

დ რ ო დ ა გ ა რ ე მ ო

რომანტიკული საწყისი, რომელიც ქართულ მწერლობას დასაბამიდან 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 ადრე არა, XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან მაინც, განსაკუთრებით კი რუსულ ემიგრაციაში.

დაკარგვა სამშობლოსი, ნაცნობ-მეგობრებსა და ნათესავებს დაშორება, დაკარგვა პოლიტიკური ძალაუფლებისა (რუსეთში უფრო ადრე, 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. „გარდმავალი ხანისა“ და გასული საუკუნის დასაწყისის პოეტები, რომელთაც უშუალოდ შეუშინა 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 მჟღავნდება.

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

ჩვენს მიერ დახატული სურათი, რომლის მიზანი იყო ნიკოლოზ ბარათაშვილსი შემოქმედების ეროვნული სათავეების ნათელყოფა, მხოლოდ მიახლოებითია. ამ პრობლემასთან დაკავშირებული 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.

საჭიროა შევნიშნოთ, რომ ბოლო დროს ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ მჟღავნება ერთი, ჩვენი ფიქრით, მეთოდოლოგიურად გაუმართლებელი ტენდენცია: ყველაფერი, რაც კი თავისი მხატვრულ-იდუური სპეციფიკით განზეა 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 დასაბამის კრიტიკულ გადასინჯვას მოითხოვს.

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

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

როგორც ცნობილია, სიტყვა „რომანიზმი“ ევროპულ მწერლობაში XIX საუკუნის დამლევს დაკანონდა იმ მიმდინარეობის აღმნიშვნელ 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 რომანტიზმი წარმოადგენს წარმართული მსოფლგაგების, სენსუალიზმის, სიცოცხლის კულტის, მატერიალისტური ესთეტიკის პირდაპირ ანტი-თეზას.

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

კათოლიციზმმა მიძგი 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 სამსახურისთვის არ მიემართა.

რომანტიკული ლიტერატურის განვითარების პროცესი (რომალშიც 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 პოეზებს თავის დასაბამს, კერძოდ, „რომანტიკული სულის“ ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანთვისება – მუდმივი უკმაყოფილება, განუხორციელებელი, მიუღწეველი, დაუკმაყოფილებელი სწრაფვა მიწიერისა „ზებუნებრივისკენ“.

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 გრძნობადი მოვლენა ჰკარგავს თავის ფასს“. მაგრამ, რადგანაც ხელოვნების „ეს ფორმაც როგორც ყოველგვარი ხელოვნება თავისი გამოხატვისათვის საჭიროებს გარეგან საშუალებებს... ამის გამო გარეგანი – გრძნობადი გაფორმება აქ აღიქმება როგორც სიმბოლურ ხელოვნებაში² 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 მრავალნაკა-

² „სიმბოლურ ხელოვნებად“ ჰეგელს მიაჩნდა უძველესი აღმოსავლური ხელოვნება.

დოვანი, წინააღმდეგობრივი ლიტერატურული მდინარება, უთუოდ გარკვეულ გენეტიკურ კავშირშია „ძველ“ რომანტიზმთან.

უნდა ითქვას, რომ ევროპის სხვადასხვა ქვეყნებში ლიტერატურულ სარბიელზე თითქმის ერთდროულად გამოსული ახალგაზრდა პოეტები, რომლებსაც ეს სახელი მითვისეს, ძალზე სხვადასხვაგვარად ხსნიდნენ თავიანთ ლიტერატურულ თვისებებს.

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-რომაულის საპირისპიროდ. ეს გაპირობებული იყო უბრალოდ იმით, რომ ყოველივე უცხოური საერთოდ რომანტიკულ შთაბეჭდილებას ახდენს...“

როგორც ცნობილია, XIX საუკუნის ევროპული რომანტიზმი რამდენიმე ფენისგან შედგება. საფრანგეთში, მაგალითად, ერთმანეთს უპირისპირდება ადრეული (შატობრიანის) რომანტიზმი და გვიანდელი (ჰიუგოსა და მისი თანამედროვეების) რომანტიზმი. კიდევ უფრო მკვეთრი ზღვარი არსებობს გერმანიაში, ერთი მხრივ, ტიკისა და ნოვალისის, ხოლო მეორე 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, – ყოველი ცდა მისი განსაზღვრისა, როგორც თეორიისა, ასე თუ ისე ბუნდოვანი და ამაოა“.³ ამ თვალსაზრისით ერთადერთ შედარებით უცილობელ ნიშნად არსებული სინამდვილისადმი უარყოფითი დღამოკიდებულება შეიძლება იქნეს განხილული.

შეიძლება ითქვას, რომ ყველა დროის რომანტიკოსები მწვავე, შეურიგებელ კონფლიქტში იმყოფებიან 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 არსებითად ძალზე სხვადასხვა გვარისაა სხვადასხვა მწერლებთან.

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

მაგრამ ცნობილია, რომ, მაგალითად, რომანტიკოს ჰაინეს ჭირის დღესავით 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 აღ.ჭავჭავაძის რომანტიკოსობას ასაბუთებს, მოჰყავს „ერთი საფრანგეთის გამოჩენილი კრიტიკოსის“

³ М. Горький, История русской литературы, 1939, с.42.

(როგორც ჩანს, ბრუნეტიერის) სიტყვები: „რომანტიზმი არის საზოგადო მოვლენა, რომლის განსაკუთრებული თვისება ინდივიდუალიზმისკენ მისწრაფებაა“.

ამ მოსაზრებას გარკვეული დაზუსტება სჭირდება. წინააღმდეგ შემთხვევაში, სუბიექტივიზმისა და 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 ხაზს უსვამს „ეტიუდების“ ავტორი), აქ პირადი, შინაგანი, ინტიმური სანყისი წარმოგვიდგება, როგორც განსაკუთრებული, ჩვეულებრივისგან (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 სანყისის, „მგრძნობელობის“ პრიმატს გონებაზე, ინტელექტზე.

რომანტიკოსები უარყოფდნენ კლასიციზტური 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 ჭეშმარიტად 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 წარმმართავ ძალებად.

აღსანიშნავია, რომ ევროპული რომანტიზმის რადიკალური, რევოლუციური ფრთის წარმომადგენლებმა განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოხატეს ადამიანის ისეთი თანდაყოლილი ვნებები, როგორიცაა, მაგალითად, შინაგანი დამოუკიდებლობისკენ 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, ქრათულ 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 და-

სადგენად გადამწყვეტი ნიშნელობა აქვს არა ამა თუ იმ ნაწარმოების ზოგად „სულს“ (ე.ი. მსოფლმხველობრივ 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 კლასიციზტური 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 შუასაუკუნეებრივ ელფერს, ყველაფერი რომანტიკული სახით წარმოდგებოდა“.⁴

კ.მარქსის ეს მოსაზრება საგულისხმოა რამდენიმე ასპექტით. ყურადღებას იქცევს, უპირველეს ყოვლისა, ის გარემოება, რომ სიტყვები „შუასაუკუნეებრივი“ და „რომანტიკული“ აქ თითქმის სინონიმურად ჟღერენ. 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 რუსოს, ვოლტერისა და დიდროს დიადი იდეებით საზრდოობდა, მაგრამ, ამავე დროს, სწორედ რევოლუციის მსვლელობამ ცხადყო მთელი ამ იდეოლოგიური სისტემის ისტორიული შეზღუდულობაც.

ფხიზელი გონების სამეფო, რომელიც განმანათლებელმა 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 идеализированное царство буржуазии, что вечная справедливость, которая тогда была прокламирована, нашла свое осуществление в буржуазной юстиции, что разумное государство Ctntrat Social Руссо

⁴ К. Маркс – Ф. Энгельс 25 марта 1868 г. Соч., т 32, с 33.

воплотилось в буржуазно-демократическую республику и ни во что больше воплотиться не могло»⁵

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

სინამდვილე რომანტიკოსთა თვალწინ წარმოსდგა მთელი თავისი წინააღმდეგობრივი, დისჰარმონიული, მოუნესრიგებელი 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 მიზრუნება 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 ვიცით, ევროპული რომანტიზმის ავანგარდში მყოფ პროტესტანტული სულისკვეთებით გამსჭვალულ შემოქმედთათვის საბოლოოდ მაინც დახშული აღმოჩნდა ეს უკანმისაბრუნებელი გზა. ქრისტიანულ რწმენას უკვე აღარ შესწევდა ძალა მათ მიერ სამუდამოდ დაკარგული შინაგანი წონასწორობისა და სულიერი სიმშვიდის დასაბრუნებლად. ადამიანის შეშფოთებულ სულს, რომელსაც განმათავისუფლებლებმა აუხილეს გონების თვალი, აღარ შეეძლო ხელმეორედ დაბრმავება.

ქრისტიანული იდეალებითა და სახეებით გატაცება რომანტიკოსებისთვის 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 „წერვილითა“ (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 პერიოდიზაციის საკითხი.

ჩვენ აქ ყურადღებას შევაჩერებთ მხოლოდ ერთ გარემოებაზე.

რომანტიკულ მიმდინარეობასთან რუსეთში მჭიდროდ 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 და განმანათლებლური წარმოდგენებიდან რომანტიზმისაკენ მიისწრაფოდა (ნიშანდობლივია, რომ ამ თვალსაზრისით სანიმუშო ნაწარმოებად არის მიჩნეული რილევის ცნობილი პოემა “ნალივაიკო”), მაგრამ, სპეციალისტთა აზრით, რომანტიკულ განწყობილებათა გაღრმავების კულმინაციური მომენტი დეკაბრისტულ ლიტერატურაში დაკავშირებული იყო დეკემბრის შეთქმულების კრახთან, დამარცხების შედეგად გამოწვეული სასოწარკვეთისა და უპერსპექტივობის ღრმა განცდებთან.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, 1937, с.256.

«Особенно бурно романтические настроения развиваются в поэзии дворянских революционеров после катастрофы 14 декабря. Значительная часть поздних стихотворений Кюхельбекера, Бестужева-Марлинского, Одоевского проникнута глубокой скорбью и безнадежностью, ощущением полнейшей бесцельности жизни.

Вовсех 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»⁶

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

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

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

1832 წლის შეთქმულების მონაწილეთა მონინავე ჯგუფის მჭიდრო 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 მონინავე ნაწილის პროგრესული მიზანსწრაფვისა და მისი საბრძოლოდ მომნიშვნელო 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.

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

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

ეს გამუდმებული ძიება განსაკუთრებით დამახასიათებელია XVIII საუკუნისთვის. ქართველი ხალხი ამ დროს თანდათან, შეუკავებლად უახლოვდებოდა თავისი დამოუკიდებელი ნაციონალური ისტორიის დრამატულ ფინალს. ჰორიზონტებზე ყოველის მხრივ ავისმეტყველი ნიშნები კიაფობდნენ. საჭირო იყო გონების ძალთა უაღრესი დაძაბვა, უჩვეულო გამჭრიახობა 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 მონამებრივი ცხოვრება ამ დიდ მიზანს შეეწირა. მთელი მათი ფართოდ გააზრებული განმანათლებლური პროგ-

⁶ А. Гуревич, Романтики или классики? «Вопросы литературы». 1966, №2, с.112.

რამა, დაუქანცავი პრაქტიკული ღვწა სიბრძნისა და ცოდნის სხვადასხვა სფეროში სწორედ ამ უპირველესი მიზნისკენ იყო მიმართული.

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

„სიტყვის კონის“ ავტორი თითქოს გრძნობდა, რომ ქართველი ხალხისთვის იმ ახალი გამოცდის წინ, რომელიც მას ისტორიამ განუმზადა, აუცილებელი იყო მკვიდრად აღებეჭდა მეხსიერებაში არა მხოლოდ საკუთარი თვითმყოფობის დამადასტურებელი მეტყველების – „დედა ენის“ – მრავალსახოვანი ფორმები, არამედ ის მდიდარი პოზიტიური ცოდნაც, რომელიც მან საუკუნეთა მანძილზე მოიპოვა.

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

ვახტანგ მეექვსესა და საბას საუკუნის მეორე ნახევარში ცოდნის მგზნებარე აპოლოგიით ეხმაურება დავით გურამიძვილიც.

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

ქართველ „განმანათლებელთა“ რაციონალისტურმა იდეალებმა თავისი პრაქტიკული განხორციელება XVIII საუკუნის უდიდესი ქართველი სახელმწიფო მოღვაწის – ერეკლე მეორის პოლიტიკურ საქმიანობაში ჰპოვეს.

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

ვახტანგისა და სულხან-საბას საუკუნემდე 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 შეაფიქრინა და შეაშფოთა ღვთისმოსავი მეფე გიორგი. ჩქარა მამაშვილს შორის ამ ნიადაგზე ჩამოვარდა დიდი განხეთქილება, განსაკუთრებით ერთი სამახსოვრო ინციდენტის შემდეგ. გიორგიმ თავის მემკვიდრეს გაუგზავნა მოციქულები – კარის მდივანი ელვაზარ ფალავანდიშვილი, ალექსანდრე მაყაშვილი და არქიმანდრიტი ელევთერ და შეუთვალა: „შვილო დავით, თურმე ეკლესიას თიატრს ეძახი, ცისკარს სათამაშოს და წირვას წარმოსადგენს. ნუ შვრები ამისთანა ღვთის გარეგან საქმეს, მოიქეც და ღმერთი იწამე“. გაჯავრებულმა დავითმა დააბარა მოციქულებს: „წადით, ასე უთხარით მამაჩემს: რაც იმას სწამდეს, მე გამიწყრეს, და რაც მე მწამს, იმას გაუწყრეს“. როდესაც მოციქულებმა გიორგი მეფეს მოახსენეს შვილის პასუხი, დორზე წამოწო-

ლილმა წამოიძახა თურმე: „დაადგა იგი ყოველს გზასა არა კეთილსა და ბოროტი მას არა მოენყინა“.⁷

ეს ისტორიული ანეკდოტი ნათლად წარმოგვისახავს ორი თაობის წარმომადგენელთა შეჯახების ტიპურ 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 ჰპოვებდა მრავალი ათეული წლების განმავლობაში მომწიფებულ გონებრივი მიმართულება.

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

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

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

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

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

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

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

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

ნუ უკვე ჩვენ არა ვართ შვილნი მამა-პაპათა ჩვენთანი?

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

მამ რაფსათვის ვცოცხალვართ?!“

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

⁷ მოგვაქვს ლ.ასათიანის წიგნიდან „ვოლტერიანობა საქართველოში“. იხ. რჩეული ნაწერები, 1958 წ., ტ. I, გვ. 88-89.

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

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

1827 წელს პეტერბურგში გამოვიდა ს.დოდაშვილის *Курс философии, часть первая. Логика*, რომელმაც თვალსაჩინო ადგილი დაიკავა რუსეთის ფილოსოფიურ ლიტერატურაში. სპეციალისტთა აზრით, ლოგიკის ამ ფართო კურსში რელიგია სრულებით ვერ პოულობს ადგილს. ს.დოდაშვილის „ლოგიკა“ ბევრად განსხვავდება, კერძოდ, კანტის „ლოგიკისაგან“, და ეს განსხვავება ეხება ლოგიკის ძირითად პრობლემებს. ქართველი მოაზროვნის ნაშრომი მოკლებულია კანტის მკაცრ ფორმალიზმს და მეტაფიზიკურ ხასიათს.⁸

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

განმანათლებლური იდეალების ღრმა ზემოქმედება ს.დოდაშვილის მსოფლმხედველობაზე აშკარად ჩანს მის წერილში „პასუხი ტფილისიდან“, რომელშიც იგი თავისებურ ანალიზს უკეთებს შეთქმულების წინა პერიოდის საქართველოს საზოგადოებრივ ცხოვრებას.

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

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

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

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

განათლებული გონების ძლევამოსილება და გონიერი მოქმედება – აი, შეთქმულთა რწმენის ის ორი სიმბოლო, რომლებიც ისტორიამ ერთი დამთრგუნველი დაკვრით უსარგებლო ნამსხვრევებად აქცია.

1832 წლის შეთქმულების დამარცხება იყო უმნიშვნელოვანესი მიჯნა XIX საუკუნის საქართველოს პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ისტორიისა. მას თან მოჰყვა ადა-

⁸ ა.ქუთელია, ბარათაშვილის მსოფლმხედველობა, 1945 წ., გვ.30.

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

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

1832 წელს სასტიკად დამარცხდა თვით მასულდგმულელებელი იდეა ეროვნული მოძრაობისა, შეიმუსრა ის, რაც თაობათა გონებრივი ძიების 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, შორსმჭვრეტელობა, განათლებულ ადამიანთა საბრძოლოდ განვრთნილი ნებისყოფა დაუნდობლად გათელა უსახო მანქანის ბორბლებივით ამოქმედებულმა ძალმომრეობამ.

ასეთი იყო ისტორიის უგონო აქტი...

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

საკვირველი არ არის, რომ გონების ამ საბედისწერო კრახმა გამოიწვია ღრმა და ეჭვება არა მხოლოდ მისი ისტორიულად განსაზღვრული შინაარსის ობიექტურ შესაძლებლობებში, არამედ, საერთოდ, არსებული რეალობის, მთელი სამყაროს მამოძრავებელი, უნივერსალური წესის გონიერებაში. ადამიანის პიროვნული ხვედრი, საზოგადოებრივი განვითარება, ეროვნული ცხოვრების პერსპექტივები – კაცობრიობის მთელი ისტორია წარმოდგა როგორც ბრმა აუცილებლობის 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“, სანუთროს შეუცნობელი, „უკულმართი“ 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 – ეჭვის, პესიმიზმის, უდროობის მტკივნეული განცდის, მძაფრი უკმაყოფილებისა და უსასოო ამბოხის დრო. ასეთი სულიერი ვითარება ლიტერატურაში ჩვეულებრივ რომანტიკულ მიმართულებას აღმოაცენებს ხოლმე.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

რაც შეეხება ლირიკას, რომანტიზმმა აქ უარყო ტრადიციული პოეტური აზროვნება. კლასიციზტური 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. რომანტიზმი, როგორც ახალი მხატვრული ხედვა სინამდვილისა, იყო თავისი დროისათვის უაღრესად რევოლუციური, რადიკალური მოვლენა, რამდენადაც მან უარყო და დაამსხვრია კლასიციზმის დრომოჭმული 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 პირობით

თობა, როგორც სინამდვილის აღქმის და გამოხატვის არსებითი პრინციპი, დევს თვით რომანტიკული ესთეტიკის შინაგან ბუნებაში.

რომანტიზმისათვის ფორმა – იდეის, შინაარსის ობიექტური გამოვლინება – არ წარმოადგენს 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) გააზრებულა არა როგორც ადეკვატური გამოვლინება, არა როგორც ტოლფასოვანი ასლი, არამედ როგორც მხოლოდ მინიმუმ, 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 გამომჟღავნდა 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 დასავლეთის პროგრესული კრიტიკისა და ლიტერატურული თეორიის ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა.

რომანტიზმის მხატვრული მსოფლგაგება, მისი პოეტიკის პრინციპული სიახლე თავისებურ შუქს ჰყენს ჩვენ თვალწინ მომხდარი უმნიშვნელოვანესი მხატვრული ძვრების შინაარსს. ამ ძვრების საფუძველზე აღმოცენებული კონცეფციის შინაარსი დაახლოებით ასეთია:

XIX საუკუნის დასაწყისამდე ხელოვანისათვის ძირითადად ეჭვმიუტანელი რჩებოდა ობიექტური სამყაროს, როგორც მხატვრული შემოქმედების აუცილებელი წარმოსახვა მოდელის, მნიშვნელობა. რომანტიზმი ეჭვის 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, ქვეშეცნეულად მაინც ემორჩილებიან ისტორიულ განვითარებას და მისი შინაგანი წინააღმდეგობების ღრმა კანონს.

მართალია, ამ პარადოქსულ მოსაზრებაში, რომანტიკული მიმდინარეობის წიაღში სხვადასხვა ფორმით აღმოცენებული მხატვრული ტენდენციები მოყვანილია მათ უკიდურეს სახეობამდე, მაგრამ, ჩვენი ფიქრით, აქ მაინც მართებულად არის აქცენტირებული ყველა დროის რომანტიკოსთათვის დამახასიათებელი ხელოვნების აქტიური, ქმედითი სანყისის 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 „ამონწურა“ რომანტიზმის შინაგანი შესაძლებლობები და გასაოცარი მხატვრული ძალის სახეები შექმნა.

და მაინც, საბოლოო ჯამში, პოეტის ლირიკული სამყარო სავსებით გამიჯნული არ დარჩენილა რეალობისგან. „სინამდვილის მოდელმა“ იმ სახით, როგორც იგი „მერანის“ ავტორის თვალწინ წარმოსდგა, მაინც თავისებური დალი დააჩნია პოეტის მხატვრულ ფანტაზიას. მართალია, ბარათაშვილისათვის აბსოლუტურად უცხო იყო მიმსგავსების, მოვლენათა ზუსტი წარმოსახვის ცდუნება, მაგრამ მის მიერ შექმნილი „სხვა სამყაროს“ მოდელი, თავისი ძირითადი კონტურებით მაინც გარკვეულ თანხმობაში იმყოფებოდა ობიექტურ „დედანთან“.

ეს შინაგანი „მსგავსება“ გამოიხატა, უწინარეს ყოვლისა, ბარათაშვილის პოეტური სახეების, მისი კომპოზიციისა და სტრუქტურის, მოძრაობისა და რიტმის უაღრეს დრამატიზმში, იმ ძირითად თავისებურებაში, რომელიც პოეტს თვით სიცოცხლის უნივერსალურ თვისებად მიაჩნდა. ლიტერატურულ ტერმინებს თავისი უცნაური ისტორია და ბედ-ღიბალი აქვთ.

შთამომავლობა ზოგჯერ ისეთი სახელით ნათლავს ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედებით კრედოს, რომელიც თვით მას ფიქრდაც არ მოსვლია სიცოცხლეში. ხდება პირიქითაც. ცნობილია, მაგალითად, რომ სტენდალი – ევროპული კრიტიკული რეალიზმის ერთ-ერთი, ამჟამად აღიარებული მამამთავარი თავის თავს სიკვდილამდე რომანტიკული სკოლის ფუძემდებლად თვლიდა, და არცთუ უსაფუძვლოდ, რადგან სწორედ მას ეკუთვნის ფრანგული რომანტიზმის ერთ-ერთი პირველი მანიფესტაგანი.

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

„ეტიუდების“ ავტორი იყო პირველი კლასიფიკატორი გასული საუკუნის უაღრესად მდიდარი და მრავალფეროვანი ლიტერატურული მემკვიდრეობისა. ამ თვალსაზრისით მან მართლაც ფასდაუდებელი შრომა გასწია. მის მიერ ჩამოყალიბებული ისტორიულ-ლიტერატურული სქემა თავის ძირითად პუნქტებში დღემდე თითქმის უცვლელად არის შემორჩენილი ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში. აღსანიშნავია, რომ ამ სქემას ერთგულად მისდევენ ის ლიტერატორებიც 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 ტემპერამენტისა და მხატვრული მსოფლგაგებისა.

ჩვენ არ უარყოფთ საქართველოში რომანტიკული მიმდინარეობების 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 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.

რეალიზმის პრობლემა თერგდალეულთა 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 ფუძემდებლები რეალისტური კრიტიკისა.

აკაკის „რამდენიმე სიტყვა „ჩანგურზე“ და ილიას „ორიოდე სიტყვა კაზლოვის „შეშლილის“ თარგმანზედა“, ამ თვალსაზრისით, ქართული რეალიზმის ლიტერატურულ მანფიესტებად წარმოვგიდგება.

ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის დამკვიდრება, მისი მხატვრული პრინციპების დასაბუთება, ბუნებრივად მოითხოვდა ძველის უარყოფას.

ილია ჭავჭავაძის კრიტიკულ ნაწერებში (განსაკუთრებით 60-იანი წლების წერილებში) უარყოფის პათოსი მიმართულია ეპიგონური რომანტიზმის წინააღმდეგ. ილია არ უარყოფს რომანტიზმის წინამორბედთა და რომანტიკული ლიტერატურის კორიფეთა მემკვიდრეობას, პირიქით, ქება-დიდებათ იხსენიებს მათ სახელებს და უკვდავ ქმნილებებს: რუსოს „ახალი ელოიზას“, გოეთეს „ვერტერს“, ბერნარდენ დე სენ-პიერის „პოლ და ვირჟინის“, ბაირონის პოემებს. ასევე აღტაცებით 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 მიმართულებისადმი: „რომანტიკულის მიმართულებისაც გვექონია ჩვენ მაგალითი ჩვენს ლიტერატურაში, მაგალითებრ, „ვეფხვივს-ტყაოსანი“...“⁹ – 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 სპეციფიურის 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“).

⁹ ი.ჭავჭავაძე, თხზულებანი, სრული კრებული ხუთ ტომად, ტ. II, თბილისი, 1941, გვ. 36.

ილიას დამუთავრებელ 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 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 ბაძავენ მაგ ევროპულ გამოთქმასა, მაგრამ თავისი აზრების მიმართულებით, იდეებით ძველებსა ჰგვანან. დამტკიცება ამისი ფაქტებით“.¹⁰

ილიას ამ მეტად საყურადღებო მოსაზრებამ კონსპექტური სახით მოაღწია ჩვენამდე. მთელი რიგი არსებითი დეტალებისა მას დასაზუსტებლად ჰქონდა შემონახული. ჩვენს წინაა მხოლოდ სქემა, რომელიც მთლიანად, დასრულებულ სისტემად უნდა ქცეულიყო.

აქ აუცილებლად მიგვაჩნია ყურადღების გამახვილება ერთ გარემოებაზე, რომელიც შემდგომ ჩვენი ინტერსების ცენტრში დადგება.

„ევროპეიზმი“ ილიას პირველ რიგში ესმის, როგორც მხატვრული სიახლე („ევროპული გამოთქმა“), რომელიც ძველ „სპარსულ“ (აღმოსავლურ) ფორმას უპირისპირდება. „ევროპეიზმი“, ილიას აზრით, არის უარყოფა ძველი ლიტერატურული (პოეტური) ფორმისა. მის მიერ გაუქმებულია ძველი „ფორმა გამოთქმისა“ და დამკვიდრებულია ახალი (გურამიშვილის მიერ მხოლოდ ნაწილობრივ – „ზოგიერთგან“, ალ.ჭავჭავაძის 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 ქემშარიტი პოეზიისა. ილიასთვის განსაკუთრებით ძვირფასია ის ხანა რომანტიზმის ისტორიაში, როდესაც იგი „ახალშობილი“ სახით წარმოუდგა „ცრუკლასიკური მიმართულებით დათრგუნვილ“ დასავლეთს და თავისკენ მიიზიდა, თავის გარშემო გააერთიანა ახალი ეპოქის მონინავე ლიტერატურული ძალები.

„როდესაც ცრუკლასიკური მიმართულება ეცემოდა ევროპაში და იბადებოდა ნელ-ნელა რომანტიკული მიმართულება, რომლის წარმომადგენელი შეიქმნა ბოლოს დიდი შილლერი, როცა გამოჩნდა გეტე თავის „ვერტერით“, ბერნარდ დე-სენ-პიერი თავის „პოლ და ვირჟინით“, მაშინ ევროპას პირველად ეცა დამატკობელი სხივი პოეზიისა, მაშინ ცრუკლასიკური მიმართულებით დათრგუნვილნი მწერალნი მივარდნენ მშვიდრად ახალშობილს პოეზიის მიმართულებისა, მაგრამ პირველად ვერ იცნეს ვერც გეტეს „ვერტერი“, ვერც „ლოიზა“ ჟან-ჟაკ-რუსოსი და ვერც „პაოლი და ვირჟინი“ ბერნარდ დე-სენ-პიერისა, ამათში სენტიმენტალური სული მოესმათ, ეგ სული მიმდევართა მისთა განავითარეს და დაჰბადეს სენტიმენტალური სხოლა, რომლის წარმომადგენელი რუსეთში შეიქმნა კარამზინი“.¹¹

ილიას „პასუხი“, რომელშიც ეს აზრია განვითარებული, დაწერილია 1861 წლის 14 მაისს. ამ წერილში ავტორის მთავარი მიზანი იყო საკუთარი პოზიციების დაზუსტება წინა წერილის („ორიოდე სიტყვა კაზლოვის „შეშლილის“ თარგმანზე“) 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 საგულსხმო დებულებას ანვითარებს. იგი, ერთი მხრივ, დადებითად აფასებს რომანტიზმის დიდი წინამორბედების ღვაწლს ევროპული ლიტერატურის განვითარებაში, თვით რომანტიკულ მიმართულებასაც უმნიშვნელოვანეს როლს მიაწერს („მაშინ ევროპას პირველად ეცა დამატკობელი სხივი პოეზიისა“), ხოლო, მეორე მხრივ, უარყოფით მოვლენად თვლის რომანტიზმის „მიმდევართა“ მიერ „დაბადებულ“ ლიტე-

¹⁰ ი.ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 624.

¹¹ ი.ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, 1941, გვ. 36.

რატურას, 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 ცრუმომდევრების, 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 ნერილში გახსნილია ცოცხალი მაგალითის მეშვეობით.

თუ „პასუხში“ ილია რომანტიკული მიმართულების წინამორბედათა ქმნილებებს ასახელებს, აქ იგი ევროპული რომანტიზმის მამამთავრის, ბაირონის შემოქმედებას მიმართავს და მის ბრწყინვალე დახასიათებას იძლევა.

„ბაირონი უთარგმნია კაზლოვს ნანყვეტ-ნანყვეტად და ერთი მთელი პოემაც ამისა, წოდებული «Абидсская 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, თუცა 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 გადაურჩა ემაგ ჭირსა. მთელი ერთი პერიოდი პუშკინის ნერისა „კავკასიის ტყვიდან“ დაწყებული „ევგენი ონეგინამდინ“ და თვით „ევგენი ონეგინიც“, თითქმის იყო ბაირონის გავლენის ქვეშ. ლერმონტოვიც ჰბაძავდა ბაირონს, მთელ მის პოეზიას ეტყობა, როგორც ზემოთხსენებულს პერიოდს პუშკინისას, ბეჭედი მომხიბლავ ბაირონის გენიისა, თუმცა კი ლერმონტოვი, როგორც მბაძავი ბაირონისა, მაღლა დგას თვით პუშკინზედაც. აი ეს უპირატესნი ვარსკვლავები რუსის ლიტერატურისა და ამათ გარდა, რამდენი სხვა პანანკინტელა პოეტები იყვნენ ბაირონის გავლენის ქვეშ!..“¹²

ილიას ნერილის ამ ნაწილში ჩვენთვის განსაკუთრებით საგულისხმოა ერთი მომენტი. ავტორი ბაირონის გავლენას – „ბაირონიზმს“ (რაც ილიას ლექსიკონში აქ ისეთივე ნაწილობრივი სინონიმია რომანტიზმისა, როგორც „ევროპეიზმი“ – პასუხში) რსული ლიტერატურის ისტორიაში უკავშირებს ორი უდიდესი პოეტის, პუშკინისა და ლერმონტოვის სახელებს და აშკარად გამოხატავს თავის მოწინებებს სამივე სახელისადმი. მაგრამ ბაირონის ზემოქმედება მას ერთგან მაინც „ჭირად“ აქვს გამოცხადებული („პუშკინიც... ვერ გადაურჩა ემაგ ჭირსა“). შეიძლება 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. მართლდა კაზლოვი არა ყოფილა თავისუფალი მწერალი, ის არამც თუ იყო მარტო ბაირონის გავლენის ქვეშა, არამედ ბრმადა ჰბაძავდა ასე, რომ თავის საკუთარ 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 გმირებისათვის რალაცის გამოხატვისა, მაგრამ სად შეეძლო კაზლოვის პანანა ნიჭს შთაებერნა კაზლოვის გმირებისათვის ის მორჭმული, მოუდრეკელი სული ბაირონის ხასიათებისა! განა მარტო სიბნელე მოთხრობისა, მწუხარება, წყევლა და აი! უი! ოოხ! უხ! და ამაზედ უფრო უძლიერესნი შორისდებულნი შეჰქმნიან ბაირონსა? ბაირონის გმირები კაზლოვის ბერისავით არ კნავიან და არ ჩივიან, რათა ნუგეში სცეს ვინმემ, ისინი ისეთი აგებულებისანი არიან, რომ თავის ტანჯვების წვაში, ეჭვის ღრღვნაში, თავის სულის წყურვილში ჰხედავენ უკვდავების ღირსს ცხოვრებასა, ისინი არ შეეკედლებიან მონასტრის კედლებსა მოსასვენებლად,

¹² ი.ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, 1941, გვ. 6-7.

იმათ სულ მოძრაობა უნდათ, ისინი არ მირბიან გულის გაუკავებელ წყლულთა მოსარჩენად კაცთან, არამედ თავიანთივე გულის სიღრმეში და სულის უკვადვებაში ეძებენ სასონარკვეთილების წამალსა. ბაირონის ნაცვლად, რომელსაცა ცრემლის მაგიერ მდულარე ტყვია სცვივა თვალთაგან და კალმის მაგიერ ხელთა ეპყრა მეხი, იმ ბაირონის ნაცვლად, კაზლოვი შეიქმნა ერთ კარამზინის სხოლის მტირალ და ღრეჭია აშულადა¹³.

ამრიგად, ერთი მხრივ, ბაირონი და მისი საკვირველი გენიით მოხიბლული „დიდი ტალანტები“ – პუშკინი და ლერმონტოვი. მეორე მხრივ კი ბაირონის „ბრმად მბაძავი“ უნიჭო, ერთი მხრივ, ღრმა ზემოქმედება, იდეურ-მხატვრული ზეგავლენა, როგორც შემოქმედებითი გამდიდრების, განვითარების ბუნებრივი სტიმული, ხოლო მეორე მხრივ ეპიგონობა, ფორმალური მიმბაძველობა.

შეიძლება ითქვას, რომ ილიას რომანტიზმი 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 რიცხვებში ეგულებოდა, რომელნიც – „თავიანთივე გულის სიღრმეში და სულის უკვადვებაში ეძებენ სასონარკვეთილების წამალსა“, „თავის ტანჯვის წვაში, ეჭვის ღრღვნაში, თავის სულის წყურვილში ჰხედავენ უკვადვების ღირსს ცხოვრებასა“ და „სულ მოძრაობა უნდათ“).

ეპიგონობა ილიასთვის იწყება იმ მომენტიდან, როდესაც „ბრმად მბაძველი“ დალატობს „სულს“ და მისაბაძი ნიმუშის მარტოოდენ გარეგან, ზედაპირულ ნიშნებს იმეორებს.

ხოლო რომანტიკული (ბაირონისეული) პოეზიის ასეთ ზერელე, ლიტერატურულად მოდად ქცეულ ფორმალურ თვისებებს ილია თავის პირველ კრიტიკულ წერილშივე ზუსტი ეპითეტებით განსაზღვრავს: „სიბნელე მოთხრობის, მწუხარება, წყევლა და აი! უი! ოხ! უხ! და ამაზედ უფრო უძლიერესნი შორისდებულნი“...

ამგვარი განსზღვრებით ილიას კარიკატურულ უკიდურესობამდე დაჰყავს ბაირონის უნიჭო მიმდევართა შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი მიდრეკილებანი. მაგრამ თუ ილიასეულ დახასიათებს ჩამოვაცლით პოლემიკური მიზნით გამახვილებულ სტილს და მის მიერ აქცენტირებულ უკიდურესობათა მიღმა დასახლებული თვისებების არსებით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პირველქმნილ, საწყის მხარესაც გავითვალისწინებთ, ძნელი არ უნდა იყოს იმის შემჩნევა, რომ აქ, სინამდვილეში, ლაპარაკია საერთოდ რომანტიკული პოეტიკისთვის დამახასიათებელ, სპეციფიკურ ნიშნებზე.

შემთხვევითი არ არის, რომ პოეტური ხელოვნების ილიასთვის მიუღებელ, უარსაყოფელ ნუსხაში პირველი ადგილი უჭირავს „სიბნელეს მოთხრობისას“, ხოლო დამაგვირგვინებელი – რიტორიკულ შორისდებულებს.

„თხრობის სიბნელე“, ბუნდოვანება (сумрачность), ოგორც 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“ იდუმალებისადმი.

აქ ილია, როგორც ქართული კრიტიკული რეალიზმის მესვეური, როგორც ახალი რეალისტური ესთეტიკის ფუძემდებელი, ამკარად ამულავნებს თავის კრიტიკულ დამოკიდებულებას რომანტიკული მსოფლგაგებისა და მხატვრული წარმოსახვის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პრინციპის მიმართ. ოღონდ საგულისხმოა, რომ ილიას, როგორც

¹³ ი.ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 7.

პოლემისტს, ამ შემთხვევაში, იერიში მიაქვს არა რომანტიზმის კორეფეების, არამედ მათი მიმდევრების, ეპიგონების მისამართით.

ასეთი იყო ლიტერატურული ბრძოლის ისტორიულად გამართლებული ფორმა, რომელსაც ილიამ მიმართა ახალი მხატვრული მიმართლებებისთვის გზის გასაკვლევად.

ილია ეთაყვანებოდა ქართული რომანტიზმის უდიდესი წარმომადგენლის ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახელს, რომელსაც სამოციანელთა წინამორბედად აღიარებდა, დიდად აფასებდა იგი აგრეთვე ალ.ჭავჭავაძის, გრ.ორბელიანის, ვახტანგ ორბელიანის ღვაწლს.

მაგრამ, ამავე დროს, მისთვის ცხადი იყო, რომ ახალ მწერლობას უფლება აღარ ჰქონოდა ბრმად გაჰყოლოდა წინამავალთა კვალს. საჭირო იყო ახალი გზები, ახალი, პრინციპულად განხსვავებული ლიტერატურული საშუალებანი, რომელნიც შეესაბამებოდნენ ქართული რეალისტური მწერლობის წინაშე მდგარ ახალ ეპოქალურ ამოცანებს.

საგულისხმოა ერთი აზრიც, რომელიც ილიას გამოთქმული აქვს „წერილებში მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაზე“.

„...ნ.ბარათაშვილმა ჩვენს აზრს, ჩვენს გულისთქმას, ჩვენს ჭკუა-გონებას დიდი განი და სიღრმე მისცა, კაცობრიობის წყურვილს ქართველიც თანამოზიარედ გაუხადა და კაცობრიულ წყურვილის მოსაკლავ წყაროს ქართველიც დაანაფა. 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“.¹⁴

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. ხოლო შემდგომ, როდესაც 50-იანი წლების მწერლობისა და კერძოდ გიორგი ერისთავის ისტორიულ მნიშვნელობას ეხება, უკანსკნელის დამსახურებად სწორედ იმას აღიარებს, რაც ილიას ლოგიკის მიხედვითვე რომანტიკული მსოფლგაგებისა და მხატვრული წარმოსახვის უარყოფას, დაძლევისა 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“.¹⁵

„ჩვენი შინაცხოვრება“ ილიას ენაზე სწორედ ის სფეროა, რომელიც უპირისპირდება „კაცობრიულს“, ზოგადად ადამიანურს, იმ „განსა და სიღრმეს“, რაც ბარათაშვილის „გულისთქმისა“ და „ჭკუაუგონების“ 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.

შეიძლებაოდა აქ დაგვენახა აშკარა წინააღმდეგობა, შეუსაბამობა ილიას ნააზრევში, მაგრამ მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს, რომ ილიას მსჯელობის ლოგიკა აქ დაქვემდებარებულია განვითარების ლოგიკასთან, იმ ობიექტურ მოთხოვნებებთან, ლიტერატურული პროცესის იმ კანონზომიერებასთან, რომელიც საზოგადოებრივი ბრძოლის კონკრეტული ისტორიული ამოცანებითა და მიზანდასახულებით არის გაპირობებული. როგორც სამოციანელი, ილია „შინაცხოვრებისადმი“ განსაკუთრებულ ინ-

¹⁴ ი.ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 87.

¹⁵ ი.ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 89.

ტერესს („დაკვირვებას“, „მიხედვას“) ლიტერატურის პირველხარისხოვან 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 „მთავრად პირველ ხანებში თავისი ხარკი... მაგრამ, ამასთანვე არც უიმისოდ მორჩა, რომ ეგრეთნოდებულ საჭირ-ბოროტო საგანს ცხოვრებისას არ გაჰხმაურებიყოს“).¹⁶

ამგვარია ძირითად მომენტებში ილიას დამოკიდებულება რომანტიკული მემკვიდრეობის მიმართ, რასაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მისი მხატვრული კრედიტის დასადგენად. დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ილია მალე 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 იდუმალებისკენ, 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 ნააზრევში, რადგან იგი თავისებურ 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 კრედო ძირითადი შტრიხებით გამოიხატა მის პირველივე კრტიკულ წერილში („ორიდე სიტყვა“).

„პოეზია განსახოვნებაა ჭეშმარიტებისა, ცხოვრებისა“...¹⁷ ეს რწმენა საფუძვლად უდევს ილია ჭავჭავაძის მთელ კრიტიკულ ნააზრევს.

ჭეშმარიტება იგივე ცხოვრებაა, არსებული რეალობაა, ხოლო პოეზია – ცხოვრების განსახოვნება. მწერალმა, შემოქმედმა ჭეშმარიტება ცხოვრებაში უნდა ეძიოს, რადგან უკანასკნელი სხვაგან არსად მოიპოვება. ცხოვრება ერთადერთი წყაროა, ერთადერთი საგანია პოეზიისა – ასეთია ილია ჭავჭავაძის რეალისტური პროგრამის პირველი პუნქტი.

რადგან ხელოვნების მიზანი ჭეშმარიტებაა, მისი განვითარების საყრდენს ჭეშმარიტების მაძიებელი აზრის, გონების მოძრაობა უნდა წარმოადგენდეს. ამ რწმენაში პოეზებს 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 მოჰსწევინ სათესლოდ, ისევე ცხოვრებასვე გადმოსცემენ ახალი ცხოვრების გამოსაკვანძავად, ამისთანა დამოკიდებულება აქვს ცნობიერებას ცხოვრებაზე და ცხოვრებას თავის რიგზე – ცნობიერებაზე. მართალიც არის: რაც ცნობაში მოყვანილი, რაც დამტკიცე-

¹⁶ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 89.

¹⁷ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 14.

ბულია, მხოლოდ ის გადადის ხალხში, მხოლოდ ის მიიღება ხალხისგან. 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, რომ სხვადასხვა გზით და სხვადასხვანაირად მოქმედებენ და გამოსთქვამენ“.¹⁸

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 კრიტერიუმი ამ აზრის სწორ წვდომაში უნდა ვეძიოთ.

თავისთავად ცხადია, რომ ასეთი ხელოვნება ვერ დასჯერდება ვერც სინამდვილის სუბიექტურ აღქმას და ვერც „განლტოლვილ“ აზრს. იგი იმთავითვე ობიექტივირებულია, როგორც ხალხის თვითშეგნების გამოხატულება.

ნერილში „საქართველოს მოამბეზედ“, ილია ხაზგასმით აღნიშნავს, როგორც ხელოვნებისა და მეცნიერების კავშირს, ასევე მათ განმასხვავებელ თვისებას.

„ჩვენ გვინდოდა გვეჩვენებინა მკითხველთათვის... რომ მეცნიერება და ხელოვნება არ არიან მოგონილნი კაცის ჭკვის და გამოხატულების არც ვარჯიშობისაგან და არც ვარჯიშობისთვის, რომ იგინი იბადებიან ცხოვრებისაგან და არსებობენ ცხოვრებისათვის, რომ იგინი წინ მიდიან ცხოვრების ვითარებისა გამო და მერე თავის რიგზედ თვითვე წინ მიჰყავს ცხოვრება“.¹⁹

ამ მოსაზრებაში განსაკუთრებით აღსანიშნავია მეცნიერებისა და ხელოვნების აქტიური, წინამავალი, წარმმართველი მისიის აღიარება („თვითვე წინ მიჰყავს 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“.²⁰

ასე წარმოუდგება ილიას ძირითად შტრიხებში ის საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები, რომლებიც მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის არსებობს.

მაგრამ, ამას გარდა, ილია ერთგან („პოეზიის ახალგაზრდა მოყვარულთ“) სპეციფიკურად ეხება მეცნიერებისა და ხელოვნების ურთიერთმიმართების, ურთიერთდამოკიდებულების საკითხსაც, და ასეთ მოსაზრებას გამოსთქვამს: „მეცნიერების ნათარგმნი ჯერ უნდა, რაც შეიძლება ბლომად, მოგროვდეს გულის საგანძეში, რომ მერე პოეტის მხატვრობითმა სიტყვამ აღბეჭდოს, სული ჩაუდგას, ხორციით შემოსოს ადამიანის გასატაცებლად, აღსაფრთოვანებლად და გასაოცებლად. თუ პოეტი მეცნიერებას არ მოინვევს, მარტო ცარიელი ნიჭი ვერ უთარგმნის ამ წიგნსა. საცა არ არის მეცნიერება, იქ მკითხველიც ამ წიგნისა არ არის“.²¹

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 მოაღწევინ და ჰა-

¹⁸ ი.ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 43.

¹⁹ ი.ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 48).

²⁰ ი.ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 111.

²¹ ი.ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 111.

ერშივე განიბნევიან“), არამედ ობიექტური სინამდვილის, ცხოვრების ზუსტ (მეცნიერულ) ცოდნაში.

ამ ცოდნის გარეშე ხელოვანი მოკლებულია თავისი საზოგადოებრივი მისიის განხორციელების საშუალებას, მოკლებულია სწორედ ორიენტაციას, მოკლებულია მთავარ იარაღს იმ დიდ ბრძოლაში, რომლის გარეშე ილიასთვის გაუფასურებულია პოეტის სახელი. საგულისხმოა, 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 გამჯობინება ჩვენი პირველი და უკანასკნელი სურვილია“.²²

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“).²³

აღსანიშნავია, რომ ილია ამ ხანას არსებითად საუკუნის დამღვევამდე განავრცობს: „ჩვენდა სამწუხაროდ, იძულებულნი ვართ ეს სამოციანი წლები და მათდა შემდეგნი დრონი ერთს საერთო ფარგალში მოვაქციოთ. ამიტომაც ხანად და ხანად დაყოფა ჩვენის აზრის ისტორიისა სამოციან წლებიდან შეუძლებლად დავინახეთ“.²⁴

მთავარ სიახლედ, რაც სამოციანმა წლებმა მოიტანეს ქართულ მწერლობაში, ილიას შემდგი გარემოება მიაჩნია:

„სამოციან წლებში ყველაზე უწინარეს გამობრწყინდა დავიწყებული სიტყვა „მამული“ მთელის თავის გულთამიმზიდველ და დიდებულ მნიშვნელობით. ვისაც კი რაიმე ნიშანწყალი ჰქონდა ღმერთის მიერ მინიჭებულ მადლისა და კალამი ხელთ ეპყრა, თითქმის ყველანი იმ გზას დაადგნენ, რომ ქართველს გულში ჩაუსახონ მამული, რომელიც ჟამთა ვითარებამ უძრავ ქონების სახელამდე დააქვეითა და დაამდაბლა. აგრე გაუპატიურებულმა სიტყვამ სამოციანი წლების მოღვაწეთა მეოხებითა და ღვანლით კვლავ დაიჭირა ჩვენში კუთვნილი ადგილი, ვითარცა მზემ და თავისი სხვიოსანი შუქი მოჰფინა მთელ სივრცეს ჩვენის ცხოვრებისას“.²⁵

პოეზიის პატრიოტული ვალი ილიასთვის განუყოფლად არის დაკავშირებული ხალხურობის პრინციპთან. სიტყვა „მამული“, რომელსაც სამოციანელებმა წმიდათმინდა შინაარსი დაუბრუნეს, მათ ცნობიერებაში იქცა არა აბსტრაქტულ ცნებად, არა მისტიკური თაყვანისცემის 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 აზრით, ხალხის სულიერი გამოცდილებს ანარეკლია: „ჯერ უნდა ხალხმა დაიმუშაოს თავისი სულიერი ბუნება, შეანძროს თავის უკვდავების ძარღვი, მოამზადოს მასალა თავის ცხოვრებითა და მერე თავისთავად, თქვენ-ბრძანებლოდ ძლიერი სული გენიისა ძლიერად გამოსცემს პასუხს ხალხის განვითარებისას“.²⁶

ეროვნული და ხალხური განკუთვნილება მწერლობისა, პატრიოტული და დემოკრატიული სანყისი, როგორც ახალი ლიტერატურის ორი მნიშვნელოვანი ნიშანთვისება, ილიას თვალსაზრისის მიხედვით ერთ განუყოფელ მთლიანობაში ერთიანდება.

²² ი.ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 45.

²³ ი.ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 91.

²⁴ ი.ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 91.

²⁵ იქვე.

²⁶ ი.ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 30.

სწორედ ამ ასპექტით უპირისპირებს იგი თავისი „წერილების“ დასასრულს ძველი (რომანტიკული) პოეზიის თემატიკურ რკალს ახალი (რეალისტური) მწერლობის მიერ მოტანილ მოტივებსა და მხატვრულ ინტერესებს:

„სამოციან წლებამდე – ალ.ჭავჭავაძემ დაწყებული – ჩვენი პოეზია, თითო-ოროლა მაგალითებს გარდა, ისიც ორმოცდაათიან წლების ბოლო ხანებში, დაჰფუფუნებდა ჩვენი დიდ-კაცობის გულთათქმას, თითქო უკადრისობს ამათ გარე რაიმე საგანი უპოვოს პოეზიას. სამოციან წლებმა ამ ვინოდ შემოღობილ სირბილეს ჩვენი პოეზიისას თავისი ტალღა გაჰკრეს და შემომამტვრიეს ლობეები. ამ ხანაში მოღვაწეებმა მიაგნეს, რომ მდაბიოთა ცხოვრებაშიც 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“.

ილიამ და აკაკიმ, როგორც დიდმა დემოკრატებმა, XIX საუკუნის მეორე ნახევარში შესძლეს პრაქტიკულად განეხორციელებინათ ახალი რეალისტური მწერლობის ეს უპირველესი მოთხოვნა – ხელოვნების „გამდაბიურება“, მისი შინარასისა და ფორმის ჭეშმარიტი 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: „მე ცა მნიშნავს“... და „ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ“...

აკაკი წერეთელი ამ ლექსში ფაქტიურად უარყოფს პოეზიის „ზეგარდმო ძალას“, შთაგონების საიდუმლებას, 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“.

„გარემოება“ – საზოგადოებრივი ცხოვრება, სოციალურ-ეროვნული ბრძოლის ინტერესები, არის ის მთავარი ფაქტორი, რომელიც ჭეშმარიტი პოეტის შთაგონებას ამოძრავებს.

ეს დებულება, რომელიც აკაკის ლექსში პოეზიის ენით არის გამოხატული, გამწვანებული სახით წარმოგვიდგება მის ცნობილ წერილში „რამდენი სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ“ (ცისკარი, 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 აშკარად ჩანს XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული პოეზიის შეფასებაში.

აკაკის მსჯელობათა აღმოსავალი წერტილი გაცილებით უფრო „ნიჰილისტურია“, ვიდრე ილიასი. აკაკი წერეთელი XVIII საუკუნიდან, კერძოდ, ბესიკიდან იწყებს ახალი ქართული პოეზიის განვითარებისთვის დამახასიათებელი ტენდენციების შეფასებას. ეს ბუნებრივია, რადგან XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული პოეზია დიდად არის დავალებული ბესიკისგან. განსაკუთრებით ალ.ჭავჭავაძე და გრ.ორბელიანის ადრინდელი ლირიკა.

ახალგაზრდა აკაკის დამოკიდებულება ბესიკის შემოქმედებასთან აშკარად უარყოფითია და იგი თავის შეხედულებას მწვავე პოლემიკურ ფორმაში გამოხატავს:

...„რასაც თქვენ ფიქრობთ მაგ ჩიტებზე, მეც იმასვე 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, უცხოდ მარებო!
ზილფო-კავებო, მომკლავებო, ვერ საკარებო!
ნარბ-წამწამ-თვალნო, მისათვალნო, შემაზარებო!
ძონ-ლალ-ბაგეო, დამდაგეო, სულთა-მარებო,
პირო მთვარეო, მომიგონე, მზისა დარებო!

ეს ბულბულის „ტიუ! ტიუ! ტია! ტია!“ არ არის, აბა რა არის? (ცარიელი სტვენა არ არის?! და მაგათ ისეთი დამსახურება არა აქვთ ჩვენს ლიტერატურაში? კიდევ განვიმეორებ, როგორც ის ჩიტები, ისე არ მომყავს ეგენი მწერლების რიცხვში“.

XIX საუკუნის პოეტებიდან აკაკის განსაკუთრებული იერიში მიაქვს ალ.ჭავჭავაძეზე, რ.ერისთავზე და ბ.ჯორჯაძეზე, რომლებიც ბესიკის ხაზის გამგრძელებლებად მიაჩნია.

„ამათ ხალხის დარდი არ ჰქონიათ, თავის ქეიფს უნდებოდნენ, ერთი ამბობდა: სულ-ლო-ჯან, მეორე: დავეხსნათ ცოდნის ძებნასა, ღვინო სჯობს ყოველ ცოდნასაო, მესამე: რათ შემიყვარებ, 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 მოდებს, ზოგი რას და ზოგი რას, მაგრამ იმათი მღერა, რასაკვირველია, ჩხავილი იყო და არა სტვენა, რადგანაც თვითონაც არა ბრძანდებოდნენ ბულბულები“.

როგორც ვხედავთ, აკაკი ალ.ჭავჭავაძის, რ.ერისთავის და ბ.ჯორჯაძის შემოქმედებაშიც „ცარიელ სტვენას“ ხედავს, ხოლო რაც შეეხება სხვებს, მათ ბულბულობაზეც კი უარს ეუბნება.

პოეზიაში „ბულბულობის“ 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 სამარიდამ“) მხატვრულ სისუსტეს. მაგრამ ეს გარემოება მისთვის სრულიად უმნიშვნელოა, რადგან, როგორც კრიტიკოსს, მას ამ შემთხვევაში მხოლოდ შინაარსი, საზოგადოებრივი სიმახვილე და „საჭიროება“ აინტერესებს.

„ამ ლექსებში, – წერს აკაკი, – პოეზიის ნატამალიც არ იპოვება, ეს არის მხოლოდ ცარიელი რიტორება, ლექსების შემარცვლა უსწორ-მასწორა და რითმაც – პირველი სიმდიდრე ჩვენი ლექსისა – არსად სჩანს. ერთის სიტყვით, როგორც ლექსი, – ძალიან სუსტია, მაგრამ ამის ერთ სტრიქონს, ფუთობით რომ მიბოძონ ჩვენის ბულბულების ნაწერებში, რომელშიაც პოეზიაც იქნება, მარცვლებიც და რითმებიც, არ გავცვლი და მიზეზიც ის არის, რომ ამ ლექსებში ოცნებას კი ვერა ვხედავდი, მაგრამ ყოველს დღიურს ჭეშმარიტებას, ჩვენს ნაკლოვანებას და ჩვენს საჭიროებას და ამისთვის მოგვწონს პოეტი და ამაში მდგომარეობს მისი მაღალი ღირსებაც“.

ამგვარად, მსჯელობის ლოგიკას აკაკი აქ, ნებსით თუ უნებლიედ, მიჰყავს არა მხოლოდ პოეზიის „საჭიროებისადმი“ სრული დაქვემდებარების იდეამდე, არამედ, საერთოდ, მისი როგორც ფორმის, მხატვრული ფენომენის გაუფასურებამდე.

ილიას ამ ლექსში აკაკის თვალსაზრისით „პოეზიის ნატამალიც არ იპოვება“, მაგრამ მას გააჩნია ისეთი თვისებები, რომლებიც აკაკის შეხედულებით, პოეზიაზე გაცილებით მაღლა დგას. ეს არის „ყოველდღიური ჭეშმარიტება“ ან „საჭიროება“.

არ შეიძლება ამ მსჯელობაში არ დავინახოთ იმ დროისათვის სიმპტომატური შეხედულებების კვალი.

საჭიროა ხაზგასმით აღინიშნოს მხოლოდ, რომ თავისი დროისათვის ამ წერილს უაღრესად პროგრესული მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული კრიტიკული აზროვნების განვითარებაში. რადგან ეს წერილიც, უპირველეს ყოვლისა, გამონვეული იყო „საჭიროებით“.

„რამდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ“ წმინდა თეორიული ხასიათის ტრაქტატი როდია, ეს არის მძაფრი პოლემიკური წერილი, რომლის მიზანს წარმოადგენს საქართველოს ახალი ლიტერატურული თაობის, სამოციანელების იდეური ბრძოლისათვის, მათი საზოგადოებრივი იდეალებისათვის გზის გაკაფვა.

აკაკის შეხედულებით ეს ბრძოლა იმდენად დიდია თავისი მიზნით, რომ მის მაღალ სამსხვერპლოზე დაუზოგავად უნდა იქნას მიტანილი ყოველივე და ერთ-ერთ ასეთ ზვარაკად მას პოეზია მიაჩნია. მისი აზრით, პოეზია უნდა ენაცვალოს ამ ბრძოლის ყოველდღიურ საჭიროებას.

აკაკის არასდროს არ უღალატნია თავისი მრწამსისთვის, რომელიც ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულების შეგნებაში მდგომარეობდა. მაგრამ წლების მანძილზე მან თანდათან ჩამოიცილა ზოგიერთი უკიდურესი შეხედულება, ზოგიერთი შეგნებული გახადრა, რაც თავის დროს პოლემიკური ინტერესებით იყო გამონვეული.

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 ნაპერწკალს ვერ გაჰყრის“ (გიორგი ერისთავის 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 საყურადღებო ფრაზა, რომელიც ცხადყოფს, რომ ამ დროისათვის აკაკიმ უკვე უარი თქვა პოეზიის, როგორც უბრალო „გარემოების საყვირის“ გაგებაზე და თავისი მრწამსის 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 შენიშნეს: „ნახევარ საუკუნეზე მეტია, რაც მე ლექსებს ვსწერ, სხვა ხელობა არა მაქვს და ერთხელაც არ მახსოვს, რომ ღმერთი დამლაპარაკებოდეს“. მაგრამ ეს უკვე მხოლოდ ნახევრად სარიოზული შენიშვნაა. სინამდვილეში აკაკიმ ამ დროისათვის უკვე ინამა პოეზიის ზეალმტაცი „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 არარასებით თვისებას:

...„ციური ნიჭი ქვეყნის სასამსახუროდ და არა საპარადო რადმე ეძლევა კაცს.

...მწერლობა არის უძლიერესი და უპირველესი იარაღი, რომელიც სინამდვილით უნდა ილესებოდეს და უსუსტრად იხმარებოდეს სამშობლოს საკეთილდღეოდ!“

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, თავისი ბუნებით

არის ადამიანის მაღალი სულიერი მოთხოვნილების, მისი შემოქმედებითი გენიის, მისი ამაღლების, მშვენიერებისადმი, იდეალურისადმი სწრაფვის გამოსხივება.

სწორედ ამის გამო იგი უნდა ქცეულიყო ეპოქის ყველაზე წმინდა და კეთილშობილური იდეალებისთვის ბრძოლის იარაღად.

პოეზიას უნდა ვალად აელო ეპოქალური დანიშნულება, რადგან ქართველი ერისათვის, ქართველი ადამიანისთვის ამ ისტორიულ ეპოქაში უმაღლეს იდეალად, წმიდა-თანმიდა სულიერ მოთხოვნილებად იქცა ეროვნული და სოციალური მონობისგან განთავისუფლება.

ამგვარი თვალსაზრისით შეივსო და გაღრმავდა 80-იან და მომდევნო წლებში აკაკი წერეთლის წარამოდგენა პოეზიის არსსა და დანიშნულებაზე.

ამ დროისათვის აკაკი უკვე კრტიკული სიმკაცრით უყურებს ტენდენციურ უკიდურესობებს ხელოვნების გაგებაში. წერილში „განთიადი“ (კვალი, 1896, №21) იგი თვითონ მშვენივრად ხსნის იმ განვლილი ლიტერატურული ბრძოლების თავისებურებას, რომლებმაც მისი რადიკალიზმი გამოიწვიეს ახალგაზრდობაში.

„ახირებული დრო იყო: „მესამოცე წლები“ რუსეთში!.. მწერლობა ორ ბანაკად გაიყო: ერთი ამტკიცებდა, რომ ხელოვნება მხოლოდ ხელოვნებისთვის უნდა იყოსო და არა ცხოვრებისათვისო, მეორე კი იმ აზრზე იდგა, რომ ხელოვნება ცხოვრებისათვის... ორივე მხარე უკიდურესობაში ჩავარდა და გზა და კვალი აერიათ: წმინდა ხელოვნების მიმდევრებმა ჰაერში მოინდომეს ფრენა და ძირს, დედამინაზე, ფეხს აღარ აკარებდნენ, ყოველდღიურ ავ-კარგიანობას ზურგი შეაქციეს და მხოლოდ „ტკბილ-ხმოვნება“ და „სა-ამო 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 დაუახლოვებს ციურს, უარჰყო!..

...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“.

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 დაჰკარგა“.

„ბიბლიოგრაფიულ შენიშვნაში“ („აკაკის კრებული“ 1898 წ. №9) აკაკი ძალზე საგულისხმო მოსაზრებას გამოთქვამს მხატვრული რეალიზმის შესახებ.

იგი უკუაგდება თავისი დროისათვის დამახასიათებელ ნატურალისტურ ტენდენციებს და ისეთ ხელოვნებაზე მსჯელობს, რომელიც „სულის განმაცოხვნებელი“ 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 „ნადუღში“ (თემი №138), სადაც ილია ჭყონიას ლექსებთან დაკავშირებით წერს: „კითხულბ ამ ლექსებს და მოგწონს... გრძნობაც არის და გონებაც... მაგრამ პოეტი კი არ არის!.. აკლია ის საიდუმლოება, რომელიც დამწერსა და წამკითხველს შუა საიდუმლოდ გადამჯაჭველია“.

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, რო-

მელიც 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 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 ნიჭისა და ოსტატობის აღმნიშვნელი ტერმინი.

განსაკუთრებით აშკარად მჟღავნდება ეს იქ, სადაც აკაკი ნატურალიზმსა და რეალიზმს ანსხვავებს ერთმანეთისგან:

„ზოგიერთები საზოგადოდ 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 ემჯობინებოდა 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 გრძნობა-გონების გამომეტყველებისას, რომ სულს ჩაუდგამს და განახორციელებს ნახატს. ამაშია მისი შემოქმედების საიდუმლო ძალა...“

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 უაღრესად 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 ნიჭისა, დაგიხელთა, დაგიმორჩილა იმ სენმა, უცხოეთიდან რომ შემოგვეპარა, ესე იგი, კაზმულ სიტყვით ქადაგებამ, რომელიც ასე უდგება და უხდება ჩვენს ცხოვრებას, როგორც ვოდკა კახურს და კვასი ოჯალეშს! ხელოვნება თავის-თავად მარტივად მშვენიერება და ძლიერებაა! როგორც მზე-თუნახავს არ ეჭირვება ფერ-უმარული და მორთვა-მოკაზმვა, ისე არც ხელოვნურ ნაწარმოებს ზედმეტი სიტყვა კაზმულობა და გაცვეთილი აზრებით გაელფერება“.

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 ხსვაგვარია 60-იან წლებთან შედარებით.

ამ დროს იგი ბევრად უფრო ღრმად და ობიექტურად ხედავს ხელოვნების შინაგან კანონზომიერებას, მის, როგორც სამყაროს ათვისების 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, მჭევრმეტყველების 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 ეჭირვება ფერ-უმარული და მორთვა-მოკაზმვა, ისე არც ხელოვნურ ნაწარმოებს ზედმეტი სიტყვაკაზმულობა და გაცვეთილი აზრებით გაელფერება“ – ეს სიტყვები უაღრესად ორგანულია აკაკისთვის, როგორც შემოქმედისათვის.

აკაკი წერეთლის პოეტური სტილისთვის მართლაც პრინციპულად მიუღებელია ღვარჭნილსიტყვაობა, პოეტური ტექნიკის გარეგნული სამკაულებით თვითმიზნური გატაცება, სიტყვაკაზმულობის ჭრელი ეფექტებით ლექსის გაელფერება. აკაკი სიცოცხლის ბოლომდე ერთგული დარჩა პოეზიაში კლასიკური სისადავისა.

მწერლობის ეროვნული თვითმყოფადობა, როგორც შინაარსის, ისე ფორმის თვალსაზრისითაც, წარმოადგენს ერთ-ერთ უპირველეს პრინციპს აკაკი წერეთლის კრიტიკულ წერილებში.

ეს არის თავისებური კრიტერიუმი, რომელსაც მწერალი ხშირად მიმართავს ამა თუ იმ ლიტერატურული ნაწარმოების შეფასებისას.

„თვითეულ ერს თავისი საკუთარი, ერთი მეორისგან განსხვავებული სახე აქვს და მათ ლიტერატურასაც, როგორც სარკეს ამა თუ იმ ერისას, განსაკუთრებით ელფერი უნდა ედვას. 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 ხორცშესხმულად უნდა მოძრაობდეს შიგ უმეტნაკლებოდ, ზომიერად, ანმყო წარსულს უნდა ეთანხმებოდეს და ორივე ერთად კი მომავლისკენ მიიწევდეს. თუ ეს არ იქნება, ჩვენი მწერლობაც უმნიშვნელო იქნება, როგორც უბრალო რამ, უსახო ლანდი. ჩვენდა სამწუხაროდ, ჯერჯერობით მაინც ასეა და მიუხედავად ამისა, რომ ნიჭიერები არ გვაკლიან, ჩვენი ლიტერატურა გადასხვარჯულებული და გახუნებულია“.²⁷

ამრიგად, აკაკის კრიტიკულ წერილებში რეალიზმის პრობლემა განსაკუთრებით მჭიდროდ 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.

საჭიროა აღინიშნოს, რომ რეალისტური ესთეტიკის დამკვიდრება ქართულ მწერლობაში დაკავშირებული იყო და არა მხოლოდ ანტირეალისტური ხელოვნების უარყოფასთან. ამ პროცესს თან ახლდა მწვავე შინაგანი 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 ლ. №15) ამ თვალსაზრისით, ისევე მნიშვნელოვანი დოკუმენტია ეპოქის ლიტერატურული მოძრაობისა, როგორც ილიას და აკაკის 60-იანი წლების წერილები.

²⁷ ივერია, 1901, №103.

„ცისკარს“ თუ თავისი სიკვდილი არ უნდა, უსათუოდ უნდა დატოვოს ის გზა, რომელზედაც აქამდინ მიდიოდა, გააგდოს გარეგანი სიბრკილე და ჩაღრმავდეს სიცოცხლის მორევში მარგალიტის მოსაბოჭად“.²⁸

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 ჭავჭავაძემ გამოთქვა ხელოვნებისა და მეცნიერების საერთო მიზნის შესახებ.

ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის, რეალიზმის განვითარების წინაპირობად გ.წერეთელს მიაჩნია მატერიალისტური ფილოსოფიისა და მეცნიერების მიღწევები: „ამისთანა ხელმძღვანელი აზრით აანთეს მოლეშოტმა და მისმა ამხანაგებმა ფოხტმა, ფოიერბახმა და ბიუხნერმა ახალი მეცნიერების ლამპარი და მით გაუნათეს ევროპის გონებითს განვითარებას ახალი გზა“.²⁹

შემთხვევითი არ არის, რომ გ.წერეთელი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს ლესინგის ესთეტიკისადმი. ასეთი დამოკიდებულება დიდი გერმანელი განმანათლებლის მემკვიდრეობისადმი ბუნებრივია იმ წერილისაგან, რომლის რწმენით, ხელოვნება იმდენად მაღლა დგას, რამდენადაც იგი დაახლოვებულია ცხოვრების მშვენიერებასთან. „იმდენად აკეთილშობილებს, აუბინოებს და აღამაღლებს თვითოეულ კაცს, რამდენადაც უფრო განიტაცებს მას მშვენიერებისადმი. თვით მშვენიერება კი იმდენად ვრცლად აღმოიხატება ხელოვნებაში, რამდენადაც იგი ეცდება წამოაყენოს კაცის თვალწინ ცხოვრების სინამდვილე“.³⁰

ილიას და გ.წერეთლის აზრთა სიახლოვე განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს გ.წერეთლის წერილში, რომელიც 1879 წელს დაიბეჭდა „ტიფლისკი ვესტსნიკში“.

აქ აღსანიშნავია, რომ გ.წერეთელი აწვითარებს ი.ჭავჭავაძის აზრს, მართალია, არც ის აიგივებს ხელოვნებას მეცნიერებასთან, მაგრამ უფრო დაბეჯითებით 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 всякая опытная наука: «изысканием истины путем неподственного наблюдения над жизнью»³¹ ეს სიტყვები განსაკუთრებით დამახასიათებელია გ.წერეთლისათვის, მისი მხატვრული შემოქმედების თავისებურებისთვის.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ გ.წერეთლისთვის ხელოვნების სიახლოვე მეცნიერებასთან არამც და არამც არ მოასწავებს მწერლის ობიექტურ მკვლევარად ან მჭვრეტელად გამოცხადებას. მწერალი, უპირველეს 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 ღვანლი საზოგადოების წინ? – აჩვენოს საზოგადოებას აზრი ამ ნაკლოვანების შესახებ, უჩვენოს იმგვარი საშუალებანი, რომლებიც მისი ფიქრით საუკეთესო არიან ამ ნაკლოვანების მოსასპობლად“.³²

ეს შეხედულება, რომელიც გ.წერეთლის მიერ გამოთქმულია ჯერ კიდევ სამოციანი წლების დასაწყისში, თან სდევს მწერლის მთელ შემოქმედებას და კრიტიკულ ნააზრევს.

²⁸ საქართველოს მოამბე, 1863, №5.

²⁹ კვალი, 1893, №50.

³⁰ კვალი, 1893, №50.

³¹ Тифлисский вестник, 1879, №38,

³² საქართველოს მოამბე, 1863, №5.

სამართლიანად შენიშნავს გ.წერეთლისადმი მიძღვნილი ევრცელი მონოგრაფიის ავტორი ა.ჭილაია, რომ „ამ მოსაზრებისათვის გ.წერეთელს არ უღალატნია სიკვდილამდე“.³³

იგივე აზრი გ.წერეთლის მიერ უფრო გაშლილი სახით არის გამოთქმული 1894 წელს: ხელოვნება და ლიტერატურა მხოლოდ მაშინ არის საზოგადოების გონების განმავითარებელი, როცა იგი აღმოხატავს ნამდვილად, ზედმინევენილი სიმართლით, ცხოვრების ვითარებას, მის გულისტკივილს, მის გულის ჭრილობას, რომ საზოგადოებამ და მთელმა ერმაც სამართლიანად იძიოს ნამალი თავისი სატკივრისა და დამაუძღურებლის სენისაგან თავი განიკურნოს“.³⁴

ამრიგად „ზედმინევენილი 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“...³⁵

გ.წერეთელს განსაკუთრებული დამსახურება მიუძღვის ქართული კრიტიკული რეალიზმის თეორიული წინამდგრების შემუშავებაში იმითაც, რომ მან მკაფიოდ ჩამოაყალიბა ტიპურობის რეალისტური პრინციპები. ამ თვალსაზრისით, იგი, როგორც ლიტერატურის კრიტიკოსი, აშკარად დგას ანტინატურალისტურ პოზიციებზე:

„ხელოვნების რომელსამე ნაწარმოებისგან ჩვენ მოვითხოვთ ტიპს (საზოგადო შემკრებლობით ნაყოფს) და არა განკერძოებულ პირს (შემთხვევით მოვლენას)“.³⁶

გ.წერეთელი ქართულ ლიტერატურაში მოვიდა, როგორც „საზოგადო სენის“ მამხილებელი, სასტიკი, უშელავათო 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: „უგუნურია ის დედა, რომელიც ცდილობს ატირებული შვილის გაჩერებას ტკბილეულობის მიცემით, მაშინ როცა ბავშს მუცლის ტკივილი აწუხებს“.³⁷

განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ გ.წერეთელი თავის კრიტიკულ წერილებში ტიპურობის 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“.³⁸

როგორც ცნობილია, 70-იან წლებში გ.წერეთელი, როგორც ე.წ. „ახალი ახალაგაზრდობის“ („მეორე დასის“) მეთაური, დაუპირისპირდა ილია ჭავჭავაძეს, როგორც ეროვნულ-სოციალური საკითხის, ასევე, რაც ამ შემთხვევაში ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რეალიზმის ერთ-ერთი პრინციპული საკითხის გაგებაშიც.

თუ რა მიზეზი იწვევდა ამ დაპირისპირებას მხატვრული თვალსაზრისით, ამას თვით გ.წერეთელი ასე ხსნის: მეორე დასმა, მისი სიტყვით, „ხელოვნურ ან სიტყვაკაზმულ ლიტერატურაში დააარსა ნამდვილი, შეუფარავი, შეუკეთებელი რეალიზმი“.

³³ ა.ჭილაია, „გიორგი წერეთელი“, 1967, გვ. 282.

³⁴ კვალი, 1894, №5.

³⁵ კვალი, 1894, №5.

³⁶ კვალი, 1894, №11.

³⁷ კვალი, 1894, №11.

³⁸ კვალი, 1894, №5.

ცნობილია აგრეთვე, რომ პირველი მწერალი, რომელიც „შეუფერავი რეალიზმის“ ლოზუნგით გამოვიდა 70-იანი წლების ქართულ ლიტერატურაში, იყო ნიკო ნიკოლაძე. ამის გამო, აქ აუცილებელია ყურადღება შევამჩნიოთ იმ თეორიულ საფუძვლებზე, რომელიც ამ ახალი მოთხოვნის აღმოცენებას ედო საფუძვლად, ხოლო მანამდე საგანგებოდ შევეხოთ გამოჩენილი ქართველი პუბლიცისტის კრტიკულ ნააზრევს.

ნიკო ნიკოლაძე ქართული რეალიზმის თეორიისა და რელაისტური კრიტიკის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელია. როგორც მონინავე საზოგადო მოღვაწე და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის ერთ-ერთი მესვეური, იგი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს მწერლებს, 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»³⁹

ნ.ნიკოლაძე ტიპური წარმომადგენელი ქართული მწერლობის იმ თაობისა, რომელმაც ლიტერატურას მოსთხოვა „ნამდვილი 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“.⁴⁰

ლიტერატურა, ნ.ნიკოლაძის რწმენით, საზოგადოებრივი მოთხოვნილებების გამოხატულებაა. მისი იდეალების ცხოველმოსილება, მისი ჭეშმარიტი 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 освищении типичные, преобладающие нужды и стремления своего времени и своего общества, служить искренним выражением квинтэссенции общественной мысли, указателем и напеминающим ее синтеза».⁴¹

ლიტერატურული პროცესისა და მწერლის შემოქმედებითი წარმატების ამგვარი განსაზღვრა შესაძლებელი იყო მხოლოდ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, როდესაც მონინავე საზოგადოებრივი აზრი წარმოადგენდა რეალურად მოქმედ მნიშვნელოვან ძალას, როდესაც საზოგადოებისგან ინიციტივდუალისტური განდგომა, რომანტიკული გარმარტოება, ახალი ისტორიული ვითარების გამო რეაქციულ ელფერს იძენდა.

თუ ბარათაშვილის ე პოქაში 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 წლის შეთქმულების შემდეგ გამეფებულ საზოგადოებრივ განწყობილებათა მიმართ, 70-იან წლებში ახალი ლიტერატურის მოწოდებას მისი ფუძემდებელი და მესვეური სრულიად სხვა ჭრილში ხედავენ.

საჭიროა ხაზგასმით აღინიშნოს, რომ ეს ახალი მოთხოვნილება «выражение квинтэссенции общественной мысли», არამ და არამც არ ნიშანვს გაბატონებულ იდეო-

³⁹ А. Н. Герцен, Полн. Собр. Соч., и писем, 1919, т. 6, стр. 350.

⁴⁰ ჟურნ. „კრებული“, 1873, 16.

⁴¹ გაზ. «Новое обозрение», 1888, № 1532.

ლოგიასთან შეგუებას, მწერლობის, ხელოვნების, აქტიური როლის შეზღუდვას ან შესუსტებას. დროის ფეხდაფეხ სლვა, კონკრეტულ ისტორიულ საჭიროებათა სწორი გაგება მწერლისათვის აუცილებელია, უწინარეს ყოვლისა იმისათვის, რომ იგი აღმზრდელად, გზის გამანათებლად, წინამძღვრად მოეველინოს საზოგადოებას. ამ თვალსაზრისით, ნ.ნიკოლაძე სამოციანელთა მოძღვრების ერთგული გამგრძელებელია. ისევე როგორც გიორგი წერეთელს, ნ.ნიკოლაძესაც დიდი წვლილი მიუძღვის ტიპური რეალისტური პრიციპის ჩამოყალიბებაში.

სოციალური სინამდვილის ღრმა ცოდნა, ნ.ნიკოლაძის რწმენით, აუცილებელი წინაპირობაა მხატვრული განზოგადებისა, უწინარეს ყოვლისა, იმის გამო, რომ მწერალმა გაარჩიოს შემთხვევითი – კანონზომიერისგან, გამონაკლისი – დამახასიათებლისგან. შემოქმედი აღმნუსხველი ან უბრალო აღმწერელი კი არ არის ემპირიული ფაქტისა, არამედ საზოგადო მოვლენის ამსახველი, ტიპურის გამომხატველი. ცხოვრების ცოდნა მწერალს ეხმარება ერთმანეთისგან განასხვავოს უბრალო შემთხვევა და საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი მოვლენა. ყოველივე ამის შემდეგ, თითქოს უცნაურად უნდა წარმოვგიდგეს ის საკმაოდ გახმაურებული ლიტერატურული განხეთქილება, რასაც საფუძვლად დაედო ნ.ნიკოლაძის წერილი „გლახის ნაამბობზე“ (ჟურ. „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 სფუძვლად დაედო ნ.ჩერნიშევსკის ცნობილი წერილი «Не начало 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, ამონურა 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, მარკოვოვიჩის და სხვ.) ნაკლოვანება იმაში მდგომარეობდა, რომ ისინი გლახობას ხატავდნენ ისე, თითქო წინ ნამდვილი გლეხი კი არა, მათი საკუთარი თავი ყოლოდეთ, გლახკაცურ ფარაჯაში ჩაცმული, ისინი გლეხის მდგომარეობას არც კი იცნობდნენ იმათ გლეხები შორიდან დაენახათ და თავიანთ კაბინეტში, პეტერბურგს მოეაზრებინათ, რომ რადგანაც გლეხი ჩვენისთანა ადამიანია, იმასაც ჩვენნაირი გული უნდა ჰქონდესო, ისიც ჩვენსავით უნდა გრძნობდესო. ამის გამო, გლეხის პირით იმათ თხზულებებში ხშირად ისეთი სიტყვები და აზრები გამოითქმეოდა, რომელთაც გლეხი 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 გლეხს“.⁴²

ნ.ჩერნიშევსკის წერილში რეალიზმის ახალი ხანის დასაწყისის პირველ ნიშნად და საწინდრად გამოცხადებული იყო ნ.ვ.უსპენსკის მოთხრობები, რადგან ავტორის სიტყვით, «Он пишет о народе правду без всяких приказ».

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 მიმართულების

⁴² „კრებული“, 1873, №6.

სისუსტე, რომელზედაც ჩვენ ამ სტატიის დასაწყისში ვლაპარაკობდით და მალე გაუცვ-
ნია ნამდვილი ხელოვნური მწერლობის კილო და პირობები“.

ნიკო ნიკოლაძის კრიტიკული შეხედულება „გლახის ნაამბობზე“ და „კაკო ყაჩაღ-
ზე“ (რომელსაც იგი მხატვრული გააზრების თვალსაზრისით ახლოს აყენებდა ამ მოთხ-
რობასთან, თუმცა უფრო ძლიერ ნაწარმოებად თვლიდა) შემდეგში გ.წერეთელმა განა-
ვითარა და მისთვის ჩვეული რადიკალიზმით აღნიშნული „ნაკლოვანება“ ილიას სხვა ნა-
წარმოებებსაც მიაწერა.

ცხადია, ასეთი მკვეთრი დამიჯვნა ილიასეული რეალიზმისაგან ცხარე ლიტერა-
ტურული პოლემიკის ვითარებათა შედეგიც იყო. ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობა-
ში სამართლიანად არის შენიშნული, რომ „ცნებამ შეუფერავი რეალიზმი“ ფეხი მოიკი-
და ჩვენს მწერლობაში არა ერთბაშად, არამედ დაგვიანებით, 20 წლის შემდეგ და ისიც
ცხარე კამათის ვითარებაში. კ.აბაშიძესთან კამათით გამწვავებულ სიტუაციაში გ.წერე-
თელმა არა მარტო კიტას, არამედ სხვებსაც გაჰკრა. საფიქრებელია, რომ თუ ამ მძლავრ
ვითარებაში გამოხატული დავა, ეს საკითხი ისეთ სიბრტყეზე შეიძლებოდა არც კი დას-
მულიყო“.⁴³

ბრძოლა შეუფერავი რეალიზმისათვის, თუ გავითვალისწინებთ მის კონკრეტულ
შინაარსს, არ მოასწავებდა ღალატს კრიტიკული რეალიზმისადმი და არც ნატურალიზ-
მისკენ გადახრას.

როგორც ზემოთ დავინახეთ, ნ.ნიკოლაძე და გ.წერეთელი თავიანთ პრინციპულ
შეხედულებებში მთლიანად იზიარებდნენ კრიტიკული რეალიზმის ძირითად პრინცი-
პებს, და მათი ლიტერატურული პოზიცია აშკარად ანტინატურალისტური იყო. ჩვენი ფიქ-
რით, არსებითად სწორია ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოთქმული მოსაზ-
რება, იმის შესახებ, რომ „შეუფერავი რეალიზმის“ პრინციპი არათუ უპირისპირდება
კრიტიკულ რეალიზმს და ნატურალიზმისკენ იხრება, არამედ წარმოადგენს კრიტიკული
რეალიზმის განვითარების გარკვეულ ეტაპს“.⁴⁴

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, ერთი
მხრივ, სწორედ გაიგო ნ.ჩერნიშევსკის წერილის დედააზრი და როგორც რუსული რევო-
ლუციურ-დემოკრატიული კრიტიკის ტრადიციებზე აღზრდილმა მოაზროვნემ მთლიან-
ად დაუჭირა მხარი თავის მასწავლებლის კონცეფციას, მეორე მხრივ, სათანადო
შორსმჭვრეტელობა ვერ გამოიჩინა ქართული რეალიზმის განვითარების რთული და მე-
ტად თავისებური პროცესის შეფასებისას, სათანადოდ ვერ გაითვალისწინა ეროვნული
სპეციფიკა ამ პროცესისა, რითაც, კერძოდ, „გლახის ნაამბობის“ მხატვრული შინაარსი
და სტილი იყო გაპირობებული.

ნ.ნიკოლაძემ თვითონვე იგრძნო ერთი ეროვნული ლიტერატურისათვის ნიშან-
დობლივ თვისებათა და შესაბამისი კრიტერიუმების მეორეზე ხელოვნური, მექანიკური
გადატანის საშიშროება (სწორედ ამის გამო უსვამს იგი ხაზს „გლახის ნაამბობის“ ავ-
ტორის მიერ გამოყენებულ თავისებურ ხერხს ნაწარმოების მთავარი გმირის – გაბროს
ხასიათის გამოკვეთისას, რაც ქართველი კრიტიკოსის აზრით, მხატვრულ გამართლე-
ბას ანიჭებს ამ სახეს, განსხვავებით 50-იანი წლების რუსულ ლიტერატურაში გამოყვა-
ნილი ყმა გლეხების სახეებისგან), მაგრამ საბოლოო ჯამში წერილის ავტორმა მაინც
ვერ შესძლო ამ საშიშროების თავიდან აცდენა.

ნ.ნიკოლაძის წერილში „გლახის ნაამბობზე“ უთუოდ შეიმჩნევა ერთგვარი შინაგა-
ნი წინააღმდეგობა: ერთი მხრივ, ილიას მოთხრობის ეჭვმიუტანელი მხატვრული ღირსე-
ბების აღტაცებული აღიარება, ხოლო მეორე მხრივ, სახელმძღვანელოდ მიჩნეული კონ-
ცეფციის თანახმად მისი „მიმართულების“ კრიტიკული უარყოფის ცდა.

ნ.ნიკოლაძეს ილიას სრულყოფილ მხატვრულ ნაწარმოებად, „შეუფერავი რეა-
ლიზმის“ ნიმუშად მიაჩნდა „კაცია ადამიანი?!“ „გლეხთა განთავისუფლების სცენებიც“,
მისი აზრით, ილიას „დავაჟკაცებული გონებისა და ნიჭის გამოხატულება“. ასევე „ჩინე-

⁴³ ა.ჭილაია, „გ.წერეთელი“, 1967, გვ. 290.

⁴⁴ დ.გამეზარდაშვილი, ნარკვევები ქართული რეალიზმის ისტორიიდან, 1957, გვ. 611.

ბულ“ ნანარმოებად თვლის იგი „მგზავრის წერილებს“. ამ ნანარმოებებში ნ.ნიკოლაძეს განსაკუთრებით ხიბლავს ილიას „სარკაზმის ძლიერება“.

ამრიგად ნ.ნიკოაძე (სრულიად სამართლიანად) მაღალ შეფასებას აძლევს ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების ერთი გვარის ნანარმოებებს, კერძოდ, იმ ქმნილებებს, რომლებშიც განსაკუთრებით მძაფრად გამოვლინდა ქართული რეალიზმის მამხილებელი პათოსი.

„კაცია ადამიანმა?!“ მთელი ეპოქა შექმნა ქართული რეალიზმის ისტორიაში. მისი ზემოქმედების ძალა შეინიშნება XIX საუკუნის მეორე ნახევრის თითქმის მთელ ქართულ ლიტერატურაში.

ამ ნანარმოებს კვალდაკვალ მიყვება მთელი ნაკადი ქართული მწერლობისა და ახალ ვითარებებში, ახალ ისტორიულ პირობებში აღმოსავალ წერტილს კვლავ და კვლავ ამ ნანარმოების 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 დაეგდო 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 და კიდევ უფრო მეტად ცოცხალ ლიტერატურულ პრაქტიკაში მის განხორციელებას გასაგები უკმაყოფილება უნდა გამოეწვია ილიას და აკაკის მხატვრულ ქმნილებებზე აღზრდილ ადამიანებში.

ამგვარი უკმაყოფილების გამომხატველი იყო, კერძოდ, კიტა აბაშიძის ცნობილი კრიტიკული წერილი გიორგი წერეთლის შემოქმედების შესახებ.

დრომ გვიჩვენა, რომ კ.აბაშიძემ გადაჭარბებით კრიტიკული შეფასება მისცა გამოჩენილი ქართველი ბელეტრისის მემკვიდრეობას (გ.წერეთელს წილად ხვდა ჩვენში რეალიზმის გადაგვარების, უფერული ნატურალიზმის წარმომადგენლობა“...)⁴⁵* ქართულმა საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობამ ეს აზრი არ მიიღო. გ.წერეთლისადმი მიძღვნილ მთელ რიგ ნაშრომებში საფუძვლიანად არის უარყოფილი კ.აბაშიძის აზრი იმის შესახებ, თითქოს გ.წერეთელი, თავისი მხატვრული მეთოდით ნატურალისტურ მიმდინარეობას განეკუთვნებოდა. ამის სასარგებლოდ მეტყველებს თვით გ.წერეთლის კრიტიკული მემკვიდრეობაც, 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 მნიშვნელო-

⁴⁵ კ.აბაშიძე, „ეტიუდები“, 1911, ტ. II, გვ. 38.

ვან ნანარმოებებში. ამ თვალსაზრისით ჩვენ განსაკუთრებით ყურადსაღებად მიგვაჩნია გ.ჯიბლაძის განსხვავებული შეხედულება, კერძოდ, მისი შენიშვნა იმის შესახებ, რომ „შეუფერავი რეალიზმი“ ცხოვრების მოვლენებს „ზოგჯერ გადმოგვცემდა ფოტოგრაფიულად, ხოლო თვით სიღრმე და შინაგანი მისი სამყარო არ იყო გაგებულნი“... და რომ „შეუფერავი რეალიზმიც სინამდვილის ტიპიზაციას ზოგჯერ ურყოფდა“.⁴⁶

ეს შენიშვნა განსაკუთრებით სამართლიანია „შეუფერავი რეალიზმის“ მხატვრული პრაქტიკის (კერძოდ, გ.წერეთლის შემოქმედების) მიმართ.

კ.აბაშიძეს მეტად მახვილი თვალი ჰქონდა და თუმცა მისი წერილის განმაზოგადებელი ნაწილი აშკარად ტენდენციურია, გაზვიადებულია, სამაგიეროდ მის ყურადღებასარ გამოჰპარვია ის დეტალები, რომელზეც უკანასკნელ დროს, ნებისთნე თუ უნებლიეთ, თვალს ხუჭავენ გ.წერეთლის ლიტერატურული მემკვიდრეობის მკვლავარები.

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 გამომჟღავნდა კერძოდ, იმ აქცენტებში, რომელსაც გ.წერეთელი და ნ.ნიკოლაძე მიმართავენ ამა თუ იმ კონკრეტული ნანარმოებისა თუ პრინციპული საკითხის გამო მსჯელობისას.

შემთხვევითი არ არის, მაგალითად, რომ გ.წერეთლის კრიტიკულ წერილებში ყურადღება გამახვილებულია „ზედმინეწილ სიმართლეზე“, რომელიც მას რეალისტური ასახვის უმაღლეს ღირსებად წარმოუდგება.

ცხოვრების შესწავლის ერთადერთ გზად უშუალო დაკვირვების გამოცხადება, რეალისტურ წარმოსახვაში გარემოს, ყოფის, ცხოვრების ყველა ვითარებათა „ზედმინეწილ სიმართლით აღმოხატვის“ 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 ტიპურობის პრინციპის ჩამოყალიბებისას იგი რეალიზმის ამ ერთ-ერთი ურთულესი საკითხის აშკარად გამარტივებული ინტერპრეტაციით კმაყოფილდება. ნ.ნიკოლაძის რწმენით, მწერლისათვის „დიდი და ღრმა მნიშვნელობა აქვს“ იმ შემთხვევას, ცხოვრების იმ მოვლენას, რომლის მსგავსი შემთხვევა „ათასობით და ათი ათასობით ხვდება კაცს, თითქმის ყოველგვან და ყოველთვის“, ხოლო ის, რაც „მეტისმეტად იშვიათად ხვდება დამკვირვებელს“ კვალდაუტოვებლად გაივლის, როგორც საზოგადოებისათვის, ისე ხელოვნებისათვისაც.

აქ ნ.ნიკოლაძე მხატვრულად მნიშვნელოვანი მოვლენის განსასაზღვრავად მექანიკური მატერიალიზმის მარტივ „ართიმეტიკულ“ ხერხს მიმართავს. მისი რწმენით, რეალისტური ხელოვნების საგანია მხოლოდ ის, რაც გავრცელებულია, ხშირია, „ათასობით და ათი ათასობით ხვდება კაცს“.

„იშვიათი“ და „უმნიშვნელო“ მისთვის აბსოლუტური სინონიმებია ესთეტიკური თვალსაზრისით. ნ.ნიკოლაძე ჯერ კიდევ შორის დგას „იშვიათის“ ცნების დიალექტიკური გაგებისგან და, ამ მხრივ, XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ევროპული და რუსული ლიტერატურის ნიაღში აღმოცენებულ „წმინდა“ რეალისტურ მოძრძობათა გზას მიჰყვება.

ნ.ნიკოლაძე უყურადღებოდ ტოვებს იმ გარემოებას, რომ კრიტიკული რეალიზმის თუმცა შედარებით მცირერიცხოვან, მაგრამ მეტად მნიშვნელოვან ქმნილებებში, „იშვიათისა“ და „მნიშვნელოვანის“ პრობლემა სრულიად სხვაგვარი ასპექტით იყო გადანყვეტილი.

⁴⁶ გ.ჯიბლაძე, კრიტიკული ეტიუდები, 1950, გვ. 200-201.

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».⁴⁷

„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 მემკვიდრეობით შეიძინეს რომანტიკოსებისგან, მაგრამ მას ახალი ცხოვრებისეული გააზრება მისცეს, ახალი მხატვრული შინაარსი დაუდეს საფუძვლად და ცალკეულ შემთხვევებში ეს ცნება (პრაქტიკულად) ტიპურობის პრინციპის განსახორციელებლად გამოყენეს.

„...ვერც ცალკე ადგილების მშვენიერი სურათები, ენა, შედარებები, იგავები და ნადაზები და მარჯვედ, მოკლედ გამოთქმული დაკვირვებები ვერ მალავენ იმ საზოგადო ნაკლებოვანებას ამ თხზულებებისას, რომ მისი დედა-საგანი იშვიათი, განვითარებული შემთხვევა და ხასიათია. – ნერს 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 ограниченной сферою мужицкой жизни».

არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ, „ქართული კრიტიკული რეალიზმის“ ავტორს, რომ ი.ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“ უდავოდ ამართლებს ამგვარ მოთხოვნას.⁴⁸

ბელინსკის სიტყვები გმირის განსაკუთრებული „ნატურისა და შემთხვევითი გარემოებების“ შესახებ, არამც და არამც არ ეწინააღმდეგება რეალისტური ტიპურობის პრინციპს, სწორედ ამის 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 გლახკაცური მდგომარეობის შებრალების გამოსახვა შეიძლებოდა“... და მკითხველ საზოგადოებას „ნამდვილი თანაგრძნობა და შებრალება ებადებოდა გლახკაცობისა“.

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,

⁴⁷ Онопоре де Балзак, Избр. Произв., 1949, стр. 219.

⁴⁸ დ.გამეზარდაშვილი, ქართული კრიტიკული რეალიზმი, 1967, გვ. 598.

მაგრამ ილიას მოთხრობის მთავარი გმირი ყმა გლეხი გაბრო, ისევე, როგორც მისი სულიერი ძმები, ზაქრო და კაკო ყაჩალი, არამც და არამც არ განეკუთვნებოდნენ აკაკი აკაკიევიჩისა და მისი უმწეო ორეულების იმ რიგს, რომელიც მკითხველი საზოგადოების მხოლოდ სენტიმენტალურ თანაგრძნობას ითხოვდა.

ილიას მოთხრობა ქართველ მკითხველში იწვევდა არა მხოლოდ სიბრაღის გრძნობას დაჩაგრულთადმი, არამედ ღრმა აღშფოთებას, შეურიგებელ სიძულვილს, შურისგების, აქტიური ბრძოლის წყურვილს და ეს გრძნობა რეალურ გამოსავლას პოვებდა თვით მისი გმირების განსაკუთრებულ „ნატურაში“, იმ „უჩვეულო“, 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.ნიკოლაძის 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 ნიაღში 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 სიბრაღის, შეწყალების, პატიების გრძნობას და ახალ, ჭეშმარიტ ჰუმანურობასხედავდა მჩაგვრელი ძალის, უსამართლობის, უხეში ძალადობის წინააღმდეგ შეურიგებელ, სამკვდრო-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 წავიდოდა სხვა გზით.

ნ.ნიკოლაძემ თავის წერილში ერთმანეთს დაუპირისპირა ილია ჭავჭავაძის ორი ნაწარმოები „გლახის ნაამბობი“ და „კაცია ადამიანი?!“ და მათი მხატვრული შინაარსი ურთიერთსაპირისპიროდ, ურთიერთსაწინააღმდეგოდ სცნო.

საჭიროა აქ გავიხსენოთ, რომ თვით ილია განუყოფელ მთლიანობაში ხედავდა თავისი შემოქმედებისა და საერთოდ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული მწერლობის იმ ორ ნაკადს, რომელთაც თავისი გამომხატულება „კაცია ადამიანი?!“ და „გლახის ნაამბობში“ ჰპოვეს. ეროვნული ცხოვრების ლოგიკა მის შორსმჭვრეტელ თვალს იმთავითვე წარმოუჩინდა 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 რეთი მთლიანი ნაწარმოები და მათ მხოლოდ შემდგომ, მხატვრული დამუშავების პროცესში, მიიღეს დამოუკიდებელი ფორმა. ლუარსაბ თათქარიძე და გაბრო ილიასთვის იყო ორი ძირითადი სახე, რომელშიც ეროვნული ცხოვრების, თანამედროვე სოციალური სინამდვილის განვითარება, მისი წინააღმდეგობრივი მთლიანობა განსახოვნდა.

თუ პირველი (როგორც ძველი საქართველოს დრომოჭმული, დეგრადირებული არისტოკრატიის ტიპიური წარმომადგენელი სახე) ილიას ბასრმა საჭრეთელმა მახინჯი, უკიდურესობამედ გამახვილებული რეალისტური გროტესკის შემზარავი ფორმებით გამოკვეთა, მეორეს (როგორც ახალი ეპოქის ცხოველმყოფელი ქროლვით გაღვიძებულ ხალხის ღვიძლ პირმშოს) იგივე შემოქმედმა დიდი მხატვრული დამაჯერებლობით გაუმახვილა ხასიათის როამნტიკული შტრიხები, ჭეშმარიტი ადამიანურობის გამომხატველი თვისებები და ამ გზით სრულიად ახალი იერი შესძინა იმ სახეს, რომელშიც უღმობლად გათელილი, მაგრამ ბოლომდე დაუთრგუნველი ხალხის მებრძოლი სული და შემართება უნდა გამჟღავნებულიყო.

„შეუფერავი რეალიზმის“ პრინციპის პრაქტიკული ცალმხრივობა გამომჟღავნდა ქართული მწერლობისათვის მეტად მნიშვნელოვანი, კიდევ ერთი მომენტის უგულვებელყოფაში.

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 ამჟამად სამაგალითოა საზოგადოებისთვის“...),⁴⁹ 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 „ზედმინეწილი სიმართლით“ ასახვა – აი, მთავარი მოთხოვნილება, რომელიც, მისი აზრით, შეუფერებელი 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.წერეთლისთვის, ისევე, როგორც გასული საუკუნის მეორე ნახევრის ქართველ მოღვაწეთა უმრავლესობისთვის, 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 ხალხისთვის 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 ჰეროიკული, შთამაგონებელი „სულისჩამდგმელი“ სახეების შექმნა წარმოადგენს. ამ სულისკვეთებით არის გამსჭვალული მათი ლირიკა, პოემები, მხატვრული პროზა.

ეროვნული სინამდვილის ჰეროიზაცია, როგორც უმნიშვნელოვანესი მხატვრული აამოცანა ილიას და აკაკის შემოქმედებაში ისტორიული ასპექტითაც განხორციელდა.

საქართველოს წარსულის გმირული სული მათ განასაგნეს იდეალურ მამულიშვილთა ამაღლებულ, დიდების შარავანდედით მოსილ სახეებში. ილიამ და აკაკიმ შექმნეს საქართველოს პოეტური ისტორია, რომელსაც ძალი და მხნეობა უნდა დაებრუნებინა ქართველი ხალხისთვის.

ამავე დროს მთ არსებულ სინამდვილეშიც, ერის ანმყოშიც განჭვრიტეს სახეები, რომელთა სულიერ წყობაში შენარჩუნებული იყო ქართველი კაცის მედგარი, თავისუფლებისმოყვარე ხასიათი (გაბრო, ლელთ ლუნია, კაკო ყაჩაღი, ზაქრო, ლეგენდად ქცეული არსენა).

⁴⁹ „დროება“, 1873, №1.

კიდევ უფრო ცხოვლად ილიას და აკაკის პოეზიის ჰეროიკული შემართება გამოვლინდა იმ ნაწარმოებებში, რომლებიც ქართველი ხალხის 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 ჭავჭავაძე უკვე 1860 წელს წერს „ქართველის დედას“, სადაც პოეტის ფანტაზიით წარმოსახულია ჰეროიკული სურათი ქართველი ხალხის „მომავალი ცხოვრებიდან“.

ისტორიული პესპექტივის ძიება, არსებულ რეალობაში წარსულისა და მომავლის ჰეროიკულის სულისკვეთების განჭვრეტა, რომანტიკული ოცნების სინამდვილესთან შეთანხმება ილიასა და აკაკისგან მოითხოვდა მხატვრული განხორციელების შესაბამის ფორმებს. ბუნებრივია, რომ მათ ამ მიზნით მიმართეს რომანტიკული პოეზიის ზოგიერთს პეციფიკურ საშუალებას – კერძოდ, პოეტური სიმბოლიკის ხერხს. სიმბოლური სახეები, რომლებიც უხვად მოიპოვება ილიას და აკაკის შემოქმედებაში, ძირითადად მათ პატრიოტულ იდეალებს გამოხატავენ (გავიხსენოთ ილიას „აჩრდილი“, სატრფოს სახე აკაკის ლირიკაში და მრავალი სხვა).

მართალია, სიმბოლიკა აქ მოკლებულია იდეალების, ირაციონალობის იმ ელფერს, რომლითაც ის ბარათაშვილის ლირიკაში გვხვდება ჩვეულებრივ, მაგრამ, როგორც მხატვრული ხერხი, იგი მაინც აშკარად მონაწილეობს 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 რეალისტური ალეგორიზმისგან, რადგან ეს არის მხატვრულად ადეკვატური ფორმა პოეტური ოცნების, წინათგრძნობის, რომანტიკულიაღტაცების გამოსახატავად. პოეტური სიმბოლიკის მრავალსახოვანი ფორმები ერთ-ერთი უაღრესად საინტეგრესო მხარეა XIX საუკუნის რეალისტი მწერლების შემოქმედებისა, რომლის შესწავლას განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა აქვს, საერთოდ, ქართველი 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 სრულიად ჩასწვდომოდენ ამ მოთხოვნილებათა არსს.

ამავე დროს, მათ შემოქმედებაში გაცილებით მეტი სისრულით, ვიდრე სხვა სამოციანელთა ლიტერატურულ მოღვაწეობაში, გამოვლინდა პოეტური აზროვნების ფართო ჰორიზონტი – ნოვატორობისა და ტრადიციის (კერძოდ, რომანტიკული ტრადიციების) ორგანული შეუღლების ცდა.

ქართული რეალიზმის ფუძემდებელთა ამგვარად გამდიდრებულმა მხატვრულმა კრედიტმა 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 ვაჟა-ფშაველა.

ქართული პოეტური აზროვნების ევოლუცია XIX საუკუნეში

შესავალი

გასულ საუკუნეში ქართული პოეტური აზროვნება რამდენიმე ოსტატმა გაამდიდრა არსებითად.

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

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

კლასიციზმში 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 ჭავჭავაძე იყო ახალი დროის სიის ერთადერთი ქართველი პოეტი, რომლის ლირიკაში საკვირველი სიცხოვლით შემოინახა ძველი ქართული პოეზიის „წარმართული“ სული. მის პოეტურ აზროვნებას „ბესიკური“ ტრადიცია უდევს საფუძვლად და მხოლოდ რამდენიმე გვიანდელ ლექსში (უმთავრესად „გოგჩაში“) იგრძნობა ახალი რომანტიკული იდეალებისა და პოეტიკის 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,

მხატვრული სრულქმნილ სახეს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკაში ჰპოვებს.

ეს არის ქართული რომანტიზმის განვითარების უმაღლესი საფეხური.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ყველა ეპოქის პოეზია, ასე თუ ისე, ასახავს თანადროული აზროვნების, ცოდნის, მეცნიერული, ფილოსოფიური თუ სოციალური შეხედულებების შესაბამის დონეს. მაგრამ ჭეშმარიტი პოეტური შემოქმედება არასოდეს არ ქცეულა ამ სფეროებში

შემუშავებულ კონცეფციას უბრალო მხატვრულ ილუსტრაციად. ის დამოუკიდებელი, თვითმყოფი, სუვერენული ფორმაა ადამიანური ცნობიერების განვითარებისა.

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

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

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

ამ გაგებით „რა“ და „როგორ“, არსებითად, ერთსა და იმავეს ნიშნავს.

* * *

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

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

სწორედ ამ წელს დაემხო და საბოლოოდ გაქარწყლდა ყველა ილუზია, რაც კი, მიუხედავად ყველაფრისა, ოცაათი 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 მონინავე ჯგუფის მჭიდრო 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 მონინავე ნაწილის პროგრესული მიზანსწრაფვისა და მისი საბრძოლოდ მომწინააღმდეგე 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.

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

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

ეს გამუდმებული ძიება განსაკუთრებით დამახასიათებელია XVIII საუკუნისთვის. ქართველი ხალხი ამ დროს თანდათან, შეუკავებლად უახლოვდებოდა თავისი დამოუკიდებელი ნაციონალური ისტორიის დრამატულ ფინალს. ჰორიზონტებზე ყოველის მხრივ ავისმეტყველი ნიშნები კიაფობდნენ. საჭირო იყო გონების ძალთა უაღრესი დაძაბვა, უჩვეულო გამჭრიახობა და მშვიდი ანალიზის უნარი, საჭირო იყო

გამუდმებული სიფხიზლე და ზუსტი, დაუყოვნებელი ნაბიჯები, რათა ქართველი ხალხი შეძლებისამებრ მობილიზებული შეგებებოდა მოახლოებულ განსაცდელს.

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

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

„სიტყვის კონის“ ავტორი თითქოს გრძნობდა, რომ ქართველი ხალხისთვის იმ ახალი გამოცდის წინ, რომელიც მას ისტორიამ განუმზადა, აუცილებელი იყო მკვიდრად აღებეჭდა მეხსიერებაში არა მხოლოდ საკუთარი თვითმყოფობის დამადასტურებელი მეტყველების – „დედა ენის“ – მრავალსახოვანი ფორმები, არამედ ის მდიდარი პოზიტიური ცოდნაც, რომელიც მან საუკუნეთა მანძილზე მოიპოვა.

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

ვახტანგ მეექვსესა და საბას საუკუნის მეორე ნახევარში ცოდნის მგზნებარე აპოლოგიით ეხმაურება დავით გურამიძვილიც.

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

ქართველ „განმანათლებელთა“ რაციონალისტურმა იდეალებმა თავისი პრაქტიკული განხორციელება XVIII საუკუნის უდიდესი ქართველი სახელმწიფო მოღვაწის – ერეკლე მეორის პოლიტიკურ საქმიანობაში ჰპოვეს.

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

ვახტანგისა და სულხან-საბას საუკუნემევე 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 „ვილაც უცნობი“ ვოლტერის სურათი, რომელსაც იგი თავის მასწავლებელს და მეგობარს უწოდებდა; ჩამოიტანა ბლომად წიგნებიც, ბევრს კითხულობდა და წერდა. ამ გარემოებამ მეტად შეაფიქრინა და შეაშფოთა ღვთისმოსავი მეფე გიორგი. ჩქარა მამა-შვილს შორის ამ ნიადაგზე ჩამოვარდა დიდი განხეთქილება, განსაკუთრებით ერთი სამახსოვრო ინციდენტის შემდეგ. გიორგიმ თავის მემკვიდრეს გაუგზავნა მოციქულები – კარის მდივანი ელეაზარ ფალავანდიშვილი, ალექსანდრე მაყაშვილი და არქიმანდრიტი ელეფთერ და შეუთვალა:

„შვილო დავით, თურმე ეკლესიას თიატრს ეძახი, ცისკარს სათამაშოს და წირვას წარმოსადგენს. ნუ შვრები ამისთანა ღვთის გარეგან საქმეს, მოიქეც და ღმერთი ინამე“. გაჯავრებულმა დავითმა დააბარა მოციქულებს: „ნადით, ასე უთხარით მამაჩემს: რაც იმას სწამდეს, მე გამინყრეს, და რაც მე მწამს, იმას გაუნყრეს“. როდესაც მოციქულებმა გიორგი მეფეს მოახსენეს შვილის პასუხი, დორზე წამოწოლილმა წამოიძახა თურმე: „დაადგა იგი ყოველს გზასა არა კეთილსა და ბოროტი მას არა მოენყინა“.⁵⁰ 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 ჰპოვებდა მრავალი ათეული წლების განმავლობაში მომნიფებულ 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 ემზადებოდნენ, ცივი გონების იარაღი იყო უკანასკნელი და ამის გამო ყველაზე ძვირფასი საშუალება.

1832 წლის შეთქმულება უბრალო სახელმწიფოებრივ გადატრიალებას როდი ისახავდა მიზნად, ეს იყო იდეურ თანამზრახველთა კავშირი. მართალია, ფარული საზოგადოების ნევრთა 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, ამავე დროს, ამ სამართლიანი ბრძოლის წარმატებით დაგვირგვინების სანინდარიც იყო.

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

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

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

ნუ უკვე ჩვენ არა ვართ შვილნი მამა-პაპათა ჩვენთანი?

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

მაშ რაჲსათვის ვცოცხალვართ?!“

⁵⁰ მოგვაქვს ლ.ასათიანის წიგნიდან „ვოლტერიანობა საქართველოში“. იხ. რჩეული ნაწერები, 1958 წ., ტ. I, გვ. 88-89.

სოლომონ დოდაშვილის ლექსი „მაისი“, რომელიც პოეტურ ფორმაში გამოხატულ ასეთსავე მხურვალე მონოდებას წარმოადგენს, განმსჭვალულია მტკივნეული ეჭვით, შეშფოთებით – შეძლებენ თუ არა სახელოვან მამა-პაპათა შვილნი ძველი სიმტკიცით მტერზედ „მახვილის ხელთა აღპყრობას?“. მაგრამ საგულისხმოა, რომ აქაც პატრიოტული მონოდების 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 ეპოქიდან მომდინარეობდნენ.

1827 წელს პეტერბურგში გამოვიდა ს.დოდაშვილის «Курс философии, часть первая. Логика», რომელმაც თვალსაჩინო ადგილი დაიკავა რუსეთის ფილოსოფიურ ლიტერატურაში. სპეციალისტთა აზრით, ლოგიკის ამ ფართო კურსში რელიგია სრულებით ვერ პოულობს ადგილს. ს.დოდაშვილის „ლოგიკა“ ბევრად განსხვავდება, კერძოდ, კანტის „ლოგიკისაგან“, და ეს განსხვავება ეხება ლოგიკის ძირითად პრობლემებს. ქართველი მოაზროვნის ნაშრომი მოკლებულია კანტის მკაცრ ფორმალიზმს და მეტაფიზიკურ ხასიათს.⁵¹ ს.დოდაშვილის გაკვეთილებს თბილისის გიმნაზიაში უთუოდ ღრმა ფილოსოფიური ხასიათი უნდა ჰქონოდათ. სწორედ მას უნდა ვუმაღლოდეთ ჩვენ ფართო მსოფლმხედველობრივი საკითხებისადმი იმ ცხოველ ინტერესს, რომელმაც ასე ადრე იფეთქა ჭაბუკი პოეტის შეგნებაში. ს.დოდაშვილი თავის შეგირდებს დიდი მამულიშვილური საქმიანობისთვის ამზადებდა. ხოლო მთავარი იარაღი, რომელიც მათ ამ სარბიელზე უნდა გაეტანათ, მისი რწმენით, იყო მონინავე მეცნიერული, ფილოსოფიური განათლება.

განმანათლებლური იდეალების ღრმა ზემოქმედება ს.დოდაშვილის მსოფლმხედველობაზე ამკარად ჩანს მის წერილში „პასუხი ტფილისიდან“, რომელშიც იგი თავისებურ ანალიზს უკეთებს შეთქმულების წინა პერიოდის საქართველოს საზოგადოებრივ ცხოვრებას.

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

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

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

⁵¹ ა.ქუთელია, ბარათაშვილის მსოფლმხედველობა, 1945 წ., გვ.30.

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

განათლებული გონების ძლევამოსილება და გონიერი მოქმედება – აი, შეთქმულთა რწმენის ის ორი სიმბოლო, რომლებიც ისტორიამ ერთი დამთრგუნველი დაკვრით 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 წარუხოცელ 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 მასულდგმულზელი იდეა ეროვნული მოძრაობისა, შეიმუსრა ის, რაც თაობათა გონებრივი ძიების 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, შორსმჭვრეტელობა, განათლებულ ადამიანთა საბრძოლოდ განვრთნილი 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 რაციონალისტური იდეალების, წარმოდგენების, პრაქტიკული შეხედულებების მთელი სისტემა.

საკვირველი არ არის, რომ გონების ამ საბედისწერო კრახმა გამოიწვია ღრმა დაეჭვება არა მხოლოდ მისი ისტორიულად განსაზღვრული შინაარსის ობიექტურ შესაძლებლობებში, არამედ, საერთოდ, არსებული რეალობის, მთელი სამყაროს მამოძრავებელი, უნივერსალური წესის გონიერებაში. ადამიანის პიროვნული ხვედრი, საზოგადოებრივი განვითარება, ეროვნული ცხოვრების პერსპექტივები – კაცობრიობის მთელი ისტორია წარმოდგა როგორც ბრმა აუცილებლობის 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“, სანუთროს 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 – ეჭვის, პესიმიზმის, უდროობის მტკივნეული განცდის, მძაფრი უკმაყოფილებისა და უსასოო ამბოხის დრო. ასეთი სულიერი ვითარება ლიტერატურაში ჩვეულებრივ რომანტიკულ მიმართულებას აღმოაცენებს ხოლმე.

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

ბარათაშვილის ეპოქაში ფხიზელ აზრს მხოლოდ ურწმუნოებისა და ნიჰილიზმის მოტანა შეეძლო. გონების თვალი ანმყოში ყოველის მხრივ უსასოობის შავბედით ნიშნებს არჩევდა. ამის გამო პოეტმა თავის მერანს უპირველეს ყოვლისა „შავად მღელვარი ფიქრის“ გაფანტვა უბრძანა და მთელი არსებით მომავლის თავდავინყებულ 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 რევოლუციის მხატვრებმა, სინამდვილის ასახვისა და მხატვრული გაცნობიერების მთელი რიგი ძირითადი ფორმები კლასიციზტური პოეტიკიდან ისესხეს.

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

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

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

რაც შეეხება ლირიკას, რომანტიზმმა აქ უარყო ტრადიციული პოეტური აზროვნება. კლასიციზტური 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. რომანტიზმი, როგორც ახალი მხატვრული ხედვა სინამდვილისა, იყო თავისი დროისათვის უაღრესად რევოლუციური, რადიკალური მოვლენა, რამდენადაც მან უარყო და დაამსხვრია კლასიციზმის დრომოჭმული პოეტიკა და პირველ რიგში მისი პირობითი პოეტური ენა.

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

რომანტიზმისათვის ფორმა – იდეის, შინაარსის ობიექტური გამოვლინება – არ წარმოადგენს ისეთ ტოლფასოვან გრძნობად 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 ადეკვატური 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 გამოიმუშავდა 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 დასავლეთის პროგრესული კრიტიკისა და ლიტერატურული თეორიის ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა.

რომანტიზმის მხატვრული მსოფლგაგება, მისი პოეტიკის პრინციპული სიახლე თავისებურ შუქს ჰფენს ჩვენ თვალწინ მომხდარი უმნიშვნელოვანესი მხატვრული ძვრების შინაარსს.

ალექსანდრე ჭავჭავაძე

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, ამჟამად აღიარებული მამამთავარი თავის თავს სიკვდილამდე

რომანტიკული სკოლის ფუძემდებლად თვლიდა, და არცთუ უსაფუძვლოდ, რადგან სწორედ მას ეკუთვნის ფრანგული რომანტიზმის ერთ-ერთი პირველი მანიფესტაცია.

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

„ეტიუდების“ ავტორი იყო პირველი კლასიფიკატორი გასული საუკუნის უაღრესად მდიდარი და მრავალფეროვანი ლიტერატურული მემკვიდრეობისა. ამ თვალსაზრისით მან მართლაც ფასდაუდებელი შრომა გასწია. მის მიერ ჩამოყალიბებული ისტორიულ-ლიტერატურული სქემა თავის ძირითად პუნქტებში დღემდე თითქმის უცვლელად არის შემორჩენილი ჩვენს ლიტერატურისმცოდნეობაში. აღსანიშნავია, რომ ამ სქემას ერთგულად მისდევენ ის ლიტერატორებიც 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 ტემპერამენტისა და მხატვრული მსოფლგაგებისა.

ჩვენ არ უარვყოფთ საქართველოში რომანტიკული მიმდინარეობების 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 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.

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

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

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

„წყეულ არს ის დრო, როს სამკვიდრო დავკარგეთ კრულნი!“ – ამ განცდამ განსაკუთრებული იერი მისცა პოეტის შეხედულებებს, განწყობილებებს, მთელი მისი ლირიკის ინტონაციას.

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

ქართულმა საბჭოთა ლიტერატურისმცოდნეობამ სამართლიანად გაამახვილა ყურადღება ალ.ჭავჭავაძის შემოქმედების პატრიოტულ და სოციალურ მოტივებზე. პოეტის მემკვიდრეობის ყოველმხრივი შესწავლის შედეგად იგი ჩვენ წინ წარმოდგა, როგორც თავისი დროის სამკვდრო-სასიცოცხლო საკითხებზე ღრმად დაფიქრებული მოაზროვნე და შემოქმედი. მაგრამ, ჩვენი აზრით, ამ მხრივ ერთგვარ გადაჭარბებასაც ჰქონდა ადგილი. ძნელია, მაგალითად, ასეთი შეხედულებების 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“.⁵² ასეთი წარმოდგენა, ჩვენი ფიქრით, მეორე უკიდურესობაა და ისევე ცალმხრივად, არასწორად განსაზღვრავს ალ.ჭავჭავაძის ლირიკის თავისებურებას, როგორც ჩვენში ერთ დროს გავრცელებული საწინააღმდეგო აზრი, რომლის თანახმად, ალ.ჭავჭავაძე „არ იყო საეროვნო მწერალი, საერო დარდისა და ვარამის გამომხატველი“.⁵³ ეროვნული და სოციალური უკუღმართობის მტკივნეული შეგრძნება 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 ზემოთ ციტირებული განზოგადების უფლებას.

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

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

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

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

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

⁵² ა.მახარაძე, ქართული რომანტიზმი, 1967 წ., გვ. 62.

⁵³ კ.აბაშიძე, ეტიუდები, ტ. I, 1911 წ., გვ. 7.

თავისი დროით შეძრწუნებული პოეტი უკუიქცა არსებული რეალობისგან და „ურვისგან გულშეპყრობილმა“ საკუთარი სუბიექტური განცდების, „სიყვარულით მტკბარი“ ფერიული ხილვების სამყაროს მიაშურა.

ასეთი უკუიქცევა დამახასიათებელია 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, მკვიდრად არის დაკავშირებული პირველთან.

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

მე ამას ვჰსტირი განანირი, ვაჰ, თუ ვესწრა ვერ!
თვარალა ჟამი, გულთ მაამი, კვლავცა იქნების.

ალ.ჭავჭავაძის სასონარკვეთა, 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 გარდანყვეტა“, ალ.ჭავჭავაძე არ გამოირიცხავს „გულთ მაამ ჟამთა“ 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, „დროთა კავშირის“ დარღვევის შეგრძნება, რაც თავისი უაღრესი ფორმით ბარათაშვილის შემოქმედებაში გამოიკვეთა.

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

გარდასულ აჩრდილთა გამოხმობის სურვილი, დროით დათრგუნვილ „ძველი ხილვების“, ძვირფასი ილუზიების, ტრადიციული წარმოდგენების ინერცია ალ.ჭავჭავაძეში ინვევდა ქართული პოეზიის კლასიკურ სამყაროსთან შეხმთანების 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 ჰარმონიული კავშირის აღდგენა და ამ მიზნით წინამორბედ თაობათა მიერ შექმნილ ტრადიციათა წიაღს მიაშურა.

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

ალ.ჭავჭავაძის ლირიკული შემოქმედების მთავარი მოტივებიც თავისი ძირითადი საყრდენი ნერტილით რუსთაველისა და ბესიკის მიერ შექმნილ პოეტურ სამყაროთან არის დაკავშირებული. მართალია, მის ლირიკაში, განსაკუთრებით გვიანდელ ლექსებში, უკვე იგრძნობა ახალ სულიერ მოთხოვნილებათა მომნიშვნელობა, 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 ჰპოვებს.

ამგვარი პარალელი, შესაძლოა, ერთი შეხედვით ნაძალადევად მოგვეჩვენოს, მაგრამ, ჩვენი ფიქრით, იგი სავსებით გამართლებულია არა მხოლოდ ალ.ჭავჭავაძის ისტორიული ადგილით ჩვენი მწერლობის ისტორიაში, არამედ მის შემოქმედებაში გამომჟღავნებული ზოგიერთი საგულისხმო მიდრეკილებითა და სიმპათიებითაც. თავისებურად კანონზომიერია, მაგალითად, ის გარემოება, რომ ალ.ჭავჭავაძე, რომელიც საერთოდ კარგად იცნობდა ფრანგულ პოეზიას, როგორც მთარგმნელი, განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენს კლასიციზტური სკოლის წარმომადგენელთა შემოქმედებისადმი (მის კალამს ეკუთვნის კორნელისა და რასინის ტრაგედიებისა და ლაფონტენის იგავ-არაკების თარგმანები. როგორც ცნობილია, ალ.ჭავჭავაძემვე თარგმნა ვოლტერის ლექსები და ტრაგედიები, რომლებიც თავისი ფორმით კლასიციზტური პოეტიკის რკალში არიან მოქცეულნი).

ალ.ჭავჭავაძის შემოქმედება წარმოადგენს 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 მსუბუქ ბორკილებად იქცევიან და მათგან საბოლოოდ გათავისუფლების ბუნებრივ მოთხოვნილებას ბადებენ. ამ თვალსაზრისით ალ.ჭავჭავაძის პოეზია ჩვენ წარმოგვიდგება დიდი გზის დასასრულად.

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

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

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

სიამოვნე, თუცა გნადისთ, ჯერარს გქონდესთ მისი ცნობა,

იგი მუნით გარდეგების, სად იხმარის უზომობა...

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

გულს აცალე, თვით მოსწყურდეს, ნუ აძალე ლხინის შესმას.

ზოგჯერ განგებ მოაშორვე და უძვირე, რომ დაუტკბეს,

თვარა ურვა სად არ იყოს, სიამოვნე მუნ გაცუდდეს.

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

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

ალ.ჭავჭავაძის „მგრძობელობას“ თითქმის არაფერი აქვს საერთო რომანტიკულ მსოფლშეგრძნებასთან. შემთხვევითი არ არის, რომ პოეტის მიერ იგი უპირველეს ყოვლისა დაპირისპირებულია ადამიანის სულის „ცით მოვლენილ“ თვისებებთან (მდრ. ბარათაშვილის „მშვენიერება ნათელია ზევით მოსული“). „მგრძობელობა“ ალ.ჭავჭავაძის ლექსიკონში ნიშნავს მინიერი, 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“.⁵⁴ ევროპულმა რომანტიზმმა თავისი პირველივე ქმნილებებით უარყო კლასიკური სამყაროდან (ძველი ბერძნული ფილოსოფიიდან და ხელოვნებიდან) მომდინარე ეს წარმართული სენსუალიზმი, რომელიც XVIII საუკუნეში ახალი სახით განმანათლებელთა მატერიალისტურ ეთიკაში გამოვლინდა.

„მგრძობელობა“ ალ.ჭავჭავაძესთან სინამდვილეში არ წარმოადგენს „გონების“ პრინციპულ ანტითეზას.

მართალია, ლექსში „შენის გონების!..“ ეს ორი საწყისი პირობითად დაპირისპირებულია, მაგრამ მათი ურთიერთმიმართება მოკლებულია შეურიგებელ ანტაგონიზმს; პირიქით, „მგრძობელობა“, 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“.⁵⁵

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

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

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 გრძობის სრულმა უგულებელყოფამ შეიძლება გვიკარნახოს, კერძოდ, ამ საღალაობო ლექსის სერიოზული შეპირისპირება ლერმონტოვის „ფიქრთან“).

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

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

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

⁵⁴ გ.ქიქოძე, მეცხრამეტე საუკუნის ლიტერატურის ისტორიიდან, ჟურნ. „მნათობი“, 1942 წ., №2.

⁵⁵ ა.მახარაძე, ქართული რომანტიზმი, 1967 წ., გვ. 84.

ასეთი ნახევრად სერიოზული კრიტიკის ნიშნები მოიპოვება ალ.ჭავჭავაძის სხვა ლექსებშიც. მაგალითად:

სიბრძნე და გონიერება რაგინდ მარად ფხიზლად გვფლობდნენ,
სიჭაბუკეს და სიყვარულს რაცა უნდათ, იმას ჰყოფდნენ.

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

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

თუ მიუხამბაზში „ღლეულის“ სიმამაცე საღალღობო-სათრეველი სტილისთვის შესაფერისი ირონიული კადნიერებით უპირისპირდება „ბრძენთა სიფრთხილეს“, სხვაგან – სხვა, სავსებით სერიოზულ ჰეროიკულ-დიდაქტიკურ კილოზე დაწერილ ლექსში – ჭეშმარიტი გამირობის აქტი პოეტისთვის წარმოუდგენელია გონიერი მოქმედების გარეშე.

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

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

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

თქვენ, რომელნი ღხინთ მორევში დაფლულნი და უძლურ ქმნილნი,
უგონობას სიამედ რაცხთ განუფხიზლად დათრობილნი,
სიამოვნე, თუცა გნადისთ ჯერარს გქონდესთ მისი ცნობა,
იგი მუნით გარდეგების სად იხმარვის უზომობა.

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

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

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

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

საგულისხმოა ამ მხრივ სიყვარულის ალ.ჭავჭავაძისებური გაგება. მართალია, ეროტიკული განცდის პოეტური გამოხატვისას იგი ხშირად პირდაპირ ეხმაურება რუსთაველსა და ბესიკს: „ბნედა“, „გახელება“, „ყოველთ ღონეთ მიხდომა“, „სასიკვდილოდ დაჭრა“ 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 „შვება, განცხრომა, სიამის“ ერთ-ერთი ყველაზე ინტენსიური და სრულყოფილი ნაირსახეობა:

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

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

ამ მხრივ ალ.ჭავჭავაძე განსაკუთრებით ახლოს დგას ბესარიონ გაბაშვილის ლირიკასთან. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ მისთვის არსებითაც 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 მასაც ზოგჯერ „გულს უხოკს, ვითა ლომია“, მაგრამ სიყვარულის ჭრილობები მისთვის სინამდვილეში ტკბილი ჭრილობებია. დამახასიათებელია ამ მხრივ, რომ თავის ერთ-ერთ გვიანდელ ლექსში იგი ჩუმი ნეტარებით იგონებს ამ „ტკბილთა ჭირთა“ და განგებას ევედრება მათ დაბრუნებას:

მომეც მე ძველნი ცრემლნი
და ძველნიცა ოხვრანი.

ალ.ჭავჭავაძის ჰედონიზმი პესიმისტური წარმოშობისაა და სამყაროს გარდუვალ, სასტიკ ძალთა წინაშე ადამიანის ფიზიკური უმწეობის, მისი წარმავლობისა და ბედუკუღმართობის შეგნებაში ჰპოვებს თავის ნიადაგს.

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

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

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

ღიმილმან კარი ლალისა
განალო გამჭვირვალისა,
დღეს ესე მკმარის სიმდიდრედ,
ხვალემ იზრუნოს ხვალისა.

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

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

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

მაგრამ ალ.ჭავჭავაძის ინდივიდუალიზმი ჯერ კიდევ მოკლებულია იმ სპეციფიკურ ელფერს, რომლითაც იგი XIX საუკუნის რომანტიკოს პოეტთა – შატობრიანის, ბაირონის, კიტსის, მიუსეს, ლერმონტოვისა და ბარათაშვილის შემოქმედებაში წარმოგვიდგება.

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

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

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

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

ნუთუ ამ სულის წადილსაც
ჰრქვა სიყვარული სხვათაებრ?!

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

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

ალ.ჭავჭავაძის ლირიკაში იშვიათად შევხვდებით ახალ, დამოუკიდებელი გზით შექმნილ პოეტურ სახეებს. მისი მეტაფორული სისტემა მთლიანად კლასიკური, „ლიტერატურული“ წარმოშობისაა. „ვარდისა და ბულბულის“ სიმბოლიკა, „მელნის ტბა“, „ძონი“, „ლალი“, „სადაფი“, „მარგალიტი“, „გიშერი“, „ბადახში“, „ჰინდთა ჯარნი“, „სახმილი“, „ტრფობის ალი“, „სარო“, „ალვა“, „ლერნამი“, „ზილფთა რყევა“, და

„ბროლის ფიცარი“ – აი, ის ძირითადი პოეტური არსენალი, ის მზა მეტაფორული მასალა, რომლის საშუალებითაც იგი საკუთარ განცდებსა და განწყობილებებს გადმოგვცემს. ეს ტრადიციული სამკაულები ალ.ჭავჭავაძის ლირიკაში ჩვენ მოგვაგონებენ ძვირფას ფერად ქვებს, რომელთაც პოეტი თავისი ფანტაზიის მიხედვით განალაგებს და მათი ოსტატური შეხამებით ბრწყინვალე მოზაიკურ სახეებს ქმნის.

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

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

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

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

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

ტანო ალვავ, წვლილო, სინაზით მრხეო,
სიგრილესა შემვივრდომე დაგული.

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

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

ალ.ჭავჭავაძის მაჯამა 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 დომინანტი მის ზოგიერთ ლექსში არანაკლებ ხელშესახებად იგრძნობა, ვიდრე ბესიკთან.

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

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

ალ.ჭავჭავაძის სატრფიალო ლექსები, მიუხედავად მათი კონსერვატიული ფორმისა, თითქმის არასდროს არ ტოვებენ ეპიგონური მიმბაძველობის შთაბეჭდილებას, რადგანაც ამ ტრადიციულ ფორმებში შთაბერილია პოეტის ცოცხალი სული. აქ იგრძნობა განცდის ნამდვილი სინრფელე და პოეტური შთაგონების ძალდაუტანებელი, ლალი სუნთქვა.

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

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

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

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

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

გზის გუშაგად მდგომარესა ხან აჩრდილნი მაცთუნებენ,
ხან ფოთელნი შერხეულნი შრიალითა მცემენ ზრზენას;
ზოგჯერ ლამის სინყვდიადე მომაჩვენებს გიშრის თმასა,
ზოგჯერ ცისა გაელვება ბროლის ფიცრით შუქთა ფენას.

ნიშანდობლივია, რომ ბესიკთან შედარებით ალ.ჭავჭავაძის ლირიკაში ჩვენ უფრო ხშირად ვხვდებით ობიექტური სინამდვილიდან, ცოცხალი თუ უსულო ბუნების ნიალიდან უშუალოდ ნასესხებ რეალისტურ საღებავებსაც.

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

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

რაგინდ ზამთარი ჰყინავდეს,
გინდ ყვავიც ველარ ჰფრინავდეს...
ან:
როს მოვესწრად გაზაფხულსა,
ველსა ვსხდეთ მწვანით შემკულსა... და სხვ.

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

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

აი, ასეთი მხატვრული გამოყენების ერთ-ერთი დამახასიათებელი მაგალითი:

ვჭმუნავთ ბედ-მწირნი,
გვხვევიან ჭირნი,
ფოთელთ უხმირნი!
დავიდნენ მთენნი.
შარავანდთ მფენნი,
ან იგი მზენი.
ჰფარვიან ღრუბელს,
ავდრის საგუბელს,
წყვდიადასა და ბნელს.

ამ თვალსაზრისით ერთგვარ გამონაკლისს წარმოადგენს ალ.ჭავჭავაძის ლექსი „კავკასი“, რომელშიც ნივთიერი სამყარო – საქართველოს მთების ზვიადი მშვენიერება – 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 კავკას, მათ მათ შორის მხოლოდ უცვალებელი,
ზოგთ ჰმუსრავს, ზოგთ ჰბადებს ვით ღმერთი მბრძანებელი.

ხან კიდევ სასიკვდილოდ დაჭრილ ზღაპრულ ურჩხულად:

ჰსცემდნენ, ჰგლეჯდნენ, ქუხოდენ, – და კავკასი მკვნესარედ,
ეხოთა მიერ წყლულთა თვისთა ცხად ჰყოფდა მწარედ.

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

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

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

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

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

ალ.ჭავჭავაძის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი წარმართული მსოფლშეგრძნება სხვათა შორის თავის გამოხატულებას ჰპოვებს აშკარა ინტერესშიც ძველი ბერძნული და რომაული პოეზიიდან მომდინარე მოტივებისადმი.

ძველი ქართული მწერლობის კლასიკური ნიმუშებისაგან განსხვავებით ეს ანტიკური წარმოშობის წარმოდგენები მის პოეზიაში შემოსულია უკვე ახალი გზით. ეჭვს გარეშეა, რომ ალ.ჭავჭავაძე კარგად იცნობდა ანტიკურ მწერლობას XIX საუკუნისათვის არსებული მრავალრიცხოვანი ფრანგული და რუსული თარგმანებით.

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

შემთხვევითი არ არის, რომ ქართულ მწერლობაში ალ.ჭავჭავაძის შემდეგ, უმნიშვნელო გამონაკლისის გარდა, არსებითად უკვე აღარავინ არ გასდევნებია ამ გზას. ანტიკური პოეზიის სული (მით უმეტეს, მის კლასიციისტურ ტრანსკრიპციაში) უკვე ნაგვიანევი აღმოჩნდა XIX საუკუნის დასაწყისის ქართული პოეზიისათვის,

რომელმაც თავისი შთაგონებისა და აღმაფრენის მთავარი წყარო ახალ რომანტიკულ იდეალებში პოვა.

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

მაგრამ უნდა ითქვას, რომ აქამდე ჩვენ მხოლოდ ცალმხრივად შევეხეთ 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 – ამკარად შეიცავს თვითუარყოფის, ე.ი. საკუთარი პოეტიკის დაძლევისა და გადააზრების ელემენტებს.

მართლაც, ერთი 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 „ყმანვილი 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 სატრფიალო ლირიკის ზოგიერთ ნიმუშში („როს გიყვარდი“, „ძვირფასო საყვარელო“, „კამენასადმი“ და სხვ.) გარკვევით იგრძნობა ტრადიციული მეტაფორისტიკის პირობითი ჩარჩოებიდან გათავისუფლებისა და პოეტური თემის მეტი უშუალოდ დამუშავების ცდები.

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

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

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

ამ მხრივ, ალ.ჭავჭავაძის ლექსი თავისი მხატვრული გააზრებით ამკარად სცილდება კლასიციზტური პოეტიკის პრინციპებს და გაცილებით უფრო ახლოს დგას ევროპული რომანტიზმის ისეთ ცნობილ ნაწარმოებთან, როგორიცაა, მაგალითად, ლამარტინის ლირიკული ლექსი „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 ჰლელავს მრისხანედ;
ზოგჯერ, ვით ბროლი გულ-უბრყვილო წმინდა, უძრავი,
თვის შორის ჰხატავს ცისა ლაჟვარდს და მათა მწვანეთ.

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

ემოციური განწყობილება აქ თითქოს ის გარდამავალი საფეხურია, რომელიც ლექსის იდეურ კონცეფციას, მასში გამჟღავნებულ მსოფლმხედველობრივ განზოგადებას ორგანულად აკავშირებს ობიექტური 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,
სად ჰყვავებულან დიდებულად ქალაქნი ვრცელნი
და სად დღეს ვჰხედავთ ოდენ ბუთა და ნატამალთა.
ჭმუნვათა თვისთა მნახველთაცა აზიარებენ
უდაბურება, მჩუმარება, არა-რაობა.
თვალსა და გულსა კაცისასა სევდით ავსებენ,
და უნებლიეთ წარმოდგება ოხვრით ეს გრძნობა.

მსოფლმხედველობრივი განზოგადების ეს შინაგანად გამეშვეულებული ემოციური მოტივირება მკვეთრად განასხვავებს ალ.ჭავჭავაძის „გოგჩას“ კლასიკური ფილოსოფიური ლირიკის ნიმუშებისაგან.

განსაკუთრებით ხელშესახებად იგრძნობა ეს სხვაობა კერძოდ „გოგჩასა“ და ალ.ჭავჭავაძისავე ადრინდელი ლექსების „სხვადასხვა დროისათვის კაცისა“ და „ვაჰ, სოფელსა ამას“ ურთიერთშედარებისას.

განსხვავებით ამ ლექსებისგან, რომელთა კონცეფცია ჩამოყალიბებული დასკვნების სახით წარმოგვიდგება და ცალკეული პოეტური სენტენციების ფორმაში არის მოცემული, „გოგჩაში“ პოეტური აზროვნების მსვლელობა მთლიანად დაქვემდებარებულია მძაფრ და, ამავე დროს, უაღრესად კონკრეტულ ემოციურ ქვეტექსტთან. „გოგჩაში“ ყურადღებას იპყრობს ფიქრის, დაკვირვების, აზროვნების სიფაქიზე. სამყაროს ინტელექტუალური ხედვა და საგანთა არსში წვდომის მძაფრი სურვილი ამ ლექსის ავტორს უშუალოდ ანათესავებს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკასთან.

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

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

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

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

ამრიგად, „გოგჩა“ უკვე ახალი ტიპის ლირიკული ლექსია. რადგან აქ მკაფიოდ არის მინიშნებული რომანტიკული პოეზიისათვის დამახასიათებელი ახალი დამოკიდებულება მხატვრული მასალისადმი და თვითგამოხატვის ორიგინალური ფორმები. ამ თვალსაზრისით, ეს ლექსი, როგორც გრ.ორბელიანის „საღამო გამოსალმებისა“ და ნიკოლოზ ბარათაშვილის „შემოდამება მთანწმინდაზე“ 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 აუცილებელია აღინიშნოს, რომ ეს ლექსი დაინერა მაშინ (1841 წ.), როდესაც რომანტიკულ პოეტიკას ქართულ ლირიკაში უკვე მოპოვებული ჰქონდა გადამწყვეტი გამარჯვებები. ხოლო ვიდრე თავის საბოლოო დამკვიდრებას მიაღწევდა, მას მოუხდა საკმაოდ რთული და წინააღმდეგობრივი გზების გავლა.

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

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

გრიგოლ ორბელიანი

გრიგოლ ორბელიანმა ცხოვრებისა და შემოქმედების დიდი გზა განვლო. მისი პირველი ლექსები დათარიღებულია გასული საუკუნის 20-იანი წლებით, ხოლო უკანასკნელნი 70-იან წლებს ეკუთვნის. იგი წერდა სხვადასხვა განწყობილებით, სხვადასხვა საზოგადოებრივი თუ ინტიმური ხასიათის ვითარებათა 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 წინააღმდეგობანი და აშკარა შეუსაბამობაც, რაც ერთი შეხედვით ეკლექტიკურ ხასიათს სძენს მის პოეტურ მსოფლგაგებას. მაგრამ პოეტის შემოქმედების დაკვირვებული განხილვისას ჩვენ თანდათან ვრწმუნდებით, რომ ეს წინააღმდეგობები წარმოადგენენ თავისთავად კანონზომიერი განვითარების – მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული ევოლუციის ნაყოფს.

გრ.ორბელიანის შემოქმედება გარდამავალი საფეხურია ქართული რომანტიზმის ისტორიაში. სწორედ ეს გარემოება განაპირობებს მის პოეზიაში თავისებური პოლუსების – წარმართული სენსუალიზმისა და ქრისტიანული მისტიციზმის, მუხამბაზისა და ფსალმუნის, ეროტიკული დითირამებისა და პატრიოტული ელეგიების ერთდროულ არსებობას.

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

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

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

ალ.ჭავჭავაძის პოეზიიდან იღებენ თავის უშუალო სათავეს გრ.ორბელიანის ადრინდელი პოეზიისათვის დამახასიათებელი ჰედონისტური იდეალები, რომლებიც

ჭაბუკ პოეტს მკაფიოდ აქვს ჩამოყალიბებული თავის პირველსავე ცნობილ ლექსში „ანტონს“:

ჰე ჭაბუკო, სიხარულით დღენი შენნი განატარე,
იმხიარულე, შეექეც, ილხინე და შეიყვარე;
ერთსა წამსაც ნუ დაჰკარგავ, გქონდეს სახე მოცინარე,
სიცოცხლითა აწვე დაჰსტკბი, მხიარულობს გული ვიდრე...
ვით ვარდისა სიტურფენი მალე ჰსჭკნების და განჰქრების,
ანუ სიზმარს საამურსა ხილვა ტკბილი გვეჩვენების,
ესრედ მსწრაფლ ჰრბი სიჭაბუკევე, კვალნიც შენნი ვერა ჰსჩნდების,
ღანვთ ვარდობა, ბაგეთ ღიმი საუკუნოდ დაგვშორდების.

გრ.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, „წამნამთ ისრებმა“, „ფარვანებმა“, „ზილფთა რყევამ“, „გულის სახმილმა“, „მარგალიტთ ბაგე ღიამან“ და სხვა უკვე გაცვეთილმა პოეტურმა სამკაულებმა.

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

თუ ალ.ჭავჭავაძესთან ყოველ გრძნობას თავისი სახელი ჰქონდა, ყოველი ემოციური მოძრაობა ზუსტად იყო კლასიფიცირებული და მყარ პოეტურ ფორმებში 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 მტკივნეულად გრძნობს ამ მწვავე შეუსაბამობას სუბიექტური განცდის ნამდვილ შინაარსსა და მისი გამოხატვის ობიექტურ ფორმათა შორის.

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

ვერცა ცრემლთ ვაფრქვევ, ვერც ვუბნობ თვისსა სიყვარულს, თვის ტანჯვათ,
და მით ვარ უფრო უბედურ, რომ ვერ აღმოვსთქვამ მსგავსად სხვათ.
ნამდვილი ტრფობა განა რა სიტყვათ ეძებდეს, ვერ ჰპოვებს,
რათა გამოსთქვას თვის გრძნობა და მისთვის ოხვრით, მდუმარებს.

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.ორბელიანის ლექსში არის გამოჟღავნებული, „შემოღამების“ ავტორისათვის შემოქმედების მთავარ სტიმულად იქცა.

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

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

ტრფობა უძღურთ გულთ წყაროს ჰგავს, მთათაგან გადმოქანებულს,
რაოდენ ველზე შორსა ჰვალს, ეგოდენ დაუძღურებულს...
რა ჩემებრ გული კლდოვანი მიიღებს ეშყის ბეჭედსა,
დრო 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 სავსებით კონკრეტული მინიერი ზღვარი აქვს დადებული.

გეტრფი, ვიდრემდის ვუმზერ მე მზის შუქსა, ნათელს მთოვარის,
ვიდრემდის ოხვრა გინდ ერთი მჰშთომია ნიშნად სიცოცხლის!

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

გრ.ორბელიანის ადრინდელი პოეზია მთლიანად გამსჭვალულია ამ მინიერი სინამდვილისადმი ნათელი, ჭაბუკურად თავდავინყებულის სიყვარულით, მისდამი რწმენითა და მისი ნამიერი „სიამოვნით“ დატკობის მძაფრი წყურვილით.

ასეთ განწყობილებას თავისებურად ხელს უწყობენ მისი პირადი ბიოგრაფიის გარკვეული ვითარებებიც:

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

ასე წერს თვით პოეტი თავისი სიყმანვილის დღეებზე.

გრ.ორბელიანის შეგნებაში ღრმა გარდატეხის, 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 უშუალოდ გამოხატულება ჰპოვა გრ.ორბელიანის ცნობილ პოეტურ თარგმანში, უფრო სწორად, მის მიერ კონდრატ რილეევის 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 დროისთვის არა მხოლოდ პროგრესული, არამედ რევოლუციური სულისკვეთებით არის აღბეჭდილი:

მე თავისუფლებისათვის სული მარადის მიკვნესის
და ეს ოცნება დღე და ღამ ვითა აჩრდილი თან მდევნის:
... ხმა საიდუმლო მარად ჟამს მეჩურჩულების მე ყურსა,
ჟამი არს მტერი მამულის მივსცეთ მახვილსა ლესულსა.
ეუნყი მე მართლად, რომ ჯერ არს სიკვდილსა იგი ჰპოვებდეს,

ვინც ერის მანუხებელსა პირველად წინა აღუდგეს!
მაგრამ, მოძღვარო! მითხარ მე, ვის? სადა? რომელსა მხარეს?
თავისუფლება უმსხვერპლოდ, უსისხლოდ მოუსყიდნიეს?

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

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

მაგრამ 1832 წლის ტრაგიკულ ამბებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდათ არა მხოლოდ პოეტის შეგნებაში მძაფრი პატრიოტული განწყობილებების გაღვივების თვალსაზრისით, ამ ისტორიულმა ფაქტმა არანაკლებ ღრმა დალი დაამჩნია გრ.ორბელიანის ინტიმურ სამყაროსაც და განსაკუთრებული ელფერი შესძინა მთელ მის პოეტურ მსოფლშეგნებას.

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

უცებ გრიგალმა უბედობის დამქროლა ესრედ,
რომ ცა მომფენი ჩემდა ნათლის ჰფარა ღრუბელ ქვეშ;
სიტკბოს ფიალი წარიტაცეს მის წყეულთა ფრთეთ,
და დამცა უფსკრულს ვაებისას უმწედ, უნუგემ,
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, ინდივიდუულის ინტიმური სამყარო გაცილებით უფრო მდიდარი ნიუანსებით, უფრო სრულად და მრავალფეროვნად წარმოგვიდგება, ვიდრე პოეტის ადრინდელ ლექსებში. ამ პოეტური ნაწარმოების ემოციურ შინაარსს წარმოადგენს არა რაიმე ერთი ნამყვანი 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 შემზარდა, რა ნაცვლად ხმის განხდა ხრიალი,
და კედელთაცა დაყრუებულთ წარმოსთქვეს ბანი!
ხმა ეს უცნობი იყო ველურ და საზარელი,
გავვოცდი, ვჰსდუმენ და ხმა ჩემი მევე ვერ ვსცანი.

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

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

მწუხარება, სასონარკვეთა, მარტოობის გრძნობა აქ გამოხატულია არა ერთი, მთლიანი ტონალობით, მას აქვს შინაგანი ელფერებიც. პოეტის სუბიექტური ხედვა აქ უფრო ანალიტიკურია, უფრო მახვილი და გრძნობიერი, ემოციური განწყობილების ცალკეული, შემადგენელი ფენების მიმართ:

ვიყავ უსაგნოდ, უიმედოდ, მაგრამ ოდესმე

გულსა რალაცა გაელვებით განახარებდა...

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

ესრედ ამშვენებს სიტურფითა ვარდი სამარეს,
ესრედ მშვენით ბაგეთ ზედან იელვებს ღიმი,
თუმცალა გულში უზომოსა ჰფარავს სიმწარეს.

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

აღსანიშნავია, რომ გრ.ორბელიანის ამ ლექსში წმინდა ლიტერატურული ინერციის ძალით ჯერ კიდევ შემორჩენილია ცალკეული პოეტური შტამები: „ჭმუნვათა დასნი“, „გლახ გული“ და სხვ. მაგრამ ისინი აქ უკვე ძალზე ყრუდ ჟღერენ და სინამდვილეში თითქმის უჩინარდებიან ლექსის საერთო მხატვრულ ქსოვილში, რომელიც მთლიანად პოეტურ საღებავთა განახლებული 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, „უდროოდ დაბერების“, ამქვეყნიურ მინიერ მშვენებებათა სიამეთადმი „მიუნდობლობის“ მოტივები ამ ლექსს XIX საუკუნის ქართული რომანტიკული პოეზიის ერთ-ერთ ყველაზე ტიპიურ ნიმუშად აქცევს.

მაგრამ ობიექტური რეალობით მძაფრი უკმაყოფილება გრ.ორბელიანთან არასდროს არ გადაზრდილა რელიგიურ მისტიციზმში. ამგვარ ცდუნებას (რომელსაც ნამდვილად სერიოზული ხასიათი ჰქონდა) იგი გადაარჩინა, უწინარეს ყოვლისა, მისმავე თანდაყოლილმა პოეტურმა ბუნებამ.

გრ.ორბელიანი თავისი ბუნებით სინამდვილეში მაინც ძალზე მინიერი, 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 „ეპიტაფიის“ უკანასკნელი სტრიქონები: „ყველა იცვალოს, ყველა მოკვდეს, დამინდეს და მხოლოდ წრფელი სული, წმიდა, ცხოველი ცათა ავიდეს, ნაწილაკი მღვთაებრივი“), მაგრამ როგორც პოეტი, იგი სინამდვილეში მთელი არსებით შესტრფის ადამიანის ამ დროებით, მინიერ სამყოფელს, სულით ხორცამდე გამსჭვალულია მისი ტკბილი, მათრობელი, „ფერუთვალავი“ მშვენებით.

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

მართალია, ბუნება აქაც ჩვეულებრივ გაკეთილმოხილებულია, 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 მსუყე ფერები.

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

თბილისის თემას თავისებური მნიშვნელობა ჰქონდა გრ.ორბელიანის შემოქმედებით ევოლუციაში.

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

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

კოლორიტის გრძნობა გრ.ორბელიანის შემოქმედებაში წარმოადგენს არა მხოლოდ ერთი პოეტური ციკლის ფორმალურ ნიშან-თვისებას.

არც ერთ რომანტიკოს პოეტს, და საერთოდ, არც ერთ ქართველ პოეტს ვაჟამდე არა ჰქონია განვითარებული ისე მძაფრად ნივთიერი სამყაროს – საგანთა ფაქტურის, ფერადოვნების, სურნელისა და 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 წარმოადგენს არა მხოლოდ იდეალიზაციის, ეთიკური თუ სოციალური სიმპათიების ძიების სფეროს; წარსული აქ ნაგულისხმევია როგორც მეორე სინამდვილე, როგორც ანმყოს განუყრელი ნაწილი. თანამედროვე და ისტორიული რეალობა გრ.ორბელიანის პოეზიაში განუყოფლად არის შეუღლებული ერთმანეთთან და პოეტური წარმოსახვის თვალსაზრისით, აქ თითქმის არავითარი ზღვარი არ არსებობს.

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

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

გრ.ორბელიანის შემოქმედება გარკვეული ეკლექტიზმის დალით არის აღბეჭდილი.

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

გრ.ორბელიანის ლირიკამ გადამწყვეტი როლი შეასრულა XIX საუკუნის ქართული პოეტიკის განახლებაში. შეიძლება ითქვას, რომ მისი პოეტური ხელოვნების თავისებურება მნიშვნელოვნად იყო გაპირობებული იმ ისტორიული ადგილით, რომელიც მას ქართული რომანტიზმის განვითარებაში უჭირავს.

პოეტის სულიერი მოძრაობა თითქოს ველარ ეგუება, ველარ ეტევა კლასიკური პოეტიკის მწყობრ ყალიბებში. მყარი ფორმალური არტახებისაგან გათავისუფლების 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 ველარ შეხვედებით ალ.ჭავჭავაძის ბრწყინვალე მაჯამებს. მისი რითმა ჩვეულებრივ ღარიბია, შედარებით არაზუსტი, მაგრამ, სამაგიეროდ, რითმაში მოქცეული სიტყვა უფრო ზუსტად შეესაბამება სათქმელის შინაარსს; ფორმის, ვერსიფიკაციული ტექნიკის დომინანტი 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.

საჭირო იყო სწორედ გრ.ორბელიანის ძლიერი, შემმართებელი, 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 თავის სრულქმნილი გამოვლინება.

