთადმი არის მიმართული და რომელიც თავისი სტილითა და ინტონაციით ბიბლიურ პატრიარქთა მრისხანე ლაღაღებს მოგვაგონებს:

...გმირის დამბადი დიდი საგანი
თქვენში სპობილა და წაწუმედილა.
გადასდგომიხართ თქვენ ქართველობას,
დაგინგრევათ დიდი შამული —
რალა დაჰბადავს თქვენში დიდ გრძნობას?
რითი ალტინდეს ქართველის გული...

ამგვარი ინტონაციური კონტრასტებით „აჩრდილში“ მიღწეულია ერთი და იმავე თემის — ლაიტმოტივის მრავალმხრივი გახსნა და განვითარება.

„აჩრდილის“ სტილისთვის დამახასიათებელია მკაფიო (თანამედროვეთათვის ადვილად გასაგები) მინიშნებების ხერხი. მძაფრი პოლიტიკური მინიშნებით მთავრდება პოემის IX კარგი:

თქვენგან გმობილი — უცხო კალთის ქვეშ,
ვითა ობოლი შეფარებულა.

X კარში ილია მიმართავს ახალ მინიშნებას:

აგერ ორ-სამ კაცს რალაც უგრძენიათ,
ქვეყნისა სახსრად ერთად მოდიან,
ერთის საქმისთვის გაუღვიძნიათ
და ერთმანეთს კი არ ენდობიან.
ერთმანეთისა მათ სიკეთე ჰშურთ,
თუმც ერთისათვის თითქოს იღვწიან,
თვით ამხოვენ მას, რის აღდგენაც ჰსურთ,
თვით ჰშველიან მას, რასაც ებრძვიან.

პირველ ვარიანტში უკანასკნელი მინიშნება კიდევ უფრო ვრცელ ხასიათს ატარებდა და იგი XV და XVI კარში იყო გაშლილი.

მინიშნების ენას ილია, ისევე როგორც მისი დროის სხვა პოეტები, საერთოდ, ხშირად მიმართავს. აქ ეს ხერხი გამართლებულია ერთი გარემოებითაც. მოხუცი უბრალო მაყურებელი კი არ არის ქართლის ცხოვრებისა, არამედ მისი განმაზოგადებელია, ამის გამო, იგი მსჯელობს და აზროვნებს არა კონკრეტული კატეგორიებით, არამედ „აბსტრაგირებული“ სახეებით; ისტორიულში, კონკრეტულში იგი განსჭვრეტს ზოგადს, არსებითს, აბსოლუტურს.

ასეთი განზოგადებული პოეტური სახე გვხვდება XI კარში, სადაც ილია ბატონყმობის ინსტიტუტის სიმბოლურ სურათს ხატავს. აღსანიშნავია, რომ ეს მოტივი საბოლოო ვარიანტში სრულიად

მოუშაადებლად, ყოველგვარი გადასვლის გარეშე იჭრება პოემაში. იგი უშუალოდ ერთვის ეროვნულ მოტივს და მის ორგანულ განვითარებას წარმოადგენს.

აგერ უფალი და მისი მონა. .
თრთოლით სასწორზედ ხარჯს უწონს ძნელსა
და, რა დასწორდა სასწორზედ წონა,
უფალი პინას ზედ ადგამს ფეხსა
და მით მის ხარჯსა ერთსა — ორად ხდის...

როგორც ცნობილია, „აჩრდილის“ პირველი ვარიანტი იწერებოდა 1858—59 წლებში, როდესაც ბატონყმობის წინააღმდეგ ხმის ამაღლება აქტუალურ ამოცანას წარმოადგენდა. საბოლოო ვარიანტში, რომელიც ილიამ 1872 წელს გამოაქვეყნა, ეს კრიტიკა თითქოს ნაგვიანვე იყო.

მაგრამ ობიექტურად ილიას მიერ შექმნილი პოეტური სახე უფრო ზოგად, „ზეისტორიულ“ ხასიათს ატარებს, ვიდრე მისი კონკრეტული ისტორიულ-სოციალური შინაარსი და ამრიგად, მთლიანად ინარჩუნებს თავის საზოგადოებრივ აქტუალობას. უფალისა და მონის სახეები აქ, საერთოდ, სოციალური ექსპლუატაციის, უსამართლობის სიმბოლოებად აღიქმება.

როგორც პავლე ინგოროყვა აღნიშნავს „აჩრდილის“ კომენტარში, პოემის საბოლოო ვარიანტს არ დაუკარგავს თავისი საზოგადოებრივი რადიკალიზმი. უფრო მეტიც, პოემიდან ამოღებულ იქნა სოციალურად ყველაზე ლიბერალური ადგილი:

მოვა დრო, როცა მაგ შენ უფალსა,
შეუბრალებელს, ხარბსა, გულქვასა
თვისი დიდება, ამპარტავენობა,
ფუჭი, ამო დაავიწყდება,
მაშინ გიხილავს უბრალოდ დასჯილს,
სინანულითა გარდგეხვევა ძმას,
შენს მტკიცე გულზედ ცხარე ცრემლს დაღვრის
და შენც, კეთილო, მიუტევე მას.

პოემის საბოლოო ვარიანტი სავსებით თავისუფალია ამგვარი ილუზიებისა და სენტიმენტალური ინტონაციისაგან. მართალია, აქ მონის შინაგან მონოლოგში სასოწარკვეთის ნოტებიც ჟღერს, ხოლო მოხუცის ტექსტი მისდამი მტკივნეული თანაგრძნობით არის გამსჭვალული („შენში კაცისას გრძნობას არ ხედვენ, დედას ძუძუთგან შვილსა აჰგლეჯენ“... და სხვ.), მაგრამ აქ ბევრად უფრო ძლიერად ისმის განრისხების, სიძულვილის, უსამართლობასთან შეუირიგებლობის მოტივი. მოხუცის სიტყვები გასხივოსნებულია მომავ-

ლის რწმენით და ეს რწმენა მედგარ, მომწოდებელ ინტონაციაში მქლავნდება.

ასე იწყება ილიას „აჩრდილის“ სოციალურად ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილი:

შრომისა ახსნა — ევ არის ტვართი
ძლევამოსილის ამ საუკუნის,
კაცთა ლელვისა დიადი ზეირთი
მაგ ახსნისათვის მედგრად იბრძვის.
ველარ განუძღვებს ქვეყანა ძველი
განახლებისა გრიგალის ქროლას,
ველარ განუძღვებს ქვეყნის მძარცველი
ქეშმარიტებით აღქრელსა ბრძოლას,
და დაიშხვრევა იგი ბორკილი
შემფერხებელი კაცთა ცხოვრების,
და ახალს ნერგზედ ახლად შობილი
ესე ქვეყანა კვლავ აღყვავდების.

აღსანიშნავია, რომ ეს ადგილი არ არის პირველ ვარიანტში. საერთოდ, პოემის პირველ რედაქციაში ვერ ვხვდებით ასე მკაფიოდ, ასე ხატოვნად ჩამოყალიბებულ აზრს „შრომის ახსნის“ შესახებ.

ილიას სიტყვები „შრომის ახსნაზე“ დაწერილია 70-იანი წლების დასაწყისში, ახალი პათოსით და რწმენით. ცხადია, აქ პოეტი გულისხმობს არა მხოლოდ ბატონყმობის გადანაშთების მოსპობას, არამედ თავისი დროის უფრო აქტუალურ ამოცანებსაც.

პოეტური განზოგადების ძალით „აჩრდილის“ ეს სტრიქონები სავსებით ინარჩუნებენ აქტუალურ ჟღერადობას და ასეთი ფორმა სავსებით შეესიტყვება პოემის რევოლუციურ იდეას. ობიექტურად ილია აქ მთელი ექსპლოატაციაზე დაფუძნებული ძველი სამყაროს რევოლუციურ მსხვრევისკენ და გარდაქმნისკენ მოგვიწოდებს.

მართალია, საბოლოო რედაქციაშიც ვხვდებით პირველი ვარიანტის რუდიმენტებს, რომლებიც სოციალური შემწყნარებლობის იდეას გამოხატავენ („და ერთად სძოვდეს ცხვარი და მგელი“... და სხვ.), მაგრამ ნაწარმოების საერთო სახეობრივ ქსოვილში ეს ელემენტები ბაცდებიან, აშკარად იჩრდილებიან, რადგან აქ დომინანტური ადგილი უჭირავს ძველი სამყაროს რევოლუციური ნგრევის, „განახლების“ მოტივს და ეს მოტივი გახსნილია პოემის მთავარ, მხატვრულად განსაკუთრებით შთამბეჭდავ სახეებში.

XVI კარი გამოირჩევა თავისი სპეციფიკური შინაარსით. აქ დახატულია ილიას თანამედროვე ქართული საზოგადოებრივი ცხოვ-

რების შედარებით კონკრეტული სურათი, სახელდობრ, საქართველოს დედაქალაქის, ტფილისის სინამდვილე.

მაგრამ ეს კონკრეტულობა შეფარდებითია, საქმე ისაა, რომ ავტორი რამდენიმე სტროფში ათავსებს მთელი თბილისის ცხოვრებას, მისი სოციალური ყოფისა და ზნეობის ძირითად ტიპიურ ნიშნებს. ამის გამო, დახასიათებაც ზოგადია. იგი მოიცავს დედაქალაქის სხვადასხვა საზოგადოებრივი ფენებისათვის (თუ აღამიანთა ჯგუფებისათვის) საერთო და არა სპეციფიურ თავისებურებებს.

ამ კარში ილია მიმართავს მისი მხატვრული სტილისთვის ერთ მეტად დამახასიათებელ ხერხს.

იგი ხატავს ჯერ სინამდვილის ზედაპირულ, უშუალოდ დანახულ, მოჩვენებით სურათს, ხოლო შემდეგ მას კონტრასტის სახით უპირისპირებს ამავე სინამდვილის გონებით განჭკვრეტილ არსს.

ერთგზით შეჰხედავთ და იქ ცხოვრება
მართალ ცხოვრებად მოგეჩვენება.
პლხინობენ კიდეც, კიდეც ჰხარობენ,
პფიქრობენ, გრძნობენ და კმოქმედებენ.
... მაგრამ მათ ცრემლსა, ღიმილს, თუ გრძნობას,
კმუნვას, სიხარულს თუ მოქმედებას,
ფრჩხილის ოდენიც არა აქვს აზრი.
... ფუჰია იგი მისი ცხოვრება
უფერულია და ცალიერი.

გარეგან ბრწყინვალეობას, სიჭრელეს უპირისპირდება შინაგანი უშინაარსობა, „უფერულობა“.

XVII კარი სხვა ხასიათის მხატვრულ კონტრასტზეა აგებული. აქ პოეტურად დასურათებულია საქართველოს ძველი დედაქალაქის მცხეთის წარსული და აწმყო.

წარსულის დახასიათებისას, ილია ქართული ისტორიის ლეგენდარულ სახეებს მიმართავს:

აგერა მცხეთაც — საეანე გმირთა,
დიდი აკლდამა დიდი ცხოვრების,
სად პირველ ქართლის მორკმულთა შვილთა
ღრმად ჩარგეს ძირი თავისუფლების.

სად ის ხე ნაძვის მის სურნელისა
ჰყვოდა ქართლის წულულთა კურნებად
და მის ქვეშ წყარო უკვდავებისა
სცემდა იაზმას ერის ცხოვნებად.

ამაღლებულ რომანტიკულ სტილს, რომელიც აქ განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ ლექსიკაში („სავანე გმირთა“, „დიდი აკლამა დიდი ცხოვრების“, „იაზმა“, „წყარო უკვდავებისა“...) და სახეების სიმბოლურ გააზრებაში მქადავდება, მოულოდნელად ცვლის თანამედროვე სინამდვილის სრულიად შეუღამაზებელი რეალისტური სურათი:

და იგი დედა-ქალაქი ვრცელი
აწ სამიკიტნო დაბად ქცეულა.

სიმბოლური, გადატანითი მნიშვნელობა აქვს XVII კარის ბოლო, დამასრულებელ სტროფსაც, რომელშიც გაერთიანებულია ორი კონტრასტული მოტივი, ორი სინამდვილე და შესაბამისად ორი სტილი:

ნგრეულან მისნი დიდნი პალატნი,
დიდი ცხოვრება მის დაცემულა,
დღეს იმ ცხოვრების წმინდა ალაგნი
პარტუცვთ ქელვითა შეგინებულა.

საგულისხმოა, რომ პოემის პირველ ვარიანტში იყო ვრცელი ისტორიული ნაწილი. იგი მოიცავდა XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII და ნაწილობრივ XXIX და XXX კარებს.

აქ მოხუცი იგონებდა იაზონის ხომალდ „არლოს“, ძველ დიოსკურიას, „ეას“, ბიჭვინთას, მეფე ფარნავაზს, დიმიტრი თავდადებულს, დავით აღმაშენებელს, თამარს, რუსთაველს, კომნენს, რუსთ ხელმწიფეს იოანეს...

უკანასკნელი ვარიანტიდან ისტორიის ეს ვრცელი პოეტური მიმოხილვა ამოღებულია.

თავისი საბოლოო რედაქციით „აჩრდილი“ მიმართულია მომავლისკენ. მის მთავარ პათოსს „მყოობადის“ შენება წარმოადგენს, ხოლო ამ მხრივ, წარსული ილიასთვის მხოლოდ დასაყრდენია.

ამ დროისათვის „აჩრდილის“ ავტორს უკვე დაწერილი აქვს ცნობილი სტრიქონები, რომლებიც მისი რწმენის სიმბოლოდ და მთელი მისი შემოქმედების დევიზად იქცნენ:

მოვიკლათ წარსულ დროებზე დარდი,
ჩვენ უნდა ვსდიოთ ახლა სხვა ვარსკვლავს.
ჩვენ უნდა ჩვენი ვშვათ მყოობადი,
ჩვენ უნდა მივცეთ მომავალი ხალხს.

ისტორიული ნაწილიდან საბოლოო რედაქციაში შეტანილია სრულიად ახალი XIX და მთლიანად გადამუშავებული XX კარი. მათი არსებობა აქ გამართლებულია იმით, რომ ორივე ამ ნაწილის

შინაარსს სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება, ხოლო ეს შინაარსი უშუალოდ ეხმაურება თანამედროვეობას.

პოემის დასასრულს აღსანიშნავია მოხუცის ლოცვა, რომელიც გასული საუკუნის ქართული პატრიოტული პოეზიის შედეგს წარმოადგენს.

ლოცვა, როგორც ლირიკული აღსარების სახეობა, უცხო არ არის ახალი დროის ევროპული პოეზიისათვის.

ბუნებრივია, რომ XIX საუკუნეში ეს სახეობა გვხვდება უკვე ქართველ რომანტიკოსებთან (გავიხსენოთ გრ. ორბელიანისა და ბარათაშვილის შემოქმედება). ილიამ და აკაკიმ ახალი სული ჩაუდგეს ამ ფორმას. მათ იგი გამოიყვანეს ინტიმური „აღსარების“ ვიწრო ჩარჩოებიდან (აღსანიშნავია, რომ ჭაბუკი ილიას შემოქმედებაში იგი სწორედ ამგვარი შინაარსით გვხვდება) და ეროვნული აღდგენისა და აღორძინების მხურვალე რწმენა, უკეთეს მომავალზე ოცნება და მისთვის ვედრება ჩააქსოვეს შიგ. „აჩრდილის“ ლოცვაში პატრიოტული გრძნობა რელიგიური ექსტაზის სიმძაფრით ვლინდება, მაგრამ სინამდვილეში პოეტის ვედრებას მხოლოდ საერო, ამქვეყნიური მიზნები და ინტერესები უდევს საფუძვლად.

ძველი ფორმა გამოყენებულია ახალი შინაარსისათვის და ამგვარად, თვით ფორმასაც, გამოხატვის სტილსაც ახალი ხასიათი აქვს შექცენილი.

ილიას მიერ „აჩრდილის“ გადამუშავებას თავისი საინტერესო ისტორია აქვს. 1872 წლის ივლისში პოეტი თავის ერთ კერძო წერილში შენიშნავს:

„მე არაფერსა ვწერ. ამ აჩრდილმა ტყავი გამაძრო ისტორიულს ნაწილზედ... შევდეგ და ერთი ნაბიჯი წინ ვერ წავდგი. რა ვქნა. ვამბობ ამ აჩრდილს თავი დავანებო მეტქი: ეგ ოხერი ჩვენი ისტორია... მარტო ომების და მეფეების ისტორიაა, ერი არსადა ჩანს. მე კი ასეთი აგებულების ადამიანი ვარ, რომ მეფეების და ომების სახე არ მიზიდავს ხოლმე. საქმე ხალხია, და ხალხი კი ჩვენს ისტორიაში არა ჩანს. ვწუხვარ და ვდრტვინავ, და განკითხვა არსით არი“.

ილიას მიერ „აჩრდილის“ საბოლოო ვარიანტზე მუშაობის დროს განცდილი სიძნელეები, გამოხატავდნენ იმ შემოქმედებით კრიზისს, რომლის პროცესშიც თანდათან ქრებოდნენ პოეტის ადრინდელი რომანტიკული ილუზიები და მათ ადგილს ახალი მსოფლმხედველობრივი და პოეტური იდეალები იკავებდნენ.

პოემის საბოლოო რედაქცია ბრწყინვალე ილუსტრაციაა იმისა, თუ როგორ მიაღწია ილიამ ახალ შემოქმედებით საფეხურს, რო-

გორ შთაბერა მან „ქართლის ცხოვრების“ ლეგენდარულ სახეებს, ეროვნული გადარჩენის იდეალებს, პატრიოტულ მიზანსწრაფვას და მის გამომხატველ ქართულ პოეტურ სიტყვას ახალი, დროისათვის შესაფერისი დემოკრატიული სული და უკეთესი მომავლისათვის რევოლუციური ბრძოლის იარაღად აქცია.

პოეტური აზროვნების ევოლუციის თვალსაზრისით ამ პროცესში მთავარი იყო ლიტერატურული ტრადიციების შემოქმედებითი გადააზრება, არსებითი ტრანსფორმირება ძველი ფორმებისა (ახალი შინაარსის შესაბამისად) და ქართულ პოეზიაში ახალი, რეალისტური სტილის დამკვიდრება.

„ქართლის დედა“ თავისი შინაარსით უთუოდ ეხმაურება „აჩრდილს“. ამ სიახლოვის მთავარი მიზეზია ის გარემოება, რომ ეს დრამატული პოემაც, ისევე როგორც „აჩრდილი“, თავისი დედააზრით მომავლისაკენ არის მიმართული. მაგრამ „ქართლის დედა“ თავისი სტილით თითქმის განცალკევებით დგას ილიას პოეზიაში. აქ უკიდურესობამდე არის მიყვანილი ილიას პოეტური მეტყველების ზოგიერთი ისეთი დამახასიათებელი თვისება და ხერხი, რაც სხვა მის პოემებში საერთო სტილისტიკის მხოლოდ ერთ ნაკადს, ერთ დაქვემდებარებულ კომპონენტს წარმოადგენს.

აღსანიშნავია, რომ პოემის პირველ ვარიანტს (როგორც ჩანს, საცენზურო პირობათა გათვალისწინებით) შემდეგი ქვესათაურები ჰქონდა: „დრამატული ეპიზოდი თამარ მეფის ცხოვრებიდან ოსმალეობთან ოპის წინ“ (1871 წელს გამოცემულ ტექსტში) და „ეპიზოდი დავით აღმაშენებლის დროთაგან, როცა არაბთაგან ანთავისუფლებდა საქართველოს“ (1879 წ. გამოქვეყნებულ ტექსტში).

სინამდვილეში „ქართლის დედა“, როგორც ილიას ავტოგრაფები მოწმობენ, თავიდანვე მოფიქრებული იყო, როგორც მომავლის ამსახველი ნაწარმოები და მისი ნამდვილი ქვესათაურია „სცენა მომავალ ცხოვრებიდან“.

ამ თვალსაზრისით „ქართლის დედა“ შეიძლება ჩაითვალოს პირველ „ფანტასტიკურ“ უანარის ნაწარმოებად ქართულ მწერლობაში, თუმცა მასში არაფერი ზებუნებრივი არ ხდება. პოემის პირველ ვარიანტში ვკითხულობთ:

აი, იმ დროთაგან ერთი სცენა ამოღებულა,
სადაც გონება ჩვენი ხშირად ერთდა ჰფრენდა.
სადაც ქაბუკი ფანტაზია ვალაღებულა
უკეთესთ ყვაილთ ქართლის გულში ლხენითა ჰკრეფდა.

ეს ადგილი საბოლოო რედაქციაში გადამუშავებულია და, ბუნებრივია, რომ ილიას ამოღებული აქვს სიტყვა „ფანტაზია“, რო-

გორც პოემის საერთო ლექსიკისათვის შეუფერებელი (საერთოდ. აღსანიშნავია, რომ ილია თავის პოეტურ ნაწარმოებებში იშვიათად მიმართავს სასაუბრო მეტყველებაში მისი დროისათვის უკვე მიღებულ ბარბარისმებს).

„ქართვის დედის“ სტილი გაცილებით უფრო ამაღლებულია, ვიდრე „აჩრდილისა“. მისი პერსონაჟები (დედა და შვილი) ლაპარაკობენ არა ჩვეულებრივი ენით, არამედ რიტორიკული ტირადებით. მათი მეტყველება კლასიციკლური დრამატურგიის პერსონაჟთა მონოლოგებს მოგვაგონებს. ეს მით უფრო თვალში საცემია, რომ აქ, „აჩრდილისგან“ განსხვავებით, მეტყველებს არა სული, არამედ ცოცხალი ადამიანები. მიუხედავად ამისა, ამგვარი სტილი უაღრესად შეეფერება ავტორის ჩანაფიქრს. ილიას რწმენით, მომავალი ცხოვრების სცენამ თავისი შინაგანი სიდიადით უნდა შთააგონოს და აღაფრთოვანოს თანამედროვე ქართველი მკითხველი. გასაგებია, რომ ამ პოემის სტილისთვის სავსებით უცხოა, როგორც რეალისტური ყოფითი შტრიხები, ისე ხასიათთა ფსიქოლოგიური ნიუანსები. ავტორის მთავარი ამოცანაა შთამაგონებელი განწყობილების შექმნა, მაღალი, მომხიბლავი, იდეალური მაგალითის ჩვენება. აქ განსაკუთრებით მკაფიოდ, თავისი უაღრესი ფორმით მკლავნდება ავტორის შეგნებული მიდრეკილება, როგორც ხასიათებისა და მდგომარეობების, ისე შესაბამისად მხატვრული, გამომსახველობითი საშუალებების პეროიზაციისადმი. პოეტური აზროვნების განვითარების თვალსაზრისით „ქართვის დედა“ განსაკუთრებით საგულისხმო ნაწარმოებია სწორედ იმის გამო, რომ აქ ეს ტენდენცია თავისი ყველაზე აშკარა, გაშიშვლებული სახით წარმოგვიდგება.

როგორც აღვნიშნეთ, პოემის გმირები რიტორიკული ტირადებით ლაპარაკობენ. მათი მეტყველებისთვის ძირითადად მაღალი, ოდური სტილია დამახასიათებელი. ამ მხრივ, განსაკუთრებით ძლიერ და, ამავე დროს, ტიპიურ ადგილს წარმოადგენს თავისუფლების ქებათა ქება (დედის მონოლოგი):

თავისუფლებაჲ. შენ ხარ კაცთა ნათესაყუდარი,
შენ ხარ ჩაგრულის, წვალებულის წმინდა საფარი,
შენ ხარ მშვიდობა და სიმართლე ამა ქვეყნისა,
შენ ხარ აღმზრდელი ღვთაებამდე კაცთ ბუნებისა.
მტარვალთა თქმითა ოღითვე ხარ შენ აკრძალული,
ხე ცნობადისა, ედემს რგული, შენი ხე იყო...

აქ ილია მისი შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივ ხერხს მიმართავს: თავისუფლების ცნება „ღვთაებრივ“ კატეგორიაშია აყვანილი და,

ამასთან ერთად, ავტორი ბიბლიის ცნობილი მოტივის („ხე ცნობადისა“) თავისებურ ინტერპრეტაციას გვაძლევს.

ეს კიდევ ერთი მაგალითია იმისა, თუ როგორ ორიგინალურად იყენებდა ილია ქრისტიანული ლიტერატურის სახეებს თავისი იდეალების მხატვრული დამკვიდრებისათვის. „ქართლის დედის“ გმირები ხშირად მიმართავენ თავისივე მოქმედების რიტორიკულ ავტოკომენტარებს:

ეჰა, მამულო, შენის ტრფობის ძალსა ღვთიურსა,
რა დაუღდება, კლდის სიმაგრეს აძლევს უძღურსა...
ოდეს შენდამი სიყვარული დაიძვრის გულში,
ღედაც კი შვილის სიკვდილს ჰხედავს შენს სიყვარულში,
მშვიდობით დედი. მეძნელება შენი დათმობა,
მაგრამ უფრორივ ძნელი არის მამულის გმობა... და სხვ.

მთელ პოემაში არის მხოლოდ ორი სტრიქონი, რომელიც ბუნებრივი უშუალობით ჟღერს:

ვაიმე, შვილო, რამდენს ღედა აუტირდება,
რომ ველარ ნახავს თავის შვილსა უკანვე მოსულს....

კლასიციტური ტრაგედიის პერსონაჟთა მსგავსად, ამ ნაწარმოების გმირებიც კი არ მოქმედებენ, კი არ განიცდიან სცენაზე, არამედ თავის მოქმედებისა და განცდების შესახებ ვრცლად და მალალფარდოვნად გვაუწყებენ.

„ქართლის დედა“-ში ილიას განსაკუთრებით ხშირად აქვს გამოყენებული ერთი ხერხი, რომელიც საერთოდ დამახასიათებელია მისი პოეტური ხელოვნებისათვის. ეს არის თავისებური რიტორიკული პარადოქსალიზმის ხერხი, რომელიც კონტრასტულ უკიდურესობათა ურთიერთდაკავშირებაზე, „პარადოქსულ“ ერთიანობაზე არის დაფუძნებული. მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს ამ პოემიდან:

თუმცა სიცოცხლე სნეულთათვის წვალება არი,
მაგრამ ჰე, ღმერთო გმადლობ, ამ დღეს რომ მომასწარი.
...ეჰა, ამ დღისთვის, გაგიზარდე, მამულო, შვილი,
სიცოცხლე მივეცი, რომ შეიძლოს შენთვის სიკვდილი.

... თვით ხარ მშვიდობა, უხვად მადლთა ქვეყნად მომფენი,
მაგრამ სისხლით კი იკვლევს გზასა მძებნელი შენი,
... ვაი, რომ ჩემის სიცოცხლის მზე მაშინა ჩადის,
როცა ამოდის ჩემის ქვეყნის მზეი დიადი.
... ვაი, რომ ბინდი დღეთა ჩემთა სიკვდილს მიქადის,
როს ჩემის ხალხის დიდებისა სჩანს განთიადი.

... ვინც მამულისთვის არ იმეტებს თავისა შეილსა,
მას თვისი შვილი, ჩემო კარგო, არ ჰყვარებინან...

ეს პოეტური ხერხი (რომლის თითოეული სახეობა ცალკე გან-
ხილვას მოითხოვს) ცხადია, თავისი პრინციპით უპრეცედენტო არ
არის XIX საუკუნის პოეზიაში.

იგი ხშირად გვხვდება ევროპულ და რუსულ კლასიციზტურ
მწერლობაში. ასევე უხვად აქვთ გამოყენებული იგი შილერს, ზაი-
რონს, უფრო მეტად კი ფრანგ რომანტიკოსებს, პირველ რიგში ვიქ-
ტორ ჰიუგოს (განსაკუთრებით თავის დრამატურგიაში). გვხვდება
ის ქართულ კლასიკურ პოეზიაშიც; მაგრამ ილია ჭავჭავაძე იყო XIX
საუკუნის პირველი ქართველი პოეტი, რომელმაც ეს ხერხი თავი-
სი პოეტიკის ერთ-ერთ ძირითად მხატვრულ პრინციპად აქცია.

„დედა და შვილი“ თავისი ფორმით ყველაზე უფრო მკაფიოდ
გამოვლენილი „ლიტერატურული“ წარმოშობის, ყველაზე უფრო
„რაციონალისტური“ ნაწარმოებია ილიას შემოქმედებაში. ბუნებ-
რივია, რომ აქ გაცილებით ნაკლებად იგრძნობა სიცოცხლის თბილი
სუნთქვა, ცხოვრებისეული სურნელი, რომელიც ესოდენ ძალუმია
„კაკო ყაჩაღში“.

„რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდან“
XIX საუკუნის ქართული პოეზიისათვის დამახასიათებელი ბუნების
აღწერით იწყება.

ლამის პეიზაჟი აქ, ერთის მხრივ კლასიკური პოეზიისათვის
ჩვეულებრივი „მუღმივი“ კომპონენტებისაგან შედგება: მთვარე,
ვარსკვლავები, ველი, ტყე, ნიავი... მაგრამ აქ შეტანილია კონკრე-
ტული ლოკალური ელემენტიც, რომელიც რეალისტური სიზუსტით
გამოირჩევა:

და მთვარის შუქზედ მთებისა ჩრდილი
ა ლ ა ზ ნ ი ს ვ ე ლ ზ ე დ გ აღ მოიხარა.

ბუნების სურათი ავტორის მიერ ერთიანად განსულიერებულია და
ეს განსულიერება ყველა კონკრეტულ შემთხვევაში ძირითადად
ერთი მთავარი მიმართულებით წარმოებს. ბუნება აქ ენას იდგამს
(„მთებისა ყიხვით ნაკვეთი თავი“ მთვარესთან „მუსაიფობს“, ნიავი
ფოთლებთან „ლაზღანდარობს“, ალაზანი „ჰჩივის“ და „ბუტბუ-
ტებს“). შესავლის განწყობილებას ტონს აძლევს პოემის პირველივე
სტრიქონი:

სამშობლოს ცაჲა ბნელად გაშლილი...

სიტყვა „სამშობლოს“ აქ თავისებურ ელფერს სძენს აღწერილ სურათს, იგი თითქოს გვიანლოვებს მას, ინტიმურ კავშირს აბამს მკითხველსა და ბუნებას შორის.

„მშობლიურის“ განცდა კიდევ უფრო ძლიერდება, როდესაც ამეტყველებულ ბუნების წიაღში შემოდის ცოცხალი ადამიანის ხმა — მეურმის სიმღერა. ამით არის გამართლებული ლირიკული გადახვევა, რომელიც დამეული პეიზაჟის აღწერას მოსდევს:

ლულუნი იგი ჩამრჩენია გულს,
მწუხარე არის, ვით გლოვის ზარი...

„კაკო ყაჩაღის“ მხატვრული სტილი მკვეთრად განსხვავდება „აჩრდილისაგან“. აქ პოეტი თითქოს დაბლა ჩამოდის იმ სიმალღეებიდან, საიდანაც „სრულ საქართველო“ მოჩანდა და თანამედროვე ცხოვრების კონკრეტულ, რეალისტურ სურათებს გვიხატავს.

„კაკო ყაჩაღის“ შინაარსი და ფორმა ნამდვილად შეესაბამება პოემის სათაურს. კომპოზიციურად ეს ნაწარმოები მართლაც რამდენიმე სურათს, ეპიზოდს შეიცავს. ამრიგად, ასახულ სინამდვილეს დაკარგული აქვს თავისი ზოგადობა, „უნივერსალობა“. იგი დანაწევრებულია და თავის კონკრეტულ გამოვლინებებში არის დანახული.

ამის გამო, პოემის სტილიც უფრო უხვად შეიცავს სინამდვილის ცოცხალი მრავალფეროვნების გამომხატველ ელემენტებს. ავტორის ყურადღება უფრო გამახვილებულია დეტალების მიმართ.

„კაკო ყაჩაღის“ პერსონაჟები (კაკო, ბატონი, მეურმე, ზაქროს მამა. თვით ზაქრო) სიმბოლოებად როდი წარმოგვიდგებიან. ისინი „რეალური“ ადამიანები არიან.

ილიას ამ პოემაში განსაკუთრებით თვალნათლივ ჩანს სინამდვილის ზედვისა და მხატვრული გაცნობიერების ახალი კუთხე. ეს არის ხალხის, ქართველი გლეხკაცობის თვალსაზრისი. შემთხვევითი არ არის, რომ პირველი ცოცხალი ადამიანი, რომელიც პოემაში ჩნდება — მეურმეა. ეს უკანასკნელი მთელი თავისი იერიით ილიას დროინდელი გლეხკაცობის ტიპიურ თვისებებს, მდგომარეობას და სულისკვეთებას განასახიერებს.

თუ კაკო და ზაქრო ერთეულები არიან, რომლებმაც თავისი განსაკუთრებული გზა ამოირჩიეს და დროებით მაინც გაექცნენ ქართველი მშრომელი მასის საერთო მონურ ხვედრს, მეურმე სწორედ ამ საერთო ხვედრის განმასახიერებელი ხასიათია და ზაქროს მასთან შეხვედრა პოემის დასაწყისში თითქოს ორი ბედ-იღბლის, ორი გზის შეხვედრას გულისხმობს.

ეს დაპირისპირება მელავნდება, როგორც მათი დიალოგის სტილში, ისე მათი მოქმედების, თითქმის ყოველი მოძრაობის პლასტიკურ დახასიათებაშიც.

მეურმის მეტყველების სტილი დინჯია, იგი აუჩქარებლად აღუწერს ზაქროს „კუდიგორის გზას“ და საბოლოოდ გონიერ რჩევასაც აძლევს:

თუ სისხლი ჰმართებს, ისა სჯობია,
შეარჩინო და აილო ხელი.

მეურმე თითქოს შერწყმულია გარემოსთან, მის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს და მისი ნაღვლიანი ურმულიც არაფრით გამოირჩევა ამ გარემოს საერთო ელფერისაგან, არ არღვევს მის მყუდროებას, ღამისათვის დამახასიათებელ წყნარ, მშვიდობიან რიტმს ასეთ „დამრღვევ“, დისონანსურ ელემენტად ჰუნების სურათში შემოიჭრება ზაქროს სახე:

მოდის ურემი და უეცრად
ვილაცამ ტყიდან ასკუპა ცხენი,
ძივარდა იგი ურემს მდგარადა...

ზაქროს ანთებული, ფიცხელი მეტყველება მკვეთრად გამოირჩევა მეურმის ტექსტისაგან:

შენ ფიქრი ნუ გაქვს... მეც იმას ვეძებ,
როგორც ის ცხოვრობს, ისე ვიცხოვრებ,
ამ დღიდან თავზედ ხელაღებული...

ასეთსავე მკაფიო კონტრასტს ქმნის მეურმის სტატორი იერთან ზაქროს მოძრაობის ლაღი, აწყვეტილი რიტმი:

და რა სთქვა ესა, მოხდენით ცხენი
მოსხლიტა უცებ ლაზათიანმა,
გაფრინდა ცხენიც ვით შევარდენი,
და მის ფეხის ხმას, ხმა მისცა მთამა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „კაკო ყაჩაღის“ სტილისთვისა და მახასიათებელია საგანთა კონკრეტული ხედვა და დეტალების რეალისტური წარმოსახვა.

ეს მელავნდება არა მხოლოდ მთავარი პერსონაჟების ფსიქოლოგიური, ან პლასტიკური დახასიათებისას, არამედ მოქმედების ზოგიერთი მეორეხარისხოვანი კომპონენტის ხატვის დროსაც.

ასე, მაგალითად, პოემაში შესანიშნავი სიზუსტითაა დახატული

კაკო ყაჩაღის ცხენი და ასევე ზუსტად არის აღწერილი სპეციფიკური მხედრული ჩვევები და მოქმედების თავისებური მანერა:

მის შორი-ახლო ლამაზი ცხენი
კაზმ-მოუხდელი სძოვდა ბალახსა
და მას ფოთონიე მოშრიალენი
ხშირად უფრთხობდნენ მოსვენებას.
უეცრად შეკრთა, აცქვიტა ყურნი
თავი აიღო და გაიხედა,
მერე ტრიალით იწყო ფრუტუნი
და ერთს ალაგსა ზედ დააქვერდა...

მხედარი მყისვე გადმოხტა მარდად
და წამოჰყარა აღვირი ცხენსა.
ჩამოუქიმა ყურები მაგრად
და თვალზედ მზრუნველს უსვამდა ზელსა,
მოხსნა ნაბადი, ჩაქრული უკან,
ხურჭინიე სავსე გადმოიღო მან,
მერე გადაჰყარა ხელი გავაზედ
და მყის გაიგდო ცხენი ბალახზედ.

აქ თვალნათლივ ჩანს ავტორის გამახვილებული ყურადღება მასალისადმი. მაგრამ აღნიშნულ დეტალებს, უპირველეს ყოვლისა, შინაარსობრივი გამართლება აქვთ. მათი აქცენტირება გამოწვეულია უბრალო გარემოებით: ცხენი ყაჩაღის ცხოვრების ისეთივე განუყოფელი ატრიბუტია, მისი ყოველდღიური ყოფის ისეთსავე დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს, როგორც ურემი, ან გუთანო გლეხის ცხოვრებისას.

აქვე უნდა აღინიშნოს ილიას მხატვრული სტილისთვის ნიშანდობლივი სხვა თავისებურებაც:

I — ამა თუ იმ პერსონაჟისა თუ მოვლენის მეტაფორული დახასიათების შინაგანი ორგანულობა, მეტაფორის შინაარსის თანხმიერება დასახასიათებელ ობიექტთან.

პირველი დახასიათება, რომელიც კაკო ბლაჰიაშვილს ეძლევა პოემაში, მეურმეს ეკუთვნის:

მალა, როგორც ხირიმის ტყვია
და ტყვიასავით დაუნდობელი.

მხატვრული ოსტატობის მხრივ აქ მთავარია ის, რომ თვით შედარების საგანი ორგანულად დაკავშირებულია პერსონაჟის ცხოვრების ხასიათთან, უფრო მეტიც — ამ შემთხვევაში მის (ამ ცხოვრების) განუყრელ ნივთიერ ატრიბუტს წარმოადგენს.

II — „კაკო ყაჩაღის“ სტილისთვის, საერთოდ, ილიას პოეტუ-

რი მეტყველებისთვის დამახასიათებელია თავისებური სიუხვე სინონიმური ან მონათესავე ეპითეტებისა.

რაიმე საგნის დახასიათებისას ილია ხშირად მიმართავს ერთდროულად რამდენიმე ეპითეტს. მისთვის მთავარია საგნის რაიმე თვისებებსა ზაზგასმა, აქცენტირება, რის გამოც, იგი არ ერიდება ერთი და იმავე გვარის განსაზღვრებათა რიგს.

ასეა დახასიათებული, კერძოდ, კული-გორის ტყე:

კული-გორასთან ერთი ტყე არი, —
საშიში, ბნელი, გულდახურული,
შეუვალი და წამობურული.

კაკოსა და ზაქროს პარალელური დახასიათებისას ილია თითქოს მეტ სიძუნწეს იჩენს. მაგრამ კონტრასტი მაინც საკმაოდ თვალსაჩინოა.

ზაქროს სახე უფრო „რომანტიულია“, შინაგანად უფრო რბილი, და ამავე დროს, მედგარი, ლალი, დაუდგრომელი. ამ მხრივ, საგულისხმოა ის მხატვრული შტრიხები, რომლებიც ერთდროულად მას და მის ცხენს ახასიათებს:

გაფრინდა ცხენიც ვით შევარდენი.

კაკოს ბუნება უფრო მკაცრია, უფრო გამობრძმედილი სასტიკი ცხოვრებით.

ამის გამო, თუ ზაქროს პორტრეტის პირველ მონახაზში ორგანულად უღერს ლალი შევარდნის მოტივი, კაკოს ხასიათის გასახსნელად ილია თავიდანვე სხვა შედარებას მიმართავს:

წამოხტა კაკო ლომივით ზეზე...

კაკოსა და ზაქროს შეხვედრის შემდეგ მათი საუბარი დიალოგის სახით წარიმართება. აქ, საბოლოოდ, ვლინდება ორი განსხვავებული ხასიათი და, ამასთან ერთად, სწრაფად მყარდება ის ბუნებრივი კონტაქტი მათ შორის, რომელიც ზაქროს აღსარებისა და კაკო ყაჩაღის მისდამი ძმური თანაგრძნობის სრულ გულწრფელობას ამართლებს.

„კაკო ყაჩაღს“ თავისებური კომპოზიცია აქვს. სიუჟეტის სწორზაზოვანი განვითარება (მოქმედების ერთიანობა), რომელიც დამახასიათებელია, მაგალითად, „მეფე დიმიტრი თავდადებულისთვის“ ან „განდევლისთვის“, აქ საგრძნობლად დარღვეულია.

პოემაში ორი ამბავია მოთხრობილი ერთდროულად: I — კაკოსა და ზაქროს შეხვედრის ამბავი, II — ზაქროს თავგადასავალი. შეიძლება პირველი განხილულ იქნას, როგორც მეორის ჩარ-

ჩო. მაგრამ პოემის პირველი ნაწილი იმდენად განვითარებულია, იმდენად ვადაძევეტი მნიშვნელობა აქვს ნაწარმოების შინაარსისათვის, რომ მხოლოდ ფორმალურად შეიძლება ჩაითვალოს მის მეორეხარისხოვან, დამხმარე კომპონენტად (შემთხვევითი არ არის, რომ პოემა სწორედ პირველი ამბის მთავარი გმირის სახელს ატარებს თავის მეორე სათაურად).

ამ მხრივ. „კაკო ყაჩაღი“ თავისი კომპოზიციით XIX საუკუნის ეპიკური პოეზიისათვის სპეციფიკური ნიშნებით ხასიათდება. თუ „ჩრდილის“ სტრუქტურა თავისი მხატვრული გენეზისით ბაირონის „ჩაილდ ჰაროლდს“ (განსაკუთრებით ამ პოემის საბერძნეთისადმი მიძღვნილ ნაწილს) შეიძლება დავუკავშიროთ, „კაკო ყაჩაღის“ ფორმალურ ძირებს ამავე პოეტის ე. წ. აღმოსავლურ პოემებთან მივყავართ. გასათვალისწინებელია აგრეთვე XIX საუკუნის რუსული პოეზიის გამოცდილებაც, განსაკუთრებით ლერმონტოვის „მწირი“, რომლის კომპოზიციას ბევრი რამ აქვს საერთო „კაკო ყაჩაღთან“. აქ, რასაკვირველია, ლაპარაკია მხოლოდ ფორმალურ მხარეებზე. რაც შეეხება შინაარსს, ილიას პოემისათვის სრულიად უცხოა ბაირონის და ლერმონტოვის გმირთა რომანტიკული ინდივიდუალიზმი.

„კაკო ყაჩაღის“ გმირები მშრომელი ხალხის შვილები არიან და მოვლენ თავისი არსებით ამქლავნებენ მშობლიურ ფესვებთან განუყოფელ კავშირს. მიუხედავად მათი განსაკუთრებული ბედ-იღბლისა, ისინი ყოველი თავისი მოძრაობით, ფიქრით, გულისთქმით, ამ ორგანული ერთიანობის განსახიერებლად წარმოგვიდგებიან.

ზაქრო თავისი ბუნებით სიმართლის მაძიებელია, იგი მზად არის მუხლი მოიყაროს ყოველივე კეთილის წინაშე, სიხარულით მიჰქნის და გული გაუხსნას ყველა ადამიანს, ვინც კი მას მხეცივით გასრესვას არ მოუწოდებებს. მით უფრო მძაფრი და შეუკავებელია მისი აღშფოთება, როდესაც იგი ცხოვრების სასტიკ უსამართლობას წააწყდება.

ზაქროს ტექსტის სტილი შინაგანად ერთიანია, ისევე როგორც მისი ხასიათი. მაგრამ მას აქვს თავისი ვარიაციები, რომლებიც მოქმედების განვითარებას ექვემდებარებიან.

გმირის ბავშვობისდროინდელ მოგონებებში გლახეკაცის შრომა, მისი კონკრეტული შინაარსი ისე ხატოვნად არის წარმოსახული, რომ მას პოემის შინაარსში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. აქ ყველა საგანი თავისთავად პოეტურ ელფერს იძენს, ყოველგვარი ხელოვნური შელამაზების გარეშე.

ამ მხრივ, ზაქროს მონაცოლის სტილისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია ერთი თავისებურება. გლახეკაცური ყოფის რე-

ალისტური სურათები მის ნაამბობში, როგორც წესი, ემოციურად გამდიდრებულია თვით გმირის მძაფრი სუბიექტური დამოკიდებულებით მათდამი.

ზაქროს ხასიათი თავისებურად პოეტურია, რადგან იგი უშუალოდ, ფაქიზად რეაგირებს გარე სინამდვილის მოვლენებზე, უალრესად მგრძნობიარეა ობიექტური შთაბეჭდილებების მიმართ.

ასეა დასაწყისშიც, როდესაც იგი თავის სახლ-კარზე დარდობს, ასეა შემდეგაც, როცა ის თავის ახალ ცხოვრებას შეეჩვევა.

ზაქროს სუბიექტური განცდები თანდათან ერწყმება გარემოს და მასში პოეებს თავის ობიექტურ გამოხატულებას.

ამ მხრივ, დამახასიათებელია შესანიშნავი პოეტური სახე, რომელიც ზაქროს გულის „გამოღარებას“ გვისურათებს:

მაგრამ ღრუბელმა გადაიარა,
თან გადიტანა ჩემი ნაღველი,
პატარა გულმა გამოიღარა
და შეუბრუნა ნაღველსა ხელი.

ილია აქ მიმართავს პოეტურ პარალელიზმს, რომელიც თავისი ბუნებით ხალხურია, ქართულ ფოლკლორში პოეებს სათავეს და ამგვარად უალრესად შეეფერება გმირის მსოფლშეგრძნებას.

ისევე, როგორც ხალხიდან გამოსული სხვა პერსონაჟები (მაგალითად, „გლახის ნაამბობის“ გმირი), ზაქროც ხალხური, ხატოვანი ქართული ენით მეტყველებს. ხალხური წარმოშობისაა, კერძოდ, ის ეპითეტები, რომლებიც ზაქროს საკუთარი მამის დახასიათებისას აქვს ნახმარი:

მე მამა მყვანდა მხნე კაცი, მარჯვე,
დაულლელი და ბეჭითი, გარჯე,
თუმცა ხელმართ ის ცოდვილობდა,
ჩვენ კაცებშია ბევრი არ სჯობდა.
იმ დალოცვილსა ვერვინ ასწრობდა
ვერც ხენას, ვერც თესვას და ვერცა მკასა...

ზაქროს მამის ამბავში ყველაზე მძაფრად და მკაფიოდ ვლინდება პოემის იდეური ჩანაფიქრი, მისი ძირითადი სოციალური ტენდენცია, რომელიც აქ შეგნებულად გაშიშვლებულია.

„კაკო ყაჩაღის“ სიუჟეტურ კომპოზიციაში კულმინაციურ ადგილს მამის გაროზგვა წარმოადგენს. ლოგიკურად ამას უშუალოდ უნდა მოჰყვეს კვანძის გახსნა, დასრულება.

და აი, აქ ილია მიმართავს ერთ საინტერესო, მხატვრული ოსტატობის თვალსაზრისით უთუოდ ორიგინალურ ხერხს. ის მოულოდნელად აყოვნებს თხრობას, უეცარი პაუზა შეაქვს ზაქროს ნა-

ამბობენ, რის შედეგადაც აღნიშნული კულმინაციური მომენტი გარკვეული დროის განმავლობაში ინარჩუნებს მთელ თავის სიმწვავეს და ამგვარად მკითხველში აძლიერებს ლოგიკური ფინალის (სამართლიანი შურისგების) მოთხოვნილებას.

პოემის ფინალურ ნაწილში ყურადღებას იპყრობს კიდევ ერთი მოულოდნელი სვლა — თავისებური ინტონაციური „გადახვევა“. რომელსაც გადამწყვეტი, დამასრულებელი მუსიკალური აკორდი შეაქვს ზაქროს ნაამბობში და ახალი ნიუანსით ამდიდრებს გმირის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს.

ზაქროს მიერ ბატონის მოკვლის ამბავი გადმოცემულია შეუწელებელი ექსპრესიულობით, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებს ის გარემოება, რომ ზაქროს სულში ბრძოლა მიმდინარეობს და მამის ცემის სურათიც სწორედ ამ შინაგანი ბრძოლის ფონზე არის წარმონაახული.

ბრწყინვალე ლაკონიურობით არის დახატული ზაქროსაგან ბატონის მოკვლა.

მხრიდამ გაღვივდე მაშინვე თქვა,
და, რო ყვიროდა: „დაჰკარ, დაჰკარი“.
მაშინ ჩემ თოფმაც გამოიქეჯა
და შეუნგრია გულის ფიცარი...

აქამდე თხრობის ინტონაცია და რიტმი მაქსიმალურად მძაფრია, დრამატიზმი სულ უფრო და უფრო ძლიერდება და, აი, მას შემდეგ, როდესაც თითქოს ყველაფერი ნათქვამია, რაცა ზაქროს თოფმა უკვე შეუნგრია მკერდი გულქვა ბატონს — ილია წერს კიდევ ორ. სტაქარს:

იმ ჩემს ბატონა, ჩემს დამღუპველსა,
თავის თავის და სხვის წაძწყმედელსა.

ეს სტრიქონები თითქოს არაფერს მატებენ ამბავს, თითქოს ზედმეტიც არიან აქ, მაგრამ ეს ზედმეტობა მოჩვენებითია. სინამდვილეში ამ სტრიქონებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვთ ზაქროს მონაყოლის გასაგებად. (აღსანიშნავია, რომ ზაქროს მთელი წინა ტექსტისგან განსხვავებით ჯვარედინრითმიანი ოთხპწკარედოვანი სტროფები აქ შეცვლილია წყვილრითმიანი ორი სტრიქონით. ამის გამო, ინტონაციური მახვილი სწორედ ამ სტრიქონებს ხვდება. ანალოგიური ვერსიფიკაციული ხერხი ჩვენ ადრე „აჩრდილშიც“ აღვნიშნეთ).

ისინი გარკვეული ტონალობით აბოლოებენ გმირის თავგადასავალს და მისი მონოლოგის დედააზრს, მკითხველის მეხსიერებაში

გახანგრძლივებულ მთელ მის ინტონაციურ ელერადობას ახალ ელფერს სძენენ.

აქ მთავარია ის, რომ თვითონ ზაქროსთვის შურისგება არ წარმოადგენს შვებას. ძალმომრეობა (სამართლიანიც კი) უცხოა მისი ბუნებისთვის და აღონებს მის გულს.

სრულიად საწინააღმდეგოა კაკოს რეაქცია და ეს კიდევ ერთხელ თვალსათლივ წარმოაჩენს პოემის ორი მთავარი გმირი: ხანიათა კონტრასტულობას:

— შენი გამჩენის კირიზე, შენი
ბივი ყოფილხარ, ხმლისა დამშენი.

კაკოსთვის სამართლიანი შურისგება „ბიჭობის“, ვაქცაობის, პეროიკული საწყისის. სრულყოფილი გამოვლინებაა (ისევე, როგორც „ხმლისა დამშენი“ მის ლექსიკონში მამაკაცის უმაღლეს ეპითეტს წარმოადგენს).

პოემის დასასრულს ავტორი მიმართავს მინიშნების ხერხს, რომელმაც, მისი ჩანაფიქრით, მკითხველი პერსონაჟთა განცდების თანაზიარი უნდა გახადოს; ილია წინადადებას აძლევს მკითხველს, თვითონვე გაერკვეს გმირთა ჯულიერ სამყაროში:

ამ საწყალს შეილზედ კაკოვ შეწუხდა,
ორივ წაიღო ერთმა ნღველმა...
ამ ორს გულში რა ბალღამიც დღღდა,
წარმოიღგინოს თითონ მკითხველმა.

უკანასკნელი სტრიქონები ხაზგასმით სადა, გულითად, ინტიმურ ელფერს სძენენ ზაქროს მთელ თავგადასავალს.

„კაკო ყაჩაღი“ თითქოს მრავალწერტილით მთავრდება: შურისგება გარდუვალა. იგი აუცილებელია სოციალურად და ამის გამო, ეთიკურადაც გამართლებული. მაგრამ სამართლიანი შურისგების აღმსრულებელი პიროვნება შვებას ვერ ჰპოვებს თავის მოქმედებაში. ის თვითონ „იღუპება“ სულიერად, თვითონ ხდება მსხვერპლი მის მიერვე აღსრულებული აქტისა.

ნაწარმოების მთელი სიუჟეტური ლოგიკა, ცენტრალური გმირის თავგადასავალი და მისი აღსარების ერთადერთი მსმენელის შეღაპება აბსოლუტური, იმპერატიული კატეგორიულობით მეტყველებენ შურისგების იდეის სასარგებლოდ.

მაგრამ პოემას გასდევს შინაგანი განვითარების ხაზიც, რომელიც მისი სიუჟეტური ლოგიკის უბრალო გაღრმავებას ან ემოციურ დასაბუთებას როდი წარმოადგენს. ამ ხაზის განვითარებით ჩვენი კურაღღება ნაწარმოების მთავარი იდეის სხვა ასპექტებზეც მახვილ-

დება, სახელდობრ წინ იწევს სულიერი ასპექტი, ადამიანის სულიერი ხვედრის პრობლემა.

ავტორის მიერ ამრიგად განცდილი „იღვის დრამა“ თავის მხატვრულ განხორციელებას პოვებს შესაბამის პოეტურ ფორმაში. „კაკო ყაჩაღის“ სტილის მთელი რიგი ჩვენს მიერ შემოაღნიშნული კომპონენტები ამ „დრამის“, ამ მტკივნეული ცხოვრებისეული დილემის პოეტური გამოხატულებაა.

„მეფე დიმიტრი თავდადებული“, თავისი შინაარსით, ქართული ლიტერატურის გარკვეული ტრადიციების გაგრძელებას წარმოადგენს. მხედველობაში გვაქვს პაგიოგრაფიული ლიტერატურა და გვიანდელი „წამებანი“. ამის გამო, პოემა თავის ფორმაში (პოეტურ ასოციაციებში, შედარებებში) შეიცავს შესაბამის ელემენტებს.

მაგრამ, ამასთან ერთად, „დიმიტრი თავდადებულში“ განსაკუთრებით მკაფიოდ და ხელშესახებად ვლინდება ილიას შეგნებული მისწრაფება პოეტური ფორმის ხალხურობისაკენ.

აღსანიშნავია, რომ ეს პოემა (გარდა მისი შესავალი ნაწილისა), ილიას სხვა პოემებისაგან განსხვავებით, დაწერილია შაირით.

გარკვეული თვალსაზრისით, „მეფე დიმიტრი თავდადებული“ წარმოადგენს ხალხური ბალადის ლიტერატურულ სტილიზაციას. გასაგებია ამის გამო, რომ ამ ნაწარმოებში საგრძნობლად დაკარგულია ზოგიერთი ის ინდივიდუალური მხატვრული თავისებურება, რაც, საერთოდ, ილიას პოეტურ შემოქმედებას ახასიათებს.

კერძოდ, აქ თითქმის აღარ იგრძნობა „აჩრდილისათვის“ დამახასიათებელი პოეტურ სახეთა შინაგანი მონუმენტურობა და „დიდებული“ ინტონაცია.

პოემის სტილი შეგნებულად „გამდაბიურებულია“ და მხატვრული თვალსაზრისით მოკლებულია ილიას სტილისთვის ორგანულ ქლერადობას.

ამ მხრივ, „მეფე დიმიტრი“ შედარებით ახლო დგას „კაკო ყაჩაღთან“. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, აქ უკიდურესობამდე გაღრმავებულია „კაკო ყაჩაღის“ სტილის ზოგიერთი „ფოლკლორული“ ტენდენცია.

ხალხური, „მდაბიური“ ელფერისაა, კერძოდ, „მეფე დიმიტრი თავდადებულისათვის“ დამახასიათებელი აფორისტიკა, რომელიც ამავე დროს, აშკარად ეხმაურება „ვეფხისტყაოსანს“ და, ზოგიერთ შემთხვევაში, რუსთველური სიბრძნის ხალხურ ვარიაციას წარმოადგენს:

წინა კაცი უკანასი
ხილიაო, ნათქვამია,
დღეის ვაგლახს ამით დასძლევს,
ვინცა ხვალისა მდგომია.
ტყუილია სულტქმა, უში,
კაცი უნდა კაცად იყვეს,
სანთელივით თვით დაიწვეს
და სხვას კი გზას უნათვიდეს.

აქ აღსანიშნავია ხალხური, ტრადიციული შეხედულების შე-
მოქმედებითი განვითარების თავისებური ცდა: პირველ ორ სტრი-
ქონში ხალხური ანდაზაა მოყვანილი სიტყვასიტყვით, ხოლო მეო-
რე სტროფის დასასრულს ილია ანალოგიურ აზრს უკვე ორიგინალ-
ური პოეტური სახის მეშვეობით გამოხატავს. უშუალო ასოცია-
ციებს იწვევს „ვეფხისტყაოსნის“ დასაწყისთან მეფე დიმიტრის
დახასიათება:

გარეთ რისხვით მტრისა მსკრელი
შინ მოწყალე, ღვთისნიერი...

(შეად. „მოსამართლე და მოწყალე“... და სხვ.). იგივეს თქმა შეიძ-
ლება მეფე დიმიტრის თათბირზე დიდებულებთან. აქ გასათვალის-
წინებელია თვით ლექსიკური მასალაც: „მბძანა თუ“ — და სხვ.

„მეფე დიმიტრის“ მეტაფორულ სისტემაში შეიმჩნევა ორი
ძირითადი ნაკადი, რომლებიც პირობითად შეიძლება გამოვყოთ
ერთმანეთისაგან: I — ხალხური და II — ქრისტიანულ-ბიბლიური.

მეორე ნაკადი თანდათან ძლიერდება იმის შესაბამისად, რაც
უფრო მეტად უახლოვდება მეფე დიმიტრი თავის მოწამებრივ აღ-
სასრულს. „ახალი აღთქმიდან“ მომდინარე ასოციაციები თავს იჩე-
ნენ იმ პოეტურ სახეებში, რომლებიც დიმიტრის წამებას ქრისტეს
ჯვარცმასთან აკავშირებენ:

ღმერთო, ღმერთო — თვალ-წინ მიდგა
დიდ ტანჯული მე ძე შენი... და სხვ.

ქრისტიანული წარმოშობისაა აგრეთვე ამგვარი ფიგურალური
თქმები:

მაგრამ მაინც თავს უშველა,
არ დაუთმო ხორცსა სული...

ამას კი ვეღარ გაუძლო,
აქ კი ხორცმა სულსა სძლია...

უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქრისტიანული წარმოდგენებიც და
შეხედულებებიც აქ ხალხური, „მდაბიური“ ტრანსკრიპციითაა მო-

ცემული და, რაც მთავარია, მათ ახალი, მკაფიოდ გამოვლენილი პატრიოტული ინტერპრეტაცია ეძლევათ:

ვით ძით ყველა, ისე ჩემით
ერი ჩემი დაიხსენი.

ეს სიტყვები თავისებური გასაღებია პოემის დედაზრის გასაგებად.

„დიმიტრი თავდადებულში“ ილია ხშირად მიმართავს მისთვის ჩვეულ ორატორულ ხერხებს. განსაკუთრებით საინტერესოა ამ მხრივ, დიმიტრის პაექრობა მოხუცთან, საკუთარ კარისკაცებთან და ყველთან.

პირველი პაექრობა ნამდვილი ორატორული შეჯიბრის ხასიათს ატარებს და, ამ მხრივ, მსოფლიო ლიტერატურაში არსებულ ცნობილ ტრადიციებს ეხმაურება (გავიხსენოთ, მაგალითად შექსპირის „იულიუს კეისარში“ — ანტონიუსისა და ბრუტოსის ორატორული „შეჯიბრი“).

აღსანიშნავია, რომ მეფე დიმიტრის პასუხში მოხუცისადმი მთავარ კომპონენტს ისევ და ისევ ბიბლიური მოტივი წარმოადგენს.

განა თითონ ქრისტე ღმერთსა
გადარჩენა არ ძალ ეღვა.
არ ინება და ქვეყნისთვის
ღმერთი იყო და ჯვარს ეცვა.

მავრამ ეს არგუმენტი არსებითად განწმენდილია საკუთრივ რელიგიური შინაარსისგან და მას კონკრეტული მოქალაქეობრივი ინტერპრეტაცია ეძლევა:

არ არის მკედარი, ვინც მოჰკვდეს
და ხალხს შესწიროს ღღენია,
მკედრად იგი თქმულა, ვისაც აქ
სახელი არ დარჩენია.

სხვა ყაიდის არგუმენტაციას ეყრდნობა მეფე დიმიტრის პასუხი ყველისადმი (მას შემდეგ, რაც ეს უკანასკნელი ქართველთ მეფისაგან საკუთარ „სიმუხთლეთა“ აღიარებას მოითხოვს):

მეფემ უთხრა: — შენისთანა
ჩემი რა გამკითხველია.
მე მოგაქვს თავი იმით, რომ
ძალა აღმართის მხენელია,
შენ წინ მოთქმა რას მიქვიან.
რას მიქვიან შენანება.
ჩემი გამკითხველი არი
ნაჰუბი და ჩემი ნება.

ჰქმენ რაც გინდა... მე არ გკითხავ,
რად გწადს მომკვეთო თავიო...
სვავს ვინ ჰკითხავს, სისხლს რადა სვამ,
სვავო, რადა ხარ სვავიო.