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

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

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

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

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

„...ტფილისი ისევ ის ქალაქია, უსარგებლო გონებისა და გულისათვის“, – წერს იგი. და იქვე – „ლიტერატურა ჩვენი, ღვთით, დღე და დღე შოულობს ახალთა მოყვარეთა. მრავალნი ყმანვილნი კაცნი, მოცლილნი სამსახურითგან, მყუდროებაში და მარტოობაში, შეენვევიან მამეულს ენას, რაოდენიცა ძალუძთ. ესე საზოგადო სული ბუნებითის ენის ტრფიალებისა და ყმანვილთ კაცთა შორის აღმოაჩენს, რომ ქართველთ არა სძინავთ გონებით!“

აქ ორიოდე წინადადებაში დახატულია უაღრესად ზუსტი სურათი 30-40-იანი წლების საქართველოს ლიტერატურული ცხოვრებისა. ამ პერიოდის ქართულმა

მწერლობამ თავისი ისტორიული შესაძლებლობების ფარგლებში სცადა განეხორციელებინა მეტად მნიშვნელოვანი მისია.

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

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

30-40-იან წლებში პრესა, კულტურული დანესებულებანი, 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 მონინავე 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 მჟღავნდება კლასიციზტური და განმანათლებლური ესთეტიკის გავლენა, ჩნდება რეალისტურ მიდრეკილებათა პირველი ნიშნებიც, თვით რომანტიკული ნაკადიც მეტად არაერთგვაროვანია და ხშირად დიამეტრულ უკიდურესობებში იჩენს თავს.

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

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

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

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

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

„დიანას მეჯლიში“ (1832) მთელი თავისი 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:

ამ დროს საამო განელო კარი,
 ზე ოლიმპისა ციერთა ჯარი
 გამოჰხდა მუნით და მოეფინა
 კიდით კიდემდე ცისა ციალსა.
 მერე გამოჰკრთა ეტლით დიანა,
 ვისაც შეჰხედავს, მოუდებს ალსა!

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 იქმნა მეჯლიში მათი,
 ერთობ წარმოსდგეს სურვილით მთვრალნი
 და მოახსენეს მადლი დიანას:
 „ვინ ღირსა თქვენსა ესთა წყალობას?
 მზეთა მზეი ხარ და ჩვენი მნათი
 კვლამც განახარე თქვენნი მხევალნი.
 იუნონასაც მოუწინარე,
 მანც განამზეოს ეს ჩვენი არე.“

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

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

შენში მზეობენ, შენ გამშვენებენ
 სილამაზე თვით დიანასი,
 სინარნარე პროზერპინასი,
 კანის სინაზე, ჰაეროვნება,
 სირინოზის ხმა, გულის მიმღები,
 მისის სმენითა მარადის ვსდნები;
 მინევრას სიბრძნე, ლმობიერება,
 ნიმფთა დარიცა შენ გტრფიალებენ.

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

„დიანას მეჯლიშის“ ავტორი თავისი პოეტიკით ქართული კლასიციზმის ერთ-ერთი ყველაზე ორთოდოქსი წარმომადგენელია.

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

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

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

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

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

როგორც ალ.ჭავჭავაძის მთელ რიგ ლექსებში, აქაც ავტორის 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 „ვარდი“. აქ ვარდ-ბულბულის ტრადიციული მოტივი, როგორც ალეგორიული საშუალება, გამოყენებულია ტიპიური განმანათლებლური იდეის^{56*} გამოსახატავად:

მის ორის ტურფის სიმწყაზრის რა ბრძენი ასწერს ქებასა;
ვარდი ჰგავს სათნობასა, ბულბული განათლებასა!
თავისი კუთხე განანათლეს და შეამკეს ცათა დარად...
ღვთის მადლი ყველგან მოჰფინეს: ზღვად, ჭალაკად, მთად და ბარად...
მუნ ღელავს ტკბილი გალობა: აღმოსავლეთით და ბღვარად.
კვლავ ხელოვნება, ვაჭრობა 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 მხატვრული აზროვნების პრინციპული განსხვავება რომანტიკული პოეტიკისგან მკვეთრად იგრძნობა მისი სატრფიალო ლირიკის იმ ნიმუშებში, რომელთაც უცნაური გაუგებრობის შედეგად ქართული რომანტიზმისთვის დამახასიათებელ პოეტურ ნაწარმოებებად აღიარებენ.

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

აი, ასეთი თავისთავად მეტად სიმპტომატური შეჯვარების რამდენიმე მაგალითი:

⁵⁶ განმანათლებლური ილუზიები შემორჩენილია დავით მაჩაბლის პოემაშიც „მთიული“ (1842).

სიბრძნისა ღმერთავ! მე შენი სახე
 ყველგან თან მზღვედა გულისა მახე;
 მეოცნებოდა ვით ალვისა ხე...
 კრთოლვიდა 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 საგულისხმო სინთეზის მანიშნებელია, რომელიც ჯერ კიდევ ალ.ჭავჭავაძის ლირიკაში გვხვდება და მკაფიოდ გამოხატავს ქართული კლასიციტური ლირიკის მხატვრულ იდეალებს.

თვით ამ ლექსებში ძველი ქართული პოეზიიდან მომდინარე ინერციის შეუღლება ახალი გზით შემოსული ელინური მითოლოგიისა და ხელოვნების მოტივებთან ეკლექტიკური მთლიანობის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

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

ვიხილე ვარდი მწყრალობდა, ცრემლითა გულ-მქუხარობდა,
 ია თავდახრილ მკრთალობდა, შრომანი ფერით მქრქალობდა,
 სოსანი თრთოლვით მზრალობდა, და სარო განიბძაროდა,
 უმანკობა მათ შორის, მოუწყინებლად ხარობდა.

ხოლო ლექსი „ჩემი ლოცვა“ უთუოდ ეხმაურება დ.გურამიშვილის, გრ.ორბელიანისა და კიდევ უფრო უშუალოდ ნ.ბარათაშვილის ლირიკის ზოგიერთ დამახასიათებელ განწყობილებას.

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

კლასიციტური ნაკადის მოქმედება, მიუხედავად მისი აშკარად ნაგვიანევი, ძირითადად ეპიგონური ხასიათისა, საკმაოდ ინტენსიური ფორმით მჟღავნდება გასული საუკუნის 20-ან და 30-ან წლებში.

ამ მიმართულებას ბარათაშვილის ეპოქაში ჰყავს თავისი მეტად ავტორიტეტული იდეოლოგი, ცნობილი მეცნიერისა და რიტორის, ელინური სამუაროს ერთგული თავყვანისმცემლისა 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, მისი სატირული მოთხრობა „არაკი ტარტაროზისა ანუ კუდიანების ღამე“, 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 მემკვიდრეობის რომანტიკულ რკალში შეტანის ცდა. ს.დოდაშვილი შეთქმულების დამარცხების წინააღობის იდეოლოგიის ტიპური წარმომადგენელია. მის მსოფლმხედველობრივ და ლიტერატურულ შეხედულებებში აშკარად გამოვლინდა განმანათლებლური იდეალები. ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორიაში „მაისის“ ავტორი გვევლინება როგორც ფართო ერუდიციის მოაზროვნე, შეუპოვარი მებრძოლი და ბრწყინვალე პრაქტიკოსი. ეს არის იშვიათი ტიპი რევოლუციონერი განმანათლებლისა. ს.დოდაშვილის პიროვნებამ, განსაკუთრებით მისმა პოლიტიკურმა შეხედულებებმა, უთუოდ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მომდევნო თაობათა წარმომადგენლებზე, კერძოდ, ნიკოლოზ ბარათაშვილზე. მაგრამ მის ლიტერატურულ მემკვიდრეობას, ისევე როგორც მთელ მოღვაწეობას, საფუძვლად უდევს სწორედ ის თვალსაზრისი, ის რაციონალისტური წარმოდგენები და განწყობილებები, რომლის მიმართ რომანტიზმი უშუალო მსოფლმხედველობრივ ანტითეზას წარმოადგენდა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი

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

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

გავიხსენოთ, რას წარმოადგენდა საქართველო ამ დროს – ქვეყანა, რომლის წარსული ნანგრევებად იყო ქცეული, ხოლო აწმყოს შენება ჯერ კიდევ არ დაწყებულიყო. და, აი, ასეთმა საქართველომ შვა „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, მიუხედავად საკუთარი ქვეყნის ამგვარი უსუსური მდგომარეობისა, შეძლო ამაღლებულიყო თავისი დროის უდიადეს ზოგადადამიანურ იდეალებამდე და ეპოქალური მნიშვნელობის პოეტური სახეები შექმნა.

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

როგორც პოეტი, იგი ღვიძლი პირმშოა თავისი ეპოქისა. ეს არის დიდი კამკაშა 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 მოთხოვნილებებითა და აზრით ივსება და ამის შესაბამისად სრულიად განახლებული ფორმით არის ხორცშესხმული.

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

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

ნიკოლოზ ბარათაშვილმა გააკეთა ის, რისი გაბედავაც მხოლოდ გენიალურ პოეტს შეეძლო. მან სრულიად უბრალოდ უარყო, უკუაგდო ძველი ფორმა, საბოლოოდ დაამსხვრია ქართული ტრადიციული პოეტიკის არტახები და ახალი, ფართო, შეუზღუდავი გასაქანი მისცა პოეტურ აზრს. მან თვითონ, დამოუკიდებლად შექმნა თავისი საკუთარი ფორმა, ერთადერთი შესაფერისი ყალიბი, რომელშიც ახალი შინაარსი შეიძლებოდა დატეულიყო.

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

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

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

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

ნიკოლოზ ბარათაშვილი თავისი სულიერი ნყოფით 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.ბარათაშვილ იყო რომანტიკოსი სულით და ხორციტ, მთელი თავისი მსოფლგაგებით, შემოქმედებითი მონოდებით, სინამდვილის განცდისა და პოეტური აზროვნების უაღრესად ორიგინალური თავისებურებით.

მის პოეზიაში იდეა და მატერია, სული და სინამდვილე გამოუვალ, ტრაგიკულ წინააღმდეგობაში იმყოფება ერთმანეთის მიმართ. აქ შემოქმედის მართლაც განსაკუთრებული, განუმეორებელი სუბიექტური სამყარო სრულ უთანხმოებაშია უმსგავსო და მდაბალ რეალობასთან.

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

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

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

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

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

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

ევროპული რომანტიზმის კორიფეებთან ბარათაშვილს ანათესავენს არა მხოლოდ მსოფლმხედველობრივი შეხედულებები ან ცალკეული პოეტური მოტივები და განწყობილებები, არამედ ის განსაკუთრებული ისტორიული როლიც, რომელიც მას წილად ხვდა შეესრულებინა ქართული ლირიკის – საერთოდ, ქართული პოეტური აზროვნების ისტორიაში.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი იყო ჭეშმარიტი 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 მემკვიდერობასთან 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 ღრმა და მაღალი პოეტური სულისა.

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

„სული ობოლის“ ავტორი თავისი განწყობილებებით უთუოდ ეხმაურება მსოფლიო სევდის პოეტებს. თუმცა უიმედობის, 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 „დანყევლილ“ 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 კოცეფციას აყენებს.

პირველის მიხედვით, ბარათაშვილი სავსებით იზიარებს ერეკლე მეორის ორიენტაციას:

ეხლა კი დროა, სოლომონ, რომა
მშვიდობა ნახოს საქართველომა...
მან საფარს ქვეშე მხოლოდ რუსეთის
ამოიყაროს ჯავრი 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, მაკვირვებს!
ირაკლიმ იცის, რომე ქართველებს
არად მიაჩნით უბედურება
თუ აქვთ თვისთ ჭერთ ქვეშ თავისუფლება!

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

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

სიმართლისათვის უნდა ითქვას, რომ სამივე მოსაზრება მეტად საგულისხმოა და პოეტის მემკვიდრეობის საკმაოდ მრავალმხრივ ანალიზს ეყრდნობა.

რა გარემოება იწვევს აზრთა ასეთ რადიკალურ სხვადასხვაობას? ჩვენი ფიქრით, ამის მთავარი მიზეზია თვით პოემის მხატვრული სპეციფიკა – ჩანაფიქრის სირთულე და მისი რეალიზაციის 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, რომელიც აქ არის წამოჭრილი, პოემის ავტორის რწმენით, სამყაროს წყეულ საკითხთა რიგს განეკუთვნება. ეროვნული ალტერნატივა აქ აყვანილია ფილოსოფიური დილემის ხარისხში.

შემთხვევითი არ არის, რომ „ბედი ქართლისა“ თავისი პოეტიკით დიალოგური ნაწარმოებია. შინაგანი წინააღმდეგობა აქ იგრძნობა არა მხოლოდ მეფისა და

მსაჯულის საუბარში, არამედ პოემის მთელ კომპოზიციაშიც. წინააღმდეგობის, შინაგანი ჭიდილის შთაბეჭდილება აქ მიღწეულია რიტმისა და ინტონაციის ცვალებადობით, მხატვრული საღებავების მკვეთრი კონტრასტებით, მინორულ და მაჟორულ ტონალობათა მოულოდნელი შენაცვლებით.

მსგავსად ბეთჰოვენის „პათეტიური სონატისა“, ბარათაშვილის ამ პოემასაც ორი ძირითადი თემა, ორი ლაიტმოტივი გასდევს. მათი შეპირისპირებისა და გადაჯვარედინების საშუალებით გადმოცემულია ორი მტრული სანყისის – ბედისწერისა და ბედნიერების, აუცილებლობისა და თავისუფლების ორთაბრძოლა.

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

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

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

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

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

სოფიოს მონოლოგში სიტყვა „უცხოობა“, ჩვეულებრივ, ტრივიალურ მნიშვნელობას ინარჩუნებს. იგი ფაქტობრივად უცხოეთში ყოფნას ნიშნავს (თუმცა მოტანილი სტროფის სიმბოლიკა შესაძლებლად ხდის, უცხოელთა მპყრობელობის, მონობის ქვეშ ყოფნაც ვიგულისხმეთ).

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

და მაინც, ბარათაშვილის სევდის პირველმიზეზის დასადგენად სოფიოს სიტყვები, ჩვენი ფიქრით, უაღრესად საგულისხმო მინიშნებას შეიცავენ.

თავისუფლება ბარათაშვილის პოემაში ქალის ხმით მეტყველებს...

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

მშვენიერი ქართველი ქალის ეს მაღალი, სათნოებით განწმენდილი ხმა, როგორც საგანგაშო ზარების რეკვა, ერთი ნუთით თითქოს უკვალოდ ახშობს ყველა სხვა ხმებს – გონიერი განსჯის, ფრთხილი პაექრობის, ჭმუნვისა და ეჭვის მოტივებს – და ავტორის აღფრთოვანებული ლირიკული მიმართვით გვირგვინდება:

ჰოი, დედანო, მარად ნეტარნო,
 კურთხევა თქვენდა, ტკბილსახსოვარნო!

რა იქნებოდა, რომ ჩვენთა დედათ
სულიცა თქვენი გამოჰყოლოდათ!

მაგრამ პოემის ფინალში, რომელიც ამ სტრიქონებისგან მკვეთრად განსხვავებულ თხრობის ეპიკურ სტილს ემორჩილება და, როგორც მკაცრ სინამდვილესთან დაბრუნების მოტივი, აშკარა კონტრასტს წარმოადგენს მთელი წინა პასაჟის მიმართ, კვლავ ძალაში შედის ბედისწერის, ობიექტური აუცილებლობის თემა.

ბარათაშვილის პოეტური ოსტატობა აქ განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს. პოემის ფინალურ ნაწილში ინტონაციური განვითარება გარკვეულ მომენტამდე თითქოს კვლავ აღმავალი გზით მიემართება, მაგრამ ეს მხოლოდ უფსკრულის ნაპირისაკენ მიმავალი გზაა:

აღივსო კვალად ერთ ტფილისი,
რა მობრძანება სცნეს ირაკლისი,
ქალაქი ისევ ჩქარად აშენდა,
თუმცა ადრინდელს მრავალი აკლდა!
წარვიდენ წელნი მოსვენებისა
და კვლავ ირაკლიმ ხრმალი ბრძოლისა
აღილო ლეკთა შესამუსვრელად!
არც სპარსნი მორჩნენ დაუმარცხებლად.
სიბერის ჟამსა მოიცა ძალი
და შეაძრწუნა კვალად ოსმალი;
კვლავ ასახელა თავის სახელი;
მაგრამ ამო იყო ყოველი;
დიდი ხანია, გულს ირაკლისა
გარდუნყვეტია ბედი ქართლისა.

აქ პოეტის მიერ შექმნილი განწყობილება თავისი მოძრაობით თითქოს სასიკვდილოდ დაჭრილი ფრინველის ტრაექტორიას იმეორებს. უკანასკნელი ლალი კამარა, განწირული შეფრთხილება და... ყველაფერი უეცარი, სამუდამო კატასტროფით მთავრდება.

ბედისწერის ეს უღმობელი ხმა – „მაგრამ ამო იყო ყოველი“ – 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, გულს ირაკლისა
გარდუნყვეტია ბედი ქართლისა.

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

პოემა „ბედი ქართლისას“ სიუჟეტს საფუძვლად უდევს რეალური ისტორიული მოვლენა – ალა-მაჰმად-ხანისგან 1895 წელს თბილისის აღება, რამაც ფაქტობრივად ქართლ-კახეთის სამეფოს მომავალი ბედი განაპირობა. მაგრამ, როგორც რომანტიკული პოემა, „ბედი ქართლისა“ შორს დგას მხატვრული ისტორიზმის მყარი პრინციპებისაგან.

ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში გამოთქმულია სამართლიანი აზრი, რომ ბარათაშვილის პოემა დაიწერა 1832 წლის შეთქმულების უშუალო შთაბეჭდილებით.

ეროვნული პრობლემატიკა „ბედი ქართლისაში“ საგრძნობლად მოდერნიზებულია. ერეკლეს და სოლომონ ლიონიძის კამათი (კრწანისის ბრძოლის შემდეგ) თავისი შინაარსით უკვე ახალ საუკუნეში მომხდარ ამბებს ითვალისწინებს. მეფე და მსაჯული პოემაში არსებითად საქართველოს, როგორც დამოუკიდებელი სახელმწიფოს, ყოფნა-არყოფნაზე მსჯელობენ და არა რუსეთის მფარველობის ქვეშ მისი შესვლის მიზანშეწონილობაზე. ეს აშკარად ჩანს ერეკლეს განცხადებაშიც („ან განთქმულია რუსთა სახელი, ხელმწიფედ უვისთ ბრძენი და ქველი... მას მინდა მივცე მემკვიდრეობა“) 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 მოჰყვება.

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 მოესურვება,
ნახოს ქართლისა კვლავ ამბოხება!

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

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 განზოგადებულია და ზოგადადამიანური, ფილოსოფიური ასპექტითაც წარმოგვიდგება. პოემაში წარმოსახული მოვლენები, ცოცხალი სახეები, კონკრეტული ვითარებანი თავის სიღრმეში მეორე, სიმბოლურ განზომილებასაც შეიცავენ.

ერეკლეს სახე, მისი მოქმედება და მრწამსი, მთელი მისი ხაზი პოემაში, ბარათაშვილისათვის გაცნობიერებული აუცილებლობის სიმბოლური განსახიერებაა. ერეკლეს ღრმად შეგნებული აქვს ბედისწერის (ამ შემთხვევაში, ისტორიული ბედისწერის) გარდუვალობა: „რომ დღეს იქნება, თუ ხვალ იქნება, ქართლსა დაიცვავეს 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 გულისთქმათ“, 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:

აი, მივიღებ მე შენთ რჩევათა
და დავიდუმებ ჩემსა გულის-თქმას;
ნუ დაივინყებ 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, ძალაუვნებურად თვითონვე გამოდის ბედისწერის აღმსრულებლის როლში.

სოლომონ მსაჯული თავისი შეხედულებების ჩამოყალიბებისას ძირითადად 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, რავდენთ კაცთ მართალთ
მოუკლან გული ტანჯვათ იდუმალთ!..

სოლომონ ლიონიდის პოლიტიკური იდეალიზმი მისი მთლიანი მსოფლმხედველობრივი მრწამსიდან გამომდინარეობს. ერთადერთი კანონი, რომელსაც იგი აღიარებს – ადამიანის ბუნებრივი მოთხოვნილებაა.

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

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 სიამითა მოჰფინა არე.
ცამ, მოჭედილმა ვარსკვლავებითა,
მთისა ჰაერმან, სავსემ შვებითა,
და მთვარის შუქზე არაგვის წყალთა,
თავისუფლებით ჩამომჩხრიალთა,
გულს აუშალეს დარდები ბატონს,
ოხვრა დამართეს, ვით კაცსა ლიტონს:
მას მოაგონდა დრო ყმანვილობის,
განტარებული თვისთა კახთ შორის,
როს ჯერ არ ელო ტვირთი მეფობის,
როს ჰქონდა ჟამი უზრუნველობის...

აქ ერეკლეში მოხუცი მსაჯულის მგზნებარე სიტყვებისა და ბუნების ცხოველი სურათის უშუალო ზემოქმედებით ყმანვილობაში განცდილი შეუზღუდავი სილალის მოგონება იღვიძებს. თავისუფლების თემა ერთი ნუთით 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 ლიონიდის 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 ნრფელ ღალადისში შიშვლად, შეუფარავად, 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! ვითომ რას გვავენებს უცხო ტომობა“ სოციალური ყოფისა და მოქმედების თითქმის საყოველთაო დევიზად იქცა, ნიკოლოზ ბარათაშვილი წარსულიდან გამოიხმობს და საოცარი პოეტური სიცხოვლით აღადგენს თავისუფლებისმოყვარე წინაპართა იდეალურ სახეებს.

მაგრამ „ბედი ქართლისაში“ განსაცვიფრებელია არა ეს ბუნებრივი ლტოლვა იდეალისაკენ და არც მისი ჭვრეტისა და პოეტური წარმოსახვის ესოდენ მაღალი ნიჭი, საოცარია ის ფილოსოფიური სიღრმე, აზრისა და განცდის ის უჩვეულო სიმნიფე, 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 აღტყინებულ სწრაფვას, სიმართლისა და სამართლიანობის სასარგებლოდ მოტანილ ყველა მჭევრმეტყველურ საბუთს, ყველა ოპტიმისტურ ილუზიას, რომლებიც პოემის დასასრულს თითქოს მხოლოდ იმისთვის აღმოცენდებიან, რათა ერთი საბედისწერო დაკვრით გაცამტვერდნენ.

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

ის აქ თითქოს დაჟინებით 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 ჯერ კიდევ მოკლებულია უდავო რეალიზაციას.

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

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

ეს არის ძიება არა მხოლოდ ჭეშმარიტების, არა მხოლოდ იდეალის, არამედ რეალური მოქმედების პროგრამისაც. თავისთავად ცხადია, რომ აქ პირველ პლანზე

დგას ნაციონალური მოქმედების საკითხიც. რომ პოეტის მსოფლმხედველობრივი ევოლუცია სწორ სიბრტყეზე არ გაშლილა, ამას ნათლად მოწმობს მისი წინააღმდეგობრივი შინაარსი, კერძოდ, ის უკიდურესობანი, რომლებიც ერთსა და იმავე წელს (1842) დაწერილ ორ ლექსში გამოიყვანა. 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, ლალი, ბუნებრივი თვითდამკვიდრების იდეა მეტყველებს.

„საფლავი მეფის ირაკლისა“ დიამეტრულად საწინააღმდეგო შინაარსის ლექსია. სამყაროთი რომანტიკული უკმაყოფილების თემა, რომელიც ბარათაშვილის მთელ მემკვიდრეობას გამსჭვალავს, აქ მოულოდნელად იცვლება არსებულ ისტორიულ რეალობაში პოზიტიური, გონიერი სანყისების განჭვრეტის ცდით.

„საფლავი მეფის ირაკლისა“ პოეტური აპოლოგიაა იმ „ტკბილი 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 აჟღერებულყო.

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

პანეგირიკული სული ამ ლექსისა ხელოვნური მაღალფარდოვნების სამოსელშია გახვეული. ბარათაშვილისათვის დამახასიათებელი განცდის ინტიმური სინრფელე აქ ადგილს უთმობს ამჟამად ნაძალადევი რიტორიკას. მხატვრული ოსტატობის თვალსაზრისით განსაკუთრებით სუსტია „ომი საქართველოს თავად-აზნაურ-გლეხთა“, რომელშიც ქება-დიდებათ მოიხსენებიან დაღესტანზე „სისხლის აღებად“ ამხედრებული ქართველი სარდლები. ეს ლექსი თავისებური გამოძახილია იმ გულუბრყვილო, ურაპატრიოტული ილუზიებისა, რომლებიც 1832 წლის შემდეგ განხორციელებული მეტად მოქნილი კოლონიზატორული პროპაგანდის შედეგად თითქმის მთელი ქართველი არისტოკრატის შეგნებას დაეუფლა. ამ ლექსის სტილი ისე მკვეთრად გამოირჩევა ბარათაშვილის ლირიკისათვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური მანერისაგან, იმდენად ღარიბი და ზერელეა თავისი მხატვრული შინაარსითა და ფორმით, რომ თითქმის დაუჯერებელ დისონანსად ყლერს ორმოციანი წლების სხვა პოეტურ ქმნილებათა ფონზე. რომ არ არსებობდეს ამ ლექსის ავტოგრაფი, 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 გამოწვევის, 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 ჭიდილის შემდეგ იჩენდა თავს, როგორც სულის მოთქმისა და შესვენების ბუნებრივი მოთხოვნილება – ეს უაღრესად 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 მთლიანობაში შექლო რეალური გადანყვევის მოპოვება.

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

ბარათაშვილის სულიერ დრამაში „მერანი“ კვანძის გახსნას მოასწავებს. აქ საბოლოოდ გახსნილია ის დახშული წრე, ის წყეული რკალი, რომლის გარღვევას პოეტი სიყრმის 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 სამკვედრო-სასიცოცხლო, უკომპრომისო ბრძოლა ბრმა აუცილებლობის მტრულ ძალებთან, როგორც კაცობრიობის ისტორიის ჭეშმარიტი 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 თვითგამორკვევისკენ მიმსწრაფი სულისა“. ეს იყო ამავე დროს ახალი, ესთეტიკური მრწამსის, ახალი პოეტური მანერის ჩამოყალიბებისა და დამკვიდრების ურთულესი გზაც.

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

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

სამაგიეროდ, ამ ლექსის პოეტური იდეა უკვე ახალია, 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.ბარათაშვილისთვის მშვენიერების მთავარი საიდუმლოება მდგომარეობს სიახლეში, „კოკრობაში“; „გაშლა, აყვავება, სისრულე“, მისი შეხედულებით, თავისთავად უკვე „დაჭენობის“ დასაწყისია.

ამ პოეტურ იდეას აქვს კიდევ ერთი ნიუანსი, რომელიც არანაკლებ დამახასიათებელია ნ.ბარათაშვილისათვის.

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

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

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

„კავკასიური მოთხრობა“ ლირო-ეპიკური ჟანრის ნაწარმოებია. ამ ბალადაში ბარათაშვილი თავისებურ ხარკს უხდის ეპიგონურ რომანტიზმს – საშინელებით, ეგზოტიკით, უცნაურობით გატაცებას და აქედან გამომდინარე – მელოდრამატულ ეფექტებს. ასეთი ზერელე რომანტიკული სტილის ლიტერატურა ბარათაშვილის დროს გავრცელებული იყო მთელ ევროპასა და რუსეთში. მის აღმოცენებას ბიძგი მისცა ბაირონის ცნობილი ლირო-ეპიკური პოემების უჩვეულო პოპულარობამ. კავკასიური ეგზოტიკა, „პირველყოფილი“ ინსტინქტებითა და სისხლიანი ვნებებით გატაცება, ლიტერატურულ მოდად იქცა რუსულ პოეზიაში.

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

ლექსები „ქეთევან“ (1835) და „ღამე ყაბახზედ“ (1836) განსაკუთრებით დამახასიათებელია ნ.ბარათაშვილის ადრინდელი პოეზიისათვის. აქ ჩვენ 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, სავსებით ინარჩუნებს ცხოვრებისეულ კონკრეტულობას. ლექსი „ღამე ყაბახზედ“ პოეტის ლირიკული დღიურის ერთი ნაწყვეტია. მე-19 საუკუნის ქართულ პოეზიაში ეს არის ერთ-ერთი პირველი ცდა საკუთარი ბიოგრაფიის რომანტიზაციისა (გავიხსენოთ გრ.ორბელიანის „ჩემს დას ეფემიას“).

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

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

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

საინტერესოა ამ ნაწარმოების მეტრული წყობა. აქ ერთმანეთს თანმიმდევრულად ენაცვლება თოთხმეტმარცვლიანი და ოცმარცვლიანი ლექსი. ეს ცვალებადობა ტალღების მიმოქცევის შთაბეჭდილებას 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 „საღამო გამოსალმებისა“. სინამდვილის სურათები და ავტორის პირადი, სუბიექტური განცდები ერთმანეთში გადადის, ერთმანეთს განაპირობებს და გარკვეულ ემოციურ მთლიანობას ქმნის.

აქ პოეტის სულიერი სამყარო გამიშვლებულია და ჩვენ ვისმენთ არა მხოლოდ ლირიკულ ლაღადისს, არამედ მის შინაგან თრთოლვასაც. 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, მთანმიდავ, მთაო წმინდავ“, – ეს ორმაგი მიმართვა თითქოს ქრისტიანული ლოცვის დასაწყისს იმეორებს.

როგორც აღვნიშნეთ, ობიექტური სინამდვილის სურათები და პოეტის სულიერი მოძრაობანი აქ ურთიერთშერწყმულია, მაგრამ სუბიექტურ საწყისს გაცილებით მეტი მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული. გარემო, ნივთიერი რეალობა, განწყობილების ფონია და სწორედ ამის გამო იგი ზოგადი, ერთიანი ტონალობით არის დახატული. ეს არის მკრთალი, იდუმალეობით მოსილი, თითქოს შეგნებულად „გაბუნდოვანებული“ ფონი („ციაგნი ნელნი“, „იდუმალეობა“, „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 სამუალებით:

ჰოი, მთანმიდავ, მთაო წმინდავ, ადგილნი შენნი
დამაფიქრველნი, ვერანანი და უდაბურნი...
...შემომერტყმოდა მაისის მწუხრი, აღმვსები ნაპრალთ მდუმარებითა;
ხანდისხან ნელად მქროლნი ნიაგნი ლელეთა შორის აღმოკვნესოდენ
და ზოგჯერ ჩუმნი შემოგარენი ამით ჩემს გულსა ეთანხმებოდენ.

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

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

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

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

„შემოლამების“ პოეტურ განწყობილებაში მთავარია რომანტიკული ამაღლება, მინიერი ტვირთისაგან გათავისუფლება, სამყაროს იდუმალ, მარადიულ ძალებთან

სულიერი შეხმიანება. აქ უარყოფილია ყოველივე კონკრეტული, ნამიერი, ემპირიული, მინიერი. აქ რჩება პოეტი და სივრცე, პოეტი და სამყარო, პოეტი და მარადისობა.

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

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

ამ ლექსში თითქოს ყველაფერი ქვევიდან ზევით, მინიდან ცისკენ არის გაზიდული. პოეტის სხეული და მთელი მინიერი გარემოცვა თითქოს ის მშვილდია, რომელმაც ისარივით უნდა გატყორცნოს ზეცისკენ მისი სული, მისი აზრი და ოცნება:

ანცა რა თვალნი ლაჟვარდს გიხილვენ, მყის ფიქრნი შენდა მოისწრაფიან,
მაგრამ შენამდინ ვერ მოაღწევინ და ჰაერშივე განიბნევიან!
მე, შენსა მჭვრეტელს, მავინყდების სანუთროება,
გულის-თქმა ჩემი შენს იქითა... ეძიებს სადგურს...

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

თვით ფინალიც ამ ლექსისა, რომელსაც ხშირად ოპტიმიზტურად 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 ბედისწერის დაძლევის გამომნატველი განწყობილება, არამედ თვით სამყაროს კანონზომიერებაში რაღაც მასთან შემრიგებლის, შემაგუებლის აღმოჩენის ცდა:

ჰოი, საღამოვ, მყუდროვ, საამოვ, შენ დამშთი ჩემად სანუგეშებლად!
როს მჭმუნვარება შემომესევის, შენდა მოვილტვი განსაქარვებლად!
მწუხრი გულისა – სევდა გულისა – ნუგეშსა ამას შენგან მიიღებს,
რომ გათენდება დილა მზიანი და ყოველს ბინდსა ის განანათლებს!

აქ ჯერ კიდევ არ არის „მერანისათვის“ დამახასიათებელი ბედთან შეჭიდების მოტივი და ამის გამო არ არის ტრაგიზმიც, რომელიც „მერანის“ ოპტიმიზმს, მის შეურიგებელ, დაუოკებელ, დაუმარცხებელ განწყობილებას განსაზღვრავს.

ყოველივე ზემოთქმული 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 სასწაულმოქმედება, რომელიც ფარული კავშირით აერთებს ცალკეულ სახეებს, სურათებს, განცდებს, ფიქრებს, ასოციაციებს ხმებთან, მელოდიასთან, ინტონაციასთან.

ეს არის იდუმალი მუსიკა პოეზიისა, რომელიც ოკეანესავით შემოდის სულში და თავისი შინაგანი სინმინდე და მღელვარება შემოაქვს.

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

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

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

ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია თითქმის ფიზიკური შეგრძნება საკუთარი ფიქრების მოძრაობისა:

...მაგრამ შენამდინ ვერ მოაღწევინ 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 მიმართევებით („ჰოი, მთანმიდავ“, „ჰე, ცაო, ცაო“), არამედ იმ ინტიმური ეპითეტითაც, რომელსაც პოეტი ხმარობს მთანმინდის საღამოს მიმართ: „და წყნარ საღამოს, ვით მეგობარს, შემოვეტრფოდი“.

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

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

„შემოღამებაში“ ვერ შევხვდებით თითქმის ვერც ერთ მკაფიო ალიტერაციას ან რაიმე სხვა ხელშესახებ ბგერად ეფექტს. მაგრამ ბარათაშვილის მეტყველება აქ საოცრად კეთილზმოვანია. ეს თითქოს არის ორღანის გუგუნის ან ქრისტიანული გალობისათვის დამახასიათებელი ხმების ჰარმონიული შეზავება.

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

აი, განსაკუთრებით დამახასიათებელი ადგილები:

„ოდეს საღამოს დაშთენ ამოს ციაგნი ნელნი“...

„ხანდისხან ნელად მქროლნი ნიავნი“...

„მახსოვს იგი დრო, საამო დრო, როს ნაღვლიანი“...

„და ზოგჯერ ჩუმნი შემოგარენი“...

„ცვარნი ციურნი“...

„მთაო ცხოველო, ხან მცინარო, ხან ცრემლიანო“...

ეს შინაგანი თანხმობა, ჰარმონია 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 ნუკრი მისა ამარას ვარსკვლავი მარტო, მოციმციმარე.

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

ქართული ლირიკის განვითარების თვალსაზრისით, „შემოღამება მთანმიდაზედ“ მნიშვნელოვანია ერთი თავისებურებითაც.

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

შეიძლება ითქვას, რომ ბარათაშვილის „შემოღამება მთანმიდაზედ“ ნარმოადგენს ერთ-ერთ ასეთ გამონაკლისს ქართული კლასიკური პოეზიის ისტორიაში.

მართალია, „შემოღამებაში“ დიდი ადგილი უკავია მოგონებას, მაგრამ აქ მთავარია არა განცდილის გახსენება, არამედ თვით განცდა, რომელიც ჩვენ თვალწინ ცოცხლობს, თრთის, იცვლება და ვითარდება.

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

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

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

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

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

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

ეს რომანტიკული შეხედულება ადამიანის ბუნებაზე გამოსატულია მკაფიო მეტაფორულ სახეში:

მაინც რა არის ჩვენი ყოფა-წუთისოფელი,
თუ არა ოდენ სანყაული აღუვსებელი?
ვინ არის იგი, ვისთვის გული ერთხელ აღევსოს
და რაც მიეღოს ერთხელ ნატვრით, ისი ეკმაროს?

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

თუ ალ. ჭავჭავაძე სასტიკი მონინალმდევე 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“ წარმოადგენს ისეთ ნაწარმოებს, სადაც ავტორის შეხედულებები მოცემულია შედარებით შიშვლად – მსჯელობის, მედიტაციის ფორმაში. მაგრამ შემთხვევითი არ არის, რომ აქ მსჯელობას მაინც აქვს თავისი კონკრეტული ჩარჩო. ეს არის მსჯელობა გარკვეულ კონკრეტულ გარემოში, რაც თავისებურ ელფერს სძენს 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 სანყაულის“ სახე, რომელიც ახალი ადამიანის სულიერ სამყაროში გაღვიძებული კოლოსალური ენერჯისა და პრაქტიკულად დაუკმაყოფილებელი მოთხოვნილებების სიმბოლოს წარმოადგენს, თავისებურ შუქს ჰყვებს 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 – ჰიუგოს და სტენდალს, გერმანიაში – ჰაინეს.

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

მაგრამ მე გვამში სული ველარ მომთავსებია...

...ჟამი ჩემია და ჟამისა მე ვარ იმედი.

და განსაკუთრებით:

თვითონ სამარეც მევიწროოს, თუ ტოლი მყვანდეს!

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

ფსიქოლოგიური დახასიათების თვალსაზრისით, განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ნაპოლეონის შემდეგი სიტყვები:

არა, არა მრწამს, რომე ბედმა მე მიორგულოს:

მე მან გამზარდა და თვისს განვრთნილს რალა მიხერხოს!

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

ლექსში „ხმა იდუმალი“ განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკისათვის დამახასიათებელი საკუთარი ინტიმური სამყაროს ფარულ ხვეულებში ღრმა წვდომის ნიჭი და ამ სამყაროს, როგორც „ერთადერთის“, განუმეოებლის, არაჩვეულებრივის, გაგება.

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

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

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

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

ეს შინაგანი სულიერი პოტენცია თვით პოეტის შეგნებაში ჯერ კიდევ არ არის ბოლომდე გაცნობიერებული.

აქედან მოდის მძაფრი დაეჭვების ინტონაცია:

ანგელოზი ხარ, მფარველი ჩემი,

ან თუ ეშმაკი, მაცთური ჩემი...

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

ვისი ხმა არის ეს საკვირველი?
რად აქვს გულს ესე ჩუმი ნაღველი?

„ხმა იდუმალი“ თავისთავად უკვე გარკვეული აზრის შემცველი სიმბოლოა. მას აქვს ერთგვარი ირაციონალური ელფერი. შეუცნობლობის მოტივი, რომელიც „შემოღამებაში“ ზეცას, იმიერ სამყაროს შეეხებოდა, აქ საკუთარ სულიერ სამყაროშია გადატანილი.

რომ „ხმა იდუმალის“ კონცეფცია განუზომლად უფრო ფართოა, ვიდრე ის, რასაც ნ.ბარათაშვილი თავის ხსენებულ ნერილში 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 ცხოვრებისთვის 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 ბარათაშვილის ეს მოურჩენელი სულიერი ძრილობა, ეს აუტანელი, ტრაგიკული სიმარტოვე.

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

ბარათაშვილი მიმართავს კონტრასტის თავისებურ ხერხს. იგი შედარებისათვის იღებს თავისთავად დიდ უბედურებას („ნუ ვინ იტყვის ობლობისა ვაებას, ნუ ვინ ჰსჩივის თავის უთვისტომობას“) და სწორედ ამ ფონზე კიდევ უფრო საშინელი მნუხარების – 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 სასონარკვეთილი, უიმედო, ნაღვლიანი განწყობილებით. მაგრამ, „მერანისაგან“ განსხვავებით, აქაც, როგორც „შემოღამებაში“, ჯერ კიდევ არ არის საკუთარ ხვედრთან, ბედისწერასთან შებრძოლების მკაფიო მოტივი.

ლექსის ტონალობა მინორულია, მაგრამ იგი დანერვილია გამჭვირვალე, აუმღვრეველი საღებავებით.

ეს არის საოცრად ნაზი, ანკარა, ნატიფი სულის ჩივილი.

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

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 ფორმებით.

სატრფოს სახე აქ საბოლოოდ გათავისუფლებულია ხორციელი „ნიღბისაგან“.

სახე შენი მონყენილი
არა ჰგავდა ხორციელსა!

რჩება მხოლოდ თვალები, სულის ფართო სარკმელებად და მდუმარე ბაგენი, რომელნიც უძღურნი არიან იდუმალი გრძნობის გამოსახატავად:

ან მივხვდი მე, უბედური,
თვალთა შენთა მეტყველებას:
თურმე ცრემლი უცნაური
მოელოდა ჩემს ობლობას!

უბედური სიყვარულის განცდა ჩვენ აქ წარმოგვიდგება რაინდული შერიგების რომანტიკულ სამოსელში და ეს შერიგების მოტივი მით უფრო შთამბეჭდავად ჟღერს, რომ იგი მომდინარეობს განუზომელი, დაუშრეტელი სულიერი მოთხოვნის საძიებლის სამყაროდან, რომ აქ მთელი შინაგანი ძალების საოცარი დაძაბვით ჩახშობილია, შეკავებულია სასიკვდილოდ დაჭრილი სულის კივილი, რომელსაც ერთადერთი იმედი ეცლება ხელიდან.

ყური დაუგდეთ, როგორი რბილი და ხავერდოვანია პოეტის ხმა, როდესაც იგი სატრფოს მიმართავს, როგორ ფაქიზად არის გახვეული ამ ხავერდში მისი სულის ფარული ცახცახი:

სატრფოვ, მახსოვს თვალნი შენნი
მშვენიერნი ცრემლით კრთოდენ,
და ბაგენი მდუმარენი
ხვაშიადსა მიმაღვიდნენ!
მაგრამ, სულო, იგი ცრემლი
არ სტიროდა ამ სოფელსა;
სახე შენი მონყენილი
არა ჰგავდა ხორციელსა!

თუ ამ ლექსში პოეტის ინტონაცია მთლიანად მინორულია, თავის შემდეგ ლირიკულ ნაწარმოებში „აღმოხდა მნათი აღმოსავალს“ ნ.ბარათაშვილი მოულოდნელად სულიერი აღორძინების პათეტიკით გვიპყრობს.

ეს არის ლექსი იმედის გამოჩენაზე და აქ ეს თავბრუდამხვევი აღტაცება სამუდამოდ დაღუპული რწმენისა და ილუზიების დაბრუნების ნამიერი იმედი რაღაც კოლოსალურ ენერგიას აღვიძებს პოეტის სულში.

როგორც განწირული ხომალდის მეზღვაურები თავდავინყებით აწყდებიან ანძებს შორეული ნაპირის მოულოდნელი გამოჩენისას, ისე უეცრად ისხამს ფრთებს და თვალისმომჭრელ კამარას ჰკრავს ჰაერში პოეტის სული აღმოსავლეთით გამოჩენილი „მცირე შუქის“ წინაშე.

ლექსი იწყება პათეტიკური შესავლით, რომელშიც ავტორის შინაგანი მდგომარეობა გამოხატულია გრანდიოზულ დღესასწაულებრივ სურათში:

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

აქ ბუნების სურათს, ცხადია, მხოლოდ სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ იგი სინამდვილეში თითქმის მთლიანად კარგავს პირობითობის ელფერს, იმდენად ცხოველია, ორგანულია პრიუტისათვის ეს სახე, იმდენად უშუალოდ განიცდის იგი მას, რომ ჩვენც მასთან ერთად თითქოს ცხადად ვხედავთ, როგორ თანდათან ირღვევა და იფანტება ეს სულის შემხუთავი „დიდ სამქუხარო“, „საავდარო“ ღრუბელი „მზეებ ცხოველი“ აღტაცების სხივებზე.

ამ ლექსში დიდი მნიშვნელობა აქვს ცალკეული სიტყვების ლექსიკურ ელფერსაც. ბარათაშვილი ამბობს: „აღმოხდა“ და არა „ამოვიდა“ ან „გამოჩნდა“. ზმნის არქაული ფორმა თავისი სტრუქტურით აქ აძლიერებს რაღაც 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 შვების სხივი ჩემს გულსა კვალად;

„აღმოხდა მნათის“ პოეტურ 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 თავისგან მალავს.

ამ ლექსშიც კი, რომელიც ამკარად 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 სიცივისგან დამზრალი ნერგივით იმართება ნელში იმედის პირველი სხივის გამოჩენისთანავე, მაგრამ მას თითქოს უკვე აღარ შესწევს ძალა გრიგალისაგან ნაგვემი სხეულის გასამრთელელებლად.

ბარათაშვილი წერს:

მაშ გამობრწყინდი, მფინე შუქი ეგ საოცარი
და განანათლე კვლავ ცა ჩემი, ესრეთ საზარი!
მეცა ხელი ვჰყო დაჟანგებულს ჩემსა სანთურსა
და შევაერთო ფიქრნი ჩემნი შენს ხმას ციურსა!

პოეტი თითქოს თავდავინწყებით, ჭაბუკური ნდობით, სასოებით მიისწრაფვის ამ „საოცარი შუქის“ შესაგებებლად, მაგრამ სინამდვილეში აღარ ძალუძს მთელი არსებით განიმსჭვალოს სიხარულისა და ნეტარების ნათელი განცდით, რადგან „დიდ სამქუხარო“ ღრუბლის ჩრდილმა უკვე მოასწრო მისი „სანთურის დაჟანგვა“.

ნ.ბარათაშვილის ინტიმურ ლირიკაში ჩვენ გვინდა გამოვყოთ ოთხი ლექსი, რომლებიც სხვადასხვა კუთხით გვიხსნიან მის პოეზიაში გამჟღავნებული სიყვარულის კონცეფციას: „რად ჰყვედრი კაცსა, ბანოვანო“, „არ უკიჟინო, სატრფოო“, „ვპოვე ტაძარი“ და „შევიშრობ ცრემლსა“.

პირველი ლექსი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია.

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

თვით 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 ტკბობის 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 ჭეშმარიტი სიყვარულის 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 დადუმებას“. სიჭაბუკისათვის დამახასიათებელი ხორციელი სიამოვნებით გატაცებაში იგი ცხოვრების თავისებურ კანონზომიერებასაც ხედავს, რომელიც მას გამართლებულად მიაჩნია:

სასაცილოა, ბერიკაცი რომ ყმანვილობდეს.
და საბრალოა, როს ჭაბუკი ბერიკაცობდეს.

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

არ შეემსჭვალოთ მოკისკასეს, კეკელა ქალსა,
სულის დამტყვევენელს და გრძნობათა ცრუდ მომღერალსა!
აშკის ენა მას ახარებს, მას ასულდგმარებს,
ხოლო სიყვარულს გული მისი ვერ მიიკარებს.

„რად ჰყვედრი კაცსა, ბანოვანო“ 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 მისანვდომ ამ ხორციელ „სილამაზეს“ აქ უპირისპირდება მხოლოდ რჩეულ სულთათვის განკუთვნილი „ზეციით მოსული“ მშვენიერება.

ადამიანის სულიერი სამყარო ნ.ბარათაშვილსათვის განუზომლად მაღლა დგას ობიექტურ რეალობაზე, ბუნებაზე. იგი ზებუნებრივია, „ღვთაებობის კერძო“ გამოხატულებაა და, ამდენად, მის, „იდუმალ“ 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 განიალური 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 საკუთარ „ობლობას“ ადამიანთა შორის.

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

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

სილამაზეა ნიჭი მხოლოდ ხორციელების
და, ვით ყვავილი, თავის დროზე მსწრაფლად დაჭკნების;
აგრეთვე გულიც, მხოლოდ მისდა შენამსჭვალეში,
ცვალებადია, წარმავალი და უმტკიცები!
მშვენიერება ნათელია, ზეცით მოსული,
რომლით ნათლდება, ყოვლი გრძნობა, გული და სული,
და კაცსა შორის, ვით კერძოსა ღვთაებობისა,
რად გრწამს არ იყოს საუკუნო მაღლი ტრფობისა?

ამ სიტყვებში გამოხატულია პოეტის ფილოსოფიური, ეთიკური და ესთეტიკური იდეალები.

ბარათაშვილი იყო უაღრესად ადამიანური, სიცოცხლის მშვენიერების ყოველგვარი გამოვლინებისადმი საოცრად მგრძნობიარე ადამიანი. მას არ დაუხუჭავს თვალი იმ სილამაზეზე, რომელსაც თავის ლექსში „ხორციელების ნიჭს“ უწოდებს. მთელ რიგ მის პოეტურ ქმნილებებში ჩვენ ვხვდებით სინამდვილის ცოცხალი სურათებით შთაგონებულ პოეტურ სახეებს. ასეთი ლექსებია, მაგალითად, „მაღლი შენს გამჩენს“, „საყურე“ და სხვ.

მაგრამ მისი 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 მომიხბლავი სილამაზე, რომელიც 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, პოეტისთვის სიყვარული სრულიად განსაკუთრებული ინტიმური მოძრაობაა და თითქმის არაფერი აქვს საერთო ამ გრძნობის ჩვეულებრივ, ტრივიალურ გაგებასთან, მაგრამ შემთხვევითი არ არის, რომ მისი პოეტური გამოხატვისას იგი ობიექტური სინამდვილიდან აღებულ მკაფიო საგნობრივ ფორმებსა და საღებავებს მიმართავს და სწორედ ამ გზით ცდილობს საკუთარი, სუბიექტური განცდის უნივერსალური ხასიათის დადგენას.

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

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

მინდა მზე ვიყო, რომ სხივნი ჩემთ დღეთა გარსა მოვავლო,
საღამოს მისთვის შთავიდე, რომ დილა უფრო ვაცხოვლო;
მინდა, რომ ვიყო ვარსკვლავი, განთიადისა მორბედი,

რომ ჩემს აღმოსვლას ელოდენ ტყეთა ფრინველნი და ვარდი.

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

ის, რასაც პოეტი ცდილობს გადმოგვცეს სატრფოსადმი თავისი ინტიმური გრძნობის გამხელისას, სინამდვილეში სრულიად ახალი, უჩვეულო ხასიათის განცდაა. პოეტი მთელი თავისი არსებით განიცდის ამ უჩვეულობას: „ნუ თუ ამ სულის წადილსაც ჰრქვა 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 ინვესს 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 თრთოლვას. იგი საბოლოოდ უკუაგდება ძველი პოეტური ენის ტრადიციულ, პირობით სამკაულებს (რომელთაგან მთლიანად გათავისუფლება გრ.ორბელიანმა მაინც ვერ შეძლო) და, რაც მთავარია, გენიალური სისადავით ქმნის ახალ, უაღრესად ტევად, მონუმენტურ პოეტურ სახეებს. „მზე“, „ვარსკვლავი“, „ცვარი“ – სიმბოლური სახეების ეს თითქოს ნაცნობი სისტემა ბარათაშვილთან სრულიად ახალი, კლასიკური პოეტიკისაგან მკვეთრად განსხვავებული ასპექტით არის გააზრებული და სრულიად სხვა ხასიათის პოეტურ ასოციაციებს აღძრავს.

პოეტის „უკვდავი გრძნობები“ თავისი მხატვრული რეალიზაციისათვის ირჩევენ ისეთ საგნობრივ ფორმებს, რომლებიც განსაკუთრებით შეესაბამებიან მათ შინაგან ბუნებას. და თუმცა ეს უკანასკნელნი წარმოადგენენ მხოლოდ სიმბოლოებს, მხოლოდ პირობით „განსაგნებას“, ჩვენ 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 გამოსახვის თუმცა არა უშუალო, მაგრამ ესთეტიკური ზემოქმედების რთული პროცესის, საბოლოო ჯამში, მაინც უაღრესად შთამბეჭდავი, მხატვრულად სრულყოფილი პოეტური ენა.

როგორც აღვნიშნეთ, რომანტიზმის ესთეტიკა თავისი სანყისებით გარკვეულ კავშირში იმყოფება ქრისტიანული, „დასავლური“ იდეალიზმის შეხედულებებთან.

ქრისტიანული რელიგია ნიკოლოზ ბარათაშვილს, როგორც დანტეს და გოეთეს, როგორც დავით გურამიშვილს და მე-19 საუკუნის დასავლელ რომანტიკოსთა უმრავლესობას, ხიბლავდა, უპირველეს ყოვლისა, თავისი ამაღლებული, „მინიერი“ ინსტინქტებისაგან განმედილი სულით.

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

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

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

პოეტური წარმოსახვის თავისებურებით „ჩემ ლოცვასთან“ განსაკუთრებით ახლოს დგას „ვპოვე ტაძარი“ და ნანილობრივ „შევიშრობ ცრემლსა“.

„ვპოვე ტაძარს“ ყოველი სტრიქონი ათრთოლებულია ამაღლებული რწმენის, ნათელი რომანტიკული ილუზიების, მარადიული, „უხრწელი“ 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 გაცდა კი არ თრგუნავს, არამედ თითქოს ახალ სიმაღლეზე აღიტაცებს მთელ მის არსებას.

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

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

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 იმსხვრევიან „ცრუ და მუხთალ“ სინამდვილესთან პირველი შეხებისთანავე.

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

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

სხვაგვარია პოეტური ინტონაცია ლექსში „შევიშრობ ცრემლსა“. აქ თითქოს ერთი სულის აღმოთქმით, თავდავინყებით, შეუჩერებელი, აღმავალი კილოთი გამოხატულია ის შინაგანი აღმაფრენა, რომელსაც სასიკვდილოდ დაჭრილი პოეტი ჰპოვებს თავის აუტანელ ტკივილში.

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

ეს არის არა მხოლოდ ბრწყინვალე არტიზმით შესრულებული რაინდული ჟესტი. აქ ჩვენ წინ დგას ბარათაშვილი მთელი თავისი ელვარე ტემპერამენტით, თავისი ადამიანური ბუნების საოცარი შინაგანი სიღრმითა და სიმძლავრით. ეს არის

სიყვარულის ის განსაკუთრებული გამოვლინება, რომელიც სრულიად ბუნებრივი და ორგანული იყო „მერანის“ ავტორისათვის.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„სულო ბოროტოს“ თითქოს შევყავართ პოეტის სულის ყველაზე ღრმა, იდუმალებითა და წყვიადით 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 ვადარებთ „ცისა ფერს“, სადაც ყველაფერი მზის ციაგით შემოსილ ლაჟვარდში კაშკაშებს.

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

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

აქ ცალკეული ფრაზები, წინადადებები, პათეტიკური კითხვები, შორისდებულები, გამაძლიერებელი ეპითეტები, წყევლის, ჩივილის, სასონარკვეთისა და მუქარის გამომხატველი რიტორიკული მიმართვები თითქოს ერთმანეთს ეხლებიან, სწენენ, ამღვრევენ, იმსხვრევიან და, ამგვარად, გამოუსავლობის, სასონარკვეთის 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 ჟღერს დედანში აქცენტირებული ეჭვით შემფოთებული გონების მოტივი).

რად მომცა სული
ვნებით აღვსილი,
გონება ეჭვით შემფოთებული
და ანმყო არად,
წარსული სიზმრად
და მაცთუნებლად თვით მომავალი?

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

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

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

ამ გარემოებას აქვს თავისი ღრმა ისტორიული აზრი და გამართლება.

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

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

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

ჩვენს საუკუნეში ანატოლ ფრანსის 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 მაძიებელი ლარა – შედარებულია ედემიდან მოკვეთილ სულთან, ხოლო ბაირონის „მანფრედი“ უკვე აშკარად ამჟღავნებს 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, К влиянию Елоа⁵⁷ на «Демона» присоединилось

⁵⁷ ალფრედ დე ვინის პოემა „ელოა“ გამოქვეყნდა 1824 წელს.

отражение мотива из байроновской мистерии Heaven and Earth,⁵⁸ изображающей (как и поэт Томаса Мура „The love of the angels“⁵⁹ быть может также известная молодому поэту) страстную любовь небожителей к земным женщинам!»⁶⁰

„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 დაბალ მიზნებთან. ადამიანებს იგი „მწაგვრელი ძალის“ წინააღმდეგ ასამხედრებლად მოუწოდებს, ხოლო ამ ბრძოლის მთავარ იარაღად გონების „დიადი, კეთილი ნიჭი“ მიაჩნია. ბაირონის ლიუციფერი პოეტური განსახიერებაა მე-18 საუკუნის განმანათლებლური სულისკვეთებისა, რომელმაც თავისი რწმენის სიმბოლოდ ადამიანის გონების ძღვევამოსილება 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 კაემანი“.

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

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

საჭირო იყო კიდევ რაღაც სხვა, სრულიად სხვა ხასიათის უნარი, სხვა, მანამდე უცნობი, უჩვეულო ნიჭი, რათა ადამიანის სულს თავი დაეღწია სინამდვილის რეალური კომპარისაგან და პოზიტიური მოქმედებისათვის, ახალი იდეალებისათვის საბრძოლველად აღორძინებულიყო.

ბარათაშვილის ეპოქას სჭირდებოდა წინათგრძნობის, მისნური ნათელხილვის, თავდავინყებულის რწმენის გენია.

„მერანის“ ავტორის გენიალობა სწორედ ამაში გამოიხატა, რომ მან თავისი შავბნელი დროის სიღრმიდან მაინც შეძლო ადამიანის მომავალი გამარჯვებისა და ზეიმის განჭვრეტა.

მან შეძლო გონებისა და რწმენის შეერთება და ბრმა ბედისწერასთან მათ თავგანწირულ, ტიტანურ ჭიდილში დაინახა ადამიანის არსებობის უმაღლესი 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 ჭკუა“, არამედ ჰეროიკული მოქმედებისათვის, შეგნებული თავგანწირვისათვის შთაგონებული, ცხოველი რწმენით ფრთაშესხმული, ყოვლისშემძლე გონება, რომელიც სავსებით განწმენდილია პასიური

⁵⁸ „ცა და დედამინა“.

⁵⁹ „ანგელოსთა სიყვარული“.

⁶⁰ А. Веселовский. Западное вличение в новой русской литературе, 1916 წ, გვ. 185.

სკეპტიციზმისაგან (შემთხვევითი არ არის, რომ პოეტის პირველ თხოვნას მერნისადმი „შავად მლელვარი“ ფიქრის განქარვება წარმოადგენს).

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

გონება აქ განმენდილია ცივი ურწმუნოებისაგან და, ამავე, დროს იგი ადგილს არ ტოვებს გულუბრყვილო ილუზიებისათვის.

მერნის ჭენება განწირულია დასამარცხებლად, მისი მხედრის იდეალი მიულწეველია, მაგრამ...

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

„მერანის“ ქმედითი, აქტიური, ოპტიმისტური მსოფლმხედველობა დამყარებულია არა საბოლოო მიზნის, იდეალის მიღწევის იმედზე. მის მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენს იმის შეგნება, რომ ადამიანი გაჩენილია, მთელი თავისი არსებით მოწოდებულია ამ მიზნის მისაღწევად თავგანწირული ბრძოლისათვის.

ეს არის ტრაგიკული ოპტიმიზმი.

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ „მერანის“ პრობლემატიკის კავშირი ძველ ქართულ პოეზიასთან.

არანაკლებ საინტერესოა საკითხი მსოფლიო ლიტერატურაში, კერძოდ, მე-19 საუკუნის ევროპულ და რუსულ მწერლობაში არსებული პარალელებისა, რომლებიც სხვადასხვა ასპექტით უახლოვდებიან „მერანის“ მხატვრულ შინაარსს.

ერთი ასეთი პარალელი უკვე გასულ საუკუნეში იქნა დადგენილი. მხედველობაში გვაქვს ადამ მიცკევიჩის „ფარისი“, რომელსაც ბარათაშვილი რუსულ თარგმანში უნდა გასცნობოდა. ამ გარემოებამ დაბადა აზრი, რომ „მერანი“ პოლონელი პოეტის ლექსის ერთგვარი ზემოქმედებით შეიქმნა. ასეთი შეხედულება მოკლებულია რეალურ საფუძველს პირველ რიგში იმის გამოც, რომ ეს ორი ნაწარმოები თავისი მხატვრული შინაარსით მეტად შორეულ, თითქმის უმნიშვნელო მსგავსებას ამჟღავნებენ. რაც შეეხება იდეურ ნათესაობას, იგი უდავოა. მიცკევიჩის პოეზიის სულისკვეთება უთუოდ ახლობელი იყო ბარათაშვილისათვის. მაგრამ, ჩვენი ფიქრით, „ფარისი“ პირველ ადგილს ვერ დაიკავებს იმ ნაწარმოებთა რიგში, რომლებიც ამ თვალსაზრისით შეიძლება „მერანს“ შევადაროთ.

წინააღმდეგობებთან შეჭიდებული მხედრის სახე სხვადასხვა მსოფლმხედველობრივი ნაირსახეობით საკმაოდ ხშირად გვხვდება როგორც ქართული, ისე უცხოური ლიტერატურის ძეგლებშიც. ამის შესახებ სამართლიანად შენიშნავს სიმონ ჩიქოვანი: „არიოსტოს ეპიკური სიმღერით „დაუდგრომელი როლანდით“ დაწყებული სიული პრიუდომის ლირიკულ „ჭენებამდე“, ცხენოსანი, ბედთან შეჭიდებული ვაჟკაცი მრავალი ვარიანტით გაელვებულა პოეზიაში.

...ყოველ დიდ ნაწარმოებს მსოფლიო მწერლობაში მრავალი მონათესავე პოეტური ნაწარმოები გააჩნია. „მერანსაც“ შორეულ ეხმიანება ადამ მიცკევიჩის „ფარისი“, რომელიც თავად აღმოსავლურ პოეტურ ქმნილებათა ანარეკლია. მას ენათესავება პუშკინის „შუსმ, შუსმ არყოუმნრე ვეიპმორ“, რომელიც ბაირონის „ჩაილდ ჰაროლდის“ ერთი ნაწყვეტის თავისუფალი თარგმანია... მაგრამ ყველა ეს შეხვედრა საუკუნის სულიერი მლელვარების შეხვედრაა და არა გავლენები. ჩემი ღრმა რწმენით, ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანს“ ყველაზე მეტად ეხმიანება პუშკინის მიერ „ჩაილდ ჰაროლდიდან“ გადმოკეთებული ლექსი:

Лети корабль, неси меня к пределам дальным
 По грозной прихоти обманчивых морей,
 Но только не к берегам печальным
 Туманной родины моей⁶¹

სიმონ ჩიქოვანის პარალელი უთუოდ ღირსშესანიშნავია. ჩვენი ფიქრით, შეიძლება აქვე გაგვეხსენებინა ლერმონტოვის ცნობილი სტრიქონებიც „თეთრი იალქნიდან“, რომლებიც თავისი შინაარსით განსაკუთრებით ახლოს 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 „მაზეჰადან“, სადაც სწორედ ამგვარი სურათია აღწერილი.

შიშველი მაზეჰა, მტრების მიერ ველური ცხენის ზურგს გულადმა მიკრული, უგზო-უკვლოდ მიქრის თვალუნვდენელ ტრამალზე. მისი გაშმაგებული რაში ქარიშხალივით მიაპობს სივრცეს, შეუპოვრად სძლევს ათასგვარ წინააღმდეგობას და ბოლოს, დაღლილობით ღონემიხდილი, უსულოდ ვარდება მიწაზე.

აქ შეიძლება კიდევ ერთ საინტერესო დეტალზე მითითება, რომელიც აგრეთვე ბაირონის პოემას ეხება.

პ.ინგოროყვამ ყურადღება მიაქცია ნიშანდობლივ თანხვედრას „ვეფხისტყაოსანსა“ და „მერანს“ შორის:
 „ბარათაშვილის თავგანწირული მხედარი ამბობს:

სად დამიღამდეს, იქ გამითენდეს, იქ იყოს ჩემი მიწა სამშობლო;
 მხოლოდ ვარსკვლავთა, თანამავალთა, ვამცნო გულისა მე საიდუმლო!

ამასვე ამბობს რუსთაველი მოძმისათვის თავგანწირული ავთანდილის შესახებ:

რა შეუღამდის, ვარსკვლავთა ამოსლვა ეამებოდის,
 მას ამსგავსებდის, ილხენდის, უჭვრეტდის, ეუბნებოდის...“⁶²

ინტერესს არ უნდა იყოს მოკლებული ის ფაქტი, რომ რუსთაველისა და ბარათაშვილის ამ უთუოდ მონათესავე სტრიქონებს შორიდან ეხმიანება მერი ჩავორტისადმი მიძღვნილი ლექსის „სიზმრის“ ცნობილი სტროფი, რომელიც ინგლისელი პოეტის შემოქმედებაში „მანფრედის“ პრელუდიად არის მიჩნეული.

მოგვაქვს ამ ლექსის რუსული თარგმანი:

Вершины гор ему друзьями были
 С звездами, с вольным гением вселенной
 Он вел беседы. И они учили
 Его волшебству чар своих. Широко
 Перед ним была раскрыта книга ночи.

ცხადია, ამგვარ პარალელებს ძალზე შორს შეუძლიათ წაყვანა, რადგან ანალოგიური სახეები უხვად არის მიმოხილული როგორც დასავლურ, ისე აღმოსავლურ პოეზიაშიც.

⁶¹ ს.ჩიქოვანი, რჩეული წერილები, 1963 წ., გვ.162-165.

⁶² ნ.ბარათაშვილი, ლექსები, პოემა, წერილები, 1939 წ., გვ. XXX.

XIX საუკუნის მსოფლიო პოეზიაში ნიკოლოზ ბარათაშვილს ჰყავს ერთი შორეული თანამოდმე, რომელსაც ის ალბათ არ იცნობს, შეიძლება სახელიც კი არ სმენია მისი, და მაინც, მათი სულიერი სიახლოვე ეჭვს გარეშეა.

ჯაკომო ლეოპარდის მემკვიდრეობამ შედარებით გვიან ჰპოვა აღიარება დასავლეთ ევროპაში. რუსულ ენაზე მისი ლექსების სრული კრებული მხოლოდ 1908 წელს გამოვიდა⁶³ (საინტერესოა, რომ პოეტი, რომელმაც იტალიური რომანტიზმის უდიდესი წარმომადგენლის შემოქმედება რუსულ ენაზე აამეტყველა, იყო, ამავე დროს, პირველი რუსი მთარგმნელი „მერანისა“ (1884 წ.).

ლეოპარდის პოეზიის მთავარ მოტივს, რომელსაც მისმა გვიანდელმა მკვლევარებმა „მსოფლიო სევდის“ სახელი უწოდეს, საფუძვლად უდევს ეროვნული კაეშანი, მშვენიერი იტალიის დამხობით და დამცირებით გამოწვეული სევდა.

იტალიელი პოეტის ეპისტოლარული მემკვიდრეობა, ისევე როგორც ბარათაშვილის პირადი წერილები, სავსეა დაობლებული, უთვისტომო სულის ჩივილით, მოქმედების ფართო სარბიელისა და სახელის მოპოვების სურვილით, რაც მარტოოდენ ჭაბუკურ პატივმოყვარეობას როდი ამჟღავნებს. 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, სუნელებითა აღესილი!
იგი ნიადაგ ციურთა ცვართაგან იყო ნამილი;
დრომ უჟამურმან ან ცრემლით შესვარა მისი ადგილი! –

წერს საყოველთაო აპათიით, თავისი დროის „უჟამურობით“ გულმოკლული ქართველი პოეტი.

დაახლოებით ასეთივე შინაარსის პოეტურ სახეში აქვს გამხელილი ლეოპარდის თანამედროვე იტალიის უდიდლამო სინამდვილის მტკივნეული განცდა:

...Что ж осталось нам
Теперь, когда все листья облетели?
Нам стала ясной мира нищета:
Все, кроме горя в мире – суета.

კათოლიკურ ოჯახში გაზრდილმა პოეტმა, „ვპოვე ტაძრის“ შემქმნელის მსგავსად, მეტად ადრე იგრძნო ქრისტიანობის მრავალსაუკუნოვანი იდეალების სამუდამო დამხობა და, ამ შემზარავი სურათით შეძრწუნებულმა, სცადა ახალი რწმენისთვის ეზიარებინა თავისი მწუხარე სული.

იტალიისადმი მიძღვნილ ელეგიაში ლეოპარდიმ თავისი მშობელი ქვეყანა პატივახდილი, უსასოოდ მიტოვებული მგლოვიარე ქალის სახით დახატა. არავის ძალუძს ამ ოდესღაც მშვენიერი ბანოვანისათვის ნუგეშის ცემა, არავინ ეცდება მისი შებღალული სახელის დაცვას, რადგან მისი უგუნური შვილები სხვა მხარეს იბრძვიან და სხვა კერპებისთვის სწირავენ სიცოცხლეს. უკმაყოფილება ცხოვრებით, არსებული რეალობით, სამყაროს საბედისწერო მოუწესრიგებლობით მძაფრი პროტესტის გრძნობას ბადებს „დანყევლილი ქვეყნის“ შვილში. „რატომ არ გვაძლევ იმას, რასაც გვიქადდი? რაზედ აცრუებ შენს პირმშოთა ყმანვილურ რწმენას“, – ასე მიმართავს ლეოპარდი გულგრილ ბუნებას.

ერთადერთ ხსნას, დაქანცულ სულთა ერთადერთ მყუდრო სადგურს იგი „მოკვდავ ენაზე გამოუთქმელ“ იდუმალ განცდებში, პირველი, უცოდველი სიყვარულის

⁶³ Леопарди, «Песни и отрывки», перев. Ив.Тхоржевского, 1908.

მოგონებაში ხედავს. სხვა ყველაფერი ამოა: დიდება, პატივი, სახელზე ზრუნვა. ადამიანის ყველა იმედისგან მხოლოდ სიკვდილი და არარაობა რჩება.

შეიძლება ითქვას, რომ ბარათაშვილისა და ლეოპარდის სულიერი ოდისეა თითქმის ერთნაირი გზით წარიმართა. მათი ხომალდის აფრებს ერთი ქარი სწენდა... და მაინც, საბოლოოდ ისინი სრულიად სხვადასხვა ნაპირებს მიადგნენ.

იტალიელი პოეტის საბოლოოდ 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.

...ჭაღარა, სწეული ბერიკაცი, სამოსშემოფლეთილი და ფეხშიშველი, მძიმე ტვირთით წელში გადრეკილი მიქრის მთებსა და ველებზე, სიპ კლდეებზე და უდაბნოში, ქარსა და გრიგალში, ხვატსა და ყინვაში, მიქრის სუნთქვაშეკრული, გადადის ნაკადებსა და ჭაობებზე; ეცემა, დგება, მაინც მიჰქრის დაუზოგავად, სულმოუთქმელად და მან არ იცის, რაა სიმშვიდე, ჩამოფლეთილმა, დასისხლიანებულმა, რომ მიაღწიოს და მივიდეს შემზარავ, უძირო უფსკრულთან, რომ იქ გადაეშვას და სამუდამოდ მოისვენოს.

ასეთი იყო სასრული წერტილი ლეოპარდის მსოფლგაგებს რთული და მტკივნეული ევოლუციისა. ასეთი განაჩენი გამოუტანა მან ადამიანს, ადამიანური ცხოვრების აზრსა და მიზანს.

ეროვნულმა 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 უბედური ქვეყნის შვილს, ლეოპარდის უმცროს თანამედროვეს, მასსავით ადრე დაღონებულ უიღბლო ჭაბუკს სულიერი სიმტკიცე და მისწერი შორსმჭვრეტელობა, რათა თავისი დროის ყველა სასონარმკვეთი მარცხი, ყველა გაცრუებული მოლოდინი ადამიანის მომავალი გამარჯვების, მისი სულისა და გონების, მისი დაუთრგუნველი რწმენის მომავალი ზეიმის სანინდრად 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 ნყობაში თავის სრულყოფილ, იდეალურ გამოვლინებას ჰპოვებს ეს შეუჩერებელი სრბოლის, ნინსწრაფვის მძაფრი რიტმი, რომელიც ერთი წამითაც არ დუნდება.

აი, როგორი ხერხით აქვს გადმოცემული ნიკოლოზ ბარათაშვილს, მაგალითად, მერნის ჭენების უსასრულო ხანგრძლივობა:

გაკვეთე ქარი, გააპე წყალი, გარდაიარე კლდენი და ღრენი,
გასწი, გაკურცხლე და შემიმოკლე მოუთმენელსა სავალნი დღენი!

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 ნაპოვია ის ერთადერთი სიტყვები, ის ერთადერთი საღებავები და მხატვრული შტრიხები, რომლებიც გამოხატავენ ნაწარმოების იდეის შინაგან არსებას.

პოეტური წარმოსახვის საოცარი ლაკონიზმით გვხიბლავს უკვე ამ ლექსის პირველი ორი სტრიქონი, რომელშიც სიმბოლური სურათია დახატული:

მირბის, მიმაფრენს უგზო-უკვლოდ ჩემი მერანი,
უკან მომჩხავის თვალბედითი შავი ყორანი!

ხოლო იქ, სადაც ბარათაშვილი მერნისა და მისი მხედრის ტრაგიკული დაღუპვის სურათს ხატავს, მისი პოეტური ხილვები სულის სიღრმემდე შემძვრელი ჯადოქრული ნათელჭვრეტის ძალით მოქმედებენ:

ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემთა წინაპართ საფლავებს შორის;
ნუ დამიტიროს სატრფომ გულისა, ნულა დამეცეს ცრემლი მწუხარის, –
შავი ყორანი გამითხრის საფლავს მდელითა შორის ტიალის მინდვრის, –
და ქარისშხალი ძვალთა შთენილთა ზარით, ღრიალით, მიწას მომაყრის!
სატრფოს ცრემლის წილ მკვდარსა ოხერსა დამეცემიან ციურნი ცვარნი,
ჩემთა ნათესავთ გლოვისა ნაცვლად, მივალალებენ სვავნი მყივარნი!..
და სხვ.

თუ „შემოღამებაში“ ყველაფერი ბინდით არის მოცული და თავის მკაფიო კონტურებს კარგავს, აქ, პირიქით, ყოველი საგანი უაღრესი რელიეფურობით არის გამოკვეთილი. შესაბამისად იცვლება ლექსის ბგერადი ფაქტურაც, მისი მუსიკალური ჟღერადობა. „შემოღამების“ ორღანულ კეთილხმოვანებას („ოდეს საღამოს, დაჰშთენ ამოს...“ და სხვ.) აქ ცვლის ქარიშხლის „ზარი, ღრიალი“ და მოვალაღე სვავთა გამყივარი ხმა.

აი, ის ადგილები, რომლებიც ლექსის საერთო ტონალობას, მის პოეტურ ევფონიას განსაზღვრავენ: „გაკვეთე ქარი, გააპე წყალი, გარდაიარე კლდენი და ღრენი“... „შავი ყორანი გამითხრის საფლავს“... „გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერანო, გარდამატარე ბედის სამძღვარი“... „და ქარისშხალი ძვალთა შთენილთა ზარით, ღრიალით მიწას მომაყრის“, „მივალალებენ სვავნი მყივარნი“ და სხვა.

„მერანის“ უკანასკნელ სტროფში (რეფრენის წინ), სადაც პოეტი მის კვალზე გამოსულ „მოდმეზე“ ფიქრობს და ამით ნათელი, ოპტიმისტური სხივი შეაქვს თავისი ნაწარმოების ფინალში, იგი ოსტატურად ცვლის განწყობილებას ლექსის ბგერად ქსოვილში ჭარბი ხმოვანების შემოტანით:

და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლდეს!

„მერანი“ ისეთ პოეტურ ნაწარმოებთა რიგს ეკუთვნის, რომლებშიც შინაარსი, იდეა, ემოციური განწყობილება სრულად და უმომწურავად არის გამოხატული პოეზიის მთელი ფორმალური არსენალის სამუალებით.

ეს არის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი გამოვლინება ქართველი ერის პოეტური გენიისა და ამის გამო მას გარდუვალი მხატვრული ზემოქმედების ძალა აქვს.

„მერანის“ მსოფლმხედველობრივ შინაარსში, მასში გამოხატულ ჰეროიკულ სულისკვეთებაში ჰპოვებდნენ შთაგონების წყაროს მთელი თაობები, საქართველოს მოწინავე შვილები, რომელთაც მაღალი ჰუმანისტური და პატრიოტული იდეებისათვის ბრძოლას შესწირეს თავი.

როგორც ადამიანის სულის უჭკნობი გამოსხივება, იგი დღემდე განაგრძობს განუწყვეტელ ცხოვრებას და თავისი უშუალო ზემოქმედების ძალით ქართული პოეტური სიტყვის უკვდავებას გვიდასტურებს.

ილია ჭავჭავაძე

ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაში კანონზომიერად ვითარდება ქართული ლექსის მრავალსაუკუნოვანი მემკვიდრეობა. მისი პოეტური აზროვნება ღრმა ფესვებით არის დაკავშირებული ქართული კლასიკური ლირიკის მრავალნაკადოვან ტრადიციებთან.

არსებობს აზრი, რომ ჩვენმა სამოციანელებმა გარკვეული თვალსაზრისით გადაუხვიეს ქართული პოეზიის განვითარების მთავარ გზას.

ამ მოსაზრებას თითქმის არაფერი აქვს საერთო ისტორიულ სიმართლესთან. თუ შესაძლებელია რაიმე გადახვევაზე ლაპარაკი, 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 ლალატი.

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 მიუღწეველ ნიმუშად რჩება ჩვენი მწერლობისათვის.

ეს იყო მთავარი შემოქმედებითი ამოცანა, რომელმაც განაპირობა ილიას მხატვრული პრინციპების, მისი პოეტური ხელოვნების ძირითადი თავისებურებანი.

შეცდომა იქნებოდა გაგვეზიარებინა ის ტრივიალური შეხედულება, თითქოს ილია პირველ რიგში იყო საზოგადო მოღვაწე და თითქოს მან სიტყვაკაზმული მწერლობა მხოლოდ და მხოლოდ „გამოიყენა“, როგორც სოციალური და პატრიოტული ბრძოლის ერთ-ერთი საშუალება.

ილია ჭავჭავაძე იყო პოეტი დაბადებით. პოეზია წარმოადგენდა მისი პიროვნების, მისი ადამიანური ბუნების თანდაყოლილ, განუყოფელ თვისებას.

ილიას ადრინდელი ლექსები ნათლად მოწმობენ, რომ იგი უკვე სიყმაწვილეში მძაფრად გრძნობდა თავის მონოდებას და სინამდვილეს განიცდიდა როგორც ნამდვილი პოეტი.

ილია ჭავჭავაძემ მთელი ისტორიული ხანა შექმნა ჩვენს მწერლობაში. ამ მხრივ, მისი შემოქმედების ევოლუცია, რომელიც თითქმის ნახევარ საუკუნეს მოიცავს, ეპოქალური ხასიათის ნიშნებს ატარებს.

პოეტური ეზროვნების განვითარების თვალსაზრისით, ილიას შემოქმედება ახალ საფეხურს მოასწავებს ქართული მწერლობის ისტორიაში.

ეს არის პოეზიაში რეალისტური სტილის ჩამოყალიბებისა და დამკვიდრების საფეხური, რომელიც, ამავე დროს, აღბეჭდილია თვით პოეტისათვის დამახასიათებელი მთელი რიგი ინდივიდუალური განუმეორებელი თავისებურებებითაც.

აქ ჩვენ საქმე გვაქვს აშკარად თვითმყოფი ნიჭის, ორიგინალური პოეტური აზროვნების, რთული და, ამავე დროს, მთლიანი ესთეტიკური მსოფლგაგებისა და თავისებურად სრულყოფილი მხატვრული ოსტატობის გამოვლინებასთან.

ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებითი აზრის სიღრმე და მრავალმხრივობა განსაკუთრებით თვალნათლივ გამოჩნდა პოეტურ ეპოსში. მისი ხუთი პოემიდან თითოეული ღრმად თავისებური ნაწარმოებია, როგორც თემისა და შინაარსის, ისე ჟანრისა და სტილის თვალსაზრისითაც.

„აჩრდილი“ პუბლიცისტური შინაარსის ნაწარმოებია, რომელსაც მხოლოდ პირობითად შეიძლება ეწოდოს პოემა. „ქართველის დედა (სცენა მომავალი ცხოვრებიდან)“ დრამატულ სურათს წარმოადგენს, „რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდან“ – რეალისტური მოთხრობის სტილით დაწერილ პოეტურ ნაწარმოებს, „მეფე დიმიტრი თავდადებული“ – ხალხური თქმულების 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 მწვავე 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, მონუმენტური მასშტაბით გააზრებული.

„აჩრდილი“ განსაკუთრებით დამახასიათებელია ილიას შემოქმედებისათვის, არა მხოლოდ იმის გამო, რომ მასში პოეტურად გამჟღავნებულია მწერლის სოციალური შეხედულებები, არამედ ამ პოემის თავისებური ფორმის თვალსაზრისითაც. ილიასდროინდელ ქართულ პოეზიაში „აჩრდილი“ არსებითად ნოვატორულ ნაწარმოებს წარმოადგენდა.

არსებობს „აჩრდილის“ ორი ვარიანტი: პირველი – 1859 წლის 26 იანვრით დათარიღებული და მეორე, ბოლო რედაქცია – 1872 წლისა.

პირველი ვარიანტი პოემის პირველ მონახაზს, თავისებურ „შავს“ წარმოადგენს. საბოლოო რედაქციაში ილიას, გარდა რამდენიმე ნაწილისა, პოემა ფაქტობრივად 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 განმედილია სოციალური შემრიგებლობის გარკვეული მოტივისაგან, რაც პირველი ვარიანტის XIX თავში ჟღერდა 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.

ეპიგრაფი ხაზგასმით მიგვითითებს საბოლოო რედაქციის სხვაობაზე პირველ ვარიანტთან. თუ ადრე ილიას თავისი პოემისათვის ნამძღვარებული ჰქონდა სიტყვები ფსალმუნიდან:

აღსდექ, უფალო ღმერთო ჩემო, და აღმართე ხელი შენი,
და ნუ დაივიწყებ გლახაკთა შენთა სრულიად...

საბოლოო რედაქციის ეპიგრაფია რუსთაველის ცნობილი სტრიქონები:

რა ვარდმან თვისი ყვავილი გაახმოს, დაამჭუნაროსა,
იგი წავა და სხვა მოვა ტურფასა საბაღნაროსა.

როგორც ვხედავთ, აქ ორ, სრულიად სხვადასხვა კონცეფციის გამომხატველ ეპიგრაფთან გვაქვს საქმე: პირველში „გლახაკთა“ მომავალი მთლიანად ღვთიურ მონყალეებაზე არის დამოკიდებული, მეორეში, ცხადია, ამგვარ გადამწყვეტ ფაქტორად ობიექტური ისტორიული კანონზომიერება იგულისხმება.

საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ილიასათვის განსაკუთრებით სარწმუნო და ნმინდათანმინდა ძეგლებს, ცხოვრებისეული სიბრძნის თვალსაზრისით, ორი წყარო წარმოადგენს. ერთი მხრივ, ქრისტიანული ლიტერატურის ძეგლები (სახარება, ფსალმუნი და სხვ.), რომელთაც იგი თავისებურ ქმედით, აქტუალურ ინტერპრეტაციას აძლევს და, მეორე მხრივ, „ვეფხისტყაოსანი“, რომელიც მას აგრეთვე თავისებურად აქვს შეთვისებული. ამის ნათელ მაგალითს „გლახის ნაამბობში“ ვხედავთ. აქ საქმე გვაქვს ამ ორი ნაკადის, ორი კონცეფციის დაახლოებისა და შერწყმის ცდასთან.

ილია ცდილობს, ერთი მხრივ, ქრისტიანული მწერლობის სასულიერო შინაარსს საერო, დროის აქტუალურ, სოციალურ პრობლემათა შესაფერისი ახსნა მისცეს, ხოლო მეორე 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 ჭირსა არ დამრიდად,
გული მისცეს გულისათვის,
სიყვარული – გზად და ხიდად.

მოყვასისადმი თავდადებული სიყვარულის გარდა, ამ სიყვარულისათვის შურისგებასაც, მტრის მიმართ უშელავათო, სასტიკ მოქმედებასაც გულისხმობს. ყოველ შემთხვევაში, ასე აღიქვამს და ასე მოქმედებს მათი შთაგონებით გაბრო, რომელიც თავისი საყვარელი ადამიანების ჯალათის სისხლს ღვრის.

„ვეფხისტყაოსნის“ სიბრძნე ილიასათვის „საღვთო წერილის“ საერო ტრანსკრიფციას წარმოადგენს.

პოეტურ ნაწარმოებში დიდი მნიშვნელობა აქვს ავტორის მიერ შერჩეულ „კამერტონს“. ისევე, როგორც სიმფონიაში პირველი აკორდი ტონს აძლევს ნაწარმოების მთელ მუსიკალურ ჟღერადობას, პოემაშიც დასაწყისი ხშირად განსაზღვრავს მისთვის დამახასიათებელ პოეტურ კილოს.

ილიას „აჩრდილის“ ინტონაცია საზეიმო, დღესასწაულებრივი, შინაგანად აღელვებული და ამალღებულია. ამ თავისებურ განწყობილებას მოახლოებული მომავლის, დიდი სოციალური გარდატეხების წინათგრძნობა განაპირობებს.

„აჩრდილის“ პირველი ვარიანტი მოკლებულია ამგვარი პათოსით გამსჭვალულ დასაწყისს.

აქ საქმე გვაქვს სტატიკური სურათის აღწერასთან და სტილიც შესაბამისად დუნე და მშვიდია:

მზე დაჰყურებდა კავკაზს მღვიმარე,
განაბრწყინებდა მას თეთრ-თმოსანსა... და სხვ.

საბოლოო ვარიანტში ავტორი პოემას იწყებს დინამიკური 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.^{64*}

პირველ სტრიქონში გაკეთებული ინვერსია, რომელიც „აღმობრწყინდას“ წინადადების დასაწყისში აქცევს, ანეულ, პათეტიკურ ჟღერადობას სძენს პოემის პირველ აკორდს, რაც კიდევ უფრო ძლიერდება სტრიქონის ბოლოს, გამლით, „გუგუნით“ წარმოთქმულ „დიდებულადა“-ს მიერ.

ეს საზეიმო სტილი გაძლიერებულია მეორე სტროფში მყინვარის ეპითეტებით. აქ მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ამ ეპითეტების შინაარსი („ზვიადი“, „მძვინვარე“ და

⁶⁴ აღსანიშნავია ნიშანდობლივი დამთხვევა „აჩრდილის“ ამ სტრიქონებისა იოანე მტბევარის II დასდებულნის იმ ადგილთან, სადაც ქვეყნის ღვთიური სიმართლით განათლების სიმბოლური სურათია აღწერილი: „აღმობრწყინდა მზე სიმართლისა და განანათლა კიდენი ქუეყანისანი“

„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 ჟღერადობის თვალსაზრისით გარკვეულ ელფერს აძლევს მთელ პოემას. თავიდანვე მკაფიოდ ვლინდება ილიას მონუმენტური, უაღრესად ენერგიული სტილი.

მესამე სტროფში ეს ბგერადი დახასიათება მყინვარისა გაძლიერებულია შესაბამისი სკულპტურული სახით, რომელიც პოეტური სურათოვნების თვალსაზრისით ისევე მონუმენტურია, როგორც წინა სტროფები, რომლებშიც მუსიკა სჭარბობს.

ეს არის ილიას მიერ შექმნილი უკვდავი სახე:

ქვესკნელთ ძალთაგან იგი მთა მედგრად
ცის გასარღვევად აღმოზიდულა,
მაგრამ მის სრბოლა ცაში უეცრად
თითქო განგებით შეყენებულა.

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 სიმბოლურად გამოხატავს ქართველი ხალხის პოტენციურ ენერჯიას.

პოემის II კარის უაღრესად დამახასიათებელია ილიასათვის შემდეგი თვალსაზრისით: პირველ ორ სტროფში მოცემულია სინამდვილის უშუალო, ლირიკული, წმინდა გრძნობადი აღქმა, რომელიც შესაბამის „იდილიურ“ განწყობილებას იწვევს, ხოლო მესამე სტროფიდან ძალაში შედის პოემის ლირიკული გმირის ინტელექტი – „უნდო გონება“, რომელსაც საგნების ზედაპირიდან პოეტის თვალი და გულისყური მათი სიღრმისკენ გადააქვს.

ნუ გჯერსო – მითხრა – ეს მყუდროება,
სტყუისო ზეცაც და ქვეყანაცა!..
ღრმად ჩააკვირდი მის დუმილს და სცნობ,
თვით მაგ დუმილში რა წყევლაც არი...

III კარში პოეტის განწყობილება ახალი მიმართულებით ვითარდება:

ბოლოს კი დილის სიტკბოებამა
მეც გამიფანტა ეჭვთა ღრუბელი
და ყოვლად მხსნელმა სასოებამა
მომცა ნუგეში მაცხოვნებელი.

აქ თითქოს კვლავ სინამდვილის უშუალო, ემოციური ზემოქმედება იმარჯვებს და გონების „უნდობლობას“ სძლევს. მაგრამ სინამდვილეში პოეტის აღტაცება აქ უკვე

განსხვავდება II კარი 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 პოეტური მსჯელობის ფორმაში ჰპოვებს თავის გამოსატყულებას.

ვსთქვი თუ: სადაც ცა ეგრე მჭვირვალეს,
ლამე ესეთის დილით ენთება,
სადც მზის ნათელი ეგრე ბრწყინვალეს,
იქ ძალუძს კაცსაც ბედნიერება.

სინამდვილის უშუალო აღქმით გამონვეული 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 ბედნიერებისა“. ამრიგად, ილიასთვის დამახასიათებელი სინამდვილის აღქმისა და გამოსატყვის თავისებური რაციონალისტური ელფერი აქ კი არ გამოირიცხავს გრძნობადს, ემოციურს, არამედ თავის თავში ითვისებს და თავისებურ აზრს, გამართლებას აძლევს მას.

განწყობილება, რომელიც ავტორის სულს მოიცავს (ამ თავისებური შინაგანი მოძრაობის შემდეგ), უკვე ახალი ელფერით ხასიათდება და ავტორი ზუსტად გადმოგვცემს მის სპეციფიკურ იერს:

აღმევსო ნელი სიხარულითა
ეჭვთაგან 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:

მენვივნენ იგი უცხო ხილვანი,
სავსენი ლხენის ნეტარებითა,
რომელთაც წარაქვთ 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 სიმბოლოს დაკისრებული აქვს სავსებით რეალური, ისტორიული ფუნქცია. იდუმალებით მოცულია მხოლოდ მხატვრული ფორმა ამ სახისა, ხოლო მისი შინაარსი სრულიად გარკვეულ ამქვეყნიურ იდეას გამოსატყავს.

საერთოდ, ილიასთვის „იდუმალი“, „უცხო“, „ამაღლებული“, განუყრელად არის დაკავშირებული ამქვეყნიურთან, მიწიერთან.

IV კარში დახატულია თვით მოხუცის სახე საქართველოს ბუნების ფონზე.

საინტერესოა ამ სახის გააზრების ისტორია. ილიას წინაშე აქ გარკვეული წინააღმდეგობა იდგა. ერთი მხრივ, იგი როგორც რეალისტი პოეტი, ცდილობდა მაქსიმალურად ცოცხალი და მკაფიო ფორმა მიეცა ამ გონების თვალთ განჭვრეტილი

სახისათვის, მეორე მხრივ, საჭირო იყო მისთვის განყენებული, იდეალური ელფერის შენარჩუნებაც.

აღსანიშნავია, რომ პოემის პირველ ვარიანტში ეს წინააღმდეგობა ჯერ კიდევ არ არის დაძლეული. აქ მოხუცის პორტრეტი მოცემულია სრულიად რეალისტურად, კონკრეტული შტრიხებით:

თეთრ სამოსელი ესხა მას ტანსა...
თავ-ღია იდგა. მის დიდი შუბლი,
საუკუნებით მთლად გადახნული,
ჰფარავდა ნიშნებს ღრმისა ჭკვისასა...
და თეთრი თმანი, მის ძლიერ მხრებზედ
სქლად ჩამოყრილნი... და სხვ.

ამრიგად, აქ მოხუცის სახე ცოცხალი ადამიანის თვისებებით წარმოგვიდგება და კარგავს თავის სიმბოლურ მნიშვნელობას, თავისებურ შარავანდედს, რომელიც მას საბოლოო რედაქციაში ახლავს.

უკანასკნელ ვარიანტში მოხუცის სახე სრულიად განწმენდილია ამგვარი ელემენტებისგან. აქ მინიშნებულია მხოლოდ მისი საერთო იერი, გამომეტყველება. მართალია, აქ ჭარბად არის შეტანილი ეპითეტები, მაგრამ ისინი თითქმის ტავტოლოგიურ ხასიათს ატარებენ და მხოლოდ შინაგანი არსის გამოხატვას ემსახურებიან:

და მომევიწინა მე კაცი დიდი,
მყინვარზე მდგარი მოხუცებული;
ვითა ქვეყანა – ისც იყო მშვიდი,
უძრავი, უხმო, დაფიქრებული...

ამრიგად, მოხუცის სახე თითქმის აღარ გამოირჩევა ბუნების ფონზე და თითქოს ამ ბუნების („ქვეყნის“) არსად, მის შინაგან აზრად წარმოგვიდგება.

თუ პირველ ვარიანტში მოხუცის პორტრეტს მთელი კარი აქვს დათმობილი, საბოლოო ვარიანტში იგი მხოლოდ ექვს სტრიქონში არის მოცემული, ხოლო მომდევნო სტროფები საქართველოს ბუნების აღწერისადმია მიძღვნილი, იმ ბუნებისა, რომელიც ამ სახის რეალურ არსებობას, მის ნივთიერ, „ემპირიულ“ გამოვლინებას წარმოადგენს.

IV კარში აღსანიშნავია თერგის ილიასეული აღწერა, რომელიც პირდაპირ ეხმაურება გრ.ორბელიანის „საღამო გამოსაღმებისას“. თერგის სახე „აჩრდილში“ წარმოადგენს გრ.ორბელიანის ცნობილი მეტაფორის თავისებურ განვრცობას, განვითარებას („თერგი რბის, თერგი ღრიალებს, კლდენი ბანს ეუბნებიან“). ეს პოეტური სახე ილიას მიერ მხატვრულად კიდევ უფრო დაკონკრეტებულია:

თერგი მრისხანე, თერგი მბდღვინვარე
ქაფისა ზვირთთა მიაქანებდა,
ვით შმაგი ლომი დაჭრილი, ცხარე,
ჰრბოდა, ჰბლაოდა, მიღრიალებდა.

დაახლოებით ასევეა გააზრებული ეს სახე პირველ ვარიანტშიც. უნდა ვიფიქროთ, რომ თერგის პოეტური აღწერა თავისი წამომობით 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 არავცს მიმართავს. შესაბამისად იცვლება პოეტის ინტონაცია. IV კარში აღწერა ძირითადად ეპიკური ხასიათისაა და სტილიც

თუმცა მძაფრი და ექსპრესიულია, მაინც ეპიკის ჩარჩოებში თავსდება, V კარში ავტორი პირდაპირ მიმართავს არაგვს. აქ გამოყენებულია ლირიკული მიმართვის ხერხი. აღსანიშნავია, 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 ჩვენი...

ეს ბოლო ორი სტრიქონი ნიშანდობლივია იმითაც, რომ ოთხსტრიქონიანი სტროფები ჯვარედინი რითმებით აქ მოულოდნელად იცვლება წყვილრითმიანი ორი სტრიქონით. რიტმის მოულოდნელი შეცვლა, „მონყვეტა“, თითქოს პაუზას, ამოსუნთქვას ნიშნავს და ამის შემდეგ იწყება V კარი, რომელიც წინა, არსებითად ეპიკური კარისაგან განსხვავებით, მთლიანად ლირიკულ-რიტორიკულ მიმართვებზე არის აგებული.

არაგვი, ისევე როგორც თერგი, მშვენიერია, მომხიბლავია, მაგრამ არა მხოლოდ თავისი გარეგანი თვისებებით, არამედ იმ განუყოფელი ასოციაციითაც, რომელიც მასთან არის დაკავშირებული ქართველი ადამიანის შეგნებაში. სწორედ ამის გამო მას ეკუთვნის ერთადერთი, მაგრამ ყველაზე სანუკვარი ეპითეტი – „ჩვენი“...

VII კარს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს პოემაში. ავტორის ტექსტი აქ იცვლება მოხუცის ტექსტით. პოეტური ფორმის თვალსაზრისით, ეს ცვლილება ყველაზე ხელშესახებად გამოიხატება იმით, რომ ათმარცვლიანი ლექსი, რომლითაც წინა ექვსი კარი არის დაწერილი, ბუნებრივად იცვლება თოთხმეტმარცვლიანი ჯვარედინი რითმით. ეს წყობა უფრო ტევადია, უფრო შესაფერისი მოხუცის დინჯი, ავტორის ტექსტზე არანაკლებ პათეტიკური, მაგრამ კიდევ უფრო დიდებული, „მნიშვნელოვანი“ სტილისა.

ეს „მნიშვნელოვანება“ განსაკუთრებით იგრძნობა საბოლოო ვარიანტში. პირველ ვარიანტში მოხუცის ტექსტი უფრო ინტიმურია, მაგრამ ნაკლებშთამბეჭდავი:

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, საქართველოვ, მე ვარ შენთანა!
მე ვარო შენი თანამდევი, უკვდავი სული...

მოხუცის ლექსიკას თავისი ელფერი აქვს. იგი საგრძნობლად არქაიზებულია:

მეც წარტყვევნილვარ დღეთა შენთა ნატვრითა.
...წარვლილთა 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 ჟღერს, როგორც დროთა სიღრმიდან მომდინარე ლაღადისი.

VII კარში გვხვდება ბრწყინვალე პოეტური სახე, რომელიც მოხუცის გულისტკივილს გამოხატავს და ქართველთა ცნობიერებაში ეროვნული გრძნობის გაღვივებას ემსახურება:

...და დაუგდინხარ ვით ტაძარი გაუქმებული.

ქრისტიანული მწერლობის მეტაფორული ლექსიკონიდან ნასესხები ეს პოეტური სახე (მდრ. 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 სტკივა გული,
დაჰვინყებია, რომ ქვეყნად ცასა
ღვთად მოუცია მარტო მამული.

მოხუცის უკანასკნელი სიტყვები, ცხადია, ილიას ახალ პატრიოტულ რწმენას გამოხატავს და ისინი მხოლოდ ფორმით ეხმაურება 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 გულითადობასაც სძენს მოხუცის ტექსტს:

წმინდაა იგი, ვისაც ეღირსა
მამულისათვის თავის დადება!..
ნეტა იმ ვაჟკაცს, ნეტა იმ გმირსა,
ის თავის ხალხი აღარ მოჰკვდება.

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 სძლევეს კიდევ ფხიზელი გონების მკაცრ მოქმედებას.

მაგრამ IX კარში მოხუცი კვლავ უბრუნდება სინამდვილეს:

მაგრამ, ქართველნო, სად არის გმირი,
რომელსაც ვეძებ, რომლისთვის ვსტირი?
იგი აღარ გყავთ... მის მოედანი
ჯაგით აღვსილა, ვერანად ქმნილი.

აქედან იწყება ბრალდება, რომელიც თანამედროვე საქართველოს მკვიდრთადმი არის მიმართული და რომელიც თავისი სტილითა და ინტონაციით ბიბლიურ პატრიარქთა მრისხანე ლაღადებას მოგვაგონებს:

...გმირის დამბადი დიდი საგანი
თქვენში სპობილა და წაწყმედილა.
გადასდგომიხართ თქვენ ქართველობას,
დაგინგრევიათ დიდი მამული –
რალა დაჰბადავს თქვენში დიდ გრძნობას?
რითი აღტკინდეს ქართველის გული...

ამგვარი ინტონაციური კონტრასტებით „აჩრდილში“ მიღწეულია ერთი და იმავე თემის – ლაიტმოტივის მრავალმხრივი გახსნა და განვითარება.

„აჩრდილის“ სტილისთვის დამახასიათებელია მკაფიო (თანამედროვეთათვის ადვილად გასაგები) მინიმუმის ხერხი. მძაფრი პოლიტიკური მინიმუმებით მთავრდება პოემის IX კარიც:

თქვენგან გამობილი – უცხო კალთის ქვეშ,
ვითა ობოლი შეფარებულა.

X კარში ილია მიმართავს ახალ მინიმუმას:

აგერ ორ-სამ კაცს რაღაც უგრძენიათ,
ქვეყნისა სახსრად ერთად მოდიან,
ერთი საქმისთვის გაუღვიძნიათ
და ერთმანეთს კი არ ენდობიან.
ერთმანეთისა მათ სიკეთე ჰშურთ,
თუმც ერთისათვის თითქოს იღვნიან,
თვით ამხობენ მას, რის აღდგენაც ჰსურთ,
თვით ჰშველიან მას, რასაც ებრძვიან.

პირველ ვარიანტში უკანასკნელი მინიმუმება კიდევ უფრო ვრცელ ხასიათს ატარებდა და იგი XV და XVI კარში იყო გაშლილი.

მინიმუმების 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 მოუმზადებლად, 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 ჰხდის...

როგორც ცნობილია, „აჩრდილის“ პირველი ვარიანტი იწერებოდა 1858-59 წლებში, როდესაც ბატონყმობის წინააღმდეგ ხმის ამაღლება აქტუალურ ამოცანას წარმოადგენდა. საბოლოო ვარიანტში, რომელიც ილიამ 1872 წელს გამოაქვეყნა, ეს კრიტიკა თითქოს ნაგვიანევი იყო.

მაგრამ ობიექტურად ილიას მიერ შექმნილი პოეტური სახე უფრო ზოგად „ზეისტორიულ“ ხასიათს ატარებს, ვიდრე მისი კონკრეტული ისტორიულ-სოციალური შინაარსი და, ამრიგად, მთლიანად ინარჩუნებს თავის საზოგადოებრივ აქტუალობას. უფლისა და მონის სახეები აქ, საერთოდ სოციალური ექსპლუატაციის, უსამართლობის სიმბოლოებად 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, ამპარტავნობა,
 ფუჭი, ამაო დაავინყდება,
 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 სასონარკვეთის ნოტებიც ჟღერს, ხოლო მოხუცის ტექსტი მისდამი მტკივნეული თანაგრძნობით არის გამსჭვალული („შენში კაცისას გრძნობას არ ხედვენ, დედას ძუძუდგან შვილსა აჰგლეჯენ“... და სხვ.), მაგრამ აქ ბევრად უფრო ძლიერად ისმის განრისხების, სიძულვილის, უსამართლობასთან შეურიგებლობის მოტივი. მოხუცის სიტყვები გასხვივოსნებულია მომავლის რწმენით და ეს რწმენა მედგარ, მომწოდებელ ინტონაციაში მჟღავნდება.

ასე იწყება ილიას „აჩრდილის“ სოციალურად ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილი:

შრომისა ახსნა – ეგ არის ტვირთი
 ძღვევამოსილის ამ საუკუნის,
 კაცთა ღელვისა დიად ზვირთი
 მაგ ახსნისათვის მედგრად იბრძვის.
 ველარ განუძღებს ქვეყანა ძველი
 განახლებისა გრიგალის ქროლას,
 ველარ განუძღებს ქვეყნის მძარცველი
 ჭემმარიტებით აღძრულსა ბრძოლას,
 და დაიმსხვრევა იგი ბორკილი
 შემფერხებელი კაცთა ცხოვრების,
 და ახალს ნერგ ზედ ახლად შობილი
 ესე ქვეყანა კვლავ აყვავდების.

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 გადმონაშთების მოსპობას, არამედ თავისი დროის უფრო აქტუალურ ამოცანებსაც.

პოეტური განზოგადების ძალით „აჩრდილის“ ეს სტრიქონები სავსებით ინარჩუნებენ აქტუალურ ჟღერადობას და ასეთი ფორმა სავსებით შეესატყვისება პოემის რევოლუციურ იდეას. ობიექტურად ილია აქ ექსპლუატაციაზე დაფუძნებული მთელი ძველი სამყაროს რევოლუციური მსხვრევისკენ და გარდაქმნისკენ მოგვიწოდებს.

მართალია, საბოლოო რედაქციაშიც ვხვდებით პირველი ვარიანტის რუდიმენტებს, რომლებიც სოციალური შემწყნარებლობის იდეას გამოხატავენ („და ერთად სძოვდეს ცხვარი და მგელი“... და სხვ.), მაგრამ ნაწარმოების საერთო სახეობრივ ქსოვილში ეს ელემენტები ბაცდებიან, ამკარად 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 ცხოვრების შედარებით კონკრეტული სურათი, სახელდობრ, საქართველოს დედაქალაქის, თბილისის, სინამდვილე.

მაგრამ ეს კონკრეტულობა შეფარდებითია. საქმე ისაა, რომ ავტორი რამდენიმე სტროფში ათავსებს მთელი თბილისის ცხოვრებას, მისი სოციალური ყოფისა და ზნეობის ძირითად ტიპიურ ნიშნებს. ამის გამო, დახასიათებაც ზოგადია. იგი მოიცავს დედაქალაქის სხვადასხვა საზოგადოებრივი ფენებისათვის (თუ ადამიანთა ჯგუფებისათვის) საერთო და არა სპეციფიკურ თავისებურებებს.

ამ კარში ილია მიმართავს მისი მხატვრული სტილისთვის ერთ მეტად დამახასიათებელ ხერხს.

იგი ხატავს ჯერ სინამდვილის ზედაპირულ, უშუალოდ დანახულ, მოჩვენებით სურათს, ხოლო შემდეგ მას კონტრასტის სახით უპირისპირებს ამავე სინამდვილის გონებით განჭვრეტილ არსს.

ერთგზით შეჰხედავ და იქ ცხოვრება
მართალ ცხოვრებად მოგეჩვენება.
ჰლხინობენ კიდეც, კიდეც ჰხარობენ,
ჰფიქრობენ, გრძნობენ და ჰმოქმედებენ...
...მაგრამ მათ ცრემლსა, ღიმილს, თუ გრძნობას,
ჭმუნვას, სიხარულს თუ მოქმედებას,
ფრჩხილის ოდენიც არა აქვს აზრი...
...ფუჭია 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 – სავანე გმირთა,
დიდი აკლდამა დიდი ცხოვრების,
სად პირველ ქართველის მორჭმულთა შვილთა
ღრმად ჩარგეს ძირი თავისუფლების...
სად ის ხე ნაძვის მის სურნელისა
ჰყვოდა ქართველის ნყლულთა კურნებად,
და მის ქვეშ წყარო უკვდავებისა
სცემდა იაზმას ერის ცხოვნებად.

ამაღლებულ რომანტიკულ სტილს, რომელიც აქ განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ ლექსიკაში („სავანე გმირთა“, „დიდი აკლდამა დიდი ცხოვრების“, „იაზმა“, „წყარო უკვდავებისა“...) და სახეების სიმბოლურ გააზრებაში მჟღავნდება, მოულოდნელად ცვლის თანამედროვე სინამდვილის სრულიად შეუღამაზებელი რეალისტური სურათი:

და იგი დედა-ქალაქი ვრცელი
ან სამიკიტნო დაბად გამხდარა.

სიმბოლური, გადატანითი მნიშვნელობა აქვს XVII კარის ბოლო, დამასრულებელ სტროფსაც, რომელშიც გაერთიანებულია ორი კონტრასტული მოტივი, ორი სინამდვილე და, შესაბამისად, ორი სტილი:

ნგრეულან მისნი დიდნი პალატნი,
დიდი ცხოვრება მის დაცემულა,
დღეს იმ ცხოვრების წმინდა ალაგნი
პირუტყვთ ქელვითა შეგინებულა.

საგულისხმოა, რომ პოემის პირველ ვარიანტში იყო ვრცელი ისტორიული ნაწილი. იგი მოიცავდა XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII და ნაწილობრივ XXIX და XXX კარებს.

აქ მოხუცი იგონებდა იაზონის ხომალდს „არლოს“, ძველ დიოსკურიას, „ეას“, ბიჭვინთას, მეფე 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 იქცა:

მოვიკლათ წარსულ დროებზე დარდი,
ჩვენ უნდა ვსდიოთ ახლა სხვა ვარსკვლავს.
ჩვენ უნდა ჩვენი ვშვათ მყოობადი,
ჩვენ უნდა მივცეთ მომავალი ხალხს.

ისტორიული ნაწილიდან საბოლოო რედაქციაში 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 შინაარსისთვის და, ამგვარად, თვით ფორმასაც, გამოხატვის სტილსაც ახალი ხასიათი აქვს შექმნილი.

ილიას მიერ „აჩრდილის“ გადამუშავებას საინტერესო ისტორია აქვს. 1872 წლის ივლისში პოეტი ერთ კერძო წერილში შენიშნავს:

„მე არაფერსა ვწერ. ამ აჩრდილმა ტყავი გამაძრო ისტორიულს ნაწილზედ... შევდეგ და ერთი ნაბიჯი წინ ვერ წავდგი. რა ვქნა. ვამბობ ამ აჩრდილს თავი დავანებო

მეთქი: ეგ ოხერი ჩვენი ისტორია... მარტო ომების და მეფეების ისტორიაა, ერი არსად ჩანს. მე კი ასეთი აგებულების ადამიანი ვარ, რომ მეფეებისა და ომების სახე არ მიზიდავს ხოლმე. საქმე ხალხია, და ხალხი კი ჩვენს ისტორიაში არა ჩანს. ვნუხვარ 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, როგორ შთაბერა მან „ქართლის ცხოვრების“ ლეგენდარულ სახეებს, ეროვნული გადარჩენის იდეალებს, პატრიოტულ მიზანსწრაფვას და მის გამომხატველ ქართულ პოეტურ სიტყვას ახალი, დროისათვის შესაფერისი დემოკრატიული სული და უკეთესი მომავლისათვის რევოლუციური ბრძოლის იარაღად აქცია.

პოეტური აზროვნების ევოლუციის თვალსაზრისით, ამ პროცესში მთავარი იყო ლიტერატურული ტრადიციების შემოქმედებითი გადააზრება, არსებითი ტრანსფორმირება ძველი ფორმებისა (ახალი შინაარსის შესაბამისად) და ქართულ პოეზიაში ახალი, რეალისტური სტილის დამკვიდრება.

„ქართვის დედა“ თავისი შინაარსით უთუოდ ეხმაურება „აჩრდილს“. ამ სიახლოვის მთავარი მიზეზია ის გარემოება, რომ ეს დრამატული პოემაც, ისევე როგორც „აჩრდილი“, თავისი დედააზრით მომავლისკენ არის მიმართული. მაგრამ „ქართვის 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 ოსმალეთთან ომის წინ“ (1871 წელს გამოცემულ ტექსტში) და „ეპიზოდი დავით აღმაშენებლის დროთაგან, როცა არაბთაგან ანთავისუფლებდა საქართველოს“ (1879 წელს გამოქვეყნებულ ტექსტში).

სინამდვილეში „ქართვის დედა“, როგორც ილიას ავტოგრაფები მოწმობენ, თავიდანვე მოფიქრებული იყო, როგორც მომავლის ამსახველი ნაწარმოები და მისი ნამდვილი ქვესათაურია „სცენა მომავალ ცხოვრებიდან“.

ამ თვალსაზრისით, „ქართვის დედა“ შეიძლება ჩაითვალოს პირველი „ფანტასტიკური“ ჟანრის ნაწარმოებად ქართულ მწერლობაში, თუმცა მასში არაფერი ზეპუნებრივი არ ხდება. პოემის პირველ ვარიანტში ვკითხულობთ:

აი, იმ დროთგან ერთი სცენა ამოღებული,
სადაც გონება ჩვენი ხშირად ერთადა ჰფრენდა,
სადაც ჭაბუკი ფანტაზია გალაღებული
უკეთესთ ყვავილთ ქართვის გულში ღხენითა ჰკრეფდა.

ეს ადგილი საბოლოო რედაქციაში გადამუშავებულია და, ბუნებრივია, რომ ილიას ამოღებული აქვს სიტყვა „ფანტაზია“, როგორც პოემის საერთო ლექსიკისათვის შეუფერებელი (საერთოდ, აღსანიშნავია, რომ ილია თავის პოეტურ ნაწარმოებებში იშვიათად მიმართავს სასაუბრო მეტყველებაში მისი დროისათვის უკვე მიღებულ ბარბარიზმებს).

„ქართვის დედის“ სტილი გაცილებით უფრო ამალღებულია, ვიდრე „აჩრდილისა“. მისი პერსონაჟები (დედა და შვილი) ლაპარაკობენ არა ჩვეულებრივი ენით, არამედ რიტორიკული ტირადებით. მათი მეტყველება კლასიციკური დრამატურგიის პერსონაჟთა მონოლოგებს მოგვაგონებს. ეს მით უფრო თვალში საცემია, რომ აქ, „აჩრდილისგან“ განსხვავებით, მეტყველებს არა სული, არამედ

ცოცხალი ადამიანები. მიუხედავად ამისა, ამგვარი სტილი 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 მჟღავნდება ავტორის შეგნებული მიდრეკილება, როგორც ხასიათებისა და მდგომარეობების, ისე, შესაბამისად, მხატვრული გამომსახველობითი საშუალებების ჰეროიზაციისადმი. პოეტური აზროვნების განვითარების თვალსაზრისით, „ქართველის 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):

თავისუფლებავ, შენ ხარ კაცთა ნავთსაყუდარი,
შენ ხარ ჩაგრულის, წვალებულის წმინდა საფარი,
შენ ხარ მშვიდობა და სიმართლე ამა ქვეყნისა,
შენ ხარ აღმზრდელი ღვთაებამდე კაცთ ბუნებისა.
მტარვალთა თქმითა ოდითვე 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 სასულიერო ლიტერატურის სახეებს თავისი იდეალების მხატვრული დამკვიდრებისათვის. „ქართველის დედის“ გმირები ხშირად მიმართავენ თავისივე მოქმედების რიტორიკულ ავტოკომენტარებს:

ეჭა, მამულო, შენის ტრფობის ძალსა ღვთიურსა,
რა დაუდგება, კლდის სიმაგრეს აძლევ უძღურსა...
ოდეს შენდამი სიყვარული დაიძვრის გულში,
დედაც კი შვილის სიყვარულს კლავს შენს სიყვარულში.
მშვიდობით დედი, მეძნელება შენი დათმობა,
მაგრამ უფრორე ძნელი არის მამულის გამობა... და სხვ.

მთელ პოემაში არის მხოლოდ ორი სტრიქონი, რომელიც ბუნებრივი უშუალოებით უღერს:

ვაიმე, შვილო, რამდენს დედა აუტირდება,
რომ ველარ ნახავს თავის შვილსა უკანვე მოსულს...

კლასიციტური ტრაგედიის პერსონაჟთა მსგავსად, ამ ნაწარმოების გმირებიც კი არ მოქმედებენ, კი არ განიცდიან სცენაზე, არამედ თავისი მოქმედებისა და განცდების შესახებ ვრცლად და მაღალფარდოვნად გვაუწყებენ.

„ქართველის დედაში“ ილიას განსაკუთრებით ხშირად აქვს გამოყენებული ერთი ხერხი, რომელიც საერთოდ დამახასიათებელია მისი პოეტური ხელოვნებისათვის. ეს არის თავისებური რიტორიკული პარადოქსალიზმის ხერხი, რომელიც კონტრასტულ

უკიდურესობათა ურთიერთდაკავშირებაზე, „პარადოქსულ“ ერთიანობაზე არის დაფუძნებული. მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითს ამ პოემიდან:

თუმცა სიცოცხლე სნეულთათვის წვალება არი,
მაგრამ ჰე, ღმერთო, გმადლობ, ამ დღეს რომ შემასწარი...
ეჰა, ამ დღისთვის, გაგიზარდე, მამულო, შვილი,
სიცოცხლე მივეც, რომ შეიძლოს შენთვის სიკვდილი.
თვით ხარ მშვიდობა, უხვად მაღლთა ქვეყნად მომფენი,
მაგრამ სისხლით კი იკვლევს გზასა მძებნელი შენი...
...ვაი, რომ ჩემის სიცოცხლისა მზე მაშინ ჩადის,
როცა ამოდის ჩემის ქვეყნის მზეი დიადი.
...ვაი, რომ ბინდი დღეთა ჩემთა სიკვდილს მიქადის,
როს ჩემის ხალხის დიდებისა სჩანს განთიადი...
...ვინც მამულისთვის არ იმეტებს თავისა შვილსა,
მას თვისი შვილი, ჩემო კარგო, არ ჰყვარებიან...

ეს პოეტური ხერხი (რომლის თითოეული სახეობა ცალკე განხილვას მოითხოვს) ცხადია, თავისი პრინციპით უპრეცედენტო არ არის XIX საუკუნის პოეზიაში.

პარადოქსალიზმი ხშირად გვხვდება ევროპულ და რუსულ კლასიციზტურ მწერლობაში. ასევე უხვად აქვთ გამოყენებული იგი შილერს, ბაირონს, უფრო მეტად კი ფრანგ რომანტიკოსებს, პირველ რიგში, ვიქტორ ჰიუგოს (განსაკუთრებით თავის დრამატურგიაში). გვხვდება ის ქართულ კლასიკურ პოეზიაშიც; მაგრამ ილია ჭავჭავაძე იყო XIX საუკუნის პირველი ქართველი პოეტი, რომელმაც ეს ხერხი თავისი პოეტიკის ერთ-ერთ ძირითად მხატვრულ პრინციპად აქცია.

„დედა და შვილი“ თავისი ფორმით ყველაზე უფრო მკაფიოდ გამოვლენილი „ლიტერატურული“ წარმოშობის, ყველაზე უფრო „რაციონალისტური“ წარმოებია ილიას შემოქმედებაში. ბუნებრივია, 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. ღამის პეიზაჟი აქ, ერთი მხრივ, კლასიკური პოეზიისათვის ჩვეულებრივი „მუდმივი“ კომპონენტებისგან შედგება: მთვარე, ვარსკვლავები, ველი, ტყე, ნიავი... მაგრამ აქ შეტანილია კონკრეტული ლოკალური ელემენტიც, რომელიც რეალისტური სიზუსტით გამოირჩევა:

და მთვარის შუქზე მთებისა ჩრდილი
ალაზნის ველზედ წამოიხარა.

ბუნების სურათი ავტორის მიერ ერთიანად განსულიერებულია და ეს განსულიერება ყველა კონკრეტულ შემთხვევაში ძირითადად ერთი მთავარი მიმართულებით წარმოებს. ბუნება აქ ენას იდგამს („მთებისა ყინვით ნაკვეთი თავი“ მთვარესთან „მუსაიფობს“, ნიავი ფოთლებთან „ლაზღანდარობს“, ალაზანი „ჰჩივის“ და „ბუტბუტებს“). შესავლის განწყობილებას ტონს აძლევს პოემის პირველივე სტრიქონი:

სამშობლოს ცასა ბნელად გაშლილი...

სიტყვა „სამშობლოს“ აქ თავისებურ ელფერს სძენს აღწერილ სურათს, იგი თითქოს გვიახლოვებს მას, ინტიმურ კავშირს აბამს მკითხველსა და ბუნებას შორის.

„მშობლიურის“ განცდა კიდევ უფრო ძლიერდება, როდესაც ამეტყველებული ბუნების ნიაღში შემოდის ცოცხალი ადამიანის ხმა – მეურმის სიმღერა. ამით არის

გამართლებული ლირიკული გადახვევა, რომელიც ღამეული პეიზაჟის აღწერას მოსდევს:

ღულუნი იგი ჩამრჩენია გულს,
მწუხარე არის, ვით გლოვის ზარი...

„კაკო ყაჩაღის“ მხატვრული სტილი მკვეთრად განსხვავდება „აჩრდილისგან“. აქ პოეტი თითქოს დაბლა ჩამოდის იმ სიმაღლეებიდან, 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 გამოვლინებაში 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 ხედვისა და მხატვრული გაცნობიერების ახალი კუთხე. ეს არის ხალხის, ქართველი გლეხკაცობის თვალსაზრისი. შემთხვევითი არ არის, რომ პირველი ცოცხალი ადამიანი, რომელიც პოემაში ჩნდება – მეურმეა. ეს უკანასკნელი მთელი თავისი იერიით ილიასდროინდელი გლეხკაცობის ტიპიურ თვისებებს, მდგომარეობას და სულისკვეთებას განასახიერებს.

თუ კაკო და ზაქრო ერთეულები არიან, რომლებმაც თავისი განსაკუთრებული გზა ამოირჩიეს და დროებით მაინც გაექცნენ ქართველი მშრომელი მასის საერთო მონურ ხვედრს, მეურმე სწორედ ამ საერთო ხვედრის განმასახიერებელი ხასიათია და ზაქროს მასთან შეხვედრა პოემის დასაწყისში თითქოს ორი ბედ-იღბლის, ორი გზის შეხვედრას გულისხმობს.

ეს დაპირისპირება მჟღავნდება, 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 აიღო ხელი.

მეურმე თითქოს შერწყმულია გარემოსთან, მის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს და მისი ნაღვლიანი ურმულიც არაფრით გამოირჩევა ამ გარემოს საერთო ელფერისაგან, არ არღვევს მის მყუდროებას, ღამისთვის დამახასიათებელ ნყნარ, მშვიდობიან რიტმს.

ასეთ „დამრღვევ“, დისონანსურ ელემენტად ბუნების სურათში შემოიჭრება ზაქროს სახე:

მოდის ურემი და უეცრად
ვილაცამ ტყიდან ასკუპა ცხენი,
მივარდა იგი ურემს მედგრად...

ზაქროს ანთებული, ფიცხელი მეტყველება მკვეთრად გამოირჩევა მეურმის ტექსტისგან:

შენ ფიქრი ნუ გაქვს... მეც იმას ვეძებ...
...როგორც ის ცხოვრობს, ისე ვიცხოვრებ,

ამ დღიდან თავზედ ხელალებული!..

ასეთსავე მკაფიო კონტრასტს ქმნის მეურმის სტატიკურ იერთან ზაქროს მოძრაობის ლალი, აწყვეტილი რიტმი:

და, რა სთქვა ესა, მოხდენით ცხენი
მოსხლიტა უცებ ლაზათიანმა,
გაფრინდა ცხენიც ვით შვარდენი,
და მის ფეხის ხმას ხმა მისცა მთამა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „კაკო ყაჩაღის“ სტილისთვის დამახასიათებელია საგანთა კონკრეტული ხედვა და დეტალების რეალისტური წარმოსახვა.

ეს მყლავნდება 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 ფოთოლნიც მოშრიალენი
ხშირად უფრთხოვდნენ მოსვენებასა.
უეცრად შეკრთა, აცქვიტა ყურნი,
თავი აიღო და გაიხედა,
მერე ტრიალით იწყო ფრუტუნნი
და ერთს ალაგსა ზედ დააქქერდა...
...მხედარი მყისვე გადმოხტა მარდად
და წამოჰყარა აღვირი ცხენსა,
ჩამოუჭიმა ყურები მაგრად
და თვალზედ მზრუნველს უსვამდა ხელსა,
მოჰხსნა ნაბადი, ჩაკრულნი უკან,
ხურჯინიც სავსე გადმოილო მან,
მერე გადაჰკრა ხელი გავაზედ
და მყის გაიგდო ცხენი ბალახზედ.

აქ თვალნათლივ ჩანს ავტორის გამახვილებული ყურადღება მასალისადმი. მაგრამ აღნიშნულ დეტალებს, უპირველეს ყოვლისა, შინაარსობრივი გამართლება აქვთ. მათი აქცენტირება გამონვეულია უბრალო გარემოებით: ცხენი ყაჩაღის ცხოვრების ისეთივე განუყოფელი ატრიბუტია, მისი ყოველდღიური ყოფის ისეთსავე დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს, როგორც ურემი ან გუთანი – გლეხის ცხოვრებისას.

აქვე უნდა აღინიშნოს ილიას მხატვრული სტილისთვის ნიშანდობლივი სხვა თავისებურებაც:

I – ამა თუ იმ პერსონაჟისა თუ მოვლენის მეტაფორული დახასიათების შინაგანი ორგანულობა, მეტაფორის შინაარსის თანხმიერება დასახასიათებელ ობიექტთან.

პირველი დახასიათება, რომელიც კაკო ბლაჭიაშვილს 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 პოეტური მეტყველებისთვის დამახასიათებელია თავისებური სიუჟეტ სინონიმური ან მონათესავე ეპითეტებისა.

რაიმე საგნის დახასიათებისას ილია ხშირად მიმართავს ერთდროულად რამდენიმე ეპითეტს. მისთვის მთავარია საგნის რაიმე თვისების ხაზგასმა, აქცენტირება, რის გამოც იგი არ ერიდება ერთი და იმავე გვარის განსაზღვრებათა რიგს.

ასეა დახასიათებული, კერძოდ, კუდი-გორის ტყე:

კუდი-გორასთან ერთი ტყე არი, –
სამიში, ბნელი, გულდახურული,
შეუვალი და წამოზურული.

კაკოსა და ზაქროს პარალელური დახასიათებისას ილია თითქოს მეტ სიძუნწეს იჩენს. მაგრამ კონტრასტი მაინც თვალსაჩინოა.

ზაქროს სახე უფრო „რომანტიკულია“, შინაგანად უფრო რბილი, და, ამავე დროს, მედგარი, ლალი, დაუდგრომელი. ამ მხრივ, საგულისხმოა ის მხატვრული შტრიხები, რომლებიც ერთდროულად მას და მის ცხენს ახასიათებს:

გაფრინდა ცხენიც ვით შავარდენი.

კაკოს ბუნება უფრო მკაცრია, უფრო გამოზრდილი სასტიკი ცხოვრებით.

ამის გამო, თუ ზაქროს პორტრეტის პირველ მონახაზში ორგანულად ყლერს ლალი შევარდენის მოტივი, კაკოს ხასიათის გასახსნელად ილია თავიდანვე სხვა შედარებას მიმართავს:

წამოხტა კაკო, ლომივით ზეზე...

კაკოსა და ზაქროს შეხვედრის შემდეგ მათი საუბარი დიალოგის სახით წარმართება. აქ საბოლოოდ ვლინდება ორი განსხვავებული ხასიათი და, ამასთან ერთად, სწრაფად მყარდება ის ბუნებრივი კონტაქტი მათ შორის, რომელიც ზაქროს აღსარებისა და კაკო ყაჩაღის მისადმი ძმური თანაგრძნობის სრულ გულწრფელობას ამართლებს.

„კაკო ყაჩაღს“ თავისებური კომპოზიცია აქვს. სიუჟეტის სწორხაზოვანი განვითარება (მოქმედების ერთიანობა), რომელიც დამახასიათებელია, მაგალითად, „მეფე დიმიტრი თავდადებულისთვის“ ან „განდევლისთვის“, აქ საგრძნობლად დარღვეულია.

პოემაში ორი ამბავია მოთხრობილი ერთდროულად: I – კაკოსა და ზაქროს შეხვედრის ამბავი, II – ზაქროს თავგადასავალი.

შეიძლება პირველი განხილულ იქნას, როგორც მეორის ჩარჩო. მაგრამ პოემის პირველი ნაწილი იმდენად განვითარებულია, იმდენად გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ნაწარმოების შინაარსისთვის, რომ მხოლოდ ფორმალურად შეიძლება ჩაითვალოს მის მეორეხარისხოვან, დამხმარე კომპონენტად (შემთხვევითი არ არის, რომ პოემა სწორედ პირველი ამბის მთავარი გმირის სახელს ატარებს თავის მეორე სათაურად).

ამ მხრივ, „კაკო ყაჩაღი“ თავისი კომპოზიციით XIX საუკუნის ეპიკური პოეზიისათვის სპეციფიკური ნიშნებით ხასიათდება. თუ „აჩრდილის“ სტრუქტურა თავისი მხატვრული გენეზისით ბაირონის „ჩაილდ ჰაროლდს“ (განსაკუთრებით ამ პოემის საბერძნეთისადმი მიძღვნილ ნაწილს) შეიძლება 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 პოემისთვის სრულიად უცხოა ბაირონის და ლერმონტოვის გმირთა რომანტიკული ინდივიდუალიზმი.

„კაკო ყაჩაღის“ გმირები მშრომელი ხალხის შვილები არიან და მთელი თავისი არსებით ამუღავნებენ მშობლიურ ფესვებთან განუყოფელ კავშირს. მიუხედავად მათი განსაკუთრებული ბედ-იღბლისა, ისინი ყოველი თავისი მოძრაობით, ფიქრით, გულისთქმით, ამ ორგანული ერთიანობის განსახიერებად წარმოგვიდგებიან.

ზაქრო თავისი ბუნებით სიმართლის მაძიებელია, იგი მზად არის მუხლი მოიყაროს ყოველივე კეთილის წინაშე, სიხარულით მიენდოს და გული გაუხსნას ყველა ადამიანს, ვინც კი მას მხეცივით გასრესას არ მოუხდომებს. მით უფრო მძაფრი და შეუკავებელია მისი აღშფოთება, როდესაც იგი ცხოვრების სასტიკ უსამართლობას ნაანყდება.

ზაქროს ტექსტის სტილი შინაგანად ერთიანია, ისევე როგორც მისი ხასიათი. მაგრამ მას აქვს თავისი ვარიაციები, რომლებიც მოქმედების განვითარებას ექვემდებარებიან.

გმირის ბავშვობისდროინდელ მოგონებებში გლახკაცის შრომა, მისი კონკრეტული შინაარსი ისე ხატოვნად არის წარმოსახული, რომ მას პოემის შინაარსში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. აქ ყველა საგანი თავისთავად პოეტურ ელფერს იძენს ყოველგვარი ხელოვნური შელამაზების გარეშე.

ამ მხრივ, ზაქროს მონაყოლის სტილისთვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია ერთი თავისებურება. გლახკაცური ყოფის რეალისტური სურათები მის ნაამბობში, როგორც წესი, ემოციურად გამდიდრებულია თვით გმირის მძაფრი სუბიექტური დამოკიდებულებით მათდამი.

ზაქროს ხასიათი თავისებურად პოეტურია, რადგან იგი უშუალოდ, მძაფრად რეაგირებს გარე სინამდვილის მოვლენებზე, უაღრესად მგრძნობიარეა ობიექტური შთაბეჭდილებების მიმართ.

ასეა დასაწყისშიც, როდესაც იგი თავის სახლ-კარზე დარდობს, ასეა შემდეგაც, როცა ის თავის ახალ ცხოვრებას შეეჩვევა.

ზაქროს სუბიექტური განცდები თანდათან ერწყმება გარემოს და მასში ჰპოვებს თავის ობიექტურ გამოხატულებას.

ამ მხრივ, დამახასიათებელია შესანიშნავი პოეტური სახე, რომელიც ზაქროს გულის „გამოდარებას“ გვისურათებს:

მაგრამ ღრუბელმა გადაიარა,
თან გადიტანა ჩემი ნაღველი,
პატარა გულმა გამოიღარა
და შეუბრუნა ნაღველსა ხელი.

ილია აქ მიმართავს პოეტურ პარალელიზმს, რომელიც თავისი ბუნებით ხალხურია, ქართულ ფოლკლორში ჰპოვებს სათავეს და, ამგვარად, უაღრესად 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,
დაუღლეელი და ბეჯითი, გამრჯე,
თუმცა ხელმარტო ის ცოდვილობდა,
ჩვენ კაცებშია ბევრი არ სჯობდა.
იმ დალოცვილსა ვერვინ ასწრობდა

ვერც ხვნას, 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 ნაამბობში, 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 შეუნელებელი ექსპრესიულობით, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებს ის გარემოება, რომ ზაქროს სულში ბრძოლა მიმდინარეობს და მამის ცემის სურათიც სწორედ ამ შინაგანი ბრძოლის ფონზე არის წარმოსახული.

ბრწყინვალე ლაკონიურობით არის დახატული ზაქროსგან ბატონის მოკვლა.

მხრიდამ გადვიგდე მაშინვე თექა,
და, რო ყვიროდა: „დაჰკარ, დაჰკარი!“
მაშინ ჩემ თოფმაც გამოიჭექა
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, როცა ზაქროს თოფმა უკვე შეუნგრია მკერდი გულქვა ბატონს – ღია წერს კიდევ ორ პნკარს:

იმ ჩემს ბატონსა, ჩემს დამღუპველსა,
თავის თავის და სხვის წამწყმედელსა.

ეს სტრიქონები თითქოს არაფერს მატებენ ამბავს, თითქოს ზედმეტიც არიან აქ, მაგრამ ეს ზედმეტობა მოჩვენებითია. სინამდვილეში ამ სტრიქონებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვთ ზაქროს მონაყოლის გასაგებად (აღსანიშნავია, რომ ზაქროს მთელი წინა ტექსტისგან განსხვავებით ჯვარედინრითმიანი ოთხპნკარედოვანი 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 ჟღერადობას ახალ ელფერს სძენენ.

აქ მთავარია ის, რომ თვითონ ზაქროსთვის შურისგება არ წარმოადგენს შვებას. ძალმომრეობა (სამართლიანიც კი) უცხოა მისი ბუნებისათვის და აღონებს მის გულს.

სრულიად სანინააღმდეგოა კაკოს რეაქცია და ეს კიდევ ერთხელ თვალნათლივ წარმოაჩენს პოემის ორი მთავარი გმირის ხასიათთა კონტრასტულობას:

– შენი გამჩენის ქირიმე, შენი!

ბიჭი ყოფილხარ, ხმლისა დამშვენი.

კაკოსთვის სამართლიანი შურისგება „ბიჭობის“, ვაჟკაცობის, ჰეროიკული სანყისის სრულყოფილი გამოვლინებაა (ისევე როგორც „ხმლისა დამშვენი“ 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 სულიერ სამყაროში:

ამ სანყალს შვილზედ კაკოც შენუხდა,
ორივ წაილო ერთმა ნაღველმა...
ამ ორს გულში რა ბალღამიც დულდა,
წარმოიდგინოს თითონ მკითხველმა.

უკანასკნელი სტრიქონები ხაზგასმით სადა, გულითად, ინტიმურ ელფერს სძენენ ზაქროს მთელ თავგადასავალს.

„კაკო ყაჩალი“ თითქოს მრავალწერტილით მთავრდება: შურისგება გარდუვალაია. 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 შეფასება აბსოლუტური, იმპერატიული კატეგორიულობით მეტყველებენ შურისგების იდეის სასარგებლოდ.

მაგრამ პოემას გასდევს შინაგანი განვითარების ხაზიც, რომელიც მისი სიუჟეტური ლოგიკის უბრალო გაღრმავებას ან ემოციურ დასაბუთებას როდი წარმოადგენს. ამ ხაზის განვითარებით ჩვენი ყურადღება ნაწარმოების მთავარი იდეის სხვა ასპექტზე მახვილდება, სახელდობრ, წინ იწევს სულიერი ასპექტი, ადამიანის სულიერი ხვედრის პრობლემა.

ავტორის მიერ ამრიგად განცდილი „იდეის დრამა“ თავის მხატვრულ განხორციელებას ჰპოვებს შესაბამის პოეტურ ფორმაში. „კაკო ყაჩალის“ სტილის მთელი რიგი ჩვენს მიერ ზემოაღნიშნული კომპონენტებიც ამ „დრამის“, ამ მტკივნეული ცხოვრებისეული დილემის პოეტური გამოხატულებაა.

„მეფე დიმიტრი თავდადებული“, თავისი შინაარსით, ქართული ლიტერატურის გარკვეული ტრადიციების გაგრძელებას წარმოადგენს. მხედველობაში გვაქვს ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურა და გვიანდელი „ნამებანი“. 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 პოემებისგან 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 „აჩრდილისთვის“ დამახასიათებელი პოეტურ სახეთა შინაგანი მონუმენტურობა და „დიდებული“ ინტონაცია.

პოემის სტილი შეგნებულად „გამდაბიურებულია“ და მხატვრული თვალსაზრისით მოკლებულია ილიას სტილისთვის ორგანულ ჟღერადობას.

ამ მხრივ, „მეფე დიმიტრი“ შედარებით ახლოს დგას „კაკო ყაჩაღთან“. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, აქ უკიდურესობამდე გაღრმავებულია „კაკო ყაჩაღის“ სტილის ზოგიერთი „ფოლკლორული“ ტენდენცია.

ხალხური, „მდაბიური“ ელფერისაა, კერძოდ, „მეფე დიმიტრი თავდადებულისთვის“ დამახასიათებელი აფორისტიკა, რომელიც ამავე დროს აშკარად ეხმაურება „ვეფხისტყაოსანს“ და, ზოგიერთ შემთხვევაში, რუსთველური სიბრძნის ხალხურ ვარიაციას წარმოადგენს:

წინა კაცი უკანასი
ხიდიაო, ნათქვამია,
დღეის ვაგლახს ამით დასძლევს
ვინცა ხვალისა მდომია.
ტყუილია სულთქმა, უში,
კაცი უნდა კაცად იყვეს,
სანთელივით თვით დაიწვას
და სხვას კი გზას უნათვიდეს.

აქ აღსანიშნავია ხალხური, ტრადიციული შეხედულების შემოქმედებითი განვითარების თავისებური ცდა: პირველ ორ სტრიქონში ხალხური ანდაზაა მოტანილი სიტყვასიტყვით, ხოლო მეორე სტროფის დასასრულს ილია ანალოგიურ აზრს უკვე ორიგინალური პოეტური სახის მეშვეობით გამოხატავს. უშუალო ასოციაციებს იწვევს „ვეფხისტყაოსნის“ დასაწყისთან მეფე დიმიტრის დახასიათება:

გარეთ რისხვით მტრისა მსვრელი
შინ მოწყალე, ღვთისნიერი...

(შდრ. „მოსამართლე და მოწყალე“... და სხვ.). იმავს თქმა შეიძლება მეფე დიმიტრის თათბირზე დიდებულებთან. აქ გასათვალისწინებელია თვით ლექსიკური მასალაც: „ბრძანა თუ“ – და სხვ.

„მეფე დიმიტრის“ მეტაფორულ სისტემაში შეიმჩნევა ორი ძირითადი ნაკადი, რომლებიც პირობითად შეიძლება გამოვყოთ ერთმანეთისგან: I – ხალხური და II – ქრისტიანულ-ბიბლიური.

მეორე ნაკადი თანდათან ძლიერდება იმის შესაბამისად, რაც უფრო მეტად უახლოვდება მეფე დიმიტრი თავის მოწამებრივ აღსასრულს. „ახალი აღთქმიდან“ მომდინარე ასოციაციები თავს იჩენენ იმ პოეტურ სახეებში, რომლებიც დიმიტრის წამებას ქრისტეს ჯვარცმასთან აკავშირებენ:

ღმერთო, ღმერთო – თვალწინ მიდგა
დიდ ტანჯული მე ძე შენი...

ქრისტიანული წარმოშობისაა აგრეთვე ამგვარი ფიგურალური თქმები:

მაგრამ მაინც თავს უშველა,
არ დაუთმო ხორცსა სული...

ამას კი ველარ გაუძლო,
აქ კი ხორცმა სულსა სძლია...

უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქრისტიანული წარმოდგენებიც და შეხედულებებიც აქ ხალხური, „მდაბიური“ ტრანსკრიფციითაა მოცემული და, რაც მთავარია, მათ ახალი, მკაფიოდ გამოვლენილი პატრიოტული ინტერპრეტაცია ეძლევათ:

ვით ძით ყველა, ისე ჩემით
ერი ჩემი დაიხსენი.

ეს სიტყვები თავისებური გასაღებია პოემის დედააზრის გასაგებად.

„დიმიტრი თავდადებულში“ ილია ხშირად მიმართავს მისთვის ჩვეულ ორატორულ ხერხებს. განსაკუთრებით საინტერესოა ამ მხრივ დიმიტრის პაექრობა მოხუცთან, საკუთარ კარისკაცებთან და ყველანაირად.

პირველი პაექრობა ნამდვილი ორატორული შეჯიბრის ხასიათს ატარებს და, ამ მხრივ, მსოფლიო ლიტერატურაში არსებულ ცნობილ ტრადიციებს ეხმაურება (გავიხსენოთ, მაგალითად, შექსპირის „იულიუს კეისარში“ ანტონიუსისა და ბრუტუსის ორატორული „შეჯიბრი“).

აღსანიშნავია, რომ მეფე დიმიტრის პასუხში მოხუცისადმი მთავარ კომპონენტს ისევ და ისევ ბიბლიური მოტივი წარმოადგენს.

განა თვითონ ქრისტე-ღმერთსა
გადარჩენა არ ძალ ედვა,
არ ინება და ქვეყნისთვის
ღმერთი იყო და ჯვარს ეცვა.

მაგრამ ეს არგუმენტი, არსებითად, განწმენდილია საკუთრივ რელიგიური შინაარსისგან და მას კონკრეტული მოქალაქეობრივი ინტერპრეტაცია ეძლევა:

არ არის მკვდარი, ვინც მოჰკვდეს
და ხალხს შესწიროს დღენია,
მკვდრად იგი თქმულა, ვისაც აქ
სახელი არ დარჩენია.

სხვა ყაიდის არგუმენტაციას ეყრდნობა მეფე დიმიტრის პასუხი ყველანაირად (მას შემდეგ, რაც ეს უკანასკნელი ქართველი მეფისგან საკუთარ „სიმუხთლეთა“ აღიარებას მოითხოვს):

მეფემ უთხრა: – შენისთანა
ჩემი რა გამკითხველია.
ნუ მოგაქვს თავი იმით, რომ
ძალა აღმართის მხვნიელია,
შენ-ნინ მოთქმა რას მიქვიან?
რას მიქვიან შენანება?
ჩემი გამკითხველი არი
ნამუსი და ჩემი ნება.
ჰქმენ რაც გინდა... მე არ გკითხავ,
რად გნადს მომკვეთო თავიო...
სვავს ვინ ჰკითხავს, სისხლს რადა ჰსვამ,
სვავო, რადა ხარ სვავიო?

ის გარემოება, რომ პოემაში ამბავს უბრალო ხალხის შვილი, სახალხო მთქმელი („მეფეანტურე“) ჰყვება, თავისებურად მოქმედებს როგორც პერსონაჟთა მეტყველებაზე, ისე სხვა მხატვრულ დეტალებზეც, კერძოდ, ეს ნათლად ჩანს მეფე დიმიტრის დასჯის ეპიზოდში, რომელიც აქ დანახულია უბრალო, რიგითი მაყურებლის („ბრბოს“) თვალთ:

ხალხი თამაშად მოსული
ვით ჯინჯველა ირეოდა,

თვით ვეზირიც ყუენისა
აქ იყო და რიგს აწყობდა...

ილია ხშირად მიმართავს ამა თუ იმ საგნისა ან მოვლენის ემოციური შეფასების საშუალებით წარმოსახვას, რაც აგრეთვე ხალხური პოეზიისათვის არის ნიშნული:

წყობით იდგნენ და ისმოდა
აბჯრისა და რახტის ჟღერა,
საამოა განწყობილის
ვაჟკაცების რაზმის მზერა!..
კაცი თვალს ვერ აშორებდა
მხედარსა და იმის ცხენსა,
თვით წუნი წუნს ვერ დასდებდა
მათ სიკეთეს, სიტურფესა.

პოემაში მოქმედება თანამიმდევრულად 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 მჟღავნდება.

ამის გამო, ყველაზე დრამატულ ადგილებს პოემაში კამათი ან სულიერი მოძრაობების აღწერა წარმოადგენს. სინამდვილეში კულმინაცია გადაწეულია თითქმის ფინალამდე, რადგან მეფე დიმიტრი, როგორც მაცხოვარი გეთსიმანიის ბაღში, სწორედ „თავისდადების“ წინ 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 თავდადებულის“ პოეტურ სისტემაში ორი ნაკადი შეიმჩნევა. აქ უნდა დავძინოთ, რომ მათი ერთმანეთისგან გამოყოფა მხოლოდ პირობითად არის დასაშვები. პოემის სტილი მთლიანია, რადგან აქ პირველი (ხალხური) ნაკადი, არსებითად, იმორჩილებს მეორეს (ქრისტიანულ-ბიბლიურ ნაკადს), მაშინაც კი, როდესაც უკანასკნელი, მოქმედების განვითარების შესაბამისად, განსაკუთრებით ძლიერდება.

XIX საუკუნის ქართულ მწერლობაში „მეფე დიმიტრი“ წარმოადგენს მეტად ნიშანდობლივ ცდას. ეს არის ეროვნული ჰეროიკული ეპოსის შექმნის თავისთავად ღირსშესანიშნავი, კონკრეტული ისტორიული მოთხოვნისგან და მიზანდასახულობით გაპირობებული ცდა.

საქართველოს გმირული ისტორია აქ დანახულია თვით ხალხის (მისი რიგითი წარმომადგენლის) თვალთ. ასეთია პოემის მხატვრული ჩანაფიქრი.

შემოქმედებითი ამოცანის ამგვარი გადაწყვეტა სავსებით ორიგინალურია XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურისთვის. ამავე დროს, ეს არის ფუძემდებელი ნაბიჯი: თავისი ჩანაფიქრით „მეფე დიმიტრი“ შეიძლება განხილულ იქნას, კერძოდ, როგორც ვაჟა-ფშაველას პოეტური ეპიკის წინამორბედი ნაწარმოები.

მხატვრული შესრულების თვალსაზრისით, ის რჩება, „ცდად“ (ამ სიტყვის ვიწრო გაგებითაც), რადგან, მიუხედავად ჩვენ მიერ აღნიშნული ლიტერატურული ღირსებებისა, ილიამ ამ (გარკვეული თვალსაზრისით მისთვის უნიკალურ) პოემაში ვერ აღწევს ფორმის სრულ ორგანულობას.

თუ „ქართველის დედაში“ რიტორიკული მაღალფარდოვნება, საერთოდ, კლასიციზმური პოეტიკისთვის დამახასიათებელი „წმინდა ლიტერატურული“ ელემენტები სჭარბობს, „მეფე დიმიტრი თავდადებულში“ მეორე უკიდურესობა შეიმჩნევა. სტილის შეგნებული „დადაბლება“, „გამდაბიურება“ ნაწილობრივ აქვეითებს ამ ნაწარმოების მხატვრული ზემოქმედების ძალას.

პოემა „განდევილი“ დაწერილია 1883 წელს, ე.ი. „მეფე დიმიტრი თავდადებულისგან“ 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“ ფილოსოფიური შინაარსის პოეტური ნოველაა და ეს მკაფიოდ ვლინდება მის სტილში.

შეიძლება ითქვას, რომ ილია აქ უბრუნდება მისი პოეტური აზროვნებისთვის განსაკუთრებით ორგანულ სტილს.

ამ მხრივ, „განდეგილი“ განსაკუთრებით ახლოს დგას „აჩრდილთან“. მხედველობაში გვაქვს პოეტურ სახეთა შინაგანი მონუმენტურობა და რიტორიკული ხერხების სიჭარბე, რაც ორივე ამ პოემას ახასიათებს.

მაგრამ „განდეგილში“ ილიას სტილი უფრო დახვეწილია, შეიძლება ითქვას, უფრო რაფინირებული, ვიდრე რომელიმე სხვა მის პოემაში.

XIX საუკუნის მსოფლიო ლიტერატურაში გვხვდება რამდენიმე მხატვრული ნაწარმოები, რომელთა სიუჟეტური ჩანაფიქრი შუა საუკუნეების სასულიერო მწერლობის გარკვეულ სახეობას ეხმაურება (გავიხსენოთ, მაგალითად, ფლობერის „ნმინდა ანტონის ცთუნებანი“, უფრო გვიან – ანატოლ ფრანსის „სილვესტრონარის ცთუნება“ და სხვა). ილიას თავისებურად აქვს დამუშავებული ეს ტრადიციული მოტივი. მისი კალმის ქვეშ ქრისტიანული „ცთუნება“ ახალ, ეპოქისთვის აქტუალურ შინაარსს იძენს.

მართალია, პრობლემის ერთგვარად განყენებული, „ზეისტორიული“ დასმა უჩვეულო დისონანსად შეიძლება წარმოგვიდგეს ილიას სხვა ნაწარმოებების ფონზე, მაგრამ პრობლემის გადანყვეტის თვალსაზრისით, „განდეგილი“ სავსებით კანონზომიერი, ორგანული ნაწარმოებია ილიას შემოქმედებაში და სრული სიზუსტით გამოხატავს პოეტის ეთიკურ მრწამსს.

მოქმედების განვითარება „განდეგილში“ 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, არწივნი ვერ შეჰხებიან,
 სად წვიმა-თოვლნი, ყინულად ქმნილნი,
 მზისგან აროდეს არა დნებიან,
 სად უდაბურსა მის მყუდროებას
 კაცთ ჟრიამული ვერ შესწვდენია,
 სად მეუფება ჭექა-ქუხილსა,
 ყინულს და ქართა მხოლოდ ჰშთენია...

პოემის ეს დასაწყისი სტრიქონები თავისებურ იერს აძლევენ მთელ ნაწარმოებს. აქ საგულისხმოა არა მხოლოდ პოეტურ სახეთა შინაარსი, არამედ სინტაქსური კონსტრუქციაც. ილია პოემას იწყებს მოქმედების ადგილის ეპიკური აღწერით, მაგრამ თვით ხერხი აღწერისა (ე.ი. პირველი რთული წინადადების ხასიათი) აშკარად რიტორიკულია.

კლასიკური რიტორიკის მიხედვით, „განდეგილის“ ეს შესავალი წინადადება შეიძლება განხილულ იქნას როგორც „მერყევი პერიოდი“, ე.ი. ისეთი პერიოდი, რომელშიც წევრთა თანაფარდობა დარღვეულია ერთ-ერთი წევრის განვრცობის ხარჯზე. წინადადების ასეთ წევრს აქ ადგილის მანიშნებელი წევრი წარმოადგენს. მერყევი პერიოდს ამ შემთხვევაში დინჯი ეპიკური ტონალობა შეაქვს პოემის შესავალში. მისი განვრცობილი ნაწილი მთლიანად გრადაციის პრინციპზე არის აგებული:

შთაბეჭდილება ადგილის „სიდიადეზე“ სულ უფრო და უფრო ძლიერდება. აღსანიშნავია ამ მხრივ პოემის პირველივე ეპითეტი: „სადაც დიდებულ მთასა მყინვარსა“... (გავიხსენოთ „აჩრდილის“ პირველი სტრიქონი: „აღმობრწყინდა მზე დიდებულადა“...).

„მერყევი პერიოდის“ განვრცობილი წევრი რამდენიმე (4) ნაწილისგან შედგება, რომელთაგან თითოეული ადგილის ახალ თვისებას აღნიშნავს და, ამავე დროს, აძლიერებს ზემოაღნიშნულ შთაბეჭდილებას. აღსანიშნავია, რომ ყველა ეს თვისება „აბსოლუტურ“ ხარისხში წარმოგვიდგება და ჰიპერბოლიზებული სახით არის მოცემული. ეს გარემოება მკითხველში სახეთა შინაგანი მონუმენტურობის შეგრძნებას აღრმავებს.

საგულისხმოა აგრეთვე შესავლის მშვიდი, აუღელვებელი სტილი, რაც განდევნის სულიერი ცხოვრებისთვის დამახასიათებელ უშფოთველობას და სიმკაცრეს შეესაბამება.

პოემის ენა ზომიერად არის შეფერილი არქაიზმებით („ჰმთენია“, „მართალთა თანა“, „ტანჯვათ ზედა“ სხვ.).

ეს ელფერი უფრო მკაფიოდ ვლინდება მეუდაბნოეს ტექსტში. ავტორთან მას ნაკლებ საგრძნობი ინტენსივობა აქვს, ხოლო ქალის ტექსტში სრულიად გამქრალია.

პოემის III კარში ავტორი კიდევ ერთხელ მიმართავს მერყევი პერიოდს. აქ მოცემულია „წუთისოფლის“ დახასიათება თვით განდევნის თვალსაზრისით:

განშორებია ვით ცოდვის სადგურს,
 ვით სამეუფოს ბოროტისასა,
 სადაც მართალი გზას ვერ აუქცევს
 განსაცდელსა მას ეშმაკისასა,
 სად ცოდვა კაცსა სდევნის დღე-და-ღამ,
 ვითა მპარავი და მტაცებელი,
 სად, რასაც ჰხადის მართალი მართლად,
 მას უმართლობად ჰქმნის ცოდვის ხელი;
 სად რყვნა, ნაწყმედა და ლალატია,
 სადაც ძმა ჰხარბობს სისხლსა ძმისასა,
 სად ცილი, ზაკვა ძულებადა ჰხდის
 წმინდა სიყვარულს მოყვასისასა.

როგორც ვხედავთ, ამ პერიოდის განვრცობილი წევრი კვლავ „ადგილის“ (ამ შემთხვევაში მთელი წუთისოფლის) დახასიათებას ემსახურება. თუ პირველ პერიოდში დახასიათებული იყო განდევნის 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 აღრვევს პოემის საერთო სტილს, რადგან მეორე შემთხვევაშიც, როდესაც ავტორი სინამდვილის უარყოფით დახასიათებას იძლევა, იგი ამას პოემის საერთო ლექსიკური ჟღერადობის 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 ტაცებელი“, ე.ი. შეგნებულად მიმართავს „კეთილშობილურ“ სინონიმებს. „განდევნის“ ლექსიკის სპეციფიკურობა განსაკუთრებით აშკარა ხდება, როცა მას ვადარებთ, მაგალითად, „კაკო ყაჩაღის“ ლექსიკას, სადაც ხშირად ვხვდებით ვულგარიზმებს და ნატურალისტურ საღებავებს (გავიხსენოთ, თუნდაც, ბატონის დახასიათება და მისივე ტექსტი).

V კარში დახატულია განდეგილის პორტრეტი. აქ ავტორი შემდეგ მხატვრულ ხერხს მიმართავს. პირველ ორ სტრიქონში იგი აღნიშნავს პერსონაჟის გარეგნობის უმნიშვნელოვანეს დეტალს („არ იყო ხნიერ, მაგრამ ვით წმინდანს სულის სიმაღლე ზედ დასჩენოდა“...), ხოლო ამის შემდეგ უკვე ვრცლად ახასიათებს პერსონაჟის იერს და მის გაშლილ, დეტალიზებულ პორტრეტს ქმნის.

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: განდეგილის 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 ხვედრზე ზრუნვის მოტივი და მხოლოდ ერის გადარჩენას ისახავს მიზნად. ჩვენი ფიქრით, აღნიშნული სხვაობა შემთხვევითი არ უნდა იყოს.

პოემის სიუჟეტში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს კიდევ ერთი დეტალი:

როს ჰლოცულობდა, იმ სხივსა თურმე
თვის ლოცვანს მწირი ზედ დააყრდენდა,
და ხორცთუსხმელი მზის სხივი იგი
უფლის ბრძანებით ზედ შეირჩენდა.

ერთი მხრივ, ეს არის დამხმარე „ტექნიკური“ ელემენტი, რომელიც სიუჟეტის შემდგომი განვითარებისთვის არის საჭირო (კერძოდ, კულმინაციურ მომენტში ის წარმოგვიდგება პერსონაჟის სულიერი ხვედრის გამომხატველ საგნობრივ ეკვივალენტად), მეორე მხრივ, ეს დეტალი თავისებურ ელფერს აძლევს განდეგილის 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.

„განდეგილის“ სიუჟეტური განვითარებისთვის 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 დიდებისას
შესცქერდა მზესა განცვიფრებული...

როგორც ადრე აღვნიშნეთ, ბუნების სურათებს ილია, საერთოდ, მდიდარი საღებავებით ხატავს. მაგრამ, ჩვეულებრივ, ამ სურათებს მეორეხარისხოვანი, დამხმარე ფუნქცია აქვთ დაკისრებული.

ბუნების სურათი პოემის VII კარში ამზადებს მომავალ სიუჟეტურ სვლას, შესაბამის განწყობილებას უქმნის მკითხველს და, შეიძლება ითქვას, რომ ერთგვარ საგანგაშო წინათგრძნობასაც აღუძრავს მას.

ასეთ ფუნქციას ასრულებს, კერძოდ, შემდეგი პოეტური სახე:

...და მყინვარიდამ, ვითა ვეშაპი,
შავი ღრუბელი დაიძრა მძიმეთ.

ეს სახე განვითარებულია მომდევნო VIII კარში:

დაიძრა მძლავრი, უზარმაზარი,
ცაზედ განერთხო და გაიშალა,

და იქ, თითქო მტერს შეეჯახაო,
ჭეჭა-ქუხილით დაიგრიალა.

სანამ პოემის „მოქმედ პირებად“ მხოლოდ მეუდაბნოე და მისი გარემომცველი ბუნება რჩებიან, პოემის სტილი ძირითადად მშვიდ, ეპიკურ რიტმს ინარჩუნებს (მიუხედავად იმისა, რომ უკანასკნელ სურათში შეიმჩნევა შინაგანი დაძაბულობა).

IX თავიდან, როცა მეუდაბნოეს სენაკში ცოცხალი ადამიანის ხმა შემოიჭრება, რიტმი თანდათან იცვლება, გაშლილ, მერყევ პერიოდებს აქ მოკლე, „წყვეტილი“ წინადადებები ცვლიან:

უცებ მოესმა რალაც კაცის ხმა...
ეოცა ეს ხმა უჩვევი მწირსა.
ყური ათხოვა – და თითქო ვილაც
ჰკივის, იძახის ზღუდისა ძირსა.
ეცა მსწრაფლ კარებს და გადიხედა...
ვილაც კარის ჯაჭვს ზედ მოსდგომოდა. და ა.შ.

ეს წყვეტილი, ერთმანეთისგან მრავალწერტილით გათიშული ფრაზები, მწირის შინაგან მდგომარეობას გადმოსცემენ. განდეგილი უკვე შემკრთალია, აფორიაქებულია. ეს იგრძნობა მის სიტყვებშიც, რომლებითაც იგი ახალგაზრდა ქალს მიმართავს:

გამომყევ, ვინც ხარ! ბინას მოგცემ შენ,
გაგიზიარებ ჩემსა სენაკსა...
სახლი ღვთისაა... შენც შეგივრდომებს...

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, „შვილოთი“ იწყება, ორაზროვნად ჟღერს. აქ ხდება თავისებური გაორება: პერსონაჟის შინაგანი განცდა ეთიშება მისი სიტყვიერი გამოხატვის ფორმას.

ქალი, რომელიც შეშფოთებულ მწირს მოევლინა, ილიასათვის სიცოცხლის, მშვენიერების განსახიერებაა და ამის გამო იგი იდეალიზებული, სრულქმნილი გარეგნობით წარმოგვიდგება. მისი მშვენიერებაც „აბსოლუტურია“.

თვით შური, მტრობა ვერ უპოვიდა
ქალს შვენიერსა ვერაფერს ნაკლსა.

აღსანიშნავია, რომ მწირის სულში გაღვიძებული ლტოლვა ქალისადმი ილიას დახასიათებული აქვს არა როგორც დაბალი, ხორციელი ინსტინქტი, არამედ პირიქით, როგორც უაღრესად პოეტური, თავისებურად ამაღლებული განცდა:

და დაუნყნარდა 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 დაეკარგინებინა მწირისთვის სულის სიმშვიდე, აქ იგი მოულოდნელად თვინიერდება, „დაუნყნარდება“ მშვენიერების ძალას.

ქალის მონოლოგში აღსანიშნავია რამდენიმე ნიუანსი, განდეგილისადმი ქარაგმულად მიმართული თავისებური მინიშნება:

მაგრამ რას იზამ? მოდი გულს უთხარ, –
კარგ სანახავზე ნუ ხარ-თქო ხარბი!..

ქალური სამდურავის გამქირდავი 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.

განდეგილისა და ქალის მეტყველების სტილის სხვაობა განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს მათ დიალოგში, რომელიც კამათის სახეს ატარებს. აქ თანდათან ნათელი ხდება, თუ როგორ ძლევს მწირის წლობით შემუშავებულ, მყარ დოგმებად ქცეულ შეხედულებებს ახალგაზრდა ქალის უშუალო, ღრმად ემოციური „ქალური“ ლოგიკა:

– ეგეთი არის, სჩანს, ნება ღვთისა...
– როგორ თუ ღვთისა? ღმერთს რაში უნდა
ამ ყინულებში ყოფნა კაცისა?..
...განა სწყინს ღმერთს, რომ კაცი შეჰხარის
ქვეყანას ღვთითვე დაბადებულსა?

ქალის ტექსტი გამოირჩევა განცდის სინრფელით, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ეს სინრფელე 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 ამალღების ელფერი აშკარად დაჰკრავს, როგორც მის გარეგნობას, ისე მეტყველებასაც. განსაკუთრებით იგრძნობა ეს XX კარში, სადაც ქალის ტექსტს თითქმის მთლიანად რიტორიკული ფიგურები (კერძოდ, ანტითეზისი და გრადაცია) შეადგენენ:

ან შენ როგორ სძლებ უნუთისოფლოდ,
მერე იცი კი, რა-რიგ ტკბილია?!
აქ სიკვდილია, იქ კი სიცოცხლე,
აქ ჭირია და იქ კი ლხინია.
ნუთუ თვისტომი, ტოლი და სწორი
ყველა გულიდამ ამოგილია?
ნუთუ ნალველი, დარდი და ჯავრი
თან არავისი წამოგილია?

აქ ავტორი აშკარად „ეხმარება“ თავის პერსონაჟს, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ არ ღალატობს ზომიერების გრძნობა, რის გამოც, ბუნებრიობის ილუზია ძირითადად შენარჩუნებულია.

ქალის წრფელი თავდაჯერება ის ცხოვრებისმიერი ძალაა, რომელიც ქვას ქვაზე არ ტოვებს მწირის ასკეტური პრინციპებისაგან:

– მაშ, ვინც ქვეყნად ვართ, ყველა ნაფწყდებით,
ველარ დავიხსნით ვერაფრით სულსა?
– ხსნა ყველგან არის... ხოლო გზა ხსნისა
ესეთი მერგო მე... უბედურსა...

აქ თვით სტილი მწირის ტექსტისა (თითქოს ბორძიკით წარმოთქმული წყვეტილი წინადადებები) ამკარად ამჟღავნებს, რომ ის საბოლოოდ განიარაღებულია.

სიტყვა „უბედურსა“ (წინადადების ბოლოს მრავალწერტილით გამოყოფილი) განსაკუთრებულ შინაარსობრივ დატვირთვას იძენს. იგი უშუალო საბაბია მწირის მძაფრი შინაგანი დიალოგისა, რომელიც პოემის თითქმის მთელ ფინალს გაჰყვება.

გარდა რიტორიკული ფიგურებისა, ილია აქ მიმართავს ბრწყინვალე პოეტურ სახეებს, რომლებიც კიდევ უფრო თვალნათლივ გამოხატავენ გმირის შინაგან მდგომარეობას.

მწირის გულისცემა შედარებულია იდუმალი სიმების ჩუმ ჟღერასთან:

ეხლა სულ სხვაა მის გულის ძგერა!..
ეხლა მის გული თითქო ებანს სცემს
და ისმის ჩუმი ებნის სიმთ ჟღერა.

არანაკლებ ძლიერია მეორე ხმა, რომელიც მწირის სენაკის სიმყუდროვეში შემოიჭრება:

„დაგძლიე 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 ჭიდილი თავისებურ მუსიკალურ კონტრასტს ქმნის. ეს არის, ერთი მხრივ, უცოდველი, გულუბრყვილო სიხარულისა და, მეორე მხრივ, დაუნდობელი თვითირონიის გამომხატველი მოტივების შეჯახება. მათი პარალელური განვითარება განაპირობებს „განდეგილის“ ფინალური ნაწილის მძაფრ დრამატიზმს.

ფინალის პოეტური სახეებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია მხატვრულად ბრწყინვალედ გააზრებული სურათი, რომელიც მწირის 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, ეპიკურ პერიოდებს აქ საბოლოოდ ცვლიან მოკლე, ერთმანეთში თითქოს უსისტემოდ არეული წყვეტილი წინადადებები. პოემის რიტმი სულ უფრო მძაფრდება და თავის კულმინაციას აღწევს XXVI კარში, სადაც შინაგანი დიალოგის დრამატიზმი გმირის გარეგან მოძრაობასაც გადაეცემა და მის ნებასა და ქცევას შორის მწვავე წინააღმდეგობას ბადებს.

პირჯვარი უნდა – ხელი არ ერჩის,
ლოცვის თქმა უნდა – ენა ებმება,
ხატის ხილვა სწყურს და იგივე... იგივე...
ქალი წყეული თვალთ ელანდება.

XXVII კარში პოემის რიტმი დროებით ნელდება, ეს არის თავისებური ინტონაციური პაუზა:

რიჟრაჟი იყო და თენდებოდა,
გადაყრილიყო ციდამ ღრებული,
და დაწყნარებულს წუთის-სოფელსა
დილის ნიავი დაჰქროდა ნელი.

აქ თვით ბუნების სურათი თითქოს საყოველთაო დაწყნარებას, შესვენებას მოითხოვს. მაგრამ ეს დამშვიდება მხოლოდ მოჩვენებითია, რადგან ბუნების ამ სურათში შემორჩენილია განდევნილის ქარიშხალგადახდილი, მაგრამ საბოლოოდ მაინც დაუოკებელი სულის ანარეკლი. ეს აშკარად იგრძნობა მზის ამოსვლის მწვავე ლოდინში, იმ მოუთმენლობაში, რომელსაც მწირის მთელი არსება მოუცავს:

...რად არ ამოდის? რად გვიანდება?
დღემდე თვით ჟამი არარა იყო
და ეხლა წუთიც რად უძნელდება?..

უარყოფითი ხასიათის პარალელი აქ ფსიქოლოგიურად ზუსტია თავისი შინაარსით.

XXVIII კარში, რომელიც ერთადერთი მოკლე, სამსტროფიანი კარია პოემაში (დანარჩენი 27 კარი ხუთ-ხუთი სტროფისგან შედგება), თითქოს დროებით ყველაფერი თავის ჩვეულ ადგილს უბრუნდება:

გულზედ მოეშო, კვლავ სასოებით
დედა-ღვთისასა მიაპყრო თვალი,
კვლავ ჰნახა იგივე ცხოველი ხატი
მადლით, ნუგეშით გადმომზირალი.

მაგრამ ქვეტექსტში მაინც არ ქრება შინაგანი დაეჭვების ფარული მოტივი, რომელმაც მთელი ძალით პოემის ორ ფინალურ სტროფში უნდა იფეთქოს:

არ შერისხულა, სჩანს, ჯერეთ ღვთისგან!..
და ღმერთს მადლობა ცრემლით შესწირა...
მივარდა ლოცვანს, დააყრდნო სხივზედ
და, ეჰა, სხივმა არ დაიჭირა.
დაესხა რეტი, თვალთ დაუბნელდა,
გაშრა, გაშეშდა ზარდაცემული,
ერთი საშინლად შეჰბღავლა ღმერთსა
და იქავ სხივ-ქვეშ უტევა სული.

აღსანიშნავია, რომ ილია აქ მიმართავს თავის საყვარელ ხერხს. ამ პოემის დასასრულიც, ისევე როგორც „აჩრდილის“ და „მეფე დიმიტრის“ ფინალი, აშკარად „მოკვეთილია“, მოქმედება უეცრად წყდება.

შეშლილი მეუდაბნოეს უკანასკნელი სასონარკვეთილი „შებღავლება“ 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 სასონარკვეთილი ხმა რჩება.

ფინალური ეპიზოდის ამგვარი გადაწყვეტა გარკვეულ შინაარსობრივ, მსოფლმხედველობრივ დატვირთვას ატარებს. ავტორი თითქოს გვანიშნებს, რომ მის ნაწარმოებში ასახულ კოლიზიას შეურიგებელი წინააღმდეგობა უდევს საფუძვლად.

ის, რაც უბედურ მწერს გადახდა თავს, მისი სულიერი ცხოვრებისთვის საბედისწერო კატასტროფას მოასწავებდა. ამის გამო ნაწარმოების მთავარი კონფლიქტი ბოლომდე არ კარგავს თავის დრამატულ სიმძაფრეს. წინააღმდეგობა ძალაში რჩება. ამ აზრის სასარგებლოდ მეტყველებს ნაწარმოების მთელი მხატვრული ლოგიკა.

„განდეგილის“ შესახებ, მისი გამოქვეყნებიდან დღემდე, მრავალი განსხვავებული აზრი გამოითქვა. არსებობს შეხედულება, რომლის თანახმად, ეს პოემა თავისებური გადახვევაა ილიას მწერლური ბიოგრაფიის, მისი შემოქმედებითი ევოლუციის მთავარი ხაზისაგან.

სინამდვილეში „განდეგილის“ კონცეფცია სრულ თანხმობაშია ილიას შემოქმედების ნამყვან 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 მონოდება, თავისი მიწიერი ვალი.

შეიძლება ითქვას, რომ პოეტის მსოფლმხედველობა აქ საბოლოო დასკვნის სახით წარმოგვიდგება და, ამის გამო, გარკვეული თვალსაზრისით „აბსტრაგირებულ“ პოეტურ სახეებში ჰპოვებს 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 ნიშან-თვისებებს.

მხატვრული ოსტატობის თვალსაზრისით, „განდეგილი“ თავისებური შეჯამებაა მთელი იმ მრავალწლოვანი გამოცდილებისა, რომელიც წინ უძღვის ილიას მიერ შექმნილი პოეტური ეპოსის ამ უკანასკნელ ნიმუშს.

როგორც ადრე აღვნიშნეთ, ილია ჭავჭავაძემ მთელი ისტორიული ხანა შექმნა ჩვენს მწერლობაში. ამ მხრივ, მისი შემოქმედების ევოლუცია ეპოქალური ხასიათის ნიშნებით არის აღბეჭდილი. ამასთან ერთად ილიას პოეტური აზროვნება, როგორც ეპოსში, ისე ლირიკაში, ღრმად ინდივიდუალური, განუმეორებელი თავისებურებებითაც გამოირჩევა.

უკვე ილიას ყრმობისდროინდელ ლექსებში („სიტკბოება თავის მამულში“, „ჭაბუკობაზედ“, „მოთქმა სანყლისა“, „აღბომში ნ.ნ.ანდრონიკოვისას“, „წერილი ნინო ჭავჭავაძე-აფხაზისას“ და სხვა) გარკვევით იგრძნობა პოეტის თავისებური დამოკიდებულება სინამდვილისადმი და მხატვრული წარმოსახვის ორიგინალური მანერა.

ამ ლექსებს შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია „დაღონებული არ ვიცი, რაზედ...“, რომლის ლაიტმოტივს წარმოადგენს ილიას პოეტური მსოფლშეგრძნებისათვის საერთოდ დამახასიათებელი ხილული სინამდვილის დიდებული მშვენიერებით გამოწვეული ტკბობისა და აღფრთოვანების მოტივი.

სამყაროს სიდიადის უშუალო განცდით გაპირობებულია ამ ლექსის თავისებური სტილი და ინტონაციური 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 ჭავჭავაძე განსაკუთრებით დიდ ყურადღებას აქცევდა ლექსის ე.წ. „შინაგან ფორმას“. კერძოდ, ლირიკული კომპოზიცია ილიასთან

გაცილებით უფრო მკვეთრად არის გამოკვეთილი, უფრო ორგანიზებულია და უფრო „კლასიკურ“ ხასიათს ატარებს, ვიდრე აკაკისთან ან ვაჟასთან.

„ყვარლის მთებში“ ლირიკული არქიტექტონიკა მკაცრი სიზუსტით არის გაანგარიშებული. კომპოზიციურად ეს ლექსი ოთხი ნაწილისგან შედგება.

პირველი ოთხი სტრიქონი თითქოს მოკლე პრელუდიას წარმოადგენს: პოეტი ემშვიდობება მშობლიურ მთებს. ამის შემდეგ იწყება ლირიკული მოგონება, რომელიც თანდათან თვით განშორების მომენტის აღწერაში გადადის.

ლექსის ლირიკული ფინალი, რომელიც აგრეთვე ოთხი სტრიქონისგან შედგება, თითქოს იმეორებს დასაწყისს, გამომშვიდობების მოტივს, მხოლოდ ახალ ტონალობაში: პოეტი საბოლოოდ ეთხოვება სამშობლოს და მას არდავინწყების ფიცით მიმართავს. ამგვარად, ეს უკანასკნელი სტრიქონები ნაწარმოების საბოლოო აკორდებად ჟღერენ და მკითხველში კომპოზიციური დასრულების გრძნობას ბადებენ.

მკაფიო ლირიკული კომპოზიციია აქვს აგრეთვე ილიას ცნობილ ლექსს „ქართველის დედას“, რომელიც XIX საუკუნის ქართული პუბლიცისტური პოეზიის შედეგს წარმოადგენს.

ამ ლექსშიც პირობითად შეიძლება გამოვყოთ ოთხი ნაწილი:

პირველ სტროფში თავიდანვე აღებულია დიდებული, ამაღლებული, ხაზგასმით მაღალფარდოვანი ტონალობა: „ქართველის დედაო, ძუძუ ქართველისა...“ და სხვ. ამგვარად, ავტორი თითქოს თავიდანვე „რელიგიური“ მონინებისა და აღფრთოვანების განწყობილებას გვიქმნის.

II ნაწილში (მეორე სტროფი) პოეტის მიერ დახატულია თანამედროვე სინამდვილის სავალალო სურათი.

III ნაწილში, რომელიც აგრეთვე მხოლოდ ერთი სტროფისგან შედგება, ილია საქართველოს წარსულს იხსენიებს და თითქოს ერთხელ და სამუდამოდ ეთხოვება მას.

ხოლო IV ნაწილი, რომელიც ლექსის მთელ მეორე ნახევარს მოიცავს, მომავლისკენ, ხვალინდელი 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 („ძმობა, ერთობა, თავისუფლება“), გამაძლიერებელი პლენონაზმები, მონუმენტური სახეები („დამარხულა“, „დანთქმულა“, „ჩვენ უნდა ვსდიოთ ეხლა სხვა ვარსკვლავს“, „ჩვენ უნდა ჩვენი ვშვათ მყოობადი“ და სხვ.).

ყოველივე ეს ამ ლექსს აქცევს უაღრესად მასშტაბურ, ფართო სახალხო აუდიტორიისთვის განკუთვნილ პოეტურ ნაწარმოებად. პუბლიცისტური პათეტიკა თანდათან ძლიერდება, მაღლდება 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 წმინდათანმინდა არსებასაც.

ილიას ლირიკის უბრალო ქრონოლოგიური მიმოხილვა საშუალებას გვაძლევს ნათლად და ხელშესახებად წარმოვიდგინოთ, თუ როგორ თანდათანობით ყალიბდებოდა მისი ორიგინალური შემოქმედებითი კრედიო, სტილი და მანერა.

აღსანიშნავია, რომ პოეტის ადრინდელ ლექსებში ბევრი რამ აშკარად შეგირდულ ხასიათს ატარებს და ტრადიციული პოეტიკის ჩარჩოებით არის შემოფარგლული.

ასე მაგალითად, 1857 წლის დეკემბრით დათარიღებული ორი ლექსი – „სანთელი“ და „სიმღერა“, რომელთაგან თითოეული მთლიანად განვრცობილ ტროპს

წარმოადგენს, ჯერ კიდევ მოკლებულია მხატვრულ ორიგინალობას, როგორც კონცეფციით, ისევე ფორმითაც.

„სანთელში“, სადაც ადამიანის სიკვდილი შედარებულია სანთლის ჩაქრობასთან, ავტორის ლირიკული ხედვის სფერო აშკარად შეზღუდულია ვიწრო „კამერული“ ჩარჩოებით. განსხვავებით გვიანდელი ლექსებისგან, სადაც პოეტის მზერა თითქოს დაჟინებით ეტანება გაშლილ სივრცეს, 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 შემოქმედებით 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“ ემუქრებიან პოეტს და სხვ.).

ილია ჭავჭავაძის ადრინდელი პოეტური სტილისათვის დამახასიათებელია 1875 წლით დათარიღებული „ლოთის რჩევა“. ამ ლექსს შეიძლება ეპიგრაფად ჰქონოდა ალ. ჭავჭავაძის ცნობილი სტრიქონი: „ლოთებო, ნეტავი თქვენა“.

ეს ნაწარმოები მთლიანად მიმბაძველობის ნაყოფს წარმოადგენს და ალ. ჭავჭავაძის პოეზიის უშუალო ზემოქმედებით უნდა იყოს შთაგონებული.

აღსანიშნავია, რომ ილია აქ მიმართავს მისთვის სრულიად უჩვეულო, ანტიკური წარმოშობის სიმბოლიკას: „მხიარული ბახუსი“, „ავრორას 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 წინააღმდეგობის იდეალებით არიან გამსჭვალულნი. „აღმოსავლური“ სატრფიალო ლირიკის აშკარა ზემოქმედებით შთაგონებული ლექსის („მეც შავ თვალებს“) გვერდით გვხვდება ილიას სტილისთვის უჩვეულოდ ნატიფი და მსუბუქი ფორმით შესრულებული – „გიყვარდეს“, რომელიც თითქმის იდეალური სიზუსტით გადმოგვცემს პოეტის ამაღლებულ, ყოველივე მიწიერისგან განწმენდილ სულიერ განწყობილებას.

როგორც ჩანს, ჭაბუკი ილიას ლიტერატურული ცოდნისა და ინტერესების სფერო საკმაოდ ფართო ყოფილა და მან, ამ დროს, ყმანვილური ერთგულებით გადაუხადა ხარკი სხვადასხვა წარმოშობის ლიტერატურულ გატაცებებს.

მაგრამ უკვე პოეტის ადრინდელ შემოქმედებაში ძნელი არ არის იმის შემჩნევა, თუ როგორც 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 სამარიდამ“ და „გუთნის-დედა“.

„ხმა სამარიდამ“ (1857 წ. დეკემბერი) ილიას პირველი სატირული ხასიათის ნაწარმოებია. აღსანიშნავია, რომ ეს ლექსი თითქმის სრულიად მოკლებულია პოეტურ სამკაულებს. გარდა რამდენიმე ტრადიციული პერიფრაზისა (მაგ.: „სამართალს

ფულითა ვსჭრიდი“), აქ ვერ შევხვდებით ვერც ერთ თავისთავად მნიშვნელოვან პოეტურ სახეს.

სხვათა შორის, ამ ნაწარმოებს აქვს რამდენიმე ვარიანტი, რაც თითქოს პირდაპირ მოწმობს, რომ თვითონ ილიას არ აკმაყოფილებდა ლექსის ფორმა და მის დახვეწას ცდილობდა.

მიუხედავად ამისა, საბოლოო ვარიანტიც, როგორც ამას თავის დროზე სამართლიანად აღნიშნავდა აკაკი წერეთელი, ძალზე ღარიბია და ნაწილობრივ გაუმართავიც წმინდა ვერსიფიკატორული ოსტატობის თვალსაზრისით.

მაგრამ უდავოდ მართალი იყო იგივე აკაკი, როდესაც ამ ნაწარმოების დიდ ღირსებებზე მიუთითებდა. ამ მხრივ, მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ლექსის შინაარსობრივი სიმძაფრე, არამედ ის თავისებური ეფექტიც, რომელიც მასში, მიუხედავად ზემოაღნიშნულისა, მიღწეულია სწორედ გარკვეული ხასიათის მხატვრული საშუალებით.

საქმე ისაა, რომ ილია ამ ლექსში მიმართავს ორიგინალურ პოეტურ ხერხს. ლექსი დაწერილია გარდაცვლილი მდივანბეგის ეპიტაფიის ფორმით, და ეს გულწრფელი აღსარების ფორმა, რომელიც თითქოს ერთგვარი გულახდილი მიაშიტობის ელფერს ატარებს, პირდაპირ ეწინააღმდეგება ლექსის შინაარსის აღმამფოთებელ, უმსგავსო ხასიათს.

მხატვრული ამოცანის ამგვარი „კონტრასტული“ გადაწყვეტა განსაკუთრებით ხაზს უსვამს მდივანბეგის გამომწვევ ცინიზმს. ავტორი თითქოს ცდილობს მაქსიმალური სიზუსტით გადმოსცეს თავისი „ღირიკული პერსონაჟის“ სულიერი ავლადიდება, მისი ფსიქოლოგია, მსჯელობისა და მეტყველების მანერა.

ამ მოსაზრებით უნდა იყოს ნაკარნახევი ხაზგასმის პროზაული, ყოველგვარ პოეტურ სამკაულებს მოკლებული სტილიც, რომელიც აქ ავტორის კონკრეტული ჩანაფიქრის მხატვრულად კანონზომიერ შედეგად წარმოგვიდგება.

„გუთნის-დედა“ (1858 წ.) საგრძნობლად გამოირჩევა ილიას სტუდენტობის დროინდელი ლექსებისგან. თავისი მოქალაქეობრივი პათოსით იგი უახლოვდება „ქართველის დედას“, ხოლო ფორმით გაცილებით უფრო მკაფიოდ გამოვლენილ ხალხურ, დემოკრატიულ ხასიათს ატარებს. აღსანიშნავია, რომ ეს ლექსი მთლიანად უბრალო ქართველი გლეხის მონოლოგს წარმოადგენს, რაც ამ ნაწარმოების როგორც შინაარსობრივ, ისე მეტაფორულ და ინტონაციურ თავისებურებასაც განსაზღვრავს. ხალხური პოეზიის სულთან ილიას აქ განსაკუთრებით აახლოებს აფორისტული სტილი:

რად მინდა ხმალი, თუნდ იყოს მჭრელი,
თუ სიმართლისთვის დამიჩლუნგდება?
აბა, რას გვარგებს ჩვენ ის გუთანი,
რომე აჩეჩოს მარტო მიწანი... და სხვ.

გადაკრული, ქარაგმული ფორმა, რომელიც ქართულ ფოლკლორში ჰპოვებს სათავეს, აქ ილიას მიერ გამოყენებულია არა მხოლოდ ცალკულ 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 ჭაპანს, ვიდრე განყდება,
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 ვჭიმოთ ჭაპანი ჩვენი,
უსიხარულოდ დავლიოთ დღენი.

მიმართავს გუთნისდედა თავის ლაბა-ხარს და თითქოს მთელი თავისი მეტაფორული არგუმენტებით მის დამშვიდებას ცდილობს:

ნუ დამიღონდი!.. შენი უღელი
ჩემს უღელზედა არ არის ძნელი:
მეც შენებრ მიწას დავყურებ თვალით,
რადგანაც ზეცა წამართვეს ძალით.

მაგრამ ეს განგებ არჩეული დამშვიდებას კილო მკითხველში თანდათან საწინააღმდეგო ემოციას იწვევს. უპირველეს ყოვლისა, იმის გამო, რომ აქ ამ შედარებას თავისი უკუმიმართულებაც აქვს (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 გუთნის-დედის 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, ხაზგასმის, თითქოს მონოტონური სიჯიუტით ავითარებს „გუთნის-დედის“ მონოლოგის მთავარ მოტივს:

მე ჩემის ჭირის, ჩემის წუხილის,
ჩემის კაცობის გულის დუღილის
სიტყვანი გულში მეზადებიან,
მაგრამ გულშივე უხმოდ ჰკვდებიან.

პირველ ორ სტრიქონში დაჟინებით განმეორებული, რითმისეული მახვილით გაძლიერებული „უ“ („წუხილის“, „დუღილის“) თავისი გაბმული მონოტონური ჟღერადობით ზუსტად გამოხატავს პირუტყვის მდგომარეობაში ჩაყენებული ადამიანის სასოწარკვეთას. ამ სასოწარკვეთიდან მხოლოდ ერთი ნაბიჯიღა რჩება შესაბამის მოქმედებამდე, რომლისკენ მკითხველს მთელი ამ ლექსის ფარული დედააზრი მოუხმობს.

ამრიგად, „გუთნის-დედაში“ შინაარსისა და ფორმის კონტრასტულობა – როგორც თავისებური პოეტური ხერხი – უფრო რთულად და უფრო მრავალმხრივად გააზრებული.

აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებისათვის, საერთოდ, უაღრესად დამახასიათებელ მხატვრულ ფენომენტთან. როგორც ცნობილია, არსებობს აზრი, რომ ილია სოციალური მშვიდობისა და შერიგების მომხრე იყო და რომ ეს მის მხატვრულ შემოქმედებაშიც აისახა. ამგვარი მტკიცების საფუძველი მართლაც მოიპოვება ილიას პუბლიცისტური ხასიათის წერილებში. მაგრამ ლიტერატურისმცოდნეები, რომლებიც ამ მოსაზრებას იზიარებენ, ხშირად საილუსტრაციოდ მიმართავენ ილიას მხატვრულ ნაწარმოებთა ცალკეულ ადგილებსაც (პერსონაჟთა დიალოგებს, ავტორის ტექსტს და სხვა) და მათში იმავე 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 ლიტერატურისთვის 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 იდეებისგან, რადგან თითოეული ამ ნაწარმოებთაგანი სინამდვილეში, მთელი თავისი მხატვრული ლოგიკით, სრულიად სანინაალმდეგო ხასიათის ზემოქმედებას ახდენს მკითხველზე.

შინაარსის და ფორმის გარკვეული ურთიერთკონტრასტულობა, როგორც თავისებური მხატვრული ხერხი, ილია ჭავჭავაძის სხვა ადრინდელ ლექსებშიც შეიმჩნევა.

მაგალითად, „ჩემი თარიარალი“ (1858 წ.) დაწერილია როგორც 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 სანინაალმდეგო კონცეფციის გარეგნულ ფორმად.

ეს წინააღმდეგობა ფორმასა და შინაარსს შორის თავისებური მოულოდნელობის ეფექტს ქმნის და, რაც მთავარია, პოლემიკური სიმძაფრის ელემენტები შეაქვს ლექსში.

„ჩემი თარიარალი“ შეიძლება ჩაითვალოს ილიას პირველ პოლემიკურ მიმართვად „მამებისადმი“ („დავეხსნათ ჩინის ძებნასა“, „მეტი ჯილდო რაღად გვინდა, თუ ვსჭვრეტთ მამულს გაფურჩქნილსა“ და სხვ.). თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მსოფლმხედველობრივი უთანხმოება „მამებთან“ აქ ჯერ კიდევ არ არის ისე მკვეთრად ჩამოყალიბებული, როგორც პოეტის ცნობილ გვიანდელ ლექსში „პასუხის პასუხი“ (რომელიც, სხვათა შორის, აგრეთვე ფორმალური „დასესხების“ ელემენტებს შეიცავს).

ლექსი „ნანა“ (1859 წ.) ილიას შემოქმედებითი ნოვატორობის უაღრესად დამახასიათებელ ნიმუშს წარმოადგენს. მხატვრული სიახლე აქ მიღწეულია არა წმინდა ფორმალური გამომგონებლობის გზით, არამედ ძველი, ტრადიციული ფორმის ახალი გააზრებით.

აქ ქართული ნაწინას სააღერსო, „მისაძინებელი“ კილო ბრწყინვალე პოეტური ოსტატობით არის გამოყენებული სასტიკი ბრძოლისკენ მომწოდებელი, „გამოსაფხიზლებელი“ შინაარსის გამოსახატავად.

„ნანა“, გარკვეული თვალსაზრისით, ახლოს დგას „ქართველის დედასთან“. ამ ნაწარმოების მთავარი ლირიკული სახე დედის სიმბოლური ფიგურაა; მისი პირით გამჟღავნებულია მთელი მოძღვრება – თავისებური კოდექსი მამულიშვილური ეთიკისა.

მაგრამ „ქართველის დედისგან“ განსხვავებით, რომლის ფორმა ძირითადად პათეტიკურია, ამ ლექსს აქვს თავისებური სიტბო და ინტიმური ელფერი.

ეს განსაკუთრებული ჟღერადობა აქ მიღწეულია სწორედ ზემოთ განხილული კონტრასტის საშუალებით. ლექსის ინტონაცია თითქოს ორ ნაკადს შეიცავს. ერთი მხრივ – მომწოდებელს, კატეგორიულს, სასტიკს, ხოლო მეორე მხრივ – ალერსიანს, ინტიმურს და ოდნავ ნალვლიანს.

ეს ორი მოტივი თანდათან ირწყმება, ერთმანეთში გადადის და ლექსის თავისებურ ინტონაციურ სპეციფიკას განსაზღვრავს:

მოვა დრო, გაიზრდები,
მკლავი გაგიმაგრდება,
შვილო, ყრმობის სიზმრები

ბრძოლაზედ გაგეცვლება...
 აინთე ცეცხლით გული,
 მტერსა დაეცი მეხად,
 ან ვით შვილი ერთგული
 დააკვდი მამულს მსხვერპლად!

აქ მთავარია ის, რომ ამას ამბობს დედა და ყოველი სიტყვა ათრთოლებულია დედის სიყვარულით.

ამ ლექსის ფორმა უაღრესად სადაა, ლაკონურია; მთელი აქცენტი გადატანილია სიტყვიერი მასალის თავისებურ სემანტიკურ გააზრებაზე, კერძოდ, ზუსტ ეპითეტებზე და მრავლისმეტყველ აფორისტულ სტილზე, რომელსაც აქაც განსაკუთრებით აძლიერებს ილიასათვის დამახასიათებელი თავისებური პარადოქსულობის ელფერი. მაგალითად:

ვისაც ძე არ შეუკლავს,
 როს მამულს სჭირებია,
 შვილო, იმ ვაგლახ დედას
 შვილი არ ჰყვარებია!..
 უკვდავი არის შვილი,
 მამულისთვის მომკვდარი!

„ყვარლის მთებს“, „ქართვის დედას“, „ხმა სამარიდამ“, „ჩემი თარიარალი“, „გუთნის-დედა“ და „ნანა“ გარკვეულ რკალს ქმნიან ილიას ადრინდელ ლირიკაში. მათში განსაკუთრებით მკაფიოდ არის გამოხატული ის ახალი სოციალური იდეალები და ის მხატვრული სიახლე, რაც გასული საუკუნის ქართულ პოეზიაში სამოციანელებმა შემოიტანეს.

ეს ლექსები, არსებითად, მოასწავებენ ახალი რეალისტური, მძაფრი მოქალაქეობრივი პათოსით გამსჭვალული მიმართულების აღმოცენებას ქართულ მწერლობაში.

ილია ჭავჭავაძის ადრინდელი პოეტური შემოქმედების ორიგინალობა მკაფიოდ გამოიყვანდა არა მხოლოდ ამ ფართო საზოგადოებრივი რეზონანსის ნაწარმოებში, 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 წინააღმდეგობები, ორიგინალური ძიებები და აღმოჩენები), რომელსაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა ახალი პოეტური აზროვნებისა და ფორმის დამკვიდრებისთვის.

ილიას ამდროინდელი შემოქმედებისთვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია ლექსი „მეც შავ თვალებს“ (1858 წ.). აქ პოეტური წარმოსახვის მთავარ საგანს საყვარელი ქალის გარეგნობა წარმოადგენს. ეს არის თითქოს ტრადიციული, პოეტური „შესხმა“ სატრფოს მშვენიერი თვალებისა, ხილული სილამაზით ტკბობა და თავდავინყება, რაც დითირამბული ხასიათის მეტაფორულ სახეებში ჰპოვებს თავის გამოხატულებას, მაგრამ აღსანიშნავია ისიც, რომ ილიას მეტაფორისტიკა აქ მაინც საგრძნობლად განსხვავდება ტრადიციული „აღმოსავლური“ პოეტიკისგან. აქ ვერ შევხვდებით ვერც გიშრისა და მარგალიტის სიმბოლიკას და ვერც „ჰინდთა ჯარებს“.

სატრფოს თვალები შედარებულია „წყვდიადთან“, „ქარიშხლიან ზღვასთან“, პოეტი მათში ხედავს „არწივის თავისუფლებას“, რაც ილიასთვის უკვე სავსებით ორგანული, ახალი პოეტური ასოციაციით არის ნაკარნახევი.

სხვათა შორის, ილია ამ ლექსში მიმართავს ერთ პოეტურ ხერხს, რომელიც შემდგომ მისი პოეტიკისთვის დამახასიათებელ, გარკვეული თვალსაზრისით, რჩეულ ხერხად იქცევა.

მათ გრძნეულ, უხმოდ ცხად გამოთქმაში...

წერს იგი სატროფოს თვალეზზე...

„უხმოდ ცხადი გამოთქმა“ (ისევე როგორც „ტკბილი დამონება“) წარმოადგენს XIX საუკუნისთვის ტიპიურ სახეს.

აქ ჩვენ კვლავ პარადოქსულ ერთიანობასთან გვაქვს საქმე. მაგრამ უკანასკნელი გაცილებით უფრო კონდენსირებული სახით წარმოგვიდგება, ვიდრე ზემოთ განხილულ მაგალითებში. პარადოქსულობის აქცენტი გადატანილია ეპითეტზე.

შეიძლება ითქვას, რომ ახალ ქართულ პოეზიაში ამგვარი პოეტური ხერხის დამკვიდრებაც ძირითადად ილია ჭავჭავაძის სახელთან არის დაკავშირებული.

აქ საჭიროა აღვნიშნოთ, რომ ეს ხერხი არსებითად განსხვავდება XX საუკუნის პოეზიისათვის დამახასიათებელი ე.წ. სინკრეტიზმისგან. „უხმოდ ცხადი გამოთქმა“ წარმოადგენს ორი ურთიერთსაინანაღმდეგო, მაგრამ ერთი და იმავე გვარის ცნებათა შეერთების ცდას, მაშინ როდესაც „შეშლილი ფერი“ ან „ბებერი ქარი“ (გალაკტიონ ტაბიძე) უკვე სრულიად სხვადასხვა გვარის, „შეუთავსებელ“ ცნებათა შერწყმის პრინციპზეა დაფუძნებული.

თუ ლექსი „მეც შავ თვალეზს“ ემოციური შინაარსის გამოხატვის ზოგიერთი პრინციპით მაინც ძველი ქართული ლირიკის ტრადიციებთანაა დაკავშირებული, ილიას შემდგომ ლექსებში სრულიად სხვა კატეგორიის სულიერი მოძრაობები მჟღავნდება და აქ ავტორი, შესაბამისად, ახალ პოეტურ ფორმებს მიმართავს.

ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესოა ილიას ორი ერთსათაურიანი ლექსი „ს... ს“ (1858 წ.). აქ უკვე ნათლად იგრძნობა ის ღრმა ზემოქმედება, რომელიც ჭაბუკმა ილიამ ბარათაშვილის პოეზიისგან განიცადა.

ამ ლექსში ვხვდებით სტრიქონებს, რომლებიც უშუალოდ ბარათაშვილის გავლენით უნდა იყოს შთაგონებული:

შენ წინ დავფარავ თვალში მთრთოლავ ცრემლს,
შობისა უმალ მოვკლავ ოხვრას ჩემს...

(გავიხსენოთ ბარათაშვილის „შევიშრობ ცრემლსა...“). მაგრამ მთავარია არა ეს უშუალო პოეტური შეხმიანება.

განსხვავებით „შავი თვალეზისგან“, რომელიც მთლიანად სატროფოს ხორციელი სილამაზის აღფრთოვანებულ ქებათა ქებას წარმოადგენს, ამ ლექსში, ისევე როგორც, მაგალითად, „ჩემო მკვლელოში“ (1860 წ.), სიყვარული გააზრებულია, როგორც უცოდველ სულთა ურთიერთლტოლვა, თავისებური შინაგანი თვისტომობა და თითქმის რელიგიური მონინების ელფერს ატარებს. ამას შეესაბამება ლექსის სპეციფიკური სტილიც („სამოთხე“, „წმინდა ლოცვა“ და სხვ.).

დამახასიათებელია, რომ ილიას, დაახლოებით ამავე დროს, დაწერილი აქვს ლექსი „ტუჩთა მიკონვა, ტუჩ ჩაკონება“, რომელიც შეიძლება განხილულ იქნას თავისებურ პაროდიად ბესიკის ცნობილ სატროფიალო 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 ამკარად ბარათაშვილისებურია: „ქალწულობის კრთომით“, „მორცხვობით“, „ლოცვით“, „ლმობით“ და სხვ.

მაგრამ ამავე ლექსში უკვე ადვილად შეინიშნება ჭაბუკი ილიას დაშორება „რად ჰყვედრი კაცსა, ბანოვანოს“ ავტორთან.

ამ პოეტური ნაწარმოების მთავარ, ნამყვან ლირიკულ თემას წარმოადგენს არა ხორციელი შინაარსისგან განწმენდილი „წმინდა რომანტიკული“ სულიერი

განწყობილება (თუმცა აქ არის ამგვარი მოტივიც), არამედ რაინდული მოკრძალებით შეკავებული მძაფრი, ჭაბუკური ვნება.

მწყუროდეს, მაგრამ კრძალულებითა
მე შენთან კოცნაც ვერ გამებედნოს...

მართალია, ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაზე გაცილებით უფრო ღრმა გავლენა მოახდინა ბარათაშვილის პოეტურმა მემკვიდრეობამ, ვიდრე ბესიკისა და ალ. ჭავჭავაძის ტრადიციებმა, მაგრამ მისი ლირიკის დაკვირვებული ანალიზისას ჩვენ თანდათან ვრწმუნდებით, რომ საბოლოოდ, ილიას პოეტური ევოლუციის პროცესში არც ამ შემოქმედებას შერჩენია აბსოლუტური ხასიათი.

ილიას ინტიმურ ლირიკას აქვს თავისი ახალი, უაღრესად თავისებური ელფერი, რომელიც, უნინარეს ყოვლისა, თვით პოეტის ორიგინალური შემოქმედებითი ბუნებითა და ტემპერამენტით არის გაპირობებული.

ილია ჭავჭავაძე სულიერად ჰარმონიული პიროვნება იყო. მიუხედავად იმისა, რომ იგი სიცოცხლის ბოლომდე მორწმუნე ადამიანად დარჩა და არაერთგზის გამოუხატავს თავისი ერთგულება ქრისტიანობის ეთიკური იდეალებისადმი, მისი პოეტური შემოქმედება მოკლებული არ არის „ნარმართული“ სენსუალიზმის საკმაოდ ძლიერ მოტივებსაც.

განსხვავებით ბარათაშვილისგან, ილიას ინტიმურ ლირიკაში ნუთიერი და მარადიული, ხორციელი და სულიერი შეურიგებელ უკიდურესობებად აღარ ნარმოგვიდგება.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ თვალსაზრისით, მის პოეზიაში თავისებურად შერწყმულია ქართული კლასიკური ლირიკის ორი ურთიერთსაინანაღმდეგო ნაკადი.

მაგალითად, ილიას შედარებით გვიანდელი ლექსი „მძინარე ქალი“ აშკარად გვარწმუნებს, რომ პოეტისთვის უცხო არ ყოფილა ხორციელი მშვენიერებით გატაცება და თავისებური ეროტიზმიც:

აგწითლებიან
ნაზი ლოყები,
ღიმილით თრთიან
ტუჩთა ლაღები... და სხვ.

მაგრამ ეს ჭაბუკური 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 სანწყისის შინაგანი წინააღმდეგობა და ამ თვალსაზრისით გარკვეული ჰარმონია არის მიღწეული. იგივე შეიძლება ითქვას ლირიკულ მინიატურაზე „ს... ჩ... სას“ („ბაგე ბაგეს ჩავაკონოთ და ჩავართათ სულთან სული“ და სხვ.).

როგორც ცნობილია, ილია ჭავჭავაძე იყო პირველი მწერალი, რომელმაც ნიკოლოზ ბარათაშვილი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში ახალი მიმართულების წინამორბედად გამოაცხადა და საკუთარი მემკვიდრეობითი კავშირი აღიარა მის პოეზიასთან. მართლაც, ილიას, და საერთოდ, სამოციანელთა მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული ძიებანი თავის საყრდენ წერტილს, უპირველეს ყოვლისა, „მერანისა“ და „ფიქრნი მტკვრის პირას“ ახალ პოეტურ შინაარსში ჰპოვებენ.

მაგრამ, როგორც ადრე შევნიშნეთ, ამავე დროს, მთელი მათი შემოქმედება, როგორც პოეტური აზროვნების განვითარების ახალი საფეხური, წარმოადგენს ნიკოლოზ ბარათაშვილის უარყოფასაც.

ეს თავისებური, შინაგანად რთული და წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება ბარათაშვილის პოეტურ ტრადიციებთან განსაკუთრებით მკვეთრად იგრძნობა ილია ჭავჭავაძის ლირიკაში.

გარდა ზემოთ განხილული ლექსებისა, ილიას კალამს ეკუთვნის არაერთი პოეტური ნაწარმოები, რომელთა შიქმნა 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 სამოთხით“, „ოჰ, სად არიან, სიჭაბუკე, სიტკბონი 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 ამაღლებული განწყობილება. მაგრამ ამის იქით ილია უკვე აღარ მიდის, რადგან მისი პოეტური 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 „რისთვისს“ აქვს თავისი შესატყვისი „მისთვის“, რომელიც სრულიად ნათლად და არაორაზროვნად ხსნის ლირიკული გმირის „უცნაურ“ სულიერ მოძრაობათა სრულიად რეალურ მიზეზს.

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 ბუნდოვანება და მკრთალი მინიშნებების ენა. ილია ჭავჭავაძის მხატვრული დამოკიდებულება სინამდვილისადმი არსებითად „მატერიალისტურია“; მისი ფიზიკური მზერა ყოველ საგანს ხედავს რელიეფურად, მკაფიოდ და შესაბამისი პოეტური სიზუსტით წარმოგვისახავს.

ილიას სტილის ერთ-ერთ განუყოფელ თვისებას წარმოადგენს გამომსახველობით საშუალებათა უაღრესი სიცხადე, რაც მას თავის „სიზმრებშიც“ კი არ ღალატობს. გავიხსენოთ, მაგალითად, რა მკაფიო, თითქმის ნატურალისტური საღებავებით არის დახატული კოსმიური კატასტროფის სურათი მის პირველ „სიზმარში“ (1858 წ.).

ეს ახალი რეალისტური სტილი უთუოდ კანონზომიერ მიმართებაში იყო იმ ახალ იდეურ შინაარსთან, რომლის გამოხატვაც სამოციანელთა მთავარ შემოქმედებით მიზანდასახულებად იქცა, მაგრამ, ამავე დროს, იგი წარმოადგენდა ილიას პოეტური ბუნების თანდაყოლილ თვისებასაც.

ილია ჭავჭავაძის ლირიკამ, ამ მხრივ, განსაკუთრებით ღრმა დაღი დააჩნია გასული საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ მწერლობას და სინამდვილეში სრულიად ახალი პოეტური მიმართულების სათავედ იქცა.

ილიას ადრინდელ პოეზიაში შეიძლება გამოიყოს ორი ერთმანეთისგან თითქმის დამოუკიდებელი რკალი: მოქალაქეობრივი და ინტიმური ლირიკა.

ნიშანდობლივია, რომ მის ადრინდელ საზოგადოებრივ თემებზე დაწერილ ლექსებში („გუთნის-დედა“, „ხმა სამარიდამ“, „ქართველის დედას“ და „ნანა“) პოეტის პიროვნება, როგორც წესი, არ წარმოადგენს ლირიკული ნაწარმოების უშუალო პერსონაჟს და თითქოს შეგნებულად განზე არის გამდგარი. მეორე მხრივ, ამავე წლებს 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 მოტივი 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“ დედააზრი გახსნილია მის ორ უკანასკნელ სტრიქონში.

ოხ, ღმერთო ჩემო, სულ ძილი, ძილი,
როსლა გვეღირსოს ჩვენ გაღვიძება?!

ეს ორი სტრიქონი თავისი პათეტიკური ინტონაციით ისევე მკვეთრად განსხვავდება ლექსის მთელი წინა ნაწილისგან (რომელსაც ხაზგასმით დინჯი, ლირიკული აღწერის სტილი ახასიათებს), როგორც სასონარკვეთილი „მამულო საყვარელო, შენ როსლა აყვავდები!“ „გაზაფხულის“ პირველ სტროფში დახატული იდილიური სურათისაგან.

„ელეგიაში“ ყურადღებას იპყრობს შესანიშნავი პოეტური ფერწერა, არა მხოლოდ საღებავთა სიუხვე, არამედ მათი ოსტატური შეხამებაც:

მკრთალი ნათელი სავსე მთვარსა
მშობელ ქვეყანას ზედ მოჰფენოდა
და თეთრი ზოლი შორის მთებისა
ლაჟვარდ სივრცეში დაინთქმებოდა.

აქ თეთრისა და ლაჟვარდის 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 ლაკონური ფორმა კიდევ უფრო ხაზს უსვამს მის შინაგან გზნებას და პოეტური განცდის სიმძაფრეს.

დამახასიათებელია, რომ „ელეგიაში“ ჩვენ კვლავ ვაწყდებით თავისებურ წინააღმდეგობას ფორმასა და შინაარსს შორის. აქ ელეგიის ფორმაში, რომელიც ანტიკური ეპოქიდან უახლოეს დრომდე ნაღვლიანი და უიმედო განწყობილების გამომხატველ ტრადიციულ ფორმას წარმოადგენდა, გადმოცემულია დაუშოშმინებელი, ბრძოლის წყურვილით გამსჭვალული სულისკვეთება.

მოქალაქეობრივი თემის ინტიმური ჟღერადობა, რომელიც „ელეგიისა“ და „გაზაფხულის“ ძირითად მხატვრულ თავისებურებას განსაზღვრავს, კიდევ უფრო გაძლიერებულია ლექსში „მესმის, მესმის“. როგორც ცნობილია, ეს ლექსი წარმოადგენს პოეტურ გამომხატვრებას იტალიელი ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაზე და XIX საუკუნის პოლიტიკური ლირიკის შედევრთა რიგს განეკუთვნება.

ამ ლექსს აქვს თავისი განუმეორებელი ინტონაციური ელფერი. ეს არის არა მხოლოდ ბრძოლის წყურვილით ანთებული მოქალაქის, არამედ შეყვარებული ადამიანის ინტონაცია.

თავისუფლების ტკბილი მოლოდინი, ღელვისა და თრთოლვის განწყობილება, რომელიც აქ შესანიშნავად არის გადმოცემული პოეტური განმეორებითაც („მესმის, მესმის“ და „ღმერთო, ღმერთო“), უნებურ ასოციაციას იწვევს პუშკინის ცნობილ სტრიქონებთან:

Мы ждем с томлением упования
 Минуты вольности святой,
 Как ждет любовник молодой
 Минуты сладкого свидания.

„მესმის, მესმის...“ მთლიანად აგებულია ერთ ძირითად მეტაფორაზე: ეს არის „ხალხთ ბორკილის ხმა მტვრევისა“, რომელიც ქვეყნად ქუხს, რომელიც აღიტაცებს პოეტს და რომლის საკუთარ მამულში გაგონებასაც შესთხოვს იგი განგებას.

თავისუფლების, განახლების წინათგრძნობა აქ გაძლიერებულია პოეტურ საშუალებათა თავისებური შინაგანი ერთიანობითაც: „ქუხილი“, რომელიც პირველ სტროფში გაისმის და „იმედით“ ალაგზნებს პოეტის გულს, აქ გარკვეულ განწყობილებით ტონალობას ქმნის – მას თითქოს გაზაფხულის სუნთქვა შემოაქვს ლექსში.

თუ ილიას ზემოთ განხილული, ფართო მოქალაქეობრივი რეზონანსის მქონე ლექსებისათვის დამახასიათებელია მეტი სითბო და ლირიზმი, ვიდრე ეს შეიძლება ითქვას მის ადრინდელ პუბლიცისტურ ლირიკაზე (მაგალითად, „ქართვის დედაზე“), ამ პერიოდში დაწერილ ინტიმური ხასიათის ლექსებშიც აშკარად შეიმჩნევა ზოგიერთი მნიშვნელოვანი ცვლილება.

მაგალითად, ლექსი „ალაზანს“ (1859 წ.) უკვე თავისუფალია პოეტის ადრინდელი სატრფიალო ლირიკისათვის დამახასიათებელი ვინრო, კამერული ჩარჩოებისგან (მხედველობაში გვაქვს ისეთი ლექსები, როგორიცაა, მაგალითად, „პავლოვსკის პარკი“, „მეც შავს თვალებს“, „ს... ს“ და სხვა).

აქ ილიას მიერ უკვე მიგნებულია საკუთარი პოეტური სამყარო და მისი ლირიკული გმირის სულიერ მოძრაობებშიც მეტი სიღრმე და სიმწიფე იგრძნობა.

„ალაზანი“ სატრფიალო შინაარსის ლექსია, მაგრამ, ამავე დროს, ეს პოეტური ნაწარმოები გამსჭვალულია თავისებური პატრიოტული სულისკვეთებითაც, რადგან აქ პოეტის პირადი ბიოგრაფია, მისი ემოციური სამყარო, უშუალო კავშირში იმყოფება მშობლიური ქვეყნის ცოცხალ, რეალურ სინამდვილესთან.

განსხვავებით ილიას ზოგიერთი ადრინდელი ლირიკული ნაწარმოებისგან, ამ ლექსის პოეტური სახეები სრულიად მოკლებულნი არიან მხატვრულ სქემატურობას. აქ იგრძნობა ქართული მიწის სუნთქვა და თვით ავტორის ინტიმური განცდაც პოეტურად განსხეულებულია მშობლიური ბუნების ცოცხალ სურათებში.

ეს შინაგანი კავშირი განსაკუთრებით ხელშესახებად არის გამოხატული „ალაზნის“ უკანასკნელ სტროფში, რომელიც პარალელიზმზეა აგებული:

შენც გამოცვლილხარ, ალაზანო, მუხაც გამხმარა,
 მეც უდროო-დროდ გამერია თმაში ჭალარა...
 სად არს ის ღმერთი, იგი გრძნობა, ის სიყვარული,
 ყველა 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 შეხედულებებისა პოეტის დანიშნულებაზე.

ამ ლექსში გამომჟღავნებულმა ესთეტიკურმა კონცეფციამ მთელი ეპოქა შექმნა ქართული სიტყვაკაზმული მწერლობის ისტორიაში.

საყურადღებოა, რომ ილია ჭავჭავაძეს პოეტური შემოქმედების არსი არ ჰქონია წარმოდგენილი იმგვარი უტილიტარული სახით, როგორც იგი ზოგიერთ სხვა სამოციანელს ესმოდა.

ილია ხედავს პოეზიის ორმაგ ბუნებას. მისი რწმენით, პოეზია თავისი წარმოშობით „ღვთიურია“, ციდან მოვლენილი, ღვთის მიერ მომადლებული ნიჭია, ხოლო თავისი დანიშნულებით მიწიერია, ამქვეყნიურია, საერო სამსახურისათვის არის განკუთვნილი.

მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის,
მიწიერი ზეციერსა;
ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ,
რომ წარვუძღვე წინა ერსა...

ილიას ესთეტიკური მრწამსი, რომელიც XIX საუკუნის ქართული რეალისტური პოეზიის ქმედით პროგრამად იქცა, თავისი საბოლოო სახით მხოლოდ სამოციანი წლების დასაწყისში ჩამოყალიბდა. საინტერესოა, რომ „პოეტის“ დაწერამდე (1860 წ. 23 ივლისი) ორი წლით ადრე, თავის ცნობილ ლექსში „ჩიტი“ იგი სრულიად სხვა თვალსაზრისს ადგას.

ჩიტის სახე საყურადღებოა არა მხოლოდ იმის გამო, რომ ავტორისთვის იგი თავისუფალი არსების სიმბოლოა და თვით თავისუფლება ამ ლექსში გაგებულია როგორც ბედნიერების, სიმღერისა და, საერთოდ, არსებობის აუცილებელი პირობა, საგულისხმოა ისიც, რომ ჩიტი აქ ილიასთვის მგოსნის თავისებურ სახესაც წარმოადგენს და, ამ თვალსაზრისით, იგი პირდაპირ ეწინააღმდეგება „პოეტის“ კონცეფციას.

აი, ჩიტის იდეალი:

ვგალობ და ვგალობ
და იმით ვხარობ,
რომ მე ქვეყანას
გალობით ვატკობ.
ჩემია წერა:
მღერა და მღერა,
ლხენა, გალობა,
თავისუფლება.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ სიტყვებში გამოხატულია თვით ჭაბუკი ილიას ადრინდელი შეხედულება პოეზიისა და პოეტის დანიშნულებაზე, რომელსაც თავისი ლიტერატურული სათავეები აქვს. ამ მხრივ, ეს ლექსი უაღრესად საგულისხმოა პოეტის ესთეტიკურ მოსაზრებათა ევოლუციის გაგებისათვის.

იგი მოწმობს, რომ ილიამ თავისი საბოლოო შეხედულება პოეზიის დანიშნულებაზე შეიმუშავა დროთა ვითარებაში და რომ მისი „პოეტი“. გარკვეული თვალსაზრისით, წარმოადგენდა საკუთარი მოსაზრებების უარყოფასაც.

„პოეტის“ ძირითადი პოლემიკური ტენდენცია გახსნილია მის პირველსავე სტროფში:

მისთვის არ ვმღერ, რომ ვიმღერო
ვით ფრინველმა გარეგანმა,
არა მხოლოდ ტკბილ ხმათათვის
გამომგზავნა ქვეყნად ცამა.

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: „არა მხოლოდ ტკბილ ხმათათვის“, ე.ი. სინამდვილეში საქმე გვაქვს პუშკინის ლექსის კონცეფციის არა აბსოლუტურ, არამედ მხოლოდ ნაწილობრივ უარყოფასთან.

ილია შეგნებულად ტოვებს ძალაში პუშკინის ლექსის პოზიტიურ ნაწილს („შთაგონება“, „ტკბილი ხმები“, „ლოცვა“ მისთვის პოეტის „ღვთიური“ წარმოშობის ნიშანია), მაგრამ იგი უკუაგდება ამ ლექსის უარყოფელ ნეგატიურ მხარეს, რადგან „ცხოვრების ღელვა“ და „ბრძოლა“ მას პოეტის მეორე სტიქიად, მის მინიერ მონოდებად წარმოუდგება.

ჩვენი ფიქრით, ამგვარი შეხედულება პოეზიაზე უფრო სწორად გამოხატავდა ილიას და, საერთოდ, სამოციანელთა პოეტური შემოქმედების ჭეშმარიტ არსს, ვიდრე, მაგალითად, აკაკი წერეთლის „პოეტი“.

მართალია, ილიამ და აკაკიმ პოეზია გამოიყენეს ეროვნული და სოციალური მოძრაობის, ყოველდღიური, სამკვდრო-სასიცოცხლო მოქალაქეობრივი ბრძოლის იარაღად, მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ პოეტური სიტყვა მათთვის იყო მხოლოდ უბრალო საშუალება საკუთარი საზოგადოებრივი მიზნებისა და ინტერესების მისაღწევად. როგორც ჭეშმარიტი შემოქმედნი, ისინი მთელი არსებით განიცდიდნენ პოეტური შთაგონების „ზებუნებრივ“ ძალასაც და სინამდვილეში არასოდეს არ აღმოჩენილან ყრუნი მის მიერ დაბადებული „ტკბილი ხმების“ მიმართ.

აქვე საჭიროა ხაზგასმით აღინიშნოს, რომ ილიას „პოეტის“ თავისებური „რელიგიური“ მეტაფორისტიკა („დიდის ღმერთის საკუთრხველის მისთვის ღვივის ცეცხლი გულში“ და სხვა) არამც და არამც არ გულისხმობს რაიმე მისტიკურ შეხედულებას. როგორც ადრე შევნიშნეთ, ილიას შემოქმედებითი ბუნებისთვის ყოველთვის უცხო იყო ქრისტიანული მისტიციზმი, „ღვთაებრივი“, „სულიერი“ იდეალები მის პოეზიაში განუყოფლად დაკავშირებულია ამქვეყნიურ, საერო მიზანსწრაფვებთან.

„ღვთიური სიბრძნე“ ილიასთვის წარმოადგენს მინიერი ღვწისა და ბრძოლის რეალურ სტიმულს:

ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ,
რომ წარვუძღვე წინა ერსა.

ქართული მწერლობა ოდითგანვე გამსჭვალული იყო ეროვნული, პატრიოტული თვითდამკვიდრების პათოსით. ქართველი ხალხის ნაციონალური ბედ-იღბლისადმი ცხოველი ინტერესი მკაფიოდ აისახა, კერძოდ, ქართველი რომანტიკოსების შემოქმედებაშიც, მაგრამ ილიამ და აკაკიმ, ამ მხრივ, მაინც თავისი ახალი სიტყვა თქვეს.

პატრიოტიზმი, საქართველოს სიყვარული მათ აქციეს ქართველი ხალხის მეორე რელიგიად, თავისებურ ეროვნულ სარწმუნოებად და სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე მის შთაგონებულ 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 გამოუშავება, რომლებიც განსაკუთრებით მკაფიოდ წარმოაჩენდნენ, განსაკუთრებით ახლოს მიიტანდნენ ქართველი ხალხის შეგრძნებამდე ამ ახალი მოძღვრების შინაარსს.

შემთხვევითი არ არის, რომ ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა თავიანთ ლირიკაში შეიტანეს პოეტური „ქადაგების“, ორატორული ხელოვნების ელემენტები.

ამ თვალსაზრისით, ილიას ლირიკული შემოქმედების გვირგვინს წარმოადგენს 1861 წელს დაწერილი ლექსები: „მას აქეთ, რაკი...“ და „ჩემო კალამო...“

კლასიკური მჭევრმეტყველების მთელი ფორმალური არსენალი აქ აყვანილია ჭეშმარიტი პოეტურობის ხარისხში, რადგან იგი აქ ორგანულად შეესაბამება და მთელი სისრულით გამოხატავს პოეტის სულის ცოცხალ ფეთქებას.

ამ ლექსებში მთავარ მხატვრულ ხერხად გამოყენებულია რიტორიკულ ფიგურათა რამდენიმე ნაირსახეობა: განმეორება, პერიფრაზი, კითხვა, პლეონაზმი, მიმართვა, მონოდება – 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 ნყობა ილიას ამ ლექსებში გამოხატული მსოფლმხედველობრივი და ემოციური შინაარსისათვის, ამაზე ნათლად მოწმობს „ჩემო კალამოს“ პირველი, ავტორის მიერ უარყოფილი ვარიანტი.

ათმარცვლიანი ლექსი აშკარად ბოჭავდა და ადუნებდა პოეტის შთაგონებას, მის მძაფრ სულიერ სწრაფვას. იგი მოკლებული იყო აგრეთვე იმ საზეიმო ელფერს, რომელიც შემდეგ ამ ლექსის ინტონაციურ თავისებურებად იქცა.

შეადარეთ:

ჩემო კალამო, რად გვინდა ტაში?
რასაც ვმსახურობთ – მას ვემსახუროთ...
(I ვარიანტი)

ჩემო კალამო, ჩემო კარგო, რად გვინდა ტაში?
რასაც ვმსახურობთ, მას ერთგულად კვლავ ვემსახუროთ...
(საბოლოო ვარიანტი)

„ჩემო კალამოში“ პოეტის ფიქრი, მსჯელობა, შინაგანი დიალოგი თანდათან გადადის ქადაგების კილოში.

აქ ჩვენ თვალწინ თითქოს ხელმესახებად წარმოდგება 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 ბედ-იღბლის განუყოფელი ერთიანობის შეგნებით.

პოეტური მჭევრმეტყველება აქ დატვირთულია განცდის საოცარი უშუალოებით, პოეტის ემოციურ მოძრაობათა ღრმა შინაგანი დრამატიზმით და, ამგვარად, სრულიად ახალ თვისებას იძენს. ორატორულ ხელოვნებას აქ არაფერი აღარა აქვს საერთო იმ „მშრალ რიტორებასთან“, რომელიც თვით ილიას ჭეშმარიტი პოეზიისათვის მიუღებელ, განსაკუთრებით სახიფათო თვისებად 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:
ავციოლია სიყრმიდანვე ჩვენ ქართველის ბედმა,
და დაე გვძრახონ, – ჩვენ მის ძებნით დავლიოთ დღენი.

ამ სტრიქონებს აქვთ თავისი განუმეორებელი ელფერი. ეს შეეძლო ეთქვა მხოლოდ იმ პოეტს, რომელმაც მთელი თავისი ცხოვრების აზრით, ყოველდღიური, ყოველწამიერი ღვნითა 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 სიჭაბუკიდან და რომელმაც იგი – უკვე მოხუცებული, სამშობლოს წინაშე ვალმოხდილი ერის მამა და მოძღვარი, წინამურის შემზარავ ტრაგედიამდე მიიყვანა.

აკაკი წერეთელი

არსებობს აკაკი წერეთლის რამდენიმე ცნობილი სურათი, რომლებიც მლოცველივით სახეზეაპყრობილ, ჭალარით მოსილ მოხუც მგოსანს წარმოგვისახავენ.

არსებობს ძველი ფირი, რომელზეც აკაკის ხმა არის ჩანერილი – დაღლილი, სუსტი ხმა. იგი ცახცახით წარმოთქვამს:

პატარა რომ ვიყავი,
პატარა ბიჭუკეღა...

როგორც „ილიადის“ ლეგენდარული ავტორი ძველ ელინთა წარმოდგენაში ან ვიქტორ ჰიუგო თანამედროვე ფრანგების შეგნებაში, აკაკი წერეთელიც ქართველი ხალხის მეხსიერებაში დარჩენილა სიმღერებში გათეთრებულ წმინდა მოხუცად. ეს თითქმის სიმბოლოდ ქცეული გარეგანი ხატი მხცოვანი მგოსნისა, ჩვეულებრივ, ჩრდილავს ჩვენს წარმოდგენაში ბრძოლის წყურვილით ანთებულ, თვალეპკაშკაშა ახალგაზრდა აკაკის სახეს, რომელიც თავის დროზე სხვა სამოციანელებთან ერთად ჭაბუკური დაუნდობლობით უტევდა „მამებს“, მხიარულად, ენაღვარძლიანად დასცინოდა მათ მეტისმეტად გაბერილ ამპარტავნებას და დახავსებულ კონსერვატიზმს, აკაკისა, რომელიც პირველი სიყვარულის მოუთმენლობით კითხულობდა „საიდუმლო ბარათის“ ფურცლებს ან კიდევ თავისი (ალბათ, არაუსაფუძვლო) ეჭვებით შეპყრობილი „მშვენიერი ალექსანდრას“ დაშოშმინებას ცდილობდა...

აკაკი წერეთელს არაერთი შესანიშნავი პოეტური ნაწარმოები აქვს დაწერილი ახალგაზრდობის წლებში: „საიდუმლო ბარათი“, „სალამური“, „სიმღერა“ („სამეფოო ძველთა ძველო“), „ჩანგური“, „ციცინათელა“, „მუხამბაზი“ და სხვ. ისინი იქმნებოდნენ 60-იანსა და 70-იანი წლების დამდეგს. ეს ის დრო იყო, როდესაც აკაკი და ილია ერთად სწევდნენ ქართული პოეზიის უღელს და მას ადრე უცნობი გზებისკენ ეზიდებოდნენ.

ილია ჭავჭავაძისგან განსხვავებით, რომელმაც სიცოცხლის უკანასკნელ ათეულ წლებში თითქოს შეგნებულად უარი თქვა პოეტურ სიტყვასთან ჭიდილზე, აკაკის სიკვდილამდე არ დაუკარგავს ლექსის წერის ცხოველი მოთხოვნილება.

მისი გვიანდელი სიმღერები ხმის შესამჩნევი ცახცახით არის ნათქვამი, მაგრამ მათში პოეტური შთაგონების დაუოკებელი ჟინი და სიმბურვალე იგრძნობა. შეიძლება ითქვას, რომ აკაკის, ამ მხრივ, განსაკუთრებული ბედი ეწია, სიბერის სუსხს არ დაუზრავს მისი ჩანგის სიმები და მას შეეძლო სამოცი წლის ასაკში გულწრფელი გაკვირვებით ეთქვა:

პოეტის გულს, გახურებულს,
სადაც ელავს, ღელავს გრძნობა,
რას მოუშლის თმა ჭალარა,
რას დააკლებს ხნოვანება?!

მოსხუცმა 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 გათავისუფლდა ერთგვარი სწორხაზოვანი ტენდენციურობისგან და უფრო ღრმა და სრულყოფილი გახდა.

ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა ეპოქალური მნიშვნელობის ცვლილებები შეიტანეს არა მხოლოდ ქართული მოწინავე საზოგადოებრივი აზრის განვითარებაში, გონებრივი თუ სულიერი ცხოვრების სფეროში, ახალი სალიტერატურო ენის დამკვიდრებაში და ა.შ. ისინი, ამავე დროს, ჩვენს მწერლობას მოეველინენ როგორც ჭეშმარიტი რეფორმატორები პოეტური აზროვნებისა.

ილია და აკაკი იყვნენ ფუძემდებლები ახალი რეალისტური პოეტიკისა, რომელმაც სინამდვილეში XIX საუკუნის მთელი მეორე ნახევრის ქართული ლიტერატურის ხასიათი განსაზღვრა.

ილიას და აკაკის შემოქმედების რეალისტური ხასიათი მათი დემოკრატიული მისწრაფებების თავისებურ გამოვლინებას წარმოადგენდა. რომანტიკოსებისგან განსხვავებით, მათ ქართულ ლექსში შეიტანეს ხალხური სისადავე და უბრალოება, მნიშვნელოვნად „გამდაბიურეს“ პოეზიის ენა. აღსანიშნავია, რომ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ჩვენში პოეზიის ლირიკულ გმირად პირველად იქცა მშრომელი ადამიანი, ქართული მიწის ტრფიალი – პატიოსანი, გამრჯე და ალალი ქართველი გლეხი.

აკაკის ცნობილი ლექსები – „მუშური“, „სიმღერა მკის დროს“, „მუშის ნატვრა“, „ლამის მეხრე“, „მწყემსის სიმღერა“ და სხვ. გვაოცებენ ლირიკული გარდასახვის ბრწყინვალე ნიჭით, რომელმაც ავტორს საშუალება მისცა უბრალო მიწის მუშის თვალთ შეეხედა დედა ბუნებისთვის და უტყუარი სიმართლით გადმოეცა მისი სულიერი მოძრაობანი.

საზოგადოდ, აკაკი უხვად იყო დაჯილდოებული ამ თავისებური პოეტური ნიჭით.

ლირიკული გარდასახვის ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს „დედის სიმღერა“ („გოგია მეჩონგურედან“), რომელშიც პოეტი საოცარ სიზუსტეს აღწევს დედაშვილური სიყვარულის მძაფრი ექსპრესიით გადმოცემისას:

რა მოგშორდი, შვილო შემდეგ
შავი ფიქრი გულს მიბურავს,
ვაჰ, თუ გშია! ან გწყურია!
ან გცივა და არა გხურავს!..
ვაი, თ უშენს ლამაზ თვალებს
ყვავი ჰკორტნის და ყორანი,
და უნაგირთ უპატრონოდ
დაგხვიხვინებს თავს მერანი.
ვაჰ, თუ შენსა ხუჭუჭ თმასა
ჩიტი ბუდეს შიგ უფენდეს?.. და სხვა.

რაც შეეხება ილიას და აკაკის პოეტიკის სხვა რეალისტურ ნიშნებს, შესაძლებელია, ისინი, უწინარეს ყოვლისა, მათი შემოქმედებითი ბუნებისა და ტემპერამენტის ინდივიდუალური თვისებებით იყო გაპირობებული, მაგრამ ცხადია, რომ აქაც თავისებურად აისახა სამოციანელთათვის დამახასიათებელი გონებრივი მიმართულება და განწყობილებანი.

ილიამ და აკაკიმ სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა გამოუცხადეს არა მხოლოდ არისტოკრატიულ „ღვარჭნილ“ სტილს და ფსევდოარქაულ აბდაუბდას, მათ XIX

საუკუნის პოეზიიდან შეუბრალებლად განდევნეს რომანტიკული პოეტიკისათვის დამახასიათებელი თავისებური „იდუმლების“ ელემენტებიც და ქართულ ლექსში ხალხურ სისადავესთან ერთად რეალისტური „სიფხიზლე“ და ზედმინევიანით ნათელი პოეტური ენა დაამკვიდრეს.

სამყაროს რეალისტური ხედვა თანდაყოლილ ნიჭს წარმოადგენდა ამ ორი პოეტისთვის და ეს თვისება მათ თავიანთი პოეზიის ერთ-ერთ ძირითად შემოქმედებით პრინციპად აქციეს.

საჭიროა აღინიშნოს, რომ ცალკეულ შემთხვევებში გარე, „ნივთიერი“ სინამდვილის ამგვარმა აღქმამ თავისებური ნატურალიზმის ელფერიც კი შეიტანა მათ ხატოვან აზროვნებაში.

საგულისხმო მაგალითს წარმოგვიდგენს, ამ მხრივ, ილიას ადრინდელი ლექსი „ჩიტი“, რომელიც თუმცა თავის შინაარსში სწორედ რომანტიკულ განწყობილებათა გადამღერებას შეიცავს, მაგრამ, სამაგიეროდ, თავისი ფორმით აშკარად ავლენს ავტორის ნმინდა 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 პოეტიკისთვის, მაგალითად, სრულიად წარმოუდგენელი იყო იმგვარი პოეტური ხატოვანება, რომელსაც აკაკის ცნობილ ლირიკულ შედევრში, „ციცინათელაში“, ვხვდებით:

აბრეშუმის პეპელა,
ფუტკარი და წურბელა,
შენზე სარგებლიანი
შენ გენაცვალოს ყველა!..
წურბელა მკურნალია,
მაგრამ ცოტა მყრალია...
მშიერი – სისხლის მტერი,
რომ გაძღება – მთვრალია!

ზემოთ მოტანილი მაგალითი მრავალმხრივ დამახასიათებელია ილიასა და აკაკის პოეზიისათვის (განსაკუთრებით მათი შემოქმედების ადრინდელი პერიოდისთვის). აქ შეიძლება გვემსჯელა პოეზიაში დაბალი სტილის ელემენტების შეტანის შეგნებულ ტენდენციასზეც და სხვა, მაგრამ ჩვენ ამ შემთხვევაში განსაკუთრებული ყურადღება გვინდა მივაქციოთ მათში მხოლოდ ერთ თავისებურებას. ეს გახლავთ საგანთა რეალისტური, ხაზგასმით „ფხიზელი“, ყოველგვარ ბუნდოვანებას თუ ორაზროვნებას მოკლებული მანერა.

მიუხედავად იმისა, რომ აქ ეს ტენდენცია კერძო, შედარებით წვრილმანი ხასიათის დეტალებში იჩენს თავს, მას უთუოდ პირდაპირი კავშირი აქვს ახალი რეალისტური პოეტიკის ერთ უაღრესად მნიშვნელოვან ნიშან-თვისებასთან.

ილია ჭავჭავაძესა და აკაკი წერეთელს თავიანთი პოეტური შემოქმედების უპირველეს მიზნად ქართველი ხალხის ცნობიერებაში ახალ, მონიწივე იდეათა დამკვიდრება მიაჩნდათ. ბუნებრივია, რომ ისინი პოეტურ სიტყვას უყურებდნენ როგორც მისი გამოფხიზლებისა და სულიერი აღზრდის იარაღს.

ესაა გამართლება იმ თავისებური რაციონალისტური სანყისისა, რომელიც მათ საგრძნობლად გააძლიერეს ქართულ ლექსში და რომელიც წარმოადგენდა არა მხოლოდ რომანტიკული პოეტიკისათვის დამახასიათებელი „იდუმლების“ 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.

მალალი, ჭეშმარიტად პოეტური რიტორიკის გამოყენება ილიასა და აკაკის შემოქმედებაში უაღრესად საინტერესო და საგულისხმო კვლევის საგანს წარმოადგენს ქართული პოეტიკის განვითარების შესწავლის თვალსაზრისით.

აქ საჭიროა შევნიშნოთ, რომ როგორც აკაკის, ისე ილიასაც არაერთგზის გამოუთქვამთ ამა თუ იმ პოეტური ნაწარმოების შეფასებისას თავიანთი უარყოფითი დამოკიდებულება ზედმეტი მაღალფარდოვნების მიმართ. დამახასიათებელია, მაგალითად, რომ ილიამ თავის ზოგიერთ, შემდეგში დაწუნებულ, სტუდენტობისდროინდელ ლექსს მიაწერა: „რიტორიკა, უშვერი“. ასევე უარყოფითი გაგებით ხმარობს აკაკი თავის ერთ-ერთ ადრინდელ ნერილში სიტყვებს „ცარიელი რიტორება“. მართლაც, ილია და აკაკი დაუძინებელი მტრები იყვნენ პოეზიაში, როგორც ბრტყელ-ბრტყელი სიტყვებით „რახა-რუხის“, ისე „ცრემლიანი“ შორისდებულებით გადატვირთული სენტიმენტალური მაღალფარდოვნებისა.

გავიხსენოთ თუნდაც ილიასეული ანალიზი კოზლოვის „შემლილის“ თარგმანისა ან კიდევ აკაკის პაროდული ლექსი: „ახალი პოეტების მიბაძვა“.

მაგრამ ორივე ამ პოეტისთვის სინამდვილეში სრულიად უცხო იყო გვიანდელი წარმოშობის ესთეტიური პურიზმი პოეზიაში რიტორიკული მეტყველების ელემენტთა მიმართ. თქმა არ უნდა, რომ ისინი, ამ მხრივ, ძალზე შორს იდგნენ ევროპული დეკადენტური პოეტიკის ერთ-ერთი კანონმდებლის პოლ ვერლენის შეხედულებისგან, რომელიც თავის ცნობილ ლექსში „პოეზიის ხელოვნება“ პოეზიიდან „მჭევრმეტყველების“ სამუდამოდ განდევნას მოითხოვდა.

ილიასა და აკაკის ნოვატორული ღვაწლი, სხვათა შორის, სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მათ პოეტური მეტყველების შესაბამისი ფორმები მოუხახეს ქართულ ლექსში რიტორიკული ხელოვნების მთელ რიგ ფიგურებს. თავის საუკეთესო ლექსებში მათ დიდი პოეზიის სიმალლეზე აიტანეს როგორც საზეიმო, დღესასწაულებრივი მჭევრმეტყველება, ქადაგება და მოწოდება, ისე ჩვეულებრივი მსჯელობის, მტკიცებისა თუ განკიცხვის კილო.

XIX საუკუნის პოეზიაში ამ მხრივ განსაკუთრებული დამსახურება ილია ჭავჭავაძეს მიუძღვის. როგორც ჩანს, მისი ბასრი ინტელექტი და რკინისებური ნებისყოფით განონასწორებული ვნებიანი ბუნება, რომლისთვისაც თანდაყოლილი იყო შინაგანი ლოგიკურობის უაღრესად განვითარებული საწყისი, თავისი გამოვლენის ყველაზე უფრო ბუნებრივ სახეს სწორედ ამ ფორმაში ჰპოვებდა. შემთხვევითი არ არის, რომ ილიას ცნობილი ლირიკული ლექსები: „მას აქეთ, რაკი შენდამი ვცან მე სიყვარული“ და „ჩემო კალამო“ ძირითადად სწორედ ამგვარი წარმოშობის (რიტორიკულ და არა მეტაფორულ) მხატვრულ პრინციპზეა აგებული.

როგორც ვიცით, ილია ხშირად სრულიად შეგნებულად უარყოფდა ლექსში ყოველგვარ გარეგნულ სამკაულებს (მეტაფორისტიკას, ლექსის კეთილხმოვანებას და სხვ.) და მთელი აქცენტი გადაჰქონდა პოეტური აზრის მაქსიმალურად ნათელ, ენერგიულ და მძაფრ გამოთქმაზე, რაც მის საუკეთესო ლექსებში, როგორც წესი, მაღალი რიტორიკის პრინციპზე იყო დაფუძნებული.

ანალოგიური ხასიათის მაგალითებს ვხვდებით აკაკის პოეტურ შემოქმედებაშიც. არსებითად რიტორიკულია თავისი ფორმით, მაგალითად, მისი ერთ-ერთი ადრინდელი ლექსი „ქართვლის სალამი“.

არა! ვგონებ კი მეღირსოს ნახვა!
ნახვა! რა ნახვა, ის იქნება სხვა!
როს მის გემებსაც დააქანებდეს
კასპიისაცა და ევქსინის ზღვა!
აღსდევ, სამშობლოვ, ბევრი გეძინა!
ვინც კვალში გდევდნენ, გაგისწრეს წინა!
შენის ბუნების მექონი, მითხარ,

რამ დაგალონა, რამ შეგაშინა!..

რიტორიკული ინტონაცია უაღრესად შეეფერებოდა თერგდალეულთა პოეზიის განმანათლებლურ, ფართო დემოკრატიული აუდიტორიისთვის გამიზნულ იდეურ მიმართულებას.

აღსანიშნავია, რომ ეს თავისებური კილო მოქალაქეობრივი ლირიკიდან ნაწილობრივ სხვა ხასიათის პოეტურ ნაწარმოებებშიც, კერძოდ, სატრფიალო ლირიკაშიც გადავიდა და საერთოდ XIX საუკუნის ქართული პოეზიის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ინტონაციურ ნიშან-თვისებად იქცა.

ამ მხრივ, უაღრესად საგულისხმოა, მაგალითად, აკაკის ცნობილი ლექსი „გამოთხოვება“ (1883 წ.), რომელიც, მიუხედავად ღრმა ემოციური ქვეტექსტისა, თავისი სტილით თანმიმდევრული „ლირიკული მსჯელობის“ ხასიათს ატარებს და, ამდენად, მკაფიოდ გამოვლინებული რაციონალური ელფერი დაჰკრავს.

ლექსში გარეგანი სამკაულების (კეთილხმოვანების, მეტაფორული ხატოვანების) უგულვებლყოფა წარმოადგენდა აკაკის ადრინდელი შემოქმედებითი მრწამსის დამახასიათებელ გამოვლინებას. ეს იყო თავისთავად კანონზომიერი დასკვნა, რომელსაც პოეტს უკარნახებდა მის მიერვე ამორჩეული საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ბრძოლის თანმიმდევრული ლოგიკა.

ძალზე საინტერესო ლიტერატურულ დოკუმენტს წარმოადგენს ამ მხრივ აკაკი წერეთლის ერთ-ერთი ადრინდელი წერილი „რამდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ“, სადაც იგი ამართლებს რა ილიას ცნობილი ლექსის „ხმა სამარიდამ“ მხატვრულ სიღარიბეს, კატეგორიულად უპირისპირებს პოეზიაში ერთმანეთს ორ საწყისს: „კაცობას“ („ყოველდღიური ჭეშმარიტებისათვის“ და „საჭიროებისათვის“ სამსახურს) და „ბუღბუღობას“ (ე.ი. ტკბილ ხმათა და, საზოგადოდ, პოეტურ ღირსებათა საწყისს).

აქ მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ის გარემოება, რომ ამ თვალსაზრისით წერილის ავტორს სასტიკი მსჯავრი გამოაქვს ისეთი პოეტებისთვის, როგორებიც იყვნენ ბესიკი, ალ.ჭავჭავაძე, რ.ერისთავი და სხვ. უფრო საგულისხმოა, რომ აკაკის პოლემიკურ მტკიცებათა ლოგიკას ამ წერილში ძალაუვნებურად იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ ეს ორი საწყისი საერთოდ შეუთავსებელია მწერლობაში.

უნდა ითქვას, რომ ახალგაზრდობაში აკაკი, ალბათ თავისი ტემპერამენტის გამო, ილია ჭავჭავაძეზე უფრო რადიკალურ აზრს ადგა აღნიშნული საკითხის გადანყვეტისას.

ცნობილია, რომ იგი არათუ „ტკბილ ხმათა“ საწყისს უარყოფდა პოეზიაში, მისთვის ნაწილობრივ მიუღებელი იყო თვით ილიასეული ფორმულირება პოეტის დანიშნულებისა:

მეცა მნიშნავს და ერი მზრდის
მინიერი ზეციერსა,
ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ,
რომ წარვუძღვე წინა ერსა...

აკაკის ცნობილი სიტყვები: „არც მინისა ვარ, არც ცისა“ – უკვე ილიასთან „შინაურ“ პოლემიკას წარმოადგენდა. ხოლო უფრო გვიან იგი ერთგან მისთვის ჩვეული ირონიით (რომლის მისამართი ძნელი გამოსაცნობი არ არის) აცხადებს: „საკვირველია! ნახევარ საუკუნეზე მეტია, რაც მე ლექსებს ვწერ, სხვა ხელობა არა მაქვს და ერთხელაც არ მახსოვს, ღმერთი დამლაპარაკებოდეს“.

უნდა ვაღიაროთ, რომ აკაკის „პოეტი“ თავისი შემოქმედებითი კონცეფციით XIX საუკუნის მატერიალისტური ესთეტიკისა და დემოკრატიული მიზანსწრაფვის ბევრად უფრო ორთოდოქსულ გამოხატულებას წარმოადგენდა, ვიდრე ილიას ანალოგიური სახელწოდების ლექსი.

ამ, თავისი დროისათვის უაღრესად მნიშვნელოვან, პოეტურ ტრაქტატში, სადაც მგოსანი უბრალო „გარემოების საყვირად“ არის გამოცხადებული, ყველაფერი ზუსტია,

ყველაფერი ლოგიკურად კანონზომიერი და მიზანშეწონილია სამოციანელთა იდეური ბრძოლის ინტერესთა თვალსაზრისით. საკვირველია მხოლოდ ერთი: როგორ შეეძლო ამგვარი ფხიზელი გონიერებით ემსჯელა პოეზიის შესახებ ისეთ დიდ და ჭეშმარიტ პოეტს, როგორც აკაკი წერეთელი იყო?

ჩვენი ფიქრით, აქ უფრო აკაკის ადრინდელი, ზედმეტად სწორხაზოვანი შეხედულებების და მისი პოლემიკური ტემპერამენტის გამოვლინებასთან გვაქვს საქმე, ვიდრე მისი ნამდვილი შემოქმედებითი ნიჭისა და მიდრეკილების ობიექტურ განზოგადებასთან. სინამდვილეში, აკაკის პოეტური ნატურისთვის სრულიად უცხო იყო ვულგარული უტილიტარიზმის უკიდურესობანი.

როგორც ილია, აკაკიც პოეზიას, პოეტურ სიტყვას, უპირველეს ყოვლისა, იყენებდა როგორც იარაღს ქართველი ხალხის ეროვნული გამოფხიზლებისა და აღორძინებისათვის ყოველდღიურ, სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში.

ამის გამო იყო, რომ თავის ლექსში „ალექსანდრე ჭავჭავაძის საფლავზედ“ (1882 წ.) იგი ასე მიმართავდა „ტკბილი მღერალის“ აჩრდილს:

– ტკბილო პოეტო,
ნათლისა სვეტო!
შენ არ დაგწვია ჩვენსავით გული,
რომ ჩვენი ერი,
დღეს სხვის ფეხთ მტვერი,
შენ არ გინახავს ასე ჩაგრული!
თორემ სხვა გვარად,
მწარედ და მარად
ეგ შენი გულიც იწყებდა ძგერას...
და შენც ჩვენსავით,
სიტყვებით ავით,
გესლით და ნალვლით იწყებდი მღერას.

აქ მოცემულია საგულისხმო გასაღები აკაკის შემოქმედებითი კონცეფციისა, რომელიც ისე მარტივი არ არის, როგორც ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს.

აქ, პოეზიაში, „გესლისა“ და „ავი სიტყვების“ შეტანა დროის მოთხოვნით არის ახსნილი და ამგვარ ახსნას თავისებური ნიუანსიც აქვს. აკაკი თითქოს ცდილობს გააგებინოს თავის სახელოვან წინაპარს, რის გამო მიიტანა მისმა თაობამ პოეტური სიტყვა მამულიშვილური ბრძოლის სამსხვერპლოზე, რის გამო ანაცვალა მან „ამაღლებული სულით ზეცამდე“ წმინდა პოეზიის ტკბილხმოვანება თავისი დროის საჭირობოროტო, სასტიკი და მძიმე ბრძოლის „ავ სიტყვებს“.

აქ იგრძნობა ის გასაგები და ბუნებრივი ტკივილი შემოქმედისა, რომელიც არ არის ან ზედმინვენით დაფარულია აკაკის „პოეტში“.

მართლაც, აკაკის, როგორც ნამდვილ პოეტს, არ შეეძლო სამუდამოდ დასჯერებოდა იმ აზრს, რომ პოეზია თავისი არსებით მხოლოდ და მხოლოდ უბრალო „გარემოების საყვირს“ წარმოადგენს.

და აი, სამოც წელს მიახლოებული აკაკი წერს თავის „ავადმყოფ მგოსანს“, რომელიც სრულიად ახალ შუქს ჰფენს მის პოეტურ ბუნებას და მრწამსს.

დააკვირდით, რა მძაფრი და უშუალოა ამ ლექსში შემოქმედების ექსტაზის განცდა, რომელიც ყოვლისშემძლე, თვით ადამიანური მოკვდაობის დამთრგუნველ ძალად არის აღიარებული.

ჩონგურო! ჩემო ჩონგურო!
ოცნების ზღვაში მცურავო!
შენი კრიმანჭი წკრიალი
ხელახლად მომეწყურაო:

მიმოფრენ, მეც თან დაგყავარ,
ნამი-ნამ, კიდის-კიდესო!
ველარ მერევა სიკვდილი
მე, შენსა გადამკიდესო!..

დიდება შენსა მოვლენას,
ციურო, ტკბილო ძალაო!..
დაადნა გული შენს სიმებს
და სული დაიცალაო.

ეს საოცრად უშუალო, სულის სიღრმიდან აღმომხდარი სტრიქონები უნებლიეთ გვაგონებენ აღორძინების ხანის ერთი დიდოსტატის ცნობილ სიტყვებს. ეს სიტყვებიც ასეთივე შემოქმედებითი აფექტაციის ნუთებში ითქვა: „ო, ღმერთო, რა ძლიერი ხარ შენ ჩემში!“.

აკაკი წერეთლისათვის ბოლომდე უცხო დარჩა „წმინდა ლირიკის“ განყენებული, ცხოვრებისგან 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 სინამდვილისგან არის გამონვეული და მასში უდგას ფესვი. ჰაერიდან აღებული ლექსები მე არაფრად არ მიმაჩნია“.

აკაკის ყოველი პოეტური ნაწარმოებიც, სატრფიალო ლირიკის ნიმუში იქნება იგი თუ ცხარე პოლიტიკური პამფლეტი, ამგვარ „შემთხვევასთან“ – გარე სინამდვილისა თუ პოეტის შინაგანი, სულიერი ცხოვრების რეალურ ბიძგთან არის დაკავშირებული.

ჩვენ მიერ აკაკის ზემოთ მოყვანილი ცნობილი ლექსის სტრიქონებიც არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობენ ძველი მრწამსის დაღატაკ, მათში წვეთიც კი არ ურევია დეკადენტური ესთეტიზმის ან ავადმყოფური მისტიკისა, მაგრამ სამაგიეროდ, აქ ნათლად იგრძნობა პოეზიის ძლევაგამოსილების აღიარება ჭეშმარიტი პოეტის მიერ. აქ არის ნამდვილი აკაკი მთელი მისი ელვარე შთაგონებით, ის სიმღერად ქცეული ლეგენდარული მოხუცი, რომლის პოეტურ დადადისს ნახევარი საუკუნის მანძილზე სულგანაბული უსმენდა მთელი საქართველო, ის აკაკი, რომელიც პოეტური შთაგონების ერთ „ნათლისმომფენ“ წამს „უსინათლო“ მარადისობაზე მაღლა აყენებდა და ვისაც ეკუთვნის ეს უკვდავი სიტყვები:

რაც არ იწვის, არ ანათებს,
უჩინარად ღებება ნელა.
მოდის, დამწვი, სიყვარულო,
მიაშუქე, სადაც ბნელა!
ერთი წამიც კი სიცოცხლის,
თუ სხივების მომფენია,
უსინათლოს და უგრძობელს
საუკუნეს მირჩვენია.
მწამს სინმინდე სიყვარულის
ისევ ისე, როგორც ძველად,
და გულს ვუდებ საკურთხევლად,
ზედ სიცოცხლის დასანველად!..
თუმც ეს მსხვერპლი საიდუმლო
საიდუმლოდ იწვის, ქრება,
მაგრამ ზოგჯერ ჩუმ ტანჯვაშიც
არის დიდი ნეტარება.

აკაკის პოეტური აზროვნების ზოგიერთი ინდივიდუალური თვისება განსაკუთრებით მკაფიოდ მჟღავნდება მის ეპიკურ ნაწარმოებებში. ქვემოთ ჩვენ შევეხებით მხოლოდ რამდენიმე ამ მხრივ პრინციპულად საინტერესო მომენტს.

„ბაგრატ დიდი“ პოეტის სიცოცხლეში გამოქვეყნებული პირველი 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 თავისებურებათა ერთი რიგი.

პოეტური აზროვნების ერთ-ერთ მთავარ ხერხად რეალისტური სიმბოლიკა წარმოგვიდგება. ეს ხერხი უდევს საფუძვლად, კერძოდ, „ბაგრატ დიდის“ ექსპოზიციას. პოემა იწყება ბუნების სურათის აღწერით.

სურათი (რომელიც პირველ ოთხ სტროფშია დახატული) ოთხი მთავარი კომპონენტისგან შედგება.

როგორც მეხუთე და მეექვსე სტროფებიდან ირკვევა, თითოეულ მათგანს, როგორც სიმბოლოს, დაკისრებული აქვს კონკრეტული ფუნქცია: მზე განასახიერებს თამარ მეფეს, მთვარე – ბაგრატ დიდს, ვარსკვლავი – უფლისწულ გიორგის, ხოლო ღრუბელი – „მონგოლთა ძალას“.

ჩვენ წინააბსოლუტურად სწორხაზოვანი რეალისტური სიმბოლიკის ნიმუში.

ამ ხერხის სწორხაზოვნება ხაზგასმულია თვით ავტორის მიერ, ბუნების სიმბოლური აღწერა გვირგვინდება ავტოკომენტარით:

„აი, სურათი ქართლის ბედისა“.

ღამეული ცის სანახაობა გამდიდრებულია ცოცხალი შტრიხებით (განსაკუთრებით აღსანიშნავია აკაკისათვის დამახასიათებელი ეპითეტები: „პირბადრი, ნაზი, პირმომცინარე“), მაგრამ საბოლოოდ ბუნების ცოცხალი სურათის მაგივრად ჩვენ ხელთ გვრჩება სქემა.

საინტერესოა, რომ ამავე პოემაში ბუნების თითქმის ანალოგიური სურათი გამოყენებულია სხვა დანიშნულებითაც: არა როგორც სიმბოლური განსახიერება ძირითადი შინაარსისა (პერსონაჟების და მოქმედების), არამედ როგორც ამ უკანასკნელის შესატყვისი განწყობილების გამაძლიერებელი ფონი.

ასე იწყება პოემის მეორე კარი:

ცა მშობლიური,⁶⁵ ლაჟვარდოვანი,
ვარსკვლავებით 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 მხრივაც დამახასიათებელი პოეტის ეპიკური შემოქმედების დასაწყისისთვის.

ხერხი აქ მხატვრულად განუვითარებელი სახით წარმოგვიდგება, რის გამო შიშვლად, სრული სიამკარავით ამჟღავნებს საკუთარ ბუნებას.

განუვითარებლობა თავისთავად შემოქმედებითი უმნიშვარობის 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.

⁶⁵ აღსანიშნავია, რომ ილია და აკაკი ერთგვაროვან ეპითეტებს ხმარობენ ცის მიმართ: „კაკო ყაჩაღის“ შესავალში ღამეული პეიზაჟის აღწერა ასევე იწყება: „სამშობლოს ცასა...“. ჩვენი აზრით, ორივე ეპითეტს ერთი სათავე აქვს – რუსთაველის: „მშობლიური, ტკბილი, მონყალე, ცა წყალობისა მთოველი“.

დაახლოებით ამავე თვალსაზრისით იწვევს ჩვენს ინტერესს ერთი სპეციფიკური ნიშან-თვისება პოემის სტილისა.

აკაკი აქ აბსოლუტურად უგულვებლყოფს სტილიზაციის გზას. დროისმიერი კოლორიტის გადმოცემა, რაც რომანტიკული პოეტიკის (კერძოდ, ფრანგი რომანტიკოსების ცნობილი ლიტერატურული მანიფესტების) ერთ-ერთ მთავარ მოთხოვნილებად იქცა, ფაქტობრივად 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 ისახავს
ნეტარებისას სრულ იდეალად.

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 მივნიშნავარ
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 უაღრესად საგულისხმო ტენდენციას. მხედველობაში გვაქვს წარსულის მოახლოების, თავისებური „მოდერნიზაციის“ ტენდენცია, რაც აკაკის ეპიკურ შემოქმედებაში უფრო გვიან სწორედ ოსტატობის ერთ-ერთ ძირითად ნიშან-თვისებად იქცევა.

„ბაგრატ დიდი“ ძირითადად დიალოგებზეა აგებული. ავტორის „რემარკებს“ აქ დაახლოებით ერთი მეთაფი განეკუთვნება საერთო ტექსტისა. ნაწარმოების ასეთი ფორმა გამართლებულია შინაარსის მოთხოვნილებით.

პოემას საფუძვლად უდევს ეპოქის (XIX საუკუნის მეორე ნახევრის) სპეციფიკურ გარემოებათა მიერ პირობადებული, ეროვნული მოქმედების პროგრამირების გადაუდებელი საჭიროებით ნაკარნახევი იდეა.

ეს იდეა ეთიკური შინაარსისაა და იმ ხასიათის ზნეობრივ იმპერატივთა რიგს ეკუთვნის, რომელთა მეოხებით, უმაღლესი, „ზეეთიკური“ მიზნის შესაბამისად, შესაძლებელი, საჭირო და აუცილებელი ხდება თვით ზნეობის ხელყოფა, ერთ-ერთი მისი დოგმის დარღვევა.

თუ რელიგიურ ტერმინოლოგიას მივმართავთ (აქ კი ზნეობა სწორედ ქრისტიანული რწმენის ქრილში წარმოგვიდგება), ლაპარაკია იმაზე, რომ „სულის საცხოვნებლად“ ზოგჯერ „სულის წაწყმედაა“ საჭირო.

ცხადია, სარწმუნოებრივი მომენტი „ბაგრატ დიდში“ მხოლოდ პირობითი მომენტია. ის აქ გადატანითი მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ, როგორც საკმაოდ ნათელი ქარაგმა.

ბაგრატის კრედო ასეა ფორმულირებული:

და ძლიერ ხალხთან რაღას გავანყოფთ
ჩვეულებრივის პირდაპირობით,

თუ არ ხერხითა და ცბიერებით?
და განვიზრახე მე მოტყუება
ლენგ-თემურისა, სულის განირვით...

ვინაიდან:

ლენგ-თემურ თუ არა მაჰმადიანსა
არ მიენდობა სრულისა გულით!

ნაწარმოების მთავარი იდეა („პატრიოტული იმპერატივი“) თავისებური პარადოქსის სახითაა ჩამოყალიბებული:

მაგრამ, ვინც მამულს სულსაც არ სწირავს,
იმას არ ჰქვია მამულიშვილი.

დღევანდელი მკითხველისათვის ეს სიტყვები ჩვეულებრივ აფორიზმად ჟღერენ, მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ თავისი დროისათვის ეს აშკარად პარადოქსული აზრი იყო.

სწორედ ამ აზრის დასაბუთება წარმოადგენს პოემის მთავარ ამოცანას – მისი ჩანაფიქრის ქვაკუთხედს და ფორმის, კერძოდ, მხატვრული კომპოზიციის გამაპირობებელ პირველმიზეზს.

„ბაგრატ დიდში“ ეს იდეაც სწორხაზოვნად სახიერდება, სახელდობრ, მსჯელობის, აზრთა შეპირისპირების საშუალებით.

ამით არის გამოწვეული პოემის დიალოგური ფორმა (დიალოგის პრევალირება მოქმედებაზე) და აფორისტული სტილი.

ნაწარმოების აფორისტული სქემატურია, იშვიათად ცდება სალი ლოგიკის, გონებისმიერი დიქტატის საზღვრებს, აზრთა განვითარება ერთი წინასწარ განსაზღვრული ვიწრო კალაპოტით წარიმართება – ემოციურ, განწყობილებისმიერ განტოტებათა გარეშე. მსჯელობა იშვიათად (გამონაკლისს პოემის მთავარი აფორიზმი წარმოადგენს, თავისი მძაფრი პათეტიზმით) იძენს გრძნობად შეფერილობას.

ერთი სიტყვით, პოემაში აშკარად შეინიშნება სქემატიზმი და რაციონალისტური სიმშრალე, რაც შესაბამისად აქვეითებს მის მხატვრულ ღირსებას.

და მაინც, აქაც, ამ შემთხვევაშიც უკიდურესობა საშუალებას გვაძლევს გაშიშვლებული, „წმინდა“ სახით დავინახოთ სტილის დომინანტი.

აქ ჩვენ წინ თითქოს ის ხერხემალი დევს, რომელიც შემდგომ ცოცხალ სხეულში უნდა გაუჩინარდეს.

აღსანიშნავია კიდევ რამდენიმე მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი თავისებურება პოემის სტილისა.

1. მეტაფორიზებული კალამური:

ლენგ-თემურს თვისას კოჭლობისათვის
ჰსურს მთელის ქვეყნის შურისძიება,
რომ დააკოჭლოს ყოველი ტომი,
რომელზედაც კი ჰსმენია ქება.

2. პეიზაჟის ტენდენციური გააზრება – ჩვენ მიერ ზემოციტირებული სურათი („ცა მშობლიური“) ასე მთავრდება:

...და მასთანაც ისმის მგლისა ზუილი,
ქართვლის მძორს ეძებს გაუმაძღარი.

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:

მაგრამ მოსტყუვდა!.. საქმემ უჩვენა,
რომ... და ა.შ.

აკაკის ეპიკურ შემოქმედებაშიც აუდიტორიად, როგორც წესი, მდაბიო მკითხველი იგულისხმება. ამის გამო პოეტური მეტყველება უაღრესობამდე გამარტივებულია და, მიუხედავად პათეტიკურობისა, 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 ამორებს. მიუხედავად ამისა, ამ პოემაში ნათლად ჩანს პოეტის მიერ განვლილი შემოქმედებითი ევოლუციის სიღრმე.

ნაძალადევი სწორხაზოვნებას (პოეტური აზრის სწორხაზოვან მოძრაობას) აქ ბუნებრივი, „ელასტიკური“ სტილი ცვლის. მარტივი (განუვითარებელი) ფორმებს – ოსტატობით მოპოვებული სისადავე.

აკაკის პოეტური მანერა „თორნიკე ერისთავში“ საგრძნობლად ამალღებულია (ცალკეულ მომენტებში დიადიც), მაგრამ, ამავ დროს, ლალი და ძალდაუტანებელი.

აქ მიღწეულია ფორმის – როგორც არქიტექტონიკის, ასევე ორნამენტირების – განსაკუთრებული სიმსუბუქე. ინტონაციაში გარკვევით იგრძნობა ის სპეციფიკური 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 თვისებრივი გარდატეხა, არამედ განვითარების შედეგად მიღწეული ახალი საფეხური).

„თორნიკე ერისთავის“ პროლოგსაც სიმბოლური შინაარსის პარალელიზმი უდევს საფუძვლად. სიმბოლიკა აქაც აბსოლუტურად არაორაზროვანია, მაგრამ ხელოვნური სწორხაზოვნების ადგილს ორგანული უშუალობა იკავებს.

ასეთი უშუალო (თითქოს თავისთავად ნაგულისხმევი, იმანენტური) კავშირებითაა შეუღლებული ერთმანეთთან სიმრავლის („დაუთვლელობის“) ნიშნით „ზღვაში ქვიშა“, „ცაზე ვარსკვლავები“ და ქართველ გმირთა უთვალავი საგმირო საქმეები.

აქ ბუნებრივია თვით პროცესი, განვითარება პარალელიზმისა.

„ზღვაში ქვიშა“ ყველაზე გავრცელებული და ერთ-ერთი პირველადი „ატრიბუტია“ 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 ჯერ ქვევით, სიღრმისკენ იხრება, შემდეგ ზეცას მოიხილავს და ბოლოს მათ შუა მდებარე სივრცეს ირჩევს ყურადღების საგნად.

პარალელიზმით ფიქსირებული თვისება ერთნაირად ნიშანდობლივია როგორც ქვესკნელისთვის, ასევე ზესკნელისთვისაც. ის, რაც ხდება „ქვევით“, თავის ანალოგიას პოულობს „ზევითაც“. ამრიგად, „ქართველ გმირთა“ დახასიათება უნივერსალური ასპექტითაა რეალიზებული. მათი „საგმირო საქმე“ ნილნაყარია სამყაროს უსასრულობასთან, ამ უსასრულობის არსებით კანონზომიერებასთან.

პოეტურ აზროვნებას ახალი მასშტაბი შეაქვს მოვლენაში.

შთაბეჭდილება გაძლიერებულია რიტორიკული კითხვით („ვინ დასთვალოს...“, „ვინ შეამკოს...“). ოღონდ რიტორიკული ფიგურა იმდენად ბუნებრივია, რომ თავისი სტრუქტურით ხალხური (ფოლკლორული) მეტყველების ნიმუშად აღიქმება.

კიდევ უფრო დამახასიათებელია აკაკის პოეტიკისათვის „ცისარტყელას“ სიმბოლური სახე. XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მეტაფორულ აზროვნებაში ეს არის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი აღმოჩენა, დაახლოებით ისეთივე მნიშვნელობისა, როგორც მყინვარის (საქართველოს „თანამდევნი 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 აზროვნებისთვის, როგორც მყინვარის სკულპტურული მონუმენტურობა („დიდებულეა“) ილიას სტილისთვის.

ორივე შემთხვევაში ჩვენ წინაა რეალისტური სიმბოლიკის ნიმუში. მართალია, ამ ხერხს გარკვეული მიმღებობითი კავშირი აქვს რომანტიკული პოეტიკიდან მომდინარე ტრადიციასთან (როგორც ზემოთ არაერთგზის აღვნიშნეთ, ილია და აკაკი ამ მხრივაც დიდად დავალებულნი არიან, კერძოდ, ბარათაშვილისგან), მაგრამ სიმბოლიკა, როგორც ხერხი, ამ სახეებში კარგავს თავის სპეციფიკურ რომანტიკულ მნიშვნელობას. ის გადააზრებულია, „იდუმალების“ ელემენტი განდევნილია ან ნეიტრალიზებულია „სინათლით“, სტილის აშკარა ტენდენციურობით.

„ნიშანი“, რომელსაც ცისარტყელა „გვაძლევს“, მოკლებულია ღვთიური გამოცხადების იდუმალ აზრს, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, „იდუმალეა“ (რისი განცდაც, ცხადია, გამორიცხული არ არის, როცა ლაპარაკია ზეციდან მომდინარე მინიშნებაზე, „შარავანდზე“ და ა.შ.) აქ მხოლოდ მოჩვენებითი იერია, მხოლოდ დროებითი სამოსელია სრულიად ნათელი („მინიერი“) იდეისა.

როგორც ილიასთან, აქაც ეს იდეა („არ მომკვდარა, გაიღვიძებს ისევ ერი“) პატრიოტული შეგნების გაღვივებას ისახავს მიზნად და ამის გამო პროპაგანდისტული („მქადაგებლური“) მეტყველების ნორმებითაა რეგლამენტირებული.

სიმბოლოს რეალისტურობა გამოწვეულია მისი რეალური ფუნქციით.

„თორნიკე ერისთავში“ არის ერთი პასაჟი, რომელიც თავისი ლირიკული კომპოზიციით თითქმის წარმოუდგენელი იყო „ბაგრატ დიდის“ ავტორისთვის.

პარალელიზმი აქ „უკუღმაა“ აგებული. მხედველობაში გვაქვს პოემის მესამე კარის III ხანა, რომელიც ასე იწყება: „ვითა ეთერი მზეთუნახავი...“. პოეტური აზროვნების თვალსაზრისით, ეს ქრესტომათიული პასაჟი საინტერესოა იმის გამოც, რომ აქ, განსხვავებით „საერთო წესისგან“, ბუნების სურათი დამხმარე საშუალება კი არ არის ადამიანური სინამდვილის სიმბოლური წარმოსახვისათვის, პირიქით, აქ ის (ბუნება) თვითონ იღებს ადამიანურ იერს, რათა სათანადო ხატოვანება შეიძინოს.

პარალელიზმში მთავარი და დამხმარე კომპონენტები ადგილებს ცვლიან.

ასეთი ვარირება ხერხისა დამახასიათებელია აკაკის გვიანდელი ოსტატობისთვის. თუმცა მთავარი (მხატვრული ზემოქმედების თვალსაზრისით) აქ ბრწყინვალე შესრულებაა და არა თავისთავად ხერხი, რომელსაც XIX საუკუნის პოეტიკა საკმაოდ კარგად იცნობს.

ზემოგანხილული პასაჟი („ვითა ეთერი...“) საინტერესოა სხვა, აკაკისგან არანაკლებ მოულოდნელი ასპექტითაც, რომელიც პოეტური აზროვნების თავისებურებაზეც ახდენს გავლენას.

ბუნებისმიერი სანყისი აქ უპირისპირდება ადამიანურს. პირველი 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 ღვთიურს ნანინას
და ათანხმებდა მათ ძალთაძალი.
...უცბად რაღაცამ დაიგრიალა
და მით სიხარბემ ჯოჯოხეთისამ
გამოაჩინა ბოროტი ძალა:
შეიქმნა ბუკის, საყვირის ცემა,
ატყდა ჭიჭყინი ზურნის საზარი...
აჰა, გათენდა და ემზადება
სისხლის სათხევლად ორივე ჯარი!

კონტრასტი მოულოდნელია იმის გამო, რომ მის უარყოფით კომპონენტში „ორივე ჯარი“ შედის.

თითქოს დაუფერებელია, 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 მათდამი.

ამ ხერხის საშუალებით პოეტს ფარდობითობის ელემენტი შეაქვს იმაში, რაც უამისოდ აბსოლუტური იდეალის სახეს მიიღებდა.

ქართველ გმირთა მოქმედების მშვენიერება დახატულია, როგორც არა სრულქმნილი, არა აბსოლუტური, არამედ შეფარდებითი, ნაწილობრივი მშვენიერება. ვინაიდან მათი ჰეროიკული, თავისუფლებისმოყვარე სულის გამოვლინება ობიექტურად ნაკლოვან, არასრულყოფილ სფეროში, სახელდობრ, „აუცილებლობის საუფლოში“ ხდება.

აღსანიშნავია, რომ ამგვარი პოეტური გააზრება მხოლოდ წინ კი არ უძღვის ამ ეპიზოდს, არამედ მის დამაგვირგვინებელ ნაწილშიც ვლინდება:

ბრძოლის შემდეგ ამოსული მთვარე

კაცის ქვეყნიურს ბნელსა საქმესა
მალლით 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 უაღრესად 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 სანყისთა შეთავსების ცდა.

გამარჯვებული ქართველი მხედრობა ლმობიერების ერთსულოვანი მოთხოვნით იმსჭვალება.

ისინი, ვინც რომ ერთ ნუთის წინეთ
მხეცივით სისხლით ვერა სძლებოდნენ,
ახლა, იმ კვნესას რომ ყურს უგდებდნენ,
იმათი ცოდვით იდაგებოდნენ.

...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 „შეთავსება“ – ბუნების დიქტატის ადამიანთა მხრივ მხოლოდ ნაწილობრივი შესმენის ნიშანი.

მაგრამ აქ ასევე აშკარად ჩანს იდეის ის მტკივნეული დრამა, რომელიც XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მთელ მოწინავე ქართულ ლიტერატურას გასდევს.

მხედველობაში გვაქვს ის მართლაც „წყეული“ ჰამლეტური ალტერნატივა, რომლის გამო ილიას პროზის იდეური შინაარსის განხილვისას გვმართებს საუბარი და რომელიც თავისი ყველაზე მძაფრი, კრიზისული ფორმით შემდგომ ალ.ყაზბეგის „მოძღვარში“ წარმოგვიდგება.

შურისგებისა და შემწყნარებლობის ურთიერთგამომრიცხველ სანყისთა ჭიდილის კვალი „თორნიკე ერისთავში“ აკაკისთვის დამახასიათებელ ემოციურ ელფერს იძენს.

„იდეის დრამა“ არც აქ კარგავს 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 უდევს 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 (საპასუხო უღმობლობის) მომენტი.

„თორნიკე ერისთავში“ ყურადღების ღირსია მთელი რიგი სტილისმიერი ნიშნებისა, რომელთა მთავარ დანიშნულებას წარსულის მოახლოება წარმოადგენს.

არსებითად, ამ ისტორიულ პოემაში შენახულია მხოლოდ იდეა (ავტორისათვის საინტერესო დედააზრი) ისტორიისა და არა მისი ფორმა. წარსულიდან აღებულია „არა ფერფლი, არამედ ცეცხლი“.

აკაკისთვის არსებითად უცხოა ისტორიული კოლორიტის ცნება, იმ გაგებით, რომელიც თანამედროვე ქართველმა მკითხველმა ვასილ ბარნოვისა და კონსტანტინე გამსახურდიას რომანებიდან შეითვისა.

აკაკი (როგორც პოეტი) დარწმუნებულია (და, შესაძლოა, არც ცდება), რომ მისი წინაპრები დაახლოებით ისეთი ენით მეტყველებდნენ, როგორც თანამედროვენი, რომ მათი ჩვეულებრივი, სასაუბრო მეტყველება განსხვავდებოდა დამწერლობის, ლიტერატურის ენისაგან.

„თორნიკე ერისთავი“ ქართული რეალიზმის, კერძოდ, XIX საუკუნის რეალისტური პოეზიის ერთ-ერთ მწვერვალადაა აღიარებული. პოეტური აზროვნების განვითარების თვალსაზრისით, ეს პოემა წარმოადგენს თერგდალეულთა მიერ 80-იანი წლებისთვის მიღწეულ ახალ მხატვრულ მიჯნათა შემომკვიდრების შედეგს.

„მხატვრული დემოკრატიზმი“ აქ მყარი, ეჭვმიუტანელი ესთეტიკური ღირებულების, ხორცშესხმული ტენდენციის სახით წარმოგვიდგება.

მაგრამ თვით აკაკის შემოქმედებაში ეს პოემა ამ მხრივ სასრულ წერტილს როდი მოასწავებს.

აკაკი წერეთელს ეკუთვნის რამდენიმე პოემა, რომელთა ფონზე „თორნიკე ერისთავი“ სხვა ასპექტითაც აღიქმება.

ასეთია კერძოდ, „მდაბიური“ პოემების მთელი რიგი, ხოლო უპირველეს ყოვლისა ქართული კლასიკური ეპიკის ტრადიციებთან სრულიად აშკარად დაპირისპირებული ახალი ტიპის ისტორიული პოემა „კიკოლა“.

განსხვავებით „თორნიკე ერისთავისგან“, რომელშიც, ტრადიციისამებრ, ისტორიის მოძრაობა ცნობილი სახელმწიფო მოღვაწეებისა და მხედართმთავრების სახეებშია განსაგნებული, აქ იგი რიგითი ქართველი გლეხის თავგადასავალში იხსნება.

„კიკოლასთან“ შედარებისას „თორნიკე ერისთავში“ განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს ისტორიული მასალის რომანტიკულ-ჰეროიკული გააზრება.

აკაკის პოეტური აზროვნება „კიკოლაში“ გაცილებით უფრო რეალისტურია, ხოლო სტილი კიდევ უფრო თანმიმდევრულად ავლენს 60-იანელთა მიერ შემოტანილ პოეტური მეტყველების „გამდაბიურების“ ტენდენციას.

აქ შეიძლება მთელი რიგი დეტალების შედარება, მაგრამ ჩვენ საილუსტრაციოდ მხოლოდ ერთ ასპექტს შევხებით.

ისტორიული მასალის, ერთი მხრივ, რომანტიკულ-ჰეროიკული და, მეორე მხრივ, რეალისტურ-მდაბიური გააზრების ურთიერთგანმასხვავებელი ნიშნები განსაკუთრებით ხელშესახებად ვლინდება ამ ორი პოემის ბატალურ სცენებში.

„თორნიკე ერისთავში“ ბრძოლის ველი და საბრძოლო მოქმედება დანახულია, არსებითად, ერთი წერტილიდან.

ეს არის მხედართმთავრის ხედვის წერტილი.

ყველაფერი ისე ხდება, როგორც ჭადრაკის დაფაზე; წინასწარდასახული გეგმით, მოწინააღმდეგეთა გონებამახვილური სვლებით, რომლებიც საერთო სტრატეგიული ჩანაფიქრიდან გამომდინარეობენ. ბრძოლის ბედიც საბოლოოდ მთავარი ფიგურების მოძრაობით წყდება.

ამ ტიპის ბატალიზმი, არსებითად, რომანტიკული პოეტიკის დამახასიათებელი ნიშანია.

ქრესტომათიულ მაგალითს, ამ თვალსაზრისით, ჰიუგოს მიერ აღწერილი ვატერლოოს ბრძოლა წარმოადგენს.

„კიკოლაში“ მთავარი ბატალური ეპიზოდი (კრწანისის ბრძოლა) განცდილია რიგითი მონაწილის, მასის უმცირესი ერთეულის მიერ.

ხედვის წერტილი მხედართმთავრისთვის განკუთვნილი სიმაღლიდან აქ დაბლა, თვით ბრძოლის ველზე, საბრძოლო მოქმედების ნიაღშია ჩამოტანილი.

ამის გამო მოძრაობის საერთო კონტურები, ამოქმედებული სამხედრო სტრატეგიის საკვანძო მომენტები იკარგება, მათ ადგილს უბრალო ჯარისკაცის თვალთ 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 ლიტერატურისმცოდნეობაში რეალისტური (სახელდობრ, კრიტიკული რეალიზმისთვის დამახასიათებელი) ბატალიზმის კლასიკურ ნიმუშადაა აღიარებული.

აღსანიშნავია კიდევ ერთი მომენტი, რომელიც საგულისხმო კონტრასტს ქმნის აკაკის ამ ორ პოემას შორის.

„თორნიკე ერისთავისთვის“ კომპოზიცია უაღრესად მწყობრი და სადაა. ის თითქოს წინასწარგანჭვრეტილი სიმეტრიის მკაცრ კანონებს ემორჩილება.

„კიკოლა“ ამ მხრივ ამკარად ამორფულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეპიზოდები უნესრიგოდ, „არევ-დარევით“ ცვლიან ერთმანეთს; მათი მოძრაობა ისევე გამრუდებულია, როგორც ის გზები, რომლითაც წუთისოფელი დაატარებს პოემის ბედუკულმართ გმირს.

მოვლენათა ეპიკურ განვითარებას აქ სათავგადასავლო 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 ამკარად ვერ სწვდება „თორნიკე ერისთავში“ მიღწეულ ოსტატობის დონეს, მაგრამ XIX საუკუნის ქართული რეალიზმის ისტორიაში მას პრინციპულად მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს.

აკაკის კალამს ეკუთვნის მთელი რიგი პოემებისა, რომელთა თემები, სახეები და ჟანრობრივი თავისებურება პოეტის ეპიკური ნიჭის უაღრეს მრავალფეროვნებაზე მეტყველებს.

აკაკის ისტორიული ეპოსი თავისი შინაარსით დროის უფართოეს მონაკვეთს მოიცავს. ეს არის არსებითად საქართველოს 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) გალექსილ პოეტურ ლეგენდებს წარმოადგენენ. ქრისტიანობის უპირატესობა კერპთაყვანისმცემლობაზე აქ უაღრესი სისადავითაა გააზრებული და წარმოსახული.

აკაკისთვის 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 აპოქის ფსიქოლოგიური ძვრების შეგრძნებით აღძრული ისტორიული დრამატიზმის ის თავისებური განცდა, რაც ვასილ ბარნოვის „არმაზის მსხვრევას“ გამსჭვალავს.

აქ ყველაფერი გაცილებით უფრო სადად და უბრალოდ მოჩანს. კონფლიქტი ქრისტიანობისა და წინამორბედი რწმენის ადეპტთა 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 დაწერილი.

„წმინდა ნინო“ 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 უაღრესობამდე სადა პოეტური მეტყველება მისი ეპიკური ნაწარმოებების დიდ ნაწილში საგანგებოდ გამარტივებულია.

ამგვარი გამარტივების ელემენტები საგმირო ეპოსის ისეთ კლასიკურ ნიმუშებშიც კი შემიჩნევა, როგორიცაა, მაგალითად, „თორნიკე ერისთავი“ და განსაკუთრებით „ნათელა“.

შეიძლება ითქვას, რომ ეს უკანასკნელიც, ისევე როგორც „წმინდა ნინო“ და „ალექსი“, უპირატესად ყმანვილებისთვის საკითხავი პოემაა.

მხოლოდ ამ თვალსაზრისით იძენს მხატვრულ სრულფასოვნებას, კერძოდ, ცოტნე დადიანის მოქმედების ზოგიერთი ასპექტი, განსაკუთრებით კი მისი უკანასკნელი ნაბიჯის ფსიქოლოგიური მოტივირება, როდესაც ნოინი ცოტნესგან უცხო ქალის კოცნას მოითხოვს თანამზრახველთა შეწყალების საფასურად:

ებილნა ცოტნეს პირობა,
მაგრამ არ იცის, რალა ჰქნას?
სხვა გზა არა აქვს მოყვრების
და მის სამშობლოს გამოსხნას!..
წარმოსთქვა: „გულთამხილავო!
შენ ჰხედავ, მატანს ძალასო...
მივალ და ისე ვაკოცებ,
როგორც ხესა და ჩალასო“.

ანალოგიური ხასიათის ეტიკურ-ფსიქოლოგიურ პასაჟებში, რომელთა რიცხვი საკმაოდ დიდია, მკაფიოდ გამოიხატა აკაკის პოეტური შემოქმედების აღმზრდელი პათოსი. ბუნებრივია, რომ პოეტი, რომელიც თავის მთავარ ამოცანას მომავალზე ზრუნვაში ხედავდა და რომლის უპირველესი საზრუნავი ამ ნათელი მომავლის სულიერ საყრდენთა მომზადება იყო, სწორედ მომავალი თაობის მიმართ იჩენდა განსაკუთრებულ 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 „საყმანვილო“, ასევე არა საგანგებოდ „ყმანვილთათვის“ დაწერილი) ნაწარმოების ხაზგასმით ნაივურ, უპირატესად მოზარდის ფსიქიკაზე, მისი აღქმისა და წარმოსახვის სპეციფიკურ უნარზე, მის ესთეტიკურ წარმოდგენებზე და მიდრეკილებებზე გაანგარიშებულ პოეტურ მეტყველებას.

ეს თავისებური „მხატვრული ინფანტილიზმის“ 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 პოემაა აგრეთვე „ორი ქართველი“ (ოთია მესხი და ადამ ბებურიშვილი). თუ „წმინდა გიორგისა და წმინდა ილიას“ შინაარსი აპოკრიფული

ნარმოშობის 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.

ჩვენ 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 გეტყვით, ზღაპარსაც, –

თქვენთვის არა მშურს ენაო.

ასაკობრივი განსხვავება მთქმელსა და მსმენელებს შორის ქმნის არა მხოლოდ ფსიქოლოგიურ კონტრასტს (რომლის გამო პირველი იძულებულია განუმარტოს მეორეთ, თუ რა „კვალი უძევთ“ მათ წინაპრებს „მსოფლიო ცხოვრებაში“); აღნიშნული გარემოება გარკვეულ ზემოქმედებას ახდენს ამ „განმარტების“ ფორმაზეც. „ორ ქართველში“ „საყმანვილოდაა“ გამიზნული პოემის სათავგადასავლო სიუჟეტიც, სიტუაციების იუმორისტული გააზრებაც და ამ ნაწარმოების მარტივი, „საყველპურო“ 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 ჩვენ 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: „გამზრდელი“, ისევე როგორც „განდეგილი“, იწყება მოქმედების ადგილის აღწერით. ორივე შემთხვევაში ეს „ადგილი“ საგანგებოდ მონყვეტილია მიწას – „ბარს და ვაკეს“, „კაცთ ჟრიამულს“ – და უშუალოდ „ცის მახლობლად“ მდებარეობს.

ამგვარი ამალღება (მოქმედების ადგილისა) თითქოს იმას უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ ჩვენ აქ „ქვეყნის ყაყანს“ – ჩვეულებრივი ყოფის წვრილმანებს, ადამიანთა ყოველდღიურ საზრუნავს და ვნებათა ღელვას გავცილდით და მთავარი, არსებითი, უნივერსალური ვნებების საუფლოში შევაბიჯეთ (სხვა საკითხია, რომ საბოლოოდ ორივე ამ ნაწარმოებში ქვეყნიურ ვნებათა სუნთქვა ამ სიმალღეზეც 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 დომინანტის როლს უბრალოებისა და სილალის განცდა ასრულებს. პეიზაჟის ცოცხალ მეტაფორულ კომპონენტად აქ „ორბთა“ და „არწივთა“ ნაცვლად მერცხალი გვევლინება – მთაში დასახლებული აფხაზის ფაცხა შორიდან „მერცხლის ბუდეს“ ჰგავს.

მოქმედების ადგილის ამგვარი განსხვავებული შეფერილობა, შესაბამისად განსხვავებულ ემოციურ წინაგანწყობას ქმნის იმის აღსაქმელად, რაც აღწერილ გარემოში უნდა მოხდეს.

უბრალოება, როგორც მოქმედებისა და მისი ადგილის დამახასიათებელი ნიშანი, იმთავითვე ხაზგასმულია აკაკის მიერ არა მხოლოდ პოზიტიური იასპექტით, არამედ (კიდევ უფრო მკვეთრად) უარყოფელი, გარკვეულ სოციალურ თუ ზნეობრივ ღირებულებათა მიმართ ანტიპოდურად დაპირისპირებული მნიშვნელობითაც.

დაპირისპირება აქ ორმაგია – კონკრეტული (სოციალური) და ზოგადი (ეთიკურ-ჰუმანური). პირველ შემთხვევაში „უბრალოება“ დემოკრატიზმის (მდაბიური ყოფის) ატრიბუტადაა გააზრებული და მისი ესთეტიკური უპირატესობის დამტკიცებას ემსახურება:

მაშინ ფაცხა უბრალობით
მომხიბლავად ლამაზია
და იმასთან ყველა ტყუის,
რაც კი ციხე-დარბაზია.

მეორე შემთხვევაში იმავე თვისებას უფრო ფართო ჰუმანური მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული. „უბრალოება“, როგორც ადამიანური ხასიათის, მსოფლმხედველობისა და ცხოვრების წესის იდეალური თვისება, დაპირისპირებულია საერთოდ „რთულ ცხოვრებასთან“:

ერთი ვინმე ახალგაზრდა
აფხაზია, ამ მთის შვილი,
რთულ ცხოვრების უარყოფი,
მცირედიტაც კმაყოფილი.

„რთული ცხოვრება“ აკაკისთვის ნიშნავს მეორადი, ჰუმანური თვალსაზრისით არამთავარი, არაპირველხარისხოვანი და ამის გამო ზედმეტი, მავნე, დისჰარმონიული სანწყისის გამომხატველი ვნებების სფეროს.

ბათუს („მთის შვილის“) ხასიათი ყოველივე ამის „უარყოფი“, მრთელი და ჰარმონიული პიროვნების ხასიათია. ეს ის კრისტალია, რომელიც ამ „რთული ცხოვრებისგან“ მიღებული უმტკივნეულები დარტყმის შედეგადაც კი არ იზარება.

პირველქმნილი სისადავე, რომელიც ამ შეუმუსვრელი სიმრთელის მთავარი სანინდარია, პირობადებულია არა მხოლოდ იმით, რომ ეს ხასიათი „მთას“ ეკუთვნის, არამედ იმ კიდევ უფრო არსებითი მიზეზითაც, რომ ბათუ თავისი ხალხის ღვიძლი შვილია, მისი ჭეშმარიტი ზნეობრივი იდეალის გამომხატველი.

შეიძლება გვეთქვას, 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 ნაკვეთებს ჩვენ გზადაგზა ვამჩნევთ და ვითვისებთ, როგორც მთლიანობის ორგანულ, განუყოფელ, სუბსტანციურ ნაწილებს.

ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ჩვენ მონმენი ვართ ხატვის პროცესისა. გმირის პორტრეტი ჩვენ თვალწინ იქმნება – თანდათან, ეპიზოდებიდან ეპიზოდამდე.

ჩვენ თვალყურს ვადევნებთ მისი გამომეტყველების ცვალებადობას, მის მოძრაობებს, მისი შინაგანი არსის ნაირსახოვან გამოვლინებათა მთელ რიგს.

ბათუს ხასიათი სადაა, მაგრამ არა ღარიბი. ის გამდიდრებულია შინაგანი ელფერებით, მოძრაობის რიტმებით, გამოვლინებათა მრავალსახოვნებით.

ეს ის კრისტალია, რომელიც პოეტის ხელში ახალ-ახალ ნახნაგებს იძენს და რომელსაც, ამრიგად, ძვირფასი თვლის ელვარება ენიჭება.

მკითხველისთვის თვალსაჩინო პირველი შტრიხი გმირის ხასიათისა მისი მოძრაობის თავისებურ გეგმაზომიერებაში ვლინდება.

ავდარში მოულოდნელად გამოჩენილ სტუმარს მასპინძელი მხოლოდ იმის შემდეგ შეეგება, როდესაც კერიაში ცეცხლს შეუკიდებს.

ეს თითქოს უმნიშვნელო მოძრაობა რეფლექტორულია და „უცბად“ ხდება. მაგრამ მას კონკრეტული, პრაქტიკული დანიშნულება აქვს:

გაუკვირდა აფხაზს და სთქვა:

„ამ თავსხმაში ეს ვინ არი?!“

შეუკიდა ცეცხლს და უცბად

გამოალო ფაცხის კარი.

გავიდა და შემოუძღვა

ფეხებამდე დასველებულს,

მიიყვანე ცეცხლის პირად,

უდგამს სამფეხს 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 შესტი პირველი საღებავის ფუნქციას ასრულებს.

ეს არის ფუნჯის პირველი მოსმა იმ ტილოზე, რომელზეც გმირის პორტრეტი უნდა წარმოისახოს.

გონიერება აქ მოტივირებულია გულისხმიერებით. ბათუ უკვე ზრუნავს სტუმარზე, რომელიც ჯერ არც კი უნახავს.

ეს არის 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 სთხოვს, არამედ „ეხვენება“ გვიანი სტუმრისთვის სუფრის განყოფას.

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 („მოსმინა ძიძისშვილმა, ყველა კარგად გაიგონა“). სხვისი მოსმენის ნიჭი აქ გარეშეთადმი ჰუმანური ინტერესის, თავისებური ალტრუიზმის მანიშნებელია.

პირველი რეაქცია მონაყოლზე დაუყოვნებელი და უშუალოა, გმირის შინაგან ნესიერებას და პირდაპირობას გამოხატავს.

ბათუ არ მალავს ძიძიშვილისგან თავის „დაღონებას“ („უთხრა: ვწუხვარ, რომ ეგ საქმე უკადრისი გიკისრია“). ეს დაღონება ქვეცნობიერად იმითაც არის გამოწვეული, რომ ბათუმ უკვე გადაწყვიტა ამ „უკულმართი საქმის“ თავისი ხელით მოგვარება.

და, აი, აქ მისი პირდაპირობა უკანა პლანისკენ იხევს და რაინდული დელიკატურობის დიქტატს უთმობს ადგილს.

ბათუ ისე სთავაზობს შემწეობას თავის მეგობარს, რომ ოდნავადაც არ შეურაცხყოს მისი მამაკაცური ღირსება (ამ მომენტისთვის საფარ ბეგის პატივმოყვარე ხასიათი უკვე მინიშნებულია).

დელიკატურობის მთავარი ამოცანა ისაა, რომ საფარს შთაბეჭდილება არ შეექმნას, თითქოს ბათუ მას მხდალად თვლიდეს („შიში სხვაა, სიფრთხილე სხვა“...). ხოლო იმისთვის, რომ ძიძიშვილი არც იმის შეგნებამ დაამძიმოს, რომ მის საძნელო და უკულმართ საქმეს სხვა გააკეთებს, ბათუ თავის სიტყვებს გულითადი ხუმრობით ამთავრებს:

შენ აქ დარჩი, დაიძინე,
გამოშუმდი 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 ყურადღებას. მიუხედავად გონიერი სანყისისა, რომელიც ავტორის მიერ მრავალგზის აქცენტირებული უპირატესი ნიშანია გმირის მოქმედებისა, ბათუ უაღრესად მგრძნობიარე ნატურაა.

მისი რეაგირება გათელილი ნაზიბროლას ხილვისას, თითქმის ისეთივეა, როგორც ტარიელის განცდა ნესტანთან პირველი შეხვედრის მომენტში:

და, რომ კრინტიც არ დაუძრავს,
იქვე უხმოდ ჩაიკეცა.

ეს „უხმოდ ჩაკეცვა“ გრძნობათა მთელ გამმას გამოხატავს. ბათუს სიჩუმე მარტოოდენ ენის წართმევით არ არის გამოწვეული... მან იცის, რომ იმის გამჟღავნება, რაც მის სულში ხდება, საკუთარ ვნებათა ამ კრიზისული, წინააღმდეგობრივი მდგომარეობის სიტყვით ან თუნდაც რაიმე მოძრაობით გამოხატვა დაუშვებელია ადამიანური ღირსების მისთვის მისაღებ და აუცილებელ ნორმათა თვალსაზრისით. ეს იცის არა მხოლოდ მისმა გონებამ, არამედ სხეულმაც.

მაგრამ გმირის სულიერი დრამისა და მისი შინაგანი იერის გასაგებად მთავარი მაინც მომდევნო მოძრაობაა. ბრძენი ბათუ თვალს არ აცილებს სასონარკვეთილ ნაზიბროლას. როგორც ჩანს, მის გამომეტყველებაში ის მხოლოდ უმნეო მწუხარების ანარეკლს ამჩნევს.

ახლოებული ადამიანის ტანჯვის ხილვით, ამ ტანჯვისადმი თანაღმობით ის თითქოს არისტოტელესეული კათარსისის მსგავს ემოციურ მდგომარეობას ეზიარება. სწორედ ეს განცდა ეხმარება მას „ლონის მოკრეფაში“.

დროებით დარღვეული ჰარმონია მრთელდება სულიერი ძალების მაქსიმალური დაძაბვით და, რაც მთავარია, ამ ნამსხვრევებიდან აღდგენილ მთლიანობაში შედის ახალი, მისი შინაარსის გამამდიდრებელი ელემენტიც.

ის, რაც აქამდე მხოლოდ უღრუბლო ბედნიერების განცდით იყო შენივთებული, ამიერიდან ტანჯვას, გაზიარებულ ტკივილსაც იყენებს დულაბად.

ეს თავიდან მოპოვებული ჰარმონია, ჰუმანური თვალსაზრისით, გაცილებით უფრო მდიდარია, ვიდრე მისი დროებითი წანამძღვარი.

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 წარბეჭდვით, 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, ააღელვეს, ააჩქარეს“ – და ბოლოს, საკუთარი დაძაბულობის განსამუხტავად წამოწყებული ამ ჭენების მოულოდნელი დამუხრუჭება) მთავრდება ერთი თითქმის მელოდრამატული მოძრაობით.

თავისი უკანასკნელი მონოლოგის დასრულების შემდეგ ბათუ, რომელმაც ნაქურდალი ცხენი ჩააბარა ძიძიშვილს, „ძლივს, ბარბაცით“ აივლის ფაცხისკენ მიმავალ აღმართს.

შესაძლოა, სჯობდა, 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 უარლესად ორგანულია „გამზრდელის“ ავტორისთვის. მე-19 საუკუნის რეალისტური პოეტიკა თავისი მთავარი ტენდენციით ვერ ეგუება მრავალნერტილს, ქარაგმას, დედააზრის ბოლომდე გამოუთქმელობას.

აკაკის არ შეეძლო ბოლოს და ბოლოს მაინც არ ეთქვა ჩვენთვის, თუ რა არაადამიანური დაძაბვის ფასად დაუჯდა მის გმირს იმ უფსკრულიდან ამოღწევა, რომელშიც მისი სული ჩაჩეხეს.

ბათუს „ბარბაცი“ მისი სულიერი დაღლილობის გამოხატულებაა, ოღონდ ესაა არა დათრგუნვილი, არამედ მძიმე სახადისგან განკურნებული, სიმრთელემწარჩუნებული სულის დაღლილობა.

„გამზრდელის“ მხატვრული შინაარსის სხვა ასპექტები შედარებით საფუძვლიანადაა შესწავლილი ქართული ლიტერატურისმცოდნეობის მიერ.

ჩვენ კი ისლა დაგვრჩენია, რომ ერთხელ კიდავ აღვნიშნოთ ამ პოემის განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური სიმდიდრე და სიზუსტე.

არც ერთ 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“ გადწყვეტის მაღალი ოსტატობა.

არსად არ გამოკვეთილა აკაკის ეპიკური თხრობის მანერა ესოდენ უაღრესი ლაპიდარულობით.

და კიდევ ერთი:

„გამზრდელში“, არსებითად, ერთიანდება ჩვენ მიერ ზემოთ საგანგებოდ აღნიშნული ორი ნაკადი აკაკის პოეტური ეპოსისა.

„გამზრდელი“ რომანტიკული სულისკვეთებით ამალღებული ნაწარმოებია და, ამავე დროს, იდეალური (რომანტიკული) წარმოდგენები აქ განსხეულებულია თანმიმდევრული ფსიქოლოგიური რეალიზმით შესრულებულ სახეებში.

იდეალი აქ ცხოვრების თბილ თიხაშია შთაბერილი და თვით „მინის“, სინამდვილის თვისებად აღიქმება.

„გამზრდელის“ პოეტიკის სახით ჩვენ წინაა რომანტიკულ-ჰეროიკული და რეალისტურ-„მდაბიური“ საწყისების იშვიათი შენადნობი მე-19 საუკუნის პოეტურ აზროვნებაში.

ეს ის ნაწარმოებია, რომელიც არა მხოლოდ აგვირგვინებს აკაკის შემოქმედებას, არამედ ახალ პერსპექტივასაც ხსნის ქართული რეალიზმის მხატვრული ევოლუციის გზაზე.

აკაკი წერეთელმა ჟანრობრივი თვალსაზრისით უარღესად მრავალფეროვანი მემკვიდრეობა დაგვიტოვა, მაგრამ თავისი ბუნებით იგი უპირატესად ლირიკოსი პოეტი იყო.

ყოველ შემოქმედს, ისევე როგორც, საზოგადოდ, ყველა ადამიანს, თავისი ინდივიდუალური ხასიათი აქვს. 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 ჭეშმარიტია, უფრო ნამდვილი, პოეტის შინაგანი არსებობის სწორი გამოვლენის თვალსაზრისით, ვიდრე მის მიერ ყოველდღიურ ცხოვრებაში გამოქვეყნებული ჩვეულებრივი თვისებები.

აკაკის ლირიკულმა ლექსებმა შემოგვინახეს უაღრესად თავისებური ხასიათის ნიმუშები.

„საიდუმლო ბარათის“, „მუხამბაზის“, „განთიადის“, „ავადმყოფი მგოსნის“ და „სანამ ვიყავ ახალგაზრდას“ ავტორის ლირიკული სამყარო არ გვაოცებს შინაგანი სირთულითა და დრამატიზმით, ეს არის აღმასის ცრემლივით სადა და გამჭვირვალე სული, რომელსაც, ამავე დროს, საოცარი შინაგანი სიმსუბუქე და სინაზე ახასიათებს.

ჯერ კიდევ აკაკის ადრინდელ ლექსებში მკაფიოდ იგრძნობა ერთი თვისება, რომელსაც თვით პოეტი „სისუსტეს“ უწოდებს. გავიხსენოთ თუნდაც მისი „გამოთხოვების“ შემდეგი სტროფი:

...და ჩემთვის ხომ არ შეიცვლებოდა
ეს საზოგადო ყველასთვის წესი,
მაგრამ მე, როგორც სუსტსა ქმნილებას,
მენატრებოდა შენგან აღერსი...

კიდევ უფრო მკაფიოდ არის გამოხატული აკაკის ხასიათის ეს შინაგანი, ფარული თვისება ლექსში „ჩემს მეგობარს“:

ვიდოდი ხალხში შეუპოვარად
პირბადიანი და მომლიმარი,
მაგრამ ჩუმად კი მიწურავს ღვარად
ოხვრით ნართავი ცრემლები მწარი...

სულით და გულით ობოლი მწერი,
ჩემთ დღეთა ისე ვათენ-ვაღამებ,
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 აღერსიანი ინტონაცია.

მართალია, აკაკი წერეთელს საკმაოდ ხშირად მიუმართავს საწინააღმდეგო ხმებისთვისაც. მის სატირულ ლექსებში არაერთგზის ვხვდებით ბასრი და დაუნდობელი სარკაზმის ნოტებს, მაგრამ, ჩვენი ფიქრით, აკაკის პოეტური ნატურისთვის 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 გადამითეული კალმოსანი მოხელის წინააღმდეგ, რომელმაც ქართველი ხალხის აბუჩად აგდება მოინადინა.

შეიძლება ითქვას, რომ პუბლიცისტური ბრძოლის სტიქია, მხილებისა და უარყოფის პათოსი არ წარმოადგენდა აკაკის პოეტური ბუნების ორგანულ თვისებას.

განსხვავებით ილიასგან, რომლის ქედუხრელი, დაუშოშმინებელი ტემპერამენტი ბრძოლის სტიქიაში ჰპოვებდა თავის სრულყოფილ გამოვლინებას, აკაკი დაბადებით სწორედ „ტკბილ ხმათათვის“ გაჩენილი პოეტი იყო და მისი მამულიშვილური შეგრძნების გასაოცარი თანმიმდევრულობა, სხვათა შორის, იმაშიც გამოიხატა, რომ მან ეს პირადი, შინაგანი მოწოდება მსხვერპლად მიუტანა თავისი დროისა და „გარემოების“ მოთხოვნილებებს.

მაინც აკაკის ლირიკულ ლექსებში აღნიშნული თავისებურებანი იმთავითვე იქცევის ყურადღებას.

აკაკის ადრინდელი სატრფიალო ლექსები – „საიდუმლო ბარათი“, „სიყვარული“, „გაუბედავი სიყვარული“, „იმერული ლექსი“ და „მუხამბაზი („რომ იცოდე ჩემი გულის დარდები“) მოკლებული არიან ჭაბუკური ვნების თავშეუკავებელ გახელებას.

ახალგაზრდული ნდომა ამ ლექსებში განზავებულია მსუბუქი სევდის, უპასუხოდ დატოვებული სიყვარულისგან გამონვეული ტკივილისა და ამ ტკივილთან შერიგების გრძნობებით. გავიხსენოთ:

სიყვარულო, სიყვარულო!
ნამ ტკბილო, და ხანგრძლივ მწარე!
დროა ტანჯვა დამისრულო:
გულზე მიწა დამაყარე...

ან კიდევ უფრო გულითადად და თითქმის უმტკივნეულოდ ნათქვამი:

პატარა საყვარელო,
რისთვის მომიკალ გული!
გალიაში გაგზარე,
ვით მაისის ბულბული.

შედარებით უფრო გვიან ამას დაერთო თავისებური ჯენტლმენური, დარბაისლური სტოიციზმის მოტივიც:

გიყვარდი, აღარ გიყვარვარ,
მეფე ხარ შენი გულისა...

ჭეშმარიტი 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 დაანერინა სიცოცხლის საბედისწერო ფერისცვალებაზე.

შესანიშნავია, ამ მხრივ, ლექსი „სანამ ვიყავ ახალგაზრდა“. იგი მოულოდნელ შუქს ჰფენს პოეტის სულიერ ცხოვრებას. ეს ლექსი გვიმხელს მწვავე, მოუშუშებელ ჭრილობას, ადამიანური სითბოს, ყურადღებისა და ალერსის დაუკმაყოფილებელ ნყურვილს, სულიერი სიმარტოვის უცნაურ გრძნობას... და ამას წერს არა სამშობლოდან გადახვენილი, უსახელო ყარიბი მგოსანი, არამედ პოეტი, რომელსაც მთელი საქართველო თითქოს ხელისგულზე ატარებდა...

აკაკის ადრინდელ ლექსებში იშვიათად შევხვდებით პოეტური განცდის ამგვარ სიმძაფრეს. უფრო მეტიც, ახალგაზრდა აკაკისთვის არათუ უცხოა მწვავე შინაგანი კრიზისი და წინააღმდეგობანი, იგი შეგნებულად გაურბის, საერთოდ, ლირიკაში ადამიანის იმგვარი სულიერი მდგომარეობის გამოხატვას, რომელიც ქარიშხლიანი ვნებათა ღელვით არის გამონვეული.

ჭეშმარიტი პოეზიის საგნად მას მიაჩნია არა მოზღვავებულ გრძნობათა თარეში და მძვინვარება, არამედ აუმღვრეველი და გამჭვირვალე სულის „ტკბილდაცხრომა“, რაც საშუალებას აძლევს პოეტს საკუთარი გულის ანკარა სიღრმეში პოეზიის ჭეშმარიტი მარგალიტები აღმოაჩინოს.

უაღრესად საინტიერესო და ორიგინალური შემოქმედებითი კონცეფცია აქვს მოცემული, ამ მხრივ, აკაკის თავის ლექსში „პოეტის გული“ (1880 წ.), რომელიც მისი ლირიკული შემოქმედების შესანიშნავ გასაღებს იძლევა:

პოეტის გული
 აღელვებული ზღვისა დარია:
 ზვირთებს აგორებს,
 სდგამს ტალღის გორებს,
 თუ ავდარია!
 მაშ ღელვისა დროს,
 სჯობს, მოერიდოს,
 ინავთსაყუდლოს,
 რომ გულის წყრომა
 და ტკბილდაცხრომა
 მას დააცალოს,
 და ისე მის გულს,
 ტკბილდამშვიდებულს,
 უფსკრულს და ფართოს,
 თამამად, ნაზად
 და მოსაკაზმად
 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 ემოციური წყობით აკაკიმ განსაკუთრებით მკაფიოდ მაინც ქართული ხასიათის ერთი ნიშან-თვისება გამოხატა.

არც ერთი სხვა ჩვენი პოეტის შემოქმედებაში არ გამომჟღავნებულა 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 იმერეთის „ალერსიანი“ ბუნების ზემოქმედებას უკავშირდება.

ჩვენი ფიქრით, აკაკის მიერ გამოხატული აღნიშნული თვისება მაინც უფრო ზოგადნაციონალური ხასიათისაა და თავის საფუძველს ჰპოვებს არა იმდენად ჩვენი სამშობლოს რომელიმე კუთხის თავისებურებაში, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, თვით ქართველი ადამიანის შინაგან ბუნებაში.

აკაკი წერეთელი ღრმად მოხუცებული გარდაიცვალა. თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლის განმავლობაში მან თითქოს შეითვისა და შეისისხლხორცა მთელი

საქართველო. „აკაკი პატარა საქართველო“, 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 მინას მიმაბარეო!..
ცა-ფირუზ, ხმელეთ-ზურმუხტო,
ჩემო სამშობლო მხარეო!