ის გარემოება, რომ პოემაში ამბავს უბრალო ხალხის შვილი, სახალხო მთქმელი („მეფანტურე“) ჰყვება, თავისებურად მოქმედებს როგორც პერსონაჟთა მეტყველებაზე, ისე სხვა მხატვრულ დეტალებზეც. კერძოდ, ეს ნათლად ჩანს მეფე დიმიტრის დასჯის ეპიზოდში, რომელიც აქ დანახულია უბრალო, რიგითი მაცურებლის („ბრბოს“) თვალით:

ხალხი თამაშად მოსული
ვით ჭინკველა ირეოდა,
თვით ვეზირიც ყუენისა
აქ იყო და რიგს აწყობდა... და სხვ.

ილია ხშირად მიმართავს ამა თუ იმ საგნისა თუ მოვლენის ემოციური შეფასების საშუალებით წარმოსახვას, რაც აგრეთვე ხალხური პოეზიისათვის არის ნიშნეული:

წყობით იღვნენ და ისმოდა
აბჯრისა და რახტის ეღერა,
საამოა განწყობილის
ვაქაყაების რაზმის მზერა!..
კაცი თვალს ვერ ამორებდა
მხედარსა და იმის ცხენსა,
თვით წუნი წუნს ვერ დასდებდა
მათს სიკეთეს, სიტურფესა.

პოემაში მოქმედება თანმიმდევრულად ვითარდება, მაგრამ იგი საგრძნობლად მოკლებულია სიუჟეტურ სიმძაფრეს, რადგან აქ ყურადღების ცენტრი დიმიტრის შინაგან განცდებზე არის გადატანილი, რაც ხან გარეშეთადმი მიმართულ სიტყვებში, ხან კიდევ შინაგან დიალოგში მქლავნდება.

ამის გამო, ყველაზე დრამატულ ადგილებს პოემაში კამათი ან სულიერი მოძრაობების აღწერა წარმოადგენს. სინამდვილეში კულმინაცია გადაწყვეტულია თითქმის ფინალამდე, რადგან მეფე დიმიტრი, როგორც მაცხოვარი გეთსიმანიის ბაღში, სწორედ „თავისდაღების“ წინ შეყოყმანდება ერთხელ („აქ კი ხორცმა სულსა სძლია“). როგორც სახარებაში, აქაც ეს მხოლოდ წუთიერი შეკრთომაა. მეორე წუთს ის მთლიანად აღიდგენს სულიერ ძალებს და უდრტვინველად ეგებება ღვთის განაჩენს.

როგორც აღვნიშნეთ, „მეფე დიმიტრი თავდაღებულის“ პოე-

ტურ სისტემაში ორი ნაკადი შეიმჩნევა. აქ უნდა დავძინოთ, რომ მათი ერთმანეთისაგან გამოყოფა მხოლოდ პირობითად არის დასაშვები. პოემის სტილი მთლიანია, რადგან აქ პირველი (ხალხური) ნაკადი არსებითად მმორჩილებს მეორეს (ქრისტიანულ-ბიბლიურ ნაკადს), მაშინაც კი, როდესაც უკანასკნელი, მოქმედების განვითარების შესაბამისად, განსაკუთრებით ძლიერდება.

XIX საუკუნის ქართულ მწერლობაში „მეფე დიმიტრი“ წარმოადგენს მეტად ნიშანდობლივ ცდას. ეს არის ეროვნული პეროიკული ეპოსის შექმნის თავისთავად ღირსშესანიშნავი, კონკრეტული ისტორიული მოთხოვნებითა და მიზანდასახულობით გაპირობებული ცდა.

საქართველოს გმირული ისტორია აქ დანახულია თვით ხალხის (მისი რიგითი წარმომადგენლის) თვალთ. ასეთია პოემის მხატვრული ჩანაფიქრი.

შემოქმედებითი ამოცანის ამგვარი გადაწყვეტა სავსებით ორიგინალურია XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურისთვის. ამავე დროს, ეს არის ფუძემდებლური ნაბიჯი: თავისი ჩანაფიქრით „მეფე დიმიტრი“ შეიძლება განხილულ იქნას, კერძოდ, როგორც ვაჟაფშაველას პოეტური ეპიკის წინამორბედი ნაწარმოები.

მხატვრული შესრულების თვალსაზრისით ის რჩება, „ცდად“ (ამ სიტყვის ვიწრო გაგებითაც), რადგან, მიუხედავად ჩვენს მიერ აღნიშნული ლიტერატურული ღირსებებისა, ილია ამ (გარკვეული თვალსაზრისით მისთვის უნიკალურ) პოემაში ვერ აღწევს ფორმის სრულ ორგანულობას.

თუ „ქართველის დედაში“ რიტორიკული მალაფარდოვნება; საერთოდ, კლასიციკტური პოეტიკისთვის დამახასიათებელი „წმინდა ლიტერატურული“ ელემენტები ქარბობს, „მეფე დიმიტრი თავდადებულში“ მეორე უკიდურესობა შეიმჩნევა. სტილის შეგნებული „დადაბლება“, „გამდაბიურება“ ნაწილობრივ აქვეითებს ამ ნაწარმოების მხატვრული ზემოქმედების ძალას.

პოემა „განდეგილი“ დაწერილია 1883 წელს, ე. ი. „მეფე დიმიტრი თავდადებულისაგან“ მხოლოდ ხუთი წლით არის დაშორებული.

მაგრამ რა დიდია სხვაობა ამ ორ პოეტურ ნაწარმოებს შორის! განსაკუთრებით ხელშესახებად ეს განსხვავება პოეტური ფორმის სფეროში ვლინდება.

თუ „მეფე დიმიტრი“ ხალხური პოეტური თქმულების („სიმღერის“) სტილიზაციას წარმოადგენს, „განდეგილი“ ფილოსოფიუ-

რი შინაარსის პოეტური ნოველაა და ეს მკაფიოდ ვლინდება მის სტილში.

შეიძლება ითქვას, რომ ილია აქ უბრუნდება მისი პოეტური აზროვნებისთვის განსაკუთრებით ორგანულ სტილს.

ამ მხრივ „განდევილი“ განსაკუთრებით ახლოს დგას „აჩრდილთან“. მხედველობაში გვაქვს პოეტურ სახეთა შინაგანი მონუმენტურობა და რიტორიკული ხერხების სიჭარბე, რაც ორივე ამ პოემას ახასიათებს.

მაგრამ „განდევილში“ ილიას სტილი უფრო დახვეწილია, შეიძლება ითქვას, უფრო რაფინირებული, ვიდრე რომელიმე სხვა მის პოემაში.

XIX ს. მსოფლიო ლიტერატურაში გვხვდება რამდენიმე მხატვრული ნაწარმოები, რომელთა სიუჟეტური ჩანაფიქრი შუასაუკუნეების სასულიერო მწერლობის გარკვეულ სახეობას ეხმაურება (გავიხსენოთ მაგ. ფლობერის „წმ. ანტონის ცთუნებანი“, უფრო გვიან — ანატოლ ფრანსის „სილვესტრ ბონარის ცთუნება“ და სხვა). ილიას თავისებურად აქვს დამუშავებული ეს ტრადიციული მოტივი. მისი კალმის ქვეშ ქრისტიანული „ცთუნება“ ახალ, ეპოქისთვის აქტუალურ შინაარსს იძენს.

მართალია, პრობლემის ერთგვარად განყენებული, „ზეისტორიული“ და სხვა უჩვეულო დისონანსად შეიძლება წარმოგვიდგეს ილიას სხვა ნაწარმოებების ფონზე, მაგრამ პრობლემის გადაწყვეტის თვალსაზრისით „განდევილი“ სავსებით კანონზომიერი, ორგანული ნაწარმოებია ილიას შემოქმედებაში და სრული სიზუსტით გამოხატავს პოეტის ეთიკურ მრწამსს.

მოქმედების განვითარება „განდევილში“ აშკარად კამერულ ხასიათს ატარებს, მაგრამ თვით არსი ამ მოქმედებისა შინაგანად მასშტაბურია, დიდმნიშვნელოვანია და, ამის გამო, იგი ისეთ გარემოში, ისეთ ფონზე წარმოებს, ისეთი მხატვრული კომპონენტებითაა გამდიდრებული, რომ მას არსებითად დაკარგული აქვს კამერულობის ელფერი და გრანდიოზულ, „დიდებულ“ იერს იძენს.

ამ შთაბეჭდილებას განსაკუთრებით აძლიერებს თვით მოქმედების ადგილის ავტორისეული ამორჩევა:

სადაც დიდებულს მთასა მყინვარსა
ორბნი არწიენი ვერ შეჰხებიაან,
სად წვიმა-თოვლნი, უინულად ქმნილნი
მზისაგან აროდეს არა დნებიაან,
სად უდაბურსა მის მყუდროებას
კაცთ ჟრიაჟული ვერ შესწვდენია,

სად შეუფება ქექა-ქუხილსა,
ყინულს და ქართა მხოლოდ კშთენია...

პოემის ეს დასაწყისი სტრიქონები თავისებურ იერს აძლევენ მთელ ნაწარმოებს. აქ საგულისხმოა არა მხოლოდ პოეტურ სახეთა შინაარსი, არამედ სინტაქსური კონსტრუქციაც. ილია პოემას იწყებს მოქმედების ადგილის ეპიკური აღწერით, მაგრამ თვით ხერხი აღწერისა (ე. ი. პირველი რთული წინადადების ხასიათი) ამჟამად რიტორიკულია.

კლასიკური რიტორიკის მიხედვით „განდეგილის“ ეს შესავალი წინადადება შეიძლება განხილულ იქნას როგორც „მერყევი პერიოდი“, ე. ი. ისეთი პერიოდი, რომელშიც წვერთა თანაფარდობა დარღვეულია ერთ-ერთი წვერის განვრცობის ხარჯზე. წინადადების ასეთ წვერს აქ ადგილის მიმნიშნებელი წვერი წარმოადგენს. მერყევე პერიოდს ამ შემთხვევაში დინჯი ეპიკური ტონალობა შეაქვს პოემის შესავალში. მისი განვრცობილი ნაწილი მთლიანად გრადაციის პრინციპზე არის აგებული: შთაბეჭდილება ადგილის „სიღიადზე“ სულ უფრო და უფრო ძლიერდება. აღსანიშნავია ამ მხრივ პოემის პირველივე ეპითეტი: „სადაც დიდებულ მთასა მყინვარსა“... (გავიხსენოთ „აჩრდილის“ პირველი სტრიქონი: „აღმობრწყინდა მზე დიდებულადა“...).

პერიოდის განვრცობილი წვერი რამდენიმე (4) ნაწილისაგან შედგება, რომელთაგან თითოეული ადგილის ახალ თვისებას აღნიშნავს და, ამავე დროს, აძლიერებს ზემოაღნიშნულ შთაბეჭდილებას. აღსანიშნავია, რომ ყველა ეს თვისება „აბსოლუტურ“ ხარისხში წარმოგვიდგება და ჰიპერბოლიზებული სახით არის მოცემული. ეს გარემოება მკითხველში სახეთა შინაგანი მონუმენტურობის შეგრძნებას აღრმავებს.

საგულისხმოა აგრეთვე შესავლის მშვიდი, აუღელვებელი სტილი, რაც განდეგილის სულიერი ცხოვრებისთვის დამახასიათებელ უშფოთველობას და სიმკაცრეს შეესაბამება.

პოემის ენა ზომიერად არის შეფერილი არქაიზმებით („კშთენია“, „მართალთა თანა“, „ტანჯვათ ზედა“ და სხვ.)

ეს ელფერი უფრო მკაფიოდ ვლინდება მეუღაბნოეს ტექსტში, ავტორთან მას ნაკლებ საგრძნობი ინტენსივობა აქვს, ხოლო ქალის ტექსტში სრულიად გამჭრალაია.

პოემის III კარში ავტორი კიდევ ერთხელ მიმართავს მერყევე პერიოდს. აქ მოცემულია „წუთისოფლის“ დახასიათება თვით განდეგილის თვალსაზრისით:

განშორებია ვით ცოდვის სადგურს,
ვით სამეუფოს ბოროტისასა,
სადაც მართალი გზას ვერ აუქცევს
განსაძღვლსა მას ეშმაკისასა,
სად ცოდვა კაცსა სდევნის დღე და ღამ,
ვითა მპარავი და მტაცებელი,
სად, რასაც ჰხადის მართალი მართლად,
მას უმართლოდ ჰქმნის ცოდვისა ხელი,
სად რყვნა, წაწყმელა და ღალატია,
სადაც ძმა ხარობს სისხლსა ძმისასა,
სად ცილი, ზაკვა ძულეზადა ჰხდის
წმინდა სიყვარულს მოყვასისასა.

როგორც ვხედავთ, აქ პერიოდის განვრცობილი წევრი კვლავ „ადგილს“ (ამ შემთხვევაში მთელი წუთისოფლის) დახასიათებას ემსახურება. თუ პირველ პერიოდში დახასიათებული იყო განდევნილის სამყოფელი, აქ მას მთელი დანარჩენი სამყარო უპირისპირდება.

ეს დაპირისპირება შესრულებულია მკაფიო კონტრასტის, პოეტური ანტითეზისის ხერხით.

თუ პირველ პერიოდში ყველა მხატვრული სახე აღწერილის „ამაღლებას“ ისახავდა მიზნად, მეორეში ასეთ ამოცანას პირიქით „დაკნინება“ წარმოადგენს. მაგრამ, უნდა აღინიშნოს, რომ უკანასკნელი გარემოება არ არღვევს პოემის საერთო სტილს, რადგან მეორე შემთხვევაშიც, როდესაც ავტორი სინამდვილის უარყოფით დახასიათებას იძლევა, იგი ამას პოემის საერთო ლექსიკური ძლერადობის ჩარჩოებში ახდენს. წუთისოფლის „სიმდაბლე“ გამოხატულია ისეთი ფორმით, რომელიც გამორიცხავს ყოველგვარ ენობრივ ნატურალიზმს, სიტლანქეს.

ყურადღებას იქცევს, მაგალითად, რომ ილია „ქურდისა და ავაზაკის“ ნაცვლად წერს: „მპარავი და მტაცებელი“, ე. ი. შეგნებულად მიმართავს „კეთილშობილურ“ სინონიმებს. „განდევნილის“ ლექსიკის სპეციფიკურობა განსაკუთრებით აშკარა ხდება, როცა მას ვაძარებთ, მაგალითად, „კაკო ყაჩაღის“ ლექსიკას, სადაც ხშირად ვხვდებით ვულგარიზმებს და ნატურალისტურ საღებავებს (გავიხსენოთ, თუნდაც, ბატონის დახასიათება და მისივე ტექსტი).

V კარში დახატულია განდევნილის პორტრეტი... აქ ავტორი შემდეგ მხატვრულ ხერხს მიმართავს: პირველ ორ სტრიქონში იგი აღნიშნავს პერსონაჟის გარეგნობის უმნიშვნელოვანეს დეტალს („არ იყო ხნიერ, მაგრამ ვით წმინდანს სულის სიმალღე ზედ დასჩენა...“), ზოლო ამის შემდეგ, უკვე ვრცლად ახასიათებს პერსონაჟის იერს და მის გაშლილ, დეტალიზებულ პორტრეტს ქმნის.

მეუდაბნოეს „წმინდანობაც“ აბსოლუტური მნიშვნელობის ეპითეტებით არის დახასიათებული (სხვათა შორის, აქ ყურადღებას იპყრობს ილიასთვის დამახასიათებელი ერთი ეპითეტი: „ნელი სიხარული“, რომელიც „აჩრდილშიც“ გვხვდება). მაგრამ ნიშანდობლივია ერთი გარემოება: განდევილის ლოცვის მთავარ მიზანს საკუთარი სულის გადარჩენა წარმოადგენს. თუ რამდენად ეგოცენტრული ხასიათისაა ამ ლოცვის შინაარსი, ამის დასადგენად საკმარისია გავიხსენოთ მეფე დიმიტრის ლოცვა, რომლისთვისაც სრულიად უცხოა საკუთარ ზვედრზე ზრუნვის მოტივი და მხოლოდ ერის გადარჩენას ისახავს მიზნად. ჩვენი ფიქრით, აღნიშნული სხვაობა შემთხვევითი არ უნდა იყოს.

პოემის სიუჟეტში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს კიდევ ერთი დეტალი:

როს ლოცულობდა, იმ სხივსა თურმე
თვის ლოცვანა მწირი ზედ დააყრდენდა,
და ხორცთუსხმელი მზის სხივი იგი
უფლის ბრძანებით ზედ შეირჩენდა.

ერთის მხრივ, ეს არის დამხმარე „ტექნიკური“ ელემენტი, რომელიც სიუჟეტის შემდგომი განვითარებისათვის არის საჭირო (კერძოდ, კულმინაციურ მომენტში ის წარმოგვიდგება პერსონაჟის სულიერი ზვედრის გამომხატველ საგნობრივ ექვივალენტად), მეორეს მხრივ, ეს დეტალი თავისებურ ელფერს აძლევს განდევილის გარემოს, ყოფას, უაღრესად ორგანული აქსესუარია ამ უკანასკნელისა. დამახასიათებელია, რომ აღნიშნულ დეტალს ჩამოცილებული აქვს ნივთიერი ფორმა. მხატვრულად ზუსტ ეპითეტს წარმოადგენს, ამ მხრივ, „ხორცთუსხმელი“, რომელიც სწორედ ამ გარემოებას უსვამს ხაზს.

„განდევილის“ სიუჟეტური განვითარებისათვის მხოლოდ და მხოლოდ ასეთი ხასიათის დამხმარე კომპონენტი იყო გამართლებული და მიზანშეწონილი.

პოემის VII კარში დახატულია ბუნების ახალი სურათი. სამყარო აქ დანახულია მეუდაბნოეს თვალით:

...და ვით ცხოველს ხატს ღვთის ღიღებისას
შესცქერდა მზესა განცვიფრებული...

როგორც ადრეც აღვნიშნეთ, ბუნების სურათებს ილია, საერთოდ, მდიდარი საღებავებით ხატავს. მაგრამ ჩვეულებრივ ამ სურათებს მეორეხარისხოვანი, დამხმარე ფუნქცია აქვთ დაკისრებული.

ბუნების სურათი პოემის VII კარში ამზადებს მომავალ სიუჟეტ-

ტურ სვლას, შესაბამის განწყობილებას უქმნის მკითხველს და, შეიძლება ითქვას, რომ ერთგვარ საგანგაშო წინათგრძნობასაც აღუძრავს მას.

ასეთ ფუნქციას ასრულებს, კერძოდ, შემდეგი პოეტური სახე:

და მყინვარიდამ, ვითა ვეშაპი,
შავი ღრუბელი დაიძრა მძიმედ.

ეს სახე განვითარებულია მომდევნო VIII კარში:

დაიძრა მძლავრი, უზარმაზარი,
ცაზედ განერთხო და გაიშალა,
და იქ, თითქო მტერს შეეჭახაო,
პეჟა-ქუხილით დაიგრიალა.

სანამ პოემის „მოქმედ პირებად“ მხოლოდ მეუღაბნოე და მისი გარემომცველი ბუნება რჩებიან, პოემის სტილი ძირითადად მშვიდ, ეპიკურ რიტმს ინარჩუნებს (მიუხედავად იმისა, რომ უკანასკნელ სურათში უკვე შეიმჩნევა შინაგანი დაძაბულობა).

IX თავიდან, როცა მეუღაბნოეს სენაკში ცოცხალი ადამიანის ხმა შემოიჭრება, რიტმი თანდათან იცვლება, გაშლილ, მერყევ პერიოდებს აქ მოკლე, „წყვეტილი“ წინადადებები ცვლიან:

უცებ მოესმა რაღაც კაცის ხმა...
ვოცა ეს ხმა უჩვევი მწირსა,
ყური ათხოვა — და თითქო ეილაც
ჰკივის, იძახის ზღუდისა ძირსა.
ეცა მსწრაფლ კარებს და გაღიხედა...
ვილაც კარის ჯაქვს ზედ მოსდგომოდა ა. შ.

ეს წყვეტილი, ერთმანეთისგან მრავალწერტილით გათიშული ფრაზები, მწირის შინაგან მდგომარეობას გადმოსცემენ. განდევნილი უკვე შემკრთალია, აფორიაქებულია. ეს იგრძნობა მის სიტყვებშიც, რომლებითაც იგი ახალგაზრდა ქალს მიმართავს:

გამოჟევე, ვინც ხარ, ბინას მოგცემ შენ.
გაგიზიარებ ჩემსა სენაკსა...
სახლი ღეთისა... შენც შეგივრომებს...

მწირის ამგვარი სწრაფი გამოსვლა წონასწორობიდან გარკვეულ ფსიქოლოგიურ მინიშნებად აღიქმება. ეს იმას უნდა მოასწავებდეს, რომ იგი სინამდვილეში ბოლომდე არ არის დარწმუნებული თავის თავში თვით მისი მიმართვის ფორმა ქალისადმი, რომელიც, როგორც წესი, „შვილო“-თი იწყება, ორაზროვნად ეღერს. აქ ხდება

თავისებური გაორება: პერსონაჟის შინაგანი განცდა ეთიშება მისი სიტყვიერი გამოხატვის ფორმას.

ქალი, რომელიც შეშფოთებულ მწირს მოეველინა, ილიასათვის სიცოცხლის, მშვენიერების განსახიერებაა და ამის გამო, იგი იდეალიზებული, სრულქმნილი გარეგნობით წარმოგვიდგება. მისი მშვენიერებაც „აბსოლუტურია“.

თვით შური, მტრობა ვერ უპოვიდა
ქალს მშვენიერსა ვერაფერს ნაკლსა.

აღსანიშნავია, რომ მწირის სულში გაღვიძებული ლტოლვა ქალისადმი ილიას დახასიათებული აქვს არა როგორც მდაბალი, ხორციელი ინსტინქტი, არამედ პირიქით, როგორც უაღრესად პოეტური, თავისებურად ამაღლებული განცდა:

და დაუწყნარდა ძალს შვენებისას
იგი მწირიცა მწყრალი, გულმშრალი,
და უცოდველის გულის ტკივილით
ქალს შეაჩერა ტყვექმნილი თვალი.

ილია აქ არსებითად მოულოდნელ ფსიქოლოგიურ ვითარებას გვიხატავს. იმის ნაცვლად, რომ ქალთან პირისპირ დარჩენას საბოლოოდ დაეკარგვინებინა მწირისათვის სულის სიმშვიდე, აქ იგი მოულოდნელად თვინიერდება, „დაუწყნარდება“ მშვენიერების ძალას.

ქალის მონოლოგში აღსანიშნავია რამდენიმე ნიუანსი, განდევლისადმი ქარაგმულად მიმართული თავისებური მინიშნება:

მაგრამ რას იზამ, მოდი გულს უთხარ, —
კარგ სანახავზე ნუ ხარ-თქო ხარბი...

ქალური სამღურავის გამჭირდავი კილო, რომელიც თითქოს მეტი გულისხმიერებისკენ აქეზებს მწირს:

შენ კი კარგა ხანს მე ხმა არ გამე..

და ბოლოს თითქმის დაუფარავი, მხიარული, ახალგაზრდული ირონია:

შენ კი ეშმაკი, მგონი, გეგონე...

ეს ნიუანსები სიცოცხლეს მატებენ ქალის პორტრეტს. აქ ის საკუთარი მეტყველების საშუალებით არის დახასიათებული.

განდევლისა და ქალის მეტყველების სტილის სხვაობა განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს მათ დიალოგში, რომელიც კამათის სა-

ხეს ატარებს. აქ თანდათან ნათელი ხდება, თუ როგორ ძლევს მწი-
რის წლობით შემუშავებულ, მყარ ღოგმებად ქცეულ შეხედულე-
ბებს ახალგაზრდა ქალის უშუალო, ღრმად ემოციური „ქალური“
ლოგიკა:

— ეგეთი არის, სჩანს ნება ღვთისა...
— როგორ თუ ღვთისა. ღმერთს რაში უნდა
ამ ყინულებში ყოფნა კაცისა?

განა სწყინს ღმერთს, რომ კაცი შექხარის
ქვეყანას ღვთითვე დაბადებულსა?

ქალის ტექსტი გამოიჩნევა განცდის სიწრფელით, მაგრამ უნდა
აღინიშნოს, რომ ეს სიწრფელე აქ მაინც არ სცილდება გარკვეული
ლიტერატურული პირობითობის საზღვრებს.

„განდეგილის“ ახალგაზრდა ქალი ბევრი თავისი თვისებით, რა
თქმა უნდა, ძალზე შორს დგას უბრალო ქართველი მწყემსი ქალის
რეალური სახისგან. იდეალიზაციის, რომანტიკული ამაღლების ელ-
ფერი აშკარად დაჰკრავს, როგორც მის გარეგნობას, ისე მეტყველე-
ბასაც. განსაკუთრებით იგრძნობა ეს XX კარში, სადაც ქალის
ტექსტს თითქმის მთლიანად რიტორიკული ფიგურები (ყერძოდ ან-
ტითეზისი და გრადაცია) შეადგენენ:

ან შენ როგორ ძლებ უწეთისოფლოდ.
მერე იცი კი რა-რიგ ტკბილია?!
აქ სიკვდილია, იქ კი სიცოცხლე,
აქ ჰირია და იქ კი ღხინია.
ნუთუ თვისტომი, ტოლი და სწორი
ყველა გულიდამ ამოვილია.
ნუთუ ნაღველი, დარდი და ჭავრი
თან არავისი წამოვილია?

აქ ავტორი აშკარად „უხმარება“ თავის პერსონაჟს, თუმცა ასიც
უნდა ითქვას, რომ მას არ ღალატობს ზომიერების გრძნობა, რის
გამოც. ბუნებრიობის ილუზია ძირითადად შენარჩუნებულია.

ქალის წრფელი თვითდაჯერება ის ცხოვრებისმიერი ძალაა,
რომელიც ქვას ქვაზე არ ტოვებს მწირის ასკეტური პრინციპები-
საგან:

— მაშ, ვინც ქვეყნად ვართ, ყველა წავეყდებით,
ველარ დავიხსნით ვერაფრით სულსა?
— ხსნა ყველგან არის... ხოლო გზა ხსნისა
ესეთი მერგო მე... უბედურსა.

აქ თვით სტილი მწირის ტექსტისა (თითქოს ბორძიკით წარმო-
თქმული წყვეტილი წინადადებები) აშკარად ამჟღავნებს, რომ ის
საბოლოოდ განიარაღებულია.

სიტყვა „უბედურსა“ (წინადადების ბოლოს მრავალწერტილით
გამოყოფილი) განსაკუთრებულ შინაარსობრივ დატვირთვას იძენს.
იგი უშუალო საბაზია მწირის მძაფრი შინაგანი დიალოგისა, რომე-
ლიც პოემის თითქმის მთელ ფინალს გაჰყვება.

გარდა რიტორიკული ფიგურებისა, ილია აქ მიმართავს ბრწყინ-
ვალე პოეტურ სახეებს, რომლებიც კიდევ უფრო თვალნათლიე გა-
მოხატავენ გმირის შინაგან მდგომარეობას.

მწირის გულისცემა შედარებულია იდუმალი სიმების ჩუმ ქლე-
რასთან:

ეხლა სულ სხვაა მის გულის ზგერა.
ეხლა მის გული თითქოს ებანს სცემს
და ისმის ჩუმი ებნის სიმთ ქლერა.

არანაკლებ ძლიერია მეორე ხმა, რომელიც მწირის სენაკის სიმ-
ყუდროვეში შემოიჭრება:

„დაძლიე თუ არ“... ეს ვინ გაჰკივის
გახარებული იმის მკვდარ გულში.
ეს რა ჰხარხარებს, ეს რა დასცინის,
ეს რა ხმა ისმის მის გარს ლხენისა...

ამ ორი ხმის, ორი მოტივის ჰიდილი თავისებურ მუსიკალურ
კონტრასტს ქმნის. ეს არის, ერთის მხრივ, უცოდველი, გულუბრყ-
ვილო სიხარულისა და, მეორეს მხრივ, დაუნდობელი თვითირონიის
გამომხატველი მოტივების შეჯახება. მათი პარალელური განვითარე-
ბა განაპირობებს „განდეგილის“ ფინალური ნაწილის მძაფრ დრამა-
ტიზმს.

ფინალის პოეტური სახეებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია
მხატვრულად ბრწყინვალედ გააზრებული სურათი. რომელიც მწი-
რის სულიერ სამყაროში მომხდარ გარდატეხას გამოხატავს.

ზე აიხედა... დედა-ღვთის ხატსა
მავედრებელი შეჰმართა თვალი...
და ვაი, წმინდა ღვთის-მშობლის ნაცვლად
თვალ-წინ დაუდგა იგივე ქალი.

გაშლილ, ეპიურ პერიოდებს აქ საბოლოოდ ცვლიან ჩოკლე, ერთმანეთში თითქოს უსისტემოდ არეული წყვეტილი წინადადებე-
ბი. პოემის რიტმი სულ უფრო მძაფრდება და თავის კულმინაციას
აღწევს XXVI კარში, სადაც შინაგანი დიალოგის დრამატიზმი, გმი-

რის გარეგან მოძრაობასაც გადაეცემა და მის ნებასა და ქცევას შორის მწვავე წინააღმდეგობას ბადებს.

პირველი უნდა — ხელი არ ერჩის,
ლოცვის თქმა უნდა — ენა ებმება,
ხატის ხილვა სწუხურს და იგივე... იგივე...
ქალი წყვეული თვალი ელანდება:

X XVII კარში პოემის რიტმი დროებით ნელდება, ეს არის თავისებური ინტონაციური პაუზა:

რიერაჟი იყო და თენდებოდა,
გადაყრილიყო ცილამ ღრუბელი,
და დაწყნარებულს წუთის-სოფელსა
ღილის ნიავე დაქროდა ნელი.

აქ თვით ბუნების სურათი თითქოს საყოველთაო დაწყნარებას, შესვენებას მოითხოვს. მაგრამ ეს დამშვიდება მხოლოდ მოჩვენებითია, რადგან ბუნების ამ სურათშიც შემორჩენილია განდეგილის ქარიშხალგადახდილი. მაგრამ საბოლოოდ მაინც დაუოკებელი სულის ანარეკლი. ეს აშკარად იგრძნობა მზის ამოსვლის მწვავე ლოდინში. იმ მოუთმენლობაში, რომელსაც მწირის მთელი არსება მოუტყავს:

... რად არ ამოდის, რად გვიანდება?
დღემდე თვით ეამი არაა იყო
და ეხლა წუთიც რად უძნელდება?

უარყოფითი ხასიათის პარალელი აქ ფსიქოლოგიურად ზუსტია თავისი შინაარსით.

X XVIII კარში. რომელიც ერთადერთი მოკლე, სამსტროფიანი კარია პოემაში (დანარჩენი 27 კარი ხუთ-ხუთი სტროფისაგან შედგება), თითქოს დროებით ყველაფერი თავის ჩვეულ ადგილს უბრუნდება:

გულზედ მოეშო, კვლავ სასოებით
დედა-ღვთისასა მიაპყრო თვალი,
კვლავ ჰნახა იგივე ცხოველი ხატი
მადლით, ნუგეშით გადმომზიარალი.

მაგრამ ქვეტექსტში მაინც არ ქრება შინაგანი დაეჭვების ფარული მოტივი, რომელმაც მთელი ძალით პოემის ორ ფინალურ სტროფში უნდა იფეთქოს:

არ შერისხულა, სჩანს, ჟერეთ ღვთისგან...
და ღმერთს მადლობა ცრემლით შესწირა...
შივარდა ლოცვანს, დააყრდნო სხივზედ
და, ეპე სხივმა არ დაივირა.

დაესხა რეტი, თვალთ დაუბნელდა.
გაშრა, გაშეშდა ზარდაცემული,
ერთი საშინლად შეკბლავლა ღმერთსა
და იქავ სხივ-ქვეშ უტევა სული.

აღსანიშნავია, რომ ილია აქ მიმართავს თავის საყვარელ ხერხს. ამ პოემის დასასრულიც, ისევე როგორც „აჩრდილის“ და „შეფე დიმიტრის“ ფინალი, აშკარად „მოკვეთილია“, მოქმედება უეცრად წყდება.

შეშლილი მეუღაბნოეს უკანასკნელი სასოწარკვეთილი „შებლავლება“ ისე გაისმის, როგორც დამასრულებელი აკორდი და ნაწარმოებიც სწორედ ამ მაღალი ტონალობით მთავრდება, რაც მკითხველის აღქმაში გამორიცხავს დამშვიდების, წინააღმდეგობის დაძლევის შთაბეჭდილებას.

ჩვენს სმენაში ყველაზე დიდხანს სწორედ ეს სასოწარკვეთილი ხმა რჩება.

ფინალური ეპიზოდის ამგვარი გადაწყვეტა გარკვეულ, შინაარსობრივ, მსოფლმხედველობრივ დატვირთვის ატარებს. ავტორი თითქოს გვანიშნებს, რომ მის ნაწარმოებში ასახულ კოლიზიას შეურიგებელი წინააღმდეგობა უდევს საფუძვლად. ის, რაც უბედურ მწიროს გადახდა თავს, მისი სულიერი ცხოვრებისთვის საბედისწერო კატასტროფას მოასწავებდა. ამის გამო, ნაწარმოების მთავარი კონფლიქტი ბოლომდე არ ჰკარგავს თავის დრამატულ სიმძაფრეს. წინააღმდეგობა ძალაში რჩება. ამ აზრის სასარგებლოდ მეტყველებს ნაწარმოების მთელი მხატვრული ლოგიკა.

„განდეგილის“ გარშემო, მისი გამოქვეყნებიდან დღემდე. მრავალი განსხვავებული აზრი გამოითქვა. არსებობს შეხედულება, რომლის თანახმად ეს პოემა თავისებური გადახვევაა ილიას მწერლური ბიოგრაფიის, მისი შემოქმედებითი ევოლუციის მთავარი ხაზისგან.

სინამდვილეში „განდეგილის“ კონცეფცია სრულ თანხმობაშია ილიას შემოქმედების წამყვან იდეებთან. პოემის ავტორის რწმენით, ცხოვრება სავსეა უმძაფრესი წინააღმდეგობებით. იგი ანტაგონისტური ძალების, ვნებების, იდეების სამკვდრო-სასიცოცხლო ურთიერთშეჯახების სარბიელს წარმოადგენს. მაგრამ ადამიანს უფლება არა აქვს ამ სარბიელისგან განზე განდგომისა. მან უნდა აღასრულოს თავისი ამქვეყნიური მოწოდება, თავისი მიწიერი ვალი.

შეიძლება ითქვას, რომ პოეტის მსოფლმხედველობა აქ საბოლოო დასკვნის სახით წარმოგვიდგება და, ამის გამო, გარკვეული

თვალსაზრისით „აბსტრაგირებულ“ პოეტურ სახეებში პოეებს თავის კანონზომიერ გამოხატულებას.

პოემის ფორმა კანონზომიერი საფეხურია ილიას შემოქმედებით ევოლუციაში. მისი პოეტური აზროვნება აქ შესამჩნევად იხვეწება. მას უკვე გავლილი აქვს „დადგომის“, ჩამოყალიბების პროცესი და. ამის გამო, განსაკუთრებით ზუსტად და ფაქიზად გამოხატავს ილიას სტილის ყველაზე უფრო ორგანულ ნიშანთვისებებს.

მხატვრული ოსტატობის თვალსაზრისით „განდევილი“ თავისებური შეჯამებაა მთელი იმ მრავალწლოვანი გამოცდილებისა, რომელიც წინ უძღვის ილიას მიერ შექმნილ პოეტური ეპოსის ამ უკანასკნელ ნიმუშს.

როგორც ადრეც აღვნიშნეთ, ილია ქვეყნაძემ მთელი ისტორიული ხანა შექმნა ჩვენს მწერლობაში. ამ მხრივ, მისი შემოქმედების ევოლუცია ეპოქალური ხასიათის ნიშნებით არის აღბეჭდილი. ამასთან ერთად ილიას პოეტური აზროვნება, როგორც ეპოსში, ისე ლირიკაშიც, ღრმად ინდივიდუალური, განუმეორებელი თავისებურებითაც გამოირჩევა.

უკვე ილიას ყრმობისდროინდელ ლექსებში („სიტკბოება თავის მამულში“, „კაბუკობაზედ“, „მოთქმა საწყლისა“, „ალბომში ნ. ნ. ანდრონიკოვისას“, „წერილი ნინო ქვეყნაძე-აფხაზისას“ და სხვა) გარკვევით იგრძნობა პოეტის თავისებური დამოკიდებულება სინამდვილისადმი და მხატვრული წარმოსახვის ორიგინალური მანერა.

ამ ლექსებს შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია „დალონებული არ ვიცი, რაზედ...“ რომლის ლაიტმოტივს წარმოადგენს ილიას პოეტური მსოფლშეგრძნებისათვის საერთოდ დამახასიათებელი ხილული სინამდვილის დიდებული მშვენიერებით გამოწვეული ტკბობისა და აღფრთოვანების მოტივი.

სამყაროს სიდიადის უშუალო განცდით გაპირობებულია ამ ლექსის თავისებური სტილი და ინტონაციური ჟღერადობა: „მაშინ ვიხილე ქვეყნის დიდება, ვაქე, ვადიდე მისი თვისება“... და სხვ. აქ უკვე მინიშნებულია „აჩრდილის“ პოეტური მსოფლმხედველობა; ილიას მხატვრული მანერის შინაგანი მონუმენტალიზმი.

აღსანიშნავია, რომ ეს პოეტური ნაწარმოები წარმოადგენს ბუნების სურათების და ავტორის შესაბამისი განცდების უშუალო გადმოცემას, თავისებურ ლირიკულ აღწერას, რომელიც მხატვრული

თვალსაზრისით ჯერ კიდევ ეკლექტიკურ, შინაგანად გაუფორმებელ ხასიათს ატარებს.

მაგრამ უკვე ილიას პირველ ცნობილ ლექსში — „ყვარლის მთებს“ — მკაფიოდ არის გამოვლენილი მისი ლირიკული შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივი კიდევ ერთი სპეციფიკური თვისება — ლირიკული კომპოზიციის გრძნობა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ილია ქვეყნადაც განსაკუთრებით დიდ ყურადღებას აქცევდა ლექსის ე. წ. „შინაგან ფორმას“. კერძოდ, ლირიკული კომპოზიცია ილიასთან გაცილებით უფრო მკვეთრად არის გამოკვეთილი, უფრო ორგანიზებულია და უფრო მკაცრ „კლასიკურ“ ხასიათს ატარებს, ვიდრე მაგალითად, აკაკისთან ან ვაჟასთან.

„ყვარლის მთებში“ — ლირიკული არქიტექტონიკა მკაცრი სიზუსტით არის გაანგარიშებული. კომპოზიციურად ეს ლექსი ოთხი ნაწილისაგან შედგება.

პირველი ოთხი სტრიქონი თითქოს მოკლე პრელიუდიას წარმოადგენს: პოეტი ემშვიდობება მშობლიურ მთებს. ამის შემდეგ იწყება ლირიკული მოგონება, რომელიც თანდათან თვით განშორების მომენტის აღწერაში გადადის.

ლექსის ლირიკული ფინალი, რომელიც აგრეთვე ოთხი სტრიქონისაგან შედგება, თითქოს იმეორებს დასაწყისს, გამომშვიდობების მოტივს, მხოლოდ ახალ ტონალობაში: პოეტი საბოლოოდ ეთხოვება სამშობლოს და მას არდავიწყების ფიციტ მიმართავს. ამგვარად, ეს უკანასკნელი სტრიქონები ნაწარმოების საბოლოო აკორდებდად ჟღერენ და მკითხველში კომპოზიციური დასრულების გრძნობას ბადებენ.

მკაფიო ლირიკული კომპოზიცია გააჩნია აგრეთვე ილიას ცნობილ ლექსს „ქართვლის დედას“, რომელიც XIX საუკუნის ქართული პუბლიცისტური პოეზიის შედეგს წარმოადგენს.

ამ ლექსშიც პირობითად შეიძლება გამოვყოთ ოთხი ნაწილი.

პირველ სტროფში თავიდანვე აღებულია დიდებული, ამალღებული, შეგნებულად მაღალფარდოვანი ტონალობა: „ქართვლის დედაო, ძუძუ ქართლისა...“ და სხვ. ამგვარად, ავტორი თითქოს თავიდანვე „რელიგიური“ მოწიწებისა და აღფრთოვანების განწყობილებას გვიქმნის.

II ნაწილში (მეორე სტროფი) პოეტის მიერ დახატულია თანამედროვე სინამდვილის სავალალო სურათი.

III ნაწილში, რომელიც აგრეთვე მხოლოდ ერთი სტროფისგან

შედგება, ილია საქართველოს წარსულს იხსენებს და თითქოს ერთ-ხელ და სამუდამოდ ეთხოვება მას.

ხოლო IV ნაწილი, რომელიც ლექსის მთელ მეორე ნახევარს მოიცავს, მომავლისაკენ, ხვალისდელი დღისკენ მოწოდებას წარმოადგენს.

ამრიგად, ლექსის კომპოზიციური აგებულება მთლიანად გამართლებულია იდეური ჩანაფიქრით და მის ლოგიკურ განვითარებას ემორჩილება.

აქ, საგულისხმოა, „ქართველის დედის“ ინტონაციური თავისებურებაც. როგორც აღვნიშნეთ, ლექსის მეორე ნაწილი თითქმის მთლიანად პათეტიკურ მოწოდებას წარმოადგენს. ილიას სტილი აქ უაღრესად ენერგიულია და ბრწყინვალე რიტორიკული ოსტატობით გამოირჩევა. აქ შეგნებულად გამოყენებულია ქრისტიანულ-რევოლუციური ტერმინოლოგია („მშობა, ერთობა, თავისუფლება“), გამაძლიერებელი პლეონაზმები, მონუმენტური სახეები („დაპარხულა“, „დანთქმულა“, „ჩვენ უნდა ვსდიოთ ეხლა სხვა ვარსკვლავს“, „ჩვენ უნდა ჩვენი ვშვათ მყოობადი“ და სხვ.).

ყოველივე ეს ამ ლექსს აქცევს უაღრესად მასშტაბურ, ფართო სახალხო აუდიტორიისათვის განკუთვნილ პოეტურ ნაწარმოებად. პუბლიცისტური პათეტიკა თანდათან ძლიერდება, მალდება და თავისებურ პატრიოტულ ექსტაზამდე აღწევს, მაგრამ ლექსის დასასრულს ავტორს მასში თითქოს ხაზგასმით შეაქვს ინტიმური მოტივები, რომლებიც ნაწარმოებს სავსებით აშორებენ „მშრალი რიტორების“ საფრთხეს. ეს თავისებური ინტონაციური ელფერი აქ მით უფრო გამართლებული და ბუნებრივია, რომ მთელი ლექსი დაწერილია დედისადმი ვედრების ფორმაში. ქართველის დედა ილიასთვის წარმოადგენს არა მხოლოდ პირობით, სიმბოლურ სახეს, არამედ ცოცხალ, უაღრესად ახლობელ და წმიდათაწმიდა აჩახებასაც.

ილიას ლირიკის უბრალო ქრონოლოგიური მიმოხილვა საშუალებას გვაძლევს ნათლად და ხელშესახებად წარმოვიდგინოთ, თუ როგორ თანდათანობით ყალიბდებოდა მისი ორიგინალური შემოქმედებითი კრეატივი, სტილი და მანერა.

აღსანიშნავია, რომ პოეტის ადრინდელ ლექსებში ბევრი რამ აშკარად შეგირდულ ხასიათს ატარებს და ტრადიციული პოეტიკის ჩარჩოებით არის შემოფარგლული.

ასე მაგალითად, 1857 წლის დეკემბრით დათარიღებული ორი ლექსი — „სანთელი“ და „სიმღერა“, რომელთაგან თითოეული მთლიანად განვრცობილ ტროპს წარმოადგენს, ჯერ კიდევ მოკლე-

ბულია მხატვრულ ორიგინალობას, როგორც თავისი კონცეფციით. ისევე ფორმითაც.

„სანთელში“, სადაც ადამიანის სიკვდილი შედარებულია სანთლის ჩაქრობასთან, ავტორის ლირიკული ხედვის სფერო აშკარად შეზღუდულია ვიწრო „კამერული“ ჩარჩოებით. განსხვავებით გვიანდელი ლექსებისაგან, სადაც პოეტის მზერა თითქოს დაყინებით ეტანება გაშლილ სივრცეებს, პოეტური განზოგადება აქ ჯერ კიდევ კერძო ხასიათის, ძალზე „ლარიბი“ შთაბეჭდილებით კმაყოფილდება.

შეგირდულ, ეპიგონურ ხასიათს ატარებს ამ ლექსების მეტაფორისტიკაც, რაც განსაკუთრებით მკვეთრად „სიმღერაში“ იგრძნობა.

ეს ლექსი თითქმის მთლიანად აგებულია ტრადიციულ პოეტურ სახეებზე: „ცხოვრების მდინარე“, „მცირე ნავი“, „წუთისოფლის ზვირთი“, „მომავლის ვარსკვლავი“ და სხვ.

საგულისხმოა აგრეთვე ამ ლექსის კონცეფციაც, რომელიც აშკარა წინააღმდეგობაშია ილიას შემოქმედებითი სიმწიფისდროინდელ შეხედულებებთან ადამიანის დანიშნულებაზე („ჰოი, გვედრებ, მდინარევ, იმ დიდ ზღვაში ნუ შემრევ!“) და სხვ.

„სიმღერის“ მეტაფორული შინაარსის თავისებურ ვარიაციას წარმოადგენს ილიას ლექსი, „მარტო მივცურავ ცხოვრების ზღვაში“ („ცხოვრების ზღვა“, „მცირე ნავი“, „ზვირთები“, რომლებიც „ჩაღუპვით“ ეშუქებიან პოეტს და სხვ.).

ილია ჭავჭავაძის ადრინდელი პოეტური სტილისათვის დამახასიათებელია 1857 წლით დათარიღებული „ლოთის რჩევა“. ამ ლექსს შეიძლება ეპიგრაფად ჰქონოდა ალ. ჭავჭავაძის ცნობილი სტრიტონი: „ლოთებო, ნეტავი ჩვენა“.

ეს ნაწარმოები მთლიანად ეპიგონური მიმბაძველობის ნაყოფს წარმოადგენს და ალ. ჭავჭავაძის პოეზიის უშუალო ზემოქმედებით უნდა იყოს შთაგონებული.

აღსანიშნავია, რომ ილია აქ მიმართავს მისთვის სრულიად უჩვეულო ანტიკური წარმოშობის სიმბოლიკას: „მზიარული ბახუსი“, „ავრორის სხივი“, „ცელქი ამური“ — ეს მითოლოგიური ფიგურები მის ლექსში სიცოცხლესმოკლებულ სტატუეტებად გამოიყურებიან.

ილიას პოეტიკისათვის ასევე არაორგანული პირობითი სახეა ქრისტიანული მითოლოგიის პერსონაჟი დემონი, რომელსაც მის ერთ-ერთ ადრინდელ „ლოცვაში“ ვხვდებით (1858 წ.).

საერთოდ, ილია ჭავჭავაძის ადრინდელი ლირიკა თავისი მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული შინაარსით ეკლექტიკურ შთაბეჭდილებას ტოვებს. „ეპიკურულ“ მოტივებს (შესაბამისი პოეტური

ასოციაციებით) აქ ყოველგვარი გადასვლის გარეშე ცვლიან მხურვალე ქრისტიანული „ლოცვები“, რომლებიც ბოროტებისადმი წინაღულდგომლობის იდეალებით არიან გამსჭვალულნი, „აღმოსავლური“ სატრფიალო ლირიკის აშკარა ზემოქმედებით შთაგონებული ლექსის („მეც შავ თვალებს“) გვერდით გვხვდება ილიასთვის იშვიათი ნატიფი და მსუბუქი ფორმით შესრულებული — „გიყვარდეს“, რომელიც თითქმის იდეალური სიზუსტით გადმოგვცემს პოეტის ამდღებულ, ყოველივე მიწიერისაგან განწმენდილ სულიერ განწყობილებას.

როგორც ჩანს, ჭაბუკი ილიას ლიტერატურული ცოდნისა და ინტერესების სფერო საკმაოდ ფართო ყოფილა და მან, ამ დროს, ყმაწვილური ერთგულებით გადაუხადა ხარკი სხვადასხვა წარმოშობის ლიტერატურულ გატაცებებს.

მაგრამ, უკვე პოეტის ამდროინდელ შემოქმედებაში ძნელი არ არის იმის შემჩნევაც, თუ როგორ თანდათან იკვეთებოდა, ძლიერდებოდა და ფრთებს ისხამდა მთავარი თემა, მთავარი მიმართულება მისი პოეზიისა.

ამ ახალი, მისთვის ორგანული სულისკვეთებით არის გამსჭვალული მისი ადრინდელი ლექსები: „ყვარლის მთებს“, „ხმა სამარინდამ“ და „გუთნის-დედა“.

„ხმა სამარინდამ“ (1857 წ. დეკემბერი) ილიას პირველი სატირული ხასიათის ნაწარმოებია. აღსანიშნავია, რომ ეს ლექსი თითქმის სრულიად მოკლებულია პოეტურ სამკაულებს: გარდა რამდენიმე ტრადიციული პერიფრაზისა (მაგ: „სამართალს ფულითა ვსქრიდი“), აქ ვერ შევხვდებით ვერც ერთ თავისთავად მნიშვნელოვან პოეტურ სახეს.

სხვათა შორის, ამ ნაწარმოებს აქვს რამდენიმე ვარიანტი. რაც თითქოს პირდაპირ მოწმობს, რომ თვითონ ილიას არ აკმაყოფილებდა ლექსის ფორმა და მის დახვეწას ცდილობდა.

მიუხედავად ამისა, საბოლოო ვარიანტიც, როგორც ამას თავის დროზე სამართლიანად აღნიშნავდა აკაკი წერეთელი, ძალზე ღარიბია და ნაწილობრივ გაუმართავიც წმინდა ვერსიფიკატორულ, ოსტატობის თვალსაზრისით.

მაგრამ, უდავოდ მართალი იყო იგივე აკაკი, როდესაც ამ ნაწარმოების დიდ ღირსებებზე მიუთითებდა. ამ მხრივ, მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ლექსის შინაარსობრივი სიმძაფრე, არამედ ის თავისებური ეფექტიც, რომელიც მასში. მიუხედავად ზემოაღნიშნულისა, მიღწეულია სწორედ გარკვეული ხასიათის მხატვრული საშუალებით.

საქმე ისაა, რომ ილია ამ ლექსში მიმართავს ორიგინალურ პოეტურ ხერხს. ლექსი დაწერილია გარდაცვლილი მდივანბეგის ეპიტაფიის ფორმით; და ეს გულწრფელი აღსარების ფორმა. რომელიც თითქოს ერთგვარი გულახდილი მიამიტობის ელფერს ატარებს. პირდაპირ ეწინააღმდეგება ლექსის შინაარსის აღმაშფოთებელ, უმსგავსო ხასიათს.

მხატვრული ამოცანის ამგვარი „კონტრასტული“ გადაწყვეტა განსაკუთრებით ხაზს უსვამს მდივანბეგის გამომწვევ ცინიზმს. ავტორი თითქოს ცდილობს მაქსიმალური სიზუსტით გადმოსცეს თავისი „ლირიკული პერსონაჟის“ სულიერი ავლა-დიდება, მისი ფსიქოლოგია, მსჯელობისა და მეტყველების მანერა.

ამ მოსაზრებით უნდა იყოს ნაკარნახევი ხაზგასმით პროზაული, ყოველგვარ პოეტურ სამკაულებს მოკლებული სტილიც. რომელიც აქ ავტორის კონკრეტული ჩანაფიქრის მხატვრულად კანონზომიერ შედეგად წარმოგვიდგება.

„გუთნის-დედა“ (1858 წ.) საგრძნობლად გამოირჩევა ილიას სტუდენტობისდროინდელი ლექსებისაგან. თავისი მოქალაქეობრივი პათოსით იგი უახლოვდება „ქართვის დედას“, ხოლო ფორმით გაცილებით უფრო მკაფიოდ გამოვლენილ ხალხურ, დემოკრატიულ ხასიათს ატარებს. აღსანიშნავია, რომ ეს ლექსი მთლიანად უბრალო ქართველი გლეხის მონოლოგს წარმოადგენს, რაც ამ ნაწარმოების როგორც შინაარსობრივ, ისე მეტაფორულ და ინტონაციურ თავისებურებასაც განსაზღვრავს. ხალხური პოეზიის სულთან ილიას აქ განსაკუთრებით აახლოებს აფორისტული სტილი:

რად მინდა ხმალი, თუნდ იყოს მკრელი,
თუ სიმართლისთვის დამიჩლუნგდება?
აბა, რას გვარგებს ჩვენ ის გუთანი,
რომე აჩეჩოს მხოლოდ მიწანი... და სხვ.

გადაკრული, ქარაგმული ფორმა. რომელიც ქართულ ფოლკლორში პოეზებს სათავეს, აქ ილიას მიერ გამოყენებულია არა მხოლოდ ცალკეულ მეტაფორულ სენტენციებში, იგი წარმოგვიდგება ავტორის მსოფლმხედველობის გამოხატვის ძირითად საშუალებადაც.

ამ თვალსაზრისით, როგორც მდივანბეგის აღსარებაში, ილია აქაც ორიგინალურ მხატვრულ ხერხს მიმართავს. აღსანიშნავია, რომ ლექსის დასასრული თავის პირველ ვარიანტში უფრო ოპტიმისტურ მოტივებს შეიცავდა:

გავსწიოთ ქაპანს, ვიდრე გაწყდება,
ან ვიდრე ჩვენთვის მზე გაბრწყინდება.

საბოლოო რედაქციაში ეს მოტივი ილიას მიერ თითქოს შეგნებულად არის შენიღბული. საერთოდ, „გუთნის-დედა“ ისე არის დაწერილი. რომ ადვილი შესაძლებელია, ერთი შეხედვით იგი სოციალური შერიგების, ბედთან დამორჩილების ქადაგებად წარმოგვიდგეს.

ერთგულად ვწიოთ ქაპანი ჩენი,
უსიხარულო დავლით დღენი.

მიმართავს გუთნისდედა თავის ლაბა-ხარს და თითქოს მთელი თავისი მეტაფორული არგუმენტაციით მის დამშვიდებას ცდილობს:

ნუ დამიღონდი!.. შენი უღელი
ჩემს უღელზედა არ არის ძნელი,
მეც შენებრ მიწას დავუურებ თვალით,
რადგანაც ზეცა წამართმევს ძალით.

მაგრამ ეს განგებ არჩეული დამშვიდების კილო მკითხველში თანდათან საწინააღმდეგო ემოციას იწვევს. უპირველეს ყოვლისა, იმის გამო. რომ აქ, ამ შედარებას თავისი უკუ-მიმართულებაც გააჩნია (აქ ავტორისთვის არსებითია არა ის, რომ ლაბა-ხარის ბედი ძალზე წააგავს გუთნისდედისას, არამედ სწორედ ის, რომ თვით გუთნისდედა ჩაყენებულია არაადამიანურ, პირუტყვულ მდგომარეობაში). პოეტი თანდათან, სტროფიდან სტროფამდე, ისეთ სურათს გვიხატავს, ისე წვეთ-წვეთად უმატებს ცეცხლს გუთნისდედის თავშეკავებულ აღშფოთებას. რომ მისი სიტყვები საბოლოოდ სრულიად სხვა, გადატანით მნიშვნელობას იძენენ.

ამგვარად, აქაც ნაწარმოების ფორმა თავისი საწინააღმდეგო მხრით ბრუნდება და მისი მოჩვენებითი დამამშვიდებელი ინტონაცია მხოლოდ უფრო მკვეთრად წარმოაჩენს „გუთნის-დედის“ ნამდვილ განწყობილებას.

ლექსის კულმინაციური ადგილია მეექვსე სტროფი, სადაც პოეტი დაჟინებით. ხაზგასმით, თითქოს მონოტონური სიჭიუტით ანვითარებს „გუთნის-დედის“ მონოლოგის მთავარ მოტივს:

მე ჩემის პირის, ჩემის წუხილის
ჩემის კაცობის გულის დუღილის
სიტყვანი გულში მეზადებიან,
მაგრამ გულშივე უხმოდ ჰკედებიან.

პირველ ორ სტრიქონში დაჟინებით განმეორებული, რითმისეული მახვილით გაძლიერებული „უ“ („წუხილის“, „დუღილის“), თავისი გაბმული მონოტონური ჟღერადობით ზუსტად გამოხატავს პირუტყვის მდგომარეობაში ჩაყენებული ადამიანის სასო-

წარკვეთას. ამ სასოწარკვეთიდან მხოლოდ ერთი ნაბიჯიღა რჩება შესაბამის მოქმედებამდე, რომლისკენ მკითხველს მთელი ამ ლექსის ფარული დედააზრი მოუხმობს.

ამრიგად, „გუთნის-დედაში“ შინაარსისა და ფორმის კონტრასტულობა — როგორც თავისებური პოეტური ხერხი — უფრო რთულად და უფრო მრავალმხრივადაა გააზრებული.

აქ, ჩვენ საქმე გვაქვს ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებისათვის. საერთოდ, უაღრესად დამახასიათებელ მხატვრულ ფენომენტან. როგორც ცნობილია, არსებობს აზრი, რომ ილია სოციალური მშვიდობისა და შერიგების მომხრე იყო და რომ ეს მის მხატვრულ შემოქმედებაშიც აისახა. ამგვარი მტკიცების საფუძველი მართლაც მოიპოვება ილიას ზოგიერთი პუბლიცისტური ხასიათის წერილში. მაგრამ ის ლიტერატურისმცოდნეები, რომლებიც ამ მოსაზრებას იზიარებენ, ხშირად საილუსტრაციოდ მიმართავენ ილიას მხატვრულ ნაწარმოებთა ცალკეულ ადგილებსაც (პერსონაჟთა დიალოგებს, ავტორის ტექსტს და სხვა) და მათში იგივე შეხედულებათა ანარეკლს ხედავენ.

ჩვენი ფიქრით, აქ ადგილი აქვს ერთი პრინციპული ხასიათის შეცდომას.

ილიას „გუთნის-დედაში“, ისევე, როგორც მის „გლახის ნაამბობში“, ან, ვთქვათ, „ოთარაანთ ქვრივში“, ჩვენ საქმე გვაქვს მხატვრული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ გამოხატვის სპეციფიკურ საშუალებებთან. ამ ნაწარმოებთა დედააზრის სწორი გაგება შესაძლებელია არა ამა თუ იმ პერსონაჟის, ან თუნდაც თვით ავტორის მიერ გამოთქმულ ცალკეულ მოსაზრებათა პირდაპირი, სიტყვასიტყვითი ინტერპრეტაციით, არამედ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ გათვალისწინებული იქნება ნაწარმოების მთლიანი მხატვრულ-ემოციური ზემოქმედების ხასიათი.

ამ თვალსაზრისით, არც „გუთნის-დედაში“, არც „გლახის ნაამბობში“ და არც თვით „ოთარაანთ ქვრივში“, არსებითად აღარაფერი რჩება სოციალური შერიგების იდეებისაგან, რადგან თვითოეული ამ ნაწარმოებთაგანი სინამდვილეში, მთელი თავისი მხატვრული ლოგიკით, სრულიად საწინააღმდეგო ხასიათის ზემოქმედებას ახდენს მკითხველზე.

შინაარსის და ფორმის გარკვეული ურთიერთკონტრასტულობა, როგორც თავისებური მხატვრული ხერხი, ილია ჭავჭავაძის სხვა ადრინდელ ლექსებშიც შეიმჩნევა.

მაგალითად, „ჩემი თარიალი“ (1858 წ.) დაწერილია, როგორც მიბაძვა ალექსანდრე ჭავჭავაძის ცნობილი ლექსისა. მაგრამ აქ ძველ

ფორმაში გამოხატულია სრულიად ახალი შინაარსი. ალ. ჭავჭავაძის საღალბო, სუფრაზე სასიმღერო ლექსის სპეციფიკური სტილი, ლექსიკა და რიტმული წყობა გამოყენებულია დიამეტრულად საწინააღმდეგო კონცეფციის გარეგნულ ფორმად.

ეს წინააღმდეგობა ფორმასა და შინაარსს შორის თავისებური მოულოდნელობის ეფექტს ჰქმნის და, რაც მთავარია, პოლემიკური სიმძაფრის ელემენტები შეაქვს ლექსში.

„ჩემი თარიაჩალი“ შეიძლება ჩაითვალოს ილიას პირველ პოლემიკურ მიმართვად „მამებისადმი“ („დავეხსნათ ჩინის ძებნასა“, „მეტი ჭილო რაღად გვინდა, თუ ესკვრეტთ მამულს გაფურჩქვნილსა“ და სხვა). თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მსოფლმხედველობრივი უთანხმოება „მამებთან“ აქ ჯერ კიდევ არ არის ისე მკვეთრად ჩამოყალიბებული, როგორც პოეტის ცნობილ გვიანდელ ლექსში „პასუხის პასუხი“ (რომელიც სხვათა შორის, აგრეთვე ფორმალური „დასესხების“ ელემენტებს შეიცავს).