ეს ჩურჩულით ნათქვამი „დედაშვილობამ“ თითქოს უმაღლესი გამოსატყულება იმ ყველაზე წმინდა და ნაზი გრძნობისა, რომელიც ჩვენი ქვეყნის ყოველ მკვიდრს დააქვს თავისი სულის სიღრმეში.

ამ სიტყვებით შექმნილი პოეტური ასოციაცია უფრო ზუსტი და ორგანულია აკაკისთვის, ვიდრე მის ადრინდელ ლექსებში ხშირად განმეორებული სახე უგულო სატრფოსი, რომელშიც პოეტი, ჩვეულებრივ, თავის სამშობლოს გულისხმობდა.

როგორც ცნობილია, ხასიათის განსაკუთრებული სირბილე და მგრძნობიარობა ნაკლებად გამოსადეგია ყოველდღიური ბრძოლის ქარცეცხლში ჩაბმული ახალგაზრდა ადამიანისთვის. ბუნებრივია, ამის გამო, რომ აკაკის ადრინდელ ლექსებში მისი ლირიკული გმირის თავისებური ნატურა, როგორც წესი, შენიღბული სახით გვევლინება.

გავიხსენოთ მისი ცნობილი სიტყვები:

თუ მარტო ვარ, თავს მომაკვდავს ვადარებ,
თუ ხალხში ვარ, ძალით ღრუბელს ვადარებ.

ან კიდევ, ჩვენ მიერ ადრე მოტანილი სტრიქონები ლექსიდან „ჩემს მეგობარს“.

სამაგიეროდ, თავის გვიანდელ ლექსებში პოეტმა ამ თვისებების თავისებური ესთეტიზაცია მოახდინა და ფართოდ გაუღო კარი საკუთარ გულში დაგროვილ სინაზეს.

სიმონ ჩიქოვანის სიტყვით: „აკაკი წერეთელმა ადრე დაიწყო პოეზიაში სიბერეზე ლაპარაკი და მკითხველთა შორის ჯერ კიდევ შუახნის ასაკში თავისი მოხუცებულობის შესახებ აზრი განამტკიცა“.

ჩვენი ფიქრით, ამის ერთი მიზეზთაგანი ისიც იყო, რომ აკაკის „ლირიკულ ბუნებას“ სწორედ მსცოვანი მგოსნის სამოსელი შეეფერებოდა. სიბერის შარავანდედი აკაკის განსაკუთრებით სჭირდებოდა არა მხოლოდ როგორც „მქადაგებელს და წინასწარმეტყველს“, არამედ როგორც ღრმად თავისებურ მომღერალსაც.

მისი ხმატკბილი გალობა, რომელიც ხშირად „გულამოსკვნილი ჩივილის“ სახეს იღებდა, მისი, თვით უმაღლესი ბედნიერების განცდის დროსაც, ცრემლნარევი ხმა, მისი სიმღერის გულითადი, თითქოს მსმენელთადმი ფარული ზრუნვითა და ალერსით გამთბარი კილო სწორედ ჭაღარით მოსილი, სიმღერებში გათეთრებული პოეტის გარეგნობას მოითხოვდა.

ამიტომაც არის, რომ ქართველი ერის შეგნებაში აკაკი წერეთელი სამუდამოდ დარჩენილია მოხუცი ბუღბუღის სახით, ისე, როგორც იაკობ ნიკოლაძის ხელით ქვაში უკვდავყოფილი, იგი ყოველდღე გვხვდება ოპერის ბალთან, მლოცველივით სახე ზეაპყრობილი, ცრემლმორეული, დაღლილი თვალებით.

აკაკი წერეთლის თავისებურ ლირიკულ ბუნებას, ცხადია, გარკვეული ზემოქმედება უნდა მოეხდინა მის პოეტიკაზე.

ადრე ჩვენ უკვე შევჩერდით აკაკისა და ილიას პოეტური ხელოვნების ზოგიერთ თავისებურებაზე და ისეთ მომენტებს მივაქციეთ ყურადღება, რომელთაც ამ ორი პოეტისათვის საერთო ხასიათი აქვთ 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 ტიპიურ ჩარჩოებში არის მოქცეული, თუმცა მის ცალკეულ ლექსებს (განსაკუთრებით გვიანდელი დროისა) პოეზიაში ახალი ქროლოვის ზემოქმედებაც ეტყობა.

თავის ჭაბუკობისდროინდელ ლექსებში აკაკი (ისევე, როგორც ილია) ხშირად მონაფური ერთგულებით იმეორებს წინამორბედთა მიერ დამკვიდრებულ 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 ანთროპომორფული გააზრება. მაგალითად:

იწყო კაშკაში ცისკრის ვარსკვლავმა
მთვარემ დაუთმო მას თავის ბინა...

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 „სიზამრი“ ჩვენ ვხვდებით ამის საწინააღმდეგო ხასიათის პოეტურ ხერხს. XIX საუკუნის თითქმის მუდმივ პოეტურ სახედ ქცეული მიმსგავსება მთვარისა მეფესთან და ვარსკვლავებისა მის მსლებელთა კრებასთან იმდენად ორგანულად აქვს შეთვისებული ამ ლექსის ავტორს, რომ იგი აქ სრულიად ბუნებრივად მიმართავს უკუშედარებას: „გარს ეხვივნენ სხვა ქალებიც, როგორც მთვარეს ვარსკვლავთ კრება“ – წერს იგი თამარ მეფეზე და ამ პოეტურ სახეს მისთვის ჰიპერბოლიზაციის მცირედი ელფერიც კი არ გააჩნია.

თუ აკაკისა და ილიას ადრინდელ ლექსებში ხშირად ვხვდებით XIX საუკუნის ზოგიერთ „მუდმივ“ ეპითეტს, მეტაფორასა და შედარებას, ამას ვერ ვიტყვით მათ გვიანდელ შემოქმედებაზე.

აკაკის შემოქმედებითი მონიფულობისდროინდელ პოეტურ ქმნილებათა ენა სრულიად გადარჩენილია ლიტერატურული სქემების ზემოქმედებას.

აკაკი წერეთლის პოეტურ აზროვნებაში თითქოს ორი ერთმანეთის საწინააღმდეგო ხასიათის სტიქია ებრძოდა ერთმანეთს. ერთი მხრივ, სავსებით რეალისტური (ზოგჯერ ნატურალისტური ელფერით), რომელთანაც დაკავშირებულია ყოველდღიურობის, ჩვეულებრივი ყოფის პოეტიზაცია. გავიხსენოთ, როგორი გატაცებით უმღერის პოეტი გლეხკაცის ცხოვრების უტყვე თანამგზავრს, მისი შვილების ძიძას და „მეძღვნეს“:

წვერი გაქვს დეკანოზისა
და რქები ეშმაკისაო,
კბილები ნამგლად ნალესი,
ნეკერს ჰკრეხს, ბალახს მკისაო.

აკაკის „ხალხური“ ლექსები („მუშის ნატვრა“, „მწყემსის სიმღერა“, „მუშებს“, „იავ-ნანა“ და სხვ.), ისევე როგორც მის პოეტურ ნაწარმოებთა უმრავლესობა, გამომსახველობით საშუალებათა შესანიშნავი სისადავითა და ჭეშმარიტად დემოკრატიული უბრალოებით გამოირჩევა.

მაგრამ აკაკისთვის უცხო არ იყო თავისებური პოეტური არტიზტიზმი და რომანტიკული განწყობილებაც. განსაკუთრებით თავის ლირიკულ ლექსებში იგი

ზოგჯერ შეგნებულად მიმართავს პოეტურ საღებავთა მრავალფეროვნებას და სიმკვეთრეს.

ამ მხრივ, აკაკის პოეზია უფრო ახლო კავშირშია ალ.ჭავჭავაძესთან და გრ.ორბელიანთან, ვიდრე ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებასთან.

მართალია, აკაკი მთელი თავისი შეგნებით ქართული მწერლობის იმ ახალ მიმდინარეობას ეკუთვნოდა, რომელიც ილია ჭავჭავაძემ „ევროპეიზმის“ სახელით მონათლა, მაგრამ მისი „ევროპეიზმი“ არ ყოფილა ისე თანმიმდევრული, როგორც ეს, მაგალითად, ნ.ბარათაშვილზე და იმავე ილიაზე შეიძლება ითქვას.

შემთხვევითი 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 ხატოვანებით.

საერთოდ, აკაკი წერეთელს აქვს ხატოვანი აზროვნების ბრწყინვალე ნიჭი. როგორც ვიცით, ახალგაზრდობისას პოეტი „სატრფოში“ ხშირად თავის სამშობლოს გულისხმობდა. ამ გარემოებამ მის ლირკიაში ერთგვარი პირობითობის ელემენტი შეიტანა. მაგრამ თავის საუკეთესო ლექსებში აკაკის თითქოს მთლიანად დაძლეული აქვს ეს თვისება, სწორედ ბრწყინვალე პოეტური ხატოვანებით, რომელიც გონებისმიერ სქემას ღრმად ემოციურ თვისებას ანიჭებს. გავიხსენოთ, როგორ ცოცხლად არის დახატული სატრფოს სახე იმავე „მუხამბაზში“:

მაგრამ, იცით, ჩემი სატრფო ვინ არი,
– ვძელი ტურფა, დღეს მკვდარივით მძინარი!
ფეხშიშველა, თავზე ლეჩაქახდილი...

აკაკი წერეთელს ეკუთვნის XIX საუკუნის ბრწყინვალე ფერწერული სახე: „ცაფირუზ, ხმელეთ-ზურმუხტო“ და გარიჟრაჟის კლასიკური აღწერა „თორნიკე ერისთავში“. მაგრამ თავისი ბუნებით აკაკი უფრო მომღერალი პოეტი იყო, ვიდრე ფერმწერი და პლასტიკოსი.

თუ მას, როგორც მხატვარს, პირველ ადგილს ვერ მივაკუთვნებთ თავისი საუკუნის პოეტთა შორის, სამაგიეროდ, იგი შეუდარებელია იქ, სადაც ლირიკული „აღსარების“ ფორმას მიმართავს. ამ მხრივ, განსაკუთრებით დამახასიათებელია მისი „განთიადი“. ამ ლექსის დასაწყისი, სადაც პოეტი მთანმინდის პეიზაჟს აგვიწერს, 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 ფრთაშესხმული ლირიკული აღსარებით.

ადრე ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ და აქაც უნდა გავიმეოროთ, რომ აკაკი, ისევე როგორც ილია, პოეტური მეტყველების ერთ-ერთ ძირითად ხერხად ხშირად იყენებდა რიტორიკულ ფიგურებს, რამაც ღრმა დალი დაასვა მის პოეზიას.

მაგრამ ილიასგან განსხვავებით აკაკი იყო უაღრესად განვითარებული მუსიკალური სმენის პოეტი. შეიძლება ითქვას, რომ ლექსის ყველა სხვა ფორმალურ მხარეზე მაღლა იგი მელოდიურობას აყენებდა. ამის გამო, მისი საუკეთესო პოეტური ქმნილებები აგებულია არა ფართოდ გაშლილ რიტორიკულ პერიოდზე (როგორც, ვთქვათ, ილიას „მას შემდეგ, რაკი შენდამი ვცან მე სიყვარული“), არამედ მკაფიოდ გამოკვეთილ მუსიკალურ ფრაზაზე. გავიხსენოთ მაგალითისთვის:

ჩემო თავო, ბედი არ გინერია!

ჩემო ჩანგო ეშხით არ გიჟღერია!

მშვენიერო, შენ გეტრფი,
შენი მონა ერთგული.

სამეფოო, ძველთაძველო...
დღეს სნეულო, გულის მწველო...

აქ მთავარია მუსიკა, ამღერებული კილო, რომელიც, საერთოდ, სჭარბობს პოეზიაში და მის სპეციფიკურ თვისებას წარმოადგენს.

მართალია, აკაკის აქვს მთელი რიგი ისეთი ლექსებისა, რომლებიც ეჭვს 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 „დავიარები – და იარები“, „გალავანი – განაბანი“, „ნუგეში – უბეში“, „დავლითა – თაფლითა“ და სხვა) კონტრასტულად გამოიყურება გასული საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული პოეზიის საერთო ფონზე.

აკაკისთვის 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 სილბოს და ტკბილხმოვანებას ანიჭებს თანხმოვან „ლ“-ს აქცენტირება.

პატარა საყვარელო,
ჩემო მკვლელი, უგულო,
გალიაში გაზრდილო,
გაზაფხულის ბულბულო.

აკაკის იმ ლექსებში, რომლებიც ჩვენს საუკუნეში დაინერა, 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 დანერგილი და აქ დასაშვებია ახალი დროის პოეზიის გარკვეული ზემოქმედებაც. თუმცა ამავე ლექსში XIX საუკუნისთვის დამახასიათებელ ტიპიურ სახეებსაც ვხვდებით: „გარსკვლავთა 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 ძიებებისთვის.

ახალი ქართული პოეზიის განვითარებისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა აკაკის ლექსის შინაგან მუსიკას. მისი მელოდიები თითქოს განუწყვეტელი პოეტური პერსპექტივის ძალით განაგრძობენ ჟღერას ჩვენი დროის პოეზიაში.

მართალია, ქართულ პოეტიკაში აკაკის შემდეგ მომხდარმა რეფორმაციამ დიდი ცვლილებები შეიტანა ლექსის რიტმულ და ინტონაციურ ნაწილში, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, შეიძლება მოყვანილ იქნას არაერთი ისეთი მაგალითი სინტაქსურ-მელოდიური

წყობისა ჩვენი დროის პოეტთა შემოქმედებიდან, რომელნიც ტრანსფორმირებული სახით იმეორებენ აკაკის ინტონაციას.

აკაკის პოეზიიდან „ჩარჩენილი“ მუსიკალური ფრაზით აიხსნება, მაგალითად, გალაკტიონ ტაბიძის ცნობილი სტრიქონი: „ოცნებაო, ჩემო ძველო“... რომელიც თავისი წარმოშობით უთუოდ დაკავშირებულია „სამეფო ძველთა ძველოსთან“.

გალაკტიონის: „ცხოვრება ჩემი უანკარეს ღვინის ფერია“, ასევე სათავეს უნდა იღებდეს აკაკის ლექსიდან: „პოეტის გული აღელვებული ზღვისა დარია“.

აქ შეიძლება კიდევ არაერთი პარალელის მოძებნა. მაგრამ ისინი, შესაძლოა, დაზღვეული არ აღმოჩნდნენ სუბიექტური შთაბეჭდილებისგან.

კიდევ უფრო დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ შემოქმედებას, რომელიც ახალ ქართულ პოეზიაზე მოახდინა თვით აკაკის მწერლურმა ფიგურამ.

აკაკი წერეთლის შემდეგ ქართველი მკითხველის შეგნებაში ჩამოყალიბდა თავისებური წარმოდგენა პოეტის შესახებ.

სიტყვა პოეტი იქცა მგოსნისა და მომღერლის სინონიმად.

ეს წარმოდგენა, კიდევ უფრო განმტკიცებული გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური ნიჭის თავისებურებებით, დღემდე ცოცხლობს ჩვენში, ისევე, როგორც ქართველი ერის ცნობიერებაში თვით აკაკი, მისი ადამიანური პიროვნება, მისი გარეგნობა და თვით მისი სახელიც კი სამუდამოდ დარჩენილია პოეტის სიმბოლოდ.

ვაჟა-ფშაველა

ვნუგეშობ ამით, მინას მიწურად
და ცას ციურად მივეთავაზი...

ვაჟა

ვაჟა-ფშაველა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული პოეზიის იმ ნაკადის დამაგვირგვინებელია, რომლის სათავეში ილია და აკაკი დგანან.

მიუხედავად უაღრესი ორიგინალობისა, მისი შემოქმედება კანონზომიერ საფეხურს წარმოადგენს მე-19 საუკუნის ქართული პოეტური აზროვნების განვითარებაში.

ვაჟას ლიტერატურული შეხედულებები გარკვეულ შუქს 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, 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 (ფშავ-ხევსურული ფოლკლორის) პრინციპებისა და იდეალების დადგენა. ასეთი შინაარსისაა, კერძოდ, ვაჟას ეთნოგრაფიული წერილები, რომლებიც 1886 წლიდან იბეჭდებოდა „ივერიაში“, განსაკუთრებით, 1889 წელს გამოქვეყნებული წერილი „გმირის იდეალი ფშაურ პოეზიის გამოხატულებით“. ამ წერილის ავტოგრაფის ნაწყვეტში, რომელიც ნაბეჭდის ვარიანტულ სახესხვაობას წარმოადგენს, ვკითხულობთ:

„ხალხი, ნათქვამია, კრებულად გენიოსია, დიდის ნიჭის და მოსაზრების მქონე. მართლაც, აზრი და შეხედულება ხალხისა რომელსამე საგანზე გაცილებით საყურადღებოა და უტყუარი, ვიდრე ცალკე პირისა. თუნდაც იგი გენიოსი იყოს“...⁶⁶

ასეთი განცხადება აშკარად წარმოაჩენს ვაჟას ადრეულ დამოკიდებულებას ხალხური პირველწყაროსადმი. ეს დამოკიდებულება შემდგომში ზუსტდება: ვაჟას ზოგიერთი საყურადღებო კორექტივი შეაქვს 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 ეჭვის ქვეშ დააყენეს ვაჟას რეალიზმი (ი.გომართელი – „სალიტერატურო მიმოხილვა“, ჟურნ. „სხივი“, 1909, №3; კ.აბაშიძე – „ვაჟა-ფშაველა“ ჟურნ. „ფასკუნჯი“, 1909, №6).

ვაჟას მეთოდის ანტირეალისტურობა („სიმბოლისტურობა“) თანამედროვე ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში თითქმის ერთხმად უარყოფილია.

ამის საფუძველს იძლევა თვით ვაჟას პუბლიცისტურ-ლიტერატურული მემკვიდრეობა. მართლაც, მის პირველსავე, საკუთრივ ლიტერატურულ წერილში „ფიქრები“ (1891, „ივერია“, №113) სრული სიაშკარავით არის გამოხატული მწერლის რეალისტური კრედო:

„მწერლის სულის და გულის ქონა იქიდამა სჩანს, აქვს რამე იდეალი, უყვარს რამ ამ ქვეყანაში, უნდა ქვეყნისათვის, ცხოვრებისათვის სიკეთე, თუ არა. თავი და თავი აზრი მიწის შვილთა, ჩემი ფიქრით, ცხოვრება უნდა იყოს, მისი სიავ-სიკეთე. მწერალი კიდეც, როგორც გამომხატველი ცხოვრებისა, უსათუოდ ამ წრეში უნდა ტრიალებდეს, მისი გრძნობა იმას უნდა დაჰფოფინებდეს, თვით ცხოვრებიდამვე გამომდინარე, თვით ცხოვრებისაგან შობილი. უამისოდ მწერალი უაზრო ხმაა, გაურჩეველი, გაურკვეველი, ყველასათვის გაუგებარი“.⁶⁷

თავის ამ რწმენას ვაჟა არც შემდგომში ღალატობს. პირიქით, ავითარებს, აღრმავებს. წერილში „ნიჭიერი მწერალი“ (1910, „სახალხო გაზეთი“, №171) ვკითხულობთ:

„რამდენადაც დიდი ნიჭის პატრონია მწერალი, მით უფრო მჭიდროდ არის იგი დაკავშირებული ცხოვრებასთან, მის მწვავე საკითხებთან.“⁶⁸

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“⁶⁹ („მცირე რამ „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“).

ეს, რაც შეეხება შინაარსს, სახელდობრ, მასალას; ლიტერატურის ფორმის შესახებ ვკითხულობთ:

„იგია ნიჭიერი მწერალი, ვინც რასაც თავადა გრძნობს და ფიქრობს, აქვს უნარი სხვასაც ისე აგრძნობინოს და აფიქრებინოს...“

ვინ არის ნიჭიერი მწერალი?

ვისი სიცილიც ნამდვილი, ბუნებრივი, მართალი სიცილია და ვისი ტირილიც, ცრემლი, ნამდვილი ცრემლია...“⁷⁰

⁶⁶ ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ვაჟას ფონდი №4, გვ. 1. იხ. აგრეთვე ვაჟა-ფშაველას თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. IX, ვარიანტები, შენიშვნები, გვ. 449.

⁶⁷ ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. IX, გვ. 135ი

⁶⁸ იქვე, გვ. 295.

⁶⁹ იქვე, გვ. 407.

⁷⁰ იქვე, გვ. 298.

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, ჟურნ. „განათლება“. №8) და „კრიტიკა ბ. იპ. ვართაგავასი“ (1914, გაზ. „სახალხო ფურცელი“ №№21, 22, 23).

დაზუსტების დედააზრი ასეთია: „...რაც უნდა დიდებული იყოს ზღაპარი, თუ მან არ გაიარა პოეტის ფანტაზიის და გონების მანგანაში, თუ მას პოეტმა არ ჩაჰბერა უკვდავი სული, როგორც ღმერთმა თიხიდან შეზეზილს ადამს და იგი ზღაპარი თუ ლეგენდა არ შეუსისხლხორცა საკუთარ სულსა და გულსა, არაფერი გამოვა...“

„ჩემი პოემები თითქმის ყველა სულ ხალხურ თქმულებებზე, ძველ ამბებზე არიან დაფუძნებულნი, თვითეული 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-გადაღებული, არიან „სულა-კურდღელა“ და „ივანე კოტორაშვილი“ და ამის გამო სუსტობენ“⁷¹ (ამავე აზრის იყო ვაჟა თავის „ნახევარწინილაზეც“⁷²).

ამრიგად, ვაჟა „ხელოვნურ ნაწარმოებს“ შემოქმედების უფრო მაღალ საფეხურად თვლის, ვიდრე ფოლკლორულ მასალას.

ვაჟას ეს თვალსაზრითი სათანადოდ განხილულია თანამედროვე ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში. საკითხი იმდენად ნათელია, რომ ის დავას არ უნდა ინვევდეს.

საჭიროდ 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. ამა სთვით ვაჟა აღნიშნავს ხაზგასმით: „ჩემი პოემები, თითქმის ყველა, სულ ხალხურ თქმულებებზე, ძველ ამბებზე არიან დაფუძნებულნი“. 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 რწმენით, ნიშნავდა არა „დედნისგან“ განდგომას, არა მის ღალატს, არამედ, როგორც პოეტის მთელი მემკვიდრეობა გვარწმუნებს, პირიქით, მისი საიდუმლოების ღრმა წვდომას, მისი შინაარსის გაღრმავებას, გახსნას, გამდიდრებას.

მოჩვენებითი „დაშორება“ აქ სინამდვილეში მიახლოებას მოასწავებს.

ვაჟას შემოქმედების თავი და თავი, ფუძე, პირველწყარო, უთუოდ ხალხური შემოქმედებაა და ჭეშმარიტებას იგი არსად არ უარყოფს.

ეს უთუოდ საგულისხმო და ნიშანდობლივი გარემოებაა.

არიან მწერლები, რომელნიც ლიტერატურიდან მოდიან ხალხთან, ლიტერატურის მიერ გარკვეულ პერიოდში შემუშავებული პრობლემტიკის, სახეების, მხატვრული წარმოდგენებისა და ფორმების (გამოხატვის სპეციფიკური საშუალებების) სფეროდან იწყებენ მოძრაობას და ამ გზით უახლოვდებიან ხალხის ინტერესებს, ხალხის სულს,

⁷¹ ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. IX, გვ. 368.

⁷² იქვე, გვ. 324.

ლიტერატურაში აღმოცენებული იდეები და სახეები შეაქვთ ხალხში და მათი მეშვეობით ამყარებენ კონტაქტს ხალხის სულთან.

ვაჟასთან ამ მხრივ საპირისპირო სურათია. ვაჟა (შემოქმედებითი მომნიშვნის პერიოდში) ხალხური პირველწყაროდან, ხალხური შემოქმედების წიაღიდან მიდის ლიტერატურამდე, ლიტერატურულ განზოგადებამდე.

მისი საყრდენი ნიადაგი ყოველთვის ხალხურია.

მწერლის შემოქმედების ასეთი მყარი და მთლიანი ხალხური წარმომავლობა თითქმის უნიკალურია მთელ ქართულ მწერლობაში.

ვაჟას რეალიზმის პრობლემა (კერძოდ, ამ პრობლემის კონკრეტული ასპექტები) მჭიდროდ არის დაკავშირებული მისი შემოქმედების ხალხურ ბუნებასთან.

ამ მხრივ, განსაკუთრებით ყურადღებას იქცევს ერთი თვალსაზრისი, რომელიც მეტად ნიშანდობლივია ვაჟას მხატვრული მსოფლმხედველობისათვის.

წერილში „ძველი და ახალი ფშაველების პოეზია“ (1896, ჟურნ. „მოამბე“, №6) ვაჟა შენიშნავს: „...ფშაურს პოეზიაში შეერთებულია უკიდურესი იდეალიზმი უკიდურეს რეალიზმთან“.⁷³

მართალია, აქ კონტექსტში სატრფიალო ლირიკის კონკრეტული თავისებურებაა ნაგულისხმევი (კერძოდ, ის ფშაური ლექსები, რომლებშიც რომანტიკული ამაღლება შიშველ ეროტიზმთან არის შეუღლებული), მაგრამ, ჩვენი ფიქრით, ვაჟას ამგვარი წარმოდგენა ფშაური პოეზიის შესახებ შეიძლება უფრო ფართო მნიშვნელობითაც განვიხილოთ.

აქ საჭიროა შევნიშნოთ, რომ ფშაური ფოლკლორი ვაჟას სრულყოფილების თავისებურ ნიმუშად წარმოუდგება. წერილში „ხევსურები“ იგი შენიშნავს: „საზოგადოდ, ფშაველების პოეზიას გავლენა აქვს როგორც ხევსურების, ისე სხვა მთიელ ქართველების პოეზიაზე. ამის დამტკიცება ძნელი არ არის, ერთი და იგივე ლექსი, ფშავეში და სხვაგან გაგონილი, ბევრით განსხვავდება გარეგნობით, შინაარსით, სიტყვების მიხვრა-მოხვრით: ფშავეში ის ლექსი მშვენიერია და ხსვაგან კი გაუგემურებული, მართალს მოკლებული“.⁷⁴

სიტყვა „იდეალიზმი“ ვაჟას წერილში წმინდა ფილოსოფიური მნიშვნელობით როდია ნახმარი. აქ ის რომანტიკულის, ამაღლებულის სინონიმია (მოლექსე „სატრფოს“ ადარებს „უკვდავების წყაროს“, ვარსკვლავს, მზესა და მთვარეს – „პირს რო დაიბანს ლამაზი, შუქნი მთას გადივლიანო“ და სხვ.)⁷⁵

ყოველივე ზემოთქმული უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ვაჟა-ფშაველას ქართული ზეპირსიტყვიერების საუკეთესო ნაკადის – ფშაური პოეზიის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებად მიაჩნია რომანტიკულისა (თუნდაც „უკიდურესის“) და რეალისტურის (ასევე თუნდაც „უკიდურესის“) შეუღლება.

ვაჟას მიერ ფორმულირებული ეს დებულება შეიძლება მისი შემოქმედებისა და ესთეტიკური მრწამსის გასაღებად გამოვიყენოთ. ოღონდ, ეს უნდა იყოს მხოლოდ გასაღები და არა საბოლოო დასკვნა, რომელიც ამ შემთხვევაში მხოლოდ ნაჩქარევი დედუქციის იერს მიიღებდა.

დავინყოთ ვაჟას დამოკიდებულებით სინამდვილისადმი ან, როგორც ის ჩვეულებრივ წერს, „სიცოცხლისადმი“, „ბუნებისადმი“.

„თვით ბუნება გვაძლევს საზომს სიკარგისა და ვარგისობისას“,⁷⁶ – წერს იგი თავის „ყოველდღიურ ფიქრებში“ (1901, გაზ. „ივერია“, №50).

ეს აზრი თანდათან ვითარდება ვაჟას შემდგომდროინდელ წერილებში. „საგაზაფხულო ფიქრებში“ (1915, გაზ. „სახალხო ფურცელი“, №275) ვკითხულობთ: „ლამაზი, მიმზიდველი არაფერია სხვა თვინიერ სიცოცხლისა... მაშ, ვინამოთ სიცოცხლისა და გაზაფხულის ერთგვარობა, ერთბუნებოვანობა; უსიცოცხლოდ გაზაფხულს ვერ ვიგრძნობთ ისე, როგორც უგაზაფხულოდ სიცოცხლეს.“

⁷³ ვაჟა-ფშაველა, ტ. IX, გვ. 51.

⁷⁴ იქვე, გვ. 51.

⁷⁵ იქვე, გვ. 175.

⁷⁶ ვაჟა-ფშაველა, ტ. IX, გვ. 189.

გაზაფხული მქნელი, მშობელია სიცოცხლისა“.⁷⁷ 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 პოეზიისა(ც) სწორედ აქ არის.“

„...არის უცვალებელი კანონი ბუნებისა, არის მასში თავისებური ჰარმონია, ბუნებას თავისივე კანონი აქვს კაცთა ცხოვრებისათვის დამყარებული, რომელიც არის დამოკიდებული სხვადასხვა პირობაზე, მიზეზზე, იგი ბუნებამ შექმნა.“

ამრიგად, თვით ბუნება, ყოფიერება, მატარებელია შინაგანი, ჩვენი ნებისგან დამოუკიდებელი ჰარმონიისა. უფრო მეტიც, ბუნება არა მხოლოდ ჰარმონიის წყაროა, ის არის, ამავე დროს, „გონიერი“ საწყისიც:

„ვხედავთ კარგად, ბუნებას რომ თვალები არა აქვს, არც თავი აბია და ტვინი სად ექნება? მაგრამ მისი წესი და რიგი, მისი სიმტკიცე აზრისა და მისწრაფებისა ჩვენ გვაოცებს, გვაკვირვებს, მისი გონიერი მოქმედება ადამიანის გონიერებას ბევრით აღემატება... ყველა დიდებული ადამიანი თვით ამ ბუნებას ჰგავს ღირსებით და ნაკლით.“⁷⁸

„...შექსპირი იმიტომ არის დიდებული ყველა მგოსანთა შორის, რომ ბუნება სავსებით გამოსჭვირის 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 გადმოგვცეს სურათი რომ არა ვსთქვათ – ეს ყოვლად შეუძლებელია. ეს ბუნების წინააღმდეგიაო...“⁷⁹ სხვაგან პოეტი გვაფრთხილებს: „არაფერი არ ვარგა გადაჭარბებული, წრეს გადასული“.

ზემოციტირებულ სიტყვებში განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს განსხვავება ვაჟას თვალსაზრისისა ნიკოლოზ ბარათაშვილის თვალსაზრისისგან.

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 კრედო ამკარა ანტითეზაა 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 სივინროვითა და სიმდაბლით არის აღშფოთებული და ამ ჩიხიდან გამოსასვლელად მხოლოდ ცხოვრებასთან შეურიგებელი, თავგანწირული სულისკვეთება წარმოუდგება – ვაჟა ასეთ ხსნას (ადამიანის გადარჩენის, ამაღლების, გაკეთილშობილების, ბედნიერების გზას) თვით ბუნების, ობიექტური სინამდვილის

⁷⁷ იქვე, გვ.384.

⁷⁸ ვაჟა-ფშაველა, ტ. IX, გვ.396.

⁷⁹ იქვე, გვ. 396-97.

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 ჩვენ წინაა ქართული რეალიზმის სასრულ, ლოგიკურ განზოგადობამდე აყვანილი მოძღვრება, რომელიც აშკარად უპირისპირდება ქართული რომანტიზმის ესთეტიკას.

ქართული კულტურისა და ხელოვნების განვითარებაში ეს არის ახალი საფეხური, რომელიც, როგორც ისტორიული ეტაპი, მხატვრული აზროვნებისა და მსოფლგაგების უფრო მაღალ, განვითარებულ, მომნიჭებულ მდგომარეობას შეესაბამება.

ამ თვალსაზრისით, ვაჟას ესთეტიკური მრწამსი ბუნებრივი უარყოფაა წინამორბედი (რომანტიკული) ეპოქის მხატვრული და მსოფლმხედველობრივი კრედოსი.

მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ვაჟა აქ არ სვამს წერტილს, და ჩვენც, ცხადია, უფლება არა გვაქვს ამ მომენტის კონსტატაციით დავასრულოთ მსჯელობა ვაჟას ესთეტიკურ შეხედულებებზე.

რა მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრებით შეიძლება აიხსნას ის აშკარა და მეტად ძალუმი ნაკადი ვაჟას ლირიკაში, პოემებში, მოთხრობებში, დრამატურგიაში, რის გამოც, ჩვეულებრივ, მისი შემოქმედების რომანტიკულ ხასიათზე ლაპარაკობენ?

რამდენად მართებულია, საერთოდ, ამ თემაზე საუბარი?

რა უფლებით შეიძლება მსჯელობა რომანტიზმზე იმ მწერლის შემოქმედებაში, რომლის მხატვრული კრედო, ერთი შეხედვით, ესოდენ თანმიმდევრულად რეალისტურია?

ან იქნებ აქ ადგილი აქვს წინააღმდეგობას მხატვრის ესთეტიკურ მრწამსსა და მის შემოქმედებას შორის, თეორიასა და პრაქტიკას შორის. თუ უნდა ვიფიქროთ, რომ პოეტისა და მისი გმირების რომანტიკული განწყობილებანი მხოლოდ იმ მიზნით არის წარმოსახული ვაჟას პოეზიაში, რათა ისინი დაგმობილ და უარყოფილ იქნან, როგორც შეუფერებელი „ბუნების წესისა“?

იქნებ, ალუდა ქეთელაურის სულისკვეთება თვით ვაჟასთვის მხოლოდ დასაგმობი დარღვევაა ცხოვრების კანონისა, რაც „ბუნების“ მიერ არის დადგენილი და დამკვიდრებული?

იქნებ, პატარა შვლის ნუკრის ჩივილი უკანონოა, რადგან ბუნების ერთხელ და სამუდამოდ დაკანონებულ წესრიგს ეწინააღმდეგება?

იქნებ, ვაჟას ლირიკაში გამჟღავნებული მისწრაფება „ჭირიან ცხოვრებაზე“ ამაღლებისა („მთათ მითხრეს...“), განწმენდისა თუ განკურნვისა მხოლოდ შემთხვევითი, არაორგანული მოტივია მის მთლიან რეალისტურ, ცხოვრებისეულ მსოფლგაგებაში?

ყველა ამ რთულ და წინააღმდეგობრივ კითხვაზე თვით ვაჟა იძლევა პასუხს.

ვაჟას რწმენით, რომანტიკული (იდეალური) სანყისი, რაც ადამიანის სულის თვისებაა, ამავე დროს, თვით ბუნებაში (ცხოვრებისეულ რეალობაში) არის მოცემული და ბუნებიდანვე მომდინარეობს.

ნიშანდობლივია, რომ ამ აზრის თვალსაჩინოდ დასაბუთებისთვის ვაჟა მიმართავს მსოფლიო ლიტერატურის ყველაზე რომანტიკულ, ყველაზე „ანტირეალისტურ“ პერსონაჟს და მის სულიერ შემართებას, მის ხასიათს და მოქმედებას ბუნებასთან აკავშირებს:

„აბა, კარგად დაუკვირდით ლამაზი აზნაურს დონ კიხოტს, შეადარეთ თვით ბუნებასთან, რამდენს მსგავსებას ჰხაზავთ მათ შორის. რა არის თვით ბუნება, თუ არა იგივე დონ კიხოტი, რომელიც თავდაუზოგავად ჰლელავს, იბრძვის, მისწრაფვის ერთხელ არჩეულ, აჩემებულ გზაზე თავდაუზოგავად? აზრი მაღალი აქვს, ფიქრი კეთილი, მაგრამ შეცდომაც ბევრში მოსდის, უნაკლო არც იგია.“⁸⁰

ამრიგად, რომანტიკული („დონკიხოტური“) სანყისი მთელი თავისი დამახასიათებელი ატრიბუტებით – „თავდაუზოგავი ღელვით“ (მდრ. ბარათაშვილის

⁸⁰ ვაჟა-ფშაველა, ტ. IX, გვ.396.

„მერანის“ შესაბამისი ეპითეტები), ბრძოლით, „ერთხელ არჩეულ“ თუ „აჩემებულ“ მიზნისაკენ „სწრაფვით“, „მაღალი აზრით“, „კეთილის“ რწმენით, საბედისწერო „შეცდომებით“ (რაც ყველა დროის რომანტიკოსთა იჭვისა და სულიერი კრიზისის საბაბი იყო) – ყოველივე ეს ვაჟას თვით ბუნებისთვის ორგანულ, არსებით ნიშან-თვისებად წარმოუდგება.

რომანტიკული სანყისი აქ ვაჟას მიერ აღიარებულია დადებით სანყისად, ბარათაშვილისეული „თავგანწირული“ („თავდაუზოგავი“ – ვაჟას ენით) სულისკვეთება გაზიარებულია, „სიმაღლისა“ და „დიდებულების“ ნიშნად არის გამოცხადებული. ოღონდ, ბარათაშვილისგან განსხვავებით, აქ გაუქმებულია ადამიანის მაღალი სულისა და ცხოვრების კანონის („ბედის“) სუბიექტისა და ობიექტური რეალობის ურთიერთანტიპოდური მიმართება.

დაძლეულია საკუთრივ რომანტიკული წინააღმდეგობა სულიერ და მატერიალურ სანყისთა შორის.

თუ ბარათაშვილის შემოქმედებაში „ზეცით მოსული“, იდეალური „მშვენიერება“ მკვეთრად უპირისპირდება ხორციელ, მიწიერ (ბუნებისმიერ) სილამაზეს, ვაჟასთან „იდეალური“ (რომანტიკული) და ცხოვრებისეული („ცხოველური“) ერთ მთლიანობას წარმოადგენს და თვით ბუნების, რეალობის წიაღშია მოცემული.

„სად არის, ან რა არის პოეზია?“ – კითხულობს ვაჟა და, თავისი რწმენის საილუსტრაციოდ, ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, შემდეგი საგულისხმო მაგალითი მოაქვს: „თვით ბუნებასთან მებრძოლი მიწის მუშა, ბევრნაირად მისგან შეშინებული და დაჩაგრული, დაქანცულ-დაღალული, სიამოვნებით გადაავლებს თვალს ახლად ამოსულ იას, გაბზინებულს ტყეს – უხარიან, რომ ზაფხული მოდის. შვების მომცემია ნივთიერებად – გძნობაა ცხოველური,⁸¹ მაგრამ იდეალური მისწრაფებაც არის აქ დართული, უყვარს და მოსწონს რადღაც ეს ველური ნაზი ყვავილი, – იგი არც საჭმელია, არც სასმელი; თუნდ სასიამოვნო სუნი არა ჰქონდეს, ჩვენ მაინც მოგვწონს იგი, თვალს უყვარს, გულს ესიამოვნება მისი ნახვა, ცქერა, ხოლო განვითარებულს აზრიანს კაცს იგი სხვა ბევრს რასმე მოაგონებს იმისდა მიხედვით, რამდენადაც იდეალისტია კაცი, რამდენად სულიერად მდიდარია იგი.

...ეს მცენარე კაცთაგანს არავის დაურგავ, არც მოურწყავ და ისე არ მოუყვანია; მას ბუნება ზრდის, იგია მხოლოდ მისი მშობელი დედა... ამ ბუნებრიობაშია დამალული მისი მშვენიერება.“⁸²

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 გულისხმობდეს ამ მთლიანობასაც – იდეალურისა და რეალურის დიალექტურ 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: „ბუნებას, – შენიშნავს ვაჟა, – თავისივე კანონი აქვს კაცთა ცხოვრებისთვის დამყარებული, რომელიც არის დამოკიდებული სხვადასხვა პირობაზე, მიზეზზე: იგი ბუნებამ შექმნა.“

⁸¹ დაყოფა ტექსტში ყველგან ჩვენია. – გ.ა.

⁸² ვაჟა-ფშაველა, ტ. IX, გვ.293-94.

ვაჟას ლოგიკა აქ ამკარაა: 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 რომანტიკული წარმოდგენისგან იმ ულმობელი წესის შესახებ, რომელიც ადამიანების, ერების, საერთოდ, კაცობრიობის არსებობას და ბედ-იღბალს განაგებს.

აქ თითქოს ამ წესისადმი დამორჩილების, დაქვემდებარების, შერიგების აზრია გამოხატული, რაც ბარათაშვილისეული მარადიული „შფოთვისა“ და „დრტვივის“ უარყოფას უნდა მოასწავებდეს.

მაგრამ ასეთი შეხედულება მხოლოდ ნაუცბათევი შთაბეჭდილებისა ან სწორხაზოვანი დედუქციის შედეგად შეიძლება შეგვექმნას.

საქმე ის არის, რომ ვაჟა კაცთა ცხოვრების კანონს მხოლოდ იდეალურ, სრულყოფილ ასპექტში უკავშირებს ბუნების დიქტატს. ის არ გამორიცხავს ამ „ბუნებრივი კანონის“ დარღვევის, ძალდატანებითი დამახინჯების ფაქტს და სწორედ ამაში ხედავს სოციალური უსამართლობის, უკანონობის, უმსგავსობის მიზეზს.

ასეთია ვაჟას აზრი „კაცთა ცხოვრებაზე“, სოციალურ სინამდვილეზე, კაცობრიობის ისტორიაზე, რომელიც, ერთი მხრივ, პრინციპულად განსხვავდება ბარათაშვილის რომანტიკული მსოფლგაგებისგან, მაგრამ, ამავე დროს, თავისი შეურიგებელი სულით და სრულყოფის (რაც აქ „ბუნებრიობაში“ ჰპოვებს სათავეს) წყურვილით ენათესავება მას.

აღსანიშნავია, რომ ვაჟას სოციალური შეხედულებები მჭიდრო კავშირშია მის ესთეტიკურ მრწამსთან და აქაც, ამ კავშირის მეშვეობით, ახალი (სოციალურად უფრო კონკრეტული) ასპექტით გამოხატულია პოეტის თავისებური დამოკიდებულება „რეალურისა“ და „იდეალურის“ ურთიერთმიმართების საკითხისადმი.

ვაჟას აზრით: „ნიჭიერ მწერალთა ნაწარმოებს სამი უმთავრესი მიმართულება ეტყობა, თუ დავუკვირდებით.

პირველი ის, რომ ჩვენ მონანი ვართ ცხოვრების პირობებისა, უძღურნი ვართ მის წინაშე, არ არსებობს თავისუფალი ჩვენი ნება, ყოველი უბედურებაა ჩვენს თავს: უსამართლობა, უზნეობა, სიღარიბე, ყოველგვარი ცდომილება ამ პირობების ბრალია.“⁸³

ასეთია, ვაჟას აზრით, „პირველი“ ლიტერატურული მიმართულების თავისებურება, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მისი ტენდენცია. აქ, ვაჟასვე ტერმინოლოგიას თუ მივმართავთ, ლაპარაკია „უკიდურეს“ ტენდენციაზე, „უკიდურეს რეალისტურ“ მიმართულებაზე. ცხადია, აქ უნდა იგულისხმებოდეს XIX საუკუნის დამლევისთვის განსაკუთრებით აღზევებული ნატურალისტური ლიტერატურა მსოფლიო მასშტაბით. ქართული მწერლობიდან ვაჟა უთუოდ ხალხოსანთა შემოქმედებას და, კიდევ უფრო მეტად, მათ ნატურალისტურ-უტილიტარისტულ შეხედულებებს გულისხმობს (მდრ. აკაკი წერეთლის წერილები ანალოგიურ საკითხებზე).

მაგრამ გათვალისწინებულია სხვა გარემოებაც. ეს „უკიდურესი“ ტენდენცია აქ გამოყენებულია „მეორე“, (იხ ქვემოთ) ასევე „უკიდურეს“, მიმართულებასთან კონტრასტის გასაძლიერებლად.

„უკიდურესი 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 გავუკეთესდებით, ათასი კარგი პირობებიც რომ შევქმნათ, მაინც არაფრად

⁸³ ვაჟა-ფშაველა, ტ. IX, გვ.296.

ვევარგებით, უბედურები ვიქნებით, მაინც უსამართლობას, სანყლობას, უსწორმასწორობას თავიდან ვერ ავიცილებთ.“⁸⁴

აქაც, ცხადია, ვაჟას კონკრეტული ლიტერატურული ავტორიტეტები ჰყავს მხედველობაში, მაგრამ თავისი ზოგადი სახით მის მიერ დახასიათებული თვალსაზრისი სწორედ ის „იდეალური“ თვალსაზრისია სუბიექტური, პიროვნული („პირადი“) სანყისის პრიმატზე, რაც ყველა დროის რომანტიკოსთა მსოფლგაგებას და შემოქმედებას დაედო საფუძვლად.

აქ „უკიდურეს“ კონკრეტულ ასპექტში მინიშნებულია რომანტიზმის მსოფლმხედველობრივი ტენდენცია, როგორც რეალისტური თვალსაზრისის ანტითეზა.

მაგრამ მთავარია არა ეს. მთავარი და მნიშვნელოვანია ის, რომ ვაჟა აშკარად გრძნობს და შესაბამისი ხერხით (გადაჭარბებით, უკიდურეს თვალსაზრისამდე დაყვანით) ჩვენც გვაგრძნობინებს ორივე ამ მიმართულების ცალმხრივობას, ხოლო კიდევ უფრო საგულისხმოა, რომ მას სრულყოფილად, იდეალურად წარმოუდგება ხელოვნების სინთეზური გზა.

„მესამე მიმართულება, – წერს იგი, – აერთებს რა პირველ ორ მიმართულებას, ე.ი. ცხოვრების პირობათა ძლიერებას იღებს მხედველობაში, პიროვნებათა, ინდივიდთა გაუმჯობესებას მეტს ღირებულებას, მეტს მნიშვნელობას აძლევს.“

აი, სწორედ აქ ხედავს ვაჟა (უკვე სოციალურ-ესთეტიკური გააზრების საფუძველზე) იმ გზაჯვარედინს, სადაც „რეალური“ და „იდეალური“ სანყისები ერთიანდება.

ცხადია, ეს არ არის უბრალო შეუღლება ან შეზავება ორი ანტიპოდური სანყისისა. 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 თვისებრივად 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 გაუკეთებისა... მწერლობა მაშინ ასრულებს თავის წმინდა მოვალეობას, როცა უკეთესად ემსახურება ქვეყანას. უკეთესი ქვეყნის სამსახური მწერლობისა კიდევ იმაში გამოიხატება, რომ ყოველი წვლილი, ავი თუ კარგი თავის ქვეყნისა ესმოდეს, შეგნებული ჰქონდეს მისი საჭიროება და სხვასაც 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... პოეტი სურათებით გვესაუბრება, ტიპებსა ჰქმნის, ხშირად იდეალურს, მისაბაძს, ისეთ ტიპებს, რომლის მსგავსნიც უნდა რომ იყვნენ პოეტის ცხოვრებაში, რათა შეავსონ მისგან თვალში ამოღებული ნაკლი. საზოგადოებაზე ნაყოფიერი ზემოქმედება აქვს პოეტისაგან შექმნილ ტიპებს. პოეტური მწერლობაც მაშინ არის ღონიერი, როცა მარტო ფრაზებით კი არაა სავსე, არამედ ვპოვებთ მასში ან დაქვეითებულს კაცს, პოეტისაგან დახატულს, ან დიდსულოვანს ადამიანს“...

ვაჟას ესთეტიკურ შეხედულებებზე მსჯელობა შეუძლებელია იმ ცალკეული მოსაზრებების გაუთვალისწინებლად, რომლებიც გამოთქმულია მის „არაპოეტურ“

⁸⁴ იქვე, გვ.296.

ნაწერებში. როგორც ვხედავთ, აქ საკმაოდ რთული, მაგრამ შინაგანად მთლიანი და მწყობრი კონცეფციაა ჩამოყალიბებული. მაგრამ მთავარ წყაროს ვაჟას მხატვრული მსოფლგაგების გასარკვევად, ცხადია, უპირველეს ყოვლისა, მაინც მისი შემოქმედება, მისი პოეტური მემკვიდრეობა წარმოადგენს.

ვაჟა „მატერიალისტურად“ მოაზროვნე პოეტია. ქართული პოეზიის ისტორიაში, კერძოდ, XIX საუკუნის ლიტერატურულ განვითარებაში მას, ამ თვალსაზრისით, სრულიად გარკვეული ადგილი უჭირავს, ვაჟა-ფშაველას მატერიალიზმი ის თავისებური ხილვაა სამყაროსი, რომელსაც თომას მანმა ვაგნერისადმი მიძღვნილ ნერილში „განსულდგმულებული“ მატერიალიზმი უწოდა.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ მწერლობაში XIX საუკუნის მთელი მეორე ნახევარი თავისი განვითარების უმთავრესი ტენდენციებით წარმოადგენს „მხატვრული მატერიალიზმის“ აღმოცენების, განვითარებისა და აყვავების ისტორიას, ხოლო ვაჟა ამ აღმავალი განვითარების მწვერვალზე დგას.

შესაძლოა, სხვა კონკრეტულ ვითარებაში მსოფლმხედველობრივ მატერიალიზმსა და მხატვრულ რეალიზმს შორის ორგანული კავშირის დადგენა არ იყოს მიზანშეწონილი და ასეთი წინასწარაღებული აზრი ცოცხალი ისტორიული პროცესის გაყალბებასაც მოასწავებდეს (ჩვენ არ ვაპირებთ ასეთი განზოგადების დაცვას), მაგრამ ქართული ლიტერატურის ისტორიაში, გარკვეულ ეპატზე, ეს ორი საწყისი ნამდვილად მჭიდრო ურთიერთკავშირში იმყოფება.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება არის თავისებური კანონზომიერი დასრულება, უმაღლესი საფეხური რეალისტური პოეტური აზროვნებისა XIX საუკუნის საქართველოში. მხატვრული მატერიალიზმი, როგორც შემოქმედებითი სისტემა, ვაჟასთან ისეთივე კლასიკური, დასრულებული სახით წარმოგვიდგება, როგორც თავის დროს რომანტიკული მსოფლგაგება წარმოგვიდგება 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 გამომჟღავნდა თითქმის ყოველ ჟანრში, 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, მთელ მსოფლიო ლირიკაში. სრულიად განსხვავებული სურნელი აქვს 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 ჟანრის კრიზისისა და რღვევის ფაქტებით, ვიდრე მისი გამდიდრების ცდებით.

რომანტიკოსებმა უარყვეს პოეტური ეპოსის შეურყეველი კანონები, როგორც კლასიციზტური პირობითობის ერთ-ერთი გამოვლინება.

ეპიკური პოემის ადგილი დაიკავა ე.წ. ლირო-ეპიკურმა ჟანრმა, რომლის ფუძემდებელი იყო ბაირონი. რუსულ პოეზიაში ახალი რომანტიკული (ლირო-ეპიკური) პოემის კლასიკურ ნიმუშებს წარმოადგენენ პუშკინისა და ლერმონტოვის ცნობილი ქმნილებები.

ბარათაშვილის პოემა „ბედი ქართლისა“, მხატვრული სტილის თვალსაზრისით, საგრძნობლად განსხვავდება მისი ლირიკული ლექსებისგან (აქ შეიძლება მთელი რიგი რეალისტური შტრიხების აღნიშვნა), მაგრამ თავისი არქიტექტონიკით ეს პოემა უთუოდ

არის დავალებული რომანტიკული პოემის მდიდარი გამოცდილებით. ლირიკული ელემენტი აქ უაღრესად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს.

შემთხვევითი არ არის, რომ ქართული რეალიზმის მამამთავრებმა ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა სცადეს კლასიკური (ჰეროიკული) პოემის ტრადიციათა აღორძინება. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ამ მიზნით მათ, უპირველეს ყოვლისა, მიმართეს ისტორიას, ქართველი ერის გმირულ წარსულს (ილიას „მეფე დიმიტრი თავდადებული“, აკაკის „თორნიკე ერისთავი“ და „ნათელა“). ეს იყო ნაციონალური ეპოსის შექმნის უაღრესად მნიშვნელოვანი ცდა, რომელიც თავის საფუძველს და გამართლებას ჰპოვებდა ილიასა და აკაკის შემოქმედების ეროვნულ მიზანდასახულობაში.

ეპიკური პოემის ტრადიციათა აღორძინების თვალსაზრისით, განსაკუთრებულ მიღწევას წარმოადგენდა „თორნიკე ერისთავი“, რომელიც აკაკის ერთ-ერთი 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 ნაწარმოებისთვის 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 მოღვაწისა) და ამის გამო, გმირის პორტრეტი არ არის გახსნილი მისი ადამიანური ხასიათის სრულ მთლიანობაში.

მიუხედავად ამისა, როგორც ილიას „მეფე დიმიტრი თავდადებული“, ასევე აკაკის „თორნიკე ერისთავი“ და „ნათელა“ უაღრესად საყურადღებო და მნიშვნელოვანი ნაბიჯებია ჰეროიკული 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 გვავინწყდება, თუ რა რთული და წინააღმდეგობრივი გზა გაიარა ამ ჟანრმა XIX საუკუნის დასასრულისათვის. ეპიკური პოემა აქ მთელ რიგ შემთხვევებში თავისი პირველქმნილი, შეურყვნელი სინძინდით წარმოგვიდგება.

ერთი შეხედვით, ეს თავისებურ ანაქრონიზმად შეიძლება გვეჩვენოს. ასე შეიძლება წარმოუდგეს იგი, მაგალითად, არაქართველი სპეციალისტის თვალს, ვისაც უშუალოდ ორიგინალში არ განუცდია ვაჟას პოემების ცოცხალი ზემოქმედების ძალა.

ლიტერატურული შედეგრი ხშირად თავისი შინაგანი კანონზომიერებით არღვევს მეცნიერულ თეორიებს, ისტორიკოსთა მიერ დადგენილ ობიექტურ ტენდენციათა ლოგიკას. მისი არსებობა, მისი ზემოქმედების ძალა, როგორც უტყუარი მხატვრული ფაქტი, ზოგჯერ თავდაყირა აყენებს ჩვენს წარმოდგენას ნოვატორობასა და კონსერვატიულობაზე, განვითარების პროგრესულ და რეგრესულ ტენდენციებზე.

ასეთ უტყუარ, თავისებურად განმაცვიფრებელ ლიტერატურულ ფაქტს წარმოადგენს ვაჟას მიე შექმნილი პოეტური ეპოსის უკვდავი ნიმუშები, რომელთაც ქართულ მწერლობაში ცოცხალი ტალღა და ჭეშმარიტი, 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“ შემოქმედებასთან იყო დაკავშირებული უკვე XIX საუკუნეში?

მთავარი მიზეზი, რომელიც სამივე ამ კითხვის პასუხად ჩამოყალიბებული მოსაზრების ძირითად შინაარსს უნდა შეადგენდეს, არის ვაჟას ეპიკური შემოქმედების

(ისევე, როგორც მთელი მისი ლიტერატურული მოღვაწეობის) განსაკუთრებული სიახლოვე ხალხური პოეზიის სათავეებთან, ხალხური პოეტური აზროვნების სპეციფიკურ ფორმებთან.

ვაჟას პოემების ერთი რიგის ეპიკურ ხასიათს განსაზღვრავს, უპირველეს ყოვლისა, ის, რომ მისი გმირები (ყოველ შემთხვევაში, მათი უმრავლესობა) თავისი სულიერი აღნაგობით ეპიკურ ხასიათებს წარმოადგენენ. ზვიადაური, ლუხუმი, გოგოთური, ზეზვა, ძალლიკა ხიმიკაური, შიშნია, ქიჩირი, გიგლია, ივანე კოტორაშვილი – „ჰომეროსული“ ხასიათებია.

მათი არსებითი თვისებებია: ხასიათის სიძლიერე და მთლიანობა, შინაგანი ჰარმონია, ჰეროიკული მოქმედებისა და ჰეროიკული იდეალების სრული თანხმობა, დიდი სულიერი სისაღე და სიმრთელე, ეთიკური მრწამსის, მსოფლმხედველობის სავსებით გარკვეული, მყარი სისადავე.

მათი სულიერი სამყარო თანმიმდევრულად იხსნება მათ საქციელში, მათ პრაქტიკულ მოქმედებაში. მოქმედება, რომელიც ეპიკური თხრობის შინაარსს წარმოადგენს, სრული სისავსით ავლენს მათ შინაგან ცხოვრებას, მათი ხასიათის არსებით თვისებებს.

აღსანიშნავია, რომ ვაჟაც, მთელ რიგ თავის პოემებში ისტორიულ წარსულს მიმართავს, მაგრამ განსხვავებით „თორნიკე ერისთავისგან“, 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 გარკვეულ ფოლკლორული იერი, უკვე იქცა ხალხის შეგნების, ფანტაზიის განუყოფელი 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 კოტორაშვილის ამბავი“, „ნანგრევთა შორის“, „ბაკური“) დაწერილია, როგორც მონაყოლი ამბავი. ხოლო მომყოლის, მთხრობელის ან მომღერლის როლში აქ ხალხის წარმომადგენელი გამოდის. ესაა, ჩვეულებრივ, მოხუცი მეომარი („მოხუცის ნათქვამი“, „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“, „ბაკური“) ან მონადირე („მონადირე“, „ნანგრევთა შორის“).

ამის გამო, ამბის თხრობაც აქ გარკვეული პოზიციიდან წარმოებს. ფაქტებისადმი, აღწერილი მოვლენებისადმი დამოკიდებულებას, მათ ფსიქოლოგიურ, ეთიკურ თუ მხატვრულ შეფასებას გარკვეული ამოსავალი წერტილი აქვს.

ზემოთ დასახელებულ პოემებში პირდაპირ არის მინიშნებული მთხრობელის ვინაობა. ჩვენ წინასწარვე ვიცით, თუ ვინ გვიყვება ამბავს, ე.ი. ვინ გამოდის პირობითად „ავტორის“ როლში.

სხვა ნაწარმოებებში ვაჟა ასეთ აშკარა მინიშნებას არ მიმართავს. მაგრამ ამ პოემების შინაარსისა და ფორმის ცოტად თუ ბევრად დაკვირვებული ანალიზი სავსებით გვარწმუნებს, რომ მათ ავტორს აქაც, არსებითაც, იგივე ხერხი აქვს გამოყენებული. ასეთი პოემებია: „ბახტრიონი“, „გოგოთურ და აფშინა“, „სტუმარ-მასპინძელი“, „ხის ბიჭი“, „მანდილი“, „უიღბლო იღბლიანი“ – სადაც ყოველ ნაბიჯზე (თუმცა პირდაპირი მინიშნების გარეშე) იგულისხმება სახალხო მომღერლის, „რაფსოდის“ ფიგურა.

„უიღბლო იღბლიანის“ დასაწყისში ჩვენ ვხვდებით ამის თითქმის უტყუარ მონშობას: „ჯერ ხანად მე და ჩემ სტვირსა არ დაგვდგომია ზამთარი“, – აცხადებს ზღაპრის მომყოლი. „სტვირი“ აქ, ცხადია, ჩვეულებრივ ტროპს არ წარმოადგენს. ეს ხომ სახალხო მომღერლის ყველაზე გავრცელებული ატრიბუტია ქართულ ფოლკლორში.

გარდა ამგვარი წარმოშობის დეტალებისა, ჩვენი მოსაზრების სასარგებლოდ შეიძლება გამოყენებულ იქნას თხრობის სტილის მთელი რიგი სპეციფიკური თავისებურებანი (საინტერესოა მათი შედარება ისეთი ნაწარმოებების სტილთან, სადაც ვაჟა ნამდვილად „პირველ პიროში“ მიმართავს მკითხველს, მაგ. ზოგიერთ მის ლირიკულ ლექსთან), ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი ასოციაციებისა და მთელი რიგი სხვა ტიპური 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 ჟანრის ნაწარმოებებზე. სრულიად მარტივი და, ამავე დროს, განსაცვიფრებლად დისონანსური ნიმუში არაპატრიარქალური ტრადიციული მეტაფორისტიკისა გვხვდება, მაგალითად, „მთათა ერთობაში“, რომელიც თავისი ჟანრობრივი თავისებურებით არ განეკუთვნება პოეტურ ეპოსს:

...შიგ ორი თვალი ლაპლაპებს,
როგორც ორთქმავლის ფარანი.

სახალხო მომღერლის, „რაფსოდის“ პოზიცია, რომელიც, ჩვენი ფიქრით, ვაჟას ეპიკური პოემების მხატვრული აგებულებისა და თხრობის თავისებური სტილის მთავარ განმსაზღვრელ ფაქტორს წარმოადგენს, სრულიად აუქმებს პირობითობის, ხელოვნურობის იმ ზღვარს, რომელიც ავტორსა და მხატვრულ მასალას (ლეგენდას) შორის შეიძლება არსებობდეს.

იგულისხმება, რომ პოემის „ავტორს“ (სახალხო 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 ჰპოვებს გამოსატყულებას.

აუცილებელია ამასთან ერთად აღინიშნოს, რომ ყოველივე ზემოთქმული ეხება ვაჟას პოემების ერთ რიგს, მისი ეპიკური შემოქმედების ერთ უმნიშვნელოვანეს ტენდენციას, რომელიც ამ რიგის ნაწარმოებთა მხატვრულ ორიგინალობას განსაზღვრავს და მკვეთრად გამოარჩევს მათ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული და ევროპული ლიტერატურის საერთო ფონზე.

ცხადია, ვაჟა-ფშაველა, მიუხედავად მისი შემოქმედების უაღრესად თვითმყოფი ბუნებისა, როგორც პოეტი, არ დარჩენილა აბსოლუტურ იზოლაციაში თავისი დროის ლიტერატურული პროცესების მიმართ. თვით ვაჟას მსოფლმხედველობაში იყო გარკვეული სტიმულები იმისათვის, რომ კლასიკურ პოემას მის ხელშიაც განეცადა გარკვეული, დროის შესაბამისი სახეცვლილებანი.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ვაჟას გმირები, რომლებიც თავისი ბუნებით, როგორც წესი, ეპიკურ ხასიათებს წარმოადგენენ, მთელ რიგ შემთხვევებში განსაკუთრებულ, მათთვის „უჩვეულო“ მდგომარეობაში არიან ჩაყენებულნი და ზოგიერთ ასევე „უჩვეულო“ თვისებას ავლენენ.

აღუდა ქეთელაური, ჯოყოლა, ალაზა და განსაკუთრებით მინდია, თავიანთი შინაგანი კოლიზიებით უკვე ახალ სულიერ პროცესებზე მიგვანიშნებენ.

აქ ვაჟას მიერ ნაჩვენებია ეპიკური ხასიათის შინაგანი კრიზისი. ეს თემა ნამყვანია სამივე პოემაში: „აღუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“, „გველის მჭამელი“ და იგი ბუნებრივად მოქმედებს ამ ნაწარმოებთა მხატვრულ თავისებურებაზე.

ვაჟა-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 ვაჟას პოეტურ ეპოსში ორი ძირითადი ნაკადი შეიმჩნევა. მათი თანმიმდევრული განვითარება განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ წარმოაჩენს პოეტის შემოქმედებით ევოლუციას.

პირველი ნაკადი იწყება „მოხუცის ნათქვამით“ (1886 წ.). ამ რიგს განეკუთვნებიან აგრეთვე პოემები „გიგლია“ (1886 წ.), „გოგოთურ და აფშინა“ (1887 წ.), „ნანგრევთა შორის“ (მონადირის ნაამბობი), „სისხლის ძიება“ (1897 წ.), „ძალღიკა ხიმიკაური“ (1902 წ.), „მანდილი“ (არა უგვიანეს 1913 წლისა) და სხვ. შეიძლება ითქვას, რომ ეს პოემები ქმნიან წმინდა ეპიკურ ნაკადს ვაჟას შემოქმედებაში, ხოლო ამ ნაკადის ყველაზე სრულყოფილ, კლასიკურ ნიმუშს „ბახტრიონი“ წარმოადგენს.

მეორე ნაკადს ძირითადად სამი პოემა განეკუთვნება: „აღუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“ და „გველის მჭამელი“. ამ პოემების შინაარსს და ფორმას უფრო მკაფიოდ ეტყობა ჩვენ მიერ ზემოაღნიშნული „კრიზისის“ ნიშნები, რაც ეპიკური ჟანრის შინაგან რღვევაშიც იჩენს თავს.

„ბახტრიონი“ წარმოადგენს ჭეშმარიტად „ხალხური“ პოეტური ეპოსის კლასიკურ ნიმუშს XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში.

ეს არის ჰომეროსული ტიპის ეპიკური ქმნილება. ამ თვალსაზრისით, „ბახტრიონი“ განსაკუთრებით მკვეთრად გამოირჩევა ეპოქის ლიტერატურულ ფონზე.

აქ შეიძლება პარალელის გავლება, მაგალითად, „თორნიკე ერისთავთან“, რადგან ორივე ეს ნაწარმოები ისტორიული შინაარსისაა. ეს შედარება უფრო მკაფიოდ ავლენს „ბახტრიონის“ მხატვრულ თავისებურებას.

„თორნიკე ერისთავსაც“ და „ბახტრიონსაც“ საფუძვლად უდევს 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 პრიზმაში.

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 ხასიათისაა.

„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 „ჰომეროსული“ 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 ფაქტობრივად ის აქ გამოდის „რაფსოდის“ ნიღბით, შეგნებულად დგება მისი ფსიქოლოგიისა და პოეტური აზროვნების დონეზე. ცხადია, ამგვარი გარდასახვის აქტი, არსებითად, მხოლოდ პირობითი მხატვრული აქტია, მაგრამ „რაფსოდის“ ნიღბი განსაზღვრავს პოემის მთელ სტილისტიკას.

მთქმელი (ავტორი) თავისი მდგომარეობით ჩაყენებულია მოვლენათა რიგითი მონმის 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 მიგვითითებდეს, რომ აქ თხრობა წარმოებს გარკვეული სოციალურ-ეთნიკური ფენის წარმომადგენლის პირით.

აქვე საჭიროა ხაზგასმით აღინიშნოს, რომ პოემის შინაარსისა და ფორმის ორგანული კავშირი ფოლკლორული აზროვნებისა და მეტყველების სტილთან არამც და არამც არ გამორიცხავს მხატვრული ოსტატობის მაღალ ინდივიდუალურ კულტურას. „ბახტრიონში“ შეინიშნება მთელი რიგი ელემენტებისა, რომლებიც ცხადყოფენ ვაჟას პოეტური ხელოვნების უაღრესად ორიგინალურ თავისებურებებს.

„ბახტრიონი“ იწყება „მიძღვნი“ მთებისადმი. მთები, საერთოდ, წარმოადგენს ამ პოემის ერთ-ერთ მთავარ (თითქმის ცოცხალ) პერსონაჟს.

შესავალში დახატულია ღამის პეიზაჟი, რომელიც თავისი განწყობილებით დროთა მანძილზე დაგროვილ ნალველს და ბოლმას, ანუ შურისგების წყურვილს უნდა გამოხატავდეს:

ქარი ქვითინებს... ღრუბელთა
ზარი თქვეს შესაზარები;
გული ვერ მოუფხანიათ,
ცრემლი სდისთ ალაზნიანი...

შემდეგ იწყება თავისებური „ამოსუნთქვა“: ღრუბლები წვიმად იქცევიან და „ჩარეცხენ“, „ჩაალამაზებენ“ მთების გულმკერდს, თითქოს ნალველს მობანენ გულიდან.

ტკივილი თითქოს გამოსავალს ჰპოვებს 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 ძუძუთა
ვსუქდები ცოდვილიანი.

ასე, პოემის დასაწყისშივე, ისახება ორი მოტივი: სამართლიანი შურისგებისა და მშობლიური მიწისადმი სათუთი სიყვარულის, სულიერი სიჩვილის მოტივი.

პოემის პირველი პერსონაჟი, რომელიც მკითხველის ყურადღებას იპყრობს და მას ავტორისათვის სასურველი მიმართულებით წარმართავს, არის ქართველი დედა, ძაძებით მოსილი ქალი, რომელმაც ყველაფერი დაკარგა:

შვიდი გავზარდე ვაჟკაცი,
თითო ლომისა დარია,
შვიდივ გამიწყდა ერთს დღესა,

მამაც იმათთან მკვდარია.

აი, ეს ქალი, უბრალო თუში ქალი, რომელიც თანდათან სიმბოლურ შტრიხებს იძენს, თავისი სადა, ქალური ბუნებით გამოხატავს სამართლიანი შურისგების წმიდათაწმიდა იდეალს, მისი ყველაზე მომხიბლავი, მშვენიერი, ბრძოლისათვის ამნები ფორმით:

ეგებ ინებოს ბატონმა,
გაგმარჯვებიყოსთ მტერზედა;
თუ ამას გავიგონებდი,
არ ვიტყვებდი მკვდრებზედა:
იმავე დღეს, შვილო, დედილამ,
ჭრელს ჩავიცომდი კაბასა,
არ ვიგლოვებდი იმიერ
ჩემს ჯულურას და საბასა:
ჩემ წარბდაღურბლვილს ივანეს,
კარგა ხმარობდა დანასა...
ჩემს ტანადაბალს ხუმარას,
ბატარას, შუბიანასა...
თუ ამამყრიდით მტრის ჯავრსა,
შვილთ არც კი მოვიგონებდი,
რალა მიჭირდა, თუ მტრისას
გაჟლეტას 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!
აავსეთ თათრის სისხლითა
ველები კახეთისაო.

არ შეიძლება, აქ არ გაგვახსენდეს ცნობილი ლექსი ერეკლეს სიკვდილზე (გოდერძი ფირალიშვილისა):

შევსვამთ სისხლსაცა მტრისასა
უტკბეს კახური ღვინისა.

როგორც ცნობილია, შურისგების პრობლემას მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა XIX საუკუნის ქართულ მწერლობაში. განსაკუთრებით სამი მწერლის: ილია ჭავჭავაძის, ალექსანდრე ყაზბეგისა და ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაა გამსჭვალული ამ იდეით.

მათ შემოქმედებაში ამ იდეის გააზრება ღრმა შინაგან წინააღმდეგობებთან იყო დაკავშირებული, რადგან „შურისგება“ – ძალმომრეობის წინააღმდეგ ძალითვე პასუხი (ბიბლიური – „სისხლი სისხლის წილ“), თავისი შინაარსით ეწინააღმდეგებოდა ყოვლისმპატიებლობის იდეას – ქრისტიანული ჰუმანიზმის ამ მთავარ ეთიკურ პრინციპს.

ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესოა ვაჟას წერილი „რამე რუმე მთისა“ (1892 წ.), რომელშიც ე.წ. „გათორღვავების“ საკითხია დასმული. ამ წერილში ვაჟა აშკარად (თუმც კი რბილად) დასცინის მთიელი თორღვას პატრიარქალურ

ჩამორჩენილობას, მაგრამ, მისი აზრით, თორღვას მებრძოლი სული და ჰეროიკული შემართება სასიცოცხლო „ელექსირსაც“ შეიცავს.

„აი, ჩვენი სარწმუნოება: ჩვენ ჩვენი ჭკუის ხალხნი ვართ, ღმერთიც არ მოგვწონს, თუ მხოლოდ „ღმერთია“, – აცხადებს თორღვა. – ახლა ვინ რა იცის, იმ თქვენს კირით თეთრად ამოლესილ 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 ნინამძღვოლობით ბევრჯერ ულაშქრია ჩვენს მამა-პაპას, ბევრჯერ გასულა თარეში და მდევარი და უსახელებია თავი. იმათ გაპრიალებული ხმლის ბელადობით ბევრი მტრისთვის აგვიდენია მტვერი.“⁸⁵

აღსანიშნავია, რომ „ბახტრიონში“ მტრისადმი საზღაურის მიგების მოტივი საგრძნობლად შერბილებულია, გაკეთილშობილებულია. ვაჟა თითქოს ცდილობს შურისგების იდეა ქრისტიანულ ღმობიერებასთან შეარიგოს.

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).

ლუხუმს ებრალება თავისი მტრები, მაგრამ ეს ხელს არ უშლის მას, თავგანწირვით იბრძოლოს მშრომელი ხალხის ინტერესებისათვის. ლუხუმი არის „ნამდვილი“ გმირი, თავისი ერის საუკეთესო სულიერი თვისებების მატარებელი. ის წმინდანის შარავანდედითაა მოსილი, თუმცა ცოცხალადამიანად 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 ჟანრის 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 ჰპოვებს ლუხუმის ხასიათის შეპირისპირებაში ხორეშაულთან და ზეზვასთან.

„ბახტრიონში“, რომელიც მთლიანად კლასიკურ-ეპიკურ ნაწარმოებს წარმოადგენს, შეტანილია დრამატურგიული ელემენტებიც (დიალოგის სახით). აქ, პირველ რიგში, საგულისხმოა ლაშქრის ტექსტი, რომელიც თავისი ფუნქციით ანტიკური ქოროს როლს ასრულებს. ეს სიახლოვე განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება, როდესაც კვირიას საეჭვო 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 დატახული:

გადაეფინა სამყაროს
ლოცვა-კურთხევა უფლისა...

ასეთივე ღვთიურ ნიშანს ხედავს ვაჟა იმ მომენტში, როცა ჯარი „ფიცით შეიკრება“:

⁸⁵ ვაჟა-ფშაველა, ტ. V, გვ. 131.

მალლიდამ მაკურთხებელი
თავზე დაადგათ ჯვარია...
გადმოდგა ბორბალოზედა
თავისუფლების მთვარე... და სხვ.

საოცარი ლაკონურობით 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 ნინოლას სახე. მოლაღატის (უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ბრძოლის ველიდან შიშით გაქცეული ჯარისკაცის) ხასიათი ვაჟას მიერ დახატულია განსაკუთრებული ექსპრესიულობით, რაც ამ პერსონაჟის შინაგან, ქვეცნობიერ კონფლიქტებზეც უნდა მიგვითითებდეს. ნინოლა თავს იხრჩობს. ბუნება მისდამი გულგრილია, მაგრამ ავტორის ტექსტში თითქოს ყრუდ ისმის სიბრალულის ნოტებიც:

მამა აღარ ჰყავთ ბალებსა...

XIX თავი წარმოადგენს პოემის უძლიერეს ადგილს. ფანტაზია, ლეგენდა აქ თანდათან შედის ძალაში და სულ უფრო იპყრობს ჩვენს შეგნებას.

ვაჟას თანდათან გადავყავართ რეალობიდან ლეგენდაში. ეს გადასვლა ისეა შემზადებული და ისეთი თანდათანობით ვითარდება, რომ ჩვენც კი ვერ ვამჩნევთ თვისებრივ ცვლილებასწარმოსახულ მოვლენებში:

- I. ზედ გადაანვა მკერდზედა,
წყლულსა ულოკდა ენითა,
- II. თან მკერდს უსველებს მხედარსა
ცრემლების ჩამოდენითა.
- III. საჭმელსაც თვითონ უზიდავს,
ასმევს წყალს ლალის მთისასა,
- IV. ღამ-ღამ ზღაპარსაც უამბობს
ორის ობოლის ძმისასა.

მითოლოგიური ფენა პოემისა განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება ლაშარის ჯვრის გამოცხადების ეპიზოდში. აღსანიშნავია, 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 ტიპიურ 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 გაიაზროს, როგორც მხედრების მირაჟი. მაგრამ ინტონაცია, რომლითაც უკანასკნელნი ერთმანეთს აუწყებენ ნანახით აღძრულ შთაბეჭდილებებს, ასეთ სავარაუდო შემთხვევაშიც კი მთლიანად ინარჩუნებს მითოლოგიური ელემენტისადმი სრულ რწმენას.

„ბახტრიონი“ ეროვნული ჰეროიკული ეპოპეის სრულყოფილი ნიმუშია XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში. მისი ჭეშმარიტი გმირი ქართველი ხალხია –

თავისუფლების მოსაპოვებლად, სამართლიანი შურისგების აღსასრულებლად ამხედრებული ერი, რომლის კოლექტიური სულისკვეთება აქ განსაგნებულია დემოკრატიული წიაღიდან გამოსული პერსონაჟების გმირულ სახეებში. ეს უკანასკნელნი მყარი სულიერი წყობით, ხასიათების ეპიკური მთლიანობით გამოირჩევიან. ხალხის, ეროვნული კოლექტივების დემოკრატიული სული და თვითშეგნება თავის გამოხატულებას ჰპოვებს ამ ნაწარმოების პოეტურ სტილშიც, მხატვრული აზროვნების იმ ძირითად კომპონენტებში, რომლებიც ორგანულად არიან დაკავშირებული ფოლკლორული პოეტიკის სპეციფიკურ ფორმებთან.

თუ „ბახტრიონი“ ვაჟას პოეზიაში „ნმინდა“ ეპიკური ნაკადის დამაგვირგვინებელი სრულყოფილი ნაწარმოებია, „ალუდა ქეთელაური“ ჩვენ წარმოგვიდგება იმ პოემად, რომელიც თავისი შინაარსით და ფორმით ახალ პერსპექტივას ხსნის პოეტის შემოქმედებით ევოლუციაში.

„ალუდა ქეთელაურიც“ (1888 წ.) ვაჟას პოეტური შედეგების რიგს განეკუთვნება. ხალხური პოეზიის წყაროებთან უაღრესი სიახლოვე და, ამავე დროს, ღრმა შემოქმედებითი დამოკიდებულება ფოლკლორული მასალისადმი, შინაარსის ჭეშმარიტი ხალხურობა, ერთი მხრივ, ხოლო, მეორე მხრივ, ფორმის ფაქიზი გრძნობა, დახვეწილი ოსტატობა, რომელსაც, სხვათა შორის, საფუძვლად უდევს მსოფლიო ლიტერატურის უმნიშვნელოვანეს ძეგლთა ღრმა ცოდნაც, განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლინდა ამ პოეტურ ნაწარმოებში.

„ალუდა ქეთელაურის“ არქიტექტონიკა იმდენად საინტერესოა, რომ იგი დაწვრილებით ანალიზს მოითხოვს.

პოემა იწყება ამბით, „ინფორმაციით“, რომელიც მაქსიმალური სიზუსტით ასრულებს ექსპოზიციის როლს:

მაცნე მოიდა შატილსა:

– ქისტებმა მოგვცეს ზიანი...

აქედან ავტორი პირდაპირ გადადის ალუდა ქეთელაურის – პოემის მთავარი გმირის დახასიათებაზე:

ალუდა ქეთელაური

კაცია დავლათიანი...

ბევრს ქისტს მათაჟრა მარჯვენა,

სცადა ფრანგული ფხიანი... და სხვ.

ხალხური ეპოსისთვის დამახასიათებელი ეს ხერხი აქ გამოყენებულია ბუნებრივად, თითქმის ყოველგვარი ტრანსკრიფციის გარეშე.

ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში იღებს აგრეთვე სათავეს ასეთი ფორმა თხრობისა:

ეს რომ ალუდამ გაიგო,

თოფს დაუპირა ტალიო...

ალუდა მისდევს ლილღველთა კვალს. აქედან თხრობა თანდათან უფრო დაწვრილებით ხასიათს იძენს. ალუდა მიდის ცისკრისას, გარიჟრაჟზე; პოემაში მინიშნებულია ფონი მოქმედებისა:

გათენებისას ჭიუხში

შურთხმა დარეკა ზარიო,

ძალღებს 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. მთავარი ადგილი აქ უკავია დიალოგს, რომელსაც პარალელურად მიჰყვება ავტორის ტექსტი (პოეტური რემარკების სახით).

ყოველ გასროლაზე ერთი მოწინააღმდეგე ეკითხება მეორეს:

– არა გჭირსაა, რჯულ-ძალლო?!

პასუხი, ჩვეულებრივ, ასეთია:

– ნუ გგონავ, მჭირდეს, რჯულ-ძალლო!

ასეთი ტავტოლოგიური მიმართვა ხაზს უსვამს მოქმედების რიტმს, მოძრაობების გამეორებას, ამავე დროს, ამ სიტყვებით მტრები თითქოს ანთებენ ერთმანეთს.

„რჯულ-ძალლო“ იძლევა აგრეთვე მუცალისა და ალუდას ფსიქოლოგიური ჭიდილის გასაღებს: ისინი ერთმანეთს ებრძვიან და ეჯიბრებიან არა მხოლოდ, როგორც ვაჟკაცები, არამედ, როგორც სხვადასხვა რწმენის, სხვადასხვა „უფლის“ მსახურები.

თითოეულს უნდა დაამტკიცოს თავისი რწმენის უპირატესობა:

– არა სჭირს, არა, რჯულ-ძალლო,
ყმასა გუდანის ჯვრისასა,
გამმარჯვედ ჯვარი დაჰყვების,
ძალს შაახვენებს 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, დაიფევს წყლულშია
მწვანეს ბალახსა მთისასა.
ერთიც ესროლა ალუდას,
ხანს არა ჰკარგავს ცდისასა.
თოფიც ალუდას გადუგდო,
ერთს კიდევ ეტყვის სიტყვასა:
– ეხლა შენ იყოს, რჯულ-ძალლო,
ხელს არ ჩავარდეს სხვისასა!

„რჯულ-ძალლო“ 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 „განმუხტვაა“ იმ დაძაბული, ჟინიანი შერკინების შემდეგ, რომელიც ჩვენ თვალწინ მოხდა და აქ მისი ხასიათი სრულიად მოულოდნელი კუთხით იხსნება:

ალუდას თოფი არ უნდა,
ატირდა როგორც ქალიო...

განსაკუთრებით მოულოდნელია თავისი შინაარსით და ინტონაციით ალუდას მიმართვა მუცალისადმი:

ვაჟკაცო, ჩემგან მოკლულო,
 ღმერთმა გაცხონოს მკვდარიო!
 მკლავზედავ გებას მარჯვენა,
 შენზედ ალალი არიო.
 კარგი გყოლია გამდელი,
 ღმერთმ გიდღეგრძელოს გვარიო!

ეს არის ხალხურიდან ნანარმოები „დატირების“ ფორმა, რომელიც ვაჟას სხვა პოემებშიც გვხვდება, მაგრამ აქ განსაკუთრებულია, პარადოქსულია ის, რომ გმირს სტირის მისივე მკვლელი, ეს ანიჭებს ამ ტრადიციულ ფორმას ფსიქოლოგიურ და მხატვრულ სიმძაფრეს.

ალუდას დაბრუნებას წინ უძღვის ბუნების სურათი, რომელიც მკაცრი და, ამავე დროს, ამაფორიაქებელი, საგანგამო განწყობილებითაა გამსჭვალული:

მზე აინია ცაზედა,
 ნისლებმ დანირეს ხევები;
 მისჯარებიან ცის კიდეს
 კავკასიონის დევები.
 აშლილან სანადიროდა
 ქორებ, ფრინველთა მღეველები;
 სოვნი არწივებს მასდავენ,
 მუქთად ჭამისთვის მხლებლები.

ამის შემდეგ, ბილიკზე გამორჩევა ალუდა, რომელიც აქ „გაუცხოებულია“ (XIX საუკუნის ქართული ეპიკისთვის დამახასიათებელი ხერხი). მისი განწყობილება გამომეტყველების საშუალებით არის გადმოცემული:

ყმა მოდიოდა გორი-გორ,
 არ ენონება თავია,
 პირს დასწოლია ნისლები,
 გულით ნადენი, შავია.

ალუდას გავლას თან სდევს მსჯელობა მთის ადათ-ჩვევებზე, კერძოდ, სისხლის ალების კანონზე, რომელსაც თითქოს უშუალო კავშირი არა აქვს მომხდარ ამბავთან. ავტორი თითქოს ერთი ნუთით 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 იფევედა,
 ისრე დალია სულია...

ალუდა ხევსურებს ამცნობს, როგორ გარკვევით გაიგო მან საკუთარი გულის ხმა მუცალის მოკვლის შემდეგ:

გული გამინყრა, არა ჰქნა,
 რაც საქნელია ძნელადა:
 „დაე, დააკლდეს სახელსა,

მე გირჩევნივარ მრჩევლადა!“.

ალუდა ლაპარაკობს გულზე, როგორც ცოცხალ არსებაზე. საქმე ისაა, რომ ამის შემდეგ პოემის გმირი ადათ-ჩვეულებების, ტრადიციების, თემური სიბრძნის ნაცვლად თავის ერთადერთ მრჩევლადაც მართლაც საკუთარ გულს მოიხმობს.

ხევსურები ზურგს აქცევენ ალუდას. ისინი სიცრუეს სწამებენ მას.

მინდია შეიტყობს ამას და გადაწყვეტს, შეამონმოს ალუდას ნაამბობის სიმართლე.

პოემის III თავი იწყება პეიზაჟით. ეს არის „მითოლოგიური“ პეიზაჟი, გაცოცხლებული სულებით. ხევებში დევები ეხეტებიან, საფლავებიდან გამოდიან მიცვალებულნი და წყნარ სიმღერას იწყებენ. ვაჟას მიერ დახატული სურათი საოცარი სევდის, მწუხარების, მიუსაფრობის განწყობილებას იწვევს მკითხველში.

გმირი სიზმარს უყვება დედას: ალუდას, რომელმაც პირველად დაინახა თავის მტერში ადამიანი, სტანჯავენ სიზმრები. ადამიანი მან დაინახა იმის გამო, რომ მის მიერ მოკლული მტერი ვაჟკაცურად მოიქცა. მოხიბლა იგი თავისი მოქმედებით.

ალუდას ვერ მოუშორებია თვალისა და ერთი დეტალი.

ეფივა ნატყვიარშია
ლევა საფევი ბრძამისა...

ის გამუდმებით ხედავს მის მიერ მიყენებულ ჭრილობას.

მუცალი სიზმარში სიკვდილს სთხოვს ალუდას. მას სიკვდილი უნდა და ვერ კვდება, ხელმეორედ მოკვლას თხოულობს.

ალუდას ებრალება მუცალი, ვერა და ვერ ურიგდება მის ნასვლას 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 კომპარი – ადამიანის ხორცის ჭამისა. ეს უკანასკნელი თითქმის ნატურალისტური სიზუსტით არის აღწერილი (უღვაშის საკმაზის შენელებული ხორცი და სხვა) და ამის გამო, შემზარავ 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 მოკვლა,
თუ ხელ არ მასჭერ დანითა“,
„ვაი, ეგეთას სამართალს,
მონათლულს ცოდვა-ბრალითა!“.

ალუდა რწმენას კი არ გადაუდგება, სამართლიანობის იდეისადმი სკეპტიციზმით კი არ იმსჯვალება, პირიქით, ჭეშმარიტი 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 გამხმარი მარჯვენა, რომელსაც ხევსბერი ბერდია ძალს უგდებს. ძალის პირს არ ახლებს ძვლებს და ამას ბერდია თავისი სიტყვების მოწმობად იყენებს („ძალის 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 გამდიდრებული.

დედის ჩივილი წყდება ალუდას სტოიკური სიტყვებით: „დიაცნო, ნუ ხართ ყბედადა.“ მაგრამ თვითონ ალუდა ერთგზის მაინც თავს ვერ იმაგრებს და მთელ თავის სინაზეს, სულიერ სიჩვილეს ავლენს თავისი მამულის მიმართ:

ერთხელ მაუნდა ალუდას,
ერთხელ მობრუნვა თავისა:
„მშვიდობით, საჯიხვეებო,
გამახარელნო თვალისა!
მშვიდობით, ჩემო სახ-კარო,
გულში ამშლელო 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:

გადვიდნენ, ქედი გადავლეს,
თხრილი აღარ ჩანს კვალისა.
ერთი მაისმა შორითა
მწარე ქვითინი ქალისა.

ასეთია მოკლედ „ალუდა ქეთელაურის“ შინაარსი და პოეტური კომპოზიცია.

მას შემდეგ, რაც რომანტიზმმა საბოლოოდ დაარღვია კლასიკური პოემის საუკუნოვანი კანონზომიერებანი და მას ლირო-ეპიკური ჟანრი დაუპირისპირა, მას შემდეგ, რაც ითქვა ცნობილი სიტყვები: „Век миновал эпических поем“, ვაჟა-ფშაველა ქმნის თავის ეპიკურ ნაწარმოებებს და, როგორც მხატვარი, ამ ჟანრის უკვდავებას ასაბუთებს.

მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ვაჟას პოემები დროისა და სივრცის გარეშე წარმოიშვნენ.

მართალია, მისი ხასიათების უმრავლესობა ეპიკური ხასიათებია, მაგრამ, ამავე დროს, ისინი თავისი ფსიქოლოგიური მდგომარეობით უკვე განასკუთრებულ, უჩვეულო პირობებში არიან ჩაყენებულნი და განსაკუთრებულ შინაგან ძვრებს განიცდიან.

ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ერთი რიგი ხასიათებისა, რომელთა სათავეში ალუდა ქეთელაური დგას (ამ რიგს განეკუთვნებიან მინდია „გველის მჭამელიდან“, ჯოყოლა და ალაზა „სტუმარ-მასპინძელიდან“ და ნანილობრივ მონადირე „მონადირიდან“).

ეპიკური ხასიათი გულისხმობს გმირის ხასიათის სიმრთელეს, მთლიანობას, მისი ნებისა და მოქმედების ურთიერთშეთანხმებას, შეგნების სისაღეს, 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 პოემისათვის ტიპიურ კონფლიქტს წარმოადგენს უთანხმოება პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის, რაც განსაკუთრებით მკაფიოდ ბაირონის პოემებში გამოიყვანდა.

აღუდა ქეთელაური და მინდია მწვავე უთანხმოებაში იმყოფებიან მასასთან, მის შეგნებასთან, მაგრამ ეს მაინც არ არის რომანტიკული კონფლიქტი, რადგან აქ პიროვნება გამოდის არა თავისი ინდივიდუალური „მეს“ ინტერესთა დასაცავად, არა თავისი ზნეობრივი, განსაკუთრებული ადგილის დასამტკიცებლად, არამედ ადამიანური სიკეთის, ჭეშმარიტების, სიმართლის სახელით. აღუდა ქეთელაური მაღალი ჰუმანისტური შეგნების მატარებელი გმირია, მინდიაც უაღრესი ჰუმანიზმის პოზიციებზე დგას. დრომოჭმულ ტრადიციებზე მაღლამდგომი ჰუმანისტური 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 ვაჟას პოემებში ჩვენ შევნიშნავთ 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 სანყისისადმია 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 ჯიუტი, შეგნებული თანმიმდევრულობით მისდევს თავის მიერვე აღმოჩენილ ჭეშმარიტებას 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 ელობება გმირის სულისკვეთებას. ამით არის გამოწვეული კონფლიქტის ორგანულობა.

მაგრამ ვაჟას პოემა განუზომლად აცილებულია ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ შეზღუდულობას.

ამ პოემის დედააზრის სწორი გაგება შესაძლებელია მხოლოდ ეპოქის პროგრესული, ჰუმანისტური იდეების შუქზე. უფრო მეტიც, აღსანიშნავია, მისი შინაარსის გარდუვალი, „მარადიული“ ხასიათი.

„ალუდა 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 წ.) თავისი შინაარსით „ალუდა ქეთელაურს“ ემიჯნება. აქაც მასალა მკაცრად ლოკალურია, მაგრამ მხატვრული განზოგადება ღრმა და ფართო შინაარსის მსოფლმხედველობრივ განზოგადებას წარმოშობს.

სიკეთე, რომელიც, ვაჟას რწმენით, 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, ჰეროიკული ხასიათი თვალსაჩინოდ იხსნება პირველსავე ეპითეტში, რომელსაც ხალხი ხმარობს მის მიმართ:

მოუკლავთ ზვიადაური,
ციტ ჩამოსული სვეტადა...

ზვიადაურის ხასიათის შინაგანი სიძლიერე გამომდინარეობს მისი შეგნების ორგანული, განუყოფელი ერთიანობიდან თავისივე კუთხის წარმომადგენელთა შეგნებასთან.

მისი მოქმედების პათოსია სიძულვილი მტრისადმი. ეს სძენს არტიზტიზმს მის სიკვდილს. ზვიადაური იმარჯვებს, სიკვდილით ჩაგრავს თავის მტრებს. ამით არის გამონვეული ქისტების უკმაყოფილება. მათ ვერ მიაღწიეს საწაღელს. ზვიადაურის სული ხელუყოფელი დარჩა.

განსაკუთრებული მხატვრული ოსტატობით არის აღწერილი პოემაში ზვიადაურის მსხვერპლად შეწირვა. ზვიადაური მხოლოდ ერთ ფრაზას იმეორებს: „ძალდ იყოს თქვენის მკვდრისადა!“. ეს მისი სულიერი შეუვალობის გამომხატველი ფრაზაა, რომელიც უმწეო აღშფოთებას იწვევს ქისტებში – უმწეოს, რადგან მათ არაფრით არ შეუძლიათ სამაგიერო უზღონ ზვიადაურს, გარდა სიკვდილისა. მტრისაგან სიკვდილი კი ზვიადაურისთვის თანდაყოლილი ინსტინქტით გაიოლებული, შინაგანად თითქმის უმტკივნეულო ხვედია. იგი ზიზღნარევი გულგრილობით შესცქერის მას.

ქისტების საქციელში ჯერ გაბოროტება სჭარბობს. უფრო გვიან მათი აღშფოთება თავისებურ აღტაცებაში და სინანულში გადადის, მაგრამ საბოლოოდ მაინც ტრადიციული შეგნება იმარჯვებს:

მაგრამ მტერს მტრულად მოექცე,
თვითონ უფალმა ბრძანაო.

ზვიადაურის დაღუპვის საბაბი მისი შეცდომაა: ის ერთი წუთით დანებდა ადამიანურ იმპულსს – სტუმრად ეწვია თავის მტერს. თუმცა, უნდა ითქვას, ჯოყოლასაგან განსხვავებით, მთლიანად არ გაუღია მისთვის გულის კარი. ის ცრუობს კიდევაც, მაღავს თავის ვინაობას და ეს სიცრუე უთუოდ ეპატიება, რადგან მის წინ პოტენციური მტერია.

ამრიგად, ზვიადაურის ხასიათი ეპიკური ხასიათია. მისი დრამატული აღსასრული არა შინაგანი, არამედ გარეშე მიზეზებით არის გამონვეული.

თვით მის ხასიათში დრამატიზმის მისხალიც არ მოიპოვება, რადგან, არსებითად, მას არ გააჩნია შინაგანი წინააღმდეგობები. იგი იღუპება ფიზიკურად, ხოლო მის სულს ერთი ბზარიც არ აჩნდება.

ჯოყოლას და აღაზას (განსაკუთრებით უკანასკნელის) ხასიათები გაცილებით უფრო რთულია. აქ ნამდვილ გაორებაზე შეიძლება ლაპარაკი.

ალაზას სახე უძლიერესია ვაჟას მიერ შექმნილ ქალთა სახეებს შორის. ამ სახეს თან ახლავს მეტად მნიშვნელოვანი აზრობრივი დატვირთვა, ამავე დროს, ეს არის მხატვრულად სრულყოფილი, ფსიქოლოგიურად უტყუარი, ცოცხალი სახე. მთელი თავისი იერით ალაზა თითქოს ცხოვრებისეული რომანტიკის, იდეალურის განსახიერებაა.

ალაზას ქალური უშუალობის დასახასიათებლად განსაკუთრებით ზუსტია პოემის ის ადგილი, სადაც იგი ქმარს გამოუტყდება:

– რა დაგიმალო, ჯოყოლავე,
ან რად შემრისხავ თქმისადა? –
ეტყოდა ცოლი და ნაზი
თრთოლა მიეცა ხმისადა:
ცრემლები შემინირია
იმ შენის მეგობრისადა.

მხატვრული გააზრების თვალსაზრისით, ბრწყინვალეა XIII თავი. ალაზას მწუხარება აქ გადმოცემულია ხალხური პოეზიისათვის დამახასიათებელი დიალოგის ხერხით:

– უცხოს კაცისა მოზარევე,
ხევსურთ მოგიკლეს ქმარია.
ნადი, იტირე, ალაზავ,
სამარეს მიაბარია...
– შენს მტერსა ისეთი ყოფნა,
რო ჩემი ყოფნა მნარია!.. 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 – ყმუილი მგლისაო,
ვაჟკაცსა – ომში სიკვდილი,
ხელში – ნატეხი ხმლისაო,
ომს – ლხინი გამარჯვებულთა
და დამარცხება მტრისაო.

სახალხო მთქმელის („რაფსოდის“) აზროვნებისათვის დამახასიათებელი შტრიხი აშკარად ჩანს აგრეთვე „სტუმარ-მასპინძელის ამგვარ სენტენციებში:

ფარო, ნუ 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 გვიხსნის სიკვდილის მბჟღალით
 ძალა, ვერც სიტყვა ცბიერი.
 ბუნების ცოდვა ესაა,
 მუდამ სანყინო ჩემია:
 ავსა და კარგსა ყველას ჰკლავს,
 არავინ გადურჩენია.

„რაფსოდული“ სანყისი თავს იჩენს ბუნების სურათების თავისებურ გააზრებაშიც. მაგრამ აქ განსაკუთრებით მკაფიოდ იგრძნობა შემოქმედებითი დამოკიდებულება ხალხური პოეტიკის პრინციპებთან. მაგალითად, „სტუმარ-მასპინძელში“ გამოყენებულია 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 შტამპადექცეულ დეტალებს):

ზვიადაურსა გლოვობდა
 შფოთვა და ბორგვა მთისაო...

განსაკუთრებით შთამბეჭდავია პოემაში „მკვდრების წყრომისა და ჩივილის“ აღწერა. „ლეგენდა“ (მითოსური ნაკადი) სავსებით რეალური სურათის სახით წარმოგვიდგება. ამ შემზარავ სანახაობას ბუნების შესატყვისი სანახაობა აქვს ფონად:

აჩქარებული ღრუბლები
 ცის პირზე გადმოდიოდნენ...

ღრუბლების ჩქარი დინება, შუბისა და ჩრდილის მალიმალ ცვლა შესაფერის განათებას იძლევა სიზმარეული შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად.

ბუნების სურათი, რომლითაც პოემა იწყება, იმთავითვე დაძაბულ განწყობილებას ქმნის, ეს ჩვეულებრივი ხერხია ვაჟასთვის:

ბნელს ხევზე მოჰყეფს მდინარე,
 გულამღვრეული ჯავრითა...

თითქოს მთელი სამყარო „გულამღვრეულია“ ჯავრით, 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 ჯოყოლა და ზვიადაური სოფელში შედიან:

მოვიდენ, 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 უფრო ფართო პლანით ვხედავთ. ასეთი „კინემატოგრაფიული“, თანდათანობითი მიახლოება აღსაწერ გარემოსთან დამახასიათებელი ხერხია ვაჟასთვის. 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 ქეთელაურში“, 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 აგებულებით და მოქმედებით კლასიკური ეპიკური სახეა, ჯოყოლა და, განსაკუთრებით ალაზა, ალუდას უფრო ენათესავებიან, 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 დიამეტრული სხვადასხვაობის საგნად.

მინდიას სიბრძნე ვაჟას თვალში დიადი, ზეადამიანური სიბრძნეა, რაც მას „თავისიანებზე“ განუზომლად მაღლა აყენებს. გველის მჭამელმა შეიძინა ნიჭი, რომელთან შედარებითაც ჩვეულებრივი ადამიანები ელემენტარულ მგრძობელობას მოკლებულ არსებებად გამოიყურებიან. ის ერთადერთი ნათელმხილველია უსინათლოთა შორის.

მაგრამ არის თუ არა მინდიას სიბრძნე აბსოლუტური ჭეშმარიტება, არის თუ არა იგი ბუნების კანონზომიერების გამოხატულება?

როგორც ვაჟას წერილების ანალიზისას დავინახეთ, ბუნება მისთვის უმაღლესი ინსტანციაა ჭეშმარიტების, ყოფიერების აზრის, ობიექტური სიმართლის დასადგენად და შესამონმებლად. 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 ჭეშმარიტება.

ხოლო ეს კანონი, როგორც აუცილებელ მომენტს, გულისხმობს ბრძოლას – ბრძოლას არსებობისთვის, 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 მჭამელი“ არ წარმოადგენს მინდიას თვალსაზრისის უბრალო მხილებას, მის ჩვეულებრივ კრიტიკულ უარყოფას. მინდია ტრაგიკული პერსონაჟია. ის არის უაღრესად კეთილშობილი, უფაქიზესი ზნეობრივი მოთხოვნილებით შეპყრობილი

მეოცნებე რაინდი, რომელიც მარცხდება სასტიკ რეალობასთან საბედისწერო შეჯახებისას.

ის იძულებულია კომპრომისზე წავიდეს, იმდენ წინააღმდეგობას, ალტერნატივას, გაორებას, შეუსაბამობას ხვდება მაშინვე, როგორც კი თავისი მრწამსის განხორციელებას შეუდგება (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 სთხოვენ მინდიას. მინდიასათვის, რომელიც პატარა ჩიტების სიკვდილს გლოვობს, დასაშვებია ადამიანის მოკვლა და სხვა).

ცხადია, მინდია მომხიბლავი გმირია ვაჟასთვის, 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 ულმობელ კანონზომიერებასთან. ამაში მდგომარეობს „გველის მჭამელის“ ტრაგიზმი.

ეპიკური ხასიათის კრიზისი, რომელიც ვაჟას პოემებში თანდათან ღვივდება, აქ თავის ზენიტს აღწევს და ყველაზე განზოგადებული, სასრულ შედეგამდე მისული სახით წარმოგვიდგება. თუ ალუდა ქეთელაური და ჯოყოლა პატრიარქალური ეთიკური კოდექსის ნაწილობრივ გადასინჯვას ახდენენ, მინდიას, საერთოდ, ადამიანური ყოფისა და ფილოსოფიის ფუძეთა ფუძეზე მიაქვს იერიში. ამ თვალსაზრისით, მინდია, რა თქმა უნდა, უკვე აღარ არის ეპიკური ხასიათი.

მაგრამ აქ არანაკლებ საგულისხმოა ერთი გარემოება: მინდია თავისი წარმოშობით ხალხური პერსონაჟია, ხალხის ფიქრისა და ფანტაზიის ნაყოფი. მას აქვს თავისი ზოგადკაცობრიული ფესვებიც. შემთხვევითი არ არის, „გველის მჭამელის“ მოტივი გვხვდება სკანდინავიურ და გერმანულ ფოლკლორშიც (სიგურდი, ანუ ზიგფრიდი, რომელიც გველემშაპის სისხლს იგემებს და, ამის შედეგად, ფრინველთა მეტყველების აზრს ჩასწვდება).

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა, როგორ არის ვაჟას მიერ რეალიზებული, მხატვრული თვალსაზრისით, ეს მძაფრი მსოფლმხედველობრივი კოლიზია – იდეალურისა და პრაქტიკულის ეს სამკვდრო-სასიცოცხლო ჭიდილი.

აღსანიშნავია, რომ ეს არის ვაჟას თითქმის ერთადერთი პოემა, ყოველ შემთხვევაში, პირველი, მის მნიშვნელოვან პოემათა შორის (ქრონოლოგიური თვალსაზრისით), რომელიც არ იწყება ბუნების აღწერით. ავტორს პირდაპირ შეეყავართ ადამიანთა გარემოში:

სასტუმროს იყვნენ ხევსურნი,
 ლუდი ედულა ნიქასა,
 ისხდენ ბანზე და ღრეობდენ,
 თასებით ჰსვამდენ იმასა...
 მოხუცნი ჩიბუხებს სწევდენ,
 ბოლი ეხვიათ ნისლადა,
 განმარტავდიან მათ ამბავს,
 შანდობა თქვიან გმირთადა.
 ახლებს სანურთნელადა
 იხსენებდიან ქებითა:
 „თქვენ იცით, ამას იქითა
 კაცად ვინც გამასდგებითა!“

„მოხუცთა“ სიბრძნე ელემენტარული, პატრიარქალური სიბრძნეა, ის, რაც ადამიანს – კონკრეტული სოციალური გაერთიანების წევრს – სჭირდება საკუთარი და საზოგადოებრივი სარგებლიანობისთვის.

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
სახემკრთალი და მშვიდია...
დაღვრემილს, წელზე ხმალი ჰრტყავ,
მხარილღივ ფარი ჰკიდია.

აღსანიშნავია ისიც, რომ მინდია განსაკუთრებულ ენთუზიაზმს არ იჩენს, პირიქით, თავს იკავებს, როდესაც მას ხევსურნი თავისი ამბის მოყოლას სთხოვენ:

– მთვრალმა რა გითხრათ, კაცებო,
ჭკუა სასმელმა დაძალა,
სათქმელი მემრისთვის დარჩეს,
თუ კი სიკვდილმა მაცალა...

მინდია ბრძენად არ დაბადებულა. ის ისეთივე უბრალო ხევსური იყო, როგორც მისი ძმები. ისეთივე უბრალო სიყვარულით უყვარდა ყველაფერი, რაც ხევსურისთვის (საერთოდ, უბრალო ადამიანისთვის) ძვირფასია და სიცოცხლის აზრს შეადგენს. ქაჯებთან თორმეტწლიანი ტყვეობის დროს მას თურმე:

აგონდებოდა თავისი
ჩამოთოვლილი მთებია,
ჩაბნელებული ხევები,
უსწორ-მასწორო გზებია,
მის ბედის მგლოვიარენი
დედა, მამა და ძმებია,
თავისი ქოხი მწირული,
სამოთხედ მისაღებია.

როგორც შემდეგში აღმოჩნდა, მინდიას მიერ შეძენილ სიბრძნეს იგი მიჰყავს კონფლიქტამდე სწორედ ამ „სამოთხესთან“, ეს ახალი სიბრძნე გარკვეულ მომენტში საკუთარ ოჯახს, საკუთარ ცოლ-შვილსაც აძულებს მას...

მისწურმა ცოდნამ რამდენამდე აამალლა მინდია თავის თანამოძმეებზე, სულიერად თითქოს აალორძინა, ახლიდან დაბადა:

და ამ დროს მონყალეს თვალით
ტყვეს გადმოჰხედა ზეცამა:
ახალად სული ჩაედგა,
ახალი ხორცი აისხა,
გულის ხედვა და თვალების
როგორც ბრმას და ყრუვს გაეხსნა.

მინდიამ სიბრძნის მხოლოდ ერთი მხარე შეითვისა – სიკეთე.

მხოლოდ ბოროტმა მის გულში
ვერ მოიკიდა ფეხია,

სხვა დანარჩენი ქაჯური
ყველა ისწავლა ხერხია.

ამ კეთილი სიბრძნის აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენს ის, რომ მინდიამ იცის მრავალი „მტრის დასამარცხები და შემმუსრავი ფანდი“ და, ამავე დროს:

თუ დაჭრილს ცოცხალს მიუსწრო,
ნუ აქვს სიკვდილის დარდია,
შუაზე გაჭრილს გაჰკურნავს
მის უებარი წამალი.

სწორედ ამის გამო მოიპოვა მინდიამ დასაწყისშივე ავტორიტეტი თანამოძმეთა შორის („ღმერთებს, ნუგეშად სახავს ფშავ-ხევსურეთი მთელია“...).

მინდიას დამოკიდებულება ბუნებასთან „გველის მჭამელში“ უაღრესი პოეტური გზნებით და ხატოვანებით არის გადმოცემული. აქ აშკარად შეიმჩნევა ავტორის დაუფარავი თანაგრძნობა გმირის მიმართ. მინდიასა და ბუნების ურთიერთდამოკიდებულება წარმოგვიდგება, როგორც იდეალური ჰარმონია ადამიანსა და ბუნებას შორის. იდეალური ამ შემთხვევაში ნიშნავს სასურველს, მაგრამ შეუძლებელს, განუხორციელებელს, არარეალურს.

გველის მჭამელს სწადია, თავისი სიბრძნე ხალხს გადასცეს, მაგრამ ხალხისთვის იგი მიუღებელია. ხალხის ლოგიკა სრულიად უბრალო და ნათელია:

„ღმერთს ჩვენთვის გაუჩენიაო
სარგოდა, მოსახმარადა!“.

მინდიას სიბრძნე და საქციელი ხალხში თანდათან უკმაყოფილებას იწვევს. ეს უთანხმოება მკაფიოდ არის გამოხატული ჩალხიას სიტყვებში:

– მაგ ფიქრს რომ მივყვეთ, შენს მტერსა
როგორღა გვეცხოვრებისა?

ამ მომენტში ვაჟა, როგორც ავტორი, აშკარა უპირატესობას ანიჭებს მინდიას ჩალხიას წინაშე:

მინდია იქავე იჯდა,
თვალთაგან ცრემლი სდიოდა,
არვინ იცოდა, თუ იმას
გული რისაგან სტკიოდა.
თვალნი მიეპყრო ერთს მხარეს,
ხალხისა არა ესმოდა;
გამოერკვია ფიქრიდან,
როცა ბერდია ეტყოდა...

მინდიას მგრძნობელობა აქ იმდენად ძლიერია, რომ იგი ღრმა ზემოქმედებას ახდენს მის მიმართ უკვე მტრულად განწყობილ ხალხზე:

დარწმუნდნენ იმის ცოდნაში,
საქმე წინ ედვა ყველასა,
მაგრამ ნაგრძნობსა გულითა
გონებით ჰმველენ ვერასა:
ბალახსაც სთიბენ, ნადირს ჰკვლენ,
შეშით ანთებენ კერასა.

მინდია საბოლოოდ მარცხდება. იგი იძულებულია კომპრომისზე წავიდეს „თავისიანთა“ წინაშე, ლალატობს თავის „სიბრძნეს“, ძალა ერთმევა, სულიერ სიმშვიდეს კარგავს და ასე შინაგანად განადგურებული ილუპება.

...დიად, – თითქოს გვეუბნება ვაჟა, – მინდიას მოძღვრება იდეალურია, წმინდაა, მომხიბლავია. მაგრამ სამყარო არ არის გაჩენილი საკუთრივ იდეალურისთვის. იდეალური სწრაფვა, ამჟამად, თუ ის ობიექტურ კანონზომიერებას ვერ შეუთანხმდა, განწირულია დასამარცხებლად. ასეთ შეხედულებაში არის დიდი სიმწარე, დიდი, თითქმის აუტანელი ტკივილი გენიალური მხატვრის და მეოცნებისა. მაგრამ ეს არამც და არამც არ არის სასონარკვეთის ფილოსოფია, რადგან ვაჟა მაინც ამართლებს სიცოცხლეს თავისი ბნელი და ნათელი მხარეებით, და სიცოცხლეშივე ეგულება ის ძალები, ის ფარული შესაძლებლობა, რომელიც საბოლოო ჯამში ამართლებს მინდიას „იდეალიზმს“.

მინდიას სიბრძნე მშვენიერია, თუმცა თავისი შედეგებით ის არ არის სარგებლის მომტანი სიბრძნე; სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, იგი მინდიას საკუთარ შვილებსაც კი აძულებს:

შვილებიც ჭირად გამიხდა,
შემაცვლევინეს ფიქრია...

იმ ტრაგედიაში, რომელსაც მინდია განიცდის თავისი სიბრძნის დაკარგვის შემდეგ, არის ერთი საყურადღებო აქცენტი; გველის მჭამელის მთავარი სატკივარი 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 გაკვირით 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 დაიტოს ყველა უბედურება, ყველა უსამართლობა, რაც ქვეყნად ხდება. ვინც ამას ცდილობს, იგი განწირულია დასალუპავად, რადგან ადამიანის სული ამისათვის ჯერ კიდევ არ არის მომზადებული.

მინდია თავს იკლავს, როდესაც რწმუნდება თავის უძლურებაში. ბუნება, რომელსაც იგი ასე ეტრფოდა, გულგრილი რჩება მინდიას სიკვდილისადმი.

მართალია, მთვარე მოზარე ქალივით დააშტერდება მინდიას ცხედარს, მაგრამ ნიავი „უდარდოდ, ნელის მღერით“ –

ფრთას გაჰკრის წვერსა ხმლისასა
ამოღერებულს ენითა,
შაღებილს ჭიაფერადა
კაცის გულ-მკერდის წვენითა,
და გათამაშდის მწვანეზე
ლაღად, მოლხენით, სტვენითა.

„გველის მჭამელში“, ბუნების განცდის თვალსაზრისით, არის ვაჟასათვის უჩვეულო, რაღაც უკიდურესი, თითქმის ავადმყოფური ელფერი მწუხარებისა:

ახველდებიან ხეები,
ვით ავადმყოფნი ჭლექითა...
თვალს ისე ერვენებიან
თითქოს გამხდარან ავადა...

ამ შთაბეჭდილებებს აძლიერებს სანთელიც, რომელიც „სულთმებრძოლ სნეულსა ჰგავდა, ტანჯვა-ვაებით კვდებოდა“... და სხვა.

„გველის მჭამელს“ ძველთაძველი თქმულება უდევს საფუძვლად, თქმულება პოეტზე, ბრძენზე, რომელიც განუზომლად ამაღლდა ხალხის შეგნების საერთო დონესთან შედარებით.

მაგრამ ვაჟას პოემა უკვე ჩვენი საუკუნის დასაწყისშია დაწერილი.

ეს არის ტოლსტოის ეპოქა, სიმართლის, „ღმერთის ძიების“ ეპოქა. ამავე დროს, ეს არის ესთეტიზმის, დეკადენტობის ხანაც. პოეტისა და მასის, ხელოვნებისა და სიმართლის შემაერთებელ კავშირთა რღვევის დრო. ფილოსოფიაში ეს არის ძველი რაციონალიზმის, პოზიტივიზმის კრიზისის პერიოდი.

ყოველივე ამან უთუოდ თავისი ზემოქმედება მოახდინა ვაჟას პოემაზე.

ცხადია, მინდია არ არის ესთეტი და არც დეკადენტი (ამ სიტყვების სპეციფიკური გაგებით), მაგრამ ის ბრძენია და მისი მშვენიერი სიბრძნე მიუღებელია „ერისათვის“. ამის შედეგია ის ღრმა უფსკრული, რომელსაც ვაჟა ხედავს და შეურბილებლად გამოხატავს თავის პოემაში.

უკმაყოფილება ადამიანით, მისი მინიერი ინტერესებითა და მინიერი ბუნებით რომანტიკული უკმაყოფილებაა, მაგრამ ვაჟასათვის ეს გრძნობა არ იქცევა მიწასთან კავშირის განწყვეტის სტიმულად, რადგან იგი საბოლოოდ მაინც იღებს ცხოვრებას, მთელი მისი შინაგანი წინააღმდეგობებით, იღებს მინდიას სიბრძნესაც, ვინაიდან მის თვალში ის ეროვნული სულისკვეთების სიღრმისეულ აღნაბეჭდებსაც ატარებს (ამის შესახებ იხ. „სათავეებში“).

„გველის მჭამელის“ პერსონაჟისა და ვაჟას თვალსაზრისთა სრული იდენტიურობის მტკიცება, ცხადია, გაუმართლებელია. მაგრამ არსებობს მათი თანხვედრის მთელი რიგი მომენტებიც. მთავარია ის, რომ მინდიას სახე ვაჟას მსოფლმხედველობრივი ინტერესების ძირითად სფეროს, მის გულისთქმას და მისი მაძიებელი აზრის მთავარ მიმართულებას ეხმაურება.

ამასთან ერთად, ეს უნიკალური სახე შეიძლება გავიგოთ, როგორც სიმბოლური გააზრება და განზოგადება თვით ვაჟას პოეტური გენიის ერთი არსებითი ნიშან-თვისებისა.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართველ პოეტთა შორის ვაჟა-ფშაველა იყო პირველი და ერთადერთი, რომელმაც შეძლო მინდიასავით ღრმად ჩასწვდომოდა ბუნების საიდუმლოებას და „უსულოთა და უასაკოთ“ მეტყველების აზრი გაეგო.

ამ განუმეორებელი წვდომის დადასტურებაა ვაჟას თითქმის მთელი ლირიკული შემოქმედება (როგორც საკუთრივ ლირიკული ლექსები, ისე პოემების ლირიკული პასაჟებიც).

არაერთგზის აღნიშნულა ვაჟას ლირიკისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ანთროპომორფიზმი. სამართლიანი იქნებოდა გვეთქვა, რომ ეს იყო მისი პოეტური აზროვნების უმნიშვნელოვანესი თავისებურება.

მართალია, ანთროპომორფიზმი ვაჟასთან მსოფლმხედველობრივ თვალსაზრისს არ წარმოადგენს, მაგრამ, ჩვენი ფიქრით, ამავე დროს, აქ არც უბრალო პოეტურ ხერხთან (ხატოვანი მეტყველების ჩვეულებრივ ფორმალურ საშუალებასთან) გვაქვს საქმე.

ეს არის ვაჟას პოეტური აზროვნების არსებითი თვისება, რომელიც თავის პირველწყაროს ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ პოეტურ აზროვნებაში ჰპოვებს.

როგორც ცნობილია, ხალხურ პოეზიაში ანთროპომორფიზმი მხოლოდ ხერხის, მარტოოდენ მხატვრული პირობითობის სახით არ წარმოგვიდგება. აქ ის აშკარად დაკავშირებულია პირველყოფილ მსოფლმხედველობრივ წარმოდგენებთან, ე.ი. მსოფლმხედველობრივ ანთროპომორფიზმთან. ეჭვს გარეშეა, რომ ვაჟას შემოქმედება სამყაროს გაგების სრულიად სხვა ეტაპს განეკუთვნება. მაგრამ მხატვრული თვალსაზრისით, აქ კიდევ უფრო მეტად მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ ვაჟასთან პოეტურ ანთროპომორფიზმს თითქმის სავსებით შენარჩუნებული აქვს ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ორგანულობა. 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 ქმნილებებში განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლინდა ის თვისებრივი 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 ახლად შემოჭრილი ცივილიზაციის ღვიძლი პირმშო და მისივე შეურიგებელი მონინააღმდეგე, გამუდმებული შინაგანი მოუსვენრობით შეპყრობილი მეოცნებე, უკიდურესობამდე გამახვილებული მსოფლშეგრძნებისა და ამგვარადვე დახვეწილი გემოვნების ადამიანი.

მეორე – მთის შვილი, თითქმის მთელი სიცოცხლის მანძილზე ნახევრად პატრიარქალურ გარემოში მცხოვრები, „კისერჟანგიანი მგოსანი“ და თვითონაც „ლაბა ხარით“ მუხლმაგარი, გამრჯე და ქედმოუხრელი მშრომელი, რომლისთვისაც ხილული ქვეყანა – დედამიწა წარმოადგენდა არა მხოლოდ მშვენიერებით ტკბობის, არამედ ყოველდღიური ფიზიკური არსებობის ერთადერთ მასაზრდოებელ წყაროს.

ვაჟა-ფშაველას ბარათაშვილთან აახლოებს სამყაროს იდუმალ მამოძრავებელ ძალთა შეცნობის მძაფრი სურვილი.

ამ მხრივ, „ჩინარის“ ცნობილი სტრიქონები: „მრწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უასაკოთაც და უსულთ შორის, და უცხოველეს სხვათა ენათა არს მნიშვნელობა მათის საუბრის!“ – ნ.ბარათაშვილს „გველის მჭამელის“ ავტორის წინამორბედად წარმოგვიდგენენ.

სწორედ ეს თვისება გარკვეული ნათესაური კავშირით აერთებს ამ ორი პოეტის შემოქმედებას თავისი საუკუნის იმ პოეტურ ქმნილებებთან, რომლებშიც განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლინდა მიდრეკილება სინამდვილის „ნატურფილოსოფიური“ შემეცნებისკენ – გოეთესთან, შელისთან, ტიუტჩეფთან, ბარათინსკისთან...

მაგრამ თვით დამოკიდებულება სამყაროსადმი, ესევე როგორც შინაგანი შემოქმედებითი ბუნება ამ ორი პოეტისა, სრულიად სანინააღმდეგოა ერთმანეთის მიმართ.

ნ.ბარათაშვილის მთელი ლირიკა პოეტური გამოხატულებაა მისივე სულის უმძაფრესი შინაგანი მოძრაობებისა. გარე, ობიექტური სინამდვილე მისთვის წარმოადგენს მხოლოდ ფრთების გაშლისათვის აუცილებელ საყრდენ წერტილს ან,

უფრო ხშირად, დასაძლევ ზღუდეს, რომლის გადალახვა საჭიროა პოეტური აღმაფრენისათვის აუცილებელ სივრცეთა მოსაპოვებლად.

ნ.ბარათაშვილის ლირიკული გმირის გულისყური მიმართულია შიგნით, საკუთარი სუბიექტური სამყაროსადმი.

ვაჟა-ფშაველა მთელი თავისი არსებით გარე, ობიექტურ სამყაროს ეკუთვნის. ის თითქოს ხედვად და სმენად არის ქცეული, რათა არც ერთი უმნიშვნელო ფეთქვაც კი მინისა, ფესვთა ჩურჩული, ან ბალახის სუსტი ამოსუნთქვაც არ გამოეპაროს.

თუ „მერანისა“ და „შემოღამების“ ავტორმა გამოხატა ქართველი ხალხის მაღალი სულისკვეთება, ახალი ცხოვრებისათვის გაღვიძებული ერის მისწრაფება ზევით, სულიერი ცხოვრების უმაღლესი მწვერვალებისკენ, შემოქმედებისათვის ანთებული ინტელექტის ძალუმი ფეთქვა, ვაჟა-ფშაველამ მთელი თავისი პოეზიით გვაგრძნობინა მისი ფესვების სიმაგრე და საარსებო ენერგია, ის განუყოფელი კავშირი ადამიანსა და მიწას შორის, რომელიც ერის სიჯანმრთელესა და სიცოცხლისუნარიანობას განსაზღვრავს.

ამ მხრივ, ამ ორი უარღესად 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 ჰპოვეს 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 თვისებრივად ახალ მოვლენას.

შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟა-ფშაველა იყო ყველაზე უფრო მკაფიოდ გამოვლინებული მატერიალისტური მსოფლშეგრძნების პოეტი თავისი დროის ქართველ ლირიკოსთა შორის.

სწორედ ამის გამო XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში იგი გვევლინება ნამდვილ „სამყაროს აღმომჩენელ პოეტად“.

ვაჟას პოეტურ ქმნილებებში ობიექტურ სინამდვილეს საბოლოოდ ჩამოხსნილი აქვს რომანტიკული პირობითობის საფარი და იგი მთელი თავისი ხელშესახები, ნივთიერი რეალობით წარმოგვიდგება.

თუ ნიკოლოზ ბარათაშვილისთვის, ისევე როგორც მისი ეპოქის ქართველ ლირიკოსთა უმეტესობისთვის, სრულიად მისაღები იყო გერმანული იდეალისტური ესთეტიკის ცნობილი დებულება, რომელშიც განსაკუთრებული სიზუსტით გამოიხატა XIX საუკუნის ევროპული პოეზიის საერთო სული (და რომელიც, სხვათა შორის, გამეორებული აქვს ბელინსკისაც თავის ცნობილ წერილში „მ.ლერმონტოვის ლექსები“) იმის შესახებ, რომ „სიცოცხლე მშვენიერია თავისი არსით და არა თავისი ფორმით“, ვაჟა-ფშაველას მთელი პოეზია წარმოადგენს ამ ფორმულის პირდაპირ უარყოფას, რადგან ვაჟასთვის სამყაროს სილამაზე განფენილია, უნინარეს ყოვლისა, სწორედ მის კონკრეტულ მატერიალურ ფორმებში.

ამ მხრივ, ვაჟა-ფშაველასათვის დამახასიათებელი სამყაროს ხილვა, მისი პოეტური მანერა და სტილი თავისი დროისათვის ღრმად ორიგინალური თვისებებით არის აღბეჭდილი.

ეს სხვაობა განსაკუთრებით ხელშესახებად იგრძნობა, კერძოდ იქ, სადაც ვაჟა ბუნების მომღერლად გვევლინება ან, საერთოდ, ობიექტური, ნივთიერი გარემოს სურათებს ქმნის.

XIX საუკუნის ქართულ ლირიკაში პეიზაჟი, როგორც წესი, მეორეხარისხოვან როლს ასრულებდა. ბარათაშვილისათვის ბუნება მხოლოდ მკრთალ ფონს წარმოადგენს, რომელიც მას საკუთარი ინტიმური განცდის უფრო მკაფიო გამოკვეთისათვის ესაჭიროება. სამყაროს „უთვალავ ფერთაგან“ იგი მკაცრი

გამორჩევით სესხულობს მხოლოდ იმ საღებავებს, რომლებიც ზუსტად შეესაბამებიან მისი ლირიკული გმირის სუბიექტურ განწყობილებებს.

„შემოღამებაში“ ყოველივე ბინდით არის მოცული და სიზმარით ბაცი ელფერი დაჰკრავს.

რამდენადაც მდიდარი და ამომწურავია ბარათაშვილის ენა ადამიანის რთული სულიერი ცხოვრების გადმოცემისას, იმდენად ლაკონურია იგი, როდესაც მის გარემომცველ მატერიალურ სინამდვილეს ასახავს.

ბუნების მრავალსახოვან მოძრაობათა შორის ბარათაშვილის გენიალური თვალი მხოლოდ იმგვარ მოვლენებს აირეკლავს, რომლებსაც, მისი აზრით, „უნივერსალური“ მნიშვნელობა აქვთ და თავის არსებაში ღრმა სიმბოლურ ნიშანს ატარებენ.

დამახასიათებელია, მაგალითად, რომ ბარათაშვილის ლირიკაში განსაკუთრებით მკაფიოდ მხოლოდ ორი ფერი ჟღერს: ცისფერი და შავი. პირველი მისთვის „არაამქვეყნიური“, შეუბღალავი სინმინდის სიმბოლოა, ხოლო მეორე, „თვალბედითი ყორანის“ ფერი, სამყაროს ავი, ბინიერი ძალების განსახიერებას წარმოადგენს.

სრულიად სხვაგვარია ვაჟა-ფშაველას პოეტური ხედვა. ვაჟასთვის ქვეყანა აკამკამებულია დაუღვეველ ფერთა სიუხვით.

მართალია, იგი იშვიათად მიმართავს უშუალო პოეტურ ფერწერას, მაგრამ მის ლექსებში მეორედ გაცოცხლებულ ყვავილებს, ბალახებს, ხეებს, ჩიტებსა და ღრუბლებს სავსებით შენარჩუნებული აქვთ თავიანთი საღებავების პირველქმნილი სიხალასე.

თუ ბარათაშვილის შთაგონება მცენარეთა მდიდარი სამყაროდან მხოლოდ „ჰაეროვან“ ჩინარსა და „კეთილშობილ“ ყვავილებს: ვარდს, სუმბულს და „სპეტაკ შროშანას“ გამოარჩევს, ხოლო ფრთოსანთა შორის მხოლოდ და მხოლოდ ყვავილთა დედოფლის სევდიან მგოსანს – ბულბულს უმღერის, ვაჟა-ფშაველას თავისი ლექსის კარები ფართოდ აქვს გაღებული როგორც ამაყი, ასწლოვანი მუხებისათვის, ისევე პატარა, უმწეო ქუჩისთვისაც. მის ლექსში ლაღად სუნთქავენ „არყი, ვერხვი და თელეები“, დგნალი და მურყანი, ჩირთი და ჩადუნა, დეკა და ღვია, პირიმზე და კენკეშა, ია და კესანე. ფრინველთა ზვიადი მბრძანებლის არწივის გვერდით გულსაკლავად ნივიან 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-ფშაველასთვის სამყაროს დაუღვეველ ფერთა, „უსულთა“ და სულდგმულთა შორის არ არსებობს რჩეული და უღირსი, კეთილშობილი და მდაბალი.

ამ მხრივ, იგი მკვეთრად განსხვავდება აგრეთვე გრ.ორბელიანისგან, 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 მათა ხელთუქმნელი მშვენება აამეტყველა. კავკასიონის ველურ ბუნებაში „საღამო გამოსალმებისას“ ავტორი, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი რომანტიკული იდეალების შესატყვისმა ბუმბერაზმა ახოვანებამ და მეფურმა სიამაყემ მოხიბლა. თუმცა გრ.ორბელიანისთვის უცხო არ ყოფილა გატაცება ძველი თბილისის კოლორიტული სურათებითა და იმავე წარმოშობის საკმაოდ რეალისტური ნატურმორტებით, მაგრამ, ჩვეულებრივ, მის პოეზიაში პეიზაჟი,

როგორც გრძნობადახვეწილი ეპიკურელის ბაღი, გულმოდგინედ არის განმენდილი 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 ბუღბულის 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 შედევი: „ტყემ მოისხა ფოთოლი...“ არამედ 1858 წლით დათარიღებული ლექსი, რომელიც ასე იწყება: „ვიმ, გაზაფხული, მოდის მორთული“... ეს ლექსი თავისი მხატვრული ხერხებით და სახეებით იმდენად ტიპიურია 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 დათარიღებულია სხვადასხვა წლით. შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟა ყოველ გაზაფხულს ახალი ლექსით ეგებებოდა და საოცარია, რომ არც ერთი მათგანი არც საერთო განწყობილებით, არც თუნდაც რომელიმე ცალკეული პოეტური სახით ან მოტივით, არ იმეორებს ადრინდელ ლექსს.

საოცარია, რადგან ყველა ეს ლექსი დაწერილია ჩარგლის გაზაფხულზე, ერთსა და იმავე მთებზე, მდინარეზე და ყვავილებზე.

ამ ლექსებში ვერ შევხვდებით ვერც ერთ ტრივიალურ სახეს ან ტრადიციულ მეტაფორას.

ვაჟასთვის, როგორც ლირიკოსისთვის, მიუხედავად მისი პოეტური ნიჭის 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-ფშაველასთვის ყოველი გაზაფხული თითქოს სრულიად ახალია, პირველია და იგი ყოველი მათგანისთვის თავიდან ეძებს ისეთსავე ახალ, გაუცვლელ, ჯერ უხმარ სიტყვებს, როგორი სიახლითაც სუნთქავს ყოველივე წელიწადის ამ სასწაულმოქმედ დროში.

აი, როგორ ხედავს იგი, მაგალითად, გაზაფხულზე მოდიდებულ არაგვს, სამ სხვადასხვა დროს დაწერილ ლექსში:

ეს გაზაფხულიც მოვიდა,
 აგერ ჩამოშრნენ მთანია,
 საპირიქითოდ გაიხსნენ
 თოვლით შეკრულნი გზანია.
 აღელვებულა არაგვი,
 ფშავ-ხევსურეთის წყალია,
 მოხუის, მთა-კლდეთ შასტირის,
 როგორც ძმის კუბოს ქალია...

სხვა ლექსში არაგვი მას ვეფხვივით მედგარ ვაჟკაცად წარმოუდგება:

კიდევ ველირსე გაზაფხულს,
 ციდამ მანანის დენასა,
 ბუნების გამოღვიძებას,
 ფრინველთ საამო სტვენასა...
 აყეფებულან ხეები,
 ცეცხლს აკვესებენ პირითა;
 ვის მუქარაზე მიდიან,
 ვის აკვნესებენ ჭირითა?
 იქნება მაცრები იყვნენ,
 მეფე მოჰყავდათ ღვინითა?
 კართანას უცდის არაგვი –
 ვეფხვი აღმასის კბილითა:
 „მოვიდეს ვინაც ვაჟია!“
 ადრტვინებულა ჟინითა,
 უროს სცემს სალსა კლდეებსა,
 გაუმაძღრებსა ძილითა.

ხოლო მესამე ლექსში იგი არაგვის სანაპიროების ამგვარ რეალისტურ პანორამას გვიხატავს:

ყინვისგან შენუხებულმა
 ვნახე, ზამთარი კვდებოდა;
 ლელმა-ნაკრავი ყინული
 მდინარეებზე ტყდებოდა;
 ბატი, წერო და ყარყატი
 მათ ნაპირებზე სხდებოდა
 და გაზაფხული ზღაზვნითა
 სამარიდამა დგებოდა...

ვაჟა-ფშაველას მხატვრული ბუნებისათვის სრულიად დაუშვებელია ყოველგვარი პირობითობა პოეზიაში, თუმცა, ცხადია, პირობითობა აქაც უარყოფილია მხოლოდ იმ ფარგლებში, რამდენადაც, საერთოდ, ეს შესაძლებელია ხელოვნებაში. მართალია, ჩვენ მიერ ზემოთ მოყვანილი 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 მკვედრეთით აღდგომის სიმბოლურ სურათს და, ამგვარად, მას, ჩვეულებრივ, „ყოფითს“ ხასიათს ანიჭებს.

ვაჟა-ფშაველას პოეტურ სახეებში აღბეჭდილი რეალური სინამდვილე ბოლომდე ინარჩუნებს თავის ნივთიერ, მატერიალურ რეალობას, იმ იშვიათ შემთხვევებშიც,

როდესაც იგი თავისი დროის საერთო პოეტური მიმდინარეობის ზეგავლენით ალევგორიულ ფორმებს მიმართავს.

ვაჟას ლექსებში „კიდევაც ვნახავ გაზაფხულს“, „შეჰხედეთ ერთი ღრუბელსა“, „არწივი ვნახე დაჭრილი“ და სხვ. XIX საუკუნეში გავრცელებულ ალევგორიულ სიმბოლიკას სრულიად დაკარგული აქვს სპეციფიკური რაციონალისტური ელფერი. აქ ყოველი სახე ბოლომდე განცდილია ემოციურად და მკაფიოდ გამომჟღავნებული გრძნობადი ხასიათი აქვს შექმნილი.

ვაჟა-ფშაველას პოეტური ხილვები მკაფიო საგნობრივ ხასიათს ატარებენ იმ ლექსებშიც, სადაც პოეტი ირეალურ, ზღაპრულ სახეებს ქმნის. გავიხსენოთ:

ღამით ცა ჰქუხდა, გრგვინავდა,
მთებს მოედრიკათ თავიო.
ტყეს დასდიოდა ფოთოლი,
ზღვა ბობოქარობს შავიო.
დევებსა აქვის ქორწილი,
დიდი დარბაზი ზრიალებს.
მეც დამპატიყეს, შევედი, –
რა მქისე სუნი ტრიალებს?!
სამპირად ცეცხლი დაენტოთ,
ზედ სამი ქვაბი შხიოდა...

ამ ლექსში, ისევე, როგორც „ამირანში“, სადაც აგრეთვე აღქაჯთა და დევთა სერობა არის აღწერილი, პოეტის ფანტაზიით წარმოსახული სურათი შეგნებულად ნატურალისტური საღებავებითა და დეტალებით არის გამდიდრებული. აქ ვაჟა-ფშაველას პოეტური მსოფლშეგრძნება, რომელიც თავის პირველწყაროს ქართული ხალხური ზღაპრების თავისებურ ბუნებაში ჰპოვებს, თავისი სულით გვიანდელი ალორძინების დიდოსტატთა მხატვრულ მანერას და, კერძოდ, რაბლეს ფანტასტიკურ რეალიზმს ენათესავება.

მართალია, ვაჟასთვის თითქმის სრულიად უცხოა „პანტაგრუელის“ გროტესკული სტილი და გაშიშვლებული ბიოლოგიზმი, მაგრამ რაბლეზიანურ სულთან მისი სიახლოვის საფუძველს სიცოცხლისადმი – ყოველივე „მინიერისადმი“ 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 მინასთან და, უწინარეს ყოვლისა, მასში ჰპოვებდნენ თავისი შთაგონების წყაროს.

მსგავსად XVI საუკუნის გამოჩენილი ნიდერლანდელი მხატვრის ბრეიგელისა, რომელმაც თავისი ფილოსოფიური ხასიათის სურათში „იკაროსის დაღუპვა“ გასაოცარი სისადავით გამოხატა დედამიწის ყოვლისშემძლე ძალთა ზეიმი და ისინი ადამიანის ფუჭ გატაცებას დაუპირისპირა, ვაჟა-ფშაველაც მთელი თავისი არსებით განიცდიდა მშობლიური, მაცოცხლებელი ფუძის კეთილისმყოფელ სიმყარეს და მის პირველქმნილ, სიცოცხლის დამამკვიდრებელ მშვენებას ყველა უნიადაგო, ცხოვრებას მოწყვეტილ ოცნებაზე მაღლა აყენებდა.

განსაკუთრებით უშუალო ასოციაციებს ინვევს ბრეიგელთან ვაჟას მიერ შექმნილი ზამთრის პეიზაჟები, რომლებიც თავისი საერთო განწყობილებით და ცალკეული ყოფითი მოტივებითაც პირდაპირ ეხმაურებიან ნიდერლანდელი მხატვრის ერთ ტილოს, მისი სახელგანთქმული ფერწერული ციკლიდან „ნელინადის 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 „პროზაულ“ მხარეებს და სიცოცხლის უხეშ და მდაბალ გამოვლინებათა შორისაც განსაკუთრებულ პოეტურ თვისებებს აღმოაჩენს, სწორედ ასეთი სახით ხორციელდება პრაქტიკულად მის შემოქმედებაში „რეალურისა“ და „იდეალურის“ იშვიათი სინთეზი.

პოეზია ვაჟასთვის თვით რეალურ საგანთა, ბუნების განუყოფელი ნიშან-თვისებაა. მისთვის ყოველივე ჭეშმარიტი ბუნებისმიერია. მაგრამ ვაჟა-ფშაველა, როგორც დიდი ჰუმანისტი, ძალზე შორს დგას ეთიკური განურჩევლობისგან.

ვაჟა-ფშაველას ხშირად უნოდებენ ბუნების მომღერალს, მაგრამ დამახასიათებელია, რომ ვაჟასთვის ბუნება არ არსებობს ადამიანის გარეშე.

ეს საგულისხმოა არა მხოლოდ იმ მხრივ, რომ მას პეიჟაჟი 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 ნავიდეთ, ძმობილო,
მთაში სჭირს კვება ძროხისა.
დროა ჩავიცვათ ტყავები,
კალთა ავკეცოთ ჩოხისა.
ბარად არ ჰყინავს მინასა,
მალევე შრება თოვლია,
უხვადა ფითრი, ნეკერი,
თმადავარცხნილი მოლია.
ჭალას აფხიზლებს ხოხობი,
ფერდობს – კაკაბი, გნოლია.
იაფად დაიკვებებით,
თან გყავდეს შვილი, ცოლია.
ხვენნა რად უნდა ერთგულ ძმას,
თავად წამოვა ბროლია.

კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ თავის მდიდარ ფერწერულ ტილოებში ვაჟა-ფშაველას ხაზგასმით შეაქვს ეთიკური, ჰუმანისტური მოტივი.

ასე მაგალითად, ვაჟასთვის მშობლიური მთების ხელთუქმნელი სილამაზე წარმოადგენს არა მხოლოდ ესთეტიკური ჭვრეტისა და ტკბობის საგანს, მთები, ამავე დროს, მისთვის ეთიკური მწვერვალებიც არიან:

მთათ მითხრეს: „ნუ დაგვივიწყებ,
კარგად აგვხედე, ჩაგვხედე;
ჩვენსავით იდეგ მტკიცედა,
ვინძლო აროდეს დაჰბერდე,
ცხოვრება ჭირიანია,
ჭირით არ ერთით, ორითა,
შენაც მოგაცხოვს ბევრ რასმე,
არ აგამშოროს შმორითა.
ჩვენ დაგვიძახე მკურნალად,
წამალს მოგანვდით შორითა“...

ვაჟა-ფშაველას მთელი შემოქმედება, რომელიც ამქვეყნიური, ხორციელი სილამაზის თავდავიწყებულ აპოლოგიას წარმოადგენს, ამავე დროს, სრულიად თავისუფალია სამყაროსადმი ჰედონისტური ან წმინდა ჭვრეტითი

დამოკიდებულებისაგან. სამყაროში ვაჟა ხედავს სულს, განსხეულებულ იდეას; „ნივთიერი“ და „სულისმიერი“ მისთვის განუყოფელი მთლიანობაა. ამ მთლიანობაში იგი გარკვევით ამჩნევს შინაგან წინააღმდეგობებს, უმძაფრეს დრამატიზმს, მტკივნეულ შეუთავსებლობას, ურთიერთჭიდილს, მაგრამ, როგორც მხატვარი, გამუდმებით ცდილობს და თავის საუკეთესო ქმნილებებში აღწევს კიდევ რეალურისა და იდეალურის ჰარმონიულ შერწყმას, მათ სინთეზურ წარმოსახვას.

ამ მხრივ, ვაჟა, ჭეშმარიტი 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 და პოეტურ სახეებში თავის იმდროინდელ ფორმალურ ძიებათა ერთგვარ საყრდენ ნერტილს ხედავდნენ, ამას ნათლად მოწმობს თუნდაც 1910 წლით დათარიღებული ლექსი „მთაში“.

ჩვენ აქ მოვიყვანთ მხოლოდ ერთ ადგილს ამ ლექსიდან:

გვიახლოვდება ზამთარი,
ვინ დააბრუნებს ძალითა?
მოიპარება ნელ-ნელა
ტვირთმიძიმე სურდო-მჭვალითა.
თეთრ კბილს გვიჩვენებს, გვიცინის,
გული სავსე აქვს შხამითა.
მტერსა ჰგავს ფლიდსა ცბიერსა,
დაგმეგობრდება ფერობით
როცა ჩაგიგდებს ხელშია,
სულს ამოგხუთავს მტერობით...
მონადირეებს როდი სწყინთ,
გაჰხარებიათ კიდევცა;
გამართეს ჯაზეირები,
მხარზედაც გადიკიდესა,
ნადირის კვალი ცხადად სჩანს,
რაც თოვლზე გაივლიდესა:
დათვისა, შვლისა, ირმისა,
მლა თავგვებსა სთხრიდესა;
ციყვები მიჰქსელ-მოჰქსელენ
კვერნისა დანაბიჯებსა...
ჰა, ხედავთ ქირსვლაც დაიწყო,
თითქოს ფქვილს ვინმე სცრიდესა.
მანანასავით თავს დაგვდის,
აშლის დერეფნის ფიცრებსა
ეგ არი, დადგა ზამთარი,
დადგა უმსგავსო ჟამია,
შეშა უმატეთ კერასა,
რაც გაქვთ, დაჯე და ჭამეა,
არაფერი გაქვს, ითმინე!
დღევ სანყლისათვის ღამეა.

დააკვირდით, როგორ შინაგან წინააღმდეგობას შეიცავს ზამთრის პოეტური სახე ამ ლექსში: ერთი მხრივ, პეიზაჟის ბრწყინვალე ფერწერული გააზრება, მონადირეების მხიარული სამზადისის სურათი, რომანტიკული მოტივი, რომელსაც განსაკუთრებით აძლიერებს თოვლის ფიფქთა ცვენის შედარება ციური მანანის დენასთან, ხოლო, მეორე

მხრივ, ზამთრისადმი დაუფარავი სიძულვილი, მწვავე გულისტკივილი, რომელიც ლექსის დასასრულს სრულიად უშუალო, შეუღამაზებელი ფორმით ჰპოვებს თავის გამოსატყულებას.

ამ ლექსის დაწერა შეეძლო მხოლოდ იმ პოეტს, ვისაც ყოველ წელიწადს 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 გახლენილი“ რეალობა, რადგან ეს ლექსიც, ისევე, როგორც ვაჟას მიერ შექმნილი მთელი სამყაროს პოეტური პანორამა, თავის იავში ითავსებს „უთვალავი ფერით“ ამეტყველებული „ქვეყნის“ წინააღმდეგობრივ მრავალსახოვანებას.

აქ არის ვაჟა მთელი თავისი მართალი და მდიდარი პოეტური ბუნებით, უაღრესად გამჭრიახი, დაკვირვებული 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 მოსარჩლე გულით.

ვაჟა-ფშაველა დაბადებით მხატვარი და მომღერალი იყო. მას საოცრად ჰქონდა გამახვილებული თვალი და სმენა, რათა სრულად მიელო და შეეთვისებინა სამყაროს დაუმრეტელი, ურიცხვი ხმით და ფერით აჟღერებული მშვენება.

მაგრამ, როგორც ჭეშმარიტად დიდბუნებოვანი შემოქმედი, იგი სილამაზის ყველა ფორმაზე მაღლა „კაცურ“ მაღლსა და სიკეთეს აყენებდა.

ვაჟა-ფშაველას ლირიკაში, ისევე, როგორც მის ეპიკურ ქმნილებებშიც, ამქვეყნიურ, მიწიერ მშვენიერებათაგან ნარმართული თაყვანისცემა საკვირველი შინაგანი კანონზომიერებით არის შეთავსებული და შერწყმული იდეალურისადმი, „ციურისადმი“ თავდავინყებულ სწრაფვასთან. თვითონ ვაჟა ლექსში „როს ვუკვირდები თავისთავს“ პირდაპირ აღიარებს, რომ მისთვის პოეტური შთაგონება წარმოუდგენელია სულიერი ამაღლებისა და განწმენდის გარეშე:

როს ვუკვირდები თავისთავს
და არ ვემდური მეტადა:
მაღლს დავთვლი ათასობითა,
ცოდვა რამ მრჩება კენტადა,
მხრები მესხმება, ვიზრდები,
ცად ვინევ ასაფრენადა;
გაჩნდება სადღაც ნათელი,
გულს ჩამიდგება სვეტადა;
ზღვავედება მწყობრი სიტყვები
ქალღმრთელ დასაბერტყადა...

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 არაერთი 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 ქარტეხილებში ყალიბდებოდა. განსაკუთრებით ეს ითქმის ვაჟას მშობლიურ ფშავ-ხევსურეთზე, სადაც მთის მკაცრი ბუნებაც და მტრულად განწყობილ

მეზობელ ტომებთან თითქმის განუწყვეტელი სამკვდრო-სასიცოცხლო დავა, მუდმივი სულიერი და ფიზიკური მზადყოფნისკენ მოუწოდებდნენ ამ კუთხის მკვიდრთ.

გასაკვირი არ არის, რომ ვაჟას პოეზიაში ჩვენ ასე ხშირად ვხვდებით ვაჟკაცური შეუპოვრობისა და სისასტიკის მოტივებს.

მსგავსად „ილიადის“ ლეგენდარული ავტორისა, ვაჟა-ფშაველაც ადამიანთა ნებისა და ღირსების უმაღლეს გამოხატულებას ხშირად მათი სამკვდრო-სასიცოცხლო შერკინების სურათებში ხედავს და უკანასკნელთა შეგნებულ პოეტიზაციას ახდენს:

მიდით, იქ მიდით, სადაცა
ხალხი ხალხზედა ღელავდეს;
მტერი ჩვენ გვცემდეს, ჩვენ – მტერსა,
ხმლები, ხანჯლები ელავდეს.
სისხლის ტბა მუხლებს სწვდებოდეს,
ცოცხლები მკვდრებსა სთელავდეს;
ჭიაფრად მუზარადებსა
სისხლის წვიმაი ფერავდეს;
დაგელაობდეს სიკვდილი,
სუდარაებსა ჰკერავდეს.

გასაკვირი არ არის, როდესაც ვაჟა, დამონებული ხალხის შვილი, მტრისადმი დაუნდობელი სისასტიკის მქადაგებლად გვევლინება და თავის სიმღერებს მეზობელ, შეუპოვარ კილოზე აგებს.

საკვირველია ის, რომ მთელი მისი პოეზია, ამავე დროს, გამსჭვალულია საოცარი ღირიკული თრთოლვითა და სინაზით.

თითქმის დაუჯერებელია, რომ „კაი ყმის“ და „ბაკურის“ ავტორს შეეძლო ყოფილიყო ასე გულჩვილი მოზიარე პატარა ნიბლია ჩიტის უბედური ბედისა ან ასეთი ალერსიანი თავმდაბლობით მიემართა თავისი ნაზი დობილებისთვის:

ნუმც გაჯავრდება პირიმზე,
ნურც დამწყველიან იანი,
რომ იმათ დედის ძუძუთა
ვსუქდები ცოდვილიანი...

პოეტის თანამედროვეთა სიტყვით, ვაჟას ცხოვრებაში მტკიცე და შეუპოვარი ხასიათი ჰქონია, განსაკუთრებით, როდესაც რაიმე უსამართლობას წაანყებოდა, ასეთ ნუთებში თვით სიკვდილიც არაფრად უღირდა და თავისი მონინააღმდეგისადმი ხშირად შეუბრალებლობას იჩენდა. მაგრამ, ჩვეულებრივ, ის ბავშვივით მიამიტი და გულჩვილი ადამიანი ყოფილა.

ვაჟას ღირიკაში მკაფიოდ არის გამოვლენილი ეს თავისებური ადამიანური ბუნება. მაგრამ აქ პოეტის ინდივიდუალური თვისებები განზოგადებული სახით წარმოგვიდგებიან და თავის გამართლებას ხშირად იმ ობიექტურ სინამდვილეშიც ჰპოვებენ, რომელიც თვით ვაჟას თავისი პოეტური და სულიერი სიმრთელის პირველწყაროდ მიაჩნდა.

როგორც ვიცით, ასეთ ნიადაგს ვაჟა-ფშაველა მშობლიური ბუნების შეურყვნელ სინმინდში ხედავდა.

თქვენი მიწოვავ მეც ძუძუ,
ღალიან, ბარაქიანი...

მიმართავს იგი საქართველოს მთებს.

მაგრამ, შეხედეთ, როგორ თავისებურად წარმოუდგება პოეტს მათი ზვიადი მშვენება:

მიყვარხართ მიტომ,
რომ ხართ მალღები,
გულუბრყვილონი,
როგორც ბაღღები,
მაგრამ ამაყნი,
მტკიცე და ლაღნი.

შეუძლებელია, ამ სტრიქონებში სინამდვილის ვაჟასებურ, ღრმად სუბიექტურ აღქმასთან ერთად არ ვიგრძნოთ რაღაც კიდევ უფრო დიადი და ამაღლვებელი.

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 სინამდვილე 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.

თავდავინწყებამდე მისული რაინდული ჟინი და ზვიადი სიამაყე თითქოს მხოლოდ გარეგანი ჯავშანია მათი ბროლივით გამჭვირვალე და ნატიფი სულისა.

გავიხსენოთ, როგორ წვეთ-წვეთობით ღვრის თავისი სულის დაუხარჯავ სითბოსა და სინაზეს უხორცოსავით გულადი ალუდა მშობლიურ სოფელთან გამოთხოვებისას:

ერთხელ მაუნდა ალუდას,
ერთხელ მობრუნვა თავისა:
„მშვიდობით, საჯიხვეებო,
გამახარელნო თვალისა!
მშვიდობით, ჩემო სახ-კარო,
გულში ამშლელო 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 ამშლელო,
გულ-მაგარ ძეთა მხარეო!
რო გნახე, გული აძგერდა,
ფიქრი მენვია მწარეო.
არა ვთქვა, ისა სჯობია,
გულშივე დარჩეს ბარეო.
დავჯე, დავინყე ტირილი,
ცხარე ცრემლები ვღვარეო.

ვაჟა-ფშაველას პოეზიის ლირიკული გმირი, ისევე, როგორც მისი პოემების პერსონაჟები, თავისი სულიერი აგებულებით ხშირად „ვეფხისტყაოსნის“ უკვდავ ხასიათებს მოგვაგონებენ.

ცხადია, ვაჟა არც თავის საუკუნეში ყოფილა ერთადერთი პოეტი, რომელმაც ქართული ხასიათის თავისებური ელფერი გამოხატა.

როგორც ჭეშმარიტად დიდი ეროვნული მოვლენა, მთელი მისი პოეზია თავისი სულით, განუყოფლად არის დაკავშირებული მრავალსაუკუნოვანი ქართული მწერლობის თავისებურ ჰუმანისტურ პათოსთან.