ლექსი „ნანა“ (1859) ილიას შემოქმედებითი ნოვატორობის უაღრესად დამახასიათებელ ნიმუშს წარმოადგენს. მხატვრული სი-ახლე აქ მიღწეულია არა წმინდა ფორმალური გამომგონებლობის გზით, არამედ ძველი, ტრადიციული ფორმის ახალი გააზრებით.

აქ ქართული ნაწინას სააღერსო, „მისაძინებელი“ კილო ბრწყინვალე პოეტური ოსტატობით არის გამოყენებული სასტიკი ბრძოლისაკენ მომწოდებელი, „გამოსაფხიზლებელი“ შინაარსის გამოსახატავად.

„ნანა“ გარკვეული თვალსაზრისით ახლო დგას „ქართვის დედასთან“. ამ ნაწარმოების მთავარი ლირიკული სახე დედის სიმბოლური ფიგურაა; მისი პირით გამჟღავნებულია მთელი მოძღვრება — თავისებური კოდექსი მამულიშვილური ეთიკისა.

მაგრამ „ქართვის დედისგან“ განსხვავებით, რომლის ფორმა მთლიანად პათეტიკურია, ამ ლექსს გააჩნია თავისებური სითბო და ინტიმური ელფერი.

ეს განსაკუთრებული ჟღერადობა აქ მიღწეულია სწორედ ზემოთ განხილული კონტრასტის საშუალებით. ლექსის ინტონაცია თითქოს ორ ნაკადს შეიცავს. ერთის მხრივ — მომწოდებელს, კატეგორიულს. სასტიკს, ხოლო მეორეს მხრივ — ალერსიანს, ინტიმურს და ოდნავ ნალვლიანს.

ეს ორი მოტივი თანდათან ირწყმება, ერთმანეთში გადადის და ლექსის თავისებურ ინტონაციურ სპეციფიკას განსაზღვრავს:

მოვა დრო, გაიზრდები,
მკლავი გავიმაგრდება,

შეიღო, ყრმობის სიზმრები
ბრძოლაზედ გაგეცლება.
აინთე ცეცხლით გული,
მტერსა დაეცი მეხად,
ან ვით შეილი ერთგული
დააკვიდი მამულს მსხვერპლად.

აქ მთავარია ის, რომ ამას ამბობს დედა და ყოველი სიტყვა ათრთოლებულია დედის სიყვარულით.

ამ ლექსის ფორმა უაღრესად სადაა, ლაკონიურია; მთელი აქცენტი გადატანილია სიტყვიერი მასალის თავისებურ სემანტიკურ გააზრებაზე, კერძოდ, ზუსტ ეპითეტებზე და მრავლისმეტყველ აფორისტულ სტილზე, რომელსაც აქაც განსაკუთრებით აძლიერებს ილიასთვის დამახასიათებელი თავისებური პარადოქსალობის ელფერი. მაგალითად:

ვისაც ძე არ შეუვლავს,
როს მამულს სკირვებია,
შეიღო, იმ ვაგლახ დედას
შეილი არ ჰყვარებია.

უკვდავი არის შეილი
მამულისთვის მომკვდარი.

„ყვარლის მთები“, „ქართლის დედა“, „ხმა სამარცხაძემ“, „ჩემი თარიარალი“, „გუთნის-დედა“ და „ნანა“ გარკვეულ რკალს ჰქმნიან ილიას ადრინდელ ლირიკაში. მათში განსაკუთრებით მკაფიოდ არის გამოხატული ის ახალი სოციალური იდეალები და ის მხატვრული სიახლე, რაც გასული საუკუნის ქართულ პოეზიაში სამოციანელებმა შემოიტანეს.

ეს ლექსები არსებითად მოასწავებენ ახალი რეალისტური. მძაფრი მოქალაქეობრივი პათოსით გამსჭვალული მიმართულების აღმოცენებას ქართულ მწერლობაში.

ილია ჭავჭავაძის ადრინდელი პოეტური შემოქმედების ორიგინალობა მკაფიოდ გამომეტყველდა არა მხოლოდ ამ ფართო საზოგადოებრივი რეზონანსის ნაწარმოებებში, არამედ მის ინტიმურ ლირიკაშიც.

ილიას ადრინდელ სატრფიალო ლექსებს უაღრესად საგულისხმო ადგილი უჭირავთ XIX საუკუნის ქართული პოეზიის განვითარებაში.

შეიძლება ითქვას, რომ მათში არანაკლებ ნათლად აისახა შემოქმედებითი ევოლუციის ის რთული პროცესი (შინაგანი წინააღმდე-

გობები, ორიგინალური ძიებები და აღმოჩენები), რომელსაც გადა-
მწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა ახალი პოეტური აზროვნებისა და
ფორმის დამკვიდრებისათვის.

ილიას ამდროინდელი შემოქმედებისათვის განსაკუთრებით და-
მახასიათებელია ლექსი „მეც შავ თვალებს“ (1858 წ.). აქ პოეტური
წარმოსახვის მთავარ საგანს საყვარელი ქალის გარეგნობა წარმოად-
გენს. ეს არის თითქოს ტრადიციული, პოეტური შესხმა სატრფოს
მშვენიერი თვალებისა, ხილული სილამაზით ტკბობა და თავდავიწყ-
ება, რაც დითირამბული ხასიათის მეტაფორულ სახეებში
პოევებს თავის გამოხატულებას, მაგრამ აღსანიშნავია ისიც, რომ
ილიას მეტაფორისტიკა აქ მაინც საგრძნობლად განსხვავდება ტრა-
დიციული „აღმოსავლური“ პოეტიკისაგან. აქ ვერ შევხვდებით
ვერც გიშრისა და მარგალიტის სიმბოლიკას და ვერც „ჰინდთა ჯა-
რებს“.

სატრფოს თვალები შედარებულია „წყვიდიადთან“, „ქარიშხლი-
ან ზღვასთან“, პოეტი მათში ზედავს „არწივის თავისუფლებას“, რაც
ილიასთვის უკვე სავსებით ორგანული, ახალი პოეტური ასოცია-
ციით არის ნაკარნახევი.

სხვათა შორის, ილია ამ ლექსში მიმართავს ერთ პოეტურ ხერხს,
რომელიც შემდგომ მისი პოეტიკისათვის დამახასიათებელ, გარკვე-
ული თვალსაზრისით რჩეულ ხერხად იქცევა.

მათ გრძნულ, უხმოდ ცხად გამოთქმაში...

წერს იგი სატრფოს თვალებზე...

„უხმოდ ცხადი გამოთქმა“ (ისევე, როგორც „ტკბილი დამონე-
ბა“) წარმოადგენს XIX საუკუნისათვის ტიპიურ სახეს.

აქ ჩვენ კვლავ პარადოქსულ ერთიანობასთან გვაქვს საქმე, მაგ-
რამ უქანასკნელი, გაცილებით უფრო კონდენსირებული სახით წარ-
მოგვიდგება, ვიდრე ზემოთ განხილულ მაგალითებში. პარადოქსულ-
ობის აქცენტი გადატანილია ეპითეტზე.

შეიძლება ითქვას, რომ ახალ ქართულ პოეზიაში ამგვარი პოე-
ტური ხერხის დამკვიდრებაც ძირითადად ილია ჭავჭავაძის სახელთან
არის დაკავშირებული.

აქ საჭიროა აღვნიშნოთ, რომ ეს ხერხი არსებითად განსხვავდე-
ბა XX საუკუნის პოეზიისათვის დამახასიათებელი ე. წ. სინკრეტიზ-
მისაგან. „უხმოდ ცხადი გამოთქმა“ წარმოადგენს ორი ურთიერთსა-
წინააღმდეგო, მაგრამ ერთი და იმავე გვარის ცნებათა შეერთების
ცდას, მაშინ როდესაც „შეშლილი ფერი“, ან „ბებერი ქარი“ (გალაქ-
ტიონ ტაბიძე) უკვე სრულიად სხვადასხვა გვარის, „შეუთავსებელ“
ცნებათა შერწყმის პრინციპზეა დაფუძნებული.

თუ ლექსი „მეც შავ თვალებს“ ემოციური შინაარსის გამოხატვის ზოგიერთი პრინციპით მაინც ძველი ქართული ლირიკის ტრადიციებთანაა დაკავშირებული, ილიას შემდგომ ლექსებში სრულიად სხვა კატეგორიის სულღერი მოძრაობები მქლავნდება და აქ ავტორი შესაბამისად ახალ პოეტურ ფორმებს მიმართავს.

ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესოა ილიას ორი ერთსათაურიანი ლექსი „ს... ს“ (1958 წ.), აქ უკვე ნათლად იგრძნობა ის ღრმა ზემოქმედება, რომელიც ჭაბუკმა ილიამ ბარათაშვილის პოეზიისაგან განიცადა.

ამ ლექსში ვხვდებით სტრიქონებს, რომლებიც უშუალოდ ბარათაშვილის გავლენით უნდა იყოს შთაგონებული:

შენ წინ დაგფარავ თვალში მთრთოლავ ცრემლს,
შობისა უმალ მოვკლავ ოხვრას ჩემს...

(გავიხსენოთ ბარათაშვილის „შევიშრობ ცრემლსა...“), მაგრამ მთავარია არა ეს უშუალო პოეტური შეხმიანება.

განსხვავებით „შავი თვალებისაგან“, რომელიც მთლიანად სატრფოს ხორციელი სილამაზის აღფრთოვანებულ ქებათა ქებას წარმოადგენს, ამ ლექსში, ისევე როგორც, მაგალითად, „ჩემო მკვლელოში“ (1860 წ.), ლირიკული გააზრებულია, როგორც უცოდველ სულთა ურთიერთლტოლვა, თავისებური შინაგანი თვისებების და თითქმის რელიგიური მოწიწების ელფერს ატარებს. ამას შეესაბამება ლექსის სპეციფიკური სტილიც („სამოთხე“, „წმინდა ლოცვა“ და სხვ.).

დამახასიათებელია, რომ ილიას, დაახლოებით ამავე დროს, დაწერილი აქვს ლექსი „ტუჩთა მიკონვა, ტუჩთ ჩაკონება“, რომელიც შეიძლება განხილულ იქნას თავისებურ პაროდიალ ბესიკის ცნობილ სატრფიალო ლექსებზე, როგორც თავისი შინაარსით, ისე ფორმითაც. ამ მხრივ, პირველ რიგში აღსანიშნავია ილიასთვის უჩვეულო ალიტერაციები, რომლებიც „ტანო ტატანოს“ იმიტაციას წარმოადგენენ.

ფორმალური თვალსაზრისით ილია განსაკუთრებით ახლოს დგას ბარათაშვილის ინტიმურ ლირიკასთან თავის ადრინდელ ლექსში „მაშინ დავსტკბები სრულის სამოთხით“. აქ თვით პოეტური ლექსიკაც კი აშკარად ბარათაშვილისებურია: „ქალწულობის კრთომით“, „მორცხვობით“, „ლოცვით“, „ლმობით“ და სხვ.

მაგრამ, ამავე ლექსში უკვე ადვილად შეინიშნება ჭაბუკი ილიას დაშორება „ნუ ჰყვედრი კაცსა, ბანოვანოს“ ავტორთან.

ამ პოეტური ნაწარმოების მთავარ, წამყვან ლირიკულ თემას

წარმოადგენს არა ხორციელი შინაარსისაგან განწმენდილი „წმინდა რომანტიკული“ სულიერი განწყობილება (თუმცა აქ არის ამგვარი მოტივიც), არამედ რაინდული მოკრძალებით შეკავებული მძაფრი, ქაბუკური ვნება.

მწყუროდეს, მაგრამ კრძალულებითა
მე შენთან კოცნაც ვერ გამებედნოს...

მართალია, ილია ქვეკვავაძის შემოქმედებაზე გაცილებით უფრო ღრმა გავლენა მოახდინა ბარათაშვილის პოეტურმა მემკვიდრეობამ, ვიდრე ბესიკისა და ალ. ქვეკვავაძის ტრადიციებმა, მაგრამ მისი ლირიკის დაკვირვებული ანალიზისას ჩვენ თანდათან ვრწმუნდებით, რომ საბოლოოდ, ილიას პოეტური ევოლუციის პროცესში არც ამ შემოქმედებას შერჩენია აბსოლუტური ხასიათი.

ილიას ინტიმურ ლირიკას გააჩნია თავისი ახალი, უაღრესად თავისებური ელფერი, რომელიც, უწინარეს ყოვლისა, თვით პოეტის ორიგინალური შემოქმედებითი ბუნებითა და ტემპერამენტით, არის გაპირობებული.

ილია ქვეკვავაძე სულიერად პარმონიული პიროვნება იყო. მიუხედავად იმისა, რომ იგი სიცოცხლის ბოლომდე მორწმუნე ადამიანად დარჩა და არა ერთგზის გამოუხატია თავისი ერთგულება ქრისტიანობის ეთიკური იდეალებისადმი, მისი პოეტური შემოქმედება მოკლებული არ არის „წარმართული“ სენსუალიზმის საკმაოდ ძლიერ მოტივებსაც.

განსხვავებით ბარათაშვილისგან, ილიას ინტიმურ ლირიკაში წუთიერი და მარადიული, ხორციელი და სულიერი შეურიგებელ უკიდურესობებად აღარ წარმოგვიდგება.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ თვალსაზრისით, მის პოეზიაში თავისებურად შერწყმულია ქართული კლასიკური ლირიკის ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო ნაკადი.

მაგალითად, ილიას შედარებით გვიანდელი ლექსი „მძინარე ქალი“ აშკარად გვარწმუნებს, რომ პოეტისათვის უცხო არ ყოფილა, ხორციელი მშვენიერებით გატაცება და თავისებური ეროტიზმიც:

აგწითლებიან
ნაზი ლოყები,
ღიმილით თრთიან
ტუჩთა ლალები... და სხვ.

მაგრამ ეს ქაბუკური ვნების გამომხატველი „აღმოსავლური“ ხატოვანება აქ შენელებულია „დასავლური“ ქრისტიანული კდემამოსილების მოტივით:

წრფელი გაქვს ძილი,
ვით ხილვა ცისა,
ზედ გადგა ჩრდილი
ანგელოზთ ფრთისა.

ამრიგად, ამ ლექსში ილიას მიერ თითქოს დაძლეულია ორი ურთიერთსაპირისპირო საწყისის შინაგანი წინააღმდეგობა და ამ თვალსაზრისით გარკვეული პარამონია არის მიღწეული. იგივე შეიძლება ითქვას ილიას ლირიკულ მინიატურაზე „ს...ჩ... სას“ („ბაგე ბაგეს ჩაეკონოთ და ჩაეართად სულთან სული“ და სხვ.).

როგორც ცნობილია, ილია ქვეყნაძე იყო პირველი მწერალი, რომელმაც ნიკოლოზ ბარათაშვილი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში ახალი მიმართულების წინამორბედად გამოაცხადა და საკუთარი მემკვიდრეობითი კავშირი აღიარა მის პოეზიასთან. მართლაც, ილიას, და საერთოდ, სამოციანელთა მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული ძიებანი თავის საყრდენ წერტილს, უპირველეს ყოვლისა, „მერანისა“ და „ფიქრნი მტკვრის პირას“ ახალ პოეტურ შინაარსში პოეებენ.

მაგრამ, როგორც აღრეც შეენიშნეთ, ამავე დროს, მთელი მათა შემოქმედება, როგორც პოეტური აზროვნების განვითარების ახალი საფეხური, წარმოადგენს ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტიკის უარყოფასაც.

ეს თავისებური, შინაგანად რთული და წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება ბარათაშვილის პოეტურ ტრადიციებთან განსაკუთრებით მკვეთრად იგრძნობა ილია ქვეყნაძის ლირიკაში.

გარდა ზემოთ განხილული ლექსებისა, ილიას კალამს ეკუთვნის არაერთი პოეტური ნაწარმოები, რომელთა შექმნა ქართულ ლირიკაში მხოლოდ „შემოღამებისა“ და „ვპოვე ტაძარის“ შემდეგ იყო შესაძლებელი.

განსაკუთრებით ახლო ნათესაურ კავშირს ამჟღავნებს ილია ბარათაშვილის ლირიკიდან მომდინარე განწყობილებებთან, პოეტურ მოტივებთან და სახეებთან თავის ადრინდელ ლექსებში: „მაშინ დავსტკბები სრულის საშოთხით“, „ოჰ, სად არიან, სიქაბუყევე, სიტყბონი შენნი“, „მითხარით, რისთვის ჩემ თავთანა მსურს“ და „ციურნი ხმები“.

უკანასკნელ ლექსში, ისევე, როგორც „შემოღამებაში“, ყველაფერი თითქოს ქვემოდან ზევით, მიწიდან ცისკენ არის გაზიდული აქ მკაფიოდ იგრძნობა ოცნებით ამალღებული განწყობილება.

მაგრამ ამის იქით ილია უკვე აღარ მიდის, რადგან მისი პოეტუ-

რი მსოფლმხედველობისთვის არსებითად მიუღებელია შეუცნობლობის, ირაციონალობის იდეა.

დამახასიათებელია, რომ ილიას ყველაზე უფრო „იდუმალებით მოსილ“ ლექსებშიც კი (მაგ.: „მითხარით, რისთვის ჩემ თავთანა მსურს“, „ხმა გულისა“, ორივე „სიზმარი“ და სხვ.) ყოველ „რისთვის“-ს გააჩნია თავისი შესატყვისი „მისთვის“, რომელიც სრულიად ნათლად და არაორაზროვნად ხსნის ლირიკული გმირის „უცნაურ“ სულიერ მოძრაობათა სრულიად რეალურ მიზეზებს.

საერთოდ, იდუმალების მოტივი ილიას პოეზიაში მხოლოდ პირობით (როგორც წესი, მხატვრული ჩანაფიქრიდან და არა მსოფლმხედველობრივი კონცეფციიდან გამომდინარე) ელემენტს წარმოადგენს. მისთვის სრულიად უცხოა შეუცნობლობის განცდასთან დაკავშირებული პოეტური ბუნდოვნება და მკრთალი მინიშნებების ენა. ილია ქავჭავაძის მხატვრული დამოკიდებულება სინამდვილისადმი არსებითად „მატერიალისტურია“; მისი ფხიზელი მზერა ყოველ საგანს ხედავს რელიეფურად, მკაფიოდ და შესაბამისი პოეტური სიზუსტით წარმოგვისახავს.

ილიას სტილის ერთ-ერთ განუყოფელ თვისებას წარმოადგენს გამომსახველობით საშუალებათა უაღრესად სიციხადე, რომელიც მას თავის „სიზმრებშიც“ კი არ ღალატობს. გავიხსენოთ, მაგალითად, როგორ მკაფიო, თითქმის ნატურალისტური საღებავებით არის დახატული კოსმიური კატასტროფის სურათი მის პირველ „სიზმარში“ (1858 წ.).

ეს ახალი რეალისტური სტილი უთუოდ კანონზომიერ მიმართებაში იყო იმ ახალ იდეურ შინაარსთან, რომლის გამოხატვაც სამოციანელთა მთავარ შემოქმედებით მიზანდასახულებად იქცა, მაგრამ, ამავე დროს, იგი წარმოადგენდა ილიას პოეტური ბუნების თანდაყოლილ თვისებასაც.

ილია ქავჭავაძის ლირიკამ, ამ მხრივ, განსაკუთრებით ღრმა დალი დაამჩნია გასული საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ მწერლობას და სინამდვილეში სრულიად ახალი პოეტური მიმართულების სათავედ იქცა.

ილიას ადრინდელ პოეზიაში შეიძლება გამოიყოს ორი ერთმანეთისაგან თითქმის დამოუკიდებელი რკალი: მოქალაქეობრივი და ინტიმური ლირიკა.

ნიშანდობლივია, რომ მის ადრინდელ საზოგადოებრივ თემებზე დაწერილ ლექსებში („გუთნის-დედა“, „ხმა სამარადამ“, „ქართველის დედას“ და „ნანა“) პოეტის პიროვნება, როგორც წესი, არ წარმოადგენს ლირიკული ნაწარმოების უშუალო პერსონაჟს და თითქოს

შეგნებულად განზე არის გამდგარი. მეორე მხრივ, ამავე წლების ინტიმური ხასიათის ლექსებში პოეტური თემატიკა ჩვეულებრივ არ სცილდება ავტორის პირადი ცხოვრებისა და განცდების ფარგლებს.

ილია ჭავჭავაძის ლირიკულ შემოქმედებაში ახალ საფეხურს მოასწავებს ლექსი „ელეგია“ (1859 წ. 4 იანვარი). აქ პოეტის სუბიექტური, ინტიმური განცდის შინაარსს მოქალაქეობრივი ხასიათის მორტივი უდევს საფუძვლად და, ამრიგად, საზოგადოებრივი და პირადი უშუალო, განუყრელ ერთიანობაში არის გამოხატული. ილიას ლექსები „ელეგია“, „მესმის მესმის“ და „გაზაფხული“ („ტყემ მოისხა ფოთოლი“) XIX საუკუნის მოქალაქეობრივი ლირიკის ბრწყინვალე ნიმუშებს წარმოადგენენ. აქ მიღწეულია მაქსიმალური სისადავე, ლაკონიზმი და უშუალობა პოეტური იდეის გამოხატვისას.

შეიძლება ითქვას, რომ სამივე ლექსში ლირიკული თემის განვითარება დაახლოებით ერთგვაროვან პრინციპს ეყრდნობა.

„ელეგიის“ დელაზური გახსნილია მის ორ უკანასკნელ სტრიქონში.

ოხ, ღმერთო ჩემო, სულ ძილი, ძილი,
როსლა გვეღირსოს ჩვენ გავიძება?!
(„ელეგია“)

ეს ორი სტრიქონი თავისი პათეტიკური ინტონაციით ისევე მკვეთრად განსხვავდება ლექსის მთელი წინა ნაწილისაგან (რომელსაც ხაზგასმით დინჯი, ლირიკული აღწერის სტილი ახასიათებს), როგორც ნასოწარკვეთილი „მამულო საყვარელო, შენ როსლა აყვავდები!“ „გაზაფხულის“ პირველ სტროფში დახატული იდილიური სურათისაგან.

„ელეგიაში“ ყურადღებას იპყრობს შესანიშნავი პოეტური ფერწერა, არა მხოლოდ საღებავთა სიუხვე, არამედ მათი ოსტატური შეხამება:

მკრთალი ნათელი სავსე მთვარისა
მშობელ ქვეყანას ზედ დაჰნათოდა,
და თეთრი ზოლი შორის მთებისა
ლავეარდ სივრცეში დაინთქმებოდა.
(„ელეგია“)

აქ თეთრისა და ლავეარდის ურთიერთგადასვლა გამოხატულია უაღრესად ზუსტი სიტყვით: „დაინთქმებოდა“, რომელსაც ლამეული პეიზაჟისათვის დამახასიათებელი შტრიხი შეაქვს ლექსში.

ამ ლექსის ემოციურ შინაარსს განწყობილებათა ბრწყინვალედ გადმოცემული ცვალებადობა, უფრო სწორად, მათი შინაგანი განვითარება და თანდათან გაძლიერება წარმოადგენს.

ლექსის ლაკონიური ფორმა კიდევ უფრო ხაზს უსვამს მის შინაგან გზნებას და პოეტური განცდის სიმძაფრეს.

დამახასიათებელია, რომ „ელეგიაში“ ჩვენ კვლავ ვაწყდებით თავისებურ წინააღმდეგობას ფორმასა და შინაარსს შორის. აქ ელეგიის ფორმაში, რომელიც ანტიკური ეპოქიდან უახლეს დრომდე ნაღვლიანი და უიმედო განწყობილების გამომხატველ ტრადიციულ ფორმას წარმოადგენდა, გადმოცემულია დაუშოშმინებელი, ბრძოლის წყურვილით გამსჭვალული სულისკვეთება.

მოქალაქეობრივი თემის ინტიმური ელერადობა, რომელიც „ელეგიისა“ და „გაზაფხულის“ ძირითად მხატვრულ თავისებურებას განსაზღვრავს, კიდევ უფრო გაძლიერებულია ლექსში „მესმის, მესმის“. როგორც ცნობილია, ეს ლექსი წარმოადგენს პოეტურ გამოხმაურებას იტალიელი ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაზე და XIX საუკუნის პოლიტიკური ლირიკის შედეგრთა რიგს განეკუთვნება.

ამ ლექსს გააჩნია თავისი განუმეორებელი ინტონაციური ელფერი. ეს არის არა მხოლოდ ბრძოლის წყურვილით ანთებული მოქალაქის, არამედ შეყვარებული ადამიანის ინტონაცია.

თავისუფლების ტკბილი მოლოდინი, ღელვისა და თრთოლვის განწყობილება, რომელიც აქ შესანიშნავად არის გადმოცემული პოეტური განმეორებებითაც („მესმის, მესმის“ და „ღმერთო, ღმერთო“) უნებურ ასოციაციას იწვევს პუშკინის ცნობილ სტრიქონებთან:

Мы ждем с томлением упования
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты сладкого свидания.

„მესმის, მესმის...“ მთლიანად აგებულია ერთ ძირითად მეტაფორაზე; ეს არის „ხალხთ ბორკილის ხმა მტვრევისა“, რომელიც ქვეყანადა ჰქუხს, რომელიც აღიტაცებს პოეტს და რომლის საკუთარ მამულში გაგონებასაც შესთხოვს იგი განგებას.

თავისუფლების, განახლების წინათგრძნობა აქ გაძლიერებულია პოეტურ საშუალებათა თავისებური შინაგანი ერთიანობითაც: „ქუხილი“, რომელიც პირველ სტროფში გაისმის და „იმედით“ აღაგზნებს პოეტის გულს, აქ გარკვეული განწყობილებით ტონალობას ქმნის — მას თითქოს გაზაფხულის სუნთქვა შემოაქვს ლექსში.

თუ ილიას ზემოთგანხილული, ფართო მოქალაქეობრივი რეზონანსის მქონე ლექსებისათვის დამახასიათებელია მეტი სითბო და ლირიზმი, ვიდრე ეს შეიძლება ითქვას, მის ადრინდელ პუბლიცისტურ ლირიკაზე (მაგალითად, „ქართვის დედაზე“), ამ პერიოდში

დაწერილ ინტიმური ხასიათის ლექსებშიც აშკარად შეიმჩნევა ზოგიერთი მნიშვნელოვანი ცვლილება.

მაგალითად, ლექსი „ალაზნანს“ (1859 წ.) უკვე თავისუფალია პოეტის ადრინდელი სატრფიალო ლირიკისათვის დამახასიათებელი ვიწრო, კამერული ჩარჩოებისაგან (მხედველობაში გვაქვს ისეთი ლექსები, როგორცაა მაგალითად, „პავლოვსკის პარკი“, „მეც შავ თვალებს“, „ს...ს“ და სხვა).

აქ ილიას მიერ უკვე მიგნებულია საკუთარი პოეტური სამყარო და მისი ლირიკული გმირის სულიერ მოძრაობებშიც მეტი სიღრმე და სიმწიფე იგრძნობა.

„ალაზნანი“ სატრფიალო შინაარსის ლექსია, მაგრამ, ამავე დროს, ეს პოეტური ნაწარმოები გამსჭვალულია თავისებური პატრიოტული სულისკვეთებითაც, რადგან აქ პოეტის პირადი ბიოგრაფია, მისი ემოციური სამყარო უშუალო კავშირში იმყოფება მშობლიური ქვეყნის ცოცხალ, რეალურ სინამდვილესთან.

განსხვავებით ილიას ზოგიერთი ადრინდელი ლირიკული ნაწარმოებისაგან, ამ ლექსის პოეტური სახეები სრულიად მოკლებულნი არიან მხატვრულ სქემატურობას. აქ იგრძნობა ქართული მიწის სუნთქვა და თვით ავტორის ინტიმური განცდაც პოეტურად განსხვავებულია მშობლიური ბუნების ცოცხალ სურათებში.

ეს შინაგანი კავშირი განსაკუთრებით ხელშესახებად არის გამოხატული „ალაზნის“ უკანასკნელ სტროფში, რომელიც პარალელისმზება აგებული:

წენც გამოცვლილხარ, ალაზნო, მუხაც გამზნარა,
მეც უდრო-დროდ გამერია თმაში ქალარა...
სად არს ის ღმერთა, იგი გრძნობა. ის სიყვარული
ჰველა წარსულა, რად არ მიდის ხსოვნა ბედკრული?

ილია ჭავჭავაძის პოეზიაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ლექსს „პოეტი“. საჭიროა აღინიშნოს, რომ ეს ლექსი არ წარმოადგენს ილიას Ars poetica-ს, ეს არის არა ტრაქტატი პოეტური ხელოვნების შესახებ, არამედ მხოლოდ ზოგადი გამოხატულება ილიას შეხედულებისა პოეტის დანიშნულებაზე.

ამ ლექსში გამჟღავნებულმა ესთეტიკურმა კონცეფციამ მთელი ეპოქა შექმნა ქართული სიტყვაკაზმული მწერლობის ისტორიაში.

საყურადღებოა, რომ ილია ჭავჭავაძეს პოეტური შემოქმედების არსი არ ჰქონია წარმოდგენილი იმგვარი უტილიტარული სახით. როგორც იგი ზოგიერთ სხვა სამოციანელებს ესმოდათ.

ილია ხედავს პოეზიის ორმაგ ბუნებას. მისი რწმენით, პოეზია თავისი წარმოშობით „ღვთიურია“, ციდან მოვლენილია, ღვთის მიერ

მოქედლებული ნიქია, ხოლო თავისი დანიშნულებით მიწიერია, ამ-
ქვეყნიურია, საერო სამსახურისათვის არის განკუთვნილი.

მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის
მიწიერი ზეცოერსა.
ღმერთთან მისთვის ელაპარაკობ,
რომ წარუქდღვე წინა ერსა...

ილიას ესთეტიკური მრწამსი, რომელიც XIX საუკუნის ქართუ-
ლი რეალისტური პოეზიის ქმედით პროგრამად იქცა, თავისი საბო-
ლოო სახით, მხოლოდ სამოციანი წლების დასაწყისში ჩამოყალიბდა.
საინტერესოა, რომ „პოეტის“ დაწერამდე (1860 წ. 23 ივლისი) ორი
წლით ადრე, თავის ცნობილ ლექსში „ჩიტი“ იგი ღრულად სხვა
თვალსაზრისს ადგას.

ჩიტის სახე საყოფადღებოა არა მხოლოდ იმის გამო, რომ ავ-
ტორისათვის იგი თავისუფალი არსების სიმბოლოა და თვით თავი-
სუფლება ამ ლექსში გაგებულია როგორც ბედნიერების, სიმღერისა
და, საერთოდ, არსებობის აუცილებელი პირობა. საგულისხმოა ის-
იც. რომ ჩიტი აქ ილიასთვის მგონის თავისებურ სახესაც წარმოად-
გენს და, ამ თვალსაზრისით, იგი პირდაპირ ეწინააღმდეგება „პოე-
ტის“ კონცეფციას.

აი ჩიტის იდეალი:

ეგალობ და ეგალობ
და იმით ვხარობ,
რომ მე ქვეყანას
გალობით ვატებობ.
ჩემია წერა:
მღერა და მღერა,
ლხენა, გალობა,
თავისუფლება.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ სიტყვებში გამოხატულია თვით ქა-
ბუკი ილიას ადრინდელი შეხედულება პოეზიისა და პოეტის დანიშ-
ნულებაზე, რომელსაც თავისი ლიტერატურული სათავეები გააჩნია.
ამ მხრივ, ეს ლექსი უადრესად საგულისხმოა პოეტის ესთეტიკურ
მოხაზრებათა ევოლუციის გაგებისათვის.

იგი მოწმობს, რომ ილიამ თავისი საბოლოო შეხედულება პოე-
ზიის დანიშნულებაზე შეიმუშავა დროთა ვითარებაში და რომ მისი
„პოეტი“ გარკვეული თვალსაზრისით წარმოადგენდა ს ა კ უ თ ა რ ი
მ ო ს ა ზ რ ე ბ ე ბ ის უ ა რ ყ ო ფ ა ს ა ც უ.

„პოეტის“ ძირითადი პოლემიკური ტენდენცია გახსნილია მის
პირველსავე სტროფში:

მისთვის არ ვმღერ, რომ ვიმღერო
ეით ფრინველმა გარეგანმა,
არა მხოლოდ ტკბილ ხმათათვის
გამომგზავნა ქვეყნად ცაშა.

ძნელი არ არის ამ სტრიქონების პირდაპირი პოლემიკური მიმართების დადგენა პუშკინის ლექსთან «Поэт и Толпа»:

Мы рождены для вдохновения,
Для звуков сладких и молитв.

რაც უფრო მომხიბლავი ძალა გააჩნდათ გენიალური რუსი პოეტის ამ სტრიქონებს, მით უფრო მწვავე ხასიათს იღებდა მათი უარყოფის აუცილებლობა. შეიძლება ითქვას, რომ ილიას და აკაკის მთელი 60-იანი წლების შემოქმედება წარმოადგენდა ამ სიტყვების წინააღმდეგ მიმართულ პრინციპულ პოლემიკას.

მაგრამ აქ ყურადღებას იქცევს ერთი რამ. ილია წერს: „ა რ ა მ ხ ო ლ ო დ ტ კ ბ ი ლ ხ მ ა თ ა თ ვ ი ს“, ე. ი. სინამდვილეში საქმე გვაქვს პუშკინის ლექსის კონცეფციის არა აბსოლუტურ, არამედ, მხოლოდ ნაწილობრივ უარყოფასთან.

ილია შეგნებულად ტოვებს ძალაში პუშკინის ლექსის პოზიტიურ ნაწილს („შთაგონება“, „ტკბილი ხმები“, „ლოცვა“ მისთვის პოეტის „ღვთიური“ წარმოშობის ნიშანია), მაგრამ ზგი უკუაგლებს ამ ლექსის უარყოფელ ნეგაციურ მხარეს, რადგან „ცხოვრების ღელვა“ და „ბრძოლა“ მას პოეტის მეორე სტიქიად, მის მიწიერ მოწოდებად წარმოუდგება.

ჩვენი ფიქრით, ამგვარი შეხედულება პოეზიაზე უფრო სწორად გამოხატავდა ილიას და, საერთოდ, სამოციანელთა პოეტური შემოქმედების კეშმარიტ არსს, ვიდრე, მაგალითად, აკაკი წერეთლის „პოეტი“.

მართალია, ილიამ და აკაკიმ პოეზია გამოიყენეს ეროვნული და სოციალური მოძრაობის, ყოველდღიური, სამკვდრო-სასიცოცხლო მოქალაქეობრივი ბრძოლის იარაღად, მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ პოეტური სიტყვა მათთვის იყო მხოლოდ უბრალო საშუალება საკუთარი საზოგადოებრივი მიზნებისა და ინტერესების მისაღწევად. როგორც კეშმარიტი შემოქმედნი, ისინი მთელი არსებით განიცდიდნენ პოეტური შთაგონების „ზებუნებრივ“ ძალასაც და სინამდვილეში არასოდეს არ აღმოჩენილან ყრუნი მის მიერ დაბადებული „ტკბილი ხმების“ მიმართ.

აქვე საჭიროა ხაზგასმით აღინიშნოს, რომ ილიას „პოეტის“ თავლებური „რელიგიური“ მეტაფორისტიკა („დიდის ღმერთის საკურთხევლის მისთვის ღვივის ცეცხლი გულში“ და სხვა) არაპც და არაპც არ გულისხმობს რაიმე მისტიკურ შეხედულებას. როგორც აღრეც შევნიშნეთ, ილიას შემოქმედებითი ბუნებისათვის ყოველთვის უცხო იყო ქრისტიანული მისტიციზმი. „ღვთაებრივი“, „სულიერი“ იდეალები მის პოეზიაში განუყოფლად დაკავშირებულია ამქვეყნიურ, საერო მიზანსწრაფვებთან.

„ღვთიური სიბრძნე“ ილიასთვის წარმოადგენს მიწიერი ღვწისა და ბრძოლის რეალურ სტიმულს:

ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ,
რომ წარუძღვე წინა ერსა.

ქართული მწერლობა ოდითგანვე გამსჭვალული იყო ეროვნული, პატრიოტული თვითდაამკვიდრების პათოსით. ქართველი ხალხის ნაციონალური ბედობლისადმი ცხოველი ინტერესი მკაფიოდ აისახა, კერძოდ, ქართველი რომანტიკოსების შემოქმედებაშიც, მაგრამ ილიამ და აკაკიმ, ამ მხრივ, მაინც თავისი ახალი სიტყვა თქვეს.

პატრიოტიზმი, საქართველოს სიყვარული მათ აქციეს ქართველი ხალხის მეორე რელიგიად. თავისებურ ეროვნულ მოძღვრებად და სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე მის შთაგონებულ მქადაგებლებად დარჩნენ.

ილიამ და აკაკიმ მთელი თავისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიით ქართველი მკითხველის ცნობიერებაში დაამკვიდრეს ახალი წარმოდგენა პოეტზე, როგორც ერის სულიერ მამაზე და წინამძღოლზე.

მათ უმთავრეს პოეტურ მიზანს წარმოადგენდა იმ სრულქმნილი მხატვრული საშუალებების გამოიუმუშავება, რომლებიც განსაკუთრებით მკაფიოდ წარმოაჩენდნენ, განსაკუთრებით ახლოს მიიტანდნენ ქართველი ხალხის შეგნებამდე ამ ახალი მოძღვრების შინაარსს.

შემთხვევითი არ არის, რომ ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა თავიანთ ლირიკაში შეიტანეს პოეტური „ქადაგების“, ორატორული ხელოვნების ელემენტები.

ამ თვალსაზრისით, ილიას ლირიკული შემოქმედების გვირგვინს წარმოადგენს 1861 წელს დაწერილი ლექსები: „მას შემდეგ, რაკი“... და „ჩემო კალამო“...

კლასიკური მქვერამეტყველების მთელი ფორმალური არსენალი აქ აყვანილია ქვემარტივი პოეტურობის ხარისხში, რადგან იგი აქ ორგანულად შეესაბამება და მთელი სისრულით გამოხატავს პოეტის სულის ცოცხალ ფეთქვას.

ამ ლექსებში მთავარ მხატვრულ ხერხად გამოყენებულია რიტორიკულ ფიგურათა რამდენიმე ნაირსახეობა: განმეორება, პერიფრაზი, კითხვა, პლეონაზმი, მიმართვა, მოწოდება — რაც მათ პათეტიკურ, დღესასწაულებრივ ინტონაციას განაპირობებს.

ილიას მიერ არჩეული თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი აქ ფართო გასაქანს აძლევს მისი პოეტური აზრის ლალ და ძალუმ მდინარებას. თუ რამდენად ორგანული იყო ეს წყობა ილიას ამ ლექსებში გამოხატული მსოფლმხედველობრივი და ემოციური შინაარსისათვის, ამაზე ნათლად მოწმობს „ჩემო კალამოს“ პირველი, ავტორის მიერ უარყოფილი ვარიანტი.

ათმარცვლიანი ლექსი აშკარად ბოჭავდა და აღუნებდა პოეტის შთაგონებას, მის მძაფრ სულიერ სწრაფვას. იგი მოკლებული იყო აგრეთვე იმ სახეიმო განწყობილებას, რომელიც შემდეგ ამ ლექსის ინტონაციურ თავისებურებად იქცა.

შეადარეთ:

ჩემო კალამო, რად გვინდა ტაში?
რასაც ვმსახურობთ, მას ვემსახუროთ...

(1 ვარიანტი)

ჩემო კალამო, ჩემო კარგო, რად გვინდა ტაში.
რასაც ვმსახურობთ, მას ერთვულად კვლავ ვემსახუროთ...
(საბოლოო ვარიანტი)

„ჩემო კალამოში“ პოეტის ფიქრი, მსჭელობა, შინაგანი დიალოგი თანდათან გადადის ქადაგების კილოში.

აქ ჩვენს თვალწინ თითქოს ხელშესახებად წარმოსდგება შთაგონებული სახე პოეტისა, რომელიც ერის სახელით ელაპარაკება ღმერთს. ეს არის შინაგანი დიალოგი შემოქმედისა, რომლის მთელი სულიერი ცხოვრება, მთელი ინტიმური სამყარო გასხივოსნებულია საკუთარი ბიოგრაფიისა და ეროვნული ბედობლის განუყოფელი ერთიანობის შეგნებით.

პოეტური მკვერამეტყველება აქ დატვირთულია განცდის საოცარი უშუალობით, პოეტის ეპოციურ მოძრაობათა ღრმა შინაგანი დრამატიზმით და, ამგვარად, სრულიად ახალ თვისებას იძენს. ორატორულ ხელოვნებას აქ არაფერი აღარა აქვს საერთო იმ „მშრალ რიტორებასთან“, რომელიც თვით ილიას ჰემმარტი პოეზიისათვის მიუღებელ, განსაკუთრებით სახიფათო თვისებად მიაჩნდა.

რიტორიკული პერიოდის ამგვარი ცოცხალი ინტიმური შინაარსით ფრთაშესხმის ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს, კერძოდ, „ჩემო კალამოს“ ცნობილი სტროფი:

თუ კაცმა ვერ სცნო ჩვენი გული, ხომ იცის ღმერთმა,
რომ წმინდა არის განზრახვა და სურვილი ჩვენი!
აკვიროლია სიღრმიდანვე ჩვენ ქართლის ზღვმა,
და, დაე, გვძრახონ — ჩვენ მის ძებნით დაელით ღღენი.

ამ სტრიქონებს გააჩნიათ თავისი განუმეორებელი ელფერი. ეს შეეძლო ეთქვა მხოლოდ იმ პოეტს, რომელმაც მთელი თავისი ცხოვრების აზრით, ყოველდღიური, ყოველწამიერი ღვწითა და ბრძოლით დაამტკიცა მათი შინაგანი სიმართლე და პოეტურობა. ამ პათეტიკური ფრაზის დღემდე შეუნელებელი უშუალო ზემოქმედების ძალა აიხსნება არა მხოლოდ ილიას მაღალი პოეტური ოსტატობით, იგი გაპირობებულია მთელი მისი პირადი, ადამიანური ბიოგრაფიითაც.

აქ მაღალი პოეზიის უკვდავ ენაზე გამოხატულია ილია ჭავჭავაძის ნამდვილი სულიერი დრამა, იმ საშინელი, საბედისწერო გაუგებრობით გამოწვეული ტკივილი, რომელიც მას წყევლასავით თან სდევდა სიკვამლეიდან და რომელმაც იგი — უკვე მოხუცებული, სამშობლოს წინაშე ვალმოხდილი ერის მამა და მოძღვარი, წიწამურის შემზარავ ტრაგედიაზე მიიყენა.

III. აბაკი წირეთელი

არსებობს აკაკი წერეთლის რამდენიმე ცნობილი სურათი, რომლებიც მლოცველივით სახეზეაპყრობილ, ქალარით მოსილ მოხუც მგოსანს წარმოგვისახავენ.

არსებობს ძველი ფირი, რომელზეც აკაკის ხმა არის ჩაწერილი — დაღლილი, სუსტი ხმა. იგი ცახცახით წარმოთქვამს:

პატარა რომ ვიყავი,
პატარა ბიჭუკლა...

როგორც „ილიადას“ ლეგენდარული ავტორი ძველ ელინთა წარმოდგენაში, ან ვიქტორ ჰიუგო თანამედროვე ფრანგების შეგნებაში, აკაკი წერეთელიც ქართველი ხალხის მეხსიერებაში დარჩენილა სიმღერებში გათეთრებულ წმინდა მოხუცად. ეს თითქმის სიმბოლოდ ქცეული გარეგნული ხატი მსცოვანი მგოსნისა, ჩვეულებრივ, ჩრდილავს ჩვენს წარმოდგენაში ბრძოლის წყურვილით ანთებულ, თვალებკაშკაშა ახალგაზრდა აკაკის სახეს, რომელიც თავის დროზე სხვა სამოციანელებთან ერთად ჭაბუკური დაუნდობლობით უტევდა „მამებს“, მხიარულად, ენაღვარძლიანად დასცინოდა მათ მეტისმეტად გაბერილ ამპარტავნებს და დახავსებულ კონსერვატიზმს, აკაკისა,

რომელიც პირველი სიყვარულის მოუთმენლობით კითხულობდა „საიდუმლო ბარათის“ ფურცლებს, ამ კიდეც თავისი ალბათ არაუსაფუძვლო ეჭვებით შეპყრობილი „მშვენიერი ალექსანდრას“ დამოშმინებას ცდილობდა...

აკაკი წერეთელს არაერთი შესანიშნავი პოეტური ნაწარმოები აქვს დაწერილი ახალგაზრდობის წლებში: „საიდუმლო ბარათი“, „სალაშური“, „სიმღერა“ („სამეფოო ძველთა ძველო“), „ჩანგური“, „ციცინათელა“, „მუხამბაზი“ და სხვ. ისინი იწერებოდნენ 60-იანსა და 70-იან წლების დამდეგს. ეს ის დრო იყო, როდესაც აკაკი და ილია ერთად სწევდნენ ქართული პოეზიის უღელს და მას ადრე უცნობა გზებისაკენ ეზიდებოდნენ.

ილია ჰავეკეაძისაგან განსხვავებით, რომელმაც სიცოცხლის უკანასკნელ ათეულ წლებში თითქოს შეგნებულად უარი თქვა პოეტურ სიტყვასთან კიდილზე, აკაკის სიკვდილამდე არ დაუქარგავს ლექსის წერის ცხოველი მოთხოვნილება.

მისი გვიანდელი სიმღერები ხმის შესამჩნევი ცახცახით არიან ნათქვამნი, მაგრამ მათში პოეტური შთაგონების დაუოკებელი ჟინი და სიმბურვალე იგრძნობა. შეიძლება ითქვას, რომ აკაკის, ამ მხრივ, განსაკუთრებული ბედი ეწია. სიბერის სუსხს არ დაუზოგავს მისი ჩანგის სიმები და მას შეეძლო სამოცი წლის ასაკში გულწრფელი ვაკვირვებით ეთქვა:

პოეტის გულს, გახურებულს,
სადაც ელავს, ლელავს გრძნობა.
რას მოუშლის თმა ჰალარა,
რას დააკლებს ხნოვანება?!
და

მოხუცმა აკაკიმ ერთ გვიანდელ ლექსში თავისი თავი მომაკვდავ გედს შეადარა და, მართლაც, მისი უკანასკნელი სიმღერა საოცრად ტკბილი და მომხიბლავი აღმოჩნდა.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ დროს მან განსაკუთრებით ცხოვლად იგრძნო პოეზიის ის „ზეგარდმო“ ძალა, რასაც მანამდე ნაკლებ მნიშვნელობას აძლევდა.

რა თქმა უნდა, დიდი შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ აკაკიმ სიბერეში რითიმე უღალატა თავის ადრინდელ პოეტურ მრწამსს. მაგრამ, ჩვენი ფიქრით, მისი დამოკიდებულება პოეზიის დანიშნულებისადმი საგრძნობლად განთავისუფლდა ერთგვარი სწორხაზოვანი ტენდენციურობისაგან და უფრო ღრმა და სრულყოფილი გახდა.

ილია ჰავეკეაძემ და აკაკი წერეთელმა ეპოქალური მნიშვნელობის ცვლილებები შეიტანეს არა მხოლოდ ქართული მოწინავე საზოგადოებრივი აზრის განვითარებაში, გონებრივი თუ სულიერი

ცხოვრების სფეროში, ახალი სალიტერატურო ენის დაჰყვიდრებაში და ა. შ. ისინი, ამავე დროს, ჩვენს მწერლობას მოველინენ როგორც კემპარიტი რეფორმატორები პოეტური აზროვნებისა.

ილია და აკაკი იყვნენ ფუძემდებლები ახალი რეალისტური პოეტიკისა, რომელმაც სინამდვილეში XIX საუკუნის მთელი მეორე ნახევრის ქართული ლიტერატურის ხასიათი განსაზღვრა.

ილიას და აკაკის შემოქმედების რეალისტური ხასიათი მათი დემოკრატიული მისწრაფებების თავისებურ გამოვლინებას წარმოადგენდა. რომანტიკოსებისაგან განსხვავებით, მათ ქართულ ლექსში შეიტანეს ხალხური სისადავე და უბრალოება, მნიშვნელოვნად „გაამდაბიურეს“ პოეზიის ენა. აღსანიშნავია, რომ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ჩვენი პოეზიის ლირიკულ გმირად პირველად იქცა მშრომელი ადამიანი, ქართული მიწის ტრფიალი — პატიოსანი, გამრჯე და ალალი ქართველი გლეხი.

აკაკის ცნობილი ლექსები „მუშური“, „სიმღერა მკის დროს“, „მუშის ნატვრა“, „ღამის მეხრე“, „მწყემსის სიმღერა“ და სხვ. გვაოცებენ ლირიკული გარდასახვის ბრწყინვალე ნიჭით, რომელმაც ავტორს საშუალება მისცა, უბრალო მიწის მუშის თვალთ შეეხედა დედა ბუნებისათვის და უტყუარი სიმართლით გადმოეცა მისი სულიერი მოძრაობანი.

საზოგადოდ, აკაკი უხვად იყო დაჯილდოებული ამ თავისებური პოეტური ნიჭით.

ლირიკული გარდასახვის ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს „დედის სიმღერა“ („გოგია მეჩონგურიდან“), რომელშიც პოეტი საოცარ სიზუსტეს აღწევს დედაშვილური სიყვარულის მძაფრი ექსპრესიით გადმოცემისას:

რა მოგშორდი, შვილო, შემდეგ
შავი ფიჭვი გულს მიბურავს,
ვაჰ, თუ გშია ან გწყურია,
ან გცივა და არა გბურავს.

ვაი, თუ შენს ლამაზ თვალებს
ყვათ კჳორტნის ან ყორანი,
ან უნაგირთ უპატრონოდ
დაგხვიხვიანებს თავს მერანი.
ვაჰ, თუ შენსა ხუკუკ თმასა
ჩიტი ბუდეს შიგ უფენდეს... და სხვა.

რაც შეეხება ილიას და აკაკის პოეტიკის სხვა რეალისტურ ნიმუშებს, შესაძლებელია, ისინი, უწინარეს ყოვლისა, მათი შემოქმედებითი ბუნებისა და ტემპერამენტის ინდივიდუალური თვისებებით

იყო უპირობებელი, მაგრამ, ცხადია, რომ აქაც თავისებურად აისახა სამოციანელთათვის დამახასიათებელი გონებრივი მიმართულება და განწყობილებანი.

ილიამ და აკაკიმ სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლა გამოუცხადა არა მხოლოდ არისტოკრატულ „ღვარკნილ“ სტილს და ფსევდო-არქაულ აბდაუბდას, მათ XIX საუკუნის პოეზიიდან შეუბრალებლად განდევნეს რომანტიკული პოეტიკისათვის დამახასიათებელი თავისებური „ილუმალების“ ელემენტებიც და ქართულ ლექსში ხალხურ სისადავესთან ერთად რეალისტური „სიფხიზლე“ და ზედმიწევნით ნათელი პოეტური ენა დაამკვიდრეს.

სამყაროს რეალისტური ხედვა თანდაყოლილ ნიქს წარმოადგენდა ამ ორი პოეტისათვის და ეს თვისება მათ თავიანთი პოეზიის ერთ-ერთ ძირითად შემოქმედებით პრინციპად აქციეს.

საკიროა აღინიშნოს, რომ ცალკეულ შემთხვევებში გარე. „ნიუ-თიერი“ სინამდვილის ამგვარმა აღქმამ თავისებური ნატურალიზმის ელფერიც კი შეიტანა მათ ხატოვან აზროვნებაში.

საგულისხმო მაგილითს წარმოგვიდგენს, ამ მხრივ, ილიას აღრინდელი ლექსი „ჩიტი“, რომელიც თუმცა თავის შინაარსში სწორედ რომანტიკულ განწყობილებათა გადამღერებას შეიცავს, მაგრამ სამაგიეროდ, თავისი ფორმით აშკარად ავლენს ავტორის წმინდა რეალისტურ ბუნებას.

პოეტური ენის სიზუსტე და „ნატურის ერთგულება“ სამოციანელთა პოეტიკის ქვაკუთხედს წარმოადგენდა. ყოველ შემთხვევაში. ამ პრინციპებს მათთვის ბევრად მეტი მნიშვნელობა ჰქონდათ, ვიდრე გარეგნული პოეტურობისა და მკაცრი გემოვნების მოთხოვნილებებს. რომანტიკული პოეტიკისათვის, მაგალითად, სრულიად წარმოუდგენელი იყო იმგვარი პოეტური ხატოვანება, რომელსაც აკაკის ცნობილ ლირიკულ შედევრში „ციცინათელაში“ ვხვდებით:

აბრეშუმის პეპელა,
ფურცარი და წურბელა,
შენზე სარგებლიანი
შენ გენაცვალოს აუელა!..
წურბელა მკურნალია,
მაგრამ ცოტა მყარალია...
მშვიერი — სისხლის მტერი,
რომ გაძლება — მთვრალია

ზემოთ მოტანილი მაგალითი მრავალმხრივ დამახასიათებელია ილიასა და აკაკის პოეზიისათვის (განსაკუთრებით მათი შემოქმედების აღრინდელი პერიოდისათვის). აქ შეიძლება გვემსჯელა პოეზია-

ში დაბალი სტილის ელემენტების შეტანის შეგნებულ ტენდენციას და სხვა, მაგრამ ჩვენ ამ შემთხვევაში განსაკუთრებული ყურადღება გვინდა მივაქციოთ მათში მხოლოდ ერთ თავისებურებას. ეს გახლავთ საგანთა რეალისტური, ხაზგასმით „ფხიზელი“, ყოველგვარ აუნდოვნებას თუ ორაზროვნებას მოკლებული მანერა.

მიუხედავად იმისა, რომ აქ ეს ტენდენცია კერძო, შედარებით წვრილმანი ხასიათის დეტალებში იჩენს თავს, მას უთუოდ პირდაპირი კავშირი აქვს ახალი რეალისტური პოეტიკის ერთ უაღრესად მნიშვნელოვან ნიშანთვისებასთან.

ილია ჭავჭავაძესა და აკაკი წერეთელს თავიანთი პოეტური შემოქმედების უპირველეს მიზნად ქართველი ხალხის ცნობიერებაში ახალ, მოწინავე იდეათა დამკვიდრება მიაჩნდათ. ბუნებრივია, რომ ისინი პოეტურ სიტყვას უყურებდნენ როგორც მისი გამოფხიზლები და სულიერი აღზრდის იარაღს.

ესაა გამართლება იმ თავისებური რაციონალისტური საწყისისა, რომელიც მათ საგრძნობლად გააძლიერეს ქართულ ლექსში და რომელიც წარმოადგენდა არა მხოლოდ რომანტიკული პოეტიკისათვის დამახასიათებელი „ილუმალების“ უარყოფას, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, პოეზიისადმი, მწერლობისადმი ახალი მოთხოვნილებებით მიდგომის შედეგს.

სწორედ ამ ახალ შემოქმედებით კრედოში, პოეზიისადმი (როგორც „ერთან სალაპარაკო“ მაღალი ტრიბუნისადმი) ახალ დამოკიდებულებაში უნდა ვეძიოთ აგრეთვე ილიასა და აკაკის შემოქმედების მკაფიოდ გამოვლინებული „მქადაგებლური“ პათოსი და შესატყვისი რიტორიკული ინტონაცია.

მაღალი, ქეშმარიტად პოეტური რიტორიკის გამოყენება ილიასა და აკაკის შემოქმედებაში უაღრესად საინტერესო და საგულისხმო კვლევის საგანს წარმოადგენს ქართული პოეტიკის განვითარების შესწავლის თვალსაზრისით.

აქ საჭიროა შევნიშნოთ, რომ როგორც აკაკის, ისე ილიასაც არაერთგზის გამოუთქვამთ ამა თუ იმ პოეტური ნაწარმოების შეფასებისას თავიანთი უარყოფითი დამოკიდებულება ზედმეტი მაღალფარდოვნების მიმართ. დამახასიათებელია, მაგალითად, რომ ილიამ თავის ზოგიერთ, შემდეგში დაწუნებულ, სტუდენტობისდროინდელ ლექსს მიაწერა: „რიტორიკა, უშვერი“. ასევე უარყოფითი გაგებით ხმარობს აკაკი თავის ერთ-ერთ აღრინდელ წერილში სიტყვებს „ცარიელი რიტორება“. მართლაც, ილია და აკაკი დაუძინებელი მტრები იყვნენ პოეზიაში, როგორც ბრტყელ-ბრტყელი სიტყვებით „რაზა-

რუხის“. ისე „ცრემლიანი“ შორისდებულებით გადატვირთული სენტიმენტალური მაღალფარდოვნებისა.

გავიხსენოთ თუნდაც ილიასეული ანალოზი კოზლოვის „შემლილის“ თარგმანისა, ან კიდევ აკაკის პაროდული ლექსი: „ახალი პოეტების მიბაძეა“.

მაგრამ ორივე ამ პოეტისათვის სინამდვილეში სრულიად უცხო იყო გვიანდელი წარმოშობის ესთეტიკური პურიზმი პოეზიაში რიტორიკული მეტყველების ელემენტთა მიმართ. თქვა არ უნდა, რომ ისინი, ამ მხრივ, ძალზე შორს იდგნენ ევროპული დეკადენტური პოეტის ერთ-ერთი კანონმდებლის პოლ ვერლენის შეხედულებისაგან, რომელიც თავის ცნობილ ლექსში „პოეზიის ხელოვნება“ პოეზიიდან „მჭევრმეტყველებს“ სამუდამოდ განდევნას მოითხოვდა.

ილიასა და აკაკის ნოვატორული ღვაწლი, სხვათა შორის, სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მათ, პოეტური მეტყველების შესაბამისი ფორმები მოუნახვეს ქართულ ლექსში რიტორიკული ხელოვნების მთელ რიგ ფიგურებს. თავის საუკეთესო ლექსებში მათ დიდი პოეზიის სამაღლზე აიყვანეს როგორც საზეიმო, დღესასწაულებრივი მჭევრმეტყველება, ქადაგება და მოწოდება, ისე ჩვეულებრივი მსჯელობის, მტკიცებისა თუ განკიცხვის კილო.

XIX საუკუნის პოეზიაში ამ მხრივ განსაკუთრებული დამსახურება ილია ჭავჭავაძეს მიუძღვის. როგორც ჩანს, მისი ბასრი ინტელექტი და რკინისებური ნებისყოფით გაწონასწორებული ვნებიანი ბუნება, რომლისთვისაც თანდაყოლილი იყო შინაგანი ლოგიკურობის უაღრესად განვითარებული საწყისი, თავისი გამოვლენის ყველაზე უფრო ბუნებრივ სახეს სწორედ ამ ფორმაში პოვებდა. შემთხვევითი არ არის, რომ ილიას ცნობილი ლირიკული ლექსები: „მას შემდეგ რაკი შენდამი ვცან მე სიყვარული“ და „ჩემო კალამო“, ძირითადად, სწორედ ამგვარი წარმოშობის (რიტორიკულ და არა მეტაფორულ) მხატვრულ პრინციპზეა აგებული.

როგორც ვიცით, ილია ხშირად სრულიად შეგნებულად უარყოფდა ლექსში ყოველგვარ გარეგნულ სამკაულებს (მეტაფორისტიკას, ლექსის კეთილხმოვანებას და სხვ.) და მთელი აქცენტი გადაჰქონდა პოეტური აზრის მაქსიმალურად ნათელ, ენერგიულ და მძაფრ გამოთქმაზე, რაც მის საუკეთესო ლექსებში, როგორც წესი, მაღალი რიტორიკის პრინციპებზე იყო დაფუძნებული.

ანალოგიური ხასიათის მაგალითებს ვხვდებით აკაკის პოეტურ შემოქმედებაშიც. არსებითად რიტორიკულია თავისი ფორმით, მაგალითად, მისი ერთ-ერთი ადრინდელი ლექსი „ქართველის სალაში“.

არა! ვგონებ კი მეღირსოს ნახვა!
 ნახვა! რა ნახვა, ის იქნება სხვა!
 ოოს მის გემებსაც დააქანებდეს
 კაპიისაცა და ექსინის ზღვა!
 აღსდევ. სამშობლოვ, ბევრი გეძინა!
 ვინც კვალში გლევდნენ, გაგისწრეს წინა!
 მენას ბუნებას მექონი, მითხარ,
 რამ დაგაღონა, რამ შეგაშინა!..

რიტორიკული ინტონაცია უაღრესად შეეფერებოდა თქვდა-
 ლეულთა პოეზიის განმანათლებლურ, ფართო დემოკრატიულ აუდი-
 ტორიისათვის გამიზნულ იდეურ მიმართულებას.

აღსანიშნავია, რომ ეს თავისებური კილო მოქალაქეობრივი ლი-
 რიკიდან ნაწილობრივ სხვა ხასიათის პოეტურ ნაწარმოებებშიც,
 კერძოდ, სატრფიალო ლირიკაშიც გადავიდა და საერთოდ XIX საუ-
 კუნის ქართული პოეზიის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ინტონაციურ
 ნიშან-თვისებად იქცა.

ამ მხრივ, უაღრესად საგულისხმოა, მაგალითად, აკაკის ცნობი-
 ლი ლექსი „გამოთხოვება“ (1883 წ.), რომელიც, მიუხედავად ღრმა
 ეპოციური ქვეტექსტისა, თავისი სტილით თანმიმდევრული „ლირი-
 კული მსჯელობის“ ხასიათს ატარებს და ამდენად მკაფიოდ გამოვ-
 ლინებული რაციონალური ელფერი დაჰკრავს.

ლექსში გარეგანი სამკაულების (კეთილშობილების, მეტაფორუ-
 ლი ხატოვნების) უგულვებელყოფა წარმოადგენდა აკაკის ადრინდე-
 ლი შემოქმედებითი მრწამსის დამახასიათებელ გამოვლინებას. ეს
 იყო თავისთავად კანონზომიერი დასკვნა, რომელსაც პოეტს უკარ-
 ნახებდა მის მიერვე ამორჩეული საზოგადოებრივ-ლიტერატურული
 ბრძოლის თანმიმდევრული ლოგიკა.

ძალზე საინტერესო ლიტერატურულ დოკუმენტს წარმოადგენს
 ამ მხრივ, აკაკი წერეთლის ერთ-ერთი ადრინდელი წერილი „რამ-
 დენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ“, სადაც იგი ამართლებს რა
 ილიას ცნობილი ლექსის „ხმა სამარიდამ“-ს მხატვრულ სიღარიბეს,
 კატეგორიულად უპირისპირებს პოეზიაში ერთმანეთს ორ საწყისს:
 „კაცობას“ („ყოველდღიური ქვეშაობებისათვის“ და „საჭიროები-
 სათვის“ სამსახურს) და „ზულბულობას“ (ე. ი. ტკბილ ხმათა და სა-
 ზოგადოდ პოეტურ ღირსებათა საწყისს).

აქ მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ის გარემოება, რომ ამ თვალ-
 საზრისივ წერილის ავტორს სასტიკი მსჯავრი გამოაქვს ისეთი პოე-
 ტებისათვის, როგორც იყვნენ ბესიკი, ალ. ჭავჭავაძე, რ. ერისთავი
 და სხვ. უფრო საგულისხმოა, რომ აკაკის პოლემიკურ მტკიცებათა

ლოგიკას ამ წერილში ძალაუვნებურად იმ დასკვნამდე მიეყვარათ, რომ ეს ორი საწყისი საერთოდ შეუთავსებელია მწერლობაში.

უნდა ითქვას, რომ ახალგაზრდობაში აკაკი ალბათ თავისი ტემპერამენტის გამო ილია ჭავჭავაძეზე უფრო რადიკალურ აზრს ადგა აღნიშნული საკითხის გადაწყვეტისას.

ცნობილია, რომ იგი არა თუ „ტკბილ ხმათა“ საწყისს უარყოფდა პოეზიაში. მისთვის ნაწილობრივ მიუღებელი იყო თვით ილიასეული ფორმულირება პოეტის დანიშნულებისა:

მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის
მიწიერი ზეციერსა,
ღმერთთან მისთვის ელაპარაკობ,
რომ წარუძღვე წინა ერსა.

აკაკის ცნობილი სიტყვები: „არც მიწისა ვარ, არც ცისა“ — უკვე ილიასთან „შინაურ“ პოლემიკას წარმოადგენდა. ხოლო უფრო გვიან იგი ერთგან მისთვის ჩვეული ირონიით (რომლის მისამართი ძნელი გამოსაცნობი არ არის) „აცხადებს: „საკვირველია! ნახევარ საუკუნეზე მეტია, რაც მე ლექსებს ვწერ, სხვა ხელობა არა მაქვს და ერთხელაც არ მახსოვს, ღმერთი დამლაპარაკებოდეს“.

უნდა ვაღიაროთ, რომ აკაკის „პოეტი“ თავისი შემოქმედებით კონცეფციით XIX საუკუნის მატერიალისტური ესთეტიკისა და დემოკრატიული მიზანსწრაფვის ბეკრად უფრო ორთოდოქსულ გამოხატულებას წარმოადგენდა, ვიდრე ილიას ანალოგიური სახელწოდების ლექსი.

ამ თავისი დროისათვის უალრესად მნიშვნელოვან პოეტურ ტრაქტატში, სადაც ვგოსანი უბრალო „გარემოების საყვირად“ არის გამოცხადებული, ყველაფერი ზუსტია. ყველაფერი ლოგიკურად კანონზომიერი და მიზანშეწონილია სამოციანელთა იდეური ბრძოლის ინტერესთა თვალსაზრისით. საკვირველია, მხოლოდ ერთი: როგორ შეეძლო ამაგარი ფხიზელი გონიერებით ემსჯელა პოეზიის შესახებ ისეთ ღიდ და კემშარიტ პოეტს, როგორიც აკაკი წერეთელი იყო?

ჩვენი ფიქრით, აქ უფრო აკაკის აღრინდელი. ზედმეტად სწორ-ზაზოვანი შეხედულებების და მისი პოლემიკური ტემპერამენტის გამოვლინებასთან გვაქვს საქმე, ვიდრე მისი ნამდვილი შემოქმედებითი ნიჭისა და მიდრეკილების ობიექტურ განზოგადებასთან. სინამდვილეში, აკაკის პოეტური ნატურისათვის სრულიად უცხო იყო ევლგაჩული უტილიტარიზმის უკიდურესობანი.

როგორც ილია, აკაკიც პოეზიას, პოეტურ სიტყვას, უპირველეს ყოვლისა, იყენებდა როგორც იარაღს ქართველი ხალხის ეროვ-

ნული გამოფხიზლებისა და აღორძინებისათვის ყოველდღიურ, საქ-
კედრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში.

ამის გამო იყო, რომ თავის ლექსში „ალექსანდრე ჰავკავაძის
საფლავზედ“ (1882 წ.) იგი ასე მიმართავდა „ტკბილი მღერალის“
აჩრდილს:

— ტკბილო პოეტო!
ნათლისა სვეტო!
შენ არ დაგწვია ჩვენსავით გული,
რომ ჩვენი ერი,
დღეს სხვის ფეხთ მტვერი,
შენ არ გინახავს ასე ჩაგრული!
თორემ სხვა გვარად,
მწარედ და მარად
ეგ შენი გული იწყებდა ძგერას...
და შენც ჩვენსავით,
სიტყვებით ავით,
გესლით და ნაღვლით იწყებდი მღერას.

აქ ჰოცემულია საგულისხმო გასაღები აკაკის შემოქმედებითი
კონცეფციისა, რომელიც ისე მარტივი არ არის, როგორც ერთის შე-
ხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს.

აქ, პოეზიაში, „გესლისა“ და „ავი სიტყვების“ შეტანა დროის
ჰოთხოვნით არის ახსნილი და ამგვარ ახსნას თავისებური ნიუანსიც
გააჩნია. აკაკი თითქოს ცდილობს გააგებინოს თავის სახელოვან წი-
ნაპარს, რის გამო ჰოიტანა მისმა თაობამ პოეტური სიტყვა მამული-
შვილური ბრძოლის სამსხვერპლოზე, რის გამო ანაცვალა მან „ამაღ-
ლებული სულით ზეცამდე“ წმინდა პოეზიის ტკბილზმოვანება თავი-
სი დროის საჭირბოროტო, სასტიკი და მძიმე ბრძოლის „ავ სიტყ-
ვებს“.

აქ იგრძნობა ის გასაგები და ბუნებრივი ტკივილი შემოქმედისა,
რომელიც არ არის ან ზედმიწევნით დაფარულია აკაკის „პოეტში“.

მართლაც, აკაკის, როგორც ნამდვილ პოეტს, არ შეეძლო სამუ-
დამოდ დასჯერებოდა იმ აზრს, რომ პოეზია თავისი არსებით, მხო-
ლოდ და მხოლოდ უბრალო „გარემოების საყვირს“ წარმოადგენს.

და აი, სამოც წელს მიაბლოებული აკაკი წერს თავის „აეაღ-
მყოფ მგოსანს“, რომელიც სრულიად ახალ შუქს ჰფენს მის პოეტურ
ბუნებასა და მრწამსს.

დააკვირდით, რა მძაფრი და უშუალოა ამ ლექსში შემოქმედე-
ბის ექსტაზის განცდა, რომელიც ყოველისშემძლე, თვით ადამიანური
ჰოკედლობის დამთრგუნველ ძალად არის აღიარებული.

ჩონგურო, ჩემო ჩონგურო
ოცნების ზღვაში მცურავო!
შენი კრიმანკი წკრიალი
ხელახლად მომეწუქრაო:

მიმოფრენ, მეც თან დაგყავარ,
წამი-წამ, კიდის-კიდესო!
ველარ შერევა სიკვდილი
მე, შენსა გადამკიდესო!..

დიდება შენსა მოვლენას,
ციურო, ტბილო ძალო!..
დაადნა გული შენს სიმეგზ
და სული დაცალო.

ეს საოცრად უშუალო, სულის სიღრმიდან აღმოშობადარი სტრიქონები უნებლიეთ გვაგონებენ ალორძინების ხანის ერთი დიდოსტატის ცნობილ სიტყვებს. ეს სიტყვებიც ასეთივე შემოქმედებითი აფექტაციის წუთებში ითქვა: „ო, ღმერთო, რა ძლიერი ხარ შენ ჩემში!“.

აკაკი წერეთლისათვის ბოლომდე უცხო დარჩა „წმინდა ლირიკის“ განყენებული, ცხოვრებისაგან მოწყვეტილი სახეებით სნობისტური ტკობა. და მას თავისი ცხოვრების დასასრულს შეეძლო გაემეორებინა გოეთეს სიტყვები, რომლებიც უკანასკნელმა თავის მდივანს 1823 წელს ჩააწერინა: „ყველა ჩემი ლექსი შემთხვევაზე“ დაწერილი ლექსია, ყოველი მათგანი სინამდვილისაგან არის გამოწვეული და მასში უდგას ფესვი. ჰაერიდან აღებული ლექსები მე არაფერად არ მიმაჩნია“.

აკაკის ყოველი პოეტური ნაწარმოებიც, სატრფიალო ლირიკის ნიმუში იქნება იგი თუ ცხარე პოლიტიკური პამფლეტი, ამგვარ „შემთხვევასთან“ — გარე სინამდვილისა თუ პოეტის შინაგანი, სულიერი ცხოვრების რეალურ ბიძგთან არის დაკავშირებული.

ჩვენ მიერ აკაკის ზემოთმოყვანილი ცნობილი ლექსის სტრიქონებიც არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობენ ძველი მრწამსის ღალატს, მათში წვეთიც კი არ ურევია დეკადენტური ესთეტიზმის ან ავადმყოფური მისტიკისა, მაგრამ სავაგიეროდ, აქ ნათლად იგრძნობა პოეზიის ძლევამოსილების აღიარება ქვეშარითი პოეტის მიერ. აქ არის ნამდვილი აკაკი მთელი მისი ელვარე შთაგონებით, ის სიმღერად ქცეული ლეგენდარული მოხუცი, რომლის პოეტურ დაღადისს ნახევარი საუკუნის მანძილზე სულგანაბული უსმენდა მთელი საქართველო, ის აკაკი, რომელიც პოეტური შთაგონების ერთ „ნათლის-

მომთენ“ წამს „უსინათლო“ მარადისობაზე მალა აყენებდა და ვი-
საც ეკუთვნის ეს უკვდავი სიტყვები:

რაც არ იწვის, არ ანათებს,
უჩინარად ლება ნელა.
მოდი, დამწვი, სიყვარულო,
მიაშუქე, სადაც ბნელა!
ერთი წამიც კი სიცოცხლის,
თუ სხივების მომთენია,
უსინათლოს და უგრძობელს!
საუკუნეს მირჩენია.
მსწამს სიწმინდე სიყვარულის
ისევ ისე, როგორც ძველად,
და გულს ვუღებ საკურთხევლად.
ზედ სიცოცხლის დასაწველად!
თუმც ეს მსხვერპლი საიდუმლო
საიდუმლოდ იწვის, ქრება,
მაგრამ ზოგჯერ ჩუმ ტანჯვაშიც
არის ღიდი ნეტარება.

აკაკის პოეტური აზროვნების ზოგიერთი ინდივიდუალური თეი-
სება განსაკუთრებით მკაფიოდ მქლავნდება მის ეპიკურ ნაწარმოე-
ბებში. ქვემოთ ჩვენ შევეხებით მხოლოდ რამდენიმე ამ მხრივ პრი-
ნციპულად საინტერესო მომენტს.

„ბაგრატ ღიდი“ პოეტის სიცოცხლეში გამოქვეყნებული პირვე-
ლი ისტორიული პოემაა. ეს ნაწარმოები დაიბეჭდა 1875 წელს.

პოემა საინტერესოა იმ მხრივ, რომ აქ შიშვლად, ჯერ კიდევ
დაუხვეწავი, დაუმუშავებელი, სრულყოფას მოკლებული სახით
ჩანს აკაკის ეპიკური შემოქმედებისთვის დამახასიათებელ თავისებუ-
რებათა ერთი რიგი.

პოეტური აზროვნების ერთ-ერთ მთავარ ხერხად რეალისტური
სიმბოლიკა წარმოგვიდგება. ეს ხერხი უდევს საფუძვლად, კერძოდ,
„ბაგრატ ღიდის“ ექსპოზიციას. პოემა იწყება ბუნების სურათის აღ-
წერით.

სურათი (რომელიც პირველ ოთხ სტროფშია დახატული) ოთხი
მთავარი კომპონენტისაგან შედგება.

როგორც მეხუთე და მეექვსე სტროფებიდან ირკვევა, თითოე-
ულ მათგანს, როგორც სიმბოლოს, დაკისრებული აქვს კონკრეტუ-
ლი ფუნქცია: მზე განასახიერებს თამარ მეფეს, მთვარე — ბაგრატ
ღიდს, ვარსკვლავი — უფლისწულ გიორგის, ხოლო ღრუბელი —
„მონგოლთა ძალას“.

ჩვენ წინაა აბსოლუტურად სწორხაზოვანი რეალისტური სიმ-
ბოლიკის ნიმუში.

ხერხის სწორხაზოვნება ხაზგასმულია თვით ავტორის მიერ. ბუნების სიმბოლური აღწერა გვირგვინდება ავტოკოქენტარით:

„აი სურათი ქართლის ბედისა“.

ლამეული ცის სანახაობა გამდიდრებულია ცოცხალი შტრიხებით (განსაკუთრებით აღსანიშნავია აკაკისთვის დამახასიათებელი ეპითეტები: „პირბადრი, ნაზი, პირმომცინარე“), მაგრამ საბოლოოდ ბუნების ცოცხალი სურათის მაგივრად ჩვენ ხელთ გვრჩება სქემა.

საინტერესოა, რომ ამავე პოემაში ბუნების თითქმის ანალოგიური სურათი გამოყენებულია სხვა დანიშნულებითაც: არა როგორც სიმბოლური განსახიერება ძირითადი შინაარსისა (პერსონაჟების და მოქმედების), არამედ როგორც ამ უკანასკნელის შესატყვისი განწყობილების გამაძლიერებელი ფონი.

ასე იწყება პოემის მეორე კარი:

„ცა მშობლიური, ლაქვარდოვანი,
ვაოსკვლავებით და მთვარით შემკული,
ვით მგლოვიარე, ძაძით მოსილი,
ნისლში იმარხვის ჩაშავებული“.

ორივე შემთხვევაში აკაკის მიერ გამოყენებული პარალელიზმი (პირველ კარში — სიმბოლიკური, მეორეში — განწყობილების შემქმნელი) რეალისტური სწორხაზოვნებით გამოირჩევა და სწორედ ამ მხრივია დამახასიათებელი პოეტის ეპიკური შემოქმედების დასაწყისისთვის.

ხერხი აქ მხატვრულად განუვითარებული სახით წარმოგვიდგება, რის გამო შიშვლად, სრული სიაშკარავით ამქლავებს საკუთარ ბუნებას.

განუვითარებლობა თავისთავად შემოქმედებითი უმწიფრობის ნიშანია, მაგრამ ის ზოგჯერ საშუალებას გვაძლევს თვალნათლივ დავინახოთ სტრუქტურის თავისებურება.

აკაკის პოეტურ ეპოსში რეალისტური პარალელიზმი (განსაკუთრებით სიმბოლიკა) საერთოდ მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. ეს ხერხი შემდგომ იხვეწება, თავისებურ სრულქმნას აღწევს, მაგრამ მისი სტრუქტურა არსებითად უცვლელია.

დაახლოებით ამავე თვალსაზრისით იწვევს ჩვენს ინტერესს ერთი ლექსის ეპიკური ნიშანთვისება პოემის სტილისა.

¹ აღსანიშნავია, რომ ილია და აკაკი ერთგვაროვან ეპითეტებს ხმარობენ ცის მიმართ: „აკაკო ყაჩაღის“ შესავალში ლამეულ პეიზაჟის აღწერა ასევე იწყება: „სამშობლოს ცასა“... ჩვენი აზრით, ორივე ეპითეტს ერთი სათავე აქვს — რუსთაველის: „მშობლური, ტბილი, მოწყალე, ცა წყალობისა მთოველი“.

აკაკი აქ აბსოლუტურად უგულველყოფს სტილიზაციის გზას. დროისპირი კოლორიტის გადმოცემა, რაც რომანტიკული პოეტიკის (კერძოდ, ფრანგი რომანტიკოსების ცნობილი ლიტერატურული მანიფესტების) ერთ-ერთ მთავარ მოთხოვნილებად იქცა, ფაქტიურად უცხოა „ბაგრატ დიდის“ ავტორისათვის.

თვით ამ პოემაში ეს გარემოება მხატვრული ოსტატობის სისუსტედ აღიქმება, განსაკუთრებით დიალოგებში. ყველაზე აშკარად ეს თემურ-ლენგის მეტყველების სტილში შეინიშნება:

„მაშინ წარსული თვისი ცხოვრება
კაცს მიაჩნია ბზეთა და ჩალად
და წამითს გრძნობას მხოლოდ იახავს
ნეტარებისას სრულ ი დ ე ა ლ ა დ“.

აქ, ცხადია, ჩვენ საქმე გვაქვს სტილის ხარვეზთან და არა პრინციპთან.

ასევე უცხო სხეულის სახით არის შესული ლანგ-თემურის აღსარებაში ბარათაშვილის სპეციფიკური ლექსიკა:

„მაგრამ ვერავის ვერ მიენდობივარ
გულით ურწმუნო, სულით ობოლი“.

ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით ასეთი დახასიათება პერსონაჟისა უთუოდ მისაღებია; გაუმართლებელია ერთი (ქართველი მკითხველის წარმოდგენაში კონკრეტული ასოციაციების აღმძვრელი) რიგის ლექსიკურ ელემენტთა მექანიკური გადატანა სრულიად სხვა კატეგორიის მოვლენაზე.

ყოველივე ეს ზედმეტ დასაბუთებას არ უნდა მოითხოვდეს. მაგრამ აქაც სტილის თავისებურება თავის თავში ჩანასახობრივი (მხატვრული თვალსაზრისით სათანადოდ გაუაზრებელი და განუვითარებელი) ფორმით შეიცავს აკაკის პოეტიკისათვის უალრესად საგულისხმო ტენდენციას. მხედველობაში გვაქვს წარსულის მოახლოების, თავისებური „მოდერნიზაციის“ ტენდენცია, რაც აკაკის ეპიკურ შემოქმედებაში უფრო გვიან სწორედ ოსტატობის ერთ-ერთ ძირითად ნიშანთვისებად იქცევა.

„ბაგრატ დიდი“ ძირითადად დიალოგებზეა აგებული. ავტორის „რემარკებს“ აქ დაახლოებით ერთი მეათედი განეკუთვნება საერთო ტექსტისა. ნაწარმოების ასეთი ფორმა გამართლებულია შინაარსის მოთხოვნილებით.

პოემას საფუძვლად უდევს ეპოქის (XIX საუკუნის მეორე ნახევრის) სპეციფიკურ გარემოებათა მიერ პირობადებული, ეროვნულ-

ლი მოქმედების პროგრამირების გადაუდებელი საჭიროებით ნაკარ-
ნახევი იღეა.

ეს იღეა ეთიკური შინაარსისაა და იმ ხასიათის ზნეობრივ იმპე-
რატივთა რიგს ეკუთვნის, რომელთა მეოხებით, უმაღლესი, „ზე-
ეთიკური“ მიზნის შესაბამისად, შესაძლებელი, საჭირო და აუცილე-
ბელი ხდება თვით ზნეობის ხელყოფა, ერთ-ერთი მისი დოგმის დარ-
ღვევა.

თუ რელიგიურ ტერმინოლოგიას მივმართავთ (აქ კი ზნეობა
„სწორედ ქრისტიანული რწმენის კრილში წარმოგვიდგება), ლაპარა-
კია იმაზე, რომ „სულის საცხონებლად“ ზოგჯერ „სულის წაწყმე-
დაა“ საჭირო.

ცხადია, სარწმუნოებრივი მომენტი „ბაგრატ დიდში“ მხოლოდ
პირობითი მომენტი. ის აქ გადატანითი მნიშვნელობით უნდა გავი-
ჯოთ. როგორც საკმაოდ ნათელი ქარაგმა.

ბაგრატის კრედო ასეა ფორმულირებული:

„და ძლიერ ხალხთან რაღას გავაწყოფთ
ჩვეულებრივის პირდაპირობით,
თუ არ ხერხითა და ცბიერებით?
და განვიზრახე მე მოტუეება
ლენგ-თემურისა, სულის გაწირვით...“

ვინაიდან:

„ლენგ-თემურ თუ არ მაჰმადიანსა
არ მიენდობა სრელისა გულით!“

ნაწარმოების მთავარი იღეა („პატრიოტული იმპერატივი“) თა-
ვისებური პარადოქსის სახითაა ჩამოყალიბებული:

„მაგრამ, ვინც მამულს სულსაც არ სწირავს,
იმას არ ჰქვიან მამულიშვილი“.

დღევანდელი მკითხველისათვის ეს სიტყვები ჩვეულებრივ
აფორიზმად უღერენ: მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ თავისი
დროისთვის ეს აშკარად პარადოქსული აზრი იყო.

სწორედ ამ აზრის დასაბუთება წარმოადგენს პოემის მთავარ
ამოცანას — მისი ჩანაფიქრის ქვაკუთხედს და ფორმის, კერძოდ,
მხატვრული კომპოზიციის გამაპირობებელ პირველმიზეზს.

„ბაგრატ დიდში“ ეს იდეაც სწორხაზოვნად სახიერდება,
სახელდობრ, მსჯელობის, აზრთა შეპირისპირების საშუალებით.

ამით არის გამოწვეული პოემის დიალოგური ფორმა (დიალო-
გის პრევალირება მოქმედებაზე) და აფორისტული სტილი.

ნაწარმოების აფორისტული სქემატურია, იშვიათად ცდება სალი

ლოგიკის, გონებისმიერი დიქტატის საზღვრებს, აზრთა განვიხარება ერთი წინასწარ განსაზღვრული, ვიწრო კალაპოტით წარმართება — ემოციურ, განწყობილებისმიერ განტოტებათა გარეშე. მსჯელობა იშვიათად (გამონაკლისს პოემის მთავარი აფორიზმი წარმოადგენს, თავისი მძაფრი პათეტიზმით) იძენს გრძნობად შეფერილობას.

ერთი სიტყვით, პოემაში აშკარად შეინიშნება სქემატიზმი დარაციონალისტური სიმშრალე, რაც შესაბამისად აქვეითებს მის მხატვრულ ღირსებას.

და მაინც აქაც, ამ შემთხვევაშიც უკიდურესობა საშუალებას გვაძლევს გაშიშვლებული, „წმინდა“ სახით დაეინახოთ სტილის დომინანტა.

აქ ჩვენს წინ თითქოს ის ხერხემალი დევს, რომელიც შემდგომ ცოცხალ სხეულში უნდა გაუჩინარდეს.

აღსანიშნავია კიდევ რამდენიმე მეტნაკლებად მნიშვნელოვან თავისებურება პოემის სტილისა.

1. მეტაფორიზებული კალამბური:

„ლენე-თემურს თეასის კოკლობისათვის
ჰსურს მთელის ქვეყნის შურსძიება,
რომ დააკოკლოს ყოველი ტოპი,
რომელზედაც კი ჰსმენია ქება“.

2. პეიზაჟის ტენდენციური გააზრება — ჩვენს მიერ შემოციტირებული სურათი („ცა მშობლიური“...) ასე მთავრდება:

„... და მასთანც ისმის მგლისა ზული
ქართლის მძორს ეძებს გაუმადარი“.

ორივე შემთხვევაში ხერხი (სტილის ტენდენცია) აშკარად სწორხაზოვანია. ეს არის თავისებური მარტივი „არქეტიპები“ იმ პოეტური საშუალებებისა, რომლებიც შემდგომ განვითარებული სახით შეგვხვდება აკაკის პოემებში (საერთოდ მის პოეტურ შემოქმედებაში).

პოემის მხატვრულ ღირსებას აქვეითებენ ცალკეული პროზაიზმები; ისინი განსაკუთრებით მსჯელობაში და მსჯელობის ფორმით წარმოებულ თხრობაში იჩენენ თავს:

„მაგრაჰ მოსტყუდა!.. საქმემ უჩვენა,
რომ“.. და ა. შ.

აკაკის ეპიკურ შემოქმედებაშიც აუდიტორიად, როგორც წესი, მდაბიო მკითხველი იგულისხმება. ამის გამო პოეტური მეტყველება

უაღრესობამდე გამარტივებულია და, მიუხედავად პათეტიურობისა, თავისი ძირითადი სტრუქტურით „დაბალი სტილის“ საზღვრებს არ სცილდება.

„ბაგრატ დიდში“ ამ სტილის შესაბამის ელემენტებს (კერძოდ, პროზაიზმებს) ჯერ კიდევ არ შეუძენიათ ახალი პოეტურობის (რომანტიკოსთა „კეთილშობილური“ სტილისგან განსხვავებული) ხარისხი, მაგრამ მათი არსებობა სავსებით კანონზომიერი და ნიშანდობლივია პერსპექტივის თვალსაზრისით.

„თორნიკე ერისთავს“ „ბაგრატ დიდისგან“ ათწლეულზე ნაკლები დრო აშორებს. მიუხედავად ამისა, ამ პოემაში ნათლად ჩანს პოეტის მიერ განვლილი შემოქმედებითი ევოლუციის სიღრმე.

ნაძალადევი სწორხაზოვნებას (პოეტური აზრის სწორხაზოვანი მოძრაობას) აქ ბუნებრივი, „ელასტიური“ სტილი ცვლის. მარტივი (განუვითარებელი) ფორმებს — ოსტატობით მოპოვებული სისადავე.

აკაკის პოეტური მანერა „თორნიკე ერისთავში“ საგრძნობლად ამაღლებულია (ცალკეული მომენტებში დიადიც), მაგრამ ამავე დროს ლალი და ძალდაუტანებელი.

აქ მიღწეულია ფორმის — როგორც არქიტექტონიკის, ასევე ორნამენტიკის — განსაკუთრებული სიმსუბუქე. ინტონაციაში გარკვევით იგრძნობა ის სპეციფიური თვისება, რომელიც ყველაზე უშუალოდ და ოსტატურად აკაკი წერეთელმა დაამკვიდრა XIX საუკუნის პოეზიაში: თბილი, მკითხველის მიმნდობი, „შინაურული“ კილო.

„თორნიკე ერისთავშივე“ გამოვლინდა თვალნათლივ აკაკის პოეტური ხელოვნების ერთ-ერთი დამახასიათებელი (შესაძლოა, ყველაზე უფრო ინდივიდუალური) თვისება: „მჭვირვალი“ სტილი.

განსხვავება „ბაგრატ დიდისაგან“ თავს იჩენს პოემის შესავალშივე (ამ განსხვავების დედააზრია არა თვისობრივი გარდატეხა, არამედ განვითარების შედეგად მიღწეული ახალი საფეხური).

„თორნიკე ერისთავის“ პროლოგსაც სიმბოლური შინაარსის პარალელიზმი უდევს საფუძვლად. სიმბოლიკა აქაც აბსოლუტურად არაორაზროვანია. მაგრამ ხელოვნური სწორხაზოვნების ადგილს ორგანიული უშუალობა იკავებს.

ასეთი უშუალო (თითქოს თავისთავად ნაგულისხმევი, იმანენტური) კავშირებითაა შეუღლებული ერთმანეთთან სიმრავლის („დაუთვლელობის“) ნიშნით „ზღვაში ქვიშა“, „ცაზე ვარსკვლავები“ და ქართველ გმირთა უთვალავი საგმირო საქმეები.

აქ ბუნებრივია თვით პროცესი, განვითარება პარალელიზმისა.

„ზღვაში ქვიშა“ ყველაზე გავრცელებული და ერთ-ერთი პირველადი ატრიბუტია სიმრავლისა; მას ბუნებრივად (ბუნებრივი ასოციაციის სახით) თან სდევს ასევე მყარი წარმოდგენა ვარსკვლავების „დაუთვლელობაზე“. ამ რიგში ჩაყენებული ახალი სახე — „ქართველ გმირთა მხარ-მკლავები“ — პოეტური სინთეზის ძალით ანალოგიურ უეჭველობას იძენს.

აღსანიშნავია აგრეთვე ის თავისებური „მოძრაობა“, რომელიც აქ ამ პარალელიზმის მეშვეობითაა შესრულებული.

პოეტის (და მასთან ერთად მკითხველის) მზერა ჭერ ქვევით, სიღრმისკენ იხრება, შემდეგ ზეცას მოიხილავს და ბოლოს მათ შუამდებარე სივრცეს ირჩევს ყურადღების საგნად.

პარალელიზმით ფიქსირებული თვისება ერთნაირად ნიშანდობლივია როგორც ქვეცანელისთვის, ასევე ზესკნელისთვისაც. ის, რაც ხდება „ქვევით“, თავის ანალოგიას პოულობს „ზევითაც“. ამრიგად, „ქართველ გმირთა“ დახასიათება უნივერსალური ასპექტითაა რეალიზებული. მათი „საგმირო საქმე“ წილნაყარია სამყაროს უსასრულობასთან, ამ უსასრულობის არსებით კანონზომიერებასთან.

პოეტურ აზროვნებას ახალი მასშტაბი შეაქვს მოვლენაში.

შთაბეჭდილება გაძლიერებულია რიტორიკული კითხვით („ვინ დათვალოს...“, „ვინ შეამკოს...“). ოღონდ რიტორიკული ფიგურა იმდენად ბუნებრივია, რომ თავისი სტრუქტურით ხალხური (ფოლკლორული) მეტყველების ნიმუშად აღიქმება.

კიდევ უფრო დამახასიათებელია აკაკის პოეტიკისთვის „ცისარტყელას“ სიმბოლური სახე. XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მეტაფორულ აზროვნებაში ეს არის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი აღმოჩენა, დაახლოვებით ისეთივე მნიშვნელობისა, როგორც მყინვარის (საქართველოს „თანამდევი სულის“) სახე ილიას „აჩრდილში“.

აქ საგულისხმოა არა მხოლოდ აზრობრივი დატვირთვა ამ სახისა, არა მხოლოდ შედარების შინაარსი („შვიდ სამთავროს მოგვაგონებს მოელვარე ის შვიდფერი“), არამედ მისი „ფაქტურაც“.

სიმსუბუქე და ფერადოვნება ამ სახისა ისევე ორგანულია აკაკის პოეტური აზროვნებისათვის, როგორც მყინვარის სკულპტურული მონუმენტურობა („დიდებულება“) ილიას სტილისთვის.

ორივე შემთხვევაში ჩვენს წინაა რეალისტური სიმბოლიკის ნიმუში. მართალია, ამ ხერხს გარკვეული მიმღეობითი კავშირი აქვს რომანტიკული პოეტიკიდან მომდინარე ტრადიციასთან (როგორც ზემოთ არაერთგზის აღვნიშნეთ, ილია და აკაკი ამ მხრივაც დიდად

დავალებული არიან, კერძოდ, ბარათაშვილისაგან), მაგრამ სიმბო-
ლიკა, როგორც, ხერხი, ამ სახეებში ჰქარგავს თავის სპეციფიკურ
რომანტიკულ მნიშვნელობას. ის გა და ა ა ზ რ ე ბ უ ლ ი ა. „იღუმა-
ლების“ ელემენტი განდევნილია, ან ნეიტრალიზებულია „სინათ-
ლით“, სტილის აშკარა ტენდენციურობით.

„ნიშანი“, რომელსაც ცისარტყელა „გვაძლევს“, მოკლებულია
ღვთიური გამოცხადების იღუმალ აზრს, უფრო ზუსტად რომ
ვთქვათ, „იღუმალება“ (რისი განცდაც, ცხადია, გამორიცხული არ
არის, როცა ლაპარაკია ზეციდან მომდინარე მინიშნებაზე, „შარავან-
დზე“ და ა. შ.) აქ მხოლოდ მოჩვენებითი იერია, მხოლოდ დროებითი
სამოსელია სრულიად ნათელი („მიწიერი“) იღვისა.

როგორც ილიასთან, აქაც ეს იღვა („არ მომკვდარა, გაიღვი-
ძებს ისევ ერი“) პატრიოტული შეგნების გაღვივებას ისახავს მიზ-
ნად და ამის გამო პროპაგანდისტული („მქადაგებლური“) მეტყვე-
ლების ნორმებითაა რეგლამენტირებული.

სიმბოლოს რეალისტურობა გამოწვეულია მისი რეალური ფუნ-
ქციით.

„თორნიკე ერისთავში“ არის ერთი პასაჟი, რომელიც თავისი
ლირიკული კომპოზიციით თითქმის წარმოუდგენელი იყო „ბაგრატ
დიდის“ ავტორისათვის.

პარალელიზმი აქ „უკუღმაა“ აგებული. მხედველობაში გვაქვს
პოემის მესამე კარის III ხანა, რომელიც ასე იწყება: „ვითა ეთე-
რი მზეთუნახავი...“ პოეტური აზროვნების თვალსაზრისით ეს ქრე-
სტომატული პასაჟი საინტერესოა იმის გამოც, რომ აქ, განსხვა-
ვებით „საერთო წესისაგან“, ბუნების სურათი დამხმარე საშუალება
კი არ არის ადამიანური სინამდვილის სიმბოლური წარმოსახვისათ-
ვის, პირიქით აქ ის (ბუნება) თვითონ იღებს ადამიანურ იერს, რა-
თა სათანადო ხატოვანება შეიძინოს.

პარალელიზმში მთავარი და დამხმარე კომპონენტები ადგილებს
ცვლიან.

ასეთი ვარირება ხერხისა დამახასიათებელია აკაკის გვიანდ-
ლი ოსტატობისათვის. თუმცა მთავარი (მხატვრული ზემოქმედების
თვალსაზრისით) აქ ბრწყინვალე შესრულებაა და არა თავისთავად
ხერხი, რომელსაც XIX საუკუნის პოეტიკა საკმაოდ კარგად იც-
ნობს.

ზემოგანხილული პასაჟი („ვითა ეთერი...“) საინტერესოა სხვა,
აკაკისგან არანაკლებ მოულოდნელი ასპექტითაც, რომელიც პოეტუ-
რი აზროვნების თავისებურებაზეც ახდენს გავლენას.

ბუნებისმიერი საწყისი აქ უპირისპირდება ადამიანურს. პირვე-

ლი გააზრებულია, როგორც ღვთიური თანხმობის, ჰარმონიის სამყარო, ხოლო მეორე — როგორც ჯოჯოხეთური, ბოროტი ძალის გამოვლინება.

კონტრასტი ასეა აგებული: მაშინ როდესაც

„... სურნელთა მფენი დილის ნიავი,
ბალახთ ბიბინი, ფოთოლთ შრიალი
ბანსა აძლევდნენ ღვთიურ ნანინას
და ათანხმებდა მათ ძალთაძალი“.

„... უცბად რაღაცამ დაიგრილა
და მით სიხარბემ კოჯოხეთისამ
გამოაჩინა ბოროტი ძალა:
შეიქმნა ბუკის, საუვირის ცემა,
ასტყდა კიკეყინი ზურნის საზარი...
აჰა, თენდება და ემზადება
სისხლის სათხევლად ორივე ჯარი!“

კონტრასტი მოულოდნელია იმის გამო, რომ მის უარყოფით კომპონენტში „ორივე ჯარი“ შედის.

თითქოს დაუჭერებელია, რომ ასე იწყება ეპიზოდი, რომელმაც ქართველ მხედართა გმირული სული და რაინდული შემართება უნდა წარმოგვიჩინოს.

მაგრამ, ცხადია, აქ უბრალო მხატვრულ ნონსენსთან არა გვაქვს საქმე.

მოვლენათა ამგვარი პოეტური გააზრება, მეტად საგულისხმო მიმართულებას აძლევს მკითხველის აზრს მათ შესახებ, კერძოდ, მის ესთეტიკურ დამოკიდებულებას მათადმი.

ამ ხერხის საშუალებით პოეტს შეფარდებითობის ელემენტი შეაქვს იმაში, რაც უამისოდ აბსოლუტური იდეალის სახეს მიიღებდა.

ქართველ გმირთა მოქმედების მშვენიერება და ხატულია, როგორც არა სრულქმნილი, არა აბსოლუტური, არამედ შეფარდებითი, ნაწილობრივი მშვენიერება. ვინაიდან მათი ჰეროიკული, თავისუფლებისმოყვარე სულის გამოვლინება ობიექტურად ნაკლოვან. არასრულყოფილ სფეროში, სახელდობრ „აუცილებლობის საუფლოში“ ხდება.

აღსანიშნავია, რომ ამგვარი პოეტური გააზრება მხოლოდ წინ კი არ უძღვის ამ ეპიზოდს, არამედ მის დამაგვირგვინებელ ნაწილშიც ვლინდება:

ბრძოლის შემდეგ ამოსული მთვარე

„კაცის ქვეყნიურს ბნელსა საქმესა
მალით ციური აფენდა ნათელს“.

კონტრასტი მეორდება.

ამრიგად, ბატალური შინაარსის ტილო ჩასმულია მისდამი აშკარად შეუფერებელ „პაციფისტურ“ ჩარჩოში.

პატრიოტული ჰეროიზმის განცდა, რომელმაც პოემის სწორედ ამ ნაწილში მიაღწია განვითარების კულმინაციურ წერტილს, განეიტრალებულია სხვა, კიდევ უფრო ძალუმი შეგნების ზემოქმედებით.

ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა არა მხოლოდ ეს, პოეტის მიერ აშკარად აქცენტირებული შეუთავსებლობა — „ბუნებრივისა“ და „ადამიანურის“ ანტიპოდური ურთიერთმიმართება — არამედ მათი შერიგების ცდაც, რაც „თორნიკე ერისთავში“ ეროვნული ხასიათის — „ქართული სულის“ — თავისებურ, პოემის ავტორისთვის უადრესად დამახასიათებელ მოდელირებასთანაა დაკავშირებული.

„თორნიკე ერისთავის“ ავტორის აზრით, ბუნება, სამყარო. უნივერსუმი მარადი ბრძოლის მაგალითს კი არ აძლევს ადამიანს, პირიქით, ჰარმონიისკენ, „თანხმობისკენ“ მოუწოდებს მას.

ბუნების პირველი სათხოვარი ადამიანისადმი დიდსულოვნებაა.

სწორედ ამ ნიადაგზე ხდება, ამ მიმართულებითაა წარმართული „თორნიკე ერისთავში“ შეუთავსებელ საწყისთა შეთავსების ცდა.

გამარჯვებული ქართველი მხედრობა ლმობიერების ერთსულოვანი მოთხოვნილებით იმსკვალება.

„ისინი, ვინც რომ ერთ წუთის წინეთ
მხეცოვით სისხლით ვერა სძლებოდნენ,
ახლა, იმ კენესას რომ უფრს უგდებდენ,
იმათი ცოლვით იღაგებოდნენ“.

„... ბრძანა თორნიკემ: — გაურჩეველად,
ქართველი იყოს, გინდა სპარსელი,
გინდა ბერძენი, გინდა სომეხი,
სულ ერთნაირად მოჰკიდეთ ხელი!

სიკვდილი ყველას ათანასწორებს:
თვისიანს, უცხოს, მტერს და მოყვარეს!..“

რალა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ ნაწილობრივი „შეთავსებაა“ — ბუნების დიქტატის ადამიანთა მხრივ მხოლოდ ნაწილობრივი ყურადღების ნიშანი.

მაგრამ აქ ასევე აშკარად ჩანს იდეის ის მტკიცენული დრამა. რომელიც XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მთელ მოწინავე ქართულ ლიტერატურას გასდევს.

მხედველობაში გვაქვს ის მართლაც „წყეული“ ჰამლეტური ალ-

ტერნატივა, რომლის გამო ილიას შემოქმედების იდეური შინაარსის განხილვისას გვექონდა საუბარი და რომელიც თავისი ყველაზე მძაფრი, კრიზისული ფორმით შემდგომ ალ. ყაზბეგის „მოდღვარში“ წარმოგვიდგება.

შურისგებისა და შემწყნარებლობის ურთიერთგამომრიცხველ საწყისთა ჭიდილის კვალი „თორნიკე ერისთავში“ აკაკისთვის დამახასიათებელ ემოციურ ელფერს იძენს.

„იდეის დრამა“ არც აქ ჰკარგავს თავის სიმძაფრეს, უფრო მეტიც, აბსოლუტური მნიშვნელობით ის მთლიანად ძალაში რჩება, როგორც გადაულახავი, გადაუჭრელი წინააღმდეგობა. ამ სიმძაფრის შენელება მხოლოდ კონკრეტულ, კერძო შემთხვევაში ხდება და მას არა გონებისმიერი, არამედ ემოციური გამართლება უღვევს საფუძვლად.

მტერთან შერიგება შეუძლებელია, მაგრამ დამარცხებული მოწინააღმდეგის მიმართ „სულდიდ ქმნილებას“ ჰუმანური საქციელი — სულგრძელობა, ტოლერანტობა მართებს.

შურისგების (სამართლიანი საზღაურის) ცნებიდან აქაც, ისევე როგორც ილიასთან, მთლიანად გამორიცხულია შურისძიების (საპასუხი უღმობლობის) მომენტი.

„თორნიკე ერისთავში“ ყურადღების ღირსია მთელი რიგი მტილისმიერი ნიშნებისა, რომელთა მთავარ დანიშნულებას წარსულის მოახლოება“ წარმოადგენს.

არსებითად ამ ისტორიულ პოემაში შენახულია მხოლოდ იდეა (ავტორისათვის საინტერესო დედააზრი) ისტორიისა და არა მისი ფორმა. წარსულიდან აღებულია „არა ფერფლი, არამედ ცეცხლი“.

აკაკისთვის არსებითად უცხოა ისტორიული კოლორიტის ცნება, იმ გაგებით, რომელიც თანამედროვე ქართველმა მკითხველმა ვასილ ბარნოვისა და კონსტანტინე გამსახურდიას რომანებიდან შეითვისა.

აკაკი (როგორც პოეტი) დარწმუნებულია (და, შესაძლოა, არც ცდებდა) რომ მისი წინაპრები დაახლოვებით ისეთი ენით მეტყველებდნენ, როგორც თანამედროვენი, რომ მათი ჩვეულებრივი, სასაუბრო მეტყველება განსხვავდებოდა დამწერლობის, ლიტერატურის ენისგან.

„თორნიკე ერისთავი“ ქართული რეალიზმის, კერძოდ XIX საუკუნის რეალისტური პოეზიის ერთ-ერთ მწვერვალადაა აღიარებული. პოეტური აზროვნების განვითარების თვალსაზრისით ეს პოემა წარმოადგენს თერგდალეულთა მიერ 80-იანი წლებისთვის მიღწეულ ახალ მხატვრულ მიჯნათა შემომკვიდრების შედეგს.

„მხატვრული დემოკრატიზმი“ აქ მყარო, ექვემდებარებული ეს-
თეტიური ღირებულების, ხორცშესხმული ტენდენციის სახით წარ-
მოგვიდგება.

მაგრამ თვით აკაკის შემოქმედებაში ეს პოემა ამ მხრივ სასრულ
წერტილს როდი მოასწავებს.

აკაკი წერეთელს ეკუთვნის რამდენიმე პოემა, რომელთა ფონზე
„თორნიკე ერისთავი“ სხვა ასპექტითაც აღიქმება.

ასეთია, კერძოდ, „მდაბიური“ პოემების მთელი რიგი, ხოლო
უპირველეს ყოვლისა ქართული კლასიკური ეპიკის ტრადიციებთან
არულიად აშკარად დაპირისპირებული ახალი ტიპის ისტორიული
პოემა „კიკოლა“.

განსხვავებით „თორნიკე ერისთავისაგან“, რომელშიც ტრადი-
ციისამებრ ისტორიის მოძრაობა ცნობილი სახელმწიფო მოღვაწე-
ებისა და მხედართმთავრების სახეებშია განსაგნებული, აქ იგი რი-
გითი ქართველი გლეხის თავგადასავალში იხსნება.

„კიკოლასთან“ შედარებისას „თორნიკე ერისთავში“ განსაკუთ-
რებით მკაფიოდ ჩანს ისტორიული მასალის რომანტიკულ-ჰეროიკუ-
ლი გააზრება.

აკაკის პოეტური აზროვნება „კიკოლაში“ გაცილებით უფრო
რეალისტურია, ხოლო სტილი კიდევ უფრო თანმიმდევრულად ავ-
ლენს 60-იანელთა მიერ შემოტანილ პოეტური მეტყველების „გამ-
დაბიურების“ ტენდენციას.

აქ შეიძლება მთელი რიგი დეტალების შედარება, მაგრამ ჩვენ
საილუსტრაციოდ მხოლოდ ერთ ასპექტს შევეხებით.

ისტორიული მასალის ერთის მხრივ რომანტიკულ-ჰეროიკული
და მეორეს მხრივ რეალისტურ-მდაბიური გააზრების ურთიერთგან-
მასხვავებელი ნიშნები განსაკუთრებით ხელშესახებად ვლინდება ამ
ორი პოემის ბატალურ სცენებში.

„თორნიკე ერისთავში“ ბრძოლის ველი და საბრძოლო მოქმე-
დება დანახულია არსებითად ერთი წერტილიდან.

ეს არის მხედართმთავრის ხედვის წერტილი.

ყველაფერი ისე ხდება, როგორც ჭადრაკის დაფაზე: წინასწარ-
დასახული გეგმით, მოწინააღმდეგეთა გონებამახვილური სვლებით,
რომლებიც საერთო სტრატეგიული ჩანაფიქრიდან გამომდინარეო-
ბენ. ბრძოლის ბედიც საბოლოოდ მთავარი ფიგურების მოძრაობით
წყდება.

ამ ტიპის ბატალიზმი არსებითად რომანტიკული პოეტიკის და-
მახასიათებელი ნიშანია.

ქრესტომათიულ მაგალითს ამ თვალსაზრისით ჰიუგოს მიერ აღწერილი ვატერლოოს ბრძოლა წარმოადგენს.

„კიკოლაში“ მთავარი ბატალური ეპიზოდი (ერწანისის ბრძოლა) ვანცდილია რიგითი მონაწილის, მასის უმცირესი ერთეულის მიერ.

ხედვის წერტილი მხედართმთავრისთვის განკუთვნილი სიმაღლიდან აქ დაბლა, თვით ბრძოლის ველზე, საბრძოლო მოქმედების წიაღშია ჩამოტანილი.

ამის გამო მოძრაობის საერთო კონტურები, ამოქმედებული სამხედრო სტრატეგიის საკვანძო მომენტები იკარგება, მათ ადგილს უბრალო ჯარისკაცის თვალით დანახული დეტალები იკავებენ.

რაკურსის ამგვარი შეცვლით ომი დიდებული რომანტიკული სანახაობის ნაცვლად ჩვეულებრივ რეალისტურ სურათად გამოიყურება.

„კიკოლაში“ გახსნილია ომის დემოკრატიული, მდაბიური შინაარსი.

აღწერის პრინციპი აქ არსებითად იმ ტიპისაა, რომელიც ევროპულ ლიტერატურაში განსაკუთრებით თვალსაჩინო სახით სტენდალის მიერაა გამოყენებული „პარმის სავანეში“, სახელდობრ, იმავე ვატერლოოს ბრძოლისადმი მიძღვნილ ეპიზოდში. როგორც ცნობილია, ეს უკანასკნელი ლიტერატურათმცოდნეობაში რეალისტური (სახელდობრ, კრიტიკული რეალიზმისთვის დამახასიათებელი) ბატალიზმის კლასიკურ ნიმუშადაა აღიარებული.

აღსანიშნავია კიდევ ერთი მომენტი, რომელიც საგულისხმო კონტრასტს ქმნის აკაკის ამ ორ პოემას შორის.

„თორნიკე ერისთავის“ კომპოზიცია უაღრესად მწყობრი და სადაა. ის თითქოს წინასწარგანკერტილი სიმეტრიის მკაცრ კანონებს ემორჩილება.

„კიკოლა“ ამ მხრივ აშკარად ამორთულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეპიზოდები უწესრიგოდ, „არეგ-დარეგით“ ცვლიან ერთმანეთს; მათი მოძრაობა ისევე გამრუდებულია, როგორც ის გზები, რომლითაც წუთისოფელი დაატარებს პოემის ბედუქულმართ გმირს.

მოვლენათა ეპიკურ განვითარებას აქ სათავე გადასავლო მომენტების (ნაწილობრივ პუნქტირული) რიგი ცვლის.

ასეთ კომპოზიციურ განხორციელებას პოულობს აკაკის მხატვრულ წარმოსახვაში ქართველი გლეხკაცის — ერის, დემოსის რიგითი წარმომადგენლის ცხოვრება.

„კიკოლა“ ნოვატორული პოემაა ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. ის იმ პოეტურ ნაწარმოებთა რიგს განეკუთვნება, რომელნიც თვითონ უდებენ სათავეს ახალ ტრადიციას.

მართალია, მხატვრული ღირსებებით იგი აშკარად ვერ წვდება „თორნიკე ერისთავში“ მიღწეულ ოსტატობის დონეს, მაგრამ XIX საუკუნის ქართული რეალიზმის ისტორიაში მას პრინციპულად მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს.

აკაკის კალამს ეკუთვნის მთელი რიგი პოემებისა, რომელთა თემები, სახეები და ჟანრობრივი თავისებურება პოეტის ეპიკური იქნის უაღრეს მრავალფეროვნებაზე მეტყველებს.

აკაკის ისტორიული ეპოსი თავისი შინაარსით დროის უფართოეს მონაკვეთს მოიცავს. ეს არის არსებითად საქართველოს პოეტური ისტორია ანტიკური ხანიდან მე-19 საუკუნის დამდეგამდე.

„თორნიკე ერისთავისა“ და „კიკოლას“ შინაარსიდან მომდინარე ორი მხატვრულად ნაირსახოვანი ხაზი ორ მთავარ ნაკადად გასდევს პოეტის მთელ ეპიკურ შემოქმედებას.

ამასთან ერთად აქ შეიმჩნევა რამდენიმე საყურადღებო განტოტებაც.

პოემები „ანდრია პირველწოდებული“ და „წმინდა ნინო“ (ანუ ქრისტიანობის შემოღება საქართველოში) ვალექსილ პოეტურ ლეგენდებს წარმოადგენენ. ქრისტიანობის უპირატესობა კერპთაყვანისმცემლობაზე აქ უაღრესი სისადავითაა გააზრებული და წარმოსახული.

აკაკისათვის დამახასიათებელი გულგრილი დამოკიდებულება ეპოქის კოლორიტისადმი განსაკუთრებით თვალსაჩინოა პირველ პოემაში. ბოჩო-კერპი და არმაზ-ძლიერი, ისევე როგორც მათი ქურუმ-ბერები, აქ ელემენტარულ შარლატანებად გამოიყურებიან.

მათი დამხობის სურათებს ოდნავადაც არ აჩნევია ეპოქის ფსიქოლოგიური ძვრების შეგრძნებით აღძრული ისტორიული დრამატიზმის ის თავისებური გაცნადა, რაც ვასილ ბარნოვის „არმაზის მსხვრევას“ გამსჭვალავს.

აქ ყველაფერი გაცილებით უფრო სადად და უბრალოდ მოჩანს. კონფლიქტი ქრისტიანობისა და წინაპორბედი რწმენის აღებატთა შორის იმდენად მარტივადაა წარმოსახული, რომ ყოველგვარი ფსიქოლოგიური გართულება იმთავითვე გამორიცხებულია.

ამ თვალსაზრისით ორივე ეს პოემა, ისევე როგორც „ალექსი“, სანიმუშოა აკაკის ეპიკურ თხზულებათა ერთი რიგის მხატვრული სპეციფიკის გასათვალისწინებლად.

ეს ნაწარმოებები არსებითად მოზარდი თაობისთვისაა (ყმაწვილებისთვის) დაწერილი.

„წმინდა ნინოს“ და „ალექსის“ დასაწყისში ეს გარემოება საგანგებოდაა აღნიშნული, მაგრამ იქაც, სადაც ავტორი ამის შესახებ

უშუალო მინიშნებას არ იძლევა, ნაწარმოების სტილი თავისთავად მეტყველებს მისი მთავარი ადრესატის ასაკზე.

აკაკის ისედაც უადრესობამდე სადა პოეტური მეტყველება მისი ეპიკური ნაწარმოებების დიდ ნაწილში საგანგებოდ გამარტივებულია.

ამგვარი გამარტივების ელემენტები საგმირო ეპოსის ისეთ კლასიკურ ნიმუშებშიც კი შეიმჩნევა, როგორცაა, მაგალითად, „თორნიკე ერისთავი“ და განსაკუთრებით „ნათელა“.

შეიძლება ითქვას, რომ ეს უქანასკნელიც, ისევე როგორც „წმინდა ნინო“ და „ალექსი“, უპირატესად ყმაწვილებისთვის საკითხავი პოემაა.

მხოლოდ ამ თვალსაზრისით იძენს მხატვრულ სრულფასოვნებას, კერძოდ, ცოტნე დადიანის მოქმედების ზოგიერთი ასპექტი, განსაკუთრებით კი მისი უქანასკნელი ნაბიჯის ფსიქოლოგიური მოტივირება, როდესაც ნოინი ცოტნესაგან უცხო ქალის კოცნას მოითხოვს თანამზრახველთა შეწყალების საფასურად:

ებილწა ცოტნეს პირობა,
მაგრამ არ იცის, რაღა ჰქნას?
სხვა გზა არა აქვს მოყვრების
და მის სამშობლოს გამოხსნას!..

წარმოსთქვა: „გულთამხილავო!
შენ ჰხედავ, მატანს ძალასო...
მივალ და ისე ვაკოცებ,
როგორც ხესა და ჩალასო“.

ანალოგიური ხასიათის ეთიკურ-ფსიქოლოგიურ პასაჟებში, რომელთა რიცხვი საკმაოდ დიდია, მკაფიოდ გამოიხატა აკაკის პოეტური შემოქმედების აღმზრდელობითი პათოსი. ბუნებრივია, რომ პოეტი, რომელიც თავის მთავარ ამოცანას მომავალზე ზრუნვაში ხედავდა და რომლის უპირველესი საზრუნავი ამ ნათელი მომავლის სულიერ საყრდენთა მომზადება იყო, სწორედ მომავალი თაობის მიმართ იჩენდა განსაკუთრებულ გულისყურს.

მამულიშვილური შეგნების აღზრდა აკაკისთვის ამავე დროს ნიშნავდა მოზარდი თაობის ცნობიერებაში რაინდული, კეთილშობილური სულისკვეთების გაღვივებასაც.

„ქართული სულის“ მთავარ ატრიბუტად მას დიდსულოვნება („სულგრძელობა“) წარმოუდგებოდა.

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ის გარემოება, რომ აკაკის ეპიკურ თხზულებათა დიდი ნაწილის ამგვარმა გამიზნულობამ

თავისი მხატვრული გამოვლინება ჰპოვა მისი პოეტური აზროვნებისთვის დამახასიათებელ მთელ რიგ თვისებებში.

სწორედ ასეთი გამიზნულობა ხსნის და ამართლებს ჩვენს თვალში ზოგიერთი (როგორც „საყმაწვილო“, ასევე არა საგანგებოდ „ყმაწვილთათვის“ დაწერილი) ნაწარმოების ხაზგასმით ნაივურ, უპირატესად მოზარდის ფსიქიკაზე, მისი აღქმისა და წარმოსახვის სპეციფიკურ უნარზე, მის ესთეტიკურ წარმოდგენებზე და მიღრეკილებებზე გაანგარიშებულ პოეტურ მეტყველებას.

ეს თავისებური „მხატვრული ინფანტალიზმის“ ნაკადი სწორედ აკაკის ეპიკურ შემოქმედებაში ვლინდება განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ.

„მდაბიური“ პოემის საგულისხმო ნაირსახეობაა „წმინდა გიორგისა და წმინდა ილიას“ ორი პოეტური ვერსია. ამ პოემებს საფუძვლად უდევს შესაბამისი აპოკრიფული მოტივის ხალხური რედაქციები: პირველს „იმერეთში გაგონილი“, ხოლო მეორეს „ქართლში დარჩენილი“ არაკი.

მდაბიური პოემა აგრეთვე „ორი ქართველი“ (ოთია მესხი და ადამ ბებურიშვილი). თუ „წმინდა გიორგისა და წმინდა ილიას“ შინაარსი აპოკრიფული წარმოშობის ლეგენდას ეყრდნობა, აქ შედარებით ახლო წარსულის „ნამდვილი“ ამბებია აღწერილი.

„ორი ქართველი“ განსაკუთრებით საინტერესო ნაწარმოებია იმ მხრივაც, რომ ამ პოემაში, ისევე როგორც ილიას „მეფე დიმიტრი თავდადებულში“ და ვაჟას ზოგიერთ პოემაში არა მხოლოდ იგულისხმება, არამედ პირდაპირ მინიშნებულია სახალხო მთქმელის ფუნქცია.

ამბავს აქ ბებერი გლეხი — გოგია მოგვითხრობს.

ჩვენს მიერ ზემოთ გამოთქმული მოსაზრების საილუსტრაციოდ კი უფრო საგულისხმოა, რომ ეს გოგია აქ მიმართავს არა უბრალოდ მდაბიო აუდიტორიას, არამედ ამ აუდიტორიის ერთ ნაწილს — თავის „პატარა შვილიშვილებს“:

— „ჰაი, თქვე კუდიანებო...

თქვე ეშმაკებო, თქვენაო!

შაირსაც გეტყვიო, ზღაპრებსაც. —

თქვენთვის არა მშურს ენაო.

ასაკობრივი განსხვავება მთქმელსა და მსმენელებს შორის ქმნის არა მხოლოდ ფსიქოლოგიურ კონტრასტს (რომლის გამო პირველი იძულებულია განუმარტოს მეორეთ, თუ რა „კვალი უძევთ“ შათ წინაპრებს „მსოფლიო ცხოვრებაში“); აღნიშნული გარემოება ვარკვეულ შემოქმედებას ახდენს ამ „განმარტების“ ფორმაზეც.

„ორ ქართველში“ „საყმაწვილოდა“ გამიზნული პოემის სათავედა-სავლო სიუჟეტიც, სიტუაციების იუმორისტული გააზრებაც და ამ ნაწარმოების მარტივი, „საყველ-პური“ აფორისტიკაც.

აკაკი წერეთლის „პედაგოგიურ“ პოემათა შორის ყველაზე სრულყოფილი ნაწარმოებია „გამზრდელი“. ეს არის ერთ-ერთი მწვერვალი მისი შემოქმედებისა და ამავე დროს მისი პოეტური გენიის განსაკუთრებით მკაფიო და ორგანული გამოვლინება.

„გამზრდელი“ პოეტის შედარებით გვიანდელ ნაწარმოებთა რიგს ეკუთვნის და, ისევე როგორც „განდეგილი“ ილიას შემოქმედებაში, გარკვეული თვალსაზრისით (უწინარეს ყოვლისა განზოგადების მასშტაბით) შემაჯამებელ როლს ასრულებს.

აკაკის ეს პოემა გამოქვეყნდა გასული საუკუნის დამლევს (1898 წელს). თავისი შინაარსით, იდეურ-ეთიკური პათოსით, და, რაც მთავარია, მხატვრული სტრუქტურით იგი ერთ-ერთი დამაგვირგვინებელი ქმნილებაა XIX საუკუნის ქართული რეალიზმის ისტორიაში.

აქ ჩვენს წინაა კლასიკური (ამ სიტყვის სრული, ყოველმხრივი მნიშვნელობით) ნიმუში ქართული რეალიზმის პოეტური ხელოვნებისა, რის გამოც ეს ნაწარმოები სპეციალურ ანალიტიკურ განხილვას მოითხოვს.

ჩვენ ასეთ ამოცანას არ ვისახავთ. მხოლოდ რამდენიმე დაკვირვებას გავუზიარებთ მკითხველს.

პირველ რიგში, აღსანიშნავია ერთი საკვირველი დამთხვევა: „აღმზრდელი“, ისევე როგორც „განდეგილი“, იწყება მოქმედების ადგილის აღწერით. ორივე შემთხვევაში ეს „ადგილი“ საგანგებოდ მოწყვეტილია მიწას — „ბარს და ვაკეს“, „ქაცთ ჟრიამულს“ — და უშუალოდ „ცის მახლობლად“ მდებარეობს.

ამგვარი ამაღლება (მოქმედების ადგილისა) თითქოს იმას უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ ჩვენ აქ „ქვეყნის ყაყანს“ — ჩვეულებრივი ყოფის წერილმანებს, აღამიანთა ყოველდღიურ საზრუნავს და ვნებათაღელვას გავცილდით და მთავარი, არსებითი, უნივერსალური ვნებების საუფლოში შევებიჯეთ (სხვა საკითხია, რომ საბოლოოდ ორივე ამ ნაწარმოებში ქვეყნიურ ვნებათა სუნთქვა ამ სიმბოლურზეც ამოიჭრება და მის მკვიდრთა სულიერ სიმშვიდეს არღვევს).