მაგრამ მხოლოდ ვაჟა-ფშაველას შესწევდა ძალა ასე აუმღვრევლად შეეზავებინა თავის პოეზიაში მთიდან მომსკდარ ზვავ-მენყერთა გრგვინვა და ქუხილი ყველაზე ნაზ და მგრძნობიარე, თითქოს ჩურჩულით ნათქვამ სიმღერასთან. თანამედროვეთა შორის მხოლოდ ის იყო დაჯილდოებული ნათელხილვის იმ გრძნეული ნიჭით, რომელსაც ცხოვრების ტლანქ, შეულამაზებელ, მინიერ ფორმებში ღვთიური მადლისა და მშვენიერების განჭვრეტა ძალუძს. მისი პოეზიის თავისებური კილოც ამ ორი, ერთნაირად ძლიერი და ორგანული სანყისის იშვიათ შეთანხმებაზეა დაფუძნებული.

გასულ საუკუნეში ვაჟა-ფშაველა იყო ის რჩეულთა შორის რჩეული, ორი ეპოქის მანძილზე მიმდინარე ესთეტიკური განვითარების დამაგვირგვინებელი პოეტი, რომელმაც შეძლო უაღრესი, სრულყოფილი ფორმით გამოეხატა „მინისა“ და „ცის“, „ნივთიერისა“ და „იდეალურის“ – რეალისტურისა და რომანტიკულის ურთიერთგამსჭვალავი, დრამატული მთლიანობა.

შვიდსაუკუნოვანი ინტერვალის შემდეგ, მან ახალ დროში, ახალი სულისკვეთებით, პოეტური აზროვნების ევოლუციის ახალ საფეხურზე კვლავ მიაღწია რუსთველური, რენესანსული ჰარმონიის აღორძინებას.

პოეზია და პოეტები

ახალი პოეტიკის სათავეებთან

ხელოვნების არც ერთ სხვა დარგში არ გამომჟღავნებულა ისე მკაფიოდ და ისეთი სისრულით ჩვენი ხალხის ეროვნული გენია, როგორც ეს პოეზიაში მოხდა.

ჩვენ სამართლიანად ვამაყობთ იმით, რომ საქართველო არის უძველესი კულტურის ქვეყანა. დღესაც ყველა მნახველს განაცვიფრებს თრიალეთისა და არმაზის სანახებში აღმოჩენილი ნივთების, ჯვარისა და გელათის ტაძრების, ყინწვისის ანგელოზისა და ახლად ამეტყველებული შუასაუკუნოვანი ქართული ჰორალების შემოქმედთა მაღალი ოსტატობა.

მაგრამ მაინც ცხადია, რომ ჩვენი სულიერი ყოფის არც ერთ სფეროს არ მიუღწევია ისეთ მწვერვალებამდე, როგორზეც იგი აიყვანეს „ვეფხისტყაოსნისა“ და „მერანის“ ავტორებმა.

მართალია, ქართული პოეზიის გზა, ისევე როგორც, საზოგადოდ, ჩვენი კულტურული განვითარების ისტორია, არ ყოფილა სწორხაზოვანი. მას ახსოვს დროებითი დაქვეითებაც, მაგრამ დღევანდელ დრომდე მან ისეთი მაღალი ტრადიციებით მოაღწია, როგორიც იშვიათად გააჩნია რომელიმე სხვა კულტუროსან ერს. თანამედროვე ქართული პოეზია აღმოცენდა და ვითარდება სწორედ იმ ისტორიული ტრადიციების ნაყოფიერ ნიადაგზე; ხოლო როგორც უშუალო მემკვიდრე, იგი, უპირველეს ყოვლისა, დაკავშირებულია XIX საუკუნესთან, რომელიც დღემდე რჩება მისთვის პოეტური შემოქმედების მოქალაქეობრივი ბრძოლის ასპექტში აყვანის მაგალითად. XIX საუკუნის მწერლობამ ჩვენ დაგვიტოვა პოეტური აზროვნების უაღრესად მდიდარი და მრავალფეროვანი მემკვიდრეობა.

ამიტომ არის, რომ ქართულ ლიტერატურაში და, კერძოდ, პოეზიაში მისი აღმოცენების დღიდან აქამდე დიდი სიმწვავით დგას მემკვიდრეობის საკითხი. აღსანიშნავია, რომ სამართლიანი აღტაცება XIX საუკუნის პოეტური შედეგებით ჩვენს მკითხველ საზოგადოებაში ხშირად იწვევდა ერთგვარ ნიჰილისტურ დამოკიდებულებას თანამედროვე ქართული პოეზიისადმი.

იმ უკმაყოფილებას, რომელმაც ასეთი შეხედულება წარმოშვა, ჰქონდა და აქვს კიდევაც თავისი საფუძველი, მაგრამ, როგორც ყოველთვის, ამჯერადაც, ჩვენი აზრით, ეს ნიჰილიზმი გამონვეულია ამ დიდი და რთული პრობლემის ცალმხრივი გაგებით.

XX საუკუნის ქართულ პოეზიას აქვს ბევრი ისეთი მონაპოვარი, რომელთა არსებობა ჩვენ უფლებას არ გვაძლევს უბრალოდ გადავწყვიტოთ აღნიშნული საკითხი. უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა გვახსოვდეს, რომ თანამედროვე ქართული ხელოვნება უკვე აღარ არის და არც შეიძლება იყოს ის, რასაც იგი გასული საუკუნის დამლევისათვის წარმოადგენდა.

დროა ერთხელ და სამუდამოდ იქნას აღიარებული, რომ **XX** საუკუნის დასაწყისში ქართულ პოეზიაში მოხდა ნამდვილი გადატრიალება, რომლის შედეგადაც იგი აყვანილ იქნა განვითარების ახალ საფეხურზე. ჩვენ თითქმის არ გვეგულება უახლესი ქართული მწერლობის ისტორიაში ცოტათი მაინც გარკვეული ადამიანი, რომელიც არ გრძნობდეს ამ დიდ ცვლილებას. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ჩვენს კრიტიკულ ლიტერატურაში ეს გარემოება არ არის ბოლომდე გათვალისწინებული და, მით უმეტეს, დაზუსტებული. ამით არის გამონვეული არაერთი გაუგებრობა. ჩვენს პოეტებს, და, პირველ რიგში – ახალგაზრდებს, მოუწოდებენ წერონ ისე, როგორც წერდნენ მათი პაპის პაპები, თითქოს ქართულ პოეტურ ხელოვნებაში არაფერი არ შეცვლილიყოს.

ჩვენ, რა თქმა უნდა, არ ვიზიარებთ ქართველი სიმბოლისტებისა და სხვა მოდერნისტული სკოლების წარმომადგენელთა აზრს იმის შესახებ, რომ ქართულმა პოეზიამ, კერძოდ, მისმა მხატვრულმა ფორმამ, დაქვეითება განიცადა **XIX** საუკუნეში. ასეთი მოსაზრება მისი აბსოლუტური გაგებით და იმ კატეგორიულ ფორმაში, როგორც მას გამოხატავდნენ, მაგალითად, „ცისფერყანწელები“, წარმოადგენდა უთუოდ არაისტორიულ, მცდარ შეხედულებას.

ილიას და აკაკის პოეზია იყო ჭეშმარიტი პირმშო იმ დროისა და იმ სოციალური ვითარებისა, რომელშიაც ისინი მოღვაწეობდნენ და მათ, როგორც პოეტური სიტყვის ნამდვილმა შემოქმედებმა, შეძლეს მოეძებნათ მაქსიმალურად შესატყვისი მხატვრული ფორმა გამოსახატავი შინაარსისთვის. მთელი რიგი მათი ლექსებისა დღესაც ინარჩუნებს თავის პირველ პოეტურ ძალას. ამის მაჩვენებელია, უპირველეს ყოვლისა, ის, რომ ილიას და აკაკის შემოქმედება განაგრძობს სიცოცხლეს ხალხში.

მაგრამ ცხადია, რომ მათ პოეტურ ხელოვნებას არ ჰქონია და არც შეიძლება ჰქონოდა გარდაუვალი კანონის მნიშვნელობა.

ამიტომ მოხდა, რომ უკვე **XIX** საუკუნის დამლევისთვის ძველმა, ილიას და აკაკისეულმა პოეტიკამ და, კერძოდ, პოეტურმა ტექნიკამ ნაწილობრივ უკვე ამოწურა თავისი თავი და ეპიგონობაში იწყო გადაზრდა.

ლიტერატურული ინერციის ძალით ეს ეპიგონური სული გადმოჰყვა **XX** საუკუნესაც და რუსული ნეორომანტიზმის გვიანდელი გავლენით ოდნავ შეფერილი კარგა ხანს განაგრძობდა არსებობას პოეტურ სტილში დაშტამპული „ეთერებისა“ და „ზეფირების“, „არეებისა“ და „მთვარეების“, „ჰანგებისა“ და „ჩანგების“ სახით.

რასაკვირველია, ჩვენ მხედველობიდან არა გვრჩება, რომ ამ დროს არსებობდა ვაჟას უაღრესად თვითმყოფადი პოეზია, რომელიც, ერთი ქართველი მწერლის თქმისა არ იყოს, ისეთი ცომისგან იყო გამომცხვარი, რომლის პურს არც ერთ ქვეყანაში არ ჭამდნენ.

ჩვენ აქ მხედველობაში გვაქვს საერთო პოეტური ატმოსფერო, უფრო სწორად, ის ინერცია, რომელიც ამ პოეტური პროცესის მამოძრავებელი იყო მაშინ.

ვაჟა-ფშაველას მოსვლა ქართულ პოეზიაში უდრიდა მთელი სამყაროს აღმოჩენას, მაგრამ ისტორიული სიმართლისათვის უნდა ითქვას, რომ ახალი ქართული პოეზია იმ დროს არ წასულა მისი გზით (თუმცა შემდეგში მან იქონია უაღრესად ძლიერი და კეთილისმყოფელი ზემოქმედება ზოგიერთი ქართველი პოეტის შემოქმედებაზე).

როგორც აღიარებდნენ, ჭეშმარიტი იდეურ-შინაარსობრივი განახლება ქართულ პოეზიაში ოქტომბრის რევოლუციისა და საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ მოხდა, მაგრამ საჭიროა აღინიშნოს, რომ ჯერ კიდევ რეალისტური

მწერლობის საბოლოო ჩამოყალიბებამდე ქართულ პოეზიაში (განსაკუთრებით, ლირიკაში) ადგილი ჰქონდა ფორმალურ ძიებებს, რომელთა გათვალისწინება აუცილებელი აღმოჩნდა თანამედროვე პოეტური ხელოვნების შემდგომი განვითარებისთვის.

არ არის მაინცდამაინც შესაშფოთებელი, რომ ეს ცვლილებები თავის დასაწყისში რალაცნაირად დაკავშირებულია სხვადასხვა, ჩვენთვის მიუღებელ „იზმებთან“. ხომ ცნობილია, რომ რუსული პოეზიის რეფორმაციაც მოახდინეს ისეთმა პოეტებმა, რომლებიც თავიანთი შემოქმედებით გარკვეულ დროს ახლოს იდგნენ სხვადასხვა მოდერნისტულ სკოლებთან: ბლოკი – სიმბოლიზმთან, მაიაკოვსკი – ფუტურიზმთან, ესენინი – იმაჟინიზმთან.

არ იქნებოდა სწორი, გვეფიქრა, რომ ფუტურისტ მაიაკოვსკის არაფერი საერთო არ ჰქონდა საბჭოთა პოეტურ მაიაკოვსკისთან. რასაკვირველია, მისმა პოეზიამ განიცადა ღრმა ევოლუცია საბჭოთა ხელისუფლების წლებში. მაგრამ მისი შემოქმედების ძირითადი პოეტური არსენალის, ფორმისა და ტექნიკის ჩამოყალიბება დაიწყო ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც მას თავისი თავი სამაგალითო ფუტურისტად მიაჩნდა.

ჩვენ არ გვინდა საქმე ისე წარმოვიდგინოთ, თითქოს ქართველმა დეკადენტებმა შექმნეს ახალი პოეტური ყალიბები, რომლებშიაც შემდეგ ჩამოსხმული იქნა თანამედროვე ქართული პოეზია. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს მხოლოდ ის გარემოება, რომ ახალი ქართული პოეტიკის შექმნის პროცესი, ცალკეული ძვრების, ძიებებისა და მიგნებების სახით, დაიწყო უკვე მაშინ, როდესაც XX საუკუნის გამოჩენილ ქართველ პოეტთა უმრავლესობას ჯერ კიდევ არ ჰქონდა დაძლეული მოდერნიზმის გავლენა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ გარემოებამ თავისი უარყოფითი დალი დააჩნია ახალ ქართულ პოეტიკას. ამის გამო ეს პროცესი მიმდინარეობდა ძალზე რთულ ფორმებში, ღრმა შინაგანი წინააღმდეგობით.

შემდეგში, როდესაც გალაკტიონ ტაბიძის კვალდაკვალ თითქმის ყველა „ცისფერყანწელი“, ისევე როგორც ფუტურისტების ყოფილი მეთაური სიმონ ჩიქოვანი, საბოლოოდ გადმოვიდა რეალისტური ლიტერატურის პოზიციებზე, როდესაც ქართულ პოეზიაში ძველ, ნაცად ოსტატებთან ერთად მოვიდა ახალი ძალები, ბევრი რამ იმ პოეტური სახეებიდან და ფორმებიდან, რომლებიც მოდერნისტებმა დაწერეს ლექსში, უცხო და მიუღებელი აღმოჩნდა თანამედროვე ქართული პოეზიისთვის.

„ცისფერყანწელებმა“ ეს იგრძნეს უკვე ოციან წლებში, ხოლო უფრო გვიან მათ შეძლეს მთლიანად გათავისუფლებულიყვნენ სიმბოლიზმის გავლენისგან. ეს იყო, რა თქმა უნდა, რთული და მტკივნეული პროცესი, ცალკეული ჩავარდნებით, შეცდომებით და უკანასკვლებით. მაგრამ იგი მაინც მნიშვნელოვნად გააადვილა ერთმა ფრიად საგულისხმო გარემოებამ: საქმე ისაა, რომ „ცისფერყანწელთა“ უმრავლესობისთვის სიმბოლიზტური მსოფლგაგება სინამდვილეში არასოდეს არ ყოფილა ბოლომდე ორგანული სტიქია.

საზოგადოდ, დეკადანსის გავლენა არცთუ ისე ღრმა აღმოჩნდა ქართულ პოეზიაში. სწორედ ამიტომ მოხდა, რომ ისეთ პოეტს, როგორც იყო, მაგალითად, ტიცინ ტაბიძე, „ცისფერი ყანწების“ არსებობის დროსაც დაწერილი აქვს არაერთი ლექსი, რომლებშიც ნამდვილად იგრძნობა როგორც რეალისტური მსოფლშეგრძნება, ისე ღრმად ნაციონალური ხალხური კოლორიტი, რაც სრულიად უცხო იყო „კლასიკური“ სიმბოლიზმისათვის.

ყოველივე ამის გამო ჩვენ უფლება არა გვაქვს, ხაზი გადავუსვათ ყველაფერს, რაც ქართული პოეზიის უფროსი თაობის წარმომადგენლებს შეუქმნიათ მანამდე, ვიდრე ისინი გარკვევით და სამუდამოდ დაადგებოდნენ რეალისტური შემოქმედების გზას.

თანამედროვე ქართული ლექსი და მისი ახალი პოეტიკა იმ სახით, როგორითაც იგი ამჟამად არსებობს, არ შექმნილა ერთ დღეში, ერთი რომელიმე ლიტერატურული ჯგუფის ან მიმდინარეობის მიერ და არც რაიმე ერთი მანიფესტის ან დეკრეტის საშუალებით. მის ჩამოყალიბებაში სხვადასხვა დროს თავიანთი წვლილი შეიტანეს

სრულიად სხვადასხვა ხასიათის პოეტებმა, როგორც გალაკტიონ ტაბიძემ, სანდრო შანშიაშვილმა, ალექსანდრე აბაშელმა, იოსებ გრიშაშვილმა და გიორგი ქუჩიშვილმა, ისე ტიცვიან ტაბიძემ, პაოლო იაშვილმა, ვალერიან გაფრინდაშვილმა და გიორგი ლეონიძემ, ხოლო შედარებით უფრო გვიან – სიმონ ჩიქოვანმა, კარლო კალაძემ, ირაკლი აბაშიძემ, გრიგოლ აბაშიძემ, ლადო ასათიანმა, ანა კალანდაძემ და ჩვენი დროის სხვა პოეტებმა.

ასეთია მოკლედ ის შენიშვნები, რომლებიც ჩვენ საჭიროდ მივიჩნიეთ, გაგვეკეთებინა თანამედროვე ქართული პოეტური ხელოვნების გენეზისის საკითხთან დაკავშირებით.

აქ, რასაკვირველია, იგულისხმება ის გარეგნული, ტექნიკური ცვლილებებიც, რომელთა შემჩნევა არცთუ ისე ძნელია ერთი თვალის გადავლებითაც (ამის შესახებ უკვე იყო ლაპარაკი ათიან და ოციან წლებში. სიმბოლისტები, მაგალითად, თავიანთ დამსახურებად მიიჩნევდნენ, რომ მათ მიერ პირველად ქართული პოეზიის ისტორიაში დაწერილი იქნა სწორი სონეტი, ტრიოლეტი და სხვ.). ეს ფორმალური სახეცვლილებანი ნაწილობრივ გამოხატავენ იმ ძიებებს, რომლებიც დაიწყო რიტმის სფეროში. ამ მხრივ ქართულ ლექსში მიღწეული იქნა დიდი მრავალფეროვნება.

საერთოდ, რიტმისადმი შეგნებული, პროფესიული ყურადღება წარმოადგენს ახალი მსოფლიო პოეზიის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს თავისებურებას.

რიტმის ფანატიკოსებად გვევლინებიან რუსულ პოეზიაში ალექსანდრე ბლოკი და მაიაკოვსკი.

მართალია, ამ რუსი პოეტებისგან განსხვავებით, ქართული პოეტური სიტყვის არც ერთ ოსტატს არ ჩამოუყალიბებია სისტემატურ ფორმაში თავისი თეორიული შეხედულებები რიტმის შესახებ, მაგრამ მაინც შეუძლებელია იმის უარყოფა, რომ პრაქტიკულად მათ მოახდინეს ქართული რიტმის მნიშვნელოვანი გადახალისება. ჩვენი აზრით, ის რიტმული სახეცვლილებები, რომლებიც მოხდა XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში, ბევრად აღემატება უბრალო მეტრულ სიახლეს: თუ ჩვენს წარსულ პოეზიაში შეიძლება მოინახოს დღეისათვის გაბატონებული თითქმის ყველა მეტრის ისტორიული პრეცედენტი, შეუძლებელია იმავეს თქმა თანამედროვე ქართული რიტმის შესახებ.

სრულიად ახალი, წარსული პოეზიისათვის უჩვეულო რიტმული ჟღერადობაა მიღწეული, მაგალითად, შემდეგ სტრიქონებში:

რა ამოდრავებს კიპარისის ტანს,
ჩუმი შრიალი საიდან არი?
ქარი არა სჩანს, ქარი არა სჩანს,
მაინც მწვერვალებს ედება ქარი.
(გალაკტიონ ტაბიძე)

ან:

ამ დროს ბრუნდებოდა გრიგოლ ორბელიანი
ორთაჭალიდან.
ცხელი ცოცხალით სავსეა ნავი.
ეს ხმაა ჭიჭყინასი ასე გულსაკლავი
თუ კრწანისიდან მოდიან თათრები.
(ტიციან ტაბიძე)

ან:

ეს თოვლია, თუ მიმინომ
დააფეთა მტრედები,
ვარსკვლავთა ოთახებში
ჩათვლემილებს ეძინათ,

ეხურათ ხავერდები...
(გიორგი ლეონიძე)

ან:

მეამება სამაია,
ივერიის ღვთისმშობელის ბაია.
შენი თვალი ღია სამარეა
შენი კაბა – ჭრელი ჭიამაია.
(სიმონ ჩიქოვანი)

ან:

ზღვა ღელავს,
ზღვა ღელავს,
ამხელა სივრცე
ნაპირებს აწყდება,
ბორგავს და მწყრალია...
(ირაკლი აბაშიძე)

აქ შეიძლება კიდევ არა ერთი და ორი მაგალითის მოტანა, მაგრამ მაინც საჭიროა შევნიშნოთ, რომ ქართული რიტმიკის სფეროში დღეისათვის ბევრად უფრო მეტია შესაქმნელი, ვიდრე შექმნილი. ამ მხრივ დარჩენილია კიდევ აუარებელი ამოუწურავი შესაძლებლობა. სწორედ ამიტომ ქართული პოეზიის მომავალი თაობისგან ჩვენი მკითხველი სამართლიანად მოელის კიდევ უფრო გაბედულ ძიებებს რიტმიკის სფეროში.

რიტმულ სიახლეებთან ორგანულად დაკავშირებულია ინტონაციური ორიგინალობის საკითხი. ამ მხრივაც, ვფიქრობთ, ჩვენი დროის ქართულ ლექსში XIX საუკუნესთან შედარებით მიღწეულია საგრძნობი მრავალფეროვნება.

თავისთავად საგულისხმოა ის ცვლილებები, რომლებიც განიცადა თანამედროვე ქართული პოეზიის ენამ და სტილმა. არ უნდა დაგვავიწყდეს აგრეთვე, რომ XX საუკუნეში საგრძნობლად დაიხვეწა ლექსის ბგერითი კულტურა.

თუ, მაგალითად, ისეთი პოეტების შემოქმედებაში, როგორც ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი იყვნენ, ალიტერაციული ბგერწერა წარმოადგენდა შემთხვევით იშვიათობას, ჩვენი დროის პოეზიამ არაერთი შესანიშნავი მაგალითი მოგვცა ამ მხრივ.

მნიშვნელოვნად შეიცვალა ჩვენი დროისათვის პოეტური ფრაზის კეთილშობიანების, მისი მუსიკალური გამართულობის კრიტერიუმები.

ლექსის მუსიკალური კულტურის ამაღლებასთან არის დაკავშირებული აგრეთვე ის დიდი ცვლილებები რომლებიც განიცადა ქართულმა რითმამ. სწორედ XX საუკუნის ლექსის ოსტატების დამსახურებაა, რომ ჩვენი დროისათვის საგრძნობლად შეიცვალა და გაფართოვდა თვით რითმის ცნება.

ყოველივე ეს და მრავალი სხვა, რასაკვირველია, არ წარმოადგენს რალაც წვრილმანს, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ქართული პოეტიკის რეფორმაცია არამც და არამც არ ამოიწურება ამ გარეგნული სიახლით.

ამ ცვლილებებზე კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ძვრები, ჩვენი აზრით, მოხდა ქართული ლექსის მხატვრულ შინაარსში ან, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მის „შინაგან ფორმაში“.

ჩვენ აქ მხედველობაში გვაქვს ის ევოლუცია, რომელიც განიცადა ქართულმა პოეტურმა აზროვნებამ, სახეთა სისტემამ, მეტაფორისტიკამ. ჯერ ერთი, მოხდა მხატვრულ, გამომსახველობით საშუალებათა მნიშვნელოვანი გამდიდრება. ჩვენ ვერც კი ვამჩნევთ, რომ დიდი წილი იმ პოეტური ხერხებისა, რომლებსაც ასე ჩვეულებრივ

მიმართავს დღეს რომელიმე საშუალო რანგის პოეტი, თითქმის სრულიად უცხო იყო XIX საუკუნის პოეტებისათვის ალ.ჭავჭავაძიდან დაწყებული ი.ევდოშვილამდე.

თვისებრივად გართულდა მეტაფორული აზროვნება: პოეზიაში თითქოს თავიდან იქნა აღმოჩენილი ახალი შესაძლებლობები, პოეტური წარმოსახვის ახალი საშუალებები, კონტრასტული საღებავები, ფერთა ნიუანსები.

XX საუკუნის ქართულ ლექსში პოეტურმა სახემ მიიღო უფრო მკვეთრი მატერიალური ელფერი, იგი გახდა ნაკლებად „რაციონალისტური“ და უფრო მეტად „ხორციელი“, ემოციურად უფრო ხელშესახები, ვიდრე ეს იყო წინათ.

აქ საჭიროა დაზუსტება. ეს „ემოციური მატერიალიზაცია“ მოხდა ახალი ქართული პოეზიის განვითარების საბოლოო ჯამში, როდესაც, მაგალითად, დაძლეულ იქნა სიმბოლისტებისათვის დამახასიათებელი აბსტრაქტულობა და სხვ. (სწორედ აქ არის აღსანიშნავი ის დიდი გვიანდელი გავლენა, რომელიც ვაჟა-ფშაველას პოეზიამ მოახდინა ქართული ლექსის თანამედროვე ოსტატებზე).

შეიძლება ითქვას, რომ XX საუკუნის ლექსში გაფართოვდა პოეტური სახის ემოციური ზემოქმედების არე. მთელ რიგ შემთხვევებში მან მიიღო „სინთეტური“ ხასიათი (ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ისეთი სახეები, რომლებიც ერთდროულად მოქმედებენ ადამიანის არა ერთ, არამედ რამდენიმე გრძნობაზე ან შეგრძნებაზე). მაგალითად, სიმონ ჩიქოვანის „წეროს დარად წიგნში მდგარი“ შეესატყვისება ჩვენს წარმოდგენას გურამიშვილის პოეტურ ფიგურაზე, არა მხოლოდ იმის გამო, რომ იგი ემთხვევა იმ ხედვით შთაბეჭდილებას, რომელსაც ჩვენზე ახდენს „დავითიანში“ მოთავსებული გურამიშვილის ავტოპორტრეტი, არამედ იმიტომაც, რომ ეს სახე ჩვენში აღძრავს სხვა ასოციაციებსაც. იგი უნებლიეთ გვიქმნის ავდრის, სხვა ქვეყანაში გადაკარგვის, სიმარტოვისა და მიუსაფრობის რთულ განწყობილებას, რაც პოეტურად ორგანულია გურამიშვილის ადამიანური პიროვნების გასაგებად.

თანამედროვე მეტაფორისტიკის განვითარებისთვის სიმპტომატურია კიდევ ერთი ნიშანი. ეს არის პოეტურ სახეში ე.წ. სიბრტყეთა შენაცვლების ან, საერთოდ, „მოულოდნელ შესატყვისობათა აღმოჩენის“ ტენდენცია, ე.ი. სრულიად სხვადასხვა სიბრტყეზე მდებარე, სხვადასხვა კატეგორიის მოვლენათა შორის ნათესაური კავშირის დადგენა.

ამის საილუსტრაციოდ შეიძლება მთელი რიგი მაგალითების მოტანა გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებიდან. აი, მათ შორის ყველაზე უბრალო:

ქარი და წვიმის წვეთები ხშირი
წყებოდნენ, როგორც მწყებოდა გული.

აქ წვეთის მონყვეტა მოულოდნელად არის დაკავშირებული გულის დაწყდომასთან.

სხვა, კიდევ უფრო მოულოდნელი შესატყვისობა არის აღმოჩენილი გალაკტიონ ტაბიძის მიერ ასეთ პოეტურ სახეში:

...და საღამო მდინარის
გახელილი ცის ფერად...

„სიბრტყეთა შენაცვლების“ პრინციპზეა აგებული აგრეთვე გალაკტიონ ტაბიძის მოულოდნელი ეპითეტები: „შეშლილი ფერი“, „ბებერი ქარი“ და სხვა.

ასეთი ხასიათის პოეტური სახეები გვხვდება გიორგი ლეონიძესთანაც. მაგალითად:

მთვარე შრიალებს ფიჭვივით.

განსაკუთრებით მდიდარია ამ მხრივ სიმონ ჩიქოვანის შემოქმედება:

„ურმულივით ახლოვდება შელამება...“
 „და ვით ფიქრები, ნვებიან ძნები...“
 „როგორც ყივილი, როგორც სამრეკლო,
 მთებზე გადმოდგა ჩემი მყინვარი...“
 „ჰაერს ზარივით ჰკიდია ჰანგი...“
 და სხვ.

შეიძლება აქ შემოგვეკამათონ, რომ სხვადასხვა მოვლენის ან საგნის ურთიერთდაპირისპირება ან დაკავშირება ოდითგანვე წარმოადგენდა ყოველგვარი პოეტური შედარების საფუძველს და აქ არაფერი არ არის ახალი. მართლაც, უნდა ვაღიაროთ, რომ პოეზიის ეს ერთ-ერთი მთავარი ხერხი პრინციპულად დღემდე უცვლელი დარჩა. ჩვენ აქ ვგულისხმობთ მხოლოდ იმ შეგნებულ კონტრასტულობას, მოულოდნელობის იმ ეფექტს, რომელიც მისი გამოყენებისას იქნა მიღწეული.

მართალია, აღნიშნული მიდრეკილება არ არის თანაბრად დამახასიათებელი ჩვენი დროის ყველა პოეტისთვის, მაგრამ როგორც ახალი ტენდენცია, იგი, ჩვენი აზრით, მაინც ინარჩუნებს თავის ნიშანდობლივ ხასიათს მთელი XX საუკუნისათვის.

სხვათა შორის, ევროპულ ლიტერატურაში ამ პოეტურ ხერხს აქვს თავისი ისტორიული ძირები, რომელთაც გასულ საუკუნეში გადავყავართ. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს შარლ ბოდლერის ცნობილი ლექსი „შესატყვისობანი“, რომელშიც მოცემულია ადამიანის შეგრძნების სხვადასხვა ორგანოთა მიერ აღქმულ სრულიად სხვადასხვა რიგის მოვლენათა შორის იდუმალი კავშირის დამყარების ცდა.

აქ პირველად, და ამის გამო ჯერ კიდევ ბუნდოვნად და მიახლოებით, გამოხატულია ის თავისებური მსოფლშეგრძნება, რომელიც ახალმა პოეზიამ შეითვისა შემდეგში.

უნდა შევნიშნოთ, რომ ბოდლერის ლექსში ეს კონცეფცია მოცემულია ოდნავ მისტიკური ელფერით, რომელიც განსაკუთრებით გვიანდელმა დეკადენტებმა გააზვიადეს და სიმბოლიზმის თავისებურ რელიგიად აქციეს. მაგრამ თუ ჩვენ მას ჩამოვაცილებთ მისტიკურ „ნაჭუჭს“, ასეთ შემთხვევაში ძნელი არ იქნება ამ მხატვრულ კონცეფციაში „რაციონალური მარცვლის“ აღმოჩენა, რომელიც, საზოგადოდ, მთელ ახალ ევროპულ პოეტიკას უდევს საფუძველად.

თავისი წარმოშობით ეს ტენდენცია დაკავშირებულია იმ ცვლილებებთანაც, რომლებიც მოხდა თანამედროვე პოეტური აზროვნების სფეროში. ეს უკანასკნელი ერთსა და იმავე დროს გახდა უფრო ბუნებრივი და უფრო „პარადოქსული“. საქმე ისაა, რომ თანამედროვე ლირიკული პოეზია უფრო უშუალოდ დაეყრდნო წარმოდგენათა იმ ბუნებრივ, ასოციაციურ დინებას, რომელიც, საზოგადოდ, დამახასიათებელია ადამიანის თავისუფალი, ძალდაუტანებელი აზროვნებისათვის. ხოლო, როგორც ცნობილია, თავისუფალი ასოციაცია იშვიათად ემორჩილება რაიმე მკაცრ რაციონალურ პრინციპს და უფრო ხშირად შეიცავს კონტრასტულობისა და, აქედან გამომდინარე, ერთგვარი პარადოქსულობის ელემენტს.

პოეტური აზროვნების ევოლუციამ გამოიწვია მთელი რიგი სხვადასხვა ხასიათის ცვლილებებისა ახალ ქართულ ლექსში. მათ შორის ჩვენ გვინდა აღვნიშნოთ, კერძოდ, ის სიახლე, რომელიც შეტანილი იქნა ე.წ. პოეტურ არგუმენტაციაში.

საკმარისია რამდენიმე ცნობილი მაგალითის მოტანა და მათი ურთიერთდაპირისპირება, რომ ცხადი გახდეს ამ მხრივ ქართულ პოეტურ ხელოვნებაში მომხდარი ევოლუციის სიღრმე.

ჩვენ აქ მოვიტანთ მხოლოდ ერთ პარალელს XIX და XX საუკუნის ორი ცნობილი ლექსიდან.

ავიღოთ მაგალითისთვის ილია ჭავჭავაძის:

ჩემო კალამო, ჩემო კარგო, რად გვინდა ტაში?
 რასაც ვმსახურობთ, მას ერთგულად კვლავ ვემსახუროთ,
 ჩვენ წმინდა სიტყვა უშიშარად მოვფინოთ ხალხში

ბოროტთ საკლავად, – მათ სულთ-ხდომის სეირს ვუყუროთ.
 თუ კაცმა ვერ ცნო ჩვენი გული, ხომ იცის ღმერთმა,
 რომ წმინდა არის განზრახვა და სურვილი ჩვენი...

და გიორგი ლეონიძის:

რა საჭიროა ლექსისთვის ტაში,
 ყველა ხევსური, ვიცი, დანტეა,
 ვიცი, ბელურას პატარა ფრთაში
 დაკვესებული ცეცხლი ანთია.

ჩვენ აქ არ გვაინტერესებს ამ ორ ლექსს შორის არსებული კონცეფციური სხვაობა. ჩვენთვის მთავარია ის განსხვავება, რომელიც მათ მხატვრულ ფორმაში არის გამომჟღავნებული. თუ პირველად ავტორისეული იდეა და ჩანაფიქრი დამტკიცებულია ბრწყინვალე რიტორიკულ ფიგურებში ჩამოყალიბებული, სრულიად ნათელი და ლოგიკურად თანმიმდევრული მსჯელობით, რაც ამ ლექსს მე-19 საუკუნის პოეტური მჭევრმეტყველების კლასიკურ ნიმუშად აქცევს, მეორეში იგი დასაბუთებულია უკვე სპეციფიკური „მხატვრული არგუმენტაციით“, ე.ი. ცოცხალი სახეების მოშველიებით.

თუ ჩვენ დაკვირვებით შევადარებთ ძველსა და ახალ პოეზიას, ძნელი არ იქნება იმის შემჩნევა, რომ თანამედროვე პოეტურ აზროვნებაზე განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა ზოგიერთმა ადრე ნაკლებად გათვალისწინებულმა ფაქტორმა. ასეთია, მაგალითად, ემოციური ქვეტექსტის ცნება, რომელიც არ უნდა ავურიოთ მე-19 საუკუნისთვის დამახასიათებელი ალეგორიული ქვეტექსტის ხერხში. სხვათა შორის, ჩვენმა მკითხველმა უკანასკნელი ათეული წლების განმავლობაში უკვე ისწავლა ამ პოეტური ხერხის ზოგიერთი საიდუმლოება და, ამ მხრივ, შეიძლება ითქვას, რომ იგი უკვე ახლებურად კითხულობს ქართულ ლექსს. სამწუხაროდ, ძნელია იმავს თქმა ზოგიერთი ჩვენი კრიტიკოსის შესახებ. დღემდე იშვიათი არ არის ისეთი შემთხვევები, როდესაც ამა თუ იმ ლექსის ანალიზისას პოეტური ტექსტი განიხილება ისე, თითქოს ეს იყოს რაიმე მეცნიერული ტრაქტატი ან პუბლიცისტური ნაწარმოები, რომელშიც ყოველ სიტყვას ან ფრაზას მხოლოდ პირდაპირი მნიშვნელობა აქვს.

ახალ ქართულ პოეზიაში ქვეტექსტური შინაარსის, ემოციური „მინიშნების“ და სხვა ახალი მხატვრული საშუალებების აღმოცენება არ წარმოადგენს უბრალო შემთხვევითობას და არც რომელიმე ერთი პოეტის სუბიექტური კაპრიზის ნაყოფს. ეს არის კანონზომიერი შედეგი იმ დიდი ისტორიული გამოცდილებისა, რომელიც ქართულ პოეზიას აქვს.

თუ დღეს ქართულ ლექსში პოეტურ ენას შესწევს ძალა, იყოს ბევრად უფრო ლაკონური, უფრო „ეკონომიური“ ამა თუ იმ ინტელექტუალური ან ემოციური ნიუანსის გადმოცემისას, თუ იგი ამ მხრივ მკითხველისგან მოითხოვს გამჭრიახობისა და გემოვნების გარკვეულ დონეს, ეს იმიტომ, რომ ამისათვის მომზადებული იყო შესაფერი ნიადაგი მთელი ჩვენი წარსული მწერლობის მიერ. ქართველ მკითხველს, რომელმაც შეძლო შეეთვისებინა „ვეფხისტყაოსნის“ რთული და მაღალი ხელოვნება, არ გაუჭირდება იმ კანონზომიერ სირთულესთან შეგუება, რომელიც ახალი პოეზიისათვის არის ნიშანდობლივი, რა თქმა უნდა, იმ პირობით, თუ უკანასკნელი გამართლებული იქნება პოეტური ჩანაფიქრის არამოჩვენებითი სიღრმით და გრძნობათა ჭეშმარიტი სიმდიდრით.

ჩვენი აზრით, ის მიდრეკილება პოეტური აზროვნებისა და ენის გართულებისადმი, რომელიც დაამკვიდრეს XX საუკუნის ქართული ლექსის საუკეთესო ოსტატებმა, წარმოადგენს ისტორიულად აუცილებელ გზასა და საშუალებას იმ ახალი სისადავის მისაღწევად, რაიც მომავალში არა მხოლოდ უნდა გაუთანაბრდეს, არამედ კიდევაც უნდა აღემატებოდეს თავისი სიღრმით წარსული პოეზიის კლასიკურ უბრალოებას. ისევე როგორც მეცნიერებაში ყოველი ახალი, თავისთავად მარტივი კანონის დადგენა მოითხოვს ათას ჰიპოთეტურ დაშვებას და გაბედულ ექსპერიმენტს,

პოეზიაშიც დიდი და საბოლოო განზოგადებანი შესაძლებელია მხოლოდ ემპირიული ძიებების ნიადაგზე.

მაგრამ ჩვენ აქ აღარ გავაგრძელებთ სიტყვას ამ საკითხის შესახებ, რადგანაც ვშიშობთ, რომ იგი საექვო წინასწარმეტყველებათა სფეროში გადაგვიყვანს. ხოლო ჩვენს მიზანს კი შეადგენს მხოლოდ დღესდღეობით რეალურად არსებული ზოგიერთი მოვლენისა და ტენდენციის დადგენა.

თანამედროვე ქართული ლირიკული პოეზიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მონაპოვარი, რომელიც უფლებას გვაძლევს იგი კლასიკური ლირიკის განვითარების შემდგომ საფეხურად მივიჩნიოთ, იმაშიც მდგომარეობს, რომ ადამიანის სულიერ მოძრაობებს იგი წარმოგვიდგენს მეტი უშუალოებითა და „დინამიკურობით“, რადგან მასში, ჩვეულებრივ, აისახება არა მოგონება და განზოგადება ამა თუ იმ უკვე განვლილი სუბიექტური მოვლენისა, არამედ თვით ეს მოვლენა მის უშუალო ანმყო რეალობაში.

საჭიროა აღვნიშნოთ, რომ გრამატიკული დროის ხმარებას, საზოგადოდ, თავისებური მნიშვნელობა აქვს ლირიკულ პოეზიაში.

თანამედროვე ლიტერატურისმცოდნეობა ერთმანეთისაგან პირობითად გამოარჩევს ორი ტიპის ლირიკულ ლექსს, რომელთაგან პირველი ადამიანის სულიერ განცდას გადმოგვცემს წარსულ დროში, ხოლო მეორე – ანმყო დროში (თუმცა არსებობს ისეთი შეხედულებაც, თითქოს ანმყო დრო წარმოადგენდეს, საერთოდ, ლირიკისთვის დამახასიათებელ სპეციფიკური გამოხატვის საშუალებას. მაგრამ ეს მოსაზრება მოკლებულია ისტორიულ საფუძველს, რადგან უდიდესი ნაწილი ყველა ხალხის ლირიკული სიმღერებისა, ისევე როგორც კლასიკური ლირიკის ქმნილებათა უმრავლესობა წარსული დროით სარგებლობს). მაგალითად, თანამედროვე მკვლევართა მოწმობით, გერმანულ პოეზიაში გოეთემდე საერთოდ ძალზე იშვიათად გვხვდება ისეთი ლექსები, რომლებიც ამა თუ იმ მოვლენას ანმყო დროში წარმოსახავენ.

თუ ამ ფორმალურ დაყოფას გავითვალისწინებთ, ძნელი არ იქნება იმის დადგენა, რომ XIX საუკუნის ქართული პოეზიისათვის უფრო დამახასიათებელი იყო პირველი სახეობა შესაბამისი ტიპიური გრამატიკული კონსტრუქციებით (მაგ. „სატრფოვ, მახსოვს თვალნი შენნი...“, „მახსოვს იგი დრო, საამო დრო...“, „მახსოვს, ტურფავ...“ ან: „ერთხელ მეც, ძმანო, მეც მყვარებია...“, „ერთხელ ვნახე, მეტად ვერა...“, „ერთხელ ჯდა ჩემთან ქალი ლამაზი“ და სხვა), ხოლო ჩვენი დროის ლირიკისთვის უფრო ხშირი და უფრო ნიშანდობლივია მეორე ტიპის ლექსი.

ამ მხრივ, გალაკტიონ ტაბიძის „მე და ღამე“, რომლის პირველივე სტრიქონში ხაზგასმით არის აღნიშნული ანმყო დრო: „ეხლა, როცა ამ სტრიქონს ვწერ“ – ფორმალური თვალსაზრისით მკაფიოდ გამოვლინებული ახალი ხასიათის ლექსს წარმოადგენს ქართულ პოეზიაში.

მაგრამ უნდა ითქვას, რომ პოეტური ხელოვნების განვითარების თვალსაზრისით, ამ ფორმალურ-გრამატიკულ ნიშანს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა არა აქვს და იგი მხოლოდ ცალმხრივად (ყოველ შემთხვევაში, ძალზე არასრულად) გამოხატავს უფრო ღრმა და არსებითი ხასიათის ცვლილებებს.

მართლაც, XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში არაიშვიათად (თუმცა პირველზე გაცილებით ნაკლებად) გვხვდება მეორე კატეგორიის ლირიკული სახეობანი. ნიკოლოზ ბარათაშვილის, გრიგოლ ორბელიანის და აკაკი წერეთლის ზოგიერთი ლექსი ისევე როგორც ბაირონის, გოეთეს, პუშკინის და ალფრედ დე მიუსეს ცალკეული პოეტური ქმნილებებიც სწორედ ანმყო დროში მოგვითხრობენ მომხდარისა და განცდილის შესახებ (გავიხსენოთ თუნდაც: «Находмах Грузии лежит ночная мгла...» ან „ეტლი რბის, სატრფო მშორდების... თანა სდევს ჩემი მას სული“ და სხვა).

მაგრამ არსებითად კლასიკური პოეზიის ასახვის საგანს, მაშინაც კი, როდესაც ლირიკული თხრობა გრამატიკულ ანმყო დროში წარმოებს, ჩვეულებრივ, უკვე საბოლოოდ ჩამოყალიბებული, დადგენილი და მთლიანობაში გააზრებული სულიერი მოძრაობა წარმოადგენს, მაშინ როდესაც ახალმა პოეზიამ ყურადღების ცენტრში თვით ამ მოძრაობის რთული და ცვალებადი პროცესი დააყენა.

შეიძლება ითქვას, რომ თუ კლასიკური ლირიკა მოგვითხრობდა განცდილის შესახებ, ახალი პოეზია თვით განცდის ასახვას შეუდგა.

სიმართლისთვის უნდა ითქვას, რომ ჩვენი საუკუნის ლირიკას ამ მხრივ თავისი ძიებები ყამირ ნიადაგზე არ დაუწყია. მან მხოლოდ გააღრმავა, დახვეწა და ამგვარად განვითარების ახალ საფეხურზე აიყვანა ის ცალკეული აღმოჩენები, რომელთაც უკვე გასულ საუკუნეებში ჰქონდათ ადგილი.

ამ მხრივ სანიმუშოა, მაგალითად, ახალგაზრდა გოეთეს ლირიკა, რომელიც ემოციურ მოძრაობათა გამოხატვის ახალ, მანამდე თითქმის უჩვეულო საშუალებებს შეიცავს.

ფრიდრიხ გუნდოლფის სიტყვით: „გოეთეს ჭაბუკობისდროინდელ ლირიკაში ცხოვრების დინამიკა უშუალოდ გადადის სიტყვაში. მასში არ არსებობს დროის ის მონაკვეთი განცდასა და სიტყვიერ ხორცშესხმას შორის, რომელიც, მაგალითად, დანტესა და შექსპირის სონეტებში იგულისხმება. უკანასკნელნი მსჯელობდნენ ან მოგვითხრობდნენ თავისი განცდების შესახებ. გოეთეს უშუალოდ გადაჰქონდა სიტყვაში საგნებისა და საკუთარი სულის ფარული დინამიკა“.

ცხადია, გოეთე თავისი დროის ერთადერთი ნოვატორი პოეტი არ ყოფილა, მაგრამ „რომაული ელეგიების“ ავტორი ამ შემთხვევაში უფრო ახალი პოეზიის გენიალურ წინამორბედად წარმოგვიდგება, ვიდრე თავისი ეპოქისათვის ტიპური ლიტერატურული პროცესების გამომხატველად.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ლირიკის განვითარებაში ანალოგიური როლი „შემოღამების“ ავტორმა შეასრულა.

ამ მხრივ, ნ.ბარათაშვილის შემოქმედება ღრმად განსხვავდება არა მხოლოდ წინა საუკუნეების ქართული ლირიკისაგან, იგი თავისებურ დისონანსს წარმოადგენს თვით XIX საუკუნის ქართული პოეზიის საერთო ფონზე. ყოველ შემთხვევაში, მის შემოქმედებაში მკაფიოდ გამოვლენილ ამ ახალ თავისებურებას უშუალო მემკვიდრეები არ აღმოჩენია.

ილიასა და აკაკის ლირიკაში პოეტური აზროვნება თავის „კლასიკურ“ ფორმებს იბრუნებს. განცდასა და სიტყვიერ ხორცშესხმას შორის აქ, როგორც წესი, აღდგენილია გარკვეული დისტანცია და პოეტური წარმოსახვის საგანს, ჩვეულებრივ, ამა თუ იმ უკვე მომხდარი სულიერი მოძრაობის ლირიკული მოგონება ან ეთიკურ-ემოციური განზოგადება წარმოადგენს (გამონაკლისად შეიძლება მიჩნეულ იქნას მხოლოდ რამდენიმე ლექსი: მაგ. აკაკის „ავადმყოფი მგოსანი“ და „ქებათა ქება“). უაღრესად დამახასიათებელია ამ მხრივ თავისი კონცეფციით აკაკი წერეთლის ცნობილი ლექსი „პოეტის გული“, რომელშიც იგი ლირიკოს პოეტს უკრძალავს საკუთარი სულიერი სამყაროსადმი მიმართვას მწვავე შინაგანი კრიზისის მომენტში და პოეტური შემოქმედების საუკეთესო პირობად მიაჩნია არა მოზღვავებულ გრძნობათა დელვა, არამედ ქარიშხალგადახდილი სულის „ტკბილი დაცხრომა“, რაც საშუალებას აძლევს პოეტს საკუთარი გულის უკვე დაწმენდილ და გამჭვირვალე სიღრმეში პოეზიის ჭეშმარიტი „მარგალიტები“ აღმოაჩინოს.

გალაკტიონ ტაბიძემ და მისი თაობის სხვა ქართველმა პოეტებმა, რომელთაც პოეზიის ყურადღების ცენტრში ადამიანის სულიერი სამყაროს მთელი შინაგანი სისრულითა და ცვალებადი ნაირფერობით გამოხატვა დააყენეს, ახალი თვისება შესძინეს ქართულ ლირიკას.

მსგავსად ნიკოლოზ ბარათაშვილის ბულბულისა, რომელიც ვერ დასჯერდა უკვე გაშლილი და სრულყოფილი ვარდის ჭვრეტას და თვით მისი გაფურჩქვნისა და „ვარდად ქცევის“ ხილვა მოინდომა, ჩვენი დროის ლირიკოსთათვის პოეტური წარმოსახვის ყველაზე მეტად საინტერესო საგნად ამა თუ იმ შინაგანი იმპულსის დაბადებისა და განვითარების მომენტი იქცა.

მართალია, ეს ახალი თვისება ერთნაირად და ერთი და იმავე კუთხით არ არის დამახასიათებელი ყველა თანამედროვე ლირიკოსი პოეტისთვის, მაგრამ, როგორც ახალი ტენდენცია, იგი ჩვენი დროის პოეზიის ნიშანდობლივ თავისებურებას წარმოადგენს.

განცდისა და განწყობილების ცვალებად გრადაციათა საოცრად ზუსტ გამოხატვას მიაღწია გალაკტიონ ტაბიძემ. ამ მხრივ, სხვა, მასთან შემოქმედებით ნათესაობაში მყოფ, პოეტებთან ერთად მან ახალ საფეხურზე აიყვანა ქართული ლირიკა.

როგორც ცნობილია, გალაკტიონისა და „ცისფერყანწელების“ ადრინდელ პოეზიაზე მნიშვნელოვანი ზემოქმედება მოახდინა ფრანგულმა და რუსულმა სიმბოლისტურმა პოეტიკამ. ამ თვალსაზრისით, ცხადია, არც ერთი მათგანი არ ყოფილა დაზღვეული თვით ადრინდელ შემოქმედებაში. მაგრამ უფრო გვიან თითოეულის ინდივიდუალურმა პოეტურმა ბუნებამ მკაფიოდ იჩინა თავი და ერთმანეთისგან არსებითად განასხვავა მათი ლირიკის თავისებურებანი.

მაგალითად, გალაკტიონისგან განსხვავებით, ტიცციან ტაბიძისათვის საბოლოოდ უცხო აღმოჩნდა სიმბოლისტური პოეზიისათვის დამახასიათებელი რთული მინიშნებისა და ნიუანსების ენა.

ტიციან ტაბიძის ლირიკულ შედეგებში იშვიათად შევხვდებით განწყობილების იმპრესიონისტულ ნიუანსებსა და ნახევარტონებს, რითაც ასე მდიდარია გალაკტიონის ლირიკა, რადგან მისთვის პოეზიაში მთავარია არა ნახევარტონის სინმინდე, არამედ ლექსში აღებული ნოტის სიმალლე და ინტენსიურობა. მაგრამ ერთში ტიცციან ტაბიძეც, როგორც ლირიკოსი, უაღრესი სიზუსტით გამოირჩევა. ეს არის ის სეისმოგრაფიული სიზუსტე, რომლითაც პოეტი ხშირად ჯერ კიდევ ბოლომდე ჩამოუყალიბებელი, მყარ კალაპოტში ჩამოუსხმელი, მაგრამ მით უფრო ცხოველი განცდის ფიქსირებას ახდენს. და თუ ჩვენ აქ პოეზიის მკვლევართა მიერ ამ უკვე საკმაოდ გაცვეთილ ტერმინს მივმართეთ, მხოლოდ იმის გამო, რომ იგი განსაკუთრებით შეეფერება ტ.ტაბიძის შემოქმედებით ოსტატობას, ვინაიდან საკუთარ სულიერ მდგომარეობას იგი ალბეჭდავს არა უკანა რიცხვით, არამედ სწორედ უმძაფრესი შინაგანი ძვრებისა და აფეთქების მომენტში.

გიორგი ლეონიძის ლირიკაში, რომელიც ჩვენი დროის სხვა ოსტატებთან შედარებით უფრო ახლო აღმოჩნდა ხალხური და კლასიკური პოეზიის ტრადიციათა უშუალო ზემოქმედებასთან, მეტი ინტენსიურობით იჩინა თავი მყარ და შინაგანად დასრულებულ ფორმებში მატერიალიზებული სახეებით გატაცებამ. ამით არის განპირობებული, კერძოდ, მის ცნობილ ლირიკულ ლექსებში ეპიკური მოტივების სიუხვე.

მაგრამ ეჭვს გარეშეა, რომ არც ამ პოეტისთვის ჩაუვლია უკვალოდ ახალი ლირიკისთვის დამახასიათებელი „ანალიტიკური“ პოეტური აზროვნების ტენდენციებს.

გიორგი ლეონიძის ლირიკული სახეები შინაგანად გამდიდრებული არიან ადამიანის ნუთიერი, განუმეორებელი შთაბეჭდილებებისა და განცდების პოეტური აღნაბეჭდებით.

რაც შეეხება სიმონ ჩიქოვანს, მისი შემოქმედებითი ევოლუცია, როგორც ცნობილია, ზემოთ დასახელებული პოეტებისგან მკვეთრად განსხვავებული გზით მიმდინარეობდა.

მაგრამ მთელი თავისი პოეტური გამოცდილებით ისიც ამავე ხასიათის მხატვრულ საშუალებათა ძიების არაერთ საყურადღებო ნიმუშს გვაძლევს.

სიმონ ჩიქოვანის ლირიკაში, რომლისთვისაც, საერთოდ, თავისებური ინტელექტუალიზმი არის დამახასიათებელი, ხშირად ალბეჭდილია თვით პოეტური აზროვნების პროცესი მთელი მისი შინაგანი წინააღმდეგობებით. ხოლო მისი სახეების რთული სისტემა სწორედ ადამიანის სულიერ მოძრაობათა მდიდარი გამის შესატყვისი სისრულით გამოხატვას ემსახურება.

ყოველივე ზემოაღნიშნულს ჩვენ მივყავართ ერთ მთავარ დასკვნამდე: თანამედროვე ქართულ ლექსში პოეტური აზროვნება წარმოადგენს უაღრესად თავისებურ მხატვრულ ფენომენს, რომელსაც კლასიკური პოეზიისგან განსხვავებული, სპეციფიკური თავისებები გააჩნია.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ადვილი შესაძლებელია, ამა თუ იმ მოვლენის განსაზღვრისას ჩვენ მიერ ამ წერილში პირობითად ნახმარი ზოგიერთი ტერმინი არ

აღმოჩნდეს ამ მოვლენათა ზუსტად შესატყვისი. ამის მთავარი მიზეზი ისაა, რომ ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში ჯერ კიდევ არ არის გამომუშავებული და საბოლოოდ დადგენილი ის ახალი ტერმინოლოგია, რომელიც თანამედროვე პოეტური ხელოვნების რეალურ დონეს უნდა შეეფერებოდეს.

საბოლოოდ გვინდა ყურადღება მივაქციოთ ერთ საკითხს, რომელიც სერიოზული შესწავლის ღირსია. თანამედროვე ქართულ ლექსში, როგორც არასოდეს, ამაღლდა და განვითარდა დეტალის ფუნქცია, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს პოეზიას ჰყავდა პოეტური დეტალის ისეთი ვირტუოზები, როგორც რუსთაველი და ბესიკი იყვნენ. ეს პროცესი, საზოგადოდ, დამახასიათებელია XX საუკუნის პოეზიის განვითარებისთვის როგორც ევროპაში, ისე რუსეთშიც.

სხვათა შორის, ყველა ამ ცვლილებამ და სიახლემ გარკვეული ზემოქმედება მოახდინა არა მარტო თანამედროვე ქართული ლექსის „შინაგან ფორმაზე“, არამედ მის გარეგნულ კომპოზიციურ არქიტექტონიკაზეც.

თუ XIX საუკუნისთვის ტიპური იყო ე.წ. სიუჟეტური ლექსი, თანამედროვე ქართული ლექსის კომპოზიცია გართულდა, გახდა უფრო კომპაქტური, უფრო მეტად დაიტვირთა მრავალფეროვანი ემოციური შინაარსით, უფრო მრავალმხრივად გადმოცემული განწყობილებით. წარმოიშვა ახალი ტიპის ლექსი უფრო ტევადი და ელასტიკური პოეტური განცდის უშუალო ფიქსირებისთვის. რასაკვირველია, ეს არ გამორიცხავს ჩვენს დროში სიუჟეტური ლექსის არსებობის კანონზომიერებას. ასეთი ლექსი ინერება დღესაც და ჩვენ შორსა ვართ იმ აზრისგან, რომ ის ანაქრონიზმად გამოვაცხადოთ.

სწორი არ იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ყველა ეს ცვლილება ქართულ პოეტიკაში მოხდა უცხოური ან რუსული ლიტერატურის გავლენით. ცხადია, ამ გავლენამ შეასრულა გარკვეული როლი. სრულიად არ არის საჭირო, თანამედროვე ქართული პოეზია წარმოვიდგინოთ იზოლირებულად და ხელოვნურად მოვწყვიტოთ ახალი მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების გზებს. კერძოდ, უნდა აღიარებული იქნას, რომ ქართულ პოეზიაზე მნიშვნელოვანი ზემოქმედება იქონია იმ სიახლემ, რაც საერთოდ XX საუკუნეში დამკვიდრდა მსოფლიო რეალისტური ხელოვნების თითქმის ყველა ჟანრში, ფერწერიდან დაწყებული პოეზიამდე. მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ყველა ეს ცვლილება ქართულ პოეტიკაში მოხდა. საგულისხმოა ის, რომ თვით ქართული ლექსის ბუნებაში, მის მრავალსაუკუნოვან მალალ კულტურაში იყო ყველა მონაცემი, რომელმაც შესაძლებელი გახადა ამ ახალი საფეხურის მიღწევა.

ყოველივე ამაზე შეჩერება მოგვიხდა იმის გამო, რომ სწორედ დღეს, ჩვენი აზრით, ძალიან მწვავედ დგას ქართული პოეზიის, მისი მხატვრული შინაარსისა და ფორმის, მისი განვითარებისა და მომავალი პერსპექტივების საკითხი. არის დიდი შინაგანი ძვრები და, სამწუხაროდ, ეს სრულიად არ აისახება ჩვენს ლიტერატურულ კრიტიკაში. ძალზე იშვიათად, ძუნწად ინერება წერილები პოეტური ოსტატობის შესახებ. მივიწყებულია მთელი რიგი მტკივნეული საკითხებისა, რომლებიც გამომზეურებასა და სერიოზულ განხილვას მოითხოვენ.

დღევანდელ ქართულ კრიტიკაში არის ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც თანამედროვე პოეზიის კონკრეტული ნაწარმოები განიხილება უკვე საკმაოდ მოძველებული და ამის გამო ფაქტობრივად უვარგისი კრიტერიუმებით. ბუნებრივია, ეს დროგასული, ტრაფარეტული საზომები შეუძლებელს ხდიან ჩვენი დროის ამა თუ იმ მნიშვნელოვანი პოეტური მოვლენის ნამდვილ შეფასებას.

გარდა ამისა, ეს ინვეს კრიტიკული მომთხოვნელობის შესუსტებას. ის სტანდარტული განსაზღვრები, რომლებიც დღემდე შემორჩა ქართულ კრიტიკას (ყველა ეს „გულწრფელი“, „ომახიანი“, „ერთი ამოსუნთქვით ნათქვამი“ და ა.შ.), სინამდვილეში ხშირად წარმოადგენენ ამა თუ იმ პოეტური ნაწარმოების მხატვრული უნიათობისა და პრიმიტიულობის ხელოვნურ საფარველს.

ჩვენი აზრით, დღეს, როგორც არასდროს, საჭიროა ოსტატობისა და ფორმის საკითხთა გამახვილება და მათ შესახებ პრინციპული ლაპარაკი. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში იქნება შესაძლებელი, მთელი იმ მხატვრული გამოცდილების

განზოგადება და ობიექტური შეფასება, რომელიც დაგროვილია ქართული თანამედროვე პოეზიის მიერ თუნდაც უკანასკნელი ათეული წლის განმავლობაში.

ასეთი თეორიული გამოკვლევა წარმოადგენს ჩვენი ახალი ლიტერატურათმცოდნეობისა და კრიტიკის გადაუდებელ ამოცანას, რადგან დადგადრო, რომ თანამედროვე ქართულ პოეზიაში მოხდეს ფასეულობათა სერიოზული გადასინჯვა პოეტური ხელოვნებისადმი მაღალი პროფესიული მომთხოვნელობის პოზიციებიდან.

1957 წ.

გალაკტიონ ტაბიძის ხსოვნას

ის ჩვენთან ცხოვრობდა, ჩვენ შორის დადიოდა...

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

მას ჩვეულებად ჰქონდა ამ ქუჩებში უქმად ხეტიალი მზეში, წვიმაში, ქარში:

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

მის დამძიმებულ სხეულს თითქოს მართლაც ეს შინაგანი ზვირთები აქანებდნენ აქეთ-იქით...

უყვარდა გამვლელების გაჩერება, მათთან უცნაური საუბრის გაბმა.

ოდნავ შეშუპებულ სახეს ხშირად სერავდა დაძაბული ღიმილი; ძნელი იყო გაგება, დაგცინოდათ იგი, თუ ალერსს და ყურადღებას მოითხოვდა. თვალები კი თითქოს თქვენს მიღმა გამძაფრებით ელოდნენ ვიღაცის გამოჩენას...

ახალგაზრდები სიამოვნებით უჩერდებოდნენ მას, ცნობისმოყვარეობით ათვალეერებდნენ, თავაზიანად იღიმებოდნენ მის ირონიულ შენიშვნებზე.

მათ, რასაკვირველია, ბოლომდე არ სჯეროდათ, რომ ეს კაცი იყო „თოვლისა“ და „მთანმინდის მთვარის“ ავტორი, მეფე-პოეტი, მათი უწმინდესი ოცნებების მესაიდუმლე...

გალაკტიონ ტაბიძე სიცოცხლეშივე იქცა ლეგენდად... ძნელი იყო ყოველივე ის, რაც მისმა ლექსმა აღძრა ჩვენს სულში, დაგვეკავშირებინა ერთი, რეალურად არსებული, ცოცხალი ადამიანის სახესთან.

ახალგაზრდა სტუდენტი ქალი, რომელიც თეთრად ათენებდა ღამეს „მერისა“ და „სილაყვარდის“ კითხვაში, დღისით გულგრილად გაივლიდა მისი ფანჯრების წინ, თითქოს იქ მცხოვრებ უკვე მოხუცებულ ჯადოქარს აღარაფერი ჰქონდა საერთო ბნელეთიდან მის მიერვე გამოხმობილ პოეზიის გრძნეულ სულებთან.

* * *

იმ საკვირველ თქმულებათა შორის, რომლებიც ჩვენმა საუკუნემ შექმნა, არსებობს ერთი, განსაკუთრებით უცნაური. იგი მოგვითხრობს, როგორ დაჰკარგა ადამიანმა საკუთარი ჯადოსნობის წყალობით თავისი სახე და სხეული და გარეშეთათვის უჩინარი გახდა.

საოცარი ბედი ხვდა წილად ამ კაცს, მას ველარ ცნობდნენ თვით უახლოესი მეგობრებიც, რადგან იგი მიუწვდომელი იყო მათი ჩვეულებრივი მხედველობისათვის.

მხოლოდ სიკვდილმა დაუბრუნა მას თავისი სახე. და ვიდრე მინას მიაბარებდნენ, ადამიანებმა კვლავ იხილეს და იცნეს იგი...

* * *

კუბოში დასვენებული ღვთაებრივად ლამაზი გალაკტიონ ტაბიძის ყოველი ნაკვთი კვლავ პოეზიის სპეტაკი სხივით იყო გაბრწყინებული. უკანასკნელი გამოთხოვების ჟამს ის თითქოს თავისი ქვეშარიტი სახით მოგვევლინა, რომ სწორედ ისეთი დარჩენილიყო შთამომავალთა მესხიერებაში.

რალაც იდუმალი შუქით შიგნიდანვე განათებული, მართლაც, სიმღერებით მიძინებულ მგოსანთა მეფეს ჰგავდა და მის სასთუმალს თავს დასტრიალებდა ყველა ნათელი ზმანება, ყველა სახე და აჩრდილი მისი პოეზიისა.

ისე, როგორც არასდროს, ახლობელი და გასაგები გახდა იგი იმ დღეს ყოველი ჩვენგანისთვის და ჩვენ უკვე მივუტანეთ ძვირფას პოეტს ის დიდი თრთოლვა და სიყვარული, რომელიც მან სიცოცხლეში ასე უხვად და უზ რუნველად მიმოფანტა თავის გარშემო.

* * *

გალაკტიონ ტაბიძემ ნარუმლელი დალი დააჩნია ჩვენი დროის ქართველ ადამიანთა სულიერ ცხოვრებას. უაღრესად ღრმა იყო მისი ზემოქმედება კერძოდ იმ თაობის შეგნებაზე, რომლის მხატვრული მოთხოვნებისა და წარმოდგენების ფორმირება უკანასკნელი ომის დროს მოხდა. იმ სასტიკ და მძვინვარე წლებში, სხვა თავის მოკალმეებთან ერთად, გალაკტიონ ტაბიძე მთელი სულითა და გულით ეხმარებოდა თავისი დროის უმნიშვნელოვანეს სამკვდრო-სასიცოცხლო თემას.

თბილისში, შენიღბული სახლების კედლებსა და დაუმთავრებელ ნაგებობათა ღობეებზე, არაერთხელ ყოფილა გამოკრული მისი ლექსები, რომლებიც სამშობლოს თავგანწირულ სიყვარულსა და გამარჯვების რწმენას გვიღვივებდნენ.

ამ გრძნობებში ჰპოვებდა მაშინ თავის გმირულ პათოსს გალაკტიონ ტაბიძის მქუხარე სტროფი:

ამ დღეებს ძეგლი უნდა ავუგო,
უნდა აღვმართო წყებათა-წყება...
ვით აღიმართა შენთან, ძაუგო,
გამარჯვებათა ჩვენთა დანყება.

მაგრამ უკვე იმ დროს ჩვენ აღმოვაჩინეთ და შევიყვარეთ სხვა გალაკტიონიც – თავისი ეპოქის სწორუპოვარი ლირიკოსი.

როგორც ანკარა წყაროს, ისე ვენაფებოდით ჩვენ მის ლექსებს, რომლებშიც თითქოს იყო ყველაფერი – ოცნება, სიხარული, იმედი, სევდა, ლოდინი, თავდავინწყება, სიყვარული, ვნება, იჭვი და სიამაყე – ყოველივე ის, რაც ასე ჰაერივით აუცილებელია ახალგაზრდა ადამიანის სულისათვის.

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიამ თავისებური ელფერი მისცა ჩვენს გრძნობებს, განცდებს, შთაბეჭდილებებს.

მისი თვალებით შევხედეთ ჩვენ მშობლიურ ბუნებას და ბევრი ახალი ფერი, ახალი ჩრდილი და შუქი დავინახეთ. მისმა ლექსებმა ჩაგვახედა ჩვენს საკუთარ სულში და იქაც ახალი, ადრე თითქოს უცნობი ხვეულები აღმოგვაჩინინა.

როგორც XIX საუკუნის ახალგაზრდა ადამიანები თავისი ინტიმური გრძნობების გასამხელად მიმართავდნენ ბარათაშვილის „არ უკიჟინო სატრფოოს“, ილიას „გახსოვს, ტურფას“ და აკაკის „საიდუმლო ბარათის“ ამალღებულ და რომანტიკულ მეტყველებას, ისე ჩვენს დროში გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკის ენა ჩვენი თაობის წარმომადგენელთათვის იქცა ყველაზე ღრმა და ნაზი განცდების გამომხატველ საშუალებად.

გალაკტიონის სიტყვებით დადგა ჩვენში პირველი სიყვარული, სიყმანვილის პირველი მიუღწეველი ოცნება:

რაც უფრო შორს ხარ, მით უფრო ვტკბები...
მე შენში მხიბლავს ოცნება ჩემი,
მიუწვდომელი, როგორც მზის სხივი,
ხელუხლებელი, როგორც ედემი...

მისივე ლექსით გამოემშვიდობა თითოეული ჩვენგანი თავისი ცხოვრების უტკბილეს დღეებს, სიჭაბუკის დაკარგულ თანამგზავრთ:

გაგონდება თუ არა
 კარალეთის დღეები,
 მთების ლურჯი კამარა,
 უცხო სამოთხეები!
 კიდევ შეგრჩა თუ არა
 მხიარული თვალები,
 თუ დრომ გადაუარა
 და ჩაუქრო ალები?

გალაკტიონის სტრიქონში მოძებნა თავისი გამოკვეთილი სახე ჩვენი ახალგაზრდობის რაინდულმა იდეალმაც – „სული გქონდეს უსპეტაკეს თოვლისა!“ – და საქართველოს სათუთმა სიყვარულმაც:

ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა
 არ გავიარე, რაა მამული!

პოეტის მღელვარე სულის ძახილში შევიცანით ჩვენ ჩვენი ეპოქისთვის სისხლხორცეული ნიშან-თვისების – თავისუფლებისკენ შეუჩერებელი სწრაფვის კლასიკური პოეტური გამოხატულებაც:

გათენდა; ცეცხლის მზე აენთო, აცურდა
 დროშები ჩქარა!
 თავისუფლება სულს ისე მოსწყურდა,
 ვით დაჭრილ ირმების გუნდს წყარო ანკარა,
 დროშები ჩქარა!..

გალაკტიონ ტაბიძე იყო ერთ-ერთი იმ რჩეულ პოეტთაგანი **XX** საუკუნისა, რომელთაც შეძლეს თანამედროვე ადამიანის სულის სიღრმეში ჩანვდომა და მისი ახალი, ეპოქისათვის შესაფერისი ენით ამეტყველება.

ერთ ცნობილ მკვლევარს ნათქვამი აქვს ტეოფილ გოტიეს შესახებ: მას შემდეგ, რაც ის მწერლობაში მოვიდა, ფრანგული ლექსიკონიდან სიტყვა „გამოუთქმელი“ ამოსაღები გახდაო.

დაახლოებით იმავეს თქმა შეიძლებოდა გალაკტიონ ტაბიძის შესახებაც ახალი დროის ქართულ მწერლობასთან მიმართებით. ჩვენს პოეზიაში მან პირველად დაიწყო ახალი ფერებისა და ნახევარტონების ძიება და ქართული ლექსი გამოიყვანა იმ აუტანლად გაცვეთილი „ნეორომანტიკული“ პოეტიკის ჩიხიდან, რომელშიც იგი ამ საუკუნის დამდეგს მოექცა.

როგორც ლადო გუდიაშვილმა და დავით კაკაბაძემ **XX** საუკუნის ქართული ფერწერა გაამდიდრეს ადრე უცნობი მოტივებითა და საღებავებით და ამ მხრივ მასში უმნიშვნელოვანესი გარდატეხა მოახდინეს, ისე გალაკტიონ ტაბიძემ პირველმა დაიწყო ჩვენი პოეზიის განახლება და ჯერ არნახული ჰორიზონტები დაუსახა მას ადამიანის თითქოს თავიდან აღმოჩენილი ემოციური სამყაროს გამოსახატავად.

მსგავსად ახალი დროის იმ მოწინავე მხატვრებისა, რომლებიც ბუნებაში არსებული, ცოცხალი ფერების უფრო ზუსტი, ინტენსიური გადმოცემისთვის შეეცადნენ მათ შემადგენელ ნაწილებად დაშლას, რათა შემდეგ უფრო სრულყოფილი სინთეზი მიეღოთ, გალაკტიონ ტაბიძემ ქართულ ლირიკაში პოეტური წარმოსახვის ასე თუ ისე სწორხაზოვანი ხერხები შეცვალა ახალი, უფრო დახვეწილი საშუალებებით – ნიუანსებისა და მინიშნებების რთული ენით:

სიტყვა ნაწყვეტი გამოგიცხადებს
 უფრო მეტს, ვიდრე დიდი მსჯელობა.

ეს სტრიქონები გამოხატავენ გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრინციპს, რომლის საფუძველზე მან შეძლო ქართული ლექსის გათავისუფლება იმ მოძველებული მაღალფარდოვნებისა და მშრალი რაციონალიზმისაგან, რაც XIX საუკუნის პოეზიის ეპიგონათათვის იყო დამახასიათებელი.

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში ქართულმა ლექსმა საოცარი სინატიფე და ჰაეროვნება შეიძინა. ის იყო უტყუარი, აბსოლუტური სმენის პოეტი. მის მუსიკალურ გენიას ყოველივე – გარეშე თუ შინაგანი, ნამდვილად ხილული, გაგონილი თუ ოცნების თვალთ წარმოდგენილი – პოეტური მელოდიების ენაზე გადაჰქონდა.

როგორც ღია სარკმელში მოულოდნელად შემოჭრილი გაზაფხულის დღე ათასნაირი სურნელით ავსებს ჩვენს ოთახს, ისე აავსო გალაკტიონის ლექსმა ჩვენი სული ჯერ არსმენილი მოტივებით, რითმებით, ინტონაციებით, კეთილხმოვნების სასწაულებით.

გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში იღებს, ასე თუ ისე, თავის სათავეს უდიდესი წილი ყოველივე იმ ახლისა, რაც ჩვენი დროის პოეზიაში აღმოცენდა და დამკვიდრდა და რაც მისი კანონიერი სიამაყის საგანს წარმოადგენს. ამ მხრივ, იგი პირველი მასწავლებელია ქართული მწერლობის ახალგაზრდა თაობისთვისაც.

ამიერიდან ჩვენთვის ძვირფასი და სათუთია გალაკტიონის ყოველი სტრიქონი, ყოველი სიტყვა. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ჩვენ ერთნაირად აღტაცებულნი ვართ ყველა მისი სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ვითარებაში დანერგილი ლექსით.

შესაძლოა, სწორედ დღეს, ისე როგორც არასდროს, საჭირო იყოს გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებით მემკვიდრეობაში გამოვარჩიოთ ის, რაც მთავარია, ჭეშმარიტია, ნამდვილად გალაკტიონისეულია.

გალაკტიონ ტაბიძემ გაიარა შემოქმედების რთული და გრძელი გზა და მის ლექსებს სხვადასხვა დროს შექმნილი ჰყავს სხვადასხვა ხასიათის თაყვანისმცემელი.

ერთი კატეგორიის მკითხველთ გალაკტიონის პოეზიაში ხიბლავს მისი ადრინდელი, ჯერ კიდევ ფსევდორომანტიზმის გავლენით შექმნილი ლექსები, სავსე სენტიმენტალური შორისდებულებით, „ცის ფერიებით“, „იდუმალი სიმთა ჟღერით“, „ნაზ-ნარნარი ნიავექარით“ და ა.შ.

ცხადია, ჩვენ ვერ გავიზიარებთ მათ სიმპათიებს.

მაგრამ არანაკლებ მიუღებელია ჩვენთვის გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის იმ მკვლევართა შეხედულებებიც, რომელთა მიერ იგი დაბადებიდანვე შეგნებულ იდეურ მებრძოლად არის გამოცხადებული. ის უცნაური თეორია, რომლის თანახმად, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე პოეტის ყველა პესიმისტური ლექსის და, საზოგადოდ, ყოველგვარი ინტიმური განცდის ქვეტექსტი 1905 წლის რევოლუციის დამარცხებაში უნდა ვეძიოთ.

გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედება არავითარ შელამაზებას და კორექტივებს არ საჭიროებს. იგი დიდია თავისი შინაგანი წინააღმდეგობებით, თავისი შეცდომებითა და მიგნებებით, თავისი სულის არასწორხაზოვანი, არასტანდარტული მოძრაობით.

ჩვენთვის ძვირფასია სახალხო პოეტი გალაკტიონი, რომელმაც გულწრფელი აღფრთოვანებით უმღერა განახლების ძალებს, მაგრამ არანაკლებ გვხიბლავს ჩვენ ის სულის სიღრმემდე შემძვრელი მწუხარე ჰანგების მგოსანიც, რომლის განწირულმა ძახილმა პოეზიის უმაღლეს მწვერვალებს მიაღწია. უფრო მეტიც, ჩვენი აზრით, ბევრად ნაკლები ფასი ექნებოდა პოეტის გვიანდელ, გამარჯვებისა და ბედნიერების გრძნობებით ნაკარნახევ სიმღერებს, მათ რომ წინ არ უძლოდეს ესოდენი წამება, სასონარკვეთა და ტკივილი მისი სულისა.

გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედება უაღრესად მრავალმხრივი და ნაირფეროვანია თავისი თემებით, მოტივებით, ინტონაციით. მაგრამ მას თავისი განსაკუთრებული, სპეციფიკური თავისებურებაც აქვს.

უკანასკნელ დროს ქართულ კრიტიკაში გამოითქვა აზრი, რომ XX საუკუნის პოეზიაში გალაკტიონ ტაბიძე უფრო აკაკის ტრადიციების გამგრძელებელია, ვიდრე ბარათაშვილისა. მართლაც, როგორც ოსტატი, როგორც მომღერალი, იგი დიდად

ენათესავება აკაკი წერეთელს. მისთვის თითქმის უცხოა ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური გენიისთვის და მახასიათებელი ფილოსოფიურ ძიებათა პათოსი.

მაგრამ გალაკტიონ ტაბიძეს მაინც ბევრი რამ აახლოებს ბარათაშვილთან. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ თავისი შინაგანი ბუნებით, ხასიათითა და განწყობილებით იგი სწორედ ბარათაშვილის „სული ობოლის“ პირდაპირი შთამომავალია.

მსგავსად ამ ლექსის ლირიკული გმირისა, გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური ინდივიდუალობაც – მის მთელ რიგ, ქართული პოეზიის კლასიკად ქცეულ ქმნილებებში – აღბეჭდილია სულიერი უთვისტომობისა და მიუსაფრობის ნიშნით.

თუმცა ჯერ კიდევ შედარებით ადრინდელ გალაკტიონს მოეპოვება ნყნარი, სიხარულთან შეზავებული სევდის გამომხატველი სტრიქონებიც:

...მგლოვიარე ბინდებით
იბურება ყვარელი,
ვაზით და სიმინდებით
მიდის გზა საყვარელი...

მაგრამ მისი მუზა უფრო ხშირად ისევე აფორიაქებული და თავდავინწყებამდე სასონარკვეთილია, როგორც „სულო ბოროტოს“ ავტორისა:

შეხედე, დასტკბი: ჩემი თვალები
წინათ რომ ფეთქდნენ ცვრებით, იებით,
ლამენათევი და ნამთვრაღევი,
სავსეა ცრემლთა შურისძიებით...

ერთ ადრინდელ ლექსში პოეტმა თავის თავს „უსახლო სული“ უწოდა და მართლაც, ის თითქოს მარტოობისთვის იყო დაბადებული.

მაგრამ გალაკტიონ ტაბიძეს წილად ხვდა იშვიათი ბედნიერება – იგი სიცოცხლეშივე შეიყვარა და შეითვისა მშობელმა ერმა.

ქართველმა ხალხმა თითქოს შეისმინა მისი განწირული სულის ჩივილი და მას თავისი მფარველი კალთა გადააფარა.

სამაგიეროდ, არც პოეტი დარჩენილა ვალში სამშობლოს მიმართ. არაერთი შთაგონებული ლექსი უძღვნა მან თავის მხარეს. საქართველო იყო მისი უკანასკნელი პოეტური გატაცება და უკვე მხცოვანმა მგოსანმა უნაზესი სიტყვებით მიმართა მას: „მამულო, სიცოცხლეო!“.

ამ ცხოველმყოფელი სიყვარულით გამთბარი და ამაღლებული ავიდა ის საქართველოს წმინდა მთაზეც, რათა სამუდამოდ შეერთებოდა ჩვენი პოეზიის უბრწყინვალეს თანავარსკვლავედს.

იგი წავიდა ჩვენგან, ჩვენი ყოველდღიური, მშფოთვარე ყოფიდან, რათა მშობლიურ სივრცეთა უსასრულობაში, მშობელი ხალხის მარადიულ ხსოვნაში ეპოვა თავისი სამყოფელი.

ეს უკანასკნელი გზაც მან ლექსით გაინათა:

მიდიხარ... ისე
მიგაქვს წვალება,
თითქოს ზღვის კარად
თივას თიბავდე,
ვინა თქვა შენი
გარდაცვალება?
არა, სწორედ დღეს
შენ დაიბადე.
მიდიხარ... აღარ
დაგემდურება

არც მინიერი,
 არც ზეციერი,
 ვინა თქვა შენი
 უბედურება?
 არა, სწორედ დღეს
 ხარ ბედნიერი.
 მიდიხარ... ტკბილი
 გქონდეს მგზავრობა,
 სხვა ბინა
 მარად იყო ზღაპარი,
 ვინა თქვა შენი
 მიუსაფრობა?
 არა, შენ ჰპოვე
 თავშესაფარი.
 მიდიხარ... შენს ბედს
 ბევრი ინატრებს
 მშვენიერს, ბედი
 სხვა არსად არის,
 შენ სივრცეებმა
 დაგაბინადრეს –
 შენ უკვდავების
 ხარ ბინადარი.

1959 წ.

რუსი პოეტები საქართველოში

Грузино-русских строк отряды
 В примерном встретились бою.

Н. Тихонов

რუსი და ქართველი პოეტების მეგობრობას თავისი მრავალმხრივ საინტერესო ანალები აქვს. იგი სათავეს იღებს ჯერ კიდევ გასული საუკუნის პირველი ნახევრიდან ალ.ჭავჭავაძისა და გრიბოედოვის ერთიანი ოჯახის ტრაგიკულ ქრონიკაში.

ამ ორი მწერლის სიახლოვეს თითქოს სიმბოლური ხასიათი აღმოაჩნდა. შემდეგშიც, სულიერი ნათესაობის გრძნობა ერთმანეთთან აახლოებდა და აკავშირებდა მოძმე ხალხთა ლიტერატურის საუკეთესო წარმომადგენლებს.

არა მხოლოდ ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში, არამედ ქართველი რომანტიკოსების ლექსებშიც ჩვენ ვხვებით რუსული კლასიკური პოეზიის კორიფეთა იდეებისა და პოეტური სახედების შესამჩნევ ანარეკლს.

საზოგადოდ, ცნობილია, რომ ახალი ქართული მწერლობის განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა მოწინავე რუსული ლიტერატურის კეთილისმყოფელმა ზემოქმედებამ.

მაგრამ, მეორე მხრივ, თვით საქართველომაც თავისი წარმტაცი ბუნებითა და მრავალსაუკუნოვანი კულტურით, რომლის მჭევრმეტყველი შანთი შემორჩენილი იყო თითქმის ყოველ მაღლობზე დარიალიდან მცხეთამდე – ქართველმა ხალხმა, თავისი მკაფიო ნაციონალური ხასიათით, მდიდარი ისტორიითა და პოეტური ლეგენდებით, უაღრესად ღრმა ზეგავლენა მოახდინა გასული საუკუნის მთელი რიგი რუსი პოეტების შთაგონებაზე.

გავიხსენოთ ბელინსკის სიტყვები: „კავკასიას თითქოს წილად ხვდა ყოფილიყო ჩვენი პოეტური ტალანტების აკვანი, მათი მუზების შთამაგონებელი და გამომწვრთნელი, მათი პოეტური სამშობლო“.

რუსული პოეზიის ამ თავისებურ ტრადიციას თავისი გამგრძელებლები აღმოუჩნდნენ ჩვენს დროშიც.

საქართველოში რუსი და ქართველი პოეტების ურთიერთსიახლოვემ თავისი გამოსატულება პოვა მათ მჭიდრო და გულწრფელ მეგობრობაში. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს, კერძოდ, მე-20 საუკუნის ორი შესანიშნავი რუსი პოეტის, მაიაკოვსკისა და ესენინის დამოკიდებულება ქართველ მწერლებთან.

სერგეი ესენინი იყო პირველი რუსი პოეტი, რომელმაც ჩვენს დროში პოეზიის ენით გამოხატა ეს ღრმა და წრფელი სიყვარული თავის ცნობილ ლექსში „საქართველოს პოეტებს“:

Поэты Грузии,
Я нынче вспомню Вас,
Приятный вечер вам,
Хороший, добрый час!
Товарищи по чувствам,
По перу,
Словесных рек кипение
И шорох,
Я Вас люблю,
Как шумную Куру,
Люблю в пирах и разговорах.
Я – северный ваш друг
И брат!
Поэты – все единой крови...

ის წრფელი გრძნობა, რომელიც ამ სიტყვებში არის გამჟღავნებული, ცალმხრივი არ ყოფილა. ესენინი საქართველოში შეიყვარეს ნამდვილი სიყვარულით, ღრმად და სამუდამოდ. რუსი პოეტი თბილისში გარშემორტყმული იყო არა მხოლოდ აღტაცებული ყურადღებით, არამედ მეგობრული მზრუნველობითაც.

ესენინმა საქართველოში დაჰყო ნახევარ წლამდე (1924 წლის სექტემბრიდან 1925 წლის მარტამდე).

მოსკოვში დაბრუნებისთანავე იგი ტიციან ტაბიძეს სწერს:

„საყვარელ მეგობარო ტიციან! აი, მე უკვე მოსკოვში ვარ, ძალიან მიხარია, რომ ვხედავ ჩემს მეგობრებს, ვიგონებ და ვუამბობ მათ თბილისის ამბებს...“

საქართველომ მე მომხიბლა. როგორც კი შევსვამ მოსკოვსა და პიტერში ჩემთვის დაგროვილ ჰაერს, უმალვე მოვქრევად თქვენკენ, რომ გნახოთ და გულში ჩაგიკრათ. ამ გაზაფხულზე თბილისში ალბათ მოსკოველთა მთელი ყრილობა იქნება. წამოსვლას აპირებენ – კაჩალოვი, პილნიაკი, ტოლსტოი და ვს.ივანოვი. ბაბელი ჩამოვა უფრო ადრე... ჰკითხე პაოლოს, როგორი თოფი უნდა ვიყიდო ტახებზე სანადიროდ...

მომიკითხე ყველა ჩემი კარგი მეგობრები – პაოლო, ლეონიძე და გაფრინდაშვილი. აკოცე ხელზე შენს ცოლს და ქალიშვილს და თუ არ გეძნელება მომწერე ორიოდე სიტყვა.⁸⁶

⁸⁶ წერილი ინახება ტიციან ტაბიძის პირად არქივში. თარგმანს ვხეჭდავთ შ.დემეტრაძის პუბლიკაციის მიხედვით. იხ. „ცისკარი“ №1. 1957 წ.

როგორც ამ წერილის ადრესატს, ისე აქ დასახელებულ სხვა ქართველ პოეტებსაც სერგეი ესენინთან აკავშირებდა ძმური სიყვარულისა და შემოქმედებითი სიახლოვის გრძნობა.

მართალია, ესენინი საქართველოში მეორედ აღარ ჩამოსულა. 1926 წლის დამდეგს თბილისში მოვიდა ცნობა მისი თვითმკვლელობის შესახებ.

ტიციან ტაბიძის ლექსი „სერგეი ესენინს“ წარმოადგენს ერთ იმ პოეტურ ნაწარმოებთაგანს, რომელშიც რუსი პოეტის ტრაგიკული აღსასრული განცდილია მთელი სიმძაფრითა და ადამიანური მწუხარების უშუალოებით:

სამწუხაროა ყველა ესენი
და უფრო მწარე მაინც ის არი,
ლამაზო ბიჭო, სერგეი ესენინ,
ცოცხალს არ გესმის ეს საფიცარი...

საქართველოში ყოფნას და ქართველ პოეტებთან სიახლოვეს უკვალოდ არ ჩაუვლია ესენინისთვის.

სხვათა შორის, ნიკოლოზ ტიხონოვი 30-იანი წლების თავის ერთ-ერთ გამოსვლაში ამბობდა, რომ რუსი პოეტები საქართველოს მიმართავდნენ თავიანთი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის უმძიმეს პერიოდებში.

ამ მხრივ საინტერესოა, რომ ესენინი ლექსში «На Кавказе» (1924 წ.), აღნიშნავს რა ამ საკვირველ მისწრაფებას, თავისებურად ხსნის კიდევაც მას. მისი სიტყვით, საქართველო რუსი პოეტებისათვის წარმოადგენდა იმ ალექსანდრე ქვეყანას, რომელშიც ისინი ეძებდნენ და პოეზიებში კიდევ განკურნვას თავიანთ „დევილ“ სულთათვის.

და თვით ესენინიც, რომელიც იმ დროს მწვავე სულიერ კრიზისს განიცდის, თავის მხრივ ცდილობს ეზიაროს ქართული ბუნების ამ ცხოველმყოფელ სულს, რადგან ეს უკანასკნელი მას სულიერი განახლების და აღორძინების წყაროდ წარმოუდგება:

Прости, Кавказ, что я о них
Тебе промолвил ненароком,
Ты научи мой русский стих
Кизиловым струится соком.
Чтоб воротясь опять в Москву,
Я мог прекраснейшей поэмой
Забить ненужную тоску
И не дружить во век с богемой.

აქ საჭიროა აღვნიშნოთ, რომ ესენინს საქართველოს ბუნება წარმოუდგება თავისებურ მთლიანობაში ქართულ პოეზიასთან („მე თქვენ მიყვარხართ, როგორც მქუხარე მტკვარი“ – მიმართავს იგი ქართველ პოეტებს).

შეიძლება ითქვას, რომ სერგეი ესენინმა არა მხოლოდ სამხრეთის მზისგან გავარვარებულ ქართულ მინაში, არამედ ქართულ პოეზიაშიც აღმოაჩინა ის მაცოცხლებელი სიტბო და მდულარება («словесных рек кипение»...) რაც რუს პოეტს ასე მწვავედ ესაჭიროებოდა იმ დროს საკუთარი სევდის გასალხობად.

მართალია, ყოფილი „ცისფერყანწელების“ პოეზია, რომელთაც ესენინი განსაკუთრებით დაუახლოვდა საქართველოში ყოფნისას, აღბეჭდილი იყო არანაკლებ ღრმა შინაგანი წინააღმდეგობებით, ვიდრე თვით ესენინის შემოქმედება, მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სწორედ ამ დროისათვის, ისეთი პოეტების შემოქმედებაში, როგორც ტ.ტაბიძე, პ.იაშვილი და გ.ლეონიძეა, დაისახა ახალი მოტივებიც დეკადენტური მსოფლშეგრძნების უარყოფისა, რამაც ისინი შემდეგში მიიყვანა ჯანმრთელ, ოპტიმისტურ პოეზიამდე.

საჭიროა გავიხსენოთ აგრეთვე, რომ თუმცა „ცისფერყანწლები“ თავიანთ ადრინდელ მანიფესტებში თავს ფრანგი დეკადენტების მიმდევრებად აცხადებდნენ და, საზოგადოდ, ყოველმხრივ ხაზს უსვამდნენ თავიანთ „ევროპეიზმს“, მიუხედავად ამისა, მათ გააჩნდათ ზოგიერთი „ორიენტალისტური“ სიმკათიებიც. კერძოდ, ნიშანდობლივია, რომ ისინი თავყვანს სცემდნენ ისეთი „აღმოსავლური“ მიმართულების პოეტს, როგორც იყო, მაგალითად, ბესიკი.

ჩვენი აზრით, შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ ს.ესენინმა სწორედ საქართველოში ყოფნის დროს მიმართა მისი შემოქმედებისთვის სრულიად ახალ, სიცოცხლით ტკბობისა და ჯანმრთელი სენსუალიზმის მოტივებს.

როგორც ვიცით, ესენინი არ ყოფილა არც ირანში და არც თურქეთში, მისი „სპარსული მოტივები“ ინერებოდა უმთავრესად საქართველოში (თბილისსა და ბათუმში). უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ ციკლის შექმნა შთაგონებული იყო, არა მხოლოდ ირანული კლასიკური პოეზიის მოტივების გავლენით, არამედ იმ განწყობილებითაც, რომელიც იგრძნობა უკვე ესენინის ზემოთ ხსენებულ მიძღვნაში ქართველი პოეტებისადმი.

დამახასიათებელია, რომ ამ ლექსში რუსი პოეტი ქართველ „ცისფერყანწლებთან“ თავისი სულიერი ნათესაობის ერთ-ერთ საბუთად შემდეგ გარემოებას ასახელებს:

... Исам я тоже азиат
В поступках, помыслах
И слове.

(გავიხსენოთ ტ.ტაბიძის „მონღოლის სისხლი გვიდუღს ორივეს“).

ჩვენი ფიქრით, აქ სიტყვა „азиат“ როგორც ქართველი პოეტების, ისე თვით ავტორის მიმართაც, მხოლოდ პირობითი მნიშვნელობით არის ნახმარი. იგი უნდა გავიგოთ, როგორც ამქვეყნიური არსებობის თავისებური განცდის სინონიმი.

რასაკვირველია, აქ ჩვენ მხედველობაში გვაქვს არა მხოლოდ და არა იმდენად „ცისფერყანწლთა“ პოეზიის პირდაპირი გავლენა, არამედ სხვა ხასიათის ზემოქმედებანიც.

როგორც ვიცით, ოციანი წლების პირველ ნახევარში საქართველოს დედაქალაქი, სადაც ესენინმა 1924 წლის მთელი შემოდგომა გაატარა, ჯერ კიდევ ინარჩუნებდა აღმოსავლური ქალაქის კოლორიტს, რომელიც მისი განსაკუთრებული ისტორიული წარსულით იყო განპირობებული.

ამ უკვე დასაღუპავად განწირულ, მაგრამ ჯერ კიდევ დაუმჭნარი ეშხით სავსე ძველ თბილისს, რომელსაც სერგეი ესენინი დიდი ინტერესით და აღტაცებით ეცნობოდა, იმ დროს ჰყავდა თავისი ერთგული მოსწონებიც არა მხოლოდ იოსებ გრიშაშვილის, არამედ ისეთი სახალხო მომღერლების სახითაც, როგორც იყო, მაგალითად, ცნობილი ქართველი აშული იეთიმ გურჯი.

ესენინის ერთი თბილისელი მეგობართაგანი ნ.ვერჟბიცკი თავის ახლახან გამოქვეყნებულ მოგონებებში გადმოგვცემს საინტერესო ამბებს ესენინისა და იეთიმ გურჯის ნაცნობობის შესახებ. მისი სიტყვით, რუსი პოეტი თბილისელ აშულს ესტუმრა სწორედ მაშინ, როდესაც ეს უკანასკნელი შეგირდებს სიმღერას ასწავლიდა თავის ღარიბ ქოხში. მასპინძელმა დიდად გაიხარა ესენინის სტუმრობით და მის საპატივცემულოდ რამდენიმე სიმღერა შეასრულა.

მოგვყავს ერთი მათგანი, ნ.ვერჟბიცკის მიერ რუსულად ჩანერილი:

Посмотри на этот мир –
Его не купишь за серебро.
Много было таких, которые погибли,
Думая завладеть им с помощью богатства.

А когда они умерли в одинокой роскоши,
 Некому было даже закрыть глаза
 Этим разжиревшим гордецам.
 А я выбираю себе друзей
 Не из тех, у кого много золота,
 А из тех, кто всегда весел и бодр,
 Кто верит, что счастье сбудется,
 Счастье для всех!
 Так поступает Иетим Гурджи,
 Следуйте его примеру.

„როდესაც სიმღერა დამთავრდა, – წერს ნ.ვერუბიციკი, – მოხუცმა ჩვენ ხალიჩაზე დასასხდომად მიგვიწვია. მან თავშეკავებულად გამოთქვა კმაყოფილება, როცა გაიგო, რომ სტუმრებს შორის ცნობილი რუსი პოეტი იმყოფებოდა. ღვინით სავსე დიდი თიხის დოქი აიღო, ყველას დაგვისხა და თქვა: „ორი პოეტის შეხვედრა კაჭზე ფოლადის დაკვესებას ჰგავს. იგი სინათლესა და სითბოს ბადებს! მე ცუდად ვიცი რუსული, მაგრამ პოეზიის ენა ყველგან ერთია. ჩემს ძმასა ვთხოვ, რაიმე ნაგვიკითხოს!“ – და მან კიდევ ერთხელ მიუჯახუნა ჭიქა ესენინს. ესენინი ადგა. დიდხანს ჩუმად იყო და მერე სიმღერით დაიწყო: «Есть одна хорошая песня у соловушки...» ესენინმა დაამთავრა, ხალიჩაზე დაეშვა და ერთი სულის მოთქმით გამოცალა სასმისი. მასპინძელი თავჩაქინდრული იდგა.

– არ გვინდა სევდა, – უცებ წამოიძახა მან და ფეხი ჰკრა კარებს.

– შეხედეთ, რა მშვენიერია ქვეყანა!⁸⁷

თბილისელი აშუღის ამ უბრალო სიტყვებში, ისევე როგორც მის მომხიბლავ და უშუალო სიმღერაში, ძალიან ბევრია სწორედ ის სულის სიხალისე და სიცოცხლის სიყვარული, რაც ყველაფერზე მეტად ესაჭიროებოდა იმ დროს სერგეი ესენინს.

ჩვენი აზრით, ყოველივე ეს რაღაცნაირად აისახა ესენინის „სპარსულ მოტივებში“. მართალია, ამ პოეტურ ციკლშიაც ჯერ კიდევ იგრძნობა ესენინისთვის ჩვეული სევდიანი განწყობილება, მაგრამ აქ გაცილებით უფრო მსუბუქ ხასიათს ატარებს, ვიდრე, მაგალითად, იმავე 1924 წლის სხვა პოეტურ ნაწარმოებებში და, რაც მთავარია, აღმოსავლური ლექსების დომინანტურ მოტივს წარმოადგენს სულიერი განკურნვისა და განახლების გრძნობა – ის ხალისიანი მსოფლშეგრძნება, რომელიც ამ ციკლის პირველივე ლექსის დასაწყის სტრიქონებში ჟღერს:

Улеглась моя бывшая рана-

Пьяный бред не гложет сердце мне...

რა თქმა უნდა, გადამეტებული იქნებოდა გვეფიქრა, რომ საქართველომ სრულიად მოარჩინა სერგეი ესენინი სულიერი ჭრილობები, მაგრამ ამ შესანიშნავი პოეტის შემოქმედებაში მან მაინც დატოვა თავისებური ნათელი კვალი.

საერთოდ, ესენინი, მისი მეგობრების მონაწილად, საქართველოში ყოფნისას არაჩვეულებრივ შემოქმედებით აღმაფრენას განიცდიდა. ამის შესახებ წერს კერძოდ ტ.ტაბიძეც თავის 1927 წლის წერილში „ესენინი და საქართველო“ (იხ. გაზ. „ზარია ვოსტოკა“. 1927 წ. 6-1). სანამ ჩვენს ქვეყანაში ჩამოვიდოდა, ესენინმა ევროპა და ამერიკა შემოიარა, მაგრამ ამ ქვეყნებს თითქმის არავითარი საზრდო არ მიუციათ მისი შთაგონებისთვის, მაშინ, როდესაც საქართველოში გატარებული დრო ყველაზე უფრო ნაყოფიერი აღმოჩნდა პოეტის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.

⁸⁷ «Звезда», 1958 г. №2 Н. Вергицкий «Встречи с Сергеем Есениным».

„სპარსული“ ლექსების უმრავლესობის გარდა, საქართველოში დაინერა ესენინის პოემები „ანა სნეგინა“, „წერილი პაპას“, „ყვავილები“, „დედამინის კაპიტანი“ და მთელი რიგი სხვა პოეტური ნაწარმოებებისა.

რაც შეეხება ესენინის მიძღვნას „საქართველოს პოეტებს“, ეს ლექსი, ისევე როგორც მისი „ბალადა ოცდაექვსისა“, წარმოადგენს საბჭოთა თემატიკისკენ მობრუნების საგულისხმო ცდას.

ეს არის ერთი იმ პირველ ნაწარმოებთაგანი საბჭოთა პოეზიაში, რომლებიც ჩვენი სამშობლოს ხალხთა მეგობრობის თემას მიეძღვნა.

საკვირველი არ არის, რომ მის ლექსში ქართველ პოეტებთან შემოქმედებითი ნათესაობის მოტივი ბუნებრივად უკავშირდება ხალხთა რევოლუციური სოლიდარობის თემას:

Самодержавный
 Русский гнет
 Сжимал все лучшее за горло,
 Его мы кончили-
 И вот
 Свобода крылья распростерла.
 И каждый в племени своем,
 Своим мотивом и наречьем,
 Мы всяк
 По-своему поем,
 Поддавшись чувствам
 Человечьим...

ის ახალი, რაც ესენინმა დაინახა კავკასიის ხალხთა ცხოვრებაში, გარკვეული თვალსაზრისით დაეხმარა მას უფრო სწორად და ღრმად გაეგო თავისი დროის ზოგიერთ უმნიშვნელოვანეს პოლიტიკურ ძვრათა დედააზრი.

მაგრამ აღსანიშნავია ისიც, რომ თვით საქართველო ამ ლექსის ავტორს ჯერ კიდევ ძველებური ტრადიციული ლიტერატურული ელფერით წარმოუდგება, როგორც „იდუმალების ნისლით“ მოსილი „სევდიანი ჰანგების“ მხარე.

ქართულ სინამდვილეში ესენინს ყველაზე მეტად ხიბლავს რომანტიკული იდუმალეობა და „ველური“, ეგზოტიკური სილამაზე, სწორედ ის „კავკასიური ეგზოტიკა“, რომელსაც მისი დროის მეორე რუსმა პოეტმა ვლადიმერ მაიაკოვსკიმ სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა გამოუცხადა.

მაიაკოვსკის ცნობილი ლექსი „ვლადიკავკაზი – თბილისი“, რომელიც იმავე 1924 წელს დაიბეჭდა გაზეთ „ზარია ვოსტოკაში“, მოასწავებს რუსულ პოეზიაში პრინციპულად ახალ დამოკიდებულებას ხსენებული თემისადმი. და თუ ამ გარეგნულად ირონიულ და თავისებური მხიარული კადნიერებით აღსავსე პოეტურ ნაწარმოებში საქართველოს სინამდვილე (როგორც თანამედროვე, ისე ისტორიული) დანახულია და გაგებულია ბევრად უფრო მეტი სიღრმით, ამაში, უთუოდ, თავისი გამოვლინება პოვა მაიაკოვსკის ბიოგრაფიულმა სიახლოვემ საქართველოსთან და ქართველ ხალხთან.

სხვათა შორის, მაიაკოვსკის ზემოხსენებულმა ლექსმა, რომელიც აგრეთვე შეიცავს ქართველი პოეტებისადმი თავისებურ მიმართვას, საკმაოდ მნიშვნელოვანი ზემოქმედება მოახდინა 20-იანი წლების ქართულ მწერლობაში მიმდინარე ბრძოლათა მომავალ ბედ-იღბალზე.

მაიაკოვსკიმ გაუადვილა ბევრ, იმ დროისათვის ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ქართველ პოეტს ახალი რევოლუციური პოეზიისაკენ სწორი გზის მოძებნა. ამ მხრივ, მისი მაგალითის ზეგავლენა არ შემოფარგლულა პოეტის მაშინდელი უშუალო თანამოაზრეების – ქართველი ფუტურისტების ვიწრო წრით.

ამ მაგალითმა სერიოზული გავლენა მოახდინა არა მხოლოდ ქართული პროლეტარული პოეზიის ახალგაზრდა წარმომადგენლებზე ა.მირცხულავაზე,

კ.კალაძეზე და ირ.აბაშიძეზე, არამედ იმ პოეტებზეც, რომლებიც მაშინ მაიაკოვსკის სანინალმდეგო ესთეტიკურ პოზიციებს ადგენენ. ამას მოწმობს, კერძოდ, ისეთი პოეტების აღიარებანი, როგორც ტიცვიან ტაბიძე და გიორგი ლეონიძე (იხ. ტ.ტაბიძე. „შეხვედრა მაიაკოვსკისთან“, წიგნში „წერილები და ნარკვევები“, 1957 წ., გიორგი ლეონიძე. „შეხვედრები მაიაკოვსკისთან“ „დრუჟბა ნაროდოვ“, 1950 წ. №2).

როგორც ვიცით, ვლადიმერ მაიაკოვსკი საქართველოში დაიბადა და იგი სრულიად გულწრფელად და სერიოზულად ლაპარაკობდა თავისი ქართველობის შესახებ.

მაიაკოვსკიმ კარგად იცოდა ქართული ენა, რომელსაც იგი ბავშვობაში მშობლიურად თვლიდა. იგი იზრდებოდა ბალდადელი გლეხების ბავშვებთან ერთად, მათთან ერთად ითვისებდა თავისებურ ხალხურ ადათ-ჩვეულებებს, სწავლობდა ქართულ სიმღერებს, ზღაპრებს, ანდაზებს.

ცნობილია, თუ რა ღრმად რჩება ადამიანის ცნობიერებაში ის პირველი შთაბეჭდილებები და წარმოდგენები, რომლებიც მან თავის ბავშვობაში შეიძინა. ამ მხრივ, უთუოდ სამართლიანია მაიაკოვსკის ცნობილი ბიოგრაფის ე.პერცოვის სიტყვები:

„შესაძლებელია, ის სილალის, დამოუკიდებელი ძალისა და უზარმაზარი მასშტაბების გრძნობა, რომლითაც სავსეა მისი პოეზია, მაიაკოვსკიმ უკვე სიცოცხლის პირველი შთაბეჭდილებებიდან გამოიტანა“⁸⁸.

ეს მოსაზრება შეიძლებოდა კიდევ უფრო განგვევრცო, თუ მხედველობაში მივიღებდით მაიაკოვსკის ლექსისთვის დამახასიათებელ მძაფრ რიტმსა და მქუხარე ჟღერადობას.

უნდა აღინიშნოს, რომ თვითონ მაიაკოვსკი ძალიან დიდ მნიშვნელობას აძლევდა საკუთარი ბიოგრაფიის ამ ადრინდელ პერიოდს და ყოველთვის ხაზს უსვამდა თავის „ქართულ“ წარმოშობას.

არა მხოლოდ საქართველოსადმი მიძღვნილ ლექსებში, არამედ სხვა თავის პოეტურ ნაწარმოებებში, ისევე როგორც თავის ავტობიოგრაფიაშიც, იგი ხშირად უბრუნდება ბავშვობაში განცდილ სახეებს, ბალდადის ზეცასა და რიონის სანაპიროებს.

პოემაში „მიყვარს“ მაიაკოვსკი პირდაპირ გვაუწყებს, რა ღრმად და ორგანულად შთაბეჭდა მომავალი პოეტის შეგნებაში ქართული „მზე, მდინარეები და კლდეები“, როგორ იქცნენ ისინი მისი არსების განუყოფელ ნაწილად.

იგონებს რა თავის სიჭაბუკეს, როდესაც იგი მსგავსად უოლტ უიტმენისა, მთელი დღეობით ეგდო თავარა მზისგან გავარვარებულ ქვიშაზე მშობლიური მდინარის ნაპირას, პოეტი წერს:

Без груза рубах,
 Без башмачного груза
 Жарился в Кутаисском зное,
 Вворачивал солнцу то спину,
 То пузо –
 Пока под ложечкой не заноет.
 Дивилось солнце:
 «Чуть виден весь – то!
 А тоже
 С сердечком,
 Откуда
 В этом
 В аршине место –

⁸⁸ В. Маяковский. Соч. В одном томе, ГИХЛ, Москва, 1940, стр. VI

И мне,
И реке,
И стоверстным скалам?!»

მაიაკოვსკის ადრინდელ პოეტურ ნარმოდგენათა ჩამოყალიბებაში, ისევე როგორც, საზოგადოდ, მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ფორმირებაში, მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა არა მხოლოდ საქართველოს ბუნებამ, რომლის წიაღშიც იგი გაიზარდა, არამედ გარკვეული თვალსაზრისით თვით ქართულმა პოეზიამაც.

თუ არას ვიტყვით ბავშვობაში მოსმენილ ხალხურ ლექსებსა და სიმღერებზე, ცხადია, რომ ჭაბუკი მაიაკოვსკის შეგნებაზე მცირედი ზემოქმედება არ უნდა მოეხდინათ იმ პოეტურ ქმნილებებს, რომლებსაც ცხრაას ხუთი წლის რევოლუციამ შთაბერა სული საქართველოში.

როგორც ცნობილია, მაიაკოვსკი ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში სწავლისას მონაწილე იყო იმ მასობრივი რევოლუციური მოძრაობისა, რამაც ქალაქის მშრომელები და მოწინავე ინტელიგენცია მოიცვა 1905 წელს.

თავის ავტობიოგრაფიაში პოეტი წერს, რომ იმ დროს მისთვის „ლექსები და რევოლუცია რაღაცნაირად გაერთიანდნენ“. მაიაკოვსკის ეს სიტყვები მთლიანად ეხება, კერძოდ, იროდიონ ევდოშვილის ცნობილ ლექსს – „მეგობრებო, წინ, წინ გასწით“.

რუსმა პოეტმა სამუდამოდ დაიმახსოვრა იმ დროიდან ევდოშვილის ლექსი. ასევე სამუდამოდ ჩარჩა მეხსიერებაში მაიაკოვსკის მეორე ქართული ლექსიც – არსენა ჯორჯიაშვილის შესახებ, რომელიც ხალხურ სიმღერად იქცა 1905 წლის საქართველოში.

არსენა ჯორჯიაშვილს მაიაკოვსკი იხსენებს თავის ლექსშიც:

И вот
Я мечу
Я, мстителъ Арсен,
Бомбы
5-го года.

სიმონ ჩიქოვანი თავის მოგონებებში რუსი პოეტის შესახებ წერს:

„ბევრჯერ მომისმენია როგორ ნარმოთქვამდა მაიაკოვსკი ამ ლექსებს (ირ.ევდოშვილისას და ხალხურს) ზეპირად, გამიგონია“.⁸⁹

იმავეს გვიდასტურებს ტიციან ტაბიძეც, რომელიც პაოლო იაშვილთან ერთად ჯერ კიდევ გიმნაზიის წლებში იცნობდა მაიაკოვსკის: „მაიაკოვსკი ქუთაისში ჩამოვიდა ბალდადიდან... ქართულ ენას ბავშვობის ასაკში მშობლიურ ენად თვლიდა. პოეზია კი, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, პირველად შეიგრძნო იროდიონ ევდოშვილის ლექსებში. იმ დროს ირ.ევდოშვილი ახალგაზრდობის წრეში მეტად პოპულარული პოეტი იყო“.⁹⁰

ქართულ რევოლუციურ პოეზიას არ შეიძლება თავისი დალი არ დაეჩნია ახალგაზრდა მაიაკოვსკის შეგნებაზე. ეჭვს გარეშეა, რომ პოეტი, რომელმაც შემდგომში ღრმა ზემოქმედება მოახდინა ქართული მწერლობის რამდენიმე თაობაზე, თავის მხრივ, საგრძნობლად დავალებული იყო იმ მოწინავე რევოლუციური პოეზიისგან, რომელიც ცხრაას ხუთი წლის მძვინვარე დღეებმა შექმნეს საქართველოში.

საქართველოდან მაიაკოვსკები 1906 წელს გაემგზავრნენ. მაგრამ მოსკოვში ყოფნის დროსაც მათ კავშირი არ გაუწყვეტიათ თავიანთ ქართველ მეგობრებთან.

⁸⁹ გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, №27, 1950 წ.

⁹⁰ ტ.ტაბიძე. „შეხვედრა მაიაკოვსკისთან“, წიგნში „წერილები და ნარკვევები“, თბილისი, 1957 წ. გვ. 136.

ვლადიმერ მაიაკოვსკი, როდესაც იგი უკვე ცნობილი პოეტი იყო, ოთხჯერ ეწვია საქართველოს – 1914, 1924, 1926 და 1927 წლებში.

მაიაკოვსკის ქართველი მეგობრები იგონებენ, რომ იგი თბილისში უკანასკნელად ყოფნისას ბევრს ლაპარაკობდა ქართული პოეზიის შესახებ, კითხულობდა ქართულ ლექსებს, ხშირად იგონებდა ბავშვობას, ქუთაისს, თავის სოფელს, გამოტყდა, რომ ოცნებობდა იქ წასვლაზე...

მაიაკოვსკიმ ველარ მოახერხა ბალდადში ჩასვლა.

მშობლიური სოფლის მოგონება მის პოეზიაში შევიდა გადაუხდელი მოვალეობის მოტივთან ერთად, რომელიც მას სიცოცხლის ბოლომდე აწუხებდა.

მაგრამ ის შედარებით მცირეოდენიც, რაც მან თავისი მშობელი კუთხის შესახებ დაწერა, იმდენად საინტერესო და მკაფიოა თავისი შემოქმედებითი სიახლით, რომ ჩვენ უფლება გვაქვს ვილაპარაკოთ „ქართულ თემაზე“ მაიაკოვსკის პოეზიაში.

ლექსებში „ვლადიკავკაზი – თბილისი“ და „თამარა და დემონი“ მაიაკოვსკი პოლემიკას აწარმოებდა არა იმდენად ამ თემისადმი მიძღვნილ კლასიკურ ქმნილებებთან, რამდენადაც იმ გვიანდელ ეპიგონური ხასიათის ნაწარმოებებთან, რომლებშიც „ქართული თემა“ წარმოსახული იყო ტრივიალურ-ეგზოტიკურ ასპექტში.

დამახასიათებელია, მაგალითად, რომ რუსული დეკადანსის ერთ-ერთმა გამოჩენილმა წარმომადგენელმა ბალმონტმა საქართველოში ყოფნის დროს დაწერა რამდენიმე თავისთავად საინტერესო სონეტი ჩვენი ქვეყნის შესახებ, რომლებსაც სწორედ ამგვარი ეგზოტიკური ელფერი დაჰკრავთ.

ძველ თბილისზე დაახლოებით იმავე დროს დაწერილი აქვს ლექსი რუსული მოდერნიზმის მეორე ცნობილ წარმომადგენელს ოსიპ მანდელშტამს. აი, ორი ძალზე დამახასიათებელი სტროფი ამ ლექსიდან:

Мне Тифлис горбатый снится,
Сазандарный стон звенит,
На мосту народ толпится,
А внизу Кура шумит.
Над Курою есть духаны
Где вино имилый плов,
И духанщик там румяный
Подает гостям стаканы
И служить тебе готов...

ხსენებულ ლექსებში მაიაკოვსკი თავის ერთ-ერთ უმთავრეს მიზნად ისახავდა აგრეთვე იმ ბანალური წარმოდგენის გაფანტვას, რომელიც შექმნილი იყო რუს მკითხველთა გარკვეულ წრეებში, ე.წ. კავკასიური ეგზოტიკის შესახებ სხვა მეორეხარისხოვანი მწერლების მიერ. და მან შეძლო კიდევაც მისთვის ჩვეული ბრწყინვალე გონებამახვილობით ქვა ქვაზე არ დაეტოვებინა ამ კურორტულ-რომანტიკული სისულელეებისაგან ვნებიანი დედოფლებისა და მათი სისხლიანი თავგადასავლების შესახებ.

შემთხვევითი არ არის, რომ ლექსში „ვლადიკავკაზი – თბილისი“ მაიაკოვსკი მასხრად იგდებს აგრეთვე ძველი თბილისის ეგზოტიკას – „კინტოების და ზურნების“ რომანტიზაციას, რომელთაც იგი, არცთუ უსაფუძვლოდ, ქართული სინამდვილისათვის უცხოდ და არაორგანულად თვლის.

საზოგადოდ, ორივე ლექსში მაიაკოვსკი ირონიულად იხსენიებს „კავკასიური კოლორიტის“ ყველა ტრადიციულ ატრიბუტს.

მაგრამ ეს არამც და არამც არ ნიშნავს იმას, თითქოს იგი საერთოდ ამ თემის დისკრედიტაციას ცდილობდეს. კერძოდ, თუ დაკვირვებით განვიხილავთ მაიაკოვსკის დამოკიდებულებას საქართველოს ბუნებისადმი, ჩვენს ყურადღებას უსათუოდ მიიპყრობს პოეტის პოზიციის უცნაური ორმხრივობა ამ შემთხვევაში.

მართალია, „თამარა და დემონი“ იწყება შესამჩნევად გამომწვევი ტონით და თავისი ძირითადი ტენდენციითაც ეს ლექსი პირდაპირ პოლემიკას წარმოადგენს ესენინის კავკასიურ ლექსებთან, მაგრამ ერთში ესენინისა და მაიაკოვსკის დამოკიდებულება საქართველოს ბუნებისადმი მაინც ემთხვევა.

თუ ესენინი ქართული „მდინარეების მქუხარებას“ უპირისპირებდა მის მიერ მოსკოვში მიტოვებული დეკადენტური ბოჰემის არაჯანსაღ აურზაურს, მაიაკოვსკისაც ეს სილალე და „ველურობა“ წარმოუდგება თავისი იმდროინდელი, შეიძლება ითქვას, ზედმეტად „ლიტერატურული“ ცხოვრების თავისებურ ანტითეზად.

და აქ პოეტი მოულოდნელად გვიტყდება იმაში, რაც თითქოს პირდაპირ სანინალმდეგოა მისი ლექსის პირველადი ჩანაფიქრისა:

Стою,
и злоба взяла меня,
что эту дикость и выступления
с такой бездарностью
я
променял
на славу,
рецензии,
диспуты,
Мне место
не в «красных нивах»,
а здесь,
И не построчно,
а даром
реветь
стараться в голос весь,
Срывая
струны гитарам.

ჩვენი ფიქრით, ამ შემთხვევაში მაიაკოვსკის მიერ გამოთქმული სინანული სრულიად მოკლებულია ირონიას და ნამდვილად გულწრფელ ხასიათს ატარებს.

შემთხვევითი არ არის, რომ აქვე მაიაკოვსკი თავისი საკუთარი პოეტური ხმის დახასიათებისას პირდაპირ უკავშირებს მის „შმაგ ძალას“ „ხელოვნების თავმჯდომარეთადმი“ დაუმორჩილებელი ამ ლალი და „ხელთუქმნელი“ ქართული ბუნების სილამაზეს.

ლექსი „თამარა და დემონი“ საინტერესოა არა მხოლოდ თავისი პოლემიკური მიმართულებით, რომელიც „კავკასიური თემის“ ეპიგონურ გაგებას უპირისპირდება, არამედ იმითაც, რომ აქ მაიაკოვსკი, რომელიც აბუჩად იგდება ყოველგვარ გაცვეთილ ეგზოტიკურ ლეგენდებს, ამავე დროს, თვითონვე თითქოს ახალ ნიადაგს, ახალ, მისთვის ადრე უცხო თემას პოულობს საკუთარი პოეტური შთაგონებისათვის.

აქ მაიაკოვსკი (შეგნებულად თუ უნებლიეთ) პირდაპირ ეხმაურება რუსული კლასიკური მწერლობის იმ წარმომადგენლებს, რომელთაც თავის დროზე პოეტური სადიდებელი უმღერეს კავკასიის ბუნებას და, პირველ რიგში, იმავე „დემონის“ გენიალურ ავტორს.

საჭიროა ითქვას, რომ ეს შინაგანი გამოხმაურება არანაკლებად არსებითი ხასიათისაა, ვიდრე ის კადნიერი პოლემიკური ტონი, რომელსაც მაიაკოვსკი მიმართავს კლასიკურ ტრადიციათა გადამღერებლების დისკრედიტაციის მიზნით.

მაიაკოვსკისათვის, ისევე როგორც პუშკინისა და ლერმონტოვისათვის, საქართველოს ბუნება არ არსებობს დამოუკიდებელი, თავისთავადი სახით. ამ პოეტების შემოქმედებაში იგი სრულიად მოკლებულია განყენებულ ხასიათს და თითქმის არასოდეს არ იქცევა ნატურფილოსოფიური ჭკრეტისა და რეფლექსის საგნად.

ამ პოეტებისთვის ბუნების სურათები, პეიზაჟი, როგორც წესი, წარმოადგენს ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფის „აქტიურ ფონს“, ხოლო ზოგჯერ თავისებურ სიმბოლოსაც.

მაიაკოვსკის, ისევე როგორც «Кавказ»-ის უკვდავ ავტორს, ამ ქვეყანაში აღელვებს არა მხოლოდ აქაური მწვერვალების, ზვავებისა და ჩანჩქერების დაუდგრომელი და ზვიადი მშვენება, არამედ ამ კუთხის ბინადართა ადამიანური ბედ-იღბალიც.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ მხრივ მაიაკოვსკი არათუ არ უარყოფს, არამედ პირდაპირ განაგრძობს რუსული კლასიკური პოეზიის ტრადიციას.

უფრო მეტიც, მაიაკოვსკი მიდის წინ ამ მიმართულებით, რადგან მის ლექსებში თემა ხალხური, ადამიანური ბედ-იღბლისა კიდევ უფრო მეტი სიძლიერითა და რელიეფურობით არის გამოკვეთილი.

ლექსში „ვლადიკავკაზი – თბილისი“ მაიაკოვსკი ქართველი მშრომელი ხალხის ისტორიას პირველ პირში მოგვითხრობს. ეს არ არის უბრალო პოეტური ხერხი, აქ ჩვენ საქმე გვაქვს მაიაკოვსკის შემოქმედებისათვის საერთოდ დამახასიათებელ პიროვნულსა და საყოველთაოს ერთიანობის თავისებურ გამოხატულებასთან.

საყურადღებოა, რომ ამ ლექსში მაიაკოვსკი, რომელიც უბრალო ქართველი მშრომელი ადამიანების სახელით ლაპარაკობს, თავის გულისტკივილს გამოთქვამს იმის გამო, რომ საქართველოს მემატრიანენი დუმდნენ იმათ შესახებ, ვინც საკუთარი მრავალსაუკუნოვანი ოფლით მორწყა და ააყვავა საქართველოს მიწა-წყალი:

От этих дел
не вспомнят ни зги.
История-
Врун даровитый,
Бубнит лишь,
Что были
Царьки да князьки...

რასაკვირველია, ჩვენ შორს ვდგავართ ყოველგვარი სწორხაზოვანი განზოგადებისგან, მაგრამ არ შეიძლება აქ არ გავიხსენოთ, რომ სწორედ ასეთ სინანულს გამოთქვამდა ნახევარი საუკუნით ადრე დიდი ქართველი მწერალი ილია ჭავჭავაძე ძველი საქართველოს ჟამთააღმწერლების მიმართ.

საჭიროა აღინიშნოს, რომ მაიაკოვსკის ლექსი თავისი დროის მკაფიო დალით არის აღბეჭდილი. იგი ღვიძლი შვილია იმ წლებისა, როდესაც ახალი ცხოვრების ძღვევამოსილი მსვლელობა დაუნდობლად ანგრევდა და თელავდა ყოველივე დრომოჭმულს, გარდასულს და ხელის შემშლელს.

სწორედ ამ ნგრევისა და განახლების შეუჩერებელი პათოსით არის ნაკარნახევი ხსენებული ლექსის უკანასკნელი სტრიქონები:

Если
даже
Казбек помешает,-
срыть!
Все равно

не виать
В тумане.

ცხადია, ეს სიტყვები წარმოადგენენ თავისებურ პოეტურ ხუმრობას, თუ გნებავთ, შეგნებულ „თავხედობას“, რაც ამ ლექსის პოლემიკური მიმართულებით აიხსნება. ტრადიციათა რღვევით გატაცებული ახალგაზრდა პოეტი აქ თითქოს განგებ აღმართავს ხელს იმაზე, რაც მის წინამორბედთ წმიდათაწმიდად მიაჩნდათ. გავიხსენოთ თუნდაც ლერმონტოვის ცნობილი სიტყვები: «Горы кавказские для меня священы»

სხვათა შორის, თავის დროზე მაიაკოვსკის ამ სტრიქონებმა გარკვეული უკმაყოფილება და საპასუხო ირონია გამოიწვიეს პოეტის ზოგიერთ თანამედროვეთა მხრივ (კერძოდ, იგივე სერგეი ესენინი, ნ.ვერჟბიცკის სიტყვით, გადაკრული ირონიით ლაპარაკობდა „ვლადიკავკაზი – თბილისის“ ამ ადგილზე მაიაკოვსკისთან შეხვედრის დროს).

სინამდვილეში, მაიაკოვსკი, მიუხედავად ამ „მკრეხელური“ ფრაზისა, თავისი სულის სიღრმეში არანაკლებ სიყვარულსა და აღტაცებას გრძნობდა საქართველოს ბუმბერაზი მთა-მწვერვალების მიმართ. მისთვის არანაკლებ ახლობელი და ძვირფასი იყო მათი ხელუხლებელი, შეუბღალავი სილამაზე. ეს მაიაკოვსკიმ დაადასტურა იმავე ლექსის ცნობილ სტრიქონებში:

Язнаю
глупость-эдемы и рай!
Но если
пелось про это,
должено быть,
Грузию,
радостный край,
подразумевали поэты.

მაიაკოვსკის ზემოგანხილულმა ლექსებმა საფუძველი ჩაუყარეს ახალ, შემოქმედებითი თვალსაზრისით, უაღრესად საინტერესო ტრადიციას რუსულ თანამედროვე პოეზიაში.

ისევე როგორც ბელინსკის დროს, ჩვენს ეპოქაშიც საქართველო იქცა მთელი რიგი შესანიშნავი რუსი პოეტების მეორე სამშობლოდ, „მათი მუზების შთამაგონებლად და გამომწრთვნელად“.

მაიაკოვსკის და ესენინის ურთიერთდამოკიდებულება ქართველ პოეტებთან მოძმე მწერლობის წარმომადგენელთა შინაგანი სიახლოვის პირველი კანონზომიერი გამოვლინება იყო.

მაგრამ დღეს, როდესაც რუსი და ქართველი პოეტების მეგობრობაზე ვლაპარაკობთ, ჩვენ სულ უფრო ხშირად ახლებურად გვესმის ეს სიტყვები.

არსებობენ რუსი პოეტები, რომელთა სახელი ჩვენს დროში განუყრელად დაუკავშირდა ქართული პოეზიის ცოცხალ ისტორიას. ძნელი იქნებოდა, მაგალითად, წარმოგვედგინა საერთაშორისო რეზონანსი ჩვენი პოეზიისა, თუ არ გავითვალისწინებდით იმ დიდსა და კეთილშობილ ღვანლს, რომელიც გასწიეს რუსული ლექსის ცნობილმა ოსტატებმა ნ.ტიხონოვმა, ბ.პასტერნაკმა, პ.ანტოკოლსკიმ, ნ.ზაბოლოცკიმ, ლ.მარტინოვმა, მ.ლოზინსკიმ, ვ.დერჟავინმა და სხვებმა – პოეტების მთელმა პლეადამ, რომელთაც ქართული პოეზიის გამარჯვებები მრავალმილიონიან მკითხველამდე მიიტანეს. ამ შესანიშნავმა ტრადიციამ თავისი გაგრძელება პოვა რუსული პოეზიის უმცროსი თაობის წარმომადგენელთა შემოქმედებაშიც. ჩვენ მხედველობაში გვყავს ა.მეჟიროვი, მ.ლუკონინი, ნ.გრებნევი, ე.ევტუშენკო, ბ.ახმადულინა და სხვა ახალგაზრდა რუსი პოეტები.

1933 წელს მაქსიმ გორკის ინიციატივით საქართველოში ჩამოვიდა რუსი მწერლების სპეციალური ჯგუფი, რომელშიც სხვათა შორის შედიოდნენ ნ.ტიხონოვი, პ.პავლენკო, ბ.პასტერნაკი, ო.ფორში და ვ.გოლცევი. სწორედ ამ შემოქმედებითაა ჯგუფმა ჩაუყარა საფუძველი ქართული ლიტერატურის მონაპოვართა რუსულ ენაზე თარგმნისა და პოპულარიზაციის საქმეს.

რუსული მწერლობის გამოჩენილ წარმომადგენლებთან მეგობრობამ და თანამშრომლობამ დიდი სარგებლობა მოუტანა ბევრ ქართველ პოეტს, შესამჩნევად გააფართოვა მათი იდეური ჰორიზონტი და შემოქმედებით ინტერესთა რეპალი.

თავის მხრივ, საქართველოსთან და ქართველ მწერლობასთან დაახლოებამ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა მთელი რიგი რუსი პოეტის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.

ნ.ტიხონოვი ეკუთვნის იმ პოეტთა რიცხვს, რომელთაც ქართული სინამდვილის და ქართული პოეზიის ზეგავლენით შექმნეს მათი შემოქმედებისთვის საეტაპო მნიშვნელობის ნაწარმოებები.

შეიძლება ითქვას, რომ გარკვეული თვალსაზრისით ნ.ტიხონოვმა რუსულ პოეზიაში გააკეთა ის, რაზეც ოცნებობდნენ ესენინი და მაიაკოვსკი. გიორგი ლეონიძე ნ.ტიხონოვის ლექსების ნიგნის წინასიტყვაობაში წერს: „ბევრი რუსი პოეტი ყოფილა საქართველოში. მაიაკოვსკიზე და ესენინზე საქართველომ მოახდინა ბევრად უფრო ძლიერი გავლენა, ვიდრე ეს უშუალოდ აისახა მათ შემოქმედებაში. მაგრამ პირველმა ვერ მოასწრო ემღერა საქართველოს ზეცისთვის, რის შესახებაც ასეთი სინანულით წერდა. ვერც მეორემ შესძლო „საქართველოს კაჟოვანი გზების“ გავლა. მე კარგად მახსოვს ესენინი ტ.ტაბიძის ბინაზე, როდესაც იგი ლაპარაკობდა, როგორი ახალი ძალა, როგორი ახალი სულიერი მოძრაობა გამოიწვია მასში საქართველომ, რომ იგი შექმნის ლექსების ციკლს საქართველოს შესახებ. ეს იყო თბილისში ესენინის უკანასკნელი ჩამოსვლის დროს. ის, რისი გაკეთებაც ვერ მოასწრეს მაიაკოვსკიმ და ესენინმა, განახორციელა ნიკოლოზ ტიხონოვმა“.

ნიკოლოზ ტიხონოვი საქართველოს პირველად 1924 წელს ეწვია (მაიაკოვსკიმ, რომელიც თბილისში ამავე წლის აგვისტოში ჩამოვიდა, უკვე ვეღარ ჩამოუსწრო ტიხონოვს).

ეს იყო ახალგაზრდა რუსული პოეზიის ჩამოყალიბების დრო. „გმირთა ძიების“, შემოქმედებითი „დუღილის“, გაბედული ექსპერიმენტების, ბრძოლის, დისკუსიების, შეცდომებისა და აღმოჩენების წლები.

ყოველივე ეს თავისებურად აისახა ტიხონოვის პოემაში „გზა“, რომელიც 1924 წლის სექტემბერ-ნოემბერში დაიწერა.

„გზა“ თავისებური ლირიკული დღიურია, რომელშიც პოეტი გვიზიარებს თავის შთაბეჭდილებებს და ფიქრებს.

ეს პოემა ბევრად უფრო მკაფიოდ ასახავს იმ განწყობილებებსა და პოეტურ წარმოდგენებს, რომლებიც ტიხონოვს თან ჩამოჰყვა საქართველოში, ვიდრე იმას, რაც მან უშუალოდ დაინახა და განიცადა ამ ქვეყანაში.

პოემა „გზას“ არ ამოუნურავს მცირედიც კი იმისა, რაც რუსმა პოეტმა აღმოაჩინა და შეითვისა საქართველოში. შემდგომი წლების მანძილზე მის მიერ აქ მიღებული შთაბეჭდილებები თითქოს მნიშვნელოვნად და თანდათან დასრულებულ სახეს იღებდნენ პოეტის შეგნებაში.

1933 წელს ნიკოლოზ ტიხონოვი სხვა რუს მწერლებთან ერთად კვლავ ჩამოდის საქართველოში. ამ დროიდან იწყება მისი სისტემატური მუშაობა ქართული კლასიკური თუ თანამედროვე პოეტური მემკვიდრეობისა და განსაკუთრებით თანამედროვე პოეზიის თარგმნის სფეროში.

იმ ათი წლის მანძილზე, რომელიც ტიხონოვის ლექსებს კახეთზე ხსენებული პოემისგან ამორებს, რუსმა პოეტმა შემოქმედებითი განვითარების დიდი და რთული გზა გაწვლო.

ამ ხნის განმავლობაში შეიქმნა მისი ლექსების ციკლი „იურგა“, ნიგნი „ომი“, ნარკვევებისა და მოთხრობების რამდენიმე კრებული.

ტიხონოვის ამდროინდელი შემოქმედება აღბეჭდილია კიდევ უფრო მძაფრი შინაგანი წინააღმდეგობებით და ძიებებით. „იურგის“ პოეტური ენა უკვე საგრძნობლად განსხვავდება ტიხონოვის ადრინდელი ნაწარმოებებისგან ბუნებრივი სისადავითა და სახეთა კონკრეტულობით. მაგრამ ახალი ფორმის ძიებას პოეტი ამ დროს ხშირად მიჰყავს ახალ წინააღმდეგობებთან და უკიდურესობებთანაც.

აქ საჭიროა განსაკუთრებით აღინიშნოს ერთი მომენტი, რომელსაც, საზოგადოდ, პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა ტიხონოვის ესთეტიკურ შეხედულებათა ევოლუციაში. 20-იანი წლების ზოგიერთ ლექსში, რომელთა პათოსი უმთავრესად ახალი ყაიდის „მეშჩანობის“ წინააღმდეგ იყო მიმართული, ნ. ტიხონოვი ქმნის თავისებურ კონცეფციას: მისი წარმოდგენით, პოეტური ფანტაზიის ამაღლებულ სახეებსა და ჩვენებებს არაფერი საერთო არა აქვთ ყოველდღიურობის მდაბალ რეალობასთან. პოეზიისა და სინამდვილის ეს ურთიერთშეუთავსებლობის იდეა მკაფიოდ არის გამოხატული, კერძოდ, მის ცნობილ ლექსში „უბრალოდ სახლი“.

მაგრამ, მეორე მხრივ, ისეთ ლექსებში, როგორიცაა, მაგალითად, „რემონტი“ (1929 წ.), ტიხონოვი ცდილობს სამუდამოდ უარი თქვას „ფანტაზიის სხივთა კონებზე“ და ლექსის ერთადერთ ღირსებად „სიზუსტესა და ვარგისიანობას“ აცხადებს.

თუ აქ გავიხსენებთ სამოქალაქო ომის ქარცეცხლში შექმნილ ტიხონოვის ცნობილ პოეტურ ციკლებს „ბრაგას“ და „ორდას“, ცხადი გახდება, რომ ამ ლექსების ავტორისათვის, მისი „დღესასწაულებრივი“, „მხიარული“ და „შმაგი“ პოეტური ბუნებისთვის ასეთი ხასიათის „სიფხიზლე“ თავისებური თვითუარყოფის ცდას წარმოადგენდა.

აქ ნიკოლოზ ტიხონოვი გარკვეული თვალსაზრისით უარს ამბობდა არა მხოლოდ თავის ადრინდელ შეხედულებებზე, იგი ღალატობდა საკუთარ პოეტურ სამყაროს, ღალატობდა იმ მიჩქეფარე და მოუსვენარი ფანტაზიის ნიჭს, რომელიც შესაძლებელს ხდიდა ხსენებული ციკლების ავტორისთვის, შეემჩნია „ყოველი ადამიანის გამოხედვაში ვარსკვლავის კვალი და ყოველ ნაბიჯში ახალ სივრცეთა დაბადება“.

შეიძლება ითქვას, რომ ნიკოლოზ ტიხონოვმა 1935 წელს კახეთზე შექმნილ თავის ცნობილ ლექსებში კვლავ აღმოაჩინა საკუთარი თავი და თავისი ჭეშმარიტი პოეტური ხმა. ამ ციკლში კვლავ ძველი სიძლიერით აჟღერდა რუსი პოეტის ღრმად თავისებური, ლალი და მქუხარე ლექსი. მხოლოდ მისი ხმა თითქოს უფრო დაიხვეწა და, ამავე დროს, გამდიდრდა ახალი საღებავებით.

„გომბორის“, „მონადირისა“ და „ალავერდობის ღამის“ ავტორის მსოფლშეგრძნებას კვლავ დაუბრუნდა მისთვის ღრმად ორგანული სამყაროს დაუშრეტელი და კაშკაშა მრავალფეროვნების განცდა.

ამგვარი ცვლილება ნ.ტიხონოვის პოეტურ განწყობილებებში განპირობებული იყო არა მხოლოდ იმით, რომ მის თვალწინ, ბარატინსკის სიტყვით რომ ვთქვათ, კვლავ „წარმოსდგა აყვავებული სამყარო“ მთელი თავისი უხვი მშვენიერებით. ამ შემოქმედებით გარდატეხაში არანაკლებ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა იმ კეთილისმყოფელმა ზემოქმედებამაც, რომელიც ნ.ტიხონოვმა განიცადა ქართული პოეზიის საუკეთესო ქმნილებებთან გაცნობისას.

მწერლების პირველ ყრილობაზე წარმოთქმულ სიტყვაში ტიხონოვი ამბობდა: „მე მხურვალედ გირჩევთ მოძმე რესპუბლიკათა პოეზიის გაცნობას. მე განვიცადე უდიდესი სიამოვნება ქართველი პოეტების თარგმნისას“.

ჩვენი ფიქრით, ეს „სიამოვნება“, უწინარეს ყოვლისა, გამოწვეული იყო იდეებისა და განწყობილებების იმ შესამჩნევი თანხმიერებით, რომელიც ტიხონოვმა აღმოაჩინა თავისი ქართველი მეგობრების შემოქმედებაში.

შემთხვევითი არ არის, რომ ერთ-ერთ პირველ პოეტურ ნაწარმოებთაგანი, რომელიც ტიხონოვმა ქართულიდან თარგმნა, ეს იყო გიორგი ლეონიძის ცნობილი ლექსი „სიჭაბუკე და ლექსი ერთია“.

თავისი ესთეტიკური კონცეფციით ეს ნაწარმოები პირდაპირ ეხმაურებოდა რუსი პოეტის იმდროინდელ შემოქმედებით ძიებებს. უფრო მეტიც, ამ ლექსში თითქოს

მოცემული იყო პირდაპირი და ნათელი პასუხი იმ წინააღმდეგობებით სავსე კითხვებზე, რომლებიც ამ დროს განსაკუთრებით ანუხებდნენ ნ.ტიხონოვს:

და რაც კი სუნთქავს დღეს ქვეყანაზე,
რაც სიცოცხლეთი არი ცხოველი:
მინა, ფოთოლი, ღრუბლის ნაგლეჯი
შენი სიტყვების ღიმილს მოელის,
შენ გელოდება დასასტამბავად
ათი ათასი ჩანჩქრის ბლავილი;
სიჭაბუკე და ლექსი ერთია,
ერთ ჩუქურთმაში გამოყვანილი.

კახური ციკლის ლექსებში ნ.ტიხონოვი სამუდამოდ სძლევს მისი ადრინდელი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ თავისებური გაორების გრძნობას.

მშვენიერება მის თვალწინ წარმოდგება თავისი ხელშესახები მიწიერი სახით და ის ამალღებული, რომანტიკული სილამაზე, რომელსაც ადრე პოეტი სინამდვილის უფერულ ყოველდღიურობას უპირისპირებდა, ახლა მის შეგნებაში რეალურად არსებული სამყაროს განუყოფელ თვისებად იქცევა.

პოეტის თვალწინ თითქოს სრულიად ახალი პერსპექტივები და საოცრად ფართო ცისკიდური იშლება და მას კვლავ უბრუნდება სამყაროს მოვლენათა შინაგანი მონუმენტურობის ის ამალღებელი განცდა, რომელიც „ორდისა“ და „ბრაგის“ საუკეთესო ლექსებისთვის იყო დამახასიათებელი.

... Но где найдется чувству мера,
Когда встает перед тобой,
Волной вселенского размера,
Лесов немеркнувший прибой!...

„ლექსებში კახეთზე“ ჩვენ ვხვდებით მთელ რიგ პოეტურ სახეებსა და მოტივებს, რომელთა შექმნა შესაძლებელი იყო მხოლოდ ისეთი პოეტისთვის, რომელიც ასე ორგანულად დაუკავშირდა ქართულ სინამდვილეს და რომლის პოეტური შთაგონება სამუდამოდ ეზიარა ქართული პოეზიის სულს.

აქ ჩვენ მხედველობაში გვაქვს არა ესა თუ ის ცალკეული კოლორიტული შტრიხები, არამედ ის სპეციფიკური პოეტური ხედვა, რომელიც ხსენებული ლექსების ავტორს ახასიათებს.

აი, როგორ წარმოუდგება, მაგალითად, ნ.ტიხონოვს სექტემბრის „მთვრალი“ მზე:

Журнал в купели теплый сок янтарный,
И солнце сжато облачной грядой,
Столы снегов залив лиловым жаром
Распаренным висело тамадой.

„ოსტატის საზრუნავს, – წერდა ნ.ტიხონოვი 1924 წელს, – უნდა წარმოადგენდეს ლექსში ამალღებული მსჯელობიდან პროზაულ სურათოვნებაზე გადასვლათა სიმრავლის ორგანიზების უნარი, მან უნდა შეძლოს გაადვივოს თავის თავში ბევრ რამეზე ლაპარაკის ნიჭი, ლირიკული მრავალთემიანობის უნარი“.

ამ მისწრაფებამ, რომელიც თავისი არსებით ლირიკის ცხოვრებასთან დაახლოების, მისი ჩარჩოების გაფართოებისა და პოეტის სულიერ მოძრაობათა რკალის ახალი შინაარსით გამდიდრების ტენდენციას წარმოადგენდა (რაც, სხვათა შორის, თითქმის მთლიანად ემთხვეოდა ქართველი პოეტების იმდროინდელ შემოქმედებით

ძიებებს), თავისი მკაფიო გამოხატულება პოვა ნ.ტიხონოვის კახეთის ციკლის ლექსებში.

„ალავერდობის ღამეში“ რუსმა პოეტმა სწორედ „პროზაული სურათოვნების“ ხერხებით შექმნა ბრწყინვალე ეპიკური ხასიათის სახეები, რომლებიც ორგანულად შევიდნენ მის ლირიკაში.

ამგვარ შემოქმედებით გამარჯვებათა რიგს განეკუთვნებიან, კერძოდ, ჭეშმარიტი პოეტური შთაგონებით გასხივოსნებული ბრმა მუსიკოსების სახეები, რომლებიც თითქოს ბრეიგელის ცნობილი ტილოს „ბრმების“ თავისებურ პოეტურ გამოძახილს წარმოადგენენ.

საზოგადოდ, ეს ლექსი ღირსშესანიშნავია სწორედ იმ მხრივ, რომ მასში პოეტის სუბიექტური განცდები მოცემულია თავისებურ მთლიანობაში გარეშე სინამდვილის, კახეთის ბუნების, ალავერდის ტაძრის და მოზეიმე გლუხკაცობის უაღრესად მდიდარ და მრავალფეროვან „პროზაულ სურათებთან“.

კახური ციკლის ავტორი მშვენივრად ფლობს მხატვრის ფუნჯს. იგი აღტაცებული სიყვარულით ცდილობს თავის ლექსში რეალური სამყაროს უცნაური კონტურებისა და „შმაგი“ ფერების გადმოტანას. ამ მხრივ, იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენს ისეთი „წვრილმანებისადმი“, რომელთაც ადრე მისი ლექსების კარები თითქმის დახშული ჰქონდათ.

მაგრამ მიწის ბარაქიანი საღებავებით გატაცება ფრთებს არ უკვეცავს და არ ამძიმებს ტიხონოვის ლექსს. პირიქით, ქართულ სინამდვილესთან და ქართულ პოეზიასთან დაახლოება, თითქოს კიდევ უფრო აძლიერებს მის პოეზიაში რომანტიკული შემართებისა და ამაღლებული განწყობილების ელემენტებს. კახური ციკლის ავტორის მსოფლშეგრძნება და პოეტური გამოსახვის საშუალებანი ბევრად უფრო ნათელ და „გამჭვირვალე“ ხასიათს იძენენ მის ადრინდელ ლექსებთან შედარებით.

სხვათა შორის, როგორც ეს ლიტერატურათმცოდნეობაში უკვე აღინიშნა, ამ პოეტურ ციკლში გაცილებით მეტი სიღრმითა და შინაგანი ორგანულობით გამოიყვანა ნ.ტიხონოვის კავშირი რუსული კლასიკური პოეზიის ტრადიციებთან, ვიდრე, მაგალითად, იმავე პოემა „გზაში“ (რომელიც ერთგვარად გადატვირთულიც არის სწორედ კლასიკური ლიტერატურული ასოციაციებით).

პუშკინისა და ლერმონტოვის ტრადიციებთან დაახლოება ამ დროს თავის გამოვლინებას პოეზებს პოეტური აზროვნების სიზუსტესა და პოეტური ენის სისადავეში, რაც ამ ციკლის საუკეთესო ლექსებისთვის არის დამახასიათებელი.

ნ.ტიხონოვის კავშირი კლასიკასთან არანაკლებ მკაფიოდ იგრძნობა მის უფრო გვიანდელ „ქართულ“ ლექსებშიც. მაგრამ ამ შემთხვევაში მისი სიახლოვე კლასიკურ ტრადიციებთან არ შემოიფარგლება მარტო რუსული პოეზიის ჩარჩოებით. შეიძლება ითქვას, რომ ამ დროისათვის ტიხონოვისათვის არანაკლებ ახლობელი ხდება ქართული კლასიკის ტრადიციებიც. აქ, რა თქმა უნდა, ჩვენ მხედველობაში გვაქვს არა პირდაპირ მიმბაძველობა ან გადამღერება ამა თუ იმ ლიტერატურული ნიმუშისა, არამედ მათთან თავისებური შემოქმედებითი შეხმინება.

მაგრამ როდესაც ნ.ტიხონოვის ქართულ პოეზიასთან სიახლოვეზე ვლაპარაკობთ, უპირველეს ყოვლისა, მის თანამედროვეთა შემოქმედებას უნდა შევეხოთ.

დამახასიათებელია, რომ ნ.ტიხონოვმა, რომელსაც არაერთგზის უღიარებია თავისი თავყანისცემა რუსთაველის, ბარათაშვილისა და ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებითი გენიისადმი, მაინც, როგორც მთარგმნელმა, განსაკუთრებული ყურადღება გამოიჩინა არა კლასიკის, არამედ თანამედროვე ქართული პოეზიის მიმართ. მის კალამს ეკუთვნის თითქმის ყველა გამოჩენილი ქართველი პოეტის ნაწარმოებთა თარგმანები. კერძოდ, მას შესანიშნავად აქვს თარგმნილი გ.ტაბიძის, ს.შანშიაშვილის, ი.გრიშაშვილის, გ.ლეონიძის, ი.მოსაშვილის, ს.ჩიქოვანის, ა.მირცხულავას, კ.კალაძის, ირ.აბაშიძის, გრ.აბაშიძის, ალ.გომიაშვილის, რ.მარგიანის, ი.ნონეშვილის, ა.შენგელიას და სხვათა ლექსები.

ბუნებრივია, რომ თავისი თაობის წარმომადგენელთა ლექსებში ნ.ტიხონოვმა აღმოაჩინა უფრო მეტი ნათესაური თვისება, ფიქრისა და განაწყობილებების მეტი სიახლოვე და შემოქმედებითი მიზნების ერთიანობა.

კერძოდ, ნ.ტიხონოვის იმდროინდელი ლექსებისათვის დამახასიათებელი „პროზისა“ და „ეპიკის“ ელემენტთა ლირიკაში დამკვიდრების ცდები პირდაპირ ეხმაურებოდა იმ ძიებებს, რომელთაც ამავე დროს სხვადასხვა ასპექტში ადგილი ჰქონდათ სიმონ ჩიქოვანისა და ტიცვიან ტაბიძის შემოქმედებაში. მაგრამ საკვირველი არ არის, რომ ტიხონოვისათვის კიდევ უფრო ახლობელი აღმოჩნდა ქართული ლექსის იმ ოსტატთა შემოქმედება, რომელნიც თავისი პოეზიით უშუალოდ დაკავშირებული იყვნენ რუსი პოეტისათვის განსაკუთრებით ძვირფას კახეთის მინა-წყალთან.

თავის ერთ-ერთ პოეტურ ციკლში „საგურამოს ცისარტყელა“ ნ.ტიხონოვს შეტანილი აქვს ლექსი, რომელიც ნათლად გვიდასტურებს, თუ როგორ მოეხმარა რუს პოეტს ქართული თანამედროვე პოეზია საქართველოს სინამდვილის – ქართული ბუნების, ქართველი ხალხის ნაციონალური ხასიათის, მისი ისტორიისა და თანამედროვე ყოფის გაგებაში:

Представить не могут Кахетию
Я без стихов Шаншиашвили...

წერს ნიკოლოზ ტიხონოვი, და მართლაც, ქართული პოეზიის უფროსი თაობის ერთ-ერთი შესანიშნავი წარმომადგენლის, ს.შანშიაშვილის შემოქმედება განუყოფელია ყოველივე იმისგან, რამაც ააღელვა და აღიტაცა კახეთის პოეტური ციკლის ავტორი.

ს.შანშიაშვილის ცნობილმა ლექსებმა: „კახეთი“, „კახეთის პატარძალი“, „მუხის დაცემა ჭიაურის ტყეში“ რუს პოეტს გაუადვილა დაენახა ეს კუთხე მთელი მისი განუმეორებელი თავისებურებით მისი „ჭეშმარიტად მშვენიერი“ ადათ-ჩვეულებებით, „სიდიადით აღსავსე“ ლეგენდებითა და არანაკლებ დიდებული ცოცხალი სინამდვილით.

ს.შანშიაშვილის სიცოცხლის ჯანმრთელი სიყვარულით გამსჭვალული სახეები, მსგავსად იმ კახელი ჭარმაგი ღვინისმწურავებისა, რომელნიც, რუსი პოეტის სიტყვით, მას ასწავლიდნენ „როგორ უნდა ცხოვრობდეს ადამიანი მხიარულად“, სამუდამოდ დაუნათესავდნენ ტიხონოვის პოეზიას.

კიდევ უფრო მჭიდრო აღმოჩნდა ნ.ტიხონოვისა და გიორგი ლეონიძის შემოქმედებითი მეგობრობა, რომელიც ათეული წლების ნაყოფიერმა თანამშრომლობამ განამტკიცა. ნ.ტიხონოვისა და გ.ლეონიძის პოეტურ სიახლოვეში მთავარია არა ამა თუ იმ მხატვრული სახისა თუ მოტივის დამთხვევა. მართალია, მაგალითად, რუსი პოეტის ლექსში „ზედაზნის მთაზე“ ჩაძინებული ყივჩაღის სახე პირდაპირ რემინისცენციას წარმოადგენს გ.ლეონიძის ცნობილი ლექსიდან, მაგრამ აქ უფრო მნიშვნელოვანია არა ეს უბრალო დასესხება, არამედ ის საერთო გრძნობა ისტორიზმისა – წარსულის სახეთა გაცოცხლებისა და მათი თანამედროვე სინამდვილის განუყოფელ ნაწილად ხილვის უნარი, რომელიც ამ ორ პოეტს აახლოებს.

რაც შეეხება ამ თავისებურ გრძნობას, ამ მხრივ ნიკოლოზ ტიხონოვი დიდად არის დავალებული სწორედ ქართველი პოეტებისგან და, კერძოდ, იმავე გიორგი ლეონიძისგან, რომლის შემოქმედებაში ისტორიზმის განცდა განსაკუთრებული სიმძაფრით იგრძნობა.

ნ.ტიხონოვისა და გ.ლეონიძის შემოქმედებითი თანამშრომლობა და სიახლოვე, რომელიც განსაკუთრებით პოემა „ბავშვობისა და ყრმობის“ თარგმნის პერიოდში განმტკიცდა, კეთილისმყოფელი აღმოჩნდა ორივე პოეტისათვის, მით უმეტეს, რომ ეს კავშირი დაფუძნებული იყო შემოქმედებითი სიმპათიებისა და ესთეტიკური მრწამსის გარკვეულ სიახლოვეზეც.