ექსპოზიციის ლოკალური მანიშნებლის ამგვარი არჩევანი საერთო ნიშანია ილიას და აკაკის პოეტიკისა. მაგრამ აქვე მჟღავნდება ურთიერთგანმასხვავებელი თვისებებიც.

თუ ილიასთან განდეგილის სამყოფელი წარმოსახულია „დიდებულების“ დომინანტური განცდით, რაც პირველივე სტროფში

„ორბთა“ და „არწივთა“ მეფური სახეების შემოტანითაა აქცენტირებული, აკაკისთან ასეთი დომინანტას როლს უბრალოებისა და სილამის განცდა ასრულებს. პეიზაჟის ცოცხალ მეტაფორულ კომპონენტად აქ „ორბთა“ და „არწივთა“ ნაცვლად მერცხალი გვევლინება — მთაში დასახლებულ აფხაზის ფაცხა შორიდან „მერცხლის ბუდეს“ ჰგავს.

მოქმედების ადგილის ამგვარი განსხვავებული შეფერილობა, შესაბამისად განსხვავებულ ემოციურ წინაგანწყობას ქმნის იმის აღსაქმელად, რაც აღწერილ გარემოში უნდა მოხდეს.

უბრალოება, როგორც მოქმედებისა და მისი ადგილის დამახასიათებელი ნიშანი, იმთავითვე ხაზგასმულია აკაკის მიერ არა მხოლოდ პოზიტიური ასპექტით, არამედ (კიდევ უფრო მკვეთრად) უარმყოფელი, გარკვეულ სოციალურ თუ ზნეობრივ ღირებულებათა მიმართ ანტიპოდურად დაპირისპირებული მნიშვნელობითაც.

დაპირისპირება აქ ორმაგია — კონკრეტული (სოციალური) და ზოგადი (ეთიკურ-ჰუმანური). პირველ შემთხვევაში „უბრალობა“ დემოკრატიზმის (მდაბიური ყოფის) ატრიბუტადაა გააზრებული და მისი ესთეტიკური უპირატესობის დამტკიცებას ემსახურება:

„მაშინ ფაცხა უბრალობით
მომხიბლავად ლამაზია
და იმასთან ყველა ტყუის,
რაც კი ციხე-დარბაზია.

მეორე შემთხვევაში იგივე თვისებას უფრო ფართო ჰუმანური მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული. „უბრალობა“, როგორც ადამიანური ხასიათის, მსოფლმხედველობისა და ცხოვრების წესის იდეალური თვისება დაპირისპირებულია საერთოდ „რთულ ცხოვრებასთან“:

„ერთი ეინმე ახალგაზრდა
აფხაზია, ამ მთის შვილი,
რთულ ცხოვრების უარმყოფი.
მკიარდითაც კმაყოფილი“.

„რთული ცხოვრება“ აკაკისთვის ნიშნავს მეორადი, ჰუმანური თვალსაზრისით არამთავარი, არაპირველხარისხოვანი და ამის გამო ზედმეტი, მავნე, დისჰარმონიული საწყისის გამომხატველი ვნებების სფეროს.

ბათუს („მთის შვილის“) ხასიათი ყოველივე ამის „უარმყოფი“, შრთელი და ჰარმონიული პიროვნების ხასიათია. ეს ის კრისტალია, რომელიც ამ „რთული ცხოვრებისგან“ მიღებული უმტკივნეულები დარტყმის შედეგადაც კი არ იბზარება.

პირველქმნილი სისადავე, რომელიც ამ შეუმუსვრელი სიმრ-

თელის მთავარი საწინდარია, პირობადებულია არა მხოლოდ იმით, რომ ეს ხასიათი „მთას“ ეკუთვნის, არამედ იმ კიდევ უფრო არსებითი მიზეზითაც, რომ ბათუ თავისი ხალხის ღვიძლი შვილია, მისი კემპარიტი ზნეობრივი იდეალის გამომხატველი.

შეიძლებოდა გვეთქვა, რომ „გამზრდელის“ მთავარი გმირი ამ იდეალის განსახიერებაც არის. მაგრამ ასეთ მტკიცებას ერთი გარემოება უშლის ხელს. ბათუს პორტრეტი ისეა დახატული ავტორის მიერ, რომ ის უფრო ცოცხალ ხასიათად აღიქმება, ვიდრე სიმბოლურ სახედ (იდეის განსახიერებად).

უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, იდეალი აქ ისეთ მასალაშია განსაგნებული, რომლის მეოხებითაც სიცოცხლის, რეალობის შთაბეჭდილება აბსოლუტურია და სავსებით გამორიცხავს სქემატურობის შეგრძნებას.

ბათუ მე-19 საუკუნის ეპიკურ პოეზიაში შექმნილ იმ იშვიათ სახეთა რიგს განეკუთვნება, რომელთა ხასიათის მთავარი შტრიხები ნაწარმოების ექსპოზიციაშივე კი არ არის განცხადებული წინასწარი დახასიათების მეშვეობით, არამედ მოქმედების განვითარების მთელ მანძილზე ვლინდება თანდათან.

ამ შტრიხებს ჩვენ გზადაგზა ვამჩნევთ და ვითვისებთ, როგორც; მთლიანობის ორგანულ, განუყოფელ, სუბსტანციურ ნაწილებს.

ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ჩვენ მოწმენი ვართ ხატვის პროცესისა. გმირის პორტრეტი ჩვენს თვალწინ იქმნება — თანდათან, ეპიზოდებიდან ეპიზოდამდე.

ჩვენ თვალყურს ვადევნებთ მისი გამომეტყველების ცვალებადობას, მის მოძრაობებს, მისი შინაგანი არსის ნაირსახოვან გამოვლინებათა მთელ რიგს.

ბათუს ხასიათი სადაა, მაგრამ არა ლაჩიბი. ის გაძლიერებულია შინაგანი ელფერებით, მოძრაობის რიტმებით, გამოვლინებათა მრავალსახოვნებით.

ეს ის კრიტიკალია, რომელიც პოეტის ხელში ახალ-ახალ წახნაგებს იძენს და რომელსაც ამრიგად ძვირფასი თელის ელვარება ენიჭება.

მკითხველისთვის თვალსაჩინო პირველი შტრიხი გმირის ხასიათისა, მისი მოძრაობის თავისებურ გეგმაზომიერებაში ვლინდება.

ავდარში მოულოდნელად გამოჩენილ სტუმარს მასპინძელი მხოლოდ იმის შემდეგ შეეგებება, როდესაც კერიაში ცეცხლს შეუქიდებს.

ეს თითქოს უმნიშვნელო მოძრაობა რეფლექტორულია და „უც-

ბად“ ხდება. მაგრამ მას კონკრეტული, პრაქტიკული დანიშნულება აქვს:

გაუქვრდა აფხაზს და სთქვა:
„ამ თავსხმაში ეს ვინ არი?!“
შეუქიდა ცეცხლს და ეცბად
გამოაღო ფაცხის კარი.

გავიდა და შემოუძღვა
ფეხებამდე დასველებულს,
მიიყვანა ცეცხლის პირად.
უღგამს სამფეხ სკამს — დაღალულს.

ბათუს მოძრაობა ამ კერძო შემთხვევაში, ისევე როგორც ყველა მომდევნო ეპიზოდში კოორდინირებულია მის გონებასთან. მაგრამ ამ გონიერებას განსაკუთრებული ელფერი აქვს. ამ მხრივ ეს პირველი მოძრაობა, ეს თითქმის გაუცნობიერებელი ქესტი პირველი საღებავის ფუნქციას ასრულებს.

ეს არის ფუნჯის პირველი მოსმა იმ ტილოზე, რომელზეც გმირის პორტრეტი უნდა წარმოისახოს.

გონიერება აქ მოტივირებულია გულისხმიერებით: ბათუ უკვე ზრუნავს სტუმარზე, რომელიც ჭერ არც კი უნახავს.

ეს არის გულისხმიერი გონიერება.

შემდგომი შტრიხი ბათუს ალერსიანი, მოსიყვარულე ბუნების აღმნიშვნელია. იგი თითქმის ერთდროულად იხსნება ორი მიმართულებით — ძიძიშვილისა და მეუღლის მიმართ დამოკიდებულებაში.

პირველს ის უმცროს ძმასავით უყვავებს („—საფარ, შენ ხარ?.. ენაცვალოს ძიძისშვილი მაგ შენს თავსო...“), ხოლო მეორეს კი არ ავალებს, კი არ თხოვს, არამედ „ეხვეწება“ გვიანი სტუმრისათვის სუფრის გაწყობას.

პირველი გამოცდა ბათუს ხასიათისა საფარის მიერ მოყოლილი ამბის შეფასებისას ხდება.

უწინარეს ყოვლისა ბათუმ სხვისი მოსმენა იცის. აკაკისთვის ეს თვისება მნიშვნელოვანია. ამის გამო ის ხაზგასმით (საგანგებო ტავტოლოგიზმით) აღნიშნავს მას („მოუსმინა ძიძის შვილმა, ყველა კარგად გაიგონა“). სხვისი მოსმენის ნიჭი აქ გარეშეთადმი ჰუმანური ინტერესის, თავისებური ალტრუიზმის მანიშნებელია.

პირველი რეაქცია მონაყოლზე დაუყოვნებელი და უშუალოა და გმირის შინაგან წესიერებას და პირდაპირობას გამოხატავს.

ბათუ არ მალავს ძიძიშვილისგან თავის „დაღონებას“ („უთხ-

რა: ვწუხვარ, რომ ეგ საქმე უკადრისი გიკისრია“). ეს დალონება ქვე-
ცნობიერად იმითაც არის გამოწვეული, რომ ბათუმ უკვე გადაწყვი-
ტა ამ „უკულმართი საქმის“ თავისი ხელით მოგვარება.

და, აი, აქ მისი პირდაპირობა უკანა პლანისკენ იხევს და რაინ-
დული დელიკატურობის დიქტატს უთმობს ადგილს.

ბათუ ისე თავაზობს შემწეობას თავის მეგობარს, რომ ოდნავა-
დაც არ შეურაცხყოს მისი მამაკაცური ღირსება (ამ მომენტისთვის
საფარ ბეგის პატივმოყვარე ხასიათი უკვე მინიშნებულია).

დელიკატურობის მთავარი ამოცანა ისაა, რომ საფარს შთაბე-
ჭდილება არ შეექმნას, თითქოს ბათუ მას მხდლად თვლიდეს („ში-
ში სხვაა, სიფრთხილე სხვა“...), ხოლო იმისთვის, რომ ძიძიშვილი
არც იმის შეგნებამ დაამძიმოს, რომ მის საძნელო და უკულმართ საქ-
მეს სხვა გააკეთებს, ბათუ თავის სიტყვებს გულითადი ხუმრობით
ამთავრებს:

შენ აქ დარჩი, დაიძინე,
გამოშუშდი ცეცხლის პირას!
და, თუ დამრჩა გამარჯვება,
მაშინ მოგთხოვ ფეხის ქირას.

იუმორი უკანასკნელი შტრიხია, რომლითაც ამ მონოლოგში
გმირის პორტრეტის პირველი მონახაზი სრულდება.

შემდგომ ეპიზოდში, სადაც ბათუს დაბრუნებაა აღწერილი,
უპირველეს ყოვლისა, ერთი მომენტი იქცევა მკითხველის ყურად-
ღებას. მიუხედავად გონიერი საწყისისა, რომელიც ავტორის მიერ
მრავალგზის აქცენტირებული უპირატესი ნიშანია გმირის მოქმედე-
ბისა, ბათუ უაღრესად მგრძნობიარე ნატურაა.

მისი რეაგირება გათელილი ნაზიბროლას ხილვისას, თითქმის
ისეთივეა, როგორც ტარიელის განცდა ნესტანთან პირველი შეხვე-
დრის მომენტში:

„და, რომ კრინტიც არ დაუძრავს,
იქვე უხმოდ ჩაიკეცა“.

ეს „უხმოდ ჩაიკეცა“ გრძნობათა მთელ გამმას გამოხატავს. ბა-
თუს სიჩუმე მარტოოდენ ენის წართმევით არ არის გამოწვეული...
მან იცის, რომ იმის გამჟღავნება, რაც მის სულში ხდება, საკუთარ
ენებათა ამ კრიზისული, წინააღმდეგობრივი მდგომარეობის სიტყ-

ვით, ან თუნდაც რაიმე მოძრაობით გამოხატვა დაუშვებელია, ადამიანური ღირსების მისთვის მისაღებ და უცილობელ ნორმათა თვალსაზრისით. ეს იცის არა მხოლოდ მისმა გონებამ, არამედ სხეულმაც.

მაგრამ გვირის სულიერი დრამისა და მისი შინაგანი იერის გასაგებად მთავარი მაინც მომდევნო მოძრაობაა. ბრძენი ბათუ თვალს არ აცილებს სასოწარკვეთილ ნაზიბროლას. როგორც ჩანს, მის გამომეტყველებაში ის მხოლოდ უმწეო მწუხარების ანარეკლს ამჩნევს.

ახლობელი ადამიანის ტანჯვის ხილვით და ამ ტანჯვისადმი თანალმობით ის თითქოს არისტოტელესეული კათარსისის მსგავს ემოციურ მდგომარეობას ეზიარება. სწორედ ეს განცდა ეხმარება მას „ლონის მოკრეფაში“.

დროებით დარღვეული ჰარმონია მრთელდება სულიერი ძალეობის მაქსიმალური დაძაბვით და, რაც მთავარია, ამ ნამსხვრევებიდან აღდგენილ მთლიანობაში შედის ახალი, მისი შინაარსის გამამდიდრებელი ელემენტიც.

ის, რაც აქამდე მხოლოდ უღრუბლო ბედნიერების ლბოთი იყო გაერთიანებული, ამიერიდან ტანჯვას, გაზიარებულ ტკივილსაც იყენებს დუღაბად.

ეს თავიდან მოპოვებული ჰარმონია ჰუმანური თვალსაზრისით გაცილებით უფრო მდიდარია, ვიდრე მისი დროებითი წინამძღვარი.

ბათუს მეორე (დამცირებული ცოლისადმი მიმართული) მონოლოგი რაინდული დიდსულოვნების ნამდვილი აპოთეოზია.

„ქართული სული“ აქ მისთვის უჩვეულო (არა ტრადიციისამებრ ჰეროიზებულ, ბატალურ, არამედ ყოფით, ინტიმურ) ვითარებაში ავლენს თავის იდეალურ თვისებას.

ყველაფერი, რაც ამის შემდეგ ხდება — ბათუს გამოთხოვება ძიძიშვილთან — უკვე მიღწეული შინაგანი მდგომარეობის (რესტავრირებული ჰარმონიის) გარეგან რეალიზაციად წარმოგვიდგება. ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით მოქმედების შემდგომ დეტალებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აღარა აქვთ.

აღსანიშნავია მხოლოდ ერთი მომენტი.

გამოთხოვების სცენა, რომელსაც ბათუ საოცარი ტაქტით და შინაგანი არტისტიზმით „ატარებს“, ისე წარბეუხრელად, რომ ერთი გამყიდველი ნერვიც არ შეუთამაშდება სახეზე — ეს აკაკის მიერ უცდომელი პლასტიკური ალლოთი გააზრებული სცენა (ბათუსგან საფარისთვის ცხენის დინჯად შეკაზმვა, შემდეგ მათრახების ატკაცუნება — „გაახურეს მათ ცხენები, ააღლევს ააჩქარეს“ — და

ბოლოს, საკუთარი დაძაბულობის განსამუხტავად წამოწყებული ამ ქენების მოულოდნელი დამუხრუჭება) მთავრდება ერთი თითქმის მელოდრამატული მოძრაობით.

თავისი უკანასკნელი მონოლოგის დასრულების შემდეგ ბათუ, რომელმაც ნაქურდალი ცხენი ჩააბარა ძიძიშვილს, „ძლივს, ბარბაციო“ აივლის ფაცხისკენ მიმავალ აღმართს.

შესაძლოა, ჯობდა, რომ აკაკის ისე გაეყვანა კადრიდან თავისი გმირი, რომ ეს მისი უკანასკნელი მოძრაობა არ დაენახებინა ჩვენთვის.

შესაძლოა, — მაგრამ ის მაშინ აკაკი წერეთელი აღარ იქნებოდა.

ამ უკანასკნელი მოძრაობის სწორხაზოვნება უაღრესად ორგანულია „გამზრდელის“ ავტორისთვის. მე-19 საუკუნის რეალისტური პოეტიკა თავისი მთავარი ტენდენციით ვერ ეგუება მრავალწერტილს, ქარაგმას, დედააზრის ბოლომდე გამოუთქმელობას.

აკაკის არ შეეძლო ბოლოს და ბოლოს მაინც არ ეთქვა ჩვენთვის თუ რა არაადამიანური დაძაბვის ფასად დაუჭდა მის გმირს იმ უფსკრულიდან ამოდწევა, რომელშიც მისი სული ჩაჩხვს.

ბათუს „ბარბაციო“ მისი სულიერი დაღლილობის გამოსატყულებაა, ოღონდ ესაა არა დათრგუნული, არამედ მძიმე სახადისაგან განკურნებული, სიმრთელეშენარჩუნებული სულის დაღლილობა.

„გამზრდელის“ მხატვრული შინაარსის სხვა ასპექტები შედარებით საფუძვლიანადაა შესწავლილი ქართული ლიტერატურისმცოდნეობის მიერ.

ჩვენ კი ისღა დაგვრჩენია, რომ ერთხელ კიდევ აღვნიშნოთ ამ პოემის განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური სიმდიდრე და სიზუსტე.

არცერთ სხვა თავის ეპიკურ ნაწარმოებში არ მიუღწევია აკაკი წერეთელს ცოცხალი ადამიანური ხასიათის მოძრაობის ესოდენ უტყუარი და ამავე დროს უხვი, მრავალფეროვანი წარმოსახვისთვის.

არსად სხვაგან არ გამოვლენილა ასე მკაფიოდ საგანთა პლასტიკური შეგრძნების თანდაყოლილი ნიჭი და „მიზანსცენათა“ გადაწყვეტის მაღალი ოსტატობა.

• არსად არ გამოკვეთილა აკაკის ეპიკური თხრობის მანერა ესოდენ უაღრესი ლაპიდარობით.

და კიდევ ერთი:

„აღმზრდელში“ არსებითად ერთიანდება ჩვენს მიერ ზემოთ საგანგებოდ აღნიშნული ორი ნაკადი აკაკის პოეტური ეპოსისა.

„ღმზრდელი“ რომანტიკული სულისკვეთებით ამღლებული ნაწარმოებია და ამავე დროს იდეალური (რომანტიკული) წარმოდგენები აქ განსხვავებულია თანმიმდევრული ფსიქოლოგიური რეალიზმით შესრულებულ სახეებში.

იდეალი აქ ცხოვრების თბილ თიხაშია შთაბერილი და თვით „მიწის“. სინამდვილის თვისებად აღიქმება.

„გამზრდელის“ პოეტიკის სახით ჩვენს წინაა რომანტიკულ-პეროიკული და რეალისტურ-„მდაბიური“ საწყისების იშვიათი შენაღ�ნობი მე-19 საუკუნის პოეტურ აზროვნებაში.

ეს ის ნაწარმოებია, რომელიც არა მხოლოდ აგვირგვინებს აკაკის შექმნელებას, არამედ ახალ პერსპექტივასაც ხსნის ქართული რეალიზმის მხატვრული ევოლუციის გზაზე.

აკაკი წერეთელმა ჟანრობრივი თვალსაზრისით უაღრესად მრავალფეროვანი მემკვიდრეობა დაგვიტოვა. მაგრამ თავისი ბუნებით იგი უპირატესად ლირიკოსი პოეტი იყო.

ყოველ შემოქმედს, ისევე როგორც საზოგადოდ ყველა ადამიანს, თავისი ინდივიდუალური ადამიანური ხასიათი გააჩნია. ამ თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესოა მწერლის ბიოგრაფიული სახის აღდგენა. მაგრამ ლირიკოსი პოეტის შემოქმედებითი ხასიათი, მისი „ლირიკული ბუნება“ ყოველთვის არ ემთხვევა ამ ბიოგრაფიულ თვისებებს. იგი ზოგჯერ პოეტის „მეორე ნატურას“ წარმოადგენს და ხშირად უფრო კემმარტია, უფრო ნამდვილი, პოეტის შინაგანი არსების სწორი გამოვლენის თვალსაზრისით, ვიდრე მის მიერ ყოველდღიურ ცხოვრებაში გამჟღავნებული ჩვეულებრივი თვისებები.

აკაკის ლირიკულმა ლექსებმა შემოგვინახეს უაღრესად თავისებური ხასიათის ნიშნები.

„საიდუმლო ბარათის“, „მუხაზბაზის“, „განთიადის“, „აუადმყოფი მგონისა“ და „სანამ ვიყავ ახალგაზრდას“ ავტორის ლირიკული სამყარო არ გვაოცებს შინაგანი სირთულითა და დრამატიზმით. ეს არის აღმასის ცრემლივით სადა და გამკვირვალე სული, რომელსაც ამავე დროს, საოცარი შინაგანი სიმსუბუქე და სინაზე ახასიათებს.

ჯერ კიდევ აკაკის ადრინდელ ლექსებში მკაფიოდ იგრძნობა ერთი თვისება, რომელსაც თვით პოეტი „სისუსტეს“ უწოდებს. გავიხსენიოთ თუნდაც მისი „გამოთხოვების“ შემდეგი სტროფი:

...და ჩემთვის ხომ არ შეიცვლებოდა
ეს საზოგადო ყველასთვის წესი,
მაგრამ მე, როგორც სუსტსა ქმნილებას,
მენატრებოდა შენგან ალერსი...

კიდევ უფრო მკაფიოდ არის გამონათული აკაკის ხასიათის „ქ“
შინაგანი, ფარული თვისება ლექსში „ჩემს მეგობარს“:

ვილოდი ხალხში შეუპოვარად
პირბადიანი და მომღიმარი,
მაგრამ ჩუმად კი მიწურავს ღვარად
ოხვრით ნართავი ცრემლები მწარი...

სულით და გულით ობოლი მწირი,
ჩემთ დღეთა ისე ვათენ-ვალამებ,
რომ სისუსტისგან თავს მაინც არ ვხრი
და უგუნურს მტერს მით არ ვახარებ.

აკაკი წერეთლის ლირიკა გამოვლინებაა უაღრესად სათუთი, ყოველგვარ სიტლანქესა და სისასტიკეს მოკლებული ადამიანური ბუნებისა. სწორედ ამ შინაგანმა თვისებამ განაპირობა აკაკის ლექსების თავისებური „დაყვავების“ კილო და ალერსიანი ინტონაცია.

მართალია, აკაკი წერეთელს საკმაოდ ხშირად მიუპართავს საწინააღმდეგო ხმებისათვისაც. მის სატირულ ლექსებში არა ერთგზის ვხვდებით ბასრი და დაუნდობელი სარკაზმის ნოტებს, მაგრამ ჩვენი ფიქრით, აკაკის პოეტური ნატურისათვის უფრო ბუნებრივი და ორგანული მაინც პირველი ხასიათის ინტონაცია იყო.

დამახასიათებელია ამ მხრივ, ის პარადოქსული ლიტერატურული ბედი, რომელიც ლექსს „პატარა მურიას“ ხვდა. გარდა ლიტერატურის სპეციალისტებისა, დღეს ცოტა ვინმემლა თუ იცის, რომ ჩვენი ბავშვების ეს საყვარელი ლექსი, მისი ავტორის მიერ ჩაფიქრებული იყო როგორც პოლიტიკური პამფლეტი, ერთი გადამთიელი კალმოსანი მოხელის წინააღმდეგ, რომელმაც ქართველი ხალხის აბუჩად აგდება მოიწადინა.

შეიძლება ითქვას, რომ პუბლიცისტური ბრძოლის სტიქია, მხილებისა და უარყოფის პათოსი არ წარმოადგენდა აკაკის პოეტური ბუნების ორგანულ თვისებას.

განსხვავებით ილიასაგან, რომლის ქედუხარელი, დაუშოშმინებელი ტემპერამენტი ბრძოლის სტიქიაში პოევებდა თავის სრულყოფილ გამოვლინებას, აკაკი დაბადებით სწორედ „ტკბილ ხმათათვის“ გაჩენილი პოეტი იყო და მისი „მამულიშვილური“ შეგნების გასაოცარი თანმიმდევრულობა, სხვათა შორის, იმაშიც გამოიხატა, რომ

მან ეს პირადი. შინაგანი მოწოდება მსხვერპლად მოუტანა თავისი დროისა და „გარემოების“ მოთხოვნილებებს.

მაინც აკაკის ლირიკულ ლექსებში აღნიშნული თავისებურებანი იმთავითვე იქცევენ ყურადღებას.

აკაკის ადრინდელი სატრფიალო ლექსები — „საიდუმლო ბარათი“, „სიყვარული“, „გაუბედავი სიყვარული“, „იმერული ლექსი“ და „მუხამბაზი“ („რომ იცოდე ჩემი გულის დარდები“) მოკლებული არიან ჭაბუკური ვნების თავშეუყავებელ გახელებას.

ახალგაზრდული ნდობა ამ ლექსებში განზავებულია მსუბუქი სევდის, უპასუხოდ დატოვებული სიყვარულისაგან გამოწვეული ტკივილის და ამ ტკივილთან შერიგების გრძნობებით. გავისხენოთ:

სიყვარულო, სიყვარულო!
წამ ტკბილო და ხანგრძლივ მწარე!
ღროა ტანჯვა დამისრულო:
გულზე მიწა დამაყარე...

ან კიდევ უფრო გულითადად და თითქმის უმტკივნეულოდ ნათქვამი:

პატარა საყვარელო.
რისთვის მომიჯალ გული!
გალიაში გაგზარდე,
ვით მაისის ბულბული.

შედარებით უფრო გვიან ამას დაერთო თავისებური ჯენტლმენური, დარბაისლური სტოიციზმის მოტივიც:

გიყვარდი, აღარ გიყვარვარ,
მეფე ხარ შენი გულისა...

ქეშმარიტი დრამატიზმის მოტივები აკაკის ლირიკაში გაცილებით უფრო გვიან გაჩნდა.

როგორც აღვნიშნეთ, სიბერეს არ გაუციებია პოეტის შთაგონება. პირიქით, მოხუცებულობის, წარმავალი ცხოვრების მწვავე განცდამ თითქოს განსაკუთრებული სიმძაფრე შეიტანა აკაკის პოეზიაში და მას სულის სიღრმემდე შემძვრელი სტრიქონები დააწერინა სიცოცხლის საბედისწერო ფერისცვალებაზე.

შესანიშნავია, ამ მხრივ, ლექსი „სანამ ვიყავ ახალგაზრდა“. იგი ჰოულოდნელ შუქს ჰფენს პოეტის სულიერ ცხოვრებას. ეს ლექსი გვიჩვენებს მწვავე, მოუშუშებელ კრილობას, ადამიანური სითბოს, ყურადღებისა და აღერხის დაუკმაყოფილებელ წყურვილს, სულიერი სიმართლის უცნაურ გრძნობას... და ამას წერს არა სამშობლოდან გადახვეწილი, უსახელო ყარიბი მგოსანი; არამედ პოე-

ტი, რომელსაც მთელი საქართველო თითქოს ხელის გულზე ატარებდა...

აკაკის ადრინდელ ლექსებში იშვიათად შეხვდებით პოეტური განცდის ამგვარ სიმძაფრეს. უფრო მეტიც, ახალგაზრდა აკაკისათვის არა თუ უცხოა მწვავე შინაგანი კრიზისი და წინააღმდეგობა, იგი შეგნებულად გაუბრბის საზოგადოდ ლირიკაში ადამიანის იმგვარ სულიერი მდგომარეობის გამოხატვას, რომელიც ქარიშხლიან ვნებათაღელვით არის გამოწვეული.

ქვეშარიტი პოეზიის საგნად მას მიაჩნია არა მოზღვ-ვებულ გრძნობათა თარეში და მძვინვარება, არამედ აუმღვრეველი და გამკვირვალე სულის „ტბილდაცხრომა“, რაც საშუალებას აძლევს პოეტს საკუთარი გულის ანკარა სიღრმეში პოეზიის ქვეშარიტი მარგალიტები აღმოაჩინოს.

უაღრესად საინტერესო და ორიგინალური შემოქმედებითი კონცეფცია აქვს მოცემული, ამ მხრივ, აკაკის თავის ლექსში „პოეტის გული“ (1860 წ.), რომელიც მისი ლირიკული შემოქმედების შესანიშნავ გასაღებს იძლევა:

პოეტის გული

აღლევებული ზღვისა დარია:

ზვირთებს აგორებს,

ადგამს ტალღის გორებს,

თუ აედარია!..

მაშ ღელვისა დროს,

სჯობს, მოერიდოს,

ინავთსაყუდლოს,

რომ გულის წყრომა

და ტბილდაცხრომა

მას დააცალოს,

და ისე მის გულს,

ტბილ-დამშვიდებულს.

უფსკრულს და ფართოს,

თამაჟად, ნაზად

და მოსაყაზმად

ეშხით მიმართოს,

და ხელი ახლოს

რა მშვიდად ნახოს,

ვით მშვიდი გვრიტი!..

ნახოს მის გულში

დამშვიდებულში,

მან მარგალიტი!..

აკაკი წერეთლის ლირიკული სამყარო და ბუნება ღრმად ეროვნული თვისებებით არის აღბეჭდილი, მაგრამ თავისი ემოციურა

წყობით აკაკიმ განსაკუთრებით მკაფიოდ მაინც ქართული ხასიათის ერთი ნიშანთვისება გამოჰხატა.

არც ერთი სხვა ჩვენი პოეტის შემოქმედებაში არ გამომკლავნებულა ისე თვალნათლივ ქართველი კაცის ალერსიანი და მოსიყვარულე ბუნება, მისი ხასიათის, მართალია, ზოგჯერ ძალზე ღრმად შენახული, მაგრამ ყოველთვის ნაგულისხმევი შინაგანი სირბილე და სიფაქიზე, როგორც ეს აკაკის პოეზიამ განგვაცდევინა.

კიტა აბაშიძე აკაკის პოეზიის ამ თავისებურებას ივერეთის „ალერსიანი“ ბუნების ზემოქმედებას უკავშირებდა.

ჩვენი ფიქრით, აკაკის მიერ გამოხატული აღნიშნული თვისება მაინც უფრო ზოგადნაციონალური ხასიათისაა და თავის საფუძველს პოეებს არა იმდენად ჩვენი სამშობლოს რომელიმე კუთხის თავისებურებაში, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, თვით ქართველი ადამიანის შინაგან ბუნებაში.

აკაკი წერეთელი ღრმად მოხუცებული გარდაიცვალა. თავისი ზანგრძლივი სიცოცხლის განმავლობაში მან თითქოს შეითვისა და შეისისხლხორცა მთელი საქართველო. „აკაკი პატარა საქართველოა“, ამბობდა იაკობ გოგებაშვილი. და, მართლაც, არც ერთი სხვა პოეტი არ შეხებია ასე ღრმად და უშუალოდ ქართული სულის სანუკვარ სიმებს, როგორც ამ სიტყვების ავტორი:

დედაშვილობამ, მეტს არ გთხოვ,
შენს მიწას მიმაბარეო...
ცა ფირუზ, ხმელეთ ზურმუხტო,
ჩემო სამშობლო მხარეო!

ეს ჩურჩულით ნათქვამი „დედაშვილობამ“ თითქოს უმადლესი გამოსხატულებაა იმ ყველაზე წმინდა და ნაზი გრძნობისა, რომელიც ჩვენი ქვეყნის ყოველ მკვიდრს დააქვს თავისი სულის სიღრმეში.

ამ სიტყვებით შექმნილი პოეტური ასოციაცია უფრო ზუსტი და ორგანულია აკაკისათვის, ვიდრე მის აღრინდელ ლექსებში ხშირად განწმორებული სახე უგულო სატრფოსი, რომელშიც პოეტი ჩვეულებრივ, თავის სამშობლოს გულისხმობდა.

როგორც ცნობილია, ხასიათის განსაკუთრებული სირბილე და მგრძნობიარობა ნაკლებად გამოსადეგია ყოველდღიური ბრძოლის ქარცეცხლში ჩაბმული ახალგაზრდა ადამიანისათვის. ბუნებრივია. ამის გამო, რომ აკაკის აღრინდელ ლექსებში მისი ლირიკული გმირის თავისებური ნატურა, როგორც წესი, შენიღბული სახით გვევლინება.

გავიხსენოთ მისი ცნობილი სიტყვები:

თუ მართო ვარ თავს მომაკვდავს ვაძარებ,
თუ ხალხში ვარ, ძალით ღრუბელს ვაძარებ.

ან კიდევ, ჩვენ შიერ ადრე მოტანილი სტრიქონები ლექსიდან „ჩემს მეგობარს“.

სამაგიეროდ, თავის გვიანდელ ლექსებში პოეტმა ამ თვისებების თავისებური ესთეტიზაცია მოახდინა და ფართოდ გაუღო კარი საკუთარ გულში დაგროვილ სინანულს.

სიმონ ჩიქოვანის სიტყვით: „აკაკი წერეთელმა ადრე დაიწყო პოეზიაში სიბერეზე ლაპარაკი და მკითხველთა შორის ჭერ კიდევ „შუახნის ასაკში თავისი მოხუცებულობის შესახებ აზრი განამტკიცა“.

ჩვენი ფიქრით, ამის ერთი მიზეზთაგანი ისიც იყო, რომ აკაკის „ლირიკულ ბუნებას“ სწორედ მხცოვანი მგონის სამოსელი შეეფერებოდა. სიბერის შარავანდელი აკაკის განსაკუთრებით სჭირდებოდა არა მხოლოდ, როგორც „მქადაგებელს და წინასწარმეტყველს“, არამედ როგორც ღრმად თავისებურ მომღერალსაც.

მისი ხმატკბილი გალობა, რომელიც ხშირად „გულამოსკენილი ჩივილის“ სახეს იღებდა, მისი თვით უმაღლესი ბედნიერების განცდის დროსაც ცრემლნარევი ხმა, მისი სიმღერის გულითადი, თითქოს მსმენელთაღმძირ ფარული ზრუნვითა და ალერსით გამთბარი კილო სწორედ ჭაღარით მოსალი, სიმღერებში გათეთრებული პოეტის გარეგნობას მოითხოვდა.

ამიტომაც არაა, რომ ქართველი ერის შეგნებაში აკაკი წერეთელი სამუდამოდ დარჩენილია მოხუცი ბუღბუღლის სახით, ისე როგორც იაკობ ნიკოლაძის ხელით ქვაში უკვდავყოფილი იგი ყოველდღე გვხვდება ოპერის ბაღთან მლოცველივით სახე ზეაპროპიილი, ცრემლმორჩეული, დაღლილი თვალებით.

აკაკი წერეთლის თავისებურ ლირიკულ ბუნებას, ცხადია, გარკვეული ზემოქმედება უნდა მოეხდინა მის პოეტიკაზე.

ადრე ჩვენ უკვე შევჩერდით აკაკისა და ილიას პოეტური ხელოვნების ზოგიერთ თავისებურებაზე და ისეთ მომენტებს მივაქციეთ ყურადღება, რომელთაც ამ ორი პოეტისათვის საერთო ხასიათი გააჩნიათ და სამოციანელთა ახალი რეალისტური ესთეტიკის ზოგად დამახასიათებელ თვისებებს წარმოადგენენ.

აქ ჩვენ უმთავრესად შევეხებით აკაკის პოეტური ენის განსაკუთრებულ, ინდივიდუალურ თვისებებს.

აკაკი წერეთლის პოეტიკა ძირითადად XIX საუკუნის ტიპურ ჩარჩოებში არის მოქცეული, თუმცა მის ცალკეულ ლექსებს (განსა-

კუთრებით გვიანდელი დროისა) პოეზიაში ახალი ქროლოგის შემოქმედებაც ეტყობათ.

თავის კაბუკობისდროინდელ ლექსებში აკაკი (ისევე, როგორც ილია) ხშირად მოწაფური ერთგულებით იმეორებს წინამორბედთა მიერ დაშკვიდრებულ ზოგიერთ მეტაფორულ სქემას.

დამახასიათებელია, ამ მხრივ, თითქმის ზუსტი დამთხვევა პოეტური სახეებისა აკაკისა და ილიას ორ ადრინდელ ლექსში (მხედველობაში გვაქვს აკაკის „კანდელი“ და ილიას „სანთელი“), სადაც ადამიანის სიცოცხლის სიმბოლოდ არჩეულია ბნელში ანთებული სანთელი, რომელიც იწვის და თანდათან ქრება.

ასეთსავე დამახასიათებელ პოეტურ ხერხს წარმოადგენს ცის სურათის ანტროპომორფული გააზრება. მაგალითად:

იწყო კაშკაში ცისკრის ვარსკვლავმა,
მთვარემ დაუთმო მას თავის ბანა...

როგორც ცნობილია, ეს ხერხი საზოგადოდ XIX საუკუნის პოეტური აზროვნების ტიპიურ სახეობას წარმოადგენს და თითქმის ყველა ქვეყნის პოეზიისათვის არის დამახასიათებელი. გავიხსენოთ თუნდაც რუსული პოეზიიდან:

«И звезда с звездою говорит»...

საყურადღებოა, რომ აკაკის შედარებით გვიანდელ ლექსში — „სიზმარი“ ჩვენ ვხვდებით ამის საწინააღმდეგო ხასიათის პოეტურ ხერხს. XIX საუკუნის თითქმის მუდმივ პოეტურ სახედ ქცეული შიმსგავსება მთვარისა მეფესთან და ვარსკვლავებისა მის მხლებელთა კრებასთან იმდენად ორგანულად აქვს შეთვისებული ამ ლექსის ავტორს, რომ იგი აქ სრულიად ბუნებრივად მიმართავს უკუშედარებას: „გარს ეხვივნენ სხვა ქალებიც, როგორც მთვარეს ვარსკვლავთ კრება:“ — წერს იგი თაშპრ მეფეზე და ამ პოეტურ სახეს მისთვის ჰიპერბოლიზაციის მცირედი ელფერიც კი არ გააჩნია.

თუ აკაკის და ილიას ადრინდელ ლექსებში ხშირად ვხვდებით XIX საუკუნის ზოგიერთ „მუდმივ“ ეპითეტს, მეტაფორასა და შედარებას, ამას ვერ ვიტყვით მათ გვიანდელ შემოქმედებაზე.

აკაკის შემოქმედებითი მოწიფულობისდროინდელ პოეტურ ქმნილებათა ენა სრულიად გადარჩენილია ლიტერატურული სქემების შემოქმედებას.

აკაკი წერეთლის პოეტურ აზროვნებაში თითქოს ორი ერთმანეთის საწინააღმდეგო ხასიათის სტიქია ებრძოდა ერთმანეთს. ერთი მხრივ, სავსებით რეალისტური (ზოგჯერ ნატურალისტური ელფე-

რით), რომელთანაც დაკავშირებულია ყოველდღიურობის, ჩვეულებრივი ყოფის პოეტიზაცია. გავისხენოთ, როგორი გატაცებით უმღერის პოეტი გლეხკაცის ცხოვრების უტყვე თანამგზავს. მისი შვილების ძიძას და „მეძღვნეს“:

წვერი გაქვს ღეიანოზისა
და რქები ეშმაკისაო,
კბილები ნამგლად ნალესი,
ნეკერს ჰკრებს, ბალახს მკისაო.

აკაკის „ხალხური“ ლექსები („მუშის ნატვრა“, „მწყემაის სიმღერა“, „მუშებს“, „იავ-ნანა“ და სხვ.), ისევე როგორც მის პოეტურ ნაწარმოებთა უმრავლესობა, გამომსახველობით სამშალეობათა შესანიშნავი სისადავითა და კემმარიტად დემოკრატიული უბრალოებით გამოირჩევა.

მაგრამ აკაკისათვის უცხო არ იყო თავისებური პოეტური არტიზტიზმი და რომანტიკული განწყობილება. განააკუთრებით თავის ლირიკულ ლექსებში იგი ზოგჯერ შეგნებულად მიმართავს პოეტურ საღებავთა მრავალფეროვნებასა და სიმკვეთრეს.

ამ მხრივ, აკაკის პოეზია უფრო ახლო კავშირშია ალ. ჭავჭავაძესთან და გრ. ორბელიანთან, ვიდრე ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებასთან.

მართალია, აკაკი მთელი თავისი შეგნებით ქართული ნწერლობის იმ ახალ მიმდინარეობას ეკუთვნოდა, რომელიც ილია ჭავჭავაძემ „ევროპეიზმი“ სახელით მონათლა, მაგრამ მისი „ევროპეიზმი“ არ ყოფილა ისე თანმიმდევრული, როგორც ეს, მაგალითად, ნ. ბარათაშვილზე და იგივე ილიაზე შეიძლება ითქვას.

შემაჯავვეთი არ არის, რომ პოეტი, რომელსაც ასე გატაცებით უყვარდა ქართული ჩონგურისა და სალამურის ხმა, გულგრილი არ დარჩენილა აღმოსავლური მუსიკის ჰანგებისადმიც.

აკაკის თავისებურმა ეპიკურეიზმმა გამოვლინება ჰპოვა მის „შიქასტაში“ და „მუხამბაზებში“. უკანასკნელთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია „რომ იცოდე ჩემი გულის დარდები“, რომელიც დღემდე გვხიბლავს განწყობილების სიმსუბუქითა და პოეტური მეტყველების ხატოვნებით.

საერთოდ, აკაკი წერეთელს გააჩნდა ხატოვანი აზროვნების ბრწყინვალე ნიჭი. როგორც ვიცით, ახალგაზრდობისას პოეტი „სატრფოში“ ხშირად თავის სამშობლოს გულისხმობდა. ამ გარემოებამ მის ლირიკაში ერთგვარი პირობითობის ელემენტი შეიტანა. მაგრამ თავის საუკეთესო ლექსებში აკაკის თითქმის მთლიანად დაძლეული-

აქვს ეს თვისება, სწორედ ბრწყინვალე პოეტური ხატოვნებით. რო-
შელიც გონებისმიერ სქემას ღრმად გოცოურ თვისებას ანიჭებს. გა-
ვხსენოთ, როგორ ცოცხლად არის დახატული სატრფოს სახე იმა-
ვე „მუხამბაზში“:

მაგრამ, იცით, ჩემი სატრფო ვინ არი,
— ჰველი ტურფა, ღღეს მკვდარივით მძინარი!
ფეხშიშველა, თავზე ლეჩაქახილი...

აკაკი წერეთელს ეკუთვნის XIX საუკუნის ბრწყინვალე ფერწე-
რული სახე: „ცა-ფირუზ, ხმელეთ-ზურმუხტო“ და გარიყრაჟის
კლასიკური აღწერა „თორნიკე ერისთავში“. მაგრამ თავისი ბუნებით
აკაკი უფრო მომღერალი პოეტი იყო, ვიდრე ფერმწერი და პლასტი-
კოსი.

თუ მას, როგორც მხატვარს, პირველ ადგილს ვერ მივაკუთუ-
ნებთ თავისი საუკუნის პოეტთა შორის, სამაგიეროდ, იგი შეუდა-
რებელია იქ, სადაც ლირიკული „აღსარების“ ფორმას მიმარ-
თავს. ამ მხრივ, განსაკუთრებით დამახასიათებელია მისი „განთი-
ადი“. ამ ლექსის დასაწყისი, სადაც პოეტი მთაწმინდის პეიზაჟს აგვი-
წერს, ოდნავი ბორძიკით არის ნათქვამი, მაგრამ როგორც კი აკაკი
თავის პოეტურ საგალობელს იწყებს, მას თითქოს ფრთები ესხმება
და მისი ლექსი საოცარი ზემოქმედების ძალას იძენს.

ასევეა „ქებათა ქებაში“, სადაც ბუნების შედარებით უფერული
აღწერა მოულოდნელად იცვლება საოცრად მღელვარე და ფრთა-
შესხმული ლირიკული აღსარებით.

აღრე ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ და აქაც უნდა გავიმეოროთ, რომ
აკაკი, ისევე როგორც ილია. პოეტური მეტყველების ერთ-ერთ
ძირითად ხერხად ხშირად იყენებდა რიტორიკულ ფიგურებს, რამაც
ღრმა დალი დაასვა მის პოეზიას.

მაგრამ ილიასგან განსხვავებით აკაკი იყო უაღრესად განვითა-
რებული მუსიკალური სმენის პოეტი. შეიძლება ითქვას, რომ ლექ-
სის ყველა სხვა ფორმალურ მხარეზე მაღლა იგი მელოდიურობას
აყენებდა. ამის გამო, მისი საუკეთესო პოეტური ქმნილებები აგე-
ბულია არა ფართოდ გაშლილ რიტორიკულ პერიოდზე (როგორც,
ვთქვათ, ილიას „მას შემდეგ, რაკი შენდამი ვცან მე სიყვარული“),
არამედ მკაფიოდ გამოკვეთილ მუსიკალურ ფრაზაზე. გავიხსენოთ
მაგალითისათვის:

ჩემო თავო, ბედი არ გიწერია!
ჩემო ჩანგო, ეშხით არ გივლერია!

მშენიერო, შენ გეტრფი,
შენი მონა ერთგული.

აბ

სამეფოო, ძველთაძველო...
ღღეს სნეულო, გულის მწველო...

აქ მთავარია მუსიკა, ამღერებელი კილო, რომელიც, საერთოდ, სკარბოზს აკაკის პოეზიაში და მის სპეციფიკურ თვისებას წარმოადგენს.

პართალია, აკაკის აქვს მთელი რიგი ისეთი ლექსებისა, რომლებიც ექვს გვიძრავენ მისი პოეტური სმენის უტყუარობაში, მაგრამ უდავოა, ლექსის მელოდიური სიმდიდრის თვალსაზრისით, იგი ქართული პოეზიის უპირველეს ოსტატთა რიგს ეკუთვნის.

შეიძლება ითქვას, რომ აკაკიმ, ამ მხრივ, გაუსწრო კიდევაც თავის დროს და საგრძნობლად ამაღლდა XIX საუკუნის ქართული პოეზიის საერთო დონეზე. ამას განსაკუთრებით მკაფიოდ გვიდასტურებს აკაკის რითმები, რომელთა შორის ზოგიერთი (მაგალითად ისეთი, როგორც „ღაღიარები — და იარები“, „გალავანი — განაბანი“, „ნუგეში — უბეში“, „დავლითა — თაფლითა“ და სხვა) კონტრასტულად გამოიყურება გასული საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული პოეზიის საერთო ფონზე.

აკაკისათვის არსებითად უცხო იყო ალიტერაციული ბგერწერა, ყოველ შემთხვევაში, ისეთი განვითარებული სახით, როგორც მას რუსთაველთან ან ბესიკთან ვხვდებით. მაგრამ მისი ცალკეული ლექსები მაინც საგრძნობლად გამოირჩევიან თავისი მუსიკალური გააზრებით. ამ მხრივ, არ შეიძლება აქ არ გავიხსენოთ, მაგალითად, „პატარა საყვარელოს“ უკანასკნელი სტროფი, რომელსაც განუმეორებელ სიღბოს და ტკბილხმოვანებას ანიჭებს თანხმოვან „ლ“-ს აქცენტირება.

პატარა საყვარელო,
ჩემო მკვლელი, უგულო,
გალიაში გაზრდილო,
გაზაფხულის ბულბულო.

აკაკის იმ ლექსებში, რომლებიც ჩვენს საუკუნეში დაიწერა, შეიმჩნევა პოეტური აზროვნების ახალი ნიშნები. განსაკუთრებით საინტერესო სახედ წარმოგვიდგება, ამ მხრივ, პოეტის შედარება სიკვდილის წინ მომღერალ გედთან ლექსში „ქებათა ქება“. ეს პოეტური სახე აკაკის ჩვენს თვალში უნებურად აახლოებს იმ პოეტებთან, რომლებიც XX საუკუნის დასაწყისში გამოვიდნენ ქართული მწერლობის ასპარეზზე.

„ქებათა ქება“ უკვე ჩვენს საუკუნეში არის დაწერილი და აქ დასაშვებია ახალი დროის პოეზიის გარკვეული ზემოქმედებაც. თუმცა ამავე ლექსში XIX საუკუნისთვის ტიპურ სახეებსაც ვხვდებით: „ვარსკვლავთა ფერხულს“, „ბუნების მაყრულს“ და სხვა.

აკაკი წერეთელმა უდიდესი გავლენა მოახდინა ჩვენი საუკუნის პოეზიაზე. თვით ის პოეტებიც კი, რომლებიც აკაკისა და ილიას პოეტური ხელოვნების უარყოფას ცდილობდნენ, ხშირად სწორედ აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში პოვებდნენ აღმოსავალ წერტილს თავიანთი ფორმალური ძიებებისათვის.

ახალი ქართული პოეზიის განვითარებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა აკაკის ლექსის შინაგან მუსიკას. მისი ძელოდიები თითქოს განუწყვეტელი პოეტური პერსპექტივის ძალით განაგრძობენ ქვეყანა ჩვენი დროის პოეზიაში.

მართალია, ქართულ პოეტიკაში აკაკის შემდეგ მომხდარმა რეფორმაციამ დიდი ცვლილებები შეიტანა ლექსის რიტმულ და ინტონაციურ წყობაში, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, შეიძლება მოყვანილ იქნას არა ერთი ისეთი მაგალითი სინტაქსურ-მელოდიური წყობისა ჩვენი დროის პოეტთა შემოქმედებიდან, რომელნიც ტრანსფორმირებული სახით იმეორებენ აკაკის ინტონაციას.

აკაკის პოეზიიდან „ჩარჩენილი“ მუსიკალური ფრაზით აიხსნება, მაგალითად, გალაკტიონ ტაბიძის ცნობილი სტრიქონი: „ოცნებაო, ჩემო ძველო“... რომელიც თავისი წარმოშობით უთუოდ დაკავშირებულია „სამეფოო ძველთა ძველო“-სთან.

გალაკტიონის: „ჩემი ცხოვრება უანკარეს ღვინის ფერია“, ასევე თავის სათავეს უნდა იღებდეს აკაკის ლექსიდან: „პოეტის გული აღელვებული ზღვისა დარია“.

აქ შეიძლებოდა კიდევ არა ერთი პარალელის მოძებნა, მაგრამ ისინი, შენაძლოა დაზღვეული არ აღმოჩნდნენ სუბიექტური შთაბეჭდილებისაგან.

კიდევ უფრო დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ ზემოქმედებას, რომელიც ახალ ქართულ პოეზიაზე მოახდინა თვით აკაკის მწერლურმა ფიგურამ.

აკაკი წერეთლის შემდეგ ქართველი მკითხველის შეგნებაში ჩამოყალიბდა თავისებური წარმოდგენა პოეტის შესახებ. სიტყვა პოეტი იქცა მგოსნისა და მომღერლის სინონიმად.

ეს წარმოდგენა, კიდევ უფრო განმტკიცებული გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური ნიჭის თავისებურებებით, დღემდე ცოცხლობს ჩვენში, ისევე, როგორც ქართველი ერის ცნობიერებაში თვით აკაკი, მისი ადამიანური პიროვნება, მისი გარეგნობა და თვით მისი სახელიც კი, სამუდამოდ დარჩენილია პოეტის სიმბოლოდ.

IV. ვაჟა-ფშაველა

ენუგეზობ ამით. მიწას მიწურად
და ცას ციურად მიეთავაზი...

ვაჟა

ვაჟა-ფშაველა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული პოეზიის იმ ნაკადის დამაგვირგვინებელია, რომლის სათავეში ილია და აკაკი დგანან.

მიუხედავად უალრესი ორიგინალობისა, მისი შემოქმედება კანონზომიერ საფეხურს წარმოადგენს მე-19 საუკუნის ქართული პოეტური აზროვნების განვითარებაში.

ვაჟას ლიტერატურული შეხედულებები გარკვეულ შუქს ჰფენენ მისი შემოქმედების „ამოუხსნელ“ მხარეებს. ამ საკითხებზე (ვაჟას ესთეტიკურ მრწამსზე, მეთოდზე, პოეტური აზროვნების თავისებურებაზე) ქართულ კრიტიკაში სხვადასხვა აზრი არსებობს. ცხადია, თვით მწერლის მოსაზრებებს პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა უნდა მივანიჭოთ მათი გადაწყვეტისას.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ვაჟას ესთეტიკური თვალსაზრისი, რომელიც საფუძვლად უდევს მის ლიტერატურულ შეხედულებებს. დროთა განმავლობაში ვითარდება, იშლება, იხვეწება.

განვითარების ეს პროცესი უთუოდ გასათვალისწინებელია. თუმცა არსებობს ერთი გარემოება, რომელიც პოეტის შემოქმედებით კრედოს იმთავითვე მთლიან. მყარ ხასიათს ანიჭებს და არსებითად გამორიცხავს გადაუჭრელ წინააღმდეგობათა არსებობას.

ასეთი ფაქტორია ვაჟას უშუალო, ორგანული სიახლოვე ხალხური შემოქმედების წყაროსთან.

შემთხვევითი არ არის, რომ ვაჟას წერილებში საკუთარი ლიტერატურული პოზიციის გარკვევას და დასაბუთებას წინ უსწრებს ხალხური შემოქმედების (ფშაველესურული ფოლკლორის) პრინციპებისა და იდეალების დადგენა. ასეთი შინაარსისაა, კერძოდ: ვაჟას ეთნოგრაფიული წერილები, რომლებიც 1886 წლიდან იბეჭდებოდა

„ივერიაში“, განსაკუთრებით, 1889 წელს გამოქვეყნებული წერილი „გმირის იდეალი ფშაურ პოეზიის გამოხატულებით“. ამ წერილის ავტორგრაფის ნაწყვეტში, რომელიც ნაბეჭდის ვარიანტულ სახესხვაობას წარმოადგენს, ვკითხულობთ:

„ხალხი. ნათქვამია, კრებულად გენიოსია, დიდის ნიჭის და მონაზრების მქონე. მართლაც აზრი და შეხედულება ხალხისა რომელსავე საგანზე გაცილებით საყურადღებოა და უტყუარი, ვიდრე ცალკე პირისა. თუნდაც იგი გენიოსი იყოს“...¹

აქეთი განცხადება აშკარად წარმოაჩენს ვაჟას ადრეულ დამოკიდებულებას ხალხური პირველწყაროსადმი. ეს დამოკიდებულება შემდგომში ზუსტდება: ვაჟას ზოგიერთი საყურადღებო კორექტივი შეაქვეს ხალხური შემოქმედებისა და ლიტერატურული ნაწარმოების ურთიერთმიმართების საკითხში. მაგრამ კორექტივები მხოლოდ კონკრეტულ ასპექტებს ეხება, არსებითად კი ვაჟას რწმენა ბოლომდე თანმიმდევრულია.

როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებითი მეთოდის შესახებ ქართულ კრიტიკაში მთელი რიგი განსხვავებული (არსებითად, ურთიერთგამომრიცხველი) შეხედულებები გამოითქვა.

კერძოდ, ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ექვის ქვეშ იქნა დაყენებული ვაჟას რეალიზმი (ი. გომართელი — „სალიტერატურო მიმოხილვა“. უკრნ. „სხივი“, 1909, № 3, კ. აბაშიძე — „ვაჟა-ფშაველა“, უკრნ. „ფასკუნჯი“, 1909, № 6).

ვაჟას მეთოდის ანტირეალისტურობა („სიმბოლისტურობა“) თანამედროვე ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში თითქმის ერთხმად უარყოფილია.

ამის საფუძველს იძლევა თვით ვაჟას პუბლიცისტურ-ლიტერატურული მემკვიდრეობა. მართლაც, მის პირველსავე, საკუთრივ ლიტერატურულ წერილში „ფიქრები“ (1891, „ივერია“, № 113) სრულ სიაშკარავით არის გამოხატული მწერლის რეალისტური კრედო.

„მწერლის სულის და გულის ქონა იქიდამა სჩანს, აქვს რამე იდეალი, უყვარს რამ ამ ქვეყანაში, უნდა ქვეყნისათვის, ცხოვრებისათვის სიკეთე, თუ არა. თავი და თავი აზრი მიწის შვილთა, ჩემი ფიქრით. ცხოვრება უნდა იყოს, მისი სიავე-სიკეთე. მწერალი კიდევ, როგორც გამოხატველი ცხოვრებისა, უსათუოდ ამ წრე-

¹ ხელნაწერთა ინსტიტუტი. ვაჟას ფონდი № 4, გვ. 1. იხ. აგრეთვე ვაჟა ფშაველას თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. IX, ვარიანტები, შენიშვნები, გვ. 449.

ში უნდა ტრიალებდეს, მისი გრძნობა იმას უნდა დაჰფოჟინებდეს, თვით ცხოვრებიდანვე გამომდინარე, თვით ცხოვრებისაგან შობილი. უამისოდ მწერალი უაზრო ხმაა, გაურჩეველი, გაურკვეველი. ყველასათვის გაუგებარი!“.

თავის ამ რწმენას ვაჟა არც შემდგომში დალატობს. პირიქით ანვითარებს, აღრმავებს. წერილში „ნიქიერი მწერალი“ (1910. „სახალხო გაზეთი“, № 171) ვკითხულობთ:

„რამდენადაც დიდი ნიქის პატრონია მწერალი, მით უფრო მჭიდროდ არის იგი დაკავშირებული ცხოვრებასთან, მის მწვავე საკითხებთან?“.

ცხოვრება, სიცოცხლე, სინამდვილე — მისი მოთხოვნილება განსაზღვრავს ლიტერატურის შინაარსსაც და ფორმასაც.

„არარაიდან მხოლოდ არარა იქნების. მასალა კი თვით ცხოვრებაშია, გარეშე ცხოვრებისა და ბუნებისა კი სრული არარაობაა“ („მცირე რამ „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“).

ეს, რაც შეეხება შინაარსს, სახელდობრ, მასალას. ლიტერატურის ფორმის შესახებ ვკითხულობთ:

„იგია ნიქიერი მწერალი, ვინც რასაც თავადა გრძნობს და ფიქრობს, აქვს უნარი სხვასაც ისე აგრძნობინოს და აფიქრებინოს...“

ვინ არის ნიქიერი მწერალი?

ვისა სიცილიც ნამდვილი, ბუნებრივი, მართალი სიცილია და ვისი ტირილიც, ცრემლი, ნამდვილი ცრემლია...“⁴.

ამრიგად, ხალხურობა და რეალიზმი (ორივე ცნების უფართოესი გაგებით) ორი ქვაკუთხედი ვაჟას მხატვრული მსოფლგაგებისა.

ამ თვალსაზრისით, ვაჟას პოზიცია სავსებით ნათელია. მაგრამ საკითხი ამით არ ამოიწურება, რადგან ვაჟას წერილებში საგულისხმოდ არის გაშუქებული აღნიშნული პრობლემების უფრო ვიწრო, კონკრეტული ასპექტებიც.

ხალხურობის (უფრო ზუსტად ხალხური შემოქმედებისა და ლიტერატურული ნაწარმოების ურთიერთმიმართების) საკითხი ვაჟას მიერ დაზუსტებულია წერილებში: „ფიქრები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“ (1911, ქურნ. „განათლება“. № 8) და „კრიტიკა ბ. იბ. ვართაგავასი“ (1914 გაზ. „სახალხო ფურცელი“ №№ 21, 22, 23).

1 თხზულებათა სრული კრებული, ტ. IX, გვ. 135.

2 იქვე, გვ. 295

3 იქვე, გვ. 407.

4 იქვე, გვ. 298.

დაზუსტების დედააზრი ასეთია „...რაც უნდა დიდებული იყოს ზღაპარი, თუ მან არ გაიარა პოეტის ფანტაზიის და გონების მანგანეში, თუ მას პოეტმა არ ჩაჰბერა უკვდავი სული, როგორც ლმერთმა თიხიდან შეხელილს ადამს და იგი ზღაპარი თუ ლეგენდა არ შეუქმნის ზღაპარსა და გულსა, არაფერი გამოვა...“

„ჩემი პოემები თითქმის ყველა სულ ხალხურ თქმულებებზე, ძველ ამბებზე არიან დაფუძნებულნი, თვითელი მათგანი სხვა და სხვანაირად. ზოგი, ცოტად თუ ბევრად, უახლოვდება დედანს, სხვა სრულიად დაშორებულია, თავისებურად არის შემუშავებული და ზოგი. ნაკლებად შემუშავებული, ნაკლებად თავისებურია და წარმოიდგინეთ ნაკლებად სახელოვანიც“.

„...პოემები, რომელთა არაკიც ბევრით არ განსხვავდება ხალხური თქმულებისაგან და არ არის ხეირიანად გარდაქმნილ-გადაღებულნი, არიან „სულა-კურდღელა“ და „ივანე კოტორაშვილი“ და ამის გამო სუსტობენ“¹ (იგივე აზრის იყო ვაჟა თავის „ნახევარწიწილაზეც“²).

ამრიგად, ვაჟა „ხელოვნურ ნაწარმოებს“ შემოქმედების უფრო მაღალ საფეხურად თვლის, ვიდრე ფოლკლორულ მასალას.

ვაჟას ეს თვალსაზრისი სათანადოდ განხილულია თანამედროვე ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში. საკითხი იმდენად ნათელია, რომ ის დავას არ უნდა იწვევდეს.

საკიროდ მიმაჩნია მხოლოდ ერთ გარემოებაზე გავამახვილო ყურადღება. ვაჟას მიერ კატეგორიულად (ერთგვარი პოლემიკური სიმძაფრითაც) გამოთქმული ეს მოსაზრება არამც და არამც არ უარყოფს იმ ფაქტს, რომ მისი შემოქმედების ფუძე ხალხურია. ამას თვით ვაჟა აღნიშნავს ზაზგასმით: „ჩემი პოემები, თითქმის ყველა, სულ ხალხურ თქმულებებზე, ძველ ამბებზე არიან დაფუძნებულნი“². საქმე ეხება შინაარსის (ხალხური თქმულების დედააზრის) და ფორმის (სიუჟეტის, ხასიათების) განვითარებას და არა ხალხური შემოქმედების „სულისა და გულის“ უარყოფას.

ვაჟას სიკვდილამდე სწამდა ხალხური გენიისა, სჯეროდა. რომ „აზრი და შეხედულება ხალხისა რომელსამე საგანზე გაცილებით საყურადღებოა და უტყუარი, ვიდრე ცალკე პირისა“.

ხალხური „დედნის“ განვითარება, გადასხვაფერება, მისი რქმენით, ნიშნავდა არა „დედნისგან“ განდგომას, არა მის ღალატს.

1 თხზულებათა სრული კრებული, ტ. IX, გვ. 368.

2 იქვე, გვ. 324.

არამედ, როგორც პოეტის მთელი შემოქმედება გვარწმუნებს, პირიქით, მისი საიდუმლოების ღრმა წვდომას, მისი შინაარსის გაღრმავებას, გახსნას, გამდიდრებას.

მოჩვენებითი „დაშორება“ აქ სინამდვილეში მიახლოებას ნიშნავს.

ვაჟას შემოქმედების თავი და თავი, ფუძე, პირველწყარო, უთუოდ ხალხური შემოქმედებაა და ამ კემპარიტებას იგი არსად არ უარყოფს.

ეს უთუოდ საგულისხმო და ნიშანდობლივი გარემოებაა.

არიან მწერლები, რომელნიც ლიტერატურიდან მოდიან ხალხთან, ლიტერატურის მიერ გარკვეულ პერიოდში შემუშავებული პრობლემატიკის, სახეების, მხატვრული წარმოდგენებისა და ფორმების (გამოხატვის ძველი საშუალებების) სფეროდან იწყებენ მოძრაობას და ამ გზით უახლოვდებიან ხალხის ინტერესებს, ხალხის სულს, ლიტერატურაში აღმოცენებული იდეები და სახეები შეაქვთ ხალხში და მათი მეშვეობით ამყარებენ კონტაქტს ხალხის სულთან.

ვაჟასთან ამ მხრივ საპირისპირო სურათია. ვაჟა (შემოქმედებითი მომწიფების პერიოდში) ხალხური პირველწყაროდან, ხალხური შემოქმედების წიაღიდან მიდის ლიტერატურამდე, ლიტერატურულ განზოგადებამდე.

მისი საყრდენი ნიადაგი ყოველთვის ხალხურია.

მწერლის შემოქმედების ასეთი მყარი და მთლიანი ხალხური წარმომავლობა თითქმის უნიკალურია მთელს ქართულ მწერლობაში.

ვაჟას რეალიზმის პრობლემა (ყერძოდ, ამ პრობლემის კონკრეტული ასპექტები) მკიდროდ არის დაკავშირებული მისი შემოქმედების ხალხურ ბუნებასთან.

ამ მხრივ, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ერთი თვალსაზრისი, რომელიც მეტად ნიშანდობლივია ვაჟას მხატვრული მსოფლმხედველობისათვის.

წერილში „ძველი და ახალი ფშაველების პოეზია“ (1896, ე. „მოამბე“ № 6) ვაჟა შენიშნავს „...ფშაურს პოეზიაში შეერთებულია უკიდურესი იდეალიზმი უკიდურეს რეალიზმთან“¹.

მართალია, აქ კონტექსტში სატრფიალო ლირიკის კონკრეტული თავისებურებაა ნაგულისხმევი (ყერძოდ, ის ფშაური ლექსები, რომლებშიც რომანტიკული ამალღება შიშველ ეროტიზმთან არის შეუღლებული), მაგრამ, ჩვენი ფიქრით, ვაჟას ამგვარი წარ-

¹ ვაჟა-ფშაველა, ტ. I, გვ. 51.

მოდგენა ფშაური პოეზიის შესახებ შეიძლება უფრო ფართო მნიშვნელობითაც განვიხილოთ.

აქ საჭიროა შევნიშნოთ, რომ ფშაური ფოლკლორი ვაყას სრულყოფილობის თავისებურ ნიმუშად წარმოუდგება. წერილში „ხევსურები“ იგი შენიშნავს: „საზოგადოდ, ფშაველების პოეზიას გავლენა აქვს როგორც ხევსურების, ისე სხვა მთიელ ქართველების პოეზიაზე. ამის დამტკიცება ძნელი არ არის, ერთი და იგივე ლექსი, ფშავში და სხვაგან გაგონილი, ბევრით განსხვავდება გარეგნობით. შინაარსით. სიტყვების მიხერა-მოხვრით: ფშავში ის ლექსი შშვენიერია და სხვაგან კი გაუგემურებული, მართალს მოკლებული“¹.

სიტყვა „იდეალიზმი“ ვაყას წერილში წმინდა ფილოსოფიური მნიშვნელობით როდია ნახმარი. აქ ის რომანტიკულის, ამალღებულის სინონიმია (მოლექსე „სატრფოს“ ადარებს „უკვლავების წყაროს“, ვარსკვლავს, მზესა და მთვარეს — „პირს რომ დაიბანს ლამაზი, შუქნი მთას გადივლიანო“ და სხვ.)².

ყოველივე ზემოთქმული უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ვაყა-ფშაველას ქართული ზეპირსიტყვიერების საუკეთესო ნაკადის — ფშაური პოეზიის დამახასიათებელ ნიშანთვისებად მიაჩნია რომანტიკულისა (თუნდაც „უკიდურესის“) და რეალისტურის (ასევე თუნდაც „უკიდურესის“) შეუღლება.

ვაყას მიერ ფორმულარებული ეს დებულება შეიძლება მისაშემოქმედებისა და ესთეტიკური მრწამსის გასაღებად გამოვიყენოთ. თღონდ, ეს უნდა იყოს მხოლოდ გასაღები და არა საბოლოო დასკვნა, რომელიც ამ შემთხვევაში მხოლოდ ნაჩქარევი დედუქციის იერს მიიღებდა.

დავიწყოთ ვაყას დამოკიდებულებით სინამდვილისადმი. ან. როგორც ის ჩვეულებრივ წერს, „სიცოცხლისადმი“, „ბუნებისადმი“.

„თვით ბუნება გვაძლევს საზომს სიკარგისა და ვარგისობისას“³ — წერს იგი თავის „ყოველდღიურ ფიქრებში“ (1901, ვაზ. „ივერია“, № 50).

ეს აზრი თანდათან ვითარდება ვაყას შემდგომდროინდელ წერილებში. „საგაზაფხულო ფიქრებში“ (1915, ვაზ. „სახალხო ფურცელი“ № 275) ვკითხულობთ: „ლამაზი, მიმზიდველი არაფერია სხვა თვინიერ სიცოცხლისა... მაშ ვიწამოთ სიცოცხლისა და გაზა-

1 ვაყა-ფშაველა. ტ. IX, გვ. 51.

2 იქვე, გვ. 175.

3 იქვე, გვ. 189.

ფხულის ერთგვარობა, ერთბუნებოვანობა: უსიცოცხლოდ გაზაფხულს ვერ ვიგრძნობთ ისე, როგორც უგაზაფხულოდ სიცოცხლეს.

გაზაფხული მქნელი, მშობელია სიცოცხლისა¹. ყოველივე ეს იმას ნიშნავს, რომ, ვაჟას რწმენით, ბუნებაში მთავარია ის, რაც სიცოცხლის მქმნელია, ცხოველმყოფელია, „სიცოცხლის შესაქმნელად არის მიდრეკილი“.

ჩვენს ყურადღებას აქ განსაკუთრებით იპყრობს ის გარემოება, რომ ეს „სიცოცხლის მქმნელი“ ძალები თვით ბუნების ობიექტური სინამდვილის წიაღშია და მის მოძრაობას, მისი განვითარების კანონზომიერებას განსაზღვრავს.

„ბუნება“ ვაჟას წერილებში არ ნიშნავს მხოლოდ ფლორას და ფაუნას. უმრავლეს შემთხვევაში ეს არის, საერთოდ, სამყაროს, ობიექტური რეალობის, ყოფიერების, არსებობის სინონიმი.

საპროგრამო წერილში „სად არის პოეზია?“ ვაჟა კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოხატავს თავის ესთეტიკურ მრწამსს.

„ბუნებას და ცხოვრებას — წერს იგი, — თავისი საკუთარი წესი და რიგი აქვს და ჩვენი თეორიები მას ვერ შეუშლიან არჩეულ გზაზე სვლას“.

„...ყოვლად შეუძლებელია, მან (კაცობრიობამ)... ჰყოს უარი სიცოცხლეს, ცხოვრებას. თავი და თავი პოეზიისაც სწორედ აქ არის“.

„...არის უცვალებელი კანონი ბუნებისა, არის მასში თავისებური ჰარმონია. ბუნებას თავისივე კანონი აქვს კაცთა ცხოვრებისათვის დამყარებული, რომელიც არის დამოკიდებული სხვადასხვა პირობაზე, მიზეზზე, იგი ბუნებამ შექმნა“.

ამრიგად, თვით ბუნება, ყოფიერება, მატარებელია შინაგანი, ჩვენი ნებისგან დამოუკიდებელი ჰარმონიისა. უფრო მეტიც, ბუნება არა მხოლოდ ჰარმონიის წყაროა, ის არის ამავე დროს „...გონიერი“ საწყისიც:

„ვხედავთ კარგად, ბუნებას რომ თვალები არა აქვს, არც თავი აბია და ტვინი სად ექნება? მაგრამ მისი წესი და რიგი, მისი სიმეტრიცე აზრისა და მისწრაფებისა ჩვენ გვაოცებს, გვაკვირვებს, მისი გონიერი მოქმედება ადამიანის გონიერებას ბევრით აღემატება... ყველა დიდებულ ადამიანი თვით ამ ბუნებას ჰგავს ღირსებით და ნაკლით²“.

1 ვაჟა-ფშაველა. ტ. IX, გვ. 384.

2 იქვე, გვ. 396.

„...შექსპირი იმიტომ არის დიდებული ყველა მგოსანთა შორის, რომ ბუნება სავესებით გამოსქვირს იმის ნაწერებში“.

„...ყველაფერი რასაც ბუნებრივობა ეტყობა... უსათუოდ პოეზიაა. ყველაფერს თავისი გასამართლებელი საბუთი აქვს, მიზეზი, გარემოება. მწერალს ეს მუდამ უნდა ახსოვდეს, რომ ბუნებრივს კანონს არ უმტყუვნოს, წესიერება ბუნებისა დაიცვას — ისე უნდა გადმოგვეცეს სურათი, რომ არა ესთქვათ — ეს ყოველად შეუძლებელია. ეს ბუნების წინააღმდეგიაო...“¹ სხვაგან პოეტი გვაფრთხილებს: „არაფერი არ ვარგა გადაჭარბებული, წრეს გადასული“.

ზემოციტირებულ სიტყვებში განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს განსხვავება ვაჟას თვალსაზრისისა ნიკოლოზ ბარათაშვილის თვალსაზრისისაგან.

ბუნების (ყოფიერების) „ჰარმონიულობა“, „წესიერება“, „გონიერება“, რაც ვაჟას ასე ღრმად და მტკიცედ სწამს, ხომ სწორედ ის საგანია, რაც „მერანისა“ და „სულო ბოროტოს“ ავტორის ტრაგიკულ დაეჭვებას იწვევდა.

ამ თვალსაზრისით, ვაჟას ესთეტიკური კრედიო აშკარა ანტი-თეზაა რომანტიკული მსოფლგაგებისა.

თუ ბარათაშვილი ხსნას ადამიანის სულის ამბოხში ხედავს, „ბედის სამძღვრის“ გადალახვას ისახავს უმაღლეს მიზნად. რადგან ყოფიერების კანონი უგუნური კანონია, ხოლო ჰარმონია, როგორც იდეალი, მხოლოდ ტრანსცენდენტურ სამყაროში სუფევს, თუ მისი მხედარი ყოფიერების მოუწესრიგებლობით, არასრულყოფილი წესით, სულის შემხუთველი სივიწროვითა და სიმდაბლით არის აღშფოთებული და ამ ჩიხიდან გამოსასვლელად მხოლოდ ცხოვრებასთან შეურიგებელი, თავგანწირული სულისკვეთება წარმოუდგება — ვაჟა ასეთ ხსნას (ადამიანის გადარჩენის, ამადლების, გაკეთილშობილების, ბედნიერების გზას) თვით ბუნების, ობიექტური სინამდვილის კანონზომიერებათა აქტიურ შეცნობაში და მისი წესისადმი ერთგულებაში ხედავს, ხოლო ხელოვნების უმაღლეს ამოცანად ის მიაჩნია, რომ მხატვარმა „ბუნებრივს კანონს არ უმტყუვნოს“, „წრეს არ გადავიდეს“.

ვაჟას ლიტერატურული შეხედულებების სახით ჩვენს წინაა ქართული რეალიზმის სასრულ, ლოგიკურ განზოგადებამდე აყვანილი მოძღვრება, რომელიც აშკარად უპირისპირდება ქართული რომანტიზმის ესთეტიკას.

ქართული კულტურისა და ხელოვნების განვითარებაში ეს

¹ ვაჟა-ფშაველა, ტ. IX, გვ. 396—97.

არის ახალი საფეხური, რომელიც, როგორც ისტორიული ეტაპი, მხატვრული აზროვნებისა და მსოფლგაგების უფრო მაღალ, განვითარებულ, მომწიფებულ მდგომარეობას შეესაბამება.

ამ თვალსაზრისით ვაყას ესთეტიკური მრწამსი ბუნებრივი უარყოფაა წინამორბედი (რომანტიკული) ეპოქის მხატვრული და მსოფლმხედველობრივი კრელოსი.

მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ვაყა აქ არ სვამს წერტილს. და ჩვენც, ცხადია, უფლება არა გვაქვს ამ მომენტის კონსტატაციით დავასრულოთ მსჯელობა ვაყას ესთეტიკურ შეხედულებებზე.

რა მსოფლმხედველობრივი წინამძღვრებით შეიძლება აიხსნას ის აშკარა და მეტად ძალუმი ნაკადი ვაყას ლირიკაში, პოემებში. მოთხრობებში, დრამატურგიაში. რის გამოც. ჩვეულებრივ, მისი შემოქმედების რომანტიკულ ხასიათზე ლაპარაკობენ?

რამდენად მართებულია, საერთოდ, ამ თემაზე საუბარი?

რა უფლებით შეიძლება მსჯელობა რომანტიზმზე იმ მწერლის შემოქმედებაში. რომლის მხატვრული კრელო. ერთის შეხედვით. ესოდენ თანმიმდევრულად რეალისტურია?

ან იქნებ, აქ ადგილი აქვს წინააღმდეგობას მხატვრის ესთეტიკურ მრწამსსა და მის შემოქმედებას შორის, თეორიაა და პრაქტიკას შორის? თუ უნდა ვიფიქროთ, რომ პოეტიკა და მისი გმირების რომანტიკული განწყობილებანი მხოლოდ იმ მიზნით არის წარმოსახული ვაყას პოეზიაში, რათა ისინი დაგმობილ და უარყოფილ იქნან. როგორც შეუფერებელნი „ბუნების წესისა“.

იქნებ, ალუდა ქეთელაურის სულისკვეთება თვით ვაყასთვის მხოლოდ დასაგმობი დარღვევაა ცხოვრების კანონისა, რაც „ბუნების“ მიერ არის დადგენილი და დამკვიდრებული?

იქნებ. პატარა შელის ნუკრის ჩივილი უკანონოა. რადგან ბუნების ერთხელ და სამუდამოდ დაკანონებულ წესრიგს ეწინააღმდეგება?

იქნებ, ვაყას ლირიკაში გამქლავებული მისწრაფება „ჭირიან ცხოვრებაზე“ ამალღებისა („მთათ მოთხრის...“). განწმენდისა თუ განკურნებისა მხოლოდ შემთხვევითი, არაორგანული მოტივია მის მთლიან რეალისტურ, ცხოვრებისეულ მსოფლგაგებაში?

ყველა ამ რთულ და წინააღმდეგობრივ კითხვაზე თვით ვაყა იძლევა პასუხს.

ვაყას რწმენით, რომანტიკული (იდეალური) საწყისი, რაც ადამიანის სულის თვისებაა, ამავე დროს, თვით ბუნებაში (ცხოვრებისეულ რეალობაში) არის მოცემული და ბუნებიდანვე მომდინარეობს.

ნიშანდობლივია, რომ ამ აზრის თვალსაჩინოდ დასაბუთებისათვის, ვაჟა მიმართავს მსოფლიო ლიტერატურის ყველაზე რომანტიკულ, ყველაზე „ანტირეალისტურ“ პერსონაჟს და მის სულიერ შემართებას, მის ხასიათს და მოქმედებას ბუნებასთან აკავშირებს:

„აბა, კარგად დაუკვირდით ლამანჩელ აზნაურს დონ-კიხოტს, შეადარეთ თვით ბუნებასთან, რამდენს მსგავსებას ჰქონავთ მათ შორის. რა არის თვით ბუნება, თუ არა იგივე დონ-კიხოტი, რომელიც თავდაუზოგავად ჰლელავს, იბრძვის, მიისწრაფის ერთხელ არჩეულ, აჩემებულ გზაზე თავდაუზოგავად? აზრი მაღალი აქვს, ფიქრი კეთილი, მაგრამ შეცდომაც ბევრში მოსდის, უნაკლო არც იგია!“.

ამრიგად რომანტიკული („დონ-კიხოტური“) საწყისი მთელი თავისი დამახასიათებელი ატრიბუტებით — „თავდაუზოგავი ლელვით“ (შეად. ბარათაშვილის „მერანის“ შესაბამისი ეპითეტები), ზრძოლით, „ერთხელ არჩეულ“ თუ „აჩემებულ“ მიზნისაკენ „სწრაფვით“, „მაღალი აზრით“, „კეთილის“ რწმენით, საბედისწერო „შეცდომებით“ (რაც ყველა დროის რომანტიკოსთა იქვისა და სულიერი კრიზისის საბაბი იყო) — ყოველივე ეს ვაჟას თვით ბუნებისთვის ორგანულ. აზრებით ნიშან-თვისებად წარმოუდგება.

რომანტიკული საწყისი აქ ვაჟას მიერ აღიარებულია დადებით საწყისად, ბარათაშვილისეული „თავგანწირული“ („თავდაუზოგავი“ — ვაჟას ენით) სულისკვეთება გაზიარებულია, „სიმაღლისა“ და „დიდებულების“ ნიშნად არის გამოცხადებული. ოლონდ, ბარათაშვილისგან განსხვავებით, აქ გაუქმებულია ადამიანის მაღალი სულისა და ცხოვრების კანონის („ბედის“) სუბიექტისა და ობიექტური რეალობის ურთიერთანტიპოდური მიმართება.

დაძლეულია საკუთრივ რომანტიკული წინააღმდეგობა სულიერ და მატერიალურ საწყისთა შორის.

თუ ბარათაშვილის შემოქმედებაში „ზეცით მოსული“, იდეალური „მშვენიერება“ მკვეთრად უპირისპირდება ზორციელ, მიწიერ (ბუნებისმიერ) სილამაზეს — ვაჟასთან „იდეალური“ (რომანტიკული) და ცხოვრებისეული („ცხოველური“) ერთ მთლიანობას წარმოადგენს და თვით ბუნების, რეალობის წიაღშია მოცემული.

„სად არის, ან რა არის პოეზია?“ — კითხულობს ვაჟა და.

თავისი რწმენის საილუსტრაციოდ, ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად. შემდეგი საგულისხმო მაგალითი მოაქვს: „თვით ბუნებასთან მეტრძოლი მიწის მუშა, ბევრნაირად მისგან შეშინებული და დაწავრული, დაქანცულ-დაღალული, სიამოვნებით გადაავლებს თავს ახლად ამოსულს იას, გაბზინებულს ტყეს — უხარია, რომ ზაფხული მოდის. შვების მომცემია ნივთიერად — გრძნობაა ცხოველური, მაგრამ იდეალური მისწრაფებაც არის აქ დართული, უყვარს და მოსწონს რადღაც ეს ველური ნაზი ყვავილი, — იგი არც საკმელია, არც სასმელი; თუნდ სასიამოვნო სუნი არა ჰქონდეს, ჩვენ მაინც მოგვწონს იგი, თვალს უყვარს, გულს ესიამოვნება მისი ნახვა, ცქერა, ხოლო განვითარებულს აზრიანს კაცს იგი სხვა ბევრს რასმე მოაგონებს იმისდა მიხედვით, რამდენადაც იდეალისტი ია კაცი, რამდენად სულიერად მდიდარია იგი.“

...ეს მცენარე კაცთაგანს არავის დაურგავ, არც მოურწყავ და ისე არ მოუყვანია: მას ბუნება ზრდის, იგია მხოლოდ მისი მშობელი დედა... ამ ბუნებრიობაშია დამალული მისი მშვენიერება¹“. (დაყოფა ყველგან ჩვენია — გ. ა.).

ამრიგად, „ბუნებრიობა“, რაც ვაჟას რწმენით „მშვენიერების“ (ესთეტიკურის) ერთადერთი წყაროა, გულისხმობს „ნივთიერის“, „ცხოველურის“ (ანუ ცხოვრებისეულის, მატერიალურის, უტილიტარულის) და „იდეალურის“ (რომანტიკულის) განუყოფელ ერთიანობას.

ვაჟას ზემოციტირებული სიტყვების შემდეგ გასაგები ხდება, რატომ წარმოუდგება მას ხალხური (ფშავური) პოეზიის დამახასიათებელ. განსაკუთრებით საგულისხმო თვისებად „უკიდურესი იდეალიზმის“ შეერთება „უკიდურეს რეალიზმთან“.

პოეზია, რამდენადაც ის ბუნების შინაგანი არსის, ცხოვრების საიდუმლოების გამოხატულებაა, უსათუოდ უნდა გამოხატავდეს ამ მთლიანობასაც — იდეალურისა და რეალურის დიალექტიკურ კავშირს.

ზემოთ ჩვენ შევნიშნეთ, რომ ვაჟა „ბუნებას“ და „ცხოვრებას“, ჩვეულებრივ, სინონიმური მნიშვნელობით ხმარობს. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ბუნება და ადამიანთა სოციალური ყოფა მის წარმოდგენაში აბსოლუტურად იდენტური ცნებებია. განსხვავება უთუოდ იგულისხმება, მაგრამ ვაჟა აქაც მსგავსებაზე, კავშირზე ამახვილებს ყურადღებას:

¹ ვაჟა-ფშაველა, ტ. IX., გვ. 293—94.

„ბუნებას — შენიშნავს ვაჟა. — თავრივე კანონი აქვს კაცთა ცხოვრებისთვის დამყარებული, რომელიც არის დამოკიდებული სხვადასხვა პირობაზე, მიზეზზე: იგი ბუნებამ შექმნა“.

ვაჟას ლოგიკა აქ აშკარაა: რადგან ბუნების კანონი (ბუნებრიობა) მშვენიერების წყაროა, ამდენად, ბუნების მიერ შექმნილი კაცთა ცხოვრების კანონიც მშვენიერი უნდა იყოს.

ასეთი შეხედულება „კაცთა ცხოვრებაზე“, რა თქმა უნდა. დიდად განსხვავდება (მეტი რომ არ ვთქვათ) ბარათაშვილის რომანტიკულ წარმოდგენისგან იმ ულმობელი წესის შესახებ, რომელიც აღამიანების, ერების, საერთოდ, კაცობრიობის არსებობას და ბედ-იღბალს განაგებს.

აქ თითქოს ამ წესისადმი დამორჩილების, დაქვემდებარების. შერიგების აზრია გამოხატული, რაც ბარათაშვილისეული მარადიული „შფოთვისა“ და „ღრტვივის“ უარყოფას უნდა მოასწავებდეს.

მაგრამ, ასეთი შეხედულება მხოლოდ ნათუბათევი შთაბეჭდილებისა ან სწორხაზოვანი დედუქციის შედეგად შეიძლება შეგვექმნას.

საქმე ის არის, რომ ვაჟა კაცთა ცხოვრების კანონს მხოლოდ იდეალურ, სრულყოფილ ასპექტში უკავშირებს ბუნების დიქტატს. ის არ გამორიცხავს ამ „ბუნებრივი კანონის“ დარღვევის, ძალდატანებითი დამახინჩების ფაქტს და სწორედ ამაში ხედავს სოციალური უსამართლობის, უკანონობის, უმსგავსობის მიზეზს.

ასეთია ვაჟას აზრი „კაცთა ცხოვრებაზე“, სოციალურ სინამდვილეზე, კაცობრიობის ისტორიაზე, რომელიც ერთის მხრივ პრინციპულად განსხვავდება ბარათაშვილის რომანტიკული მსოფლგაგებისგან, მაგრამ ამავე დროს თავისი შეუჩივრებელი სულით და სრულყოფის (რაც აქ „ბუნებრიობაში“ პოვებს სათავეს) წყურვილით ენათესავება მას.

აღსანიშნავია, რომ ვაჟას სოციალური შეხედულებები მკიდრო კავშირშია მის ესთეტიკურ მრწამსთან და აქაც, ამ კავშირის მეშვეობით, ახალი (სოციალურად უფრო კონკრეტული) ასპექტით გამოხატულია პოეტის თავისებური დამოკიდებულება „რეალურისა“ და „იდეალურის“ ურთიერთმიმართების საკითხისადმი.

ვაჟას აზრით — „ნიჭიერ მწერალთა ნაწარმოებს სამი უმთავრესი მიმართულება ეტყობა, თუ დაეუყვინრდებით.

პირველი ის, რომ ჩვენ მონანი ვართ ცხოვრების პირობებისა, უძლურნი ვართ მის წინაშე, არ არსებობს თავისუფალი ჩვენობა, — ყოველი უბედურებაა ჩვენს თავს: უსამართლობა, უზ-

წეობა, სიღაბირე, ყოველგვარი ცდომილება ამ პირობების ბრალში“.

ასეთია ვაჟას აზრით „პირველი“ ლიტერატურული მიმართულების თავისებურება, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მისი ტენდენცია. აქ, ვაჟასვე ტერმინოლოგიას თუ მივმართავთ, ლაპარაკია „უკიდურეს“ ტენდენციაზე, „უკიდურეს რეალისტურ“ მიმართულებაზე. ცხადია, აქ უნდა იგულისხმებოდეს XIX ს. დამლევსთვის განსაკუთრებით აღზევებული ნატურალისტური ლიტერატურა მსოფლიო მასშტაბით. ქართული მწერლობიდან ვაჟა უთუოდ ხალხოსანთა შემოქმედებას და, კიდევ უფრო მეტად, მათ ნატურალისტურ-უტილიტარიანულ შეხედულებებს გულისხმობს (შეად. აკაკი წერეთლის წერილები ანალოგიურ საკითხებზე).

მაგრამ გასათვალისწინებელია სხვა გარემოებაც. ეს „უკიდურესი“ ტენდენცია აქ გამოყენებულია „მეორე“ (იხ. ქვემოთ) ასევე „უკიდურეს“ მიმართულებასთან კონტრასტის გასაძლიერებლად.

„უკიდურეს რეალისტური“ მიმართულების დახასიათებით, აქ სინამდვილეში, კონტრასტული სიმძაფრით მინიშნებულია, საერთოდ, რეალისტური ლიტერატურის დამახასიათებელი ტენდენცია.

„მეორე მიმართულება — განაგრძობს ვაჟა, გვიკარნახებს, რომ აქ ცხოვრების პირობები არაფერს შუაშია და თუ ჩვენ, საზოგადოების წევრნი, პირადად არ გავუყეუთესდებით, ათასი კარგი პირობებიც რომ შევქმნათ, მაინც არაფრად ვევაარგებით, უბედურები ვიქნებით, მაინც უსამართლობას, საწყლობას, უსწორმასწორობას თავიდან ვერ ავიცილებთო“.

აქაც, ცხადია, ვაჟას კონკრეტული ლიტერატურული ავტორიტეტები ჰყავს მხედველობაში. მაგრამ თავისი ზოგადი სახით მის მიერ დახასიათებული თვალსაზრისი სწორედ ის „იდეალური“ თვალსაზრისია სუბიექტურა, პიროვნული („პირადი“) საწყისის პრიმატზე, რაც ყველა დროის რომანტიკოსთა მსოფლგაგებას და შემოქმედებას დაედო საფუძვლად.

აქ „უკიდურეს“ კონკრეტულ ასპექტში მინიშნებულია რომანტიზმის მსოფლმხედველობრივი ტენდენცია, როგორც რეალისტური თვალსაზრისის ანტითეზა.

მაგრამ მთავარია არა ეს. მთავარი და მნიშვნელოვანია ის, რომ ვაჟა აშკარად გრძნობს და შესაბამისი ხერხით (გადაჭარბებით, უკიდურეს თვალსაზრისამდე დაყვანით) ჩვენც გვაგრძნობინებს

1 ვ.-ფ. ტ. IX, გვ. 296.

2 იქვე, გვ. 296.

ორივე ამ მიმართულების ცალმხრივობას, ხოლო კიდევ უფრო ზაგულისხმოა, რომ მას სრულყოფილად, იდეალურად წარმოუდგება ბელოენების სინთეზური გზა.

„შესამე მიმართულება, — წერს იგი, — აერთებს რა პირველ ორ მიმართულებას, ე. ი. ცხოვრების პირობათა ძლიერებას იღებს მხედველობაში, პიროვნებათა, ინდივიდთა გაუმჯობესებას მეტს ღირებულებას, მეტს მნიშვნელობას აძლევს“.

თი, სწორედ აქ ხედავს ვაჟა (უკვე სოციალურ-ესთეტიკური გააზრების საფუძველზე) იმ გზაჯვარედინს, სადაც „რეალური“ და „იდეალური“ საწყისები ერთიანდება.

ცხადია, ეს არ არის უბრალო შეუღლება ან შეზავება ორი ანტიპოდური საწყისისა. მათი ორგანული სინთეზი მომასწავებელია ახალი თვისების, ახალი „ნივთიერების“, ახალი „ნიჭის“, რომელმაც თვით ვაჟას შემოქმედებაში ჰპოვა თავისი დასრულებული. მხატვრულად სრულყოფილი განხორციელება.

ვაჟა-ფშაველა ქართულ მწერლობაში 60-იანელთა მიმართულების ერთგული გამგრძელებელია. რეალიზმის გაგებაში ის მხარს უჭერს ილიას კონცეფციას („შეუფერავი რეალიზმის“ საწინააღმდეგოდ), ასევე სოლიდარულია იგი აკაკისთან მხატვრობის ნაცვლად პუბლიცისტიკის („კაზმული სიტყვით ქადაგების“) მოჭარბების წინააღმდეგ ბრძოლაში.

ამავე დროს, ვაჟა ავითარებს ილიას და აკაკის რეალისტურ მოსაზრებებს და ამ განვითარებით თვისობრივად ახალ საფეხურს აღწევს. განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს ეს განუყოფელი კავშირი და ახალი თვისება ვაჟა-ფშაველას პროგრამულ წერილში „Pro domo sua“:

„მწერლობა ძალაა, ერთი უმთავრესი იარაღთაგანია ერის წინსვლისა, მისი გონების და ცხოვრების გაუყეუებისა... მწერლობა მამინ ასრულებს თავის წმინდა მოვალეობას, როცა უკეთესად ემსახურება ქვეყანას. უკეთესი ქვეყნის სამსახური მწერლობისა კიდევ იმაში გამოიხატება, რომ ყოველი წვლილი, ავი თუ კარგი თავის ქვეყნისა ესმოდეს, შეგნებული ჰქონდეს მისი საჭიროება და სხვადაც შეაგნებინოს ესევე, — ყველა ავადობას, ყველა წყლულს წამალი დასდვას და, მაშასადამე, კარგი მწერალიც ის არის, ვისაც უკეთ შეუგნია ეს საჭიროება და უკეთ ემსახურება ამ საჭიროების დაკმაყოფილების საქმეს... პოეტის სურათებით გვესაუბრება, ტიპებსა კქმნის, ხშირად იდეალურს, მისაბაძს, ისეთ ტიპებს. რომლის მსგავსნიც უნდა რომ იყვნენ პოეტს ცხოვ-

რებაში, რათა შეევსონ მისგან თვალში ამოღებული ნაკლ-
საზოგადოებაზე ნაყოფიერი შემოქმედება აქვს პოეტისაგან შექ-
მალ ტიპებს. პოეტური მწერლობაც მაშინ არის ღონიერი, როცა
ნაბრტო ფრაზებით კი არაა სავსე, არამედ ვპოვებთ მასში ან
დაქვეითებულს კაცს, პოეტისაგან დახატულს, ან დიდ-
სულოვანს ადამიანს“...

ვაქას ესთეტიკურ შეხედულებებზე მსჯელობა შეუძლებელია
იმ ცალკეული მოსაზრებების გაუთვალისწინებლად, რომლებიც
გამოთქმულია მის „არაპოეტურ“ ნაწერებში. როგორც ვხედავთ,
აქ საკმაოდ რთული, მაგრამ შინაგანად მთლიანი და მწყობრი
კონცეფციაა ჩამოყალიბებული. მაგრამ მთავარ წყაროს ვაქას
მხატვრული მსოფლგაგების გასარკვევად, ცხადია, უპირველეს
ყოვლისა, მაინც მისი შემოქმედება, მისი პოეტური მემკვიდრეობა
წარმოადგენს.

ვაქა „მატერიალისტურად“ მოაზროვნე პოეტია. ქართული
პოეზიის ისტორიაში, კერძოდ, XIX საუკუნის ლიტერატურულ გან-
ვითარებაში მას, ამ თვალსაზრისით, სრულიად გარკვეული ადგილი
უჭირავს. ვაქა-ფშაველას მატერიალიზმი ის თავისებური ხილვად
სამყაროსი, რომელსაც თომას მანმა ვაგნერისადმი მიძღვნილ წე-
რილში „განსუღდგმულეული“ («одухотворенный») მატერია-
ლიზმი უწოდა.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ მწერლობაში XIX საუკუ-
ნის მთელი მეორე ნახევარი თავისი განვითარების უმთავრეს
ტენდენციებით წარმოადგენს „მხატვრული მატერიალიზმის“ აღ-
მოცენების, განვითარებისა და აყვავების ისტორიას, ხოლო ვაქა
ამ აღმავალი განვითარების მწვერვალზე დგას.

შესაძლებელია, სხვა კონკრეტულ ვითარებაში მსოფლმხედ-
ველობრივ მატერიალიზმსა და მხატვრულ რეალიზმს შორის
ორგანული კავშირის დადგენა არ იყოს მიზანშეწონილი და ასეთი
წინასწარღებული აზრი ცოცხალი ისტორიული პროცესის გაყალ-
ბებასაც მოასწავებდეს (ჩვენ არც ვაპირებთ ასეთ განზოგადების
დაცვას), მაგრამ ქართული ლიტერატურის ისტორიაში, გარკვეულ
ეტაპზე, ეს ორი საწყისი ნამდვილად მჭიდრო ურთიერთკავშირში
იმყოფება.

ვაქა-ფშაველას შემოქმედება არის თავისებური კანონზომიერი
დასრულება, უმაღლესი საფეხური რეალისტური პოეტური აზ-
როვნებისა XIX საუკუნის საქართველოში. მხატვრული მატერია-

ლიზმი. როგორც შემოქმედებითი სისტემა, ვაჟასთან იანთივე კლასიკური. დასრულებული სახით წარმოგვიდგება, როგორც თავის დროს რომანტიკული მსოფლგაგება წარმოგვიდგა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკაში. ხოლო, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, ეს „სისტემა“ თავის მრავალფეროვან მთლიანობაში (ორგანული სინთეზის შედეგად) რომანტიკულ საწყისსაც იერთებს და არსებითად რეალისტურისა და რომანტიკულის ჰარმონიული ერთიანობის სახით გვევლინება.

ვაჟას პოეზიის განუმეორებელი ელფერი გამომქლავნდა თითქმის ყოველ ქანრში, ყოველ მის მიერ შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებში. ვაჟა იყო ჭეშმარიტი ნოვატორი, ახლის მაძიებელი და აღმომჩენი, მიუხედავად მისი შემოქმედების განუყოფელი კავშირისა ქართული კლასიკური ლიტერატურისა და ხალხური პოეზიის ტრადიციებთან.

ვაჟას ლექსებს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავთ არა მხოლოდ ქართულ, არამედ, საერთოდ, მთელს მსოფლიო ლირიკაში. სრულიად განსხვავებული სურნელი გააჩნია ვაჟა-ფშაველას პროზას.

განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება ვაჟას პოეტური გენიის თვითმყოფადობა მის პოემებში. პოეტური ეპიკის განვითარების თვალსაზრისით, XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მხატვრულ ლიტერატურაში ისინი თავისებურ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, კანონზომიერ გამონაკლისს წარმოადგენენ.

როგორც ცნობილია, XIX საუკუნე, ამ მხრივ, აღინიშნა უფრო ამ ქანრის კრიზისისა და რღვევის ფაქტებით, ვიდრე მისი გამდიდრების ცდებით.

რომანტიკოსებმა უარყვეს პოეტური ეპოსის შეურყვეველი კანონები, როგორც კლასიციტური პირობითობის ერთ-ერთი გამოვლინება.

ეპიკური პოემის ადგილი დაიკავა ე. წ. ლირო-ეპიკურმა ქანრმა, რომლის ფუძემდებელი იყო ბაირონი. რუსულ პოეზიაში ახალი რომანტიკული (ლირო-ეპიკური) პოემის კლასიკურ ნიმუშებს წარმოადგენენ პუშკინისა და ლერმონტოვის ცნობილი ქმნილებები.

ბარათაშვილის პოემა „ბედი ქართლისა“ მხატვრული სტილის თვალსაზრისით საგრძნობლად განსხვავდება მისი ლირიკული ლექსებისაგან (აქ შეიძლება მთელი რიგი რეალისტური შტრიხების აღნიშვნა), მაგრამ თავისი არქიტექტონიკით ეს პოემა უთუოდ არის დავალებული რომანტიკული პოემის მდიდარი გამოცდილე-

ბისაგან. ლირიკული ელემენტი აქ უაღრესად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს.

შემთხვევითი არ არის, რომ ქართული რეალიზმის მანამათავე-რებმა ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა სცადეს კლასიკური (პეროიკული) პოემის ტრადიციათა აღორძინება. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ამ მიზნით მათ, უპირველეს ყოვლისა, მიმართეს ისტორიას, ქართველი ერის გმირულ წარსულს (ილიას „მეფე დიმიტრი თავდადებული“, აკაკის „თორნიკე ერისთავი“ და „ნათელა“). ეს იყო ნაციონალური ეპოსის შექმნის უაღრესად მნიშვნელოვანი ცდა, რომელიც თავის საფუძველს და გამართლებას პოეებდა ილიასა და აკაკის შემოქმედების ეროვნულ მიზანდასახულობაში.

ეპიკური პოემის ტრადიციათა აღორძინების თვალსაზრისით, განსაკუთრებულ მიღწევას წარმოადგენდა „თორნიკე ერისთავი“, რომელიც აკაკის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი პოეტური ნაწარმოებია. მაგრამ ლიტერატურული ობიექტურობა მოითხოვს იმის აღნიშვნასაც, რომ თორნიკე ერისთავის სახეც, ისევე, როგორც ილიას მეფე დიმიტრისა, აშკარად დალდასმულია პატრიოტული დიდაქტიზმისა და შესაბამისი იდეალიზაციის ნიშნით. ისტორიული დისტანცია (უფრო ზუსტად, ავტორის დამოკიდებულება ისტორიული მასალისადმი) აქ თავის საქმეს აკეთებს. თორნიკე ერისთავი ისტორიული ნაწარმოებისათვის სპეციფიკური სახეა, ეროვნული გმირის შარავანდედით მოსილი, მიმზიდველი, შთამაგონებელი, მაგრამ, როგორც ლიტერატურული ხასიათი, მხოლოდ ერთი მიმართულებით განვითარებული. მის სახეს ჩვენ მხოლოდ ცალმხრივ ან ერთ რაკურსში ვხედავთ (როგორც ისტორიული მოღვაწისას) და ამის გამო, გმირის პორტრეტი არ არის გახსნილი მისი ადამიანური ხასიათის სრულ მთლიანობაში.

მიუხედავად ამისა, როგორც ილიას „მეფე დიმიტრი თავდადებული“, ასევე აკაკის „თორნიკე ერისთავი“ და „ნათელა“ უაღრესად საყურადღებო და მნიშვნელოვან ნაბიჯებს წარმოადგენენ პეროიკული ეპოსის აღორძინებისა და ახალი ეროვნული ეპოპეის შექმნის გზაზე.

მაინც ვაჟა-ფშაველას პოემებს ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული ადგილი უჭირავთ გასული საუკუნის ქართულ პოეზიაში.

ეპიკური პოემა ვაჟასთან თავის სრულ უფლებებში არის აღდგენილი და თითქოს მეორედ დაბადებას ზეიმობს. ვაჟას პოემების კითხვისას ხშირად გავიწყდებათ, თუ რა რთული და წინააღმდეგობრივი გზა გაიარა ამ ქანრმა XIX საუკუნის დასასრულისათვის.

ეპიკური პოემა აქ მთელ რიგ შემთხვევებში თავის პირველქმნილი, შეურყვნელი სიწმინდით წარმოგვიდგება.

ერთის შეხედვით ეს თავისებურ ანაქრონიზმად შეიძლება გვეჩვენოს. ასე შეიძლება წარმოუდგეს იგი, მაგალითად, არაქართული სპეციალისტის თვალს, ვისაც უშუალოდ ორიგინალში არ განუცდია ვაჟას პოემების ცოცხალი ზემოქმედების ძალა.

ლიტერატურული შედეგრი ხშირად თავისი შინაგანი კანონზომიერებით არღვევს მეცნიერულ თეორიებს, ისტორიკოსთა მიერ დადგენილ ობიექტურ ტენდენციათა ლოგიკას. მისი არსებობა, მისი ზემოქმედების ძალა, როგორც უტყუარი მხატვრული ფაქტი, ზოგჯერ თავდაყირა აყენებს ჩვენს წარმოდგენას ნოვატორობაზე და კონსერვატიულობაზე, განვითარების პროგრესულ და რეგრესულ ტენდენციებზე.

ასეთ უტყუარ, თავისებურად განმაცვიფრებელ ლიტერატურულ ფაქტს წარმოადგენს ვაჟას მიერ შექმნილი პოეტური ეპოსის უკვდავი ნიმუშები, რომელთაც ქართულ მწერლობაში ცოცხალი ტალღა და ქვეშაირიტი, მარად ახალი პოეზიის სუნთქვა შემოიტანეს.

რაში მდგომარეობს მათი მხატვრული ზემოქმედების საიდუმლო? რა განსაზღვრავს მათ პოეტურ თავისებურებას? რა საშუალებით არის დაძლეული მათში ის ერთგვარი „ხელოვნური გაღვანიზაციის“ საშიშროება, რაც „წმინდა ეპიკურ“ ზემოქმედებასთან იყო დაკავშირებული უკვე XIX საუკუნეში?

მთავარი მიზეზი, რომელიც სამივე ამ კითხვის პასუხად ჩამოყალიბებული მოსაზრების ძირითად შინაარსს უნდა შეადგენდეს, არის ვაჟას ეპიკური ზემოქმედების (ისევე, როგორც მთელი მისი ლიტერატურული მოღვაწეობის) განსაკუთრებული სიახლოვე ხალხური პოეზიის სათავეებთან, ხალხური პოეტური აზროვნების სპეციფიკურ ფორმებთან.

ვაჟას პოემების ერთი რიგის ეპიკურ ხასიათს განსაზღვრავს, უპირველეს ყოვლისა, ის, რომ მისი გმირები (ყოველ შემთხვევაში, მათი უმრავლესობა) თავისი სულიერი აღნაგობით ეპიკურ ხასიათებს წარმოადგენენ. ზვიადაური, ლუხუმი, გოგოთური, ზეზვა, ძაღლიკა ხიმიაური, შიშნია, ქიჩირი, გიგლია, ივანე კოტორაშვილი — „პომეროსული“ ხასიათებია.

მათი არსებითი თვისებებია: ხასიათის სიძლიერე და მთლიანობა, შინაგანი ჰარმონია, პეროიკული მოქმედებისა და პეროიკული იდეალების სრული თანხმობა, დიდი სულიერი სისაღე და

სიმრთელე, ეთიკური მრწამსის, მსოფლმხედველობის საეგზეთ გარკვეული, მყარი სისადავე.

მათი სულიერი სამყარო თანმიმდევრულად იხსნება მათ საქციელში, მათ პრაქტიკულ მოქმედებებში. მოქმედება, რომელიც ეპიკური თხრობის შინაარსს წარმოადგენს, სრული სისაგებით ავლენს მათ შინაგან ცხოვრებას, მათი ხასიათის არსებით თვისებებს.

აღსანიშნავია, რომ ვაჟაც, მთელ რიგ თავის პოემებში ისტორიულ წარსულს მიმართავს, მაგრამ განსხვავებით „თორნიკე ერისთავისაგან“, აქ ისტორია მხატვრული წარმოსახვის საგნად იქცევა მხოლოდ გარკვეული, ამ შემთხვევაში უმნიშვნელოვანესი ფაზის გავლის შემდეგ. ეს არის უკვე ლეგენდად ქცეული ისტორია — ე. ი. მან უკვე გაიარა ხალხური შემოქმედების საკირე, უკვე შეითვისა გარკვეული ფოლკლორული იერი, უკვე იქცა ხალხის შეგნების, ფანტაზიის განუყოფელ ნაწილად და ამგვარად, ახალი სიცოცხლე შეიძინა.

ისტორიული მოვლენები ვაჟას პოემის მასალად იქცევიან მხოლოდ ამ ტრანსფორმირებული სახით.

ლეგენდა, მითოსი, თქმულება — წარმოადგენს იმ მთავარ სვეტს, რომელიც ვაჟას თითქმის მთელი ეპიკური შემოქმედების საყრდენად გვევლინება.

რაც შეეხება თვით პოეტური აზროვნების კონკრეტულ ფორმებს, ამ მხრივ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ერთ გარემოებას.

ყურადღებას იქცევს ის ფაქტი, რომ მთელი რიგი ვაჟას პოემებისა („მოხუცის ნათქვამი“, „მონადირე“, „ივანე კატორაშვილის ამბავი“, „ნანგრევთა შორის“, „ბაკური“), დაწერილია, როგორც მონაყოლი ამბავი. ზოლო მომყოლის, მთხრობელის ან მომდერლის როლში აქ ხალხის წარმომადგენელი გამოდის. ესაა. ჩვეულებრივ, მოხუცი მეომარი („მოხუცის ნათქვამი“, „ივანე კატორაშვილის ამბავი“, „ბაკური“), ან მონადირე („მონადირე“, „ნანგრევთა შორის“).

ამის გამო, ამბის თხრობაც აქ გარკვეული პოზიციიდან წარმოებს. ფაქტებისადმი, აღწერილი მოვლენებისადმი დამოკიდებულებას, მათ ფსიქოლოგიურ, ეთიკურ თუ მხატვრულ შეფასებას გარკვეული აღმოსავალი წერტილი აქვს.

ზემოთ დასახელებულ პოემებში პირდაპირ არის მინიშნებული მთხრობელის ვინაობა. ჩვენ წინასწარვე ვიცით, თუ ვინ გვიყვება ამბავს; ე. ი. ვინ გამოდის პირობითად „ავტორის“ როლში.

სხვა ნაწარმოებებში ვაჟა ასეთ აშკარა მინიშნებას არ მიმართავს. მაგრამ ამ პოემების შინაარსისა და ფორმის ცოტად თუ ბევრად დაკვირვებული ანალიზი სავსებით გვარწმუნებს, რომ მათ ავტორს აქაც არსებითად იგივე ხერხი აქვს გამოყენებული. ასეთი პოემებია „ბახტრიონი“, „გოგოთურ და აფშინა“, „სტუმარმასპინძელი“, „ხის ბიჭი“, „მანდილი“, „უიღბლო იღბლიანი“ — სადაც ყოველ ნაბიჯზე (თუმცა პირდაპირი მინიშნების გარეშე), ი გ უ ლ ი ს ხ მ ე ბ ა სახალხო მომღერლის, „რაფსოდის“ ფიგურა.

„უიღბლო იღბლიანის“ დასაწყისში ჩვენ ვხვდებით ამის თითქმის უტყუარ მოწმობას: „ჯერ ხანად მე და ჩემ სტიერსა არ დაგვდგომია ზამთარი“ — აცხადებს ზღაპრის მომყოლი. „სტიერი“ აქ, ცხადია, ჩვეულებრივ ტროპს არ წარმოადგენს. ეს ხომ სახალხო მომღერლის ყველაზე გავრცელებული ატრიბუტია ქართულ ფოლკლორში. გარდა ამგვარი წარმოშობის დეტალებისა, ჩვენ მოსაზრების სასარგებლოდ შეიძლება გამოყენებულ იქნას თხრობის სტილის მთელი რიგი სპეციფიკური თავისებურებანი (საინტერესოა მათი შედარება ისეთი ნაწარმოებების სტილთან, სადაც ვაჟა ნამდვილად „პირველ პირში“ მიმართავს მკითხველს. მაგ. ზოგიერთ მის ლირიკულ ლექსთან), ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი ასოციაციებისა და მთელი რიგი სხვა ტიპიური ფორმების გამოყენება არა მხოლოდ პერსონაჟთა დიალოგებში, არამედ თვით „ავტორისეულ“ ტექსტში და სხვა. ვაჟას ეპიკური პოემების ძირითადი მეტაფორული არსენალი მოქცეულია ხალხური წარმოდგენების (უფრო ზუსტად მთიელთა ყოფისა და ცნობიერების) პატრიარქალურ ჩარჩოებში, რაც არ ითქმის, მაგალითად, სხვა ქანრის ნაწარმოებებზე. სრულიად მარტივი და ამავე დროს, განსაცვიფრებლად დისონანსური ნიმუში არაპატრიარქალურ-ტრადიციული მეტაფორისტიკისა გვხვდება მაგალითად, „მთათა ერთობაში“, რომელიც თავისი ქანრობრივი თავისებურებით არ განეკუთვნება პოეტურ ეპოსს:

...შიგ ორი თვალი ლაპლაპებს,
როგორც ორთქმავლის ფარანი.

სახალხო მომღერლის, „რაფსოდის“ პოზიცია, რომელიც, ჩვენი ფიქრით, ვაჟას ეპიკური პოემების მხატვრული აგებულებისა და თხრობის თავისებური სტილის მთავარ განმსაზღვრელ ფაქტორს წარმოადგენს, სრულიად აუქმებს პირობითობის, ხელოვნურობის

იმ ზღვარს, რომელიც ავტორსა და მხატვრულ მასალას (ლეგენდას) შორის შეიძლება არსებობდეს.

იგულისხმება, რომ პოემის „ავტორს“ (სახალხო მთქმელს) აბსოლუტურად სწამს თქმულება, რომელსაც იგი ჩვენ (უფრო ზუსტად, თავის ასევე ნაგულისხმევ პატრიარქალურ აუდიტორიას) უყვება.

ეს არის მთავარი ფსიქოლოგიურ-ესთეტიკური მომენტი, რომელიც ბუნებრივ, უშუალო, მხატვრულად მართალ და დამაჯერებელ ატმოსფეროს ქმნის ვაჟას ეპიკურ პოემებში.

ეპიკური პოემა თავისი კლასიკური სახით ყოველთვის გულისხმობდა „რაფსოდის“ პოზიციას, ადამიანური ცნობიერების, მისი ფანტაზიის, თეოლოგიური, ფილოსოფიური თუ მხატვრული წარმოდგენების, ეთიკური იდეალების, ფსიქოლოგიური წყობის გარკვეულ ნაირსახეობას.

ვაჟას პოემებში ეს პირობა რეალიზებულია მთელი თავისი ბუნებრივი უშუალობით. ამის გამო, აქ ეპიკური მოქმედება, გარემო და მოვლენები, საერთოდ, ლეგენდის საშუალებით დანახული მთელი სინამდვილე მხატვრულად ადეკვატურ ფორმებში, ეპიკური თხრობისა და წარმოსახვის შესაბამის საშუალებებში პოეებს გამოხატულებას.

აუცილებელია ამასთან ერთად აღინიშნოს, რომ ყოველივე ზემოთქმული ეხება ვაჟას პოემების ერთ რიგს, მისი ეპიკური შემოქმედების ერთ უმნიშვნელოვანეს ტენდენციას, რომელიც ამ რიგის ნაწარმოებთა მხატვრულ ორიგინალობას განსაზღვრავს და მკვეთრად გამოარჩევს მათ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული და ევროპული ლიტერატურის საერთო ფონზე.

ცხადია, ვაჟა-ფშაველა, მიუხედავად მისი შემოქმედების უარესად თვითმყოფი ბუნებისა, როგორც პოეტი, არ დარჩენილა აბსოლუტურ იზოლაციაში თავისი დროის ლიტერატურული პროცესების მიმართ. თვით ვაჟას მსოფლმხედველობაში იყო გარკვეული სტიმულები იმისათვის, რომ კლასიკურ პოემას მის ზეღმთიან განეცადა გარკვეული, დროის შესაბამისი სახეცვლილებანი.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ვაჟას გმირები, რომლებიც თავისი ბუნებით, როგორც წესი, ეპიკურ ხასიათებს წარმოადგენენ, მთელ რიგ შემთხვევებში განსაკუთრებულ, მათთვის „უჩვეულო“ მდგომარეობაში არიან ჩაყენებულნი და ზოგიერთ ასევე „უჩვეულო“ თვისებას ავლენენ.

აღუდა ქეთელაური, ჯოყოლა, აღაზა და განსაკუთრებით.

მინდია, თავიანთი სულიერი კოლოზიებით უკვე ახალ სულიერ პროცესებზე მიგვიანიშნებენ.

აქ ვაქას მიერ ნაჩვენებია ეპიკური ხასიათის შინაგანი კრიზისი. ეს თემა წამყვანია სამივე ამ პოემაში („ალუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“, „გველის მკამელი“) და იგი ბუნებრივად მოქმედებს ამ ნაწარმოებთა მხატვრულ თავისებურებაზე.

ვაქა-ფშაველას ეპიკური ოსტატობის, მისი მხატვრული სტილისა და მანერის, მისი პოეტური აზროვნების ევოლუცია უფრო ნათლად და ხელშესახებად შეიძლება იქნას განხილული მისი ცალკეული ნაწარმოებების კონკრეტული ანალიზის საფუძველზე.

საჭიროა აღინიშნოს, რომ ვაქას პოეტურ ეპოსში ორი ძირითადი ნაკადი შეიმჩნევა. მათი თანმიმდევრული განვითარება განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ წარმოაჩენს პოეტის შემოქმედებით ევოლუციას.

პირველი ნაკადი იწყება „მოხუცის ნათქვამით“ (1886). ამ რიგს განეკუთვნებიან აგრეთვე პოემები „გიგლია“ (1886), „გოგოთურ და აფშინა“ (1887), „ნანგრევთა შორის“ (მონადირის ნამბობი), „სისხლის ძიება“ (1897), „ძალიკა ხიმიკაური“ (1902), „მანდილი“ (არა უგვიანეს 1913 წლისა) და სხვ.

შეიძლება ითქვას, რომ ეს პოემები ქმნიან „წმინდა“ ეპიკურ ნაკადს ვაქას შემოქმედებაში, ხოლო ამ ნაკადის ყველაზე სრულყოფილ, კლასიკურ ნიმუშს „ბახტრიონი“ წარმოადგენს.

მეორე ნაკადს ძირითადად სამი პოემა განეკუთვნება, „ალუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“ და „გველის მკამელი“. ამ პოემების შინაარსს და ფორმას უფრო მკაფიოდ ეტყობა ჩვენს მიერ ზემოაღნიშნული „კრიზისის“ ნიშნები, რაც ეპიკური ჟანრის შინაგან რღვევაშიც იჩენს თავს.

X „ბახტრიონი“ წარმოადგენს ჰემმარიტად „ხალხური“ პოეტური ეპოსის კლასიკურ ნიმუშს XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში.

ეს არის ჰომეროსული ტიპის ეპიკური ქმნილება. ამ თვალსაზრისით „ბახტრიონი“ განსაკუთრებით მკვეთრად გამოირჩევა ეპოსის ლიტერატურულ ფონზე.

აქ შეიძლება პარალელის გავლება, მაგალითად, „თორნიკე ერისთავთან“, რადგან ორივე ეს ნაწარმოები ისტორიული შინაარსისაა. ეს შედარება უფრო მკაფიოდ ავლენს „ბახტრიონის“ მხატვრულ თავისებურებას.

„თორნიკე ერისთავსაც“ და „ბახტრიონსაც“ საფუძველად უღდევს რეალური მოვლენა ქართველი ხალხის წარსულიდან.

აკაკი წერეთლის პოემაში, უკანასკნელი „შესწავლილია“ ისტორიული დოკუმენტების საშუალებით და მათზე დაყრდნობით არის აღდგენილი მხატვრულად. XIX საუკუნის ლიტერატურისათვის ეს ჩვეულებრივი მეთოდია. „ბახტრიონში“ ისტორიული ფაქტი დანახულია ხალხური თქმულების, ლეგენდის, მითოსის პრიზმში.

როგორც „თორნიკე ერისთავში“ ისე „ბახტრიონშიც“ ნამდვილ ამბავს ემატება პოეტის გამოგონება, ფანტაზია, რაც მის მხატვრულ ტრანსფორმაციას განსაზღვრავს. „თორნიკე ერისთავში“ ავტორის გამოგონება მთლიანად ინდივიდუალურ ლიტერატურულ აქტს წარმოადგენს, არსებითად დამოუკიდებელი ხასიათისას.

„ბახტრიონში“ ავტორის გამოგონება ორგანულად არის შერწყმული ხალხურ ფანტაზიასთან, დაქვემდებარებულია ლეგენდის ლოგიკას. მართალია, ვაჟას მოწმობით, ფოლკლორული საფუძველი ამ პოემისა თავისთავად მეტად ღარიბია, მაგრამ ისიც, რაც აქ ვაჟასეულია, თავისი პოეტური სპეციფიკით ლეგენდის იერს ინარჩუნებს.

როგორც ადრეც აღვნიშნეთ, ეპოსი, კლასიკური ეპიკური პოემა, გულისხმობს ეპიკურ ხასიათებს. „ბახტრიონის“ მოქმედი პირები ტიპიური ეპიკური ხასიათებია. მაგრამ, ჩვენ ვიცით, რომ „პომეროსული“ ეპოსისათვის არ არის საკმარისი მხოლოდ ეპიკური ხასიათები. იგი მოითხოვს აგრეთვე სინამდვილისადმი ავტორისეული დამოკიდებულების, მისი მსოფლმხედველობრივი, ეთიკური და მხატვრული წარმოდგენების გარკვეულ თავისებურებას.

ამ თვალსაზრისით, ნიშანდობლივია, რომ „ბახტრიონში“ ისევე როგორც ვაჟას მთელ რიგ სხვა პოემებში, ადგილი აქვს ავტორის გარკვეულ „გარდასახვას“.

განსაკუთრებით საგულისხმოა, რომ ფაქტიურად ის აქ გამოდის „რაფსოდის“ ნიღბით, შეგნებულად დგება მისი ფსიქოლოგიისა და პოეტური აზროვნების დონეზე. ცხადია, ამგვარი გარდასახვის აქტი არსებითად მხოლოდ პირობითი მხატვრული აქტია, მაგრამ რაფსოდის ნიღაბი განსაზღვრავს პოემის მთელ სტილისტიკას.

მთქმელი (ავტორი) თავისი მდგომარეობით ჩაყენებულია მოვლენათა რიგითი მოწმის როლში და ერთ სიბრტყეზეა მოქცეული მოქმედ პირებთან. შეიძლება ითქვას, რომ ის აქ წარმოგვიდგება „სტატისტად“, აღწერილი ამბის პასიურ მონაწილედ.

ამით აიხსნება, კერძოდ, ის გარემოება, რომ ვაჟა ავტორისეულ ტექსტშიც ინარჩუნებს დიალექტური მეტყველების სტილს. ეს

გარემოება სწორედ იმაზე უნდა მიგვიჩინებდეს, რომ აქ თხრობა წარმოებს გარკვეული სოციალურ-ეთნიური ფენის წარმომადგენლის პირით.

აქვე საჭიროა ხაზგასმით აღინიშნოს, რომ პოემის შინაარსისა და ფორმის ორგანული კავშირი ფოლკლორული აზროვნებისა და მეტყველების სტილთან არამც და არამც არ გამოორიციხავს მხატვრული ოსტატობის მაღალ ინდივიდუალურ კულტურას. „ბახტრიონში“ შეინიშნება მთელი რიგი ელემენტებისა, რომლებიც ცხადპყოფენ ვაჟას პოეტური ხელოვნების უაღრესად ორიგინალურ თავისებურებებს.

„ბახტრიონი“ იწყება „მიძღვნით“ მთებისადმი. მთები, საერთოდ, წარმოადგენენ ამ პოემის ერთ-ერთ მთავარ (თითქმის ცოცხალ) პერსონაჟს.