„მე მახსოვს, – წერდა ამას წინათ ნიკოლოზ ტიხონოვი, – როგორ შევუდექი ლეონიძის ლექსების თარგმნას ოცდაათიანი წლების დასაწყისში. მე მაშინ ჯერ კიდევ ვერ წარმომედგინა, რომ მრავალი წლის მანძილზე დაკავშირებული ვიქნებოდი ამ შესანიშნავი პოეტის შემოქმედებასთან.

მე განცვიფრებაში მომიყვანა პირველივე სტრიქონების სიძლიერემ და ხატოვანებამ...

მე მინდოდა, რომ არაფერი არ დაკარგულიყო ამ მდიდარი სიმღერიდან, რომ ლექსის წყობა და შინაარსი მისულიყო რუს მკითხველამდე.

არაერთგზის მაგონდება მშვენიერის, უმშვენიერესის ლეონიძისეული განსაზღვრა:

ულამაზესი მხოლოდ ის არის,
ვინც ავსებულა თავის დროს ძალით –
ადიდებული, დამნიჭებული,
ყანა, ვენახი, მდინარე, ქალი.

ამგვარი წარმოდგენა მშვენიერების შესახებ უაღრესად ახლობელი და მისაღები იყო ნიკოლოზ ტიხონოვისთვის. ასეთი შინაგანად „მომნიჭებული“, სრულყოფილი სილამაზის იდეალისადმი ისწრაფოდა იგი მთელი თავისი რთული და წინააღმდეგობებით სავსე შემოქმედებითი ბიოგრაფიის მანძილზე.

მიუხედავად იმ ღრმა თვისებრივი სხვაობისა, რომელიც გ.ლეონიძისა და ნ.ტიხონოვის პოეტურ ინდივიდუალობათა შორის არსებობს, მათ შემოქმედებას ანათესავებს არა მხოლოდ ეს შინაგანი მიდრეკილება, არამედ ზოგიერთი „გარეგნული“ თვისებაც. კერძოდ, ის თავისებური ამალღებული, „დღესასწაულებრივი“ ინტონაცია და გამომსახველობით საშუალებათა ფერადოვნება, რაც ერთნაირად ახასიათებს ამ ორ პოეტს. აქ შეიძლება არაერთი მაგალითის მოტანა ტიხონოვის კახური ციკლიდან და „ქართული გაზაფხულიდან“, რომლებიც პირდაპირ ეხმაურებიან გ.ლეონიძისათვის დამახასიათებელ პოეტურ სახეებს.

გავიხსენოთ თუნდაც რუსი პოეტის ცნობილი სტრიქონები:

А гром за Гори ухадил,
Там небо лиловело,
Всею пестротой фазаньих крыл
Земли светилося тело...

და გიორგი ლეონიძის „ქართლის ბაღის“ დასაწყისი:

ელავს ბაღი – ხობხის ყელი –
შვიდ მაისის წვიმით მთვრალი,
მთებს და ველებს დასთამაშებს
გაზაფხულის მწვანე თვალი...

რომელიც ბრწყინვალედ აქვს ნათარგმნი რუსულად იმავე ნიკოლოზ ტიხონოვს.

როგორც ადრე აღვნიშნეთ, მიწისეული ნოყიერი საღებავებითა და „პროზაული სურათოვნებით“ გატაცებას, რაც განსაკუთრებით ტიხონოვის „ქართულ“ ციკლებში გამომჟღავნდა, სრულიად არ დაუმძიმებიათ მისი ლექსი.

ნიკოლოზ ტიხონოვის ამდროინდელი საუკეთესო პოეტური ქმნილებები შინაგანად ფრთაშესხმულნი არიან იმ „მხიარული“, დაუდგრომელი ტემპერამენტითა და გატაცებით, რომელიც მისი პოეზიის რომანტიკული შემართების ერთ-ერთ გამაპირობებელ თვისებას წარმოადგენს

და ეს მჩქეფარე და „შმაგი“ ძალაც თავისი უპირატესად მაჟორული ბუნებით ძალზე მოგვაგონებს იმას, რასაც თვით რუსი პოეტი წერს გიორგი ლეონიძის ლექსის შესახებ:

Заря через сумрак рассветный

Как розовый кралась олень.
 Являлся потом многоцветный,
 Стихами пронизанный день.
 И правды стиха не унизив,
 Природа вставала над ней,
 Над шквала над ней,
 Над шквалами строф Леонидзе
 Всей песенной силой своей.

პოეზიის ამ ქაფნარევი ტალღების სუნთქვა და მათი მქუხარე ექო ჩვენ ხშირად გვესმის ნ.ტიხონოვის „ქართულ“ ლექსებშიც.

აქ შეიძლება მიგვეთითებინა ზოგიერთი სხვა თავისებურებაც, რომლებიც ნ.ტიხონოვისა და გ.ლეონიძის პოეზიას აახლოებს და ერთგვარად გვიხსნის მათი მრავალწლოვანი თანამშრომლობის შინაგან „საიდუმლოს“. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ყოველივე ზემოთ თქმული სრულიადაც არ ამცირებს იმ ღრმა სხვაობას, რომელიც მათ უაღრესად ორიგინალურ და თვითმყოფად პოეტურ სამყაროთა შორის არსებობს. აქვე უნდა ითქვას, რომ გ.ლეონიძე და ნ.ტიხონოვი ბევრ რამეში პირდაპირ საწინააღმდეგო ხასიათის პოეტები არიან, რაც გამონვეულია თითოეული მათგანის ორიგინალური შემოქმედებითი ბიოგრაფიით და თუნდაც სრულიად განსხვავებული ლიტერატურული „ნარმოშობით“. ხოლო, რაც მთავარია, არ უნდა დაგვაზინყდეს, რომ ამ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს ორი ღრმად ეროვნული, საკუთარ ნაციონალურ ნიადაგთან განუყოფლად დაკავშირებული პოეტის შემოქმედებასთან.

რა თავდავინწყებითაც არ უნდა უმღერდეს ნ.ტიხონოვი კავკასიის ზვიად მწვერვალებს, რომლებიც მას ჰაერში გაყინულ პოემებად წარმოუდგებიან, რა ნაზი სიყვარულითაც არ უნდა იყოს გამსჭვალული მისი სიტყვები სიღნაღის კოშკებისა და საგურამოს ცისარტყელას მიმართ, იგი ყველგან, ყოველ თავის ლექსში, მაინც რუს პოეტად რჩება და ამ უანგარო სიყვარულისა და ერთგულების სინრფელე მით უფრო ძვირფასია ჩვენთვის, რომ ეს არის სიყვარული ადამიანის, რომელიც მოვიდა ჩვენთან თავისი წმინდა და ვაჟკაცური გულით, როგორც მოძმე და მეგობარი.

„ლექსები კახეთზე“ და „ქართული გაზაფხული“ განეკუთვნებიან საუკეთესო რიგს პოეზიის იმ ნაწარმოებთა შორის, რომლებიც ჩვენი ქვეყნის ხალხთა მეგობრობის თემას მიეძღვნა.

ისინი წარმოადგენენ შესანიშნავ შემოქმედებით ნიმუშს იმისა, თუ როგორ უნდა მიუდგეს პოეტი ამ თემას, რომ ეს უკანასკნელი იქცეს არა ზედაპირული დეკლარაციული „გაშუქების“ საგნად, არამედ მისი შემოქმედებითი სამყაროსთვის განუყოფელ, პირად, „ცრემლებამდე“ ახლობელ თემად.

ნ.ტიხონოვის შემოქმედებაში, რომელიც რუსული პოეზიის ერთ-ერთ პიონერად გვევლინება, ქართველ პოეტებს შეეძლოთ აღმოეჩინათ სხვა, მათთვის არანაკლებად საჭირო და ძვირფასი თვისებებიც. კერძოდ, რუსი პოეტის ლირიკისთვის დამახასიათებელი ინტიმური სანყისის ორგანული ერთიანობა სახალხო, რევოლუციური ჰეროიკის მოტივებთან, რაც თავის შესანიშნავ გამოხატულებას პოეზებს კახური ციკლის პირველ ლექსშივე.

ტიხონოვის ლექსები საქართველოზე, რომელთაც შეითვისეს და ბრწყინვალე პოეტურ სახეებში აღბეჭდეს ქართული მიწის ამდენი „ჭეშმარიტად მშვენიერი“ სურათი, გარეშე სამყაროს დაუშრეტელ ფერთა სიუხვე და პოეტის ინტიმურ განცდათა არანაკლებ მდიდარი გამა, წარმოადგენენ არა ჭვრეტითი პეიზაჟური ლირიკის მაგალითს, რომელიც ამავე დროს სრულიად მოკლებულია სქემატიზმსა და დეკლარაციულობას.

სწორედ ამ გზას გაჰყვა იმ დროის ქართული ლექსის ოსტატთა საუკეთესო ნაწილიც ახალი პოეტური სამყაროს აღმოჩენისა და დამკვიდრებისკენ მიმართულ ძიებებში.

აქ საჭიროა შევნიშნოთ, რომ თვით ნ.ტიხონოვისა და მისი თაობის სხვა პოეტების შემოქმედებითი დაახლოება ქართველ მწერლებთან თავისთავად მოასწავებდა ახალ ურთიერთდამოკიდებულებას, ჩვენს ეპოქაში.

ნიკოლოზ ტიხონოვი, პავლე ანტოკოლსკი, ბორის პასტერნაკი, ნიკოლოზ ბაბოლოცკი და სხვანი საქართველოში მოვიდნენ არა „ორიენტალიზმისა და ეგზოტიკის საძიებლად, არამედ ახალი ცხოვრებისა და ახალი პოეზიის შესაცნობად.

საქართველო მათ თვალწინ წარმოსდგა როგორც დიდი და სახელოვანი წარსულის მქონე, მაგრამ თითქოს თავიდან აღმოჩენილი ქვეყანა.

ამან განსაზღვრა, კერძოდ, მთელი რიგი იმ საერთო თვისებებისა, რაც ხსენებულ პოეტთა „ქართული თემისადმი“ დამოკიდებულებაში შეიმჩნევა. მაგრამ ამავე დროს თითოეულმა მათგანმა საქართველოში და ქართულ პოეზიაში აღმოაჩინა პირადად მისთვის განსაკუთრებით ახლობელი, საკუთარი შემოქმედებითი იდეალებისა და მიდრეკილებათა შესატყვისი თვისებებიც.

ასე მაგალითად, ნიკოლოზ ზაბოლოცკიმ, რომელიც პირველად 1936 წლის ზაფხულს ჩამოვიდა თბილისში კონკრეტული შემოქმედებითი მიზნით (იგი მაშინ იწყებდა „ვეფხისტყაოსნის“ თავისუფალ თარგმანზე მუშაობას), სამუდამოდ დაუკავშირა თავისი შემოქმედება ქართული პოეზიის კლასიკურ მემკვიდრეობას.

დაახლოებით ორი ათეული წლის განმავლობაში ნ.ზაბოლოცკიმ გასწია ჭეშმარიტად გრანდიოზული შრომა. როგორც ცნობილია, მან რუსულ ენაზე თარგმნა ქართული პოეზიის მთელი რიგი შესანიშნავი ძეგლები.

ახალგაზრდობისათვის შესრულებული რუსთაველის პოემის თავისუფალ ვარიანტს თან მოჰყვა დავით გურამიშვილის, გრიგოლ ორბელიანის, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ვაჟა-ფშაველას და ქართული ლექსის სხვა ოსტატთა თარგმანები. რუსი პოეტის კეთილშობილური ღვაწლი დაგვირგვინდა „ვეფხისტყაოსნის“ მეორე (ამჯერად ზუსტი) თარგმანით, რომელიც მან სიკვდილის წინ დაასრულა.

თავის წერილში „რუსთაველის სიბრძნე“, რომელიც მისი უკანასკნელი ლიტერატურული გამოსვლა აღმოჩნდა, ნ.ზაბოლოცკიმ თითქოს განაზოგადა მთელი თავისი მთარგმნელობითი მუშაობის გამოცდილება და რუს მკითხველებს კიდევ ერთხელ ამცნო თავისი თაყვანისცემა ქართველი ერის პოეტური გენიის მიმართ.

საკვირველი არ არის, რომ „ლოდინიკოვისა“ და „მეტამორფოზების“ ავტორისათვის ქართული კლასიკური პოეზიის პერსონაჟთა შორის უსაყვარლეს გმირად იქცა ვაჟა-ფშაველას ბრძენი მინდია. ნ.ზაბოლოცკის მიერ სიცოცხლის უკანასკნელ ათეულ წლებში დაწერილი ლექსები „ღამე ფასანაურში“, „მე არ ვეძებ ბუნებაში ჰარმონიას“ და „ანდერძი“ პირდაპირ ეხმაურებიან ვაჟა-ფშაველასთვის დამახასიათებელ ბუნების გაგებას.

ნ.ზაბოლოცკის სიახლოვემ ქართულ კლასიკასთან, მისი შთაგონების ორგანულმა შერწყმამ მრავალსაუკუნოვანი ქართული პოეზიის სახეებთან და პერსონაჟებთან თავისი გამოვლინება პოვა თვით საქართველოს სინამდვილის ღრმად თავისებურ აღქმაში.

ლექსში „საგურამო“ ნ.ზაბოლოცკის ქართული ბუნება წარმოუდგება, როგორც წარსულის პოეტური სულებით დასახლებული, მათი მარად ცოცხალი გულის ძვერითა და უკვდავი სიმღერით აჟღერებული სამყარო.

შემოქმედებითი მრწამსისა და მიზნების ერთიანობამ მჭიდროდ დააკავშირა ზაბოლოცკი საქართველოს გამოჩენილ პოეტებთან. ბუნებრივია, რომ მან თავისი სულიერი ნათესაობა დაადგინა არა მხოლოდ წარსულის ოსტატებთან, არამედ თავის თანატოლებთან, ქართული პოეზიის წარმომადგენლებთან.

ზაბოლოცკი ბევრ ქართველ მწერალს მეგობრობდა, მან თარგმნა მთელი რიგი თანამედროვე ქართველი პოეტის – როგორც მხცოვანთა, ისე ახალგაზრდების არაერთი ლექსი. მაგრამ ქართულ პოეზიაში, როგორც ნიკოლოზ ტიხონოვს, მასაც გააჩნდა თავისი განსაკუთრებული სიმპათიები.

შეიძლება ითქვას, რომ თუ კახური ციკლის ავტორმა თანამედროვე ქართული ლექსის ოსტატთა შორის ყველაზე ახლობლად გიორგი ლეონიძე მიიჩნია, ნ.ზაბოლოცკისათვის ასეთი შინაგანად ახლობელი პოეტი სიმონ ჩიქოვანი აღმოჩნდა.

« Поэт Симон Чиковани, – нерда Заболоцкий, – еще в довоенное время познакомил меня с Грузией, ее историей и культурой и привлек мое внимание к ее литературе.

Он редактировал мой перевод поэмы Руставели и в течение многих лет помогал мне своими советами и многочисленными указаниями».

თითქმის მეოთხედი საუკუნის მჭიდრო მეგობრობამ, რომელიც ასე მდიდარი იყო შემოქმედებითი შედეგებით, საერთო ზრახვებითა და მისწრაფებებით, აზრთა გაცვლა-გამოცვლითა და თანამშრომლობით, მრავალმხრივ დააკავშირა ერთმანეთთან რუსი და ქართველი პოეტის შემოქმედება.

სიმონ ჩიქოვანისა და ნიკოლოზ ზაბოლოცკის პოეზიაში შეიძლება გამოვყოთ ცალკეული ლექსები, რომლებიც შეიქმნა ერთსა და იმავე თემატურ მასალაზე, ერთი და იმავე ხასიათის იდეური ამოცანის გადაწყვეტის მიზნით.

ასე მაგალითად, ნ.ზაბოლოცკის „გორის სიმფონია“ და ს.ჩიქოვანის „გორი“ დაინერა მათი თავისებური შემოქმედებითი ურთიერთშეთანხმების შედეგად, რომელსაც ადგილი ჰქონდა 1936 წლის ზაფხულში ცნობილ უკრაინელ პოეტთან მიკოლა ბაჟანთან ერთად გორში ყოფნის დროს (მ.ბაჟანმა მაშინ დაწერა „გორის ციხე“).

ასევე დაკავშირებული არიან ერთმანეთთან ნ.ზაბოლოცკისა და ს.ჩიქოვანის გაცილებით გვიანდელი ლექსები „გომბორის ტყე“ და „გომბორზე გადასვლა“, რომლებიც შთაგონებული იყვნენ 1957 წლის შემოდგომის განუმეორებელი სურათებით.

აქ თვით გარეგანი, ჭვრეტითი მასალა თითქოს თავისთავად მოითხოვდა ერთი და იგივე ხასიათის გამომსახველობით ფორმებს. მაგრამ მაინც ნიშანდობლივია, რომ ორივე ლექსის ავტორმა აირჩია პოეტური ამოცანის არსებითად ერთგვაროვანი ფერწერული გადაწყვეტა.

საზოგადოდ, ს.ჩიქოვანისა და ნ.ზაბოლოცკის პოეზიაში ხშირია ასეთი ხასიათის შეხვედრები. ორი პოეტის მრავალწლოვანი შემოქმედებითი სიახლოვე გამოვლინდა ისეთ კონკრეტულ მხატვრულ თვისებებშიც კი, როგორცაა, მაგალითად, გარეშე სინამდვილის ამა თუ იმ მოვლენის პოეტური აღქმა. აქ შეიძლება მოტანილ იქნას ზოგიერთი სახე, რომელიც ყურადღებას იპყრობს საოცარი მსგავსებით ამ მხრივ.

ასე მაგალითად, ნ.ზაბოლოცკის ერთ-ერთ უკანასკნელ ლექსში „წვიმა“, „ცასა და დედამინას შორის ათას ძაფად გაბმული წვიმის“ პოეტური სახე, რომელიც „საკუთარ სიმებზე უკრავს და მღერის“, უნებლიეთ მოგვაგონებს სიმონ ჩიქოვანის ადრინდელ ლექსს „წვიმაში“, სადაც „ქარიშხალი ავდრის სიმებს მოაშრიალებს, თითქოს ჰანგია წვეთთა ხმებით შესრულებული“.

რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაში საჭიროა იმ გარემოების გათვალისწინებაც, რომ ნ.ზაბოლოცკიმ თავის დროზე თარგმნა ს.ჩიქოვანის ხსენებული ლექსი, მაგრამ ეს მაგალითი ისევე როგორც სხვა ჩვენ მიერ ადრე მოტანილი პარალელებიც, მაინც მხოლოდ კერძო ხასიათის გარეგნულ დამთხვევად წარმოგვიდგებოდა, რომ არ არსებობდეს სხვა ბევრად უფრო არსებითი მნიშვნელობის სიახლოვე ზაბოლოცკისა და ჩიქოვანის პოეტურ სამყაროთა შორის. საქმე ის არის, რომ თითოეული ამ ორ პოეტთაგანი თავისი მშობლიური მწერლობის ისტორიაში ჩვენ გვევლინება იმგვარი ხასიათის პოეტურ ტრადიციათა გამგრძელებლად, რომლებიც შინაგანად ენათესავებიან ერთმანეთს.

ჩვენ მხედველობაში გვაქვს მათი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი გარკვეული „ინტელექტუალიზმი“ შინაგანი რეფლექსისკენ და გარე სინამდვილის ფილოსოფიური გააზრებისკენ მიდრეკილება, საგანთა შინაგან ბუნებაში წვდომის თავისებური ნიჭი.

აქ საჭიროა აღვნიშნოთ კიდევ ერთი საყურადღებო თვისება, რომელიც ამ ორ პოეტს აახლოებს – გარკვეული ნათესაობა თვით პოეტური გამოხატვის საშუალებათა სფეროში.

როგორც ზაბოლოცკისთვის, ისე ს.ჩიქოვანისთვისაც პოეტური იდეის ხორცშესხმის რჩეულ ხერხს სახეების ფერწერული გააზრება წარმოადგენს და ამ მხრივ, შეიძლება ითქვას, რომ ზაბოლოცკის ცნობილი სტროფი:

Любите живопись, поэты,
Лишь ей единственной дано
Души изменчивой примеры
Переносить на полотно.

უთუოდ ეხმაურება სიმონ ჩიქოვანის სიტყვებს:

ხელთანერი ჰგავს ბალნარს და ლაღარს.
ვგონებ ფერია მშვენება ლექსის.

მაგრამ აუცილებელია აქვე ხაზგასმით შევნიშნოთ, რომ მთელი ამ შინაგანი სიახლოვის მიუხედავად, ს.ჩიქოვანი და ნ.ზაბოლოცკი ღრმად განსხვავებული ტემპერამენტისა და შემოქმედებითი მანერის პოეტები არიან. მათი პოეტური ინდივიდუალობანი მთელი რიგი თავისი თვისებებით ღრმად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან.

თვით სიმონ ჩიქოვანი თავის წერილში ნიკოლოზ ზაბოლოცკის პოეზიის შესახებ წერს: „იგი თავისი შინაგანი ბუნებით ნამდვილი რუსი ადამიანი იყო, თავისი სამშობლოს მოტრფიალე. ნ.ზაბოლოცკის სიყრმიდანვე ხიბლავდა ჩრდილოეთის ბუნების სურათები, რუსეთის თვალუნვდენელი თოვლიანი ზამთარი და მკაფიოდ გამოკვეთილი ლალი გაზაფხულის დაბადება. ამ ჩრდილოეთის ბუნებაში აღმოცენდა მისი პოეტური ხილვები და მისი მზერა თვალუნვდენელ სივრცეებს შეეჩვია“.

მართლაც, ზაბოლოცკის მთელი პოეზია გამსჭვალულია ჩრდილოეთის უსაზღვრო სივრცეთა სუნთქვით. მშობლიური რელიეფი მის ლექსში შევიდა თავისი მკაცრი სიდიადითა და მშვიდი ხაზებით. და მისი სიმღერის წმინდა, ფოლადისებურმა ჟღერადობამ თითქოს ექოსავით აირეკლა ის თავისებური ხმები, რომლებიც დათოვლილი ტრამალების აღმასივით ბასრ და გამჭვირვალე ჰაერში იბადებიან.

ამავე დროს რუსი პოეტის შემოქმედება თავისუფალი აღმოჩნდა ყოველგვარი შეზღუდულობისაგან ამ მხრივ. პირიქით, ზაბოლოცკიმ გამოიჩინა საოცარი გულისყური იმ ახალი ხმების და მელოდიების მიმართ, რომლებიც მას ქართული მდინარეების თავდავინწყებულ სიმღერაში მოესმა. მისი მზერა სამუდამოდ დაატყვევეს იმ მკაფიო და თბილმა ფერებმა, რომელთა ალერსიანმა სუნთქვამ ასე სულის სიღრმემდე შესძრა „გომბორის ტყის“ ავტორი.

მართალია, ნ.ზაბოლოცკის პოეტური დამოკიდებულება სამყაროსადმი, მისი ადამიანური ბუნება, ტემპერამენტი და გემოვნება ყოველთვის ავლენდნენ მის ჩრდილოურ წარმოშობას, მაგრამ იმავე ს.ჩიქოვანის სიტყვით: „ასეთი სულიერი წყობის მქონე პოეტმა თავისი ქართველი მეგობრების მეშვეობით ძალზე შეიყვარა ქართველი ხალხის ზნე-ჩვეულება, საქართველოს დიადი ბუნება და ქართული სტუმართმოყვარეობის თავისებური ხალხური, კეთილშობილი არტისტული სული“.

ნიკოლოზ ზაბოლოცკი განსაკუთრებით დაუახლოვდა საქართველოს და ქართველ პოეტებს თავისი სიცოცხლის უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე. ამ ხნის განმავლობაში იგი თითქმის ყოველ წელიწადს ჩამოდიოდა საქართველოში. თვეობით ცხოვრობდა თბილისში და საგურამოში, ხშირი სტუმარი იყო კახეთის, გორის და შავი ზღვის სანაპიროსი.

ამ წლებში ნ.ზაბოლოცკის პოეზიამ შესამჩნევი ევოლუცია განიცადა. ვლ.ორლოვი ზაბოლოცკის რჩეული ლექსების კრებულის წინასიტყვაობაში წერს: „ზაბოლოცკის შემოქმედებითი მუშაობის უკანასკნელი ათი წელი აღინიშნა ახალი ძიებებით, მნიშვნელოვანი აღმოჩენებით და დიდი მიღწევებით. მან ძლიერ გააფართოვა თავისი შემოქმედებითი სამყარო, კიდევ უფრო დახვეწა თავისი ოსტატობა. ყურადღება „ადამიანის ცოცხალი სულისადმი“ უფრო ძლიერად დაეუფლა პოეტს. მძიმე და გმირული წლების გამოცდილებას უკვალოდ არ ჩაუვლია მისთვის...“

შეიძლება ითქვას, რომ ნ.ზაბოლოცკისათვის ფუჭად არ ჩაუვლია იმ მდიდარ ცხოვრებისეულ და შემოქმედებით გამოცდილებასაც, რომელიც მან საქართველოში მიიღო. ზაბოლოცკის იმდროინდელ „ქართულ“ ლექსებში სულ უფრო მკაფიოდ ჟღერს ახალი ინტონაციები და მოტივები, რომლებიც გარკვეული თვალსაზრისით ტონს აძლევენ მთელ მის შემოქმედებას. შემთხვევითი არ არის, რომ ერთ თავის ლექსში, რომელიც კავკასიის მრეწველებისადმი არის მიძღვნილი, პოეტი გვიზიარებს „არსებობის ბედნიერების“ («счастье бытия») მღელვარე განცდას, რომელმაც მთელი მისი სხეული და შეგნება მოიცვა.

ამ ლექსის ავტორი, რომელიც ოდესღაც თავის ცნობილ პოეტურ ციკლში «Столбцы» არსებულ სინამდვილეს მახინჯი ფანტომების სამყოფლად წარმოგვისახავდა, ახლა თავისი ნათელი და ხალისიანი მსოფლშეგრძნებით გვხიბლავს.

უკვე 1936 წელს ზაბოლოცკიმ, რომელმაც მაშინ პირველად იხილა საქართველოს ზეცა და მთები, აღტაცებით უმღერა მათ სიცოცხლის დამამკვიდრებელ მშვენებას.

Взойди на холм, прислушайся к дыханию
Камней и трав и сдерживая дрожь,
Из сердца вырвавшийся гимн существованию
Счастливый ты невольно запоешь.

შემდეგში, განსაკუთრებით ომისშემდგომ წლებში, ამ ოპტიმისტურ განწყობილებათა ნაკადი კიდევ უფრო ძლიერდება და დომინირებულ ადგილს იკავებს ზაბოლოცკის „ქართულ“ ლექსებში. საქართველოს სინამდვილემ რუსი პოეტის შემოქმედებაში ბიძგი მისცა არა მხოლოდ ამ განწყობილებათა წარმომობას, არამედ სპეციფიკური პოეტური სახეების შექმნასაც. ზაბოლოცკის „ქართულ“ ლექსებში თავისი ბრწყინვალე განხორციელება პოეზია, კერძოდ, მთელი მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელმა მისწრაფებამ ეპიკური სანყისისკენ. თავის ცნობილ ლექსებში: „გორის სიმფონია“, „გრემის კოშკი“, „ხრამჭესი“ და სხვ. რუსმა პოეტმა შექმნა მთელი რიგი რეალისტური სახეებისა, რომლებშიც საოცარი სიღრმითა და ორგანულობით აისახა ქართველი ხალხის ისტორიისა და აწმყოს თავისებური ეროვნული სული.

ეს, თავისი არსებით ღრმად ეპიკური, შინაგანად მონუმენტური ხასიათის სახეები ამავე დროს უკვე სრულიად თავისუფალნი არიან ხელოვნური ჰიპერბოლიზმის იმ თავისებური ელფერისაგან, რომელიც ზაბოლოცკის ზოგიერთ ადრინდელ პოეტურ ნაწარმოებს დაჰკრავს. და აქ განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლინდა ის კეთილისმყოფელი ზემოქმედება, რომელიც რუს პოეტზე მოახდინა არა მხოლოდ საქართველოს სინამდვილემ, არამედ ქართული პოეზიის ცნობილმა ტრადიციებმაც. ადრე ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ ზაბოლოცკის სიახლოვე ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებასთან. რუსი პოეტის უკანასკნელ ლექსებში ეს შინაგანი ნათესაობა კიდევ უფრო ღრმა ხასიათს იღებს და თავისებურად მჟღავნდება როგორც სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვის, ისე პოეტური აზროვნების სფეროშიც. დასახელებულ ლექსებში ზაბოლოცკის მიერ შექმნილი არსებითად ეპიკური ხასიათის სახეები ამავე დროს გამთბარი არიან ღრმა ლირიზმით, რაც განსაკუთრებით ახლოებულ და გასაგებ თავისებებს სძენს მათ მკითხველის თვალში. რუსი პოეტის ენა აქ სრულიად თავისუფალია ყოველგვარი მწიგნობრულობისაგან და იგი ბუნებრივი სინრფელითა და

მომხიბლავი სისადავით ხასიათდება, რაც პირდაპირ მონუმობს ზაბოლოცკის პოეტური შთაგონების ხალხურ წყაროებთან მიახლოებას.

სწორედ ქართულ ფოლკლორულ სტიქიასთან ზიარება, მისი ღრმად ჰუმანური სულის შეთვისება წარმოადგენდა ერთ-ერთ იმ მიზეზთაგანს, რომლის შედეგად ზაბოლოცკის ლექსმა შეიძინა თავისებური სიტბო და უშუალობა, რაც გარკვეული თვალსაზრისით ახალ თვისებას მოასწავებდა მის შემოქმედებაში. მართალია, ნიკოლოზ ზაბოლოცკის პოეტურ ხმას ბოლომდე შერჩა ვაჟკაცური თავშეკავების ინტონაცია, მაგრამ „ქართულ“ ლექსებში იგი მეტი გულითადობითა და სინრფელით გამოირჩევა.

ყველაზე „ნატურფილოსოფიურ“ ლექსებშიც კი ნ. ზაბოლოცკისთვის დამახასიათებელი დღესასწაულებრივი მაღალფარდოვნება სულ უფრო ხშირად ადგილს უთმობს ალერსით გამთბარი გულის ცოცხალ თრთოლას.

ასეთი უბრალო, სულის სიღრმიდან მომდინარე სიტყვებით წერს რუსი პოეტი, მაგალითად, საქართველოს მთებზე:

С тех пор мне собратьями сделались горы,
И нет мне покоя, когда на трубе
Поют в сентябре золотые Гомборы,
И гонят в просторы и манят к себе.

ნიკოლოზ ზაბოლოცკის აქვს ერთი ლექსი, რომელშიც გადმოგვცემს თავის ფიქრებსა და განცდებს კავკასიის ქედზე გადაფრენის დროს. ლექსი დაწერილია 1947 წელს. დიდი ხნის განშორების შემდეგ პოეტი კვლავ მიემგზავრება საქართველოსკენ. მთელი მისი არსება შეპყრობილია მოლოდინისა და ალტაცების გრძნობით («И вскрикнула душа узнав тебя, Кавказ») ამ ლექსში გადმოცემულ განწყობილებებს არაფერი არა აქვთ საერთო იმასთან, რასაც უცხო ქვეყანაში მიმავალი ცნობისმოყვარე მოგზაური განიცდის. ისინი უფრო ჰგვანან იმ ტკივილით მძაფრ გრძნობას, რომელიც სამშობლოში დაბრუნებულ ადამიანს მოიცავს.

და მართლაც, საქართველო ზაბოლოცკისთვის იქცა მეორე სამშობლოდ, რომლის წიაღშიც მისი პოეზიის ახალმა სახეებმა და ჩვენებებმა შეისხეს ფრთები. მხოლოდ იმ პოეტს, რომელმაც მთელი სულით და გულით შეიყვარა ჩვენი ქვეყანა, მთელი თავისი არსებით შეეთვისა ქართველ ხალხს, მის წარსულსა და აწმყოს, მისი პოეზიის მრავალსაუკუნოვან ტრადიციებსა და ცოცხალ სუნთქვას – მხოლოდ ასეთ პოეტს შეეძლო ეთქვა ისე, როგორც ამბობდა ნიკოლოზ ზაბოლოცკი:

Привет тебе, о, Грузия моя,
Рожденная в страданиях и в буре.

1960 წ.

ლირიკის დასაცავად

Что-то физики в почете,
Что-то лирики в загоне...

ეს ნახევრად ირონიული, ნახევრად ნაღვლიანი სიტყვები, რომლებიც რუს პოეტს ბორის სლუცკის ეკუთვნის, საკმაოდ მძაფრი ლიტერატურული კამათის საგნად იქცა ამას წინათ საბჭოთა მწერლობაში.

როგორც ჩანს, მათში ნაწილობრივ მაინც სწორად იქნა გამოხატული ის უცნაური განწყობილება, რომელმაც განსაკუთრებით უკანასკნელ დროს იჩინა თავი ჩვენი საზოგადოების გარკვეულ წრეებში.

ვინც დაკვირვებით ადევნებს თვალყურს პრესას, უთუოდ შეამჩნევდა, რომ პოეზიისა და, კერძოდ, ლირიკის მიმართ ბოლო წლებში მიტანილ იქნა არაერთი სახიფათო იერიში.

შემთხვევითი არ არის, მაგალითად, რომ ერთი ცნობილი გაზეთის ფურცლებზე ამას წინათ გამოქვეყნდა რამდენიმე ჩვენი დროისთვის საკმაოდ განათლებული (ყოველ შემთხვევაში, უმაღლეს განათლებამიღებული) მკითხველის წერილები, რომლებშიც, საზოგადოდ, ეჭვის ქვეშ იყო დაყენებული პოეზიის არსებობის მიზანშეწონილობა ატომური ძრავებისა და საპლანეტაშორისო რაკეტების ეპოქაში.

ყველაზე მარტივი იქნებოდა ამგვარი ნიჰილიზმი თვით ამ წერილების ავტორთა გონებრივი შეზღუდულობითა ან სხვა რაიმე სუბიექტური გარემოებით აგვეხსნა, მაგრამ, ჩვენი აზრით, აქ უფრო ზოგადი ხასიათის მიზეზებიც არის საძიებელი.

პოეზიის და, პირველ რიგში, მისი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დარგის, ლირიკის არსებობა შეუძლებელია ადამიანის შინაგანი, სულიერი ცხოვრებისადმი, მისი ინდივიდუალობისადმი ცხოველი ინტერესის და პატივისცემის გარეშე.

და თუ ეს ყურადღება დღეს საგრძნობლად შენელებულია, ამის ერთ-ერთ მთავარ მიზეზს წარმოადგენს არა მხოლოდ ის გარემოება, რომ თანამედროვე კაცობრიობის წინაშე მდგარმა გრანდიოზულმა, კოსმიური მაშტაბების ამოცანებმა, საზოგადოდ, მეორე პლანზე გადასწიეს ინტერესი ცალკეულ პიროვნებათა შინაგანი „მიკრო სამყაროების“ მიმართ, არამედ იმითაც, რომ ჩვენი პოეზია დღეისათვის საგრძნობლად ღარიბი აღმოჩნდა ნამდვილად საინტერესო პოეტური ინდივიდუალობებით.

ჩვენ არას ვიტყვით აქ ქართული ლექსის ოსტატთა უფროსი თაობის იმ წარმომადგენლებზე, რომელთაც უკვე მოასწრეს თავისი განსაკუთრებული, ღრმად თავისებური ადგილი დაემკვიდრებინათ ჩვენს პოეზიაში.

მაგრამ ძალიან ძნელი სათქმელია, აღმოჩნდება თუ არა XX საუკუნის მეორე ნახევარი ისევე მდიდარი ამ მრავალფეროვნების მხრივ, როგორც მისი დასაწყისი იყო.

უკანასკნელი წლების განმავლობაში ქართულმა პოეზიამ შეიძინა სამკაოდ ბევრი მეტ-ნაკლები ოსტატობითა და ნიჭით აღბეჭდილი პოეტური ნაწარმოები, მაგრამ ძალზე ცოტა ნამდვილად ორიგინალური, თვალსაჩინო და შინაგანად საინტერესო პოეტური ინდივიდუალობა.

ამით უნდა აიხსნას, რომ ჩვენს ლიტერატურულ კრიტიკაში ბოლო დროს ხშირად ლაპარაკობენ ამა თუ იმ პოეტის თავისებურ მანერაზე, სტილზე ან, უკეთეს შემთხვევაში, განსაკუთრებულ პოეტურ ხმაზე, და ძალიან იშვიათად მის სულიერ ნყოფაზე, გონებრივ მიმართულებაზე თუ ემოციურ ბუნებაზე. თითქოს იგულისხმება, რომ ამ მხრივ უკვე მოხდა საბოლოო ნიველირება და არავითარი სიახლის ძებნა ნაყოფს არ გამოიღებს.

პოეტი – ეს უპირველეს ყოვლისა შემოქმედი ადამიანია, უაღრესად თვითმყოფადი, ორიგინალური და სწორედ ამ მხრივ მნიშვნელოვანი პიროვნება. მისი შემოქმედების მომხიბლობის მთავარი საიდუმლოებაც სწორედ ამ შინაგან თვისებებში უნდა ვეძიოთ და არა რაიმე გარეგნულ ნიშნებში.

რატომ შეითვისა, მაგალითად, ასეთი ღრმა სიყვარულით ქართველმა მკითხველმა ანა კალანდაძის პოეზია?

ჩვენი ფიქრით, ეს მხოლოდ ამ პოეტისათვის დამახასიათებელი ლექსის გარეგნული დახვეწილობით ან რაიმე სხვა ფორმალური თვისებებით არ შეიძლება აიხსნას.

ამის მთავარი მიზეზი ის არის, რომ ანა კალანდაძის ყოველი ლექსი განუყოფელი ნაწილია მისი უაღრესად საინტერესო, რთული და ფაქიზი სულისა და რომ ეს არის ერთსა და იმავე დროს ღრმად თავისებური, განუმეორებელი და, ამასთან, ყოველი ჩვენგანისთვის გასაგები, ნათელი და ახლობელი სული.

ჭეშმარიტი პოეზიის ხარისხში ესა თუ ის ლექსად დაწერილი ნაწარმოები შეიძლება აყვანილ იქნას მხოლოდ ერთი პირობით: თუ იგი წარმოადგენს პოეტის სულიერი სამყაროს, მთელი მისი არსების, მისი სუნთქვისა და გულისტქმის ცოცხალ ნაწილს.

დიდი პოეზიის არსებობა შეუძლებელია დიდი ტკივილის, დიდი სულიერი ძვრებისა და წვის გარეშე.

ასე ესმოდათ შემოქმედება ნამდვილ პოეტებს.

გავიხსენოთ აკაკის სიტყვები:

რაც არ იწვის, არ ანათებს,
აბედივით ლპება ნელა,
მოდი დამწვი, სიყვარულო
გაანათე სადაც ბნელა.

პოეზიის შუქი თავისებური ანარეკლია იმ დიდი ცეცხლისა და იმ ხშირად გამანადგურებელი ხანძრის, რომელიც ადამიანის შინაგან სამყაროს მოიცავს. სხვა პოეტი ამის შესახებ ასე ამბობდა:

И взглядываясь в свой ночной кошмар,
Строй находить в нестройном вихре чувства,
Чтобы по бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельный пожар.

პოეზია მოითხოვს ზვარაკის გაღებას და მის მაღალ სამსხვერპლოზე ძველი, წარმართული წესისამებრ მხოლოდ ნამდვილი, ცოცხალი შესანიერი მიიღება.

პოეზიას სჭირდება თავის შენირვა, მტლად დადება და არა ფორმალური ხარკის გადახდა.

პოეზიისათვის საკმარისი არ არის სალოცავი რიტუალის უბრალო შესრულება. იგი საჭიროებს სულის გაშიშვლებას, მხურვალე და მთლიან აღსარებას...

არსებობს ერთი უაღრესად ცალმხრივი შეხედულება, რომელიც დღემდე ინარჩუნებს თავის ძალას საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობის გარკვეულ წრეებში. ამ შეხედულების თანახმად, აღმავლობის გზაზე მდგარი, პროგრესული საზოგადოების ლიტერატურისათვის დამახასიათებელია უმთავრესად ობიექტური სინამდვილის ამსახველი დიდმასშტაბიანი ეპიკური ტილოები, ხოლო ცალკეულ ადამიანთა სულიერი, შინაგანი ცხოვრებისადმი ინტერესის გამახვილება წარმოადგენს დეგრადირებული და დრომოჭმული კლასის მწერლობისათვის ნიშანდობლივ თვისებას.

მართლაც, შეიძლება რამდენიმე მაგალითის მოყვანა ამ თეორიის სასარგებლოდ, მაგრამ, რა თქმა უნდა, ისინი არ გამოხატავენ რაიმე აბსოლუტურ კანონზომიერებას, რადგან არსებობს გაცილებით მეტი საწინააღმდეგო ხასიათის ლიტერატურული ფაქტებიც.

თუ მაგალითისთვის გავიხსენებთ ძველი საბერძნეთის კლასიკურ პოეზიას, აღმოჩნდება, რომ მისთვის ერთნაირად დამახასიათებელი იყო როგორც ჰომეროსის ეპიკური პოემები, ისე საფოსა და ალკეოსის უაღრესად ინტიმური ხასიათის შემოქმედება. რომის ლიტერატურის ოქროს ხანამ დაგვიტოვა არა მხოლოდ ვირგილიუსის „ენეიდა“, არამედ ჰორაციუსის ფილოსოფიური ლირიკაც.

თუ ერთმანეთს შევადარებთ, ერთი მხრივ, რუსოს „აღსარებას“ და დიდროს „მონაზონ ქალს“, რომლებიც რევოლუციური „მესამე წოდების“ იდეოლოგიას გამოხატავენ და, ამავე დროს, უაღრესად ეგოცენტრული შინაარსითა და ფორმით ხასიათდებიან, ხოლო, მეორე მხრივ, საფრანგეთის გვიანდელი ფეოდალურ-არისტოკრატიული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელ სათავგადასავლო-კურტუაზულ რომანებს, რომლებიც, არსებითად, მოკლებულნი არიან ამგვარ ინტერესს

ადამიანის სულის შინაგანი, „ღრმად მდებარე“ ფენებისადმი და, ამასთან, საკმაოდ ფართო და მრავალფეროვანი „გეოგრაფიითა“ და პერსონაჟთა სიმრავლით გამოირჩევიან – ამგვარი შედარება სწორედ სანინაალმდეგო სურათს მოგვცემს.

ასეთი პარალელების მოძებნა შეიძლება ევროპული ლიტერატურის შემდგომი განვითარების ისტორიიდანაც. მაგალითად, ავილოთ გასული საუკუნის დასაწყისში შექმნილი ბაირონის რომანტიკული პოემები ან სტენდალის „პარმის სავანე“ მათი რევოლუციური ინდივიდუალიზმით, ადამიანის სულიერი ცხოვრებისადმი ღრმა ინტერესით და ამავე საუკუნის მინურულისათვის დამახასიათებელი ნატურალისტური ლიტერატურა, ე.წ. მეცნიერული რომანი, რომელშიც ადამიანური პიროვნება სრულიად მოკლებულია ამ შინაგან მნიშვნელოვანებას და უზარმაზარი სოციალური მახინის პანანინა მექანიკურ ნაწილად წარმოგვიდგება.

ჩვენი აზრით, ძალზე ცალმხრივი და ამის გამო უმართებულოა შეხედულება, რომლის მიხედვით დასაღუპავად განწირული საზოგადოების ლიტერატურა, გაურბის რა მისთვის მიუღებელ ობიექტურ სინამდვილეს, თავს აფარებს ადამიანის პირადი, სუბიექტური განცდების სფეროს.

სინამდვილეში, მომაკვდავი კლასის მწერალი ცდილობს ზურგი შეაქციოს არა მხოლოდ გარეშე ობიექტურ რეალობას, იგი კიდევ უფრო მეტი ძრწოლვით გაურბის საკუთარ თავსაც, თავის შინაგან, ასევე დეგრადირებულ და მარაზმით აღბეჭდილ სამყაროსაც.

ხოლო ახალგაზრდა, აღმავალი გზებით მიმავალი საზოგადოების ხელოვნებას არ სჭირდება თვალის დახუჭვა არც გარეშე და არც სუბიექტურ სინამდვილეზე. იგი ერთნაირი სიმართლით და სითამამით უნდა ასახავდეს როგორც თავისი დროის უფართოეს, საყოველთაო ხასიათის ობიექტურ მოვლენებსა და ძვრებს, ისე იმ არანაკლებ მნიშვნელოვან პროცესებსაც, რომელნიც ადამიანის სულის ინტიმურ სიღრმეებში მიმდინარეობენ.

აქ ურიგო არ იქნება გავიხსენოთ, რომ სიტყვა „ინტიმური“, სხვათა შორის, თავისი ნამდვილი მნიშვნელობით, სრულიად მოკლებულია იმ სპეციფიკურ ელფერს, რომელიც მან ჩვენს დროში მიიღო.

Intimus – ნიშნავს ყველაზე ღრმას, უღრმესს და არა ვინროს ან წვრილმანს, როგორც ეს ხანდახან ესმით. და თუ ჩვენ ამ სიტყვას მისი პირველადი, სწორი გაგებით ვიხმართ, აღმოჩნდება, რომ, მაგალითად, მაიაკოვსკი, რომელიც ადამიანთა გულის „არტეზიანულ სიღრმეთა“ წვდომაზე წერდა, სინამდვილეში არ ყოფილა და არც შეიძლება ყოფილიყო წინააღმდეგი პოეზიაში ინტიმური თემისადმი ყურადღებისა.

საზოგადოდ, ლირიკა ჩვენს წარმოდგენაში ჩვეულებრივ დაკავშირებულია ლექსად დაწერილ მცირე მოცულობის ნაწარმოებთან. მაგრამ ამ ცნებას სხვა ბევრად უფრო ფართო მნიშვნელობაც აქვს.

მაგალითად, ჩვენი ფიქრით, ლირიკის ელემენტებს უხვად შეიცავენ ისეთი სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებები, როგორიცაა, ვთქვათ, ესქილეს „მიჯაჭვული პრომეთე“, დანტეს „ახალი ცხოვრება“, შექსპირის „ჰამლეტი“ და გოეთეს „ვერტერი“.

ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოა გავიხსენოთ ერთი მოსაზრება, რომელიც ალ.ბლოკს აქვს გამოთქმული:

«Великие произведения искусства выбираются историей Лишь из числа произведений «исповеднического» характера. Только то, что было исповедью писателя, только то создание, в котором он сжег себя до тла,- для того ли, чтобы родиться для новых созданий или для того, чтобы умереть, - только оно может стать великим».

ჩვენი აზრით, ეს არის ყველაზე უფრო დამაჯერებელი და საფუძვლიანი სიტყვები, რომლებიც ოდესმე ლირიკის დასაცავად თქმულა.

* * *

ცნობილია, რომ პოეზია, ისევე როგორც, საზოგადოდ, ხელოვნება, სინამდვილის ათვისების ერთ-ერთი თავისებური ფორმაა.

საკვირველი არ უნდა იყოს ამიტომ, რომ ჩვენი დროის შემოქმედსაც შეხედულებათა მეტი სიფართოვე და უფრო დიდი გაქანება ახასიათებდეს.

მაგრამ არ უნდა დაგვაზინყდეს, რომ პროგრესი თანამედროვე ადამიანური ცნობიერების სფეროში არ მომხდარა მხოლოდ ერთი მიმართულებით.

სამყაროს შემეცნებისა და პრაქტიკული ათვისებისას XX საუკუნემ კოლოსალური ნაბიჯები გადადგა არა მხოლოდ ადრე მიუწვდომელ სივრცეთა დაპყრობის თვალსაზრისით, არამედ მატერიის სიღრმეში შეჭრის მხრივაც.

თანამედროვე კაცობრიობის უდიდეს მიღწევას წარმოადგენს არა მხოლოდ ის ფაქტი, რომ ჩვენმა რაკეტებმა კოსმიური მანძილების დაფარვა შეძლეს. არანაკლები მნიშვნელობის გამარჯვება იყო მატერიის შინაგანი საიდუმლოების პრაქტიკული ამოხსნაც და, რაც მთავარია, ამ მეორე ამოცანის გადაუწყვეტლად კაცობრიობას არ ექნებოდა არც ძალა და არც გაბედულება იმ განსაცვიფრებელი მასშტაბების ამოცანათა განსახორციელებლად, რომლებიც მან დღეისათვის დაისახა.

საჭიროა ითქვას, რომ თანამედროვე მწერლობის წინაშე არაერთგზის მდგარა მოწოდება ობიექტური სინამდვილის მეტი სიფართოვით ასახვის შესახებ, ხოლო რაც შეეხება ზემოთ ხსენებულ „არტეზიანულ სიღრმეებს“, ამ მხრივ ჩვენი ლიტერატურის ზრუნვის საგანს, პირველ რიგში, თანამედროვე ადამიანის სულის სიმრთელე, მისი შინაგანი მთლიანობა წარმოადგენდა, რაც თავისთავად სავსებით გასაგებია, მაგრამ ცხადია ისიც, რომ თუ ჩვენ გვინდა ეს მთლიანობა უფრო საიმედო და ორგანული აღმოჩნდეს, აუცილებელია მეტი დაკვირვებით შევისწავლოთ ყველა მისი შემადგენელი ნაწილი.

მაქსიმ გორკი ამბობდა, რომ ადამიანებს ძალზე განვითარებული აქვთ სხვადასხვა ტექნიკური სიახლეებით და უცნაურობებით განცვიფრების უნარი. მაგრამ მათ რატომღაც იშვიათად აკვირვებთ იმ ყველაზე დიდი და გასაოცარი სასწაულის არსებობა, რომელსაც ყოველივე ამის შემქმნელი, მათივე საკუთარი ადამიანური სული წარმოადგენს.

ჭეშმარიტად სრულქმნილი ადამიანის შინაგანი ცხოვრება, მისი „სუბიექტური სინამდვილე“, არანაკლებ მდიდარია მის გარეგან მოქმედებაზე და იმ გარეშე სინამდვილეზეც, რომელსაც იგი ამ თავისი მოქმედებით გარდაქმნის.

მით უმეტეს ეს ეხება თანამედროვე ადამიანს – მის ემანსიპირებულ სულიერ ძალებს.

რა თქმა უნდა, თანამედროვე მწერლობისთვის მისაღებია არა ყოველგვარი ადამიანური ინდივიდუალობა და არა ყოველნაირი სუბიექტური განცდები. მაგრამ არ უნდა დაგვაზინყდეს ისიც, რომ, საზოგადოდ, პოეტური ინდივიდუალობის გარეშე, ისევე როგორც „საკუთარი სიმღერის“ გარეშე, შეუძლებელია პოეზიის არსებობა.

სწორედ ამ შეხედულების საწინააღმდეგო პოზიციებზე მდგომ ლიტერატორებს უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ დღევანდელი ქართული პოეზიის გარკვეული ნაწილი შესამჩნევი ნიველირების დალით არის აღბეჭდილი.

არსებობს ერთი სპეციფიკური გამოთქმა: „დადებითი ემოციები“, რომელსაც უფრო ხშირად სამედიცინო წრეებში ხმარობენ. ექიმების აზრით, ავადმყოფი ადამიანისთვის მიზანშეწონილია მხოლოდ ისეთ საგნებზე ფიქრი, რომლებიც მასში „დადებით ემოციებს“ გამოიწვევენ (სიტყვა „დადებითი“ ამ შემთხვევაში იხმარება როგორც „მსუბუქისა“ და „ზომიერად სასიამოვნოს“ სინონიმი).

როგორც ჩანს, ზოგიერთი ლიტერატორის შეხედულებით, ჩვენი პოეზიაც მხოლოდ ამგვარ „დადებით ემოციებს“ უნდა აღძრავდეს თანამედროვე მკითხველში.

არსებობენ პოეტები, რომლებშიც ცხოვრების ყველა საგანი, ყველა მოვლენა მხოლოდ და მხოლოდ ერთი კატეგორიის განცდებს იწვევს. სიყვარული მათთვის არსებობს მხოლოდ ბედნიერი, ამინდი მხოლოდ მზიანი, იმედი მხოლოდ ახდენილი, ცა მხოლოდ ვარსკვლავიანი, სურვილი მხოლოდ დაკმაყოფილებული.

ცხადია, ეს არ არის ნამდვილი ოპტიმიზმი, ოპტიმიზმი, რომელიც სიცოცხლის ღრმა ცოდნიდან და თავდავინყებულ სიყვარულიდან აღმოცენდება. ეს არის

სინამდვილისადმი – როგორც გარეშე, ისე საკუთარი სულიერი სინამდვილისადმი ზერელე და ფაქტობრივად გულგრილი დამოკიდებულების ნაყოფი.

საბედნიეროდ, აქ არავითარ განზოგადებას არ შეიძლება ჰქონდეს ადგილი, რადგან ეს მხოლოდ ჩვენი პოეზიის ერთ ნაწილს ეხება. ის, რაც მასში ნამდვილად ჯანმრთელი და ძლიერი იყო, თითქმის მთლიანად გადაურჩა ამგვარი ყაიდის „ოპტიმიზმს“.

თუ, მაგალითად, გადავხედავთ უკანასკნელი წლების ქართულ მწერლობას, ძნელი არ იქნება იმის შემჩნევა, რომ ამ პერიოდისთვის დამახასიათებელი იყო ქართული ლექსის ზოგიერთი ოსტატის სერიოზული მობრუნება ადამიანის სულიერი ცხოვრების რთული და მწვავე თემებისკენ.

შეიძლება ითქვას, რომ ლირიკა თავისებურ გამოცდას წარმოადგენს დიდი შემოქმედისათვის.

როდესაც პოეტი ამა თუ იმ გარეშე, ობიექტურ მოვლენას ასახავს, მას შეუძლია სხვადასხვა გარეგნული აქსესუარის მოშველიებით შეგვიქმნას ერთგვარი ბრწყინვალეებისა და მრავალფეროვნების შთაბეჭდილება, მაგრამ როდესაც ის პირისპირ, შიშველი გრძნობის ამარა რჩება მკითხველის წინაშე, ასეთ დროს მას მხოლოდ საკუთარი სულის სიღრმეში შემონახული საუნჯეებით შეუძლია მისი მოხიზვლა.

ამ მხრივ, უაღრესად ნიშანდობლივია ის განსაკუთრებული ყურადღება ლირიკისადმი, რომელმაც ბოლო დროს თავი იჩინა ჩვენი პოეზიის უფროსი თაობის ზოგიერთ წარმომადგენელთა შემოქმედებაში. კერძოდ, ეს შეიძლება ითქვას ორი ისეთი მკვეთრად განსხვავებული ხასიათის პოეტთა შესახებ, როგორებიც არიან სიმონ ჩიქოვანი და ირაკლი აბაშიძე.

ჩვენი ფიქრით, მათ მიერ უკანასკნელ წლებში გამოქვეყნებულ ლირიკულ ციკლებს საეტაპო მნიშვნელობა აქვთ ამ პოეტთა შემოქმედებაში.

უნდა აღინიშნოს, რომ ლირიკული თემებისადმი მობრუნება შეინიშნება შედარებით უმცროსი თაობის პოეტთა შორისაც.

განსაკუთრებით ეს ახალგაზრდობის შესახებ ითქმის, და აქ ერთგვარ უკიდურესობასაც აქვს ადგილი.

დაახლოებით უკანასკნელი ხუთი წლის განმავლობაში ჩვენმა ლიტერატურულმა პრესამ განიცადა ნამდვილი მოზღვავება ლირიკული ლექსების ავტორთა მხრივ. ისე რომ, ლირიკის შეზღუდვის შესახებ ლაპარაკი დღეს გაუმართლებელია, მაგრამ სხვა საკითხია: დგას თუ არა ყოველთვის ეს უზღვავე ლირიკული პროდუქცია დიდი და ნამდვილი ლირიკის სიმაღლეზე?

ჩვენი ფიქრით, დღეს თანამედროვე ლირიკის დაცვა საჭიროა არა მხოლოდ და არა იმდენად მისი მონინააღმდეგეებისაგან, რამდენადაც თვით იმ სოკოებივით მომრავლებული „ლირიკოსებისგანაც“, რომლებიც წვრილმანი თემებისკენ, უფერულობისკენ, მხატვრული სიმდარისა და იდეური უმწეობისკენ ეზიდებიან ჩვენს პოეზიას.

ასეთი პოეზიის დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს არა მხოლოდ დღევანდელი უმწვავესი პრობლემებისადმი გვერდის აქცევა და ინდიფერენტიზმი, არამედ, საზოგადოდ, ზერელობა და მხატვრული მოუმნიფებლობა.

ეს პოეზია ერთნაირად გაურბის როგორც იდეურ აქტუალობას და სიმძაფრეს, ისე ადამიანის სულიერი ცხოვრების ღრმა და გაბედულ გამოსახვას, ყოველივეს, რაც ნამდვილ შთაგონებასთან ერთად ნამდვილ შემოქმედებით ჯაფას და მწერლობაში მძიმე გზით სიარულს მოითხოვს (ამის ერთ-ერთი მიზეზი, სხვათა შორის, ისიც არის, რომ ქართულ პოეზიაში უკვე ფართოდ გაკაფულია მეორე, ბევრად უფრო იოლი გზა).

ჩვენი ფიქრით, სწორედ ახალგაზრდა ქართველი პოეტების შემოქმედება განსაკუთრებით არის დაზარალებული იმ მავნე ზემოქმედებით, რომელიც ჩვენს პოეზიაში ნიველირების ტენდენციამ გამოიწვია.

ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ ახალგაზრდა პოეტებს შორის ცოტანი იყვნენ ისეთები, რომელნიც მშვენივრად ფლობენ ქართულ ლექსს და საკმაოდ კარგი ფორმით გამოირჩევიან.

მაგრამ, სამწუხაროდ, ძალიან ძნელია მათ შორის ისეთი პოეტების დასახელება, რომელნიც ასევე გამოირჩეოდნენ თავიანთი შინაგანი ორიგინალური თვისებებით.

სხვათა შორის, ჩვენდა საბედნიეროდ, ეს არ ითქმის, მაგალითად, თანამედროვე ახალგაზრდა ქართველი მხატვრების შესახებ.

მათი უკანასკნელი გამოფენა, რომელმაც ასე ააღელვა ჩვენი საზოგადოება, სწორედ იმით არის სასიხარულო, რომ აქ წარმოდგენილ მხატვართა უმრავლესობა სრულიად არიდებულია იმ სენს, რომელმაც ჩვენი მწერლობა დააზიანა.

ეს არის უდიდესი ბედნიერება, რომ დღეს ქართულ სახვით ხელოვნებაში ჩვენ გვეგულება ამდენი ღრმად თავისებური, ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებული შემოქმედი.

შინაგანი სამყაროს უფერულობითა და სიღარიბით უნდა იყოს გამონვეული ის დამახასიათებელი მიდრეკილება გარეგნული ექსცენტრულობისკენ, რომელმაც, კერძოდ, თავი იჩინა ჟურნალ „ცისკრის“ გასული წლის ერთ-ერთ ნომერში გამოქვეყნებულ დამწყებ პოეტთა ლექსებში.

ჩვენ არ უარვყოფთ, რომ ამ ავტორთა შორის შეიძლება ნამდვილი ნიჭით დაჯილდოებული პოეტებიც არიან. მაგრამ მთლიანად თავისი ძირითადი ხასიათით მათი შემოქმედება ჯერ კიდევ მოკლებულია ნამდვილ შინაგან სიახლესა და ორიგინალურობას.

საჭიროა აქ ისევ გავიმეოროთ ის უბრალო ჭეშმარიტება, რომ ამაოა, საზოგადოდ, პოეზიის ძებნა იქ, სადაც არ არის ნამდვილი პოეტური პიროვნება, სინამდვილისადმი თავისი საკუთარი დამოკიდებულებით, საკუთარი სამყაროთი და ხასიათით.

მართალია, ეს უკანასკნელი (ე.ი. მწერლის პოეტური ინდივიდუალობა) შესაძლებელია ზოგჯერ არც კი შეესატყვისებოდეს მის ბიოგრაფიულ ხასიათსა და ჩვენთვის ცნობილ პიროვნულ თვისებებს, შეიძლება ეს იყოს მისი მეორე ფარული ბუნება, მისი თავისებური Alter ego, მაგრამ ასე თუ ისე, ამ ორიგინალური შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გარეშე შეუძლებელია პოეზიაში რაიმე ჭეშმარიტად ორიგინალურის მიღწევა.

შეიძლება ითქვას, რომ ბოლო დროს თვით ახალგაზრდა თაობის პოეტთა გარკვეულ ნაწილში შეინიშნება ერთგვარი უკმაყოფილება ყოველივე ზედაპირულის, ყალბისა და ტრაფარეტულის მიმართ და, აქედან გამომდინარე, სერიოზული ძიებები პოეტური აზროვნებისა და წარმოსახვის მეტი სიღრმისა და მეტი სიზუსტის მისაღწევად.

ეს არის პოეზიაში და, კერძოდ, ლირიკაში ტრაფარეტის და ნიველირების საწინააღმდეგო მიმართულება, გრძნობათა ზერელობის, სიმჩატის, ყალბი ოპტიმიზმის პრინციპული უარყოფა. თავისებური ანტითეზა ისეთი ყაიდის პოეზიისა, რომელიც გვერდს უვლის ადამიანურ განცდათა „მახვილ კუთხეებს“, ეშინია მის სულიერ სამყაროში „ზედმეტად“ ღრმა შეჭრისა და ამის გამო მხოლოდ ზედაპირული, დამტყამპული, ოპერატიული ყაიდის „დადებითი“ ემოციებით კმაყოფილდება.

ჩვენი ფიქრით, ეს არის თავის საფუძველში სრულიად ჯანმრთელი და ბუნებრივი მიზანსწრაფვა და იგი შესაბამისი მხარდაჭერის ღირსია.

თუმცა, საჭიროა ითქვას, რომ ამ ტენდენციას, რამდენადაც იგი რალაციის საწინააღმდეგო რეაქციას წარმოადგენს, თავისი უკიდურესობებიც აქვს.

ამასთან დაკავშირებით, ჩვენ გვინდა შევჩერდეთ ერთ თავისებურებაზე, რომელიც ზოგჯერ თანამედროვე ახალგაზრდა პოეტის შემოქმედებაში იგრძნობა სხვადასხვა სახით.

ეს არის მიდრეკილება პოეტური აზროვნებისა და პოეტური ენის ერთგვარი გართულებისკენ.

მართალია, ცალკეულ შემთხვევაში ამ ტენდენციას ერთგვარი მანერულობის ელფერი გადაჰკრავს და ამის გამო თავისებურ დაეჭვებასაც იწვევს, მაგრამ ჩვენ ვფიქრობთ, რომ თავისი წარმოშობით ეს მიდრეკილებაც მოკლებული არ არის პრინციპული ხასიათის საფუძვლებს.

საზოგადოდ, ეს არის უაღრესად საყურადღებო მოვლენა თანამედროვე პოეზიის განვითარებაში, რომლის მნიშვნელობა არ შემოიფარგლება მხოლოდ დღევანდელი მხარჩობით.

მისი ძირები XX საუკუნის ქართული პოეტიკის ფორმირებისა და დადგენის უფრო ადრინდელ ეტაპებში უნდა ვეძიოთ.

რამდენიმე წლის წინათ ჟურნალ „ცისკრის“ ფურცლებზე ჩვენ გამოვაქვეყნეთ ნერილი („შენიშვნები თანამედროვე ქართული პოეტიკის შესახებ“), რომელიც, კერძოდ, ამ საკითხსაც ეხებოდა.

ამ ნერილში, სხვათა შორის, გამოთქმული იყო შემდეგი მოსაზრება: ის სპეციფიკური მიდრეკილება პოეტური აზროვნების და ენის გართულებისკენ, რომელიც შემოიტანეს XX საუკუნის დასაწყისის ქართველმა პოეტებმა, ჩვენი ფიქრით, წარმოადგენს ისტორიულად აუცილებელ გზასა და საშუალებას იმ ახალი სისადავის მისაღწევად, რომელიც თავისი შინაგანი შესაძლებლობებით მომავალში არა მხოლოდ უნდა გაუთანაბრდეს, არამედ უნდა აღემატებოდეს კიდევაც წარსული პოეზიის (მხედველობაში გვქონდა XIX ს.) კლასიკურ უბრალოებას. ისევე როგორც მეცნიერებაში ყოველი ახალი, თავისთავად მარტივი კანონის დადგენა მოითხოვს ათას ჰიპოთეტურ დაშვებას და გაბედულ ექსპერიმენტს, პოეზიაშიც დიდი და საბოლოო განზოგადებანი შესაძლებელია მხოლოდ რთული ძიებების ნიადაგზე.

ამ მოსაზრებამ ერთგვარი გაუგებრობა და უკმაყოფილება გამოიწვია ზოგიერთ ლიტერატორში.

მართლაც ასეთი სახით იგი ადვილად შეიძლება იქნას მიჩნეული ერთობ საეჭვო ხასიათის წინასწარმეტყველებად.

მაგრამ საქმე ისაა, რომ აქ ჩვენ არ გამოვსულვართ მხოლოდ პირადი ფანტაზიიდან და არც რაიმე წინასწარ შემუშავებული სქემით არ გვიხელმძღვანელია.

თუ, მაგალითად, გავიხსენებთ 20-იანი და 30-იანი წლების ქართული ლიტერატურის სინამდვილეს, ე.ი. იმ პერიოდს, როდესაც ხდებოდა ჩვენი პოეზიის გამოჩენილ წარმომადგენელთა როგორც იდეური, ისე შემოქმედებითი „კრისტალიზაცია“, ძნელი არ იქნება იმის შემჩნევა, რომ პოეტური ოსტატობის სფეროში ეს პროცესი მაშინ გამოვლინდა, როგორც შეგნებული მისწრაფება მხატვრული ფორმის მნიშვნელოვანი (ზოგჯერ უკიდურესი) გაუბრალოებისკენ.

ამ მხრივ ტიცციან ტაბიძის ცნობილი ლექსი „ისე უბრალოდ“ თავისებურ პოეტურ მანიფესტს წარმოადგენდა მთელი ამ მიმდინარეობისთვის (თუმცა ის შედარებით გვიან დაინერა). სხვადასხვა ნაირსახეობით ამგვარი რამ განიცადა თითქმის ყველა ქართველმა პოეტმა, ვინც კი წარსულში თავისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიით დაკავშირებული იყო ფორმალისტური ლიტერატურის ამა თუ იმ სკოლასთან.

უნდა აღინიშნოს, რომ ხსენებული ტენდენცია არ შემოიფარგლება ქართული პოეზიის ჩარჩოებით.

ასეთი „შემობრუნება“ სისადავისადმი შეინიშნება ჩვენი ეპოქის თითქმის ყველა ქვეყნის თანამედროვე ხელოვანის შემოქმედებაში.

საფრანგეთში ამის შესანიშნავი მაგალითია ორი ყოფილი სიურეალისტის პოლ ელუარისა და არაგონის პოეტური ბიოგრაფია.

ამერიკაში პაბლო ნერუდას ევოლუცია, ხოლო რუსეთში გაცილებით ადრე ბლოკის და მაიაკოვსკის შემოქმედებითი გზა.

რომ ეს პროცესი მართლაც საერთაშორისო და უნივერსალური ხასიათისაა, ამის საბუთს გვაძლევს თანამედროვე სახვითი ხელოვნებაც.

კერძოდ, ჩვენი დროის უდიდესი მხატვრის, გამოჩენილი პროგრესული მოღვაწისა და ხელოვანის პიკასოს ნამუშევრები. შემთხვევითი არ არის, რომ პიკასო, რომელმაც მოინელა XX საუკუნის თითქმის ყველა ფორმალისტური მიმდინარეობის

გავლენა, დღეს ცდილობს თავისი ჭეშმარიტად გრანდიოზული ჩანაფიქრები გადმოსცეს უკიდურესად მარტივი და სადა გამომსახველობითი საშუალებებით (მხედველობაში გვაქვს მისი უკანასკნელი დროის მონუმენტური ქმნილება „ომი და მშვიდობა“).

ცნობილია, რომ ის სირთულე, რომელიც დეკადენტებმა და მოდერნისტებმა შემოიტანეს XX საუკუნის პოეტურ ხელოვნებაში, გაპირობებული იყო მათი სოციალური შეგნების კონკრეტული თავისებურებებით. როგორც ვიცით, მათი შემოქმედება წარმოადგენდა გადაგვარების გზაზე შემდგარი ძველი საზოგადოების სულიერ განწყობილებათა მხატვრულ ტრანსკრიპციას.

ამ პოეზიისათვის დამახასიათებელი „სირთულეც“ – როგორც კლასიკური სისადავისა და ჰარმონიულობის ერთგვარი უარყოფა, თავისებურად გამოხატავდა იმ რღვევას და შინაგანად მოუნესრიგებელ მდგომარეობას, რომელიც სინამდვილეში სუფევდა დეგრადირებული საზოგადოების წარმომადგენელთა შეგნებაში.

გარდა ამისა, პოეტური ფორმის შეგნებული ირაციონალობა, გაუგებრობა და სიბნელე მთელ რიგ შემთხვევებში გამოწვეული იყო მოდერნისტული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი თვითმიზნური ფორმალისტური ექსპერიმენტებითაც.

ბუნებრივია, რომ ამგვარი სირთულე თავის საფუძველშივე მიუღებელი აღმოჩნდა თანამედროვე პროგრესული ლიტერატურის შემდგომი განვითარებისათვის.

მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ დეკადანსისა და მოდერნიზმის წიაღში არსებობდნენ ჭეშმარიტი ტალანტისა და დიდი გაქანების შემოქმედებიც, რომლებიც თუმცა თვითონვე გრძნობდნენ ამ ხელოვნების შეზღუდულობასა და უპერსპექტივობას, მაგრამ თავისი ესთეტიკური პრინციპებით, გემოვნებითა და განწყობილებებით მაინც მის ჩარჩოებში იყვნენ მოქცეულნი.

შემდეგში ამ შემოქმედთა უმრავლესობამ შეძლო ფორმალისტურ ინტერესთა ვიწრო რკალის გარღვევა და დიდი რეალისტური ხელოვნების გზაზე გასვლა, მაგრამ არც ერთი მათგანისთვის არ ჩაუვლია უკვალოდ და გარკვეული თვალსაზრისით უსარგებლოდ იმ გაკვეთილს და იმ გამოცდილებას, რომელიც მათ დასაწყისში მიიღეს. განსაკუთრებით ეს ეხება მხატვრული ფორმის სფეროს.

სხვათა შორის, ამის შესახებ სრულიად სამართლიანად წერს ვ.პერცოვი მაიაკოვსკის შემოქმედებასთან დაკავშირებით. «Ища новую форму для выражения нового содержания, Маяковский мобилизовал не только переработанный опыт классиков, но и опыт крупнейших поэтов русского модернизма. Полемизируя с ними и всячески унижая их, он переосмыслил их формальные искания».

როგორც ვხედავთ, აქ სწორედ მხატვრულ ფორმაზეა ლაპარაკი. მაგრამ საკითხავია: რა იყო მაინც საყურადღებო ამ გამოჩენილ მოდერნისტთა შემოქმედებაში? რა ხასიათის გამოცდილება შეეძლო აელო მათგან მაიაკოვსკის?

ჩვენი აზრით, სხვა მხარეებთან ერთად ეს მოიცავს იმ მნიშვნელოვან მომენტსაც, რომელსაც ადრე შევხვით.

საქმე ისაა, რომ ბლოკის ტიპის პოეტებისათვის მხატვრული ფორმის გართულება არ წარმოადგენდა თვითმიზნური ფორმალისტური მადიებლობის შედეგს. და რაც მთავარია, საბოლოო ჯამში ეს ტენდენცია მათ შემოქმედებაში არ ყოფილა მხოლოდ ევროპული ცნობიერების კრიზისის და შესაფერისი თვითშეგრძნების გამოვლინება.

ამ ჭეშმარიტად დიდი გაქანების შემოქმედთათვის ეს სირთულე, გარკვეული თვალსაზრისით, წარმოადგენდა გამოხატულებას იმ სრულიად კანონზომიერი გართულებისა, რომელიც ნამდვილად მოხდა XX საუკუნის ადამიანთა სულიერ სამყაროში.

ისეთმა პოეტებმა, როგორიც რუსეთში ალ.ბლოკი იყო, ხოლო საქართველოში, ვთქვათ, გალაკტიონ ტაბიძე, შეძლეს ან, ყოველ შემთხვევაში, სცადეს თავის შეძლებისდაგვარად მიეგნოთ ადამიანის სულიერი სამყაროს ისეთი მხარეებისათვის, რომლებიც ძველი კლასიკური პოეზიის მიერ ხელშეუხებელი დარჩა.

სწორედ ამ მხრივ მათ მიუძღვით დიდი ღვაწლი ადამიანის სუბიექტური შეგრძნებების, განცდების, ემოციების, განწყობილებების და სხვა შინაგანი იმპულსების შემეცნების სფეროში.

შეუძლებელი იყო, მაგალითად, მაიაკოვსკის, ესენინის, ბაგრიცკის, ტიხონოვის და სელვინსკის ლირიკულ შედევრთა არსებობა, რომ არ ყოფილიყო ასეთი გამოცდილება რუსეთის რევოლუციამდელ პოეზიაშიც.

იმავეს თქმა შეიძლება XX საუკუნის ქართული პოეზიის მიმართაც.

ქართული ლირიკის განვითარებისთვის მცირეოდენი მნიშვნელობა არ ჰქონიათ იმ ძიებებსა და ექსპერიმენტებს, რომლებსაც რევოლუციამდელ პოეზიაში ჰქონდათ ადგილი.

იმდენად დიდი და ღრმა იყო გალაკტიონ ტაბიძის ზემოქმედება ახალ ქართულ პოეზიაზე, რომ მისთვის დამახასიათებელი ინტონაცია, მის მიერ შექმნილი პოეტური სახეები ინერციის ძალით დღემდე განაგრძობენ თავიანთ სიცოცხლეს იმ პოეტების შემოქმედებაშიც კი, რომლებიც ჯერ დაბადებულნიც კი არ იყვნენ, როდესაც „მე და ლამე“ და „მშობლიური ეფემერა“ იქმნებოდა.

რასაკვირველია, აქ მარტო გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში არ არის საქმე. XX საუკუნის ქართულმა ლექსმა, ვიდრე იგი დღევანდელ ნაჭედობას შეიძენდა, ბევრი ოსტატის ხელში გაიარა. მასზე თავისი გავლენა მოახდინა, როგორც „ცისფერი ყანების“ ტკბილშხამიანმა ბანგმა, ისე გრიშაშვილის „ჰამაკში“ ნებიერმა რწევამ და ფუტურისტთა ზაუმურმა აფეთქებებმა.

მაგრამ უნდა ვალიაროთ, რომ ყველაზე დიდხანს მას მაინც გალაკტიონ ტაბიძის „არტისტული ყვავილების“ სურნელი შერჩა.

შეიძლება ითქვას, რომ დღეს გალაკტიონ ტაბიძის და მისი თაობის სხვა ოსტატთა ადრინდელი შემოქმედების ტრადიციები წარმოადგენენ იმ ბარიერს, რომლის გარღვევა აუცილებელია ქართული ლირიკის შემდგომი განვითარებისთვის.

ჩვენი საუკუნის ათიანი და ოციანი წლების შემდეგ, როდესაც ამ პოეტებმა თავიანთი ცნობილი შედევრები შეჰქმნეს, მსოფლიოს მონინავე პოეტურ ხელოვნებაში, ისევე როგორც ქართულ პოეტიკაში, საკმაოდ ბევრი ახალი გარდატეხა და ცვლილება მოხდა.

კერძოდ, უკვე ახალ დროს ქართულ ლირიკაში შემოტანილ იქნა ერთი მხრივ ეპიკისა და პროზის, ხოლო მეორე მხრივ, პუბლიცისტიკის ელემენტები, რაც, სხვათა შორის, თავის პრინციპში ნიშნავდა არა ლირიკის შევიწროებასა და დაკნინებას, არამედ, პირიქით, მის გამდიდრებას (თუმცა ცალკეულ შემთხვევებში ამ გარემოებამ უარყოფითი შედეგებიც მოგვცა).

მიზანშეწონილი არ იქნებოდა ამის გამო, თუ ჩვენ ქართული პოეტიკის განვითარებას გამოვამწყვდევდით მხოლოდ და მხოლოდ ამ ჩვენთვის უალრესად ძვირფასი, მაგრამ უკვე შესამჩნევად მოძველებული ტრადიციების ნაჭუჭში.

სხვათა შორის, ამის მაგალითს არც ამ ტრადიციათა შემქმნელები გვაძლევენ.

როგორც თავის დროზე გალაკტიონ ტაბიძის თაობის პოეტებმა შეუბრალებლად დაამსხვრიეს ძველი ლირიკის ეპიგონთა უკვე დრომოჭმული ვერსიფიკაცია და ცოცხალი სული შთაბერეს ქართულ ლექსს, ისე ჩვენი პოეტური ახალგაზრდობის დიდ და მაღალ დანიშნულებას წარმოადგენს თანამედროვე ქართული პოეტიკის შემდგომი განახლება.

ახლის გრძნობა, სიახლის დაუცხრომელი ძიება, ერთ-ერთი განუყრელი პირობათაგანია პოეზიის განვითარებისთვის და იგი ხშირად წარსულის სასტიკ და დაუნდობელ უარყოფას მოითხოვს.

ყოველ ეპოქას თავისი ახალი სულიერი მოთხოვნები, ახალი ესთეტიკური იდეალები და ახალი გემოვნება მოაქვს.

მაგრამ რითი უნდა აიხსნას, რომ გ.ტაბიძის ზოგიერთი ადრინდელი პოეტური შედევრი, მიუხედავად ყოველივე ზემოთქმულისა, დღემდე ინარჩუნებს თავის მომხიბლაობას ჩვენს თვალში. რითი შეიძლება აიხსნას მათი პოეტური შთამბეჭდაობის გარდუვალი ძალა?

ჩვენი ფიქრით, ამის ერთ-ერთ მიზეზს წარმოადგენს ის საოცარი სიღრმე ადამიანის ემოციურ სამყაროში წვდომისა, ის შესანიშნავი სიზუსტე მისი შინაგანი ნიუანსების რთული კომპლექსის გადმოცემისას, რაც, საზოგადოდ, გ.ტაბიძის ადრინდელ ლირიკას ახასიათებს.

ის თავისებური „ბუნდოვანება“ და სირთულე, რომლითაც გალაკტიონის იმდროინდელი პოეტური ენა არის აღბეჭდილი, ძალიან ხშირად გაპირობებული იყო არა მხოლოდ სიმბოლიზმის ცნობილი ფორმალური დოქტრინის გავლენით, არამედ პოეტის ბუნებრივი მისწრაფებით – მთელი შინაგანი სისრულითა და სიღრმით გადმოეცა საკუთარი განცდები. ე.ი. შეიძლება ითქვას, რომ გარკვეული თვალსაზრისით, ეს „ბუნდოვანება“ სწორედ სიზუსტის ძიებით იყო გამოწვეული.

ამ მხრივ, გალაკტიონის ადრინდელი პოეზია, როგორც შემოქმედებითი მაგალითი, და არა როგორც პირდაპირი მიბაძვისა და გადამღერების წყარო, დღესაც ინარჩუნებს თავის პრინციპულ მნიშვნელობას, რადგან ეს არის ერთ-ერთი გზა ადამიანის შინაგანი სამყაროს უაღრესად სრული და ტევადი საშუალებებით გამოხატვისა.

თანამედროვე ქართველი ადამიანის – სულიერი ცხოვრება წარმოადგენს იმ ახალ მოვლენას, რომელიც თავის გამოსახატავად ახალ საღებავებსა და ახალ საშუალებებს მოითხოვს.

ეს ახალი რეალობა არათუ არ გამორიცხავს, არამედ პირდაპირ გულისხმობს დიდ სიღრმესა და დიდ სირთულესაც.

თანამედროვე ლირიკის მაღალი ტრადიციები – „ზუსტი“ და „შიშველი“ სიტყვის ძიების ტრადიციები უგულვებელყოფენ პოეზიაში ყოველგვარ მანერულობასა და ფორმალისტურ ქარაგმებს. მაგრამ არ უნდა დაგვაფიქვანდეს, რომ იმავე პოეტს, რომელიც ამბობდა: «Ищем речи точной и нагой», ეკუთვნის სხვა არანაკლებად საგულისხმო სიტყვებიც:

Тот, кто постоянно ясен –

Тот, по моему, просто глуп.

მისწრაფება მხატვრული ფორმის სინათლისადმი, გამომსახველობით საშუალებათა სისადავისა და ლაკონიზმისადმი, რომელიც ჩვენი დროის ხელოვნების ერთ-ერთ, შეიძლება ითქვას, ეპოქალურ ნიშან-თვისებას წარმოადგენს, არამც და არამც არ უნდა ავრიოთ პოეტური აზროვნების სიმარტივესთან, სათქმელისა და შინაარსის პრიმიტიულობასთან.

რადგან თანამედროვე პოეზიის სისადავე, ეს არის დიდი შინაგანი სირთულითა და დიდი ძიებებით გამდიდრებული სისადავე.

ჩვენ მივესალმებით ქართულ ლირიკულ პოეზიაში ყოველ ნაბიჯს, რომელიც მიმართული იქნება თანამედროვე ადამიანის სულიერ გამოვლინებათა ყოველმხრივი ასახვისაკენ, მის შინაგან სამყაროში მიმდინარე პროცესების მთელი სიმწვავით, მთელი შინაგანი წინააღმდეგობებითა და სირთულით გამოხატვისკენ.

რადგან ჩვენთვის ნამდვილად საჭიროა ასეთი ლირიკა და კიდევ იმის გამოც, რომ როგორც ერთმა ცნობილმა თანამედროვე პოეტმა თქვა:

შემოქმედებას სირთულე უყვარს
გასაგებად და სიმძაფრით თქმული.

1960 წ.

(რამდენიმე ცდა ქართული ხასიათისა და ესთეტიკური ბუნების გასარკვევად)**პ რ ო ლ ო გ ი**

შენი სიბერე,
სიახლე ორბის,
15 საუკუნე
ელოდა წინამორბედს.
გალაკტიონ ტაბიძე

თხუთმეტი საუკუნე...

სუნთქვა შეგეკვრება, როცა გაიფიქრებ, რამხელე სივრცე გადმოსერეს ამ ხმებმა – ისტორიის რამდენ გამაყრუებელ გრიგალს გაუძლეს, დაუნთქმელად, გაუზზარავად, რათა ჩვენს სმენას – თანამედროვე ქართველთა სმენასაც – კვლავ, უყვეტ ზარად მოსწვდენოდა დიდი ხნის წინათ შემწყდარ გულთათქმის, იმა დღეთა გაბედითების სუფთა ნახმევი.

ძალიან მაღალი ტონალობით დავიწყე. სხვაც რომ არა ვთქვათ, საგნისათვის შეუფერებლით. ჩვენმა ძველებმა – იაკობ ხუცესმაც, გიორგი მერჩულემაც, სულხან-საბა ორბელიანმაც – კარგად იცოდნენ: დიდი განაცადი თავშეკავებით თქმას მოითხოვს.

ვცადოთ.

მართლაც დიდი გზაა განვლილი...

და მაინც, როცა პირველი ქართული ძეგლის ტექსტს კითხულობ, სხვა შეგნებაც გეუფლება. 1500 წელიწადი მხოლოდ პირობითად მიღებული ვადაა ჩვენი მწერლობის არსებობისა.

საკმარისია გავიხსენოთ სხვა, ჩვენზე იღბლიანი ერების მაგალითი, რომლებსაც ისტორიამ დამწერლობის პირველადი ტექსტები შეუნარჩუნა, რომ ნათელი გახდეს: ქართული ლიტერატურის ჩვენამდე მოღწეული უძველესი ძეგლები მის დასაწყისს კი არ მოასწავებენ, არამედ განვითარების გარკვეულ, საკმაოდ მაღალ საფეხურს.⁹¹ „შუშანიკის წამება“, თუ მხედველობაში მივიღებთ მისი კომპოზიციის თავისებურებას, ფართოდ გააზრებულ კოლიზიებს და თხრობის სტილს, „პატარა რომანია“, ამ ცნების თითქმის თანამედროვე გაგებით, უფრო მეტიც: ათას ხუთასი წლის წინ შექმნილი ნაწარმოები დღესაც ისე აღიქმება, თითქოს ჩვენს ხელთ თბილი, მფეთქავი არსება იყოს.

როგორც შინაარსი, ასევე ფორმა ამ ნაწარმოებისა ერთხელ კიდევ გვარწმუნებს: ნამდვილ ცხოვრებას და ნამდვილ ხელოვნებას ყველა დროს ადამიანის სულის მოძრაობათა არაერთგვაროვნება ედო საფუძვლად.

ხშირად გვსმენია, რომ XX საუკუნეში დიდად გართულდა პიროვნების ფსიქიკა, რომ „თანამედროვე ადამიანი“ ბევრად უფრო რთულ ფენომენად გვევლინება, ვიდრე თუნდაც გასული საუკუნისა. ეს სწორია ფართო მნიშვნელობით, რამდენადაც ყოველგვარი განვითარება ახალ ფენათა, ახალ (ამ შემთხვევაში სულიერ) ნარმონაქმნთა აღმოცენებასაც გულისხმობს.

მაგრამ ჩვენვე ხშირად გვავიწყდება, რომ ადამიანის სული, სინამდვილეში, არასდროს არ ყოფილა მარტივი.

⁹¹ ფრანჩესკო დე სანკტისის მოწმობით, დაახლოებით ასეთივე სურათია იტალიურ ლიტერატურაშიც, ვინაიდან აქაც ჩვენამდე მოღწეული უძველესი ძეგლები წარმოადგენენ არა დასაწყისს, არამედ ადრე აღმოცენებული ლიტერატურული სკოლის მემკვიდრეობის ნაწილს. მაგრამ აქაც კი, დე სანკტისის სიტყვითვე, „ყველა ამ პოეტური ძეგლისთვის ერთნაირად დამახასიათებელია პრიმიტიულობა და ელემენტარულობა ფორმისა“.

იაკობ ხუცესის მოთხრობა დღემდე იძლევა მისი სხვადასხვაგვარად წაკითხვის უფლებას, არა მხოლოდ ვიწრო ტექსტუალური, არამედ გაცილებით უფრო ფართო კონცეპტუალურ-მხატვრული თვალსაზრისითაც. ამის დასტურია ამ ნაწარმოების გარშემო უკანასკნელ დროს გაშლილი საკმაოდ მძაფრი დისკუსიაც (მხედველობაში მაქვს, კერძოდ, ალექსანდრე ბარამიძის, ვახტანგ ჭელიძის, თამაზ ჭილაძისა და სარგის ცაიშვილის წერილები).

დღეს უდავოა ერთი: „შუშანიკის წამება“ განუყოფელი ნაწილია ჩვენი ხალხის სულიერი ბიოგრაფიისა, მისი შემოქმედი გენიის მრავალი დამახასიათებელი თვისებით აღბეჭდილი.

ამის გამო მისი იუბილევ მთელი ქართული ლიტერატურის ზეიმი და არსებითად ჩვენ აღვნიშნავთ არა ერთი კონკრეტული ნაწარმოების, არამედ მთელი ჩვენი ეროვნული მწერლობის 1500 წლისთავს.

კარი პირველი

ადამიანის იდეალი ქართულ მწერლობასა და ხალხურ შემოქმედებაში

ყოველი ეროვნული ლიტერატურის არსებობა, უწინარეს ყოვლისა, გამართლებულია მისი თვითმყოფობით, ერთადერთობით, იმით, რაც მხოლოდ მას შეაქვს კაცობრიობის მხატვრული განვითარების საერთო პროცესში, როგორც თავისი, საკუთარი. ეს რომ ასე არ იყოს, რაღა აზრი ექნებოდა საერთოდ მის დამოუკიდებელ არსებობას?

ქართული მწერლობის თავისთავადობაზე, მის ადგილზე და როლზე ამ საერთო საკაცობრიო პროცესში, ბევრი რამ თქმულა, როგორც სათანადო მეცნიერული დასაბუთებით, ასევე სავარაუდოდაც. მოსაზრებათა ერთი რიგი ეჭვმიუტანელი საბუთიანობით გამოირჩევა, ზოგი, პირიქით, აშკარად პარადოქსულია (თუმცა ზოგჯერ პარადოქსიც შეიცავს რაციონალურ მარცვალს).

დავინყოთ ყველაზე ფუნდამენტური თვალსაზრისით.

ყველას ახსოვს გასული საუკუნის დამლევს ნათქვამი სიტყვები იმის შესახებ, რომ „დასავლეთი დასავლეთია, აღმოსავლეთი – აღმოსავლეთი და ისინი ვერასოდეს ვერ შეხვდებიან ერთმანეთს“.

რედიარდ კიპლინგის ამ ცნობილი სენტენციის მოჩვენებითი აქსიომატურობა, რომელშიც მთელი ეპოქის ცრურწმენა გამოიხატება, არაერთგზის უარუყვიათ ჩვენს დროში,⁹² კერძოდ, მის თანამემამულეთაც.

ინგლისელი მეცნიერი მორის ბოურა თავის ნაშრომში „პოეზია და შთაგონება“ შენიშნავს:

„ვეფხისტყაოსანი“ ის ქართული ნაწარმოებია, რომლიდანაც ერთნაირად მოიხილება დასავლეთი და აღმოსავლეთი და მაინც იგი წმინდა ეროვნული ხასიათისაა“.

სჭირდება თუ არა ამ სიტყვებს კომენტარი? მე მგონი სჭირდება, ვინაიდან თუ „დასავლეთის“ მიმართ ამჟამად თითქმის ყველა ერთსულოვანია, „აღმოსავლეთის“ საკითხი საკმაოდ ღრმა უთანხმოებას იწვევს.

არსებობს აზრი, რომ ყოველივე აღმოსავლური საფუძველშივე უცხოა ჩვენთვის, ძალითაა თავს მოხვეული და ეს ნაძალადევი ზემოქმედება მხოლოდ ამახინჯებდა და ამახინჯებს ქართული კულტურის არსს.

მართლაც, აღმოსავლეთმა ბევრი ძალა იხმარა ჩვენზე, ბევრი რამ წაგვართვა ქართველებს. არსებობს აღმოსავლური კულტურის თავისთავად ალბათ სრულქმნილი ატრიბუტები, რომლებიც ჩვენს წარმოდგენაში ავისმეტყველ ნიშნებად იქცნენ. მეორე

⁹² დიდად საინტერესოა ამ მხრივ ამერიკელი მეცნიერის ბ. როულენდის წიგნი „დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ხელოვნება“, რომელშიც გამოკვლეულია როგორც სხვაობა, ასევე მსგავსება ამ ორი სამყაროსი

მხრივ, აღმოსავლურით ეპიგონურმა გატაცებამ ბევრი გამოათავყვანა. იდიოტიზმამდე მივიდა, კერძოდ, ერთ დროს ე.წ. „ძველი თბილისის“ წრეგადასული აპოლოგია.

დიახ, ბევრი რამ დაგვარგეთ მაშრიყელთა წყალობით.

და მაინც, აღმოსავლეთმავე ჩვენ ბევრი რამ მოგვცა. რა დასამალია, ზოგიერთი საძრახი თვისებაც შევიძინეთ, მაგრამ გაცილებით მეტი ნამდვილად ღირებული, გამამდიდრებელი. და რაც მთავარია, ქართულმა მხატვრულმა გენიამ შეძლო გაეთავისებინა შეძენილი, თავისებურად მიელო და გადაედნო, ისე რომ უკანასკნელს მისი პირველქმნილი არსი არ დაეჩაგრა. დღეს კი აღმოსავლური ნაკადი მთელი ჩვენი კულტურის შემადგენელი ნაწილია, იმდენად ორგანული, ისე მკვიდრად შენივთებული მის ცოცხალ მატერიასთან, რომ ზოგჯერ პრაქტიკულად შეუძლებელია ზუსტი საზღვრის დადგენა პირველადსა და შენაძენს შორის.

აქ ერთი ფსიქოლოგიური გარემოებაც თამაშობდა როლს. როდესაც შენ წინ დაუძინებელი მტერი დგას, შენი დამქცევი და დამამხობელი, ცხადია, ყველაფერი გძულს მისი; არა მხოლოდ იარაღი, რომლითაც ის გკლავს ან განამებს, არამედ მისი იერიც, ჩაცმულობაც, ადათ-ჩვევებიც, ენაც, სიმღერაც და ა.შ. მაგრამ „მტერი“, როგორც ყოველი ცოცხალი არსება, წმინდა სახით არ არსებობს, ჯერ ერთი, ეს „არსება“ მაშინაც არსებობდა, როცა ის შენი მტერი არ იყო (შესაძლოა, ერთ დროს გმეგობრობდა კიდეც ან ღირსეულად გმეტოქეობდა). მეორეც, ვთქვათ, მოხდა ისე, რომ უკვე მტრად ქცეული, ის შემდგომ, დროთა განმავლობაში შემოგეჩვია, დაგიახლოვდა, ათასგვარი კავშირი გააბა შენთან. ობიექტურად, მტრული ბანაკის ყოველი წარმომადგენელი მტრული ძალის ნაწილადვე რჩება (ან „გაიძვერა მოყვარედ“), მაგრამ, ვინაიდან ის ამავე დროს ცოცხალი არსებაცაა, მრავალ „დამატებით“ სუბიექტურ თვისებასაც ავლენს. ასე გასინჯეთ, დამპყრობელი ზოგჯერ მსახურადაც გიდგება, შენს სასიამოვნოდ ზრუნავს, გართობს, გულს გიხსნის, გინათესავდება და ა.შ.

„ნაწილს“ ზოგჯერ ავინყდება, რომ ის მთლიანის ნაწილია და სხვა გარემოში, სხვა მთლიანობაში მოქცეული, თანდათან კარგავს საწყის თვისებათა ერთ რიგს, რათა ამ ახალი მთლიანობისთვის მისაღები თვისებები შეიძინოს.

სწორედ ამ ნაწილებს შემოაქვთ ახალ გარემოში ის ელემენტები, რომლებიც თანდათან მკვიდრდებიან უკანასკნელის ნიაღში, თუმცა არსებითად ტრანსფორმირებული, მაგრამ მაინც ახალი კონტექსტისგან განსხვავებული მოტივების სახით.

„ძველი თბილისის“ კოლორიტი ამგვარად სახეცვლილ შენაკადთა ორგანული გამოთლიანების კლასიკური ნიმუშია. მართალია, როგორც ზემოთ მოგახსენეთ, ეს კოლორიტი არაერთგზის იქნა პროფანირებული (განსაკუთრებით ჩვენს საუკუნეში), მაგრამ თავის დროს ის ერთ დამატებით ელფერს სძენდა ქართული სულის, ქართული ეროვნული ხასიათის მდიდარ გამმას.

აღმოსავლური კულტურის გავლენა, ცხადია, სხვა, უფრო მაღალი რანგის ადეპტთა მეშვეობითაც იკვლევდა გზას ჩვენკენ („ძველი თბილისი“ ამ მხრივ ძირითადად მდაბიო, პლებეური ვარიანტია ხსენებული ზემოქმედებისა).

ასეა თუ ისე, ევროპეიზმით გატაცება, ევროპული ორიენტაცია (სრულიად ბუნებრივი და ისტორიულად გამართლებული) არამც და არამც არ უნდა გვიკრძალავდეს იმის შემჩნევას, რაც ჩვენს კულტურულ ცხოვრებაში დიდი ინტენსივობით მონაწილეობდა საუკუნეების მანძილზე.

ერთი საგულისხმო გარემოება:

აღმოსავლელეთან შედარებით ჩვენ, ცხადია, ევროპელები ვართ. მაგრამ ევროპელებთან უმუშალო კონტაქტისთანავე იმასაც ვგრძნობთ, რომ ჩვენში არის რაღაც მათგან განსხვავებული, არა მხოლოდ წმინდა ქართული, აბსოლუტურად თვითმყოფი, არამედ უფრო ზოგადი წარმომავლობისაც.

ჩვენ ზოგჯერ გვერცხვინება ამისა და ვცდილობთ ზუსტად ისე გამოვიყურებოდეთ, ისე ვიქცეოდეთ, როგორც დასავლელებს ჩვევიათ. სინამდვილეში ამით კი არ ვმალდებით, მხოლოდ ვაღარიბებთ ჩვენს თავს. გვავინყდება, რომ აღმოსავლეთიდან ჩვენ მემკვიდრეობად მივიღეთ არა მხოლოდ ე.წ. „აზიატური“ ყოფისა

და ხასიათის მრავალი უბადრუკი თვისება (რაც ცივილიზაციის მთელ რიგ ელემენტარულ ნიშანთა ნაკლებობაშიც ვლინდება), არამედ ზოგიერთი რამ ნამდვილად საგულისხმოც. დანაკარგის დაინწყება არ ღირს, მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ ამასთან ერთად ჩვენ ნებით თუ უნებლიეთ ვეზიარეთ, უშუალოდ შევეხეთ და შევიწოვეთ დიდი აღმოსავლური კულტურის არაერთი ნამდვილი მონაპოვარიც.

და, რაც მთავარია, რომ თვით ჩვენი ბუნებაც, ტემპერამენტიც, ემოციური ნყოფაც, მხატვრული თვითდამკვიდრების წესიც (იმ შემთხვევაშიც კი, მაჰმადიანურ სამყაროს მხრივ არავითარი ძალადობა რომ არ განგვეცადა) არ შეიძლებოდა ყოფილიყო წმინდა დასავლური.

ერთი სიტყვით, ჩემი ღრმა რწმენით, აღმოსავლურისა და დასავლურის სინთეზი თვით ქართული ეროვნული ხასიათის თვისებაა და უმთავრესად ამითვე აიხსნება.

სხვადასხვა დროს ჩვენ გვყავდა როგორც „დასავლელი“, ასევე „აღმოსავლელი“ პოეტები, ისევე როგორც პოლიტიკაში – დასავლური და აღმოსავლური ორიენტაციის მოღვაწეები, მაგრამ ასეთ შემთხვევებშიც კი, ერთი საწყისის დომინანტი არამც და არამც არ გამოორიცხავდა მთლიანად მეორე საწყისის მოქმედებას.

მაგალითად: აღმოსავლური სკოლის პოეტი იყო ძირითადად თეიმურაზ I, მაგრამ განა მის შემოქმედებაში ცოტაა დასავლური (ქრისტიანული) კულტურისა და მსოფლმხედველობის ელემენტები?

მეორე მხრივ, ისეთი მკაფიოდ გამოვლენილი დასავლური ორიენტაციის მწერალი, როგორც სულხან-საბა ორბელიანია, თავის შემოქმედებაში დიდად დავალებულია აღმოსავლური მოტივებით.

ხოლო აღმოსავლური პოეტიკის ყველაზე ერთგული მიმდევრისა და (ამ თვალსაზრისით) ყველაზე დიდი ვირტუოზის, ბესიკის ლირიკაში საკმაოდ დიდი რაოდენობით მოიპოვება როგორც ანტიკური, ასევე ქრისტიანული კულტურის აღნაბეჭდები.

მეცხრამეტე საუკუნეშიც დაახლოებით ასეთი სურათია: – რომ არაფერი ვთქვათ ალ. ჭავჭავაძეზე, რომელიც ამ მხრივ სწორედ შუა მიჯნაზე დგას, ან გრ. ორბელიანზე, რომელიც ერთნაირი გატაცებით წერს როგორც ვნებიან მუხამბაზებს, ასევე ფსალმუნით შთაგონებულ ელეგიებს, საკმარისია გავიხსენოთ, რომ თვით ბარათაშვილიც კი, ქართული ევროპეიზმის ყველაზე რაფინირებული წარმომადგენელი, თავის სათაყვანებელ მომღერლად სათარას ასახელებს და გულწრფელად აღტაცებულია გონჯა-ბექუშის ბაიათებით.

აღმოსავლური და დასავლური საწყისები ქართულ ლიტერატურაში, მართალია, ებრძვიან კიდეც ერთმანეთს (ხან ერთი ჩაგრავს მეორეს, ხან პირიქით), მაგრამ გამარჯვებული ფაქტობრივად ვერასდროს სპობს, ვერ „აუქმებს“ დამარცხებულს. ხოლო უფრო ხშირად ეს საწყისები იშვიათ მთლიანობას ქმნიან.

როგორც ვიცით, მწვერვალი ამ მთლიანობისა, ამ ჰარმონიის კლასიკური გამოხატულება „ვეფხისტყაოსანია“.

* * *

ზოგი ფაქტობრივად აქ სვამს წერტილს: აღმოსავლური + დასავლური = ქართულს.

ეს ფორმულა მეტად მომსყიდველია თავისი სიმარტივით.⁹³ მაგრამ რაღაა მაშინ ის „თვითმყოფი“, „პირველქმნილი“ თუ „თავისთავადი“ (რაც ჩვენც ვახსენეთ)? ნუთუ მხოლოდ ორი დამოუკიდებელი ერთეულის არითმეტიკული ჯამი?!

ამ კითხვაზე ამომწურავი პასუხის გაცემა, რაღა თქმა უნდა, დიდად ალემატება ჩემს შესაძლებლობებს და არა მხოლოდ ჩემსას.

⁹³ ქართულ კულტურაში სხვადასხვა შენაკადების გამოლიანება არ ნიშნავს მის ეკლექტიზმს ან მეორად, დამოკიდებულ მდგომარეობას. ნ. კონრადი, როულენდის ნიგნისთვის დართულ შენიშვნებში საგანგებოდ გამოჰყოფს კუშანის ძველ სამეფოს „დიად“ და „სრულიად დამოუკიდებელ“ კულტურას, რომელიც რამდენიმე ცივილიზაციის – ინდურის, ირანულის, შუააზიურის, ელინისტურისა და ნაწილობრივ ჩინურის გზაჯვარედინზე წარმოიშვა და მეცნიერებაში ცნობილია, როგორც „სინკრეტული ხელოვნება“.

ამგვარი პრობლემის დასაძლევად საჭირო იქნებოდა, სულ ცოტა ივანე ჯავახიშვილის მასშტაბის რამდენიმე მეცნიერის (ისტორიკოსის, ფილოსოფოსის, სოციოლოგის, ანტროპოლოგის, ეთნოგრაფის, ფსიქოლოგის, ლინგვისტის, ხელოვნებისმცოდნის, ლიტერატურის მკვლევარისა და ლიტერატურისავე თეორეტიკოსის) შეთანხმებული შრომა. მე ამ ფუნდამენტური საკითხის მხოლოდ რამდენიმე ასპექტს შევეხები და ისიც მხოლოდ ჩემი საკმაოდ შეზღუდული ცოდნისა და კომპეტენციის ფარგლებში.

დავინყებ ერთი შენიშვნით:

ქართული ლიტერატურის ისტორია (ან, რაც თითქმის იგივეა, „საქართველოს ლიტერატურული ისტორია“) მთელ რიგ მომენტებში ახლად არის დასაწერი. ჩვენი მწერლობის ისტორიკოსებმა დიდი ყურადღება დაუთმეს თავიანთი საგნის სოციალურ-ისტორიული შინაარსის გამოკვლევას (რამაც უთუოდ თვალსაჩინო ნაყოფი გამოიღო). გაცილებით ნაკლები ენერჯიაა დახარჯული მისი ეროვნული, ისევე როგორც ტიპოლოგიური, თავისებურებების გამოსამხეურებლად. ამ მიმართულებით ახლა მეტის გაკეთება გვმართებს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ სწორედ მწერლობაა ხელოვნების ის სახეობა, რომელიც ერის სულიერი რაობის უპირველეს ემანაციას წარმოადგენს.

სხვათა შორის, ამ ახალი ამოცანის გადაწყვეტა, მისი საბოლოო ამოხსნა და ამოხსნილის გათვალისწინება, ჩვენ გასულმა საუკუნემ გვიანდერდა.

სწორედ XIX საუკუნის მეორე ნახევარია ის დრო, როდესაც საქართველოს მონინავე შვილები თავგამოდებით ეძებენ ეროვნული თვითდამკვიდრების ყველაზე ჭეშმარიტ, ისტორიულად ყველაზე მიზანშეწონილ მოდელს. ამ ძიების მოთავე მწერლობაა და, გასაკვირი არ არის, რომ ყურადღების ცენტრში პრობლემის მხატვრული ასპექტიც ექცევა.

ასეთი მიზანსწრაფვა დიდად დამახასიათებელია მრავალი სხვა, იმ დროს ჩვენსავით გამოფხიზლების გზაზე მდგარი, სულიერი აღორძინების მოწადინე ერებისთვისაც.

მაგალითები ბევრია, მაგრამ ამოსავალ წერტილად მე ერთს ვამჯობინებ.

ახალი ინდოეთის უდიდესი მოაზროვნე ვივეკანანდა, რომლის ნააზრევი რომენ როლანმა ჩვენი დროის „მსოფლიო სახარებად“ გამოაცხადა, ასე აყალიბებს ეროვნული თვითმყოფადობის იდეას:

„ყოველ ერს, ისევე როგორც ყოველ ცალკეულ ადამიანს, სიცოცხლის საფუძვლად უდევს ერთადერთი თემა, ცენტრალური ბგერა, რომლის გარშემო ჰარმონიის ყველა დანარჩენი ბგერა იკრიბება... თუკი ერი მას უკუაგდებს, თუკი იგი უკუაგდებს საკუთარი ცხოველმყოფელობის პრინციპს, საუკუნეთა მიერ გადმოცემულ გეზს, ეს ერი კვდება“.

ამის ნაკითხვა რომ ყოველ ქართველ მკითხველს ააღელვებს, ეს თავისთავად ნაგულისხმევაა. „მაგარი“ ის არის, თუ სად, რა მიდამოებში უნდა ვეძიოთ ჩვენი „ცენტრალური ბგერა“?

მე უმთავრესად ლიტერატურას ვეყრდნობი. დასაყრდენი შედარებით ვინროა, მაგრამ ერთობ სანდო. ოღონდ ვიდრე ჩვენს თავს მივხედავდეთ, ზოგიერთი რამ კიდევ მოვუსმინოთ ვივეკანანდას. ის რომ წმინდა წყლის ინდოელია, ამას ერთი ფრაზითაც ამხელს: „კაცთა შორის უფრო მაღალთა და მაღლად მხედთათვის არარაა სახელის მოხვეჭა“.

რა მშვენიერია ეს მტკიცება თავისთავად და ამავე დროს, რა უცხო ჩვენთვის – რუსთაველის სიბრძნის მემკვიდრეთათვის. „ვეფხისტყაოსანში“ ხომ სიტყვა-სიტყვით წერია:

„სჯობს სახელისა მოხვეჭა ყოველსა მოსახვეჭელსა“.

მოდით ნუ გამოვედევნებით იმის გარკვევას, თუ რატომ მიაჩნდა ქართველ კაცს სახელის მოპოვება ყველაზე დიდ მიზნად. იმის გამო, რომ ცოტანი ვართ და სათითაოდ უნდა გამოვჩნდეთ, თუ კიდევ სხვა რაიმე მიზეზით?

ამჯერად შედეგით დაკმაყოფილდეთ ან, როგორც იტყვიან, „მოცემულობით“.

„სახელის მოხვეჭის“ გარეშე ქართული ხასიათი გაუგებარია (ამიტომ იყო ალბათ, რომ ყველა დროის პოეტები და მორალისტები ქართველ კაცს ერთს უჩიჩინებდნენ: ყველაზე დიდი სახელი მამულისთვის თავდადებით მოიხვეჭებაო).

მე წვრილმანით დავინყე, იმის გამო, რომ ეს წვრილმანი ზედაპირზე იდო და თვალს ჭრიდა, როგორც იმის მარტივი ნიშანი, თუ რაოდენ განსხვავდება ერთი ერის ფსიქიკა მეორისაგან.

მთავარი სიღრმეში დევს.

ვივეკანანდა ლიტონ განცხადებას არ სჯერდება. ის კონკრეტულად, პირდაპირ მიუთითებს იმაზე, თუ რა არის მთავარი „თემა“ (ანუ „ბგერა“) ინდოელი ერისა.

მოვუსმინოთ:

„ყოველი კაცი, ყოველი ერი მონოდებულია აირჩიოს თავისი ხვედრი. ჩვენ მრავალი საუკუნის წინ ავირჩიეთ ჩვენი ხვედრი. ეს არის რწმენა უკვდავი სულისა... მე გაფრთხილებთ, არ უღალატოთ მას. თქვენ ვერ უღალატებთ საკუთარ ბუნებას.

ნუ ჭმუნავთ! თქვენ აირჩიეთ მადლიანი, კეთილი ხვედრი. დიდი ძალაა თქვენს ხელთ. თუკი შეიცნობთ მას და იქნებით მისი ღირსნი, მთელ მსოფლიოს გადააბრუნებთ, ინდოეთი სულიერების განგია“.

როგორც ხედავთ, აქ ეროვნული თვითმყოფობის პრობლემა უფართოესი მასშტაბითაა განხილული. მე, როგორც მოგახსენეთ, უმთავრესად ლიტერატურას ვეყრდნობი, ვინაიდან პრობლემის მხოლოდ ერთი ასპექტი მაინტერესებს: როგორ განცხადდა მხატვრულ შემოქმედებაში ქართული სულის, ქართული ხასიათის თავისებურება.

„ვეფხისტყაოსანში“ თხრობა როსტევიან მეფის დახასიათებით იწყება. ეს არის თავისებური ზნეობრივი კამერტონი მთელი პოემისა. იდეალური ადამიანის პორტრეტი ასეთი თვისებებით იკვეთება:

...მაღალი, უხვი, მდაბალი, ლაშქარ-მრავალი, ყმიანი,
მოსამართლე და მონყალე, მორჭმული, განგებიანი...

ჩვენ მიერ ხაზგასმული ეპითეტები აშკარად კონტრასტულია და ეს კონტრასტულობა შეგნებულად აქცენტირებულია ტექსტში. სამართლიანობა („მოსამართლე“) და ლმობიერება („მონყალე“) არსებითად ანტონიმებია; აბსოლუტური სამართლიანობა სრულ ობიექტურობას, უშეღავათო სიმკაცრეს და მიუკერძოებლობას მოითხოვს. ხოლო ლმობიერების საყრდენი სწორედ შეღავათი, სუბიექტური კეთილგანწყობა, სიბრალულის დამთმობი გრძნობაა.

რუსთაველის მიერ ამ ცნებების უშუალო შეწყვილება შემთხვევითი არ უნდა იყოს. ასევე შემთხვევითობას ვერ მივანეროთ „მაღალისა“ და „მდაბალის“ ერთ კონტრასტში მოქცევა. პოემის ავტორს არ გაუჭირდებოდა სხვა სინონიმების შერჩევა იგივე შინაარსის გადმოსაცემად, მას რომ პარადოქსულობის ეფექტის შეშინებოდა. უნდა ვიფიქროთ, რომ რუსთაველისთვის მნიშვნელოვანი იყო სწორედ ასეთი მთაბეჭდილების ხაზგასმა (აშკარა ანტონიმების შეუღლებით).

ეს ხერხი უთუოდ საგულისხმოა „ვეფხისტყაოსნისთვის“. მისი მეშვეობით რუსთაველი თითქოს დასაწყისშივე მიგვანიშნებს ადამიანის ბუნების არამარტივ, წინააღმდეგობრივ მთლიანობას.

პოემის შესავალშიც არის ამის ნიშანი: სამყარო, რუსთაველის მიხედვით, „ზეცით მონაბერი“ სულებითაა დასახლებული, ანუ ყოველივე ერთი წყაროდან (უზენაესი ძალიდან) მომდინარეობს, მაგრამ აქვე ხაზგასმით აღინიშნება, რომ ამ ერთარსმა ძალამ: „ჩვენ კაცთა მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერითა“.

ე.ი. ჩვენებურად რომ გავშიფროთ, სამყაროში მთავარია, დამახასიათებელია არა მხოლოდ ის, რომ იგი მთლიანად ერთი ზეგარდმო სულის საუფლოა, არამედ ისიც, რომ, როგორც „ქვეყანა“, ანუ როგორც რეალობა, ის უთვალავი ამქვეყნიური „ფერით“ (მატერიალური ნაირსახეობით) არსებობს.

როგორც ვხედავთ, აქაც – „ბუნების“ ორმაგობა, ამბივალენტური მლიანობაა მინიშნებული.

ერთი მხრივ – სულიერი წარმომავლობა, მეორე მხრივ – ნივთიერება არსებობა, ერთი მხრივ – მთლიანობა (ერთარსობა), მეორე მხრივ – უსასრულო მრავალფეროვნება.

ასეთი წარმოდგენა სამყაროზე, ცხადია, რუსთაველს არ ეკუთვნის. ნიშანდობლივი აქ ის არის, რომ პოემის ავტორი, თავისი ხატოვანი მეტყველებით (ანუ პოეტური ხერხით) იმთავითვე ხაზს უსვამს არა მხოლოდ სულიერების („ზეციდან“, სულისგან წარმოშობის) სანყისს, არამედ სულიერის ხორციელში, ნივთიერში განფენას. არც ის უნდა იყოს შემთხვევითი, რომ „გვაქვს უთვალავი ფერთა“, როგორც სარიტმო ერთეულის შემცველი ლექსიკური უჯრედი, ამკარად აქცენტირებულია ტექსტში.

რუსთაველის ინტერესი ამგვარ ორმაგობათა მიმართ უაღრესად დამახასიათებელია მთელი მისი პოეტიკისათვის (იხ. ქვემოთ: „ვეფხისტყაოსანი და ქართული კლასიკური პოეტიკა“).

...შვიდი საუკუნის შემდეგ ვაჟა-ფშაველა ისევ მიმართავს „სათავეებს“ – ქართული პოეტური გენიის პირველსანყისებს – და სხვა სიტყვებით თითქმის იგივე თვისებას აღნიშნავს.

სათავეების ფუნქცია ვაჟას მხატვრულ კონცეფციაში ხალხურ პოეზიას განეკუთვნება, სახელდობრ მის უძველეს შრეს – ფშაველთა პოეტურ შემოქმედებას:

„ფშაურს პოეზიაში შეერთებულია უკიდურესი იდეალიზმი უკიდურეს რეალიზმთან“.

უნდა ითქვას, რომ „იდეალიზმი“, ისევე როგორც „რეალიზმი“, ვაჟასთვის უპირატესად ესთეტიკური კატეგორიებია.

მაგალითები შეიძლება სხვა ჩვენი ავტორების შემოქმედებიდანაც მოგვეტანა, მაგრამ მე შეგნებულად მივმართე მხოლოდ ორ წყაროს – რუსთაველს და ვაჟა-ფშაველას – ვინაიდან, ჩემი რწმენით, სწორედ ამ ორი შემოქმედის მხატვრულ სისტემაში ჰპოვა თავისი სრულყოფილი გამოვლინება ქართული ეროვნული ხასიათის პირველქმნილმა ბუნებამ. ხოლო ამ ბუნების, ამ თავისებურების მთავარი ნიშანი „სულისა“ და „ხორცის“, სულიერებისა და ნივთიერების ორგანული შერწყმაა.

სულიერება თავისთავად სავსებით განვითარებული სანყისია ქართული მწერლობისა. შესაძლოა, საქართველო „სულიერების განგი“ არ იყოს, მაგრამ ერთ საშუალო მთის მდინარეს მაინც არ ჩამოუვარდება. თავისი შიშველი სახით ეს სანყისი ჩვენი შუა საუკუნეების სასულიერო პოეზიაში (ჰიმნოგრაფიაში) გვხვდება. უფრო გვიან კი დავით გურამიშვილისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში იჩენს თავს.

მაგრამ ქართული ესთეტიკური მსოფლხედვის კლასიკური ფორმა (პირველ რიგში რუსთაველი და ვაჟა) სულიერ სანყისს, როგორც წესი, განუყოფლად აუღლებს ნივთიერთან, მატერიალურთან.

სულის და ხორცის ურთიერთ ლტოლვა, მათი შეთანხმება, შეკავშირება, შერწყმა, ფუნდამენტური თვისებაა ქართველი ხალხის ესთეტიკური ბუნებისა.

აქ შეყოვნებაა საჭირო, რათა კრიტიკულად გადავსინჯოთ ჩვენივე მსჯელობის მსვლელობა და შედეგები.

არამიამიტმა მკითხველმა ალბათ უკვე შენიშნა, რომ მთელმა ამ მსჯელობამ ჩვენ სიახლის მხრივ ბევრი ვერაფერი მოგვცა.

სულისა და ხორცის (ჰეგელის მიხედვით – „იდეისა“ და „ფორმის“) ერთიანობა („ადეკვატურობა“) ხომ საერთოდ კლასიკური ხელოვნების მთავარი ნიშან-თვისებაა, მამ ჩვენ, ქართველებს რაღა დაგვრჩა?

ასეთი გამარტივება შემუშავებული მოსაზრებისა (თვითკონტროლის მიზნით) აუცილებელი ოპერაციაა, რომ მტკიცებათა თვითდინებამ სწორ გზას არ აგვაცდინოს.

ცხადია, შევკრთით, მაგრამ გასამხნეველად ისევ ვაჟა გვინვდის ხელს ერთი საგულისხმო სიტყვით: „უკიდურესი“. საგულისხმო აქ ისაა, რომ სულისმიერი და ნივთიერი ქართულ პარნასზე ერთმანეთს კი არ ანელებენ, კი არ ნთქავენ, ისინი

„უკიდურესი“ სახით მონაწილეობენ ამ კავშირში და სწორედ ამის გამო ქმნიან იშვიათ მთლიანობას.

ეს მთლიანობა დიალექტიკურია ამ სიტყვის ყველაზე მძაფრი გაგებით, ვინაიდან ნაწილები აქ არამც და არამც არ თმობენ თავის თავს, პირიქით, უაღრესი ფორმით ავლენენ საკუთარ ბუნებას, არა მხოლოდ ისწრაფვიან ერთმანეთისკენ, მთელ რიგ შემთხვევებში ებრძვიან კიდევ ერთმანეთს, მწვავე ურთიერთწინააღმდეგობაში იმყოფებიან.

სწორედ ეს არის ქართული ხასიათის შინაგანი დრამატიზმის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი. ხოლო ეს უკანასკნელი საგანგებო განხილვას მოითხოვს.

* * *

უცნაურია: ზემოხსენებული თვისება განსაკუთრებით მკაფიოდ ორმა, ერთმანეთისგან დროის, შეგნებისა და სულიერი ინტერესების საკმაოდ ვრცელი დისტანციით დაშორებულმა ავტორმა – ვახუშტი ბატონიშვილმა და ბორის პასტერნაკმა აღნიშნა; პირველის მოწმობით, ძველმა ქართველებმა ერთნაირად „უნყოფენ ურთიერთთა მტერობა და მოყურობა, ლხინთა ლხინობა და ჭირთა ჭირობა“ (ვახუშტი დანწრილებით აღწერს, კერძოდ, თუ რა უზომონი იყვნენ ისინი როგორც მწუხარების, ასევე სიხარულის გამოხატვის დროს). ასევე საყურადღებოა ერთი შენიშვნა „საქართველოს სამეფოს აღწერის“ იმავე კარიდან. ვახუშტის სიტყვით, ჩვენი წინაპრები ასევე ერთნაირად ყოფილან „კეთილ-ბოროტზედ ადრე მიმდრეკნი“ (თუმცა იქვე ვკითხულობთ: „სიკეთის დამსწავლელნი და მიმგებელნი“).

ბ.პასტერნაკმა ორი საუკუნის შემდეგ ქართული ხასიათის შინაგანი წინააღმდეგობრიობა სხვა კუთხით დაინახა: «Это какое-то живое нечто, составшееся из переплетения современной городской жизни и природного типа, а главное, из вековых наслоений двух порядков, празднично победоносных, грозящих перейти в поверхность и потом потрясающих, бездонных».

საჭიროა აღინიშნოს, რომ „საქართველოს სამეფოს აღწერის“ ავტორი იყო პირველი იმ ქართველ სწავლულთაგანი, რომელმაც სისტემაში მოიყვანა და მთლიანი სახით გადმოგვცა უძვირფასესი ცნობები ქართველთა ხასიათისა და ზნეობის შესახებ („ზნენი და ჩვეულებანი საქართველოსანი“). უაღრესად მნიშვნელოვანია ამ მხრივ პარაგრაფი: „კაცთათვის“, რომელსაც შემდგომაც დავუბრუნდებით. აქ კი მხოლოდ ერთ, ჩვენი ინტერესის საგნისთვის განსაკუთრებით საგულისხმო პასაჟს შეგახსენებთ:

„მწნენი მუშაკნი, ჭირთა მომთმენნი, ცხენსა ზედა და მწედრობათა შინა კადნიერნი, მკვრცხლნი, მსწრაფლნი... სალაშკროთა შინა ახოვანნი, საჭურველთ მოყუარენი, ამაყნი, ლაღნი (შდრ. ვაჟა: „მაგრამ ამაყნი, მტკიცე და ლაღნი“. – გ.ა.), სახელის მაძიებელნი ესრეთ, რამეთუ თვსთა სახელთათვს არა რიდებენ ქუეყანასა და მეფესა თვსსა, სტუმართა და უცხოთ მოყუარენი, მხიარულნი, უკეთუ ორნი ანუ სამნი არიან არარა შეიჭირვიან; უხუნი, არცა თვსსა და არც სხვსას კრძალვენ, საუნჯეთა არა მმესველნი, გონიერნი, მსწრაფლ-მიმკდომნი, მჩემებელნი, სწავლის მოყუარენი. არამედ არს ჟამი რაოდენიმე, არლარა ისახელების ცოდნა, თვნიერ წიგნის კითხვისა და წერისა, გალობა-სიმღერისა და სამწედროსაგან კიდე და ჰგონებენ დიდ მცოდინარობად. ურთიერთის მიმყოლნი, სიკეთის დამსწავლელნი და მიმგებელნი, სირცხვილის მდევარნი, კეთილ-ბოროტზედ ადრე მიმდრეკნი. თავკედნი (თამამნი. – გ.ა.), დიდების მოყუარენი, თუალმგებნი (დაკვირვებულნი. – გ.ა.) და მოთაკილენი“.

როგორც ხედავთ, აქ ძირითადად ქართველთა ღირსებებია ჩამოთვლილი ან, ყოველ შემთხვევაში, ის, რასაც თვით ქართველები თავიანთ ღირსებად თვლიან, თორემ „არცა თვსსა და არცა სხვსას კრძალავენ, საუნჯეთა არა მმესველნი“ სხვა რომელიმე ერის შვილებს, შესაძლოა, სასიკვდილო ცოდვადაც მიეჩნიათ.

აქა-იქ მაინც მინიშნებულია რამდენიმე ნაკლი თუ სისუსტე ქართული ხასიათისა, რაც ავტორის ობიექტურობაზე მეტყველებს, მაგრამ მთავარი ამ შემთხვევაში ეს არ არის. ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანია, რომ საქართველოს ზნეთა და ჩვეულებათა პირველი სისტემატიზატორი აქაც და სხვა პარაგრაფებშიც (მაგ., „ჩუეულებისათვის“)

ხაზგასმით აღნიშნავს რამდენიმე წინააღმდეგობას (როგორც ფუნდამენტურს, ასევე შედარებით მეორეხარისხოვანს) ერთი ეროვნული ხასიათის შიგნით.

უნდა შევნიშნოთ, რომ ვახუშტი არ ჩქმალავს აღნუსხულ თვისებათა ისტორიულ ცვალებადობას და აქაც საკმაოდ მკვეთრ კონტრასტებს გვთავაზობს.

საერთოდ, ის შორს დგას ჩვენი ეროვნული ხასიათის იდეალიზაციისგან – ღრმად ხედავს მის განვითარებას, ევოლუციურ სახეცვლილებებს, ისევე, როგორც შინაგან ნაირფერობას და, როგორც ზნეთაღმწერელი, უწინარეს ყოვლისა სწორედ ამით განსხვავდება თავისი წინამორბედებისგან.

ივანე ჯავახიშვილის მოწმობით, შუა საუკუნეების გამოჩენილ ქართველ სასულიერო მოღვაწეთა შორის ერთ დროს „ქართული ეროვნული თვისებების იდეალიზაციამ იჩინა თავი. თუ ამაზე უწინარეს არა, უკვე XI ს-ში იგი ჩამოყალიბებულია: ამ დროისათვის დამთავრებული შეხედულება ჩამოინაკვთა ქართულ ეროვნულ თვისებებზე, რომელსაც მაშინ და შემდგომშიც ყველა იზიარებდა და რომელიც ქართველთა და სხვა ეროვნებათა თვისებების ერთგვარ დაპირისპირებას წარმოადგენდა. გიორგი ხუცეს-მონაზონის აზრით, მაგ., პირველთაგანვე ქართველები, „ნათესავი ჩუენი წრფელ იყო და უმანკო“... გიორგი მთანმინდელიც სხვა ეროვნების მოსაუბრე, თუ მოკამათებთან ლაპარაკის დროს ყოველთვის ცდილობდა ხაზგასმით აღნიშნა, რომ „ნათესავი ქართველთა წრფელი და უმანკო“ არის, რომ ხასიათის ეს თვისება უგუნურებითა ან უმეცრებით და სიმსუბუქით კი არ აიხსნება, არამედ ზნეობრივი სიფაქიზით, გულწრფელობითა და პატიოსნებით... ნიკოლოზ კათალიკოსის დახასიათებითაც ქართველები არიან „ბუნებით სადაგნი და მარტივნი და გონებით წრფელნი, სიმართლესა ცხოვრებისასა და უღელსა უმანკოებისასა მზიდველნი და მხოლოდ ღმერთისა ოდენ და მკლავისა თვისისა მოსაენი“.

რალა თქმა უნდა, ვახუშტისეული კონცეფცია ეროვნული ხასიათისა გაცილებით უფრო მდიდარია ყველა ამ თავისთავად საგულისხმო შეხედულებაზე. მისი დაკვირვებები კიდევ გაგვახსენებენ თავს, ამჟამად კი სხვა გარემოებაზე უნდა შევაჩერო მკითხველის ყურადღება.

ჩანართი I მინდია და მურმანი

ქართულ ხასიათს აქვს გადახრები და უაღრესობანი, რაც სხვადასხვა დროს ცხოვრებაშიც დაფანტულია – ისტორიის მიერ ფიქსირებულ ფაქტებშიც გამოვლენილა და მნატვრულ შემოქმედებაშიც (როგორც ლიტერატურაში, ასევე ფოლკლორში).

დახასიათებულია, რომ ყველაზე დიდი უკიდურესობანი ამ მხრივ ხალხურმა ზეპირსიტყვაობამ შემოგვინახა.

ჩვენი ეროვნული სულის ორი პოლუსია მინდია და მურმანი – ორი უკიდურესი გადახრა (მიღებული ნორმიდან) ურთიერთსაპირისპირო მიმართულებით.

გამორიცხული არ არის, რომ ამ ორ სახეს საერთო სათავე ჰქონდეს.

საინტერესოა ამ მხრივ ხევსურული გადმოცემის ლიტერატურული მოდიფიცირება კ. გამსახურდიას ცნობილ მოთხრობაში, რომლის მიხედვით ხოგაის მინდი ოჩოპინტეს მიჰყიდის სულს (ისევე როგორც მურმანი – ეშმაკს), და ამის შედეგად განიკურნება მკბენარებისგან (როგორც მურმანი კურნავს ეთერს).

ამრიგად, ორივე ამ სახის გააზრებაში შესულია ფაუსტური მოტივი (თავისებურად ტრანსფორმირებული სახით⁹⁴). რას უნდა ნიშნავდეს ეს ხალხური

⁹⁴ ხალხურ ვერსიებში მინდიას და ოჩოპინტეს ურთიერთშეთანხმების გამსახურდიასეული მოტივი დადასტურებული არ არის. სამაგიეროდ დასტურდება მკბენარების გაჩენისა და მათგან გათავისუფლების ამბავი, რაც თან სდევს მინდიასგან გველის ხორცის გემებას. მაგრამ ეს უკვე დეტალია. გაცილებით უფრო არსებითია ის გარემოება, რომ ხალხური მინდიას (ისევე როგორც მურმანის) ახალი ძალმოსილება ეშმაკულ ძალებთან (ქაჯებთან) კავშირით იწყება, რაც უთუოდ აახლოვებს მის ამბავს ფაუსტურ თავგადასავალთან

მსოფლგაგების თვალსაზრისით? როგორც ჩანს, იმას, რომ ორივე მათგანმა გადააბიჯა ადამიანური შესაძლებლობებისა და ადამიანურივე ყოფის ჩვეულებრივ ზღვარს და ახალ „ზედადამიანურ“ საფეხურზე შედგა ფეხი.

ასე თუ ისე, ორივემ დაარღვია ჩვეულებრიობის ნორმა. ამ მხრივ (საზღვრის გადაკვეთის თვალსაზრისით) ისინი ერთად არიან. მაგრამ აქედან მათი გზები სანინალმდეგო მიმართულებით იყრება.

მინდიას და მურმანს ქართულ ფოლკლორში ერთი სიუჟეტური კონტექსტი არ აერთიანებს, მაგრამ ამით არაფერი იცვლება. ისინი ხალხური წარმოდგენების, ხალხური მსოფლგაგებისა და ეთიკური მრწამსის კონტექსტში უპირისპირდებიან ერთმანეთს.

დამახასიათებელია, რომ ქართულმა პოეტურმა გენიამ ფაუსტური თავგადასავალი ორად გაჰყო და ამ თავგადასავლის ორი დიამეტრულად სანინალმდეგო ხაზი მოგვცა.

მინდია და მურმანი ღირსეული ანტიპოდები არიან.

პირველის შეგნება და მოქმედება, მარტივად რომ ვთქვათ, ალტრუიზმის ნიშნითაა აღბეჭდილი, მეორესი – ეგოცენტრიზმის დალით (ამ მხრივ სწორედ მინდიაა მურმანის მსოფლმხედველობრივი ანტითეზა და არა აბესალომი, რომელიც, მურმანის მსგავსად, პირად ბედნიერებაში ხედავს ცხოვრების თვითკმარ მიზანს და თავისი მეტოქისგან მხოლოდ ამ მიზნის მისაღწევი „საშუალებით“ განსხვავდება).

მურმანსა და მინდიას შორის მთავარი წყალგამყოფი ზღვარი სწორედ იქ გადის, სადაც ბედნიერების მურმანისეული და მინდიასეული გაგება უპირისპირდება ერთმანეთს.

სიმართლისათვის უნდა ითქვას, რომ სადღაც, დასაწყის სტადიაზე ბედნიერება მათთვის მსგავსი იერიითაც ილანდება, როგორც დაფარული ცოდნა-განსწავლულობა. მინდიას ახალი ცხოვრება ბუნების იდუმალი ენის შეცნობით იწყება, ხოლო მურმანისა მას შემდეგ, რაც ის დანარჩენთათვის უცნობი წამლის საიდუმლოებას შეიტყობს.

და მაინც, სწორედ ბედნიერების შინაარსი და შესაბამისი ცოდნის მიზანი განასხვავებს მათ სახეებს ყველაზე მეტად.

მინდია დაჭრილი ქართული სულის კვილია – მისი გულმონწყალების, სიკეთის, უნივერსალური სათნოების გამოვლინება.

მინდიას ზნეობრივი მაქსიმალიზმი მხოლოდ აბსოლუტურ ეთიკურ ღირებულებებში პოვებს კმაყოფილებას: აბსოლუტურ სიკეთეში, აბსოლუტურ სამართლიანობაში, აბსოლუტურ გულისხმიერებაში. „გამგებიანობა“ – ქართული იდეალური ზნეობის ერთი უმთავრესი ატრიბუტი – მინდიას სახეში სცდება ყველა მეტ-ნაკლებად შეზღუდულ სოციალურ ნორმას, საერთოდ, ყველა ადამიანურ ზღვარს და არსებითად კოსმიურ სივრცეებში განეფინება (თუ მინდიას ყველა არსის გულისნადები ესმის, თავის მხრივ ციური სხეულებიც არანაკლებ გულისხმიერებას იჩენენ მის მიმართ).

ცოდნა და ბედნიერება, რომელიც მინდიამ მოიპოვა, მას თვითუარყოფის, ყველა ჩვეულებრივ ადამიანურ კავშირზე და ამდენად, პირად კეთილდღეობაზე უარისთქმის ფასად უჯდება.

ამის შედეგია მისი ფსიქიკის კრიზისული მდგომარეობა, რაც არსებითად ტრაგიკული პასიურობისკენ, ყოველგვარი უტილიტარული, პრაქტიკულად სასარგებლო (ნორმალური ადამიანური გაგებით) მოქმედების უარყოფისკენ უბიძგებს მას.

სამაგიეროდ ეს არის უმაღლესი, სულდიდი ქმნილებისთვის, ჭეშმარიტი ადამიანისთვის (რამდენადაც ის ბუნების მეუფე და გვირგვინია) შესაფერისი ბედნიერება.

მინდია (როგორც სკანდინავიური საგის პერსონაჟი სიგურდი) გველის (გველეშაპის) ხორცს (სისხლს) იგემებს და ამის შემდეგ სწვდება ბუნების ენას. ასე იწყება მისი განბრძნობა. როგორც ცნობილია, გველი ბიბლიის მიხედვით სიბრძნის

სიმბოლოდაა მიჩნეული. მაგრამ ამ მოტივის ქართულ ვერსიაში ერთი მომენტი საგულისხმო.

ჩემი აზრით, შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ კ. გამსახურდიას ხოგაის მინდი ორიპინტეს უთანხმდება და სწორედ მისი შემწეობით ხდება ბუნების შვილთა სულთამხილავი (სწორედ ორიპინტე ხარშავს მისთვის „თეთრ გველებს“).

ორიპინტე ნადირთა ღვთაებაა ქართულ პანთეონში. მას სატირის მსგავსი გარეგნობა აქვს; ჯიხვის (თხის) ჩლიქებზე დგას და მისივე რქები ასხია.

იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მთელი ეს მოტივი ლიტერატურული გამონაგონია, მინდიას სახის გამსახურდიასეულ და ხალხურ გააზრებაში ბევრი რამ არის საერთო. მთავარი აქ ისაა, რომ მინდია ბუნების წიაღთან აღადგენს კავშირს, პირველქმნილ, „ცხოველურ“ საწყისს მიმართავს უმაღლესი სიბრძნის მოსაპოვებლად.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ის დიონისურ არსებად იქცევა, ოღონდ, ნიცმეს დიონისური მსოფლჭვრეტისგან განსხვავებით, ბუნებაში მხოლოდ ბნელი ძალების სარბიელს (სისასტიკეს, უსამართლობას, ტანჯვასა და სასონარკვეთას) კი არ ხედავს და შესაბამისად, „ბოროტებისა და სიკეთის მიღმა“ კი არ დგება, არამედ პირველ რიგში, ბუნებისეული ჰარმონიის (სათნოების, სიყვარულის, ღმობიერების, ურთიერთნდობისა და ურთიერთდანიდობის) რწმენას ეზიარება და ამ საწყისთა ქომაგობაში ხედავს თავის მთავარ ადამიანურ მოწოდებას.

მისი მიზანი საყოველთაო ბედნიერებაა, – ბედნიერება უნივერსალური მასშტაბით, ისეთი ბედნიერება, რომლის განხორციელებისას არც ერთი არსება (თუნდაც ერთი უმწეო ჩიტიც კი) არ დაიჩაგრება, არავინ და არაფერი არ დარჩება უყურადღებოდ, უაღერსოდ, განუკითხავად.

რასაკვირველია, ეს მიუწვდომელი ბედნიერებაა, მხოლოდ ოცნებაა, მხოლოდ ის, რასაც უაღერსობამდე განვითარებული „სურვილთა დიადობანი“ უკარნახებენ ადამიანის სულს.

სამაგიეროდ ეს არის ლოგიკურად (წმინდა ლოგიკის ძალით) კონსტრუირებული ბედნიერების იდეალი.

საგულისხმოა ისიც, რომ მინდია უბრალო (ბრტყელი) „განსახიერება“ არ არის, მისი სული მრავალ ურთიერთგადამკვეთ შრეთაგან შედგება. ამ ურთიერთგადაკვეთათა ზემოქმედებით აიხსნება მისი შინაგანი დაუოკებლობა, მუდმივი განგაში, მტკივნეული გაორებანი.

მინდია „სულის ადამიანი“.

არსებობს აზრი, რომ ხალხმა ის გაიაზრა, როგორც „ინტელიგენტი“, ამ სიტყვის ფართო, ზესოციალური, ზეისტორიული მნიშვნელობით, როგორც პიროვნება, რომელმაც იგრძნო სიბრალული, გაიგო სხვისი და სხვათა (არაადამიანთა) ტანჯვა, რომელმაც თავის არსებობაში პირველ პლანზე დააყენა ფიქრი, აზროვნება და არა მოქმედება ან ქმნადობა. ამის გამო ის ხალხის წარმოდგენაში განწირულია პასიურობისთვის, ანუ, ხალხისვე გაგებით, არყოფნისთვის. მინდიას სიბრძნე პრაქტიკულად უსარგებლოა და ამის შედეგად არაჭეშმარიტი, უაზრო, უნაყოფო.

ასეთი მოსაზრება უთუოდ საფუძვლიანია და ყურადსაღები, მაგრამ ასევე საგულისხმოა ერთი მომენტი, რომელიც მინდიას წინააღმდეგობრივ ხასიათს უდევს საფუძვლად.

ეს „სულის ადამიანი“, ეს სულად, წმინდა, სულიერებად, იდეად გადაქცეული პიროვნება თავისი ცხოვრების, გულთათქმის, თვითდამკვიდრების საყრდენს საკუთარი არსების სიღრმეში კი არ ეძებს, არამედ გარემომცველ, ობიექტურ, მატერიალურ სამყაროში.

მინდია არც მშვიდი მჭვრეტელია ამ სამყაროსი.

ის ბუნების, საერთოდ, ყოფიერების, – უნივერსუმის მესაიდუმლეა და ამავე დროს მისი საყვრი, მისი ობიექტური ჭეშმარიტების მაუნყებელი, მისი საჭიროებისა და ჭრილობების თავდაუზოგავი მეურვე და მკურნალი, ყველასადმი ერთნაირად მოწყალე და განმკითხველი.

ასევე არაერთუჯრედოვანია მინდიას მსოფლმხედველობრივი და ზნეობრივი ანტიპოდის, მურმანის ხასიათი (მიუხედავად მისი სახის შედარებით ღარიბი ფოლკლორული და ლიტერატურული ნაკვთებისა).

საკვირველია, რომ ჩვენმა ხელოვნებამ ახალ დროში ერთგვარი გულგრილობა გამოიჩინა ამ თავისებურად უნიკალური სახის მიმართ. ვაჟას შემდეგ, მხოლოდ ზაქარია ფალიაშვილის ეროვნულ გუმანს არ გამოჰპარვია მხედველობიდან მისი შინაგანი მასშტაბურობა.

მურმანი უაღრესად საინტერესო სახეა ქართული მითოლოგიისა. როგორც აღვნიშნეთ, არც ის არის რაიმე იდეის უბრალო განსახიერება. ამას მოწმობს მისი ტრაგიკული გააზრება ხალხის წარმოდგენაში; ასევე კანონზომიერია ეს მოტივი ფალიაშვილთან, ხოლო კიდევ უფრო მეტად ვაჟას პოემა „ეთერში“, სადაც მისი სულიერი დრამა და მისივე შემზარავი აღსასრული ღრმა ადამიანურ თანაგრძნობას იწვევს მკითხველში. მურმანი (მინდიასგან განსხვავებით) ეგოცენტრიკოსია. ბედნიერებას მისთვის მხოლოდ ერთი ასპექტი აქვს – პირადი. ბედნიერება, რომელიც მას სჭირდება, მხოლოდ ეთერის, ანუ სექსუალური სიყვარულის სახით არსებობს. სხვა წყარო, მისი სულის წადილის დასაოკებლად, უბრალოდ არ მოიპოვება ბუნებაში.

ამ ბედნიერებისთვის ის არაფერს იშურებს, თვით სულსაც, ე.ი. ამქვეყნიური ბედნიერებისთვის სამუდამო ტანჯვაზე თანხმდება.

ბედნიერების მურმანისეული მოდელის შედეგია სრული ინდიფერენტიზმი სიმართლისა და სამართლიანობის მიმართ, თვითდაოკების, თვითდამკვიდრების პრიმატი ყველა სხვა სახის იმპულსზე, ქმედებაზე და აქედან – უაღრესი აქტიურობა (აბესალომის უაღრესი უმწეობის ფონზე).

ფალიაშვილის მუსიკალურმა შემოქმედებამ (უპირველეს ყოვლისა „აბესალომ და ეთერმა“) ისეთივე როლი შეასრულა უახლესი დროის ქართული კულტურის ფორმირებაში, როგორც ვაგნერისამ გერმანიაში. მხედველობაში მაქვს არა მათი ბუნებრივი ნიჭისა და მუსიკალური მსოფლმხედველობის თვისებრივი ნიშნები (ამ მხრივ მათ შორის დიდი სხვაობაა), არამედ კულტურულ გარემოცვაზე ზემოქმედების სიღრმე, ეროვნული რეზონანსი და, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, ამ ორი ხელოვანის განსაკუთრებული ინტერესი ნაციონალური მსოფლგაგებისა და ეთოსის პირველწყაროებს მიმართ.

ამ თვალსაზრისით უთუოდ ნიშანდობლივია, რომ სწორედ ზაქარია ფალიაშვილმა გააცოცხლა ჩვენს დროში ქართული ფოლკლორის ეს თავისებურად უნიკალური სახე (ვაჟას „ეთერში“ მურმანი შერეს სახელით მოქმედებს).

მურმანის სახეს, ისევე როგორც გველისმჭამელისას, ჩვენი ინტერესი დასავლური კულტურის ფუნდამენტურ წარმოდგენათა სფეროებში გადააქვს.

მურმანი იგივე „სული ბოროტია“. უფრო ზუსტად, „სული ბოროტის“ ელემენტია ის მთავარი, რაც მის არსებაში დაბინადრდა და რაც მის ხასიათსა და მოქმედებას განსაზღვრავს. შემთხვევითი არ არის, რომ მურმანის ორეულის კიაზოს („დაისი“) მთავარ არიას ბარათაშვილის „სულო ბოროტოს“ ტექსტი დაედო საფუძვლად.

აქ, როგორც ჩანს, არ ღირს ამ სახის (ბიბლიის მიხედვით, სამოთხიდან განდევნილი ანგელოზის) ლიტერატურული გენეზისის მიმოხილვა მილტონიდან დოსტოევსკიმდე ან ბაირონის ლიუციფერიდან ლერმონტოვის დემონამდე. ყველაზე საგულისხმო ჩვენი დროისათვის, ვფიქრობ, ამ სახის ფრანსისეული გააზრება უნდა იყოს – ერთგვარი შეჯამება მისი ევოლუციისა ბიბლიიდან XX საუკუნემდე.

ანატოლ ფრანსის „სული ბოროტი“ აქტიური საწყისია კაცობრიობის ისტორიისა. თუ დოსტოევსკის ეშმაკი წვრილმანებზე, სულის ბნელ კუნჭულთა ჩიჩქნაზე, ხოლო ზოგჯერ უხამს ლაზღანდარობაზეც ხურდავდება (ივანე კარამაზოვთან საუბრისას), ფრანსის სატანა ამაყი და მაღალმხედი არსებაა, არც უნდა გაგვიკვირდეს: კაცობრიობის ისტორიის ნამდვილი შემოქმედი სწორედ ის არის – ყველა აღმოჩენის, ყველა რევოლუციის, ყველადროინდელი პროგრესის, საერთოდ ყოველგვარი წინსვლის მოთავე და სულისჩამდგმელი. ბოროტებისა და ქმედითობის გაიგივება და ამრიგად, „ბოროტი სულის“, როგორც თავსმოხვეული უნივერსალური წესრიგის წინააღმდეგ

ამხედრებული ძალის, მორიგი „რეაბილიტირება“ (ბაირონის შემდეგ) ფრანსისეული სკეპტიციზმის ერთი თავისთავად მეტად საგულისხმო მოტივია.⁹⁵ ქართულ ნიადაგზე ამ მოტივს გახარება არ ეწერა, არა მხოლოდ იმის გამო, რომ ჩვენს მწერლობაში სათანადო განვითარება ვერ პოვა მისმა ზოგადკულტურულმა შინაარსმა (ამ უკანასკნელს საქართველოში არსებითად მხოლოდ ჭაბუკი ბარათაშვილის გენიამ მისცა დროებითი გასაქანი). ასეც რომ არ ყოფილიყო, მისი განვითარება, როგორც ჩანს, ამგვარი გეზით არ წარიმართებოდა, ვინაიდან ქართველი ხალხის მხატვრულ შემოქმედებაში ქმედითი (მშენებელი, შემოქმედი) ძალის როლს ტრადიციულად სიკეთე ასრულებს და არა ბოროტება.

მურმანის სახეც (მიუხედავად მისი ხასიათის მკვეთრად აქცენტირებული აქტიურობისა) სინამდვილეში არაჭეშმარიტი, არასრულფასოვანი და ამდენად უდღეური, უპერსპექტივო ქმედების მომასწავებელია.

მურმანის ენერჯია, ხალხის თვალში, ბოროტი ენერჯიაა. ამის გამო მას არაფრის წარმოქმნა („აშენება“) არ შეუძლია. მისი „ბროლის ციხე“ მხოლოდ მირაჟია, მხოლოდ ეფემერული ხუბულაა, ვინაიდან არც მკვიდრი ბალავარი აქვს, არც ნამდვილი კედლები და მისი პატრონიც საბოლოოდ (ვაჟას მიხედვით) მშვიერი ნადირივით უნდა აყმუვლდეს „ხრამებში, მთაში და ღრეში“.

მურმანის ნდომაში შურისა და სიავის თესლი ურევია. ამიტომაც, რომ მისი უაღრესი აქტიურობა მხოლოდ ნგრევაში ჰპოვებს გამოსავალს და არსებითად მოძრაობის წყაროდ კი არ გვევლინება, არამედ სხვათა მომწუსხველ ძალად – სიკვდილის, არყოფნის, უძრაობის სათავედ.

საოცარია: ვაჟა-ფშაველა თავის მურმანს (შერეს) პოემის ფინალში ოიდიპოსის ტრაგიკულ ზრახვას მიანერს: „თვალეებს დაითხრის ბედკრული, თვალეებსა დაშინებულსა...“ ვინაიდან საკუთარი ბედნიერების დაუცხრომელ მაძიებელს, ამ ნაკლული, ღვთისგარეგანი „ბედნიერების“ მოსაპოვებლად ამხედრებულ ინდივიდს – სხვათა დამღუპველს და საკუთარი სულის წამწყმედ მოძალადეს – „მოსძაგდა სინათლის სინჯვა“.

მურმანი ვაჟას პოემაში შეძრწუნებულია არა მხოლოდ და არა იმდენად თავისი მარცხით, რამდენადაც თავისი ნამოქმედართ.

საკუთარ გულთან ის, რასაკვირველია, მართალია, მაგრამ როგორც აღმოჩნდა, ეს იყო თვითკერძი გულის ფსევდოსიმართლე, ვნებით აღრეული გონების ბრმა „ჭეშმარიტება“.

ცოდნა, რომელიც მურმანმა მოიპოვა (მისი მოქმედებისა და დროებითი წარმატების განმსაზღვრელი ძალა) იმთავითვე პირობადებული იყო უკუღმართად გამოყენებისათვის. სწორედ ამის გამო აირია ყველაფერი: „სიყვარული“ „მტრობად“ იქცა, „შენების“ სურვილი, „ნგრევა“ მობრუნდა.

გონებისა და ცოდნის, როგორც ანტისიკეთის, ანტირწმენისა და ანტიმოქმედების გააზრება, ქართულ პოეზიაში ბარათაშვილის სახელთან არის დაკავშირებული. მაგრამ „სულო ბოროტოს“ კონცეფცია, რომელმაც შემდგომ „მერანში“ უნდა ჰპოვოს ორიგინალური გახსნა, თავისი წარმომავლობით აშკარად ზოგადევროპულ (რომანტიკულ) ტრადიციას ეყრდნობა.

„ცოდნის“ ჩვენეული, ხალხური გაგების თვალსაზრისით, ამ შემთხვევაში უფრო საგულისხმოა ვაჟა-ფშაველას ნააზრევი.

„გველისმჭამელში“ ხაზგასმით არის აღნიშნული, რომ მინდამ ქაჯებისგან მიღებულ სიბრძნეს ეშმაკეული ბოროტების გარსი ჩამოაცილა, ადამიანისთვის უცხო, მტრული ელემენტისგან განწმინდა და კეთილ ცოდნაც აქცია:

მხოლოდ ბოროტმა მის გულში
ვერ მოიკიდა ფეხია,

⁹⁵ თომას მანს „დოქტორ ფაუსტუსში“ ეს სახე უკვე სხვა, უფრო ახალ და უფრო რთულ კულტურულ-ფილოსოფიურ სიბრტყეზე გადააქვს. მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენთვის ფრანსის „სკეპტიკური“ გააზრება უფრო საგულისხმოა, როგორც გარკვეული ტრადიციის ლოგიკური დაგვირგვინება.

სხვა დანარჩენი ქაჯური
ყველა ისწავლა ხერხია.⁹⁶

მართალია, ეს ცოდნა ამ სახითაც გაუგებარი და მიუღებელი აღმოჩნდა ადამიანთა უმრავლესობისათვის, მაგრამ დიდი ანგარიშით ეს სწორედ ადამიანური (ჰუმანური) ცოდნა იყო – ჭეშმარიტი ქმედებისა და შენების ერთადერთი საფუძველი.

ჩანართი II ცოტნე და ზურაბი

საგულისხმოა, რომ მითოლოგიზირებული სახეები თავის ანალოგს ჰპოვებენ ისტორიულ რეალებშიც.

ასევე მკვეთრად უპირისპირდებიან ერთმანეთს საქართველოს ისტორიაში, კერძოდ, ცოტნე დადიანი და ზურაბ არაგვის ერისთავი.

პირველის ხასიათი ერთგულების უაღრესი, ზღვარდაუდებელი გამოვლინებაა, მეორესი – ასეთივე წრეგადასული, უკიდურესობამდე მისული მოღალატეობისა.

წარმოიდგინეთ, ამ ანტიპოდურ წყვილსაც აქვს საერთო ნიადაგი და საერთო აღმოსავალი წერტილი.

ჯერ ერთი, ისინი ერთნაირად სისხლიანი, მღვრიე და სასტიკი ეპოქის შვილები არიან. მეორე, ორივეს სახეს თავს ადგას გმირობის, გარეშე მტრის წინაშე შეუპოვრობის, ქართველობის მიმართ მნიშვნელოვანი დამსახურების შარავანდედი.

სხვა მხრივ ისინი პოლარულად განზიდულ წერტილებზე იმყოფებიან.

ცოტნეს სახე ლიტერატურამ უკვდავყო, ზურაბისა – ხალხურმა შემოქმედებამ. ასე დამკვიდრდნენ ისინი ქართველი ერის წარმოდგენაში, ოღონდ მათაც ერთნიშნოვანი სიმბოლოების იერი არ მიუღიათ. მათი ხასიათები უფრო მეტ განზომილებებს შეიცავენ თავიანთ სიღრმეში, ვიდრე ამა თუ იმ ზნეობრივი ცნებისა თუ იდეის უბრალო განსახიერება.