შესავალში დახატულია ღამის პეიზაჟი, რომელიც თავისი განწყობილებით დროთა მანძილზე დაგროვილ ნაღველს და ბოღმას, ანუ შურისგების წყურვილს უნდა გამოხატავდეს.

ქარი ქვითინებს... ღრუბელთა
ზარი თქვეს შესაზარები.
გული ვერ მოუფხანიათ,
ცრემლი სდით ალაზნიანი...

შემდეგ იწყება თავისებური „ამოსუნთქვა“: ღრუბლები წვიმად იქცევიან და „ჩარეცხენ“, „ჩაალამაზებენ“ მთების გულმკერდს, თითქოს ნაღველს მობანენ გულიდან.

ტივილი თითქოს თავის გამოსავალს პოეებს და სინაზეში გადადის. ამ სინაზით არის გამსჭვალული ავტორის მისალმება:

მოგესალმებით, ქედებო,
მომაქვს სალამი გვიანი.
ჩემსამც სამარეს ამკობენ
თქვენი დეკა და ღვიანი.

ნუმც გაჯავრდება პირიმზე,
ნუმც დამწყველიან იანი,
რომ იმათ დედის ძუძუთი
ესუქდები ცოდვილიანი.

ასე, პოემის დასაწყისშივე ისახება ორი მოტივი: I სამართლიანი შურისგებისა და II მშობლიური მიწისადმი სათუთი სიყვარულის, სულიერი სიჩვილის მოტივი.

პოემის პირველი პერსონაჟი, რომელიც მკითხველის ყურადღებას იპყრობს და მას ავტორისათვის სასურველი მიმართულებით

წარმართავს, არის ქართველი დედა, ძაძვებით მოსილი ქალი, რომელმაც ყველაფერი დაკარგა:

შვიდი გაზარდე ვაჟაკი.
თითო ლომისა დარია.
შვიდივ გამიწყდა ერთს ღღესა,
მამაც იმათთან მკვდარია.

აი, ეს ქალი, უბრალო თუში ქალი, რომელიც თანდათან სიმბოლიურ შტრიხებს იძენს, თავისი სადა, ქალური ბუნებით გამოხატავს სამართლიანი შურისგების წმიდათაწმიდა იდეალს, მისი ყველაზე მომხიბლავი, მშვენიერი, ბრძოლისათვის ამნთები ფორმით:

ეგეჭ ინებოს ბატონმა,
გაგმარჯვებიყოსთ მტერზედა:
თუ ამას გავიგონებდი,
არ ვიტირებდი მკვდრებზედა:
იმავე ღღეს, შვილო, დედლიამ,
ქრელს ჩავიციომდი კაბასა,
არ ვიგლოვებდი იმიერ
ჩემს ჭულურას და საბასა;
ჩემს წარბ-დაღრუბლილს ივანეს,
კარგა ხმარობდა დანასა:
ჩემს ტანა-დაბალს, ხუშარას
ბატარას, შუბიანასა.
თუ ამამყრიდით მტრის ჯავრსა,
შვილთ არც კი მოვიგონებდი,
რალა მიჰიარდა, თუ მტრისას
გაჟლეთას. გავიგონებდი.

შურისგების მოტივი აქ წარმოგვიდგება თავისი ეპიკური განსახიერებით — დაქვრივებული, შვილებზე მგლოვიარე უბრალო ქართველი ქალის სახით.

ეს სახე აკეთილშობილებს მთელი პოემის შინაარსს.

დედის ლოცვა, ქრისტიანული ლოცვა, აქ მტარვალთადმი მიმართული წყევლის ხასიათს იძენს:

ღმერთო და ჩვენო გამჩენო,
ხატებო ფშავეთისაო!
ავსეთ თათრის სისხლითა
ველები კახეთისაო.

არ შეიძლება, აქ არ გაგვახსენდეს ცნობილი ლექსი ერეკლეს სიკვდილზე (გოდერძი ფირალიშვილისა):

როგორც ცნობილია, შურისგების პრობლემას მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა XIX საუკუნის ქართულ მწერლობაში. განსაკუთრებით სამი მწერლის შემოქმედებაა გამსჭვალული ამ იდეით: ილია ჭავჭავაძის, ალ. ყაზბეგის და ვაჟა-ფშაველასი.

მათ შემოქმედებაში ამ იდეის გააზრება ღრმა შინაგან წინააღმდეგობებთან იყო დაკავშირებული, რადგან „შურისგება“ — ძალმომრეობის წინააღმდეგ ძალითვე პასუხი (ბიბლიური — „სისხლი სისხლის წილ“) თავისი შინაარსით ეწინააღმდეგებოდა ყოვლისმპატიებლობის იდეას — ქრისტიანული ჰუმანიზმის ამ მთავარ ეთიკურ პრინციპს.

ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესოა ვაჟას წერილი „რამე რუმე მთისა“ (1892), რომელშიც ე. წ. „გათორღელების“ საკითხია დასმული. ამ წერილში ვაჟა აშკარად (თუმც კი რბილად) დასცინის მთიელი თორღვას პატრიარქალურ ჩამორჩენილობას, მაგრამ მისი აზრით, თორღვას მეგრძოლი სული და ჰეროიკული შემართება სასიცოცხლო „ელექსირსაც“ შეიცავს.

„აი, ჩვენი სარწმუნოება: ჩვენ ჩვენი ჰყუის ხალხნი ვართ, ღმერთიც არ მოგვწონს, თუ მხოლოდ „ღმერთია“ — აცხადებს თორღვა. „ახლა ვინ რა იცის, იმ თქვენს კირით თეთრად ამოღესილ ტაძარ-საყდრებში ზისა კი ვინმე ლოცვა-მსახურობის ღირსი? ჩვენ სრული ეჭვი გვაქვს, რომ იქ ქრისტიანი სული ვინმე ბუდობდეს. მაგრამ ჩვენის სალოცავის, ხატ-ჯვრების საქმე სულ სხვაა. ისინი მარტო უჩინში კი არ მსხდარან, არამედ მზე ქვეყანაზედაც უვლიათ და კვლავაც დიიან. იმათ წინამძღოლობით ბევრჯერ ულაშქრია ჩვენს მამა-პაპას, ბევრჯერ გასულა თარეში და მღევარი და უსახელებია თავი. იმათ გაპრიალებული ხმლის ბელადობით ბევრი მტრისათვის აგვიდენია მტვერი!“.

აღსანიშნავია, რომ „ბახტრიონში“ მტრისადმი საზღაურის მიგების მოტივი საგრძნობლად შერბილებულია, გაკეთილშობილებულია. ვაჟა თითქოს ცდილობს შურისგების იდეა ქრისტიანულ ღმობიერებასთან შეარცივოს.

ამ მხრივ, პირველ რიგში, ყურადღებას იპყრობს ლუხუმის სახე. ლუხუმი თავისი ხასიათით ქრისტიანული კაცთმოყვარეობის განსახიერებაა (ამას ხაზს უსვამს მისი დაპირისპირებაც ჯერ ხორეშაულთან და შემდეგ თუშების ბელადთან, ზეზვასთან).

¹ ვაჟა-ფშაველა, ტ. 5, გვ. 131.

ლუხუმს ებრალება თავისი მტრები, მაგრამ ეს ხელს არ უშლის მას, თავგანწირვით იბრძოლოს მშობელი ხალხის ინტერესებისათვის. ლუხუმი არის „ნამდვილი“ გმირი, თავისი ერის საუკეთესო სულიერი თვისებების მატარებელი. ის წმინდანის შარავანდელითაა მოსილი, თუმცა ცოცხალ ადამიანად რჩება ყოველთვის. ლუხუმის სულიერი სიფაქიზის ძალა იმდენად დიდია, რომ იგი ყველაფერს ანათებს და აკეთილშობილებს თავის გარშემო.

პოემა მთავრდება ზღაპრული ეპიზოდით. ლეგენდა, ზღაპარი აქ გამოყენებულია ისტორიული მოვლენის უფრო მკაფიო გახსნისათვის. ეს გამომდინარეობს ქანრის მოთხოვნილებიდან და ვაჟას მიერ გამოყენებული ხერხი, მართლაც სულის სიღრმემდე შემძვრელი ძალით მოქმედებს მკითხველზე (გველის ამბავი).

სისასტიკისა და სინაზის მოტივი, რომელიც მინიშნებულია პოემის შესავალშივე, თავის განვითარებას პოემა ლუხუმის ხასიათის შეპირისპირებაში ხორეშაულთან და ზეზვასთან.

„ბახტრიონში“, რომელიც მთლიანად კლასიკურ-ეპიკურ ნაწარმოებს წარმოადგენს, შეტანილია დრამატურგიული ელემენტებიც (დილოგის სახით). აქ პირველ რიგში საგულისხმოა ლაშქრის ტექსტი, რომელიც თავისი ფუნქციით ანტიკური ქოროს როლს ასრულებს. ეს სიახლოვე განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება, როდესაც კვირიას საეკვო საქციელზე მსჯელობისას, ლაშქარი ამა თუ იმ „ორატორის“ გამოსვლის შემდეგ შესაბამისად იცვლის აზრს.

განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს „ბახტრიონის“ კომპოზიციაში ბუნებას.

როგორც აღვნიშნეთ, მთები აქ ცოცხალი პერსონაჟის როლს ასრულებენ. აქ ვხვდებით სიმბოლიზაციის ხერხებს. მაგრამ ვაჟასთან სიმბოლიკა არ გულისხმობს, საგნის, ცხოვრებისეული მასალის სრულ მხატვრულ აბსტრაგირებას. სიმბოლურად გააზრებული საგანი ან მოვლენა, ამავე დროს, ინარჩუნებს თავის ცოცხალ, კონკრეტულ, ნივთიერ შტრიხებს.

„ბახტრიონში“ ბუნება განსაკუთრებით ამაღლებულად, განწმენდილი, ღვთაებრივი სახით არის დახატული:

გადაეფინა სამყაროს
ლოცვა-კურთხევა უფლისა...

ასეთივე ღვთიურ ნიშანს ხედავს ვაჟა იმ მომენტში, როცა ჯარი „ფიცით შეიკრება:“

მალლიდამ მკურთხებელი
თავზე დაადგათ ჯვარი...

გადმოღვა ბორბალოზედა
თავისუფლების მთვარეა... და სხვა.

საოცარი ლაკონიურობით არის აღწერილი „ბახტრიონში“ ცენტრალური ეპიზოდი — ბრძოლა (XV თავი). კადრები აქ კინემატოგრაფიული სისწრაფით ცვლიან ერთმანეთს.

რით უნდა იყოს გაპირობებული ეს გარემოება? ვაჟასთვის მთავარია არა თვით ბრძოლა, არა ბატალური სურათი, არამედ ადამიანთა მასის ფსიქოლოგია, რომელიც ამ ფონზე იხსნება. ამის გამო, ბრძოლის დედააზრი ცხადყოფილია უფრო გვიან, XVI თავში, „მასობრივი დიალოგის“, კითხვა-პასუხის ფორმით. ხალხური ზეპირსიტყვიერების ეს ხერხი აქ გამოყენებულია დიდი მხატვრული ოსტატობით.

საყურადღებოა წიწოლას სახე. მოღალატის (უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ბრძოლის ველიდან შიშით გაქცეული ჯარისკაცის) ხასიათი ვაჟას მიერ დახატულია განსაკუთრებული ექსპრესიულობით, რაც ამ პერსონაჟის შინაგან, ქვეცნობიერ კონფლიქტებზეც უნდა მიგვითითებდეს. წიწოლა თავს იხრჩობს. ბუნება მისდამი გულგრილია. მაგრამ ავტორის ტექსტში თითქოს ყრუდ ისმის სიბრალულის ნოტებიც:

მამა აღარ ჰყავ ბალებსა...

XIX თავი წარმოადგენს პოემის უძლიერეს ადგილს. ფანტაზია, ლეგენდა აქ თანდათან შედის ძალაში და სულ უფრო იპყრობს ჩვენს შეგნებას.

ვაჟას თანდათან გადავეყვართ რეალობიდან ლეგენდაში. ეს გადასვლა ისეა შემზადებული და ისეთი თანდათანობით ვითარდება, რომ ჩვენ ვერც კი ვამჩნევთ თვისობრივ ცვლილებას წარმოსახულ მოვლენებში:

- I ზედ გადააწვა მკერდზედა,
წყულულსა ულოკდა ენითა,
- II თან მკერდს უსველებს მხედარსა
ტრემლების ჩამოღენითა.
- III საკმელსაც თვითონ უზიდავს,
ასმევს წყალს ლალის მთისასა,
- IV ღამღამ ზღაპარსაც უამბობს
ორის ობოლის ძმისასა.

მითოლოგიური ფენა პოემისა განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება ლაშარის ჯვრის გამოცხადების ეპიზოდში. აღსანიშნავია, რომ აქ ვაჟა მიმართავს საინტერესო პოეტურ ხერხს: „გამოცხადება“ უშუალოდ არ არის აღწერილი. ლაშარის ჯვარს ხედავენ მხედრები და ერთმანეთს უზიარებენ თავიანთ შთაბეჭდილებას. ობიექტური მოვლენის ამგვარი გამეშვებული აღწერა დამახასიათებელია კლასიკური ეპოსისათვის (ამ თვალსაზრისით ლესინგი ჰომეროსული აღწერის ტიპურ ნიმუშად თვლიდა იმ ადგილს, სადაც ტროელი მოქალაქენი მშვენიერი ელენეს სილამაზეზე მსჯელობენ). მაგრამ ვაჟასთან ეს ხერხი ახალ აზრობრივ დატვირთვასაც იძენს. გამეშვებულ აღწერას ის მიმართავს იმ მიზნითაც, რათა უფრო დამაჯერებელი გახადოს ირეალური (მითოლოგიური) ელემენტი. აქ, დასაშვებია ისეთი ეფექტიც, რომლის შედეგად მკითხველმა „გამოცხადების“ მთელი სურათი შეიძლება გაიზაროს, როგორც მხედრების მირაჟი. მაგრამ ინტონაცია, რომლითაც უკანასკნელნი ერთმანეთს აუწყებენ დანახულით აღძრულ შთაბეჭდილებებს, ასეთ სავარაუდო შემთხვევაშიც კი მთლიანად ინარჩუნებს მითოლოგიური ელემენტისადმი სრულ რწმენას.

„ბახტრიონი“ ეროვნული ჰეროიკული ეპოპეის სრულყოფილი ნიმუშია XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში. მისი ქეშმარიტი გმირი ქართველი ხალხია — თავისუფლების მოსაპოვებლად, სამართლიანი შურისგების აღსასრულებლად ამხედრებული ერი, რომლის კოლექტიური სულისკვეთება აქ განსაზღვრულია დემოკრატიული წიაღიდან გამოსული პერსონაჟების გმირულ სახეებში. ეს უკანასკნელნი მყარი სულიერი წყობით, ხასიათების ეპიკური მთლიანობით გამოირჩევიან. ხალხის, ეროვნული კოლექტივის დემოკრატიული სული და თვითშეგნება თავის გამოხატულებას პოეზებს ამ ნაწარმოების პოეტურ სტილშიც, მხატვრული აზროვნების იმ ძირითად კომპონენტებში, რომლებიც ორგანულად არიან დაკავშირებული ფოლკლორული პოეტიკის სპეციფიკურ ფორმებთან.

თუ „ბახტრიონი“ ვაჟას პოეზიაში „წმინდა“ ეპიკური ნაკადის დამავიკრებელი, სრულყოფილი ნაწარმოებია, „აღუდა ქეთელაური“ ჩვენ წარმოგვიდგება იმ პოემად, რომელიც თავისი შინაარსით და ფორმით ახალ პერსპექტივას ხსნის პოეტის შემოქმედებით ევოლუციაში.

„აღუდა ქეთელაურიც“ (1888 წ.) ვაჟას პოეტური შედეგების რიგს განეკუთვნება. ხალხური პოეზიის წყაროებთან უაღრესი სიახლოვე და ამავე დროს, ღრმა შემოქმედებითი დამოკიდებულება ფოლკლორული მასალისადმი, შინაარსის ქეშმარიტი ხალ-

ხურობა, ერთის მხრივ, ხოლო, მეორეს მხრივ, ფორმის ფაქიზი გრძნობა, დახვეწილი ოსტატობა, რომელსაც, სხვათა შორის, საფუძვლად უდევს მსოფლიო ლიტერატურის უმნიშვნელოვანეს ძეგლთა ღრმა ცოდნაც, განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლინდა ამ პოეტურ ნაწარმოებში.

„ალუდა ქეთელაურის“ არქიტექტონიკა იმდენად საინტერესოა, რომ იგი დაწვრილებით ანალიზს მოითხოვს.

პოემა იწყება ამბით, „ინფორმაციით“, რომელიც მაქსიმალური სიზუსტით ასრულებს ექსპოზიციის როლს.

მაცნე მოიდა შატილსა:

— ქისტებმა მოგვეცეს ზიანი...

აქედან ავტორი პირდაპირ გადადის ალუდა ქეთელაურის — პოემის მთავარი გმირის დახასიათებაზე.

ალუდა ქეთელაური

კაცია დავლათიანი,

ბევრს ქისტს მაჰრა მარჯვენა.

სცადა ფრანგული ფხიანი... და სხვ.

ხალხური ეპოსისთვის დამახასიათებელი ეს ხერხი აქ გამოყენებულია ბუნებრივად, თითქმის ყოველგვარი ტრანსფორმაციის გარეშე.

ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში იღებს აგრეთვე სათავეს ასეთი ფორმა თხრობისა:

ეს რომ ალუდამ გაიგო,

თოღს დაუპირა ტალიო...

ალუდა მისდევს ღიღღველთა კვალს. აქედან თხრობა თანდათან უფრო დაწვრილებით ხასიათს იძენს. ალუდა შიღის ცისკრისას, გარიჟრაჟზე; პოემაში მინიშნებულია ფონი მოქმედებისა:

გაჟენებისას ქიუხში

შურთხმა დარეკა ზარიო.

ძალღებ კი სძინავთ თეოზე,

ჯერ არ გაშლილა ცხვარიო.

ალუდა თოფის პირველივე გასროლით კლავს მუცალის ძმას. ამის შემდეგ იწყება ალუდას და მუცალის ორთაბრძოლა. პოემაში ეს ერთ-ერთი უძლიერესი ეპიზოდია.

ორთაბრძოლა გადმოცემულია ორიგინალური ხერხით: მთა-

ვარი ადგილი აქ უჭირავს დიალოგს, რომელსაც პარალელურად მიჰყვება ავტორის ტექსტი (პოეტური რემარკების სახით).

ყოველ გასროლაზე ერთი მოწინააღმდეგე ეკითხება მეორეს:

— არა გპირსა, რჯულ-ძაღლო?

პასუხი ჩვეულებრივ ასეთია:

— ნუ გგონავ, მპირდეს, რჯულ-ძაღლო!

ასეთი ტავტოლოგიური მიმართვა ხაზს უსვამს მოქმედების რიტმს, მოძრაობების გამეორებას, ამავე დროს, ამ სიტყვებით მტრები თითქოს ანთებენ ერთმანეთს.

„რჯულ-ძაღლო“ იძლევა აგრეთვე მუცალისა და ალუდას ფსიქოლოგიური კიდილის გასაღებს: ისინი ერთმანეთს ებრძვიან და ეჯიბრებიან არა მხოლოდ, როგორც ვაჟკაცები, არამედ, როგორც სხვადასხვა რწმენის სხვადასხვა „უფლის“ მსახურები.

თვითეულს უნდა დაამტკიცოს თავისი რწმენის უპირატესობა:

— არა სპირს, არა, რჯულ-ძაღლო,
უმასა გუდანის ჯერისასა,
გამმარჯვედ ჯვარი დაჰყვების,
ძალს შახვეწებს ღვთისასა.

ბრძოლა მთავრდება მუცალის სიკვდილით, რომელიც მომხიბლავად არის აღწერილი. ეს არის ვაჟკაცის სიკვდილი და მასში რაღაც პირველყოფილი ველური გრაცია იგრძნობა:

მუცალს არ სწადის სიკვდილი,
ფერს არა ჰკარგავს მგლისასა,
მაჰგლეჯს, დაიფეეს წყლულშია,
მწვანეს ბალახსა მთისასა.
ერთიე ესროლა ალუდას,
ხანს არა ჰკარგავს ცდისასა.
თოფიე ალუდას გაღუგდო,
ერთს კიდევ ეტყვის სიტყვასა:
— ეხლა შენ იყოს, რჯულ-ძაღლო,
ხელს არ ჩავარდეს სხვისასა.

„რჯულ-ძაღლო“ ამ კონტექსტში სრულიად სხვა (თითქმის ინტიმურ) ელფერს იძენს. ამავე დროს აქ ყველაფერი დინამიკაში ხვდება, ზედმეტი ფსიქოლოგიური დეტალებისა და წიაღსვლების გარეშე.

ალუდას მთელი შემდგომი მოქმედება თითქოს თავისებური რეაქციაა, თავისებური „განმუხტვა“ იმ დაძაბული, უინიანი შერ-

კინების შემდეგ, რომელიც ჩვენს თვალწინ მოხდა და აქ მისი ხასიათი სრულიად მოულოდნელი კუთხით იხსნება:

აღუდას თოფი არ უნდა,
ატირდა როგორც ქალიო...

განსაკუთრებით მოულოდნელია თავისი შინაარსით და ინტონაციით აღუდას მიმართვა მუცალისადმი:

ვაქაცო, ჩემგან მოკულო,
ღმერთმა გაცხონოს მკვდარიო,
მკლავზედავ გებას მარჯვენა.
შენზედ ალალი არიო.
კარგი გყოლია გამღელი,
ღმერთმ გიღლეგრძელოს გვარიო!

ეს არის ხალხურიდან ნაწარმოები „დატირების“ ფორმა, რომელიც ვაჟას სხვა პოემებშიც გვხვდება, მაგრამ აქ განსაკუთრებულია, პარადოქსულია ის, რომ გმირს ტირის მისივე მკვლელი. ეს ანიჭებს ამ ტრადიციულ ფორმას ფსიქოლოგიურ და მხატვრულ სიმძაფრეს.

აღუდას დაბრუნებას წინ უძღვის ბუნების სურათი, რომელიც მკაცრი და, ამავე დროს, ამაფორიაქებელი, საგანგაშო განწყობილებითაა გამსჭვალული:

მზემ აიწია ცაზედა,
ნისლებ დაწირეს ხეები,
მისჯარებიან ცის კიდეს
კავკასიონის დევეზი.

აშლილან სანადიროდა
ქორებ, ფრინველთა მღევლები,
სოენი არწივებს მასღევენ,
მუქთად ჰამისთვის მხლებლები.

ამის შემდეგ, ბილიკზე გამოჩნდება აღუდა, რომელიც აქ „გაუცხოებულია“ (XIX საუკუნის ქართული ეპიკისთვის დამახასიათებელი ხერხი). მისი განწყობილება გამომეტყველების საშუალებით არის გადმოცემული:

ყმა მოდიოდა გორი-გორ,
არ ეწონება თავია,
პირს დასწოლია ნისლები,
გულით ნადენი, შავია.

აღუდას გავლას თან სდევს მსჯელობა მთის ადათ-ჩვევებზე, კერძოდ, სისხლის აღების კანონზე, რომელსაც თითქოს უშუალო

კავშირი არა აქვს მომხდარ ამბავთან. ავტორი თითქოს ერთი წუთით განზე დგება, რათა შემდეგ კვლავ დაუბრუნდეს პოემის სიუჟეტს. ამას თან სდევს ხედვის წერტილის გადაადგილება. მთხრობელი თითქოს წინ უსწრებს ალუდას და შატილში ხვდება მას. ამ მომენტიდან მოქმედების აღწერა მიმდინარეობს შატილიონთა პოზიციიდან. ალუდა ჰყვება მუცალის მოკვლის ამბავს, ე. ი. იმას, რაც ჩვენ უკვე ვნახეთ. იგი ხაზს უსვამს მუცალის გმირობას, შეუპოვრობას; მას შეუმჩნევია, რომ მუცალს არ უნდოდა სიკვდილი და რომ სიკვდილის წინაც რჯულს უგინებდა მას:

ნატყვიარს ბრძამით იფევლა,
ისრე დალია სულია...

ალუდა ხევსურებს ამცნობს, როგორ გარკვევით გაიგო მან საკუთარი გულის სწა მუცალის მოკვლის შემდეგ:

გული გამიწყრა, არა ჰქნა,
რაც საქნელია ძნელადა:
„დაე, დააკლდეს სახელსა,
მე გირჩეენივარ მრჩევლადა“.

ალუდა ლაპარაკობს გულზე, როგორც ცოცხალ არსებაზე. საქმე ისაა, რომ ამის შემდეგ პოემის გმირი ადათ-ჩვეულებების, ტრადიციების, თემური სიბრძნის ნაცვლად თავის ერთადერთ მრჩევლად მართლაც საკუთარ გულს მოიხმობს.

ხევსურები ზურგს აქცევენ ალუდას. ისინი სიცრუეს სწამებენ მას.

მინდია შეიტყობს ამას და გადაწყვეტს შეამოწმოს ალუდას ნამბობის სიმართლე.

პოემის III თავი იწყება პეიზაჟით. ეს არის „მითოლოგიური“ პეიზაჟი, გაცოცხლებული სულებით. ხეებში დევები ეხეტებებიან, საფლავებიდან გამოდიან მიცვალებულნი და წყნარ სიმღერას იწყებენ. ვაჟას მიერ დახატული სურათი საოცარი სევდის, მწუხარების, მიუსაფრობის განწყობილებას იწვევს მკითხველში.

გმირი სიზმარს უყვება დედას: ალუდას, რომელმაც პირველად დაინახა თავის მტერში ადამიანი, სტანჯავენ სიზმრები, ადამიანი მან დაინახა იმის გამო, რომ მის მიერ მოკლული მტერი ვაჟაკატურად მოიქცა. მოხიბლა იგი თავისი მოქმედებით.

ალუდას ვერ მოუშორებია თვალიდან ერთი დეტალი.

ეფინა ნატყვიარშია
ლეგა საფევი ბრძამისა...

ის გამუდმებით ხედავს მის მიერ მიყენებულ კრილობას.

მუცალი სიზმარში სიკვდილს თხოვს ალუდას. მას სიკვდილი უნდა და ვერ კვდება, ხელმეორედ მოკვლას თხოულობს.

ალუდას ებრალება მუცალი, ვერა და ვერ ურიგდება მის წასვლას ამქვეყნიდან.

ასე იღვიძებს თვით ალუდაში ახალი ადამიანი, გაცილებით უფრო მაღალი, უფრო მგრძობიარე და დახვეწილი სულიერი წყობის პიროვნება, ვიდრე იგი აქამდე იყო და მას ველურობად, ბარბაროსობად, უადამიანობად წარმოუდგება ის წესი, რომელსაც ადრე ერთგულად ასრულებდა.

ამას მოასწავებს მისი მეორე კოშმარი — ადამიანის ხორცის ჭამისა. ეს უკანასკნელი თითქმის ნატურალისტური სიზუსტით არის აღწერილი (ულვაშების საკმაზით შენელებული ხორცი და სხვა) და ამის გამო, შეშზარავ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

მინდია ბრუნდება მუცალის მარჯვენით. ტუქსავს ახალგაზრდა შატილიონებს და ალუდასთან მიაქვს მოჭრილი ხელი. ალუდა არ იღებს მარჯვენას. სწორედ აქ იწყება მისი ამბოხი:

„წესი არ არის მტრის მოკლა,
თუ ხელ არ მასპერ დანითა“,
ვაი, ეგეთას სამართალს,
მონათლულს ცოდვა-ბრალითა.

ალუდა რწმენას კი არ გადაუდგება, სამართლიანობის იდეისადმი სკეპტიციზმით კი არ იმსკვალება, პირიქით, კეშმარიტი რწმენისა და „სამართლის“ ღალატად თვლის ხელის მოჭრას.

ხატობა, რომელიც V თავში არის აღწერილი, დასრულებულ დრამატულ ეპიზოდს წარმოადგენს. ალუდას და თემის შეჯახება აქ თავის კულმინაციას უახლოვდება.

აქ განსაკუთრებით აღსანიშნავია, როგორ მოაქვთ ბავშვებს ყორნისთვის წართმეული მუცალის გაქმმარი მარჯვენა, რომელსაც ხევისბერი ბერდია ძალს უგდება. ძალი პირს არ ახლებს ძვლებს და ამას ბერდია თავისი სიტყვების მოწმობად იყენებს („ძალი ძალის ძვალს არ სტეხსო“).

ეს სურათი განსაკუთრებით ამძაფრებს ალუდას სულიერ კრიზისს.

მხატვრული თვალსაზრისით ეს არის უზუსტესი დეტალი.

VI თავი (ალუდას ოჯახით წასვლა შატილიდან) ყველაზე ძლიერი ადგილია პოემისა.

ბუნება აქ სისასტიკის სიმბოლოა, ოღონდ არა განყენებული

სიმბოლო, არამედ კონკრეტული შტრიხებით და საღებავებით გა-
დიდრებული.

ღედის ჩივილი წყდება ალუდას სტოიკური სიტყვებით: „ღიაც-
ნო, ნუ ხართ ყბედადა“. მაგრამ თვითონ ალუდა ერთგზის მაინც
თავს ვერ იმაგრებს და მთელ თავის სინაზეს, სულიერ სიჩვილს
ავლენს თავისი მამულის მიმართ:

ერთხელ მაუნდა ალუდას,
ერთხელ მობრუნვა თავისა;
„მშვიდობით, საჭიხვევო,
გამახარელო თვალისა!
მშვიდობათ, ჩემო სახ-კარო,
გულში ამშლელი ბრალისა!
მშვიდობით, ჩვენო ბატონო,
ყმათად მიმცემო ძალისა!“

პოემა მთავრდება აღწერით: ალუდა მიდის და ყველაფერი
თავდება... ყველაფერს ფარავს თოვლი, სასტიკი, ცივი თოვლი.
ალუდას კვალი უჩინარდება სამუდამოდ.

ეს გრძნობა გაძლიერებულია ერთი დეტალით:

გაღვიდნენ, ქედი გადავლეს,
თხრილი აღარ ჩანს კვალისა,
ერთი მაისმა შორითა
მწარე ქვითინი ქალისა.

ასეთია მოკლედ „ალუდა ქეთელაურის“ შინაარსი და პოეტუ-
რი კომპოზიცია.

მას შემდეგ, რაც რომანტიზმმა საბოლოოდ დაარღვია კლასი-
კური პოემის საუკუნოვანი კანონზომიერებანი და მას ლირო-ეპი-
კური ჟანრი დაუპირისპირა, მას შემდეგ, რაც ითქვა ცნობილი
სიტყვები: «Век миновал эпических поэм», ვაჟა-ფშაველა ქმნის
თავის ეპიკურ ნაწარმოებებს და, როგორც მხატვარი, ამ ჟანრის უკვ-
დაკაზს ასაბუთ უს.

მაგრამ შეცდომა იქნებოდა იგვეფიქრა, რომ ვაჟას პოემები
ღროისა და სივრცის გარეშე წარმოიშვნენ.

მართალია, მისი ხასიათების უმრავლესობა — ეპიკური ხასია-
თებია, მაგრამ, ამავე დროს, ისინი თავისი ფსიქოლოგიური
მდგომარეობით უკვე განსაკუთრებულ, უჩვეულო პირობებში
არიან ჩაყენებულნი და განსაკუთრებულ შინაგან ძვრებს განიცდიან.

ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ერთი რიგი ხასიათებისა, რო-
მელთა სათავეში ალუდა ქეთელაური დგას (ამ რიგს განეკუთვნე-
ბიან მინდია „გველის მკამელიდან“, ჯოყოლა და ალაზა „სტუმარ-
მასპინძელიდან“ და ნაწილობრივ მონადირე „მონადირიდან“).

ეპიკური ხასიათი გულისხმობს გმირის ხასიათის სიმრთელეს, მთლიანობას, მისი ნებისა და მოქმედების ურთიერთშეთანხმებას, შეგნების სისალეს, ნათელ მიზანდასახულობას, რასაც თავის პირველ მიზეზად. პირველ სათავედ უდევს გმირის შეგნების განუყოფელი კავშირი მასის შეგნებასთან.

პირადი და საზოგადო, ეპიკურ ხასიათში, ორგანულ მთლიანობას წარმოადგენს.

როგორც ცნობილია, რომანტიზმმა, რომელმაც ყურადღების ცენტრში ძლიერი ვნებით შეპყრობილი, „განსაკუთრებული“ ინდივიდი დააყენა, უარყო ეს მთლიანობა.

რომანტიკული პოემისთვის ტიპურ კონფლიქტს წარმოადგენს უთანხმოება პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის, რაც განსაკუთრებით მკაფიოდ ბაირონის პოემებში გამომჟღავნდა.

აღუდა ქეთელაური და მინდია მწვავე უთანხმოებაში იმყოფებიან მასასთან, მის შეგნებასთან, მაგრამ ეს მაინც არ არის რომანტიკული კონფლიქტი, რადგან აქ პიროვნება გამოდის არა თავისი ინდივიდუალური „მეს“ ინტერესთა დასაცავად, არა თავის ზებუნებრივი, განსაკუთრებული ადგილის დასამტკიცებლად, არამედ ადამიანური სიკეთის, ჭეშმარიტების, სიმართლის სახელით. აღუდა ქეთელაური მაღალი ჰუმანიტური შეგნების მატარებელი გმირია, მინდიაც უაღრესი ჰუმანიზმის პოზიციებზე დგას. დრომოკმულ ტრადიციებზე მაღლა მდგომი ჰუმანიტური პრინციპებით ხელმძღვანელობს ჯოყოლაც.

აღუდა ქეთელაურის სახე განსაკუთრებით საინტერესოა ერთი თვალსაზრისით.

აქ, ეპიკური ხასიათი, თუმცა ბოლომდე ინარჩუნებს თანმიმდევრულობას, მაგრამ, ამავე დროს, მწვავე შინაგან კრიზისს განიცდის.

გმირი იწყებს მსჯელობას. მისი ხასიათი ნაჩვენებია აქ არა მხოლოდ მოქმედებაში, არამედ შინაგანი მძაფრი რეფლექსიის მდგომარეობაშიც. ეს უკვე ახალ თვისებას წარმოადგენს ეპიკური პოემისათვის.

ამით არის გამოწვეული ეპოსში ლირიკული ელემენტების ინტენსიური შეტანა. ლირიკა აქ ასრულებს გარკვეულ ფუნქციას: ის ხსნის გმირის სულიერ სამყაროს, რადგან მხოლოდ ეპიკურ თხრობას უკვე აღარ ძალუძს მისი მთლიანი დახასიათება.

აღუდას ხასიათის გაგება უკვე შეუძლებელია მხოლოდ მისი მოქმედების მიხედვით.

ამრიგად, ფორმალურად ვაყას პოემებში ჩვენ შევნიშნავენ

იმგვარ სახეცვლილებებს, რაც ახალი რომანტიკული პოემისთვისაა დამახასიათებელი. ვაჟა, როგორც მხატვარი, უთუოდ იყენებს ახალი პოემის გამოცდილებას, მაგრამ აქვე ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ვაჟასთან ამ სახეცვლილებების შინაარსი პრინციპულად თავისებურია.

ლირიკა „აღუდა ქეთელაურში“ მთლიანად ეპიკური საწყისისადრია დაქვემდებარებული. ამის გამო, ვაჟას ეს პოემაც ეპიკური პოემაა უპირატესად, რომანტიკული პოემისაგან მკვეთრად განსხვავებული.

„აღუდა ქეთელაურში“ არსებითად ვერ ვხვდებით საკუთრივ ლირიკულ გადახვევებს. გმირის მონოლოგი აქ მთლიანად თავსდება ეპიკური თხრობის ჩარჩოებში, მიუხედავად იმისა, რომ მისი აქცენტი შესამჩნევად გაძლიერებულია.

მთავარი აქ მაინც ისაა, რომ გმირი, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, მიუხედავად მისი შინაგანი კრიზისისა, მაინც ინარჩუნებს ეპიკური ხასიათის მთელ რიგ ძირითად თვისებებს; აღუდა ქეთელაურისათვის უცხოა შინაგანი გაორება, მერყეობა, სისუსტე. ის ჭიუტი, შეგნებული თანმიმდევრულობით მისდევს თავის მიერვე აღმოჩენილ ქეშმარიტებას და მას ეწირება.

გმირის შეგნებამ წინ გაუსწრო მასის შეგნებას. ეს მოხდა ნაადრევად, მაგრამ აქ თითქოს იგულისხმება, რომ ეს არის მომავალი რწმენა თვით მასისა. მასა უნდა დაეწიოს გმირს, რომელიც წინამავლის როლში აღმოჩნდა. ასეთია მათი პოტენციური ერთიანობის საფუძველი.

ამრიგად, პიროვნებისა და მასის უთანხმოება ვაჟასთან მოკლებულია რომანტიკულ ანტაგონიზმს.

ანალოგიურ საკითხზე შეჩერება ჩვენ მოგვიხდება ვაჟას სხვა პოემების, კერძოდ, „გველის მჭამელის“ განხილვის დროსაც. აქ უნდა ითქვას მხოლოდ ერთი: „აღუდა ქეთელაურის“ შინაარსი თავისი კონცეფციით უშუალოდ გამომდინარეობს კონკრეტული ლოკალური მასალიდან. მთის წესი, პატრიარქალური ადათ-ჩვეულებანი — აი, ის ზღუდე, რომელიც წინ ეღობება გმირის სულისკვეთებას. ამით არის გამოწვეული კონფლიქტის ორგანულობა.

მაგრამ ვაჟას პოემა განუზომლად დაცილებულია ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ შეზღუდულობას.

ამ პოემის დედააზრის სწორი გაგება შესაძლებელია მხოლოდ ეპოქის პროგრესული, ჰუმანისტური იდეების შუქზე. უფრო მეტიც, აღსანიშნავია, მისი შინაარსის გარდუვალი, „მარადიული“ ხასიათი.

„აღუდა ქეთელაური“ დღესაც გვაღელვებს, დღესაც არ კარგავს თავის ჰუმანისტურ აქტუალობას და ალბათ, სამუდამოდ შეინარჩუნებს ასეთი ზემოქმედების ძალას, ვიდრე ადამიანურ საზოგადოებაში არსებობს მტრობა, კლასობრივი, ეთნიკური, სახელმწიფოებრივი თუ სარწმუნოებრივი წარმოშობის ფანატიზმი და ურთიერთდაუნდობლობა.

„სტუმარ-მასპინძელი“ (1893) თავისი შინაარსით „აღუდა ქეთელაურს“ ემიჯნება. აქაც მასალა მკაცრად ლოკალურია, მაგრამ მხატვრული განზოგადება ღრმა და ფართო შინაარსის მსოფლმხედველობრივ განზოგადებას წარმოშობს.

სიკეთე, რომელიც, ვთქვამთ, ადამიანის სულის არსებით თვისებას წარმოადგენს, აქაც შეურიგებელ წინააღმდეგობაში ექცევა ადამიანთა მიერვე მტრობის, ურთიერთანტაგონიზმის შედეგად შემუშავებულ არაადამიანურ, ანტიჰუმანურ კანონებთან.

პოემის მთავარი გმირის სახე არსებითად ეპიკურია. ზვიადაურის გმირული, პეროიკული ხასიათი თვალსაჩინოდ იხსნება პირველსავე ეპითეტში, რომელსაც ხალხი ხმარობს მის მიმართ:

მოუკლავთ ზვიადური,
ციო ჩამოსული სვეტადა...

ზვიადაურის ხასიათის შინაგანი სიძლიერე გამომდინარეობს მისი შეგნების ორგანული, განუყოფელი ერთიანობიდან თავისივე კუთხის წარმომადგენელთა შეგნებასთან.

მისი მოქმედების პათოსიც სიძულვილი მტრისადმი. ეს სიძენს არტისტიზმს მის სიკვდაულს. ზვიადური იმარჯვებს: სიკვდილით ჩაგრავს თავის მტრებს. ამით არის გამოწვეული ქისტების უკმაყოფილება. მათ ვერ მიაღწიეს საწაღელს. ზვიადაურის სული ხელუყოფელი დარჩა.

განსაკუთრებული მხატვრული ოსტატობით არის აღწერილი პოემაში ზვიადაურის მსხვერპლად შეწირვა. ზვიადური მხოლოდ ერთ ფრაზას იმეორებს: „ძალ იყოს თქვენის მკვდრისადა!“ ეს მისი სულიერი შეუვალლობის გამომხატველი ფრაზაა, რომელიც უმწეო აღშფოთებას იწვევს ქისტებში — უმწეოს, რადგან მათ არაფრით არ შეუძლიათ სამაგიერო უზღონ ზვიადურს, გარდა სიკვდილისა. მტრისაგან სიკვდილი კი ზვიადაურისთვის თანდაყოლილი ინსტინქტით გაიოლებული, შინაგანად თითქმის უმტკივნეულო ხვედრია. იგი ზიზღნარევი გულგრილობით შესცქერის მას.

ქისტების საქციელში ჯერ გაბოროტება ქარბობს. უფრო გვიან მათი აღშფოთება თავისებურ აღტაცებაში და სინანულში გადადის. მაგრამ საბოლოოდ მაინც ტრადიციული შეგნება იმარჯვებს.

ზვიადურის დაღუპვის საბაბი მისი შეცდომაა: ის ერთი წუთით დანებდა ადამიანურ იმპულსს — სტუმრად ეწვია თავის მტერს. თუმცა, უნდა ითქვას, ჯოჯოლასაგან განსხვავებით, მთლიანად არ გაუღია მისთვის გულის კარი. ის ცრუობს კიდევაც, მაღავეს თავის ვინაობას და ეს სიცრუე უთუოდ ეპატიება, რადგან მის წინ პოტენციალური მტერია.

ამრიგად, ზვიადურის ხასიათი ეპიკური ხასიათია. მისი დრამატული აღსასრული არა შინაგანი, არამედ გარეშე მიზეზებით არის გამოწვეული.

თვით მის ხასიათში დრამატიზმის მისხალიც არ მოიპოვება, რადგან არსებითად მას არ გააჩნია შინაგანი წინააღმდეგობები. იგი იღუპება ფიზიკურად, ხოლო მის სულს ერთი ბზარიც არ აჩნდება.

ჯოჯოლას და ალაზას (განსაკუთრებით უკანასკნელის) ხასიათები გაცილებით უფრო რთულია. აქ ნამდვილ გაორებაზე შეიძლება ლაპარაკი.

ალაზას სახე უძლიერესია ვაჟას მიერ შექმნილ ქალთა სახეებს შორის. ამ სახეს თან ახლავს მეტად მნიშვნელოვანი აზრობრივი დატვირთვა. ამავე დროს, ეს არის მხატვრულად სრულყოფილი, ფსიქოლოგიურად უტყუარი, ცოცხალი სახე. მთელი თავისი იერი ალაზა თითქოს ცხოვრებისეული რომანტიკის, იდეალურის განსახიერებაა.

ალაზას ქალური უშუალობის დასახასიათებლად განსაკუთრებით ზუსტია პოემის ის ადგილი, სადაც იგი ქმარს უტყდება თავის ცოდვაში:

— რა დავიძალო, ჯოჯოლავე,
ან რად შემრისხავ თქმისადა? —
ეტყოდა ცოლი და ნაზი
თრთოლა მიეცა ხმისადა: —
ცრემლები შემიწირია
იმ შენი მეგობრისადა.

მხატვრული გააზრების თვალსაზრისით ბრწყინვალეა XIII თავი. ალაზას მწუხარება აქ გადმოცემულია ხალხური პოეზიისათვის დამახასიათებელი დიალოგის ხერხით.

— უცხოს კაცისა მოზარევ,
ხევსურთ მოგიკლეს ქმარია.
წადი, იტირე, ალაზავ,
სამარეს მიაბარია...

— შენს მტერსა ისეთი ყოფნა,
რო ჩემი ყოფნა მწარისა.. და სხვა.

„სტუმარ-მასპინძელში“, ისევე, როგორც „ბახტრიონში“, თვალნათლივ იგრძნობა, რომ თხრობა აქ სახალხო მთქმელის პირით წარმოებს. ამას მოწმობს, კერძოდ, ისეთი ადგილები, სადაც ხალხური სიბრძნე მისი „პირველქმნილი“ სახით წარმოგვიდგება:

სიკვდილსა გლოვა უხდება,
მკვდარს ძმას — ტირილი დისაო,
ტყესა — ხარ-ირმის ნაფრენი,
ზოგ დროს — ყმული მგლისაო,

ვაჟკაცსა — ომში სიკვდილი,
ხელში — ნატეხი ხმლისაო,
ომს — ლხინი გამარჯვებულთა
და დამარცხება მტრისაო.

სახალხო მთქმელის („რაფსოდის“) აზროვნებისათვის დამახასიათებელი შტრიხი აშკარად ჩანს აგრეთვე „სტუმარ-მასპინძლის“ ამგვარ სენტენციებში:

ფარო, ნუ ჰმტყუვნობ გორდასა,
შენა ხარ მაგის ჯალაფი... და სხვა.

საერთოდ, მედიტაციური ელემენტი ვაჟას პოემებში უფრო მყარი და სადაა, ვიდრე მის ლირიკაში — იმ ლექსებში სადაც ის პირველი პირით გვესაუბრება. მაგალითად, მსჯელობა სიკვდილზე, რომელიც VI თავში წარმოებს, ძირითადად ეთანხმება ვაჟას აზრებს სიკვდილ-სიცოცხლეზე, მაგრამ თავისი ფორმით იგი სახალხო მომღერლის აზროვნებისა და მეტყველების ლაპიდარულ, მაქსიმალურად გაუბრალოებულ სტილს ემორჩილება:

ვერ გვიხნის სიკვდილის მეღალით
ძალა, ვერც სიტყვა ცბიერი.
ბუნების ცოდვა ესაა,
მუდამ საწყენი ჩემია:
ავსა და კარგსა ყველას ჰკლავს,
არავინ გადურჩენია.

„რაფსოდული“ საწყისი თავს იჩენს ბუნების სურათების თავისებურ გააზრებაშიც. მაგრამ აქ განსაკუთრებით მკაფიოდ იგრძნობა შემოქმედებითი დამოკიდებულება ხალხური პოეტიკის პრინციპებთან. მაგალითად, „სტუმარ-მასპინძელში“ გამოყენებუ-

ლია ვაჟასათვის დამახასიათებელი ფოლკლორული მოტივი: ბუნება გლოვობს გმირს. ოღონდ აქ ეს ტრადიციული გლოვის სურათი გამდიდრებულია ორიგინალური დეტალებით (ისევე, როგორც ყველგან, ვაჟა ფოლკლორული პოეტიკიდან სესხულობს პრინციპს და არა შტამპადქცეულ დეტალებს):

ზვიადაურსა გლოვობდა
შფოთვა და ბორგვა მთისაო...

განსაკუთრებით შთაბეჭდავია პოემაში „მკვდრების წყრომისა და ჩივილის“ აღწერა. „ლეგენდა“ (მითოსური ნაკადი) სავესებით რეალური სურათის სახით წარმოგვიდგება. ამ შემზარავ სანახაობას ბუნების შესატყვისის სანახაობა აქვს ფონად:

აჩქარებული ღრუბლები
ცის პირზე გაღმოდოღენ...

ღრუბლების ჩქარი დინება, შუქის და ჩრდილის მალი-მალ ცვლა შესაფერის განათებას იძლევა სიზმარეული შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად.

ბუნების სურათი, რომლითაც პოემა იწყება, იმთავითვე დაძაბულ განწყობილებას ქმნის, ეს ჩვეულებრივი ხერხია ვაჟასათვის:

ბნელს ხევზე მოჰყევს მდინარე,
გულამღვრეული ჭავრითა...

თითქოს მთელი სამყარო „გულამღვრეულია“ ჭავრით, მტრობით, სიძულვილით. ეს გრძნობები ამღვრევენ ადამიანის სულის ანკარა სათავეებს.

აღსანიშნავია ერთი ხერხი, რომელსაც ვაჟა პოემის დასაწყისში მიმართავს გარემოს აღწერისას; ის ჯერ საერთო პლანს გვიჩვენებს შორიდან — „გაღმა ჩანს ქისტის სოფელი, არწივის ბუდესავითა“; თანაც ეს საერთო პლანი გაბუნდოვანებულია ნისლით (რომელსაც „სოფლის თავს სძინავს“). დეტალები ჩნდება უფრო გვიან, როდესაც ჯოჯოლა და ზვიადაური სოფელში შედიან:

მოვიდნენ, კოშკები დაჩნდა,
აქა-იქ ჰყეფენ ძაღლები;
კარებში იცქირებიან
ცნობისმოყვარე ბაღლები,
დაეტყო ცხადად კლდის მსგავსად
სიპით ნაგები სახლები.

მეტაფორას („არწივის ბუდეს“) ცვლის კონკრეტული, დეტალიზებული სურათი. საგნები ახლოვდებიან და ჩვენ მათ უკვე ფარ-

თო პლანით ვხედავთ. ასეთი „კინომატოგრაფიული“, თანდათანობითი მიახლოება აღსაწერ გარემოსთან დამახასიათებელი ხერხია ვაჟასათვის. აქ, განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ვაჟას ბრწყინვალე პლასტიკური ოსტატობა. მისი გმირები მარადიულობის მკვიდრი ქანდაკებებივით გამოიყურებიან. სურათი ფსიქოლოგიურად ზუსტია და ამავე დროს, მხატვრული თვალსაზრისით უნაკლოდ შესრულებული. საბოლოოდ, გარემო ჯანლით იფარება, თითქოს ყველაფერი სიბნელემ შთანთქა და უბრალო თვალისთვის რისიმე განჭვრეტა შეუძლებელია, მაგრამ პოემა მთავრდება დეტალით, რომელიც მის ფინალს სინათლით ავსებს. ეს არის მთის მშვენიერი დედოფლის პირიმზის სახე:

და უფსკრულს დასცქერს პირიმზე
მოღერებულის ყელითა.

უფსკრულში კი მდინარე „მიქანავს ხველითა“... მდინარის მჭექარე ხველა და ყელმოღერებული პირიმზე — აი, კვლავ ის ორი მოტივი სისასტიკისა და სინაზისა, რომელიც ვაჟას შემოქმედებაში ხან უპირისპირდება, ხან ცვლის ერთმანეთს, ხან კი შერწყმული სახით წარმოგვიდგება.

„სტუმარ-მასპინძელში“ ეპიკური ნაკადი უფრო ძლიერია, ვიდრე „ალუდა ქეთელურში“. მაგრამ „ბახტრიონთან“ შედარებით ეს პოემაც ვაჟას შემოქმედებითი ევოლუციის ახალ საფეხურს მოასწავებს. ამის მთავარი მიზეზი თვით პოემის კოლიზიებში და ხასიათებში უნდა ვეძიოთ. თუ ზვიადაური მთელი თავისი სულიერი ავლადიდებით და მოქმედებით კლასიკური ეპიკური სახეა, ჯოყოლა და, განსაკუთრებით, ალაზა, ალუდას უფრო ენათესავენ, ვიდრე „ბახტრიონის“ პერსონაჟებს. მათ სულში უკვე გაღვივებულია ის ნაპერწკალი, რომელიც „გველის მჭამელში“ საბედისწერო ხანძრად იქცევა და კატასტროფამდე მიიყვანს ამ ნაწარმოების მთავარ მოქმედ პირს.

„გველის-მჭამელი“ (ძველი ამბავი) უკვე ჩვენს საუკუნეში არის დაწერილი. იგი დათარიღებულია 1901 წლით. გარკვეული თვალსაზრისით ეს არის შემაჯამებელი ნაწარმოები, რომელშიც მოცემულია ვაჟას მსოფლმხედველობრივი მრწამსის გასაღები. ოღონდ ეს უკანასკნელი იმდენად ღრმად დევს, რომ „გველის მჭამელის“ კონცეფცია დღემდე რჩება პრინციპული ლიტერატურული პოლემიკის, აზრთა დიამეტრალური სხვადასხვაობის საგნად.

მინდიას სიბრძნე ვაჟას თვალში დიადი, ზეადამიანური სიბრძნეა, რაც მას „თავისიანებზე“ განუზომლად მაღლა აყენებს. გვე-

ლისმკამელმა შეიძინა ნიჭი, რომელთან შედარებითაც ჩვეულებრივი ადამიანები ელემენტარულ მგრძობელობას მოკლებულ არსებებად გამოიყურებიან. ის ერთადერთი ნათელმხილველია უსინათლოთა შორის.

მაგრამ არის თუ არა მინდიას სიბრძნე — აბსოლუტური ქეშმარიტება, არის თუ არა იგი ბუნების კანონზომიერების გამოხატულება?

როგორც ვაჟას წერილების ანალიზისას დავინახეთ, ბუნება მისთვის უმადლესი ინსტანციაა ქეშმარიტების, ყოფიერების აზრის, ობიექტური სიმართლის დასადგენად და შესამოწმებლად. მიუხედავად იმისა, რომ სტიქიური ძალების „ქცევა“ (ცალკეული ასპექტებით) ზოგჯერ უპირისპირდება ვაჟას ეთიკურ შეხედულებებს, ან მის სუბიექტურ მისწრაფებებს, საბოლოოდ, მისთვის მაინც ბუნების კანონი არის მარადიული, ურყევი ქეშმარიტება.

ხოლო ეს კანონი, როგორც აუცილებელ მომენტს, გულისხმობს ბრძოლას — ბრძოლას არსებობისათვის, რაც თავის მხრივ, განაპირობებს ძლიერთა და სუსტთა, აღზევებულთა და დამხობილთა არსებობის აუცილებლობას. ცხოვრება ბრძოლაა — ეს „ფაუსტური“ აზრი წარმოადგენს ვაჟას მსოფლმხედველობის ქვაკუთხედს. ამ მრწამსის მიხედვით, მინდიას ფილოსოფია უთუოდ დასამარცხებლად განწირული ფილოსოფიაა. მას არ შეუძლია იარსებოს, რადგან იგი არ შეესაბამება არსებობის ობიექტურ კანონზომიერებას.

და მაინც „გველის-მკამელი“ არ წარმოადგენს მინდიას თვალსაზრისის უბრალო მხილებას, მის ჩვეულებრივ კრიტიკულ უარყოფას. მინდია ტრაგიკული პერსონაჟია. ის არის უადრესად კეთილშობილი, უფაქიზესი ზნეობრივი მოთხოვნილებით შეპყრობილი მეოცნებე რაინდი, რომელიც მარცხდება სასტიკ რეალობასთან საბედისწერო შეჯახებაში.

ის იძულებულია კომპრომისზე წავიდეს, იმდენ წინააღმდეგობას, ალტერნატივას, გაორებას, შეუსაბამობას ხვდება მაშინვე, როგორც კი თავისი მრწამსის განხორციელებას შეუდგება (აღსანიშნავია, რომ ვაჟა იმთავითვე წინააღმდეგობრივი, კომპრომისული სახით იძლევა მინდიას ფილოსოფიურ-ეთიკურ მრწამსს: მინდია უარს ამბობს ხის მოჭრაზე, რადგან ხე თავს აბრალებს მას, მაგრამ, ამავე დროს, რაღაც უცნაური ექსტაზით მკის ყანას, ვინაიდან თავთავებს თურმე სწორედ მომკა სწყურიათ და ამას თხოვენ მინდიას. მინდიასთვის, რომელიც პატარა ჩიტების სიკვდილს გლოვობს, დასაშვებია ადამიანის მოკვლა და სხვა).

ცხადია, მინდია მომხიბლავი გმირია ვაჟასათვის, ნაწილობრივ ავტობიოგრაფიულიც. მისი სუბიექტური დამოკიდებულება მინდიასადმი უთუოდ დადებითია, თანაგრძნობით გამსჭვალული, თუმცა მას ობიექტურად შეუძლებლად მიაჩნია ასეთი გმირის არსებობა.

მინდიას დრამა არის კონფლიქტი მაღალი და ფაქიზი სულიერი კონსტიტუციის პიროვნებისა ობიექტური სინამდვილის ერთნაირად მარტივ და უღმობელ კანონზომიერებასთან. ამაში მდგომარეობს „გველის მკამელის“ ტრაგიზმი.

ეპიკური ხასიათის კრიზისი, რომელიც ვაჟას პოემებში თანდათან ღვივდება, აქ თავის ზენიტს აღწევს და ყველაზე განზოგადებული, სასრულ შედეგამდე მისული სახით წარმოგვიდგება. თუ ალუდა ქეთელაური და ჯოყოლა პატრიარქალური ეთიკური კოდების ნაწილობრივ გადასინჯვას ახდენენ, მინდიას, საერთოდ, ადამიანური ყოფისა და ფილოსოფიის ფუძეთა ფუძეზე მიაქვს იერიში. ამ თვალსაზრისით, მინდია, რა თქმა უნდა, უკვე აღარ არის ეპიკური ხასიათი.

მაგრამ, აქ არანაკლებ საგულისხმოა ერთი გარემოება; მინდია თავისი წარმოშობით ხალხური პერსონაჟია, ხალხის ფიქრისა და ფანტაზიის ნაყოფი. მას აქვს თავისი ზოგადკაცობრიული ფესვებიც. შემთხვევითი არ არის, რომ „გველის-მკამელის“ მოტივი გვხვდება სკანდინავურ და გერმანულ ფოლკლორშიც (სიგურდი, ანუ ზიგფრიდი, რომელიც გველეშაპის სისხლს იგემებს და, ამის შედეგად, ფრინველთა მეტყველების აზრს ჩაწვდება).

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა, როგორ არის ვაჟას მიერ რეალიზებული მხატვრული თვალსაზრისით ეს მძაფრი მსოფლმხედველობრივი კოლიზია — იდეალურისა და პრაქტიკულის ეს სამკვდრო-სასიცოცხლო კიდილი.

აღსანიშნავია, რომ ეს არის ვაჟას თითქმის ერთადერთი პოემა, ყოველ შემთხვევაში, პირველი, მის მნიშვნელოვან პოემათა შორის (ქრონოლოგიური თვალსაზრისით), რომელიც არ იწყება ბუნების აღწერით. ავტორს პირდაპირ შევყავართ ადამიანთა გარემოში:

სასტუმროს იყენენ ხევსურნი,
ლუდი ეღულა წიქასა,
ისხდნენ ბანზედ და ღრეობდნენ,
თახებით სვამდნენ იმასა;
მოხუცი ჩიბუხებს სწევდენ,
ბოლი ეხეიათ ნისლადა,
განმარტაენიან მათ ამბავს,

შანდობა თქვიან გმირთადა.
ახლების საწურთნელადა
იხსენებდიან ქებითა:
„თქვენ იცით, ამას იქითა
კაცად ვინც გამასღებითა!“

„მოხუცთა“ სიბრძნე — ელემენტარული, პატრიარქალური სიბრძნეა, ის რაც ადამიანს — კონკრეტული სოციალური გავრთიანების წევრს სჭირდება საკუთარი და საზოგადოებრივი სარგებლიანობისათვის.

მაგრამ კრებაში „ერთი ვინმე სჩანს“, რომელიც სხვა სულისთქმით, სხვა სიბრძნით არის დაჯილდოებული.

შემთხვევითი არ არის, რომ მინდიას მის მიერ მოპოვებული სიბრძნე არ აძლევს შვებას, სიხარულს არ ანიჭებს. ეს თავიდანვე აქცენტირებულია ავტორის მიერ:

კრებაში ერთი ვინმე სჩანს
სახე-მკრთალი და მშვიდია,

დაღვრემილს, წელზე ხმალი ჰრტყავ,
მხარ-ილღივ ფარი ჰკიდია.

აღსანიშნავია ისიც, რომ მინდია განსაკუთრებულ ენთუზიაზმს არ იჩენს, პირიქით, თავს იკავებს, როდესაც მას ხვესურნი თავის ამბის მოყოლას სთხოვენ.

— მთვრალმა რა გითხრათ, კაცებო,
ქეუა საამელმა დაძალა,
სათქმელი მერმისთვის დარჩეს,
თუ კი სიკვდილმა მაძალა...

მინდია ბრძნად არ დაბადებულა. ის ისეთივე უბრალო ხვესური იყო, როგორც მისი ძმები. ისეთივე უბრალო სიყვარულით უყვარდა ყველაფერი, რაც ხვესურისათვის (საერთოდ, უბრალო ადამიანისათვის) ძვირფასია და სიცოცხლის აზრს შეადგენს. ქაჯებთან თორმეტწლიანი ტყვეობის დროს მას, თურმე:

აგონდებოდა თავისი
ჩამოთოვნილი მთებია,
ჩაბნელებული ბევები,
უსწორ-მასწორო გზებია,
მის ბედის მგლოვიარენი
ღედა, მამა და ძმებია,
თავისი ქობი მწირული,
სამოთხედ მისაღებია.

როგორც შემდეგში აღმოჩნდება, მინდიას მიერ შექმნილ სიბრძნეს იგი მიჰყავს კონფლიქტამდე სწორედ ამ „სამოთხესთან“. ეს ახალი სიბრძნე გარკვეულ მომენტში საკუთარ ოჯახს, საკუთარ ცოლ-შვილსაც აძულებს მას...

მისწურმა ცოდნამ ამაღლა მინდია თავის თანამოძმეებზე. სულეირად თითქოს ააღორძინა, ახლიდან დაბადა:

გულის ხედვა და თვალების
როგორც ბრმას და ყრუვს გაეხსნა...
და ამ ღროს მოწყალეს თვალით
ტყვეს გადმოჰხედა ზეცაში:
ახლად ჯული ჩაედგა,
ახალი ხორცი აისხა;

მინდიამ სიბრძნის მხოლოდ ერთი მხარე შეითვისა — სიკეთე:

მხოლოდ ბოროტმა მის გულში
ვერ მოიკიდა ფეხია,
სხვა დანარჩენი ქაჭური
ყველა ისწავლა ხერხია.

ამ კეთილი სიბრძნის აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენს ის, რომ მინდიამ იცის „მტრის დასამარცხები და შემმუსრავი ფანდია“ და ამავე ღროს:

თუ დაჭრილს ცოცხალს მიუსწრო,
ნუ აქვს სიკვდილის დარდია,
შუაზე გაჭრილს გაკურნავს
მის უებარი წამალი.

სწორედ ამის გამო მოიპოვა მინდიამ დასაწყისში ავტორიტეტი თანამოძმეთა შორის („აღმერთებს, ნუგეშად სახავს ფშავ-ხევსურეთი მთელია“...).

მინდიას დამოკიდებულება ბუნებასთან „გველის მქამელში“ უაღრესი პოეტური გზნებით და ხატოვანებით არის გადმოცემული. აქ აშკარად შეიმჩნევა ავტორის დაუფარავი თანაგრძნობა გმირის მიმართ. მინდიას და ბუნების ურთიერთდამოკიდებულება წარმოგვიდგება, როგორც იდეალური ჰარმონია ადამიანსა და ბუნებას შორის. იდეალური ამ შემთხვევაში ნიშნავს სასურველს, მაგრამ შეუძლებელს, განუხორციელებელს, არარეალურს.

გველისმქამელს სწადია, თავისი სიბრძნე ხალხს გადასცეს, მაგრამ ხალხისათვის იგი მიუღებელია. ხალხის ლოგიკა სრულიად უბრალო და ნათელია:

„ღმერთს ჩვენთვის გაუჩენია
სარგოდა, მოსახმარადა!“

ხალხში თანდათან ყალიბდება უკმაყოფილება მინდიას სიბრძნით და საქციელით. ეს უთანხმოება მკაფიოდ არის გამოხატული ჩალხიას სიტყვებში:

— მაგ ფიქრს რომ მიეყვით, შენს მტერსა,
როგორღა გვეცხოვრებისა?

ამ მომენტში ვაჟა, როგორც ავტორი, აშკარა უპირატესობას ანიჭებს მინდიას ჩალხიას წინაშე:

მინდია იქავე იჯდა,
თვალთაგან ცრემლი სდიოდა,
არვინ იცოდა, თუ იმას
გული რისაგან სტკიოდა.
თვალნი მიეპყრონ ერთს მხარეს,
ხალხისა არა ესმოდა;
გამოერკვია ფიქრიდან,
როცა ბერღია ეტყოდა...

მინდიას მგრძნობელობა აქ იმდენად ძლიერია, რომ იგი ღრმა ზემოქმედებას ახდენს მის მიმართ უკვე მტრულად განწყობილ ხალხზე:

ღარწმუნდნენ იმის ცოდნაში,
საქმე წინ ეღვა ყველასა,
მაგრამ ნაგრძნობსა გულითა
გონებით ჰშველენ ვერასა:
ბალახსაც სთიბენ, ნადირს ჰკვლენ,
შეშით ანთებენ კერასა.

მინდია საბოლოოდ მარცხდება. იგი იძულებულია კომპრომისზე წავიდეს „თავისიანთა“ წინაშე, ღალატობს თავის „სიბრძნეს“, ძალა ერთმევა, სულიერ სიმშვიდეს ჰკარგავს და ასე შინაგანად განადგურებული ილუპება.

...დიდღ, — თითქოს გვეუბნება ვაჟა, — მინდიას მოძღვრება იდეალურია, წმინდაა, მომხიბლავია. მაგრამ სამყარო არ არის გაჩენილი საკუთრივ იდეალურისათვის. იდეალური სწრაფვა, თუ ის ობიექტურ, ბუნებისმიერ კანონზომიერებას ვერ შეუთანხმდა, განწირულია დასამარცხებლად. ასეთ შეხედულებაში არის დიდი სიმწარე, დიდი, თითქმის აუტანელი ტკივილი გენიალური მხატვრის და მეოცნებისა. მაგრამ ეს არამც და არამც არ არის სასოწარკვეთის ფილოსოფია, რადგან ვაჟა მაინც ამართლებს სიცოცხლეს.

თავისი ბნელი და ნათელი მხარეებით, თავისი სასტიკი კანონზომიერებით (იხ. „მთათა ერთობა“), ის მაინც სიცოცხლის მხარეზე დგება.

მინდიას სიბრძნე მშვენიერია, მაგრამ თავისი შედეგებით ის არ არის სიკეთის მომტანი სიბრძნე; სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, იგი მინდიას საკუთარ შეილებსაც კი აძულებს:

შვილებიც ჰირად გამიხდა,
შამაცვლევინეს ფიქრია...

იმ ტრაგედიაში, რომელსაც მინდია განიცდის, თავისი სიბრძნის დაკარგვის შემდეგ, არის ერთი საყურადღებო აქცენტი; გველისმჭამელის მთავარი სატიკვარი ისაა, რომ იგი, სიბრძნედაკარგული, ველარ გამოადგება ხალხს:

ველარას ვარგებ ქვეყანას!

ესაა მინდიას ყველაზე დიდი უბედურება. არის ერთი სრულიად უბრალოდ ნაგრძნობი და გამოთქმული აზრი პოემაში და ეს აზრიც მინდიას შინაგან კონფლიქტს ეხმაურება. VII თავში ბუნების სურათის აღწერისას ავტორი გაკვირვებით აცხადებს:

ქვეყნად ბევრია ბეჩავი,
ბევრია შესაწყალები, —
ერთი რო ვნახოთ, სხვას ბევრსა
ვერ ჰხედვენ ჩვენი თვალები!

ეს აზრი შეიძლება ასე გავიგოთ: ადამიანს არ შეუძლია თავის სულში დაიტეოს ყველა უბედურება, ყველა უსამართლობა, რაც ქვეყნად ხდება. ვინც ამას ცდილობს, იგი განწირულია დასაღუბავად, რადგან ადამიანის სული ამისათვის არ არის მომზადებული.

მინდია თავს იკლავს, როდესაც რწმუნდება თავის უძლურებაში. ბუნება, რომელსაც იგი ასე ეტრფოდა, გულგრილი რჩება მინდიას სიკვდილისადმი.

მართალია მთვარე მოზარე ქალივით დააშტერდება მინდიას ცხედარს, მაგრამ ნიავე „უდარდოდ, ნელის მღერით“ —

ფრთას გაკრის წვერსა ხმლისასა
ამოღერებულს ენითა,
შაღებილს ჰიაფერადა
კაცის გულ-მკერდის წვენითა,
და გათამაშდის მწვეანეზე
ლაღად, მოლხენით, სტვენითა.

„გველის მჭამელში“ ბუნების განცდის თვალსაზრისით არის ვაეასთვის უჩვეულო რაღაც უკიდურესი, თითქმის ავადმყოფური ელფერი მწუხარებისა:

ახუვლებიან ხეები,
ვით ავადმყოფი ქლეჩია...
თვალს ისე ეჩვენებიან
თითქოს გამხდარან ავად...

ამ შთაბეჭდილებებს აძლიერებს სანთელიც, რომელიც „სულ-მებრძოლ სნეულსა ჰგავდა, ტანჯვა-ვაებით კვდებოდა“... და სხვა.

„გველის მჭამელს“ ძველთაძველი თქმულება უდევს საფუძვლად, — თქმულება პოეტზე, ბრძენზე, რომელიც განუზომლად ამალდა ხალხის შეგნების საერთო დონესთან შედარებით.

მაგრამ ვაეას პოემა უკვე ჩვენი საუკუნის დასაწყისშია დაწერილი.

ეს არის ტოლსტოის ეპოქა, სიმართლის, „ღმერთის ძიების“ ეპოქა. ამავე დროს, ეს არის ესთეტიზმის, დეკადენტობის ხანაც. პოეტისა და მასის, ხელოვნებისა და სიმართლის შემაერთებელ კავშირთა რღვევის დრო. ფილოსოფიაში ეს არის ძველი რაციონალიზმის, პოზიტივიზმის კრიზისის პერიოდი.

ყოველივე ამან უთუოდ თავისი ზემოქმედება მოახდინა ვაეას პოემაზე.

ცხადია, მინდია არ არის არც ესთეტი და არც დეკადენტი (ამ სიტყვების სპეციფიკური გაგებით), მაგრამ ის ბრძენია და მისი მშვენიერი სიბრძნე მიუღებელია ერისთვის. ამის შედეგია ის ღრმა უფსკრული, რომელსაც ვაეა ხედავს და შეურბილებლად გამოხატავს თავის პოემაში.

უკმაყოფილება ადამიანით, მისი მიწიერი ინტერესებითა და მიწიერი ბუნებით — რომანტიკული უკმაყოფილებაა, მაგრამ ვაეასთვის ეს გრძნობა არ იქცევა მიწასთან კავშირის გაწყვეტის სტიმულად, რადგან იგი საბოლოოდ მაინც იღებს ცხოვრებას, მთელი მისი შინაგანი წინააღმდეგობებით, შუქ-ჩრდილით, კონტრასტებით, იღებს ადამიანსაც, მთელი მისი ავ-კარგით.

არის თუ არა მინდიას სახე ავტობიოგრაფიული?

„გველის მჭამელის“ პერსონაჟისა და ავტორის თვალსაზრისთა სრული იდენტურობის მტკიცება, ცხადია, გაუმართლებელია. მაგრამ არსებობს მათი თანხვედრის მთელი რიგი მომენტებიც. მთავარია ის, რომ მინდიას სახე ვაეას მსოფლმხედველობრივი ინტერესების ძირითად სფეროს. მის გულისთქმას და მისი მაძიებელი აზრის მთავარ მიმართულებას ეხმაურება.

ამასთან ერთად, ეს უნიკალური სახე შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც სიმბოლური გააზრება და განზოგადება თვით ვაქას პოეტური გენიის ერთი არსებითი ნიშანთვისებებისა.

X შეიძლება ითქვას, რომ ქართველ პოეტთა შორის ვაჟა-ფშაველა იყო პირველი და ერთადერთი, რომელმაც შესძლო მინდიასავით ღრმად ჩაწვდომოდა ბუნების საიდუმლოებას და „უსულოთა და უასაკოთ“ მეტყველების აზრი გაეგო.

ამ განუმეორებელი წვდომის დადასტურებაა ვაქას თითქმის მთელი ლირიკული შემოქმედება (როგორც საკუთრივ ლირიკული ლექსები, ისე პოემების ლირიკული პასაჟებიც).

არაერთგზის აღნიშნულა ვაქას ლირიკისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ანტროპომორფიზმი. სამართლიანი იქნებოდა გვეთქვა, რომ ეს იყო მისი პოეტური აზროვნების უმნიშვნელოვანესი თავისებურება.

მართალია, ანტროპომორფიზმი ვაქასთან მსოფლმხედველობრივ კატეგორიას არ წარმოადგენს, მაგრამ, ჩვენი ფიქრით, ამავე დროს, აქ არც უბრალო პოეტურ ხერხთან (ხატოვანი მეტყველების ჩვეულებრივ ფორმალურ საშუალებასთან) გვაქვს საქმე.

ეს არის ვაქას პოეტური აზროვნების არსებითი თვისება, რომელიც თავის პირველწყაროს ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ პოეტურ აზროვნებაში პოვებს.

როგორც ცნობილია, ხალხურ პოეზიაში ანტროპომორფიზმი მხოლოდ ხერხის, მარტოოდენ მხატვრული პირობითობის სახით არ წარმოგვიდგება. აქ ის აშკარად დაკავშირებულია პირველყოფილ მსოფლმხედველობრივ წარმოდგენებთან, ე. ი. მსოფლმხედველობრივ ანტროპომორფიზმთან. ექვს გარეშეა, რომ ვაქას შემოქმედება სამყაროს გაგების სრულიად სხვა ეტაპს განეკუთვნება. მაგრამ მხატვრული თვალსაზრისით, აქ კიდევ უფრო მეტად მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ ვაქასთან პოეტურ ანტროპომორფიზმს თითქმის სავსებით უნარჩუნებული აქვს ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ორგანოება. ამდენად ეს არის არა მხოლოდ სტილის გარეგანი თვისება, არამედ პოეტური აზროვნების შინაგანი კანონზომიერების, ძირითადი წესის გამომხატველი არსებითი ნიშანი.

გასული საუკუნის ლირიკაში ჩვენ გარკვევით ვხედავთ ორ მწვერვალს, ორ პოლუსურ წერტილს.

ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და ვაჟა-ფშაველას პოეტურ ქმნი-

ლებებში განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლინდა ის ღვისობრივი განსხვავება, რომელიც წარმოადგენდა ქართულ პოეტურ აზროვნებაში ორი ეპოქის მანძილზე მომხდარი განვითარების შედეგს.

ცხადია, ეს სხვაობა გაპირობებული იყო ორი პოეტის პიროვნული. ინდივიდუალური თავისებურებებითაც, მაგრამ ამ თვალსაზრისით კიდევ უფრო დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ ისტორიულ მისიას, რომელიც მათ გასული საუკუნის ქართული პოეზიის განვითარებაში შეასრულეს.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი და ვაჟა-ფშაველა... ამ ორ სახელთან დაკავშირებულია ორი სრულიად სხვადასხვა ხასიათის ადამიანური ბედ-იღბალი და შემოქმედებითი ბიოგრაფია: ერთი — ახალი ეპოქის გარიჟრაჟზე დაბადებული დეკლასირებული არისტოკრატი, საქართველოში ახლადშემოჭრილი ცივილიზაციის ღვიძლი ჰირშო და მისივე შეურიგებელი მოწინააღმდეგე, გამუდმებული შინაგანი მოუსვენრობით შეპყრობილი მეოცნებე, უკიდურესობამდე გამახვილებული მსოფლშეგრძნებისა და ამგვარადვე დახვეწილი გემოვნების ადამიანი.

მეორე — მთის შვილი, თითქმის მთელი სიცოცხლის მანძილზე ნახევრად პატრიარქალურ გარემოში მცხოვრები, „კისერუან-გიანთა მგოსანი“ და თვითონაც „ლაბა ხარივით“ მუხლმაგარი, გამრჯე და ქედმოუხრელი მშრომელი, რომლისთვისაც ხილული ქვეყანა — დედამიწა წარმოადგენდა არა მხოლოდ მშვენიერებით ტკბობის, არამედ ყოველდღიური ფიზიკური არსებობის ერთადერთ პასაჟდობელ წყაროს.

ვაჟა-ფშაველას ბარათაშვილთან აახლოებს სამყაროს იდუმალ მაოქრავებელ ძალთა შეცნობის მძაფრი სურვილი.

ამ მხრივ, „ჩინარის“ ცნობილი სტრიქონები: „მწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უასაკოთაც და უსულთ შორის; და უცხოველეს სხვათა ენათა არს მნიშვნელობა მათის საუბრის!“ — ნ. ბარათაშვილს „გველის მკამელის“ ავტორის წინამორბედად წარმოგვიდგენენ.

სწორედ ეს თვისება გარკვეული ნათესაური კავშირით აერთებს ამ ორი პოეტას შემოქმედებას თავისი საუკუნის იმ პოეტურ ქმნილებებთან, რომლებშიც განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლინდა მიღრეკილება სინამდვილის „ნატურფალოსოფიური“ შემეცნებისაკენ — გოეთესთან, შელისთან, ტიუტჩეფთან, ბარათინსკისთან...

მაგრამ თვით დამოკიდებულება სამყაროსადმი, ისევე, როგორც

შინაგანი შემოქმედებითი ბუნება ამ ორი პოეტისა სრულიად საწინააღმდეგოა ერთმანეთის მიმართ.

ნ. ბარათაშვილის მთელი ლირიკა პოეტური გამოხატულებაა მისივე სულის უმძაფრესი შინაგანი მოძრაობებისა. გარე, ობიექტური სინამდვილე მისთვის წარმოადგენს მხოლოდ ფრთების გაშლისათვის აუცილებელ საყრდენ წერტილს, ან უფრო ზშირად, დასაძლევ ზღუდეს, რომლის გადალახვა საჭიროა პოეტური აღმადრენისათვის აუცილებელ სივრცეთა მოსაპოვებლად.

ნ. ბარათაშვილის ლირიკული გმირის გულისყური მიმართულია შიგნით, საკუთარი სუბიექტური სამყაროსადმი.

ვაჟა-ფშაველა მთელი თავისი არსებით გარე, ობიექტურ სამყაროს ეკუთვნის. ის თითქოს ხედვად და სმენად არის ქცეული, რათა არცერთი უმნიშვნელო ფეთქეაც კი მიწისა, ფესვთა ჩურჩული, ან ბალახის სუსტი ამოსუნთქეაც არ გამოეპაროს.

თუ „მერანისა“ და „შემოღამების“ ავტორმა გამოხატა ქართველი ხალხის მაღალი სულისკვეთება, ახალი ცხოვრებისათვის გაღვიძებული ერის მისწრაფება ზევით, სულიერი ცხოვრების უმაღლესი მწვერვალებისაკენ, შემოქმედებისათვის ანთებული ინტელექტის ძალუმი ფეთქეა, ვაჟა-ფშაველამ მთელი თავისი პოეზიით გვაგრძნობინა მისი ფესვების სიმაგრე და საარსებო ენერგია, ის განუყოფელი კავშირი ადამიანსა და მიწას შორის, რომელიც ერის სიჯანმრთელესა და სიცოცხლისუნარიანობას განსაზღვრავს.

ამ მხრივ, ამ ორი უაღრესად ეროვნული პოეტის შემოქმედება თითქოს ერთმანეთს ავსებს და გარკვეულ მთლიანობაში გამოხატავს ქართველი ხალხის საუკუნეთა განმავლობაში ჩამოყალიბებული თვითშეგნების თავისებურებებს.

საჭიროა კიდევ ერთხელ აღვნიშნოთ, რომ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში შემდგომი გაღრმავება პოევს იმ რეალისტურმა ტენდენციებმა, რომელთაც XIX საუკუნეში ილიამ და აკაკიმ მისცეს გეზი.

უსამართლო იქნება იმის უარყოფა, რომ ამ ორმა პოეტმა გარკვეული დალი დაამჩნია ვაჟას შემოქმედებას, განსაკუთრებით მის გვიანდელ ლირიკას.

მაგრამ ცხადია, ვაჟას პოეზია წარმოადგენდა არა უბრალო გაღრმავების ნაყოფს, არამედ თვისობრივად სრულიად ახალ მოვლენას.

შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟა-ფშაველა იყო ყველაზე უფრო

მკაფიოდ გამოვლინებული მატერიალისტური მსოფლშეგარძნების პოეტი თავისი დროის ქართველ ლირიკოსთა შორის.

სწორედ ამის გამო XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში იგი გვევლინება ნამდვილ „სამყაროს აღმომჩენელ პოეტად“.

ვაჟას პოეტურ ქმნილებებში ობიექტურ სინამდვილეს საბოლოოდ ჩამოხსნილი აქვს რომანტიკული პირობითობის საფარი და იგი მთელი თავისი ზელშესახებით, ნივთიერი რეალობით წარმოგვიდგება.

თუ ნიკოლოზ ბარათაშვილისათვის, ისევე როგორც მისი ეპოქის ქართველ ლირიკოსთა უმეტესობისათვის, სრულიად მისაღები იყო გერმანული იდეალისტური ესთეტიკის ცნობილი დებულება, რომელშიც განსაკუთრებული სიზუსტით გამოიხატა XIX საუკუნის ევროპული პოეზიის საერთო სული (და რომელიც, სხვათა შორის, გამეორებული აქვს ბელინსკისაც თავის ცნობილ წერილში „მ. ლერმონტოვის ლექსები“) იმის შესახებ, რომ „სიცოცხლე მშვენიერია თავისი არსით და არა თავისი ფორმით“, ვაჟაფშაველას მთელი პოეზია წარმოადგენს ამ ფორმულის პირდაპირ უარყოფას, რადგან ვაჟასთვის სამყაროს სილამაზე განფენილია. უწინარეს ყოვლისა, სწორედ მის კონკრეტულ მატერიალურ ფორმებში.

ამ მხრივ, ვაჟა-ფშაველასათვის დამახასიათებელი სამყაროს ხილვა, მისი პოეტური მანერა და სტილი თავისი დროისათვის ღრმად ორიგინალური თვისებებით არის აღბეჭდილი.

ეს სხვაობა განსაკუთრებით ზელშესახებად იგრძნობა, კერძოდ იქ, სადაც ვაჟა ბუნების მომღერლად გვევლინება ან, საერთოდ, ობიექტური, ნივთიერი გარემოს სურათებს ქმნის.

XIX საუკუნის ქართულ ლირიკაში პეიზაჟი, როგორც წესი, მეორეხარისხოვან როლს ასრულებდა. ბარათაშვილისათვის ბუნება მხოლოდ მკრთალ ფონს წარმოადგენს, რომელიც მას საკუთარი ინტიმური განცდის უფრო მკაფიო გამოკვეთისათვის ესაჭიროება. სამყაროს „უთვალავ ფერთაგან“ იგი მკაცრი გამორჩევით სესხულობს მხოლოდ იმ საღებავებს, რომლებიც ზუსტად შეესატყვისებიან მისი ლირიკული გმირის სუბიექტურ განწყობილებებს.

„შემოდამებაში“ ყოველივე ბინდით არის მოცული და სიზმარივით ბაცი ელფერი დაჰკრავს.

რამდენადაც მდიდარი და ამომწურავია ბარათაშვილის ენა ადამიანის რთული სულიერი ცხოვრების გადმოცემისას, იმდენად ლა-

კონიურია იგი, როდესაც მის გარემომცველ მატერიალურ სინამდვილეს ასახავს.

ბუნების მრავალსახოვან მოძრაობათა შორის ბარათაშვილის გენიალური თვალი მხოლოდ იმგვარ მოვლენებს აირეკლავს, რომლებსაც მისი აზრით, „უნივერსალური“ მნიშვნელობა გააჩნიათ და თავის არსებაში ღრმა სიმბოლურ ნიშანს ატარებენ.

დამახასიათებელია, მაგალითად, რომ ბარათაშვილის ლირიკაში განსაკუთრებით მკაფიოდ მხოლოდ ორი ფერი ელერს: ცისფერი და შავი. პირველი მისთვის „არაამქვეყნიური“, შეუბღალავი სიწმინდის სიმბოლოა, ხოლო მეორე — „თვალბედითი ყორანის“ ფერი — სამყაროს ავი, ბიწიერი ძალების განსახიერებას წარმოადგენს.

სრულიად სხვაგვარია ვაჟა-ფშაველას პოეტური ხედვა. ვაჟასთვის ქვეყანა აკამყაშებულია დაუღეველ ფერთა სიუხვით.

მართალია, იგი იშვიათად მიმართავს უშუალო პოეტურ ფერწერას, მაგრამ მის ლექსებში მეორედ გაცოცხლებულ ყვავილებს, ზალახებს, ხეებს, ჩიტებსა და ღრუბლებს სავსებით შენარჩუნებული აქვთ თავიანთი საღებავების პირველქმნილი სიჭრელე და სიხალასე.

თუ ბარათაშვილის შთაგონება მცენარეთა მდიდარი სამყაროდან მხოლოდ „ჰაეროვან“ ჩინარსა და „კეთილშობილ“ ყვავილებს: ვარდს, სუმბულს და „სპეტაკ შროშანას“ გამოარჩევს. ხოლო ფართოსანთა შორის მხოლოდ და მხოლოდ ყვავილთა დედოფლის სევდიან მგოსანს — ბულბულს უმღერის, ვაჟა-ფშაველას თავისი ლექსის კარები ფართოდ აქვს გაღებული როგორც ამაყი, ასწლოვანი მუხებისათვის, ისევე პატარა, უმწეო ქუჩისთვისაც. მის ლექსში ლალად სუნთქავენ „არყი, ვერხვი, და თელეები“, დგნალი და მურყანი, ჩირთი და ჩადუნა, დეკა და ღვია. პირიმზე და კენკეშა, ია და კესანე. ფრინველთა ზვიადი მბრძანებლის, არწივის გვერდით გულსაკლავად წვივან ნიბლია ჩიტის დაობლებული ბარტყები, აქვეა „ბატი, წერო და ყარყატი“, გნოლი და ქერონა, ლალი ქედნები, ჩხიკვი ზაქარა, მტრედი და გავაზი.

ვაჟა-ფშაველა ერთნაირი აღტაცებით შეჰხარის ყოველივეს, რაც სიცოცხლის ნიშნით აღბეჭდილა, რადგან თვით სიცოცხლე, ბუნება, მთელი თავისი ნაირფერობით მას მაღალი გონიერებისა და სიკეთის განსახიერებად წარმოუდგება.

მონა ვარ, მონა ბუნების,
ლონე არა მაქვს დავისა...

ასეთია ვაჟას დამოკიდებულება მატერიალური სინამდვილისადმი, ამგვარია მისი საბოლოო ფილოსოფიური დასკვნა, რომელიც ამავე დროს, ბუნებისადმი მის მხატვრულ დამოკიდებულებასაც განსაზღვრავს.

ვაჟა-ფშაველასათვის სამყაროს დაუღვეველ ფერთა, „უსულთა“ და სულდგმულთა შორის არ არსებობს რჩეული და უღირსი, კეთილშობილი და მდაბალი.

ამ მხრივ, იგი მკვეთრად განსხვავდება აგრეთვე გრ. ორბელიანისაგან, რომელიც, მართალია, ბარათაშვილზე უფრო მდიდრად წარმოსახავს ბუნების სურათებს და, საერთოდ, ობიექტურ სინამდვილეს, მაგრამ თავის პოეტურ სახეებში ჩვეულებრივ მხოლოდ „ამაღლებულ“ ან „დეკორატიულ“ ბუნებას მიმართავს.

გრიგოლ ორბელიანი იყო XIX საუკუნის ერთ-ერთი პირველი ქართველი პოეტთაგანი, რომელმაც საქართველოს მთათა ხელთუქმნელი მშვენიება ამბეტყველა. კავკასიონის ველურ ბუნებაში „საღამო გამოსალმებისა“-ს ავტორი, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი რომანტიკული იდეალების შესატყვისმა ბუმბერაზმა ახოვანებამ და მეფურმა სიამაყემ მოხიბლა. თუმცა გრ. ორბელიანისათვის უცხო არ ყოფილა გატაცება ძველი თბილისის კოლორიტული სურათებითა და იმავე წარმოშობის საკმაოდ რეალისტური ნატურმორტებით, მაგრამ, ჩვეულებრივ, მის პოეზიაში პეიზაჟი, როგორც გრძნობადახვეწილი ეპიკურელის ბალი გულმოდგინედ არის გაწმენდილი ყოველგვარი სარეველა ბალახისა და ველური ყვავილებისაგან და მასში მხოლოდ „არისტოკრატიულ“ მცენარეებს — ვარდს, ზამბახსა და „კვიპაროსს“ აქვთ დართული სიცოცხლის უფლება.

ამ მხრივ, განსაკუთრებით დამახასიათებელია გრ. ორბელიანის თავისთავად შესანიშნავი ლექსი „გაზაფხული“, რომელშიც ბუნების განახლების სურათი დახატულია შეგნებულად პირობითი, ძველი ქართული კლასიკური პოეზიისათვის ტრადიციული ხერხებითა და საღებავებით, რომელთა შორის პრივილეგირებულ როლს ვარდისა და ბულბულის სიმბოლიკა ასრულებს.

თუ რაოდენ დიდი იყო ის სიახლე, რომელიც ვაჟა-ფშაველამ შემოიტანა ქართულ პოეტიკაში, უფრო ნათელი გახდება ჩვენთვის, თუკი აქ გავიხსენებთ კიდევ ერთ ცნობილ „გაზაფხულს“, რომლის ავტორია ილია ჭავჭავაძე. მხედველობაში გვაქვს არა ილიას ორსტროფიანი შედევრი; „ტყემ მოისხა ფოთოლი...“ არამედ 1858 წლით დათარიღებული ლექსი, რომელიც ასე იწყება: „ვიშ, გაზაფხული, მოდის მორთული“... და სხვ. ეს ლექსი თავისი მხატვ-

რული ხერხებითა და სახეებით იმდენად ტიპურია XIX საუკუნის პოეზიისათვის, რომ მას შეიძლება მოეძებნოს არაერთი პარალელი თავისი დროის როგორც ევროპულ, ისე რუსულ პოეზიაში. შეიძლება ითქვას, რომ ილიას შემდეგ ქართულ პოეზიაში პირდაპირ დაკანონდა გაზაფხულის პეიზაჟის არა მხოლოდ ამგვარი კომპონენტებით წარმოსახვა („მოკურკურე“ წყარო, ვარდი და ბუღბული, პეპელა და ყვავილი და სხვა), არამედ ის თითქმის აუცილებელი კონტრასტის მოტივიც, რომელიც ლექსის ფინალურ ნაწილში ავტორის სუბიექტურ მინორულ განწყობილებას ბუნების საერთო დღესასწაულს უპირისპირებს.

ვაჟა-ფშაველას დაწერილი აქვს არაერთი ლექსი გაზაფხულზე. ისინი დათარიღებული არიან სხვადასხვა წლებით. შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟა ყოველ გაზაფხულს ახალი ლექსით ეგებებოდა. და საოცარია, რომ არც ერთი მათგანი არც საერთო განწყობილებით, არც თუნდაც რომელიმე ცალკეული პოეტური სახით ან მოტივით, არ იმეორებს ადრინდელ ლექსს.

საოცარია, რადგან ყველა ეს ლექსი დაწერილია ჩარგლის გაზაფხულზე, ერთსა და იმავე მთებზე, მდინარეზე და ყვავილებზე.

ამ ლექსებში ვერ შეხვდებით ვერც ერთ ტრივიალურ სახეს ან ტრადიციულ მეტაფორას.

ვაჟასათვის, როგორც ლირიკოსისთვის მიუხედავად მისი პოეტური ნიჟის ეპიკური ბუნებისა, არსებითად უცხოა ე. წ. მუდმივი ეპითეტები და საერთო ადგილები. ეს თვისებები კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოჩნდება, თუ ვაჟა-ფშაველას ქართული მთის მეორე შესანიშნავ მომღერალს ალ. ყაზბეგს შევადარებთ.

ყაზბეგი სამართლიანად ითვლება მთის ბუნების ბრწყინვალე მხატვრად. მაგრამ ვაჟასგან განსხვავებით იგი არაიშვიათად მიმართავს აღნიშნული ხასიათის მეტაფორისტიკას. გავიხსენოთ მისი „მინდვრის კეკლუცნი“, „წყნარი ნიავი“, „ზურმუხტისფერი ველი“.

ვაჟა-ფშაველასთვის ორგანულად მიუღებელია ერთხელ და სამუდამოდ შემუშავებული პოეტური ხერხები და სამკაულები სინამდვილის მხატვრული ასახვისას, სწორედ იმის გამო, რომ მისთვის ობიექტური ყოფიერების ამა თუ იმ საგანსა ან მოვლენაში ესთეტიკურად მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ უკანასკნელთა ზოგადი, უცვლელი არსი, არამედ მათი გამოვლინების კონკრეტული, განუმეორებელი, მარად ახალი ფორმაც.

ვაჟა-ფშაველასათვის ყოველი გაზაფხული თითქოს სრულიად ახალია, პირველია და იგი ყოველი მათგანისათვის თავიდან ეძებს

ისეთსავე ახალ, გაუცვეთელ, ჯერ უხმარ სიტყვებს, როგორი სიახ-
ლითაც სუნთქავს ყოველივე წელიწადის ამ სასწაულმოქმედ
დროში.

აი, როგორ ხედავს იგი, მაგალითად, გაზაფხულზე მოდიდე-
ბულ არაგვს, სამ სხვადასხვა დროს დაწერილ ლექსში:

ეს გაზაფხულიც მოვიდა,
აგერ ჩამოშრენ მთანია,
საპირიკითოდ გაიხსნენ
თოვლით შაკრულნი გზანია.
აღელვებულა არაგვი,
ფშავ-ხევსურეთის წყალია,
მოხუც, მთა-კლდეთ შასტირის,
როგორც ძმის კუბოს ქალია...

სხვა ლექსში არაგვი მას ვეფხვივით მედგარ ვაჟკაცად წარ-
მოუდგება:

კიდე ველირსე გაზაფხულს,
ციდამ მანანის ღენასა;
ბუნების გამოღვიძებას,
ფრინველთ საამო სტვენასა, —

აყფებულან ხეები,
ცეცხლს ავესებენ პირითა;
ვის მუქარაზე მიდიან,
ვის აკენესებენ კირითა!
იქნება მაყრები იყვნენ,
მეფე მოჰვანდეთ ლხინითა?
კართანას უცდის არაგვი —
ვეფხვი აღმასის კბილითა:
„მოვიდეს ვინაც ვაჟია“
ადრტვინებულა ყინითა,
უროს სცემს სალსა კლდეშა,
გაუმძღვრებსა ძილითა.

ხოლო ნესამე ლექსში იგი არაგვას სანაპიროების ამგვარ რეალის-
ტურ პანორამას გვიხატავს:

ყინვისგან შეწუხებულმა
ვნახე, ზამთარი კვდებოდა;
ლეღმა-ნაკრავი ყინული
მდინარეებზე ტყდებოდა;
ბატი, წერო და ყარყატი
მათ ნაპირებზე სხდებოდა
და გაზაფხული ზლაზვნითა
სამარილამა დგებოდა...

ვაჟა-ფშაველას მხატვრული ბუნებისათვის სრულიად დაუშვებელია ყოველგვარი პირობითობა პოეზიაში, თუმცა ცხადია, პირობითობა აქაც უარყოფილია მხოლოდ იმ ფარგლებში, რამდენადაც, საერთოდ, ეს შესაძლებელია ხელოვნებაში. მართალია, ჩვენ მიერ შემოთმობიანი ლექსის ორი უკანასკნელი სტრიქონი („და გაზაფხული ზღაზვნითა სამარიდამა დგებოდა“) თითქოს ტრივიალურ პოეტურ სახეს შეიცავს და ეს მართლაც ასე იქნებოდა, პოეტს რომ მასში არ შეეტანა ერთი ნიუანსი, რომელიც სრულიად ორიგინალურ თვისებას სძენს ამ უძველეს მეტაფორას. ეპითეტი „ზღაზვნითა“ აქ განგებ „პროზაული“ ელფერიტ წარმოგვისახავს ბუნების მკვდრეთით აღდგომის სიმბოლურ სურათს და ამგვარად მას ჩვეულებრივ „ყოფით“ ხასიათს ანიჭებს.

ვაჟა-ფშაველას პოეტურ სახეებში აღბეჭდილი რეალური სინამდვილე ბოლომდე ინარჩუნებს თავის ნივთიერ, მატერიალურ რეალობას, იმ იშვიათ შემთხვევებშიც, როდესაც იგი თავისი დროის საერთო პოეტური მიმდინარეობის ზეგავლენით ალეგორიულ ფორმებს მიმართავს.

ვაჟას ლექსებში „კიდევაც ვნახავ გაზაფხულს“, „შეჰხედეთ ერთი ღრუბელსა“, „არწივი ვნახე დაჭრილი“ და სხვ. XIX საუკუნეში გავრცელებულ ალეგორიულ სიმბოლიკას სრულიად დაკარგული აქვს სპეციფიკური რაციონალისტური ელფერი. აქ ყოველი სახე ბოლომდე განცდილია ემოციურად და მკაფიოდ გამოხედვებული გრძნობადი ხასიათი აქვს შექმნილი.

ვაჟა-ფშაველას პოეტური ხილვები მკაფიო საგნობრივ ხასიათს ატარებენ იმ ლექსებშიც, სადაც პოეტი ირეალურ, ზღაპრულ სახეებს ქმნის. გავიხსენოთ:

ღამით ცა კქუხდა, გრგვინავდა,
მთებს მოედრიკათ თავიო.

ტყეს დასდიოდა ფოთოლი,
ზღვა ბოროქარობს შავიო.

დევებსა აქვის ქორწილი,
დიდი დარბაზი ზრიალებს.

მეც დამპატიყეს, შევედი, —
რა მქისე სუნი ტრიალებს?!
სამპირად ცეცხლი დაენთოთ,
ზედ სამი ქვაბი შხიოდა...

ამ ლექსში, ისევე, როგორც „ამირანში“, სადაც აგრეთვე აღქაჯთა და დევთა სერობა არის აღწერილი, პოეტის ფანტაზიით

წარმოსახული სურათი შეგნებულად ნატურალისტური საღებავებითა და დეტალებით არის გამდიდრებული. აქ ვაჟა-ფშაველას პოეტური მსოფლშეგარძნება, რომელიც თავის პირველწყაროს ქართული ხალხური ზღაპრების თავისებურ ბუნებაში პოვებს, თავისი სულით გვიანდელი აღორძინების დიდოსტატთა მხატვრულ მანერას და, კერძოდ, რაბლეს ფანტასტიკურ რეალიზმს ენათესავება.

მართალია, ვაჟასათვის თითქმის სრულიად უცხოა „პანტაგრუელის“ გროტესკული სტილი და გამიშვლებული ბიოლოგიზმი, მაგრამ რაბლეზიანულ სულთან მისი სიახლოვის საფუძველს სიცოცხლისადმი — ყოველივე „მიწიერისადმი“ ფანატიკური სიყვარული წარმოადგენს.

ვაჟა-ფშაველას რეალიზმი უაღრესად თვითმყოფადი ხასიათის მოვლენაა. მის მიერ შექმნილი მხატვრული ტილოები, მიუხედავად მათი მკაფიო ლოკალური კოლორიტისა, ხშირად გვაოცებენ თავისი შინაგანი სიახლოვით მსოფლიოს სახელგანთქმულ ფერმწერთა ქმნილებებთან. განსაკუთრებით ეს ითქმის იმ მხატვრებზე, რომლებიც ვაჟასავით ახლოს იყვნენ მიწასთან და, უწინარეს ყოვლისა, მასში პოვებდნენ თავისი შთაგონების წყაროს.

მსგავსად XVI საუკუნის გამოჩენილი ნიდერლანდელი მხატვრის, ბრეიგელისა, რომელმაც თავისი ფილოსოფიური ხასიათის სურათში „იკაროსის დაღუპვა“ გასაოცარი სისადავით გამოხატა დედამიწის ყოვლისშემძლე ძალთა ზეიმი და ისინი ადამიანის ფუჭ გატაცებას დაუპირისპირა, ვაჟა-ფშაველაც მთელი თავისი არსებით განიცდიდა მშობლიური, მაცოცხლებელი ფუძის კეთილისმყოფელ სიმყარეს და მის პირველქმნილ, სიცოცხლის დამამკვიდრებელ მშვენებას ყველა უნიადაგო, ცხოვრებას მოწყვეტილ ოცნებაზე მალა აყენებდა.

განსაკუთრებით უშუალო ასოციაციებს იწვევს ბრეიგელთან ვაჟას მიერ შექმნილი ზამთრის პეიზაჟები, რომლებიც თავისი საერთო განწყობილებით და ცალკეული ყოფითი მოტივებითაც — პირდაპირ ეხმაურებიან ნიდერლანდელი მხატვრის ერთ ტილოს, მისი სახელგანთქმული ფერწერული ციკლიდან „წელიწადის დრონი“. მაგრამ ამ ორი მხატვრის მანერას კიდევ უფრო აახლოებს სინამდვილის საოცარი მასშტაბური, გრანდიოზული და, ამავე დროს, თითქოს სრულიად უშუალო, კონკრეტული განცდა.

ვაჟა-ფშაველას პოეტურ სახეებში მონუმენტური, განსაკუთრებული, ჩვეულებრივ შეთავსებულია ყოფითთან, ყოველდღიურთან.

თავის ლირიკაში იგი ხშირად მიმართავს სინამდვილის „პრო-

ზაულ“ მხარეებს და სიცოცხლის უხემ და მდებალ გამოვლინებათა შორისაც განსაკუთრებულ პოეტურ თვისებებს აღმოაჩენს. სწორედ ასეთი სახით ხორციელდება პრაქტიკულად მის შემოქმედებაში „რეალურისა“ და „იდეალურის“ იშვიათი სინთეზი.

პოეზია ვაჟასათვის თვით რეალურ საგანთა, ბუნების განუყოფელი ნიშანთვისებაა. მისთვის ყოველივე ქეშმარიტად ბუნებისმიერია. მაგრამ ვაჟა-ფშაველა, როგორც დიდი ჰუმანისტი, ძალზე შორს დგას ეთიკური განურჩევლობისაგან.

ვაჟა-ფშაველას ზშირად უწოდებენ ბუნების მომღერალს, მაგრამ დამახასიათებელია, რომ ვაჟასათვის ბუნება არ არსებობს ადამიანის გარეშე.

ეს საგულისხმოა არა მხოლოდ იმ მხრივ, რომ მას პეიზაჟი თითქმის ყოველთვის გამდიდრებული აქვს ადამიანთა ცოცხალი სახეებით, ადამიანური სულისკვეთებით, ან მათი ყოველდღიური ადამიანური საფიქრითა და საზრუნავით, როგორც, მაგალითად, ცნობილ ლექსში „ბუნების სურათი“, სადაც მომაკვდავი ზაფხულის პანორამა სრულიად ბუნებრივად გადადის ფშაველ მწყემსთა გულითად საუბარში:

კახეთს წავიდეთ, ძმობილო,
მთაში სკირს კეება ძროხისა.
დროა ჩაეცვათ ტყაეები,
კალთა ავკეცოთ ჩოხისა.
ბარად არ ჰყინავს მიწისა,
მალევე შრება თოვლია,
უხვალა ფითრი, ნეკერი,
თმადავარცხნილი მოლია.
ქალას აფხიზლებს ხოხობი,
ფერდობს — კაკაბი, გნოლია.
იაფად დაიკვებებით,
თან გყავდეს შვილი, ცოლია.
ხეწნა რად უნდა ერთგულ ძმას,
თავად წამოვა ბროლია.

კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ თავის მდიდარ ფერწერულ ტილოებში ვაჟა-ფშაველას ზაზგასმით შეაქვს ეთიკური, ჰუმანისტური მოტივი.

ასე მაგალითად, ვაჟასათვის მშობლიური მთების ხელთუქმნელი სილამაზე წარმოადგენს არა მხოლოდ ესთეტიკური ჰერეტიკისა და ტყბობის საგანს, მთები, ამავე დროს, მისთვის ეთიკური მწვერვალებიც არიან:

მთათ მითხრეს: „ნუ დაგვივიწყებ,
კარგად აგვხედე, ჩაგვხედე;
ჩვენსავე იდეგ მტკიცედა,
ვინძლო აროდეს დაჰბერდე,
ცხოვრება ჰირიანია,
ჰირით არ ერთით, ორითა,
შენაც მოგაცხოვს ბერს რასმე,
არ აგაშმოროს შმორითა.
ჩვენ დაგვიძახე მკურნალად,
წამალს მოგაწვდით შორითა“...

ვაჟა-ფშაველას მთელი შემოქმედება, რომელიც ამქვეყნიური, ხორციელი სილამაზის თავდავიწყებულ აპოლოგიას წარმოადგენს, ამავე დროს, სრულიად თავისუფალია სამყაროსადმი ჰედონისტური ან წმინდა ჰერეტიკით დამოკიდებულებისაგან. სამყაროში ვაჟა ხედავს სულს, განსხვებულ იდეას; „ნივთიერი“ და „სულისმიერი“ მისთვის განუყოფელი მთლიანობაა. ამ მთლიანობაში იგი გარკვევით ამჩნევს შინაგან წინააღმდეგობებს, უმძაფრეს დრამატიზმს, მტკივნეულ შეუთავსებლობას, ურთიერთჰიდილს, მაგრამ, როგორც მხატვარი, გამუდმებით ცდილობს და თავის საუკეთესო ქმნილებებში აღწევს კიდევ რეალურისა და იდეალურის ჰარმონიულ შერწყმას, მათ სინთეზურ წარმოსახვას.

ამ მხრივ, ვაჟა, ჰემმარიტი სახალხო პოეტი, მკვეთრად გამოირჩევა ორი საუკუნის მიჯნაზე წარმოშობილი მრავალრიცხოვანი ესთეტიური სკოლებისა და მიმდინარეობების საერთო ფონზე, არა მხოლოდ თავისი პოეზიის მაღალი ჰუმანისტური სულისკვეთებით, არამედ კონკრეტული მხატვრული თავისებურებებითაც.

თუ რა ღრმა იყო უფსკრული ვაჟასა და იმ ქართველ მოდერნისტთა შორის, რომლებიც მის ბრწყინვალე პოეტურ სახეებში თავის იმდროინდელ ფორმალურ ძიებათა ერთგვარ საყრდენ წერტილს ხედავდნენ, ამას ნათლად მოწმობს თუნდაც 1910 წლით დათარიღებული ლექსი „მთაში“.

ჩვენ აქ მოვიყვანთ მხოლოდ ერთ ადგილს ამ ლექსიდან:

გვიანლოვდება ზამთარი,
ვინ დააბრუნებს ძალითა?
მოიპარება ნელ-ნელა
ტვირთ-მძიმე სურდო-მჰვეალითა.
თეთრს კბილს გვიჩვენებს, გვიციინის,
გული სავსე აქვს შხამითა.
მტერსა ჰგავს ფლიდსა, ცბიერსა,
დაგმევობრდება ფერობით,
როცა ჩაგიგდებს ხელშია,

სულს ამოგხუთავს მტერობით...
 მონადირეებს როდი სწყინთ,
 გახარებიათ კიდეცა;
 გამართეს ჯაზეირები,
 მხარზედაც გადიკიდესა,
 ნადირის კვალი ცხადად სჩანს,
 რაც თოვლზე გაივილიდესა:
 დათვისა, შვლისა, ირმისა,
 მელა თავებხსა სთხრიდესა;
 ციყვები მიჰქსელ-მოჰქსელენ
 კვერნისა დანაბიჭებსა...
 ჰა, ხედავთ ჭირსელაც დაიწყო,
 თითქოს ფქვილს ვინმე სცრიდესა.
 მანანასავით თავს დაგვდის,
 აშლის დერეფნის ფიცრებსა
 ეგ არი, დადგა ზამთარი,
 დადგა უმსგავსო ეამია,
 შეშა უმატეთ კერასა,
 რაც გაქვთ, დაწე და კამეა:
 არაფერი გაქვს, ითმინე!
 დღეც საწყლისათვის ღამეა;

დააკვირდით, როგორ შინაგან წინააღმდეგობას შეიცავს ზამთრის პოეტური სახე ამ ლექსში: ერთის მხრივ, პეიზაჟის ბრწყინვალე ფერწერული გააზრება, მონადირეების მხიარული სამზადისის სურათი, რომანტიკული მოტივი, რომელსაც განსაკუთრებით აძლიერებს თოვლის ფიფქთა ცვენის შედარება ციური მანანის დენასთან, ხოლო, მეორეს მხრივ, ზამთრისადმი დაუფარავი სიძულვილი, მწვავე გულისტკივილი, რომელიც ლექსის დასასრულს სრულიად უშუალო, შეულამაზებელი ფორმით პოეებს თავის გამოხატულებას.

ამ ლექსის დაწერა შეეძლო მხოლოდ იმ პოეტს, ვისაც ყოველწელიწადს ფშაური ზამთრის გრძელ ღამეებში გულს უკუმშავდა „არაფრისმქონე“ მთიელ გლეხთა ბავშვების ტირილი და თეთრკბილებიანი ზამთრის მომხიბლავ სიცილში გესლსა და შხამს აგრძნობინებდა.

აქ თითქოს ერთმანეთს ეპაექრება მხატვარი და ადამიანი, თითოეული თავისებურად ხედავს და განიცდის სინამდვილეს. მაგრამ ეს მაინც არ არის „შუაზე გახლეჩილი“ რეალობა, რადგან ეს ლექსიც, ისევე, როგორც მთელი ვაჟას მიერ შექმნილი სამყაროს პოეტური პანორამა, თავის თავში ითავსებს „უთვალავი ფერით“ ამეტყველებული „ქვეყნის“ წინააღმდეგობრივ მრავალსახოვნებას.

აქ არის ვაჟა მთელი თავისი მართალი და მდიდარი პოეტური ბუნებით, უაღრესად გამჭრიახი, დაკვირვებულ და ამასთან მრავლისმომცველი მხატვრის თვალთ, ბუნების სასწაულმოქმედი ძალით სულის სიღრმემდე აფორიაქებული და ამავე დროს, თავისი განუყრელი ადამიანური ფიქრითა და საზრუნავით შეპყრობილი, საოცრად მგრძნობიარე, მოსიყვარულე და მოსაზრლე გულით.

ვაჟა-ფშაველა დაბადებით მხატვარი და მომღერალი იყო. მას საოცრად ჰქონდა გამახვილებული თვალი და სმენა, რათა სრულად მიეღო და შეეთვისებინა სამყაროს დაუშრეტელი, ურიცხვი ხმით და ფერით აუღერებული მშვენიება.

მაგრამ, როგორც ჰემმარიტად დიდბუნებოვანი შემოქმედი, იგი სილამაზის ყველა ფორმაზე მიღლა „კაცურ“ მადლსა და სიკეთეს აყენებდა.

ვაჟა-ფშაველას ლირიკაში, ისევე, როგორც მის ეპიკურ ქმნილებებშიც, ამქვეყნიურ, მიწიერ მშვენიერებათაღმი წარმართული თაყვანისცემა საკვირველი შინაგანი კანონზომიერებით არის შეთავსებული და შერწყმული იდეალურისაღმი, „ციურისაღმი“ თავდავიწყებულ სწრაფვასთან. თვითონ ვაჟა ლექსში „როს ვუკვირდები თავისთავს“ პირდაპირ აღიარებს, რომ მისთვის პოეტური შთაგონება წარმოუდგენელია სულიერი ამაღლებისა და განწმენდის გარეშე:

როს ვუკვირდები თავის-თავს
და არ ვემღერი მეტადა:
მადლს დაეთვლი ათასობითა,
ცოდვა რამ მრჩება კენტადა,
მხრები მესხმება, ვიზრდები,
ცად ვიწვე ასაფრენადა;
გაჩნდება საღლაც ნათელი,
გულს ჩამიდგება სვეტადა;
ზღვავდება მწყობრი სიტყვები
ქალალღზე დასაბღერტადა...

ვაჟა-ფშაველამ თავისი საკუთარი კილო შემოიტანა ქართულ პოეზიაში. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს არა დიალექტური ფორმები პოეტის ენისა, არამედ მისი პოეზიის ინტონაციური თავისებურებანი, ამ სიტყვის ფართო გაგებით.

პოეტურ ინტონაციას არა ერთი ნიშანი განაპირობებს. აქ გასათვალისწინებელია მწერლის მსოფლგაგება. სინამდვილის განცდის თავისებურებანი, განწყობილებათა ცვალებადობა, პოეტის ადამიანური ბუნება და ტემპერამენტი.

ხოლო თუ პოეტის შემოქმედება ნამდვილად დაკავშირებულია საკუთარი ხალხის სულიერ ცხოვრებასთან, არანაკლებ საგულისხმოა ამ ხალხის ეროვნული ფსიქიკის იერიც.

ვაჟა-ფშაველა იმ ერის შვილი იყო, რომლის მსოფლმხედველობა სისხლიან საუკუნეთა უღმობელ ქართველებში ყალიბდებოდა. განსაკუთრებით ეს ითქმის ვაჟას მშობლიურ ფშავ-ხევსურეთზე, სადაც მთის მკაცრი ბუნებაც და მტრულად განწყობილ მეზობელ ტომებთან თითქმის განუწყვეტელი სამკედრო-სასიცოცხლო დავა, მუდმივი სულიერი და ფიზიკური მზადყოფნისა-კენ მოუწოდებდნენ ამ კუთხის მკვიდრთ.

გასაკვირი არ არის, რომ ვაჟას პოეზიაში ჩვენ ასე ხშირად ვხვდებით ვაჟაკური შეუპოვრობისა და სისასტიკის მოტივებს.

მსგავსად „ილიადას“ ლეგენდარული ავტორისა, ვაჟა-ფშაველაც ადამიანთა ნებისა და ღირსების უმაღლეს გამოხატულებას ხშირად მათი სამკედრო-სასიცოცხლო შერკინების სურათებში ხედავს და უკანასკნელთა შეგნებულ პოეტიზაციას ახდენს:

მიდით, იქ მიდით, სადაცა
ხალხი ხალხზედა ღელავდეს;
მტერი ჩვენ გვემდეს, ჩვენ — მტერსა,
ხმლები, ხანჯლები ელავდეს.
სისხლის ტბა მუხლებს სწვდებოდეს,
ცოცხლები მკედრებსა სთელავდეს;
კიაფრად მუზარადებსა
სისხლის წვიმაი ფერავდეს;
დაგელობდეს სიკვდილი,
სუღარავებსა ჰყერავდეს.

გასაკვირი არ არის, როდესაც ვაჟა — დამონებული ხალხის შვილი — მტრისადმი დაუნდობელი სისასტიკის მქადაგებლად გვევლინება და თავის სიმღერებს მებრძოლ, შეუპოვარ კილოზე ავებს.

საკვირველია ის, რომ მთელი მისი პოეზია, ამავე დროს, გამსჭვალულია საოცარი ლირიკული თრთოლვითა და სინაზით.

თითქმის დაუჭერებელია, რომ „კაი ყმისა“ და „ბაკურის“ ავტორს შეეძლო ყოფილიყო ასე გულჩვილი მოზიარე პატარა ნიბლია ჩიტის უბედური ბედისა, ან ასეთი ალერსიანი თავმდაბლობით მიემართა თავისი ნაზი დობილებისათვის:

ნუმც გაჯავრდება პიროზე,
ნურც დამწყველიან იანი,
რომ იმათ ღედის ძუძუთა
ესუქდები ცოდვილიანი...

პოეტის თანამედროვეთა სიტყვით, ვაჟას ცხოვრებაში მტკიცე და შეუპოვარი ხასიათი ჰქონია, განსაკუთრებით, როდესაც რაიმე უსამართლობას წააწყდებოდა. ასეთ წუთებში თვით სიკვდილიც არაფრად უღირდა და თავისი მოწინააღმდეგისადმი ხშირად შეუბრალებლობას იჩენდა. მაგრამ, ჩვეულებრივ, ის ბავშვივით მიამიტი და გულჩვილი ადამიანი ყოფილა.

ვაჟას ლირიკაში მკაფიოდ არის გამოვლენილი ეს თავისებური ადამიანური ბუნება. მაგრამ აქ პოეტის ინდივიდუალური თვისებები განზოგადებული სახით წარმოგვიდგებიან და თავის გამართლებას ხშირად იმ ობიექტურ სინამდვილეშიც პოეებენ, რომელიც თვით ვაჟას თავისი პოეტური და სულიერი სიმართელის პირველწყაროდ მიაჩნდა.

როგორც ვიცით, ასეთ ნიადაგს ვაჟა-ფშაველა მშობლიური ბუნების შეურყვნელ სიწმინდეში ხედავდა.

თქვენი მიწოვავ მეც ძუძუ,
ღალიან, ბარაქიანი...

მიმართავს იგი საქართველოს მთებს.

მაგრამ, შეხედეთ, როგორ თავისებურად წარმოუდგება პოეტს მათი ზვიადი მშვენიება:

მიყვარხართ მიტომ,
რომ ხართ მალეუბი,
გულუბრყვილონი,
როგორც ბალეები,
მაგრამ ამაყნი,
მტკიცე და ლაღნი.

შეუძლებელია, ამ სტრიქონებში სინამდვილის ვაჟასებურ, ღრმად სუბიექტურ აღქმასთან ერთად არ ვიგრძნოთ რაღაც კიდევ უფრო ღია და ამაღელვებელი.

საქართველოს მთები ოდითგანვე წარმოადგენდნენ ჩვენი ქვეყნის უძვირფასეს საუნჯეთა საიმედო თავშესაფარს. აქ მტრისგან მიუწვდომელ სიმაღლეებზე ინახებოდა არა მხოლოდ სამეფო ძვირფასეულობანი.

საუკუნეთა სიღრმიდან მომდინარე ადათ-ჩვეულებებთან, უძველეს ტრადიციებთან და ეთიკურ კანონებთან ერთად, აქ თავისი პირველყოფილი, შეუბღალავი სიწმინდე შეინარჩუნა ქართველი ადამიანის ღრმად თვითმყოფადმა ხასიათმაც.

ვაჟა-ფშაველას გმირები, რომლებიც ამ მაღალი და თავისუფლებისმოყვარე მთის ღვიძლი შვილები არიან, თავიანთ ჰეროიკულ ბუნებაში თითქოს შეუთავსებელ თვისებებს აერთებენ.

თავდავიწყებამდე მისული რაინდული ჟინი და ზვიადი სიამაყე თითქოს მხოლოდ გარეგანი ჭავჭავანძი მათი ბროლივით გამკვირვალე და ნატიფი სულისა.

გავიხსენოთ, როგორ წვეთწვეთობით ღვრის თავისი სულის დაუხარჯავ სითბოსა და სინაზეს უხორცოსავით გულადი აღუდა, მშობლიურ სოფელთან გამოთხოვებისას:

ერთხელ მაუნდა აღუდას,
ერთხელ მამბრუნვა თავისა.
„მშვიდობით, საჭიხეებო,
გამახარელნო თვალისა!
მშვიდობით, ჩემო სახკარო,
გულში ამშლელი ბრალისა!
მშვიდობით, ჩვენო ბატონო,
ყმათად მიმცემო ძალისა.

გავიხსენოთ თვითონ ვაჟა, რომელმაც თავისი სიმღერა მთიდან გადმომდგარი ხარის ყვირილს შეადარა, როგორი დაუფარავი შინაგანი თრთოლვით მიმართავს იგი თავისი სამშობლოს გულს — ქართლის ველ-მინდვრებს:

ქართლო, დარდების ამშლელი,
გულ-მაგარ ძეთა მხარეო!
რო გნახე, გული ატყერდა,
ფიქრი მეწვია მწარეო.
არა ვთქვა, ისა სჯობია,
გულშივე დარჩეს ბარეო.
დავჭე, დავიწყე ტირილი,
ცხარე ცრემლები ვღვარეო.

ვაჟა-ფშაველას პოეზიის ლირიკული გმირი, ისევე, როგორც მისი პოემების პერსონაჟები, თავისი სულიერი აგებულებით ხშირად „ვეფხისტყაოსნის“ უკვდავ ხასითებს მოგვგავონებენ.

ცხადია, ვაჟა არც თავის საუკუნეში ყოფილა ერთადერთი პოეტი, რომელმაც ქართული ხასიათის თავისებური ელფერი გამოხატა.

როგორც ქეშმარიტად დიდი ეროვნული მოვლენა, მთელი მისი პოეზია თავისი სულით, განუყოფლად არის დაკავშირებული მრავალსაუკუნოვანი ქართული მწერლობის თავისებურ ჰუმანისტურ პათოსთან.

მაგრამ მხოლოდ ვაჟა-ფშაველას შესწევდა ძალა ასე აუმღვრევლად შეეზავებინა თავის პოეზიაში მთიდან მომსკდარ ზვავ-მეწყერთა გრგვინვა და ქუხილი ყველაზე ნაზ და მგრძნობიარე,
26. გ. ასათიანი

თითქოს ჩურჩულით ნათქვამ სიმღერასთან. თანამედროვეთა შორის მხოლოდ ის იყო დაჯილდოებული ნათელხილვის იმ გრძნეული ნიჭით, რომელსაც ცხოვრების ტლანქ, შეულამაზებელ, მიწიერ ფორმებში ღვთიური მადლისა და მშვენიერების განჭვრეტა ძალუძს. მისი პოეზიის თავისებური კილოც ამ ორი, ერთნაირად ძლიერი და ორგანული საწყისის იშვიათ შეთანხმებაზეა დაფუძნებული.

გასულ საუკუნეში ვაჟა-ფშაველა იყო ის რჩეულთა შორის რჩეული, ორი ეპოქის მანძილზე მიმდინარე ესთეტიკური განვითარების დამაგვირგვინებელი პოეტი, რომელმაც შესძლო უადრესი, სრულყოფილი ფორმით გამოეხატა „მიწისა“ და „ცის“, „ნივთიერისა“ და „იდეალურის“ — რეალისტურისა და რომანტიკულის ურთიერთგამმსჭვალავი, დრამატული მთლიანობა.

შვიდსაუკუნოვანი ინტერვალის შემდეგ, მან ახალ დროში, ახალი სულისკვეთებით, პოეტური აზროვნების ევოლუციის ახალ საფეხურზე კვლავ მიაღწია რუსთაველური, რენესანსული ჰარმონიის აღორძინებას.

წინათქმა	5
ვეფხისტყაოსნის პოეტიკა	9
რომანტიზმის ეპოქა	37
წანამძღვრები	39
დრო და გარემო .	72
ალექსანდრე ჰავეკაეძე	95
გრიგოლ ორბელიანი .	114
ნიკოლოზ ბარათაშვილი	132
ქართული რეალიზმის თეორია და პრაქტიკა	181
რეალიზმის პრობლემა თერგდალეულთა კრიტიკულ ნააზრევში .	183
ილია ჰავეკაეძე	225
აკაკი წერეთელი	292
ვაჟა-ფშაველა	336