ცოტნე დადიანი ყველაზე ნორმალურია „გადახრათა“ შორის, ყველაზე ტიპიური სახე რაინდული ზნეობის თვალსაზრისით. ის ჰარმონიული პიროვნებაა და ყველაზე მეტად ამ ჰარმონიის ინტერესებს აფასებს, სწორედ ამის გამო არ შეუძლია საკუთარ სინდისთან კომპრომისული შეთანხმება.

უაღრესია მხოლოდ მისი ერთგულება თანამოძმეთადმი. მართალია, ცოტნეს სხვა გზა არა აქვს, – არავითარი საშუალებით არ ძალუძს მეგობართა დახსნა, მაგრამ მას აქვს საკმარისი გამართლება იმისათვის, რომ თავი არ გასწიროს, ვინაიდან ეს მსხვერპლი (სალი გონიერების თვალსაზრისით) უაზრობაა.

ცოტნეს სიბრძნე თანალმობით ატკივებული გულის სიბრძნეა. მისი ერთგულება აბსოლუტურ ფორმას იღებს, თვითკმარ სიამოვნებად იქცევა. ეს არის ერთგულება ერთგულებისათვის!

საოცარია, როგორ უბრალოდ და მშვიდად ყვება ყოველივე ამას მემატიაზე...

თამაზ ნატროშვილი თავის წიგნში „მამრიყით მალრიბამდე“ ხაზს უსვამს ხალხის არამარტივ დამოკიდებულებას ზურაბ ერისთავისადმი. ხალხი, მისი აზრით, ვერ თმობს, ვერ ელევა, ვერ ურიგდება ზურაბის სიკვდილს, იმ ზურაბისას, რომელიც მანვე პირსისხლიან მტარვალად დასახა და შეაჩვენა („სევდამც მაგხვდების, ზურაბო, დაგლევდამც სისხლის წყალია!“).

რა უნდა იყოს ამის მიზეზი?

ცხადია, ზურაბის გმირული დამსახურებაც საქართველოს წინაშე, მაგრამ აქ თავს იჩენს ერთი ქვეშეცნეული მომენტი, რომლის დასაბუთება უთუოდ ძნელია, მაგრამ გრძნობა, გულით მიხვედრა მაინც შესაძლებელი.

⁹⁶ ცოდნისა და გონების სიკეთესთან დაკავშირება დამახასიათებელია ჩვენი ძველი მწერლობისთვისაც. ჟამთააღმწერელი წერს: „უბოროტო და კეთილი გონება აქვნდა“. „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ კი ვკითხულობთ: „მონყალე გონებითა“, იხ. წიგნში ი. ჯავახიშვილი „ქართული ენისა და მწერლობის საკითხები“, თბ., 1956, გვ. 145.

ხალხის სევდას ზურაბის წახდენის გამო საფუძვლად უდევს იმის მტკივნეული შეგნება, რომ გმირად დაბადებული პიროვნების პოტენციამ სიკეთეში ვერ ჰპოვა რეალიზება.

საოცარია და საოცრადვე დამახასიათებელი ამ მხრივ თეიმურაზის (ლიტერატურული თეიმურაზის) დამოკიდებულება ზურაბის სიკვდილისადმი. თ. ნატროშვილსვე შენიშნული აქვს, როგორ იმართლებს თავს არჩილის პოემაში („გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისა“) ზურაბის მოსისხლე მტერი, მისგან მრავალგზის გაყიდული და ნალატივეი სიმამრი, თეიმურაზი მოლაღატის მკვლელობის გამო, როგორ ელანდება მას სიკვდილამდე თავგაჩენილი ზურაბ არაგვის ერისთავი. „იმ სოფელს ნუ მეკითხება, გარდამხდეს ამავე სოფელსა“.

ზურაბის გამართლება შეუძლებელია, აქ მთავარია სხვა. „საფურცლეს დაჰპატიჯეს და უღალატეს და სუფრაზე ერისთავი ზურაბ მოკლეს“, – წერს ფარსადან გორგიჯანიძე. მზაკურისა და მოლაღატის ასევე მზაკურულად, ასევე ღალატიანად მოლორება შვებას არ ჰგვირის არც სახალხო მთქმელს, არც პოეტს.

მოვუსმინოთ თ. ნატროშვილს:

„ღალატი გიყვარს, ზურაბო, ღალატი ჩემიც ნახეო!“ – ასე ემუქრება ხალხური ლექსის მიხედვით თეიმურაზი თავის სიძეს.

ღალატი და ვერაგობა დაჰყვებოდა ზურაბ ერისთავს სიცოცხლეში და სიკვდილიც ღალატიანი ერგო.

ეგებ, მართლაც დაიმსახურა ღალატიანი სიკვდილი იმ ადამიანმა, რომელმაც თვალები დათხარა საკუთარ ძმას, ლხინში მიწვეული სამოცი ხევსური უწყალოდ გამოასალმა წუთისოფელს და არაერთგზის აანიოკა ფშავ-ხევსურეთი...

როგორი პირდაპირობით გვიხატავს სასტიკი ფეოდალის პორტრეტს ხალხური პოეზია:

ზურაბმ აიფრო ქვეყანა, ბევრ ვაჟს უტირა დედაო,
ბევრ ქალს გაუხსნა საკინძი, უკბინა ძუძუზედაო.

განა ამდენი ცოდვის ჩამდენი ერთი სიკვდილის, თუნდაც ღალატიანი სიკვდილის, ღირსი არ იყო? და თუ ეს ასეა, რაღაზე ოხრავს ნეტავი მოლექსე:

ზურაბისთანა ბატონი ვინლა გამოვა ხმლიანი...

ეტყობა, სიძულვილს ჩრდილავს სიყვარული, მარტყოფისა და მარაბდის გმირს იოლად ვერ იმეტებს ხალხის მეხსიერება“...

ასეთი პასუხი უთუოდ დამაჯერებელია, მაგრამ, ჩემი აზრით, წერტილი აქ არ უნდა დაისვას.

აღსანიშნავია ერთი გარემოება. ხალხი ზურაბის სიცოცხლეშივე უცნაური სევდანარევი ინტონაციით გვაუწყებს მის მიერ ჩადენილ საშინელებათა ამბავს და თითქოს მის დანამუსებას ღამობს:

ზურაბ, ნუ დაგვლევ, ღვთის მადლსა! ნარჩომ ვართ შენი ხმლისანი.

სახალხო მოლექსევე სასიკვდილოდ განწირული გმირის გარეგნობას დაუფარავი აღტაცებით აღწერს:

საფურცლეს ზურაბ მოვიდა, ლერწამი ზღვის პირისაო...

არაგვის ერისთავის უკანასკნელი ნადიმი და აღსასრული ისეთი გრაციითაა გადმოცემული, მისი უწინდელი საქციელი რომ არ იცოდე, იფიქრებ: ხალხი თავისი იდეალის, იდეალური გმირის დალუპვას გლოვობსო.

სინამდვილეში ზურაბის სახის ფოლკლორულ გააზრებას უფრო ღრმა ზნეობრივ-მსოფლმხედველობრივი მოტივი უნდა ჰქონდეს საფუძვლად.

ხალხი დასტირის ზურაბს იმის გამო, რომ მის მშვენიერ სხეულში (იერში, მოქმედებაში) ასეთივე ლამაზი სული არ იდგა.

ამ სინანულის მეტაფიზიკური მიზეზი დარღვეული ჰარმონიაა – ფორმისა და შინაარსის შეუსაბამობა, ტრაგიკული ხარვეზი, იდეალის შინაგანი დამხობა, გაუფასურება.

ეს ქართული სულის ოდინდელი მწუხარებაა. ის ვერ ურიგდება იდეალის დაშლას, დანაწევრებას, მარტოოდენ ერთი იდეალური თვისება (ვთქვათ, შეუპოვრობა, სიჩაუქე, მეომრული ღირსებები) მის მოთხოვნილებათა დასაკმაყოფილებლად საკმარისი არაა. ასეთი ცალმხრივი აპოლოგია არსებითად უცხოა როგორც ქართული მწერლობისთვის, ასევე ზეპირსიტყვიერებისთვისაც. აქ, სადაც პერსონაჟის სახე ასე თუ ისე სრულად იძენება, იდეალური გმირის დახასიათებას, როგორც წესი, თან ახლავს შინაგანი სიმრთელის მაუნყებელი ტრადიციული რეფრენი: „მოსამართლე და მოწყალე“ (შეადარე – რუსთაველი: „მშობლური, ტკბილი, მოწყალე“... თეიმურაზ I: „მდაბალი, ტკბილი, მოწყალე“... გორგიჯანიძე: „მდაბალი, ტკბილი, კეთილი, სიმართლისმოქმედი, მოწყალე და შემნდობელი“...).

„მოწყალების“ გარეშე ქართველ ხალხს არ სწამს გმირი.⁹⁷ არც „მაღალი“ მიაჩნია სრულფასოვან ღირსებად „მდაბლის“ გარეშე.

ქართული ეპოსის მიხედვით „სიმდაბლე“ (უმრწმესთადმი გულისხმიერება) „სიმაღლის“ აუცილებელი ატრიბუტია.

* * *

ქართული ხასიათის ორბუნებოვანობა ერთ საფრთხეს შეიცავს მისი ინტერპრეტატორისთვის. თუ ამ მთლიანობის მხოლოდ ერთ მხარეს შეამჩნევ და მხოლოდ მას დაეყრდნობი, ან სრული იდეალიზაციისკენ გიბიძგებს, ან პირიქით, გაიძულებს ასევე მთლიანად დაგმო ეს ხასიათი.

ასეთ ცალმხრივ გაგებას ჩვენს დროშიც არაერთგზის ნავენყდომივართ. ისინი მრავალ გაუგებრობას ბადებენ და, სამწუხაროდ, ბევრი მიამიტი მსმენელი შეჰყავთ შეცდომაში. ერთთ საქართველო ამქვეყნიურ სამოთხედ წარმოუდგენიათ, მეორენი რაღაც უღვთოს, ჯოჯოხეთურს ხედავენ ჩვენში, ზოგი თავკერძობას და გაუტანლობას გვიკიჟინებს, სხვანი უგულისხმიერეს რაინდებად გვაცხადებენ. მხოლოდ ერთეულებს შესწევთ უნარი სხვა თვალთ შემოგვხედონ:

Мы были в Грузии, помножим
Нужду на нежность, ад на рай...

გაუგებრობის ისტორია შორიდან იწყება.

იოჰან გოტფრიდ ჰერდერს თავის კაპიტალურ ნაშრომში „იდეები კაცობრიობის ისტორიის ფილოსოფიისათვის“ (1784-91 წწ.) ქართველების ხასიათზე სულ რამდენიმე სიტყვა აქვს ნათქვამი: „კიდევ უფრო (სომხეთთან შედარებით. – გ.ა.) საბრალოა ქრისტიანულ საქართველოს ბედი. აქ არის ეკლესიები და მონასტრები, პატრიარქები, ეპისკოპოსები, ბერები, ქართველი ქალები ლამაზები არიან, მამაკაცები – გულადნი, და მაინც მშობლები ჰყიდიან თავიანთ შვილებს, ქმრები – ცოლებს, თავადები – ქვეშევრდომებს, მორწმუნენი – მღვდლებს. უცნაური ქრისტიანობაა გამეფებული ამ სულით ლალ, ხოლო ქურდული გულის სიღრმეში ღალატთან ხალხში“.

საერთო დახასიათება იმდენად არასახარბიელოა, რომ მე ერთხანს გადავწყვიტე თანამემამულეთა ნერვები დამეზოგა და მთლიანად არ გადმომექართულებინა ჰერდერის სიტყვები. მაგრამ ბოლოს მაინც შემრცხვა ჩემი განზრახვისა.

⁹⁷ დიდად საყურადღებოა ამ მხრივ ივანე ჯავახიშვილის ერთი დაკვირვება: გ.ხუცეს-მონაზონის სიტყვით, სიბრაულის გრძნობა ადამიანის ბუნების თანდაყოლილი თვისება იყო... „მოწყალება ბუნებით არს კაცსა თანა“.

მოდი, შევეცადოთ ამ ტექსტის მშვიდად აღქმას. ჰერდერი უთუოდ აჭარბებს. მისი მთავარი ამოცანა ქრისტიანობის „კეთილისმყოფელი ზემოქმედების დისკრედიტირებაა და ის შესაბამისად ამუქებს ფერებს. გამორიცხული არ არის აგრეთვე, რომ სათანადო ინფორმაცია მას ანტიქართული წყაროებიდან აქვს მოპოვებული. და მაინც, რაღაც ამის მსგავსი ხომ მართლა ხდებოდა XVIII საუკუნის საქართველოში?! სხვა თუ არა, თავადები ხომ მართლა ყიდდნენ თავიანთ ყმებს. რა საკვირველია, რომ ასეთი ფაქტების ცოდნას (თუნდაც ყურმოკრულს) სათანადო შეფასება გამოეწვია.⁹⁸ ეს დახასიათება იმით არის საგულისხმო, რომ, მიუხედავად ავტორის ამკარად უარყოფითი დამოკიდებულებისა ჩვენდამი, მასში მაინც ვანყდებით ორ დადებით ეპითეტს ქართველთა ხასიათის გამო – „გულადს“ და „სულით ლალს“ („ქართველი ქალების სილამაზეს“ ანგარიშში ნულარ ჩავაგდებთ).

აღსანიშნავია, რომ ჰერდერი დაახლოებით ასევე ახასიათებს კიდევ ერთ ერს – ბასკებს, რომელთა შესახებ მის ნიგნში ასე წერია: „ვაჟკაცური... მხნე და მხიარული ხალხი“.

რამ გამოიწვია ამ კონტექსტისთვის ეს თითქოს ამკარად შეუფერებელი, პოზიტიური ეპითეტები? უნდა ვივარაუდოთ, რომ ჰერდერი ამ შემთხვევაში ტრადიციას ეყრდნობა.

„სულის სილალე“ მანამდეც და მას უკანაც არაერთგზის აღნიშნულა დასავლეთში ქართული ხასიათის დახასიათებისას. ხოლო ეს კონკრეტული შემთხვევა იმით არის საინტერესო, რომ ამას წერს არა ჩვენი აპოლოგეტი, არამედ საკმაოდ დაუნდობელი კრიტიკოსი, რომელსაც არად უღირს მისთვის უცხო ერის მომაკვდინებელი დამცირება.

ჰერდერს რომ ჩვენი ისტორიისთვის თვალის გადასავლებად მოეცალა (განსაკუთრებით იმავე XVIII და რამდენიმე წინამორბედი საუკუნისათვის), ალბათ იმასაც იგრძნობდა, თუ რა პარადოქსად ჟღერდა მის მიერ გამეორებული ეპითეტი შექმნილ ვითარებაში, ანუ რა ფასად დაუჯდა მის მიერ ათვალწუნებულ ხალხს ამ საოცარი თვისების შენარჩუნება.

როგორ გაცხადდა ქართულ მწერლობაში ქართული ხასიათის ეს საყოველთაოდ აღიარებული „სილალე“?

* * *

ყოველ ხალხს თავისი ლიტერატურის ისტორიაში აქვს ისეთი მომენტები, როდესაც მისი სულიერი პოტენციის გამოვლინება კულმინაციურ წერტილს აღწევს.

საფრანგეთის ისტორიაში ეს რაბლეს ეპოქაა („რაბლეზიანული სული“, რომელიც სათავეს უდებს ყველა მომდევნო დროის კოლა ბრუნინებს), ინგლისში – შექსპირის, რუსეთში – ტოლსტოისა და დოსტოევსკის ხანა.

სწორედ ტოლსტოისა და დოსტოევსკის შემოქმედებაში გამოვლინდა მთელი სისავსით რუსი ხალხის (და შესაბამისად რუსული მწერლობის) „სიმართლისმაძიებელი სული“.

საქართველოსთვის ასეთი ეპოქა რუსთაველის საუკუნეა. „ვეფხისტყაოსანიც“ არსებითად ქართველი ხალხის „ახალი აღთქმაა“.

სიმართლის (ისევე როგორც სამართლიანობის) პათოსი ამ პოემაში უაღრესად ძალუმიანა. მაგრამ მთავარი აქ მაინც სხვაა: არა მხოლოდ და არა იმდენად „სიმართლის“, რამდენადაც „სინათლის ძიება“, იმ სინათლისა, რომელიც სიბნელის ადეპტებმა წარიტაცეს (მთელი პოემაც ხომ ამ ძიების პროცესის აღწერას წარმოადგენს).

ეს „სინათლე“ თავისი შინაარსით სხვა არა არის რა, თუ არ ბედნიერება, ჰარმონია, დაშორებულთა შეერთება, – სულიერი ლტოლვის ხორციელ კავშირში დაოკება.

ქართული ხასიათი, რუსთაველის მიხედვით, ბედნიერების მაძიებელი ხასიათია, რასაკვირველია სიმართლისაც, მშვენიერებისაც, სიკეთისაც, მაგრამ პირველ რიგში და უპირატესად ბედნიერების მაძიებელი ხასიათი.

⁹⁸ როგორ არ გავიხსენოთ აქ ნიკო ლორთქიფანიძის ცნობილი სიტყვები: „საქართველო იყიდება“ ან „ჰყიდის ყველა, თავადი, მღვდელი, ვაჭარი, ავაზაკი, დიდი და პატარა, ჭკვიანი და სულელი“...

აქ საჭიროა კიდევ ერთხელ შევყოვნდეთ განსჯილის შესამონმებლად. შეიძლება იკითხოთ: „კი მაგრამ, რომელი ხალხი ან საერთოდ რომელი სულდგმული არ ეძებს ბედნიერებას?“

ასეთი კითხვა მოსალოდნელია და ბუნებრივიც. მაგრამ, წარმოიდგინეთ, პასუხი მაინც არსებობს: აქ საუბარია დომინანტზე, „მთავარ თემაზე“, „მთავარ ბგერაზე“.

ქართველ კაცს არ შეუძლია, უბრალოდ ვერ წარმოუდგენია ბედნიერების გარეშე ყოფნა, ანუ ისეთი მდგომარეობის გარეშე არსებობა, რომელიც სრულ გასაქანს აძლევს მისი სულის თანდაყოლილ „სილალეს“, ამის გამოა, რომ როდესაც მის გარშემო დიდი, ნამდვილი ბედნიერების პირობები არ არსებობს, ის წვრილმანებში ეძებს შვებას ან კიდევ ბედნიერების (ზეიმის, სიხარულის) ილუზიას ქმნის.

ამას განსაკუთრებით ნათლად ამჩნევს არაქართველის თვალი. ნ. ტიხონოვი ერთ თავის „კახურ“ ლექსში წერდა:

Мастера людей учили,
Чтоб был весел человек.

ჩვენ ძველ ხალხთა იმ მეტად მცირერიცხოვან რიგს ვეკუთვნით, რომელმაც დღემდე შეინარჩუნა სიცოცხლის გემო. ისეთი ვარაუდიც არსებობს, თითქოს ქართული „კვირის“ (კვირა დღის) ეტიმოლოგია „გაკვირვებიდან“ მომდინარეობდეს. ადამიანი ექვს დღეს მუშაობს, მინას ჩასცქერის, მეშვიდე დღეს კი ცას ახედავს და გაიკვირვებს თავის არსებობას, სამყაროს ხილვით გაოცდება და გაიხარებს...

ბედნიერების ფილოსოფია ფრანგმა განმანათლებლებმა შეიმუშავეს. ჰელვეციუსის აზრით, „ადამიანს არ შეუძლია ბედნიერებისკენ არ ისწრაფოდეს...“ ეს მისი ხასიათის ყველაზე ბუნებრივი, ყველაზე ადამიანური თვისებაა! ბედნიერების ძიება (უფრო ზუსტად, მუდმივი „დევნა ბედნიერებისა“) გასულ საუკუნეში ყველაზე სრულყოფილად სტენდალის შემოქმედებაში წარმოისახა.

ეს იყო არსებითად ჰუმანიზმის ეპოქის სულისკვეთების თავისებური დაგვირგვინება, ვინაიდან ბედნიერების იდეა რენესანსული იდეაა, იმ ეპოქის მასულდგმულელები, რომელმაც უზენაესი არსების ტახტრევანზე ადამიანი დასვა.

სხვათა შორის, სტენდალი თავის ვრცელ ზნეობრივ-ფსიქოლოგიურ ტრაქტატში „სიყვარულის შესახებ“ ერთმანეთს უპირისპირებს ბედნიერების გაგებისა და ბედნიერებისკენ ლტოლვის სხვადასხვა ეროვნულ ვარიანტებს, განსაკუთრებით ფრანგულს და იტალიურს. ფრანგულ ვარიანტში მთავარ ნიშნად მას პატივმოყვარეობის დიქტატი წარმოუდგება, იტალიურში კი შიშველი, ღრმა ვნებისა.

პატივმოყვარეობა გალანტურობაში ვლინდება ძირითადად: „გალანტურობას კი მეტი (ვნებასთან შედარებით. – გ.ა.) გრაცია ახლავს, მეტი დახვეწილობა, – წერს სტენდალი, – და ამის გამო მეტი ბედნიერება მოაქვს საფრანგეთში“, „გრძნობაზე დაფუძნებული ბედნიერება კი (ანუ იტალიური ვარიანტი. – გ.ა.) არ შეიძლება იყოს პატივმოყვარეობის საგანი“.

რა შეიძლება ითქვას ამ თვალსაზრისით ბედნიერების გაგების ქართულ ვარიანტზე? როგორც ჩანს, სტენდალის კლასიფიკაციის მიხედვით ჩვენ სადღაც შუაში უნდა მოვხვდეთ, ვინაიდან არც პატივმოყვარეობა გვაკლია (შესაბამისი გრაციოზული გაფორმებით) და არც ნამდვილი ვნებებით ვართ ღარიბნი.

შეიძლება ითქვას (ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ), რომ ბედნიერებისკენ უპირატესი ლტოლვა ქართული ხასიათის თანდაყოლილი თვისებაა. მაგრამ „თანდაყოლილი“ ამ შემთხვევაში ზუსტი სიტყვა არ არის, მას ჩვენ მხოლოდ პირობითად ვხმარობთ, როგორც რაღაც ხანგრძლივის, საუკუნიდან საუკუნეში გარდამავალი თვისების სინონიმს.

სინამდვილეში ბედნიერების მოთხოვნილება ქართველ კაცს ალბათ დროთა მანძილზე გამოუმუშავდა, არა მხოლოდ პრეისტორიულ ხანაში, არამედ ისტორიკოსებისთვის ცნობილ ეპოქებშიც.

მოენყო ისე, რომ ბედნიერება ქართველებისთვის მუდამ საძიებელი საგანი იყო. ეს ძიება კი, როგორც წესი, ბრძოლასთან, წინააღმდეგობის დაძლევისასთან იყო დაკავშირებული და ამის შედეგად აქტიურ თვისებად ყალიბდებოდა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ეს თვისება აქტიურადვე (ნაწილობრივ მაინც) რჩება მაშინაც, როცა ქართველი კაცი არარსებული ბედნიერების ილუზიას ქმნის, ვინაიდან აქაც მოქმედებასთან (შემოქმედებასთან) გვაქვს საქმე.

ასეთია, კერძოდ, ქართული ლხინის დედააზრი: ადამიანი დგამს ბედნიერების სპექტაკლს.

მაგრამ როგორია ამ „დადგმული“ ბედნიერების სტრუქტურა?

ეს გახლავთ სასურველისა და რეალურის ურთიერთშეკავშირება, ანუ იდეალური ჰარმონიის აღდგენა. ქართული სადღეგრძელოც (არაერთგზის პაროდირებული და გაუხამსებული ზოგიერთთა ხელში) თავისი არსით, თავისი პირველადი ჩანაფიქრით ხომ ასეთი ცდის შედეგია.

პიროვნებას (სადღეგრძელოს ობიექტს) მიაწერენ იმას, რაც ის უნდა იყოს, რაც ის იქნებოდა იმ შემთხვევაში, თუ მისი დადებითი თვისებები იდეალურად სრულიქმნებოდნენ.

სასურველსა (იდეალურსა) და არსებულს (რეალურს) შორის ჰარმონიის აღდგენის ცდა – ასეთია ბედნიერების ქართული მოდელის მთავარი ტენდენცია.

და, აი, ჩვენ დავუბრუნდით იმას, რითაც დავიწყეთ, ვინაიდან „იდეალური“ გარკვეული თვალსაზრისით იგივეა, რაც „სულიერი“, „სულისმიერი“, ხოლო „რეალური“ კი იგივე, რაც „ნივთიერი“, „ხორციელი“.

ქართული ხასიათი თავდავიწყებით ელტვის სულიერებას („ცისა ფერს“, „სამუდამო მხარეს“). მაგრამ, ცოდვა გამხელილი ჯობს (თუკი ეს ცოდვაა), ამ მაღალ სფეროებს მიღწეული, დიდხანს ვერ ძლებს წმინდა სულიერების საუფლოში, მალე სწყინება იქ, სისხლი ეყინება, მიწიერის დარდი აღონებს („სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა...“).

ასევე მძაფრი და ძალუმია მისი სიყვარული ყოველივე ამქვეყნიურისადმი, „ამა ქვეყნის სიამეთადმი“, ცოცხალი საგნებისადმი, მატერიისადმი და მაინც, მატერიალურ კმაყოფილებას (ფართო გაგებით), ამქვეყნიურ სანადელს ნაზიარები ასევე მალე იმსჭვალება სულის მოუსვენრობით, ამაღლებულზე ოცნებით, იდეალის წყურვილით.

ასე იწერება საქართველოს ყველაზე სვებედნიერი მეფის დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“.

ხოლო, რაც ასევე საგულისხმოა, ქართული ხასიათის კლასიკური წყობა ვერ ეგუება ერთის ან მეორის ნაკლებობით გამონვეულ უკმარისობას, ვერ უთვისდება დისჰარმონიას, არ შეუძლია თვით ამ ტანჯვაში (უკმარობის გრძობით გამონვეულ მწუხარებში) ჰპოვოს შვება, დამორჩილდეს მას, სატანჯველად გასწიროს თავი. მას არ შეუძლია ბედნიერების მოცდა, მისი შორი მომავლისთვის გადადება.⁹⁹ ბედნიერება მას აქ, ახლა სჭირდება.

ამის გამო სიტყვები „შეუძლებელი“, „აკრძალული“ ქართველი კაცისთვის ყველაზე საძულველი სიტყვებია. ხოლო თვითშეზღუდვა – ყველაზე უცხო, მიუღებელი თვისება.

სულის სიღრმეში მას სჯერა, რომ ის სურვილი, ვნება, იმპულსი, მის არსებაში რომ აღმოცენდა, თავისთავად კანონზომიერია, ბუნებრივია, კეთილისმყოფელია (ასე რომ არ იყოს, არც აღმოცენდებოდა) და ამ ლოგიკითვე უსათუოდ უნდა განხორციელდეს, აღსრულდეს, დაკმაყოფილდეს.

ასეთია მისი ინსტინქტური რწენა, ვინაიდან ის უპირატესად „ადამიანური ადამიანია“.

ასეთი თვისება შეიძლება ზერელობის ნიშნად მიიჩნიონ (და ხშირად წსორედ ასეც ესმით). მცირედით თუ მოჩვენებითით კმაყოფილება, გულის მოოხერა, დაოკება, მართლაც, ხშირად აძაბუნებდა, სულიერად ძარცვავდა ქართველობას. ილიას –

⁹⁹ გალაკტიონ ტაბიძე ამას „უკმარისობის ნიაღვარს“ უწოდებს: „არსად ისე არ გადმოხეთქს უკმარობის ნიაღვარი“.

„ჩვენისთანა ბედნიერი კიდეც არის სადმე ერი“-ც სწორედ ამ ნაკლზე მიგვითითებს. მაგრამ ნაკლიც ხომ ხასიათის თვისებათა რიგში დგას და მის გარეშე ამ ხასიათის მთლიანად გაგება პრაქტიკულად შეუძლებელია.

მაინც უნდა ითქვას (სიმართლისთვის), რომ ბედნიერების გადაუდებელი სურვილი მხოლოდ სისუსტეში არ გამჟღავნებულა. უფრო ხშირად ის ჯავშანიც იყო ჩვენი სულისა და სწორედ ამ საყოველთაოდ ცნობილი „სილალის“ შენარჩუნებაში გვეხმარებოდა, ისეთ მომენტებშიც კი, როცა ამგვარი განწყობა თითქოს გამორიცხული იყო შექმნილი პირობების გამო.

მკითხველი აქ (უფრო ადრე თუ არა) უთუოდ შეამჩნევდა ერთ შეუსაბამობას, რომელიც გარკვეულ მომენტამდე მეც გამომჩნია მხედველობიდან, ვინაიდან აქამდე მსჯელობის მკაცრ ლოგიკურობაზე კი არ ვფიქრობდი, არამედ სამსჯელო საგნის ზუსტ, ნიუანსირებულ აღწერაზე, ხოლო ამ უპირატესმა წადილმა სწორედ ასეთ (ალოგიკურ) შედეგამდე მიმიყვანა: ვერც კი შევამჩნიე, როგორ გადაიზარდა ეს „უკმარობის ნიაღვარი“ „მცირედით კმაყოფილებაში“.¹⁰⁰ ვფიქრობ, ეს ჩემი მსჯელობის შინაგანი ხარვეზით არ უნდა იყოს გამოწვეული. ასეთი წინააღმდეგობა თვით „საგნის“ ბუნებიდან უნდა მომდინარეობდეს და მისი ამ შემთხვევაში უნებლიე გაცნაურება თავისთავად დამახასიათებელია.

ეს ორი პოლარული თვისება, კიდეც ერთგზის, თვალსაჩინოდ წარმოაჩინს ქართული ხასიათის ორბუნებოვანობას.

პირველი (მცირედით კმაყოფილება) ამ ხასიათის სწორედ გარეგანი ზერელობის („поверхностность“) მთავარი ნიშანია, ხოლო მეორე (უკმარობა) – მისი სიღრმისეული დაუოკებლობის, შეუზღუდველობის, უფსკერობის („бездонность“) გამოვლინება.

ეს ორი თვისება თითქოს ოდითგანვე ებრძვის ერთმანეთს ჩვენს ეროვნულ ხასიათში. არც ერთი არ თმობს თავის თავს; და ეს შინაგანი ბრძოლა დამახასიათებელია არა მხოლოდ ცალკეულ პიროვნებათა, არამედ გარკვეული თვალსაზრისით მთელი ერის ფსიქიკური ნეობისთვისაც.

მაშ როგორღა თავსდებიან ისინი ერთ მთლიან სხეულში, ერთი მთლიანობის ფარგლებში?

ყველაზე ძნელი სწორედ ამ უკანასკნელ კითხვაზე პასუხის გაცემაა.

ჩემს ახსნას ამომწურავ სისავსეზე პრეტენზია ვერ ექნება, მაგრამ, ვფიქრობ, რომ აქაც პირველ რიგში იმის გახსენებაა საჭირო, რომ ეს არის არა ჩვეულებრივი, არამედ დრამატული მთლიანობა. და მაინც, რა გარემოების ძალით შეიძლება დავუშვათ, რომ ეს შეურიგებელი წინააღმდეგობები ერთმანეთში „გადავიდნენ“, ერთმანეთი გამოიწვიონ, რომ ერთმა მეორის აღმოცენებას მისცეს ბიძგი?

ამაში გასარკვევად აუცილებელია თითოეული მათგანის არა მხოლოდ არსებითი, არამედ სპეციფიკური თავისებურების გათვალისწინებაც.

ქართული სულის „უკმარობა“ სპეციფიკურია იმ მხრივ, რომ ის სინამდვილეში არასდროს არ კარგავს თვითრეალიზების იმედს, არასდროს არ აღწევს სრულ სასონარკვეთამდე და ამდენად სრულ უარს არ ამბობს რეალურ (ამქვეყნიურ, ამჟამინდელ, ამ კონკრეტულ პირობებში დასაშვებ) პერსპექტივაზე. მას ყოველთვის რჩება სასწაულის (შეუძლებელის) იმედი, არა იმიტომ, რომ აუცილებლობაზე ხუჭავს თავს, არამედ იმის გამო, რომ თვით ამ ბუნებისმიერ, ობიექტურ აუცილებლობაში ელანდება, ეიმედება სასწაულის პოტენციური შესაძლებლობა (ამის შესახებ ქვემოთ) და ასეთი რწმენით ფრთაშესხმული ვერ ურიგდება, ვერ ეგუება თავის რეალურ მდგომარეობას.

ამის შედეგია, რომ „უკმარობა“ ქართული სულის მოძრაობაში არასდროს არ გადაიზრდება შესაძლებლისგან (რეალურისგან) სრულ განლტოლვაში, ანუ არასდროს არ აღწევს რომანტიკული მსოფლგანწყობის იმ სასრულ წერტილს, რომელიც, პრაქტიკულად, არსებულთან შერიგებას, მასთან ჭიდილზე უარისთქმას, საბოლოო ხელის ჩაქნევას მოახსენავს (ამის კლასიკური მაგალითია ნიკოლოზ ბარათაშვილის –

¹⁰⁰ „მცირე ბედითაც ვარ კმაყოფილი“ ხომ გალაკტიონსავე ეკუთვნის.

ყველაზე „უკიდურესი“ ქართველი რომანტიკოსის შემოქმედება). სწორედ ამგვარი შეურიგებლობა აღვივებს ცდის გამუდმებულ სურვილს და უკმარობაც ხშირად მთავარის, აბსოლუტურის დაუცდელოად, ნაწილში, შეფარდებითში („მცირედში“) ან მოჩვენებითში ეძებს თვითგანხორციელების დროებით წყაროს. ერთი სიტყვით, ეს ისეთი უკმარობაა, რომელიც სწორედ თავისი უაღრესი სიმძაფრის გამო გამუდმებით ლამობს (თუნდაც ნაწილობრივ) დაოკებას.

თავის მხრივ, „მცირედით კმაყოფილების“ ქართულ ვარიანტსაც აქვს თავისი სპეციფიკური ნიშნები. მთავარი მათ შორის ისაა, რომ კმაყოფილება აქ დამშვიდებას, დაცხრომას ან დამოშმინებას კი არ ნიშნავს, პირიქით, როგორც წესი, ბრძოლის, ჭიდილის, ამბოხის ცხოველ ილუზიაში ვლინდება. აქედან იღებს სათავეს ქართველი კაცისთვის ესოდენ დამახასიათებელი გამარჯვების წყურვილიც, რაც ხშირად მცირე, არაარსებითი წარმატებით უზომო აღფრთოვანებაში ან ფსევდოგამარჯვებულის პოზაში ვლინდება.

ეს უკანასკნელი მიდრეკილება, რომელიც პასტერნაკმა ჩვენი ხასიათის ზერელობის მთავარ ნიშნად მიიჩნია („празднично-победность“), მხოლოდ ერთი, კერძო გამოვლინებაა გაცილებით უფრო ძლიერი და ღრმა ნადილისა, რაც უთუოდ ჩვენი ისტორიის სპეციფიკურ გარემოებათა ზემოქმედებითაც გამომუშავდა.

არ უნდა გვიკვირდეს, რომ ქართველი კაცი მოწყურებულია გამარჯვებას. იმდენი ომი გვაქვს წაგებული, იმდენ სიმწრის ოფლში გავღვრილვართ, იმდენჯერ შეგვეკუმშვია გული ბედის გულგრილობითა თუ უსამართლობით, რაღა გასაკვირია, ყოველ აღზევებას, ყოველ „მოგებას“ ასე თავდავიწყებით შევცვიცინებდეთ.

ჩვენი, როგორც „უკმარობა“, ასევე „მცირედით კმაყოფილება“ ბევრ გარეშე თვალს ამხიარულებს.

პირველის გამო სხვადასხვა დროს დონკიხოტური ფათერაკების მთელი სერია გადაგვხვდენია თავს – ბევრმა დულციანამ გვიღალატა მწარედ, ბევრ ქარის ნისქვილს შევალღიეთ ჯანი, სანამ თავალერილნი შორეულ სივრცეებს გავყურებდით, ბევრი რამ უმტიკვენულოდ აგვცანცლეს ცხვირწინ, მაგრამ საქმე ხომ მხოლოდ უკიდურესობებში არ არის.

დონკიხოტური ელემენტის გარეშე აბა რა ფასი აქვს ჩვენს ქართველებად ყოფნას, ჩვენს თვითმყოფ სულიერ კონსტიტუციას?!

შემთხვევითი არ არის, რომ ვაჟა-ფშაველამ, ქართული სულის ერთ-ერთმა ყველაზე ღრმა მესაიდუმლემ, სწორედ ეს პერსონაჟი აირჩია ბუნებრივი (სწორედ ბუნების სიბრძნით ნასაზრდოები და არა ბუნების წინააღმდეგ ამხედრებული) ადამიანის იდეალად:

„აბა, კარგად დაუკვირდით ლამანჩელ აზნაურს დონ კიხოტს, შეადარეთ თვით ბუნებასთან, რამდენს მსგავსებას ჰქნახავთ მათ შორის. რა არის თვით ბუნება, თუ არა იგივე დონ კიხოტი, რომელიც თავდაუზოგავად ჰღელავს, იბრძვის, მიისწრაფვის ერთხელ არჩეულ, არჩემებულ გზაზე თავდაუზოგავად? აზრი მაღალი აქვს, ფიქრი კეთილი, მაგრამ შეცდომაც ბევრში მოსდის, უნაკლო არც იგია“.

მეორე მხრივ, როცა ქართველ კაცს ბედნიერების ხელოვნური შემცვლელით კმაყოფილებას უკიჟინებენ, აქაც ზომიერებაა საჭირო. მართალია, ეს სუროგატები ზოგჯერ წამლავენ მის ორგანიზმს – ფიტავენ, ათაყვანებენ, მაგრამ სრული უამისობა, უბრალოდ, მოკლავდა მას, როგორც ქართველს. საქმე ისაა, რომ ჩვენი ხასიათის „თანდაყოლილი“ თვისება („სილაღე“) ერთი იმ თვისებათაგანია, რომელიც, ზოგიერთი სხვა თვისებისაგან განსხვავებით, გამუდმებით მოითხოვს გარეგან საზრდოს და თუ ირგვლივ წამდვილი საკვები არ მოიპოვება, ასეთ შემთხვევაში დროებითი შემცვლელით მაინც უნდა შეიქციოს თავი.

არალაღი (ან თუნდაც არამოჩვენებითად გალალებული, სილაღის თუნდაც ილუზიური გარემოცვის გარეშე დარჩენილი) ქართველი კაცი არსებითად უკვე ქართველი აღარ არის.

ცუდია ეს თუ კარგი? ღმერთმა უწყის! მთავარია, რომ ასეა.

* * *

თუ რამდენად თავისებურია ამ მხრივ ქართული ხასიათი, ამის თვალნათლივ წარმოსაჩენად ზედმეტი არ იქნება ზოგიერთი სხვა ეროვნულ-ქარაქტეროლოგიური მოსაზრების გახსენება.

ვიაჩესლავ ივანოვი წერდა ტოლსტოის შესახებ, რომ რუს მწერალთა შორის მან პირველმა შექმნა სიმართლის ეროვნული კონცეფცია, იმგვარი სიმართლისა, რომელიც თავისი არსით მტრულად უპირისპირდება არა მხოლოდ „ჩვენს ამაღლებულ სიცრუეს“, არამედ საერთოდ ყოველივეს, რაც მშვენიერისა და ამაღლებულისგან მომდინარეობს და მათი „გამაბრუებელი“ ზემოქმედების მატარებელია.

ეს მოსაზრება იმდენად არამარტივია თავისი აზრობრივი განშტოებებით, რომ სიზუსტისთვის უმჯობესია დედანს მივმართოთ:

«Лев Толстой,— წერს ვ. ივანოვი, — ответил стихийнонациональному тяготению нашему к обличению всего условного, к совлечению всех убранств и личин, к бегству от всякой прелести очей и ума, к нисхождению от всех высот житейской гордости, к обнажению правды сущей в ея последней, суровой и нищей простоте. Эта проповедь была сократической универсальной проверкой... всех утешений и самоубаюкиваний дешево и лицемерно успокоившегося духа, всех «возвышающих нас обманов», присутствие которых русский характер склонен упрямо подозревать в прельщениях прекрасного и возвышенного и ради которых не пожертвует он и последнюю из низких истин». ვიაჩესლავ ივანოვის მთელი ეს უაღრესად საგულისხმო ექსპლიკაცია სიმართლის (უფრო ზუსტი იქნებოდა გვეთქვა, ცხოვრების დედააზრის) ტოლსტოური გაგებისა, იმისი მშვენიერი ნიმუშიცაა, თუ რაოდენი მნიშვნელობა აქვს სინონიმების ხმარებას ამა თუ იმ ფენომენის დახასიათებისას.

მის მიერ შერჩეული ეპითეტების ზეგავლენით, „ჭეშმარიტება“ აქ ერთადერთ ნაღდ ცხოვრებისეულ ფასეულობად წარმოდგება და განუზომლად მაღლა დგას როგორც „მშვენიერზე“ (ანუ სინამდვილის ესთეტიკურ ღირებულებაზე), ასევე „ამაღლებულზე“ (ანუ ამ შემთხვევაში ზნეობრივად აღმაზევებელზე).

ძნელი არ უნდა იყოს იმის შემჩნევა, რომ აქ ექსპლიკატორის საკმაოდ ძლიერი ტენდენცია მოქმედებს. სხვა ავტორიტეტებსაც რომ არ მივმართოთ, კლასიკური ფილოსოფიის მიხედვითაც ხომ „ჭეშმარიტება“, „მშვენიერება“ და „სიკეთე“ სამი განუყოფელი ნაწილია ადამიანის სულიერი სრულყოფისა.

ორი უკანასკნელის (ესთეტიკურისა და ეთიკურის) ზემოქმედების დამაკნინებელი სინონიმებით დახასიათება აქ სწორედ ავტორისეულ ტენდენციას ავლენს. „Прельщение“ სხვა (უფრო ობიექტურ) კონტექსტში იოლად შეიძლებოდა შეცვლილიყო „воодушевление“ ან „вдохновение“-თი და ყველაფერი სულ სხვა ჟღერადობას შეიძენდა.

სწორია თუ არა ვიაჩესლავ ივანოვის თვალსაზრისი მთლიანად, როგორც „რუსული ხასიათის“ გაგება? ამ კითხვაზე ამომწურავი პასუხის გასაცემად სხვა კომპეტენციაა საჭირო, გაცილებით უფრო საფუძვლიანი და შეუვალი, ვიდრე ის, რის უფლებასაც ამ საგნის ჩემი ცოდნა მაძლევს.

მე მაინც ვიტყვოდი, რომ ეს არის ცალმხრივი დახასიათება, ვინაიდან თუ შევთანხმდებით, რომ ისეთმა უნივერსალური ნიჭის შემოქმედმა, როგორც პუშკინი იყო, არანაკლებ ღრმად გამოხატა თავისი ხალხის ხასიათი და სულისკვეთება, მაშინ ვ. ივანოვის მტკიცებაში ბევრი საყრდენი პუნქტი ძალას დაკარგავს ან თავდაყირა დადგება.

ეჭვიმუტანელია ერთი: მთელი ეს მტკიცება პოზიტიურ მიზანს ისახავს, და ასევე აღიქმება.

ეს არის იმ ეროვნული ხასიათის წრფელი აპოლოგია, რომელმაც ერთი მხრივ ტოლსტოის ღვთისმადიებელი გენია წარმოშვა, ხოლო მეორე მხრივ დოსტოევსკის უფსკრულთამწვდომ ფიქრს მისცა საზრდო და გასაქანი.

მაგრამ რაოდენ შეუფერებელია ის, რაც ერთი ხალხის მისამართით ნამდვილ ქებათაქებად ჟღერს, მეორე ხალხის სულიერი წყობის დასახასიათებლად?

აბა, წარმოიდგინეთ ჩვენი „სტიქიურ-ეროვნული“ სულისკვეთება ამ „თვალისა და გონის მასაზრდოებელ მშვენიებათა“ გარეშე ან მით უმეტეს „მშვენიერთა და ამაღლებულით აღფრთოვანებას“ განრიდებული, მათგან ეჭვნარევი ზიზლით უკუქცეული ქართველი კაცი, რომელიც ყოველივე ამას უყოყმანოდ ამჯობინებს ყველაზე „უკანასკნელს მდაბალ ჭეშმარიტებათა შორის“!

ქართულ ხასიათს თავისებური დამოკიდებულება აქვს სიმართლესთან (ჭეშმარიტებასთან) და ეს თავისებურება მხოლოდ მისი სუსტი, შედარებით მეორეხარისხოვანი მხარეებით როდია განპირობებული. მართალია, არც ამ სისუსტეების გამო ღირს წაყრუება. განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ისინი ამა თუ იმ ობიექტური მიზეზის გამო ჰიპერტროფირებული სახით იჩენენ თავს და საბედისწერო გავლენას ახდენენ მთელ ეროვნულ ფსიქიკაზე. როდესაც, მაგალითად, განსაცდელის წინაშე მდგარი ეროვნული თვითშეგნება ვერ ამჩნევს, თუ რაოდენ საშიშია მისთვის ეს „ცრუნუგემინი“ და „თვითმიძინება“. სწორედ ასეთ დროს ჩნდებოდნენ ჩვენშიც ახალგაზრდა ილიას ტიპის პიროვნებები, რომ „სოკრატესეური უნივერსალური“ გამჭრიახობით შეეფასებინათ და უკუეგდოთ „თვალთმაქცურად დაშოშმინებული“ თუ „იაფად ნაშოვნ სიმშვიდეს მინებებული სულის“ სამარცხვინო ნირვანა.

მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ამგვარი რამ მხოლოდ ჩვენი ცალკეული „თანდაყოლილი“ თუ გვიან შეძენილი სისუსტეების საბედისწერო ჰიპერტროფირების მომენტებში ხდებოდა ხოლმე.

ეს საკითხის მეორე მხარეა – ისტორიული, დროებითი, სხვადასხვა მომენტში მეტ-ნაკლებად აქტუალური, ხოლო მუდმივი და არსისმიერი ნიშანი ჩვენი ხასიათისა სხვა შრეებში დევს და სხვაგვარი კატეგორიებით განისაზღვრება.

ქართული ხასიათის სიმართლის მიმართ დამოკიდებულების მთავარი ნიშანი ამ უკანასკნელის კლასიკური თვისებრიობაა.

ამ „სტიქიურ-ეროვნულ“ თვალსაზრისს საფუძვლად უდევს ჭეშმარიტების (ანუ ყოფიერების შინაარსის) და მშვენიერების (ამავე ყოფიერების ფორმის), ისევე როგორც სიკეთის (ზნეობრივი ღირსების) ურთიერთგანუყოფლობის შეგნება, ხოლო თავიდათავი ამ კლასიკური მსოფლშეგრძნებისა ის გახლავთ, რომ ქართველი კაცისთვის სიმართლე (ანუ ამ შემთხვევაში სინამდვილე, სიცოცხლე, ყოფიერება) თავისთავად სიკეთე და მშვენიერებაა.

დიახ, ისტორიის გარკვეულ მომენტებში ქრთული ხასიათი სწორედ „მწარე სიმართლეს“ მოითხოვს (გამოფხიზლებას, მკვახე შეძახილს, უტყუარ სარკეს), რომ უფსკრულის პირას მდგარს თვლელმა არ მოერიოს და საშიშ ზღვარს არ გადასცდეს. მაგრამ უფრო დიდი ანგარიშით „სასტიკი და ღატაკი“ (ისევე როგორც „მდაბალი“) ჭეშმარიტება მისთვის მიუღებელი ვარიანტია ყოფიერების მთავარი შინაარსისა...

ამის გამოა, რომ ის ადამიანურ სიმართლეს („სამართლიანობას“), როგორც წესი, „მონყალებასთან“ აუღლებს და არა სისასტიკესთან, ხოლო ცხოვრების დედააზრი მის „ღატაკ უბრალოებაში“ კი არ ეგულება, არამედ სამყაროს „უთვალავ ფერთა“ დაუღვეველ სიმდიდრეში.

აქ უშუალოდ მოახლოებულია და მოუთმენლად მოელის თავის რიგს კიდევ ერთი ცნება, რომელიც ქართული ხასიათის ოდინდელი თვისების მაუწყებელი უნდა იყოს: ბუნებრივი არტისტიზმი, თანდაყოლილი სწრაფვა ყოველივე ამაღლებულისკენ, ჩვეულებრივისაგან განსხვავებულისკენ, „პათეტიურისკენ“, ყველაფრისკენ, რაც შემოქმედებასთან, ხელოვნებასთან, ფანტაზიასთან, ანუ „სიცრუესთან“ არის დაკავშირებული.

„ამაღლება“ განსაკუთრებით საყვარელი სიტყვაა ქართველი პოეტისათვის, საერთოდ ქართველი კაცისათვის. მერვე საუკუნეა, რაც „მაღალი“ და „მაღლამხედი“ ჩვენს ეთიკურ სიტყვარში არა მხოლოდ „რჩეულისა“ და „კეთილშობილის“, არამედ „ბრძენისა“ და „შორსმჭვრეტელის“ სინონიმებადაც ჩაინერა.

და როცა თანამედროვე პოეტი ამბობს:

როდესაც ასე ახლოა გრემი,
მეც მინდა ვიყო უფრო მაღალი.

– ამას ჩვენი მკითხველისთვის განმარტება აღარ სჭირდება. ეს, თუ გნებავთ, ჩვენი ეროვნული პოეზიის კოდია.

ვაჟაც ხომ ამის იმედით ამბობდა: „მიყვარხართ მისთვის, რომ ხართ მაღლები“.

სიმაღლე ჩვენ მშობლიურმა მწვერვალებმა შეგვაყვარეს. მაგრამ ეს ისეთი თემაა, რომელიც ძალიან შორს წაგვიყვანდა...

ქართული ხასიათი იოლად ვერ ელევა „პირობითობას“, ვერც „მოსასხამებს და ნიღბებს“ თმობს დაუნანებლად, არამც და არამც არ ჩქარობს მათ „ჩამოგლეჯას“, რათა შიშველი სინამდვილის ჩონჩხი იხილოს. ერთი უმთავრესი მიზეზის ძალით: ყოველივე ეს („მოსასხამიც“, „პირობითობაც“, „ნიღბებიც“) მას თვით ცხოვრების სუბსტანციურ თვისებად წარმოუდგება.

ქართველისთვის ცხოვრება თავისთავად ზეიმია, დღესასწაულია, სანახაობაა, „სახიობაა“, მრავალსახოვნებაა. ანუ ის, რაც ბუნებრივ მშვენიერებას, ბუნებისმიერ სილალეს და გამონაგონს, ბუნების გამამხნეველ ღიმის მოასწავებს, რაც ბუნებასავით ნათელი და ფერადოვანია, როგორც ჩვენი ცისა და ხმელეთის ფერები ან უფრო მეტად ის შვიდფერი სასწაული, რომელიც ქართულ პოეზიაში ჩვენი ეროვნული თვითმყოფობის სიმბოლოდ იქცა.

ვინ იტყვის, რომ ასეთი წარმოდგენა ყოფიერებაზე ჩვენ ჩვენი არსებობის ობიექტური ვითარებების წყალობით შეგვიმუშავდა?! რომ ეს ისტორიის მიერ განებივრებული ერის ცრურწმენაა. არა! ცხოვრება სულ სხვა სიბრძნეს ჩაგვძახოდა დღენიდაგ, როგორც ხევსბერი გოჩა ჩასჩინებებს ყრმა ონისეს: „ყრმაო, გახსოვდეს, ადამიანი ტანჯვისთვის არის გაჩენილი“, „ადამიანი ტანჯვისთვის არის გაჩენილი“, „ტანჯვისთვის არის გაჩენილი“...

ქართველი ხალხიც თითქოს საგანგებოდ ამისთვის – სანამებლად და სათმენად მოავლინა ქვეყნად განგებამ. მაგრამ უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ ხალხს არასდროს არ ჰყვარებია თავისი ტანჯვა, არასდროს არ დაუსახავს იგი არსებობის ასატან ნორმალურ (ან მით უმეტეს იდეალურ) ფორმად, არც მოთმინებისა და თვითშეზღუდვის რელიგია შეუქმნია ოდესმე.

ხშირად გვსმენია და თითქმის აქსიომატურ ჭეშმარიტებად იქცა აზრი, რომ „ჭირთათმენა“ ქართველი კაცის ერთი ყველაზე დამახასიათებელი თვისებათაგანია.

ეს უთუოდ სწორია ისტორიულად, რამდენადაც მართლა უზღვავე ჭირს გავეუძელით, ავიტანეთ, მოვინელეთ. მაგრამ თუ გულისგულს ჩავხედავთ, და მით უმეტეს, ჩვენს თავს სხვას შევადარებთ, აღმოჩნდება, რომ ჩვენი ხასიათის მთავარი თვისება ჭირთათმენა კი არ არის (ამით ბევრი სხვა ხალხი გვაჯობებდა), არამედ, სწორედ ჭირის მოუთმენლობა, მასთან შეურიგებლობა, შეუთვისებლობა.

თუ სიმართლე გნებავთ, ჩვენ მოთმინებამ კი არ გადაგვარჩინა, არამედ სწორედ მოუთმენლობამ. ოღონდ ამ სიტყვას ტრივიალური საზომით ნუ მივუდგებით.

მოუთმენლობა, ფართო გაგებით, დაუმორჩილებლობის, მოუთვინიერებლობის, არსებული დაუოკებლობის სინონიმია.

ჩვენი მოუთმენლობის მსოფლმხედველობრივი საფუძველი ის იყო, რომ ცხოვრება სიკეთედ და მშვენიერებად გვწამდა, სილალედ და ბედნიერებად გვესახებოდა, მუდამ გვჯეროდა მისი მაღლისა და ამის გამო ვერც მონობას ვურიგდებოდით, ვერც გაბმულ კაეშანს და უღიმღამო ვაი-ვაგლახს შევაჩვიეთ თავი, ვერც მტარვალთა ძალმომრეობის მონამებრივ ატანაში და ვერც თვითგვემაში ვპოვებდით შვებას.

ჩვენი „აღთქმული ქვეყანა“ იმდენად ზეადმტაცი და მომხიბვლელი იყო, ისეთი ძალით გვიხმობდა მშობლიური ჰორიზონტებიდან, ბედნიერება, რომელსაც ქართველ კაცს საუკუნეების მანძილზე უმაღლავდნენ, ისე მიმზიდველად ილანდებოდა ყოველ მოსახვევში, რომ არავითარ სხვა ძალას, არავითარ თავსმობვეულ დიქტატს არ შეეძლო

აღეზარდა ჩვენს შეგნებაში მცირე ულუფებით კმაყოფილება, აუცილებლობით ზღვარდებულ, დედინაცვლური სიძუნწით ნორმირებულ რეალობასთან შერიგების ფსიქოლოგია.

აქ კიდევ ერთხელ უნდა გაესვას ხაზი ჩვენ მიერ უკვე აღნიშნულ ერთ გარემოებას. მოხდა ისე, რომ ჩვენი ამგვარი ხასიათი უფრო ძლიერი აღმოჩნდა, უფრო გამძლე და მყარი, ვიდრე ყველა ობიექტური პირობა, რასაც წესით, ძირფესვიანად უნდა შეეცვალა ქართველთა ბუნება. ხოლო ვინაიდან „მოხდა“, ალბათ ასეც უნდა მომხდარიყო, ასე გვეჩერა, ასეთი იყო კანონზომიერი ხვედრი ამ ხასიათისა.

ადრე უკვე ითქვა ამ ხასიათის შინაგან დრამატიზმზე, ახლა უნდა დავძინოთ, რომ უკანასკნელი გაპირობებული იყო გარეგანი მიზეზებითაც.

ბედნიერების აუცილებლობის შეგნებას ქართველი კაცის ცნობიერებაში, როგორც ჩანს, საფუძვლად ედო არა მხოლოდ გარემომცველი სამყაროს, არამედ თვით ადამიანური ბუნების კეთილი არსის რწმენაც.

ამ რწმენის ბედი კი მუდამ ბენვზე ეკიდა, ვინაიდან არსებობის შენარჩუნებისთვის გამუდმებული ბრძოლა ათასი უკუღმართი ჩვევის შეძენისკენ გვიბიძგებდა – ის „ქურდული“ და „ღალატიანი“ გულიც სულ ტყუილუბრალოდ არ მოგვანერეს. ჩვენს სულთამხუთავს, რასაკვირველია, უფრო ეამებოდა ჩვენ რომ ერთგულ, უღალატო ქვეშევრდომებად გავგებოდით ფეხქვეშ.

მაგრამ რას ვქურდობდით? – პირველ რიგში, ჩვენსას!

ვის ვღალატობდით? – მოძალადეს!

ვერაგობა კი არ ვისწავლეთ – გვასწავლეს, გვაიძულეს გვესწავლა.¹⁰¹ საკვირველი ეს არ არის. საოცარია, ის რომ „ვერაგობანასწავლ“ ხალხს სიყვარულის წყურვილი არ გაგვწვლავდა.

„მოღალატეებმა“ საუკუნეების მანძილზე შევინარჩუნეთ ურყევი ერთგულება ერთხელ ნაწამებისა – ჯვარს ვეცვით ქრისტეს რჯულისთვის, რომლის გამო ჩვენს დედებს ძუძუებს უშანთავდნენ. ჯერ კიდევ გიორგი მთაწმინდელი აღნიშნავდა, რომ მას შემდეგ, რაც ჩვენ, ქართველებს, „ერთი ღმერთი გვცნობიეს, არღარა უარ გვყოფიეს და არც მივდრკებით“. მაგრამ რომელი ერთი ვთქვათ...

ჩანართი III უნდილაძე

ბასრად, უჩვეულოდ იკვეთება გვიანფეოდალურ საქართველოს მუქ-მენამულ ფონზე „გათათრებული“ ქართველი კაცის, იმამყული-ხან უნდილაძის სილუეტი.

მისი თავგადასავალი და ხასიათიც კიდევ ერთი „გადახრა“ ქართველთა ცხოვრების ჩვეული კალაპოტიდან. მაგრამ ეს გადახრაც თავისებურად ტიპიურია: რამდენი ჩვენი თანამემამულე აღზევებულა ასეთი თავბრუდამხვევი სისწრაფით და ბრწყინვალეობით სამაჰმადიანოს გამგებელთა კარზე და რამდენს გაუნაწილებია მისი ტრაგიკული ხვედრი!

„შირაზის ხანის“ მთელი ცხოვრება უმძაფრესი დრამაა, შექსპირის სისხლიანი „ქრონიკების“ მსგავსი, ოღონდ აღმოსავლურ ყაიდაზე შეფერადებული.

თუ როგორი ობიექტური შინაარსი ჰქონდა მის პოლიტიკურ საქმიანობას, ამის დასადგენად ერთი გარემოებაა საკმარისი: უნდილაძე ირანის უსასტიკესი მბრძანებლის შაჰ-აბასის მარჯვენა ხელი იყო. იმ შაჰ-აბასისა, რომელიც თეიმურაზ პირველს ასე ჰყავს დახასიათებული: „მძღვარი და უწყალო მეფე, ქრისტიანთა მტანჯველი, უბრალოს სისხლის მჩქეფელი, ეროდიას წილ მჯდომელი“.

¹⁰¹ „ნათესავი ქართველნი ორგულ-ბუნება არიან პირველითგანვე თვსთა უფალთა“. ვახუშტი ბატონიშვილის ეს მტკიცება, რომელსაც ტექსტში კონკრეტული მისამართი აქვს, ფართო მნიშვნელობითაც უნდა გავიგოთ, როგორც ყოველგვარი ძალმომრეობის მიუღებლობა, ურჩობა, გულშეუფერებლობა.

მოხდა ისე, რომ სწორედ უნდილაძის, შირაზის ბეგლარბეგის სასახლეში ანამეს შაჰ-აბასის ბრძანებით თეიმურაზის დედა ქეთევან დედოფალი.

მაგრამ, აი, რას წერს თავის პოემაში იგივე თეიმურაზი ამ კაცის შესახებ:

შირაზის ხანის ქებასა ვერ იტყვის ბრძენთა ენანი,
მდაბალი, ტკბილი, მოწყალე, აქებენ სულად ქვენანი,
ღირსეულია ღვთისაგან, მითა სცავს ძალთა ზენანი.

იმამყული-ხან უნდილაძე უცხოეთში მყოფი, მტრულ გარემოცვაში დანიშნურებული, მოსისხლის სამსახურში აღზევებული ქართველი კაცის ტიპიური სახეა.

მისი ცხოვრება გარკვეულ მომენტამდე განუხრელი წინსვლის გზით წარიმართება და არც მის იერს ატყვია რაიმე კრიზისული ნიშანი.

პიეტრო დელა ვალეს მოწმობით, XVII ს. 20-იანი წლებისათვის უნდილაძე ყველაზე დიდი პიროვნებაა მთელ ირანში შაჰ-აბასის შემდეგ. მას ძლიერ უყვარს ქრისტიანები და მეგობრობს ევროპელებთან.

კათოლიკე მისიონერები განსაკუთრებით აღნიშნავენ ამ კაცის უსაზღვრო გულუხვობას, გარკვეულ ესთეტიზმს („იცოდა ლამაზი ნივთების ყადრი“) და მეცენატურ მიდრეკილებებს.

ყველაფერი თითქოს რიგზე იყო 1624 წლამდე, როდესაც განგებამ ის უმძიმესი, თავისებურად კანონზომიერი ზნეობრივი განსაცდელის წინაშე დააყენა.

სწორედ ამ წელს მიიღო შირაზის ხანმა შაჰ-აბასის წერილი:

„ქეთევან დედოფალი თუ გაათათრდეს, ნურას აწყენ, და თუ არ გაათათრდეს, ანამე და სასჯელით მოჰკალო“.

ასეთი განსაცდელის წინაშე ადრე თუ გვიან უსათუოდ უნდა აღმოჩენილიყო მის მდგომარეობაში მყოფი სახელმწიფო მოღვაწე, რათა ერთხელ მაინც თვალნათლივ, მთელი სისავსით წარმოსდგომოდა საკუთარი არსებობის შემზარავი ორაზროვნება.

ბევრს ეცადა უნდილაძე თავისი მბრძანებლის გადაწყვეტილების შეცვლას. ამაოდ. მერე სამი თვე მალავდა მის ბრძანებას (რა სამი თვე იყო მისთვის ეს სამი თვე?!). ბოლოს დადგა გამხელის ჟამი.

შირაზის ხანისა და ქეთევან დედოფლის დიალოგი ორი ფსიქიკის შეჯახების, სიტყვიერი ორთაბრძოლის ბრწყინვალე ნიმუშია.

შინაგანი დრამატიზმი აქ გამძაფრებულია იმითაც, რომ მოწინააღმდეგენი გულწრფელად პატივს სცემენ და ღრმად თანაუგრძობენ კიდევ ერთმანეთს, ისიც ძნელი სათქმელია, რომელს უფრო ებრალება მეორე – უნდილაძეს საწამებლად განწირული ქეთევანი, თუ ქეთევანს ჯოჯოხეთის ცეცხლში ჩავარდნილი უნდილაძე.

გამაჰმადიანებულ (უფრო სწორად, მაჰმადიანად დაბადებულ) იმამყული-ხანს, ცხადია, დედოფლისგან ქრისტეს რჯულის უარყოფა თავისთავად არაფრად უჩანს, მაგრამ მან კარგად იცის თანამემამულე ბანოვანის უტეხი ბუნება და სხვადასხვა მხრიდან უვლის მის გულს, რათა შესაღწევი ხვრელი აღმოუჩინოს. ხან დედის გრძობას შეაშფოთებს იმის ხაზგასმით, რომ „თეიმურაზის ბედ-იღბალი მის გადაწყვეტილებაზეა დამოკიდებული“, ხან პატრიოტულ შეგნებას მიეტანება („მცირე დათმობით“ მშობელი ქვეყნის უბედურებისგან ხსნა შეუძლია დედოფალს!), ხან დიდგვაროვნულ ღირსებას შეახსენებს მოწინებით („სატანჯველს ნურას იკადრებ, არ არის შენი წესია“).

ერთი სიტყვით, აქ ნიჭიერი აღმოსავლელი კარისკაცის მთელი დიპლომატიური გამოცდილებაა მოხმობილი, მაგრამ „კეთილი“ ზრახვით შთაგონებულ, ტკბილმოუბარ შირაზის ხანს ერთი მომნუსხავი აზრი უხვრეტს ტვინს – მან კარგად იცის, რომ ყველა მისი ხერხი და ცდა ამაოა, ვინაიდან დედოფალი „არ გაათათრდება“.

აღბათ სწორედ ამას, უნდილაძის ამ სასონარმკვეთ უმწეობას გრძობს ქეთევანიც, როდესაც მას თითქმის დაყვავებით, მშვიდად მიუგებს: „ფრიად მადლიერ ვარ და მაქებელ კაცობრიობითს ღმობასა მაგას შენსა ზედა გულმტკივნეულებასა ჩემთვის, მაგრამ შეუძლებელ არს ჩემს მიერ უარის ყოფა ქრისტე მეუფისა ჩემისა“.

ასე მთავრდება ეს დაძაბული ორთაბრძოლა, რომელიც გადაუმუშავებლად შეიძლება შესულიყო აღორძინების ხანის ნებისმიერ ტრაგედიაში ან თუნდაც ჩვენი დროის ფსიქოლოგიურ დრამაში.

შირაზის ხანისათვის ეს პირველი წაგებული ბრძოლაა და ის იძულებულია საბოლოოდ პილატეს ჟესტით დაკმაყოფილდეს...

ვიდრე ქართველი ხალხი ქეთევან წამებულის წმინდა აჩრდილს ეთაყვანება, იმამყული-ხანის სახელს ველარავინ ჩამორეცხავს ამ საზარელ ლაქას.

საქმეს ვერც იმის წარმოდგენა უშველის, თუ რა ღამეებს ატარებდა თავის მოსასვენებელში ეს ბედით განებივრებული, ხოლო ღვთისგან მიტოვებული კაცი, როდესაც მისივე სასახლის ერთ დარბაზში უსათნოეს ქართველ ქალს ტანჯვით ხდიდნენ სულს, როგორ ბორგავდა, როგორ იკვნეტდა ტუჩებს, რა სახით დგებოდა გათენებისას, რათა კვლავ სახელმწიფო საზრუნავში ჩაეკლა გულის ვარამი, ვერც იმის გახსენება, თუ რაგვარი აღსასრული ელოდა წინ მას და მის ოჯახს.

საოცარია მხოლოდ ერთი რამ. იმამყული-ხანს ერთსულოვანი კეთილგანწყობით ახსენებენ არა მხოლოდ სპარსეთში მყოფი ღვთისმოსავი იტალიელი მისიონერები, არამედ იმდროინდელი ქართველებიც და მათ შორის ქეთევან წამებულის ვაჟი, თეიმურაზ პირველი:

„მდაბალი, ტკბილი, მოწყალე...“

თეიმურაზის ეს სიტყვები თავის მხრივ დიდსულოვანი მიუკერძოებლობის იშვიათი ნიმუშია.

აბა, წარმოვიდგინოთ ვინ და ვის შესახებ წერს ამას!

როგორც ჩანს, ჩვენმა ძველებმა კარგად იცოდნენ არა მხოლოდ ავკარგიანობის რეალური ფასი, ისინი ასევე კარგად ერკვეოდნენ ზნეობრივ ფასეულობათა შეფარდებით ღირებულებაშიც.

რასაკვირველია, ეს მათ ცხოვრებამ ასწავლა, იმ სასტიკმა და უადამიანო სინამდვილემ, რომლის წიაღში მისხლობით თულა მოიპოვებოდა ჭეშმარიტი ადამიანურობის მცირედი მარცვლები.

მაგრამ ამის სწავლას შეგნების გარკვეული თვისება და დონე სჭირდებოდა.

ქეთევანის მოწამებრივი აღსასრულის შემდეგ შირაზის ხანის აღმავალი გზა შესამჩნევი მრუდით იხრება ქვევითკენ, ყოველ შემთხვევაში შაჰ-აბასის მემკვიდრესთან კონფლიქტის მომენტში ის უკვე სულიერად მოტეხილი ჩანს. მართალია, თავიდან ქედმაღლობს კიდევ სიუზერენის წინაშე, მაგრამ გადამწყვეტი ნაბიჯის გადადგმას მაინც ვერ ბედავს. ძველებურად აღარ ერჩის გული.

უნდოდაქე 1633 წელს მოკლეს ყაზვინში შაჰ-სეფის ბრძანებით.

რა არის ამ სახეში მთავარი?

ჯოჯოხეთის, უღმობლობის, სივერაგის, თვალთმაქცობის, ძალმომრეობის გეენაში ჩაფლული, სიყრმითვე ამ რჯულზე გაზრდილი, თავად აქტიური მონაწილე მთელი ამ ავბედითი წარმოდგენისა, „სვებედნიერი“, ძალმოსილებით გაგულისებული კაცი მაინც ინარჩუნებს სიკეთისა და სიმართლისადმი სწრაფვას, ხელებს იწვდის იქითკენ, სადაც სინათლე და ჰარმონია ეგულება, მაგრამ უკვე ველარ წვდება სანადელს. მღვრიე მორევი ფსკერისკენ ეზიდება მის სულს და სხეულს და ისლა დარჩენია, თავისი არსებობა გრაციოზული ფრაზით დაასრულოს.

მოვუსმინოთ თამაზ ნატროშვილს, შესანიშნავი, მართლაც ხელიხელსაგოგმანებელი წიგნის („მაშრიყით მალრიბამდე“) ავტორს:

„იმავე დღეს დაადგნენ თავზე იმამყული-ხანს, იგი თავის ჰარამხანაში იყო. აცნობეს შაჰის განაჩენი. შირაზის ხანმა მშვიდად მოისმინა ეს საბედისწერო ცნობა, მხნეობა არ დაუკარგავს და წარბშეუხრელად მიმართა ჯალათებს: „აი, მზად ვარ დავემორჩილო შაჰის ბრძანებას. მხოლოდ ერთსა გთხოვთ – ნუ მომკლავთ ამ საბრალო ქალების თვალწინ, თავზარი არ დაეცეთ“.

შირაზის ხანის უკანასკნელი სურვილი დააკმაყოფილეს.

წუთისოფელს გამოასალმეს მისი შვილებიც.

დასჯილთა გვამები სამი დღე-ღამე ეყარა მოედანზე. იქვე ფეხმოუცვლელად იჯდა მოხუცი ქართველი ქალი, დედა იმამყული-ხანისა და მწარედ მოთქვამდა. ალბათ, ქართულად დასტიროდა თავის „სპარსელ“ შვილსა და შვილიშვილებს“.

* * *

არაქართულ წყაროთა აბსოლუტური უმრავლესობა ქართველებს უშიშარ ხალხად ასახელებს. დამახასიათებელია ამ მხრივ, რომ ჰერდერი ქართველი მამაკაცების სიმამაცეზე ისე წერს, როგორც საყოველთაოდ აღიარებულ ფაქტზე. ქართველთა იშვიათი მეომრული ღირსებები კარგად იყო ცნობილი აღმოსავლელი გამგებლებისთვისაც, რომლებიც მაქსიმალურ ექსპლუატაციას უწევდნენ მათ შეუპოვარ ბუნებას და რაინდულ სულს.

მაშ, რითი უნდა აიხსნას ლერმონტოვის ყბადაღებული „робкие грузины“?

ასეთი წარმოდგენა ზერელე შთაბეჭდილებასაც შეიძლება მიენეროს, ყურმოკრულ სჯასაც ან უბრალო ახირებას. მაგრამ სულ შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ „დემონის“ ავტორი სიმხდალის აღმნიშვნელ, საკმაოდ მრავალრიცხოვან, რუსული სინონიმებიდან მაინცდამაინც „робость“-ს არჩევს (და არა, მაგალითად, „трусость“ ან „пугливость“-ს).

გასული საუკუნის რუსულ პოეზიაში ეს სიტყვა ყველაზე შთამბეჭდავად პუშკინის ცნობილ ლექსში გაისმა:

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим.

„Робость“ – აქ სიმორცხვეს და სიმორცხვით გამონვეულ გაუბედაობას ნიშნავს.

რასაკვირველია, ლერმონტოვის პოემაში ეს სიტყვა სხვა აზრითაა ნახმარი. მაგრამ პუშკინის უპირველესი თაყვანისმცემლისგან მაინცდამაინც ამ სინონიმის ამორჩევა ქართველთა დასახასიათებლად უთუოდ რალაც მისთვის მნიშვნელოვან ნიუანსთან უნდა იყოს დაკავშირებული. თვით ლერმონტოვს ქართველები უმთავრესად მშვიდობიან პირობებში ჰყავდა ნანახი. როგორც ჩანს, მის თვალს მხედველობიდან არ გამორჩენია ჩვენი ხასიათის ეს ხშირად მალული, მრავალთათვის შეუმჩნეველი თვისება, რომელიც ჩვეულებრივ სწორედ ასეთ (უსაფრთხო) პირობებში იჩენს ხოლმე თავს. გამორიცხული არ არის, რომ მან ერთ მდგომარეობაში შენიშნული თავისებურება წარმოდგენით გაავრცელა სხვა, თვისებრივად განსხვავებულ მდგომარეობაზეც.

სიმორცხვე (კდემა) და მასთან დაკავშირებული მტკივნეული განცდა, რაც თავისებურ გაუბედაობაში ვლინდება, მართლაც საგულისხმო თავისებურებაა ქართული ხასიათისა (შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ „კდემამოსილება“ ჩვენში დღემდე საქათინაურო ეპითეტია), ამის დასაბუთებად შორს წასვლა არ არის საჭირო. დღესაც ათი ქართველი ბავშვიდან შვიდი მაინც ავადმყოფურად მორცხვია, მიუხედავად იმისა, თუ რა პირობებში იზრდება იგი – ქალაქში თუ სოფლად, მათში თუ ბარში, ეკონომიურად უზრუნველყოფილ თუ ღარიბ ოჯახში. აღნიშნული თვისება თავისთავადაც ნიშანდობლივია, მაგრამ კიდევ უფრო საინტერესოა მისი გამოვლენის ფორმა, ვინაიდან ეს უკანასკნელი არცთუ იშვიათად პარადოქსული წინააღმდეგობის სახით წარმოგვიდგება.

უაღრესი სიმორცხვე, მთელ რიგ შემთხვევებში კადნიერების, ზოგჯერ კი ჩვეულებრივი თავხედობის ნიღაბს არჩევს თავის დასამალად და ისე ოსტატურად ინიღბება, რომ ნამდვილი სახისა და გამოგონილის ერთმანეთისგან გარჩევა ზოგჯერ პრაქტიკულად შეუძლებელია.

თუ ამ თავისებურ ფსიქოლოგიურ ფენომენს სხვა კუთხიდან შევხედავთ, მაშინ კიდევ ერთი გარემოება მიიპყრობს ჩვენს ყურადღებას.

გაბედვა (კდემისა და მორიდების ზღვარის გადალახვა) – ქართველი კაცისთვის საერთოდ მტკივნეული მოძრაობაა. უფრო ფართო მასშტაბით ეს შიშის ბიოლოგიური გრძნობის დაძლევაზეც ვრცელდება.

ქართველისათვის უშიშროება თავისთავადი, ბუნებრივი, ძალდაუტანებელი მდგომარეობა კი არ არის სულისა, არამედ მოპოვებული – რალაცის დაძლევით, ჩახშობით ან დამორჩილებით მიღწეული შედეგი.

მეორე მხრივ, უალრესი სიმორცხვისა და უალრესი (ზოგჯერ წრეგადასული) თავხედობის წინააღმდეგობრივი მთლიანობა კიდევ ერთი ნიშანია ქართული ხასიათის შინაგანი დრამატიზმისა. ამ შემთხვევაში ერთი (პირველადი) ბუნება თვითუარყოფის გზით გადადის მეორეში.

საგულისხმოა ისიც, რომ ეს მეორე სტიქია ჩვეულებრივ უცხო გარემოში იძენს განსაკუთრებით თვალსაჩინო, მკვეთრ ფორმებს (დამახასიათებელია ამ მხრივ საქართველოში გაზრდილი ჭაბუკი ვლადიმერ მაიაკოვსკის უცარი მეტამორფოზა – მისი გადამეტებულად გამომწვევი ყოფა-ქცევა მოსკოვის არტისტულ წრეებში). ყოველი ქართველის სულში ერთდროულად ზის ორი არსება – დავით კლდიაშვილის ანტიპოდური წყვილი – სიმწრის ოფლში განურული, სირცხვილით განანამები პლატონი და თავზე ხელაღებული, ქვეყნისგამქცევი კირილე.

მეორე თითქოს იმიტომ დგება ყირაზე, რომ პირველის შემკრთალი სული გამოიყვანოს მონუსხული მდგომარეობიდან.

ბავშვური ფსიქიკის უშუალოდ გამოვლენილი მონაცემები სხვა მხრივაც ათვალსაჩინოებენ ეროვნული ხასიათის თავისებურებას.

ასეთი თვალში საცემი თვისებაა, კერძოდ, ჩვენი ყმანვილების განსაკუთრებული მიდრეკილება „თამაშის“ იმ სპეციფიკური სახეობისკენ, რომელსაც შინაურობაში ჩვეულებრივ „მეტიჩრობას“ უწოდებენ.

ქართველი ბავშვების უმრავლესობა მოკლებულია იმ უბრალოებას, რაც საერთოდ მოზარდის დამახასიათებელ თვისებად ითვლება. ყველაზე მკაფიოდ ეს დასავლეთ საქართველოში იგრძნობა, მაგრამ მეტ-ნაკლებად სხვა კუთხეებშიც შეიძლება შევხვდეთ.

„მეტიჩრობა“ თავისთავად ნაკლია და მთელ რიგ შემთხვევებში გულის ამრევ ფორმებსაც იძენს, მაგრამ თუ მას გამოვლენის უკიდურესობებს ჩამოვაცილებთ და ისევ გულისგულში ჩავიხედავთ, აღმოჩნდება, რომ „გადახრა“ აქაც ძირეული თვისებიდან იღებს სათავეს. ძირეული კი ამ შემთხვევაშიც ჩვენი არტისტული ბუნებაა, ამ სიტყვის როგორც ფართო, ასევე ვიწრო, ტრივიალური მნიშვნელობით.

ქართველი კაცი მუდამ სცენაზე გრძნობს თავს. მარტოდ დარჩენილსაც კი ვილაცის მოუშორებელი მზერა ელანდება და ყოველ თავის მოძრაობაში ამ უხილავ თვალთა დაინტერესებულ ყურადღებას ითვალისწინებს.

პირადად მე ამ ქვეცნობიერი ფაქტორის მოქმედება პირველად კონსტანტინე გამსახურდიას პერსონაჟთა ქცევაზე დაკვირვებისას შევნიშნე. სხვა ქართველი მწერლების გმირებს უთუოდ მეტი უბრალოება ახასიათებთ, მაგრამ თავისი არსით ეს მაინც ეროვნული ხასიათის ნიშანია. კონსტანტინე გამსახურდიამ მხოლოდ უკიდურესი, ჰიპერტროფირებული სახით გამოხატა იგი.

უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენმა XIX საუკუნემ უსასტიკესი ომი გამოუცხადა ამ თვისების მრავალ უკეთურ გამოვლინებას – ყოყლოჩინობას, მატრაკვეცობას, კუდაბზიკობას, კეკლუცობას და ა.შ. მაგრამ მისი გულისგული არსებითად არ უარუყვია. დიდად დამახასიათებელია ისიც, რომ ვახუშტი ბატონიშვილს პოზიტიურ კონტექსტში აქვს აღნიშნული, კერძოდ, ამ თვისების ისეთი ნაირსახეობა, რომელსაც ის „მოთაკილეობას“ უწოდებს. იგივე ვახუშტი საგანგებოდ მიუთითებს სალაშქროდ ამხედრებულ ქართველთა თავმომწონე გამომეტყველებაზე, მაგრამ ყოველივე ეს მხოლოდ ცალკეული წვრილმანებია.

მთავარი აქ „სცენის გრძნობაა“, რაც სხვადასხვა შემთხვევაში სრულიად სხვადასხვა კონკრეტული იერიით შეიძლება გამოგვეცხადოს, სხვადასხვა შედეგი მოგვცეს. მისი ავთვისებიანი ფორმების შესახებ უკვე ითქვა. უკანასკნელთა

უმრავლესობა ადამიანური ყოფა-ქცევის იმ ნაირსახეობას განეკუთვნება, რომელსაც ფრანგები „კოკეტობას“ უწოდებენ, მაგრამ „სცენის გრძობას“ უთუოდ აქვს თავისი დადებითი, „კეთილზნიანი“ ფორმებიც. ყველაზე ელემენტარული მათ შორის ის არის, რომ ამგვარი განწყობა შინაგანი მოშვების, მოდუნების უფლებას არ უტოვებს და „სიკოხტავისკენ“ უბიძგებს ადამიანს.

ყველაზე მაღალი და დრამატული კი ისაა, რომ ყოველი მხრიდან მობჯენილი უშეღავათო, მომთხოვნი მზერა საბოლოოდ ნამდვილ გმირობას, სრულ თვითგაღებას მოითხოვს სცენაზე მდგომისგან.

რა გარემოებათა ზემოქმედებით უნდა გამომუშავებულიყო ჩვენში ასეთი არაორდინარული შეგნება?

შესაძლოა, სცენაზე გასვლის მოთხოვნილება იმანაც გაგვიძაფრა, რომ უფრო ხშირად კულისებში გვიხდებოდა ყურყუტი, რომ ნამდვილი, დიდი მოქმედება სადღაც ჩვენგან შორს, ჩვენი მონაწილეობის გარეშე მიმდინარეობდა, თუმცა ისეც ხომ ხდება, რომ ავანსცენას მოცილებული პიროვნება თანდათან ხუნდება, საერთოდ კარგავს მოქმედების სურვილს და „პროფესიონალ“ სტატისტად იქცევა?

პირველმიზეზი ჩვენი ამგვარი ბუნებისა, როგორც ჩანს, გაცილებით უფრო შორსაა საძიებელი, ისევ და ისევ საუკუნეთა, ათასწლეულთა სიღრმეში. ხოლო, როგორც მოგეხსენებათ, რაც უფრო დიდია ამა თუ იმ „ზნის“ წარსული სიხანგრძლივე, მით უფრო სავარაუდოა მისი ფესვების სიღრმე და მომავალი გამძლეობა.

ჩანართი IV **კირილე და ნაცარქექია**

ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული სახეები კარდინალური ზნეობრივ-მსოფლმხედველობრივი ზღვარით ემიჯნებიან ერთმანეთს (მინდია – მურმანს, ცოტნე – ზურაბ ერისთავს). სხვა შემთხვევაში ამგვარი სადემარკაციო ხაზი, პუნქტირულად მაინც, ერთი პიროვნების ფსიქიკის შიგნით შეინიშნება (უნდილაძე).

ამბივალენტურობა არ უმონურავს ქართული ხასიათის ნაირფერობას. ასე რომ იყოს, მისი გამოვლინებების დასახარისხებლად ორი საღებავი იკმარებდა. სინამდვილეში ეს ხასიათი ბევრად უფრო მდიდარია. ეს არის არსებითად პოლივალენტური (მრავალმნიშვნელოვანი) მთლიანობა. აქედან: მისი გამოვლინებების უაღრესი მრავალფეროვნება, და კიდევ უფრო მეტად მრავალფეროვნება, რამაც ცხოვრებაშიც იჩინა თავი და მის მხატვრულ აღნაბეჭდებშიც.

აქამდე ჩვენ ძირითადად ტრაგიკულ სახეებზე შევაჩერეთ ყურადღება, ვინაიდან ნამდვილი ანტაგონიზმი (როგორც ობიექტური, ასევე შინაგანი) სწორედ ასეთ სახეებში და შესაბამის განცდებში მჟღავნდება განსაკუთრებული სიმძაფრით. ჩვენი მთავარი მიზანი იმის ჩვენება იყო, თუ „როგორ უყვარდათ“ და „როგორ სძულდათ“ ძველ საქართველოში. ამის გარკვევა აუცილებელი პირობაა ეროვნული ფსიქიკის ძირეულ ნიშან-თვისებათა დასადგენად, მაგრამ პრობლემა ამით არ ამოიწურება. დიდად საინტერესო და ნიშანდობლივია აგრეთვე, თუ „როგორ იცინოდნენ“ და „რაზე იცინოდნენ“ ჩვენი ძველები, ანუ იმის გათვალისწინება, რაც ამ ხასიათის კომიკურ იერ-სახეებში გამოვლინდა.

აი, მხოლოდ რამდენიმე კონტრასტული წყვილი საკუთრივ ლიტერატურის მიერ გამოვლენილ ამ მდიდარ ნინააღმდეგობრივი მრავალფეროვნებიდან:

პლატონ სამანიშვილი და კირილე მიმინოშვილი – ერთი სოციალური ფენის წარმომადგენლები, ერთი დროის შვილები, ორივე ტიპიური „შემოდგომის აზნაური“...

რალა განასხვავებს მათ?

როგორც ჩანს, ის, რაც დროითა (ეპოქით) და სივრცით (სოციალური განკუთვნილებით) არ განისაზღვრება, რაც მარადი, გარდუვალი ნიშანია (ფერია ან ელფერია) პიროვნებისა.

დავით კლდიაშვილმა რომ უკვდავი ხასიათები შექმნა, ეს ჩვენთვის ცხადზე ცხადია. ამას ადასტურებს მათი მხატვრული ზემოქმედების გარდუვალი ძალაც და ჩვენი ცხოვრებისეული გამოცდილებაც.

რამდენი პლატონი და კირილე დადის ახლაც ზემო-იმერეთში, რომლის ცხოვრებამაც მასუკან ძირფესვიანად იცვალა თავისი სოციალური შინაარსი!

კირილეს ერთი შთამომავალი ამას წინათ ოთარ ჩხეიძემ დახატა თავის „ბორიაყში“ თავზე ხელაღებული ქართლელი იდალგოს სახით – ბრწყინვალე რეალისტური ხასიათი, სისხლი სისხლთაგანი მშობლიური კუთხისა, რაც იმის ნიშანი უნდა იყოს, რომ ეს ხასიათი თავისი შინაარსით ზოგადქართულია და კუთხურ კოლორიტს ამ შემთხვევაში მხოლოდ მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს.

როცა ლიტერატურული სახის „უკვდავებაზე“ საუბარი, ისევე როგორც საერთოდ რისიმე „უსასრულობაზე“, ეს თვისება რეტროსპექტულადაც უნდა განვიხილოთ.

სად არის საძიებელი დავით კლდიაშვილის გმირთა ძირები, მათი ლიტერატურული სათავეები, მათი ურთიერთობის (შენწყვილების) არქეტიპები?

მკითხველს ვთხოვ, მშვიდად მოისმინოს მოსაზრება, რომელსაც ქვემოთ გამოვთქვამ.

ჩემი ფიქრით, პლატონისა და კირილეს ალიანსი თავის არქეტიპს ტარიელისა და ავთანდილის დაძმობილებაში პოვებს. ასეთი კავშირი („ვეფხისტყაოსანსა“ და „სამანიშვილის დედინაცვალს“ შორის) შეინიშნება შესაბამის სიუჟეტურ კოლიზიებშიც, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაშიც და იმ ფუნქციებშიც, რომელსაც თითოეული მათგანი ასრულებს, როგორც დაძმობილებული წყვილის ერთეული.

ცხადია, დავით კლდიაშვილის მოთხრობაში ყოველივე ეს პაროდირების დონეზე ხორციელდება, ოღონდ პაროდია აქ ფართო – არა ლიტერატურული, არამედ ცხოვრებისეული – მნიშვნელობით მოქმედებს.

პლატონი და კირილე სწორედ იმ სულიერი ფორმაციის, იმ ფსიქოლოგიური მოდემის ნაბოლარები არიან, რომლის სოციალურ-ზნეობრივი აღზევების ზენიტზე ტარიელისა და ავთანდილის იდეალური სახეები აღმოცენდნენ. ამის გამო მათ შეგნებაში და მოქმედებაში ყველაფერი გადაგვარებული, ნაკლული, სავალალოდ ნირშეცვლილი სახით წარმართება.

ტარიელის მსგავსად, პლატონ სამანიშვილიც „შეპყრობილი“ გმირია, – ერთი იდეით, ერთი ვნებით ატაცებული პიროვნებაა. ისიც თავის „იდეალს“ ეძებს – თავის „ბედნიერების“ ერთადერთ საგანს. ამ ძიებაში მასაც (როგორც ტარიელს) მეგზური და თანამდგომი ესაჭიროება. სწორედ ასეთ მისიას იღებს თავის თავზე კირილე და მთელი მისი მოქმედებაც ამ მოთხრობაში, თავისი „გამიზნულობით“ მეგზურობა და თანადგომა. საკუთარი ინტერესი, მოთხრობის ფაბულის მიხედვით, მას არ გააჩნია. ამ მხრივ ის ავთანდილზე უფრო შორს მიდის...

მაგრამ რას ეძებენ ეს ახალი დროის რაინდები? ცხოვრებისეული ირონიის მთავარი ზამბარაც სწორედ აქ არის! მათი ზრახვისა და ძიების საგანი, მათი საოცნებო „მზეთუნახავი“, ორგზის განათხოვარი, ხანდაზმული ბერნი დედაკაცია – სამანიშვილის ნანატრი სადედინაცვლო.

სიბერნე – საიმედოდ გარანტირებული, ეჭვიმუტანელი, ყოველგვარი გაუგებრობისგან დაზღვეული უნაყოფობა – აი, მათი ოდისეის სანუკვარი მიზანი.

კოლოზიის ამგვარი პარადიული სქემა განსაზღვრავს მათ ქცევასაც და ხასიათებსაც – პლატონის სულიერ სიძაბუნეს და განსაკუთრებით კირილეს ნრეგადასულ ამჩატებას.

ავთანდილის რაინდული დევიზი: – „ვის სიკვდილი მოყვრისათვის თამაშად და მიჩანს მღერად“ – კირილეს ხელში თავის პარადიულ უკიდურესობად გარდაიქმნება.

„თამაში“ განმსაზღვრელი შტრიხია მთელი მისი არსებისა. იქ, სადაც ყველამ და ყველაფერმა დაკარგა თავისი პირველადი ღირებულება, ყოველივე გაუფასურდა, გაუხამსდა, სამარცხვინოდ პროფანირებულ იქმნა და ამდენად დაკარგა ქვეშარიტი რეალობის თვისება, ერთადერთი ბუნებრივი რეაგირება ცხოვრების მწარე ირონიაზე

ესაა – მხოლოდ თავზე ხელაღებული, თვითკმარი, არაფრისდამდევი, მხიარული „თამაში“.

კირილე გარეგნულად გოგოლის ნოზდრიოვს ჰგავს. მაგრამ ის „ქართველი ნოზდრიოვი“ არ არის, თავიდან ბოლომდე თვითმყოფი პიროვნებაა – თავისი ლიტერატურული გენეალოგიით, სულიერი წყობით, ბედ-იღბლით, მანერებით, თვითგამოხატვის სტილით. უწინარეს ყოვლისა, როგორც არ უნდა იქცეოდეს ეს შინზრდილი დიადი დებოშირი, რაოდენ არ უნდა ჭრიდეს თავს თავისი აღვირახსნილი თავქარიანობით, რაოდენ არ უნდა აძრწუნებდეს თავის პრავმატიკოს მეგობარს, ის მაინც მის საშველადაა გასული გზაზე და მისი გულისნადების, მისი უბადრუკი ხვამიადის აღსასრულებლად იღვწის. საკუთარი, პირადი თუ სახვალთა არაფერი არ ედარდება, ერთი წამითაც არ სწყდება გული, რომ სხვისთვის კარგავს დროს, არც რისიმე დამადლება მოსდის თავში, არც იოტისოდენა გამორჩენაზე ფიქრობს. ერთი სიტყვით, ნამდვილი სიყვარულით, გულითადად, ლაღად – „თამაშით და მღერით“ – ასრულებს თავის კეთილშობილურ მისიას.

ისიც უნდა ითქვას: დიდი სევდაა ამ მხიარულებაში. მაგრამ მერამდენე თაობა იცინის გულიანად ყოველივე ამის შემყურე?!

სხვაგვარ კავშირს ავლენს ერთმანეთთან შედარებისას XX საუკუნის ორი ლიტერატურული პერსონაჟი – პოლიკარპე კაკაბაძის ყვარყვარე თუთაბერი და დემნა შენგელაიას ბათა ქექია.

ესენიც ამკარა ანტიპოდები არიან. პირველი „მოქმედების“ კაცია, ავანტიურისტი, დიქტატორის ჰიპერტროფირებული ინსტინქტებით. მეორე – „ფიქრის კაცი“, სიტყვიერი მედიტაციის დიდოსტატი. ნაცრის მაგიერ ის სულის ჯურღმულთა ქექვით არის გართული და გამუდმებული ქაქანიტ იოხებს გულს.

საოცარია, რომ ამ პოლუსებსაც ერთი ღერძი აქვთ. ქართულ ფოლკლორში მათი პაპისპაპა ნაცარქექიაა – ჩვენი ზღაპრების ყველაზე სასაცილო და ამავე დროს ყველაზე სიმპათიური გმირი.

სადღაც ნავიკითხე ამას წინათ, რომ ქართველ კაცს არასდროს არ შეუხსამს ხოტბა სიზარმაცისათვის.

რა ადვილი სათქმელია!

ყვარყვარე თუთაბერისა და ბათა ქექიას წინაპარი მხოლოდ იმისთვის არ მოვლენია ქვეყანას, რომ თავისი ზნით და საქციელით ზიზლი გამოენვია სიზარმაცის მიმართ და მის დაგმობაში შეშველებოდა ქართველ კაცს.

ხალხურმა შემოქმედებამ ასეთი სწორხაზოვანი მორალიზება არ იცის.

რალა თქმა უნდა, სიზარმაცე ნაცარქექიას ზღაპარში სიცილის მთავარი ობიექტია, მაგრამ, აბა, გამოასწორეთ ეს გმირი, გამრჯე და მუყაით ჭიანჭველად აქციეთ და მერე ახედ-დახედეთ, რას დაემგვანება!

სიზარმაცის გარეშე ნაცარქექია მთლიანად თუ არა, სანახევროდ მაინც დაკარგავდა თავის უნიკალურ მომხიბვლელობას.

ვინაიდან ეს უბრალო მცონარობა არ არის. ეს „ფილოსოფიური“ სიზარმაცეა – შეუძლებელზე მუდმივი ოცნებით შემუშავებული, გამოუსწორებელი პროექტიორისა და რომანტიკოსის ხვედრი.

სიზარმაცისა და ბაქიობის გარეშე ვის რა ჯანდაბად უნდა თქვენი ნაცარქექია? მისი ბაქიობაც ხომ ჩვეულებრივი არაა? ის ყველაზე დიდ დუშმანს – ბაყბაყდევს უნდა მოერიოს, თორემ პატარ-პატარებთან დაჭიდებაც კი ეთაკილება.

ვინ იცის, მერამდენე საუკუნეა, რაც ქართველი კაცი გულიანად დასცინის თავის თავს, სიცილით კვდება, მწარედაც ქირქილებს, როცა თანამემამულეს ასეთ რამეებზე წაასწრებს და მაინც რალაც გულს უჩუყებს, რალაც არ ეთმობა ამ თავის სამარცხვინო სისუსტეებში. ეს „რალაც“ გულის გულია მათი.

ღმერთმა ნუ ქნას, ჩვენს სულში (სხვათაგან წრფელად აღმტაცი) პედანტური აკურატობა გამჯდარიყოს, ისე რომ ერთი მისხალიც აღარ შეგვრჩენოდეს ამ „უნიადაგო“ ოცნებისა ან ცხოვრებას მთლიანად ამოეკვეთოს ჩვენს ხასიათში ქადილის უწარი.

ეს იგივეა, ქართულის მოცეკვავეს რომ ფეხის წვერებზე შედგომა აუკრძალო. კირილეს და ნაცარქექიაც (უკანასკნელის ორ შვილთაშვილთან – ყვარყვარესთან და ბათასთან ერთად) ქართული ხასიათის შემადგენელი ელემენტებია. როგორც არაერთგზის შევნიშნეთ, ეს ხასიათი მეტად რთულია და მრავალფეროვანი. ის ერთი მთლიანი ქვისგან არ გამოუთლიათ. შეიძლება ითქვას, რომ ეს უფრო მოზაიკური ხასიათია, ვიდრე სკულპტურული და ამ თავისებურ მოზაიკაში ყოველი კენჭის გამოკლება უთუოდ გააღარიბებდა საერთო კომპოზიციას, საბედისწეროდ დაარღვევდა ფერთა შეთანხმებულ გამმას, შეუვსებელ ხარვეზად დაეტყობოდა ჩანაფიქრის მთლიანობას.

* * *

ჩვენმა მწერლობამ არაერთგზის გამოავლინა ერთი საგულისხმო ასპექტი ბედნიერების იდეის ეროვნული გაგებისა. ჯერ ზოგადად ვთქვათ: ქართული სული ბედნიერებას სიმარტოვეში ვერ პოვებს. სიმარტოვეს რამდენიმე ნაირსახეობა აქვს, ყველაზე აუტანელი მათ შორის ქართული ბუნებისთვის „უცხოობაა“, როგორც ვინრო გაგებით (მშობლიურ გარემოს მონყვეტა), ასევე ფართო მნიშვნელობითაც (საკუთარ ბუნებაზე უარის თქმა, სხვაში გათქვეფა, „გაუცხოება“, ნიველირება).

უნინამც დღე კი დამელევა მე,
უცხოობაში რაა სიამე!

სოფიო ლიონიძის ეს სიტყვები ბარათაშვილის შემოქმედების მთლიან კონტექსტში ფართო ფილოსოფიურ მნიშვნელობას იძენს. მათი საფუძველი ეროვნული თვითშეგნების თვისებაა (გავიხსენოთ: ყველაზე დიდი მსხვერპლი, რომელსაც ბარათაშვილის მხედარი იღებს, მშობლიური გარემოცვიდან გარდახვეწა).

უფრო გვიან ასეთივე იდუმალი ტრაგიზმით ჟღერს გალაკტიონის სტრიქონი:

ის უცხო მხარეს გარდაიცვალა და გახელილი დარჩა თვალები.

ორივე ამ სახეს პირველსათავედ წინ უძღვის ავთანდილის ანდერძი:

თუ საწუთრომან დამამხოს, ყოველთა დამამხობელმან,
ღარიბი მოკვდე ღარიბად, ვერ დამიტიროს მშობელმან.
ველარ შემსუდრონ დაზრდილთა და ვერცა მისანდობელმან...

მათ შორის კიდევ არაერთი ლიტერატურული ნიშანსვეტია...

ქართული სული უცხოობაში ვერ ძლებს.

უცხოობა – სიმარტოვე, მშობლიურ გარემოს („ნათესავთა“) მონყვეტა ჩვენს მწერლობაში შემზარავ უბედურებად წარმოისახა.

ქართული პოეზიის ყველაზე დიდი მარტოსულებიც კი – ნიკოლოზ ბარათაშვილი და გალაკტიონ ტაბიძე – მათი დასავლელი სულიერი თანამოძმეებისაგან განსხვავებით, ნამდვილ სიამეს ვერ პოვებენ თავიანთ ერთადერთობაში. სულით ობლობა, უსახლობა (გალაკტიონის „უსახლო სული“) მათთვის სინამდვილეში ჯვარია და არა გვირგვინი.

ამ თვისებას ღრმა ძირები უნდა ჰქონდეს ქართულ ხასიათში. ერთ მათგანს სწორედ „სათავეებამდე“ მივყავართ.

საგულისხმო ფაქტი:

ჩვენს საეკლესიო მწერლობაშიც კი „ბედნიერების“ კონფესიური გაგება (სულიერი სრულყოფა, უზენაესთან მიახლოება) დაკავშირებულია არა იმდენად განდევილობასთან, რამდენადაც ჯგუფურ, ამხანაგურ საქმიანობასთან (აღმშენებლობასთან, რასაც „სიყვარული“ უდევს საფუძვლად).

შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ ქართული ჰაგიოგრაფიის პირველი განმარტოებული გმირები (გარემოსგან ძალით თუ ნებაყოფლობით მოკვეთილი

მარტვილები) – შუშანიკი და აბო – წარმოშობით ქართველები არ არიან. ხოლო ყველაზე სრულყოფილი ნიმუში ნეტართა ცხოვრების საკუთრივ ქართული ვარიანტისა – გრიგოლ ხანძთელი წარმოსახავს არა განცალკევებულ ერთეულთა თავგადასავალს, არამედ მონოლითურად შეკრული ჯგუფის ერთსულოვანი საქმიანობის ამბავს.

რასაკვირველია, ჩვენი სასულიერო მწერლობა ამ მხრივ სრული ორიგინალურობით არ გამოირჩევა. აქ საინტერესოა მხოლოდ ის, რომ „გზა ხსნისა“ ქრისტიანობის გენიამ ქართულ ნიადაგზე, პირველ რიგში, ამ მიმართულებით დაინახა.

მარტოობის მიუღებლობა თავისთავად დიდი და რთული პრობლემაა (ჩვენს დროში განსაკუთრებით გამძაფრებული), მაგრამ მას აქვს ერთი „სახიფათო“ ნახნაგი, რომლის განხილვა თავიდანვე აუცილებელია, მოსალოდნელი გაუგებრობის ასაცილებლად.

ახალი თაობის რუსი კრიტიკოსი და ხელოვნებისმცოდნე გიორგი გაჩევი (მ.ბახტინის ერთ-ერთი ნიჭიერ მოწაფეთაგანი) „ლიტერატურნაია გრუზიასთვის“ გამიზნულ ნერილში „ბრონეული და მტევანი“ (იხ. №6, 1979 წ.) ასეთ მოსაზრებას გამოთქვამს ქართული ხასიათის შესახებ: მისი ვარაუდით, ეს ხასიათი ყველაზე სრულად ვლინდება გუნდში, გუნდურ გალობაში, ანუ თანხმიერებაში, როდესაც ინდივიდუალობები უკან იხევენ და პირველობას ჰარმონიულ მთლიანობას უთმობენ.

ამ მოსაზრებაში არის სიმართლის მცირე მარცვალი, მაგრამ მთლიანად მისი მიღება აბსურდამდე მიგვიყვანდა.

არა მხოლოდ იმის გამო, რომ მთელი ჩვენი ეროვნული ისტორია ბოლოს და ბოლოს ძლიერი ინდივიდუალობების გამუდმებული ჭიდილის ისტორიაა, არამედ იმ გარემოების ძალითაც, რომ ქართული სულის ყველაზე უტყუარი, ყველაზე სიღრმისეული გამოვლინება – ქართული პოეზია (ყველაფერი ჭეშმარიტად მნიშვნელოვანი, რაც ქართულ ენაზე შექმნილა), ამგვარი დაპირისპირებების, კონტრასტების, უმძაფრესი ანტითეზების სახით წარმოგვიდგება.

ქართულ გუნდშიც მთავარი თავისთავად თანხმიერება კი არ არის, არამედ ის, რომ ეს არის პოლიფონიური თანხმიერება – ანუ ისეთი თანხმობა, რომელიც თავის თავში აუცილებელ სხვადასხვაგვარობას გულისხმობს.

ერთხმოვანება, ერთფეროვნება, ერთსახოვნება საფუძველშივე მიუღებელია ჩვენი ესთეტიკური მსოფლმხედველობისთვის.

ასეთია ქართული სიმღერაც, ქართული პეიზაჟიც, ქართული ხუროთმოძღვრებაც, ქართული ვერსიფიკაციაც; ხოლო ქართველური ტომების ხასიათები ხომ ნამდვილი პოლუსებისგან შედგება! (ამ უკანასკნელთა მიხედვით ისიც კი შეიძლება ითქვას, რომ ქართველები ყველაზე მეტად ერთმანეთს არ ჰგვანან).

ჩვენ „სიჭრელეს“ ვერ ვიტანთ (თუ რაიმე ბოლომდე ვერ მივიღეთ აღმოსავლური კულტურიდან, პირველ რიგში, სწორედ სიჭრელის კულტი). მაგრამ ვერც ერთფეროვნებას ვეგუებით. მონოტონურობა ისევე გვიხუთავს სულს ცხოვრებაში (ბუნებაში, ადამიანურ ურთიერთობებში, შრომაში, ყოველდღიურ მოქმედებაში), როგორც აზროვნებასა და მხატვრულ შემოქმედებაში.

ჩვენი იდეალი ერთმანეთისგან განსხვავებულ, ერთმანეთის საპირისპირო, ერთმანეთისგან განზიდულ ერთეულთაგან შემდგარი კონტრაპუნქტია. „სიჭრელისა“ და „ერთფეროვნების“ არა უბრალო ნაზავი, არამედ თვისებრივად ახალი, განსაკუთრებული სინთეზი.

საოცარია: ყველაზე მეტად ქართველი თითქოს ქართველს მტრობს. მაგრამ უქართველოდ გაძლება არ შეუძლია, ვინაიდან მაინცდამაინც მასთან სურს მეტოქეობა, დატოლება, ძალის მოსინჯვა.

ეს მხოლოდ წარსულ საუკუნეთა მემკვიდრეობა არ არის. ვინც იცის, რა ხდებოდა ჩვენს საუკუნეში მცირერიცხოვანი ქართული ემიგრაციის წრეებში, რა ტრაგიკომიკურ ფორმებს იღებდა იქ ერთი მუჭა ქართველობის (არსებითად უკვე ფიქტიურად არსებულ დაჯგუფებათა) სამკვდრო-სასიცოცხლო ძიძგილაობა, მისთვის განსაკუთრებით ცხადი უნდა იყოს, რა იგულისხმება ამ შინამეტოქეობის დაუოკებელ ნადილში.

ამ თვისებამ რომ უდიდესი ზიანი მოგვაყენა, ეს ახლა ბავშვმაც იცის. მე მისი მავნე ნამოქმედარის მიჩქმალვას არ ვაპირებ, არც გამართლებას, ცხადია.

ოლონდ ნუ დაგვაყინებ, რომ ყოველივე ეს აღნიშნული თვისების მხოლოდ ერთი მხარე ან, უფრო ზუსტად, მისი ცალმხრივი მოქმედების შედეგი იყო.

თავად ეს თვისება კი მრავალმხრივია და შინაინააღმდეგობებით აღსავსე. მისი ძირი ცხოვრების აზრის თავისებური გაგებაა და აქედან გამომდინარე ცხოვრების თავისებური წესი.

თუ სულხან-საბას ჩიტი მართლა არსებობს, მაშინ „ნუ გათათრდები“ უნივერსალური ლოზუნგია, ვინაიდან „თათარი“ ქართულში არაადამიანის სინონიმია („თათარი არ იზამდა ამას!“ – ეუბნება „მაცი ხვიტიაში“ კოლხი აბრაგი თავის უგულო ამხანაგს).

...არაადამიანი, ანუ არაპიროვნება, არაინდივიდუალობა.

ქართველი მხოლოდ ისეთ მთლიანობაში მონაწილეობაზეა თანახმა, რომელიც სრულფასოვანი (მისი აზრით) ერთეულებისგან შედგება. უსახო მასაში დანთქმა მისთვის დაუშვებელია, ამიტომაც ალბათ, რომ ის მთელ დღე-ღამეს წვავს მეგობრულ სუფრასთან „უსარგებლო“ შექცევაში („უკეთუ ორნი ან სამნი არიან, არარა შეიჭირვიან“), მაგრამ ნახევარ საათსაც ვერ ძლებს იმის რიგში, რაც ჰაერივით სჭირდება. მტრობა მხოლოდ მეორე (უკანა) მხარეა ქართული ხასიათის მთავარი თვისებისა. მისი წინა მხარე მეგობრობის, „ნათესაობის“ უმძაფრესი მოთხოვნილებაა, განდობის, სულიერი თანაზიარობის წყურვილი.¹⁰²

ჩვენ იმ შედარებით მცირერიცხოვან ხალხთა რიგს ვეკუთვნით, რომელთა სულიერ ყოფიერებაში მეგობრობას – არა პრაქტიკული მოსაზრებებით შეამხანაგებას, შეთქმას, შეთანხმებას, არამედ სწორედ მეგობრობას, ამ სიტყვის მაღალი, ყოველივე უტილიტარულიდან დაცლილი, წმინდა სულიერი მნიშვნელობით (როგორც სულთა, პიროვნებათა ურთიერთლტოლვას), უპირატესი ადგილი უჭირავს ზნეობრივ ღირებულებათა იერარქიაში.

სწორედ ასეთი მეგობრობის თანდაყოლილი წყურვილია ის მთავარი ზღუდე, რომელიც ქართველ კაცს მარტოობას უკრძალავს.

უმეგობრო ქართველი კაციც ამ ანგარიშით ქართველი არ არის.

და აქაც, უცნაური ნიშანი: მეგობრობის ქართული ვარიანტი, როგორც წესი, გულისხმობს არა მსგავსებას, არა ერთგვარობას, არამედ სწორედ სანააღმდეგო თვისებებს, თავისებურ „შეპირაპირებას“.

ამისი კლასიკური მაგალითი რუსთაველის დაძმობილებული წყვილია.

ტარიელის და ავთანდილის ურთიერთლტოლვა (განსვავებით მრავალი სხვა ლიტერატურული წყვილებისგან: აქილევსიდან და პატროკლედან მოყოლებული, როლანდისა და ოლივიეს ჩათვლით) განპირობებულია არა მხოლოდ კონკრეტული (სოციალური, კასტური) ფაქტორებით, არამედ კიდევ ერთი გარდაუვალი გარემოებითაც.

ეს უკანასკნელი მათ განსხვავებულ, არაიდენტურ, გარკვეული თვალსაზრისით ანტაგონისტურ ხასიათებში მდგომარეობს.

მართალია, ისინი ერთი დროის შვილები, ერთი სოციალური ფენის წარმომადგენლები არიან და მათი ბიოგრაფიაც გარკვეულ მომენტამდე თითქმის ერთგვაროვანია, მართალია ისიც, რომ ორივე მათგანი თავისი ყოფა-ქცევით რაინდობის იდეალს განასახიერებს, მაგრამ რუსთაველის საჭრეთელი მათ სახეებს ინდივიდუალური ნაკვთებითაც ძერწავს.

ტარიელი და ავთანდილი მკვეთრად განსხვავებული ინდივიდუალობები არიან, სამყაროს „უთვალავ ფერთაგან“ თითოეული მათგანი თავისი სულის პალიტრაზე სწორედ განსხვავებულ, კონტრასტულ საღებავებს უყრის თავს, ხოლო მათი შეუჩერებელი ურთიერთსწრაფვა სწორედ იმ პარადოქსულ კანონზომიერებას

¹⁰² საგულისხმოა, რომ იგივე ვახუშტი ამ თვისებებს ასეთი თანმიმდევრობით ალაგებს: „მოყურობა, ნათესაობა, ურთიერთთა მტერობა და მოყურობა“.

ემორჩილება, რომელიც დღეს და ღამეს, ზღვას და ხმელს, პლუსს და მინუსს იზიდავს ერთმანეთისკენ.

ტარიელიც და ავთანდილიც მსგავსი არსებებით არიან გარემოცულნი, მაგრამ მათ მაინცდამაინც ერთმანეთი აინტერესებთ, და მას შემდეგ, რაც ერთმანეთი გაიცნეს, მხოლოდ ერთმანეთთან ყოფნით სძლევენ მარტოობის (მიუსაფრობის) განცდას.

შეიძლება ამ მსჯელობის განვრცობა კიდევ ერთი (შედარებით მეორეხარისხოვანი) მიმართულებითაც. ავთანდილი და ტარიელი, როგორც უკიდურესობები, ერთმანეთს ავსებენ, მაგრამ ეს მათთვის (უფრო სწორედ, რუსთაველისთვის) საკმარისი არ არის. საჭიროა ფრიდონიც, როგორც „მესამე ხმა“ (შედარებით ნეიტრალური, დამხმარე), რომელიც საბოლოოდ გააწონასწორებს მათ კავშირს და ჰარმონიის სრულ ილუზიას შექმნის.

ერთი მოგონება:

ერთმა შუახნის ინტელიგენტმა მიაბხო: 1972 წელს მოსკოვის ტრავმატოლოგიურ კლინიკაში ვინეჩი უბადრუკი შემთხვევის გამო განყვეტილი მენისკით.

ოპერაციის დროს ცხვირსახოცს ვლექავდი. ასისტენტმა ქალმა მიყურა, მიყურა და ბოლოს მითხრა: „არა, თქვენ ქართველი არ უნდა იყოთ!“ – აღმოჩნდა, რომ ჩემი წინამორბედი ქართველი სპორტსმენები (მათ შორის რამდენიმე ცნობილი გიგანტი) ანგრევდნენ იქაურობას კვნესით და გოდებით. ასისტენტმა ქალმა ზეპირად იცოდა მთელი მათი რეპერტუარი: „ვაი, დედაჩემო“, „დედა, მიშველე“, „ვაიმე დედიკო“ და სხვა.

* * *

ამას როცა ვიხსენებ, ხევსურული ლექსიც მაგონდება – თავგაჩეხილი ვაჟკაცის მშობელთან მისვლა:

გადაუჩინდა დედასა გაღიმებულის პირითა,
გადაუშალნა ქოჩორნი გადაპოხილნი ტვინითა.

იქნებ გამოვიცვალებ?

არა მგონია. მთისა და ბარის მაცხოვრებელთ სხვადასხვაგვარი ნერვები აქვთ, მაგრამ ის „გაღიმებული პირიც“, რა თქმა უნდა, ნიღაბია. ტკივილის იოლად ამტანს არც დასჭირდებოდა ასეთი დაძაბული გრიმასა.

ქართველებს (სხვებთან შედარებით) საერთოდ გვიყვარს ჭირის გამხელა, თანაგრძნობის აღძვრა, ზოგჯერ გაზვიადებაც საკუთარი ტკივილისა. ჩვენს დიდ პოეტებსაც არ ეთაკილებოდათ საკუთარ სატკივარზე გოდება, მათ შორის გვირგვინოსნებსაც.

ეს შეიძლებოდა უბრალოდ აგვეხსნა. ხასიათის სიჩვილით, ზედმეტი ექსპანსიურობით.

მაგრამ მთავარი ფსიქოლოგიური მიზეზი ტკივილის გამხელის მოთხოვნილებისა, ჩემი აზრით, სხვა უნდა იყოს. ეს სიტყვა უკვე წამომცდა: „თანაგრძნობა“.

ქართული სული თანაგრძნობის მაძიებელი სულია. იმ თანაგრძნობისა, რომლის უფლებაც მას ფსიქოლოგიურად მოპოვებული აქვს, ვინაიდან თავის მხრივ ყოველთვის მზად არის (ან ყოველ შემთხვევაში ვალდებულად თვლის თავის თავს) მონყალების მაქსიმუმი გაიღოს სხვათა მიმართ.

თანაღმობა ან, უბრალოდ რომ ვთქვათ, შეცოდება, სიბრალული ქართველი კაცის თვალში ადამიანისათვის სათაკილო გრძნობა არ არის, არც მაშინ, როცა სხვა გეცოდება და არც მაშინ, როცა შენ გიბრალებენ.

მე, რასაკვირველია, ვაზვიადებ; ქართველთა შორისაც არიან სხვადასხვა „გუნების“ პიროვნებები, ამ მხრივ ტომობრივ წარმომავლობასაც აქვს მნიშვნელობა, აღზრდასაც, დროსაც (ეპოქას), სოციალურ წარმომობასაც (ადამიანის ასაკზე აღარაფერს ვიტყვი).

მაგრამ მე აქ (როგორც ყველა სხვა შემთხვევაში) მთავარს ვეძებ, ყველაზე დამახასიათებელს ვგულისხმობ. და, რაც მთავარია, სხვათა ხასიათს ვადარებ, ვინაიდან ყველა განსხვავებული ეროვნული თვისება (ისევე როგორც პიროვნულ-ადამიანური) ბოლოს და ბოლოს შედარებითია.

აბსოლუტური გაგებით ადამიანები მხოლოდ ჰგვანან ერთმანეთს.

გარდა ამისა, ცხადია, ჩემი მსჯელობა გარკვეული სუბიექტურობისგანაც ვერ იქნება დაზღვეული.

მთავარი საყრდენი კი ჩემი დაკვირვებისა აქაც ისევ და ისევ ლიტერატურაა.

ნიშანდობლივია, რომ ეს თვისება არც ჩვენი დროის ქართველი პოეტებისთვის აღმოჩნდა უცხო:

გავუძლებ ტკივილს, თუკი მომელის,
ტანჯვას ავიტან, როგორც ტიტანი,
ოღონდ მიმრავლე თანამგრძობელი,
სხვისი ტკივილის გულთან მიმტანი.

წინ გაქცევა არ მინდა, მაგრამ საოცრად მენიშნა ერთი დამთხვევა, რომელიც ქვემოთ უფრო გაცნაურდება:

ეს „ტიტანი“ ხომ პრომეთეა!

და, აი, მეხსიერებაში თავისით ამოტივტივდა გალაკტიონის:

„იქ ვილაც კვნესის დიდი ხანია“.

ეს ამირანი კვნესის, ჩვენი პრომეთეოსი.

ქართველი პოეტი თავის გამირთავმირს აკვნესებს (ფიზიკური ტანჯვის გამო) და ამის არ ერცხვინება, დამამცირებლად არ თვლის მისგან ტკივილის გამხელას.

დაე, ყველამ გაიგოს, ყველას სმენას მისწვდეს, ყველას გულს (ვისაც გული შერჩა) მოხვდეს ამ აუტანელი ტკივილის ხმა...

კიდევ ორი გახსენება უკომენტაროდ

I. – ბალტიისპირულ კინოსურათში ავტომატის ჯერით მუცელში სასიკვდილოდ დაჭრილი ბანდიტი თავის მკვლელს ეუბნება (აბსოლუტურად მშვიდი სახით და ასეთივე ინტონაციით): – „შენ არ იცი, რა მტკივნეულია ეს“...

II. – „მამელუკის“ ფინალში ქართველი მომაკვდავ ქართველს ორი სიტყვით ცნობს: „ვაი, ნანა!“

„ვაი, ნანა“ – თოთო ბავშვის ქვითინივით, საწყალობლად გაისმის ვეებერთელა, უტყვი პირამიდების ფონზე...

ისევ ხევსურეთს მივმართოთ – საქართველოს ყველაზე განსხვავებულ კუთხეს (გავიხსენოთ, რომ განსაკუთრებული, ანუ გამონაკლისი, ზოგჯერ უაღრესი ფორმით გამოსატყვევს ტიპიურს, დამახასიათებელს).

თანაღმობას აქ ორი უმწვერვალესი გამოვლინება ხვდა წილად; ორივე მათგანში ეს გრძნობა ადამიანური ურთიერთობების დონეს სცდება და ახალ სიმაღლეზე აღის.

„ვეფხისა და მოყმის“ ბალადაში ეს არის ყველა სულდგმულის დონე: მოყმის დედა ვეფხის დედასთან მიდის, რათა თვითონაც გული მოიოხოს და მასაც ნუგეში სცეს; მისი მოქმედების ქვეცნობიერი იმპულსი თითქმის აშკარაა. მოყმის დედას ფარული იმედი ამოძრავებს – თუ მას ეცოდება ვეფხვის მშობელი, რატომ არ შეიძლება უკანასკნელმაც შეძლოს მისი მწუხარების გაგება.

ამ უაღრეს მიამიტობაში დევს უღრმესი სიბრძნის გასაღები, მისი სათავე ადამიანის ოდინდელი ნდომაა. – სულთა (ცოცხალ არსებათა, სულდგმულთა) საყოველთაო ურთიერთგაგების წყურვილი. ქართულ ფოლკლორში ეს ნდომა დაკავშირებულია იმ იშვიათ მეტაფიზიკურ შეგნებასთან, რის გამომხატველადაც გასული საუკუნის რუსულ მწერლობაში დოსტოევსკის აღიარებენ. ეს არის „ყველას

დანაშაული ყველასა და ყველაფრის მიმართ“ – ხოგაის მინდის სულიერი კრიზისისა და ტრაგიკული ამბავების სათავე.

სწორედ ხალხური „გველისმჭამელის“ ფინალი წარმოგვიდგენს ქართული თანაგრძნობის მეორე (კიდევ უფრო მაღალ) მწვერვალს. თანაგრძნობა აქ უკვე მინიერ ფარგლებს მიღმა ვრცელდება.

მზე ნითლდებოდა, წყრებოდა,
ხოგაის მინდი კვდებოდა,
ჩამოდიოდა ვარსკვლავი,
მთვარე უკუღმა დგებოდა...

ვაჟა-ფშაველა ამას თავისი ანალოგიური პოემის ფინალურ ნაწილში ბუნების გულგრილობას უპირისპირებს. მაგრამ ეს მოტივი მასთან მუდმივი არ არის. ბუნება, ვაჟას პოეზიაში, ხან უცნაურად გულგრილია ადამიანის მიმართ, ხან გულმხურვალედ თანამგრძნობი. ვინაიდან ისიც სხვადასხვაგვარია, სხვადასხვა, წინააღმდეგობრივ სანყისებზეა დაფუძნებული.

მინდიას კოსმიური დატირების ნამსხვრევები ვაჟა-ფშაველას „კონტრაბანდად“ შეაქვს თავის სხვა პოემაში („როცა გიგლია კვდებოდა, მთებ სატირელზედ სხდებოდა“... და იქვე: „ვაჟაკო, შენი სიკვდილი, ვაჰმე, რა დიდი ბრალია! უნდა დაიქცეს სამყარო, განყდეს ცარგვლისა ძალია“).

გმირის აღსასრულის გამო კოსმიური გლოვა ძველისძველი მოტივია როგორც ქართულ, ასევე მრავალი სხვა ხალხის ფოლკლორში. მაგრამ მინდიას სახესთან ამ მოტივს განსაკუთრებული კავშირი აქვს... გველისმჭამელი სწორედ ის პიროვნებაა, რომელიც ადამიანთა თანაბრად „ბუნებამაც“ უნდა დაიტიროს.

მე ვფიქრობ, რომ ვაჟას მიერ ამ მოტივის სხვა სახეზე გადატანა უბრალო შემოქმედებითი აკვიატების შედეგი არ უნდა იყოს. აქ ასეთი დაფარული აზრი ილანდება: სამყარო (ბუნება) ტირის არა მხოლოდ თავის მესაიდუმლეს (რჩეულთა შორის რჩეულს, ზეკაცს), არამედ საერთოდ ადამიანსაც (თუ ის ნამდვილი ადამიანია), მისი სიცოცხლის დასრულებას (თუ ეს სიცოცხლე ადამიანური თვალსაზრისით ნამდვილად სრულფასოვანი იყო).

ამ შემთხვევაში კოსმიური გლოვა კიდევ ერთი ასპექტისკენ გვიბიძგებს.

„ქართული ხასიათი ვერა და ვერ ურიგდება სიკვდილს“ – ეს აზრი თითქმის მოარულია. პირადად მე ოციოდე წლის წინ ჩავწერე წმინდა იმპრესიონისტული მონაცემების კარნახით.

სიკვდილის შიშისადმი მონტენს თავის „ცდებში“ საგანგებო თავი აქვს მიძღვნილი, „ფილოსოფოსობა“, მისი რწმენით, სწორედ იმის სწავლას ნიშნავს, თუ როგორ უნდა დაძლიოს ადამიანმა სიკვდილის შიში. მონტენის აღმოსავალი წერტილი ლუკრეციუსის ცნობილი სენტენციაა: „სიკვდილს არავითარი კავშირი არა აქვს ჩვენთან: სანამ ჩვენ ვართ, სიკვდილი არ არის. როცა სიკვდილი დგება, ჩვენ აღარა ვართ“.

ჩვენ იმ ხალხთა რიგს ვეკუთვნი, რომლებიც შედარებით ძნელად ურიგდებიან სიკვდილს.

აქ ალბათ ჩვენი ეროვნული ასაკიც თამაშობს გარკვეულ როლს, განვითარებული ფსიქიკაც (სიკვდილი განსაკუთრებით იმას ჰგვრის ძრწოლვას, ვისაც გონების თვალთ ნინასწარ შეუძლია წარმოიდგინოს მისი შემზარავი სახე).

ალბათ ჩვენი რაოდენობრივი სიმცირეც ანგარიშში ჩასაგდება („საქართველოვ, შენ ვინ მოგცა შვილი დასაკარგავი“).

მაგრამ სიკვდილთან შეურიგებლობას აქვს კიდევ ერთი მსოფლმხედველობრივი ასპექტი, რომელიც ამ შემთხვევაში ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებო უნდა აღმოჩნდეს (ამის შესახებ ცოტა მოგვიანებით).

ყველა ქართველ კაცს, ვისაც კი თავისი ბავშვობა ახსოვს, დიდხანს მიჰყვება აზრი, რომ მისი ბებია ყველაზე გულკეთილი ბებია იყო ამქვეყნად, რომ დეიდამისს სული არ ეშურებოდა თავისი დისშვილისათვის, რომ ყველა მეზობელი მხოლოდ მის გახარებაზე ფიქრობდა, ხოლო შიო მღვიმელის „ბიჭო სესეზე“ უფრო ჰუმანური ნაწარმოები არც ერთ სხვა ენაზე არ დაწერილა.

მერე და მერე ადამიანს აზრი ეცვლება, მაგრამ პირველი შთაბეჭდილება მაინც დიდხანს ძლებს გვიან გაჩენილ სკეპტიციზმის ნაცარქვეშ.

საკვირველი ის კი არ არის, რომ ქართველთა შორისაც გვხვდებიან გულცივი, გულდრძო ან გულნამცეცა ადამიანები. საკვირველია, რომ ქართველ კაცს საერთოდ არ გაუქვავდა გული – ამდენი ძალადობის, ამდენი განუკითხაობის, ამდენი უგულობის მნახველს.

და, აი, ჩვენ მივადექით ქართული ხასიათის კიდევ ერთ უაღრესად მნიშვნელოვან, შესაძლოა, უმთავრეს თვისებას. ჩვეულებრივ მას „დიდსულოვნებას“ უწოდებენ. ეს ფართო ცნება ერთგვარ დანაწევრებას მოითხოვს. მაგრამ მანამდე წინა თავში გამოჩენილი ერთი დეტალი მინდა შევახსენო მკითხველს.

სულმოკლეობა უცხო ხილი არ არის ქართული ბუნებისათვის. ზოგიერთ წერილმანში ის უცნაურად „სულსწრაფია“, მაგრამ მთავარში, არსებითში (განსაკუთრებით ისეთი მატერიების მიმართ, რაც კერძო ინტერესების სფეროს სცილდება) მისი ბუნება უფრო ხშირად სულგრძელობისკენაა მიდრეკილი.

„დიდსულოვნებას“ რამდენიმე ელფერი აქვს, რომლებიც განსაკუთრებით ახლობელია ჩვენთვის.

პირველ რიგში ტოლერანტულ სულისკვეთებაზე უნდა ითქვას.

ჩვენ პლანეტის ისეთ მონაკვეთზე ვმოსახლებობთ, სადაც ძველთაგან მტრული ეთნიკურ-პოლიტიკური წარმონაქმნები – სახელმწიფოები, ტომები, რელიგიები მორიელელებით ჭამდნენ ერთმანეთს. აქ მტაცებელთა კანონი მეფობდა მუდამ. ძლიერს სუსტი უნდა მოეშოთ, დიდს მცირე უნდა შთაენთქა, ხოლო უკანასკნელთ ქვენარმავლებით უნდა ეხოხათ, ჯოჯოების დარად ბნელი ჯურღმულები უნდა ეძებნათ ან ძლიერთა ფეხის მტვრად უნდა ქცეულიყვნენ, რომ როგორმე გადაერჩინათ თავიანთი უბადრუკი არსებობა.

და, აი, მიუხედავად ამისა, ქართველმა ხალხმა (თავისი ისტორიის თითქმის ყველა ეტაპზე) შეინარჩუნა იშვიათი შემწყნარებლობა ყველა ეროვნებისა და ყველა რჯულის მიმართ.

ამის სიმბოლოდ ძველი თბილისის ერთი პატარა უბანიც გამოდგება. კიდევ სად იდგა საუკუნეების მანძილზე ასე მიჯრით, ესოდენ მცირე მონაკვეთზე, ერთ მთლიან ანსამბლად მართლმადიდებლური, კეთოლიკური და გრიგორიანული ტაძრების გვერდით, მეჩეთი და სინაგოგა?!

ჩვენ რომ ბევრ ჩვენზე ბედუკუდმართ, ფესვმონყვეტილ ხალხს მივეციტ თავშესაფარი, ეს ყველამ იცის.

საგულისხმო ისაა, რომ დაუმაღლებლად ვაკეთებდით ამას. არც არასდროს ცხვირში გვირტყია არავისთვის: „აი ნახე, რა დაგიტმეო“, არც შურით აღვსილვართ სხვისი სიმდიდრის გამო (ჩვენში რომ მომდიდრდნენ), არც არავინ დაგვირბევია (ზოგჯერ შუაში ჩადგომაც გვიხდებოდა ერთმანეთზე ამხედრებულ უცხო მოსახლეთა დასაშოშმინებლად).

ბუნებრივია, რომ ჩვენს დროში შორეულ მადლობას გვითვლიან, თბილი სიტყვით გვიხსენებენ...

ცრემლი გვადგება თვალზე, როცა ეს ხმები გვესმის. გვიკვირს, თითქოს ღირსნი არ ვიყოთ!

ზოგიერთთათვის ვერაგობაც შეგვიჩმნევია, მაგრამ ესეც უფრო მეტად ხუმრობაში გადაგვქონდა.

შემწყნარებლობა ახალ საუკუნეებამდე მოგვყვა და (რა დასამალია) როცა ზომას ვკარგავდით, როგორც წესი, ძვირად, ძალიან ძვირად გვიჯდებოდა ჩვენი ნაქები „სტუმართმოყვარეობა“.

შემთხვევითი არ არის, რომ უკანასკნელ დროს ამ თვისებას ზოგიერთმა გამჭრიახმა მამულიშვილმა ნამდვილი ომი გამოუცხადა.

მე კარგად მესმის მათი. ყველა ღირსება შეიძლება გადაიზარდოს იდიოტიზმში, თუ გონიერი მიმართულება არ მიეცა, როცა გასათელად მოსულს ფიანდაზად ეგები, სხვა რომ არა იყოს, სასაცილო ხარ. ყველაზე გულიანად ამ დროს სწორედ შენი მოთხრის მდომელი იცინის.

რა შეიძლება იყოს უსაზარლესი მტრის გულიან სიცილზე?!

და მაინც...

რამდენჯერაც არ უნდა ნაგვამტვრევინოს კისერი, ჩვენ ამ ჩვევას ვერ მოვიშლით, ვინაიდან ეს ჩვენი ჩვევაა, ჩვენი ზნეა და მისი დაკარგვა რაღაც ჩვენის, სასიცოცხლოდ აუცილებლის დაკარგვას ნიშნავს.

ნურავინ იფიქრებს, მართლა გულუბრყვილონი ვიყვეთ ან სიმუხთლის და ვერაგობისა არა გვესმოდეს რა. რამდენიც გნებავთ – ამაზე მეტი რა გვინახავს!

მაგრამ ბუნებამ და შემდეგ ქრისტეს მცნებამ შემწყნარებლობას ღრმად გაუდგა ფესვი ჩვენს სულიერ სამკვიდრებელში.

ქართველ კაცს მტრობა და სიძულვილი სიამეს ვერ გვრის. ძალიან მალე ჰბეზრდება. როგორც არსენას „სწყინდება“ ფარსადანის დასჯის სურვილი.

„მებრალეებიან მე ჩემი მტრები, არ ვიცი მტრობა...“

ზოგს შურისმაძიებლები ვგონივართ. რა საინტერესოა! ჩვენ რომ ყველა სხვა საქმე გადაგვედო და მარტოოდენ ჩვენ მიმართ ჩადენილ ბოროტებათა გამო შურისძიებას შევდგომოდით, კიდევ რამდენიმე საუკუნე დაგვჭირდებოდა ყველა მისამართის მოსაძიებლად.

შურიანობისა და შურისმაძიებლობის ცალკეული ნიშნები ახლაც თავს იჩენენ აქა-იქ. საქართველოს შემადგენელ ტომებს მეტ-ნაკლებად ახასიათებთ ეს ინსტინქტი (ისევე როგორც გულჩახვეულობა და სიჯიუტე), მაგრამ მთლიანად ქართული ხასიათი უფრო მპატიებლობისკენ იხრება. ასე რომ არ იყოს, დიდი ხნის წინათ ამოვწყდებოდით სისხლში ბალღამის ჩაქცევისაგან.

შურისმაძიებლობა არასდროს არ ქცეულა ქართველი ხალხის ეროვნულ იდეოლოგიად არც ლიტერატურაში, არც სამართლებრივ პრინციპებში, არც პოლიტიკურ სულისკვეთებაში.

ამითაც აიხსნება ის ტრაგიკული სიმწვავე, რომლითაც სამართლიანი შურისგების პრობლემა დადგა XIX ს. ქართულ მწერლობაში (კერძოდ, ჩრდილოეთ კავკასიის მოსახლეობის მიმართ).

სისხლის აღების ადათს გვაყვედრიან... შესაძლოა, ყველას ბოლომდე არ ესმოდეს ამ კანონის პირველადი აზრი. სისხლის აღება საქართველოს მთაშიც მკვლელობის წინააღმდეგ დანესდა. ამ კანონის შიში რომ არა, ვინ იცის, რა დააკავებდა იარაღისმოყვარული მთიელების ტემპერამენტს!

რასაკვირველია, ესეც გამონაკლისია, მაგრამ ისეთი გამონაკლისი, რომელიც საერთო წესის ღრმა ანაბეჭდს ატარებს.

არც შემწყნარებლური სული გამჯდარა ჩვენში რბილი ჰავისა ან ისტორიის ნელთბილ მდინარებათა ზეგავლენით. პირიქით, არსებობის თავსმოხვეულ პირობებთან ხანგრძლივ ჭიდილში გამოიბრძმედა.

აქ შეიძლება „ნაციონალურ ეგოიზმშიც“ გვემხილა ჩვენი თავი. შემწყნარებლობა ხომ ჰაერივით სჭირდებოდა თვით ქართველ ხალხს, რომელიც საუკუნეების მანძილზე მოკლებული იყო ერთმორწმუნეთა მეზობლობას და ყოველი ახალი მეტოქისგან თუ ექსპანსიონისტისგან სარწმუნოებაც უნდა დაეცვა.

რალა თქმა უნდა, ეს (შენყნარების იმედი) ოცნებას უფრო ჰგავდა, ვიდრე ფხიზელი გონებით პროგრამირებულ მოქმედების წესს. მაგრამ ასეა თუ ისე, ეს ოცნება ჩვენ ნაწილობრივ მაინც განვახორციელეთ ჩვენს საკუთარ ეროვნულ ყოფა-ქცევაში.

დიდსულოვნების სპექტრში შემწყნარებლობის მომიჯნავე ელფერია მონყალების იდეა.

„მონყალე“ უმშობლიურეს ეპითეტად ჟღერს ქართულ ზნეობითს ლექსიკონში.

ვინ ჩაგვინერგა ეს გრძნობა, ვინ გადმოგვდო, ვინ გადაგვირჩინა?

იქნებ სწორედ ამ ცამ? – დიას, ამჯერად ყოველგვარი მეტაფორიზმის გარეშე. ამ ცის დაუსაბამო სილაჟვარდემ?! ეს ცა რომ არა, დედამინაზე ხომ ყველაფერი ისე ეწყობოდა, – ჩვენ მისი ნიშანწყალიც არ შეგვრჩებოდა.

„შენ ისე ღრმა ხარ, ქართულო ცაო“...

ქართველი კაცის მონყალე ბუნება და შემწყნარებლობის უშრეტი ნიჭი მართლა სასწაულს ჰგავს და მისი სრულად ახსნა (ისტორიულ-სოციოლოგიური არგუმენტებით) პირადად მე შეუძლებლად მიმაჩნია.

მით უმეტესი სიფრთხილე გვმართებს.

სასწაულის გადარჩენა უძნელესი, უფაქიზესი საქმეა. უსასწაულოდ კი ქართულ სულს თავისი იდემალი მომხიბვლელობა ეკარგება.

ჩანართი V არსენა

იდეალური ქართველი კაცის მდაბიური ვარიანტია არსენა ოძელაშვილი, მესტვირული ბალადის ცენტრალური პერსონაჟი, „ქართველი რობინ ჰუდი“.

ისიც თავისებური გადახრაა ნორმიდან, ვინაიდან თავისი მდგომარეობით მკვეთრად განსხვავდება უმრავლესობისგან: არც ხნავს, არც თესავს, ყაჩაღობს და ამით ირჩენს თავს...

არსენა გამონაკლისია. მის ხასიათს და ცხოვრების წესს ღრმად დასჩნევია ერთადერთობის დალი. რობინ ჰუდისგან განსხვავებით, ის მარტოხელა ყაჩაღია, სრულიად მარტოა ამქვეყნად. არავინ მოეპოვება დარდის გამყოფი, არც თანამზრახველი, არც თანამესაიდუმლე. „ერთი საცოდავი კაცი ტყეში ეფარება ხესა“.

მით უფრო თავდავიწყებით მიისწრაფვის ხალხისკენ.

ოფიციალურად, დაკანონებული წესისა და ზნეობის მიხედვით, ის ბოროტმოქმედია, ცოდვილია, თვითონაც გრძნობს ამას (ქვეცნობიერად მაინც) და ზოგჯერ სისხლი ემღვრება: „წუხელი სიზმარი ვნახე, სისხლით ვიღებავდი წვერსა“.

და, აი, ასეთი არაორდინარული პიროვნება ხალხის თვალში არა მხოლოდ ინარჩუნებს ზოგიერთ იდეალურ თვისებას, უფრო მეტიც, განსაკუთრებით მკაფიოდ, სრულად ავლენს ამ თვისებათა ერთ არსებით რიგს.

მაგრამ, გავიხსენოთ, რითი ხიბლავს ქართველი გლეხკაცის წარმოდგენას არსენას სახე, რისთვის უნდა მისცეს, მისი რწმენით, „ღმერთმა განათლება“ ზაალ ბარათაშვილის ნაყმევს.

გავიხსენოთ, როგორ იწყება „არსენას ლექსში“ მთავარი გმირის დახასიათება:

ქეიფი იმას უყვარდა,
გზებზე სუფრის გადაფენა...

რომელი ლიტერატურული პერსონაჟის პორტრეტის ხატვა დაწყებულა ამ შტრიხით? მსოფლიოს რომელ ხალხს წარმოუსახავს თავისი რჩეული გმირი იმგვარად, რომ მისი ხასიათის, ვინაობის, რაობის უპირველეს ატრიბუტად ეს თვისება წარმომდგარიყო?!

„ქეიფი იმას უყვარდა“...

ეს გაშლილი ეპითეტი უბრალო დარდიმანდობას ან, მით უმეტეს, მემთვრალეობისკენ ჩვეულებრივ მიდრეკილებას როდი აღნიშნავს. ეს ცოტა სხვაგვარი „ქეიფის“ სიყვარულია:

„გზებზე სუფრის გადაფენა“...

ეს იმგვარი სილაღეა სულისა, რომელიც თავის თავში (საკუთარ, განკერძოებულ სიამოვნებაში) კი არ იხარჯება, არამედ საყოველთაოდ გაშლას, განფენას, სხვათა საამოდ და სასარგებლოდ დახარჯვას ღამობს.

„გზებზე სუფრის გადაფენა“ სილაღის ის ფორმაა, სილაღეში გამოვლენილი ის ნიშანია ხასიათისა, რომელიც სხვა ვითარებაში მოყვასისადმი თავდაუზოგავი მეურვეობის სახით ცხადდება.

სადაც ტიტველასა ნახავს,
გაიხდის და ჩააცმევსა.

აქ მთავარი ის კი არ არის, რომ „ჩააცმევსა“, არამედ ის, რომ „გაიხდის“, ე.ი. უკანასკნელს მისცემს, თვითონ მოიკლებს, რათა სხვა აღავსოს.

რუსთაველიც ხომ ამას გვასწავლის:

„რასაცა გასცემ შენია, რაც არა, დაკარგულია“.

„არსენას ლექსის“ სიბრძნე კი მდაბიური ვერსიაა „ვეფხისტყაოსნის“ სარაინდო კათეხიზისის ერთ-ერთი უმთავრესი პუნქტისა.

არსენა ქეიფშიც ასეთი უნდა იყოს: უკანასკნელი ლუკმის გამყოფი, გამვლელ-გამომვლელისთვის საუკეთესო ნაჭრის მიმწოდებელი, თამადა და მერიქიფე, ტკბილმოუბარი, მოალერსე, გულის გამხსნელი და გამგებიანი.

არსენამ იცის, რომ ქართველ კაცს ყველაზე მეტად გაღალბება შვენის, ამიტომ შლის ყოველ გზაჯვარედინზე სუფრას, ამიტომ ცდილობს, რაც შეიძლება, ფართოდ „გადაფინოს“, რომ შეეძლოს, ალბათ მთელ დედამიწას შემოავლებდა, ყველა გამვლელ-გამომვლელს მიაწოდებდა ღვინით სავსე თლილ პატარა ჭიქას, მთელ დუნიას განვდებოდა, ყველას ერთნაირი სიკეთით მიეახლებოდა – დიდსა და პატარას, სუსტს და ძალგულოვანს, მტერს და მოყვარეს.

არსენას სიკვდილის ბოლო მიზეზიც ხომ სწორედ ის არის, რომ ის თავის მოსისხლეს აძალბებს ლხინს, ვინაიდან პურის მარტო გატეხვა ეძნელება.

არსენას ქეიფი დიონისურ თრობას არ ჰგავს. არის, მართალია, ერთი საერთო ნიშანი: ლხინის გაშლა, საყოველთაოდ განფენა, მაგრამ მსგავსება ამით ამოიწურება. აქ არავითარ თავაშვებას ან ველურ გახელებას არა აქვს ადგილი.

არსენა ქეიფშიც ინარჩუნებს მამაკაცურ ღირსებას და სიღარბაისლეს. მდაბიო წარმოშობა ხელს არ უშლის რაინდულ ყოფა-ქცევაში. ის გარაინდებული (გააზნაურებული) მდაბიო კი არ არის, მდაბიოთა რაინდია, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით.

დიახ, არისტოკრატია არსენა, კეთილშობილი, დიდბუნებოვანი, მალაღმხედი პიროვნება – წმინდა წყლის არისტოკრატი, გონებით და მანერებით თუ არა, გრძნობით და მოქმედებით მაინც.

მდაბიოთა შორის კი რაინდობა დიდი იშვიათობაა როგორც ლიტერატურაში, ასევე ცხოვრებაშიც.¹⁰³ ობიექტურად არსენას გმირობა იმაში გამოიხატება, რომ ის გლახკაცობის, ღარიბობის, ქვრივობის დამცველი და განმკითხავია.

ხოლო სუბიექტურად არსენას გმირობის მწვერვალი, მისი ხასიათისა და ზნეობის უმაღლესი გამოვლინება ფარსადანთან დამოკიდებულებაა.

ფარსადანისთვის სასიკვდილო ცოდვის პატიება ფსიქოლოგიური კულმინაციაა „არსენას ლექსის“ შინაარსში. სწორედ აქ შიშვლდება საბოლოოდ არსენას ბუნების გულისგული.

შემთხვევითი არ არის, რომ ამ პატიებას ქრისტიანული მოტივი უდევს საფუძვლად („ნათელ-მირონის“ დიქტატი).

არსენას არსი თავისი დიდი ნაწილით ქრისტიანობის პროდუქტია.

¹⁰³ ვახუშტი ბატონიშვილი ამას მხოლოდ დასავლელ ქართველთა გარეგნობაში ამჩნევს, მაგრამ, როგორც ჩანს, ესეც ზოგადეროვნული თვისებაა.

ქრისტიანობის ტოლერანტული სული მას გულით აქვს შეთვისებული. ქრისტიანობა მისი ბუნებაა, თანდაყოლილი კეთილზნაობა და ღვთისმოშიში კაცის არჩევანი.

ბუნებით უშიშარი არსენა არც აქ ღალატობს თავის თავს. ის უბრალოდ ღვთისნიერი არსებაა, თორემ ისე არც ღმერთის ეშინია, არც ეშმაკის. „სულის ნაწყმედას“ გვიან იხსენებს (უფრო ლამაზი სიტყვისთვის), როდესაც გული უკვე მოუღბა. არც მთავარია, მისი ხასიათის ეს ბუნებრივი თვისება მთელი სისავსით, ღვთისგარეგანი, ღვთისმოღალატე პიროვნების მიმართ იჩენს თავს.

„არსენას ლექსის“ მთავარი კოლიზიის პარადოქსულობაც ისაა, რომ სულმდაბლობა თავის საპასუხოდ დიდსულოვნებას ბადებს.

შესაძლოა, ეს ოძელაშვილის სისუსტეა, მისი „საწყალი გულის“ საბედისწერო შეცდომაა, მაგრამ ამ სისუსტის გარეშე არსენა არსენა აღარ იქნებოდა, ის ვეღარ იქნებოდა ქართველი ხალხის, ქართველი გლეხკაცობის უსაყვარლესი გმირი.

არსენასგან ფარსადანის პატიება ჩვენი ეროვნული (არა მხოლოდ ელიტარული, არამედ ხალხური, დემოკრატიული) ზნეობის სიღრმისეულ ნიშან-თვისებას გამოხატავს, რამეთუ ლმობიერება განუყოფელი ნაწილია ქართველი კაცის ეთიკური მსოფლმხედველობისა.

მეორე პარადოქსი იმაში მდგომარეობს, რომ არსენა – ამქვეყნად სიკეთის მთესველი, ღვთიური მისიის აღმსრულებელი, წმინდანით უანგარო და უბოროტო პიროვნება, მაინც ყაჩაღია. მართალია, არაერთი იმ ორთაგანი, მაცხოვრის გვერდით რომ გააკრეს ჯვარზე, მაგრამ მაინც ყაჩაღი.

საოცარია, რატომ ამოიჩრია ქართველმა ხალხმა ქრისტეს მცნების დამრღვევი („არა იქურდო“) მის მეცამეტე მოციქულად?

ცხადია, არსენას სახეში „მშრომელი ხალხის სტიქიური პროტესტიც“ გამოიხატა, „რევოლუციური სულისკვეთებაც“, „კლასობრივი ოცნებაც“ და ა.შ. მაგრამ რატომ მოხდა, რომ ამ ხალხმა ქრისტიანული სათნოების შარავანდედი მაინცდამაინც ყაჩაღს დაადგა?

თუმცა, რა ყაჩაღია არსენა?!

მის ნაკვალევზე სხვისი ცრემლის ერთი წვეთიც არ დაცემულა. მხოლოდ ყურასხეპილი კუჭატნელის შავი სისხლი დაეწვეთა მიწას.

ესეც რომ არ მომხდარიყო, მისი ამბის მსმენელებს ალბათ სიმწრისაგან დაუსკდებოდათ გულები. ერთი სიტყვით:

„აქაც კარგი კაცი იყო, იქ ნათელი დაადგესა“.

გავიხსენოთ, როგორ შეიცხადებს ხალხი არსენას სიკვდილს. მართალია, აქ „მინდიას“ ფინალის მსგავსი კოსმიური ძვრები არ ხდება, სამაგიეროდ სულ რამდენიმე შტრიხით გადმოცემულია სახალხო გლოვა, თუმცა ეს სიტყვა ზუსტი არ არის – გლოვა კი არა, თავზარდაცემა, ელდა:

მცხეთელებმა რომ გაიგეს,
ცხარე ცრემლები ღვარესა.
ზოგი წყალში გამოვიდა,
ზოგი ხიდზე მოირბენსა.

რა სურათია! ფანტაზიის დიდი დაძაბვა არ არის საჭირო, რომ წარმოიდგინო, რა სახეებით მორბიან ეს თვალცრემლიანი „მცხეთელები“ არსენას ჯერ კიდევ თბილი ცხედრისკენ – სასოწარკვეთით, შეძრწუნებით, შეკუმშული გულებით, პატარა იმედიტაც, რომ იქნებ მაინც მიუსწრონ...

და ეს ყველაფერი იმ კაცის გამო, რომელმაც მათთან და მათსავით ყოფნა არ ისურვა, განზე გადგა, ტყეს მისცა თავი...

არის „არსენას ლექსში“ მისი ღვთისნიერი ბუნების მაუნყებელი კიდევ მრავალი, შედარებით მეორეხარისხოვანი მოტივი, მათ შორის ერთი – ნახევრად კომიკური.

არსენასგან ფართლელის მოვაჭრეთა დანიოკების ეპიზოდი თავისებური ხალხური ინტერპრეტაციაა „მოსამართლესა და მონყალეს“ რუსთველური იდეალისა.

შესაბამისად, ყველაფერი ყოფით, პროზაულ გარემოში ხდება და ასევე „დაბალი“, შეულამაზებელი სტილითაა გადმოცემული.

მათი ადლი რომა ნახა,
 არსენას არ დაუჯდესა,
 გატეხა და გადააგდო:
 „ფუ, გამჭედი გაუნყდესა!“
 შინდის ჯოხი გამოუჭრა,
 რომელიც რომ გრძელი თქვესა,
 შვიდი მტკავლით გაუზომა,
 მისხალი არ დააკლდესა.
 „თუ ამითი არ გაჰყიდით,
 ვაი, დედიტქვენის ღმერთსა!
 საცა რომ შემოგეყრებით,
 სუყველას გამოგჭრით ყელსა!“

აქ არსენა, ცოტა არ იყოს, უჩვეულოდ გამოიყურება, აჭარბებს, ზედმეტად ფახიფუხობს, თითქოს სხვის როლს თამაშობდეს, ვინაიდან ამ სიტუაციაში ის „მოსამართლესა“ – „სამართლიანობის“ აღმსრულებელ ძალად გვევლინება. ოძელაშვილის მოქმედების ქვეცნობიერი იმპულსი თითქოს ასეთია: ის გრძნობს, რომ ვაჭრებმა კარგად იციან მისი სანყალი გულის ამბავი და ამის გამო განზრახ ისასტიკებს თავს.

ცოტა ხნის შემდეგ არსენაში წმინდა „პროფესიული“ ინსტინქტიც იღვიძებს:

კიდევ იმას ეუბნება:
 „თქვენ ჯიბეში ფული ძევსა“...

აქ ყველაფერი რიგზეა: არსენა ჩვეულებრივი მძარცველის რიტუალს ასრულებს. მაგრამ სწორედ ამას მოსდევს ყაჩაღისგან სრულიად მოულოდნელი ჟესტი, რომელიც ხალხის თვალში იმდენად ბუნებრივია (არსენას ბუნებიდან გამომდინარე), რომ სულ უბრალოდ, ორ სტრიქონში, ყოველგვარი აქცენტირების გარეშეა გადმოცემული.

როდესაც შეშინებულმა ვაჭრებმა, მცირე თათბირის შემდეგ, გადანყვიტეს ფული მიეცათ არსენასთვის („ეგებ ცოცხალს გაგვიშვებსა“) და თხუთმეტი თუმანი შეუგროვეს თავიანთ „წამხდენს“, ამ უკანასკნელმა:

ხუთი თუმანი აიღო,
 ათი უკან დაადევნა.

აქ საინტერესოა რამდენიმე ფსიქოლოგიურად მნიშვნელოვანი მომენტის წარმოდგენა, რაც ამ ექვს სიტყვაში იგულისხმება.

მედახლეებმა, როგორც ჩანს, ჯიბეში ჩაუდეს ფული არსენას (შესაძლოა, ქისით ან რაიმე ნაჭერში გახვეული გადასცეს) და მერე დაუყოვნებლივ აიყარნენ თავიანთი დახლებიდან, სასწრაფოდ გაეცალნენ იქაურობას, რომ ახალი შარისთვის აერიდებინათ თავი (როგორც ჩანს, არსენას მიერ ინსცენირებულმა „საშინელმა სამსჯავრომ“ ღრმა შთაბეჭდილება მოახდინა მათზე).

არსენამ გვიან გადაითვალა ფული, მხოლოდ მაშინ, როცა ვაჭრები უკვე გზას ადგნენ, ალბათ ულვაშებში ჩაიცინა მათი გადამეტებული სიუხვის გამო, და ვინაიდან მხოლოდ „საგზლად“ სამყოფი თანხა სჭირდებოდა, იქ მყოფთ მოავლო თვალი, ყველაზე სანდო და კანჭმაგარი ბიჭი შეარჩია, თავისთან მოიხმო, ზედმეტი ათი თუმანი ჩააბარა და სთხოვა, რაც შეიძლება სწრაფად ევლო...

კიდევ ერთი ნახევრად იუმორისტული შტრიხი, რომელიც ხალხმა – ჩვენმა გლახკაცობამ შეიტანა არსენას ხასიათში:

ერთი „არხენი“ კაცი მიდიოდა გზაზე, „ნელი-ნელა“, მაგრამ, წარმოიდგინეთ:

არსენამ რომ დაინახა, თავქვე ცხენი დააჭენა.

წინიდან წამოუარა: „საით მიბრძანდებით თქვენა?

ეგ ქულაჯა გაიხადეთ, ეს თეჯა ჩაიცვით თქვენა“.

ის ქულაჯა წამოისხა და ბეჭები დაიმშვენა.

ცხენი გრილოში დააბა, თავად იქავ მოისვენა.

უნდა ვივარაუდოთ, რომ არსენა ამჯერადაც ვაჭარს (ალბათ ჩარჩს) გადაეყარა, საკმაოდ შეძლებულს და თავისი შეძლებით ფრიად კმაყოფილს (ეს მისი „არხენი“ სვლიდან მოჩანს). ამან უკვე იცის არსენას დამოკიდებულება მისი ამქრისადმი და, როგორც კი თვალს მოჰკრავს, ნელი სვლიდან უმალ თავგანწირულ ჭენებაზე გადადის (თანაც „თავქვე“, რომ მაქსიმალური სიჩქარე განავითარებინოს თავის ნაპატივეებულაყს). არსენას ტანწვრილი ლურჯასთვის ამ ნასუქი წყვილის (ამას ხურჯინის სავარაუდო სიმძიმეც მივუმატოთ) გადასწრება დიდი პრობლემა არ არის.

იუმორის ცენტრი დიალოგშია.

წარმოიდგინეთ, შიშით გონს გადამცდარი მშვიდობიანი მოქალაქე, რომელმაც პირველად იგრძნო ყურებში ქარის ზუზუნი, თავქუდმოგლეჯილი მიქრის დაღმართში, ლამის გულ-მუცელი ამოუვარდეს, ლამის თვალეები გადმოუცვივდეს უპეებიდან, – საკუთარი გულის ბაგაბუგი მდევარი ცხენის ფლოქვთა ხმად ეჩვენება, ზურგი ეწვის დადევნებული ტყვიის მოლოდინში და ამ დროს წინიდან შეგებებული მხედარი თავაზიანად ეკითხება: „თქვენ საით მიბრძანდებითო“. თითქოს არაფერი არ მომხდარიყოს, თითქოს ორი რაინდი შეხვდა ერთმანეთს გზაჯვარედინზე და დარბაისლური მუსაიფი უნდა გააბან.

თქვენობითი ფორმა აქ, რა თქმა უნდა, ირონიულია, მაგრამ ამ „თქვენობაში“ არის სხვა ნიუანსიც: არსენას, რომელსაც მიღეთის ხალხთან ჰქონდა ურთიერთობა, გონებით, ცოტა არ იყოს, ეცოდება თავისი მსხვერპლი, ვინაიდან კარგად იცის, რა საზარელია ამისთანებისთვის რისიმე უსასყიდლოდ გაცემა – საკმაოდ აქვს შესწავლილი მათი ზნენი და ჩვევანი.

დიახ, სწორედ გონებით ეცოდება და ამიტომ ცდილობს „ზრდილობიანი“ მოპყრობით გარეგნულად მაინც შეუმსუბუქოს თავსდამტყდარი უბედურება, თორემ გულით საკუთარ მოქმედებაში იოტისოდენა ბოროტებასაც ვერ ხედავს.

ან როგორ უნდა დაინახოს?!

ჯერ ერთი, ის მხოლოდ და მხოლოდ ლამაზ ქულაჯას ხდის თავის მსხვერპლს, რომელიც ალბათ კიდევ დიდხანს იქნება გაოგნებული (ამჯერად უკვე თავისდა სასიამოვნოდ) მძარცველის ასეთი დაუდევრობით.

მეორეც, უბრალოდ კი არ ართმევს, თავის „თეჯაში“ უცვლის (საღამოხანს ალბათ აცივდება. შესაძლოა, წვიმაც მოვიდეს).

და, რაც მთავარია, როგორ შეიძლება ერთქულაჯადაკარგული კაცის გულით შეცოდება არსენასგან? იმ არსენასგან, რომელიც თვითონ:

სადაც ტიტველასა ნახავს,
გაიხდის და ჩააცმევსა.

ეს „სადაც“ აქ პირველ გამვლელს ნიშნავს და, ვინ იცის, ვის, რომელ უპოვარ გლახას შემოადნა ჩაცვინილ მხრებზე იმ შიშნაჭამი, იმ იოლად გაშვებული სოვდაგრის მიერ გამოტირებული ლამაზი ქულაჯა, სულ ცოტა ხნით რომ ასე „დაუმშვენა ბეჭები“ არსენა ოძელამვილს?!

დიახ, მხოლოდ გონებით შეეცოდა არსენას თავისი მსხვერპლი, ამიტომაც, როგორც კი მორჩა ამ მცირე საქმეს: „ცხენი გრილოში დააბა, თავად იქავ მოისვენა“.

მშვიდად ეძინა იმ ღამით მარაბდელ ყაჩაღს.

P.S.

ვახუშტი ბატონიშვილს, რასაკვირველია, ასეთი სპეციფიკური კოლიზიები არ ჰქონდა მხედველობაში, როცა ქართველთა ზნეს ასე ახასიათებდა: „უხუნი, არცა თვსა და არცა სხვსას კრძალვენ“. მაგრამ ზუსტად ნათქვამი ზოგჯერ გაუთვალისწინებელ გარემოებებზეც ვრცელდება.

* * *

როგორც ადრე შევნიშნეთ, ქართველი კაცის ღმობიერი ბუნების „მეცნიერულად“ ახსნა მეტად ძნელია.

მცირე ისტორიული ექსკურსი, რომელსაც ახლა მივმართავ, მხოლოდ ნაწილობრივ ახდის ფარდას ამ პარადოქსული თვისების შინაგან სტრუქტურას და წარმომავლობას.

გერონტი ქიქოძე თავისებურად უნიკალურ წერილში „ძველი იბერიელების ფსიქოლოგიიდან“, იგონებს რა ტაციტის მოთხრობას რადამისტისა და ზენობიას შესახებ, ასეთ მოსაზრებას გამოთქვამს:

„ეს პირქუში სული, ეს სტიქიონური ვნებათა ღელვა ძლიერ დამახასიათებელია ძველი იბერიელებისათვის“.

ტაციტის მონათხრობიდან ყველაფერი მართლა ასე ჩანს. მაგრამ, ჯერ ერთი, ვინ იცის, რამდენი სახეცვლილება განიცადა ნამდვილმა ამბავმა, ვიდრე ის რომაელი ავტორის თხრობის საგნად იქცეოდა და, მეორეც, ყველაფერი ზუსტად ასეც რომ მომხდარიყო, ეს ხომ მაინც ინდივიდუალური ხასიათის გამოვლინება უფროა, ვიდრე მთელი ტომის (მომავალი ეროვნების) თვისებისა.

„პირქუში სული“ უცხო არ უნდა ყოფილიყო ძველი კოლხებისთვისაც. ბერძნული გადმოცემა მედეას შურისძიების შესახებ, როგორც ჩანს, სწორედ ასეთ წარმოდგენას ეყრდნობა.

რა საოცარია, რომ მსოფლიო ლიტერატურაში სწორედ კოლხი ქალი იქცა შურისძიების სიმბოლოდ (თავისი უპრეცედენტო მოქმედებით). ის, რასაც გ. ქიქოძე წერს ძველ იბერიელებზე, თუ „რა ძლიერად იცოდნენ მათ სიყვარული და სიძულვილი და რა დაუნდობელნი იყვნენ ისინი, როდესაც საკითხი მათ პირად ბედნიერებას შეეხებოდა“, თამამად შეიძლება გავავრცელოთ დასავლეთ საქართველოს მკვიდრთა ხასიათზეც.

ოღონდ ყოველივე ეს ერთეულებს ეხება, გარკვეული სოციალური ფენის წარმომადგენლებს და თანაც გარკვეულ ეპოქაში.

ჩემი აზრით, ეს მხოლოდ შენაკადია ქართული ხასიათისა და არა მისი მუდმივი ატრიბუტი.

უფრო ზუსტად, ეს „გადახრა“, დაახლოებით იმგვარი გადახვევა, რის მაგალითსაც მოგვიანებით, ფეოდალურ საქართველოში, ზურაბ არაგვის ერისთავისთვის ხალხურ შემოქმედებაში ასახული ან, ვთქვათ, კონსტანტინე (ალექსანდრეს ძე) ბატონიშვილის მემატიანეთა მიერ დადასტურებული ქცევა და ხასიათები განასახიერებენ.

მაგრამ აქ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია სხვა გარემოება. რადამისტისა და მედეას სიუჟეტებში ქრისტიანობამდელი ქართველობის ზნეობრივი სინამდვილის ნამსხვრევებია შემონახული.

ეს სინამდვილე უთუოდ მოდიფიცირებულია არაქართული წყაროებისა ან მტრულად განწყობილი ინტერპრეტატორების მიერ, მაგრამ მათში რეალური მარცვლებიც უნდა იყოს შემორჩენილი.

სავსებით დასაშვებია, რომ ჩვენი არსებობის გარკვეულ საფეხურზე (ქრისტიანობამდელ ათასწლეულებში) „პირქუში სული“ არა მხოლოდ სტიქიურად ამოხეთქავდა ხოლმე ცალკეულ პიროვნებათა ხასიათებში, არამედ გარკვეული დოზით კულტივირებულიც იყო ამა თუ იმ სარწმუნოებრივი თუ ეთიკური დოგმით.

არსებობს დიდად საგულისხმო აზრი, რომ ქრისტიანობამ უღრმესი ზემოქმედება მოახდინა ამ მხრივ ქართველთა ზნეობრივ მსოფლმხედველობაზე. უფრო მეტიც, რომ მთელი ჩვენი ეროვნული ხასიათის დღევანდლამდე მოღწეული კარკასი სწორედ ქრისტიანობის მიერ არის კონსტრუირებული.

ამ მოსაზრებას დიდი გულისხმიერებით განხილვა სჭირდება, ვინაიდან აქ ბევრი რამ ეჭვმიუტანლად ჰგავს სიმაართეს.

მაგრამ ისიც საფიქრებელია, რომ თვით ქრისტიანობის მიღება შემთხვევითი ან გარედან თავსმოხვეული აქტი არ უნდა ყოფილიყო ჩვენთვის. როგორც ყველაფრიდან ჩანს, ასეთი ნაბიჯი ჩვენი სულიერი ცხოვრების მთავარ მდინარებათა კანონზომიერი მიდრეკილებით, შინაგანი, იმანენტური მოთხოვნისგან იყო გამომდინარე.

ასევე უაღრესად ნიშანდობლივია ისიც, თუ როგორ მიიღო და სახელდობრ რა მიიღო ქართველმა ხალხმა ამ ახალი მოძღვრებიდან.

ქრისტიანობას ხომ ყველა ეროვნულ სინამდვილეში ერთნაირი ნიადაგი არ დახვედრია და შესაბამისად არც ერთნაირ სარწმუნოებრივ ინსტიტუტებში თუ მორალურ იმპერატივებში უპოვნია თავისი პრაქტიკული განხორციელება!

მრავალი სხვა ხალხისგან განსხვავებით, ჩვენი აღმსარებლობა ამ რწმენისა არასდროს გადაზრდილა შეუწყნარებელ ფანატიზმში – არც წმინდა ინკვიზიციის კოცონები აგვიშიშინებია მწვალებელთა ხორციით, არც პურიტანელთა დაუთმობელ, მრისხანე სულით გავმსჭვალულვართ, არც კონგრეგაციის მომშობი ქსელი გაგვიბია ჩვენს გარშემო, არც „ქრისტეში იუროდირებულთა“ სიშლეგით გავბრუებულვართ, არც ოქრო-ვერცხლეულის მაცდური ბზინვითა და ჩხრიალით მოგვისყიდავს ერთმორწმუნეთა გულები.

ქართველმა ხალხმა ქრისტიანობიდან მიიღო და შეისისხლხორცა ის, რაც მისთვის ყველაზე „მშობლიური“ აღმოჩნდა: შემწყნარებლობის იდეა და აღმშენებლობის (სიყვარულით შენების) პათოსი.

სხვა საკითხია, რომ ამ გარემოებამ ნება მოგვცა „სული“ მიგველო, ანუ ჭეშმარიტად გაგვეგო ქრისტეს მოძღვრების არსი.

ჩანართი VI **ძველი დიალოგიდან**

– თქვენ ყველანი, ქალაღის შემანუხებელნი, სუფთა იდიოტები ხართ. რამხელა ბაღდაშია ამ მიწის ქერქის ქვეშ, რამხელა მძორი ყარს... „ქართული სული!“ სად არის – ჰაერში? ღრუბლებში? ნამში?

ნიადაგი, მიწა, მიწისქვეშეთი ყველაფერი საბედისწერო, მღვრიე ვნებებითაა გაჟღენთილი. არაფერი ამ სიღრმეში არ შეცვლილა რაღამისტისა და მედეას შემდეგ.

ამ ქერქის ქვეშ ისევ ბაღდაში დულს. ალბათ მთელი დედამიწის ქვესკნელიც ასეთი გეენის სამყოფელია.

– მაგრამ რა მშვენიერი, ჰაეროვანი, თვალისმხიბვლელი მცენარეები იზრდებიან ამ საშინელებიდან!

განა ეს სასწაული არ არის!

განა ამის ხილვა სიცოცხლედ არ ღირდა?

კარი მეორე

ქართული სულის ესთეტიკური ბუნებისათვის

„ქართული სულის“ თავისებურებათა კვლევისას ორი ასპექტია გასარჩევი:

I. – როგორ აისახა ჩვენი ეროვნული ხასიათი მხატვრულ შემოქმედებაში (ფოლკლორსა და მწერლობაში), რა ცნობები დაგვიტოვებს მის შესახებ საქართველოს მემკვიდრეობა და ზნეთაღმწერლებმა.

II. – როგორ გამოვლინდა ეს „სული“ ესთეტიკურად, როგორი მხატვრული ფორმები მიიღო მან, კერძოდ, ჩვენს სიტყვაკაზმულ მწერლობაში.

აქამდე ჩვენ ძირითადად საკითხის პირველ მხარეზე გვექონდა გამახვილებული ყურადღება, თუმცა მეორესაც არაერთგზის შევეხეთ. ახლა დროა უკანასკნელის საგანგებოდ განხილვისა.

ისევ სათავეებს მივმართოთ.

მ. ბახტინი, რომელმაც შედარებით მოკლე დროის მანძილზე მთელი მიმდინარეობა შექმნა საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში, სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში განსაკუთრებით ინტენსიურად მუშაობდა ევროპული აღორძინების ფუნდამენტურ პრობლემებზე.

თავისი ცნობილი წიგნის „ფრანსუა რაბლე და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა“ ესთეტიკურ კონცეფციას მან საფუძვლად დაუდო, კერძოდ, ფრანგი ისტორიკოსის ჟ. მიშლეს მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ აღორძინების ხანის მხატვარი ჩვეულებრივ „ხალხური სტიქიიდან კრეფს სიბრძნეს“, ხოლო ყველგან, „სადაც ჯერ კიდევ ვერ პოულობს, თვითონვე წინასწარმეტყველებს, გვპირდება, მიმართულებას გვაძლევს“ და, რომ „სწორედ ამაში იხსნება მთელი თავისი სიღიადით საუკუნის გენია და წინასწარმჭვრეტი ძალისხმევა“.

უნდა ითქვას, რომ ეს რენესანსული მიდრეკილება დიდად დამახასიათებელია რუსთაველის საუკუნის ქართველ ხელოვანთათვის. მაგრამ უფრო ნიშანდობლივია ის გარემოება, რომ ჩვენი ორიგინალური სასულიერო მწერლობაც, განსაკუთრებით პროზა, მთლიანად არ უარყოფს ხალხის „სტიქიურ“ სიბრძნეს, არამც და არამც არ იჩენს კონფესიურ ზიზღს ან ქედმაღლობას ამ სტიქიისადმი, პირიქით, ძალიან ხშირად ენაფება მის ამოუწურავ სიმდიდრეებს, პირველ რიგში, ხალხური ენის მდიდარ ხატოვანებას, ხოლო ისეთი კლასიკური ნიმუში ამ მწერლობისა, როგორც მერჩულეს „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“, დღემდე გვაცვიფრებს კლერიკალურ-წოდებრივი ცრურწმენებით შეუზღუდველი, ფართო დემოკრატიული თვალსაწიერით.

რაც შეეხება „დაპირებას“ და „წინასწარმეტყველებას“ (იქ, სადაც მხატვარს არ შეუძლია თვით სინამდვილიდან აიღოს მშვენიერების მზა ნიმუშები), ასეთი მიდრეკილება მყარ ტრადიციად მოსდევს ჩვენს მწერლობას ჯერ კიდევ შუა საუკუნეების ჰიმნოგრაფიული პოეზიიდან. ეს ტრადიცია არა თუ არ შენელებულა საუკუნეების მანძილზე, სულ უფრო ძლიერდებოდა და ფართოვდებოდა მთელი რიგი ობიექტური მიზეზების ზემოქმედებითაც. საჭიროა შევნიშნოთ, რომ „დაპირებანი“ იცვლიდნენ თავიანთ შინაარსს. იმას, რაც საეკლესიო მწერლობას იმიერ ქვეყანაში ეგულებოდა, საერო ლიტერატურა ცხოვრებაშივე ეძებდა, მოვლენათა რეალურ მსვლელობაში ცდილობდა შეენიშნა, წინასწარ განეჭვრიტა ან ადამიანის გონებისა და შემოქმედი ბუნების დაუშრეტელ შესაძლებლობებში აღმოეჩინა.

„დაპირების“ პათოსი დამახასიათებელი თვისება იყო თვით ჩვენი ეროვნული ცხოვრებისა მისი განვითარების ყველაზე ტრაგიკულ მომენტებშიც და შემთხვევითი არ არის, რომ ჩვენი XIX საუკუნის მწერლები სამომავლოდ შთამაგონებელი, წინასწარმეტყველური სახეების შესაქმნელად ასე ხშირად მიმართავენ წარსულის სულიერ რეალიებს.

ცხოვრებისეული მასალის მიმართ ჰუმანისტური, რენესანსული დამოკიდებულების კიდევ უფრო მნიშვნელოვან ნიშან-თვისებად (რის ჩანასახობრივ ფორმებსაც მ. ბახტინი შუა საუკუნეებშიც შენიშნავს) მიჩნეულია განსაკუთრებული გულისყური ქმნადობის (აღმოცენების, ჩამოყალიბების) პროცესისადმი – სახელდობრ, ისეთი ხილვა და წარმოსახვა საგნისა, „როდესაც ამა თუ იმ ფორმაში მოცემულია (ან მინიშნებულია) ცვლილების ორივე პოლუსი – ძველი და ახალი, მომაკვდავი და

აღმოცენებადი, მეტამორფოზის დასაწყისი და დასასრულიც“.¹⁰⁴ ცხოვრების მიმართ ჰუმანისტური ინტერესის ამგვარმა დეტერმინირებამ ქართველი მკითხველის მეხსიერებაში, შესაძლოა, ბუნებრივად გამოიწვიოს ბავშვობიდან ჩაბეჭდილი სტერიქონები:

რა ვარდმან მისი ყვაველი გაახმოს, დაამჭკნაროსა,
იგი წავა და სხვა მოვა ტურფასა საბაღნაროსა...

რომ არაფერი ვთქვათ თვით რუსთაველის პოემაზე, სადაც ობიექტური და სუბიექტური მოვლენები ძალიან ხშირად სწორედ ქმნადობის – ერთმანეთში გადასვლის მომენტში წარმოისახება, ან უფრო გვიანდელ ლიტერატურულ ნიმუშებზე, მაგალითად, დავით გურამიშვილის მიერ უაღრესი ექსპრესიით განცდილ და გამოხატულ სიკვდილ-სიცოცხლის წინააღმდეგობრივ მთლიანობაზე, ან ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკულ ხილვებზე, რომელთა მნიშვნელოვანი ნაწილი სწორედ „დაუმთავრებელი, ამჟამად მიმდინარე მეტამორფოზის“ შეგრძნებას გვიქმნის, აუცილებელია აღინიშნოს, რომ თვით ის ნაწარმოები, რომლის 1500 წლისთავი მთელი ქართული მწერლობის იუბილელ იქცა, თავისი შინაარსით სწორედ ცვალებადი, მუდმივი მოძრაობისა და განახლების პროცესში მყოფი სამყაროს გამოვლენათა მხატვრული ფიქსაციის თავისებურად კლასიკური ნიმუშია.

იაკობ ხუცესის ყურადღების მთავარი საგანი სწორედ ის კრიზისული მომენტია ერის ცხოვრებაში, როდესაც ეპოქალური გარდატეხა (როგორც სოციალურ-სარწმუნოებრივი, ასევე ზნეობრივ-ფსიქოლოგიური მიმართულებით) ძალთა უმძაფრეს პოლარიზაციას იწვევს ამ სინამდვილის ერთ კონკრეტულ უჯრედში – ვარსკენ პიტიახშის ტრაგიკულად აწენილ ოჯახში. ეს ორგანიზმი უკვე განწირულია დასარღვევად, მაგრამ იაკობ ხუცესის მოთხრობაში სწორედ ის მომენტია ფიქსირებული, როდესაც ის ჯერ კიდევ წინააღმდეგობრივ, ორპოლუსოვან მთლიანობად წარმოგვიდგება.

ევოლუციური რიგის მოვლენათა დამი ესოდენ გამახვილებული ინტერესი მხოლოდ „მუშანიკის წამებაში“ როდი შეინიშნება; ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლის, სინამდვილის თვისებრივ სახეცვლილებათა ასახვის თვალსაზრისით არანაკლებ საგულისხმოა აგრეთვე „გრიგოლ ხანძთელის“ შინაარსი. ავტორის ყურადღების ცენტრში აქაც იმ ახალი ცხოვრების, იმ სამომავლო, აქტიური წარმონაქმნის აღმოცენება დგას, რომელიც თავის სასიცოცხლო გზას სულიერად დრომოჭმულ, გაქვავებულ (ავტორის თვალსაზრისით) ძალებთან უშუალო ორთაბრძოლაში იკაფავს.

რისი მანიშნებელია ყოველივე ეს?

ნუ ავჩქარდებით.

ქართული მწერლობის ესთეტიკური სუბსტრატის დასადგენად აუცილებელია მისი მონაცემების განხილვა და გააზრება ჩვენი კულტურის მთლიან კომპლექსში.

ყოველ სულიერად განვითარებულ ერს აქვს მხატვრული თვითგამოხატვის თავისი, განსაკუთრებული ხერხი, ანუ ფორმა, რის საფუძველზეც განისაზღვრება არა მხოლოდ მისი მაღალი, მარადი, გარდუვალი ყოფიერების თავისებურება, არამედ მისი ყოველდღიური ცხოვრების, ყოფის უწვრილმანესი თვისებებიც.

სწორედ ეს გარემოება ჰქონდა მხედველობაში, კერძოდ, ბორის პასტერნაკს, როდესაც მან მიზნად დაისახა ჩასწვდომოდა „საქართველოს, როგორც ფორმას“, ანუ როგორც ესთეტიკურ ფენომენს.^{105*} სად არის საძიებელი საიდუმლო ამ მუდამ ცვალებადი, მოძრავი, მაგრამ სიღრმეში, საყრდენთა საყრდენში მანაც თავისთავადი ფორმისა?

¹⁰⁴ მართალია, ამ შემთხვევაში მ. ბახტინს მხედველობაში აქვს რაბლეს გროტესკული სახეები, მაგრამ მისი შეხედულება შეიძლება ეპოქის ლიტერატურულ ძეგლთა უფრო ფართო წრეზეც გავრცელდეს.

¹⁰⁵ სამწუხაროდ, ამ სურვილს, რომელიც პასტერნაკმა პაოლო იაშვილს გაანდო პირად წერილში, სრული განხორციელება არ ეწერა.

ამის შესახებ ბევრი ყურადსაღები აზრია გამოთქმული, რომელთა შორის ჩვენს განსაკუთრებულ ინტერესს უკანასკნელი დროის ძიებები და ჰიპოთეზები ინვევენ.

ჩვენგან ახლახან ნასული შესანიშნავი მხატვარი სერგო ქობულაძე თავისი ცხოვრების უკანასკნელ ორ ათეულ წელიწადს ინტენსიურად მუშაობდა ქართული სახვითი ხელოვნების (განსაკუთრებით ხუროთმოძღვრების) შინაგან კანონზომიერებათა დასადგენად. შუასაუკუნეობრივი არქიტექტურის ფართო კომპარტიულმა შესწავლამ (სკრუპულოზურმა დაკვირვებებმა, ურთულესმა გამოთვლებმა) ის მიიყვანა ფუძემდებლურ აზრამდე, რომ იმდროინდელი ჩვენი ეროვნული ძეგლების უმნიშვნელოვანეს ნაწილს საფუძვლად უდევს ეგრეთ წოდებული „ოქროს კვეთის“ პრინციპი.

სიმპტომატურია ერთი დამთხვევა: ჩვენი დროის ერთ-ერთმა უდიდესმა ორიენტალისტმა, ან განსვენებულმა აკადემიკოსმა გიორგი წერეთელმა (ასევე თავისი ცხოვრების უკანასკნელ წლებში, „შეჯამების ჟამს“) ამავე სტრუქტურის ელემენტები შენიშნა ქართული კლასიკური პოეზიის ვერსიფიკაციულ წყობაში. მისი დაკვირვებით, „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფების ნახევარზე მეტს სწორედ ეს პრინციპი უდევს საფუძვლად.

უნდა აღინიშნოს, რომ ს.ქობულაძე და გ.წერეთელი განსხვავებული აზრისა იყვნენ „ოქროს კვეთის“ (ანუ „ღვთაებრივი პროპორციის“ მთავარი ატრიბუტის) წარმომავლობის შესახებ.¹⁰⁶ მათი განმსჯელის როლში გამოსვლა პირადად მე გაუმართლებელ კადნიერებად ჩამეთვლებოდა. ამის გამო მხოლოდ ორ არასადავო გარემოებაზე შევაჩერებ მკითხველის ყურადღებას.

1) აღორძინების ხანაში „ოქროს კვეთის“ იდეის მაუწყებლად სპეციალისტები ლეონარდო და ვინჩის აღიარებენ, ხოლო „ღვთაებრივი პროპორციისადმი“ მიძღვნილი ტრაქტატის ავტორია ლეონარდოსავე მეგობარი, ცნობილი იტალიელი მათემატიკოსი ლუკა პაჩოლი.

2) ამ პროპორციის მრავალრიცხოვან სპეციფიკურ თავისებურებათა შორის უმთავრესია ერთი ნიშანი: ეს „ღვთაებრივი“ პრინციპი სინამდვილეში წარმოადგენს ადამიანისთვის ყველაზე ახლობელი პროპორციების უკუფენას ხელოვნებაში (კერძოდ, არქიტექტურაში), ანუ ადამიანური საწყისის გადანერგვას, ტრანსპლანტაციას მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურაში.

ყოველივე ზემოთქმულის შუქზე ძნელი აღარ უნდა იყოს იმის გაგება, თუ რატომ აღძრავენ თავისი იერით ძველი საქართველოს საკულტო ნაგებობანი (მათი ყველაზე ეროვნული, კლასიკური ნიმუშები) ჩვენში არა ღვთისმომშიმ განწყობილებას, არა უღმობელი (ეგვიპტური) სწორხაზოვნებით მოგვრილ ელდას ან, პირიქით, მორჩილად ჩარგვალეზული კონტურების დამაშოშმინებელ ზემოქმედებას, არა პირქუში სიდიადის, არა მძიმე მასისმიერი, უძრავმდებარე წონადობის ან, პირიქით, ყოველგვარი ხორციელებისგან გათავისუფლების, სრული უწონობის შეგრძნებას, არამედ თავისი შინაარსით უფრო ადამიანურ განცდას, რაც თან ახლავს ბუნებასთან ბედნიერი კავშირის დამყარების, მის ჩანაფიქრის ჰარმონიული, ბუნებრივი განვითარებისა და სრულქმნის ილუზიას.

თითქმის ყველა ეს ჩვენამდე სასწაულით მოღწეული ტაძარი, აქამდე რომ უალერსებს ადამიანის თვალს და სულს (არა ძრწოლვის მომგვრელის, გაუგებარის, არამედ რაღაც იდუმალ-მშობლიურის მოახლოებით), თითქოს იმასაც გვაუწყებენ, რომ ჩვენს, ადამიანურ ხელებს უფლება აქვთ, და ძალაც შესწევთ, სრულყოფილ ბუნების სახე, ოღონდ ისე, რომ მის ფარულ ზრახვებს არ უღალატონ, ძალდატანებით არ შელახონ მისი პირველქმნილი არსი.

ქართული ხუროთმოძღვრების ერთი მთავარი ნიშანი – მიწასთან (ბუნების ნიაღვრთან) განუყოფლობა – ნივთიერი გამოხატულებაა ქართული სულის ღრმა ნდობისა ბუნების მიმართ, რომელიც მისი თვალსაზრისით, თავად შეიცავს მშვენიერებისა და სიკეთის საწყისებს. მაგრამ ამავე დროს თავისი სტრუქტურით ის მკვეთრად განსხვავდება არა მხოლოდ უცხო და შორეული, არამედ მომიჯნავე (ყველაზე

¹⁰⁶ თუმცა ამის გამო მათ შორის ოფიციალურ პოლემიკას არ ჰქონია ადგილი.

ახლობელი) ფორმისგანაც, ვინაიდან მისი „ბუნებისგან განუყოფლობა“ არ ნიშნავს ნიადაგთან ჩაკვრას, ჩაბჯენას, ნიადაგის მიზიდულობით ჩამკვრივებას; პირიქით, მიწიდან დაძრული მასა უნდა ამაღლდეს, წამოიმართოს, ფრთები შეისხას, ცის კაბადონს უნდა შეუდგეს ცხოველ სვეტად, შემაერთებელ ხიდად უნდა იქცეს ორ სამყაროს შორის, ოღონდ ისე, რომ არც მეორე უკიდურესობად, ნიადაგს მოწყვეტილ, დედამიწისგან განლტოლვილ, გაუცხოებულ, ხორცდაკარგულ გოთიკად იქცეს.

აქაც თითქოს ადამიანის მოძრაობაა განმეორებული, უფრო ზუსტად, ადამიანის რენესანსული იდეალის მიზანსწრაფვა, რასაც მისი (ადამიანისვე) ორბუნებოვანების შეგნება უდევს საფუძვლად, ანუ იმის რწმენა, რომ ადამიანი ერთდროულად მიწისაცაა და ცისაც.

ივანე ჯავახიშვილი ოცდაათიანი წლების ნაკლებად ცნობილ ნარკვევებში „ადამიანი ძველ ქართულ მწერლობასა და ცხოვრებაში“, რომელიც რამდენიმე ათეული წლით წინ უსწრებს საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში უკანასკნელ დროს წამოწყებულ ანალოგიურ კვლევა-ძიებას, კერძოდ, ლ.ლიხაჩევის ცნობილ ნაშრომს „ადამიანი ძველი რუსეთის მწერლობაში“, საგანგებოდ შენიშნავს, რომ შუა საუკუნეების საქართველოში „ადამიანი ითვლებოდა „საკრველად გრძნობადისა და გონებისა მეფობისად“, გრძნობისა და გონიერების, სამყაროსა და მიწის შემაერთებლად. ეს თვისება ადამიანს თვით ღვთაების ხატებას ამსგავსებდა“.¹⁰⁷ დიდად ნიშანდობლივია, რომ წინწკლებში მოქცეული სიტყვები ივ. ჯავახიშვილს მოტანილი აქვს დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანიდან“. ადამიანის დანიშნულების ამგვარი გააზრება სავსებით კანონზომიერია ქართული „ოქროს ხანის“ კარიბჭესთან მდგარი პიროვნებისგან. „გრძნობადი“ (ჩვენს შეგრძნებებში უშუალოდ მოცემული) და „გონიერი“ (გონების თვალთშეშორებით) სანყისების ურთიერთშეკავშირება, მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით, საგულისხმო ვარიაციაა მიწიერის (რეალურის) და ზეციურის (იდეალურის) შეერთებისა, რაც ძველი ქართული წყაროებისავე მიხედვით ადამიანის უმაღლეს მონოდებად წარმოისახება.

ყოველივე ზემოაღნიშნული, ჩემი აზრით, საკმარისი პოსტულატია ერთი ფუნდამენტური მოსაზრებისათვის: ქართული ესთეტიკური ბუნება თავის ყველაზე მნიშვნელოვან, მხატვრულად ყველაზე სრულქმნილ გამოვლინებებში დასაბამიდანვე ამჟღავნებს განსაკუთრებულ მიდრეკილებას რენესანსული (ჰუმანისტური) იდეალებისა და თვითგამოხატვის შესაბამისი ფორმებისაკენ.

გაადამიანურება მეტ-ნაკლებად დამახასიათებელი, მუდამ მოქმედი, არსებითად წარმმართველი ტენდენციაა ძველი ქართული მწერლობისა, საერთოდ ქართული ხელოვნებისა, მისი განვითარების ყველა ესთეტიკურად სრულფასოვან საფეხურზე.

ეს ტენდენცია სხვადასხვა ნაირსახეობით იჩენს თავს: ხან, როგორც რელიგიურ-მისტიკური მოტივების საერო, ჰუმანური შინაარსით დატვირთვა, ხან – თვით ადამიანის ღვთაებრივ არსებად (დემიურგად, შემოქმედად) წარმოსახვა, ხანაც (სახვით ხელოვნებაში), როგორც ამა თუ იმ მხატვრული ამოცანის საკუთრივ ადამიანურ სანყისთა მიმართ მაქსიმალურად შესატყვისი პლასტიკური გადანყვეტა.

კიდევ ერთხელ ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ჰუმანისტური პრობლემემატიკისადმი გამახვილებული ყურადღება, რაც ჩვენი საერო პოეზიის კლასიკურ ქმნილებათა განუყოფელი ნიშანია, გარკვევით შეიმჩნევა სასულიერო მწერლობის უმნიშვნელოვანეს ძეგლებშიც და, მიუხედავად გასაგები რეგლამენტაციისა, სულ უფრო ღრმავდება დროთა მანძილზე (საკმარისია ამ მხრივ „შუშანიკისა“ და „გრიგოლ ხანძთელის“ შედარება, რათა ნათელი გახდეს, თუ როგორ ნაინია წინ ამ ნაკადმა რამდენიმე საუკუნეში).

სწორედ დასაბამიდან მოქმედი, სიღრმისეული, მზარდი, აღმავალი ჰუმანისტური სულისკვეთება ივარავდა ჩვენი სიტყვაკაზმული მწერლობის დიდოსტატებს (საერთოდ ქართული მხატვრული აზროვნების განვითარების მთავარ გეზს), როგორც ორთოდოქსული ქრისტიანობის უაღრესობათაგან, რაც ყოველივე „ხორციელის“ (მატერიალური გაფორმების, განსხეულების) მიმართ დაუთმობელ ზიზღში უნდა

¹⁰⁷ ივ. ჯავახიშვილი, ქართული ენისა და მწერლობის საკითხები, 1956, გვ. 133.

გადაზრდილიყო, ასევე მეორე უკიდურესობისგან, რაც ფორმის (გარეგანი იერის) აღმოსავლურ კულტთან იყო დაკავშირებული.

დამახასიათებელია, რომ ჩვენს პოეზიაში ამ ორი უკიდურესი ტენდენციის მომძლავრება, როგორც წესი, მხოლოდ მისი განვითარების კრიზისულ მომენტებში ან უბრალოდ დაცემის, დაკნინების პერიოდებში შეინიშნებოდა ხოლმე.

როგორც ხედავთ, ქართული სულის ესთეტიკურმა განხილვამაც (ისევე როგორც ქართული ხასიათის ანალიზმა) მეტად სადა დასკვნამდე მიგვიყვანა. ბოლოს და ბოლოს აქაც იგივე დავადგინეთ: რომ მისი მთავარი, არსისმიერი თვისება ადამიანურობაა.

ასეთი მარტივი მოსაზრება, შესაძლოა, დამალონებელი აღმოჩნდეს მკითხველთა ერთი ნაწილისათვის, მათთვის, ვინც ამ ხასიათშიც და ბუნებაშიც უწინარეს ყოვლისა განმასხვავებელ კოლორიტს ეძებს.

პირადად მე ასეთ სევდას არ ვგრძნობ. პირიქით, „ადამიანურობა“, მისი მაღალი გაგებით, არცთუ ხშირი მოვლენაა კაცობრიობის სულიერი ევოლუციის მრავალათასწლოვან გზაზე. უფრო მეტიც: მთელი რიგი ეპოქების ხელოვნება სწორედ ამ სანყისის უკანა პლანზე გადატანის ან სულაც ჩახშობის ნიშნითაა აღბეჭდილი.

„ადამიანურობის“ შეზღუდვა გამჭოლ მოქმედებად გასდევს კაცობრიობის ხანგრძლივ სულიერ დრამას. მხოლოდ „რჩეული“, გარკვეულ შემოქმედებით დონეს მიღწეული ესთეტიკური ცნობიერება ახერხებს ამ შეზღუდვისა და ცალმხრივობის ხუნდებისგან გათავისუფლებას, რათა ჰარმონიულად განვითარებული, სრულქმნილი არსების მშვენიერი სახე იხილოს.

როგორც ადრე აღვნიშნეთ, ყველა დიდგზაგამოვლილ ეროვნულ კულტურას აქვს თავისი ზენიტის საათი. ქართველი ხალხის ესთეტიკურ განვითარებაში ეს ჯერჯერობით რუსთაველის ჟამია. ბუნებრივია, ამის გამო სწორედ „ვეფხისტყაოსანი“ წარმოადგენს იმ ქმნილებას, რომელშიც კლასიკური სისრულით გამოვლინდა ქართველი ხალხის შემოქმედი ბუნების თავისებურება არა მხოლოდ ეპოქის მიერ განსაზღვრულ კონკრეტულ ისტორიულ სამოსელში, არამედ გაცილებით უფრო ხანგრძლივმოქმედი „ონთოლოგიური“ ასპექტითაც.

ჩანართი VII

„ვეფხისტყაოსანი“ და ქართული კლასიკური პოეტიკა

რუსთაველის პოემა ისეთი რანგის ნაწარმოებია, რომელმაც ბიძგი უნდა მისცეს ლიტერატორთა მთელი თაობების შეერთებულ შრომას, ისევე, როგორც ინგლისში შექსპირის დრამატურგიამ ან გერმანიაში გოეთეს და შილერის მემკვიდრეობამ აუცილებელი გახადა ლიტერატურის თეორეტიკოსთა და მკვლევართა მთელი სკოლების აღმოცენება.

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

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

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

„ვეფხისტყაოსნის“ იდეები გამომდინარეობენ, უნინარეს 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 ნათელჭვრეტა და პოეტის ინტუიცია წინ უსწრებს ფილოსოფოსთა ნააზრევს“.

რუსთაველის მხატვრული კრედოც, ისევე როგორც პოემის მსოფლმხედველობრივი კონცეფცია, ამოიკითხება არა პირდაპირი მსჯელობის სახით ჩამოყალიბებულ ავტორისეულ დეკლარაციებში (ეს რომ ასე იყოს, ყველაფერი ძალზე მარტივი გახდებოდა), არამედ იმ იდეულ წესში, რომლის მიხედვითაც ეს ჯადოქრული შთაგონებით ნაგები, ხელთუქმნელი შენობაა 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 ლიტერატურისმცოდნეობის ერთ-ერთმა მესვეურმა მორის ბოურამაც თავის წიგნში „შთაგონება და პოეზია“ სპეციალური პარაგრაფი უძღვნა 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. გაგახსენებთ მის სიტყვებს:

„ვეფხისტყაოსანი“ ისეთი ქართული ნაწარმოებია, – წერს ბოურა, – საიდანაც ერთნაირად მოიხილება აღმოსავლეთიცა და დასავლეთიც და მაინც იგი წმინდა ეროვნული ხასიათისაა“. სიზუსტისათვის უნდა ითქვას, რომ აქ ბოურა საკითხის მხოლოდ ერთ ასპექტს გულისხმობს – იდეალური სიყვარულის კულტს, რომელიც, მისი სიტყვით, „ყველაზე მეტად იყო აკლიმატიზირებული“ რუსთაველის დროინდელ საქართველოში.

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

„ვეფხისტყაოსნის“ ეპოქალური და ეროვნული ხასიათი მართლაც აქსიომატურია. მაგრამ როდესაც ჩვენ ამ საკითხზე ვმსჯელობთ, ხშირად მხედველობაში გვაქვს ისეთი მომენტები, რომლებიც მხოლოდ გამეშვევებულ კავშირში იმყოფებიან მხატვრულ შემოქმედებასთან. „ეპოქალურში“ ჩვეულებრივ ვგულისხმობთ ისტორიული რეალების ანარეკლს, ხოლო „ეროვნულში“ – ხასიათების ნაციონალურ წარმომავლობას და განსაზღვრულ ზნეობრივ იდეალებს. მაგრამ ხომ ცხადია, რომ რუსთაველის პოემა, როგორც მხატვრული ნაწარმოები, წარმოადგენს არა მხოლოდ ეროვნულ-ისტორიული სინამდვილის ანარეკლს, და საერთოდ, არა იმდენად ზუსტი ასახვის შედეგს, რამდენადაც თავისუფალი შთაგონების, შემოქმედების ნაყოფს.

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

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

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

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

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

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

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

არსებობს სახვითი ხელოვნებისა და სიტყვაკაზმული მწერლობის მთელი რიგი ეპოქალური ნაწარმოებებისა (უმნიშვნელოვანესი მათ შორის ჩვენ უკვე დავასახელებთ), რომელთა მხატვრულ შინაარსში ტიპიური, დასრულებული სახით გამოვლინდა ესთეტიკური ევოლუციის თითოეული ამ ტიპის თავისებურება.

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

აშკარად აღმოსავლური წარმომავლობის სიმბოლიკა აქ ბუნებრივად თანაარსებობს ცოცხალ, კლასიკური სიზუსტით გამოკვეთილ სახეებთან, გაბედული ჰიპერბოლიზმები არ აღრვევენ საერთო პროპორციების მკაცრ სისადავეს, ხოლო რომანტიკულ ირონიას მუხთალი საწუთროს მიმართ, ასევე ბუნებრივად ცვლის ხილული სამყაროთი აღტაცების წარმართული პათოსი.

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

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

ამ სტერეოტიპული პოეტური ნიშნების დიდ ნაწილს საუკუნეთა სიღრმეში მივყავართ. ისინი უფლებას გვაძლევენ ვივარაუდოთ, რომ აქ, ჩვენ წინ არის არა

მხოლოდ უდავო საბუთი „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის თანადროული აღმოსავლური პოეზიის ტარდიციებთან უშუალოდ ზიარებისა, არამედ ნაციონალურ ნიადაგზე მომხდარი, ბევრად უფრო შორეული და ღრმადმდებარე ზოდების თავისებური კრისტალიზაციის შედეგიც. ოღონდ ორივე შემთხვევაში ეს დროთა მანძილზე შემუშავებული სიმბოლური სახეები პოემაში გამოყენებულია, როგორც ნედლი მასალა, რომელიც პოეტური შემოქმედების განსაკუთრებულ პრიზმაში გადატყდება და ორიგინალურ ელფერს იძენს.

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

„ისკანდერ-ნამეში“ ნიზამის ასეთი ამბავი აქვს აღწერილი: მაკედონიის ხელმწიფეს, რომელმაც მრავალი ქვეყანა დაიპყრო, საბოლოოდ „რუსთა“ ჯართან მოუხდა შერკინება. არაერთი სახელოვანი მხედარი ელუპება მას ამ ბრძოლაში, რადგან მონინალმდეგეთ 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 დედამინის კიდეზე ცხოვრობენ, ქვესკნელივით ბნელ ადგილას, რომელსაც მზის სხივი არასოდეს ეკარება.

ალექსანდრე მაინც ამარცხებს ამ საზარელ არსებას, მაგრამ არ კლავს მას, პირიქით, ბორკილებს აახსნევიანებს 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. მომდევნო თავებში აღწერილია ისკანდერისა და ტყვეობიდან დახსნილი ნისტან დარჯიხანის სიყვარულის ამბავი.

როგორც ცნობილია, ნისტან დარჯიხანი სპარსულ ენაზე ქვეყნად ულამაზეს 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 შემონახული იქნა XII საუკუნის ორ პოეტურ ძეგლში.

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

გარდა აღნიშნული მოტივით განსაზღვრული შორეული ნათესაობისა, ნესტან-დარეჯანის სახეს თითქმის არაფერი აქვს საერთო ნისტან დარჯიხანის სახესთან და თვით ეს მოტივიც ამ ორ პოემაში სრულიად სხვადასხვა მიმართულებით არის ტრანსფორმირებული. თუ ნიზამისთან ურჩხულთა სამყარო სავსებით ინარჩუნებს თავის ზღაპრულ, ფანტასტიკურ პირველბუნებას, რუსთაველის პოემაში ქაჯეთის მოტივი უკვე შესამჩნევად დემითოლოგიზებულია. ფატმანის სიტყვით, ქაჯნი იგივე კაცნი არიან, ოღონდ „გრძნებისა მცოდნენი“.

„ვეფხისტყაოსნის“ პოეტური შინაარსის კავშირი კლასიკურ (ანტიკურ) სამყაროსთან კიდევ უფრო რთული და მრავალსახოვანია.

აქ კიდევ უფრო მკვეთრად უნდა გაიმიჯნოს საკითხის ორი მხარე: ერთი მხრივ, ბერძნული მითოლოგიის, მწერლობისა და ფილოსოფიის, საერთოდ, ანტიკური კულტურის ცალკეული მოტივების კვალი რუსთაველის პოემაში და, მეორე მხრივ (რაც ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია), კლასიკური ესთეტიკის ძირითად პრინციპთა მოქმედება „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ სისტემაში.

თუ პირველი ასპექტი შედარებით ნათელია და სავსებით ექვემდებარება ფილოლოგიურ სტატისტიკას, მეორეს გაცილებით უფრო რთულ კანონზომიერებათა სფეროში გადავყავართ.

XII საუკუნისთვის ელინური სამყაროს მემკვიდრეობა (ბიზანტიური კულტურის ზემოქმედებითაც) საკმაოდ ინტენსიურ გავლენას ახდენდა არა მხოლოდ ქართულ პოეზიაზე, არამედ მთელ აღმოსავლურ მწერლობაზეც. მართალია, რუსთაველთან ეს ნაკადი ბევრად უფრო მკაფიოდ და მრავალრიცხოვანი შეხების წერტილებში მჟღავნდება, ვიდრე, მაგალითად, იმავე ნაზიმისთან, მაგრამ ამ მხრივ თვისებრივი სხვაობის დადგენა მაინც ძნელია.

აღმოსავლური პოეზიის ფონზე „ვეფხისტყაოსანი“ მკვეთრად გამოირჩევა არა გადმოღებული მოტივების მეტნაკლებობით, არამედ სამყაროს ესთეტიკური ხილვისა და გააზრების ძირითადი წესის სიახლოვით ხელოვნების კლასიკურ იდეალთან.

სამყარო, ხილული ქვეყანა, რუსთაველისთვის წარმოადგენს შემოქმედი სულის დასრულებულ, ჰარმონიულ, სრულყოფილ განსახიერებას სინამდვილის მყარ, მატერიალურ ფორმებში და, ამდენად, პოეზიაშიც, როგორც სულიერი ქმედების სფეროში, იდეის მატერიალიზაცია მიმდინარეობს ამ უმაღლესი ჰარმონიის მწყობრი და ნათელი კანონების შესაბამისად.

მშვენიერება აქ გამოაშკარავებულია თავის ობიექტურ, ხორციელ ფორმაში, და პოეზიის ქვეყანაც ყოველი თავისი გამოვლინებით იდეალურისა და მატერიალურის ამ განუყოფელი კავშირის, ამ ურთიერთშესატყვისობის კანონს ემორჩილება. სინათლისკენ, დასრულებისკენ, შინაგანი მთლიანობისკენ ამ ღრმა და ძალუმი მისწრაფებით, ყოველგვარი ამორფულისა თუ ნებისმიერად დანაწევრებისადმი აშკარად გამოვლენილი მხატვრული იდიოსინკრაზიით „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი თანმიმდევრულად ახორციელებს თავის ესთეტიკურ მრწამსს: „აპოლონის სანყისი“ აქ აშკარად იმარჯვებს „დიონისეს სანყისზე“, ჰარმონია საბოლოოდ იმორჩილებს ქაოსის ძალებს.

შეიძლება ითქვას, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ შუა საუკუნეების ის ერთადერთი მხატვრული ძეგლია, რომელშიც კლასიკური პოეტიკის სული მთელ რიგ ნაკვეთებში შენარჩუნებულ იქნა თავისი აუმიღვრეველი სახით და ეს მით უფრო საგულისხმოა ჩვენთვის, რომ ამავე ნაწარმოებში უკვე თვალნათლივ არის გამოხატული რომანტიკული ესთეტიკის არაერთი ძირითადი ნიშან-თვისებაც.

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

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

უპირველეს ყოვლისა, ცხადია, რომ ასეთი ნაწარმოები ვერ შეიქმნებოდა რომანტიკული იდეალიზმის გარეშე. „ვეფხისტყაოსანი“ იმ ნაწარმოებთა რიგში დგას, რომელთაც განსაკუთრებით ცხადჰყვეს რომანტიზმის გაცხოველებული ინტერესი ადამიანის შინაგანი სამყაროსადმი, ხოლო ამ პოემის ძირითად პათოსს იდეალურისკენ, სულიერი სრულყოფისკენ სწრაფვა შეადგენს.

რომანტიკული იდეალიზაციის კვალი მკაფიოდ ჩანს „ვეფხისტყაოსნის“ მთავარი გმირების ხასიათებში. ისევე როგორც შუა საუკუნეების კურტუაზული ლიტერატურის პერსონაჟები, რუსთაველის გმირებიც გარკვეული თვალსაზრისით გაიდევლებულ სახეებს – სიმბოლოებს წარმოადგენენ. მათ მოქმედებაში სიმბოლურად გამოხატულია სიკეთის, ეთიკური სინამდისა და ამაღლების რაინდული იდეალები და უნდა ითქვას, რომ ამ იდეალებს ისინი საოცარი გრაციოზულობით ასახიერებენ.

„ვეფხისტყაოსნის“ არქიტექტონიკა ძირითადად ეპიკური ჟანრის კანონებს ემორჩილება. მაგრამ პოემაში არის ადგილები, როლებიც შეიძლება თავისუფლად იქნას მიჩნეული ლირიკულ გადახვევებად, თუმცა ეპიკური ჟანრის მოთხოვნილება ფორმალურად ყოველთვის დაცულია. ლირიკული ელემენტი პოემაში, გარდა

შესავლისა და დასასრულისა, ჩვეულებრივ რომელიმე პერსონაჟის მონოლოგის „ნიგნის“, „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 „ნიგნი ნესტან-დარეჯანისა საყვარელთან მიწერილი“. აქ სიყვარულისა და სიკეთის ჭეშმარიტი სამყარო უკვე მკვეთრად არის დაპირისპირებული რეალურ სინამდვილესთან და ზეციურისკენ ექსტატიური ლტოლვა სოფლის „შრომისაგან“, ამქვეყნიური ყოფისგან სრულ გათავისუფლებას, „დახსნას“ მოითხოვს.

პოეტური თვალსაზრისით ეს ქართული რომანტიზმის, რომანტიკული მსოფლგაგების პირველი მანიფესტია, რომელიც მარცვალისგან 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 ნესი, ე.წ. „დახურულ ფორმას“ ემორჩილება, ე.ი. ყოველთვის შინაგანად დასრულებული და, ამავე დროს, საერთო სიუჟეტურ რეალში გაერთიანებული პერიოდებისგან შედგება, ლირიკული გადახვევების სტილი ზოგჯერ ე.წ. „გახსნილი ფორმის“ ელემენტებსაც შეიცავს. ემოციური პათეტიზმი აქ ხშირად იწვევს ფრაგმენტურ მანერას, აზრის არათანმიმდევრულ, არასწორხაზოვან, მთელ რიგ შემთხვევებში, წმინდა ასოციაციურ განვითარებას. ჭეშმარიტებისკენ ლტოლვა აქ ინტიუციურია. ცალკეულ პასაჟებში ამის შედეგად წარმოიშობა 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 დამოუკიდებელი ფრაგმენტის შთაბეჭდილებას ტოვებს ჩვენში. რომანტიკული სტილისათვის დამახასიათებელი პათეტიზმი, რიტორიკული ფიგურები, პლენაზმები უხვად მოიპოვება ავთანდილის ანდერძსა და ლოცვებში, სადაც ეს სტილი ავტორის ტექსტშიც გადადის და სრულიად შეესაბამება გმირის რომანტიკულ განწყობილებებს.

„ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტს დრამატული კოლიზია, ამბავი უდევს საფუძვლად, რაც თავისებურ გავლენას ახდენს პოემის მთავარი გმირების სულიერ მდგომარეობაზე. ეს უკანასკნელნი თითქმის გამუდმებით დაძაბულ, ეკზალტირებულ მდგომარეობაში იმყოფებიან. შესაძლოა, სწორედ ამგვარი შინაგანი მდგომარეობის ხაზგასასმელად აღვრევიან რუსთაველი ამდენ ცრემლს თავის პერსონაჟებს.

ეს სისხლნარევი ცრემლის ტბორებიც, რომლებიც „ვეფხისტყაოსანში“ თითქმის ყოველ ნაბიჯზე დგება, თავისებური გამოხატულებაა რომანტიკული ხასიათის უზომობისა, ისევე, როგორც პოემის გმირების ესოდენ ხშირი „ბნედევა“ და „ცნობას მიხდომა“.

ამრიგად, რომანტიკული ნაკადი რუსთაველის პოეტურ სამყაროში ისეთივე ღრმა და მძლავრი მდინარების სახით წარმოგვიდგება, ისევე ვრცლად არის განფენილი პოემის მხატვრულ შინაარსში, როგორც აღმოსავლური სიმბოლიკისა და კლასიკური პოეტური აზროვნების ფორმები.

საჭიროა აღინიშნოს, რომ ჩვენ აქამდე შეგნებულად დავანანევრეთ და ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად განვიხილეთ ეს სამი ძირითადი ფენა რუსთაველის პოეტიკისა, რის გამოც ბუნებრივად შეიძლება წარმოიშვას არასწორი შეხედულება პოემაში მათი განცალკევებული ან ეკლექტიკური ნაერთის სახით არსებობის შესახებ; სინამდვილეში კი ჩვენთვის მთავარია სწორედ ის, რომ რუსთაველის პოეტური ხელოვნება თავის მთლიანობაში აბსოლუტურად მოკლებულია ეკლექტიზმის ნიშნებს, ვინაიდან აქ ჩვენ წინ არის შინაგანად სავსებით მთლიანი და თვითმყოფადი გენიის მიერ

განხორციელებული ჭეშმარიტი სინთეზი, ორგანული შერწყმა მხატვრული აზროვნებისა და წარმოსახვის პოლუსური ფორმებისა.

სამი პარალელური რიგი, რომელსაც ჩვენ აქ შევეხეთ, მხოლოდ პირობითად, ანალიზის შედეგად გამოირჩევა პოემაში. პრაქტიკულად კი მათი შემადგენელი ელემენტები „ვეფხისტყაოსანში“ ერთ განუყოფელ მთლიანობას ქმნიან და ეს მთლიანობა იმდენად მყარია, რომ ხშირ შემთხვევაში მისი პირობითი დანაწევრებაც კი 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 ვიცით, ვარდის ალეგორიული გააზრება ტიპური მოვლენაა აგრეთვე დასავლეთის რაინდული პოეზიისათვის (გავიხსენოთ თუნდაც გიომ დე ლორისის „ვარდის რომანი“).

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

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ერთიანობის საყრდენი იდეა ფორმულირებულია პოემის პირველივე სტროფში:

რომელმან შექმნა სამყარო ძალითა მით ძლიერითა,
ზეგარდმო არსნი სულითა ყვნა ზეცით მონაბერითა,
ჩვენ, კაცთა, მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერითა,
მისგან არს ყოვლი ხელმწიფე სახითა მის მიერითა.

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

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

თვით ქართული სიტყვა „სამყარო“, რაც ნიშნავს „მყართა“ ქვეყანას, ე.ი. იმას, რაც არის, არსებობს, მყოფობს, ე.ი. სიცოცხლის ჭეშმარიტ არსთან არის დაკავშირებული და, ამავ დროს (გვიან შექმნილი სემანტიკის მიხედვით), მყარია, ნივთიერია, თითქოს აშკარად შეიცავს თავის თავში ამ ორი ურთიერთგამსჭვალავი ცნების ერთიანობას.

ზეცა, რომელმაც თავისი უკვდავი სული შთაბერა და სიცოცხლით აღავსო „ზეგარდმო არსთა“ ქვეყანა, გამუდმებით იხმობს „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებს; როგორც შეყვარებულ ავთანდილს მზისთვის, რუსთაველსაც თვალი ვერ მოუნყვეტია იდუმალ გზებით მოარულ ციურ სხეულთა სამყოფელისთვის. მაგრამ „ვეფხისტყაოსანში“ არანაკლებ ძლიერი მიზიდულობა აქვს ადამიანის ირგვლივ ვეფხვივით გართხმულ ხილულ ქვეყანასაც.

ეს „უთვალავი ფერით“ სავსე სამყარო ასევე გამუდმებით უხმობს და უყივის თავის გზებზე რუსთაველის გმირებს, ასევე თვალისმომჭრელად კაშკაშებს, ფერისცვალობით, „მზიან-ჩრდილებით“, წითელ-შავი აღმებით იტაცებს ადამიანის მზერას. ძონ-მარგალიტის, სტავრის და ოქსინოს, გაზაფხულზე ქვეყნად დაღვრილი სიმწვანისა და ცრემლით დათრთვილული ვარდების ციმციმი თითქოს კადნიერად ეპაექრება ციურ მნათობთა შორეულ ციაგს... და ეს დაუშრეტელი, საყოველთაო

მინიერი სხივოსნობა თითქოს მართლა იმას ნიშნავს, რომ „ჰგავს თუ ცა მოდრკა ქვეყნად“ და დედამინამაც „ვით მზემან დაყვნა მჭვრეტელთა თვალნი ნათლისა ჩენითა“.

როგორც აღვნიშნეთ, სწრაფვა იდეალურისკენ, სრულყოფისკენ, ციურისკენ, წარმოადგენს რუსთაველის პოემის ძირითად პათოსს. ცალკეულ მომენტებში იდეალური აქ უკვე დაპირისპირებულია მატერიალურთან, როგორც აბსოლუტური სინათლე, აბსოლუტური სიკეთე და მშვენიერება. ეს რომანტიკული დუალიზმი განსაკუთრებით სუბიექტურ ასპექტში იჩენს თავს და ამა თუ იმ პესონაჟის გარკვეულ სულიერ მდგომარეობასთან არის დაკავშირებული.

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

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

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

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

მაგრამ არ უნდა დაგვაგინყდეს, რომ პოემის ეს თავი („წიგნი ნესტან-დარეჯანისა საყვარელთან მინერილი“) გარკვეულ მიმართებაშია ნაწარმოების მთელ კონტექსტთან. ეს არის მხოლოდ ერთი ნაწილი, ერთი შტრიხი იმ მთლიანობისა, რომელსაც ამ შემთხვევაში ნესტან-დარეჯანის ხასიათი წარმოადგენს. მართალია, ნესტანის სახე, ისევე როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ სხვა მთავარი გმირების სახეებიც, უთუოდ იდეალიზებულია და გარკვეულ სიმბოლურ აზრსაც შეიცავს პოემის ჩანაფიქრის მიხედვით, მაგრამ თავის კონკრეტულ მოქმედებაში, თავისი შინაგანი ბუნების პრაქტიკულ გამოვლინებებში ეს ხასიათი ბევრად უფრო ფართო და მდიდარია, ბევრად უფრო ცოცხალ მინიერ თვისებებში არის გახსნილი, ვიდრე ეს შეიძლებოდა რომანტიკული იდეალის უბრალო განსახიერების შედეგად ყოფილიყო მიღწეული.

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

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

კვლაცა მითხრა: „რას გეუბნვი მტყუანსა და შენ მუხთალსა?

დიაცურად რად მოვლორდი? მე დავუნვაგ ამით აღსა.

ასეთი სტილი სრულიად უცხო იყო კურტუაზული ლიტერატურის პერსონაჟთა გალანტური მეტყველებისთვის. აქ ლაპარაკობს ქალის შიშველი ვნება, რომელიც ნამდვილი ვეფხვური დაუნდობლობით გამოირჩევა, როცა მის სიყვარულს წინააღმდეგობები ელობება: „მიპარვით მოკალ სასიძო“ – ურჩევს თავის სატრფოს ახალგაზრდა ქალი და ეს სიტყვები ნაკარნახევია არა სასონარკვეთით 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 თავისი სანადელის ასასრულებლად:

ჩემი ყოლა ნუცა გინდა, სიყვარული, ნუცა ნდომა,
ამით უფრო მოგეცემის სამართლისა შენ მოხდომა;
ქმნას მეფემან ყელ-მოტეხით შემოხვეწა, შემოკვდომა...

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

ნუთუ ესენი გეგონნენ სხვათა მებრძოლთა წესითა?
ნუცა მე მომკლავ ჭირითა, ამისგან უარესითა;
შენ მკვდარსა გნახავ, დავინვი, ვითა აბედი 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, ძვირფასი ადამიანიც.

როგორც ვხედავთ, აქ ჩვენ 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 დაკავშირებული მითოსის თავისებურ პოეტურ განვითარებასთან. დანტე მხოლოდ ჯოჯოხეთისა და სალხინებლის გავლის შემდეგ აღწევს იმ მაღალ სფეროებს, სადაც მას სათაყვანებელი ბეატრიჩე ეგებება; ტარიელისათვისაც ნესტანთან შეერთება შესაძლებელი ხდება მხოლოდ ბნელეთის ძალებთან პირისპირ შეხვედრისა და შერკინების შედეგად.

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

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 ადრე სიცოცხლით სავსე მშვენიერ ქალწულად გვიხატავს, შემდეგ თანდათან კარგავს თავის კონკრეტულ, ადამიანურ თვისებებს და საბოლოოდ იმ იდეალიზებული, მინიერი შინაარსისაგან სრულიად განწმენდილი სახით წარმოგვიდგება, როგორც ის „სამოთხეში“ არის აღწერილი. თუ ამ შემთხვევაში ყველაფერი მხატვრულ აბსტრაგირებას, სიმბოლოდ ქცევას ემსახურება – „ვეფხისტყაოსანში“ ნესტანის სახე თავის განვითარებას დიამეტრულად სანინააღმდეგო მიმართულებით აღწევს.

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

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

შეიძლება რუსთაველს აქ დაესვა წერტილი ნესტანის დახასიათებისათვის, რადგან სიუჟეტის სიმბოლური სქემის გასავითარებლად, 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 სამოსელისგან და ინდივიდუალური შინაარსით, ცოცხალი ნაკვთებით გამდიდრებულ დასრულებულ მხატვრულ სახედ, ხასიათად იქცევა.

დაახლოებით ანალოგიურია „ვეფხისტყაოსანში“ სხვა მთავარი სახეების განვითარებაც.

უკანასკნელ დროს ქართულ რუსთაველოლოგიაში გამოითქვა აზრი, რომ რუსთაველის მთავარი პერსონაჟები არ წარმოადგენენ ლიტერატურულ ხასიათებს, ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით, რის გამოც მიზანშეუწონელია, მაგალითად, ავთანდილისა და ტარიელის სახეების ურთიერთდაპირისპირება. ასეთი შეხედულება უთუოდ საყურადღებო თეორიული წინამძღვრიდან გამომდინარეობს. მართლაც, თავის საფუძველში პოემის ორივე ეს სახე რომანტიკული ეპოქისათვის დამახასიათებელ ერთგვაროვან პრინციპს ეყრდნობა. ტარიელი და ავთანდილი რუსთაველისთვის, უწინარეს ყოვლისა, რაინდული სულის იდეალურ განსახიერებას წარმოადგენენ. ასეთია ორივე ამ სახის ძირითადი ესთეტიკური მოდელები, რაც აღნიშნული თვალსაზრისის მიხედვით ხასიათების იდენტიფიკაციას უნდა იწვევდეს. მაგრამ აქ თავისთავად სწორი თეორიული წინამძღვარი ამკარა წინააღმდეგობაში ექცევა ლიტერატურულ ფაქტთან, რადგან მეთოდოლოგიურად იგი არასაკმარისია „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული სპეციფიკის გარკვევისათვის.

ცხადია, აქ საქმეს ვერ შველის მტკიცება, რომ ტარიელი და ავთანდილი სხვადასხვა თვისებას კი არ ამჟღავნებენ პოემაში, არამედ მხოლოდ სხვადასხვანაირად მოქმედებენ, რადგან ისინი ავტორის მიერ განსხვავებულ სიტუაციებში არიან ჩაყენებული. ასეთი არგუმენტი უსაფუძვლოა, თუნდაც იმ ცნობილი ჭეშმარიტების გამო, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ რანგის ნაწარმოებში სიტუაციის შერჩევა შემთხვევითობაზე არ არის დაქვემდებარებული.

ჩვენ მიერ განხილულ თვალსაზრისში გამორჩენილია შემოქმედებითი პროცესის ერთი მთავარი, საკვანძო მომენტი, რომელშიც განსაკუთრებით თვალნათლივ მჟღავნდება რუსთაველის პოეტური ხელოვნების თავისებურება.

აქ მთავარია ის, რომ ძირითადი მოდელების, ლიტერატურული ჩონჩხის პრაქტიკული, მხატვრული ხორცშესხმისას, რუსთაველი არსებითად სცილდება რომანტიკული სიმბოლიკის პრინციპებს, ან, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, საოცრად აფართოებს მის ჩარჩოებს და ამ ახალ ფარგლებში თვისებრივად ახალი, ორიგინალური ესთეტიკური იდეალის განხორციელებას აღწევს. ავთანდილისა და ტარიელის თავგადასავალი (პოემის ძირითადი მხატვრული კონცეფციის თვალსაზრისით) რომ სიმბოლურია, ამ აზრის აქცენტირება უთუოდ ერთ-ერთი ძირითადი წინაპირობა უნდა იყოს „ვეფხისტყაოსნის“ ესთეტიკური ანალიზისას, მაგრამ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ მხატვრული განხორციელებს პროცესში „ვეფხისტყაოსნის“ მთავარი პერსონაჟები თითქმის უკლებლივ კონკრეტულ სახეებად, ცოცხალ ხასიათებად იქცევიან და, რაც მთავარია, ეს თავისებური მხატვრული კანონზომიერება თავს იჩენს არა მხოლოდ ერთ კერძო სფეროში – მისი მოქმედებით გაპირობებულია „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკის ერთ-ერთი ყველაზე არსებითი ნიშან-თვისება.

რუსთაველის პოეტურ სამყაროში, საერთოდ, პირობითი ნიშნები, გადატანითი მნიშვნელობის შემცველი სიმბოლოები – თითქოს თვალნათლივ ცოცხლდებიან, ახალ სულს იდგამენ, ახალი, სრულყოფილი არსებობისთვის იღვიძებენ.

იდეალური, განყენებული, აქ გამუდმებით მიიღტვის 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 გაახმოს, დაამჭუნაროსა,
იგი ნავა და სხვა მოვა ტურფასა საბაღნაროსა...

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

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

პატრონი ჩემი გამზრდელი, ღმრთისაგან დიდად ცხოველი,
მშობლური, ტკბილი, მონყალე, ცა ნყალობისა მთოველი...

ეს სიტყვები აქ წმინდა სიმბოლურ ფუნქციას როდი ასრულებენ. მათში გამოხატულია სამშობლოდან გადახვენილი ადამიანის უშუალო განცდაც, მშობლიური გარემოსადმი გამძაფრებული, გამახვილებული სიყვარული.

გავიხსენოთ, როგორ აღწერს რუსთაველი ავთანდილის წასვლას გულანშაროთ:

მონურვილ იყო ზაფხული, ქვეყნით ამოსვლა მწვანისა,
ვარდის ფურცლობის ნიშანი, დრო მათის პაემანისა,
ეტლის ცვალება მზისაგან, შეჯდომა სარატანისა.
სულთქვნა, რა ნახა ყვავილი მან, უნახავმან ხანისა.
აგრგვინდა ცა და ღრუბელნი ცროდეს ბროლისა ცვარითა;
ვარდთა აკოცა ბაგითა, მითვე ვარდისა დარითა;
უბრძანა: „გიჭვრეტ თვალითა, გულ-ტკბილად შემხედვარიითა,
მისად სანაცვლოდ მოვილხენ თქვენთანა საუბარიითა“.

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, ვარსკვლავთმეტყველებისა და ფერთამეტყველების ფორმები.

მაგრამ, ამავე დროს, პოემაში აღწერილ მთელ ამ სურათს თავისი უშუალო მხატვრული აზრიც აქვს. ავთანდილი აქ ცოცხალ ყვავილებს ეალერსება, დიდი ხნის უნახავ ცოცხალ ვარდებს კოცნის და გარდა მღელვარე წინათგრძნობისა, რომელიც სატრფოსთან მოახლოებული პაემანის მოლოდინით არის გამონვეული, მის სულს ბუნების განახლების ცოცხალი სურათიც ალაღებს.

„აგრგვინდა ცა და ღრუბელი ცროდეს ბროლისა ცვარითა“ – ეს სახე აქ გმირის სულიერი მდგომარეობის გამომხატველი პირობითი ნიშანიცაა და, ამასთან ერთად, გაზაფხულით აღორძინებული ქვეყნის, სტიქიური მოვლენის პოეტურად ადეკვატური, ზუსტი და უშუალო გარდასახვის შედეგიც.

ამ თვალსაზრისით, რუსთაველის პოემა, რომელიც მკვეთრად არის დაკავშირებული რომანტიკულ მსოფლგანცდასთან, ამავე დროს, მკაფიოდ გამოირჩევა

თავისი ეპოქის ლიტერატურულ ფონზე უაღრესად თვითმყოფი პოეტური სისტემის სახით.

თუ, მაგალითად, იმავე დანტესთან ალეგორიული მეტყველების ფორმებს, ძირითად მომენტებში, აბსოლუტური ხასიათი ენიჭებათ, „ვეფხისტყაოსანში“ ეს ხერხი ხშირად მხოლოდ შეფარდებითია.

„ღვთაებრივი კომედიის“ შესავალში უსიერი ტევრიდან გამოსულ დანტეს სამი ცხოველი ხვდება გზაზე: ლომი, ძუ მგელი და ვეფხვი.

როგორც ბნელი ტყე, ისე სამივე ეს მტაცებელი, აქ მხოლოდ პირობითი ნიშნებია, რომლებიც ადამიანური ყოფისა და ხასიათის სხვადასხვა აბსტრაგირებულ თვისებებს გამოხატავენ. საინტერესოა, რომ ვეფხვი დანტესთან ავხორცობას განასახიერებს. რუსთაველისათვის ვეფხვი, როგორც სიმბოლო, სრულიად სხვა შინაარსის გამომხატველი ნიშანია, მაგრამ მთავარია არა ეს.

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

ამის მკაფიო მაგალითია „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მეტაფორული სახე ვეფხვიც, რომელიც აქ, პირველ რიგში, სიმბოლურ ფუნქციას ასრულებს, მაგრამ გარკვეულ კონტექსტში ამასთან ერთად ცოცხალი, თავისთავადი სახითაც გვევლინება.

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

გამოჰრიდნა ვეფხმან გული, – დედათამცა გამოჰრიდნეს! –
ლომი მედგრად გაეკიდა, იგი ვერვინ დაამშვიდნეს...

ხრმალი გავსტყორცნე, გადვიჭერ, ვეფხი შევიპყარ ხელითა;
მის გამო კოცნა მომინდა, ვინ მწვავს ცეცხლითა ცხელითა;
მიღრინვიდა და მანყენდა ბრჭყალითა სისხლთა მღვრელითა,
ველარ გავუძელ, იგიცა მოვკალ გულითა ხელითა...

სიმბოლოს ცოცხალ სახეც ქცევა, როგორც თავისებური მხატვრული კანონზომიერება, ერთ-ერთ ქვაკუთხედია რუსთაველის პოეტიკისა. რომანტიკული მიდრეკილება აბსტრაგირებისკენ აქ, როგორც წესი, განზავებულია, შინაგანად განონასწორებულია კლასიკური სწრაფვით იდეის თანმიმდევრული, სრული მატერიალიზაციისაკენ.

ამ თვალსაზრისით, სავსებით მართალია მორის ბოურა, როდესაც შუა საუკუნეების დასავლურ ლიტერატურასთან, კერძოდ, ფრანგულ რომანტიზმთან შედარებისას ხაზგასმით აღნიშნავს „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორისათვის დამახასიათებელ რეალობის თავისებურ გრძნობას.

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

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

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

„ვეფხისტყაოსნის“ სახეებს უკვე აშკარად ეტყობათ კლასიკური წარმოდგენებიდან რომანტიკულ სფეროში გადანაცვლების, მათი თავისებური გადანერგვის ნიშანი.

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

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

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

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

ავთანდილის ხასიათში არანაკლები რაოდენობით მოიპოვება იმ ამაფეთქებელი ნივთიერების მარაგი, რომელსაც ყოველ წუთში შეუძლია საბოლოოდ მოსწყვიტოს მისი ალტყინებული 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 ჭიდილის, „გადავარდნის“, ექსტატიური აღმაფრენის ენერგია აქ, როგორც წესი, თავის ბუნებრივ გამოსავალს პრაქტიკულ, რეალურ ქმედებაში ჰპოვებს და, სწორედ ამ გზით, შესატყვის ფორმაში განხორციელებული, დასრულებული მთლიანობის სახით წარმოგვიდგება.

მთავარი ამ „მთლიანობაში“ უთუოდ ის არის, რომ ავთანდილი სულით და ხორციტ რაინდია, რაინდობის ქართული იდეალის ხორცშესხმული სახე.

რაინდობაზე, ჩვენი წარმოდგენის ეროვნულ თავისებურებებზე (სულგრძელობაზე, ტოლერანტულ სულისკვეთებაზე, შინაგან არისტოკრატიზმზე) უკვე ითქვა. აქ აუცილებელია შევნიშნოთ, რომ ქართულმა კულტურამ და ეთოსმა რაინდობა, როგორც ზნეობრივი კატეგორია, იმთავითვე ორგანულად მიიღო და საკმაოდ დიდი ხნით შეისისხლხორცა, რაც სხვათა შორის ერთნაირად დამახასიათებელი არ ყოფილა ქრისტიანული სამყაროს ყველა ნაციონალური კომპონენტისთვის.

მაგალითად, იტალიური ლიტერატურის ცნობილის ისტორიკოსი ფრანჩესკო დე სანკტისი ამასთან დაკავშირებით საგანგებოდ შენიშნავს: „ვინაიდან რაინდული ლიტერატურის აზრები, გრძნობები და სახეები ჩვენ თვითონ არ აღმოგვიჩენია და არც შეგვიმუშავებია, არამედ მზა სახით მივიღეთ, ამის გამო ისინი ბოლომდე განცალკევებულ მდგომარეობაში დარჩნენ, თანაც რაფინირებული, მოარული სიუჟეტები აშკარა წინააღმდეგობაში მოექცნენ ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელ, პრიმიტიულ ფორმასთან“.

დე სანკტისის მოსაზრება, ცხადია, იტალიური ლიტერატურის განვითარების დასაწყის სტადიას ეხება (ე.წ. „სიცილიელების“ პოეტურ შემოქმედებას XIII ს. პირველ ათწლეულებში) და არა, ვთქვათ, არიოსტოს ეპოქას.

შესაძლოა, გარკვეულ ეტაპზე ჩვენმა კულტურამაც გაიარა ამგვარი სიძნელები, მაგრამ რუსთაველის ეპოქაში რაინდობის მიღების პროცესი, მეტი რომ არ ვთქვათ, მთლიანად დასრულებულია.

თუ შევთანხმდებით, რომ ავთანდილი, რუსთაველის აზრით, იდეალური რაინდია, მაშინ ისიც თვალში გვეცემა, თუ რა ფართო ეთიკური თვალსაზრისით უდევს საფუძვლად ქართველი რაინდის ყოფა-ქცევას. სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, მარტო ფატმანთან მისი მამაკაცური დამოკიდებულება ხომ სრულიად თავისუფალია რაიმე ელიტარული თუ ვინროკასტური ცრურწმენისგან.

დავუბრუნდეთ კლასიკური „მთლიანობის“ საკითხს.

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

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

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

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

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

ასეთია, მაგალითად, ცნობილი სტროფი, სადაც ავთანდილი თავის სიუჟერენს ჭაბუკური აღფრთოვანებით უმტკიცებს სიყვარულით ამაღლების იდეას:

ნაგიკითხავს, სიყვარულსა მოციქულნი რაგვან წერენ?
ვით იტყვიან, ვით აქებენ? ცან, ცნობანი მიაფერენ.
„სიყვარული აგვამაღლებს“ ვით ეჟვანნი, ამას ჟღერენ,
შენ არ ჯერ ხარ, უსწავლელნი კაცნი ვითმცა შევაჯერენ!

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

შენ საყვარელო, ნუ სჭმუნავ ჭმუნვითა ამისთანითა,
ჩემი სთქვა: სხვათა მიხვდაო იგი აღვისა ტანითა.
არამ სიცოცხლე უშენოდ! ვარ აქამდისცა ნანითა;
ან თავსა კლდეთა ჩავიქცევ, ანუ მოვიკლავ დანითა.

დაძაბულობა აქ თავის ზენიტს მესამე სტრიქონში აღწევს, რომელიც თითქოს შუაზეა განწყვეტილი პათეტიკური მახვილით.

აშკარა ემოციურ კონტრასტზე არის აგებული შემდეგი სტროფი ნესტანის წერილიდან:

მე სიკვდილი აღარ მიმძიმს, შემოგვედრებ რათგან სულსა,
მაგრა შენი სიყვარული ჩავიტანე, ჩამრჩა გულსა;
მომეგონოს მოშორვება, მემატების წყლული წყლულსა;
ნუცა მტირ და ნუცა მიგლოვ, ჩემო, ჩემსა სიყვარულსა.

სიმძიმისა და ნუგეშის მოტივი ნებისმიერად ცვლის ერთმანეთს, განწყობილება ორი საპირისპირო ემოციური ნაკადისაგან შედგება; შინაარსის ერთგვაროვანი თანმიმდევრობა 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 კონტრასტის პრინციპით უთანხმდებიან ერთმანეთს და მთლიან ემოციურ გამმას ქმნიან.

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

„ვეფხისტყაოსანი“ სამყაროს მხატვრული დაპყრობისა და დაუფლების კლასიკური ნიმუშია. შეიძლება ითქვას, რომ „დაუფლება“, რომელსაც აქ ავტორი პოეტური ნათელჭვრეტის, მხატვრული ინტუიციის გზით აღწევს, თანაბრად განვრცობილია ორ სიბრტყეში – „ვეფხისტყაოსანი“ ერთნაირად მასშტაბური ნაწარმოებია როგორც ადამიანის გარემომცველი ობიექტური რეალობისა, ასევე მისი შინაგანი ცხოვრების წვდომის თვალსაზრისითაც.

ქვეყანა, რომელსაც რუსთაველი წარმოსახავს, დასრულებულია თავის თავში, მაგრამ არამც და არამც არ არის შეზღუდული, ადამიანი ლაღად გასცქერის სამყაროს და მის გარშემო, ყოველმხრივ, გრანდიოზული სივრცე იშლება. სინამდვილე რუსთაველის პოემაში მოცულია „მთლიანად“. ადამიანი აერთიანებს ყველაფერს. ის თითქოს ყოველთვის მშობლიურ, შინაურ გარემოცვაში იმყოფება. აქ ყველაფერი მისია, მზეც და ბალახიც, „ვარდის ფურცლობის ნიშანი“ ისევე გასაგები და ახლობელია მისთვის, როგორც „ეტლის ცვალება მზისაგან“.

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

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

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

ღმერთსა შემვედრე, ნუთუ კვლა დამხსნას სოფლისა შრომასა,
ცეცხლსა, წყალსა და მიწასა, ჰაერთა თანა ძრომასა;
მომცნეს ფრთენი და ავფრინდე, მივხვდე მას ჩემსა ნდომასა,

დღისით და ღამით ვხედვიდე მზისა ელვათა კრთომასა,¹⁰⁸ –

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

ღამე აღხენდის, დღე სჯიდის, ელის ჩასლვასა მზისასა...
ან ვერ ვიტყვი მაშინდელსა მე მის ყმისა ნაუბარსა...
რას უბნობდის, რას მოთქმიდის, რას ტურფასა, რაზომ გვარსა, –

გვაუწყებს რუსთაველი თავისი გმირის სულიერი მდგომარეობის შესახებ და ამ სიტყვებიდან მცირე მანძილია რჩება ქართული რომანტიზმის ცნობილ სტრიქონებამდე:

ნამდვილი ტროფობა გინა რას სიტყ
ვათ ეძებდეს, ვერ ჰპოვებს,
რათა გამოსთქვას თვის გრძნობა და მისთვის ოხრავს, მდუმარებს.

მაგრამ „ვეფხისტყაოსანში“ საბოლოოდ მაინც აღდგენილია თანხმობა ადამიანის სუბიექტურ სამყაროსა და მის გარემომცველ ობიექტურ სინამდვილეს შორის. რუსთაველის გმირთა ყველაზე ამაღლებული ნადილი, ყველაზე რომანტიკული იდეალები აქ, ამქვეყნად ჰპოვებენ თავიანთ განხორციელებას, სულისმიერი 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 (ანტიკური) იდეალისაგან.

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

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

რუსთაველის მხატვრულ სისტემაში გენიალური უბრალოებით არის გადაჯვარედინებული პოლუსური უკიდურესობები – წარმართული და ქრისტიანული, აღმოსავლური და დასავლური, ანტიკური და შუასაუკუნეობრივი, კლასიკური და რომანტიკული ფორმები.

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

სწორედ ამის გამო, „ვეფხისტყაოსანი“, როგორც ეროვნული იდეალის სრულქმნილი განსახიერება, ჩვენ წარმოგვიდგება ერთ მნიშვნელოვან გზაჯვარედინად კაცობრიობის ესთეტიკური განვითარების მრავალსაუკუნოვან გზაზე.

¹⁰⁸ „ვეფხისტყაოსნის“ ეს სტრიქონი, ჩვენი ფიქრით, აშკარად დაკავშირებულია ბიბლიის ერთ მეტად მნიშვნელოვან ადგილთან: „და ვთქვა ვინმცა მცნა მე ფრთენი ვითარცა მტრედისანი და აფფრინდე მე და განვისვენო“. ეს სწორედ ის ადგილია „დავითნიდან“, რომელიც განსაკუთრებით ახლობელი აღმოჩნდა ქრისტიანული მსოფლმეგრძნებისათვის.

* * *

არსებობს მხატვრული შემოქმედების რამდენიმე ფუნდამენტური ტიპოლოგიური ნიშანი, რომელთა შესაბამისი ცნებები ახალი დროის ესთეტიკამ შემოიღანა ხმარებაში.

ჩვენი საუკუნის დასაწყისისათვის (ჰეგელისა და შილერის ცნობილი კლასიფიკაციების შემდეგ) დასავლური ხელოვნების ფილოსოფიაში განსაკუთრებით გახმაურდა ნიცშეს მოძღვრება ორი საწყისის – „აპოლონურისა“ და „დიონისურის“ შესახებ.

ბერძნული პანთეონის პერსონაჟები გამოყენებულ იქნენ არა მხოლოდ ანტიკური ხელოვნების (კერძოდ, ბერძნული ტრაგედიის) დასახასიათებლად, არამედ, საერთოდ, მხატვრული შემოქმედების მთავარ სახეობათა დასადგენადაც.

„აპოლონური“ საწყისი, ამ კონცეფციის მიხედვით, ნიშნავს დაახლოებით იმავს, რასაც „კლასიკური“ – ჰეგელის ესთეტიკაში ან „მიამიტური“ – შილერისაში, ანუ ნათელს, გონებით განონასწორებულს, ჰარმონიულს, ხოლო „დიონისური“ – სტიქიურს, ქვეცნობიერს, დისჰარმონიულს, ანუ ზოგიერთი ნიშნით „რომანტიკულის“ მონათესავე საწყისს.

ამ ახალმა კატეგორიებმა ბევრი საგულისხმო მოვლენა და ასპექტი გაანათა ხელოვნების ისტორიაში, თუმცა ზოგიერთი რამ საკმაოდ არივდარია კიდევც.

აპოლონსაც და დიონისესაც (განსაკუთრებით მეორეს) ბევრი მიმდევარი გამოუჩნდა როგორც დასავლეთში, ასევე ჩვენშიც. სიმბოლიზმის მედროშეებმა, ცხადია, ქვეცნობიერების ღვთაებას მიანიჭეს უპირატესობა.

სხვათა შორის, ეს კატეგორიები გამოყენებულ იქნა ესთეტიკური თვითგამოხატვის ეროვნული მოდელების გასარკვევადაც.

ქართული ესთეტიკური მსოფლგაგება, როგორც სამყაროს მხატვრული გააზრების ყველა სხვა სრულფასოვნად გამოვლენილი ეროვნული მოდელი, უთუოდ შეიცავს ორივე ამ საწყისის ნიშნებს. მათი თავისებური გამთლიანების არაერთი მაგალითი შეინიშნება, კერძოდ, რუსთაველის პოემაში.

მაგრამ „ქართული სულის“ ემბლემად არც ერთი ამ ღვთაებათაგანი არ გამოდგება.

ბერძნული პანთეონიდან ჩვენთვის გაცილებით უფრო ახლობელია სხვა სახე, რომელიც, დასავლური მწერლობისა და სახვითი ხელოვნების ოსტატებისგან განსხვავებით, გასული საუკუნის ესთეტიკოსებს რატომღაც ჩრდილში დარჩათ.

ეს გახლავთ პრომეთე, ანუ ჩვენივე – „კავკასიის მთებზე მიჯაჭვული“ ამირანი.

პრომეთეული საწყისი იმ სახით, როგორც ის წარმოიშვა და საუკუნეების მანძილზე დაკრისტალდა კულტუროსანი კაცობრიობის ცნობიერებაში (ესქილედან შელიმდე), ბევრ მნიშვნელოვან მხარეს ხსნის ქართული ხასიათის თვითმყოფ მინაარსში.

ეს არის ყველაზე ზუსტი და ყველაზე მრავლისმომცველი ემბლემა ამ ხასიათისა.

შემთხვევითი არაა, რომ ჩვენმა XIX საუკუნემ სწორედ ეს სახე ამოირჩია თავისი სულისკვეთების სიმბოლოდ.

მართალია, ჯაჭვანყვეტილ ამირანში ეპოქის მხოლოდ ერთი კონკრეტული იდეა განსაგნდა – ქართველი ხალხის მომავალი გათავისუფლება („მოვა დრო და თავს აიშვებს“...), მაგრამ ამ სახესთან დაკავშირებული სიმბოლიკა სხვა მხრივაც მიესადაგება „ქართული სულის“ ძირეულ ნიშან-თვისებებს.

აპოლონისა და დიონისეს მსგავსად, პრომეთეც ღმერთია (უფრო ზუსტად, ტიტანი), მაგრამ ოლიმპოს მკვიდრთაგან განსხვავებით, ის არ სჯერდება თავის ღვთაებრივ ხვედრს, მისი მეორე სტიქია და სამყოფელი მიწაა, ხოლო მთავარი სანადელი – მიწისშვილთა თანამდგომობა. ამდენად, ის ორბუნებოვანი არსებაა: ერთდროულად „ციხაც“ არის და „მიწისაც“ („ვნუგეშობ ამით, მიწას მიწურად და ცას ციურად მივეთავაზი“). მისი მაღალი სული დედამიწაზეა დანარცხებული და მხოლოდ მიწიერ ტანჯვაში შეიცნობს ბოლომდე თავის რაობას, მხოლოდ ამ მიწაზე განცდილი ნამება ხსნის მთელი სისრულით მისი მოწოდების სიღიადეს (ეს მიწა რომ „კავკასიის

მთებია“, ანუ ის ადგილი, რომლის მოსახლეობას დღენიადაც ათასი ყვავ-ყორანი უჯიჯგნიდა გულმკერდს, ამას ნულარ გამოვედევნებით. სამაგიეროდ ერთ საგულისხმო გარემოებაზე ღირს ყურადღების შეჩერება: შუა საუკუნეებში, როდესაც პრომეთეს ქრისტეს წინამორბედად სახავდნენ, ეკლესიის ერთი მამათაგანი, ტერტულიანე, მის ისტორიას „კავკასიურ ჯვარცმას“ უწოდებს).

პრომეთე სილალის ღმერთია, უფრო მეტად, ვიდრე აპოლონი, ვინაიდან მისი სილალე ნასაზრდოებია არა ღვთაებრივი კეთილდღეობით ან ღვთაებრივივე ხელშეუხებლობის შეგნებით, რასაც ბუნებრივ აკომპანემენტად თან ახლავს ღვთიური საკრავებისა და ციკადების დამაშოშმინებელი კეთილხმოვანება, არამედ ტანჯვით და ამ ტანჯვაში გამტკიცებული სიცოცხლის დაუთმობელი რწმენით.

ეს არის არა ნებიერის ნეტარ-განცხრომა, არამედ ჯოჯოხეთგამოვლილი სულის სიმხნევე („ჭირთა შიგან გამაგრება“...).

პრომეთე დაბადებით მეამბოხეა („მებრძოლი შავის ბედისა“...), შეურიგებლობის, შეუგუებლობის, შეუპოვრობის სული, პირველი ურჩი ვასალი, პირველი ანტიკონფორმისტი კაცობრიობის ისტორიაში. უკვე ესქილეს ტრაგედიაში ის ვერ იტანს ვერავითარ ჩავრას, შევინროებას, თვითშეზღუდვას – ვერაფერს, რაც პიროვნების შინაგან თავისუფლებას, ცოცხალ აზრს ან ბუნებრივ სწრაფვას ახშობს. ვერ ურიგდება ვერავითან აკრძალვას, მაშინაც კი, როდესაც ამკრძალავი ნიშანი უზენაესის ნება-სურვილის გამომხატველია, ვერავითარ მორჩილებას, თავსმოხვეულ წესრიგს, ქვემეგრდომულ თვინიერებას.

პრომეთე ყოველგვარი ტირანიის უპირველესი მოძულეა და ამის გამო „მოღალატეც“ – თვითმპყრობელთა თვალში (ჰესიოდეს მიხედვით, მან პირველად ზევსი დაკლული ხარის გაყოფისას მოატყუა).

პრომეთე თავდავინწყებამდე ერთგულია თავისი კაცთმოყვარული მრწამსისა.

პრომეთე ყველაზე ადამიანური ღმერთია ბერძნული პანთეონისა, ყველაზე უხვი და გულჩვილი, მან არ იცის, რაა სიკერპე ან ქედმაღლობა ღვთისშვილთა მიმართ.

პრომეთეს ამაყი მარტოობა იძულებითია და, ამდენად, ძირეულად განსხვავებული მანფრედისა და ბრანდტის განდგომისაგან. მარტოობა მისი უმძიმესი ხვედრია და არა თვითგანაჩენი, ეს არის ყველაზე დიდი სასჯელი, რომელიც მას უზენაესმა ძალამ გარდმოუვლინა, ვინაიდან პრომეთეს სწორედ ადამიანთა საერთო-სამყოფელისკენ, მიწიერ თანამომძეთაკენ უწევდა გული.

პრომეთე სინათლის მოციქულია, „მზის წილია“, ბედნიერების მაცნე და მახარობელია. ის იმის გამოც მიიჩქარის თავისი ცეცხლოვანი ნადავლით ადამიანებისკენ, რომ უამცეცხლოდ – უსიტბოდ და უსინათლოდ – არ სწამს ნამდვილი ყოფიერება, კაცთა მოდგმის არსებობის აზრი (ჯერ კიდევ ესქილეს ტრაგედიაში პრომეთესთვის ბედნიერება, ბედნიერი ადამიანი წარმოუდგენელია სიამაყისა და დამოუკიდებლობის გარეშე. კაცთმოყვარეობა მისთვის თავისუფლებისმოყვარეობის სინონიმი).

ბედნიერების ნაპერწკალი პრომეთეს ზესკნელიდან მიწაზე ჩამოაქვს, რომ აქ გაათბოს დამზრალი გულები, აქ აზიაროს უკვდავების, შვების, ჰარმონიის განცდას, აქ შეუქმნას მათ იდეალის, სრულქმნის, აღვსების ილუზია.

ის ცოცხალი ხიდია ცასა და დედამიწას შორის, ცხოველი სვეტი, მართალია, დამეხილი, მკერდგაპობილი, მაგრამ მაინც ამაყად მზირალი, ლალი, მოკისკასე, სიცოცხლის უწყვეტობისა და მარადი აღორძინების მაუნყებელი...

არ ვიცი, როგორ შეიძლება ყველა ამ ატრიბუტის ერთ ეპითეტში ჩატევა, არადა ვგრძნობ, რომ მთლიანი სახე დაიქსაქსა დეტალებში. ყველაზე ლაპიდარული მაინც თვით სიმბოლოა:

პრომეთე, პრომეთეოსი, ამირანი.

ესქილეს „მიჯაჭვული პრომეთე“, გოეთეს პრომეთე – დემიურგი, ბაირონის პრომეთე – ცეცხლოვანი გონება, შელის „ახსნილი პრომეთე“, ყველა ეპოქა თავისას უმატებდა პრომეთეოსის სახეს. აკაკი წერეთელმაც „თორნიკე ერისთავში“ ბიზანტიიდან შინ მომავალ ქართველთა ლაშქარს თავისი ათქმევინა...

პრომეთესა და ამირანის სახეების იდენტურობაზე სხვადასხვა აზრი არსებობს. უეჭველია მათი ნათესაობა.

უეჭველია ისიც, რომ ამირანის სახე სათავეს იღებს ქართული კულტურის უძველესი შრეებიდან.

ჩვენ არაფრის მისაკუთრებას არ ვაპირებთ. ბევრი რამ, რაც პრომეთე-ამირანის სახეს ქართული ხასიათის ემბლემატურ ნიშნებს სძენს, მთელი დასავლური სამყაროს, საერთოდ მთელი კაცობრიობის კუთვნილებაა. მით უკეთესი, თუ ეს ნიშნები ესოდენ მკაფიოდ გამოვლინდა ქართულ ნიადაგზე. ეს იმას მოწმობს, რომ ჩვენი სულიერი ბიოგრაფიის გზები დასაბამიდანვე საკაცობრიო ცხოვრების აღმავალ გეზს მისდევდა.

* * *

პრომეთეს სახის გაგებისთვის დიდად საყურადღებოა კიდევ ერთი თვალსაზრისი.

აპოლონური და დიონისური საწყისების დაპირისპირებას ასეთი შეხედულება უდევს საფუძვლად: ძველ ბერძნებს კარგად ესმოდათ ბუნების (სამყაროს, ქვეყნიერების) მთელი სისასტიკე და საშინელება, აპოლონის კულტი მათ დასჭირდათ იმისთვის, რომ ამ პირველქმნილი ბუნებისთვის, ანუ პირველყოფილი ღმერთების (ტიტანების) მახინჯი საუფლოსთვის ლამაზი ფარდა გადაეფარებინათ. ასეთი საფარველის როლს ასრულებდა მათი „სიზმარი“ (ოლიმპო) – ახალი ღმერთების, მშვენიერი, ნათელი, სიცოცხლისმოყვარული არსებების მოდგმა, რომლებიც თავიანთი იერით აპოლონურ საწყისს განასახიერებდნენ.

დიონისე ყოველივე ამის საპირისპიროდ ბუნებასთან დაბრუნებას ნიშნავს – ბუნების ქაოსთან, დისჰარმონიასთან, ტანჯვასთან, სიმახინჯესთან შეერთებას, რაც დიონისური „თრობის“ საშუალებით შვებად უნდა იქცეს.

ასეთი შეხედულების კონტექსტში პრომეთეს სახე ახალი შუქით ნათდება. მთავარი აქ ისაა, რომ პრომეთე, ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, არის არა ახალი ღმერთი (ოლიმპიელი), არამედ ტიტანი (ანუ ძველ ღვთაებათაგანი), ე.ი. სწორედ პირველყოფილი, საფარველგადაუხურავი, ნამდვილი, შეუღამაზებელი ბუნების სახიერება.

საკვირველია, რომ „აპოლონ-დიონისეს“ კონცეფციაში გამორჩენილია ეს გარემოება. პრომეთესთან დაკავშირებით აქ აღნიშნულია მხოლოდ მისი ღვიძლისმკორტნელი ფრინველი – უსამართლობის აღმსრულებელი ძალა. მაგრამ ბუნება თავისი ნიალიდან აღმოაცენებს არა მხოლოდ არწივს („ძერას“), როგორც ბოროტებისა და სისასტიკის ადეპტს, არამედ სიკეთით ძალმოსილ პრომეთესაც.

პრომეთე ბუნების პირველქმნილი ნიალიდან ჩნდება.

ამრიგად, პრომეთეს სახეში შემონახულია ძველისძველი ადამიანური რწმენა იმისა, რომ თვით ბუნებაში არსებობს და მოქმედებს ჰუმანური საწყისი.

საინტერესოა ერთი დამთხვევა: დიონისეს მსგავსად, პრომეთეც ტანჯული („სხეულდაფლეთილი“) არსებაა. მაგრამ დიონისესგან განსხვავებით, ის არის არა ტანჯვისა და თვითგვემის, არა წამებაში შვების მაძიებელი ღვთაება, არამედ ტანჯვასთან შეურიგებლობის, ბედნიერების, უფრო ზუსტად, ბედნიერებისთვის ბრძოლის ღმერთი.

პრომეთეს (ისევე როგორც ჩვენს ამირანს) სწამს ბუნების „კეთილზნიანობა“, ეს რწმენა კი უაღრესად ახლობელია ქართული მსოფლგაგებისთვის მისი განვითარების უძველესი სტადიიდანვე.

ასეთია, კერძოდ, ჩვენი კოსმოგონიის ყველაზე ადრეული და ყველაზე მარტივი მოდელი:

მზე დედაა ჩემი,
მთვარე – მამა ჩემი;
წვრილ-წვრილი ვარსკვლავები
და და ძმია ჩემი.

ქართველი კაცი შინაურად გრძნობს თავს დაუსაბამო სამყაროში.

ყოფიერების ამგვარი გააზრება ყველაზე იოლად ჩვენი ხასიათის უბრალოებით შეიძლება ახსნილიყო, მაგრამ ასეთი ახსნა თავის მხრივ დიდი გულუბრყვილობა იქნებოდა.

უბრალოება (მიამიტობა), გარკვეული დოზით, ყოველგვარი პოეტური მსოფლგაგების საფუძველშივე იგულისხმება. ქართული პოეზიაც ამ მხრივ გამონაკლისს არ წარმოადგენს.

მაგრამ ყოფიერების სიღრმისეული გააზრება ქართველი ხალხის მხატვრულ შემოქმედებაში ასე მარტივად როდი გამოიყურება.

ჩვენს ძველებს ბერძნებზე არანაკლებ ესმოდათ როგორც სოფლის უღმობელი წარმავალობა („ბინდისფერია სოფელი, თანდათან უფრო ბინდდება“), ასევე მუხანათური ფანდები („ესე ასეთი სოფელი, არვისგან მისანდობელი“) და მწარე უკუღმართობაც („რას გვაბრუნებ, რა ზნე გჭირსა?“), მათ თვალს არც დროის მსახვრელი მოქმედება დარჩენია შეუმჩნევლად („ჩვენს ნასახლარზეც ოდესმე ბალახი აბიბინდება“) და არც სტიქიური ძალების მტრული, დაუნდობელი დამოკიდებულება ადამიანის მიმართ (რაც ღვთისშვილთა სისხლის მოყვარული დევების სახეებში გამოიხატა).

წუთია წუთისოფელი, ცნობას არ გვაცლის ძმისასა. –

ამბობს ჩვენი გლეხკაცი და მაინც:

თავსა სევდასა წუ მისცემ, – გულს ხავსი მოეკიდება.

რა არის ამ „სევდის“ მოსაგერიებელი საშუალება? სად ეგულება მისი წამალი ქართველ კაცს?

რასაკვირველია, ღვინომიც, თავდავინყებაშიც (ანუ დიონისურ „თრობაში“), ასევე – თავის მიერვე შეთხზულ მშვენიერ ილუზიებშიც (ანუ აპოლონურ „სიზმარში“).

მაგრამ არა მხოლოდ!

ძველი ბერძნებისაგან განსხვავებით, ქართველ ხალხს თავისი მითოლოგია სამყაროს შემზარავი უფსკრულების ლამაზ საფარველად არ გამოუყენებია. მწუხარების, სიავის, საშინელების (დისჰარმონიის) აღნაბეჭდები სავსებით შენარჩუნებულია მისი უძველესი გადმოცემების ჩვენამდე მოღწეულ ნამსხვრევებშიც.

მაგრამ მთავარი აქ ის არის, რომ სიმახინჯის მძიმე ზოდების ქვეშ მისი მზერა მუდამ არჩევდა მშვენიერების მჭვირვალ მარცვლებსაც, ხოლო უკუნეთის წიაღში სინათლის მიუკვლეველი საბადოები ეგულებოდა.

ეს სინათლე, როგორც გველემბაპის ფაშვში მომწყვდეული მზეჭაბუკი (იგივე ამირანი!), მუდამ მზად იყო თავის დასახსნელად, ანტისინათლის, ანტიბედნიერების, ანტისილამაზის სქელ გარსთა გასაპობად, საკუთარი არსის გამოსამზეურებლად.

პრომეთეს მოქმედების დედააზრიც ხომ სწორედ ეს არის – ცეცხლის, სინათლის, სიცოცხლის პირველწყაროს გამოგლეჯა ადამიანთადმი მტრული ძალების სამყაროდან.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართულმა კულტურამ თავისებური აკუმულაცია მოახდინა „კავკასიური ჯვარცმის“ ყველა ადგილობრივი მოტივისა და მსოფლიოს ამ რეგიონის ხალხთა სულისკვეთების მხატვრულად სრულქმნილი, საკუთრივ ლიტერატურული ხატი შესძინა საკაცობრიო კულტურას. ამ მხრივ საგულისხმოა, არა მხოლოდ ის ფაქტი, რომ, გასაგები მიზეზის გამო, ზოგადკავკასიურმა ფოლკლორულმა სიუჟეტმა თავის დროს მხოლოდ საქართველოში მიიღო ლიტერატურული გაფორმება (სარგის თმოგველის „ამირან-დარეჯანიანის“ სახით), გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ მთელი ჩვენი კლასიკური ხანის პოეზია არსებითად ამ სულისკვეთების გამოხატველია, ხოლო პირველ რიგში და ყველაზე მკაფიოდ ეს მის დამაგვირგვინებელ ნაწარმოებზე ითქმის. რუსთაველის პოემის მთავარი იდეაც ხომ

სამყაროსადმი პრომეთეულ დამოკიდებულებას ასახავს – სინათლისა და ბედნიერების სათავე აქაც ბნელეთის საუფლოდან მოელის გამოხსნას (საგულისხმოა ამ მოტივის გვიანდელი გააზრებაც, რომლის მიხედვით, ეს გამოხსნილი სინათლე ეროვნული ოცნების ახდომას მოასწავებს).

ქართული წარმოდგენა სამყაროზე ამბივალენტურია – იგი ერთნაირად ხედავს ავსა და კარგს, ანუ სინამდვილის ორმაგ კანონზომიერებას, ორბუნებიანობას, ხოლო ოპტიმიზმის (სიკეთისა და სილამაზის რწმენის) საფუძველი მისთვის თვით ბუნებისმიერი, ობიექტური ჭეშმარიტებაა (და არა „თრობა“ ან „სიზმარი“).

ზემოთ უკვე ითქვა ქართული ხასიათის თავისებური არტისტიზმის გამო (რაც ხშირად „გამოგონილი“ ბედნიერებით, ბედნიერების ხელოვნური სუროგატებით ტკბობაშიც ვლინდება). მაგრამ ეს თვისებაც თავისი მსოფლმხედველობრივი შინაარსით ბუნებისმიერია, ვინაიდან ქართული ხასიათი „ამაღლებულს“ და „მშვენიერს“ არსებულ რეალობაშივე ხედავს.

თავად ბუნებაა, მისი ღრმა რწმენით, „უთვალავ ფერთა“, ანუ მრავალსახოვნების, მრავალფეროვნების, მრავალკონტრასტულობის, მრავალნიღბიანობის უპირველესი შემოქმედი.

ამის გამოა, რომ ზეიმს (ლხინს, თამაშს, „სახიობას“) ის თვით ბუნებისგან სწავლობს, ოღონდ არა როგორც ქაოსს და დისჰარმონიას (დიონისური ორგიების დარად), არამედ როგორც ბუნებისავე წესისა და კანონზომიერების გამოვლინებას.

სიცოცხლის სწორედ ასეთი გაგება იძლევა პასუხს იმ კითხვაზე, რომელიც ჩვენ ადრე უპასუხოდ დავტოვეთ:

რატომ ვერ ურიგდება ქართველი კაცი სიკვდილს? ანუ რატომ ვეკუთვნით ჩვენ იმ ხალხთა რიგს, რომლებიც შედარებით ძნელად თმობენ ამქვეყნიურ არსებობას.

ნიცქეს რწმუნებით, ძველ ბერძნებს სულის სიღრმეში არაფრად უღირდათ სიცოცხლესთან განშორება, ვინაიდან მათ კარგად იცოდნენ მისი ნამდვილი ფასი (უფასურობა). ამ ლოგიკის მიხედვით, სიკვდილი იმას უნდა ეძნელებოდეს, ვინც გადაჭარბებული აზრისაა სიცოცხლის კეთილისმყოფელ არსზე, მარტოოდენ სიკეთეს ხედავს ამქვეყნიურ არსებობაში.

ჩვენი დამოკიდებულება სიკვდილისადმი ამ ლოგიკას მხოლოდ ნაწილობრივ ექვემდებარება. სიცოცხლის დაუთმობლობის მთავარი მსოფლმხედველობრივი მიზეზი აქ მის შესახებ გულუბრყვილო წარმოდგენა კი არ არის (სამყაროს, როგორც სავსებით რეალიზებული, აბსოლუტური სიკეთის გაგება), არამედ მისი პოტენციური შესაძლებლობების ოდინდელი, საუკუნეებში შენარჩუნებული რწმენა.

რაც შეეხება საკუთრივ ოპტიმიზტურ მსოფლშეგრძნებას, ეს უკანასკნელი ზემოხსენებული ორმაგი კანონზომიერების შეფასებაში ვლინდება. სიკეთე და ბოროტება, ისევე როგორც სინათლე და სიბნელე, ამ თვალსაზრისის მიხედვით, თავისთავად არსებობენ სამყაროში, როგორც ტოლძალოვანი სანყისები, მაგრამ ადამიანს მაინც „კარგი“ უნდა უკვირდეს („ავი რა საკვირველია!“), უხაროდეს, ნიბლავდეს, სწამდეს.

და თუ რუსთაველის რწმენით: „ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი გრძელია“, ხალხიც თავისი სულის სიღრმეში იმ გონიერი წესის იმედით დგას, რომ:

„დღეს ღამე უთენებია“.

ყველაზე მნიშვნელოვან სახედ, სამყაროს ორმაგი კანონზომიერების განჭვრეტისა და გაცნობიერების თვალსაზრისით, ქართველი ხალხის პოეტურ შემოქმედებაში უთუოდ მინდია მოჩანს და ამ სახეშივე ბუნების ნამდვილი (ფარული, იდუმალი) არსის გაგება სიკეთის აღმსარებლობით გვირგვინდება.

მართალია, გველისმჭამელის ხვედრი ტრაგიკულია, მაგრამ, დიდი ანგარიშით, მისი მარცხი სრულ კაპიტულაციას არ მოასწავებს. „ახლად თვალახელილ“ მინდიას სიბრძნე ყოველი ქართველი („ნამდვილქართველი“) ადამიანის სულში განაგრძობს თავის უწყვეტ არსებობას, უწყვეტ ღვიძილს, უწყვეტ ორთაბრძოლას, როგორც სიბრძნისა და უმეცრების, ასევე უკუნეთისა და მნუხარების ძალებთან.

ჩვენი ეროვნული სულისკვთების ბალავარი არც მიამიტი ოპტიმიზმია, არც ტანჯვით დაბინდული მზერა და არც სამყაროს ამაზრზენ ჯურღმულებზე ლამაზი ფარდის გადაკერის სურვილი.

მისი ფუძე სხვაგვარია:

ეს არის ადამიანის სულის ტრაგიკული გაბრძოლება – მისი გმირული ცდა უკუნეთიდან სინათლის გამოსაგლეჯად.

ეს არის შეუძლებლის, „სასწაულის“ ფილოსოფია – ბრმა, უსასოოდ მთვლემარე აუცილებლობაზე დიადი წადილის საბოლოო გამარჯვების რწმენა. ვინაიდან შეუძლებელიცა და სასწაულებრივიც, ამ მსოფლგაგების მიხედვით, თვით ბუნებაშია – ბუნებრივი, სამყაროსმიერი სანყისია.

ამიტომაც ისწავლა ასე კარგად ქართველმა კაცმა „ბინდისფერი სოფლის“ ყოველდღიური უღიმღამობიდან სიხარულის ფერადოვანი წვეთების გამოწურვა. ეს მისი დიდი ბრძოლის, მთავარი ბრძოლის, გადამწყვეტი ბრძოლის წინა ვარჯიშია, ყოველდღიური, შეგნებულად გაიოლებული რეპეტიცია.

ვინაიდან იმ მთავარ ბრძოლაშიც მან სწორედ „შეუძლებელი“ უნდა შეძლოს, ძალთა განუზომელ უთანაბრობას, მასზე დიდად აღმატებული მოცულობის მასათა წინააღმდეგობას, მისი გულის სანუკვარ მოძრაობაზე გაცილებით უფრო ძლიერ ობიექტურ ინერციას უნდა გაუძლოს.

გაუძლოს, გადალახოს, დაძლიოს!

ყველაფერი „ობიექტური“, ანუ უაზრო, უსულგულო, უადამიანო ჩვენ წინააღმდეგაა. ჩვენ მხარეზე მხოლოდ ის დგას, რაც ამ უაზრობის დასამხობად შეიქმნა, ანუ ადამიანობა, ადამიანის ცხოველი, უტეხი ნება, მისი ლბილი გულისა და საუკუნოდ ნანვართი გონების ტიტანური ძალმოსილება.

ეპილოგი

დრო გულმოდგინედ აკეთებს თავის საქმეს. აი, ახლაც, როცა ამას ვწერ, რომელიღაც უჯრედი კვდება ჩვენს სულში, რომ ახალს დაუთმოს ადგილი.

ამას თითქმის ფიზიკურად ვგრძნობ: სანამ სადღეისოდ არსებულის გამოსათქმელად ვეძებ ზუსტ სიტყვებს – ვარჩევ, ვსინჯავ, ვამონმებ, ზოგჯერ მგონია, რომ მივაგენი კიდეც, ხელთ მიპყრია! – ამ დროს რაღაც მეცლება თითებშუა, უჩინარდება, ჩამოყალიბებულის სანაცვლოდ ახლად აღმოცენებულის მერწვევი კონტურები კრთება სივრცეში და სხვაგვარ ცნებებს, ახალ სიტყვიერ ყალიბს ითხოვს მოსახელთებლად.

ხვალ დილით ქართველი კაცი ახალი თვალთ ახედავს მშობლიური გუმბათის სილაჟვარდეს, ისე, რომ ალბათ აღარც გაახსენდება ეს არცთუ ძველი შედარება („ცა ლურჯია გუმბათივით“) ან რითილა მიახსენებოდა მისი უმონყალოდ ნარბევი, პირნამახული ლითონის მიერ ამოკორტნილი ზედაპირი იმ იდუმალ სიღრმეს, სადაც ერთ დროს ღვთისმშობლის აუმღვრეველი მზერა ეგულეობდა.

ისევ არასწორი ტონალობა ავირჩიე... არავინ იფიქროს, რომ ჩვენ დროის შეჩერება მოგვინდა, რომ დიდ გზაგამოვლილნი დავიქანცეთ და წინსვლის თავი აღარა გვაქვს.

სიბერე ჯერ კიდევ შორსაა! განახლება მუდმივი ნყურვილია ქართული სულისა, ყოველთვის, როცა კი ამის მინიმალური შესაძლებლობა გვქონდა, ჩვენი „ფიქრისა“ და „მოქმედების“ ადამიანებს სწორედ ახლისკენ ეჭირათ თვალი და სამომავლოდ აღმოცენებულზე იღებდნენ გეზს.

შენი სიბერე

– სიახლე ორბის...

დრო მიდის და ჩვენ ვიცვლებით, თანდათან ვკარგავთ თვისებათა ნაწილს, ვსხვაფერდებით.

გავა მეტი დრო და მეტს წაგვართმევს. სანაცვლოდ ახალს შევიძენთ. ეს, როგორც ახლა ამბობენ, შეუქცევადი პროცესია.

მაგრამ „რალაც“ უსათუოდ უნდა გადარჩეს!

ქართველებს არა გვაქვს იმსიღრმე უფსკრული ისტორიაში და ამის გამო ეროვნულ ხასიათშიც, რაც თანამედროვე ბერძნებს აშორებს ძველი ელადის მკვიდრთაგან ან იტალიელებს რომაელებისგან. როგორც ჩანს, ჩვენი ისტორიის გარდამტეხ ქარიშხლებს ასეთი გამანადგურებელი ძალა არ აღმოაჩნდათ (თუმცა მეტი რალა უნდა დაგვტყდომოდა თავს?!).

ანტუან სენტ ეკზიუპერი ამბობდა: ადამიანი დაბრკოლებებთან ბრძოლაში ყალიბდება პიროვნებადო. ერის სულიერი ფიზიონომიის ჩამოყალიბებასაც უთუოდ წინააღმდეგობათა გადალახვა უწყობს ხელს. ასეთი „ხელშემწყობი“ პირობები ჩვენ საკმარისზე მეტი გვექონდა.

აღბათ ხასიათის მდგრადობამაც თქვა თავისი სიტყვა. საფიქრებელია, რომ თვით ჩვენი ხასიათია განსაკუთრებით გამძლე. რალაც ურევია შიგ, სამარადჟამო დულაბის მსგავსი.

ეს „რალაც“ უსათუოდ უნდა გადარჩეს. ერთხანს მაინც გასტანს. ერის ისტორიაში კი „ერთი ხანი“ ზოგჯერ ათასწლეულებით განიზომება.

* * *

ჩვენი დრო გლობალური პროცესების დროა. არაფერი „ადგილობრივი“ აღარ არსებობს – არც ომები, არც სახელმწიფო გადატრიალებები, აღარც სოციალური ძვრები. სიტყვა „ლოკალურმა“ დაკარგა აბსოლუტური მნიშვნელობა. ყველაფერი გადაჯაჭვულია, ერთ დაძაგრულ, გრანდიოზულ ობობას ხლართად შემოქდომია „ცისფერი ცთომილის“ ზედაპირს.

და მაინც, ამ ყოვლისმშთანთქმელ „გლობალურობაში“ არის ერთი საიმედო, ასევე დროისმიერი ნიშანი:

ჩვენი საუკუნე ეროვნებათა სრული თვითგამორკვევის ერას ხსნის. ის ახალი მთლიანობის პროლოგია, ხოლო ეს ახალი, აღმოცენებადი მთლიანობა საფუძველშივე განრიდებულია შინაგან უსახურობას. მისი მატერია არნახული მრავალსახოვნებისგან უნდა შედგეს.

თუ ჩვენ თვალწინ (მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ) რაიმე მართლა ჯერარნახული სიდიადით წარმოდგა, ეს უწინარეს ერთა თვითშეცნობისა და თვითდამკვიდრების მასშტაბებზე უნდა ითქვას. შეხედეთ, საითკენ მიემართება ეს შეუჩერებელი ნაკადი: დედამიწის ზურგზე თითქმის პირწმინდად აღიგავა ძველი მეტროპოლიების ნამუსრევი; „დამოუკიდებლობა“ – გასული საუკუნის ეს ყველაზე დიდი თრთოლვით განცდილი, ყველაზე პროვიდენციური სიზმარი – დღეს მსოფლიოში მოსახლე ერთა აბსოლუტური უმრავლესობის რეალურ, საერთაშორისო გარანტიებით დაზღვეულ სინამდვილედ იქცა.

არავინ აღარაფერს თმობს. რაოდენობას (მოსახლეობის მრავალრიცხოვნებას, ტერიტორიის სიდიდეს) ერთა უფლებების დადგენისას არავითარი მნიშვნელობა აღარ ეძლევა. პრაქტიკულად კი ყველაფერს „ეროვნული ენერგია“, სიცოცხლისუნარიანობა და შემოქმედებითი პოტენცია წყვეტს.

არც საუკუნოვან კავშირებს ექცევა რაიმე განსაკუთრებული ყურადღება. კოლონიური „მადლიერების“ გრძნობა ჩალად აღარ ფასობს. გუშინდელი არაფრისმქონე შავი მონები ამაყად შედიან თეთრკანიანთა მიერ მიტოვებულ ქათქათა სრასასახლეებში, რომ იქ წინააღმდეგობა აღმოცენებულ სუვერენულ სახელმწიფოს გამგებელთა სავარძლები დაიკავენ. ამაყად, დინჯად, სრული თვითდაჯერებით ეპატრონებიან „თეთრი ბატონების“ ნაქონს, ვინაიდან ამ აყურულ ნაგებობათა საძირკველი მათი მუქი ოფლითაა მორწყული, ხოლო საძირკველის ქვემოთ მათივე მიშვლად დამარხული წინაპრების ძვლები აპოხიერებენ ნიადაგს.

ჩვენ ყური შევაჩვიეთ ზოგიერთ თანამედროვე ტერმინს, მაგრამ მათი ადამიანური შინაარსის შესახებ მეტად ზერელე წარმოდგენა გვაქვს.

იცით, რას ნიშნავს რეალურად „ნაციონალიზაცია“?

ყოფილი კოლონიური გიგანტის სატახტოში – მთავარ ქუჩებზე, მოედნებზე, გამოფენილია ათასობით შუახნის მამაკაცი, კარგად მორგებულ რუხ კოსტიუმებში. ისინი ჯგუფ-ჯგუფად დგანან, ხმადაბლა ესაუბრებიან ერთმანეთს ან უსიტყვოდ შესცქერიან თვალებში. ტროპიკების მცხუნვარე მზისგან გარუჯულ სახეებზე ერთი ნერვიც არ ერხევათ. მათ არაფერი არ ესმით – არც მანქანების ყრუ გუგუნი, არც მოტოროლების მხიარული გაჭახჭახება, არც იქვე, ქალაქის მთავარ შადრევანთან, ქვაფენილზე მიმონოლილი ჰიპების ჟივილ-ხივილი.

მათ თვალებში მუნჯი სასონარკვეთილებაა ჩამდგარი... ესენი გუშინდელი წარმატებული საქმოსნები არიან, გათავისუფლებული კოლონიიდან უცერემონიოდ პანლურნაკრავი ვაჟბატონები. მათ ფილტვებში შორეულ უდაბნოთა მტვრის ნალექი დევს. ამ მსხვილძვლიანმა მამაკაცებმა ხანგრძლივი მემკვიდრეობით მიიღეს ის, რაც დღემდე ებადათ, რასაც განაგებდნენ, სარფიანად ატრიალებდნენ, ამრავლებდნენ, იმის სრული რწმენით, რომ ყოველივე ეს მათი წმიდათაწმიდა, შეუვალი საკუთრება იყო.

მათ აკვნიდანვე ასწავლიდნენ, როგორ შეიძლება უდაბნოს გამოფიტული ქანებიდან ოქროს წვეთების გამოდენა, როგორ ჯერ არს დაბანდება, არენდირება, საიჯაროდ გარიგება, იაფფასიანი მუშახელის შოვნა, საექსპორტო საქონლის რეკლამირება, სხვისთვის დასწრება, გასაღება და ისევ თავიდან: დაბანდება, ამოქაჩვა, გაორკვეცება...

ყოველივე ამის სწავლა მეტად და მეტად ძნელი იყო და მათ ამის მეტი არაფერი ესმით, არავითარი სხვა საქმე არ ხელენიფებათ.

მათი თვალების ფსკერზე მუნჯი სასონარკვეთილებაა.

ეს ნაპირზე ამოყრილი თევზების უსასოო გამოხედვაა, ვინაიდან ამ შუახნის მამაკაცებს არავითარი ილუზია აღარ შერჩათ.

ასეთი განაჩენი მათ საკუთარმა სახელმწიფომ, საკუთარმა ხალხმა, საკუთარმა *res publica*-მ გამოუტანა...

ეროვნული თვითშეგნების საყოველთაო აღმავლობას ჯერ კიდევ არ მიუღწევია მეცხრე ტალღამდე, მაგრამ მისი მოახლოების მაუნყებელი ხმები მსოფლიოს ყველა მხრიდან გაისმის.

მოხდა ისე, რომ ერთი წლის განმავლობაში მე ჩვენი ნახევარსფეროს ორ ნერტილში მომეცა ამაში დარწმუნების საშუალება – უკიდურეს აღმოსავლეთში და იქ, სადაც დასავლეთის მხრიდან – ევრაზიის ხმელს უკანასკნელი მერიდიანი გადაუვლის.

ეს ქვეყნები არაფრით არ ჰგვანან ერთმანეთს, არც ისტორიით, არც რელიეფით, არც მოსახლეობის ადათ-ჩვევებით, გარდა ერთისა: აქაც და იქაც ჰაერი დენთითაა გაჟღენთილი, თითქოს ყველაფერი მოგვარებულია. ფილიპინელებმა კარგა ხანია (იაპონური ოკუპაციისგან გათავისუფლების შემდეგ) ამერიკელთა უღელიც გადაიგდეს, პორტუგალიელებმა ბოლო მოუღეს სალაზარისა და მისი უღლეური მემკვიდრის ანტიხალხურ რეჟიმებს. და მაინც, ნაციონალური პრობლემა აქაც და იქაც მთელი სიმწვავეთ დგას, თითქმის ყველა პროგრესული მოღვაწე ნაციონალური აღორძინების დროით გამოდის და შინაეროვნული კონსოლიდაციისკენ მოუწოდებს მასებს, პატრიოტული სულისკვეთება ზენიტშია და ახალ, ეპოქის შესატყვის, დემოკრატიულ ფორმებს იძენს.

სამუდამოდ დამამახსოვრდა ლისაბონელი კომუნისტების სახეები, როდესაც ისინი თავიანთ დროზე ადრე გათეთრებულ გრუზათმიან ლიდერს ხვდებოდნენ.

ანგოლიდან ერთი საათის წინ დაბრუნებული აღვარო კუნიალი დინჯად აბარებდა ანგარიშს თანამებრძოლებს და მის უძილობით ამოღამებულ თვალებში (როგორ არ ჰგავდა მათი გამოხედვა ლისაბონის ქუჩებზე გამოფენილი რუხი მამაკაცების უიმედო თვალებს!) ერთმანეთს კვეთდა რამდენიმე ასეული, ასევე ხანგრძლივი უძილობით აღვზნებული და გაბასრებული მზერა. ოფიციალურად ამას

პრეს-კონფერენცია ერქვა, მაგრამ თანამზრახველებს უსიტყვოდაც ესმოდათ ერთმანეთის.

რაოდენ ყურადსაღებია და საგულისხმო, რომ სწორედ პორტუგალიელმა კომუნისტებმა – თავიანთი ქვეყნისა და ხალხის ეჭვიმუტანელმა პატრიოტებმა – დაუჭირეს ყველაზე გადაჭრით და უყოყმანოდ მხარი სახალხო გადანყვეტილებას: სრული დამოუკიდებლობა მისცემოდა პორტუგალიელთა მიერ სხვადასხვა დროს კოლონიზებულ ტერიტორიათა მოსახლეობას.

* * *

ჩვენ კარგად ვიცით, რომ ყოველი ეროვნული აღმავლობის საფუძველი მატერიალურ სფეროში დევს. ქართველ ხალხსაც დღეს უამრავი ეკონომიკური ამოცანის გადაჭრა უხდება. სახვალაოდაც არაერთი ურთულესი საქმეა მოსაგვარებელი.

ასეთსავე დაძაბულ ყურადღებას მოითხოვენ სახელმწიფოებრივი, ადმინისტრაციული, სამართლებრივი პრობლემები. მათდამი საყოველთაო გულისყურს ჩვენი სასიცოცხლო ინტერესები გვკარნახობენ. ყველა უბანზე, ყველა რგოლში უნდა აღმოიფხვრას რუტინა, ბიუროკრატიული ცრურწმენები, ჩინოვნიკური სიმხდალე, დრომოჭმული კონცეფციები, ბრტყელშუბლიანთა უტიფარი სიჯიუტე და უზომო აპლომბი, არაფრისმაქნისთა მოჩვენებითი ჭაპანყვეტა, ხელჩაქნეულთა უნიათობა და ფარული ცინიზმი.

მაგრამ პირველ რიგში ფესვიანად უნდა ამოიძირკვოს ყველაფერი, რაც ეროვნული ნიჰილიზმის სახით ვითარდება.

ყოველი ხალხის სიცოცხლის გახანგრძლივების (ანუ „გადარჩენისა“ და „უკვდავების“) გარანტია მის შეუჩერებელ მოძრაობაშია.

როგორც კი ესა თუ ის ერი თავის მოგონებებში იყინება ან წარსულის ყალიბებში თვითკონსერვაციის მაცდურ გზას ირჩევს, ის ამით სინამდვილეში დასალუპავად წირავს თავის თავს.

დღევანდელ ქართველობას ასეთი საფრთხე (მიუხედავად ზოგიერთი ტრადიციული ჩვევისადმი განსაკუთრებული ერთგულებისა) არ უნდა ემუქრობდეს. არა მხოლოდ იმ მიზეზით, რომ მუდმივი განახლებისკენ მიდრეკილებაც მისი ისტორიის ერთი უმთავრეს ტრადიციათაგანია, არამედ იმის გამოც, რომ ეპოქის ბევრი საგულისხმო ტენდენცია არა თუ არ თრგუნავს, პირიქით, ხელს უწყობს და ახალ პერსპექტივას უშლის ზოგიერთი ჩვენი სულიერი მონაცემის შემდგომ განვითარებას.

კერძოდ, ზემოხსენებული „გლობალური“ ტენდენციები საშიში არ უნდა აღმოჩნდეს ქართული ხასიათისთვის, ვინაიდან ამ ხასიათშივე არის ერთი საიმედო ნიშანი, ერთი, საუკუნეების სიღრმიდან შემორჩენილი თვისება, რომელიც, წესით, კიდევ დიდხანს უნდა გაგვყვეს მეგზურად.

ამაზე შეიძლებოდა ადრეც გვეთქვა, მაგრამ რალა დასამალია, ეს ბოლო „კოზირი“ მე ეპილოგისთვის შემოვინახე.

ყველას გვახსოვს ავთანდილის სიმღერა. რომ არავის დავინყებოდა, ჩვენს დროშიც მოგვაგონეს:

„ტყე-ტყე მიდის, ტყე-ტყე მიდის, ინდი-მინდი ფერად შინდი,
იმღერს ლექსთა საბრალოთა, ტყე-ტყე მიდის“...

მაგრამ რას ნიშნავს, რას გვანიშნებს მოიარებით „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი ამ სრულიად სამყაროს, მთლიანი მზისქვეშეთის აპოთეოზის აღწერით?

ის ხომ ტყუილუბრალოდ არაფერს ხატავს, არც ერთი საგანი არ შემოაქვს უმიზეზოდ თავის პოეტურ მიკროკოსმში.

აქ კი რა უზომო მოზღვავებაა!..

მე ვფიქრობ, რომ ქართულმა ესთეტიკურმა გენიამ განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოხატა ჩვენი ეროვნული ბუნების კიდევ ერთი დიდად ნიშანდობლივი თავისებურება.

ცოტა შორიდან დავიწყებ:

როგორც ცნობილია, ქართველი ხალხის სულიერ ბიოგრაფიაში არსებობს საბედისწერო თეთრი ლაქები, რომლებიც სხვადასხვა დროს გაჩნდა ობიექტური მიზეზების გამო.

ასეთი ჩავარდნებისა და უდროობის პერიოდებში (რაც მოგვიანებითაც ხშირად განგვიცდია) ჩვენი კულტურის განვითარებას პროვინციალიზმიც შემოეჩვია, კარჩაკეტილობის სენიც, შეზღუდულობაც და სხვაც ბევრი ამგვარი რამ.

ქართველი ხალხის სულიერი და გონებრივი აღმასვლის გზა სწორხაზოვანი არ ყოფილა. მაგრამ, თუ ამ გზაზე აღჩენილ ყველაზე მაღალ მწვერვალებს მივიღებთ მხედველობაში, მაშინ ორი გარემოება მიიქცევს ჩვენს ყურადღებას.

ერთი მხრივ, უაღრესად ძლიერი მიმლეობითი ტენდენცია, ანუ მოზიდვის, შემოკრებისა და შესისხლხორცების განსაცვიფრებელი ნიჭი.

მართლაც საოცარია, როგორ იშინაურებს ქართული კულტურა (ადრეული შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული) ყოველი მხრიდან დაძრულ ახალ-ახალ შენაკადებს, როგორ არ ეშინია ჯებირების გახსნისა, როგორ ბუნებრივად ამთლიანებს თავის წიაღში არა მხოლოდ მონათესავე ნაკადებს, არამედ ზოგიერთ საპირისპირო, ერთმანეთის უარმყოფელ მდინარებასაც.

საილუსტრაციო მაგალითები ძალიან შორს ნაგვიყვანდა, მე მხოლოდ ერთ, შედარებით კერძო ასპექტზე გავამახვილებ მკითხველის ყურადღებას. შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის განსაკუთრებული მზრუნველობა, რაც შუა საუკუნეების საქართველოში მთარგმნელობით საქმიანობას ხმარდებოდა.

ცურტაველისა და მერჩულეს ეპოქაში ქართულ ენაზე ითარგმნებოდა არსებითად ყველაფერი მნიშვნელოვანი, რაც კი იმ დროისათვის იყო შექმნილი ქრისტიანული სამყაროს როგორც დასავლურ, ისე აღმოსავლულ რეგიონებში, და იმჟამინდელ ქართველობას (საერთოდ ქართული ენის ყველა მცოდნეს კავკასიაში) საშუალება ჰქონდა არა მხოლოდ სრული წარმოდგენა შეემუშავებინა ამ კულტურის მთავარ მონაპოვართა შესახებ, არამედ გამუდმებით ყოფილიყო მისი განვითარების, მისი აქტუალური პერიპეტეების კურსშიც.

სამყაროს მაღალი წერტილიდან მოხილვის ნადილი ძველი საქართველოს იდეოლოგთა ნააზრევში ერთ საგულისხმო მოსაზრებასთან ჯვარედინდება. ვახუშტი ბატონიშვილის სიტყვით, ქართველმა კაცმა უნდა „აღიმაღლოს გონებისა თუალი სანწროებით, ვითარცა ორბმან, რომელი ტრფიალებით აღვალს, რათა განიხილოს სრულიადი ქუეყნის შუენიერება, და ესეოდენ სიმაღლესა ზედა, რომელ ყოველსა სოფელსა გუგათა შინა შემოკრებს“, ვინაიდან: „ამისი მოქმედი... განახლდების და კუალად გაჭაბუკდებისცა“.

ამრიგად, „სრულიადი ქვეყნის“ გათავისიანება, სამყაროს უკიდევანო სივრცეებთან ზიარება, ანუ ჭეშმარიტი განბრძნობა, მონიფულობა, ვახუშტის რწმენით, ქართული სულის უბერებლობის უპირველესი საწინდარია.

საინტერესოა ისიც, რომ მთელი ეს ორიგინალური, ადვილად შესამჩნევ პარადოქსზე აგებული კონცეფცია (ცოდნის სისრულე, ჩვეულებრივი წარმოდგენით, ხომ სიბერის ატრიბუტია და არა ჭაბუკობისა) აქ ორბის სიმბოლურ სახესთანაა დაკავშირებული.

პირადად მე ეჭვი არ მეპარება, რომ გალაკტიონის „15 საუკუნის“ მთავარი სიმბოლოც სწორედ აქედან იღებს სათავეს:

შენი სიბერე

– სიახლე ორბის...

მიმლეობის უფართოესი, შეუზღუდავი მასშტაბი ერთი მხარეა საქართველოს კულტურული (განსაკუთრებით ლიტერატურული) ისტორიისა მისი ევოლუციის ყველა სრულფასოვან ეტაპზე.

მეორე მხარე ამ ცნობიერი, ნებაყოფლობითი პროცესისა გამოვლენილია საპირისპირო მიდრეკილებაში.

„ჯებირები“ აქ უკვე სხვა მიმართულებით ხსნიან გზას.

ეს გახლავთ სამყაროს უშორესი სივრცეებისკენ მიმართული სწრაფვა, ანუ პირველზე (ცენტრისკენულზე) არანაკლებ ძლიერი (ცენტრიდანული) მიდრეკილება საკუთარის, შინაგანის – ეროვნული ინტიმის – გარე, შორეულ მიდამოებზე პროექციებისა.

სინამდვილის მხატვრული „დაუფლება“ ამ ასპექტში ახალ შინაარსს იძენს.

მართალია, ქართველებს ცხოვრებაში ანგლო-საქსებისგან ან თუნდაც იმავე პორტუგალიელებისგან განსხვავებით, მაინცდამაინც თავი არ გამოგვიჩენია რაიმე საკაცობრიო მნიშვნელობის გეოგრაფიული შენაძენით, მაგრამ ჩვენს სისხლში, როგორც ჩანს, მაინც ერია ერთი ასეთი ნვეთი.

მე ვფიქრობ, რომ ქართველ კაცს სულის სიღრმეში მუდამ ახრჩობდა ახალ თვალსაწიერთა გახსნის, „ცხრა მთას იქით“ გაღწევის მალული ნომა, რამაც მის მხატვრულ შემოქმედებაში იჩინა თავი ესოდენ ძალუმაღ.

სამყაროს პოეტური „დაპყრობის“ (შორეულ ტერიტორიათა შემოკავშირების) თვალსაზრისით, ჩვენი ოქროს ხანის მხატვრები ნამდვილი კონკვისტადორები არიან. ოღონდ მათი ხვაშიადი მარტო ახალ სივრცეთა მოპოვების სურვილით არ ამოწურულა. არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო ამ შორეულ სამოსახლოთა ბინადართათვის, მთელი ადამიანური უნივერსუმისთვის ხმის მინვდენის უძლიერესი იმპულსიც.

ქართველ კაცს არასდროს არ დაუმალავს საკუთარ „წადიერებათა სიდიადე“, ყველაფერი, რასაც კი ის იძენდა საკუთარი გონებრივი თუ ემოციური გამოცდილებით, დაუნანებლად გაჰქონდა გარეთ, რათა საყოველთაო სულიერ საბადებელში შეეტანა თავისი ნვლილი.

გაღების, დაუზოგავად გაცემის ფილოსოფია ერთნაირად ახასიათებს მის ადამიანურ ზნეს და პოეტურ სტიქიასაც.

თავის მხრივ, სივრცობრივი განფენა, როგორც თავისებური ესთეტიკური იმპერატივის გამოვლინება, შესატყვის პოეტურ სახეებს ბადებდა ეპოქიდან ეპოქამდე.

ავთანდილის სიმღერაც, რომელიც ყველას გასაგონად, უნივერსალური გამომხაურებისათვის არის გაანგარიშებული, ისევე როგორც „მერანის“ თავგანწირული მხედრის მონოლოგი, რომელშიც ეროვნული დრამის გამოსავალი დანახულია ადამიანთა მთელი მოდგმის მომწუსხველი ძალის (ბედის „სამძღვართა“) გადალახვაში, უთვალსაჩინოესი ანარეკლია სწორედ ამ ოდინდელი მიდრეკილებისა თავისუფალი, ლალი, ზღვარდაუდებელი გაქანებისკენ.

შორეულ თანამგზავრთათვის ხელის შემველება, შეხმიანება, გამხნელება, გამოსარჩლება მუდმივ თვისებად მოჩანს ქართულ პარნასზე. ეს სიმი საქვეყნოდ ჟღერს, რათა საერთო სიყრუის, მიუსაფრობის, გულჩათხრობის მძიმე ღრუბელი გაარღვიოს, კოსმიური სიცივის, გულგრილობის, მარადი არყოფნის წინაშე საბედისწერო შეკრთომისგან იხსნას ღვთისშვილთა სულები. ასეთია ქართული „ამღერების“ პირველმიზეზიც.

სიკვდილივით მარადია სურვილი

მთელი ქვეყნის სიმღერებით მოვლისა...

სულ დანურულად რომ ვთქვათ, თუ საქართველოს სახელმწიფოებრივი სუვერენიტეტი მისი საზღვრების სიმტკიცეს ემყარებოდა, ქართული კულტურის სიძლიერე და შეუვალობა მის ღია კარიბჭეებში იყო ყოველთვის.

ეს ორმხრივი მდინარეა თითქოს სისხლს უწმენდდა ჩვენს შემოქმედ ორგანიზმს და მისი მუდმივი სიჯანსაღის გარანტიად აღიქმებოდა. ხოლო, რაც კიდევ უფრო საგულისხმოა, ამ გარემოებას საფუძვლად ედო საკუთარი თავისთავადობის ურყევი რწმენა. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ უკიდურესი დეკადანსის პერიოდებს, როდესაც ჩვენშიც, საერთო წესისამებრ, ეპიგონები იკავებდნენ ავანსცენას, ქართველი

ხალხის ინტელექტუალურ იერს (როგორც აქტიური „მიმღების“, ასევე უხვად „გამცემის“ როლში) არასოდეს არ დაუკარგავს თავისი თვითმყოფობა. სწორედ საკუთარი ნიადაგისა და ფესვთა სიმაგრის ორგანული შეგრძნება იყო ის უტყუარი საბუთი, რომელიც უფლებას გვაძლევდა ესოდენ ფართოდ გაგველო ჩვენი სულიერი გალავნის ყველა კარი, ისე რომ სხვაში გათქვეფის ან საკუთარ სიმდიდრეთა განიავების შიში არ გვექონოდა.

რასაკვირველია, ეროვნული განწყობის ამგვარი მოდელი უნიკალურად ვერ ჩაითვლება. სასაცილოც იქნებოდა ასეთი პრეტენზიის წამოყენება. ჩვენთვის საკმარისია ისიც, რომ ჩვენი სულიერი კონსტიტუციით სწორედ ასეთი შინაგანი წყობის „ერთა ლიგას“ ვეკუთვნით.

საკმარისია არა მხოლოდ წარსულის გამოცდილების ღირსეული შეფასებისთვის, არამედ სადღეისოდ და კიდევ უფრო მეტად სამომავლო იმედებისთვისაც.

ყველაზე დიდი იმედის მომცემი აქ ისაა, რომ სულიერი „კომუნიკაბელობის“ ამგვარი უნარი და ნიველირების, გაუსახურების მიმართ საუკუნეების მანძილზე გამომუშავებული საიმედო იმუნიტეტი უაღრესად საჭირო თვისებაა თანამედროვე ერისთვის, უაღრესად საჭირო და აუცილებელი იმისათვის, რომ მან მხარი აუბას ეპოქის მოძრაობას – არ წაბორძიკდეს, ისტორიის არიერგარდში არ მოექცეს, არ გაირიყოს.

* * *

მთელ ამ „ცდაში“ ისეთ საგანს ვუტრიალებდი, რომელიც, რაც უფრო დიდხანს უფლი გარშემო, მით უფრო მეტჯერ შემოვლის სურვილს აღვიძრავს. ყოველი ახალი ნაბიჯი ახალ წახნაგს წარმოაჩენს და, ასე – გაუთავებლად, ხოლო თუ სიღრმეშიც მოახერხე შეღწევა (ერთხელ მაინც), მორევივით გითრევს.

ესეც ხომ ქართულია:

კაცის გული აგეთია, ვით მორევი შავი ზღვისა...

ძალიან ჭირს ამ მორევიდან გამოსვლა... მაგრამ მე მხოლოდ „რამდენიმე ცდის“ ავტორი ვარ და არა ფუნდამენტური მონოგრაფიისა (ასე რომ არ იყოს, ეს ნაწერი სხვა პარაგრაფებისგანაც უნდა შემდგარიყო, რომელთაგან ერთი საგანგებოდ „ქართული ხასიათის საბედისწერო სისუსტეებს“ მიეძღვნებოდა).

ალბათ, შეჯამების დროც დადგა. „ცდა ბედის მონახევრეაო“, – გვამხნევენს ჩვენი ოპტიმისტურად განწყობილი წინაპარი. თუ ამ წამოწყების ნახევარი მაინც მიზანს მოხვდება – რაიმე ინტერესს გამოიწვევს ათასი სხვა საგნით დაკავებულ მკითხველში, დიდად ბედნიერი ვიქნები ჩემი ილბლიანობისა და მისი სულგრძელობის გამოც.

ალბათ ბევრს წაკითხული აქვს საბჭოთა და ამერიკელი მწერლების უკანასკნელი (ბათუმში ჩატარებული) შეხვედრის ყველაზე ახალგაზრდა მონაწილის ეილინ როკფელერის გამოსვლის ტექსტი. მე მაინც გაგახსენებთ მის ნათქვამს:

„30-იან წლებში, როცა შტატებს ემიგრანტების ტალღა მოაწყდა, იგი (იგულისხმება მწერლის ბებია, რომელმაც თურმე მასში პოეტი აღმოაჩინა) დადიოდა წარმოშობით ევროპელ მეზობელთა შორის და მოუწოდებდა მათ, ოდნავ მაინც შეენარჩუნებინათ თავიანთი ტრადიციები, თავიანთი კულტურა. სიცოცხლის შესანარჩუნებლად შეგიძლიათ ყველაფერი გაილოთ, – ეუბნებოდა იგი, – მაგრამ უნდა შეინარჩუნოთ თქვენი ეროვნული კულტურა, რომ სული გადარჩეს“.

საოცარია: მე ამ შეხვედრაში მონაწილეობა არ მიმიღია, მაგრამ ზუსტად ერთი კვირის წინ, მარიამობა დღეს, ვაჟას მშობლიური ჩარგლიდან ოციოდე კილომეტრზე, სწორედ ამგვარი რამ მოვისმინე.

სოფლის ახალ თავკაცს ლოცავდნენ სუფრაზე. ზოგმა გზის შეკეთების გამო ჩამოუგდო სიტყვა, ზოგმა სასოფლო მაღაზიის თაობაზე, ზოგმა გადახნული სათიბები უხსენა...

ბოლოს ადგა ერთი სხვებზე ახალგაზრდა კაცი და თითქმის სიტყვასიტყვით „გაიმეორა“ ეილინ როკფელერის ნათქვამის ბოლო ორი ბნკარი.

„ყველაფერი ეს კარგია, აუცილებელია, – თქვა მან, – ყველაფერი უნდა იღონოთ სიცოცხლის გადასარჩენად, გასახანგრძლივებლად, გასაიოლებლად. მაგრამ მთავარია, სული გადარჩეს!“

სიტყვამ მოიტანა და უნდა ითქვას: ვისაც თუნდაც ჩვენი ომამდელი ყოფა ახსოვს, არ შეიძლება არ აღიაროს, რომ საქართველოს სოფელი მრავალმხრივ გამოიცვალა სასიკეთოდ. უმრავლესობამ სული მოითქვა, მხრებში გასწორდა და ამის შედეგად ახალი კულტურული ცხოვრებისთვისაც მოიცალა. ყოველივე ეს მთელი ჩვენი ეკონომიკის სფეროში მომხდარი ძირეული ცვლილებების შედეგია. სულ უკანასკნელ დროს რესპუბლიკამ ფართოდ აღიარებული სამეურნეო მიღწევებითაც ისახელა თავი. შევეჩვიეთ კიდევ მეტოქეებთან ასპარეზობის მოგებას.

მაგრამ არის სხვა უფრო დიდი და უშეღავათო შეჯიბრებაც, რომელშიც თანამედროვე მსოფლიოს ყველა ერი მონაწილეობს.

ბევრი რამ უნდა ვისწავლოთ, ბევრი რამ უნდა გადმოვიღოთ მათგან, ვინც ჩვენზე ნინ წავიდა ცივილიზაციის თანამედროვე გზაზე, – სიბეჯითეც, მომჭირნეობაც, გამჭრიახობაც, ყაირათიც. მაგრამ ისე, რომ სხვის ორეულად არ ვიქცეთ, ისე, რომ ჩვენი არსი არ შეიბღალოს – არა მხოლოდ კოლორიტი, არა მხოლოდ გარეგანი იერი, არამედ უწინარეს ყოვლისა, არსი, ბუნება, შინაგანი კონსტიტუცია.

ზუსტად არ მახსოვს, ვისი სიტყვებია:

„ვიდრე ამ ქვეყნად ერთი ქართველი მაინც დარჩება, საქართველო იარსებებს“.

შეიძლება ამ აზრის სხვანაირად შემოტრიალება: საქართველო იარსებებს მანამ, ვიდრე ერთი ქართველი მაინც შეინარჩუნებს ქართველობას – ვიდრე იარსებებს ქართული სული.

პირადად მე ვერ წარმომიდგენია, რომ თანამედროვე საქართველოს მკვიდრს არ უყვარდეს თავისი ქვეყანა. არა მხოლოდ იმის გამო, რომ დათვსაც უყვარს საკუთარი ბუნაგი. არც იმას მივესალმები, რომ ასეთი სიყვარულის საფუძველი უბრალოდ ჯოგური შეგნება იყოს; მხოლოდ იმისთვის გვიყვარდეს ჩვენი თავი, რომ ერთი ხროვა ვართ ან ერთი ფარა.

საქართველოს ნამდვილი სიყვარული ქართული სულის მიერ მოპოვებული მწვერვალებისადმი ერთგულებას უნდა ემყარებოდეს, მისი ნათელი, პრომეთეული ბუნების ამაყ შეგნებას. მტერი და დუშმანი ყოველთვის ბევრი გვყავდა, მაგრამ რა გამოვიდოდა, მისი ძლევის მიზნით, ჩვენც რომ მზაკვრობა და სიმუხთლე გაგვეხადა სალოცავ კერპებად.

ქართველმა ხალხმა ხანგრძლივი ბრძოლის შედეგად გადაარჩინა არა მხოლოდ საკუთარი სხეული, მან ამ ბრძოლითვე შეინარჩუნა და დღემდე მოიტანა თავისი შინაგანი სახე, თავისი სულიერი რაობა.

იმ დიდ წარღვნებს გადარჩენილი საუნჯის დღევანდელ პირობებში დათმობა, სხვა რომ არ იყოს, სრული ბედოვლათობა იქნებოდა.

ასეთი აზრი ნაკარნახევია არა მხოლოდ ჩვენი ეროვნული ინტერესებით. თუ ღრმად ჩავხედავთ, შეიძლება ითქვას, რომ ეს კაცობრიობის სასიცოცხლო ინტერესიცაა, „მსოფლიო სულის“ ბრძნული დიქტატიც.

ამ გრანდიოზულ კოსმიურ სიმფონიაში ყველა ხმა ან, თუ ისევ ვივეკანანდას დავესესხებით, ყველა „ბგერა“ თავისებურად შეუცვლელია, თავისებურად გადამწყვეტი, ყველა სიმი თავის ფუნქციას ასრულებს.

„ერთი მათგანიც რომ განყდეს“... ჰარმონია სრულყოფილი ვედარ იქნება.

ქართული სულის მდინარებას არასდროს არ ჰქონია (ასეთი ილუზიით თავს ნუ მოვიტყუებთ) ვივეკანანდას მშობლიური განგის ან ნილოსის წყალმრავალი დელტის სიფართოვე.

ისეთი ჟამიც გვახსოვს, მისი ერთი ნაპირიდან მეორეზე აქა-იქ ჩელტის ხიდიც გაიდებოდა განსაკუთრებით ხანგრძლივი გვალვების დროს.

მაგრამ, როგორც მთის ერთი ღვართქაფიანი მდინარე, ის მუდამ – სადაც კი გასაქანი მისცემია – მედგრად, დაუმდორებლად, ზოგან კი თავბრუდამხვევი სისწრაფით და შემართებით მიაპობდა თავის ქარაფოვან კალაპოტს; თუ ერთ

მოსახვევში სუნთქვა ელეოდა, მეორეში უეცარი კამარით გადაეველებოდა უფსკრულის პირს.

მისი იმედი ტალღის სიძლიერეში იყო და არა წყალთა სიმრავლეში.

ამ ლალ, მოკისკასე ნაკადს ისეთი მწვერვალების ნაჟური კვებავდა, რომ მისი თავისთავად დაწრეტა პრაქტიკულად შეუძლებელი უნდა იყოს.

რა თქმა უნდა, თეორიულად ისიც ოდესმე შეუერთდება მსოფლიო ოკეანეს, მაგრამ ამავე ლოგიკით თვით „სოფელსაც“ ხომ „ერთხელ უნდა ბოლო მოეღოს“.

თუ სიცოცხლის მთავარი სიმპტომი მოძრაობაა, ჩვენი სულიერი არსებობა ჯერჯერობით ამ ცხოველი ნიშნის ქვეშ მიიმართება.

ადამიანებმა ბევრი რამ მოიგონეს, რათა აუცილებლობის კანონები საკუთარი ნება-სურვილისთვის დაექვემდებარებინათ.

ვინ იცის?

ყოველ შემთხვევაში, „ოკეანემდე“ ჯერ კიდევ ძალიან შორსაა...